汉藏文化交流史中的艺术品及其象征意义：

一件织锦唐卡的历史语境转换

刘冬梅

西藏山南博物馆藏的一件永乐织锦唐卡是明成祖赏赐给西藏高僧的礼物。15世纪，这件织锦唐卡作为嵌入在一套礼仪制度中的重要礼器，传达着明朝中央与西藏地方既包含着一体性又强调等级性的社会关系。18世纪，永乐织锦唐卡被七世达赖喇嘛带到琼果杰寺，每年在该寺最重要的法会中公开展示。这件唐卡的宫廷御制身份成为中央王朝权力的象征，通过地方性的象征转换与话语生产，用以巩固格鲁派在西藏地方的政教势力。20世纪90年代，这件唐卡作为国家一级文物，成为山南博物馆藏品，并数次外出参加文化交流巡展。在新的语境中，此件唐卡的美学特征与历史信息不断与“文化遗产保护”“一带一路”“民族交往交流交融”“铸牢中华民族共同体意识”等时代主题发生联结。永乐织锦唐卡不仅呈现着历史，更是各个不同时代历史创造的组成部分。

语境作为人类学的重要概念，对于理解器物的价值与意义具有认识论与方法论的意义。最早关注语境并加以学术界定的人类学者是功能学派创始人马林诺夫斯基(B.K.Malinowski)。因反对早期进化论将物品抽离其语境进行分类并构建人类进化序列的做法，功能学派更关注物品是如何在特定的社会关系中实现其功能的。马林诺夫斯基通过详细记录西太平洋诸岛之间的库拉(Kula)礼物交换行为，考察不同人群是如何通过物品的交换被联结起来的。他还提出了“文化语境”(context of culture)这一重要概念，强调在跨文化翻译过程中语境对于理解土著文化的关键作用。语境的概念后来被美国民俗学的表演理论学派发展为社会关系丛，强调一种语境化的民俗研究，以此呈现特定民俗生活世界的整体性与生成性。随着人类学对全球化的研究，语境的概念逐渐超越单一的文化与社会而呈现为复数形式，突显了非西方与西方社会之间的关联性。其中，非西方艺术形式不断被西方商品化的过程引起了人们的极大兴趣。例如，阿帕杜莱(Arjun Appadurai)认为一件物品并非天生就是“商品”，其属性与价值是因语境而转变的。他提出“物的社会生活”(the social life of things)这一研究方法，主张关注不同语境中的物，认为它们的意义就蕴涵于其形式、用途以及轨迹之中，只有通过对这些轨迹的分析，我们才能解释将物激活的人类行为及其文化逻辑，以及由此产生的价值政治。这一视角重新开启了人类学对本质主义的反思，传统意义的乡民仪式与民俗活动不再被视为是将物激活的唯一方式，博物馆等新生性机构中的物品也不再被视为是“去语境化”(decontextualization)的设定与分类对象，而是被视为新的认同证据的来源。艺术品跨越文化与制度的边界在都市、艺术市场等更宽泛的社会生活中的能动性(agency)过程转而被重新加以审视。并且，博物馆不仅存在于某一语境下，其本身就在创造文化语境。因此，物的再语境化(recontextualization)关注物品在不同时间与空间中的意义生成过程。在这一过程中，需要把历史与政治带入交换的研究，不仅要看到物品在过去是如何被造成的，更要关注到物品如何在不断被添加上许多新要素后成了一种缠结物(entangled objects)。这一学术脉络承袭着人类学整体论的学科观照，体现着对“民族美学静态模式”的反思，提供了一种从历时的动态性与共时的关系性视角重新理解民族艺术的思路。

从这一视角来看，唐卡作为藏族传统文化中一类特别的物品，其属性也随着语境的不断变化而变化着。早在吐蕃时期，权贵阶层便开始以施造唐卡的方式兴佛。后宏初期，高僧大德也时常亲自参与艺术实践，以此弘扬佛法。因唐卡的内容以诸佛菩萨之圣像为主，用于各类仪式，故历来被视为圣物。元朝以后，唐卡既成为西藏地方向中央王朝纳贡的方物，也是朝廷赏赐给西藏地方僧俗首领的礼物。到了当代，唐卡从多重途径流入国内外艺术市场，成为收藏和拍卖市场中的艺术品。在国内，那些具有历史和美学价值的古代唐卡纷纷被列为重要文物，与唐卡相关的技艺也被列入非物质文化遗产名录，受到国家立法保护。故而唐卡也具有了圣物、礼物、艺术品、商品、文物、文化遗产等多重属性，连接着各种社会关系。

