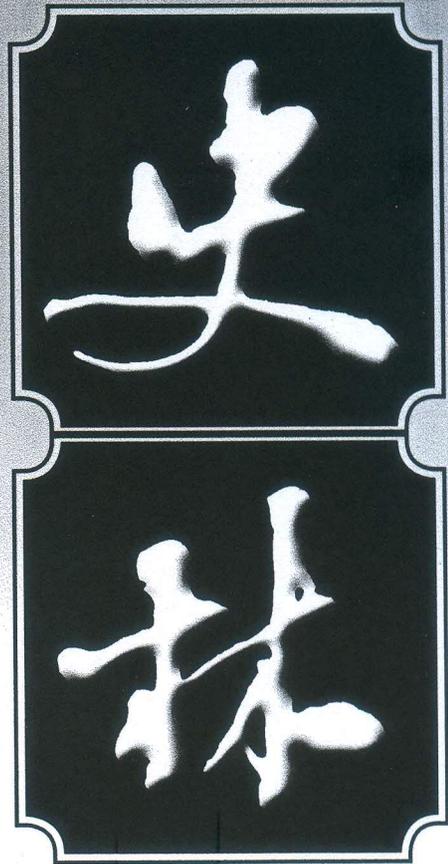


HISTORICAL REVIEW



2012

1



上海社会科学院历史研究所主办

目 录

城市史研究

- 专制下的自治:清代城市管理中的民间自治
——以重庆八省会馆为研究中心 谯 珊 (1)
- 城市空间的性别与文艺复兴时期的妇女地位 刘华英 (11)
- 上海法租界华人巡捕研究 朱晓明 (17)
- 朝鲜半岛的中国租界
——以1884至1894年仁川华商租界为个案研究 贺江枫 (26)

古代史研究

- 从“五明性”到“五明大供” 马小鹤 (36)
- 空间及其过程:唐长安住宅的分布特征及其形成机制 张永帅 (49)
- 论徐光启的信仰与政治理想
——以南京教案为中心 董少新 (60)
- 明清时期的医病纠纷探略 马金生 (71)
- 从边疆到内地:地方化进程中的边陲社会
——以清代山西河曲县为中心的考察 张俊峰 (80)

近现代史研究

- 华盛顿形象的中国解读及其对辛亥革命的影响
“虚虚实实” 熊月之 (88)
- 从《国民公报》看辛亥革命后地方社会的政治讽刺 王 笛 (104)
- 从《前清一代思想界之蜕变》到《清代学术概论》
——文本发生学视角下的清学史著述解读 吴 岩 (113)
- 大革命失败后中共党员的“征收”运动 何益忠 (120)
- 越剧的故事:从革命史到民族志 姜 进 (126)
- 传说、传媒与日记中的蒋宋联姻 陈 雁 (135)

世界史研究

- 英国南海金融危机及其政治经济因果 徐 滨 (144)
- 德国佛教艺术史研究方法举隅:以九色鹿故事为例 刘 震 (153)

书评·综述·札记

- 关于《辛亥革命在上海史料选辑》 汤志钧 (164)
- “文革”时期上海社会的“非常”与“正常”
——读《非常与正常:上海“文革”时期的社会生活》 金光耀 (169)
- 英美近代天津城市研究综述 林姿呈 (173)
- 《汉石经鲁诗残碑校史一则》辨证并论《辞通》之误 庄乾震 (185)

- 英语摘要 葛鉴瑶 (187)

德国佛教艺术史研究方法举隅： 以九色鹿故事为例

刘震

【摘要】德国佛教艺术史以艺术作品与文献学研究相结合为特色的研究方法颇有趣味，为了展示这一研究方法的具体操作过程，选取佛陀本生故事中的九色鹿故事为例详细演示，以为我国在该领域的研究提供新的思路。

【关键词】佛教艺术史研究方法；佛陀本生故事；九色鹿故事

【中图分类号】B94 【文献标识码】A 【文章编号】1007-1873(2012)01-0153-11

【作者简介】刘震，复旦大学文史研究院副研究员 200433

提起佛教艺术史，或许会牵扯到其研究对象和归属问题的争论。例如，对汉学家来说，佛教艺术史的研究对象是中国的佛教艺术，印度的佛教艺术只是它的一个影响因素，佛教艺术史归属于中国艺术史；而对印度学家来说，佛教艺术史的研究对象无疑是这一宗教的发源地——印度的佛教艺术，即整个佛教艺术的源流，中国的佛教艺术只是它的一个影响对象，佛教艺术史归属于印度艺术史。诚然，不同的学科有不同的立场，也产生了不同的观点；但客观地说，后一种看法与历史的发展观更加接近，在国际学界也为多数人所认同。

印度艺术史就是在特定集合内，不同地区各自发展的艺术流派的历史。和世界上很多文化区域，诸如埃及、美索不达米亚和希腊不同，印度的艺术分布在非常广阔的地理区域（南亚次大陆）内，而且在此区域内各地、各时期的风格迥异；此外，印度的艺术风格所受的（由战争和商贸带来的）外来影响非常强烈，同时它又向外，（通过商贸和宗教传播）对周边地区的艺术风格给予了极为深远的影响。^① 受到印度文化以及印度艺术风格影响的周边国家，也包括了中国。而印度宗教中，既接受外来文化（及艺术风格），又向外传播自有文化（及艺术风格）的，就是佛教。不仅如此，阿育王之后早期（公元前2世纪至公元5世纪）的印度艺术主要是佛教艺术，就其所发现的数量和地域来说，佛教艺术几乎可以成为印度艺术的代名词。

现代学术意义上的印度艺术史研究，是伴随着帝国主义对印度的殖民而开始的。1784年，由英国殖民官员琼斯（William Jones）在加尔各答成立的孟加拉亚洲学会（Asiatic Society）标志着（西方对）印度历史研究的开端。英国的印度历史研究，主要成就在考古。其代表人物为发现阿育王碑铭（进而发现阿育王王国）的普林赛普（James Prinsep）、“印度考古调查局（ASI）的创立者”克宁汉（Alexander Cunningham）及其继任者布尔格斯（James Burgess）、马绍尔（John Marshall）和维勒（Mortimer Wheeler）。他们的功绩，不仅在于发布了许多重大的考古报告、创办了一系列学术刊物、建立了成百的博物馆，而且在于改变了传统的学究式的研究方式，将研究地点从写字台前拉到了田野——考

① 指以印度文化为主要文化元素的地区，即“泛印度文化圈”。

② Heinz Bechert, Cegorg von Simson eds., *Einführung in die Indologie, Stand, Methoden, Aufgaben*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979¹, 1993², § 148.

