

萨法维王朝狩猎地毯的图像研究

杨静

摘要:【目的】为了深入理解波斯地毯上狩猎图的图像来源与文化内涵。【方法】从图像学、神话学以及宗教学相关知识出发。【结果】借助图像学分析以及图文互证探索了狩猎图的图像来源、分析了狩猎图持久流行的原因与象征内涵。【结论】波斯地毯上的狩猎图是古波斯文化的延续，尽管波斯的宗教信仰发生了更迭，但经典的狩猎图被保留、重新改编进而赋予新的文化意涵。

关键词: 萨法维王朝; 狩猎地毯; 细密画; 文化象征; 图像渊源

引用本文格式 杨静. 萨法维王朝狩猎地毯的图像研究 [J]. 创意设计源, 2025(6):23-29.

A Study on the Image of Hunting Carpets in the Safavid Dynasty

YANG Jing

Abstract: [Purpose] This study aims to gain a deeper understanding of the image sources and cultural connotations of the hunting image on Persian carpets. [Method] This study starts from the knowledge related to iconography, mythology and religious studies. [Result] By means of graphic analysis and mutual verification of text and images, the image sources of hunting image were explored, and the reasons for their persistent popularity and symbolic connotations were analyzed. [Conclusion] The hunting image on the Persian carpet are a continuation of ancient Persian culture. Despite the changes in Persia's religious beliefs, the classic hunting scenes have been preserved, re-adapted and endowed with new cultural connotations.

Key words: Safavid dynasty; hunting carpet; miniature; cultural symbol; image origin

[基金项目] 本文系 2024 年度江苏省社科基金项目“伊朗绘画中的中国风研究（13-17 世纪）”项目（项目编号：24YSB020）阶段性研究成果。

引言

萨法维王朝（Safavid dynasty, 1501—1736 年）由伊斯玛仪一世（Ismail I, 1501—1524 年在位）建立，他与继任君主塔赫马斯普一世（Tahmasp I, 1524—1576 年在位）执政时，皇家地毯工坊编织的地毯被公认为波斯地毯史的黄金期。地毯上丰富多彩的装饰艺术不仅体现了宫廷艺术的审美，更是宗教信仰的美学精神与世界观的生动再现。欧洲人盛赞波斯^①地毯为“地面上的艺术”“流动的黄金”等。地毯上最引人入胜且极富想象力的图案莫过于狩猎图，它不仅是古波斯最具有神秘色彩的图像，也是一种传承有序的艺术母题。狩猎图融合了古波斯史诗、神话、宇宙观及宗教观等元素，体现了波斯人历史文化传统与艺术审美风尚。伊斯兰信仰时代的各宫廷依然钟爱狩猎图，但其文化意涵

随时代变迁而有所不同。

本文以四件闻名于世的狩猎地毯为研究对象，旨在深入分析其图像内涵，追溯其图像渊源，对上述问题的梳理与研究有助于更加全面地认识狩猎图。

一、四件狩猎地毯

萨法维王朝的四件狩猎地毯分别珍藏于意大利米兰的波尔迪·佩佐利艺术博物馆（Museo Poldi Pezzoli）、美国波士顿美术博物馆（Museum of Fine Arts Boston）、奥地利应用艺术博物馆（österreichisches Museum für Angewandte Kunst）和瑞典斯德哥尔摩皇宫（Royal Palace Collection in Stockholm）^{[1][10]}。其中，唯有米兰的狩猎地毯为毛制品，其余三件均为丝制地毯。这些地毯是 1566 年塔赫马斯普赠予土耳其奥斯曼国王塞利姆二世

（Selim II, 1566—1574 年在位）的继位外交礼物。米兰狩猎地毯在波斯地毯史上占据重要地位，原因在于地毯正中心有明确的制作日期（1522—1523 年或 1542—1543 年）和生产者（Ghiyath ad-Din Jami）的铭文，德国伊斯兰艺术博物馆的斯普勒教授（Friedrich Spuhler）与美国波斯艺术史学家亚瑟·珀普（Arthur Pope）均赞同较早的制作时间^{[2][70]}。

米兰狩猎地毯（见图 1）的中心采用徽章式图案（medallion，或译为奖章式），四角重复使用了四分之一中央徽章式图案，这种“徽章——边角”式的中心构图是当时首都大不里土地毯的经典构图之一。徽章式图案中，飞鹤（或森穆夫）围绕着蓝色的云带纹翱翔。毯心以深蓝色为底色，蓝色象征自然与天空，在宗教视域内被视为神圣的象征。

地毯上的图像呈镜像对称，徽章式图案左右两侧装饰有叶状垂饰，垂饰内为石榴图案。地缘边缘的四周为连续的程式化石榴图案。深蓝色的毯心上以徽章式图案为视觉中心，对称分布32位猎手，他们使用弓箭猎杀瞪羚与山羊，用匕首与狮子近距离搏斗，挥舞长刀刺向大角鹿，手持长矛刺向猞猁等。此外，野兔、野驴等动物在慌乱中四处逃窜。

