

魏晋隋唐时期“绶带鸟”图案寓意的东渐

The Symbolization of the Pattern of "Silk Ribbon Bird" had been Transmitted Eastward in Wei, Jing, Sui & Tang Dynasty

郭萍
Guo Ping

内容摘要：“绶带鸟”图案样式一度流行于魏晋隋唐的织物和墓室壁画中，本文从丝绸之路沿线的考古出土文物中收集并梳理这类图案资料，对该图案在中西文化交流大背景下发生的东渐进程，从历史、宗教和艺术等层面进行分析，探讨图案演变中，形式和寓意的变化原因。
关键词：魏晋隋唐、绶带鸟、寓意、东渐

“绶带鸟”纹图案在魏晋隋唐时期流行于墓室壁画和织物图案中，这种形式显然在中原汉民族美术中是一种外来的美术元素。从考古文物所展现其分布范围看，在中国境内这种图案样式散落在丝绸之路沿线地区，并从新疆境内向东传入中原腹地。对这些考古出土文物学术界都已经有了大量研究论著发表，从源和流的角度都对此图案有过深入浅出地分析。然而，尚未有文将这些文物资料按自西向东顺序，来分析此图案的东渐演变状况。本文将联系“绶带鸟”图案传播地区社会历史背景资料，对其演变情况进行历史、宗教和艺术层面的分析。

作为源图案，“绶带鸟”通常以组合图案样式出现，在文物中可见到的组合较多的有团窠围绕鸟纹的组合，团窠又以联珠形式最多，其后也有花瓣团窠，这种变化与图案演变有关。作为外来联珠团窠样式，应该是此纹样的考查源，以下就联珠团窠内饰“鸟”的母题纹样的东渐进行分析。

圆环形联珠纹饰随着它的载体在向东传播过程中，其中动物纹饰逐渐与植物纹饰结合，最后在汉地完全被植物纹所取代。这种变化说明图案所处的社会背景和所蕴含的民族思想发生了变化。对这一问题分析之初，不得不就“绶带鸟”中鸟的主体形象先做一个认识。

一、立鸟的形象

鸟的形象在粟特^[1]美术中较多，其演变较为繁杂，有出现在联珠团窠中的立鸟纹样，鸟形随着艺术的传播逐渐脱离其原来的寓意而走向装饰程式化的发展方向。正如格罗塞所指出的，“这种有着程式化的鸟类、格里芬（指骑士骑在

半狮半鹰上的图形）和怪物搏斗的花纹的萨珊朝的纺织品，对于第三至第十世纪间中亚的织造品是有影响的。”^[2]在索格底亚那地区8世纪中期开始流行^[3]的赞丹尼奇锦中有一种脖系绶带的含绶鸟，虽然织物遗存较少见，但在粟特壁画中有此图案出现可作为资料补充。一种联珠团窠中的立鸟纹较早流行于萨珊织锦中，以致流传至新疆、敦煌、青海等地的织锦中。对其名称的确定学术界并无统一标准，斯坦因曾将其称为“衔物立鸟”^[4]，新疆的考古发掘者将其称为“戴胜立鸟”^[5]，“戴胜衔绶鸾鸟”^[6]，唐代史书中称为“鹤衔瑞草”或“雁衔绶带”^[6]，夏鼐先生称之为“立鸟”等^[7]。这种系绶带的鸟有着独特的演变过程：伊朗底斯托的大流士（公元前522-486年）平定四海纪念碑残部，保留了希腊化时的希腊文以及具有浓厚希腊风格的有翼天使岩刻。天使手中捧着象征王权和胜利的王冠，反映了波斯人王权神授的观念。这种神授王冠的图案在帕提亚（安息）以后频繁出现，图案中的天使也逐步演变成鸟。鸟的形象就此带有王权的象征，这也是最初的象征意义。然而鸟的形象具体到某种自然界中对应的形象，则体现出一种多源的特点，有来自公鸡、鸭、雁、雀等较写实的外形。在粟特本土壁画中常见公鸡、鸭的特征，如粟特古国遗址片治肯特28号房间XXV壁画（图1）中生动的公鸡和鸭，这些形象的源流考证尚不很明晰，考古学家马尔沙克先生有论：粟特画家再造出的只是过时的或外国丝绸上惯用的一些传统艺术^[8]。至少可以肯定这些公鸡、鸭的图案最初来自粟特本土外，具体是来自波斯、拜占庭，抑或是其他地方，没有定论。但与东传粟特美术图案中的鸟对应可推测：粟特

