

敦煌行腳僧圖中的遊方僧人 及其神聖敘事考

余 翌^{*}

摘 要

敦煌行腳僧圖作為唐宋民間的神僧功德造像圖，其人物原型頗多爭議，部分原因在於沒有釐清「行腳」的概念。借由圖像和文獻的互相印證，本文首先梳理「行腳」的淵源，分析敦煌行腳僧圖系列的年代；其次依據圖像元素，將遊方僧人群像的神聖敘事分為神足、伏虎和寶勝如來化身三類，考察其來源和演變。敦煌行腳僧圖與文獻中的神僧敘事互相印證，共同反應了五代至北宋以後神僧信仰從胡僧到漢僧的佛教中國化趨勢。

關鍵詞：敦煌行腳僧圖、入華胡僧、神僧信仰、行腳

^{*} 四川大學文學與新聞學院博士生。

The Origin and Sacred Narrative Analysis of the Walking Monk in Dunhuang Xing Jiao Seng Art

YU Zhao^{*}

Abstract

Dunhuang Xing jiao seng art(敦煌行腳僧圖) is a merit art work of sacred pilgrim monk in the Tang and Song Dynasties. The archetype of the monk is quite controversial, partly because the concept of “*Xing jiao*(行腳)” is not clarified. Based on the mutual confirmation of images and documents, this article first sorts out the origin of “*Xing jiao*(行腳),” then introduce the history of *Dunhuang Xing jiao seng art*(敦煌行腳僧圖). Secondly, according to the image elements, the sacred narrative of the art is divided into three peculiarity: *Shen zu*(神足), surrender tiger and Baosheng Tathagata, and investigates the origin and evolution. Mutual verification of *Dunhuang Xing jiao seng art*(敦煌行腳僧圖) and the literature reflect the sinicization of Buddhism from the Five Dynasties to the Northern Song Dynasty by the appearance changes of Hu monks to Han monks.

Keywords: *Dunhuang Xing jiao seng art*, Foreign monks who came to China, Monk faith, *Xing jiao*

^{*} PhD student, College of Literature and Journalism, Sichuan University.

一、前言

行腳僧圖屬於佛教造像中別具一格的具有豐富敘事性的神僧功德造像。現存敦煌行腳僧圖主要有二十二幅¹。目前對行腳僧圖的研究，由於圖像人物面貌有個從胡相到漢相的演變，故其中人物身分尚存爭議。上個世紀日本學者以為圖中人物為玄奘，或是與玄奘有關聯之西行取經僧人，借用於當作寶勝如來²；之後法國學者戴微密（Paul Demiéville）提出，圖像中的胡僧應是外來布教的僧人，其身分與禪宗祖師達摩多羅（或菩提達摩）有密切關係³；美國學者梅維恒（Victor H. Mair）以為人物並非中國人，而且還是變相表演者⁴。國內學者王惠民提出，圖中胡僧原型應是具有諸多神異事蹟的唐代華嚴學者李通玄⁵。本世紀，英國學者韋陀（Roderick Whitfield）提出，因「虎」、「胡」發音相同，故取經僧是外國僧人⁶。謝繼勝認為，應有個名為「寶勝」的行道僧，其名號演化為「寶勝如來」，成為圖像元素的來源⁷。于向東通過考證唐宋畫史文獻中沒有「行腳」、但有「行僧」、「行道僧」之表達，以為行腳僧圖應為「行道僧圖」，其主要目的不是宣傳求法，而是宣傳寶勝如來信仰⁸。孫曉崗認為圖中人物應是受到寶勝如

¹ 據王惠民對行腳僧圖的調查，查有二十幅行腳僧圖，其中為十二幅紙本（巴黎國立圖書館藏伯希和紙本 P.3075、P.4074、P.4029、P.4518 計四幅，大英博物館藏斯坦因紙本 Ch.00380、Ch.0037a 計兩幅，韓國中央博物館藏大谷紙本 4018 一幅，吉美國立亞洲美術館藏 E.O.1138、E.O.1141、M.G.17683 計三幅，日本奈良天理大學附屬圖書館藏大谷紙本 722-イ 13 一幅，俄羅斯艾爾米塔什博物館藏俄登堡紙本 Дх.320 一幅）和八幅壁畫（莫高窟第 45、306、308、363 窟甬道口兩側各一幅行腳僧圖壁畫）；近兩年，袁頤、沙武田新增榆林窟第 21 窟前甬道北阿彌陀說法圖中兩側一對行腳僧圖，故合計二十二幅行腳僧圖。參見王惠民《敦煌佛教圖像研究》（杭州：浙江大學出版社，2016 年），頁 93-115；袁頤、沙武田〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第 21 窟新辨識行腳僧研究〉，《形象史學》2021 第 2 期，頁 192-218。

² 〔日〕熊谷宣夫〈大谷ミッション將來の玄奘三藏画像二図〉，《美術史》第 14 輯，1955 年 2 月，頁 60-62；〔日〕秋山光和〈敦煌画「虎をつれた行脚」をめぐる考察——ペリオ将来絹絵二遺例の紹介を中心に——〉，《美術研究》第 238 輯，1965 年 1 月，頁 163-183。

³ 〔法〕戴微密〈達摩多羅考〉，〔法〕石泰安等，耿昇譯《喜馬拉雅の社會與宗教》（北京：中國藏學出版社，2017 年），頁 65-80。此文據 1978 年巴黎出版的《敦煌白畫》附錄翻譯。

⁴ Victor H. Mair, "Śāriputra Defeats the Six Heterodox Masters: Oral-Visual Aspects of an Illustrated Transformation Scroll (p4524)," *Asia Major*, vol. 8, 1995, pp. 31-32, 轉引自鄭炳林、袁婷《敦煌藏經洞出土繪畫品研究史》（蘭州：甘肅教育出版社，2016 年），頁 256。

⁵ 王惠民《敦煌佛教圖像研究》，頁 93-115，其中行腳僧相關論文為王惠民首發於 1995 年。

⁶ 〔英〕韋陀撰，包菁萍譯〈敦煌繪畫中的取經僧形象〉，敦煌研究院編《2000 年敦煌學國際學術討論會文集·石窟藝術卷》（蘭州：甘肅人民出版社，2003 年），頁 24-43。

⁷ 謝繼勝〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅——11 至 13 世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，《故宮博物院院刊》2009 年第 1 期，頁 76-96、159。

⁸ 于向東〈唐代「行道僧」圖像考〉，《民族藝術》2011 年第 3 期，頁 103-108；于向東〈行道僧圖像衰微考〉，《敦煌學輯刊》2016 年第 2 期，頁 90-99。

來護佑的西行求法僧⁹，兼具了求法和護佑兩種態度。目前，學界開始將圖像人物視為多種歷史形象的組合重構，而非對單個人物的演繹。楊明璋否認了王惠民有關胡僧原型為李通玄的說法，提出圖像人物是高僧無相和無漏之組合，並影響了13世紀藏傳佛教中達摩多羅形象¹⁰。袁頤、沙武田認為，人物形象是吸收了眾多具有神通感應事蹟的神僧故事而逐漸形成的，乃人間的佛國代言人¹¹。歐美學者偏向於將人物認為是胡僧，而日本及國內學者偏向認為是漢僧。日本學者認為人物原型是玄奘，主要受到日本鎌倉時期玄奘取經圖的影響¹²。認為人物是李通玄、寶勝或其他漢僧的觀點，則忽略了大部分行腳僧圖中明顯的胡人特徵。歐美學者強調人物的外國身分，然而行腳僧圖中的確存在著諸多本土化的元素，不僅僅是為體現一位外來傳教的胡僧。因此，本文亦持人物形象乃組合重構的態度，以為這種觀念契合行腳僧圖的表現與圖像發展史，另外認為在僧人遊方行腳的性質與淵源的說明上，還有進一步論述的空間。

本文以為研究敦煌行腳僧圖，首先要論述什麼是行腳僧，圖像中的人物舉止是否符合歷史上行腳的定義，學界之所以對行腳僧人物原型的討論眾說紛紜，重要原因之一在於沒有明確和統一對「行腳」的認識；其次，論述曾在敦煌地區活躍過的具有代表性的外國僧人，討論文獻中入華胡僧形象與圖像元素互相印證的方面，分析胡僧群像與神聖敘事最終融合重組為敦煌行腳僧圖的情況，藉以一窺早期敦煌地區外國僧活動歷史和唐宋民間神僧信仰文化。

二、行腳、行道、抑或西行求法——

對圖像人物舉止的探討

有關「行腳」的定義，宋代釋睦庵編《祖庭事苑》卷8〈雜誌〉解釋「行腳」言：「行腳者，謂遠離鄉曲，腳行天下，脫情捐累，尋訪師友，求法證悟也¹³。」

⁹ 孫曉崗〈敦煌「伴虎行腳僧圖」的淵源探討〉，《敦煌學輯刊》2012年第4期，頁102-108；孫曉崗〈開封繁塔「伴虎行腳僧圖」審美文化意義研究〉，《語文知識》2013年第3期，頁13-16。

¹⁰ 楊明璋〈金和尚的聖化聲跡及其與敦煌行腳僧圖之關係〉，《政大中文學報》第32期，2019年12月，頁201-228。

¹¹ 袁頤、沙武田〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第21窟新辨識行腳僧研究〉，頁192-218。

¹² 李翎〈玄奘大師像與相關行腳僧圖像解析〉，《法音》2011年第1期，頁37-43、73-76；王靜芬、張善慶〈以東亞玄奘畫像為中心審視聖僧神化歷程〉，《敦煌研究》2016年第2期，頁16-31。

