

佛教艺术的经济制度：杂物历，储藏室和画行

胡素馨
美国西北大学美术史系

这篇文章涉及中世纪中国寺院中精神功德、物體供養與贡献与粮食的获取之间的关系，以及这些粮食在寺院经济中的流通。史前古器物的生产，粮食和衣物的储存之间有着直接的关系，二者都作为寺院财务库中的货币，以及寺院保存的所有商品的清单包括对法式肖像和日常消费商品的记录，和生产与修建在本系统中流通的大量物品的画行结构。这一讨论的地点是王園籙 1907 年在敦煌莫高窟发现的大藏经洞。照片中的伯希和是在 1907 年在中国仅存的中世纪藏经洞整理文獻，佛經，和絹畫绘画（**图 17.1**），内容包括佛教经典中大量正文，但是最近学者已经重视了藏经洞里的经济（非宗教）文献。这些都提供了具体的细节（表明）积功德和向寺院供奉只是寺院经济中大量经济交换矩阵中的一部分。确切的记录是由十七个寺院的财务管理机构按天和年进行记录的，这些文献保存在现今的第十七窟。对吐藩统治时期的描述说山崖和山前流动的河流是寺院建筑群的所在地，包括有许多建筑和院子（**图 17.2**）。尽管这些独立的寺院不复存在，但是它们的存在在数百个报刊中被提到，详细描述了从寺院仓库和糧仓进出商品的流动。所有较大寺院的记录都在年底改写；还经常起草聘请劳力和工匠的工作合同，然后形成完整的形式。正是这些文献（**图 17.2**）阐明了艺术家参与寺院经济的方式。

抄經手，画匠，繡工所完成的作品隨時間持續地改變它們的用途。例如，佛经的包裹材料将一捆捆的經文绑起来并为了整理的目的保存起来（**图 17.3**）。1907 年莫高窟藏经洞的图片显示它们被依墙堆放，表明它们在中世纪圖書館的用途。包裹材料本身由许多较小快的丝绸组成并有大的边沿，这些包裹材料连同附上的绳子将它们牢牢地捆绑起来。在包裹材料中放了许多较小的用过的和损坏的佛经使得包裹布料变厚和重。物体在含义和表现上具有多样性和不同的生产时间；包裹在各个方向将许多作品包括进来形成一块布料。当旧的佛经不再用于禮儀的时候，它们的物质形式从经卷变成纸张，然后当作垫子支撑正在使用的经书。在本文中，我们将看到商品的物态频繁发生变化，它们的含义也从宗教的物体转变为功能性的物体。这种转变可以是双向的：有些物品开始时没有太多的宗教价值，而後來卻变得具有魔力和神圣。

例如，在另一个物品中，一块佛坛的布，小块的刺绣，织布，和不褪色的纺织品被织到一起变成一个用於宗教仪式的布料（**图 17.4**）。在这种情况下，小块的丝绸肯定是由俗家弟子捐给寺院的。这些平常的织物可能是家庭华丽服饰的一部分或作为给寺院的礼物特别刺绣的，将它们收集起来做成圣物。在这里，零散普通的东西变成为一件宗教物品。现在让我们看一看作坊体系的来源，劳力的组织和报酬，利用寺院资源如粮食和纺织品支付工匠，以及为积功德进行的修建和造像方式使整个寺院经济运转起来。

公元 965 年，北宋皇帝在都城开封设立画院，而与此同时，敦煌曹氏家族的沙州政府正在管理它自己的画院。¹ 在敦煌洞窟中发现的重要证据表明：职业艺术家获得了社会地位和宫廷官衔，与最高政治官员一道成为资助人。这些铭文显示了职业艺术家的头衔，说明了他们的职责。例如：在敦煌附近榆林第 35 窟中，这所建于十世纪晚期的庙堂描述了一位叫做竺保的捐赠人；在他很普通的肖像画旁边，铭文说明他是沙州都工匠勾当画院使。竺保在归义军节度中除了这个很高官衔外，还有一个显赫的头衔：检校太子宾客，通常由地方统治者或王授予这一委任。竺保侍奉的是敦煌地区的节度使和国王：曹延禄，其统治时间为公元 980 年到 1002 年 CE。984 年，曹延禄被封为太师。按照宫廷政治舞台上典型的做法，他又获得了其它封号以扩大其声望。这些封号包括“银青光禄大夫”。² 值得注意的是，这些艺术家们是如何在政府中获得足够高的地位，从而成为资助人，用来提高节度使，即地方政府首脑形象的。在莫高窟中唐时期的洞窟中，可以看到艺术家们的秘密铭文，用以记录某项工程的完工，或是偶尔藏在塑像壁龛中的签名，但是大部分这种铭文和签名都是隐藏看不到的。

除曹延禄和画院使外，还有其它艺术家获得了很高的官衔，其中包括：吴宝林“知（技）画手”。绘画与宫廷的密切联系在十世纪晚期的这群资助人中明显表现出来。在中国画发展史上这一阶段，艺术家的身份是非常重要的；对于确认专业画家地位的上升和出现在宫廷中担任与绘画无关的职位的业余画家，十世纪是一个分水岭。虽然敦煌的铭文和寺庙帐簿可以告诉我们艺术家经济地位改变的一些情况，但是我们最为关心的是这些材料告诉我们的有关艺术品质量，尤其是在藏经窟中发现的物品的艺术质量的情况。在分析工场的生产中，寺院中的物品流通，用食物交换工作，礼物赠送和积福循环，评估艺术作品的方法，这些都是我们应当考虑的。

