

何為邈真？

——讀鄭弑《中古敦煌邈真論稿》

齊勝利
福建師範大學

摘要：《中古敦煌邈真論稿》是佛教美術史學者鄭弑研究敦煌莫高窟僧俗邈真圖像的力作。作者厘清了敦煌邈真的空間、邊界等範疇，將其置於當時敦煌的文化情景中進行解讀；又着力研究曹氏歸義軍時期世家大族家窟圖像與邈真的關係，追溯高僧瘞葬與邈真及影堂的淵源；還對隋文帝及泗州僧伽兩個個案展開了深入挖掘，觀點新穎、理論性強，對今後的邈真及其相關研究提供了新思路。總體而言，鄭書的特色主要為注重辨析、細讀文本、聯想推論。

關鍵詞：敦煌邈真、鄭弑、《中古敦煌邈真論稿》

長久以來學界對敦煌邈真研究的重點在於文獻(即邈真讚)的整理,重要成果如姜伯勤、項楚、榮新江著《敦煌邈真讚校錄研究》(新文豐出版股份有限公司,1994年版)、張志勇《敦煌邈真讚釋譯》(人民出版社,2015年版)、鄭炳林《敦煌碑銘讚輯釋》(甘肅教育出版社,1992年版)等。¹羅伯松(James Robson)指出“在過去的十年,研究漢傳佛教的歐美學者中另一個更突出的趨勢是明顯的‘視覺轉向(Visual turn)’,表現在許多學者轉向視覺和物質文化作為窗口審視漢傳佛教。”²中國敦煌學者饒宗頤、姜伯勤、鄭炳林、馬德等人亦關注到敦煌邈真及其空間的性質問題。³在國內外敦煌佛教圖像研究的影響下,鄭弑著《中古敦煌邈真論稿》(北京:科學出版社,2019年版)利用傳世文獻、敦煌文獻、敦煌壁畫、石刻造像等材料進行整合性思考,專門對莫高窟中晚唐至五代的僧俗邈真圖像開展綜合且深入的專題研究,是敦煌邈真美術研究的一部傑作,是該研究領域嶄新且成功的範例。鄭書勝見迭出,是近年來中國敦煌佛教美術

¹ 李小榮先生在《敦煌佛教邈真讚研究的回顧與展望》(《石河子大學學報》2020年第5期,第80-88頁)中指出,過去敦煌邈真讚的研究除文獻整理外,還包括“史學問題之檢討”“佛教美術研究”“文學與文體學探討”三方面,總體呈現出“重史輕文”“重真輕讚”的傾向。

² 羅伯松(James Robson)《在佛教研究之邊界上:東亞佛教研究中概念和方法論的轉型》,復旦文史研究院編《佛教史研究的方法與前景》,北京:中華書局,2013年,第94頁。

³ 饒宗頤《文選序“畫像則讚興”》(南洋大學《文物叢刊》1972年創刊號)《敦煌白畫》(法國遠東學院考古學刊,1978年);姜伯勤《敦煌藝術宗教與禮樂文明·敦煌的寫真邈真與肖像藝術》,北京:中國社會科學出版社,1996年,第77-92頁;鄭炳林《敦煌寫本邈真讚所見真堂及相關問題研究——關於莫高窟供養人畫像研究之一》,《敦煌研究》2006年第6期,第64-73頁;馬德《敦煌絹畫上的“邈真”與“邈真讚”》,收入顏廷亮主編《轉型期的敦煌語言文學——紀念周紹良先生仙逝三周年學術研討會論文集》,蘭州:甘肅人民出版社,2010年,第387-397頁。

研究的重要收穫之一，“稱得上本專題研究的最新成果”“顯示了‘80’後佛教美術史新銳研究者的學術眼光和學術視野⁴”。鄭著榮獲中央高校自主科研業務費專項資金資助，此書原創性強，提出的新問題、新觀點令讀者耳目一新，引人深思。縱觀全書，主要特點表現為：抽絲剝繭、辨明真相；細讀文本、別出心裁；聯想比較、推論合理三方面。

