

# 波斯“摩尼画死狗”故事的 文图源流探析\*

陈 明

传说摩尼教的创始人摩尼从中国学习了高超的绘画艺术，他在水池（或水晶盖）上画死狗的故事脍炙人口。波斯诗人尼扎米《五部诗》中的《亚历山大故事·光荣篇》中咏赞了此故事。《五部诗》中还赞叹了罗马画家和中国画家比拼技艺的故事。在《五部诗》的插图本中，也有对此两个故事的描绘。在波斯作家贾米的《玛斯纳维》、阿米尔·霍斯陆的《五部诗·亚历山大宝鉴》等著作中，同样有关于二画师竞技故事的叙述。摩尼画死狗故事的源头应与印度佛教文献有关，汉译佛教律典《根本说一切有部毗奈耶药事》卷十六中的一个画师画死狗的故事可视为其源头之一。佛经中记载的二画师相争的故事，对波斯文学也有一定的影响。波斯语作品对画师故事的变形书写，反映了不同宗教之间的竞合以及三种不同文化（波斯、中国和印度）之间的相遇和互动。

关键词：摩尼 摩尼教 故事 细密画 文化交流

作者 陈明，北京大学东方文学研究中心教授。

古代丝绸之路不仅仅是中外经贸往来更是文化交流的重要途径之一。千百年来，在丝路人来人往的潮流中，故事、传说、神话、民俗、艺术等不时泛起层层波澜，促进了不同性别、年龄、阶层、语言、宗教与文化背景的人们之间的相互了解。以往的研究中，涉及中国和域外某地（即双方）的交流的研究成果较多，而涉及中外三方（或更多方面）相互交流的研究尚有较大的研究余地。丝路文化的流传情形往往比我们想象的还要复杂得多，来自多个区域、多元语言的文化成分常常相互纠缠在一起，需要更为细致的梳理。本文以波斯文学作品中的“摩尼画死狗”的传说及其相关故事的文本与图像，作为丝绸之路多元文化流传的例证，试图揭示古代波斯、印度和中国三者之间的文化相遇及其交叉互动的情形之一斑。

## 一、摩尼画技：来自波斯史诗《列王纪》和传说中的记载

### 1. 摩尼的画技与摩尼本人绘制的图册

波斯文学史上最伟大的诗人菲尔多西（940 - 1020）在史诗《列王纪》（*Shāhnāmeḥ*，或译《王书》）第四册有关萨珊王朝的“阿尔达希儿之子沙普尔当政”之下“736 摩尼传教”中，叙

\* 本文为2016年度国家社会科学基金重大项目《古代东方文学插图本史料集成及其研究》（批准号16ZDA199）的成果之一。在写作过程中，得到马小鹤、穆宏燕、贾斐、赵晋超、徐克伟、刘英军、俞雨森等师友们的大力帮助，特别是穆宏燕提供了多处修订意见，谨此致谢！

述了摩尼教的创始人摩尼的画技和辩论的过程，其诗句如下：

有一个人到来，他能说会道，是位举世无双的画家，技艺高超。  
他精于绘画，有高深的造诣，他誉满宇内，名字叫摩尼。  
他不仅是丹青高手，而且自称是教长，自称比创造宗教的其他教长更强。  
摩尼来自中国，求见沙普尔国王，说请沙普尔国王接见我这教长。  
……

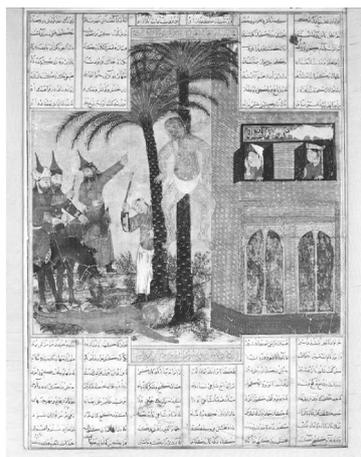
祭司们说：他或许只是一位画匠，他不能比我们的大祭司长。<sup>①</sup>

在其后的诗句中，由于在与大祭司长的辩论中失败，摩尼这位来自中国的画匠最终被沙普尔国王下令处死。在菲尔多西的笔下，摩尼无疑具有两个较为明显的特性：一位非常出色的画家、来自中国（实际上指摩尼从中国学习了高超的绘画艺术）。<sup>②</sup> 菲尔多西的描述无疑来自波斯的古老传说。作为摩尼教的创始人，摩尼（216-274）在240年开宗立派，确定了“二宗三际”等理论作为摩尼教的核心教义。<sup>③</sup> 摩尼最初应该是一名画家，后来才成为职业的宗教传道者，而且还使用图画来作为传教的手段之一。

纵观波斯细密画的历史，《列王纪》是拥有插图本最多的文学经典。《列王纪》的插图本风格多样，对史诗中相关的情节或场景进行了可视化的再现。以收藏稀有书画闻名于世的美国纽约摩根图书馆和博物馆（The Morgan Library & Museum）收藏了一个《列王纪》插图本。该插图本大约是1570年在波斯设拉子（Shiraz）绘制的，其中有一幅插图描绘了愤怒的波斯国王沙普尔下令将摩尼处死，观看摩尼躯体被剥皮后的骇人场景（见图一）。<sup>④</sup> 该图的左上方，国王端坐在王座上，周边围绕的是侍从、大臣和市民们，挂在架子上的的是摩尼的人皮，而躺在地上的血红色的人体就是被剥皮后的摩尼躯体。这一场景对应的《列王纪》诗句如下：



图一 摩尼被处死并且剥皮



图二 摩尼被吊在树上

① 菲尔多西著，张鸿年、宋丕方译《列王纪全集》（四），湖南人民出版社，2001年，第679-681页。  
② 波斯古代文献中对我国有三种称呼：秦、中国、契丹。其中，“中国”（Chin“秦”）实际上是指中亚和新疆一带。摩尼创教之后，首先传教于图兰（即中亚地区）和北印度（大约相当于阿富汗、巴基斯坦地区），然后蒙波斯国王召见。  
③ 芮传明《东方摩尼教研究》，上海人民出版社，2009年，第3-43页；马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》，兰州大学出版社，2013年，第1-85页。  
④ 图像出处 [2017-02-01] <https://www.pinterest.com/pin/476677941782872637/>。

国王下令左右拿下摩尼，把他捉住后，从王宫赶将出去。

接着他下令：不能让这个画匠，再招摇撞骗在人世之上。

有这么个画匠全世界都动荡不安，要把他的皮剥下，他是动乱之源。

剥下皮后在皮里填上干草，拿去示众，让别人再不信这邪魔外道。

国王还下令把他的尸体挂在城门旁，或者挂在医院的院墙之上。

左右人等按照国王的命令，把摩尼的尸身挂起来示众。

天下人因此而雀跃欢呼，他们在死者的尸身盖上黄土。<sup>①</sup>

在《列王纪》众多精美的插图本中，与摩尼故事相关的插图不止这一幅，还有比图一更早的。奥勒格·格拉巴（Oleg Grabar）与塞拉·巴莱尔（Sheila Blair）合编的《史诗图像与当世历史》（*Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama*）一书中，主要研究了“大蒙古《列王纪》插图本”。<sup>②</sup> 该书中收录了一位私人收藏家手中的《列王纪》的摩尼故事插图，可称作“摩尼被吊在树上”（见图二）。<sup>③</sup> 此图二中，摩尼的人皮内填充了干草，仅套上一条内裤，被悬吊在一棵棕榈树上。他被剥皮的躯干横置在树下的草地上。旁边有六位观众，其中画面的左边有四位男子。一位站在另一株棕榈树下，手里似乎挥动着一把剑。一位男子的左手指向右上吊着的摩尼，其脸微侧向左方那两位骑在马上有身份的人士（其中的一位很可能即波斯国王），似乎正在向他们叙述当前发生的事情。正是他的左手指向起到了引导读者（即观看画面者）的视线的作用，直接将摩尼置于观众视线的中心。画面的右边是一座房子（即《列王纪》中所说的皇宫或者医院），二楼的两个窗户边，各有一位女性站在那儿眺望。

早在萨珊王朝时期，波斯的琐罗亚斯德教徒就视摩尼教徒为“异端”（zindīq，巴列维语 Zandeg）。马苏第（9世纪后期-956）《黄金草原》第1卷第24章“萨珊王朝或第二个时代的波斯国王，他们的统治时期及其历史概述”中也指出，“摩尼尚在世时就出现了 Zānādīqa 一词，Zandaqa 意为‘不信教者’或‘假装虔诚的人’。……至于阿拉伯人，他们向波斯人借鉴了此词，并使之阿拉伯文化之后，以 zindīq 的形式出现。当时的 zindīq 一词指二元论教派信徒和所有那些宣扬相信世界的永恒和否认其创造的人。”<sup>④</sup> 可见，伊斯兰教兴起之后，阿拔斯王朝的穆斯林也继续将摩尼教徒作如是称呼。因此，即便到了莫卧儿帝国时代，受伊斯兰文化熏陶的画家仍然是将摩尼教当做是伊斯兰教的对立派，将摩尼描绘为一个应该受到严厉惩罚的、可怜巴巴的异教徒形象，就如同图一、图二这两幅插图所描绘的那样。<sup>⑤</sup>

## 2. 《大二宗图》（《大门荷翼图》）等摩尼画册在后世的流传

为了更加广泛地传播新兴的摩尼教信仰，摩尼在公元3世纪常用绘画作为辅助手段来宣传教

① 菲尔多西《列王纪全集》（四），第681页。有关摩尼在波斯诸王宫廷的相关研究，参见 Iain Gardner, Jason BeDuhn and Paul Dilley, *Mani at the Court of the Persian Kings: Studies on the Chester Beatty Kephalaia Codex*, Leiden: Brill, 2015。

② 该插图本也被称为“德莫特《列王纪》（Demotte *Shahnamah*）插图本”，是1329-1330年在 大不里士（即元代所称的“桃里寺”）宫廷画院绘制的。它是波斯细密画走向成熟的标志性作品。该插图本可能原本有120幅插图，现存77幅插图，流散四处，收藏在不同地方。

③ Oleg Grabar and Sheila Blair, *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shanama*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980, pp. 148-149. 插图46。该图亦见于马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》一书的彩图1-11。

④ [古阿拉伯] 马苏第著，耿升译《黄金草原》（上），青海人民出版社、人民出版社，2013年，第296页。

⑤ 《列王纪》的插图本甚多，但并不是每本都有描绘摩尼被处死的插图。马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》一书中的彩图1-5也是一例。此外，比鲁尼《古代遗迹》抄本中也有“摩尼被杀害”的插图。参见马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》一书中的彩图1-11。此处就不一一讨论此类插图了。

义。摩尼本人宣称“在我之前的众先知和众兄弟，他们的智慧一如我，但是在绘画方面，他们的智慧不如我。”<sup>①</sup>然而时光如水流逝，摩尼本人所创作的绘画自然早已佚散，但后世仍保留了摩尼画作的名称，最主要的一种是名为《阿达罕》( *ārzhang/Ardjeng* ) 的一种画册。<sup>②</sup>马小鹤指出，科普特文《克弗里亚》第92章中对该画册的性质有所记载，“你在《画集》中描绘一切”、“你在那本伟大的《画集》中阐明(一切)”。<sup>③</sup>据波斯作家阿布·阿马里( *Abū al-Ma‘ālī* ) 的著作《宗教类述》( *Bayān al-Adyān* , 1092) 记载“人们盛传，他(摩尼)在素绢上画一条线，只要抽出那根绢丝，整条线就消失了。他是一本绘有各种图画的册子的作者，他们称这本册子为摩尼的《阿尔章》( *Erzang* )；它存放在加兹尼( *Ghaznīn* ) 的宝库。”<sup>④</sup>该画册的原本虽已不存，但其影响犹如断藕之丝绵延不绝。<sup>⑤</sup>

受摩尼的影响，摩尼教徒也善于使用绘画技巧，尤其是带有插图的经书等文献。摩尼教在向东方流传的漫漫旅程中，图册基本上没有缺席过。在中亚的木鹿城等地，摩尼教的文献中提到过这一情况。“帕提亚文文书 M5815II 是一封书信，从信的内容看是从木鹿发出的，发信者派一个兄弟到乌浒水上游左岸的一个城市去，把他派到末冒那里去，带去摩尼所著的《大力士经》和《大二宗图》。在木鹿会再抄写一本《大力士经》和描摹一本《大二宗图》。”<sup>⑥</sup>摩尼教流传到西域和中国西北地区之时，也是如此。“从吐鲁番残片 M2，我们得知摩尼曾派遣传教大师阿莫( *Mār āmmō* ) 向帕提亚人( *Parthians* , 即安息人——译者) 传教，在委派给阿莫的随员中，就有‘一批书写僧和一个插图画师’。”<sup>⑦</sup>敦煌出土的汉文本《摩尼光佛教法仪略》中明确列举了摩尼教所传的“七部大经及图”，其中包括“《大门荷翼图》一，译云《大二宗图》”。摩尼教的细密画在世界艺术史上都是比较有名的佳作，<sup>⑧</sup>对后世波斯的细密画也产生了极大的影响。<sup>⑨</sup>吐鲁番出土高昌回鹘王国时期遗留的摩尼教写本中的插图精美，超过同时代的其他写本，其艺术价值引起了许多学者的兴趣，<sup>⑩</sup>对图像元素及其意义进行论证。<sup>⑪</sup>这些绘图本中也包含了对摩尼本人形

① 转引自穆宏燕《波斯细密画对中国古代绘画艺术的借鉴及其向印度的流传》，《东方研究》(2012-2014)，阳光出版社，2016年，第131-164页。此见第132页。

② Stefano Pellò, “A Paper Temple: Mani’s *Arzhang* in and around Persian Lexicography”, in: *Sogdians, Their Precursors, Contemporaries and Heirs: Based on proceedings of conference “Sogdians at Home and Abroad” held in memory of Boris Il’ sich Marshak (1933 - 2006)*, (Transactions of the State Hermitage Museum, LXII), St. Petersburg: The State Hermitage Publishers, 2013, pp. 252 - 265.

