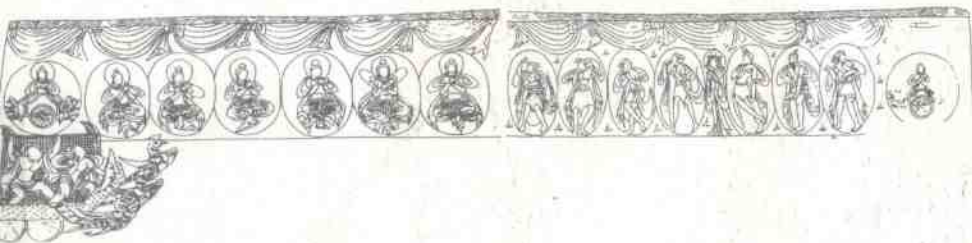


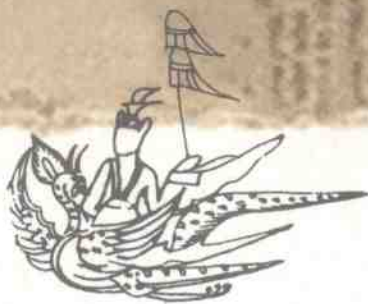


敦煌学专题研究丛书

于向东 著

敦煌变相与变文研究





敦煌学论丛

敦煌变相与变文研究

责任编辑/白 鑫 薛英昭 封面设计/徐晋林 版式设计/李伟杰



ISBN 978-7-5423-1840-4

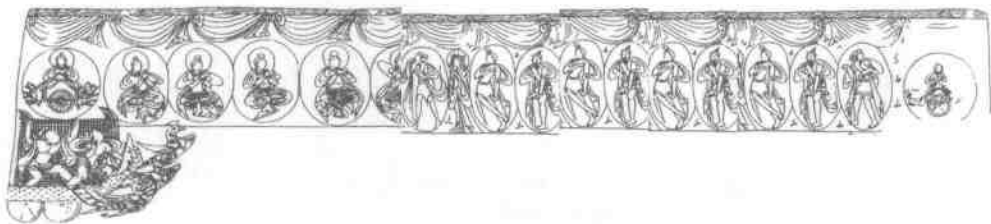


9 787542 318404 >

定价: 46.00 元

于向东 著

敦煌变相与变文研究



图书在版编目 (CIP) 数据

敦煌变相与变文研究 / 于向东著. —兰州:甘肃教育出版社, 2009.1

ISBN 978-7-5423-1840-4

I. 敦… II. 于… III. 敦煌学—研究 IV. K870.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 208634 号

责任编辑:白 鑫 薛英昭

封面设计:徐晋林

版式设计:李伟杰

敦煌变相与变文研究

于向东 著

甘肃教育出版社出版发行

(730030 兰州市南滨河东路 520 号)

www.gseph.com 0931-8773231

天水新华印刷厂印刷

开本 787 毫米×1092 毫米 1/16 印张 22 插页 12 字数 320 千

2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印数:1~2000

ISBN 978-7-5423-1840-4 定价:46.00 元

序 言

宗教是一种历史现象，表现为一种社会意识形态，体现了人们的信仰。从万物有灵的自然崇拜到多神和一神的宗教，敬奉膜拜，成为人类思想发展的一个重要方面。就人的思想和社会关系而言，是非常复杂的。其中既有唯心与唯物之间的矛盾，又有惩恶与扬善的关系等。佛教是一个具有世界性的大教，自东汉时期传入我国，经魏晋南北朝到隋唐时期，得到很大发展，遍及神州大地，并形成了许多具有中国特色的宗派。在我国博大精深的传统文化中，不论哲学、文学、艺术和民俗等方面，都有佛教的成分及其影响。

我对宗教素无研究。小时候见祖母信佛，烧香膜拜，给我最大的印象是为了“好人行善”，这种朴素的观念至今仍然留在脑海中。我看世俗，其芸芸众生亦不外如此，或因难解之事而求诸于佛。待我学了艺术，开始有所研究的时候，深感中国美术史和佛教的密切关系。为了探求其中的奥秘，在上世纪的70年代，“文革”结束后

不久,我远去敦煌住了一个时期,每日沉浸在满室彩塑和满壁绘画的艺术之中,巡视了 400 多个洞窟。仿佛置身于另一个世界,我震动了,我振奋了,我们的祖先为什么要创造如此巨大的艺术呢?我们应该如何理解这样的艺术呢?那时候莫高窟冷冷清清,洞窟的门由我自己开启。上午光线好,看得清楚,整个半天没有人来,不受干扰。我做了很多笔记,也摹绘了不少需要的资料。有时候我一个人长跪在洞窟中,祈祷人性的率真与平和,也有时躺在唐代的花砖上久久地仰视藻井,畅想人生的美好。人是应该有所追求的,释家所想象的极乐世界难道是虚幻的吗?因为我曾被困惑缠绕,才从“十年浩劫”中解脱出来,感受最深的是从这个被遗弃在戈壁沙漠中的天堂的窗口,可以看到了一束通向远处的亮光。

在莫高窟,我有幸翻阅了研究所珍藏的一些佛经和图册,以及唐代前后的文物,包括一些许愿的织锦小幡。我曾对敦煌莫高窟壁画与我国新疆克孜尔石窟、印度阿旃陀石窟壁画作过比较;也对第 257 窟九色鹿本生故事探讨过其构图与说唱讲解的关系。我曾闭目遐想,当年的旗帜飘动和香烟缭绕,以及僧人的讲唱,不知吸引了多少虔诚的善男信女。当我站在九层楼下、35 米多高的唐代坐佛前,仰望弥勒的面部时,由于前面的护窗距离太近,身在佛像的两腿之间,只能看到他的下颚。顿时觉得一种逼人的气势和敬畏的尊严,有谁站在他的膝下,不感到自己的渺小呢!

这是一种巧妙的设计,用艺术的手段表现出人的追求与理想。它震撼人们的心灵,抚慰人们的创伤,也由此焕发出生活的力量。

站在宗教的角度研究艺术与站在艺术的角度研究宗教是有区别的。前者是把艺术当作宣扬宗教的一种手段,而后者则是把宗教视为艺术表现的题材内容。在中国艺术的历史长河中,我曾提出,所谓传统并非一种模式,就像大河的支流,艺术至少有宫廷贵族的、文人士大夫的、民间世俗的和宗教信仰的四个渠道之分。但四者又不是截然分开的,并行发展不等于互不相干,有很多现象是混杂的,甚至是交织在一起的。从本质上看民间艺术,是一切艺术发展的基础和母体;从现象上看宗教艺术,是最为复杂的一种包容。早期的佛教强调“苦修”,常常躲进人烟稀少的荒山,洞窟之外有野兽出没。这情景还留在早期的壁画上。中国

的佛教,为了宣扬天国的富丽,作为在人间的窗口,不但建筑如宫殿一般,而且都是坐落在山水名胜之间,它的佛堂、仪式和音乐等,也豪华而庄重,显出一种尊贵和威严。然而,它又不能像皇家一样孤立于万众之上。佛教的教义是“普度众生”,怎样才能接近大众呢?于是,在宣传上又采取了民间艺术的形式。也就是说,洞窟中的“说经图”是豪华的。佛在高大宏伟的宫殿式建筑中讲经,左右有金刚卫护,周围有众神拥簇,前有伎乐献舞和化生童子戏水,天空中有飞天乾达婆散香……多么美妙的辉煌境界啊,远远超过了任何一代皇帝的排场。这是用艺术所塑造出的天堂的景色。那么,在现实的人间怎么办呢?僧人们深深懂得,既要“救苦救难”,就必须贴近大众,为大众所理解。最重要的是将佛经的经义讲得通俗,唱得耐听,甚至使其形象化。这就是“变文”和“变相”。

这是佛教艺术的创举,是艺术实践的一次重要突破。它发端于佛教,但不限于佛教,其影响和意义是很深远的。

“变文”就是将佛经演绎成通俗文学作品,有的还结合说唱。这是“讲经”的一种形式。讲经中有“俗讲”,宣唱中有“唱导”,从而创造了大众喜闻乐见的通俗形式。与其相关的“变相”,即是以绘画的形式将佛教内容形象化。变相之“变”,有点像图案学的“便宜变化”。便宜变化是指装饰形象的造型而言,以不违背原形的特征为原则;佛教艺术的“变相”则是不离教义和经义的意味化。民间俗语说“小和尚念经”是心不在焉,食而不知其味,佛经明理,小和尚不解其意,必然会枯燥乏味。但如果用“变文”和“变相”的形式加以演绎,诠释,不但生动活泼,而且也耐人寻味了。

“变相”之“相(像)”有两种,一是将文字或口传所记述的佛及诸神的形象,用造型艺术的方法变显(塑造)出来,这些形象一般是不带情节的;二是有情节、有过程的事迹,如佛传故事、本生故事和经传故事等,由此改变为“连环画”或“组画”。从这一意义上讲,它不仅提高了绘画的表现力,而且在美术史上创造了绘画通向大众的品种。

“变文”与“变相”分属于文学和绘画两个学科。在过去,文学界对“变文”的研究较多,相比之下,“变相”的研究便较薄弱。近年来,于向东君潜心于佛教艺术的钻研,多次前往敦煌,研究探讨了敦煌“变相”与

张道一

2008年12月15日于龙江寓中

绪论 (1)

一、问题的缘起 (1)

二、研究的历史与现状 (4)

三、研究对象与研究视角、目的 (18)

上编：题材与创作

——敦煌变相与变文的关联

第一章 变相与变文概述 (25)

第一节 变相概述 (25)

第二节 变文概述 (51)

第二章 唐五代宋初社会文化背景下的敦煌
变相与变文 (68)

第一节 唐代中原地区的俗讲、转变

风气	(68)
第二节 吐蕃政权统治时期的敦煌 变相与变文	(75)
第三节 归义军政权统治时期的敦煌 变相与变文	(87)
第三章 连环画式变相与变文	(110)
第一节 三种敦煌变相	(110)
第二节 连环画式变相的起源 ...	(119)
第三节 连环画式变相与变文 ...	(130)
第四节 目连变相与《目连变文》	(136)
第四章 屏风式变相与变文	(147)
第一节 屏风式变相的起源	(147)
第二节 屏风式变相与变文	(159)
第三节 佛传故事变相与《八相变》	(169)
第五章 向心式变相与变文	(185)
第一节 向心式变相简介	(185)
第二节 向心式变相与讲经文 ...	(189)
第三节 劳度叉斗圣变与《降魔变文》	(198)