古发掘实地。^② 随着帝国主义在东方扩张势力，这种风靡西方各国的探险加考察的研究方式也将研究对象扩展到我国境内。其代表人物是伯希和（Paul Pelliot）和斯坦因（Aurel Stein）等人。这些产生于19世纪到20世纪初的作品，主要是详细描述发掘地点、器物的实地考察报告和博物馆图录，但还没有完全把重心放在对象本身的历史文化研究上——这即是艺术史研究的第一层次。

德国是后起的帝国主义国家，在东方，留给他们的“科学考察”处女地为数不多。一方面，他们利用其他西方国家已有的考察成果，结合西方艺术史的理论 and 东方学的文史知识，推动了印度（以及佛教）艺术史研究向第二层次转型。在这些二手文献中，德国佛教艺术史研究的奠基人格伦维德尔（Albert Grünwedel）的史诗性的著作《印度佛教艺术》（*Buddhistische Kunst in Indien*, 1893年第一版，1900年经修订出了第二版，1920年再版）被英国人建议“在印度的考古学家应该人手一本”。格伦维德尔具有绘画才能，系统地学习过东方古代语言，还对艺术史很有兴趣。在这本书中，他凭借着上述才学寻找印度的佛教艺术与佛教文学、西方和中国的艺术之间的联系，突破了以地区为单位的印度艺术史研究模式。另一方面，德国虽然无从涉足印度，但柏林民族学博物馆（Museum für Völkerkunde）的印度分部将考察视野移向了曾经深受印度文化影响的我国新疆地区。1902年至1914年，德国共进行了四次考察活动，携回大量艺术品和写本。考察团的负责人为格伦维德尔和勒考克（Albert von Le Coq）。前者的《新疆的古代佛教寺庙》（*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, 柏林1912）和《古代库车——公元一至八世纪佛窟壁画的考古和宗教史研究》（*Alt-Kutscha, archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt*, 柏林1920）等著作，后者的《高昌》（*Chotscho*, 柏林1913）和《中亚的晚期佛教古迹》（*Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, 全六册，柏林1922-1928）完全可以与欧洲其他国家的第一层次研究成果——考古报告媲美。勒考克虽然在中年方开始学术生涯，但他所掌握的东方语言、艺术史研究的天赋和丰富的社会阅历，使他出色地完成了考察任务。值得一提的是，他提出的论点——中国艺术并非独立存在，而是受到了（外来）古代（文化）的影响，推翻了欧洲原有的“中国艺术是完全独立地发展的”想象。^③

我们看到，这两位德国印度艺术研究的先驱，将滥觞于英属印度的考古工作细致化、规范化到了极致，跨学科研究的方法论也在他们手中初具雏形。而真正开创具有德国特色的印度艺术史研究流派的，却原非艺术品的研究者。德国四次新疆考察所携回的，除了艺术品，还有大量以梵文为主的写本。为了整理和解读这些文献，柏林民族博物馆找到了研究印度碑铭的大师——吕德斯（Heinrich Lüders）。吕德斯是一名印度文史研究的全才。早在他编辑印度碑铭时，已经注意到与铭文在一起的艺术作品以及相关的文学背景。在柏林工作期间，他除了整理写本，也释读了德国所割取的壁画上的题记，并根据佛经对图像进行了比定，比如“伯孜克里克（石窟）第九窟的哲思图”（*Die Prāṇidhi-Bilder im neunten Tempel von Bāzāklik*）。其有关佛教艺术的专著，以《巴尔胡特和佛教文献》（*Bhārhut und die buddhistische Literatur*, 莱比锡1941）最为著名。

吕德斯之后，另一位文献学家，他的学生瓦尔特施密特（Ernst Waldschmidt）将这一艺术史研究流派发扬光大。瓦尔特施密特几乎终身都在从事德国从新疆携回的文物的整理和研究工作。早年他编写了勒考克的《中亚的晚期佛教古迹》最后一卷（柏林1928），增补了格林威德尔的《印度佛教艺术》（柏林1932），二战后又以梵、藏、汉、巴（利文）对勘的方式，编辑出版了以佛传故事——《四众经》（*Catuspārsasūtra*）、《大本经》（*Mahāvādanasūtra*）、《大般涅槃经》（*Mahāparinirvāṇasūtra*）为代表的一系列说一切有部的梵文佛教经典。说一切有部是北传小乘佛教中重要部派之一，它留下了大量的佛教故事。佛教艺术多以叙事为主，与各种语言的文献中的佛教故事相结合，最终形成了德

① 同上，§ 144。

② Ernst Waldschmidt（瓦尔特施密特），“勒考克与格伦维德尔的墓”，《西域史》（第4辑），2009年，第303-309页 = Heinz Bechert, Petra Kieffer-Pütz eds., *Kleine Schriften* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989), pp. 4-10

佛教艺术史研究的特色——至此，德国印度艺术史研究的主要内容也定在了佛教艺术上面。在这样的方法论之下，一个故事会以穷举法来研究，即罗列一切所能找到的艺术和文学表现。我们发现，其他国家的图像比定，一般以确定故事主题为首，主题既定，加之故事所在的一两部文献被找到，研究工作就此打住。因此，这样的比定错误率会很高。而德国的图像比定，会跟踪对照图像中的每一细节与文献中的每一情节，以确定某文献与之相同或最为接近为目标。因此，这样的比定鲜有错误。瓦尔特施密特的艺术史研究作品有：《犍陀罗、库车、吐鲁番：中亚的早期中古艺术导论》（*Gandhara, Kutscha, Turfan. Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens*, 莱比锡 1925）、“关于亿耳的传说”（*Zur Śroṅakoṭikarṇa-Legende*, 1952）、与其妻子（Rose Leonore Waldschmidt）合作的《印度艺术博物馆所藏之音乐题材的袖珍画》（*Musikinspirierte Miniaturen aus der Sammlung des Museums für Indische Kunst*, 柏林 1966）、《尼泊尔：喜马拉雅王国的艺术（展览图录）》（*Nepal. Kunst aus dem Königreich im Himalaja, Ausstellungskatalog*, 埃森 1967）等。

