

## 中國早期植物紋飾初探以研究法與研究史為中心

## A Study On Plant Motifs Of Early China

龔詩文

南華大學美學與藝術管理研究所助理教授

## 【摘要】

中國早期、尤其在佛教傳進大量的植物紋飾之前，以植物為母題(motif)的裝飾紋樣的確居弱勢，甚而為人遺忘。此時中原本地的主流紋樣，可謂動物飛揚的裝飾世界。然而龐大的「動物」飛躍之下，卻仍然可見植物紋飾點點滴滴的萌芽。因此在時間上，本文之「早期」者意指佛教傳來之前，包含兩漢並上溯至殷周時期；在空間上，「中國」者意指殷周時期的北方中原、南方楚國，以及兩漢時加入四川一地；而至於「植物紋飾」者，意指今日仍可見的花花草草。所以本文將探討佛教傳來之前，中國本地的植物紋飾的藝術表現與流變。

關鍵字：植物紋樣、四瓣花紋、蓮花、草葉、青銅器、畫像石

## 一、問題提出

中國早期、尤其在佛教傳進大量的植物紋飾之前，<sup>1</sup>以植物為母題(motif)的裝飾作風的確居於非主流的弱勢地位，甚至在研究史上被遺忘了<sup>2</sup>。此時中原本地的文樣主流、暫且不論新石器時代文物、光是商周青銅器上、便幾乎是一片動物飛揚的裝飾世界，<sup>3</sup>然而在此龐大的「動物」飛躍之下，卻仍然可見植物紋飾點

<sup>1</sup> 佛教之有大量植物紋飾者，旨於佛教文化中的香、花「莊嚴與供養」，請參閱已故日本學者林良一，〈佛教美術の裝飾文樣① 莊嚴〉，《佛教藝術》，no.91，1973.04。

<sup>2</sup> Rawson以為中國在秦漢之前幾乎沒有植物紋飾，僅僅漢鏡有些類似者（Jessica Rawson, *Chinese Ornament--The Lotus and the Dragon*, London: The Trustees of the British Museum, 1984, p.14, notes5.）；已故日本學者土居淑子以為南北朝期以後，也就是西方系唐草隨著佛教文化東漸而傳入，至於中國本土，除了戰國以降「扶桑聖樹」信仰之外，植物紋者恐怕便是「爬蟲唐草」了。（氏著《古代中國の畫像石》，第四章第一節，東京：同朋舍，1986）同時西方學者Gyllensvärd也認為殷商以及西周早期的青銅祭器中並無植物紋飾（B. Gyllensvärd, *The First Floral Patterns on Chinese Bronzes*, *BMFEA*, no.34, 1962, p.30）。除此，日本學界至遲自小杉一雄開始，主張卷草紋飾、山岳紋飾、雲氣紋飾皆源自殷周期的爬蟲類之動物紋飾，於是串連起殷周以降的「單線」發展。同時，將戰國期銅鏡上之「爬蟲唐草」視為「植物文化」的開始，亦即「動物紋飾→植物紋飾」的關鍵期，並以為可能是受到域外因素之影響，同氏晚年也是如此認為。（氏著《中國文樣史の研究 殷周時代爬蟲文樣展開の系譜》，東京：新樹社，1959，第一章；晚年之作為《中國美術史——日本美術の源流》，東京：南雲堂，1987，頁234）。

<sup>3</sup> 青銅器上的動物母題歷來備受青睞，早自高本漢、容庚、陳夢家、鄭德昆、林巳奈夫、譚旦岡

、張光直…等學者多有所論。高本漢文章多見於*BMFEA*；林巳奈夫文章多見於《考古學雜誌》

點滴滴的萌芽。因此在時間上，本文之「早期」者意指佛教傳來之前，包含兩漢並上溯至殷周時期；在空間上，「中國」者意指殷周時期的北方中原、南方楚國，以及兩漢時加入四川一地；而至於「植物紋飾」者，意指今日仍可見的花花草草<sup>4</sup>。所以本文將探討佛教傳來之前，中國本地的植物紋飾的藝術表現與流變。

## 二、紋飾的藝術史研究方法

首先，植物紋飾的研究實不離「裝飾藝術」的範疇，而裝飾與藝術彷彿是同源生而卻又性格相異。因此，本世紀初歐洲維也納學派百年來的理論基礎，<sup>5</sup>以及二次大戰後盛行於美國的完形心理學派，都提供吾人「裝飾藝術」研究的理論參考基礎。

### 1.完形心理學派的裝飾藝術研究

事實上，從「藝術品」來看，往往發現「裝飾」的造型常常傾向結構簡單、平面化、充分明白的設計意匠，足以使觀者「一目了然」，同時由此進而清楚地指出並美化「被裝飾物」之功用。因此，安海姆(R. Arnheim)在《Art and Visual Perception》一書中便明白地以「目的」與「作用」來區分裝飾與藝術。他認為裝飾的目的無非經由個別表象而指示某種普遍事物，因此每一裝飾物也都會有它的內容，只不過它的內容往往受它的作用所左右。也就是說，由於以上獨特性質，連帶它的母題(motif)、形式(form)往往是有意識地被選擇來凸顯「被裝飾物」的特殊性質，它是一種視覺上的附屬意義，詮釋某一種既定的事物或狀態事件的特性，它弄出一個情調；它有助於界定某一工具、傢具、房間、人物、儀式所屬的位置及存在的理由。於是裝飾的效用告訴我們，一座教堂，一個宮殿，一個法庭，一處墓地的性質是甚麼。當然，美化悅目也是裝飾的重要作用之一，只不過更重要的是：裝飾之所以能獲得悅人的效果是因為它適合了來到這些特定場所之人們的需要。除此，在形式表現上，裝飾往往是重複、規則、有秩序、簡單、對稱

---

、《東方學報》；張光直文章多見於《中國青銅時代》(台北：聯經，1983、1990)、*Shang Civilization*(New Haven and London: Yale University Press, 1980)等。其他詳以下之引文。

<sup>4</sup> 植物可分草本與木本兩大類，(先秦之植物學分類，請參照筆者碩士論文第五章)本文所設定者以草本為主，共有「花、草」兩大母題，此為歷來多所表現者，尤其唐代而降以至於今，足見國人喜好花草之程度。因此，儘管各時期之花草表現未必相關，且被喜好之程度有所不同，然而從時下可見、而且也常見花草藝術母題的現實面出發，來研究它曾經被遺忘的一面，恐怕也是深厚研究動機以及紋樣流傳史的美感價值與流變之所在吧！再者，中國早期植物紋飾者，最早之研究可能是山東半島東周期的齊瓦當，早自本世紀三〇年代日本學者關野貞、關野雄已經著手，爾後土居淑子更延伸至漢代畫像石上，基本上大多圍繞在扶桑與太陽樹、生命樹的傳說上。然而此一紋飾似乎不如花草之流傳久遠。關野貞、關野雄見土居淑子與李發林之引述，其文章如下：土居淑子，《古代中國の畫像石》，東京：同朋舍，1986。李發林，《齊故城瓦當》，北京：文物，1990。

