

与“媒体派”艺术批评的界限，因为二者几乎已经合一，大多数艺术批评家都身兼学院教授、媒体主编或展览策划人等职务，直接参与学术问题的思考与媒体内容的设定。当然，艺术批评界有识之士的自我“批评”与反思也从未中断，如对于艺术批评的“失语症”“西语化”“广告化”等的指责，从另一个侧面也证明了艺术媒体与批评的合流现象的存在。事实上，如同一件艺术作品最终要进入美术馆面世一样，艺术批评同样需要一个平台，接受受众的检验与共鸣，而不是在自闭的书斋或三五好友的小圈子中自娱自乐。当然，正在兴起的媒体化的艺术批评也应有意识地更正自身的陋习，在赞颂艺术家与作品时不应该失去自己的批判力与独立性，时刻保持自己清醒的判断力与学术良知，并自觉地与艺术市场和商业操作保持适当的距离。

还有一个不能否认的事实是，当下的媒体化的艺术批评尚未建立起良性的运作机制，还不能对艺术圈之外的公众审美趣味和艺术品消费构成强大的提升力与牵引力，同时，艺术批评本身的学科特性与规则尚有待进一步建构与调适。因此，艺术批评的形象建立，重要的不是称颂与献媚，而是质疑和反思，不是逢迎或盲从，而是批判与剖析。艺术批评家在行使话语权力的时候，应始终持有审慎态度，而不是仅仅作为媒体的从业者与市场的配合者。这也正是媒体人兼批评家，或即所谓“媒体型”知识分子需要警觉的潜在危机。

当批评与媒体之间的距离缩短为电脑键盘与液晶屏幕之间的守望，当媒体成为“一种隐蔽的却是强有力的暗示来定义现实世界”的“巨大的隐喻”¹¹时候，传媒时代的艺术批评家应该成为反思型的学者、“抵抗的知识分子”¹²，艺术媒体

也应在保持其积极的导向功能的基础上，有意识地强化监督功能。当下的艺术批评家已经不仅是书斋文人和传统意义上的画论家，也不完全是思想的产出者与传播者，同时还应是艺术界的仲裁者、阐释者、反思者和社会观察者。

注 释：

- 01 亨利·吉罗、大卫·季维、詹姆斯·索斯诺斯基等：《文化研究的必要性：抵抗的知识分子和对立的公众领域》，黄巧乐译，罗钢、刘象愚编《文化研究读本》，北京，中国社会科学出版社2000年。
- 02 米歇尔·福柯：《知识考古学》[M]，谢强、马月译，北京：三联书店，2004。
- 03 道格拉斯·凯尔纳：《媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治》[M]，北京：商务印书馆，2004。
- 04 转引自胡泳：《媒体变革：公众的角度》，《读书》，2002年第12期。
- 05 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》[M]，周宪、许钧主编，北京：商务印书馆，2000。
- 06 斯图尔特·霍尔：《表征——文化表象与意指实践》[M]，徐亮、陆兴华译，北京：商务印书馆，2003。
- 07 尼克·史蒂文森：《认识媒介文化》[M]，北京：商务印书馆，2001。
- 08 哈贝马斯：《公共领域的结构转型》[M]，上海：学林出版社，1999。
- 09 关于新中国美术期刊与美术理论、批评的渊源，参见《画刊》2009年第1期“开放与传播——改革开放30年中国美术批评论坛”专稿，尚辉、靳卫红、殷双喜、曹意强等回顾介绍各重要美术刊物的文章。
- 10 关于文学艺术的“边界”问题的讨论，参见《文学评论》自2004年第6期起开设的“关于‘文学理论边界’的讨论”专栏；另见2002年以来《文艺研究》发表的多篇关于审美的日常生活化和日常生活审美化的文章，也都涉及文学艺术与大众文化的边界问题。
- 11 尼尔·波兹曼：《娱乐至死》[M]，章艳译，桂林：广西师范大学出版社，2004年。
- 12 见同注释1。

The Development of the Creeping-weed Pattern in Dunhuang Grotto Art of the Tang Dynasty

蔓草纹在敦煌唐代石窟艺术中的传播

■ 韩永林（兰州商学院艺术学院副教授）、吴晓玲（甘肃联合大学美术系副教授） by Han Yonglin, Wu Xiaoling

The creeping-weed pattern plays an important role in the world's decorative art. There is a view of western scholars that the creeping-weed pattern originated from ancient Egypt and the Mediterranean, and spread into Rome through Ancient Greece before entering West Asia, India and China. Research into the development of the creeping-weed pattern in the Dunhuang Grotto Art of the Tang dynasty proves that, as a worldwide pattern, the creeping-weed pattern played a very important role in greatly improving and enriching the development of the Tang dynasty's religious art, even though its exact origin remains inconclusive.

