

# 晚唐時期敦煌絹畫的製作與流行\*

## ——以藏經洞繪畫為中心

祁曉慶

**摘 要：**敦煌藏經洞收藏的繪畫品中有一種類型的絹畫，其圖像構成類似，均為上部繪佛教題材，下部繪供養人。通過分析供養人的排列方式、服飾特徵、題記內容等細節，發現這種類型絹畫中的供養人像與莫高窟中唐時期開始流行的男女對坐供養人像的構圖一致；供養人服飾也是晚唐時期洞窟壁畫中較為常見的服飾類型。但與洞窟題記相比，絹畫中的供養人題記內容更加豐富，且多數是為亡故父母親人發願祈福。再從一些絹畫上的繪畫細節分析，認為此類絹畫的製作應是在寺院或專門的作坊，由專門繪製絹畫的工匠團體，其用途也多在寺院。

**關鍵字：**絹畫 供養人 工匠 藏經洞

1900年莫高窟藏經洞被發現以後，藏經洞文物被陸續帶到英國、法國、日本、美國等，其中的繪畫品也被分散藏在各個國家的博物館和圖書館中。這些藏品一經發現就有研究者注意到其藝術價值。最初的研究大多是介紹這些藝術品的價值，並沒有對藏品本身進行分類和詳細的探究。1903年，中國學者葉昌熾在《緣督廬日記》中最早記載了部分私人收藏的敦煌繪畫品，並未獲知敦煌繪畫品的全貌。羅振玉《莫高窟石室秘錄》中著錄了“佛經及畫像”“布畫像”“畫像範紙”<sup>[1]56</sup>等條，是對藏經洞繪畫品內容的首次著錄。鄭振鐸在1925年出版了中國第一部有關敦煌繪畫品的圖像彙編，選取了其中的60幅作品，但認為“（藏經洞繪畫品）惟題材重複過甚，如果多量收采，不免有單調之感”，<sup>[2]34</sup>對藏經洞繪畫品的價值估量不高。

1931年賀昌群《敦煌佛教藝術的系統》<sup>[3]17</sup>一文被認為是“中國學者研究敦煌石窟藝術的第一篇較為全面的專論文章，具有重要的歷史意義。”<sup>[4]148</sup>1945年，傅振倫在1935年於倫敦舉行的“中國藝術國際展覽會”中展出的斯坦因所獲敦煌繪畫品的基礎上，撰寫《敦煌藝術略論》<sup>[5]</sup>一文，對英藏、法藏敦煌繪畫品進行介紹，從宏觀角度探討了敦煌學的意義<sup>[6]615</sup>。鄭振鐸所編《域外所藏中國古畫集》，其中《西域畫》共分上、中、下三冊，是我國第一本有關敦煌繪畫的畫冊，不僅收錄了英藏、法藏敦煌繪畫品，還收錄了格倫威德爾（Albert Grunwedel）、勒·柯克（Albert von Le Coq）及日本大穀光瑞探險隊所獲新疆等地的繪畫品。

藏經洞繪畫品的研究方面，除了早期的葉昌熾、裴景福、王國維、蔣斧等人對私人收藏《水月觀音》《地藏菩薩像》等單幅繪畫品進行定名和年代研究外，<sup>[7]4574[8]977-78[10][11]55</sup>從藝

\* 基金項目：國家社科基金西部項目“敦煌石窟中的外來元素與中西文化交融研究”（項目號：21XZS011）。

術學角度討論敦煌繪畫品的著作始於 1925 年劉開渠撰寫的《敦煌石室壁畫》一文，他首次以藝術家的學識與敏感對敦煌壁畫從藝術學角度進行分析：“顏色鮮明，絕無俗氣；用筆活潑而有力；人物表情尤到深處，在我所見之人物畫中，從未有如此深刻而有意味者。”<sup>[12]</sup>他還對這些畫的內容、時代、藝術風格和當時的作用等做了初步的分析。

英國學者對繪畫品的研究除了斯坦因本人外，在 1909-1945 年間，主要有拉斐爾·彼得魯奇 (Raphael Petrucci, 1872-1917)，勞倫斯·賓雍 (Laurence Binyon, 1869-1943)，和魏禮 (Arthur Waley) 等。彼得魯奇是斯坦因專門邀請來幫助他整理和研究第二次中亞考察期間所獲敦煌繪畫品的西方學者，他仔細研究了繪畫和題記，發表了《斯坦因探險隊所發現之敦煌佛教壁畫》<sup>[13]</sup>《在千佛洞石室中所發現的繪畫》<sup>[14]</sup>《敦煌千佛洞繪畫曼荼羅》<sup>[14]</sup>等論文，詳細討論了敦煌藏經洞繪畫品的發現和研究過程、繪畫的時間和環境、畫的結構、材料和工藝等，並對佛傳故事幢幡、佛和菩薩像、天王與金剛、淨土畫、版畫等不同類型的繪畫進行了分類研究。他還根據有題記年代的繪畫品，將藏經洞佛畫分為阿彌陀佛曼荼羅、彌勒佛曼荼羅、藥師佛曼荼羅、釋迦牟尼曼荼羅、觀音菩薩曼荼羅、地藏菩薩曼荼羅等，對曼荼羅的年代和起源、性質、特點等進行探討，以上都是最早對敦煌繪畫品進行分類研究的成果。

