

玄奘對觀音信仰的新證據——以甘肅民樂童子寺石窟西遊記與觀音救難壁畫為例

張利明
浙江大學

摘 要：宋、金、西夏時期，唐僧取經圖像多出現在大幅水月觀音變相中，以此來表現玄奘對觀音的信仰。到了清代，唐僧取經圖像演變為西遊記壁畫，並與此時流行的觀音救難圖像組合出現，共同表現觀音信仰。本文對民樂童子寺石窟作了詳細的考察與測繪，解讀出了尚未被辨識的西遊記壁畫的內容，並從中分辨出 4 幅觀音救難壁畫。同時，結合壁畫的題材選擇和張掖地區普遍流行西遊記壁畫與觀音救難壁畫組合的現象，對壁畫所體現的觀音信仰作了探討並建立起了張掖地區此類壁畫發展演變的時空序列。

關鍵詞：民樂童子寺石窟、西遊記壁畫、觀音救難壁畫、觀音信仰

玄奘西行求法是我國歷史上非常重要的事件，這次西行為中西文化的交流和佛教在中國的發展做出了不可磨滅的貢獻。在歷史發展過程中，關於玄奘西行求法的文本和圖像不斷地被創造出來。玄奘的歷史形象也從傳法譯經並重的經義大師變成了歷險求法的行腳僧¹，他的求法經歷逐漸演繹成頗具文學和傳奇色彩的唐僧取經故事，並廣泛傳播。明朝萬歷年間《西遊記》成書後，唐僧取經故事又演變成了故事情節和人物形象都十分固定的西遊記故事，其流傳空前廣泛，並且迅速深入到社會各個階層，成為家喻戶曉、耳熟能詳、喜聞樂見的故事。

作為唐僧取經故事（西遊記故事）傳播演變的重要見證，各地保存了許多不同時期的唐僧取經圖像和西遊記壁畫。河西地區的榆林窟、東千佛洞和文殊山石窟保存著目前已知最早的唐僧取經壁畫，共6幅，它們大多繪製於大幅水月觀音變相的一角，作為附屬圖像出現。段文傑、鄭怡楠等較早研究唐僧取經圖像的學者已經注意到了唐僧取經壁畫與水月觀音變相的組合關係，並一致認為這種構圖形式與觀音菩薩的功用及玄奘西行取經途中對觀音菩薩信仰及精神依賴有很大關係，反映了玄奘對觀音的信仰²，這也是目前學界一致認同的觀點。此外，陝北宋、金石窟中還保存著大量的唐僧取經雕

¹ 鄭驥《西遊先聲：論唐宋圖史中玄奘“求法行僧”形象的確立》，《明清小說研究》2018年第2期，第4頁。

² 詳見段文傑《玄奘取經圖研究》，《榆林窟研究文集·上冊》，上海：上海辭書出版社，2012年，第332-341頁。原文載於敦煌研究院編《1990年敦煌學國際研討會文集·石窟藝術編》，瀋陽：遼寧美術出版社，1995年，第1-19頁。鄭怡楠《瓜州石窟群唐玄奘取經圖研究》，《敦煌學輯刊》2009年第4期，第103頁。魏文斌、張利明《張掖大佛寺西遊記與觀音救難壁畫組合考釋——兼談河西地區以觀音為中心的信仰》，《石窟寺研究》第七輯，北京：文物出版社，第262-263頁。

像，它們也都附屬於水月觀音龕像，筆者已知的就達九處之多。可見，在觀音變相中塑造出唐僧取經故事並不是河西地區的特例，而是西元 1100 年前後普遍流行的現象。這也再一次將玄奘取經圖像與玄奘對觀音的信仰聯繫在了一起。

《西遊記》成書後的明清時期，唐僧取經圖像演變成西遊記圖像；反映觀音變相的水月觀音圖像也演變成了此時流行的觀音救難圖像。在張掖地區的張掖大佛寺、肅南上石壩河石窟和民樂童子寺石窟裏我們發現了這兩種圖像的組合，這種組合延續了西夏、宋、金時期的傳統，共同來反映觀音信仰。筆者已對張掖大佛寺³和上石壩河石窟⁴中的壁畫組合進行了詳細解讀，並論述了這種組合能夠體現觀音信仰的原因和發展演變的歷史淵源。那麼，本文將以民樂童子寺石窟的壁畫為例，補充和豐富清代張掖地區西遊記與觀音救難壁畫組合的數量與內涵，進一步論證西遊記故事所體現的玄奘對觀音的信仰。

一、童子寺石窟概述與研究現狀

童子寺石窟位於民樂縣民聯鄉翟寨子村東 1500 米處的崖壁上。地理座標為北緯 38°26'06.1"，東經 100°55'06.4"，海拔 2364 米。石窟始鑿於北魏，緊鄰馬蹄寺石窟、金塔寺石窟等北朝早期石窟。（圖 1）

³ 魏文斌、張利明、吳夢帆《張掖大佛寺西遊記與觀音救難壁畫組合考釋——兼談河西地區以觀音為中心的信仰》，《石窟寺研究》第七輯，北京：文物出版社，第 252-264 頁。

⁴ 張利明、張敏《肅南上石壩河石窟第 3 窟壁畫研究》，《敦煌研究》2018 年第 3 期，第 79-90 頁。

壁面殘留北魏、唐、宋、明、清佛教壁畫五層。石窟分佈在南北兩個崖面上，坐東向西，崖壁高約 40 米，南北長約 200 米，總面積約 8000 平方米。共有洞窟 10 多個，除殘破不成形者外編號 8 座，其中有 3 座中心柱窟。從南向北依次為 1-8 號窟，南區洞窟 3 個，分別為 1-3 號，北區洞窟 5 個，分別為 4-8 號（圖 2）。岩體為礫石構造，由於洪水、地震、人為破壞和不合理的利用，石窟群大部分洞窟內文物被毀，保存狀況較差。⁵

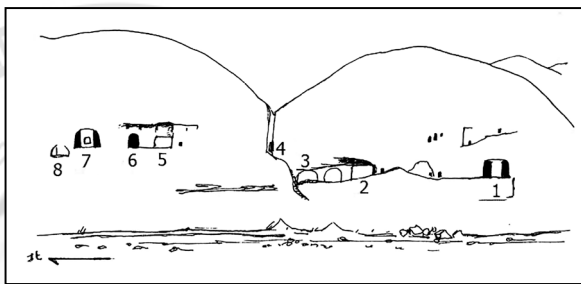
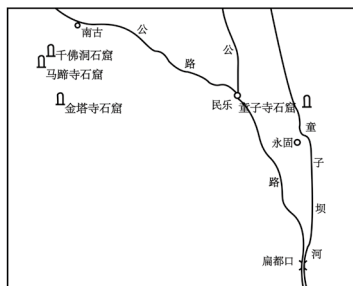


圖 1 民樂縣童子寺石窟位置圖 圖 2 民樂縣童子寺石窟崖面分佈圖⁶

童子寺石窟歷史悠久，卻沒能在早期史籍中留下記錄。因此，今人對其歷史的瞭解幾乎是空白。目前所能看到的較早記載童子寺石窟的著作是 1949 年編修的《民樂縣誌》，手抄本，現藏於民樂縣博物館。其卷八中記載：

