

欢迎按以下格式引用:桑俊,卢洋.撒马尔罕大使厅北墙壁画凤舟竞渡图像研究[J].长江大学学报(社会科学版),2024,47(3): 45-49.

撒马尔罕大使厅北墙壁画凤舟竞渡图像研究

桑俊¹ 卢洋²

(1.长江大学 人文与新媒体学院,湖北 荆州 434023;2.武汉职业技术学院 体育美育工作部,湖北 武汉 430074)

摘要:运用米克·巴尔当代符号学的方法对撒马尔罕大使厅北墙壁画凤舟竞渡图像进行分析,有助于探究凤舟竞渡图像背后承载的文化意蕴。画匠将唐高宗狩猎与武则天泛舟进行空间并置,试图通过两种不同性质的图像叙事,展示武力与和平、生命与死亡之间的冲突,从而进一步释放画面的情感张力。凤舟造型融合了唐朝和粟特文化元素,塑造了怀柔主题的女性文化空间,丰富了唐代端午凤舟竞渡研究。

关键词:女性空间;唐代凤舟;端午竞渡;图像叙事

分类号:G03 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2024)03-0045-05

乌兹别克斯坦的撒马尔罕是丝绸之路上的重要商贸城市,隋唐时期是西域粟特人城邦国家康国的首都。唐高宗击败西突厥统治中亚后,康国归安西都护府所管辖。康国都城遗址于 1868 年被发现。上个世纪 60 年代,人们在此展开了大规模的系统化发掘,此处遗址出土了唐代康国国王拂呼缦(Vargoman)的大使厅壁画。大使厅是拂呼缦接待宾客的场所,在大使厅的四面绘有大型壁画,其中,北面墙壁上描绘的是狩猎的唐高宗以及在太液池泛舟的武则天^[1]。

针对撒马尔罕大使厅北墙壁画,学界争议不断,主要有“龙舟竞渡说”和“凤舟竞渡说”两种观点。撒马尔罕大使厅北墙壁画折射出唐代的社会生活、风土人情、政治历史、艺术审美等因素。壁画不仅涵盖了人物、情节、时间、环境四大要素,而且在一定程度上成为当时情景的视觉传递,是目前图像学分析研究的主要参照。笔者尝试将焦点集中于撒马尔罕大

使厅北墙壁画凤舟竞渡图像,探索凤舟竞渡图像的文化意蕴。

一、撒马尔罕大使厅北墙壁画凤舟竞渡图像的“换框”解读

(一)唐代端午节泛龙舟框架

康马泰和克尼斯托弗莱认为,北墙壁画表现的是唐朝端午节,而南墙粟特墙表现的则是粟特新年——“纳乌鲁兹”。粟特人属于东部波斯人。北墙画面与南墙画面之间存在潜在的时间关联性,二者在天文历法日期上同步。在此基础上,葛乐耐运用历法推算,认为撒马尔罕大使厅壁画是 658 年康国附属唐朝后所绘,而 660 年或 663 年则是撒马尔罕大使厅壁画创作年份的最佳答案。康马泰认为该图景体现的是中国传统端午节,武则天泛龙舟而行的情景^[1]。依据康马泰、葛乐耐等学者关于壁画时代的推定,笔者认为撒马尔罕大使厅北墙壁画所绘帝

收稿日期:2024-01-08

基金项目:湖北省教育厅哲学社会科学研究指导性项目“图像学视角下荆楚非遗文化溯源与特质研究——以荆楚‘凤舟为例’”(21G243);武汉职业技术学院校级大思政建设专项课题“‘大思政课’理念下高职院校体育协同育人机制实践路径研究”(2022DSZZX009)

第一作者简介:桑俊(1970—),女,湖北公安人,教授,博士,主要从事民俗与非遗保护研究。

通信作者:卢洋(1980—),男,湖北洪湖人,副教授,主要从事民俗体育研究,E-mail:120804148@qq.com。

后即唐高宗李治和武则天。

(二)龙舟首“中亚龙——格里芬”框架

毛铭认为,撒马尔罕大使厅北墙壁画中武则天形象的女性所乘坐的龙舟,并未以龙头外形呈现,反而以格里芬代之。中亚人把守护黄金的鹰嘴狮身兽视为龙,显而易见,这条舟的舟首所绘的是中亚的龙,粟特画匠意识中的中国龙可能就是这个样子。粟特画匠创作壁画时,依据的是他们的绘画认知和艺术想象,他们把守护黄金的格里芬即鹰嘴狮身兽作为龙,因为他们不知道中国龙的样子。她还进一步举出与龙舟首图像相同的考古实物的例证,即阿富汗吐哈特-伊-沙金遗址出土的宝剑,其剑柄是格里芬头像。^{[2](P187~197)}

