

成都《风土什志》中的敦煌研究

赵亚宏 覃莹莹

【内容摘要】《风土什志》第一卷第5期以“专刊”形式刊载了五篇关于敦煌和敦煌艺术的文章，既与刊物表现风土人情的主题相吻合，又与20世纪30-40年代敦煌学在国内兴起的背景对应。本文通过对这五篇文章内容的细致梳理，旨在探讨“敦煌艺文”专刊在内容与艺术上的特殊性，以及刊物同人与撰稿人对于学术研究的严谨态度。《风土什志》拓宽了读者观测与了解全球风土民俗、人文历史等方面的渠道，呈现出一幅内涵丰富、集学术性与趣味性于一体、包罗万象的风土民俗文化图景，并展现了编者在战时背景下仍心系国家历史、民族命运的精神风貌，以及远居西南边地的文化坚守与隐忧。

【关键词】《风土什志》；敦煌；专刊；文化坚守

【基金项目】四川省社会科学“十二五”规划2015年度重点项目“成都《风土什志》中多地域、多民族文学与文化研究”（项目编号：SC15A022）；四川多元文化研究中重点项目“开放性视角与多民族、多地域、多元文化融汇的《风土什志》研究”（项目编号：DYWH1504）。

【作者简介】赵亚宏，女，文学博士，四川师范大学文学院教授（成都 610068）；覃莹莹，女，四川师范大学文学院2019级中国现当代文学专业研究生（成都 610068）。

《风土什志》是四川作家李劫人于1943年（民国三十二年）9月在成都创办的一份同人杂志，其发行人为樊凤林，由谢扬青、向宇芳任主编。由于刊物创办于战时，因而无可避免地遭遇了许多问题，如缺少资金、物价波动、印刷困难等，一度停刊又复刊，过程相当波折。但《风土什志》仍坚持了六年，最终于1949年（民国三十八年）10月停刊，共出三卷14期。

在创办《风土什志》之前，李劫人已有丰富的办刊和编辑经验，如1918年创办《川报》并任总编，1919年任《星期日》主编，1937年任《建设月刊》总编，1939年任会刊《笔阵》编委等。这些经验使李劫人对办刊理念和宗旨等都有了一套属于自己成熟的认知系统。不同于李劫人此前创办或参编的一系列刊物，《风土什志》更多地是以形式多样、题材广泛、内容丰富的“风土”、民俗、文化知识为取材范围，且具全球化的视野。这在1943年第一卷第1期的《发刊旨趣》中已有明确展现，“本刊性质为‘研究各地人生社会既往与现实的人文地理及地理知识，收集各方风土人情资料，做详确广泛的调查报告，且客观地描述当时社会环境，阐述其衍变等历史与地理的因果关系，做现实问

题之参考’”^①，并明确表示刊物在“内容方面，摒除空泛的理论，力求真实、趣味；行文尽可能的达到生动化、故事化的原则；即是说我们将以‘雅俗共赏’的姿态，贡献于读者之前，从而获得一些宇宙间森罗万象的知识”^②。另外，《风土什志》与同时期其他表现民俗风土的刊物也有所区别（如《甘肃民声》《西北文化》等），它所刊的文章显然具有更高的文学性，而非干瘪的“科普性”文字，它兼具浓烈的文化意味以及较高的文学价值。

《风土什志》没有明确的栏目设置，主要刊登介绍和研究中外风土人情的文章和调查报告，内容涉及民俗、历史、地理、生物、社会、美术、山歌、民谣、民间传说等诸多方面，在20世纪40年代引起了热烈的社会反响。在第一卷第2-3合期的《这一期》中，编者写道，“从创刊号问世后，我们获得广泛的爱护和各地的奖饰，不到两月，销路达十四省，以至国外”^③，由此可见，《风土什志》的受众面广，影响力大。