从行会到学院

在榆林窟悬崖面的同一段，我们发现了更多的证据，证明艺术家们承担起新的资助人的角色。在第 32 洞窟中，有一幅《劳度叉斗圣》的壁画，资助人的铭文证实了绘画学院的存在，并且暗示了它的复杂的结构。在西面墙上，四个学徒“画匠弟子”在自己的肖像画下面给出了他们的头

衔和姓名(现已被损坏)。³ 这一铭文告诉我们很多信息,尤其是将它与前面提到的第 35 窟联系起来考虑的时候。首先它证实了存在一个师傅和学徒的等级制度,而这种等级制度只在学院中才可能存在。我认为,这些艺术家决定了曹氏家族捐献的几十个洞窟神殿的组成工程。《斗圣》,维摩和文殊,以及弥勒天堂的主题和人物的标准化只能通过这种组织实现。在这些后期的洞窟神殿中,也可以看到其他艺术家的明显痕迹,说明工匠们获得机会发展地方的艺术业。在第 34 窟中描绘了金银行会的都料于赤保,也带有其在曹氏宫廷中的官衔。站在他的旁边的是另一个有相似官衔的人,弓箭行会都料赵安定。

在榆林西面 34 窟旁边的 33 窟暗示存在一个与绘画学院相补充的机构。该窟的资助人是沙州王曹元忠,统治时间约为 944 年至 974 年。在他的捐赠人肖像旁边的椭圆形装饰中将他称为“督画匠作节度押衙口左厢”。⁴ “作”指“坊”,即作坊式的组织,与“院”大相径庭,“院”是指学院或公署。这一证据说明在同一时期存在两种不同但是平行的绘画组织机构,两种机构都与政府存在联系。

“作坊”可能与中国学者所称的“民间”作坊更为接近。一个民间坊是为了一个具体的事件或项目而设立的非正式的组织。虽然在本例中,它获得了某种形式的高层支持。这并不自相矛盾。南宋印刷的佛经上的椭圆形装饰说明,至少存在两种印刷行会形式。一种接近于民间形式,是为具体的工程特别组织的。通常其成员的姓都是一样的,说明了他们的家族血统关系。当工程完工,工匠们也就解散了。通常他们喜欢由政府资助的更长期的工程,这与上文提到的学院“院”的发展机制相似。例如,佛教教规的雕刻和印刷要历时多年,作坊由于要完成这种浩大的工程而正规化了。⁵ 绘画署是一个不同的机构。在这个机构中永久性的提供艺术家,他们按照复杂的结构分成等级;而在作坊中,是工程而非画家工作的等级结构起到至关重要的作用。

虽然可以肯定在北宋开国时(ca.960 年)敦煌地区就有了画院,其它文献表明早在 930CE 年,某种学院或公署性的机构就已经存在了。在 939 年伯希和文件第 2032 号中,簿记员记录了一位寺庙代表访问一位为洞窟大门作画的学院成员“画生”。⁶ 同一文献的另一条记录提到付给另一位学院成员三硕粟(圖 17.5),其数量巨大,相当于超过 350 多磅。在洞窟神殿和画幅的创作中存在一个绘画署。沙州地区在五代时期存在画

院，这些书面证据 说明敦煌地区的情况与蜀国和南唐宫廷的其它机构组织是一致的。蜀国的孟王和都城位于现在南京的南唐的皇帝也设立了画院或画署。郭若虚所著《图画见闻志》（ ca.1180 年— 1185 年），黄休復著《益州名画录》，（ ca.1005/6 年）都以编年史体裁记录了为蜀国和南唐宫廷服务的画家的优秀事例。⁸ 五代期间，敦煌地区的情况与当时中国其它独立地区的组织机构相似。唯一的区别是在其它地区的画院中，鲜有绘画保存下来，而敦煌地区的绘画却得以大量的流传至今。

我们可以通过画院与另一机构：技术院， 即礼仪院的关系了解画院的结构。礼仪院或礼仪署承担管理一系列的典礼仪式的职责。虽然我们对这些职责范围了解并不完全，但我们知道它们包括音乐、社会、典礼仪式方面的专业知识。伯希和文书第 3716 号是在各种礼仪场合下使用的信函格式集，例如在瘟疫期间，向提供药品的地方政府发出的感谢信。该文件还包括在恋爱、婚礼、葬礼期间正当行为的建议，以及在马球比赛中应遵守的礼仪。这些仪式都带有儒教特点。⁹ 作者建议在马球比赛前鞠躬，在家族的坟墓上焚烧麦子并撒花，将未来的儿媳妇接到婆家。¹⁰ 此文件由张儒通签名，他是敦煌礼仪（和技术）学院“礼数院”的礼仪专家“礼生”。张儒通的礼仪专家或成员的头衔与净土寺财务帐簿上提及的“院生”的头衔在类别上是一致的。礼生和画生并不从事同样的工作，但他们的头衔说明他们的工作机构都采用类似的结构组织的。这种平行的头衔也证实了敦煌地区在五代早期有学院或署“院”的普遍看法。¹¹