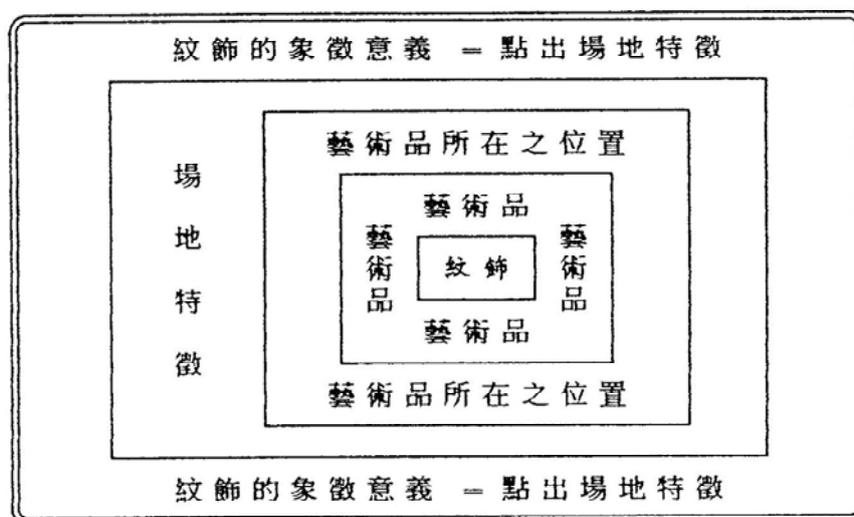
<sup>5</sup> Jessica Rawson 曾經針對「ornament」一語在西方美術史中的地位，尤其19世紀以降的歧視性用法，直到A. Riegl始提升其地位，爾後E.H. Gombrich以心理學切入的完整理論，或是對於中國紋飾研究的運用，多所論述。然而作者以為蓮花、卷草源自西方，皆為佛教傳入者，實乃承繼Riegl的論點。此說雖有待修正，惟其方法論以及研究史之陳述頗值得參考(J. Rawson 1984)。

，它主要的目的地便是明顯地突出「作用」與「象徵意義」<sup>6</sup>。其實這是兩極化的比較使然，不管裝飾也好，純藝術也罷，它們彼此之間是經常互相滲透的，而之所以區分二者不同，全在於彼此成分上的多寡，這也是安海姆所指出的：

在一件銀製的湯匙，一面巴洛克的建築正面牆壁，或者一件華陀(Watteau)的繪畫作品，在表現一七〇〇年代的生活哲學上，不過是程度之間的差別罷了<sup>7</sup>。

於是安海姆之說將可歸納成【表1-1】。

表1-1：完形心理學派之裝飾藝術與象徵(安海姆之說)



## 2.維也納學派等西方的裝飾藝術以及植物紋飾研究

當然，論及裝飾藝術與文化史時，歐洲的維也納學派是不容忽視的。由於德國學者渥林格(Wilhelm Worringer，1881~1965)在本世紀初沿用了維也納學者里格耳(Alois Riegl，1858~1905)在十九世紀叔本華唯意志哲學基礎上所創建的「藝術意志(Kunstwollen)」來詮釋裝飾藝術的深沈心理需求，這適足以深厚安海姆視覺心理學的文化意涵，誠如渥林格在1907年寫成的《抽象與移情》書中所言：

裝飾藝術的本質特徵在於：一個民族的藝術意志在裝飾藝術中得到了最純真的表現。裝飾藝術彷彿是一個圖表，在這個圖表中，人們可以清楚地見出絕對藝術意志獨特的和固有的東西。因此，人們充分強調了裝飾藝術對藝術發展的重要性<sup>8</sup>。

因此，以下將從首創「裝飾意志」的維也納學者里格耳談起。

<sup>6</sup>. R. Arnheim著，李長俊譯，《藝術心理學》，台北：雄獅，1982年，頁141-146。

<sup>7</sup>. R. Arnheim著，李長俊譯1982，頁144。

<sup>8</sup>. W. Worringer著，魏雅婷譯，《風格與移情》，頁91，台北：亞太圖書，1992。

在里格耳的時代裡，正當黑格爾(G. W. Hegel, 1770~1831)將古希臘藝術視為藝術理想的實現，卻把東方藝術視為不成熟典型，而晚期羅馬藝術和中世紀藝術便被視為走向衰亡。這即是黑格爾在《美學》一書中建立的：

藝術即美，藝術史就是體現美的歷史<sup>9</sup>。

因此產生以古希臘藝術為人類藝術頂峰的史觀。針對黑格爾如此唯心、唯美的藝術史觀，根據魏雅婷的研究指出，首先提出挑戰的大概就是里格耳於1893年出版的《風格問題》<sup>10</sup>。此書討論古代到中世紀拜占庭以及薩拉遜人藝術中的所有裝飾紋樣型態，由此可以看出其所依附的「藝術意志」。爾後1901年出版的《晚期羅馬的美術工藝》，更是確切反駁黑格爾的「頹廢說」，進而以為：

羅馬晚期時代的藝術作品還昭示了不同於早期的獨特的藝術意志，有其獨特的藝術價值<sup>11</sup>。

並且而確立作者所強調以「藝術意志」為藝術史研究的方法，那就是：

藝術史研究必須揭示各個時代藝術風格樣式的特徵，並由此風格樣式出發揭示左右這藝術意志的世界感<sup>12</sup>。

如果依里格耳揭示的準則，從藝術品出發，進而回溯藝術意志以及世界觀，其關係將如下：

藝術品（包含裝飾）→風格樣式→藝術意志→世界觀（該民族）

除此，里格耳在西方古代工藝史的風格學研究上，提出埃及、希臘、羅馬三時期，其間的風格演變序列如下<sup>13</sup>：

表1-2：里格耳的風格學法則

埃及	→	希臘	→	羅馬
觸覺性		→		視覺性
超認識		→		認識
抽象		→		寫實
象徵		→		裝飾

基本上，渥林格便在里格耳的此一基礎之上，引進十九世紀後半發展出來的實驗心理學中的李普斯(Theoder Lipps, 1851~1914)之移情說，使得藝術意志與

<sup>9</sup> 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，台北：里仁書局，1981年版。

<sup>10</sup> アロイス・リイグル著、長廣敏雄訳，《美術樣式論：裝飾史の基本問題》，東京：座右宝刊行會，1942。

<sup>11</sup> W. Worringer著，魏雅婷譯1992，譯者前言，頁10。

<sup>12</sup> W. Worringer著，魏雅婷譯1992，譯者前言，頁9-10。

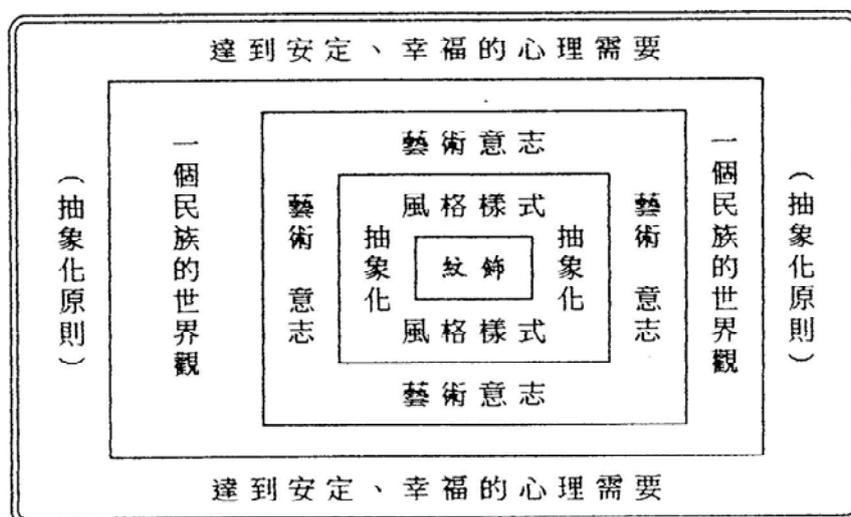
<sup>13</sup> 表1-2所論，歸納自長廣敏雄針對里格耳1927年之《Spätromische Kunstindustrie》一書的介紹。文見長廣敏雄，〈工藝史上より見たる漢樣式と銅鏡〉，《東方學報》，京都，冊一，1931，頁216-217。

