



Title	莫高窟第152 窟背屏后供养人回鹘文榜题研究
Author(s)	依明, 吐送江; 吴, 家璇
Citation	内陸アジア言語の研究. 2024, 39, p. 75-89
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/100259
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

莫高窟第 152 窟背屏后供养人回鹘文榜题研究

吐送江·依明^{*}吴家璇^{**}

1. 152 窟背屏后过道的重修重绘现象

152 窟位于敦煌莫高窟南区最南端的二层。由于大面积的重修重绘，对于其修建年代以及窟主所属学界一直以来未有定论。关于 152 窟的研究较少。1982 年，潘玉闪、蔡伟堂在 130 窟殿前进行的考古工作，提到宋时开凿的 152 窟打破中唐开凿的 153 窟、154 窟，152 窟后经西夏重修⁽¹⁾。1987 年，马德根据《腊八燃灯分配窟龕名数》中记载燃灯的数目及位置，推测 152 窟并 153、154 耳洞为吴家窟⁽²⁾。对于 152 窟的修建年代，马德根据洞窟形制、佛坛上安置塑像的木桩布局判断 152 窟与 153、154 窟为吐蕃时期初建，后经宋、回鹘、西夏重绘。1997 年《敦煌石窟内容总录》将 152 窟定为宋开凿，经回鹘和清重修，史苇湘也在文中介绍了宋时敦煌历史背景，将 152 窟列位其中⁽³⁾。并且首次较为具体地介绍了 152 窟背屏周围经回鹘重绘的内容“佛床东、南、北面回鹘画供宝，西面回鹘画供养人。下佛坛东、南、北面画供养菩萨，西面画七政宝。背屏正面上宋画菩提宝盖，下回鹘画花卉；背面上回鹘画化生菩萨，中菩萨说法一铺；南、北侧面上宋各画飞天一身，下回鹘画菩萨，摩醯首罗天一身，下供养人”⁽⁴⁾。近日，赵晓星和阿不都日衣木·肉斯台木江撰文对 152 窟的营建情况和窟内各壁内容进行了系统的梳理和研究，认为 152 窟为曹氏归义军某任节度使营建的功德窟，详细对窟顶和主室的千佛图像进行考察，认为窟顶出现的多宝佛暗含过去意味，主室四壁和前甬道塑造出现在千佛世界，而后甬道则通过弥勒世界的塑造指代未来佛国世界，整窟具有过去、现在、未来整体性。文章还首次对 152 窟重修甬道各部分图像以及题记进行了解读⁽⁵⁾。是目前对第 152 窟最为全面和系统的研究。

敦煌石窟中存在沙州回鹘时期的重绘和重修石窟已经是敦煌学界一个不争的事实。1941–1943 年，

* 兰州大学敦煌学研究所教授（Tursunjan IMIN. Professor, Institute for Dunhuang Studies, Lanzhou University）

** 浙江大学艺术与考古学院汉藏佛教艺术研究中心博士研究生（WU Jiaxuan. Ph.D. Candidate, Center of Sino-Tibetan Buddhist Art, Graduate School of Art and Archaeology, Zhejiang University）

(1) 潘玉闪，蔡伟堂《敦煌莫高窟第 130 窟窟前遗址发掘报告》，《敦煌研究》1982 年第 1 期，第 111–128 页。

(2) 马德《吴和尚·吴和尚窟·吴家窟——《腊八燃灯分配窟龕名数》丛识之一》，《敦煌研究》1987 年第 3 期，第 62–64 页。

(3) 史苇湘《关于敦煌莫高窟内容总录》，《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1996 年，第 227–258 页。

(4) 敦煌研究院编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1996 年，第 59–60 页。

(5) 赵晓星、阿不都日衣木·肉斯台木江《敦煌莫高窟第 152 窟初探》，《敦煌研究》2023 年第 4 期，第 223–239 页。



图1 152窟背屏后过道一佛二菩萨



图2 一佛二菩萨（吴家璇临摹）

张大千在考察莫高窟时首次划分出五个回鹘石窟⁽⁶⁾，分别为 53 窟（现 237 窟）、98 窟（现 309 窟）、99 窟（现 310 窟）、172 窟（现 368 窟）、308 窟（现 464 窟）。20 世纪 60 年代敦煌研究院在考察时便注意到当时划分为西夏石窟的部分洞窟中存在一部分壁画的风格与高昌回鹘时期接近甚至相同。刘玉权在此判断的基础上最早对沙州回鹘石窟做出划分，在时间上划分为前后两个时间段。前期是 1030（最早可到 1019 年）—1070 年，后期是 1070—1127 年，并且从壁画风格上把前后两期分别归为“敦煌北宋式”和“高昌回鹘式”，分别是受敦煌本地五代宋壁画艺术和高昌回鹘壁画艺术影响的类型⁽⁷⁾。但是刘文的划分中并未将 152 窟的重绘列入其内。后《敦煌石窟内容总录》将重修重绘部分定义为回鹘重绘。

2. 152 窟背屏后过道重修重绘壁画的内容

152 窟纵券形甬道被全面的改造和利用，背屏与窟顶相连处整体加厚降低，形成新样的纵券形空间。这一空间的各壁面也经历重绘。为方便系统地进行题记解读，在此首先将壁画分为几个部分：一，万菩萨与说法图组合和千佛与坐佛组合；二，摩醯首罗天、鸠摩罗天组合与四大护法天王组合；三，托莲供养人组合、列队供养人组合和持物供养人组合及四，其他。