卷草纹是一种以植物为基本元素的装饰纹样。主要表现为在一条连续不断的“S”型波状主茎上，又饰以各种花卉、枝叶和其他装饰纹样，构成一个以图案化的藤蔓植物为主，既独立存在又与整体视觉审美相联系的特有纹饰。如以葡萄为主的葡萄卷草纹，以石榴为主的石榴卷草纹，以忍冬为主的忍冬卷草纹等。

一、卷草纹的起源

关于卷草纹的起源，在世界上一直众说纷纭，目前学术界

主要存在两种观点。

其中最有影响的一种观点是奥地利学者阿洛瓦·里格尔提出的。按照里格尔在其著作《风格问题》中的解释，该纹样最初起源于遥远的古埃及。在埃及，工匠们以莲花和纸莎草为原形，并将其作蔓草状的连续用以装饰墙壁，继而在克里特发展为连续的波浪形纹样。在美索不达米亚平原以棕榈叶，在希腊以莨苕叶为主要题材，分别产生并融合而形成了卷草纹样的原型。在日本，学者们也大多认同里格尔的观点。日本著名图像研究学者杉浦康平在其著作《造型的诞生》中写到：“……小



棕榈花纹（卷草纹）通过古希腊传入罗马，再经同样的途径传到西亚、印度和中国。它也被引进佛教艺术，与佛教一起传入东南亚和中国。例如从装饰阿旃陀佛教寺院壁画的精美卷草涡旋和点缀敦煌石窟藻井图案的各种卷草花纹创意中，就能够清楚地看到卷草纹传播的大概脉络。”由此可见，卷草纹对于中国而言是一种外来的纹样。

另一种观点则认为卷草纹其原型为忍冬花。关于忍冬《辞源》解释为：“药草名。藤生，凌冬不凋，故名忍冬。三四月开花，气甚芬芳。初开蕊瓣俱色白，经二三日变黄；新旧相参，黄白相映，故又名金银花。”其纹样形象原型为我国汉代的卷云纹。在田自秉先生的《中国纹样史》中有这样的论述：“此种卷草格式，在我国汉代的铜镜外缘即有出现，时称卷云纹，实即忍冬纹的前身。”或许是从形象上看，二者有相同的卷曲格式，而且忍冬“久服轻身，长年益寿”的药用价值和其延绵不断的外在形式也正契合了中国传统文化中益寿延年的思想，而被认为是中国传统文化中自生的纹样。

有关卷草纹的起源，值得提及的是薄小莹先生在其研究成果“敦煌莫高窟六世纪末至九世纪中叶的装饰图案”一文中，给出的三个理由：①从外形上看，卷草纹与自然界的忍冬叶形态有相当大的差距。②汉代云气纹与忍冬纹有不同的发展轨迹，前者的发展脉络从汉、南北朝至唐代一直延续不断，且和卷草纹是并存的。③魏晋以前，类似叶纹的植物造型数量很少，与忍冬纹之间无序列可循。因而得出结论认为，在魏晋时期大量涌现的叶纹图案可能来自横向的影响。那么，卷草纹对于中国而言是否真是所谓的“舶来品”，还有待于后来者做进一步的深入研究。

二、敦煌唐代石窟艺术中卷草纹的艺术特征

卷草纹自中国南北朝时期，广泛应用于佛教建筑装饰，在唐代得到极大的发展，达到了鼎盛时期，故卷草纹在国际上也有“唐草纹”之称。

1. 敦煌石窟艺术中的卷草纹

众所周知，敦煌石窟艺术是一个完整、连续的体系，其中的装饰纹样是其艺术的重要组成部分。它既可以连接整个洞窟内的建筑、彩塑和壁画；又可以分隔每幅经变故事画，界定各自的范围，装饰石窟内的边角空隙，营造一种富丽辉煌、绚烂夺目的神秘氛围；甚至还可独立成幅，成为可以单独欣赏的艺术作品。