③ 转引自马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》，第186-187页。

④ *Abū al-Ma‘ālī, Bayān-al-Adyān*, Tehran: Intishārāt-i-Maḥmūd, 2015, p. 42. 此条资料由穆宏燕提供，特此感谢!

⑤ Zsuzsanna Gulácsi, “Searching for Mani’s Picture-Book in Textual and Pictorial Sources”, *Transcultural Studies*, 2011, no. 1, pp. 233 - 262. 日译文: 吉田丰译《文献と绘画の资料に見えるマニ绘图本についての情報について》，收入吉田丰、古田摄一编《中国江南マニ教绘画研究》，京都: 临川书店，2015年，第238-260页。

⑥ 马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》，第301页。

⑦ [德] 克里木凯特著，林悟殊翻译增订《古代摩尼教艺术》，淑馨出版社，1995年，第16页。

⑧ H. - J. Klimkeit, *Manichaean Art and Calligraphy*, Brill, 1982. [德] 克里木凯特《古代摩尼教艺术》，第34-54页。

⑨ 穆宏燕《摩尼教绘画艺术对伊斯兰细密画发展的影响》，《世界宗教文化》2015年第4期，第73-77页。穆宏燕《波斯细密画对中国古代绘画艺术的借鉴及其向印度的流传》，《东方研究》(2012-2014)，第131-164页。

⑩ Zsuzsanna Gulácsi, *Manichaean Art in Berlin Collections*, Brepols, 2001.

⑪ 比如，许蔚《吐鲁番出土编号81TB65: 1摩尼教残卷插图之臆说》，《敦煌研究》2011年第2期，第84-88页。

象的描绘。<sup>①</sup> 古乐慈 (Zsuzsanna Gulácsi) 《中世纪摩尼教书籍艺术》等论著对中世纪的摩尼教插图艺术进行了非常细致的分析。<sup>②</sup>

摩尼教传入中国,并且产生了明教等本地化的教派,但源自摩尼教的经文和图像仍然保持一定程度的流传。徐松《宋会要辑稿》中“刑法门二”记载“明教之人所念经文,及绘画、佛像,号曰《讫思经》、《证明经》,《太子下生经》、《父母经》、《图经》、《文缘经》、《七时偈》、《日光偈》、《月光偈》、《平文策》、《汉赞策》、《证明赞》、《广大忏》、《妙水佛帧》、《先意佛帧》、《夷数佛帧》、《善恶帧》、《太子帧》、《四天王帧》,已上等经佛号,即于道释经藏并无明文记载,皆是妄诞妖怪之言。多引‘尔时明尊’之事,与道释经文不同。”<sup>③</sup> 可见宋代明教的经文中就包括了多种画像,尤其是《图经》很可能就是与《大二宗图》类似的画册。宋元之后,摩尼教在中国南方的江浙、福建等地继续传播。元末明初宁波所出的一些摩尼教绘画还流传到了日本。近年,古乐慈<sup>④</sup>、吉田丰<sup>⑤</sup>、马小鹤<sup>⑥</sup>、森安孝夫<sup>⑦</sup>、古田摄一、Kósa Gábor 等学者关注并研究了流传日本的一批摩尼教绘画,包括宇宙图、天界图、圣者传图、摩尼降生图等,<sup>⑧</sup> 其中的一些作品“很可能就是元末明初华南的明教徒根据摩尼的《大二宗图》(《大门荷翼图》, Ardhang) 绘制的。”<sup>⑨</sup> 经过对这批日藏绘画的精心研究,目前学界基本上取得了一致的认识,即其中的《宇宙全图》或可视为《大二宗图》的元代版。

精美的摩尼教绘画落在其他教派信徒眼中,则是一种低下的艺术。在穆斯林看来,摩尼用他那虚假的绘画去引诱世人远离真主。

虽然后代的抄写者们并未见过摩尼教徒的手抄绘本,但他们的遥远的光辉像一个有力

- 
- ① 马小鹤《明教“五佛”考——霞浦文书研究》,《复旦学报》2013年第3期,第100-114页。尤其是该文的第五部分“摩尼教图像与回鹘文书”,第105-109页。
- ② Zsuzsanna Gulácsi, *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8<sup>th</sup> - 11<sup>th</sup> Century East Central Asia*, Brill, 2005. Zsuzsanna Gulácsi, “Contextualized Studies on the History of Manichaean Art across the Asian Continent”, *Annuaire De Lécole Pratique Des Hautes études*, Vol. , 120, 2013, pp. 51-62.
- ③ 徐松《宋会要辑稿》一六五册《刑法》二之七八,中华书局,1957年,第6534页。
- ④ Zsuzsanna Gulácsi, “A Visual Sermon on Mani’s Teaching of Salvation: A Contextualized Reading of a Chinese Manichaean Silk Painting in the Collection of the Yamamoto Bunkakan in Nara, Japan”, 《内陸アジア言語の研究》第23号,2008年,第1-15页。古乐慈著,王媛媛译《一幅宋代摩尼教〈夷数佛帧〉》,《艺术史研究》第10辑,中山大学出版社,2008年,第139-190页。
- ⑤ 吉田丰《新出マニ教绘画の形而上》,《大和文华》第121号,2010年,第3-34页,图1-9。Yutaka Yoshida, “Southern Chinese Version of Mani’s Picture Book Discovered?”, in: Siegfried G. Richter, Charles Horton and Klaus Ohlhafer, ed., *Mani in Dublin: Selected Papers from the Seventh International Conference of the International Association of Manichaean Studies in the Chester Beatty Library, Dublin, 8-12 September 2009*, Brill, 2015, pp. 389-398. 吉田丰、古田摄一编《中国江南マニ教绘画研究》,京都:临川书店,2015年。感谢马小鹤先生提供此书的信息。
- ⑥ 马小鹤《〈地藏十王图〉(MG17662)与摩尼教〈冥王圣帧〉》,《艺术史研究》第15辑,中山大学出版社,2013年,第161-176页。《日藏〈摩尼诞生图〉与〈摩尼光佛·下生赞〉》,《美术学报》2016年第5期,第5-17页。《日藏〈摩尼诞生图〉补考》,《西域研究》2016年第4期,第57-69页。
- ⑦ 森安孝夫《日本に现存するマニ教绘画の发见とその历史的背景》,《内陸アジア史研究》第25号,2010年,第1-29页。
- ⑧ 王媛媛《日藏“摩尼降诞图”再解读》,《西域研究》2014年第3期,第77-85、143页。Wang Yuanyuan, “The Emergence of Light: A Re-interpretation of the Painting of Mani’s Birth in A Japanese Collection”, *The Silk Road*, Vol. 13, 2015, pp. 27-35.
- ⑨ 马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》,第399页。

的、明确的神话一样仍然闪烁在其书写之中。

摩尼开始假装预言，通过在肖像画 (*libas-i sūratgari*) 中隐形，使这种说法在人们的眼中可以接受。既然人们期待摩尼的奇迹，他就取了一段丝绸，进入一个洞穴，然后令人封闭其入口。从他入洞起，一年之后，他出现了，并展示了那块丝绸。丝绸上他画了画，描绘了人物、动物、树木、鸟儿的肖像，以及通过想象之眼仅仅出现在思维之镜中的各种各样的形状，还有那坐落在可见的世界的可能性边缘带着梦幻般形状的图像。那些目光短浅的人们，其浑浊的心灵无法反映伊斯兰的光辉，被摩尼的把戏所欺骗，将他那画上了画的丝绸——被称作《阿达罕》(*Ardahang or Artang*) 的画卷——作为他们信仰丧失之样本。”<sup>①</sup>

据说在10世纪的上半叶，摩尼的图画书《阿达罕》也被哈里发下令焚烧。不过，波斯文献和图像中也有对摩尼画技的想象记载。正如克里木凯特所指出的，“甚至在摩尼的宗教消失之后，伊斯兰教的波斯仍把他作为一位伟大的画家来纪念，作为画家的摩尼比作为异教徒的摩尼更留在人们的记忆中。”<sup>②</sup> 大约1590年至1610年之间，波斯萨法维王朝伊斯法罕的一位佚名画家绘制了一幅摩尼的创作图（见图三）。该册页形式的纸画现藏于大英博物馆（编号为1948, 1211, 0.11）。在图三中，摩尼留着浓密的络腮胡子，头缠灰白包头，身穿淡绿色外套，缠着黑色带花腰带。他以蹲坐的形式，左手拿着一付小画板，右手中的画笔正在一个中国生产的小画碟中蘸着色彩。总体上看，摩尼是一副正准备作画的样子。摩尼的面部圆润，双眼有神，腹部较为丰满，略显中年男人的富态。摩尼此形象中比较有特色的地方，一是他的鼻梁上架着一付小眼镜；二是他的绿色外套的下摆铺在地上的褶皱非常流畅，从而和此画上方的云彩一起，产生了一种富有活力的动感。此图体现了摩尼作为“大画家”的范儿十足，也可视为十六七世纪之交波斯画家的代表形象之一。<sup>③</sup> 还有比这幅摩尼画像更早的，同样值得关注。马小鹤曾注意到，“在后来波斯的民间传说中，摩尼曾作为画家向瓦赫兰·古尔（*Bukhram-Gur [Bahram]*，即瓦赫兰五世，420-438）呈现自己的绘画。16世纪塔什干（*Shakrukha/Tashkent*）画家阿里·设·纳瓦依（*Ali-Shir Nava'i*，1441-1501）曾以此为题材画过一幅画。瓦赫兰·古尔与摩尼不同时代，自然不可能接受摩尼的绘画，很可能是与瓦赫兰一世混为一谈了。”<sup>④</sup> 此图应该是细密画插图之一（见图四），<sup>⑤</sup> 在此图中，端坐中央的那位是内穿红衣、外罩蓝色无袖袍子的国王瓦赫兰，而穿绿色袍子、跪坐着并带着蓝色小帽的人物就是摩尼。瓦赫兰手中拿着的正是摩尼所画的一幅细密画模样的人物肖像。此外，古乐慈还找到了《列王纪》插图本中的一幅插图。该插图本是莫卧儿帝国1610-1620年间在阿格拉（*Agra*）为Abd al-Rahim Khankhanan而绘制的，现收藏在大英图书馆，编号为Add. 5600。该插图本中的folio 404b是一位佚名画家所绘制的一幅“摩尼与波斯国王沙普尔（*Shāpūr*）”画（见图五）。与图三、图四相比，图五所体现的并不是作为画家的摩尼形象，而是作为宗教传道者的摩尼形象。图五所对应的文本是《列王纪》，它并没有像图一、图二那样去描绘摩尼被杀之后众人围观的场景，而是摩尼正在波斯宫廷内与波斯国王沙普尔对面交谈，向其讲述摩尼教教义的这一情形。正如古乐慈所指出的，图五的画面中洋溢的是一种和平、宁静的气氛，而没有图一、图二那样的血腥气。画家如此描绘摩尼与波斯国王的愉快交谈，

① Michael Barry, "The Islamic Book and its Illustration", In: *Treasures of the Aga Khan Museum: Arts of the Book & Calligraphy*, Istanbul: Sabanci University Sakip Sabanci Museum, 2010, pp. 238-255. 此见第244页。

② [德] 克里木凯特 《古代摩尼教艺术》，第18页。

③ Zsuzsanna Gulácsi, *Mani's Pictures: The Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*, Leiden: E. J. Brill, 2015. pp. 192-193. Figure 4/1a.

④ 马小鹤 《光明的使者——摩尼与摩尼教》，第23页。

⑤ 图像出处：马小鹤 《光明的使者——摩尼与摩尼教》一书的彩图1-13。

或许反映了莫卧儿帝国阿克巴大帝所推行的宗教和解政策影响下的社会氛围。<sup>①</sup> 再从图四来看，摩尼与一般的细密画中的人物没有多大的不同，也就是说此图并未描绘出作为历史人物的摩尼的任何个性化特征的形象，这也是摩尼本人的肖像从未留存下来的结果。因此，后代的画家只能根据自己生活时代的见闻，加以艺术想象，而绘制出一个“具有当下意涵的、大众化的”摩尼形象罢了。无论如何，以上的三幅图（图三、图四、图五）为我们提供了较为丰富的摩尼的视觉形象，对深入理解摩尼这位历史上的真实人物还是颇有受益的。



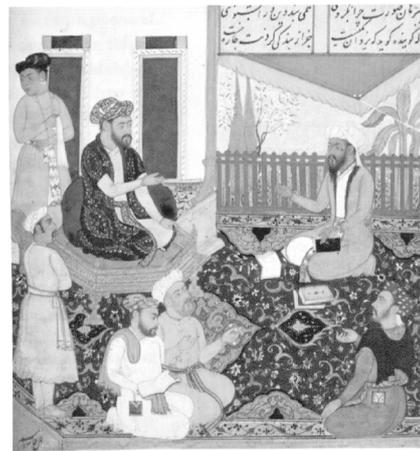
图三 摩尼正在进行绘画创作



图八 摩尼在水面上画死狗之图（3）



图四 摩尼将自己的画献给波斯国王瓦赫兰



图五 摩尼与波斯国王沙普尔在一起

<sup>①</sup> Zsuzsanna Gulácsi, *Mani's Pictures: The Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*, p. 196. Figure 4/2c.