其它有关作坊的证据来自绘画作品本身。正如人们确认的，敦煌绘画是成套制作的，可能是相互仿制的；这是这一时期作坊生产的 典型特点。据说有十幅从宁波出口的地藏王画像也具有相似的风格，显示了高效的复制技巧。在敦煌的画幅中，一些人物画如金刚神，艺术家大胆的运用粗黑的线条勾勒，或者在基本相同的绘画之间使用大量阴影来强调不同。在完成的肖像中，虽然人像在高度和线条结构上都是相似的，但是艺术家们采用聪明的技巧来改变设计的细节。¹² 用一幅标准的草稿作为参照，可以改变绘画中许多细微的细节。这显示了画坊的广泛的技能。这些技能是基于一系列核心，但是数量较少的标准人物造型。

在敦煌的藏品中还可以确认其它几十组相似的丝绸画。其中一套值得注意的是五位菩萨画像，有的穿僧服，有的着典型的菩萨袍。这套画中，人物的大小和位置也是相同的。这五幅画在除去顶部的三角形装饰后，长度分别为：76.0cm，73.5cm，71.0cm，71.4cm。宽度分别为：70.0cm，18.0cm，18.3cm，17.4cm，17.0cm，17.3cm。¹³

这种对应不仅仅是肖像的相似；它们说明一种制造方法被用来有效而且精确地成套复制肖像，从而使这些绘画几乎完全一样。这些观察揭示了敦煌的艺术制造经济：艺术家们被雇来为具体的工程工作。在这些工程中，一定数量的绘画价格是固定的。因此，如果绘画是在同一时间进行的，它们自然就会有相似的特点、比例、和用色。¹⁴

各种铭文和文件也反映了在敦煌，《院》之前的机构。在这一研究中，《画行》最为重要，因为它反映了绘画制造的环境越来越组织化。斯坦因第 3929 号，一份施舍的记录，提供了一份宝贵的简要介绍，记录了节度押衙的一位叫做董保德的画行都料。那么，画家与当地节度政府的关系是怎样的呢？他的官衔《都料》中的第二个字《料》，意思是“材料”，第一个字《都》说明了一种领导地位。因此，我们可以设想这一职位涉及控制和分配绘画的材料。这个头衔可能还说明了对整个工程的管理，包括设计工程和制造的各方面。¹⁵ 我认为作为都料使的艺术家保存每个工程实施中使用的所有草图。所以藏经窟中的准备材料可以被认为是艺术家等级和地位的工具。绘画是敦煌地区存在画院或画行的最确凿的证据。

该文件还称赞董保德重建了一所古旧的寺庙，并采用他的画风装饰了寺庙的内部。他是西域画家张僧繇（生卒年份：500 年—550 年）和曹仲达的弟子，擅长肖像画。作者称，尽管他识字，但是他的教育水平不是很高。董保德的工作众多，而他得到的报酬非常丰厚，足以使他的家庭衣食无忧，还有余粮。这位艺术家还获得赠与的各种礼物，说明他的地位高于普通的艺术家，这些普通的艺术家工作只能得到食物作为报酬。我们可以假设这些礼物部分来自于他为之作画的曹王。董保德被任命为押牙[衙]，即曹氏政府的官员。在五代时期，节度使的政府中有很多与艺术工程没有关系的押牙。押衙是官员的通常称呼。姜伯勤认为董保德可能是捐来官衔（衙一职），¹⁶ 说明五代时期艺术家们得到众多的委任和诱人的报酬，他们的社会地位正在上升。这一推断是根据这位艺术家生平传记描述

的财富，和他在军政府中担任的与其职业无关的官职。姜伯勤认为这一职位是买来的，这可能是对的。但是他自己的文章也提供证据证明存在政府支持的绘画署。从文献中所有的信息来看，董保德没有获得非常高的政府地位。他的名望主要来自于其作为艺术家的专业技能和在画行中担任物料管理者。¹⁷

不仅画家，其它艺人也与政府存在正式的从属关系。木刻艺人也接受定期的委任。在敦煌发现的三幅可以追溯到 947 年到 949 年的木刻印刷中，宗教文本包括了他们是如何被委任的有关信息。沙州和瓜州王曹元忠请一位匠人制作这些印刷为人民祈福。¹⁸ 雕刻师雷延美负责了两次印刷；根据他的头衔，在第一次印刷期间的 949 年，他被从匠人提升到雕版押衙，使他与节度政府联系起来。¹⁹

从这些 920 年和 930 年的文献中可能很难断定具体的画家机构从属关系，但是这些文本确实显示出画家中存在一个基于画家能力和经验的正式等级。在我对这些材料的研究中，我得出的结论是，画行的领导称为都料使。在都料使以下，特别有技巧或有价值的画家称为画师。在画师以下是博士，博士也处于这个官僚等级的上半部分，但他们的地位并不是特别高。最基层的职位是匠，即匠人或学徒。这些记叙中至少使用了七个头衔，包括：画师、画匠、画人、画行都料使、画生、画匠弟子、和工匠督，用来描绘画家，显示了绘画艺术家被一个基于技巧和经验的复杂系统分级。这一等级制度暴露了一个高度组织化的壁画制作环境。

除了这些有寺庙和政府关系的艺术家以外，似乎还有这一体系外的其它艺术家。在财务帐簿中，包括 P.2049 条目中，还有几个画人的例子。这一头衔非常普通，说明他们在等级制度中没有地位；字面的意思就是“绘画的人”。这些画家可能是一个松散的画行组织的成员，可能这个画行的工人是临时雇来从事具体工程的，也可能是由寺院雇来的（从事小规模的工程）——与民间行会的结构相似。画人可能是从正式行会或画院以外雇来，这个推断的证据是在净土寺的这次交易中，画人的报酬是商品而不是采用通常的将食物作为薪酬的制度。画人得到的酬劳是九石粟，相当于 3,060 元现金，这说明画人的价值很高，值得直接付给报酬，或是他们来自于正规的官僚机构外。

