

## 紡織藝術，技術與佛教積福<sup>①</sup>

盛餘韻

加拿大麥吉爾大學

在絲綢之路上發現的古代紡織品，無論是內含漢字祝福語的傳統漢唐遺品或是外展薩珊波斯王朝以後的聯珠紋飾，其複雜的藝術主題使我們看得眼花繚亂<sup>②</sup>。甚至於風格較為簡單的紡織品亦蘊藏複雜的結構、文化內容及技術意義<sup>③</sup>。大多數紡織品的主題都是精心雕飾過的動植物圖案。人像或是類似於人的圖案很少會出現在紡織品上。本文試圖揭示在五世紀以後尤其是唐朝時的中國，佛教對於表現佛教神像的刺繡品起了較大的推動作用。並且，本文將證實織造裝飾性紡織品的四種方法，即織、染、繪、繡之一的刺繡法在晚唐時期風行一時的積福之舉中扮演了重要的角色。

首先，我將分析在中國西北邊疆，主要在新疆維吾爾自治區（以下簡稱新疆），發現的少量紡織品，以探討裝飾方法與主題含義二者的關係。其次，通過比較中國內陸及其西北邊疆在刺繡風格、工藝及內容上的異同，從而提出我的觀點—佛像刺繡對於中國來說還是一個新的領域。然後，我將分析專業與業餘裝飾方法之不同，從而揭示出在唐朝末年，業餘佛像刺繡的圖案是不斷重復佛像的這一事實。最後，我將提出“重復”的定義以及為何僅有刺繡是**特適**積福的，從而證實我文中的推想。另外，由於本文的中心是涉及紡織品主題的重復這一內容，因此絲綢繪畫就不在討論之列。

### 紡織圖案：裝飾方法與意義

1984年出土于新疆山普拉的兩張羊毛綴罽（長116釐米，寬48釐米）的殘片結構簡單，出自簡單的織機。殘片上的圖案是一名武士與一匹人頭馬身（即希臘神話中半人半馬的怪物森陶洛）<sup>④</sup>。不管其產地是中亞還是西亞，殘片明顯有希臘文化的痕迹。距今更近的一次文物出土是1995年在新疆營盤發掘的一具身著上好羊毛長袍的少數民族男屍。這件長110釐米的長袍上織著在樹林中揮舞匕首的裸體男子<sup>⑤</sup>。其雙層布織的結構通常只有配有拉花裝置的複雜織機才能織

出。長袍又一次表現出了明顯的希臘風格。1956年新疆尼雅出土了一小塊印有希臘幸運女神堤喀(Tyche)像的染布(長45釐米,寬86釐米)<sup>①</sup>。將其與一塊與之類似的阿耳忒彌斯(希臘神話中的獵鹿女神,阿波羅的雙胞胎妹妹)的染布相比較後<sup>②</sup>,我們也能很清楚地辨出這塊泰克像的染布是一塊圖案複雜的紀念牆絹畫的左下腳部分。這樣的裝飾方法(蠟紡印花)和大面積的紡織品都是專業工匠的工作室中精細的人力分工的結果,一般的家庭是做不到這一點的。這些殘片都差不多產於西元二、三世紀。

1965年在敦煌發現了一些西元487年的刺繡殘片(長75釐米,寬51釐米)。這些殘片是一塊大佛教絹畫的一部分,上面繡有數個鮮卑供養人<sup>③</sup>。關於這一點,我將在下文再介紹。在一些出土于吐魯番阿斯塔那墓的七世紀絲綢上,以人為主題的絲織品一塊是馬上的騎士(長44釐米,寬29釐米),另一塊(長19釐米,寬19釐米)是放牧駱駝的牧民即“胡王錦”<sup>④</sup>,沒有任何的宗教意義。但是,同樣地,這樣的工藝非一般的家庭所能掌握。二十世紀初,斯坦因(Aurel Stein)在敦煌第十七窟發現了一幅完整的八世紀番禾佛繡<sup>⑤</sup>。這一做工精美的大幅佛繡以番禾佛為主題,襯裏是紵麻纖維的。以鎖繡繡刺出立于大石上的番禾佛,這石頭即是關於中國和尚劉薩訶的傳說中提到的禦穀山。番禾佛的右手向下,左手拈著衣邊。兩名弟子(可能是阿難陀 Ananda 和迦葉 Kashyapa)和兩位菩薩(可能是觀世音和大勢至 Mahasthampapata)伺於兩側。番禾佛和菩薩都站在蓮花臺上,台前有兩頭獅子守護。身後落葉繽紛,鮮花滿地。兩隻飛天(apsaras)在番禾佛的寶蓋旁盤旋。下面是兩排虔誠跪拜的供養人,按男左女右的順序排列著。從中間的“碑銘”我們找不到任何線索。八塊狹窄的碑石中只有兩塊繡著字,並且字迹已難以辨認。這些複雜的肖像以及精細的縫合都展示出了精湛的技藝。佛繡風靡一時,並為後來的日本佛教徒所喜愛,它把絲綢之路紡織品藝術發揮到了極致。