一、抽絲剝繭、辨明真相

鄭式著作從辨析影堂與真堂兩種神聖空間的異同展開，認為真堂乃寺院為高僧所設置，既可供奉僧俗邈真，亦能容納佛、菩薩尊像。真堂多為無獨立祠堂的聚居氏族將安置其祖先牌位的廳堂臨時設立而成。影堂的供奉對象是約定俗成的本宗或本寺的重要人物。與真堂空間的臨時性不同，影堂一般是供奉主體生前居住修行的所在。作者在姜伯勤先生關於邈真含義觀點的基礎上，認為邈真包括世俗寫像與佛像繪製，寫真則僅指世俗寫像。

鄭氏又據邈真圖像使用場所將邈真分為喪儀類邈真、祭儀類邈真、家窟類邈真，為清晰呈現邈真在宗教儀式踐履中的層次，作者在此基礎上對敦煌邈真詳細分類如下⁵：

⁴ 李小榮《敦煌佛教邈真讚研究的回顧與展望》，第82頁。

⁵ 鄭式著《中古敦煌邈真論稿》，北京：科學出版社，2019年，第7頁。

I 喪儀類邈真		II 祭儀類邈真			III 家窟類邈真	
I.a	I.b	II.a	II.b	II.c	III.a	III.b
去世時作像，喪儀中用於邈輿/影輿之上，並於墓地設帳祭拜	生前作像，喪儀中或用於邈輿/影輿之上，或祭拜後入真堂供奉	去世時作像，供奉於家族祠堂，供宗親祭拜	根據以往留存真儀，後人以供養佛像的形式重繪祖先邈真	高僧邈真	主室窟門上方先亡父母或祖先邈真	高僧影窟

鄭式通過對《故沙洲緇門三學法主李和尚寫真讚》等僧俗邈真讚分析，得出了I型大多繪製於錦帳，II型多為絹畫，如大英博物館藏Ch.00145《高僧邈真》，III型則繪塑兼具的結論。鄭式論述的重點是III型，他通過觀察莫高窟17窟洪晉影像、莫高窟12窟索義辯窟主室東壁窟門上方先亡父母像等圖像，歸納出高僧影像多為塑像，亡父母像則以壁畫為主的規律。尤為重要的是，鄭式對III.a是否屬於邈真，或僅為供養像？若屬於邈真，與其他尊像及供養人像關係如何？這兩個問題進行了辨析。鄭氏認為將III.a劃入供養像不符合供養像定義，寫真性又為邈真與供養人像共同具備的特徵，難以成為將邈真劃入供養像行列的決定性標準，而供養與受供養的雙重屬性則為作為禮儀圖像的邈真所具有的特定禮儀指向，以17窟禪床西側“雙履圖”中體現的供養人觀念印證可謂斗榫合縫；“來自長安的風”即祖先崇拜觀念與玄宗皇帝推行的御容供奉制度使得唐代寺院神祠化；作者又敏銳地發現邈真榜題框已轉化為神龕，家族窟也由佛堂空間變為“佛堂-祠堂”的共同體，歸義軍晚期生者真儀（等身高乃至更高

大)被繪入主室窟門上方邈真圖中,“至此,原本在窟內一度涇渭分明的邈真與供養像,在‘神格化祭祀’的層面上達成了某種合流”。⁶由此可見 III.a 自然屬於邈真,兼為供養人像,是供養與被供養的角色。

二、細讀文本、別出心裁

鄭式此書不僅材料搜羅豐贍,且能於舊材料中得出新見解。文本細讀是作者觀點新穎的重要法門,集中表現在“道成舍利:隋文帝邈真與奉安舍利”“僧伽邈真:在地化的個案”的精彩論述中。對隋文帝建造舍利塔等佛事活動山崎宏、Arthur Wright 芮沃壽、氣賀澤保規、陳金華、雷聞等學者均曾進行過專門研究,結論為:派送舍利或為宗教象徵、或為政治工具,鑄等身像則導唐帝王聖容像之先路。鄭式另闢蹊徑從隋文帝身世傳說、佛舍利感應祥瑞、共時性的齋儀三方面重新闡釋。如對《大隋河東郡首山棲岩道場舍利塔之碑》這一學界人盡皆知的史料,鄭式認為其中記載的隋文帝降詔各州建造之舍利塔“並圖仙尼,置於帝側”是將智仙訪楊堅出生傳說官方化的轉化。與大多數學者重視碑文指涉的歷史資訊不同,鄭式則將文帝像、仙尼圖與影堂制度相聯系,並進一步追問鑄邈真像目的何在?結合隋文帝出身相關文本中的涅槃與舍利法身觀,鄭氏得出了令人耳目一新的觀點“法身化遍、邈真遍觀”。