本文将从《风土什志》包罗万象的内容中选取与敦煌相关的部分，一方面对《风土什志》中涉及敦煌与敦煌艺术的文章进行具体解读，另一方面则是以这些文章为窗口，探索刊物的思想内核以及编辑和撰稿人群体的精神面貌。

一、《风土什志》中对敦煌的研究

《风土什志》中与敦煌相关的文章共五篇，均发表于1945年4月第一卷第5期，它们分别是陈觉玄《从敦煌莫高窟壁画中所见到的佛教艺术之系统》，关山月《敦煌壁画的作风——和我底一点感想》，史泰英著、亚珞摘译《敦煌秘藏运英记》，伯希和《伟大的敦煌艺术：中国西域探险记片段》，以及编者的《敦煌点滴》。其中，伯希和《伟大的敦煌艺术：中国西域探险记片段》与编者的《敦煌点滴》两篇文章，未在目录中呈现。

（一）关于“敦煌艺文”专刊

本期封面为张大千所临的《敦煌初唐供养菩萨》，左侧刊物名称下标有“敦煌艺文”四字，另在目录后附有张大千所临《供养菩萨》，在文章中或文章后附有关山月所临的敦煌各代插画共五幅。

《风土什志》每一期都在目录下方设置编者语，即“这一期”，其内容并不局限和固定于某一方面，而是极为丰富。或是编者用以简介文章或撰稿人信息，或是重申和补充刊物“发刊旨趣”中的内容，或是和读者进行简单诚挚的交流，或是征询读者对于刊物改版的建议。“这一期”可以作为研究刊物风貌的一个窗口。在第一卷第5期的“这一期”中，编者提及“这期所载敦煌艺文虽不多，却都是精湛之作，我们应特别感谢陈觉玄先生、张大千、关山月诸先生”^④。这与1944年7月第一卷第4期编者语中的部分内容遥相呼应，即“本志第五期准备发行《敦煌石室》专刊，已请画家张大千、关山月、陈觉

① 李劫人：《发刊旨趣》，《风土什志》，1943年第一卷第1期。

② 李劫人：《发刊旨趣》，《风土什志》，1943年第一卷第1期。

③ 编者：《这一期》，《风土什志》，1943年第一卷第1期，第5页。

④ 编者：《这一期》，《风土什志》，1945年第一卷第5期。

玄教授等撰述专稿”。^①第4期和第5期的发表时间相隔九个月，据编者所言，第5期的文稿本于1944年夏就已收到，然而因面临战时资金、印刷等方面的实际困难而被迫延期，但不管怎么说，第4期的“预告”终究没有落空，编者发行“敦煌”专刊的“承诺”最终还是得到了实现。

这五篇文章也确如编者所言，“虽不多，却都是精湛之作”。从文章表现的内容来看，《敦煌点滴》可看作是对其余四篇文章的收束和总结。文章主要是对敦煌藏经洞和敦煌艺术的概要，内容包括两部分，一是对敦煌经卷被窃事件的说明和对经书分布情况的统计，二是对敦煌经卷语言、内容等的简要概括。这篇文章的功能大致相当于本期敦煌专刊的“简介”或者说是“概述”，剩下四篇文章才是专刊的主体部分。同样按照文章内容进行划分，这四篇文章可大致分为两类：一是对敦煌艺术（主要是壁画这一艺术形式）特征、风格的分析，即陈觉玄和关山月之文；二是对敦煌经卷被窃过程的说明，即史泰英和伯希和之文。因而本文对文本的解读也就主要落在除《敦煌点滴》之外的四篇文章上。

