

摘 要

中国是世界上最早种桑养蚕和织造丝绸的国家，楚丝织刺绣品由于其华贵的质地、繁多的品种、艳丽的色彩，使其它任何艺术形式都难以比肩，堪称楚艺术中最为璀璨的瑰宝。从考古发现的楚国丝织刺绣品实物资料可以证实，楚国的丝织业足以代表当时我国丝织工艺技术的最高水平。鉴于现今的考古发现，荆楚丝织刺绣多是春秋战国时期作品，本文研究的主体对象是考古发现的先秦时期的楚国腹地的丝织刺绣纹样及相关荆楚丝织刺绣纹样的文献典籍。

荆楚丝织刺绣的一个突出特点是有精巧的花纹，且纹样繁缛，色彩鲜艳，题材丰富。虽然层层穿插重叠，结构繁复，但繁而不乱，营造出一个异常华美的艺术世界。

对于荆楚纹样的认识，过去一般是从漆器和青铜器的纹样中得来，随着对出土纺织品的发现与系统研究，人们获得了一些新的认识。荆楚丝织刺绣品上的纹样与楚青铜纹样和漆器纹样的题材和造型方面有不少共同之处，但因为技术方面的原因，表现出与其它器物纹样不同的艺术气质。与春秋中晚期的楚铜器、楚漆器以及玉器的装饰风格相比，楚丝织刺绣纹样显示了更多与其它艺术迥然不同的特征：它追求的是一个飞动活泼、神秘富丽的审美世界。荆楚丝织刺绣上的纹样艺术已经不是一种可有可无的虚饰，而是一种承载着荆楚文化的装饰艺术。因此，对荆楚丝织刺绣纹样的分析研究，对楚文化的深入研究与现代设计艺术学理论研究也是不无裨益的。

本文一方面从考古学、图案学、设计艺术学的角度对现已出土的和相关典籍中记载的荆楚丝织刺绣纹样题材作归纳分析，从社会学、民俗学、艺术学的角度梳理这些题材的文化内涵并解释其成因。另一方面从艺术学、图案学的角度描述、归纳荆楚丝织刺绣纹样造型与构图特征及其艺术气质，并从形态美学、构图学、艺术视知觉的角度解析其艺术表现的手法及其与艺术主旨的文化关联。第三方面从技术层面分析、还原丝织刺绣纹样艺术制作的工艺过程，阐释先楚民创作、制作丝织刺绣纹样过程中技术与艺术的同一性。

关键词：纹样 丝织刺绣 艺术 荆楚 文化

Abstract

China is the first country to plant mulberries for sericulture and weave silks in the world. Chu silk embroidery is the most dazzling gems because of its luxurious texture, diversification varieties, beautiful colors, so that any other art forms can't compare. From the archaeological discoveries of silk embroidery materials, it can be confirmed that Chu's silk industry can represent the highest level of China's silk technology. In view of the present archaeological discoveries, most of the Jingchu silk embroidery works are made in Spring and Autumn period. Therefore, the main object of the paper is archaeological silk embroidery patterns found in the state of Chu during the pre-Qin hinterland and related literature books about Jingchu silk embroidery patterns.

One of the prominent features of Jingchu silk embroidery is its sophisticated patterns. And its patterns are diversification and complex, colorful and rich subject. Although it has the overlapping and interludes layers and the complicated structures without chaos, and create a very beautiful art world.

We understood the Jingchu patterns from the patterns of lacquer and bronze generally in the past. With the discovery of unearthed textiles and systematic research, people have accessed a number of new knowledge. Comparing to other objects patterns, the Jingchu silk embroidery has a lot similarities to the bronze and lacquer patterns in materials and modeling, but they show different art temperament because of the technical reasons. With a comparison to the decorative style of the late Spring and Autumn Chu bronze, lacquer ware and jade, the Chu silk embroidery patterns shows a more different art characteristics that it is pursuing a dynamic, lively, mystery and wealthy aesthetic world. The patterns art on the Jingchu silks and embroideries is not a dispensable virtual decoration, but a decorative art load of Jingchu culture. Therefore, the analysis and research of the Jingchu silks and embroideries patterns is benefit for the in-depth study of Chu culture and modern design and art theory.

On one hand, the paper has been unearthed and analyzed the patterns themes of Jingchu silks and embroideries' excavated and recorded in the relevant books from

archaeology, design study, design arts in perspectives and combed its cultural connotation and explained its causes from sociology, folklore, art. On the other hand, the paper has depicted and summed up the form and composition of Jingchu silks and embroideries' patterns and their artistic temperament from the art, and analyzed its artistic expression approach and the cultural relevance between the artistic expression and the main thrust of the arts from the form of aesthetics, image science, art visual perception. On the third aspect, the paper has reduced the production process of silks and embroideries' patterns art from the technical analysis and explained the identity of technical and artistic that embodied in the process of the Chu people's creation, production of silks and embroideries' patterns.

Keywords: Patterns Silks and embroideries Art Jingchu Culture

独创性声明

本人声明，所呈交的论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其它人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得武汉理工大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

签名： 吴维伟 日期： 2008.4.28

关于论文使用授权的说明

本人完全了解武汉理工大学有关保留、使用学位论文的规定，即学校有权保留、送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存论文。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

签名： 吴维伟 导师签名： 郭建忠 日期： 2008.4.28

第 1 章 绪论

1.1 本研究课题的背景

设计自它诞生的那一刻起，已具有文化价值意义。因此，设计行为决不仅仅只具有物质上、生理上的意义，其精神上、心理上、文化上的意义也是非常值得关注的，如果一个设计产品没有文化指向、缺乏精神内涵，则无疑是一件极其失败的作品。自人猿相揖别以来，人类用手打制出的第一件石器，已经有了精神的蕴含，尽管在现代人的眼中它是粗糙、鄙陋的，其中的文化意义似乎看上去也是指向不明和含混不清的，但文化思想的的确确已经物化到了石器上，古拙的原始精神已经从石器上体现出来，只不过由于设计艺术将物质功用置于首要位置，这种功用性常常遮蔽了设计的意识形态内容。

全球化是当今世界的一个重要话题，随着网络技术以及多媒体通讯技术的迅猛发展，全球的经济、政治、文化、环境等问题逐渐形成相互关联、相互影响、相互制约的一体化趋势。作为不可阻遏的历史潮流，经济、文化全球化正在世界体系中以不对称和相互依赖的形式进行。在这一复杂互动的进程中，文化同质化现象日渐突出。随着国际学术交流的日益频繁，现代艺术设计经历了前所未有的大融合。新一代设计师们获取着新鲜的设计信息，传递着国际的设计符号；现代艺术设计作品呈现出国际化的趋势，但却避免不了千篇一律的面孔。设计作为一种“舶来品”，在我国发展的时间很短，加之受到文化同质化的影响，导致了我国的设计在整个世界设计中处于边缘地位，没有形成自己的风格¹。

在这种情况下，中国的设计怎样寻找出路，如何才能创造出属于自己文化的设计产品。设计艺术界在 20 世纪 90 年代初就提出了“越是民族的，越是世界的”设计观念。现代设计需要到传统文化艺术中去吸收养分。离开了这片沃土的滋养，一个民族的设计也会失去它的光辉色彩。传统文化是历史前进中的积淀，为人类历史前进积蓄着力量，提供着营养，它对人类创造现代和未来的

¹ 尹定邦.《图形与意义》，湖南科学技术出版社，2002 年版。

文明,都必然产生巨大影响。我们的前人创造了昨天的传统文化,我们正在创造明天的传统文化,传统文化曾经成就了人类文明史上一个又一个辉煌,它也必将对人类不可能终止的文明发展,继续发挥着巨大的、无处不在的影响。传统文化作为当地人民的宝贵财富,它不仅有着巨大的亲和力和凝聚力,而且是地方人民情感和精神的重要载体¹。

中国有五千年的传统文化,世代传承着宝贵的传统文化艺术,传统设计思想丰富,可以为当代设计师提供珍贵的思想史料,我们要深入挖掘和仔细探索,力求从中总结出具有指导意义的设计思想,从而可让我国的传统文化在设计领域获得继承和发展,并继续发扬光大,尽快实现“洋为中用,古为今用”的目标。

1.2 本研究课题的意义

人类昨天社会实践活动所创造的一切文明成果,对于今天而言,是传统文化;今天人类社会实践活动所创造的文明成果,对于明天而言,也是传统文化。我们不能一提传统文化,就联想到落后。事实上,人类在创造文化的过程中,早已把那些落后的糟粕淘汰;被保留下来的,绝大多数是对今天和明天能够产生巨大影响的东西。

楚文化是中华文化中具有鲜明特色的一个区域性文化,作为南方文化的代表,由于它有着非同于中原文化的文化体系,从而在中华文化形成之初就一直是形成中华文化中的思想内核之一,是中国悠久的历史文化中辉煌灿烂的一部分。它和谐并生、超迈豁达、兼容并蓄的开放品格,飞扬流动、创造革新、奋发图强的内在精神,内化于中华民族的思维方式、价值观念和行为方式之中,凝聚为独特的民族性格和民族精神。和其它地域文化相比,楚文化有着它无与伦比的光辉和独到的魅力,作为楚地子孙,我们更应该为楚文化感到骄傲,把弘扬楚文化作为己任。

楚文化有两层含义:狭义地讲,它是先秦时期楚国创造的文化,或曰楚国文化;广义地讲,它是自先秦以来至清代楚地,楚人所创造的,具有自身特征的物质文化和精神文化的总和。这两层含义既互相区别又互相联系,前者是后者的源头和先导,后者是前者的延续和发展,本文主要指的是后者。楚文化是中国文化不可缺少的组成部分,它不仅以其光彩夺目的自身特色而著称于世,而且

¹ 张锦高、袁朝.《荆楚文化的现代价值》,崇文书局,2005年版。

其内容丰富，内涵广博，其影响几乎包含了古代中国社会生活的各方面。在物质文化方面，包含有城址、宫殿、兵器、艺术品、度量衡、各类仪礼之器等文化遗物；在精神文化方面，则包含政治、宗教、法律、哲学、文学、艺术、风俗信仰等文化形态。所以，著名楚文化学者张正明断言：“楚文化达到了上古文明的峰顶¹。”

即使后来楚国灭亡海内一统，在汉文化的核心之中，楚文化仍占有相当的比重，从某个角度来说，楚文化是中华文化的重要源头之一。概而言之，楚文化由青铜冶铸、丝织刺绣、木竹漆器、诗歌乐舞、老庄哲学及屈骚文学等六大支柱构成²。

作为楚文化六大支柱之一的丝织刺绣是中华民族的发明创造。它的历史可以追溯到新石器时代³。长江下游的良渚文化钱山漾遗址出土了绢片和丝带。表明距今 4700 年以前，我们的祖先就有了缣丝织造的技术。长江中游的屈家岭文化出土了大量的彩陶纺轮，表明在相当的历史年代里，楚地已有十分发达的纺织业⁴。因为丝织刺绣不易保存，我国的丝织刺绣究竟源于那个朝代，我们也很难说清楚。但是我们见到的最早的丝织刺绣恐怕要数殷商和西周时期荆楚丝织刺绣了，从出土楚墓中的文物来看，粘附在泥土上的丝织物的纹路和刺绣的花纹依稀可见。特别是 1981 年从湖北江陵马山一号楚墓中，发掘出了大批的丝织刺绣作品，其纺织、染色、刺绣等方面的高超水平令人大为惊叹，其品种就有绢、纱、罗、绋、绦、组、绮、锦、绣等多种，上面绣着龙、凤、虎和花卉等，形神兼备，绮丽多变。这证明荆楚丝织刺绣已经形成了较高的工艺水平和独特的工艺门类。

楚国丝织刺绣品的一个突出特点是有精巧的花纹装饰，其品种繁多，这些织物纹样繁缛，色彩鲜艳，题材丰富。就已有的资料统计表明，荆楚纹样有几十种之多，除了传统的几何纹、龙凤等动物纹之外，写实与变形相结合的穿枝花草、藤蔓纹则成为具有时代特征的新题材。穿枝花草、藤蔓和活泼而富于浪漫色彩的鸟兽动物纹相互穿插，结合成各式各样的图案。它们有的顺着骨格线反复连续；有的将图案中转隔断；有的作左右对称连续；有的作上下对称连续；有的按左右上下错开 1/2 的位置作移位对称连续。在枝蔓交错的大小空间，则

¹ 张正明.《楚文化志》，湖北人民出版社，1988 年版。

² 彭万廷、冯万林.《巴楚文化源流》，湖北教育出版社，2003 年版，p37。

³ 陈绍棣.《中国风俗通史——两周卷》，上海文艺出版社，2003 年版。

⁴ 彭浩.《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995 年版。

以龙凤等动物纹填充装饰。动物纹样往往头部写实，而身躯简化。有的直接与藤蔓连为一体；有的彼此缠绕；有的写实与变异结合；有的将数种或数个动物合为一体；有的动物体与植物体共生；还有的将动植物变形之后，与几何骨格线结合在一起。这样的纹饰既有数序排列所产生的严整的秩序感，又有灵巧的穿插变化。虽然层层穿插重叠，结构繁复，但繁而不乱，营造出一个异常华美的艺术世界。

按泰勒的现象描述方式，传统的风尚习俗、典章制度、工具、哲学、语言等等都是文化的范畴。那么，作为文化的符号化表现的纹样，便很好的体现在荆楚的丝织刺绣中。纹样作为一种装饰艺术，在我国具有悠久的历史，大约在距今约六、七千年前的新石器时代，陶器上就已有绳纹、刻划纹等各种纹样，人们不仅创造了众多的纹样，而且初步掌握了纹样的构成法则。纹样是装饰艺术中的一个重要内容，是按照一定图案结构规律经过变化、抽象等方法而规则化、定型化的图形。卢卡契认为“纹样本身可以作这样的界定，它是审美的用于情感激发的自身完整的形象，它的构成要素是由节奏、对称、比例等抽象反映形式所构成。”¹在人类之初，纹样为人类认识世界做出了极大的贡献，从旧石器早期到新石器时期，原始人类在洞穴中留下了大量的绘画纹样，它们是为了满足人与人、人与自然、人与社会和历史之间无止无尽的传播需求，其功能是在生产劳动和社会生活中传播信息。

作为楚民族文化心理在器物上的投射，楚丝织刺绣的纹样生动地记录了楚民族生活动作的连续性篇章，其深度意蕴所指一直指向楚民族“永恒精神的永恒往昔”（荣格语）。而纹样的表述形式正是基于对自然物象神化的天命符应体系的，神化和纹化都是出于一个共同目的，即对人自身生命生存的保佑和祝福，这是先民生存努力的一种形式。在远古先民的卜兆行为中特别突出地表现出对“纹样”的迷信崇拜心理和特殊观念情感，成为其后蕴含在一切纹样中的生命生存意识。他们相信，有纹样的器物富有神性，能给自己带来好运。因此纹样就成为生存的一种保证和象征，具有了生命的意义。也正是在这种观念意识的支配下，人们能够克服无数难以想象的困难，热衷于器物装饰，把纹样饰满器身。

对于楚纹样的认识，过去一般是从漆器和青铜器的装饰纹样中得来，随着对出土纺织品的发现与系统研究，人们获得了一些新的认识。楚丝织刺绣品上

¹ 卢卡契 《审美特性》中国社会科学出版社 1986 年版。

的纹样与楚青铜纹样和漆器纹样有不少共同之处，但因为技术的原因，楚丝织刺绣纹样表现出与其它器物纹样不同的纹样想象。与春秋中晚期的楚铜器、楚漆器以及玉器的装饰风格相比，楚丝织刺绣纹样显示了更多与其它艺术迥然不同的特征：它追求的是一个飞动活泼、神秘富丽的审美世界。荆楚丝织刺绣上的纹样艺术已经不是一种可有可无的虚饰，而是一种承载着荆楚文化的装饰艺术。因此，荆楚丝织刺绣纹样的分析研究，对楚文化的深入研究也是不无裨益的。

对楚文化进行进一步的研究，有很强的现实指导意义。这种指导意义不是简单的将荆楚丝织刺绣纹样应用于设计当中，我们要在充分理解传统文化的基础上延其“意”、传其“神”，让传统文化在现代设计中得到更新和拓展，创造出具有民族特色的东西。

1.3 现有成果综述

作为华夏文明的南支，楚文化无疑是博大深邃、浩繁绵厚的。因为种种原因，人们对它进行比较深入的研究也就仅仅几十年的时间，而有着 800 年历史的楚国和被数千年文明浸淫的楚文化，目前对它的了解仅仅只是沧海一粟，至今研究的一些成果可能仅仅是楚文化鲜活的冰山一角。在中华文明和中国传统文化逐渐被越来越多世人了解和接受的今天，在地域文化日益繁荣昌盛多元并存的今天，良好的学术和研究环境为弘扬楚文化提供了新的天地和平台。特别是近来考古学的不断发现，越来越多的楚文物的出现，为深入的了解楚文化提供了条件。荆楚丝织刺绣作为楚文化六大支柱之一，是与当代艺术创造一脉相承、沿袭传承的。现在研究楚文化的文献和论文越来越多，且成果显著，但是对荆楚丝织刺绣纹样的分析与研究，在学术界还没有系统的论述。

1.4 本课题的研究内容及所拟用的方法

本文从考古学、图案学、社会学、民俗学、设计艺术学的角度，对现已出土的和相关典籍中记载的荆楚丝织刺绣纹样的题材种类、造型方式、构图特征等作归纳分析，梳理这些器物纹样的文化内涵，解析其艺术表现的手法及其与艺术主旨的文化关联。另外从技术层面分析、还原丝织刺绣纹样艺术制作的工

艺过程，阐释先楚民创作、制作丝织刺绣纹样过程中技术与艺术的同一性。丝织刺绣纹样的研究一般对其题材、造型、构图和色彩四个方面进行研究。而本文中没有涉及色彩，原因是研究的标本主要来自考古出土实物，因其在地下埋藏太久，出土之后色彩丢失严重，不能直接作为参照。当然通过必要的技术分析可以得到一定的数据，对证实丝织品的真实色彩有一定的帮助。碍于技术实现的难度和笔者学识的限度，本文不对色彩进行讨论。

本文采用的主要研究方法：1. 利用考古出土的实物资料及其图像进行分析研究。2. 利用相关理论著作及古代典籍对研究内容进行考证。

第2章 荆楚丝织刺绣略释

2.1 “荆”与“楚”

中国是世界上四大文明古国之一，产生于远古时期的中华文明以它非凡的生命力和时光穿透力绵延不断，产生了丰富多彩的文化遗产。其中长江中游的楚文化，由于区位优势 and 楚人的开拓创新，使其在许多方面居于领先地位。楚既是民族概念，又是国家概念，也是地域概念。楚文化，是形成于周代的一种地域文化。就其国家概念而言，它只有 800 多年的历史，但影响深远；而“荆楚文化”则在相当长时间里，代表了长江流域文化，因而时间更长，延伸至今。

2.1.1 荆楚之渊源

任何民族的艺术都是在其特殊的历史文化背景下创造出来的。因而考察楚人的历程及形成的文化传统，对于把握楚人的艺术精神无疑是至关重要的。

楚族是中原地区华夏族集团的一支。在与黄河、长江流域远古先民的长期交往、争战与融合中，终于在荆楚地区形成有共同语言、共同经济生活、共同文化和共同心理素质的楚族。楚族就是以楚地而得名¹。据考古资料和历史文献表明，楚人是颛顼、祝融的后裔。

荆门包山 2 号墓楚简：“举祷楚先老童、祝融、鬻熊各一爿羊。”

江陵望山楚简：“先老童、祝融、鬻熊各一爿羊。”

河南新蔡葛陵楚简：“举祷楚先老童、祝融、鬻熊各两爿羊。”

《离骚》：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。”

《史记·五帝本纪》：“帝颛顼高阳者，黄帝之孙而昌意之子也。”

¹“荆楚”释义：荆楚地域广袤，可以称荆，也可以称楚，也可以称荆楚，历来通用。《左传·襄公四年》：“芒芒禹迹，画为九州。”荆地即“九州”之一。《书·禹贡》：“荆及衡阳惟荆州。”《尔雅·释地》：“汉南曰荆州。”荆，指荆山，今湖北南漳西。衡，指衡山，《汉书·地理志》以为即今湖南衡山西的衡山。汉，即指汉水。故荆之古地域，北据荆山，南及衡山之阳。楚，亦荆。《说文》：“楚，从木，一名荆也。”《春秋·庄公十年》孔颖达疏：“荆、楚，一木二名。”荆、楚同义，指同一种植物，与楚之先民发迹于荆山是分不开的，故古文献或以荆楚、楚荆联称，如《诗·商颂·殷武》：“挾彼殷武，奋伐荆楚。……维女荆楚，居国南乡。”《御簋》：“御从王南伐楚荆，有得。”《史墙盘》：“弘鲁昭王，广糶楚荆，往狩南行。”

《史记·楚世家》：“楚之先祖出自帝颛顼高阳。高阳者，黄帝之孙，昌意之子也。……高阳生称，称生卷章，卷章生重黎。重黎为帝誉高辛居火正，甚有功，能光融天下，帝誉命曰祝融。共工氏作乱，帝誉使重黎诛之而不尽。帝乃以庚寅日诛重黎，而以其弟吴回为重黎后，复居火正，为祝融。吴回生陆终，陆终生子六人，……六曰季连，芈姓，楚之后也。……季连生附沮，附沮生穴熊。其后中微，或在中国，或在蛮夷，弗能记其氏。”

《史记·楚世家》：“灭夔。夔不祀祝融、鬻熊故也。”

《左传·僖公二十六年》：“夔子不祀祝融、鬻熊，楚人让之。”

