



“十三五”普通高等教育本科部委级规划教材

中国传统经典纺织品 纹样史

THE PATTERN HISTORY OF CHINESE
TRADITIONAL CLASSIC TEXTILES

李建亮 | 主 编
温 润 | 副主编

内 容 提 要

本书为“十三五”普通高等教育本科部委级规划教材。我国自古就是一个纺织大国，有着悠久的纺织业发展历史，作为文化传承的纺织品纹样来说，具有历史悠久、内涵丰富的特点，是几千年来中华民族智慧的结晶，是我国当代设计创新文化的土壤。本书主要按纹样类别系统讲授传统纺织品纹样的发展变化，考察各个时期纺织品纹样的艺术特点及发展规律，图文并茂，内容详实。本书既可作为高等院校服装专业的学习教材，也可供行业相关人员学习参考。

图书在版编目（CIP）数据

中国传统经典纺织品纹样史 / 李建亮主编. — 北京：
中国纺织出版社有限公司，2020.3
“十三五”普通高等教育本科部委级规划教材
ISBN 978-7-5180-6825-8

I. ①中… II. ①李… III. ①纺织品—纹样—中国—
高等学校—教材 IV. ①TS194.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 217548 号

策划编辑：魏 萌 责任编辑：谢冰雁
责任校对：楼旭红 责任印制：王艳丽

中国纺织出版社有限公司出版发行
地址：北京市朝阳区百子湾东里 A407 号楼 邮政编码：100124
销售电话：010—67004422 传真：010—87155801
<http://www.c-textilep.com>
中国纺织出版社天猫旗舰店
官方微博 <http://weibo.com/2119887771>
北京华联印刷有限公司印刷 各地新华书店经销
2020 年 3 月第 1 版第 1 次印刷
开本：787×1092 1/16 印张：13
字数：180 千字 定价：58.00 元

凡购本书，如有缺页、倒页、脱页，由本社图书营销中心调换

前言

纺织品艺术设计专业（染织艺术设计）是我国最早设立的艺术类设计专业之一，具有四十多年的发展历史，为我国纺织业的发展培养了一批又一批的优秀设计人才。“中国传统经典纺织品纹样史”是纺织品艺术设计专业的一门专业基础必修课，在国内众多高校中都有开设，主要让学生了解中国各个历史阶段纺织品纹样的发展变化，考察各个时期纺织品纹样的艺术特点及发展的规律。其作为一门重要的理论性课程，在实际教学中却没有一本系统性的教材，教师只能通过自己收集的资料、自编讲义来授课，缺乏统一性和规范性。学生课后也缺少系统性的参考书来指导，无形当中影响到课后学习的积极性和有效性。近年来，随着慕课、微课等在线课程的发展，学生自主学习的要求不断加强，学生对教材的需求也越来越迫切，作为一名任课教师也深深感到自己所肩负的责任和义务，有必要为学科建设的发展、为学生的学习，编一本实用的纺织品纹样史教材，这也是本教材编写的初衷。

本书共九章，主要按纹样类别系统讲授传统纺织品纹样的发展变化，并结合不同时期社会审美以及纺织技术的发展，来考察各个时期纺织品纹样的艺术特点及发展的规律，从而系统掌握传统纹样的发展路径。通过教材的学习，有助于学生从历史发展的角度审视中国纺织品纹样的发展变化，从各类纺织品纹样的传承中理解其构成、纹样特征、色彩特点、制作工艺和文化内涵。并在此基础上，拓宽学生的视野，培养学生多元化的审美修养，培养学生对中国传统纺织品纹样及传统文化的认知能力，并善于从广博、丰厚的民族纺织艺术中提炼出适宜现代社会生活需要的纹样精华，以增强学生的理论水平和整体设计能力，为学生从事现代纺织品艺术设计打下良好基础。

“中国传统经典纺织品纹样史”课程多以理论讲授为主，涉及

众多实物以及工艺技术资料，为能有效调动学生的学习积极性，建议采用理论授课和博物馆实地参观相结合的方式，以增强学生的直观认识和理解，还可以做成慕课、微课等在线课程，方便学生的课后学习。

本书由李建亮主编、温润副主编共同完成：第一章、第七章、第九章由东华大学纺织学院温润老师编写，第二章至第六章、第八章由浙江理工大学服装学院李建亮老师编写，并最终统稿。

本书在编写过程中得到学校领导以及东华大学、苏州大学、南通大学众多兄弟院校教师的支持和帮助，使编写有了良好的基础条件和师资力量。在此，向给我们提供帮助的各位老师表示真诚的感谢！本书在理论研究的深度和广度上还存在很多不足之处，望各位同行专家批评指正。

李建亮

2019年5月26日

教学内容与课时安排

章 / 课时	课程性质 / 课时	节	课程内容
第一章 / 6	专业基础课 / 32	·	几何纹样
		一	回纹、云雷纹
		二	菱形纹、杯纹
		三	联珠纹
		四	万字纹
		五	棋格纹
		六	锁子纹
		七	龟背纹
八		八搭晕	
第二章 / 4		·	动物纹样
		一	龙纹
		二	凤纹
		三	禽鸟、瑞兽纹样
第三章 / 6		四	衣冠等级上的禽兽纹样
		·	植物纹样
		一	茱萸纹
		二	忍冬纹
		三	散花纹样
		四	团花纹样
		五	树纹
	六	生色花纹样	
第四章 / 2	七	缠枝纹	
	·	人物纹样	
	一	童子纹样	
	二	宗教人物纹样	
		三	戏曲故事人物纹样

续表

章 / 课时	课程性质 / 课时	节	课程内容
第五章 / 2	专业基础课 / 32	·	吉祥纹样
		一	吉祥纹样的起源与发展
		二	吉祥纹样的表现手法
		三	吉祥纹样的审美特征
		四	吉祥纹样的民俗文化内涵
		五	吉祥纹样的图案搭配
第六章 / 2		·	应景纹样
		一	应景纹样的概念及表现形式
		二	应景纹样的文化内涵
第七章 / 4		·	文字纹样
		一	文字纹样的起源与发展
		二	文字纹样的表现形式
		三	大气美观的形式美法则
第八章 / 4		·	天象纹样
		一	日、月、星辰纹样
		二	云纹
		三	十二章纹
第九章 / 2		·	器物纹样
		一	器物纹样的概念
		二	器物纹样的内容形式
		三	器物纹样的内涵与审美

注 各院校可根据自身的教学特点和教学计划对课程学时数进行调整。



第一章 几何纹样 002

第一节	回纹、云雷纹	004
第二节	菱形纹、杯纹	007
第三节	联珠纹	009
第四节	万字纹	014
第五节	棋格纹	016
第六节	锁子纹	018
第七节	龟背纹	019
第八节	八搭晕	022



第二章 动物纹样 026

第一节	龙纹	028
第二节	凤纹	038
第三节	禽鸟、瑞兽纹样	044
第四节	衣冠等级上的禽兽纹样	061



第三章 植物纹样 068

第一节	茱萸纹	069
第二节	忍冬纹	070
第三节	散花纹样	072
第四节	团花纹样	073
第五节	树纹	079
第六节	生色花纹样	084
第七节	缠枝纹	090



第四章 人物纹样 100

第一节	童子纹样	103
第二节	宗教人物纹样	111
第三节	戏曲故事人物纹样	124



第五章 吉祥纹样 132

第一节	吉祥纹样的起源与发展	132
第二节	吉祥纹样的表现手法	133
第三节	吉祥纹样的审美特征	135
第四节	吉祥纹样的民俗文化内涵	137
第五节	吉祥纹样的图案搭配	138



第六章 应景纹样 150

第一节	应景纹样的概念及表现形式	150
第二节	应景纹样的文化内涵	155



第七章 文字纹样 158

第一节	文字纹样的起源与发展	158
第二节	文字纹样的表现形式	160
第三节	大气美观的形式美法则	172



第八章 天象纹样 176

第一节	日、月、星辰纹样	176
第二节	云纹	179
第三节	十二章纹	185



第九章 器物纹样 192

第一节	器物纹样的概念	192
第二节	器物纹样的内容形式	193
第三节	器物纹样的内涵与审美	196

参考文献 198

几何纹样

课题名称：几何纹样

课题内容：

1. 回纹、云雷纹
2. 菱形纹、杯纹
3. 联珠纹
4. 万字纹
5. 棋格纹
6. 锁子纹
7. 龟背纹
8. 八搭晕

课题时数：6课时

教学目的：主要阐述各种几何纹样的基本概念、基本形式与发展变化，使学生了解相关几何纹样的形式特点及审美内涵，把握几何纹样发展变化的趋势，提升学生的设计创造能力。

教学方法：讲授与讨论

教学要求：

1. 让学生了解几何纹样的产生与纺织技术之间的制约关系。
2. 使学生理解各种几何纹样的形式与内涵。
3. 使学生掌握几何纹样的历代演变特征。
4. 使学生了解外来纹样对我国几何纹样发展变化的影响，对当今外来纹样的吸收借鉴有指导意义。
5. 使学生掌握几何纹样的装饰规律，并能结合流行趋势提出几何纹样创新应用的建议。

课前准备：教师准备相关几何纹样的图片以及应用的实例图片，学生提前预习理论内容。

第一章 几何纹样

几何纹样历史久远，是中国以及世界迄今发现最早的图案艺术之一，也是中国传统纹样的重要组成部分。其结构规整，样式丰富，形美意深，历久弥新，至今仍是纺织品图案设计的主要题材与形式。本书将首先对几何纹样进行阐释。

一、几何纹样的概念与形式

几何纹样是由抽象到极致的点、线、面组合而成的图形。几何纹样不仅包括点、线、面本身，还包括方格、三角、八角、菱形、圆形、多边形等有规则图形，以及将这些有规则图形往复、重叠、交错后形成的各种形体。在传统织绣纹样中，几何纹样通常呈现两种形式：一是以抽象型单独出现为主；二是与自然纹样组合表现。

几何纹样的构成，给人以美感的主要因素是节奏。它如同音律一样，是某一特定单位有规律的重复。哪怕是最简单的点或线，只要按照一定的间隔重复排列，便有了节奏，将这样的节奏丰富化、多样化，便形成了复杂的几何纹饰，华美变幻。

二、几何纹样的沿革

几何纹是中国丝织物上最早使用的纹样。早在公元前14世纪前后，在河北藁城台西村商代遗址出土的青铜器上黏附的丝织物印痕，便呈现出几何纹样式。再如河南安阳殷墟出土的铜钺上所附的绮织物印痕、陕西宝鸡茹家庄西周墓出土的铜剑上黏附的多层丝织物印痕，以及北京故宫博物院收藏的商代玉戈上所附的残绮印痕等（图1-1、图1-2^①），全部都是单独形式呈现的几何纹样，如回纹、菱纹和雷纹。



图 1-1 河南安阳殷墟出土铜钺，商代



图 1-2 青玉曲内戈原物，商代

① 黄能馥. 中国丝绸科技艺术七千年 [M]. 北京: 中国纺织出版社, 2002: 9-10.