童子寺，在縣東二十里童子壩分水處，石壁峻峭，古洞窈窕，不知創自何時，分南北二洞，北洞最險，中有沈道遺像，名洞子寺又稱童子寺者，因童子壩而得名，各洞

⁵ 據甘肅省第三次文物普查資料。

⁶ 此圖為張寶璽先生所繪，原圖由北向南依次編號。筆者研究所依據的《民樂縣誌》和甘肅省第三次文物普查資料均為由南向北編號，故將編號改為由南向北。

俱有神像。

新中國成立後又重新編纂了《民樂縣誌》⁷，對童子寺石窟進行了簡單記錄⁸。從關於民樂縣宗教的記載中可以推測出佛教、喇嘛教、全真道教曾在此活動過，但具體時間不得而知⁹。此外，縣誌中還收錄了一首民國時期曹清所作專門描寫童子寺石窟的詩——《遊童子寺懷古》，是目前所知最早的關於童子寺石窟的記載。詩文如下：

每遇名山愛眺遊，山巒盡處又山頭。僧除花徑清如許，
鶯轉林蔭碧玉流。

直豎雲梯三四丈，深開石洞幾千秋。修真道士今何在，
窈窕窟中遺像留。¹⁰

這些記錄都沒有說明童子寺開窟的具體時間，祇提及其開鑿較早，想必當時的人也已不清楚其開鑿的具體時間了。均提到了“窈窕”窟和“遺像”，據此可推測至遲在新中國成立時童子寺石窟的表層壁畫和塑像保存的還比較完好。

新中國成立後，較早關注童子寺石窟的學者是張寶璽先生。他在1997年出版的《甘肅石窟藝術壁畫編》¹¹中首次刊布了童子寺石窟的一幅度母像。書中雖未刊布西遊記壁畫，但表明學術界已開始將目光投向這裏。然而，之後十年多的時間裏並沒有與之相關的研究成果發表。直到2011年，首都師範大學于碩在他的博士學位論文

⁷ 民樂縣誌編纂委員會《民樂縣誌》，蘭州：甘肅人民出版社，1996年。

⁸ 原文較長故不摘錄，見民樂縣誌編纂委員會《民樂縣誌》，前揭，第770頁。

⁹ 民樂縣誌編纂委員會《民樂縣誌》，前揭，第826-827頁。

¹⁰ 民樂縣誌編纂委員會《民樂縣誌》，前揭，第861頁。

¹¹ 張寶璽《甘肅石窟藝術壁畫編》，蘭州：甘肅人民美術出版社，1997年，第103頁。張寶璽先生編號為第2窟，即本文第7窟。

《唐僧取經圖像研究——以寺窟圖像為中心》¹²中首次詳細釋讀了童子寺石窟第1窟的西遊記壁畫，並對部分內容難以確定的壁畫作出了準確推測。開創了將西遊記壁畫與明刻本《李卓吾先生批評西遊記》（以下簡稱李評本）版刻插圖對比研究的方法，並成為之後學者研究同類壁畫的基本方法。自此，童子寺石窟纔引起學術界較為廣泛的關注。另一篇重要的研究成果是蘭州大學丁得天博士的《甘肅民樂童子寺石窟〈西遊記〉壁畫補錄及其年代新論》¹³（以下稱“補錄與年代新論”），他在於碩研究的基礎上對於文中未收錄的幾幅壁畫作了補錄，並對壁畫的繪製時間作了更加精確合理的推斷。此外，2011年出版的《甘肅石窟志》對童子寺石窟也作了簡單介紹，認為第1窟表層的壁畫為清代道教畫並提及有西遊記故事¹⁴。2016年丁得天發表的《甘肅省民樂縣童子寺石窟內容總錄》一文亦對各窟和西遊記壁畫的情況作了簡單介紹¹⁵。

至此，童子寺石窟大多數西遊記壁畫的內容已被解讀出來。下面將結合自己的考古調查並在前人研究的基礎上，對以往研究中沒有注意到的問題進行補充完善，力求釋讀出以前未被辨識的壁畫。進而分析壁畫的題材選擇、組合狀況、區域特點和所反映的主題思想等問題。

¹² 于碩《唐僧取經圖像研究——以寺窟圖像為中心》，首都師範大學博士論文，2011年5月，第88-115頁。

¹³ 丁得天、杜斗城《甘肅民樂童子寺石窟〈西遊記〉壁畫補錄及其年代新論》，《蘭州大學學報（社會科學版）》2015年第4期，第67-74頁。

¹⁴ 敦煌研究院，甘肅省文物局編《甘肅石窟志》，蘭州：甘肅教育出版社，2011年，第217頁。

¹⁵ 丁得天、焦成《甘肅民樂縣童子寺石窟內容總錄》，《敦煌研究》2016年第3期，17-25頁。

二、第1窟簡介

西遊記壁畫是目前對童子寺石窟研究的主要方向，主要分佈在第1窟¹⁶。因此我們對壁畫所在的第1窟進行了詳細測繪¹⁷。

該窟位於石窟群最南端，平面方形中心柱窟，平頂，四角有弧度，三壁三龕。前壁和中心柱前部坍塌，窟口方向為南偏西50度。中心柱上下同寬，頂部微侈。後壁寬約8.2米，北壁殘寬約2.35米，南壁殘寬約2.1米，殘餘進深3.8—4.5米，通高4.3米。中心柱後面寬3.55米，前面已毀，北向面殘寬約0.9米，南向面殘寬約0.8米，中心柱後面距石窟東壁2.45米（圖3）。

佛龕及壁畫（圖4、圖5）：

東壁（正壁）：壁面中偏北開圓拱形龕，下設壇基。壇基高0.7米；龕高2.5米，寬2.15米，進深1.2米。龕內現無塑像，龕壁彩繪迦陵頻伽和一佛二弟子，迦陵頻伽保存基本完好，一佛二弟子僅殘留頭光。佛龕周圍用墨線勾長方形格子，墨線與佛龕兩側的空隙中各繪一幅壁畫，壁畫外輪廓呈樹葉形，空白處以朱色填充。除龕兩側的兩幅外，其餘壁畫均繪製在邊長為78釐米的方形格子中，分四層排列，共27幅。除1幅觀音救難壁畫外，均為西遊記壁畫。

北壁：壁面後部距東壁0.35米處開圓拱形龕，下設壇基。壇基高0.6米；龕高1.9米，寬1.45米，進深0.45米。龕內塑像已毀，僅

¹⁶ 據丁得天“補錄與年代新論”一文介紹，第8窟西壁也有2幅。

¹⁷ 2014年8月在魏文斌教授的帶領下蘭州大學歷史文化學院2011級博物館班對童子寺石窟進行了調查，本文採用了此次調查的部分數據，線描圖均由筆者繪製。除筆者外，參與本石窟調查的還有陳泓宋、成亞楠、韓娜娜、張璐萍、張丹華、楊雪穎、楊丹、石佳、周昱歧同學，在此一并表示感謝。

剩龕壁上彩繪的頭光與背光。佛龕亦納入壁面所繪長方形格子中，佛龕兩側彩繪兩幅壁畫。其餘壁畫位於佛龕上方，共4幅，呈“田”字形繪製在寬0.7米、長分別為1.04米、1米的長方形格子中。共6幅壁畫，5幅為西遊記壁畫¹⁸，1幅為觀音救難壁畫。

