

北朝粟特人大会中祆教色彩的新图像

——中国国家博物馆藏北朝石堂解析

葛承雍(首都师范大学历史学院 特聘教授)

近年,从萨珊波斯经中亚粟特传入到中国境内的祆教(琐罗亚斯德教)文物不断被发现。2012年,国家文物局又将日本收藏家堀内纪良先生捐赠的具有祆教艺术色彩的北朝石堂,转交给中国国家博物馆(以下简称“国博”)收藏,经国家文物鉴定委员会孙机、杨泓诸位先生鉴定后,确认为难得的中古时代艺术精品。这具石堂反映了北朝异域宗教在中国的传播与交融,具有极高的历史价值、艺术价值和文化价值,现已在国博展厅陈列,并见于相关图录^[1],引起了国内外学术界的关注。笔者在国博专家的帮助下做了专门考察,现试作探索解析。

一 石堂整体图式

这件文物被国博命名为“房屋形石椁”(图一),为北朝入华粟特人建造,用于埋葬粟特裔贵族的首领。西安史君墓出土石刻汉文题记称此类殿宇式石葬具为“石堂”,亦即粟特文所言的“石头做的坟墓(众神的屋子)”^[2]。所以我们也依据当时的题刻称这座

石葬具为石堂。这类葬具的发现表明入华粟特裔贵族喜爱用石构的空间作为自己死后的栖身之所,至于他们在围屏石棺床与殿宇石堂二者之间作出选择的依据,还需仔细分辨。

整座石堂长 2.12、宽 1.25 米,堂顶由歇山顶造型的石构件覆盖,原来的 2 个鸱吻现在只存 1 个,筒瓦 19 行顺序排列,并有莲纹瓦当作为檐头装饰。石堂正面开有方形门,门楣下左右角有铁环残迹,原似为挂帐所用(图二)。门两侧各有一位守门卫士的浮雕,一位手持圆环柄长杆兵器,波浪卷发,深目高鼻,短须修剪精



图一 北朝石堂

致,下着长裤,上身裸露,身系披风,腰挂短刀,颇有西方勇士之风;另一位深目直鼻,浓须下撇,身着翻领胡袍,下穿高鞞皮靴,两手握持圆环柄短剑,站姿威风凛凛(图三),或许他们就是圣殿守护神的化身。

整座石堂显示出粟特贵族生前追求的殿堂大宅气象,不仅雕刻有立柱横枋,而且以阴线刻出柱头斗拱和补间人字拱。斗拱之间刻有奇禽异兽,额枋处饰斜菱格纹,柱枋之间的隔板上分布着北朝流行的畏兽、凤鸟、玄武、带翼飞人、骑兽驭手等。正面厅堂建筑柱枋间挂着细密的竹帘,其下有布幔卷帘,侧面大厅建筑则束扎着长长的幔帘,具有召集大会隆重庄严的布置气氛,推考这或许是胡袄神祠的建筑布

局¹³,这是以前发现的粟特人墓葬石棺、石堂上少见的。

柱枋间的怪鸟异兽琳琅满目,赤膊露身疾奔状的畏兽图像据姜伯勤先生分析来自西亚波斯艺术传统¹⁴。类似的有翼兽神图像很早就见于伊朗酒杯图像中,被入华袄教传袭采用,作为天神的一种。不过,这座石堂的线刻画上没有袄教惯用的亡灵升天的伎乐身躯,没有飘扬于空中的彩带。令人惊异的是,帷幔背景下的张牙舞爪、赤身裸体、火焰毛发的畏兽,仿佛走入出行队伍,与众多出行人员混为一体。在众人脚下,则有简单线条勾画出山丘岩石,寓意着行进在千山万水之间。这令人不由联想起中亚袄教保存圣火的宫殿及壁画遗迹¹⁵,进而



图二 石堂门楣



图三 守门卫士

图四 石堂四角卫士



强调出石堂上大厅中的宗教艺术氛围。

夹杂在枋柱间的忍冬纹、仰莲纹等从文化交流源流上说，来自希腊波斯风的茛苳纹，因其遭遇冷冬不凋，比喻人的灵魂不灭、轮回永生，在北朝时被大量应用在石窟寺、墓葬棺椁等艺术装饰上，奇特绚丽，广为流行。北朝连珠纹也是公元5世纪以后波斯传入中国的边饰纹样，以连续均匀的圆环表示太阳的光辉放射，曾是波斯萨珊王朝最为流行的主题纹饰，对中亚影响至深。然而以往粟特人石刻中喜用的生命七叶树、葡萄攀绕的常春藤以及象征大自然更新与再生的题材，均未出现。