美术中的公鸡、鸭已经是再造后的本土化，而且逐渐出现特征的模糊化，这种模糊是经历了传播后的交流又出现的雁纹、雀纹等变化，直到后来鸟的概念形象。下文对含绶立鸟的图像进行分析。

装饰母题——立鸟，一般以站立的形象出现，在粟特故地出土过立鸟纹多瓣银盘和立鸟多瓣银碗（图2）^[9]，盘中心装饰的鸟纹形象，尾短，体宽，与片治肯特28号房间XXV壁画中的鸟形比较则趋于概括的鸟形象，脖系飘动的丝带，口中衔珠串或环形物，在粟特银器中色彩用巧克力的棕色，红色和黄褐色，图案绘制也比波斯萨珊时期艺术品中制作精细的风格要粗糙得多，应该是粟特本土化的立鸟雏形。通过对这种高尚而端庄的鸟的力量刻画，此图案最初传递出一种帝王的权力象征，而并非一般的普通鸟禽。鸟口中所衔物的不同应该直接表示出独特寓意。

1. 口衔系绶带环的鸟

这种环与上文提到的形成联珠团窠的环应该是同一源流，代表“王权之环”。也流传于中亚西亚流行的纹饰中^[10]。在粟特遗址壁画中出现一种系绶带的生物总是飞在英雄上方。片治肯特住宅遗址：1北墙壁画左起第四人坐在宝座上，衣服上绘联珠条纹等图案，一手上举握一尖状物，一手举向前方飞来的鸟，鸟口衔一圆环；西墙上一位坐在交叉腿的椅上的人物，在其左边，与头平行的地方画着一个金色怪物，长着牡山羊的脚，正向此人敬献环形戒指，戒指上拴着彩带。（图3）马尔沙克先生在《粟特艺术中的神话、传说和寓言》一书中，解释此图反映内容为神话传说中“龙”王坐在一个营房的用具上。他的保护神是一只飞翔的白色带翼公牛，也戴着摆动的

注释：

[1] 粟特人原是生活在中亚阿姆河与锡尔河一带操中古东伊朗语的古老民族，从我国的东汉至隋唐时期，是往来活跃在丝绸之路上的主要商业民族，他们经商的同时也将自己和其他中亚民族的文化带入了丝绸之路沿途。

[2]（法）雷奈·格鲁塞：《近东与中东的文明》，常任侠译，上海人民美术出版社，1981。在文中，格鲁塞转引Dr. Falke的观点。

[3] 马尔沙克认为：赞丹尼奇锦开始在索格底亚那流行仅在740年之后，参见Boris I. Marshak, *The So-called Zandan j Silks: Comparisons with the Art of Sogdian, Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages*, Switzerland, p54.

[4]（英）斯坦因：《亚洲腹地》第二卷，1928年由牛津大学出版社出版，后又把书名改成《西域考古记》于1933年出版，转引自珍妮特·米斯基：《斯坦因：考古与探险》，田疆等译，新疆美术摄影出版社，1992，第371页。

[5] 新疆维吾尔自治区博物馆出土文物展览工作组：《丝绸之路·汉唐织物》，文物出版社，北京，1972。

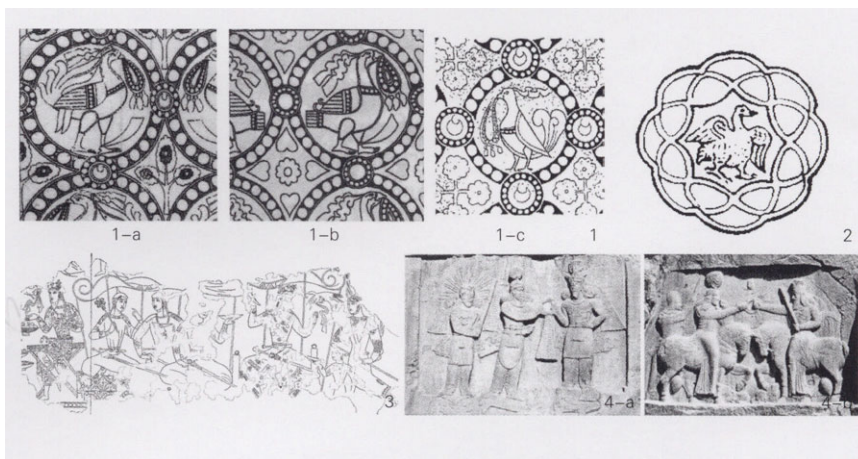
[6]（宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书》卷二十四《车服志》，中华书局，北京，1974。