藝術學更加緊密地結合，並得出古代民族對於「抽象」此一裝飾原則的心理需要，就好像身存幻化不定、充滿生存危機的外在世界中，尋求安定的心理需求一樣，而這種需求往往反映宗教以及抽象為主的裝飾藝術中，他說：

將外在世界的單個事物，從其變化無常的虛假的偶然性中抽取出來，並用近乎抽象的形式使之永恆，通過這種方式，他們便在現象的流逝中尋得了安息之所<sup>14</sup>。

從此在裝飾藝術中得到心靈的幸福，這也是紋樣能夠源遠流長的原因之一吧！通過抽象原則而完成的裝飾藝術，一方面展現其世界觀的裝飾意志，一方面也由此淨化、撫慰其深沈之心靈吧！同樣地，里格耳與渥林格之說也可以歸納成【表1-3】。

表1-3：裝飾與藝術意志(里格耳之說)



其次，針對裝飾藝術下的植物紋飾而言，早就盛行於古埃及與古希臘藝術之中，並且相對於動物紋飾進而展現合於規律、對稱的裝飾美感，同時在渥林格近似「兩極化」地比較不同民族之裝飾藝術時，歸納出「抽象」的幾何風格與「移情」的自然風格，並徵引原始部落的洞穴壁畫以為裝飾藝術存在著抽象往移情發展的序列<sup>15</sup>。

事實上，裝飾藝術之所以源遠流長跟它反映視覺藝術的美感秩序有關，因此從德國流亡至英國的貢布里希（E. H. Gombrich），便在1979年出版了以視覺心理

<sup>14</sup> W. Worringer著，魏雅婷譯，《風格與移情》，第一章〈抽象與移情〉，台北：亞太圖書，1992，頁48。

<sup>15</sup> 植物紋飾一直是西方裝飾藝術的大宗，所以里格耳以及渥林格等等學者多有所論，誠如渥林格之《抽象與移情》，其宗旨便是提出植物紋飾之下，「抽象」幾何風格與「移情」自然風格的兩極端不同類型，並由此極端來看出古希臘與中近東的不同藝術意志，進而體現「沙漠民族」與「地中海」民族的不同世界觀，而達成該書之宗旨。其實，不同民族固然如此，同一民族、同時擁有抽象與移情的不同風格也未嘗不可，只不過其間差異自然沒有不同民族之間的大了。其說詳見氏著，《抽象與移情》，第三章〈裝飾藝術〉，台北：亞太圖書，1992。

為基礎的《The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art》（《秩序之感》）一書<sup>16</sup>。基本上，但凡前述的抽象化、簡化、合秩序感，都在本書中得到視覺心理的美感解釋，這也是裝飾藝術異於純藝術，然而卻不淪入僵化、語言化的純粹「符號」之原因所在。同時，也開發出人類共通的、展現美感的視覺心理，如此一來，也為文化交流奠定美感的基礎<sup>17</sup>。

### 3. 中國早期植物紋飾的研究法

當然，以上自從近百年前維也納學派以至於安海姆、貢布里希，都不曾脫離西方美學、美術史的研究史範疇，而且都鎖定在「裝飾藝術」上，並建立在十九世紀後半實驗心理學以來的各種嘗試，更可貴的是他們一方面探究人類視覺心理上共通的形式美感，一方面仍不忘不同民族之間的差異性，因此面對「國情」迥異的中國上古藝術史，前述之理論基礎是足以為他山之石而可以攻錯。

首先，在進入本文的研究法之前，以西方美術史學訓練來檢驗亞洲藝術、且畢生研究中東、中亞以及佛教裝飾紋飾的已故日本學者林良一先生，是不得不介紹的。誠如先生在〈アジアにおける花鳥表現〉所言紋飾研究的兩個性格，的確值得吾人深思如下：

#### 1. 裝飾性

花鳥畫的各個母題，與其說是表現自然的現實形態，毋寧是單純化的抽象形式，並使之組合成各種的母題，且喜好裝飾的處理。

#### 2. 象徵性

在花鳥的具體母題描寫之中，有不少的象徵性圖文是以含蓄的宗教性教義及世界觀為背景的<sup>18</sup>。

基本上，綜合以上所述，植物紋飾不脫裝飾藝術範疇，而紋飾的研究實不離視覺藝術的內容、形式、功用、象徵等四大部分。就內容而言，必需確認其名稱，尤其裝飾藝術中常常可見、簡化得難以分辨者；至於形式，包括簡化、變形的過程，以及在各種不同材質藝術品上的流傳演變，而這種演變也往往促成內容的改變，所以形式與內容實有密切之關係。其次就功用而言，亦即是設計者的裝飾意匠，再進一步而言便是裝飾意志了。從文樣之選取、設計、擺置，無不透露設計者、訂製者的某種用心，從而廣泛地反映該民族的藝術意志。最後就象徵而言，應當針對紋飾本身而言，更進一步而言便是紋飾的圖像學的研究，同樣地，從象徵與功用出發都可一探該民族的世界觀，因此二者之間也是關係密切的。

有了以上之認識，再來回顧中國早期植物紋飾研究時，必需注意以下幾點。

<sup>16</sup> E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art*, New York: The Wrightsman Lectures delivered under auspices of the New York University Institute of Fine Arts, 1979.

<sup>17</sup> 通過紋飾的研究而論文化交流者，經常以甲地常見之器物、紋飾居然也出現在乙地，所以論定二者之間的交流。事實上，這種現象也可能是某種跨越地域性的人類常態，為異時異地的共通現象。然而美感事物、或是諸多莊嚴象徵者，卻常常穿越千里來相送，也就是討論文化交流時，除了考慮各地強烈的視覺傳統之外，但凡各種不同視覺傳統的美感與象徵，也往往是促進交流的動機。

<sup>18</sup> 文收《國際交流美術史研究會第1回シンポジウム》，1982。

首先，以紋飾為一母題，然後以此為主軸來聯繫縱向的時間以及橫向的空間，勢必得跨越不同地域、不同材質、不同類型的藝術品，因此回顧歷來的相關著述時，也往往必需在各種專題性文章之中搜索；同樣地、研究時也必需面臨如此的窘境。不過母題式的研究也有其方便之處，亦即在同一母題、也就是同一內容的視覺經驗之下，易於歸納出文物設計之初，圖案形式的變與不變，並由其消長之中，探出裝飾意匠的流轉，進而檢驗不同地域時空關係之間、審美觀的遞變。同時，通過母題式的取樣便已經產生某種程度的分類、也就是內容的初步確認、也就是驗明正身，基本上也就達成最基礎的「類型」，經由此分類，再比較其間的形式風格分析，則更有利於年代的排比以及地域性風格的歸納。

不過，基於美術史的立場，此一母題式的研究，必需兼顧該紋飾所依附之藝術品的材質與類型，也就是當宏觀地檢視植物紋飾時，仍須將此視覺經驗擺在它本來的材類型的美感與演變之中，如此才不至於有「見樹不見林」之憾。誠如M. Loher 以及 E. H. Gombrich 的風格分析以及視覺心理的理論基礎一般，<sup>19</sup> 當 M. Loher 從紋飾出發，將青銅器置於「工藝」的角度之下，的確可以看出其演變的序列，然而本文經由「母題」篩選之後，往往使得該器物器形、紋飾上綿綿密密的縱向趨勢變得突兀，這是分類之後的必然結果，因此本文思考之際也必須注意該器物器形與紋飾原有的風格發展，並在注腳當中附帶說明。同樣地，經由以上內容、樣式、材質的基礎確認之後，誠如安海姆（【表1-1】）所言，還必需注意紋飾在整個藝術品、出現場所的整體有機結構，如此才能探得真實的象徵意義，或是維也納學派的藝術意志、甚而世界觀了（【表1-3】）。因此歷來研究中國裝飾文樣者，誠如陳夢家先生之於青銅研究，大多將平面之「花紋、文樣」與立體的「裝飾、飾件」分門別述，<sup>20</sup> 而往後學者也大都如此。當然，研究之細緻詳實原是無可厚非，而且也是必需的，但是研究可細，史觀卻非大不可。因此倘若從以上論述的內在「裝飾意匠」以及外在的有機結構出發的母題式研究來說，<sup>21</sup> 二者實互為表裡，未必嚴格區分不可，如此一來便加寬視野而得以探究同一母題裝飾意匠之沿革了。