魏禮 (Waley) 最早對斯坦因敦煌藏經洞繪畫品進行整理和編目。他於 1931 年出版了《斯坦因敦煌所獲繪畫品目錄》<sup>[15]</sup>一書，首次對斯坦因繪畫品進行全面整理。在此之前，斯坦因的第二次中亞考古報告《塞林底亞》第 2 卷第 25 章中附有斯坦因的助手羅裏梅爾 (Florence Mary Glen Lorimer) 所編寫的斯坦因藏品目錄，<sup>[16] 937-1088</sup>但這個目錄的編號與魏禮的目錄不同，收錄的內容也不及魏禮。在此目錄的基礎上，魏禮還首次嘗試對英藏敦煌藏經洞部分絹畫進行定名研究，如，1925 年，魏禮在《亞洲藝術》雜誌上發表了《基督還是菩薩》一文，對編號為 S.48 的絹畫進行了研究，不同於斯坦因所持的地藏菩薩的觀點，魏禮認為這是一幅基督畫像。<sup>[17]</sup>繼魏禮之後，韋陀 (Roderick Whitfield) 擔任英國博物館亞洲部書畫藏品部負責人，韋陀在魏禮工作的基礎上進一步對敦煌藏經洞藝術品進行整理和研究，於 20 世紀 80-90 年代完成了《西域美術》英國博物館斯坦因收集品圖錄，並對圖錄所收繪畫品進行了基本的定年和定名。<sup>[18]</sup>這本圖錄是截止目前對英國博物館藏斯坦因敦煌繪畫品較為系統而完整的圖錄。

日本學者早在 19 世紀 30 年代初期就開始對敦煌繪畫進行研究，瀧精一與狩野直喜先後赴歐洲調查敦煌和中亞出土文物，並就調查情況曾發表了系列文章介紹敦煌藏經洞繪畫。在此基礎上，瀧精一的學生松本榮一作《敦煌畫の研究》<sup>[19]</sup>一書，首次對敦煌繪畫進行圖像學研究，在敦煌繪畫的分類和研究方法方面的討論也具有開創性，可謂 20 世紀初敦煌佛教美術研究領域的金字塔。

自 20 世紀 80 年代之後，陸續有更多的學者關注藏經洞繪畫品的研究，這一階段的研究已經由之前籠統的介紹性研究轉向對繪畫品的分類、定名以及對單個圖像內容和年代的研究。國內學者陸續到英國實地考察和整理這批藝術品，現場抄錄了一部分繪畫題記，並在國內期

刊發表，主要有馬德教授《敦煌絹畫題記輯錄》<sup>[20]136-147</sup>、張德明博士《伯希和集品敦煌遺畫目錄》<sup>[21]56-109</sup>、《奧登堡集品敦煌遺畫目錄》<sup>[22]160-195</sup>等都是對英藏敦煌絹畫所做的目錄整理工作，但是並不完全。

截止目前，對於藏經洞繪畫品的製作工藝與功用等方面討論最多的仍屬斯坦因本人的論述。2018年10月-2019年4月，本人有幸在英國博物館整理並觀看了一部分繪畫品，同時查閱了以往的研究成果，發現一種繪有供養人像的繪畫品基本上遵循了相似的構圖，初步統計僅英國和法國這類供養像的數量超過47件，若再加上散藏美國的5件敦煌絹畫<sup>[23]170-175</sup>、日本白鶴美術館所藏敦煌絹畫中的其中1幅<sup>[24]176-180</sup>，則截至目前，出自敦煌藏經洞的此類絹畫的數量超過50件。對這部分繪畫品的分析有助於瞭解絹畫在晚唐敦煌地區的製作和流行狀況。

## 一、畫面構圖

由於此類絹畫數量較多，僅以英國博物館藏編號為1919,0101,0.52、1919,0101,0.28和1919,0101,0.23的絹畫為例（圖1-3），分析其畫面構圖特徵。畫面分為上下兩個部分，上部占整個畫面的3/4，描繪各類佛或者菩薩像，下部占畫面的1/4，畫數量不等的男女供養人像，供養人旁邊或中間有墨書題記。



