

十世纪的版画及其在陀羅尼护身符文化中的变体

Paul Copp柏剛

芝加哥大学

从二十世纪早期开始，从档案性质的语境（如莫高窟藏经洞一类）到实用性质的语境（如成都到洛阳的墓葬一类）中，人们均发现了“随求即得”或“大随求陀羅尼”护身符。护身符通常有两部分组成：一部分是一片丝帛或一张纸，上面饰有图像及印地或汉地文字的咒语；另一部分是用来随身携带此丝帛或纸张的盒子。从实物遗存来看，尽管也时有诸如项链或藏于衣袖或口袋中的小圆盒等盒中所藏之物，最普遍者为护身符。下面的研究将集中在帛（纸）片上。帛（纸）片有两种形式。早期的形式，如手写和半手写、半刻印的例子，把一种明显与早期佛教修行有关的实践传统带入中国；而晚期的形式则依循了当时在中国业已盛行的印制供养佛像的传统。

护身符在形式上的转变似乎部分归因于制作工艺的变化，部分则归因于它们与相伴而来的新的技术文化的融合。尽管老式的护身符给中国带来了一种近似大亚州传统的护身符制作（更接近于其随身携带的传统），完全版印的后者则成形于日趋成熟的木版印刷的工艺传统之中，特别是对中国佛像绘画的某些因素的吸收。这一转变---或许是技术上的“汉化”，却导致了活动的、远行的传统的丧失，包括个体化咒符自身力量和帛（纸）的形象设计、图像和文字等---统统是对其佩戴者的福佑。随其转变为完全的木版印刷，根据当时中国大部分的功德像传统，供养人的姓名隐藏于帛（纸）底部或两侧的题记中，而远离咒文的主体。与这一供养人的边缘化相映成趣，中心图像志偏离源自大随求陀羅尼經的图像志，而转向新的当时正在佛教亚洲扩散的随求菩薩的多臂造型的图像传统，正如用于观想的礼仪和图像志手册中所见。本文论证：这些转型不是表面的，再一次以它们的制作实践为中心，它们构成了一个护身符本质的根本变化。木版印画不再是个人加持的演示，在此演示中佩戴者的图像和语言的影像构成了物件内涵的中心，而是佩戴者仅仅作作为临时观者的偶像式图像。通过在将佩戴者的直接参与移出我们所认为的“内在仪式”，以及把护身符做得更像标准的中国佛教偶像，这个转型引起了其设想之力量在程度及类型上的变化。