## 二、摩尼画死狗：波斯文学作品中的画师故事及其印度渊源

### 1. 内扎米《五部诗》中的摩尼画死狗的故事

摩尼最为有名的绘画轶事是他在水上画死狗的故事。该故事见于波斯诗人内扎米·甘哲维(Nizāmī Ganjavi, 1141–1209)的《五部诗》(*Khamsa*, 或译《五卷诗》)。《五部诗》由不同时期陆续创作的《秘宝之库》(*Makhzan al-asrār*, 或译《秘密宝库》, 1174)、《霍斯陆与西琳》(*Khusraw u Shīrīn*, 1181)、《蕾莉与马杰农》(*Laylā u Majnūn*, 1188)、《七美人》(*Haft paykar*, 1196)和《亚历山大故事》(*Iskandarnāmah*, 或译《亚历山大纪》、《亚历山大书》, 1200)共五部诗著组成,其诗作内容丰富,优美生动,脍炙人口,成为多民族诗人模仿的楷模。<sup>①</sup>《亚历山大故事》以希腊马其顿国王亚历山大大帝的东征为背景,分为《光荣篇》(*Sharaf-nāma*)和《幸福篇》(*Iqbāl-nāma*)两个部分。亚历山大大帝的故事流传甚广,有多个版本,其中融合了来自希腊、罗马、阿拉伯、波斯、中亚、印度甚至中国等多个地区的奇闻异事以及风土人情的描绘。<sup>②</sup>

在《亚历山大故事》的《光荣篇》中,内扎米记述了摩尼水面上画死狗的精湛技艺:摩尼在旅行中口干舌燥,看见一水池,迫不及待地用水罐去装水,却不小心打碎了水罐,无奈之中,“摩尼把装饰之笔拿在手中,魔幻般地在水面描绘图形;他用那听从命令的画笔,描绘出一条死狗在水里;身上还有无数蛆虫在涌动,死狗让口渴转变成了惊恐。”<sup>③</sup>张晖译《涅扎米诗选》中,选译了《光荣篇》中的“有关摩尼绘画的传说”,现摘引如下:

据说摩尼的画技十分高超,他曾作为先知到中国传教。

中国人一听到这个消息,便准备迎接他的临莅。

中国人挖掘了一个水池,池水晶莹明澄,清澈见底。

当秘书宣布摩尼驾到,池水立刻激荡,掀起波涛。

有如骤然起风掀动水面,一波接一波拍击着池岸。

池边的青草嫩绿如洗,把池水映得愈加澄碧。

由于摩尼横跨茫茫荒原,他早已渴得舌焦口干。

他迫不及待地奔向水边,欲把空空的水瓶装满。

不慎水瓶撞上了石块,陶制的瓶子完全毁坏。

摩尼气得怨气冲上云天,于是把水面当成画版。

摩尼把画笔拿在手中,随意在水上描绘图形。

他一遍画一边念诵符咒,只见水面浮起一条死狗。

狗的身上还爬满了蛆虫,看到它,干渴便忘得一干二净。

不论人们如何的干渴,都不再想把池水饮啜。

中国到处传诵摩尼的奇迹:死犬怎样在水中凭空浮动起。

人们倾倒于他的魔法,纷纷麇集在他的门下。<sup>④</sup>

① 张鸿年《波斯文学史》,昆仑出版社,2003年,第190–198页。

② Richard Stoneman, Kyle Erickson and Ian Netton, ed., *The Alexander Romance in Persia and the East*, Gröningen: Barkhuis Publishing & Gröningen University Library, 2012. 另参见 William L. Hanaway, “Eskandar-Nama”, in: *Encyclopædia Iranica*, Vol. VIII, Fasc. 6, pp. 609–612.

③ Nizāmī, *Khamsa*, Intishārāt-i-Dūstān, Tehran, 2004, pp. 893–894. 此段译文由穆宏燕提供,特此感谢!

④ 张晖译《涅扎米诗选》,新疆人民出版社,1988年,第281–283页。

与 Clarke 所译内扎米《亚历山大故事》的英译本第 53 章对比，上述的汉译与之有一些明显的差异。现将该段（第 40 - 55 颂）英译转译如下：

由于他的绘画，我听说过摩尼，他曾作为先知从“凯”去了中国。<sup>①</sup>  
 当中国人获知这个消息，他们匆忙赶到（摩尼所要经过的）路途。  
 他们在路上建造了纯净水晶的水池，闪闪发光，犹如水涟。  
 作者（画家）的芦苇（画笔）描绘出波纹，激起了水池上的水波。  
 仿佛风儿不停吹起的片片水波，层层涌动，直到岸边。  
 池边的青草嫩绿吐芽，池水被青翠巧妙地映衬。  
 当摩尼从遥远的沙漠赶到，被干渴弄得心烦意乱。  
 他渴望喝水，走到池边，打开空空的水瓶盖。  
 当他的水瓶碰上石质的水池，陶制的水瓶立即碎裂。  
 摩尼意识到中国人的水池是他的旅途中的（灾难）井。  
 摩尼拿起拥有装饰和美丽的画笔，伸进欺骗了他的这个水池。  
 用画笔随意描绘，一条死狗出现在水池的水面上。  
 死狗的肚腹内爬满蛆虫，丝丝恐惧进入了干渴者的心中。  
 由此缘故，水边的干渴者看见死狗，不再有喝水的冲动。  
 这则消息传遍了整个中国，摩尼在水面上画出了死狗。  
 倾倒在摩尼的智慧魔法与绘画，人们纷纷皈依他。<sup>②</sup>

英译本中的最大区别是中国人为了阻拦摩尼入境，事先用水晶建造了一个假的大水池，欺骗了因旅途劳累而口渴心急的摩尼，这才导致摩尼为了反击中国人的艺术欺骗，在水晶盖的水面上画出了栩栩如生的长满蛆虫的死狗，以警示后来的行旅者，并施展了他作为先知所拥有的魔法，从而震慑了中国人来皈依于他。这样的事态描述比较符合逻辑，因此，我们在阅读汉译本的时候，除原典文本之外，也需要参考一些其他语种的译本，以增加对文本的正确解读。

## 2. 内扎米《五部诗》插图本中的摩尼画死狗故事图像

笔者目前仅发现内扎米的《五部诗》中记载了摩尼画死狗的故事，未见于其他文献。与《列王纪》一样，内扎米的《五部诗》也是后世画家们喜欢的著作，涌现了许多的插图本。目前笔者共发现了三个内扎米《五部诗》插图本中描绘摩尼画死狗的插图，其情况分述如下：

其一，土耳其托普卡帕宫图书馆（Topkapi Palace Library）收藏的内扎米《五部诗》插图本，编号为 Hazine 753。该插图本绘制于 1460 年，绘制的地点是在巴格达或者设拉子。其中摩尼画死狗故事的插图所在页码为 fol. 305a（见图六）。<sup>③</sup> 该插图的图形结构为图像居于上下栏文字的中间。画面最为有雅趣的地方就是各种开花的树木与略有起伏感的小山梁，体现了波斯风景画的韵味。水池的四周也画满了多种漂亮的花草，与诗句对水池周边景色的描绘正相吻合。留着胡须的摩尼头戴小白帽，身裹绛色长袍，右手握着画笔，双膝跪坐，身体侧向左方，正在作画。一条肚腹破裂、嘴巴张开的死狗已经漂浮在水晶所制水池的“水面”之上。这条死狗与整个画面的优美清雅的环境形成强烈的反差。<sup>④</sup>

① “凯”（Kay），传说中的伊朗上古时期的王朝名，在呼罗珊地区。

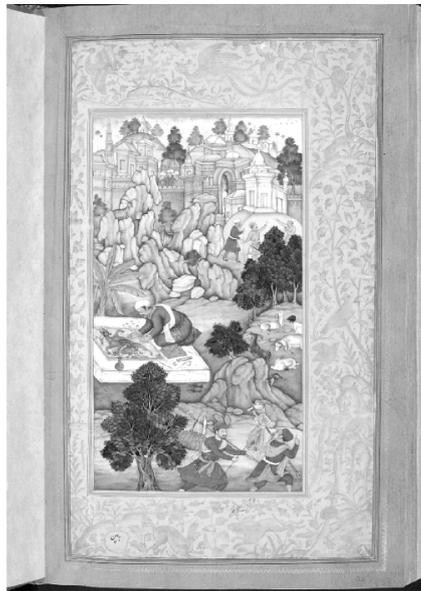
② Captain H. Wilberforce Clarke, tr., *The Sikandar Nāma, E Bara, or Book of Alexander the Great*, London: W. H. Allen & Co., 1881, pp. 642 - 643.

③ 图像出处：该图亦见于马小鹤《光明的使者——摩尼与摩尼教》一书中的彩图 4 - 12。

④ 对此图的研究，另见 Priscilla P. Soucek, “Nizāmī on Painters and Painting”, in: Richard Ettinghausen, ed., *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972, pp. 9 - 21.



图六 摩尼在水面上画死狗之图 (1)



图七 摩尼在水晶盖上画死狗之图 (2)

其二，大英图书馆收藏的内扎米《五部诗》插图本，编号为 Or. 12208。据大英图书馆的网站提供信息，该插图本出自印度莫卧儿帝国宫廷画师 Khvajah Jān 等数人之手，由 ‘Abd al-Rahīm ‘Anbarīn-qālam 一人抄写，绘制时间是 1593 - 1595 年。该插图共有 38 幅插图。从该写本中散落出去的 39 叶（内含 5 幅插图）目前保存在美国巴尔的摩市的沃特斯艺术博物馆（Walters Art Gallery），编号为 MS W. 613。<sup>①</sup> 该插图本是为喜爱艺术的阿克巴大帝（Akbar，1556 - 1605 年在位）绘制的，其艺术价值广受推崇，被称作印度一穆斯林书籍艺术的典范作品之一。<sup>②</sup> Or. 12208 中，画家 Sūr Gujarati 描绘了摩尼画死狗的故事，其插图页码位置为 fol. 262b（见图七）。<sup>③</sup> 该插图占据单独一叶，设计在以花鸟树木为背景的纸张中间的边框之内，整个画面显得非常精致。与尼扎米的诗句相比，该幅细密画描绘的故事背景更为丰富，除绵延的城镇、程序化的小山与石头、各种树木以及栖息的兽群之外，还有以印度莫卧儿帝国民众形象出现的不同角色（相当于诗句中的“中国人”），包括了远处城墙旁边观看的三位市民、画面中间偏右部位的三位正在交谈的男性，以及下方匆匆赶路的渔夫和樵夫。这些人物的活动给画面增添了几许动感。画面中间偏左的那位俯身在水晶盖上画画的就是摩尼。他的形体比该细密画中的所有人物都要显得大一些，这也是画家要凸显摩尼的重要性的一种表达方式。摩尼的身边放置着绘画的工具，还有一只陶制的水瓶，此刻他正在绘制一条肚腹涨破了的死狗，旁边的那些星星点点就好像是那些爬动的蛆虫。不过，整个画面的雅致似乎减弱了摩尼绘制死狗时所产生的复杂心理。与图七相比，图六中没有描绘任何一位“中国人”的形象，仅仅只描绘了摩尼一人，可见该画家描绘的焦点集中在摩尼身上，而“抹去了”诗句中存在的背景人物。

其三，土耳其托普卡帕宫图书馆收藏的内扎米《五部诗》插图本，编号为 Hazine 1008。该插图本的 f. 267b 中也描绘了摩尼画死狗之图（见图八）。需要注意的是，图八并非出自阿米尔·

① [2016 - 10 - 10] [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or\\_12208\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_12208_fs001r).

② Barbara Brend, *The Emperor Akbar's Khamsa of Nizami*, London: The British Library, 1995.

③ [2016 - 10 - 10] [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or\\_12208\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_12208_fs001r)。有关此插图的研究，参见 Barbara Brend, *The Emperor Akbar's Khamsa of Nizami*, pp. 48 - 49. Nerina Rustomji, *The Garden and the Fire: Heaven and Hell in Islamic Culture*, New York: Columbia University Press, 2013, pp. 124 - 127.

霍斯陆 (Amir Khusrau Dihlavi, 1253 - 1325) 的《五部诗》(Khamasa) 的插图本。图八限制在页面的一个长方形方框之内,其图形结构类似图六,但上方的文字较多,下方的文字较少。图八中的摩尼头裹白色包头,身穿蓝色长袍,其袍子的颜色与水池中的水的颜色几近相同。摩尼面向左,俯身在水面上作画,右手画笔所指之处,有一条死狗正漂浮在水面上。此图中的水池与图六、图七中的水晶水池很不相同,而是一个花园中的开放性的水池,其形状与一般波斯、莫卧儿细密画的花园水池基本相同,且表示其中的水是流动的。四周绿色的风景衬托出了故事的背景,并与摩尼的行为形成一种反差。

从上述三幅图(图六、图七、图八)来看,虽然描述的是源自同一个诗歌文本(内扎米《五部诗·亚历山大故事·光荣篇》)中的故事,但是,不同时代与地域的画家们所描绘出的画面却有相当大的差异。就画中所出现的人物而言,摩尼均是三幅画作的中心人物,但图六中没有任何其他的人物,图七中则有三组不同位置、不同身份的近十位人物,而图八中出现的两位似乎在对话的人物无疑是摩尼绘画一事的旁观者和评述者。三幅画作的背景也有很大的差异,摩尼的形象也各不相同。这样的画作正反映了画家对诗歌文本有各自的解读,也表现了图文二者之间的差异所在。无论是内扎米对摩尼画死狗一事的叙述,还是画家们对该故事的插图再现,其中心都不是对摩尼教教主的颂扬,而是利用该故事来阐发伊斯兰教的义理。<sup>①</sup>

### 3. 波斯“摩尼画死狗”故事与印度佛经故事的关联

在正统的穆斯林看来,摩尼被视为琐罗亚斯德教的异端分子和具有天才的画匠。尼扎米《五部诗》中所描绘的摩尼画死狗的故事,并不是波斯本土起源的传说,而是与印度佛经故事有关。杉田英明在《罗马人画家与中国人画家竞技》一文中,提及过波斯摩尼画死狗的故事与唐代求法高僧义净(637-713)译《根本说一切有部毗奈耶药事》卷十六中的一个故事有异曲同工之妙<sup>②</sup>但他并未对此展开讨论。《根本说一切有部毗奈耶药事》卷十六中有一个“天竺牙作师与波斯巧师(画师)竞技”故事,属于佛陀两大弟子舍利弗与大目连二人进行神通竞技的系列故事之一,该故事的主要情节如下:

佛告诸比丘:汝等复听!我今为汝说。昔中天竺有一巧人,善解牙作。遂持象牙,刻为粳米一斗,以充道粮,往波斯国。既至彼国,诣一巧师家中,暂寄欲住。斯人不在,但有其妻。既见妻已,报言“将此一斗白粳米为我作饭。”其巧工妻答曰“此米留着,汝当且去。”其人留米即去。彼便为煮,柴薪俱尽,米仍不熟。夫主来至家中,问其妻曰“贤首!汝今作何物耶?”妻即具说。夫便看米,乃知是象牙为米,夫以诳心告曰“此水为有灰故,米不能熟。汝用净甜水煮,米当即熟。”后时留米人来,其妻报曰“汝宜取净甜水来。”其人持瓦瓶取水。预前速至,画作水池,于其池中画作一死狗,其形胀烂。其取水人至彼池已,乃见此狗,一手掩鼻,一手下瓶。以眼视狗,遂打瓶破。瓶既破已,便自羞耻。佛言:“汝等比丘,勿作异念。其昔巧工作象牙米者,大目乾连是。画作水池者,今舍利弗是也。”<sup>③</sup>

《根本说一切有部毗奈耶药事》有梵文写本 *Mūlasarvāstivāda Vinaya Bhaiṣajya-vastu*, 1931年出土于印度迦湿弥罗的吉尔吉特地区(今属克什米尔的巴基斯坦控制区)的一座古佛塔遗址内。该

① Cf. David J. Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-century Iran*, Leiden: Brill Academic Publishers, 2000. 尤其是该书第六章中的“Mani's Artangi Tablet”小节,第174-179页。

② 杉田英明:《ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ: アラブ・ペルシア文学のなかの佛教说话》, *Odysseus* (《东京大学大学院总合文化研究科地域文化研究専攻纪要》) 第19号, 2014年, 第1-29页。此见第11页。

③ 《大正新修大藏经》第24册, 第78页上栏。

梵文写本约抄写于 6 至 7 世纪，虽然有所缺漏，但其中也保留了这段“天竺牙作师与波斯巧师（画师）竞技”故事，且《根本说一切有部毗奈耶药事》的藏文译本中也有该故事。<sup>①</sup> 与波斯摩尼画死狗的故事相比，佛经中的“天竺牙作师与波斯巧师（画师）竞技”故事是一个佛弟子的本生故事，其结尾具有典型的本生故事结构，即“其昔巧工作象牙米者，大目乾连是。画作水池者，今舍利弗是也。”不过，二者的相似之处也有不少，特别是其中的主体要素：造假的水池、水瓶、死狗、蛆虫等，二者的内容可列表对比如下（见表 1）：

表 1 波斯与印度画死狗故事的内容对比

	尼扎米《五部诗》	义净译《药事》	备注
时代	在公元 1200 年之前	至少在公元 711 年之前	义净译《药事》是在大周证圣元年（695）至大唐景云二年（711）之间 <sup>②</sup>
故事结构	一般故事	本生故事	后者为佛弟子的本生
宗教背景	伊斯兰教	佛教	
故事主旨	突出摩尼的画技与魔法	佛陀两位大弟子前生的神通竞技	
故事人物	中国人、摩尼	天竺象牙师、波斯巧师及其妻子	
故事地点	摩尼赴中国途中、水池	波斯巧师家、水池	
故事情節及次序	1 摩尼赴中国传教	1 天竺象牙师赴波斯巧师家	二者均远道旅行
	2 中国人预先在途中用水晶假造水池	4a 波斯巧师预先画水池	二处的水池都是假的，但假造者不同
	3 摩尼在假水池边打破水瓶	5 天竺象牙师取水打破水瓶而羞愧	二者均打破水瓶
	4 摩尼画有蛆虫的死狗	4b 波斯巧师在水池上画有蛆虫的死狗	均画死狗和蛆虫
	5 中国人叹服而皈依摩尼		
		2 天竺象牙师将象牙米让人煮饭	
		3 波斯巧师识破象牙米的真相	
叙事差异	摩尼因瓶破而画死狗	波斯巧师先画死狗而导致天竺象牙师的瓶破	
故事框架	摩尼识破假象，展示神技	波斯巧师识破假象，报复天竺象牙师	二者均有民间故事中的以牙还牙的意味

据此表可知，这两个故事之间无疑存在相当大的关联性。虽然没有直接的证据来说明义净翻译的《根本说一切有部毗奈耶药事》中的这一故事是如何流传到波斯的，又是如何进入内扎米的阅读（或口传）视野的，但是，基本上可以明确内扎米所书写的摩尼画死狗的故事就是源自印度的。希腊文《科隆摩尼古卷》记载，摩尼曾于 240 - 242 年间抵达西北印度，后来又派

① 八尾史译注《根本说一切有部律药事》，东京：连合出版，2013 年，第 461 - 462 页。

② 陈明《义净的律典翻译及其流传：以敦煌西域出土写卷为中心》，《文史》2015 年第 3 辑，第 145 - 176 页。

了两位教徒到印度传教，当时正值西北印度的大乘佛教盛行，摩尼教因此也融入了不少佛教的因素。<sup>①</sup>《药事》中的故事并不是始于该经的编辑之时，而很可能是由一个流传甚早的印度民间故事改编而来，摩尼教信徒听到类似的印度故事并不困难，他们也比较容易把画死狗的神通竞技与摩尼这位神笔画家的身份嫁接在一起，从而生成一个新的摩尼神通故事，此后再进入波斯作家的视野。当然，我们也需要注意到，这两个故事中的意象及其背后隐含的宗教因素具有根本性的差异。《根本说一切有部毗奈耶药事》中用蛆虫充盈的腐烂死狗表述的是佛教的身体观，以此说明由地水火风四大元素所构成的人体是虚幻不实的。在内扎米的笔下，摩尼的事迹并不是用来说明摩尼教的义理的，而是用来阐释伊斯兰教的思想。内扎米属于伊斯兰教逊尼派成员，也是苏菲修行者。在他看来，中国人用水晶假造的水池已然属于虚假之物，而摩尼所画的能在水上漂浮的死狗则显然是虚幻中的虚幻，它们与真主所传的至高之道以及苏菲思想中推崇的对真主的狂热爱恋，是无法相提并论的。内扎米叙述的是摩尼教主的故事，但诗句中所表述的是苏菲思想，这些与《根本说一切有部毗奈耶药事》的佛教义理相去甚远。此情形正是不同文化背景的人们在传诵情节类似的故事时所体现出的“事同而理异”现象。

此外，摩尼画死狗的故事中没有出现佛经中用象牙米煮饭这一情节，尼扎米没有吸收印度故事的此一元素，但后世生活在印度的波斯语作家阿米尔·霍斯陆的《五部诗》之《亚历山大宝鉴》( *Âyene-ye Eskandari* ) 中，却有一个“仿制大米和芝麻故事”，该故事的内容如下：

一位年老的雕刻师因为孩童般的天性，用骨头刻出了米。

他把米拿给家人，让他尽快把这米粒煮了。

但无论怎么煮怎么调味，大米都不熟。

等人们再去的时候，才发现了其中的秘密。

因为这大米煮的时间过长，才使人们意识到这是手工而制，并由此而知雕刻师的手艺之高。

一粒久经风雨的陈芝麻，至今未发芽。

因仍没人认出它的真身，它只是一粒由羊角精心雕琢而成的假芝麻。

雕刻者将这假芝麻送给宾客请他拿回去播种。

他是出于自己的兴趣做的，并没有让人用钢牙咀嚼

客人把这个小东西拿出去种下，说这粒来自沃土的芝麻一定能长得很好。

这粒芝麻与那粒被人拿去烹饪的大米出自同一片田地。

艺术家因为艺术而飞翔，他们一个比一个优秀。<sup>②</sup>

这个故事篇幅短小，是作为上下章节的过渡与连接之处出现的。阿米尔·霍斯陆笔下的年老雕刻师用骨头刻出的米粒让人煮饭这一情节，与《根本说一切有部毗奈耶药事》中的象牙米煮饭，确实有其曲同工之妙，无法不让人将二者联系起来。

### 三、波斯二画师竞技故事的文本与图像源流

除摩尼画死狗的故事之外，波斯中古文献中描述画师的故事还有一种类型，可称之为二画师竞技，主要是有关 Rūm ( Rūmī ) 画家与中国画家的竞技。在众多的英文论著中，Rūm 有三种译

① [德] 宗德曼著，唐莉云译《摩尼、印度和摩尼教》，《石河子大学学报》2015年第4期，第29-34页。又，[德] 宗德曼著，杨富学译《吐鲁番文献所见摩尼的印度之旅》，《敦煌学辑刊》1996年第2期，第132-136页。

② Amīr Khusrau Dihlāvī, *Khamsa*, Tehrān: Shafayegh Press, 1983, p. 489. 本段译文由贾斐提供，特此致谢!

法：罗马、希腊或拜占庭。实际上，该词相当于中国唐宋文献中的“拂菻”，是指拜占庭帝国或东罗马帝国（330-1453）。<sup>①</sup> 该类型的故事不仅出现在多部波斯名著之中，也被多位细密画艺术家加以形象化，其文本与图像的源流也值得细致的追溯。Priscilla P. Soucek<sup>②</sup>、杉田英明对此故事进行了相当细密和深邃的分析，<sup>③</sup> 已经奠定了非常扎实的基础。

### 1. 波斯伊斯兰教义学家安萨里笔下的二画师竞技故事

安萨里（Abū Ḥāmid bin Muhammad Ghazālī, 1058-1111）是波斯呼罗珊出生的非常权威的伊斯兰教义学家，也是正统的苏菲主义的集大成者，被誉为“伊斯兰教的奥古斯丁”。他的主要作品有《圣学复苏》（*Iḥyā' 'ulūm al-dīn*，又译《宗教科学的复兴》）<sup>④</sup>、《心灵的揭示》<sup>⑤</sup>、《迷途指津》（*al-Munqidh min al-Ḍalāl*）和《致孩子》（*Ayyuha al-Walad*）等。<sup>⑥</sup> 在《圣学复苏》中的“心灵奇迹之解释”部分，安萨里记载了一个有名的故事，其大致情节是：一位国王要求分别来自中国和罗马（rūmī）的两组艺术家们，各在大厅的一半墙壁上绘画，一较高下。两组画家由一个帘子从中分开，各凭自己的努力，互不知晓对方的绘制过程。当绘画完成后，隔离的帘子被掀开了，罗马画家们绘制了一幅生动、绚丽夺目、五彩斑斓的真主创造的肖像画，令人惊叹。而中国画家们只是简单地擦亮了墙壁，将对方所画的画如同镜子一样映像出来，其情形令人啧啧称奇。国王对双方的作为也称赞有加。<sup>⑦</sup> Frank Griffel指出，“在安萨里看来，罗马画家们采用的是哲学家或学者们的方式，他们依赖科学知识去理解真主，以获取他们灵魂中的‘图像’（naqsh）。而‘真主之友’（即苏菲们）是通过他们那擦亮了（无尘无染）的心灵之上显现的真主光辉来感知真主。”<sup>⑧</sup> 很显然，相较于获取知识，心灵的修行要更上一层楼，因此中国画家们的方式与苏菲的精神追求更加吻合。此故事还出现在安萨里的《行为的标准》（*Mizān al-'amal*）一书中<sup>⑨</sup>，大体重复，无需多言。

### 2. 安瓦里《诗集》中的二画师竞技故事的片段

安瓦里（Anvarī Abivardī, 1126-1189）出生于波斯呼罗珊北部地区，是著名的诗人和学者，曾出任过塞尔柱王朝的宫廷诗人，被称作是“伊朗颂诗大师”。他的《哲理与忠告》等大部分诗作都收录于他的《诗集》（*Divān*）中。杉田英明已经指出，安瓦里的《诗集》（*Divān-e Anvarī*）

① 张绪山《“拂菻”名称语源研究述评》，《历史研究》2009年第5期，第143-151页。

② Priscilla P. Soucek, “Nizāmī on Painters and Painting”, in: Richard Ettinghausen, ed., *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972, pp. 9-21.

③ 杉田英明：《ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ：アラブ・ペルシア文学のなかの佛教说话》，*Odysseus*（《东京大学大学院总合文化研究科地域文化研究专攻纪要》）第19号，2014年，第1-29页。

④ [阿拉伯]安萨里著，[沙特]萨里赫·埃哈迈德·沙米编《圣学复苏精义》，上册张维真译，下册马玉龙译，商务印书馆，2001年。

⑤ [古阿拉伯]安萨里著，金忠杰译《心灵的揭示》，商务印书馆，2016年。

⑥ [古阿拉伯]安萨里、[古埃及]赫哲尔著，康有玺译《迷途指津·致孩子·箴言录》，宗教文化出版社，2004年。

⑦ Imam Abu Hamed al-Ghazali, *Revival of Religion's Science*, Trans. by Mohammad Mahdi al-Sharif, Vol. 3, Beirut: Dar al-Kotob al-Hlmiah, 2011, pp. 37-38.

⑧ Frank Griffel, “Al-Ghazālī at His Most Rationalist: *The Universal Rule for Allegorically Interpreting Revelation (al-Qānūn al-Kullī fī t-Ta'wil)*”, in: Georges Tamer, ed., *Islam and Rationality: The Impact of al-Ghazālī Papers Collected on His 900th Anniversary*, Vol. 1, Leiden & Boston: Brill, 2015, pp. 89-120. 此见 pp. 107-108.

⑨ 杉田英明：《ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ：アラブ・ペルシア文学のなかの佛教说话》，第23-24页，注释17。Frank Griffel, “Al-Ghazālī at His Most Rationalist: *The Universal Rule for Allegorically Interpreting Revelation (al-Qānūn al-Kullī fī t-Ta'wil)*”, p. 108, note 57.

