



敦煌邈真赞释译

DUNHUANG MIAOZHENZHAN SHIYI

张志勇◎著



人民出版社





敦煌邈真赞释译

DUNHUANG MIAOZHENZAN SHIYI

张志勇◎著



人民出版社



组稿编辑:刘永红
责任编辑:李椒元
装帧设计:卓 墨
责任校对:吕 飞

图书在版编目(CIP)数据

敦煌邈真赞释译/张志勇著.-北京:人民出版社,2015.7

ISBN 978-7-100-114791-8

I. ①敦… II. ①张… III. ①敦煌学②《邈真赞》-注释
IV. ①G256.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第081663号



敦煌邈真赞释译

DUNHUANG MIAOZHENZHAN SHIYI

张志勇 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街99号)

北京市文林印务有限公司印刷 新华书店经销

2015年7月第1版 2015年7月北京第1次印刷

开本:880毫米×1230毫米 1/32 印张:13.5

字数:280千字 印数:0,001-3,000册

ISBN 978-7-01-014791-8 定价:30.00元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街99号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

《敦煌邈真赞释译》序

刘跃进

邈,用同“貌”字,有描绘之意。“真”即容貌。为人画像,然后题写赞语,在唐五代时期的敦煌地区就叫邈真赞。张志勇副教授《敦煌邈真赞释译》,收录敦煌地区邈真赞 92 篇,并在详加考释基础上翻译成现代白话。这种工作,“看似寻常最奇崛,成如容易却艰辛”。古人常说,读书先从识字起。其实,做好古代文学的普及工作,作者要从自己读懂作品开始。

读懂古籍,尤其是读懂古代韵文,谈何容易。世间流行的古籍,特别是一些重要典籍,多有历代校释整理成果。有的时候,即便借助这些考订注解,要准确地把古文翻译成现代白话依然困难。我读《文选》就常常碰到这类问题。通常情况下,异文很多,罗列异同,尚需考订是非。即使字词都很清晰明了,文意还是难以疏通,因为其中暗含典故,使用的是作者熟悉的当代话语,千年以下,就显得佶屈聱牙,不易索解了。班固《典引》有这样两句:“有于德不台渊穆之让,靡号师矢敦奋搗之容。”句式整齐,“有”与“靡”(无)对,“于德不台”与“号师矢敦”对,每个字词都认识,但就字面而言,你无法知道在说什么。凭借前人注释,才可以知悉大概内容:(高祖、光武二帝)有舜帝自谦辞让的深美之德,无诰誓扬威的尚武之容。但这只能算是意译。句中“于德不台”仍晦而不显。

班固此典，出于《尚书·禹贡》，然《古文尚书》原文作“舜让于德不嗣”。《今文尚书》原文作“舜让于德不怡”，见《史记·五帝本纪》徐广《集解》。据此，就有三种不同的理解：其一，韦昭从古文，其《汉书音义》曰：“古文台为嗣。”不台，“即谦言于德不能嗣成帝功”，李善、李贤赞同其说。其二，《史记》、徐广、司马贞从今文，《史记索隐》曰：“今文作不怡，怡即懌也。谓辞让于德不堪，所以心意不悦懌也。”其三，清代学者多从今文说。段玉裁《说文解字》卷二上释“台”字曰：台“即今之怡”“不台，皆谓不为百姓所悦也”。从文字学的角度来理解，台，通怡，怡，懌也。班固《典引》“不台”，当本《今文尚书》，而后世又依据《古文尚书》来阐释，所以歧义纷呈，莫衷一是。这说明，翻译之先，首先要理清纠葛，回归历史场景，作出相应判断。因此，读古书，通常要从校勘开始，然后再探究典故出处，进而理解文意。戴震说，学有三难：淹博难，识断难，精审难。倘若翻译，“三难”之外，还要有深入浅出的功夫。深入不易，浅出更难，既要通观博览，站稳脚跟；又要表述明白，让读者理解。实大不易！

阅读传世古文尚且如此，读懂敦煌遗书中的韵文，又平添新的难度。邈真赞，是近百年才发现的资料，历史上没有人整理注释。现代敦煌学者虽多有研究，但成果多集中在校录隶定方面，赞文本身的典故、背景，还涉猎不多。因此，准确地理解每一个字、每一句话，往往要前后勘对、上下寻绎，方得一解。

