

# 敦煌壁畫之文本《大唐三藏取經詩話》

簡佩琦\*

## 摘要：

敦煌地區的「取經圖」，歷經 1990 年段文傑院長首度披露有六幅，提出：1、出場人物只有玄奘、猴行者、白馬；2、以《大唐三藏取經詩話》為藍本創作而成。2009 年劉玉權提出不同觀點，認為第 29 窟向水月觀音朝拜只是一般的朝聖者，於是「取經圖」被定義為只有五幅。此文導致此後「取經圖」的研究深受影響，凡此研究幾乎不論第 29 窟，研究進展多半停留在此。

筆者首先重新檢視所有敦煌「取經圖」，發現第 29 窟不但是取經圖，而且還有兩幅。其次再透過圖像與文本《大唐三藏取經詩話》的考察，確認敦煌取經圖應至少有七幅為是。

**關鍵詞：**敦煌、取經圖、大唐三藏取經詩話、玄奘、水月觀音

註：本篇論文承前一篇論文〈敦煌壁畫「取經圖」再議〉（刊載於本刊前期）而續予刊載，因內容豐富、字數過多而拆成兩篇。

---

\* 台南應用科技大學兼任助理教授、覺風佛教藝術中心研究員

## On the Textual Source for the Wall Painting in Dunhuang, “the Poems and Lines of the Great Tang Hsuanchuang Searching for the Sutras”

Chien, Pei-chi \*

### ABSTRACT:

The earliest discussion of “Searching for the Sutras” wall paintings in Dunhuang was made by the then Head of the Dunhuang Art Institute, Duan, Wen-jie in 1990. He found 6 paintings on this subject and he concluded that the main figures are Hsuanchuang, the monkey-escort, and the white horse. In addition, he attributes the paintings to a text “The Poems and Lines of the Great Tang Sanzang Searching for the Sutras.” In 2009, Liu, Yu-quan argued that the image in Cave 29 is a generic portrayal of devotees paying homage to the Water-Moon Guanyin, rather than the story of Hsuanchuang. Therefore, Liu thought that there are only 5 images on Hsuanchuang’s journey to India in Dunhuang. Most scholars seemed to agree with Liu’s argument and only discussed 5 images regarding Hsuanchuang then after. However, my thorough research on these images reveals that there are actually 2 paintings in Cave 29 representing Hsuanchuang’s journey to India. Furthermore, the intertextual-and-imagery study confirms that there are at least 7 images picturing Hsuanchuang’s searching for Sutras in Dunhuang.

**Keywords:** Dunhuang, “Searching for the Sutras” wall paintings, *The Poems and Lines of the Great Tang Sanzang Searching for the Sutras*, Hsuanchuang, Water-Moon Guanyin

---

\* Adjunct Assisting Professor, Tainan University of Technology; Researcher, Chue Feng Buddhist Art Center

## 一、前言

敦煌地區的「取經圖」，前賢研究中，段文傑院長首先於 1990 敦煌學國際研討會公布有六幅，但到了 2009 年劉玉權的文章中，則認為榆林窟 29 窟並非取經圖，應僅有五鋪。筆者前文〈敦煌壁畫「取經圖」再議〉已仔細分析敦煌圖像，提出新的圖像觀察；本文再透過文本《大唐三藏取經詩話》的考察，進一步確認敦煌取經圖至少應有七鋪為是。以下乃針對《大唐三藏取經詩話》分析，以明與敦煌取經圖像的互涉關係。

## 二、文本：《大唐三藏取經詩話》

《大唐三藏取經詩話》，作者不詳，是現存最早描述取經故事的文本，被認為是上承《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，下啟《西遊記》的第一本完整文字資料。全書分十七節，每節有一標題，可能是南宋「說經」類的話本提綱。

為探討與敦煌取經圖間文本的互涉情況，以下先將《大唐三藏取經詩話》的人物與情節、場景作一整理：

【表 1】《大唐三藏取經詩話》各篇目之人物、場景一覽表

篇目	人物	事件
第一	(文原缺)	(文原缺)
行程遇猴行者處第二	*僧行六人→僧行七人 *和尚 = 三藏法師 = (玄奘) *白衣秀才 = 花	1、遇見幻形為「白衣秀才」的花果山彌猴王，加入玄奘法師的取經團，由原來的僧行六人，加入為僧行七人，亦改名為「猴行者」。 2、猴行者知法師前兩世取經遭難。

	果山彌猴王 = 猴行者	
入大梵天王宮第三	* 北方毗沙門大梵天王 * 玄奘 * 五百尊者、大梵王、羅漢 * 深沙神	1、猴行者帶玄奘法師上北方毗沙門大梵天王水晶宮齋宴，天王與羅漢請法師升座講《法華經》 2、天王賜三樣寶物：隱形帽、金銀錫杖、鉢盂，並說「有難之處，遙指天宮大叫『天王』一聲，當有救用。」
入香山寺第四	* 千手千眼菩薩 * 文殊菩薩	1、抵達「香山寺」，為千手千眼菩薩之地，又是文殊菩薩修行之所。 2、至「虵子國」，大蛇小蛇盡皆避路，一無所傷。
過獅子林及樹人國第五	* 主人 * 新婦 * 小行者	1、至「獅子林」，獅子口銜香花，皆來供養。 2、 A. 至「樹人國」盡是千年枯樹。有村寺，無僧行。 B. 小行者買菜中午未回，被變作一驢兒。猴行者於是將主人的新婦變作一束青草，放在驢子口伴。後約定各自變回，僧行七人經過不得有妖法。
過長坑大蛇嶺處第六	* 白虎精→夜叉	1、遇一大坑，法師金銀杖遙指天宮，大叫：「天王救難！」杖起五里毫光，射破長坑，須臾便過。 2、遇一枯骨如雪，是明皇太子換骨之處。 3、遇一道野火連天，將鉢盂一照，叫「天