作者為清晰呈現僧伽形象,對李邕撰《泗州臨淮縣普光王寺碑》、S.1624《泗州僧伽大師實錄》、S.2754《僧伽和尚欲入涅槃說六度經》、李昉等《太平廣記·僧伽大師》、贊寧《宋高僧傳·唐泗州普光王寺僧

⁶ 同上,第29頁。

伽傳(木叉、慧儼、慧岸)》及蔣之奇《泗州大聖明覺普照國師傳》逐一進行析讀，從而歸納出僧伽文本流傳的特點。尤為重要的是，作者指出在僧伽形象歷時性演化與共時性生成中出現了三種泗州僧伽形象：1. 作為來自何國高僧的泗州和尚僧伽；2. 號釋迦牟尼，與彌勒同時下生，以度化、往生功能特徵的泗州大聖僧伽；3. 以觀音化現等靈驗異相為標誌，以救濟眾生為定位的泗州神僧僧伽。這一分類為後文論述三種高僧樣：1. 瑞像型泗州僧伽、2. 佛裝風帽型泗州僧伽、3. 佛化：聖化型泗州僧伽三類僧伽圖像奠定了基礎。可以說文本細讀為作者突破本身像、三聖像、變相類僧伽分類傳統的重要因素，使其觀點創新性得以凸顯。

三、聯想比較、推論合理

鄭式《中古敦煌邈真論稿》的特色之一表現在聯想比較、推論合理。如其論證法照五會念佛對敦煌淨土信仰及圖像的影響時，提出五會念佛在吐蕃時期傳入敦煌的假設。理由為：其一，此時五會念佛在太原、長安的傳播蔚然成風；其二，唐蕃戰爭期間，兩地交流不絕，吐蕃曾遣使求僧；其三，吐蕃曾遣使求《五臺山圖》，隨後《五臺山化現圖》流行於敦煌，又因法照及五會念佛與五臺山文殊信仰關係密切，五會念佛中應用的偈讚讚包含了文殊、五臺山信仰，如《淨土五會略法事儀讚》中便有《歎大聖文殊師利菩薩》。基於上述理由，鄭氏認為五會念佛是伴隨五臺山信仰、圖樣傳入敦煌，念佛儀式的場域可能為繪有《西方變》《文殊、普賢並侍從圖》《五臺山圖》的石窟。由此可見，作者的假設與論述是令人信服的。在論述莫高窟第 61 窟的《五臺山圖》的圖本為《五臺山十寺血脈圖》《五臺山化現圖》後，作者

自然聯想到同窟甬道南北壁的生者真儀，認為二者共同實現了曹氏歸義軍與佛國的同構。

在“吳洪晉：典範的確立”一章中，作者不僅敏銳地注意到了莫高窟 17 窟被以往研究者忽略的一個細節——北壁佛床上的凹坑（即瘞穴），還將目光投向印度新德里國立博物館藏的敦煌佛畫。儘管 2012 年出版了《新德里國立博物館藏敦煌佛畫》(CHANDRA L, SHARMA N, *Buddhist Painting of Tun Huang in the National Museum. New Delhi: Niyogi Books, 2012.*)，但仍存在不少問題，一是作者對敦煌佛教美術作品不甚瞭解，解讀不準確；二是細節披露不足；三是中國學人親眼目睹藏品者不多；四是公佈不完全，100 多件藏品秘而不宣。⁷ 將絹畫與石窟遺存聯繫起來，能更細緻、立體的反映中古中國的佛教生活史與觀念史，亦為典型個案研究重要方面。鄭式曾於 2016 年 7 月 20 日在新德里國立博物館拍攝了 S.364《達摩真像》(NM2003-17-130；CH00378)，與英、印學者主張該絹畫反映了中國僧侶前往印度求法或是求法歸途的一瞬不同，鄭式則認為絹畫強調了高僧進入西天淨土的永恆，是與洪晉邈真像同一旨趣。

