

A SERIES OF BOOKS FOR APPRECIATING DUNHUANG ART
VOLUME 1 — BOOK 10 (Cave 61)

敦煌

敦煌研究院 甘肃人民美術出版社 • 敦煌研究院 甘肃人民美術出版社 • 敦煌研究院 甘肃人民美術出版社 • 敦煌研究院 甘肃人民美術出版社



石窟鑒賞叢書

第十分冊



敦煌石窟鑒賞叢書

第十分冊（第61窟）

A SERIES OF BOOKS FOR APPRECIATING
DUNHUANG ART

VOLUME I — BOOK 10 (Cave 61)

甘肅人民美術出版社

GANSU PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

敦煌石窟鑒賞叢書

出版者：甘肅人民美術出版社

發行者：甘肅省新華書店

印刷者：蘭州八一印刷廠

開 本：787×1092毫米 1/20 印張：2.0

1990年12月第1版 1990年12月第1次印刷

ISBN 7-80588-017-4 J·18

定 價：10.00元

A SERIES OF BOOKS FOR
APPRECIATING DUNHUANG ART

Published by Gansu People's Fine Arts Publishing House

Distributed by the Gansu Provincial Branch of
Xinhua Bookstore

Printed by August 1 Printing House, Lanzhou

Size, 787×1092mm1/20

First Edition, December, 1990

First Printing, December, 1990, Lanzhou

ISBN 7-80588-017-4/J·18

Price, ¥10.00 Yuan

莫高窟第61窟的內容和 所反映的社會風俗

鑒遠志

第61窟，是莫高窟最大的洞窟之一，它是五代曹氏歸義軍時期曹元忠夫婦開鑿的，甬道元代重繪。五代的石窟藝術有其獨特的風格，塑像和壁畫內容豐富，佈局嚴謹，經變畫情節增多，故事畫再度興起，畫面上有許多社會生活場面。

61窟位於莫高窟南區中部。主室覆斗形頂，頂中央飾團龍蓮花井心，四披畫千佛，窟頂四角畫四天王。窟室中心設佛壇，壇後起背屏，直達窟頂，壇上現無塑像，祇有背屏上存有主尊文殊菩薩騎獅的獅尾殘跡。背屏上面畫菩提寶蓋和菩薩、護法天王等。61窟俗稱文殊堂，因其主要體現了對文殊菩薩的信仰，主尊文殊以外，壁畫多與這一主題呼應。西壁詳細描繪了文殊菩薩道場的五臺山盛況。南、北兩壁共畫10鋪經變畫。從西向東，南壁依次為楞伽、彌勒、阿彌陀、法華、報恩等經變；北壁依次為密嚴、天請問、藥師、華嚴、思益梵天請問等經變。東壁畫維摩詰經變。東壁和南、北壁東側下部畫曹氏家族女供養人49身、供養比丘尼3身。南壁第

3身女供養人像為窟主曹元忠妻潯陽郡夫人翟氏。南北兩壁西側和西壁下部屏風畫共32扇，畫佛傳故事。這是莫高窟晚期藝術中最詳細的佛傳圖。

61窟規模大，形制典型，內容豐富，壁畫保存好，藝術水平高，其中內容完備，巨型的五臺山全景圖，聯屏佛傳故事畫，字跡清晰和數量眾多的榜題，曹氏眷屬等身像，都是十分珍貴的研究資料。61窟是瓜沙曹氏畫院時期最重要的代表窟之一。

一、61窟供養人像和開鑿的時代背景

公元907年，朱溫取代李唐王朝，在中原建立起後梁。當時的敦煌地區是張承奉建立的西漢金山國，不久覆滅了。沙州長史權歸義軍留後曹議金接替了張氏政權，公元924年，曹議金正式任歸義軍節度使。此後，曹氏五世統治河西，雖然管轄的地區先後有很大的變化，從瓜、沙、伊、西、庭、樓蘭、金滿等地到瓜沙二州和紫亭、懸泉、雍歸、新城、石城、常樂等六鎮，畢竟控制河西中西交通咽喉之地達140餘年。曹氏政權一直與中原

王朝保持着密切關係，始終使用中原年號，保持中原制度和文。曹氏政權東與甘州回鶻結盟，從父子之國發展為兄弟之國，西與于闐使者相繼。曹議金娶甘州回鶻公主為妻，並將長女嫁與于闐王李聖天為后。這種政治性的聯姻，有助於敦煌地區的和平和穩定。曹氏政權同北方的遼和西州回鶻也都交往頻繁，和睦相處。在曹府以及官酒戶的酒帳單上，都可以看到于闐使、西州使、甘州使、回鶻使等使節往來不絕。這反映了當時絲路的暢通。曹氏政權還大力提倡佛教，開鑿了大規模的家窟。

