

长带飘飘

——中国古代图像中的特殊服饰

■ 朱天舒（澳门大学历史系）

在中国古代的人物图像中，交衽汉服的装束上有时也会搭配一种细长的披带，不固定在衣服上，一般从背后绕过两臂，挂在手臂上，飘垂的部分有时甚至会长过身体。如常见的唐代月宫镜里的人物（图 1-1、图 1-2），不仅女性，男性也有佩戴，常常无风自飘，律动优美。中国古代妇女服饰的发展史上，隋唐五代时期的确一度盛行过一种帔帛，¹ 形制宽大，是和同时期的窄袖开胸上襦加高胸长裙配套的服装的一部分；滥觞于南北朝，² 宋以后演变成为形制完全不同的直帔和霞帔。³ 如此细长的飘带，也不遮体，加上中国古代衣服丝绸的材质，极易滑落，拖在地上还会行动不便，实际生活中并不存

在，反映日常服饰的供养人画像和墓葬壁画中没有这样的细飘带。这种飘带明显是受到佛教艺术的影响，广见于中国佛教艺术里的飞天伎乐等，直接来源于中亚的佛教图像。但是印度早期佛教艺术里没有这样的飘带，中亚佛教艺术里的供养人也没有这种服饰。那么中亚图像里的飘带是怎么发展起来的呢？佛教里的天人等本不穿汉服，佛教里的长飘带又是怎么转嫁成了汉服的配饰？本文详细梳理这一图像横跨欧亚、纵深千年的发展变化。西方学者对古希腊罗马披巾图像的东进很早就有共识，⁴ 中国学者对隋唐时期现实生活中的帔帛和中国佛教图像里菩萨、天人的披巾的形制有专门研究，也有一些学者探讨了

1 沈从文：《中国古代服饰研究》第七十一节《唐永泰公主墓壁画中妇女》，上海书店出版社，2002，第 306—314 页。

2 北朝时留下了个别先例，如敦煌莫高窟 288 号和 285 号窟女供养人身上的帔帛，为隋唐帔帛之滥觞。参见黄能馥、陈娟娟《中国服装史》，中国旅游出版社，1995，第 162 页。再如西安草厂坡北朝墓出土彩绘陶女俑，戴花帔子，是晋代帔子的代表，形制像宋代的帔子。参见沈从文《中国古代服饰研究》，第 240—241 页。

3 高春明：《中国服饰名物考》，上海文化出版社，2001，第 581—597 页。

4 Ingrid Loschek & Gundula Wolter, *Reclams Mode-und Kostüm Lexikon*, Stuttgart: Reclam, 1999, p. 17; Alexander C. Soper, "Northern Liang and Northern Wei in Kansu", *Artibus Asiae*, Vol. 21, 2 (1958), pp. 131-164.



图1 月宫镜（唐代）

（1-1 陕西历史博物馆藏；1-2 日本兵库县立考古博物馆藏；1-3 Honolulu Academy of Arts）

中国帔帛的起源问题,¹ 但是对这种图像的全面发展史,尤其是对中国的影响,还没有充分认识;也很少注意到飘带的本质只是图像,而非实际生活中的服饰,以及它和服装之间的关系。长飘带,在整个图像中只是一个小小的元素,但是它同时又承载了一部恢宏复杂的跨文化跨宗教的传播和交流史。

一 从实用披巾到飘带图像： 中亚披巾图像的形成

传到中国的、直接影响中国图像的是中亚佛教艺术里的披巾。中亚佛教艺术里

的披巾形制的形成,要追溯古印度、古希腊罗马、古波斯的披巾服饰及它们在视觉艺术里的展现。

（一）古印度服饰中的 Uttariya

古印度的传统服装,尤其是和早期佛教相对应的从孔雀王朝(约前 324—前 184)到笈多王朝(319—550)的早期中古时期,男女服装以上下两块布为主,棉布或亚麻布,没有裁剪缝纫。一块围在下半身,好似裤子或裙子,叫 *antariya*, 后来发展成 *dhoti*。² 上半身裸体,有身份地位的人,上身会再佩戴一块又长又宽大的布,叫 *uttariya*。³ *Uttariya* 在之后发展成

1 孙机:《唐代妇女的服装与化妆》,《文物》1984年第4期;段文杰:《莫高窟唐代艺术中的服饰》,载《向达先生纪念论文集》,新疆人民出版社,1986,第238页;袁杰英:《中国历代服饰史》,高等教育出版社,1994,第81—82页;高春明:《中国服饰名物考》,第581—597页;马希哲:《中国中古时期帔帛的文化史考察》,博士学位论文,北京大学,2008。

2 Govind Sadashiv Ghurye, *Indian Costume*, Bombay: Popular Book Depot, Bombay, 1951, p. 130.

3 *Uttariya* 在不同的古文献里有各种各样的别名。

妇女围在肩部和头上披巾 *dupattā*¹。*Uttariya* 的披戴很讲究，各时期各地区都可能不一样，其颜色也有可能是地位和身份的标志。著名的《摩诃婆罗多》(*Mahabharata*) 和《罗摩衍那》(*Rāmāyana*) 里的印度神也是这种装束。² 早期印度塑像里的天神、夜叉、世俗供养人乃至菩萨亦同。图 2 以巽伽 *Sunga* 王朝时期（约前 187—前 75）的巴弗大塔 (*Bharhut*) 上的形象为例，展示了 3 种佛教早期常见的 *uttariya* 的佩挂方式。最常见的佩戴方式

是从左肩到右跨胸前背后斜挎，两端都从左肩垂下，如俱毗罗 (*Kubera*) 像。第二种是在胸前折成 V 字形，两端从两肩垂挂背后。个别情况下也会松松地绕过后，搭在两臂上，这是中亚及中国佛教艺术里最常见的佩戴方式。印度的 *uttariya* 图像上，折叠的纹理很多，宽大厚重，呈现静态下垂状态。垂挂的部分不会长过身体。这就是演变出中国佛教艺术里的菩萨装和天人装的原型。这种披巾是怎么飞起来的呢？



图 2 印度巴弗大塔浮雕上的俱毗罗、供养人、龙王（巽伽王朝）

(Roshen Alkzai, *Ancient Indian Costume*, New Delhi: Art Heritage, 1983, figs. 4, 5, 6)

1 Jain Simmi, *Encyclopaedia of Indian Women Through the Ages: The middle ages*, v. 2, Delhi: Kalpaz Publications, 2003, p. 200.

2 Chintaman VinayakVaidya, *Epic India, Or, India as Described in the Mahabharata and the Ramayana*, New Delhi: Asian Educational Services, 2001, pp. 140–145.



图3 古希腊涅瑞伊德纪念碑上的涅瑞伊德女神塑像（前380）

（二）古希腊罗马艺术中鼓风飞扬的大披巾

古希腊罗马的服装和古印度有相近之

处，男女身着各式长袍，长袍之外都会再围一个大披巾。古希腊（前750—前30）男女围长方形的大披巾，称 *himation* 或 *pallium*。罗马男女围更厚实的 *toga*，半圆

形，长达 3.7—6.1m，套在左肩，斜跨胸前。公元前 2 世纪以后，女性围一种名叫 *stola* 的大披巾，¹ *toga* 成为男性的专属。在罗马 *toga* 仅限于有公民权的公民，是罗马男性的正装，正式场合必须佩戴，其形制反映公民的身份和等级。² 古希腊罗马艺术中，充满了飞扬的大披巾的图像，形象地表现飞行和速度，多用于女性。常见于各种天神、海洋女神涅瑞伊德斯（*Nereids*）和酒神的追随者女神迈那得斯（*Maenad*）等。这种图形最早可上溯到公元前 5 世纪古希腊的涅瑞伊德纪念碑胜利女神像（*Nike of Paionios*）。图 3 是此纪念碑上涅瑞伊德女神的塑像（前 380），披巾与衣袍的飞扬，和女神形体动作一致，雕塑充满动感，整体和谐。飞扬的披巾很快就发展成为一个固定模式，常用于各种

雕刻、马赛克和绘画，并东传到伊朗高原。罗马全面继承了这种图案，比如著名的罗马皇帝奥古斯都的和平祭坛上的风神和海神。在罗马石棺上更比比皆是，图案开始僵化。图 4 罗马石棺上的浮雕（约 150），女神两手握大披巾的两端，披巾在女神头上被风吹出极具张力的饱满的圆弧形，圆弧已经图案化，略显僵硬。古希腊罗马艺术里上扬的大披巾图样总体上表现出写实主义风范，披巾展开之处，可以很宽大。*Himation*、*toga* 和 *stola* 都是羊毛织品，所以图像上的披巾有非常厚重的质感。这样的手握圆鼓鼓的大披巾的风神形象一直传到了印度的犍陀罗、中亚的巴米扬和库车等地。³ 不过，直接对佛教艺术里的披巾图像产生影响的，还是披巾图像在西亚、中亚地区的变形。



图 4 罗马石棺上的浮雕（约 150）
（现藏美国大都会博物馆）

- 1 Judith Sebesta & Larissa Bonfante, *The World of Roman Costume*, Madison WI: University of Wisconsin Press, 1994, p. 48.
- 2 Caroline Vout, "The Myth of the Toga: Understanding the History of Roman Dress", *Greece & Rome* 43, 1996, pp. 204-220.
- 3 Tianshu Zhu, "The Sun God and the Wind Deity at Kizil", in Matteo Compareti, Paola Raffetta & Gianroberto Scarcia eds., *Ērān ud Anērān, Webfestschrift Marshak Studies presented to Boris Ilich Marshak on occasion of his 70th birthday*, Buenos Aires: Transoxiana, 2003, pp. 681-718.