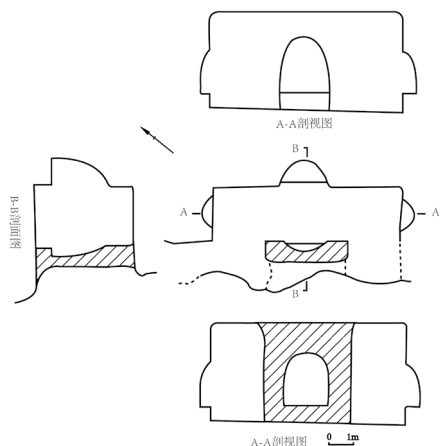


圖3 第1窟平、剖面圖

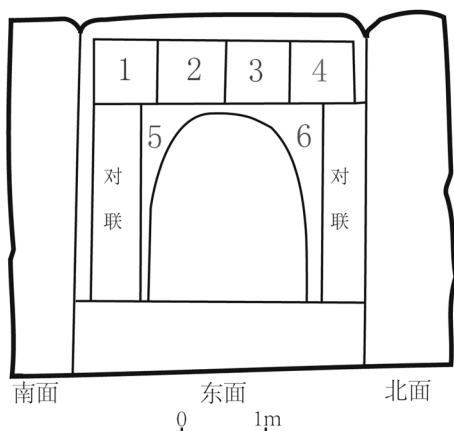


圖5 中心柱立面展開及壁畫分佈示意圖

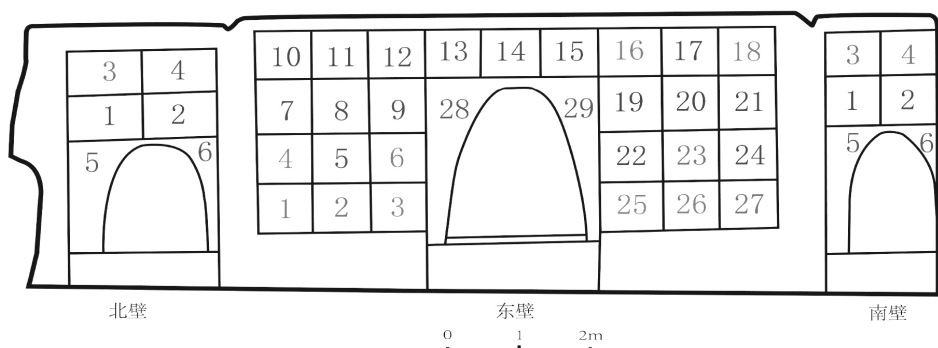


圖4 北、東、南壁立面展開及壁畫分佈示意圖¹⁹

¹⁸ 無論有無情節，祇要出現《西遊記》中人物的壁畫即認為西遊記壁畫。佛龕內的彩繪應是原來塑像的一部分故未在壁畫之列。

¹⁹ 圖中壁畫編號為本文所採用的編號，根據研究程度的不同進行了分組並用不同的顏色加以區分。綠色表示已經辨識，且證據充足的壁畫；藍色表示已經辨識，但仍需修正、補充的壁畫；黃色表示之前作出推測，尚未肯定的壁畫；紅色表示未辨識的壁畫；紫色表示新編號的壁畫。

南壁：壁面後部距東壁 0.55 米處開圓拱龕，下設壇基。壇基高 0.7 米；龕高 1.85 米，寬 1.45 米，深 0.6 米。龕內壁畫及畫面佈局與北壁

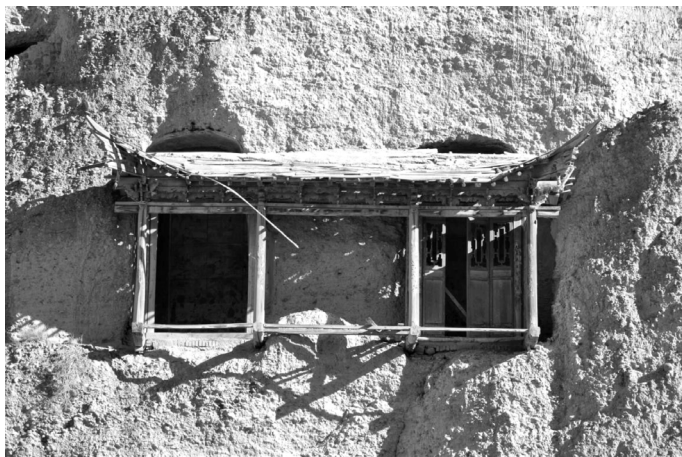


圖 6 第 1 窟外立面與窟簷建築

相似。佛龕上方的壁畫寬 0.75 米，長 0.8 米、0.75 米。共 6 幅壁畫，4 幅為西遊記壁畫。

中心柱背面（東面）：壁面中北處開圓拱形龕，下設壇基。壇基高 0.75 米；龕高 2.25 米，寬 1.9 米，深 0.45 米。龕內塑像已毀，繪滿翠竹，下方依稀可見已毀塑像方形臺座的痕跡。佛龕亦納入壁面長方形格子中，佛龕兩側彩繪兩幅壁畫。壁畫兩側是一副對聯，左側為：“西方有路□□□□□□”，右側為：“南海無邊□□□□□□”。佛龕之上彩繪一排邊長為 0.75 米的方形壁畫，共 4 幅。中心柱東壁共繪 6 幅壁畫，其中 3 幅西遊記壁畫，1 幅觀音救難壁畫，2 幅中國傳統吉祥圖案。

窟中低處的壁畫被人為地摳去、刻劃、塗鴉，保存較差；高處的壁畫有少量的自然剝落；由於長期裸露風化和陽光暴曬，部分壁畫褪色黯淡。該窟除窟外的木構窟簷可以擋雨外，再無其他保護設施，（圖 6）壁畫極易被再次破壞，造成不可逆的損失。亟待加強保護與修復！

三、壁畫內容補釋與新解

根據西遊記壁畫的研究現狀²⁰，將有待繼續研究的壁畫分為四組進行研究。

第一組：內容已確定，但需要修正和補充。分別是東壁第5、7、8、9、12、13、16幅，北壁第4幅，中心柱東向面第1幅。

第二組：已對內容作出推測，但尚未確定。分別是東壁第1、3、4、6、18、25、26幅。

第三組：內容尚未辨識。分別是東壁第2、23、27幅，北壁第3幅，南壁第3、4幅，中心柱東向面第4幅。

第四組：新編號的壁畫。分別是東壁第28、29幅，北壁第5、6幅，南壁第5、6幅，中心柱東向面第5、6幅。

前兩組壁畫的補釋是在於碩研究的基礎上進行的。他對畫面內容的確定和推測在結果上與筆者一致，但其在確定和推測過程中或遺漏了某些關鍵細節或對情節和人物的判定不準確，因此有必要作進一步說明。本文選取了部分問題比較突出的壁畫進行補釋。

（一）第一組

1. 東壁第5幅

此幅為《西遊記》第十三回中“雙叉嶺伯欽留僧”的畫面。於文被作為辨識關鍵的“地上的死虎”，描述有誤，老虎被男子提在腰間。此人面部已毀，其與老虎的位置關係及動作與插圖也有所差異。

²⁰ 詳情請參照前揭于碩《唐僧取經圖像研究——以寺窟圖像為中心》和丁得天、杜斗城《甘肅民樂童子寺石窟〈西遊記〉壁畫補錄及其年代新論》二文。

但從以下細節可以斷定此人是伯欽：一、腰間都配有一把彎刀；二、都拿一杆點鋼大叉。這些細節與《西遊記》原文中對伯欽形象的描述相契合。原文如下：

頭戴一頂，艾葉花斑豹皮帽；身上穿一領，羊絨織錦
巨羅衣；腰間束一條獅蠻帶；腳下（跣麗）一對麂皮靴。
環眼圓睛如吊客，圈鬚亂擾似河奎。懸一囊毒藥弓矢，拿
一杆點鋼大叉。雷聲震破山蟲膽，勇猛驚殘野雉魂。²¹