曹議金死後，他的兒子曹元德、曹元深相繼任歸義軍節度使。公元945年，第三個兒子曹元忠又任歸義軍節度使，統治敦煌達30年（公元945年—974年），是曹氏政權的鼎盛期。他繼續保持並加強與中原王朝的臣屬關係，多次遣使朝貢。同時繼續加強與于闐的友好關係，致書于闐王，以甥舅相稱。曹元忠及其夫人潯陽翟氏，佛事活動頻繁，敦煌遺書中記載很多，61窟就是他們主持開鑿的洞窟。

曹氏建窟的慣例是把窟主的男供養人畫

在甬道南壁，第61窟甬道南北壁經過元代重修，原畫曹氏男供養人像已完全被覆蓋了。

窟內南壁第3身供養人像，題名為：“施主敕受潯陽郡夫人翟氏一心供養。”施主，也就是窟主。在莫高窟，家窟興起於初唐，盛行於張氏、曹氏歸義軍時期。這裡的“潯陽郡夫人翟氏”就是曹元忠的妻子。曹元忠及其夫人翟氏就是61窟窟主，窟內其他供養人的稱謂都以他們夫婦的身份來稱呼。

東壁南側第一位（左起）着回鶻裝供養像，榜題是“故母北方大回鶻國聖天子敕受秦國天公主隴西李。”這是曹議金（曹元忠的父親）的夫人。第二位亦着回鶻裝，是嫁給甘州回鶻可汗為夫人的曹元忠的姐姐，榜題稱“姊甘州聖天可汗天公主一心供養”。

“天公主”是可汗之妻的稱謂。第三位，也是曹元忠的姐姐，頭戴鳳冠，榜題稱“姊大朝大于闐國大政大明天冊全封至孝皇帝天皇皇后一心供養”，也就是第98窟的那一位于闐皇后。第四位是曹元忠的生母廣平宋氏，題榜稱“故慈母敕受廣平郡太夫人宋氏一心供養。”

這四位供養人的排列，很能反映瓜州曹

氏東結回鶻、西聯于闐的根本政策。如果不是出於政治的需要，按常理而論，廣平宋氏應排在第一位。因為：宋氏是善護金的原配夫人，又是窟主曹元忠的生母，對“甘州聖天可汗天公主”和于闐皇后來說，廣平宋氏即使不是親生母親，也是母親一輩的長輩。可是，她被排在第四位，站在女兒輩之後。這說明此時善家在對待甘州回鶻、于闐回鶻採取了聯姻、禮讓、尊敬的态度。曹元德時，甚至尊稱隴西李氏為“國母聖天公主”。（S. 4245）

“北方大回鶻國”這樣一種稱號，不見於漢文史料，估計是自署的。回鶻興起於漠北，唐安史之亂以後，參加平叛，收復長安、洛陽兩京，功列“諸蕃之上”，此後，盛極一時。甘州回鶻是唐會昌以後輾轉遷來的，這一支回鶻的某一代可汗叫“聖天可汗”，自署“北方大回鶻國”，正是對回鶻起自漠北的懷念。至於回鶻公主姓“隴西李氏”，更是歷史的陳跡，會昌二、三年（公元842年—843年），唐給回鶻嗢沒斯等三部首領“賜姓李氏”，而李唐又自稱是西涼王隴西李氏的後代，其實為河北李氏。

從“天公主”這一稱謂來看，有兩種情況：于闐把國王的女兒叫天公主，把夫人叫天皇后，如61窟東壁北側後來繪製的第七身題名“大朝大于闐國天冊皇帝第三女天公主李氏為新受大傳曹延祿姬供養”。98窟東壁南側第二身題名“大朝大于闐國大政大明天冊全封至孝皇帝天皇后曹氏一心供養。”甘州回鶻則把可汗之妻叫天公主，61窟東壁南側第二身供養人像題名就是如此，還有100窟題名也相類。

窟內東壁北側供養人像，右起第一身比丘尼到第七身于闐公主曹延祿姬像，均為後來重繪，時間當在980年前後。第一身比丘尼，題稱“故姨安國寺法律尼臨壇大德沙門性真”。第四身（五、六身亦同），題稱“外甥甘州聖天可汗的予天公主”。第七身，在這一行列中身份最為顯貴，頭戴高聳鳳冠，飾步搖，貼花鈿，題名“大朝大于闐國天冊皇帝第三女天公主李氏為新受大傳曹延祿姬供養”。推想宋代的改繪，可能為了祝賀曹延祿（曹元忠之子）娶于闐國公主李氏，或者是于闐公主李氏為慶祝其夫曹延祿被北宋王朝新授“太保”。總之，這是曹氏與于

