

# 唐代佛教植物装饰纹样的艺术特色

□ 李 元

佛教作为一种外来文化,经过六七百年的发展,到了唐代已经深深地扎根于中国的社会土壤之中,大量的外来僧人在中国翻译经典,讲解佛教,以玄奘和义净为代表的中国僧人也远赴印度求法;中国人上至皇帝下至普通百姓,信仰佛教的人空前增多,佛教寺院大量建造起来,佛教经典在民间广泛传播。总之,佛教文化成为那个时代中国全部文化领域的代表,无论从社会实力来看,还是从意识形态中的地位来看,均达到了鼎盛阶段<sup>[1]</sup>。与此相应的作为佛教艺术之一的佛教植物纹样装饰艺术也取得了骄人的成绩,在中国装饰纹样史上留下了浓重的一笔。

唐朝是我国佛教植物装饰纹样史上的一个转折时期,在这之前,人们受制于固有的思想观念,处于自在阶段。唐代社会的开放式全面发展,使人们逐渐认识到自己的主体地位,开始进入到自为阶段。以人为本的主体地位的确立,发展了审美主体所需要的审美对象,于是人们的审美取向逐渐转移到可表达其愉悦心情的植物花卉题材上<sup>[2]</sup>。

## 一、唐代佛教植物装饰的典型纹样

在与境外文化的交流中,从西方引入大量的植物种类,并被予以广泛推广。除了皇家进口的植物外,当时许多文人雅士、达官贵人为了满足个人的娱乐和玩赏,从域外购进了许多植物品种;另外,来到唐代长安定居的外国人,为了寄托对故土的思念之情,也带来许多故乡特有的植物品种。结果,当时的唐朝境内,幅员辽阔的国土上,异域植物的种植相当普遍。在雨水丰沛、自然条件优越的江南地带,甚至出现“海花蛮草连冬

有,行处无家不满园”的景象<sup>[3]</sup>。这些佛教植物装饰纹样中,形式独特的卷草纹、宝相纹成为唐代佛教植物装饰纹样中非常重要的装饰纹样。

### (一) 卷草纹

卷草纹又称蔓草纹,它吸收了宝相花和缠枝花的特点,因其卷曲状的花草纹样而得名,是传统装饰纹样之一。在原始彩陶饰中,卷草纹就已具雏形;商周时期,青铜器和陶器上的卷草纹呈不规则S形;到了战国,铜饰上的卷草纹为对称结构;秦汉的卷草纹具有S形骨架,但叶子和藤蔓没有区分开来;魏晋时期有了叶茎之分,确定了卷草纹的基本样式;到了唐代,受到社会风气、经济繁荣等因素的影响,卷草纹以花卉为主,藤蔓为辅,纹样变得极为华美、自由、繁复、大胆,花



图一 敦煌第334窟卷草纹(初唐)



图二 宝相花瓣

朵饱满,装饰效果极佳。

卷草纹、蔓草纹、缠枝纹在唐代没有严格的区分。我们在敦煌壁画中可以看到唐代装饰纹样中,不同种类的花卉交织在一起,花蕾、花瓣、果实、叶子缠绕枝头,有一种婉转、丰美的效果。卷草纹有的以花为主,有的以叶或茎为主,主要用于织锦、陶瓷、漆器、建筑等的装饰。唐代卷草纹把花的整个生长过程组合在一起,整合在一个纹样中,显示出中国古人的聪明智慧和丰富浪漫的想象力(图一)。

## (二) 宝相纹

宝相花本为佛教中的一种代表性装饰纹样,佛教中用“宝相庄严”一词称谓佛相,因此得名宝相花。虽然唐代宝相花的纹样源自莲花,但它在吸收了牡丹、茶花等特色后,变成了一种全新的装饰纹样,成为唐代时期中国佛教植物装饰纹样中的代表。除了佛教领域外,宝相花还经常出现在其他许多非佛教领域的器物、纺织品、石刻、壁画、雕塑上,通常是丰满瑰丽的团花形式。从造型结构分析,宝相花的瓣形可分为侧卷瓣、云曲瓣、内卷对勾瓣和正卷瓣(图二)。宝相花通常以这些瓣形中的一种为主,以其他几种为辅。宝相花的结构分为以下两种主要形式:四瓣花造型,呈十