(158)	下 编:道具与表演	变文手卷
(161)	——变文讲唱艺术的影响	变目连图
第六章	变文讲唱艺术	(215)
第一节	变文讲唱仪轨	(216)
第二节	变文的讲唱者、讲唱目的与 讲唱场所	(228)
第七章	变文讲唱与宣卷	(235)
第一节	宝卷的兴起	(235)
第二节	宣卷	(240)
第三节	变文讲唱与宣卷的关联	(247)
第四节	《目连宝卷》与《目连变文》	(256)
第八章	变文讲唱与皮影戏表演	(265)
第一节	皮影戏的一般历程	(266)
第二节	皮影戏表演	(273)
第三节	变文讲唱与皮影戏表演的 关联	(278)
第九章	话本中插图的渊源	(293)
第一节	插图与带有榜题文字的图画	(293)
第二节	古代插图的一般发展历程	(296)
第三节	话本中插图的渊源探讨	(312)

参考文献	 (327)
------	-------------

图版目录	 (335)
------	-------------

后 记	 (342)
-----	-------------

(115)	 殷周时期文字 第一集
(125)	 西周春秋文字 第二集
(135)	 春秋战国文字 第三集
(145)	 秦汉魏晋文字 第四集
(155)	 隋唐五代文字 第五集
(165)	 宋元明清文字 第六集
(175)	 民国以来文字 第七集
(185)	 现代文字 第八集
(195)	 中国文字学 第九集
(205)	 中国文字学 第十集
(215)	 中国文字学 第十一集
(225)	 中国文字学 第十二集
(235)	 中国文字学 第十三集
(245)	 中国文字学 第十四集
(255)	 中国文字学 第十五集
(265)	 中国文字学 第十六集
(275)	 中国文字学 第十七集
(285)	 中国文字学 第十八集
(295)	 中国文字学 第十九集
(305)	 中国文字学 第二十集
(315)	 中国文字学 第二十一集
(325)	 中国文字学 第二十二集
(335)	 中国文字学 第二十三集
(345)	 中国文字学 第二十四集
(355)	 中国文字学 第二十五集
(365)	 中国文字学 第二十六集
(375)	 中国文字学 第二十七集
(385)	 中国文字学 第二十八集
(395)	 中国文字学 第二十九集
(405)	 中国文字学 第三十集
(415)	 中国文字学 第三十一集
(425)	 中国文字学 第三十二集
(435)	 中国文字学 第三十三集
(445)	 中国文字学 第三十四集
(455)	 中国文字学 第三十五集
(465)	 中国文字学 第三十六集
(475)	 中国文字学 第三十七集
(485)	 中国文字学 第三十八集
(495)	 中国文字学 第三十九集
(505)	 中国文字学 第四十集
(515)	 中国文字学 第四十一集
(525)	 中国文字学 第四十二集
(535)	 中国文字学 第四十三集
(545)	 中国文字学 第四十四集
(555)	 中国文字学 第四十五集
(565)	 中国文字学 第四十六集
(575)	 中国文字学 第四十七集
(585)	 中国文字学 第四十八集
(595)	 中国文字学 第四十九集
(605)	 中国文字学 第五十集
(615)	 中国文字学 第五十一集
(625)	 中国文字学 第五十二集
(635)	 中国文字学 第五十三集
(645)	 中国文字学 第五十四集
(655)	 中国文字学 第五十五集
(665)	 中国文字学 第五十六集
(675)	 中国文字学 第五十七集
(685)	 中国文字学 第五十八集
(695)	 中国文字学 第五十九集
(705)	 中国文字学 第六十集
(715)	 中国文字学 第六十一集
(725)	 中国文字学 第六十二集
(735)	 中国文字学 第六十三集
(745)	 中国文字学 第六十四集
(755)	 中国文字学 第六十五集
(765)	 中国文字学 第六十六集
(775)	 中国文字学 第六十七集
(785)	 中国文字学 第六十八集
(795)	 中国文字学 第六十九集
(805)	 中国文字学 第七十集
(815)	 中国文字学 第七十一集
(825)	 中国文字学 第七十二集
(835)	 中国文字学 第七十三集
(845)	 中国文字学 第七十四集
(855)	 中国文字学 第七十五集
(865)	 中国文字学 第七十六集
(875)	 中国文字学 第七十七集
(885)	 中国文字学 第七十八集
(895)	 中国文字学 第七十九集
(905)	 中国文字学 第八十集
(915)	 中国文字学 第八十一集
(925)	 中国文字学 第八十二集
(935)	 中国文字学 第八十三集
(945)	 中国文字学 第八十四集
(955)	 中国文字学 第八十五集
(965)	 中国文字学 第八十六集
(975)	 中国文字学 第八十七集
(985)	 中国文字学 第八十八集
(995)	 中国文字学 第八十九集
(1005)	 中国文字学 第九十集

绪 论

敦煌是古代丝绸之路的“咽喉”，也是中西交通的重要枢纽。敦煌既有汉唐文化的深厚基础，又受到古代印度、中亚文化的直接影响。

1900年，敦煌莫高窟藏经洞被发现，其中有五万余件的古代经卷、文书。此外，还发现一批版画、绢画、麻布画、粉本、丝织品等艺术品。在整理与研究这些文物史料的基础上，逐渐形成了一门新的学科——敦煌学。罗振玉、王国维、陈寅恪、向达、王重民等一批海内外著名学者，先后参与了敦煌学研究，并取得了举世瞩目的成果。在他们的努力下，敦煌学在20世纪发展成为一门显学。随着藏经洞的发现和敦煌学的崛起，敦煌变相与变文也逐步进入学术界的研究视野。

一、问题的缘起

敦煌变相与变文的关系，是艺术学界与文学界共同关心的一个重要课题。由于两个学术领域在研究视角、方法与目的等方面，存在着比较明显的差异，从而导致“敦煌变相与变文的关系”这一问题，进入艺术与文学研究时的缘起也不一样。

唐、五代、宋初时期，敦煌艺术取得空前发展的同时，它的表现内容与形式都发生了明显的转变。学术界通常将此阶段的敦煌艺术作如下分期：初唐（约620—705）、盛唐（705—786）、吐蕃统治时期（786—848）、张氏归义军时期（848—914）与曹氏归义军时期（914—1036）。吐蕃统治时期可以简称为吐蕃时期，而张氏、曹氏归义军时期可以统称为归义军时期。本书在研究敦煌变相时也采用上述分期。

初盛唐时期，敦煌变相已经发展到十分成熟的阶段，这表现在如下方面：在构图方面，它打破了传统格局，采用鸟瞰式透视描绘出气势磅礴的场面；在形象塑造方面，人物面容、身姿、神态与衣饰等得到了很好的刻画，创作者成功地表现出人物的身份、性格、年龄等特征；在线描与

色彩运用方面,兰叶描普遍得到运用,线条笔力较强,并且注意到了疏密、浓淡的关系;由于使用了绚丽夺目的色彩,画面形成了比较热烈的色调。西方净土变、药师经变、维摩诘经变等是此期常见的变相。

从吐蕃时期到其后的归义军时期,敦煌佛教得到了迅速地发展,敦煌变相也发展到一个全新的阶段。变相从构图、人物形象塑造等方面,较多沿袭了初盛唐风格。与此同时,这一阶段的变相(尤其是归义军时期)也形成了一些新的特点。其一,大型变相主体画面的表现形式相互套用,缺乏创新精神,以至于这一阶段变相的形式,总体上具有比较明显的“程式化”特点。与此同时,这些变相中的小故事题材明显增多,尽管它们处于比较次要的位置,却不乏创新之处。其中世俗生活里的人物、场景随处可见,这在弥勒经变、维摩诘经变等中表现得尤其突出。其二,吐蕃时期以后,屏风式变相日益盛行,尤其是归义军时期出现了联屏变相,为充分表现佛教故事创造了有利条件,联屏贤愚经变、佛传故事变相就是其中的代表作品。其三,归义军时期,出现了直接根据变文等描绘的大型变相。如根据《降魔变文》创作的劳度叉斗圣变,根据《目连变文》创作的目连变相等。此外还有受因缘讲唱风气的影响而产生的作品,如莫高窟第72窟的刘萨诃因缘变相等。概而言之,吐蕃时期与归义军时期,敦煌变相的总体特点是题材的故事化、形式的程式化及内容的世俗化。导致上述特点形成的原因是多种的,来自佛教俗讲、转变风气的影响,就是其中不容忽视的一个重要原因。由此,敦煌变相与变文的关系也受到了艺术史家的关注,从而逐步进入他们的研究视野。从艺术史的角度看,这是一个重要的研究课题。

相比艺术学界而言,文学界更早关注到这一课题,并且展开了持久的探讨工作。一些艺术史家最初也是在文学界的影响下,才开始研究这一课题的。下面就从文学研究的角度,来讨论一下问题的缘起。对于文学史研究而言,变文的发现具有深远意义。在敦煌变文发现以前,宋元以来通俗文学史中一些重要的问题一直悬而未决,诚如郑振铎所说:

在“变文”没有发现以前,我们简直不知道“平话”怎么会突然在宋代产生出来?“诸宫调”的来历是怎样的?盛行于明清二代的宝卷、弹词及鼓词,到底是近代的产物呢,还是“古已有之”的?许多文

学史上的重要问题,都成为疑案而难于有确定的回答。^①除此以外,与文学史紧密关联的一些边缘问题也很难解答,譬如,配合道具进行讲唱表演的皮影戏是如何产生的?早期话本中插图的版式等有着怎样的渊源?郑振铎接着进一步阐明了学术界高度重视变文发现的原因:

但自从三十年前史坦因把敦煌宝库打开了而发现了变文的一种文体之后,一切的疑问,我们才渐渐的可以得到解决了。我们才在古代文学与近代文学之间得到了一个连锁。我们才知道宋、元话本和六朝小说及唐代传奇之间并没有什么因果关系。我们才明白许多千余年来支配着民间思想的宝卷、鼓词、弹词一类的读物,其来历原来是这样的。这个发现使我们对于中国文学史的探讨,面目为之一新。这关系是异常的重大……但“变文”的发现,却不仅是发现了许多伟大的名著,同时,也替近代文学史解决了许多难以解决的问题。这便是近十余年来,我们为什么那样的重视“变文”的发现的原因。^②

由此可见,变文发现的意义非同一般。学者们很快认识到了变文的研究价值,但是在其后的研究过程中,却遇到许多意想不到的困难。其中首要的难题就是变文到底是什么。由于古代文献中关于变文的记载十分有限,如此重要的问题在 20 世纪一直没有得到很好的解答。

研究变文的过程中,一些学者逐步认识到借助于对变相的研究,可以帮助解决上述难题。相比变文而言,敦煌文书以及其他古代文献中,关于变相的记载比较丰富,这就为两者的比较研究提供了有利条件。学者们在给变文下定义时,大多提到了变相之“变”。如郑振铎认为:

