

臣的一种处罚形式。见刘铭洽编:《长安史话》(宋元明清·民国),陕西旅游出版社,2001年,第210页。

[19] 此日期据李希圣:《庚子国变记》《辛丑条约》中记载,并与王步瀛编《赵慎斋年谱》对照,分见翦伯赞、郑天挺编:《中国通史参考资料·近代部分(下册)》,中华书局,1980年,第154、208页;中国社会科学院近代史研究所编:《义和团史料》(下),中国社会科学院出版社,1982年,第753页。

[20] 柴萼:《庚辛纪事》,见《义和团》第1册,第328页。

[21] 参见《长安县志》(1999)、《陕西省长安县地名志》(2000)。

[22] 滨岛敦俊:《明清江南城隍考》[J],中国社会经济史研究,1991年第1期。

[23] 张泽洪:《城隍神及其信仰》[J],世界宗教研究,1995年第1期。

[24] 长安县地方志编撰委员会:《长安县志》,陕西人民教育出版社,1999年,第105页。

[25] 《清通鉴(19)德宗光绪二十一年起 德宗光绪二十七年止》,山西人民出版社,1999年,第8628页。

[26] 西安市地方志编撰委员会:《西安市志》(第一卷·总类),西安出版社,1996年,第70页。

[27] 长安县地方志编撰委员会:《长安县志》,陕西人民教育出版社,1999年,第4、105页。

[28] 刘铭洽编:《长安史话》(宋元明清·民国),陕西旅游出版社,2001年,第206页。

[29] 《全唐文》卷756,《全唐文》第8册,中华书局,1983年,第7850页。

[30] 凡雨:《应给大清官赵舒翹修一座坟墓、立一通碑石》,“长安人”网站,2014年4月15日。

## 敦煌 61 窟《五台山图》的再探讨

王静芬著 冀培然译 王静芬审校

摘要:敦煌莫高窟第61窟《五台山图》是莫高窟现存最大的壁画。本文以壁画的宗教与图像两个功能作为诠释壁画的框架,从历史背景、壁画内容与布局、符号与联想、再现与史实、绘画叙事、绘画艺术的时空观、意识形态与空间结构等方面,结合佛典资料对壁画进行全方位考察,揭示壁画形式与内容的关系,认为该图是一幅宗教全景图,同时叙述五台山的历史、地理空间、文殊菩萨的教义以及信仰对于供养人的政治价值。

关键词:《五台山图》 壁画 五台山 文殊 敦煌

作者简介:王静芬(Dorothy C. Wong)祖籍广东,出生于香港。本科毕业于日本东京国际基督教大学。硕士阶段就读于香港中文大学艺术系,师从饶宗颐教授研习中国艺术史。后进入哈佛大学建筑与艺术史系,导师为罗申费尔德(John M. Rosenfield)教授与巫鸿教授。曾任 *Orientalism* 杂志编辑,现任美国弗吉尼亚大学艺术系副教授。专攻中国中古时期的佛教艺术,从事宗教与社会关系以及宗教文本与视觉表现之间的关系等艺术史课题的研究。

译者简介:冀培然,山西原平人。山西大学外语系本科毕业,忻州师范学院五台山文化研究所讲师,研究方向为五台山文化研究域外文献资料的翻译与评介。

敦煌 61 窟的《五台山图》(图 1,7)是一幅覆盖该窟西壁的壁画(图 2)。人们对公元 10 世纪创作的中国佛教绘画普遍存有偏见,认为 8 世纪以后的中国正统佛教与佛教艺术开始衰落而停滞不前。而《五台山图》能为此偏见作出修正<sup>[1]</sup>,表明在唐(618—907)以后的佛教艺术中仍然能够发现佛教教义的发展以及表达方面的创造力,只是形式不同。

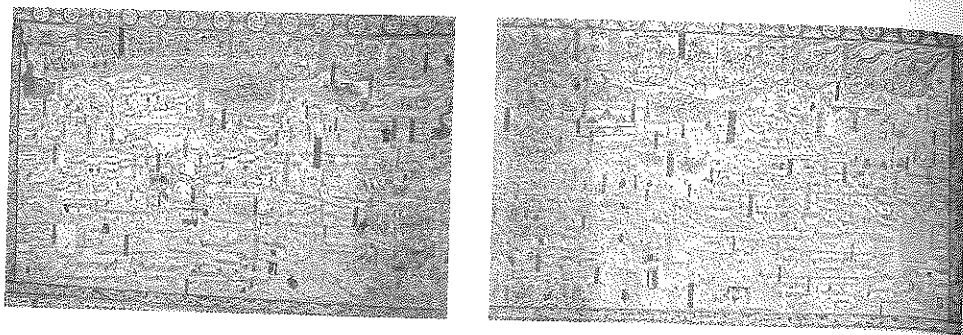


图1 《五台山图》，公元10世纪，高3.5米，长15.5米，由于中央背屏的遮挡，摄影师拍不到壁画的中心部分。A. 左边；B. 背屏的右边。图1、2、3、7A—D、F、G、8、10、14、17、18、19选自敦煌研究院编《中国石窟·敦煌莫高窟》（东京：平凡社，1983）；图1选自《敦煌莫高窟》第5册，图55、57。

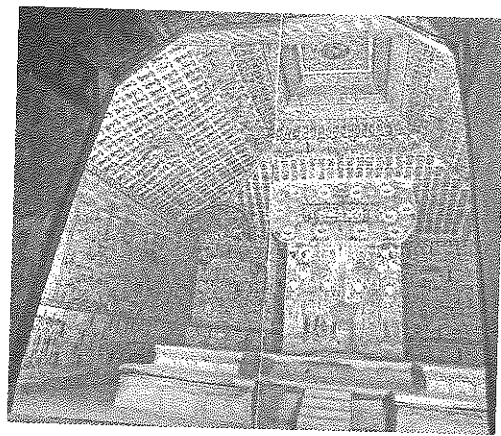


图2 敦煌第61窟内部，公元947—957年由翟夫人及其家族捐资营造。佛坛原有文殊菩萨与侍者像；《五台山图》绘在背屏正后面的墙壁上。《敦煌莫高窟》第5册，图52。

壁画描绘的是今山西省境内的五台山（五峰山）。佛教徒相信五台山是文殊菩萨（智慧菩萨）的道场<sup>[2]</sup>。文殊崇拜起源于印度，后来在中国的五台山信仰和文殊信仰中得到了发展<sup>[3]</sup>。由于信徒们相信文殊菩萨在五台山化现，五台山成为7世纪以来佛教徒朝觐的国际中心<sup>[4]</sup>。因此10世纪的壁画创作是本土宗教传统的延伸与活力的明证。

该壁画的主题是文殊菩萨及其道场，绘于洞窟内具有发挥佛教仪式的功能，就此意义讲，《五台山图》是一幅佛教绘画。不过，《五台山图》不像传统的佛教绘画一般严格遵守汉译梵语本佛经的内容（如经变画），它还提供了在中国因为文殊崇拜而使五台山确立为信仰与朝圣中心的地理、历史和政治背景等因素。

从艺术表达来看，《五台山图》遵循许多传统佛教绘画固有的创作原则及方法，而

异于传统佛画者是其采取全景图与地形图的表现模式。新的内容与全新绘画语言的注入使得该壁画成为10世纪中国佛教绘画极富吸引力的研究个案。

以往对壁画的研究关注其考古、历史或地理信息<sup>[5]</sup>。这些研究首先关注并证实绘画表现的各种信息，反映了经验主义的偏见，从而忽视壁画的宗教功能，得出不尽如人意且大相径庭的结论。本次研究笔者坚持认为壁画应该从整体上、从原初的背景和环境进行研究。首先确认宗教与图像是绘画的两个基本功能，从而确立诠释壁画的框架。绘画意象的探讨结合相应文本资料的密切考察，以尽可能揭示绘画表达的意义，并讨论其表达方式。特别要重新考察佛典如何启发绘画的意义。同时，将考察文殊与五台山信仰的社会政治背景，以及绘画之于供养人蕴含的意义和特殊的价值。最后将评估该画在中国不同表现传统中的作用，并考察绘画形式与内容的关系。

本文虽属图像学研究，但也希望藉此讨论艺术史的一般课题，即：象征与图像、符号与联想、再现与现实、绘画叙事、绘画艺术的时空观、意识形态与空间结构。

#### 历史背景、供养情况、考证年代、自然条件

公元10世纪是敦煌历史上最繁荣也是最重要的时期之一。这一时期以许多地方豪族的势力为特征，这些家族操纵着当地的基础建设，他们往往是几个世纪前就被委任为地方官员的后裔。这些来自世家大族的官员，有的在地方政府供职，有的是捍卫中国文化传统的士人，还有的是负责当地寺庙与宗教事务的高层教士。他们受过良好的儒家教育，同时又是虔诚的佛教徒，也是洞窟的主要供养人<sup>[6]</sup>。

781年至845年吐蕃占领敦煌，事实上，能把吐蕃政权推翻者应归功于强大的地方势力。从848年至1036年敦煌以及河西地区由世袭藩的归义军节度使所统治，先由张氏家族，继而由曹氏家族于923年执政。张、曹两家都是敦煌显赫的家族，像其他望族一样相互联姻，构成了官员网络。

归义军发誓效忠于唐王朝及其后的五代（907—979）各国和宋代朝廷（960—1279）。唐朝灭亡后，由于中央政府力量的削弱，国家处于混乱状态，统领敦煌的归义军成为当地实际的统治者。为了生存，他们不得不与周边王国进行外交——东有回鹘，西有于阗，华北是辽（916—1125）——直到西夏（1036—1229）于1036年彻底摧毁他们的统治。曹元忠统治时期社会相对稳定，经济繁荣富足。敦煌61窟就是在此期间开凿的。洞内的题记标明主要供养人是曹氏妻子翟夫人（翟氏）：施主敕授浚阳郡夫人翟氏一心供养。（浚阳郡，今江西省<sup>[7]</sup>）。另有48位女性供养人（图3）<sup>[8]</sup>。

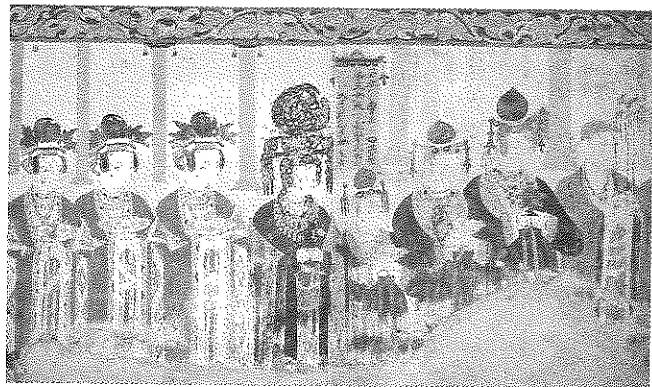


图3 敦煌第61窟女供养人像细部,《敦煌莫高窟》第5册,图77。

曹元忠与翟氏夫人(图4)在敦煌史中可谓最杰出的佛教供养人。他们在敦煌(25、53、55、61、469窟)和榆林附近开凿了几个大窟,并主持创作绘画、制作还愿刻印、印制佛经等善业<sup>[9]</sup>。另外,还全面承担着洞窟遗址的修缮工作,并修复第96窟的巨大佛像。为了满足工程的要求,曹氏政府建立并维持了一个工作坊<sup>[10]</sup>。