《国语·郑语》：“融之兴者，其在芈姓乎？蛮芈蛮矣，唯荆实有昭德，若周衰，其必兴也。”

屈原是楚宗族后裔，对祖先的认定，应该是郑重的，他本人对自己出自颛顼之后，更是充满了自豪之情。《史记》是我国最早的通史，司马迁博览群书，广采传说，对楚人先祖之考证，应该是可信的。夔是季连部落之后，芈姓方国，与楚同祖。夔子居然不祭祀祖先祝融、鬻熊，在楚人看来实属大逆不道，因此受到楚人的严厉责备，后来干脆将夔国灭掉了。

这就清楚地说明楚人以颛顼为始祖，以祝融为嫡远祖。颛顼可能是部落首领名，也可能是部落名。祝融也不是人名，而是执掌祭祀之职的首长的称号，后来成为部落名。楚之先祖从帝誉起，均居火正称祝融，至夏时是夏王朝的重要成员或盟国。后商人兴起，楚之先祖在此夏、商交替之际，祝融部落遭到殷人的武力打击，分崩离析，出现了祝融六姓或八姓的四处流落的局面。芈姓季连部，就在这一背景下离开故地新郑一带，举族南迁，辗转至丹浙、荆山和汉水流域一带，季连部落并没有全部发展为楚族，其它部族后来成为越族、夔族、蛮芈等族，只有其中一支后来发展为楚族。

真正开创楚国基业的先驱是鬻熊。鬻熊是商末周初楚部族的首领，他率领荆人的残部——发展为楚人的芈姓季连一部，背弃日暮途穷的商朝，亲附蒸蒸日上的周朝¹。楚对周的忠诚、楚国经济社会发展的成果终于得到周王朝的认可，终于在周成王时受到封赏，由方国升格为异姓诸侯国。《史记·楚世家》：“熊绎当周成王时，举文武勤劳之后嗣，而封熊绎于楚蛮，封以子男之田，姓芈氏，居丹阳。”当然周成王并没有另外划地给楚国，而是在楚人居住地扩充并划定

¹ 《史记·周本纪》称鬻熊为“贤者”，《史记·楚世家》中记有楚文王说“吾先鬻熊，文王之师也”，“周文王之时，季连之苗裔曰鬻熊。鬻熊子事文王，蚤卒”。

疆界，加以封号。熊绎成为第一个被周天子封爵为“子”的楚君。这一时期，楚人被周成王封于荆楚蛮荒之地¹，对周王尽守燎以祭天、贡苞茅以缩酒及献桃弧棘矢以禳灾之分，于是便有了“楚”这个正式的国号兼族号。

由以上分析可知，楚人起源于河南嵩山、新郑一带，迁移到南北楚丘才有了“楚”的名称。楚人西迁到丹水上游今陕西商县（丹阳）一带，与当地居民和当地文化融合，才形成楚族。因此可以说楚族起源于商县（丹阳）。楚人在丹阳建国，楚国早期以丹阳为活动中心，楚文化从这里开始萌芽。

2.1.2 荆楚在本文中的界定

楚人以“子男五十里地”，在后来楚国多位楚君的带领下，发奋图强，发展生产，扩大疆土。从熊绎到熊渠，疆域不断扩展，国力不断增强，部落由一个方圆不足百里的小国发展成泱泱大国。到春秋时期，楚庄王饮马黄河，问鼎中原。及至战国时期，楚国的版图则几乎囊括半个中国。而从时间跨度上来看，从楚人建国到后来被秦灭，经过了大约八百年的时间。在长期的战争和兼并之中，楚文化在建国时的原始农业文化的基础上，通过对其它地域文化（商、周中原文化和土著蛮夷文化）的长处的吸取上逐渐发展，融合创新，达到鼎盛，成为春秋战国时期先进文化的代表，并随着楚国的衰弱而停滞并融入到秦文化，特别是汉文化当中，成为中华文化的重要源头之一。

鉴于本文的研究对象是丝织刺绣的装饰纹样，且考古发现的出土丝织刺绣品多是春秋战国时期作品，因此，本文探讨的荆楚主要是，有丝织刺绣品文献记载和考古发现的春秋战国时期的楚国腹地²。

2.2 荆楚丝织刺绣

2.2.1 荆楚丝织刺绣的发展沿革

中国是世界上最早种桑养蚕和织造丝绸的国家，传说中黄帝的妻子嫫祖（西

¹ 《史记·孔子世家》记：“楚之祖封于周，号为子男五十里。”

《左传·昭公十二年》：“昔我先王熊绎，辟在荆山。筭路蓝缕，以处草莽。跋涉山林，以事天子。唯是桃弧、棘矢，以共御王事。”

² 楚国的腹地指的是发迹于荆山、扩及今汉水流域为中心的江汉地区。这一地区的边缘地带，北抵方城，南至衡，西起夔，东抵鄂。

陵氏)教人栽桑养蚕,治丝茧以供衣服。这表明中国在炎黄时代即已发明了养蚕、缂丝、织帛的技术。蚕丝具有纤维长、纤度细、强度高,弹性及进气性能均良好,并有天然柔和的光泽且极易染色等许多优点。因此,蚕丝而成为所有纺织纤维中最适宜于作艺术表现的物质媒介,丝绸也因此一度成为古代纺织品中最富于艺术性趣味的富丽华贵的品种。

楚丝织刺绣品由于其质地的华贵、品种的多样,反映出的楚人在技术、繁复构图方面所体现的匠心、艳丽色彩流露出的活泼性格、纹样母题代表的民族精神以及完整的故事场所包容的习俗,使其它任何艺术形式都难以比肩,堪称楚艺术中最为璀璨的瑰宝。虽然文献记载战国染织工艺以齐鲁地区最为发达,但迄今已发现的先秦时期的丝织刺绣实物多数出自楚墓。从考古发现的楚丝织刺绣实物资料可以证实,楚丝织业足以代表当时我国当时丝织工艺技术的最高水平。与楚国的发展过程一样,楚丝织业也经历了草创、兴起和鼎盛三个阶段。

楚文化发展的滥觞期,是荆楚丝织业发展的草创阶段,由于社会、经济等各种原因,楚人从建国到西周结束,楚国都没有比较发达的丝织业,即使有,也只是处于萌芽阶段。

从春秋时代开始,是楚国发展的阶段,也正是荆楚丝织业兴起阶段。这一时期关于楚国丝织业发展的直接证据在考古中尚没有发现,但是关于这段时期丝织业发展的文献却很多。这表明这一时期,楚国的丝织业已有了一定的规模。

《周礼·祭仪》记:“岁既单,世妇率蚕,奉蚕以示于君,遂献茧于夫人……服既成,君服以祀先王。”《国语·楚语》:“牺牲之物,玉帛之类,采服之仪……玉帛为二精。”这说明种桑养蚕是当时社会生产的一个重要部类,而且被隆重地反应在礼仪上。而“卑梁之衅”则反映了当时的楚国已十分注重桑蚕丝的生产¹。这一时期,楚国丝织品的应用则已很普遍。在《史记·滑稽列传》《左传·襄公二十一年》中均有关于楚人丝织品精美描述,“衣以文绣”、“重茧衣裘”,这在一定的程度上也反应出楚国丝织业的发达和丝织品的精美。据资料显示,当时楚国丝织品已被用作贡品和用于出口,楚国丝织品的对外输出,可以说是楚国纺织业发达的另一个证据。春秋楚国纺织业的发展,为战国中晚期向鼎盛阶段发展奠定了坚实的基础。

战国时代,随着楚国经济的发展,楚国疆域的扩展,楚纺织业生产也实现

¹ “卑梁之衅”,据《史记·楚世家》记载:“吴之边邑卑梁与楚边邑鍾离小童争桑,两家交怒相攻,灭卑梁人。悲凉大夫怒,发邑兵攻鍾离。楚王闻之怒,发国兵灭卑梁。”

了进一步的发展,进入了其发展的鼎盛时期。在纺织工艺技术方面,缫丝、纺纱、织造、染整等一整套的工艺技术和手工纺织机械都已经形成¹。《楚辞·招魂》记:“翡翠珠被,烂齐光些。阿拂壁,罗幌张些。纂组绮縞,结琦璜些。”丝织物的结构和织作方法,是衡量纺织技术水平的综合标志,楚国丝织品质地轻薄。长沙左家塘44号楚墓出土的一块浅棕色络纱手帕,其轻薄程度可与现代的真丝丝媲美。这说明当时楚国在纺织生产上已经具有精湛的技巧;在品种上,从出土的荆州马山1一号楚墓、望山楚墓、河南信阳长台关楚墓、湖南长沙左家塘楚墓、广济桥5号楚墓、长沙406号楚墓以及烈士公园3号楚墓等显示,出土的荆楚丝织刺绣种类繁多,包括织锦、绢、罗、纱、绉、组、绦、绮、绣等在内的品种齐全的战国丝织品;从色彩层面分析,荆楚丝织刺绣以其绮丽多彩的颜色而富名,同时还使用了植物性染料和矿物质染料,出土的荆楚丝织刺绣的颜色有红、黄、绿、蓝、紫、棕、褐等。这些都足以证明这一时期楚丝织刺绣已具有很高水平,并行成了自己的特色。

2.2.2 荆楚丝织刺绣的类别

综合考古发现和文献记载,依据组织结构和工艺的不同,楚国丝织品主要种类有:纱、縠、罗、绢、纨、縞、绉、组、縠、绮、锦、绦、绣等,品种十分齐全,几乎包括了先秦丝织品的全部品种,鉴于本文研究的是丝织物的装饰纹样,作为有花纹的丝织品种,锦、绮、绦、组等提花织物和刺绣等成为本文的主要研究对象,下面将分别阐述。

2.2.2.1 锦

锦是一种主要以经线起花为主的平纹重经组织,是组织结构复杂的提花织物。楚锦在江陵马山一号楚墓、长沙左家塘楚墓、江陵万山一号楚墓等楚墓中均有发现。与楚锦相关的年代更早的锦,在战国早期的湖北随县曾侯乙墓中曾有发现。根据织造时经线所配用的不同颜色,楚锦可分作二色锦和三色锦两大类。二色锦有江陵马山一号楚墓出土的塔形纹锦、凤鸟帛几何纹锦、凤鸟菱形纹锦、小菱形纹锦、十字菱形文锦、条纹锦,长沙左家塘楚墓出土的褐地矩形

¹ “缫丝”:把蚕茧放在水里煮,抽出丝来。

纹锦、朱条暗地对龙对凤纹锦，江陵万山一号楚墓出土的石字纹锦等。三色锦有马山一号楚墓出土的舞者动物纹锦、大菱形纹锦，长沙左家塘出土的褐地红黄矩纹锦、褐地几何填花燕纹锦、几何纹锦等。锦与绣往往被人们誉为美好事物的象征，即寓意锦绣美好的品质。其生产工艺复杂，织造难度大但能织出多种色彩的美丽花纹，因而是中国古代最为贵重的织物。锦的提花技术也是相当复杂的。织造时，按设计的图案用提花技术控制经线的沉浮，织出花纹，花纹越大，技术也越复杂。在古代“其价如金”的“锦衣”和“玉食”一样，是只有具备相当身份的贵族才能享用的。

2.2.2.2 绮

绮是在平纹地上起斜纹花，属小花纹织物。它是用两种或更多的组织，按各种方式联合，在织物表面呈现小花纹。汉人刘熙著《释名》对绮的特点作如下描述：“绮，敬也，其文敬邪不顺经纬之纵横也。”绮的花纹是斜向的，这是它的一个突出的特点。目前已知楚国所发现的绮有马山一号楚墓中的彩条纹绮和信阳长台关一号墓出土的杯纹绮、复合菱形纹绮等。绮一般是素色的提花织物，虽然文献中有染色绮的记载，但却较少发现实物。唯一的彩色纹绮，出土于马山1号楚墓，它是一种深红、黑、土黄三色相间的窄长条彩色绮，质地挺硬，用于制作衣物的缘部。

2.2.2.3 组

组为经线交叉编织的带状织物，有单层、双层两种，是一种能织出花纹的织物。一般用作衣缘、领缘、冠缨以及带饰。在考古发掘工作中，荆楚组一直很少发现，只有在马山一号楚墓及其它少数楚墓中发现了一些保存完整的组，这些组是双层，但不能分开成筒状。出土的编织成花纹的组，见于马山一号楚墓的帽系和另一座楚墓的一件组带。

2.2.2.4 绦

绦是一种窄带，主要用于衣物的装饰、嵌缝。楚墓出土的绦，根据不同的起花方法，可以分为纬线起花绦、经线起花绦锦、和针织绦。

纬线起花绦是当时的一种实用工艺，它采用两色或多色丝线作纬线，其中有一色用作地纬，其它各色用作花纬。根据不同的织入花纬方式，产生了采用抛梭法织入花纬的第一类绦和采用绕织法织入花纬的第二类绦等两种不同种类的绦。第一类绦只在马山一号楚墓出土的一件衣物的领部有所发现。这种绦的花纹小而稀疏，有菱形纹和对称的小花朵和几何纹。楚墓出土的第二类绦有田猎纹绦、龙凤纹绦、六边形纹绦等几种。

经线起花纹绦锦，是用经线提花的织造方法在整幅织物上织出若干顺经线方向排列的条带，各条带间有较大的间隙，条带与间隙分属不同的组织。出土的经线起花绦锦见于江陵望山一号楚墓、信阳楚墓。由于这种织物的特殊组织，条带间的空隙部分十分稀疏，而且没有比较稳定的形状，所以不能用作衣物，只能是作绦带或用覆盖、包裹的巾。

针织绦是采用机械或手工的方式把纱线弯曲成线圈串套而成的织物。针织绦在 1954 年长沙 406 号楚墓和 1982 年江陵马山一号楚墓均有发现。限于当时的技术，楚针织品都采用手工完成。根据针织绦带组织结构的不同，分作横向连接组织绦和复合组织绦两大类。复合组织绦由横向连接组织和单面提花组织合成。出土的复合组织绦根据花纹的不同可分为动物纹绦、十字形纹绦、星点纹绦等三种。

2.2.2.5 刺绣

刺绣是用针把丝线按照预先构思的纹样表现在丝织物或其它绣地上。刺绣艺术也是一种丝织艺术，丝织的产生和完美造就了刺绣的诞生。据考证，早在西周，楚国的刺绣工艺就初具规模了¹。降至战国，已出土的实物表明，楚国的刺绣工艺大有进步，手法和纹样都有特意的风格。

根据绣地的不同，荆楚刺绣可以分为丝绣和缣两种。

丝绣即以丝织品作为绣地的刺绣，已发现的荆楚刺绣，其绣地大多选用织造精致、质地轻薄、平面整洁的绢、罗、锦等丝织品为绣地。江陵马山一号楚墓共出土了 22 件极为精美的刺绣品，它们被用来作衣、袍、衾的面料，也有用于竹席缘和锦衣等物，除了一件绣地为罗外，20 件都绣在绢上。根据绣品纹样的不同，荆楚丝绣有蟠龙飞凤纹绣、对龙对凤纹绣、龙凤相蟠纹绣、一凤一龙

¹ 故宫博物院等 《有关西周丝织和刺绣的重要发现》，《文物》1976 年第 4 期。

相蟠纹绣、一凤二龙相蟠纹绣、一凤三龙相蟠纹绣、龙凤相博纹绣、舞凤飞龙纹绣、飞凤纹绣、凤鸟花卉纹绣、凤鸟践蛇纹绣、龙凤虎纹绣等。

缣即以外包丝织品的皮革作为绣地的刺绣¹。出土的刺绣以皮革作为绣地的，只有蟠螭纹绣一件。蟠螭纹绣是在皮革的表面蒙有一层青色的绢，然后用棕、深黄色丝线绣蟠螭纹，上下边绣横向S形纹。

¹ 缣，一般有“缣丝”和“缝”两种意思，本文在此作“缝”解。

第3章 荆楚丝织刺绣纹样的题材研究

3.1 概述

纹样是以纹化的方式记录历史与文化的形式。纹，本意是指古代丝织物，《广韵》：“纹，绫也。”亦指在丝织物上的纹路或花纹；也泛指皱纹、痕迹、纹路等现象。纹理、纹饰、纹样、手纹、布纹、印纹等词都包蕴了上述涵义¹。在东汉许慎《说文》中尚不见“纹”字，可见这是一个较为晚出的字。字虽晚出，但人们对纹的认识却很早，在原始初民时期，“纹”便被赋予特殊的意义，所谓“被发文身，以像鳞虫，”刻符划契、记事祭祀都与纹相关²。文化与“纹化”之间的关系是一种发生学的关系，文化由纹化而来。对于中国艺术和中国文化而言，纹样之纹具有极为重要的意义。

阿恩海姆认为，“眼前所得到的经验，从来都不是凭空出现的，它是从一个人毕生所获得的无数经验当中发展出来的最新经验。因此，新的经验图式，总是与过去所知觉到的各种形状的记忆痕迹相联系。”³荆楚丝织刺绣纹样就是以当时楚人审美经验中印象最深刻、能够引起人们联想且具有美好情感寓意的一些纹样作为表现题材的。

简单的说荆楚丝织刺绣的纹样题材，指在丝织刺绣上所描绘的对象，所表现的内容，它是客观世界经过楚人的选择、提炼之后在艺术中的反映。一件作品经历的构思、创作、修改等过程，无不是围绕题材所要求的形象来进行的；同时，从选择题材到表现题材的整个历程，又凝聚并升华了楚人的审美情趣、价值标准、情怀抱负以及思想意识。如果把一件作品划分为表现技法、题材和情感思想的话，不难看出，其中技法材料的层面最具物质性，而情感思想的层面最具精神性，题材恰具其间，成为它们交流、协调的中介渠道。

荆楚丝织刺绣上的纹样有着相当宽泛的表现对象，自然界和超自然的一切物象尽在楚人的审美观照之中。但这个过程也有一定规律可循：丝织刺绣一般作

¹ 李视祖 《纹样新探》，文化研究，第1页。

² 《淮南子·原道训》。

³ 阿恩海姆 《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版，第58页。

为人的服饰材料，其上的纹样题材无非和人以及人所居住的这个世界有关。个人的思维从来不是孤立地脱离环境而成，它包括大自然与社会，包括物质生活与精神生活，社会又因时代而发生变迁，时代变迁却源于文化婚变。比如前印加染织纹样一大特征就是动物纹居多，而织物中却极少植物纹样，甚至完全没有。这与印加人居住高山沙漠的自然环境有着密切关系。总之，各地区由于自然环境、文化宗教的不同，形成了各自独具特色的审美情趣，从而铸就了异彩纷呈的服饰纹样题材。

作为服饰原料的楚国丝织刺绣上的纹样，从施纹的技巧而言，可分为编织和刺绣两种。编织纹饰是以丝织工艺中的提花技术的发展为基础的，因此楚丝织上的纹样主要在绮、锦、绦和组这些丝绸织物上。楚丝织刺绣品上的纹样题材丰富，色彩鲜艳，就考古学的发现，现按品种和纹样的类别对出土的主要荆楚丝织刺绣归纳整理如下：

表 3-1 楚丝织刺绣纹样

| 品种 | 序号 | 图饰 | 出土地点 | 备注 |
|----|----|----------------|---------------------------|--------|
| 绮 | 1 | 彩条纹 | 江陵马山一号墓 | 无 |
| | 2 | 菱形纹 | 长沙广济桥 5 号墓、 五里牌 405 号墓 | 无 |
| | 3 | 杯纹 | 信阳长台关一号墓 | 无 |
| | 4 | 复合菱形纹 | 信阳长台关一号墓 | 无 |
| 锦 | 1 | 塔形纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重二色锦 |
| | 2 | 凤鸟帛几何纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重二色锦 |
| | 3 | 凤鸟菱形纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重二色锦 |
| | 4 | 条纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重二色锦 |
| | 5 | 小菱形纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重二色锦 |
| | 6 | 十字菱形纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重二色锦 |
| | 7 | 大菱形纹 A、B、C、D、E | 江陵马山一号墓 | 经二重三色锦 |
| | 8 | 型 | 江陵马山一号墓 | 经二重三色锦 |
| | 9 | 几何纹 | 江陵马山一号墓 | 经二重三色锦 |
| | 10 | 舞者动物纹 | 随州擂鼓墩一号墓 | 纬二重组织 |
| | 11 | 菱形纹 | 长沙左家塘 44 号墓 | 经三重组织 |
| | 12 | 深棕色地红黄色菱形纹 | 长沙左家塘 44 号墓 | 经三重组织 |
| | 13 | 褐地矩纹 | 长沙左家塘 44 号墓 | 经二重组织 |
| | 14 | 褐地红黄矩纹 | 长沙左家塘 44 号墓 | 经二重组织 |
| | 15 | 褐地双色方格纹 | 长沙左家塘 44 号墓 | 经二重组织 |
| | 16 | 朱条暗花对龙对凤纹 | 长沙左家塘 44 号墓 | 经二重组织 |

| | | 褐地几何填花燕纹 | | |
|---|----|----------|---------|-------|
| 绦 | 1 | 田猎纹 | 江陵马山一号墓 | 纬绦起花绦 |
| | 2 | 龙凤纹 | 江陵马山一号墓 | 纬绦起花绦 |
| | 3 | 六边形纹 | 江陵马山一号墓 | 纬绦起花绦 |
| | 4 | 菱形花卉纹 | 江陵马山一号墓 | 纬绦起花绦 |
| | 5 | 动物纹 | 江陵马山一号墓 | 针织绦 |
| | 6 | 十字形纹 | 江陵马山一号墓 | 针织绦 |
| | 7 | 星点纹 | 江陵马山一号墓 | 针织绦 |
| 组 | 1 | 六边形纹 | 杨场楚墓 | |
| 绣 | 1 | 蟠龙飞鸟纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 2 | 舞凤舞龙纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 3 | 花卉蟠龙纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 4 | 一凤二龙相蟠纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 5 | 一凤三龙相蟠纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 6 | 凤鸟纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 7 | 凤鸟践蛇纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 8 | 舞凤逐龙纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 9 | 舞凤飞龙纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 10 | 花卉飞鸟纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 11 | 风龙虎纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 12 | 三首凤鸟花卉纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 13 | 花冠舞凤纹一、二 | 江陵马山一号墓 | |
| | 14 | 衔花凤鸟纹 | 江陵马山一号墓 | |
| | 15 | 凤鸟花卉纹 | 江陵马山一号墓 | |