¹³ 宋·釋睦庵編《祖庭事苑》，《卍續藏經》（臺北：新文豐出版公司影印本，1993年）第64冊，

指僧人行腳，即為修行過程，四處遊學，求師參禪。《祖庭事苑》的這條定義成為後世注解「行腳」時經常援引的佐證，然而《祖庭事苑》所解釋的乃對當時禪宗行腳文化的總結，若放眼縱觀佛教歷史，其實僧侶早有四處遊歷之舉。行腳文化起源於原始佛教的遊行活動，在原始佛教時期，僧人除了每年的夏坐期，其餘時間就四處遊歷，被稱為「人間遊行」¹⁴，對應梵語為 *janapada-cārikāṃ*¹⁵，*janapada* 意為國土或聚落¹⁶，可理解為「到世人聚集的地方去」。在佛教早期進入中國之時，世間對僧人這種四處遊歷的行為並沒有固定一個專門的術語進行界定，而是以「遊」字為核心，根據僧人出行活動的某個特徵和行文語境用相應的詞彙來表示，比如「遊方」、「遊行」、「遊化」等等。

遊方僧人的傳記，最早可見《高僧傳》卷 14：「自漢之梁，紀曆彌遠。世涉六代，年將五百。此土桑門，含章秀起，群英間出，迭有其人。眾家記錄，敘載各異。沙門法濟，偏敘高逸一迹。沙門法安，但列志節一行。沙門僧寶，止命遊方一科。沙門法進，迺通撰傳論。而辭事闕略，並皆互有繁簡，出沒成異¹⁷。」其中所說沙門僧寶的記錄《遊方沙門傳》，即以「遊方」命名。可見在僧寶眼中，此土之僧人亦多有遊方之舉，其中高僧足以成文記錄。湯用彤注「遊方僧人」稱：「往西域者謂之遊方¹⁸。」即認為「遊方」為西行求法之意。不過，《高僧傳》中的「遊方」，並不都是西行求法的意思。《高僧傳》卷 1 稱曇摩耶舍：「乃夢見博叉天王語之曰：『沙門當觀方弘化，曠濟為懷，何守小節獨善而已。道假眾緣，復須時熟，非分強求，死而無證。』覺自思惟，欲遊方授道，既而踰歷名邦，履踐郡國¹⁹。」這裡的「遊方」即有傳教意義。又，卷 2 謂佛馱跋陀羅：「常欲遊方弘化，備觀風俗，會有秦沙門智嚴西至蜀賓，覩法眾清勝，乃慨然東顧曰：『我諸同輩，斯有道志，而不遇真匠，發悟莫由²⁰。』」之後東渡蔥嶺，從師鳩摩羅什，此處「遊方」乃是胡僧東來求學之意了。卷 12 謂釋僧侯：「及具戒之後，遊

第 1261 經，頁 432。

¹⁴ 南朝宋·求那跋陀羅譯《大正新脩大藏經》卷 2 第 53 篇，《大正新脩大藏經》第 2 冊，第 99 經，頁 12 下：「一時，佛在拘薩羅國人間遊行，於薩羅聚落村北申怨林中住。」

¹⁵ 〔日〕平川彰編《佛教漢梵大辭典》（東京：靈友會，1997 年），頁 93。

¹⁶ Monier Monier Williams...[et al.], *A Sanskrit-English Dictionary*(Oxford: Clarendon Press, 1899), p.410b.

¹⁷ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》（北京：中華書局，1992 年），頁 523。

¹⁸ 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》（上海：上海人民出版社，2015 年），頁 263。

¹⁹ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 41-42。

²⁰ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 70。

方觀化。宋孝建初，來至京師²¹。」所用「遊方」同，也是求學的意思。所以，《高僧傳》和《遊方沙門傳》所用之「遊方」，指代的乃是僧人離開故土、四處周遊的行為，可以為了求法，亦可為了傳教。

另外，《高僧傳》會用「遊化」、「遊行」表明傳法行為。比如，卷1調攝摩騰：「善風儀，解大、小乘經，常遊化為任。昔經往天竺附庸小國，講《金光明經》²²。」卷2調曇摩流支：「支曰：『彼土有人有法，足以利世，吾當更行無律教處。』於是遊化餘方，不知所卒²³。」卷5調竺法曠：「遂遊行村里，拯救危急，乃出邑止昌原寺，百姓疾者，多祈之致効²⁴。」諸如此類，無論外國僧還是本土僧，四處布教傳法的行為都可用「遊化」、「遊行」指代。

目前可見漢文佛教文獻中首次提到「行腳」為梁武帝天監14年²⁵（515）僧伽婆羅所譯《解脫道論》卷4，稱：「如是已觀姪欲過患，及觀出離功德。依出離生欲樂。心生信、生恭敬。觀可作、非可作。依節量食。安置衣鉢。身不懈倦，心無怠惰，當小行腳。小行腳已，坐洗手足，應念佛菩提、念法、念僧²⁶。」此處「小行腳」指的是僧人飯後適當步行，以助消化，讓身體能盡快能進入坐禪之狀態，為精進修法之表現，同義而更為常用之詞為「經行」。

到了唐中晚期，「行腳」一詞開始用於表示佛教僧人出行遊歷。《黃檗斷際禪師宛陵錄》載：「兄弟家，負荷續佛慧命，莫令斷絕。今時纔有一個半個行腳，只去觀山觀景，不知光陰能有幾何，一息不回便是來生，未知甚麼頭面²⁷。」《白蓮集》卷7〈題贈湘西龍安寺利禪師〉稱：「頭白已無行腳念，自開荒寺住煙蘿²⁸。」卷9《城中晚夏思山》言：「苦熱恨無行腳處，微涼喜到立秋時²⁹。」周賀〈送宗禪師（一作送僧歸南嶽）〉言：「衡陽到卻十三春，行腳同來有幾人。老大又思歸嶽里，當時來漆祖師身³⁰。」杜牧〈大夢上人自廬峰回〉言：「行腳尋常

²¹ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁472。

²² 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁1。

²³ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁62。

²⁴ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁205。

²⁵ 隋·費長房《歷代三寶記》卷11，《大正新脩大藏經》第49冊，第2034經，頁98。

²⁶ 收入《大正新脩大藏經》第32冊，第1648經，頁413上。

²⁷ 唐·裴休《黃檗斷際禪師宛陵錄》，《大正新脩大藏經》第48冊，第2012經，頁387。

²⁸ 唐·釋齊己《白蓮集》卷7，收入《禪門逸書·初編》第2冊（臺北：明文書局，1981年），頁30。

²⁹ 唐·釋齊己《白蓮集》卷9，收入《禪門逸書·初編》第2冊，頁88。

³⁰ 清·彭定求等編《全唐詩》卷530（北京：中華書局，1960年），頁5731。

到寺稀，一枝藜杖一禪衣。開門滿院空秋色，新向廬峰過夏歸³¹。」項斯〈送僧〉稱：「靈山巡未遍，不作住持心。逢寺暫投宿，是山皆獨尋。有時過靜界，在處想空林。從小即行腳，出家來至今³²。」五代歸義軍時期的敦煌文獻 S.526《武威郡夫人陰氏上某和尚書》言：「若和尚東去者，不同別僧、行腳師僧³³。」可見當時僧人行腳已是常見之舉，行腳之概念與行腳僧的形象已經形成。

故而，從佛教遊行傳統發展到唐宋行腳的歷史看，行腳一方面繼承了遊行所具有的教化、遊歷的性質，另一方面又強化了其求學參禪的目的，成為中國獨具特色的行腳文化。將敦煌負笈胡僧遊行的圖像定名為「行腳僧圖」所引發的人物原型爭論，本質是因為對「行腳」的定義存在不同的理解。如果從廣義和歷史繼承的角度上看待行腳，則行腳毫無疑問可以指代僧人西行求法或者行道教化，故而其原型被認為是具有代表性和影響力的玄奘、某位行道高僧等等；如果從唐以後禪宗行腳的角度看，行腳主要指求學僧四處訪問禪師，以提升個人修行水平的活動。

回到敦煌行腳僧圖中，可以看到圖中僧人形象基本都有深目高鼻、龐眉赤唇的面部特徵，部分有鬚、戴耳環；服飾則為胡服，短衣長褲，腳穿芒鞋為主，也有布靴。首先要確定的是，人物肯定是胡人，而非漢人。比如多幅圖的僧人帶耳環，而唐人一般沒有戴耳環的習俗；對他們而言，穿耳是屬於外國人，尤其是西域胡人的重要特點³⁴，比如敦煌文獻 P.3986 所載唐末民間流傳的《題梵書詩一首》稱：「支那弟子無言語，穿耳胡僧笑點頭³⁵。」佛教戒律規定不允許僧人穿耳³⁶，圖像中作此表達，是為了迎合唐時老百姓對胡僧或者胡人的認知。

其次，圖中僧人手持的塵尾，亦暗示著他們擅長說法、時常與人清談的特點³⁷，符合「遊化」的性質。僧人所背負的梵經夾，也並非一定等同於西行取經求法。大乘佛教中，菩薩頭陀行時往往要攜帶十八種物品，而佛經為其中之一。