1. a. 片治肯特 28 :XXV 联珠团窠公鸡纹, b. 片治肯特 28 :XXV 联珠团窠鸭纹

2. 粟特银盘立鸟纹

3. 片治肯特住宅遗址 : 1 西墙、北墙壁画

4. a. 塔克伊·布斯坦 (Ta-q-i-Bustan) 浮雕, 阿胡拉·马兹达授予阿德希尔二世“王权之环”, b. 阿胡拉·马兹达向阿德希尔授权



[7] 夏鼐:“新疆新发现的古代丝织品——绮、锦和刺绣”,《考古学论文集》,河北教育出版社,2002。

[8] Boris I. Marshak, *The So-called Zandan j Silks: Comparisons with the Art of Sogdiana*, p54.

[9] 图片参见齐东方:《唐代金银器研究》,中国社会科学院,北京,1999,图3-67,图3-69。

[10] 廖畅:“克孜尔石窟壁画分期与年代问题研究”,《艺术史研究》,2001.3,第356-357页。

[11] 祇教神祇。

[12] 参见《中国新疆壁画全集·克孜尔2》,天津人民美术出版社,1995,图193。

[13] 夏鼐先生《新疆新发现的古代丝织品——绮、锦和刺绣》一文中指出,在阿斯塔纳墓中:“在332号墓也出土有围绕绶带的立鸟纹锦”。

[14] 图片来自许新国:“都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究”,《中国藏学》,1996.1,第5页。

[15] 图片参见霍巍:“一批流散海外的吐蕃文物的初步考察”,《故宫博物院院刊》,2007.5,第34、35页。

[16] 粟特古国,唐代史称昭武九姓国。

[17] A. Stein, *Serindia vol II*, Oxford, 1921, p908-909.

[18] 姜伯勤:“敦煌吐鲁番与丝绸之路上的粟特人”,《东西交涉》,1986年,5卷1-3号。

绶带。西、北墙上人物正在接受衔环鸟授环的场景正如塔克伊·布斯坦 (Ta-q-i-Bustan) 浮雕和阿胡拉·马兹达授予阿德希尔二世“王权之环”和纳克伊·布斯坦 (Naqsh-i-Rustam) 浮雕所示:“阿胡拉·马兹达^[11]向阿德希尔授权”图中环形物具有相同的意义。(图4左右)这种衔环鸟代表神的旨意,是阿胡拉·马兹达的代表。可见,在粟特地区祇教中的信条同样遵循着琐罗亚斯德教的教义。只是在粟特这个王权衰弱的社会下,通过英雄神话故事体现这种神圣的神权意识对人们的统领作用。因此在粟特地区,这种王权之环的意义向神权转化。

这种母题沿丝路传播,“衔环雁”初见于克孜尔石窟第69、123窟壁画,二方连续饰于佛像头光或背光的边饰,其年代在6世纪中至7世纪中期,同图木舒克佛像背光衔环雁纹和片治肯特遗址壁画衔环飞鸟(图1)形象完全吻合。衔环雁也曾见于敦煌莫高窟中唐361窟西龕内雁衔环团花纹平基(图5),应该在图像中以圆环代表光明、权力,也是衔环的飞鸟在这些地方的祇教艺术体现。代表光明的含义与佛“头光”、“背光”表示散发光明的寓意正好完全吻合,是佛教艺术对祇教艺术形式的转借。

另外还有独立环形出现在团窠中,如吐谷沟第40窟立佛图边饰圆环联珠团窠纹和克孜尔石窟第8窟供养人服饰上的圆环联珠团窠纹^[12],这种圆环可认为是光明的象征,与佛给信徒带来光明或信徒(供养人)追求光明的思想相应。