（三）帕提亚帝国和波斯萨珊王朝的披巾图像

古希腊罗马艺术中天神、海神飞扬动感的披巾，在西亚中亚一带的帕提亚/安息帝国（前 247—224）和波斯萨珊王朝（224—651）时期发生很大变化，从写实性的、充满立体感的描绘走向概念化、图案化，同时也增加了线性的流畅和优美。俄罗斯 Kustanai 出土的公元 1—2 世纪的

杯子上刻画了希腊化时代的古典人物，披巾下端上扬或从膝前横垂，¹ 是较早的例子，代表古希腊罗马纹样在该地的传播和变化方向。不过这一地区的主要图像实例来自萨珊银器，一般年代都为五六世纪。现存图像中，佩戴披巾的主要是乐伎、舞女和女祭司。从比沙普尔（Bishapur）城市遗址（226 年至 7 世纪）出土的马赛克和萨珊银器上的图案，学者们总结出三种主要的佩戴方式。²



图 5 萨珊银杯（五六世纪）

(Oleg Grabar, *Sasanian Silver—Late Antique and Early Mediaeval Arts of Luxury from Iran*, Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art, 1967, fig. 20, p. 107)



图 6 萨珊银瓶（五六世纪）

(Oleg Grabar, *Sasanian Silver—Late Antique and Early Mediaeval Arts of Luxury from Iran*, fig. 21, p. 108)

1 J. Orbeli and C. Trever, *Orfèverie sassanide*, Moscow-Leningrad, 1935, plates 16, 17; R. Ghirshman, *Pathes et Sassanides*, Paris: Gallimard, 1962, figs. 357, 358.

2 Madeleine Hallade, "The Ornamental Veil or Scarf", *East and West* 15. 1/2 (1964), pp. 36-49.



图7 俄国 Bartym 出土高足银杯（二三世纪）

(Salomea Fajans, "Recent Russian Literature on New Found Middle Eastern Metal Vessels", *Ars Orientalis* 2 (1957), figs. 23-24)

第一种，人物两手紧握披巾下端，披巾在头上方形成细长圆弧（图5）。这种形式明显沿袭罗马风格，但披巾中部不再张开，总体形状变细。第二种，披巾在身后或身前垂落，呈细长U形弧线（图6）主要出现在伊朗地区萨珊晚期。第三种，披巾紧贴在肩膀手臂之上形成圆弧，披巾下端飞舞。这种形式不多见，但对佛教图像有深远影响。图7俄国 Bartym 出土的拜占庭风格的高足银杯上的舞女，此杯被断代在二三世纪。¹

因为披巾披在乐舞身上，原来表达神的飞行和速度的动感，变成了乐伎的舞

动。披巾的总体特征也发生了重大变化，质感变轻，流线优美。而且披巾常常折叠成长条，不展开，末端开始呈现三角形，有图案化的折叠纹样。这些特征都将在中亚的佛教艺术里发扬光大。

不过，这些银器上舞女的披巾图像绝不代表西亚、中亚日常生活中的披巾佩戴习俗。按中文记载，古波斯男女都戴大披巾，《魏书·西域传》中说到波斯：“其俗丈夫剪发，戴白皮帽，贯头衫，两厢近下开之，亦有巾帔，缘以织成；妇女服大衫，披大帔，其发前为髻，后披之，饰以金银花，仍贯五色珠，落之于膊。”² 但

1 O. N. Bader and A. P. Smirnov, *Srebro zekamaskoie pervykh vekov nasheirey, Bartymskoie mestonakhozhdenic.* (Silver of the Kama region of the first centuries of our area. The Locality of the Bartym finds). Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo Muzeia, Pamiatniki Kul'tury, vyp. XIII, Moscow: Gosudarstvennoie Izdatel'stvo, 1954, pl. 8, fig. 2; Salomea Fajans, "Recent Russian Literature on New Found Middle Eastern Metal Vessels", *Ars Orientalis* 2 (1957), pp. 55-76.

2 (北齐)魏收:《魏书》卷一二〇,中华书局,1997,第2271页。《北史》《旧唐书》《新唐书》相关部分与此大同小异。

现存世俗人物佩戴大披巾的图像资料不多。西亚、中亚的服装与古印度及古希腊罗马属完全不同体系，有裁剪，男性穿裤子和有袖子的窄身长袍。这一时期从西亚到中亚的各民族基本都是裤子加各式各样的或短或长的窄袖上衣。一般女性日常服装的资料很有限，窄身长袍之外，帕提亚女性有戴垂在脑后的头巾的形象，¹ 如阿富汗 Tillya-Tepe 贵族墓葬中所见女装，被认为是帕提亚广大地区各阶层女性的典型服饰。² 帕提亚和萨珊女性还会外挂披巾从左肩垂下一直到腿部，披巾也可遮盖头部，与古希腊的 *himation* 一脉相承。³ 现实生活中，女性的大披巾担负实际的遮覆作用，不可能有以上舞女各种各样飞扬的形式。萨珊银器上舞女的披巾图案与其说反映服饰，不如说是图像传统。中国佛教艺术里，披巾与伎乐的密切关联应该根植于此。

（四）西来的披巾图像对贵霜时期印度佛教艺术的影响

亚历山大东征（前 334—前 324）将古希腊文明乃至古希腊人直接带到印度河

岸，为此地以后的多元文化发展埋下重要一笔。帕提亚帝国极盛之时西到地中海，接邻罗马帝国，东到印度河岸，包括古犍陀罗的核心地区，并连接中亚及汉帝国。萨珊亦接壤印度佛教文化，极盛之时也一度占领印度河以西地区。贵霜王朝（1—3 世纪）是印度佛像兴起且蓬勃发展的时期。关于印度佛像的产生是否借力于古罗马希腊化时代的雕塑艺术，学界从很早就开始就有争议，佛教图像里，尤其在犍陀罗地区，古希腊罗马元素很多。和披巾图像有关的有几个特征，以往被学者追溯到受西方影响。⁴ 如马图拉地区的佛像上方对称的飞行的天人形象（图 8），广为引用，被认为是中国的飞天形象之源。此图像中，*uttariya* 紧贴着天人的身体，还没有飞扬之势。另外，偶见一种 *uttariya* 跨在肩头的披戴方式，*uttariya* 立成弧形，如一架拱形桥。供养人和神祇都有这种披戴方式，虽然少见，但明显与波斯第三式一脉相承。图 9 是贵霜马图拉地区佛塔围栏上的浮雕，主题是佛的诞生，帝释天站立一旁，他身上的 *uttariya* 就是这种形式，下端还有弧形飘摆。

1 Trudi Kawami, "Clothing ii. In the Median and Achaemenid periods", *Encyclopaedia Iranica* V/7, 1992, pp. 737-739. Available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-iii>, accessed on 30 December 2012.

2 V. Sarianidi, "Traces of Parthian Culture in the Cemetery of Tillya Tepe (Afghanistan)", in *The Art and Archaeology of Ancient Persia, New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, eds. by Vesta Sarkhosh Curtis, Robert Hillenbrand and J. M. Rogers, London: I. B. Tauris Publisher, 1996, p. 21.

3 Elsie H. Peck, "Clothing iv. In the Sasanian period", *Encyclopaedia Iranica*, V/7, 1992, pp. 739-752. Available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-iv>, accessed on 30 December 2012.

4 除了本文中提到的两种，Alexander C. Soper 认为犍陀罗菩萨身上斜跨的 *Uttariya*，如弥勒的形象也受西方影响。Alexander C. Soper, "Northern Liang and Northern Wei in Kansu", pp. 144-145, 131-164.