綜上所述,除去未論述的絲繪外,現存的少數關於佛教的紡織品無一例外的都是刺繡,而其他內容的紡織品則是織或染製品。儘管在中國內陸,自漢代以來,人們常在墓碑或是漆器上鑄刻或塗繪儒家或道家代表人物像,但還未發掘到有類似圖案的同時期紡織品。那麼,這是否意味著宗教繡像是在絲綢之路

沿線上的中國西北邊疆的特別發展呢？又為何僅是刺繡呢？這些宗教繡像是供人們膜拜之用還是作為陪葬品呢？這些疑問我將在下文分析中國內陸的刺繡發現時一一解答。

### 刺繡的發展：從風格、工藝和內容來看

湖北江陵縣馬山出土的一號楚墓是一位生活在西元前 340-278 年間的不知名的貴婦的陵墓，她的地位較低，僅活到34 歲。墓中發掘出了大量的中國中部最早的刺繡品。其中有的作了衣服飾物，也有的被縫入了長袍或被褥中。圖案多為常見的花蔓纏繞的龍和鳳<sup>①</sup>。所有的刺繡都精雕細琢，色彩斑斕的絲線是用鎖繡製成精美的圖案。長 181 釐米，寬 26 釐米的刺繡品上的圖案多是重復的。與織或染製品不同的是，刺繡圖案可以隨意修改，比較自由，而前者則必須提前構思，一旦制出花紋，就很難再作修改，否則整塊織品都會被毀。因此，刺繡中重復圖案的大小反映出刺繡在空間分配上的刻意要求，這是不同于織布時重復圖案對織機的技术要求以及染布時對轉印過程的要求的。大面積刺繡中對主題的安排使整個刺繡的結構風格顯得莊重、和諧、肅穆，從而就愈顯高貴。也只有皇家的工作室才有能力完成這樣的刺繡品。而變化多端的繡法也表明這樣的刺繡品是集體智慧的結晶<sup>②</sup>。與其風格類似的戰國中期的中國刺繡品也出現在俄羅斯南部的帕紫克（Pazyrk）以及新疆的阿拉溝<sup>③</sup>。

1972 年長沙馬王堆軼侯夫人陵墓出土的刺繡，其風格與工藝水平和西漢（西元前 206 年-西元 8 年）時都有所不同。除了鎖繡以外，還出現了平繡法和鋪絨繡（即一種以長的浮紗產生紡織的效果）<sup>④</sup>。蜿蜒的蔓藤與雲彩相互纏繞交織。重復的圖案大小各異，信期繡中是 9.5x7.5 釐米，長壽(changshou)繡中是 30x21.5 釐米，乘雲繡是 17x14.5 釐米。與馬山出土的刺繡上重復的圖案相比較<sup>⑤</sup>，馬王堆的大多數刺繡上的圖案就小多了，但其在—匹底料上重復的次數卻更多。儘管如此，底料上仍留有足夠多的剩餘部分，以清楚地凸顯出主要的圖案。馬山和馬王堆出土的刺繡都出自皇家工作室的專業工匠之手，也都是陪葬品的一部分。如果說這些刺繡有何宗教意義的話，那就是指其在自古以來中國內陸的祖先崇拜中的應用。

與這些奢華的圖案相比較，那些出土於中國西北邊疆的刺繡就顯得樸實無華了。1978年出土於哈密的最早的羊絨殘片（長47釐米，寬50釐米）上僅有簡單的三角形，各三角形之間也是等距的。這類似於西元前1000年的紅色陶罐上的圖畫<sup>10</sup>。1995年營盤發掘出了一小塊羊毛殘片（長16.6釐米，寬14.5釐米），放在一具女屍的胸上。殘片上有鎖繡花朵，類似的圖案還出現在1959年出土於尼雅的東漢（西元8年-220年）絲制粉袋上（長13釐米，寬12釐米，高6.2釐米）<sup>11</sup>。因為節省原料或是設計的緣故，圖案所占空間不大，只是殘片的一小部分。這些繡上的花完全是作裝飾用的，沒有任何隱含的意義。

1972年另一片絲綢殘片出土于阿斯塔那177號墓，即在其455年逝世前短暫地統治過吐魯番的北梁（398-439）皇族沮渠封戴的陵墓。因為這是陪葬的兩匹奢華的絲綢之一（另一為藏青地禽獸紋錦）<sup>12</sup>，因而備受關注。殘片上的葡萄、蔓藤以及吉祥的鳥獸都是當地文化的反映<sup>13</sup>。鎖繡密密的針腳覆蓋整個底料。這與早些時候稀疏的圖案不同，但與另外兩塊差不多同時期的佛繡風格相似。

1979年阿斯塔那382號墓出土的神鳥紋繡紅絹殘片上繡有雙頭共命鳥 *jivajivaka*。傳說因為嫉妒，一隻頭憂波迦嚩荼（吃了有毒的蜜露，兩隻頭另一名迦嚩荼）都中毒身亡<sup>14</sup>。殘片上繡的圓圈與上文提到的出土於455年沮渠封戴陵墓中的殘片上的葡萄同類。