### 三、中國早期植物紋飾的研究史回顧

再者，回顧此一課題的研究史。基本上，過往針對植物紋飾的研究大多以東漢為上限，而且常常與佛教東漸所帶來的文化交流一起討論，<sup>22</sup>甚至將之納入佛

<sup>19</sup> 二者皆從藝術史的視覺傳統論起。同時，Gombrich 更從「為甚麼藝術可以是一門歷史？」的命題出發，探討風格傳承與演變的心理學基礎，或許可以深化M. Loehr等人的風格史意涵。M. Loehr, *Ritual Vessels of Bronzes Age China*, pp.11-16, New York: The Asia Society Inc., 1968。貢布里希，〈木馬沈思錄〉，文收《藝術與人文科學--貢布里希文選》，浙江攝影，1989。貢布里奇著、周彥譯，《藝術與幻覺--繪畫再現的心理心理研究》，長沙：湖南人民，1987。

<sup>20</sup> 陳夢家言：「分別言之，文為花文，即器物表面之雕鏤。飾為裝飾，即器物零件之附隸。期以器物全身作為鳥獸之形者亦屬之」。陳夢家《海外中國銅器圖錄》，台北：台聯國風，1976年版(1940初版)，頁46。

<sup>21</sup> 本文所謂的「裝飾意匠」乃是從工藝角度出發，針對設計而言，與里格耳提出的「裝飾意志」不同。

<sup>22</sup> Riegl便是如此(A. Riegl 1893)。再者，已故日本學者林良一先生，曾有一系列自埃及經中亞，並且在中亞伴隨佛教文化、或是跟著草原民族，然後傳入中國乃至於日本的研究；同樣地，西方學者Jessica Rawson也是針對蓮花與龍，從地中海談到中國；二者在中國部分的上限也都僅

教藝術之中，<sup>23</sup> 並以爲植物紋飾者大多是西來的刺激<sup>24</sup>。或者是爲五代、北宋花鳥、魚藻繪畫尋找該母題成立的時間，雖然大多從史前彩陶說起，卻是僅止於聊表於無，因爲論者也知道「繪畫」的材質、功能與形式實在是大異於前的，畢竟那是六朝以後的事了<sup>25</sup>。事實上，這些都是：

局限於某種時空、某種文物類型，反而忽略宏觀地、相傳久遠的母題式視覺經驗所致。

因此，擴大視野以後還需從上古出土文物說起，首先登場的便是新石器時代的土、石（包含玉器）、骨器。依筆者目前管見，最早的植物紋飾莫過於新石器時代早期河姆渡文化出土陶器上的稻穗，再者或許便是廟底溝類型彩陶上的類似花卉紋飾<sup>26</sup>。前者可能只是單一偶發現象，畢竟缺乏縱向或是橫向的聯繫；後

---

止於東漢晚期佛教初傳時的佛道交融下的植物紋飾。其中，Rawson以爲中國秦漢之前並無植物紋飾（該書序論，14頁），故主述400-1400之事。近年來伴隨出土品的快速累積，也吸引多數學者的研，諸如 Susan Bush、Soper A. C.、Gutina Scaglia、水本咲子等人也都曾經專文介紹之，然而仍然以中古爲主而無法突破東漢的上限。以上專書如下：Owen Jones, *The Grammar of Chinese Ornament*

, (原書名爲 *Example Of Chinese Ornament*), London: 1867(New York: Portland House, 1987 reprint). A. C. Soper, "The 'Dome of Heaven' in Asia", *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 4 (Dec., 1947), pp. 225-248. Gustina Scaglia, "Central Asians on a northern Ch'i gate shrine", *Artibus Asiae*, Vol. 21, No. 1, 9-28, 1958. Susan Bush, "Thunder Monsters: auspicious animals and floral ornament in early sixth-century China", *Ars Orientalis*, 10 (1975), 19-33. Susan Bush, "Floral motifs and vine scroll in Chinese art of the late fifth to early sixth century's A.D.", *Artibus Asiae*, Vol. 38, No. 1 (1976), pp. 49-83. 林良一, 《東洋美術の裝飾文様 植物文篇》, 京都: 同朋舍, 1992. Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, London: British Museum, 1984. 水本咲子, 〈初唐の植物文様について〉, 東京: 《美術史》, no.118, 1985.04。

<sup>23</sup>. 其實以植物紋飾爲佛教裝飾藝術之大宗，一點也沒錯。只不過在本文所要討論的時空關係中，涉及佛教初傳的東漢期，佛教側占有多少成分卻是值得商榷的；甚而連佛道交融的六朝，也都存在此一問題。因此本文的宗旨便是要從中國本土出發，首先必需確立中國本土的風格與圖像譜系

，然後方足以釐清交流時的彼此因素。誠如日本學者吉村伶對於中古佛教藝術當中，「蓮花化生」的一連串研究，也想要釐清中、印之別的企圖，只不過視覺經驗是有其久遠的傳承性，也就是必需要往上突破「東漢」的上限。吉村伶一系列文章收於吉村伶，《中國佛教圖像研究》，東京：東方書店，1983。

<sup>24</sup>. 例如關於六朝的考古報告，但凡器物出現蓮花者，大多直言與佛教有關，乃是受到西方的影響。例如羅宗真便以爲六朝磚畫上的蓮花紋飾便是佛教藝術的影響，文見羅氏之《六朝考古》，頁142（南京：南京大學出版社，1994）。除此，十九世紀專研裝飾紋飾的Owen Jones，也針對中國陶瓷上的卷草花紋之構圖與用色，歸納出用色平淡，好嚴正之「三角形」卷草紋飾等風格原則，並歸納成三系統。並以爲中國花草實受到中世紀回教之影響。事實上，受回教之影響者，花青之用色有之，然而構圖與設計上，恐怕必需修正，Jessica Rawson書(J. Rawson, 1984)已經說明之。文見：Owen Jones, *The Grammar of Chinese Ornament*(原書名爲Example Of Chinese Ornament), London

: 1867(New York: Portland House, 1987reprint)。

<sup>25</sup>. 例如以下文章，宮崎法子，〈中國花鳥畫の意味（上）---藻魚圖・蓮池水禽圖・草蟲圖の寓意と受容について〉，《美術研究》，no.363, 1996.01. Ellen Johnston Laing, Development of Flower Depiction and the Origin of Bird-and-Flower Genre in Chinese Art, *BMFEA*, no.64, 1992. 至於「繪畫」成立於六朝，可參閱巫鴻，〈從“廟”到“墓”〉，頁98，文收《慶祝蘇秉琦考古五十五年論文集》，北京：文物，1989年，頁98-110。

<sup>26</sup>. 河姆渡文化者，有〈刻花陶盆〉（《中國美術全集、工藝美術篇1 陶瓷（上）》，圖38）；廟底溝類型者，諸如〈彩陶盆〉（同前書，圖15；或是張朋川，《中國彩陶圖譜》，北京：文物

