

“火中取子”：佛教医王耆婆图像的跨文化呈现^{*}

◎ 陈 明

内容提要：天竺大医耆婆是古代印度佛教医学的代表，有“医王”“药王”等尊称。本文全面搜集与耆婆相关的“火中取子”故事的图像资料，分析其图像与文本的相互关系；并从跨文化的视域，梳理耆婆图像的传播与流变，旨在进一步理解古代丝绸之路的医学文化交流的多元性和复杂性。

关键词：佛教医学 耆婆 天竺大医 图像 跨文化传播

作者简介：陈明，北京大学东方文学研究中心、北京大学外国语学院南亚学系教授。

耆婆（Jīvaka）是古代印度与佛陀生活在同一时期的、带着神话色彩的名医。他医术高超，有“医王”“童子医王”“药王”等尊称。耆婆的事迹见诸梵、巴、藏、汉、于阗语、粟特语等语种的多部佛经、律典以及相关的佛教文献之中。耆婆的名字（原名与译名）、称号、事迹在南亚（印度、锡兰）以及中亚（西域）、中国、东亚的日本与朝鲜半岛、东南亚（泰国等）多个地区广泛流传，早已成为印度古代佛教医学的代表性符号^①。

以往对耆婆的研究已经相当深入，但所使用的史料基本上依据的是文字文本（传世的文献或考古出土的写卷等），而耆婆作为古代印度佛教医生的代表人物，又与多个佛教故事有密切关系，在亚洲古代乃至现当代的艺术品中，耆婆的形象并未缺席。因此，本文以与耆婆相关的“火中取子”为例，分析其图像与文本的相互关系；并从跨文化的视域，梳理耆婆图像的传播与流变，旨在进一步理解古代丝绸之路的医学文化交流的多元性和复杂性。

一、耆婆与火生童子譬喻故事的文本

在印度古代的文献中，耆婆主要为佛陀、国王家族以及佛教僧团中的出家众治病，并且在僧团的出家事、衣事、药事等戒律的制定方面提出了不少的建议。但总体上看，耆婆并不是一位十分典型的佛教信徒，其世俗色彩还是比较浓郁的。耆婆以医术高超著称，让病人起死回生并不罕见，而救取一位火中出生婴儿的故事颇为奇特。该故事一般被称作“火生/光明童子譬喻”，有梵、汉、藏等多语种的平行版本。其梵文本《火生童子譬喻经》（*Jyotiṣka—avadāna*）的抄本残卷见于吉尔吉特所出梵文写经以及挪威收藏家 Schøyen 的梵文收藏品之中^②，其抄写的年代大约在 7—8 世纪。该譬喻故事也被收入《天神譬喻经》（*Divyāvadāna*，第 19 个故事）^③、11 世纪印度诗人安主（Kṣemendra）的《菩萨譬喻如意藤》

* 本文为国家社科基金重大项目“古代东方文学插图本史料集成及其研究”（编号 16ZDA199）的阶段成果。衷心感谢廖咏、廖彩羽对本文写作提供的帮助。

① 有关耆婆的研究，参见陈明《敦煌出土胡语医典〈耆婆书〉研究》，台北：新文丰出版公司，2005 年。C. Pierce Salguero, “The Buddhist Medicine King in Literary Context”, *History of Religions*, vol.48, no.3, 2009, pp.183–210.

② Stefan Baums, “Jyotiṣka—avadāna”, in: Jens Braarvig, ed., *Buddhist Manuscripts*, Vol. II, (Manuscripts in the Schøyen Collection), Oslo: Hermes, 2002, pp.287–302.

③ P.L.Vaidya, ed., “Chapter 19: *Jyotiṣkāvadāna*”, in: *Divyāvadāna*, Darbhanga: The Mithila Institute, 1959, pp.162–179.