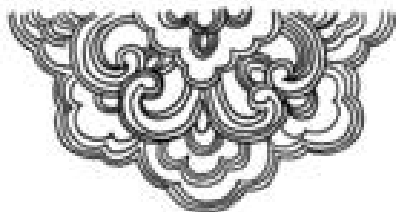
图三 宝相花

字结构;多瓣或团花造型,与团花很相似,区别之处在于,宝相花一定是从中心向外呈发散状的,而团花未必如此。

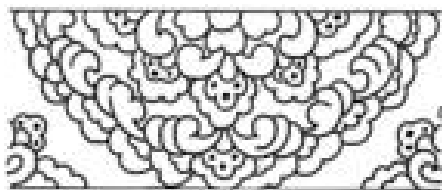
唐代的宝相花大致分为三个类型:一是是纹样碎小,有些甚至带有典型的石榴花的造型特征,花瓣纹样造型变化多,有小花点缀在花头中,一个花蒂上有三片云曲瓣,它是这一时期石榴花的代表形象。另一为简约型宝相花,和以上花瓣纹样等变化不大。图三为宝相纹曲叠,花瓣轮廓饱满圆润,有了向牡丹花发展的趋势,图四是花心由点状花蕊组成,图五中的花瓣连续向同一方向侧卷,表现出了立体感。

## 二、唐代佛教植物装饰纹样的构成

众所周知,不管历史现象如何错综复杂,民族文化只能根植于祖传的旧壤之中,外来文化一旦进入中土或迟或早总要被消化。正如尼赫鲁在《印度的发现》一书中写道:“由于中国人经常有充分的坚强性格和信心,能以自己的方式吸收所学,并把它运用到自己的生活体系中去。”<sup>[4]</sup>所以在唐代的所有文化领域中充满了不同于前代的创造性和兼融性。这种多元化的气氛又作用于各个不同的领域,包括佛教植物装饰纹样,使其在



图四 宝相花



图五 宝相花

唐代不断地兼融流入的异域纹样,并创造出既符合时代发展趋势又突出自己独特个性的崭新纹样。这是一种从吸收到融合的过程,它大致可分摹仿、组合、创新三个阶段,值得一提的是组合阶段,组合就是通过一定的加工,对引进的各种纹样与图案进行重新的排列和搭配,形成具有一定新意的装饰图案来。例如,忍冬纹自从传入中土后,在南北朝时期,中国就以组织规划几何纹的丰富经验,把忍冬纹改变为相互穿插、变化多样的边饰纹样。忍冬与莲花、鸟兽相配合的图案大面积的出现在佛窟装饰的人字坡上,出现了全新意境、自由生长的“三道弯”式。到了佛教走向兴盛的隋代,缠枝忍冬纹出现了向唐卷草转变的迹象,莲花和忍冬更多地组和在了一起,并且莲花变得更加复杂多样,忍冬变得越来越简单和概念化,进而退居陪衬地位。只是整体结构还不严谨,莲花的变化还没有结束定型,侧面的荷叶和忍冬设计也不协调。总之,还没有形成统一的风格,只是表现出了产生民族化新纹样的趋势。而莲纹样在隋代是克服了简朴和拘泥的束缚,产生了变体莲纹样。也就是莲心逐渐缩小,独花结构代替多面均齐的多层结构,以及鸡心形、桃形、如意形等花瓣造型的产生。这一新的设计手法,突破了几千年的写实传统,开始走上了佛教植物装饰纹样的创新之路。

