

隋唐染织工艺在敦煌服饰图案中的体现

文 / 杨建军

摘要:隋唐是敦煌石窟艺术发展的高峰,其壁画和彩塑艺术中众多人物身上装饰的服饰图案不仅纹样精美,还表现了当时织、染、印、绣、绘、拼补等多种染织工艺。结合文献记载和文物分析,可见隋唐染织工艺在敦煌服饰图案中的具体体现。

关键词:隋唐;染织工艺;敦煌艺术;服饰图案

服饰图案以独特的形态装扮着敦煌石窟彩塑和壁画中的佛陀、菩萨、弟子、天王、力士、罗汉等佛国人物,以及被称为供养人的出资造窟的功德主(窟主)及其家族成员和各类大众人物。它不仅使彩塑和壁画的人物形象更加美丽传神,也使整个石窟艺术更加完整精彩。织、染、印、绣、绘、拼补等不同染织工艺形成的不同图案特征反映在敦煌服饰图案上,千变万化,异彩纷呈。下面结合文献记载,参照传世或出土实物,对应隋唐时期的染织工艺种类,对敦煌服饰图案进行扼要分析。

公元六世纪末,隋朝结束分裂割据的局面,统一疆域,促进社会发展,起到了承上启下的作用。随后的唐代社会全面发展,进入中国古代最为辉煌的时代,人称大唐帝国。与其相一致的是这个时期中国染织工艺高度发达,随着制作技术的不断进步和显著提高,这时的染织艺术也进入了极盛时期。高超的染织工艺,在敦煌隋唐壁画和彩塑繁丽华美的服饰图案上得到了完整和客观的体现。

1 丝织工艺

染色工艺和织造技术的发展使隋唐时期丝织品的花纹变化多样,色彩丰富华丽。

流行于两汉及魏晋南北朝的传统平纹经锦,仍然是隋唐时期重要的丝织品种类之一。隋代 292 窟南壁彩塑菩萨的半臂纹饰,于近似棋格状的方格内填饰联珠小团花纹,整齐而灵巧(图 1),与其相类似的还有隋代 427 窟中心柱南侧彩塑佛陀的内衣纹饰,它们表现

的都是当时流行的精巧华美的棋格联珠小团花纹锦。对比收藏于日本东京国立博物馆的格子花平纹经锦(图 2),不管是棋格形几何纹,还是格内填饰的联珠小团花纹乃至色彩,都与敦煌彩塑服饰中描绘的棋格联珠小团花纹极为相像。所以,敦煌隋代服饰图案中这类规矩的几何小团花纹,理应表现的是隋唐时期仍在生产的平纹经锦。1967 年出土于新疆吐鲁番阿斯塔那唐代墓葬的小团花纹



图 1: 莫高窟第 292 窟(隋)南壁彩塑菩萨半臂纹饰(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集·24·服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005 年 4 月第 1 版,第 79 页。)



图 2: 格子花纹锦(七世纪)日本东京国立博物馆藏(松本包夫著,《正倉院裂と飛鳥天平の染織》,京都:紫紅社,1984 年,第 82 页。)

作者简介:杨建军,清华大学美术学院染织服装艺术设计系副教授



图3:小团花纹锦(唐)中国新疆博物馆藏
(新疆维吾尔自治区博物馆出土文物展览工作组编辑,《丝绸之路-汉唐织物》,北京:文物出版社,1973年6月第1版,第38页。)

锦,是难得的这一时期的联珠小团花纹锦实物(图3)。这种通过西域传入欧亚各国的金银器图案,通过艳丽的色彩表现在织锦上,显得更为富贵华丽。这件唐锦表现的联珠环绕的多瓣小菊花形象,与隋代427窟、隋代292窟棋格内的小团花如出一辙。据此,从日本正仓院收藏的传世丝织品和中国新疆博物馆收藏的出土实物两方面,都证明了敦煌壁画和彩塑绘制的服饰图案与当时丝织品的高度一致性。此外,从花纹、地色以及织物背面纹样的清晰程度分析,现存实物可能就是属于文献记载中的“蜀江锦”^①。那么,敦煌隋代彩塑上描绘的应该也是属于“蜀江锦”风格的平纹组织、经线起花的几何联珠小团花纹锦。

