

敦煌



本生因緣故事画卷



上海世紀出版集團
上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

敦煌石窟全集. 3, 本生因缘故事画卷 / 敦煌研究院主编; 李永宁本卷主编.

—上海: 上海人民出版社, 2001

ISBN 7-208-03824-4

I. 敦... II. ①敦... ②李... III. ①敦煌石窟—全集

②敦煌石窟—壁画—画册 IV. K879.21

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第041257号

© 上海人民出版社、商务印书馆(香港)有限公司

简体字版	陈 昕
策 划	
责任编辑	李远涛
设 计	吕敬人
美术编辑	邹纪华

敦煌石窟全集

• 3 •

本生因缘故事画卷

敦煌研究院主编

本卷主编 李永宁

上海世纪出版集团

上海人民出版社出版、发行

(上海福建中路193号 邮政编码200001)

新华书店上海发行所经销

中华商务分色制版公司制版 深圳中华商务联合印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 15.75

2001年12月第1版 2001年12月第1次印刷

印数 1-1,800

ISBN 7-208-03824-4/J · 33

定价 320.00 元

(限在中国大陆地区出版发行)

敦煌

石窟全集



本生因緣故事画卷

敦煌

石窟全集
3
敦煌研究院主编

本生
因缘
故事
画
卷

本卷主编 李永宁



上海世纪出版集团
上海人民出版社

敦煌石窟全集

主编单位·····敦煌研究院
主 编·····段文杰
副 主 编·····樊锦诗(常务)

编著委员会(按姓氏笔画排序)

主 任·····段文杰 樊锦诗(常务)
委 员·····吴 健 施萍婷 马 德 梁尉英 赵声良

出版顾问·····金冲及 宋木文 张文彬 刘 杲 谢辰生
 罗哲文 王去非 金维诺 周绍良 马世长

出版委员会

主 任·····彭卿云 沈 竹 刘 炜(常务)
委 员·····樊锦诗 龙文善 黄文昆 田 村
总 摄 影·····吴 健
艺术监督·····田 村

• 3 •

本生因缘故事画卷

本卷主编·····李永宁

摄 影·····宋利良
线 图·····吕文旭

封面题字·····徐祖蕃

前 言

本生因缘故事画的盛衰

本生，梵语作 Jātaka，音译阇多伽。佛教认为，释迦在过去无数世，与众生相同，也处于六道轮回之中。他之能成佛道，是因其在过去无数轮回之世能坚定信念作舍身救世、施物济人的菩萨行以及坚持修行、精进求法的个人历练，并修满“六度”（即布施、持戒、忍辱、精进、禅定、智慧）的缘故。“本生”就是讲述佛以上事迹的故事。其中有一部分是佛讲述弟子及旁类（动物）过去世的故事，谓之本事，梵语作 Itivṛttaka，音译伊帝曰多迦。其特点是在故事结尾加“某某即是我也”，因此亦归入佛的本生。

因缘，梵语作 Nidāna，音译尼陀那。即人世事物形成的因由和机缘，指佛向大众讲述生死轮回、因果业报的种种事例以度化众生。

还有一种，谓之譬喻，梵语作 Avadāna，音译阿波陀那，它以譬喻解说本生、因缘经义，使众生易于领悟。后亦归入本生或因缘。

在早期佛教的传播中，除本生、因缘外，还有佛传。他们之间既有前后相接的联系，但又各自独立。佛传讲述释迦今世从入胎、降生、成长到菩提树下悟道成佛的俗人生平。敦煌石窟中的佛传画因另有专卷，故在此不赘。