上文提到的另一片出土于敦煌的西元487年的殘片上繡有鮮卑供養人跪拜在蓮花寶座尚存的四角。這一定是一塊大絹畫的下半部分。它與上文提到的八世紀番禾佛繡主題類似。鮮卑殘片上繡有主要供養人北魏（386-535）皇族廣陽王子的名字。這幅刺繡品很可能就是他下令在北魏首都平城（398-494年）即今山西大同市完成的，然後由一名僧人送至敦煌作為他積福的捐獻物<sup>15</sup>。很明顯地，整塊底料上是密密麻麻的針腳，這和那塊出土于沮渠封戴墓的殘片上刺繡葡萄的針腳是一樣的。針腳越密，所需的繡花絲線和所花的精力也就越多。由此看來，底料上繡有佛像和供養人的絹幔就比較奢華，因而也就為最後的供養人廣陽王子積了更多的福<sup>16</sup>。

由於唐朝時佛教盛行，因此我們就不會再因 1981 年在西安附近發現的法門寺地下宮殿中佛教佈施物數量之多而感到驚訝了。不僅僅是金屬製品，西元八到九世紀的刺繡也表現了強烈的波斯風格。五件保存完好的微型紡織品衣物上用釘針繡出了奢華的圖案：包括風格各異的蓮花繡在四方拜墊中央（長 7.5 釐米，寬 7.1 釐米），繡於浮在袈裟上的蝌蚪形雲彩浮于水田（即福田）之上（長 11.8 釐米，寬 8.4 釐米）。雖然自古以來，中國、中亞以及西亞的工匠們都用黃金來裝飾紡織品，但是用金線在五彩的絲綢上釘針繡卻是中國刺繡的創舉。這種工藝使用閃亮昂貴的黃金同時也便於供養人積更多的福祉。歷史上武則天（690-705）、唐懿宗（860-874）和唐僖宗曾捐贈過這種刺繡。

華麗的金繡也出現在絲綢之路上的其他發現中，如現存于柏林，出土于吐魯番高昌古城的西元九到十世紀的回鶻公主與孩童的刺繡殘片（長 17.5 釐米，寬 14 釐米）。簡言之，唐朝時佛教的傳播促進了精致的佛繡的產生。但是，由於通常專業的藝人才能完成皇室的或是其他世俗的壁畫以及石刻，僅刺繡亦可為業餘人作嘗試品。

### 專業與業餘作品之比較及二者與積福的關係

上文已討論了五世紀的神鳥紋繡紅絹殘片和廣陽王子殘片、八世紀的番禾佛（瑞像）絹畫以及九世紀的法門寺微型紡織品，這些佛繡都表現出了專業工匠們精湛的技藝。這些作品可能都完成於皇家工作室中，因為繡有番禾佛傳經圖案的作品與專業工匠畫在洞壁上作膜拜之用的作品相似，對於不瞭解佛教藝術的普通人來說，要複製這些刺繡作品就異常困難了。儘管寺院有能力完成這樣的複製工作，但我們目前還無法證實這一點。普通人是買不起這麼昂貴的絲綢、彩色絲線和黃金的，而貴婦人們則完全不必擔心這個問題。雖然在中國我們還沒有相應的證據，但是在日本卻已發現了珍貴的證據——現存於奈良縣中宮寺繡在長 88.8 釐米的薄紗上的“天壽國”（圖 5.1）。從刺繡上的文字我們可以看出這是西元 622 年聖德太子的一名妃子橘大女郎建議宮女完成的，以作為聖德太子在天堂重生的捐獻物。

很明顯，其技藝遠不如同時期出自專業工匠之手的作品。但是，刺繡上的

場景似乎是源于宮女們熟悉的日常生活，如右下角繡了一名站在亭子裏的僧人正要敲鑼通知禱告，右邊正中繡了婦女和孩子在一朵巨大的蓮花上漫步。並且，宮女們把自己看過的當時流傳宮中的畫像的一些風格也融彙到這些刺繡中了。否則，讓她們繡出如此複雜的房檐是很困難的，因為刺繡上粗劣的人像和大得不合比例的花朵已經表明她們是新手了。殘片充分體現出作者的天真技巧。

斯坦因在敦煌還發現了另一西元七至八世紀長 81 釐米，寬 64.5 釐米的殘片(圖 5.2)。這一現存於新德里國家博物館的殘片上作者生疏的技巧也暴露無遺<sup>①</sup>。殘片上繡有橫豎站著的千佛與供養人。每一佛都是冥思靜坐在蓮花寶座上。千佛右側是上下兩排供養人。上一排是一名面朝佛祖的男供養人和給他撐著傘的僕人。下一排是一位背朝佛祖的婦人和身邊的女僕。這位戴著披肩手持白蓮的婦人可能就是上排的男供養人的夫人。殘片上的人物面部輪廓粗糙，服飾簡單。這無疑出自業餘者之手。

