

瓜州榆林窟第 15 窟吐蕃装唐装组合供养伎乐考

沙武田

内容摘要：瓜州榆林窟第 15 窟前甬道洞口位置南北壁对应残存两组乐人形象，分别画 3 人，两组共 6 人，为吐蕃装与唐装人物组合，其中吐蕃装各 2 身，唐装各 1 人，乐人所持乐器可辨者有拍板、笙、竖笛等。结合敦煌石窟供养人画像与伎乐的常见表现手法，仔细考辨，可初步还原该两组伎乐作为洞窟前甬道南北壁供养人画像后供养伎乐的原貌，确定其性质与定名。因为是吐蕃装与唐装供养伎乐组合，因此对研究洞窟功德主、唐蕃关系、唐蕃文化交流有一定意义。

前言

瓜州榆林窟第 15 窟是吐蕃统治瓜沙期间营建的一所洞窟，和第 25 窟是目前仅存的榆林窟吐蕃期二窟，窟内主室和后甬道经曹氏归义军晚期重修，吐蕃期壁画不存，但窟形仍为原作覆斗顶中心佛坛，坛上存唐彩塑主尊趺坐佛一身并清重修弟子菩萨六身。唯前室保存完好，皆为吐蕃期原作。前甬道壁画大部残毁不存，仅留局部残画，仍可释读。第 15 窟和第 25 窟同为吐蕃期洞窟，其中第 25 窟因其中的吐蕃特色八大菩萨曼荼罗，弥勒经变婚嫁图中的唐蕃联姻场景，以及藏文题记等现象，而倍受藏学界、敦煌学

界、佛教艺术和图像研究者的关注，研究成果颇为丰富，甚至有两部专著专论¹。仔细考察第15窟，实有同等重要之地位，虽因曹氏晚期重修而使得诸多吐蕃期壁画不得而知，但若从洞窟现存信息出发，仍可发现其中关涉吐蕃艺术史或唐蕃文化交流之重要图像史料，谢继胜、大羽惠美、李翎等先生已有所发覆²，初步彰显该窟图像在唐蕃关系史上的重要意义。另有之前未曾注意到的绘于前甬道的吐蕃装与唐装供养伎乐形象，有重要的历史背景可追溯，故草成此文，为第15窟及吐蕃期敦煌石窟研究作些补充，或有意义，不当之处，敬希方家教正。

一、图像基本信息释读

第15窟前甬道现存壁画有限，但仍有画迹可辨。先看之前相关的著录，1942—1943年谢稚柳随张大千一起考察莫高窟、榆林窟、西千佛洞、水峡口诸处石窟，有详细记录，集于氏著《敦煌艺术叙录》，其中第15窟（张大千编号第9窟）前甬道有供养人像数身，转述如下：

供养人像

洞口（按：即前甬）

吐蕃像六身，高四尺余，剥落（南北壁）。³

张伯元《安西榆林窟》记载第15窟前甬道南北壁均有供养人，但均注明“模糊”，其中标注北壁供养人高1.3米，宽0.90米，未记数量⁴。

霍熙亮整理《敦煌石窟内容总录》记前甬道“南壁西侧唐画吐蕃装男伎乐三身（漫漶）”、“北壁西侧唐画吐蕃装男伎乐三身（漫漶）”⁵。

1 沙武田：《瓜州榆林窟第25窟——敦煌图像中的唐蕃关系》，北京：商务印书馆，2016年。

赖文英：《榆林25窟研究》，兰州：甘肃教育出版社待出。

2 谢继胜：《涉及吐蕃美术的唐宋画论》，《文艺研究》，2006（6）：122-130。谢继胜：《榆林窟15窟天王像与吐蕃天王图像演变分析》，《装饰》，2008（6）：54-59。[日]大羽惠美：《关于榆林窟第15窟所绘天王像》，<http://www.mzb.com.cn/html/report/237156-2.htm#>。李翎：《大黑天图像样式考》，《敦煌学辑刊》，2007（1）：125-132。