在印度本土，uttariya 毕竟是实用服装的一部分，即使受到西亚古波斯的纹饰影响，uttariya 的厚重感依然在，长度也没变，没有太夸张的动感，uttariya 的下

端一般都贴着身体或正常下垂，没有飞离身体太远，末端大多还是趋平。这些都将在中亚和中国的佛教艺术里完全改变。

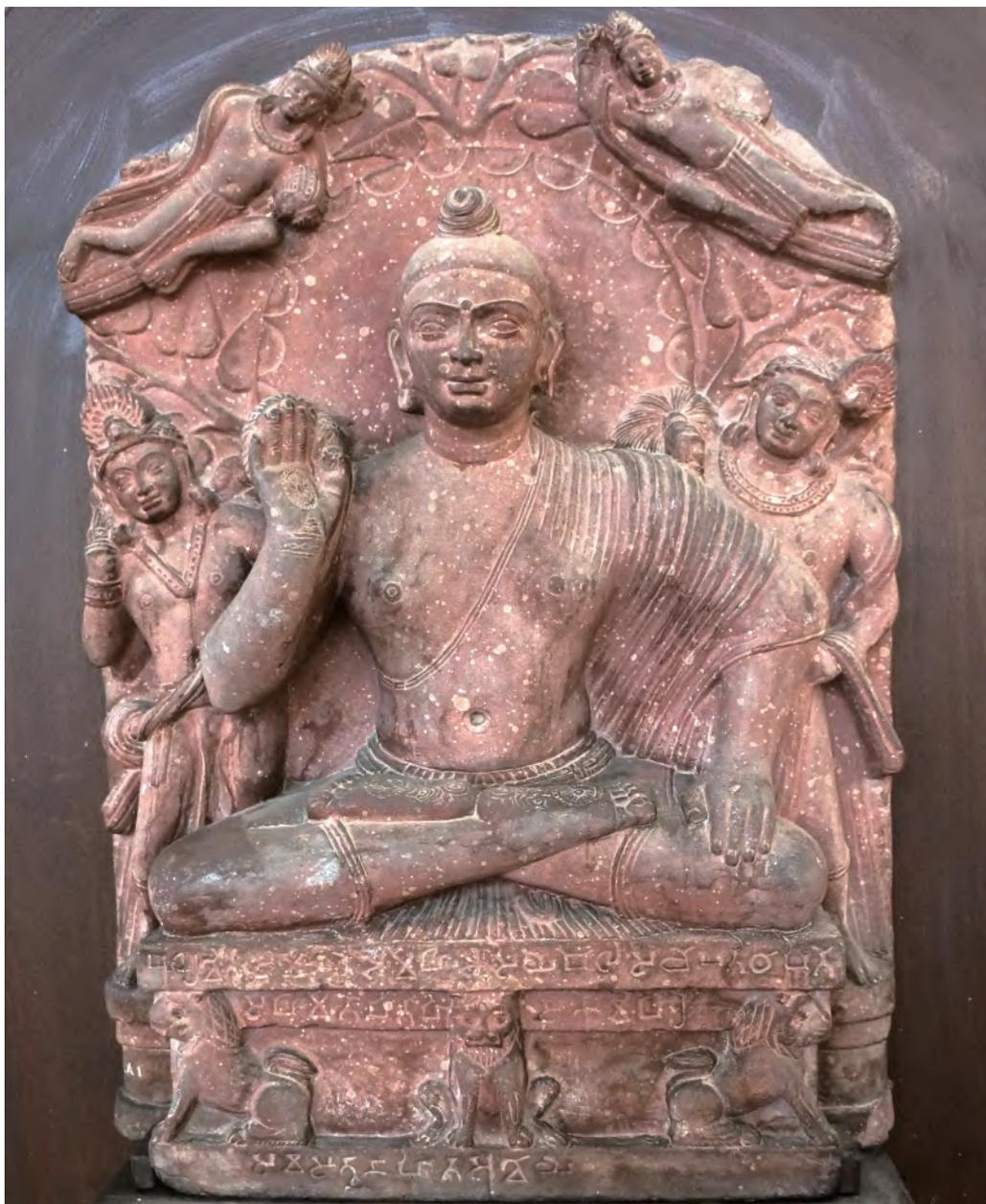


图8 马图拉石刻佛像（贵霜时期）
（现藏于马图拉博物馆）



图9 马图拉石刻佛诞图（贵霜时期）
（现藏于马图拉博物馆）



图10 克孜尔17窟本生故事壁画（5—7世纪）
（《中国石窟·克孜尔石窟一》，文物出版社，1989，图66）



图 11 和田丹丹乌里克佛教寺院遗址发现的木板上的神像（约 6 世纪）

(Aurel M. Stein, *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*, Oxford: Clarendon Press, 1907, plate LXI)

（五）中亚佛教艺术里的披巾纹样

中亚佛教各佛教遗址里普遍有飞舞的披巾纹样，以克孜尔石窟壁画（5—7世纪）的表现最为典型丰富。这是全面延续印度佛教图像中原有的 Uttariya 的服饰传统，在中亚民族文化的影响下，翻飞起来，在佩戴方式和形制上发生大变。

披巾广泛地配给一切穿印度服饰的菩萨、神祇、天宫伎乐以及本生和佛传里的各色人物。印度的 antariya，在没有这种穿着的中亚人笔下，开始裙子化。供养人着中亚服装，本生故事中也有中亚服装人物，他们不戴披巾（图 10，从下第二排中间菱格故事），但是中亚服装的神祇很可能会披挂细长的飘带，包括男神。比如斯坦因在和田地区丹丹乌里克佛教寺院遗址发现的一个木板上的神像（图 11），高冠、四臂，手持织机的箴和梭。¹ 他穿中亚窄袖窄身服饰，² 臂肘处挂着细带。撒马尔罕以西 70km 的 Biya-Nayman 遗址出土的骨瓮上面绘有三男三女六位袄教神祇，推测是代表自然界的六大元素之神（Amesha Spentas），即天空、水、土、植物、动物、火之神。³ 他们都戴披巾，手

臂上缠绕之后，再下垂。

佩戴方式上，印度常规的胸前斜挎 uttariya 方式在中亚普遍存在，但大多图像是萨珊银瓶舞女的二式和三式，即挂在手臂上，披巾中部在身前或身后下垂；或者披巾中部沿肩膀手臂拱起如桥梁。挂在手臂上不是很容易滑落吗？披巾怎么可能立在肩膀上？库车地区石窟的壁画里，将这些想象出来的图像都画出了合理的细节。前一种，披巾常常会在一只或两只手臂上缠绕一匝。后一种，披巾通常固定在脑后头冠的位置。图 10 是克孜尔石窟第 17 窟券顶上的本生故事，图中众多人物的披巾在臂肘处，甚至两肘处都绕了一下。这种缠绕方式在萨珊银器上已经出现，早期中国的飞天偶尔也有。图 12 是克孜尔 206 号窟左侧壁说法图中的波斯匿王 Prasenajit 礼佛图。图中波斯匿王重复多次，佛右下角处，他正跪地亲吻佛足。因为这里是侧面像，披巾固定在脑后的表现比正面像更为明显。无独有偶，在中亚和西亚不仅妇女有在头冠上固定披巾的做法，萨珊王冠也有这种形制。伊朗 Kermanshah 著名的 Taq-e Bostan 浮雕中萨珊国王加冕图（4 世纪）中的王冠上就绑缚

1 此神，一般被认为是养蚕纺织之类的神。木板的另一面是印度三头四臂的大自在天，也有同样披带。Aurel M. Stein, *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan*, Oxford: Clarendon Press, 1907, plate LXI, p. 280.

2 他双臂上束衲褶，应该对研究中国服饰中衲褶的形成有帮助。

3 葛乐耐 (Frantz Grenet): 《北朝粟特本土纳骨瓮上的袄教主题》，毛民译，载张庆捷、李书吉、李钢主编《4—6 世纪北中国与欧亚大陆》，科学出版社，2006，第 191 页。

夸张的绶带（图 13），¹ 中间的国王一般被认为是阿达希尔二世（Ardashir II，379—383 年在位）。头冠两侧绶带飞扬的纹样在中亚佛教艺术里也普遍存在。应该

是西亚、中亚披巾固定在头上、绶带系在头冠上的习俗为中亚佛教图像里的这些披巾图像带来了灵感。



图 12 克孜尔 206 号窟波斯国王礼佛图壁画

(Albert Grünwedel, *Alt-Kutscha; archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt*. Veröffentlichungen der Preussischen Turfan-Expeditionen, Berlin: Elsner, 1920, Tafel XXX-XXXI, fig. 2)

1 Elsie Holmes Peck, "The representation of Costumes in the Reliefs of Taq-i-Bustan", *Artibus Asiae*, vol. 31, n. 2/3 (1969), pp. 102-104; Carl D. Sheppard, "A Note on the Date of Taq-i-Bustan and Its Relevance to Early Christian Art in the Near East", *Gesta*, vol. 20, no. 1, (1981), pp. 9-13.



图 13 伊朗阿达希尔二世加冕图 (Taq-e Bostan, Kermanshah, 4 世纪)
(Eric Lafforgue)

形制上，中亚佛教艺术里的披巾承继萨珊银器上披巾图样传统，并继续发展，普遍变得更细长，末端以三角形为主，大的图像还绘出折叠纹，如克孜尔 163 号窟涅槃图旁边站立的等身帝释天（图 14）；小的图像上就趋向忽略这些细节，如果没有折叠的纹路，原本宽大的披巾就会变得宛如细飘带。如前面提到的本生因缘故事图、说法图中人物和中亚服装的神像的披巾，都如较窄的带子。这些披巾图像，总体上显得更加轻盈、流畅；并且更有波动

感，披巾的曲线不再是反映一股强风或人物某一个方向的移动。仔细观察，披巾飘动的幅度多少反映人物的动态，飞行的、站立的、坐卧的人物的披巾垂摆幅度大不相同。

总之，披巾图像在中亚发展出来的三大特征，将对中国的飘带图像产生深远影响。第一，披巾和神祇产生密切联系；第二，披巾是长条形飘动的形状；第三，天人伎乐形象开始发达起来，而他们身上的披巾格外张扬。



图 14 克孜尔 163 窟帝释天和干达婆
(张爱红临摹)