這一單調重復的佛繡不由讓人想起另一塊八至九世紀的殘片(長 11 釐米，寬 6.7 釐米)。這塊小殘片針腳細密，圖案是站著手捧鉢盂的佛祖。斯坦因將其從敦煌第 17 窟中掘出，並帶回倫敦保存在大英博物館<sup>②</sup>。刺繡上環繞佛像的佛光以及袈裟上的針腳僵硬，不均勻。這與番禾佛圓潤流暢的線條和光滑的表面形成了鮮明的對比。很可能這是業餘供養人的作品，或是尼姑或是世俗人爲積福所作。

綜上所述，現有的材料表明佛繡不僅是由專業的也是由業餘者完成的。一方面，專業工匠創作了大幅圖案複雜的作品，如菩薩門徒側立身旁的佛祖傳經圖。這些作品從五世紀開始，如 487 年的廣陽王子殘片，一直延續到八世紀的瑞像絹畫。自八世紀以後，專業工匠同時還用釘金繡制出了華麗的微型衣品，如法門寺地下宮殿的出土文物。這些微型的紡織品才能被放置於多層的寶函中。多層的寶函實際上就象徵著地下宮殿的立體密宗壇場。這些專業水平的刺繡品是爲皇室供養人積福之用。另一方面，至少自七世紀以來，如“天堂”殘片就證實了業餘者已經開始爲了積福而刺繡。他們的刺繡品多爲風俗場景，或是簡單單一的佛祖像，或是圖案重復的佛像(如千佛繡)。

爲何業餘者所繡的圖案是這樣的呢？我將先在下文探討重復的圖案利於

積福這一觀點，以證實我的推想—刺繡是在晚唐時期盛行的積福之舉中扮演了不可或缺的角色。其後，我將再回答這個問題。

### 圖案的重復

四至五世紀時，在中國西北部佛教徒在中心塔柱窟裏誦讀頌經時，通常一邊沿著中心柱繞行一邊數念珠。這一做法明顯地體現出了重復這一概念。同時，從壁畫或是神龕上刻的千佛像也很明顯的體現了重復的概念<sup>10</sup>。重復利於積福這一觀念可能源於佛教中一邊念咒語一邊數念珠這種做法。它們都是語言的重復。這些流行於克什米爾和印度西北部的做法由一些中亞僧人傳到了中國。如卑摩羅叉 Vimalaksa (368-414) 和曇無讖 Dharmakṣema (385-433)，前者誦讀頌經而聞名，他還專門撰寫了一篇關於誦經的文章。而後者則擅長念神秘的咒語<sup>11</sup>。

在一些早期的佛經中，如毗尼母經中，釋迦牟尼在舍衛Shravasti 幻化出多個自己。並且，大乘佛教認為宇宙是由無窮多個世界組成的，每一個世界都由一位佛祖掌管。在上文提到過的繪畫、雕刻和刺繡的千佛像都體現了這種觀點<sup>12</sup>。

我認為當密宗在七世紀的中國興盛起來時，重復這一概念得到了進一步的發展<sup>13</sup>。與較早的大乘佛教觀點——來世因果報應不同的是，密宗認為每一個信徒在今生都能大徹大悟。從嚴格意義上來講，信徒們必須有特定的喇嘛指點迷津，使他們掌握如何舉行佛教儀式、如何冥想靜思。但是，他們也能通過僅只捐贈重復抄寫的文字和圖片來積福<sup>14</sup>。現存的大量記錄表明七世紀時很多僧人為既定的供養人謄寫佛經重復念咒語一千次以達到積福的目的<sup>15</sup>。

上文中提到的靜坐的千佛繡類似於八至九世紀時木刻印版（長約20 釐米）于紙上印的一卷重復坐佛像。這卷坐佛像也是斯坦因在敦煌第 17 窟發現的，現存于倫敦大英博物館<sup>16</sup>。但在這卷黑白佛像裏，所有的佛祖都捧著鉢盂。這些由一塊木刻印版多次印刷出的佛像以重復的印刷來積福。每印刷 21 次後印在卷上的日期表明這些佛像是在佛教的齋戒日（即每月的8 號、14 號、15 號、23 號、29 號和 30 號）完成的。特殊的日子使其顯得更加虔誠，也就更有利於

積福。

在另一卷九世紀的與之類似的佛像中，佛祖都右手向外微擡，作“施無畏印”，左手放於膝上。同上，這也是斯坦因在敦煌第 17 窟發現的，並運回倫敦大英博物館保存<sup>10</sup>。這一卷在線條先印出來後又上了色，表現出了更高的技藝。但是，其線條粗細不均，人物的口、鼻部分技巧粗劣，以及色彩的滲漏無不證實它出自業餘工匠之手。至於原像作于何地、木刻印版刻於何處以及在何處印刷的，這都無從考證了。或許，有的完成於寺廟中？

另一塊由斯坦因在敦煌第 17 窟發現後並運回倫敦大英博物館保存的木刻印版印刷的黑白佛像紙卷（長 31.7 釐米，寬 20 釐米）做工更精細）。觀世音站在蓮花寶座上，左手作爭論的手勢（即拈花狀），右手偏左手持盛有聖水的淨瓶。帛上的文字表明了卷帛完成的原因、作者及時間：