3 谢稚柳：《敦煌艺术叙录》，上海：上海古籍出版社，1996：452。

4 张伯元：《安西榆林窟》，成都：四川教育出版社，1995：113。

5 敦煌研究院编：《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1996：208。另见敦煌研究院编：《中国石窟·安西榆林窟》，北京：文物出版社，1997：256。



图一 榆林窟吐蕃期第 15 窟前甬道北壁供养伎乐（敦煌研究院提供）



图二 榆林窟吐蕃期第 15 窟前甬道南壁供养伎乐（敦煌研究院提供）



图三 莫高窟中唐第 359 窟男供养像面部特写（敦煌研究院提供）



图四 莫高窟中唐第 237 窟维摩变中赞普像
（敦煌研究院提供）

以上三家著录，谢稚柳、张伯元认为是供养人像，但颇有权威的敦煌研究院霍熙亮却认为是男伎乐，另谢氏和霍氏指出是吐蕃装，张氏未说明服饰特点。

鉴于以上记载，笔者几次到洞窟现场辨认，仔细核对画面，但壁画画面极其模糊，漫漶严重，但从留存下来的土红和紫红人物痕迹，还是可以分辨出大致的人物形象轮廓与服饰关系来。经仔细辨认发现，在前甬道靠近门口即西侧的地方，南北壁分别有 3 身残存的吐蕃装和唐装人物画像，南北壁是对应的位置，单从现有的人物组合关系看，似为均向西即洞口方向排列。但要准确描述其排列方向，是向洞口窟外还是窟内方向，是要充分考虑到与之配套的其他画面图像的组关系方可定论，但可惜前后左右的壁画现均已不存。

非常有趣的现象是，此 6 身南北

壁各 3 身对应残存的吐蕃装唐装人物图像中，无论是南壁还是北壁（图一、图二），其中 2 身吐蕃装人物较高大（高约 1.3 米），吐蕃式缠头与遮耳式束发非常清晰，且是两种不同形式的缠头，第一种低缠头同在莫高窟吐蕃期洞窟供养像所见吐蕃人像，如第 359 窟吐蕃像（图三），第二种略高的缠头则不常见，上下两端土红色，中间现为地仗色，倒像莫高窟第 237 窟等维摩诘经变中赞普所戴高缠头形象（图四）；另一身即第 3 身人物略小，高约 1 米左右，颜色也略有不同，非土红，而是紫红色，看不到缠头，但从北壁人物明显的玉带跨，及服饰轮廓，似非吐蕃装，倒像唐代壁画中常见的唐人服饰，虽然头饰不清楚，极有可能是幞头。

仔细辨认这 2 组人物壁画，发现有四点独特的图像现象值得注意：

1. 人物服饰不统一，即使是同为吐蕃装者，有高缠头和低缠头两种帽式。

2. 这 2 组人物图像中，虽然整体上是其中 2 身较高大的吐蕃装，1 身较矮小的唐装人物，但排列并不规则有序，似有些零乱，且相互之间挨得太紧，中间无间隙。单就面向而言，有的向前，有的向后，有的面向侧面，不似常见供养像那样等距离整齐排列、面向朝着一个方向即供养至尊方向，整齐划一的传统方式。

3. 这 2 组人物从现存画迹看，多持乐器，其中南壁西向第 2 身吐蕃装者吹长笛（竖笛或筚篥），西向第 3 身唐装者双手持拍板，北壁西向第 1 身双手捧一笙，作吹奏状，其他各身人物所持乐器因残毁严重已极难辨认。

4. 这 2 组人物图像均不见有榜题框的痕迹，虽然画面残破严重，但是按照敦煌壁画的保存情况，如果人物图像仍可辨认一二，那么相应的榜题框基本不会太模糊，至少边框的痕迹可存，因为榜题底色往往和壁画底色有区别，作过特殊处理，且有边框，因此变色、掉色、剥落的情况会和旁边的地仗色或壁画底色不一样，并不难于辨认。

通过以上 4 点图像特征，基本上排除了这 2 组人物像为常见供养人的可能性，因为其中 3 身所持乐器还是可以辨认出来的，加上排列不似供养人常见的特征，因此辨认的结果正是霍熙亮早年所断言“男伎乐”像，只不过除了先生注意到的吐蕃装之外，还有唐装人物，6 身乐人，其中 4 身吐蕃装，2 身唐装。

