

# 敦煌莫高窟第 257 窟壁画 《鹿王本生》新读<sup>①</sup>

崇秀全

本文从解释“本生”内涵着墨，着重考察莫高窟第 257 窟北魏壁画《鹿王本生》这则故事画的艺术特点，通过分析相关研究成果，力求对此画构图、山水等重要问题做出新的解读：即画工匠人在创作过程中遵循佛教艺术“象征主义”的同时，不断加入个人的理解和想象，将时代生活与审美情趣渗透其中，使得外来佛教艺术逐渐地形成印度、边疆、汉地等多种因素有机结合的中国化佛教艺术特征。

关键词：鹿王本生 敦煌莫高窟 壁画 佛教艺术

作者崇秀全，1973 年生，浙江师范大学美术学院讲师；南京大学哲学系 2005 级博士生。



壁画，《鹿王本生》，北魏，敦煌莫高窟第 257 窟西壁中层，纵 96cm，横 385cm

佛教创立初期，为弘扬佛法，争取信众，对这些民众耳熟能详题材加以吸收、改造和利用。根据本生故事编撰而成佛经称《本生经》，绘制成图像谓《本生图》。“现存巴利文《本生经》成书于公元 5 世纪，有 547 则本生故事”<sup>②</sup>。鹿王本生故事就是其中之一。鹿王或曰九色鹿，公元前 2 世纪印度巴尔胡特（Barhut）地区称鲁鲁（Ruru），是

<sup>①</sup> 本文为文化部课题“佛教艺术的图像学研究”阶段性成果之一。项目负责人为南京大学美术研究院丁方教授。

<sup>②</sup> 王镛：《印度美术史话》，人民美术出版社，1999 年版，第 34 页。

佛陀前世转生行善的仁禽义兽之一,也就说鹿王是佛陀的化身和象征。我国3世纪吴地著名译经家支谦译《佛说九色鹿经》<sup>①</sup>记载:“佛言:‘而时九色鹿者,我身是也’”。鹿王本生就是讲佛陀前世转生成鹿王行善的神迹,规劝人们行善、慈悲并尊信佛陀的故事<sup>②</sup>。

善于说教的释迦牟尼,借用民间流行的传说,把佛教慈爱、善良和业报轮回等等教义贯穿于其中,告诫人们应克制贪欲,和平共处。故事主体因来源于民间,因而更容易深入人心,从而引起广大的信仰。公元前2世纪,印度巴尔胡特围栏圆型浮雕《鲁鲁本生》(Ruru Jataka)就是根据这则本生故事雕刻而成。除了完成文字故事向视觉语言的转换,其画面的主要情节与本生故事的宗教功能别无二致。公元前后,佛教传入我国,佛教视觉艺术也同步进入中土。《鹿王本生》先在新疆克孜尔石窟,后又在敦煌莫高窟获得再现。所不同的是浮雕改为壁画,但其基本宗教功能和意义并无变化。本文因此着眼于这则故事画的艺术特点,通过分析相关研究成果,力求对莫高窟第257窟壁画《鹿王本生》构图、山水等重要问题做出新的解读。即画工匠人在遵循佛教图本绘饰壁画“象征主义”<sup>③</sup>的同时,不断加入个人的理解和想象,时代生活与审美情趣渗透其中,使得外来佛教艺术逐渐地形成印度、边疆、汉地等多种因素有机结合的中国化佛教艺术特征。同时,它也历史地展示出我国北魏时期壁画的创作状况,特别是为我们研究那个时代山水画提供了珍贵的历史遗存。

## 一、构 图

首先,从257窟《鹿王本生》的构图布局来看,该图一改印度巴尔胡特浮雕的“一图数景”和新疆克孜尔石窟“单幅方形画面”,采用横卷式连环画构图。根据内容的需

<sup>①</sup> 根据段文杰先生的研究,《鹿王本生经》在中国六朝时期共有两个译本,一是三国吴地月支人支谦译《佛说九色鹿经》;一是三国康僧会译《六度集经》中的《修凡鹿王本生》,基本内容一致。参见段文杰:《九色鹿连环画的艺术特色》,《敦煌研究》,1991年第3期,第116页。