五代时期寺庙的帐簿条目显示，敦煌地区的寺庙需要各种匠人来完

成种类繁多的手工制作艺术品。博士是由 于各自的艺术“专长”而存在的。这些“专长”今天看来都非常相似。但是他们的分工说明这一时期的中国人非常仔细地地区分用来制造艺术品的技巧和材料。在八世纪到九世纪中期，博士这种有俸禄的专家的出现更加证明在这些粉本和画稿的时期，艺术和工艺行业技术服务的整体职业化。²⁰

在这一朝代的前期，博士这个词实际上只指高级官员。²¹ 在九世纪和八世纪，这一词开始用来指有专业技术的人。除绘画和雕塑博士外，还有木建筑、泥建筑、或石灰建筑的专家—包括刷天花板的，用沙和纤维糊墙的，建灶的，用泥和草作塑像的。其它工匠建设防御工程大梁，安装 轮子，制作木工用滑车，建设钟楼，并雕刻酒杓。²² 技巧娴熟的金属工匠包括铸金匠，制造大锅的工匠，银匠，金属箔拼接匠。第四种是处理织物的匠人，包括将粗布和精细织物染色并修补的人。在八世纪到九世纪中期，博士—这种有俸禄的专家的出现进一步证明了在这些草图和帐簿的时期艺术和工艺行业的高度组织化。²³

敦煌发现的其它证据展示了中唐以来各种行会运作的更加广阔的画面。行会通常共同向寺庙募捐，为他们的机构增加荣耀。在榆林，金银贸易者的行会组成团体捐献了一所石窟神殿的修建。²⁴ 中国东部的一个类似的组织也通过他们 自己的行会为一所寺庙捐赠。²⁵ 位于今天北京西南角的房山，屠夫的行会组织捐献了石刻经文。这种募捐发展了行会的利益。除金银行会外，敦煌地区还存在酒、音乐和茶行会；一些提到这些行会的记录实际上是从首都带到敦煌的，这说明在中国的其它地方也有同样的组织。²⁶ 从这些材料看来，无论是在首都还是各省，行会在八世纪及以后都非常的繁荣。虽然唐朝的法令只有六条关于商业活动的规定，关于商业和贸易组织也只有寥寥的细节，并没有规定行，即行会的组织和管理。 ”

行”这个字在词源学上与巷子有关，反映了单个生意人的商业活动，如市场中的贩陶者。²⁷ 在那些在不同的工程地点流动的绘画和其它艺术行会中，这个字被用来表示有相同专业技能的工匠。这种专业技能得到了雇用匠人的寺庙的承认，寺庙在其记录中记载了他们的地位、作用和付酬方式。

寺院的记录记载了招待来访官员的食物和酒的耗费，这就给这些艺术家们是如何受到监督的提供了线索。在净土寺的帐簿中描述了寺院内部

称为“判官”的官员访问艺术家的情况。²⁸ 尽管他们的来访目的并没有详细说明，但在其中一例中，当一群判官来访时，寺院用了两配克粟换酒招待他们。这些官员看了一个洞窟中的画师。这个画师可能正在洞窟中进行一项工程。这里 很重要 的是双方的地位。

判官是寺庙中层官员，他们参加全寺的管理委员会。他们的直接上司为都僧统，他是地方所有寺庙的最高行政官，与当地政府有密切的关系。如果判官参与了一个与政府保持关系的行政系统，则他们去看的画师可能也属于某一与寺庙内部机构有关的组织，如有关的行会或作坊。在其中一例中，我们得到直接证据，证明都僧统为番主和节度使曹元忠（统治时间：944/945 年至 974 年 C.E.）管理第 96 窟的巨佛的修复。

曹元忠、翟夫人重建第 96 窟的颂词

在一份赞颂曹元忠和他的妻子翟夫人资助这项重建工程的颂词的草稿中，说明了一个大型工程的组织，说明了艺术家、寺庙和地方政府是如何相互协作的。966 年，国王夫妇组织修缮大像寺，这是敦煌第 96 窟的另一个名字（圖 17.6 和 18.3）。在九层佛塔中是一尊巨大的弥勒像。这尊佛像第一次由武则天皇帝在 695 年 C.E. 捐献。该颂词详细地描述了工程的每个阶段和参与者。曹元忠和翟夫人到敦煌石窟过寒食（阴历五月）。他们在那里进行了表示虔诚的活动，如点灯、焚香、祈祷、念经；这些经文后来被送到十七所当地寺院。²⁹ 曹元忠和翟夫人寻找需要修缮的洞窟。他们发现了弥勒大佛像，这是现在敦煌的四大佛像之一。根据这一文献，有两层木框正在腐烂，已经残破。即使现在，迷宫似的木梯子仍然环绕在大像周围。可能曹元忠和翟夫人承诺尽力修复的就是这个复杂的木制楼梯。该文献记录工程在五月十九开始：

大王夫人見斯頽髮便乃虔告焚香誘諭都僧統大師兼？及僧
官吏心意決更無二三不經旬時已畢梁棟則谷中採取物
是早歲枯乾楊幹(已脫落)從城梁並仗信心檀越工人供備
實是豐盈飯似債山酒如江海可謂特平道秦俗富人安。