为什么丝织物上的几何纹样出现的最早？那是缘于当时织绣工艺的局限，古人尚未掌握复杂的技艺，尚未发明先进的机器，不能织绣出复杂多变的图纹，只能以简单的点和线构成一些基本图形。然而，随着纺织技术的不断进步，几何纹样并没有因复杂纹样的出现而结束；相反，通过不断总结而愈加完善，并以其特有的艺术魅力，在中国传统织绣纹样中独树一帜。总之，商代纹织物的几何构图奠定了先秦时期的纹样风格，对此后的几何纹也有重要影响。据夏鼐先生考证，商代已“改进了织机，发明了提花装置”，这从商代石刻奴隶主像上可以得到印证，石像身穿织纹衣，束勾连雷纹腰带，纹样整齐划一，似属提花织物，此类纹织物都是平纹地、经浮起花，要由比较复杂的提综手段才能织出。

进入春秋战国时期，几何纹样已经很少像商周那样以单独的形式出现，而是通过各种排列组合，变幻出更多复杂的图纹。例如，将各种圆点、圆圈、短线、长线、直线、曲线、方块、三角、菱形等单个几何纹样，用连缀错位或穿插的方法，构筑成二方连续或四方连续图纹，使单独纹样得到延伸，有规律地朝四方辐射，形成一个整体。最为典型的实物是湖北江陵凤凰山楚墓及湖南长沙左家塘楚墓出土的矩纹锦绣。

此外，春秋战国时期较为常见的另一种装饰手段，即将各种不同形体的几何图形相加、相叠、相套，从而组合成更为复杂的几何图纹。如湖北江陵战国墓出土的丝绦，以菱纹构成基本骨格，在每个菱纹的相交处，都叠压一个扁形的六角图纹，六角图纹横向排列，使斜向交叉的菱纹和横向连续的六角图纹得到有机的结合。

汉代丝织品中常用的几何纹样，主要有杯纹、矩纹、棋纹及波纹等。杯纹的做法是将两个小菱形与一个大菱形相叠，构成一个类似古代耳杯的骨格图纹，在骨格内的空间，再套入菱纹、回纹、矩纹等几何形体。东汉经学家刘熙在《释名·释采帛》中论述：“绮有杯文，形似杯也”即指此。波纹是汉代新出现的几何纹，它的特点是以曲折的线条组织成横向连缀、高低起伏的波浪之状，在波浪的空隙部位，则镶嵌以散点、圆圈、八角、瑞兽及富有吉祥寓意的汉字铭文，长沙马王堆汉墓出土的波纹孔雀纹锦及新疆民丰汉墓出土的续世纹锦，便属于这种类型。

魏晋南北朝时期的几何纹样又有了新的变化，最明显的特征是将汉代的波纹夸张增大，使之变成一种曲折的图案框架，在框架内的空格处，填充以各种动、植物纹样，使画面呈现出韵律之感。新疆吐鲁番北凉墓出土的动物几何纹锦，就是这一时期的代表作品。除此之外，方格、圆环、六角等几何图形也常被用作纹样骨架，在方格、六角或圆环之内，嵌入各种鸟兽图纹和植物图纹。

唐代重视具有写生趣味的花鸟图纹，几何纹样已经退居次要地位。这个时期的几何纹样主要有方格纹、锁子纹、龟背纹及联珠纹等，其中以联珠纹最具特色。那是受波斯萨珊王朝影响的一种纹饰，以串珠构成圆圈，圆圈之内填以鸟兽，圆圈之外则加以经过变形处理的花枝图纹。

从宋代开始，几何纹样在丝织品中重露头角。与宋代拘谨、严肃的审美情趣相适应，

这个时期的几何纹样趋于规范化，组织严密，结构工整。宋代几何纹样的主要形式有方棋纹、方胜纹、锁子纹、球路纹、樗蒲纹、龟背纹及八搭晕等。其中以八搭晕最负盛名，据说产于五代而流行于两宋。元代费著撰写的《蜀锦谱》记载宋代“官告锦花样”，即有“盘毬锦、簇四金雕锦、葵花锦、八搭晕锦”等名目。这是一张复合式图纹，以垂直、水平、对角线按“米”字格式做成图案的基本骨格，在垂直、水平、对角线的交叉点上套以方形、圆形、多边形框架，框架内外再填以各种几何图纹。这种纹样的特点是端庄凝重，富于变化，给人以锦中有锦、纹中有纹之感，堪称中国几何纹样的一大典范。

明清时期的几何纹大多沿用或取法于宋式。不论结构繁简，一般多设有骨架，常用骨架有卍字形、方形、菱形、圆形、龟背形及多边形等，在骨架的空格内填以龙凤、花鸟等图纹。传统的八搭晕到了明清时期则变得更为精细、繁缛，尤其到了清代中期，这一特征反映得尤为突出。在宋代绫锦纹样基础上发展而成的窗格纹、锦上添花纹和锦地开光纹等大型组合纹样，在这一时期也得到了广泛运用，除用于衣衾、桌围、椅帔、靠垫等物之外，还用于字画、书函及墙面的装裱。

总之，几何纹样题材的诞生应是一部分直接从自然物中得到或抽象出的，一部分则经由“象形”的变化阶段而逐渐演化来的。几何纹大多以连续性、简洁性的形式出现，多是将客观事物规律化抽象的结果，并且只保留了物象极为突出的客观形态。因此，几何纹历经夏商周时期的发展演变，伴随着春秋战国时期神性的减退、人文理性的增加、神话思维的历史化，使得几何纹所代表的文化意蕴特别是自然崇拜的神性趋于消失，而仅仅保留了几何纹的形式。

第一节 回纹、云雷纹

一、回纹、云雷纹的概念与产生

回纹、云雷纹是古代几何纹样的一种。“回”字在《说文解字》中解释为：“回，转也。从口，中象回转机。”回字形源自于水在流动时产生的旋涡形态，从“回”字的结构看，水的旋涡形态与回纹的构成形式相同，都呈现出一种向心回旋的框架结构。而云雷纹的纹样单位自中心向外环绕连续与古文体“云”和“雷”字相似而得名（图1-3、图1-4^①）。此种纹样有的作圆形连续构图，称为“云”纹；有的作方形连续构图，称“雷”纹。云，《说文解字》：“山川气也。从雨，云象云回转机”。古文“云”字为涡旋形。雷，《说文解字》：“阴阳

① 许慎：《说文解字》[M]。北京：中华书局，1978：241-243。

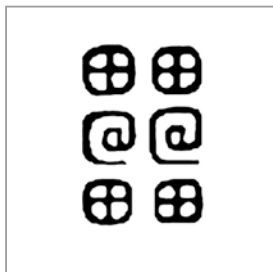


图 1-3 古文“云”字



图 1-4 古文“雷”字

薄动，雷雨生物者也”。圆形为云纹，方形为雷纹。

回纹、云雷纹起初主要作为青铜器的地纹，用以烘托主题纹饰。后来单独出现在器物颈部或足部，或作为边饰使用，有时也用它将两种纹样隔开。从实物资料来看，丝绸上出现的最早纹样是商代丝织物上的回纹、云雷纹。如殷墟出土的青铜钺上的残留丝织物，便是一片回纹绮（图1-5、图1-6^①）。再有故宫博物院藏的一把商代青玉曲内戈上面黏附有条状云雷纹绢（图1-7、图1-8^②），安阳殷墟妇好墓出土的青铜偶方彝等商代器物上的丝织品印痕。这些都为暗花图案，在平纹地上起经线浮花，因不同浮长的经线反射光线的能力不同，形成了花纹。回纹、云雷纹盛行于商和西周，当时主要用于青铜器装饰，后发展到作为金属工艺、瓷器、染织、漆器等多种工艺品装饰。

二、回纹、云雷纹的形式与美感

回纹、云雷纹的典型特征是以连续的回旋形线条构成几何形态。商周时期，云雷纹图案造型简练、概括，并富有抽象的趣味，强调夸张和变形。当时云雷纹大体有单旋云纹、对旋云纹、“S”形云纹、“T”形云纹、勾连云纹等几种样式，被大量应用在青铜器、玉器、陶器及服饰品的装饰方面，尽管载体的材质和加工工艺各有不同，但它们



图 1-5 黏附回纹绮的青铜钺，商代



图 1-6 青铜钺上的回纹绮，商代

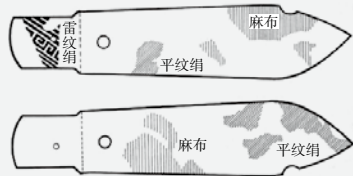


图 1-7 玉戈正背面黏附的绢、麻布部位示意图，商代



图 1-8 玉戈上云雷纹绢的摹纹，商代

① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 4.

② 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 5.

的总体风格和造型形象却是统一的。风格格调上，由于云雷纹分担着协助巫觋沟通天地人神、承受皇天福祉的神圣使命，也因此显得滞重深沉、雄健刚硬而带有神秘森然的寒意。

回纹、云雷纹简单有力的线条加强了装饰品的神秘感。它以直线为主，弧线为辅，总体轮廓结构通常以直线为主调。由此可见，简单的构形元素被先民们灵活运用之后便显得和谐自然。云雷纹中线条的宽窄疏密和每个单位云形的间距位置，都显示出一种合乎形式美法则的总体规划与独特美感。

云雷纹的结构简洁明快，布局严密、工整，通常由许多各自独立的单旋云纹或由两个单旋云纹组合而成的单位纹成带状装饰，主要装饰在服饰的领部、袖部及下摆等边缘位置。

云雷纹的另一种变化形式是勾连雷纹。它由近似的“T”形互相勾连的线条组成，填以云纹或雷纹（图1-9、图1-10^①），盛行于晚商至周初，战国时再度流行。丝织品上的云雷纹是图案化的造型，结构对称、重复、重叠，由此来表现图案的韵律与节奏。因是暗花，随着观察方向的不同，所见到的花纹形状也不相同，若隐若现，体现出一种神秘感。

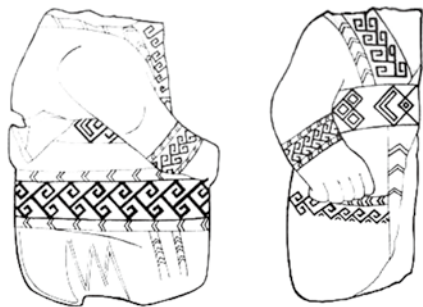


图1-9 白石雕像上的勾连雷纹，商代



图1-10 青铜器上的勾连雷纹，商代

三、回纹、云雷纹的文化内涵

首先，回纹、云雷纹产生并盛行于商周这个尊神事鬼、畏服天命、“有虔秉钺，如火烈烈”（《诗·商颂·长发》）、巫风剑影甚重的时代，特定的文化氛围和历史背景为云雷纹注入一种交织着神权观念和敬畏情绪的凝重的精神内涵。《周礼·地官·大司徒》：“以本俗六安万民，……六曰同衣服。”汉代郑玄《周礼注》：“民虽有富者，衣服不得独异。”唐代贾公彦《周礼注疏》：“士以上衣服皆有采章，庶人皆同深衣而已。”商周时期，随着奴隶主贵族在政治、经济上统治地位的确立，服饰材料以及纹饰形象都被赋予了特殊的含义，具有了体现奴隶主统治权威和区别尊卑贵贱、等级地位的功能。从大量出土的商周实物看，云雷纹装饰在服饰中也是一种体现尊卑等级的符号，它是商代奴隶主阶层显示自己权力、意志和尊严的一个侧面体现。

其次，作为器物主要装饰的云雷纹，除了自身的节奏变化外，往往互相交织，产生一些新的图样，就像不同大小的编钟，在演奏中互相唱和。在节奏变化中，云雷纹的基本形

① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 6.

态继续保持完整，这就体现了另一种现代美学的概念——重复。重复可以单调，但也可以庄严；重复可以无聊，但也可以丰富。云雷纹的重复，以一种独特的节奏，展示着它的庄重、丰富。

再次，云雷纹中循环的结构，体现了万事万物内部对立和统一的特性。云雷纹富有环绕感、延伸感、起伏感，是生命原则在审美感觉与审美心理上的深刻体现。云雷纹以流动飘逸的曲线和回转交错的结构，以合乎“生命节奏”的形式关系，表述着先民普遍具有的“生动”心理体验。这种体验不仅仅影响了装饰花纹，更影响了书法、绘画等诸多领域。云雷纹源于自然，它行云流水的节奏，寄托着先人的审美理想，这些美学思想也同时贯穿到中华民族艺术的各个领域。认真学习和研究这些经验，对我们进行设计和创作，具有深刻而长远的指导意义。

总之，回纹、云雷纹的结构并不复杂，但组织得很好，在小范围内通过不同程度的长短、粗细、曲直、疏密对比和不同方向的转折，形成严谨而又有变化的构图。整个纹样像一首节奏明快、音色铿锵的乐曲。此种纹样迂回曲折，连绵不断，以简单纹样单位创构复杂而丰富统一的画面，有很强的装饰性。云雷纹至今仍被应用，显示出了很强的生命力。

第二节 菱形纹、杯纹

一、菱形纹、杯纹的概念

菱形纹、杯纹是古代几何纹样的一种，又称双菱纹。由一个大菱形和两旁两个小菱形叠合而成，外形似耳杯故名。

这种几何纹样流行于战国春秋时期，在汉代提花丝织品上也可见到。如在河南信阳长台关出土的春秋战国时期的杯纹绮（图1-11、图1-12^①）及在湖南长沙左家塘战国楚墓出土的小菱格纹绮，其菱形纹用细经织出，用粗于细经数倍的特殊挂经在菱格中央织出中心点，其余浮挂于织物背面，纹样结构严谨、富有变化。

汉代的菱纹织物可见于湖南长沙马王堆汉墓出土的罗、绮、绢、锦等织物上。如汉代烟色菱纹罗（图1-13^②），主



图1-11 杯纹绮复原图，战国



图1-12 杯纹绮摹纹，战国

① 黄能馥. 中国丝绸科技艺术七千年 [M]. 北京: 中国纺织出版社, 2002: 17.