(*Bodhisattvāvadānakalpalatā*, 第 9 个故事) ①。

该譬喻经有藏文本 (*'Dul ba phran tshogs kyi gzi*), 还有在丝绸之路东段流传的吐火罗语 B 方言的《火生 (*Jotiṣke*) 譬喻》残片 (THT1165+THT1548、THT1166+THT2976R)。其吐火罗语本比对应的梵藏汉文本都要简略一些 ②。这种简化故事的方式也与丝路盛行的讲唱风俗有所关联。

一般认为, 该譬喻经对应的汉文本有两种: 唐代义净译《根本说一切有部毗奈耶杂事》(卷二、卷三的“火生长者因缘”)、北宋施护译《佛说光明童子因缘经》。不过, 火生 / 光明童子被耆婆从火中救出的故事, 最早见于北凉昙无讖译《大般涅槃经》卷三十〈师子吼菩萨品〉③。从文本发展的角度来看, 该故事最早可能是由民间故事演变而来, 添加了佛教的色彩之后, 被《大般涅槃经》所收录, 然后该故事经过连续的演变, 成为一部独立的譬喻类佛经; 或者作为一个譬喻故事, 被收入譬喻故事集之中。

现将上述梵汉文本中的故事情节对照如下:

表 1 梵汉本中的故事情节对照表

	<i>Jyotiṣka—avadāna</i>	<i>Divya—avadāna</i>	《大般涅槃经》卷三十	《经律异相》卷四十五	《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷二	《佛说光明童子因缘经》卷一、二
大长者依外道求子	√	√	√	√	√	√
外道预言胎儿为女			√	√		
佛陀预告胎儿为男	√	√	√	√	√	√
外道占相欺骗长者	√	√			√	√
外道用毒药伪装助产药, 长者误害其妇			√	√		
外道用毒药让长者害死其妇					√	
长者用毒药害死其妇	√	√				√
长者安排在寒林焚烧妇尸	√	√	√	√	√	√
胎儿在火中安然降生	√	√	√	√	√	√
长者不敢入火中取儿	√	√			√	√
外道阻止耆婆入火			√			
耆婆入火中抱取小儿	√	√	√	√	√	
长者不敢带回小儿	√	√			√	√
国王受世尊之命抱养小儿	√	√			√	√
世尊为小儿取名	√	√	√	√	√	√
耆婆敢入火聚的原因	佛神威力, 不用牛头栴檀香	佛神威力, 使火聚清凉	佛神威力使火聚清凉	火聚如清凉大河	曾以牛头栴檀香摩触身体; 佛神威力	
故事讲述者	作者	作者	世尊	世尊	诵律藏的优婆离	诵经藏的阿难陀
故事的主旨	童子的生命经历	童子的生命经历	批驳六师	突出重业果报	凸显佛陀威力	童子的生命经历
故事的比例	是光明童子譬喻经的一部分	是光明童子譬喻的一部分	全部	全部	是火生童子因缘的一部分	是光明童子譬喻经的一部分

① P.L.Vaidya, ed., *Avadāna-kalpalatā*, 2 vols., Darbhanga: The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1959.

② 荻原裕敏:《トカラ語 B の〈Avadāna 写本〉断片について》,《东京大学言语学论集》第 32 号, 2012 年, 第 109—243 页。

③ 《大正新修大藏经》第 12 册, 第 543 页。

从上表可见,就耆婆火中救人这一情节而言,各文本之间存在少许的差异。大部分的文本中,耆婆毫不犹豫就踏入火聚中救人,显示出他对佛陀的极大信任,以及他作为名医具有极强的防御能力(比如,使用牛头旃檀香)。梵文本《火生童子譬喻经》中就有耆婆火中取子而不受伤的情节^①。安主《菩萨譬喻如意藤》及其藏文译本中所收录的火生故事,其主旨却是对人生业报理论的阐释,即有福之人(善业者)祸成福,无福之人(恶业者)福成祸。

二、犍陀罗石刻中的“火生童子譬喻”与耆婆图像

耆婆凭借医王的特殊身份,不时随侍佛陀左右,日常生活中发生了许多有趣的故事。这些故事的场景有时出现在古代南亚的石刻艺术品中。印度早期巴尔胡特的一幅石雕中,刻画了阿闍世王与耆婆在一起的场景。该石雕上的铭文为: A[jā]tasat[u]bhagavato vamdate, 意即“阿闍世王向薄伽梵(世尊)致敬”。该石雕描绘的是阿闍世王率众人去朝拜佛陀这一故事,随从之中就有耆婆(见图一)^②。这一故事场景也流传于克孜尔石窟乃至敦煌和内地。