(三)“穆王西征”典故中的鸟舟龙浮框架

王静、沈睿文认为,撒马尔罕大使厅北墙壁画并没有表现唐朝端午节,而是采用《穆天子传》中“穆王西征”的典故来规划整个壁面内容,其中,穆天子的狩猎和鸟舟龙浮行为分别由唐高宗和武则天来完成。^[1]壁画左侧的鸟舟内容准确地反映了《淮南子·本经训》中的“龙舟鹢首,浮吹以娱”。在武则天泛舟图中,舟下的鱼尾怪兽由原来的海怪改造为阿姆河神提斯特里亚(Tiștrya),它与琐罗亚斯德教神话中河神、水神的形体关系密切。撒马尔罕大使厅北墙壁画应该是有来自唐都长安画匠的直接参与,他们与粟特当地艺匠合作完成壁画的绘制。大约在 658 年,在拂呼缦的敦请下,唐朝使臣董寄生前来加封。这些长安画匠随之一起来到当地。^[1]学者谢尔盖·A·亚岑科在《阿弗拉西阿卜“大使厅”7 世纪壁画所见外国使者及撒马尔罕居民服饰的历史渊源》中指出,G·V 希什吉娜的团队完成阿弗拉西阿卜壁画新一版的摹本后,“龙舟场景”中的一个细节被注意到,其上有一位中国画匠的私印,用象形文字表现,但复制技术一般。这可以很容易地用绘画传统中明显的元素来解释,用以描绘船只中人物姿态等细节。显然,撒马尔罕的艺术家使用了于阗美术的粉本来表现这一不寻常的具有“种族意义”的母题,并加入了一些与场合相适应的细节。^[3]

(四)四川广元鸟舟民俗竞渡框架

韦秀玉等认为,撒马尔罕大使厅北墙壁画描绘了唐高宗猎豹和武则天乘舟的场景,该图像舟头为鸟形,是迄今文献中最早的鸟舟图像。唐时,为纪念武则天的诞辰,四川利州(今广元)开创了划凤舟的

习俗。武则天乘鸟舟的图像具有特别的象征意义,其行威武、祥和而神圣。从西周到唐代,鸟舟曾作为神圣的器具在节日或重要活动中使用,而且凤舟文化传承有着明晰的脉络。^[4]

(五)唐风中国画法的西域推广框架

姜伯勤指出,撒马尔罕大使厅北墙壁画“唐仕女凤舟图中,一唐妆女子所持乐器为一箏或瑟,可与敦煌莫高窟 220 窟及 27 窟所绘箏比较。此种乐器为中土乐器,康国壁画中绘此乐器,显然是依据了从中国传去的画样”^[5]。田兆元指出,“一带一路”地区凤舟文化早有流传,凤舟文化的海外资源谱系值得深入研究,这对于“一带一路”文化交流具有深远的意义。凤舟文化是世界性文化谱系,具有十分重要的文化价值。^{[6](P117~118)}

综上,撒马尔罕大使厅北墙壁画依据了中国唐代传去的画样,受唐代中国画风的影响,形成了希腊—中国风的特征^[5]。撒马尔罕大使厅北墙壁画描绘了唐高宗猎豹和武则天乘舟的场景,表现了唐朝端午节。针对武则天所乘之舟,学界呈现两种观点:其一认为武则天所乘之舟为龙舟,且舟首造型为中亚龙;其二认为武则天所乘之舟为鸟舟,是目前发现的文献中最早的鸟舟图像。