中也赞扬中国画师的高超技艺，涉及到二画师竞技故事的片段。<sup>①</sup> 其内容大致如下：

中国的画家们在客厅作画。  
因为从来没有听过这么美好的故事，就好好倾听它的内容吧。  
一位画师将客厅的一半打磨如镜子一般，  
别的画师在（客厅的另一半）画出摩尼一样的画。  
结果，进客厅的时候，画在半壁上的画  
在另一半也能通过映射看到。  
啊，兄弟，想想你自己，就像拥有如此美且高的天井  
和有着坚实基础的客厅那样吧。  
你自己虽离不开那充满半壁的绘画，  
如果可以，剩下的一半也要努力呀！<sup>②</sup>

很显然，安瓦里的诗句中并未对该故事进行详细的描述，但其片言只语之中，仍然将故事的精髓表现了出来，而且还提及了摩尼，将其当作了拥有最出色画技的画家。

### 3. 内扎米《五部诗》中的“罗马和中国画家的竞技”

内扎米《五部诗·亚历山大故事·光荣篇》中，在摩尼画死狗故事之前，则有罗马和中国画家的竞技故事。在亚历山大大帝宴请中国大汗时，宴会厅中聚集了列国嘉宾，大家讨论哪国人最聪明，从而引出了二画家竞技的故事。《涅扎米诗选》中的后续诗句如下：

一个说 “罗马人绝妙的绘画，能让整个世界为之惊诧。”  
一个说 “中国绘画更为神奇，世上无人能够与之匹敌。”  
两种观点，各执一方，争论不休，互不相让。  
孰是孰非，无人能够评定，只好请画家自己施展本领。  
恰巧有一间椭圆的大厅刚刚完工，好似由两道相对的弯眉组成。  
在两道“弯眉”中间，用一块幕布隔断。  
这边罗马人精心泼彩挥笔，那边中国人使出全部绝技。  
他们彼此隔绝，施展才能，始终目不别视，耳不旁听。  
当两人的绘画全都结束，便准备取下悬挂的帷幕。  
人们纷纷向大厅聚拢，评论谁更技艺高明。  
大厅的两半完全对称，两位大师也好像孪生。  
花的时间并不很长，就摘除了大厅中的屏障。  
原来这是两幅相同的画，不论着色用笔都不相差。  
观看的人们惊讶不已，相互之间都窃窃私语。  
“两位大师分别作画，怎么画得丝毫不差？”  
国王在大厅中央就座，仔细观看这两幅杰作。  
审视许久也不知端底，弄不清其中有何秘密。  
面对着这秘密千想百思，终没有得到合理的解释。  
若论差别只能找到一点：两幅画面方向完全相反。  
两幅巨画就像两尊神像，赢得多少学者倾心景仰。

① 杉田英明：《ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ：アラブ・ペルシア文学のなかの佛教说话》，第6-7页。

② 转译自杉田英明：《ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ：アラブ・ペルシア文学のなかの佛教说话》，第6页。此译文由徐克伟提供，特此致谢！

他们为把其中的奥秘探索，走向前去，反反复复地揣摩。  
他们再次将幕布张挂，以便隔开这两幅大画。  
一位大师显得悒郁不快，另一位画师则喜笑颜开。  
罗马人的画面依旧美丽明艳，中国人的画面却是一片黯淡。  
中国人的图画霎时消失，国王惊得在那里呆立多时。  
而当把帷幕再次摘除，其画面仍旧艳丽如初。  
原来这幅画的瑰丽妖娆，是另外一幅画面的反照。  
当初在大厅悬起帷幕时，只有罗马人涂彩运笔。  
中国人没有把画技施展，而是想方设法擦光版面。  
它能一切画面映进，无论多么娇艳多么传神。  
学者开始热烈的品评：双方技艺都巧夺天工。  
罗马人的绘画饮誉国际，中国人的才智举世无敌。<sup>①</sup>

内扎米的笔下，中国画师和罗马画师都获得了高度的称赞。

#### 4. 莫拉维《玛斯纳维》第一卷中的“罗马人和中国人比赛绘画技艺的故事”

莫拉维 (Manavi, 1207 - 1273) 又名鲁米 (Jalal al-Din Rumi), 是苏菲派长老, 也是波斯文学史上最著名的诗人之一, 其诗歌有非常浓郁的宗教色彩。《玛斯纳维》(Masnavi) “是一部讲述苏菲神秘主义玄理的博大精深的叙事诗集, 一共6卷, 约计25000联诗句。……被誉为‘波斯语的《古兰经》’。”<sup>②</sup>《玛斯纳维》中收录了275个故事, 采用连环穿插式的叙事模式, “罗马人和中国人比赛绘画技艺的故事”就是由前一章诗(“聋子探望生病的邻居”)的结尾之句“若你想要一隐秘知识的例子, 就讲罗马人和中国人的故事”引出的。该故事的开端并不像内扎米《五部诗》那样, 没有亚历山大大帝和中国大汗宴聚以及各国嘉宾争论的场景, 而是直接由中国人和罗马人的争论开场, 其前半部分的内容如下(第3467-3486联句):

中国人说 “我们更擅长绘画。” 罗马人说 “我们更艺高伟大。”  
苏丹说 “对此我想考一考, 看看争执中你们谁更好?”  
中国人罗马人争论不休, 罗马人便沉默不再开口。  
中国人说 “请给我们一室, 也给你们一间专用屋子。”  
那是两间门对门的厅室, 中国人选一, 罗马人选一。  
中国人向国王求颜料百种, 国王打开库房让他们取用。  
中国人从库房每一清早领得所赏赐的一份颜料。  
罗马人说 “任何颜料颜色皆于事不宜, 我们只是打磨。”  
他们关上门打磨个不停, 变得光洁单纯如同苍穹。  
两百种颜色一样通向无色, 颜色如云彩, 无色是明月,  
你看见云彩的所有光亮, 皆出自星星、月亮和太阳。  
当中国人从工作中解脱, 兴奋得不停地打鼓敲锣。  
国王驾到看见那里的画, 能在观看时将理智熔化。  
然后国王到罗马人这边, 罗马人拉开帷幕从中间,  
那些画图和杰作的影像, 反映在磨得光滑的墙上,

① 张晖译《涅扎米诗选》, 第275-280页。Cf. Gregory Minissale, *Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750*, Cambridge Scholar Press, 2006, pp. 16-17; pp. 149-151; pp. 211-212.

② 穆宏燕《波斯大诗人莫拉维和〈玛斯纳维〉(译者序)》, 收录于莫拉维《玛斯纳维全集》(一), 湖南文艺出版社, 2002年, 第17页。

那边所见一切这边映得更美，眼睛被那明目般的屋子掠飞。

老爷呀，罗马人即是苏菲，不用复习书本且技艺不备，

但他们擦亮了自己心田，对贪婪吝啬仇恨无所染。

无疑明亮之镜即是心房，它匹配得上无数的图像。<sup>①</sup>

其后半部分的诗句（第3486-3499联句）主要对此事的涵义进行阐释。莫拉维将这一故事灌注了浓郁的苏菲思想，在他看来，罗马画家就是苏菲的隐喻，他们并不需要多么丰富的知识或者高超的技艺，他们洁净自己的心田，使之成为一面一尘不染的明亮镜子（即磨光的墙就是苏菲心灵的隐喻），没有受到贪婪、吝啬、仇恨等恶习的污染。他们拥有了对真主的纯洁之爱和追求苏菲思想的纯净之心，因此，所获得的就是世界上最为至美的。对于这些隐喻以及中国画家的绘画之意义（即形成墙上之美的基础条件），松元耿郎等学者对此有深入的分析<sup>②</sup>，此不赘述。

#### 5. 阿米尔·霍斯陆《五部诗》中的二画师竞技故事

阿米尔·霍斯陆（Amir Khusrau Dihlavi, 1251-1325）是印度最负盛名的波斯语作家<sup>③</sup>，他借鉴内扎米的《五部诗》，也创作了《五部诗》（*Khamsa/Khamseh*），其中包括1299年前后在德里写成的《亚历山大宝鉴》（*Âyene-ye Eskandari*）<sup>④</sup>。内扎米的《五部诗》中，印度国王Keyd向亚历山大供奉了四件礼物，双方讲和后，亚历山大又向中国进军。在经过多次谈判，以及希腊和中国画师竞技之后，中国大汗向亚历山大臣服。而阿米尔·霍斯陆笔下的亚历山大故事，与内扎米的描述有所不同。阿米尔·霍斯陆在有关亚历山大大帝的发明创造和科学知识这一部分中，就包含了中国和罗马画师比技艺的故事，其内容如下：

智者们在亚历山大面前讨论着世间各种技艺。

有人说看看罗马人精妙的手艺，远超中国人。

而另一些人则持相反意见，他们互相争吵。

国王便说可以请来两国手艺人比试一下。

于是大臣遍寻罗马和中国的领土，将最优秀的画家带到国王面前。

他们被安排在两个不同的房间，各在一面崭新的墙壁上作画。

两人拿着本国的作画工具，在被遮盖的房间内作画。

① 莫拉维《玛斯纳维全集》（一），穆宏燕译，第349-350页。张鸿年编选《波斯古代诗选》一书中摘译了莫拉维（鲁米）的九首诗，也有《罗马人与中国人》的汉译。参见张鸿年编选《波斯古代诗选》，人民文学出版社，1995年，第252-253页。又，[波斯]莫拉维（鲁米）著，张晖编译《玛斯纳维启示录》，宁夏人民出版社，2007年，第3-4页。Cf. Rumi, *The Masnavi*, Book one, A new translation by Jawid Mojaddedi, Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 212-214.

② 松元耿郎：《レーミーの『灵のマスナヴィー』に見える物語に関する一考察》（A Philosophic Analysis of the Tale of the Contention between the Byzantine and Chinese Painters in Rumi's "Mathnavi-ye Ma 'navi'），《サピエンチア：英知大学论丛》第47号，2013年，第61-73页。Also Cf. Afzal Iqbal, *The Life and Work of Jala-ud-din Rumi*, Islamabad: Pakistan National Council of the Arts, 1991, pp. 76-78. Annemarie Schimmel, "I am Wind, You Are Fire": *The Life and Work of Rumi*, Boston & London: Shambala Publications, 1992, p. 111. Annemarie Schimmel, *The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalaloddin Rumi*, New York: State University of New York Press, 1993, p. 134.

③ Mohammad Wahid Mirza, *The Life and Works of Amir Khusrau*, Baptist Mission Press, 1936.

④ Angelo Michele Piemontese, "Sources and Art of Amir Khosrou's 'The Alexandrine Mirror'", in: F. D. Lewis and S. Sharma, eds., *The Necklace of the Pleiades: Studies in Persian Literature Presented to Heshmat Moayyad on his 80th Birthday, 24 Essays on Persian Literature, Culture and Religion*, Leiden: Leiden University Press, 2010, pp. 31-45.

同时各有大臣守在两个房间中，看着各自的 *Arjang* 要想结束谁更出色的问题，只有把它交给时间。  
当绘画结束之时，国王首先来到了罗马人的房间。  
这个房间中的画如此不真实，仿佛是从摩尼的 *Arjang* 中窃来的一般。  
画面颜色璀璨如春，想象丰富奇特。  
国王对罗马人大加赞赏，接着来到中国人的房间。  
当人们看向墙壁时，简直不敢相信自己的眼睛。  
所有人都看到了一个如铁的东西，墙壁整个被擦亮。  
在这光亮的表面上可以映出所有观者，就好像人的脸长在墙上一般。  
不管是前移还是后退，都能看到自己的身影显现在墙上。  
与国王随行的，都是见多识广的人，看到这一幕也都跳了起来。  
国王看到这一幕，内心也非常惊叹。  
因为过去很少见到镜子，所以大吃一惊。  
他便问道这种铁一样的工具是如何而来，为什么能映出图案。  
手艺人回答是由于那些灵巧的人需要。  
艺术的基础是首先在弯曲之中寻找笔直。  
中国的新娘们无论坐在哪个东西前，都可以在手上拿着这个工具。  
亚历山大听到这个消息，对中国的手艺和手艺人大大加称赞。  
就这样，中国的镜子从中国传遍了罗马各地。  
这就是事实，镜子最初来自可汗而不是亚历山大。<sup>①</sup>

后面讲述臣子向亚历山大报告海盗的事情，而没有再引用摩尼画死狗的故事。此故事中的比喻“仿佛是从摩尼的 *Arjang* 中窃来的一般”，将摩尼也带了进来，*Arjang* 就是指摩尼传教所用的画册《大二宗图》。阿米尔·霍斯陆很可能将菲尔德西、安萨里、内扎米、莫拉维的相关描写都有所吸收，他笔下最大的不同就是对中国镜子技术的发明与推广进行了重点的书写，这与他将该部诗著定名为《亚历山大宝鉴》是一致的。

在安萨里、内扎米、莫拉维、阿米尔·霍斯陆这四位波斯语作家的上述作品中，莫拉维对人物角色的行为书写不同于其他三位作家。该类型故事共有两种模式：其一，中国人画画与罗马人磨墙；其二，罗马人画画与中国人磨墙（或磨镜）。前者是作者心目中持续了中国人绘画技艺高明的传统认知，后者则是作者凸显了中国人在奇思妙想尤其是发明镜子方面的高超技艺。但无论是中国人或者罗马人磨墙（或磨镜），四位作家重点要阐述的还是他们心中的苏菲思想，而绘画技巧与心灵的洁净相比，无疑要等而下之。

#### 6. 波斯的二画师竞技故事与印度佛经故事的关联

波斯作品中的“罗马画师和中国画师比拼画技”故事，也不是波斯、阿拉伯本地的产物，而与外来文化有千丝万缕的联系。杉田英明在前揭文中已经梳理了该故事的渊源。一方面，该类故事中用布帘相隔、反射对方画作的入神乎其神的行为，属于绘画史上的“拟态”（*mimesis*）故事。而“拟态”之作最早见于老普林尼的《自然史》（*Naturalis Historia*）。老普林尼认为绘画的布帘最能代表绘画的幻觉性，他记载了古希腊两位技艺精湛的画家巴赫西斯（*Parrhasius*）和宙克西斯（*Zeuxis*）之间较劲的故事：宙克西斯将葡萄画得惟妙惟肖，以至于引得天上的飞鸟来啄