圖 1-3 左：1919,0101,0.52 中：1919,0101,0.28 右：1919,0101,0.23

之所以將這種類型的絹畫歸為一類，是因為它們擁有幾乎一致的構圖。檢視所有這類絹畫的內容，位於上部的佛或者菩薩像的題材主要有：觀世音菩薩、地藏菩薩、地藏十王經、法華經、水月觀音、彌勒佛、阿彌陀佛、文殊菩薩和普賢菩薩、十一面觀音等，大約有10多種主題。下部的供養人像為左右對稱排列，中間留出一部分位置用於寫發願文或者題記。一般情況下為男左女右，數量從2到16人不等，兩兩相對或站立或者跪坐，有的身後有隨從，

隨從的形象比主人小，有的最前方站立一位引導僧人，也有全部為男性者，或者夫妻二人位於同一邊，而另一邊為另一對夫妻，但都是屬於同一個家族的。中間題記框內的文字大多都記載了具體的年代，從目前可以識別的題記來看，這類供養人畫像的製作年代集中在歸義軍晚期，也就是 10-11 世紀之間。

莫高窟自北朝早期開始就在洞窟中描繪供養人形象，男女各一排整齊地排列在洞窟四壁的下方。從中唐吐蕃統治時期開始，在洞窟主室東壁門上方繪製夫婦供養人畫像，男女相對跪坐在一塊類似墓碑一樣的題記框前（圖 2），這是一種新形式的供養人畫像。<sup>[25]99</sup> 如，莫高窟第 231 窟東壁門上方，描繪了男女供養人手持香爐，面朝中間的供養牌位跪坐，位於中間的供養牌位有兩則豎寫的題記，南側題記：“亡考君唐丹州長松府左果毅都尉改”，北側題記：“亡慈妣唐敦煌錄事孫索氏同心供養”。此外，莫高窟第 359 窟主室東壁窟門上方繪窟主父母供養像、第 144 窟主室窟門上方繪索留南夫婦供養像（吐蕃時期），第 238、471 等窟都有類似的構圖。吐蕃統治之前開鑿的洞窟中，這個位置一般繪佛像、說法圖或者經變畫等。受吐蕃時期這類洞窟供養像的影響，之後的張氏歸義軍家族窟中不僅延續了這類供養人像，而且在洞窟中所處的位置也相同，如 9、12、138、18、20、127、156 等窟主室東壁窟門上方都繪有夫婦對坐供養像。