本生和因缘，大量撷入古印度的先贤故事、民间传说、逸闻稗史和醒世箴言、处世格言、启智寓言。其故事性极强，能深深地吸引读者、听众。佛教把这些生动的故事，串以因果业报、轮回转世的思想 and 慈悯众生、拯世济民的道德规范，作为释迦过去、现在的业绩，以宣扬佛理，教育世人。本生、因缘故事散见于很多经典中，据传印度巴利文记载的本生故事就有五百余则。这些本生、因缘故事很快就传遍南亚和东南亚地区，并传入中国新疆和中原地区。现在印度还有公元二世纪巴尔胡特（Bharhut）、山奇（Sanchi）、摩陀罗（Mathura）、犍陀罗（Gandhara）、阿旃陀（Ajanta）等古塔及石窟中的本生、因缘故事的艺术遗迹。传入中国

后，新疆的克孜尔、库木吐拉等多处石窟，大同云冈、洛阳龙门、天水麦积山等多处石窟，都彩绘和雕刻了大量的本生、因缘故事画。上述石窟中虽不乏艺术价值很高的精品，但经全面考察，上述佛教艺术遗迹中所刻绘的本生、因缘故事画，其价值都不及敦煌石窟中的同类故事画。首先，敦煌石窟中的本生、因缘故事画，从四至七世纪初(十六国到隋)延续了约两百年，此后又在九至十一世纪(晚唐到宋)的两百多年间再次出现，在艺术上有连续性，保存了十分丰富翔实的资料。其次，敦煌的本生、因缘故事画，本质虽属佛教，但它入壁绘画的题材，却反映了一定时期的历史情景、社会状况、政治变化及传统思想，具有较强烈的时代精神和民族特点。再者，在晚唐、五代、宋的本生、因缘故事画中，可以见到它与中国古代文学中的变文、讲经文相辅相成，从而推动中国文学艺术发展的关系。总之，敦煌石窟中的本生、因缘故事画，对于研究历史具有相当重要的形象资料价值。

在敦煌石窟中，本生、因缘故事画主要绘于早期的北凉、北魏、西魏、北周、隋和晚期的晚唐、五代洞窟中。按现存画面所能识别者，共涉及五十三个故事、一百二十四幅画。由于壁画残毁、漫漶不清和色线隐退以及限于篇幅等原因，本卷只介绍其中的二十五个故事、四十八幅画，内容多为佛陀生前无数世的舍身求法、牺牲救世、无尽施舍、孝亲爱民和释迦成佛后化度有缘之人的故事。它与印度和中国新疆各石窟中所刻绘的本生、因缘故事画相比，除了艺术风格不同外，更大的差异还在于敦煌石窟中的本生、因缘故事画，只有一幅以傍类(九色鹿)为主角，余皆以人为主角。这在一定程度上反映了汉族传统的儒家重人事的思想。北周以前，北方少数民族统治敦煌，他们笃信佛教，但并不重义理而重禅行，因此，这一时期敦煌最初的部分石窟主要是为坐禅观像而凿的；石窟中所绘壁画，自然也主要是义理不复杂、适于禅修观像的本生、因缘(也包括佛传)等故事画。至于初唐、盛唐和中唐时期，则全然没有这方面内容的壁画。究其原因，一是因为隋统一全国后，佛教内部“破斥南北”，消除壁垒，归于一统，改变了北重禅行、南重义理的偏颇形