像“变相”一样,所谓“变文”之“变”,当是指“变更”了佛经的本文而成为“俗讲”之意(变相是变“佛经”为图像之意)。后来“变文”成了一个“专称”,便不限定是敷演佛经之故事了(或简“变”)。^③

① 郑振铎:《中国俗文学史》,上海人民出版社,2006 年版,第 148 页。该书根据商务印书馆 1938 年版校订。

② 同上,第 148 页。

③ 同上,第 154 页。

最有代表性的当是孙楷第的观点：“盖人物事迹（按：此指奇异的或变异的事迹）以文字描写则谓之‘变文’，省称曰‘变’；以图像描写则谓之‘变相’，省称亦曰‘变’。其义一也。”^①孙氏的观点得到较多学者的认同。此外，关于变相的定义，还有其他不同的说法。

除了变相之“变”与变文有着密切关系外，变文讲唱时还配合使用了图画（包括变相画）。通过研究变文卷子以及其他文献史料，学者们发现讲唱变文时使用图画不是偶然的。大多数变文卷子中都带有关于图画的提示语，如“xx处”及“xx时”等，这些常见提示语的作用是提醒听众观看相关画面。由此看来，从探讨变文定义到变文讲唱，都有必要研究变相与变文的关系。古代画史文献中不乏变相的记载，但文献提及的那些实物几乎没有保存下来。然而，敦煌石窟中却集中保存了大量的变相图像资料。像归义军时期劳度叉斗圣变这样的变相，不仅画面的内容可以与变文比较研究，而且其中部分榜题与变文中的文字基本一致，从而可以与变文卷子进行比较研究。对于探讨变相与变文的关系而言，这类敦煌变相无疑具有十分重要的研究价值。敦煌变相与变文的关系，正是在这种背景下进入了文学研究的视野。随着两个不同领域的学者参与，使得多角度、多层面探索这一课题成为可能。

宋代以后，盛极一时的变文讲唱艺术由于多种原因基本消失，但是，它对其他艺术门类却产生了持久的影响。除了宝卷、弹词等受其直接影响外，皮影戏表演等也可能受到了一定程度的影响，与此同时，元、明以来话本等中插图的渊源，也可能与配合变文讲唱的变相图等有着一定的关联。因此，本书在重点探讨敦煌变相与变文关联的基础上，也尝试对这些比较重要的问题进行研究。

二、研究的历史与现状

敦煌变相是敦煌艺术中十分重要的一个组成部分。敦煌艺术主要是指敦煌地区及其附近的石窟艺术，如莫高窟、西千佛洞、榆林窟艺术

^① 孙子书（孙楷第）：《变文之解》，载于《现代佛学》，第1卷第10期。

等。藏经洞出土的艺术品,也是敦煌艺术的一个特殊组成部分。敦煌艺术集中分布在八百个以上的洞窟中,包括五万余平方米的壁画、两千余尊彩塑以及其他艺术品。从公元4世纪到14世纪的千余年间,上述石窟中的艺术创作一直没有中断。敦煌艺术的内容相当丰富,包括人物、山水、花鸟等,它们为研究中国古代的佛教、艺术、民俗等提供了丰富的图像资料。下面首先从艺术史的角度,简单回顾一下敦煌艺术研究的历程。

20世纪早期,斯坦因、伯希和及鄂登堡等西方学者,首先对敦煌石窟进行了编号和内容登录工作,其后陆续公布了部分石窟艺术照片与壁画摹本,为早期敦煌艺术研究提供了条件。1920—1924年,伯希和编著《敦煌石窟图录》(1~6册)的出版,可以代表此期的主要成果。

1931年,贺昌群发表了《敦煌佛教艺术之系统》^①一文,可以看做是中国敦煌艺术研究的开端。1935年,史岩编写完成《东洋美术史》,其中“唐之代表画家及其作品”提及敦煌艺术,表明艺术史家开始有意识地参与敦煌艺术研究。

20世纪40年代,中国敦煌艺术研究取得较大进展。李子青(李浴)的《莫高窟艺术志》^②、宗白华的《略谈敦煌艺术的意义与价值》^③以及向达的《敦煌佛教艺术之渊源及其在中国艺术史上之地位》^④等文,都将敦煌艺术放到艺术史中进行了考察研究。但是,在20世纪上半叶先后出版的31种中国美术史(包括绘画史)著作中,民间艺术、宗教艺术所占分量微不足道,敦煌艺术也不例外。从这个角度看来,敦煌艺术还没有引起艺术史家的普遍重视。

20世纪50~60年代,敦煌艺术研究继续向前推进。与此同时,敦煌艺术在中国艺术史中的地位迅速上升,此期艺术史著作大多将敦煌艺

① 贺昌群:《敦煌佛教艺术之系统》,载于《风土杂志》,1931年1月号。

② 李子青(李浴):《莫高窟艺术志》,载于《河南信阳师范学校校刊》,1946年第1期,1947年第2期。

③ 宗白华:《略谈敦煌艺术的意义与价值》,载于《观察》周刊,1948年第5卷第4期;收录于《艺境》,北京大学出版社,1997年版。

④ 向达:《敦煌佛教艺术之渊源及其在中国艺术史上之地位》,载于《敦煌学辑刊》,1981年第2期。此文为向达1944年在兰州讲演的整理稿。

术列为专门章节,如李浴于1957年出版的《中国美术史纲》、王伯敏于1964年完稿的《中国绘画史》等^①。值得注意的是,金维诺等几位学者开始运用图像学方法研究敦煌艺术。

20世纪80年代以后,敦煌艺术研究进入快速发展阶段。敦煌艺术得到了比较全面、深入地探讨。段文杰发表了关于敦煌艺术风格研究的系列论文^②,史苇湘从艺术审美角度作了相关研究^③,还有其他很多学者发表了有关的论文。在此期间,敦煌艺术在艺术史著作中的分量不断增大,艺术史家主要关注的已经是如何突出敦煌艺术在中国传统文化中的重要地位与作用。如王伯敏主编的《中国美术通史》(1987年出版),在多个章节中设有敦煌艺术专论。金维诺、罗世平编著的《中国宗教美术史》^④中,敦煌艺术得到了更加全面详细地论述。上述两部著作基本代表了此期艺术史家对于敦煌艺术的认识。

敦煌变相研究是在上述研究的总体背景下逐步展开的。敦煌变相可以说是敦煌艺术中的精华,它不仅内容丰富,而且数量很大,仅就其中的“经变”而言,就有30余种(包括藏经洞出土的纸画、绢画在内)、1300多幅。敦煌变相研究从收集整理图像资料开始,经过画面内容解读、考证,最终发展到专题研究、综合研究。关于敦煌变相研究的主要成果,按时间进程简述如下:

1937年,日本学者松本荣一发表了《敦煌画的研究》(1985年再版)。此书根据藏经洞绢画等艺术品与敦煌壁画照片,对照佛教经文考释了不少变相的画面内容,为后来的研究奠定了较好的基础,对敦煌艺术研究产生了很大影响。

① 王伯敏:《百年来敦煌美术载入中国美术史册的回顾》,载于《敦煌研究》,2002年第2期。

② 段文杰:《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》,载于《敦煌研究》试刊第2期(1983年2月);收录于《段文杰敦煌艺术论文集》,甘肃人民出版社,1994年版。

③ 史苇湘:《信仰与审美》,载于《敦煌研究》,1987年第1期;《形象思维与法性》,载于《敦煌研究》,1987年第4期;《再论产生敦煌佛教艺术审美的社会因素》,载于《敦煌研究》,1989年第1期。

④ 金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社,1995年版。

20 世纪 50~60 年代,中国一些学者开始运用图像学方法研究敦煌变相,并且取得了一定的学术成果。周一良的《敦煌壁画与佛教》^①、金维诺的《敦煌壁画〈祇园记图〉考》及《〈祇园记图〉与变文》^②、潘絮兹的《敦煌莫高窟艺术》^③,可以看作此期的代表作。他们不仅探讨了变相内容与佛经的关系,而且还注意到了敦煌变相与变文之间的联系。此外,宿白、金维诺等还对佛教史迹故事变相进行了探讨。

20 世纪 80 年代以后,敦煌变相研究进入了全盛时期。一些大型经变分别按专题得到了系统研究,譬如法华经变、维摩诘经变、涅槃经变、弥勒经变、西方净土变等等。此期的研究成果十分丰富,下面列举几例以作说明。贺世哲的《敦煌壁画中的维摩诘经变》、《敦煌壁画中的涅槃经变》^④,施萍婷的《金光明经变研究》^⑤,李玉珉的《敦煌初唐的弥勒经变》^⑥,李永宁、蔡伟堂的《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》^⑦等,都可以看作变相专题研究中的代表作。此期敦煌变相的研究工作,大多是对照石窟榜题、佛经、敦煌文书及其他历史文献,考释变相每一品的内容情节,与此同时,探讨同一题材的变相产生与发展的历史背景。在此期间,佛教史迹故事变相研究,也在已有的基础上取得了较大进展。

一些学者根据藏经洞发现的敦煌画稿,对敦煌变相的创作问题也

① 周一良:《敦煌壁画与佛教》,载于《文物参考资料》,1951 年第 1 期。

② 金维诺:《敦煌壁画〈祇园记图〉考》与《〈祇园记图〉与变文》,分别载于《文物参考资料》,1958 年第 10 期、第 11 期;收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982 年版。

③ 潘絮兹:《敦煌莫高窟艺术》,上海人民出版社,1957 年版。

④ 贺世哲:《敦煌壁画中的维摩诘经变》与《敦煌壁画中的涅槃经变》,均收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000 年版。