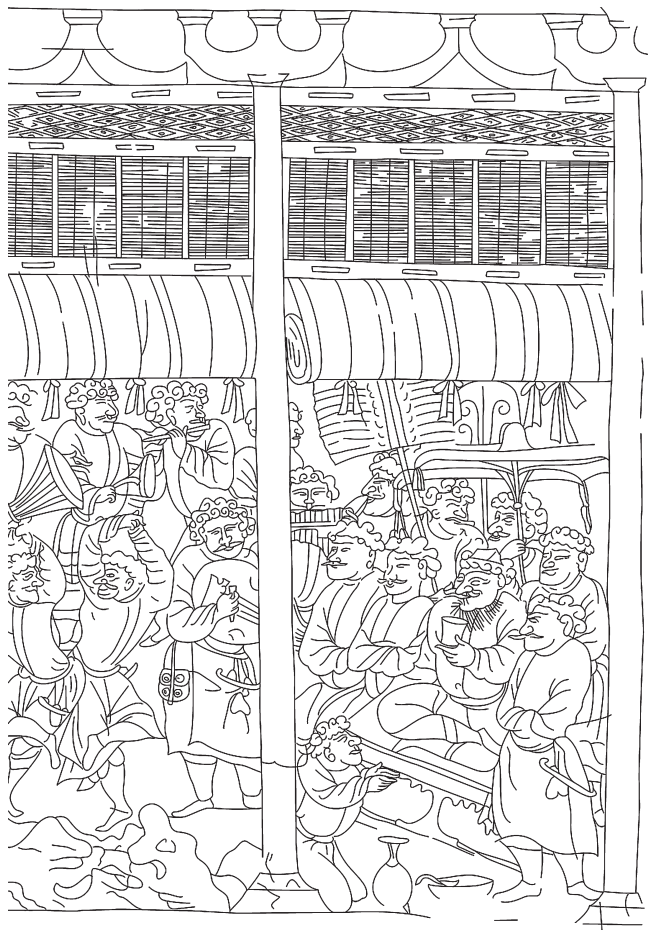
石堂四角也值得注意，四处都有身穿翻领胡装、足蹬皮靴的侍卫浮雕(图四、五)。这些侍卫与巴黎吉美博物馆围屏石床旁立的侍卫圆雕和动物形象不同，与安备墓石棺床的侍卫也不同，其造型在过去的粟特贵族墓未出现过。他们有的双手持长剑站立，有的手置胸前行礼，还有的侧身着甲抱剑，形象各不相同，但刀法简练，栩栩如生。虽然他们并非史君、安备等其他北朝粟特裔石棺上的执金刚神、护法力士、乾闥婆天神等，但象征保卫者的勇士角色未变，表情严肃、笔直威严。

自北魏以来，入华粟特裔贵族的石棺、石堂都有着比较稳定的图像结构，说明这类图案的普遍性与规范性，也说明其认同感下的特定

意义。国博收藏的这座石堂，以厅堂大梁枋柱间的异兽飞禽作为界栏，区分天界与人间^⑨。整座石堂虽然不像其他祆教色彩强烈和布局炫丽，或是流露出强烈的神话人物与神圣图式色彩，但是视觉上仍让人眼花缭乱，烘托出祆教大会的正面场景，表现为一种世俗中蕴含祆教神性的艺术图式。



图五 石堂四角卫士



图七 石堂正面左侧胡旋舞图

图六 石堂正面左侧主人观舞图

二 图像题材解析

这座石堂没有彩绘贴金痕迹，二维的平面线刻形式也限制了画匠的创作发挥，但具有北朝同时代粟特葬俗的印辙和鲜明的祆教元素。以下按方位布局从左至右的图像程序解析。

1. 群胡晋见首领图

石堂正面左部，主角是满脸须髯的胡人首领，卷发头上戴花冠状头饰，冠上套小方软帽，他手持水杯盘腿坐在有镂空壶门的方榻上，身边有七个卷发撇胡的人围绕他站立，有的手举垂穗流苏华盖，有的手持采结羽葆仪扇，腰带系佩带鞘小刀、鞞囊等。榻下一个无髭年轻胡人双手举起，等待接杯续水。地下放着长颈水壶和汤勺、圆钵，似要用最纯净的水调制饮料。

胡人首领一手持水杯，一手指压嘴唇边，这种粟特典型手势表示赞赏。相应地，首领满脸笑容，肚腹隆起，显出心醉神迷、自负得意的神态（图六）。

厅堂内一对胡人袍衫束带，腰挂刀具，足穿无后跟软鞋，面带微笑，翩翩起舞。他们双手合拢，插指窝腕，两臂高举头顶，扭腰撅臀，抬脚踢腿，是典型的胡旋舞造型（图七）。伴奏的乐队有吹排箫者、弹琵琶者、吹胡笛者、吹笙篥者、拍腰鼓者，神态各异，形象质朴，展现出一幅奏胡乐、观胡舞的聚会图景。

2. 女性侍立图

石堂正面右部，描绘一群女性服侍者立在厅堂柱旁，站成一排，似为恭迎贵宾到来。其中三位梳着高髻盘头“飞鸟髻”的女性，面貌清秀，细眉小嘴，手举方形幡旗，身着中原样式的

图八
石堂正面右侧仕女图



阔领宽袖长裙，足穿翘头丝履，裙腰高及胸部，端庄正立。另有三位梳双环高髻的女性，手持椭圆形扇子，穿着同样的长裙和丝履，立姿亦同。《北齐书》记载“又妇人皆剪剔以着假髻，而危邪之状如飞鸟，至于南面，则髻心正西，始自宫内为之，被于四远”^[7]。“飞鸟髻”正是当时女性的写实形象(图八)。