此时，人们不经意地发现，英国人所热衷的田野考察又被德国人拖回到了写字台前。这一场方法论的革命，由德国的文献学家来主导，绝非偶然。^①

瓦尔特施密特之后，继承这一学统的主要人物为其弟子施林洛甫（Dieter Schlingloff）和再传弟子茨茵（Monika Zin）。施林洛甫的学术背景与其师非常相似，有深厚的文献学功底、广博的印度学和西方艺术史的知识。他编辑整理的佛教经典已经成为世界学术著作中的传世经典，例如，《〈诗韵集略〉：关于梵语格律的文献》（*Chandoviciti, Text zur Sanskritmetrik*, 柏林 1958）、《中古佛教概念组——〈十上经〉IX-X》（*Dogmatische Begriffsreihen im älteren Buddhismus I a, Daśottarasūtra IX-X*, 柏林 1962）、《佛教瑜伽指南》（*Ein buddhistisches Yogalehrbuch*, 柏林 1964）等。^② 还曾将考古发现结合文献，写出了《古代印度城市：一个比较研究》（*Die altindische Stadt, Eine vergleichende Untersuchung*, 威斯巴登 1969）；在“叙事与图像：欧洲和印度艺术中的情节布列形式”（*Erzählung und Bild, Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der europäischen und indischen Kunst*, 慕尼黑 1981）等文中，他不仅将（印度）佛教艺术与西方美术作跨文化的比较，而且也展示了其在西方艺术史上的造诣；而《阿旃陀——图画手册 1：叙事的壁画》（*Ajanta—Handbuch der Malereien I: Erzählende Wandmalereien*, 威斯巴登 2000），毋庸置疑，代表了世界佛教艺术史研究的最高水平。这部几乎耗费作者一生精力的作品，不仅是其个人在佛教艺术史研究成果的汇总，也是世界印度/佛教艺术史以及相关文献学研究的一次全面、系统而科学的总结。这部著作分三个部分：在将阿旃陀壁画作了一次完整线描的基础上，第一部分是阐释部分（Interpretation），以一个个佛教故事为线索，故事内部又划分一个个情节，而后以此排列阿旃陀的壁画，最后罗列同题材图像和文献的出处；第二部分（附录 Supplement）是其他地区图像的线描和以阿旃陀壁画为中心、囊括西域艺术与佛教故事的文献大汇总；第三部分是以阿旃陀洞窟为线索的线描图版。该书信息量极其庞大、知识面也非常宽广，而检索系统又设计得科学周到，确实如作者所称，是一部“手册”——不仅对艺术史研究者而言，而且对文献工作者来说，均是一部无法逾越、无法割舍的重量级手册。这部鸿篇巨制凝集了作者数十年来对佛教故事和图像的反复推敲和比定的思想结晶以及对汗牛充栋的印度学资料研读、摘录和索引的劳作汗水。^③ 如果考虑到它产生的过程和之后的影响，可以说，此前此后再不会有与之比肩的作品了。

此书的写作还得到了施林洛甫的两位学生的帮助。一位是庞龙（Jampa Losang Panglung），他的博士论文《根本说一切有部毗奈耶的故事素材：根据藏译而分析》（*Die Erzählungststoffe des*

Mūlasarvāstivāda-Vinaya. Analysiert auf Grund der tibetischen Übersetzung, 东京 1981）将佛如烟海的藏文甘珠尔中根本说一切有部的律部作了一个摘要。如前所述，（根本）说一切有部僧侣积累了大量的佛教故事，这部著作又对照了梵、汉、巴利语中的同类故事以及图像中的同类题材，自然成了一部检索佛教故事的工具书。另一位学生就是茨茵。她原来的专业是西方艺术史，后又学习佛教艺术，最后转学印度学。《阿旃陀 I》中她承担了一部分的线描工作，还协助其师比定了不少图像故事。完成此书之后，她又写了《阿旃陀——图画手册 II：供养和装饰绘画》（*Ajanta—Handbuch der Malereien II: Devotionale und ornamentale Malereien, Vols. 1-2*, 威斯巴登 2003）、《慈悲和神通——印度佛教中的艰难皈依及其造像》（*Mitleid und Wunderkraft. Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus*, 威斯巴登 2006）和与施林洛甫合作的《轮回轮——印度传统中的转世之轮》（*Nānācakra, Das Rad der Wiedergeburten in der indischen Überlieferung*, 杜赛尔多夫 2007）。另外，她还作了一释读克孜尔千佛洞的有一定难度的菱形格佛教故事壁画。^④ 可以预见，如果有《阿旃陀》的姊妹篇《克孜尔》的话，其作者非她莫属。茨茵虽然不是文献学专家，但这并没有被当作可以大胆臆测和空想的借口，她的作品仍然是经得起文献学的检验的，另外，她的作品比前人更多地关注于印度的文学本身、物质文化史和考古发现。

如果说这一学派还有什么发展潜力有待挖掘的话，那就是汉文资料的研究。中亚的很多艺术依据的不是印度语言的文献，而是当地语言写就的文学。这些文学大多已经亡佚，唯有在汉译佛典的早期译作中被保存下来。另外就是这些佛教文学和艺术的下游产物——经变。西方对这两类文献的译介工作，做得都不如其他汉文佛教文学那么完备。^⑤ 如今，一方面，这些文献的新译工作已经展开；^⑥ 另一方面，日本学者已经投身于这一德国印度艺术研究学派之中了。

下面就以我们所熟悉的《九色鹿》故事为例，^⑦ 介绍一下该学派的方法论。1981年，上海美术电影制片厂根据敦煌莫高窟的一幅壁画，以及其所依托的汉译佛经——《鹿王本生》（T 152）和《九色鹿经》（T 181）摄制了名为《九色鹿》的美术电影。其故事大意为：