耆婆在石刻图像中的角色是值得关注的。就五个梵汉文本而言,耆婆实际上仅仅是火生/光明童子譬喻故事的一个次要角色,他仅仅承担一件事情。耆婆的重要性也远不如在他治病救人的故事中那么凸显。虽然该故事中没有提及耆婆的任何医术,但耆婆之所以能在该故事中出场,主要是因为他身具医术而且跟随佛陀左右。文本(文字或口头传诵)中对耆婆的先期限定,或许导致了耆婆在图像中也未能成为“主要角色”。在刻画佛陀威力所创造的神迹(能使胎儿从被焚烧的母体安然诞生,在大火中毫发无损)时,耆婆是见证者,也是进入火场的亲历者,因此,该角色的意义也不是那些作为背景出现的“旁观者”可以相比的。

犍陀罗地区的石雕中,至少有八幅火生/光明童子譬喻故事的图像^③。因篇幅所限,现挑选四种主要图像分述如下:



图一 巴尔胡特石雕中的阿闍世王与耆婆



图三 拉合尔所藏犍陀罗“火生童子”石雕

① Stefan Baums, “Jyotiṣka-avadāna”, in: Jens Braarvig, ed., *Buddhist Manuscripts*, Vol. II, Oslo: Hermes Publishing, 2002, pp.287–302.

② Ananda K. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bharhut*, Paris, 1956. Plate XI, Fig. 30. Heinrich Lüders, *Bhārhut Inscriptions*, revised by E. Waldschmidt and M. A. Mehendale, Ootacamund, 1963, p.118. 另见吴娟《印度佛教和耆那教的拯救观之比较》,《清华大学学报》,2020年第2期。

③ 廖彩羽:《犍陀罗佛传雕刻——图像组合与汉译佛典》,北京大学博士学位论文,2020年8月,第79—80页、第245页。

1. 日本私人收藏的一件犍陀罗“火生童子”石雕（见图二）^①，与美国纽约布鲁克林博物馆（Brooklyn Museum）收藏的公元二世纪贵霜时期“火生童子”石雕构图非常相似^②。该石雕是某建筑基座浮雕的部分。佛陀位居中央，其左侧四人中的一位出家人是阿难陀。佛的右侧五人，在佛陀与耆婆之间的应是频婆娑罗王，耆婆（头像已残）面向火中的童子（头像亦残），正用双手将其从火中拉出来。童子之父和外道以及其他观众均采用世俗人士的装扮。此石雕是非常典型的犍陀罗艺术风格，人物面相饱满，服装刻画细腻，火焰十分明晰。



图二 日本私人收藏的犍陀罗“火生童子”石雕

2. 巴基斯坦拉合尔藏的一幅犍陀罗“火生童子”石雕（见图三）^③。虽然该石刻残缺过甚，但保存了关键性的图像元素“火焰”，在火焰之上横躺着一位女性，从其腹部出来的一位婴儿正被人双手要拉出火焰，因此，该图像无疑刻画了火生童子。不过，遗憾的是，耆婆的形象仅依稀可辨。与图二相比，该石刻火焰中出现了童子之母，不忘描绘了女性形象。

3. 日本私人收藏的另一幅犍陀罗“火生童子”石雕（见图四）^④。该石雕也不十分完整，最右边的佛陀站立，背有头光，左手下垂，右手施无畏印。佛陀微向右边侧身，面向左边的两排人物。前排有五人，最左边的是一位举着右手的外道，他盯着站立在火焰顶部莲台上的童子，耆婆左手拉着童子的手，右手扶着童子的背部。背对着耆婆的可能是频婆娑罗王，国王此刻已经双手托举婴孩，朝向佛陀。在佛陀的右下方，似乎是童子之父跪拜在地。这一细节或许印证了文本中的“长者作礼，长跪白佛”。

4. 笔者近期搜索互联网，发现了另一幅犍陀罗“火生童子”石雕（见图五）。该石雕中，身材高大背光佛陀居中，面向自己的左侧，其左手下垂，右手前伸。与他对面的就是耆婆。耆婆的左手下垂，手中执小胡瓶，其右手则高高上举。耆婆的身前下方是一个小儿，坐在火焰中的莲台上。此图中，耆婆并未用双手将童子从火中拉出。他的动作形态与前述文本中的描述存在一定的差异。这可能视为艺术家本人的一个新想法的表达。此外，佛陀背后的

① 栗田功编著：《ガンダーラ美術》，I：佛伝，二玄社，1988年，第185页，fig.367。

② Alvan C. Eastman, “Three Hitherto Unpublished Gandharan Sculptures in the Brooklyn Museum”, *Parnassus*, Vol. 4, No. 1, 1932, pp. 25-28.