3. 群胡出行图

石堂左侧立面画满人物，皆为卷发，发型蓬松。胡人首领(祆主)所骑等级最高的盛饰之马，马具极为豪华，马头束鬃成缨，攀胸缀满杏叶鞞带，鞍袱后鞞带系结花珠，压胯悬缀珠鞞带，整套马具与波斯萨珊马饰极为相似^[8]。骑在马上的胡人首领头戴日月轮王冠，夏鼐先生曾认为这是祆教主神阿胡拉·马兹达的象征^[9]，其造型是举行拜火大会时祆主需换下软帽而必戴的花冠。首领脑后飘带扬起，满脸络腮大髯，

直视前方，周围群胡骑马围绕随行，但所骑骏马不束鬃毛，且画匠有意缩小马形，以突显主角。随从中一人骑马高举四个采结的华盖，另一人骑马手举羽葆长扇，其余人或骑马或步行簇拥向前。在整排出行队伍的最前面，有一个卷发胡人擎举连珠纹火坛，使其高过头顶，步行引导众胡前进，一副敬畏恭敬的样子(图九)。

4. 通幃牛车出行图

石堂右侧立面画有豪华的高棚顶通幃牛车，两个卷发胡人分左右牵引着驾辕的壮牛。牛车前方有两个骑马胡人护送，而在牛车后方有身着汉式裙服的四个女子随车步行，她们身后有一个着汉式交领短上衣和长裤的汉人男子。围绕着牛车的有高鼻深目的胡人，也有头梳发髻的汉人，均着圆领袍服，有的举华盖采伞，有的持羽葆长扇，殿后骑马的胡人头戴小毡帽(图一〇)。



图九 石堂左立面骑马出行图

图的下方有溪流坡岸，岸边还开有鲜花。但这条河究竟是祆教葬仪中灵魂将进入的“钦瓦特桥”下的河流，抑或是印度古老寓言中的河流，我们不敢贸然推测。

这幅画面或与石堂背面右侧的通轳牛车出行场景相连。但石堂背面的牛车旁除了手拽缰绳的控牛胡人男子外，皆为着汉式裙服的女性形象，有的梳飞鸟髻，有的梳双环髻。

5. 出行仪仗与备马图

石堂背面左侧画面上一群(九个)胡人牵住了马匹，有的手拽缰绳驯马，有的调整笼头拉马，画面里的五匹马动态各异。出行的华盖、长扇等则置于后排，有三个胡人举擎着仪仗用的长剑(图一)。这一场景或与石堂左立面的出行图相连，为出行仪仗的前头队伍。

以牛车、鞍马对称分布在墓室东西两壁，表示男骑鞍马、女乘牛车的性别差异，是北齐时期墓葬壁画中的基本定式，并对以后隋唐墓壁画形制也产生了影响。这类出行仪仗题材与山西太原地区娄叟墓、徐显秀墓等相类似，只是规模的差异反映了等级的差别。有人推论牛车、鞍马的仪仗图像，是为男女主人灵魂出行准备的工具，来源于鲜卑畜牧迁徙的民族特性，又或仅仅是源于多元文化的生活场景而已。

6. 侍女与胡人乐舞图

石堂背面中心场景的左侧是一幅胡人乐舞图，共有十三个卷发胡人男子站立。后面为乐队，有的横抱琵琶，有的手拍长鼓，或吹笙箫，或吹排箫，正在演奏。前方两个胡人翩翩对



图一〇 石堂右立面侍从牛车图

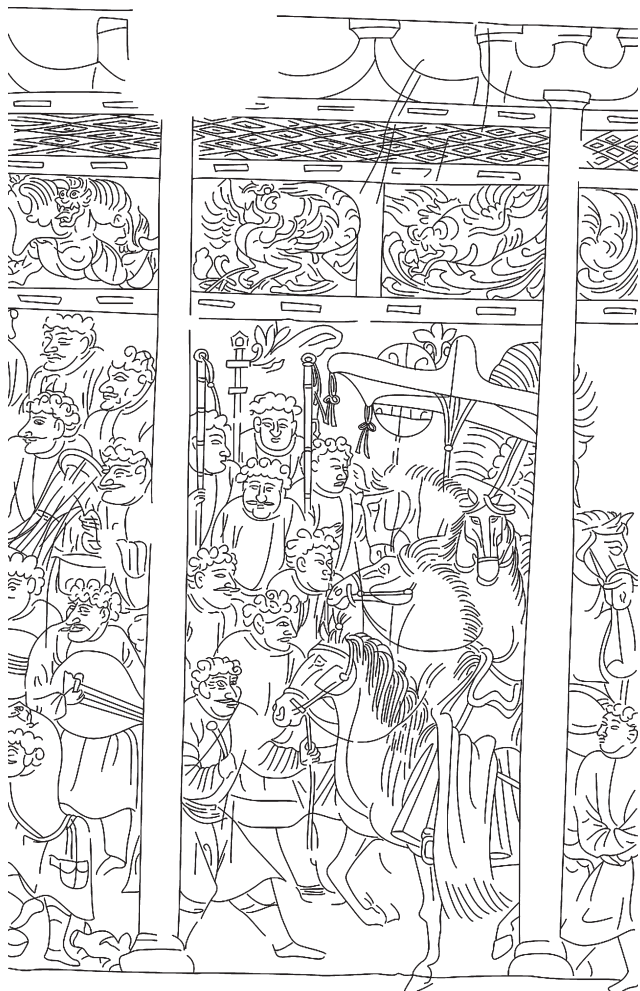
舞,弓腰撅臀,弯臂抬手,与石堂正面的胡旋舞形象相似,并在脚下放置有胡瓶钵碗(图一二)。中心场景的右侧,一群侍女翩翩起舞、乐器齐鸣,仿佛与对称位置的胡人男子载歌载舞场面相呼应。女性乐队中有人演奏四弦或五弦琵琶以及排箫,最前面的手拨大型箜篌,与男子演奏的乐器稍有差别。画面中心是两个舞女正在对舞,她们身穿交领高束胸长裙,宽大的长袖随舞舒展(图一三)。舞蹈是粟特祭拜天神、葬仪的重要内容,舞者带来欢乐,意味着进入天堂之境^[10]。