从表格 3-1 可以看出, 提花植物的纹样主要以几何纹为主, 涉及到的几何纹有大菱形纹、小菱形纹、塔形纹、十字菱形纹等。除了这些几何纹外, 还有少量的动物和人物题材。刺绣的纹样以动物题材与植物题材一起占据主导地位, 表现为一个龙蟠凤逸、花蔓缠绕的艺术世界。在动物题材中以龙、凤为主。在龙、凤主题之外, 有的纹样还有虎。动物纹样伴以花草、枝蔓, 或为纹样的有机组成部分, 或作为纹样的间隔、填充, 表现了自然界的生机与和谐。凤鸟的形象屡屡出现, 但绝不重复, 从视角而言, 有正面也有侧面; 从动作而言, 或飞翔奔跑, 或追逐嬉戏, 或凤昂首鸣叫, 或顾盼生情, 尽现凤鸟百态; 或践蛇而舞, 或与龙相蟠, 或与虎相斗, 显示出凤鸟的神异力量。

3.2 荆楚丝织刺绣纹样的题材分析

纹样由于表现内容的区别,又分为自然性纹样和几何形纹样两大类,自然性纹样包括动物、植物、人物、自然风景等题材,几何形纹样以方形、圆形、菱形、三角形、多边形等几何体为基本形体结构。

3.2.1 几何纹题材及意义

3.2.1.1 几何纹题材

几何形题材,就是“用各种直线、曲线以及圆形、三角形、方形、菱形等构成规则或不规则的几何纹样作装饰的纹样题材”¹。它内容丰富、形式多样,在整个装饰艺术中占有很大比重,几何纹一直伴随着装饰艺术的发展,几何纹样起源很早,世界各地的远古文化中都存有大量的几何纹样,而且至今仍广泛应用,经久不衰,成为具有深层意义、源远流长的纹饰符号。

楚丝织刺绣上的几何纹主要有小菱形纹、大菱形纹、塔形纹、十字菱形纹等。这些纹样大多是由一种或几种单位组合而成。常见的单位纹样有方形、圆形、塔形、小菱形、杯形、正反向弓形、S形、磐形、十字形、回字形等。它们往往是作为主题纹样的陪衬和点缀,起着烘托主题、渲染气氛的作用。常按照一定的规则构成纹样,与楚人的青铜器纹样、漆器纹样有不少共同之处。

在几何纹样中,最受楚人偏爱的是菱形纹。菱形纹在陶器上较多见,由于经纬线的直线性质,在丝织品上便占绝对优势。“丝织品的菱形纹变化多端,或曲折,或断续,或相错,或呈杯形,或与三角形纹、六角形纹、s形纹、Z形纹、十字纹、工字纹、八字纹、圆圈形纹、塔形纹、弓形纹,以及其它不名状的几何形纹相配,虽奇诡如迷宫,而由菱形统摄,似乎楚人有意要把折线之美表现到无可复加的程度。”²在锦和绦上,还有菱形纹,与植物纹、动物纹、人物纹相配,并且由菱形纹组成或分割成纹样单位。例如湖北省江陵出土的田猎纹绦的纹饰,内由四个菱形组成,其间的人二物与动物的形象都高度几何纹样化,田猎紧张激烈的气氛织造得真切感人,整幅装饰能让人感受到几何形纹样

¹ 顾方松 《辞海艺术分册》上海辞书出版社, 1980年2月, 第一版, 第401页。

² 吴山:《中国历代装饰纹样》(四卷本), 人民美术出版社, 1995年, 第一版, 前言第15页。

的独特魅力。

3.2.1.2 几何纹题材的意义

几何纹在纹样领域具有简洁性、明晰性和符号性的特点。其简洁性表现在几何纹多数是客观事物规律的抽象化的结果，所以它舍弃了复杂的现实形象，只保留以突出其客观形态的特征。

几何纹是对于现实中客观形象演变而形成的自然为艺术提供的范本，即对现实中具象的动、植物的逐渐演变、简化而成为几何形。李泽厚先生也指出：“由写实的、生动的、多样化的动物形象演化成抽象的、符号的、规范化的几何纹饰这一总的趋向和规律，作为科学假说已有成立的足够根据……”¹从原始社会时期的许多几何形纹样可以看出，我们的先民使用的那些纯粹的几何纹是受到了自然现象的影响，原始人们对于自然界的一些事物，特别是和生活有直接联系并具有深刻影响的事物，如水、山、鱼、鸟等，由于人对它们有意或者无意的涂画，线性的形状慢慢地服从了对称和节奏的基本艺术规律，结果直线就变成了三角形、方形、菱形、文字图案等等；而曲线则产生了圆形、波状线、螺旋线。

苏联学者亚历山大洛夫也说过说：“人从自然界本身提取出几何的形式，月亮的圆形和镰刀形，湖的水平面，光线或艳齐的树木的直，都是人类以前就存在的，以后也时时刻刻呈现在人类面前。当然，我们在自然界中很少看到十分直的线，尤其是三角形和正方形。”²人类绘制的几何形态都是以具象形态作为依据的，人的审美过程是从形态美到形式美进化的。

几何纹之所以在楚丝织刺绣品特别是楚锦的装饰纹样中出现最多，与几何纹的产生有关。几何纹本身就是对编织的模拟，它是受到了编织和纺织的影响。恩格斯认为：“可以证明在许多地方也许是在一切地方，陶器的制造都是由于用编制的或木制的容器涂上粘土使之能够耐火而产生的。”³

在原始彩陶的几何纹样中有一类纹样直接来源于物质生产时表现出来的肌理效果，如绳纹、编织纹等。按照有关学者的分析，由于在陶器出现之前，人们使用的器皿主要是编织器，这种编织器的肌理纹样就是一种几何形纹样，所

¹ 李泽厚：《美的历程》，天津社会科学院出版社，2001年3月，第一版，第37页。

² 亚历山大洛夫：《数学——内容、方法和意义》第一卷，科学出版社，1960年，第一版，第21页。

³ 于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局，1984年6月，第一版，第54页。

以,最早出现的陶器纹样是源自编织物肌理纹样的几何纹样,当编织物的肌理纹样留在陶器上,编织物中所表现出来的强烈的秩序感和规律性,使人类从中发现了美感,从而慢慢形成了几何风格的纹样装饰。在原始陶器几何纹中,由编织纹演绎而成的纯粹几何纹样,既作为一种基本经验形式帮助原始人反映认识现实对象,又作为一种纹样母题演绎出各类子题,如动物几何纹样、植物几何纹样等。因此,楚人在丝织刺绣上将这一装饰艺术继承下来。

从出土丝织刺绣品来分析,几何纹作为一种主要的装饰纹样在荆楚丝织刺绣装饰中仍然流行,而且随着人们审美观念的加强,几何纹将演绎新的内容。

3.2.2 动物纹题材及意义

3.2.2.1 动物纹题材

对于纹样繁多的荆楚丝织刺绣品,除了占据主要优势的几何纹之外,动物纹作为又一主要题材也大量的被用在楚丝织刺绣的装饰中,何以动物纹样这一题材在楚器中能流行。每个民族都有自己所崇拜的动物,在丝织刺绣品上也会有这种动物形象,其上的动物形象已成为荆楚丝织刺绣上的一种主要纹样题材。这类纹饰多采用抽象图案化造型,一般都可以辨别动物形象,有龙、凤、麒麟、虎、鹿、兔等,在内容组合上,有的甚至还包含着浓厚的神话色彩。在荆楚丝织刺绣中占主导地位的动物纹包括现实动物和相像动物,动物纹在装饰中占主导地位,反映了在生产力低下的阶段,楚人表现动物所具有的并借助动物的超人力量,以从心理上战胜外力的一种祈福观念,同时作为一种反映图腾崇拜的巫术观念而被刻画出来。动物具有活动性和神秘性,因而可以人为地赋予神秘的意义和神话的色彩。下面将从楚人的巫术观念和祈吉观念分别去分析。

3.2.2.2 动物纹题材的意义

一、巫术观念

中国动物题材的纹样渊源于原始社会的巫术,在远古时期,由于人类的生产力水平低下,先民们对自然界的有些现象还不了解,以为是有着超自然的力量在支配着这个世界,由此产生了蕴涵原始宗教和原始巫术的“万物有灵”的

观念和神灵崇拜。由此又产生了以占卜方式请天帝、神鬼决定吉凶的重要手段。

巫术是图腾崇拜最主要的表现形式之一，具体地说，“巫术活动的始初形态就是图腾观念的行为化、仪式化，是图腾情感的实践化，巫术活动在本质上也就成了图腾活动的一种专门化形式”。¹和图腾崇拜一样，巫术活动的思维基础也是“万物有灵观”和“互渗律”。正如弗雷泽所指出的：“这种关于人或物之间存在着超距离交感作用的信念就是巫术的本质。……巫术的首要原则之一，就是相信心灵感应。”²巫术活动总是通过人的行为活动，凭借某种物质形象去实现趋利避害的功利性目的。

楚国带着强烈原始气息的社会形态形成了楚人“信巫鬼，重淫祀”的风俗。张正明指出：“楚国社会是直接 from 原始社会中出生的，楚人的精神生活仍散发着浓烈的神秘气息。对于自己生活在其中的世界，他们感到又熟悉又陌生，又亲近又疏远。天与地之间、神与鬼之间，乃至禽兽与人之间，都有某种奇特的联系，似乎不难洞察，而又不可思议。在生存的斗争中，他们有近乎全知的导师，这就是巫。”³

巫术从它产生的时候起，就与艺术结下了不解之缘。在巫术活动中，对事物实体的形象模仿和制造是不可或缺的重要内容。“在一定程度上说，巫术活动中的模仿形式是艺术模仿的原生形式之一。巫术模仿的心理动力是建立在同类相生、模仿物即真实物的信仰之上的。巫术思维的特点是把模仿的实体认作真正的实体，把模仿的情境看成现实的真实情境。把虚拟物当作真实物看待并以它来寄托、实现自己的期望、理想、追求，来表达自己的情绪和愿望。”⁴巫术活动为了最大程度地实现其功利目的。就必然要求形象的逼真，因而这种模仿必须以客观物象作为蓝本和基准，但模仿者不可能对物写真，这就决定了这种模仿只能是延迟模仿，就只能以简洁的线条再现模仿对象的大致轮廓。

楚地有着发达的巫觋宗祝文化。巫觋宗祝文化是由一系列知觉表象形成的一种幻想式的“物态化活动”。楚地原始歌舞、图腾礼仪成为这种文化的两种主要形式。由于这种文化的功利性往往被浓郁的艺术性、情感性、美的属性所掩饰，所以当它们成为一种文化积淀时，使自然变成一种难以用概念言说和穷尽表达的混沌情绪反映。这种情绪反映，就是原始民族的审美意识。在这种古

¹ 郑元者：《美学与艺术人类学论集》，沈阳出版社 2003 年版，第 143 页。

² [英]弗雷泽：《金枝》，大众文化出版社 1998 年版，第 35 页。

³ 张正明：《楚文化史》，上海人民出版社 85 年版，第 112 页。

⁴ 邱紫华：《东方艺术史》I 卷，商务印书馆 2003 年版，第 29-30 页。

老文化语境之下形成的审美意识，现代心理分析学派认为，它会直接影响一个民族的心理结构。楚民族既有原始人“富于表情型”、“主观参与型”等直观的、富于幻想的气质，又具有冷静的、理智的、开拓进取、积极吸收的开放性性格。他们无论对江汉地区的土著文化或北方中原文化还是南方少数民族文化，都采取拿来主义、为我所用的态度，这样就构成了楚民族多元的种族记忆投影。这就是由楚巫文化的“集体原型”所组成的楚民族的主轴性格。这种性格热烈、多情、动荡不安、刚烈如火又富有浪漫气质，它热烈而不粗野、率直而不轻浮。以此对周围世界的审美感受和审美表现，则往往采用直观的、想象的、感性的方式去把握、去实现。反馈在具体的物态化活动中，就产生了无数神奇、瑰玮、玄怪的物象，就产生了富丽繁缛、精工耀艳的楚纹样装饰。周人敬鬼神而远之，楚人却事鬼神而近之。他们怕鬼神，却更爱鬼神。这种独特的宗教情感和丰富的神话，反过来又鼓动楚人艺术想象的翅膀，使它飞升的更高更远。楚人就是这样获得了艺术上的独立性。在这种文化情境里，我们不难理解楚人天真地把幻想当现实、把超自然力量赋予万物，并作为神圣的对象加以崇拜的真实心理和情感。这足以启示我们，以祖先崇拜为主导的原始宗教和巫术观念，笼罩了楚纹饰反映的楚民族的全部生活愿望和文化准则。

原始宗教和巫术观念作为原始文化的一个核心形态，同时也是原始思维的一种基本模式。英国人类学家泰勒曾说：“野蛮人的世界观就是把一切理解凭空加上无所不在的人格化的神灵任性作用。古代野蛮人让这些幻想来塞满自己的住宅、周围的环境、广大的地面和天空。”在这种情况下便产生出原始人所奉行的交感巫术，企图以此来直接地控制自然力，包括自身命运，并作为对宇宙客观秩序的一种补充尺度。因此，在原始社会，生活和生存经验与巫术常常是互渗的、一体化的。艺术虽然并非起源于巫术，但巫术观念和巫术仪式总是与原始艺术相缠交织、难解难分。巫术、艺术一体化现象告诉我们，具有原始艺术特质的楚纹样，决不仅仅是我们所理解的“审美”意义上的艺术，它还具有某种实用的意义，或被想象成具有某种“实用”的意义。从原型批评的角度而言，它向我们展示的是楚人的人生历程和巫术交感功能的大文化氛围。根据法国人类学家列维·布留尔的观念，巫术观念的表象内涵在于神秘性，而表象关联则在于“原逻辑”和“互渗律”，以此操纵“通过对肖像的影响来影响原型的蒙昧信仰”。所谓“飞龙在天，利见大人”，“鸟焚其巢，旅人先笑后号咷，丧牛于易，凶”（《周易·乾九五》），还有远古的巫师根据龟甲的纹理

来占卜吉凶，等等，在古人看来，自然物象的神话到“纹化”的表达之间，存在着某种相应关系。也就是说通过由表象的互渗关联的“纹化”现象，可以判断出表象的神秘内涵，并由此引发了人们对纹样的崇拜，而对纹样的迷信崇拜心理和特殊的观念情感，则是装饰纹样发生的真正动机。在大量的装饰行为中，这种迷信崇拜心理和特殊的观念情感逐渐演化为一切装饰纹样的生命生存意识。楚人在崇拜鬼神的巫术观念的支配下，由对纹饰与自然物象的互渗关联进而引起对某种自然力量的神秘内涵崇拜和敬仰。

二、祈吉观念

作为吉祥纹样的楚丝织刺绣纹样中的动物纹样，一种观点就是产生源于人们的祈吉观念，在原始社会早期，楚人对自然界的各种现象充满好奇、迷茫，他们生存于自然界中，依赖自然界，但又慑于自然界的威力，产生恐惧和担忧心理，希望借以吉祥纹样来表达他们对吉祥如意的祈求和愿望，而由“人心营构之象”所形成的龙、凤、鹿等动物纹，由于其深层的寓意和神秘的象征，作为一种力量的形象在楚丝织刺绣品的装饰中得以盛行。动物纹的艺术表现，既有现实中真实存在的形象，也有以相像成分为主的各种非现实动物，它可以是不合理的，但却被认为是有力量的。象征性作为一种特殊的内容，蕴涵着特定的含义，它使得纹样具有独特的魅力。

在原始社会时代，“禽兽多而人少”《庄子·盗跖》，“人与禽兽居”《庄子·马蹄》。人们食“鸟兽之肉，饮其血，茹其毛；未有丝麻，衣其羽皮”《礼记·礼运》。先民们虽然受着凶猛禽兽的威胁，却又从它们身上求得食物和羽皮。因而能给人们带来益处的禽兽，便被人们视为神灵之物，具备着某种超自然的力量而受到崇敬。这样有关动物的神话，以及有关动物的图画和图案随之产生。到了农牧经济和农业经济时期，人们的生产和生活依然离不开动物，它们仍然受到人们重视。原始人类在变幻莫测的大自然面前，在与自然界的对立之中，从最初的恐惧、崇拜开始，继而祈望自己拥有巨大的力量，以征服自然、征服猛兽、征服敌人。这种力量在现实生活中是人的精神支柱，人们希望它能够在冥冥之中抗拒鬼魅，保护死者的英灵，因此，代表着人类智慧和力量的动物纹样在楚器中大量流行。如龙、凤纹样的在荆楚丝织刺绣中的大量运用，表现出来几乎就是一个龙蟠凤逸的世界。

龙这一神物虽然不是楚人的独创，但楚龙纹却典型地体现了楚人求变创新的精神。龙这种想象中的动物，最早是由远古图腾演变而来的。在其演变过程

中，兼容了鸟兽虫鱼的形态，并被赋予了相当的神性，这一特征也已在商周时代的青铜器纹饰中清楚地显示出来。楚龙纹是在继承周纹饰的合理内核的基础上创变发展而来的，其中隐含着楚人期望借助龙的力量来达到祈福的普遍心理。有所不同的是，楚龙纹形象和周龙纹大异其趣，楚龙纹的形态有一种与时俱进的时代感。楚龙纹多昂首挺胸，长尾高翘，作行进状，虎虎有生气，极富动感，可视作那个时代楚人积极进取精神的象征。

3.2.3 植物纹题材及意义

3.2.3.1 植物纹题材

在荆楚丝织刺绣饰品中，存在大量以花草植物为题材的装饰纹样，如凤鸟花卉纹绣、对龙对凤纹绣中的刺绣花卉纹，花形很像倒挂金钟和蔓陀罗花，手法兼有写实与变形。经过简化的凤鸟尾部，或与蔓藤连成一体，或彼此盘叠。花蔓既作装饰，又作结构框架。在构成上，花草藤蔓严格按照垂直、水平和对角线组成。这种横向穿插连续法（即散点式排列），便于纹样灵活变化。尽管它们通常不是主要的装饰纹样，仅在装饰纹样中起衬托作用，但在这一时期却成为主要装饰纹样之一流行起来。

3.2.3.2 植物纹题材的意义

一、楚人的创新精神

楚人钟情于植物花草纹的运用是其标新立异风格的写照，反映出了楚人的创新精神。这可从楚国所处的地理环境来分析，楚国崛起之地——江汉平原，气候适宜，花木繁茂；加之楚人以农耕为生，自然对植物中的花草情有独衷；况且东邻吴越，西邻巴蜀，栉蛮风，沐越雨，使他们的精神文化较之中原地带有更多的原始成份、自然气息和浪漫色彩。这种浪漫色彩表现在文学上，是诗人神游四极八方的自由精神的恣意抒发；表现在造型艺术上则是打破传统，超越模拟的象征性手法和崇尚自然生活气息的写实性手法的综合运用。那些丝织品上风格绚烂的花鸟纹饰充分表现了在殷周凝重的装饰风格突破之初，楚人极具开创性的创作精神，它与同时期北方地区的严守法度、执着规范的理性设计思想形成鲜明对比。

在商周时期，别是在周代，礼制是一种高度集中、显性的制度形式，它严格按照社会的等级区分，规定人们在社会生存和活动中的方式与规范，这一时期的审美形象也因此表现出极强的规范化和制度化。表现在装饰形式上，就是那些被礼制神圣化了的，具有强烈威慑力量的造型形式被广泛而单调的运用。因此在商周的装饰领域，起源于原始宗教哲学的饕餮纹和窃曲纹，以狰狞威严的风格充斥其上，而相对愉悦而柔和的植物纹样少见踪影。

战国时代，由于周王朝的衰弱，礼乐崩坏，带来了思想上的解放和文化技术上的日新月异，装饰艺术也因此展现出新风格。这时器物的装饰风格突破了西周的威严凝重，出现了反映现实生活，体现社会人际关系的图案题材，植物纹样作为一种新颖的纹样应运而生。一些表现日常生产、生活的具有叙事性和写实风格的纹饰开始出现在装饰领域。而植物作为日常生活的重要成员，自然出现在器物的装饰纹样中。在春秋战国时期，植物纹样的闪亮登场成为这一时期的清新自然的装饰风格的表现形式之一，表现在器物上，则是这一时期的出土丝织刺绣作品中，出现了许多以植物作装饰的题材。

二、楚人的巫术观念

对于楚国的丝织刺绣纹样题材，学者们将重点放在了对主体纹样——凤纹的探讨上，通常认为凤纹是“风神”信仰的体现。沿着这样的思路来分析凤鸟组合出现的植物纹：《山海经》中记载了我国远古的一些植物迷信观念。例如“有草焉，其状如韭而青华，其名曰祝余，食之不饥。有木焉，其状如谷而黑理，其华四照，其名曰迷谷，佩之不迷。”（《南山经》）又如“有木焉，员叶而白柎，赤华而理黑，其实如枳，食之宜子孙。”（《西次三经》）神鸟栖于神木是合乎情理的，由此可推知这些植物纹是一些具有神秘意向的神木或生命树。

这一内涵可从其它一些闪烁于楚国帛画、缙书、漆画中的植物纹中体会。长沙子弹库楚墓出土缙书，四角各绘一株植物，颜色分别为青、赤、白、黑，以体现四时方位；缙书中间书写的文字，“论述了天象与人间灾疫的联系，涉及四时、昼夜形成的神话，还提到伏羲、女娲、炎帝、祝融等南方神话诸神的名字。”¹曾侯乙墓衣箱漆画上，绘有两株枝干挺拔、枝叶繁茂的大树。一些学者结合大树枝端状如太阳的圆形纹饰及树下所绘的射手持弓弋射形象，认为此为后羿射日图，图中所绘大树乃扶桑树。这些植物纹都是将神话、传说、巫术等精神领域的东西以物化纹样表现的结果。

¹ 皮道坚.楚艺术史[M].湖北:湖北教育出版社,1995年.