（1）弥勒的多重空间

①弥勒菩萨与十万菩萨赴会

甬道内部东西壁中央对称绘有说法图各一组。中央主尊菩萨头戴金色宝冠，身后有头光身光，绘有金色化佛，头顶华盖有垂蔓，身体面部漫漶不清，隐约见呈交脚坐于莲台，身旁左右立两青狮。佛教造像中的交脚像源于犍陀罗艺术，肥塚隆调查犍陀罗艺术中 60 例交脚像中有 7 例经考定为弥勒⁽⁸⁾。贺

⁽⁶⁾ 台北故宫博物院编辑委员会编《张大千先生遗著莫高窟记》，台北：国立故宫博物院，1987 年，第 124—126、222—224、350—351、627—629 页。

⁽⁷⁾ 刘玉权《关于沙州回鹘洞窟的划分》，敦煌研究院编《1987 年敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟考古编》，沈阳：辽宁人民美术出版社，1990 年，第 1—29 页。

⁽⁸⁾ 肥塚隆《莫高窟第 275 窟交脚菩萨像与犍陀罗的先例》，《敦煌研究》1990 年第 1 期，第 22—30 页。

世哲汇总了交脚弥勒像资料后,指出可以肯定三佛(或一菩萨)造像中之交脚像就是表现纵三世佛之未来佛弥勒⁽⁹⁾。而双狮座同样符合弥勒菩萨之形象。身边思惟菩萨伴身,头戴宝冠,身后有头光背光,以游戏坐坐于莲台上。阙形龕与交脚菩萨、思惟菩萨的组合是敦煌中心柱窟的一个典型特征,最早出现于北凉275窟,表现了弥勒菩萨高居兜率天宫说法的场景⁽¹⁰⁾。弥勒的身份为未来佛,而弥勒菩萨的刻画反映的是信众对于现世美好希冀和诉求。信众虔诚信仰弥勒以求不坠恶趣,死后往生弥勒兜率天宫,并在未来追随弥勒佛降生。

整个甬道内壁绘有听法菩萨数尊,菩萨头戴金色宝冠,身后有背光身光,着右袒式袈裟。自顶部中轴线向东西对称排列,一菩萨双手合十,背后飘带呈蝶状,另一菩萨一手执胸前,一手仰掌托一金色菱形。二菩萨呈一组,依次排列。据沮渠京声译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》载“佛说是语时,他方来会十万菩萨,得首楞严三昧”⁽¹¹⁾。甬道内表现的应是赴会的十万菩萨。整个甬道内部画面表现了弥勒兜率天说法的场景。

②佛说法图

后甬道券形门洞的南北壁绘有大面积千佛,结跏趺坐。与窟中原绘的青绿西夏千佛风格相异,呈赭红底色,身着通肩式袈裟与覆肩袒右式袈裟的千佛坐于莲花座上,二佛一组依次排列,身后点缀青绿色头光身光,头顶华盖。千佛中央为一坐佛,结跏趺坐于莲座上,身后有多重头光和身光,层层叠套。通体披金色佛衣,但已损毁看不清。从佛衣样式来看,通肩式佛衣是印度传统的披覆形式,覆肩袒右式佛衣最早见于克孜尔石窟⁽¹²⁾。而在唐宋时期高昌地区的千佛皆披覆露胸通肩式袈裟。佛衣颜色鲜亮,为汉地鲜见,当为回鹘的特色。

甬道南北两壁中央的佛陀因损毁严重且特征不明显,难以判断身份。赵文认为壁画表现了《弥勒下生经》⁽¹³⁾,但是在同一时期敦煌石窟中弥勒图像都表现为倚坐,且在吐鲁番未见弥勒下生经图像的流行,《弥勒下生经》等弥勒经典也未见到回鹘文本,说明弥勒下生在回鹘的影响较弱⁽¹⁴⁾。因此佛的身份有待进一步考证,此处仅能判断为说法佛。

(2) 护法诸神

①摩醯首罗天、鸠摩罗天组合

该组图像分别位于重修后甬道的东西两壁的北端下部。对称分布:东壁为一立像,三面四臂,上身赤裸,通体蓝色。主尊头戴一冠,冠上为裸体女子,耳戴圆珰,颈饰金色项环,肩披帛带。左右侧脸部均白皙。身后有头光、背光。六臂分别托举日月及各法器,均无法辨识。足下跪卧两头白牛。与佛经中描绘摩醯首罗天形象接近,根据学者考证这一形象最初应来自印度教神祇湿婆,其中名称之一为Maheśvara,音译为摩醯首罗(图3,4)。在回鹘人中常作为护国神信奉,在多则跋文中都可以见到。摩

(9) 贺世哲《关于十六国北朝时期的三世佛与三佛造像诸问题(一)》,《敦煌研究》1992年第4期,第10页。

(10) 潘婷《中国境内中心柱窟的发展研究》,南京大学博士论文,2020年,第69页。

(11) 沮渠京声译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》,《大正新修大藏经》第14册,第452号,第420页,c段18-19行。