草稿的第一部分写在贡马和骆驼草图集的背面。它确定了许多在阅读净土寺十世纪 20 年代和 30 年代财务帐簿时得到的社会和经济情况。尽管通常认为艺术家们是作为虔诚的信徒免费工作的，但是“食物堆成了山”应当被理解为他们报酬的一部分。用工作换取食物。监管工程的寺

庙可能向艺术家们分发食物。颂词开头提到的工程监管者是叫做鋼慧的都僧统。由于他的僧人和管理者的身份，他可以获得寺庙内和政府的资源。这些工人可能是政府支持的行会系统的成员。根据该文献，他们是从另一个地方雇来的，这说明敦煌洞窟神殿管理并没有一个室内的艺术家工场来进行工程，而是在寺庙中进行工作。同时，需要寺庙外采购材料：曹元忠和翟夫人必须捐献一定的谷物给寺庙，才能购买修缮用的木料。该文献没有指出他们捐献了多少，但是工程的浩大规模，说明当地的国王和他的家族承担了购买木料的费用。这使参加大像寺修复的僧人官员成为协调员，管理社会和经济因素。

周济昌（生卒年代：十二世纪晚期）的一幅画最好地说明了管理的僧人与资助人、艺术家、和完成的关系。这幅画是一组罗汉像的一部分。画的右面描绘了一个罗汉（历史上佛的追随者）变成了十一头的观音。画面用罗汉从脸上摘掉的面具展示了这一变化。这幅画的充满魔幻的部分与另一侧世俗的注释构成了平衡。在画的左角，一位艺术家（可能是周济昌）手里拿着一个草稿本站着。另一个穿着世俗服装的人在观看；一个僧人站在他们中间，向一个人做手势，看着另一个人。他实际上代表了两者之间协调员。画家的自画像在中国绘画的整个历史中非常少见，在明朝以前几乎不存在。这说明艺术家地位的上升，正如榆林铭文的和敦煌画行都料董保德的颂词所记录的。

在揭示这次 966 年的修缮工程中匠人们如何获得报酬之后，该文献继续行文。工程竣工后，准备了一篇铭文赞颂曹元忠和翟夫人，然后“梁国翟氏家族的公主——曹元忠的妻子亲手为工匠们准备了膳食”。但是几天之后，即五月二十一日和二十二日，人们发现十九日开始的工程不够完善：发现了更多腐烂的木料。国王夫妇离开洞窟返回，显然同意资助第二阶段的修缮工作。修缮工作由五十六名木匠和十名泥灰匠完成。文献记录了工程完工的最后一次筵席。这些工匠和官员受邀参加筵席（施饭）。师生（向佛）供奉食物三日，之后将这些食物分发到各个寺庙。在描述食物的时候，文献提到了三个场景：在两个阶段的修缮停止后举行了两次筵席，在中间的一次筵席，食物“堆成了山”。第一次筵席可以理解为募捐工程和纪念碑中必须的仪式性筵席，这不是为艺术家，而是为资助人，僧尼，或者还有团体中其他成员举行的。这些事件帮助我们了解了资助人、艺术家和僧人的责任。首先，我们知道了在这种工程中大部分的职业艺术家都不是僧人。僧人的确在艺术创造中起到了作用；艺术家与僧人相互依赖，

但是职责不同。都僧统冈惠被招来监督工程并协调政府与寺庙的关系。当文献提到找到工人从事这项工作时，没有提到僧人；而是带来了木匠和泥灰匠。当工程竣工，佛教弟子帮助庆祝工程的完成，向工人们提供筵席，然后向塑像供奉三天，之后又将食物送到其它寺庙。很明显，他们的职责与艺术家们不同。

都僧统可以被理解为协调人，甚至大型工程的管理者。除冈惠外，其他都僧统也领导了石窟建设，例如唐悟真，在职时间为 869 年到 895 年。他监督了第 85 窟的建设³²。都僧统的其它职责包括监督讲经。例如 909 年，都僧统在净土寺主持讲授经文《破魔变一卷 P.2187》。³³ 作为敦煌地区所有十七所寺庙的僧人领袖，都僧统的一项工作是建立敦煌僧尼和寺院的指导规定。一位非常著名的都僧统是吴洪。在 848 年张氏家族驱逐了西藏统治者后，他被长安宫廷选任敦煌地区的都僧统。吴洪 在职的日期是 851 年至 ca.862 年。为了大型公共仪式，他建造了第 16 窟；在他死后，纪念塔的文字被放在第 16 窟走廊后面。这个经堂日后成为藏经窟。1900 年，在这里发现了 40,000 多份中世纪的文献和绘画。都僧统拥有很大的权利，在敦煌历史上发挥了重要的作用。³⁴

食物和筵席：作为报酬的生的和熟的食物

我们现在来看看十世纪敦煌付给艺术家们报酬的方式和方法。寺庙的帐簿告诉我们绘画和雕塑是如何被制造出来的，但是却并没有给出重要线索说明报酬的情况。正如我们所知，莫高窟洞窟神殿中保存下数百个洞窟，其中藏有超过 30,000 平方米的壁画，数百张丝绸画幅，以及几十幅纸绘草图。这一丰富的艺术储藏说明当地绘画创作组织的结构高度严密。但是只有很少的宝贵信息告诉我们这些壁画是如何建造的，或者使用了哪些技术制造这些最后保存在藏经窟的数百幅绘画。幸运的是，寺庙的会计程序要求记载会计经手的每笔费用和各種收入。付给艺术家的报酬主要是谷物：这是这一地区的交换商品之一。