據此，畫面中主要人物——伯欽的身份得以確定，再結合極其相似的佈景，此幅壁畫的內容就更加確定了。（圖7）

2. 東壁第9幅

此幅為《西遊記》第八十八回中“心猿木母授門人”的畫面。於文對畫面描述和人物推定有一些偏差：畫面中共9人而非10人；左側站立之人並非國王，而是僕人。判斷此人不是國王的理由有二：一，從年齡看，站立者明顯是一位少年的形象，尚未蓄鬚；他與面容成熟、蓄鬚而跪的三位王子不可能是父子關係。此外《西遊記》中稱國王為“老王”，因此國王應是年老之態。二，從裝束看，三位王子戴華冠、著錦袍、繫玉帶，一副華麗氣派；站立者則戴方巾、穿皂袍，系布帶，無國王風範，倒像是僕人打扮。（圖8）

3. 北壁第4幅

此幅為《西遊記》第六十七回中“拯救陀羅禪性穩”的畫面。龍形怪獸是辨識的關鍵，進一步討論。李評本插圖中此怪獸有利齒、長信，是蛇的形象。壁畫中無信，反而多了一對利爪和頭頂的角，是龍

²¹（明）吳承恩著《西遊記》，北京：人民文學出版社，2010年，第159頁。以下引文均依據此版本，不再一一說明。



圖 7 東壁第 5 幅 雙叉嶺伯欽留僧



圖 8 東壁第 9 幅 心猿木母授門人



圖 9 北壁第 4 幅 局部



圖 10 東壁第 4 幅 局部

的形象。《西遊記》中的描述是：“眼射曉星，鼻噴朝霧。密密牙排鋼劍，彎彎爪曲金鉤。頭戴一條肉角，好似千千塊瑪瑙攢成。”²² 壁畫中巨蟒的形象更加接近原文描述，而在構圖方面又受到了插圖的影響。可以推測，這幅壁畫是受原文和插圖雙重影響的結果。（圖 9）

²²（明）吳承恩著《西遊記》，前揭，第 813 頁。

（二）第二組

1. 東壁第 4 幅

此幅為《西遊記》第三回中“九幽十類盡除名”的畫面。在於文推測的基礎上，筆者又確定了畫面中的幾個人物，從而確定了此幅壁畫的內容。畫面最右側有兩人，為武將形象，下方之人手持鋼叉，上方之人手持大刀。對照李評本插圖，可知二者為牛頭、馬面，那麼畫面的場景應是森羅殿。再結合孫悟空持筆勾畫的細節可確定此幅的內容。（圖 10）

2. 東壁第 6 幅

該壁畫人物面部均被摳去，影響辨識。之前的研究未詳細觀察畫面中的兩面旗子，也未發現矩形旗上書寫的“齊天大聖”四個字。旗子很小，筆跡也非常斑駁，如果不是靠近仔細觀察，很難發現，但這卻是解開壁畫秘密關鍵鑰匙。據此可以確定此幅是《西遊記》第四回“名注齊天意未寧”的畫面。（圖 11）

3. 東壁第 25 幅

壁畫殘損嚴重，畫面中共六個人，其中孫悟空和豬八戒可以確定。對照李評本插圖和原文記載，另外四人的身份也可確定。

畫面上方是兩人打鬥的場面，面部均毀，但關鍵細節仍然保留。右側人物手持鐵棒，頭戴“緊箍兒”，可以判定是孫悟空無疑；左側人物身穿鎧甲，頭戴華冠，手持兵器，此兵器的形態是原文中描述的鉞斧。描述如下：“這裡行者抵住鉞斧，八戒敵住大刀，沙僧迎住大棍。”²³ 同時，二人打鬥的動作與李評本插圖的畫面相同。（圖 12）