卷草纹作为敦煌石窟装饰纹样中的重要组成部分，其分布十分广泛，几乎在每个洞窟中都有其印迹。作为一种带状植物纹样，卷草纹在装饰过程中多以水平或垂直的排列形式出现，但也可随客观环境随意变化，延绵盘曲地构成一个自由的空间。它主要被装饰在佛龕的内外龕沿、藻井、人字披、龕楣、边框，

还有塑像、佛像画，菩萨的衣饰、华盖，佛像的头光、背光，以及地毯、器物用具上。由此可见，敦煌艺术中的卷草纹不仅将洞窟装点的富丽精致，而且对于整个洞窟的建筑格式、雕塑、壁画的整体布局也有着重要的联系作用。

2. 卷草纹在敦煌唐代石窟不同历史时期的艺术特征

敦煌石窟中的卷草纹自魏晋发展到隋唐，有了较明显的时代特征。在唐朝近三百年的历史中，敦煌石窟不同历史时期的卷草纹呈现出不同的艺术特征。

敦煌初唐的卷草纹，其造型简练准确、线条简洁、色彩浑厚，与魏晋南北朝时期的植物纹有着较明显的传承关系，甚至还可依稀看到没有经过自己体系融化收纳的外来因素影响。此时的卷草纹表现形式主要有两种，一种是敦煌石窟中最常见的绘画型卷草纹，另一种是装饰在石造建筑物上的雕刻型卷草纹。开凿于初唐时期 334 窟中的卷草纹边饰（图 1）属于前一种形式，被装饰在石窟的龕沿以及四面斜披上。该纹样取一支花头仰俯反复排列的形式，形象单纯，用色简练。纹样色彩在赭褐色的底子上以青绿色为主，用红、白点缀。蔓草的波状主茎以一条鲜亮的“S”型线贯穿始终，使得纹样清晰、明确、有着雕塑般的立体感，在凝固之中彰显出旺盛的生命力。窟顶四披角上的卷草纹与内部整齐静坐的千佛之间动中有静，动静相宜。既体现了佛国世界的庄严，又表达出现世生活生动鲜活的特征。同时值得一提的是，在艺术表现上卷草纹都力图与整个洞窟的色调及内容达到和谐统一，体现出当时人们在形式美方面已具备的高度审美情趣。

盛唐时期，遍布敦煌石窟中描绘极乐世界的大幅西方净土变画的出现，反映了这一时期强大而又统一的多民族国家经济繁荣、文化昌盛、朝气蓬勃、欣欣向荣的时代精神。这一时期的卷草纹在色与线的运用上越来越纯熟和精炼，作品的宗教神秘感逐步减少，在装饰上出现了丰富多彩、繁花似锦的世俗化倾向。这一时期，流行于盛唐绘画中的兰叶描技法，也逐渐影响到装饰纹样中，纹样的中原风格逐渐凸显。

盛唐 217 窟堪称石榴卷草纹的代表。殿堂式洞窟 217 窟，窟顶自由边饰的石榴卷草纹（图 2），低垂宛转的花朵，昂扬开展的花蒂，含苞欲放的花蕊，剖形露籽的石榴，曲屈缠枝的花瓣，植物的特性和细部都被展示无遗。这些形象看起来既像波浪起伏，又似云彩舒卷，但同时又具有石榴的特征，尤其是剖裂后的露籽被表现得逼真自然。其设色在朱砂底色上，青绿色叶叠晕相生，高纯度、对比强烈的色相在明度上取得了很好的协调。在盛唐的 103 窟，石榴卷草纹不仅装饰着四壁边框的上部，而且在藻井中亦有出现，其造型和色彩都和 217 窟极为相似。此窟的四壁为各种经变画，在倒斗形的顶部四披则是安定自如的小千佛，井心由宝相团花和几何纹组成，其间出现一条动感很强的卷草纹饰，其波状的曲线及翻转的花叶，给四平八稳、幽