者則近於幾何紋飾，而且旨在強調色彩與造型，先天上要認定為植物紋飾便產生「辨識」上的困難，因此儘管具有時空的發展價值，卻不入本文範圍。

### 1.大量科學考古之前的研究之一：漢學式的歸納整理

其次便是進入琳瑯滿目的青銅時代了，而其中自是不乏植物紋飾者。其實至遲1940年陳夢家的《海外中國青銅器圖錄》成書時，陳氏已知銅壺中有植物文樣之裝飾了，其言：

丁、蓋華壺 壺之蓋足發展為華瓣形，故名，曾白陶壺、新鄭方壺、汲縣壺、邗王壺…多第三期（春秋）下至四期（戰國）上<sup>27</sup>。

隔年（1941）當容庚整理出《商周彝器通考》時，也歸納出：

（壺形器）春秋戰國期蓋多作蓮瓣形<sup>28</sup>。

而容庚並沒有將之入於「花紋」之專章中來討論，誠如前言、這也涉及對於「裝飾」與「文樣」的分類所致，基本上本文以為看待紋飾之傳承時，大可宏觀視之，於是「裝飾」、「文樣」以及「花紋」者，實為論述之方便用語，不必非得器壁之平面化花樣不可<sup>29</sup>。

同年（1941）瑞典漢學家高本漢（Karlgren）以為淮氏鏡上的「四葉文」實為一種花瓣（petal），且為動物紋飾簡化而來，<sup>30</sup>然而蘇利文（Michael Sullivan）卻以為是樹木（tree），<sup>31</sup>甚至大陸學者高明發表於1981年的文章，還直稱「花葉」，<sup>32</sup>可見歷來一直爭紛不斷。

二次大戰後的1959年，日本學者小杉一雄試圖以蜿蜒曲繞的「爬蟲文樣」，聯繫起殷周以至於兩漢的動、植物紋飾，所以戰國時期常見的「爬蟲唐草文」實源自殷周的動物傳統，因此稱之為「植物文化」的開始，而且可能受到草原民族將希臘化之繖葉文傳入之影響。由於該氏所言之「植物文化」尚保有抽象化、幾何化的趨勢，於是文樣內容本身的演變，終於導致雲氣文、山岳文的誕生，為本土千年發展總理出絲絲脈絡來<sup>33</sup>。

，1990年）。

<sup>27</sup> 陳夢家1940，頁32。

<sup>28</sup> 容庚，《商周彝器通考》，燕京學報專號之十七，1941年（台北大通書局版），頁434以及圖版數十例。

<sup>29</sup> Rawson已經說明ornament、decoration、pattern等用語（J. Rawson 1984）。至於此處分言裝飾與文樣者，是為方便之說。

<sup>30</sup> B. Karlgren, "Huai and Han", *BMFEA*, no.13, 1941.

<sup>31</sup> Michael Sullivan, "Pictorial Art and the Attitude toward Nature in Ancient China", *The Art Bulletin*, Vol. 36, No. 1 (Mar., 1954), pp. 1-19.

<sup>32</sup> 高明，〈中原地區東周時代青銅禮器研究（下）〉，《考古與文物》，1981-4，頁84。

<sup>33</sup> 同前注，小杉一雄1959。

事實上，動物文樣的抽象化、幾何化早在新石器時代的彩陶上已經可見，<sup>34</sup>而該氏以為的「植物文化」基本上也可視為一種抽象化或是幾何化，況且該氏也曾針對殷周期的雷紋演變做過分析，其結論也是抽象化、幾何化的趨勢，那麼氏所言之「植物文化」到底是文樣的內在發展呢？亦或域外之影響呢？還是折衷的以本土內在發展為主，域外影響為輔呢？而且其言「爬蟲文樣→爬蟲唐草→雲氣文→山岳文」，究竟是單線抑或多線呢？<sup>35</sup>

其實這都是未曾出現更明顯的「植物特徵」所致，亦即蜿蜒曲繞的戰國線性風格者，因為觀之近於希臘系的卷草紋飾，再加上此時從帶鉤、狩獵紋得知的遊牧民族影響，遂有此說，基本上此乃本土譜系未能建立之故也。

所幸近幾十年來楚地出土不少類似「卷草」的紋飾，因此本文以為該氏之「植物文化」實可納入本文之第四章「草榮形植物紋飾」來討論。

## 2.大量科學考古之前的研究之二：傳世品的風格研究

此後不久的1962年，西方學者Gyllensvärd 也突破上述分類之限制，分別從「淮式時期」之立體的銅壺蓋飾以及平面的銅鏡圖案，整理出青銅器上植物紋飾的發展軌跡，並首度將銅鏡上的「柿蒂文、四葉文」看成蓮花的形制化表現，<sup>36</sup>且解決了高本漢與蘇利文之紛爭。

該氏在高本漢的研究基礎上，廣收「淮式時期」各種青銅器物以及木、土、玉器上的植物紋飾、尤其是花朵形者，歸納出立體的銅壺蓋飾來自北方，而平面的銅鏡圖案來自南方，<sup>37</sup>並以為植物紋飾出現於淮式早期。基本上，作者盡其可能地收羅當時可見的考古出土品以及傳世品（以傳世品占絕大部份），對於風格分析也頗為客觀詳實而且提出許多中肯的觀念與推測，且某些為日後考古所實，<sup>38</sup>實在可謂此一課題的劃時代之作。然而近來之考古或其他之研究皆證實高本漢的斷代與分類必需修正，<sup>39</sup>那麼作者雖因不及見如此豐富之考古品，以及

<sup>34</sup>. 「抽象化」誠如前述里格耳、渥林格所言，在中國的彩陶文化尤其多見，詳見張朋川1990。

<sup>35</sup>. 小杉一雄，〈雷文性質の起源〉，《美術史》，no.12，1954. 03，圖6。

<sup>36</sup>. B. Gyllensvärd, "The First Floral Patterns on Chinese Bronzes", *BMFEA*, no.34, pp.29-52, 1962. B. Gyllensvärd, "A Botanical Excursion in the Kempe Collection", *BMFEA*, no.37, pp.165-166, 1965.

<sup>37</sup>. 大致如此。其實也就是本文第一章所言「周式器」、「楚式器」之別了。再者，某些器物之年代也必需修正，例如該氏Pl.V c、d，Pl.VI a、b、c，fig.10之弓形器端，與30年代洛陽金村（梅原末治書）1968年河北滿城一號漢墓（劉勝墓）所出者極為相似，容或戰國晚期、西漢之物也。則「

淮式時期」之定義以及樣本選取，似乎必需再斟酌。劉勝墓者，見中國社會科學院考古研究所河北省文物管理處，《滿城漢墓發掘報告》，下冊，北京：文物出版社，1978，圖版129。

<sup>38</sup>. 對於裝飾藝術的「內容」、「形式」、「材質」多有所兼顧，而且推測壺形器之蓮花蓋可能來自前期 的三角形蓋飾（rising blades; hanging blades），可參考筆者碩士論文之第一章第二節；同時點出戰國時（作者以為是淮式末期）花形紋飾（實為草形紋飾的「草榮」）與鳳鳥尾羽的關係，可參考碩士論文之第四章。

<sup>39</sup>. 例如「中周式」、「淮式」作為時代風格來斷代，似乎失之武斷，尤其「淮式時期」一語，固然淮式出現於春秋戰國期，卻失之過泛，何況高本漢將淮式接於中周式之後，這點陳夢家已經有異議（陳夢家，《海外中國銅器圖錄》，1940年，台北：台聯國風出版社，1976年版），高去尋也以為在年代以及地域上都必需斟酌（高去尋，〈評漢以前的古鏡之研究並論『淮式』之時代