西藏自治区山南博物馆收藏着一件明永乐年间(1403-1424)胜乐金刚织锦唐卡，笔者分别于2020年8月和2021年1-2月在山南进行了田野考察，了解到自15世纪以来，这件唐卡的属性经历了从封赐礼物到仪式圣物、展陈文物的转变过程。通过分析这幅唐卡相关联的社会关系、文化表征与价值生产，本文尝试理解和探究其背后的汉藏文化交流历史，以及经历再语境化之后呈现出的当代意义。

一、作为封赐礼物的唐卡：礼仪政治中的汉藏融合与价值竞技

山南博物馆藏永乐织锦胜乐金刚唐卡通高526厘米、宽319厘米，画心高286厘米、宽208厘米，形制十分巨大；画幅中心为胜乐金刚与多吉帕姆双身，其造型既符合量度又生动传神；主尊身后装饰着桃形的火焰纹，构图简洁大气；以藏青色丝绸为底，以金色丝线织造图纹，色彩华贵而典雅；画面右上角六字金色汉文楷书“大明永乐年施”题款。这件永乐织锦胜乐金刚唐卡最早公开出版于1987年《西藏概况》画册，由于只刊登了图片，缺乏收藏地、尺寸、工艺等基本信息，致使后面学者在转引材料的过程中曾一度产生混淆。通过对已公布的“大明永乐年施”题款织绣唐卡进行图像与文字描述的核对，笔者共统计到6幅同款唐卡(见表1)。在工艺上，山南博物馆藏胜乐金刚与布达拉宫藏的独雄大威德金刚最为接近，均为深底金丝织锦。在题材上，山南博物馆织锦胜乐金刚与大昭寺刺绣胜乐金刚相同，两幅唐卡的主尊造型和身后火焰纹几乎一致，似乎使用了相同的底稿。画面中的胜乐金刚有四头十二臂，主臂左手持金刚铃，右手持金刚杵，两手同时拥抱明妃多吉帕姆，二足以威立姿踏二天人，右腿伸，左腿曲。多吉帕姆为一面二臂，右手持钺刀，左手持嘎巴拉碗，左腿伸与主尊右腿并齐，右腿盘于主尊腰间。在12—14世纪的西藏唐卡和壁画中，胜乐金刚通常被描绘为眉头紧锁、眉稍挑起、怒目瞪视、鼻头微耸、微露獠牙卷舌等特征的半静半怒相。但是在这两幅唐卡中，胜乐金刚的眉毛均变成装饰性的一波三折形状，眼睛狭长而微曲，眼外角细长，眉目含笑，如同明代工笔画中的人物眼神；眉头皱起和鼻头耸起的纹路均大量减少，更似静善相神灵面相，符合内地审美习惯。在构图上，主尊均占据了绝大部分画面，显得主体突出，气势恢宏。

表1 “大明永乐年施”织绣唐卡统计

序号	主尊	现收藏地	构图	工艺	题记	尺寸
1	胜乐金刚双身	山南博物馆	主尊居中，身饰桃形火焰纹，上方无上师小像，下方无铁蒂天女像	金丝织锦	位于右上角，纵向单列，楷书，无框，金字	横心286.0×208.0厘米
2	雄健大威德金刚双身	布达拉宫	同上	同上	同上	不详
3	大威德金刚双身	大昭寺	主尊居中，身饰桃形火焰纹，上方两排十六尊上师小像，下方一排七身供养天女小像	彩色刺绣	位于右上角两排小像之下，纵向单列，楷书，有框，金框，红底金字	横心324.0×240.0厘米
4	胜乐金刚双身	大昭寺	主尊居中，身饰桃形火焰纹，上方两排九尊上师小像，下方一排七身供养天女小像	同上	同上	横心340.0×202.0厘米
5	红阎摩敌[1]	上海龙美术馆	同上	同上	同上	横心335.3×213.4厘米
6	宗教护法[2]	私人	主尊居中，身饰桃形火焰纹，上方两排十六尊上师小像，下方一排七身供养天女小像	同上	同上	不详