图4 榆林窟第19窟,供养人翟夫人与曹元忠像,公元926年,高1.75米、1.73米,敦煌研究院编,《中国石窟·安西榆林窟》,(东京:平凡社,1990),图62,63。

第61窟曾鉴定的年代是10世纪后半叶,而敦煌研究院的两位学者贺世哲与孙修身最新考证营造年代为947—957年<sup>[11]</sup>。第61窟的构成最初包括一个前室、由甬道与主室连接,是敦煌9—10世纪晚期大型洞窟的典型结构。其前室已经被毁坏,但

很可能在洞窟外部原有木构门面;甬道现为通向主室的入口通道。

主室平面呈方形,覆斗形顶(见图2)。中心稍后设一马蹄形佛坛供养塑像。佛坛末端是直通窟顶的背屏。除塑像遗失、部分墙面遭到轻度毁坏外,洞窟基本保存完好。入口通道墙壁在元代(1279—1368)重新绘制。

#### 内部布局

敦煌第61窟内部的壁画,分三个水平层面展开:窟顶、四壁的上下两部分。

窟顶的装饰是华盖的象征;中央画团龙莲花的图案;四披画千佛,窟顶四个四角是四大天王。壁面最下一层属人界,西壁绘有佛本生故事,另一壁排列着供养人像。

四壁中、上部的壁画阐发佛教教义。北壁和南壁各绘有垂直排列的五幅经变(唐代文本中常用“变相”一词,两者中的“变”都来源于梵语 *pariṇāma*,意为“转变、化现”;因此“经变”或“变相”意为用绘画来表现教义、经文的内容或神变景象),被入口中断的东壁壁面则绘有另一幅经变(图5)。尽管这些经变表达的宗派和教义不同,但它们共处一窟表明这一时期佛教诸说混合的典型特征。

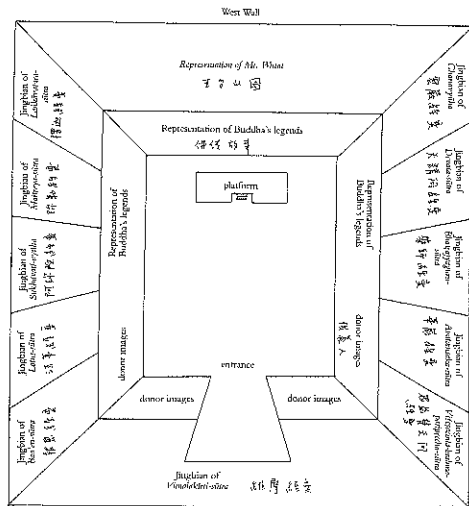


图5 敦煌第61窟壁画布局。作者绘。

壁面垂直的架构既然可以发现层次的安排,那么四壁之间也有层次分别。西壁是整个上部绘《五台山图》,位于供养人像(接近入口)的后面,而礼拜者一进洞窟就面对着壁画。图的尺寸庞大;高3.5米,长15.5米,总面积超过45平方米。由于它特殊的位置与规模,《五台山图》显然是石窟中最重要的壁画。

佛坛中央原有骑狮文殊菩萨塑像,一截狮尾仍然残存在背屏上。以五台山为文殊道场为主题,壁画与塑像相互补充、相得益彰。

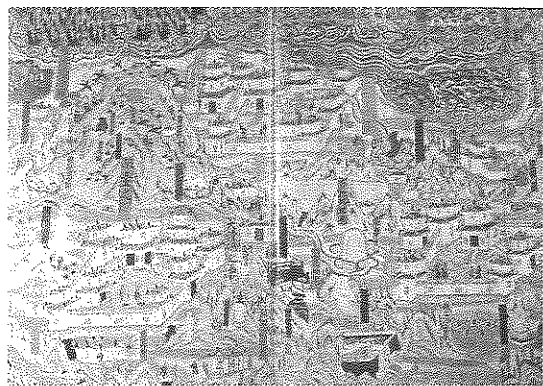


图7A 《五台山图》局部,上左,南台顶,右边是大金阁寺,前边是大清凉寺;上端排列着天众;左上端是雷公化现;中间部位是青琉璃世界、圣佛手现、曼陀罗、圣金桥现等。《敦煌莫高窟》第5册,图59。



图7B 《五台山图》局部,右上,东台顶;天众;诸多寺庙与小型建筑;金五台、功德天女现、珍宝(东台附近);佛陀波利与文殊化现的老人相遇,左中下。《敦煌莫高窟》第5册,图61。

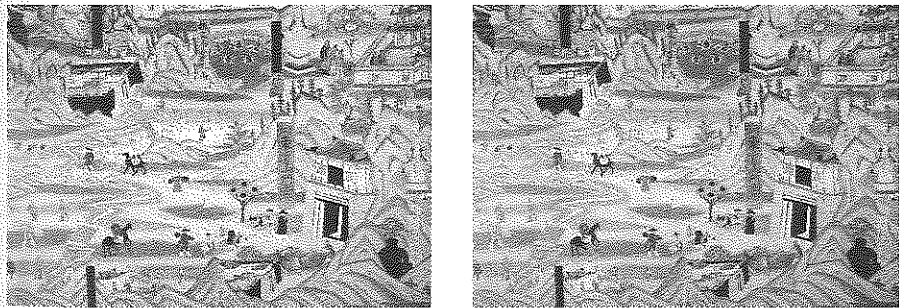


图7C 《五台山图》局部,下端左中,河东道朝圣路线;忻州定襄县,东台山门(右)。《敦煌莫高窟》第5册,图63。

此外,第61窟俗称“文殊堂”。最早提到文殊堂的文献是敦煌遗书《腊八燃灯分配窟龕名数》,中国学者金维诺考证其年代为1011年。金也认定文献中提到的“文殊堂”就是61窟,因为第61窟是敦煌唯一将文殊菩萨奉为主尊的洞窟<sup>[12]</sup>。由于该窟是大型洞窟,“文殊堂”在11世纪宗教修行的重要节日如佛诞日时可允许燃灯两盏<sup>[13]</sup>。

#### 壁画描述的内容

从壁画许多简短榜题中,可获知所画内容的主题<sup>[14]</sup>。基于作者对视觉信息与题记信息的研究,下面介绍壁画的内容概要与整体构图(图6)。

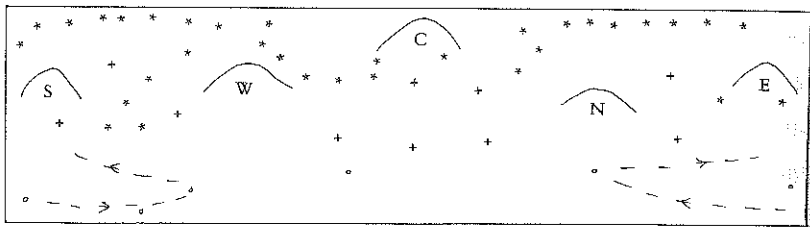


图6 《五台山图》示意图。\* : 天人、神话人物与化现图; + 主要寺庙; → 朝圣路线; ○: 朝圣途中的城镇与驿站。作者绘。

本图展现的是五台山全景图,地平面大约倾斜45度,画面中、上部分是地形图。图中描绘的五峰顶无林木,群山环抱,山上点缀着碧池温泉。从左到右依次是南台、西台、中台、北台和东台。众多的河流和小溪环台顶和小山蜿蜒而下,而绿色的线条表现林木葱茏的山脉及勾勒其轮廓。

众多的宗教建筑灯火通明,散布在山上。所有的寺庙群以一个倾斜度对着中轴线方向,沿中台排列,下面的两座建筑——唯一正面描绘的建筑——构成中轴线。中轴线的左、右两旁差不多是对称的布局。

山下是两条对称的朝山路线。西线起自河东道太原(河东道,今山西省。图7C),东线起自河北道镇州(河北道,今河北省;图7D)。图中绘有信徒经过的城廓、驿站、客栈,两条线路终止于山门。五台县就在山下。

朝圣者有的骑马,有的步行,有的带着供品,沿着朝台路线前进。他们的旅程开始于边远的地方,聚集于中心,到达山门,然后慢慢地沿着小径上山。到达目的地的朝圣者或站或跪,双手合十,做出礼拜的姿势,或者指着某一景点。山岳上空绘有许多云中图像。笔者从图像学的角度把这些图像分为两组:一组是与宗教教义有关的,另一组是对于供养人至关重要的政治象征。此外,图像或题记在具体位置标示了五台山的历史事件与传说。

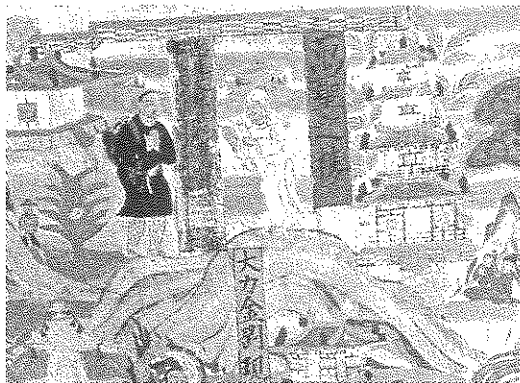


图7H 《五台山图》局部,中轴线左上部是佛陀波利遇文殊化老人。选自马珊《作为十世纪制图学范例的五台山全景图》,图8。

#### 关于文殊菩萨的图像与宗教概念

据记载,文殊菩萨是大乘佛教的四大菩萨之一,是最重要的菩萨之一,只有观音菩萨可以与之相比。观音菩萨表慈悲,文殊菩萨表智慧,是菩萨道的最高果位<sup>[15]</sup>。信徒们相信信仰文殊菩萨能赋予他们智慧、灵性、口才,可以改善记忆力,加强掌握佛经中甚深难解之处的能力。文殊在大乘佛教的万神殿中是一位新来者。他在许多早期佛经中,常常以对话人的角色出现,透过与释迦的对话来探索第一义谛。文殊扮演这个角色最为人熟悉的佛经是《维摩诘所说经》,即知名的《维摩诘经》、佛教在中国赢得士大夫支持的一部广为流传的经典<sup>[16]</sup>。

随着大乘佛教哲学的发展,文殊的概念变得愈加清晰而精微。其中最重要的是文殊是十地菩萨。菩萨道的十地代表菩萨精神逐渐提升的十个次第(最终证得圆觉并成佛)<sup>[17]</sup>。菩萨位是大乘哲学的核心概念并构成了《华严经》的重要内容,它包含了《菩萨本业经》(也称《十住经》《十地经》)的内容,是对菩萨教义最全面的陈述<sup>[18]</sup>。文殊与普贤之成为中国乃至东亚广为人知的神明,部分原因是通过华严宗教义的流布。

根据《菩萨本业经》,十地菩萨(十地指菩萨道行者最后的十个修行阶段;第十地是法云地)拥有佛的通达智慧和神通,包括化身与变现<sup>[19]</sup>。因此文殊能够根据众生的根机与需要示现种种身份。通过灵异瑞现的应机启示配合信徒虔诚的崇拜,文殊的功德回向给罪苦众生,帮助他们脱离轮回<sup>[20]</sup>。