（二）窃经者对窃经事件的讲述

《敦煌秘藏运英记》是英人史泰英的自述之文，由亚珞摘译，性质类似于“回忆录”。作者史泰英是国外第一个发现并窃取敦煌秘藏的“探险家”，译者亚珞则是《风土什志》编辑之一谢扬青的笔名。史泰英在这篇文章中，记载了1907年前往敦煌，发现秘藏，并设法将九千余卷经书运回英国的详细过程。史泰英首先肯定了敦煌千佛洞经卷的价值所在，即“研究佛教艺术极佳之材料”^②，然后用大量篇幅回忆窃取敦煌藏经洞文书的始末，其中穿插他对敦煌千佛洞外观、内部构造、藏书分布等信息的客观描述，以及对守经道士王圆篆的评价，对藏书年代、研究价值、壁画风格等的主观判定。这篇文章在“敦煌艺文”专刊中所占篇幅最长，其内容大致可以分为三个部分：第一部分讲述史泰英发现敦煌藏经洞，并在秘书蒋孝琬的帮助下，以王道士迷信宗教之情感为切入点，为运取经卷做准备工作；第二部分为史泰英进入藏经洞实地考察所见，以及史泰英对敦煌壁画等的简单介绍；第三部分主要是对藏经洞经文的信息和石室内部构造的简介，以及窃经细节和成果。

《伟大的敦煌艺术：中国西域探险记片段》的作者伯希和，是继史泰英之后第二个窃取敦煌经卷的法国人，他的“探险记”在内容上和史泰英的文章有所不同。伯希和不像史泰英那样，事无巨细地描写自己进入敦煌并取走经卷的过程，他甚至根本没有花费笔墨去回忆这段由他本人创造的历史，仅用一句“当我们到那里之前，我们的同志史泰英已经探访过了”^③简单略过。伯希和更多地是表达他对敦煌艺术的高度关注和赞许，他强烈认同魏代艺术的渊源深厚，并将关注的重心落在敦煌文书和手抄本上。伯希和从敦煌藏经洞窃取的文书达一千五百卷，他对敦煌摄影进行整理和汇总，撰《敦煌图录》共

① 编者：《这一期》，《风土什志》，1944年第一卷第4期。

② [英]史泰英：《敦煌秘藏运英记》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第13页。

③ [法]伯希和：《伟大的敦煌艺术：中国西域探险记片段》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第5页。

计六卷，此事在《敦煌点滴》中也有所记载。

虽然史泰英和伯希和的文章侧重点有所不同，但其中所暗含的文化意义却相似。两人同为窃经事件的亲历者，当他们在回忆窃经成果时，作为敦煌文化（或者说是中国文化）“他者”所体现出的强势地位和优越心理溢于字里行间。在史泰英的文章中，这种文化他者的优越感显然更为明显和强烈。史泰英以文化侵略者的身份强势介入敦煌，无论是他对道士王圆篆“愚昧”的反复评价，还是他在以数目不多的马蹄银“换”得几千卷经书后沾沾自喜的心理状态，抑或是他在经卷运送回英国后“余满足之余，忆及狡诈执拗之王道士，始觉舒展”^①的自述，都能体现出这一点。伯希和虽然没有像史泰英那样大费篇幅地书写窃经过程，但他在《伟大的敦煌艺术》文本结束处“从此法国图书馆，在欧洲谁也不能匹敌，因为中文抄写本，我们储藏之富，中国也不能赶上了”^②的表述，同样表达了他内心的自满之意，这种心理实则和史泰英那种明显的优越感并无多大差别。

这样看来，《风土什志》在敦煌专刊中选取这两篇由窃经事件始作俑者写的文章，或许也有自己的考虑和思量。联系刊物诞生和“敦煌艺文”专刊发行的时间和时代背景来看，这两篇以外来者视角写的文章，首先固然是为了给读者提供一个更为直观地了解敦煌相关历史和文化艺术信息的方式，但也不排除另一种可能性，即编者想借此期专刊表达对优秀风土文化被外来文化破坏和偷盗的痛惜和忧虑，并试图在战时特殊背景下唤醒中国读者对包含敦煌文化在内的中国民族文化的重视。之所以提出这种可能性，一是考虑到当时的时代语境，二是因为刊物创办者李劫人本身就是一个具有强烈的风土、民族情怀的学者和文人。他在《发刊旨趣》中就提到，要通过对风土人情的了解，看到日本等“敌人”的“贪婪的、残酷的劣根性”^③，并借此建立属于中国人自己的关于风土文化的认知系统。