势，提倡禅理并重、“定慧双修”。而“壁垒”的消失和提倡“并重”、“双修”，只是给予人们在修行方式上更多的选择和信仰上的不单一化，并不要求北方民众保持禅修观像的方式。尤其是南北统一以后，战乱平息(或减少)，生活较为安定，人们愿意选择的已不是那种苦修、禁欲、忍辱、施舍的本生、因缘故事中的行为准则，大乘教义所述的美好天堂和解除人们苦难的经义更适合现实需要，有更大的吸引力。这时，本生、因缘故事，在大乘经义冲击下，日渐式微。在隋代敦煌壁画中，大乘经变增多，本生、因缘故事画减少，而且在洞窟中也由过去占据南北正壁的显要位置，被挤到窟顶人字坡和中心柱腰沿等不起眼的位置。二是唐代经济日渐繁荣，社会思想日趋活跃，在意识形态领域中，能反映大唐帝国统一、昌盛的大乘“净土”、“华严”、“法华”等信仰盛行起来，而那些宣扬苦行禁欲、累世修行、无尽布施、舍命牺牲的本生、因缘故事，有悖于人们求生于世的需要，不合时宜。因此，人们的信仰转向能更便捷地登上天堂之路的净土宗。所以，无论本生、因缘故事画在内容上、艺术上多么动人，多么优美，但大势所趋，都顺理成章地被流行的大乘经变所取代。那么，为什么到了晚唐、五代，本生、因缘故事画又大量入壁，甚至在故事数量、画幅的规模上都大于早期洞窟呢？其原因在于初唐、盛唐时期净土宗具有强大的势力，法华、观音、华严、维摩诘、涅槃等经变大量入壁标志着只有几个佛教宗派在敦煌起主导作用；而到晚唐，经变类别增多，汉密、藏密尽皆入壁绘画，标志着人们对佛教信仰的多元化。或者说无所谓信仰某一宗派，而只是“信佛”。这种信仰的“多元化”和“不定性”，以及信仰上的宽松环境，使销声匿迹两百年的本生、因缘故事画有了再次出现的社会条件。还有，此时佛教为仰附社会民风的兴趣而日趋世俗化，寺庙中俗讲发展，寺僧演绎、加工佛经，以曲折离奇的情节取悦世人而成俗讲变文。晚唐以后俗讲在敦煌也盛行起来，这些俗讲变文具有故事性、娱乐性、戏剧性、文学性的优势，对听者信众有着强大的吸引力。而《贤愚经》中的本生、因缘故事就具有这“四性”，所以晚唐、五代洞窟中将其涂壁入画，使本生、因缘故事

画再次“盛行”起来就不足为怪了。当然，寺僧原是想以此“四性”吸引更多信徒，扩大佛教的影响，但始料未及的是恰恰因为加强了这“四性”，而使信徒、听众更不重教义而重“四性”中表现出的世俗生活。它们就像一柄双刃剑，在促使佛教普及化、世俗化，扩大佛教影响的同时，也伤了佛教自身。

目 录

前 言	本生因缘故事画的盛衰	005
第一章	汉化的开始	
	北凉、北魏(公元 386—534 年)	
	序论 吸收与创新	012
第一节	舍身施头 以求佛法	
	毗楞竭梨王本生·月光王本生	024
第二节	舍己救世 终升佛境	
	尸毗王本生·萨埵太子本生	030
第三节	持戒禁欲 远避女色	
	难陀出家缘·沙弥守戒自杀缘	048
第四节	弘扬佛法 降服外道	
	须摩提女因缘	062
第五节	歌颂善良 贬斥贪邪	
	九色鹿本生	073
第二章	多种风格汇于一窟	
	西魏(公元 525—556 年)	
	序论 秀骨清像现敦煌	084
第一节	改恶从善 诚心向佛	
	五百强盗成佛缘	090
第二节	舍身闻偈 得证大法	
	婆罗门闻偈舍身本生	108
第三节	守戒绝淫 竟至自杀	
	沙弥守戒自杀缘	113
第三章	从内容到形式的进一步汉化	
	北周、隋(公元 557—618 年)	
	序论 时局巨变与本生因缘故事画	120

第一节 孝悌为本 济世救民

须阇提太子本生·善事太子入海本生·睒子本生 133

第二节 无尽施舍 得登佛境

须达拏太子本生·萨埵太子本生·快目王本生·
虔阇尼婆梨王本生·尸毗王本生 157

第三节 戒淫戒贪 求得正果

微妙比丘尼因缘·独角仙人本生·
梵志夫妇摘花坠命因缘 186

第四章 本生因缘故事画的复兴

晚唐、五代、宋(公元 848—1036 年)