7. 祆教大会场景图

整幅画面显示出正式聚会的宏大场景,在六间架构的开阔厅堂里悬置折幅帷幔,一对胡人首领夫妻作为主角坐于饰壶门的榻座

上,身后有折幅屏风。两人都穿着裘皮毛领的大披肩,长袖下垂,形似中亚翻领长袍,表示出他们的尊贵地位。胡人首领卷发肥髯,盘腿而坐,一手端杯,一手掩于长袖中,与女主人对视交谈;女主人梳着飞鸟发髻,披肩内穿直领高胸长裙,双手合抱于腹前(图一四)。戴王冠、穿皮裘一直是古波斯神话中象征美姿和幸运的神祇形象,工匠突出刻画夫妇二人的穿戴,主要用珍贵皮毛和华美衣饰显示尊贵的地位。葛乐耐指出,在粟特本土图像中,夫人形象只出现于家庭内部的礼拜仪式场景,但在中国墓葬艺术中夫妇形象是必不可少的^[11]。

可是,这对夫妇并不是在对饮,贵妇手中无水杯或酒器(图一五),与安伽墓、虞弘墓、天水等处墓主“贵人夫妇对饮图”并不相同。如果



图一—
石堂背面左侧出行仪仗与备马图

胡人首领端的不是酒杯而是水杯,即符合琐罗亚斯德教仪式中主礼人右手持杯、左手清洁,面对火盆唱诵安抚祷文的情景。

在夫妇俩人中间,帷幔下悬挂着装饰漂亮的风铃,这种室内采结垂饰亦见于粟特本土,阿尔巴乌姆著《巴拉雷克切佩》书中宴饮图就有类似图像^[12],然而其寓意还不清楚。

最值得注意的是,两个胡人跪在坐榻前,左侧的短须胡人,身佩方头柄长剑,腰悬鞶囊绶袋,他手捧高足圆形火坛,一手高伸似为拨燎火苗,眼视火坛上,虔诚敬畏。右侧满脸须髯的老胡,也是腰系方柄长剑,佩有花朵形锦囊风袋,他双手托捧方座尖顶圆壶,与前者相对跪于榻前。榻前有供案,上置祭祀用的两只钵碗,旁边堆有长棒状物,或是传统火坛常用的

檀香木等高级木料,引燃圣火并不断加入供奉;或是堆放在侧准备展示的三十多卷祆教素书(图一六)。S.367《沙、伊等州地志》记载伊吾县“火祆庙中有素书(画)形象无数”^[13],敦煌曹氏归义军后期文书还记载每次“赛祆支画纸三十张”^[14],说明每年赛祆活动绘制祆神画像不少。两种推测,有待高明识辨。

这两位胡人处于画面下部最中心位置,明显是祭司阶层的麻葛(Magus, Magi),意为“从神那里得到恩惠的人”,没有麻葛在场,任何奉献牺牲的行为都是不合法的^[15]。琐罗亚斯德教传入中国后称为祆教,祭司麻葛称为“穆护”。祭司一般主持一个或几个祆祠,尤其是重大祭祀活动必须由熟悉经典的大祭司出面,助司祭司和事火祭司则辅助祭祀仪式、仪轨。按照琐罗

亚斯德教的规定，火是神所创造物中最高、最有力的东西，火是清静、光辉、活力、敏锐和圣洁的象征，对火的礼赞是祆教徒首要的任务。在一些重要的祭祀典礼上或是罗拜大会上，如水节、成年礼、日出早祷、婚礼等其他仪式时，祭司们不用戴专用口罩“派提达那”^[16]，而是用混合了麻醉物的圣水淋洒在圣火上，作为净化纯洁。

所以这幅线刻画面应是祆教拜火祈祷中最重要的献祭仪式 Yasna，一人一边敬献火坛一边在圣火前背诵大段《阿维斯塔》经文，另一人向诸神贡献不死之药的圣水——豪麻(Haoma)，即向圣火淋洒豪麻，现场参与献祭的信徒也依次饮用豪麻。用豪麻献神的习惯一直在祆教中流传，饶宗颐先生论述过《阿维斯塔》中记载的豪麻为新生不死的力量与象征符号^[17]。沈睿文指出“圣火崇拜和饮用豪麻(苏摩)是伊朗系和印度系雅利安人文化的共同特征”^[18]，在拜火教神话里，豪麻是上帝诸子之一，是草药和医疗之神，用豪麻命名的植物及配制的饮料，不仅能使人延年益寿、获得永生，而且喝下这种神赐的饮料能使人精神焕发，拥有智慧、勇气和健康。