		<p>王」一聲，當下火滅，七人便過此坳。</p> <p>4、</p> <p>A. 遇一化為白衣婦人的白虎精（白羅衣、白羅裙，手把白牡丹花一朵、面似白蓮）。</p> <p>B. 白虎精變幻滿山都是白虎，被猴行者將金環杖變作一個夜叉。</p> <p>C. 猴行者在白虎精肚中一變出老獼猴、二再變出一老獼猴、三變出千無萬個老獼猴（白虎精被猴行者化一團大石，在肚內漸漸會大，開口吐之不得，肚皮裂破，七孔流血）。</p> <p>D. 夜叉大殺，將虎精大小粉骨塵碎。</p>
入九龍池處第七（下缺）	* 馱龍	<p>1、九龍池，遇馱龍。猴行者隱形帽化作遮天陣，鉢盂盛萬里之水，金環錫杖化作一條鐵龍。</p> <p>2、猴行者騎馱龍，抽背脊筋一條，與我法師結條子（後與法師系腰，行步如飛）；更被脊鐵棒八百下。</p>
（題原缺）第八	* 深沙	<p>紅塵隱隱、白雪紛紛、深沙袞袞、雷聲喊喊，遙望一道金橋，兩邊銀線，盡是深沙神，身長三丈，將兩手托定；師行七人，便從金橋上過</p>
入鬼子母國處第九	* 三歲孩兒 * 國王	<p>國王惠白米一碩，珠珍一斗、金錢二千、彩帛二束；又設齋供一筵。</p>
經過女人國處第十	* 耕夫 * 女王	<p>1、遇一溪，洪水茫茫。猴行者大叫「天王」一聲，溪水斷流，洪浪乾絕。</p>

	*文殊及普賢	2、女王邀請法師起造寺院，就此住持。 既聞經聽法，又得見丈夫。 3、法師堅持為東土眾生，女王遂取夜明珠五顆、白馬一疋，贈與和尚。
入王母池之處第十一	*地神 *孩兒	1、法師慫恿猴行者偷西王母的蟠桃。 2、三顆熟桃掉入水中，猴行者以金環杖敲出三千歲、五千歲、七千歲孩兒，然後放下金環杖，叫取孩兒入手中，問法師吃否？ 3、猴行者手中旋數下，孩兒化成一枝乳棗，當時吞入口中。後歸東土唐朝，遂吐出於西川。至今此地中生人參是也。
入沉香國處第十二	×	見唐土所無的高聳入雲之沉香樹木
入波羅國處第十三	*美女 *小小孩兒	美女雍容，人家髻髻；小孩兒鬧攘攘，小孩兒袞毬嬉嬉。獅子共龍吟，佛岳（山在上）與虎嘯
入優鉢羅國處第十四	×	1、藤蘿繞繞，花萼紛紛，萬里之間，都是花木。 2、優鉢羅樹菩提花：無春無夏，無秋無冬，亦無猛風、無炎日，不夜長春。
入竺國度海之處第十五	*寺主 *寺僧	1、至天竺國「福仙寺」。法師請大乘經典，但該寺無經典，因法性自通。但教法師前往雞足山上人至、鳥不飛寺院，是佛居所。 2、法師七人，焚香望雞足山禱告，齊聲

		<p>動哭。良久，漸漸開光，只見坐具上堆一藏經卷。點檢經文五千四十八卷，各各俱足，只無《多心經》本。</p> <p>3、法師七人收拾，牽馬負載，起程告辭。</p>
<p>轉至香林寺受心經本第十六</p>	<p>*僧人（年約十五）</p> <p>*定光佛</p> <p>*十二人玉音童子</p>	<p>1、至盤律國。夜至三更，法師忽夢神人告云：「來日有人將《心經》本相惠，助汝回朝。」</p> <p>2、有一僧人，手執金環杖，袖出《多心經》：「授汝《心經》，歸朝切須護惜。此經上達天宮，下管地府，陰陽莫測，慎勿輕傳，薄福眾生，故難承受。」佛且告法師回中土後叮囑唐皇：急造寺院，廣度僧尼，興崇佛法。</p>
<p>到陝西王長者妻殺兒處第十七</p>	<p>*王長者</p> <p>*孟氏</p> <p>*癡那</p> <p>*居那</p> <p>*春柳（使女）</p> <p>甘露王如來</p>	<p>1、至河中府。王姓長者往外國經商，叮嚀繼室孟氏「看管癡那」。遂將財帛分作二份，一份母子、一份等回國布施無遮大會。孟氏因其偏心，欲陷害癡那性命。</p> <p>2、孟氏殺害癡那手段：</p> <p>A.要癡那坐鉛鏵上，三十斤鐵蓋蓋定，下面燒起猛火燒煮三日三夜→變化蓮花坐，四伴是冷水池。</p> <p>B.藏鐵甲於手，領癡那往後園討櫻桃吃，待佗開口，鐵甲鉤斷舌根→夜半</p>