1. 在密林中生活着一头美丽的鹿。
2. 鹿和一只乌鸦是好朋友，他们互相警戒。
3. 有一天，它听到了一溺水之人的求救声。
4. 乌鸦劝鹿不要施救，但鹿不听。
5. 它跳入水中，将溺水之人负于背上救出。
6. 被救之人千恩万谢，但鹿只求此人千万不要向人泄露其藏身之处，因为人类贪爱其皮毛。
7. 国王有一夫人，所作之梦皆为真实。此时，王后梦见一头美丽的鹿在宫中的王座上为大众说法。
8. 她醒来之后，希望国王能满足其愿望，将梦中所见之鹿带回宫中。
9. 国王问遍诸猎手，皆不曾听闻此鹿，便悬赏全国，以求能指出此鹿行踪者。被鹿所救之人十

^① 见华山，“二十世纪初德人对克孜尔石窟的考察及尔后的研究”，夏鼎等，《中国石窟·克孜尔石窟》，第三卷，文物出版社 1997 年版，第 196-213 页：“德国人在这三类题材方面的研究显然不如对本生画的研究那样着力，客观的原因是，……；（其二）菱格譬喻说法图中的人物形象过于简略难于识别；……。”

^② 前一类对早期佛教研究尤为重要。多年以来，西方学者参考的是沙畹（Édouard Chavannes）的《汉文三藏中的五百故事和寓言选》（*Cinq cents contes et apologues extraits du Tripiṭaka chinois*, Paris, 1910-1934）。

^③ 比如，魏查理（Charles Willemen）《杂宝藏经》（*The storehouse of Sundry Valuables*, Berkeley: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 1994）和《法华譬喻经》（*The Scriptural Text: Verses of the Doctrine, with Parables*, Berkeley: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2000）和 Konrad Meisig 的《撰集百缘经》（*Ursprünge buddhistischer Heiligenlegenden, Untersuchungen zur Redaktionsgeschichte des Chuan tshih p'ih yün king*, Münster: Ugarit-Verlag, 2004）。

^④ 在《阿旃陀 I》中，其序号为 No. 16-18，故事名称为 Ruru。参见，Dieter Schlingloff, *Ajanta - Handbuch der Malereien / Handbook of the Paintings I. Erzählende Wandmalereien / Narrative Wall-paintings. 3 vols.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2000, vol. 1, pp. 94-101。

^① 当然也与德国二战失败，丧失了亚洲探险考察的能力有关。

^② 此书对研究克孜尔（龟兹）石窟的（禅修）功能非常重要。

^③ 在他担任德国慕尼黑大学印度学系主任期间（1972-1996 年），系图书馆的数万册藏书无一不留下他的笔记和目录关键词；巴伐利亚国立图书馆的印度学书籍无一不经他过目；他用这些摘录的内容提要 and 关键词，制作了一个庞大的“施林洛甫目录”（Schlingloff-Katalog），至今仍是德国印度学界使用最便利的资料查阅工具。

分获得，便见利而忘恩。

10. 此人到王宫，向国王告发了那头鹿的藏身之处。
11. 国王听后，便带着大队人马向那座森林进发。
12. 乌鸦向鹿报警。
13. 那头鹿向国王跑来，告密者见后，向国王指出此鹿。
14. 告密者指鹿之手断落。
15. 国王箭指此鹿。
16. 鹿用人言向国王揭露了告密者的忘恩负义。
17. 国王欲杀告密者，鹿请求国王宽恕他。
18. 国王恭请此鹿为之说法。

相关的佛教文献如下：

1. 汉文

- 1) T 152《六度集经》，吴国康僧会译。该故事在“精进度无极章”的“58 修凡鹿王本生”中，33 a-b。
- 2) T 153《菩萨本缘经》，僧伽斯那(* Saṅghasena)撰，吴国支谦译。该故事在“鹿品第七”，66c-70 a。
- 3) T 181《佛说九色鹿经》，支谦译，《大正藏》收了两个版本——452b-53a 和 453b-54a，除个别文句略有出入外，内容基本一致。
- 4) T 1450《根本说一切有部毗奈耶破僧事》，唐代义净译，该故事在 175a-76b。

2. 巴利文

- 1) *Jātaka* “本生” (下文作 J) 中第 482 个故事——*Rurujātaka*。诗歌部分——即 J 的正文，为 PTS 本“的 IV, 119-133 颂，散文部分——也就是 *Jātakatthavaṇṇanā* “本生疏”，为该本的 IV, 255-63 页。^①
- 2) *Cariyapitaka* “行藏” (下文作 Cp)。^② 它以诗歌的形式分三节共 35 个故事讲述佛的本生，其中有 32 个可以在 J 中找到对应。鹿王的故事位于第二品 *Hatthināgavagga* 中的第六个故事。

3. 梵文

- 1) 圣明 (Aryasura) 的《本生鬘》(*Jātakamālā*, 下文作 AJM)。^③ 它包含有 34 个本生故事，九色鹿的故事是第 26 个故事——*Rurujātaka*。
- 2) 《根本说一切有部毗奈耶破僧事》的梵本 *Saṅghabhedavastu* (下文作 SBV)。^④ 这个故事位于 SBV II 96-100。
- 3) 安因陀罗 (Kṣhemendra) 的《菩萨因缘/譬喻如意蔓草》(*Bodhisattvāvadānakalpalatā*, 下文作 BAK)。^⑤ 它共有 108 个譬喻 (Avadāna)，九色鹿故事是第 30 个——*Suvarṇapārsvāvadāna*。