<sup>②</sup> 《九色鹿》,参见常任侠选注:《佛经文学故事选》,上海古籍出版社,1987年版,第49-51页。这则故事的内容根据支谦译《佛说九色鹿经》概要如下:昔者菩萨身为九色鹿,其毛九种色,其角白如雪,常在恒水边饮食水草,常与一鸟为知识。时水中有一溺人,随流下来……。鹿救之。溺人下地绕鹿三匝,向鹿叩头,乞与大家作奴,供给使令,采取水草。鹿言:“不用汝也,且各自去,欲报恩者,莫道我在此,人贪我皮角,必来杀我。”于是溺人受教而去。是时国王夫人,夜于卧中,梦见九色鹿,其毛九种色,其角白如雪,即托病不起。夫人告王:“梦见九色鹿,我思得其皮作坐褥,欲得其角作拂柄,王当为我觅之,王若不得者,我便死矣。”王以分国而治,赐重金银募鹿。溺人心生恶念,言王九色鹿处,于是溺人面上即生癞疮。王率众觅鹿至恒河边,见鹿,王军人即便弯弓欲射。鹿语王人救溺人之事。“我于而时,不惜身命,自投水中,负此人出。本要不相道。人无反复,不如负水中浮木”。王闻鹿言,甚大惭愧,责数其民语言:“汝受人重恩,云何反欲杀之?”于是大王即下令于国中:“自今已往,若驱逐此鹿者,吾当诛其五族。”于是鹿与人皆太平运命化去。

<sup>③</sup> 崇秀全:《谈我国佛教石窟迦叶造像》,《宗教学研究》,2007年第3期。注:佛教艺术创作中“象征主义”,是指艺术家礼佛的思想,选择特定形象来体现,它在长期的造像过程中被逐渐固定下来形成一定的程式并在以后的造像中共同遵守的宗教功能与意义。

要，为了突出情节，打破习惯上按时间先后为序的情节分布法。画面从南端开始，描绘九色鹿救溺人，溺人明誓不泄密，九色鹿山中游憩；又从北向南描绘王后夜梦九色鹿，王后要国王悬赏捕鹿，溺人告密，国王率众捕鹿等情节；把国王与鹿对话这段故事高潮放在中段，创造了新颖的构图形式<sup>①</sup>。当然，这种构图方式方便礼佛观像者边走边看。

与莫高窟《鹿王本生》画在西壁中层不同，新疆库车克孜尔石窟第 17 窟的两幅《鹿王本生》则被安排在洞窟顶上，画工先画出菱形方格，再在格内画上本生故事。菱形方格的装饰需要和礼佛观像的方便考虑也决定了这两幅画适宜采用“单幅方形画面”。当然，印度本生图粉本影响也不容忽视。“从现存的石窟资料来看，大概是在北魏中晚期以后，在敦煌，佛传图才由单幅方形画面向连续横幅画面发展演变的”<sup>②</sup>。而克孜尔石窟第 17 窟这两幅壁画创作完成于东晋、十六国时期<sup>③</sup>（317 年—439 年）。从艺术技巧发展的时代特征来看，克孜尔第 17 窟和莫高窟第 257 窟《鹿王本生》壁画的艺术构思分别体现和代表我国绘画汉代的单幅情节性和魏晋连续横卷式的独特历史风貌。

再看公元前 2 世纪印度巴尔胡特围栏圆型浮雕《鲁鲁本生》，此图采用“一图数景的连续性构图”。即“在同一幅画面中表现一个故事发生在不同时间和地点的三个情节。浮雕上方的三棵树和下方的一条河流象征着森林和恒河，犹如舞台布景，交代事情发生的地点在恒河畔的芒果林。浮雕底部表现故事的第一个情节：佛陀前世的化身之一金色牡鹿鲁鲁营救溺水的商人儿子，把他驼在背上送上河岸；右半上部是第二个情节：贝拿勒斯王后悬赏捕捉金鹿，商人之子向国王告密，用手指点中央的鲁鲁，国王弯弓欲射；最后的情节出现在中央：鲁鲁跪伏陈词，国王感其善行，合掌礼拜”<sup>④</sup>。其实我们只需略览美术史，这种“一图数景”的构图方式在我国汉画像石、砖中，古代两河流域和古代埃及的浮雕艺术中也极为常见。西方学界一般把这种构图方式与东方艺术家特殊的思考方式联系起来，并作为东西方艺术思维的根本差异对待。