2. 口衔珠链绶带鸟

含绶鸟嘴中所衔项链,与塔克伊·布斯坦 (Ta-q-i-Bustan) 浮雕中王者颈部

所佩带的项链近似。这种饰以联珠纹的项链,也多见于安息和萨珊银币。鸟衔珠链同样具有衔圆环的“王权”寓意;再者,由一个个象征天空的圆形连接成链,也象征天空由无数天体组成的概念。这种绶鸟母题传入粟特地区,粟特古遗址瓦拉赫沙壁画中有联珠绶带鸟纹的样式(图1),也见于巴米扬石窟壁画、库车地区的克孜尔石窟60窟壁画(图6)、库车漆制舍利盒等。珠链由圆珠和丝带混合制成未在汉地发现,这其中不能完全分清谁影响到谁,但至少能确定他们无论在粟特祇教中、还是巴米扬和克孜尔的佛教中都有相似的对天界意旨。正因为这种相同的指向,纹饰向东传播,在吐鲁番阿斯塔纳墓出土丝织物残片(图7)^[13];青海都兰吐蕃墓出土丝织物残片上的联珠团窠和团窠花瓣含绶鸟锦(图8)^[14];美国克利夫兰博物馆收藏的小孩衣物上和一件马鞍织物上的联珠对鸟含绶纹中都可可见^[15]。另在新疆克孜尔石窟壁画中含绶鸟纹,敦煌莫高窟158窟涅槃佛枕表面的衔珠链的含绶鸟图案中珠链没有太大变化。固原粟特后裔史索岩墓的凤鸟衔珠纹样和撒马尔干6号房间的雁衔珠串边饰也十分接近。可是一旦脱离了特定的文化环境,图案便很可能仅仅作为一种装饰母题而传播。在新的地区被借用、复制时,当地人很可能根据自身的知识来解读、判断,选择与自己的文化概念相符合的因素,或者往往会取其美的形式,舍弃内涵寓意,结合自己文化予以有选择的改造。因此,在吐鲁番,都兰出土织物上的衔珠串的含绶鸟除了象征吉祥,可能更多地突出了装饰功能。

二、衣物图案与配景纹样的变化

粟特索格底亚那地区的赞丹尼奇锦留存至今不多见,在壁画中反映的也很少。Von Falke 教授在研究了一组欧洲收藏的波斯式织锦后,分辨出共同的来源,并归属于呼罗珊 (Khor s n) 及乌浒河 (Oxus) 地区,即把它归于包括乌浒河 (阿姆河) 流域的伊朗东北地区。斯坦因根据得自莫高窟的标本,指出:“在千佛洞织物中发现的少数无疑是西方式的织品断片,非常可能不是从严格意义上的波斯及更远的近东携来的,而是在费尔干纳 ((Fargh n) 伸展到乌浒河的广阔地区生产的。这里有古代的工艺中心康国 (Samarkand) 和安国 (Bukhara)^[16],它们是丝绸陆路上的重镇,隋唐时期成为此种纺织品贸易的商业中心。^[17]在莫高窟藏经洞的标本,敦煌文书中称此锦为胡锦和番锦。^[18]从这些向东的粟特人移民地出现的图案中,可帮助我们认识团窠绶带鸟图案的真实属性。

此类图案的特点可综合各地所见文物之基本特征找寻其变化轨迹。可寻资料从索格底亚那地区经新疆至青海等地均可参见:

首先,索格底亚那地区7-8世纪古城遗址瓦拉赫沙壁画中有衔珠链绶带鸟联珠纹片治肯特28号房间XXV壁画^[19]中则多见联珠团窠内绘公鸡或鸭图案,可证黄色背景是瓦拉赫沙和片治肯特的联珠纹的典型特点;同样,在唐代阿斯塔那墓出土织物上的联珠团窠衔绶鸾鸟、鸳鸯纹锦^[20],以及青海都兰吐蕃墓出土文物中的团窠含绶鸟纹^[21]亦可见这种黄色背景的普遍性。

其次,鸟身的装饰规律:鸟身、翼和尾饰联珠条带纹,鸟尾部作板刷状;片治肯特28号房间XXV壁画、片治肯特12号房间XXV壁画、瓦拉赫沙遗址壁画、美国克利夫兰博物馆藏织物、阿斯塔那古墓织物、青海都兰吐蕃墓织物中的联珠鸟纹基本都具有这种典型装饰。

