

试解读新疆出土两方对鸟纹铜印的图像风格

吴佳玮

内容提要：图像印历来在中国印中处于弱势地位，因而许多出土的图像印实物没有得到足够的重视。然而，在我国的西北地区如新疆维吾尔自治区，由于处于丝绸之路的要冲，和有着较强图像印使用传统的域外文明如波斯、贵霜、罗马等有着长期的接触，诞生过独具特色的图像印作品。这些作品反映了域外文化、当地文化和中原文化的交流、融合过程，对印章发展史和人类文明史都具有重要意义。本文以新疆出土的两件对鸟纹铜印为例，尝试比较、分析，解读其纹饰含义和风格源流，并讨论我国西北地区印章图像发展的模式和动因。

关键词：域外印 图像印 对鸟纹 新疆 丝绸之路

中国古玺印起源于商代，首度兴盛于战汉时期。而最初的印章纹饰即呈现图像与文字杂糅的态势^[1]。至战汉时期，文字印居多，而图像印逐渐减少且重要性往往不及。此后直至近代，图像印一直处于弱势地位，因而许多出土实物没有得到足够的重视，相关的研究也较少。相比之下，域外许多地域和文明有着漫长的图像印使用传统，重要的印章往往使用图像为纹饰主体，文字作为辅助，纯文字印章反而相对较少。关于域外文明的印章纹饰变迁，韩回之先生《印章的起源流传和中国古玺的崛起》一文已有详细论述^[2]，恕此处不再转述。

我国西北地区如新疆维吾尔自治区，由于地处丝绸之路要冲，和有着较强图像印使用传统的域外文明如波斯、贵霜、罗马等有着长期的接触。在此过程中，这些域外文明的图像印随着商贾的流动和人口的迁徙进入我国西北地区，而这一地区的居民也受其影响，有着长期制作和使用图像印的传统。可以观察到，图像印和文字印在这里得到并重发展，甚至在很长的时期内，图像印的重要性超过了文字印。

新疆地区的图像印作品受到域外不同文明以及中原文化的影响，融合百家，独具特色。它们反映了丝绸之路上东西方文化以及当地文化互相碰撞、融合的过程。研究这些印章，势必对我们更深入地了解印章发展史和东西方文化交流史大有裨益。

遗憾的是，历史上对于图像印的不够重视，沙漠保存环境的特殊性，早期考古报告上分类的不严谨，以及20世纪初来自欧美日的“探险家”以各种名义对于我国西北地区的掠夺式“考古发掘”所造成的大量出土实物的外流和考古地层信息无法挽回的丢失，都为科学地研究该地的印章发展构

[1] 何毓灵、丘占伟：《论殷墟出土的三枚青铜印章》，《考古》2012年第12期。

[2] 韩回之：《印章的起源流传和中国古玺的崛起》，《篆物铭形——图形印与非汉字系统印章国际学术研讨会论文集》，西泠印社出版社2016年版。

成了重重障碍。近年来西方对丝绸之路印章的研究热情渐淡，论著不多，而所存实物文献资料却浩瀚复杂。重新系统化地梳理资料，分类鉴别比较，势必无法在很短的时间内完成。本文仅以两方出土于新疆维吾尔自治区的对鸟纹铜印为例，试做比较、分析，以解读其图像含义和风格源流等，希望能对后续更深入系统的研究提供一些思路。

两方对鸟纹印的出处和保存现状

本文讨论的两方对鸟纹印均为铜质。其中，第一方出土于和田，20世纪初由斯坦因组织的“中亚探险队”发掘，现藏大英博物馆（图1）。第二方亦为20世纪初发现于新疆，由日本西本愿派门主大谷光瑞所组织的“中亚探险队”所获，具体出土地不明，现藏旅顺博物馆（图2）。

第一方印曾著录于斯坦因《西域考古图记（Serindia）》^[1]，描述为：“方形铜印，背后有钮……纹样：双鸟相对站立，翅上举。鸟足下物体不明，上方为长角的圆盘（？）……”^[2]该藏品亦可于大英博物馆网站上搜获其彩色照片和图鉴等（图3），入藏号为1902, 1220.53。大英博物物的描述如下：“断钮铜方印。印面饰文是二鸟相对，立于莲座上。二鸟之间似有树干长出，其枝叶蔓及二鸟上方左右。”^[3]由图可见印钮为鼻钮，中间断裂。印面四周有单层方框，二鸟其间的“树干”呈上小下大，状似一锚；鸟下方的“莲座”与佛教图画中常见的莲座不同，亦似一对带叶枝杈向两侧平行伸展。关于这方印，大英博物馆和斯坦因的著录均未断代，后文试讨论之。

第二方印为大谷光瑞所得，但笔者未曾获得相关著录原文，故不知出自新疆何地以及如何发现。入藏旅顺博物馆后，曾著录于《新疆出土的肖形印介绍》一文^[4]。文中指出其图像“表现一对玉鸟相视而立的情景，周围花絮缤纷。玉鸟以其能够发出美妙的声音，又称美音鸟”。该文并将此印年代断在东汉。此处的美音鸟当指佛教中的迦陵频伽鸟，又称妙音鸟、美音鸟。关于此处所

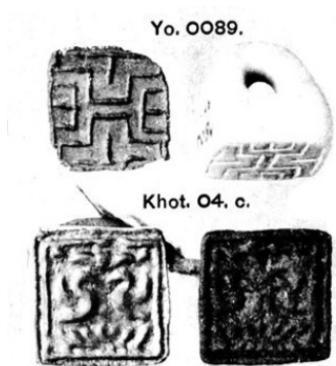


图1



图2



图3

[1] 标号Khot. 04. c, 参看[英]斯坦因:《西域考古图记(Serindia)》, 1921年, 第IV章, 第iii节, 及图版V。

[2] 此处原文为英文, 由笔者译中(包括问号)。

[3] 此处原文为英文, 由笔者译中。

[4] 王珍仁、孙慧珍:《新疆出土的肖形印介绍》,《文物》1999年第3期,黑白图版二:32。

谓“美音鸟”，可以参考陈雪静在《迦陵频伽起源考》^[1]中的介绍，即“迦陵频伽一词见于佛经，是梵文Kalavinka的音译……因其声音美妙动听，婉转如歌，故又名美音鸟”，以及迦陵频伽是“古印度神鸟（Musikar）和古希腊有翼神像的组合”，为佛教吸收，并“给这种司文艺的人首鸟赐名‘迦陵频伽’”。值得注意的是常见的美音鸟多是人首鸟身。

图像风格

中亚和中国西北地区被誉为“古代文明的十字路口”，自古是东西方文明的交汇之地，在历史上曾受到包括古希腊、古罗马、古代波斯、古印度和华夏中原文明在内的诸多影响，在艺术上兼容并蓄、博采众长，呈现出多元而灿烂的风貌。

斯坦因在论及其在和田地区的印章发现时也曾提到存在多种来源，包括本地制作、舶来品及受外来印章影响而作的仿制品。但在列举这些来源的例子时，斯坦因并未提及上述那件对鸟纹铜印^[2]。

以笔者拙见，要判断一件印章图像的风格来源或制作者的文化背景，横向比较是必不可少的。故此略将斯坦因发现的此件对鸟纹铜印和其他文明的同类印章图像作一比较，以辨析其制作和使用的年代。由于图像上存在相似性，在得到一定线索后，对于旅顺博物馆所藏的对鸟纹铜印的图像来源判断也会更为方便。

和域外印章图像的对比

实际上，类似的构图在西亚和中亚的印章及其他艺术品上由来已久。如，叙利亚和安纳托利亚地区青铜时代晚期^[3]的滚筒印章上就常见两个人物、两只动物或异兽，或一兽一人对面站在一株树（或形似树的杖状物）的两侧的图像场景（图4）。这类图像很可能和西亚的“生命树”崇拜有着关联。在两河流域最古老的史诗《吉尔伽美什》，以及一则叙述“伊塔那（Etana）的飞升”的神话^[4]中，都提到了具有神奇力量的植物，可以让人长生不老或赐予他们子嗣。专门司掌植物的地府神祇名为宁吉西奇达（Ningishzida），有学者认为著名的书吏阿达（Adda）滚筒印章上（图5）那棵枝叶繁茂的树正是象征这位神祇。^[5]此类“生命树”的图像在两河流域的中亚述和新亚述时期

[1] 陈雪静：《迦陵频伽起源考》，《敦煌研究》2002年7月。

[2] 斯坦因在《亚洲腹地考古图记》的正文中完全没有提及这件印章，只在最后的发掘品列表中列及。因此也可以猜测他不确定这件印章的风格归属。但是根据印章的形制，以及后文笔著将提到的诸多原因，大量接触中亚文物的斯坦因应该是清楚这件印章的风格归属的。

[3] 即大约公元前1500年至公元前1200年之间。

[4] 该神话提到一头巨鹰驮着伊塔那到天堂去采摘一种植物，这种植物有着让他拥有子嗣的力量。

[5] 参看巴克尔（Tom van Bakel）：《著名的阿达印章的秘密（The secrets of the famous Adda seal）》，这是发表在Academia的一篇评论。