二、撒马尔罕大使厅北墙壁画图像的空间划分

巫鸿提出了“中国绘画中的女性空间”概念,认为研究者需要将女性人物作为绘画空间的组成因素来考察,释读超越画面形象的意义。^{[7](P17)}撒马尔罕大使厅北墙壁画中,凤舟承载的是以武则天为代表的女性,从女性空间视角审视撒马尔罕大使厅凤舟竞渡图像,有助于将被孤立的武则天形象还原到其所属的壁画、建筑和社会环境中。撒马尔罕大使厅北墙壁画凤舟竞渡图像本身是对空间的视觉表现,由画面元素组成的画面空间与周围环境以及观看者形成共存、互动关系,一起构成了以表现女性题材为中心的女性空间。对撒马尔罕大使厅北墙壁画中的凤舟图像进行综合分析,将关注点集中于北墙壁画图像之间的空间联系,可以进一步揭示撒马尔罕大使厅北墙壁画的创作意图,发现隐含在图像符号背后的深层意义。

撒马尔罕大使厅北墙壁画线图与唐高宗猎豹图(图 1)以弯曲河岸将整体画面区分开来,壁画右侧以唐高宗形象的狩猎者为主。他骑马猎杀同一头豹的画面在图 1 中多次出现,只见他手持长矛刺豹,豹

颓然倒在马蹄边。图 1 展示了唐高宗形象的狩猎者弯弓、持矛猎豹的多种形态,画面整体笼罩着死亡氛围,力图表现唐高宗崇尚武力、征服猛兽、骁勇善战的特征。画面中唐高宗形象的狩猎者右侧跨一胡禄。胡禄本身就是突厥语“Qurluqr”的音译,汉文典籍中“胡禄”最早出现在梁武帝大同九年(543)的《玉

篇》中,《玉篇》明确记载胡禄即“箭室”。胡禄是梯形束脖式筒形箭囊的专属称谓,是从丝绸之路传到中国的器物。唐高宗形象的狩猎者左侧的横条纹饰特别醒目地露出上端,用以衬托主要人物唐高宗的高大形象。显然,图 1 中弯弓射箭与持矛猎豹的是同一人。



图 1 撒马尔罕古城大使厅北墙壁画线图与唐高宗猎豹图^[8]

图 1 画面采用类似于宗教人物的绘画方法,不仅对主要人物唐高宗形象的狩猎者进行放大处理,而且重复并突出描写猎杀场景。其中,唐高宗形象的狩猎者出现了 6 次,豹出现了 6 次,作者试图通过画面重复彰显主要人物的核心地位。画面中有一处细节并未出现猎杀场景,唐高宗形象的狩猎者勒马面朝正在河中泛舟的武则天形象的女性,右侧狩猎画面与左侧泛舟情景有机串联起来。

唐高宗猎豹图像主要展示其杀伐征战之武力。画面以河流为界,唐高宗形象的狩猎者临河止戈勒马,朝向左侧泛舟人群。河中两舟,靠近岸边一舟,男性随从正在搬运货物;另一舟上皆为女性,她们正在河上泛舟。泛舟图像主要展现宁静、祥和、放养生息的画面。画匠将唐高宗狩猎与武则天泛舟进行空间并置,试图通过两种不同性质的图像叙事,展示

武力与和平、生命与死亡之间的冲突,从而进一步释放画面的情感张力。

三、撒马尔罕大使厅北墙壁画风舟竞渡图像的女性空间视角解读

《通典》记载:“何国,隋时亦都那密水南数里,亦旧康居地也。其王姓昭武,亦康国之族类。国城楼北壁画华夏天子,西壁则画波斯、拂菻诸国王,东壁则画突厥、婆罗门诸国王。胜兵千人。其王坐金羊座。风俗与康国同。东去曹国百五十里,西去小安国三百里,东去瓜州六千七百五十里。大业中及大唐武德、贞观中,皆遣使来贡。”^[9]古代文献记载撒马尔罕大使厅北墙壁画的主要人物之一是“华夏天子”“中华古帝”,与之同行者皆为当时各国君王。值得关注的是,北墙壁画不仅呈现了粟特的仪式空间,而

且将武则天的形象呈现在世人面前,因此,从女性空间视角来解读撒马尔罕大使厅北墙壁画凤舟竞渡图像,成为重要的切入点。

综合王静、沈睿文的分析,撒马尔罕大使厅北墙壁画有唐朝绘画师的参与^[1],因此,笔者认为撒马尔罕大使厅北墙壁画符合唐朝文化语境,具有明显的唐朝文化印记。图像中多重元素皆将舟中核心人物指向武则天。公元 664 年,武则天垂帘听政,自此树立了和唐高宗并尊的地位。