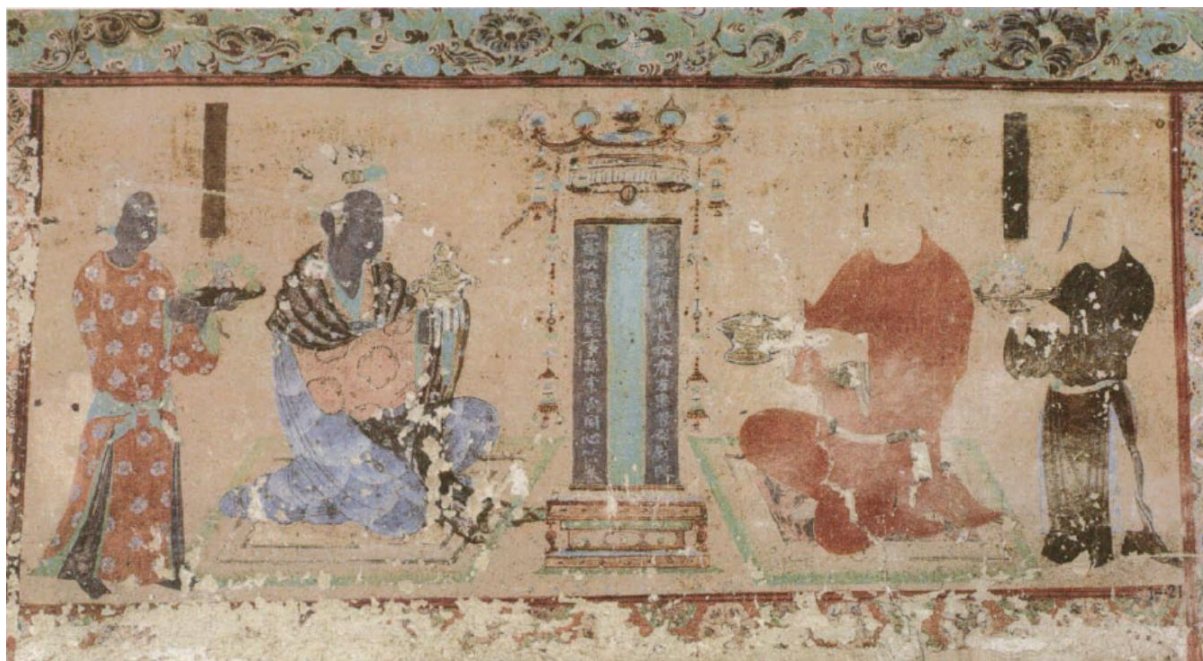


圖 2 陰嘉政父母供養像 莫高窟第 231 窟 吐蕃（780 年-848 年）

敦煌藏經洞發現的這種類型的供養人絹畫應該是受到洞窟供養人繪畫模式的影響而產生。只不過洞窟壁畫中男女供養人中間的石碑，在絹畫中表現為矩形的題記框。

## 二、供養人服飾

敦煌藏經洞發現的這類絹畫中的供養人服飾與晚唐時期莫高窟壁畫中的供養人服飾基本一致。尤其是女性供養人的服飾和發式。如晚唐莫高窟第 138 窟東壁著花釵禮服的郡夫人，是晚唐敦煌壁畫中最尊貴的貴婦禮服（圖 3），根據唐代禮制規定，這種九枝花釵冠屬於一品夫人禮服，這種禮服還可以在莫高窟第 98 窟東壁節度使曹議金家族貴婦、五代宋初莫高窟第 454 窟節度使曹延恭夫人（圖 4）、莫高窟五代第 61 窟主室東壁兩側的曹氏家族女性供養人的服飾中頻繁看到。



圖 3 莫高窟第 138 窟女性供養人服飾  
晚唐



圖 4 莫高窟第 98 窟曹氏家族女性供養人服飾

五代

在藏經洞繪畫品中，圖 1-3 藏品以及編號為 1919,0101,0.41, 1919,0101,0.24, 1919.0101.0.19 的 3 幅絹畫（圖 5），還有美國弗利爾美術館史密森尼收藏的編號為 1930.36 的絹畫（圖 6）中的女性供養人服飾，都與以上所列莫高窟洞窟中的女性供養人服飾類似，且這種服飾在莫高窟晚唐、五代、宋時期的洞窟供養人像，尤其在張氏和曹氏歸義軍家族窟的供養人像中非常常見。這種類型的女性頭飾和冠式屬於古代中國高等級女性服飾。同樣的情況也存在於藏經洞絹畫中的男性供養人服飾與敦煌壁畫中的男性供養人服飾中。可見絹畫與洞窟壁畫中的供養人畫法一致，是同一時期比較流行的人物畫法。



圖 5 左：1919, 0101, 0. 41

中：1919, 0101, 0. 24

右：1919. 0101. 0. 19

(英國博物館收藏)



圖 6 美國弗利爾美術館，斯密森尼學會 (Smithsonian Institute) 1930. 36

### 三、晚唐時期敦煌絹畫的製作過程

關於這些絹畫的繪製過程，可以通過一些畫面細節做出推斷。

在英國博物館藏 1919,0101,0.29、1919,0101,0.30、1919,0101,0.49（圖 7）等三幅繪畫品中，供養人像中間的題記框內是空白的，仔細觀察和詢問英國博物館的工作人員，確定這些空白處原本就沒有書寫痕跡，而不是年代久遠造成的文字脫落後留下的空白。吉美博物館藏編號為 EO.3581 的繪畫作品（圖 8），上部中間位置畫一尊菩薩像，兩側各畫一身仕女像，左右兩個還有兩方題記。下部供養人像列分成左右對稱的兩部分，左側 2 身男性供養人像，右側僅畫 1 身僧人像，僧人身後的位置是空白的，這幅畫中所有的題記框內也都空白無題記。美國弗利爾美術館藏編號為 1935.11 的繪畫品描繪的是地藏菩薩像（圖 9），畫面上部的地藏菩薩左手持如意寶珠坐在一條河的左岸，畫面下部中間位置有一大塊空白，僅左右兩側分別繪一菩薩像和女性供養人像。位於畫面右側的貴族女性供養人持香爐跪坐，身後站立兩身女婢，舉著蒲扇。女供養人前方有一行題記：“故大朝大於闐金王國天公主李氏供養”。