图4



图5



图6



图7



图8

有着更为壮观和优雅的表现，格里芬精灵^[1]、着鱼皮的精灵和有翼的人形精灵等往往站在枝叶繁茂的树两侧采摘果实。在这些不同的组合中，“生命树”两侧的人物和动物处于崇拜或簇拥的地位，使整个构图有着极强的宗教象征意义。但是，此类构图中较少见鸟类出现，在叙利亚和安纳托利亚地区青铜时代晚期的滚筒印章上有时会出现大型鸟类（其中一些实际是鹰头狮身的格列芬）。而在新亚述的滚印上，只有争斗场景中会出现被英雄或神人攻击的鸵鸟，其他小型鸟类通常只是填充元素^[2]，不作“生命树”两侧的主要构图元素使用。

此类构图手法一直沿用到新巴比伦时期（公元前7世纪至前6世纪）和阿契美尼德波斯帝国时期（公元前550—前331）。这一时期，由于滚筒印章逐渐退出流通，新出现的塔形印章有限的空间和无法产生连续图案印戳的特点，使印面图案的复杂度和叙事性有所下降，对称图像也变得更为简洁。如大英博物馆藏的一件龟背印章上，双狮作相对行走状，没有其他元素（图6）。

如上所述的这类对称构图手法在西亚印章的图像中有着持续的影响力，并且也为周边文明所借鉴。萨伊德（A.Saedi）收藏中则有一件萨珊波斯的棕色玛瑙半球形印章（图7）^[3]，其上雕刻两只面对的鹧鸪共衔葡萄枝，是很典型的对称构图，并且和本文所讨论的大英博物馆藏对鸟纹印更为相

[1] 英文Griffin-demon的中译，也有翻译成“格里芬恶魔”的，笔者此处的翻译采demon/daimon的原意，即不带褒贬的“精灵”一词。

[2] 即用于填充印面空白区域的元素，通常图像尺寸比例较小且在整体构图中处于较为次要的地位。

[3] 基瑟伦（Rika Gyselen）：《萨伊德收藏萨珊印章和印戳（Sasanian Seals and Sealings in the A.Saedi Collection）》，《伊朗艺术（Acta Iranica）》，2006年，编号30.H.1。



图9

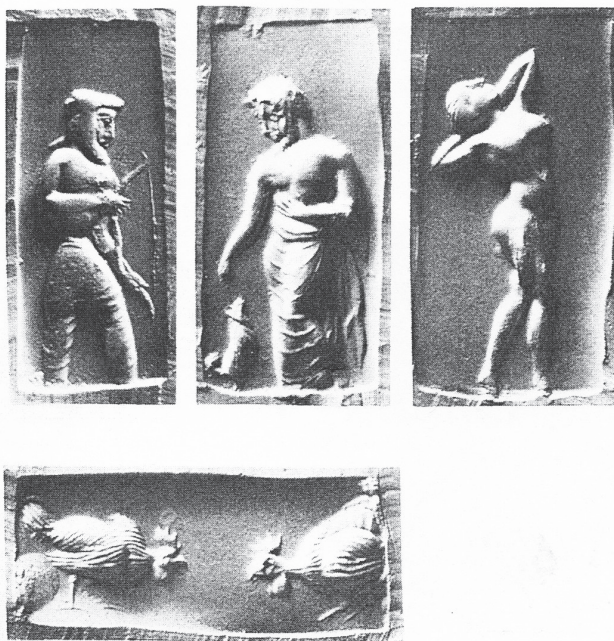


图10

似。如对地中海和欧洲的影响可以参考大英博物馆所藏罗马—不列颠的金质戒指（图8）。

西亚印章的图像多与赞美王权和神的威严有关，其主题、构图都有着极为古老的传统，如觐见场景、英雄争斗等图像沿用长达两三千年的。工匠倾向于从古代流传下来的图像中汲取灵感，甚或直接模仿，而政治和宗教团体为了方便民众接受，也会倾向于推崇传统的图像。这就压抑了西亚印章工匠的创造力和自由精神。在弃滚筒印而用平面印的过程中，印面空间突然缩小，工匠们首先考虑的依然是从滚筒印的图像中截取局部的场景并加以简化。传统的图像元素、人物的动作、相互关系等作为分离出来的符号语言被直接搬到了平面印上，但是在人物较少、关系简单的情况下，滚筒印图像原有的叙事性和复杂性丧失殆尽，而象征意义则得到了更大程度的体现，如对称图像这样既具有装饰性，又能强调象征含义的构图手法自然能得到持久的传承。

另一方面，地中海文明对于西亚图像的持续影响也不可忽视。希腊波斯战争期间，希腊文化开始影响波斯帝国，并一直渗透至中亚。及至亚历山大征服和希腊殖民统治时期，则希腊文化的影响达到最盛，以至于这一时期被称为希腊化时期^[1]。这种影响在钱币和其他艺术品上已有确凿的证据，本文不再特别论证，仅就印章图像略叙述之。希腊古典时期的印章在构图上极少出现完全对称的情况。如图9这件希腊古典晚期的双鸡纹印，描绘两只公鸡，向着同一方向，一昂首，一俯身啄食，看似随意却有着良好的构图平衡。这件印章同样有着象征性意味很强的次要纹饰^[2]，但是主体

[1] 即所谓Hellenistic Period，实际特指的是整个西亚和中亚的希腊化。而近东一些城市实际早在希腊波斯战争时期就开始了希腊化的进程，东欧的南俄罗斯地区则更早。

[2] 这些次要元素中，赫尔墨斯柱在当时被认为具有辟邪和防止迷途的力量，而蝴蝶则可能是代表精神的普赛克的化身。这些元素和报晓的公鸡一起，赋予了这件印章浓厚的巫术意味。

画面显然更注重对被观察个体的自然状态的写实描绘，同时也更依赖黄金分割的构图原则而非对称。此件印章的构图在希腊和其他古典时期印章中很有代表性，使用了基于黄金分割的构图法，而上文所讨论的对称构图有着明显的区别。由这件印章也可以看出希腊印章的另外一个特点，即选材更为自由，不受拘束。除了神祇和其象征物外，不同社会阶层的人物、各类动物（包括禽鸟）、植物等的写实描绘都可以作为印章主题。

受到古典化的希腊文化影响，波斯的印章图像呈现一种混合的态势。一些印章使用波斯的图像和希腊的雕刻技法，另外一些则引入了希腊印章上更为自由的图像元素和构图手法。这些印章被统称为“希腊-波斯组”（Graeco-Persian group），包括数种不同的形制和风格。如图10所示的一件多面印，既是希腊-波斯组中较为特殊的形制^[1]。其多个印面的题材各异，即有长发裸女这样非常希腊化的图像，也有波斯装束的射手，更有一对公鸡相对作俯首欲斗状。公鸡的姿态基本对称，但是其中一只仅描绘了半体，这或许是工匠为了体现斗鸡开场时二鸡边对峙边靠近的生动情景而故意为之。而另一件同时期的梯形多面印中则描绘了各种动物，包括相对的两只鹧鸪（图11）。鹧鸪和公鸡等鸟类图像在阿契美尼德波斯之前的西亚印章上极为罕见，显然是希腊文化的影响使这些题材得以流行。

公元前3世纪后，地中海文明极为自由的艺术形式在西亚和中亚希腊化的进程中深刻影响了当地的印章图像。一方面，西亚印章上出现了从未有过的图像元素，如上述提到的那件萨珊印章上出现了对鸟和葡萄等；另一方面，更为自然、写实的描绘在某种程度上代替了较为程式化的场景。

如大英博物馆藏一件玛瑙半球形印（图12），双鸟虽然身体相对，其中一只的头部却扭向后方，以故意破坏对称，而增加画面的真实感和生动性。中亚的情况和西亚类似，并且同时受到了来自西亚和地中海文明的影响，比如在阿富汗和巴基斯坦均出土过希腊、罗马风格的宝石雕刻印记戒面，萨珊波斯风格的半球形印章、宝石雕刻印记戒面，“希腊-波斯组”晚期风格的龟背印^[2]等等，关于这方面的考古出土资料本文不再赘述^[3]。

中国的西北地区和中亚接壤，并且其古代住民和中亚地区也有着复杂而深厚的血缘关联，在



图11



图12

[1] 新亚述/新巴比伦的塔形印中偶尔会出现多面印的情况，即在塔形印身的侧面雕刻印记。但是由于阿契美尼德波斯帝国时期的塔形印多为圆锥形印身，故这种做法基本销声匿迹。因而可以认为这一时期出现的梯台形多面印是一种全新的形制。

[2] 博德曼（John Boardman）提到了两类风格并将其作为“希腊-波斯组”的晚期变形，即“Bern组”和“A Globolo组”。两类风格的流行范围均较广，在西亚和中亚都有出现，比如著名的阿富汗蒂拉丘地就曾出土过一件“A Globolo”的兽纹印。这些风格的发展序列和具体的产地、流传方式由于考古地层信息的不完整迄今尚不明确。参看博德曼（John Boardman）：《希腊宝石和戒指——青铜时代早期至古典晚期（Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical）》，Thames & Hudson，2001年，第320—322页。

