

中国敦煌历代装饰图案

— — — ORATIVE DESIGN FROM
CHINA DUNHUANG MURAL

续编

CONTINUED



清华大学出版社
TSINGHUA UNIVERSITY PRESS

常沙娜 编著
CHANG SHANA

中国敦煌历代装饰图案

DECORATIVE DESIGN FROM
CHINA DUNHUANG MURAL

续编

CONTINUED



常沙娜 编著

清华大学出版社
北京

内 容 简 介

本书作者常沙娜教授是我国著名的艺术设计教育家(原中央工艺美术学院院长)、艺术设计家和国家有突出贡献的专家。

本书继《中国敦煌历代装饰图案》出版后对敦煌历代壁画和彩塑丰硕多样的装饰图案再作系统的研究和整理。在常沙娜老师的带领下继续按照十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏至元代的时代发展顺序,临摹整理了三百余幅分为九类的装饰图案,包括:头饰图案、手姿(足)图案、动物图案、树木图案、供器图案、宝座图案、火焰纹图案、云纹图案和几何纹图案。这些装饰图案生动地反映了敦煌历代装饰图案在继承和发展的延续中创造性地呈现了传承和创新的规律,融会贯通地体现了中华民族悠久灿烂的优秀文化,高度体现了民族文化发展的时代性和创造力。

本书为弘扬敦煌艺术进行专题介绍,可让读者学习和应用,同时,对于从事艺术设计的设计者、美术教育者是一本史料性较强的专业用书,具有了解敦煌传统文化发展和创新的借鉴和应用价值。

本书所有图片由张威搜集整理、提供。未经允许,不得转载使用。
版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

中国敦煌历代装饰图案:续编/常沙娜编著. --北京:清华大学出版社,2014
ISBN 978-7-302-33725-6

I. ①中… II. ①常… III. ①敦煌石窟-装饰美术-图案-中国-图集 IV. ①K879.412

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第207734号

责任编辑:甘莉
装帧设计:王红卫 李艳艺
责任校对:王荣静
责任印制:李红英

出版发行:清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址:北京清华大学学研大厦A座 邮 编:100084

社总机:010-62770175 邮 购:010-62786544

投稿与读者服务:010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质量反馈:010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者:北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:285mm×285mm 印 张:31 字 数:814千字

版 次:2014年1月第1版 印 次:2014年1月第1次印刷

印 数:1~1000册

定 价:998.00元



常沙娜教授简介

常沙娜，女，满族，浙江杭州人。中共党员，教授。1931年3月生于法国里昂，1937年随父母回国。是我国著名的艺术设计教育家 and 艺术设计家、教授、国家有突出贡献的专家。

1945年至1948年在甘肃敦煌随其父——著名画家常书鸿学习敦煌历代壁画艺术。1948年赴美国波士顿美术博物馆美术学校学习。1950年冬回国。1951年初调清华大学营建系工艺美术教研组任助教，在林徽因先生的指导下为北京特种工艺品——景泰蓝进行创新设计，并为新中国成立后首次在北京召开的“亚洲、太平洋和平会议”设计具有民族特色的礼品。1953年全国高校院系调整，调中央美术学院实用美术系任助教。1956年成立中央工艺美术学院，任染织美术系讲师、副教授、教授。1964年加入中国共产党。1982年任中央工艺美术学院副院长，院学术委员会主任。1983年至1998年1月任中央工艺美术学院院长，院学术委员会主任。当选中国共产党第十二、十三次全国代表大会代表；第七、八、九届全国人民代表大会代表，第九届全国人民代表大会常务委员会委员，第八、九届全国人大教科文卫委员会委员；曾任中国美术家协会副主席、中国国际文化交流中心理事、欧美同学会副会长及留美分会副会长、首都第一届女教授联谊会会长。1960年曾被评为全国文教战线“三八”红旗手，1982年中华全国妇女联合会授予全国“三八”红旗手称号。曾任国务院学术委员会学科评议组成员，中华全国妇女联合会第五届执行委员，中国国际文化交流中心理事，欧美同学会副会长。

常沙娜教授从事教学50年，培养了一批艺术设计的中坚力量。从20世纪50年代开始，她先后参加了“十大建筑”的人民大会堂外立面及宴会厅、民族文化宫、首都剧场等重点工程的建筑装饰设计。1997年香港回归，她主持并参加设计了中华人民共和国人民政府赠香港特区政府的纪念物“永远盛开的紫荆花”雕塑。2002年至2003年，参加奥运会组织委员会有关奥运会会徽等各项评审工作。2006年，参加人民大会堂北大厅修建后墙面“春夏秋冬”浮雕的装饰设计。2006年至2009年，为香港佛教寺院志莲净苑绘制“敦煌盛唐彩塑再现”五尊造像的服装、佩饰、背光、莲座等木雕彩绘装饰图案色彩稿。

常沙娜教授的主要代表著作有：1953年合著《敦煌藻井图案》（北京人民美术出版社），1957年合著《敦煌壁画集》（文物出版社），1986年编著《敦煌历代服饰图案》（香港万里书店公司、轻工业出版社），1997年编著《常书鸿、吕斯白画集》（岭南美术出版社），2001年编著《常沙娜花卉集》（黑龙江美术出版社），2004年主编《中国现代美术全集·织绣印染集》（天津人民美术出版社），2004年编著《中国敦煌历代装饰图案》（清华大学出版社），2011年清华大学美术学院编纂《中国现代艺术与设计学术思想丛书·常沙娜文集》（山东美术出版社），2011年香港志莲净苑编辑《敦煌莫高窟·常沙娜老师摹绘集》（志莲净苑），2012年口述编著《黄沙与蓝天——常沙娜人生回忆录》等。



樊锦诗 敦煌研究院院长，全国第九、十、十一、十二届政协委员

《中国敦煌历代装饰图案》序言

樊锦诗

著名的艺术教育家、敦煌艺术专家和艺术设计家常沙娜先生，少年时代跟随其父——著名画家、敦煌文物事业创始人和敦煌文物守护神常书鸿先生在敦煌莫高窟度过，自小受到了父亲的悉心培养和言传身教，她很早就开始临摹敦煌壁画。潜心临摹和学习敦煌艺术使沙娜先生在少年时代即受到了敦煌艺术的熏陶滋润，敦煌艺术的文脉渗透到了沙娜先生的血液之中，影响了她半个多世纪的艺术创作与设计。首都人民大会堂、民族文化宫、首都剧场、首都机场等重大建筑中许多美轮美奂的建筑装饰设计都出自她的主创。她的这些艺术设计作品，自如地使用敦煌艺术风格和敦煌艺术元素，创作出了既蕴涵典雅富丽的敦煌艺术传统，又恰如其分地表现出了生机盎然的时代精神，是传统和创新的完美结合。

2001年沙娜先生编著出版的《中国敦煌历代服饰图案》，是她多年沉潜钻研敦煌艺术的力作之一，她对敦煌彩塑和壁画艺术中历代服饰图案系统地收集、整理和复原，展示了中国古代服饰艺术的风采，展示了古代织造、印染工艺的高超，展示了纹饰图案的华丽，展示了古代艺术家的智慧。此书出版后受到了敦煌艺术研究、艺术创作设计领域专家的关注和赞誉。《中国敦煌历代装饰图案》再版面世后，相隔十二年又编著续编，将对发扬光大敦煌艺术、继承民族优秀艺术遗产、促进当代艺术创新进一步发挥积极的作用，我们相信并期待着。



敦煌图案

常书鸿

敦煌艺术遗产，是第4世纪到第14世纪中我国劳动人民的集体创作。通过建筑、雕塑、绘画三种造型艺术的形式，它们互相关连、互相辉映。而图案艺术，则是介于三者之间的一种装饰艺术，具有谐和而强烈的艺术风格。

敦煌石室的结构，随着时代有所变化，魏窟一般的形式是前面有人字披的殿堂，后面是中心龛柱，窟顶画平棋图案；隋窟与魏窟大致相同，间或有一部分方形或长方形倒斗式的窟顶；唐代窟型绝大部分为正方形。这种正方形石窟有一个窟门，它是唯一的进出通道和光线的来源，窟门不大，四壁和窟顶都是壁画。造像一般都设在正对入口墙壁中央的佛龛里面，也有在一窟内中央的佛龛或窟内中心须弥座上的。造像周围的壁面上画满了说法图、经变图和佛传故事画，那都是以“神”与人物为主的大型构图。供养人的写像，一般画在洞窟入口处的墙壁上，也有画在故事画和经变图下面或须弥座面的。