1919, 0101, 0. 29



1919, 0101, 0. 30



1919, 0101, 0. 49

圖 7



圖 8 E0. 3581



圖 9 弗利爾美術館, 史密森尼學會 1935. 11

為何會出現供養人位置和題記框內容空白的現象呢？或許可以通過對另外一幅絹畫題記的分析來對這一問題進行一些推測。法國吉美博物館藏編號為 17775 的繪畫品（圖 10）是一位名叫馬千進的年輕人為母親所做的一幅“功德畫”。這幅畫上半部分繪千手觀音，下半部分繪供養人像，不同之處在於這幅畫只在畫面下部左下角位置繪兩名女性供養人，也就是張千進的母親“阿張”及侍女像，與她相對的位置畫了一幅水月觀音，這種供養人與水月觀音對稱的構圖在藏經洞繪畫品中僅此一幅，張千進自己也為這幅畫的“創新”感到自豪。中間題記框內的文字揭示了他“創作”這幅絹畫的過程和目的：

“竊以求珍寶者需投滄海要來世之勝因者需種福田厥  
 有清信弟子節度押衛知副後槽使銀青[光]祿大夫檢校太子賓客  
 馬千進儒襟舜海煦影堯曦睹垂露以馳心想懸針而駢慮  
 是以修諸故事創此新圖憎惡業遠戒他門愛善緣近逼自戶  
 時遇初秋白月團圓憶戀 慈親難覲靈跡遂召良工  
 乃邈真影之間敬畫大悲觀世音菩薩一軀並侍從又畫  
 水月觀音一軀二鋪觀音救  
 民護國濟拔沉淪願罪棄之倦  
 流亦跡福祉之覆體遂使往  
 來瞻禮莫不傾心願悟迷途暗

增殊佑慶贊將畢福資三世  
不值泥黎緣及有情同超覺  
路 於時天福八年（943）歲次  
癸卯七月十三日題記”<sup>[26]135</sup>

從題記中“創此新圖”一句可知這幅絹畫的製作是一次創新，創新之處是在母親阿張供養人像的對稱位置“又畫水月觀音一軀”，這樣整幅畫面上就有了兩幅觀音像，他期望得到兩位觀音的護佑，並達到“救民護國，濟拔沉淪，願罪棄之倦流，亦跡福祉之覆體”的目的，很顯然他認為這樣做等於是加了“雙重保險”。

張千進不是繪畫者，而是出資人。“遂召良工乃逸真影之間”表明是他出資邀請畫工為他畫了這幅畫。多畫一幅水月觀音像是他自己的意願，而非畫工的意思。從這個例子中，可以看到出資人對於藝術品的創作所產生的影響。

再回到前面討論的幾幅題記框內和供養人位置有空白的絹畫，這些空白處應該是畫工專門預留出來給出資人的，出資人可以根據自己的需要加上自己想要的畫像或者發願文。這種現象在歐美藝術品創作中也不鮮見。貢布裏希在研究美第奇（Medici）家族所贊助的藝術作品時，就發現藝術作品受到捐贈人影響的程度，甚至可以說藝術品的創作很多時候是來自贊助人，而非藝術家。莫高窟壁畫的繪製很多需要依賴粉本，而以上所討論的這類藏經洞絹畫的製作又與粉本不同，是通過為贊助人“預留”空間的方式來滿足贊助人的捐贈意願。



圖 10 法國吉美博物館藏 17775 號絹畫

還有一些細節可以更進一步證實這樣的推測。英國博物館藏編號為 1919.0101.0.19（圖 5 右）的絹畫，下方題記框的文字溢出了方框很多，寫在了框外。而另一幅編號為 1919.0101.0.158 的畫作（圖 11）下方的發願文題記框內的文字，中間的“金藏菩薩”四個字緊靠框內左上角，其餘很大的空間是空著的，而兩側供養人題記框則顯得太小，裏面的文字已經溢出框外。吉美博物館收藏的編號為 EO.1135 的絹畫，畫面下方中間位置題記框內的文字比較多，文字顯得非常擁擠，而且超出了題記界框寫在框外了。

另有一幅英國博物館藏編號為 1919, 0101,0.27 的絹畫，畫面的主尊是藥師佛，幾乎佔據了整個畫面，只有兩側留出少許位置畫上了男女供養人像並寫了題記。供養人的尺寸非常小，位於佛座兩側，甚至還沒有佛座高。比較有趣的是這幅畫的文字題記，畫面上有三處文字題記，右上角藥師佛華蓋旁邊豎框內寫“南無藥師琉璃光佛”，這塊題記下方又增加另外一塊題記，內容為“佛弟子節度押衙銀青光祿大夫守左遷牛衛終郎將檢校國子祭酒兼殿中侍郎禦史張和祭一心供養 願早達家鄉無諸哉（災）難”。與這數字數繁多、內容詳實的題記不同，位於畫面左下角的女性供養人像的題記框非常窄小，僅有 7 個字“佛弟子□□供養”。這三方題記框的顏色也與畫面整體的背景色不同，很顯然題記是在畫面完成之後才加上去的。如果把這三方題記去掉，則整個畫面就是一幅佈局合理而且完整的佛畫了。畫面與題記框顏色不一致的情況在另外一幅編號為 1919,0101,0.14 的絹畫上表現得更為顯著。這幅作品中間是一幅觀世音菩薩像，觀音像右下側畫一名僧人手持香爐，左下側為一侍女手捧果盤。觀音像左右兩側肩膀處各有一方題記框，一方為白色底，另一方為綠色，綠色題記框下方還有一塊面積更小的白色底的題記框。從畫面整體視覺效果來看，三方題記框大小不一，顏色不同，也應該是畫作完成後才加上去的內容。