从20世纪80年代开始，宫廷织绣唐卡随着文物普查报告、对外交流展览画册、收藏拍卖图录的陆续出版而逐渐受到学术界的关注。其中，“大明永乐年施”题款唐卡作为永乐时期的标准器而倍受学者重视。这种视角关注器物本身，包括唐卡的工艺传统与形式美学特征等，以此作为同类织绣唐卡的断代依据。在相关的研究中，织绣唐卡被追溯至有关吐蕃赤松德赞时期(742-797)桑耶寺中三幅丝缎唐卡的文献记载和宋代的缂丝唐卡实物遗存，此后这一艺术传统在西夏和元代宫廷受到推崇，于明代永乐宣德时期发展到高峰，并延续至清代宫廷。在美学传统上，永乐年款织绣唐卡呈现出汉藏融合的风格特征，尤其是巨幅的形制、主尊突出的构图被视为是融入了明成祖朱棣的审美喜好。

从由器物讨论人与社会关系的视角而言，永乐织绣唐卡常常与金铜造像、印章、经书插图、壁画等一道作为汉藏交流的视觉表达进入学术讨论之中。如海瑟·噶尔美(Heather Karmay)于1975年出版的《早期汉藏艺术》，即是最早突破西方学术界只关注西藏艺术中印藏传统的局限，对汉藏艺术专题的开创性研究。在讨论明代汉藏艺术部分，作者以永乐年间《甘珠尔》插图、《诸佛菩萨妙相名号经咒》插图、金铜造像，联系明初赐封“三大法王”和“五王”这一历史背景进行了梳理。1997年，迈克尔·汉斯(Michael Henss)最早对明初的织绣唐卡做了专题论述，文中引用了包括山南博物馆藏织锦胜乐金刚在内的4幅“大明永乐年施”题款唐卡。由于这一题款只标识着赏赐者永乐皇帝的信息，但是受赐者却并不明确，故成为学者们考证的热点和难点。汉斯认为唐卡中上方上师小像并未显示出明确的教派倾向，故只能说明此类唐卡与三大法王有关，并根据文献记载推测这些唐卡极有可能是在1408年受封为大宝法王的五世噶玛巴德银协巴(1384-1415)返藏之时，或者是1413年、1419年和1423年永乐皇帝派遣使臣赏赐西藏僧俗首领而随之到达西藏的。张润平等公布的文献《西天佛子源流》记录了永乐九年班丹扎释受明成祖派遣“赍持赐大宝法王西番字大藏经，镀金彩画刻丝织绒绣佛像”等内容，这进一步证实了以往学者的推测，只不过仍不能说明目前传世的该类唐卡均于同一时间赏赐给了同一个人。熊文彬通过对文献的梳理列出明代宫廷艺术品进入西藏的记载，发现无论是汉文官方正史，还是相关藏文史料，均未对这些宗教艺术品的题材、内容、数量、工艺等做明确记录，更多只是笼统地记为佛像。杜凯鹤(Karl Debreczeny)于2007年提交的博士论文是西方学术界至今为止对明代汉藏艺术交流进行的最深入的研究。他以艺术史与人类学的双重视角，强调艺术作品的语境化，从明代宫廷、法海寺、瞿昙寺、大宝积宫等汉藏艺术生成的地点切入，将绘画置于确切的历史关系之中，并提供更完整的宗教和政治背景。2014年11月，永乐刺绣唐卡红阎摩敌在香港佳士得秋拍会上以3.48亿港元天价成交，引起公众和学术界对“大明永乐年施”款唐卡的广泛关注。有学者通过追溯该唐卡此前的收藏地为锡金国进而推测其极有可能与隆德寺和五世噶玛巴有关。然而，随着时间推移，这些唐卡已拥有了各不相同的轨迹，从国内的收藏地来看，还有大昭寺、布达拉宫、琼果杰寺等与格鲁派有关的寺院，这似乎又意味着受礼者也有可能还包括受封为大慈法王的格鲁派高僧释迦也失(1354-1435)。