[3] 比较典型的实例包括大英博物馆所藏出土于阿富汗和巴基斯坦的印章，以及阿富汗蒂拉丘地（Tillya Tepe）一世纪墓葬（即所谓“大夏黄金之丘”）出土的印章实物。

文化上往往呈现亲缘性。印章图像亦不例外。特别是汉代以后，中国西北出土的一些印章在形制和图像上与中亚印章存在明显的相似性。所以本文讨论的两件对鸟纹印也有可能是上述西亚和中亚的对称图像印章东渐的产物。但是也需要注意到，西方的对鸟纹图像印章，比如上面提到的萨珊波斯印章上，对鸟之间往往是葡萄、蝎子这样的元素，而不见本文所讨论的两件对鸟纹印上的树、“莲叶”和珠串等，所以不能简单地将两者画等号。为了理解两件对鸟纹印的图像渊源及其内涵，更大范围的比较和论证是必须的。

和中原古玺印图像的对比

春秋战国时期的中原古玺印上即有鸟图像出现，而汉印上则有对鸟纹，如《古肖形印臆释》^[1]（下文简称《臆释》）所载几件对鸟纹印（《臆释》称“对禽印”，图13）^[2]。

除了图像外，在材质、外形和工艺上，我国战汉时期的铜玺印和这两方新疆出土的印章是最为接近的。战国时期鼻钮方印极为流行，在秦汉则多见于私印。根据现有的资料看，东汉以后我国西北地区开始出现大量铜质印章，并且铜质戒指上也出现可能有印章功能的图像印记。其中平面印的很大比例是铸造的，包括本文讨论的两件对鸟纹印。与之相对的是，中原古玺印在汉代及以前多为

铸造，六朝开始则凿刻的比例变大。与此同时，我国西北地区也使用宝石雕刻的平面印、镶嵌印记戒面，以及覆斗印等等。同一地域范围内同一时期也出现过多种不同形制的印章。正是考虑到西北地区用印的复杂性，笔者以为单纯使用形制来判断印章的年代会引起误导。

值得注意的是，汉印中的对鸟纹和本文所讨论的两方印章图像确实存在一些区别。汉印上的图像描绘往往简练、大巧不工，而且整体感很强。如《臆释》上所载的三件对禽印，两件完全没有其他元素，另一件则双鸟共衔一珠状物，均属极为简洁的对称构图。另一类汉代图像印上常见的对鸟纹是双鹤衔鱼纹（图14），双鹤口衔大鱼相对而立，也是浑然一体，体现出一种渔趣和丰收之乐。鹤的描绘和上述对禽纹印一样较为写意而不具象。

相比之下，本文所讨论的两方对鸟纹印在装饰元素上则略显繁琐，珠串、树和“莲叶”等图像也有着特殊的象征意义，这一点显然与汉印殊为不同。另一方面，两件对鸟纹印上的鸟形象描绘更为具体、细腻，如大英博物馆藏印的羽翼均有体现，而旅顺博物馆藏印的鸟有着华丽的头冠和庞大的尾羽，遗憾的是印拓上无法看出尾羽上是否有



图13



图14

[1] 王伯敏：《古肖形印臆释》，上海书画出版社1983年版。

[2] 王伯敏：《古肖形印臆释》，第94页。

更为细节的描绘。汉印的对鸟纹往往忽略了这些细节描绘，象形而不具体。且不光对鸟，单体的鸟图像亦多如此。

但是，也必须注意到部分汉印上的图像有着略为细节甚至立体的描绘，比如《臆释》一书所载一件朱雀印也有华丽的头冠和尾羽（图15）。然而，这部分作品是否和其他汉印有着相同的使用环境和文化背景现在尚不明确，甚至其中有一些也是出自西北，或许和本文讨论的两件对鸟纹印同属一个文化环境。综上所述，在进一步的考古或图像证据出现前，无法认为汉印中的对鸟纹图像和本文所讨论的两件对鸟纹印有着明确的联系。



图15

《臆释》一书在讨论“对禽印”一节时，曾提到藏于香港中文大学的那件对鸟衔珠纹印（即图13最下一方）和阿斯塔那出土的织物在禽鸟风格上有相似之处。这一观念给了笔者很大启发：印章工匠们除了直接临摹现实和吸收来自其他文化的印章图像外，也可以从其他艺术门类上的图像中获得灵感，甚或直接搬运和改造其他艺术品上的图像。

和其他艺术品图像的比较

因篇幅限制，本文不想将比较的范围设定得太过宽泛。这一节主要围绕一些比较有代表性的艺术品门类作一比较，包括织物、画像石、瓦当、漆器等。这些门类都有着较为丰富的图像内涵，以及悠久的图像运用历史，因而更可能对图像印产生影响。另一方面，之前提到的西方印章上的对称图像在同时期其他代表性的艺术品上多有相同或类似的演绎，包括建筑浮雕、金银饰品、陶器彩绘、壁画等，借鉴的现象本就非常普遍。比如一些著名的古希腊雕塑作品就被希腊罗马的宝石印章工匠反复模仿。相比之下，东方印章起源和兴盛较晚，加之图像印并非主流，故其图像艺术的发展和其他艺术品并不完全同步。若是出现借鉴的情况当更容易鉴别，故此处的比较也先从中原和中国西北地区的艺术品开始。

《臆释》在讨论几方对禽印时曾提及河姆渡文化一期出土的骨匕柄上即有对鸟纹图案（图16），然依笔者所见这一图像更似具有图腾意味的双头鸟，作为对鸟纹在东方的源头略有不足。织物上所见较早的对鸟纹图像来自战国中期，湖北江陵马山砖厂一号楚墓出土己字形蔓草纹框架中即可见对龙和对凤纹（图17）。同时期的织物和漆器上，对鸟和对兽图像较为常见，且主要是瑞兽或瑞鸟，包括龙、凤、鹿、鹤等。如湖北枣阳九连墩2号墓出土战国木雕漆座屏，以及江陵望山1号墓



图16-1



图16-2



图17



图18



图19



图20



图21

出土战国木雕彩绘凤鹿座屏等，其上均有对鹿和对鸟纹（图18）。而临淄出土的瓦当上则有对鹤立于树木两侧的图像（图19）。

若单纯按时间来看，则青铜器上的对鸟和对凤纹出现也极早。但是青铜器上出现的鸟纹饰和前述那些艺术品门类相比，缺乏写实的特点，故此处也暂时将其排除在比较的视野外。

继续追溯前面这些艺术门类的发展，可以发觉汉晋至唐代，织物图像上使用带有较强装饰性的对称图像有着悠久的历史。如中国丝绸博物馆所藏“岁大孰宜子孙富贵”汉代云气动物纹经锦（图20），上有对鸟纹，其意趣和汉代肖形印上的对禽纹颇为相似。前文也提到过阿斯塔那所出织锦上的对鸟纹样和香港中文大学藏印在风格上的相似性。营盘95BYM15号墓出土红地人兽树纹罽上有对兽和对人物纹样（图21），兽之间有树，枝叶繁茂颇为具象。北朝至隋代的一件联珠对孔雀“贵”字纹锦复面（图22），孔雀的形象颇似旅顺所藏对鸟纹印上的双鸟形象，孔雀之间的花卉图样也较华丽，但并不具象。这一时期开始至唐代的一些织锦上出现了各类联珠对兽和对鸟纹，其构图和图像元素特征非常接近本文所讨论的两方对鸟纹印，其关联毋庸置疑。例如，中国丝绸博物馆所藏两件对鸟纹锦，对鸟足下均有酷似大英博物馆藏印上的“莲叶”纹样，其中一件鸟的姿态更是如出一辙（图23）。而其他如对马、对狮等，足下有“莲叶”纹样，或其间有树纹样的，也不乏其例。更有数件对鸟纹锦上对鸟口衔珠串（图24），和旅顺博物馆藏印的构图元素一致。后一种形象

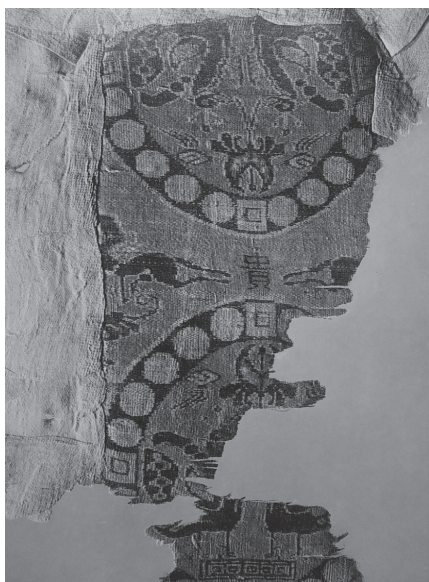


图22



图23

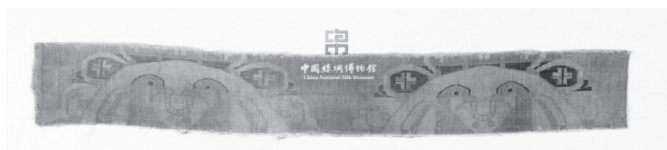


图24



图25



图26



图27

通常被描述为“含绶鸟”。

综上，本文所讨论的两件对鸟纹印不论在造型特征、构图手法还是附属元素如“莲叶”、树、念珠等，都可以在隋唐的织锦上找到其对应，甚至存在高度相似的图像，因此借鉴的可能性非常大。当然，唐代的织锦风格也不限于上文所展示的这一种，如阿斯塔那出土的一件花鸟纹锦（图25）上有大片花团锦簇，鸟儿形态纤细而优雅，和上一节提到的几件隋唐织物迥然不同。另一方