波士顿美术馆的狩猎地毯（图2左），其毯心为龙凤搏斗图（八凤四龙，具体为两凤一龙斗）构成环状的徽章式图案，寓意世界中心，四周环绕着狩猎图景。地毯上的猎手们各具特色：经验不足的年轻人用狼牙棒猎杀兔子，略有经验的男性以长矛刺穿疾驰的瞪羚，而智勇双全者则徒手与狮子搏斗。地毯边缘描绘了王子盛宴图，端坐的王子（见图2右）形象程式化特征鲜明。侍从们提供水果（似为石榴）和葡萄酒，身体前倾，自然的手势流露出对工作的熟练，这一瞬间的定格仿佛快门捕捉的画面。每组人物被棕榈树和桃树相隔，鸟儿在树丛中飞翔。本该热闹的盛宴被织工以静态手法呈现，展现了波斯贵族的悠闲生活，同时也与毯面上惊心动魄的狩猎场景形成鲜明对比。将狩猎与盛宴结合的创意源于萨珊波斯，美酒、佳肴、娱



图1 米兰狩猎地毯及细节，大不里士，米兰佩佐利博物馆



图2 波士顿狩猎地毯与边缘局部，16世纪30年代，480 x 255 cm，伊斯法罕，波士顿美术博物馆（66.293）

乐、消遣等主题在狩猎活动中得以集中展现。将波士顿狩猎地毯上的人物肖像与同时期的细密画进行比对，可大致确定地毯完成于1530年代中期之前。

维也纳狩猎地毯的毯心图案为龙凤争斗图（八龙八凤），四角为双龙双凤搏斗图。绯红色的底色上排布着一排排骑马的猎手，分散的猎手们使用弓箭和长矛猎杀狮子、羚羊、鹿、山羊、野猪、野兔、狐狸等动物。维也纳狩猎地毯摒弃了米兰地毯的严格对称结构，仅在地毯的两端保留了对称设计。这件地毯的特别之处在于其边缘环绕着一圈带翅膀的女性形象。目前，专家们通过对比同时期的《列王纪》手稿插图，推断其制作时间约为1537—1540年。

斯德哥尔摩皇宫的狩猎地毯，毯心图案为两个近正方形交错形成的八角徽章式设计，毯面上遍布云带纹，相较于前述三件地毯，其猎手与动物的数量较少，且猎人均未骑马。猎手与狮子呈现摔跤式搏斗，地上有奔跑的动物，地毯边缘为花卉植物图案。这件地毯的细节刻画远不如其他三件精细，而步行的猎手图案暗示狩猎图的风格发生了变化，因此推测其生产时间可能稍晚。

上述四件狩猎地毯在构图上具有显著的相似性，毯心主要由几何状或动物组成的徽章式图案构成。毯面上装饰有棕榈花、身穿典型萨法维贵族服装的猎手，其头戴插有长棒状的头巾、脚穿匕首状鞋子，以及各种动物及奔跑动作等元素。除米兰地毯采用镜像对称设计外，其余三件地毯上的猎手均朝向毯心。猎手的朝向引发了一个关于地毯放置

位置的问题。大型丝制地毯通常悬挂于国王宝座前或置于宝座下方。波士顿狩猎地毯的尺寸为480 x 255 cm，可能是置于宝座前

方；而维也纳狩猎地毯的尺寸为687 x 331 cm，可能置于宝座下方，以便宝座上的君主能够清晰地观赏地毯上的图像。关于地毯置于宝座下方的推论，可参考砂玻器（fritware）上的图案布局，其与釉碗（见图3）具有相同的视觉集合点。该论点也呼应了蒙古人真实的狩猎场景，“合罕（即窝阔台）统治时期，一个冬天，他们照此方式行猎，合罕为观看猎景，坐在一座小山头上；各类野兽就面朝他的御座，从山脚往上发出哀嚎和悲泣声，好像请愿者祈求公道。”^{[3]31}

从时间角度看，米兰地毯的完成是在伊斯玛仪当政时期，而其余三件是在塔赫玛斯普的参与下完成的。有学者认为，波士顿狩猎地毯设计受到了著名的宫廷画家苏丹·穆罕默德（Sultan Mohammad, 1470—1555年）作品的直接影响（见图4），或由他提供了地毯猎手人物的粉本^{[4]113}，该说法获得了学界认同。穆罕默德作品的典型特征体现在以下两个方面：其一，对人物同理心的构建。如猎手与狮子搏斗时，猎手肩膀与双臂的扭曲，让观者真切的感受到他的全力以赴；其二，是朴素、幽默的画风。猎手骑在马上，赤手空拳与狮子近距离搏斗的画面既具讽刺感又令人振奋。此外，地毯上的盛宴图与宫廷画家阿卡·米拉克（Aqa Mirak）的作品亦有惊人的相似之处。这暗示了地毯