千佛洞的装饰图案是上述建筑、雕塑、绘画三方面共有的装饰纹样。它附属于建筑梁柱，附属于造像妆奁和壁画分界的边缘，也单独地用在装饰石室中央藻井的部位。这些色彩绚丽夺目的图案，虽然有时是主题壁画的一种装饰，但它们的作用却与建筑、造像以及壁画本身有着密切的关系。以藻井为例，这个属于民族建筑样式之一的重要部分，就包括

了由桁条的四方斗拱层层叠架起来的所谓架木为井的屋顶结构。藻井一般以莲花、团花为主要装饰纹样，其他大多数是带状边饰纹样。这些带状边饰纹样，大体与我国三代铜器上的山纹、水纹、垂鳞纹以及汉画上的绳纹、云气纹、棋格纹、卷草纹有许多共同或相似的地方。

自魏晋到隋唐，敦煌图案也有明显的时代特征。早期以几何形及动物形象为主，至唐代逐渐以植物形象为主，因而丰富了主题内容，也形成唐代装饰艺术的高峰。

唐代纹样以旋转自如的藤蔓、卷草、花叶为主，代替了早期以龙虎等动物图案的内容。整个纹样构成，无论花叶枝蔓，节奏韵律之中充满了动感。在敦煌可以看到长达二三丈的边饰，这么长的边饰纹样，一气呵成。蜿蜒卷曲的藤蔓上布满了不同姿态的花叶果实，边饰发展的气势如行云流水，充满生命力，初生的枝叶，含苞的蓓蕾与盛开的花朵，还有各种果实，如莲蓬、葡萄、石榴等。这些似乎是唐代社会繁荣兴旺的象征。

藻井的边饰承袭着汉代建筑物上垂幔与华盖的形式，从北魏严整的山纹、垂角变为联珠、铃铛、璎珞、流苏，使唐代藻井图案增加了生动活泼的气氛。配合着这样的外层装饰，在藻井内部则以一格一段，由忍冬、卷叶、卷草、藤蔓、云气纹、花及各式散点纹样构成边饰，逐层向

中心推进，多达一二十层，一直到藻井中心的团花或莲花为止。一个桁条边饰与第二、第三条边饰的配置，从宽狭的内部结构到色彩的设置，无一不合乎变化与调和的装饰原则。

为了达到光辉灿烂的效果，从北魏、隋代开始的平涂色彩，发展到唐代的叠晕设色方法，尤其是花叶的色彩处理上，运用各种颜色的色阶变化，由深而浅逐层退晕下去，使纹样不但具有更加丰富的色相，而且还有立体感。

唐代图案另一个卓越的地方，是艺术家们对自然形色的高明处置。我们不难从纹样本身体会到枝叶茂密、花果繁盛栩栩如生的景象，但这并不等于艺术家单纯地抄袭自然，而是晋唐时代的石窟艺术家所共同追求的“转移模写”、“妙悟自然”的意匠的结果。唐代艺术家们从自然中摄取优美精粹部分，加以灵活地组织配置，使自然纹样在叶脉的转折、花叶的舒合、藤蔓的伸卷和果实的生成各方面，大都符合统一与变化的相结合、对称与平衡相结合、动与静相结合、繁与简相结合的原则。唐代图案纹样从自然形象中脱胎出来，艺术家赋予它们更深刻的风格特征与气魄。

唐代窟顶建筑演变为正方形宽敞的殿堂形式后，殿堂顶部倒斗形的藻井图案，从开始设计起，古代艺术家们就在选择自然形象进行创意的同时，首先注意到建筑对于图案的要求，将纹样适当地组织在规矩方圆的形体内部。当我们从下面仰视那些藻井图案，把目光由垂幔、边饰一步步地推进到中心结构时，不难发现由结构与纹样交织而成的两种力量在推动这个固定的窟顶。一种是由几何型纹样组成的向上推进的纵伸的力量；另一种是由自由舒展的花枝波浪形连续贯穿的力量，这两种不同方向的力互相作用，使藻井图案在不知不觉中形成了一顶临空转动的华盖。依靠变化有致的结构上的设计和富丽的色彩、多姿的纹饰造型，使整个藻井图案最后归集到一个象征纯洁的盛开的莲花中心。重叠错置的莲花瓣，仿佛散射出光辉与芬芳，使静寂的窟室成了“形质动荡、气韵飘然”的境界。

令我们深深感动的是唐代艺术家们旺盛的创造能力和先进的构图方法，完全符合我们民族艺术传统和图案构成原理，他们综合而概括地表现了图案的主题思想。图案所采用的色彩，以青蓝、碧绿、红、黑、白、金为主，这些色彩与宋代《营造法式》一书所记录的用于斗拱、檐、桁、额、枋等部门彩画用的颜色相一致，这也说明了敦煌图案从纹样到色彩与建筑的渊源关系。在用色上，唐以前的图案很多是画在赭色地子上的，因此用色以青、绿、黑、白诸冷色为主。唐代图案用色的特点是把朱、赭

色大量地运用在青绿的纹样间，有时用鲜明的赭色线描绘在青绿色的纹样边缘来调和补色之间的关系，加上金色与黑白色互相衬托出金碧辉煌的效果。这种与唐以前时常用的冷色调相反的热色的组织，有时虽然把纹样画在天蓝的地色中，依然能给予我们一种令人振奋的印象。

与形象的变化、演绎相一致，唐代图案的用色并不是局限于自然色相的摹仿。为了调和，为了使整个图案结构和节奏相结合，有时也画出绿色的花和红色的叶，这说明了唐代艺术家们在图案艺术上的创造意匠。

初唐时期图案上的线描沿袭隋代所常用的细线镂金描画的方法，像刺绣的线镶嵌一般，附属在纹样上起着进一步刻画形象的作用。唐代后期图案中的线描粗细变化，可以感受到画家吴道子兰叶描的影响与运用。

当然，敦煌图案不限定在藻井、龕楣、边饰、佛光等方面，而且普遍地存在于窟檐的柱梁、塑像的妆奁上，以及壁画人物的服饰、武器、舆马和家具等各个方面。它与唐代的织锦、陶瓷、铜器、石刻等纹样完全一致，这也说明了唐代敦煌图案与现实生活的密切关系。

敦煌图案在主题内容方面，包含了丰富的民族色彩、乡土气息。在结构形式方面具备充沛的变化和活力，它们不但体现了伟大中华民族悠久灿烂的文化特点，也有力地反映了民族艺术的创造性。因此，进一步对敦煌图案遗产的学习与研究，将会有效地推动中国装饰艺术在继承和发扬民族艺术传统，推陈出新方面迈开更大的步伐，为我国社会主义建设事业服务。

(根据1954年原手稿整理)

常书鸿(1904—1994)，历任北平艺专教授，国立艺专校务委员、造型部主任、教授，教育部美术教育委员会委员，1943年任国立敦煌艺术研究所所长。1949年后历任敦煌文物研究所所长、名誉所长。敦煌研究院名誉院长、研究员、国家文物局顾问。甘肃省文联主席，第三届、第五届全国人大代表，第六届全国政协委员，第四届全国文联委员。



敦煌边饰初步研究

林徽因

中国佛教初期的艺术是划时代的产品，分在了在此以前的，和在此以后的中国艺术作风，它显然是吸收了许多外来的所谓西域的种种艺术上新鲜因素，却又更显然地是承前启后一脉贯通，表现着中国素来所独有的、出类拔萃的艺术特质。所以研究中国艺术史里一个重要关键就在了解外来的佛教传入后的作品。（中国的无名英雄的匠师们为了这宗教的活动，所努力的各种艺术创造，在题材、技术和风格的几个方面掌握着什么基本的民族的传统；融合了什么样崭新的因素；引起了什么样的变革和发展了什么样艺术程度的新创造）。

佛教既是经由西域许多繁杂民族的传播而输入的原发源于印度的宗教思想，它所带来的宗教艺术的题材大部都不是中国原来所曾有的。但是表现这宗教的艺术形式、风格、工具与手法，使在传达内容的任务中可达到激动情感的效果的，在来到中国以后必不可能同在印度或在西域时完全相同。佛教初入之时中国的佛教信徒在艺术表现上都倚赖什么呢？是完全靠异国许多不同民族的僧侣艺匠，依了他们的民族生活状况。工具条件和情调所创出的佛教的雕塑、绘画、建筑、文字经典和附属于这一切艺术的装饰图案，输入到中国来替中国人民表现传播宗教的热诚和思想吗？一定不是的。那么是由中国人民匠工们接受各种民族传播进来的异国艺术的一切表现和作风，无条件的或盲目呆板的来摹仿吗？还是由教义内容到表现方法，到艺术型类与作风，都是通过了自己民族的情