二 飘带图像在中国的演化¹

中亚的披巾图像在中国佛教艺术里得到蓬勃发展，更细长优美，更多样复杂。因为披巾形状已变得过于细长，所以本文改称飘带或披带。飘带在中国的图像艺术里同时发生了两个现象，一方面，佛教艺术里的印度神祇开始穿上了中国式的衣服；另一方面，飘带也被中国人借用到了本土神祇身上。二者都是一个持续发展的过程，以中国传统仙人图像为开端，经唐朝过度，在五代以后大量出现交衽汉服配飘带的图像。最后，在中国古代绘画传统上，尤其是从宋以后，飘带还进入了古装仕女图。

（一）全面进入中土佛教艺术

与中亚佛教艺术里长条形飘舞的披巾纹样同时期，披巾纹样全面进入中土，并在中土进一步发展，以5世纪的云冈石窟为标志，展现了这些图像进入中原的盛况，以敦煌壁画的资料时段最长、种类最为丰富。

中国佛教艺术里飘带纹样在以下几方面有长足发展。第一，菩萨的披巾从北魏开始就自成体系，比天人神祇等更复杂，印度的 *antariya* 在菩萨天人身上完全变成了中国人可以理解的裙子，披巾变成菩萨

华丽的装饰的一部分。北魏时菩萨像的披巾流行在胸前呈各种十字交叉。隋唐时流行披巾从双肩垂下，在腿前弯成一上一下两个 U 形弧，再搭到另一侧的手臂上；同时把后背部分加宽，遮盖袒露的上半身。这种佩戴方式，又回传给天人，见于神仙类图像（图 15）。第二，传承于萨珊银器和克孜尔壁画的传统，中国的飞天、伎乐的飘带格外加长、纷飞卷动，分外突出，发展出独特的飞天、伎乐图像艺术。第三，穿盔甲的天神也披戴细长飘带，飘带成为四天王图像标志之一。在克孜尔壁画里穿盔甲的人物，一般都没有披巾，印度当然更没有。现实世界里要上阵杀敌的铠甲武士，不会在胳膊上挂一条又细又长的带子。但是6世纪开始，以敦煌莫高窟 285 号窟后壁主龕佛像两侧的四天王（大统四年，538）（图 16）为标志，又如大住圣窟（隋开皇九年，589）门口的迦毗罗神王，中国佛教图像里着甲的神祇普遍有披戴飞扬的细飘带，几乎是其图像的一部分。除了四天王，还有唐代发展起来的韦陀像也必配飞扬的飘带。另外，飘带还成为金刚力士、夜叉小鬼等图像的组成部分。他们在中国佛教艺术里基本保留了印度下身穿 *antariya*、上身袒露的装束。这种印度服装原本配印度披巾，凶煞的体貌改配胸前十字形的披巾或优美飞扬的细飘带，形成强烈反差，可算是中国佛教图像里独创的奇特现象。

1 此处用“中国”一词，是历史文化概念上的“中国”，在现代概念上前文讨论的中亚克孜尔也是中国的一部分。



图 15 敦煌莫高窟 159 文殊普贤赴会图（前排梵天帝释天，中唐）
（《中国石窟·敦煌莫高窟四》，文物出版社，1987，图 80、81）



图 16 敦煌莫高窟 285 窟后壁主龕佛像两侧的四天王（大统四年，538）
（敦煌研究院：《敦煌石窟全集 2》，商务印书馆，2002，图 218、219）

在图像方面，披巾变细变长，有时会远远超出身体的长度，开始从原来长方形大披巾，变成一条带子。静态人物的披巾也会几波几转远离身体，比如坐式或立式的尊像。披巾的弯曲形状夸张不自然，不反映人物的动感或合理的风向。佩戴方式，以挂在双臂为主。有时人物身上已有斜披前胸的 *uttariya*，但还是会佩飘带，飘带已发展成独立的新饰件。并且，比较重视披带中部上扬的弧线，不谋而合地呼应古希腊罗马的图像。总体来说，因为飘带不是实用服饰，中国佛教艺术里的图像完全不考虑它的实用性，即是否会滑落，是否影响行动。它脱离现实，但是极尽优美之势，充满张力。

不是所有外来元素都能在本土生根。能在本土生根的外来元素，往往是在本土文化里引起了共鸣，并能为本土人民进一步表达他们的愿望。为什么在中国的佛教艺术里，飘带会如此发扬光大？这种中亚传来的飘带图像，一方面和神和印度画上了等号；另一方面它飞扬的样式，与当时中国南朝的审美一致。南朝人物画，以传世的顾恺之风格为代表，推崇秀骨清风之美，追求表现飘逸与潇洒之气。在仿顾恺之的传世画作里，如《洛神赋图》《女史箴图》等，还有北魏琅琊王司马金龙墓（484）出土的漆画屏风上的人物，没有

披巾或长飘带，只有裙裾和系在腰间的绶带，都飞舞飘扬起来。这样的审美和对飞扬的飘带的喜爱，甚至诞生了以“吴带当风”而闻名的著名画家吴道子（约686—760）。总之，充满异域风情的、与天神紧密相连的纷飞的飘带，深受中国人的喜爱，在图像中成为神格的一个标志，表现优雅自由的神的身份，和神的超越凡俗之美。这一点，还可以从下文的仙人图像得到进一步佐证。

（二）仙人与飞天：隋唐以前飘带与汉服的结合

随佛教一起传来的西域飘带，在中国基本遵循配给印度装束裸露上身的人物的原则。隋朝以前，飘带出现在汉服人物身上是个别现象，有的出现在非佛教语境下，有的出现在佛教艺术里。比如6世纪北朝一度盛行的神王图像，当神王身着印度式服装或盔甲的时候，¹ 普遍披挂飘带，神王穿北方民族圆领窄袖衫时，就没有飘带。大留圣窟（东魏武定四年，546）的神王像就属后者。² 再如云冈同时期的降魔成道图像中的魔众，第10窟主室南壁西部第三层的赤膊魔众就有戴飘带，第6窟西壁下层和第35窟降魔龕里的魔众穿交衽汉服，便没有飘带（图17）。

1 如北响堂山第4窟，见常青《北朝石窟神王雕刻述略》，《考古》1994年第12期，图20—21。

2 河南省古代建筑保护研究所：《宝山灵泉寺》，河南人民出版社，1991，插页一，图46—53。



图 17 云冈第 10 窟和第 6 窟降魔图对比（云冈石窟二期，北魏）
（左：云冈第 10 窟，《云冈石窟》第七卷，图版 555；右：云冈第 6 窟，《云冈石窟》第三卷，图版 105）



图 18 青海省平安县窑坊画像砖墓出土仙人画像砖（东汉晚期至三国，3 世纪）

现在所知最早的交衽汉服配饰飘带的例子，应该是青海省平安县窑坊画像砖墓

里出土的仙人画像砖（图 18），年代为东汉晚期至三国，¹ 即 3 世纪。图像左右上

1 文化部文物局、故宫博物院编：《全国出土文物珍品选 1976—1984》，文物出版社，1987，第 139 页，图 351；青海省文物处、青海省考古研究所编：《青海文物》，文物出版社，1994，第 153 页，图 91—96。

方有一日一月，中间一立像，左手托月，大耳异相，应非普通的人。但具体是什么神，还不可知。¹ 他上身右衽，下身裙摆有褶，很像是汉代上衣与下裳缝接成一体、但上下不通幅的长衣。² 粗大的飘带从脖子后向两侧拱起，再绕臂肘垂下。总体风格质朴笨拙，但这样的披巾和前文提到的马图拉贵霜时期的披巾（图9）很像，时代也相近。此画像砖时间早，又靠近中亚地区，所以出现多文化元素的杂融。

南朝画像砖墓出土的大量飞仙画像砖，如江苏常州南郊南朝晚期画像砖墓、³ 江苏丹阳三座南齐帝陵、⁴ 湖北襄阳南朝画像砖墓，⁵ 尤其是2011年发掘的杭州市余杭区小横山东晋（317—420）画像砖墓，⁶ 将飘带在中国的传播指向南朝。这些飞仙或吹奏乐器，或持捧匣、熏炉等供物，大体分三类：伎乐、供养、侍

从。⁷ 在墓葬装饰里，飞仙烘托仙境，是升仙主题的一部分。这种飞仙图像，终止于隋。

以萧道生修安陵（494）的飞仙图像为例（图19），他们通常身着典型的南朝襦裙，上襦与长裙的搭配，上襦对襟、V字领或交衽，广袖，上襦束入下裙，并系上宽束带，腰线适中，皆衣带、裙裾当风飞扬。有的也上穿右衽短衣，下穿袴褶。他们的装束和同墓或同时期墓葬里陶俑或其他形式的侍从人物所穿服饰大致相同，是六朝最普遍的衣着。⁸ 只不过飞仙多配飘带，侍俑完全没有。飘带很细，质感轻薄，挎在手臂，向后上方45度角飞扬，中间部分远远地抛出细长的弧圈，末端多锐角。从头冠、发饰和胡须来看，飞仙有女性，也有男性。结合青海窑坊出土的仙人画像砖，虽然飘带更多用于女性服饰，但汉服男性形象装饰飘带，从一开始就有。