直接援用高本漢論說，終於導致樣本選取上以及年代上有所錯置，但是作者突出青銅時代的「植物紋飾」課題以及銅鏡研究的歷史地位卻不容抹煞，尤其是指出「蓮花」簡化成「四葉文」的軌跡，奠定了漢代蓮花圖像學研究的基礎。

### 3.植物紋飾的圖像學探討

二十五年後，也就是1987年時，日本學者林已奈夫更在Gyllensvärd的基礎之上，進而將焦點集中在「蓮花」此一圖案，並且在廣為收集考古出土的相關資料的優良基礎之上，發表了十足宏觀地探討蓮花意義的〈中國古代における蓮の華の象徴〉一文<sup>40</sup>。此文在時間上、遠從新石器時代一路追到元朝；在空間上橫跨山東半島直到新疆沙漠，最後歸結出蓮花實為天、日、太一最高神以及華夏民族、也就是中國的象徴。偉哉斯文乎！林已奈夫不但一舉網羅早期的蓮花紋飾，同時「橫掃千軍」地統一了蓮花的象徴意義，誠如百年前的美國考古學家古德伊爾(William Henry Goodyear 1846-1923)的大氣魄一般，為蓮花裝飾定出統一的法則來，<sup>41</sup>並且造成廣泛的影響<sup>42</sup>。

首先，如果說 Gyllensvärd 的文章使得植物紋飾研究初具裝飾藝術的「內容」、「形式」，那麼林已奈夫便是補足其「象徴」了，為中國早期的植物紋飾研究劃上完美的句點，由此可見該氏研究史觀的巧妙切入，儘管Gyllensvärd的文章有待修正，那麼建立在其上的林已奈夫、儘管不是直接依承、且引用大量考古資料，卻將 Gyllensvärd 的研究「模式」擴大到全中國的各项器物裝飾上，甚而以「象徴」一統蓮花在裝飾藝術之中的地位，無助於 Gyllensvärd B.所遺留的風格史問題，然而誠如林已奈夫論文題目所言，如果該氏能確切建立蓮花的象徴意義的話，到也不失研究史上的佳話，只不過以筆者管見，可能有以下的疏漏：

首先該氏以為代表天帝的饗饗紋在西周中期消失，於是蓮花進而補充此一地位，因此蓮花變成為天帝之象徴，而且在漢代前後確立。事實上即使漢代，植物紋飾仍未能居於主流，<sup>43</sup>以殷周常見之饗饗比擬少見之蓮花，它們之間豈只一個「等號」了得？況且就目前之發現，西周中期不只饗饗紋消失，就是蓮花紋飾也是不見蹤跡，即便西周中晚期者，也是有待確認，何來轉換之說？<sup>44</sup>再者，倘若作者之假設成立，那麼饗饗紋的消失是裝飾藝術內容的自然演變呢？抑或作者所言之轉換呢？如果是轉換，又何以確定是蓮花呢？怎麼不是同為動物紋飾的龍紋呢？況且西周的樸素風格不只饗饗紋消失而已，也就是此乃大時代風格的普遍

---

問題〉，《史語所集刊》，第十四本，1949）。其他諸如新鄭鄭侯墓、安徽壽縣蔡侯墓、金村嗣子壺等等的斷代都頗具爭議性。

<sup>40</sup> 林已奈夫，〈中國古代における蓮の華の象徴〉，《東方學報》，京都59号，1987年，頁1-61。

<sup>41</sup> 此則依據Wilhelm Worringer所論。Wilhelm Worringer，魏雅婷譯，《抽象與移情》，1992，頁106-107、注18。

<sup>42</sup> 基本上有直接引用者，諸如八木春生等人；也有在其架構之下，些許調整者，諸如上原和等人。文章如下：八木春生，〈雲岡石窟における山岳文様について〉，《MUSEUM》，524，1994.11，注19；上原和，〈高勾麗繪畫の日本に及ぼした影響--蓮花文表現から見た古代中・朝・日關係〉，《佛教藝術》，no.215，1994.07。

<sup>43</sup> 事實上Gyllensvärd的文章早已說明之，詳以上引文。

<sup>44</sup> 詳筆者碩士論文之第一章。

現象而非單一現象<sup>45</sup>。況且「饗饗紋在西周中期消失」乃是統計後的大時代風格的普遍現象或是主流現象，<sup>46</sup>因此無礙於饗饗紋再次出現於東周早期的支流現象，<sup>47</sup>那麼東周也可見饗饗紋，只不過數量減少，誠如Rawson的研究，此乃東方在西周中期以後異於宗周的另一風格分支，<sup>48</sup>於是林已奈夫之假設便不攻自破了，此其疏忽之一。

其次，作者以為蓮花的風格發展是單線的，也就是過分強調裝飾藝術的內容、亦即母題所致。事實上，Gyllensvärd 至少已知自然風格(naturalistic style)與幾何風格(gometrical style)的同時並存，<sup>49</sup>林已奈夫將不同風格者等同視之、儘管該氏文章主述象徵意義，卻也令人不免生疑，此其二。

其次，作者多以漢代文獻解釋先秦現象，固然後代文獻多所保存前代記憶，然而一旦其所引文獻之解讀錯誤，則遑論其他，若依筆者搜集資料管見，則作者對於漢代蓮花圖像之解釋頗為有誤，詳見本文第三章論述，此其三。

其次，以本文上述之內容、形式、材質、象徵以及場地特徵的有機結構等來檢視之，作者似乎等同而視，於是但見其同而忽略其異，有擴充解釋之疑。此其四。

最後，針對其「史觀」而言，儘管藝術表現有其普遍存在的一律性，然而越是確切的一律性往往大大地削弱真實性的「效度」，尤其藝術表現的生命力在於多元而非單一，況且連約定成俗且具有高度統一性的中國文字都有「轉注、假借」的變化時，蓮花的象徵難道會是如此僵化嗎？更何況針對該文所指的蓮花形象便有數種不同的風格表現，倘若以大小、位置、形制、風格迥異者皆有同一之象徵，那麼製作時又何苦強求其異呢？難道只是工匠的「創作自由」嗎？此其五。

因此作者之說不免令人疑心四起，如果說先前未能突破東漢上限者，乃局限於某種時空、某種文物類型所致，那麼林已奈夫者便是過於宏觀地，過於忽略不同材質、不同類型的差異吧！事實上，過與不及也將是本文所必須戰戰兢兢地嚴

<sup>45</sup> 譚且罔曾對西周鼎形器做過研究，其言：「…(西周)至中期，則一部份僅存饗饗紋，大部分無紋飾…」，氏著，〈問鼎--試擬鑑定西周銅鼎元素的選樣--〉，頁26，原刊於《故宮季刊》，五卷二期，1960年，文收氏著《銅器概論》，頁21~43，台北：故宮博物院，1981。

<sup>46</sup> 饗饗在西周中期消失，見諸於高本漢早年之統計，或是譚且罔文章如下：Bernhard Karlgren, "Yin and Chou in Chinese Bronzes", *BMFEA*, no.8, 1936, p.144. 譚且罔，〈饗饗紋的構成〉、〈『肥遺』和『龍鳳配』〉、〈春秋銅器的編年與龍紋的演變〉，文收氏著《銅器概述》，台北：故宮博物院，1981。

<sup>47</sup> Jessica Rawson以為饗饗紋在西周中期消失，並非滅亡，而是可能如鳳鳥紋飾一樣，轉進到東南沿海一帶，例如山東等(文見Rawson 1987, p.49, fig.23)。事實上，林已奈夫之言「消失」者，意指額頭帶有莖形飾之具有天帝性格的「饗饗」，由於西周中期祭禮之轉變而消失，進而轉變成犧首等。由此可見，林已奈夫論說的關鍵，在於「饗饗定義」的合理與否？文見：林已奈夫，〈所謂饗饗紋は何を表はしたものか---同時代資料による論證〉，《東方學報》，京都第56号，1984。林已奈夫，〈獸環・鋪首の若干をめぐって〉，《東方學報》，京都第57号，1985。

