

中國美術分類全集

1 敦煌



K879.202

中國石窟雕塑全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國石窟雕塑全集
1

敦煌

中國美術分類全集

中國石窟雕塑全集

ZHONGGUO SHIKU DIAOSU QUANJI

第一卷 敦煌

中國石窟雕塑全集編輯委員會編

出版發行者 重慶出版社

(重慶市長江二路二〇五號)

美術編輯 王慶倫

文字編輯 馬平

排版者 重慶出版社電腦製作部

製版者 深圳利豐雅高電分制版有限公司

印刷者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

經銷者 新華書店

二〇〇一年三月第一版第一次印刷

書號 ISBN 7-5366-4878-2/J·715

國內定價人民幣 三五〇圓

版權所有

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 啓功

常務副總編輯 趙敏

副總編輯 郜宗遠 劉玉山

張圀生 吳士餘

委員 (按姓氏筆畫爲序)

于永湛 王朝聞 王樹村 王琦 王伯揚 艾中信 朱家縉 沈鵬
李學勤 李書敏 宋鎮鈴 金維諾 周誼 林文碧 吳士餘 吳成槐
吳鵬 馬承源 段文傑 俞偉超 郜宗遠 姚鳳林 陳允鶴 陳宏仁
孫振庭 奚天鷹 啓功 寇曉偉 張仃 張圀生 常沙娜 許力以
清白音 楊伯達 楊牧之 楊新 楊瑾 楊純如 趙敏 趙志光
趙貴德 鄧白 樓慶西 劉玉山 劉振清 劉建平 劉慈慰 樊錦詩
閻曉宏 謝稚柳 關山月 羅哲文 龔繼先

一九八六年至一九九七年期間曾任《中國美術分類全集》領導工作委員會、
總編輯委員會的副主任、總編輯、副總編輯及編委名單如下：

領導工作委員會 副主任 吳作人 劉杲

委員 袁亮 張德勤

總編輯委員會 總編輯 邵宇

副總編輯 陳允鶴 楊瑾 龔繼先

委員 古元

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚嘆它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌握了政權，但他們都是中華民族家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史論著都無法取得的對人民的啟發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物的直觀插圖。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不『勝讀十年書』！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種種角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由于原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補

充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。于是領導上再次組織群力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至于近期最新發現以及最近出土的，由于編輯印刷工序關係未及補充，俱有待于續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是在世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓 功

一九九七年四月

《中國石窟雕塑全集》編輯委員會

主任

王朝聞 中華全國美學學會會長、中國藝術研究院研究員

副主任

段文杰 敦煌研究院院長、研究員

副主任

李書敏 重慶出版社社長、編審

委員（以姓氏筆畫爲序）

丁明夷 中國社會科學院世界宗教研究所研究員

周永健 重慶出版社副編審

溫玉成 龍門石窟研究所名譽所長、研究員

劉長久 四川省社會科學院研究員

歐治渝 重慶出版社副編審

出版說明

中國石窟雕塑肇始于公元三世紀，興盛于五至八世紀，十九世紀仍有餘緒，其歷史長達一千五百餘年。早期和盛期的石窟雕塑主要分布于中原北方地區（指新疆以東、黃河流域以北，以及長城內外的廣大地區），晚期的石窟雕塑主要分布于南方地區（指長江流域及其以南地區）。前者以石窟雕塑居多，後者以摩崖造像為主。兩者相互影響，异彩紛呈。題材以佛教顯、密二宗內容為主，兼及道教諸神、儒教聖賢、三教會同、民族民間信仰、供養人等。從不同地區（甚至同一地區）的石窟雕塑的發展演變過程中，可以看出不同時代（或同一時代）官方、僧侶、民衆對宗教信仰的異同；當權者與百姓之間政治思想上的衝突；達官貴人與窮苦大眾在經濟地位上的差別；民族文化與外來文化之間的交流、融合；時代審美追求與匠師藝術個性所形成的藝術風格的多樣性；區域化與地方化、神性化與世俗化的嬗變。宗教盡管是虛幻的，但作為宗教藝術的中國石窟雕塑却折射出中國文化璀璨奪目的光彩。