① Amīr Khusrāu Dihlavī, *Khamsa*, Tehrān: Shafayegh Press, 1983, pp. 492–494. 本首诗的译文由贾斐提供，特此致谢！

食，而巴赫西斯画了一幅窗帘，竟然宙克西斯也误以为真。<sup>①</sup> 宙克西斯“误导”了小鸟，自己却又被别人的“窗帘”所欺骗。这个布帘的故事在后世欧洲艺术史上引发了不少哲学上的阐释，并影响了维米尔、伦勃朗、马格利特和布莱希特等不同领域的艺术家。

另一方面，类似古希腊二画师竞技的故事还与印度佛经故事有密切关联，钱钟书在《管锥篇》中早已指出，“又可与释典如《根本说一切有部毘奈耶药事》卷一六中记中天竺国两画师事相比。”<sup>②</sup> 该佛教故事内容如下：

复次比丘，汝等谛听！乃往古昔，别于一方聚落之中有二画师，共斗技能，皆称我好、明解工巧。俱诣王所，白言云“我明图画。”第二亦云“我能图画。”时王即令壁上各画一面“画已能知，我不信说。”其一画师，时经六月乃画一面。其第二者，但唯摩饰壁面。其画了者，即白王言“我画墙了。”王共群臣来观画彩。告曰“大端正。”

第二画师白王“看我画作，由前壁画光影现斯，以薄衣覆。”王见此事，甚大怪之，云“更胜彼。”其人礼王足已，白言“此非我画，由彼壁画于此影现。大王！为复画者端妙？为复此处端正？”王言“如汝作者，甚为端正。”佛告诸比丘“汝意云何？尔时六月磨作画师者，即舍利弗是。时经六月画师者，即大目连是也。于彼时中由其工巧而能得胜，今复神通而还获胜。”<sup>③</sup>

此故事中，花费六月功夫而作画的第一画师（大目连），比起摩饰壁面、影现前画的第二画师（舍利弗）还是有所不如，这与上述波斯诸作家的观念颇为一致，但其背后的宗教涵义不同。值得注意的是，《根本说一切有部毘奈耶药事》同卷中有关于舍利弗与目连神通竞技的系列中，另一则颇有名的是木师和画师的故事。佛经中的印度“木师与画师”类型的故事共有三种，分别为比丘道略集《杂譬喻经》之八“木师画师喻”（该譬喻故事即《经律异相》卷44所引录的“木巧师与画师相诳”）<sup>④</sup>、笈法护译《生经》卷三《国王五人经》<sup>⑤</sup>、吐火罗语本《福力太子因缘经》。<sup>⑥</sup> 有关画师的三个故事（画师画死狗、木师和画师相诳、二画师共斗技能）还出现在西藏佛教文献中。<sup>⑦</sup> 中国民间故事中，也有木匠和画家相争的故事，在金荣华的《民间故事类型索引》中，列为第1864型“木匠和画家”。<sup>⑧</sup> 比如，四川所流传的藏族故事“画匠和木匠”等。<sup>⑨</sup> 这类型的故事基本上未超出“两人智能相争”与“一报还一报”这样的叙事框架。

① 俞雨森在2017年1月2日给笔者的邮件中也指出了这一点，特此感谢！参见：H. Rackham, ed., *Pliny: Natural History*, Vol. IX, Libri 33–35, (Loeb Classical Library No. 394), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, reprint 1961, pp. 309–311.

② 钱钟书《管锥篇》第二册，第八六条，中华书局，1979年，第713页。

③ 《大正新修大藏经》第24册，第77页上栏至下栏。

④ 《大正新修大藏经》第4册，第523页下栏至第524页上栏 《大正新修大藏经》第53册，第229页上栏。

⑤ 《大正新修大藏经》第3册，第87页上栏至第88页下栏。

⑥ Hiän-lin Dschi, “Parallelversionen zur tocharischen Rezension des Punyavanta Jātaka”, *ZDMG*, Vol. 97, No. 3/4, 1943, pp. 284–324. G. S. Lane, “The Tocharian *Punyavantajātaka*, Text and Translation”, *JAOS*, Vol. 67, 1947, pp. 33–53. Tatsushi Tamai, “Tocharian *Punyavantajātaka*”, *ARIRIAB*, Vol. XV, 2012, pp. 161–188. 又，季羨林先生1947年9月在天津《大公报》上发表了《木师与画师的故事》一文。季羨林《新疆与比较文学的研究》，《新疆社会科学》1981年第1期，第37–41页。

⑦ F. Anton von Schiefner, tr., *Tibetan Tales: Derived from Indian Sources*, translated from the Tibetan of the Kah-Gyur; translated from German into English by W. R. S. Ralston, London: Kegan Raul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1906, pp. 360–363.

⑧ 金荣华《民间故事类型索引》（中册），（台）中国口传文学学会，2007年，第626–627页。

⑨ 中国民间文学集成全国编辑委员会、中国民间文学集成四川卷编辑委员会《中国民间故事集成》（四川卷）下册，中国ISBN中心，1998年，第1058–1059页。

此外，汉译佛经中的其他画师故事还见于：比丘道略集、姚秦三藏法师鸠摩罗什译《众经撰杂譬喻》卷下（四一）；元魏西域三藏吉迦夜共昙曜译《杂宝藏经》卷4（四二）“乾陀卫国画师鬬那设食获报缘”；马鸣菩萨造、鸠摩罗什译《大庄严论经》卷4“弗羯罗卫国画师羯那因缘”；龙树菩萨造、鸠摩罗什译《大智度论》卷11〈序品〉（即《经律异相》卷44所收录的“千那侖画得金设会为妇所讼”）。这些画师的故事为我们了解古代印度的画师生活提供了一些信息。

## 7. 二画师竞技故事的图像流传

除前述 Or. 12208 + W. 613 之外，内扎米《五部诗》插图本还有多种，由于画家的选择（或许还有赞助人的意愿）不同，并不是每一插图本中都有二画师竞技这一故事的图像。杉田英明在前揭文中还对波斯流传的二画师竞技故事的图像进行讨论，他论及了内扎米《五部诗》插图本中的三幅插图（即下文的图九、图十、图十一）。在此基础上，笔者又找到了内扎米《五部诗》插图本中的另外三幅插图（即图十二、十三、十四）<sup>①</sup>，简要论述如下：

（1）爱尔兰都柏林切斯特·贝蒂图书馆（The Trustees of the Chester Beatty Library）所藏内扎米《五部诗》插图本，编号为 MS. Pers. 124，其中的《亚历山大故事》（*Eskandar-name*）波斯语写本的插图绘制年代为1435年。该插图本中的 folio 242b 就有罗马画师和中国画师比拼画技的故事图像（见图九）。图九是夹杂在文字中间的一小块插图，图中有五位人物，由柱子分为两边。左边的一人站立，右边也有两位站立者，他们的手势似乎在指指点点，正在评论对方。这三人的体型较大，而画面右下方的两位人物，则形体明显偏小，其中左侧的一位右手持画笔，正在作画；而右侧的一位手持磨石，正在擦亮墙壁。右边站立者的背后画满了装饰，其中有插着火焰状植物的长颈的瓶子等，整体上呈现明显的左右对称的格局。

（2）美国纽约大都会博物馆（The Metropolitan Museum of Art）所藏内扎米《五部诗》中的《亚历山大故事》插图本，其编号为 Accession Number 13. 228. 3。该插图本是1449/1450年在波斯的设拉子绘制的，使用的材质为牛皮纸和皮革。该插图本是 Alexander Smith Cochran 在1913年献给该博物馆的。在该插图本中，folio 322a 也是一幅二画师竞技的图像（见图十）。<sup>②</sup> 图十也采用夹在上下文字中间的构图，其画面尺寸为10×6cm，整个页面的尺寸为25.4×15.9cm。图中有两幅布帘，其一为淡红色带黄点的，另一为蓝边黑色带黄点，两幅布帘均已半卷。该图呈现的是国王观看二画师完成画作之后的情形。

（3）土耳其托普卡帕宫图书馆收藏的内扎米《五部诗》插图本（编号 Hazine 753）。该插图本大约绘制于1460年，绘制的地点是在巴格达或者设拉子。其中二画师竞技故事的插图所在页码为 fol. 304a（见图十一）。<sup>③</sup> 从页码来看，摩尼画死狗故事的插图（前文图六）正好在图十一之后。此图大体上是分为上下两个部分，上部分是表示大厅的墙壁，中间用几块不同颜色的布帘隔开，布帘的左右两边是完全对称的画面，描绘了一对年轻男女（恋人）在花园的树下，沐浴在鸟语花香之中。这一“画中画”的场景实际上与《五部诗》的《蕾莉与马杰农》插图本中，对蕾莉与马杰农二人的恋情的描绘是很相似的。在图十一的下方，居中的国王头戴王冠，内穿红色长袍，外罩蓝色短袖长袍，坐在小凳子上，面向左侧，端详着墙壁的画面。他

① Peter J. Chelkowski 在《看不见的世界之镜子》一书的附录中，整理了内扎米《五部诗》插图本的图像信息，也有涉及二画师竞技故事的插图，尚待进一步追溯。Cf. Peter J. Chelkowski, *Mirror of the Invisible World: Tales from the Khamseh of Nizami*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975.

② 图像出处 [2017-01-02] <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446541>。

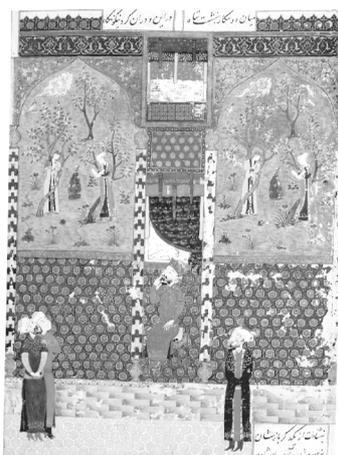
③ 此图出处: Ersu Pekin, *Sultanların aynaları*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, Anıtlar ve Müzeler Genel Mü, 1998, p. 18, Fig 5. 另见 Zeren Tanindi, “Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops”, *Muqarnas*, Vol. 17, 2000, pp. 147-161. 此见 p. 157, Fig. 13.



图九 二画师竞技图 (1)



图十 二画师竞技图 (2)



图十一 二画师竞技图 (3)



图十二 二画师竞技图 (4)

的手势特别有趣，反映了他内心的惊奇。此图左下方站立两人，右下方站立一人，服装不同，但均扬起脸，抬头向上，手交叉胸前，并未指向国王或墙壁，表明这些画师在静候国王的评价。这些画师手中没有画笔或磨石，因此，也不容易判定其来自中国还是罗马。

(4) 美国巴尔的摩市沃特斯艺术博物馆收藏的尼扎米《五部诗》插图本，编号为 Ms. W. 604。此插图本是波斯帖木儿帝国时期的艺术作品，绘制于 1481 年。该插图本大体上每页分为四行，用双竖线隔开，抄写诗句文字。一般的诗句用黑色的 nasta 'liq 字体抄写，而章节的名称用红色标出。该插图本共有 60 幅细密画插图，其中的 fol. 261a 也是一幅二画师竞技的图像（见图十二）。<sup>①</sup> 这幅画是最为简洁的，描绘的是二位画师以长跪的姿势正在工作的情形，因此，没有国王等前来查验的观众。此图中，一条绿色的布帘挂在大厅的中间，右边头戴白色包头、身穿浅蓝色长袍的罗马画家右手持画笔，正在墙壁上作画，墙壁上已经画出了一部分绵延的蓝色的花儿。左边头戴白色包头、身穿红色长袍、中间围着一条黑色腰带的中国画家双手持天蓝色的磨石，正在擦亮墙壁，其中有一部分墙面已经呈现白色，表明其初步具有了反射能

① <http://www.thewalters.org> 网站提供的 *Khamsah-i Nizami* 插图本的电子版，即 Ms. W. 604, fol. 261a.

力。从画面人物的穿著、面相与神态来看，观众并不容易判定哪一位是中国画家、哪一位是罗马画家，因为二者与一般细密画中所描述的波斯人并无明显的区别。只能根据内扎米的《亚历山大故事》的文字文本，我们才能将中国画家和罗马画家分辨出来。这也是图文在叙事方面的差异之表现。

(5) 土耳其托普卡帕宫图书馆收藏的内扎米《五部诗》插图本，编号为 Ms. H. 778 (即 Hazine 778)。该插图本绘制于 1513 年，绘制的地点是在波斯的设拉子，属于波斯萨法维帝国时代的细密画艺术风格。其中二画师竞技故事的插图所在页码为 fol. 324a (见图十三)。<sup>①</sup> 图十三用竖线将画面分为三个部分，共有六个人物，均为程序化的蛋形脸庞。左边的两位中国画家正双手执持磨石，用力地擦亮墙壁。右边的两位罗马画家正在作画，墙上布满了缠绕的蓝色花蔓，显得非常漂亮。中间的紫色帘子已经半卷起来，头戴王冠的国王系着“云肩”式样的金色披肩，穿一身蓝色的长袍，缠着金腰带，盘坐在红色的地毯上，右手食指顶着下嘴唇，表示惊讶的样子。他背后的一位侍臣穿黄色的袍子，也在一共观看左侧的中国画师的行为。很显然，此图表述的是不同时间发生的事情，即采用了“同图异时异事”的表现方式。



图十三 二画师竞技图 (5)



图十四 二画师竞技图 (6)

(6) 土耳其托普卡帕宫图书馆收藏的另一部内扎米《五部诗》插图本，编号为 Ms. H. 788 (即 Hazine 778)。有关该插图本的绘制时代和地点等信息暂不清楚。其中二画师竞技故事的插图所在页码为 fol. 319r (见图十四)。<sup>②</sup> 从图十四的绘画风格来初步推测，该插图本也是出自波斯细密画家之手。该图分为上下两个部分，上半部分又呈现明显的对称结构，画面显得华丽，其中描绘了龙头、鱼头、兽头和天使头以及缠绕的花蔓等意象。这种对称结构与诗句中描述的“绘画”及其“映射”的情节是相吻合的。下半部分有中国画家、罗马画家和国王三位人物。国王居中，头戴王冠，内穿红色长袍，外罩金色披风。国王面侧向左，表示他凝视的是中国画家擦亮墙壁而获得的画面，因此，画面左下方穿红色袍子的是中国画家，画面右下方那位胡须更浓密的、穿金黄色袍子的是罗马画家。两位画家均有一只手指向国王，表明正在向国王讲述自己的作品。因此，该图描述的是两位画家完工之后国王来查看评判的情形。

综合以上图像来看，这六幅插图的不同点有：其一，所描述的文字文本中的情节不同。有四

<sup>①</sup> 此图出处: Ersu Pekin, *Sultanların aynaları*, p. 19, Fig 6. 该细部图另见于: [2017 - 01 - 03] <https://www.pinterest.com/pin/103864335135229028/>

<sup>②</sup> 此图出处: Ersu Pekin, *Sultanların aynaları*, p. 20, Fig 7.

