



敦煌艺术画库

# 敦煌壁画

五代

11



新编中国历史

新编中国历史

敦煌艺术画庫

# 敦煌壁畫

五代（公元907—959）

敦煌文物研究所編輯委員會編



中國古典藝術出版社

1959·北京

敦煌文物研究所編輯委員會  
敦煌藝術畫庫第11種

**敦 煌 壁 画(五代)**

---

執行編輯：李      承      仙  
攝      影：李      貞      伯  
出版者：中國古典藝術出版社  
          北京東總布胡同10號  
發行者：新 華 書 店  
印刷者：北京市印刷一廠

---

北京市書刊出版業營業許可證出字第079號  
1959年9月第一版第一次印刷  
開本：787×1092 1/32 印張：1 1/4  
印數：1—1,540      書號：8029·184

## 編 者 的 話

由于党和人民政府的重視，中央文化部及其所屬單位的提倡和介紹，几年来敦煌偉大的民族艺术宝庫已普遍获得国内广大劳动人民的爱护和国外爱好和平民主人士的称讚。本会为了滿足越来越多的热爱敦煌艺术的羣众需要，特先編輯敦煌艺术画庫。計劃在一二年内对敦煌艺术作初步系統的介紹。这类小叢書以圖片为主，加以簡短的文字介紹和說明；圖片除个别不易攝制者以摹本或白描代替外，一般都采取自壁画直接拍攝的原則，以存其真。但是我們的能力薄弱，又缺少写作和編輯的經驗，希望讀者隨時提供意見，以便接受改进。

敦煌文物研究所編輯委员会

## 五代壁画

唐末，中原由于藩鎮發展，逐漸形成了一個軍閥割據的局面，各種苛雜稅收和種種壓迫，迫使農民起而反抗，最後形成大規模起義。在公元874年，王仙芝為首的起義是全國規模的。其後，黃巢繼起，他所領導的起義部隊，轉戰南北各地並攻入長安，在李唐和沙陀族騎兵的聯合壓力下又被迫退出，自此以後，唐帝國也漸瓦解，至公元907年，擁有軍隊的朱溫滅唐，建立了梁；此後唐、晉、漢、周相繼以掌握軍權篡奪政權，至周世宗柴榮統治為止，歷時五十三年，史書上叫做“五代”。這一時期戰亂頻繁，落到人民頭上的不僅是戰爭的負擔，還有戰爭破壞的惡果。文化藝術一般的也受了一些影響。

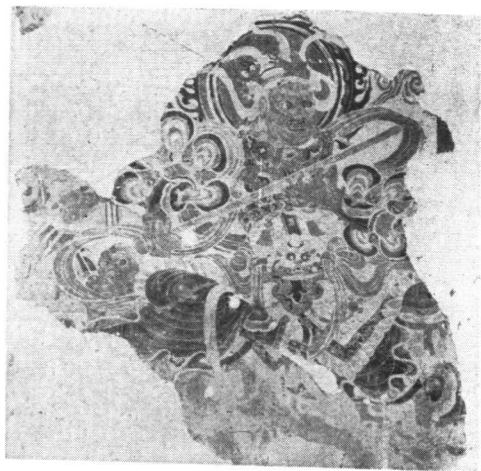
敦煌因為僻處邊陲，自唐代建中二年到會昌元年（公元781—841年）曾被吐蕃族佔據了近七十年。敦煌的義民在張議潮率領下起義收復了河西，自此建立了比較巩固的地方政權，張議潮主瓜（安西）、沙（敦煌）等州為河西歸義軍節度使，張氏世守王朝達六十年。至朱梁貞明六年（公元920年）間張

氏后絕，州人推長史曹議金理事，后唐同光二年(公元 924 年)曹議金受朝命为归义軍节度使沙州刺史，自此以后，他的兒子元德、元深、元忠；孙延恭、延祿、延瑞相繼統治瓜、沙。至宋眞宗咸平五年(公元 1002 年)延祿、延瑞为其族子宗寿所杀，宗寿与其子賢順相繼任归义軍节度使，至仁宗景祐二年(公元 1035 年)西夏赵元昊佔領瓜州为止，曹氏一族統治瓜、沙有一百卅多年。这期間河西虽名屬朝廷，其实是一个独立小王国，在莫高窟天王堂的題記中有“河西曹大王”之称就是証明。因此，关內虽在五代十国的战乱时代，瓜、沙由于曹氏的統治，並采用睦鄰联姻的手段，与廻鶻及于闐李氏互結姻緣，因此得以偏安一隅，並奠定了与东南的南唐、西南的西蜀鼎足三分的局面。为敦煌边塞地区佛教艺术繁荣生發提供了有利条件。