<sup>48</sup> 同前注所引。事實上，這也引發主流風格與地域風格的交叉辯證，林已奈夫所言之主流現象固然重要，然而卻無法達到「全國」統一，誠如本世紀初，王國維之東周文字有「東土西土說」，其說固然爭議不少，然而秦始皇「書同文、車同軌」(《史記·秦本紀》)的政策也是不爭的事實，那麼文字不同，鑄銘文以為國之重器之青銅風格又何必強求其同呢？

<sup>49</sup> 詳以上Gyllensvärd引文之頁41。

守分際的。

再者，針對蓮花的圖像意義而言，前述之日本學者小杉一雄曾突破歷來的限制，從華夏體系、從木構建築的防火功能而言，作者以為藻井之蓮花實乃防火之咒術，並深入裝飾的心理層面設想，倒也頗為中肯，只是僅止於徵引文獻所言而苦無漢代之證物，而且也未能釐清蓮花從水濱植物進而「升仙」的途徑，不過在中、印蓮花紋飾交融的心態上提出這可能只是某種「普遍性」，未必誰影響誰，以及務實的看待蓮花紋飾的意義等等，頗值得肯定<sup>50</sup>。

除此，土居淑子也提出四川的〈弋射收穫畫像磚〉，當中既有初生的春荷，也有秋收的割稻以及殘荷蓮蓬，於是比對兩漢盛行的陰陽五行觀，提出此畫像實為一種時序進行觀的展演<sup>51</sup>。

事實上，植物紋飾的圖像學，若以漢代為例，誠如風格學探討一般，在兩漢流行的陰陽、讖緯、神仙觀之下，確實也有著多元之表現，當中更因所涉及的「圖式結構」而有不同的象徵意義，甚至只是一般的裝飾罷了！

基本上，兩漢的蓮花圖像以「藻井蓮花」最為精采，而「蓮花與游龍」最為仙道詭異。前者道出漢人的天人宇宙觀，適合公共建築之裝飾表現，例如墓室之藻井蓮花畫像石<sup>52</sup>；後者得以窺知漢人神仙不老的渴望，適合身旁貼切器物、紋飾之形式，例如仙人三枝燈<sup>53</sup>、或是玉制之承盤高足杯等<sup>54</sup>。

#### 4.民俗學、人類學的研究

除此，探討圖像意義時，從人類學以及民俗學切入紋飾的研究，並且結合神話學的探索，進而追尋紋飾背後悠悠千古之移情者，不可忽視。尤其早自本世紀三〇年代聞一多已經開始，<sup>55</sup>近年來大陸學者王寧宇、黨榮華的〈陝西民間蓮族藝術內涵初探〉可為代表<sup>56</sup>。基本上這類研究主要根基於千年來若隱若現沈潛於民間藝術中的殘存記憶，同時通過人類學上但凡人類共通的原理原則，經由原始的、民間的途徑，比對出應有的意義與內涵。

誠如聞一多乃至於王寧宇、黨榮華或是陳有升，<sup>57</sup>其中的「生殖崇拜」占有重要地位。事實上，民俗、人類學的研究法，固然容易探尋某種程度的「內涵」

<sup>50</sup> 藻井蓮花之防火咒術見氏著，《中國佛教美術史の研究》，東京：新樹社，1980，第七章；至於中、印蓮花之交流，注2引書之《中國美術史--日本美術の源流》也有所提及。

<sup>51</sup> 土居淑子1986，以及筆者碩士論文第三章之論述。

<sup>52</sup> 李發林，《山東漢畫像石研究》，濟南：齊魯書社，1982年，圖18。

<sup>53</sup> *Chine des origines*, Paris : Reunion des musees nationaux, 1994, p.117.

<sup>54</sup> 廣州市文物管理委員會、中國社會科學院考古研究所、廣東省博物館，《西漢南越墓》，北京：文物，彩圖17。

<sup>55</sup> 聞一多，《詩與神話》，上海：開明書店，1948（台北：里仁書局1993重印版）。

<sup>56</sup> 王寧宇、黨榮華，〈陝西民間蓮族藝術內涵初探〉，《陝西民間美術研究》，西安：陝西人民美術，1988，頁61-137。

<sup>57</sup> 陳有升，〈關於於蓮藝術的通信〉，《陝西民間美術研究》，頁138-148，西安：陝西人民美術，1988。

，且有「活化石」可供參考，但是容易失之於時代、地域、民族的特殊性，也就是求其同而略其異，必需審慎對應，此將在本文第三章的圖像學研究中來探討。

## 5.小結

歸納以上所言之研究法以及研究史，如果從植物學立場而言，大體上可分為以下三類：

表1-4：植物紋飾研究之分類表<sup>58</sup>

部位	主要植物名稱	形象簡述	學者	其他
莖部	葡萄藤、阿康薩斯草	S形回繞之蔓藤狀。	里格耳、渥林格、Rawson、Gombrich、長廣敏雄、小杉一雄、林良一	中國有忍冬、繖葉、唐草、雲氣等異名
葉部	阿康薩斯草、棕櫚	厥手形、中狀之一本三柯等繖葉對生狀。	里格耳、渥林格、Rawson、Gombrich、長廣敏雄、林良一	埃及→希臘，亦即阿康薩斯草→棕櫚
花部	睡蓮、蓮花	正視、側視，多瓣一朵、單瓣寬廣，單生、叢生	Rawson、小口八郎、林良一、Gyllensvärd、林已奈夫	

基本上，屬於西洋美術史的希臘系卷草紋飾者，莖、葉、花皆譜系清楚，而東方學者在借用西方累積之研究法時，難免以西方之譜系架構東方紋飾之開展。事實上從今日累積出土之中國「早期」植物紋飾而言，截至目前，仍以「花部」的表現為主，莖、葉部為輔，所以本文在以下之研究開展上，將設定以花部為主的兩大主題，亦即以蓮花為主的「花形紋飾」以及以草形花為主的「草榮紋飾」。而且通過「花形紋飾」與「草榮紋飾」的互動，奠立由「花→葉→莖」的風格學與圖像學理論基礎，然後終於開發出莖、葉、花並茂的「唐花」、「唐草」盛風了，且分說如下節。

## 四、問題與討論

總之，截至目前為止，中國早期植物紋飾的研究仍然有待釐清，究竟此一現象是反應著實況便是如此不堪研究呢？還是暗藏著未為人知的玄機而有待開呢？誠如前述Gyllensvärd以及林已奈夫的大面積論述，以及五〇年代以來日漸公佈的出土文物，再次凸顯此一課題應當值得開發，而且有待開發。

基本上，前人之研究大多局限於單一母題、例如蓮花，或是受制於單一材質、斷代，所以產生以上種種研究上的不明之處。因此，為了認清問題所在，必須將視野提升到佛教傳來之前、中國早期的植物紋飾之中，並且將之分為「花形植物紋飾」與「草榮植物紋飾」。