³¹ 清·彭定求等編《全唐詩》卷 525，頁 6010。

³² 清·彭定求等編《全唐詩》卷 554，頁 6415。

³³ 『國際敦煌項目 (IDP)』：<http://idp.ncl.cn>。

³⁴ 黃正建〈唐代的耳環〉，陝西歷史博物館編《陝西歷史博物館館刊》第 13 輯（西安：三秦出版社，2006 年），頁 248-251。

³⁵ 汪泛舟《敦煌石窟僧詩校釋》（香港：香港和平圖書出版有限公司，2002 年），頁 80。

³⁶ 後秦·弗若多羅、鳩摩羅什譯《十誦律·雜誦中調達事之二》卷 37，《大正新脩大藏經》第 23 冊，第 1435 經，頁 268 上，載：「佛言：『從今不聽比丘以幣、帛繩、樹葉、樹皮、木、白鐵、鉛錫作耳圈著。著者，突吉羅。乃至以草簪穿耳孔中者，突吉羅。』」

³⁷ 楊森〈敦煌壁畫中的塵尾圖像研究〉，《敦煌研究》2007 第 6 期，頁 37-46。

《梵網經》卷 2 載：「若佛子常應二時頭陀，冬夏坐禪、結夏安居。常用楊枝、澡豆、三衣、瓶、鉢、坐具、錫杖、香爐、鹿水囊、手巾、刀子、火燧、鑷子、繩床、經、律、佛像、菩薩形像。而菩薩行頭陀時及遊方時，行來百里千里，此十八種物常隨其身³⁸。」E.O.01141 中僧人所持諸多物品就基本能在頭陀十八物中找到。此外，在 P.4047 中，圖像右下角有跪拜之小人；Ch.0037a 圖像左下角亦有跪拜小人，光頭大袖，低頭合掌；包括僧人身邊表示順從的老虎、以及頭部的圓光等諸多神聖元素，均表明圖中的僧人具有神聖性，絕非普通的求法僧，而是有著與寶勝如來佛類似的神聖地位，可以將其視為遊方中的頭陀菩薩。

從神聖空間的角度，莫高窟壁畫裡的行腳僧圖亦和同室的藥師佛等具有類似的神聖地位，而並非供奉者或者普通求法僧之代表。認為人物是「行道僧」的觀點，其依據為敦煌石窟中的行腳僧圖與畫史中的行道僧圖位置安排相符³⁹。莫高窟第 45 窟（盛唐造，中唐、五代重修），行腳僧圖在前室的門兩側；第 306 窟和第 308 窟（隋造，五代、西夏重修），在前室左右壁居中的位置各有一幅行腳僧圖；第 363 窟（中唐造，西夏重修），甬道的左右壁各有一幅行腳僧⁴⁰，可以看到，這些圖像在空間安排上給參訪者一種迎接、引導的感覺⁴¹，所以這些壁畫上的行腳僧其西行求法的意涵是小於其作為宗教導師之意蘊的。

結合前文對行腳的論述，可以認為，敦煌行腳僧圖如果命名為「敦煌遊方僧圖」，應更能表現圖像人物舉止之豐富意涵，同時包括求法、教化、遊歷等意義，並且不會侷限在唐宋的禪宗行腳文化當中；當然，作為沿用已久之約定俗成名稱，如今僅需在使用時對「行腳」一詞多加鑒別即可。

三、敦煌行腳僧圖的主要畫面元素及其年代

現存的敦煌行腳僧圖中，主要有十三幅畫面較為清晰完全。由於十四幅圖像的主要畫面元素眾多，本文選擇其中與論題相關之十種列出，如表 1 所示。

³⁸ 後秦·鳩摩羅什譯《梵網經》，《大正新脩大藏經》第 24 冊，第 1484 經，頁 1008 上。

³⁹ 謝繼勝〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅——11 至 13 世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，頁 76-96、159。

⁴⁰ 位置和年代參考敦煌研究院編《敦煌石窟內容總錄》（北京：文物出版社，1996 年），頁 21、127-128、147。

⁴¹ 袁頤、沙武田〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第 21 窟新辨識行腳僧研究〉，頁 192-218。

表 1：敦煌行腳僧圖主要畫面元素之比較⁴²

圖像編號	人物朝向 與相貌	祥雲	藜杖	塵尾	虎	經夾 ⁴³	笠帽	寶勝 如來	跪拜 僧人
P.3075	向東面， 胡貌	無	右手持	左手持	身左側， 張嘴吐舌	無	頭戴	有	無
P.4029	向東面， 胡貌	腳踏	左手持	右手持	身左側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	無
P.4074	向東面， 胡貌	腳踏	左手持	右手持	身左側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	右下
Ch.0037a	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	左下
Ch.00380	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	無
M.G.17683	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	無
大谷紙本 722-イ 13	向東面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	無	窄型	頭戴	有	無
Дх.320	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	無
大谷紙本 4018	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	無
P.4518	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	窄型	頭戴	有	無
莫高窟第 308 窟	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	拱形	頭戴	疑有	無
莫高窟第 363 窟	向西面， 胡貌	腳踏	右手持	左手持	身右側， 張嘴吐舌	漫漶不 清	頭上 方 ⁴⁴	有	無

⁴² 表格內容基於各博物館公佈之電子圖像以及孫曉崗〈敦煌「伴虎行腳僧圖」的淵源探討〉，頁 102-108，文中的表格作出補充和修訂。

⁴³ 指人物背負的行李，所稱「窄型」、「拱形」者，指行腳僧圖的行李主要呈現兩種，一種後以經夾為主，故顯窄；一種除經夾外有繩床、傘蓋等物，故拱出。

⁴⁴ 斗笠掛在背負的行李架上，懸於頭部上方，構圖和開口白塔、開封繁塔行腳僧圖中的傘蓋極為相似，但很明顯不是傘蓋，而是斗笠。

E.O.01141	向西面， 漢貌	伴隨 身旁	右手持	左手持	身右側， 閉嘴	拱形	無	無， 但榜 題有	無
E.O.01138	向西面， 漢貌	無	左手持	杖頭	身右側， 閉嘴	拱形 ⁴⁵	無	有	無

有關圖像年代的斷定，最有爭議的是兩幅漢貌行腳僧的 E.O.01138 和 E.O.01141。日本學者秋山光和分析了 E.O.01141、E.O.01138 兩幅圖像的構圖、色彩、線條等繪圖風格，分析人物行李、衣物等細節，並和 Ch.0037a、Ch.00380 等其他行腳僧圖系列對比，參以晚唐至歸義軍時期石窟圖像的樣式，以為 E.O.01141 是張氏歸義軍後期、9 世紀末至 10 世紀的作品，E.O.01138 難以判斷，他認為應比 E.O.01141 更早，屬於歸義軍初期、甚至吐蕃時期、9 世紀的作品；大谷紙本 4018 可追溯到 9 世紀，斯坦因紙本 Ch.00380、Ch.0037a、大谷紙本 722-イ 13 和伯希和紙本因筆法更粗糙，且風格趨同，應是曹氏歸義軍時期，即 10 世紀的作品⁴⁶。法國學者蘇遠鳴（Michel Soymie）同秋山光和的看法一致，以為 E.O.01138 比 E.O.01141 更早出，兩幅都是公元 9 世紀的作品⁴⁷。秋山光和對於圖像細節的分析十分細緻，不過他對於圖像年代的判斷，主要依據當時他所見的絹本和紙本，尚未參考敦煌石窟壁畫和其他地區的行腳僧圖，主要以繪畫風格來斷定年代先後。其中，曹氏歸義軍政權設立了畫院，有都勾當畫院使作為負責人，管理畫院中的畫師和畫院學生，集體創作，故而當時的石窟藝術有統一之風格⁴⁸。這種統一的特點在敦煌行腳僧圖中以胡貌僧人為主主人公的大谷紙本 4018、俄藏 Dx.320、Ch.00380、Ch.0037a、M.G.17683、P.4029、P.4074、P.4518 等圖中有鮮明的展現，其構圖、人物樣貌和服飾等多方面的風格都很統一，只有少數細節上的差異，極可能是曹氏歸義軍畫院制度下的藝術創作，即 10 世紀的作品。

相比之下，兩幅漢貌行腳僧的 E.O.01138 和 E.O.01141，風格差異較大，人

⁴⁵ 唯一一種僧人所背負之行李高聳過頭。

⁴⁶ 〔日〕秋山光和〈敦煌画「虎をつれた行脚」をめぐる考察—ペリオ将来絹絵二遺例の紹介を中心に—〉，頁 163-183。

⁴⁷ Michel Soymie, *Peintures et dessins: notes iconographiques* (Paris: École française d'Extrême-Orient, 1999)，轉引自鄭炳林、袁婷《敦煌藏經洞出土繪畫品研究史》，頁 256。

⁴⁸ 參見寧可、郝春文《敦煌的歷史和文化》（北京：中國書籍出版社，2014 年），頁 150-151。

物神情和氣質鮮活而各具特色，顯然並非統一創作的成果。如果按照秋山光 and 的說法，這兩幅漢貌行腳僧圖最早出，可追溯到 9 世紀；那麼，為何曹氏歸義軍時期的胡貌行腳僧圖沒有將其作為模本而推廣呢？為何北宋初期石塔行腳僧圖、12 世紀日本鎌倉時代的玄奘取經圖、12 世紀晚期賀蘭山伏虎羅漢圖和 15 世紀西藏達摩多羅唐卡沒有採用曹氏歸義軍時期的胡貌行腳僧圖式樣，而是繼承了漢貌行腳僧圖式樣，斗笠胡貌行腳僧圖式樣不再流傳呢？