(12) 陈悦新《龟兹石窟佛衣与僧衣类型》,《文物》2018年第6期,第65-79页。

(13) 赵晓星、阿不都日衣木·肉斯台木江《敦煌莫高窟第152窟初探》,《敦煌研究》2023年第4期,第231页。

(14) 王红梅《宋元时期高昌回鹘弥勒信仰考》,《世界宗教文化》2021年第4期,第58页。

醯首罗中间冷静的面孔被称为“瞬生 (Sadyojata)”，右侧残暴的面孔被称为“无惧 (Aghora)”，左侧恬静的面孔被称为“喜天 (Vamadeva)”⁽¹⁵⁾，也就是通俗而言的“夜叉形”和“天女形”。摩醯首罗天顶部的女子像，其双臂伸向两边，两只手分别握着在头部上方呈弧形的鼓满风的风巾(或风袋)的两端，与克孜尔石窟第38窟天井的风神形象相似(图5)⁽¹⁶⁾。

西壁立像已然漫漶不清，隐约可以看出为一四臂立像，足下一鸟尖喙，作回首状。右上手托举日或月，左上手被后来涂色所盖。头戴一冠，背后有桃形头光。左手持一长柄，身上系红色飘带。根据其所在位置判断为与摩醯首罗天成对出现的鸠摩罗天。这两神的组合图像于北魏时期就已经在云冈石窟第8窟后室门道东西两壁中出现⁽¹⁷⁾。

②四大天王组合

该组图像分别位于重修后甬道南北口的东西两侧：甬道南口西侧天王头戴宝冠，后有头光。身披甲冑，胸前有护心镜，手持棒形物，赤足，踩一夜叉鬼；南口东侧天王残损严重，持物模糊难以辨识。

甬道北口西侧下方对称分布一天王，头戴宝冠、身穿甲冑、披蓝色飘帛。右手托塔，足踏一物。北口东侧下方天王已漫漶不清。

刘韬整理并归纳了吐鲁番出土天王幡画的形象⁽¹⁸⁾，152窟天王持物与之基本吻合。位于南口西侧右手持棒，左手扬掌为南方多闻天王；位于北口西侧右手托塔者为北方毗沙门天王。另两位天王应为东方天王和西方天王。

四大天王在佛说法时往往承担护佛、护经、护众生之职。耿世民刊布的回鹘文《金光明经》第六卷第十二品“四大天王护国品”中，颂持经文所惠及的对象为一切护持此经者(国主、僧、尼、优婆塞、优婆夷)，是回鹘天王信仰的体现⁽¹⁹⁾。此处甬道四边各绘一天王且大致与其所代表的方位对应，有结界护法之意。



图3 东壁摩醯首罗天

图4 同上(吴家璇临摹)



图5 克孜尔石窟第38窟风神



(15) [美]维迪亚·德赫贾著，张伟微译《印度艺术》，长沙：湖南美术出版社，2019年，第112-113页。

(16) 张元林《敦煌、和阗所见摩醯首罗天图像及相关问题》，《敦煌研究》2013年第6期，第7页。

(17) 张焯《中国石窟艺术·云冈》，南京：江苏美术出版社，2011年，第104, 105页。

(18) 刘韬《德国吐鲁番探险队所获高昌天王幡的图像与样式考析》，《美术研究》2021年第4期，第31-32, 41-50页。

(19) 耿世民《维吾尔古代文献研究》，北京：中央民族大学出版社，2003年，第322页。

这种中央置佛说法图、周围绘以千佛，且有四大天王护持的图像配置在丝路沿线石窟中颇为流行，如在吐峪沟44窟的窟顶⁽²⁰⁾、敦煌莫高窟归义军时期石窟窟顶，还有一些藏经洞出纸本绢画中均可见到⁽²¹⁾。

(3) 供养人物

①托莲供养人组合

该组图像位于重修后甬道的东壁北侧下部，与佛坛相接的位置。由三部分构成：一男性青年跪于一块蓝底红边地毯上，身着金色菱格纹窄袖红袍，系一蓝色腰带。浓眉高鼻，蓄有胡须，发型特别，头顶无发，额前留有刘海，长发编辫垂于耳后。双手托举一菩萨。身右侧为一个榜题框，内容漫漶不可读。

供养人托举一莲花座，菩萨游戏坐于其上，身后有巨大的背光。菩萨身着红色衣，左足为一莲花托起。身右侧置一净瓶。身上漫漶不清。供养人发型与党项人或契丹人发型相似。另一菩萨立于供养人左侧重层莲花上，束发髻，余发绕耳垂至前肩。上身赤裸，披红蓝双色披帛，下身红色半身裙袍，双手执一幡，头戴宝冠，后有头光（图6）。

托莲人物形象在汉地图像中较为鲜见，但是在高昌地区出的幡画和壁画中可以找到与152构图相似的图像。原藏于柏林民族博物馆的一铺出自柏孜克里克第18窟（编号IB 8491）的壁画中的供养人呈现托举姿，画面残缺（图7）⁽²²⁾。

对于此托举神像的举动，勒柯克认为“对于虔诚的供养人而言，对表现把自己画在画面的一个角落里，或者以很小的尺寸画在神佛的脚前边的祈祷形象的画法已感到不满意了。后来就让人把他画成双手高举供品的图像，其中的双手按东方礼仪总是遮盖着的。这样的画法也见于库木吐拉，特别是在中国的高昌故城和柏孜克里克千佛洞，女供养人像也常为此种姿势。我认为，这种姿势来源于犍陀罗晚期的该亚女神的画像。在其他画面上不是大地女神，而代之以若干个其他神鬼，那些神鬼托举着太子坐骑的四只脚，这种表现手法源于犍陀罗浮雕”（图8）⁽²³⁾。勒柯克在此将这一托举形象溯源至犍陀罗风格的浮雕，并且将托举的神佛、菩萨像解读为贡品。