4. 藏文

《根本说一切有部毗奈耶破僧事》的藏译——Q 1030 *dGe-'dun gyi dbyen gyi gzhi*，^⑥ 即 SBV 和 T

① M. V. Fausbøll ed., *The Jātaka, Together with its Commentary being Tales of the Anterior Births of Gotama Buddha*, 7 vols., London: Pali Text Society, 1877-97.
 ② 巴利文的《本生经》先有即颂部分，而后才发展了散文部分。见 Oskar von Hinüber, *A Handbook of Pāli Literature*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1994, § 110。
 ③ N. A. Jayawickrama ed., *Buddhavaṃsa and Cariyapitaka*, London: Pali Text Society, 1974.
 ④ J. H. Kern ed., *The Jātaka-mālā*, (*Harvard Oriental Series I*), Boston: Published for Harvard University by Ginn, 1891.
 ⑤ Raniero Gnoli ed., *The Gilgit Manuscript of the Saṅghabhedavastu*, pt. 1-2, (*Serie Orientale Roma XLIX*), Roma: Is. M. E. O., 1977-78.
 ⑥ Surat Chandra Das, Hari Mohan Vidyabhushana eds., *Avadāna Kalpalatā, A Collection of Legendary Stories about the Bodhisattvas by Kṣhemendra with its Tibetan Version*, 1-2. (*Bibliotheca Indica*, 124), Calcutta, 1889-1917.
 ⑦ 影印北京版西藏大藏经(西藏大藏经研究会编辑, 大谷大学监修)。

1450 的藏文对应。该故事位于 167b-170b。

各版本九色鹿故事情节罗列如下(标 * 号者, 为虽有此情节但与前文所列之标准模式有出入)。

情节	T 152	T 153	T 181	J 诗句	J 散文	Cp	? JM	SBV	BAK
1	√	√	√		√	√	√	√	√
2	√ ^①		√					√	√
3	√	√	√		√	√	√	√	√
4								√	√
5	√	√	√		√	√	√	√	√
6	√	√*	√		√	√	√	√	√
7	√*		√*		√		√	√	√
8	√*		√*		√		√	√	√
9	√		√	√	√		√	√	√
10	√*	√	√*	√	√	√	√	√	√
11	√	√	√		√	√	√	√	√
12	√	√	√					√	√
13		√			√* ^②		√	√	√
14		√					√	√	√
15	√		√* ^③	√	√		√		
16	√	√*	√	√	√	√	√	√	√
17		√		√	√		√		
18					√		√	√	√

根据上表, 我们可以凭借情节的类似度, 将所有的九色鹿文献作一大致的分类:

- A 组: J 诗句、Cp 和 T 153。
 B 组: T 152 和 181。故事演变到这里, B 组还为鹿加了一位乌鸦朋友。更加直接的可能来自于 T 153, 此外, 告密者在告密之后便立即遭到报应——身变丑, 口变臭。
 C 组: J 散文和 AJM。此时 B 组原有的情节数量虽然不变, 但内容变得更加佛教化。
 D 组: SBV 及其译本和 BAK。

随着故事的演变, 有三个情节/元素逐一出现, 它们在故事中的状态也形成了这一故事发展史中的分水岭:

首先是王后梦鹿。A 组故事只涉及了一个非常简单的故事: 鹿救人命, 人忘恩负义, 向国王告密, 鹿向国王控诉, 国王明白了事情的原委。虽然僧伽斯那的《本生鬘》——T 153 作了很多艺术加工和教义上的演绎, 但情节并未增加。本组内部的传承关系应该是前两部在先, 第三部为后。B 组中, 插入了王后梦鹿、欲求鹿皮这一动因。这一动因并非九色鹿故事所独有, 比如六牙象故事,^④ 甚

① 鹿与乌鸦的友情, 在情节 12 处方始交代: 鹿时与乌, 素结厚友。
 ② 溺水者在情节 11 处作了指鹿的动作。
 ③ 是国王的军队欲以射鹿王。
 ④ 相关文本出处见 Paṅlung, *Erzählstoffe*, p. 44 和 Schlingloff, *Ajanta*, vol. 1, No. 7。

或《贤愚经》和《摩诃僧祇律》中的金色鹿王故事等，^①一个贪婪的王后的梦即会致菩萨转世的兽类于死地。A组的故事可能从其它本生故事借来了这一情节，使得故事更有戏剧性，但王后这个人物仍保留其邪恶的本性。C、D两组中，王后变成的正面人物（甚至是佛教支持者），她的梦境和愿望变为鹿为大众说法。在AJM、^②SBV^③和BAK里，^④王后还成为了有梦必验(satyasvapnā)的奇人。

其次是乌鸦报警。在A组中，这位朋友的出现似乎能在J诗歌中找到些端倪。有两首提到了“鸟”这个词：一是国王问鹿，“鹿啊，你在指责一只野兽？是一只鸟儿还是一个人？”^⑤一是国王呵责告密者，“我要将这四个翅膀的鸟，身体射穿一个洞到心脏。”^⑥或许能引发后来撰写故事者的联想，将“鸟”一词作衍生。在T 153中乌鸦的功能已经非常明显，“时有一鸟，即至鹿所，啄鹿王耳”。在C、D两组中，乌鸦已经从一个陌生的报警人转化为鹿的好友；在D组中，它还告诫鹿不要去救人。不过，B组那一枝没有发展这一故事元素。

最后是告密者的报应。告密者的形象十分可憎，但鹿和国王宽恕告密者的基调已定，故事的结局无可更改，唯有在故事中间作增加对他惩治的情节。在J和Cp中，告密者并未得到报应。其它文献中，他的报应有两类：

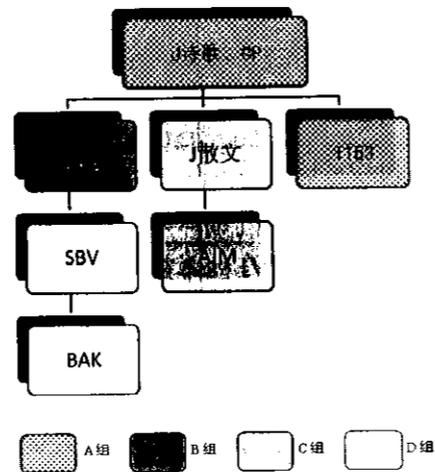
1. 他身体变凡。B组中，这发生在情节10，溺水之人向国王告发之后立即得报应——面上生癞疮(T 181)，此外还口臭(T 152)。