閩友好的反映。北端四身女供養人像，爲五代曹元忠時原作，分別題名“故伯母武威郡夫人陰氏”、“故母鉅鹿郡夫人索氏”、“故譙縣夫人（出適慕容氏）”、“故如譙縣夫人（出適閻氏）”。結合窟內南北壁供養人題名，可以看出曹氏聯姻，外結于閩、甘州回鶻，內與敦煌土著豪姓陰、索、慕容、翟、鄧、閻氏結成盤根錯節的家族婚姻，從而形成歸義軍時期比較穩固的政治統治。

二、熾盛光佛、黃道十二宮、九曜、二十八宿

元代在第61窟前修建木構佛堂，命名皇慶寺。據徐松《西域水道記》記載，清嘉慶年間文殊堂（61窟）尚存《重修皇慶寺記》。甬道南北壁壁畫也反映了鮮明的元代風格。

甬道南壁元畫熾盛光佛一鋪，西端畫一灑掃尼。熾盛光佛手執金輪，乘雙輪車前行，車尾插龍紋旌旗，九曜星神三面簇擁，二十八宿列隊雲端；上方還有“黃道十二宮”諸星圖虛懸碧空。其中雙星座星圖中畫有兩身蒙古裝幼童，可爲元代繪的佐證。但畫面的藝術表現則應屬於西夏末至元代初年的風格，形象蘊藉、莊重，佈局得當，畫工精緻，當

出自高手。這一題材，據畫史記載，唐、五代、宋時都有繪製，敦煌藏經洞出有唐乾寧四年（897年）絹畫的此圖。近來在山西應縣木塔中也出土有遼代雕版印刷的麻紙本圖。此壁繪畫較晚，卻是較好的作品。熾盛光佛，按《佛說無比大威德金輪佛頂熾盛光消災吉祥陀羅尼經》，即是金輪佛頂尊，佛身毛孔里放出熾盛光明，折服日月星宿等天上曜宿。發生天變地動時，只要崇拜他，便能安然無恙。元代元帝佞佛，深敬此經。皇慶年間，甘肅災異頻仍，當時統治沙州的西寧王速來蠻在61窟前建皇慶寺，繪熾盛光佛，以圖消災弭患。

黃道十二宮，是指太陽在一年十二個月中運行時所經歷黃道上的十二個星宿宮名稱：師子宮（此星座現名獅子座）、處女宮（處女座）、天秤宮（天秤座）、摩羯宮（天蠍座）、人馬宮（射手座）、摩羯宮（山羊座）、寶瓶宮（水瓶座）、雙魚宮（雙魚座）、白羊宮（牡羊座）、金牛宮（牡牛座）、雙孖宮（雙子座）、巨蟹宮（巨蟹座）。61窟甬道南壁，形象地表現了黃道十二宮，獅子座在圓圈內畫一獅子，雄武有力。處女宮內畫

雙少女，恭恭諾諾。天秤宮僅畫一桿秤，平衡靜置。摩蝎宮（天蝎座）內畫天蝎，舞動爪牙，驚畏可怖。人馬宮畫一獵人手勒馬繮，弓步前驅。摩羯宮（山羊座）內，山羊柔順可愛。雙魚宮內，雙魚上下潛游。雙孃宮內，二少子着蒙古裝，相向而立，似輕輕私語。其餘各宮也都以象徵物來表示，讓人一目了然。黃道十二宮，在密教星曼荼羅中分配於第三院。這些和下列的二十八宿都在占星術中被重視，衆所週知，歐亞大陸在古代天文學上有着共通之處，今天的星宿名稱中，也有彼此相通的。解說黃道十二宮的經典有《文殊師利菩薩及諸仙所說吉兇時日善惡宿曜經》等。

七曜九執。七曜是指日曜星（太陽）、月曜星（太陰）、火曜星（熒惑星）、水曜星（辰星）、木曜星（歲星）、金曜星（太白星）、土曜星（鎮星）。如果將羅星、計都星加進去，就稱作九曜或者九執。羅星和計都星可視為彗星，都是天文上的主要星，從古表示天地間現象時受到重視。解說七曜九執的經軌有《文殊師利菩薩及諸仙所說吉兇時日善惡宿曜經》、《七曜攘災經》、《七