由此可见，楚人浓厚的巫文化色彩，对人与鬼神精神沟通的渴望，以及伴随天象知识的丰富而产生的上天入地的幻化空间意识，作用于艺术的造型思维中，成为植物装饰纹样造型形成的精神因素。

从以上分析可知，植物纹样在战国时期已经成为主要纹样之一开始出现在荆楚丝织刺绣作品上。

3.2.4 人物行为纹题材及意义

3.2.4.1 人物行为纹题材

在大量以几何纹和动物纹为主导的荆楚丝织刺绣品纹样中，还有少量的写实性的人物行为纹。战国时期，随着社会经济、政治的大变革，荆楚丝织刺绣的纹饰也在悄悄变化，以人物为中心的写实纹样开始出现，如田猎纹、舞人动物纹、人物与龙凤共舞纹等人物及其活动场景的纹样。田猎纹是一个完全写实的纹样，描写的是贵族进行田猎活动的场面。田猎纹缘用棕色、土黄、钴蓝色相间织出二人御车追逐猎物、奔鹿仓皇逃命、武士执剑与盾搏兽等戏剧性的生活场景。几何图案化的各种人和动物形象都能巧妙抓住对象主要特征予以生动地表现。将这类充满激烈运动，扣人心弦的场景设计成编组纹样。这种写实风格有花纹在先秦丝织品中还是第一次发现。舞人动物纹的花纹由七组不同的动物和舞人构成，其中长袖飘拂的歌舞人物，长尾曳地的峨冠凤鸟，以及两组姿态不同的爬行龙，都显得意趣盎然。它所表现的是舞人与瑞兽（麒麟、夔龙、鸾凤）相伴起舞的纹样，表现了楚人丰富的想象力。

3.2.4.2 人物行为纹题材的意义

综观这些人物动物纹饰会发现，其基本骨格仍然是菱形的或波折形的骨架，与上述这个时代的主导形式一致。正是在这些折线的骨架里，几何图案化的各种人和动物形象得以生动地表现。而就这些实写的形象和场景来说，反映了楚人对现实自由生命生活抱有的热烈关怀。无论是对气氛紧张热烈场面广阔的田猎场景的真实写照还是对载歌载舞的人物、长尾曳地峨冠凤鸟以及意趣盎然的龙蛇麒麟的匠心描绘。这些实写纹样的基调都是欢快明朗，所体现的精神风尚

与理想追求是相当现实的。应该说，它们代表着这一变革时代的特殊精神风貌。与商及西周时期相比已摆脱宗教神秘的气氛，在装饰题材上开始注重现实生活，特别是注重运用浪漫主义的手法，来表现那些足以体现生命气息的运动形象。这种以健旺生命精神为内容的审美精神正是楚人积极进取的文化精神的一个侧影。

在战国时期，由于社会经济、政治的大变革，以及人本主义思潮的高涨，对生命与自由的向往在各种艺术形式中反映出来，这种新的气象在丝织刺绣品的纹样装饰中以动物、人物纹饰的形象生动地表现出来，它们一般都是表现现实生活，具有现实生活气息，反映人与神灵、人与自然之间的联系。

第4章 荆楚丝织刺绣纹样的造型特征

从荆楚丝织刺绣纹样的造型特征来看，其与中原商周纹样明显地拉开了距离，表现在荆楚丝织刺绣品上，是具有浓厚地域性特征和强烈的浪漫主义气质。有许多纹样甚至带有神秘的虚幻意味，典型地体现了楚人的原始浪漫主义情怀。有许多纹样甚至带有神秘的虚幻意味。这些图式与楚文化系统的神话传说的语符模式相互生发，典型地体现了楚人的原始浪漫主义情怀。

4.1 荆楚丝织刺绣纹样的造型特征

为了探清荆楚丝织刺绣纹样的造型特征，我们先对其造型特征进行一个简单的分类。综合考察荆楚丝织刺绣的各种纹样，我们发现，在楚人创造的丝织刺绣上，纹样的模拟造型、象形观念以及抽象几何造型、复合造型等意识都明显地存在着，并呈现出复杂的交错、混顿状态。为了方便表述，我们把它分为以下几类：

4.1.1 写实造型

形状是物体或图形由外部的面或线条组合而呈现的外表。阿恩海姆说，“形状，是被眼睛把握到的物体的基本特征之一。它涉及的是除了物体之空间的位置和方向等性质之外的外表形象。换言之，形状不涉及到物体处于什么地方，也不涉及对象是侧立还是倒立，而主要涉及物体的边界线。也就是物体轮廓在人的大脑中经验的反映。”¹



图 4-1 舞人动物纹锦

” 写实造型来源

¹ 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社，2002年。

于楚人观物取象的思维方式。楚人观物取象时，所取之象既不是对原形的逼真再现，也不是对原形局部的简单选取，而是抓住物象具有代表性的质和最有点的结构关键，形成视觉思维上的“象”，从而完成新的构形。写实纹样在部分荆楚丝织刺绣上皆可以见到，虽然它不作为一种主要造型形式主导性地出现在楚纹样中，但我们仍然可以觅得其发生的踪迹。例如湖北省江陵市马山一号墓出土荆州地区博物馆藏的舞人动物纹锦（如图 4-1），此种锦纹样复杂。花纹图案由龙、凤、麒麟等瑞兽和歌舞人物组成，每个小单元呈三角形排列，左右对称，共七个单元组成，横贯全幅的花纹。第一组为昂首转身的游龙，第二组是一对戴冠、穿袍、系带、佩饰物、双手上扬作歌舞状的舞人，第三组为一对昂首高冠、展翅卷尾的凤鸟，第四组为两对爬龙，第五组是一对麒麟，第六组是一对仰首展翅、尾后垂的凤鸟，第七组是一对长卷尾的龙。每组图案分别以拱形宽条相隔，拱形宽条内填以龙纹和几何纹。这类造型观念的象形意识，可能是以传承积累的方式保留下来的。不过，不少象形纹样在发展演变过程中渐渐被楚人图案化、抽象化、程式化了。荆楚丝织刺绣上最富有楚风楚味的自然性纹样中，也有部分再现现实生活的主题性纹样。这些纹样大多模拟现实生活中的物象，写实性程度高，体现了楚人再现物象的写实造型能力。

4.1.2 抽象造型

荆楚丝织刺绣纹样中，抽象的几何纹样大量存在，在各种楚器物上都能见到。C形、S形、三角形、回纹、圆圈纹、漩涡纹以及图案化的龙纹、凤纹、人物和各种鸟兽纹，这些纹样抽象化程度高，多采取二方连续或四方连续的方式组合。直线纹、卷涡纹以及各种龙纹、凤纹、蟠螭纹是最基本的构形元素，在这个基础上经过变形、抽象，创造出回纹、波浪纹、弧边三角带涡纹、连云纹、云气纹等，它们变化多端，少有雷同。

荆楚丝织刺绣纹样上常见一种非常普遍的呈卷涡状的纹样，就是一种十分典型的抽象几何纹。这种纹样最早见于新石器时代的彩陶装饰，它可以说是人



卷涡形



回纹形

图 4-2 卷涡形和回纹形

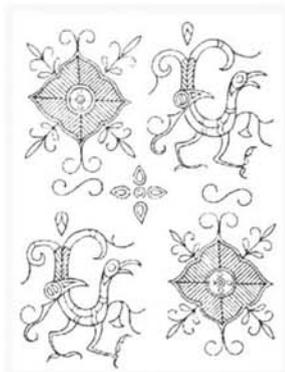


图 4-3 凤鸟花卉纹
绣纹样

山出土湖北省荆州博物馆藏龙凤花卉纹绣是战国时期流行纹样（如图 4-3），其中凤鸟与花卉结合纹样更多的出现在织绣品中，此款凤鸟头部写实，身体与花卉融为一体，横“S”式、横“C”式和卷云纹等几种基本结构模式巧妙的结合。想象大胆，奇特，整体布局疏密恰当，充分体现了楚国文化的浪漫，由此可见战国时期服饰纹样设计思想的高度活跃和成熟。衬托龙凤纹及情节性主纹的卷云纹，以其缘边填空、满铺造势的取向，奠定了日后汉代云气纹装饰满幅铺排、处虚为辅的总体发展趋势。从形态学方面而言，荆楚丝织刺绣上这类抽象的卷云纹显示了“简化”和“打散”两种变化趋势。前者表现为多重回转的旋线被简化成洗练、单纯的勾卷形涡旋纹，后者的结构模式既保持 S 形的回旋盘曲精神，又呈不拘一格的多样性。简洁的勾卷形一如积云圆转的图案化形态，从此成为云纹流变中最恒稳的基本构形元素之一，并构成以后进一步定型的云纹之“云头”程式的突出特征。

在结构上，荆楚丝织刺绣纹样中卷云纹大体有综合、延长、内敛和发散四种格式（如图 4-4）。综合式

类装饰纹样的基本样式，也是人类装饰艺术史上出现最早的几何纹样之一。¹作为一种抽象的几何纹样，它在形态上与原始彩陶上类似的纹样有着一定的渊源关系。其构成形式以卷涡形和作方折变化的回纹形（如图 4-2）为基本单位，并遵循彩陶装饰早已确立的横“S”式和横“C”式两种基本结构模式。在装饰格局上，此类纹样不仅像彩陶纹样一样以带状排列的方式展开，而且更以衬托主纹、填充间空、满缀遍身、繁茂细致的面状排列的方式展开，构成楚云纹装饰的显著特征。例如湖北江陵马



图 4-4 卷云纹的四
种格式

¹ 海野弘：《装饰与人类文化》第二章，山东美术出版社，1990年。

和延长式则多沿用卷涡纹的构形元素，而以三角形、圆形相配合或以连接直线的延长等结构方式的变化，成为楚纹样中刚柔相济、装饰感极强的典型纹样。例如湖北江陵马山一号墓出土凤鸟践蛇纹绣（如图4-5），两襟对中，双袖平直，腰与下摆等宽，凹后领。衣面是凤鸟践蛇纹为红棕绢，图案呈菱形，中间为一幅双翅展开



图 4-5 凤鸟践蛇纹绣纹样

的凤鸟啄食一蛇、脚践一蛇图案；四角各有一七角形，外环七个小圆点，四边外绣三角形纹的图案。领缘是形纹锦、两襟和下摆缘用红棕绢緞饰，袖缘为条纹锦。凤鸟践蛇纹绣纹样运用综合式、延长式和内敛式等多种形式的卷云纹，整个纹样飘逸灵动，富于浪漫主义气质。内敛式和发散式显示了以勾卷形对称构成卷云纹的两种结构一种为勾卷形以“相对内旋”的方式相接，一种为勾卷形以“相反外旋”方式相接。前一种结构方式确立了后来如意云头的基本骨格和主体形态。战国后期，一种削弱结构模式的规矩性而侧重视觉动感和力势的散漫格式，在楚漆器装饰上得到发展，后来又成了汉代云气纹的先导。

4.1.3 影像造型

影像式纹样是一种倾向于再现性或写实性的感性形式，类似于平涂、剪影造型。动物、人物形象往往忽略其细部，只注意其外形的描绘，而且多为侧面造型，表现出完整的四肢并突出其特征部位¹。楚人的视觉对物象轮廓信息的感觉特别敏锐，相应的视觉表象经验似乎特别清晰、稳定，加上原始思维特质的“互渗”作用，楚人凭借敏锐的目光捕捉到对象最基本的特征和动势，用最简练的形式随心所欲地表现出来。虽然手法简单，但却有着高度的艺术效果，整个画面体现出了朴拙的原始的美感。荆楚丝织刺绣品上的主题纹样、写实纹等采用的皆是影像式构形法。最具代表性的是湖北省江陵市马山一号墓出土荆州地区博物馆藏的舞人动物纹锦（如图4-1），此种锦纹样复杂。花纹图案由龙、

¹ 王祖龙：《楚艺术图式与精神》，湖北人民出版社，2003年。

凤、麒麟等瑞兽和歌舞人物组成，每个小单元呈三角形排列，左右对称，共七个单元组成，每组图案分别以拱形宽条相隔，拱形宽条内填以龙纹和几何纹，这是一种概括性非常强的注重写实的纹样。

4.1.4 复合造型

复合造型是由两个以上的物象组合而成的纹样，其中有人物与动物的复合、人物与植物的复合、动物与动物的复合¹。这类纹样形象特别玄怪、虚幻、神秘，在楚纹样中占据着很大部分，是荆楚丝织刺绣纹样中最有特点的纹样之一。例如江陵马山出土三头凤纹绣纹样中（如图 4-6），植物草木的叶、茎与凤身相结合。它们呈 S 形奔腾翻滚、流畅奔放、充满着生活的情趣。又如湖北江陵马山出土一凤二龙相蟠纹绣（如图 4-7）。见于单衣缘部。浅黄色绢绣地，绘朱稿。绣线可见红棕、土黄、浅黄色。菱形内填一凤二龙共身相蟠纹，凤鸟居中，两侧各有一龙。头部均向前，外侧是展开的风翅。菱形的四边饰有连续的几何形云纹，四角各有一个圆环。这些神怪头、身、手、足俱全，但是比例夸张，手足多作鹰爪形，类似现代抽象派绘画，充满虚幻、怪异和荒诞意味。荆楚丝织刺绣纹样的复合造型具有多样化特征，通过人与植物、人与动物、动物与动物的复合，使主题性纹样具有超现实的意蕴和浪漫色彩。人与动物复合纹样，或人面兽身，或人面鸟身，或人面多首等，多



图 4-6 三头凤纹绣

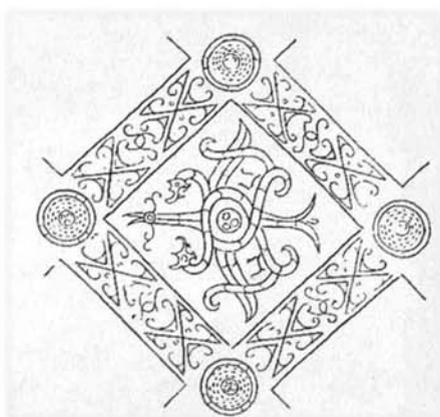


图 4-7 一凤二龙相蟠纹绣纹样

¹ 王祖龙：《楚艺术图式与精神》，湖北人民出版社，2003 年。

是一些似人非人的神抵或巫现。

荆楚丝织刺绣纹样上述四种造型方式几乎形成一种规律，它囊括了荆楚丝织刺绣的一切纹样形态。造型规律总是基于创作动机的，它是为了达到创作动机预期目的而架设的一道桥梁。通过对楚纹样造型规律的探索，我们发现荆楚丝织刺绣纹样在这一规律上与原始艺术有许多共同之处，譬如平面意识、几何形式、奇异造型等，这在原始艺术中也是常见的手法。抽象造型和影像造型这两类形式就涉及造型上平面意识以及对几何形式的追求。荆楚丝织刺绣纹样与原始艺术在思维方式和创作动机上的共同特点是，“他们在艺术中所觅求的获取幸福的可能，并不在于将自身沉潜到外物中，也不在于从外物中玩味自身，而在于将处在世界的单个事物从其变化无常的虚假的偶然性中抽取出来，并用近乎抽象的形式使之永恒，通过这种方式，他们便在现象的流逝中寻得安息之所”¹。原始人面对变幻不定的世界有一种不安感，由此也产生了一种强烈的寻求安定的需要。因此，创作中抽象冲动就是那些与世界的谐和导致了内心不安的民族所追求的一种艺术意志。基于这样一种心理状态的抽象冲动，原始艺术在造型意识上表现出两种明显的特征，即造型的平面意识和抽象几何形式倾向。具体说来，平面意识即“回避对三维物体、对有深度感的物体的表现”，“把表现对象限制在高度和广度的展开上”。抽象几何形式倾向则使对象自然原形的复现与那种最纯粹的抽象，也就是与几何—结晶质的合规律性联合起来，以使这种对自然原形的复现由此具有永恒的特点，并使之脱离时间性和任意性²。荆楚丝织刺绣纹样与原始艺术一样，在造型观念上表现出鲜明的平面意识和抽象几何形式的倾向。平面意识表现在荆楚丝织刺绣纹样造型中，主要通过“互不遮挡”、“互不重叠”等方式体现出来。我们经常看到荆楚丝织刺绣纹样中有“满画面构图”、“破时空综合画面”的特征，例如长沙

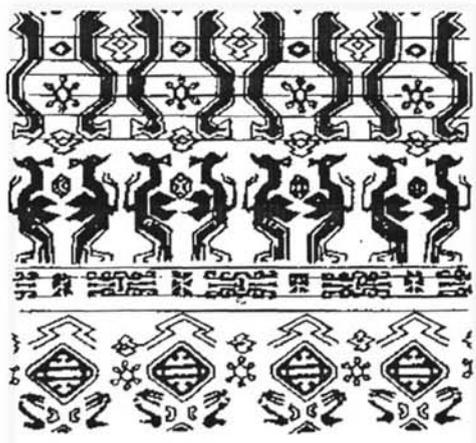


图 4-8 朱条暗地对风对龙纹样

¹ (德) w·沃林格:《抽象与移情》, 辽宁人民出版社, 1987年。

² (德) w·沃林格:《抽象与移情》, 辽宁人民出版社, 1997年。

左家塘楚墓出土的朱条暗地对龙对凤纹锦就运用的这种造型手法（如图 4-8）。花纹顺经线方向排列，就现已公布的照片来看，花纹循环不完全，可见三个条带。经线的组合是：朱红、深棕；浅棕、深棕。这两种经线组合中的深棕色经线都用作地纹经，左右两个条带均为朱红色花纹，中间的条带是浅棕色花纹。

左侧条带以两个相背的弓形为主纹，间以六瓣皮球花；中间条带是变形的风鸟纹；右边的条带可见纵列酌宣形纹，靠近幅边处有深棕色的暗花条纹，纬线为浅棕色。抽象几何形式化的倾向则体现在织锦上的大量抽象几何图案上。例如江陵望山一号墓出土的石字纹锦



图 4-9 石字纹锦纹样

（如图 4-9）。由 16 个石字形单元构成大菱形纹。地纹经是深棕色，花纹经是土黄色，纬线为深棕色。

写实造型和复合造型同样反映出荆楚丝织刺绣纹样和原始艺术在造型意识上的共同特点。大量原始艺术几乎都是万物有灵观念的物化形象，渗透着超自然神灵幻想。所以，这类艺术品有意识地通过超自然的物质形态的奇异造型来赋予艺术品的神性与灵气——对超自然力量的获取。表现神灵超自然、超物质的意志力，决定了原始艺术采取特殊的造型手法。从大量原始艺术夸张和复合形态看，显而易见，原始人总是要通过互渗的思维方法，把多种客观的自然形态，交融于一体，重新结构出既有物象的自然特征，又有超自然特征的某些形态来。例如夸张形态就体现了作者以表意为目的而创造形象的意图。有意将有利于表意的局部夸张、强化，把表意不需要的部分淡化或删除掉，强调象征与隐喻。类似手法在荆楚丝织刺绣纹样中也被发挥得淋漓尽致，例如楚器物上的云龙纹、风鸟纹局部的夸张处理即是如此。

复合造型实际上是一种综合造型，它不仅要达到和体现万物有灵的目的，同时还直接为“互渗律”的思维方式所孕育。因此，它既有人类祖先图腾崇拜的宗教投影，又有神话时代传统观念的渗透。如果没有这种有别于逻辑思维的“互渗”思维，这一切形象是无法想象出来的。正是人类思维原始阶段形成的独特的“互渗”思维，结构出了原始艺术中神奇莫测、怪诞诡谲而又绚丽多彩

的造型形态，为人类文化和艺术宝库创造了永恒的珍品。它们作为原始思维的创造，像古希腊神话中的人类的童年一样，作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力。荆楚丝织刺绣纹样虽然不是原始艺术，但在构形方式上却遗留有原始艺术复合造型的思维特质以及明确的精神意象追求，它所表现的神秘感、虚幻感代表了楚民族艺术意志的客观化，它反映了楚民族集体中每个成员对此所产生的尊敬、恐惧、崇拜等情感。

4.2 荆楚丝织刺绣纹样的主要造型要素——线

不管是何种形态，都是视觉能感受到的形体轮廓，如将这些形体经过分解和概括，到达一定的程度，它们都是由点、线、面几类形态要素的不同集合所体现。平面形态的构成主要通过线的长度和粗度构成的。