仅观三幅图像本身，《鹿王本生》构图布局从印度、新疆到敦煌的转换，则充分体现了特定地域的艺术特殊性。即“一图数景”、“单幅方形画面”和“横卷式连环画”分别代表印度、新疆、敦煌三地不同的艺术文化风貌。但是，我们认真对比这些构图，发现最大的共通之处是有意突出故事的情节性，尤其是情节中的高潮部分。莫高窟《鹿王本生》、克孜尔石窟的两幅《鹿王本生》和巴尔胡特《鲁鲁本生》画面视觉冲击力最强的部分——国王礼佛故事的高潮部分——均被安排在整个画面中间位置。这样，一旦观像者注视画面，礼佛就成为主要内容。

这类构图特点旨在讲述“一个场面所具有的东西”及“他对那些东西的意义的知识”。因此，如果要从该图宗教功能与意义考察，则佛教艺术象征主义统一性特征就自

<sup>①</sup> 这里根据风景要素和故事内容将画面划分为 8 个画面。主要参阅：《中国美术全集·敦煌壁画》，上卷，上海人民美术出版社，1989 年版。段文杰先生在《九色鹿连环画的艺术特色》一文中则将该图归纳发展到 10 个画面。也有学者将其分割为 7 个画面。

<sup>②</sup> 金维诺，罗世平：《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995 年版，第 101 页。

<sup>③</sup> 阎文儒：《中国石窟艺术总论》，天津古籍出版社，1987 年 3 月版，第 139 页。

<sup>④</sup> 王镛：《印度美术》，中国人民大学出版社，2004 年版，第 47 页。

然彰显,那么,《鹿王本生》就是象征礼拜佛教和引起佛教信仰。理解了佛教图像的这种象征主义模式,我们就很容易把本生经文的相关内容和佛教基本教义与这一礼佛图像联系起来:魏晋早期小乘佛教本生类经典中记载,释迦牟尼在鹿野苑初转法轮,弘四谛法。其中集谛中宣扬世人由于欲望的驱使,就导致了人生中贪、瞋、痴等三种最根本的烦恼,这些烦恼也是人生中种种痛苦的根源所在。壁画《鹿王本生》就是图示告密溺人因“贪”利而起恶造业,成求不得苦,生癞疮苦。佛教认为,造成这种痛苦的根源在于“贪”,在于对佛教真理的“无知”。而摆脱痛苦的唯一方法就是正确认识人生本是一种幻影,世人不明人生乃幻相的真理,故坠入生死轮回之中,备尝人生种种苦难。

另外,佛教因果论的基本理论和业报轮回的伦理思想也能够透过这幅图像显现出来。首先,此画中鹿王的善业和溺人的恶业引起的苦乐果报,说明世间万物普遍联系和互为因果的佛教最为重要的基础理论。其次,这则故事中溺人“贪欲”和“妄语”的业终引起苦的果报,鹿王“善”的业也产生国王受感动而放生礼佛的果报,通过画面真实地再现了出来。佛教认为,一切事物有因必有果;任何事物的背后一定隐藏着某种原因。将业力说和关于因果关系的理论结合起来看,善的业产生善的果报,恶的业产生恶的果报。这样,佛教艺术创作和传播过程中就能成功借用图像故事画生动易懂的艺术形式实现如此深奥教义的表现和传播。

简言之,这幅壁画在描绘时既考虑到了它的宗教功能与象征意义,又在结构布局上方便了信众礼佛观像和引起心理认同与文化共鸣。即在遵循宗教艺术象征主义基本前提下,又能因地制宜的融合传播地域的文化成分,在唤起文化认同中争取更多宗教信仰。自然,这也是印度佛教艺术漫长中国化传播历程中与具体地域文化情境相嫁接的结果。