图3 米纳依砂玻盘，塞尔柱克时期，口径20.9 cm，美国克利夫兰博物馆（1939.214）

装饰艺术的粉本受到了不同画家作品的影响, 毕竟当时的宫廷画家和织工在工作内容上联系紧密。韦尔奇曾设想宫廷地毯的创作场景: “在宫廷画家的帮助下, 主题被现场勾勒或设计出来, 亦或是地毯设计师在皇家图书馆以及工作室中浏览那些细密画和素描作品, 并根据赞助人的意图选择合适的图案。然后, 织工们花费几个月甚至几年的时间, 依据粉本完成地毯。”^[417]除了复制粉本图像以外, 织工们还可能根据已有的图案、设计和主题, 经过多方的综合考量, 通过拼合、组合等方式设计出新的图像。

总之, 四件狩猎地毯所展现的技术与美学成就, 得益于君主与画家、皇家地毯工坊织工间的紧密合作。然而, 这种合作在塔赫玛斯普统治后期, 因其对艺术兴趣的消减而暂时停滞, 于是部分宫廷画家前往印度莫卧儿宫廷寻求发展。此外, 地毯上的人物肖像亦反映出大不里士肖像画的演变: 伊斯玛仪执政时期, 受宠的画家是画风相对朴素的苏丹·穆罕默德, 而塔赫玛斯普则偏爱画风优美、精致的毕扎德 (Bihzad)。在塔赫玛斯普执政初期, 艺术风格还是以第二大不里士画派^②为基准, 但毕扎德将赫拉特派 (Herat School) 的艺术风格融入宫廷艺术, 使得细密画的画风发生明显变化, 于是波斯地毯的装饰艺术也随之发生改变。

二、狩猎图的文化意涵

作为一个信奉伊斯兰教 (什叶派) 的国家, 伊斯兰美学观念下的设计和图案对萨法维王朝的皇家地毯制作产生了



图4 左: 波士顿狩猎地毯边缘局部, 1530年, 波士顿艺术博物馆; 右: 细密画局部, 霍顿版《列王纪》Folio 23v, 1525年, 纽约大都会艺术博物馆 (1970.301.3)

直接而深刻的影响。纵观波斯艺术史, 不管是古波斯时期还是伊斯兰信仰传入之后, 象征主义一直是推动波斯艺术发展的主要力量。地毯作为一门实用艺术, 其设计与图案的最终呈现是设计师和织工深思熟虑的结晶。除了基本的使用功能以外, 其精神层面的需求更为重要。地毯作为波斯文明进程中的重要组成部分, 其图像不仅展现了“审美程度、精神意义、信仰习俗”^[6136], 还承载了深厚的文化内涵。民族志学家热内普 (Arnold Van Gennep) 指出, 对于穆斯林而言, 地毯并非仅仅是一种家具, 而是“个人、家庭和私人生活的重要组成部分。它的装饰并非偶然, 而是由数千年的思想和情感所塑造。”^[61]对于文中所述的几件大型狩猎地毯来说, 君主的直接参与还赋予了它们与众不同的政治意义, 就如萨珊波斯时期作为外交礼物送至藩属国的银盘一样。尽管一些毯面上的艺术主题与元素可以从前期的艺术中找到呼应, 但从整体设计来看, 伊斯兰教的美学理念和“天堂”观念的影响尤为显著。此外, 狩猎图还隐含着社会意识形态的胜利。

(一) 琐罗亚斯德教善恶观念的延续

琐罗亚斯德教的创始人琐罗亚斯德以质朴的语言提出了善恶两元对立的宇宙观。他认为, 在宇宙还未形成之前, 在善与恶两大本原便已存在并相互对立斗争。在“善恶两元”对立的基础之上, 宗教观、社会观以及道德观等才得以建立与发展。因此, 以神主阿胡拉·马兹达 (Ahura Mazda) 为代表的善界诸神与以阿赫里曼 (Ahriman) 为首的恶界众妖魔之间的对立和斗争, 无疑是全方位的: “上天下地, 包括整个自然界和人类社会在内, 无处不存在; 这种善与恶的对立和斗争, 还是全过程的, 即贯穿于矛盾的始终。”^[71382]善恶两元对立在古波斯文化与艺术中得到了极大的宣扬与传播, 至今散布于不同博物馆的萨