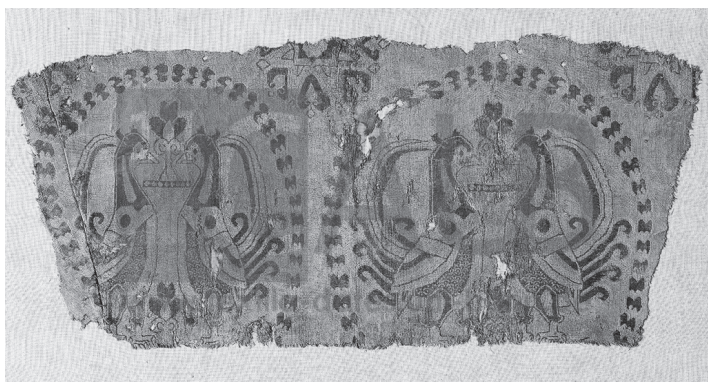


图28

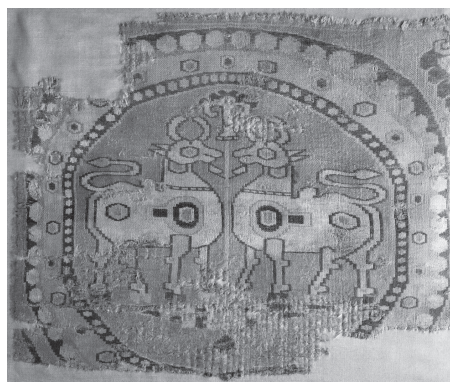


图29



图30



图31

面，这种多元化的图像风格也不仅仅反映在织物上，如唐镜上常见的对凤纹样就较为优雅流畅（图26），更似图25的花鸟纹锦。而6—7世纪的克孜尔壁画上出现的口衔珠串的单体鸟图像（图27），则更为接近上文几件织物上的鸟图像。

唐代经济发达，社会在文化和艺术上有着很强的包容态度，乃至兼容并蓄，允许不同的艺术风格和文化元素同时出现和流行。而如上文所述的对鸟纹织锦也很可能是外来的，其流行范围和传播方式值得进一步关注。前文提到的几件均出土于新疆，而在同时期的西方也可以找到不少类似的例子。如比利时安特卫普的Katoen Natie收藏的一件联珠对野鸡纹锦（图28），双鸟之间有缩小版的树纹样，且所谓“野鸡”的外形即和前文提到的织物中的鸟酷似。此件联珠对野鸡纹锦的年代在公元7世纪前后，出自中亚。另一件稍晚的联珠对瘤牛纹锦上也可看到展开的“莲叶”纹样和缩小版的树木纹样（图29），其出土地被认为在伊朗东部或中亚。更往西方的例子可以参考敦巴顿·欧克博物馆所藏的一件对兽纹织物，其上亦可见底部的“莲叶”和缩小的树纹样，但动物描绘更为写实（图30）。这件织物被认为是拜占庭时期的遗物。考虑到拜占庭长期和萨珊波斯及阿拉伯帝国处于交战或通商的状态，所以这件织物也有可能经由伊朗流入拜占庭，甚至是拜占庭和波斯风格的融合。

由上可见，此类图像的主要流行区域包括了西亚、中亚和中国西北地区。同时，它们和萨珊

波斯王朝时期西亚地区流行的织物图像存在明显的关联，包括联珠纹、含绶鸟形象，以及艺术风格上的“几何化”等。一个典型的萨珊织物的例子如图31，若与营盘出土的红地人兽树纹罽（图21）上的动物和人物形象对比，可以明确观察到这种“几何化”的倾向。而上文提到的几件隋唐时期出自中国西北的织物在这方面可谓更进一步，对动物躯干的处理因高度的“几何化”而显得略为僵硬。当然，两者间也存在不少宏观构图或微观细节上的区别，比如萨珊织物上的联珠纹中多见的是单体的动物，而非对称动物。许新国先生对都兰吐蕃墓出土的鸟纹织锦进行了研究^[1]，其中包括几件和上文提到的隋唐时期的对鸟、对兽纹织物非常相似的实例。他提到其中有一部分属于赞丹尼奇（Zandanji）^[2]I组——这一称法由苏联学者A.A.叶鲁莎里姆斯卡亚最先提出，其年代在7世纪中期至8世纪中期，属于粟特织锦系统。具体来说，上文提到的图23、24、28均可归于此类。这类织锦是粟特人在萨珊波斯织锦系统的基础上，吸收唐代艺术发展起来的。陈彦姝也提到了粟特人对于萨珊波斯联珠纹织锦的一系列改进^[3]，包括“珠圈内少用辅饰，增加了大角鹿等形象”，以及“动物形象渐趋几何化、轮廓略显僵硬、腿关节上略有小圈，爪蹄向下伸直”等。

根据以上的分析，当可认为本文所述两件对鸟纹印的图像和粟特织锦（尤其是上文提到的赞丹尼奇I组）中含绶鸟图像有着非常密切的关联，甚至是直接借鉴的结果。

这里同时需要提出的一点是，就织锦来说，虽然几何化的描绘风格、联珠纹、含绶鸟等都是来自西方的影响，但对称构图的形成或许并不一定来自西方。上文已提到过，对鸟、对兽纹在汉晋乃至更早的东方织物上就较为流行，虽然南北朝以后西方的影响加剧，图像的内容本身发生着巨变，但对称构图很可能作为东方审美的一个重要元素被保留了下来。前面也提过萨珊织锦上联珠纹内对称构图不多见，或可作为这一观点的旁证。若如此说，则两方对鸟纹印上的对称构图也可谓是华夏中原艺术风格的一脉相传了。

综上所述，在中国西北地区，图像印借鉴其他艺术品的情况确实存在，特别是较为流行的艺术门类，如联珠纹织锦等更容易成为借鉴的对象。然而我国古代西北地区的图像发展也并非一以贯之的，而是在长期的、不同文化的共同影响下，又经历了此消彼长的过程，从而不断发生着变迁和融合。于织物如此，于印章亦是如此。

汉唐西北地区印章和织物图像发展的相似点

汉晋时期，有前文提到的营盘墓地所出红地人兽树纹罽，人物造型和当时贵霜的造像颇为接近，都是受到希腊化影响而产生的较为注重写实的艺术风格。而同时期中原风格的织物同样流行，且规模、比例均大于西方风格的织物。这一时期中原王朝对西域的影响力从班超时代的“威慑西域”，逐步失去控制力，乃至西域于阗等国被贵霜吞并，正是一个转折期。而在文化上，贵霜的影响力本身并不强势，同时改变西域的格局也非一日之功，所以中原即使失去了政权上的控制力，其

[1] 许新国：《都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究》，《中国藏学》1996年第1期。

[2] 这一名称源自比利时于伊圣母大教堂所藏一些织锦上的粟特语铭文。通常被认为是当时对布哈拉附近的赞丹尼村落生产的织物的称呼。

[3] 陈彦姝：《六世纪中后期的中国联珠纹织物》，《故宫博物院院刊》2007年第1期。



图32



图33

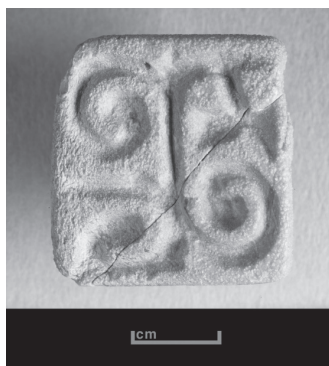


图34



图35

文化影响犹在。西域官方因循汉制的典型例子可参考斯坦因所发现的煤精“司禾府印”（图32），而这一时期还发现了一些玉质覆斗印（图33），印面往往为酷似汉字却无意义的几何线条，显然是仿汉印所为。至三国两晋时，则类似覆斗印的印文进一步呈现装饰化的倾向，如另一件于阗出土的玻璃覆斗印的印面为几何装饰花纹（图34）。除了“司禾府印”为官印外，其他覆斗印很可能都是私人所用，它们反映了汉文化对当地民间的影响。