其次,在《鹿王本生》构图风格来源方面,学界争论较多。主要围绕该类构图风格更多来源于印度题材粉本还是较多溶入汉晋因素。对此,金维诺先生认为,敦煌这类壁画的“序列式”表现方法,来源于汉代画像石的水平分层<sup>①</sup>。但是,巫鸿先生提出了不同的看法,据他观察,汉代叙事性绘画都是情节式的,且一个故事只用单幅画面来表现<sup>②</sup>。在另外一本著作中,金先生进一步判定:“这种构图明显来自汉晋以来中原长卷式的绘画样式,山东武氏祠画像和传为顾恺之的《洛神赋图》等既可看作是敦煌长卷式壁画的先期形式”<sup>③</sup>。段文杰先生持同样观点,他在《敦煌早期壁画的风格特点和艺术成就》著名论文中写到:这种“横卷式连续画”,“是汉晋儒家思想故事画形式在佛教壁画上的新发展。全图按故事的缘起、发展、高潮、结束等过程绘制多幅画面,前后衔接,首尾完整,每一情节标以榜题,构成完整的汉式画像带”<sup>④</sup>。的确,这类手卷中常常把一个故事不同的情节按横向的形式排列,但是,手卷通常要从右向左来观看,故事的进程也

<sup>①</sup> 金维诺:《敦煌壁画祇园记图考》,《文物参考资料》1958年第10期,第345页。

<sup>②</sup> Wu Hong, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese pictorial Art*, p.133-134. 转引自巫鸿:《礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编》,郑岩,等编译,三联书店,2005年版,第371页。

<sup>③</sup> 金维诺,罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社,1995年版,第101页。

<sup>④</sup> 段文杰:《敦煌早期壁画的风格特点和艺术成就》,中国美术全集编委会编:《中国美术五千年》,第2卷,人民美术出版社等,1991年版,第226页。

按同一方向展开。在《鹿王本生》中，故事却是从左向右发展，然后再从右向左展开，把故事情节的高潮即国王礼拜佛陀，这一最能反映该壁画宗教功能与意义的场景放在中间偏左的位置。1990 年在敦煌召开的国际敦煌学会议上，日本东山健吾先生对这一问题提出了质疑。根据他本人的研究，在犍陀罗的浮雕中，故事的单个画面有时是从左向右布置的。后来这种构图形式传到中国，并受到当地和汉文化的影响而日益丰富。而另一位中国学者姚迁在《六朝艺术》的相关篇章中却指出，这类壁画中，不仅人物形象、建筑、树木很明显吸收了中国绘画语言，而且运用风景要素将画面划分若干单元。这一点与南朝模印砖壁画《竹林七贤与荣启期》和北魏石棺上的孝子画像非常相似<sup>①</sup>。

研究者们关于此画结构布局的风格来源不同看法，是在史学研究中尽可能还原“历史情境”（History Context）<sup>②</sup>的基础，也是我们今天对此进行研究的意义所在。在我们看来，艺术创造不同于科学研究，不一定要遵循特定的规律和法则，《鹿王本生》的构图也不尽然多是印度或中国汉晋文化艺术影响的结果。画工匠人们自身的艺术修养、创作习惯、地域文化以及其他随机因素都可能成为这幅壁画构图的决定性思考。同时，国内外学者对此类具体风格来源问题争论不休，各执一词。尽管可能有史学研究中的主观主义之嫌或者囿于风格学方法自身的局限，但正是通过这些论争，我们才可能接近这一问题的历史真实。认识到这一点，我们有理由相信：即一方面，画工匠人在创作这一壁画过程中，佛教艺术礼佛的象征主义统一性得到固守和遵循，这就是为什么礼佛的场景总是处在突出的中间部分。当然，另一方面，佛教艺术在传播过程中，印度浮雕《鲁鲁本生》的基本图式传入中土后，画工匠人不断加入了个人的理解和想象，时代生活与审美情趣逐渐渗透其中，使得外来佛教艺术逐渐地形成印度、边疆、汉地等多种因素有机结合的中国化佛教艺术特征。