⑤ 施萍婷:《金光明经变研究》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000 年版。

⑥ 李玉珉:《敦煌初唐的弥勒经变》,载于台湾大学《佛学研究中心学报》第 5 期(2000 年 7 月)。

⑦ 李永宁、蔡伟堂:《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000 年版。

进行了比较深入的探讨。关于敦煌画稿的研究,日本美术史家秋山光 and 做了开创性的工作,其《弥勒下生经变白描粉本(S.259v)和敦煌壁画的制作》^①、《劳度叉斗圣变白描粉本(P.t.1293)与敦煌壁画》^②两篇文章,分别对两份画稿的题材内容进行了释读,在此基础上,进一步探讨了它们与敦煌壁画中相关经变的关系。饶宗颐则在《敦煌白画》^③一书中,对于敦煌画稿给予了充分的关注,专门探讨了“素画与起样”、“粉本模拓刺孔雕空与纸范”等方面的问题。由于篇幅有限,饶宗颐没有充分结合敦煌壁画等作品展开详细探讨。美国学者胡素馨则对敦煌画稿作了比较全面的考察分析,在其著作 *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia*^④ 的相关章节中,她根据画稿的使用方法,将其分为壁画的草稿、绢幡画的草稿、石窟藻井上做千佛的“刺孔”、曼荼罗和画像手册、练习稿五大类,在此基础上,她结合相关的敦煌壁画、绢画进行了专题探讨。她的研究成果,也比较集中地体现在《敦煌的粉本和壁画之间的关系》^⑤一文中。姜伯勤的《论敦煌的“画师”、“绘画手”与“丹青上士”》^⑥一文,对P.3939、P.2012等敦煌画稿作了较为详细地探讨。沙武田的近著《敦煌画稿研究》,则是在上述诸位学者研究的基础上,对敦煌画稿展开了全面、细致地探讨。在《敦煌画稿研究》一书中,沙武田充分吸收了已有的研究成果,同时也提出了不少独到的见解。他对敦煌画稿作了比较系统地整理,进而分门别类地

① 秋山光 and:《弥勒下生经变白描粉本(S.259v)和敦煌壁画的制作》,收录于西域文化研究会编《西域文化研究(六)·历史与艺术的诸问题》,1963年。

② 秋山光 and:《劳度叉斗圣变白描粉本(P.t.1293)与敦煌壁画》,收录于《东京大学文学部文化交流研究设施研究纪要》(第2、3号),1978年。

③ 饶宗颐:《敦煌白画》,载于《法国远东学院考古学刊》,巴黎版,1978年。

④ Sarah E. Fraser (胡素馨): *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia 618-960*, Stanford University Press, Stanford, California, 2004.

⑤ Sarah E. Fraser(胡素馨):《敦煌的粉本和壁画之间的关系》,收录于《唐研究》第3卷,北京大学出版社,1997年版。

⑥ 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996年版,第32~54页。

进行具体地分析研究,以此为基础,他还探讨了与敦煌画稿相关联的一些问题^①。敦煌画稿的研究有助于我们认识敦煌变相与变文的关系问题。

除了上述研究外,一些学者还尝试运用了新的研究视角。他们把敦煌变相视为整个石窟艺术的一个有机组成部分,从而探讨它与石窟窟型、窟内尊像等组合的总体意匠,以便在了解它们之间内在联系的基础上,揭示其中蕴涵的佛教义理及有关社会历史背景。正是在这种研究理念支配下,莫高窟第45、61、285、290、428窟及榆林窟第25窟等,得到了较好的综合性研究,这批研究成果比较集中地反映在敦煌研究院编著的《敦煌石窟艺术》^②(共22册)中。此外,还有学者对于敦煌变相的研究方法做了专题探讨,如巫鸿的《敦煌323窟与初唐佛教》^③一文,就提出了“建筑和图像程序”的研究新方法。随着研究方法上的突破,敦煌变相研究也进入了一个新的阶段。

就变相与变文的关系而言,经过很多学者的努力,已经取得了不少研究成果。了解他们的研究成果与研究视角,将直接有助于研究“敦煌变相与变文”这一课题。除了上文提及的郑振铎、孙楷第等人的研究成果以外,还有一些代表性的研究论著。如饶宗颐的《从“睽变”论变文与图绘之关系》^④一文,充分利用了古代文献,并结合与“变”有关的梵语进行了研究,提出了关于变相之“变”与变文关系的新见解;陆永峰的《敦煌变文研究》^⑤、李小荣的《变文讲唱与华梵宗教艺术》^⑥以及元鹏飞

① 沙武田:《敦煌画稿研究》,中央编译出版社,2007年版。

② 敦煌研究院:《敦煌石窟艺术》,江苏美术出版社,1993—1998年陆续出版。

③ 2001年“唐宋的佛教与社会——寺院财富与世俗供养”国际学术研讨会提交论文。参见北大历史系编《北大史学·8》,北京大学出版社,2001年版。该文修订稿名为《敦煌323窟与道宣》,收录于《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版。

④ 饶宗颐:《从“睽变”论变文与图绘之关系》,收录于《梵学集》,上海古籍出版社,1993年版。

⑤ 陆永峰:《敦煌变文研究》,巴蜀书社,2000年版,第12—28页。

⑥ 李小荣:《变文讲唱与华梵宗教艺术》,上海三联书店,2002年版,第二章“变相与变文的关系”。

的《戏曲与演剧图像及其他》^①，也较多利用敦煌文书与其他古代文献进行了研究，从而深化了对于变相与变文关系的认识。

俞晓红在其《佛教与唐五代白话小说研究》^②一书中，也将“‘变’、‘变文’与‘变相’疏证”专门列出一章，侧重从变相的角度看变文。值得注意的是，就变文是转变的底本还是书录本的问题，俞晓红写道：

“转变”之“变”犹如“说话”之“话”，则“变文”在某种程度上相当于“话本”。学者们对此看法还是比较一致的。有分歧的地方在于这个“文”和“本”是原文、底本，还是记录文、听写本？也就是说，变文是转变、说话的底本还是书录本？20世纪学界绝大多数都持底本说。然而从变文的渊源、产生和形成的过程看，它应该是转变、说话的一种记录本，或曰书录本。换言之，变文应该产生于转变说话之后，俗讲僧、说唱艺人在说唱之初，是无本可依的。只有在转变说话艺术发展到一定阶段的时候，变文才可能成为后来者讲唱的文字依据。^③

接着她详细论证了变文作为转变的记录本的可能性。^④韩国学者金敏镐的《敦煌讲唱写本果然是说唱人的底本吗？》一文，也详细论述了变文作为记录本的存在理由和记录情况^⑤。其实，王重民、周一良等较早提出了记录本说的观点，俞晓红、金敏镐则对此观点进行了比较翔实的论述^⑥。记录本说为考察研究敦煌变相与变文的关系提供了重要的启迪。不过，包括俞晓红在内的上述几位学者的研究，都比较偏重于从宏观角度论述敦煌变相与变文两者的关系。由于没有充分利用敦煌变相等图像史料，他们在论述变相时略显力不从心。

① 元鹏飞：《戏曲与演剧图像及其他》，中华书局，2007年版，第16~22页。

② 俞晓红：《佛教与唐五代白话小说研究》，人民出版社，2006年版。

③ 同上，第156页。

④ 同上，第156~169页。

⑤ 金敏镐：《敦煌讲唱写本果然是说唱人的底本吗？》，《国际中国学研究》（韩国），2001年第4辑。

⑥ 俞晓红：《佛教与唐五代白话小说研究》，人民出版社，2006年版，第487~488页。

一些学者认识到了上述研究视角的欠缺之处，他们加强了对于敦煌变相与变文关系的个案研究。譬如，围绕劳度叉斗圣变这一变相就出现了一批研究成果。金维诺的《敦煌壁画〈祇园记图〉考》及《〈祇园记图〉与变文》代表了早期的研究成果。李永宁、蔡伟堂的《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》，充分结合变文、画面内容与榜题进行了深入研究，并提出一些有创见的观点。此外目连变相与贤愚经变也得到了研究。樊锦诗、梅林在《榆林窟第19窟目连变相考释》^①中指出，这一目连变相直接取材于《目连变文》，并探讨了它与《佛说十王经》插图的联系。史苇湘则对联屏贤愚经变与变文讲唱的关系进行了探讨^②。

除了以上两种研究视角外，还有部分学者尝试将个案研究与总体的理论分析结合起来。譬如美国学者梅维恒(Victor Mair)所著的《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》^③、日本学者秋山光 and 的《说话中的说话原文、画面构成及问题——从〈变文〉及绘画关系入手》^④就是其中的代表著作。

巫鸿的《何为变相？——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系》一文，还从画面构图的内在逻辑角度，对敦煌变相与变文的关系进行了比较深入地探讨，提出了关于敦煌变相与变文关系的新见解。根据敦煌变相的“奉献式”创作目的以及其表现形式特征，巫鸿特别提出观察敦煌变相与变文的关系的两个原则：

我们需要从一个新的角度进行观察。我希望在这里提出进行这种观察的两个原则：一、奉献式艺术本质上是一种“图像的制作”

① 樊锦诗、梅林：《榆林窟第19窟目连变相考释》，收录于《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司，1996年版。

② 史苇湘：《关于敦煌莫高窟内容总录》，收录于《敦煌石窟内容总录》，文物出版社，1996年版。

③ 梅维恒：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年版。

④ 秋山光和：《说话中的说话原文、画面构成及问题——从〈变文〉及绘画关系入手》，收录于《国际交流美术史研究会第八回·说话美术》，1989年。参见樊锦诗：《敦煌石窟研究百年回顾与瞻望》，载于《敦煌研究》，2000年第2期。

(image-making)而非“图像的观看”(image-viewing);二、图像制作的过程与写作和说唱不同,应有其自身的逻辑。根据这两点原则,我将在下文中对描绘“降魔变”故事一大批壁画做详细的研究。^①巫鸿对于奉献式艺术本质的看法很有道理,这对于从图像学角度研究宗教艺术具有重要的意义。他提出的这两个观察原则,有助于我们深入探讨敦煌变相与变文的关联。巫鸿对敦煌降魔变题材绘画等研究的结论是:

敦煌石窟的变相壁画不是用于口头说唱的“视觉辅助”。但是这些绘画与文学有联系,并且这种联系十分密切……敦煌艺术与文学的交互影响持续到以后的几个世纪,在这一过程中,二者互相配合,共同发展,其形式日益丰富复杂。^②

以上这些研究者比较充分地关注到了敦煌变相图像,他们的研究成果从不同层面促进了对于变相与变文关系的研究。相比而言,巫鸿的研究视角更加独特,他的观点对于研究敦煌变相与变文关系也具有重要的启迪意义。但是包括巫鸿在内的学者,过多着眼于个案分析,没有对敦煌变相与变文关系展开全面系统地探讨,这也是一个不足之处。吐蕃、归义军时期,敦煌变相与变文所处的社会历史文化背景比较特殊,至于它们与这些背景的关联,在上述几位学者的研究中也并没有得到充分的揭示。

敦煌变相与变文的关联是本书探讨的重点。在此研究的基础上,本书还将进一步探讨变文讲唱艺术的影响,“下编”即着重论述变文讲唱艺术与宝卷演唱、皮影戏表演的一些关联,与此同时,也对早期话本插图的渊源进行探讨。关于这几个课题,现有的研究成果除了几部著作外,大多零散地分布在一些学术论文中。

关于变文讲唱艺术和宝卷演唱的关系,郑振铎1938年在其《中国俗文学史》中就已写道:

① 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版,第366页。

② 同上,第389页。

变文在实际上销声匿迹的时候,是在宋真宗的时代(998—1022)……但变文的名称虽不存,她的躯体虽已死去,她虽不能再在寺院里被讲唱,但她却幻身为宝卷,为诸宫调,为鼓词,为弹词,为说经,为说参请,为讲史,为小说,在瓦子里讲唱着,在后来通俗文学的发展上遗留下最重要的痕迹。^①

在此,郑振铎点明宝卷与变文有着内在的关联。其后,他在专门论述宝卷时,又进一步分析了它们两者之间的联系,他写道:

然后来的“宝卷”,实即“变文”的嫡派子孙,也当即“谈经”等的别名。“宝卷”的结构和“变文”无殊;且所讲唱的,也以因果报应及佛道的故事为主。^②

但是,也有学者提出了不同的看法。譬如,车锡伦认为,佛教的俗讲是宝卷的渊源,它是佛教僧众向世俗民众讲经说法的活动,其内容为讲解经文(讲经)和说唱因缘(说法)两大部分^③。笔者则认为,虽然宝卷讲唱受到俗讲的影响,但是它的渊源可能也与变文有着一定程度的关联,一方面,说唱因缘有时也可以视为变文讲唱。另一方面,河西宝卷等保留的配图讲唱的传统可能来自变文讲唱,而非俗讲。谢生保也在《河西宝卷与敦煌变文的比较》^④一文中,明确肯定了宝卷与变文之间的这种内在关联。

关于皮影戏的研究,顾颉刚的《中国影戏略史及现状》^⑤一文,综合论述了中国皮影戏的起源与发展等问题,他就皮影戏的起源地提出自己的看法,“中国影戏之发源地为陕西”。孙建君的《中国民间皮影》^⑥,比较全面地介绍了中国各地皮影艺术的特点。中国一些具有地方特色的皮影艺术,也得到了比较深入具体地专题研究。杨洪冰在《陕西老腔皮

① 郑振铎:《中国俗文学史》,上海人民出版社,2006年版,第211页。

② 同上,第447页。

③ 车锡伦:《中国宝卷的渊源》,载于《敦煌研究》,2001年第2期。

④ 谢生保:《河西宝卷与敦煌变文的比较》,载于《敦煌研究》,1987年第4期。

⑤ 顾颉刚:《中国影戏略史及现状》,收录于《文史》第19辑,中华书局,1983年版。

⑥ 孙建君:《中国民间皮影》,湖南美术出版社,2003年版。

影艺术》^①一文中,对陕西华阴老腔皮影艺术进行了专题探讨。荣梅的《灯影里的绝唱——环县道情皮影艺术考》^②,则集中探讨了甘肃环县道情皮影艺术。龙开义在其论文《湖南民间皮影戏研究》^③中,对湖南皮影戏的源流及其发展、地方流派,湖南民间皮影戏与湖南民间习俗、宗教信仰之关系等,进行了比较深入地探讨。魏力群所著的《中国唐山皮影艺术》^④,对唐山影戏的兴起与发展、影戏的民间传说及唐山影戏的艺术魅力与雕刻工艺等进行了详细地论述,其中提及的影戏艺人的供奉与“愿影”风俗等,对研究皮影戏与变文讲唱的关联具有一定的参考价值。

探讨皮影戏的起源时,皮影戏表演与变文讲唱的关系问题引起了学术界的关注。早在20世纪40年代,孙楷第就已提出,我国影戏的起源与唐代俗讲、转变密不可分。在《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》一文中,他论述了唐代转变配图讲唱的情况,进而指出:

其后生心作意,改图像为纸人。又后改为皮人。此时像为立体的。其像以线牵引,可随人之意活波动转,始是真正影戏。自是俗讲分为两派:其由用图像改为用纸人皮人者,谓之影戏;其始终不用图像者,谓之说话。说话与影戏,仅讲时雕像有无之异,其源出于俗讲则一也。^⑤

从他列举的《王昭君变文》与吉师老的《看蜀女转昭君变》等材料来看,其所说的“俗讲”主要是指变文讲唱。顾颉刚认为,变文、宝卷与影戏之间有一定的关联^⑥。但是,周贻白就不同意他们的看法,他认为:“影戏之由‘俗讲’而蜕化,只可算一想象,并没有什么具体的根据,仍当以起于

① 杨洪冰:《陕西老腔皮影艺术》,载于《文艺研究》,2007年第6期。

② 荣梅:《灯影里的绝唱——环县道情皮影艺术考》,西北师范大学硕士论文,2005年。

③ 龙开义:《湖南民间皮影戏研究》,湘潭大学硕士论文,2003年。

④ 魏力群:《中国唐山皮影艺术》,河北美术出版社,2000年版。

⑤ 孙楷第:《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》,收录于《傀儡戏考原》,上杂出版社,1952年版。

⑥ 顾颉刚:《滦州影戏》,载于《文学》,1934年第2卷,第6号。

北宋,比较可信。”^①近年来,一些研究者进一步论证了皮影戏起源与变文等的关联。郑劭荣从唐来说唱伎艺与民间剪纸两个层面论述了影戏的形成^②。魏力群的新著《中国皮影艺术史》,在比较全面论述皮影艺术发展史的同时,也对皮影戏的起源提出看法,认为其与俗讲、说话有一定关联^③。此外,康保成的《佛教与中国皮影戏的发展》^④与张冬莱的《从民间传说的视角看皮影戏的起源》^⑤两文,分别从佛教经典文献以及民间传说等不同视角,探讨了皮影戏的起源。

美国学者梅维恒论述这一问题的方式比较独到,提出来的观点也具有一定的代表性。他在对印度尼西亚等地看图讲故事以及皮影戏等进行深入研究的基础上提出,中国的变文讲唱与皮影戏等之间有着密切的关联,他写道:

对于我们的目的来说,各种类型的印度尼西亚戏剧表演中最重要的是“瓦扬·贝贝尔”。它的历史和表演特点让我们了解了唐朝和后来的中国看图讲故事的可能的结构。就像“变”似乎站在中国皮影戏和傀儡戏历史发展的起点上一样,印度尼西亚的“瓦扬·贝贝尔”也一样。^⑥

中国皮影和傀儡表演有着比较悠久的历史,“变”是否站在中国皮影戏和傀儡戏发展的起点,还值得探讨。但是,宋代以后皮影戏的兴盛,却很可能与来自变文讲唱艺术的影响有一定的关联,两者在讲唱形式、讲唱内容以及演出目的等方面,都比较相似。

① 周贻白:《中国戏剧与傀儡戏影戏》,收录于《周贻白戏剧论文选》,湖南人民出版社,1982年版。

② 郑劭荣:《从唐来说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成》,载于《民间文化论坛》,2006年第3期。

③ 魏力群:《中国皮影艺术史》,文物出版社,2007年版,第23页。

④ 康保成:《佛教与中国皮影戏的发展》,载于《文艺研究》,2003年第5期。

⑤ 张冬莱:《从民间传说的视角看皮影戏的起源》,载于《当代戏剧》,2007年第2期。

⑥ 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第103页。

宋元以来的小说戏曲,是文学史中备受关注的—个研究领域,这方面的研究成果不胜枚举。随着该领域研究的不断深入,话本中的插图也进入了学术界的研究视野。郑振铎的《中国古代木刻画史略》^①—书,就是这一研究领域中的重要代表作之一,该书提供了丰富的古代书籍插图资料,其中对于话本插图的一些精辟论述,对于本课题的研究也具有—重要的启迪意义。薛冰所著的《中国版本文化丛书·插图本》^②,比较详细地描述了中国古代插图的发展历程,并对其中—些代表作进行了专题介绍。周心慧对于《三国演义》、《西游记》等题材中木版插图的专题探讨^③,有助于我们认识此类小说话本的版式演变等问题。在古代印刷史和典籍版本学方面,也有一些论著涉及话本插图方面的内容,如熊小明编著的《中国古籍版刻图志》^④。此外,还有一些比较重要的论文。如祝重寿的《中国古代木版插图不宜称作“版画”》与《应当开创中国插图史的研究》^⑤两文,对于版画与木版插图之间的区别与联系进行了探讨;牟微姣所写《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》^⑥—文,则比较详细地讨论了敦煌插图与敦煌白画、版画之间的关系;白化文的《中国古代版画溯源》与刘辉煌《中国插图史略》^⑦,分别论述了版画史与插图史中的相关问题。乔光辉主持研究的“木刻插图与明清小说戏曲之传播”课题,2007年被列入国家社会科学基金项目^⑧,这也从—个侧面反映出这一研究领域正在受到学术界的重视。

① 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社,2006年版。

② 薛冰:《中国版本文化丛书·插图本》,江苏古籍出版社,2002年版。

③ 周心慧:《〈三国〉版画考》、《〈西游记〉版画考》,收录于《中国版画史丛稿》,学苑出版社,2002年版。

④ 熊小明:《中国古籍版刻图志》,湖北人民出版社,2007年版。

⑤ 祝重寿:《中国古代木版插图不宜称作“版画”》与《应当开创中国插图史的研究》,分别载于《装饰》2002年第6期与2004年第9期。

⑥ 牟微姣:《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》,载于《敦煌研究》,2007年第1期。

⑦ 刘辉煌:《中国插图史略》,载于《装饰》,1996年第6期。

⑧ 该项目的批准号是:07czw015。

学者们探讨话本插图产生的根源时，开始注意到其与变文艺术的关联。元鹏飞提出：“图像与叙事的联系就是小说戏曲插图产生的根源，在这一过程中，唐五代变文艺术具有桥梁的作用，这由‘图书’的产生可以看得很清楚。”^①在其著作《戏曲与演剧图像及其他》^②中，他还列出“变文对叙事插图的桥梁作用”一节，进行了专门探讨。金维诺在《〈祇园记图〉与变文》一文中，指出了P.4524画卷与明清小说插图的相似之处：

伯希和盗劫到巴黎去的四五二四号卷子，一面是变文，一面是图画，这一变相正是表现劳度差与舍利弗斗法的故事，而每节图画都以变文相应。图文的结合，就像明清的插图本小说一样。^③

郑振铎则从版式的角度，认识到了敦煌藏经洞出土佛经与宋代书籍插图的关联：“‘佛名经’等把佛像或菩萨像捺印在写本佛经的上半层，其作风遗留到宋代，便成为插图本书籍的‘上图下文’的格式了。”^④汪燕岗在探讨小说插图方式演变的同时，也指出佛教变相对于话本插图的起源具有重要的影响：“元代的《全相平话五种》用的是‘全相’二字，‘全’是指每页都配有插图，这种连环画式的配图形式在敦煌变文中已有之。”^⑤梅维恒则认为变文讲唱与元代平话之间有着直接的关联，由此也论及话本插图的版式问题，他写道：