至北朝时，西方影响开始加剧，而西北地区的织物上也体现出不同文化混杂的情况。最典型的例子如吐鲁番阿斯塔那出土的“对鸟对羊纹锦”（图35），其上的树纹饰采用了希腊式柱头风格的冠顶，又可见对鸟居于树上，对羊卧树下，整体艺术风格的几何化则显示出萨珊文化的影响。这一时期萨珊影响力的扩大是显而易见的，织物上开始流行以联珠纹构成的圆圈为基础的纹样，联珠纹圆圈中间则表现胡人、动物等。常见的动物包括狮子、象、孔雀等，都是西方艺术中流行的形象，但是显然经过了本地化的改造。如萨珊艺术中多表现攻击状态的狮子，而北朝织物中的狮子则多为姿态慵懒闲散，或卧或立，头部特别大，风格独特，所以往往又称“北朝狮子”（图36）。对称构图也被引入了联珠纹内部纹样的表现，如上述的“对鸟对羊纹锦”即是很好的例子，但这是否是传统中原风格织物中的对称构图和西方纹样的一种结合尚不清楚。粟特对于萨珊织锦的改造或也始于这一时期，前文已有述及，此处不表。类似的情况也出现在印章上，这一时期西北地区已然开始大量使用萨珊波斯风格的宝石雕刻戒面、半球形印等。然而，这些印章中至少有一部分是在中亚甚或中国西北地区制作的，因为使用的图像，如虎的形象，并不见于萨珊波斯印章上。值得注意的是，这一时期的一些鼻钮铜印上同样出现了和织锦类似的图像，如斯坦因在约特干发现的一件铜印上铸一只狮子形象（图37），和织锦上的北朝狮子酷似，而和萨珊风格印章上的形象迥然不同。同出的另一方印章的印面分四个象限，内各有一个装饰纹样，除了右下角的“万字纹”之外，其他均可见于织物^[1]（图38）。

公元3世纪中期，中亚贵霜帝国分裂，其大部成为萨珊波斯的属国。后萨珊波斯在和白匈奴^[2]的战争中败北，部分萨珊贵族逃亡至中亚避难。至6世纪末，波斯灭亡白匈奴，遂控制中亚地区。在这过程中，原本对中国西北影响颇大的希腊—斯基泰文化也受到波斯文化的入侵和挤压。但另一方

[1] 考虑到“万字纹”和佛教的关联，其他三个纹样可能也有关系，因此不一定是单纯装饰性的图案。

[2] 此处主要指Hephtalite，而白匈奴是个更为宽泛的概念。



图36



图37



图38

面，中国西北地区对于强势的波斯文化也非简单接受，而是主动地融合吸收，由此才能看到上述有机结合了多种风格的织锦和印章图像。

隋唐之后，粟特各部在丝绸之路上的影响力增强，粟特系统的织锦也得以在中国西北地区广泛流行，同时亦为印章图像所借鉴。纵观织物和印章图像共同发展的历史，可以发现这种跨艺术门类的图像借鉴是持续发生着的，当然它通常是从一种较为复杂、具体的艺术形式往较为简单、抽象的艺术形式借鉴，正如印章图像会借鉴织物图像，而反过来发生的可能性较小。在古代地中海也可以看到雕塑、陶器彩绘的图像为印章所借鉴。在笔者看来这些都不是孤立的例证，正如上一节末尾提到的，印章图像可以借鉴的对象很多，织锦只是针对我国西北地区这一范围内最具代表性的例子。

关于鸟的种类和其他图像元素的辨识

（一）鸟的种属辨认

关于两方印上鸟类种属的辨识，参考文献资料可获取的信息比较有限。斯坦因所著《亚洲腹地考古图记》和大英博物馆的展品描述中均用了最普通的鸟（Bird）一词。若对照萨珊波斯印章上的鸟类图像，则类似的形象有两种常见的认定：一为鸭，二为鹇。但萨珊波斯印章上此类鸟形象通常不展翅，如图39所示。织锦上亦然（图31）。前文已提到中亚和我国西北地区对于萨珊波斯的图像进行过地区性的改造，其中，克孜尔石窟的早期联珠纹图像中仍然表现不展翅的鸟儿，而7至8世纪的粟特织锦上展翅鸟儿的姿态开始变多。这一表现手法的目的或为增强整体画面的对抗性和生气。总的来说，笔者认为此处将其认定为鸭或鹇或其他体态类似的鸟都是可行的。

旅顺博物馆藏对鸟纹印的雕刻细节暂时无法获得，但其形象和上文联珠对孔雀“贵”字纹锦复面上的孔雀明显相似（图22），均有身体纤细，腿、颈修长，尾羽壮观等特点，唯头冠较为简略。另则，考虑到诸如朱雀之类的幻想鸟类多以孔雀为蓝本，故不排除美音鸟（迦陵频伽）在传入中国西北地区时采用过类似孔雀的形象，但这一佛教灵鸟最常见的形象还是人首鸟身，所以此处笔者倾



图39



图40

向于放弃“美音鸟”的认定，而将这一形象视作一般的孔雀。因孔雀、珠串和佛教均有关联，这一图像也可认为有着较强的佛教象征含义。关于图像的象征意义可参看后文“图像内涵的再考量”一节。在萨珊波斯印章上孔雀也是常见的题材，有取昂首站立姿态者，亦有低首前行者，只是尾部描绘多不及旅顺博物馆藏对鸟纹印上如此夸张。

另外，旅顺藏对鸟纹印上的孔雀和前文提到《臆释》所载一件朱雀纹印（图15）上的朱雀形象相似。该印上鸟儿头冠尾羽皆华丽，腿不长但有力，姿态优雅。按《臆释》所载这方印亦出自新疆库车，现流入日本。《臆释》将其断为汉代。若此判断正确，则此形象或和旅顺博物馆藏印上的孔雀纹存在传承。《臆释》的断代依据源自此形象和汉代一些画像石上朱雀形象的相似性，如陕西米脂所出东汉画像石（图40）。如此或进一步暗示旅顺藏对鸟纹印上的孔雀形象曾受汉代中原朱雀图像影响。而孔雀的形象和中原人对朱雀的认识本来就相似，更为这一形象的共通提供了方便。但是，此处还有另外一个可能，即库车所出的这方“朱雀”纹印并非汉代，而是和旅顺藏对鸟纹印年代相似或略早，两者产地相近，图像风格亦同源。前文也提到过，汉图像印上的鸟图像简洁抽象者居多，库车所出这方“朱雀”纹印或属于我国西北地区的印章系统，并曾受到中原文化影响，尔后其图像风格为旅顺博物馆所藏对鸟纹印沿用。由于新疆地区图像印的发展情况和中原不同，在六朝时期并没有明显的衰退，甚至在萨珊、贵霜等西方文明的影响下产生了进一步的演化和发展，所以对于年代的判断也需要区别审视。

（二）其他纹饰元素

旅顺藏对鸟纹印上双鸟所衔为珠串无疑，尤其印面上刻画出了其形态细节，为一颗较大的头珠加上较为细小的配珠。然而尺寸和佩戴位置无法从图案上推测出，不知道是项链还是手钏或其他饰品。在波斯和中亚地区，珠串是体现主人身份地位的重要物品，萨珊波斯印章上的贵族人物往往被刻画佩戴珠串。如大英博物馆藏国库管理员瓦赫丁·沙普尔之印上的男性胸像佩戴有两串项链，其中较大的一串为有着数颗主珠的珠串。上文提到的那件萨珊织锦（图31）上，也有鸟口衔珠串。在我国西北地区也有珠串陪葬的传统，如隋代李静训墓陪葬珠串外形也为较大的主部（宝石带金属镶嵌）加上较小金属配珠，下并有一颗挂坠（图41）。陪葬品同样是墓主身份的体现，虽表现方式不同，其本质是相似的。李墓在固原，可见这一观念在中国西北流行当不晚于隋代。西北地区自南北朝后信奉佛教，也重视珠串、璎珞的使用和供奉，佛造像上往往得到凸显。值得注意的是，李墓所出珠串和图31萨珊织锦上描绘的珠串形制较为接近，都是有着金属镶嵌的主部，织锦的主部下有三颗挂坠而非一颗。根据已知的图像、雕塑和实物资料，则此类珠串（璎珞）有着多样的搭配，其使



图41



图42

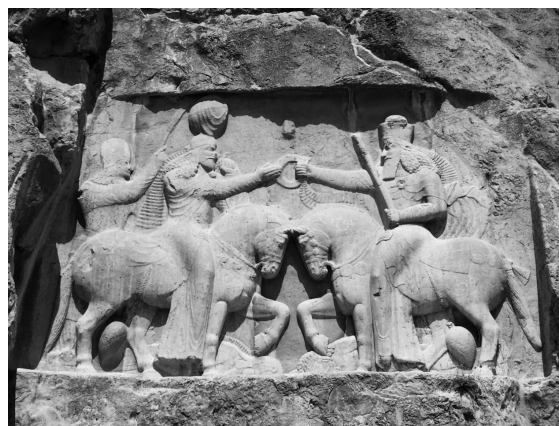


图43

用或有某些规制并未有文献记载。此处亦不能排除旅顺博物馆所藏对鸟纹印上的珠串是以印主所拥有的一件实物珠串为蓝本。

与此相似的一类图像是“系有绶带的环”，在萨珊波斯艺术中较为流行。萨珊印章上往往有羽人手持一环状物系绶带，有文论及时通常直称其为“环”（ring），而不确定是指环、手镯或其他环形物体，但极有可能是某种表征身份的装饰物。我国新疆巴楚库鲁兹亦有此类形象的半球形印章出土（图42）。此类绶带环甚至出现在表现萨珊帝王的摩崖石刻上，由拜火教神主阿胡拉·马兹达化身的人类皇帝和萨珊皇帝传递此绶带环（图43）。通常对这一图像的解读是象征着王权的正统授予和神的祝福，亦是拜火教中的“王运”（旧波斯语赫瓦雷纳Khvarenah，中波斯语xwarrah）的体现。而印章上的绶带环或许象征个人的“幸运”或“神的祝福”。这两种幸运在拜火教观念里是同一个词，只是根据个人的能力和地位而有着不同的内涵。^[1]