如果按風格來區分，又有說法認為，E.O.01138 畫面採用極為精細的屈鐵盤絲描，多處使用描金、貼金的方式裝飾人物服飾與器物的重要部位，屬於運用了回鶻時期的藝術特點；E.O.01141、E.O.01138 兩幅作品中花鳥、樹石與人物的結合為宋代繪畫的造境形式，又具備了宋畫的寫實特徵與組合方式，並有仙鶴、葫蘆一類道教題材等新增的宗教意象⁴⁹。E.O.01138 和 E.O.01141 兩幅，圖中不僅有常見的塵尾、拄杖一類，甚至還有念珠手串、舍利鳥⁵⁰。按照這種說法，則漢貌行腳僧圖為系列中最晚出的宋代作品，故而曹氏歸義軍時期的胡貌行腳僧圖沒有將其作為模本，之後的圖像也以漢貌行腳僧圖作為式樣來源之一。

本文以為，圖像年代的斷定不能僅靠風格的判斷；以為行腳僧圖是唐末五代，則拿唐末五代時期的作品做風格比較；以為是宋初作品，則用宋代繪畫特徵去比較，最後得出的觀點可能恰好相反。很多引用行腳僧圖的文獻中往往將行腳僧圖斷定為唐代，顯然不夠謹慎。參考石窟的創建和重繪時代，莫高窟第 308 窟最晚為五代、西夏所重修⁵¹，此窟行腳僧圖年代應為五代至西夏時期；莫高窟第 363 窟壁畫為沙洲回鶻時期重繪，壁畫風格沿襲了五代、宋的風格⁵²；榆林第 21 窟現存壁畫主要為曹氏歸義軍後期重繪，此窟行腳僧圖應是 10 世紀後半葉的作品⁵³。本文雖然認同秋山光和有關於風格趨同的胡貌行腳僧圖主要為 10 世紀作品的

⁴⁹ 周曉萍〈敦煌行僧取經伏虎圖像志研究〉，《貴州大學學報（藝術版）》2020 年第 3 期，頁 62-70。

⁵⁰ 王靜芬、張善慶〈以東亞玄奘畫像為中心審視聖僧神化歷程〉，頁 16-31。另外，韋馱認為行腳僧圖中懸掛的香爐是舍利盒，裡面裝著佛遺骨，參見〔英〕韋陀撰，包菁萍譯〈敦煌繪畫中的取經僧形象〉，頁 24-43。

⁵¹ 『敦煌研究院』：http://dh.dha.ac.cn/Grotto/Detail?table=Period5_METADATA&id=308（2022.4.29 上網）。

⁵² 圖像參見袁頤、沙武田〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第 21 窟新辨識行腳僧研究〉，頁 192-218，圖 7；石窟年代和風格參見袁頤〈莫高窟第 363 窟壁畫組合與絲路元素探析〉，《西夏研究》2019 年第 1 期，頁 101-110。

⁵³ 袁頤、沙武田〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第 21 窟新辨識行腳僧研究〉，頁 192-218。

觀點，不過系列內部中圖像的先後順序還需要商榷。另外，其他地區的行腳僧圖，也應該納入討論。

首先為五代吳越國（907-978）末期修建的靈隱寺石塔和北宋建隆元年（960）杭州開口白塔，行腳僧圖相似，均為漢人面相，左手持杖，有寶勝佛像，無伴虎，前方有供養人跪拜；其次為北宋淳化元年（990）開封繁塔，行腳僧圖中僧人為胡貌，有寶勝化佛和伴虎，沒有供養人；之後為北宋熙寧元年（1068）平頂山香山寺觀音大士塔，塔磚上的行腳僧未戴斗笠，有伴虎，沒有供養人，諸如相貌、化佛等元素因未見圖片和文字描述，不知細節；另外，在這些行腳僧圖中，僧人均未戴斗笠，而是有與背負行李架相連的傘蓋，類似日本鎌倉《玄奘取經圖》中樣式⁵⁴。

不談風格，僅談人物形象，敦煌行腳僧圖明顯分為戴斗笠胡貌僧人和不戴斗笠漢貌僧人兩類，這一點應納入考察範圍。敦煌圖 E.O.01141、E.O.01138 兩幅圖像中的僧人呈漢貌，且都未戴斗笠，行李樣式亦和前述北宋石塔中的行腳僧圖相似。除了 E.O.01141、E.O.01138 兩幅，其他敦煌行腳僧圖則是胡貌、戴斗笠的樣式，這種樣式除了在紙本中，亦可在敦煌石窟和榆林石窟壁畫中的行腳僧圖中發現。

斗笠屬於宋代禪宗僧人出行時攜帶的道具。北宋《禪苑清規》卷 1 載：

將入叢林，先辨道具。所謂為山笠、拄杖、戒刀、祠部筒、鉢囊、鞋袋（內安布帕一條為脚布）、枕头、鈴口鞋、脚絛、前後包巾、白絹複包、條包、枕袋、蓋包、小油單、柿油單、布臥單、綿被、淨巾三條（一蓋被、一喫食、一常用）、小淨瓶、浴巾、浴裙、函櫃、小鑰。如茶器并其餘衣物，竝隨家豐儉⁵⁵。

《禪苑清規》還規定有戴笠之法和下笠之法，斗笠也是裝盛行李的一種容納器物，故而斗笠屬於北宋初僧人出行時的常見道具之一。元代修《敕修百丈清規》卷 5

⁵⁴ 參見梁思成〈浙江杭縣開口白塔及靈隱寺雙石塔〉，《梁思成全集》第 3 卷（北京：中國建築工業出版社，2001 年），頁 287-302；孫曉崗〈開封繁塔「伴虎行腳僧圖」審美文化意義研究〉，頁 13-16；董華鋒〈靈隱寺北宋石塔所見行腳僧圖像及相關問題研究〉，光泉主編《靈隱寺與北宋佛教：第二屆靈隱文化研討會論文集》下冊（北京：宗教文化出版社，2014 年），頁 843-848；吳廬春《杭州開口白塔圖像研究》（杭州：浙江大學碩士學位論文，2018 年）；趙聰《南京棲霞寺舍利塔與杭州開口白塔、靈隱寺雙石塔造像比較研究》（南京：東南大學碩士學位論文，2021 年）。

⁵⁵ 宋·釋宗曉，劉洋點校《禪苑清規》（上海：上海古籍出版社，2020 年），頁 7。

〈裝包〉稱：「古者戴笠，笠內安經文、茶具之類。衣被束前後包，插祠部筒、戒刀⁵⁶。」所說的「古者」，指的即北宋的情況。《禪苑清規》乃北宋雲門宗禪師宗謁在崇寧 2 年（1103）所集的禪門條規，也是目前現存最古的叢林清規，承襲了百丈的古清規；故而可以認為，唐中葉至北宋初的僧人出行存在戴斗笠的情況，甚至斗笠可能為必需品。這一點在表格中敦煌行腳僧圖以及莫高窟五代壁畫中的諸多行人裝束中可得到印證。

至於為何北宋開封繁塔、平頂山觀音大士塔、靈隱寺石塔等地方發現的行腳僧圖不戴斗笠，有以下推測：

（一）莫高窟 61 窟五代時期的五臺山圖⁵⁷中，參拜文殊老人的佛陀波利形是背負斗笠、而不是頭戴斗笠，故而前述塔中的行腳僧圖可能反映的是僧人背負斗笠的情況；

（二）北宋時期開封、平頂山、杭州這些地方的僧人，出行時的行李道具有區域習俗方面的差別，故而和《禪苑清規》中不太一致。北宋時宗謁所見到的禪門清規，就有數個版本，「叢林蔓衍，轉見不堪」⁵⁸，各個山頭並不統一。《清明上河圖》中貨郎背負的雜貨架就頗似部分行腳僧圖中的樣式⁵⁹，或許當時的僧人參考了世俗的行李道具，不再需要斗笠，用具有遮擋雨水和陽光功能的行李架替代。

（三）圖像中的傘蓋圖案，或許是對敦煌行腳僧圖中斗笠圖案的繼承和演化。比如莫高窟 363 中的斗笠掛在背負的行李架上，懸於頭部上方，和閘口白塔、開封繁塔行腳僧圖中的傘蓋外形極為相似，但很明顯不是傘蓋，而是斗笠⁶⁰。

9 至 11 世紀時期，敦煌地區先後有張氏歸義軍政權（848-914）、曹氏歸義軍政權（914-1037）、回鶻政權（1037-1068）和西夏政權（1068-1227）統治，少數民族眾多，雜居一處，並且這一地區的佛教信仰很是流行，寺院和僧眾數量多，故而僧人不僅有漢僧，亦多見西域僧等胡貌僧人，在服飾等裝扮風俗上也是多元的，同時容納各族風格。雖然敦煌地區飽受戰亂之苦，常和中原失去聯繫，然只

⁵⁶ 元·釋德輝重編《敕修百丈清規》，《大正新脩大藏經》第 48 冊，第 2025 經，頁 1140 上。

⁵⁷ 參見趙聲良主編《敦煌壁畫五臺山圖》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2018 年），頁 84。

⁵⁸ 宋·釋宗謁，劉泮點校《禪苑清規》，頁 1。

⁵⁹ 參見李翎〈玄奘大師像與相關行腳僧圖像解析〉，頁 37-43、73-76。

⁶⁰ 圖像參見袁頤、沙武田〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第 21 窟新辨識行腳僧研究〉，頁 192-218，圖 7。

要政權稍一穩定，當權者如曹議金等就會努力加強和中原王朝的聯繫，維持統屬關係，並且會請中原賜佛經；經由敦煌地區西行求法或在敦煌取經的宗教活動也很活躍⁶¹。在敦煌遺書中常見中土漢僧僧人請往西土巡禮的請示文書，比如 S.5981 同光 2 年（924）智儼請往西天取經、並巡禮沙洲聖蹟，S.4537V 開運元年（944）善光請往西天巡禮；宋初，朝廷還派遣了不少僧人前往西土取經，這點也在遺書中有體現，如 S.196 顯德 5 年（958）洪範奉詔西來，P.2893 建隆 2 年（961）道圓自天竺回，與于闐使偕行至敦煌，等等⁶²。