1 对此仙人画像砖的不同推测，有佛教、仙人、袄教人物不同说法。如徐新国《青海平安县出土东汉画像砖图像考》，《青海社会科学》1991年第1期；温五成《公元1至3世纪中的仙佛模式》，《敦煌研究》1999年第1期。

2 关于这种长衣的结构，见沈从文《中国古代服饰研究》，第104—108页。

3 常州市博物馆：《常州南郊戚家村画像砖墓》，《文物》1979年第3期；常州市博物馆、武进县博物馆：《江苏常州南郊画像、花纹砖墓》，《考古》1994年第12期。

4 尤振克：《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》，《文物》1980年第2期；林树中：《江苏丹阳南齐陵墓砖印壁画探讨》，《文物》1977年第1期。

5 刘江生、杨一：《湖北襄阳麒麟清水沟南朝画像砖墓发掘简报》，《文物》2017年第11期；刘江生、杨一：《湖北襄阳柿庄南朝画像砖墓发掘简报》，《文物》2019年第8期。

6 有“一砖一幅”的单个画像砖，见于M2、M7、M18、M23、M52、M54、M93、M103、M119；有大型拼接砖画，见于M9、M12、M109；大型接砖画里还有高浮雕的，见于M10、M27、M65。独幅画像一般砌于封门的券门直壁或者墓室南壁两侧墙面上，数量最多。大型拼接砖画砌于墓室两侧壁面，数量相对较少。参见杭州市文物考古研究所、余杭博物馆《余杭小横山东晋南朝墓》，文物出版社，2013。

7 刘卫鹏：《浙江余杭小横山南朝画像砖墓飞仙和仙人》，《中国国家博物馆馆刊》2016年第9期。

8 张珊：《从南朝“飞仙”到北朝“飞天”》，《美与时代》2020年第10期。



图 19 南齐萧道生修安陵的飞仙画像砖（494）

（八木春生：《关于龙门石窟宾阳中洞飞天的研究》，《美术大观》2022年第8期，图14）



图 20 集安五盔坟 4 号墓壁画上的飞仙像（6 世纪下半叶）

（吉林省博物馆：《吉林集安五盔坟四号和五号墓清理略记》，《考古》1964年第2期，图7-2）

这样的飞仙形象也偶尔出现于北方墓葬，如吉林省集安五盔坟中晚期高句丽王族墓。这些墓壁画内容丰富，充满中国传统神话人物，交衽广袖长衣，其中的仙人伎乐形象，飘带飞扬（图20）。¹ 早期伎

乐没有飘带，5世纪中叶至6世纪前期出现披飘带的男性天人伎乐，6世纪中叶以后更加盛行，² 明显是受到佛教艺术或南朝的影响。

就身份而言，浙江余杭区小横山东晋

1 李殿福：《吉林集安五盔坟四号墓》，《考古学报》1984年第1期。

2 孙力楠：《东北地区公元2—6世纪墓葬壁画研究》，博士学位论文，吉林大学，2008，第140—151页；吕蕾：《集安高句丽壁画墓中的乐器图像研究》，硕士学位论文，东北师范大学，2019，第30—32页。

墓 M109 图像旁附有“吹笙飞仙”铭文,¹ M107 刻画“仙”字,² 可见其身份为“飞仙”或“仙”³。中国传统的仙人,来源于中国绘画传统中在仙山云雾中穿行的“羽人”和“仙人”形象。但飞仙在这里是无名无姓的伎乐、侍从级别的,时期墓中连驾驭青龙白虎的仙人甚至都不戴飘带。集安高句丽壁画墓中更为明显,有明确身份的神话人物女娲等没有飘带,或者说非伎乐类仙人一般都没有,只是伎乐仙人有飘带。

汉服加飘带的飞天形象也一度出现在南朝和北朝的佛教艺术里。四川出土的南朝背屏式造像上往往在最外沿有飞天形象,因为一般都很小,又是浅浮雕,所以南朝飞天的服饰没有引起学者的注意。南朝飞天胸前多有 V 字领,其中成都西安路出土的南齐永明八年(490)造像上的飞天比较大,衣服飘带较清楚,是 V 字领大袖上襦加长裙(图 21)。装束和飘带都与南朝墓砖上的飞仙差不多。

受南朝影响,北朝的飞天也有着汉服者,这是佛教艺术在 5 世纪末的北魏吸收

南朝元素、全面中国化的一部分。长广敏雄很早就指出云冈飞天衣着变化与双颌下垂式的褒衣博带的佛装出现时间一致。⁴ 较早的要数云冈第 5、6 窟中的飞天(图 22),身上出现了 V 字领上襦。八木春生观察到,有别于云冈第一期及第二期诸窟,这样新形式的飞天像与中国传统的仙人形象一样多数都没有头光。另外,八木春生还注意到南朝的飞仙图像分乘云和不乘云两种类型,而云冈这些新式飞天这时还没有配云纹。⁵ 对卷云纹的喜爱是楚汉以来的中国传统。云冈第 5、6 窟开凿于云冈第二期之尾,褒衣博带即将兴盛。这样的新式飞天还广见于青州的 6 世纪北魏造像,如孝昌三年(527)造像(图 23),飞天的服饰、体态、袖摆裙裾和飘带呈锐角的形状以及它们上扬的形态,都与南朝的飞仙图像如出一辙。从东魏初年(534—550)开始,飞天图像身上有领有袖的上襦不见了,不过南朝风格的飘带依然存在。⁶ 敦煌飞天一直以袒露上身为上;但也有少数例子,穿中式上衣并同时披挂飘带,明显是汉风,如西魏莫高窟第

1 刘卫鹏:《浙江余杭小横山南朝画像砖墓飞仙和仙人》,《中国国家博物馆馆刊》2016 年第 9 期,图 5-3。

2 同上注,图 5-5。

3 飞仙是魏晋以来开始流行的装饰题材,南朝时期王侯贵族的宫殿及服饰上会以飞仙作为装饰。如齐东昏侯“又别为潘妃起神仙、永寿、玉寿三殿,皆币饰以金璧。其玉寿中作飞仙帐,四面绣绮,窗间尽画神仙”。见(唐)李延寿《南史》卷五《齐本纪下》,中华书局,1975,第 153 页。梁、陈两朝还分别下诏断绝用飞仙和仙人纹饰装饰锦衣(李延寿:《南史》卷六《梁本纪上》,第 196 页)。东晋顾恺之曾绘《维摩天女飞仙图》。

4 [日]长广敏雄:《雲岡と龍門》,中央公论美术出版,1964,第 120 页。

5 [日]八木春生:《关于龙门石窟宾阳中洞飞天的研究》,《美术大观》2022 年第 8 期。

6 付卫杰:《对青州七级寺出土一件背屏 2 式造像时代的考证——兼谈青州北朝晚期背屏式造像的发展演变规律》,《敦煌研究》2019 年第 1 期。

249 窟里的个别飞天,¹ 还有初唐第 329

窟里的骑龙仙人。²



图 21 成都西安路出土南齐永明八年(490)造像

(四川博物院等编著:《四川出土南朝佛教造像》,中华书局,2013,第150—151页,图52,图版54-1)

1 史苇湘等:《敦煌壁画复原图》,江苏凤凰美术出版社,2013,第17、24、25页。

2 史苇湘等:《敦煌壁画复原图》,第74页。



图 22 云冈第 6 窟飞天（云冈二期，北魏）
（《中国石窟·云冈石窟》编辑委员会：《中国石窟·云冈石窟一》，图 80、83）



图 23 青州朱良镇良孟村出土邑义造像左侧飞天（北魏孝昌三年，527）
（王华庆主编：《青州博物馆》，文物出版社，2003，第 174 页）

（三）唐代：有身份地位的神祇开始穿汉服披飘带

飞仙题材南北朝以后不见，而且不论是飞仙还是飞天，都是背景人物。唐朝前期，丝绸之路畅通，大量印度佛经图像传入，深受中国人推崇，同时这也是佛教中国化的重要时期。汉服大量出现在佛教护法神身上，比如四川石窟的天龙八部形象。另外，隋唐五代，披巾在中国发展成了日常女性服饰的一部分，一般称帔帛或帔子。在这样的潮流下，不论是佛教还是非佛教艺术，汉服加飘带开始过渡到一些有地位的神祇图像上。就现存的图像来看，数量并不大。唐代展现的是一个过渡阶段，同样人物，有戴飘带的也有没戴飘带的。

非佛教的图像，前文提到的月宫镜就很典型。唐代的月宫镜有几种固定模式，有嫦娥披飘带的，也有嫦娥不披飘带的（图1）。图1a中嫦娥双环髻，右衽大袖短衣，手臂上加束如意水云纹裯褶，左手托举药罐，身后上方飘带飞扬。图1b中，吴刚头上双童髻，右衽长袖衣，外套短袖笄宽袖口长衣，¹也饰飘带，是仙人童子的形象。他左手擎托盘奔向对面的人物——头上戴冠，右衽大袖衣，下裳（即裙），笏头履，可能就是嫦娥。图1c

的嫦娥没有飘带，她的装束和图1a中嫦娥一样。右衽大袖衣在唐朝已不是男女常服，唐代男子的常服是窄袖圆领长衫，女子穿敞胸窄袖短襦长裙。右衽大袖衣是古制，是唐人眼里古人的服装，²飘带配给这样的服饰，意义深远，其他披飘带的汉服人物形象也多是交衽大袖。