## 二、山 水

257 窟《鹿王本生》壁画中的山水也是学界关注的另一个重要问题。一则目前北魏时期有山水的绘画真迹遗存极少，此图是仅存的少数之一；二则山水画作为我国古代最为重要的画种发轫于魏晋六朝。《鹿王本生》这幅有山水的人物故事画自然就成为视觉研究专家对中国山水画萌芽期进行研究的重要参照。当然，这主要是山水技法问题，较少关涉佛教艺术象征主义要求和其中国化的辨析。研究主要围绕早期山水技法特点及成因问题。诚然，对此图进行较为全面的研究还要借助于相关历史资料，而唐张彦远《历

<sup>①</sup> 姚迁、古兵：《六朝艺术》，文物出版社，1981 年版。转引自巫鸿：《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》，郑岩等编译，三联书店，2005 年版，第 371 页。

<sup>②</sup> 对美术史研究中“历史情境”的重构，近来以巫鸿先生为代表的研究者大力提倡（参见巫鸿：《图像的转译和美术的释读》，《读书》2006 年第 8 期；巫鸿：《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》，郑岩，等编译，三联书店，2005 年版。）。北京大学白巍等撰文呼应（参见白巍：《从西方几种艺术史研究方法看中国绘画史研究》，《北京大学学报》，2006 年第 5 期。）。其实，中外美术史研究者们无不重视“历史情境”，但似乎“原境”只能虚拟重建。

代名画记》则是研究者必备的参考（因为唐以前的画论著述皆从此出）。例如《历代名画记·画辨》内有一段对魏晋以降绘画的阐释：“魏晋以降，名迹在人间者皆见之矣。其画山水，则群峰之势若钿饰犀栳，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。详古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也”<sup>①</sup>。研读史图，我们最容易将史家记载、评定与魏晋绘画相互鉴照。发现张彦远的记载与绘画史实基本相符。“群峰之势若钿饰犀栳”、“或水不容泛，或人大于山”、（树石）“若伸臂布指”等也成为后世概括魏晋绘画特征和状况的专门用语，“千古不移”。但略观近年来对魏晋山水画的研究，学者们一般把“水不容泛，人大于山”看作是艺术技巧问题。认为那个时代山水画技术发展不成熟，处于稚拙的萌芽期。如王伯敏先生说：“这是由于当时的画家对于空间透视关系的变化，还不能确切地运用到绘画上，画家对对象在一定透视关系中的大小比例，还不能做出适当的判断，即在绘画技巧上，还处于稚拙的阶段，对一些形体，在透视中，明明是远近的位置，而到了绘画中，却只能表现成上下的关系，甚至对大小一样的对象，远的反而比近的大。所以说，出现这个情况，与艺术技巧未能相适应的提高是有一定的关系”。洪再新先生也认为，从画风上分析，该窟壁画也如张彦远形容，显得比较幼稚<sup>②</sup>。陈传席先生在谈及魏晋早期山水画特色时也指出，现存敦煌壁画中的早期山水，也正如张彦远所记载的一样，水平比较一般<sup>③</sup>。但他们同时也意识到简单地作这样的理解可能会造成对历史误读。王伯敏补充到：“这种情况，如果只是把它单纯地作为技巧问题来看待，在结论上，必然又会失之于偏”，盖是古人对自然的特殊认识所致<sup>④</sup>。