感和理解、物质条件、习惯要求和传统的技术基础来吸收溶化许多种类的外来养料，逐步的创造出自己宗教热诚所要求的艺术呢？这问题的答案便是中国艺术史中重要的一页。

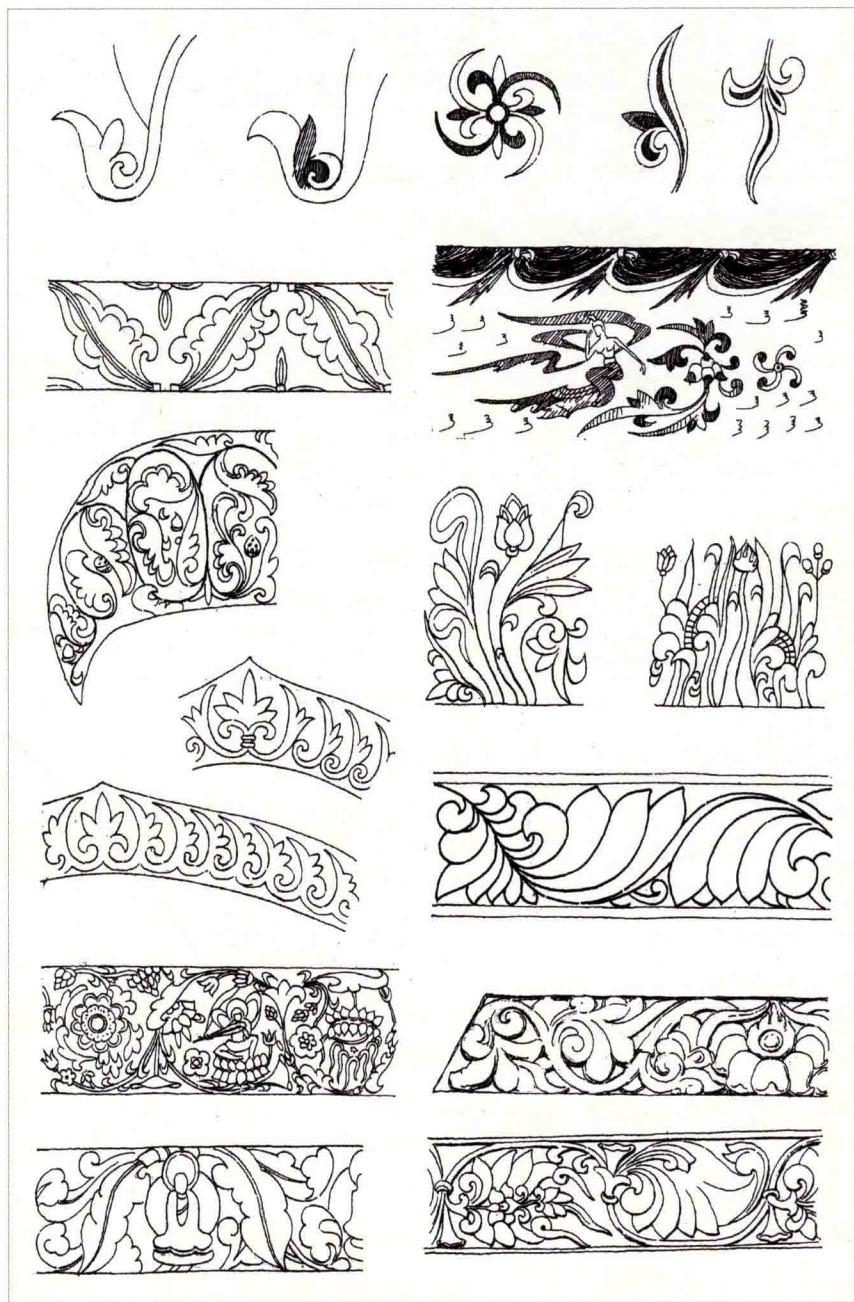
国内在敦煌之外在雕刻方面和在建筑方面，我们已能证实，为了佛教，中国创造出自己的佛教艺术。以雕刻为例，佛教初期的创造，见于各个著名的摩崖石窟和造像上，如云冈，龙门，天龙山，南北响堂山，济南千佛山，神通寺以及许多南北朝造像，都充分证明了，为了佛教热诚，我们在石刻方面的手艺匠工确实都经过最奇刻的考验，通过自己所能掌握的技巧手法和作风来处理各种崭新的宗教题材，而创造出无比可爱、天真、纯朴、洒脱雄劲的摩崖大像、佛龕、窟寺、浮雕，各种大小的造像雕刻和许多杰出的边饰图案，无论是在主体风格，细部花纹，阳刻雕形和阴纹线条方面手法的掌握、变化与创造，都确实实地保存了在汉石刻上已充分发达的旧有优良传统，配合了佛教题材的新情况，吸收到由西域进来的许多新鲜影响，而丰富了自己。南北朝与隋唐之初的作品每一件都有力地证明我们在适应新的要求和吸取新的养料的过程中最主要的是没有失掉主动立场而能迅速发展起来，且发展得非常璀璨，智慧地运用旧基础，从没有作不加变革的模仿；一方面创造性极强，另一方面丰富而更巩固了中国原有优良的传统。

但在有色彩的绘画艺术方面，一向总为了缺乏实物资料，不能确凿

的研讨许多技术上问题。无论是关于处理写实人物或幻想神像，组织画面，背景或图案花纹，或是着色渲染、钩描轮廓的技术，我们都没有足够研究的资料可以分合较比进行详尽的讨论过。我们知道只有从敦煌丰富的画壁中才能有这条件。它们是那样的丰富，有那样多不同年代的作品，敦煌在地理上又是那样的接近输入佛教的西域，同许多不同民族有过长期密切的交流，所以只有分析理解敦煌壁画的手法作风，在画题、布局、配色和笔触诸方面的表现，观察它们不自觉的和自觉的变化和异同，才真能帮助我们认识中国绘画源流中一个大时代。确实明白当时中国画匠怎样运用民族传统的画像绘色描线等的技术，来处理新输入的佛教母题，尤其重要的是因为佛教艺术为中国艺术老树上所发出的新枝。因为相信宗教可以解救苦难，所以佛教艺术曾是无数被压迫的劳苦人民和辛勤的匠人们所热烈参加的群众活动，因此它曾发展得特别蓬勃而普遍，不是宫廷艺术而是深深在人民中间的，逐渐形成一支艺术的主干。了解当它在萌芽时期和发展成长阶段对于今天的我们更是重要知识。

中国画匠怎样融会贯通各种民族杰出的各自不同的题材手法加以种种变革来发展自己，而不是亦步亦趋，一味的模仿或被任何异国情调所兼并吞没，如过去四五十年里中国工艺美术所遭受的破坏与迫害，正是我们今天应该学习而作为我们的借鉴的。

在敦煌这批极丰富且罕贵的艺术资料里，以绘画技术为对象来研究时就牵涉很多方面。首先就有题材的处理、画面的整个布局和每个画面在色彩上的主要格调。其次如关于佛像菩萨，和飞仙的体裁服饰和画法作风。再次还有各种画中的景物衬托，如云、山、水、石、树木、花草和各种动物，尤其是人的动作，马的驰骋等表现方法。再次还有画的背景里所附带的建筑、舟车和器物。末后才是围绕着画幅或佛像背光、装饰在人物衣缘或沿着洞窟本身各部分的图案花纹的问题。但这新萌芽的图案花纹和老干的关系，同其它许多问题一样的有着重大价值。尤其是这新技，由南北朝到隋唐，迅速的生殖繁殖充满活力而流行全国，丰富了我国千余年来的工艺美术。并且它们还流传到朝鲜、日本、越南，变化发展得非常茂盛，一直影响到欧洲十八世纪早期和近代的工艺。





现在为了要认识在图案花纹方面本土的传统的根底和新进来的养料如何结合，当时匠师们如何以自己娴熟的优良的手法来处理新的方面而又将许多异国的新因素部分的吸收进来，我们就必须先能分别辨认各种单独特征的来龙去脉，发现各种系统与典型规律。有了把握分别辨认，我们才有把握发现各种不同因素综合交流的证例，找出新旧的关系。分别辨认是研究各种民族艺术作风与型式的必要步骤，别的任何驾空的理论都不能解决这认识的问题。