曜星辰別行法》、《梵天大羅九曜》等。

1. 羅喉蝕神星，星隱而不見。圖上呈三面忿怒之狀，頭戴三龍頭冠，半身被雲層包圍。

2. 中宮出宿星，形狀像婆羅門，戴牛冠，手執錫杖、寶劍、繩索、人頭。

3. 摘北辰星，形狀像婦人，頭戴猿冠，手持紙筆。

4. 西方大白星，形狀像婦人，頭戴酉（鷄）冠，身着白色縲衣，並抱琴。

5. 太陽密日星，身前抱日輪。

6. 南方火熒惑星，形狀像外道邪魔，頭戴驢冠，四隻手上持有刀刃兵器。圖為一面四臂的忿怒形，手持弓箭、錫杖及三叉戟。

7. 計都蝕神星，頭部隱而不現，行無定形，各戴三龍頭（合計九龍頭）之冠，圖下部已漶漫不清。

8. 暮大陰，胸前抱月輪。

9. 東方歲星，形如卿相，身穿青衣，頭戴亥冠，手執翠果。

61窟的九執，一般擬人化，手中象徵物可鮮明地分辨出來。

白道二十八宿，是指月亮在一個月間運

行時經過白道上二十八個星宿的名稱，61窟甬道南北壁繪持笏天官，形象姿容沒有獨特之處。

佛經上說：“爾時釋迦牟尼佛，住淨居王宮告文殊師利菩薩摩訶薩，及諸四衆八部遊宮大天九執七曜十二官神二十八星日月諸宿，我者於過去娑羅樹王佛所，受此大威德金輪頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼法，於未來世中若有國界，日月五星羅帳計都彗孛妖怪惡星，照臨所受本命宮宿及諸星位……一切災難，自然消滅，不能爲害。”此畫與窟內以文殊爲主像的內容密切相關（見《佛說大威德金輪佛頂熾盛光如來消除一切災難陀羅尼經》）。

三、文殊變和五臺山圖

五臺山是太行山脈的一支，分佈在現在的山西省東北部五臺和繁峙兩縣境內，週圍五百餘里，崇巖疊嶂，環繞五座高峰。山區氣候寒涼，多煙霧，曲徑茱繞，人跡罕至。西晉末年，中原關隴地區戰火連綿，百姓避亂，多入此山定居，“故人以爲仙者之都矣。”

佛教傳入中國，北朝特別盛行。《華嚴經》就說文殊師利菩薩居住在東北的清涼山。

《文殊師利菩薩現寶藏陀羅尼經》裡又說這清涼山，五頂，在振那（中國）。於是，本土迷信傳說和外來信仰相結合，五臺山便在文殊師利所居的勝境之內。這種附會之說，在北魏時就已經存在。隨着文殊信仰的普及，五臺靈境也就傳開，五臺山成爲佛教聖地之後，香火之盛，北齊爲始。《古清涼傳》卷上載：“爰及北齊高氏，深弘像教，宇內塔寺，將四十千，此中伽藍，數過二百。又割八州之稅，以供山衆衣藥之資。”把五臺山畫成圖，則始於唐代。唐高宗李治龍朔年間（公元661年—663年），沙門會曠創造《五臺山圖》“小帳”之後，便廣行三輔。敦煌壁畫出現五臺山圖，始於吐蕃占領時期（公元781年—848年），在第159、361窟的西壁《文殊變》下方都有屏風畫《五臺山圖》，時間在開成年間（公元836年—840年），它與長慶四年（公元824年）吐蕃遣使求《五臺山圖》當不無關係。

第61窟主窟中心佛壇的文殊主尊已不存在，僅背屏殘存獅尾，四壁五臺山圖規模空前，寬13.45米，高3.42米，畫面共計45平方米。圖上山巒起伏，五臺並峙。正中，一峰最高，

榜題“中臺之頂”，兩側有“南臺之頂”，“東臺之頂”等四座高峰。五臺之間遍佈大大小小的寺院和佛塔六七十處，其中有大法華之寺、大佛光之寺、大福聖之寺、大建安之寺、大清涼之寺、大王子之寺等16所大寺。中臺則有雄偉的萬菩薩樓和大聖文殊真身殿。如今尚存的佛光寺，唐大中十一年（公元857年）建大殿，是我國古代建築的珍貴遺跡。畫面最北畫東臺，高處為東臺之頂，山上分佈着許多小型寺庵，如寶殿之寺、夫妻捨身殿、徘徊藍若、鐮子骨和尚庵等，都是單體建築。又有幾座草廬，可能多是僧人習靜修行的地方。小型寺院如玉華之寺、弘化之寺，都是四廊院、單層山門、佛殿的簡單院落布局。圖中還畫出諸般瑞相，空中有菩薩千二百五十現，地上有白鶴現、功德天女現、金色世界現等，為畫面增加了濃厚的宗教色彩。東臺王花寺前方畫一大型寺院，後廊正中置佛殿，正殿也位於寺院西側，院內東側有人誦經，並有信士、山民來此禮拜。山中屢見佛塔，如阿育王瑞現塔、四教之塔，都是石塔，前者形制較大，下有須彌座，塔身覆鉢式，開雙龕，上有兩層塔檐，塔頂飾相輪、寶珠，繫鍵垂