		<p>有甘露王如來，手執藥器與我延接舌根。</p> <p>C.可令他守庫，鎖閉庫中餓殺→饑渴之時，自有鹿乳從空而來。</p> <p>D.江水發令癡那登樓看水，推紅波中。</p> <p>3、長者還無遮法會，廣設大齋。三藏法師僧行七人，從王舍城取經回，赴長者齋筵。法師要求吃一大魚。→法師將刀一劈，魚分二段，癡那起來。</p> <p>4、此魚歸東土，置僧院，卻造木魚，常住齋時，將槌打肚。</p> <p>5、回到京城，獻給皇帝經文。七月十五，定光佛接引法師七人上舡乘空上仙去也。</p>
--	--	---

據上表所列的人物與情節，與前述敦煌取經圖像並置思考，顯然基本的差距在於：A.文本《大唐三藏取經詩話》是一個較完整概念的故事，雖然可能故事本身還不夠全面完備，但起承轉合大致已具備了；B.但相對的，敦煌取經圖發展階段僅僅是一個單獨母題的畫面而已，尚未發展成有故事情節的構圖。更精確地說，敦煌取經圖乃是依附於水月觀音等主尊整體構圖中的一個母題，本身還沒有獨立出來，而《大唐三藏取經詩話》文本是一個已經獨立的概念。

雖然《大唐三藏取經詩話》與取經圖在結構上沒有完全對等，但我們可以發現兩者在人物或場景、物件間，有些相關連結：

## （一）角色

### 1、主角與配角



《大唐三藏取經詩話》在缺損的第一章後，第二章登場的就是幻化成「白衣秀才」的花果山獼猴王，在被「三藏法師」收服後加入取經行列，取經團人數達到「七人」。因此說來文本中的主角與配角，理當就是「猴行者」與「玄奘」，雖因章節不同，往往猴行者份量更重，但作為最重要的兩個角色，無疑此二者。

而在敦煌「取經圖」圖像中，除了後來挪用移植岩岸上一行人馬概念而成為一般朝拜者的西夏黑水城之作（X.2440【圖 29】）外，<sup>1</sup>其餘取經圖一律是「玄奘→猴行者→白馬」的構圖配置。我們很能理解，在為取經團一行人馬朝拜觀音取景時，為首應是導致此取經成行的關鍵人物——玄奘法師，而並不會是猴行者，因此取經圖的人物序列圖像，實與文本描述不相扞格。

## 2、神援者

《大唐三藏取經詩話》第三章，描述剛認識的玄奘詢問猴行者知道今日天上地下事否？猴行者說：「今日北方毗沙門大梵天王水晶宮設齋」，便一同前往，天王甚至請玄奘法師升座講經（《法華經》）。因為這層因緣，天王給了三件神奇寶物，並說明前往取經路程中一旦遇到魔難時，「有難之處，遙指天宮大叫『天王』一聲，當有救用。」（〈入大梵天王宮〉第三）。而後來取經路上，的確即刻救援，在過長坑大蛇嶺處時便求救兩次：A 行次至在火類坳時，前去遇一大坑，四門陡黑，雷聲喊喊，進步不得，當下「法師當把金鑲杖遙指天宮，大叫：『天王救難！』忽然杖上起五里毫光，射破長坑，須臾便過。」B 沒想到才通過，又忽遇一道野火連天，大生煙焰，行去不得，「這時遂將鉢盂一照，叫『天

<sup>1</sup> 本文所有圖片皆同作者的前一篇論文〈敦煌壁畫「取經圖」再議〉，刊載於本刊前期。

王』一聲，當下火滅，七人便過此坳」(〈過長坑大蛇嶺處〉第六)。最後一是在女人國時，「前遇一溪，洪水茫茫。法師煩惱。猴行者曰：『但請前行，自有方便。』行者大叫『天王』一聲，溪水斷流，洪浪乾絕。師行過了，合掌擎拳。此是宿緣，天宮助力」(〈經過女人國處〉第十)。亦即，文本中無論是「火」難或「水」難，一旦大叫「天王」，將立刻神援，解除危難。因此文本中的神援者，絕對是「毗沙門大梵天王」無誤。

在取經圖中，我們發現榆林窟第 2 窟西壁門北是「水月觀音」，而與西壁之門相接的即是甬道，而此窟甬道南、北壁即各畫「梵天」赴會圖像<sup>2</sup> (【圖 6】)，所以就整窟西夏圖像思考，這恐怕是有意識的構圖。而在榆林窟第 3 窟「普賢變」的構圖中，甚至在取經圖凸起的岩岸旁就是巍然的「大梵天王」的圖像 (【圖 15】)，觀察整鋪「普賢變」的構圖 (【圖 14】)，可以發現除了主尊「普賢菩薩」外，身形最為巨大偉岸者即「天王」無誤，而其所恰恰被描繪於取經一行人馬旁，顯然是經過精心設計的。此外，圖版最模糊的東千佛洞第 2 窟左甬道北壁的水月觀音 (【圖 5】) 值得注意的是前已提及此圖段先生的描述：「這兩幅取經圖獨特之處，在於都有一組神靈於雲中隨玄奘前行。雲中神靈著帝王裝，頭戴通天冠，身穿大袖袍，腰束蔽膝，腳穿雲頭履，手捧香爐，昂首前視，側侍天女，後有神魔張大旗，與地上的玄奘取經人馬相隨前行。」並認為「這就是大梵天王」。