二、作为供养人画像的疑问

按敦煌洞窟壁画的布局惯例，在洞窟的这个位置，往往会出现供养人画像，因此谢稚柳、张伯元均误认为是供养人画像。但若是供养人画像，事实上还有其他疑点可破解此悬疑：

1. 从人物图像排列的方向而言，虽然没有对前甬道整体画面释读的情况下，判断方向并不可靠，但从现有的 2 组人物整体排列的神韵上观察，似向洞口方向的可能性大，即朝窟外而行。作为前甬道位置，人们礼拜的方向应该是从外向里，因为礼拜的主尊位于洞窟主室中心佛坛上。因此如果是供养人像，向外排列是不符合礼拜方向的，但作为乐人就另当别论了。

2. 现存前甬道的这 2 组人物，均为男性形象，未见女性形象者，也不符合常见供养人男女组合对应出现的一般特征，因为敦煌石窟中的供养人画像，在相应的位置基本上是按男女对应分别排列的关系组合出现。

3. 敦煌石窟供养像在晚唐之前，除了像特殊大窟莫高窟第 130 窟“南大像”、盛唐时期的晋昌郡都督乐庭瓌与太原王氏夫妇供养像之外，还没有看到如此超真人大小在 1 米以上的供养人画像。

否定这 2 组人物画像作为传统意义供养像的情况，再次证明霍熙亮观察的可靠性。

在这里肯定第 15 窟前甬南北壁靠近洞口位置有 2 组对应的男性吐蕃装和唐装人物演奏各式乐器，显然是一个乐队的组合。作为乐队的组合，仔细观察还可发现在这 2 组乐人组合当中较矮小的唐装人物，从现残存的画面可以看到此二人面貌颇有几分特色，其中南壁演奏拍板者似为虬髯，因此颇有几分胡人特征，而北壁者扭头后视（或前视），双眼圆睁，同样有几分虬髯胡人的味道，又有几分侏儒的面貌特征。如果此推断不致大谬，也正是瓜州作为丝路重镇，民族杂居、胡汉交流在乐舞文化上的体现。

整体而言，从吐蕃装人物服饰特征来分析，与第 15 窟营建于吐蕃统治时期正相吻合，说明是原作，非后期重修重绘作品。

三、壁画绘制时代

对于榆林窟第 15 窟的时代，4 身现存吐蕃装男乐人画像的存在，把洞窟的营建时间再次圈定在吐蕃统治瓜州的大历十一年到大中二年（776—848 年），因为瓜州陷蕃的时间是确定的，即《元和郡县图志》记“瓜州”于“大历十一年陷於西蕃”⁶。敦煌研究院把榆林窟第 15 窟的时代定为吐蕃期洞窟，为学界所认同。之前定该窟为吐蕃期，主要依据是前室北壁富于吐蕃特色的天王形象⁷。段文杰依据《元和郡县图志》所记吐蕃于

6 （唐）李吉甫撰：《元和郡县图志》卷第四十“陇右道下”，北京：中华书局，1983：1027。

7 参见敦煌研究院编：《中国石窟·安西榆林窟》，北京：文物出版社，1997：228。

“大历十一年（776年）占瓜州”，“建中二年（781年）占领沙州”⁸条及第25窟洞窟形制、壁画内容和布局、人物造像和衣冠服饰、表现技法和艺术风格，发现榆林窟第25窟与莫高窟的217、45、320、172、455等盛唐洞窟相似，据此判断第25窟建造于吐蕃占领瓜州初期的大历十一年（776年）到建中二年（781年）⁹。史苇湘则观察到南壁观无量寿经变的净土殿堂中画出一只奔跑的老鼠，而认为吐蕃有以老鼠作为财富和好运象征的风俗，又唐蕃两族的纪年都用老鼠代表子年，又称鼠年，是十二属相之首，所以推测壁画应作于鼠年之际，再结合艺术风格，判断榆林窟25窟壁画应当作于公元784年的兴元元年（甲子）¹⁰。两位先生对榆林窟第25窟营建时间的看法基本一致，认为是吐蕃统治初期。我本人则在前人研究的基础上，经过综合的分析，把第25窟营建的时代界定在776—786年之间，其风格是莫高窟盛唐壁画特征¹¹。