虽然变的表演本身看来在宋代就逐渐消亡了，但是看图讲故事仍然用其他的名字坚持流传了下来……如果我们假定，话本来自马欢和巩珍所提到的口头的平话，这显然很可能，那么话本的版式（上图下文，图画前后连续，描绘故事）的来源也就清楚了。此外，我们从这些记载中知道，15世纪前期就有瓦扬·贝贝尔存在以

① 元鹏飞：《戏曲与演剧图像及其他》，中华书局，2007年版，前言。

② 同上，第16~22页。

③ 金维诺：《〈祇园记图〉与变文》，收录于《敦煌变文论文录》（上册），第353页，上海古籍出版社，1982年版。

④ 郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海书店出版社，2006年版，第9~10页。

⑤ 汪燕岗：《古代小说插图方式之演变及意义》，载于《学术研究》，2007年第10期。

及它的特点,更进一步说,基于我们对变的图卷的形式地了解,我们可以有些把握地说,根据这段文字,平话就是宣讲变文故事在元代的直接继承者。我们甚至可以简单地说,平话根本就是“变”的一个中国化名字。^①

如果平话与变文艺术之间存在着如此紧密的关联,那么话本等插图의 渊源,也就很可能与配合变文讲唱的变相画卷有关了。笔者即拟在上述学者们的研究成果基础之上,对此课题进一步做些探讨。

三、研究对象与研究视角、目的

研究视角、目的与研究对象有着紧密关联。因此,有必要先对本书的研究对象作些说明。从表现题材的种类来看,变相可以分为佛教变相与道教变相,后者是在前者的影响下产生的,而且数量、质量都无法与前者相提并论。本书根据研究课题的需要主要探讨佛教变相。与变相一样,道教题材的变文也是在佛教变文影响下才出现的,它与敦煌变相没有直接关系,因而不在于本书研究范围之内。变文的题材既有佛教的又有世俗的,它们分别可以称为佛教变文与世俗变文。世俗变文与敦煌变相没有直接关联,因而,本书上编着重探讨敦煌变相与佛教变文之间的关系。此编中凡是与敦煌变相作直接比较研究的变文,一般都是指佛教变文。

敦煌变相与变文都属于宗教艺术。艺术不是孤立存在的,作为宗教艺术的敦煌变文与变相更是如此。敦煌变相在最初创作时,首先考虑的不是如何满足艺术审美的需要,而是在佛教“功德”思想支配下,如何更好地积资忏罪或教化信众,可以说,它的宗教功能是第一位的。世俗变文中大多含有佛教的因果报应思想,而佛教变文的讲唱作为一种化俗的说法活动,具有更明显的宗教功能。作为研究的对象,敦煌变相与变文的宗教性是不能忽视的。

敦煌变相既具有变相的一般性,又具有比较明显的地方性。古代敦煌有着特殊的地理位置,它在继承汉唐文化传统时,也受到来自域外文

^① 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第3~4页。

化的强烈影响。盛唐以后,吐蕃政权与归义军政权相继统治敦煌,在这样的社会文化历史背景下,不仅敦煌变相具有比较鲜明的地方特色与时代特色,而且敦煌变文的发展也受到了直接的影响,从而具有一定的地方性、时代性。譬如世俗题材的《张议潮变文》^①与《张淮深变文》,就是敦煌特殊社会文化背景下的产物。从历史进程来看,敦煌变相既比变文先发展成熟,又比它延续得更加久远。变文起源的年代尚难断言,但是根据现存的写本以及相关的历史文献来看,它大概在开元天宝年间逐步兴起,宋代以后渐渐消亡。

相比中原地区而言,变文讲唱风气在敦煌盛行的时间相对滞后。大概在安史之乱发生后,变文才由中原传入敦煌,经过吐蕃时期的发展,到了归义军时期蔚然成风。晚唐、五代之际,中原地区战乱频繁,变文发展势头受阻,而当时敦煌比较安定,变文讲唱风气的兴盛程度反而超过了中原地区。盛唐时期,中原地区变相与变文都已经盛行,两者的互动关系从那时起即已发生。而敦煌的情况则比较特殊,如果没有吐蕃、归义军时期的佛教发展盛况,敦煌变相也许很难与佛教变文发生密切的关系,因此,在研究这一课题时,应该充分注意到敦煌变相与变文所具有的地方性、时代性。敦煌变相与变文的关系,也不能完全等同于变相与变文的关系。

敦煌变相与变文之间有着比较复杂的关系。本书在研究过程中,充分借鉴了前述诸种研究的视角与成果,与此同时,从艺术学的学科定位出发,尝试使用了现代交叉学科提倡的综合性研究视角与方法。这种综合性研究的特点是,主张对一个比较复杂的研究对象,尽量做多角度、多层次地分析研究,既有艺术个案的具体分析,又有一些艺术理论层面的抽象探讨,同时联系社会文化背景作宏观讨论,从而达到艺术综合研究的目的。在研究一个艺术课题时,综合性研究突破了单一视角的局限性,具有视野开阔、方法灵活多样的优点。一些西方现代的艺术史家,如贡布里奇、潘诺夫斯基等就在上述理念支配下,取得了举世瞩目的学术

^① 变文原卷中的人名为“张议潮”,而其他敦煌文书中大多称为“张议潮”,故从后者。

成果。本书在研究中借鉴了图像学的一些研究方法^①，力求将敦煌图像资料与变文及其他古代文献充分结合起来，探讨敦煌变相与变文的关系。艺术课题的综合性研究，对于研究者本身提出了较高的要求，本书只是对于这种研究视角、方法的一种初步尝试，以便“抛砖引玉”。

本书上编为“题材与创作——敦煌变相与变文的关联”，研究的主要目的是，具体探讨连环画式等三种敦煌变相与变文的关系，与此同时，联系唐、五代、宋初的敦煌社会文化背景，尽量揭示出敦煌变相与变文在题材与创作等方面的复杂关系。由于敦煌变文受变相的影响比较间接，远不如它对变相的影响那样明显、直接，所以本书在探讨二者的互动关系时，偏重于敦煌变相所受到变文的影响。具体而言，拟探讨如下三个主要问题。第一，变相的含义是如何生成衍变的，变相之“变”与变文之“变”有何关联。第二，在唐、五代、宋初敦煌社会文化背景下，论述不同时期敦煌变相与变文的发展概况，与此同时研究了佛教与民俗的融合、画工群体的两极分化等现象以及它们对敦煌变相与变文所产生的影响。第三，充分结合图像资料与敦煌变文卷子，逐一论述三种敦煌变相与变文的关系。

本书下编为“道具与表演——变文讲唱艺术的影响”，研究的主要目的是，探讨变文讲唱艺术对其他艺术门类产生的影响。变文韵散结合的讲唱形式与其他艺术的关联，已经得到比较充分的研究，学术成果也比较丰富。此外，大足石刻中的一些造像与题记，与敦煌变文等说唱文学有一定的关联，这方面也已取得不少研究成果。因此，本书对此类问题就不再论述。简言之，本书下编拟探讨相对而言没有被充分关注的几个问题，即变文讲唱艺术与宝卷演唱、皮影戏表演存在的关联以及配合变文讲唱的变相画卷等与元明话本插图的关联。

本书上编章节安排的总体思路是：关于变相与变文的定义，学术界尚未达成共识，所以首先就得弄清一些基本问题，如变相与变文究竟是什么，它们的词义是如何生成衍变的以及它们的分类等。这些方面构成

^① 关于图像学，参见潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，辽宁人民出版社，1987年版，第31-67页。

了进一步探讨敦煌变相与变文关系的前提与基础。第一章就着重讨论这些问题。关于变相的定义与分类等,书中提出了一些个人的见解。接下来的第二章,主要是将敦煌变相与变文置于具体的社会文化背景下,进行比较全面、详细地探讨。其中论述了变文讲唱风气与敦煌佛教节日的关系以及画工群体的两极分化及其影响等,它们是学术界尚未充分关注的一些问题。第三、第四、第五章,分别探讨了三种敦煌变相与变文的关系,即连环画式、屏风式、向心式变相与变文的关系。在每一章的最后一节,都列举了有代表性的个案作具体研究。关于屏风式变相的起源,尚未见到专题研究的文章。本书在探讨这一问题时,与古代墓室屏风画作了一些比较研究,以便更清楚地揭示出这种变相的起源。

后秦僧肇著《物不迁论》,其中写道:“夫谈真则逆俗,顺俗则违真。违真故迷性而莫返,逆俗故言淡而无味。缘使中人未分于存亡,下士抚掌而弗顾。”^①佛教变相与变文作为宗教艺术,它们在产生与发展的过程中,不得不时常徘徊于“顺俗”与“违真”的两难境地中。相比佛教正统的讲经说法而言,佛教的变文讲唱能够在唐代盛极一时,其成功的原因在于“顺俗”,而其后它们很快地衰亡,其原因则在于过分地“顺俗”,以至于“违真”,最终遭到了官方的禁止。敦煌变相与变文都具有比较明显的“化俗”功能,但是在化俗的同时也出现了“俗化”倾向,“俗化”是导致变文消亡、变相衰败的重要原因,也是导致敦煌变相与变文关系瓦解的直接原因。

本书下编章节安排的总体思路是:在探讨变文讲唱艺术对其他艺术门类的影响之前,首先得了解变文讲唱艺术本身的一系列问题,因此,下编的第一章就论述了这一问题。在接下来的两章中,着重从讲唱仪式(程序)、讲唱目的以及运用图或皮影道具配合讲唱的方式等方面,具体论述变文讲唱艺术与宝卷讲唱、皮影戏表演之间的联系。元、明以来流行的平话,很可能也曾是一种配图讲唱的艺术,这方面虽然没有详细的文献记载,但是,此期话本插图的流行却是有目共睹的事实。最后一章主要论述话本插图的渊源,与此同时,也希望进一步揭示平话与变文艺术之间的关联。

^① 《大正藏》,第45册,第一五一页。

上编：题材与创作
敦煌变相与变文的关联



上编：题材与创作

敦煌变相与变文的关联

第一章 变相与变文概述

根据敦煌文书以及其他古代文献的记载，变相与变文都可以简称为“变”。两者除了简称相同外，它们的起源与发展都与佛教密切相关，由于这些原因，如何看待变相之“变”与变文之“变”的关系，就成了一个重要的研究课题。