雖然受限於圖版資訊，無法全面得知所有敦煌取經圖周邊的圖像配置，但是在能夠取得圖版的兩幅圖中、加上段先生的描述，總共七鋪取

<sup>2</sup> 敦煌研究院編，〈安西東千佛洞內容總錄〉，《敦煌石窟內容總錄》(北京：文物出版社，1996 年)，頁 204。

經圖中，便就有三鋪描繪出「天王」來，已經在一定程度上反映出與文本微妙的連結性。加上其他幾鋪很可能也描繪有「天王」，只是整窟資訊未能全面取得罷，這幾乎是近半的比例，讓我們不得不思考「取經圖」圖像與強調「天王」為神援者的《大唐三藏取經詩話》文本間的密切關係。

### 3、主尊（菩薩）

《大唐三藏取經詩話》提及「菩薩」有兩章：A「迤邐登程，遇一座山，名號『香山』，是千手千眼菩薩之地，又是文殊菩薩修行之所。舉頭見一寺額，號「香山之寺」。」（〈入香山寺〉第四），在文本中的描述，玄奘一行取經人馬所抵達的香山寺既是「千手千眼（觀音）菩薩」之地、又是「文殊菩薩」修行之所；B 第二處是過女人國時，一心慰留玄奘法師成為丈夫的女王，在玄奘執意前往取經後，贈送諸多財寶送取經人馬出城，最後的詩句是：「此中別是一家仙，送汝前程往竺天。要識女王姓名字，便是文殊及普賢。」（〈經過女人國處〉第十），可說直到本章末方點明，此一「女王」乃是「文殊菩薩」與「普賢菩薩」所幻化。

而前述討論的敦煌七鋪取經圖中，主題分別是：五鋪「水月觀音變」、一鋪「普賢變」、一鋪「十一面千手觀音變」（參見【表 2】敦煌地區「取經圖」資訊一覽表）；亦即主尊像分別為：水月觀音菩薩、普賢菩薩、十一面觀音菩薩——此三種主尊，恰是文本《大唐三藏取經詩話》中提到，取經一行人馬所遭遇的尊像。

## （二）場景與物件

### 1、神奇寶物

《大唐三藏取經詩話》是在第二章玄奘法師赴大梵天王水晶宮升座

講法後，天王所賜予的三件寶物：隱形帽、金環錫杖、鉢盂。其作用在於「有難之處，遙指天宮大叫『天王』一聲，當有救用」（〈入大梵天王宮〉第三），這是第一次提及三件神奇寶物；雖未言明寶物是贈予誰，但由上下文似乎是贈送給法師。而第二次則是出現在遇上「白虎精」時，猴行者「將金環杖變作一個『夜叉』，頭點天，腳踏地，手把降魔杵，身如藍靛青，發似硃沙，口吐百丈火光」，最後也是此由「金環杖」變作的「夜叉」收拾盡虎精大小，粉骨塵碎（〈過長坑大蛇嶺處〉第六）；所以我們可以知道這三件神奇寶物，是可以幻化為他物（者）的，使用的寶物是「金環錫杖」，施用者為「猴行者」。第三次是過九龍池時，波瀾渺渺白浪茫茫馮龍哮吼，但這些都被「猴行者『隱形帽』化作遮天陣，『鉢盂』盛卻萬里之水，『金環錫杖』化作一條鐵龍」（〈入九龍池處〉第七）；三件神奇寶物全上陣，最受馮龍甚至慘烈地被抽背脊筋一條、更被脊鐵棒八百下，完全被降伏隱跡。

而在敦煌取經圖中，三件神奇寶貝中最清楚描繪的是 A「金環錫杖」，透過榆林窟第 3 窟東壁北側「十一面觀音變」中猴行者的線描圖（【圖 17】），看得到長棍的型態，但是「金環」的樣式則未見；此外東千佛洞第 2 窟左甬道北壁的水月觀音在段先生的描述中亦有「一手牽馬，一手持金環錫杖」；但其餘圖像中猴行者並未配備此一「金環錫杖」，或單手舉起（四指內握拳、大拇指向後指），或雙手合掌。B 第二種寶物「隱形帽」在圖像中不能確定是怎樣的型態？畢竟文本中只有此名詞（況且還「隱形」）、並未見諸更精確的型態形容；圖像中倒是常可以見到猴行者「頭頂上一圈物扎箍著」的型態，無論此猴行者是長髮披肩或短髮及肩的造型，頭上往往有此物描繪（東千佛洞第 2 窟右甬道南壁水月觀音、榆林窟第 2 窟西壁門北水月觀音、榆林窟第 3 窟西壁門南普賢變、榆林窟第 3 窟東壁北側十一面觀音變），或許此即為文本中的「隱形帽」亦