2. 他指鹿之手断落。这个情节的产生似乎源自于J散文中的那个动作：当国王带着人马进入森林后，告密者用一只手指出鹿生活之处。^⑦或许他这动作令后来的撰写故事者十分反感，因此设计了断腕这一报应。有意思的是，故事中有断一只手的，也有断双手的。

a. 在AJM中(情节13-14)，告密者看到鹿前来，用手向国王指出，那手便像剑割一般断了。^⑧和J一样，手(pāṇi/hatta)用的皆是单数，较之其它文本，AJM这一情节的产生似乎与J的关系更为直接。

b. 在D组中(情节13-14)，告密者以双手指鹿，结果双手皆断裂。^⑨双手指物这一动作不同寻常，笔者觉得其目的只是让他的两只手都能断落。值得注意的是，T 153也有两手落地的情节，不过事先没有说明他如何指的鹿。^⑩

另外，在BAK中，告密者原本就是一个驼背人(kuṭilaka)。



① T 202, 366a-367a; T 1425, 230a-231b. 庞龙(Panglung, *Erzählstoffe*, p. 106)误将这两个故事也计入九色鹿故事中，但它们却缺失了后者标志性的溺水之人忘恩负义的主线(即A组故事的情节)，因此应排除在外。当然，这两个金鹿故事很有可能为九色鹿故事提供了王后梦鹿求皮的素材。

② *asya rājño devī satyasvapnā bahhūva.*

③ *tasya candraprabhā nāma devī satyasvapnā.*

④ *yasyāhpatyuhprabhāreṇa swapnāhsatyatvam āyayuh.*

⑤ *Kin nu rurū garahasi migānaṃ, kūṃpakkīnaṃkīṃpana mānusānaṃ.*

⑥ *So 'haṃcātuppattam idaṃvīhaṇṇam, tanucchīdamhādaye ossajāmi.*

⑦ *"eso so deva swaṃṇāmaṃ eṭasmīṃhāṇe vasattī" hantāmpasāretvā ācikkhanto tatiyaṃgātham āha.*

⑧ *prakoḡhān nyapatai pāṇī vinikṛita ivāsīnā.*

⑨ SBV II 99: *tataḥsa pūuṣo nīghrīṇahīdayas tyaktaparaloko mrgadarśanād āvarjītamatis taṃmrgavaram ubhābhyānpāṇibhyāṃ upa-*
dasayānu āha: deva ayaṃsa mrgādhipatīr itī; ... vāḥpravyāharaṇakālasamanantaram eva tasya puruṣasya ubhau pāṇī pṛithivyānpāṇipatitau.
BAK 30, 44-45: *taṃ āyānuṃdrutaṃdṛṣtvā hṃḡahkuṭulakah purāḥ | so 'yam ity āsū pāṇibhyāṃ rājñe dūre vyadarśayat || taḥkaṇe droṇas-*
āpenu vāḥpāṇīrū nīpātīnā | karu paricyutau tasya pāpāpādapapallavau ||

⑩ 潮人见出... 示王言：“所言鹿王此即是也。”作是言已，两手落地。

综上所述，我们可以大致勾勒出各个文本的传承关系如下：

接下来，我们来关注九色鹿故事的艺术表现：^①

发现自巴尔胡特(Bārhut, 约公元前二世纪)的一个圆形雕饰(图一)。第一部分对应的是情节5；第二部分对应情节15；第三部分对应情节18。这些情节同J和Cp比较相符。

浮雕中的鹿角分叉，体型类似梅花鹿。

发现自键陀罗(Gandhāra, 约公元三世纪)的两幅浮雕(图二、图三)。第一幅中，第一部分对应情节1或者3；第二部分对应情节5；第三部分对应情节6；第四部分或许是有关情节10，但已不存；第五部分有一只鸟儿飞起，对应了情节12；第六部分对应情节13。这些情节同T 153比较一致，如果浮雕的原貌中鸟儿的形象就出现过一次的话。如果破损的第一部分中，还有鸟的形象，那也可以对应B、D两组中的文本。^②

浮雕中的鹿角不分叉，颈部有鬃毛，体型类似驯鹿。

第二幅仅存的部分由一条河流分割成三个画面：^③画面一部分似乎对应情节1。从破碎的石头中依稀可见一些线条，类似鸟翼。如果原画面中确有鸟的形象，那么就对应了情节2。画面二即河流中又分两个部分，下方为第一部分，对应情节3，上方的第二部分，对应情节5；河流左边的画面三，对应的是情节6。这幅浮雕对应的故事版本同上一幅。

浮雕中的动物无角，但体型类似于鹿属。^④

在阿旃陀(Ajanta, 公元五世纪)石窟中有三幅壁画讲述了这个故事：

第二窟有关这个�故事的部分(图三)损毁比较严重，目前仅依稀可以分辨出四个场景：第一部分对应情节5；第二部分对应情节6；第三部分展现的是宫殿，或许对应了情节10，但告密者的形象不存于残留部分；第四部分似乎留有一个鹿的轮廓、一跪地之人，以及另一站立的人形，或许对应情节16或17。

壁画中鹿角分叉，身上有斑点，但本来的颜色难辨。^⑤

第十六窟中，有关这个�故事的部分(图四)，包括鹿的图像在内，几乎漫灭殆尽，第一部分对应情节5；第二部分对应情节15或16。

以上两幅壁画只涵盖了故事最基本的部分，对应的是J和Cp。

该故事的画面在第十七窟中保存最好(图五)。第一部分可能对应情节7；第二部分对应情节10；第三部分对应情节11；第六部分讲述国王带着弓箭徒步进入森林；第七部分，告密者欲去抓鹿，但双手断裂，对应情节13和14；第八部分，国王让鹿上车犂在前，自己带队随后保驾回宫；第九部分虽



图一



图二



图三



图四



图五

① 所用之线描，如不另作说明，皆引自Schlingloff, *Ajanta*, vol. 1, No. 16-18, 以及 vol. 2, p. 17.