随着织造技术的改进,织物图案也不断创新。很多隋唐时期彩塑和壁画上的服饰图案,真实反映了制作技术革新带来的装饰风格的变化。大约于隋代之前已经出现的斜纹经锦和平纹纬锦,流行于隋唐时期。如隋420窟西壁龕口南北两侧彩塑胁侍菩萨的裙饰图案,在浑厚古朴的色调上描绘金线、白线,表现了飞马奔腾、人兽交战的激烈场面和织物图案的细部特征,恰到好处的丰富了层次关系(图4)。从其特征看,可以断定它表现



图4:莫高窟第420窟(隋)西壁龕口南侧彩塑胁侍菩萨裙饰(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第二卷》,北京:文物出版社,1984年10月第1版,第62页。)

的正是属于斜纹经锦或平纹纬锦的隋代典型织物。图案以联珠纹组成圆环单位,内饰各种飞禽、走兽。这是盛行于波斯萨珊王朝时期的域外图案,传入中国后,在隋唐时期得到广泛流行和发展,形成了圆环状联珠纹内安置对鸟、对兽的新型图案。这种祥禽瑞兽置身于花环团窠的图案形式,很可能就是始创于初唐、兴盛于盛唐及中唐的“陵阳公样”^②。1972年在新疆吐鲁番阿斯塔那唐代墓葬出土的绛红色对飞马纹锦(图5),即是属于此种纹样的丝织物。隋代420窟彩塑菩萨裙饰上描绘的联珠圈纹中填饰飞马纹、狩猎(驯兽)纹的服饰图案,反映的正是当时中外文化交流背景下产生的联珠飞马狩猎(驯兽)纹锦。另外,初唐



图5:绛红色对飞马纹锦(唐)中国新疆博物馆藏(常沙娜主编,《中国织绣服饰全集 第1卷 织染卷》,天津:天津人民美术出版社,2004年1月第1版,第136页。)

217窟西壁南侧大势至菩萨覆膊衣纹饰,其整齐斜向排列的棋格纹及单纯色彩,也清晰表明斜纹经锦的特征。

唐代中外交流频繁,不断开拓创新,反映在丝织图案上比隋代更加追求富于多变和华丽清新的气质。1968年在新疆吐鲁番阿斯塔那唐代墓葬出土了一件精美的红地花鸟纹锦,具有典型盛世唐锦的富丽华美特征:花团锦簇、禽鸟飞翔、祥云缭绕、情趣盎然。正如唐朝诗人王建在《织锦曲》中描写的“红缕葳蕤紫茸软,蝶飞参差花婉转。”^③的热闹景象。其生动的形象、活泼的布局、热烈的色彩,呈现出一派富贵吉祥的祥和气氛,代表了唐代斜纹经锦的高度水平(图6)。将其对照隋代427窟前室南壁西侧彩塑天王甲裳图案和中唐159窟西壁龕内南侧彩塑菩萨长裙纹饰(图7),无论是生动



图6:花鸟纹锦(唐)中国新疆博物馆藏
(新疆维吾尔自治区博物馆出土文物展览工作组编辑,《丝绸之路-汉唐织物》,北京:文物出版社,1973年6月第1版,第44页。)

严谨的造型、动静和谐的构图、绚丽华美的色彩,还是自由热烈的气氛,三者都极为相似。由此可知,隋代 427



图7:莫高窟第159窟(中唐)西壁龕内南侧彩塑菩萨长裙纹饰(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第四卷》,北京:文物出版社,1987年3月第1版,第77页。)



图8:敦煌莫高窟第159窟(中唐)西壁龕内北侧彩塑菩萨长裙纹饰(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第四卷》,北京:文物出版社,1987年3月第1版,第78页。)



图9:缥地大唐花纹锦琵琶袋背面局部(八世纪)日本正仓院藏(松本包夫著,《正仓院裂と飛鳥天平の染織》,京都:紫紅社,1984年,第1页。)