未可說？但畫面上不是固有「帽子」的概念，十一面觀音變圖中的猴行者，明顯是由一條彩帶所扎箍而成的。C 第三種寶物「鉢盂」在圖像中則未見。

## 2、場景 A：九龍池（馮龍）

《大唐三藏取經詩話》中，雖取經一行人馬路經多處，特別是經過「水」的場景不少，包括：遇見前兩世取經都被吃掉的「深沙神」時：「紅塵隱隱，白雪紛紛……深沙袞袞，雷聲喊喊，遙望一道金橋，兩邊銀線，盡是深沙神」（〈題原缺〉第八）；包括抵達女人國之前的一段：「前遇一溪，洪水茫茫。……行者大叫『天王』一聲，溪水斷流，洪浪乾絕。師行過了，合掌擎拳。此是宿緣，天宮助力」（〈經過女人國處〉第十）。而更為精彩的是遭遇馮龍一段：「前過九龍池。猴行者曰：『我師看此是九條馮頭鼉龍，常會作孽，損人性命。我師不用匆匆。』忽見波瀾渺渺，白浪茫茫，千里烏江，萬重黑浪；只見馮龍哮吼，火霞毫光，喊動前來。」（〈入九龍池處〉第七）；接著猴行者拿出三件神奇寶物對抗，激烈的程度是到了「無日無夜，二邊相鬥」才分出高下；最後結果是，猴行者騎定馮龍，且抽背脊筋一條，更被脊鐵棒八百下，九龍全被降伏。而此龍背筋給法師當腰帶繫上，自此法師行步如飛！

而在敦煌榆林窟第 29 窟北壁西側水月觀音圖（【圖 20】）中，的確可以見到以一水相隔出上半部水月觀音與下半部取經圖的畫面。特別是此圖描繪出波光粼粼河流中央位置，有一條凸出水面的倒 U 字型的龍身，並可見如同對壁前鋪火焰狀的龍鱗，龍首在此鋪清晰可視，描繪相當精緻；水面中左右另有兩處露出龍首，然皆只見龍頭、不見龍身。水中另有至少九朵的含苞蓮花。我們不知道這樣的描繪是否確定是文本中「九」條馮龍，但在相對殘損的本圖中，U 字型的龍身清晰可辨，絕對是能夠

確定「龍」的描繪的。而一旦確定描繪有「龍」，與文本中此段「九龍池」的密切程度也就不言可喻了。

### 3、場景 B：西王母池（偷蟠桃）

《大唐三藏取經詩話》中，另一段精彩的故事是偷取西王母的蟠桃。話說取經一行人馬抵達西王母池時，猴行者因為之前曾經偷過被處罰至今仍餘悸猶存，但法師竟然慫恿：「何不去偷一顆？」接著猴行者展開對蟠桃深有研究的說明：此桃要種植一千年才開始生長、三千年才開花、萬年才結果、結果後再萬年才成熟，因此吃一顆可享三千歲；接著還說明蟠桃有「地神」專門看管，無路可偷；沒想到法師再次慫恿猴行者神通廣大一定有辦法，於是猴行者真的「擲下三顆蟠桃入池中去」然後尋來吃。接著一段也很有故事畫面，猴行者於是陸續向盤石上敲三下、陸續出現分別是三千歲、五千歲、七千歲的孩兒，接著「行者放下金鑽杖，叫取孩兒入手中，問：『和尚，你吃否？』和尚聞語，心敬便走。被行者手中旋數下，孩兒化成一枝乳棗，當時吞入口中。」且還說明此棗「後歸東土唐朝，遂吐出於西川。至今此地中生人參是也」（〈入王母池之處第十一〉）。

而在敦煌榆林窟第 29 窟北壁西側水月觀音圖（【圖 20】）中，由一水區隔上下兩部分，下半部疑似取經圖的部分，事實上就是描述這段故事。下方橫長條帶的圖像內容（【圖 21】）中，沿著水岸旁有三處以「雙線」的方式仔細描繪出三棵樹——這便是文本中所描述分別是三千歲、五千歲、七千歲孩兒化為的棗樹（枝葉型態亦與今日棗樹相似）；而以中央一棵由畫面地底中央升起的樹木居中，亦同樣以「雙線」方式仔細描繪，這種從地湧出的描繪方式，表達出一種神奇感——這便是文本所描述後來歸唐土後，「此地中生人參是也」生長出來的象徵手法。

### 三、結論：圖像與文本之互涉

#### (一)《大唐三藏取經詩話》構成圖畫的可能性

單就文本《大唐三藏取經詩話》而言，還有許多場景的描述都值得構成一幅故事畫，包括：①講小行者去買菜被會妖法的當地人變作一驢，幸猴行者將該新婦作一束青草放在驢子口伴才收服（〈過獅子林及樹人國〉第五）；②講白虎精幻化無數白虎，猴行者將金環杖變作夜叉，歷經廝殺方收服（〈過長坑大蛇嶺處〉第六）、③講「深沙神」被收復一段，雖文本前半殘損，但光後半「深沙袞袞，雷聲喊喊，遙望一道金橋，兩邊銀線，盡是深沙神，身長三丈，將兩手托定；師行七人，便從金橋上過」也很精彩（〈題原缺〉第八）、④講長者兒子癡那被繼母殺害不死的故事（〈到陝西王長者妻殺兒處〉第十七）等，若文本在圖像之前已經發展傳播了，這些故事情節為何未被描繪於取經圖中呢？