至塔檐。東臺之下大法華之寺，東側有山丘，山下溪流蜿蜒於佛殿山門之間，山門一側立龍首幡竿，有“深山藏古寺”之感。

畫面下部畫鎮州（今河北正定）城、太原城和五臺縣城。其間描繪了千里江山的自然景色和風土人情。當時去五臺山進香之道主要有兩條。一條即西南道，從長安出發，經河東道忻州、定襄縣入代州、五台縣，經思良嶺到佛光寺、聖壽寺、福聖寺等。另一條即河北道，從鎮州出發，經大夏嶺而入五臺山。在壁畫中，也可以看出這兩條進香道的繁榮景象，沿途普通莊院，以供歇息住宿，還有酒店茶肆，以供信士山民飲食。朝山、送貢、行腳、商旅、刈草、飲畜、推磨、舂米，乃至橋樑、房店等等，形象真切，富有濃鬱的生活氣息。河東道山門西南，南來北往的行人、商旅，絡繹不絕，呈現出豐富多彩的生活場景。有騎馬、前後衛士跟隨的出行官員，有肩挑叫賣的小商販，有駱駝載送貨物的富戶商隊，有單人獨騎的朝山人，也有配足乾糧酒水攜帶全家上山進香的普通佛教信徒，還有耀武揚威的士兵隊列，護衛着官家的行旅。虔誠的人們來到山門，先要雙

手合什，向聖地行禮。他們的恭敬惶恐與驢夫吆喝趕驢的動態形成戲劇性的對比。河北道鎮州通往五臺山的大道上，有湖南送供使行列。送貢使騎白馬，前後有駱駝驢騾馱運行裝供物。據《清涼傳》記載，後晉天福三年（公元938年），五臺山超化大師遊方湖南，“謁爲國主王公”，天福十二年（公元947年），湖南“遣使資送貢入山，遍給諸寺”，可知圖中內容多有史實爲本。道路旁有龍泉店，店側有舂米的。另一條道旁有新榮之店，店外有人拱手迎接來客，隨從一手捧食具，一手提酒瓶，旁立侍候。諸如此類的畫面多方面地反映了當時的社會風貌。

佛教傳入中國後，在幽林深山常有蘭若、寺、庵、精舍之類的住所，61窟五臺山圖中，丘陵間常有草廬數座，如趙四師庵、法華之庵等。僧人山中結草廬，刻苦修行。圖中草廬式樣來自西域，壁畫中，以僧名命名的有趙四師庵、法照和尚庵。史載法照和尚在唐大歷二年（公元767年）“向鉢中見五臺山”，看見有一寺院題名“大聖竹林之寺”，在唐大歷十二年（公元777年），法照大師“乃度華嚴寺南一十五里，當中臺中麓下，依所逢大聖化

寺式，特建一寺，仍以竹林題號焉。”以所誦佛經命名的有法華之庵。藍若原意爲樹林，意譯爲寂靜處、空閑處、無淨聲、遠離處、空家，也是比丘習靜修行之所。61窟《五臺山圖》中就有般若藍若。山中有商旅、行人和樵夫打柴。畫面處處洋溢着生活氣息。

第61窟《五臺山圖》雖然也畫了神異感應之類的內容，但與宗教神秘氣氛濃郁的經變畫不同，它是一幅歷史地圖，又是山水人物名勝的藝術佳構。圖裏山高水遠，林木扶疏，道路縱橫，殿宇聳峙，雲霧飄漾，瑞鳥飛鳴。這一風景優美的佛教聖地，吸引了遠近無數巡禮朝聖的行腳僧。日本僧人圓仁於開成四年（公元839年）巡禮五臺山時，還延清畫博士爲他作《五臺山現化圖》，携歸日本。《五臺山圖》東渡日本，西入西域，成了佛教藝術中的一個重要題材。

四、如意輪觀音和不空絹索觀音，

61窟主室背屏南側畫如意輪觀音，北側畫不空絹索觀音。它們都屬於唐密（又稱漢密）的範疇。在莫高窟壁畫中，初唐曾出現數幅十一面觀音像，後又曾繪塑結合出現於盛唐末大歷十一年（公元776年）前後的第148

窟。吐蕃佔領時期逐漸增多，張議潮統一河西以後，蔚爲大觀。第161、54、14等窟繪滿了唐密圖像。莫高窟，晚唐、五代的密教圖像與開元三大士（善元畏、金剛智、不空）來長安傳播密教，特別是不空三藏遊化河西是分不開的。