《中國石窟雕塑全集》以地區和重大石窟點（如敦煌、雲岡、龍門、大足等）劃分為十卷，依時代先後為序編排圖版內容。各卷『總論』、『圖版說明』及所附『造像年表』或『大事記』，增強了這套畫冊的學術性，力圖做到資料、角度、觀點出新。鑒于已往出版的同類出版物多側重于中原北方重點石窟群，特別是敦煌、雲岡、龍門、麥積山等，近年來重慶大足石窟研究和出版物也較凸顯，但對於西南和南方石窟以及遍布國內的散點石窟的研究及其出版物却甚微。因此，本《全集》在劃卷上較過去有所突破，除了重點石窟群單獨列卷以外，特地編輯了《雲南·貴州·廣西·西藏》卷、《南方八省》卷、《北方六省》卷，以及由四川石窟和重慶散點石窟合卷的《四川·重慶》卷（《大足》卷單列）。這樣有助於推動對中國石窟雕塑的全面研究，特別是對一些鮮為人知的西南、南方石窟的研究。

名之為《全集》，只是相對意義上的『全』，有的石窟雕塑未能收入是在所難免的。本《全集》的出版雖不能說可能『絕後』，但作者力求『空前』，效果是否如實，懇請海內外專家學者及廣大讀者評說。

凡例

- 一 《中國美術分類全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、書法篆刻、建築藝術五大類，本套畫冊為雕塑類的《中國石窟雕塑全集》，共十卷，主要按時代分地區編排。
- 二 本卷為《中國石窟雕塑全集》之第一卷《敦煌》卷，所收入的彩塑圖版皆選自莫高窟。圖版編排以時代為綱，以時代早晚為序；唐代石窟及其彩塑作品難斷其時期者，均標註為「唐」，集中編排在晚唐之後。
- 三 塑像的高度，是指包括髮飾的頭頂至足底，不含蓮臺蓮座；寬度是指兩肩之寬，不含四肢外展所占空間；厚度，圓雕作品指胸部，浮塑和影塑作品指最厚處。
- 四 本卷內容分總論、圖版、圖版說明三部份，并附敦煌莫高窟大事紀年表、敦煌石窟分布示意圖、莫高窟各家編號對照表等。

石窟散記

王朝聞

一

怎樣對待從屬於宗教的藝術？人們在審美觀念方面的矛盾難以避免。

重慶市渝中區的羅漢寺始建于宋代，幾經毀壞，幾經修復。除了進門兩側的宋代石刻造像之外，羅漢堂的五百羅漢，全都是「文革」之後重塑的。其中有一尊挖耳屎的羅漢像，着重表現他那既痛且快的安逸神態。由此可見，這尊羅漢的人性對神性居于壓倒優勢。人性似已完全代替了應有的神性，這樣的形象逗人喜愛；但也有宗教雕塑的特殊性的薄弱化，未必（也）是它的優點。

在宗教藝術而不是一般藝術裏，羅漢屬人神之間（）的一種特殊角色，衡量這種形象的尺度，必須是兩點論的神人一體，不應當是一點論的是人就不是神。這樣提到那尊被稱為法王菩提尊者的羅漢，因它過份世俗化而喪失了羅漢應有的神性特徵，是希望同仁們的研究活動，盡可能避免偏向人化。

在宗教藝術裏，互相對應的兩點中應有它的重點。假若神性喪失了主導地位，那麼，宗教藝術的審美標準就成了問題。對宗教雕塑形象的神性與人性的對立和統一，人們對它的認識有分歧。有人強調神性，有人則強調人性。四川安岳、大足等地的石窟藝術中的形象，自身就存在着偏重于神性或偏重于人性的差異。因此，拍照的選材也應尊重客觀實際，既要重視宗教藝術的特點，又不排斥原作固有的特殊傾向。

二

現代人給古代石雕拍照，既是對原作的一種新的解釋，也有再創造的意味。由重慶出版社承擔出版的《中國石窟雕塑全集》各卷裏的圖版，將匯集各個時代、各個地區的宗教雕塑的代表作。它們本屬宣傳宗教思想的神像，更重要的是它可能體現宗教雕塑藝術的審美特性。宗教雕塑藝術和其他的雕塑藝術不同，它的藝術創造必須服從宗教教義。為此，照片拍攝的美，必須以適當表現上述效應為條件。

這套畫冊的圖片拍攝，在很大程度上應當比已往出版過的同類畫冊新穎。如果在拍攝角度、距離、光源、影調、構圖等方面重復舊有的形象和藝術水平，這種重新拍攝的圖片，其性質仍是舊的而不是新的。圖片拍攝的新舊之別，只能以新的審美感受、新的審美判斷為前提。這就是說，當我們面對大家已經熟悉的某一拍攝對象而重新拍攝，圖片具有的藝術水平，應當足以體現出雖不可能絕後，但要盡可能具有空前意味才好。這就是說，依靠畫冊的各位分卷主編、責任編輯與攝影師的密切配合，共同去發現、去創造這種嶄新的審美效應。