敦煌莫高窟現存制作于五代的石窟計有第 4、5、6、97、98、99、100、108 等窟，共計 33 个，連同安西榆林窟的第 16、19、31、32、33、34 等窟，总計达五、六十窟，加上数以百計的改修隋、唐洞窟入口甬道、壁画及改建窟簷等，五代建修和改修洞窟的数量仅次于唐代，是敦煌壁画中佔据比重較大的一个时代。

这个时代石窟都是当时割据瓜、沙等州的曹氏家族和他們

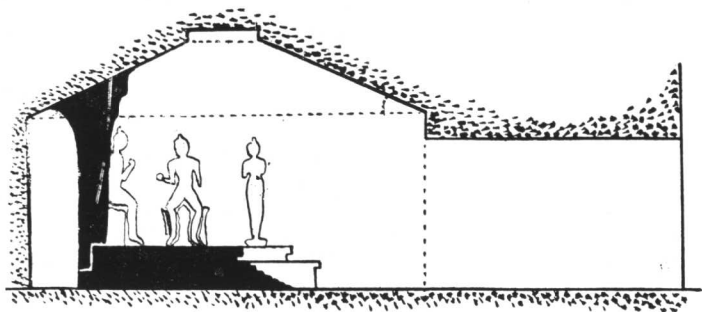
治下的“縉紳”人士出資所作，曹氏由于要粉飾太平，利用从劳动人民身上榨取得来的資財，在敦煌莫高窟和安西榆林窟开建和重修了佔石窟总数二分之一以上的洞窟。由于統治者的重視，这时期建窟和改



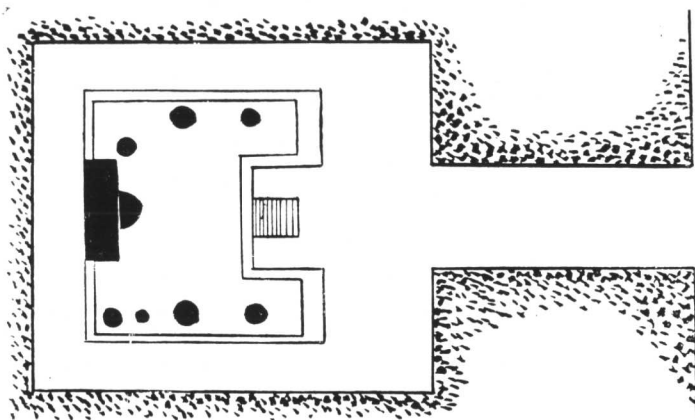
附圖（1）

修石窟的風气相当盛行。从安西榆林窟壁画供养人題記中可以看出当时曹氏有画院之設，如榆林窟第 35 窟供养人題名結銜：“□主沙州工匠都勾当知画院使归义軍节度押衙銀青光祿大夫檢校太子宾客鄧保”，又一供养人題名：“□□节度押衙知画手銀青光祿大夫檢校太子宾客武保琳一心供养”，第 32 窟供养人題名：“清信弟子节度押衙□□相都画匠作銀青光祿大夫白般經一心供养”。从这些供养人題名看来，很清楚地使我們知道当时曹氏是設有画院，掌管院事的是“都勾当画院使”，並有“都画匠作”、“知画手”等职銜。因此这个时期壁画的佈置結構、表现手法、艺术風格、色彩配置等，大体上有一个显示着濃厚的民間風味和乡土色彩的共同傾向。另一方面在壁画制作技术上产生了一种用一厘米厚度的混合了沙子、石灰、麻筋的墙皮的室外壁