珊波斯帝王狩猎银盘即为明证。

波士顿与维也纳狩猎地毯上的“龙凤争斗”主题, 是琐罗亚斯德教中善恶观念最具象的艺术化表征。龙凤图案在中国传统艺术中源远流长, 寓意吉祥。然而, 随着蒙古人的西征, 中国龙凤图案也传入伊斯兰化之后的波斯, 并被赋予全新的文化意涵。在波斯艺术中, 龙与波斯古经《阿维斯塔》经典中的恶灵为阿日达达克 (Azi Dah ā ka/Azh ī dah ā ka) 及蛇王佐哈克 (Zahak), 凤则与神话森穆夫结合在一起。二者常以激烈斗争的形式出现在多种艺术媒介中, 而龙则是被打败的一方。龙在古波斯时期以至伊斯兰时期的文化语境中, 始终是邪恶的象征, 这一形象通过文学作品的不断渲染而深入人心。不过, 在波斯传说中, 邪恶的龙也总是被君王或英雄所击败, 如鲁斯塔姆 (Rustam)、古什塔斯帕 (Goshtasp)、伊斯凡迪亚尔 (Esfandiyar) 以及巴赫拉姆五世 (Bahram V) 等皆曾斩龙除害。在波斯艺术中, 英雄 (亦包括国王、勇士) 与恶龙的对立叙事长期承载着波斯人深层的文化记忆, 它通过善恶之争的原型意象, 唤醒一种根植于古波斯精神的文化认同。然而, 在地毯这一特定艺术媒介中, 该主题并未直接呈现为“英雄与龙”的激烈对抗, 而是转化为龙凤的组合形式。其中原由不仅与伊斯兰教教义中禁止偶像崇拜的艺术原则有关, 或许还受到地毯实际使用功能与空间场景的影响。

地毯上奋力展翅与龙搏斗的风鸟, 在古波斯文化语境中也称之为森穆夫, 它被描述为具有创造世界的神奇力量。森穆夫在不同波斯文化背景下有着不同的称呼, 在波斯东部通常被称为“simorgh”“anqa”及“homa”等, 这些名称均与显示奇迹的鸟类相关, 寓意“神的荣光”或“光护王权”。自13世纪起, 森穆夫或单独出现, 或与

龙纹同时使用，其造型也发生了变化，显示了明显的中国艺术风格。自古以来，亚洲东西部的两大文明古国——波斯与中国的交往频繁且深入，特别是元代与伊尔汗国时期，蒙古人对来自中国的各类奢华物品有着强烈的需求，更推动了“中国风”（Chinoiserie）^③装饰艺术在波斯艺术中的全面兴盛。因此，不能排除波斯工匠从中国的凤鸟形象中汲取灵感，并加以调适和改造，从而形成了文化指向上的差异。例如，塔赫玛斯普一世在位时期赞助的手抄本《列王纪》插图中，森穆夫的形象就与中国的凤鸟形象如出一辙。

米兰和斯德哥尔摩皇宫的狩猎地毯上有猎手持匕首与狮子搏斗（见图5左）以及猎手与狮子徒手搏斗的图像。猎狮图在伊朗高原上有着悠久的历史，地毯上的猎狮图直接承袭了古波斯的图像传统。在古老的阿姆拉什与马尔利克文化中（Amlash and Marlik Culture，公元前12—11世纪）至伊斯兰信仰时代，（帝王）猎狮图像（图5右）即为经典的艺术母题之一。狮子作为未驯化的百兽之王，它拥有的强大力量和引发的恐惧，是其他动物不能相提并论的。因此，在古波斯帝国，猎狮不仅是帝王的重要精神象征，更是政治事务的一部分。至萨法维王朝时期，猎狮图依然盛行，但主角不再局限于帝王，也可能是皇室成员、权贵阶层或部队首领等。人与狮子搏斗所表现出来的暴力，不禁让人联想到塔赫玛斯普一世在位期间，国家与部落，甚至宫廷斗争的复杂性与残忍血腥。

（二）伊斯兰教美学思想的体现

米兰狩猎地毯上，除了具象的狩猎图外，还有毯心与四个边角的几何徽章式图案。这些图案通过几何形态的巧妙变换与循环，构成了复杂而高度对称的几何图案，这正是伊斯兰艺术的一大特色。在伊斯兰艺术中，图案的美感不仅

彰显了对统一性的极致追求和宇宙秩序的深刻理解，每一个几何图案的呈现和重复运用，都蕴含着特定的“能量”。观者透过地毯上几何形态的框架，能够感知到循环往复的宇宙世界和造物主的深远存在，领悟到真主之美和无始无终的神圣力量，从而得到美的享受和思想的陶冶。这些几何纹饰不仅表现了伊斯兰几何学的知识，更体现了对宗教信仰的炽热虔诚^{[18]252}。

学界普遍认为，波斯细密画对狩猎地毯产生了直接影响，甚至部分样本和设计就来自细密画或书籍装帧。细密画最显著的特征之一是俯视视角，其哲学基础之一是“从真主安拉全知的观望解读出发，这是神的视角，洞悉世间的一切”^{[19]218}。画家借助真主安拉洞悉世间万物的能力，以及苏非主义的“人主合一”学说，在解读绘画的过程中获得了伊斯兰的合法性。维也纳狩猎地毯四周的带翼女性，象征着从天堂俯瞰人间的视角。此外，细密画多以人物活动为主题，表现宏大的场景。无论是世俗题材还是宗教题材，画面的崇高感与神圣感都需要通过鲜艳夺目的色彩来烘托。尽管作为萨法维王朝的世俗题材，但“崇高原则”依然发挥着重要作用。或许没有哪种色彩比红色更加适合表现“崇高感”。红色不仅是细密画中极为重要的颜色，也是地毯上使用最频繁的色彩。狩猎地毯上热烈而厚重的红色，将狩猎的激烈氛围衬托的淋漓尽致；此外，借助色彩的运用，不仅让人仿佛置身于超越现实的灵性世界，还表达了织工对真主的挚爱。