邈真赞，其实就是赞与画的结合。

先说赞。《说文解字》：“赞，见也，从贝从𠄎。则盱切。”段玉裁《说文解字注》曰：“赞，见也。此以迭韵为训。疑当作‘所以见也’。谓彼此相见必资赞者。《士冠礼》‘赞冠者’，《士昏礼》‘赞

者’，注皆曰：‘赞，佐也’。《周礼·大宰》注曰：‘赞，助也。’是则凡行礼必有赞。非独相见也。”也就是说，“赞”本是古礼中起引导、相助作用的司仪赞词。由此又引申为“协助”意。故而《文心雕龙·颂赞》说，赞是“明也，助也”，是辅助说明的意思。作为文体的义项，赞体是由“帮助”之义再次引申开来。刘勰在《颂赞》接来说：“昔虞舜之祀，乐正重赞，盖唱发之辞也。及益赞于禹，伊陟赞于巫咸，并颺言以明事，嗟叹以助辞也。故汉置鸿胪，以唱言为赞，即古之遗语也”。综合起来看，“赞”最初是一种在祭祀大礼中用来帮助抽象的音乐阐发人物事迹的嗟叹性说辞，当属于“诗乐舞”三位一体的中“诗”的部分。“赞”可以协助音乐表情达意，自然也可以协助绘画抒情叙事。

不论是用于乐舞的“赞”，还是画像赞，根据“颺言以明事，嗟叹以助辞”的表述来看，最初并无褒贬之意。后来逐渐有了赞颂、赞美的意味。比如司马相如作《荆轲赞》，见载于《汉书·艺文志》，文虽不传，但是分明是赞颂之意，因此，赞、颂便联系在一起。《文心雕龙》专辟《颂赞》一篇，便是依据这样的理解来安排的。不过“赞”在后世发展过程中，依然还保留着它自己的若干特点，譬如史赞，就有褒有贬，不一定是赞美。而画像赞则相对以赞美为主。

邈真赞就是一种画像赞，两者同源而异流。

所谓同源，都发源于中国古代文化传统。画像与文字，在中国文化史上本来就密切相关。中国文字，就其本质而言，乃是象形文字。在其创造之初，可以说与图像同源，互为表里。图像性是象形文字的最主要特征。文字的演变遵循从写实到逐渐抽象化、符号化这一规律。在文字演变完善到相当程度时，书画分离，文字与图

像才开始按照不同的路径分别发展。新石器时代最有代表性的绘画艺术,是彩陶纹样和先民岩画。譬如仰韶文化和马家窑文化中的彩陶艺术,质朴明快、绚丽多彩,引发后人对先民精神世界的无尽遐想。国家博物馆收藏一件属于新石器时代仰韶文化的鹤鱼石斧图彩陶缸,陶器上有鱼、鹤鸟和石斧,图像清晰简洁,白鹤用没骨法画成,鹤眼、鱼及石斧的轮廓用黑线描绘,笔法苍劲有力,神态生动自然。据专家考证,此图可能为古代氏族权力的象征,也是图腾艺术的体现,记录了鹤氏族兼并鱼氏族的重大历史事件。史前岩画,纯真自然、热烈奔放,反映了人类孩提时代朴实的想象和美好的愿望。譬如宁夏贺兰山岩画中大量出现鹿的图像,它们也是先民生活环境的一种真实记录。鹿图像与古代游牧民族的图腾崇拜及其世界观有着密切的关系,画面充实饱满,给人以美的享受。在这里,图像发挥了与文字相近的记录功能。

中国文学源自口头,在后来的发展过程中,也与图像发生重要关联。周秦汉唐时期的所谓“图书”,就包括“图像”与“文字”两部分;如果只有文字而没有图像,则单称为“书”。其中,有关山川神怪崇拜为内容的文献,大多是“图”与“书”相结合,如《山海经》。《山海经》本来配有“山海图”,《山海经》是对“山海图”的文字说明。陶渊明诗中就有“流观山海图”这样的句子。郭璞注中亦指出了《山海经》与《山海图》图文并茂的特质。

还有学者指出,《大雅》中的一些篇章,也是宗庙壁画的图赞。《孔子家语·观周篇》有云:“孔子观乎明堂,睹四门墉,有尧舜之容,桀纣之像,而各有善恶之状、兴废之诚焉。又有周公相成王,抱之负扆南面以朝诸侯之图焉。”这里所说的“尧舜之容,桀纣之像”“善恶之状、兴废之诚”,很可能就是画与文的结合。