歸義軍節度使檢校太傅曹元忠造大慈大悲救苦觀世音菩薩。弟子歸義軍節度瓜沙等州觀察處置管內營田神藩落等使掠進檢校太傅譙郡開國侯曹元忠雕此即校奉爲城隍安太閣郡康睿東西之道路開通南北之（古字，見原文）渠順化勵痰消散（古字，見原文）歲音隨喜見聞俱沾福祐有于時大晉開運四年丁未歲七月十五日紀 匠人雷巡美”

在一幅用來靜思的壇場上懸挂的圖像中，三個一行，共有九個相同的觀世音像<sup>11</sup>（圖 5.3）。

紙上文字所揭示出的制紙及捐贈原因與早期印度爲父母或整個社區而佈施這一最初的做法完全吻合<sup>12</sup>。捐贈圖像是最初印度佛教捐贈絲綢作膜拜之用這一做法的發展，如《大事》<sup>13</sup>中所記載的一樣。記載供養人是爲了便於其他信徒積福而又同時廣增自己的福祉。

### 爲何是刺繡？

佛教膜拜孕育了多種藝術形式，有的是宏大紀念性的，有的是按比例縮小製成的微型作品。圖像畫在紙、絲綢以及其他的平面如牆上。同時也有粘土、木材和石頭製成的作品。從藝術創作的實用目的出發，粘土模則用作製造膜拜所需的裝飾性部分，例如菩薩的頭，具體的如六至七世紀時斯坦因（stein）在明奧沂（Ming-oi）發現的那只<sup>14</sup>。創作時，尤其是天花板過高夠不著時，藝



術家們還用粉本的方法<sup>①</sup>。木刻印版印刷則更有利於為積福而批量製作圖像。

但這些方法都不是普通信徒所能採用的。工具的缺乏則是主要的困難。由於對文房四寶極為不熟悉，一個普通人要繪畫就比較困難了。而且制模、雕塑以及雕刻都是需要專業訓練才能掌握的技巧，這就使得專業工匠以外的其他人被排除在了門外。另外，除了皇宮、專屬的工作室和行會以外，其他的地方就很難及時得到原料供應。

其他如織、蠟紡印花等裝飾性紡織品製作方法又需要複雜昂貴的設備和技藝。與之相反的技術要求較低的刺繡則能為任何人所掌握，只要有一根針、一把剪刀、繡線和布料就足矣。最終的刺繡成品在大小、設計和質量上都各有千秋。技藝的高低則取決於個人的練習了。

這種靈活的方法同時相當私密。特別是佛教信徒用鎖繡密密地把針腳縫成圓環形時，感到自己實施魔法魅力<sup>②</sup>。因為每一針就代表了一句頌經，一粒佛珠，一次修行。因為繡像是為了佈施，刺繡這一過程本身也就能積福了，一針即一福。也就是說，刺繡是把世俗的絲綢轉化為神聖的佛繡，也即克勞德·李維·斯特勞斯（Claude Levi-Strauss）所指的把生米煮成熟飯的過程<sup>③</sup>。因此，我認為這些佛繡上用鎖繡繡成的圓環也就代表了祈禱時每一粒連續的佛珠。底料上佈滿了針腳則是出於積福的緣故，因為針腳數目越多所積之福也就越多。所以，佛繡的底料上總是佈滿了鎖繡法留下的針腳。上文中所提到的粉袋和女屍身上發現的羊毛殘片上華麗的花朵，因為其所占空間較小，而凸顯出華麗。

### 意義總結

就如一些紙花是為佈施而制<sup>④</sup>，同樣地，圖案簡單的刺繡品也是為了供奉而作。但是，一俟標準化生產初具規模，如木版印刷的坐佛，誰還能說寺院不會採用這種標準化的方法來生產以應固定節日之需呢？木版印刷術在被用以傳播經書和宗教神像後不久，很快就順理成章地被用來印刷紙幣，方便了涉遠的商人們<sup>⑤</sup>。這是宗教行為的最終世俗化。而且，宗教手工藝品的世俗商品化為宋朝逐漸興起的貿易發展提供了有利的條件，並使其最終進入了原始工業化這一漫長的過程<sup>⑥</sup>。

隨著佛教式微，佛繡也就為織有道教圖案的刻絲所取代。後者通常用於生日

宴儀式中。流行一時的鎖繡也不再能讓人們感到其魔法魅力了。取而代之地，宋朝寺院裏新興了一種秘密的繡法，可能就是後來盛行元、明兩朝的環針繡<sup>1)</sup>。具有諷刺意味的是人們因為積福而發現簡單的刺繡比由更複雜的技術製成的紡織品更能促進社會變革。

## 註釋

1) 在此謹向胡素馨女士致以誠摯的謝意。應她的邀請，我參加了北京舉行的“唐宋的佛教與社會：寺院財富與世俗供養2001年國際學術研討會”。從而有機會修改我在2000年加拿大蒙特利爾舉行的第36屆亞非研究國際會議上首次提交的本文。同時，也向給予我中肯意見的顏娟英、李淞、丁明夷致謝。