在荆楚图形的造型艺术中，线条是最具抽象性和概括性的表现手段。观物取象，以线明象的方式发展成为楚艺术的造型方式。以线条的组合和流转变化的概括地表现大千世界的美的形式和形式的美，使楚艺术在审美特征上与其它地域艺术相比大异其趣。线条能给人以空灵的立体感，是需要借助于主观精神联想补充的三维空间。线条概括物象的形态神情，能获得圆满的立体效果，这效果不在表现实在的形态上，而超乎形表之外，它产生于观赏者的头脑，是一种由主体精神补充上去的立体空间感。正如李泽厚在《美的历程》中所说，“线的艺术，正如抒情文学一样，是中国文艺最发达和最富民族特征的，它们同是中国民族文化心理结构的表现。”¹在楚丝织刺绣图形造型中，以线条传达出了其图形艺术的意蕴美、韵律美、节奏美和流动感。例如楚刺绣中的龙凤纹和植物纹等，可谓是线条艺术的杰作。表现对象皆用简练流畅的线条来表现，粗线显得浑厚，细线显得飘逸。

简练流畅的线条将万千气象尽显方寸之中。绘在丝织刺绣上的一些线条也有同样魅力，线条本身也起到了装饰作用，有一种特有的韵律蕴含在其中，形象本身的美感和生气也通过这些线条的韵律得到充分的流露。以线表现的图形象装饰中流动感、韵律感、节奏感极强的艺术图式，可以说是与楚人一般精神状态同形同构的一种视觉样式。那种节奏轻快、如行云流水般的音乐感，那种飞扬流动、意气风发的舞蹈感，正是楚人乐观开朗、奋发有为的精神状态的视觉

¹ 参见李泽厚《美的历程》，文物出版社1981年版。

形式的显现。

4.2.1 折线

荆楚丝织刺绣图形的纹样中存在着大量的几何形装饰纹样，其中以菱形纹占主导地位¹。这些菱形纹变化多端，或有曲折，或有断续，或相套，或相错，或杯形且与三角形纹、六角形纹、S形纹、Z形纹、十字形纹、八字纹、圆圈形纹、塔形纹、弓形纹以及其它不可名状的几何形纹相匹配。虽奇诡如迷宫，而全由菱形统摄。常见的相近纹样有：大菱形纹、小菱形纹、塔形纹、十字菱形的。这些纹样又大多是由一种或若干种单位纹样组合起来的。常见的单位纹样有塔形、小菱形、杯形、正反向形S形，馨形、十字形等。菱形纹的形态是以顺经线方向布置的大波折纹作为间隔，在两个大波折纹之间填充以馨形为主的各种小几何纹。由于大波折纹和馨形纹的边缘使用粗线条，因而线型感显得特别突出。它与楚地铜镜上流行的山字纹、菱形纹风格类似，可能都渊源于早期的勾连雷纹。这些纹样与青铜器纹样有着直接的渊源。比如，单位纹样中的杯形纹与一种饮食器具——耳杯的俯视图形相似而得名；商周青铜器上的勾连雷纹也运用到丝织品上。只是为了适应织造工艺的需要，以单线代替了原来的双线或宽线，并且将它分割成互不相连的个体，构图也大为缩小简化。再比如，另有一种名馨的乐器其形状类似二组菱形迭加合成。也因其形状简单，易于织造，成为反复出现的单位纹样菱形纹主要特征不仅在于其变化匹配无定，还在于它所显现出的折线之美。例如马山一号墓出土的舞人动物纹锦的纹样（如图4-1），由七组不同的被概括简化成几何图案的动物和舞人构成。其中长袖飘拂的歌舞人物，长尾曳地的峨冠凤鸟等这些形神各异的形象都是被组织在由拱形的宽条构成的波折形空间里。再如三色锦中的大菱形纹锦纹样（如图4-10），花纹富于变化的一种。单元图案多是菱形或

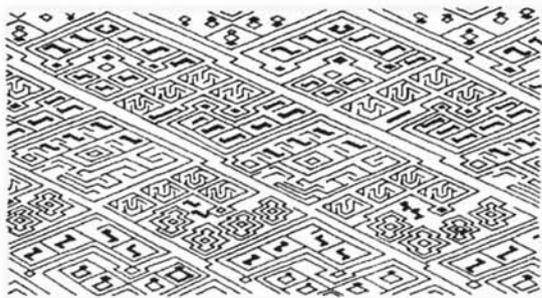


图 4-10 大菱形纹锦纹样之一

¹ 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995年。

近似菱形，菱形内填充的各不相同的小几何形，由单元图案构成连续纹样。据花纹的不同而产生若干不同的变异，但它们的基本构图却是大致相同的，都是以顺经线方向布置的大波折纹作为间隔，这种大波折纹类似不封闭的菱形。在两个大波折之间填充以磬形为主的各种小几何形纹。由于大波折纹和磬形纹的边缘使用粗线条，而使纹样显得特别突出。其它小花纹多是单线条，比较细密，类似铜器花纹中的地纹。这样就形成了地纹衬托主纹的格调。这是流行于楚地的一种装饰风格。

从出土文物来看，以菱形纹样为主导的几何纹样代表了楚丝织品的主要纹样手法，产生这种情形的主要原因在于，纹样的设计首先要适应织造技术的水平，即纹样的大小，形状和简繁程度要受到织机和工艺的限制。因此，尽管楚丝织品上的几何纹样都与当时的青铜器纹样，漆器纹样有不少共同之外，但是由于提花方式较为单一，弧形和曲线都表现为折线，呈现为一种折线之美。

4.2.2 曲线

相对于荆楚织锦的折线艺术，荆楚刺绣表现出来的的是一个龙蟠凤逸、枝蔓缠绕的曲线美学，龙凤形象的“理念”找到了最为恰当的感性显现形式——曲线。在荆楚丝织刺绣图形艺术上的各种形象的造型几乎无一例外地以曲线为主要造型手段，将凤与龙的流动之姿与韵律之美展示得淋漓尽致。

在荆楚刺绣装纹样中，主要是由曲线来表现对象，所用的曲线包括弧线、角度不一的各种自由弧线。优美的曲线能够激发出观者的内心情感，整体上给人以生动、洒脱的心理感受，犹如美妙、欢快的乐章，与浪漫主义风格相得益彰。如在荆楚刺绣纹样的表现手法上，各种纹样基本上是由流畅、洒脱的曲线构成，其中不管是龙、凤等动物纹样还是植物纹样都以一种飘逸生动，富有生命力的现象而绣在丝织品上。这表明楚人对线的运用——尤其是曲线，可谓是得心应手，线的神韵在这里被发挥得淋漓尽致。各种纹样在实现心理功能的基础上强调曲线在统一中寻求变化、注重纹样的整体装饰风格。

楚人在刺绣纹样上所运用的线条大多是曲线，其中对曲线的运用往往明显地胜过对直线的喜爱，可以说重视曲线的表现和对流动感的追求是楚刺绣纹样造型的一大特点。楚人在运用直线和曲线表现图形装饰时常常寓直于曲、曲直分明而又互为一体，含有较多理性成分。同时这种曲与直的结合又能将人引入

一个奇异的境界。例如凤鸟花卉纹（如图 4-3）以几何形纹样的网格相间连续，形成迂回、周密而有序的路径，引导观者的视线，而凤纹和植物纹则作为主体纹样相互缠绕置于其中，给人一个飘逸的世界。通过流畅而富有节律感的曲线可以巧妙地传达出充盈在宇宙万物间的运动感、律动感。这种线气势非凡而又优美无比，与“天人合一”的思想相一致，常常用来体现生命运动的本质和大自然中各种神秘的力量。这种线能曲能伸，时疏时密，与动势同在，充满生机；它简洁洗练，但不纤弱，反映了一个生机勃勃的时代风貌。

4.3 荆楚丝织刺绣纹样的造型美

造型必须是美的。即使制造一柄斧头或一只木瓢这样完全出于实用目的的工具，也希望它好看。这是从人类文明的黎明时期就萌发在人类心中的愿望，也是人区别于动物的根本标志（动物只是按照它们所属的那个物种的尺度和需要来建造）。所以，在人类的造物活动中，自然要用更大的关心和努力使之更加臻美。楚人在创作荆楚丝织刺绣纹样时，尤其表现了他们的艺术天赋和才华，为后人留下了一笔宝贵的财富。

4.3.1 荆楚丝织刺绣纹样造型的结构美

当许多部分相互任意占据位置时，人类是不能正常感知的，这种状态就称为混乱¹。人类若长时间生活在这样的环境中会感到不安和烦躁。因此，需要整理成容易被感知的正常状态，这就是秩序。有了秩序，才容易被感知，但容易被感知的并不等于美的。造型中的美是在变化和统一的矛盾中寻求“既不单调又不混乱的某种紧张而调和的世界”，在充满矛盾条件的形式结构中，楚人在创造丝织刺绣纹样时，表现楚非凡的创造力和审美能力，从出土的荆楚丝织刺绣中可以看到他们进行艺术创作时的深思熟虑和浪漫的艺术气质，我们可以从现代艺术形式美学的几个方面探讨。

¹ 陈瑞林：《中国古代图形艺术简史》，清华大学出版社，2006年。

4.3.1.1 对称与均衡

在造型艺术中,最古老最普通的内容之一就是左右对称,这在自然形态(包括人类自身)和人工形态中有着数不清的例证¹。对称与均衡并不是物理上的平衡,而是视觉的均衡。对于造型艺术来说,自然很重视视觉的均衡。正如阿恩海姆所说:“一个观赏者视觉方面的反应,应该被看作是大脑皮层中的生理力追求平衡状态时所造成的一种心理上的对应性经验。”²通过视觉的均衡可以保持秩序。不过,均衡较之对称,更寻求变化的秩序。如果再经过组合(视点的停歇、方位的权衡、视觉习惯的适应),则可以在视觉世界中创造出更多复杂的均衡状态来。他同时还提出在不平衡中求平衡的美学观念。

从前面的分析我们可以看到,在荆楚丝织刺绣纹样中,几何纹样和植物纹样以对称为主,动物和人物为题材的纹样则以造型均衡为主。出现这种现象和楚人“观物取象”的观照方式密切相关,“几何纹一部分直接从自然物中得到或抽象出,一部分则经由“象形”的变化阶段而逐渐演化出,在两种可能性中,都离不开“观物取象”的观照方式和象形的文化方式……”³李泽厚先生也指出:“由写实的、生动的、多样化的动物形象演化成抽象的、符号的、规范化的几何纹样这一总的趋向和规律,作为科学假说已有成立的足够根据……”⁴几何纹样的一个很大特点在于它把一种自然原形的各个因素经过主体审美心绪的规范化处理后使之符合某种空间的秩序感。因而在荆楚丝织刺绣纹样的造型过程中多数单体或组合形体都被设计成对称或者是均衡的形式。植物题材来源古人长期从事农业生活方式的对象,古人通过长期的观察、认识,对各种植物的特性有较深刻的了解,于是,对于各种植物也赋予各种不同意义的象征。于是植物纹样承载着人民对于生活的寄托、审美上的追求,被人们表达在楚艺术品中,通常这些纹样寄寓着人们祈求平安、丰收、趋吉避凶和维护社会伦理秩序等方面的愿望。所以植物纹样已经是一种生活化了的艺术形式,于是植物纹样表现为一种单体造型灵巧流畅整体构图宁静闲适的风格特征,具有工整的对称或均衡的形式。而动物纹和综合题材的纹样则都表现为一种舒卷自如,浪漫飘

¹ 韩 玮:《中国画构图艺术》,济南,山东美术出版社,2001年。

² 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,四川人民出版社,2002年。

³ 李砚祖:《纹样新探》,《文艺研究》,1992第6期,第13页。

⁴ 李泽厚:《美的历程》,天津社会科学院出版社,2001年3月,第一版,第37页。

逸的艺术气质，因而在造型上不拘泥于均衡的形式，表现出强烈的追求自由的浪漫情怀。

4.3.1.2 对比与调和

两个以上的部分构成整体时，通常处于对比关系的情况较多。对比的造型概念都是对应的，如：直线与曲线、明与暗、凸与凹、暖与寒、水平与垂直、大与小、多与少，粗与细、重与轻、硬与软、锐与钝、光滑与粗糙、厚与薄、透明与不透明、清与浊、高与低、发光与无光、上升与下降、强与弱、快与慢、集中与分散、开与闭、动与静、离心与向心、正与负、实与虚、奇数与偶数等。对比的目的在于打破单调，造成重点和高潮¹。所以，形态诸部分的对比变化需要有统一而生成美好的形态。这就叫调和，调和可以通过明确各部分之间的主与宾、主与次、支配与从属或等级序列关系来达到。

楚人在创作荆楚丝织刺绣纹样时非常注意形式的对比与和谐，是艺术作品形成丰富的层次感和打破单调，造成重点和高潮，以至于能根号的表现艺术主旨。例如湖北江陵马山一号墓出土凤鸟践蛇纹绣（如图 4-5），两襟对中，双袖平直，腰与下摆等宽，凹后领。衣面是凤鸟践蛇纹为红棕绢，图案呈菱形，中间为一幅双翅展开的凤鸟啄食一蛇、脚践一蛇图案；四角各有一七角形，外环七个小圆点，四边外绣三角形纹的图案。领缘是形纹锦、两襟和下摆缘用红棕绢缂饰，袖缘为条纹锦。通过形态变化多样的几何纹来衬托主体的凤鸟和蛇，这里的的线条的曲直、长短、粗细、色彩等的对比与调和，充分凸显了凤的飘逸秀丽，极富生命张力的精神气质。

4.3.1.3 节奏和韵律

节奏近乎于“节拍”，它是一种机械的律动。在造型中，节奏则主要意味着疏密、刚柔、曲直、虚实、浓淡、大小、冷暖……诸对比关系的配置合拍。具体的节奏形式有重复、渐变和交替²。“韵者，隐迹立形，备仪不俗。”（荆浩语）韵律，从广义上讲是一种和谐美感的规律、确切讲在艺术中它是形象在

1 尹定邦：《图形与意义》，南科技出版社，2002年一版，第37页。

2 尹定邦：《图形与意义》，南科技出版社，2002年一版，第37页。

节奏的节制、推动、强化下所呈现的情调和趋势，如体量和线条的韵律、序列等。

楚人在设计创作丝织刺绣纹样时充分考虑到了纹样造型的节奏与韵律，例如湖北江陵马山砖厂 1 号战国墓出土的罗地龙凤虎纹绣纹样（如图 4-11），系用锁绣针法在“罗”地上刺绣而成。此款纹样主题是龙、凤、虎，与其它鸟兽纹样和穿枝花草、藤蔓穿插结合。其中穿枝花草、藤蔓既起着装饰作用，又有图像骨骼的作用。其中龙、凤头部写实，身体部分与花草合为一体，龙、虎相对，龙作行走状，肢体呈挺胸立腹式曲线；虎体则绕以朱、黑条形相间，细腰瘦尾，身形矫健；凤则秀体舒展，气宇轩昂，一幅“凤鸣、龙啸，虎吟”画卷，栩栩如生。罗地以其轻、薄质感与满绣纹样的沉稳、扎实形成鲜明对比。其中龙凤虎、花草、藤蔓的造型线条疏密错落有致、刚柔相济、虚实相生、浓淡相宜，造型形式的节奏感和韵律感经营有道。

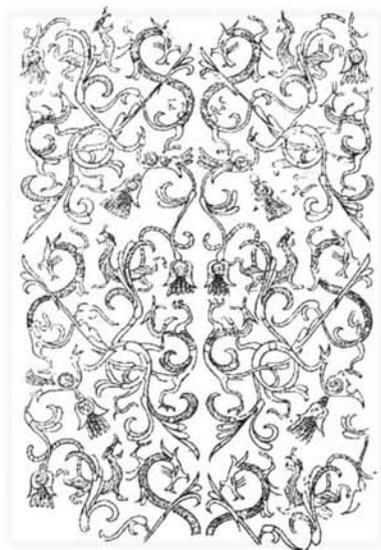


图 4-11 龙凤虎纹绣纹样

4.3.2 荆楚丝织刺绣纹样造型的本质美

人们欣赏艺术作品时，常常是注重感受艺术形象及形象所体现的生活内容和思想意义，即侧重于对作品形态本质的审美，并且以此决定取舍。荆楚刺绣艺术正因为其龙蟠凤逸形象的形态本质美见长。形态的本质是力的形象（简称力象），也是事物内部诸要素的高度综合，既包括形态的美学意义与主旨思想的美学价值的有机融合，又包括作品所显示出来的意境和情趣的美。

4.3.2.1 荆楚丝织刺绣纹样造型的力象美

形态的本质是力的形象，是内在的运动表现为外在的形。所谓“力”，一

是指形状本身的动态，既视觉直观动态，另一方面，形的特征和自然中的某些自然物、人、动物的动态等发生关联或联想，第三就是形态的创作者在表达一些内在的感情时所用的元素、题材、手段与观赏者之间发生共鸣¹。这种共鸣主要是和观赏者的经验产生一致。形态是物质的，物质是不断的运动变化的，所不同的是形态将运动变化做凝固的形式表现，故又称为力象。将这种物理性的认识与人的感觉认识结合起来，就使具象形态、象征形态和抽象形态成为一种生命活力的形象。楚人在创作丝织刺绣时运用“以形写神”，“形神兼备”的手法，在这种“天人合一”的整体的世界观与“物我同一”的审美观念的观照下，其造型艺术表现形式不重“写实”重“传神”，不重“再现”，重“表现”注重表现整体造型的气势，而不是对客观对象事无巨细的全盘描绘。楚人最擅长用曲线来表现对象的力象，所用的曲线包括弧线、角度不一的各种自由弧线。优美的曲线能够激发出观者的内心情感，整体上给人以生动、洒脱的心理感受，犹如美妙、欢快的乐章，与浪漫主义风格相得益彰。如在荆楚刺绣纹样的表现手法上，各种纹样基本上是由流畅、洒脱的曲线构成，其中不管是龙、凤等动物纹样还是植物纹样都以一种飘逸生动，富有生命力的现象而绣在丝织品上。这表明楚人运用曲线表现力象已经得心应手，线的神韵在这里被发挥得淋漓尽致。各种纹样在实现心理功能的基础上强调曲线所表现的力象，力求在统一中寻求变化、注重纹样的整体装饰风格。

知觉的基本形式是由它的组成部分的模式决定的²。因此，只要各部分的模式保持不变，即使它的组成部分发生了显著的变化，整体仍然可以保持不变。当这种情况发生时，我们称之为“关系转移”，由于受楚人造型的审美品位和主观因素的影响，以及采用一些抽象、夸张等手法的运用，导致与现实中形象不完全一样，存在一定的差异，但是荆楚刺绣中所绣的植物纹形象和现实世界中的植物有相同的力象，因为它们组成的力的式样（动势和相互关系）是相同的。当然，所知觉的整体的某些特点，因其成分的特殊性质有变化而发生变化也是真实的。这说明，从力的角度去认识形态是人类特有的知觉本能（过去的经验），这种认识可以把抽象形与具象形联系起来，从而使抽象形能够表达具体的含义，更具有意义。

1 孔智光：《中国审美文化研究》，山东文艺出版社，2002年。

2 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社，2002年。

4.3.2.2 荆楚丝织刺绣纹样造型的意象美

意象出自中国古典美学，“意”是思想观念，“象”是事物形象。意象是超越了主观存在的另一种存在，是意与象的有机结合，具有主观情感与客观对象对立统一的规律，是感觉与情感的具体表现。

中国传统美学尤其是诗画美学都把“意象”形式作为艺术的“本我”形式，这种“本我”形式把人所感知的外在表象变异，为的是将人这一主体的认知解构后再重构（譬如龙、凤、怪兽等纹样），同时主观意识却反客为主，取代无线本身而成为形式表现的主要目的。被剥离的是“象”，作为物质原生表象而衰弱；重构的过程则突出了楚人审美中对“意”这一主观认知问题的偏重¹。

楚人不把客观事物的外部形象作为模拟的参照物，而作为创作联想的诱发体，作为皆物表意的媒介，基于一种非理性非“科学”的意象之上突出主观意念的合理性。根据主观感受强调对象的精神风貌、神态特征的整体把握为目的。更趋于传情而不在写形，更在于写意而不在写实。虽脱离对象的外形，不符合科学比例、透视，却体现其个性特征。这就是荆楚丝织刺绣纹样的意象造型观。正如罗丹所说：艺术家一切制作，都是他们内心的反映，是人类灵魂的微笑，是渗入一切供人使用的物品中的感情和思想的魔力。

¹ 陈瑞林. 中国古代图形艺术简史. 清华大学出版社, 2006.