由忍冬纹发展演化而来的卷草纹。自春秋战国至秦汉,中国的装饰艺术走向自觉的一个重要标志就是那种富于流动感的、虚实相生、婉转自如的云气装饰中所体现出来的内在精神与对这种曲线盘旋的抒情性和回转流动的韵律感的把握,如同中国文学中的“赋”、“比”、“兴”一样更加贴近性情的抒发和意象性趣味的追求,而作为佛教植物题材的忍冬纹的传入恰恰为这种游无定所的云气找到了形象的依附,两者合璧而构成闻名于世的“卷草”样式<sup>[5]</sup>。早期的卷草纹就以忍冬藤蔓为主体,夹杂着莲纹样。忍冬有单叶连续的,也有双叶对称的,以交枝或波浪形为纹样展开骨架,此时的忍冬纹与棕榈、莨苕叶与葡萄叶纹样也是难分彼此的,纹样也比较简单。到了隋代忍冬纹渐渐减少,莲花增多,并出现联珠、人物、动物等题材,至盛唐卷草纹变得极为自由、富丽、繁

复,大量的花卉出现在卷草边饰中,如牡丹、莲花、团花、石榴、葡萄等组成华丽的卷草,并有鸟类与动物穿插其中,即所谓“百花卷草”、“自由卷草”等。此时的卷草以花卉为主,以藤蔓为辅,花型饱满,叶脉旋转,形式繁复华美,极具装饰效果,也充满了世俗生活的生气<sup>[6]</sup>。这样一来,既符合以植物花草来粉饰宗教的要求,又合乎中国人长期以来形成的审美习惯,可谓是中国装饰艺术史上一次了不起的创造<sup>[7]</sup>。这类卷草纹后来还传入日本,又产生了很多变体,但日本人将其统称为“唐草”,虽然不免有笼统和混淆之嫌,但唐卷草对世界的影响可见一斑。

宝相纹的出现是在隋代变体莲花的基础上,以严格的格律体为骨骼,花瓣层层交错做辐射状排列。莲瓣是如意云头般丰满的造型,瓣芯或叶间往往镶有宝珠纹,色彩富丽而端庄。到了盛唐时期则更趋于华丽,出现了多层次的叠韵法设色,以花中套花的手法吸收了牡丹花、山茶花、石榴花和石榴、葡萄等,题材更加丰富多彩。使宝相花成为唐代花卉纹样的佼佼者。在浑厚庄重的中国风格中,透出了轻快活泼的情调,比汉代纹样柔媚清新。它既有秦汉铜镜那样严谨的结构,有中国古老柿蒂花式的如意形莲瓣,又有东罗马、波斯金银饰品镶嵌珠宝的装璜。从此后中国人对宝相花的热爱历经千年而不变<sup>[8]</sup>。

### 三、唐代佛教植物装饰纹样的艺术特征

大唐盛世,充满自信,以开放的姿态立足世界,以多元的格局迎接各种文化,以创新的精神吸收和改造固有的文化。表现在佛教植物装饰纹样上,可谓集前代之大成,并发展出完全属于自己的新样式。这主要表现在,它有着丰富多彩的装饰题材,雍容华贵、富丽堂皇的装饰风格,这从一个侧面很好地反映出这个时代和平、富足、强大、繁荣的社会现实与开放、活泼、自由的文化精神。总体上来看,唐代佛教植物装饰纹样的特征体现在以下几点:

#### (一)丰富多样的装饰题材

在唐代佛教植物装饰纹样中,魏晋时期的忍冬纹几乎消失,代之而起的是丰富多样的植物花卉纹样。其中,莲花仍然占相当大的比例,多与其





图六 唐《石台孝经》碑座纹样(陕西省历史博物馆藏)

他植物花卉题材组合出现,从而发展出独具特色的宝相花纹样,风格独特的卷草代替了忍冬的位置并衍生出百花卷草、自由卷草、牡丹卷草、藤蔓卷草等崭新的纹样,此外还有葡萄、石榴、萱草、茶花以及各种不知名的花卉植物与各种装饰化了的团花纹样相簇相拥,琳琅满目。

#### (二)在写实的基础上追求理想美感的装饰造型

唐代佛教植物装饰纹样中的许多造型趋于写实。如莲花,许多地方出现时往往是根、茎、叶、花齐全,而且错落有致穿插有序,甚至将一些写实的场景也搬进了佛教装饰,如莲花池塘,野鸭鸳鸯嬉戏其间,展现在世人面前的是一幕幕现实生活场景。但自然的审美观并没有削弱唐人的丰富想象力,也没有阻碍人们对理想美的追求和自由情趣的发挥,正是在这个空前的时代里诞生了举世闻名的卷草纹,境外称之为“唐草纹”。