這些細節說明這種有供養人畫像的絹畫作品在製作過程中是先畫像，後寫文字，而預留的空白處往往要麼面積不夠，要麼太大了。或者本來已經完成了一幅作品，並沒有留下任何可以畫供養人像或者題記內容的空間，但是因為有人喜歡，並願意出資購買，所以就在原來的畫作上增加一些圖像和文字內容。這類供養畫像的製作者並非是供養者本人，很可能由來自畫坊或者畫院的專業畫工製作。他們會提前畫好各類圖像以便需求者前來選擇，圖像的內容都是當時比較流行的佛教題材繪畫，畫家把題記部分空下來，根據供養者的願望再填寫上相應的文字。從一些絹畫題記文字來看，同一幅畫品當中的文字並不是同一個人的筆記，不排除有供養人自己填寫題記的可能性。李翎也注意到了敦煌壁畫和藏經洞卷畫中的供養人像的“預留”問題。<sup>[26]134-136</sup>



圖 11 英國博物館 1919.0101.0.158

#### 四、晚唐敦煌絹畫的流行

大多數藏經洞絹畫下方的題記都有紀年和供養人的名字，以及他們的願望等。那麼他們製作這類絹畫的主要目的是什麼呢？從這些題記內容可知，大多數都是為亡故父母祈福的，也有一小部分是為自己及家人消災除厄。

英國博物館藏編號為 1919,0101,0,14 的畫作中間繪觀世音菩薩，菩薩左下角繪一僧人持香爐，右側為一仕女捧盤供養。這幅畫是一位名叫張有成的人在天複十年（910 年）七月十五日為亡故父母所做的功德。共有三方題記，分別是：左上“眾生處代如電光，須臾樂盡即無常。慈悲觀音濟群品，愛何苦痛作槁梁。施捨淨財成真像，光明曜晄彩繪莊。惟願亡者生淨土，三苦免若上天堂。時天複拾載（910 年）庚午歲七月十五日畢 切記”。右上“慈亡考妣神生淨土敬造大聖一心供養 奉為國界清平法論常轉 二為阿姊師 南無大慈大悲救苦觀世音菩薩永充供養”。右下“亡弟識殿中監張有成一心供養”

1919.0101.0.28 四臂觀音菩薩下方供養人題記分別為“故母六娘子一心供養”、“故父押衙……一心供養”、“男兵馬使張佛奴一心供養”

1919.0101.0.52 觀世音菩薩下方男女兩排供養人，共 6 人。題記內容從左至右分別為：“新婦汜氏一心供養”、“新婦宋氏一心供養”、“故慈母優婆夷李氏一心供養”、“故父清信佛弟子大業賢者張負……”

中間發願文框內：

“天寶四年（745年）壬申歲九月六日題記之耳

不絕香煙長明燈火用記他年

闔家大小長樂歡喜□施主一心供養

菩薩一軀願過父母神生淨土莫落三塗

清信弟子步軍隊頭張□橋敬畫觀世音”

1919.0101.0.65 觀世音菩薩下方供養人全部為男性，左右分別為一僧人一男性供養人。中間題記為：

“維時頤德四年丁巳歲四月十日施主

大眾受捉都老□□□敬畫觀世音

菩薩……奉為先亡父母神生淨土不落三途……”

1919.0101.0.54 觀世音菩薩，下方供養人分為上下兩排，男左女右，每一位供養人前有題記。上排供養人像列從左至右分別為：“新婦王氏一心供養”、“新婦陰氏一心供養”、“女清婢一心供養（出適李氏）”、“施主新婦曹氏永充供養”、“施主米還德永充一心供養”、“男貞昌一心供養”、“男□一心供養”、“男留長一心供養”。

下排供養人像列從左至右：“孫長泰一心供養”、“孫醜子一心供養”、“孫新婦張氏一心供養”、“新婦康氏一心供養”、“孫醜撻永充一心供養”、“孫醜定一心供養”、“孫醜見孫長興供養”。