③ 栗田功编著：《ガンダーラ美術》，I：佛伝，二玄社，第186页，fig.371。

④ 栗田功编著：《ガンダーラ美術》，I：佛伝，二玄社，第185页，fig.369。

一位有长胡须之人，腰间扎着腰带，此人应该是外道，因为他面呈恶相，且并未看向佛的方向，而是与佛背对背，说明此人与佛陀之间存在“心灵的距离”。



图四 日本私家藏犍陀罗“火生童子”石雕



图五 网络所见犍陀罗的“火生童子”石雕

犍陀罗所出的八幅石刻总体上应该是公元 1—3 世纪的作品。其图像的共性是突出佛陀的伟岸和神力，共同的元素至少有佛陀、火焰、童子和耆婆，其他的人物（童子之父、外道、国王、佛弟子等）是装饰性的，属于“背景”。耆婆虽然是故事中的次要形象，但却是石刻图像中必不可少的共同元素之一。犍陀罗地区属于欧亚文明和艺术交换之地，也是佛教医学盛行的地区^①，因此，当地艺术家们依托火生童子譬喻故事的石刻，将耆婆的形象呈现出来，也是佛教艺术和医学文明的大背景之下的结晶。

三、克孜尔石窟中的火生童子的菱格故事画

克孜尔石窟壁画是中国古代艺术的瑰宝，也是中外宗教、文化和艺术在丝绸之路上交流的代表作之一。克孜尔石窟中绘制了许多佛教本生、因缘、譬喻、佛传等内容的壁画。其中也包括火生童子故事（“树提火生缘”）的多种壁画，简要叙述如下：

1. 克孜尔石窟第 34 窟东侧壁画中，有一幅火生童子的菱格故事画（见封二图 1）^②。该壁画中，佛陀端坐正中，背有头光，结跏趺坐，头部微偏侧，呈现慈祥的形态。其座前有一位妇人躺卧在熊熊烈焰之中，佛的右侧有一人（即耆婆）将一位赤裸小孩抱举，想递到佛的跟前。由于年代久远，此画面中的耆婆形象已漫漶不清。

2. 克孜尔第 42 窟主室正壁的火生童子的故事画（见封二图 2）。《中国新疆壁画·龟兹》一书中，对该故事画的描述为：“第 42 窟，主室正壁，公元 6 世纪至 7 世纪。……画面上，一位穿龟兹装的妇人依靠在佛座右前方，腹上火舌升腾，婴儿坐火中，一天人站在火中，伸出双手拉住婴儿，正欲抱起。”^③所谓站在火中的“一天人”就是耆婆。图六、图七都出现了童子之母的形象，这种绘制方式与出自犍陀罗的图三石刻相似。而从文本来看，童子之母被耆那教外道或自己那个受外道蛊惑的丈夫所毒杀，放置寒林，连同腹中快满月的胎儿一

① Nasim H. Naqvi, *A Study of Buddhist Medicine and Surgery in Gandhara*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 2011.

② Emmanuelle Lesbre, “An Attempt to Identify and Classify Scenes with a Central Buddha Depicted on Ceilings of the Kyzil Caves”, *Artibus Asiae*, Vol. 61, No. 2, 2001, pp. 305–352. Cf. Fig. 10.

③ 新疆龟兹石窟研究所编：《中国新疆壁画·龟兹》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2008 年版，第 296 页。

起被柴火焚烧，她无疑是一个相当悲剧的角色。在石刻或壁画中，艺术家将童子之母表现出来，反映了他们对这位受害女性的深切同情，以及对外道和不明事理的婆罗门长者的极大愤慨。

由于受空间的限制，克孜尔的火生童子因缘画，所描绘的是该故事最精要的部分——佛陀、火生、耆婆、火焰和童子之母，基本上没有刻画多余的背景人物，甚至连国王也没有出现。这说明这些画家们选择了重点表现与世尊相关的因缘故事中的核心涵义，而没有去展现故事的社会背景。克孜尔第8、101窟、森木塞姆石窟等处的该故事画，此不赘述。

四、耆婆与“火生的故事”在西藏佛教艺术中的呈现

西藏的佛教艺术有多种不同的流派，可谓琳琅满目。有关佛传、本生或因缘之类的艺术作品，依据有不同的文献来源，主要有《一百本生》、觉囊派大师多罗那他编定的佛传故事、《菩萨譬喻如意藤》。《菩萨譬喻如意藤》系列常有108个故事场景，从15世纪后半叶逐渐见于西藏地区的壁画、版画或者唐卡之中。火生故事图像的构图有三种主要类型，而最有代表性的是西藏山南贡嘎县曲德寺壁画，采用了连续叙事场景。