如意就是如意寶珠，輪是指法輪，任於如意寶珠的三昧，轉法輪。如意輪觀音是以拯救六道衆生之苦、賜予他們利益爲本誓的一尊菩薩。《如意輪陀羅尼經》記載：“有二法，一是在世間，二是出世間。所謂世間，就是攝化有情，賜予富貴資財，成就勢力威德；而出世間則是指福德慧解資糧莊嚴，增長悲天憫人救苦救難之心，廣受衆生敬愛。”他們在觀自在菩薩寶部的三昧，轉法輪，施與受苦的衆生財寶，成就他們的願望。這些美德就叫如意輪。他也是變化觀音像之一，列於六觀音中，早期就廣受信仰。壁畫中，如意輪觀音容貌熙怡，身相爲黃色，頭戴寶冠，冠中有化佛。菩薩右手持開放蓮花，華臺上有如意寶珠。左手作說法相。

《秘抄口訣》關於不空絹索法說“御口經文說，絹索是慈悲的繩索。世間捕捉魚雁

鳥獸的繩索都可能造成漏網之虞，但是這尊觀音的慈悲絹索拯救衆生，絕不漏網。他將這張網覆蓋着大千世界，感化修行者，給他們生存與利益。這就是不空的意義。《法華經》所說的“心念不過空”也是這個意思。

此尊佛就是蓮花部的悉地王。因此，他使用大慈大悲的絹索救濟一切衆生，使所有祈願落實，被稱爲不空絹索。不空絹索觀音也是觀音變相之一，與十一面觀音、千手觀音一起，從第6世紀左右就被人們信仰。但與其他觀音比起來，此尊觀音有許多不同的變身像。61窟主室背屏北側壁的不空絹索觀音爲立像，三面十臂，身相是眞金色，居中的正面眉間有一隻眼睛，三面皆熙怡，頭戴月冠，冠中有化佛。右一手持絹索，一手持蓮花，一手把三叉戟，一手持軍持；左一手持如意珠，一手把寶杖，一手伸出結施無畏印，一手捻唵珠，二手合掌放在胸前。（《不空絹索神變眞言經》卷第21）

晚唐、五代密宗尊像，造型富於舞蹈性，特別是這兩尊觀音變相、菩薩寶冠巍峨，瓔珞嚴身，舞姿優美，手式靈巧，羅裙透體，天衣飄揚，體態略帶妖冶。

五、61窟壁畫反映的時代風俗

61窟主室窟頂是團龍蓮花藻井。龍是我國古代具有悠久歷史的傳統題材，五代以來，又廣泛出現在敦煌佛教石窟藝術中。此窟團龍蓮花藻井，井心圖案與98窟基本相同。團龍頭上有角，口銜寶珠，前爪伸出，突出了這種動物的兇猛特性，令人望而生畏。方井四邊各層邊飾，分別為蓮珠、團花、回紋等紋樣，最外層雙鳳銜花紋飾和垂角、帷幔、彩鈴，流蘇鋪於四披。石綠色的四紋邊飾與井心底色相呼應，與其他紋飾形成色彩上的對比。雙鳳銜花邊飾結構精細華麗豐富。垂角帷幔等，紋樣工整，層層疊疊，頗見功力。帷幔以下一週畫十方諸佛赴會。以下四披畫千佛。南、東、北披千佛中央各有佛說法圖一鋪。

61窟供養人像的衣冠服飾是研究五代、宋時期回鶻、于闐、漢等民族婦女服裝禮服的絕好資料。五代、宋初，繼承了晚唐婦女的大袖裙襦、白紗籠袖之制，但襦袖之大遠遠超過了唐代。《五代史》說“近年以來，婦女衣飾，異常寬博，倍費縑綾，有力之家不計卑賤，悉衣錦綉。”曹氏家族婦女畫像中

主婦奴婢，“悉衣錦綉”，頭飾也更為複雜，“綉面”、“花顏”都超過了前代。敦煌曲子中所謂“犀玉滿頭花滿面”，是曹氏家族奢靡之風的真實寫照。供養人臉上的胭脂，由於變色，有如茶褐色太陽鏡一般，這是大自然賜予的巧合。其實，這種畫當年是很漂亮的。莫高窟第36窟北壁的普賢菩薩及其眷屬像，臉上尚未變化，暈染有方，給人以容光煥發之感。