幅（即图九、图十、图十一、图十四）是描述两位画家完工之后国王来查看评判的情形，有一幅（即图十二）是描述两位画家正在创作时的情形，还有一幅（即图十三）是将画家的创作过程与国王的评判两个情节集中在一个画面之中；其二，所描述的罗马画师笔下所绘制的图像不同。其中，有三幅（图九、图十二、图十三）中，没有人物，仅仅是简要的图案或者风景。有两幅（即图十、图十一）比较复杂，相当于一幅完整的“画中画”。而图十四则居于简要与复杂之间。诗句中并没有对罗马画家所绘制的具体内容有所交代，因此，画家们在这一点上没有了文字文本的限制，就能够各显神通，而任意选择自己所要描绘的内容了；其三，对布帘的处理不同。有四幅（图十、图十一、图十二、图十三）使用了一块或两块布帘，图九中的布帘不明显，而图十四中则根本没有画出布帘。因为布帘是诗句中比较重要的意象，对布帘的不同处理反映了画家对文本中的诸多元素的选择存在差异。这也导致图十四中的文图关系与其它五幅图的文图关系也不相同。六幅插图的相同点则有：其一，基本上是来自波斯细密画家之手，大多绘制于15、16世纪；其二，画面多采用左右对称的结构，尤其是画中画的部分；其三，有四幅图（即图十、图十一、图十三、图十四）中的国王均侧向左，右手食指顶着下嘴唇，表示极度惊讶的情形。从图像的对称布局、国王的手势等细节来看，有关该故事的图像很可能也在传播之中，后世的画家有机会看到或者听到前辈画家对该故事的描绘，因此画面中的独特细节就被继承了下来而代代相传。

从图文关系的角度来考察，一方面，诸位插图画家基本上根据文本的描绘而采用了左右对称的结构，也凸显了磨墙与绘画之间的对比，同时还体现了国王对双方的观察及其评判，并对文本中的重要意象（布帘）进行了细节化的描绘。这就是“图文一致”的地方；另一方面，诸位插图画家并没有局限在文本之中，对文本并未描述的地方（比如所画的内容）进行了艺术的想象和发挥。这种发挥就是对文本的超越。

此外，1588年，在印度拉合尔为莫卧儿帝国阿克巴大帝绘制的安瓦里《诗集》的插图本，现存哈佛大学佛格艺术馆（Fogg Art Museum），是典型的莫卧儿细密画作品。<sup>①</sup>但该书未发现二画师竞技故事的插图。不过，既然莫拉维《玛斯纳维》和阿米尔·霍斯陆《五部诗》中有二画师竞技故事，而这些著作均有不少的插图本<sup>②</sup>那么，这些插图本中或许也会有描绘了二画家竞技故事的图像，有待我们进一步的查访。

#### 四、余论：伊斯兰学者眼中的中国艺术

中古时期的波斯学者追求多门学问，对诗词歌赋、琴棋书画多有涉猎，在著作中常常谈论绘画，或者以绘画为题，来阐发一些宗教思想。波斯哲理诗人欧玛尔·海亚姆（1048-1122）《鲁拜集》中有多处咏及绘画，比如：

① Cf. Annemarie Schimmel & Stuart Cary Welch, *Anvari's Divan: A Pocket Book for Akbar*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.

② 有关阿米尔·霍斯陆《五部诗》插图本的研究，参见 John Seyller, “Pearls of the Parrot of India: The Walters Art Museum ‘Khamsa’ of Amīr Kusraw of Delhi”, *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 58, 2000, pp. 5-176. Barbara Brend, “Akbar's ‘Khamsah’ of Amīr Khusrau Dihlavi: A Reconstruction of the Cycle of Illustration”, *Artibus Asiae*, Vol. 49, No. 3/4, 1988-1989, pp. 281-315. Barbara Brend, *Perspectives on Persian painting: Illustrations to Amīr Khusrau's Khamsah*, London & New York: Routledge Curzon, 2003. 贾斐《阿米尔·霍斯陆的〈五部诗〉及其艺术价值》，穆宏燕主编《东方学刊》（2014），河南大学出版社，2014年，第208-219页。贾斐《插图本阿米尔·霍斯陆〈五部诗〉中的图文关系浅析》，《东方文学研究集刊》第8辑，社会科学文献出版社，2016年，第116-127页。

8: 我生就一头美发和美好的面庞,  
躯体如同松柏, 面庞如同郁金香。  
令人不解的是那画家何故  
在造化的花坛上把我描绘成这般模样?  
13: 如若我自己描绘命运的画布,  
我便称心如意地绘一张画图。  
把世上的忧愁一扫而光,  
向云天高处扬起我的头颅。  
355: 你曾问我这幅画的真相,  
我若告诉你便说来话长。  
这是一片来自海底的图形,  
最终还要在深深的海底收藏。<sup>①</sup>

在第8首诗中,海亚姆将画家喻指造物主(真主),与将陶工师比喻成造物主是一样的。第13首诗中,则把画布比喻为命运,人生绘制的精美图画就是对命运的改造与抗拒,倡导要追求人生的快乐。第355首中所指的“这幅画”无疑代表着不可言说的神秘。波斯诗人萨迪(约1200-1290)著有诗集《果园》(1257)和《蔷薇园》(1258)。萨迪对中国的绘画评价很高,他甚至在《写作〈蔷薇园〉的缘起》中指出,“此书若能得到王上开恩欣赏, / 它便可比摩尼画卷和中国画廊。”<sup>②</sup>在他看来,内涵奇闻轶事、寓言传闻等诗句的《蔷薇园》就好比一幅绘画,“世上万物都不会长留久驻, / 流传下来的肯定是我这幅图画”。<sup>③</sup>萨迪认为优秀的诗作可以与摩尼笔下的画卷、中国画廊上的精心之作相媲美。萨迪的诗歌在中国早已流传,伊本·白图泰(1304-1378)游览杭州时,就已听到人们吟唱萨迪的诗句。<sup>④</sup>

菲尔多西《列王纪》中为何称摩尼来自中国,“精于绘画,有高深造诣”?该问题涉及到世界艺术史上的一个大题目,即古代中国与波斯的艺术关系与互动。一方面,早期中国与波斯的交往中,使团也常带去一些艺术作品。据马苏第《黄金草原》第1卷第24章记载,在萨珊国王阿努希尔旺(531-579)统治时期,“秦”国王赠送给阿努希尔旺一匹由各种宝石珍珠镶嵌制作的马和一幅金碧辉煌的丝画。画的是“秦”国王盛装端坐在宫殿上,侍从手持仪仗站在国王侧下方。整幅画是用纯金线织在青金石蓝的丝绸上的。<sup>⑤</sup>至少从唐代起,就有中国的画师(或画匠)直接赴波斯和大食国。杜环《经行记》中记载了在伊拉克南部古城库法的见闻,“绫绢机杼、金银匠、画匠。汉匠起作画者,京兆人樊淑、刘泚; 织络者,河东人乐环、吕礼。”<sup>⑥</sup>这两位画匠

- 
- ① 海亚姆著,张鸿年译《鲁拜集》,湖南文艺出版社,2001年,分见第2-3页、第3-4页、第72页。  
② 萨迪著,张鸿年译《蔷薇园》,湖南文艺出版社,2000年,第10页。另见萨迪著,水建馥译《蔷薇园》,人民文学出版社,1980年,第11页。  
③ 萨迪著,张鸿年译《蔷薇园》,第13页;萨迪著,水建馥译《蔷薇园》,第14页。  
④ [摩洛哥]伊本·白图泰《异境奇观——伊本·白图泰游记》(全译本),李光斌翻译、马贤审校,海洋出版社,2008年,第550页,注释5。  
⑤ Mas'ūdī, *Murūj al-Zahab*, Tehran: Intishārāt-i- 'Ilmī-y-Farhangī, 1390, Jild 1, p. 260. 另见[古阿拉伯]马苏第著,耿升译《黄金草原》(上),第311-312页;又,《东域纪程录丛》中的记载略有不同“在卡瓦德杰出的儿子努细尔旺执政时,中国皇帝派遣的一个使团来到波斯宫廷,带来豪华的礼品。其中提到一件以珍珠制成的豹子,以红宝石为眼珠;一件极为华丽的深蓝色的锦袍,袍上以金线绣成努细尔旺为群臣簇拥的肖像;锦袍以金盒子装盛,还有一幅女人画像,画上女人的脸庞被她的长发遮掩着,透过长发,她的美丽熠熠生辉,如同黑暗中透出光芒。”参见[英]H·裕尔撰,[法]H·考迪埃修订,张绪山译《东域纪程录丛》,云南人民出版社,2002年,第77页。  
⑥ (唐)杜环原著,张一纯笺注《经行记笺注》,中华书局,2000年,第55页。

有可能是天宝十一年(752)怛逻斯(Talas)战役中被大食军队俘虏的唐朝军士,流落异域,传授画技。11世纪中期,伽色尼王朝迦尔迪齐(Ibn Maḥmūd Gardīzī)所著《纪闻花絮》(*Zainu'l-axbār*, /*Zayn al-akhbār*)第17章中,描写了与亚历山大的传说有关的巴尔浑城的起源,提到波斯贵胄们“派人到中国,带回一些工匠,如泥瓦匠、木匠、画匠,命他们在那里仿照波斯城市修建城镇,取名为巴尔浑(Barsxān),意为‘波斯王子城(Amīr Pārs)’。”<sup>①</sup>此事虽然也有浓烈的传说色彩,但在中古时期中国的画匠进入波斯之域也不是无中生有之事。

中国绘画艺术的西传是一件客观存在的事实。菲尔多西的描述与波斯作家对中国绘画艺术的集体想象有关。“因为中国人在波斯自古就以擅长丹青、画艺高超而著称。波斯许多著名诗人都曾在自己的作品中赞扬中国人高超的绘画技巧,如安瓦里、内扎米、阿塔耳、莫拉维等人都写过有关中国画师的故事。在古代波斯人看来,‘中国人’仿佛就是‘画家’的代名词,高明的画家都是来自中国,或曾师从于中国人。菲尔多西称摩尼为中国人,正是基于这一传统。《列王纪》虽然不是这一传说的滥觞,却是现存最早一部记录了这一传说的波斯文学作品。”<sup>②</sup>苏菲派诗人阿塔耳(Farid ud-Din Attar, 1145-1221)的诗歌《鸟儿大会》(或译《百鸟朝凤》)中提及神鸟斯穆格(Simurgh, 凤凰)将一片奇妙的羽毛掉落在中国的中原地区,“人们描绘出这片羽毛;看到的人都被感动。/如今这片羽毛放进了中国的艺术大堂;因此有了这样的话‘追求知识,甚至到中国那样遥远的地方。’”<sup>③</sup>在阿塔耳看来,人们对神鸟羽毛的描绘,就是中国绘画艺术的一个缩影。蒙元时代,随着蒙古大军西征,中国绘画艺术给波斯、阿拉伯地区带去了持续的影响,除了水墨画、黑笔等绘画技巧、风景画(山水画)的艺术风格之外,<sup>④</sup>中国宫廷画院体制也被波斯人所借鉴,对伊斯兰细密画艺术的成熟以及波斯画家集体生态的改变也不无影响,这种影响也逐渐流传到印度莫卧儿帝国和奥斯曼土耳其帝国。<sup>⑤</sup>被誉为“设拉子的夜莺”的波斯抒情诗人哈菲兹(Hafez, 1327-1390)《诗集》(*Divan-e-Hafez*)是中世纪波斯文学的四大柱石之一,其中也有对中国画的赞誉。第176首诗中指出:

不管你是何人,  
如不理解我激发幻想的诗韵,  
他的画我绝不看在眼里——  
哪怕是中国肖像画家的作品。<sup>⑥</sup>

另一方面,波斯、阿拉伯地区的商人、画家等在中国旅行时,常常受中国绘画、雕塑等精美壮丽的艺术作品的震撼,在所留下的行记中,对此多有着墨,从而强化了波斯、阿拉伯地区的读者们对中国绘画的美好印记。即便是那些没有亲身游历过中国的波斯、阿拉伯学者,他们在有关中国的著作中,也会或多或少提到中国的绘画。成书于九至十世纪初的《中国印度见闻录》卷二指出“在真主创造的人类中,中国人在绘画、工艺以及其他一切手工方面都是最娴熟的,没

① [匈牙利] 马尔丁奈兹著,杨富学、凯旋译《迦尔迪齐论突厥》,收入杨富学编著《回鹘文译文集新编》,甘肃教育出版社,2015年,第256页。

② 史江华、王一丹《伊朗民间文学》,收入张玉安、陈岗龙等著《东方民间文学概论》第二卷,昆仑出版社,2006年,第84-85页。

③ 梅维恒著,张立青译《欧亚鸟类对话作品的比较》,原载刘进宝、高田时雄主编《转型期的敦煌学》,上海古籍出版社,2007年。此据[美]梅维恒著,徐文堪编《梅维恒内陆欧亚研究文选》,兰州大学出版社,2014年,第157-176页。此译词见第157页。