可能是兩個原因：一種情況是廝殺感太重了，如②③收服白虎精和深沙神；放在整鋪屬於菩薩的經變圖（水月觀音變、普賢變、十一面觀音變）中，似乎不是很適當的安排。一種是如果沒有看結局兜回來，根本是開啟另一個故事，如①④變成驢子和癡那故事；放在菩薩的經變圖中，等於轉譯多層，與取經的連結性不高。而更可能是的原因，這是「取經圖」尚未獨立發展的時代，取經圖僅僅作為菩薩的經變圖中的一個母題，必須以清楚的圖像展現出與主尊像的連結性，因此「玄奘+猴行者+馬」這種僧人形貌+猴樣形貌+以馱經來象徵取經成功與否的馬匹，絕對是最簡單的圖像傳達出取經意涵的首選。

#### (二) 敦煌「取經圖」特性及發展

##### 1、敦煌「取經圖」之特性

### (1) 角色組合 / 場景選擇

角色部分，敦煌「取經圖」的角色是以「玄奘+猴行者+馬」為基本成員，從現存最早的東千佛洞第 2 窟右甬道南壁（【圖 1】【圖 2】）即是以此型態呈現，此後延續此「一馬兩人」的基本班底，一直到榆林窟 29 窟後才增加取經一行人馬為七、八人的陣容。

「玄奘+猴行者+馬」所描繪的場景，現存最早一鋪即出現在經變畫一隅，描繪於水岸旁，取經人馬乃隔水向主尊觀音像遙相禮拜。此後這樣的水岸似乎成為取經圖的範本標誌，其間的差異僅在於水岸的高低。至榆林窟 29 窟時，整體構圖改變為整鋪經變畫上下兩部分的下半部（橫長條帶）時，意義上也是與觀音相隔一水（因為區隔上下兩部分的是一條河水），但佔據一小角的岩岸已然不再適合，而改變為配合整個橫長條帶而描繪出數個母題了。

可以說，敦煌取經圖一開始只是經變畫中的一個母題、一個描繪於水岸邊取經人馬的母題；而當構圖改變、空間擴大、母題增加，那麼取經的人數與場景也跟著變異了。最後，連取經的意涵也隨之轉變了。

### (2) 主尊關係 / 去程返程

【表 2】敦煌地區「取經圖」資訊一覽表

數量	窟號	位置	主題	去程返程
1	東千佛洞第 2 窟	右甬道南壁	水月觀音	去程
2	東千佛洞第 2 窟	左甬道北壁	水月觀音	去程
3	榆林窟第 2 窟	西壁門北	水月觀音	去程
4	榆林窟第 3 窟	西壁門南	普賢變	返程



5	榆林窟第 3 窟	東壁北側	十一面千手觀音變	返程
6	榆林窟第 29 窟	北壁東側	水月觀音	去程
7	榆林窟第 29 窟	北壁西側	水月觀音	去程

前賢研究中已提及敦煌取經圖分布於不同的主尊像當中，有「水月觀音」、有「普賢菩薩」、有「十一面千手觀音」，但卻不明白與不同尊像搭配的原因。

就文本《大唐三藏取經詩話》，我們發現取經一行人馬曾抵達「千手千眼菩薩」之地（並說明即「文殊菩薩」修行所）、亦曾抵達由「文殊」及「普賢」所幻化為女王的女人國——這很可能就是經圖中主尊像為普賢變中「普賢菩薩」或十一面千手觀音變中「十一面千手觀音」的緣故。那麼，更多敦煌取經圖是被描繪於主尊為「水月觀音」圖中，又該如何解釋呢？事實上，水月觀音就是觀音，是同一尊像，並沒有另為指涉，這點可由四川省博物館藏宋建隆二年（961）水月觀音（描繪了典型水月觀音一腿屈膝、一腿下垂由蓮花承足的造型），但一旁圖像榜題全為《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》的內容確知，<sup>3</sup>亦即，周昉「妙創水月之體」後，<sup>4</sup>只是出現了新造型的觀音菩薩，並非出現一種新的菩薩。是以，回過頭來，我們確知「水月觀音」即「觀世音菩薩」後，取經圖作為被描繪於（水月）觀音經變的母題之一就不難理解了。畢竟，在玄奘自己口述西行求法的傳記《大唐大慈恩寺三藏法師傳》中，多次死裡逃生都是唸誦「觀世音菩薩」而神奇獲救，<sup>5</sup>因此以玄奘為首的取經

<sup>3</sup> 參見筆者拙著，〈「水月觀音」造型與意涵之探討〉，收錄於陳益源主編，《府城大觀音亭與觀音信仰研究》（台北：里仁書局，2015年），頁209-249。

<sup>4</sup> 唐·張彥遠，〈唐朝下〉第十卷，《歷代名畫記》（南京：江蘇美術出版社，2007年），頁270。

<sup>5</sup> 《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，《大正藏》冊50，經號2053，包括：①胡人嚮