敦煌莫高窟第 55 窟測繪圖

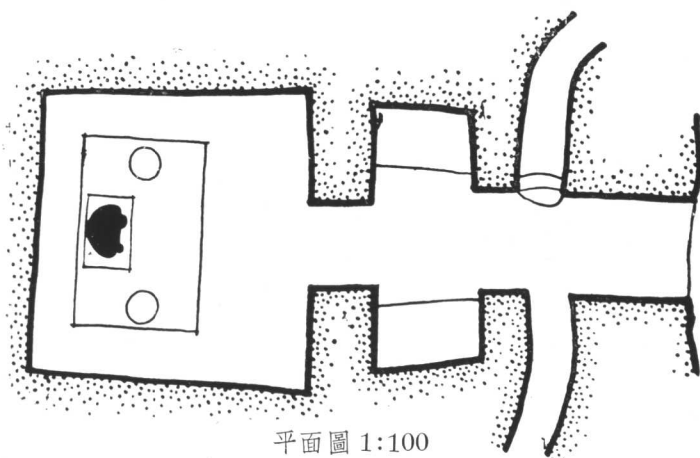


側剖面 1:200

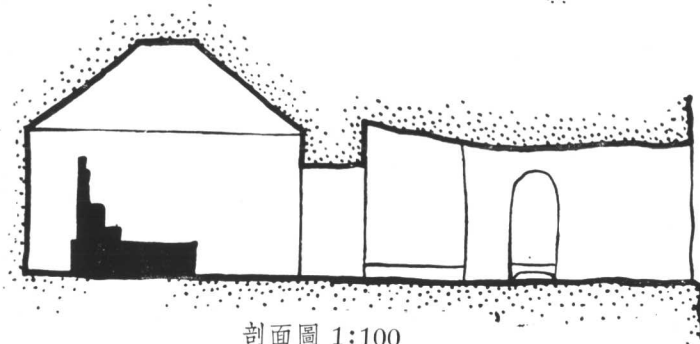


平剖面 1:200

附圖 (2)



平面圖 1:100



剖面圖 1:100

附圖 (3)

画，按照现存的情况看来，经过近一千年日晒雨淋，壁画的颜色至今还保持新鲜完整，实际收到与“湿壁画”相同的效果，如附图（1）。这是五代对壁画技术的一种新的贡献。

这一时期洞窟形式大体上可分为三种：第一种是方形，窟顶为倒斗形，中后部凸出佛龕的中型石窟；第二种如附图（2）及图版一莫高窟第55窟，是方形，倒斗形窟顶，在顶的四角绘制四大天王像，窟中间有凹字形二層須弥壇，中后有扇形背屏的大型石窟；第三种形式是敦煌莫高窟所没有的，如附图（3）榆林窟第35窟，它是有一个鑿出来的走廊进入前室，再经过一个甬道才进入主室，这样窟内的光线虽然比较暗弱，但正因为如此，内部壁画色彩保存得较好。在壁画内容方面：大体与晚唐时代相仿。正如统治者曹議金的以敦煌長史承襲归义军节度使一样，如敦煌莫高窟第100窟的曹議金夫妇出行图，构图内容等等都是与莫高窟第156窟的張議潮夫妇出行图一样。在洞窟内部主壁上，仍画以佛经为主的各種經变、佛本生故事、佛經故事、說法、菩薩、千佛、供养人、藻井及边飾图案裝飾等等。与前代所不同的是曹元忠之世創建的第61窟西壁的五台山全图（高5米長13.5米），它虽然以描写五台山的佛教聖蹟为主，但其中穿插的县城建筑、寺庙庵堂、亭台桥樑和数以百計的各阶層的朝山进香的人物及牲畜等等，是莫高窟艺

术中仅有的一幅具有全面真实地反映当时社会生活情况的大壁画。五台山是太行山的支脉，在现今山西省的东北部五台和繁峙两县境内，佛教传说文殊师利菩萨居住在东北方清凉山。佛教徒从宗教的崇拜出发，便对它发生了无限的憧憬和幻想，从而产生五台山为文殊师利道场的传说。这幅五台山图不仅是当时为供奉文殊师利菩萨而作的佛图，而且是一幅最古的立体形象地图，也是一幅前代所没有的刻划了五百里空间，有三百余人，一百卅余座寺院建筑桥梁等大規模的山水人物画。图中有规律的並列着东、北、南、西、中五台，其间佈满了大小寺院，塔婆庵舍、佛经传说中胜蹟的显现以及高僧說法、信徒巡礼等图像，而且在图的下部又是从太原經五台到鎮州的鳥瞰圖，有城垣客店、桥梁草廬、进香送供、行旅馱运及推磨、舂米等等现实生活中的写照，非常生动的相互穿插，它給建筑史上提供了宝贵的資料。

在佛教經变画、佛本生故事画、佛經故事画等等制作方面，虽题材是沿用晚唐的，但繪制方面是有大同小異的，在主佛和菩薩的表现手法上，可能由于有規定的格式和旧粉本的沿用，个别洞窟中已出现繪制技术較差的壁画。但在一些以叙事和故事情節为主的壁画表现中，由于大量采用了当时人物在现实生活中的新鲜内容，画家們也就在这些地方發揮了他們艺术上創