曲德寺是1464年萨迦派高僧土敦贡嘎南杰始建，壁画出自其弟子钦孜钦莫之手，大致绘制于1464—75年间。钦孜钦莫是钦孜画派的创始人，该寺壁画与钦孜画派的创建成为西藏本土美学流派确立的标志之一，在西藏艺术与美学史上具有重要的意义。该寺主殿集会大殿所绘制的佛本生因缘故事壁画，被认为是《如意藤》西藏版本最早的壁画作品^①。其北壁第四铺壁画中，所绘第9品“火生故事”图像有多个场景，绘制得最详细，其颜色鲜艳，对比明晰，这是目前所见火生（*Me skyes*）童子故事图像中最为丰富多彩的。此处的场景主要有：（1）佳良（*Rab bzah*，即Subhadra）殴打并脚踹倒在地上孕期将满的妻子；（2）佳良安排四人将被打死的妻子抬往尸陀林；（3）影坚王及其仪仗队赶往坟场；（4）火生从火焰中诞生，耆婆从火中取小儿（见封二图3）；（5）火生将财宝送给阿闍世王；（6）火生将财宝奉献给佛陀。（7）官兵搬运火生施舍的财物。（8）火生皈依佛陀出家^②。这八个场景是对火生故事的全景式描绘，而不仅仅是像犍陀罗石刻或者克孜尔壁画那样，只取其最具神异色彩、最有表现力的一“瞬间”——火中诞生的场景。此处有关火中诞生的场景的特点是：一是绿色的山林环境中升起腾的粉红色云雾；二是增加了秃鹫扑腾，或在残缺的尸体上啄食，反映了西藏地方的丧葬习俗；三是四周的民众正惊讶地注视着火堆中升起的如小树般的莲花座上的一位孩童，头戴帽服的耆婆伸手正要把童子抱过来，佛陀正慈悲地注视着这一切。画面中还有两位赤裸着上身的耆那教徒。此单一场景比起前述的所有图像，无疑要更为丰富多彩。

单一叙事场景的火生童子故事，又分壁画和唐卡两类。前者以大昭寺转经廊壁画为代表。该处壁画在五世达赖时期绘制，八世达赖进行了重绘。其东壁绘制的火生故事画中^③，耆婆飞奔而至的动作姿态，表现了他急于从火中救出童子的心情。后者主要见于《如意藤》（《释迦牟尼佛源流》）唐卡组画。故宫收藏了三十一套版、四十一套版的清代《菩萨譬喻如意藤》唐卡组画。三十一套版唐卡是典型的勉塘派风格，乃乾隆五十四年（1789）年之前“根据纳唐

① 熊文彬、哈比布、夏格旺堆：《西藏山南贡嘎寺主殿集会大殿〈如意藤〉壁画初探》，《中国藏学》，2012年第2期。

② 罗文华、格桑曲培编：《贡嘎曲德寺壁画——藏传佛教美术史的里程碑》，北京：故宫出版社，2015年版，第180—185页。图版65—69。

③ 项江涛：《大昭寺转经廊外侧壁画画面故事识别》，《西藏艺术研究》，2008年第4期。

木刻版画作底本绘制的”；而四十一套版是藏汉画师在内地合作完成的^①。四十一套版《释迦牟尼佛源流》中的第五幅唐卡（故宫旧藏，故200655 31/41）左上方所绘制的火生童子故事（见封二图4），比图八要简略得多。廖旻指出，18—19世纪以来，西藏的《如意藤》组画风格虽略有多样化，但与故宫的两套唐卡相比，火生故事画面的核心情节相差不大。

五、《释氏源流》系列插图本与明清壁画中的“火中取子”故事

明代（尤其是晚明三朝）是中国版画艺术的黄金时期，特别是随着话本小说的大量出现，商业与艺术高度结合的版画插图本非常流行。同样地，佛教与道教的插图本也应运而起。较具代表性的佛教插图本是《释氏源流》系列的作品。报恩寺沙门宝成在永乐二十年（1422）编集的《释氏源流》（四卷本）初刊于洪熙元年（1425），其后经官府和坊间多次刊行。《释氏源流》在明代至少有七个刊刻本，其版式有“上图下文”和“左图右文”两种。其配图虽有400、406、408幅等差别，但相应图像的内容和构成方式大体相同。该书清代至少有四个异本，摘取《释氏源流》中的佛传，改名为《释氏如来应化事迹》等，也有相应的插图本^②。