畫面下方亦為兩人打鬥。右側人物為豬八戒，畫面可以看到八

²³（明）吳承恩著《西遊記》，前揭，第 1102 頁。

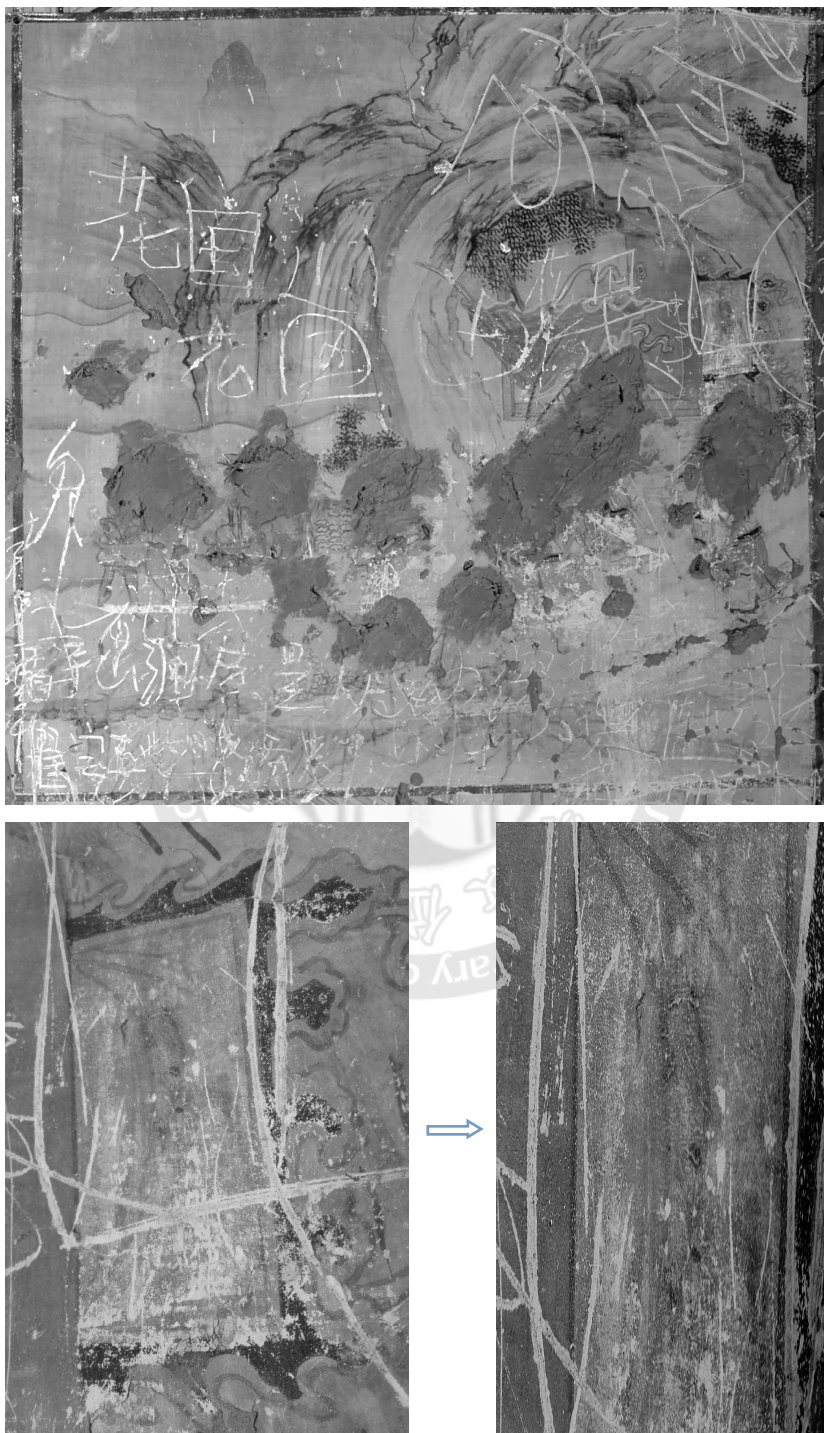


圖 11 東壁第 6 幅“齊天大聖”旗

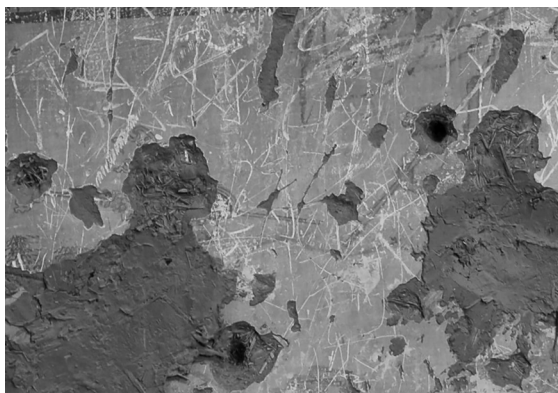


圖 12 東壁第 25 幅 孫悟空與妖王

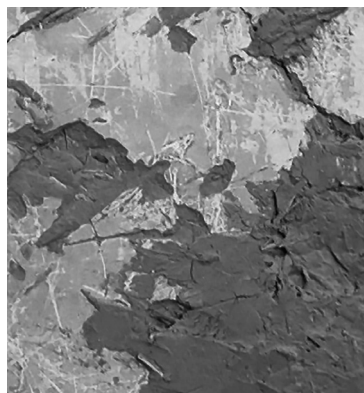


圖 13 東壁第 25 幅 豬八戒

戒的頭部和高舉的釘耙；左側人物大部分已毀，祇殘留鎧甲下擺的一部分，應是一個妖王。（圖 13）

畫面中間，兩人均遭大面積毀壞。右側人物可見殘留的鎧甲，應是一個妖王；左側人物祇剩高舉的兵器，應是沙僧。

綜上，無論是人物的身份、兵刃、服裝，還是畫面構圖、人物動作都與插圖和原文內容一致。因此，可以斷定此幅是第九十二回中“三僧大戰青龍山”的畫面。

（三）第三組

1. 東壁第 2 幅

破壞過於嚴重，關鍵資訊均已缺失，未能得到更多資訊作出進一步判斷。

2. 東壁第 27 幅

壁畫中人物關鍵部分均被破壞，色彩失真，顏色較淺。畫面場景是在一個花亭子內，共三人。主體為一男一女左右對坐在桌子兩旁，右側之人頭部和身體的一部分被毀，坐於墩上，從衣著判斷此人是唐僧；左側之人腰部以上均被摳去，祇能看見腿部的裙擺，從服裝看

應是一位女子。兩人中間置圍著帷幔的方桌，帷幔上部有青色包邊。右側之人的裙擺下端也是青色，高度與桌子帷幔上的青色一致，兩者有些許色差。之前的研究未注意到兩者之間的色差，忽略了左側女子的存在，故未能辨識出其內容。

兩人左側還有一人，手托託盤從屏風之後探出身來，面部和軀幹被毀，從頭飾和服裝看是一位女子。其裙擺下端也是青色，嚴重干擾了對桌子左側女子的辨識。對照李評本中的插圖，可知這幅壁畫同第五十五回“色邪淫戲唐三藏”的插圖相同。（圖 14、15）

《西遊記》記載如下：

行者自門瑕處鑽將進去，飛過二層門裏，祇見正當中花亭子上端坐著一個女怪……那怪笑道：“女童，看熱茶來，與你家長爺爺吃素饅饅。”一女童，果捧著香茶一盞，放在長老面前。那怪將一個素饅饅劈破，遞與三藏。三藏將個葷饅饅囫圇遞與女怪。²⁴

無論是李評本插圖還是《西遊記》原文都可以證實壁畫所繪畫面。因此，此幅為《西遊記》第五十五回“色邪淫戲唐三藏”的畫面。

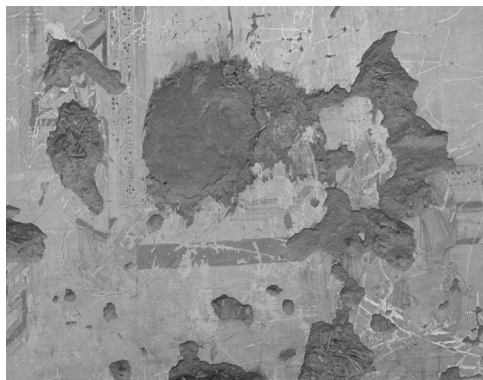


圖 14 東壁第 27 幅



圖 15 第五十五回插圖（局部）

3. 東壁第 23 幅、北壁第 3 幅、南壁第 4 幅、中心柱東向面第 4 幅這四幅壁畫比較特殊，一併討論。這些壁畫畫面完整，色彩清晰，在此前的研究中，一直被當作西遊記壁畫來看待，但在《西遊記》中又找不到對應的文字和畫面，因此一直懸而未決。通過長期的觀察和研究，我們發現這些壁畫描繪的是《妙法蓮華經·觀音菩薩普門品》中表現觀音救難的畫面，於是問題就迎刃而解了。由於壁畫中沒有榜題也極少出現觀音菩薩的形象，我們可以對照張掖大佛寺和上石壩河石窟中的觀音救難壁畫來確定其具體內容。同時，我們還可以參照敦煌藏經洞出土、現藏於法國國家博物館的唐代《觀音經》寫本和明宣德八年（1433）刊印、日本萬治三年（1660）即清順治十七年重印的《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》。這兩個本子均是圖文對照，為我們確定此處壁畫的具體情節、瞭解唐代和明代中期至清代早期此類圖像的內容及發展演變提供了直觀的證據。

東壁第 23 幅繪觀音救難中的“惡獸難”。畫面左上角一頭巨獸盤桓在嶙峋的山石上，看向下方二人。下方二人頭部被毀，衣袂飛舞，倉皇逃跑，十分驚懼。畫面右上角即逃跑二人正前方的空中，觀音菩薩攜善財童子駕雲示現，伸手指向巨獸，以示救度。壁畫的佛經依據是：“若惡獸圍繞，利牙爪可怖；念彼觀音力，疾走無邊方。”²⁵（圖 16、17、18、19）

北壁第 3 幅繪觀音救難中的“刀杖難”（或“王難”）。壁畫較為完整，龜裂嚴重。畫面右下角，臺階之下一男子上身赤裸，瘦骨嶙峋，

²⁴（明）吳承恩著《西遊記》，前揭，第 668—669 頁。

²⁵（後秦）鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷七，《大正藏》第 262 號，第 9 冊，第 58 頁上欄第 6—7 行。



圖 16 東壁第 23 幅 惡獸難



圖 17 張掖大佛寺 惡獸難



圖 18 藏經洞《觀音經》惡獸難



圖 19 明清《觀世音菩薩普門品》惡獸難

雙手反敷，行將就戮。其身後站立一武士，著鎧甲，身材魁梧，右手持刀，斷成三截；怒目圓睜，盯著下跪之人。臺階上，一人戴官帽坐在帷帳下的長案之後，案上置官印、文書、令牌、毛筆等。官員右側侍立一位戴打補丁尖頂氈帽的男子，應為師爺。二人交頭接耳，低聲交談。壁畫的佛經是：“或遭王難苦，臨刑欲壽終；念彼觀音力，刀尋段段壞。”²⁶（圖 20、21、22、23、24）