② 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 31.



图 1-13 烟色菱纹罗摹纹，汉代



图 1-14 杯形菱纹绮摹纹 1，汉代



图 1-15 杯形菱纹绮摹纹 2，汉代

纹为瘦长菱形，两侧各附加一个不完整的较小菱形，虚实两行相间排列。汉代杯形菱纹绮（图 1-14^①），花纹以斜线对称构成的复合菱形为基础，这种复合菱形两头尖出，另外的两头加出双耳，形似耳杯。此外，汉代还出现了在杯纹绮和复合菱形中填饰花鸟纹的样式（图 1-15^②）。

二、菱形纹、杯纹的形式特征

菱形纹的构成方法主要有两种：一种是直接用几何纹如变体菱形纹作均匀排列，被称为“杯纹”的复合菱纹，这也是战国以来十分流行的传统图案。马王堆出土的杯纹绮、杯纹罗均属此类。汉晋丝绸中，杯纹略有变化，常常用来作为纹样的骨架，主题有花卉、禽、兽等，实例不少。早期的有叙利亚帕尔米拉出土的绮，其图案就是把马王堆汉绮中的对鸟换成了对兽；另一种是用连续的几何纹网作骨架，再在其中填入与之相适应的几何形或变体几何形，由直线条组成规范的菱形格，然后在菱形格中填入适合纹样。纹样题材丰富，几何纹、动物纹、植物纹均有。各种几何因素能大能小，能细能粗，能聚能散，能密能疏，形态千变万化。菱形格的相接处有时也带有附加装饰。从考古发现来看，复合菱纹到魏晋后便绝迹了，而第二种菱格填花图案则沿袭时间较久，在其后历代丝绸图案中几乎都能见到。

这种纹饰具有对称的特性，在丝织品纹样中被广泛采用，战国以后十分流行。以菱形纹为主题的花纹，经打散变异处理，或曲折，或断续，或相套，或相错，派生出许多新的形式，如耳杯纹、罄形纹（可视为缺角菱纹）、S形纹、Z形纹与三角形纹、六角形纹、卍字纹、圆圈纹、塔形纹等其他几何形纹，通过图案线条粗细、虚实的变化，

① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 36.

② 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 28.

组合相配,形成以菱形为框架的结构复杂的大菱形填花纹锦,犹如神秘的迷宫,尽显曲线之美。

三、菱形纹、杯纹的审美特征

菱形纹、杯纹以斜直线相互交叉或单个菱形图案连续排列的方式构成,或者说是由局部砌成的整体,即把单位菱形图案有规律地集合为整体纹样,从而产生具有新质的空间。其结构简单单纯,在连续的纹样构成中表现出一种有规律和有条理的秩序,这就是最简单的形式美。菱形纹样以其规整统一的秩序感使其在装饰图案中得到广泛应用。

菱形纹、杯纹因对称的性质具有均衡之美,其均衡构图通常表现为完全对称和不完全对称两种形式。在完全对称的情况下,菱形纹、杯纹可以沿着两条对角线和两条中点线作对称变换,在众多的装饰纹样中表现出规则的、整齐划一的稳定结构,产生出安静、和谐的庄重感,体现了自然和生命形态的静止状态。

当菱形纹、杯纹以二方连续、四方连续的形式无限重复展开时,就会呈现出一种富有韵律和动感的节奏。这是图案的一种组织形式,具有无限制扩展功能,饱含一定秩序却不存在开端与终结,在视觉上形成一种无限延伸、周而复始的空间效果,产生连绵不止、生生不息的独特魅力。

第三节 联珠纹

一、联珠纹的产生与发展

联珠纹是古代纹样的经典样式之一。联珠纹是由许多小圆相联结组成一个大圆的一种纹样,在唐代极为流行,广泛应用于织锦、印染、砖瓦、金银器、铜镜、漆器等工艺美术装饰上,具有时代特点。唐代画家阎立本的《步辇图》中描绘了唐贞观十四年(公元640年)吐蕃王松赞干布为求婚于文成公主派禄东赞到长安晋见太宗,使者身穿小袖锦袍,即“番客锦袍”,其纹饰为联珠纹(图1-16、图1-17^①)。大体上,隋代联珠纹的小圆珠较少,唐代的小圆珠较多,一般为16~20个不等。在联珠纹中,有饰鸟类的,如孔雀、雁、鸾鸟等(图1-18^②、图1-19^③);有饰走兽或家畜的,如狮、鹿、熊、天马、龙、骆驼等

① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 85.

② 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 75.

③ 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 76.

1-16	1-17
1-18	1-21
1-19	1-22
1-20	1-23



图 1-16 阎立本绘《步辇图》，唐代，北京故宫博物院藏

图 1-17 穿联珠纹“番客锦袍”的使者

图 1-18 联珠鸾鸟纹锦 1，唐代

图 1-19 联珠鸾鸟纹锦 2，唐代

图 1-20 联珠鹿纹锦，唐代

图 1-21 波斯萨珊王朝联珠翼兽纹锦

图 1-22 联珠花树对鹿纹锦，唐代

图 1-23 联珠对马纹锦，唐代

(图 1-20 ~ 图 1-23^①)；有饰人物的，如骑士、狩猎等(图 1-24、图 1-25^②)。在构图上，有单独式，也有对称式，但以对称式最多。

联珠纹一般认为起源于西亚。当时古波斯是西亚

文化发达的强盛大国，与唐代有着较密切的交往，在波斯进口的工艺品上，也大量采用此



① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 77, 80, 85.

黄能馥. 中国丝绸科技艺术七千年 [M]. 北京: 中国纺织出版社, 2002: 112.

② 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 82, 83.

种联珠纹。乌兹别克斯坦的瓦拉赫沙古城遗址出土的壁画(5~6世纪)中的联珠立鸟纹图像也出现在新疆克孜尔千佛洞壁画中。可以看出,“丝绸之路”的开辟架起了“外来文化”与“本土文化”交流的桥梁。

联珠纹在中国流行始于魏晋南北朝时期,唐朝达到顶峰,创造出具有中国特色的新纹样——“陵阳公样”,这种新纹样在纹样的骨架和主题上与联珠纹完全不同。“陵阳公样”是由窦师纶创造的,据张彦远《历代名画记》卷十载:“窦师纶,字希言,纳言陈国公抗之子。初为太宗秦王府咨议、相国录事参军,封陵阳公。性巧绝,草创之际,乘舆皆阙,敕兼益州大行台检校修造。凡创瑞锦、官绦,章彩奇丽,蜀人至今谓之陵阳公样。官至太府卿,银、坊、邛三州刺史。高祖、太宗时,内库瑞锦对雉、斗羊、翔凤、游麟之状,创自师纶,至今传之。”赵丰认为,花环团窠与动物纹样的联合很可能就是陵阳公样的模式。所谓“窠”,指服饰面料图纹是一个相对独立和封闭的主题纹样单元,唐代多为圆形,故也叫“团窠”。史料记载与出土的唐代丝织物达到高度的一致性。足以见得“联珠纹”的图案形式已被唐朝所吸收并消化,这时期国内也开始对联珠纹进行主题纹样的置换与创新,出现了一些具有中国设计特色的联珠团窠。《宋本玉篇》云:“穴中曰窠。”“窠”在图案中是一种主题纹样适合范围,强调它的相对独立和封闭性。整个图案由散点排列而成。“团”表示主题纹样适合范围的形状多为圆形。“团窠”是指圆形或基本圆形的纹样单位。在“联珠纹”的创新过程中,形式上已不同以往,它已不再是全图的中心,而是退到不太注目的位置,锦纹也多作团窠状错排,联珠环中小团花的变化也相当丰富,其风格全貌更像团花。又如团窠对龙纹绦,其团窠环的变化种类也多种多样,有联珠、双联珠、花瓣联珠、卷草等种类。这种经过仿制后的再创造以及独具匠心的再加工,使得这种图案纹样的流行面也相当广。

二、联珠纹的形式特征

联珠团窠图案中的主要部分是联珠团窠环,它由小的圆珠联成大的圆环,通常是深色作环、浅色作珠,一环中珠数不等,但以20颗上下居多。这种联珠环的含义不明,一般把它看作是波斯风格的典型代表。这在出土的唐代初期丝织品团窠环中占有主要地位。为了增加对中亚、西亚的出口或是为了满足居住在中国的外族的需求,中国的织工在南北朝时



图1-24 “四骑士”狩猎纹锦,唐代



图1-25 “四骑士”狩猎纹锦摹纹,唐代

期就已开始仿制带有波斯风格特别是联珠纹样的织锦。到唐代，这种仿制更多，可以分为两大类：小团窠联珠和大窠唐草联珠。

小团窠联珠：沿袭北朝斜纹经锦的传统，唐代的第一类仿制是小团窠联珠纹。团窠的体形一般较小，属于中小窠型。

大窠唐草联珠：是既模仿图案又模仿中亚、西亚织造技术的产物。在图案上，它采用较大的联珠环窠形，即大窠或独窠之类，团窠的体形均在40~50厘米。仅以散点错排的形式排列，纹样主要选择马、鹿、虎、狩狮等中国人较能接受的主题，而且在造型上又做了一定的修饰，使其更加华丽。

对称的纹样设置在联珠圆轮中，显得丰富、生动。圆珠与圆轮规则排列，向四方舒展，统一和谐。联珠纹常用于藻井、织锦与石刻等装饰。联珠纹具有丰满和热烈的艺术效果，这也正是唐代工艺美术风尚的形象反映。

三、联珠纹与中国织造工艺的进步

丝织物纹样与织造技术是紧密联系在一起的。提花技术是中国古代丝织技术中最为重要的组成部分，早在汉初就有多综多蹑式提花织机，《西京杂记》中写到汉初陈宝光妻用120蹑的织机织造散花绦。三国时期，魏国马钧改良了这种织机，创造了12蹑控制60综的巧妙机器。然而，唐代之之前均采用经线起花，由于综和蹑的数量不能太多，织物的图案经向循环也就不会太大。因此，在分析战国秦汉时期的提花丝织品时可以发现，其织物的图案宽度常达整个织物的门幅，但其经向长度却不超过几厘米。到了唐代，中国开始大量出现纬锦织物，大多色彩繁丽、花纹精美，走出了汉魏的“稚拙”，这与采用纬线起花技术的发展有着密不可分的关系。

由于外来联珠纹样的流行，促进了中国对联珠纹的模仿，模仿又促进纺织技术特别是提花技术的革新。可以说，波斯萨珊王朝联珠纹的传入和流行，不仅丰富了中国纺织纹样，同时也给中国提供了联珠纹发展和创新的土壤。更为重要的是中国古代纺织工匠在传统纺织机械的基础上，吸收外来纬锦织机的优点，从而创造出了古代独一无二的能控制经纬循环的束综提花织机。这种束综提花织机远比只能织出纬锦的中亚织机要先进很多，中国的束综提花机虽然是在联珠纹传入和流行的刺激下发明创造出来的，但它却为唐代之后丝织品的发展、创新提供了强大的机械基础。

联珠纹作为一种外来织物纹样，自南北朝时期开始便在中国传播、流行，直至隋唐时期才达到顶峰。正恰逢当时政治开明、思想开放、国力强盛和丝绸之路畅通的大环境，从而使得波斯文化在经过中亚的流行和过滤之后，在中国中古社会、文化和艺术中植入了异域因素，并产生了深远的影响。一方面，在外来联珠纹的刺激下，中国古代的丝绸织造技术迎来了自汉代以来的第二次高峰，从前不被统治阶级重视的纬线显花技术获得了复活，束综提花机正是在这样的环境下被创造出来。另一方面，在传统织物纹样的基础上，中国

古代织造工匠创造出大量变形联珠纹纹样，渐渐淡化了联珠纹原本浓厚的宗教色彩，使之世俗化。并最终创造出中国特有的“陵阳公样”，对后世丝织物纹样产生了深远的影响。中唐之后，联珠纹逐渐衰微，这主要与中国古代官服服饰体制向团窠的变化有关，从另一个角度也说明唐代丝绸纹样的发展越来越本土化，创造出了具有民族特色的纹样，从而使外来纹样逐渐衰微。