此外，尽管学者们都会将此类唐卡与永乐时期的历史背景相关联，但是对于礼物表达的社会关系，学术界仍存在着较大争议。一些学者倾向于将明成祖对三位“法王”的礼遇附会为“供施关系”；而另一些学者则通过藏汉文献和图像材料，论证了赏赐礼物是明代“多封众建”治藏政策的体现。所谓的“施供关系”在学理上其实存在着颇多不合逻辑之处：其一是以西方文化中的个人主义视角将中国古代君王施行的礼仪政治理解为个人行为；其二是以今释古，用欧洲近代才兴起的“民族国家”概念去衡量明代中央王朝与西藏地方的关系。古代中国社会中的礼仪政治早在20世纪上半叶就被西方人类学者注意到。这种既包含“一体性”又强调“等级性”的差序格局由“礼”所维系：一是通过朝贡关系及其相关仪典将社会关系加正统化；二是以物品与礼俗交流将上述社会关系与结构的象征意义进行物化表达。因此，礼仪政治也有助于我们理解明初西藏地方被整合到中央王朝体系之中的文化逻辑。正是在这个意义上，封授三大法王的过程可以被理解为一种礼仪政治，而这类织绣唐卡则是嵌入在一整套礼仪制度中的重要礼器。因此，唐卡作为礼物表达的社会关系，既需要还原其永乐时期的历史语境，更要从单一文化中心主义视角中跳出来进行跨文化比较，才能更深切地理解汉藏文化交往互动的象征意义。

三大法王被封授的过程在汉藏史料中都有较多记载。大致程序是：皇帝先遣使诏请，高僧受诏来京朝觐接受封赐，返藏之后不断遣使入贡，皇帝又加倍回赐。在这频繁往来过程中，礼物成为关系与情感的重要表达。三大法王中，以永乐五年受封为大宝法王的噶玛噶举派首领德银协巴礼遇最高；永乐十一年受封为大乘法王的萨迦派首领昆泽思巴(1349-1425)礼亚于大宝法王；格鲁派高僧释迦也失在永乐十五年受封西天佛子，礼亚于大乘法王，宣德九年又受封大慈法王。例如，《明实录》等史料记载了五世噶玛巴德银协巴(文献中记载为哈立麻)赴南京朝觐明成祖和受封大宝法王的过程，并罗列了大量赏赐礼品清单，佛像等宗教艺术品便是其中一类(见表2)。从表2中能看到，哈立麻向明成祖进贡礼物的记载有三条：一是永乐四年接到诏书之后献佛像等物，二是永乐五年正月进贡马匹等，三是永乐五年四月献佛舍利等物。其余的记载主要是关于讲经说法、举行超度仪式等宗教内容。明成祖向哈立麻赐物的记载多达十二条，其中赐物最丰的有三次：一是初次进宫赐宴，二是为太祖帝后建普度大斋，三是封授大宝法王。这三次赐金高达百两、银达千两，另有各种珠宝器皿、丝织品、宗教用品、生活用品、牲畜等无数。此外，在永乐六年辞归时提到了赐佛像等物，在永乐九年提到了赏赐织锦佛像。

表2 《明实录》等史料所载哈立麻朝觐及受赐情况

时间	事由与礼物
永乐元年二月乙丑	明成祖遣司礼监少监侯显赍书、币往乌思藏迎请高师哈立麻[1]
永乐四年二月丁卯	哈立麻被到诏书后，先是进入进京献佛像等物，[2]然后亲随使者进京
永乐四年十二月戊子	明成祖遣使马都丽沐昕迎高师哈立麻[3]
永乐四年十二月庚戌	高师哈立麻入朝明成祖，献宝贝金百两，银千两，钞二万贯，彩币表里，法器，黄褐，氆氇，香果，米，茶等物，并赐其徒众白金，彩币等物[4]
永乐五年正月甲戌	高师哈立麻新年致贺，进贡马匹，赐仪仗牙仗，瓜，普金，幡幢，香合儿，佛子，手炉，红珍红笼，炬灯，伞，锦盖，帐马，官圆扇，红圆扇，帐房，红芒丝拜褥等物[5]
永乐五年二月庚寅	高师哈立麻率僧为大祖帝后建普度大斋，赐金百两，银千两，钞二千锭，彩币表里，马等物，是夜赐酒有差[6]
永乐五年三月丁巳	封高师哈立麻为大宝法王，赐印，诰及金，银，钞，彩币，织金珠翼冠，金镀器皿，银等物，命其三位徒弟为大国师并赐金册，印诰等物[7]
永乐五年四月二十六日(诸书)	大宝法王遣国师进佛舍利祝贺皇帝诞辰[8]
永乐五年七月癸酉	命大宝法王哈立麻于山西大石堡大斋，赍香大行皇后，赐白金一千两，锦段，绫罗，帕，布等物[9]
永乐五年八月十七日(诸书)	大宝法王为皇后遣使举办五台道场佛诞，遣职马休哥赍书致谢，赐锦帛等物[10]
永乐五年十一月四辰	赐如来大宝法王哈立麻彩币，法器，香果等物[11]
永乐五年十一月二十四日(诸书)	请大宝法王于灵谷寺为成祖及皇太子高炽、汉王高煦、赵王高燧等讲法[12]
永乐六年正月初一日(诸书)	新年正日，赐大宝法王香，手炉，宝石，法器，银，钞，绒锦，烂丝，彩缎，黄茶，成果，瓷器，马，骡等物[13]
永乐六年四月庚子	大宝法王哈立麻辞归，赐白金，彩币，佛像等物，遣中官护送[14]
永乐六年五月十八日(诸书)	大宝法王西归在途，适临示寂之日，特遣使致书并香币等物[15]
永乐辛卯年三月	遣侯月礼持赍诗赐大宝法王西番字大藏经，镀金彩画刻丝绒绣佛像八马驮载[16]