德国柏林亚洲艺术馆收藏有一幅出自高昌的8-9世纪的名为《药师如来幡》麻布设色幡画，编号为III 4803（图9）⁽²⁴⁾。幡头绘一坐佛，损毁不清。幡身绘有一药师如来佛，着通肩式袈裟，结跏趺坐于莲台上，身后有依次为黄红青三色头光身光，左手托一药钵于腹前。莲台下一男子双手托举药师佛，

(20) 贾应逸《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载《新疆佛教壁画的历史学研究》，北京：中国人民大学出版社，2010年，第393-401页。

(21) 骆如菲《国家图书馆藏敦煌纸本千佛像考》，《世界宗教文化》2022年第4期，第128页。

(22) 参看 Albert von Le Coq, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens*, Berlin: Dietrich Reimer / Ernst Vohsen, 1925, p. 84, fig. 161 = 阿尔伯特·冯·勒柯克著，赵崇民、巫新华译，《中亚艺术与文化史图鉴》，北京：中国人民大学出版社，第158页图161。该壁画的老照片可在网站“吐鲁番藏品：文件、照片、绘图（Turfan Sammlung: Akten, Fotos, Zeichnungen）”（<https://iif.crossasia.org/s/turfan/search?fulltext=IB%208491>）查看。德国柏林亚洲艺术博物馆的毕丽兰（Lilla Russell-Smith）博士提供了图片及详细信息，特此表示衷心的感谢。

(23) [德]阿尔伯特·冯·勒柯克著，赵崇民、巫新华译，《中亚艺术与文化史图鉴》，北京：中国人民大学出版社，第36-37页，第158页图162。

(24) 周菁保、孙大卫编《西域美术全集 绘画卷》，天津：天津人民美术出版社，2016年，第10, 11页。

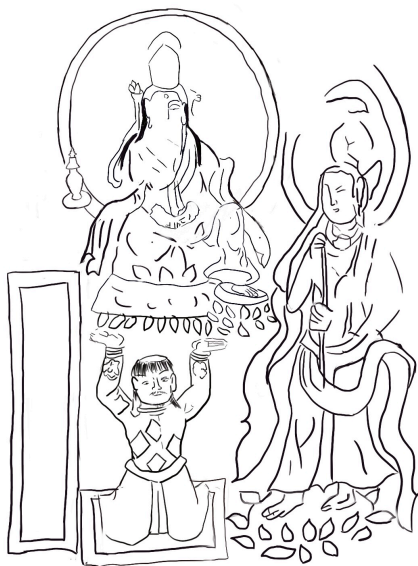


图6 背屏过道东壁托举供养人引路菩萨
(吴家璇临摹)



图7 柏孜克里克石窟供养人



图8 犍陀罗浮雕大地女神

盘腿而坐。男子的左侧为一大一小两供养人，身着红袍；右侧为一女性供养人。幡画背面以同样的画法表现了另外四位供养人，中间男子双膝跪地，双手高举，左右各一女供养人面男子而跪，双手合十。

药师如来幡画中可以看出两位男性供养人双手支撑起佛像，而周围皆为眷属在跪拜佛像，直观表现出一家人对于佛像的供养。中间举着佛陀的供养人与周身跪拜的供养人性质应是一致的，只是托举者往往居于更高的地位，所以身形较两侧跪拜者稍大，且居于中间位置，应是类似于窟主的具有更高地位的供养人。就人物形象而言，152窟人物与高昌两处托举人物形象虽在细



图9 高昌发现药师如来幡



图10 库木吐拉石窟第79窟回鹘供养人



图11 吐鲁番出土水月观音 (III 6709)

节上略有不同,但是其形象特征近乎一致,均为双手托举一佛像或菩萨像。高昌地区出土图像中,托举者与佛像身形大小相差较大,至敦煌地区表现形式已发生变化。152窟人物呈跪坐姿,且人物形象与托举菩萨像大小基本一致,系托举人物地位的强化表现手法,当然也可能受到作画的场所和空间的限制。152窟托举菩萨的人物形象发型独特,顶部被剃光,接近当时辽的“髡发”。髡即剔、剃,髡发专指剔除头顶发而余留侧面头发的一种发式,常常作为判断人物契丹或蒙古族属的重要表征。但是根据供养人的衣着和回鹘文榜题,或许可以推测这种髡发形制亦存在于回鹘民族。冯加班指出一些回鹘贵族青年“在前额梳出流苏,流苏正常地往下垂,或者向两边分开。最后流苏上面头顶的头发有时也被剃光,如同辽国常见的情况一样”⁽²⁵⁾。在库车县库木吐拉石窟第79窟的回鹘供养人中,也有留此发型的回鹘青年,双手合十,呈跪姿(图10)⁽²⁶⁾。在莫高窟第97窟佛龕西披华盖两侧有两身髡发童子飞天,被判断为沙州回鹘族属⁽²⁷⁾。供养人身着金色菱格纹红色长袍,腰上附一腰带。菱形格等规范的几何图案在西域地区广泛流行且广受偏爱,在墓葬、出土器皿、织物以及石窟壁画和建筑中均可发现⁽²⁸⁾。同样款式的红底菱格纹衣物也见于出自交河故城另一幅幡画中。