与佛一样,文殊也有自己的佛土。佛土就是佛或十地菩萨对众生进行精神感染和说法的宇宙。5世纪译《华严经》卷二十九“菩萨住处品”第二十七品提到:东北方有菩萨住处名清凉山,文殊师利菩萨常居此说法<sup>[21]</sup>。由于五台山是古代中国人



图7D 《五台山图》局部,下右,河北道朝圣路线:镇州;皇家路线。《敦煌莫高窟》第5册,图64。



图7E 《五台山图》局部,中,中台下文殊真身殿,院内释迦牟尼、文殊菩萨、普贤菩萨三尊像。图7E选自马珊,《作为十世纪制图学范例的五台山全景图》,载《东方艺术》(1976年夏),图9、10。



图7F 《五台山图》局部,图7E文殊真身殿下面是中轴线上的万善楼,众菩萨正礼敬院中的佛塔。《敦煌莫高窟》第5册,图60。



图7G 《五台山图》局部,右下佛光寺。《敦煌莫高窟》第5册,图62。



震动,不令众生有恐惧想;或示十方世界水劫尽,风劫、火劫尽,而众生身随意庄严;或于自身示作如来身,如来身作自身,如来身作已佛国,已佛国作如来身。佛子! 菩萨摩訶萨在法云地,神变如是,又余无量神力自在示现<sup>[26]</sup>。

画中描绘的文殊化现实则依据这段经文。包括左上角和右上角的日月象征、雷电神(图 1A,左上)、雷电神、金佛头(图 7H,左上)、佛头(图 7A,中右)、圣佛足、金色世界(图 1B,右上)、金五台(图 1B,左上)、光环、通身光(图 1B,右下)、珍宝、五色光、圣钟、金塔、狮子和天王等。

光在文殊佛土具有重要的象征意义,如经文频繁地提到五色光、光晕、或佛光(《华严经》中光明象征真理的启示、佛的神通),《华严经》〈十地品〉的一段经文描述了十地菩萨身体每一毛孔发出的无量光,据说这些光线能照亮菩萨佛土的所有众生,熄灭他们的痛苦,馈赠他们知识与智慧<sup>[27]</sup>。此段经文也解释了为什么只有与文殊相同或以下阶位的众生才能被描绘于菩萨的法会中。

讨论至此表明壁画的形象化描述是对佛经中文殊概念的贴切诠释。那么文殊概念是如何在构图中得到强化的?笔者将首先根据内容从不同角度解释其他图象的意义。

#### 符号与联想:五台山的历史陈述

《古清凉传》和《广清凉传》都是以人物传记、个别事件或寺庙历史的体裁来记载五台山的历史。如果未能得益于语言材料,第 61 窟的壁画如何描绘五台山历史?图像与题记标识是绘画历史维度的首要线索。

壁画中一半、大约九十条的题记是宗教建筑的名称。包括十二个大型寺庙建筑群、许多厅(院、楼、殿、堂)、亭(阁)、塔、僧人修行的兰若、坐禅的茅草屋(庵),还有两个道观。

寺庙建筑群的图像大同小异。大多数有围墙环绕,角楼和二层结构的建筑高出寺门。院内有一两座二层单体建筑,有的建一座塔;所有的建筑都建在石基上。尽管个体建筑外观各有不同,但这些图像未必是真实建筑的写照。题记进一步标明图像只是实际寺庙的缩略。“寺”字(寺庙)前总有“之”字,如“大清凉之寺”。马珊(Marchand)指出“之”字并不表示建筑属于任何寺庙,而是代表其实际对应的标志。<sup>[28]</sup>

这些建筑图指出了在朝圣地图上的著名遗址与其相对位置。但是移植到视觉全景图上就展示出山岳史,包括其世俗与宗教的历史,一直到壁画创作之时为止。

传统符号经常用于标示地形图上的路标。鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)

所知的清凉山,所以 5 世纪以来,五台山就与文殊联系在一起<sup>[22]</sup>。7 世纪重译的《华严经》汉译本也有同样的内容<sup>[23]</sup>。密教经典《文殊师利法宝藏陀罗尼经》更清晰地指出文殊寓居中国的五台山<sup>[24]</sup>。直接涉及五台山的内容并不令人惊讶,因为到 7 世纪时,五台山信仰已经相当盛行了。

山岳崇拜与圣地朝觐是很多宗教普遍的信仰行为。五台山拥有许多独特的特征使它被选作一座具有灵性的山。这些特征包括五峰呈半弧形的自然结构——“五”是佛教的重要数字,也是中国传统信仰的重要数字,如五行观念;其海拔——所有的山峰都在海平面 3000 米以上;最高峰升起在森林线以上,顶无林木而平坦宽阔——由此而比喻倒过来的佛钵或神明的宝座;山上有珍奇的动植物群,天气多雨,雷暴、雹暴、浓雾等气象时有发生;灵光的出现可以解释为阳光与不同层次的湿气交互作用而成。另外,中古时期攀登五峰一定是非常耗费体力的活动,促使朝圣者对山岳生起敬畏之感。

古文献表明,公元 3、4 世纪五台山未成为佛教圣地之前,曾是道家的修炼之地<sup>[25]</sup>。一旦与文殊产生连结,五台山便成为文殊的圣地、佛土。

那么,文殊概念何以转化为视觉图像呢?壁画前的佛坛原置大型文殊立身塑像,背后的壁画表现文殊菩萨净化的国土,即文殊菩萨最终成佛的净土。南台与西台之间的题记证实了这一点:“青琉璃世界”(图 7A,中右)即文殊佛土之名。

壁画上部绘有许多云中浮现的神明、动物,可分为天人与传说人物、文殊化现、及灵瑞景象。其题记大部分以“现”(化现、变现)字结尾或者由“化”字组成(来源于化现、转化),两者都来自梵语 *nirmāna*。祥云在传统佛画中象征灵性或是表达 *nirmāna* 概念时使用的绘画手段,如化佛图像。

寓居文殊圣土的天人沿绘画上端排列(见图 1)。他们分成十六组,中台的两边各八组,做礼拜姿势并以四分之三视角面朝向中轴线。紧接着中台右侧是观音菩萨,左侧是北方多闻天王(毗沙门),后面分别是带胁侍的骑狮文殊和骑象普贤。后面又有四组菩萨分配两边,题记标注每边有一千二百五十位菩萨;总数正好与《华严经》提到的一万菩萨相吻合。左右两角是阿罗汉,每角一百五十位。

天众下面靠近中心的是伍百毒龙,分为两组。每一组都由婆羯罗龙王率领——传说龙王住五台山。东台有功德女像(图 7B);功德女是印度司掌福德的女神罗乞什密(Laksmi,吉祥天女)。

为了方便教化,文殊化现种种身份。《华严经》“十地品”有如下描述:

(十地菩萨)于三世中,以神通力……现一方世界摩尼宝珠、日月星宿一切光明,乃至十方所有光明亦复如是;或口嘘气能令十方无量世界悉大



载。由于注意力集中在目击者的记录上,学者们低估了敦煌艺术家在壁画创造上超越时与空的特异性的能力,因而误解了绘画的本质。

尽管寺庙等建筑的名称大多与历史记载相符,但图像与文献记载表达的建筑面貌未必相符。之所以选择两座特定的大殿代表大孚灵鹫寺/大华严寺,是因为大殿与文殊有直接联系。这些建筑是朝圣中心,并就此获得尊像地位。因此,它们是壁画中唯一放在中轴线上并正面描绘的建筑。

#### 图像叙事:时间性与空间性

文殊与五台山于5世纪发生联系以来,五台山的“灵瑞事件”就有大量记载。公元7世纪60年代唐朝廷派人前往五台山检行圣迹,成就了第一份官方报告与第一幅《五台山图》<sup>[35]</sup>。到7世纪晚期五台山已经成为佛教朝圣的国际中心,吸引了全中国、远至克什米尔、南印度与中印度、斯里兰卡、新罗、朝鲜与日本的信徒。

关于文殊化现最著名的记载是676年罽宾(今克什米尔)沙门佛陀波利巡礼五台山时,值遇文殊化老人的故事。故事讲的是文殊化现一老人指点佛陀波利从西土取回密教经典《佛顶尊胜陀罗尼经》<sup>[36]</sup>,老人带他人入金刚窟。随后金刚窟自动关闭,两人消失在洞窟里<sup>[37]</sup>。

该传说的题记和插图在壁画中出现了两次(图7H和图7D左下),因为佛陀波利与老人相遇了两次。画中没有云,因为文殊示现的是人身,所以事件的描绘带有具体的、历史的、时间性的背景。为了表明事件的重要性,老人与佛陀波利比其他人物大得多。

可以说,壁画描述宗教机构、人物以及事件的图像就是以一种缩略的方式叙述五台山的通史,在适当位置用标志性榜题。这种视觉性的叙述方法可比喻文字记载的五台山历史,两者的历史观相同,都是由重要事件、人物、制度构成,而不是按照单线的时间进展,比如编年史式叙述的历史概念<sup>[38]</sup>。因此,不管是绘画叙述的还是文字记载的五台山历史都是围绕事件、人物、制度等单位历史而展开的。

然而,两种形式的叙述方法却大相径庭。法国学者保罗·利科(Paul Ricoeur)在他的《叙事时间》中讲到:“时间性是那种在叙事性中影响语言的存在结构,而叙事性则是一种把时间作为其终极指涉物的语言结构。”<sup>[39]</sup>笔者认为在绘画形式的叙述中,视觉结构的终极指涉物是空间而非时间<sup>[40]</sup>。第61窟《五台山图》壁画没有尝试描绘时间性——包含在历史每一个体中持续的时间——即通过显示时间顺序行为的图像。而是将人物、建筑、事件标志的图像固定在他们各自的地理位置,即行为、事件发生的地方和建筑物所处的地方。这种绘画手段通过把过去不同时间发生的事件与行为置于同一视野,同时超越并拥抱历史性的时间。

依赖文字资料确定主题并不意味着文字优越于图像。五台山的广博传统反映

认为在阅读地图时,传统符号(指字母和数字)能引起视觉的联想:“它们从观者的记忆库里浮现出来。”<sup>[29]</sup>壁画的题记具有同样的功能。然而,它们不是唤起对寺庙图像的的记忆,而是让人联想起这些建筑的历史,以及与此有关的人物和事件,正如诗词、颂文中隐喻所起的作用。这种关联方法进一步得到事实的支持:有些庵或兰若是以个人命名,令观者想起他们行为与灵修的体验。

#### 再现与史实

对壁画中个体的寺庙、事件或人物的深入探讨并非本文的研究范围。笔者将举例说明叙述方法并讨论图画与史实的问题。

据宗外传说,大孚灵鹫寺是五台山的第一座寺庙(大孚灵鹫寺,也叫鹫峰寺,在灵鹫峰上)<sup>[30]</sup>。寺庙所处的小山酷似释迦牟尼在世说法时北印度的灵鹫峰(Grdhrakūta),因此被命名为大孚灵鹫寺,亦称鹫峰寺。这座小山位于台怀镇,地处五座台顶的怀抱之中,后来成为五台山的核心地带,大部分寺院集中在这里(参看图22)。