（三）对敦煌艺术的理论分析

陈觉玄和关山月的文章都是从敦煌众多艺术形式中选取一种，即敦煌壁画，对其风格和特征进行具体分析。陈觉玄《从敦煌莫高窟壁画中所见到的佛教艺术系统》一文，对敦煌壁画进行了细致的探究和剖析。他的文章在内容上大致可分为三部分：第一部分主要介绍敦煌和莫高窟；第二部分分别介绍莫高窟六期^④壁画特征及艺术风格，这一部分是文章的主体；第三部分则是对国内外关于敦煌研究成果的简略概述。陈觉玄这篇文章的重点在于探讨佛教艺术在莫高窟壁画中的流变，他将壁画分为六朝（主要是魏代）、隋代、唐代、五代、宋和西夏、元代这六期，其中叙述的中心又在于魏代壁画。

陈觉玄认为，六朝尤其是魏代壁画为健陀罗的艺术风格，其清疏和沉雄者各有其特色，并举诸多实例加以论证。隋代壁画则延续六朝风格，缺少新变，但中国化特征加强。陈觉玄在论述唐代壁画特征时，将其分为初唐、中唐、晚唐三个阶段，举例论证，

① [英]史泰英：《敦煌秘藏运英记》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第28页。

② [法]伯希和：《伟大的敦煌艺术：中国西域探险记片段》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第5页。

③ 李劫人：《发刊旨趣》，《风土什志》，1943年第一卷第1期。

④ 陈觉玄在文章中阐明是分为四期，但根据实际内容来看，应该是六期。

认为其风格源于中印度的佛教艺术，即笈多式艺术。陈觉玄对后三期壁画的论述不如前三期详细，但仍然采用特征分析辅以实际壁画进行佐证的方法和模式。总体来看，陈觉玄在分析敦煌壁画艺术特征和风格时，始终坚持结合各代社会、时代、文化背景等进行论述。他的论证并不空泛，而是联系具体的敦煌壁画加以剖析。另外，陈觉玄还勾勒出国外学者研究敦煌佛画的线索和脉络，并概述中国本土对敦煌壁画的研究成果。在文章中，国内的研究成果主要是通过实地考察后得出的，包括他本人亦是如此。陈觉玄的研究思路很清晰，其论述充分且有理有据，具有极强的专业性。

关山月的《敦煌壁画的作风——和我底一点感想》一文，则更为细致地对敦煌各代壁画的独特风格进行具体分析。关山月在正式开始论述之前，首先肯定了敦煌壁画的价值，他称其敦煌为“佛教艺术之宫”^①，并借他人“一本至有系统的中国古代美术史”^②的评价说明研究敦煌艺术的必要性。他的文章在内容上可分为两部分：一是将敦煌壁画分为三期分述特征，二是书写对敦煌壁画的观后感。

关山月对敦煌壁画的分期不如陈觉玄那样细致，他将敦煌壁画分为魏代、唐代、五代宋元三期，但他同样把论述的重点放在魏代壁画上。关山月对敦煌各代壁画风格的成因和陈觉玄的分析类似，他们都认为不同艺术风格的形成与社会背景相关，但相较而言，关山月更侧重对壁画本身的艺术分析。在文章中，关山月对于实际壁画的具体论述更多，他多是从各洞壁画中选取典型分别论述，再提取凝练出各代特点。比如，他在分析魏代壁画的风格时，就选取三幅经典壁画对其特征进行详细剖析，最后通过典型，从内容、用色、造形等诸多方面得出魏代壁画为健陀罗式风格的结论。在论及唐代壁画时，他同样以丰富的具体壁画为例证，总结归纳出一个普遍性的艺术特征。总的来看，关山月的理论分析与实际情况结合得极为紧密，其论述多是从具体归纳出一般，生动且易理解，同时亦不失学理性和专业性。