這一時期的女供養人，臉上貼滿小花，這叫做梅花妝。宋代陳元靚《歲時廣記》記載：南朝宋武帝的女兒壽陽公主，“人曰（正月初七）卧於含章殿下，梅花落公主額上，成五出花，拂之不去。皇后留之，看得幾時，三日洗之乃落。宮人奇其異，竟效之。今人梅花妝是也。”唐代又叫貼花，段成式《酉陽雜俎》記載：“今婦人面飾用花子，起自昭容上官氏所製，以掩黥跡。大歷（公元766年—779年）以前，士大夫之妻多妒悍者，婢妾小不如意，輒印面，故有月黥、殘黥。”這一妝飾起自宮廷士大夫家。

敦煌五代、宋初女供養人流行回鶻裝，戴鳳釵步搖冠，穿翻領紅袍，綉花鞋，而襖衫、

襖袍，成為當時的時服，除了官吏、農夫、圉夫、商販、奴僕，舞伎皆着四襖衫、幞頭、烏靴。幞頭則多展脚、交脚朝天等式。另一種西北特產的毛布做成的短褐，短身窄袖，也是各族勞動人民的常服。

61窟經變畫中還有許多表現世俗生活的場面，比較全面而客觀地反映了五代宋初中國家居演變的情況。衆所週知，夏商周三代席地而坐，形成一套“禮教文化”。到了漢代使席地起居習俗使用的家具臻於完備，品類齊全，一般，常在室內居中設大床，床上張掛覆斗形頂的帳，床後設屏風。几、案在需要時放在床前，不用時撤去。如果待客或宴飲，再隨時陳置席、榻，安放几、案和食具。除大床較固定外，其餘家具都是用時放置，用完撤去。魏晉南北朝時期，中國古代家具開始變化。特別是西晉以後，居住在邊遠地區的一些古代少數民族先後進入中原地區，出現了規模空前的民族大融合局面，同時引起生活習俗方面的新變化。暢通的絲綢之路成為加強中外文化交流的紐帶。佛教的東傳和流行，改變了古代中國的傳統宗教信仰，也在文化藝術乃至生活習俗方面有着深

遠的影響。因此，舊的傳統和習俗都受前所未有的衝擊。建築技術的進步，特別是斗拱的成熟和大量使用，提高和擴展了室內空間，也對家具提出新的要求。凡此種種，都不斷衝擊着傳統的席地起居的習俗，也使家具發生了新變化，器高出現由低矮而高的趨勢，並出現了新器類。胡樂、金獅座、繩床（椅子）就是這個時候從西域傳來中國的。

南北朝時家具發生新變化，到隋唐五代時走向高潮，表現在傳統的床榻几案的高度繼續增加，常見有四支高足或下設壺門的大床。案足增高，有四足，也有兩端設足作曲柵橫狀的。61窟就繪有四足高床、帳形床榻（維摩詰坐）。還表現在新式高足用俱品種增多，除了胡床，束腰形圓櫈、方櫈等外，椅子、桌子都已開始使用。四足直立的板桌，不止一次出現於敦煌唐代壁畫中。85窟屠羊圖就使用了四足桌子。說到椅子，則隨高僧傳入中國時，稱為繩床，有扶手靠背。285窟（西魏）中繩床是現今有紀年的最早形象材料，唐代9窟、196窟也有繩床，61窟《維摩詰經變》以及西壁《五臺山圖》中都有高僧坐繩床的材料。晚唐五代一直到宋初，家內

起居仍以床榻居中爲主，祇是椅凳之類已佔相當的比重。61窟和《韓熙載夜宴圖》都反映了這一點。到宋代，中國才由垂脚而坐取代傳統的跪坐。

還有，61窟壁畫故事中反映了農業、手工業和商業貿易的情況。南壁彌勒經變中，畫二牛抬槓耕地、持鎌收割和揚場等農作場面，墨書榜題“勤苦極勞力，耕種不以工，當遇慈悲尊，美味皆充足。”這表現的是《彌勒下生成佛經》中的彌勒淨土世界一種七收的內容。畫面以畦壟分作三塊，分別描繪了分屬於不同時令的勞動場面，反映了當時的農業生產狀況。

南壁楞伽經變“製陶圖”中，畫一匠師，裸上身，穿犢鼻短褲，坐在地上，右手拿着模具，左手扶着陶罐，揮汗製作。面前堆放着陶泥。“遮食肉品”中畫兩組獵人，一個人持鷹、牽狗，手拿弓斧，出外打獵。旁邊還有屠夫割肉的場面，一人在旁勸誡。這些生活情景，祇爲了說明“諸惡皆由食肉，更