首先，让我们考虑这些寺庙帐簿的性质。寺庙会计记下全年的收支记录草稿，然后在第二年的第一个月重新登记这些开支。在伯希和文件中有两卷详细记录了净土寺 925 年，930 年和 939 年的账目。³⁵ 这所寺庙实际是敦煌地区最富裕的寺庙之一，保存下来的净土寺帐簿让我们得以研究这所规模庞大，声名显赫，由政府支持的寺院。³⁶ 净土寺获得了曹元忠的施舍和关注；这一地区国王定期向它馈赠礼物。净土寺和其它大的寺庙是该地

区大部分经济活动的有效的纽带：它们向当地人民提供谷物借贷，借贷者还给所借谷物及利息。这些借贷货物来自于寺庙获得的施舍。该寺庙还经营磨坊将谷物酿酒，把麦子磨成面粉，将茶叶压成饼状以便于保存；寺庙凭磨坊的服务收取一定费用。每次货物进入或离开仓库都有所记录。这一研究尤为感兴趣的是艺术工程需要存储于寺庙仓库中的资源。

净土寺的确实所在地仍然是个谜。年度的帐簿由僧人官员批准，但他们没有说明寺庙的具体地理位置。有几种可能。首先，这些文献档案保存在敦煌的藏经窟中。但是这不能证明净土寺就在这一地区，在莫高窟地基下的考古发现表明在洞窟前一度有大量的建筑，大部分是用泥砖和木梁修建的。净土寺的帐簿也支持了这一点。在几个帐簿条目中，提到为了做生意而“上下窟”。一条 925 年记录的条目写道：“来往于石窟的僧人官员在回程中用 2 斗，即 2 配克粟为僧人团队买酒喝。”在另一个条目中，也记录了在寺庙内监督官员“上窟”检查画师的那天用粟来买酒。这些提到在寺庙和石窟之间往来的条目频繁出现，这说明寺（寺庙）与洞窟很近，但不在洞窟内。可能管理工作，如财务，都是在地面一层的建筑中进行的，而辅助的佛堂则建在上面悬崖的断面。

在敦煌的文献中提到了至少十五或十六所像净土寺这样的寺院。这说明这一地区存在一个寺庙的网络。这些寺庙是如何相互联系的，这仍有待考察。但很明显，在中世纪的时候，这些地区的寺庙之间沟通活跃，这里的地形也有很大的不同。也就是说，我们必须想象一处由木制建筑装饰起来的悬崖断面，在悬崖底部有更多的独立的建筑。洞窟神殿之间，分离的机构间，以及这一地区其它寺庙间有频繁的交流。

37

付给艺术家的报酬：熟的食物

付给画家最基本最通常的报酬是某种筵席或熟的食物。净土寺 925 年的帐簿中，用了七斗，³⁸ 相当于七配克或蒲式尔的粟来酿酒（卧酒），这样僧人官员们用这些酒来举行筵席（局席）招待一位画匠。在同一文献中，僧人官员用了一“胜”半油，³⁹ 约为 3 升，来招待画匠（贴顿）。这个僧人从寺庙的仓库中提取油说明他与艺术家一道享用了筵席，实际上是将筵席作为服务的交换。另一种解释是油被直接交给艺术家——绘画的实物报酬。

寺庙 930 年的帐簿中，另一条记录突出说明了仓库为艺术工程花费

谷物与向工匠提供伙食的关系。一“硕”四“斗”，约 133 磅粟被从寺庙仓库中取出，用来召开筵席以向一尊佛像献伞。由于这些谷物数量巨大，我们可以推测这些谷物除了被用于筵席外，艺术家们也得到一些谷物作为额外形式的报酬。筵席包括所有艺术家（诸工匠）和寺庙的侍僧。其它记录条目也说明了寺庙在供奉物品期间招待筵席的职责。有四配克粟被用来为金银工准备（施）佛教的素斋。

在第一种付酬方式，即熟的食物中，三个动词经常与三个和饮食有关的名词连用。贴、施、屈通常与斋戒、顿、居席连用。

动词“贴”也暗示了筵席是某种事物，可能是没有列出的额外报酬的补充。这可能是在不通过寺庙库房的单个交易中实施的。如果艺术家们得到的报酬确实大部分是食物，那么定期的筵席可能不是由寺庙而是资助人提供的。净土寺似乎只负责监督匠人，协调艺术家和委派从事这项工作的人的关系，但不承担财务责任。也就是说，出资人的捐献通过他们的仓库，然后分配并协调到捐赠资助的各项工程。虽然寺庙非常富有，可是它是非盈利的实体；他们只作为施舍捐献的渠道。照此看来，这些筵席本质上是请客的某种形式，这是符合工程管理者责任的。在今天的中国，请客仍然是做生意的主要形式。筵席是讨论关系和工作安排的场所。需要再次说明的是，寺庙和僧人作为沟通者，这是整个中国资助人和艺术家关系史上普遍的做法。这些沟通者使交易无需经过尴尬的直接谈判，更加容易达成。寺庙接受了资助人的捐助，在工程开始和竣工时举行庆祝筵席，同时为招待来访的监督僧人提供酒。这些筵席证明在工程期间很有可能还提供了其它定期伙食。