2) 例如，1995年出土於尼雅一號墓場八號墓地西元二世紀的衣邊，其上織有“五星出東方利中國”字樣。又如，1973年出土於吐魯番阿斯塔那211號墓的絲綢殘片，其上繡有風格獨特的花朵圖案。同時出土的還有653年的墓誌銘。上兩例載於上海1998年《絲路考古珍品》第34號、45號目錄第115頁、131頁、258-259頁、264-265頁上。（中文原文附有英文譯文的，英文為斜體字。）

3) 盛餘韻，《中國西北邊疆絲綢技術的創新》Asia Major序列3，第十卷，第二部，1998，117-60頁，第11頁圖。中文版：《敦煌吐魯番研究》，第四卷1999，323-71頁

4) 1984年出土於新疆羅甫山普拉一號墓的西元二世紀的羊毛殘片。同時載於《絲路考古珍品》第65期，上海，1998，153頁，275-76頁

5) 本雙層布織羊毛殘片1995年出土於營盤15號墓。載於《絲路考古珍品》第5期，上海，1998，231頁，316-17頁

6) 載於《新疆出土文物》第35期，北京，1975，21頁。李淞2000年發表於湖南長沙的《論漢代藝術中西王母圖像》中第60頁，294-95頁及圖21、148上論述出土於南陽新鄴彰樓的磚塊上東漢西王母的肖像特寫源於此圖。（所有所引中國和日本作者的名字都是姓在前，名在後的，當他們使用外文名字時除外。）

7) The *tenture murale* of Artemis, accession no. 1397阿耳忒彌斯的Tenture Murale, 1397號, 存於瑞士阿貝格Abegg基金會. See Francois Barrate, “Héros et Chasseurs: La Tenture d’ Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg” in *Monuments et Mémoires*

*publiés par l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres avec le concours de la Fondation Dourlans* (Presses Universitaires de France), Paris, 1985, tome 67, pp. -31 67.

8) 1965年發掘于敦煌莫高窟 125-126 窟前由敦煌研究所贊助的 45 號展品“僧人與商人，中國西北絲綢之路的瑰寶”於2001年10月13日至2002年1月6日在紐約亞洲學會展出，2002年2月9日至4月22日在佛羅里達州棕櫚灣的諾頓博物館展出，見安內特·L·朱裏亞諾 Annette L Juliano)，朱迪絲·A·蘭娜 (Judith A Lerner) , *Monks and Merchants, Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4<sup>th</sup> - 7th Century*, New York, 2001, 144-47 頁

9) 分別為 1973 年出土于阿斯塔那 191 號墓的第 50 號印有“獵者射回馬箭”的花紋胡王錦和 1964 年出土于阿斯塔那 18 號墓的第 44 號複合平紋綢，後者的駱駝與牧人之間織有“胡王”字樣。見《絲路考古珍品》，上海，1998，130 頁、137 頁、264 頁、267 頁

10) 該絹畫現存于倫敦大英博物館，編號 Ch. 00260。參見羅德利克·維特菲爾德 (Roderick Whitfield) 與安妮·法勒，(Anne Farrer) *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Route*, London, 1990, 《千佛洞，絲綢之路的中國藝術》第 88 期，倫敦，1990，112-14 頁·關於新的解釋，參見巫鴻，《重思劉薩訶：佛教聖徒的誕生與神像的創造》，Orientations, 第 27 卷，第 10 期，1996，32-43 頁

11) 參見 Matsumoto Moritaka, “The Iconography of Shaka’ s Sermon on the Vulture Peak and Its Historical Meaning,” in *Artibus Asiae*, LIII ¼ MCMXCIII, 《Shaka 佈道於鷹頂肖像及其歷史意義》, *Artibus Asiae*, LIII3/4MCMXCIII, 358-411 頁

12) 江陵馬山 1 號楚墓，北京，1985，選集增刊，21-28 頁

13) 關於古代紡織品生產的社會條件參見盛餘韻，《中國早期絲織品》，《中國科學》第 12 期，1995，《南森·希文紀念文集》)56-58 頁

14) 1977 年出土于阿拉溝 28 號墓的小塊殘片，見《新疆文物古迹大觀》0427 期，烏魯木齊，1999，165 頁

15) 長沙馬王堆 1 號漢墓，北京，1973，第二卷，第 115 期

16) 長沙馬王堆 1 號漢墓，北京，1973，第一卷，57-65 頁

17) 1991 年出土于拜城縣克孜爾水庫 25 號墓，陶罐與羊毛刺繡分別載于《絲路考古珍品》第 3 期，16 期，上海，1998，81 頁，94 頁，242-43 頁，249 頁

18) 分別參見《絲路考古珍品》第 58 期，上海，145 頁，271 頁；《絲綢之路漢唐織物》

第7期，北京，1973

19) 72TAM177: 48 (1)。參見武敏 Wu Min)，《織繡》，圖，臺北，1992，100 頁。

我將爲此目錄撰文，以配合將在 2002 年 2 月舉行于戴頓藝術學院的“絲綢之路的輝煌，古中國的藝術”展覽

20) 參見《絲路考古珍品》第 59 期，上海，146 頁，271-72 頁

21) 參見吳敏，《織繡》圖4，臺北，1992，105 頁，108 頁

22) 關於更多的歷史背景，參見艾爾·迪恩 (Al Dien) 與安內特·朱裏安諾 (Annette Juliano)，*Monks and Merchants, Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4<sup>th</sup> - 7<sup>th</sup> Century*, New York, 2001, , 144-47 頁