第5章 荆楚丝织刺绣纹样的构图

荆楚丝织刺绣纹样是一个由高度符码化的抽象反映形式所构成的富于审美的自身形式完整的象征符号体系¹。它们或表现为自然性纹样，或表现为几何形纹样，或表现为人物行为纹样，把楚人的生活装饰得丰富多彩而又浪漫神秘。透过这些神秘奇诡、自由浪漫、轻扬舒卷、飞动飘逸的纹样，我们仿佛有谛听到了来自远古时代具有丰厚原始文化遗存的楚民族历史的回音。那么，作为现代人的我们该如何去解读呢先民们遗留给我们的这笔宝贵的财富呢？本章我们从构图的角度去探讨楚国先民创造的丝织刺绣纹样。

5.1 荆楚丝织刺绣纹样的组织方式

就图案纹样的运用和组合方式来说，有单独纹样、适合纹样、隅饰纹样、边饰纹样、连续纹样等种类。连续纹样又分二方连续和四方连续两种。荆楚丝织刺绣纹样的组织方式则主要是适合纹样和连续纹样。其它形式较少见到，在此不做详细介绍。

5.1.1 适合纹样

适合纹样，指被组织在特定的几何开头或别的开头如三角形、多角形、圆形、方形、菱形、扇形等)之内的适合于某种装饰要求的纹样²。根据其组织形式可以分为自由式，对称式，离心式，向心式，旋转式，多层式等等。这种组织形式中还可以有方中有圆、圆中有方等多种组织方式。在荆楚丝织刺绣纹样中，适合纹样通常情况下是被设计成单独纹样后在再做成连续纹样。其中，自由式出现的较少，几何纹样多为对称式（包括轴对称和中心对称形式）或多层式，以

1 陈远发：《荆楚文化之谜》，南海出版公司，2002年。

2 班昆：《中国传统图案大观》，人民美术出版社，2003年。

几何纹为主体动植物纹样为辅的组合纹样中则多为离心式，而以动植物纹样为主几何纹为辅的组合纹样中则多为向心式或旋转式。

出现这种现象表明楚人先民不但已对纹样组织形式类型有比较全面系统的认识，而且将其运用十分合理。因为纹样的造型和组织形式直接影响到所要表现对象的主旨，楚人在当时已熟谙这一艺术创作的技巧，使得其作品的形式感和艺术作品的主旨取得完美的统一。正如孔子所说：“言之无文，行而不远”，就是强调艺术表现方法的重要性。孔子还说：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”意思是说，质朴超过文采就会粗野，文采超过质朴就会虚浮。这里说明艺术作品的思想性和艺术性是一个有机的整体，也是强调了文和质要配合得当，一件优秀的艺术作品既要有鲜明的主旨，也要有完美的艺术表现形式。或者说只有充分地有效地表现艺术主旨的艺术表现形式才是完美的艺术表现形式。可见，楚人在设计纹样时充分考虑了纹样题材、艺术主旨和表现形式的关系，这是楚人在丝织刺绣纹样中组织形式成功之处，值得我们现代的艺术设计师学习的。

5.1.2 连续纹样

连续纹样又分二方连续和四方连续两种。二方连续图案，也叫带状纹样，是一个纹样单位向左、右、上、下连续而成一条带子般的图案¹。排列的格式很多，主要有均齐式、平衡式和混合式三种。中国图案中的地方连续格式，最初出现于印纹陶器上的绳纹、贝文以及彩陶装饰水纹、点与弧相结合的纹样和网纹中，后来在点与点之间用直线或弧线连接起来。再以后，在这些反复连续的部位上增加了各式各样的母题，于是就形成了以花叶为母题的唐草纹、人形纹、禽鸟纹、风景纹的装饰带，如敦煌的花边，唐镜上的海马葡萄纹，碑上两侧向上的连续花饰等。后来的在织物上把二方连续向四方重复发展，成为满地缠枝的四方连续图案，这当然是另一种自成体系的格式了。荆楚丝织刺绣纹样就是主要以二方连续和四方连续为主。

四方连续的纹样组织形式出现在丝织刺绣纹样上并不是偶然的。原因表现在如下几个方面：一方面，载体不同，丝织刺绣纹样的载体的物理性能和加工

¹ 班昆：《中国传统图案大观》，人民美术出版社，2003年。

性能远不同于其它物质载体，诸如陶器、漆器和青铜等，纹样载体的物理性能和加工性能的差异导致纹样造型表现手法的不同，因而也影响到纹样的表现效果。丝织纹样是通过经线和纬线编织而成，因而可以经纬线的数目严格控制整个画面的各个部分，因而各部分都表现为千篇一律的规矩。而陶器、漆器和青铜上的纹样都是通过画、刻、雕等方法制作成的，具有较大的随意性，灵活性。对于刺绣而言，虽然不是织出来的纹样，但比较于其它载体的纹样制作表现也要严谨的多，于是也有在刺绣品上绣四方连续纹样的。另一方面，载体的大小和造型不同，通常情况下，陶器、青铜、漆器等都是作为用品使用的，其体积一般不大，都是空间曲面造型，在这些器物上作纹样装饰，需要考虑纹样面积、体面转折等多方面的空间因素，由于这些限制因素，这些器物上的纹样都是事先设计，施工时灵活处理的。而丝织刺绣则都是平面上的纹样装饰，纹样的样一旦确定一般不再需要修改，可以重复制作。第三方面，工艺控制的难度区别较大。丝织刺绣的生产工艺繁琐，严谨，无修正弥补措施，生产工艺控制难度很大，因而设计好纹样单体后，重复生产制作成四方连续可以大大的减少人工，其它器物纹样的工艺相对简单，因而可以随意，灵活处理，可以根据需要随时对纹样作调整，所以，一般器物上的纹样除了根据需要作成重复的效果，几乎很少见到有四方连续的。其中二方连续也是作为边饰纹样而出现的。第四方面，生产批量不同，器物生产多为单件或小批量生产，因而设计也是全新的，丝织刺绣是可以批量生产的，这样小的纹样单体重复后形成布匹，这是更大程度减少丝织刺绣的人工。从以上分析可以看出四方连续的纹样组织形式出现在丝织刺绣纹样上是各种生产方式、生产过程、生产工艺等多方面综合因素所决定的，丝织刺绣上的四方连续纹样正式扬长避短的作法。

5.2 荆楚丝织刺绣纹样的构图

构图，从广义上讲，是指形象或符号对空间占有的状况¹。因此理应包括一切立体和平面的造型，但立体的造型由于视角的可变，使其空间占有状况如果用固定的方法阐述，就显得不够全面，所以通常在解释构图各个方面的问题时，总以平面为主。

¹ 雷圭元：《中国汉代图案的特点》，1986年第1辑。

狭义上讲：构图是艺术家为了表现一定的思想、意境、情感、在一定的空间范围内，运用审美的原则安排和处理形象、符号的位置关系，使其组成有说服力的艺术整体¹。

在中国传统绘画中，被称之为“章法”或“布局”²。其中“布局”这个提法比较妥当。因为“构图”略含平面的意思，而“布局”的“局”则是泛指一定范围内的一个整体，“布”就是对这个整体的安排、布置。因此，构图必须要从整个局面出发，最终也是企求达到整个局面符合表达意图的协调统一。东晋顾恺之称其为“置阵布势”南齐谢赫将其定义为“经营位置”明朝李日华则说这是“布置意象”……无论古人如何冠名，这个术语中一直都包含着一个基本而概括的含义，那就是把构成整体的那些部分统一起来，在有限的、平面的、画纸上对所表现的形象进行组织，形成画面的特定结构，借以实现作者的表现意图。绘事者有云“展纸作画章法第一”。经营位置“经营位置”或“经营，位置是也”，是说绘画的构图。经营原意是营造、建筑，《诗大雅灵台》有载“经始灵台，经之营之。”经是度量、筹划，营是谋画。谢赫借来比喻画家作画之初的布置构图。“位置”作名词讲，指人或物所处的地位；作动词，指安排或布置。谢赫说毛惠远“位置经略，尤难比侍”，是安置的意思。唐代张彦远把“经营位置”连起来读，“位置”就渐被理解为动宾结构中的名词了。他说“至于经营位置，则画之总要”，把安排构图看作绘画的提纲统领。位置须经之营之，或者说构图须费思安排，实际把构图和运思、构思看作一体，这是深刻的见解。位置经营如同围棋，下子格格皆可落，切勿乱迷。素纸也可处下落墨，切记不可胡乱抒笔。棋有棋路，画有画理，一笔走失如棋败局。古人将章法（构图）比作下棋，摄影变如此，也要有一定的章法与布局，置阵布势。

构图和设计可以通用，因为它们的含义是一样的。设计的精确概念和它的原始含义是构思，即艺术家为了明确而动人地表达自己的思想而适当安排各种视觉要素的那种构思。构图学就是要研究一切构图的结构形式和规律，研究构图结构的原理和原则，研究构图和各种思维形式的对应关系。构图学必须建筑在全部思维科学的基础上。

因此构图称为画面总要，所谓总要就是纲要、概要的意思，画面构图象写

1 雷圭元：《中国汉代图案的特点》，1986年第1辑。

2 韩玮：《中国画构图艺术》，山东美术出版社，2001年。

文章一样，做到有章有法，有次有主，相互呼应，虚实对比，藏露隐现，简繁适中，疏密无间等的构图规律，服从于主题表现的要求，同时又要取得整体形式感的完美和谐的统一，这就是构图最终的目的。

荆楚丝织刺绣纹样以它艳丽的色彩、浪漫的构图形成了独特风格。对于楚国装饰纹样的认识。过去一般是从漆器和青铜器的纹样中得来的。随着出土刺绣品的陆续发现，使人们获得了新的认识。楚国的绣品纹样主题是各种各样的凤鸟、龙和花草。这些纹样都严格遵循对称的原则构成：作为单独纹样保持对称；用单独纹样构成的连续纹样和综合纹样也都是对称的。纹样构图规则，大多作方形、长方形或菱形。动物纹样绝大多数对动物原来的形象作了变形处理，写实的仅占少数，也有几个动物合为一体的纹样构图，均采用平视体构图。在各个单独的纹样之间往往以花草枝蔓作为间隔，使整个构图更显得充实、富于变化，避免了单调、停滞。同一纹样的绣线配用多采用基调相近的颜色，对比较为平缓；但在色彩明度上却距离较大，形成鲜明的层次，使人感受到色彩缤纷又稳重、统一。

5.3 荆楚丝织刺绣纹样的构图结构

从“完形”的角度看荆楚丝织刺绣纹样的视觉心理构成，把“完形”理论用于视觉艺术分析并取得较为深入的研究成果的，首推鲁道夫·阿恩海姆。他的《艺术与视知觉》（中译本见中国社会科学出版社1984年版）一书对我们把握荆楚丝织刺绣纹样的视觉心理构成有着极为重要的意义。

“完形”是德文“Gestalt”的意译，中文有时又音译为“格式塔”。的确，“格式塔”在谈及“形”之时，非常强调其“完整性”；只是这种“完整性”的“形”并非客体本身，而是由知觉活动组织和建构成的经验中的整体¹。换言之，在这一前提下，“完形”理论有两个基本点：其一，任何视觉式样的“完形”是独立于其组成要素的全新整体，整体的“结构骨架”比各结构要素占有更重要的位置。其二，知觉活动在组织和建构视觉式样时，意味着客体的“倾向性张力”与主体的“选择性简化”交流，由此而产生“心物同构”。可以说，

¹鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社，2002年。

在当时的荆楚丝织刺绣纹样创作意识中，作为整体视觉式样的舞蹈“结构骨架”和“心物同构”比以往任何时候都得到了强调。

荆楚丝织刺绣纹样“完形”的空间构成与动力性质用“完形”理论来审视纹样。其实就是分析荆楚丝织刺绣纹样的视觉心理构成。格式塔心理学对构图结构提出“平衡图式”的理论。所谓“平衡图式”是指舞蹈视觉式样具有和谐的构图，这种构图可以分为“扩散性构图”和“集聚性构图”两类。“集聚性构图”又可分为三种：轴心结构、中心结构和两级结构。

强调“平衡图式”，是因为“完形”理论认为“每一个心理活动领域都趋向一种最简单、最平衡和最规则的组织状态”；认为“艺术品追求平衡、和谐、统一是为了得到一种由方向性的力所构成的式样”。同时还认为“平衡图式的真正功能是帮助显示某种意义。”显然，某种“意义”的显示是寓于“方向性的力”之中的，而“方向性的力”主要是由纹样的“结构骨架”来显示的¹。纹样的“结构骨架”，是指某一视觉式样的总体“时空”特征而不是各具体构图的“实际轮廓线”。从反映论或感应论的意义上来说，纹样之结构骨架的来由，应首先是对某种客观物态、事态或主观情态、心态之结构骨架的捕捉与提取。这种捕捉与提取主要有两种截然相反的趋向，即“整平化”趋向和“尖锐化”趋向。通过“整平化”趋向来提取结构骨架，意味着删除原型中不适宜的细节，使之趋于平衡和对称；而通过“尖锐化”来提取结构骨架，则意味着加强原型的差异性与失衡性。做法截然相反，但目的却都是为了消除原型的模糊性和不一致性。一个纹样怎样才能自觉地提取结构骨架从而强化自身的视觉心理效果呢？最根本的是要从整体的组合原则去考虑。这一“组合原则”主要依据“相似性原理”和“连贯性原理”。例如前者，可以有纹样造型的相似、节奏的相似和运动方向的相似等。这种“相似”，会使个别的纹样从其各自的背景中独立出来而融成整体的结构骨架。因为在“完形”理论看来，“一个式样中各个部分在某些知觉性质方面的相似性程度有助于使我们确定这些部分之间关系的亲密性程度”。关于“连贯性原理”，是基于“一个构图单位的形状愈是连贯，它就愈易于从其背景中独立出来”的认识。如前所述，捕捉和提取结构骨架是为了使纹样呈现出“方向性的力”，而这“力”又是为了暗示出某种“意义”

¹鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社，2002年。

¹。所以，纹样继“图—底”关系、平衡图式、结构骨架之后的第四个着眼点，便是通过“方向性的力”来暗示某种意义的“心物同构”。就纹样而言，心物同构指的是被描述对象形态之“力的行为”与对象情态之“力的行为”的同构，这种“同构”是纹样具有“表现性”的必备前提。鲁道夫·阿恩海姆认为“造成（纹样）表现性的基础是一种力的结构”，是一种心物同构的“力的结构”。可以说，对于“心物同构”之结构对应性、双向生成性以及意义指向性的进一步研究。通过格式塔完形理论的分析有助我们解释理解荆楚丝织刺绣纹样的艺术特征。

5.3.1 扩散性构图

在“扩散性构图”中，整体的平衡是由大量微小的平衡中心构成的；这些微小的平衡中心都拥有同样大小的重力，体现为一种关系网络的平衡²。荆楚丝织刺绣纹样中的连续纹样总体上看都是扩散性的构图。例如各种几何纹（如图 5-1 至 5-14）。

¹鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社，2002年。

²雷圭元：《中国汉代图案的特点》，1986年第1辑。

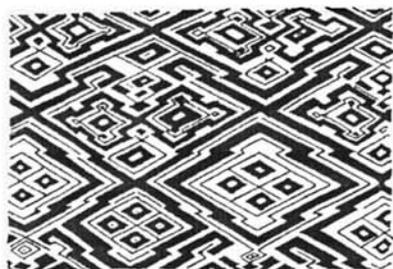


图 5-1 信阳楚墓的绮 1



图 5-2 信阳楚墓的绮 2

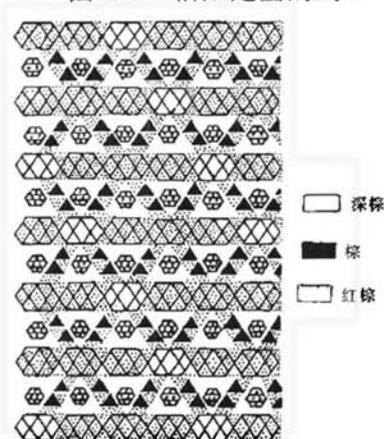


图 5-3 六边形纹缘纹样

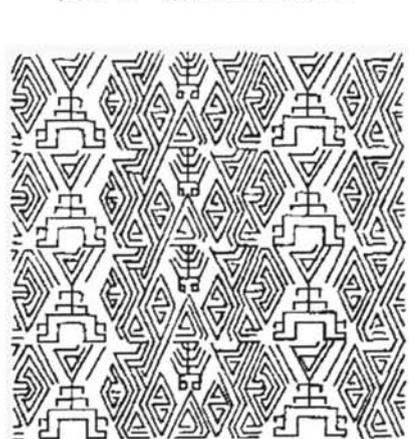


图 5-4 几何纹锦纹样

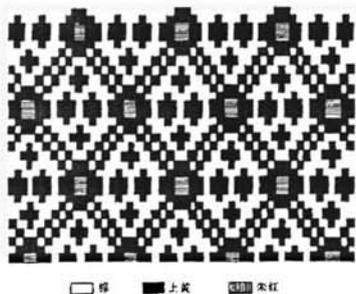


图 5-5 十字菱形纹锦纹样

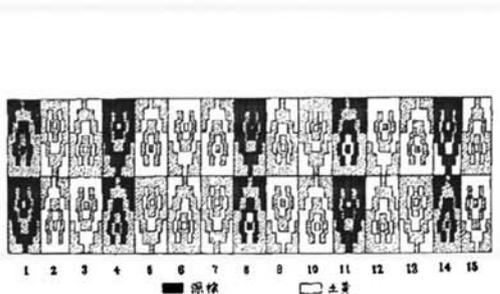


图 5-6 塔形纹锦纹样

5.3.2 集聚性构图

在“集聚性构图”中，平衡往往集中于具有重力优势的一个焦点上，其周围是一些辅助性的“陪衬”。

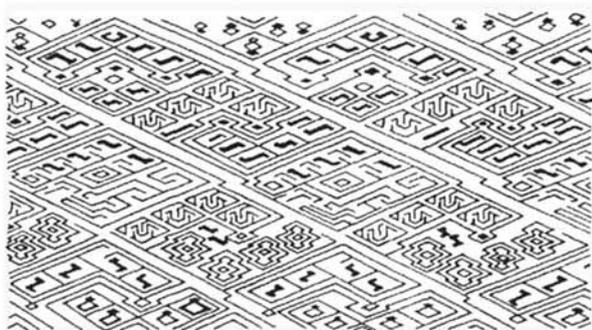


图 5-7 大菱形纹锦纹样之一



图 5-8 大菱形纹锦纹样之二

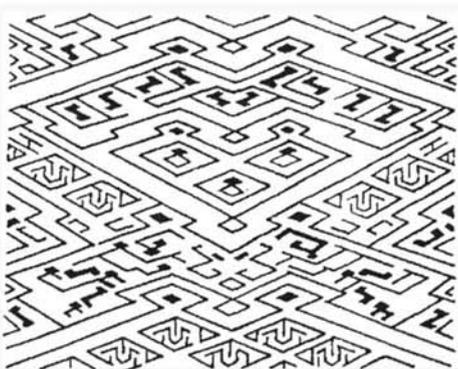


图 5-9 大菱形纹锦纹样之三

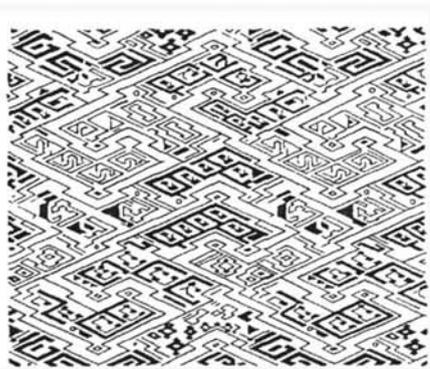


图 5-10 大菱形纹锦纹样之四



图 5-11 大菱形纹锦纹样之五



□ 深棕 ■ 土黄 □ 深红

图 5-12 小菱形纹锦纹样

5.3.2.1 轴心结构



图 5-13 石字纹锦纹样



图 5-14 褐地几何填花燕纹锦纹样



图 5-15 一凤二龙相蟠纹绣



图 5-16 一凤三蛇相蟠纹绣

轴心结构是指参与构图的各辅助纹样元素围绕着处于圆心点的主要纹样进行组合，其中的“动力性质”主要是向心的¹。例如：

一凤二龙相蟠纹绣，浅黄绢绣地，绘朱稿。绣线有红棕、土黄、浅黄色。纹样主题是置于菱形内的一凤二龙共身相蟠纹，凤鸟居中，两侧各有一龙，头部均朝向前方，外侧是展开的风翅。菱形的四边饰有连续的几何形云纹，四角各有一个圆环。花纹内单独纹样作四方连续组合(如图 5-15)。

一凤三蛇相蟠纹绣，红棕绢绣地，绣线有金黄、绿黄、红棕、浅灰



图 5-17 凤鸟践蛇纹绣纹样

1 雷圭元：《中国汉代图案的特点》，1986年第1辑。

色。纹样主题是置于菱形内的一凤三蛇相蟠纹，凤居中，三条蛇盘绕于凤身。菱形的四边饰简化的凤鸟纹。四角各有一个圆环(如图 5-16)。

凤鸟践蛇纹绣 红棕绢绣地，绣线有红棕、金黄、黄绿、深棕、朱红色。纹样主题布置在一个菱形内，凤鸟张翅，尾上卷，正在啄食一条蛇，脚践一条蛇。菱形周边绣三角形云纹，四角各有一个七角形，外环七个小圆(如图 5-17)。

5.3.2.2 中心结构

中心结构是指参与构图的各纹样元素属同一等级，从一个重力中心向外发射¹。

一凤一龙相蟠纹绣，紫红绢绣地，绣线有土黄、红棕色。纹样主题是一龙与一凤相蟠成“8”字形。龙头在一侧，长嘴，细长身。在“8”字形的一端正中是凤鸟的头，与龙共身。“8”字形的另一端既作龙尾，又有凤翅状的纹饰，象征着凤鸟的翅和尾。纹样长 29、宽 22.5 厘米(如图 5-18)。



图 5-18 一龙一凤相蟠纹绣纹样

龙凤相搏纹绣，这种纹样是以龙凤相搏斗作为主题，有三个不同的纹样。

龙凤相搏纹绣绣品之一，用浅黄绢绣地，绣线有深红、深黄、黑色。纹样由两部分组成，每一部分的中部是一只展翅、长尾的风鸟，作顾首奔走状，下部则是两条追逐的龙。左右两划分中的风鸟相互倒置。整个构图似为风鸟与龙争斗的场面(如图 5-19)。