在撒马尔罕大使厅北墙壁画左侧线图与壁画左

侧图(图 2)中,舟中共十人,皆为女性。“鸟首”与舟身有着明显区分,“鸟首”为金色,舟身为朱红色。舟中有两人手持云和琴两种乐器,舟首、舟尾各有一名侍女,她们皆站立持桨,作划桨状。左侧水面中“鸟舟”与后面的随从之舟也做了明显的区分,随从之舟并无“鸟首”,且随从皆为男性。与撒马尔罕大使厅北墙壁画右侧风格截然相反,左侧“鸟舟”与画面中的动物、植物和谐共生,整体呈现祥和、光明、生生不息的氛围,力图展现武则天施食怀德的特征。



图 2 撒马尔罕古城大使厅北墙壁画左侧线图与壁画左侧图^[8]

壁画左侧女性泛舟图像中,最左侧,一条蛇正在追逐捕食一只青蛙。舟中女性均以正面示人,中间体格外貌富态者(武则天形象的女性)格外引人注目,其比例尺寸明显大于旁人。舟首,一位侍女左手食指指向蛇的方向;而另一位坐立的侍女,左手扶着旁边侍女的右肩,右手垂放,似乎是受到了惊吓。武则天形象的女性则将右手藏于袖内,并置于下颌处,似在端详水中物体,左手则指向鱼群,似在投食。其视线与四条鱼相接,顺时针呈现“卍”字造型。紧靠鱼群右侧的是荷花、荷叶和两只水鸟。荷叶右侧,武则天形象的女性的脚下、船的正下方,是琐罗亚斯德教的吉祥神兽塞伊娜,它正望向舟中武则天形象的女性。塞伊娜的右侧,一只展翅水鸟口衔蛇状环形生物,正欲喂食三只引颈幼鸟。舟尾上方有两条鱼,其造型与鱼群部分相似。

关于图 2 舟首造型,有专家认为是格里芬。格里芬是起源于两河流域神话传说的一种神兽,最早是鹰首狮身的形象,带有双翼,后来在传播过程中,逐渐产生了各种变形,如狮首格里芬、羊首格里芬

等。^{[10](P142)} 鹰(鸟)首,狮身,有双翼是本来意义上的格里芬,其他为广义的格里芬。^[11]笔者认为,图 2 中舟首的实物造型应为本来意义上的鹰(鸟)首格里芬。格里芬是最早的草原帝国斯基泰王朝(古希腊文献称为西徐亚王朝)的崇拜物狮鹫,混合了两种动物界的王,即天上的鸟类之王和地下的万兽之王,是一种非常强有力的象征,是古希腊和古罗马神话中金子和财富的守卫者。鹰(鸟)首格里芬造型,既涵盖了天上的鸟类之王和地下的万兽之王,又符合武则天的身份。莲花在古代西亚代表太阳,祆教(即琐罗亚斯德教)教义中崇尚日月,表示光明,舟首的莲花纹饰代表水与权威。宋普润大师法云在《翻译名义集》卷六《唐梵字体》篇第五十五《华严音义》云:“案卍字,本非是字。大周长寿二年,主上权制此文,著于天枢,音之为万,谓吉祥万德之所集也。经中上下,据汉本总一十七字,同呼为万。”^①武则天为其定音为“wān”。卍字符号是早期拜火教表达太阳与光明的符号。卍字符号的鱼群造型将怀德与普度众生、信奉佛教的武则天形象进一步符号化。

① 释法云:《翻译名义集》,景南海潘氏藏宋刊本。

图 2 中舟的正下方,还有一个中古波斯文化圈流行的吉祥神兽塞伊娜,其造型上身是一双马蹄足,下身是卷曲分叉鱼形尾,且张开双翼。^[12]塞伊娜恭敬地伏在舟身的正下方,并将视线投向武则天形象的女性,似在听从其吩咐。侍女们将视线投向塞伊娜右侧,只见一只展翅水鸟口衔蛇状环形生物,正欲喂食三只引颈幼鸟。图像整体呼应,似乎在诉说有了唐朝二圣的照拂,在神明塞伊娜、格里芬的庇佑之下,王朝将克服困难,朝向光明的美好未来发展。

撒马尔罕大使厅北墙壁画风舟竞渡图以女性随从的音乐性伴奏,进一步营造了仪式化的空间。唐朝吸收和借鉴了许多优秀的外来音乐文化元素。图 2 描绘了唐朝端午节风舟竞渡场景,女性持乐器者手持云和琴,辅以粟特元素的符号化语言。