由于其所处的中心位置及所具的象征意义,大孚灵鹫寺是五台山有史以来最重要的寺庙,从唐代开始就成为五台山僧界的总部,唐宋时期是华严宗的中心。为了表达对武皇(武则天,690—705在位)扶持华严宗的敬意,寺庙更名为大华严寺<sup>[31]</sup>。

日本僧人圆仁(794—864)于840年巡礼五台山时,记载寺院由十二座单体建筑组成,并描述了他在菩萨堂院目睹巨型文殊菩萨塑像及其铸造的神奇传说<sup>[32]</sup>。

壁画中只绘了大华严寺的两个大殿:文殊真身殿(图7E)与万菩萨楼(图7E)。文殊真身殿院内绘有释迦及左胁侍文殊菩萨、右胁侍普贤菩萨的三尊像。万菩萨楼中,正做礼拜的众菩萨围坐在院中央的佛塔周围。

画面中没有圆仁描述的巨型文殊塑像,也没有1072年日本僧人成寻(1011—1081)巡礼五台山时记载的相应内容。成寻记载真容院是当时大华严寺的中心,其他建筑包括四层高的文殊阁和置有一万尊银制菩萨像的宝章阁<sup>[33]</sup>。

圆仁日记写于845年灭法之前,所载五台山寺庙的状况是准确可靠的,而成寻记载的是两个世纪之后、宋太宗(976—997年在位)复修了五台山十个主要寺庙后的情况。几十年前,日比野丈夫与宿白的壁画研究就引用了圆仁与成寻的日记,考订61窟营造时间为宋代初年。比照两种记载与绘画内容,日比野丈夫得出结论,认为壁画描绘的是灭佛之后到10世纪晚期修复之前的情况。而宿白则以此为例并结合壁画与《广清凉传》之间的相异之处推测61窟壁画很可能基于来自中原的粉本,并且十分接近圆仁巡礼五台山的时间<sup>[34]</sup>。

两种观点的缺陷在于设定绘画必然是史实的记录,是特定历史时期的忠实记



不空特别崇奉无所不能的文殊菩萨,他翻译的大量陀罗尼经祈念文殊名号。由于不空在朝廷的弘扬,766年朝廷筹集巨资敕建五台山金阁寺。金阁寺早在8世纪30年代因道义和尚看到金阁寺幻境就已经开始动工(金阁寺和金桥化现在壁画中均有描绘:图7A,顶部与中下)<sup>[47]</sup>。769年,不空又奏请皇帝敕令,天下各寺院食堂安置文殊菩萨像,并于772年进表请造文殊堂。于是,文殊提升为护国者<sup>[48]</sup>。

敦煌在吐蕃占领期间文殊像的数量得到戏剧性的增长,对密教的资助表明吐蕃对文殊信仰的兴趣。《旧唐书》记载,824年,吐蕃王向唐王朝索求《五台山图》<sup>[49]</sup>。同时《五台山图》也开始在敦煌壁画中出现。这种崇拜期一直延续到9世纪末、10世纪,第61窟壁画是对文殊信仰传统最圆满的表达。

第61窟投资营造时,主要供养人的夫君曹元忠当时正是敦煌的统治者。像晚唐其他有势力的军事官员或五代各国的国君一样,曹元忠认为支持佛教是治国安邦必不可少的。当唐王朝分裂时,国家佛教为地方军事官员鼓吹政治自治并宣告其统治的合法性提供了理论上的依据<sup>[50]</sup>。洞窟的开凿和造像、绘画的创作是供养行为,可以积功累德。资助人希望能取悦具保护力的佛、菩萨,并得到佛教机构的加持,从而得到政权的保障、社会的稳定与繁荣。

在这种背景下,建造第61窟文殊堂意味着当权者(透过他夫人的供养)祈求文殊使法力保护国家的行为。绘画中灵瑞现象的描绘喻示统治者得天命授权。《五台山图》的描绘更能让统治者对山岳表示敬意。毋庸置疑,为了同样的原因,吐蕃王索求五台山图。再者,来自高丽、新罗以及五代诸国往五台山的送供使画面(图7D)强调了文殊与五台山崇拜的政治意义<sup>[51]</sup>。

### 文殊与五台山的绘画意象

大乘佛教艺术中,文殊菩萨通常被描绘为骑狮的年轻王子。唐初,文殊经常与骑象普贤并列。两位菩萨在释迦牟尼的左右两边,正如壁画中文殊真身殿院内所见(图7E)。文殊的另一个著名角色见于5世纪始兴起、以浮雕或绘画形式出现的《维摩诘经变相》(图8)。

密宗形式的文殊菩萨右手执剑,象征智慧如锋利的宝剑,可以斩断无明(图9),有时左手持《般若经》。头带五髻宝冠,表明与数字“五”联系密切<sup>[52]</sup>。另一种常见的密宗形式是千手千钵文殊(图10)。



图8 《维摩诘经变》局部,敦煌第103窟西壁,8世纪前半叶。《敦煌莫高窟》第3册,图154。

在历史记载、日记、诗词、歌赋中,同样也铭刻在图像中。如果文字是五台山诗词歌赋的图画,那么图像便是绘画的诗词歌赋。

### 政治象征与资助

在中国,国家崇拜与佛教长期共存,五台山的佛教机构从北魏(386—534)孝文帝(472—499年在位)到清朝(1644—1911)乾隆皇帝(1736—1795年在位)时期,皆获得帝皇赞助。以下几个因素促成了政治意义注入文殊与五台山信仰:文殊化现解释为祥瑞现象,象征对统治者的嘉许,于是统治者被认定为转轮圣王、佛教宇宙的统治者;把五台山确立为佛教圣山,雷同传统中国宗教的山岳崇拜;中唐以后文殊被确立为国家的护佑者。

绘画中含有一组“神灵”的图像——浮现于祥云上并题字“现”——不是来自佛教传统,而是来自中国本土传统的“祥瑞”。这些祥瑞现象包括:金龙(图7E,右)、麒麟(图7E,左)、圣鹿、神鸟、白鹤等。汉代宗教认为,某些稀有动物的出现是祥瑞现象——由上天派来赞成新政权或称许现有政权——进而演化为新任皇帝或在职皇帝天命作证的思想<sup>[41]</sup>。此传统一直延续到7世纪中叶,674年武则天以此作她篡夺皇位的政治策略。因此见证祥瑞的大量举报,撰写报道的官员得到慷慨的奖赏<sup>[42]</sup>。

由于武皇为了政治目的广泛地利用佛教,甚至宣称自己是弥勒化身和转轮圣王,文殊化现无疑被认为是一种特殊形式的祥瑞现象,把佛教思想与本土的国家崇拜融合在一起。的确,会曠和尚一行奉承国命往五台山检行圣迹,上奏武皇他们在五台山上目睹佳祥<sup>[43]</sup>。武皇倡议新译《华严经》,随后对华严宗的扶植也推动了文殊信仰的展开。

其后的唐朝皇帝继续将文殊化现看作祥瑞的信号,正如圆仁记载,每一次化现的记录都会使五台山寺庙得到唐朝皇帝的赏赐,如香、茶、巾帔等<sup>[44]</sup>。皇家扶植的另一个原因是五台山靠近太原,即唐皇室的发源地。

再者,中国的国家宗教具有山岳崇拜的悠久传统。先自秦始皇帝(公元前221—210年在位),继而唐朝皇帝和其他皇帝,在山东泰山山顶上举行封禅大典,作为皇帝—天子—与天(皇帝受命于天)之间的交流形式<sup>[45]</sup>。因此五台山之确立为佛教圣山,提供了与传统山岳崇拜相似的佛教案例。

文殊作为信仰对象,特别是佛教的国家崇拜对象,8世纪以后地位臻为显赫,应该归功于中国密教创始人、锡兰僧不空(不空金刚,705—774)。不空于741年声望显赫,晚年为三位皇帝灌顶(被称为“三朝帝师”)。他利用755年安禄山叛乱的混乱局势,大大推展了通过仪轨、拜忏护国的佛教手段。不空给皇帝的奏章强调他们当转轮圣王的作用<sup>[46]</sup>。





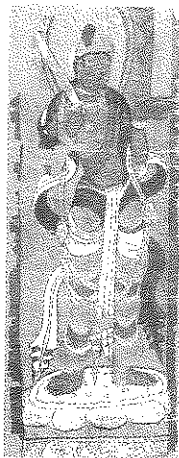


图9 《文殊师利》，9世纪，绢本设色，高39.5厘米，宽14.5厘米。1919.1—10137，大英博物馆藏。

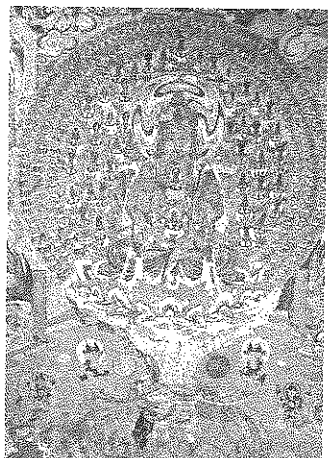


图10 《千手千钵文殊》，敦煌99窟，南壁，五代时期。敦煌莫高窟《第5册》，图34。



图11 《文殊师利》，10世纪中叶，木刻版画。高17.9厘米、宽16.8厘米。1919.1—10237，大英博物馆藏。

敦煌保留着大量的文殊版画(图11);记载的日期大约与61窟的营造属同一时段<sup>[53]</sup>。版画的发愿题记对理解当时文殊与五台山信仰非常重要。

此五台山中文殊师利大圣真仪，变现多般，威灵叵测，久成正觉。不舍大悲，隐法界身，示天人相。与万菩萨住清凉山，摄化有缘，利益弘广。思维忆念，增长吉祥，礼敬称扬，能满诸愿。普劝四众，供养皈依，当来同证，菩提妙果。

《文殊师利童真菩萨五字心真言》：“阿上罗跋左曩。”

《文殊师利大威德法宝藏心陀罗尼》：“奄引阿味罗牟引佉左洛。”

对此像前，随分供养，冥心一境，专注课持，回施有情，同归常乐<sup>[54]</sup>。

敦煌还有曹元忠于947年主持制作<sup>[55]</sup>的观世音菩萨和多闻天王的还愿刻印(图12、13)。意味深长的是，题记写的是曹元忠祈祷佛、菩萨保护他的城隍、辖区、国家。下面是观音版画的部分题记：

……曹元忠雕此印板。奉为城隍安泰、阖郡康宁、东西之道路开通、南北之凶渠顺化、痼(病)疾消散、刁斗藏音、随喜见闻，俱沾福佑……<sup>[56]</sup>



图12 《观音》，敦煌归义军节度使曹元忠刻，公元947年，版画，水墨纸本。高31.7、宽20.0厘米。Stein Painting 1919.1—10242，大英博物馆藏。



图13 《多闻天(毘沙門天王)及侍者》，敦煌归义军节度使曹元忠刻，公元947年，木刻版画。高40厘米，宽26.5厘米。1919.1—10245，大英博物馆藏。

敦煌壁画中最接近中台顶并率领天众者为观音菩萨和多闻天王。因此版画证实了壁画对于曹的政治意义。文殊版画没有标出供养人的名字，应该是当时最重要的供养人曹元忠资助刻印的<sup>[57]</sup>。