关山月在文章最后一部分的“感想”中，体现了他作为中国学者对本民族文化艺术的高度关注，并彰显他对开拓中国自己学术研究重要性的强调。他提及敦煌学在欧洲兴起，已经引起全局式的研讨，而中国却缺乏这种全面的、整体的、系统的研究，多是停留在私人的研讨和探索上。但关山月对这种看似惨淡的态势也并非过度悲观，而是从对敦煌壁画的研究出发，强调通过时代性和充实的内容还原中国文化生命力的必要性。关山月的分析和思考，以小见大，充分结合时代语境，真正体现了中国学者为建立自己的话语体系而做出的努力和尝试。

从这个角度来看，《风土什志》在发行“敦煌专刊”时向陈觉玄和关山月两位专业学者约稿，实际上是一种明智的举措。关山月曾作为敦煌文化考察队伍的成员，前往敦煌莫高窟进行实地考察，陈觉玄则依托考察队伍的成果进行分析，同时两人又都是艺术领域的专业人士。因而这两篇文章，既富有专业性，又体现了学者风骨，不仅为敦煌艺术研究领域提供了优秀成果，还在一定程度上体现了研究者们正在逐渐填补中国在敦煌

① 关山月：《敦煌壁画的作风——和我底一点感想》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第7页。

② 关山月：《敦煌壁画的作风——和我底一点感想》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第7页。

学领域的话语权空缺。也就是说，陈觉玄和关山月的研究基于中国的本土文化资源而展开，这样的研究对于中国完善对敦煌艺术的分析，以及建立属于自己的学术批评话语体系，无疑具有明显的推动作用。

二、基于前有成果的专业研究

《风土什志》并不是第一个关注敦煌并分析敦煌文化的刊物。在它发行敦煌专刊以前，已有不少刊物将目光投向敦煌及其文化艺术，并且发表的敦煌文章在数量上也远超过《风土什志》。

（一）前有期刊对敦煌的研究

首先需要特别指出的是《风土什志》中敦煌文章的数量问题。段晓林在发表于《敦煌研究》2018年第6期的《民国时期敦煌学期刊文献研究》一文中，对民国时期散见于各种期刊中的与敦煌有关的文章进行信息整理和数据汇总。在第一章“刊载敦煌学论文期刊的基本概况”中，段晓林对各类期刊中关于敦煌的文章数目加以统计，并在正文中附有表格。表格显示，《风土什志》发表的敦煌文章数量为六篇。但不管是查询上海图书馆“晚清民国期刊全文数据库”现存的14期《风土什志》全部内容，还是在郑阿财、朱凤玉主编的《1908—1997敦煌学研究论著目录》^①等工具书中检索《风土什志》发表的敦煌文章，最终得出的结果都为五篇。段晓林在整理之初就已界定了以文章为统计范围，因而首先可以排除她将本期张大千和关山月所临的敦煌图画纳入统计之列的可能性。那么，通过阅读全刊中所有相关文章大致内容后可知，唯一可能存在疑点的应该是郑象铤发表在《风土什志》1944年第一卷第4期的《旅兰纪琐》一文。郑象铤是中国著名的地理学家，1943年第一卷第1期的编者语“这一期”中，有编者对他的简短介绍——“郑象铤先生是研究地理的，现执教于金女大，足迹遍布青康宁诸省”^②。《旅兰纪琐》这篇文章记载了郑象铤对兰州的地理、风土、民俗等方面的观察和介绍，郑象铤用生动的文字展示了兰州在交通、饮食习惯、物产、教育等方面的地域特色，以及石田、水车等城外景象的独特。从内容上来看，这篇文章并未提及敦煌，至于郑象铤先生是否去过敦煌，还不能从这篇记游文章中得出结论。但可以肯定的是，至少《旅兰纪琐》确实与敦煌无关。这唯一的疑点也因此可以排除。所以，段晓林统计为六篇，或为误记，实际上，《风土什志》中的敦煌文章应为五篇，即1945年第一卷第5期“敦煌艺文”专栏中发表的这五篇文章。