胡适在 1928 年即提到变文的称名问题，将变文与俗文并举^①。郑振铎于 1929 年发表的文章也提及这一术语^②，其后变文一词逐步为学术界普遍使用。变文发现后，罗振玉、王国维、陈寅恪、向达、孙楷第等，纷纷加入了研究它的行列。迄今为止，国内外的学者们在变文的整理、研究方面，已经取得了丰富的研究成果。但是，关于变文的定义、范围及起源等，学术界仍有较多的争议。变文研究同时也带动了变相的研究。无论从考古实物还是从古代文献来看，关于变相的史料都比较丰富。当学者们试图借助于对变相的研究，突破难以给变文下定义的困境时，却没有料到变相之“变”同样难以界定。

第一节 变相概述

关于变相的定义，学术界有多种不同的见解。自 20 世纪以来，郑振

① 胡适：《白话文学史》，安徽教育出版社，2006 年版，第 149~150 页。

② 郑振铎：《敦煌的俗文学》，载于《小说月报》，第 20 卷第 3 号（1929 年）。

铎、王重民、周一良、程毅中等在探讨变文的论文中,都提及到变相的定义。饶宗颐于1993年出版了《梵学集》,其中《从“睽变”论变文与图绘之关系》一文,从梵语意译角度讨论了变相的定义,而巫鸿也在此前不久,发表了长篇英文论文 *What is Bianxiang?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature*^①,文中提出了一些关于变相定义的新观点。陆永峰则在《敦煌变文研究》一书中,对变相含义的生成衍变进行了比较详细地论述。上述研究不断深化对于变相的认识,但是总体上看,学术界仍未对变相的定义达成共识。

一、关于变相之“变”的几种主要观点

本书认为变相有广义、狭义之分,它的词义有一个生成衍变的历史过程。上述诸多学者在给变相下定义时,都或多或少注意到这两个方面。现将有关变相之“变”的几种主要说法列举如下,并略加评议。

1. 变更、改变说。

郑振铎在《中国俗文学史》中提出:

像“变相”一样,所谓“变文”之“变”,当是指“变更”了佛经的本文而成为“俗讲”之意(变相是变“佛经”为图相之意)。后来“变文”成了一个“专称”,便不限定是敷演佛经之故事了(或简称为“变”)。^②

周绍良在《谈唐代民间文学——读〈中国文学史〉中“变文”节书后》一文中,也继承了这一说法,他说:“如所谓‘变相’,意即根据文字改变成图像。”^③敦煌研究院所编《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》前言中则写道:“大凡以雕塑、绘画手段变某一种经籍为图像者,谓之经变,或称变相,简称变。”^④

① 关于此文的初稿,作者曾在1990年敦煌学国际讨论会上宣读。后在初稿的基础上,经过扩展而成为此长篇英文论文,发表于 *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52, 1 June 1992, pp 111-192。参见巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版,第346-389页。

② 郑振铎:《中国俗文学史》,上海人民出版社,2006年版,第154页。

③ 周绍良:《谈唐代民间文学——读〈中国文学史〉中“变文”节书后》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第408页。

④ 敦煌研究院:《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000年版。

施萍婷的《敦煌经变画略论》^①一文也被收入此文集,其中提及类似观点。她认为:“凡依据佛经绘制之画,皆可称之为变、经变、变相。”关于“变”、“经变”、“变相”三者到什么前提下可以等同起来,后文将详细论述。单就变相之“变”而言,上述观点的共同之处在于,都认为变相之义为“变更”或“改变”经文为图像,这种说法通俗易懂,且比较符合唐代以后宗教艺术范畴中变相的含义。它的不足之处在于,没有注意到变相内容的特殊性,因而所给出的定义显得过于宽泛。此外,也有些忽视了隋唐前后变相词义发生的变化。

2. 翻译梵语说。

周一良提出:“变文者,‘变相’之‘文’也……梵文有 Citra 一字,作画解……我疑心‘变’字的原语,也许就是 Citra。”^②

关德栋则提出了与此不同的观点。他说:“……我以为与其说‘变’字的原语是 Citra,不如说‘变’字的原语是 Mandala 较为得宜。”^③

向达在《补说唐代俗讲二三事——简答周一良、关德栋两先生》^④一文中,同时质疑了周、关二人的说法。饶宗颐也不赞同周、关二人的观点,他从翻译梵语说的角度又立一论:

“变”的意义从化身而来,而绘画的梵名是 māna,和化身的梵名 nirmāna 同样有 measuring(衡量)的意义,故知汉译把画的 māna 译成变,这是很标准的意译。^⑤

饶氏还引王维《给事中窦绍为亡弟故驸马都尉(绎)于孝义寺浮图画西方阿弥陀变赞》一文中的“序”,以其中“游魂为变”、“变为妙身之于乐

① 施萍婷:《敦煌经变画略论》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000年版。

② 周一良:《读〈唐代俗讲考〉》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第162页。

③ 关德栋:《读〈唐代俗讲考〉的商榷》,同上,第168页。

④ 向达:《补说唐代俗讲二三事——简答周一良、关德栋两先生》,同上,第173~174页。

⑤ 饶宗颐:《梵学集》,上海古籍出版社,1993年版,第330页。

土”等观点来考察“变”义^①。饶宗颐主张变相之“变”是对于梵语的标准意译,但他对汉语中的“变”的理解,与下文的“变现、神变说”则比较接近。翻译梵语说在学术界影响不大。

3. 神变、变现说。

傅芸子于1943年提出:

所谓变者,乃佛的“说法神变”(佛有三种神变,见《大宝积经》八十六)之义,唐五代间,佛教宣传小乘,有两种方式,即变相图与变文,均刺取经典中的神变作为题材,一为绘画的,一为文辞的,即以绘画为空间的表现者为变相图,以口语或文辞为时间的展开者为变文是也。^②

孙楷第继承了傅氏观点,并在此基础上,作了进一步解释:

非常事之属于灵异者谓之“神变”“灵变”……更以图像考之,释道二家绘仙佛像及经中变异之事者,谓之变相。如云“地狱变相”“化胡成佛变相”等是。亦称曰变;如云“弥勒变”“金刚变”“华严变”“法华变”“天请问变”“楞伽变”“维摩变”“净土变”“西方变”“地狱变”“八相变”等是……其以变标名立目,与变文正同。^③

与此“神变”说十分相近的是“变现”说。程毅中的观点具有一定的代表性:

佛家所谓变,就是显现出某种幻境,又称变现……变相就是变现出来的景象,所以人们就把描绘这种变相的图画也叫做变。^④

无论神变说还是变现说,都认为变相得名于其表现内容的神奇莫测、幻化多变。这种观点在学术界具有较大的影响,它着眼于从佛经典籍引出关于“变”的解释。神变、变现可以看作变相之“变”的古义,并且在佛教艺术范畴的变相中得以沿袭。古代世俗题材的美术作品很少称

① 饶宗颐:《梵学集》,上海古籍出版社,1993年版,第328~330页。

② 傅芸子:《关于〈破魔变文〉——敦煌足本之发现》,载于《艺文》第3期(1943年);收录于《敦煌变文论文录》(下册),上海古籍出版社,1982年版,第495页。

③ 孙楷第:《读变文(二则)》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第239~241页。

④ 程毅中:《关于变文的几点探索》,同上,第373页。

为变相,大概就是因为它们缺乏神变、变现性质。神变、变现说的欠缺之处在于,过分着眼于图画作品,没有充分考虑到变相艺术种类的多样性。

二、佛教艺术范畴中变相词义的生成衍变

中国本土文化典籍中,很早就出现“变”一词。两汉之际,世俗典籍中的“变”已经具有非常之义,其后佛教典籍中“变”、“变相”,就是在吸取非常之义的同时,进一步融入佛教中的神通变化等义。佛教典籍中“变”、“变相”之义,进而又构成了佛教艺术范畴中变相词义的生成基础。陆永峰曾对此作过比较深入地探讨,他在详细分析了相关的古代文献史料后,提出了自己的见解:

变相之本义,乃是在汉语已有意义的基础上,结合佛经中所言之事,发展起来的,它在佛经中本指种种神奇、变异之相(形象、情景、场面等),佛教对其宣扬,在于表现佛之崇高,诱人向佛,这也贯彻到以变相为内容的艺术活动中。由此而产生的艺术作品(雕塑、织绣、图画)据其内容特点,都可名之为变相(变、变像)。^①

陆氏认为佛教艺术范畴中的变相,最初得名于其表现内容的特点,这是很有见地的。他由此进一步论述了唐代的变相:

到了唐代,由于图画在有关艺术活动中占了主导地位,变相成为以之为内容的佛教图画的定称,但其本义仍保留了下来。^②

这段论述则有值得商榷之处。唐代变相虽然大多以图画形式表现,但是并不能由此断言变相成为佛教图画的定称。至于唐代佛教艺术中,“变”、“经变”、“变相”及“变相图”相互之间的关系和变相词义的变迁等问题,陆氏也没有展开论述。下面拟在这些研究的基础上,对此类问题作进一步探讨。

佛教艺术范畴中,变相之“变”的词义与佛教典籍中的“变”密不可分,因此,有必要先了解后者词义的生成过程。早在两汉时期,世俗典籍中就出现了非常之义的“变”。譬如贾谊《新书》卷六载:“龙变无常,能幽

① 陆永峰:《敦煌变文研究》,巴蜀书社,2000年版,第23~24页。

② 同上,第24页。

能章。”^①又如班固《白虎通义》卷上载：“变者何谓？变者，非常也。”^②此外，《汉书》卷六十还有关于“变象”的记载：“变感以类相应，人事失于下，变象见于上。”^③这些书中的“变”为佛教典籍中“变”的词义的生成奠定了基础。

佛教典籍中很早就出现了与“变”相关的语词。后汉安世高译经中有“变化”一词，他所译的《佛说阿难同学经》中写道：“现若干变化，或化一身，为若干身。”^④而南北朝时法天的译经则将“变化”与“神通”连用，其所译《毗婆尸佛经》卷下写道：“如是彼佛为彼二人，现三种神通，令发精进，趣向佛慧。一现变化神通……”^⑤

由此可见，早期佛经中“变化”之“变”在含有“非常”之义的同时，已具有“神变”、“变现”之义。“变相”一词较早出现在姚秦鸠摩罗什译经中，如他所译《摩诃般若波罗蜜经》卷十四载：“善男子，欲界中受五欲快乐，色界中受禅生乐，无色界中受寂灭乐，是事亦无常、苦、空、无我、变相、尽相、散相、离相、灭相。”^⑥佛教认为除了本心的“灵明妙觉”外，其他一切有“相”的事物都会有一个生、成、住、灭的过程，因此它们是无常的。此文中的变相之“变”有变化不息之义。唐代澄观《大方广佛华严经疏》卷五十六也提及“变相”：“三别明通用，多显神足通十八变相……言十八变者，一于空行住等，即所作自在；二或隐；三或显……”^⑦文中变相当是指“神变”、“变现”之相，“变”的古义仍沿袭了下来。