因此我们要了解敦煌画壁中的图案花纹，我们除了需要殷周战国秦汉三国两晋一切金石漆陶器物上纹样和在中国其它地区中的南北朝隋唐遗物来同敦煌的作较比。而同时还必需探讨佛教艺术在印度时本身的特征和构成因素。如最初大月氏种族占领的贵霜朝所兴起的佛教艺术的特点，犍陀罗地方艺术作风中的希腊因素与波斯影响，中印度和南方原有的表现，鞠多王朝全盛的早期和颓废繁琐的后期与末期等。更重要的是佛教传入中国沿途所经过的各地地方混居复杂民族的艺术作风以及他们同西方的波斯、远方的希腊、南方的印度和我们之间的种族文化上的关系。在库车（龟兹）为中心与以哈拉和卓（高昌）吐鲁蕃为中心的许多洞窟

壁画的题材、色彩、手法和情调的根源，和在和阗附近，及尼雅楼阙等遗址中所发现的古代艺术遗迹资料，便都要是我们重要的观察对象。先做了一番所谓分别辨认的准备工作，然后观察敦煌资料中最典型的类型，寻出何者为中国原有的生命与性质，何者为西域僧侣艺匠所输入的波斯、印度、希腊殖民地东罗马的东西，何者又是经过自己匠师将外族输入的因素加以变革来适合自己民族的情调和风格，使比较地有把握了。

在集中讨论图案之前对于敦煌绘画的其它方面，我们可以说最先引人注意的，就是有许多显著地是当时中国民族传统风格很奇异而大胆的同佛教题材结合在一起。如画的布局，北魏洞窟中横幅正类似汉石祠石刻壁画，画的处理亦很接近晋代石棺，还是以二十四孝为题材的那种刻石。盛唐洞壁上净土经变的布局组织都以一座殿堂（所谓宝楼）为主要背景，佛像菩萨则列坐其间或其前，前阶台上和两旁对称的廊庑之间则安置各种舞蹈作乐或听法的菩萨，这种部署还依稀是汉石祠正中主题的布局。印度佛教画如阿旃陀石窟壁画的布局就同以上所举，敦煌的两种都不同，佛的坐处如小型建筑物的很多，也有菩萨很大的头肩由云中飘忽出现俯瞰底下尘世王子后妃作乐，所谓王子观舞等场面。佛经故事在画幅中的组织，敦煌的也同印度西域等不同。库车附近，洞中有一例将画面用不同的两三色，主要青和绿，画成许多棱形叶子，分几个排列，每个叶子中画一故事。敦煌北魏窟中的经变将不同时间的题材组织在一个横幅之中，如舍身饲虎图等。唐窟则皆以主要净土经变放在壁面当中，两旁和下段分成若干方格或长方形画框，每框一事一题。四川大足县摩崖石刻布局也是如此。又如在敦煌所画的北魏隋唐飞仙，正同云冈龙门、天龙山石刻浮雕上所见到的，是中国自己独创的民族型式同西域的、印度的或葱岭西边通印度的巴米安谷中的佛龛上，波斯印度希腊混合型的，都不一样，在气质上尤其不同。敦煌北魏的佛像菩萨塑像残毁或重修之后不易见到在他处石刻上所有的流畅俊美的刀刻手法，但在绘画上的局部衣纹都保持有汉晋意味，衣褶裙裾末端或折角处锐利劲瘦的笔法仍是那种洒脱豪放随笔起落而产生的风格。尤其是飞仙的姿势生动，披肩和飘带迎风飞舞，最能令人见到下笔时腕力和笔触的练达遒劲，真是气韵生动痛快淋漓，无比可爱，无比可贵的民族作风。敦煌画壁上许多衬托的景物，如树木云山、马的动作和建筑物的描写也都富于传统精神，或从汉画脱胎而出，或同我们所仅有一些晋画（包括石棺画石）都极为神似，同时又开了后代铁线细描系统的基本作风。凡以种种显而易见的都只能说是笔者的大略印象，没有专家的分析阐明之前当然不能据此作何结论，这里只是指出敦煌早期的画壁上有一望而见到的民族作风雄厚的根底和在此上面所发展创造出来的佛教画。

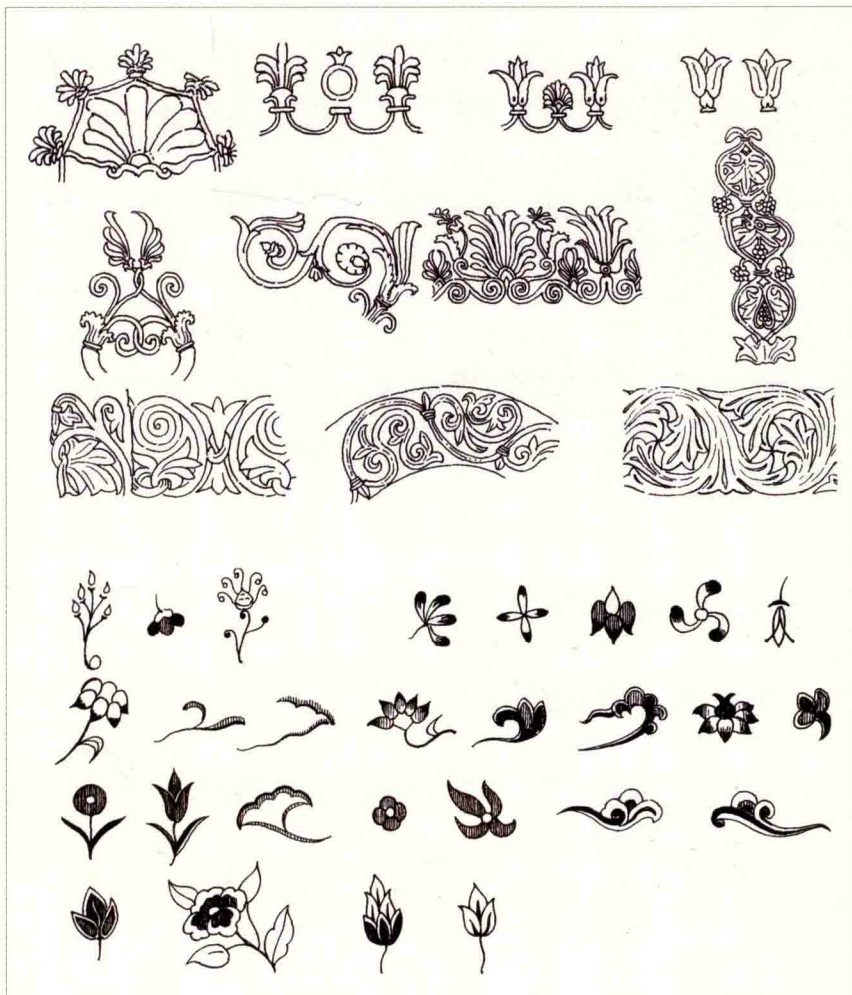
但当我们转到洞窟的装饰图案花纹这一方面时，可引起显著的注意的恰恰相反。初见之时只见到新的题材手法来得异常大量，也异常突兀，

花纹绘饰的色彩既殊特，手法又混淆变化，简直有点无法理喻它们的源流系统。而同时凡是我们所熟识的认为是周秦汉晋的金石的刻纹，陶漆器物上的彩饰，秦砖汉瓦等的典型图案，在这里至少初步的印象下，都像是突然隐没毫无踪影。主要的如同秦铜器上的饕餮、夔龙、盘蛇走兽、雷纹波纹，战国的铜器上，楚漆上，汉镜上，各种约略如几何形的许多花纹，和兽类人物云气浪花，斜线如意钩等或是瓦当上、墓壁上、石阙上所见的四神：青龙、白虎、朱雀、神武（即玄武—编者）等形式，在敦煌都显著地不见了！一切似乎都不再被采用，竟使我们疑问到这里的图案是否统统为异族所输入的，但当我们再冷静地一看，在绘饰方面除却塑型的莲座外，不但印度的图案没有，希腊波斯系的也不见有多少，所谓西域的如和在库车附近许多洞窟画壁所见和他们同样式的也是没有的。那么这许多璨烂动人的图案都从哪里来的呢？它们是怎样产生的呢？