这位供养人的衣饰与佛陀、观音一样是以金粉堆涂的,区别于其他供养人。这不仅仅是一种装饰,同时再次表明其身份地位的尊贵。结合其身前一块等人高榜题中专门书写其回鹘文名,可以推断这位就是出资对背屏进行修缮和妆奁的回鹘供养人。

根据被托举的菩萨的坐姿、背光与净瓶,可以将其判断为水月观音尊像。敦煌地区保留的水月观音

(25) [德]冯·加班著,邹如山译《高昌回鹘王国的生活》,吐鲁番:吐鲁番市地方编辑室,1988年,第84页。

(26) 周龙勤主编,《中国新疆壁画艺术》编辑委员会编,《中国新疆壁画艺术 第四卷 库木吐拉石窟》,乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2009年9月,231页。

(27) 李金娟《敦煌莫高窟壁画中的髡发人物》,《敦煌研究》2018年第1期,第112页。

(28) 李雨濛《试析克孜尔石窟壁画菱形格形式的起源》,《西域研究》2012年第4期,第126-134,141页。

像中最早一幅有明确年代记载的为后晋天福八年(943年)的绢本像⁽²⁹⁾。

由于水月观音度亡和护佑往生的功能,在曹氏归义军晚期至西夏时期的敦煌地区一直颇为流行⁽³⁰⁾。在发展中水月观音形象发生变化,五代、宋初持于手中的柳与净瓶形象在西夏时期绘于一旁的台面上。陈爱峰根据此变化将高昌故城与吐鲁番出土的三件水月观音像(编号分别为 III 529+III 4541+III 4536b、III 6709、III 6833)判断为 11-12 世纪间(图 11)⁽³¹⁾。152 窟的水月观音的净瓶也置于身侧,若依此说,可将绘制时间判定为 11-12 世纪。

在托莲供养人和水月观音右侧矗立一身回鹘式样的引路菩萨。高昌时期吐鲁番地区十分流行在幡画白底以红色表现观音的裙子和披帛,并以大面积黑色表现头发和腰衣。高昌回鹘的观音多为绕耳并曲发披肩,在宋初已成为定式化的造型⁽³²⁾。

此处水月观音、引路菩萨组合的设置,一定程度表明此处重修洞窟所营造的方隅之地所具有的度亡属性。

②列队供养人组合

该组图像于重修重绘甬道的东壁南北两侧下部对称分布:

原背屏东壁南侧自北向南排列有三位回鹘供养人,头部前方各一则回鹘文题记。第一位供养人身形较小,头部应为发冠,但是漫漶不清,双手合十,持花,身着短袍,下着收脚裤装,右肩搭一条白色绸带。第二位供养人身着长袍,上身漫漶不清,第三位供养人身着白色僧袍,双手合十持一三瓣花供养。

原背屏东壁北侧下方自南向北排列有五位回鹘供养人,皆面朝南,榜题均位于供养人前方上部。第一位供养人身着圆领红色僧衣,胸前有一块白色绢状物自左向右搭在身前,双手合十于胸前,持一鲜花供养。第二位身着白色长袍,上半身类似于今天的开衫,腰间系一腰带自然垂落,双手合十持一鲜花供养。第三位供养人身形略小,面盘稍圆,也呈双手合十持花状,前三位僧人皆受过剃度。第四位供养身形更为矮小,上半身漫漶不清,这三位供养人衣着相似。最后一位供养人身形最为高大,手持白色伞状物,应为贡品,脚下穿着长靴,面部漫漶,无法识别。

③持物供养人组合

该组图像于背屏与佛坛相接处南北两壁对称分布:

原背屏与佛坛相接处南壁绘有两供养人,面西而立,前为一沙弥,身着通肩式田格袈裟,左手位于怀前,右手呈 90° 举起,指尖 2mm 处有一如意状法器悬空。身后跟着一人身形略小,身着蓝色长袍窄袖,左肩挎有一单肩包,背后背有网格状背篓样物品,面部已经模糊不清。上部绘有三壶门,内为摩尼宝珠等供宝。

原背屏与佛坛相接处北壁对称处绘有两位供养人,此二供养人面西而跪,前者双手于胸前举起一供宝,身后随行蓝袍人双手合十手中持有一法杖样物品。与南壁供养人装扮一致,推测为同两人画像。

(29) 王惠民《敦煌水月观音像》,《敦煌研究》1987年第1期,第31页。

(30) 赵晓星《榆林窟第2窟正壁文殊图像解析——西夏石窟考古与艺术研究之三》,《敦煌研究》2018年第5期,第24页。

(31) 陈爱峰《高昌回鹘时期吐鲁番观音图像研究》,上海:上海古籍出版社,2020年,第35-39页。

(32) 陈爱峰《高昌回鹘时期吐鲁番观音图像研究》,上海:上海古籍出版社,2020年,第28-29页。

(4) 七政宝与供养天女

回鹘重绘重修的部分除了背屏后甬道,还涉及整个佛坛立面。佛坛的南、北、东三面均绘有二人为一组的回鹘菩萨,前者手持乐器,后者端鲜花等贡品。坛立面回鹘绘制的火焰宝珠与高昌地区出的摩尼教乐舞图具有相似的构成样式⁽³³⁾。甬道下方佛坛的东壁南北两侧分别绘有七政宝,北侧自南向北依次为飞轮、典兵宝、象宝、南侧有玉女宝、绀马宝,其余损毁难以识别。七政宝是世间理想君主转轮王拥有的七种宝物。在巴利文佛典《长部 (Dīgha Nikāya)》、梵文佛典和汉文佛典中,转轮王作为佛教理想君主的观念是和弥勒下生紧密联系在一起的⁽³⁴⁾。转轮王统治阎浮提时,弥勒会降生世间,这种观念同样影响到了回鹘。