#### (三)富丽饱满和灵活多样的装饰风格

唐代佛教植物装饰纹样与同时代世俗装饰纹样风格基本一致,它体现了一个时代的整体审美趋向。尽管唐代的不同时期装饰风格有所不同,如早期装饰风格的秀美工整,中期的富丽丰满,晚期的简朴,但作为一个整体,与其他时代相比,其最大的特点是富丽华美,圆润丰满、灵活多样。如许多唐代的卷草纹构成形式,并非是按二方连续或四方连续规律排列,而是任由其随意的翻卷,花叶造型前后相连,根据形势灵活变幻,绝不重复出现。这就在形式上更加利于抒发气势和情感,在审美情趣上更加迎合了唐人追求自然生机的审美态度,从而促进了唐代佛教植物装饰纹样大气磅礴风格的形成(图六)。在造型上风格上,满密的构图与圆浑的造型是相辅相成的,在唐代佛教植物装饰纹样中,密集在卷草纹花头的花蕊和不断重叠的卷曲叶子,以及其他纹样中一些由圆点组成的不知名花串,都带给人们满密的

感觉。即使在一些稀松的构图结构中,也经常用密集的底纹作陪衬,以便有充实的效果。

#### 四、唐代佛教植物装饰纹样对中国装饰纹样的影响

在寻究了古代印度传统佛教植物装饰纹样流变过程,以及唐代佛教植物装饰纹样的转型后,我们越来越认同铃木大拙所说的:“充满活力与生机的艺术生命,往往脱胎于宗教形式中,有时,宗教借助艺术形式表现出来,有时借助宗教的形式走向美学。”<sup>[9]</sup>所以,佛教沿丝绸之路的向东传播,在很大程度上影响着中国乃至整个东亚艺术的发展方向,其中当然也包括植物装饰纹样。它不仅为植物装饰纹样提供了崭新的题材和样式,而且在佛教精神的潜移默化中,植物装饰纹样也呈现出前所未有的激情与想象力。

由于印度佛教东来,对中国文化的各个方面产生了深刻的影响。其中也包括中国文化所固有的传统审美趋向,佛家关于圆相即美的思想对其影响尤深。佛家在佛教典籍上并没有明确提出过“圆”即是一种“美”的观点,但是佛教的各种艺术创作在方法论上却一直遵循着以圆为美的理念。以圆为美,是古希腊毕达哥拉斯学派的一个著名观点。他们说“一切立体形态中最美的是球形,一切平面图形中最美的是圆形。”<sup>[10]</sup>印度的佛教美学中也欣赏“圆”,古代印度梵语称其为波利(pari)。在古印度有着根深蒂固的“以圆为贵”、“以圆为美”的审美观念,所以关于“圆”,佛教就有圆成、圆明、圆鉴、圆悟、圆妙、圆觉、圆融、圆相、圆润、圆好、圆满等种种说法<sup>[11]</sup>。印度佛教文化崇信“圆形”,所以“圆满”、“圆融”、“圆通”形式经常在其各种艺术作品中体现。如印度艺术中表现传统女神药叉女时,她的脸颊、乳房、小腹等等,均是选用带着浓浓的圆味,浑然天成的曲线。印度的传统佛教植物装饰纹样,蔓草纹和莲纹样也是尽力把线条的造型刻画成圆形。在印度佛教美学传入中国,融合了各家植物装饰纹样优势,创造的几近完美的唐代佛教植物装饰纹样后,中国人对圆相之美有了更加深刻的认识。圆不光是指形式上的圆体之美,还包括形式之外的,审美

(下转8页)