《释氏源流》卷二有“火中取子”故事，是据《经律异相》删改而成。《释氏源流》系列插图本中描绘的“火中取子”故事至少有三种版式，具体分述如下：

其一，“上图下文”。明嘉靖三十五年（1556）刻本《释氏源流》或承袭明洪熙本（1425年刻）而来，共四卷。其卷二插图“火中取子”（黑白版画）中，耆婆头戴宝冠，身穿袍服，其动作显得轻松快捷。但整体的刻画略显粗拙。

其二，“左图右文”。明成化二十二年（1486）《释氏源流》刻本，被誉为“明代佛教版画扛鼎之作”，有明代黑白版和清代彩绘版两种。彩绘本《释氏源流应化事迹》（明成化年间刻，清同治年间施彩）中，“火中取子”图（见图六）的画面更为清晰^③，增添了刻绘更为细腻的卷云、山石等环境因素，以衬托故事的场景。右侧有佛祖、阿难和迦叶。其左侧是头戴天冠、身穿道袍的耆婆站在熊熊燃烧的火堆中，怀抱一小儿即将跨出火堆。火焰之旁是两位情态极为惊讶的旁观者。还有两人跪拜在佛陀的面前，穿着蓝色缀花外套并手抱着孩子的是火生童子之父，而另一位穿土黄色外套的应该就是外道。



图六 彩绘本《释氏源流应化事迹》
“火中取子”图

① 王家鹏：《故宫旧藏勉塘派〈菩萨本生如意藤〉唐卡探析》，《中国民族博览》，2015年第4期。

② 有关《释氏源流》的版本与插图情况，参见翁连溪、李洪波主编《中国佛教版画全集·目录卷》，“序三《〈释氏源流〉述略》，北京：中国书店，2014年版，第1—44页。

③ 《释氏源流应化事迹》（施彩本），收入翁连溪、李洪波主编《中国佛教版画全集》第十七卷，北京：中国书店，2014年版，第63页。

其三，另一种“左图右文”。清嘉庆十三年（1808）《释迦如来应化事迹》插图刻本，被称作是本土化佛教版画艺术的代表作品之一，因为该刻本“谨依本土仪式”，显示了华夏审美趣味的特色。该刻本中的“火中取子”图（见封二图5）^①，其丰富性远远超过《释氏源流》系列的其他插图本。该场景被设置于周边山峦起伏之间的一块平地，独有头光的佛世尊被一群弟子们围绕，火堆两侧是围观的男人们和女人们，数量超过二十人。火堆中是一具被焚烧了的尸骸。火堆侧旁的耆婆以中年官吏的形象出现，他双手抱着婴儿，向佛祖走去。此图的特点是：其一，有较典型的明清故事版画的场景设计；其二，耆婆头戴的是一顶乌纱帽，俨然是一幅县官的形象，这在以往的耆婆图像中从未出现过。其三，围观的群众分为男女两组，在女人组中，还牵着一位小孩。这样的场景表现了“围观”的习俗。而且人群中无法分辨出童子之父以及外道的形象。其四，图中仅仅佛祖拥有头光，是为了将佛祖与弟子们相区隔，凸显佛祖独一无二的至尊地位。这也是该版本的尊佛观念的体现。

明清时期与《释氏源流》相关的佛传壁画代表作是四川剑阁觉苑寺大雄宝殿明代天顺初年的十四铺彩绘佛传壁画。该组壁画粉本源自《释氏源流》，是后者精装的翻版^②。

1. 觉苑寺“火中取子”壁画

觉苑寺壁画中也有耆婆的图像。壁画有一个榜题，名为“火中取子”（见封二图6）^③。此图正是《释氏源流》插图的转绘，二者的构图大体相似。壁画中的耆婆看似是一位中年富贵长者的装扮。耆婆的帽子、衣服领口与袖口等处，施以金粉，显得光彩亮丽，突出了人物与以前图像的不同。在该段情节的画面中，孩子出现了至少两次。耆婆正抱着一个孩子从火中跳出。在佛陀的面前，童子之父抱着婴儿一，外道跪拜在地。彩绘的“火中取子”壁画不仅比《释氏源流》中的插图更加精致，形态更为丰富，而且采用了异时同构的连续叙事的方式。