我们也注意到段文杰把榆林窟第15窟和第25窟的图像作过比较，从先生对第25窟的研究中可以看出他认为此二窟是同一时期的洞窟¹²，既然如此，是否可以认为第15窟的营建时间同样可以界定在这个时间段，即瓜州陷蕃的776至沙州陷蕃的786年之间。前文有述，无论是段文杰、史苇湘，还是笔者的研究，均把第25窟的画风归为莫高窟盛唐同期特征，有意思的是，著名的美术史家谢稚柳在亲自考察的基础上，直接把第15窟早期壁画定为“盛唐”时期¹³，说明大家的看法是一致的。

的确，如果仔细观察第15窟现存前室吐蕃期壁画原作，无论是南北壁的二天王画像，还是东壁门两侧的几身菩萨像，西壁门两侧的文殊、普贤变，窟顶的二大伎乐飞天，从笔法、色彩、风格样式各方面均属莫高窟盛唐壁画风格的继续。

那么，如前所述，既然前甬道南北壁的2组乐人画像是吐蕃原作，其绘画的时代也应该在776—786年之间。在这个时间内完成的壁画作品，其风格正是莫高窟盛唐壁画

8 此条记载不能作为沙州陷蕃的时间依据，对此学界讨论颇热烈，可参见金滢坤：《敦煌陷蕃年代研究综述》，《丝绸之路》，1997（1）：47-48。学界现在基本上认为沙州陷蕃是贞元二年，参见陈国灿：《唐朝吐蕃陷落沙州城的时间问题》，《敦煌学辑刊》，1985（1）：1-7；邓文宽：《三篇敦煌邈真赞研究——兼论吐蕃统治末期的敦煌僧官》，《出土文献研究》第4辑，北京：中华书局，1998：81-87。

9 段文杰：《榆林窟第25窟壁画艺术探讨》，《敦煌研究》，1987（4）：1-10。段文杰：《榆林窟的壁画艺术》，敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》，北京：文物出版社，1997：161-176。

10 史苇湘：《地方因素是研究佛教艺术的起点和基础——兼论榆林窟25窟壁画》，《敦煌历史与莫高窟艺术研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002：657。

11 史武田：《关于榆林窟第25窟营建时代的几个问题》，《藏学学刊》第5辑，成都：四川大学出版社，2009：79-104。

12 敦煌研究院编，段文杰主编：《敦煌石窟艺术·榆林第二五窟附第一五窟（中唐）》，南京：江苏美术出版社，1993，参见有关二窟相同造像的比较图版部分。

13 参见谢稚柳：《敦煌艺术叙录》，上海：上海古籍出版社，1996：452。

的特征，亦正是我们在第 15 窟前室所能够看到的盛唐风格壁画所体现出来的时代关系。

四、画面性质与定名

确定了这 2 组乐人壁画的绘制时间，接下来应该讨论这 2 组乐人的具体性质和定名，此答案只有两种可能的结果：或是用来表现佛国世界的音乐场景，或是世俗人间的音乐生活画面。若是前者，则应属某故事画或经变画的一部分，若是后者，则其又应属何种世俗音乐场景呢？

要准确判断这 2 组乐人壁画的性质与定名，最有效的办法无疑是对与之组合图像的关联，但可惜现均被毁不存，此办法显然行不通。

第 15 窟前甬道东西长达 3.7-3.8 米，南北壁面高达 2.5 米余，如此大面积的空间，既然在距洞口的位置南北壁画此 2 组乐人 6 身，那么想必其他地方不会是白壁，必然有画作呈现过。