23) 關於佛教積福與佈施，參見傑奎斯·傑內特 (Jacques Gernet) “The Circuit of giving,” chapter 7 in his *Buddhism in Chinese Society: An Economic History from the Fifth to the Tenth Century* updated and translated into English by Franciscus Verellen, New York, 1995, 《佛教在中國：世紀的經濟史》第 7 章中對“佈施渠道”的論述，(由弗郎西斯克朗·瓦瑞倫 Franciscus Verellen 編譯)，紐約，1995，195-228 頁

24) 《法門寺》，1994，西安，64-69 頁，又見韓金科《法門寺唐代地宮絲錦衣物簡述》，1999 年 10 月提交於瑞士 Riggisberg 由阿貝格基金會 (Abegg Foundation) 舉行的中世紀早期波斯與中國紡織藝術跨學科研討會 (其會議卷 Riggisberger Berichte 9 將於 2002 年面世)

25) 編號 MIKIII4920b. 參見 H. Hartel and M. Yaldiz, *Die Seidenstrasse Malerein und Plastiken aus buddhistischen Hohlentempeln* 第 67 期，柏林，1987，146-47 頁

26) 關於皇家工作室我們有大量的文稿和二手資料。參見李仁溥，《中國古代紡織史稿》，長沙，1983，74-88 頁，朱新予，《中國絲綢史》，北京1992，108-110 頁，148-50 頁

27) 關於佛教藝術家的培訓，參見 Sarah Fraser, *Performing the Visual: The Wall Painter in Tang China* (forthcoming) 胡素馨《敦煌的虛擬再現：唐代壁畫匠》(即將面世)

28) 例如，從該時期的第 2.3.4 部正史均無從考證這種可能。第 1 部，《吐魯番出土文書》10 卷，北京，1981-90；第 3 部，Ikeda On (ed.), *Chūgoku kodai sekisho kenkyū* (Research on Ancient Chinese Account Books), 3 vols., Tokyo, 1979 池田溫編輯，《中國古代籍帳研究》3 卷，東京1979 第4部，存于敦煌龍興寺的籍帳參見Hou Ching-lang, *Tresors du monastere Long-hing a Touenhuang*, 1981, 由耿昇翻譯，收入《法國學者敦煌學論文選萃》，北京1993，77-95 頁

- 29) 參見Kaneo Matsumoto的Jodai-Gire, *Jōdai-Gire, 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> Century Textiles in Japan from the Shōsōin and Hōryū-ji*, Kyoto, 1984, 《第7,8世紀由Shoso-in, horyu-ji 進入日本的紡織品》, 京都, 1984, 111-13 頁, 196 頁, 236-37 頁; 又見大橋一章, 天壽國繡帳的研究, 東京: 吉川弘之館, 1995
- 30) 編號 Ch.00100, 參見傑奎斯·吉斯(Jacques Gies) 與莫尼克·克亨(Monique Cohen) 所編 *Serinde Terre de Bouddha, dix siècles d'art sur la Route de la Soie* 巴黎, 1995, 154-55 頁
- 31) 編號 Ch. iv.002, 參見羅德利克·維特菲爾德(Roderick Whitfield) 與安妮·法勒(Anne Farrer), *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Route* London, 1990, 《千佛洞, 絲綢之路的中國藝術》, 倫敦, 1990, 124-25 頁
- 32) “千佛”一詞最早出現與 420 年的炳靈寺(Binglingsi) 169 窟。其他一些較早出現於雲崗, 安陽, 龍門和敦煌的洞中和廟裏。參見季羨林編《敦煌學大詞典》, 上海1998, 160-61 頁; 關於早期洞窟的評論參見安吉拉·豪沃德(Angela Howard), “Liang Patronage of Buddhist Art in the Gansu Corridor during the Fourth Century and the Transformation of a Central Asian Style” 《4世紀甘肅走廊佛教藝術的梁朝供養人和中亞風格的轉變》和巫鴻編的《漢唐之間宗教藝術和考古的轉變時期》(會議卷), 北京, 2000, 235-75 頁
- 33) 慧皎, 《高僧傳》(湯用彤注釋), 北京1992, 63-65 頁, 76-85 頁
- 34) 參見傑奎斯·吉斯(Jacques Gies) 與莫尼克·克亨(Monique Cohen) 所編 *Serinde Terre de Bouddha, dix siècles d'art sur la Route de la Soie* 中 Chhaya Bhattacharya-Haesner 的論述, 巴黎, 1995, 154-55 頁; 以及 Chhaya Bhattacharya-Haesner 在讓·皮埃爾·德赫易(Jean-Pierre Dregé) 所編 *La Sérinde, Terre d' Echanges: art, religion, commerce du 1<sup>er</sup> au X<sup>e</sup> siècle* 中的論述, 巴黎, 2000, 37-47 頁
- 35) 關於密宗在中國的發展, 參見嚴耀中, 《漢傳密教》, 上海, 1999。嚴先生認為中國密宗早期發展時, 其儀式中吸收了一些道教成分。
- 36) 關於畫像是如何佈施到敦煌的, 參見《供養人題集》, 北京, 1986
- 37) 例見功德文集, 72TAM201:33 和 64TAM29:44, 重印為《吐魯番出土文書》第 6 卷, 500-01 頁, 第 7 卷, 66-74 頁
- 38) 編號 Ch.00417, 參見羅德利克·維特菲爾德(Roderick Whitfield) 與安妮·法勒(Anne Farrer) *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Route* London, 1990, 《千佛洞, 絲綢之路的中國藝術》圖 80, 倫敦, 1990, 99 頁