在上述各类赐物中，胜乐金刚织锦唐卡具有特别的象征意义。首先，织锦唐卡在礼仪政治中传达着“一体性”，是汉地宫廷丝织技艺与藏传佛教艺术相融合的至宝，兼具了宗教用品、丝织品、艺术品等珍贵之物的属性。早在吐蕃时期，丝绸就已从汉地传入雪域高原为贵族阶层享用，并逐渐发展成为一种表达尊崇之情的重要礼佛用品，广泛应用于佛像、佛经等各类法器，乃至佛殿的装饰。胜乐金刚是藏传佛教无上瑜伽五大本尊之一，其修行活动在噶举、格鲁、萨迦等三个主要教派中均有传承，并随各派高僧的活动传至汉地。例如，噶玛噶举派三世噶玛巴让迥多杰(1284-1339)在元大都圆寂之时所居佛殿便是以胜乐金刚命名；罗布林卡收藏了一幅明朝宣德年间创作的大慈法王缂丝唐卡，其题记中记载了大慈法王的弟子灌顶国师阿木葛和国师索南喜饶二人出资由明朝宫廷内府施造时轮金刚、胜乐金刚、喜金刚、大威德金刚和大轮金刚等缂丝唐卡的信息。明成祖运用佛教艺术意象，将唐卡与西藏高僧的个人身份联系起来，从而在物品上打上个性印记。这种物与人形成的混融状态，使受礼方乐意接受，并因对物的认同而由物及人，进而对赠礼者产生认同，于是赠礼者与受礼者便建立起一种深层的精神关联。此外，佛教艺术意象还具有超越文化、族群、语言的包容性特征，有助于中央王朝与受赐者建立起文化认同，达成其天下归心的政治意图。

其次，这幅唐卡在礼仪政治中还表达着“等级性”。西藏僧俗首领所进之贡品以马匹、宗教纪念品、氆氇等土特产品为主，在数量上没有严格的要求。但是对于回赐，明成祖明确要求“厚往薄来”，“朝廷柔远人，宁厚勿薄”，据说回赐一般是贡物的三倍之值。这种双方在朝贡与赏赐物品往来中的不对称性也被学术界所关注。一些学者因此将中央王朝对西藏地方宗教首领的礼遇曲解为受赐者比皇帝享有更高地位。还有学者则将此解释为以经济手段强化对藏地施政，并将朝贡制度视为明朝全部西藏政策的核心。尽管这一视角洞悉到了治理中的经济维度，然而如果将所有礼物折合为现金进行计算衡量，只将这一行为理解为冷冰冰的实用性和价格的逻辑，就模糊了商品交换与其他更富有人情味、更为多样化的交换形式之间的差别，掩盖了礼物的象征意义。

大量有关非西方社会的民族志研究表明，礼仪政治中的礼物往来并不能被约化为一般等价物的商品交换。在各种仪式化和夸张的慷慨行为中，强调回礼的价值要超过接受之礼的价值，这一象征意义通过人们所共知的文化区分得到凸显。阿帕杜莱指出，人们不仅通过礼物交换争夺地位、头衔、名声，更重要的是获得社会中核心价值的象征权力控制，他将这一现象称为价值竞技(tournaments of value)。这一概念不仅揭示了价值生产的过程，同时也指出了不对称回礼背后的文化逻辑。在古代中国的礼仪政治的文化逻辑中，对送礼、受礼和回报的看重并不取决于实际交换的利益结果，而是取决于交换行为所恪守的礼的形式和这种社会行为中对规则的体现；体现为人的行为与宇宙力量之间的联系，如天兆瑞祥、四夷来朝、天下归心等，象征着帝王的德行和天命，昭示着“奉天承运”的权力合法性，故而“怀柔远人”同时也是国家内政的一个有机组成部分。