王逸《楚辞章句》说，屈原《天问》本身就是因壁画启发而创作出来的：“屈原放逐，忧心愁悴。彷徨山泽，经历陵陆。嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地、山川、神灵、琦玮僂佹，及古贤圣怪物行事，周流罢倦，休息其下，仰见图像，因书其壁，呵而问之，以泄愤懣，舒泻愁思。”不仅《天问》，在《楚辞》中，有好几处谈到古代画像，如《楚辞·抽思》：“望三五以为像兮”。又如《橘颂》：“行比伯夷，置以为像兮”。联系到当时楚国高度发展的建筑和绘画艺术，我们有理由相信，王逸的推断解说不无道理。战国时期类似屈原《天问》中的问天、升天图像，是以各种形式广泛出现的，比如1949年在长沙陈家大山楚墓中出土的龙凤人物帛画、1973年在长沙子弹库楚墓中出土的人物御龙帛画。前者表现龙凤引导人的灵魂升天，后者则是人的灵魂乘龙升天。更令人惊讶的是，人物御龙帛画中乘龙的男子，也是峨冠博带，颇类后人描摹中的屈原本身形象。此画为战国中期所作，相当于屈原所处时期甚或更早。读画赋诗，实际开启了后世题画诗的源头。

观画作赞颂文字，秦汉时期已经比较流行。《汉书·李广苏建传》载，汉宣帝甘露三年（公元前51年），也就是赵充国死后的第二年，汉宣帝在麒麟阁为十一功臣画像，“思股肱之美”。这些画像是否有题字，现在不得其详。四十二年后，汉成帝刘骞元延四年（公元前9年），扬雄奉诏作《赵充国颂》，其实就是一篇画像赞。何焯《义门读书记》卷四十九非常激赏这篇文字，认为：“百余字耳，叙述详赡，可为后人法戒，所以为作者。”其实，扬雄用笔如此省净，主要是受制于赵充国画像的缘故。赵充国的一生，诚如近年青海发现的《赵宽碑》所载：“外定强夷，即序观戒；内建筹策，协霍

立宣，图形观口。”也就是说，赵充国对外平定边患，创立赫赫战功，对内又与霍光一起策定宣帝。没有这两个人的定策，就不会有汉宣帝、汉成帝的帝位！因此，在汉宣帝、汉成帝眼中，可谓功勋卓著，如何表彰都不过分。一幅画像，不可能面面俱到，只能选取若干重点来展现赵充国“纠纠桓桓”等最主要而又最辉煌的人生片段。这大概是画像的主题。而画像赞的内容也只能局限在这个范围。画像赞就像带着镣铐跳舞，在有限的空间里表现无限的赞美之意。这组画像赞影响很大。东汉明帝追感前世功臣，在永平年间又下令追摹二十八位武将画像，悬挂于南官云台。其外又有王常、李通、窦融、卓茂等，合三十二人。东汉末年熹平年间，汉灵帝追感旧德，为胡广和黄琼画像，还叫蔡邕作赞颂。据应劭《汉官仪》记载，不仅朝廷悬挂功臣画像，郡府厅事壁也悬挂将士贤人、凡夫习俗、孝子烈女、神仙佛教，乃至神鬼天灵等的图像。这些内容，班固《两都赋》、张衡《二京赋》、扬雄《甘泉赋》都有生动的描绘，尤其是王延寿的《鲁灵光殿赋》更有出色的表现。魏晋时代的曹植作《画赞》，对此作了初步总结。而他的《洛神赋》，稍后张华的《女史箴》等，东晋著名画家顾恺之均有画像，配上原文，图文并茂，类似于今天的连环画。邈真赞，其实也就是这样的画像赞，有着悠远的历史传统。

所谓异流，邈真赞毕竟流行于唐五代时期的敦煌地区，不论是内容还是形式，都有其独自的特点。从敦煌遗书中可以推知，唐五代时期的敦煌地区，长期流行着这样一种风俗，人死后，家属或者朋友要请人画像，有的可能是生前就已画好。多数情况是从人死到下葬前七日内完成，不仅作画，还要写赞，当地称作邈真诗，也有真仪赞、图真赞、邈影赞、写真赞、彩真赞等不同称谓。唐代张彦远

《历代名画记卷一·叙画之源流》说：“留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容；赞颂有以咏其美，不能备其象；图画之制，所以兼之也。”所谓“昭盛德之事”、“传既往之踪”，强调的是图画的“叙事”作用。图画与文字相辅相成，以赞配图，图文并茂。这类作品，在叙事赞颂的同时，不可避免地要涉及大量的宗教史料、美术教育、民间信仰、画像构图、画法技巧等问题，具有文学、史学及艺术研究的独特价值，与中原流传的画像赞，又多有不同。