在這種交流環境下，中原的漢貌行腳僧圖樣可以隨著使者和僧人來到敦煌，而敦煌地區一直有孺慕中原文化和正統性的一面，故而 10 世紀後半葉採用了中原之樣式，即融合了回鶻風格和宋代繪畫風格的不戴斗笠之漢貌行腳僧圖，體現為 E.O.01141、E.O.01138 兩幅圖像。至於中原地區是否有胡貌行腳僧圖樣，也是有的，比如開封繁塔中有胡貌不戴斗笠之圖樣⁶³。或許最早行腳僧圖樣新出時，無論中原還是敦煌，都是以胡貌斗笠之形象為主，之後隨著文化環境的改變，保持了西域的交流、胡僧頗多的敦煌地區依舊有胡貌行腳僧圖，而中原地區由於胡僧和外國商的減少，可參考的現實行腳僧都以漢僧為主，故而產生了圖樣之改變，產生了漢貌行腳僧圖，並流傳至敦煌，但或許和行腳僧信仰不再流行有關，這類行腳僧圖沒有大規模普及，故而傳世的敦煌行腳僧圖依舊以胡貌圖樣居多；之後無論是玄奘取經圖、伏虎羅漢圖還是達摩多羅圖，都是在漢貌行腳僧圖式樣的基礎上加以吸收、變化。

十三幅圖像中杖頭所懸掛的香爐（鈴鐺）圖案、服飾圖案等之間亦有其演化承襲的關係，限於篇幅，本文不再加以討論。總之，敦煌行腳僧圖中，大谷紙本 4018⁶⁴、俄藏 Дх.320、Ch.00380、Ch.0037a、M.G.17683、P.4029、P.4074、P.4518 等構圖、人物樣貌和服飾等風格統一的胡貌行腳僧圖，應為 10 世紀曹氏歸義軍時期的作品，漢貌行腳僧圖 E.O.01138 和 E.O.01141 兩幅應是更晚出的北宋作品；莫高窟和榆林石窟壁畫中的行腳僧圖則依照其石窟重修年代，分布在 10 世紀至

⁶¹ 參見寧可、郝春文《敦煌的歷史和文化》，頁 140-148。

⁶² 參見榮新江《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考察》（上海：上海古籍出版社，2015 年），頁 16。

⁶³ 參見趙聰《南京棲霞寺舍利塔與杭州開口白塔、靈隱寺雙石塔造像比較研究》，頁 82，圖 2.34。

⁶⁴ 秋山光和以爲此圖的上色技巧可追溯到 9 世紀，不影響本文對於胡貌圖樣先出的結論，故歸於一類；胡貌圖像內部的確有先後之線索，限於篇幅，不表。

11 世紀左右。

四、遊方僧人及其神聖敘事的類型和演變

作為宗教神聖圖像，畫面元素往往可以在歷史文獻的敘事中找到原型依據。在敦煌行腳僧系列圖中，最具有代表性的神聖元素，即祥雲、伏虎和寶勝如來三種，三種均有相應的歷史淵源，並與早期來華的外國高僧故事息息相關。

中土撰寫的兩晉南北朝時期來華高僧的文獻敘事，具有一類明顯之共性，即無論是撰寫較為嚴謹的《出三藏記集》、《高僧傳》、《世說新語》、《晉書》等，還是後世注重故事性的敦煌寫本高僧因緣記等等，都不約而同地會強調他們的神通故事。比如佛圖澄一類的高僧，以神異之事如降龍致雨、預言戰事等令當權者石勒信服⁶⁵，《世說新語·言語》和《晉書·藝術傳》中都提到佛圖澄之術法。後世的敦煌寫本《佛圖澄和尚因緣記》、《佛圖澄羅漢和尚贊》、《佛圖棠（澄）所化經》，以及敦煌莫高窟 323 窟初唐壁畫中的佛圖澄神異事跡圖等，更是強化了佛圖澄在中土信徒認識中的神聖特性⁶⁶。尤其是敦煌寫本《佛圖棠（澄）所化經》，所述不再依據《高僧傳》，而是虛構了一個佛圖澄化身提杖老人、向民眾預言和解決災難、勸寫佛經的故事，說明這種對外國高僧的崇拜一直持續到唐宋時期。

來華的外國高僧，或陸路或水路，均十分艱辛，能順利來華本身就證明其具備穿越凶險地帶之運氣與能力，而這種運氣與能力，在高僧們的人品道德、宗教水準與宗教光環之加持下，逐漸變成一種非凡的法力傳說，其神聖敘事主要體現為神足、伏虎和寶勝如來三方面。

（一）行腳僧圖的神聖敘事之一：神足（祥雲）

在佛教瑞像圖中，對僧人的神聖表達極少用腳踏祥雲，而常用頭部圓光。然而，絕大部分行腳僧圖繪有明顯而細緻之祥雲，以僧人腳踏祥雲的樣式為主，也有身伴祥雲、頭出圓光的變化（見圖 1）。祥雲作為中國傳統意象，常用於表達人物超凡脫俗、逍遙四海之意，也可用於表達「快速」。比如曹植〈五遊〉載：「九

⁶⁵ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 345-357。

⁶⁶ 鄭阿財《敦煌寫本高僧因緣記及相關文獻校注與研究》（成都：四川大學出版社，2020 年），頁 324-343。

州不足步，願得凌雲翔。逍遙八紘外，遊目歷遐荒⁶⁷。」行腳僧圖中，行腳僧腳踏的祥雲同寶勝如來佛所端坐的祥雲一樣，均帶有拖長之「雲尾」，以突顯其須臾而至、超乎凡人的特點。這類「雲氣」之表達在敦煌壁畫中並不罕見，敦煌詩歌亦有用祥雲意象表現人物須臾而至。敦煌寫本 P.2324《難陀出家詩（六首）》中載：「手托鉢盂光灼灼，足躡祥雲氣異香。彈指之間身即到，高聲門外唱家常⁶⁸。」描述佛陀到難陀家門度化之事。P.2193《目連詩（八首）》：「目連蒙佛賜威雄，須臾擲鉢便騰空。去往猶如彈指頃，乘雲往返疾如風⁶⁹。」描寫目連為救母往返地獄之速。

神足通屬於佛教中的羅漢六種修行成就的一種，《造像功德經》卷下載：「又如比丘得神足通，從海此岸到於彼岸，周旋四洲，無能礙者⁷⁰。」《根本說一切有部毘奈耶破僧事》卷 7 稱：「既現相已，從彼虛空沒，還復本處而現，此是世尊神足通⁷¹。」《華嚴經》卷 24〈十回向品〉稱菩薩回向成就：「得至一切處神足通，隨眾生心悉往應故⁷²。」行腳僧圖系列基本都使用了腳踏祥雲的方式，這種神足意象，也符合行腳僧圖的基本表達——一位行旅中的僧人，並且其胡人的外表表明他是從遠方——也就是天竺佛國而來的，體現出行腳僧乃西方正統之具有神足通之羅漢或大乘菩薩，正為普渡眾生而跋涉著。

考察從西域而來的行腳胡僧們，亦可以看到《高僧傳》中頗多對他們神足事蹟的文學敘事。舉經過敦煌地區的胡僧們為例。西晉時佛陀耶舍，受鳩摩羅什致書邀請，從龜茲啟程，前往姑臧（今甘肅武威），恐龜茲人阻攔，「乃取清水一鉢，以藥投中，呪數十言，與弟子洗足」，隨即夜行數百里，弟子「唯聞疾風之響，眼中淚出耳⁷³」。又有西域僧犍陀勒，日行百里路往返，有人健行，欲跟隨，結果「奔馳流汗，恒苦不及。勒令執袈裟角，唯聞厲風之響，不復覺倦，須臾至寺⁷⁴」。又如天竺僧耆域，從長安出發返回西域，「又賈客胡濕登者，即於是日將暮，

⁶⁷ 魏·曹植《曹子建集》卷 6，收入《四部叢刊初編》第 584 冊（上海：商務印書館，1920-1922 年），頁 6。

⁶⁸ 汪泛舟《敦煌石窟僧詩校釋》，頁 59。寫本題名為該作者擬定。

⁶⁹ 汪泛舟《敦煌石窟僧詩校釋》，頁 61。

⁷⁰ 唐·提雲般若譯《造像功德經》，《大正新脩大藏經》第 16 冊，第 694 經，頁 794 中。

⁷¹ 唐·義淨譯《根本說一切有部毘奈耶破僧事》，《大正新脩大藏經》第 24 冊，第 1450 經，頁 134 中。

⁷² 唐·實叉難陀譯《大方廣佛華嚴經》，《大正新脩大藏經》第 10 冊，第 279 經，頁 132 中。

⁷³ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 66。

⁷⁴ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 369。

逢域於流沙，計已行九千餘里⁷⁵」。可見，行腳僧圖運用民間熟悉的祥雲意象，突顯出故事中諸位胡僧周遊四海、瞬息百里之神通，強化了行腳僧的神聖光環與行路的敘事性。



圖 1：敦煌 E.O.01141 行腳僧圖⁷⁶

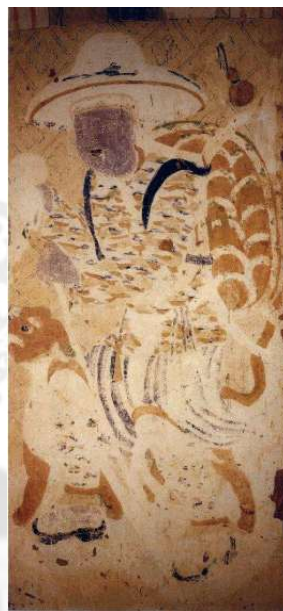


圖 2：莫高窟第 308 窟行腳僧圖⁷⁷

（二）行腳僧圖的神聖敘事之二：伏虎

行腳僧圖中常有老虎形象。有說法把圖中老虎視為漢傳統中的「西方白虎」⁷⁸，或者是表明了行腳僧西行求法的方向⁷⁹。不過，朝向未必等於西行求法。一方面，如前文所述，在敦煌第 45、306、308、363 窟以及榆林第 21 窟甬道口都是兩幅成對的行腳僧圖，右側行腳僧面朝左，左側行腳僧面朝右，屬於對稱美觀的設計，有引導信眾進入甬道後的阿彌陀佛佛國的引路人之暗示。另一方面，現存單幅的絹本或紙本行腳僧圖中，人物亦非都朝向西方，故而其西行求法之隱喻，可能只屬於一種觀看者的詮釋，圖像本身設計未必有如此含義。