敦煌《五台山图》的最早范例来自吐蕃统治敦煌时期的洞窟群，可以追溯到9世纪30年代末，包括第159窟(图14)和第361窟。两幅壁画绘文殊与其道场五台山、与普贤及其道场峨眉山成对置于西壁壁龛的两边；壁龛置石窟中的主尊群组。这些简单的构图已经包含了寺庙、佛塔、礼拜者、文殊云彩化现等内容。

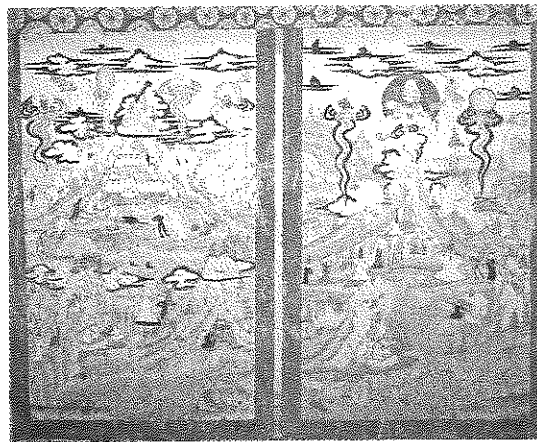


图14 敦煌159窟(公元836—840)局部，壁龛外文殊像下面描绘的五台山装饰。《敦煌莫高窟》第4册，图76。

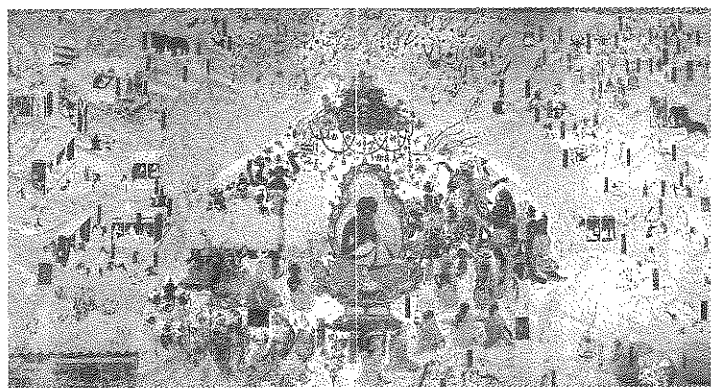


图 17 以山岳全景图为背景的《法华经变》，敦煌 321 窟，南壁，7 世纪。《敦煌莫高窟》第 3 册，图 53。

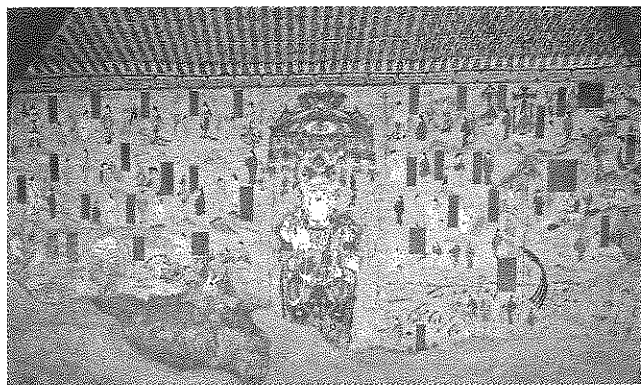


图 18 《观音经变》，以山岳全景图为背景的图像，敦煌 45 窟，8 世纪上半叶。《敦煌莫高窟》第 3 册，图 313。



图 19 《法华经变》局部，以递进后退的手法表现山脉的重峦叠嶂。敦煌 103 窟，南壁，8 世纪前半叶。《敦煌莫高窟》第 3 册，图 153。

壁画与版画的其他表现手法和主题在早期的绘画中也有先例。包括没有内在立体感的线性方法(壁画中的山形和地面以平涂的方式覆盖以平行带状的绿色、白色、棕色);渐次的重叠暗示空间后退(参看图 19)、蜿蜒的河流与小溪;绿树勾勒出远处山脉参差不齐的轮廓(参看图 17)。早期山水画的递进手法,可见于更为可信的人物比例,及一体连贯的构图。

就山水画本身而言,《五台山图》是完全基于佛教绘画传统、相对保守的绘图。世俗的水墨山水画传统对敦煌的影响可以在晚期

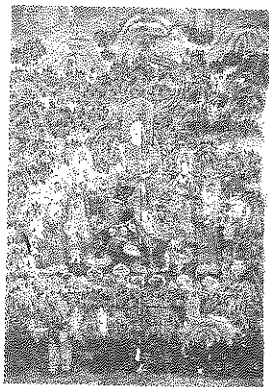


图 15 《文殊菩萨现五台山》，敦煌，10 世纪，水墨纸本。EO3588，集美博物馆藏。

巴黎集美博物馆藏的敦煌画稿也包括《文殊与五台山图》(EO3588;图 15)。该画可能是 10 世纪的作品,绘有骑狮文殊与胁侍在树木葱茏的山脉。散布在山脉的榜题记录五台山寺庙的名称。居中巨大的文殊菩萨与矮小以及程式化的山景不成比例,无疑这是一幅概念化、想象中圣山的描绘,与实际的五台山地形没有关系。那么,这些《五台山图》在哪些方面不同于第 61 窟壁画?我们如何从艺术的角度来评估后者?

### 山水画传统方面的壁画评估

既然《五台山图》的题材是山岳景观,评估该画的一个方法就是把它与世俗山水画的发展联系起来——自 10 世纪以来山水画有长足发展,出现了董源(962 年末)和李成(967 年末)等大师。然而,从 984 至 991 年之间印制的《御制秘藏论》(图 16,现存美国哈佛大学艺术博物馆)的卷首山水版画插图判断,壁画风格与同期的世俗山水画没有多少共同之处<sup>[58]</sup>。罗越(Max Loehr)曾深入研究版画的山水特色并得出结论:这些版画保留了唐代山水画的古风。在风格上,唯一接近著名大师开创的世俗山水画风格者,是晚唐大师荆浩与关仝成立的巨型山水画<sup>[59]</sup>。

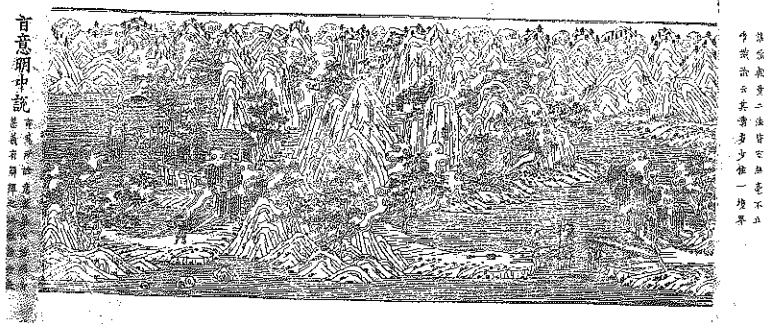


图 16 《御制秘藏论》，刻于 984—991 年之间，木刻版画。高 22.7、长 53.0 厘米。赛克勒博物馆，哈佛大学，麻省剑桥。Louise H Daly, Alpheus Hyatt, and Anonymous Funds. 1962, 11, 3

版画与五台山壁画可比较的是两种作品中山水的构图与表现都直接来自佛教绘画传统。两者表现的山水全景与佛净土图的构图相似,都是鸟瞰式绘图,以整体的方式铺展在观者面前。8 世纪以降,山水风景开始在佛教绘画中占有比较重要的地位,常为佛说法的背景(图 17),或为观音行慈悲行的舞台(图 18)。第 61 窟《五台山图》去掉了巨型尊像,留下了相似于图 16 的山水版画的五台山全景图。此外,三层结构、利用中轴线以及对称性都直接承袭了净土图的空间构图原则。

的石窟看到,如西夏时期(1036—1220)绘制的榆林窟第3窟《五台山图》<sup>[60]</sup>。另一方面,第61窟山水壁画创新在于其宏大的构图,密集的象征“符号”,以及可信的地理、历史现实与宗教构想结合的描绘。

#### 作为地图的壁画:形而上学与空间结构

《五台山图》不同于以往的五台山画稿,采用地形图的表现模式,可使绘画呈现历史与地理现实的景象。它是一幅可信的地图,表达了大量的地理信息,并与塑有文殊菩萨像的佛坛分隔开来。否则,如果主尊像列入绘画中,作为尊像功能所要求的巨大尺寸,就会破坏真实可信的比例感。

新近出版的《制图综合史》主编J. B. 哈利(J. B. Harley)与大卫·伍德沃德(David Woodward)对地图有以下诠释:“地图是图形的再现,这种再现有利于人们对人类世界中事物、概念、状况、过程或重大事件作空间性的理解。”哈维(P. D. A. Harvey)给地形图下的定义是:“一幅大型地图,藉表达景观的形状与模式来表现个人直接经验范围内地球表面很小的一部分。”<sup>[61]</sup>

第61窟《五台山图》在描述和表达五台山地理信息的同时,也描绘上面的天界,及其作为宗教圣地的本色和朝圣路线。因此,确切而言,它是宗教或朝圣地图,可与其他文化的朝圣地图相比,诸如把耶路撒冷放在中心的T—O地图、说明穆斯林圣地麦加和麦地那的地图、或者日本的神道教神社曼陀罗。壁画把宗教的意识形态、一种宇宙论转化为图画形式的景观,及与现实相似的重构空间。罗纳德·里斯(Ronald Rees)在关于地图学与艺术的文章中指出,地图之产生在中古时期——宗教、艺术与科学融为一体的时期——不仅是一种视觉性图像,而且调解了多维层面的实相,即构成和谐整体的并存部分<sup>[62]</sup>。将地图作为艺术或文物进行研究的学者也指出地图的“说服力与表现力”,可作为符号(根据符号学家的观点)、阅读文本(结构语言学家的解释),或编码图像的象征<sup>[63]</sup>。

符号、文本、或象征意义皆需要通过形式与结构表达出来。该图的绘画空间按照宗教等级安排了三个层次的结构:上部为天界,中部为天界和人界的山域,下部是人界景象。为了强化概念化的顺序,采用了几种手段将神圣与世俗空间区分开来。

前文讨论过,云彩与“现”字,清楚地表明了占山岳上部空间的天人与化现图的灵性。另外,山岳本身通过山门标示山与世俗世界的分隔,山门是朝圣者到达目的地的终点,之后分叉并蜿蜒上山。山门指寺庙的院门,而寺庙是佛教宇宙中宇宙山岳的象征。既然这样,寺庙——神明所在地——以山的实际形式体现。因此山门既是一种标记也是佛寺的大门,把文殊圣地与世俗世界分隔开来。

再者,发生在山上与山下的活动有明显区别。山上的大部分朝圣者和礼拜者,不管是寺庙内的还是圣地前面的,都以参拜姿势双手合掌一动不动地站着。对比

之下,诸如商业交易的忙碌活动,或在朝圣路线正在旅行的朝圣者,在时间上具有持续运动感(图7C)。因此,画面通过静态与运动的鲜明对照,强化了圣者与俗者的不同;参拜人物一动不动,仿佛凝固了时间,而忙碌的人物提供了一个世俗的维度。

因此三层结构意味着精神次第:从大气空间极乐、永恒的意象下来,到中间层面一动不动的参拜者,最后到世俗世界烦劳于俗事的人们。

尽管三者有别并分隔开来,但仍然通过交流活动将彼此连接起来。礼拜者通过朝圣仪式活动得以进山,上了山顶,他们通过礼拜与文殊化现的慈悲行为发生感应并产生联系。空间得到了横越,时间维度也同时得到了超越。超越的时间是通过静态的礼拜行为和化现传递给人们,反过来,它可以通过在历史时间中仪式的重复而再现<sup>[64]</sup>。

在中心轴线两边,山峰、神灵、寺庙以及朝圣路线大致呈对称分布,以次第顺序从中心向边沿展开。中台顶及五台山上两座最重要的建筑在中轴线上采用正面描绘。正面、中心、对称、三层结构等组织原则是佛教图像模式的特点,从尊像组合到净土图皆如此。这些传统的构图原则牢牢地确立了《五台山图》的图像模式。这样,壁画在展现五台山为文殊净土、一个礼拜对象的同时,也表现了佛教形而上的空间构想。

#### 宗教与地理现实的冲突

如果圣像崇拜是壁画的首要功能,那么这种崇拜的地理、自然现实如何与宗教思想调和?