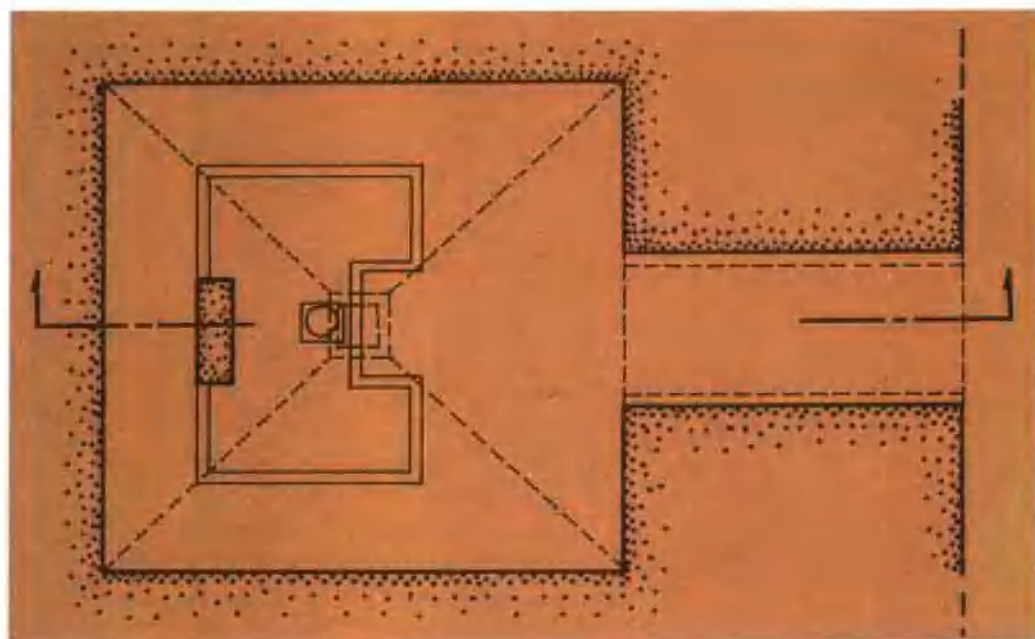
相殺害……諸肉悉不應食”。

南壁法華經變“馬廐圖”中，畫一露天馬廐，四邊用籬笆圍成堵牆，柴門敞開。院中童子雙手持糞箕，廐內圈有三匹馬，繪的是《法華經變·信解品》中的“窮子喻”，也生動地表現了當時畜牧業（飼養業）的情況。

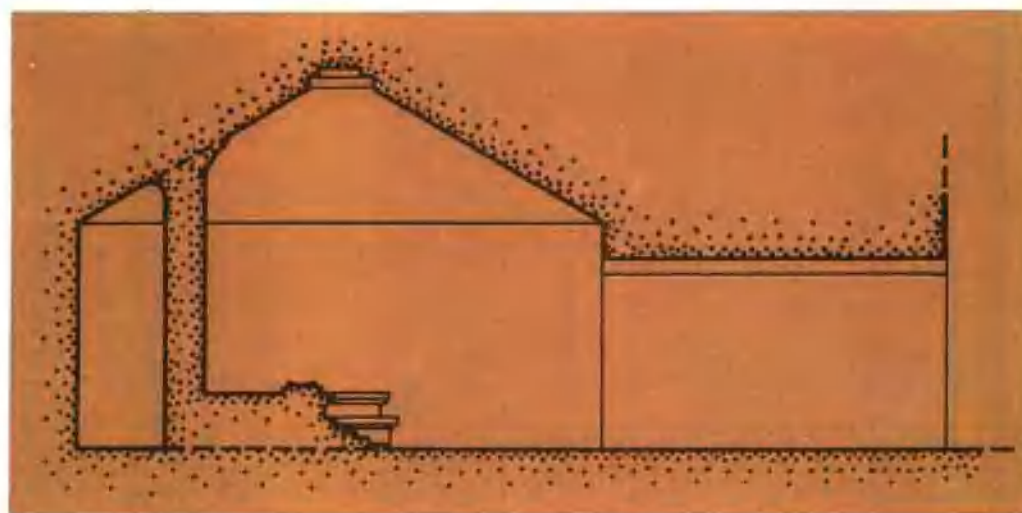
反映商業貿易的畫面就更多了。西壁《五臺山圖》中的商隊、旅店、茶肆酒店比比皆是。“靈口之店”旁的推磨圖，“龍泉店”旁的“舂米圖”以及樵夫負薪等都是非常寫實的。還有維摩詰經變中的“舞伎圖”、“飲宴圖”也都有時代的特色。

值得一提的是南壁《楞伽經變》中的“割肉貿鴿”場面，大鷹落在掛秤桿的橫木上，伸頭觀看兩邊是否平衡，非常生動地表現了鷹、尸毗王與鴿的動靜心態，富於人情味。

總之，我們從61窟壁畫中，既可以看到宗教的哲理，也可以看到古代生活的畫面。



平 面



剖 面

第61窟平剖示意图 (比例1:200)

圖 版

PLATE