四、联珠纹的象征寓意

面对联珠纹，中国人难以知其义、解其纹，所看重的应更多是新奇的样式，其模仿往往是结合自身的观察和理解。在此基础上，某些形象的塑造似乎还隐含着更深一层的信息。负重的骆驼、牵驼的胡人以及有意标明的“胡王”字样（图1-26^①），极易使人联想到丝绸之路上贸易往来频繁、胡人称臣纳贡的场景。狮子取卧伏姿态，大象备鞍鞘、配象奴（图1-27^②），表明二者都已少了野性，是供人观赏、乘骑的驯兽。当年西方的玻璃器、金银器、香料等高档商品频频输入，除供皇家外，亦可在市场上流通，引得贵戚富豪争购攀比。唯有狮、象只见作为国礼赠送，不曾私家畜养，这显然是与它们的数量较少且不便运输相关。那么，狮、象是否作为西方异物的代表，关联着供奉的观念呢？理当如此，中国人所选择的西方形象又都隐喻了异邦绝域称臣纳贡的大国心态，而这正是历代帝王的“四夷宾服，万邦来朝”观念的沿袭和引申。因而，这些被选择的西方物产就具有了两重性。表层上，它们作为异域事物的代表，显示着中国对西方的好奇；潜层里，这种好奇乃至喜爱又伴随着中原文化的优越心态。

总之，6~8世纪，波斯萨珊王朝的联珠纹在中国的国土上经历了一个由发展到极盛的阶段，继而迅速地转入了衰微。693年，武则天禁锦，714年唐玄宗的禁断更加决绝，这种禁锦法令的持续加之服饰体制的变化，使得织物上的图案有了很大的改观。抑或是这种政治上的干预而导致联珠纹骤然衰微了。



图1-26 “胡王”锦



图1-27 盘绕狮象纹锦

① 黄能馥. 中国丝绸科技艺术七千年 [M]. 北京: 中国纺织出版社, 2002: 116.

② 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 218.

第四节 万字纹

一、万字纹的概念

万字纹指以“卐”字组成的连续纹样。据古籍记载，武则天长寿二年（公元693年）已将“卐”形读作“万”。在古印度、波斯、希腊也经常用这种纹样作装饰。我国常用它作为图案的底纹，用于纺织品、家具、建筑等装饰。在考古挖掘上，辽宁、青海等新石器时代遗址出土的陶器上就发现了许多“卐”字纹饰。所以说“卐”字在中国起源很早，可谓是中国最古老的纹饰之一。“卐”，与佛教东传有关，主要源于对佛经的翻译。《大方广佛华严经·入法界品》说，释迦牟尼“胸标卐字，七处平满”。在佛教中，“卐”和宝瓶等是象征吉祥的八件物品（即八吉祥）之一。“卐”在梵文里意为“致福”，有时写成“卐”。虽然写法有两种，但是运用在服饰纹样中，通常是左旋，即“卐”。“卐”字装饰在服饰织物上的历史也很悠久，覆盖区域也很广阔。在中外考古发现的文物中，“卐”字早在魏晋时期就已出现，那是因为此时佛教传入中国，象征佛教教义的图形纹饰也随之传入。自唐以后，汉族和很多少数民族开始常用“卐”字纹饰，特别是藏传佛教圣地西藏的藏民服饰与配件中，大量采用“卐”字作为装饰。除了昭示佛祖普度慈悲延绵无限之外，还带有世俗间那份向往美好生活的情感寄托，客观上反映出西藏农奴悲惨的生活境遇。

二、万字纹的形式特征

古代万字纹在织物中主要以三种形式呈现：

其一，“卐”字经常倾斜变形。因其独特的造型结构，无数个“卐”字可以首尾相连，组成菱形的万字“不断头”装饰。这种纹样大多被用作底纹，或单独装饰，或与其他散点纹样组合，形式感极强。同时，“不断头”也寓意奔腾不止、生命不息、万寿无疆之意（图1-28）。“卐”字不断头的应用率很高，原因是造型上可以不断循环，便于织造；装饰上可以随意搭配组合，易于设计；文化上蕴含富贵不断之意，标识吉祥。所以，“卐”字纹出现在古人生活中的各个角落。特别是在荷包、扇袋、手帕、香囊、衣被等纺织品上，“卐”字不断头永远带着一份吉祥意念，随着主人的起居出行而无声展现。



图1-28 “卐”字不断头，苏州丝绸博物馆藏

其二，与收尾相联的不断头迥异，还有一种“卐”字装饰手法是由单独“卐”字组成。这些“卐”字呈有秩序、有规律的排列，在画面中并不占据主要地位，一般是填嵌在其他繁复华贵的纹样空白之处，起点缀、丰富之用（图1-29^①）。单独“卐”字装饰无论是在民

① 陈之佛. 云锦图案 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1958: 10.

间还是宫廷织绣中都异常丰富，它较之其他传统纹样的符号概念更加明显，简单规整的笔画造型端庄秀雅，蕴含着无限的可能性和深邃的文化意蕴。

其三，在民间织物中，还有一些比较有新意的“卍”字设计，既非“卍”字不断头，又非单独完整的“卍”字，而是介于两者，处于似与不似之间，仔细看来，“卍”字之间由收尾相联的“寿”字纹贯穿四周，将“卍”字连在一起，别具意趣（图1-30、图1-31）。

三、万字纹的审美特征

万字纹是用“十”字向四周顺向曲折成“卍”字形，再互相联结成网状的一种纹样。因其上多饰花朵，所以元末明初文学家陶宗仪在《南村辍耕录》记载宋御府名画锦襖所用织锦中，有“紫曲水”一名，并注“俗呼落花流水”。今人多以落花流水称之，并成为著名纹样之一。落花与流水组用，源自唐宋诗词。唐代李白《山中问答》：“问余何意栖碧山，笑而不答心自闲。桃花流水窅然去，别有天地非人间”；唐代张志和《渔歌子》：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥”；宋代苏轼《书王定国所藏烟江叠嶂图》：“桃花流水在人世，武陵岂必皆神仙”。桃花在古代诗词中，往往与水相连，以示春汛。如唐代王维《桃源行》：“春来遍是桃花水，不辨仙源何处寻”；孟浩然《送元公之鄂渚寻观主张骝鸾》：“桃花春水涨，之子忽乘流”。宋代工艺美术的装饰中，汲取文学题材或直接由文人画家参与，故多产生诗意纹样。在纹样的发展变化中，曲水纹由原来的“卍”字变为水波，由桃花改为梅花，则更有一番新意。

“卍”字是古代祝吉的一种符号，在古希腊、波斯、印度等国均有应用。《辞海》：“卍字在梵文中作室利鞞蹉（Srivatsa），意为吉祥之所集。佛教认为它是释迦牟尼胸部所现的瑞相，用作万德吉祥的标志。”古代又有人认为它是太阳或火的象征。我国在武周时期，曾将此字读为万。唐时慧琳《一切经音义》认为“卍”字应以右旋为准。我国各民族所用“卍”字均有不同意义，土家族认为“卍”字象征太阳光芒，象征万能神力，包藏宇宙，神圣无比；苗族认为“卍”象征水车，旋转不息，预示丰收；羌族认为“卍”字象征人畜兴旺；维吾尔族认为“卍”字象征吉祥等。在我国民间工艺美术中，“卍”字纹应用极多，有单用，也有“卍”字相连，“卍”字联结的称为“卍”字流水或“卍”字不到头，表示连绵不断、永无尽头的吉祥意义。



图1-29 单独“卍”字纹样



图1-30 万福纹样，苏州丝绸博物馆藏



图1-31 新颖“卍”字纹样，苏州丝绸博物馆藏

第五节 棋格纹

一、棋格纹的概念

棋格纹又称“棋盘纹”“方棋纹”。以方格形为骨架，在空余部位填饰花卉或其他纹样，故又有人称它为几何嵌花纹样。此类纹样结构严谨，工整中见活泼。常用于丝绸织花。

据北齐颜之推《颜氏家训·勉学篇》载，梁朝全盛之时，贵游子弟“无不熏衣剃面，傅粉施朱，驾长檐车，跟高齿屐，坐棋子方褥，凭斑丝隐囊，列器玩于左右，从容出入，望若神仙”。沈从文先生对文中所提的“棋子方褥”有过这样的解释，即“方褥”为毛织物，杯纹“连续起来即成棋子格图案”。该解释只能看作是对纹样形式上的描述，而不能作纹样由杯纹演变为棋子格纹的理解。既然纹样命名为棋子格，则可知这是一种方格形的纹饰，或是与之近似的具有四边形框格结构的纹样。

格纹最初的载体是毛织物，商周时期开始用于新疆地区的毛毡和毛织物中。这表明方格纹在由西向东传播的过程中，先由以织造毛织物为主的中亚游牧民族接受，而后东传。河北平山战国中山王墓出土的玉人，身着的衣物上所饰的正是这种方格纹（图1-32）。古中山国属北狄，玉人头上的角形冠在山西侯马也有出土，从地域上分析，此应与畜牧业为主的生活方式及信仰有关，玉人身上的方格纹衣物也极有可能为毛织物。

格纹形式由西向东，由毛、棉织物向丝织物蔓延，新疆地区出土的汉代毛、棉织物上大量的格子纹展示了格纹在其时其地的流传态势，尤其是一些棉织物上的蜡染格子纹（图1-33^①），与具有强烈异域特征的女神、狮子、联珠等纹饰并饰于织物。新疆民丰县尼雅遗址出土的东汉蜡缬棉织物甚至被研究者们推测是西方传入之物，这为格纹的东传提供了有力佐证。



图1-32 中山王墓出土战国玉人，
河北省文物研究所藏

棋格纹与其他几何装饰纹样一样，源起于编织物组织纹理。在织纹中，这种形式的运用显得极为简洁自然。北朝两色方格纹平纹方框经锦依旧按分区排列彩经的方式织造，即织物由两种色彩的经纬线按1:1分区排列织成，纬线显花的缂织和绞编织物在色彩上较灵活。唐代的方方锦、蜀江锦（图1-34^②）是棋格纹的主要装饰载体。作为蜀锦的代表品种，方方锦、蜀江锦基本以棋格为结构，并在格中填花，规整而不失变化。

棋格纹在明清织锦上还常作为地纹出现，既有效衬托出主纹的形制，又增加了地部的层次变化，简洁有趣

① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 40.

② 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 96.



图 1-33 新疆民丰东汉墓出土的蜡染棉布



图 1-34 蜀江锦, 唐代

(图 1-35^①)。清末民初新创的月华锦、文华缎等也都一直延续着棋格纹的使用。

民国时期, 由于生活方式和审美观的变化, 棋格纹在服用丝织品中的使用频率和品种都大大超过古代, 并很快成为当时最重要和最基本的丝绸纹样之一, 在绉、缎、绡、纱等各类织物中都能看到它的身影(图 1-36、图 1-37^②)。特别是在 20 世纪 30 年代, 条格织物因更能突出文静与娴雅的女性气质而备受青睐, 这可以从当时大量的传世老照片中得到印证。

二、棋格纹的形式特征

棋格纹的形成主要有两种表现形式: 一为色织工艺的棋格; 二为印花工艺的棋格。从平面构成来看, 色织棋格纹是由纵横色纱交织而成, 犹如把平面分割为粗线垂直交错而形成; 印花棋格纹则由单色黑层(或白层)上简单叠加单色白层(或黑层)而得到。两者不同在于, 前者棋格数目为偶数, 同在一个平面, 且两种颜色完全均衡; 后者棋格数目为奇数, 有两个层面, 主导色彩是背景层面的色彩。

棋格纹是“黑白”图形重复平移的结果, 即黑白黑白黑白黑白。通过不断循环, 棋格纹可以拆分为“黑白黑”“白黑白”“黑白黑白黑白”“白黑白黑白黑”等对称图形。这种特殊的重复排列, 使我们无法辨别到底是“黑地白格”, 还是“白地黑格”, 以至于棋格纹总是在图案与背景之间平衡地徘徊。它总是处于一种运动的状态, 呈现出独特的形式美感。



图 1-35 锦地开光龙凤纹织锦



图 1-36 民国棋格纹织物 1



图 1-37 民国棋格纹织物 2

① 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 520.