在乌兹别克阿姆河流域发现的阿契美尼德王朝金牌上有琐罗亚斯德教祭司腰间系剑而手拿举行拜火仪式使用的圣枝束^[19]。在片治肯特寺院遗址发掘的7世纪壁画上有男性供养人手持“轻便火坛”的形象^[20]。中亚瓦尔赫萨残存的6世纪壁画中也有类似祭司照看一个精美的火坛、数人侍坐于侧的场景^[21]。2004年巴黎吉美博物馆展出的北朝祆教围屏石榻，两个头束飘带的跪拜祭司也未覆盖口罩^[22]。画师们专门描绘了这些身上披刀挂剑的人物和火坛装饰，说明这类祆教艺术模式流播范围很广，这一推想进而也可印证于这座石堂上。

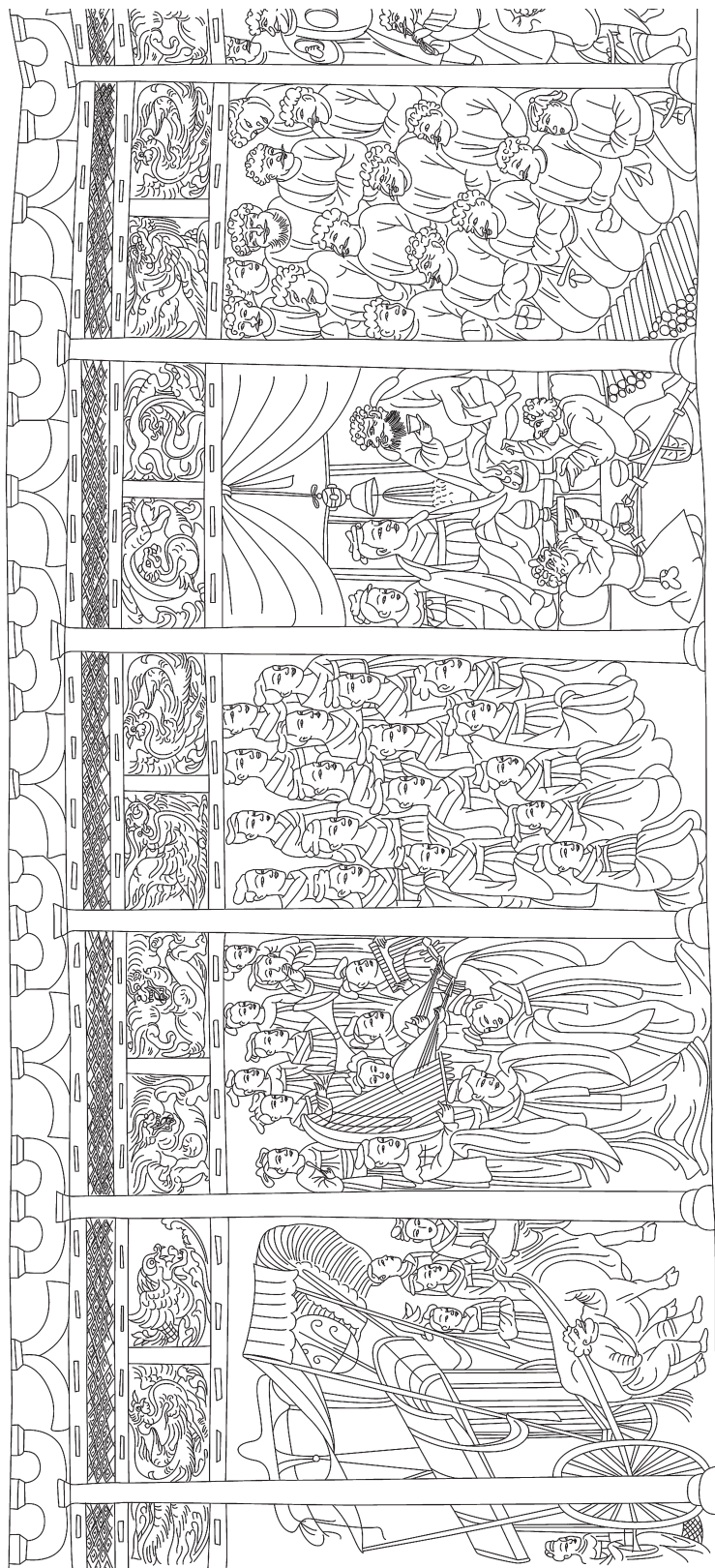
除了正中间盘腿而坐的胡人夫妇外，左侧共有四排十五个胡人。皆两膝跪坐，为典型的胡人祭拜姿势。排头第一人头戴丝瓜形帽，发型不明，其余皆露出蓬松卷发。这些人全部身穿圆领窄袖胡服，佩有带鞘小腰刀和囊袋，双



图一二 石堂背面中心左侧胡人乐舞图



图一三 石堂背面中心右侧侍女乐舞图



图一 石堂背面祆教大会图

手合抱拱卫胸腹之间。其中有交头接耳者，有端坐严肃者。左侧共有十八位女性，也分四排跏坐。皆着汉式交领高腰长裙，长袖合拢置于腰际，目不斜视，恭敬肃穆。成排女侍和属下可能展现了万方来朝的盛况。按照琐罗亚斯德教规定，净礼主角要解开腰上圣带眼望圣火祈祷，可是画面上主人似无松解腰带。