因此，明成祖以最隆重的礼仪把最珍贵的织锦唐卡赠送给西藏宗教首领，不仅仅是在经济上体现薄来厚往，更是在象征领域赢得了价值竞技。并且，相较于其他方式，以宗教艺术形式参与价值竞技显得更加柔性和触动心灵，也更能赢得人心与威望。赏赐唐卡的行为成为礼仪政治中“美的竞争力”。明成祖通过这种柔性而非武力的方式，将明朝中央和西藏地方整合为既包含着一体性又强调等级性的社会关系，并通过朝贡关系封授僧俗首领和相关仪典，将这种社会关系加以正统化，而各种物品与礼俗交流则是对这一社会关系的象征表达。

二、民间礼俗社会中的唐卡：西藏地方对中央王朝象征符号的转换与借用

如果说还原器物最初生成的语境有助于我们理解其在当时的形式、意义、功能。那么再语境化的器物，就不再是尘封在特定时空中的“遗留物”，而是流动的、不断整合的，处于不断创新和重建的动态过程之中。这一视角让我们跳出本质主义的思维惯性，关注物的生成性。那么，随着时间与空间的流转，经历新的人与事，永乐织锦唐卡又被赋予了什么新的意义与价值？这些新呈现出的属性与其最初的汉藏交流历史之间又存在什么样的关联？

当我们通过田野调查追溯此幅永乐织锦胜乐金刚唐卡的收藏脉络时，来自各方面的线索将我们引向了琼果杰寺。琼果杰寺位于今天西藏山南市加查县北部崔久乡境内的美朵塘，海拔4573米，距加查县城57公里，距著名的神湖拉姆拉措仅15公里，由二世达赖喇嘛根敦嘉措(1475-1542)于1509年(明正德四年)创建，后经历代达赖喇嘛修缮扩建，逐渐成为达赖喇嘛夏季行宫之一，是与布达拉宫、大昭寺、三大寺、上下密院相提并论的格鲁派重要寺院。据山南市文化局强巴次仁副局长回忆，山南地区文管会工作组于1987年在基层做文物调研时，琼果杰寺的一位老僧人来报告，说以前该寺展佛用的一幅老唐卡在“文革”期间失散到了民间，那幅唐卡很重要，为汉地皇帝所赐，大概是某一位达赖喇嘛带过来的，现在有人要把唐卡捐回来，请工作组前往做文物登记。当时文管会领导土登朗杰和强巴次仁在现场通过“大明永乐年施”题款识得此幅唐卡是非常重要的历史文物，为保护文物安全，便与寺院达成协议：唐卡交由山南地区文管会保管，每年举行佛事活动时再送回寺院。

在琼果杰寺民管会主任洛桑土登等僧人的口述中，这幅永乐织锦胜乐金刚是汉地皇帝赏赐给七世达赖喇嘛格桑嘉措(1708-1757)的珍贵礼物。他向笔者感叹：“如果文物丢失了，历史也就消失了！”而这幅幸存至今的唐卡，承载着琼果杰寺重要的历史，具有特别的意义：

七世达赖喇嘛和汉地皇帝关系很好，是皇帝的国师。听老人们说，从五世达赖喇嘛开始，达赖喇嘛就是皇帝的国师。七世达赖喇嘛去内地时，皇帝赏赐了四幅斯唐钦莫(金丝织绣唐卡)，包括大威德金刚、胜乐金刚、密集金刚、时轮金刚，但是时轮金刚流失了，实际上只带回来3幅，老人们认为是藏地福德不够。这3幅织绣唐卡分别收藏在甘丹寺、布达拉宫和琼果杰寺。