段。这些都需待考古资料的进一步丰富后,才能逐步去弄清楚的。

[1] 向桃初《碳河里城址的发现与宁乡青铜器群再研究》,《文物》2006年8期。

[2] 湖南文物考古研究所《湖南宁乡炭河里西周城址与墓葬发掘简报》,《文物》2006年6期。

[3] 何介均《试论湖南出土商代青铜器及商文化向南传播的几个问题》,湖南省博物馆《湖南出土殷商西周青铜器》,长沙:岳麓书社,2007年,219-230页。

[4] 邹衡《夏商周考古学论文集》,北京:文物出版社,1980年,288-291、321-322页。

[5] 熊传薪《湖南商周青铜器的发现与研究》,湖南省博物馆《湖南出土殷商西周青铜器》,长沙:岳麓书社,2007年,410-420页。

[6] 王恩田《湖南出土商周青铜器与殷人南迁》,湖南省博物馆《湖南出土殷商西周青铜器》,长沙:岳麓书社,2007年,277-288页。

(上接16页)

意境上的对圆融与圆觉的认可。

佛教就好像一剂奇妙的催化剂,晋唐时期的装饰艺术正是借助这股奇妙的催化作用,完成了纹样装饰自身的嬗变,催生了以植物为主题的民族纹样体系的诞生。正如罗森所说:“晋唐后的中国纹样题材和风格都发生了很大的变革,而造成这一变革的宗教、政治、经济的诸多变化中,佛教的传入应该是最重要的因素。”<sup>[12]</sup>它的传入在很大程度上决定了中国民族纹样的发展命运,到了唐代这个封建社会的顶峰时期,不仅上古时期神话题材一统天下的位置被佛教题材代替,而且动物、云气为主的装饰纹样也被植物系装饰纹样所替代。并造就了“美到极点”的唐卷草纹和宝相纹,使之成为东方古代装饰纹样的经典样式。如唐宝相花在构图上层层绽放,以绝对丰满的姿态,表现一种饱和到极致的圆造型的力量和“圆熟”之妙。而唐卷草在表现圆融境界的意趣时使用的是吞吐自如、线条流畅的卷叶。最终,“圆融”、“圆熟”、“圆转”的美学思想完全融合进中国的传统审美取向中,使其内涵变得更加丰富多彩。

[7] 黄曲《湘江下游商代混合型青铜器问题之我见》,《江汉考古》2001年3期。

[8] 朱和平《中国青铜器的造型与装饰艺术》,长沙:湖南美术出版社,2004年,94页。

[9] [英]罗森《商代中国南方地区与河南的联系》,孙心菲等译《中国古代的艺术与文化》,北京:北京大学出版社,2002年,28-39页。

[10] 张长寿《殷商时代的青铜容器》,《考古学报》1979年3期。

[11] 张法《中国艺术的历程与精神》,北京:中国人民大学出版社,2003年。

[12] 高丰《中国器物艺术论》,太原:山西教育出版社,2001年,204页。

[13] 张光直《中国青铜时代》,北京:三联书店,1990年,322页。

(朱和平,湖南工业大学包装艺术学院教授;  
邓昶,湖南工业大学包装艺术学院硕士研究生)

[1] 张晓霞《中国古代植物装饰纹样发展源流》,《苏州大学学报》,第85页,2005年。

[2] 顾春华、祁杨华《浅析中国染织纹样向花草纹的转变》,第92页,《江苏丝绸》2007年2期。

[3] 张籍《全唐诗》卷385,第32页,《送侯判官赴广州从军》。

[4] 诸葛铠《唐代外来纹样民族化的几点看法》,《装饰》1983年6期,52页。

[5][7] 倪建林《装饰》2004年12期。

[6] 袁宜萍《论我国装饰艺术中植物纹样的发展》,《浙江工业大学学报》2005年4期,93页。

[8] 诸葛铠《唐代外来纹样民族化的几点看法》,《装饰》1983年6期,53页。

[9] 铃木大拙著、李英译《禅和日本文化·铃木大拙全集》,第1180页,东京波岩书店,1970年。

[10] 北京大学哲学系、外国哲学史教研室《古希腊罗马哲学》,第36页,商务印书馆,1961年。

[11] 彭彤《中国佛教艺术研究》,第64页,四川大学出版社,2002年。

[12] (英)罗森《中国古代的艺术与文化》,北京大学出版社,2002年。

(作者工作单位:西安理工大学艺术与设计学院)