序论 《贤愚经》屏风画的出现 198

第一节 善有善报 恶有恶报

海神难问船人缘·波斯匿王女金刚缘·无恼指鬘缘 205

第二节 诚心向佛 必得善缘

恒伽达缘·象护缘 219

第三节 舍身济世 终成正果

虔阇尼婆梨王本生·萨埵太子本生·善事太子
入海本生 225

第四节 心地纯正 佛必赐福

檀膩鞞缘 240

附录 敦煌本生因缘故事画时代及洞窟位置分布 246

图版索引 250

敦煌石窟分布图 251

敦煌历史年表 252

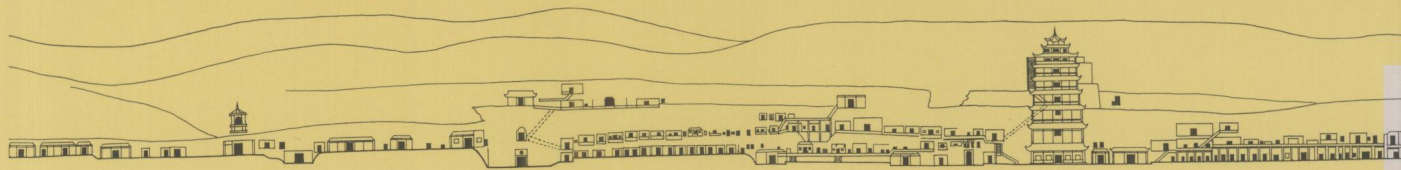
第一章

汉化的开始

北凉、北魏(公元 386 — 534 年)



序论 吸收与创新



乐僔和尚在前秦建元二年(公元366年)于莫高窟凿建第一个洞窟及稍后法良禅师开凿第二窟的时候,汉朝在敦煌设郡已四百七十余年了。虽然佛



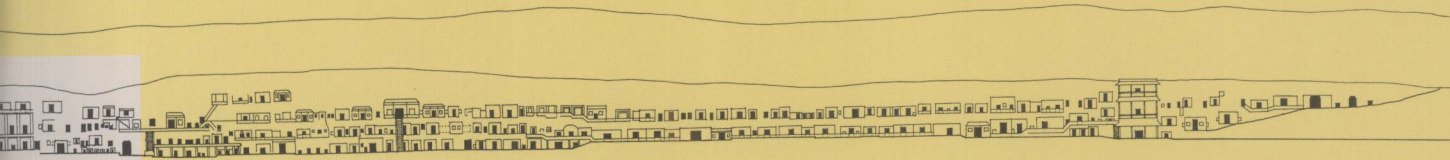
北凉、北魏第 254、257、275 窟位置图

教传入早于莫高窟建窟约三百年,而且在敦煌已有捐资建庙、译经造像等佛事活动,但植根很深的汉文化,早已成为敦煌民众思想的主流意识。佛教与之相比,毕竟资历浅。不过,这一时期及其后的数十年,敦煌相继处于少数民族的统治之下。这些统治者视释迦为“戎神”,以佛教为少数民族的正统宗教,大力提倡。这样,佛教在敦煌有了新的发展。北凉沮渠蒙逊(公元401—433年在位)统治敦煌时,莫高窟已因君臣缔构而兴隆,道俗信仰而具一定规模。

由于千余年来崖壁崩塌和后代开窟的破坏,乐僔、法良所建洞窟是否还存在,已无据可考。但可以肯定这两位都是禅僧,而且都是为了“禅居”观像而凿此“仙窟”的。莫高窟现存最早的洞窟——北凉第267—271等五窟均为禅窟,稍后一点的第262、275窟的壁画塑像亦为观像而作,可以为证。随着时代的变迁,比北凉晚一些的北魏洞窟,坐禅观像的纯宗教功能已有所变化,逐渐渗入了对僧俗徒众有针对性的“成教化、助人伦”的内容。