② 赵丰. 中国丝绸通史 [M]. 苏州: 苏州大学出版社, 2005: 670, 671.

三、棋格纹的象征寓意

形式美的主要意义首先表现在人对简洁形状的适宜性上，而对事物的简化意识就是人特有的视觉心理倾向，这是一种视觉心理需要。人类简化心理体现在装饰纹样上，棋格纹以其横平竖直、简洁适宜的造型一直占据着重要地位而无以替代。

棋格纹以抽象到极致的方形为造型基础，删除了不必要的琐碎细节，其构成方式决定了它简洁的造型特点，与语言上的“言简”才能“意赅”有着异曲同工之妙。

棋格纹纵横交错，犹如织物经纬交织形式的映照，也蕴含着深厚的文化内涵。织物经过经纬相错而结实牢固，所以这种四方的结构在古人心中可能产生出稳固、牢靠的思想，并逐渐内化在人们的行动当中，从而引申出与营国和治国等相应的涵义。同时，无论织物纹样与结构如何繁多复杂，都可以通过一个个黑白方格组成。黑格代表经，白格代表纬，一黑一白，亦如一阴一阳，变化自在其中，构成世间万物，并推演出宇宙人生的规律和道理。自然界中的事物在相反对立及循环往复的规律中运动和变化，形成有无相生、难易相成、长短相较、高下相倾、音声相和、前后相随的变化方式，形成、发展和消亡于对立统一的关系之中。经纬正是在阴阳交织、虚实相间中阐释着立天之道，并演绎出人世的无穷变化和生命轮回，男女构精，万物化生，周而复始，永无休止。因此，经纬乃是道的显现，棋格遂为经纬的象征。

第六节 锁子纹

一、锁子纹的概念

锁子纹，指构成人字形交错连续的四方连续几何图案。它以三根浅弧线构成的“人”或“丫”字形为基本单位，通过不同方式连接或叠加形成的可无限循环的装饰纹样，作为传统几何纹的一种，常作为图案的地纹用于染织品、壁纸的装饰。宋代《营造法式》彩画作制度中将琐纹图案列为：“琐纹有六品，一曰琐子（联环琐、玛瑙琐、叠环之类同）……”

二、锁子纹的形式特征

与《营造法式》所书相仿，古代织物中锁子纹形式常现两种：一是连锁，二是叠环。

连锁是由浅弧线组成三角联环的一种几何纹，因形如锁链，故名。特点是以人字形单个纹样连缀成四方连续纹。明末清初著名学者方以智《通雅》卷三十七：“服琐，服之纹如连锁也……师古曰：‘服琐，细布，织为连锁之文也。’”明清锁子纹较为常见，多用于刺

绣或织锦中。《红楼梦》中有凤姐屋中“靠东边板壁立着一个锁子锦靠背”。锁子纹也就是琐文，用丝线织成锁链形状套环纹（图1-38~图1-41^①）。

叠环是由紧密叠连的锁子构成的无缝几何纹，特点是单体锁子被设计成双股“丫”字形，一般多用作绫锦地纹，除单独使用外，有时还和其他几何图案组合成纹。叠环锁系从古代锁子甲演绎而来，其甲五环相衔，用以防弓箭用。前蜀贯休《战城南二首》：“黄金锁子甲，风吹色如铁”；宋代周必大《金锁甲》：“至今谓甲之精细者为锁子甲，言其相衔之密也”；明末张自烈《正字通·金部》：“锁子甲，五环相互，一环受镞，诸环拱护，故箭不能入。”锁子甲的构造比较复杂，通常以金属丝编织成紧密的环扣，环与环之间叠套相连，形成整体，有较强的抵御箭矢能力（图1-42~图1-45^②）。

三、锁子纹的象征寓意

锁子纹是古代吉祥纹样的一种，盛行于明清。其蕴含两层寓意：首先，以连环为代表的锁子纹，因首尾相接、互相扣结的圆圈或变形的团圈构成的图纹，也称“连环套”“古钱套”“九连环”。团圈之中多填以花卉纹样，寓富贵不断之意。其次，以叠环为代表的锁子纹，因其链环相勾连，而又相拱护，有联结不断之意，寓意永结同心。

第七节 龟背纹

一、龟背纹的概念

龟背纹指以六角形或偏长的六角形（少数用八角）连缀起来的四方连续纹样。六角形内多填以花卉纹样。形状似龟背的纹路而定名。龟在古代是“四灵”之一，是一种



图1-38 连锁纹织锦，宋代



图1-39 连锁几何纹织锦，明代



图1-40 连锁纹刺绣，清代



图1-41 连锁纹织锦，清代



图1-42 叠环纹地织锦1，清代

① 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 510, 511.

② 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 502, 503.



图 1-43 叠环纹地织锦 2, 清代



图 1-44 叠环纹刺绣 1, 清代



图 1-45 叠环纹刺绣 2, 清代

吉祥的灵物，是长寿的象征，受到广泛的欢迎。龟纹有罗地龟纹、六出龟纹、交脚龟纹、灵锁龟纹等，龟背纹是其中的一种。龟背纹由于线与面形成对比，使纹样具有很强的装饰性，简洁而不简单，规整又庄重（图 1-46^①）。

龟背是六边形，在一些当时的织锦中常见用于底纹。现存早期实物有新疆民丰尼雅汉墓出土的公元 1~3 世纪的龟背填四瓣花毛织物等（图 1-47^②、图 1-48）。在南北朝织物纹样

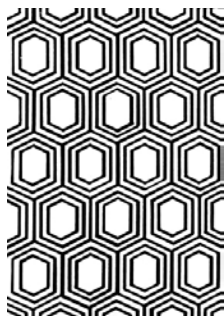


图 1-46 龟背纹线图



图 1-47 龟背纹织锦, 汉代



图 1-48 北魏龟背纹刺绣，敦煌研究院复制

中，除流行棋格纹外，还盛行具有异域风格的龟背纹。在南北朝，棋格纹与龟背纹挟卷西方异域之风，由毛织物向丝织物发展，成为织物纹样中的新题材。唐代依然流行龟背纹（图 1-49~图 1-52^③），且规格较高。《新唐书·地理志》：“土贡：珉玉棋子、四窠、云花、龟甲、双距、鹳鹑等绦。”《新唐书·舆服志》：“太宗时，又命七品服龟甲、双距十花绦，色用绿。”宋代将龟背纹纳入琐纹的六种形式之一。李诫所著的《营造法式》将琐纹图案列为：“琐纹有六品……三曰罗地龟文，六出龟文、交脚龟文”。宋元以后，龟背纹运用较广，除用于民间衣物之外，还广泛用于士兵铠甲，取坚硬之意。

二、龟背纹的形式特征

在古代中国，龟背纹有着悠久的历史，

① 缪良云. 中国历代丝绸纹样 [M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988: 124.

② 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 497.

③ 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 498-500.

但有不少种类与西方文化的影响有关。

龟背纹通常以正六边形的框架结构出现在纹样中，因形似龟背甲骨的纹理而得名。六边形框格纹是希腊化装饰艺术中广泛应用的形式。纺织品中，如公元5世纪埃及套头衣饰带，也是龟背填花的形式，并具有鲜明的希腊化装饰风格；又如克孜尔石窟第207窟壁画《蛤闻法升天缘》中佛坐像下的龟背纹毯。这种形式由西向东传播，初为毛织物装饰，后成为丝织物的重要装饰纹样。许多考古信息可以为据，例如，现出土的最早龟背纹织物为毛织物；扎滚鲁克出土的白地红花草纹锦为新疆地产的丝线加捻的平纹纬锦，在若隐若现的六边形结构中填有三叶纹，也是典型的西域装饰风格；北魏时期的敦煌壁画中有龟背纹和忍冬纹结合的形式，敦煌还出土了龟背忍冬纹刺绣。忍冬纹为魏晋南北朝时期随佛教传入的西方装饰纹样，忍冬纹与龟背纹结合出现、龟背纹以联珠排列而成的形式都是西域风格无疑。

龟背纹流行于北朝至隋，在魏晋至唐初的墓葬中均有实物出土。从形式上看，有龟背填花形式、龟背与其他结构线组合的形式。第一种形式的六边形框架清晰完整，如新疆吐鲁番阿斯塔那出土的黄色龟背填花纹绦（图1-53）、北朝狮象莲花纹锦（图1-54）等；第二种则与其他纹样结合，没有明确的结构框，但纹样间的组合排列中仍暗含六边形造型，如清代龟甲纹锦（图1-55^①）。

此外，龟背纹中还有一种小六边形集合为大六边形的结构，多见于唐初高昌国墓葬和唐西州时期墓葬，如阿斯塔那M44号墓出土的唐永徽六年（公元655）的龟背王字纹锦。此类纹样已失去框格的结构，成为龟背纹的另一种形式。



图1-49 白地红花草纹锦



图1-50 龟甲佛教人物纹锦，唐代



图1-51 龟甲王字纹锦，唐代



图1-52 龟甲纹织金锦，唐代

① 高春明. 锦绣文章——中国传统织绣纹样 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2005: 501.

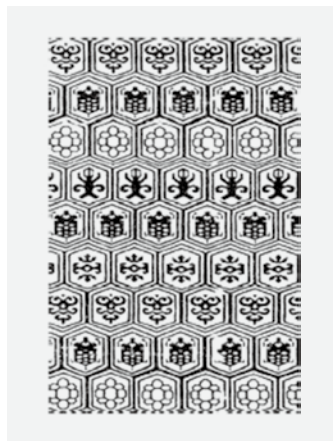


图 1-53 黄色龟背填花纹绦，苏州丝绸博物馆复制



图 1-54 狮象莲花纹锦摹纹



图 1-55 龟甲纹锦，清代

三、龟背纹的审美特征

古时以龟甲作为占卜工具，谓能兆吉凶；《庄子·秋水》谓：“吾闻楚有神龟，死已三千岁矣。”故谓龟长寿，是一种灵物。多用作图案，以示吉祥。

龟背纹较之自然形纹样的自由无拘，更具一种严密、规律、比例、节奏的理性美。它在宋代流行，因其富于理性的结构特点，正好吻合了宋代重理的审美逻辑。其不断连续的抽象表现，不仅符合了当时发达的书画装裱审美要求，更满足了人们期望连绵不绝、富贵长久的审美心态，表达了人们对美好生活的向往。

第八节 八搭晕

一、八搭晕的概念

八搭晕，又称“八答晕”“八路相通”“八达晕”“八达韵”等，是一种中心为八面形，向八面延伸联结成网状的四方连续组织。八搭晕变化甚多，在八面的几何形中常饰以锁子、万字、盘条等各种几何纹，繁复华美，因系八面组成，故又称“斗八”。

八搭晕应用很广，在魏晋时期敦煌藻井中，称为“平棋”的纹样实际是它的雏形。在宋锦中，八搭晕是其主要品种，《清秘藏》所记的宋锦中，有八花晕锦，即八搭晕；《蜀锦谱》所记成都锦院的土贡锦中亦有八搭晕锦，可见其在当时甚是流行。唐代生产的大纲锦、晕纲锦均用此纹样。有人认为八搭晕，即八种花样搭配，既搭且晕。所谓“晕”即以微妙的色阶变化来表现色彩浓淡、层次和节奏的一种形式。元代，四川彩锦继续流行“长

安竹、天下乐、雕团、宜男、宝界地、方胜、狮团、象眼、八搭韵、铁梗囊荷”，称为“十样锦”。八搭晕纹样在名锦中应用最多。

二、八搭晕的形式特征

八搭晕的典型特征是以圆形为中心，从骨架线向上下左右及四个斜角共八个方向联结成网架。这是一种满地规矩纹，几何地子极为严谨规整，也经常将方、圆等各种几何纹和自然纹相结合。八搭晕这种用规矩的方、圆等各种几何形和自然形组织起来的纹样，是一种最精制作的满地规矩纹（图1-56）。

八搭晕是以圆形和方形为框架构成图案，主要分为两种形式：圆形和方形的框架组合、圆形和圆形的框架组合。

圆形和方形的框架组合：此形式组合中，圆形的具体造型有两种形式。第一种如意团花，主题纹样为如意团花，内饰凤纹、蝴蝶纹、连钱纹等纹样，周围衬以满地连钱纹、折枝莲花纹及云纹等，组成富于变化的锦式骨架（图1-57、图1-58）。第二种圆形框架，由圆形和方形组合而成，主题纹样为圆形，常内饰一圈十二章纹中的黻纹及抽象鸟纹，方形骨架内填充花卉纹（图1-59）。