张志勇副教授的《敦煌邈真赞释译》，在原文校录、文字考释等方面，主要参考了陈尚君主编的《全唐文补编》、郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》和饶宗颐主编，姜伯勤、项楚、荣新江合著《敦煌邈真赞校录并研究》等奠基性成果，也注意到蒋礼鸿、张涌泉等人的拾遗补缺工作，常常不惮其烦，具引各家之说，做到言必有据，标明出处。这样做，既省却读者的翻检之劳，又做到普及性与专业性的统一，也为后面的注释积累丰富的资料，奠定坚实的基础。在此基础上，作者认真读懂每句赞文的意思，然后逐句翻译成现代白话。读书，不懂的可以跳过去，注释，不懂的，也可以跳过去，但是翻译，就不能藏拙。每句话、每个词，都必须理解，才能翻译出来。

当然，邈真赞这种文体比较特殊，雅俗兼备。人们对其中一些字词的理解，常有差异，乃至言人人殊。我虽然没有完全细读张志勇副教授的全部译文，但从他勇于承担全部邈真赞的注释翻译工作，就可以想见他所投入的工夫和精力，不得不钦佩他敢啃硬骨头的勇气。我也可以推想，作者的理解、翻译一定还有不确切、乃至讹误的地方。无论如何，作者尽了自己的努力，已经能够让更多的

读者接近并读懂这批珍贵的文学遗产,这就是学术服务社会的业绩。仅此,我们就值得借用当下流行的网络语言,为这部著作点个赞。

2015年3月23日定稿于京城爱吾庐

前 言

作为我国宝贵的文化遗产之一，敦煌邈真赞是唐五代时期敦煌当地文人写给当地人看的有韵之文。邈真赞不仅具有相当重要的晚唐五代时期历史资料价值，原始语言材料上的词汇学研究价值，同时也具有很高的文学、文化价值。这些赞文，有的较为完整，而有的已相当残缺。

—

唐五代时期，敦煌地区自人亡故后到下葬前的七日之内，必请人作邈真赞与墓志铭，两文章连抄，前为真赞，后抄志铭。据约360年的敦煌文献可知，邈真赞有不同的称谓，如真仪赞、图真赞、邈影赞、写真赞、彩真赞等，多简称“赞”。如智照和尚有《故前释门都法律京兆杜和尚写真赞》、《莫高窟素画功德赞文》，洪辩法师有《敦煌都教授兼摄三学法主陇西李教授闾梨写真赞》，惠苑法师有《敦煌唱导法将兼毗尼藏主广平宋律侍彩真赞》和《前敦煌郡毗尼藏主始平阴律伯真仪赞》，苏鞞的《河西都僧统京城内外临坛供奉大德兼阐扬三教大法师赐紫沙门悟真邈真赞并序》，悟真法师的《故沙州释门赐紫梁僧政邈真赞》、《前沙州释门故索法律智岳邈真赞》、《沙州释门故阴法律邈真赞》等。当然也有在命名上直

2 敦煌邈真赞释译

接与中原一致的,直接为“赞”,如窦良骥的《先代小吴和尚赞》、《故吴和尚赞》,善来的《故李教授和尚赞》等。但更多的是以“邈真赞”命名。究其“邈”义,有写、图的意思,“真”则是容貌、相貌。据敦煌遗书可知,敦煌风俗,凡请人画像,必请人撰写题赞,实以赞文配图像之义。从功能上看,图像刻绘面容相貌,邈真赞则多纪品德操守,功劳实绩。亦有生前即画像写赞之特例。有学者认为邈真赞实似随葬之品,送葬仪式时作为吟唱,以招亡人魂灵的。

究其渊源,这种以赞文配图像的邈真赞实出于中原像赞。随着秦汉以来西域与中原的来往增多,中原政权在西部边陲设置三郡增强交流,中原文化、中原宗教文化与西域文化乃至西域宗教文化在敦煌地区的进一步碰撞、融合,使得像赞这一文体形式在敦煌地区开出了独具地域特色的邈真赞这样的花朵。从文体、功能以及审美等方面可以看出,敦煌邈真赞实应源自中原地区古老的像赞。