付给艺术家的报酬：生的食物

另一种以食物换服务的方式是付给生的食物作为酬劳。这种情况非常少；只出现了三个事例。两件事例是用粟作为报酬：“用九硕粟付给画人和手工工人”。首先这一数量相当大，约等于现代的 1200 磅粟。由于在敦煌甚至十世纪时的整个中国钱币或纸币都非常少，如此大量的谷物实际代表了一种货币交易。例如，传统的中国皇家政府雇用官员，通常给与的薪酬为谷物，一般是稻米。

为了观察这项九硕的交易，八世纪中期敦煌的一斗等于三十四元现金。每硕有 10 斗，所以这桩交易价值 90 斗。如果谷物被换算成铜钱，

那就价值 3,060 元钱即三吊半，是一个相当大的数额。似乎这些谷物是发给几个人的。除画人外，手工（匠人）也得到了粟。另一个用粟作为报酬的交易也是净土寺的库房帐簿记录的。数量较多（1 硕）的谷物先是给了叫做善惠的手工，然后又给了“绘漆器的人”。总之，大量的谷物从寺庙的仓库中提出付给雇来服务的画家和匠人。寺庙将谷物分发给合适的人。

虽然谷物被用作艺术行业的主要货币，但是有一例真正的货币交易。一个画师得到五配克粟来卖钱（铤，小银锭）。在铭文中，正如中国其它关于绘画的文献一样，向画家付真正的货币作为实际报酬的记录很少。用铤来付酬的情况可能实际上比记录显示的更为普遍，至少在中国的城市地区是这样⁴⁰。例如，九世纪时到中国朝圣的日本僧人圆仁在中原地区广泛游历，记载了各种绘画的货币现金价格。⁴¹

註釋

¹ 宋朝皇帝设立画院，其可能的时间最早为 965 年；但是事实上，宋朝的画院可能在此 20 年之后才正规化。宋朝的有关文献显示画院建立的时间为 984 年。998 年翰林画院迁至皇宫东门外。对此问题的讨论，参阅 Scarlett Jang 著 Issues of Public Service 第 25 到 26 页。

² S.3929 有关第二个官衔的详细描述，参阅 Charles O.Hucker 著 A Dictionary of Titles in Imperial China (Stanford, Stanford University Press, 1985) 《中国封建时代头衔字典》（斯坦福：斯坦福大学出版社，1985 年），581 页；第 7981 条

³ 铭文损坏严重，但是“画匠弟子”几个字仍然清晰可辨。参阅霍熙亮著《安西榆林的石窟的‘梵网经’》《敦煌艺术》1987 年第 3 期，24 至 34 页。

⁴ 有关这些称谓的讨论参阅姜伯勤著《敦煌的‘画行’与‘画院’》，《全国敦煌学术讨论会文集，石窟艺术编，下》172 页到 179 页。

⁵ 参阅宿白著《南宁的雕版印刷》《文物》1962 年第一期，1 至 18 页。

⁶ P.2049。

⁷ 参阅度量衡。

⁸ 《画史业书》于安澜编（上海人民美术出版社，1963 年）4/1，13，黄休復著《益州名画录》中蜀国宫廷艺术家的衔包括待招。

⁹ 甚至这一文稿的作者的名字也表明他通晓儒教礼仪。作者章儒通的名字的字面意思是

“章先生，儒教的权威人士。”

¹⁰P.3716 中描述的家庭礼仪和仪式反映了唐代社会习惯基本上是唐朝的模式。该文件的题名为《新集书仪》。

¹¹ 该文件的日期、作者名字和头衔一并在文末给出。“天成”是晚唐时期的统治时期（敦煌通常都使用晚唐的统治时期），相当于公元 926 年。文中也提到了当时沙洲的国王为曹义金（统治时间：ca. 920 年到 935 年），进一步确认了时间为 ca. 925 年 CE。

¹² 陶画 123 的大小为 64.0x18.5；EO.1172 的大小为 72.0 x 17.0。

¹³ 这些着僧袍的神为：76.0cmx18.0cm。

的菩萨穿着黑条的袍子（EO.1414），73.5cm。

x18.3cm 的神，穿着红色袍子（MG22797）。三幅着袍菩萨的画为 MG17769, EO.1399(P112), TA159(现藏于东京国家博物馆)。它们的大小分别为：71.0 x 17.4; 81.4 x 17.0（但是包括顶部的三角形头（~ 10cm），其它的画失去了三角形头）；70.0 x 17.3。

¹⁴ 见 P2032 和 P2049，当地统治者曹氏家族资助的净土寺的财务帐簿。这些文件的日期分别为 936 年；925 年和 932 年。见 Sarah E. Fraser 著 “The Artist’s Practice in Tang China, 8th-10th centuries” (Ph.D. diss., University of California at Berkeley) 《8—10 世纪中国唐朝艺术家的活动》（博士论文，加州大学伯克利分校，1996 年），245 至 266 页。

¹⁵ 在修缮寺庙的施舍记录（S.3929）中可以找到董保德的生平。英藏敦煌西域文献复制文献（成都：四川人民出版社，1991 年），第 3929 号，214 页。

¹⁶ 其它的文献也指工程管理者。日期为公元 901 年（唐天复元年）的历书？第 3905 号描述了金光明寺的重建。其中列出了一位姓马的都料，同时还有他的各种助手，他们的头衔有画匠和博士。这说明了地位和技术的等级制度。