佛教艺术里，在穿上汉服又披挂飘带的护法神中，有两组神像比较有代表性，梵天和帝释天，以及五星神。梵天和帝释天，欲界之内众神之首。敦煌壁画里，他们会出现在来赴佛会的护法神众当中。中唐（781—847）以后，他们往往会以汉服形象出现，并披挂披带。因为这些神像都是立像，所以他们的披带不同于飞天，其披挂方式与同时期的同为立像的菩萨像一样——背后加宽、腿前横挂两道。比如绘在敦煌莫高窟东壁门两侧或西壁主龕两侧的文殊普贤赴会图，中唐和晚唐时，前排会有梵天和帝释天，见敦煌莫高窟第159窟（中唐）（图15）、第458窟（中唐）、第9窟（晚唐）等。³在环绕文殊普贤的众多护法神、供养菩萨、天人中，只有梵天和帝释天及其侍从身穿传统中国服饰：上衣下裳，中式翘头履。梵天和帝释天在发饰头冠上保持着中国佛教艺术里天神和菩萨的式样，但服饰和体态如《列帝图》中的帝王像的造型，侍从托扶

1 满城汉墓长信宫灯侍女像穿的就是这样的衣服，两层袖子的结构与此处唐镜上的人物一样。对这种汉代的宽袖衣和长袖衣的介绍，见沈从文《中国古代服饰研究》，第103—108页。

2 关于曲领的形制和发展，见沈从文《中国古代服饰研究》，第370—372页。

3 敦煌文物研究所编：《中国石窟·敦煌莫高窟四》，文物出版社，1987，图80、81、116、179。

手臂，有的衣服还绘成黑色的。他们胸前曲领拥颈，交衽上衣长到膝部，广袖及地，下配白裳。中国传统的大袖衣在隋唐保留在官服里。图中梵天和帝释天的“衣”和“裳”基本是《旧唐书·舆服制》里称为“具服”的朝服中最高规格的礼服，只有五品以上高级官员参加祭祀、朝贺等时才穿。¹ 曲领是隋唐从七品以上省服。² 两位手臂上也如上文的铜镜中的嫦娥加束如衽褶，大袖衽褶是唐五代时期女性乐伎的装束。³ 梵天手执长圆形羽扇，帝释天手执歧头式羽扇，即南朝流行的麈尾扇。⁴ 衽褶和羽扇使得这些图像更近一步脱离现实服饰，连同飘带，各种视觉符号合成唐人对天神的想象。这也将是其他佛教道教大神的服饰：交衽大袖朝服配菩萨飘带。另外中式帝王装此后也成为梵天和帝释天在中国的基本图像，不过帝释天后来变女相，如河北定州静志寺塔基地宫壁画里的帝释天，飘带方式继承唐风。⁵ 宋以后二者的形象广见于二十诸天的图像中。

佛教里有五星神，常出现在炽盛光佛的图像里，五星形象主要依照《梵天火罗九曜经》。不过中国也拜五星，也许是这个原因，五星神的衣着穿戴有三个像中国的神仙。现存的五星神图像，有的没有飘带，⁶ 但是有两幅图中的金星（太白星）有飘带：法国国家图书馆所藏之《炽盛光佛并五星图》（图 24）和日本东寺藏《天宫图》。现在的《天宫图》是 1166 年的摹本，基于 874 年的原画。金星，弹琵琶，交衽广袖衣。《天宫图》中的金星也束衽褶，大概是琵琶让画工为她配上乐伎的装饰。

（四）宋元及以后的佛道等宗教图像

从宋代开始，汉服加飘带的图像增多，以现存图像为依据的话，成规模发展可能在五代以后。最为突出的表现是这样的装束进入道教男性主神，男子形象更多起来。同时佛道汉服配饰飘带的神祇的形象相通，飘带的披戴方式沿袭隋唐以来的菩萨飘带的形制。

1 沈从文：《中国古代服饰研究》，第 291—292 页。

2 沈从文：《中国古代服饰研究》，第 270—272 页。

3 见盛唐乐伎女俑、南唐李升四墓女乐舞俑、川王建墓石棺座四周的乐舞雕刻等。沈从文：《中国古代服饰研究》，第 340、395—397 页。

4 麈尾扇的识别讨论，见曾布川宽着、傅江译《六朝帝陵》，南京出版社，2004，第 99 页；张文清、史一媛：《扇底风流：魏晋名士用扇杂考》，《考古》2018 年第 6 期。

5 中国寺观壁画全集编辑委员会：《中国寺观壁画全集 1》，广东教育出版社，2011，图 30、32、33。

6 如：现藏日本大阪市立美术馆唐代梁令瓚《五星二十八宿神形图》（8 世纪）、现藏伦敦大英博物馆藏干宁四年（897）的《炽盛光佛并五星图》、莫高窟第 61 窟炽盛光佛经变相图、苏州瑞光寺塔天宫藏北宋景德二年（1005）《大随求陀罗尼经》中心的《炽盛光佛并九曜十二宫图》。



图24 《炽盛光佛并五星图》(9—10世纪)
(法国国家图书馆藏 Pelliot chinois 3995)

在佛教艺术里，延续已有的作风，叙事故事中的人物、乐舞和护法神有时会着汉服，并在汉服之上加饰飘带。中国的本生佛传故事里的服饰和场景常常汉化，宋以后更是如此。如山西高平开化寺大雄宝殿北宋壁画《善事太子本生》中的侍女、¹ 山西稷山兴化寺元代壁画《佛诞图》² 里的故事人物（图25）等，都是女性，交衽上衣长裙，并装饰飘带。其中佛母广袖、束衲褶。宋以后佛教壁画里的乐舞者，也有穿交衽汉服的，如兴化寺元代壁画《观音法会》中的伎乐舞女，³ 并沿袭伎乐戴飘带传统。经变故事人物，如稷山兴化寺⁴ 和青龙寺⁵ 元代壁画《弥勒说法图》里剃度的国王和王后，着朝服，挂飘带。神祇形象的例子很多，如前文提到的静志寺地宫宋代壁画帝释天。著名的大理《梵像卷》（1172—1175）里的梵天帝释天也是同样装束并披挂飘带。这样的装束宋以后更多，如河北毗卢寺后殿诸神壁画、⁶ 山西稷山青龙寺元代壁画里的各种护法神，⁷ 山西广胜寺元代壁画《药师

1 中国寺观壁画全集编辑委员会：《中国寺观壁画全集1》，广东教育出版社，2011，第166页，图106。

2 孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》，紫禁城出版社，2011，第11页，图2。

3 中国寺观壁画全集编辑委员会：《中国寺观壁画全集1》，第177页，图118。

4 孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》，图18。

5 孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》，图28。

6 中国寺观壁画全集编辑委员会：《中国寺观壁画全集2》，广东教育出版社，2011，图116、117、120—125、130—137等。

7 中国寺观壁画全集编辑委员会：《中国寺观壁画全集2》，图3、9、14、15、20、21、24、27。

佛佛会图》¹（现藏美国大都会博物馆）里的夜叉神将等。这些护法神皆曲领交衽广袖朝服，披飘带。青龙寺壁画里地狱十王同样的朝服，就没有飘带，好像他们不符合飘带的天神身份的寓意。

上文提到的几处山西元代佛寺壁画，形象和风格都比较统一，实际上它们还和本地道教寺观壁画里的汉服披飘带的神祇人物完全一致。一个地方的佛教和道教寺观壁画有可能出于同一派的画师，乃至同一作坊。晋南的这些元代壁画，好几处可以追溯到当地著名画师朱好古和他的“古新远斋”画坊。² 同样风格的山西元代道观壁画里，永济宫永乐宫三清殿的《朝元图》³ 和现藏加拿大安大略博物馆的平阳府《朝元图》（图 26）都满是同样装束，方心曲领交衽大袖朝服，配飘带。飘带式样形同佛教里的菩萨像，飘带在肩膀处似有加宽，亦是模仿菩萨像。以平阳府《朝元图》为例，东壁依次绘天蓬、真武、北斗七星、北极大帝、玉皇大帝、后土、五星、五老；西壁绘天猷、黑煞、三台、南斗六星、老子、东华帝君、金

母、十二元辰。⁴ 两壁壁画以中间三位地位最高。即这种装扮几乎用于道教全班人马，高可至玉皇、后土、老子、北极、东华等帝君。

这种图像传统，在道教图像里，可以上溯到著名的北宋武宗元（994—1050）所绘《朝元仙仗图》，描绘五方帝君中的三个帝君东华帝君、南极大帝、扶桑大帝，前往朝谒元始天尊的队仗行列（图 27）。图中三位帝君，八名武装神，十名男神仙，六十七名女仙，普遍都盛装朝服、披挂飘带。其中帝君的冠、服及其姿势都是传统的帝王像，和前文的梵天帝释天同源。《朝元仙仗图》是白描图，学者普遍认为这是大型壁画的副本小样一类的稿本。⁵ 武宗元，北宋时期画家，官至虞曹外郎，擅画道释人物。曾为开封、洛阳各寺观作大量壁画。沈从文先生根据《朝元仙仗图》里的服饰判断，原稿出于盛唐。⁶ 若果真如此，很有可能唐代的时候，朝服飘带的形象在中原地区寺庙壁画里，已经很多了。