萨珊波斯的图像中，珠串作为人物身份的象征，加系绶带后，很可能与绶带环有着类似的内涵（图31）。而中亚和我国西北地区的图像沿用了这一图像元素，并做了一定程度的改造。如巴米扬石窟壁画上最早出现回首含绶对鸟（图44），但珠串上并无绶带。6至7世纪的克孜尔壁画上口衔珠串绶带的单体鸟图像基本因袭萨珊波斯风格（图27）。7至8世纪大量出现于粟特和吐蕃织物上的则是对鸟纹含珠串，部分系绶带。旅顺藏对鸟纹印上的珠串上部有一对扬起的线条，当为绶带，和粟特织物上类似。这类图像通常被称为“含绶鸟”，但并非所有的珠串都有绶带。无论如何，这些珠串都可能是萨珊波斯“绶带环”的衍生和变化。



图44

[1] 玛丽·博伊斯（Mary Boyce）：《琐罗亚斯德教史，第一卷：早期（A History of Zoroastrianism, Volumn One: The Early Period）》，1989年版，第66—68页。

和旅顺藏对鸟纹印相比，大英博物馆所藏对鸟纹印上的树纹样则比较模糊，但其和西北所出唐代织锦上的一些树纹样存在明显相似之处，故可作对比。

对鸟足下的“莲叶”，在粟特织锦中也很常见。许新国先生称粟特织锦中的此类叶状底座为“棕榈叶座”，并提到在赞丹尼奇I组的织锦中对鸟、对兽足下出现“棕榈叶座”为“较为统一的制式”，且“有的（织锦图像）从棕榈叶座的中心向上伸出枝条组成生命树纹”。而这一从“棕榈叶座”伸出“生命树”纹的图像形式恰和大英博物馆藏对鸟纹印上一致。当然，此处所谓“棕榈叶座”，笔者以为也是因相似和方便对比而使用的名字，如萨珊波斯图像上常见的枣椰树的叶子也是这个样子。反过来说，若是可以确定此图像元素和“生命树”崇拜有关，则所谓“棕榈叶座”尽可以认为是和生命树相关的一种简化的表现形式，甚至在中间不出现树纹样的情况下亦是如此。故称其为“生命树枝叶座”亦无不可，但并没有“棕榈叶座”那么直观。至于大英博物馆认定的“莲台”或“莲叶座”，对比织锦上较为具象的描绘可知不妥。

图像风格的断代



图45

两件印章上的对鸟纹和所谓赞丹尼奇I组的粟特织锦，以及同时期的新疆壁画有着极为相似的构图、元素特征，区别在于联珠纹的缺失，以及鸟的刻画风格不够“几何化”，尤其是大英博物馆藏印。这两个区别于我国西北地区的印章当属正常的现象。联珠纹的刻画较为繁琐，即使如萨珊波斯的印章上，只有官印才会刻画非常细腻的联珠纹（图45），一般的私印上往往刻画半截联珠纹，且较为粗糙。联珠纹发源地尚且如此，在其文化衍生到我国西北地区时，很可能为了装饰性和简化工艺考虑，直接忽略了联珠纹。至于鸟的刻画风格，受中原文化的影响，即使在织锦上萨珊、粟特文化占优势，但两方铜印的制作手法依然是中原曾经流行的铸造法，

受到制铸模时使用的传统手法、工具的影响，而保留了非几何化的风格也并不奇怪。

总之，两件作品的年代均可断为和赞丹尼奇I组粟特织锦同时，即7世纪至8世纪。两个因素可能影响更为具体的年代判断。首先，几何化不足可能说明传统风格的影响残留，或暗示这两件印的年代偏早；其次，从织物借鉴到印章需要一些时间来传播和消化，又暗示其年代可能偏晚。更精确的判断需要结合更多的实例和出土信息来判断，遗憾的是斯坦因和大谷光瑞发现的这些印章中，有确切地层信息的只是少数。

关于印章外形和工艺的讨论

这两方印章，印面一方一圆，均为鼻钮铜质。大英博物馆藏印标明为铸造，旅顺藏印的制作

工艺至今未知。遗憾的是笔者未有机会上手查看二印，所以此处的判断只能依赖文字资料。在中原地区，鼻钮铜印在先秦时期已较为流行，其中也不乏在印章边缘装饰凹槽外框者。在中亚和中国西北，已知此类铜印出现的年代都在汉以后，由此或可以谓这一印章制作工艺是由中原传入。然而，中亚自古流行铜质印章，如公元前2000年前后的BMAC文明^[1]即有大量使用铸造镂空铜质印章的记录，因此亦不能完全排除本地依然保留了铸造印章工艺的可能性。当然，以形制来看，这类鼻钮铜印模仿战汉印章制作的可能性最大。其目的或为和中原通商所用，也可能是居住在西域的中原官员或商人等所遗留下的传统。

汉代之后，中亚和中国西北地区流行过各种类型的印章。除了上面提到的鼻钮铜印外，亦有覆斗印、阶梯形铜印、方印（如上文提到的“司禾府印”）、半球形印（如巴楚库鲁兹所出羽人纹印）、镶嵌用的宝石雕刻印记、金属雕刻印记戒指、方形多面印、梯台形塔印等等。正如斯坦因所提到的，这些不同类型的印章有一些是舶来品，有一些是受外来文化影响仿制的，还有一些则是完全本地文化发展的产物。如半球形印多体现萨珊波斯文化影响，而宝石雕刻印记则有着希腊、罗马和萨珊波斯等多种风格的图像，按时代不同主导的风格也不同，同时也出现了中亚和我国西北地区特有的风格，以及佉卢文铭文。正如粟特织锦和波斯织锦相似但有着自己的特色，且产地也可能在中亚。包括半球形印、宝石雕刻印记和鼻钮铜印等在内的印章也有着不同于其文化源头的特征，且一些很可能是在本地制作的。遗憾的是迄今并未在中亚和我国西北地区发现这些印章的制作工坊，否则将为当时人口和货物的流动模式提供重要的佐证。

图像内涵的再考量

姜伯勤先生《中国祆教艺术史研究》一书中已提及波斯和粟特的拜火教艺术中有翼生物、吉祥鸟和绶带的关联，其中列举数例波斯式吉祥鸟图案均为颈系绶带或有头光，这些在萨珊波斯的印章上也很常见，且可见于各种鸟类，包括孔雀、雉鸡、公鸡、鹰隼和一些小型鸟类。不过印章上通常不表现头光（可能由于刻画不便）。织锦（包括波斯和粟特）和中亚壁画中的含绶鸟基于这一吉祥鸟图案作了进一步的改进，多表现为口衔珠串，珠串上往往系有绶带。波斯织锦上口衔珠串的吉祥鸟图案可能于6世纪后方出现。

拜火教艺术中的吉祥鸟的象征含义上文已有论述，对王家来说是“王运”或“神的庇护”，对个人来说则是一般意义上的“幸运”。玛丽·博伊斯提到“荣光（Glory）”一词与其较为接近。或可理解为神“恩赐”的权力、地位、运气等等的集合^[2]。姜伯勤先生也提到其象征“‘生命中的吉祥’，转义为幸运，使好运实现的幸运事业，与光明的性质相联系的好运，最后是关于王家无上荣

[1] 全名为“巴克特里亚-马尔基亚纳考古复合丛”，是公元前2000年前后兴盛于巴克特里亚和马尔基亚纳（伊朗东部）地区的一个人口组成较为复杂的定居文明。公元前1800年后这一地区遭到印度、伊朗人入侵，原有的文化形式逐渐消亡。

[2] 玛丽·博伊斯（Mary Boyce）：《琐罗亚斯德教史，第一卷：早期（A History of Zoroastrianism, Volume One: The Early Period）》，1989年版，第68页。