④ 俞玉森《波斯和中国——帖木儿及其后》,商务印书馆,2016年。

⑤ 穆宏燕《中国宫廷画院体制对伊斯兰细密画艺术发展的影响》,《回族研究》2015年第1期,第59-65页。

⑥ 哈菲兹著,邢秉顺译《哈菲兹抒情诗全集》(上册),湖南文艺出版社,2001年,第323页。

有任何民族能在这些领域内超过他们。中国人用他们的手创造出别人认为不可能做出的作品。”<sup>①</sup>该书甚至记载了一件绘画方面的轶事，即一位驼背男子指出在官衙门前展示的一幅十分逼真的绢画上的错误。<sup>②</sup>十一二世纪波斯大学者色拉夫·阿拉-兹玛·塔黑尔·马卫集（Shiraf Alzamān Tahir Marvazī）的著作《动物之自然属性》（*Ṭabāyi' al-Haiwān*）中，描述中国的城市，“30. 他们的房屋都很大，用画幕和雕塑进行装饰。”<sup>③</sup>“39. 他们以衣着整洁、房舍精美、器具繁多为荣，他们的房屋高大，会场装饰着雕塑和画幕。”<sup>④</sup>伊本·白图泰是摩洛哥的大旅行家，1342年受印度德里苏丹之命出使和游历中国。其代表作《异境奇观——伊本·白图泰游记》中对中国人的精湛技艺赞誉有加，“中国人在绘画方面的造诣则是无与伦比的。无论是罗姆国（即Rum。——引者注）人，还是其他人，都望尘莫及。中国人具有高超的绘画才能。我亲眼看见过他们的技艺，那简直是奇迹。无论我走过哪一个城市，待我下次再到该城时，便会见到我和我的同伴们的画像不是被刻在墙上，就是被画在纸上，悬挂在他们的街市上了。一次，我和伙伴们身着伊拉克式服装进入皇城，路过画市，去皇宫。傍晚，当我们离皇宫返回住地，重经画市时，辄见我们一伙已入画中，并被悬于壁间。我们大家都争着观看彼此的画像，果然是丝毫不差。”<sup>⑤</sup>1419年2月，波斯帖木儿王朝沙哈鲁派遣使团出使北京（汗八里），谒见明朝永乐帝。1423年8月返回。随行的画师火者·盖耶速丁·纳加昔撰写了一部使团行记，可惜全本未完整留存，但遗留的《沙哈鲁遣使中国记》片段中有关中国的见闻内容相当丰富，其中多处涉及盖耶速丁对中国艺术的关注。甘州城内的一座佛寺，“在别的墙上绘有使世上所有画工都惊叹不止的图画。”甘州的另一座称作天球的建筑物，“世上所有的木工、铁匠和画师都会乐于去参观它，由此为他们的行业学点东西。”真定府的大佛寺内，“其余墙上绘的壁画，那怕名画师看见都要惊叹。”在皇宫内的见闻，“论石工、木工、装饰、绘画和瓦工的手艺，所有这些地方（即波斯）没有人能与他们（即中国人）相比。”<sup>⑥</sup>又，《拉姆希奥所记哈吉·马哈迈德关于契丹谈话摘录（约公元1500年）》中记载，“（甘州）城中画工众多，有一街道中居民全是画工。”<sup>⑦</sup>阿里·阿克巴尔在1516年写成的《中国纪行》，是一部有关中国知识的小型百科全书，甚至被称作“迄今所知的唯一一部关于中国的波斯文古籍”，内容丰富，大体翔实可信。该书第21章“中国画院”记载“在中国各地，每个城市或街道都有一个大的画院，陈列着奇特的画幅和作品。各小城镇也有适合自己特点的绘画展览馆。中国的画室缺点就是其中总有几张三头六臂、多头多面的画，不然该是很愉快、有趣和怡人的地方。”<sup>⑧</sup>可见作者身为穆斯林，虽对中国佛教绘画不太认可，但对画院还是很赞同的。布哈拉商人赛义德·阿里-阿克伯·契达伊在中国游历数年，他1516年完成波斯语

① 穆根来、汶江、黄倬汉译《中国印度见闻录》，中华书局，1983年，第101页。马苏第《黄金草原》第1卷第15章“中国中原和突厥人的国王”有同样的记载“在上帝所造物中，该帝国的居民是在绘画和所有艺术中手最灵巧者。任何一个其他民族在任何活计方面都无法超过他们。”（马苏第著，耿升译《黄金草原》上，青海人民出版社、人民出版社，2013年，第175页）

② 穆根来、汶江、黄倬汉译《中国印度见闻录》，第102页。另见马苏第著，耿升译《黄金草原》，第175-176页。

③ [伊朗]乌苏吉著，王诚译，邱轶皓审校《〈动物之自然属性〉对“中国”的记载——据新发现的抄本》，《西域研究》2016年第1期，第97-110页。

④ [摩洛哥]伊本·白图泰《异境奇观——伊本·白图泰游记》（全译本），李光斌翻译，马贤审校，第540-541页；又，马金鹏译《伊本·白图泰游记》，宁夏人民出版社，1985年，第543页。

⑤ 何高济译《沙哈鲁遣使中国记》，中华书局，1981年，分见第114、115、116、126页。有关《沙哈鲁遣使中国记》的翻译与注释，还可参看[法]阿里玛扎海里著，耿升译《丝绸之路：中国—波斯文化交流史》，中华书局，1993年，第33-108页。

⑥ [英]H·裕尔撰，[法]H·考迪埃修订，张绪山译《西域纪程录丛》，第263页。

⑦ [波斯]阿里·阿克巴尔著，张至善、张铁伟、岳家明译《中国纪行》，华文出版社，2016年，第105页。

著作《中国志》，该书第20章描述中国有无处不在的漂亮宝塔，“其中装饰有奇特的雕刻和神奇的绘画。”<sup>①</sup> 这些行记中多处描述中国画院、画市、画师及多种类型的艺术作品，基本上都是以一种友好而崇敬的笔调来书写的。他们的见闻无疑会在伊斯兰世界的读者心中激起涟漪，然后读者们再在自己的作品中或以其他的方式表达出来。这些描述就是波斯著作中类似摩尼是来自中国的大画家、二画师竞技之类故事之所以得以形成的强大背景。

波斯经典中出现的“摩尼画死狗”、“罗马画家与中国画家竞技”两个故事，均不是波斯本地文化的产物，而实际上源自印度故事，汉译律典《根本说一切有部毗奈耶药事》卷十六保存了其中的一个版本。波斯对画师故事的改写（变形书写），将具有佛教意味的故事改造成适应苏菲思想的传说，而且同一故事在波斯出现不同的传本，这样的处理表明波斯对印度宗教文化的吸收存在“本土化”的现象。佛经中的二画家竞技故事并没有标明主角的身份或名称，只是极为模糊的“其一画师”和“第二画师”，而波斯作家却基本上是将该类故事的主角身份定位为罗马（Rūm）画家与中国画家。之所以将其定位为罗马画家与中国画家之争，是因为在古代波斯还有一个观念，即罗马与中国的工艺高下之争。马卫集《动物之自然属性》中就指出，“4. 中国人精于手工艺，其他人都比不上他们，罗马人也在做这一行业，但是比不上中国人，中国人说所有人在工艺上都像瞎子一样，除了罗马人能用一只眼睛看待工艺，即他们对工艺只是一知半解。”<sup>②</sup> 此处所说的两只眼（指中国人）、一只眼（指罗马人）和瞎子（指其他人），是萨珊波斯就开始流传的一句谚语，“希腊人只有一只眼睛，惟有中国人才有两只眼睛。”这一说法或来源于摩尼教“除了以他们的两眼观察一切的中国人和仅有一只眼睛观察的希腊人之外，其他的所有民族都是瞎子。”这样的谚语是对中国人在工巧技艺方面的高度肯定。<sup>③</sup> 966年，阿拉伯史家穆塔海尔·麦格迪西（al-Muḥaḥhar al-Maqdisī, ? - ca. 966 之后）创作了《肇始与历史》（*al-Bad' wa al-Tārīkh*），该书卷四记载了中国的一些习俗，“他们有礼教和道德，在组装有趣好玩的对象和制作奇特工艺品方面技艺高超。”<sup>④</sup> 雅古特（1179 - 1229）《地名辞典》介绍中国国王时指出“排次上，印度国王之后是中国国王。他是体恤臣民、治国有方和工艺精湛之王。”<sup>⑤</sup> 伊本·白图泰也认为“中国人是最伟大的民族。他们的工艺品以其精巧、细巧而驰名于世。人们在谈论中国人时，无不赞叹不已。”<sup>⑥</sup> 开罗学者失哈不丁·奴瓦叶里（Shihāb al-Dīn al-Nuwayrī, 1279 - 1333）的百科全书式著作《博雅技艺之终极目标》（*Nihayat al-arāb fī funūn al-adab*，有学者译为《文苑大全》）的第一部“天地篇”中也认为，“中国人擅长制作新奇的玩意儿、造像、雕刻和绘画。中国艺术家笔下的人物描绘得栩栩如生，只差一个灵魂（就真活了）。不过，中国的画家并不为此感到满足，除非他们刻画出了在沾沾自喜的笑容和羞羞答答的笑容、快乐的微笑和惊奇的微笑、兴高采烈或者轻蔑傲慢的咯咯直笑之间的不同，或者是将一幅画置于另一幅画之中。”<sup>⑦</sup>

祖籍波斯的伊本·赫里康（Ibn al-Khallikān, 1211 - 1282）在《名人列传》第五卷中指出，“智慧与人们的品性有关，无论男人还是女人。因此据说上天将智慧赐予大地上人的三种器官，

① [法] 阿里玛扎海里 《丝绸之路：中国—波斯文化交流史》，第352页。

② [伊朗] 乌苏吉 《〈动物之自然属性〉对“中国”的记载——据新发现的抄本》，第103页。

③ [法] 阿里玛扎海里 《丝绸之路：中国—波斯文化交流史》，第329页，注释10。

④ 葛铁鹰 《阿拉伯古籍中的中国》（十四），《阿拉伯世界》2005年第1期，第51-57页，此见第53页。

⑤ 葛铁鹰 《阿拉伯古籍中的中国》（二），《阿拉伯世界》2002年第4期，第55-59页，此见第56页。

⑥ [摩洛哥] 伊本·白图泰 《异境奇观——伊本·白图泰游记》（全译本），第540页。

⑦ Shihāb al-Dīn al-Nuwayrī, *The Ultimate Ambition in the Arts of Erudition: A Compendium of Knowledge from the Classical Islamic World*, tr. by Elias Muhanna, New York: Penguin Books, 2016, p. 41.

即希腊人的脑、中国人的手和阿拉伯人的舌。”<sup>①</sup> 甚至到17世纪麦格利·提里姆萨尼(al-Maqqarī al-Ṭilimsānī, 1584? - 1631)的《安达卢西亚柔枝的芬芳》(*Nafhal-Ṭīb Fi Ghuṣn al-ʿAndalus al-Raṭīb*)中还有类似的说法“因为人们常说上天将智慧赐予大地上的3种人,即希腊人的头脑、中国人的手和阿拉伯人的舌头。”<sup>②</sup> 波斯、阿拉伯文献中的这些描述虽不能当作历史真实事态的客观反映,但却属于对中国工艺的“形象学”建构,是一种对中国工艺(尤其是绘画)的“集体无意识”之类的美好想象。

这两个故事中的意象(摩尼画、中国画家、死狗、水上作画、镜子等)也重复见于其他波斯作家的作品之中。摩尼作为中国画家的名声,“后来在《帝王记》作者的著作中又获得了更为可观的发展,其中除了称摩尼为‘这一中国画家’之外再无其它称呼了。”<sup>③</sup> 萨迪将“摩尼画卷”与“中国画廊”视为绘画艺术之最,哈菲兹的《诗集》中则将“水上作画”、“镜子”等意象反复咏叹。第34首诗中云“在梦中描绘她的形象, /如同在水上作画一般。”<sup>④</sup> 第456首诗中亦云“我虽然热泪涟涟, /却如同水上作画一般。”<sup>⑤</sup> 第95首诗还指出“我把心儿的镜子寄给你,你会看到真主的形象; /对着镜子看看你的容颜,那里显现真主般的灵光。”<sup>⑥</sup> “镜子”之喻是波斯苏菲文学的惯常比喻,比比皆是,多以镜子比喻心灵,打磨镜子即是打磨心灵,以映照真主美丽的图像。因此,才有作家诗人们用画家竞技的故事来向信众讲述此玄理。苏菲文学以镜子喻心灵实源自摩尼教,而摩尼教的镜子—心灵之喻又极有可能源自佛教。上述意象的重复使用,增强了这两个故事在波斯民众心目中的接受程度。佛经中记载的二画师相争的故事对波斯文学的影响,还反映了相同题材的故事在不同宗教(伊斯兰教、印度教、佛教)之间的竞合态势。类似印度流传的“木师与画师”等故事,也出现在中国少数民族中间,相互之间是否存在关联,还有待进一步的考察。而这两类故事在印度、波斯和中国的流传,正是古代东方三大文明之间相互缠绕地交流与融汇的复杂情形的反映。

(责任编辑:李建欣)

① 葛铁鹰《阿拉伯古籍中的中国》(十二),《阿拉伯世界》2004年第4期,第45-49、44页,此见第45页。

② 葛铁鹰《阿拉伯古籍中的中国》(十五),《阿拉伯世界》2005年第2期,第57-63页,此见第57页。

③ [法]阿里玛扎海里著、耿升译《丝绸之路:中国—波斯文化交流史》,第359页,注释1。

④ 哈菲兹著,邢秉顺译《哈菲兹抒情诗全集》(上册),第62页。

⑤ 《哈菲兹抒情诗全集》(下册),湖南文艺出版社,2001年,第833页。

⑥ 《哈菲兹抒情诗全集》(上册),第179页。