以下分别从佛国伎乐形象与世俗伎乐人物两个方面辨认。

1. 与佛国伎乐的比较

综观佛教绘画中的各式乐伎图像，目前所见以敦煌画资料最为丰富齐全，按郑汝中的分类¹⁴，分别有出现场合广泛的各式飞天伎乐、化生伎乐、北朝洞窟中的天宫伎乐、唐五代宋常见的各类经变画中的乐舞，但这些场景中的乐舞人物，因为表达的全是佛国世界尤其是佛国净土世界的乐舞人物，故而均是天人形象，或菩萨形象，无有世俗人形象者，同时其出现的场景也是特定的，因此可以排除此可能性。另有包括天王、金刚力士、药叉神将、伽陵频伽等佛教护法神伎乐，其形象与出现场景更是独特，极易分辨，且非世俗人形象伎乐区别较大。

除以上普遍现象之外，经变画和故事画中通过世俗人形象的乐人表达佛典的相关情节，在壁画中并不鲜见，同样以敦煌壁画为例，郑汝中把这类伎乐称为“经变世俗画”，如有表现佛传故事中太子娱乐的场景，维摩诘经变中维摩诘在酒店观舞的场景，法华经变火宅喻品中娱乐的三个小孩子，弥勒经变婚嫁图中的乐舞，楞伽经变百戏场景中的乐舞，涅槃经变中表现末罗族人供养的乐舞，以及像莫高窟五代第 72 窟刘萨诃因缘变相

14 参见季羨林主编：《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998：247。

中,有多处表现信众在安装佛头时出现世俗人表演的百戏、乐舞蹈等场景¹⁵,虽然这些故事画和经变画中的乐舞图像是以世俗人的形象表现,作为经变画构成的一个小情节,一般而言画面较小,还没有见到有如榆林第15窟这2组乐人仅3人可构成高1.3米,宽0.9米这样大面积者。

另一方面,如果是经变画或故事中表达经义的乐人形象,必然有相应的组合图像出现,即使是像第15窟前甬道壁画基本不存,但是就现存这2组乐人的前后左右上下,均不见任何经变画其他情节的痕迹,显然不是简单的壁画漫漶原因所能解答的,尤其是这2组人物上部保留壁面无后期重绘痕迹,应该是吐蕃期原本就没有绘制其他内容。

同时,这2组乐人组合对应对称出现在榆林窟第15窟的前甬道南北壁的位置,显然非某一经变画或故事画的画面构成部分,以这样的方式对称的乐人组合关系,无法找到可以对应的经变画或佛教故事画。

以上基本上否定了这2组人物为佛国世界伎乐的可能性。

2. 作为世俗伎乐场景的可能性

排除了作为佛国世界伎乐的可能性,另一个可能性就是作为世俗乐舞场景,那么其中最大的可能性就是与供养人有关联。

要探讨这个问题,先试分析此处作为供养人画像出现的前提条件。

从莫高窟各期洞窟可知,同一时期的洞窟往往有极强的模式性特征可遵循,榆林窟第15窟和第25窟作为同一时期营建的洞窟,二窟在形制上完全一致,因此可作联系并比较。第25窟前甬道南北壁同样的位置现存的是归义军时期重修的作品,分别为曹元忠与子侄并侍从男供养群像、曹元忠翟氏夫人与长女及侍从女供养群像。虽然是五代重绘的供养人画像,但是按敦煌石窟后期重修前期洞窟的规律,作为核心体现重修功德的供养人画像的重绘,往往是覆盖前期的供养像而在上面新绘供养人像,以达到洞窟功德转移的目的。这种现象在莫高窟五代宋重修前期窟中较为常见。果如此,则第25窟吐蕃时期前甬道所绘内容应该是供养人画像。那么,按照时代流行的惯例和样式理论推测,同时期的第15窟前甬道南北壁最初的图像也极有可能是供养人画像。

如果是供养人画像行列中出现的乐队场景,根据敦煌石窟的类似例证,有三种可能性:

15 以上有关敦煌壁画音乐舞蹈图像,请参考敦煌研究院编,郑汝中主编:《敦煌石窟全集·音乐画卷》,香港:商务印书馆,2002。另见王克芬主编:《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》,香港:商务印书馆,2001。