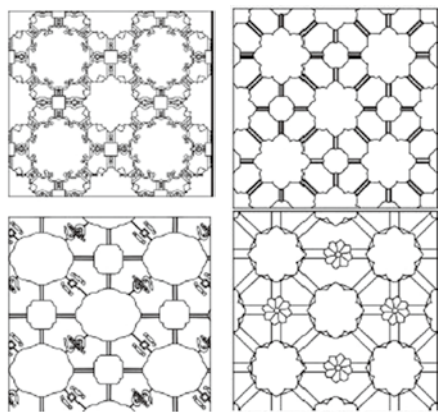


图1-56 八搭晕骨架图，苏州丝绸博物馆复制

圆形和圆形的框架组合：“Scholars and Monkeys under Trees”包首锦亦为八搭晕。整个图案为清地，由大小不同的两个圆形构成框架。其构图形式及填充纹样与一件私人收藏的明代蓝地八搭晕锦类似，主题纹样亦是如意团花，但其层数及内部填饰纹样要简单得多，内部填饰几何花卉，周围填饰折枝牡丹花。“Rice Culture, or Sowing and Reaping”包首锦框架亦为大圆形与小圆形的组合，小圆形为八瓣花，整体构图和填饰纹样与“Scholars and Monkeys under Trees”包首锦较为相似（图1-60、图1-61）。



图1-57 八搭晕锦，清代，苏州丝绸博物馆藏



图1-58 《仿金廷标孝经图》册页面板，苏州丝绸博物馆藏



图1-59 八搭晕锦，宋代，苏州丝绸博物馆藏



图 1-60 “Scholars and Monkeys under Trees” 包首锦，苏州丝绸博物馆藏



图 1-61 “Rice Culture, or Sowing and Reaping” 包首锦，苏州丝绸博物馆藏

三、八搭晕的审美特征

八搭晕纹样庄重华美，配色艳丽而富有变化。因线与线之间互相沟通，朝八方辐射，寓“八路相通”之意。《尔雅》：“一达谓之道路……八达谓之崇期。”郭璞注：“四道交出”。《说文解字》：“八，别也。象分别相背之形。”即四面八方。后又以八与发谐音，故有“要得发，不离八”的俗语。八是吉数，八搭晕为四通八达，具有吉祥的意义。它的规则严谨、繁而不乱所呈现出的雄浑气派，反映了古人崇尚稳重、规矩、平衡的审美喜好。

八搭晕配色艳丽而富有变化，采用微妙的色阶变化来表现色彩的浓淡、层次和节奏。用于书画装裱的八搭晕锦配色亦是如此，如“Two Paintings of Deer Antlers”包首锦就是采用几种不同明度与纯度的蓝色作为主色调，再配上金色、黄色、橘红色、绿色等艳丽的色彩，使得整个图案具有一定的层次感和节奏感。

思考与练习

1. 结合实际图例分析几何纹样的造型特征、装饰规律与形式美感。
2. 比较中外几何纹样的异同，分析原因。
3. 请结合实际，阐述几何纹样在当今纺织品面料上的应用形式及意义。
4. 请结合流行趋势试述如何对几何纹样进行创新发展。

动物纹样

课题名称：动物纹样

课题内容：

1. 龙纹
2. 凤纹
3. 禽鸟、瑞兽纹样
4. 衣冠等级上的禽兽纹样

课题时数：4课时

教学目的：主要阐述动物纹样的发展过程及其内在的形式特征和审美内涵。使学生了解动物纹样从写生到装饰的发展变化，提升学生的创造能力。

教学方法：讲授与讨论

教学要求：

1. 掌握龙纹、凤纹不同发展阶段的形态特征。
2. 了解珍禽瑞兽纹的审美寓意及构成形式。

课前准备：教师准备相关动物纹样的图片以及应用的实例图片，学生提前预习理论内容并搜集现代动物纹样图片案例。

第二章 动物纹样

动物纹样在我国丝绸装饰领域的应用甚早，这与原始的图腾崇拜有着密切的关系。图腾是原始社会各民族公认的与本氏族集团有着一定血缘关系的一种动物或自然物，是一个族群的族徽，在氏族内有着极其崇高的地位，常常出现在生活领域的各种装饰中，如衣冠服饰、生活器具等，有的甚至还在身体上绘刻此种图样，以示信仰。商周时期，动物纹样大量应用在装饰领域，但与先前不同的是，此时的动物纹更多地渗入了抽象的成分，使其在具备兽性的同时，更多的透露出神秘性，造型夸张、狰狞，具有超凡的威慑力量，其中最具有代表性的就是“饕餮”纹。“饕餮”纹作为一种幻想出来的动物性纹样大都用于青铜器装饰，在丝织品装饰上未见应用。但从商周时期的相关文献记载来看，动物纹样已经应用于当时帝王后妃的礼服之上，但仅存在于文字，难得其见。如“十二章纹”中“华虫”一章即为飞禽、“宗彝”一章上则有虎纹。华虫就是长尾野鸡，因其文采鲜艳，寓意文章之德，所以用作帝王衣饰。



图2-1 凤鸟花卉纹绣，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土

商周以后因受谶纬学说的影响，人们对动物的认识蒙上了更神秘的色彩，除了龙凤之外最鲜明的就是四神纹。所谓“四神”即“四灵”，分别指龙、凤、麒麟、龟蛇合体的玄武，是祥瑞之征。《礼记·礼运》中记载：“何谓四灵？麟、凤、龟、龙谓之四灵。”这四种现实中的动物代表着鳞、毛、羽、虫四类动物。相传只有在阴阳调和、圣人出现时，四灵才会出现。春秋战国以后，一些现实生活中的动物被赋予了吉祥寓意而出现在织绣纹样中，并有大量的实物可见，如湖南长沙马王堆、湖北江陵等地楚墓出土的衣衾中，就有大量的动物纹。这个时期的动物形象多富有装饰趣味，写实风格的作品不多。鸟身或为正向或为侧向，且大多经过变形处理，给人以神秘浪漫之感，龙、凤、虎、豹等则身形矫健，腾云驾雾，且多长有双翼，带有神秘的浪漫主义气息（图2-1～图2-3）。除了现实生活中的动物及四灵以外，还

出现了桃拔、天禄、辟邪等臆造出来的神兽。相传桃拔似鹿、长尾，能拔出世间不祥。天禄（鹿）、辟邪与其相类，唯头部之角有区别：一角为天禄，二角为辟邪。这些神兽一直被视为驱邪除恶的象征，它们的形象也经常用于坟墓陵寝，作为镇墓的守护之神。北周庾信的《春赋》中也有“艳锦安天鹿，新绫织凤凰”的描写。

唐代时期，据文献记载可知那时已有在服饰上装饰动物纹样来表示一定的等级、职务。《旧唐书·舆服志》记载：“延载元年五月，则天内出绯、紫单罗铭襟、背衫，赐文武三品以上：左右监门卫将军等饰以对狮子，左右卫饰以对麒麟，左右武威卫饰以对虎，左右豹韬卫饰以对豹，左右鹰扬卫饰以对鹰，左右玉铃卫饰以对鹞，左右金吾卫饰以对豸，诸王饰以盘石及鹿，宰相饰以凤池，尚书饰以对雁。”

动物纹样应用最为典型的代表当属明清以来的补子纹样，清代梁绍壬在《两般秋雨盦随笔·补子》中写到：“品级补子，定于洪武，行于嘉靖，仍用至今”。补子又称胸背，简称

补，是明清时期官员的朝服上的一块方形装饰图案，是识别官员等级的一种标识。清代俞樾《茶香室丛钞·背胸》载：“刘廷玑《在园杂志》云：‘朝衣公服，俱用补子。绣仙鹤锦鸡之类，即以鸟纪官之义。’……按补子之名，殊无意义，宜称背胸为是。”补子又分为文、武两种，文官的补子图案用飞禽，武将的补子图案用猛兽，人们常说的“衣冠禽兽”即来源于此。补子上图案主要以飞禽走兽为主，周围还绣有海水、江崖、祥云、八宝、太阳等，寓意“海水江崖，江山永固”。补服均由当时的江南三织造（南京、苏州、杭州）督办制作，用料讲究，做工精良，尺寸、图案都有严格规定，官员不能私自改变身上与其品级相对应的官服。据《明会典》记载，洪武二十四年（1391年）规定了补子图案，公、侯、驸



图2-2 龙凤相蟠纹禅衣，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土

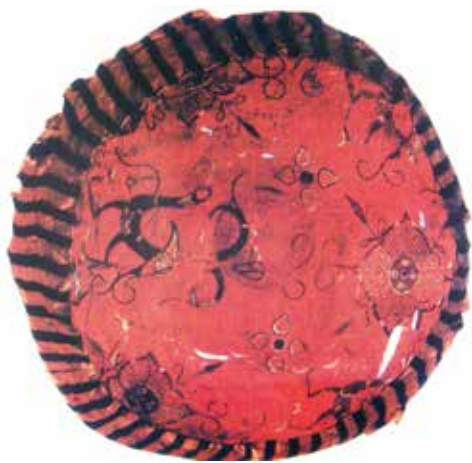


图2-3 凤鸟花卉纹镜衣，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土

马、伯绣麒麟、白泽；文官绣禽，以示文明：一品仙鹤，二品锦鸡，三品孔雀，四品云雁，五品白鹇，六品鹭鸶，七品鹖鹇，八品黄鹂，九品鹌鹑；武官绣兽，以示威猛：一品麒麟、二品狮子，三品豹、四品虎，五品熊罴，六品彪，七品、八品犀牛，九品海马；杂职绣练鹄；风宪官绣獬豸。除此之外，一些舞、乐、工、吏杂职人员也可用杂禽、杂花补子。宫内还会根据节令的不同而使用应景补子，如正月十五元宵节的“灯笼景”补子、五月端午节的“五毒艾虎”补子等。明代逢上元灯节，内臣官眷皆须穿戴灯景补子蟒衣，以应节令。明代刘若愚《明官史》称：“十五日曰‘上元’，亦曰‘元宵’，内臣内眷，皆穿灯景补子蟒衣。”还有补子图案为蟒、斗牛等题材的，应归属于明代的“赐服”类。

第一节 龙纹

龙是我国古代神话传说中的一种动物，是中华文明的象征。龙作为一种图腾崇拜，早在五千年前的新石器时代就已出现，如红山文化时期的玉龙、仰韶文化的濮阳龙、商周青铜器上的夔龙纹等。后来逐渐演变成为一种装饰纹样，并被封建统治者拿来作为皇帝及皇家的象征，而且具有了极为丰富的社会属性，并沿用至今。



图2-4 人物龙凤图帛画，战国，湖南长沙陈家大山楚墓出土

龙纹在丝织物上的出现也有着悠久的历史，如战国时期湖南长沙陈家大山楚墓出土的帛画《人物龙凤图》（图2-4）上就绘有翻腾飞跃的龙纹；此外，长沙战国墓及湖北江陵马山楚墓中也发现了大批造型优美、矫捷生动的刺绣龙纹（图2-5、图2-6）。宋元之后，龙纹成为帝王、权贵的象征，并在其服饰上大量应用，成为龙纹应用的典型，并有大量实物传世。在传统丝织物上，龙纹通常还会与云气纹、凤纹、狮虎纹等组合成含有吉祥寓意的纹饰。

一、龙纹的形象特征

龙纹作为人们的主观创造物，它没有客观物质实体的存在，但它综合了许多客观实体的形象，从简单到复杂、从抽象到具象、从神秘到世俗，逐步发展为具有民族理性思维和观念



图2-5 刺绣对龙对凤纹1，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土



图2-6 刺绣对龙对凤纹2，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土

的形象化表征物，成为凝聚中华民族的文化传承和族源认同的标志。

（一）夔螭龙

夔和螭都是传说中的神兽，作为装饰纹样主要盛行于商周，并被一直沿用。夔的形状在《山海经·大荒东经》中记载为“其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔”；《说文解字》中对夔的解释是“神虺也。如龙，一足，从文；象有角、手、人面之形”。可见夔是一种龙类的怪兽，其特征是一足、张口卷尾，以表现游动的身躯为主，盘曲无常，主要用于装饰器物的颈部、口部以及填饰兽面纹的空间部位和车舆服饰等（图2-7~图2-10）。