5-19 龙凤相搏纹绣纹样之一

龙凤相搏纹绣绣品之二，用紫红绢绣地，绣纹有土黄、红棕色。纹样是一只凤鸟大步向前追



图 5-20 龙凤相搏纹绣纹样之二

¹ 雷圭元：《中国汉代图案的特点》，1986 年第 1 辑。

啄一龙，龙作反身躲避状(如图 5-20)。

龙凤相搏纹绣绣品之三，以紫红绢为绣地。绣线有红棕、土黄、黑色。纹样是一对龙与前方的两只凤鸟搏斗(如图 5-21)。

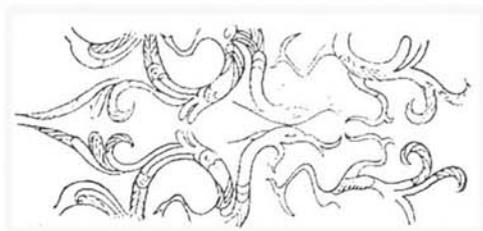


图 5-21 龙凤相搏纹绣纹样之三

舞凤飞龙纹绣，土黄绢绣地，给朱红色稿，绣线有红棕、深棕、土黄色。纹样左右对称，纵向排列，每组由飞龙舞凤组成，并间以草叶纹。龙、凤有的相向，有的相背，姿态各异。线条纤细、流畅。纹样长 86、宽 46 厘米(如图 5-22)。

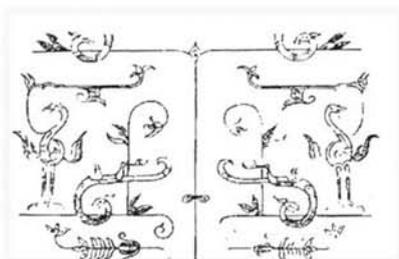


图 5-22 舞凤飞龙纹绣纹样

飞凤纹绣，浅黄绢地，给墨稿。绣线有棕、黄绿、淡黄色。纹样是一只展翅而飞的凤鸟的俯视图。凤鸟的头上有一对长长的花冠向两侧弯曲。双翅向左右展开，双脚外张。凤鸟尾部是张开的羽毛，并与下排凤鸟的花冠相连(如图 5-23)。

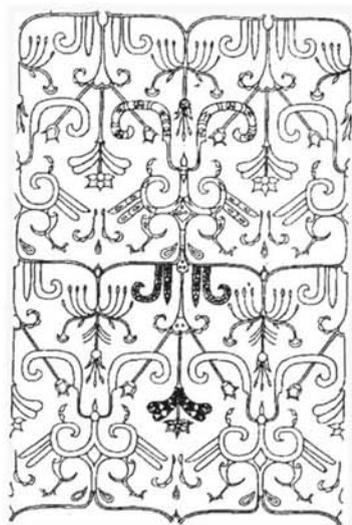


图 5-23 飞凤纹绣纹样

凤鸟花卉纹绣，这类纹样的主题都是由凤鸟和花卉组成。

凤鸟花卉纹绣绣品之二，红棕绢绣地，绣线有土黄、红棕色。纹样主题是一只行走状的凤鸟，头上有十字形花冠，双翅展开下垂，卷尾。各个凤鸟间以花枝相连接(如图 5-24)。

龙凤虎纹绣，灰白色罗绣地，绣线有红棕、棕、黄绿、土黄、朱红、黑、灰色。纹样的中部和下部是一只凤鸟，头上有华丽的花冠，双翅张开，作跳跃状，脚下践一蛇；纹样的上部是一只满身布红黑(或灰)条纹的猛虎，张牙舞爪朝前方的龙奔去，龙反身成 S 状(如图 5-25)。

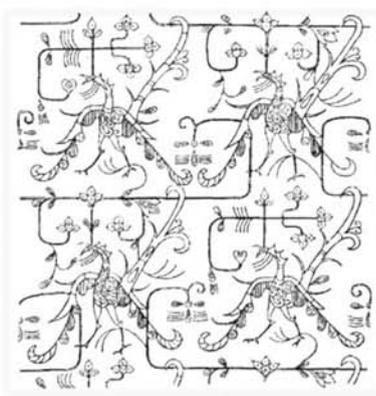


图 5-24 凤鸟花卉纹绣纹样之二



图 5-25 龙凤虎纹绣

5.3.2.3 两级结构

两级结构是由两个或两级对立的纹样元素构成。两者间的对立关系是“动力性质”相互作用的关系。这种“相互作用”包括互补、互换、互生等。“两极结构”是最富有张力与活力的“集聚性构图”¹。当然，所有这些纹样的“平衡图式”，都必须将纹样造型与丝织载体背景元素综合起来考虑。

蟠龙飞凤纹绣，绣地是浅黄绢，绘墨稿。绣线有棕、深红、土黄、浅黄色。原无完整纹样，经拼合复原，纹样长 72、宽 44 厘米。纹样上部是一条作反 S 形盘旋状的大龙，口衔一条小龙的尾部。小龙作 S 形，与大龙回首相顾。纹样的下部是一只高冠、展翅而飞的风鸟，嘴部与图案上部大龙的尾部相衔。风鸟下部是一条卷曲的小龙。中间有花枝和十字形作为对称轴。风鸟的头、翅表现充分、完整，其它部位省略或不予表现。除风鸟的冠、翅用稀疏的单行锁绣线填充外，其它部位均为满绣。纹样构图紧凑、充实，左右对称。绣线颜色配置和谐，浅黄的底色把图案衬托得十分鲜明，给人以华丽之感(如图 5-26)。

对凤对龙纹绣，浅黄绢绣地，绘墨稿。绣线有棕、黄绿、金黄、红棕、浅灰等色。纹样长 181、宽 22 厘米，由八个单独纹样组成，左右对称(如图 5-27)。第一个单独纹样是一对身体卷曲的虬(有角的龙)，一脚站立，一脚平伸，作舞蹈状。龙身简省，而龙爪则作夸张表现。这个单独纹样与上一花纹循环不相连

¹ 雷圭元：《中国汉代图案的特点》，1986 年第 1 辑。

接，与下一个单独纹样相连，应是纹样的起始。第二个单独纹样是一个磐形，下总十字形饰物。第三个单独纹样是一对相向起舞的风鸟，无冠，仰首，细长颈，尾部上卷与上部的罢形相连接。一脚站立，一脚后翘。第四个单独纹样是一对头上有双角、身体卷曲的龙，张牙舞爪，头部作夸张表现，省去尾部。第五个单独纹样是一对曲颈的风鸟，展翅，尾高卷。头、身均为变形。第六个单独纹样似为一对龙，头部隐入身中。第七个单独纹样是一对展翅起舞的风鸟，相对而立，三角形花冠。第八个单独纹样是一对相背而立的凤鸟，形态与第三个单独纹样相似，展翅，尾高卷。纹样的构图简练，线条流畅，造型富于变化。针法熟练，色彩典雅，是楚国绣品的上乘之作。

凤鸟花卉纹绣，这类纹样的主题都是由凤鸟和花卉组成。

凤鸟花卉纹绣绣品之一，浅黄绢绣地，绣线有红棕、土黄、黄绿色。纹样左右作错位排列(如图 5-28)。凤鸟作行走状，头、翅上连有弯曲的花枝。

凤鸟花卉纹绣绣品之三，土黄绢绣地，绘朱稿。绣线有红棕、深黄、深棕色。纹样主题是一只作行走状的凤鸟，昂首、卷尾。头尾均连有花草纹。纹样由凤鸟作对角配置而成(如图 5-29)。

凤鸟花卉纹绣绣品之四，浅黄绢绣地，绘墨稿。绣线有深红、土黄、深棕、黄绿、深蓝色。纹样的主题是一只张翅、引颈站立的鸟的仰视图，鸟的头上有两重花冠，双翅上各有一只鸟头，纹样的一例是三行悬垂的花枝。这种三头鸟的构图十分怪异。(如图 5-30)。

凤鸟花卉纹绣绣品之五，红棕绢绣地，绣线有金黄、黄绿、深红、深蓝色，绘墨稿。凤鸟作行走状，卷尾，双翅省略，另侧是一朵展开的花，可见花蕊。(如图 5-31)。



图 5-26 蟠龙飞凤纹绣



图 5-27 对凤对龙纹绣



图 5-28 凤鸟花卉纹绣纹样之一

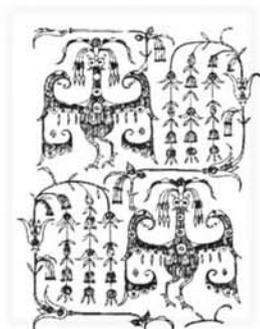


图 5-30 凤鸟花卉纹
绣纹样之四



图 5-29 凤鸟花卉纹
绣纹样之三

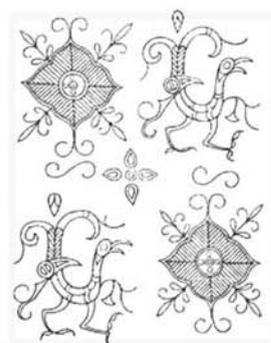


图 5-31 凤鸟花卉纹绣
纹样之五

第6章 荆楚丝织刺绣纹样形成的技术因素

6.1 概述

技术与艺术至今没有准确的概念，有一种说法，艺术属于娱乐游戏文化的范畴，是人们为了满足自己对主观缺憾的慰藉需求和情感器官的行为需要而创造出的一种文化现象，这种文化现象的本质特点是用各种形式的语言创造出虚拟的人类现实生活。技术是人类在利用自然，改造自然，以及促进社会发展的过程中所掌握的各种活动方式、手段和方法的总和。艺术和技术是性质不同的两种事物，它们之间既相互排斥也相互转化、相互依存¹。

技术和艺术的差异一方面是在对待自然规律的态度方面。艺术创造可以违背自然规律，把人的想象发挥到极致。而科学技术作为一个系统，能量、材料、工艺、结构等因素都属于自然科学的范畴，自然科学的任务是揭示自然界现象的实质，并把握它们的规律，以便控制它们。当科学知识物化时，就会产生新的技术，从而发明新的工具和新的工艺。

新的丝织刺绣纹样的产生取决于两个前提：一是丝织刺绣技术的进步，二是楚人审美情趣的变化。工艺技术是科学技术的组成部分，就是楚人利用自然规律对自然资源加工改造的技术，它包括手工生产的技术和机器生产的技术，它们均离不开工具和工艺两方面。由于工艺技术的进步和改进，在解决同一问题时，会产生不同的效果，从而产生不同的审美效果。在荆楚丝织刺绣纹样艺术中，工艺技术的改进，带来的纹样艺术效果的变化是显而易见，不言而喻的。审美情趣的变化则是指借助于技术的手段而形成的多样的艺术风格。

荆楚丝织刺绣纹样作为一种艺术形式，它是以织造、刺绣等技术作为基础而产生的，是技术与艺术的结合体。任何形式的艺术都包含着艺术与技术的成分，荆楚丝织刺绣纹样作为一种特殊的艺术，具有自己独特的工艺技术和美的特征。一件丝织刺绣纹样艺术作品是通过对蚕丝的一步加工形成的。技术是基础、是保证，在技术的支撑之下才有了荆楚丝织刺绣纹样艺术美的展现。技

1 柳冠中：《设计文化论》，黑龙江科学技术出版社，1997年。

术和艺术是相互统一、相互依存的，不可分割的。因此说，荆楚丝织刺绣艺术是技术与艺术共同作用的结果。

荆楚丝织刺绣纹样的艺术表现需要技术的支持，又在技术的基础上反映着思维与情感，技术是理性与功能的良好表述，它的不断更新又为艺术的表现形式提供了多样性。在荆楚丝织刺绣纹样的创作中技术与艺术是并重的。艺术是灵魂，是先导，而技术是基础，是保证。但是，光有精心设计、巧妙构思的艺术效果，而缺乏技术手段来表现，那么，这件作品也只不过是纸上谈兵罢了，不能变为现实的作品。只有在熟练而且精工的技术手段下，才能实现作品的非凡艺术效果。

6.2 荆楚丝织刺绣纹样形成的技术因素

技术影响了荆楚丝织刺绣纹样题材、造型、构图、色彩等特征的各个方面，造成了荆楚丝织刺绣纹样，能以绚丽的色彩和丰富多变的造型，异于其它的地域纹样，同时也因为丝织品织造技术的限制，一些装饰在其它荆楚器物上的纹样，在丝织刺绣纹样中，要么经过一定的变形处理，要么就没有出现。如荆楚龙凤纹等纹样在荆楚的青铜器上也存在，但是在丝织刺绣中它们存在的式样又不一样。

6.2.1 提花

提花，即在丝织物的表面形成编织花纹¹。根据不同的组织结构，形成了不同的丝织品。本文研究的提花类织物，由于组织结构的不同，导致这些丝织物形成花纹的过程中，提花的方式也各有特点。

6.2.1.1 绮类织物的提花

绮是用两种或更多的组织，按各种方式联合，在表面呈现斜向小花纹的一类具有相同组织结构的织物²。楚绮在马山一号楚墓和信阳楚墓均有发现，它们

1 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995年。

2 张绪球、舒之梅：《楚文化——奇诡浪漫的南方文化》，商务印书馆有限公司，1997年。

具有相同的组织结构，只是显现的花纹不同。根据它们表面花纹的不同，出土的楚绮可以分为彩条纹绮、杯纹绮和复合菱形纹绮等几种。彩条纹绮的经纬密度为 88×19 根/平方厘米。由于经线粗细不一，织物厚度也不均匀，黑色条带厚度 0.27 毫米，另外两色条带厚度 0.18 毫米。信阳楚墓的杯纹绮和复合菱形纹绮的经纬密度为 40×20 根/厘米。下面通过彩条纹绮的组织结构来分析，绮类织物结构的提花。

彩条纹绮的外观是顺经线方向排列的深红、黑、土黄三色相间的窄长条，每条宽 13—15 毫米。彩条纹绮的纬线是棕色，投影宽度为 0.15—0.2 毫米。经线有粗细两种，粗经线的投影宽度为 0.2 毫米，细经线的投影宽度为 0.1—0.15 毫米，它们以不同颜色的条带分区配置。黑色条区是黑色细经线，是一上一下的平纹组织；深红色条区是深红色粗经线和土黄色的细经线；土黄色条区的粗细经线都是土黄色。其中，除黑色条区不显现花纹外，深红色条区和土黄色条区可以显现花纹。上图是彩色纹绮的深红和土黄色条区的组织结构（如图 6-1）。

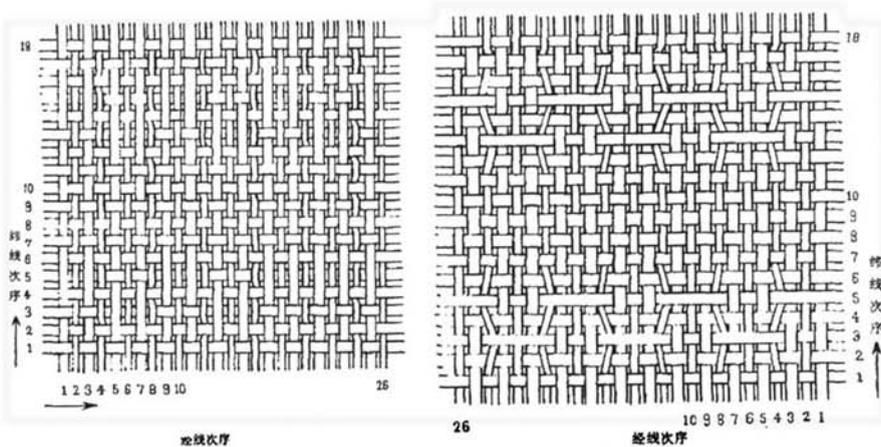


图 6-1 彩色纹绮的组织结构（正面和背面）

深红色和土黄色条区的经线有粗细两种，按 1:1 相间配置。细经线的组织点是一上一下，粗经线则在织物表面有浮长线；相邻的两根粗经线（即组织图中的 1 和 3，5 和 7，9 和 11……）的组织点相同，浮线部分的组织点为三上一下，其它部位的组织点则是一上一下。相邻两根粗经线的浮长部位，又用两根纬线上下错开、形成“品”字形纹。在织物的反面，则露出较长的纬浮线，位于浮

线两端的细经线则向中间靠拢，形成正反相接的八字形。由于两组浮纬交错分布，因此位于两端的同一根经线要向左右各弯曲一次¹。

彩条纹绮按条带分色，没有连续的较大的花纹，纹绮类织物通过对粗细经线的控制，可以形成不同的花纹，如在信阳楚墓出土的杯纹和菱形纹等。

6.2.1.2 锦类织物的提花

目前所见的楚锦大多是彩色的纹织物，它是一种经线起花的平纹重经组织类织物²。据悉，曾侯乙墓出土的几何纹锦，属于单色纹锦，它的经线只有一种颜色，纬线的颜色与经线相同。相较湖北随县曾侯乙墓出土的几何纹锦，楚锦的提花技术更加丰富。

二色锦有两种不同颜色的经线，各取一根组合为一组，两根经线分别作为表经(或称花纹经)和里经(或称地纹经)，一根作表经时，另一根作为里经。在织造是，往往根据花纹构图的需要，两根经线会相互交换位置。也就是说，同一根经线，有时用作表经，有时又换作里经。两根经线的相互换用，在织物的表面显现出由两种颜色经线组成的纹样。纬线则依照它们的功用分作交织纬和花纹纬(也称作夹纬)，用花纹纬把表经和里经分开。

三色锦有三种不同颜色的经线，同样各取一根组合成为一组，一组经线中就含有三种不同颜色的经线。一根用作地纹，两根用于显示花纹。织造时，两根用于显示花纹的经线，一根用作表经，另外一根则用作里经，且根据纹样构成的需要相互交换，及原来作为表经的变为里经，里经变为表经。在提花过程中，有一根经线始终是作为地纹使用的。由以上分析可以知道，三色锦和二色锦的提花方式是一致的，只是相对于二色锦，三色锦多了一根作为地纹的经线，这样三色锦的色彩就比二色锦多。

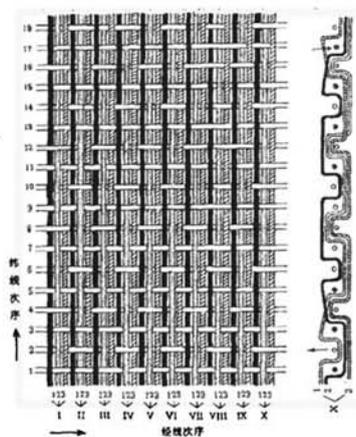


图 6-2 三色锦的组织结构

¹ 夏鼐：《新疆新发现的古代丝织品——绮、锦和刺绣》，《考古学报》1963年第1期。

² 夏鼐：《我国古代蚕、桑、丝、绸的历史》，《考古》1972年第2期。

6.2.1.3 组类织物的提花

根据用途不同，织组所用的经线也有粗细之分，用作衣缘和领缘的组所用丝线较粗，都是单色。用作带饰的组多数是单色，少数是二色或三色，但多是交错排列，并未编织出花纹。只有个别的组编有花纹。

在编织组时，每两根经线为一组，对应的两组经线约互成 90° 角编织。一般情况下，每组经线都是一沉一浮。浮在表层的经线上下分开，另一组下沉的经线则以 45° 角从其中穿过；然后，上浮的一组经线改作下沉，下沉的一组经线改作上浮，按照上述方法继续编织。这种编织方法有时使同一组经线或同时浮在织物的表层，或同时位于另一组经线之下，形成两面相同的组织。组的边缘是将经线向内回折成 90° 角，继续编织，组的上下两端是线头¹。

编织成花纹的组，见于马山一号楚墓的帽系和另一座楚墓的一件组带。帽系(8——5B)一对，用紫、土黄两色丝线编成。单层经线 672 根。在组的中部布置的 82 组经线，各由一根土黄线和紫色线合成，其它各组经线均为两根紫色丝线合成。这 82 组经线分作两半，半数向左斜，半数向右斜，互成 90° 角编织。利用土黄、紫色丝线的交替，编织出三角纹、雷纹和横带纹(如图 6-3)。编到边缘后，各组经线向内回折 90° ，继续编结，这样便在紫色地上形成了一个土黄色菱形。

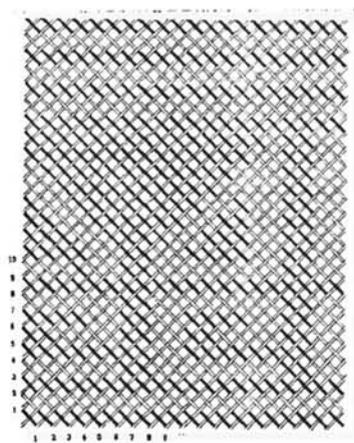
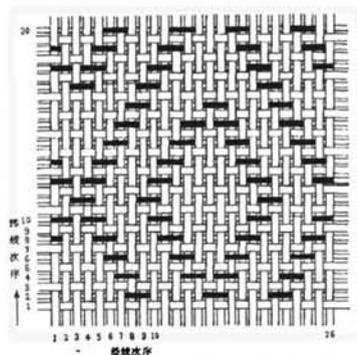


图 6-3 组的组织结构

6.2.1.4 绦类织物的提花

和锦经线起花的方式不同，绦采用纬线起花的显花方式，它采用两色或多色丝



6-4 第一类绦的组织结构

¹ 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995 年。

线作纬线，其中有一色用作地纬，其它各色用作花纬。由于织入花纬的方法有两种，花纹效果也不尽相同。

第一类绉采用抛梭法织入花纬，是将花纬在显花部位织入梭口，在不起花部位则不把它织入梭口，沉悬于织物的背面，形成浮纬。地组织为一上一下的平纹¹。地组织的经纬线较粗，均为加 s 向弱捻的合股丝线，投影宽度 0.15—0.25 毫米。花纬较细，投影宽度为 0.15—0.2 毫米，未加捻。地组织经密为 48 根 / 厘米，纬密为 20 根 / 厘米，幅宽 2.3 厘米。在起花部位，花纬与地纬作一比一的配置，纬密增加一倍。花纬织入梭门，在织物正面以浮线形成花纹。花纬组织点的浮长为 1—3，即浮线分别越过 1—3 根经线。花纬不盖住地纬。在不起花部位，花纬不织入梭口，在织物反面形成长浮线，织物正面仅见地组织。花纬不织入幅边，在距幅边 3 根经线处便回折，连续使用。这样，相邻的两根花纬织入梭口时的方向相反(如图 6-4)。