中国的世俗地图传统上是采取南北的中立方向<sup>[65]</sup>。从清代到现代的五台山世俗地图,不管是地形模式还是抽象的鸟瞰图(图20、21),都采用南北方向,并展示以半圆形围绕中心山谷的五峰山形(摄影图22)。然而,当游人从东南方向进入山谷时,他们正对前面的中台,目光从左向右移动;五峰便以同样的顺序水平展开,正如壁画中所描绘的:南、西、中、北、东。所以壁画的方向取决于游客的实际体验以及他们与山的关系,其展演的景色是前来礼拜圣山的朝圣者的视野所及,即朝圣的中心。



图20 《五台山地形图》,18世纪,版画,选自《古今图书集成》,清代蒋廷锡编。

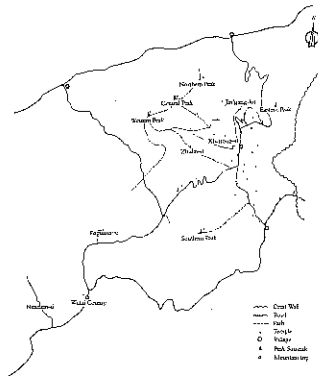


图21 《五台山的现代航测图》,山西省旅游供应公司商务部,《五台山》,(北京文物出版社,1984)第5页。

由宗教价值所替代。

前文讨论过,寺庙等建筑的图画意象只是传统符号。为了更清晰地表达,山的实际比例相对于寺庙和人物已经大大缩小。

缩小比例、使用传统符号、调整重要事物的位置是地图上经常使用的手段<sup>[69]</sup>。任何地图都会受意识形态的影响,绘图所做的改变是因为壁画的首要功能和目的是宗教的。因此我们可以把《五台山图》称作是意识形态的地图,一幅佛教形而上的山岳构想。

罗兰·巴特(Roland Barthes)的《埃菲尔铁塔》分析了全景视觉的理智特点,认为全景图象发挥理智作用的力量在于它征求观者参与译解,透过地理空间沉浸于时间与历史中——结果,时间绵延本身成为全景式的了<sup>[70]</sup>。作为宗教全景图,《五台山图》不仅调合场所位置与历史时间,而且是外部地理空间与信徒内在的宗教、精神地理之间的媒介。该图同时叙述五台山的历史,描述其地理空间,诠释关于文殊的佛教教义,并体现信仰对于供养人的政治价值。它既是一种教义、一尊圣像、一副文本、一幅地图、一则神话、一种供养活动,也是一种仪式。《五台山图》从整体上全力展现了文殊净土的特异景象,使五台山的宗教传统具像化,并呈现多层面的实相与现实。

附:

笔者于1993年春在京都进行研究时,在藤井有邻馆见到了“胡僧礼佛”石刻造像(属宾沙门佛陀波利遇文殊化老人的浮雕,图24)。作品高约20厘米,浅壁龛中刻有一尊坐佛,左右两边是弟子和一尊菩萨。最右边是佛陀波利,带着中亚风格的帽子,穿着游牧服装,正在礼敬文殊,文殊示现为一位弯着背的老和尚。描绘的内容正好与壁画所见相同。最左边的侍从牵着文殊的狮子。下面题记的前两行写

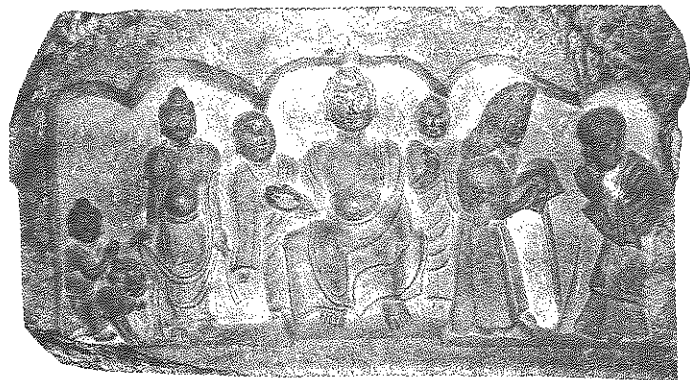


图24 《胡僧礼佛》石刻造像(属宾沙门佛陀波利遇文殊化老人的雕刻),中国,9—10世纪末,石灰岩。藤井有邻馆,肥塚美和子摄。

某些寺庙的地理位置也有改变,最明显的是佛光寺(图7G)——五台山的著名古寺<sup>[66]</sup>。历史上这座寺庙与两位高僧有关:7世纪初的解脱和尚;还有净土宗僧人法照(821年末),据说他在佛光寺附近看到寺庙幻象之后创建了竹林寺<sup>[67]</sup>。

佛光寺位于五台山脚下,在太原和台怀镇之间上山的主要旅行线上(参看地图,图21和摄影图22)。因此这里是朝圣者和游客往返五台山常去的中途停留地。寺名经常在五台山诗词歌赋、朝圣者日记与游记,诸如圆仁日记以及敦煌文书S397(图23)中提到。事实上敦煌文书S397中所提及朝圣线路上的城廓与客栈的名字与该画所列者相同,这样绘画作为地图就有可信度<sup>[68]</sup>。

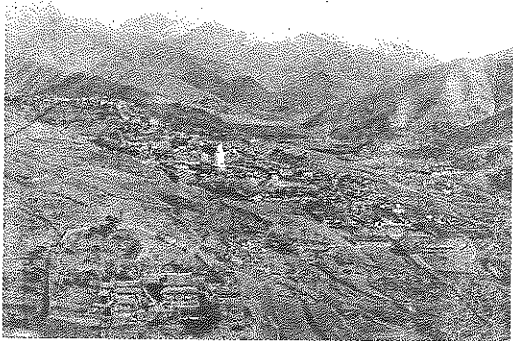


图22 五台环绕的台怀镇摄影。常盘大定与关野贞,《支那佛教史迹》(东京:支那佛教史迹研究会,1926—1931),第5册,图4。

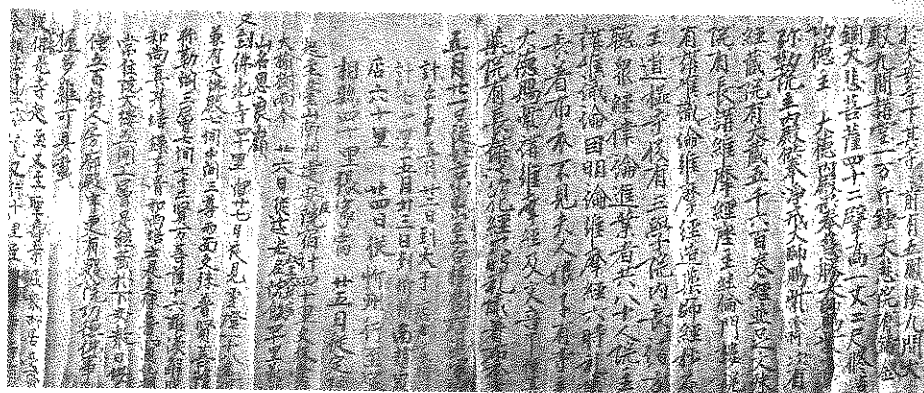


图23 敦煌文书S397,《五台山游记》,大英图书馆东方与印度事务部收藏。

佛光寺尽管位于五台山边界线之外,但是因其宗教价值,传统上与五台山的联系,在壁画中被安排在显要位置,位于北台顶附近的山域(图7G;寺庙的实际位置离中台和南台近一些)。画中描绘的进深三间的大殿与建造于857年的进深七间的东大殿并不对应。位置与外观准确与否无足轻重,因为寺庙的地理位置与真实情况



道：“胡僧西国来礼拜，文殊师利化作老人。”作品的出处不明，但从雕刻的风格（盛唐较随意的坐姿与突出的腹部）与题材判断，很可能是9世纪末到10世纪的作品。雕刻的粗糙与未加修饰表明它来自外乡，作品的制作是出于虔诚的信仰而非审美愉悦。感谢肥塚美和子拍摄并提供照片。

### 注释

作者注：本文源自哈佛大学巫鸿教授指导的敦煌研究班的一篇论文。真诚感谢我在哈佛大学的老师——巫鸿教授，John M. Rosenfield, Irene Winter, Masatoshi Nagatomi——在不同阶段给予的鼓励以及对论文的批评。哈佛之外，非常感谢以下学者认真阅读原稿并提出意见：Raoul Birnbaum, Susan Bush, Anne Clapp, Marilyn Rhie, Elizabethten Grotenhuis。另外，美国大学妇女协会（American Association of University Women）提供的优秀准博士学位学金（1991—1992），使我能够在1991年9月对原稿进行大幅度修改，在此表示谢忱。

译者注：

1. 本文原载1993年《亚洲艺术文献辑刊》，其中文版已于2013年4月获亚洲学会授权（Originally published by the Archives of Asian Art, 1993. Used with permission from the Asia Society, 2013.）。感谢亚洲学会的授权；感谢作者王静芬教授的鼓励与支持、对译文的辛勤审校。

2. 本文的中文版系忻州师范学院院级课题《国外五台山文化研究文献索引》（ZT201212）的阶段成果。

[1] 壁画的彩图发表于敦煌研究院编，《中国石窟·敦煌莫高窟》（东京：平凡社，1983），第5册，图55—64。整体壁画的全套黑白照选自《普林斯顿大学罗寄梅夫妇敦煌照片档案》。