1 孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》，图 52-1。

2 孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》，第 186—195 页。

3 中国寺观壁画全集编辑委员会：《中国寺观壁画全集 2》，图 56—100。

4 景安宁：《元代壁画——神仙赴会图》，北京大学出版社，2016，第 145 页。

5 徐邦达：《从壁画副本小样说到两卷宋画——朝元仙仗图》，《文物参考资料》1956 年第 2 期。

6 沈从文：《中国古代服饰研究》，第 343 页。



图 25 山西稷山兴化寺壁画《佛诞图》(元代)

(孟嗣徽:《元代晋南寺观壁画群研究》,紫禁城出版社,2011,图2,第11页)



图 26 山西平阳府壁画《朝元图》(元代,现藏加拿大西安大略博物馆)

(景安宁:《元代壁画——神仙赴会图》,北京大学出版社,2016,图2a)



图 27 (宋) 武宗元《朝元仙仗图》(局部, 白描)

同理，民间宗教里的神祇也可以穿上朝服，披上飘带，比如晋祠圣母殿（天圣年间即 1023—1032 年创建，崇宁元年即 1102 年重修）里的宋代圣母塑像。¹ 圣母乃姜太公之女吕姜，嫁周武王，为周

成王与唐叔虞之母，按身份也该享有帝后的装束。民间宗教神祇的封号往往可以到王爷、帝、后级别。另外，宗教语境里的侍女和乐舞有时也会在汉服之上加饰飘

1 柴泽俊：《山西古代彩塑》，文物出版社，2008，第 235 页，图 57。

带。晋祠圣母殿里共 43 尊宋代雕像，其中侍女像非常著名，多交衽小袖上襦长裙，饰飘带（图 28 右边 3 尊），装束同前文提到的佛诞图中的侍女。飘带的披法主要是挂在肩膀上，前挂后挂等翻出好几种花样。长度有的能到四五米。沈从文先生就曾指出，这些有飘带的侍女宽大的衣着和飘带都是前朝古风，¹ 也有侍女身穿当时在宋代妇女中时兴的修身的对襟旋袄，便没有飘带（图 28 左边 2 尊）。这样的交衽襦裙配飘带偶尔在宋辽墓葬中的乐舞图里见到，² 应该不是现实世界的乐舞。

同一人物有无飘带无关紧要，飘带不是某个神的图像的关键性标志。不过还是有几位道教的常见神，其图像里比较常见飘带，例如玄武大帝（图 26，前排左 1）、中坛元帅三太子哪吒。

明清佛道宫观寺庙壁画保存到今天的当然比宋元多，所以明清图像里神仙朝服配飘带的装束的例子也不少。但是，不配飘带的图像也有，而且更多，这里不再列举。《绘图三教源流搜神大全》按儒释道三教的体例，收录神祇 132 位，是中国宗教神祇的大百科。以该书为例，飘带总体出现很少。元刻本《新编连相搜神广记》里有后土女神、玄天上帝（玄武）、赵公明元帅三位饰飘带。³ 前两位交衽广袖朝服，赵元帅披甲，前文列举的配飘带的唐

以后的中国神祇，也多是朝服和盔甲。此书的明刻本，饰飘带者只有寥寥几位女性：武则天之母“先天太后”、西王母、昭灵侯夫人、蚕女，全部交衽上衣配长裙。⁴ 男性完全没有飘带，就连四天王、玄武和赵公明都没有。这也许是明清飘带图像式微的一个表现，飘带图像就这样慢慢隐晦在历史里。

（五）仕女图中的披带——飘带和披巾的结合

在中国的绘画传统里，飘带还进入了仕女图，尤其是仙女、古代美女、假想美女为题材的人物画，延续至今。仕女图里的飘带有两个源头，一个是飞天神像图像中细长的飘带，往往单色无花纹，比较长。另一个是唐五代女性的实用帔帛，相对较短，多有花饰。仕女图中时常出现一种披带，形似二者的结合，有的像合理化了飘带，有的像画窄了的帔帛。

飞天图像中细长的飘带，本文已经证明，它是图像演化的结果，在现实生活中不存在这样的服饰。仕女图中的飘带，一般不能像飞天那样飞扬，而是垂下来，所以多被缩短长度，不至碰到地面。另外画家为给飘带赋予实用性，还会加宽飘带。有的还会给飘带加花纹和波浪形的边。缩

1 沈从文：《中国古代服饰研究》，第 448—449 页。

2 如遵义送赵王墓雕刻的女乐，交衽大袖衣长裙，就有飘带。见沈从文《中国古代服饰研究》，第 444 页。

3 佚名：《绘图三教源流搜神大全（外二种）》，上海古籍出版社，2012，第 468、469、561 页。

4 佚名：《绘图三教源流搜神大全（外二种）》，第 22、28、105、137 页。

短、加宽、加花纹的飘带就趋近唐五代盛行的实用的帔帛了。

图像作品中的隋唐五代帔帛展现出至少两大形式，一种直接在短襦长裙外披裹，唐墓壁画描绘了各种缠绕方式，有遮体的实用功能，像半个外衣，多纯色，不绣花；另一种，如著名的《簪花仕女图》（图 29）所示，有丝或纱的质感，还有花纹图案，长方形。披挂简单，一般从身后或身前绕过手臂，两端自然垂下，大约到膝盖以下位置，既有拖垂感又不至拖到地面。《簪花仕女图》左 1 人物左手把帔帛撩起，让帔帛在身前散开，展示出帔帛宽度，不小于 60cm。其他任务帔帛即使都

折叠在一起，看起来也有宽大的质感。其实这种帔帛几乎不见展开使用，不为遮体或保暖，以装饰为主。后代仕女图里延续的基本是不展开、纯装饰这种形式。五代以后，中国的服饰发生重大转折。宋朝在上衣外一般再穿窄袖或大袖的对襟长衫外衣。帔帛在宋明时期发展成为僵硬直板的霞帔和直帔，¹ 霞帔的佩戴还成为礼制等级的一部分。² 在这样的背景下，即便是模仿前朝帔帛的绘画，也难免失真走样，五代以后绘画里的帔帛很容易变得像窄带子，形式上就像是有花纹的短了一点的飘带。



图 28 晋祠圣母殿彩塑侍女像（宋）

（柴泽俊：《山西古代彩塑》，文物出版社，2008，第 236—237 页，图 58）

1 霞帔和直帔的形制和出土实物，见于长英《古代霞帔制度初探》，硕士学位论文，南昌大学，2007。

2 “今代帔有二等。霞帔，非恩赐不得服，为妇人之命服而直帔通用于民间也。”见（宋）高承《事物纪原》卷三，《丛书集成》本，中华书局，1985，第 108 页。



图 29 (传)(唐)周昉《簪花仕女图》中的帔帛(绢本设色, 现藏辽宁省博物馆)
(Yang Xin et al., *Three Thousands Years of Chinese Painting*, New Haven: Yale University Press, 1997, fig. 74)



图 30 (五代) 顾闳中《韩熙载夜宴图》(局部, 宋代摹本, 绢本设色, 现藏故宫博物院)

(Yang Xin et al., *Three Thousands Years of Chinese Painting*, fig. 103)

仕女图至宋代才正式成熟，明中期以仇英、唐寅为代表恢复繁荣，清以后蓬勃发展。从宋开始，仕女图中柔软的披巾，是脱离当时服饰的图像文化，可以看作是神仙飘带和唐五代帔帛的结合，有的绘画偏帔帛，有的偏飘带。因为总有些图像不好在帔帛和飘带之间明确分类，这里我们就暂且把它们统称披带。

偏帔帛类的披带首推一批宋代的摹本。传为五代顾闳中所绘著名的《韩熙载夜宴图》（图 30），就是一个典型的例子。此图原本是南唐顾闳中根据韩熙载夜宴实况而画。当代学者根据画中各处屏风上的山水画的风格推测为北宋晚期摹本。¹ 五代时帔帛还很盛行，所以图中乐伎很多饰帔帛。但是，宋朝人对此可能已经不那么熟悉了，摹本中宽大的帔帛褶皱在一起的感觉没有画出来，其中大多披巾看起来就像条带子。同样性质的还有传世宋人绘《女孝经图》，² 曾被定为唐代阎立本所画，其中披带也很窄。这种从《簪花仕女图》的帔帛到《韩熙载夜宴图》的披带的变窄过程，与印度中亚佛教图像里的披巾到中国飞天的飘带的演变过程几乎如出一辙——一种曾经实用的宽大的披巾，在不使用这种披巾的文化的绘

画里变形成了窄带子。另外，《女孝经图》中女性的服装和《韩熙载夜宴图》里的基本一致，都是交衽小袖衣腰间长裙，配窄披带。这也是晋祠圣母殿侍女的服饰。她们都是当时人们心中的古代人物形象。从唐代开始，交衽上衣腰下长裙已成为古装的象征符号，直至今日。

古代美女是仕女图题材中的大宗。平阳府姬家作坊金代木版画《四美图》（图 31），绘宋金时代推崇的古代四大美女：绿珠、王昭君、赵飞燕、班姬，各个交衽上衣外加交衽半臂，腰下长裙，然后披带。披带的绣花和长度，接近帔帛。木版画更能反映大众审美，图中装束代表了当时人们集体意识里的古典美人。其他接近帔帛的著名古画还有唐寅（1470—1532）的《陶谷赠词》（图 32）、明仇英（约 1498—1552）的《汉宫春晓图》（现藏台北“故宫博物院”）等。两幅画都是历史题材，《陶谷赠词》讲的是北宋初陶谷（903—970）出使南唐时，爱慕官妓秦蕤兰的故事。两图中披巾多有花纹，但是又不够宽。《汉宫春晓图》中的贵族女子，丰腴，穿晚唐五代风格的 V 字领短襦配高胸长裙，有明显模仿唐五代绘画的迹象，画中披巾形式多样，有的很像带子。

1 也有学者认为是南宋摹本。见 Yang Xin et al., *Three Thousands Years of Chinese Painting*, New Haven: Yale University Press, 1997, p. 110.