窟的彩塑天王甲裳图案和中唐 159窟的彩塑菩萨长裙纹饰,与隋唐时期极为高超的丝织技艺高度相符。

隋唐时期的织造技术不断变化和发展,初唐时发明了斜纹纬锦,摆脱了以往织造小花纹的限制,可以自由织造大花纹乃至整幅单独图案,从而使表现繁复纹饰和丰富色彩成为现实。日本正仓院收藏着一件传世的八世纪斜纹纬锦琵琶袋,是极为典型精彩的唐风美锦。与此锦水平相当的唐锦,不少被表现在敦煌隋唐服饰图案上。例如,隋唐时期仍然流行的汉地传统团花图案,随着斜纹组织、纬线起花织造技术的不断提高和成熟,其形态也不断变化。它在传统花形基础上,持续丰富创造,先后融合本土牡丹、莲花以及域外海石榴等特点,逐步形成多样、富丽、饱满的堪称唐代图案经典的宝相花^④。这种变化结果客观反映在了敦煌服饰图案中。如中唐 159窟西壁龕内北侧彩塑菩萨裙饰上描绘的大团花图

案。正是这种唐代极为流行的寓意“宝相庄严”的宝相花纹(图8)。其丰腴的宝相花和绚丽的色彩,与日本正仓院收藏的缥地大唐花琵琶袋背面局部纹饰极为相似(图9),表现的也是当时非常名贵的丝织品。以上精美的丝织实物及与之特征相近的敦煌服饰图案,充分显示出唐代斜纹纬锦达到了极高水平。同时,斜纹纬锦织造技术的日臻完善,

使也广泛流行于唐代的与宝相花齐名的卷草^⑤成为重要的服饰图案新形式。图10是日本正仓院收藏的缥地大唐花纹锦琵琶袋正面局部(八世纪)日本正仓院藏(松本包夫著,《正仓院裂と飛鳥天平の染織》,京都:紫紅社,1984年,第4页。)



图10:缥地大唐花纹锦琵琶袋正面局部(八世纪)日本正仓院藏(松本包夫著,《正仓院裂と飛鳥天平の染織》,京都:紫紅社,1984年,第4页。)



图11:莫高窟第194窟(盛唐)西壁龕内南侧彩塑天王卷草纹铠甲(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005年4月第1版,第144页。)

案,以及中唐 159窟西壁龕内南侧彩塑菩萨帔帛卷草图案和晚唐 149窟西壁龕内南侧彩塑天王甲裳卷草图案等,表现的都是类似缥地大唐花琵琶袋这样的宝相花(唐花)卷草(唐草)纹锦等极富盛名的唐代丝织绝品,极其繁复绚丽,代表了唐代斜纹纬锦的最高成就。

随着金银工艺的发展和对富贵时尚的追求,锦中加金的织金技术在盛唐时期广为流传,形成织金唐锦的绚丽华贵之风,这种风尚也出现在敦煌唐代服饰图案中。盛唐 328窟西壁龕内富丽堂皇的彩塑半跏菩萨裙饰(图12),表现的就是这种锦中加金的织金及印金、绣金等工艺,极尽奢华。大约于晚唐时期,斜纹纬锦丝织技术又有了新的变化,从唐式纬锦^⑥过渡到辽式纬锦^⑦。

敦煌晚唐之后的服饰图案,本该不乏表现辽式纬锦的实例。只是晚唐特别是五代之后敦煌石窟日趋衰落,昔日风光渐逝。同时,仅从绘制的图案效果看,也难以区分同为斜纹纬锦



图 12: 莫高窟第 328 窟(盛唐)西壁龕内北側半跏彩塑菩薩裙飾(敦煌文物研究所編,《敦煌莫高窟 第三卷》,北京:文物出版社,1987 年 8 月第 1 版,第 115 頁。)