中間部分發願文為從左至右書寫：

“施主清信佛弟子知敦煌都□官兼大行□家錄事米貞德發心

敬造大慈大悲救苦觀世音菩薩一軀國安仁泰社稷恒昌人民

安樂莫逢災禍子孫昌茂百年千歲□□□□香煙淨燈

永充供養 於時太平興國八年（983年）七月十七日題記”

1919.0101.0.19 上部中間畫地藏菩薩，兩側畫脅侍菩薩，下部畫男女供養人像。上部左右兩側的題記框內均寫“普門菩薩”；下部從左至右共有5方題記，每位供養人前方有一則題記，最中間為發願文。分別為“女十一娘子一心供養（出適陰氏）”、“故母陰氏一心供養”、“殘”、“男幸通一心供養”

中間題記框內的發願文為：

“建隆四年（963年）癸亥歲五月廿二日題記

親因眷屬並沐康寧昆季枝羅同霑福分

錫□動地獄生蓮珠耀迷途還同淨土更須

速退於身軀煩惱永離於是體功德乃金

之刃今者更染患疾未得痊癒須征局

宅恐墜於五趣之中禍福無常心須於解脫

其斯繪者厥有清信弟子康清奴身居火……”

1919.0101.0.24 畫面上方繪釋迦牟尼佛，下方中間題記框內文字為：

“建隆四年（963）癸亥歲九月十日記”

從這些絹畫上的文字題記中，我們發現在當時供養者的心目中，他們既可以代表自己，也可以代表亡故的父母親人出資畫這些佛畫，這樣就既可以祈求佛菩薩繼續保佑已故親人在另一個世界的安樂，同時也可以保佑在世家人無病無災。這種做法其實是更深層意義上表達孝道的方式。超過 90%的題記都首先為自己的父母孿災祈福，因此這種類型的絹畫大多與孝親觀念有關。晚唐敦煌地區絹畫的製作和流行受到孝親觀念的直接影響。

敦煌隋代以前的石窟內保存下來的文字題記非常少，有關供養人鑿窟動機的題記就更加罕見。隋代之後，洞窟供養人題記數量逐漸增多，內容逐漸豐富。到了歸義軍時期，供養人像形體如真人大小，題記的數量就更多了，但更多突出的是供養人的身份和地位，對於發願的內容則所述不多。而藏經洞絹畫中的供養人題記內容非常詳實，既記錄了供養者的名字、社會身份和地位等信息，還詳細敘述了繪畫製作的過程、繪畫的目的和祈願等。表明藏經洞繪畫品與洞窟壁畫在供養人的表現方面有很大的不同，這就引發我們不得不去探討藏經洞所存繪畫品的功能問題。

在崖面上修建洞窟的行為可以理解為是對佛的供養，也稱作做功德。內心看不見的虔誠的信仰如何轉化為能被看見的有形的形式？只有通過物質載體才可以展現出來，只有被看見才能證實自己的虔誠，這也是信仰者們普遍的心理特徵。一幅絹畫可以看作是供養奉獻給佛和菩薩的禮物，這與建造洞窟、繪製壁畫、製作塑像或舉行一場禮拜儀式的功能是一樣的。同時，這也是送給亡故親人的禮物。這是一種具有三重功能的功德：禮拜佛，紀念先人和為自己祈福積累功德。

洞窟壁畫和藏經洞絹畫都屬於為佛教信仰和為實現內心的願望所做的“功德”。人們的信仰和祈願是一種看不見的虔誠，這種內在心理需要轉化為能被看見的外在的形式方能被實現。這種外在形式只有能被看見才能證實自己的虔誠，在古代敦煌地區只有通過修窟、抄經、捐贈、繪畫等物質載體才可以展現出來，這也是信仰者們普遍的心理特徵。一幅絹畫可以看作是奉獻給佛和菩薩的禮物，這與建造洞窟、繪製壁畫、製作塑像或舉行一場禮拜儀式的功能是一樣的。同時，這也是送給亡故親人的禮物。這是一種具有三重功能的功德：禮拜佛，紀念先人和為自己祈福積累功德。

對於生活在這一地區的人們而言，這兩種功德在信仰層面並無區別。而且從藝術風格來看，同一時期的繪畫風格同時體現在洞窟壁畫和絹畫兩種載體上。我們現代人將文物分為“可移動”和“不可移動”兩類，洞窟壁畫屬於不可移動文物，而這些藏經洞收集的供養人絹畫，因其簡易、便於移動和攜帶則屬於可移動文物。同樣的概念放在 9-11 世紀的敦煌地區，開鑿洞窟繪製壁畫需要耗費巨大的人力物力和財力，而製作絹畫就容易多了。可能也正是因為絹畫

製作的簡易，在人們的內心裏，與繪製洞窟壁畫相比，一幅絹畫上所附著的“功德”就顯得單薄了一些吧，所以人們需要在絹畫上寫上更多的文字內容來“強調”這份功德，複雜而虔誠的文字或許可以稍微彌補一些成本上的缺失吧。