- 39) 編號 Ch.00421, 參見羅德利克·維特菲爾德 (Roderick Whitfield) 與安妮·法勒, (Anne Farrer) *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Road*, 1990, 《千佛洞, 絲綢之路的中國藝術》圖 81, 倫敦, 1990, 100 頁
- 40) 編號 Ch.185.d, 參見羅德利克·維特菲爾德 (Roderick Whitfield) 與安妮·法勒, (Anne Farrer) *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Road*, 1990, 《千佛洞, 絲綢之路的中國藝術》圖3, 倫敦, 1990, 101-03 頁, 106 頁, 由阿瑟·瓦勒 (Arther Waley) 譯
- 41) 格裏高利·史哥潘 (Gregory Schopen), *Bones, Stones, and Buddhist Monks, Collected Papers on the Archaeology, Epigraphy, and Texts of Monastic Buddhism in India*, Honolulu, 1997 《骨頭、石頭與佛僧, 考古學、墓誌銘、印度佛經論文選集》, 火奴魯魯, 1997
- 42) 劉新如, 《絲綢與宗教, 西元600-1200 年間人們的物質生活與思想》, 德里1998, 13 頁, 61 頁
- 43) 編號 Mi.xxiii.1 參見羅德利克·維特菲爾德 (Roderick Whitfield) 與安妮·法勒, (Anne Farrer) *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Road*, 1990, 《千佛洞, 絲綢之路的中國藝術》155 期, 倫敦, 1990, 185 頁
- 44) Sarah Fraser, “Régimes of Production: The Use of Pounces in Temple Construction” in *Orientalism* vol.27, no. 10 (Nov. 1996) 胡素馨, 《生產領域: 寺廟修建時鏤孔之妙用》, *Orientalism*, 第 27 卷, 第 10 期, (1996 年 11 月), 60-69 頁
- 45) 參見阿爾弗雷德·哥爾 (Alfred Gell), discussion on Trobrianders’ construction of canoes in his “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology” in Jeremy Coote and Anthony Sheldon (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, 1992 《魔法的技術與技術的魔法》中關於 Trobrianders’ construction of canoes 的論述, Jeremy Coote 和 Anthony Sheldon 所編《人類學, 藝術與美學》, 牛津, 1992, 40-63 頁
- 46) Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964 克勞德·李維·斯特勞斯, 生品與熟品: 神秘科學的介紹, 巴黎, 1964
- 47) 出土于敦煌 17 窟的六朵紙花, 編號 Ch.00149. a, b, c, d, e, f. 參見羅德利克·維特菲爾德 (Roderick Whitfield) 與安妮·法勒, (Anne Farrer) *Caves of the Thousand Buddhas, Chinese art from the Silk Route* London, 1990 《千佛洞, 絲綢之路的中國藝術》第 148 期,

倫敦, 1990, 175 頁

48) 本主題已被多次研究過, 見宿白 (Su Bai), 《唐宋時期的雕版印刷》, 北京1999

49) 參見伊莎·古德 (Esther Goody) 編, in her “Introduction” to *From Craft to Industry, the Ethnography of Proto-industrial cloth production* (ed. by Esther Goody), Cambridge, 1982 《從手工藝到工業, 絲織工業原始生產志》, 康橋, 1982, 19-21 頁

50) For the historical reference on monastic production, see Angela Sheng, “Textile Use, Technology, and Change in Rural Textile Production in Song China (960-1279),” Ph.D. Dissertation, university of Pennsylvania, 1990, p. 171. Patricia Berger, “A Stitch in Time: Speculations on the Origin of Needlelooping,” in *Orientalism* vol. 20, no. 8 (1989), 關於寺院生產的歷史記錄參見盛餘韻, 《宋代的紡織應用, 技術與鄉村紡織生產的變革》, 賓州大學博士畢業論文1990, 171 頁; 帕西亞·博格 Patricia Berger), 《歷史長河中的織針: 針織起源之猜想》*Orientalism*, 第20卷, 第8期 (1989), 45-53 頁; 趙豐, 《針織刺繡品的發展編年史》*Orientalism*, 第31卷, 第2期, 2000, 44-53 頁