的两者在基本组织结构上的区别。

唐朝的贵族妇女非常喜爱轻薄柔美的纱、縠、罗类丝织服饰。这种风尚也形象的表现于敦煌服饰图案上。如初唐 321 窟东壁菩萨裙饰,从其飘逸的衣纹、轻柔的质感、透明的材质等特点分析,表现的是唐代名贵的纱、縠织物。其上典雅清新的团状小散花纹,正是隋唐时期普遍流行的大众化印花图案。晚唐 14 窟南壁的菩萨裙饰,是唐代极为流行的施以彩印或彩绣十字形散花的透明纱、罗裙的真实写照(图 13)。诗人王建在《宫词一百首》中写道:“缣罗不着索轻容,对面教人染退红。衫子成来一遍出,明朝半片在园中。”^⑨对照敦煌壁画可以想见,薄如蝉翼的纱服、罗衣,衬托婀娜娇柔的体态,愈加妩媚动人。



图 13: 莫高窟第 14 窟(晚唐)南壁菩萨裙饰(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005 年 4 月第 1 版,第 191 页。)

2 刺绣工艺

“日暮堂前花蕊娇,争拈小笔上床描。绣成安向春园里,引得黄莺下柳条。”^⑩活灵活现、生动传神,这是唐朝诗人胡令能在《观郑州崔郎中诸妓绣样》中赞美绣品的诗句。可见,同丝织工艺一样,隋唐时期的刺绣工艺也有了极大进步。

隋唐刺绣在针法上突破了战国及秦汉以来辫子股以及短针联结的切针等传统技法的局限,出现了接针、

劈针、齐针和平金绣等新针法,以往复经纬的直线纹绣为特征的平绣工艺,在唐代也很快发展起来。同时,表现色彩深浅变化的分层退晕的套针或戗针,也被广泛运用在刺绣艺术中。这在大量出土及传世的绣品中得到了充分证实,不胜枚举。

敦煌隋唐时期的服饰图案也有大量表现刺绣工艺的,如服装的衣领、裙边等部位,以及条帛、帔巾等饰物,经常施以绣花。因而,衣领或裙边及帔巾、帔巾等是敦煌服饰图案表现刺绣工艺的重点。隋代 62 窟西壁龕顶北侧持拂天女



的帔巾,应是一件华丽的刺绣品。从描绘效果分析,纹样轮廓应该是用传统辫子股针法或由此发展而来的劈针(接针的一种)绣制,然后在部分轮廓内选用同类色线

图 14: 莫高窟第 62 窟(隋)西壁龕顶持拂天女帔巾(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第二卷》,北京:文物出版社,1984 年 10 月第 1 版,第 128 页。)

进行填绣,素雅而清新。这件帔巾是先分别绣制透明的纱、罗类绣片,然后再相互拼缝而成(图 14)。

初唐时非常流行在薄如蝉翼的服装边缘进行刺绣,这一风尚被如实的定格在敦煌壁画中。如初唐 321 窟东壁北侧胁侍菩萨的透明天衣,搭肩绕臂,飘逸柔美。条状边饰内是以二方连续形式顺向秩序排列的半花型图案。花形规整,色调素雅。图案均采用退晕手法,色彩过渡均匀,色阶清晰明确,具有明确的刺绣工艺的戗针或平套针特点。再如初唐 334 窟西壁龕内菩萨



图 15: 莫高窟第 334 窟(初唐)西壁龕内菩萨长帔巾纹饰(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005 年 4 月第 1 版,第 141 页。)

天衣(图15),也展现了清秀飘逸之美。菩萨以双手将轻柔的天衣捧在胸前,两端顺势飘在身侧。红地衬托蓝、绿花纹,对比强烈。边缘清晰秀美的纹饰,大概是通过



图16:莫高窟第45窟(盛唐)西壁龕内南侧彩塑阿难尊者僧祇支交领边饰(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第三卷》,北京:文物出版社,1987年8月第1版,第130页。)