祆教有七大节日庆典，分为诺鲁孜节(NōRōz，新年)、仲春节、仲夏节、收谷节、返家节、仲冬节、万灵节^[23]，中古波斯语统称后六个节日为“嘉汉巴尔节”(Gahāmbār)，祆教徒每次都要参加节日集体庆典，这是必须恪守的宗教义务，并用鼓乐舞蹈将祆神灵助推向高潮。我们看到胡人首领身穿裘领披袍，应是寒冷的季节。《周书·波斯传》云：波斯“以六月为岁首，尤重七月七日、十二月一日。其日，民庶以上，各相命召，设会作乐，以极欢娱。又以每年正月二十日，各祭其先死者”^[24]。何况胡人首领虽然手端水杯（或酒盅），然而榻上并没有摆放美味丰盛的食品，没有金银器皿等餐具，也没有仆役宰羊杀牛准备庖厨（安伽墓右侧第二屏、巴黎吉美第九屏都有野炊

宴会庖厨图^[25]。因而,画面表现的不是醉意朦胧的野餐场面,或是贵族生活的奢华宴会,应是一次祆教信徒举行拜火祭祀的大聚会,教徒们环绕在自己尊师——祆教教主周围拜火,举行净化灵体、拯救灵魂的仪式。

三 大会祆教色彩

这座石堂没有安伽墓、虞弘墓、史君墓、安备墓等祆教的人面鹰身祭司图像,手捧火坛与豪麻的两个祭司麻葛(穆护)没有戴口罩以防不洁之物,也没有祆教丧葬礼仪中常见的犬,重点表现的是首领在教徒汇聚大会上对“王”的神圣权力宣告的场景。

特别是,石堂上的祆教仪式大会没有敬拜圣火的固定祭坛,祭司托举的是可移动的祭祀火坛。早期琐罗亚斯德教曾不设立祭坛、不修建神殿、不崇拜神像,但是公元3

世纪末至4世纪初成为波斯国教后,不仅全国广建祠殿,讲台型祭坛圣火崇拜也达到高峰。圣火被认为是最高神的儿子,并在中亚获得广泛流传。但进入中国后祆教祭坛变化颇多,近年发现的拜火坛没有完全雷同的定式,原型意象随时代变化也已变得精美无比,出现中国式交龙柱火坛^[26]。



图一五 石堂背面中心夫妇对坐图



图一六 石堂背面中心祭司捧火坛图

神意的代言人,以中国式建筑厅堂为祆教大会场所的做法值得深究。

《安禄山事迹》记载安禄山担任幽州节度使后,曾在范阳举行群胡罗拜大会:

潜于诸道商胡兴贩,每岁输异方珍货计百万数。每商至,则(安)禄山胡服坐重床,烧香列珍宝,令百胡侍左右,群胡罗拜于下,邀福于天。禄山盛陈牲牢,诸巫击鼓、歌舞,至暮而散。^[27]

这究竟是祭祀胡天(祆神)的场景,还是将安禄山作为祆教神祇罗拜?“邀福于天”与坐重

床受拜胡俗的性质,学术界有不同看法^[29],可这是粟特人举行大会则毫无疑问。

《新唐书》也记载,安禄山执政范阳时:

潜遣贾胡行诸道,岁输财百万。至大会,禄山踞重床,燎香,陈怪珍,胡人数百侍左右,引见诸贾,陈牺牲,女巫鼓舞于前以自神。^[29]

安禄山坐在重床上接受群胡罗拜,以袄主身份把自己装扮成一个神祇,显然这是一个隆重热烈的大聚会。

在这座石堂刻画的各个场景中,所有高鼻深目的胡人大都是经过修剪的短胡、翘胡,凸显出胡人首领的虬髯形象,亦明确标识出其显贵身份与地位。但是这座石堂并没有表现其主人生前的战阵之功,与太原虞弘墓石重床不同,也没有像史君墓石堂一样表现袄神与印度湿婆的混杂,更与安伽石重床表现的胡商聚会、狩猎乐舞、突厥粟特宾主相会结盟等不同。这说明北朝入华粟特胡人的艺术图像内容并没有一个完全固定的模式,而是按照墓室主人生前活动状况不同,画匠们创造出不同的图画样式。

贞元十七年(801年)杜佑《通典》卷四〇《职官》二二记载:

袄者,西域国天神,佛经所谓摩醯首罗也。武德四年,置袄祠及官,常有群胡奉事,取火咒诅。^[30]

将佛教摩醯首罗比附袄神,恐为误会混淆。但是“常有群胡奉事,取火咒诅”,即教徒集体念咒消灾、礼赞袄神,聚会祈祷发誓,立为信重,则为袄教的寻常事,至少这座石堂线刻画印证了史书的记载,符合史实。

如果说入华北朝胡人受汉墓壁画出行图影响,又保留粟特本民族宗教文化的风俗传统,在中土仍很重视区别高低贵贱、尊卑等级的礼仪活动,那么这座石堂更突出地是表现大聚会场景。它不是向世人或后世宣示死者的丰富多彩的生平,或是生前死后轮回漫长的阴间冥土之旅,它只是反映死者生前的理想,以及象征死者生前拥有的身份、地位及群胡簇拥礼