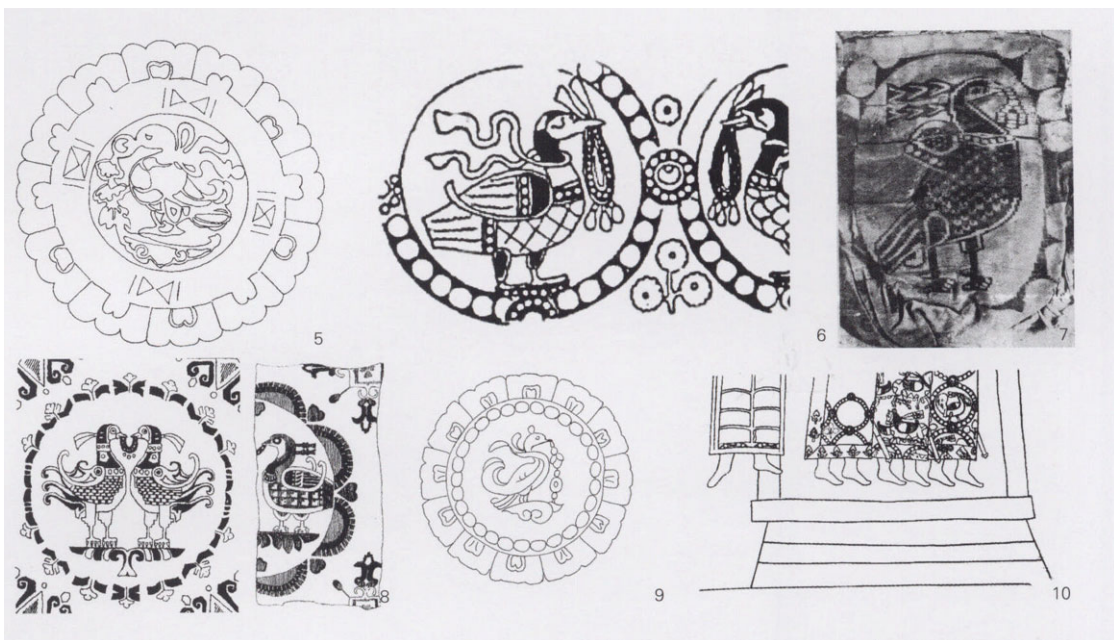
再者,鸟的排列和周围的配饰有所变化:1.立鸟在粟特遗址壁画中足部少见承托物,常为空置,而在东渐地区,如新疆、青海地区,鸟足多见承托物。考古资料显示有新疆克孜尔石窟60窟壁画中绶带鸟足踩在联珠饰横条装平板上和青海都兰吐蕃墓多见鸟足立于叶片向上左右水平伸展的棕榈叶纹上等,徐新国先生对青海织物中联珠纹的

分析中认为棕榈叶纹座属粟特系统,联珠饰横条装平板座为波斯萨珊系统。然而在东渐美术的图像中常有多种民族美术元素并存的现象,特别在新疆地区多元文化杂糅的现象更为突出,这里关注的既有联珠饰横条装平板座,又有棕榈叶纹座的立鸟图案只能解释为那种民族成分多而那种少,多与少又派生出新的样式,可把它们都归属在区别于粟特本土的粟特东传美术系统中。2. 粟特本土图案中立鸟多以单只出现,在东渐中多呈对鸟形排列,这也是一种样式的变化。3. 联珠团窠之间空隙处常配十字宾花纹样,这种宾花也有逐渐形成的过程,在片治肯特 28 号房间 XXV 壁画联珠团窠公鸡图案中,联珠圈纹外为三叶树形图案;而同一遗址壁画中的联珠团窠鸭图案,圈外为十字对称花形图案,这种十字对称形式还出现在片治肯特 12 号房间 XXV 壁画联珠团窠公鸡和鸭并列图案^[22]和瓦拉赫沙遗址壁画的衔珠链绶带鸟联珠纹中。三叶形树状与上下、左右对称的十字连接的花型,是图案排列中常用的配饰纹样,具体哪个先出现,由于这些图像资料基本都被笼统地考证在 8 世纪,故难以确定早晚。在东渐地区,特别是青海吐蕃墓中,这种十字花型出现多样发展的面貌。例如:青海都兰 DRXM9:S20-2 联珠团窠对鸟纹锦,宾花亦为椭圆形,中有藏蕾式样花;青海都兰 DRXM9, S3 联珠团窠对含绶鸟纹锦,宾花是一种颇具卷草风格的大型棕榈纹样^[23]。应该说,这种多样来自文化之间交流的作用。