作的才能。如封面的射手、圖 10 的五台山、圖 11 的农作圖、圖 12 的梵天女、圖 13 的天龙八部、圖 16 的罗汉、圖 19 的宴会等等，由于人物形象不受佛及菩薩等規格的限制，有着較显著的来自民間的那种朴实稚拙的笔划和紅綠对照的色彩，因此使我們感到朴实、渾厚而有力；再如有都勾当画院題記的榆林窟第 35 窟大鋪文殊及其侍从的壁画(如圖 17)，它的佈局、作風、彩色等等与有晚唐遺風的文殊極不相同，35 窟的大鋪文殊壁画是画在一个高 230 厘米，寬 587 厘米的整幅的大壁上，画了乘象的赴会文殊一鋪十余組，全画組織繁复，結構緊湊，由于重复了文殊形象，有如和声的歌唱一般，加强了文殊的声势和气氛。这可能就是都勾当画院的知画院使筭保，知画手武保琳，都画匠作白般經和都勾当画院的画家們的一种新的嘗試，由于这些努力，使得五代壁画有了新起色。这种朴实渾厚、繁复而有力的民間乡土風味，可能就是“都勾当画院”的特点。再就是在佛經叙事和故事画中，在構圖方面虽有一定的格式約束，但画家們在描写一些与现实生活有关的情节时，仍然有力的显示了他們写实性的生动的刻划和創造的才能，如圖 4 上部的耕作和下部的馬廐、圖 11 包括有二牛抬槓、割麦、打場及揚場几个場面的农作圖，圖 10 的五台山圖下部的“灵口之店”的二人推磨，“龙泉店”的單人舂米和馱运割草……等等，

是现实生活中劳动人民的写照，有些画虽說是經变中穿插的，但我們試取一方来看，又像是一幅幅单独構思組織而成的描写人民生活的画幅，画家把现实生活中观察到的，經過概括組織的人物形象，用平易近人的民間手法刻划出来，給予觀賞者以生动隹永的印象。在經变，大幅圖画及屏風式故事画中有許多表現宮廷及貴族生活的圖画，如圖 2 的“曹議金夫妇出行圖”中的舞乐行列及飾金的車轎、男女侍从等，圖 19 的嫁娶宴会……等等，它又表現統治階級剝削劳动人民的奢侈浮华生活。

这时期壁画中繪制的供养人，是敦煌各时代壁画中表現階級社会最为突出的一代。例如在北魏壁画上的供养人仅 20 或 30 厘米高，但这时期如第 98 窟于闐国王供养像竟达 290 厘米高，比北魏供养人大了十多倍，为敦煌壁画中最高大的供养人。通过这些統治階級表現自己的形形色色的供养人，我們可以看到他們在当时社会上的地位和权势。一方面是从形象上，以官职大小来画人物的大小，如圖 6 于闐国王高 290 厘米，皇后高 220 厘米，侍者仅高 120 厘米；再方面从供养人画像題記上，例如“大朝大于闐国大政大明天冊全封至孝皇帝天皇后曹氏一心供养”、“故勒河西隴右伊西庭樓蘭金滿等州节度使檢校太尉兼中書令托西大王曹議金”……等題記上書写着各人官銜，他們以官銜向广大人民炫耀和示威。从这些供养人的題名中，我



附圖（4）

們又可以看出曹氏由于睦鄰聯姻，與東面的廻鶻，西面的于闐利用兒女婚姻，作為鞏固統治的工具。有趣的是曹氏為了鞏固自

己的政權，把廻鶻和于闐的女眷畫于上位。這些供奉人像都按照各人的身份全部盛裝艷服，顏面上還畫滿了花鈿和點金。例如圖6于闐國王頭戴王冠，身著龍袍，王冠上嵌滿了寶石，十足說明是于闐產玉之都的帝王，皇后全身是鳳冠霞帔。例如附圖（4）右第一、二身頭戴桃形鳳冠、著回紇族裝束；第三、四身頭戴鳳冠，大髻寬袖，臉上滿貼花鈿，髻上滿插梳櫛釵簪，處處都表現十分繁縟華麗。但在同窟的南壁上畫的曹議金嫂嫂陰氏画像上，還可以隱約地分辨出把原畫的冠改去重繪花釵冠的痕跡。這時期的男供奉人，從曹議金直到他治下的官員綰紳們，全是寬衣博帶，頭戴硬腳幘頭，服飾比較簡單。另一方面在“維摩變”的各國王子中，可以看出穿著當時西域各民族服飾的王子。其他被統治剝削的人物，雖然不能在供奉人行列中見到，卻可以從各種經變畫和故事畫……中見到，如圖11有從事

農業劳动的人民，圖 10 有行旅……等人物。这一切都生动地反映了当时社会的真实情况，也表现出封建社会的阶级和地位等等关系。

五代，虽是一个仅五十余年的短暂朝代，但在敦煌壁画中却留下了不少反映时代风格和地方色彩的壁画，它们承襲唐代盛世的艺术技法，形式上仍表现繁荣富丽，但可能由于中原战乱关系，交通时而断絕，因此在壁画上所采用的朱砂这时期已經很少应用，用色范围較唐代为小。但在壁画技术上因有“都勾当画院”之設，培养了一些富有地方色彩的画家，他們的作风是健康有力，一扫晚唐那样軟弱萎靡的情况，在三百年敦煌唐代艺术优良傳統上，增加了新的光芒！

李 承 仙