3. 背屏后供养人回鹘文榜题释读

(1) 背屏东壁右下方:

原背屏东壁南部下方自北向南排列有三位回鹘供养人,头部前方各一则回鹘文榜题(图 12, 13, 14)。

①第一位供养人身形较小,为年轻女性,头部应为发冠,但是漫漶不清,双手合十,持花,身着短袍,下着收脚裤装,右肩搭一条白色绸带,其头部前方有一则题记解读为:

ša qiz 沙黑思。

注释:回鹘语 ša ~ š-a 中也有假定为汉姓“沙”的音译用法的例子⁽³⁵⁾,但是这里应为女供养人名称: Š' = ša 或可以释读为 'L = al “深红色”。回鹘语 qiz “姑娘;女儿”,通常出现在人名之后,而不出现在姓氏后面⁽³⁶⁾。因此 Ša-Qiz 音译为单一人名“沙黑思”。Ša 或可以释读为 'L = al “粉色”。

②第二位供养人身着长袍,剃度,上身漫漶不清。

šata šabi Šata 沙弥。

注释:šata ~ sata 或来自汉语“沙陀”⁽³⁷⁾。

③第三位供养人剃度,身着白色僧袍,双手合十持一三瓣花供养。供养人前一化身菩萨,后有头光,手持幡旗,赤脚面背立于莲花上。

1sompa? 2čevse 1Sompa? 2 照性。

注释:Sompa 或来自藏文 rtsom pa, 为人名。因词首 S/Š 字母区别于其他的 S 字母,或为 qwmp' 或 twmp' 暂无法考订。匿名评审专家提出来,自藏文和汉文词汇不太可能组合成一个人的名字,其

(33) 周晓萍《敦煌石窟回鹘佛教艺术研究》,兰州大学博士论文,2021年,第299页。

(34) 孙英刚《武则天的七宝——佛教转轮王的图像、符号及其政治意涵》,《世界宗教研究》2015年第2期,第48页。

(35) Dai Matsui, *Old Uigur Administrative Orders from Turfan (Berliner Turfantexte XLVIII)*, Turnhout: Brepols, 2023, p. 148.

(36) Nobuo Yamada, *Sammlung uigurischer Kontrakte* (ed. by Juten Oda et al.), Suita (Osaka): Osaka University Press, 1993, Atay-Qiz (Mi01), Ögrünč-Qiz (Em01); Yukiyo Kasai, *Die uigurischen buddhistischen Kolophone (Berliner Turfantexte XXVI)*, Turnhout: Brepols, 2008, Atay-Qiz (152.15), Činar Čäčäk Qiz (37b.10), Kübikä Čäčäk Qiz (37b.9), Künärli Čäčäk Qiz (37b.8), Važir Qiz (151.18).

(37) 森安孝夫《ウイグル=マニ教史の研究》,《大阪大学文学部紀要》31/32(合併号),1991年,第187页。

图 12 背屏东壁右下方三位回鹘供养人



图 13 同左（吴家璇临摹）



图 14 背屏东壁右下方三位回鹘供养人榜题(①②③)

中任何一个单词或都是称号. SWMP' 或是 SWP'R? 两个单词或都是来自汉语, 具体来自哪个人名或称号有待考证.

ČYVŠY = čevse 暂定为来自汉语“照性”的人名⁽³⁸⁾. 这个单词或可读作 čivši, 来自汉语“呪师”. 莫高窟 148 窟涅槃变相图中汉文榜题引用了含有“呪师”一词的《大般涅槃经》经文⁽³⁹⁾, 敦煌人应该知道“呪师”之号. “呪”(照母尤侯韻)的回鹘字音是 ČYW = čiu, 但也可能是 ČYV = čiv⁽⁴⁰⁾.

(38) 土肥义和《八世纪末期—十一世纪初头燉煌氏族人名集成》, 东京: 汲古书院, 2015 年, 943 页.

(39) 外山洁《敦煌 148 窟の涅槃变相图について》, 《美学美术史论集》第 14 辑, 2002 年, 第 57 页.

(40) Masahiro Shogaito, Setsu Fujishiro, Noriko Ohsaki, Mutsumi Sugahara, Abdurishid Yakup, *The Berlin Chinese Text U 5335 Written in Uighur Script: A Reconstruction of the of Chinese (Berliner Turfantexte XXXIV)*, Turnhout: Brepols, 2015, 181, 116, 145.