我们知道画像绘画是指由艺术手段使被画人的形象在物质载体上再现的一种观赏造型作品。画像在整个图片中被作为特定对象来表现,占据凸显的主体地位,而不是作为陪衬体。画像要基本如实反映被画人的姿态、容貌、表情等主要特征,真实可辨,熟知的人一看就知道是谁的画像。有关画像的描述在文学作品中很早就已出现。如《楚辞·抽思》中的“望三五以为像兮”以及《橘颂》中的“行比伯夷,置以为像兮。”刘向的《别录》以及董道《广川画跋》卷二明确记载的九主图等都对人物画像有所表述。而对于画像的理论评述,现存应以晋顾恺之撰的《魏晋胜流画赞》为较早:“画,人最难,次山水,次狗马,台榭一定器耳,难成而易好……”他分别对《小列女》、《孙武》、《七贤》等有一番评述,如《小列女》云:

“面如银，刻削为容仪，不画生气。又插置丈夫支体，不似自然。然服章与众物既甚奇，作女子尤丽衣髻，俯仰中，一点一画皆相与成其艳姿。且尊卑贵贱之形，觉然易了，难可远过之也。”又如《孙武》：“大荀首也，骨趣甚奇。二婕以怜美之体，有惊据之则。着以临见妙绝，寻其置陈布势，是达画之变也。”在《七贤》中云：“唯嵇生一像欲佳，其余虽不妙合，以比前诸竹林之画，莫能及者。”指出了作画的难易与批评的标准，提出“生气”、“自然”、“骨法”、“神气”、“天骨”、有技法有品评有鉴赏，并强调“以形写神”，达到“形神兼备”的绘画境界，可见当时人物画像艺术已经比较成熟。

画像配以赞文的“赞”也有着久远的渊源。

赞体文是我国古代的一种实用性文体。此文体萌芽于先秦时期的赞辞，主要用于乐正、祭典等相关的国事活动，多以口语形态存在，有一定的实用价值。据《尚书·大禹谟》云“益赞于禹”，以及刘勰《文心雕龙·颂赞》中：“赞者，明也，助也。昔虞舜之祀，乐正重讚，盖唱发之辞也。”可知其义主要为“辅助”“说明”作用，这说明古赞具有一定的依附性。至汉代，“赞”义增加，“赞美”、“称赞”之义凸显，这个意义对人时，后来又写作“讚”，此期出现了第一篇赞体文——司马相如的《荆轲赞》，并逐渐形成了史赞、经赞、画赞、杂赞等体类。作赞的目的多为明事应用，这就使得此文体缺乏自我操控的主动性而富有自身特色，故其自由表达、畅志抒情的成分不多，作者只能在一个有限的空间里左右锤炼。

这一时期，赞体开始分途，一为有韵之文，四字结言，数韵盘桓，多画赞、经赞；一为无韵之体，史述论评，辞简义正，多史赞、杂赞。明代吴讷《文章辨体序说》云：“大抵赞有二体：若作散文，当祖班氏史评；若作韵语，当宗东方朔画像赞。”魏晋南北朝时期，各

类赞体文蓬勃发展,作品数量很多,在时代及文学创作大环境的影响下不断出现新变和发展,细物抒情渐多,比类寓意常咏,尽情绘文,繁采华瞻。时至唐代,随着国力的强大,社会经济的繁荣,以及帝王对儒、释、道的大力弘扬,赞体文的发展更加迅速,内容涵盖广泛,视野宏阔,艺术手法多样,出现了一大批好的作品传世。如初唐的王绩、褚亮等,盛唐的张说、苏颋、张九龄、李华、王维、李白等,中唐的权德舆、梁肃、柳宗元、吕温、白居易等,晚唐的陆龟蒙、司空图、清画等等,不胜枚举。

图与文相配的古代人物画图式,主要用于描绘历史上名君圣贤人物肖像及其道德故事,并配以赞、颂、传等与像主相关的说明文字。东晋李充《翰林论》中直接表明:“容象图而赞立,宜使辞简而义正,孔融之赞扬公,亦其义也。”昭明太子在《文选·序》中也有“画像则赞兴”说,他们都指出了“赞”文体与画像的“天然”关系。从作用和意义上来看,以赞配像多说明画面故事或叙述人物史事,具有突出画面内容和意义的特殊作用。但是,细究起来,赞文并不是绘画的附庸,而是一种独立的文体。两者之间既有结合,也有分立,如汉明帝的《图赞》就是独立于宫中壁画的创作;蔡邕曾受命画赤泉侯和五代将相,那么因其被时人目为“书画赞”三美的缘由可以推测,其创作的画像和书写的赞可能是分置并列在一起的,而不一定是赞画合一。作于建安十九年的曹植为魏王邺宫四壁绘写《画像赞》分别以赞配像的形式为伏羲、女娲、汉文帝、汉武帝以至商山四皓等的画像配拟赞辞,是不是也可以被认为其是独立于壁画的。