当我们仔细思考一下第一个重要的原因，当然是图案同器物的体型和制造材料及功用是分不开的；第二个原因则是它同所在地方的民族工艺的传统也是分不开的。从立体器物方面讲，敦煌洞窟原是一种建筑物，所以如果我们要了解它的装饰图案，我们必需由了解建筑装饰的立场下手。从这个出发点来检查敦煌图案的系统，我们就会很快发现一条很好的线索指出我们可以理解它们的途径。在地方民族工艺传统方面讲，敦煌是中国的地方，洞窟也部分的是中国木构。大多数的画匠又是汉族的人民。他们有着的是根深蒂固的中国传统，而且是汉全盛时代的工艺方面的培养。

因为敦煌洞窟原是一种建筑物，在传入中国及西域之前这种窟寺在印度是石造的佛教建筑物，在建筑结构细部上面的装饰所以便是以石刻为主的花纹。最早创始于印度佛教艺术的犍陀罗地区的居民中是有过。在公元前，就随亚利山大帝经由波斯而进入印度的希腊的兵卒和殖民，稍南的西海岸上，则有从小西细亚等地，在第一世纪以后经波斯湾沿海而来的各种商贾人民，所以艺术中带着很显著的直接间接希腊的影响，尤其是在人像雕刻和建筑细部图案方面的发展最为显著。这种印度的佛教的“石窟寺”，在传到敦煌之前先传到塔里木盆地中无数伊兰语系的西域民族的居留地，如天山南麓龟兹马耆，吐鲁蕃一带造窟都极盛行。但它们同在敦煌一样因为石质松软洞壁不宜于石刻，所以一切装饰都是用彩色绘画的。因此也以彩画代替窟内应有的结构部分和上面的雕刻装饰的。所以西域就有多种彩绘的边饰图案都是模仿建筑物上的藻井柱额石榴、椽头、叠涩等雕刻部分与其上的浮雕花纹。在敦煌这种外来的以彩绘来摹拟建筑雕刻的图案也是很显著的，最典型的就有用“凹凸画法”的椽头，万字纹，和以成列的忍冬叶为母题的建筑边饰，用在洞顶下部墙壁上部的横楣梁额等位置上，龕沿券门上和槛墙上端的横带上。

但是敦煌的石窟寺仍然为中国本土的建筑物，它不可能完全脱离中

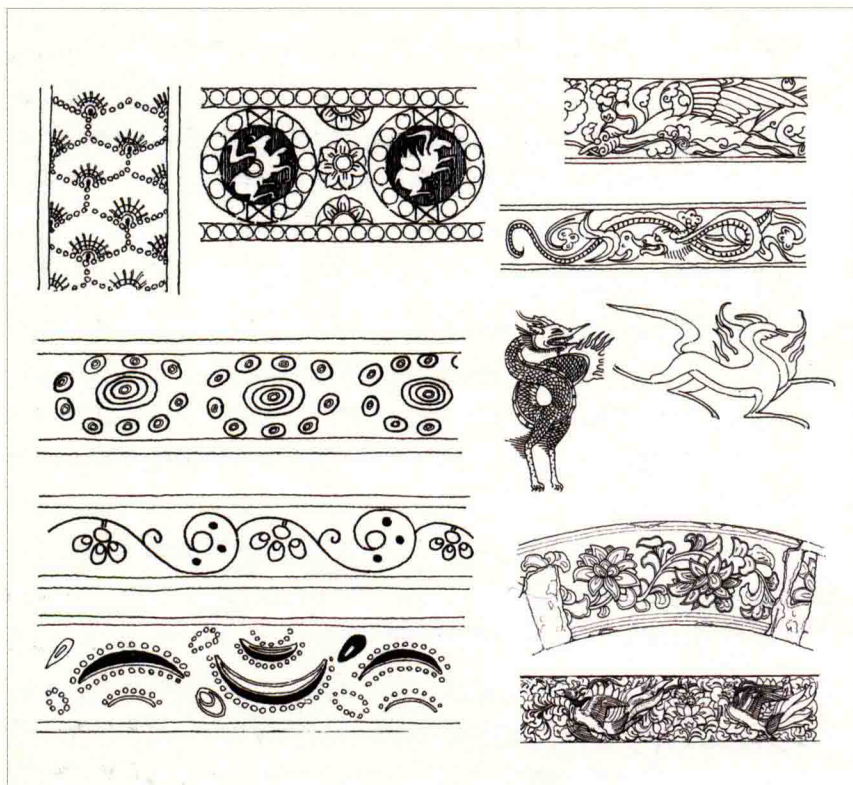


国建筑的因素。在敦煌边饰中有许多正画在洞顶藻井方格的枝条上的，和人字披下并列的椽子上的，和其他许多长条边饰显然不是由于摹拟雕刻的花纹而来，就因为中国建筑是木构的系统，屋顶以下许多构材上面自古就常有藻饰彩画的点缀。三辅黄图述汉未央宫前殿，就提到“华榱壁珰”，西京杂记则更清楚的说“椽榱皆绘龙蛇萦绕其间”；又说“柱壁皆画云气，花药，山灵，鬼怪”。所以这就使我们必需注意到敦煌边饰的两个方面，一是起源于石造建筑的雕刻部分的外来花纹，主要的如忍冬叶等；一是继续自己木构上彩画的传统，所谓“云气龙蛇萦绕的体系”。我们在山东武氏石祠壁上，祁祢明书像石上，孝堂山石祠壁上，磁县古坟的石门楣上都见到一种变化的云纹，这种云纹也常见于楚漆和汉代陶质加彩的器物上。在汉墓的砖柱上则确有“龙蛇萦绕”的图案。这两种图案在敦煌边饰中虽然少也都可找到原样。如朱雀形类的祥鸟也有一些例子。唐以后的卷草气势极近似云纹，卷草正如云的波动，卷头又留有云状的叶端的极多。和火焰纹混合似火而又似云的也有，都可以从中追寻那发展的来踪去迹。所谓“云气花药山灵鬼怪”的作风则渗入壁画的

上部龕以上或洞顶斜面中组成壁画的一部。

当雕刻型与彩绘型两种图案体系都是以粉彩颜料绘出成为边饰时，区别当然很少，但有一个本来基本上不同之处经过后来的渗合相混才不显著，我们必需加以注意。就是雕刻型的图案在画法上有模仿凹凸雕刻的倾向，要作成浮雕起伏的效果，组织上多呆板的排列，而绘画型的图案则是以线纹笔意为主的绘画系统。随笔作豪放的自由处置。

我们不知道《建康实录》中所说南朝梁时的一乘寺的寺门上所画“凹凸花称张僧繇手蹟者”是什么，但如所说“其花乃天竺遗法朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸就视即平，世咸异之”，则当时确有这种故意仿浮雕的画法且是由印度传入的。在敦煌边饰中我们所见到的画法在敷色方面确是以青绿及朱的系统所成，主要是分成深浅的处理方法。底色多深赭，花纹色则鲜艳，青、绿、黄、紫都有，每色分两道或三道逐层加深，一边加重白粉几乎成白色，并描一条白粉线，做成花或叶受光一面的效果，另一边则加深颜色再用一道灰色或暗褐色，略如受影一面的效果。目的当然是为仿雕刻所产生的凹凸。在沿用中这个方法较机械的使用久了便迷失了目的，讹误为纯粹装饰的色彩分配时大半没有了凹凸效果而产生了后代彩画所称的“退晕”法，即每色都分成平行于其轮廓的等距离线，由深到浅或由浅到深，称退晕。几个颜色的退晕交织在一个图案中混合了对比与和谐的最微妙的图案上作用。这种彩画和写实有绝对的距离，非常妍丽而能使彩色交互之间融洽安静没有唐突错杂之感。



以线纹为主的中国传统的虽然有色的图案仍然是老老实实着重于线条的萦绕的。如龙蛇纹或如漆器铜器上的饰纹等，但两线间可有“面”，这种“面”上加线可受不同颜色的支配，使主要图案显露在底色以上，但图案仍以线和面相辅而成所谓纹。这个“纹”和“地”的关系便做成装饰效果。所以最有力的是线纹的组织变化，萦绕或波动。作图时也以此为重点，便养成画工眼与手对连续线纹的控制，所谓一笔到底、一气呵成的成份，而喜欢萦迴盘绕。中国风图案的高度成就重点也就在此。这里还牵涉到技术方面工具的因素，中国传统的笔的制法和用笔的方法，下文便还要讨论到；其次是着色的面，所以对于明暗法的凹凸没有兴趣而将它改变成退晕法的装饰效果。