笔者认为，上述王、洪、陈等诸专家对此问题的认识尽管有一定道理，但是如果结合《鹿王本生》主要是幅人物故事画和张彦远文献中“详古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也。”这句话的全面理解，我们就不难发现：首先，张彦远“详古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也。”往往被研究者们忽略，但对这句话的正确理解关涉魏晋画山水技法“稚拙”的判断；其次，这幅画和少数其他魏晋山水画遗作一起，只是魏晋绘画冰山一角，这一时代的整体面貌并未揭示，史家们仅用《鹿王本生》这样少数绘画作例证难免犯以偏概全的错误。同时，张本人是否有眼界的局限我们不得而知；再者，这仅是一幅人物配景山水，山水风景主要起装饰作用，并不需要过多着力描绘，当然不能成为判定魏晋时期中国山水画面貌的主要视觉依据。同时代从事山水画创作名家留下的文献如顾恺之《画云台山记》、宗炳《画山水序》和王微《叙画》中关于那一时期山水画的技法和水平的记述与《鹿王本生》有明显差异。如果从当时《鹿王本生》的创作者们主要是些工匠，他们接受艺术技法训练有限角度考虑，那么，学界针对此图提出魏晋山水技法不成熟有一定根据，但忽略了画面的主次关系；此外，从《鹿王本生》

<sup>①</sup> [唐]张彦远：《历代名画记》，转引自沈子丞：《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年版，第37页。

<sup>②</sup> 洪再新：《中国美术史》，中国美术学院出版社，2000年版，第130页。

<sup>③</sup> 陈传席：《中国山水画史》，天津人民美术出版社，2001年版，第3-4页。

<sup>④</sup> 王伯敏：《中国绘画通史》，三联书店，2000年版，第176页。

的构图特点和宗教性质来看，山水风景的描绘主要是为了填补空间和划分画面，从而增强画面的视觉效果和故事的说教功能。同时期的砖画《竹林七贤与荣启期》和传为顾恺之的《洛神赋图》中山水的描绘状况也能说明这一问题。因此，淡化技法和缩略山水可看作画工在处理这些配景装饰时灵活自由“不守于俗变”。

至于此图中风景是否实景写生问题，王伯敏先生在同样一本书中提到：“这些配景山水，来自当地的风光写生”<sup>①</sup>。1986 年 6 月，他乘坐汽车从敦煌到柳园的途中，面向西看到了与壁画中类似的风景，由此他与他的同行们判断莫高窟壁画中的风景“简直是地地道道的写生画”。笔者认为，王先生的结论应是一位史学家的历史想象。敦煌在北魏是重要的交通要道，人文荟萃之地和繁荣的边陲城市，茂盛繁荣是当时的主要特征，土地沙化现象不会像今天这样严重，从地理学的角度看那些“钿饰犀栳”状的砂岩质地的山峰怕是近代才形成的。这一点也可以从今天的楼兰和高昌故城等地遗址中看得出。那么，王先生乘车途中所见“群峰之势若钿饰犀栳”、“皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指”式的山水风景就不一定是实景写生了。

另一方面，《鹿王本生》总体上主要是一幅佛教人物故事画。其画中人物的确也了反映北魏人物绘画的状况。借用史学家的话说：人物“秀骨清像，令人懔懔若对神明。”长裙贴腿，飘带飞扬，“飘若浮云，矫若惊龙”。这些北魏人物画取得突出成就在这幅壁画上都能体现出来。限于行文篇幅，这里不再展开。

### 三、结 论

总体上看，莫高窟第 257 窟北魏壁画《鹿王本生》画面构图灵活自由，色彩感觉饱满纯正，人物衣带若“浮云”、“惊龙”，“令人懔懔若对神明”，是一幅让人心仪之作。更重要的是，这类壁画题材在佛教僧人西去东来的传法过程中，也从西域传到敦煌及内地。印度巴尔胡特浮雕和新疆龟兹石窟壁画中常见的本生故事在莫高窟北魏壁画中溶入了汉地的文化传统，在形式风格和表现手法上逐渐形成独特的地域面貌。也可以说：他们全面真实地记录了佛教艺术传入中国以及与中国传统文化溶合的历史行程，画工匠人在创作过程中遵循佛教图本绘饰壁画象征主义的同时，不断加入个人的理解和想象，时代生活与审美情趣渗透其中，使得外来佛教艺术逐渐地形成印度、边疆、汉地等多种因素有机结合的中国化佛教艺术特征。这一历史发展过程在莫高窟《鹿王本生》画面中真实地展示了出来。

（责任编辑 黄夏年）

<sup>①</sup> 王伯敏：《中国绘画通史》，三联书店，2000 年版，第 174 页。