圖 20 北壁第 3 幅 刀杖難



圖 21 張掖大佛寺 刀杖難



圖 22 上石壩河石窟



圖 23 藏經洞《觀音經》



圖 24 明清《觀世音菩薩普門品》

²⁶（後秦）鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷七，《大正藏》第 262 號，第 9 冊，第 57 頁下欄第 27-28 行。



圖 25 南壁第 4 幅 墮落難



圖 26 明清《觀世音菩薩普門品》



圖 27 張掖大佛寺



圖 28 上石壩河石窟



圖 29 藏經洞《觀音經》

南壁第 4 幅繪觀音救難中的“墮落難”（或“惡人逐難”）。一人站立在山間懸崖邊，雙腿跨立，雙手上舉，胸部以上漫漶不清，似在舉重

物拋擲。此人身後放著一個包袱和一把雨傘。山崖下一人匍匐，懸於半空，似在墜落；山崖最下方，雲霧繚繞，雲中伸出一隻手，掌心朝上，作承托狀，似要接住墜落之人。壁畫的佛經依據是：“或被惡人逐，墮落金剛山；念彼觀音力，不能損一毛。”²⁷（圖 25、26、27、28、29）

中心柱東向面第 4 幅繪觀音救難中的“毒藥難”。壁畫保存較好，畫面中有細小的裂紋，很多地方色彩脫落，露出星星點點狀的白地。畫面中共三人，繪亭中宴飲的場景；亭中桌子兩側二人對坐，面前各置一酒杯，桌上還擺著書籍文簿。內側之人戴官帽，身旁侍立一位持壺小僮。亭子左側有圍牆，圍牆外生長著巨大的芭蕉樹。壁畫的佛經依據是：“咒詛諸毒藥，所欲害身者；念彼觀音力，還諸於本人。”²⁸（圖 30、31、32、33、34）



圖 30 中心柱東向面第 4 幅 毒藥難



圖 31 張掖大佛寺 毒藥難

²⁷（後秦）鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷七，《大正藏》第 262 號，第 9 冊，第 57 頁下欄第 23-24 行。

²⁸（後秦）鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷七，《大正藏》第 262 號，第 9 冊，第 58 頁上欄第 2-3 行。

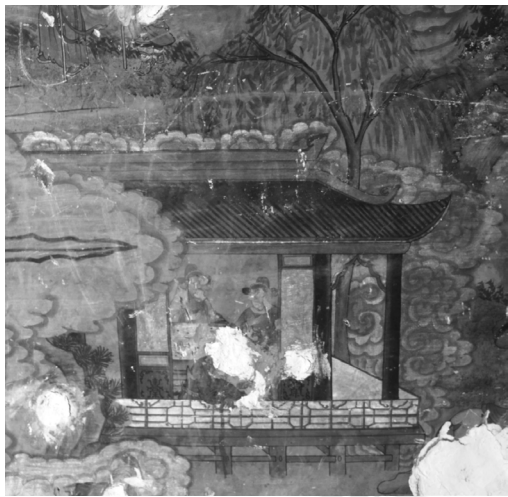


圖 32 上石壩河石窟 毒藥難



圖 33 明清《觀世音菩薩普門品》



圖 34 藏經洞《觀音經》毒藥難

(四) 第四組

這組壁畫丁得天博士在其“補錄與年代新論”一文中已經提及，並作為主要內容進行釋讀和研究。為避免重複，本文僅就一些不同的觀點進行討論。

本文在原有壁畫編號的基礎上連續編號。東壁新增的兩幅編為第 28、29 幅，南、北壁和中心柱東面新增的兩幅均編為第 5、6 幅²⁹。此外，筆者認為南、北兩壁新發現的壁畫均為相互獨立的兩

²⁹ 西遊記壁畫和觀音救難壁畫未加區分連續編號，因此新發現的其他題材壁畫也遵循此例，連續編號。



圖 35 北壁第 5 幅 妖怪



圖 36 北壁第 5 幅 孫悟空

幅而非組合而成的一幅。以北壁第 5、6 為例進行論述。

北壁第 5 幅破壞較為嚴重，畫面色彩黯淡，大量壁畫被摳去，導致關鍵資訊缺失。上方繪山巒，下方繪溪流山石。中間右側繪一山洞，可以看到門檻和關著的洞門；門前一人舉著大旗，身體大部分被摳去，推測是一個小妖；左側站著一人，大部分被毀，身著鎧甲，左手持一綠色圈狀物並舉向右上方。圈子下方背向站立一人，右腳向前騰躍，右手前伸、左手於身後持棒，作奔跑狀。著虎皮裙，束虎皮條。據此，可斷定此人為孫悟空。（圖 35、36）

北壁第 6 幅畫面較窄，分上下兩部分。上方一人，駕著雲彩，背對著第 5 幅的畫面，雙腿分開，左手後擺，右手前伸，回首反顧，作向前奔走狀。下方繪山谷和兩山之間傾瀉的瀑布。（圖 37）

據第 5 幅中高高舉起的“圈狀物”和逃跑的孫悟空，再結合《西遊記》原文，推測此幅為《西遊記》第五十回的情節。原文如下：

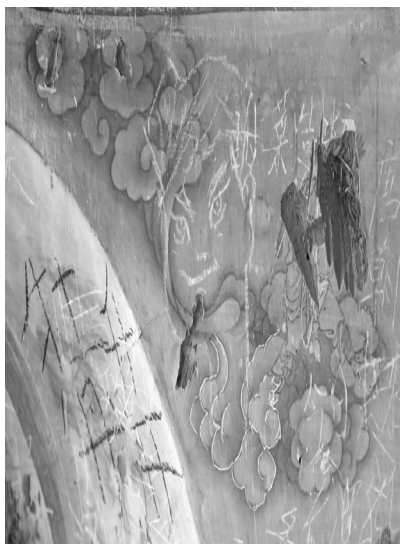


圖 37 北壁第 6 幅 沙僧

魔王唏唏冷笑道：‘那猴不要無禮！看手段！’即忙袖中取出一個亮灼灼白森森的圈子來，望空拋起，叫聲‘著！’呼喇一下，把金箍棒收做一條，套將去了。弄得孫大聖赤手空拳，翻筋斗逃了性命。³⁰

若再結合第 6 幅中赤手空拳、騰雲逃跑的人的形象，這兩幅壁畫共同描繪了文中描述的情節。

以上推論有理有據，若成立的話，第 6 幅中的人應是孫悟空。但通過對師徒四人形象的考察，發現此人可能不是孫悟空，反倒更接近沙僧的形象。若此人不是孫悟空，那第 6 幅和第 5 幅便沒有聯繫，是相互獨立的兩幅壁畫。

第一種似乎更加符合畫面構圖和原文描述，更能完整合理地解釋這兩幅壁畫，丁文即採用這種說法。另一種情況則要從第 6 幅人物的形象入手。北壁的 6 幅壁畫中，可以確定的孫悟空形象有四個，而且非常一致。（圖 38）其主要特徵為尖嘴猴腮，上著短直裰，直裰腹部結帶下垂，腰著虎皮裙束虎皮條，下著褲，腳穿方口便鞋。這種特徵也是本石窟中孫悟空的普遍特徵。第 6 幅中之人鼻樑高挺、下巴圓潤，上著長袍，腰間繫帶並無虎皮裙和虎皮條，腳穿纏腿高靴。這種袍裝和鞋子可以在東壁第 12、17、19、22 幅壁畫中沙僧的身上看