而在它之前的许多刊物，关于敦煌文章的发表数量则远超出五篇。这里仅选取几个发文量多且影响力大的刊物为例。

1.《东方杂志》共发表与敦煌相关的文章十五篇，但其中大多都是对敦煌千佛洞图片、摄影、经卷信息的整理和汇总，涉及具体艺术特征和风格分析的理论文章仅占少数。

① 郑阿财，朱凤玉：《敦煌学研究论著目录（1908-1997）》，台北：汉学研究中心，2000年。

② 编者：《这一期》，《风土什志》，1943年第一卷第1期，第5页。

最早的一篇文章是罗振玉发表在1909年第六卷第10期的《敦煌石室书目及发见之原始》，这篇文章第一次向国人详细介绍了敦煌石室的藏书及其被发现的情况，也是国内敦煌遗书整理和汇编工作的开始。1920年第17卷第8期刊载了静庵（即王国维）的《敦煌发见唐朝之通俗诗及通俗小说》一文，此文首次对敦煌文学进行系统的介绍和学术评论，开启了国内对敦煌文学的研究。这两篇文章虽然都具有开拓性的意义，但是它们所针对的研究领域与敦煌艺术研究并无直接联系。直接与敦煌艺术挂钩且影响力最为深远的文章，是贺昌群发表在1931年第28卷第17期的《敦煌佛教艺术之系统》，这篇文章才是真正意义上首次表明中国对敦煌的研究“已由敦煌文献扩大到敦煌石窟艺术”^①，并为国人打开一个了解敦煌艺术的窗口。

2.《说文月刊》共刊敦煌文章二十四篇，其中多为对敦煌石室经卷内容的梳理之文，其中研究敦煌石窟艺术的理论文章有三篇，即姜亮夫发表于1943年第三卷第10期的《敦煌经卷在中国学术文化上之价值》，震雷发表在同期的《敦煌的佛教艺术》，以及何正璜发表在同期的《敦煌莫高窟现存佛洞概况之调查》（主要是第三章论及敦煌佛教艺术相关内容）。

3.其他期刊。《微妙声》中刊载的敦煌文章数量为十八篇，多数为经卷题记汇编，而少理论分析。《甘肃民声》一共发表十七篇与敦煌相关之文，但所有内容均为“拾遗”。

由此可见，虽然《风土什志》发表的敦煌文章仅有五篇，但它确如编者自己所言，“虽数目不多，却都是精湛之作”。其精湛之处，前文已经论及，在此不再赘述。对前有期刊同题材发文量进行简单梳理，也并不是想凸显《风土什志》“敦煌艺文”在艺术等方面的精妙，而在于寻找《风土什志》所发行的敦煌专刊的特殊之处。事实上，像《风土什志》第一卷第5期这样通过向专业学者约稿，并配有专家绘图来设置专刊的期刊可能并不多见。而且，《风土什志》为敦煌专刊所选和所约的文稿，不仅包含对敦煌客观信息的描述和介绍，还容纳了集文学性与专业性为一体的理论分析和学术批评。其专刊之“专”，可从三个维度解读，一是所选领域之“专门”，二是学者研究之“专业”，三是编撰群体态度之“专注”。这正是《风土什志》的特殊所在。