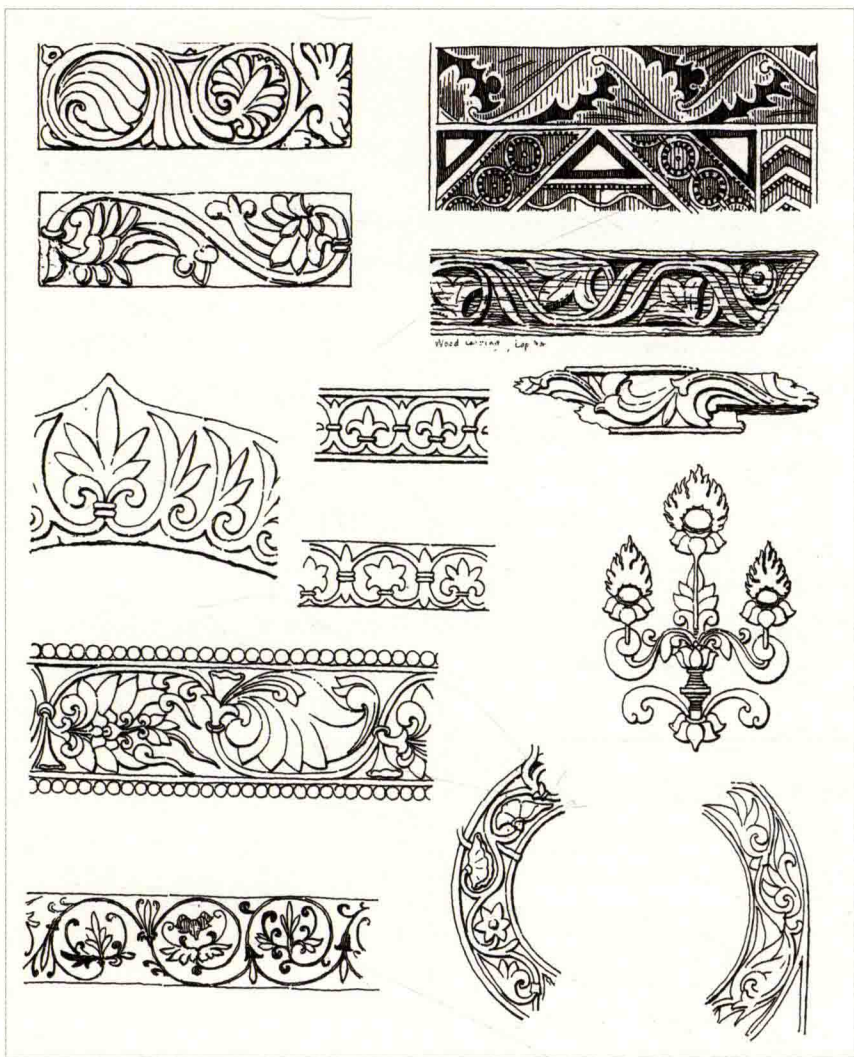
很显然的这两种图案，至少在敦煌，起源虽不同，而在沿用中边饰的处理方法和柱壁上飞仙云气草叶互相影响混而为一，很快的就结合成一个统一的手法不易分出彼此，如忍冬叶的变化。上文所说我们的匠师能将新因素加以变革纳入自己系统之中，这里就是一例。萦绕线条的气势再加以“退晕”着色的处理，云气山灵鬼怪龙蛇萦绕等主题上又增加了藤蔓卷草宝花枝条的丰富变化，就无比大胆而聪明的发展开来。

敦煌边饰中还有一个第三种因素，就是它受到编织物花纹影响的方面，乃至可说是绫锦图案的应用。除用在椽楣枋等部分外，更多用在区隔墙上各画幅的框格边缘上。这不是没有原因的。上文已提到过敦煌洞窟是建筑物，尽管它的来源是印度和西域，它同时还是在中国本土上的建筑物，不可能完全脱离中国建筑中许多构成因素。中国建筑装饰的传统里有同丝织物密切的关系的一面，所以敦煌洞窟的装饰图案必然地也会有绫锦花纹这一方面的表现。

更早的我们尚缺资料，只说远在秦汉，我们所知道的一些零星记录。秦始皇的咸阳宫是“木衣绉绣，土被朱紫”便是足够说明当时的建筑物的土壁上有画，而木构部分则披有锦绣。在汉代的许多殿内则是“以椒涂壁，被以文绣”，或是“屋不呈材，墙不露形，裊以藻绣，络以纶连。”（所谓“裊”，据文选李善注“裊，缠也”，“纶，纠青丝缕也”。）这些“文绣”和“藻绣”起初当然是真的丝织缠着挂着的，后来便影响到以锦绣织文为图案描到壁上的木构部分，如我们在汉砖柱和汉石祠壁上横楣横带上所见。

最初壁上的藻绣同当时衣服上的丝织绫锦又有没有关系呢？有的，《汉书·贾谊传》里：“美者黼绣是古天子之服，今富人大贾嘉会召客者以被墙！”又如：“今庶人屋壁得为帝服”，及“富人墙屋被文绣，天子之后以缘其领，庶人夔妾缘其履”。都说出了做衣服的丝织竟滥用到墙上去，且壁上的文绣的图案也可以用到衣领和鞋的边缘上来。在敦煌画中盛唐人物的衣领袖口边饰图案的确同用在墙上画幅周围的最多是相同的。

记载资料中如唐张彦远的历代名画记中论，“装背褱轴”就说明六



朝已有裱褙字画的办法。那么绫锦和画幅自然又有密切关系，在唐时丝织花纹又发展到壁画的框沿上自是意中事。汉武氏祠石刻画壁上横隔的壁带上用的是以斜方形为装饰的图案。汉画像砖的边缘不但用菱形方格，也多用上下锐角的波纹，都可由于丝织物的编纹而来的图样。在敦煌早期窟中椽上和藻井枝条上也多用斜方格图案。这种斜方格或菱形图案亦多见于人物衣上，更无疑的是丝织物所常用的纹样。汉称锦为织文，《太平御览》曾引《西京杂记》汉宣帝将其幼时臂上所带宝镜“以琥珀筒盛之，絨以斜文织成”。在这方面我们还有两处宋代的资料。一是宋代所编的《营造法式》一书里论“彩笔作”的一篇中称菱形图案为“方胜合罗”，“方胜”本为斜方形的称呼，“罗”字指明其为丝织。又一处是《宋庄绰鸡肋篇》中说“锥小儿能撚茸毛为线织方胜花”，可见斜方形花是最易编织的花纹图案。在唐大历六年关于丝织花纹的禁令上所提到的名称，如盘龙、对凤、孔雀、芝草、万字等中间也有“双胜”之名，当是重叠的菱形图案。菱形的普遍地作为丝织物图案当无疑问。敦煌中菱形花也在早期洞中用

于椽和枝条上，更可注意它是继续原来传统，如在汉砖柱砖楣上所见。

敦煌边饰除卷草外最常见的是画幅周沿的“文绣”文，而“文绣”文中除菱形外就是“圆窠”。这两者之外就是半个略约如棱形的花纹的对错，和半个“圆窠”花纹的对错，此外就是“一整两破”的菱形或图案。这些图案也都最常见于衣缘，证明其为文绣绫锦的正常图案。唐绫锦的名称中就有“小圆窠”、“窠文锦”、“独窠”、“四窠”、“镜花绫”等都是表示文绣中的团花纹的。而其中的“独窠”当是近代所谓大团花。内中花纹如对雁、对鹰、对麒麟、对狮子、对虎、对豹，在唐武则天时曾是表示官职荣誉的，而在唐开元十九年玄宗时又曾敕六品以下“不得着独窠绣绫，妇人服饰各依夫子”等语，如此严重当已成为阶级制度的标志了。几何纹的图案中还有一种龟甲锦文，也是唐的典型称龟背锦的，常见于人物衣袍上面。此外在唐以前北魏西魏和隋的洞窟边饰中还有多种非中国的丝织物花纹，显著的表现着萨珊波斯的来源，如新月形飞马大圆窠孔雀翎等。这些图案多用小白粉点、小圆圈或连珠圆点等点缀其间，疑为腊染手法所产生的处理方法，但这些图案不多见于建筑物上，而是描于人像衣服上的。显为当时西域传入的波斯系之丝织物，不属于中国的锦文类内。