還有說法認為，「虎」的引入即是受吐蕃民族在石窟壁畫中創造的影響，五

⁷⁵ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 365。

⁷⁶ 『國際敦煌項目 (IDP)』：<http://idp.ncl.cn>。

⁷⁷ 段文傑主編《中國敦煌壁畫全集 10·敦煌西夏元》（天津：天津美術人民出版社，1996 年），頁 5。

⁷⁸ 謝繼勝〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅——11 至 13 世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，頁 76-96、159。

⁷⁹ 董華鋒〈靈隱寺北宋石塔所見行腳僧圖像及相關問題研究〉，頁 843-848。

代、宋密教的興起，虎更是成為密教圖像的一大特徵；同時，密教與玄奘創立的唯識（法相）宗結合後，玄奘西行取經事蹟隨即成為行僧伏虎圖像的創作素材⁸⁰。老虎的確在吐蕃時期用於裝飾神祇和武士，但都是虎皮、虎爪、虎頭、虎尾一類，和吐蕃崇拜老虎與獵殺老虎的大蟲皮制度有關⁸¹，屬於殺虎之勇力表現，而非行腳僧圖以伏虎之神通表現。自兩晉起僧傳中就有僧人伏虎之神聖敘事，相比吐蕃之影響更久遠、也更匹配圖像之表現。

僧傳中關於行腳僧人伏虎的傳說很多，而最早的僧人伏虎故事，應是晉惠後期（約 302-304）⁸²活躍於中土的天竺僧耆域。他在襄陽過江後，「前行見兩虎，虎弭耳掉尾，域以手摩其頭，虎下道而去，兩岸見者隨從成群⁸³。」佛圖澄弟子竺佛調亦有伏虎事：「調入石穴虎窟中宿，虎還共臥窟前，調謂虎曰：『我奪汝處，有愧如何？』虎乃弭耳下山，從者駭懼⁸⁴。」求那跋摩亦能伏虎：「此山本多虎災，自跋摩居之，晝行夜往，或時值虎，以杖按頭，弄之而去，於是山旅水賓，去來無梗，感德歸化者，十有七八焉⁸⁵。」佛陀耶舍識得虎性：「常隨師遠行，於曠野逢虎，師欲走避，耶舍曰：『此虎已飽，必不侵人。』俄而虎去，前行果見餘殘，師密異之⁸⁶。」可以看到，當耆域、竺佛調、求那跋摩等胡僧表現出伏虎神力時，周圍的民眾頓時肅然起敬，成群追隨。虎並非印度佛教的常見表達，由於印度多毒蛇，佛傳故事中很多降服毒蛇或毒龍的故事；待佛教傳入中國，中國多虎，伏虎相關的宗教故事則逐漸流傳起來。在敦煌寫本《佛圖堂（澄）所化經》中，佛圖澄所化的老人，就讓人吃「龍虎舌（蛇）餅」以除災厄⁸⁷，典型的西北民俗融入傳統佛教神聖敘事的體現。對於中國民眾來說，熟悉的猛獸才更具威脅，當胡僧能將猛虎像貓咪一樣馴服時，其展現出來的可靠度足以成神，故而伏虎就成了彰顯行腳僧神通的重要表現。

⁸⁰ 周曉萍〈敦煌行僧取經伏虎圖像志研究〉，頁 62-70。

⁸¹ 參見陸離〈敦煌、新疆等地吐蕃時期石窟中著虎皮衣飾神祇、武士圖像及雕塑研究〉，《敦煌學輯刊》2005 年第 3 期，頁 110-119。

⁸² 《高僧傳》卷 9〈神異上〉言耆域以海路達交、廣一帶，再沿水路過襄陽，最終於晉惠末抵達洛陽，之後洛陽兵亂（304 年以後），辭還天竺，則其在中土活動時間並不長，記上從交州到洛陽的時間，前後大抵兩三年，故約記為 302-304 年，參見南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 365-366。

⁸³ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 365。

⁸⁴ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 363。

⁸⁵ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 107。

⁸⁶ 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，頁 65。

⁸⁷ 鄭阿財《敦煌寫本高僧因緣記及相關文獻校注與研究》，頁 334-335。

在《高僧傳》所載的幾位伏虎胡僧之後，伏虎逐漸成為中國佛教敘事中的一個經典意象，並且其身分也主要以漢僧為主。《續高僧傳》中的伏虎故事多達十幾則，其主角如長安大莊嚴寺釋保恭、蒲州仁壽寺釋志寬、雍州襄陽景空寺釋法聰、懷州柏尖山寺釋曇詢等等，基本都是本土漢僧。《宋高僧傳》亦很多伏虎敘事，其中降服猛獸之無相，雖說身分為新羅僧⁸⁸，然其為來華學習的外國僧人，本質上是表現唐代中土佛教的神聖性。

在伏虎故事高發與唐宋漢僧身上的同時，北宋時期靈隱寺石塔和杭州開口白塔的行腳僧圖，以及敦煌 E.O.01138 行腳僧圖，都不約而同地刪掉了伏虎這一畫面元素。靈隱寺石塔中，第五層行腳僧圖無伏虎，然第九層十六羅漢造像中有伏虎羅漢，跏趺坐⁸⁹；開口白塔中，第五層的行腳僧圖雖然沒有伏虎，然第七層有降龍羅漢和伏虎羅漢，其中伏虎羅漢為漢僧，倚坐姿，面對前方蹲坐的老虎作說法狀⁹⁰。這說明北宋時期行腳僧敘事中不再有伏虎，或者伏虎不再作為其特徵元素；於此同時，高僧伏虎的故事融入了伏虎羅漢的傳說當中，成為伏虎羅漢信仰的神聖原型之一，老虎成為伏虎羅漢圖的標誌。在僧傳中，也有不少非行旅伏虎而是老虎歸化之故事。比如《宋高僧傳》卷 10〈唐婺州五洩山靈默傳〉：「猛虎來馴，近林產子，意有所依」⁹¹，卷 12〈唐明州伏龍山惟靖傳〉：「侵星赴禪林寺晨粥，而多虎豹，隨到寺門，虎踞地若伺候」⁹²，卷 20〈唐資州山北蘭若處寂傳〉：「坐一胡牀，宴默不寐。常有虎蹲伏座下，如家畜類」⁹³等等。所以，伏虎與行旅之間的聯繫淡化，伏虎未必是遊方行腳時的神通特點了，而是對靜默山間、修持禪律的一類高僧神通之證明，成為伏虎羅漢信仰的必備元素。

作為對比的是，藏傳達摩多羅造像亦分化為兩類，一類繼承了敦煌行腳僧的樣式，還具有行旅之特點；另一類則接近禪宗伏虎羅漢像，以羅漢伏虎為特點，但並非在行旅中⁹⁴。又如日本鎌倉時代玄奘取經圖，同樣繼承了敦煌行腳僧圖之

⁸⁸ 《宋高僧傳·唐成都淨眾寺無相傳》：「忽雪深，有二猛獸來，相自洗拭，裸臥其前，願以身施其食。二獸從頭至足，嗅匝而去。往往夜間坐床下，搗虎鬚毛。」參見宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》卷 19（北京：中華書局，1987 年），頁 487。

⁸⁹ 趙聰《南京棲霞寺舍利塔與杭州開口白塔、靈隱寺雙石塔造像比較研究》，頁 92。

⁹⁰ 參見吳廬春《杭州開口白塔圖像研究》，頁 43，圖 31。

⁹¹ 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》，頁 230。

⁹² 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》，頁 294。

⁹³ 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》，頁 507。

⁹⁴ 參見謝繼勝〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅——11 至 13 世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，頁 76-96、159。

樣式，然老虎圖案消失，以僧人行路為標誌。這類西行求法式行腳僧的故事，則不再強調其具有伏虎的神通，故不再體現伏虎特點。

總而言之，伏虎作為敦煌行腳僧圖最明顯的特點之一，起源於佛教傳入中國初期外國遊方胡僧在中土伏虎的宗教神聖故事。直到曹氏歸義軍時期，這一類胡僧伏虎傳說都頗具有影響力，並體現在圖像當中；然而在北宋時，隨著十六羅漢信仰的興起，伏虎僧和行腳僧開始成為兩類不同的神僧信仰，圖像樣式也產生不同，行腳僧圖中不再有伏虎，而保留了行旅之特色。