一行人馬被設計描繪於觀音經變圖中，完全是合宜的。

但為什麼敦煌取經圖的主尊像，除了「水月觀音」外，另有「普賢菩薩」與「十一面千手觀音」呢？前述文本《大唐三藏取經詩話》角色「主尊（菩薩）」討論中，已經發現是由於文本記載描述的緣故；但除了文本效應之外，圖像上也有趣表徵了某些意涵。根據上表（【表 2】敦煌地區「取經圖」資訊一覽表），發現所有描繪「去程」取經人馬的圖像，都是搭配主尊「水月觀音」的；而描繪「返程」取經圖像的，則搭配的主尊都不是水月觀音，而是「普賢菩薩」或「十一面千手觀音」。這是很有趣的現象。

前往西方求法取經，去程相較返程是更為驚險的，其間包含多少生死關頭、必須突破多少險難，玄奘一行人馬是非常需要觀音菩薩慈悲護佑的，這是最直接的連線呼救；似乎正因為如此，敦煌取經圖中玄奘一行人馬在取經途中水岸邊向觀音虔誠朝拜，而感應此朝拜的主尊像當然就是（水月）觀音了。而一行人馬在歷盡千辛萬苦後，取得經卷（《多心經》）返程時，再度途經來時路，內心滿懷感恩之情溢於言表，此時向主尊朝拜時，已不是來時的擔心驚恐、而更多是感謝；因此在圖像上就不一定非得直接面朝主尊，如榆林窟第 3 窟的普賢變，取經人馬出現在普賢菩薩背面禮敬朝拜（【圖 14】），此時連猴行者都一併合掌感恩（【圖 15】）。

透過統計所發現此一致性，應該不是偶發的情況、而是有意的構圖

---

導趁夜拔刀向法師念觀音而得救（頁 223c）、②於沙河，上無飛鳥下無走獸，逢諸惡鬼奇狀異類遶人前後時，唸觀音與《般若心經》方退散（頁 224b）、③過沙河後，水袋翻覆，苦於水盡，幾將殞絕，臥沙中默念觀音，忽然得到睡中夢一大神長數丈指點「何不強行，而更臥也！」，馬才找到水源等（頁 224b）等。

設計。去程返程圖像，各自表徵不同意涵：去程圖像強化連結「玄奘一行取經人馬」與「(水月)觀音」的朝拜與護佑；返程圖像則將取經人馬與其他尊像構圖配置，象徵出對諸菩薩眾的感恩之情。

## 2、敦煌「取經圖」之發展序列與轉變

### (1) 發展序列

敦煌「取經圖」據前述分析，首先，東千佛洞第2窟水月觀音圖應是現存最早者，是最先確立畫面一隅水岸旁的「玄奘→猴行者→馬」的描繪方式。其次，榆林窟第2窟水月觀音圖、以及第3窟普賢變、十一面千手觀音變，則是接續之作；特別是第3窟普賢變，可說是敦煌取經圖中的高峰之作；最後，發展至榆林窟第29窟兩鋪水月觀音圖，以一水相隔的嶄新構圖方式，區隔出上方水月觀音與下方橫長條帶取經人馬，則是敦煌取經圖的變化型態，自此之後取經圖就產生變化了。

### (2) 轉變：取經朝拜 → 一般朝拜（接引朝拜）

敦煌「取經圖」變化型態有兩種：一種內部的變化，一是外部的變化。

內部的變化，在榆林窟29窟可以見到其轉變痕跡。一樣是水月觀音、一樣是一行朝拜的人馬，所描繪的圖像內容更豐富（降伏馮龍與偷蟠桃），但同時也發生圖意傳達不夠明確的問題。因為除非是瞭解《大唐三藏取經詩話》中九龍池降伏馮龍、西王母池偷蟠桃故事，否則圖像本身並不够明確。所以這種圖像本身的內部變化繼續發展，就衍化為只由下「取經人馬朝拜」中的「馬」和「朝拜」；在黑水城 X.2439 水月觀音圖，便可見留有不明所以的「馬匹」痕跡（【圖 27】）。而 X.2439 此圖中，同時也可以看到似乎是為往生者所朝拜的圖像，當然這也是原因的。敦煌遺書 P.2055 記載唐末五代敦煌人（檢校尚書工部員外郎）翟奉

達為亡妻追福，每齋寫經一卷：第一七齋，寫《無常經》一卷；第二七齋，寫《水月觀音經》一卷；第三七齋，寫《咒魅經》一卷；第四七齋，寫《天請問經》一卷；第五七齋，寫《閻羅經》一卷；第六七齋，寫《護諸童子經》一卷；第七七齋，寫《多心經》一卷；百日齋，寫《孟蘭盆經》一卷；一年齋，寫《佛母經》一卷；三年齋，寫《善惡因果經》一卷。<sup>6</sup>因此，至少是在唐末五代的敦煌地區「水月觀音」已與亡者相連結，那麼水月觀音圖中衍變為接引亡者的朝拜，也是有跡可尋的。

自此以後，「取經人馬朝拜」之於「水月觀音」，逐漸衍變為「一般朝拜者」之於「水月觀音」；「取經」的意涵被淡化，「朝拜」的意識被強化。發展至此，取經人馬算是終結與水月觀音的緣分，不再描繪於水月觀音圖中了。

而所謂外部的變化，就是取經圖雖與水月觀音分道揚鑣，但事實上「取經圖」本身並未聲消跡匿，而是獨立出來成為單獨的構圖型態。我們可以在元代山西省青龍寺、磁州窯取經圖枕、甘肅天水甘谷華蓋寺、清代張掖大佛寺等的取經圖中看到獨立出來的型態。亦即，隨著時代演變，「取經圖」與「水月觀音」不再被描繪於同一構圖中，而形成各自發展的型態，「取經圖」於焉成為獨立構圖。