歷代中外學者有關石窟研究的觀點和方法都值得我們借鑒，『老子天下第一』的態度既是可笑的，也是無益有害的。同時，我們也不能完全迷信即使是有權威性的觀點。如果我們在深入考察和研究過程中，發現了新材料、新問題、新觀點、新方法，就應當在選材等方面大膽超越和突破過去已有的成果。

對某一學者個人的研究來說，出現了新與舊的矛盾是好現象。至今我不後悔對麥積山石窟那尊供養人造像的偏愛，但我絕不願以肯定態度對待自己的偏見。因為任何偏見對科學研究都是有害無益的。這套書的研究雖是由個體承擔的，却也應當反映出集體創造的學術研究的成果，盡可能避免與偏愛相聯系的偏見。

三

既然任何神都是人造的，宗教雕塑的形式和內容的世俗化就不可避免。包括『紫竹觀音』、『送子觀音』、『媚態觀音』這些俗名，至今還顯示出某些人在審美觀念方面的世俗性特徵。為了保證這套畫冊的圖版不受某些庸俗的世俗觀念的消極影響，必須尊重不同時代、不同地區石窟雕塑固有的特徵——宗教性與藝術性的相互依賴，避免重新拍攝的圖片出現偏離實際，使形式的通俗化向趣味的庸俗化轉化。

石窟造像和題材的定名，在全書中必須保持一致。應當採用符合宗教經典的科學命名，任何俗名不能代替有共識的準確稱謂。我在這裏提出有共識的命名與俗名的矛盾，也是從如何拍攝新圖片的原則着眼的。攝影師如果偏愛『媚態觀音』這樣的俗名所代表的趣味，不能不影響他對拍攝角度的選擇，以及人為的光源安排使形象媚態化而與宗教藝術的神性相游離。

石窟雕塑本身是固定的，絕不應當把對它的拍攝看成是一種簡單的技术工作。拍攝角度以及圖片的剪裁，都是相對意義的創造活動。這種活動的自由很有限；如果庸俗地強調了觀音的

「媚態」特徵，這就不是正確意義的拍攝自由，也不是正確的再現性的創造性。

拍攝石窟雕塑雖有不可避免的被動性，但在角度、距離、光源等方面的選擇也有相應的能動作用與主動性。今年四月九日，我們在雲南劍川石鐘寺石窟考察時，攝影師正在拍攝第六號窟中的一尊北方多聞天王像，不只因為光源不同，而且因為雕像自身的表情有多側面性。所以，當我偶然從右邊走到左邊時，發現出這個本來靜止不變的對象的神態起了變化。從它的左面看來，好像不過是一位和氣的青年人。

四

光源的變化與拍攝角度的關係，也能使同一拍攝對象的神態發生微妙的變化。但石窟雕塑的美與醜，主要決定於它在形體結構方面的基本形，而不在于即使富有表現力的某些細節特徵的精致美。

不只妝彩剥落的唐代石雕（例如四川安岳千佛寨一佛四菩薩左邊靠龕門的那尊菩薩），即使排除了妝彩，雕塑形態自身也是很美的。安岳千佛寨、大足北山、資中重龍山君子泉附近，某些風化殘缺了的佛、菩薩、力士等造像，其基本形在一定程度上顯得仍然富有形象的表現力。如果片面強調石窟造像圖片形體的完整性而排斥這種分明殘缺，但也有審美價值的造像，這樣的態度是不可取的。有些造像風化得只有核心部分，但它的基本形仍有審美價值。正如給斷臂的造像笨拙地補上一隻手那樣，人為的修補對換有損於它本來的美。因此，在編輯各卷時，應當適量收入一些雖已風化殘缺但基本形態很美的造像圖片。

我們在雲南祿豐恐龍博物館見到的元代銅鑄道教神像，越看越覺得形象和動態具有耐看的完美性。猛一看似乎沒有驚人的動態特徵，但細看時，這些造像的形體結構經得起挑剔，沒有這一局部與另一局部互不協調而引起醜感的缺陷。我們在四川自貢市參觀鹽業歷史博物館時，見到本是清初建造的西秦會館，其建築上有許多以戲曲為題材的裝飾木雕人物；頭大身短的比例分明有違解剖學常識，但人物的動態却顯得非常傳神。這正如宗教雕塑的完美性取決於它自身在基本形和形態方面的表現力那樣，對宗教藝術的美的認識，應當排除某些與它沒有內在聯系的世俗成見。