总之，敦煌图案花纹有主要的三种来源。一是伊兰系的石刻浮雕上的图案花纹，代表这种的是各种并列的忍冬叶纹。二是秦汉建筑物上的云气龙纹系统的图案，这种图案在敦煌多散见于壁画上或人字披下木椽之间等。三是“文绣”锦文的系统，多见于画幅周沿，亦见于人物衣领上者。这三种来源基本地都是发展在建筑结构上的装饰同建筑结合在一起的。第一、第二两种来源性质虽不相同，但在敦煌的条件下它们都是以粉彩画装饰建筑中的虚构的结构部分，既非石造也非木构，只是画在泥壁上的长条边饰，所以很快的就彼此混合产生如云又如龙的长条草叶装饰图案。唐卷草就是最成熟的花样。以上的三种图案在敦煌的洞窟外木造建筑部分中也被应用在梁柱门楣藻井枝条上。后代所常用的丰富的中国建筑彩画的主要源流都可以追溯至此。同时在敦煌之外的地区里凡是金属和木作的器物，玉作石刻的装饰也都可以应用这些为刻镂的图案。唐宋所发展的彩缯锦绣丝织上的纹样也同这里建筑上所见到的彩画系统始终保持着密切关系，互相影响。唐宋绫锦无疑的也常用卷草，所谓盘条缭绕不和是否。此外今日所知识锦名称中唐宋以来只有“瑞草”一名提到草的图案，其他如“偏地杂花”、“重莲”、“红细花盘雕”等则无一指示其为卷草，而都着重于卷在它们当中的花。在实物方面和画中人物的衣上所见到的若干证例，也是以草卷花而名称，当然便随花了。在建筑上后代用菱形龟背鳞甲锦文的彩画则极普遍，宋《营造法式》的彩画作中就详画各种锦文的规格名称，锦文在彩画中始终占重要位置。

这一切都不足为怪，事实上佛教绘画中的一切图案都发展到整个工艺范围以内的装饰方面。或绘、或雕、镶嵌、刻镂、或织、或绣、陶瓷、

五金，各依材质都可以灵活处理，普遍的应用起来，各地发掘唐墓中遗物，和日本皇室所保存的唐代器物都可供参证。当中国佛教艺术兴盛之时，造像同工艺美术也随着佛教的传播传入朝鲜和日本。现在从朝鲜三国时期，和日本推古宁古天平、平安的遗物里都看得清清楚楚南北朝和唐的影响。日本至今对北魏型或唐代卷草都称作“唐草”，尤为有趣。

.....

第三节 北魏的忍冬草叶纹和唐卷草纹

敦煌图案中最引人注意的是北魏洞中四瓣侧面的忍冬草叶的图案类型，和唐卷草纹的多种变化和生动；再次则为忍冬以外手法和题材上显然为各种外来新鲜因素的渗入，如白粉线和小散花的运用，题材中的飞马连珠等；末后则是绫锦纹的种类和变化。今分述如下：

北魏忍冬草叶纹

在全世界里的各种图案体系中追寻草叶纹的根源，发现古代植物花纹是极少而且极简单的。埃及的确有过花草类图案，它有过包蕊水莲和芦苇花等典型的几种，但这些传到希腊体系的图案时已演成“卵和箭镞”的图案，原样已变动得不可辨认，在小亚细亚一带这一类“卵和箭镞”和尖头小叶瓣都还保持使用，至传入印度北部的犍驮罗雕刻时这两种的混合却变成了印度佛教像座或背光上最常用的莲瓣。后来随佛像传入中国便极普遍地为我们所吸引，我们的南北朝期的仰莲覆莲、莲瓣纹都有极丰富的发展，是各种像座和须弥座上最主要的图案，而且唐宋以来还应用普通的应用到我们的柱础上。

第二种可以称为植物花样的只有巴比伦—亚速系统的一种“一束草叶”的图案，和极简单的圆形多瓣单朵的花。除此之外，说也奇怪，世界上早期的图案中，就没有再找到确为花或草的纹样。原始时期的民族和游牧狩猎时代产生了复杂的几何纹和虫蛇鸟兽，对于花草似乎没有兴趣。就是这“一束草”也还不是花叶，只不过是一把草叶捆在一起的样子。“一束草”图案是七个叶瓣束紧了，上端散开，底下托着的梗子有两个卷头底下分左右两股横着牵去，联上左右两旁同样的图案，做成一种横的边饰。这种边饰最初见于亚速的釉墙上面。这个式样传到小亚细亚西部，传到古希腊的伊恩尼亚，便成了后来希腊建筑雕刻上一种重要图案。上面发展出鸡爪形状的叶瓣，端尖向内，底下两个卷头扩大了成为那种典型的伊恩尼亚卷头。在希腊系中这两个卷头底下又产生出一种很写实的

草叶，带着锯齿边的一类，寻常译为忍冬草的，这种草叶，愈来愈大包在卷头的梗上，梗逐渐细小变成圈状的缠绕的藤梗。这种锯齿忍冬叶和圈状梗成了雕刻上主要图案，普遍盛行于希腊。最初的正面鸡爪形状叶反逐渐缩小，或成侧置的半个，成为不重要部分。另外一种保持在小亚细亚一带，亦用于希腊古代红陶器上的，是以单纯黑色如绘影的办法将“一束草”倒转斜置，而以它的卷头梗绕它的外周。这也可说是最早的“卷草纹”，这图案亦见于意大利发掘的古代伊脱拉斯甘的陶棺上。这种图案梗圈以内的组织仍然是同原来简单的“一束草”没有两样。

锯齿边的忍冬草在伊恩尼亚卷下逐渐发展得很大也很繁复，成为希腊艺术中著名的叶子。叶名为“亚甘瑟斯”，历来中国称忍冬叶想是由于日本译文。亚甘瑟斯叶子产于南欧，在哥林斯亚的柱头上所用的就最为典型。每一叶分若干瓣，每一瓣再分若干锯齿；瓣和瓣之间相连不断，仅作绉纹，纹凸起若脉络。另一特征是这种叶子的脉络不是从中心一梗支分左右，而是从叶座开始略平行于中间主脉，如白菜叶的形状。

这种写实的“亚甘瑟斯”叶子发展到成熟时，典型的图案是以数个相抱的叶子做个座，从它们中间长出又向左右分开的两个圈状的梗，两梗分向左右回绕，但每梗又分两支，一支向内缠卷围绕，一朵圆形花在它圈中，另一支必翻转相反的方向又自作一圈。沿梗必有侧面的亚甘瑟斯叶包裹在上面，叶端向外自由翻卷做成种种式样。这个图案在罗马全盛时代在雕刻中最普遍，始终极其变化写实的能事。它的画法规则很严格，在文艺复兴后更是被建筑重视而刻意摹仿。所以这种亚甘瑟斯或忍冬卷草是西方系统古典希罗艺术主要特征之一。凡是叶形的图案，几乎无例外的都属于这个系统。

但在敦煌北魏洞中所见是西域传入的“忍冬草叶”图案，不属于希罗系统。它们是属于西亚细亚伊兰系的。这种叶子的典型图案是简单的侧面五瓣或四瓣，正面为三瓣的叶子，形状还像最初的一束草，正像是从小亚细亚陶器上的卷草纹发展出来的。这个叶子由一束分散的草瓣发展到约略如亚甘瑟斯的写实叶子。主要是将瓣与瓣连在一起成了一整片的叶子。它不是写实的亚甘瑟斯而是一种图案中产生的幻想叶子。它上面并没有写实的凸起的筋络，也不分那繁复的锯齿，自然规则大小相间而分瓣等等。这种叶子多半附于波状长梗上左右生出，左旋右转地做成卷草纹边饰图案的。

这种叶瓣较西方的亚甘瑟斯叶为简单而不写实，但极富于装饰性。叶子分成主要的数瓣，瓣端或尖或卷按着旋转的姿势伸出或翻转。侧面放置时较为常见都是分成两三个短瓣一个长瓣，接近梗的地方常另有一

瓣从对面翻出，变化也很多。如果是正面安置时，正中一瓣最长，两旁强调最下一瓣向外的卷出，整个印象还保持着“一束草”雏型时的特征，底下的两卷则变化较大，改成种种的不同的图案。这种的忍冬卷草叶纹是东罗马帝国时代拜占庭雕刻的特点。这种叶子所组织成的卷纹图案也曾受一些西罗马系的影响，所以有一些略近于亚甘瑟斯卷纹。但在大体上是固执的伊兰系的幻想的忍冬叶。罗马帝国灭亡之后，由基督教再传入欧洲时最普遍地见于中世纪早期的基督教雕刻与绘画上，更多见于地木雕板和象牙雕刻上。这就是著名的罗曼尼斯克的草纹，当时完全代替了古典的罗马写实卷草，不但盛行于西欧各处中世纪教堂中，也普遍的出现于北欧和东欧的雕刻图案上。