图五 莫高窟北凉第 275 窟主室北壁供养人（采自《中国石窟 - 敦煌莫高窟》（一）图版 12）



图六 莫高窟隋代第 390 窟供养伎乐（采自《敦煌石窟全集 - 音乐画卷》图版 139）

第一，是作为供养人画像行列前导的乐队，属于乐舞供养的性质。早在莫高窟北凉第 275 窟的供养人画像行列中就有出现，在北壁供养人行列的最前方，有一队吹管乐器的供养人乐伎，站在最前面的 2 人以大角引路（图五），作供养行进状。榆林窟第 15 窟前甬道如果是供养像，考虑到洞窟的形制特点，主尊所在位置方向，供养像断不能出现朝向洞口方向排列的可能性，故可排除。



图七 1. 莫高窟北周第 297 窟供养伎乐 (采自《敦煌石窟全集 - 音乐画卷》图版 138)



图七 2. 莫高窟北周第 297 窟供养伎乐一组线描图 (欧阳琳绘)



图八 莫高窟晚唐第 156 窟宋国夫人出行图前乐舞（段文杰临摹，敦煌研究院提供）

第二，是作为供养人队尾的乐队，同样属于乐舞供养的性质。莫高窟隋代第 390 窟主室四壁下一圈男女供养像，其中东南隅女性供养像后面，有一小型的女子仪仗乐队，前面 3 人为舞伎，后有 8 身女性乐人，装饰华丽，站立，手持各种乐器作演奏状（图六）。另有莫高窟北周第 297 窟龕下上层比丘供养像下层中间一组树下乐舞图，均为男性舞蹈，前面 2 人作舞蹈状，后面有 3 人演奏乐器（图七），乐队两侧分别是南侧的一辆牛车、车夫和侍女像，北侧为一匹马、马夫和男性侍从。根据窟内供养像的排列，应该表达的分别是南侧女供养像队尾的牛车与女侍从和南侧男供养像队尾的马、马夫与男性侍从，乐舞场景则属于男女供养群像列队尾所共用之乐队。因此，考虑到榆林窟第 15 窟窟形的特征，此 2 组乐人作为供养群像列队尾的乐舞，又分别对应出现在南北壁相同位置，倒是符合供养人画像中出现乐舞的常见规律。

第三，是作为出行图前导或其中的乐舞（包括卤簿军乐、营伎歌舞、百戏舞乐）。为学界所熟知的莫高窟晚唐第 156 窟张议潮夫妇出行图和五代第 100 窟曹议金与天公主出行图、榆林窟第 12 窟慕容夫妇出行图中，均有乐舞出现，且安排在出行图行列靠前

的位置,其中张议潮宋国夫人出行图中,以一组顶竿百戏为前导,其中就有一组演奏乐器的乐舞图(图八)。榆林窟第15窟前甬道南北壁空间面积确实非常适合绘制长卷式的出行图,但是此2组乐人如果是出行图中的乐舞场景一部分,则同样应该是在出行图前面的位置,但我们前面讨论过,此处前甬道位置出现的作为供养性质的出行图,如果布局在同样的位置,应该是朝向窟内方向排列行进,而不会朝向洞口方向行进,以此推论,亦可排除作为出行图乐舞的可能性。

讨论的结果,此2组乐人,只能是作为供养人像队列后面出现的乐舞供养性质了。性质清楚了,定名也就顺理成章,即为“供养伎乐”。

五、第15窟供养伎乐释读之意义

榆林窟第15窟前甬道南北壁这2组供养伎乐性质与定名的确定,实有几点更为重要的学术意义可揭示。

1. 对第15窟前甬道南北壁吐蕃装供养像的初步复原

第15窟前甬道供养伎乐释读的同时,基本上确定了前甬道南北壁供养人画像作为吐蕃时期壁画内容的可能性,而南北壁供养伎乐均为男性世俗人物,可据此推论南北壁供养人画像亦均为男性,又据吐蕃统治时期河西走廊包括瓜州地区“甘、凉、瓜、肃,雉堞凋残,居人与蕃丑齐肩,衣着岂忘于左衽”(P.3451《张淮深变文》)¹⁶的基本民族现象,似可推论南北壁的供养像均为吐蕃装,当然此处仅是推测,不能作为确论。但无论如何,其必然有大量的吐蕃装男供养像存在是可以肯定的。又因洞窟本身营建于776—786年间,因此可作为敦煌石窟现存最早的吐蕃装供养人画像,可补之前包括我本人在内学界对吐蕃装供养像研究之缺¹⁷,亦为吐蕃装供养人提供最新的资料。