纵观波斯艺术史，神性一直与艺术的

紧密联系始终如一，这种关联的根源在于宗教信仰对文化创作的主导性影响。从古波斯的琐罗亚斯德教、摩尼教，至伊斯兰化后占据主流的伊斯兰教，不同时期的宗教体系不仅塑造了波斯人的宇宙观与精神内核，更从题材选择、表现技法、主题构思、构图逻辑到色彩象征等，全方位主导了波斯艺术的发展轨迹。其中最鲜明的特征，便是艺术题材的宗教性延续、符号化可读性以及文化脉络的可追溯性，诸多核心图像元素在不同宗教语境中被赋予新内涵，却始终维系着与神性的联结。在伊斯兰文化语境中，地毯被视为营造理想中天堂的必备之物。毯面上繁花似锦的花卉、郁郁葱葱的树木、奔跑的动物以及有翼的女性形象，无不映射出天堂在尘世的缩影。而且，米兰地毯中那在云层中穿梭的飞鹤（或森穆夫）形象，更是隐喻了地毯所描绘的世俗场景与天堂之间的微妙联系。

（三）以什叶派为首的社会意识形态的胜利

伊朗高原上，古老的吉罗夫特文明（Jiroft civilization，前3000—前1200年）中，大量的绿泥石制品上广泛流行着动物搏斗图案。现有考古学与人类学相关研究认为，这些充满张力的搏斗图像并非单纯的装饰性表达，而是承载着深刻的社会意义和朴素的心理诉求：或是局势紧张的象征性表达，或是隐喻宇宙观中善恶力量的二元对抗，亦或是对生命不屈、战胜死亡的朴素祈愿。



图5 左：米兰狩猎地毯局部；右：鎏金银盘，310—320年，艾尔米塔什博物馆

这一艺术母题具有强烈的文化延续性，在后续古波斯艺术体系中得以持续传承与发展。阿契美尼德王朝，波斯波利斯（Persepolis）宫殿内的大型石雕作品中，将动物搏斗图与王权象征相结合，彰显帝国威严；萨珊波斯时期，该主题进一步渗透至石雕、银器、织物等多元载体上。步入萨法维王朝，动物搏斗图案的象征意义愈发多元，除延续政治斗争的隐喻外，更糅合了什叶派与逊尼派的宗教派别之争，成为社会矛盾与信仰冲突的视觉投射，其演变轨迹清晰勾勒出伊朗高原古代文明的精神内核与历史变迁。

立足社会意识形态的角度解读动物搏斗图，可以将狮子视为什叶派的象征，而其他动物则代表其他派系。根据历史文献记载，塔赫玛斯普一世及其后的阿巴斯一世为了巩固什叶派的政治地位，曾采取破坏其他派别宗教经典的行动。因此，结合狮子的象征意义（在古波斯文化中，狮子不仅是力量与太阳的象征，且象征太阳与密特拉神紧密联系）以及当时什叶派所处的社会环境和面临的诸多现实困境，可以将狮子追逐其他动物的图像解读为什叶派的宗教地位、统治阶级、意识形态，甚至宗教霸权的体现。在此情境下，两种动物的争斗并非简单的善恶对抗，而是萨法维王朝社会意识形态的抗争，不过该抗争暗示了“绝对胜利”的意味。此外，动物搏斗图像也是波斯图像双关艺术手法的一种表达形式，这就如同哈菲兹及其他波斯诗人偏爱的文字游戏一样。狩猎图上的狮子、老虎、豹子等猛兽追逐并猎杀公牛、羚羊、野兔、野猪及鸟类等，象征着在通往天堂的道路上，必须主动辨识并破除“世俗享乐的诱惑与虚妄执念”。而这些看似弱小的动物也并非单纯的“各种陷阱”的艺术化想象，而是古代社会意识形态的艺术投射。因此某种程度而言，也可视为意识形态的胜利。

在社会意识形态竞争的领域，决定善恶的不仅是社会文化背景，更重要的是君主的力量。根据该线索，这图像还可有另一解释，即其他动物被视为“有价值”的竞争对象，而狮子则是引发抗争并最终获得胜利的主角。塔赫玛斯普一世在位时期，政府不仅频繁与奥斯曼帝国发生冲突，东部的乌兹别克人也是重要的敌对势力，同时在波斯湾，政府还需要与葡萄牙争夺贸易控制权，这使得萨法维政权一直处于危机四伏的政治局势中。因此，狩猎地毯上那些狮子与其他动物激烈抗争的图像，实则隐喻了国家面临的各种不稳定局势的艺术化表现。