四、撒马尔罕大使厅北墙壁画风舟竞渡图像的文化意蕴

(一) 风舟造型融合唐朝和粟特文化元素

将撒马尔罕大使厅北墙壁画置身不同文化语境,我们会得出不同的解读结论。关于武则天形象的女性所乘之舟,学界呈现出龙舟和风舟两种观点,焦点集中在舟首造型上。中国风格的绘画西传在一定程度上为撒马尔罕大使厅北墙壁画的绘制带去了图样与程式的参考,撒马尔罕大使厅北墙壁画融汇唐风和希腊绘画风格,最终形成了当时的粟特画风。撒马尔罕大使厅北墙壁画风舟图像融合了粟特文化元素,其舟首的造型并未出现翅膀,而是以鹰首格里芬的形象出现。鹰首格里芬舟首造型象征鸟类之王和万兽之王,是一种混合体的图腾崇拜形式,是当时的画匠经过改良后形成的融合体的风舟造型。

(二) 塑造怀柔主题的女性文化空间

宫廷画师视角下的皇家端午竞渡仪式图像,是女性权力的视觉表达。画师清楚地告诉我们:源自武则天在唐朝的影响力,女性在节庆活动中的参与程度提高,与男性处于一种动态平衡的分据态势。撒马尔罕大使厅北墙壁画对唐高宗形象的狩猎者的描绘,主要是通过张扬的身体动作、刺杀搏斗的情景,表达磅礴的气概和大国风范。对于武则天形象

的女性的描绘,则主要通过融合唐朝、粟特文化符号,传递普度众生、怀柔天下的思想意识。在静与动、阴柔与阳刚的对比之下,撒马尔罕大使厅北墙壁画风舟竞渡图像塑造了以武则天为主的风舟竞渡仪式空间。

(三) 丰富唐代端午风舟竞渡研究

撒马尔罕大使厅北墙壁画是最早记载武则天参与端午风舟竞渡仪式活动的珍贵资料,是唐代皇家端午竞渡活动的有力证据。在端午竞渡仪式空间中,风舟是国家象征符号,反映了龙舟之外的其他类型舟船端午竞渡的发展轨迹,映射出以武则天为代表的女性端午竞渡习俗,展现了唐代东西方文化交融的历史风貌。撒马尔罕大使厅北墙壁画丰富了唐代端午风舟竞渡研究。随着“一带一路”国家中更多中华风舟文化传播资料的逐步发掘,未来的研究将更加立体地呈现中华风舟的发展面貌,为探索不同时期风舟图像表征和相关研究提供样本和思路。

参考文献:

[1]王静,沈睿文.《穆天子传》与大使厅北壁壁画[J].丝绸之路艺术研究,2017(5).
[2]毛铭.唐高宗猎豹与武则天乘龙舟——解读撒马尔罕大使厅壁画[A].丝路回音:第三届曲江壁画论坛论文集[C].北京:文物出版社,2020.
[3]Sergey A. Yatsenko. The Costume of Foreign Embassies and Inhabitants of Samarkand on Wall Painting of the 7th c. in the “Hall of Ambassadors” from Afrasiab as a Historical Source[EB/OL]. http://www.transoxiana.org/0108/yatsenko-afrasiab_costume.html.
[4]韦秀玉,杨童.洪湖风舟竞渡:艺术史视角下的女性参与价值[J].社会科学动态,2018(6).
[5]姜伯勤.敦煌壁画与粟特壁画的比较研究(摘要)[J].敦煌研究,1988(2).
[6]田兆元,桑俊.追本溯源:风舟竞渡暨端午节文化学术研讨会论文集[C].武汉:武汉大学出版社,2018.
[7]巫鸿.中国绘画中的“女性空间”[M].北京:三联书店,2018.
[8]撒马尔罕古城大使厅北壁壁画[J].美术研究,2017(5).
[9]杜佑.通典[M].北京:中华书局,1988.
[10]李零.入山与出塞[M].北京:文物出版社,2004.
[11]赵立波,张烈.元代丝织品中的格里芬图像研究[J].装饰,2018(7).
[12](意)康马泰.鲜卑粟特墓葬中的波斯神兽解读[J].毛民,译.内蒙古大学艺术学院学报,2007(3).

责任编辑 叶利荣 E-mail: yelirong@126.com