“螭”被认为是龙子，是传说中的无角龙，《广雅》中记载：“无角曰螭龙”。螭的形象跟夔相似，周身蟠曲缠绕，有明显的层次重叠，也叫做“蟠螭纹”。多用来装饰青铜器及车舆服饰，多见于商周之后。宋代



图2-7 夔纹织锦，北朝，新疆阿斯塔那出土



图2-8 绿地忍冬祥云夔龙纹锦，金代



图2-9 夔龙夔凤纹锦纹样，清代，北京故宫博物院藏（绘制）



图2-10 夔龙凤灵芝纹重锦，清代，北京故宫博物院藏



图2-11 翔凤螭龙纹织锦，清代，私人收藏

李元膺的《十忆诗·忆妆》有“宫样梳儿金缕犀，钗梁水玉刻蛟螭”的诗句，即描述的此类纹样。明清时期，夔螭龙纹被赋予新的寓意，逐渐演变为吉祥纹样的一种（图2-11）。

夔螭龙属于龙纹发展的萌芽期，其造型简洁抽象、形状变化怪异，且无定式可依，并由此衍生出虬、蟠螭纹等类龙纹。

（二）走兽龙

春秋战国时期的龙纹有四肢，头部造型简洁似蛇，身躯为蛇形长体做交缠穿插状，以突出躯干腾绕之势，晚期则向兽性发展（图2-12）。到了汉代，龙纹多为单体，四肢强健，龙角出现分叉，尾部较长，作扬头行走状。走兽龙经历了从单纯到多样、从抽象到写实、从清雅到丰腴、从神秘到世俗的演变。其造型已经逐步完善，身体各部分发展得很完整、丰富，为以后的朝代所直接继承，最为典型的的就是汉代瓦当上的青龙纹（图2-13）。

（三）蛇鳞龙

宋元时期，龙纹发生了重大变化，汉唐以来的走兽龙进一步发展，其身体更加修长



图2-12 凤龙虎绣罗禅衣，战国，
湖南长沙马王堆汉墓出土



图2-13 青龙纹瓦当，汉代，陕西博物馆藏

似鳞蛇，其上长满鳞甲，四肢粗短有力，可以翻腾起伏、行走坐立（图2-14～图2-16）。在五代南唐画家董羽的《画龙辑议》中，关于龙具体形象的描述有“头似牛，嘴似驴，眼似虾，角似鹿，耳似象，鳞似鱼，须似人，腹似蛇，足似凤”。可以看出，此时的龙纹是各种动物特征的组合体。《尔雅翼》中也有龙有九似之说。在形态上，此时的龙纹有坐龙（图2-17）、升龙（图2-18）、正龙（图2-19）、立龙（图2-20）、降龙（图2-21）、团龙（图2-22）、侧龙（图2-23）等不同姿态，《周易》曰：“云从龙。”云气绕身，露头藏尾



图2-14 缙丝百花羣蟒纹衣料局部，11~12世纪，美国纽约大都会博物馆藏



图2-15 团龙灵芝纹织金锦，元代，北京故宫博物院藏



图2-16 缂丝百花蟠龙纹，元代，美国大都会博物馆藏



图2-17 坐龙纹刺绣，明代，北京故宫博物院藏



图2-18 升龙纹刺绣，清代，北京故宫博物院藏



图2-19 正龙纹刺绣，清代，北京故宫博物院藏



图2-20 立龙纹织锦，清代，北京故宫博物院藏



图2-21 八团升降龙罗地簇金绣龙袍局部，辽代，私人收藏



图2-22 万历皇帝织金妆花绸织成的袍料局部，明代，北京故宫博物院藏

的是云龙，盘曲成圆的是团龙，正面的
是坐龙，侧面的是行龙，向上飞腾的称
升龙，向下俯降的是降龙，尚未升天的
是蟠龙，好栖于水的是蜻龙，喜火的是
火龙。

发展到明清时期，龙纹的艺术形象
已经完全定型，即所谓“行如弓，坐如
升，降如闪电，升腴胸”。闻一多先生
在《伏羲考》中说龙以蛇身为主体，接
受了兽类的脚、马的毛、牛的尾、鹿的
角、狗的爪、鱼的鳞和须。这些描述虽
各有不同，却反映了龙纹形象的多样性
(图2-24、图2-25)。



图2-23 侧龙纹织锦，明代，北京故宫博物院藏

蛇蟒龙中有龙纹跟蟒纹之分，主要区别在于四肢上爪的多少，所谓：“五爪为龙、四爪为蟒”。宋元时期的龙纹多是三趾蟒龙，明清时期的多为四趾蟒龙。蛇蟒龙属于龙纹的发展成熟期，总体来说，龙纹形象此时已经非常完善，而且呈现出规范化、程式化、宫廷化的特征(图2-26、图2-27)。

二、龙纹的文化内涵

(一) 皇权与权贵的象征

龙纹作为大众创造的一种艺术形象，一直被统治者视为权贵以及帝王权力神化的象征，广施于皇室的建筑、车舆、旗帜以及衣冠服饰之上(图2-28、图2-29)。



图2-24 纳绣过肩云龙“喜相逢”，明中期，私人收藏



图2-25 蓝地缂丝金龙寿字彩云金龙海水江崖纹龙袍，清顺治，北京故宫博物院藏



图2-26 蟒纹妆花缎，清代，北京故宫博物院藏



图2-27 赭色二经绞纱地盘金彩绣蟒袍，清乾隆，耕织堂藏

早在周代，龙便是贵族的象征，因龙为鳞虫之长，故比喻头领，所以古人会使用龙旗象征首领。《周礼》规定“五爪（趾）天子，四趾诸侯，三趾大夫”。《汉书·韦贤传》载“肃肃我祖，国自豕韦，黼衣朱纆，四牡龙旗”。自周代沿用下来的“十二章纹”中亦有龙纹记载，《虞书·益稷》篇中记载：“予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫，作会（即绘）；宗彝、藻、火、粉米、黼、黻、絺绣，以五采彰施于五色，作服，汝明。”“十二章纹”一般应用于最高统治者的服饰显著位置之上，并一直沿用到明清时期。



图2-28 红地织金云蟒纹妆花缎织成的帐料，明代，北京艺术博物馆藏



图2-29 明黄色缎绣彩云黄龙夹龙袍，清代，北京故宫博物院藏

汉代时，董仲舒提出：“唯天子受命于天，天下受命于天子”的思想，天乃虚幻概念，何以“受命”，龙能升天，所以就通过龙来传达，因此龙被上升到了至高的地位，成为精神的统治者。宋代开始，龙纹的使用仅限于皇室，皇帝穿的衣服谓“龙袍”、坐的是“龙椅”、睡的是“龙床”、行的是“龙辇”，普通的官吏及老百姓则不得使用。宋代周密的《癸辛杂识》曾记载：“前后权臣之败，官籍其家，每指有违禁之物为叛逆之罪。若韩侂胄家有翠毛衲褥、虎皮，及有织龙男女之衣，及有穿花龙团之类是也。”元代对龙纹的规定更加细化，大龙为五爪二角，禁止民间使用，此外还有三爪、四爪之龙。《元史·舆服志》载：“服色等第……蒙古人不在禁限，及见当怯薛诸色人等，亦不在禁限，惟不许服龙凤文。”明清时期，龙纹的发展已极为成熟，完全成为帝王的专属，而帝王本身也有了“真龙天子”这一封号。清代《清会典图·冠服》记载：“凡五爪龙缎、立龙缎……官民不得穿用。若颁赐五爪龙缎、立龙缎，应挑去一爪穿用。”在古代王朝封建制度的统治下，龙纹一步步发展成为君主权力的最高象征符号，并出现在帝王服饰中最为显著的部位，如胸前、袖处、肩膀处或背部等（图2-30）。



图2-30 明黄地织金妆花缎柿蒂过肩云蟒龙纹，明代，私人收藏

龙纹作为皇权及权贵的代表，除皇帝之外，在皇族内成员、大臣及宦官中亦有所用，为了与皇帝所用龙纹有所区别，特规定皇帝所用为五爪龙纹，其他所用为四爪蟒纹（图2-31）。皇帝将五爪的龙衣赏赐给近臣或有功之人时，受赐者必须剔除一爪方可使用。《明史·舆服志三》载：“按《大政记》，永乐以后，宦官在帝左右，必蟒服，制如曳撒，绣蟒于左右，系以鸾带，此燕闲之服也。次则飞鱼，惟入侍用之。贵而用事者，赐蟒，文武一品官所不易得也。单蟒面皆斜向，坐蟒则面正向，尤贵。又有膝襴者，亦如曳撒，上有蟒补，当膝处横织细云蟒，盖南郊及山陵扈从，便于乘马也。或召对燕见，君臣皆不用袍，而用此；第蟒有五爪、四爪之分，襴有红、黄之别耳。”弘治元年，都御史边镛言：“国朝品官无蟒衣之制。夫蟒无角、无足，今内官多乞蟒衣，殊类龙形，非制也。”乃下诏禁之。十七年，谕阁臣刘健曰：“内臣僭妄尤多。”因言服色所宜禁，曰：“蟒、龙、斗牛（图2-32、图2-33）、飞鱼（图2-34），本在所禁，不合私织……然内官骄恣已久，积习相沿，不能止也。”为了和皇帝所用龙纹有所区别，后规定去一爪，但执行情况不甚严格。清代沿用明制，官员的礼服俱用蟒纹，所绣之蟒皆为四爪。清代刘廷玑《在园杂志》卷一载：“衣服上所织四爪者谓之蟒，民间通用；五爪者谓之龙，非奉钦暨诸王赏不得擅用。”《清史稿·舆服志》曰：“朝服，蓝及石青诸色随所用。披领及袖俱石青，片金缘，冬加海龙缘。两肩前后正蟒各一，腰帷行蟒四，中有襕积。裳行蟒八……皆四爪。”若获皇帝赏赐，亦可以用五爪及三爪。《钦定服色肩舆例》云：“凡违禁衣物，如五爪、三爪蟒，苏绣圆补子，黄色、秋香色，玄狐……如御赐，许穿用。若非御赐，听其从容变卖，不许穿用。”清代晚期，制度松懈，普通官服通用五爪，其形与龙无别。

（二）祥瑞的征兆

龙除了作为权力的象征之外，在统治者及普通百姓眼里还是瑞应的征兆，龙的出现总是预示着吉凶或天子圣人至。如《宋书·符瑞上》云：“黄龙以戊己日见，五色文章皆具，



图2-31 普蓝织金云蟒海水纹妆花缎织造的坐褥面，清代，北京故宫博物院藏



图2-32 斗牛纹补子，明代，南京云锦研究所复制，北京故宫博物院藏



图2-33 斗牛纹织锦补子，明中期，私人收藏



图2-34 飞鱼纹刺绣补子，明代，私人收藏

圣人得天受命。黄龙以戊寅见，此帝王受命之符瑞最著明者也”。此外，龙的出现还是帝王仁德、社会清明、国家昌盛、天下太平的吉象，如历史上帝位的更迭和禅让，大多都与“黄龙现”联系在一起。

龙纹在民间亦深得人们崇拜。龙在民间被视为更具人性和灵性的动物，它在民间代表着社会不同层次人群的性格思想和生活理想，所以龙也一直作为百姓所喜爱的各类民俗活动中的装饰道具而存在，如赛龙舟和舞龙灯等。随着这些活动的深入人心，慢慢地，装饰性龙纹也开始越加精致起来，而这些龙纹样也为今后民间绘画和民间工艺美术装饰纹样的发展提供了很好的题材。新龙期龙纹延续了黄龙期龙凤呈祥、二龙戏珠等组合方式，呈现出传统写实与抽象简化的两种形式。新龙期的龙纹虽不及黄龙期的龙纹华丽精美，但在劳动人民手中更加生机盎然，给走向衰败的黄龙期的宫廷龙纹再次注入了生命力。正是因为摆脱这种程式化的形式，劳动人民才在现实生活中通过观察和想象创造出了龙纹新形象，赋予人们意识中“固化”的龙纹与变化后的新龙纹以同样的吉祥寓意。