### 參考文獻

- [1] 羅振玉.莫高窟石室秘錄[J].東方雜誌.1909(12).
- [2] 鄭振鐸.西域畫·序（上輯）[M].鄭振鐸全集 14.石家莊:花山文藝出版社,1998.
- [3] 賀昌群.敦煌佛教藝術之系統[J].東方雜誌.1931(28).
- [4] 林家平等著.中國敦煌學史[M].北京:北京語言學院出版社,1992.
- [5] 傅振倫.敦煌藝術倫略[J].民主與科學.1945(4).
- [6] 鄭阿財.民國以來的敦煌學[G].中華民國史專題論文集：第四屆討論會.臺北新店:國史館,1998.
- [7] 葉昌熾.緣督廬日記[M].南京:江蘇古籍出版社,2002.
- [8] 王國維.曹夫人繪觀音菩薩像跋[C].沙州文錄補.上虞羅氏編印,1924.
- [9] 姜亮夫.讀王靜安先生曹夫人繪觀音菩薩像跋[J].蘭州大學學報（社會科學版）.1981(4).
- [10] 王國維.於闐公主供養地藏菩薩畫像跋[C].沙州文錄.上虞羅氏編印,1924.
- [11] 張廣達,榮新江,關於唐末宋初於闐國的國號年號及其王家世系問題[C].於闐史叢考.上海:上海書店出版社,1992.
- [12] 劉開渠.敦煌石室壁畫[N].晨報副刊,1925-6-9.
- [13] Petrucci. Les peintures bouddhiques de Touen-houang[J]. Mission Stein. Annales du Musée Guimet, vol.xli., Conférences faites au Musée Guimet en 1914, Paris, 1916.
- [14] Aurel Stein. Serindia, Appendix E.II.
- [15] Sir Aurel Stein. A Catalogue of Paintings Recovered from Tunhuang. London, 1931.
- [16] Aurel Stein, Serindia, Vol. 5, Oxford 1921.
- [17] Waley Arthur. Christ or Bodhisattva. Artibus Asiae, No.1, 1925.
- [18] R. Whitefield. The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum, vol.1 (Paintings from Dunhuang); vol. 2 (Paintings from Dunhuang), vol. 3 (Textiles, sculpture and other arts), Tokyo, 1982, 1982, 1985.
- [19] [日]松本榮一.敦煌畫の研究[M].東京:日本東方文化學院東京研究所出版,1937.
- [20] 馬德.敦煌絹畫題記輯錄[J].敦煌學輯刊.1996(1).
- [21] 張德明.伯希和集品敦煌遺畫目錄[J].藏學學刊.2014(12).
- [22] 張德明.奧登堡集品敦煌遺畫目錄[J].藏學學刊.2019(1).
- [23] 馬德.散藏美國的五件敦煌絹畫[J].敦煌研究.1999(2).
- [24] 王惠民.日本白鶴美術館藏兩件敦煌絹畫[J].敦煌研究.1999(2).
- [25] 王中旭.敦煌吐蕃時期《陰嘉政父母供養像》研究[J].中國國家博物館館刊.2012(3).
- [26] 李翎.佛畫與功德——以集美博物館藏 17775 號絹畫為中心[J].故宮博物院院刊.2008(5).

### 作者簡介:

祁曉慶（1981-），女，漢族。敦煌研究院副研究館員，蘭州大學歷史學博士，中央美術學院藝術學博士後。研究方向為敦煌石窟藝術與中西文化交流研究。

## The Production and Popularity of Dunhuang Silk Painting in the Late Tang Dynasty ——Centered on the Painting of Sutra Cave

QI Xiaoqing

**Abstract:** Among the paintings collected in Dunhuang Sutra cave, there is a type of silk painting. Its image composition is similar. The upper part is painted with Buddhist theme and the lower part is painted with patrons. By analyzing the arrangement, clothing characteristics and inscription contents of the patrons, it is found that the composition of the patrons in this type of silk painting is consistent with that of the male and female sitting opposite patrons popular in the middle Tang Dynasty in Mogao Grottoes; The clothing of the dependants is also a common type of clothing in the cave murals of the late Tang Dynasty. However, compared with the cave inscriptions, the inscriptions of the providers in the silk paintings are richer in content, and most of them are praying for the dead parents and relatives. From the analysis of the painting details on some silk paintings, it is considered that the production of such silk paintings should be in temples or special workshops, and the artisan groups specially drawing silk paintings are mostly used in temples.

**Key words:** Painting on Silk Dependants Craftsmen Sutra Cave