¹⁷ 全国敦煌学术讨论会文集，石窟艺术编，下》175 页载姜伯勤著《敦煌的“画行”与“画院”》。

¹⁸ 这幅印刷以北沙門天王 Vaisravana 為題材。參閱 Monique Cohen 和 Nathalie Monnet, *Impressions de Chine* (Paris: Bibliotheque Nationale, 1992), 圖 34。

¹⁹ 有關早期木刻藝人，見宿白著，“唐五代石刻雕版印刷手工業的發展，” 文物 (1981, no.5) : 65-68. 石刻雕版圖片出版於 Cohen 和 Monnet, *Impressions de Chine*, 53-57. 另存一幅 947 年 8 月 4 日制的附版，出版於 Roderick Whitfield 和 Anne Farrer, *Caves of the Thousand Buddhas* (New York: George Braziller, Inc., 1990), 103 頁。

²⁰ 姜伯勤著《唐五代敦煌寺戶制度》，第 279 至 281 頁。

²¹ 參閱蔣禮鴻著《敦煌變文字義通釋》（上海古籍出版社，1981 年），43 至 64 頁

同時參閱李林甫編《唐六典》（北京：中華書局，1992年）第21冊，556至566頁。這本關於宮廷行政管理和司法結構的書根據皇帝命令編撰，它反映了博士一詞的早期用法。

²² 在伯希和文書第2032（時間為939年），2040，2049（時間為925年），3234號文件中可以找到這些以及其他專家的描述。在姜伯勤著《唐五代》第280至286頁也對他們進行討論。

²³ 姜伯勤著《唐五代敦煌寺戶制度》，第279至281頁。

²⁴ 參閱附錄1“銘文”8。

²⁵ 參閱曾毅公《北京石刻中所保存的重要資料》，載于《文物》（1959年，第9期），和林源白《房山石刻初分過日記》，載于《現代佛學》（1967年第9期）；參閱附錄1“銘文”9。

²⁶ 伯希和文件第2979號，日期為752年，提到了酒行會。在《敦煌研究》（1988年第4期）討論了音樂行會。在2875號和2972號伯希和文件中提到了茶行會，在《敦煌研究》（1990年第2期）上登載的暨遠志的文章也研究了茶行會。

²⁷ 對行會的早期研究見於 Henri Maspero 和 Etienne Balaz 所著 Histoire et Institutions de la Chine Ancienne 《古代中國的歷史和制度》 Annales Du Musee Guimet, Biblioteque d'etudes, tome LXXIII(Paris: Press Universitaires de France, 1967)第226至230頁。

²⁸ 姜伯勤著《唐五代敦煌寺戶制度》（北京：中華書局，1987年），第49頁。

²⁹ 根據 A. Waley Catalogue 《目錄》第316至317頁的總結和翻譯，有改動。Waley 的翻譯有幾處錯誤；北京大學中世紀史教授，敦煌政治歷史學家榮新江教授提供了一份有助於更好解釋的銘文。

³⁰ 榮新江考察這位官員的職務和在這個項目執行時間擔任這一職務的人（鋼慧）。參閱《關於沙洲歸義軍節度僧統年代的幾個問題》，載于《敦煌研究》（1989年第4期）76頁。

³² 伯希和第4640號讚揚此僧人營造85窟的功勞。

³³ 願榮法律記載了都僧統講經的內容。關於伯希和第2187號和講經過程，參考 Richard Strassberg, “Buddhist Storytelling Texts from Tun-huang,” Chinoperl Papers 8 (1978):50; 和 Chikasa Masaaki 對於‘法律’的地位，在 “Tonkô no sôkan seido,” Tôhō gakuhō 31 (1961): 第126至132頁在 Strassberg 文中38至41頁引用。

³⁴ 洪 的塑像在此後的兩個世紀中曾被移動，以容納40,000份手稿和繪畫，他們在11世紀早期（約1002年至1006年）被封存。在1942年後，洪 的塑像被重新放回原位。

³⁵ 筆者主要根據伯希和文獻第2032號（時間為939年）和2049號（時間為925年）

和 930 年)。

³⁶ 這所寺廟相對於其他當地寺廟更為富裕，說明了政府的支援。關於淨土寺的財務分析，參閱 Jacques Gernet 著 *Buddhism in Chinese Society, An Economic History from the Fifth to the Tenth Centuries* 《中國社會的佛教 - 從五世紀到十世紀的經濟歷史》由 Franciscus Verellen 翻譯 (New York: Columbia University, 1995), 第 187 至 188 頁。但是 Gernet 將 P2049 第 1 節到 924 節的年代定為 924 年而非 925 年。

³⁷ Jean Pierre Drege 對於早期藏經窟的研究並沒有解決寺廟所在何處的問題。參閱 J-P Drege, *Les Bibliothèques en Chine au temps des Manuscrits* (Jusqu'au Xe Siecle). Publications de L'École Francaise d'Extrême-Orient, Volume CLXI (Paris: École Francaise, 1991), 第 238 至 247 頁。

³⁸ Gernet 估計一斗 (佩克或蒲式爾) 在晉代等於兩升，在唐朝等於六升。 Gernet 著, *Buddhism in Chinese Society*, Verellen 翻譯, 附錄 B。

³⁹ — “勝” 可能等於 0.2 升或 600 毫升, 同上。

⁴⁰ 關於歐洲文藝復興時期的行會, 參閱 Micheal Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1986), xii。

⁴¹ Edwin Reischauer, *Ennin's Diary: The Record of a Pilgrimage in Search of the Law*, 2 卷 (New York: Ronald Press, 1955)。