琼果杰寺提供的唐卡来源信息与唐卡本身的题款似乎存在较大矛盾之处。一是因为琼果杰寺建寺时间比大明永乐时期晚了将近一百年；二是七世达赖喇嘛是一位生活在18世纪的格鲁派宗教首领，更比大明永乐时期晚了300多年。因此，这一口传历史显然是永乐织锦胜乐金刚唐卡在新的语境之下形成的又一新版本。人类学者已经注意到物经过历时的纵向社会传递，会形成相关的口头传说，并随着它们的所有权而流传下来，这些词与物共同构成了价值附加的维度。威娜(Annette Weiner)谈到，在物的传递过程中，词可能会被改变，话语也在被不断解释，从而导致了大量不同意义的生成。物的来源也可能被重新置于另一个人的谱系中。当物与新的主人发生关联，物的多重属性得以显现。但是在观念上，词与物的逻辑关系却都没有改变。也许我们可以从内外两个因素，考察唐卡的新主人七世达赖喇嘛格桑嘉措、新的收藏地琼果杰寺在格鲁派兴起过程中扮演的角色，从而理解这幅唐卡在新的语境中传递的象征逻辑。

首先，从内部因素来看，琼果杰寺是格鲁派神圣性的重要来源。16世纪初，由于当时西藏内部复杂的政治环境，二世达赖喇嘛根敦嘉措从拉萨转辗来到山南加查兴建了琼果杰寺，使之成为当时格鲁派宗教和政治的活动中心，同时也使格鲁派在夹缝中得以生存。此外，琼果杰寺附近的拉姆拉措被根敦嘉措认定为其护法神班丹拉姆的寄魂湖，开创了历辈达赖喇嘛夏、秋两季去琼果杰寺修习的惯例，也开创了每逢达赖、班禅等大活佛圆寂，便派人到这里祭湖观影，请班丹拉姆女神预示灵童转世方位的惯例。在七世达赖喇嘛的传记中，他将琼果杰寺视为《噶当书》中授记的圣地，受诸前辈上师加持，勇武空行云集，与一般寺院不同，要求寺僧见修清净、道行纯良，使之成为有缘聚集福泽之地。尽管政教事务繁忙，但是七世达赖喇嘛仍数次前往琼果杰寺朝拜班丹拉姆女神、修供本尊、赐建金顶、讲经传法、骑马养病等。

据琼果杰寺领经师云登加措介绍，琼果杰寺地景的神圣性呈现为内外兼具的四大续部坛城。寺院举行展佛仪式的地点梅朵塘，周围堆满乱石。二世达赖喇嘛初次到朵梅塘时，打坐见到了文武百尊，这些石头就是文武百尊的化现，是此地为圣地之征兆，于是发愿在此修建寺院。当寺院建成之后，根敦嘉措便在梅朵塘竖立了一根经幡柱，称为梅朗达钦，据说在此祈愿即会圆满。除了二世达赖喇嘛之外，历辈达赖喇嘛中要数七世达赖喇嘛格桑嘉措与琼果杰寺的联系最密切。琼果杰寺中心主建筑区域构成内部坛城，四周均有一个玛尼拉康，系七世达赖在此养病期间根据请示吉祥天女所得卦相而建，还为措钦大殿赐建了金顶。七世达赖喇嘛在琼果杰寺曾主持过两次时轮金刚大法会。琼果杰寺是格鲁派为数不多以密修为主的寺院。该寺每年有两次大型的法会，是从七世达赖喇时期就已有的传统：一是“古仪仲钦”法会，时间为藏历二月初一至十四，为密宗学院的集体修学会供。按照大威德金刚、胜乐金刚、密集金刚、时轮金刚的修行次第进行修供。其中大威德金刚、胜乐金刚、密集金刚在主供强巴佛的措钦大殿内举行，时轮金刚在银塔殿内举行。仪式期间，会在殿内张挂相关本尊的大型唐卡，用于集体观修。二是“杰亚曲”法会，时间为藏历四月十一至十九日，这既是萨嘎达瓦民俗活动期间，也是拉姆拉措开湖的日子，故特别隆重，每年都有数千人前来参加。四月十一至十四日全体寺僧先举行八关斋戒，四月十五日在措钦大殿内举行修供仪式，会在殿内张挂释迦牟尼佛和五大本尊的大型唐卡；四月十六至十九日会在梅朵塘举行露天的仪式，包括煨桑、立经幡柱、讲经说传、班丹拉姆祭祀、跳羌姆、展佛等活动，公开展示释迦牟尼佛、大威德金刚、胜乐金刚、密集金刚、时轮金刚等五大本尊的大型唐卡，胜乐金刚织锦唐卡是其中一幅。