三、狩猎图的造型溯源

萨法维早期的地毯图像隐约展现出泛亚（Pan-Asiatic）宇宙文化观，具体来说，首先是古波斯的宗教及英雄崇拜观念，然后又受到伊斯兰宗教美学的深刻影响。因此，一些古波斯文化中的常见符号在萨法维王朝得以延续，并在宗教框架内进行了适度改造，最终实现内化。萨法维早期的地毯设计主要受帖木儿王朝（Timurid dynasty, 1370—1507年）和白羊王朝（Aq Qoyunlu dynasty, 1378—1501年）地毯几何风格的影响，这种影响可追溯至伊尔汗国时期，一些留存至今的细密画可为明证。基于波斯的历史发展轨迹和优越的地理区位，萨法维王朝生产的波斯地毯体现了多元文化兼容并蓄的艺术特点，但这并不意味着萨法维王朝没有形成自身独特的装饰语言。

立足于图像，古波斯的狩猎图直接受到了古代近东文化的深远影响，目前，最早的狩猎图可追溯至公元前3000年的乌鲁克文化（Uruk Culture）。作为古代两河文明中一个重要的艺术母题，狩猎图被阿契美尼德王朝、萨珊波斯及伊斯兰信仰时代的各个政权所继承、沿用，并经历了二次创作。萨珊波斯时期

可谓是狩猎图发展的巅峰，其身影广泛出现在各类艺术媒介中。萨珊波斯对狩猎图的频繁使用，一方面是借助图像表明与古波斯第一帝国的历史联系，即强调王权的正统性；另一方面，则是向观者传达并宣扬王权的威严与帝国的广阔视野。银盘上的狩猎图，或是用于宫廷盛宴等重要场合，或是作为外交礼物赠与藩属国，因此狩猎图蕴含着深厚的宗教、政治与社会象征意义。需要注意的是，银盘上的狩猎图主角通常为帝王，且“造型基本为二分之一或四分之三的角度”^{[10][13]}，这一角度同样见于萨法维狩猎地毯上的猎手。然而，由于地毯面积的扩大，狩猎图的构图变得更为复杂，场景也更加宏大，基于多元文化基础之上的文化意涵也随之发生了变化。

自萨珊波斯灭亡到萨曼王朝的三百年间，古波斯文化遭受了极大的破坏，随后伊斯兰文化迅速发展。萨法维早期的地毯直接受到了帖木儿王朝的影响，尽管没有地毯实物被保存下来，但丰富的细密画图像资料为地毯装饰艺术的传承研究提供了诸多有价值的信息。帖木儿王朝的细密画中，可以看到两种类型的地毯：几何构图和以藤蔓花卉为主的阿拉伯式图案（Arabesque）。几何构图是较早的风格类型，而到了15世纪末，阿拉伯式图案逐渐取代了前者。帖木儿王朝之前的地毯设计遵循伊斯兰教“禁止偶像崇拜”和“拒绝具象”的教理与美学束缚，因此抽象的几何与文字纹等获得了迅速发展。然而，随着时间的推移，狩猎场景和华丽的装饰风格开始在萨法维王朝的地毯和织物上流行。

初登王位的伊斯玛仪一世以笔名“The Sinner (Khatai)”创作了一首诗，其中写道：“我是法里东、库思老、贾姆希德、扎哈克。我是扎尔和亚历山大的儿子。”^{[11][1]}这说明他对古波斯文化的了解，以及他想借助文字与波斯史诗中的英雄、帝王建立联系的强烈愿望。

除了通过文字表达自己的愿望外，艺术或许是他认为更便捷的途径。1493—1494年间，在吉兰避难的伊斯玛仪收到了吉兰拉西詹（Lahijan）地方君主献上的手抄本《列王纪》（内附300多幅细密画）。借助这部手抄本，他或许发现，通过艺术的方式，可以更直接地与古代波斯文化建立联系。此外，1502年伊斯玛仪攻克白羊王朝的首都大不里士后，直接接管了其宫廷文化遗产。在君主的大力支持下，宫廷画派的内容不仅快速发展，且其抽象的几何风格也影响了地毯装饰图案。以米兰狩猎地毯为例，尽管外缘设计以石榴图案为主题，但框架依然是夸张的几何形。

以上几件狩猎地毯的设计主题虽为狩猎图，但还包含各种辅助性的装饰图案，如各类花卉、树木、藤蔓、云带纹、几何纹以及现实与非现实中的动物等。整体来看，波斯人创造的艺术不仅具有自然之美，还蕴含精神之美。地毯上的图案与古波斯的史诗和神话密切相关，尽管其原本面貌在持续演变的社会中可能逐渐消逝，但也可能以新的形式和内涵呈现出不同的“模样”。13至14世纪是伊朗高原装饰艺术的变革期，通过蒙古人建立的伊利汗国，波斯本土艺术家对异域艺术，特别是中国的艺术主题与图案，进行了更为具体的借鉴、改编与融合，并将其内化为波斯本土视觉艺术传统的一部分，某种程度上，可以说伊利汗国时期的蒙古人以开放的文化态度，帮助波斯人调整了其艺术的发展内容与方向。