明清时期民间代表性的剪纸艺术、刺绣纺织、家具陈设以及建筑装饰等，也常用龙纹作为装饰，只是风格与皇室完全不同罢了，少了分霸气，多了分质朴。也正是由于等级制度等因素的存在，仔细将民间艺术的龙纹和宫廷艺术的龙纹相比较，就可以发现民间艺术中的龙，形象朴实，拙稚可亲，表现出的是普通民间百姓的审美意识和感情；而宫廷艺术中的龙，则以威猛强健、严厉可畏的形象为代表，表现的是皇权至高无上的尊严。前者充满了普通下层人民对美好生活的期盼与憧憬之情，而后者则要表现出皇室威武雄风之势。

（三）现代艺术中的龙纹

龙纹，作为悠久而璀璨的中华文明象征，是中华民族子子孙孙的精神寄托。它已深深融入到人们生活的方方面面，成为中国装饰艺术不可缺少的重要纹样，备受广大中国人民

包括越来越多世界友人的青睐。在世界民族之林，龙也被公认为中华民族的象征，在许多表现中国元素的设计上常常出现。

伴随着时代步伐的不断迈进，与龙有关的图案装饰在使用上不再受到任何限制，逐渐应用到日常生活的各个方面，这类龙纹图案的寓意一方面继承了先前人们对龙所抱有的特殊情感，另一方面又带有了吉祥寓意的色彩，传达着整个民族长久兴盛的吉祥如意。龙纹本身丰富且美好吉祥的含义，或许会让人感到崇拜的虚无和皇权的沉重，但是它的美好寓意却让人们为之迷恋。

第二节 凤纹

凤，也称“凤凰”，中国神话传说中的神鸟，被人们视为瑞仁之禽、吉祥之鸟。凤跟龙一样是综合了各种动物形象的想象之鸟。在甲骨文中，凤和风两字相同，即借风以示凤的超自然力量。《山海经》载：“有五采鸟三名：一曰皇鸟，一曰鸾鸟，一曰凤鸟”，都是凤类之鸟。

凤作为中国古代民族的一种图腾，在新石器时期的原始彩陶上已有出现。到商周时期，凤纹在青铜器的装饰上已十分流行，《国语·周语》中有“周之兴也，鸞鸞鸣于岐山”的记载。鸞鸞是凤属的神鸟，岐山又是周族的发源地，所以周代崇拜凤鸟，大量使用凤纹装饰。凤纹在丝织品上的应用最早见于春秋战国时期，以后历代沿用不衰，尤其是在帝后的服饰装饰上。北周庾信在《春赋》中有“艳锦安天鹿，新绫织凤凰”；宋代姚寅在《养蚕行》中有“縠成折雪不敢闲，锦上织成双凤团”，这些记载都是关于凤纹的写照。

随着封建皇权的建立和强化，凤也逐渐成为中国皇室的象征，皇帝服饰常用龙纹装饰，皇后嫔妃则用凤纹。在使用时，凤从属于龙，以暗喻皇帝与皇后嫔妃的关系。在封建社会帝后乘坐的车辇谓“凤辇”；帝后居住的居室名“凤阙”；帝后居住的楼台叫“凤阁”；帝后出行仪仗中的华盖称“凤盖”等。

一、凤纹的形象特征

凤是一种臆造的动物，神话传说形容凤为“八似之物”，首似锦鸡，嘴似鹦鹉，脖似蛇颈，身似鸳鸯，翅似大鹏，足似仙鹤，毛似孔雀，冠似如意。在后代的发展中，其形象也随着时间的更迭和人们审美的转换而不断发展，从商周时期的高冠垂尾、昂首挺立到宋元以后的振翅高飞、自由翱翔，其装饰形态愈加完美丰富。东汉许慎《说文解字》云：“凤，神鸟也。天老曰：‘凤之象也，鸿前麤后，蛇颈鱼尾，鹳颡鸳思，龙文龟背，燕颌鸡喙，五

色备举。出于东方君子之国，翱翔四海之外，过昆仑，饮砥柱，濯羽弱水，莫宿风穴。见则天下大安宁。’”

（一）原始图腾期

中国自古就是多民族的国家，不同的民族有其不同的图腾崇拜和与之相关的神话与传说。像苗族的狗图腾、满族的鹰图腾、佤族的蛇图腾等，其中流传最广的便是“龙图腾”和“女娲伏羲”的传说以及稍后出现的“凤图腾”。在新石器时期，骨器中的鸟纹图腾已经形成了一种和谐的美感，单独的图腾已开始向适合纹样演变，并且在鸟身上已有一些流畅的线条装饰。原始图腾期一直延续到商代出现。这时的凤鸟身材不大，身翼短小，具有明显的燕子特征或鹰鹄特征。

（二）变形时期

变形时期，此时凤的形象已脱开萌生时期原始图腾期的象生状态。经过综合变化有了新的形象特征——既具象又抽象，这时凤造型里出现一种幻想的、变形的美。凤鸟体现出秃鹰与孔雀的影子，在侧面的造型中可以看到像鹰一样锋利的爪子和嘴，也可以看到类似孔雀的高冠与长尾（图2-35、图2-36）。



图2-35 凤鸟花卉纹绣1，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土



图2-36 凤鸟花卉纹绣2，战国，湖北江陵马山一号楚墓出土

参考文献

- [1] 中华书局编辑部. 二十四史[M]. 标点本. 北京: 中华书局, 2011.
- [2] 赵尔巽. 清史稿[M]. 北京: 中华书局, 1998.
- [3] 老子, 庄子, 等. 诸子集成[M]. 上海: 上海书店出版社, 1986.
- [4] 许慎. 说文解字[M]. 徐铉, 注释. 北京: 中华书局, 2009.
- [5] 葛洪. 西京杂记[M]. 北京: 中华书局, 1985.
- [6] 张彦远. 历代名画记全译[M]. 承载, 译注. 贵阳: 贵州人民出版社, 2009.
- [7] 李诫. 营造法式[M]. 邹其昌, 点校. 北京: 人民出版社, 2006.
- [8] 李昉. 太平广记[M]. 石鸣, 译. 武汉: 崇文书局, 2007.
- [9] 陈继儒. 宝颜堂秘笈[M]. 石印本. 上海: 上海文明书局, 1922.
- [10] 周密. 齐东野语[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [11] 庄绰. 鸡肋篇[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [12] 吴自牧. 梦粱录[M]. 符均, 张社国, 校注. 西安: 三秦出版社, 2004.
- [13] 孟元老. 东京梦华录全译[M]. 姜汉椿, 注. 贵阳: 贵州人民出版社, 2009.
- [14] 文震亨. 长物志[M]. 汪有源, 胡天寿, 注. 重庆: 重庆出版社, 2010.
- [15] 王圻, 王思义. 三才图会[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1988.
- [16] 李渔. 闲情偶寄[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1985.
- [17] 十三经注疏[M]. 阮元, 校刻. 北京: 中华书局, 1980.
- [18] 朱启钤. 丝绣笔记[M]. 台北: 广文书局, 1970.
- [19] 袁珂. 山海经全译[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 1995.
- [20] 湖南省博物馆, 中国科学院考古研究所. 长沙马王堆一号汉墓[M]. 北京: 文物出版社, 1973.
- [21] 湖南省博物馆, 中国科学院考古研究所, 文物编辑委员会. 长沙马王堆一号汉墓发掘简报[M]. 北京: 文物出版社, 1972.
- [22] 新疆维吾尔自治区博物馆, 出土文物展览工作组. 丝绸之路: 汉唐织物[M]. 北京: 文物出版社, 1973.
- [23] 沈福伟. 中西文化交流史[M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.
- [24] 湖北省荆州地区博物馆. 江陵马山一号楚墓[M]. 北京: 文物出版社, 1985.
- [25] 李仁溥. 中国古代纺织史稿[M]. 长沙: 岳麓书社, 1983.
- [26] 中国社会科学院考古研究所, 等. 定陵掇英[M]. 北京: 文物出版社, 1989.
- [27] 中国美术全集编委员会. 中国美术全集[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1988.
- [28] 中国织绣服饰全集编辑委员会. 中国织绣服饰全集[M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2004.
- [29] 田自秉, 吴淑生. 中国工艺美术史图录[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1994.
- [30] 陈维稷. 中国纺织科学技术史(古代部分)[M]. 北京: 科学出版社, 1984.
- [31] 沈从文. 中国古代服饰研究[M]. 香港: 商务印书馆香港分馆, 1981.

- [32] 郭廉夫, 丁涛, 诸葛铠. 中国纹样辞典[M]. 天津: 天津教育出版社, 1998.
- [33] 芮传明, 余太山. 中西纹饰比较[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1995.
- [34] 皮道坚. 楚艺术史[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1995.
- [35] 国家文物局. 中国文物精华大辞典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 1995.
- [36] 彭浩. 楚人的纺织与服饰[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1996.
- [37] 林梅村. 汉唐西域与中国文明[M]. 北京: 文物出版社, 1998.
- [38] 金申. 中国历代纪年佛像图典[M]. 北京: 文物出版社, 1995.
- [39] 缪良云. 中国历代丝绸纹样[M]. 北京: 纺织工业出版社, 1988.
- [40] 何新. 诸神的起源[M]. 北京: 时事出版社, 2002.
- [41] 扬之水. 诗经名物新证[M]. 北京: 北京古籍出版社, 2002.
- [42] 扬之水. 曾有西风半点香: 敦煌艺术名物丛考[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.
- [43] 扬之水. 古诗文名物新证[M]. 北京: 紫禁城出版社, 2010.
- [44] 刘志雄, 杨静荣. 龙与中国文化[M]. 北京: 人民出版社, 1992.
- [45] 赵丰. 王予以纺织考古[M]. 香港: 艺纱堂/服饰出版社, 2001.
- [46] 王炳华. 西域考古文存[M]. 兰州: 兰州大学出版社, 2010.
- [47] 王炳华. 丝绸之路考古研究[M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 1993.
- [48] 赵丰. 织绣珍品[M]. 香港: 艺纱堂/服饰出版社, 1999.
- [49] 赵丰. 纺织品考古新发现[M]. 香港: 艺纱堂/服饰出版社, 2002.
- [50] 赵丰. 中国丝绸通史[M]. 苏州: 苏州大学出版社, 2005.
- [51] 赵丰. 中国丝绸艺术史[M]. 北京: 文物出版社, 2005.
- [52] 诸葛凯. 文明的轮回: 中国服饰文化的历程[M]. 北京: 中国纺织出版社, 2007.
- [53] 郑巨欣. 中国传统纺织品印花研究[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2008.
- [54] 赵丰. 西北风格汉晋织物[M]. 北京: 艺纱堂/服饰出版社, 2008.
- [55] 赵丰. 敦煌丝绸艺术全集(英藏卷)[M]. 上海: 东华大学出版社, 2007.
- [56] 赵丰. 敦煌丝绸艺术全集(法藏卷)[M]. 上海: 东华大学出版社, 2010.
- [57] 赵丰, 齐东方. 锦上胡风: 丝绸之路纺织品上的西方影响(4-8世纪)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011.
- [58] 林梅村. 丝绸之路考古十五讲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [59] 张晓霞. 天赐荣华: 中国古代植物装饰纹样发展史[M]. 上海: 上海文化出版社, 2010.
- [60] 许新国. 西陲之地与东西方文明[M]. 北京: 北京燕山出版社, 2006.
- [61] 徐光冀, 汤池, 秦大树, 等. 中国出土壁画全集[M]. 北京: 科学出版社, 2011.
- [62] 孙机. 汉代物质文化资料图说[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [63] 袁宣萍, 赵丰. 中国丝绸文化史[M]. 济南: 山东美术出版社, 2009.
- [64] 田自秉, 吴淑生, 田青. 中国纹样史[M]. 北京: 高等教育出版社, 2003.
- [65] 常沙娜. 中国敦煌历代服饰图案[M]. 北京: 中国轻工业出版社, 2001.
- [66] 尚刚. 元代工艺美术史[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1999.
- [67] 靳之林. 生命之树与中国民间民俗艺术[M]. 北京: 广西师范大学出版社, 2002.
- [68] 《北京文物精粹大系》编委会, 北京市文物局. 北京文物精粹大系(织绣卷)[M]. 北

京：北京出版社，2001.

[69] 宗凤英. 故宫博物院藏文物珍品全集(明清织绣)[M]. 香港：商务印书馆(香港)有限公司，2005.

[70] 高春明. 锦绣文章：中国传统织绣纹样[M]. 上海：上海书画出版社，2005.

[71] 苑洪琪，刘宝建. 故宫藏毯图典[M]. 北京：紫禁城出版社，2010.