其次，在格鲁派兴起、达赖喇嘛政教地位的确立过程中，清朝中央政府的支持是重要的外部因素。1653年，五世达赖喇嘛阿旺罗桑嘉措(1617-1682)时期的格鲁派通过借助蒙古固始汗(1582-1656)等外部力量，获得清政府支持。清政府从安定蒙古各部的边政方略考虑，大力扶持格鲁派。只不过，在前期清政府是通过扶植世俗政权的方式实现对西藏的统治，即只承认达赖喇嘛作为西藏宗教领袖的地位，并未赋予其任何政治上的权力。1705年至1717年，因先后发生了第司·桑杰嘉措(1653-1705)、拉藏汗(?—1717)、准噶尔部等几方力量的战争，导致七世达赖喇嘛格桑嘉措的坐床经过变得十分复杂周折。1720年，康熙皇帝根据形势变化，册封当时的里塘转世灵童格桑嘉措为达赖喇嘛，颁给金册金印，并派清兵进藏平定准噶尔之乱，一路将格桑嘉措护送到达拉萨，登上了达赖喇嘛法座。1751年，清政府平息了珠尔墨特那木扎勒之乱后，乾隆皇帝颁行“酌定西藏善后章程十三条”，确立了由七世达赖喇嘛和驻藏大臣共同领导的行政体制。达赖喇嘛也由此正式成为西藏地方政教合一政权的最高首领。从七世达赖喇嘛执政过程来看，清朝中央政府的鼎力支持成为其世俗权力的重要来源。

七世达赖喇嘛历经康、雍、乾三朝，为汉藏满蒙等多元文化交流做出了重要贡献。例如，1744年雍和宫改宫为寺，七世达赖喇嘛先是奉乾隆皇帝谕旨派高僧担任各扎仓上师，并从拉萨三大寺和上下密院等处派18名优秀僧人前往协助；又于1745年献《释迦牟尼佛本生传如意藤》唐卡组画41幅和“通瓦顿丹”宗喀巴大师银身像；1748年，七世达赖喇嘛又从廓尔喀换得直径3米的大白檀木一根，历经三载从西藏、四川运至北京，由内务府工匠雕塑成了总高26米(地上18米)的弥勒佛立像。1752年，乾隆皇帝听闻布达拉宫的密集金刚、胜乐金刚、大威德金刚三大坛城制造完成，特赐七世达赖喇三大坛城的四面精制牌坊。1755年，七世达赖喇嘛在晚年病重期间专门召集画师在布达拉红宫顶层南面彭措果巴寝宫内绘制胜乐、密集、大威德立体坛城的经堂壁画。壁画中描绘有七世达赖喇嘛的形象，以及八大菩萨救护达赖喇嘛、达赖喇嘛修供吉祥时轮和胜乐金刚成佛图，还有五台山、琼果杰寺等细节。1756年绘成之际，七世达赖喇嘛对壁画十分满意，此后时常对此壁画长时间注视祈愿，并命僧人定期献供。在此幅壁画中，五台山象征着“文殊大皇帝”，琼果杰寺等格鲁派寺院则象征着七世达赖喇嘛的驻地。如果说成就胜乐金刚佛身反映了其在宗教修行上的终极追求，那么菩萨救护达赖喇嘛的场景隐喻着现实世界清朝中央政府对七世达赖喇嘛的支持。

从18世纪的历史语境再来理解琼果杰寺僧人有关永乐织锦唐卡的口述史，会发现明代中央王朝与西藏高僧的关系被转换为清代中央王朝与七世达赖喇嘛关系的意义表达，唐卡宫廷御制身份与汉藏融合的艺术特征在此情此景中成为被强调的重点，而最初的赐礼者大明永乐皇帝的信息被模糊为汉地皇帝，成为中央王朝权力的象征。弗雷德·迈尔斯(Fred R. Myyers)将澳大利亚原住民丙烯画的话语生产(the production of discourses)视为一种文化表征，因为原住民在解释绘画时强调所绘内容与地景、梦境、神话的关联性，表达着他们对土地所有权的诉求。这种将口述传说与物联系在一起的表述方式使词语被赋予了物质上的真实性。因此，琼果杰寺僧人口述的永乐织锦唐卡的历史也可以理解成一种文化表征，是地方政教首领对中央王朝权力象征符号的转换与借用。

（下转第四版）