[2] 五台山是中国四大佛教圣山之一。其余三座菩萨道场是：浙江普陀山观音道场、四川峨眉山普贤道场、安徽九华山地藏道场。

[3] 两种信仰不同，五台山信仰与文殊崇拜有直接关系，而文殊信仰既不局限于五台山，也不仅与五台山有关。

[4] 有关五台山中古时期的资料主要来自两部著作：公元7世纪慧祥撰《古清凉传》与1061年延一撰写前言并编纂的《广清凉传》。两种文本都收在高楠顺次郎与渡边海旭联合主编的《大正新修大藏经》（以下称《大正藏》）（东京：大正新修大藏经刊行会，1924—1932），第51册，2098与2099号，1092—1101页与1101—1127页。朝圣者的日记对五台山也有详细记载，最著名的是日本僧人圆仁于840年巡礼五台山的日记：《入唐求法巡礼行记》，收入佛书刊行会编纂，《大日本佛教全书》，（东京：大日本佛教全书刊行会，1911—1922），第113册；小野胜年编校的圆仁日记：《入唐求法巡礼行记校注》，4卷。（东京：铃木学术财团研究，1964—1969）；圆仁日记的英译见埃德温·O·赖肖尔（Edwin O. Reishauer）译《入唐求法巡礼

行记》（纽约：罗纳德出版社，1955），214—268页。关于五台山的现代研究最具代表性的是日本学者小野胜年与日比野丈夫合著的《五台山》（东京：座右宝刊行会，1942）。更新的研究是伯恩邦（Raoul Birnbaum）大量关于文殊与五台山的专著：《文殊师利神秘性研究》，中国宗教研究学会专著第2号，1983；及《寺院的化现：唐代神英的五台山经历》，载《美国东方学学会期刊》106（1—2）（1986）：119—137。

[5] 中国学者宿白与梁思成主要关注绘画中发现的建筑形式与风格的考古信息，见宿白，《敦煌莫高窟中的〈五台山图〉》；梁思成，《敦煌壁画中所见的古代建筑》，分别载《文物参考资料》2（5）（1951）：49—71，1—48。日本学者日比野丈夫就其描绘历史与地理实况的准确性评估该绘画，《敦煌〈五台山图〉》，载《佛教艺术》34（1958）：75—86，而艾娜斯塔·马珊（Ernesta Marchand）撰写了《作为十世纪制图学范例的五台山全景图》，发表于《东方艺术》（1976年夏）：158—173。

[6] 史苇湘：《世族与石窟》，载《敦煌研究文集》（甘肃人民出版社，1982），第151—164页。

[7] 220窟题记记载翟氏于579年从浚阳移居敦煌，翟氏家族礼拜敦煌220窟（642年）和85窟（862年）。参看史苇湘：《世族与石窟》，第155页。

[8] 48位供养人的名字在敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》中有所记载（文物出版社，1986），20—25页。

[9] 斯坦因所收集者见：亚瑟·韦利（Arthur Waley）编著《斯坦因爵士敦煌绘画目录》（伦敦，大英博物馆董事会及印度政府，1931），图录CCXLI，CCXLV；藏巴黎法国国家图书者包括P4514，P5415；曹元忠的供养活动参看姜亮夫，《莫高窟年表》（上海：古籍出版社，1985），528—575页。《曹夫人赞》收于罗振玉、蒋斧编《敦煌石室遗书》，（1909），第3册；一幅敦煌画的背面写有966年的题字，列举曹元忠对敦煌洞窟的捐资营造，现保存于大英博物馆，见韦陀（Roderick Whitfield）《中亚艺术》（东京与伦敦：讲谈社国际出版部，1982），第2册，图84。

[10] 向达：《莫高、榆林二窟杂考》，载《文物参考资料》2（5），1951年，第92页；饶宗颐：《敦煌白画》，巴黎：法国远东学院，1978年，第3册，第16—20页；段文杰：《晚期的莫高窟艺术》，载《中国石窟·敦煌莫高窟》，第5册，第161—162页。

[11] 贺世哲、孙修身：《瓜沙曹氏与敦煌莫高窟》，载《敦煌研究文集》，甘肃人民出版社，1982年，第250—252页。

[12] 金维诺：《敦煌窟龕名数考》，载《文物》（5），1959年；重刊于金维诺：《中国美术史论集》，人民美术出版社，1981年，第326—340页。

[13] 同上书，第339—340页。

[14] 法国汉学家保罗·伯希和于1908年抄录了191个题记，《伯希和敦煌石窟笔记》（Les Grottes de Touen-houang, Carnet de Notes de Paul Pelliot），集美博物馆所藏文献（巴黎：法兰西大学，亚洲研究所，亚洲与北、中亚研究中心，1984），14卷，8—11页。

[15] 关于文殊的学术研究包括:拉莫特(Etienne Lamotte),《文殊师利》,载《通报》48(1960):1—96;莫尔曼氏(Marie Thérèse de Mallemann),《文殊图像研究》(巴黎:法国远东学院,1964);巴达恰利亚(Benoytosh Bhattacharyya),《印度佛教图像》(伦敦:牛津大学出版社,1924),15—31页;望月信亨编纂的《佛教大词典》文殊词条,(东京:世界圣典刊行协会,1963),4875—4879页;阿勒克斯·韦曼(Alex Wayman)译,《文殊所说最胜名义经》,收入氏著《念诵文殊名号》第一章(波士顿和伦敦:香布利出版社,1985),1—5页;保罗·威廉斯(Paul Williams),《大乘佛教》(伦敦和纽约:劳特里奇出版社,1989),238—241页;欧阳瑞·伯恩邦(Raoul Birnbaum)文殊条目,载于米尔恰·伊利亚德(Mircea Eliade)编《宗教百科》(伦敦与纽约:麦克米伦出版社 Macmillan,1987),卷9,174—175页。

[16] 3至7世纪《维摩诘经》分别由支谦、鸠摩罗什和玄奘译成汉语(《大正藏》474、475、476号)。

[17] 参见哈尔·代亚(Har Dayal),《梵语佛教文献中的菩萨教义》(新德里、巴特和那瓦拉纳西:印德莫提班那西达斯出版社,1932),第四章,《地》(The *Bhūmis*),270—291页;E. J. 托马斯(Edward J. Thomas),《佛教思想史》(伦敦和纽约:K. Paul, Trench, Trubner & Co, 1933),204—211页;保罗·威廉姆斯《大乘佛教》,204—214页;《宗教百科》菩萨道词条,卷2,265—269页。

[18] 《华严经》于4世纪在中亚编纂集成,最早由佛陀跋陀罗于418—420年译成汉语(《大正藏》278号);695—699年,实叉难陀,在武皇的资助下新译《华严经》;7世纪版本由托马斯·克利礼(Thomas Cleary)译为英文,3册(波士顿和伦敦:Shambhala, 1984—1987);《菩萨本业经》于3世纪译为汉语(《大正藏》281—284号,亦称《十地经》,分别收入《华严经》5世纪译本卷23至27卷和7世纪译本卷34至39)。

[19] *Niṣkama* 与佛的三身概念有关,三身是法身,指清净无漏之佛法;报身,指诸佛给菩萨众与天人众说法时呈现的超凡形象;化身是佛应众生所需变化自己的形象。参看铃木大拙,《楞伽经研究》(博尔德:般若出版社,1981),308—338页;穆蒂(T. R. V. Murti),《佛教的核心哲学:中观体系研究》,第二版(伦敦,波士顿和悉尼:曼陀罗书籍,1960),280—287页;威廉姆斯,《大乘佛教》,167—179页。

[20] 拉莫特(Lamotte):《文殊师利》,第13、35—39页。

[21] 《大正藏》278号,第9卷,590页上。

[22] 印度的许多山脉,如喜马拉雅山脉;中亚,特别是五峰形状的山脉,也被认定为文殊道场,但是没有一座像中国五台山获得国际认可;参看拉莫特:《文殊师利》,第32—35,49—54页。

[23] 《大正藏》279号,卷10,第241页。

[24] “有国名大振那。其国中有山号曰五顶。文殊师利童子遊行居住。”《大正藏》1185号,20卷,791页下。

[25] 小野胜年和日比野丈夫指出清凉山在4世纪就与道家有联系,又称“仙都”、“长生

不老之地”(根据慧祥《古清凉传》引用北魏郦道元《水经注》的文本)。然而,由于5世纪以来《华严经》研究的兴起,五台山逐渐被确立为文殊菩萨的圣地(小野胜年和日比野丈夫,《五台山》,9—17页)。

[26] 《华严经》5世纪译本卷第二十七《十地品》,《大正藏》278号,9卷,573页下7世纪译本卷第三十九《十地品》,《大正藏》279号,10卷,207页下。

[27] 《大正藏》278号,9卷,572页上;279号,10卷,207页中。

[28] 马珊引用约瑟福·莫里(Joseph Mullie)助词“之”的研究观点:“之”不是特定的所有格,而是“连读助词和资格的符号”,参见《作为十世纪制图学范例的五台山全景图》,169页。

[29] 鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim),《地图的洞察》,载《艺术心理学新论》(伯克利、洛杉矶和伦敦:加利福尼亚大学出版社,1986),194页。

[30] 大孚灵鹫寺的始建归因于北魏(386—534)一位虔诚的佛教徒皇帝、孝文帝(472—499年在位)在北朝时期弘扬佛教。另一种传统说法归因于东汉(9—220)明帝,与佛教正式传入中国有关,参见唐代高僧道宣的《集神州三宝感通录》(《大正藏》2106号,第52卷,437页)、延一编纂《古清凉传》(1103页)。东汉说的可能性不大,可以看作后来把寺庙神话化藉以提高其地位的努力;参看小野胜年和日比野丈夫:《五台山》,第6—9页。

[31] 明(1368—1644)、清(1644—1911)时期重建时,原大华严寺分成了几座较小的寺庙。现台怀小山顶上的显通寺可能位于原大孚灵鹫寺的位置,而今天的菩萨顶是在原文殊真身殿和万菩萨楼的位置。

[32] 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,收入《大日本佛教全书》,第113册,第64—66页;参看小野胜年和日比野丈夫关于唐代大华严寺的讨论:《五台山》,第34—45页。

[33] 《参天台五台山记》,载《大日本佛教全书》第115册;岛津草子:《成寻阿闍梨母集·参天台五台山记の研究》,东京:大藏出版,1959年,第461—462页。

[34] 日比野丈夫:《敦煌〈五台山图〉》,第81—82页;宿白:《敦煌莫高窟中的〈五台山图〉》,第55—57页。

[35] 慧祥:《古清凉传》,第1098页。

[36] 《佛顶尊胜陀罗尼经》由佛陀波利译为汉语,《大正藏》967号。

[37] 延一编纂:《古清凉传》,第1111页;圆仁:《入唐求法巡礼行记》,第69—70页。

[38] 参看海登·怀特(Hayden White)有关历史现实的不同表现形式之讨论,见《叙事性在表现实在的价值》,收入米歇尔(W. J. T. Mitchell)编,《论叙事》(芝加哥和伦敦:芝加哥大学出版社,1981),第1—23页。

[39] 保罗·利科(Paul Ricoeur):《叙事时间》,载米歇尔编《论叙事》,第165页。

[40] 学者们以不同标准论述语言与图像的性质与关系,参见罗兰·巴特(Roland Barthes),《图像修辞学》,收入《图像/音乐/文本》,史提芬·希夫(Stephen Heath)(译)(纽约:希尔和王出版社,1977),33—51页;纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman),《艺术的语言:象征