五

上述印象并不表明，對石雕造像的拍攝工作，只能關心塑像原有的基本特徵，可以不顧雕

像與環境的整體結構的完美性。包括坐佛富有裝飾意味的須彌座，作為造像的整體構成，對它不可輕易捨棄不顧。

還有，某些細節在宗教雕塑中沒有表現力的問題，也值得認真研究。這次在四川長寧與江安交界的仙寓洞參觀，見到一尊新作的觀音全身立像。手中的淨瓶，正在向下無休止地傾瀉着流水。這便是對待所謂的『滴水觀音』的『注解』。不論從宗教性還是從藝術性着眼，都無從肯定這樣傾瀉不止的自來水，可以稱為成功的細節處理。

按佛教傳說，神通廣大的觀音大士善變。有時是男性，有時又是女性，有時是非男非女的中性。在造形確定的雕塑藝術中，要全面表現這種沒有確定性的特徵是很難的。造形藝術不同于語言藝術，雕塑不像小說《西游記》中的齊天大聖與二郎神鬥法時變成一座廟宇，猴子尾巴所變的旗杆出現在廟後而不是在廟前那樣，使違反常情的細節出現在這裏，顯得非常有表現力。這些關於不同藝術樣式的優越性與局限性的矛盾，當然不屬於我們即將編輯出版的這套畫冊所要研討的問題。但是包括雕塑佛和菩薩的手或腳的細節處理，為什麼長期以來都強調它那嬰兒式的形態？至少現在對我來說，屬於有待掌握卻還不很明確的知識。

為什麼我要從圖版拍攝談到上述細節？這是因為，如果要求新圖片在拍攝角度以至對待特寫畫面的選擇，盡可能達到宗教意識與審美意識的統一。對如何拍照的需要來說，只掌握攝影的技術知識或劃版樣的形式美的知識是遠遠不夠的。

六

包括圖版拍攝和文字說明，一切都屬於對客觀存在的石窟藝術的理解的具體表達。我相信樂于參加這套畫冊編撰工作的專家，也樂于以超越性的研究成果與讀者相互交流。我想，為了保證這套畫冊的科學性與藝術性，研究活動既很有趣也很繁重和艱苦。惟願妨礙科學態度的習慣勢力的繼續存在，不致阻礙我們對研究成果質量的保證。

同一時代、同一地區以至同一匠師的作品，對題材的表現形式的程式化，使各處的形象的基本形有相似性。因此，人們粗略地觀賞它們時，往往以為它們的形式和風格有雷同性。其實，匠師的藝術素養既有高低之分，其作品的藝術水平也就不能沒有高低的區別。即使是同一匠師所製作的作品，同一題材也常因條件的不同而顯示出藝術水平的差異。這一切復雜情勢對拍攝對象的選擇，對研究者識別美醜的能力以及審美觀念和趣味，都具有考驗的性質與再度培

育作用。

知難而進的各卷編撰者，定將歡迎這樣的考驗與培育。因為，它也是提高這套畫冊的學術水平和藝術質量的一種可貴的保證。

七

可以認為，包括文物照片的拍攝，任何成見對任何研究活動的新發現，都只能成爲有害無益的障礙。也像偏愛微型雕刻技術的偏見那樣，社會上流行着以爲形體巨大的石雕一定偉大的成見，同樣不利于這套畫冊的編選和撰述工作。

四川樂山大佛，在唐代鑿成時的形態難于想象；從經過歷代多次修補之後的現狀看來，與其他地區同屬唐代但形體較小的作品比較時，至少我不那麼覺得它在藝術上還是第一流的。

近來，我們參觀了四川的榮縣大佛。據說雕鑿于宋代，其高度僅次于樂山大佛。我覺得榮縣大佛的神態，不及該大佛右側岩上那幾尊頭部毀壞了的石刻造像耐看程度。特別是靠右邊的那三尊石雕的身軀，儘管衣褶是程式化了的，形態各有差別而其動態是互相補充而生動的。因此，面對這些研究對象的選擇，也不能沒有特殊的矛盾。

如果企圖以活潑代替莊嚴，在方法上顯然是一種片面看問題的成見。任何成見都有壞作用，都不能正確理解佛像的重要特徵。佛像當然也應該寓活潑于莊嚴，但我們不僅必須清醒地理解，形體呆板與神態莊嚴這兩種特點的差別，而且必須理解，莊嚴中的活潑與不莊嚴的輕佻有什麼差別。

我不反對在各卷裏給予某些大佛應有的地位，但我認爲，佛像形體是否巨大，不是衡量宗教雕塑藝術水平高低的主要條件。正如攝影的濫用仰視鏡頭，在過去的畫冊裏見慣不怪。我不贊成這樣的習氣的原因，是它那以量勝質的成見難以引起共鳴。