过劈针、齐针等不同针法刺绣而成。盛唐时期,绣品同织锦一样,也追求华美富丽。盛唐45窟西壁龕内南侧彩塑阿难尊者僧祇支交领边饰(图16),表现的是唐朝典型的带状波浪式卷草图案,花叶顺势翻转,动感非常强烈。现实中这类领部边饰图案,通常以刺绣手法制作。从其饱满典雅的绘制效果看,应是选用蓝、绿、白等协调色线,以接针或劈针以及齐针、套针等混合平绣的方法,于纱、罗类底料上绣制完成。盛唐328窟西壁龕内北侧彩塑迦叶尊者内裙底边饰,色彩热烈,金碧辉煌,应该仿自盛唐加金技术展现的华贵气氛。其中,以半宝相花型连续排列构成的红地边饰,在金色映衬下,极尽富丽之美。花形外轮廓施盘金绣,其内以钹针或套针满绣,应该是此裙边饰的制作工艺原型。进入中晚唐时期,刺绣工艺表现力更加丰富。晚唐196窟中心佛坛上北侧彩塑菩萨的披帛(图17),自左肩至右肋斜向披布。土红地色上的几何型石绿云雷纹,清爽素雅,精巧细致。从其间距较大(如果采用丝织工艺会造成浮线过



图17:莫高窟第196窟(晚唐)中心佛坛上北侧彩塑菩萨条帛纹饰(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第四卷》,北京:文物出版社,1987年3月第1版,第182页。)

长)的排列方式分析,理应表现的是刺绣工艺。同一尊彩塑菩萨的裙饰(图18),非常繁复华丽,内裙底边带状“一整二破”式团

花纹,以及外裙自下而上依次排列的带状波浪式卷草纹、云纹和散点式花叶纹,极有可能是依据当时精美的刺绣裙绘制而成。



不过仅从唐代彩塑和壁画上绘

图18:莫高窟第196窟(晚唐)中心佛坛上北侧彩塑菩萨裙饰(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第四卷》,北京:文物出版社,1987年3月第1版,第182页。)

制的图案效果看,很难区分其表现的是绣品还是织物。因为多色彩锦也常作为衣领或袖口的边饰以及制成披帛、帛带等,所以除了根据少部分图案可以断定分属不同的制作工艺外(比如以流畅线条表现物象的,基本可以确定为绣品),大多数图案效果同时适用绣、织两种工艺,难以明确划分。比如图15的菩萨天衣边饰中规律连续的半花型图案,以及明确显示出交错布列的联珠四瓣花和四出忍冬纹。如果将其长边半花相对、反复相连,可以形成完整的四方连续图案,与中国新疆博物馆收藏的小团花纹唐锦图案极为相似。其单纯色彩和连续后形成的纹样直排特点,也明确表现出唐初平纹经锦特征。就此分析,它也极可能是将属于“蜀江锦”风格的联珠小四瓣团花纹锦,裁为条状而制作成服饰边缘的。

3 染印绘工艺

随着染色技术的不断提高,隋唐时期的印染工艺在前代基础上有空前的发展。除了传统的蜡缬、绞缬、凸纹木版印花、碱剂防染印花等工艺外,夹缬、镂空纸版印花等新工艺于此时迅速流行开来。

木版印花在隋唐时期



图19:莫高窟第85窟(晚唐)窟顶东坡商人袍服(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005年4月第1版,第166页。)

很普遍,分为单色印花和多色印花,单色较为多见。晚唐 85 窟窟顶东坡楞伽经变中尸毗王本生故事人物的服饰图案,其简朴、古拙的装饰风格,很明确显现凸纹木版单色印花的特点(图 19)。盛唐 199 窟西龕内弟子袈裟纹饰为五瓣小团花(图 20),红绿相间,素朴清雅。其相同花形以各自独立的布局、圆润敦厚的造型以及简洁的色彩,显示出木版多色直接印花的特点。不过,将其对比收藏于日本正仓院的传世白地花鸟纹夹纈縠,以及出土于敦煌藏经



图 20、莫高窟第 199 窟(盛唐)西龕内弟子袈裟纹饰(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005 年 4 月第 1 版,第 143 页。)