② 施林洛甫(Schlingloff, *Ajanta*, vol. 1, p. 149 及注 169)认为此作品源自与根本说一切有部(Mūlasarvāstivādin)有关的SBV和BAK。但笔者认为它与B组文本在年代上更接近。

③ De Marco, *On a Hinthertho Sole Gandharan Relief Depicting the Valahassa Jataka*, in: M. V. Fontana, B. Genito eds., *Studi in Onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*, Vols. 1-2, Napoli: Università degli studi di Napoli L' Orientale, 2003, pp. 271-294. 作者对该浮雕的断定有误，应是九色鹿故事，而非狮子(Simhala)故事。非常感谢我的老师，慕尼黑大学印度藏学系的Monika Zin教授为我提供了这一画面，并修正了相关信息。

④ De Marco也因此将此鹿误认为狮子故事中的马。出处见前注。

⑤ 根据施林洛甫(Schlingloff, *Erzählung und Bild*, p. 153, 注 173)转述 Yazdani 当时的见闻。

德国佛教艺术史研究方法举隅：以九色鹿故事为例

然被毁，但应该是宫廷场面的延续，所以是鹿为大众说法的场景；后两个部分皆对应情节 18。这幅壁画画面十分精致，描述故事非常详细。可以推断，如果有乌鸦这个角色出现的话，一定不会遗漏，因此这一作品完整展现了某个文本的所有情节，这个文本非 ĀJM 莫属。唯一的区别就是 ĀJM 中，告密者只断了一只手。^① 这可以视作画家的艺术加工所致。

画面中的鹿角不分叉，体色为淡褐色无斑点，体型类似羚羊。

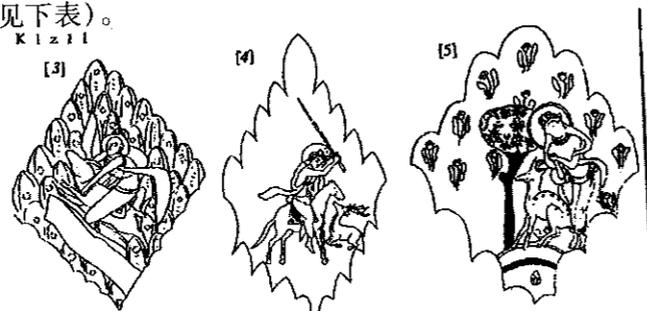
克孜尔千佛洞(公元五世纪)^②中有三个窟顶的菱形方格图(图六)^③分别讲述了九色鹿故事的一个情节。左边的第 17 窟方格图^④对应的是情节 5；中间的图对应的是情节 15，但是国王手中并未持弓，而是举剑；右边的图对应的是情节 18。如果这三个独立的方格图可以置于一个故事体系中的话，那么这个故事与 J 的散文接近。

左图中的鹿无角无斑点，体色为肉色，体型介于羚羊和鹿之间；中间图中的鹿虽无斑点，但角分叉，体型类似于梅花鹿；右边图中的鹿虽无角，但身上有斑点，体型也类似梅花鹿。

敦煌莫高窟第 257 窟(公元六世纪)一幅连环壁画(图七)^⑤。第一部分不存，对应的可能是情节 1；第二部分对应的是情节 5；第三部分对应情节 6；第四部分，国王夫妇坐于宫中，一人跪在宫外，对应情节 10；第五部分虽然描画了睡熟的鹿，却没有报警的乌鸦，但也可算对应情节 11；第六部分对应的无疑是情节 13。值得注意的是，从这个部分起，告密者的全身生白色的斑点，在此之前其体色正常，说明体丑之报从指鹿开始。而文本中的癞疮之报只是脸部，而且从告密那时起。这应该是糅合告密者两类报应的创作。虽然这幅壁画不完整，但第四部分王后的形象表明了一定有其梦鹿的情节；第六部分中一辆空的车辇，又暗示了情节 18 的存在。这个作品应该取材于 T 152、181。

这里鹿的两角分叉，体色雪白，带有多色斑点，体型类似于梅花鹿。

为什么在上述艺术作品中鹿的形象如此不一？因为在文本中，鹿的类型(身份)、名称(名字)和体貌特征也不统一(见下表)。



图七



图六

① 同上：153，以及注 176。

② 断代依据见 夏鼎等，《中国石窟·克孜尔石窟》，第二卷，文物出版社 1989 年版，第 19 页。

③ 线描出自 Grünwedel, *Alt-Kutscha*, p. 72, 图 154.43 和 45 以及 Ersnt Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*,

6. *Neue Bildwerke II, Mit einem Beitrag über die Darstellungen und den Stil der Wandgemälde aus Qyzil bei Kutscha*, Berlin, 1928, p. 56 页, 图 173.175. 中间及右边的图, 实物已不存, 其原色彩也无从知晓。

④ 图出自同上, 图 63。

⑤ 图出自夏鼎等,《中国石窟·敦煌莫高窟》, 第一卷, 文物出版社 1982 年版, 图 44。

文本代码	鹿的类型(身份)	鹿的名称(名字)	鹿的体貌特征 ^①
J 诗歌	<i>ruru/mīga</i>	<i>ruru</i>	无
Ср	<i>rururāja/mīgarāja</i>	<i>ruru</i>	像火热的金子一样 ^②
T 153	鹿王	金色鹿	两肋金色脊似琉璃, 余身杂厕种别难名, 蹄如车碾角如金精, 其身庄严如七宝藏。……身色光炎如日初出。
T 152	鹿王	修凡 ^③	体毛九色睹世希有[鹿王身毛九色, 其角踰犀]
T 181	九色鹿	无	其毛九种色, 其角白如雪[其毛九种色其角白如雪]
J 散文	<i>rurumiga</i>	<i>miga</i>	其身上的皮毛颜色如细细擦拭的金钵, 其前后肢如精细的漆器, 其尾如牦尾拂尘, 其角如银绳一般, 其目如打磨好的宝石球, 当它的脸抬起后, 像红绒布球。 ^④ [金色] ^⑤
ĀJM	<i>rurumīga</i>	<i>ruru</i>	柔软的皮毛颜色像火热的金子一样放光, 四肢像各种宝石…… ^⑥ [像一切宝石聚集一样发光] ^⑦
SBV ^⑧	鹿王 ^⑨	金色鹿王 ^⑩	其形金色殊胜端正 ^⑪ [身皮金色微妙端严] ^⑫
BAK	<i>mīga</i>	<i>suvarṇapārśva</i>	雪做的皮毛, 带着光芒, 像蓝宝石的腹中充满了珍珠的食物。 ^⑬ [金鹿] ^⑭
T 187	金色鹿 ^⑮	无	无
T 1509	鹿	无	其色如金其角七宝