³⁰（明）吳承恩著《西遊記》，前揭，第 618 頁。

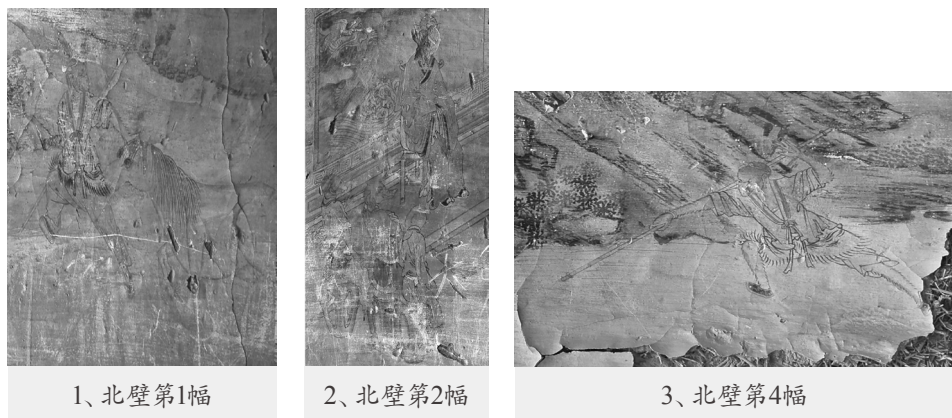


圖 38 北壁壁畫中孫悟空形象

到，而在孫悟空身上則無一例。因此，此人絕非孫悟空，而是沙僧。這就為釋讀這兩幅壁畫帶來了許多麻煩。

筆者認為，第 5 幅壁畫仍然是《西遊記》第五十回中的情節，由於受到空間限制，祇畫了畫面的一部分，並不影響內容的判定。第 6 幅中的人為沙僧，沒有具體情節。將他和瀑布繪於此處是為了填充畫面，使之不至於留白。

南、北壁遙遙相對，在畫面佈局和題材配置上保持了高度一致。南壁第 6 幅繪豬八戒，而在南壁第 5 幅的故事原文中隻字未提豬八戒，李評本插圖中也沒有豬八戒。因此，南、北兩壁的八戒和沙僧一樣都是作為獨立人物繪製的，應當單獨編為一幅。

東壁第 28、29 幅為一組，分別繪道人講經與仙童聽法，是道教題材的圖案。筆者認為這可能也是《西遊記》中的某一情節，惜未找到十分確切的對應關係。中心柱東面第 5、6 幅為一組，繪百合、綬帶、珊瑚、佛手、壽桃、瓶等具有美好寓意的物品組合，是中國傳統吉祥圖案。眾多題材匯於一窟，共同彰顯了石窟豐富多樣的思想內涵。

四、壁畫的題材選擇與組合

除東壁第2幅未辨識，南壁第3幅未確定外，其餘西遊記壁畫均已辨識。第1窟中壁畫的題材比較豐富，除39幅西遊記壁畫³¹外，還有4幅觀音救難壁畫、2幅中國傳統吉祥圖案、2幅道教人物畫，共計47幅壁畫。

在《西遊記》故事情節的選擇上，第五十八回、五十九回、六十七回、六十八回的內容均繪製了兩幅壁畫；第六十六回到第六十八回連續三回的五個連續畫面、第八十七回到第九十回連續四回的四個畫面都在壁畫上有所表現。可以看出在故事的選擇上有著明顯的傾向，這些連續出現的故事應該是人們比較熟悉或十分喜歡的故事題材。

道教人物畫和中國傳統吉祥圖案作為配圖出現並不是一種偶然現象，在同時期鄰近的肅南縣上石壩河石窟上石窟群第3窟中也出現了這種情況。而且所占壁面大量增加，成為石窟中非常重要的一部分。

觀音菩薩的形象在西遊記壁畫中出現了2次，在觀音救難壁畫中出現1次，再加上其他3幅觀音救難壁畫，共有6幅壁畫直接反應觀音題材；還有多幅西遊記壁畫雖未直接繪出觀音菩薩但在原文中都有所提及，如東壁第10幅、北壁第1幅、南壁第5幅等等。除此之外，中心柱東面的佛龕內繪竹林，再結合右側“南海無邊”的字樣，推測此竹林應是南海紫竹林，毀壞的龕內塑像應是觀音菩薩。在內容上，這些與觀音菩薩直接和間接相關的壁畫都無一例外地講述了觀音菩薩以其神通力救苦救難的故事。

³¹ 其中37幅有具體情節，2幅祇繪西遊記人物。

4 幅觀音救難壁畫分別繪製在四個壁面上，這種佈局頗有意味。其數量雖遠不及西遊記壁畫，但作為一種新的題材並且能夠均勻地融合在西遊記壁畫之中，其意義與重要性不可忽視。

從以上的討論中可以看到，這些壁畫的繪製並不是隨意而為，而是人為地根據當時的宗教狀況、民間信仰狀況、文化認知程度和文化傳播情況做出地能動性選擇。

五、張掖地區的西遊記與觀音救難組合壁畫及觀音信仰

清代，以西遊記壁畫和觀音救難壁畫組合來表現觀音信仰是張掖地區的普遍現象³²，在張掖大佛寺、肅南上石壩河石窟和民樂童子寺石窟中均有發現。三地同屬今張掖市，壁畫在題材和內容選擇上多有重合（表一），具有很強的區域性。

表一、張掖地區三處西遊記與觀音救難組合壁畫相近內容對照表

張掖大佛寺	民樂童子寺石窟	肅南上石壩河石窟
西遊記壁畫		
	第 9 回上 袁守城妙算 無私曲 第 10 回下 唐太宗地府 還魂	第 9 回上 袁守誠妙算 無私曲 第 10 回上 二將軍宮門 鎮鬼

³² 魏文斌、張利明、吳夢帆《張掖大佛寺西遊記與觀音救難壁畫組合考釋——兼談河西地區以觀音為中心的信仰》，《石窟寺研究》第七輯，北京：文物出版社，第 262 頁。

	第 13 回下 雙叉嶺伯欽 留僧	第 14 回上 心猿歸正
第 40 回上 嬰兒戲化 禪心亂 第 41 回上 心猿遭火 敗 第 42 回上 大聖殷勤 拜南海	第 40 回上 嬰兒戲化禪 心亂 第 42 回上 大聖殷勤拜 南海	
第 52 回上 悟空大鬧 金兜洞	第 50 回下 神昏心動遇 魔頭 第 51 回下 水火無功難 煉魔	
第 60 回上 孫行者二 調芭蕉扇	第 59 回上 唐僧路阻火 焰山 第 59 回下 孫行者一調 芭蕉扇	第 59 回下 孫行者一調 芭蕉扇 第 60 回下 孫行者二調 芭蕉扇
第 71 回下 觀音現像 伏妖王	第 68 回上 朱紫國唐僧 論前世 第 68 回下 孫行者施為 三折肱 第 71 回上 行者假名降 怪狽	第 70 回上 妖魔寶放煙 沙火 第 71 回下 觀音現像伏 妖王
觀音救難壁畫		
惡獸難	惡獸難	