花形植物紋飾至遲在殷商晚期便已經清楚可辨地出現在青銅器上，<sup>59</sup> 到春

<sup>58</sup> 可參考筆者碩士論文第四章之【表4-1】：歷來學者的卷草紋飾研究重心。

<sup>59</sup> 高本漢以及陳夢家等人曾將「四半月形文」（陳夢家語）視為植物紋，然該紋飾偏向幾何風

秋中晚期達到藝術表現的高峰，爾後定形化成為柿蒂紋或是四葉紋，並且一直持續發展至東漢。其間視覺傳統綿延不斷，並由此一千年來循序漸進的視覺「語言」之演化，可知當時人對於蓮花等花形植物紋飾的表現手法，亦即著重一瓣一瓣的「單瓣式」，也就是「中土系」花形紋飾；<sup>60</sup> 從而確立異於伴隨佛教傳入的樣式，亦即強調多層次花瓣以及著重整朵花形的「西域系」<sup>61</sup>。基本上，殷商乃至兩漢，視覺傳統雖有所演變，然而不脫「單瓣式」，直到漢代，不管在風格上、還是在意義上、都產生革命性的變化。

事實上，花形紋飾一過春秋期的表現高峰，一旦進入戰國期便已經定形而衰落，並且促進草形紋飾的興起，這在江陵馬山一號墓出土的二十一件絲織品上，得到明確的說明，亦即花形紋飾往草形紋飾的過渡<sup>62</sup>。其實，此一變化也是符合青銅藝術的風格序列，誠如 Colin Mackenzie 以為傳世之西周期之楚王爰鐘上的卷草紋飾便是楚地特色，<sup>63</sup>而當 Jessica Rawson 以及 Colin Mackenzie 討論楚式青銅時，以為分別來自木工業有角風格以及漆器的曲線風格，誠如戰國早期的曾侯乙墓的彎彎曲曲細密紋飾，便是得力於漆器的曲線風格<sup>64</sup>。因此，如果說定形化以後的花形紋飾表現以「鑄造性、造型性」為主的方硬性格，那麼草形紋飾便是反應南方漆器「書寫性、流動性」的特質<sup>65</sup>，尤其出現在絲帛之上，益發凸顯「毛筆之柔軟、染料之流動」的設計手稿，那麼由花形→草形之變，亦即造型性→書寫性的風格內在規律變化，未必非得外來影響不可，<sup>66</sup> 或者正如 M. J. Powers 所言，這種流動性強者，正是楚地的「系統風格 (system style)」，亦即楚地的地方特色了<sup>67</sup>。

---

格，在辨識上困難，不入本文範圍。二者文章如下：陳夢家，《海外中國銅器圖錄》，1940年（台北：台聯國風出版社，1976年版），圖20乙。Bernhard Karlgren, *New Studies on Chinese Bronzes, BMFEA, no.9, 1937*. 除此，日本學者小杉一雄以為是「略化爬蟲文」，由八龍共一目所組成，是為動物文之簡化。爾後高本漢也同意其說，只是他認為八個龍鱗共一目罷了！二者文章如下：小杉一雄，〈雷文性質の起源〉，圖6，東京：《美術史》，no.12，1954：3。Bernhard Karlgren, *Notes on the grammar of early Bronze décor, BMFEA, no.23, 1951*.

<sup>60</sup> 其實，放大歷史眼界之後，所謂中土系者，儘管戰國期的草形紋飾可能如小杉一雄所言的域外影響，那是以莖部、葉部為主。然而就今日考古所見，殷商乃至佛教傳入之前的花形紋飾大多強調一片片的花瓣，其視覺傳統甚強，縱有域外者，早已經消化融入，所以針對日後佛教的明顯西來，本文將稱之為「中土系」；至於伴隨佛教傳入者，大多強調一朵一朵的全花。詳碩士論文第五章。

<sup>61</sup> 「西域系」者，隨佛教傳入者，詳見日本學者林良一1992。

<sup>62</sup> 詳筆者碩士論文第四章論述。

<sup>63</sup> Colin Mackenzie, *Chu Bronze Work: A Unilinear Tradition, or A Synthesis of Diverse Sources?*, Thomas Lawton(ed.), *New Perspectives on Chu Culture During The Eastern Zhou Period*, 東周楚文化討論會, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1991, p.109。

<sup>64</sup> Colin Mackenzie, 1991, p.133-134。

<sup>65</sup> 其實 Jessica Rawson 曾針對戰國期流行之金銀鑲嵌的粗細線條變化，定義為「書法性風格 (Calligraphic style)」。Jessica Rawson 1987, p.55。

<sup>66</sup> 誠如前述小杉一雄等人之說。再者，簡單、平衡、對稱的裝飾紋樣，一但形制化之後，正因為形式上的簡潔，故而保留強大的時空與材質的貫穿力。此時，紋樣的原始意涵，也往往消融於簡潔形式的流傳過程當中。同時，方其形式貫穿於不同的時空與材質之際，也往往留下構成形式以及裝飾意匠的修正，直到此一修正累積某種程度之後，往往也暗示著時代風格或是地區風格的轉換契機。

<sup>67</sup> Martin J. Powers, *Unit Style and System Style: A Preliminary Exploration*, 中國考古學與歷史學整合國際研討會, 台北：中研院史語所, 1994.01.01-3。

至於草形植物紋飾，就目前考古所知，最早出現於戰國時期，似乎花形植物紋飾的衰弱轉出草形紋飾的流行，而且一開始便明顯地帶有「神仙氣」，同時經常伴隨鳳鳥、仙人、仙獸一起出現，甚至在與鳥之尾羽混雜不清<sup>68</sup>。如果說花形紋飾反映中原較為質樸的「詩經文化」，那麼草形紋飾便是南方瑰麗的「楚辭文化」了，況且花形紋飾往草形紋飾的過渡，正反映南方文化在楚莊王問鼎之後的強壯了。

同樣地，草形紋飾持續發展至東漢時，也再次適度地與花形紋飾結合，<sup>69</sup>進而以帶有「神異」的特性迎接佛教文化的到來；同時經歷魏晉南北朝的消化，終於分別開出「唐草」以及「唐花」的燦爛世界，甚而流傳至今，這持續數千年的藝術生命力，也就是本文寫作的最大動機呀！

至於銜接本土系與西域系之結合者，除了絲路傳來之外，近年四川發現的一些東漢至蜀漢的隨葬品似乎透露額外的訊息，也就是從本土系單瓣式過渡到西域系的多瓣式。它不但涉及四川一地的視覺傳統，同時也為佛教藝術傳來提供一對等的思考模式，也就是因形象接近的「交流」而非單方向的「殖入」。

附記：此文原為筆者碩士論文的序論(龔詩文，《中國早期植物紋飾研究》，頁1-25，台北：國立藝術學院美術史研究所碩士論文，1997年1月)。今日觀之，文中不免年少的侷限、青澀以及大膽的預測。因此，僅刪去原稿的23-25頁的表格，其餘保留原貌。除此，Alois Riegl的*Stilfragen*，主要參考長廣敏雄譯自德文的1942年版，並於留學日本期間，參考大阪大學收藏的Riegl諸書原版。順帶一提，Riegl的《風格問題》(長廣敏雄譯，《美術樣式論：裝飾美術の問題》，岩崎美術社 1970；1942)、《晚期羅馬工藝美術》(井面信行譯，《末期ローマの美術工藝》，中央公論美術，2007)以及《荷蘭團體肖像畫》(勝國興譯，《オランダ集團肖像画中央公論美術》，2007)，近年已經從德文譯成日文，並予解說、應用。最後，此文之完稿，必須感謝指導教授林保堯老師的長年諄諄教誨，唯文責筆者自負。

<sup>68</sup> 戰國銅鏡已見此一紋飾與鳥之尾羽混雜(Gyllensvärd 1962)；除此，西漢洛陽之畫像石也常見，是為誤解也，詳筆者碩士論文之第四章。

<sup>69</sup> 事實上，戰國時的楚墓，已經可見二者之結合，詳筆者碩士論文第四章論述。