图 15 背屏东壁甬道南入口东侧立姿供养人

图 16 同上
(吴家璇临摹)图 17
第二位供养人回鹘文榜题(②)
及一个回鹘文单词(③)

(2) 背屏东壁甬道南入口东侧, 原背屏与佛坛相接南壁:

原背屏东壁甬道南入口东侧, 自东向西排列有一僧侣一沙弥, 僧侣头部前方一题记, 沙弥头部前方有一则两行回鹘文榜题, 沙弥左下角写有一回鹘文单词 (图 15, 16, 17)。

①第一位供养人榜题或被四行回鹘文覆盖, 字体漫漶大部分无法识别, 第四行的个别词汇通过紫外可识别。或是后人写的题记, 暂无法考证。

- | | | | |
|---|-----|----------------|--------------------------------------|
| 1 | [|] | |
| 2 | [|] | |
| 3 | [|] | |
| 4 | tu? | []üz [kä]lip? | []ap? bitiyü? []来.....写..... |

②第二位供养人回鹘文榜题两行字体紫外光下清晰可读。

- | | | |
|---|---------------|-------------|
| 1 | budankar šabi | Budankar 沙弥 |
| 2 | körki bu ärür | 的像是这个。 |

注释: budankar 或为 budakar, 来自梵语 buddhakarā 变体⁽⁴¹⁾。

⁽⁴¹⁾ 此人名由赵晓星、阿不都日衣木·肉斯台木江解读为 PWD'NK'Z, 请参见: 赵晓星、阿不都日衣木·肉斯台木江《敦煌莫高窟第 152 窟初探》,《敦煌研究》2023 年第 4 期, 第 234 页。



图 18 原背屏与佛坛相接处北壁跪姿供养人



图 19 同左（吴家璇临摹）

③两行榜题左下角单独写有一个回鹘文单词。可识别为 *šanke*。 *šanke* 在回鹘文文献中作为一转轮王 (*cakravartin*) 的名字出现⁽⁴²⁾。与佛坛下缘七政宝图像的出现相呼应，或许是对供养者尊贵身份的提示，有一定的政治意涵。

（3）原背屏与佛坛相接处北壁：

与南壁对称处，绘有一僧一沙弥两供养人，人物装扮一致，推测为同两人画像。此二供养人面西而跪，前者双手于胸前举起一供宝，身后随行蓝袍人双手合十手中持有一法杖样物品（图 18, 19）。

①僧人身后随行蓝袍沙弥左侧有一行榜题，与原背屏与佛坛相接南壁的第二个供养人榜题一致。

1 *budankar šabi*

Budankar 沙弥

②僧人身后随行蓝袍沙弥左下方有一回鹘文单词。可识别为 *šanke* 即转轮王 (*cakravartin*)。与原背屏与佛坛相接南壁的第二个供养人左下方的单词一样。

③供宝跪拜僧人的榜题已看不清。僧人像右侧有 7 行回鹘文题记，正常光下大部分无法看清。通过紫外光可识别个别字母或单词（图 20）。

- | | | |
|---|---|----------------------|
| 1 | <i>adityazen</i> (.....) | (我)阿迪提牙辛..... |
| 2 | <i>üstün tngri</i> (.....) | 上天..... |
| 3 | (.....) | |
| 4 | (.....) <i>körmäsär? män? mun[ta]γ?</i> (.....) | 如果我看不到(?)，这样(?)..... |
| 5 | <i>tört tuγum beš ažuñ tīnly</i> (.....) | (在)四生五道的众生..... |
| 6 | (.....) <i>myz</i> (.....) <i>bul[maq-]</i> |愿我们获得.....! |
| 7 | <i>-īmiz bo[lz]un</i> | |

注释：*adityazen* (<< *Skt. ādityasena*) 这是一个回鹘佛教徒的人名。他从北庭 (*Beš Balıq* > 别失八里) 远道而来朝山行至莫高窟和榆林窟，写了 12 条回鹘文题记和 30 条婆罗迷文题记。他的回鹘文题记

⁽⁴²⁾ Jens Wilkens, *Handwörterbuch des Altuigurischen*, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2021, p. 644.

均是以半楷体书写的,这与我们所推断的 152 窟题记书写时期(11-12 世纪)大致吻合⁽⁴³⁾。

关于第 5 行,我们可以比较 Adityazen 的另一条题记,其中包括 *stört 6tuγum beš ažuñ tññly oylan tüzü bir-täg burxan qutñ bulzun-lar* “祈愿四生五道的众生获得佛果!”⁽⁴⁴⁾。

(4) 原背屏北侧左下方佛坛:

背屏北侧左下方佛坛自南向北排列有五位回鹘供养人,皆面朝南,榜题均位于供养人前方上部(图 21, 22, 23)。下面是从右到左供养人榜题。

①第一位供养人身着圆领红色僧衣,胸前有一块白色绢状物自左向右搭在身前,双手合十于胸前,持一鲜花供养。

siḍikar? šabi Siddhikara 沙弥

注释: SYTYK'R = *siḍikar* 可以来自梵语 Siddhikara, 但是字迹不清晰。

②第二位供养人身着白色长袍,上半身类似于今天的开衫,腰间系一腰带自然垂落,双手合十持一鲜花供养。

punyakar šabi Punyakara 沙弥

注释: Punyakar 是来自梵语人名 Punyakara。

③第三位供养人身形略小,面盘稍圆,也呈双手合十持花状,前三位僧人皆受过剃度。

budakar šabi Buddhakara 沙弥

注释: Budakar 是来自梵语人名 Buddhakara。



图 20 原背屏与佛坛相接处北壁
跪姿供养人 7 行题记(③)