除龙凤纹外，中国的菊花、牡丹、荷花、银莲花等也与伊斯兰艺术中的几何框架相融合，转化为伊斯兰艺术的几何纹饰；云带纹与阿拉伯花饰图案的结合组成了阿拉伯式花结等。这些元素在上述狩猎地毯中均有体现，且多元文化融合的新图案一直沿用至今。简而言之，中国风装饰元素在波斯地毯设计中

的继续流行和创新性转化，主要得益于以下几个关键因素：第一，蒙古伊利汗国政权在伊朗高原的建立，打破了亚洲东、西部长期存在的文化与地域壁垒，而由庞大帝国缔造的蒙古治世（Pax Mongolica）则为中国绘画、丝绸、瓷器的传播与人员流动提供了直接通道与发展空间；第二，工匠、画师等职业人员远迁波斯，频繁的官方及非官方的商贸往来，以及伊朗高原上汉人社区的建立，均促进了中国与波斯艺术的深度融合；第三，15世纪早期是中国海洋贸易的重要时期，越来越多的商品汇涌至波斯湾，它们在伊朗高原的汇集与扩散，进一步推动了中国艺术在波斯的传播，引发了二次或多重改编与再创造，最终形成兼具东西方美学特质的独特风格，成为跨文明艺术交融的典范。

四、结语

综上，通过对萨法维王朝早期四件狩猎主题地毯的图像学与风格学分析可知，尽管这些作品均以狩猎为核心主题，且普遍受到同时期波斯细密画构图理念与叙事手法的显著影响，但在艺术传承与创新路径上依然呈现出差异性。其中，米兰狩猎地毯的设计延续了白羊王朝与帖木儿王朝地毯的经典范式，以几何网格为框架，将狩猎场景、花卉图案等嵌入对称结构中，既保留了中亚游牧民族艺术的几何审美基因，也延续了波斯传统地毯的装饰性原则，体现出对前王朝艺术传统的继承。而其余三件地毯在塔赫玛斯普的赞助与直接参与下，其设计风格大胆尝试将第二大不里士画派和赫拉特画派的艺术风格融为一体，不仅舍弃了几何设计，而且对色彩搭配的装饰性效果提出更高要求，装饰艺术的融合与细密画画风的变革几乎同步进行。此外，狩猎地毯中除了狩猎场景外，还添加了带翼女性形象，新图像的引入不仅凸显了对天堂的想象，同时也深刻表

达了精神层面的需求。萨法维王朝的君主将恢复古波斯文化视为一项重要的政治任务，故其任期内最大可能地借鉴了古波斯艺术中的流行主题与艺术元素，并将其“转化为时代装饰的有机组成部分”^{[12]27}。总之，在萨法维君主的直接领导下，皇家工坊内的地毯织工们创作的狩猎地毯不仅展现出了灵动的艺术气息，更成为波斯古典文化的一张文化名片，在世界地毯带^④中独树一帜。无论时代如何变迁，政权如何更迭，狩猎图像在伊朗高原总能与人们的精神需求找到契合点，并不断赋予其新的文化内涵。

注释

①波斯既是地名，亦是文明的代称。1935年，原波斯政府在国际上宣布由伊朗代替波斯。地理概念上二者多有重合之处，但在学术研究中，波斯一词侧重文化概念，伊朗则偏地理概念。波斯地毯、波斯细密画、伊朗高原等为学界通用术语，在本文表述中，笔者为了行文统一，采用波斯一词。

②第二大不里士画派（Second Tabriz School）与14世纪的大不里士画派要区别开来，后者为蒙古伊利汗国在首都大不里士开创的一个细密画派，其繁荣与当时的大维齐尔（即宰相）拉施特（Rashid al-Din）有关。第二大不里士画派则形成于伊斯玛仪一世当政时期，约1550年衰落。建立新政权的伊斯玛仪直接接收了白羊王朝皇家图书馆内的大量藏书与其他珍品，以此为基础重建了新的宫廷画坊，于是大不里士再一次成为新的细密画艺术中心，其作品风格被统称为第二大不里士画派或新大不里士画派。

③伊斯兰的“中国风”概念（Iranian Chinoseris）由爱丁堡大学伊斯兰艺术研究中心的日裔学者门井由佳（Yuka Kadoi）在其博士论文中提出，目前已获得学界认可。她研究的“中国风”区别于17世纪欧洲流行的“中国风”。对于欧洲人来说，中国文化仍然具有神话般的色彩，而伊朗高原上的人们对中国文化、艺术却有着更为清晰的认识。