2. 洞窟营建的政治意义

据谢继胜的研究,榆林窟第15窟前室北壁完全吐蕃题材与样式特征的“庠藏神”,

16 王重民等编:《敦煌变文集》(上册),北京:人民文学出版社,1957:124。唐耕耦、陆宏基:《敦煌社会经济文献真迹释录》(二),全国图书馆文献缩微复制中心,1990:320。上海古籍出版社、法国国家图书馆合编:《法藏敦煌西域文献》第24册,上海:上海古籍出版社,2002:252-254。

17 沙武田:《吐蕃统治时期敦煌石窟供养人画像考察》,《中国藏学》,2003(2):80-93。沙武田:《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》,北京:中国社会科学出版社,2013。

正是唐人段成式《寺塔记》所记长安“净域寺”的“佛殿内”所画的“番神”，又是“贞元已前西蕃两度盟，皆载此神立于坛而誓”的吐蕃式毗沙门天王像即库藏神，并和开元二十二年（734年）的唐蕃赤岭会盟、建中四年（783年）的清水会盟结合起来，强调了此吐蕃样式的“番神”在唐蕃关系中的重要意义¹⁸。既然像第15窟如此形象的北方毗沙门天王职能的吐蕃式“库藏神”出现在瓜州的佛教洞窟中，把曾经出现在唐蕃会盟坛前的吐蕃系神祇画在洞窟的前室位置，其意义不简单，似乎说明该洞窟营建过程中所包含着的深刻的政治意义。而这一意义又可得到供养人画像行列供养伎乐中吐蕃装人物与唐装人物共同出现、共同组合成供养伎乐现象的佐证。更进一步，前文推论前甬道南北两壁所绘包括吐蕃装与唐装供养像存在的可能性，可加强此层政治意义。

至少，在这里吐蕃装与唐装供养伎乐人物的组合形式，如同前室壁画中吐蕃与唐两种题材样式图像组合的形式一样，说明了该洞窟营建过程中应该包含深刻的现实政治意义。具体而言，与此洞窟营建同时期发生的唐蕃关系史上的重大政治事件暨建中四年唐蕃清水会盟一样，似乎暗示着强烈的唐蕃共生、唐蕃和盟的意义。这样的政治背景又和沙州陷蕃前瓜州所处的时代背景相吻合。之前我们曾经试图讨论过榆林窟第25窟作为唐蕃清水会盟重要历史遗迹的可能性¹⁹，现在看起来有可能与第25窟作为“双窟”²⁰的第15窟的营建，具有同样的政治意义，当属唐蕃政治关系史上重要的图像记忆。

3. 对洞窟功德主的推测

第15窟出现吐蕃题材与样式特征的库藏神，同时又有前室东壁门两侧吐蕃样式²¹的2身相同的毗沙门天王画像，又有本文所论前甬道南北壁的吐蕃装供养伎乐4身，以及我们根据吐蕃装供养伎乐的出现而推测必有的吐蕃装男供养人画像，综合这些吐蕃因素，特别是吐蕃装供养人像出现的可能性，可以对第15窟的功德主作些推测。

18 谢继胜：《涉及吐蕃美术的唐宋画论》，《文艺研究》，2006（6）：122-130。谢继胜：《榆林窟15窟天王像与吐蕃天王图像演变分析》，《装饰》，2008（6）：54-59。

19 马俊锋、沙武田：《唐蕃清水会盟在敦煌石窟中的历史遗迹—瓜州榆林窟第25窟功德主新解》，《西藏研究》，2015（3）：15-22。马俊锋、沙武田：《唐蕃清水会盟在敦煌石窟中的图像遗存—瓜州榆林窟第25窟婚嫁图绘制年代再探》，《石河子大学学报》（社会科学版），2015（5）：31-39。