(43) 参见松井太《敦煌石窟ウイグル文・モンゴル文题记铭文集成》,松井太、荒川慎太郎(编)《敦煌石窟多言语资料集成》,东京:东京外国语大学亚洲非洲语言文化研究所,2017年,第16,44,81,175,184,190,193,210,222,224,231,260号题记;橘堂晃一《敦煌石窟ブルーミー文字题记铭文集成》,松井太、荒川慎太郎(编)《敦煌石窟多言语资料集成》,东京:东京外国语大学亚洲非洲语言文化研究所,2017年,第1-9,11,13,14,16-18,20-23,25,28,30,34-36,39-43号题记。除第5号外,他的名字都用吐火罗语A(焉耆语) *ādityasem*。他的回鹘文和婆罗米文题记发现在二十八个石窟(莫高窟第45窟、第61窟、第74窟、第79窟、第103窟、第108窟、第117窟、第144窟、第148窟、第197窟、第217窟、第225窟、第233窟、第290窟、第322窟、第444窟、榆林窟第12窟、第13窟、第14窟、第16窟、第19窟、第20窟、第25窟、第26窟、第31窟、第34窟、第36窟、第39窟)和慈氏塔中。这个人名 Adityazen 的解读得到了匿名评审专家的宝贵建议,特此表示诚挚的感谢!当然,我们将为文中可能出现的任何错误或遗漏负全部责任。

(44) 参见松井太《敦煌石窟ウイグル文・モンゴル文题记铭文集成》,松井太、荒川慎太郎(编)《敦煌石窟多言语资料集成》,东京:东京外国语大学亚洲非洲语言文化研究所,2017年,第116-117页,第231号题记。



图 21 原背屏北侧左下方佛坛五供养人

④第四位供养人身形更为矮小，上半身漫漶不清，
这三位供养人衣着相似。

- | | |
|------------------|--------------|
| 1 (.....) | |
| 2 včřdaz | Vajradāsa? |
| 3 punyazen? šabi | Puṇyasena 沙弥 |

注释：榜题第一行残缺，第二行可解读为 včřdaz ~ v(a)čř(a)đaz，可能是来自梵语人名 Vajradāsa。第三行中 punyazen 是来自梵语人名 Puṇyasena。

⑤最后一位供养人身形最为高大，手持白色伞状物，应为贡品，面部漫漶，无法识别，脚下似乎穿着长靴。供养人榜题，无论普通光和紫外光暂只能识别两个字母 kw// ///。

(5) 背屏过道东壁右下方三位供养人左侧：

背屏过道东壁右下方三位供养人左侧托举供养人左方有一供养人榜题框(图 23)，字体漫漶，识别难度大。

qapřyčř arši kōrki bu ārūr 这是守护神像。

图 22

原背屏北侧左下方佛坛五供养人
(吴家璇临摹)



注释：榜题第一个单词识别有难度，隐约可看到 Q，现释读为 qapıyčï “守门人，守护神”。这个单词或为 q[ut wxšik] “守护神”。

4. 结语

根据 152 窟背屏后供养人像和回鹘语题记或可以得到如下结论：

（一）回鹘文字体为楷体，书写年代早于元代，推测为 11 世纪书写。

（二）回鹘供养人姓名皆不同于蒙元时期敦煌石窟中巡礼题记人物姓名。没有出现蒙古语借词，但是姓名中可以见到梵语借词。

（三）托举供养人独特的供养姿势、华丽的衣着，均表明供养人享有较高的地位。该图像为敦煌与西州回鹘王国切实存在的密切交流交往提供了直接的图像证据。绘画部分中看似元素分散，但是实际上存在有序的内在逻辑，供养人与水月观音和引路菩萨的组合，表明其度亡属性。甬道内壁整体勾勒出弥勒菩萨于兜率天宫说法，与佛坛上所绘七政宝和题记中明确提及的 šanke “转轮圣王”，共同为一个整体，体现回鹘营建遵循了佛教一佛一转轮王的政治思想，是对于弥勒下生和转轮王治世的期待。

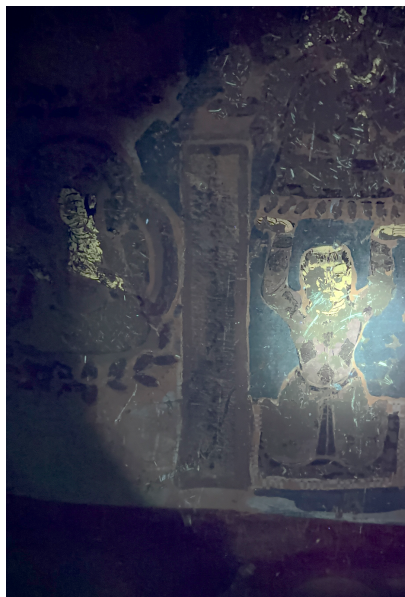


图 23
背屏过道东壁右下方三位供养人左侧
托举供养人

附记 本文系中国国家社会科学基金重大招标项目“海外藏回鹘文献整理与研究”（20&ZD211）；兰州大学“中央高校基本科研业务费专项资金”战略发展专项项目（2023jbkyzx017）。

A Preliminary Study of the Old Uyghur Wall Inscriptions on the Back Screen of Cave 152 of the Mogao Grottoes

Tursunjan IMIN and WU Jiaxuan

Abstract: Cave 152 of the Mogao grottoes of Dunhuang belongs to the later period (after the Tibetan domination). The back screen and the aisle behind it were secondarily rebuilt, and the new wall paintings depicted on them have different characteristics from the other old ones in the cave. These paintings display the cultural element of the Old Uyghurs, as suggested also by the donor portraits depicted in the aisle and the Old Uyghur wall inscriptions attached to them. The rebuilding of Cave 152 would be dated to the 11th century, when Dunhuang was under the strong political and cultural influence of the Uyghurs.