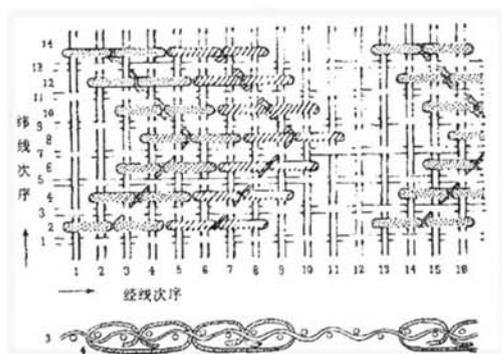


图 6-5 第二类绉的组织结构

第二类绉采用穿绕法织入花纬²。地组织是一上一下的平纹。在起花部位，地纬和花纬作一比一相间排列，与地组织的经线交织，花纬压在地纬表面，以浮线形成花纹。在不起花的部分，花纬则以延展的浮线留在织物反面，正面不显露花纬，只有地纬与经线交织形成地组织。地组织较为稀疏，经密为 32—36 根 / 厘米，纬密为 23—32 根 / 厘米。起花部分的纬密则增加一倍。花纬普遍要比地纬粗。如六边形纹绉的地组织纬线投影宽度为 0.15—0.3 毫米，花纬投影宽度为 0.3—0.5 毫米，地组织经纬密度为 32×24 根 / 平方厘米。这样便于使花纬遮盖地组织，也易于使花纬显出立体效果。为了构图的需要，在某些花纹的细部采用较细的花纬，与周围的粗线轮廓以示区别。在织造构图复杂的对称花纹时，同一颜色的花纬使用频繁，为织造方便，同时缩短它在织物反

1 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995 年。

2 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995 年。

面的浮线长度，常常把花纹按不同的颜色分作若干小区，每一小区都顺经线方向排列，左右对称。与之相应，每色花纬分别绕在两个或更多的小梭子上，左右分置，每个梭子仅在某一小区内使用。如该区内有多种颜色，那就要配置更多的梭子。在一个小区织完之后，或把花纬断开，或在织物反面把花纬引向其它小区继续织造。如果一件缘带的花纹是用两种颜色的丝线织成，那么至少需要使用5个或更多的梭子，其中包括1个绕着地纬的梭子。由于各段花纹繁简不同，因而所用梭子的数目也不是从头到尾都是一样多的。织造花纹结构简单的几何形花纹(如六边形纹)则不采用分区布置花纬的办法，每色花纬仅统在一个梭子上。在同一纬线方向上，如有两条或更多的位置要显示同一颜色，那么花纬在织物反面从一处起花部位以浮悬长线过渡到另一处起花部位，沉纬在织物背面相互迭压交错。花纬在显示花纹时，是以连续的短浮线压在地组织上面，浮线之间的缝隙很小，不露出地组织。这种连续的短浮线是采用特殊的穿绕法形成的，其织造过程如下所述(如图6—5)：在织造某段花纹之前，先将花纬末端打结，结头留在织物反面。绕着花纬的梭子从花纹的起始点顺纬线方向，即向左或向右边织边绣的工艺。

6.2.2 刺绣

提花织物一般要受到织机结构和提花技术的限制，不能织造更大的花纹。即使作为提花织物中技术最为先进的织锦，它也只能在较小的范围内调整经纬线的颜色，以两色和三色为多，最多的也只有四、五种色彩，与刺绣的色彩相比则要逊色。刺绣技法也更为灵活，更具有表现力，能表现出更加丰富的装饰纹样。因此，刺绣图案的构图设计比较自由，可大可小，线条也易于变化。荆楚丝织所用刺绣主要有锁绣和钉线绣两种。

6.2.2.1 锁绣

锁绣是由绣线圈套组成，各个圈套组成链式¹。花纹的主体部分一般用多行锁绣把绣地完全覆盖，其它部位则用单行或数行锁绣排成稀疏的线条。锁绣针法又分成若干不同的类型：

1 张绪球、舒之梅：《楚文化——奇谲浪漫的南方文化》，商务印书馆有限公司，1997年。

一、闭合式锁绣

闭合式锁绣，是环套起落针在同一针孔内(如图6-6)¹。

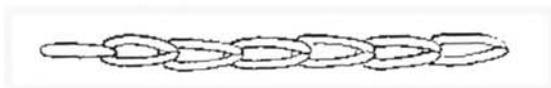


图6-6 闭合式锁绣

二、开口式锁绣

开口式锁绣，是环套有或大或小的开口(如图6-7)。

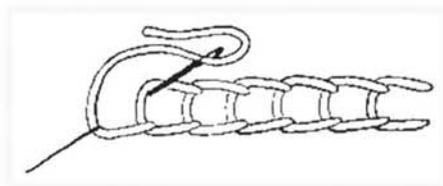


图6-7 开口式锁绣

三、双套锁绣

双套锁绣，是每锁一针压两个线圈，形成一种边缘紧密的锁绣法(如图6-8)²。

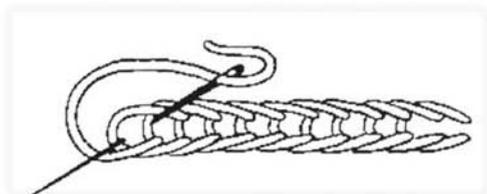


图6-8 双套锁绣

四、辫绣

辫绣，又称辫子股绣，也是锁绣的变格形式³。它的运针方法是用针刺破前

1 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995年。

2 邵学海：《激情浪漫——楚国的艺术》，湖北教育出版社，2001年。

3 彭浩：《楚人的纺织与服饰》，湖北教育出版社，1995年。

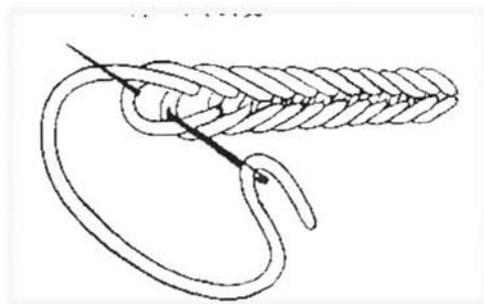


图 6-9 辫绣

一圈套，压过第二圈套再拉起绣线，往复作绣，辫绣线圈紧密，如同发辫，多用粗丝线绣作压边一或两道(如图 6-9)。

6.2.2.2 钉线绣

钉线绣是用丝线把较粗的单线、双线按预先的布置钉固在绣地上的一种针

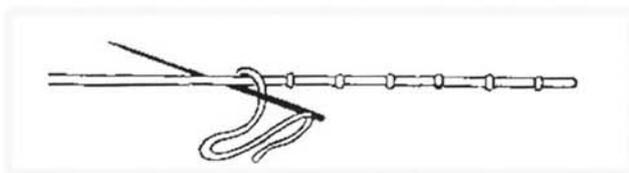


图 6-10 钉线绣

法(如图 6-10)¹。

使用这种针法的绣品一直发现很少，仅见于江陵望山一号楚墓出土的石字



图 6-11 石字纹锦绣

1 王祖龙：《楚艺术图式与精神》，湖北人民出版社，2003 年。

纹锦绣(如图 6-11)。在石字纹锦的表面上,用投影宽度为 1 毫米双股深棕色绣线,顺菱形的边布置成波浪形,然后再用深棕色绣线骑马订在锦上。

第7章 结论

作为楚民族文化心理在器物上的投射,楚丝织刺绣的纹样生动地记录了楚民族生存活动的连续性篇章,其深度意蕴所指一直指向楚民族“永恒精神的永恒往昔”(荣格语)。荆楚丝织刺绣上的装饰纹样有着相当宽泛的表现对象,自然界和超自然的一切物象尽在楚人的审美观照之中。

简单的说荆楚丝织刺绣的纹样题材,指在丝织刺绣上所描绘的对象,所表现的内容,它是客观世界经过楚人的选择、提炼之后在艺术中的反映。荆楚丝织刺绣纹样就是以当时楚人审美经验中印象最深刻、能够引起人们联想且具有美好情感寓意的一些纹样作为表现题材的。表现在荆楚丝织刺绣上则为一个龙蟠凤逸、花蔓缠绕的奇异世界。

从荆楚丝织刺绣纹样的造型特征来看,纹样绝大多数对原来的形象作了变形处理,写实的仅占少数,也有复合而成的纹样,其与中原商周纹样明显地拉开了距离,表现在荆楚丝织刺绣品上,则是具有浓厚地域性特征和神秘的虚幻意味,典型地体现了楚人的原始浪漫主义情怀。在荆楚图形的造型艺术中,线条是最具抽象性和概括性的表现手段。观物取象,以线明象的方式发展成为楚艺术的造型方式。以线条的组合和流转变化的,概括地表现大千世界的美的形式和形式的美,使楚艺术在审美特征上与其它地域艺术相比大异其趣。

在纹样的构图手法上,都严格遵循对称的原则构成,作为单独纹样保持对称,用单独纹样构成的连续纹样和综合纹样也都是对称的。纹样构图规则,大多作方形、长方形或菱形。在各个单独的纹样之间往往以花草枝蔓作为间隔,使整个构图更显得充实、富于变化,避免了单调、停滞。同一纹样的绣线配用多采用基调相近的颜色,对比较为平缓;但在色彩明度上却距离较大,形成鲜明的层次,使人感受到色彩缤纷又稳重、统一。

任何形式的艺术都包含着技术的成分,荆楚丝织刺绣纹样作为一种艺术形式,是以织造、刺绣等技术作为基础而产生的,它的艺术表现需要技术的支持,又在技术的基础上反映着思维与情感,是技术与艺术的结合体,具有自己独特的工艺技术和美的特征。因为织造、刺绣技术的因素,它以艳丽的色彩、浪漫的构图、奇谲的造型形成了与其它器物迥然不同的纹样装饰。

本文从艺术学的角度，从系统论、方法论等方法对荆楚丝织刺绣纹样的题材、造型、构图及导致其纹样形成的技术因素做了一定的梳理和分析。荆楚纹样穿透无始无终、无边无际，似乎是循环往复却又生生不已的历史和心理的时空，展示着它们曾经有过的象征意蕴和观念内容，传达着活跃的生命机能和充满着运动的力量之美，提供着一种别具一格的视觉样式，不仅仅反映了古代楚人的艺术追求倾向，也同时凸现着荆楚艺术的一些独特的观察特征和艺术感觉。荆楚丝织刺绣纹样在古代艺术与现代艺术的沟通中，还隐藏着许多值得我们深入探究的问题。在这里，本文仅仅抛砖引玉，希望能够激起更多的人从艺术学的角度对荆楚丝织刺绣纹样进行深入的研究，同时以期笔者的研究能对设计出具有民族特色的作品有一定的指导意义。鉴于笔者知识面的限度，本文的研究还不够深入和全面，甚至还有一定的疏漏和偏颇，有待于各位专家指正和修改。

参考文献

- 【1】 张正明、刘玉堂. 荆楚文化志. 上海人民出版社, 1998 年.
- 【2】 魏吕著. 楚国史. 武汉出版社, 2002 年.
- 【3】 徐文武. 楚国思想史. 湖北人民出版社, 2003 年.
- 【4】 邵学海. 激情浪漫——楚国的艺术. 湖北教育出版社, 2001 年.
- 【5】 王祖龙. 楚艺术图式与精神. 湖北人民出版社, 2003 年.
- 【6】 刘韶军. 楚地精魂——楚国的哲学. 湖北教育出版社, 2001 年.
- 【7】 高至喜. 楚文物图典. 湖北教育出版社, 1987 年.
- 【8】 杨权喜. 楚文化. 文物出版社, 2002 年.
- 【9】 张绪球、舒之梅. 楚文化——奇谲浪漫的南方文化. 商务印书馆有限公司, 1997 年.
- 【10】 张正明、皮道坚. 楚美术图集. 湖北美术出版社, 1996 年.
- 【11】 马世之. 中原楚文化研究. 商务印书馆, 1981 年.
- 【12】 彭浩. 楚人的纺织与服饰. 湖北教育出版社, 1995 年.
- 【13】 张正明. 楚文化志. 湖北人民出版社, 1988 年.
- 【14】 张正明. 楚文化史. 上海人民出版社, 1987 年.
- 【15】 蔡靖泉. 楚文化流变史. 湖北人民出版社, 2001 年.
- 【16】 魏昌. 楚学札记. 湖北人民出版社, 2003 年.
- 【17】 李松. 图案第三辑. 轻工业出版社, 1986 年.
- 【18】 李旭. 中国美学主干思想. 中国社会科学出版社, 1999 年.
- 【19】 李隆华. 标志设计基础. 重庆出版社, 1987 版.
- 【20】 李泽厚. 美的历程. 天津社会科学院出版社, 2001 年.
- 【21】 宋镇豪. 中国风俗通史——夏商卷. 上海文艺出版社, 2001 年.
- 【22】 陈绍棣. 中国风俗通史——两周卷. 上海文艺出版社, 2003 年.
- 【23】 彭卫、杨振红. 中国风俗通史——秦汉卷. 上海文艺出版社, 2002 年.
- 【24】 李泽厚. 华夏美学. 天津社会科学院出版社, 2001 年.
- 【25】 李泽厚. 美学四讲. 天津社会科学院出版社, 2001 年.
- 【26】 李泽厚、刘纲纪. 中国美学史——先秦两汉编. 安徽文艺出版社, 1999 年.
- 【27】 湖北省博物馆. 湖北出土文物精粹. 文物出版社, 2006 年.

- 【28】 陈远发. 荆楚文化之谜. 南海出版公司, 2002年.
- 【29】 王受之. 世界现代设计史. 中国青年出版社, 2002年.
- 【30】 陈瑞林. 中国古代图形艺术简史. 清华大学出版社, 2006年.
- 【31】 张法. 中国艺术——历程与精神. 中国人民大学出版社, 2003.
- 【32】 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉. 四川人民出版社, 2002年.
- 【33】 戴吾三. 考工记图说. 山东画报出版社, 2003年.
- 【34】 尹定邦. 图形与意义. 湖南科技出版社, 2002年.
- 【35】 柳冠中. 设计文化论. 黑龙江科学技术出版社, 1997年.
- 【36】 方明、黄玉梅. 壮怀激越占荆州. 团结出版社, 2003年.
- 【37】 班昆. 中国传统图案大观. 人民美术出版社, 2003年.
- 【38】 后德俊. 光耀东方——楚国的科技成就. 湖北教育出版社, 2001年.
- 【39】 程涛平. 再现楚国——武汉东湖楚城. 湖北教育出版社, 2001年.
- 【40】 谭维四. 曾侯乙墓. 生活·读书·新知三联出版社, 1989年.
- 【41】 钱永宁. 中外纹饰艺术大图典——器物卷. 上海科学技术文献出版社, 2007年.
- 【42】 庞彦. 魂系前生——中华文明密码. 译林出版社, 2006年.
- 【43】 朱炳祥. 伏羲与中国文化. 武汉. 湖北教育出版社, 1997年.
- 【44】 韩 玮. 中国画构图艺术. 济南. 山东美术出版社, 2001年.
- 【45】 张 法. 中国美学史. 上海人民出版社, 2000年.
- 【46】 张光直. 美术、神话与祭祀. 辽宁人民出版社, 1988年.
- 【47】 李亚农. 李亚农史论集——殷商社会生活. 上海人民出版社, 1978年.
- 【48】 袁 珂. 中国古代神话. 中华书局, 1981年.
- 【49】 王处辉. 中国社会思想早熟轨迹. 人民出版社, 1996年.
- 【50】 刘彬徽. 早期文明与楚文化研究. 岳麓书社, 2001年.
- 【51】 李砚祖. 造物之美. 中国人民大学出版社, 2000年.
- 【52】 梁一儒、户晓辉、宫承波. 中国人审美心理研究. 山东人民出版社, 2002年.
- 【53】 戴康生、彭耀. 宗教社会学. 北京社会科学文献出版社, 2000年.
- 【54】 孔智光. 中国审美文化研究. 山东文艺出版社, 2002年.
- 【55】 罗森. 中国古代的艺术与文化. 北京大学出版社, 2002年.
- 【56】 彭修银. 中国绘画艺术论. 山西教育出版社, 2001年.
- 【57】 郭茂来. 视觉艺术概论. 人民美术出版社, 2000年.
- 【58】 王伯敏. 中国美术通史. 山东教育出版社, 1987年.

- 【59】 吴风. 艺术符号美学. 北京广播学院出版社, 2002 年.
- 【60】 雷绍锋、杨先艺. 中国古代艺术设计史. 武汉理工大学出版社, 2002 年.
- 【61】 彭吉象. 艺术学概论. 高等教育出版社, 2002 年.
- 【62】 苟志毅. 意义与符号. 广东人民出版社, 1999 年.
- 【63】 李隆华. 标志设计基础. 重庆出版社, 1987 版.
- 【64】 徐书城. 中国绘画艺术史. 人民美术出版社, 2001 年.
- 【65】 雷圭元. 中国汉代图案的特点. 《图案》, 1986 年第 1 辑.
- 【66】 朱存明. 灵感思维与原始文化. 上海学林出版社, 1995 年.
- 【67】 李砚祖. 纹样新探. 文艺研究, 1992 第 6 期.
- 【68】 列维·布留尔. 原始思维. 商务印书馆, 1981 年.
- 【69】 李砚祖. 中国艺术学研究. 湖南美术出版社, 2002 年.
- 【70】 夏燕靖. 中国艺术设计史. 辽宁美术出版社, 2001 年.
- 【71】 王处辉. 中国社会思想史. 中国人民大学出版社, 2002 年.
- 【72】 [英]杰西卡·罗森. 中国青铜器艺术与宗教. 中国期刊网.
- 【73】 [美]布朗贺, 慧宇译. 古代中国. 尘封的王朝. 华夏出版社, 2002 年.
- 【74】 [美]H. G 布洛克. 现代艺术哲学. 四川人民出版社, 2001 年.
- 【75】 [美]乔治·麦克林. 传统与超越. 华夏出版社, 2001 年.
- 【76】 <http://chu.yangtzeu.edu.cn> 荆楚文化研究网站
- 【77】 <http://www.wikilib.com> 荆楚文化的维库, 专门讨论荆楚文化的网站
- 【78】 <http://www.zh5000.com> 中国文饰艺术在线
- 【79】 <http://www.jzmuseum.com> 荆州博物馆网站

致 谢

历时一年的论文写作即将结束，三年的研究生学习生活也快闭幕，论文得以完成首先要感谢导师郑建启教授的悉心指导。攻读硕士以来，导师开拓严谨的治学态度，献身教育事业的孜孜不倦的敬业精神，使我获益匪浅，备受鼓舞。在论文的撰写过程中，郑老师凭着他对专业知识的独特见解，和对教学的多年潜心研究，给了我最悉心的指导与帮助，这些都是论文不可缺少的支柱！

同时还要感谢柯常忠老师以及武汉理工大学艺术与设计学院其它各位领导与老师们，尤其是陈汗青教授、潘长学教授、方兴教授、刘杰成副教授、胡飞副教授、汤军老师、李翔老师、黄雪飞老师等多年以来在学习与生活上对我的帮助与鼓励，使我能够顺利完成学业，在此感谢你们的栽培与关心！

当然，我也不会忘记共度三年美好时光的同学们，是你们给予了我真诚的帮助，是你们伴随我渡过了难忘的研究生学习时光。尤其是周爱民、徐波、赵寅、张杰、杨莉、殷柯、王雪燕等等，在此表达我最诚挚的谢意！

最后，感谢我的家人！感谢他们多年的养育之恩，他们平凡而伟大的爱是我人生最大的滋养。感谢他们在精神和物质上一如既往的给予我支持、鼓励，使我顺利圆满的完成三年学业！

吴维伟

2008年5月于武汉理工大学

附录：研究生期间学术成果

参研项目：

- 2005年9—12月参与导师组项目箱包设计；
- 2006年3月参与湖北经济学院水晶礼品项目设计；
- 2006年3—4月参与导师组项目mp3、手机开发与设计；
- 2006年7—10月参与设计武汉市绿之舟环保科技有限公司委托设计废旧电池回收箱项目；
- 2006年9—12月参与导师组项目可升降沙发设计；
- 2006年10月—2007年6月参与编写导师主编的国家十一五规划教材——《模型制作》、《工业设计符号基础》等；
- 2007年6月参与步步高视听电子有限公司设计课题：My Next Phone 手机设计；
- 2007年7—9月在深圳慧博设计公司工作，参与多款手机的外观设计。

获奖作品：

- 2005年“海螺 Mpeg4 设计”获湖北省第二届高等学校美术作品展优秀奖；
- 2005年“都灵”获第六届中国国际机电产品博览会入围奖；
- 2007年“智能冰箱设计”获湖北省第二届高校工业设计外观设计大赛优秀奖。

发表论文：

1. 2007年3月《论清式家具的创新性》发表于2007年3月第3期《科技促进发展》，刊号：ISSN1672—996X（国际）、CN11-5286/G3（国内）；
2. 2008年2月《中国宗教建筑的文化解析》发表于2008年2月下旬刊《科教文汇》，刊号：ISSN1672—7894（国际）、CN34—1274/G（国内）。