拜的首领生活状态。所以与安伽、史君、安备等其他石棺床、石堂相比,未见有胡商牵驼赶驴行走或休息的商贸图景,未见有猎狗开道骑射狩猎追赶猛兽的图景,也未见有四臂女神、有翼异兽、妖魔涌现等等袄教意指性标示符号与宗教色彩浓郁的图景。狗在琐罗亚斯德教信仰中被认为具有驱赶邪灵的能力,在祭祀和葬礼等重要仪式中都会参与,但是在这具石堂的图像中未见,因而我们考定这一幅幅场景不是丧礼祭祀。

异样的是,所有胡人都未戴高筒毡帽,或是尖帽,也无典型的花饰飘带,形貌全是突出蓬松卷发,而且卷发不是同一样式,这也是以前未见的形象,似与巴克特里亚公元前后哈尔恰扬宫殿壁画希腊式发型相同,与亚洲人区别^[31],这也充分说明袄教信众以来自西域的移民为主。林悟殊先生曾指出:“中亚胡人所信奉的火袄教,无论是在北朝,抑或是在唐代,都没有以一个完整的宗教体系的形式来向中国人推介。”^[32]实际上,袄教只局限在胡人移民中流行。

琐罗亚斯德教的天国,原意就是“歌声的殿堂”,悠扬曼妙的乐舞是灵魂欢愉的源泉,过去发现袄教石刻画一般都是胡人男子跳胡旋舞或胡腾舞,很少有女子舞蹈的场景,而这座石堂上突出了与胡人男子对应的女子舞蹈图,这究竟是中亚袄教就有还是入华后才流行,需要再探究。

对国博收藏的这座石堂线刻画解析后,我们初步得出几点结论:第一,虽然它体现出同时代北朝其他石棺床、石堂的共通特点,出行+乐舞+仪仗+圣火,但主要是表现了群胡罗拜“袄主”头领的大场面。第二,石堂采用单栏式左右水平延伸的整体布局,与石棺床围屏连环画有异曲同工之意,可与北齐墓中常见的分栏式布局效果有一定区别。第三,入华北朝胡人丧葬采用虞弘、安伽、安备等墓石棺床围屏石刻画,与史君等墓石堂线刻画这两种不同形式,表明具有广泛的制度化和普遍的规范化,但这两种形式的使用可能与死者生前地

位有关。第四,骑马胡人首领带有花冠头饰,颇类波斯萨珊王朝艺术中的君王形象,或者是萨宝的装饰,沿袭了波斯—中亚花刺子模诸王肖像画的传统。第五,石堂刻画的不是墓主人从生到死的个人历程的人生场面,也没有“割耳髡面”的激烈哀悼仪式与“冥府献祭”的丧葬仪礼。

可惜的是,这座受捐的北朝石堂不知出土地点、墓葬信息,无法了解墓主祆教身份与地位。自北朝开始,中原王朝就设有萨宝府兼领西域商胡贩客的宗教与民事事务,入华祆教徒一直保留与传播着自己的信仰习俗,并经常举行净化仪式和祭祆活动,在“拜胡天”盛大聚会的场面中表现出了他们不同的社会等级地位划分。入华祆教仪式相对于萨珊波斯所规范的琐罗亚斯德教祭祀仪式有所变化,因而波斯、粟特、中国三方祆教不能简单地划上等号,但祆教作为一门独立宗教始终坚持存在于华夏。

粟特人万神殿中信仰的诸神颇多,萨珊末期与中国北朝同期,坚持拜火的祆教信仰者远远超过佛教信仰者,成为拜火教徒中波斯之外最重要的民族群体。国博北朝石堂的画匠通过祆教祭祀净化仪式大场景,集中表现了自己的宗教艺术主题,这是粟特系祆教画派一以贯之的传统,从而将周围现实世界与宗教神话的种种细节凝固在雕刻绘画中。

附记:中国国家博物馆副馆长陈成军、保管部海国林、满明辉诸位专家带领笔者仔细考察石堂,并展示全幅拓片。本文得益于林悟殊先生审阅全稿。特此致以感谢。本文绘图由骊丽娟临摹,版权独有,请勿翻印。

- [1] 吕章申《中国国家博物馆百年收藏集粹》,第740页,安徽美术出版社,2014年。
- [2] [日]吉田丰《西安新出史君墓志的粟特文部分考释》,《北周史君墓》,第299页,文物出版社,2014年。
- [3] 关于波斯琐罗亚斯德教徒追求在富丽堂皇圣庙中举行公众礼拜仪式的分析,以及粟特保留波斯“方庙”正方形结构特征,见张小贵《中古华化祆教考

述》,第61~65页,文物出版社,2010年。史君墓石堂浮雕画也有相似宏大局建筑厅堂,见西安市文物保护考古研究所《北周史君墓》,第188页,文物出版社,2014年。