八

如何保證這套畫冊的圖版有較高的藝術水平？這個問題和其他問題一樣，還有待于各卷編撰者的集體的研討。此次在雲南和四川的一些考察活動印象頗多，但在這裏不必一一記述。在這裏所寫出的一些零碎感想，不過爲了表明：包括重新拍攝別人早已拍攝過的某些石窟雕塑照片，爲了爭取獲得別人還沒有獲得過的新成就，我們面前不能沒有許多等待解決的疑難問題。這些問題解決得如何，有待于我們集體的深入的切磋。

我常常感到已有的知識貧乏，同當前的客觀需要不相適應。但特定的工作需要，等不得讓我從頭系統學了佛學之後才來參加。所以只能在工作中補充知識，即所謂戰爭裏學習戰爭。只要大家有同舟共濟的態度，我確信集體的智慧與熱情，可能使我們的工作有較順利的進展；特別是對石窟藝術的美，獲得前人未得的新發現。

總之，包括拍攝角度的選擇，以及能不能掌握到最佳的拍攝角度，解決這些新的問題，只能依靠研究活動的深化，與各種知識的互相依賴和不斷充實。

雲南劍川石鐘寺第五號窟中的維摩詰，僅憑他面帶愁容而誤稱為『愁面觀音』。識者認為，我們在編撰中絕不應當採取這樣輕率的命名態度。至于宗教學、考古學、民俗學、與美術史、藝術美學的關係，體現在我們這套書中時，應當是互相依賴，相得益彰；而不是可以相互代替以至互相抵觸的。只有持嚴肅的態度從資料出發，才可能避免冒充思想解放、觀念更新的信息口開河。

九

過去，南方石窟較之北方的敦煌、雲岡、龍門、麥積山等石窟，無論在宣傳、研究、出版畫冊等方面都顯得很薄弱。

在重慶出版社承擔出版這套畫冊之前，北方石窟已經出版過各種版本的畫冊和評介。我們面對出版這套《中國石窟雕塑全集》的任務，應當採取什麼態度？經過這次在南方對局部地區石窟的考察，更加堅信，應當堅持實事求是的原則。我也樂于標新立異，但正確意義的新與異，不是可以不尊重研究對象的本來面目的任意判斷。只要大家不輕易感到滿足，要求精益求精，這次的編撰任務定會作出新的奉獻。

以上感想，雖只針對出版社提出的合理要求——盡可能采用重新拍攝的圖片而發，但我想，樂于參加編撰工作的專家們，也願意把這項任務當作嚴肅的和創造性的研究工作來對待。如果將來出版的這套新畫冊仍然只是一種資料性的讀物，或者在觀點和方法等方面同已經出版過的石窟雕塑畫冊相比時缺少顯著的差別，那麼，不只讀者會感到失望，參加工作的專家們同樣會感到不安乃至痛苦吧？

中國石窟雕塑藝術作為一種文物，誰也不能限制人們對它作出各種不同理解的解釋。我們將要編撰的這套畫冊，包括圖片拍攝角度（正面側面、仰視平視）的重新選擇，這一切相當于

我們對別人解釋過的對象作出新的解釋。這種新解釋是否新穎和精闢與深入，即學術水平是低，還有待于讀者的公正評價。以上感想，不過是對自己過去口頭建議的補充⁽²⁾。總之，希望這套畫冊的出版，不只更加有助于讀者對中國石窟雕塑藝術的理解，而且它能證明，新中國的學術水平至少不是在原地踏步的。

一九九三年五月二十日在重慶

注：

〔一〕 羅漢是梵文 Arhat (阿羅漢) 的音譯略稱。此係小乘佛教修行的最高果位。修行的前三階段，即初果 (預流果)、二果 (一來果)、三果 (不還果)，都未跳出生死的「六道輪迴」，也即是還處于人還不是神的境界。第四果 (阿羅漢果) 萬行圓成，永不會再投胎轉世，遭受「生死輪迴」之苦。得此果位，方可成爲阿羅漢。而我們則寧願把他看作區別于人的相對意義的神。

〔二〕 我曾向重慶出版社《中國石窟雕塑全集》體例討論會提出過建議，認爲編撰工作應當說就是研究工作；應當是在創造新的研究成果時，創造自己學術水平的一種工作；而這一切，必須基于實事求是的實踐活動的保證。

中國石窟雕塑全集

第一卷 敦煌

主 編 段文杰

副主 編 梁尉英

論 文 段文杰

美術編輯 王慶倫

文字編輯 馬 平

責任編審 楊希之

封面設計 金喬楠

版式設計 王慶倫

攝 影 吳 健

圖版說明 梁尉英

責任印製 葉作詩

責任校對 楊希之 王雪蓉