莫高窟的北凉、北魏洞窟,基本上都开凿于窟区中段的第二层。这里崖面规整,高低适度,属开窟的最佳地段。

在莫高窟,这一时期的本生、因缘故事画,集中在北凉第275、北魏第



254、257等三窟，共十个故事，十一幅画(其中尸毗王本生故事画有两幅)。

北凉第275窟本生故事画有毗楞竭梨王以身钉千钉求法、虔闍尼婆梨王剡身燃千灯求法、月光王施头求法、快目王施眼、尸毗王割肉救鸽等故事。它们都反映了舍身求法、牺牲救世的思想。

北凉时期，莫高窟才初创不过几十年。这时的石窟，无论技法、人物造型、环境配置、艺术形式、风格等方面，都带有很深的西域烙印。但是，这些佛画毕竟是进入了一个当时已有数千年高度文明和灿烂文化，而且在思想观念、伦理道德、绘画风格等诸多方面都已积淀了深厚的传统内涵的民族，而这个民族又具有吸取外来文化有益成分的胸怀以及融合、消化外来文化的丰富底蕴和经验。因此，进入北魏，对西域艺术形式及风格的融合、改造的过程就在加速进行。在这一此消彼长的过程中，就造就了以汉族形式和汉族思想、伦理道德规范为基础的独特的敦煌艺术。

北魏太武帝太平真君七年(公元446年)，曾大规模灭佛，莫高窟开窟也处于低潮。文成帝兴安元年(公元452年)，北魏再次兴佛，才使佛事活动有较大发展。其后，孝文帝推行汉化政策，敦煌石窟更有发展，石窟形制、艺术风格以及佛教信仰都受中原影响。尽管画中人物还是印度衣饰，技法还是用西域凹凸染色法和铁线描，但构图、布局和人物形象已逐渐汉化。石窟性质也不单是或主要不是为了坐禅观像，而是集观像、巡礼、参拜、祈福功能于一体。

北魏第254窟有萨埵太子本生、尸毗王本生、难陀出家缘等故事画，主要是宣扬舍己身、救众生的布施度和弃情欲、修禅果的禁欲思想。第257窟有九色鹿本生、沙弥守戒自杀缘、须摩提女因缘等故事画。九色鹿本生歌颂正义、贬斥贪邪；沙弥守戒自杀缘则是为警戒僧徒、净化佛寺而作；须摩提女因缘就其原意是反映降服古印度九十六种外道、宣扬佛法无边的故事，但在此时出现似乎是隐喻在儒、释、道辩论中，佛家具有无上法力的意思。

优美的构图、合理的情节安排，和对以皇权思想为核心的主次序排等的认同，以及符合汉民族习惯的变化和审美观念的提高，都是形成敦煌本

生、因缘故事画表现形式多样性的主要原因。

印度和中国新疆现存的本生、因缘故事画,绝大多数是单情节单幅画。传到敦煌后,北凉第275窟还保留这种构图形式,该窟北壁的本生故事画,整体似是一条横幅画,实则由五个独立的本生故事画组成,显然不脱印度或中国新疆石窟单幅画的窠臼。也就是说,敦煌的早期艺术,在还没有来得及同自己的民族文化融合时,有一个袭用西域传来的画式的阶段。

到北魏时,敦煌艺术已渐趋成熟,本生、因缘故事画的构图有了新发展,既借西域式又对其进行改造,开始用汉画传统形式来表现外来的佛教内容,探索出一条适应汉族民众欣赏习惯的构图新路。