综上所述, 故事的主人公时而作 *mīga*, 时而作 *ruru*。根据莫尼尔-威廉姆斯的《梵英辞典》, *mīga* 的含义为: 野兽, 特指鹿、羚羊之类 (deer, fawn, gazelle, antelope, stag, musk-deer); 而 *ruru* 指的是羚羊 (antelope)^⑯。然而迈耶霍法所编的《古代印度雅利安词源学辞典》的解释却与之正好相反, 前者指野兽, 也指羚羊等 (Antilope), 后者指鹿 (eine Hirsch-Art)^⑰。吕德斯认为故事中的 *ruru* 非大羚

① 中为王后所梦之形象。

② Ср 第 195 颂: *sutattakanakasannibho*。

③ 此为 *suvarṇapārśva* 的音译。

④ *tassa sarīracchavi sumajjitakācanapaṭṭavanṇo ahoṣi, hatthapādālākhā parikkamakātā viya, naṅgu (ṭhaṅcumarīna ṅgu (ṭhaṅviya, siṅgāni rojatatāmavaṅṅāni, akkhīni sumajjitamaṅgulikā viya, mukhaṅodahitvā ṭhapītarattakambalabheṅḍukā viya*。

⑤ *suvarṇavaṅṅa*。

⑥ *taptakāñcanojjvalavarṇaḥ sukumāraramā nānāvidhapadmarāgendranīlamarakatavaiḍ ūryaruciravarṇabinduvidyotitavicītragātra ḥ snigdhabhīnīlavimalavipulanayano manimayair ivāparuṣaprabhair viśāṅakṣurapradeśaiḥparamadarsantyarūpo ratnākara iva pādacāri*。

⑦ *sarvaratnasamāhāram ivaśriyā jvalantaṃ*。

⑧ 根据梵本可知, 鹿的名称为“金鹿”, 但体貌并无具体描写。T 1450 自行作了演绎。

⑨ *mīgādhipati*。藏文作 *ri dvags*, 完全对应梵语的 *mīga*。

⑩ *suvarṇapārśva*。

⑪ *acintanīyarūpaprabhāvayoga*。

⑫ *atiparamaramaṅṭyaśarīra*。

⑬ *hemamaṅgucchaviṅṭlaratnodarāśpharamuktāhāranībhāprabhā*。

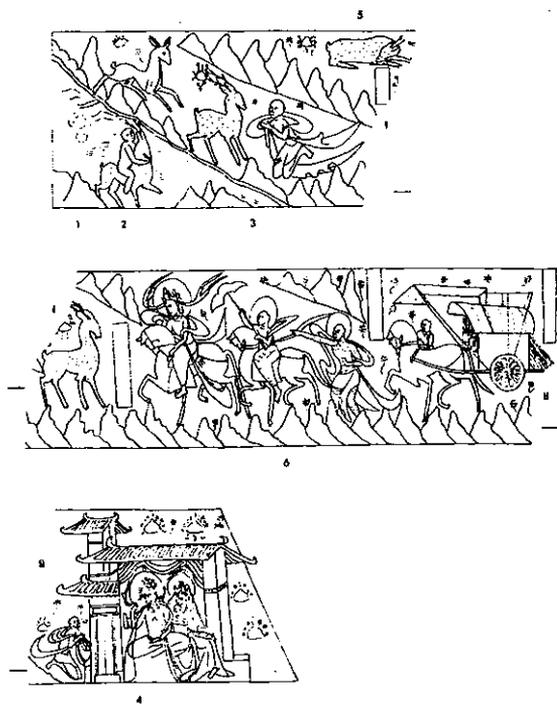
⑭ *suvarṇaharīvaḥ*。

⑮ *mīgapati*。

⑯ Monier Monier-Williams ed., *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford: At the University Press, 1899, s. v.

⑰ Manfred Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1986-2001, s. v.

牛(*mahan kṛṣṇasārah*), 而是鹿类(*Hirsch*)。^① 而鹿的体貌可以是白色或金色有斑点、金色无斑点和九色, 三种情况。在 BAK 中直接描述是白色有斑, 但王后梦见竟然是金色。它的名字 *suvarṇapārsva* “金兽”,^② 可以有实在的含义, 也可以没有。



图八

在上述艺术表现中,与 J 和 C_p 接近的是巴尔胡特、阿旃陀第二窟和十六窟、克孜尔石窟;与 T 153 或 B、D 组接近的是健陀罗浮雕;与 ĀJM 接近的是阿旃陀第十七窟;与 T 152 和 181 接近的是敦煌壁画。这些文献中所涉及的 *ruru* 一词,的确时而作“鹿”解,时而作“羚羊”解。它的具体形象,主要还是由艺术家自身选择和当地的物种分布来决定。此外,佛经中(或许受佛教教义所制约的)对告密者的惩罚,也在图像中被艺术家淋漓尽致地加重了。

传统的佛教艺术史研究偏重于风格分析和历史断代,往往使研究本身很难落到实处;而德国结合文本的研究方法,恰恰针对了艺术作品核心——它的内容,大大增加了研究工作的可操作性和可评价性。诚然,这样的研究方法对研究者的语文学、文献学和其他综合知识的要求极高,但这不应该成为我国学者回避的理由。

[本文获得上海市“浦江人才”计划、“985”工程哲学社会科学创新基地研究项目、教育部“留学回国人员科研启动基金”、上海市哲学社会科学规划课题(批准号 2010BZX001)、2011 年度国家社会科学基金项目资助]

(责任编辑:秦 蓁)

(1) Heinrich Lüders, *Bharhut Inscriptions, Archaeological Survey of India, Corpus Inscriptionum Indicarum*, Vol. 2, Part 2, Ootacamund, 1963, p. 126, 注 3。

(2) 这是《贤愚经》中的译名。