现存最早的以赞配像合二为一的形式,应该是山东武梁祠堂的画像赞,这里的赞文是作为成为整个画像的一部分而被题于画

面一角,是为以赞配像合二为一的实物证据。历史上明确表明以赞配像合二为一的实例还有不少,如《后汉书·卷四十八·应劭传》的记载:“初,父奉为司隶时,并下诸官府郡国,各上前人像赞,劭乃连缀其名,录为《状人纪》”。

现存资料中,我国西部画赞的出现最早应该是北宋黄休复《益州名画录·无画有名》中“益州学馆记”所记载“献帝兴平元年,陈留高朕为益州太守,更葺成都玉堂石室。东别创一石室,自为周公礼殿。其壁上图画上古、盘古、李老等神及历代帝王之相,梁上又画仲尼七十二弟子、三皇以来名臣。”据饶宗颐先生的考证,益州学馆建于西汉景帝时,是当时蜀太守文翁所创。唐李德裕在《成都记》中亦云“暨此邦文翁旧馆,皆图历代卿相,粲然可观。唯有慕于前良,曾莫究于形似。与夫年代既远,遗像犹存。”文翁建的这学馆内应该是画有先贤的画像,以存劝诫学者,后来陈留高朕又有所“更葺”。

陈寿在《三国志·魏书十六》中曾就仓慈云:“民夷翕然,称其德惠。数年卒官,吏民悲感如丧亲戚,图画其形,思其遗像。”此为敦煌地区画像的现存最早记录。唐时编撰的《晋书·卷九四·隐逸·宋纤传》中云:“张祚时,太守杨宣画其(宋纤)象于阁上;出入视之,作颂曰:‘为枕何石?为濂何流?身不可见,名不可求。’”又《晋书·卷八十七·列传第五十七·凉武昭王传》云:“图赞自古圣帝明王、忠臣孝子、烈士贞女,玄盛亲为序颂,以明鉴戒之义,当时文武群僚亦皆图焉。有白雀翔于靖恭堂,玄盛观之大悦。又立泮宫,增高门学生五百人。起嘉纳堂于后园,以图赞所志。”说的都是相对于中原而言的西部敦煌的轶事。

当然,敦煌邈真赞的作者大都有中原背景,如敦煌唐氏多来自

兖州郡,敦煌张氏多来自清河郡、南阳郡,杜氏来自京兆,李氏来自甘陇,其他尚有来自于豫章、亳州、颍川等地。他们多受父祖浸润,亲邻友睦,接踵东土,习染中原,在创作中,表现方法上的四字结言、铺陈有序、句中炼字、雅瞻华茂等方面和审美思考上的感物兴怀、思辨严谨、言舒调缓、情激气盛等方面接受中原历史文化也就是很自然的事情。这些就需要另文探讨了。

二

敦煌邈真赞中有大量的唐五代历史史实的记载,因此当前从历史的角度研究敦煌邈真赞的学者颇多,成果较为丰富。荣新江、梁志胜、郑炳林、杨学勇、杨宝玉、吴丽娱等学者主要通过考证赞主、撰者的生平事迹来进行研究。在对邈真赞的整体进行介绍与评价方面,大陆的李并成和台湾的陈丽雀成绩突出,他们分别从邈真赞的命名、作用、写作材料、特色、格式等方面对其进行整体的介绍,指出邈真赞是我国唐宋原物仅存于世的遗珍,以及其在民俗史、美术史、文学史、佛教史的研究上也有着不可忽视的价值。至于对敦煌邈真赞拓片进行整理、校录方面,用力最勤的有蒋礼鸿、张涌泉、蒋斧、陈祚龙、唐耕耦、陆宏基、郑炳林、姜伯勤、项楚、荣新江等先生。值得一提的是台湾陈祚龙在其硕士论文的基础上有《唐五代敦煌名人邈真赞集》(巴黎,1970年),收邈真赞五十余篇,是为目前最早对敦煌邈真赞下力之作。而在音韵学、词汇学等方面的研究,江学旺、赵家栋、任伟、刘瑶瑶、杨晓宇、姜美菊等人也有着细致入微的研究,皆自出机杼,确有见地,颇能给人启发。

这里要重点介绍四部著作:其一是唐耕耦、陆宏基编著的《敦