2 童文娥：《〈女孝经图〉图文位置的重建》，《故宫文物月刊》2005 年 4 月第 265 期。



图 31 平阳府姬家作坊《四美图》(木版画, 金代)

(Mikhail Piotrovsky ed., *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth Century)*, Milan: Electa, 1993, fig. 241, p. 357)



图 32 (明) 唐寅《陶谷赠词》(局部, 绢本设色)
(台北“故宫博物院”藏)

偏飘带的披带也是宋朝就有, 如苏汉臣 (1094—1172) 的《妆靛仕女图》, 披带虽然有图案, 但是不宽, 而且很长, 拖到地上。唐寅有一副《嫦娥》画作, 现藏台北“故宫博物院” (图 33), 就是一个飘带改造的典型例子, 嫦娥的披带又细又长, 拖在地上。唐寅为它加了海带一样的波浪边和花纹图案, 还在嫦娥一侧的肩膀处让飘带展开, 以显示飘带的宽度。加波浪边、加花纹、加宽都是画飘带时的常见现象。

仕女图中也会出现没有花纹图案的披带, 完全就像飞天的飘带。比如元代张渥

《九歌图》¹ (1346) 中的湘夫人、清焦秉贞的《历朝贤后故事图》² 里的诸位皇后、清改琦 (1773—1828) 《元机诗意图》 (1825) (图 34) 里的唐代女道士鱼元机等, 一直到当代张大千的众多仕女图上还常能见到。以《元机诗意图》为代表, 全是历史人物, 多穿交衽上衣腰下长裙。鱼元机的披带, 蓝色为主, 另一面白色, 窄如飞天的飘带, 只是略短。

宋以后的仕女图中, 戴披带的总体比率并不是非常高。但是什么类型的人物会被画上披带的规律, 耐人寻味: 一般是假

1 现藏吉林省博物馆。见 Yang Xin et al., *Three Thousands Years of Chinese Painting*, fig. 140, p. 151.

2 现藏北京故宫博物院。焦秉贞, 生卒年不详, 活动于清康熙时期。

想的古代或神话传说中的美女，所以有古装。而飘带，即有宗教图像的神仙形象传统，又有隋唐实用帔帛的历史，用在古代美女图上，不仅代表神仙般的飘逸，还代表古雅。



图 33 (明) 唐寅《嫦娥》(纸本设色)
(台北“故宫博物院”藏)



图 34 (清) 改琦《元机诗意图》(局部, 1825, 纸本设色)



图 35 任率英绘 1978 年挂历上的《嫦娥奔月》

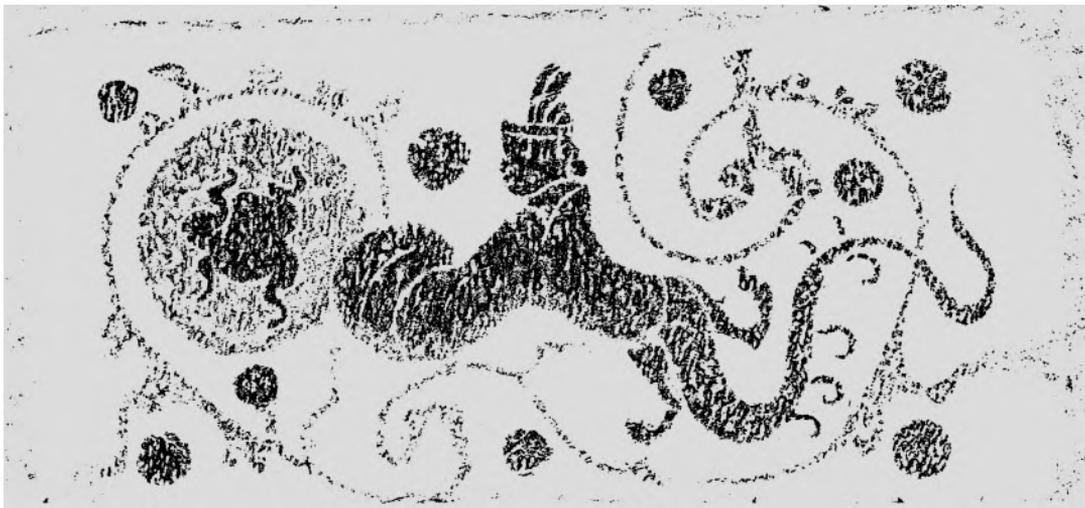


图 36 南阳画像砖《嫦娥奔月》拓片（汉）

（《中国美术全集》编辑委员会编：《中国美术全集·绘画编 18·画像石画像砖》，上海人民美术出版社，1993，图 178）

仕女图中的人物的披带只是一件服饰，原则上可有可无，但是飞天式飘带也进入了个别人物的图像，以嫦娥最为突出，从唐代的月宫镜开始，直到当今的各种嫦娥奔月图，嫦娥通常都会披挂飘带。图 35 是 1978 年挂历上的《嫦娥奔月》，为当代著名画家任率英（1911—1989）的工笔重彩人物代表作。挂历年画最能反映一个时代的大众艺术，这是当代人共识的嫦娥形象——想象中的古代的上衣下裳，飘带飞扬。飘带也是两面蓝白两色，这是飘带的常见颜色，蓝色正面上还有图案。中国传统的、受佛教艺术影响之前的嫦娥图像所幸也有传到今天的。图 36 是南阳汉画像砖上的《嫦娥奔月》，嫦娥穿汉代的大袖衣，姑且不讨论她人面兽身的形态，反正飘带绝不存在。

结 语

中国古代艺术里细细长长的飘带，它的前世和今生，是一个跨越欧亚大陆、交融各种文化、历经两千多年并延续至今的传奇故事。它在中国的发展和演变展现了一个外来元素如何与中国文化结合的复杂又持久的过程。

简而言之，它源于古印度服饰的 *ut-tariya*，从贵霜王朝开始，与一路从古希腊罗马兴起，又在古帕提亚、萨珊图像中变形的、原本迎风飞扬的大披巾图像相碰撞结合，在中亚佛教艺术里变成了舞动的飘带，然后随佛教艺术全面进入中土。

在中国艺术里，飘带图像更加蓬勃发展。一方面，佛教艺术里的飘带纹样与南

朝追求潇洒、飘逸的人物画风格产生共鸣，和中国传统的仙人图像结合，诞生了飞仙图；从此在视觉艺术中，中国的神仙也慢慢开始披上飘带，披带样式大体如佛教中的菩萨。另一方面，飞仙图中飘带风格以及中国人的想象力和艺术创造，又极大地丰富了中国佛教艺术里的飘带纹，飘带更细更长更浪漫。最后，飘带发展成为深入中国文化的象征，诞生了一批汉服飘带人物像，涉及佛教、道教、民间宗教艺术和世俗艺术的仕女图，用以表现佛教道教神祇、杂仙或古人。神祇服饰源于朝服，朝服又源于“古装”，上衣下裳，交衽大袖。仕女图里的古人也是穿人们概念里的“古装”。结果，这些身份迥异的汉服飘带人物像的装束惊人地相似。

就像佛教漫长的中国化过程，佛教艺术里各种人物的衣服都或多或少地经历了一场旷日持久的复杂的中国化过程。披巾

只是其中的一部分。披巾的演变发展，基本上符合这一中国化洪流的总体上的起承转化，但又有其独立的历史和独特的奇光异彩。比如佛教艺术里披巾与汉服结合的5世纪末6世纪初，也是佛教里各种服饰中国化的结点，但各自有各自的脉络，并不完全同步。八木春生就曾发现开凿于495年的龙门石窟，尤其在古阳洞中，菩萨首先表现出中国化趋向是498年前后，飞天是503年，佛像的佛装是505年。¹

宗教图像里漫天的各种披巾飘带，很可能帮助促生了隋唐日常生活中的帔帛。在仕女图中，飘带图像又受到日常生活中帔帛的影响而发生变化。作为一个现实生活中不存在的服饰，细细长长舞动的飘带，在中国人物画里千百年来的存在，堪称一个奇迹。它已成为一个视觉符号，展现神仙的优雅飘逸，象征古典的浪漫美丽。

1 八木春生：《敦煌莫高窟第257窟研究一得》，载《2000年敦煌学国际学术讨论会文集》（石窟艺术卷），甘肃民族出版社，2003，第84—96页。