（三）行腳僧圖的神聖敘事之三：寶勝如來化身

為何行腳僧圖中會有寶勝如來佛，由於二者並沒有直接聯繫的文獻證據，故而難以定論。後世演化的其他行腳僧圖，有的省去了佛像（如日本鎌倉時代玄奘取經圖），有的是變成其他佛（如西藏傳達摩多羅圖）。敦煌行腳僧圖中的寶勝如來像表現為端坐在祥雲上的小型佛像，頭、背有圓光。這類小型佛像常用於表現過去佛或眾佛，比如千佛像。

首先討論寶勝如來之出處。寶勝如來最早在東晉時由曇無讖譯的《金光明經》引入中土，並隨著《金光明經》的流行而逐漸為人所知，後又在《地藏菩薩本願經》、《佛名經》等經典中出現，分述如下。

1. 作為此土的過去佛和未來佛

過去佛方面，有《金光明經》卷3：「過去無量不可思議阿僧祇劫，爾時有佛出現於世，名曰：『寶勝如來』⁹⁵。」卷4載：「寶勝如來本往昔時，行菩薩道作是誓願：『若有眾生，於十方界臨命終時聞我名者，當令是輩即命終已，尋得上生三十三天⁹⁶。』」《地藏菩薩本願經》卷2：「又於過去無量無數恒河沙劫，有佛出世，號寶勝如來⁹⁷。」未來佛方面，有《差摩婆帝授記經》載：「差摩婆帝！汝於未來過無量劫當得作佛，號曰：『功德寶勝如來』⁹⁸。」《大方廣佛華嚴經》卷31稱寶勝如來為賢劫未來出世之佛⁹⁹。

⁹⁵ 東晉·曇無讖譯《金光明經》，《大正新脩大藏經》第16冊，第663經，頁351中。

⁹⁶ 東晉·曇無讖譯《金光明經》，《大正新脩大藏經》第16冊，第663經，頁351中。

⁹⁷ 唐·實叉難陀譯《地藏菩薩本願經》，《大正新脩大藏經》第13冊，第412經，頁786上。

⁹⁸ 北魏·菩提流支譯《差摩婆帝授記經》，《大正新脩大藏經》第14冊，第573經，頁946下。

⁹⁹ 唐·般若譯《大方廣佛華嚴經》，《大正新脩大藏經》第10冊，第293經，頁801下。

2. 作為他方世界的諸佛之一

《佛說佛名經》卷 2：「南無華世界名寶勝如來。彼如來授名遠離諸有菩薩阿耨多羅三藐三菩提記¹⁰⁰。」《佛說稱讚如來功德神呪經》：「南無西方寶勝如來。」¹⁰¹《陀羅尼集經》卷 10 載：「並當至心禮如是等諸佛世尊——其名曰寶勝如來、無垢熾寶光明王相如來、金焰光明如來……」¹⁰²寶勝如來佛名還可見於《五千五百佛名神呪除障滅罪經》卷 2¹⁰³，《說無垢稱經》卷 4¹⁰⁴等等。

可見，在佛經中，寶勝如來往往並非此土現世之佛，而屬於（廣義的）異域之佛。這種異域一方面體現在僧人的胡貌上，即相較於中土的異域，另一方面亦體現在寶勝如來的名號常被用於佛教超度亡靈的儀式，用於為死亡領域中的亡靈消罪祈福，即為神聖概念上的異域。敦煌圖 E.O.01141 的榜題稱「寶勝如來一軀（意為亡弟知球三七齋盡造慶讚供養）」，即明確了這種為亡靈祈福的宗教功用。《金光明經》卷 4 稱：「若有眾生臨命終時，得聞寶勝如來名號，即生天上¹⁰⁵。」《地藏菩薩本願經》卷 2 載：「若有男子女人，聞是佛名，畢竟不墮惡道，常在天上，受勝妙樂¹⁰⁶。」《大佛頂廣聚陀羅尼經》卷 4：「第四字呪功德法。……一誦之，得面見寶勝如來作善聲告言：『善哉善哉。汝今生莊嚴國土，滅度之後生於平等寶莊嚴世界，所生之處，蓮花化生，種種具足，生生常憶宿命¹⁰⁷。』」《焰羅王供行法次第》：「曩謨寶勝如來，除慳貪業，福德圓滿¹⁰⁸。」《施諸餓鬼飲食及水法》：「曩謨寶勝如來，除慳貪業，福德圓滿¹⁰⁹。」《瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌儀經》：「諸佛子等若聞寶勝如來名號，能令汝等塵勞業火悉皆消滅¹¹⁰。」直到清朝的佛教儀軌中，都有寶勝如來的名號，可見民間一直認可寶勝如來在救

¹⁰⁰ 北魏·菩提流支譯《佛說佛名經》，《大正新脩大藏經》第 14 冊，第 440 經，頁 125 中。

¹⁰¹ 唐·義淨譯《佛說稱讚如來功德神呪經》，《大正新脩大藏經》第 21 冊，第 1349 經，頁 863 上。

¹⁰² 唐·阿地瞿多譯《陀羅尼集經》，《大正新脩大藏經》第 18 冊，第 901 經，頁 875 下。

¹⁰³ 隋·闍那崛多譯《五千五百佛名神呪除障滅罪經》，《大正新脩大藏經》第 14 冊，第 443 經，頁 324 上。

¹⁰⁴ 唐·玄奘譯《說無垢稱經》，《大正新脩大藏經》第 14 冊，第 476 經，頁 574 中。

¹⁰⁵ 東晉·曇無讖譯《金光明經》，《大正新脩大藏經》第 16 冊，第 663 經，頁 353 上。

¹⁰⁶ 唐·實叉難陀譯《地藏菩薩本願經》，《大正新脩大藏經》第 13 冊，第 412 經，頁 786 上。

¹⁰⁷ 失譯者《大佛頂廣聚陀羅尼經》，《大正新脩大藏經》第 19 冊，第 946 經，頁 171 中。

¹⁰⁸ 唐·阿謨伽撰《焰羅王供行法次第》，《大正新脩大藏經》第 21 冊，第 1290 經，頁 375 下。

¹⁰⁹ 唐·不空譯《施諸餓鬼飲食及水法》，《大正新脩大藏經》第 21 冊，第 1315 經，頁 467 下。

¹¹⁰ 唐·不空譯《瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌儀經》，《大正新脩大藏經》第 21 冊，第 1318 經，頁 471 上。

護亡靈餓鬼、祈福升天等方面的神能。

行腳僧和寶勝如來的聯繫，主要體現在西行求法僧與寶勝信仰上，僧傳中可見兩例。其一為《宋高僧傳》卷 21〈唐朔方靈武下院無漏傳〉。無漏僧為新羅人，早年曾西行求法，走到蔥嶺處遇大伽藍，其中葬有大量死去的求法僧；按照寺院的傳說，西行求法需有瑞相，無漏於是降毒龍，又在觀音聖像前祈得瑞相，但還是被寺僧所勸，不再西行，返回唐土行教化之事；他結茅棲止賀蘭山白草谷，長期持誦寶勝佛號，後使得在靈武訓兵的肅宗做金色人感應夢，請無漏於內寺供養¹¹¹。無漏西行時，蔥嶺寺中這些給予無漏指點的僧人，很可能同樣誦持寶勝如來名號，甚至無漏也是從此而信仰寶勝如來。有意思的是，在無漏死後，有神足感應：「一日，忽於內門右闔之上化成雙足，形不及地者數尺¹¹²。」無漏雖無伏虎敘事，和無漏時代相近還有另一名新羅和尚無相，與無漏出身相仿，均為新羅王子，同姓金，在蜀地傳播佛教，名聲很大，並有伏虎的神通故事，故有說法將無漏與無相結合，融合為行腳僧圖主角的形象¹¹³。

其二為《名僧傳抄》卷 26〈晉吳通玄寺僧表〉。僧表為西晉涼州人，西行欲參拜佛鉢，至于闐國時路阻而停，便在當地請得佛鉢模寫，又請寶勝像，稱：「讚摩伽羅有寶勝像，外國相傳云最似真相，願得供養。」于闐王即命工巧營造像，僧表接還涼州；後預感涼土將亡，僧表攜佛鉢、佛像前往蜀地，停欣平縣龍華寺¹¹⁴。以上兩例中，兩位僧人都曾西行求法，並且都奉持寶勝如來信仰，故而行腳僧圖中的人物很有可能與無漏、僧表這一類奉持寶勝如來信仰的西行僧有關。當然，僧表為漢人，無漏和無相雖為外國僧，但新羅人也並非深目高鼻之樣貌，他們應是和諸多來華遊方的外國高僧的故事一起，融合其中西行求法、神足、伏虎、護佑教化等諸多宗教意象與神聖敘事，結合民間對行腳僧外表的實際認知，塑造出敦煌行腳僧圖。

行腳僧和寶勝如來的聯繫還可以參見敦煌 P.4518、大谷紙本 722-イ 13、E.O.01141 等圖的榜題，明確說明了佛像為「寶勝如來」，因此有說法認為行腳僧