（二）撰稿人与敦煌的联系

中国学者对敦煌的研究最初多是以伦敦图书馆、巴黎图书馆和北京图书馆的图录、摄影和经卷等为资源，直到1925年，陈万里作为北京大学的代表跟随华尔纳前往敦煌实地考察，才开启了国内敦煌考察之风。20世纪30—40年代，中国大批历史学家、考古学家、美术家等奔赴敦煌，对敦煌的历史、文物、壁画等进行实地的、细致的分析和研究，促成了敦煌学在中国形成一门专门的学科。这一时期的研究有别于前人的研究，研究者直接接触到敦煌的一手材料，所使用的都是中国本土的研究方法和学术话语。

前往敦煌考察的队伍中，比较重要的是1941年由艺术家王子云领导的西北艺术文物考察团，考察团一方面调查敦煌佛洞情况，一方面准备临摹壁画。南京师范大学刘朝

^① 王旭东，朱立芸：《近代中国敦煌学研究述评》，《甘肃社会科学》，2011年第6期。

霞于2013年写作的《西北艺术文物考察团史事考证》，详细介绍了艺文考察团的相关事宜，评价其“在极为艰苦的环境下开赴西北，足迹遍及川、陕、豫、甘、青五省，运用摄影、临摹、拓印、复制、测绘、记录等较为完备的资料收集方式，抢救收集未沦陷区域的各种古代艺术文物资料，成绩卓著，为保护我国古代遗珍做出了重要贡献”^①，充分肯定了西北艺术文物考察团在敦煌研究史上的独特价值和重要地位。与王子云考察团同时进行研究的是画家张大千的队伍，张大千偕夫人杨宛君等到达敦煌，清理了309个洞窟，进行编号共临摹壁画近300幅，后来在成都、重庆、上海举办敦煌壁画临摹展，在全国范围内引起一股“敦煌热”。《风土什志》敦煌专刊的封面即是张大千此次考察的成果之一。

1943年，画家关山月到莫高窟考察，“用速写法临摹，凡得八十余幅”^②壁画，并据此分析各洞壁画特征，撰文发表于《风土什志》。也就是说，关山月之文，是在实地考察后具体分析而写出来的。

而“敦煌艺文”专刊理论文章的另一个撰稿人陈觉玄，其文虽然不是在实地考察后所写，但他却是以各个敦煌考察团的实际成果为文本基础和艺术资源的，“兹就张氏大风堂摹本中所收并其在成都展览时所陈，参以吴关两氏所绘，及许氏摄影，史泰英、大谷光瑞书中所引，分别时期，比较同异，考其系统，略如上述”^③，他在文章中的自述已经能够充分体现他的分析同样有实例可依，有实据可证。

这也就是说，《风土什志》敦煌专刊的撰稿人，与其关注和研究的对象始终保持着紧密的联系，关山月实地考察后结合实际壁画具体分析，陈觉玄根据当时可靠的考察结果为资源，对敦煌壁画进行整体观照，其研究的方法严谨，态度认真，成果切实，很能体现撰稿人群体作为专业学者的精神面貌。

三、远居西南边地的文化坚守

在《风土什志》敦煌专刊的编者语“这一期”中，编者提到了刊物发行与印刷的实际困难。事实上，这并不是编者第一次提到在刊物发行过程中所遇到的种种问题。自从1943年刊物创办之初开始，李劫人等编辑同人面临的困难和波折就始终没有中断。李劫人在《发刊旨趣》中言辞恳切地说道，“这工作太艰巨了，而我们的能力却非常的薄弱……本志经过十个月的筹备，三个月的印刷”^④，这充分体现《风土什志》的诞生就已经很艰难了。而在此后，几乎每一期的编者语“这一期”，都或多或少地表述了编者对刊物延迟发刊这一“事故”的深刻歉意以及对此做出的解释。第一卷第1期提到“出版界一般所感受到的印刷困难”^⑤，第一卷第2—3合期论及“受够了印刷厂家的磨折”^⑥，

① 刘朝霞：《西北艺术文物考察团史事考证》，南京师范大学，2013年。

② 陈觉玄：《从敦煌莫高窟壁画中所见到的佛教艺术系统》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第9页。