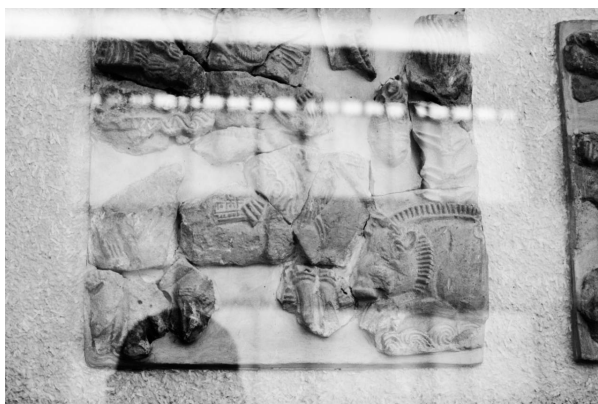


图46



图47

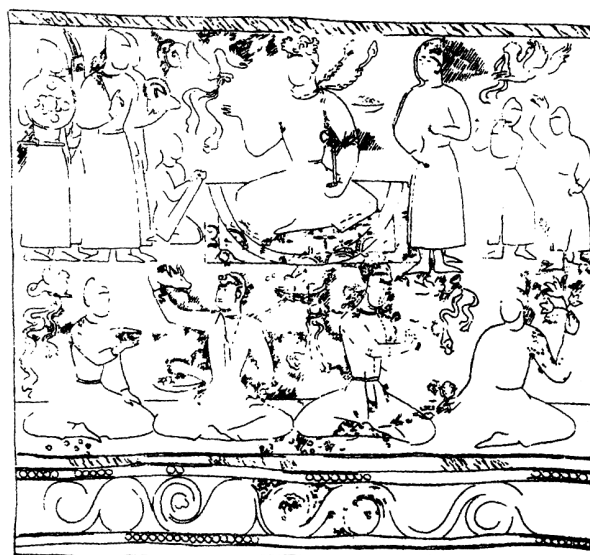


图48

光的思想”^[1]。

在萨珊波斯艺术中，绶带的使用并非仅限于含绶鸟。在浮雕、钱币和印章上，国王和神祇也往往被表现头系绶带，或手持绶带环。如伊朗德黑兰博物馆所藏浮雕上的天神狩猎野猪图像中，天神即有头光和绶带（图46）。这位天神可能是拜火教中的光明和契约之神密特拉，玛丽·博伊斯认为他是“赫瓦雷纳”或“荣光”的授予者，也是拥有最多“赫瓦雷纳”或“荣光”的神祇。^[2]大英博物馆一件被认为是描绘了巴赫兰四世的蓝色玛瑙印章上，国王的身上系有多组绶带（图47）。这一表现手法也同样传入了贵霜和粟特艺术中，如片治肯特P-86XXIV-28号地点南壁的壁画上，主要人物颈部亦系有绶带（图48）。可以说，绶带是当时从西亚至中亚伊朗语民族中重要的贵族礼节用品和身份象征。

前文提过，珠串也是贵族的身份象征，功用相似，绶带和珠串融为一体并诞生出“含绶鸟”的

[1] 姜伯勤：《中国袄教艺术史研究》，生活·读书·新知三联书店2004年版，第69页。

[2] 玛丽·博伊斯（Mary Boyce）：《琐罗亚斯德教史，第一卷：早期（A History of Zoroastrianism, Volume One: The Early Period）》，1989年版，第68页。

图像就让人毫不意外了。流入粟特艺术之后，其内涵可能更为丰富。

除了萨珊波斯和中亚地区普遍流行的拜火教外，起源于中亚印度的佛教对于珠串、璎珞也有着特别的重视。《妙法莲华经》云：我今当供养观世音菩萨，即解颈众宝珠璎珞，加之百千两金，而以与之。可见璎珞可以作为单独的宗教供奉品使用。佛教兴起于印度，璎珞原为印度贵族女性佩戴的珠饰，《璎珞小考》中提到：“从印度早期犍陀罗风格的菩萨造像看，璎珞的主要装饰部位是颈部和肩部。……魏晋南北朝时期，佛教造像艺术飞跃发展，在最早开掘的大型佛教洞窟云冈石窟中，就见有清晰的璎珞装饰。”较早使用此类“含绶鸟”图像的巴米扬和克孜尔石窟也都是佛教背景的石窟。很可能的是，在佛教逐渐兴起的过程中，这些原属拜火教的图像为佛教所直接借鉴使用。佛教的璎珞本身有象征吉祥和庇护之意，和吉祥鸟、“含绶鸟”的一般含义并无冲突，所以可以完美地融合成一体。而一些织锦上出现没有绶带的“含绶鸟”图像也可以解释得通。公元7至8世纪，正是于阗地区佛教盛行之时，“含绶鸟”这一拜火教图像依然可以出现在印章上或和其内涵的转变有关。

大英博物馆藏对鸟纹印中的树图像和“棕榈叶座”，实与西亚的“生命树”崇拜传统相关。这种传统可以追溯到两河流域中亚述时代甚或更早。这类早期的崇拜形式可能通过中亚—西亚之间的贸易交流进入了中亚族群的民间信仰，从而保留下来。另一方面，在波斯拜火教中，植物崇拜主要表现为对于如“豪摩”等宗教仪式用植物的神化和崇敬。《本达希申》中还提到一株“万种之树”（Wan i Was Tohmag），即生长于法洛珈德（Farrokgird）海中央的一棵大树，是神主阿胡拉·马兹达最先创造的植物，其上有着所有植物的种子，并由两条卡尔鱼（mahig Kar，mahig为中波斯语鱼之意）守护。此树被阿赫里曼侵蚀凋零后，七大天使之一的阿穆尔达特（Amurdad）将其榨成浆汁，和水混合，并由雨神提希特拉（Tishtrya）降到大地上，以促成各种植物的诞生。因此有学者认为在拜火教祭祀中对于阿穆尔达特的崇拜往往使用植物。姜伯勤先生在《中国祆教艺术史研究》中就提及粟特艺术中一类怀中抱持带花叶的茎干的植物祭祀图像，并认为和阿穆尔达特的崇拜相关。本文所讨论的此类树图像装饰意义更强，固然不一定和祭祀有关。但上述观点皆可备一说。

当然，此处也可以考虑非拜火教因素。如佛教中也早有描绘菩提树等圣树的先例。同样，这又成为图像在传播过程中转化其文化内涵的一个例子。

结 论

本文以横向和纵向对比，探讨了旅顺博物馆和大英博物馆所藏两方出土于新疆的对鸟纹铜印的图像渊源、工艺、断代和图像内涵。由上述讨论可以得到如下一些结论：

两方印章都是制作于新疆本地。制作这两方印章使用的铸造工艺很可能源自中原汉代的铸造印章，但其图像却和中原印章图像的风格、内容迥异。

这两方印章的图像在构图、图像元素等方面很可能直接借鉴了唐代粟特织锦上的对鸟纹图像，但在鸟的描绘风格上和织锦略有区别，或体现了中原传统所遗留的影响。

这种图像上的借鉴并非是唐代突发的事件，而是在我国西北地区印章使用的历史上反复发生的。这也说明我国西北地区的印章艺术和织锦等其他艺术门类一样，都受到多种文化的影响，其发

展历史并不完全和中原同步。

来自西方和中原的图像元素在中亚和我国西北地区的印章上发生融合，并得到调整改进，甚至被赋予新的内涵。

20世纪下半叶，新关钦哉先生在《东西印章史》中提出“丝路印”（或曰“丝绸之路”古印）一词，并由此引发关于华夏印章“西来说”的争议。此处“丝路印”主要指1至7世纪之间流行于丝绸之路，尤其是中亚至中国西北地区的印章。潘敏钟先生在《关于“丝绸之路印”》一文中已对这一称法的历史沿革和所涉印章的形制类别进行了讨论，并作了质疑和辨析。笔者以为，所谓“丝路印”本是一个过于宽泛的称法，对于丝绸之路上印章发展的复杂情况来说并不足以概括其全貌。诚然，来自西方文明的影响一直存在并不断出现，但丝绸之路上的国家和文明却总能展现出一种主观能动性，有选择地将其精华和自有的传统进行有机融合，并形成新的印章风格和形式。同样，东方的文化在丝绸之路上传播的过程中也被有意识地进行了改造融合。这个过程并非能够用单纯的“西来”或“东来”解释。加上印章艺术借鉴其他艺术门类（如织锦、壁画）的现象一直存在，所以实际的发展脉络可能比单独考察印章图像能观察到的情况更为复杂。

本文以两件较为典型的有着类似对鸟纹的“丝路印”为例，探讨其图像渊源和文化内涵，就是希望能以稍为不同的、微观的视角去审视汉、唐时代丝绸之路上印章图像演变的动因和模式。遗憾的是，笔者研究和收集材料的时间有限，加上很多实物无法亲临上手，必然会影响论述的深度和丰富性。只此两件印章也远不能概括丝绸之路印章发展的全貌。在此笔者也只能寄希望于此文可以抛砖引玉。

本文没有涉及的问题还有很多，比如同时期存在于新疆甚至于阆地区的数种印章形制风格究竟是何关系，其使用者的背景有何区别？同时，在新疆地区出土的木牍上，也可以看到各种不同的印戳，其使用规律和出土的印章实物又有什么关系？不同形制印章的制作地究竟在哪里，又是通过什么模式扩散？要解决这些问题，需要将已知的丝绸之路出土的印章作更为系统的分类和鉴别，同时结合近年来科学考古所获得的资料，以及国内外对于这些印章的矿物学和工艺分析，进行更为深入的研究方可。当然，这些信息对于揭示印章图像乃至印章本身的传播方式，乃至华夏印章的起源和发展都会有所启发。