洞、现藏于英国维多利亚阿伯特博物馆的簇六团花夹纈縠(图 21),可以看出,其质朴浑厚、简洁明快的装饰风格,又与唐代夹纈实物很相符。因此它又极有可能表现的是唐代非常盛行的多彩夹纈工艺。夹纈、木



图 21:簇六团花夹纈縠(晚唐 - 五代)英国维多利亚阿伯特博物馆藏(赵丰主编,《敦煌丝绸艺术全集 英藏卷》,上海:东华大学出版社,2007 年 3 月第 1 版,第 196 页。)

图案风格容易出现相近特征。所以,单从绘制效果来看,难以将其明确定位表现的是夹纈还是木版印花。

绞纈在隋唐时期高度发达,达到极盛。李贺在《蝴蝶飞》中有“杨花扑帐春云热,龟甲屏风醉眼纈”^⑧的诗句,这里的“纈”即绞纈。将盛唐 194 窟西壁龕内彩塑菩萨腰间垂带(图 22),与收藏于日本正仓院的八世纪七宝纹绞纈縠(图 23)相比照,这条垂带无疑表现的正是唐代高超的绞纈工艺。晚唐 9 窟西壁天王长身皮甲(图 24),仿自吐蕃铠甲装束。当时吐蕃游牧民族地区,已经盛行以捆绞手法染制毛织物,其典型图案为简洁明快的十字花,这在留存下来的西藏绞染实物上可以得到

证实。图 25 是广东省博物馆收藏的一件西藏明代十字花绞染氍毹^⑩,是极具代表性的游牧民族绞染毛织物。其绛红地白色团圈图案,于团圈内染制的就是西藏传统的十字花纹。从绘制效果来看,晚唐 9 窟西壁描绘的天王长身甲,表现的正是于皮质甲身边缘镶缝毛织物边饰的吐蕃皮甲,其边饰内的绞染花纹,正是西藏、蒙古等游牧民族代代相传的绞扎十字花。从花纹形



图 22:莫高窟第 194 窟(盛唐)西壁龕内彩塑菩萨垂带(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第四卷》,北京:文物出版社,1987 年 3 月第 1 版,第 42 页。)

态特征及轮廓边缘色彩渗化效果等方面进行比较,都与广东省博物馆收藏的这件绞染氍毹非常吻合。

印染绘等工艺还表现在袈裟上,佛及弟子、僧侣的袈裟以山水为纹,名曰山水衲,象征三山五岳和五湖四海,表现远离尘世、亲近自然的超凡脱俗寓意。山水纹



图 23:黄地七宝纹绞纈縠(八世纪)日本正仓院藏(松本包夫著,《正仓院裂と飛鳥天平の染織》,京都:紫紅社,1984 年,第 87 页。)



图 24:莫高窟第 9 窟(晚唐)西壁天王长身皮甲(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005 年 4 月第 1 版,第 162 页。)



图 25:西藏十字花纹绞染氍毹(明代)广东省博物馆藏(常沙娜主编,《中国织绣服饰全集 第 1 卷 织染卷》,天津:天津人民美术出版社,2004 年 1 月第 1 版,第 369 页。)

袈裟被大量绘制在敦煌石窟中。隋代244窟彩塑阿难尊者身着的水纹袈裟,表现的应为麻布绘纹的彩绘工艺。到中唐和晚唐时期,山水纹虽然仍以隋以来僧人常服为依据,但山水纹比隋代简练细腻,多以石绿、石青等色表现层次丰富的青绿山水,亦多没有田相格限制,以四方连续结构整幅描绘(图26)。当然,从壁画上绘制的中、晚唐时期袈裟看,排列有序、色块均匀的水纹,也表现出唐代极为流行的镂空纸版印花特点。同时,织物中的一种称为“伊卡特”^⑩的扎经或扎纬织造技术,正好也适合织造这样的图案轮廓随意自由而排列规律有序的水纹。中、晚唐时期的山水纹饰,究竟是属于哪一种制作工艺,还是选用不同工艺分别制作完成,或者是多种工艺综合运用,有待进一步研究考证。