最后,从织物的织法看,主要为斜纹纬锦,这是粟特锦的特点,也传播到东行的织物中。

结语

由上文推断,图案特征的变化与其寓意的变化应该有直接的联系。绶带鸟图案象征着帝王的神格化、王权神授,或者说帝王作为神再生不死的观念。前苏联学者 A. M. 别列尼茨基指出,其反映了一种祖灵崇拜的宗教现象。所谓祖灵,相当于琐罗亚斯德教的“守护力(fravashi)”^[24]。粟特人也有每年祭祆的大型活动,只是将王权神授的观念移位于对神和神话英雄的象征,寓意神的伟大、荣光、幸运和胜利以及对民众的庇佑,自然它们也具有吉祥、繁荣昌盛、幸运



等广泛的含义。这种图像“祖灵”崇拜思想和象征吉祥的寓意也随粟特移民的生活方式东渐,进入墓葬美术中。在吐鲁番阿斯塔纳墓出土的覆面织物与墓葬仪式有关,新疆地区东汉、魏晋至隋唐时期墓葬中经常在尸体面部盖有织物覆面,上面的绶带鸟图案的寓意与当地丧葬文化有关。(图 7)在中国古代墓葬艺术中,始终围绕对死者死后另外世界的期盼为主旋律,陪葬物中的这类西来的图案自然参与此旋律中,既有吉祥意义也应该是对再生或者长生的美好愿望。

这种流行式样之所以有市场,则可从以下方面来认知:

一是社会原因。由于民族之间的交往日渐频繁,对文化认知与信仰上会取得一些共识。粟特人织造的绶带鸟锦,通过商贸活动散布着自己的文化。在丝路沿途与佛教交流,与当地民间信仰交流,进入石窟寺庙和墓葬美术中,出现了改良后的新样式。比如敦煌莫高窟壁画 158 窟佛头枕上,站立在祥云上的含绶团窠鸟纹的新样式,线条也以唐代流畅飘逸的曲线勾勒(图 9);隋代联珠孔雀贵字纹锦中的孔雀形象为口衔绶带或花,是一种独特的姿势;当然还有不少这样的例子,比如还有凤凰、鸳鸯等的图样融入,这些变化就来自民族间文化的认同。

二是商业原因。在汉地织锦向西寻求更好的销路时,为了赢得最大的利益,有意采取西方异族的审美兴趣,对产品进行相应的改造,制造商迎合消费者的

审美与使用需求,织造出他们喜爱的联珠绶带鸟等图案。

三是心理原因。因为不曾或者没必要完全了解这些图案的寓意,汉地织工主观加入了自己的认识,比如加入汉字的图案和从抽象动物外形走向汉地写实的动物形象的图案。这些美术样式反过来又影响了西方的美术图像的发展,比如这类鸟在外形上发生过很多变化,尾巴变大变长的形象出现在粟特壁画中。索格底亚那地区阿弗拉西阿卜古遗址的使节厅壁画——祖先祭祀图中最左边塔门内站立穿着华丽的人物,身着绘有联珠团窠纹的锦袍。其中一人锦袍图案为联珠团窠鸟纹。联珠圈内的鸟尾较大,像似孔雀尾。(图 10)因此这种变化又来自双方的心理认同,也可能由于人们对于心中期待的神秘“天界”的认识相似,或者对另外某种观念的不谋而合。

5. 雁衔珠串团花纹平票,中唐,莫高窟 361 窟西龛内

6. 6-7 世纪新疆克孜尔石窟 60 窟壁画中联珠绶带鸟纹藏柏林印度艺术博物馆

7. 联珠团窠衔绶鸾鸟纹阿斯塔那古墓 60TAM332:17

8. 青海都兰吐蕃墓出土丝织物残片,花朵和花瓣团窠含绶鸟纹

9. 莫高窟 158 窟涅槃佛头下的半圆形物体表面的图案局部

10. 阿弗拉西阿卜使节厅壁画局部

[19] 同 [8], p56, fig29.

[20] 新疆博物馆考古队:“吐鲁番哈喇和卓古墓群发掘简报”,《文物》,1978.6.

[21] 参见北京大学考古文博学院、青海省文物考古研究所编著:《都兰吐蕃墓》,科学出版社,北京,2005.

[22] 同 [8], p57, fig31.

[23] 参见许新国:“都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究”,《中国藏学》,1996.1.

[24] 转引自(日)田道胜美:《安国的金驼座と七有翼双峰骆驼》,《オリコソト》,1982,第 50-72 页。