(见[英]Yuka Kadoi.Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran[M]. Edinburgh: Edinburgh University Press,2018:8)

④从地理位置上讲,约北纬22.5度至37.5度,即今天的摩洛哥向西至中国的新疆、西藏,印度北部与巴基斯坦各国与地区。

参考文献

- [1] 杨静. 伊朗萨法维王朝纺织艺术研究[D]. 苏州: 苏州大学,2022.
- [2] JACKSON P, LOCKHART L.The Cambridge History of Iran, Vol.6[M]. Cambridge: Cambridge University Press,2006.
- [3] 志费尼. 世界征服者史(上)[M]. 呼和浩特: 内蒙古人民出版社,1980.
- [4] WELCH S C. Two Shahs, Some Miniatures, and the Boston Carpet[J]. Boston Museum Bulletin, 1971,

69(355/356, Persian Carpet Symposium): 6-14.

- [5] 熊承霞. 文化原型与器物进化的关系互证[J]. 创意设计源,2023(6):36-42.
- [6] ACHDJIAN A, VAN GENNEP A.Un art fundamental: le tapis[M].Paris: Éditions Self,1949.
- [7] 元文琪. 二元神论: 古波斯宗教神话研究[M]. 上海: 商务印书馆,2018
- [8] 秦惠彬. 伊斯兰文明[M]. 福州: 福建教育出版社,2008.
- [9] 穆宏燕. 波斯札记[M]. 郑州: 河南大学出版社,2014.
- [10] 杨静, 沈爱凤. 萨珊时期的帝王狩猎图研究[J]. 西域研究,2022(3):130-144;172.
- [11] BABAYAN K.Mystics, Monarchs,and Messiahs:Cultural Landscapes of Early Modern Iran[M]. Cambridge:Harvard University Press,2002:xxviii -

xxxi.

- [12] 尚刚. 吸收与改造: 六至八世纪的中国联珠圈纹织物与其启示[J]. 创意设计源,2009(2):22-27.

杨静
扬州大学

(上接第11页)

四、结语

新质生产力的引入,不仅显著提高了闻喜花馍的生产效率和产品质量,更在设计和创意上为其注入了全新活力,使其能够更好地适应现代市场的多元需求。同时,通过品牌建设、营销推广等多重策略,闻喜花馍的品牌影响力也得到了显著提升,进一步拓宽了其市场发展空间。

展望未来,随着科技的不断进步和人们文化需求的日益多样化,新质生产力将继续在闻喜花馍的传承与创新中发挥更加重要的作用。我们有理由相信,在保持传统特色的基础上,通过持续的创新和发展,闻喜花馍这一古老而美丽的文化瑰宝将在新的时代背景下焕发出更加绚丽的光彩。

参考文献

- [1] 啜文新. 非遗传承视角下闻喜花馍IP形象设计与应用[J]. 上海包装,2025(8):155-157.
- [2] 孙佐. 新质生产力驱动非物质文化遗产的

活态传承与创新发展[J]. 广西民族大学学报(哲学社会科学版),2025,47(4):103-110.

- [3] 任雅茹. 传播学视野下山西南闻喜花馍的仪式文化研究[D]. 西安: 西北大学,2020:75.
- [4] 张咪咪. 浅析山西闻喜花馍的发展[J]. 度假旅游,2018(12):204.
- [5] 吕云. 非物质文化遗产传播路径[J]. 山西财经大学学报,2024,46(S2):119-121.
- [6] 何玲. 因类制宜、以人为本、科学保护是做好“非遗”工作的重要途径[J]. 前沿,2012(13):186-188.
- [7] 陈国娟. 非遗剪纸艺术在高校美育中的融合路径探究[J]. 造纸信息,2024(10):68-69.
- [8] 吕伟松, 赵庆寺. 当“技术文明”走进“文化空间”: 论数智技术参与下的非遗国际传播[J]. 云南民族大学学报(哲学社会科学版),2024,41(6):31-40.
- [9] 陈可. “国潮”文化兴起对动画与游戏行业就业趋势的影响研究[J]. 美术教育研究,2025(20):78-80.
- [10] 束铭, 薛骄. 面向乡村文旅的元宇宙数字藏品设计策略研究[J]. 创意设计源,2024(6):7-11.
- [11] 王梁, 张瑞峰, 马家豪. “互联网+”时

代面花艺术的传承与创新——以华县花馍为例[J]. 今传媒,2017,25(4):165-166.

- [12] 陈春莉, 杜君. 花馍艺术的保护与发展[J]. 戏剧之家,2016(12):266-267.
- [13] 王沧, 曲双悦. 论非遗文化类电视节目的叙事策略与创新表达——以《非遗里的中国》为例[J]. 视听,2024(11):116-119.
- [14] 李志榕, 苏家玉. AIGC技术驱动下的非遗文化传承战略探究[J]. 创意设计源,2024(5):23-28.

纪向宏, 韩瑞
天津科技大学