2. 清代山西安国寺“火中取佛”壁画

从《释氏源流》插图本和觉苑寺壁画来看，耆婆是“火中取子”图中共同而又必需的图像元素。似乎没有耆婆，该类画面就不能被称为“火中取子”一样，因为实施“取子”的行为主体就是耆婆。如同民间故事在不同地区的流传过程中，常常发生人物、情节、细节等方面的替换或变更一样，与宗教故事密切相关的图像也会在跨文化的时空中，受当地文化语境或者艺术家的主观能动作用的影响，发生多方面的流变，成为本土文化逐渐消化域外文明的产物。在“火中取子”故事与图像中，不可或缺的耆婆竟然有时候也会消失。类似这种形象的变化也体现在其他外来宗教人物图像的中国本地化过程之中。

吕梁市离石区安国寺大雄宝殿的东、西山墙上，绘制了68幅《释氏源流》的佛传故事。该寺壁画是明代首绘、晚清时期重绘的^④。壁画中有一幅“火中取佛”无疑是从“火中取子”而来^⑤（图七）。在该图右侧的火堆中，一位妇人盘坐其中，面容祥和，左手抱着穿红色肚兜的婴儿，全然不惧周身燃烧的火焰。该图的左上方，佛陀端坐石台，身边侍立二门徒。该图的左下方，有三位世俗人士正朝向火堆跪拜，似乎被火中童子的神奇景象所惊呆。此图取

① 清嘉庆本《释氏源流应化事迹》，收入翁连溪、李洪波主编《中国佛教版画全集》第五十五卷，北京：中国书店，2014年版，第12页。

② 阮荣春：《蜀道明珠觉苑寺，佛传图典耀寰宇——剑阁觉苑寺明代佛传壁画艺术探析》，《中国美术研究》第1—2合辑，2012年版，第83—90页。

③ Emmanuelle Lesber, “Une Vie illustrée du Buddha (Shishi yuanliu, 1425), modèle pour les peintures murales d’un monastère du XVeS.(Jueyuan si, Sichuan oriental)”, *Arts Asiatiques*, Vol.57, 2002, pp.69–101. Fig. 10a.

④ 柴泽俊、贺大龙：《山西佛寺壁画》，北京：文物出版社，2006年版，第57页。

⑤ 田宏亮：《山西清代现存佛传壁画调查与研究》，山西师范大学硕士论文，2017年5月，第148—149页。

名为“火中取佛”，殊为不妥，因为佛在火外，何取之有？《经律异相》中所载的场景，该图均不见有。由此可见，不论是“火中取佛”的改题，还是耆婆形象的删削，都可视为当地佛教徒（及其绘画人员）的“创造”，不能简单认为是他们对《释氏源流》原文（与原图）的误读。



图七 安国寺佛传壁画中的“火中取佛”图

小 结

在古代印度佛教文献中，耆婆是瓶沙王的私生子。他长大后习医，成为天下闻名的超级大医，为佛陀、出家僧侣、宫廷提供医疗服务。耆婆的艺术形象也出现在刻画佛祖以及阿闍世王的故事场景之中。

就目前所见二十多种“火中取子”故事的不同图像而言，其形式有雕刻、壁画、插图（黑白版画与彩绘本）等多种。该图像的流传区域也相当广阔，涉及犍陀罗、我国新疆克孜尔、西藏贡嘎县、内蒙古包头、四川剑阁、山西吕梁等地，虽以北传佛教为中介，但也有印、藏、蒙、汉等民族文化的差异。该故事的画面虽各地不同，但有大体相同的内容，而且所依托的文字文本（佛教律典、譬喻故事集、《大般涅槃经》《经律异相》）有不少的差异。就耆婆的作用而言，他是以具有高超医术和特殊才能的佛陀随从角色出场的，在绝大部分的图景中占据比较重要的位置。然而，该故事图像的主体并不是耆婆，而是佛陀和火生（光明 / 树提）童子。耆婆的外形也是出自各地艺术家们的想象，无论是作为南亚的刹帝利、藏地的边民，或者是中原的富贵长者，耆婆都凭借不同的形态在跨文化的语境中呈现出自己的特点。

（责任编辑 周广荣）