暗冷寂的窟顶注入了勃勃生机。

到了中晚唐时期，敦煌地区历经吐蕃统辖，后又收复，其间虽有半个世纪的阻隔，但前朝及中原的装饰风格仍影响着敦煌石窟。这一时期，卷草纹在经历了初唐、盛唐的辉煌之后，形象内容变得更为繁杂，程式化倾向日益明显，整体构图呈现出“满”的趋向。但在色彩的运用上，利用墙壁本色的情形很多，色彩除石青、石绿外，多用浅土黄、土红及赭石色，总体上呈现出一种清新柔和的格调。如中唐 158 窟东壁北侧，金光明经变的上下边饰，土红色底，明度相近的浅绿、土黄灰白渲染花叶，醒目的黑色不规则点缀着部分卷叶的边缘，石榴以浅绿涂色，白色点籽。边饰虽然宽长，但花叶肥厚，使整个纹饰显得十分饱满。另外，值得注意的是，此阶段的卷草纹其布局位置已大量由建筑装饰纹样，迁移到佛背光、衣饰中。如 196 窟中心佛坛背屏上的佛光边饰（图 3），最优美的是里层的石榴蔓草双凤衔枝边饰。该纹样先以赭红色描出形体轮廓，然后填各种色彩，赭红色底，深浅绿色相叠晕染的花叶中有土红色的花叶点缀。双凤的用色也和花叶糅合在一起，几条流畅的黑色带附着在花叶、凤鸟羽翅之上，起到了提神的作用。在中唐 159 窟，卷草纹被装饰在洞窟顶部坡角，壁面四角、上沿及帐型龕内的四边。它如同这个洞窟的支架，体现着此窟的间架结构。佛背光和塑像中菩萨衣饰中出现的卷草纹饰，增添了石窟的活跃气氛，也使建筑、壁画、塑像达到了有机的结合与和谐呼应，最大限度发挥了装饰纹样的作用。

三、卷草纹在敦煌唐代石窟艺术中勃兴的缘由

从敦煌唐代石窟中这些千姿百态的卷草纹饰，我们可以发现，作为一种传播当时宗教文化的载体，卷草纹之所以在唐代勃兴，有着自己特殊的缘由。

首先，卷草纹的大发展与唐代文化开放性之间有着必然的联系。唐代经济和文化在当时的世界处于先进地位，对外交通比过去发达，统治者亦能实行比较开放的对外政策。当时的艺术，无论诗文、乐舞，还是书画，莫不繁荣昌盛达到了前所未有的高度，表现出一种丰盛健康、生气勃勃的时代精神。唐朝

的开放精神，直接促使外来文化的吸收与本土文化的交融，卷草纹的广泛运用即充分体现了这一特征。

其次，唐王朝自建立以来，高宗薄于儒术而归心于佛道，武则天则以佛教治国，佛教在唐代得到了很大的传播和发展，开窟造像直观而真实地记录了当时、当事人的认识和主观心愿，表达了普通唐人在相对富足稳定的时代追求平安生活的朴素愿望。民众祈愿的内容就是不断延续社会与家庭的长治久安。卷草纹作为一种以连续性为主要特征的纹样，也因附和了宗教如心随意的“圆满”，生死循环的“轮回”以及直达彼岸的“圆通”等寓意而广被人们接受和喜爱，成为这一思想的载体也是一种必然的结果。

最后，卷草纹作为一种具有传播功能的图像，如果用现代的“格式塔心理学”来分析，亦有一定的说明性。格式塔心理学重视事物的形式，更重视人的心理，强调人心理固有的组织特征。格式塔心理学提出“图形论”，即当外物与艺术形式体现的式样与某种人类感情生活包含的式样达到同构对应时，事物与艺术形式就具备了人类情感的性质。唐之前洞窟纹样大多纤丽含蓄，而进入唐代后随着国力的强盛，多元文化的融合，思想和信仰的自由，社会环境的相对宽松等原因，使作为宗教传播载体的石窟纹样其原有的神圣意味开始消弱，在表现形式上注重写实，艺术形式由单薄纤细变得饱满充实，这一突出变化也正是唐人健康开放心态的充分体现。卷草纹也由起初简单的“S”型纹样，逐渐传播发展成为承载唐人“完满”心态的艺术形式。

参考文献：

- [1] [奥地利]阿洛瓦·里格尔. 风格问题 [M]. 长沙: 湖南科学技术出版社, 1999
- [2] 杉浦康平. 造型的诞生 [M]. 北京: 中国青年出版社, 1999
- [3] 田自秉、吴淑生、田青. 中国纹样史 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2003
- [4] 常沙娜. 中国敦煌历代装饰图案 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2004
- [5] 薄小莹. 敦煌莫高窟六世纪末到九世纪中叶的装饰图案, 马世长编《敦煌图案》, 新疆: 疆美术摄影出版社, 1992