另外，作者可能由於撰寫倉促，在引用敦煌文獻時未核對寫卷，導致出現了手民之誤，如 P.4660《故沙州緇門三學法主李和尚寫真讚》（第 7 頁）“圖形新幃”，“幃”原卷為“障”；P.3718《南陽郡張公（明集）寫真讚並序》（《敦煌碑銘讚輯釋》⁸ 命名為《節度押衙張明集寫真讚並序》；第 8 頁）“圖形錦帳，傷悼二親。三時典祭”中的“形”“祭”應為“刑”“謁”；P.2991《f(講)論大法師毗尼藏主賜紫沙門和尚（張

⁷ 同上，第 112 頁。

⁸ 鄭炳林，鄭怡楠輯釋《敦煌碑銘讚輯釋》（增訂本），上海：上海古籍出版社，2019 年，第 973 頁。

靈俊)寫真讚並序》(《敦煌碑銘讚輯釋》命名為《毗尼藏主張靈俊寫真讚並序》;第8頁)“忽邇傾移”“慮恐難旋禮成”中的“忽”“成”應為“倏”“式”;P.3718《清河郡張公生前寫真讚並序》(第17頁)“粗佐虧僭”之“僭”應為“愆”;P.3564《莫高窟功德記》(第20頁)中“上柱國梁幸德”,“國”與“梁”間奪“安定”,“梁”“幸”間奪“諱”,“觀 f 畫而 f 長勝”所缺字應為“懷”“在”,“當尋巧匠”之“尋”當為“命”,“並餘侍從攻畢”之“功”當為“功”,“於宜秋之本莊”中“之”衍,“繪畫功畢”的“繪”應為“塑”;P.4640《住三窟禪師伯沙門法心讚》(第22-23頁)引用“宗親考妣……茲福海而長存”,篇名有誤,當為P.4640《張潛建和尚修龕功德記》;P.2641《莫高窟再修功德記》(第23頁)“門興白代”之“白”原卷為“百”。

鄭式《中古敦煌邈真論稿》雖偶有魚魯亥豕之誤,但瑕不掩瑜,書中真知灼見頗多,令人深思。作者不僅借鑒理論且能進行理論創新,如其借用俄國學者巴赫金的“複調性”理論追溯圖像演變之後的理路,並提出圖像的“母題”理論。鄭式強調應將圖像置於對應的文化情景下,擺脫“典型”“標型”“經典”等標準建構的“第二歷史”,梳理圖像傳統脈絡,重視圖像自我敘事及“觀”與“讀”之差異,對讀者啟迪不少。今後對佛教邈真及邈真讚的研究,應在圖文並重的基礎上進行會通研究,將敦煌邈真讚與先唐真讚(如支遁撰有《文殊像讚》《竺法護像讚》等)、禪宗讚⁹(如釋居簡曾作《蔣山沖癡絕寄初祖達摩並馬大師畫象索讚》《自題頂相》等,紫柏真可有《龍樹

⁹ 馮國棟先生已有探索,詳參馮國棟《涉佛文體與佛教儀式——以像讚與疏文為例》,《浙江學刊》,2014年第3期,第80-86頁。

尊者道影讚》《寒山拾得讚》等等)、文人佛讚(蘇軾寫有《羅漢讚十六首》《自南海歸過清遠峽寶林寺敬讚禪月所畫十八大阿羅漢》等)相結合開展系統研究。¹⁰



¹⁰ 李小榮老師指出今後敦煌遼真讚的研究重點有：概念辨析及其細微差別、跨學科的文本闡釋、應用文體的多功能闡釋、佛教美術思想觀念的深度挖掘。李小榮《敦煌佛教遼真讚研究的回顧與展望》，《石河子大學學報》，2020年第5期，第80-88頁。此外，亦可就敦煌僧俗遼真讚及歷代僧俗遼真讚的異同進行比較研究。郝春文先生曾主張中國學者應致力於長時段通貫的整體性研究。參郝氏《經典是怎樣煉成的——重讀〈中國5-10世紀的寺院經濟〉》，郝春文主編《敦煌吐魯番研究》，第十八卷，上海：上海古籍出版社，2019年，第694頁。