在敦煌早期洞窟中所见的忍冬叶有极不同的两种。一种就是这里所提到的道地的伊兰系的忍冬叶。组织成雕刻型的边饰，以粉彩用凹凸法画出的。这种画案很多是将侧面叶子两两相对，或颠倒相间排列成横条边饰，如在几个北魏洞的壁带上，墙头上和佛龕券沿上所见。这种图案显然是由西域输入的。但很多凹凸法已因色彩的分配只有装饰效果没有起伏。另一种是画在墙壁上段壁画中的。在一列画出的幕沿和垂带底下，一整组的叶子和一个飞仙约略做成一个单位，成列地横飞在空中，飘荡地驾在云上。幕和垂带，飞仙的飘带，披肩，衣裙，周边忍冬叶都像随着大风吹偏在一面。这种运用腕力自由地在壁上以伶俐洒脱的手笔画出的装饰图案，是完全属于汉代两晋画风的。这种同飞仙云气一起回荡的忍冬叶不组织成为边饰，只是单个的忍冬叶子的式样是属于上面所说的伊兰系统的图案。两两相对雕刻型的忍冬叶边饰中叶子和这一种作风和处理方法如此之不同，却同见于一个早期的洞内，说明雕刻型的保持着西域输入的原状，且装饰在石造建筑物原有这种雕刻的位置上，而绘画型的则是完全以自己民族型式的手法当作画壁来处理，老实不客气的运用所谓“柱壁皆画云气，花藨，山灵，鬼怪的”作风，将忍冬叶也附带的吸收进去。这样的忍冬叶虽来自西域，但经中国画师之手和飞仙组织在一起，叶瓣也像凭风吹动，羽化登仙，气韵生动飘洒自然完全的民族形式化了，洞壁上部所见就是一例。前边所提出当时画工是否能吸收新鲜养料，而保持原有优良体系而更加丰富起来，这种忍冬叶的汉化就给我们以最肯定的回答。

更可惊异的是这完全以汉画手法来处理的忍冬叶，和含有雕刻性质的伊兰系的忍冬叶图案，并不从此分道扬镳，各行其是。很迅速的它们又互相影响。绘画型的豪放生动的叶子竟再组织到边饰的范围内，且还影响到真正石刻上的忍冬叶图案如图版，使每个叶子的姿势脱离了原来

的伊兰系的呆板而大为活泼。图版中，南北响堂山石窟寺石榴上忍冬草纹的浮雕实可算雕刻图案中的杰作，尤其是浮雕极薄也是出于传统手法，刻工精美而简练，更产生特殊的效果。这种经过汉风变革过的伊兰系忍冬草纹也是当时传入朝鲜日本的最典型的图案之一，且是唐以前的一种特征。因为它同盛唐的卷草纹又极为不同。唐初所发展的草叶另属一个系统，彼此之间仅有微妙的关系，当在唐卷草一节中再详细讨论了。

北魏到隋的洞窟中有极明显的外来因素，还没有经过自己体系的融化收纳的，这外来的手法特征仅有某一些是所谓犍陀罗风，由于发掘资料知道佛像在西域多采用模型翻制，所以相当保有浓重的犍陀罗中希腊意味，情形同画壁显著受波斯风手法的不同。在敦煌洞中塑像曾几经重装，很难指出原来的特点，但在佛座上所刻莲瓣而论，犍陀罗风是充足的。除此之外在画壁上多处所见的不是汉晋的手法就是浓重的波斯型的西域作风。在装饰上使我们最注意的是用白粉描线和打小点子等手法，尤其是龕壁底色是深色的。这种白粉线的应用同库车附近各窟中的画壁上的很近似，白粉很显明的是当时龟兹伊兰语系民族索格特的画工所常用的画料。在中国白粉从汉代起就曾应用于彩画的陶器上面。但汉宫典质里提到：“以胡粉……”

（林徽因注：未完底下尚未找着。）

（此文选自清华大学建筑学院编：《建筑师林徽因》，北京：清华大学出版社，2004年。全部按原文，未加任何改动。）

林徽因（1904—1955）是我国现代文化史上的杰出女性，著名建筑学家、文学家。她早年与梁思成先生一起投身中国古建筑的研究，并一起创建了清华大学建筑系。解放后，她在中华人民共和国国徽设计、人民英雄纪念碑设计和景泰蓝工艺革新等方面作出了卓越的贡献。

前言

辉煌博大的中国敦煌石窟艺术汇集了一千多年以来中国佛教彩塑、壁画的精华，保存了中国古代文化、艺术、经济、风俗等诸多方面的珍贵图像资料，反映了佛教艺术传入中国之后，逐步与中国传统文化融合的发展演变历程，体现了中西文化交流所产生的作用于中华文明的巨大推动力。对于敦煌石窟艺术的研究，早在一个多世纪之前，就有前辈学人、艺术家为之锲而不舍、呕心沥血，付出了全部的身心 and 精力，通过几代人的奋斗与努力，从艺术风格、艺术技法、艺术美学、图像考古、文化历史等诸多方向对敦煌壁画、彩塑进行了全方位的研究，并取得了大量辉煌的成果。

由我带领的课题研究小组（杨建军、高阳、孙晓丽、刘珂艳、李迅文）从1999年开始，着手进行“中国敦煌历代装饰图案”这一科研项目研究。研究内容和方法是将敦煌壁画和彩塑上装饰图案的部分进行系统的分类、搜集和整理，根据装饰图案在石窟中所处的不同位置 and 不同装饰功用，分成若干类别。在每一个类别中又按照历史时代的先后顺序，选择每个时期最为典型 and 优美的装饰图案，进行整理性的临摹。这种“整理临摹”既不同于完全依照敦煌壁画现状的复制，也不同于凭借想象进行的“复原”，而是在忠于壁画装饰图案原造型、色彩 and 功能的基础之上，运用图案学的组织构成原理 and 对敦煌图案的理解，将图案残缺的部分补充完整，再现图案的整体造型、构图 and 色彩。通过这样的整理临摹，可以使我们的更加清晰地看到中国敦煌历代装饰图案的大体面貌 and 发展演变过程，更易于把握敦煌装饰图案的装饰特征、装饰功能，对于当代设计师、美术工作者在设计创作中运用敦煌图案元素进行现代设计有着非常实际的作用。对于每类敦煌图案，我们用简明扼要的文字进行了历史文化、

艺术特征、装饰效果等方面的介绍，每幅图案都注明了所处洞窟窟号与朝代，更有助于读者对敦煌装饰图案进行系统全面的了解。通过课题组全体成员的不懈努力，在2004年8月完成了第一阶段的研究，整理临摹了三百余幅装饰图案，这些图案源于敦煌石窟中的壁画、彩塑，分为十个类别：藻井图案、平棋和人字披图案、龕楣图案、华盖图案、背光图案、佩饰图案、边饰图案、单独图案、地毯和桌帘图案、花砖图案。每一个类别中按照敦煌石窟十个时期排序，包括：十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元。另写作了十篇分类说明文字介绍每一类装饰图案的成因、特征、历史演变进程等。这些研究成果由清华大学出版社出版了《中国敦煌历代装饰图案》一书。

在此之后，我们对敦煌图案的研究并未停步，由于深感敦煌石窟中装饰图案内容的丰富与博大，可学习借鉴的东西取之不尽、用之不竭，我们又制定了第二阶段的研究计划，沿用第一阶段的研究方法，进行《中国敦煌历代装饰图案——续编》的编绘工作。在续编的这本书中，我们又列出了九类敦煌图案，包括：头饰图案，手、足图案，动物图案，树木图案，供器图案，宝座图案，火焰图案，云纹图案，几何纹图案。这九类装饰图案在敦煌石窟中虽然只是大型壁画中的局部内容和局部装饰，但却是壁画中不可或缺的组成部分，在装饰功能和装饰效果上颇具特色，通过局部反映出敦煌石窟艺术整体的历史风格与艺术风貌。这九类图案经过整理，完整呈现给读者，具有很强的借鉴与应用价值。例如，头饰图案和供器图案可以给予现代的首饰与器皿设计启发作用；宝座图案和几何纹图案可供现代的建筑家装、纺织设计借鉴；手足姿、动物、树木、云纹等图案则可以成为现代绘画和平面设计的应用元素。老一辈艺术家、敦煌