20 沙武田：《一座反映唐蕃关系的“纪念碑式”洞窟——榆林窟第25窟营建的动机、思想及功德主试析》（上、下），《艺术设计研究》，2012（4）：10-17；2013（1）：16-23。另载《西部考古》第7辑，西安：三秦出版社，2013：276-297。

21 李翎：《图像辨识习作之一——以榆林窟第25窟前室毗沙门图像阶段性认识为中心》，载敦煌研究院编：《敦煌吐蕃统治时期石窟与藏传佛教艺术研究》，兰州：甘肃教育出版社，2012：375-398。[日]佐藤有希子著，牛源译：《敦煌吐蕃时期毗沙门天王像考察》，《敦煌研究》，2013（4）：33-41。

作为吐蕃统治瓜州初期的洞窟，结合以上因素，第 15 窟的功德主有三种可能性：

1. 吐蕃人的功德窟。
2. 唐人的功德窟（此处的唐人包括汉人、粟特人及其他瓜州境内的唐朝子民）。
3. 吐蕃人与唐人共同的功德窟。

前甬北壁与前室西壁转角处有一则供养人题记：

佛弟子王广口为母患目再得痊除报佛慈恩敬画文殊师利一躯

谢稚柳认为是唐人题字²²。若按此理解，则说明功德主有唐人汉姓王氏人参加。

但有一个问题，若把此题记理解为唐人题字，则说明第 15 窟的营建并非整体功德行为，而是不同的功德主功德的组合。从洞窟形制，及现存前室组合关系看似不大可能。因此此题字的时间问题得再讨论，似属后期所为。

从洞窟现存的唐蕃题材与风格组合的造像及前甬道出现的吐蕃装和唐装的男性供养伎乐，推测第 15 窟属于吐蕃人与唐人共同功德窟的可能性最大，此可能性也符合瓜州地区在 776—786 年间具体唐蕃关系的实际状况。

至此，前甬道此 2 组供养伎乐形象组合，实可构成我们理解唐蕃文化交流过程中音乐舞蹈组合的重要事例，也是我们今天理解吐蕃人在瓜州佛教活动的重要例证。

结语

供养人行列出现供养伎乐，早在北朝时期的造像中就已有表现，但总体上并不流行。在敦煌历代供养人画像行列，或前或后出现供养伎乐亦属于个别事例，同样非流行之现象。因此，榆林窟第 15 窟前甬道供养人画像行列队尾出现对应的两组供养伎乐，在表达佛教供养意义的同时，或许另有深义。其最大的可能，是作为共同功德主的吐蕃人和唐人，在吐蕃新占领下的瓜州，以佛教洞窟营建的方式，把当时唐蕃会盟时常常供奉于会盟坛前的吐蕃样式的库藏神画在第 15 窟前室，和唐人观念中传统的天王一道，共同鉴证唐蕃关系在瓜州所掀开的新篇章。那么，第 15 窟中吐蕃人和唐人供养像后面出现吐蕃装和唐装组合的供养伎乐，在进入洞口的显著位置，表演着当时流行的乐舞，不仅烘托供养人对佛教的虔诚与欢娱，同时以唐蕃形象乐舞的形式，似乎把第 15 窟作为见证瓜州地区唐蕃友好的性质与功能作了一个提升，以和盟坛前同样可能会同时出现的唐蕃乐舞的形式，为第 15 窟的功能和现实政治意义作了一个有趣的注脚。当然，对于这

22 参见谢稚柳：《敦煌艺术叙录》，上海：上海古籍出版社，1996：452。

个问题的研究，涉及更为复杂的洞窟图像的全面解读和历史背景的密切关联，非本文核心。但供养伎乐的解读，已进一步彰显第 15 窟在研究汉藏艺术史上的重要地位，值得重视。

◆ 沙武田 陕西师范大学历史文化学院教授、敦煌研究院丝绸之路与敦煌研究中心特聘研究员