刀杖難、毒藥難、 墮落難	刀杖難、毒藥難、墮 落難	刀杖難、毒藥難、墮落 難
毒蛇難、火坑難 羅刹難、雷雨難		毒蛇難、火坑難 羅刹難、雷雨難

據筆者研究統計，張掖大佛寺共有 10 幅西遊記壁畫，8 幅觀音救難壁畫。同時，作為整體一部分出現的還有兩幅道教人物畫。民樂童子寺石窟共有 39 幅西遊記壁畫，4 幅觀音救難壁畫，2 幅道教人物畫和 2 幅民間傳統吉祥圖案。肅南上石壩河石窟共有 9 幅西遊記壁畫，9 幅觀音救難壁畫，許多道教、佛教和民間傳統吉祥圖案。

張掖大佛寺作為城市中心的官方寺院，在文化上具有開創性，成為偏遠鄉村爭相模仿的對象。民樂童子寺石窟直接受張掖大佛寺影響。壁畫所表現的以觀音信仰為中心、儒釋道三教高度融合的狀況與當時這一地區的中心城市——張掖保持一致並受其影響，共同反映了該地區的普遍信仰。相比之下，民樂童子寺石窟的觀音救難壁畫與張掖大佛寺的觀音救難壁畫保持了高度的相似性。除了因應畫面佈局而導致的構圖不同外³³，畫面中許多細節出奇的一致。如“惡獸難”中倉皇逃跑的兩人身後都放著一個包袱一把雨傘；“刀杖難”中的師爺都戴著打補丁的尖頂氈帽；“墮落難”中崖上之人身後亦均放著一個包袱等等。同時，民樂童子寺石窟因其偏遠的地理位置又有自己的特點，這裏西遊記壁畫的數量大大增加，觀音救難壁畫減少了一半，導致兩類壁畫的數量和所占壁面差距懸殊；其畫面

³³ 張掖大佛寺的壁畫為豎長方形，畫面為縱向構圖；童子寺石窟的壁畫是方形或橫長方形，為橫向構圖。

佈局雖然在形式上對稱分佈，但內容安排卻雜亂無章、無規律可循；壁面不繪大幅尊像，道教人物為隱逸道人和童子，不及玉帝、王母會諸仙那般莊重堂皇；新增加了中國傳統吉祥圖案；充分利用每一寸壁面，幾乎沒有留白。這些變化說明在童子寺石窟第1窟的信仰體系中，道教因素和民間因素有所增長；莊嚴性減少，土俗性增加。

與以上兩處相比，上石壩河石窟中的壁畫在佈局和內容安排上嚴格對稱，數量相當，表現的更加成熟，顯然是經過了周密的計劃。相對於童子寺石窟壁畫對張掖大佛寺壁畫的簡單模仿和沿襲，上石壩河石窟的壁畫在畫法上更加連貫流暢，部分相同情節的畫面有所改變，並較多地受到了當地藏傳佛教藝術的影響，是石窟贊助者和營建者根據傳統題材和當地宗教、信仰的實際情況進行的重新創造。

反過來看，民樂童子寺石窟第1窟壁畫中土俗性的表現為推測其表層壁畫的繪製年代提供了新視角。我們可以十分肯定地認為童子寺石窟第1窟的壁畫是受張掖大佛寺同類壁畫的直接影響，其繪製時間在大佛寺壁畫之後。如果再對照肅南上石壩河石窟和已經程式化的天祝東大寺的同類壁畫，那麼四處壁畫的繪製順序應是張掖大佛寺→民樂童子寺石窟→肅南上石壩河石窟→天祝東大寺。根據題記我們已知東大寺的西遊記壁畫繪於道光二十年（1840年），結合大佛寺的重修記錄，可以確定大佛寺壁畫的繪製年代祇能是在乾隆十年到十二年（1745–1747年）間的大修之中或之後不久的幾年中。考慮到民樂童子寺石窟同張掖大佛寺壁畫上諸多細節的一致性，兩者的繪製年代更加接近。因此，童子寺石窟第1窟壁畫的繪製年代應在張掖大佛寺同類壁畫繪製之後不久，其絕對年代應在乾隆中晚期或嘉慶初期。

在清代，西遊記故事因為耳熟能詳、便於傳頌，成為宗教宣傳教義、民眾表達信仰的重要題材。因此，當帶有文學色彩的西遊記壁畫與觀音救難壁畫組合出現在佛教寺院、石窟寺當中時就被賦予了信仰的內涵和使命。西遊記故事與玄奘西行求法的真實經歷已相去甚遠，但我們仍能通過歷史遺留下來的歷代文獻和圖像找到信仰的根源——從玄奘西行開始，對觀音的信仰便成為了玄奘的精神支柱，成為了連接取經圖像（西遊記壁畫）和各種形式的觀音變相之間的紐帶。

不祇是在張掖地區，近來我們在水仙崖石窟、寧縣塔兒莊磚塔和涇川盤口觀音寺作調查時，欣喜地再次發現了明、清、民國時期唐僧取經圖像（西遊記壁畫）與水月觀音變相（觀音救難壁畫）組合出現的情況。千里之外的發現與瓜州、張掖地區普遍存在的現象遙相呼應，進一步說明了這種組合的穩定性和普遍性，為推動這類圖像的深入研究提供了全新資料。³⁴

參考文獻

原始文獻

《西遊記》，吳承恩（1501–1582）著於約 1566–1582 年間，北京：人民文學出版社，2010 年。

³⁴ 蘭州大學魏文斌教授、民樂縣文廣新局王登學局長、陳之偉局長和敦煌研究院丁得天博士在石窟調查和論文寫作過程中給予了筆者許多幫助和指導，謹致謝忱！

《妙法蓮華經》七卷，鳩摩羅什(344–413)譯於406年，《大正藏》第262號，第9冊。

東亞語研究

丁得天、杜斗城《甘肅民樂童子寺石窟〈西遊記〉壁畫補錄及其年代新論》，《蘭州大學學報(社會科學版)》2015年第4期，第67–74頁。

丁得天、焦成《甘肅民樂縣童子寺石窟內容總錄》，《敦煌研究》2016年第3期，第17–25頁。

于碩《唐僧取經圖像研究——以寺窟圖像為中心》，首都師範大學博士論文，2011年。

民樂縣誌編纂委員會編《民樂縣誌》，蘭州：甘肅人民出版社，1996年。

段文傑《玄奘取經圖研究》，載於敦煌研究院編《榆林窟研究文集·上冊》，上海：上海辭書出版社，2012年，第332–341頁。原文載於敦煌研究院編《1990年敦煌學國際研討會文集·石窟藝術編》，瀋陽：遼寧美術出版社，1995年，第1–19頁。

張利明、張敏《肅南上石壩河石窟第3窟壁畫研究》，《敦煌研究》2018年第3期，第79–90頁。

張寶璽《甘肅石窟藝術壁畫編》，甘肅人民美術出版社，1997年。

敦煌研究院，甘肅省文物局編《甘肅石窟志》，蘭州：甘肅教育出版社，2011年。

鄭怡楠《瓜州石窟群唐玄奘取經圖研究》，《敦煌學輯刊》2009年第4期，第93–111頁。

鄭驥《西遊先聲：論唐宋圖史中玄奘“求法行僧”形象的確立》，《明清小說研究》2018年第2期，第4–23頁。

魏文斌、張利明、吳夢帆《張掖大佛寺西遊記與觀音救難壁畫組合考釋——兼談河西地區以觀音為中心的信仰》，載《石窟寺研究》第七輯，北京：文物出版社，第252-264頁。