图26:莫高窟第159窟(中唐)西壁龕内北侧彩塑弟子山水衲(敦煌文物研究所编,《敦煌莫高窟 第四卷》,北京:文物出版社,1987年3月第1版,第78页。)

4 拼补工艺

此时期拼补工艺除了用于袈裟,也还用来制作间色裙。隋及初唐时期间色裙的裙腰上提,裙体加长,彩条变窄,很好地表现出女性婀娜多姿的修长体态,这在敦煌石窟中得到了如实表现(图27)。

敦煌彩塑或壁画中表现的服饰图案,使现实社会的织、染、印、绣等工艺尽显其中。不同制作工艺形成不同的图案风格:或轻柔细腻,或华美富丽,或刚健俊逸,或纤细婉约。当然,敦煌历代服饰图案不是制作工艺的解说图,而是赋予想象和创造的绘画艺术。因而,时有画僧或画工不拘细节的发挥之笔,甚至出现与当时工艺水平不符抑或难以划分工艺所属之处。但是,它毕竟来源于现实生活,以当时生活着服饰为依据或参照。所以,分析过程中通过彩塑或壁画描绘的服饰图案,尽量寻找最可能的制作工艺印迹,对照文字记载和出土实物,从而发现其绘制的服饰图案,在极大程度上真实反映了不同时期装饰风格的变迁及制作技术的改进,从而弥补了纺织品不易保存而传世甚少和出土实物不足的缺憾。

总之,作为佛教艺术的敦煌石窟,它不仅真实记录了中国中古时期特别是隋唐盛世佛教的博兴,而且全



图27:莫高窟第381窟(初唐)北壁贵妇间色裙(敦煌研究院主编,《敦煌石窟全集 24 服饰画卷》,香港:商务印书馆(香港)有限公司,2005年4月第1版,第130页。)

面、完整、系统的反映了当时社会生活的原貌、中外文化交流的景象及其容纳吸收的整合创新。其中丰富多彩服饰图案不但表现了当时染织艺术的真实风貌,同时也是体现中国古代织造、印染、刺绣等染织工艺技术的珍贵史料。

注释:

- ① 指中国汉代以后四川地区出产的名锦。
- ② 唐初年间,陵阳公宴师伦创瑞锦、宫绫,章彩奇丽,蜀人谓之陵阳公样。
- ③ 中国社会科学院文学研究所古代文学室,《唐诗选注 上、下册》,北京:北京出版社,1978,第441页。
- ④ 唐朝代表性装饰纹样,取其“宝相庄严”之意。它起源于东汉,以后与佛教意义结合而程式化。造型上多将莲花、菊花、牡丹等自然形态进行艺术加工,使之成为富有装饰性的理想花纹。构成上多以四向或多向对称放射的形式组成圆形、方形、菱形、多边形等团花纹。因其流行于唐代,也称为唐花。
- ⑤ 受来自西亚波斯金银器纹饰的影响,由隋以前忍冬纹发展而来的蔓草型图案。因其盛行于唐代,故又称为唐草。
- ⑥ 指出现于初唐,流行于盛唐、中唐直至晚唐的斜纹纬锦。
- ⑦ 指出现于中唐,流行于晚唐乃至五代的半明经型斜纹纬锦。因此类织锦大量出自辽代,故称为辽式纬锦。
- ⑧ 彭定球(清)等,《全唐诗》第302卷,上海:古籍出版社影印本,1986,第3446页。
- ⑨ 彭定球(清)等,《全唐诗》第727卷,上海:古籍出版社影印本,1986,第8325页。
- ⑩ 彭定球(清)等,《全唐诗》第392卷,上海:古籍出版社影印本,1986,第4419页。
- ⑪ 璁鲁是藏语言译,为藏族等游牧民族手工生产的一种羊毛织品,一般用于衣服和坐垫等。
- ⑫ 伊卡特为 Ikat 音译,来自于印度尼西亚语“mengikat”一词,意为捆扎,指先把经线或纬线局部扎紧防染,再进行经纬织造的工艺或织物。

(收稿日期:2012年10月29日)