③ 陈觉玄：《从敦煌莫高窟壁画中所见到的佛教艺术系统》，《风土什志》，1945年第一卷第5期，第9页。

④ 李劫人：《发刊旨趣》，《风土什志》，1943年第一卷第1期。

⑤ 编者：《这一期》，《风土什志》，1943年第一卷第1期，第5页。

⑥ 编者：《这一期》，《风土什志》，1943年第一卷第2-3合期。

第一卷第4期表明《风土什志》在战时既遭印刷难题又遇资金困难，第一卷第5期则提出“《风土》正自筹印刷”^①以解决出版问题。这样的表述在“这一期”这一窗口中屡次出现，已经成为一种常态。也正因如此，《风土什志》一度于1946年停刊。即使是在1948年复刊以后，刊物所面临的销售、经营等困难仍未有缓解，1949年第二卷第5期甚至采用“夹江土纸印刷”代替，其运行之举步维艰由此可见。

但即便是在如此艰难的情况下，《风土什志》仍坚持出版发行，且每期所刊载的文章均为质量优秀之作。从内容上看，《风土什志》所刊的文章包含文学、民俗学、社会学、历史学、考古学、生物学、地理学、美术等众多方面。从集结在《风土什志》周围的同人撰稿人群体来看，他们都是在各自领域颇有建树的文人和学者，如前文提到的关山月、陈觉玄，都在美术和绘画领域成就很高，又如吴其昌、钟禄元、陈国粹、陈志良、郑象铎等人，也都是其各自研究领域里的专家。总体来说，他们所撰之文，范围广，题材多，内容丰富，满足了刊物编者欲使《风土什志》成为“学术性、研究性，而又一般性的读物”^②的希望和要求。

从以李劫人为核心的刊物负责人群体来看，他们对于文稿的选择以及对于刊物宗旨的反复申明，都体现了他们身处西南边地但并不将视野囿于一隅的风貌。李劫人在《发刊旨趣》中明确指出，“我们对民族间的风俗，愿以激浊扬清的态度，加以阐扬和改进，藉此对增进民族间的友谊，略效绵力”^③。在实际的操作中，他也始终坚持对民族风俗文化的内涵加以关注和具体呈现。他关注的风土文化形式多样，涉及的区域广，既包含对国内不同民族的文化内涵的介绍，又囊括对域外独特风情的普及。这不仅能促进国人对于中国文化的关注和理解，同时也为了解外国文化提供了一个窗口（不止是西方文化，根据《风土什志》中的不少文章，可以看出还有东南亚文化等）。“敦煌艺文”专刊只是其中的一个典例，类似的专刊在《风土什志》中还有许多，比如“采风录”、“西藏专辑”、“纪念特辑”等。

通过这些研究，我们能够窥见刊物编者在战时背景下的文化坚守。即使编者身处西南边地，但他们对民族、风俗、日常文化始终持有高度关注的态度，并暗含对文化发掘和留存的隐忧之感。《风土什志》对呈现地域、民族风土文化自始至终都饱含热情，并为此付出了不懈的努力，《风土什志》的生命力也正在于此。尽管《风土什志》“存活”的时间并不算长，发行期数也不算多，但刊物从内到外都呈现出一种强烈的“风土”情结以及人文关怀。

综上，正因为《风土什志》对风土民情的这种文化坚守和特殊情怀，才给后来的研究者们留下了一份份珍贵的材料。借由这些材料，我们不仅能够窥见刊物编辑的精神面貌，同时还能一步步接近并还原《风土什志》在20世纪40年代的独特文化景观。

① 编者：《这一期》，《风土什志》，1945年第一卷第5期。

② 编者：《这一期》，《风土什志》，1946年第一卷第6期。

③ 李劫人：《发刊旨趣》，《风土什志》，1943年第一卷第1期。