图版说明：

图1 斯坦因在和田发现的对鸟纹鼻钮铜方印（下，Khot. 04. c.），现藏大英博物馆，此为《西域考古图记（Serindia）》上的照片。

图2 大谷光瑞探险队在新疆发现的对鸟纹鼻钮铜印，现藏旅顺博物馆。图片采自王珍仁、孙慧珍：《新疆出土的肖形印介绍》，《文物》1999年第3期。

图3 同图1。图片采自大英博物馆网站。

图4 有着对兽和“生命树”图像的米坦尼时期滚筒印章，公元前1550—前1300年，玉髓材质，大英博物馆参考号89745。图片采自大英博物馆网站。

图5 书吏阿达（Adda）的滚筒印章，阿卡德帝国时期（公元前2300—前2100），绿石材质，大英博物馆参考号89115。图片采自大英博物馆网站。

图6 对狮纹龟背印章，阿契美尼德波斯帝国时期（公元前550—前331），玉髓材质，大英博物馆参考号120224。图片采自大英博物馆网站。

图7 萨珊波斯时期棕色玛瑙半球形印章，对鹧鸪共衔一葡萄枝，四周有巴列维语铭文。公元3—7世纪，伊朗A.Saeedi收藏。图片采自基瑟伦（Rika Gyselen）：《萨伊德收藏萨珊印章和印戳（Sasanian Seals and Sealings in the A.Saeedi Collection）》，《伊朗艺术（Acta Iranica）》，2006年，图版30.H.1。

图8 金质戒指镶嵌蓝黑缟玛瑙雕刻印，对鸟纹，罗马—不列颠时期（公元2至4世纪），大英博物馆参考号1857，1214.1。图片采自大英博物馆网站。

图9 希腊古典晚期紫水晶雕刻镶嵌印，斗鸡，公元前1世纪，现藏埃尔米塔什博物馆。图片采自内韦罗夫编撰：《埃尔米塔什收藏古代印记（Antique Intaglio in the Hermitage Collection）》，Aurora Art Publisher，1976年，图版107。

图10 红玉髓长方体多面印，四个侧面雕刻印纹，分别为波斯射手、希腊裸女、斗鸡和希腊男性与狗。希腊—波斯组（公元前6世纪末至前5世纪），出土于俄罗斯的阿纳帕，现藏圣彼得堡。图片采自博德曼（John Boardman）：《希腊宝石和戒指——青铜时代早期至古典晚期（Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical）》，Thames & Hudson，2001年，图版861。

图11 蓝色玉髓梯台形多面印，六面均雕刻动物纹样，现藏卢浮宫。图片采自内韦罗夫编撰：《埃尔米塔什收藏古代印记（Antique Intaglio in the Hermitage Collection）》，Aurora Art Publisher，1976年，图版893。

图12 玛瑙半球形印章，对鸟纹，萨珊波斯时期（公元3至7世纪），大英博物馆。图片采自比瓦尔（A.D.H.Bivar）：《大英博物馆西亚印章图录，平面印第二卷——萨珊王朝（Catalog of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Stamp Seals II: the Sassanian Dynasty）》，图版HH.1。

图13 《古肖形印臆释》所载三件对禽印（第94页，上两图为同一件的两面），均断为汉代。

图14 铜质穿带印，鹤鱼纹，汉代。现藏故宫博物院。图片采自叶其峰主编：《故宫博物院藏肖形印选》，人民美术出版社1984年版，第249页。

图15 铜质穿带印，朱雀纹，汉代。现藏日本。图片采自王伯敏：《古肖形印臆释》，上海书画出版社1983年版，第68页。

图16 刻双头鸟纹骨匕，河姆渡文化。图片采自王伯敏：《古肖形印臆释》，上海书画出版社1983年版，第95页（上图笔者摄于金沙博物馆）。

图17 战国中期湖北江陵马山砖厂一号楚墓出土己字形蔓草纹框架。图片采自网络。

图18 战国木雕彩绘凤鹿座屏，江陵望山1号墓出土。图片采自网络。

图19 战国树木双鹤纹瓦当，临淄出土。图片采自安立华：《齐国瓦当艺术》，人民美术出版社1998年版，第23页。

图20 “岁大孰宜子孙富贵”汉代云气动物纹经锦，中国丝绸博物馆藏。图片采自中国丝绸博物馆网站。

图21 营盘95BYM15号墓出土红地人兽树纹罽（局部），汉至晋。图片采自网络。

图22 联珠对孔雀“贵”字纹锦复面，北朝至隋代。图片采自新疆维吾尔自治区博物馆、出土文物展览工作组编：《丝绸之路汉唐织物》，文物出版社1973年版，二七。

图23 黄地对鸟纹锦，唐代，现藏中国丝绸博物馆。图片来自中国丝绸博物馆网站。

图24 团窠对鸟衔绶带锦，唐代，现藏中国丝绸博物馆。图片来自中国丝绸博物馆网站。

图25 花鸟纹锦，唐代，新疆吐鲁番阿斯塔那出土。图片来自新疆维吾尔自治区博物馆、出土文物展览工作组编：《丝绸之路汉唐织物》，文物出版社1973年版，四四。

图26 唐代铜镜凤纹。图片来自郭廉夫、丁涛、诸葛铠：《中国纹样辞典》，天津教育出版社1998年版。

图27 克孜尔石窟联珠团窠含绶鸟纹，唐代。图片来自陈彦姝：《六世纪中后期的中国联珠纹织物》，《故宫博物院院刊》2007年第1期。

图28 联珠对野鸡纹锦，7世纪前后，比利时安特卫普Katoen Natie收藏。图片来自<http://www.textile-dates.uni-bonn.de/>。

图29 联珠对瘤牛纹锦，8至9世纪，丹麦大威德博物馆藏。图片来自丹麦大威德博物馆网站。

图30 联珠对兽纹织物，7世纪晚期至8世纪早期，敦巴顿·欧克博物馆藏。图片来自网络。

图31 联珠衔珠鸟纹织物，萨珊波斯晚期（6世纪），大都会博物馆参考号90.5.10。图片来自大都会博物馆网站。

图32 煤精“司禾府印”，汉代，1959年出土于民丰尼雅遗址。图片来自网络。

图33 玉质覆斗印，几何图形，汉代，斯坦因1902年发现于和田，大英博物馆参考号1902，1220.124。图片来自大英博物馆网站。

图34 釉砂覆斗印，几何花纹，东汉至三国时期（3世纪），斯坦因1907年发现于尼雅，大英博物馆参考号1907，1111.100。图片来自大英博物馆网站。

图35 对鸟对羊纹锦，高昌时期（5至7世纪），新疆吐鲁番阿斯塔那出土。图片来自徐百佳：《试论魏晋南北朝染织纹样形成的原因》，《丝绸》2004年第11期。

图36 北朝狮子锦，北朝，现藏中国丝绸博物馆。图片来自中国丝绸博物馆网站。

图37 鼻钮铜印，狮子图像，东汉至北朝，斯坦因1917年发现于约特干，大英博物馆参考号MAS.173。图片来自大英博物馆网站。

图38 鼻钮铜印，四个装饰纹样，东汉至北朝，斯坦因1917年发现于约特干，大英博物馆参考号MAS.175。图片来自大英博物馆网站。

图39 玉髓鸭纹半球印章，萨珊波斯时期（3—7世纪），加利福尼亚大学伯克利分校已故爱德华·甘斯收藏（参考号30-S-10）。图片来自加利福尼亚大学伯克利分校已故爱德华·甘斯收藏萨珊印章网站。

图40 陕西米脂出土东汉画像石上的朱鸟。图片来自王伯敏：《古肖形印臆释》，上海书画出版社1983年版，第69页。

图41 李静训墓陪葬珠串，隋大业四年（公元608年，此为随葬年代，珠串本身可能更早），国家博物馆藏。图片来自网络。

图42 玉髓质半球印章，手持绶带环的羽人，南北朝时期，新疆巴楚库鲁兹出土。笔者摄于上海博物馆贵霜文化展。

图43 那克西·鲁斯塔姆（Naqsh-e Rostam）摩崖石刻，阿胡拉·马兹达和萨珊皇帝阿达希尔传递代表“王运”的绶带环。笔者摄于那克西·鲁斯塔姆。

图44 联珠含绶鸟（临摹），巴米扬石窟壁画残片。图片采自陈彦姝：《六世纪中后期的中国联珠纹织物》，《故宫博物院院刊》2007年第1期。

图45 带官印（祭司长）印戳封泥，官印印戳周边部分饰联珠纹，萨珊波斯时期（3至7世纪），大英博物馆参考号21109。图片采自大英博物馆网站。

图46 墙面浮雕泥塑，有头光和绶带的骑马神祇，马前有一野猪，萨珊波斯时期（3至7世纪），伊朗国家博物馆藏。笔者摄于伊朗国家博物馆。

图47 蓝黑缟玛瑙镶嵌印，萨珊皇帝巴赫兰四世立像，萨珊波斯时期（388—399），大英博物馆参考号119352。笔者摄于大英博物馆。

图48 片治肯特P-86XXIV-28号地点南壁的壁画。图片采自姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，生活·读书·新知三联书店2004年版，第46页。

（作者系上海市青年书法家协会篆刻研究会会员）