这种新的构图形式大体分为两类,第一类保持单幅构图,但绘有多个情节。如第254窟萨埵太子本生故事画,它以饲虎为中心,其他情节围绕中心环绘。同窟尸毗王本生和难陀出家缘故事画则各以尸毗和释迦为主体,故事情节配置于主体两侧。画中,以尸毗、释迦居主位,上有飞天,两旁列绘戒僧、金刚、菩萨、天人、禅僧、婆罗门的对称布局,也可以说是汉族左昭右穆,天下定于一尊的皇权思想的体现。唐以后出现的大幅经变画,以佛为中心,两侧配列菩萨、侍从,上有飞天、前有水榭宝池,下有大量故事情节的画面布局,不能说没有受这类本生、因缘故事画构图形式的影响。

第二类是横幅式连续画,如北魏第257窟。这对莫高窟壁画而言,是开窟以来的全新构图形式。在九色鹿本生、沙弥守戒自杀缘、须摩提女因缘等故事画中,画家抓住故事的几个主要情节,按汉画像石铺陈叙事的方式,把臃繁拖沓的长篇经文,通过几个画面,有条不紊、清晰明了地表现出来。画中的山石、树林、屋舍,既说明人物活动的环境,又是情节之间的间隔,这正是继承汉画像石构图形式而来的。画中山石与人物大小比例不相称,具有画史所述中国早期绘画人大于山的特点。而汉画像石上,通常左边为图像(单情节,一人持剑刺另一人),右边的长方形框内有字说明画的内容(如“荆轲刺秦王”)。这种表达形式没有一个定名,在此以“左图右史”称之。而北魏时期的壁画,在每个情节的右上方书写榜画,也是由汉画左图右史的形式演变而来的。显然,这种构图形式与情节安排,已完全

摆脱了西域的影响。

综上所述，北凉、北魏时期的本生、因缘故事画，在构图与情节布局上，经历了由单情节到多情节，由单幅画到连续画，由西域式到汉式的发展过程。

人物形象的塑造同样具有从西域式到汉式的转变过程。北凉时期的人物，面相椭圆、直鼻大眼，具有西域人物脸型和游牧民族的剽悍伟岸体型的特点。到北魏时，画中人物体形修长而略显丰满，已融入了河西、敦煌地区人物的特征。

敦煌石窟中北凉至隋、唐的本生、因缘故事画，是为教化僧徒信众禅修观像而作的，因此，它以叙述故事为主，重视情节描绘，不重人物性格和神态的塑造。画中人物，都根据其身份而具有类型化的特点：佛庄严凝重；菩萨、弟子、天人沉静稳重；国王、王子、长者、高僧虔诚、肃穆、平和；外道、婆罗门和其他修行者，形容枯槁，面相诡谲，姿态怪异，或身材矮小，情貌猥琐。这种类型化的原则，一直影响着各时代的经变画、佛像画的创作。

但是，所有画家都生活在五光十色的大千世界中，他们的人生阅历、个人好恶、对佛理的领会以及来自不同地域和民族的艺术审美习惯，或多或少、有意无意地影响到他们的佛画创作。从这个意义上讲，画家在情节取舍、人物形象设计、性格塑造的创作上，就有可能忽视佛经的某些内容，在特定情节中突破类型化的制约，通过身姿、手势、俯首仰头、合目睁眼等的描绘，表现出人物的性格特征和思绪情结，创造出与佛经相悖的画图和千人千面的传神作品来。同是悲情，尸毗王的三个后妃就各不相同。萨埵太子饲虎中母后的无声悲痛，与沙弥守戒自杀故事的少女号啕大哭更是形成强烈对比。佛教主张禁欲，画家却描绘难陀与妻子难舍难分的缱绻恋情，把出自情欲勾引沙弥的少女描绘成情窦初开。九色鹿本生故事画虽然充满童话意味，但对九色鹿的善良，国王的慈悲和正义感，溺人的忘恩负义，以及王后的贪婪冷酷等的夸张描绘，都具有现实社会中不同人物的性格特征。

假如说，萨埵太子和尸毗王本生故事是歌颂舍身救世，显示人类面对死亡而勇于自我牺牲的崇高、伟大的悲壮美的话，那么，九色鹿本生故事