理论探赜》(印第安那波利斯:夏恪德,1976),40—43页、225—244页;斯维特拉娜·阿尔佩斯(Svetlanna Alpers),《描写或叙事?一个关于写实再现的问题》,《新文学史》8(1976):15—41;诺曼·布莱森(Norman Bryson),《语词与图像:法国绘画与旧政权》(剑桥:剑桥大学出版社,1981),第一章和结论;麦耶儿·夏皮罗(Meyer Schapiro),《语词与图像:论文本插图的文字与象征意义》(海牙:牟顿,1973)。

[41] 参看巫鸿:《三盘山出土车饰与西汉美术中的祥瑞”图像》,载《亚洲艺术档案》,37,1984年,第38—59页。

[42] 陈寅恪:《武曌与佛教》,载《陈寅恪先生文史论集》,香港:文文,1973年,卷2,第183—200页。

[43] 慧祥:《古清凉传》,第1098页。

[44] 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,第65—66页。

[45] 司马迁撰:《史记》,卷28,《封禅书》,北京:中华书局,1959年,第4册,第1355—1404页;鲁惟一(Michael Loewe):《帝王崇拜》,载《中国的生死观》,伦敦与波士顿:阿伦与安文,1981年,第127—143页。

[46] 不空译《文殊仁王护国经》(《大正藏》245.246号)阐明了这些观点;参看维斯坦因对不空的探讨,《唐代佛教》,第77—83页。

[47] 参看延一:《广清凉传》记载的金阁寺,第1113—1114页;圆仁:《入唐求法巡礼行记》,第71—72页。圆仁访唐时金阁寺仍然是密宗文殊信仰繁荣的中心。

[48] 赞宁等编:《宋高僧传》,《大正藏》,卷50,2061号,第712—714页;维斯坦因:《唐代佛教》,第79—82页;小野胜年和日比野丈夫:《五台山》,第45—46页。

[49] 刘旭等编:《旧唐书》,卷17,《敬宗记》;卷196,《吐蕃传》(北京:中华书局,1975)。

[50] 五代时期的佛教论述参看中村元等:《中国佛教发展史》,余万居译,台北:天华,1984年,卷1,第385—398页;牧田谛亮:《中国佛教史研究》,东京:大东出版社,1981年,第153—195页。

[51] 据考证湖南送供使为947年楚国派遣的使者;参看延一(编):《广清凉传》关于赵华的记述,第1122页;孙修身的论述,参看《莫高窟佛教史迹画内容考释》,载《敦煌研究》(1),1998年,第5—6页。

[52] 拉莫特:《文殊师利》,第2页。

[53] 参看斯坦因:《西域考古图记》,牛津:克拉伦登出版社,1921年,第976页;魏礼:《斯坦因敦煌所获绘画目录》,cat. no. CCXXXV;韦陀:《中亚艺术》,卷2,图142、143、147;韦陀和安妮·法勒(Anne Farrer):《千佛洞》,伦敦:大英博物馆,1990年,目录第86条;法国国立图书馆藏版画包括有P4514,2(5)。

[54] 魏礼:《斯坦因敦煌所获绘画目录》,第197页。

[55] 同上书,图录CCXLI, CCXLV,第199—201页;韦陀和安妮·法勒:《千佛洞》,目录第84、85条。

[56] 魏礼译本,见《斯坦因敦煌所获绘画目录》,199—200页;赖恩·葛·翟理斯(Lionel Giles)译本,见《英国博物馆藏敦煌汉文写本注记目录》(伦敦:大英博物馆,1957),279页。

[57] 姜亮夫:《莫高窟年报》,第537—541页。

[58] 马克斯·罗越(Max Loehr):《中国木刻山水画》,剑桥:哈佛大学出版社,1968年,pls. 1—16。

[59] 同上书,第34—54页。

[60] 榆林窟第3窟的《五台山图》的图解,参看敦煌研究院编:《中国石窟:安西榆林窟》,东京:平凡社,1990年,pl. 165。

[61] J. B. 哈利和大卫·伍德沃德(J. B. Harley and Woodward)编:《地图学史》,芝加哥和伦敦:芝加哥大学出版社,1987年,第1册,第1页;哈维(P. D. A. Harvey):《地形图历史:象征、图画与监测》,伦敦:Thames and Hudson, 1980年,第9页。

[62] 罗纳德·里斯(Ronald Rees):《地图学与艺术之间的历史连接》,载《地理评论》70(1),1980年第1期,第66页。

[63] 地图的性质是许多研究关注的焦点:克斯格罗和丹尼尔斯(Denis Cosgrove and Stephen Daniels)编:《地景图像学》,剑桥:剑桥大学出版社,1988年;大卫·伍德沃德(David Woodward)编:《艺术与地图学》,芝加哥和伦敦:芝加哥大学出版社,1987年,是由诸多作者撰写的文章集成的;另参看哈利和伍德沃德编:《地图学史》第一章(地图与制图学的兴起),第1—41页;阿尔珀斯(Svetlana Alpers):《描写的艺术:十七世纪荷兰绘画》,芝加哥:芝加哥大学出版社,1983年。

[64] 参照艾琳·温特(Irene Winter)在两篇会议论文中关于美索不达米亚艺术中时空的论述:《美索不达米亚的空间观诠释》,收入卡·毕拉瓦兹雅扬(K. Vatsyayan)编:《空间概念,古代与现代》,新德里:阿比那夫出版社,1991年,第57—73页;《古代美索不达米亚艺术中固定的、超越的与不活动的时间》,收入卡·毕拉瓦兹雅扬(K. Vatsyayan)编:《空间概念,古代与现代》,《关于时间的国际研讨会论文集》,新德里:英迪拉甘地国立艺术中心,1996年,第325—338页。

[65] 黄裳:《地理图》,约1193年,王志远大约1247年于苏州刻在石碑上(《苏州石刻地理图》,译者注);李约瑟(Joseph Needham):《中国的科学与文明》,剑桥:剑桥大学出版社,1974年,第3册,pl. LXXXIII,第543—551页。

[66] 玛丽琳·丽艾(Marylin Rhie)对该寺庙及其塑像进行了深度研究,见《佛光寺》(纽约和伦敦:伽蓝得,1977);也可参看慧祥《古清凉传》和延一编《广清凉传》的记载,《大正藏》51卷,第1095和1108页。

[67] 慧祥关于解脱的记载,见《古清凉传》,第1095页;关于法照参看延一编:《广清凉传》,第1114—1116页;维斯坦因:《唐代佛教》,第73—74页。

[68] 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,第75页;敦煌文书S397的文本已经由麦伊莲·丽艾(Marylin Rhie)译成英文,《佛光寺》,第49—60页。

## 一波三折：两周时期黄金工艺的演进

许晓东

**摘要：**从工艺而言，中国早期金器的发展经历了商至西周早期、西周中晚期至春秋、战国三个阶段。第一阶段为黄金工艺的萌芽期，加工方式简单、原始，主要采用捶揲、剪裁成型、包金、贴金等技术；器物体量小，多平面，光素无纹。第二阶段黄金工艺的最大特色是借用了青铜器的铸造工艺和纹饰，显示其与青铜铸造工艺的密切关系。黄金嵌宝石工艺开始出现。主题纹饰之间的空隙以平、凸圆珠纹填充，增强了作品的立体感。第三阶段，捶揲技术更为精进，错金银器开始出现，焊金珠工艺由西方传入，金器艺术体现出与西方黄金工艺的密切联系。至此，黄金工艺已经发展为具有自身独特制作技术的工艺门类，为汉及之后该工艺的发展奠定了基础。

**关键词：**捶揲 剪裁 铸造 错金 篆刻 宝石镶嵌 焊金珠

**作者：**许晓东，北京大学中文系文学士，香港中文大学哲学硕士、哲学博士，香港中文大学文物馆博士后研究员。1990—1999年任文物出版社编辑。2007—2013年供职于故宫博物院古器物部，从事玉器、金器的管理与研究工作，2012年被聘为研究馆员。2013年8月起任香港中文大学文物馆副馆长、艺术系礼任副教授。

相对玉器而言，金器在我国的出现要晚许多，相关的研究亦略显薄弱。有关中国早期金器的探讨，多集中于工艺特色、功能以及地域差异。<sup>〔1〕</sup>本文拟以考古出土商至战国金器为依据，通过考察其工艺的演进，将中国早期金器的发展划分为三个阶段：商至西周早期、西周中晚期至春秋、战国，以揭示其自出现至形成独立的工艺门类的过程。

[69] 参看哈维：《地形图的历史》，第9—14页；里斯：《制图学与艺术之间的历史连接》，第66页。

[70] 罗兰·巴特：《埃菲尔铁塔》，霍华德·理查德(Richard Howard)译，纽约：希尔和王出版社，1979年，第3—17页。



# 東吳文化遺產

人文  
卷

第五輯

苏州大学非物质文化遗产研究中心 编



上海三联书店

## 《东吴文化遗产》第五辑

主办单位：苏州大学非物质文化遗产研究中心

地址：苏州市工业园区仁爱路 独墅湖校区 苏州大学 603 号楼 313 室

邮编：215123

网址：dwyczx@126.com

主编：李超德

副主编：郑丽虹 卢 朗 毛秋瑾

编委会（以姓氏笔画为序）：毛秋瑾 卢 朗 朱栋霖（兼） 李超德（兼）

李 明 吴建华 周 秦 郑丽虹 曹林娣 魏向东

编辑室主任：郑丽虹

特约美编：张大鲁

## 第五辑前言

阳春三月，“天堂”苏州分外妖娆，梅花、玉兰、樱花相续吐芳争艳，新一期《东吴文化遗产》也应时而出，奉献出一道美丽的人文景观。她是众多学者集体智慧的结晶，也是我们编辑室同仁孜孜努力的结果。其中，有相当数量的文章来自于我们期刊的老作者，正是你们一如既往的厚爱维系了我们杂志的水准，也为当下浮躁的世风增添了一份静穆的温暖。

虽然《东吴文化遗产》还未成煌煌大观，到目前为止只出版了五辑，但却走过了近十年的道路，见证了国内文化遗产保护观念从启蒙到深入人心的全部过程，而这个过程也集中体现于我们两年一届的“中国非物质文化遗产·东吴论坛”。2013年12月，第四届论坛如期举行，100余位专家学者汇聚一堂，聚焦非遗实践的热点和难点，多维度地进行审视和讨论。为了将这次大会的成果普惠于大众，我们将与会者的发言和论文辑录于杂志，内容涉及非遗的价值观建构、公共政策与立法、人文生态环境的保护、非遗与多元文化观、实践策略与保护研究团队的建设等多个方面，正是基于这些深刻的思考和冷静的判断，才成就了我们杂志在学界不可替代的地位，他们是我们杂志真正的核心和灵魂。而来自于政府、学界、民间文化遗产保护工作者和热心关注者的研究与实践，也为我们杂志增添了脚踏实地与现实对接的力量。

成就一项事业，既要有包容天下的胸襟，也需要自由开放的态度，更需要持之以恒的工作，我们相信于此，坚持于此。2014年，苏州大学非物质文化遗产研究中心又成为首批“江苏省非物质文化遗产研究基地”，坚守的美丽使我们更加欣慰。

最后，引用杜晓帆先生论坛的一句发言为励：“一个民族，应该永远走在自己历史的延长线上”。我们已经走入了这条延长线，也会更加坚定有力地走下去。

编辑室

2015年3月15日