### （三）圖像在前？文本在前？

本文探討了文本《大唐三藏取經詩話》與敦煌「取經圖」間的互涉關係後，可以確知兩者的關係密切。但是究竟是文本受到圖像的影響？抑或相反圖像受到文本的影響？似乎仍需進一步釐清。

有一點是必須先排除的，就是粉本的問題。從「水月觀音圖」本身

<sup>6</sup> 方廣錫主編，〈佛說水月光觀音菩薩經〉，《藏外佛教文獻》第一輯（北京：宗教文化出版社，1995年），頁349-353。

（無論有無取經人馬）來看，雖然有相似的構圖，但也沒有形成模式；而從七鋪「取經圖」來看，有一馬兩人、有描繪於水岸邊的共通特色，但也不構成粉本效應（因為皆仍鮮活地配置於主尊圖中的不固定位置）。所以，取經圖所屬的西夏（1038-1227），時間點雖在敦煌壁畫常見粉本的五代時期（907-979）之後，但似乎無此拷貝問題。

那麼，我們先從「角色」來思考。首先，在人數問題上，文本中所清楚描述「僧行六人」加入猴行者後成為「僧行七人」；在取經圖中卻一開始是「一馬兩人」，直到榆林窟 29 窟時，兩鋪水月觀音下方橫長條帶才增長至「一馬七人」；而至此鋪時，卻也剛好符合文本中所描述。其次，就神援者來看，文本中很明確描述「大梵天王」的神奇救援能力；而取經圖中至今有圖版的確也描繪出一旁便是「大梵天王」。第三，就主尊來看，文本中所提及的千手千眼菩薩、普賢菩薩，取經圖主尊不是水月觀音、就是文本中所描述的菩薩，是完全符合的。是以，從角色來思考，圖像中「神援者」與「主尊」的描繪與文本中展現高度的一致性，顯示出似乎受到文本《大唐三藏取經詩話》的影響，因為文字是更明確的指涉。但是就人數問題來看，文本中「七人」的效應是後來榆林窟 29 窟才受到影響，則似乎又顯示出敦煌取經圖像一開始時，並沒有完全受到文本的限制，或許取經圖像發端的開始，是文本傳播與圖像傳布並行之時，也不無可能。

而就「場景與物件」來思考：首先，就文本中所描述的降服馮龍一段，這是屬於比較明確的指涉，榆林窟 29 窟很明確描繪出 U 型龍，絕非憑空創造，顯而易見是受到文本的影響。其次，就文本中描述西王母偷蟠桃一段，榆林窟 29 窟中仔細以雙線方式描繪出三棵樹，完全是文本中所描述三千歲、五千歲、七千歲孩兒幻化之景。值得注意的是，榆林窟 29 窟取經圖是在一橫長條帶的空間內，同時描繪出分屬〈入九龍

池處第七〉與〈入王母池之處第十一〉的情節，且將之巧妙融合於畫面空間內，這顯示出絕對是受到文本繁複情節的影響後，所發展出的關鍵圖像（龍、樹等）。最後，關於文本中所描述的三件神奇寶物（隱形帽、金銀錫杖、鉢盂），圖像中似乎只有前二種；就這點來看似乎圖像發展在前，因為前述圖像可以將文本中描述繁複的「龍」、「棗樹」等情節曲盡描繪，要描繪出這三件寶物，恐怕只有「隱形帽」稍嫌困難，但目前圖像中沒有描繪出來的「鉢盂」非難事，唯一可能的解釋是，一開始描繪取經圖時，文本尚未傳播至敦煌，或許口傳已經出現了，但不夠全面，因此三件神奇寶物稍有出入。

綜合上述，敦煌七鋪取經圖一開始似乎不能確知是否受到文本《大唐三藏取經詩話》的影響，但是發展至榆林窟 29 窟時，文本效應明確顯示於取經圖中。是以，敦煌取經圖七鋪的發展，或許適巧呈現出圖像與文本發展的交融，口頭與文字傳播的痕跡，直至榆林窟 29 窟之前，取經圖似乎是這種狀態；榆林窟 29 窟之後，文本《大唐三藏取經詩話》則發揮影響。但也是在榆林窟 29 窟之後，取經圖本身發生內部與外在的變化，進而使取經圖脫離水月觀音成為獨立的圖像。

## 參考書目

### 一、古籍

《大唐大慈恩寺三藏法師傳》，《大正藏》冊 50。

唐·張彥遠，《歷代名畫記》，南京：江蘇美術出版社，2007年。

## 二、專書

敦煌研究院編，《敦煌石窟內容總錄》，北京：文物出版社，1996年。

方廣錫主編，《藏外佛教文獻》第一輯，北京：宗教文化出版社，1995年。

## 三、論文

簡佩琦，〈「水月觀音」造型與意涵之探討〉，收錄於陳益源主編，《府城大觀音亭與觀音信仰研究》，台北：里仁書局，2015年。

簡佩琦，〈敦煌壁畫「取經圖」再議〉，《玄奘佛學研究》第27期，2017年3月。

（責任編輯：釋耀行）