- [4] 姜伯勤《中国祆教艺术史研究》,第221~223页,三联书店,2004年。
- [5] 公元前4世纪花刺子模卡拉雷—格尔古城宫殿正厅,公元1世纪新尼萨神庙,公元2~4世纪卡拉—捷佩圣火封闭保存圣殿,6~8世纪片治肯特神庙,均有拜火教方厅复原图。见[苏]斯塔维斯基著、路远译《古代中亚艺术》,第5、26、59、104页,陕西旅游出版社,1992年。
- [6] 学术界一般认为入华粟特裔贵族墓所采用的石棺床、石堂葬具,既采用汉人墓葬形制,又尊崇祆教信仰的葬俗,杨泓《北朝至隋唐从西域来华民族人士墓葬概说》中指出带围屏石床和殿堂形石棺,都属于中国传统葬具,无任何域外色彩,见《吐鲁番学研究:第二届吐鲁番学国际学术研讨会论文集》,上海辞书出版社,2006年。
- [7] 《北齐书》,第114页,中华书局,1972年。
- [8] 孙机《唐代的马具与马饰》指出北朝至唐马具马饰深受波斯萨珊朝影响,见《中国古舆服论丛》(增订本),第103~105页,文物出版社,2001年。
- [9] 夏鼐《中国最近发现的波斯萨珊朝银币》,《考古学报》1957年第2期。
- [10] Franz Gamet, “Zoroastrian Themes on Early Medieval Sogdian Ossuaries”, Pheroza J. Godrej & Firoza Punthakey Mistree, eds., *A Zoroastrian Tapestry—Art, Religion & Culture*, Mapin Publishing Pvt.Ltd.India, 2002, pp.90-97.
- [11] 葛乐耐《粟特人的自画像》,《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》(法国汉学第十辑),第314页,中华书局,2005年。
- [12] 巴拉雷克切佩粟特人宴饮图,见姜伯勤《中国祆教艺术史研究》,第49~50页,三联书店,2004年。
- [13] 斯三六七《光启元年(八八六)十二月廿五日书写沙、伊等州地志》,《英藏敦煌社会历史文献释录》第二卷,第177页,社会科学文献出版社,2003年。
- [14] P.4640文书纸背写于光化二年(899年)至四年(901年)赛祆支画纸,共10次。见《法国国家图书馆藏敦煌西域文献》第32册,上海古籍出版社,2005年。
- [15] [希]希罗德多著、王以铸译《历史》,第69页,商务印书馆,1997年。
- [16] 张小贵《中古华化祆教考述》,第103页,文物出

- 版社,2010年。
- [17] 饶宗颐《塞种与 Soma——不死药的来源探索》,《中国学术》第12辑,第1~10页,商务印书馆,2002年。
- [18] 沈睿文《安禄山服散考》,第90页,上海古籍出版社,2015年。
- [19] John Curtis, *Ancient Persia, The Trustees of the British Museum*, British Museum Publication Ltd. London, 1989, pp.53.
- [20] [苏]M.M.梯亚阔诺夫著,佟景韩、张同霞译《边吉坎特的壁画和中亚的绘画》,《美术研究》1958年第2期。
- [21] [苏]弗鲁姆金著、黄振华译《苏联中亚考古》,第56页,新疆博物馆,1981年。
- [22] [法]德凯琳、[法]黎北岚著,施纯琳译《巴黎吉美博物馆展围屏石榻上刻绘的宴饮和宗教题材》,见《4~6世纪的北中国与欧亚大陆》,第119页,科学出版社,2006年。
- [23] 龚方震、晏可佳《袄教史》,第69~70页,上海社会科学院出版社,1998年。
- [24] 《周书》,第920页,中华书局,1971年。
- [25] 陕西省考古研究所《西安北周安伽墓》,第37页,图三三,文物出版社,2003年;Catherine Delacour, Pénélope Riboud, *Lit de Pierre, Sommeil Barbare*, p.25, Panneau9, Paris, Musée Guimet, 2004。
- [26] 葛承雍《袄教圣火艺术的新发现——隋代安备墓文物初探》,《美术研究》2009年第3期;葛承雍《隋安备墓新出石刻图像的粟特艺术》,《艺术史研究》第12辑,中山大学出版社,2010年。
- [27] (唐)姚汝能《安禄山事迹》卷上,第12页,上海古籍出版社,1983年。
- [28] 蔡鸿生《唐代九姓胡与突厥文化》,第37页,中华书局,1998年。
- [29] 《新唐书》,第6414页,中华书局,1975年。
- [30] 《通典》,第1103页,中华书局,1988年。
- [31] [苏]普加琴科娃、[苏]列穆佩著,陈继周、李琪译《中亚古代艺术》,第49页,新疆美术摄影出版社,1994年。
- [32] 林悟殊《波斯琐罗亚斯德教与古代中国的祆神崇拜》,《中古三夷教辨证》,第328页,中华书局,2005年。

(责任编辑:刘婕)

New Images with Zoroastrian Flair in a General Assembly of Sogdians during the Northern Dynasties—Analytical Interpretations of the Outer Sarcophagus of the Northern Dynasties Collected in the National Museum of China

Ge Chengyong

This article describes an outer sarcophagus of the Northern Dynasties, a new acquisition of the National Museum of China in 2012, and analyzes its shape and form as well as the imagery. The outer sarcophagus imitates the structure of a wooden hall with a gable and hip roof. The sides of the doorway and the four corners are decorated with hu-barbarian guards in high relief. The outsides of outer sarcophagus walls have engraved line drawings with themes including supernatural birds and exotic animals, immortals, apotropaic beasts, the portraits of the tomb occupant couple, priests of Zoroastrianism, Hu-and Han-style music and dancing performances, and a procession scene of chariots and horses, presumably depicting the Zoroastrian general assembly of Sogdians. This outer sarcophagus is a reflection of the spread of foreign religions in China and the convergence of Chinese and foreign cultures during the Northern Dynasties and has high historical, artistic and cultural values.