¹¹¹ 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》，頁 545-547。

¹¹² 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》，頁 546。

¹¹³ 楊明璋〈金和尚的聖化聲跡及其與敦煌行腳僧圖之關係〉，頁 201-228。

¹¹⁴ 梁·釋寶唱《名僧傳抄》，《卍續藏經》第 77 冊，第 1523 經，頁 358 中。

乃寶勝如來的化身¹¹⁵。因為沒有直接的文獻證據佐證行腳僧乃寶勝佛化身，故可用其他類似的伴佛和單個僧人的宗教組合圖像作為旁證。比如，敦煌行腳僧圖同時期還流傳著另一位著名彌勒佛化身——布袋和尚的故事及其宗教圖像。布袋和尚是晚唐時期主要在明州（今寧波地區）活動的遊方僧，其事蹟見《宋高僧傳》卷 21、《景德傳燈錄》卷 27 等，有「彌勒真彌勒，時人皆不識」¹¹⁶的化佛傳說。北宋時期，敦煌莫高窟東千佛洞第 2 窟右側布袋和尚像，酒泉文殊山萬佛洞石窟布袋和尚像，以及陝西佳縣雲岩寺第 3 窟布袋和尚造像等圖像中，布袋頭上方均有祥雲引出的化佛圖案¹¹⁷，和行腳僧圖中的化佛樣式極為相似。這說明當時小尊化佛與單個僧人的圖像組合並不罕見，乃是為說明僧人是某位佛化身，屬於化佛敘事的圖像表達。彌勒佛屬於未來佛，和寶勝佛一樣，並非現在佛，也許這也是二者均處理為高僧身旁的小尊伴佛的原因。

有意思的是，同伏虎圖案的消失相似，敦煌行腳僧圖中的化佛元素也有即將消失的跡象，如 E.O.01141 圖中只在榜題中提到寶勝如來，畫面中的小尊化佛圖案已經消失。作為對比，同時期的布袋和尚造像中的彌勒化佛，也存在著消失的趨勢。比如雲岩寺的布袋和尚圖中的化佛，時代較晚的石泓寺第 6、7 窟及城臺第 2 窟等處的布袋和尚像並沒有吸收和繼承這一圖像特徵¹¹⁸。化佛圖案的消失，可能和北宋神僧信仰和佛菩薩信仰逐漸並駕齊驅的歷史趨勢有關，不再需要以化佛來佐證高僧的神聖性與宗教高度，故而圖像中逐漸將這一細節刪去。這一點仍待進一步考察，本文限於篇幅，僅作假設。

五、小結

敦煌行腳僧圖的遊方僧人揉雜了多位高僧的神足和伏虎神聖敘事而成，並非是對某位特定高僧的崇拜，而是對一類兼具了世俗與神聖的僧人形象——即行旅

¹¹⁵ 謝繼勝〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅——11 至 13 世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，頁 76-96、159。

¹¹⁶ 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校《宋高僧傳》，頁 553。

¹¹⁷ 石建剛、白曉龍〈陝北宋金石窟布袋和尚圖像調查與研究——兼論與河西地區西夏石窟布袋和尚圖像的關聯性〉，陝西師範大學歷史文化學院、陝西歷史博物館、陝西師範大學人文社會科學高等研究院編《絲綢之路研究集刊》第 5 輯（北京：社會科學文獻出版社，2020 年），頁 434-447、484-485。

¹¹⁸ 石建剛、白曉龍〈陝北宋金石窟布袋和尚圖像調查與研究——兼論與河西地區西夏石窟布袋和尚圖像的關聯性〉，頁 434-447、484-485。

僧人的崇拜，屬於中土神僧信仰的一部分。這位僧人早期呈現遠道而來的胡僧面貌，體現出五代及以前中土對西方佛教正統的嚮往，對胡僧不遠萬里前來中土教化、傳法表示孺慕，用祥雲、伏虎等圖案強調其神通偉大，把胡僧視為寶勝如來的化身或者眷屬，其護佑的意味更為鮮明。中土對於來華遊方胡僧的神聖記載，集中在兩晉時期，即佛教傳入中國的早期；到了《續高僧傳》、《宋高僧傳》中，就鮮有神聖胡僧之敘事了。《法苑珠林》、《集神州三寶感通錄》以及敦煌高僧因緣記等文獻，都是在《高僧傳》的基礎上加以刪減或改寫，不再有新的具有伏虎一類神聖敘事的西方胡僧出現，伏虎故事高發於漢僧身上。

隨著佛教在中國的發展與壯大，眾多漢僧神聖敘事的出現、傳播與普及，行旅中的僧人形象更多地匹配各地行腳教化的本土高僧，比如西行求法僧（諸如玄奘、無漏一類），自然其形象就要演化為漢相，體現其不惜萬里求法、以教化中土眾生的大乘自利利他精神。所以行腳僧圖系列中最晚出的 E.O.01138、E.O.01141 中的兩位僧人呈現出漢地僧人的樣貌、服飾也進一步漢化、甚至被理解為玄奘取經圖的原因。伏虎圖案的消失也和伏虎羅漢信仰的出現、宋代伏虎故事不再強調胡僧或者行旅元素有關。本文限於篇幅和主題，僅以敦煌行腳僧圖和部分布袋造像作為例子，考察了寶勝化佛在行腳僧圖像中的消失趨勢，如果考察同時期更多的小尊化佛和單個僧人的圖像組合，應更能發現這種趨勢的區域性和時代特點。敦煌行腳僧圖的演化與歷史文獻中行腳僧人形象的敘事方向是一致的，即都是往漢僧的神聖敘事發展，符合唐宋以來佛教中心觀念從天竺轉向中土、神僧信仰從胡僧轉為漢僧的趨勢。

主要參考文獻

- 段文傑主編 《中國敦煌壁畫全集 10·敦煌西夏元》，天津：天津美術人民出版社，1996 年。
- 敦煌研究院編 《敦煌石窟內容總錄》，北京：文物出版社，1996 年。
- 南朝宋·劉義慶撰，南朝梁·劉孝標注，余嘉錫箋疏 《世說新語箋疏》，北京：中華書局，2016 年。
- 南朝梁·釋僧祐，蘇晉仁、蕭鍊子點校 《出三藏記集》，北京：中華書局，1995 年。
- 南朝梁·釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理 《高僧傳》，北京：中華書局，1992 年。
- 唐·貫休撰，陸永峰校注 《禪月集校注》，成都：巴蜀書社，2012 年。
- 唐·裴休 《黃檗斷際禪師宛陵錄》，收入〔日〕高楠順次郎、渡邊海旭等監修《大正新脩大藏經》第 48 冊，臺北：新文豐出版公司，1983 年。
- 唐·釋齊己 《白蓮集》，收入釋明復編《禪門逸書》初編第 2 冊，臺北：明文書局，1981 年。
- 宋·釋睦庵編 《祖庭事苑》，收入藏經書院編《已續藏經》第 64 冊，臺北：新文豐出版公司，1993 年。
- 宋·釋贊寧撰，范祥雍點校 《宋高僧傳》，北京：中華書局，1987 年。
- 于向東 〈唐代「行道僧」圖像考〉，《民族藝術》2011 年第 3 期，頁 103-108。
- 〈行道僧圖像衰微考〉，《敦煌學輯刊》2016 年第 2 期，頁 90-99。
- 王惠民 《敦煌佛教圖像研究》，杭州：浙江大學出版社，2016 年。
- 王靜芬、張善慶 〈以東亞玄奘畫像為中心審視聖僧神化歷程〉，《敦煌研究》2016 年第 2 期，頁 16-31。
- 石泰安等撰，耿昇譯 《喜馬拉雅的社會與宗教》，北京：中國藏學出版社，2017 年。
- 李翎 〈玄奘大師像與相關行腳僧圖像解析〉，《法音》2011 年第 1 期，頁 37-43。
- 汪泛舟 《敦煌石窟僧詩校釋》，香港：香港和平圖書出版有限公司，2002 年。
- 周曉萍 〈敦煌行僧取經伏虎圖像志研究〉，《貴州大學學報（藝術版）》，2020

年第3期，頁62-70。

韋陀撰，包菁萍譯 〈敦煌繪畫中的取經僧形象〉，敦煌研究院編《2000年敦煌學國際學術討論會文集·石窟藝術卷》，蘭州：甘肅人民出版社，2003年9月，頁24-43。

孫曉崗 〈敦煌「伴虎行腳僧圖」的淵源探討〉，《敦煌學輯刊》2012年第4期，頁102-108。

—— 〈開封繁塔「伴虎行腳僧圖」審美文化意義研究〉，《語文知識》2013年第3期，頁13-16。

袁頤、沙武田 〈行僧神化與圖像重構——瓜州榆林窟第21窟新辨識行腳僧研究〉，《形象史學》2021年第2期，頁192-218。

袁頤 〈莫高窟第363窟壁畫組合與絲路元素探析〉，《西夏研究》第2019年第1期，頁101-110。

—— 〈莫高窟行腳僧壁畫主題思想與繪製原因探析〉，陝西師範大學歷史文化學院、陝西歷史博物館、陝西師範大學人文社會科學高等研究院編《絲綢之路研究集刊》第4輯，2019年11月，頁317-327。

湯用彤 《漢魏兩晉南北朝佛教史》，上海：上海人民出版社，2015年。

秋山光和 〈敦煌画「虎をつれた行脚」をめぐる考察—ペリオ将来絹絵二遺例の紹介を中心に—〉，《美術研究》第238輯，1965年1月，頁163-183。

楊森 〈敦煌壁畫中的塵尾圖像研究〉，《敦煌研究》2007年第6期，頁37-46。

楊明璋 〈金和尚的聖化聲跡及其與敦煌行腳僧圖之關係〉，《政大中文學報》第32期，2019年12月，頁201-228。

鄭阿財 《敦煌寫本高僧因緣記及相關文獻校注與研究》，成都：四川大學出版社，2020年。

鄭炳林、袁婷 《敦煌藏經洞出土繪畫品研究史》，蘭州：甘肅教育出版社，2016年。

謝繼勝 〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅——11至13世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，《故宮博物院院刊》2009年第1期，頁76-96。

國際敦煌項目（IDP）：<http://idp.ncl.cn>。