在了解佛教典籍中变相之“变”后，再来看“变”是如何进入佛教艺术范畴的。与佛教艺术直接发生关系的“变”，在《高僧法显（335—约422）传》中就已有记载：“……如是唱已，王便（使）夹道两边作菩萨五百身已来种种变现，或作须大拏，或作睽变，或作象王，或作鹿、马。如是形

① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第六九五册，第四二九页。

② 同上，第八五〇册，第三四页。

③ 班固：《汉书》，中华书局，1962年，第六〇卷，第二六七一页。

④ 《大正藏》，第2册，第八七四页。

⑤ 同上，第1册，第一五七页。

⑥ 同上，第8册，第三二一页。

⑦ 同上，第35册，第九二六页。

象,皆彩画庄校,状若生人。”^①文中所说“睽变”,表现的内容是关于释迦牟尼佛的一个本生故事。此“睽变”与须大拏、象王等并举,可见其中“变”字侧重于“变现”之义。从“彩画庄校,状若生人”来看,睽变大概采用了立体雕塑的艺术形式。到了北魏,杨衒之的《洛阳伽蓝记》记载了关于佛传故事的“变”：“惠生遂减割行资,妙简良匠,以铜摹写雀离浮屠仪一躯,及释迦四塔变。”^②“释迦四塔变”表现的是有关佛陀出生、成道、转法轮与涅槃四个故事,由“以铜摹写”推知,这一艺术作品可能是铜浮雕。

梁高僧慧皎的《高僧传》与僧祐的《出三藏记集》都提及龟兹杂变像。《高僧传》卷六写道：“秦主姚兴钦德风名,叹其才思,致书殷勤,信饷连接。赠以龟兹国细缕(缕)杂变像。”^③僧祐《出三藏记集》的记载则为“赠以龟兹国细缕杂变石像”^④,这里“杂变”内容不详,但无疑是雕刻的石像。《广弘明集》卷三十《萨陀波仑赞》注云：“因画般若台,随变立赞。”^⑤此文中所说之“变”可与《梁书》卷五十四《扶南传》记载作比较。《扶南传》记载：

及大同(535—545)中,出旧塔舍利,敕市寺侧数百家宅地,以广寺域,造诸堂殿并瑞像周回阁等,穷于轮奐焉。其图诸经变,并吴人张(僧)繇运手。繇丹青之工,一时冠绝。^⑥

此文中出现的“经变”为南朝著名画家张僧繇所作,它与上述“随变立赞”之“变”都是以绘画表现的。值得注意的是,“经变”一词首次在此出现。此后,关于“变”的记载逐步增多。如《续高僧传》中《感通篇》记载益州多宝寺猷禅师(北周)之事时写道：“房后院壁图九想变”^⑦;同书《护法篇》记载释静霄(卒于北周宣政元年)出家的契机是“观地狱图变”^⑧。此

① 《大正藏》，第51册，第八六五页。

② 同上，第51册，第一〇二一页。

③ 同上，第50册，第三六〇页。

④ 同上，第55册，第一一〇页。

⑤ 同上，第52册，第三五一页。

⑥ 姚思廉：《梁书》，中华书局，1973年版，第五四卷，第七九三页。

⑦ 《大正藏》，第50册，第六五七页。

⑧ 同上，第50册，第六二五页。

“地狱图变”可能应读为“地狱变图”。

综合上述文献中的“变”来看,首先它们的艺术表现形式是多样的,有铜浮雕、石雕、图画等;其次,它们都与佛教中诸种“变现”之事有些关联,这既是它们被称为“变”的关键所在,又为隋唐以后佛教艺术范畴中变相词义的生成创造了条件。

根据现存文献来看,“变相”与“变相图”较早出现在唐代裴孝源《贞观公私画史》^①中,该书提及维摩诘变相图、弥勒变相图、宝积变相图、法华变相、杂物变相等。此外,该书还记载张僧繇所画维摩诘像一卷^②。此书的记载对于考察变相词义的生成十分重要。首先,维摩诘变相图与维摩诘像并举,表明前者表现内容以“神变”、“变现”之事为主,后者大概着重于人物形象的刻画。其次“××变相”与“图”的连用,表明此时变相仍未完全成为佛教艺术范畴中的一个专称,它仅作为“图”的修饰语,其含义相当于佛教典籍的“变”。但是该书又记载了法华变相,这显然是法华变相图的简称,由此看来,当时变相图已开始简称为变相。这种不确定性意味着变相词义正处于生成过程中,并已经开始纳入佛教艺术范畴而得到使用。大概就在初盛唐时期,随着“变相图”逐步被“变相”这一简称取代,以雕塑等艺术形式来表现佛教中“变”(或变相)的作品,也逐渐被统称为变相。由此,变相最终演变为指称一种佛教艺术的专有名词,同时它也可以简称为“变”。

唐代以后,画史中关于变相或变的记载是十分常见的。现以《历代名画记》中两则记载为例,略作说明。其一是关于南朝画家袁倩之事:“又维摩诘变一卷,百有余事,运思高妙,六法备呈,置位无差,若神灵感会,精光指顾,得瞻仰威容。前使顾、陆知惭,后得张、阎骇叹。”^③其二则是关于唐代画家张孝师之事:“(张孝师)为骠骑尉,尤善画地狱,气候幽默。孝师曾死复苏,具见冥中事,故备得之。吴道玄见其画,因号为地狱变。”^④

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第二二、二四、二六页。

② 同上,第八一二册,第二五页。

③ 同上,第八一二册,第三二九页。

④ 同上,第八一二册,第三四三页。

这两条记载表明,唐代以后的文献中,作为佛教艺术的“变”,侧重于对于神变之“事”的表现,也可以说,凡是称为“变”的通常具有一定的故事性。其后宋代的文献记载中,也可以见到将佛像、罗汉等与变相并举的情形。如《益州名画录》卷中载:(高道兴等)“画佛像、罗汉、经验、变相。”^①唐宋这些关于变相的记载中,暗示着同样属于佛教题材的艺术创作中,变相与非变相之间有着一定的界限。

但是,佛教变相与非变相的界限有时也比较模糊。唐代以后,变相艺术作品十分常见,变相一词也成为日常用语,这种情形大概是导致词义泛化的主要原因。黄元之《润州江宁县瓦棺寺维摩诘画像碑》写道:“在江宁县瓦棺寺变相者,晋虎头将军顾恺之所画也。”^②

文中“变相”无疑是指正题所说的维摩诘画像,可见佛教人物画像有时也被称为“变相”。这一记载表明变相词义已出现泛化现象。经过词义“泛化”后,变相一词中的神变、变现之义逐步淡化了。

变相词义的变迁还体现在晚唐以后的民间口语中,譬如宋初《清异录》卷下《胶煤变相》记载:

莹姐,平康妓也,玉净花明,尤善梳掠画眉,日作一样……有细宅眷而不喜莹者,谤之为胶煤变相。自昭、哀来,不用青黛扫拂,皆以善墨火煨染指,号薰墨变相。^③

可见“薰墨变相”一词,在“昭、哀以来”(按:唐末时期)即已流行。而莹姐因善于“梳头画眉,日作一样”,而被称为变相,无疑是指她在化妆时喜欢标新立异。此处的“胶煤变相”虽是一个贬义词,但它与“薰墨变相”却透露出时人对于变相词义的理解。大概到了唐代后期,佛教艺术范畴中变相一词的神变、变现之义逐步淡化,转而偏重于强调变相表现形式的不拘一格、变化多端。但是从总体上看,唐宋之际的画史等文献中,通常都将变相与佛像等对举使用,变相一词大多仍带有神变、变现的古义因子,而且正是表现内容的这种特殊性质,构成了变相与非变相的主要区别。

综上所述,可以看出佛教艺术范畴中变相的词义,经过了一个较长

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第四九四页。

② 董浩等:《全唐文》,中华书局,1983年版,第二六六卷,第二七〇〇页。

③ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇四七册,第八九七页。

的生成衍变过程。佛教典籍中的变、变相,首先吸取了中国本土文化中变的含义,并引入佛教神变、变现之义。随着佛教在中土的兴起,逐步出现一些表现佛教中变内容的艺术作品,它们开始被称为××变。其语义重心落在神变、变现之上。从南北朝后期到隋末唐初,佛教艺术中表现佛教中变内容的作品普遍出现,由于其中图画作品占多数,人们就根据它们的表现内容称这些图画为××变相图,后来简称为××变相。与此同时,以雕塑等艺术形式表现变的作品也逐步统称为变相。变相进而又被简称为变。作为佛教艺术范畴的变相词义也由此确立。这里的变相实际上应该被看做是变相美术或变相美术作品的简称,它的语义重心已经是美术或美术作品,而神变、变现之义则成为修饰语。随着唐代变相的进一步普及,变相一词逐渐成为社会生活中的日常用语,变相词义也出现了泛化倾向,其中隐含的神变、变现古义相应的逐步淡化。值得注意的是,唐代以后,佛教艺术范畴中变相一词逐渐普及,而与此同时,佛教典籍中的变相一般仍表示神变、变现之义,两者并行于世。

三、变相的定义与分类

通过上文讨论得知,变相词义有一个生成衍变的过程。隋代之前,文献记载中已出现与佛教艺术相关的“变”词,但其只能被看做是变相一词的萌芽。隋唐以后,变相才成为佛教艺术中一个专有名词,并且得到广泛使用。因此,探讨变相的定义与分类时,应该以隋唐以后的文献、考古实物为主要依据。

隋唐以后,变相的艺术表现形式多种多样。敦煌《大历碑》碑文即有关于变相的记载:

素(按:塑,可能指未施彩绘)涅槃经变一铺,如意轮菩萨、不空绢索菩萨各一铺;画西方净土、东方药师、弥勒上生下生、天请问、涅槃、报恩、如意轮、不空绢索、千手千眼观世音菩萨等变各一铺,贤劫千佛一千躯,文殊师利菩萨、普贤菩萨各一躯。^①

由此可见,同一窟中既有画的涅槃变,又有塑出来的涅槃经变,两者有

^① 此处所引碑文,由马德根据莫高窟第148窟碑文、P.3608校录而成。参见马德:《敦煌莫高窟史研究》,甘肃教育出版社,1996年版,附录。

机组合在一起又构成一铺塑绘结合式变相。日本僧人元开所著《唐大和上东征传》(成书于779年)记载:

其塔(按:唐天宝年间明州阿育王塔)非金非玉,非石非土,非铜非铁,紫乌色,刻镂非常:一面萨埵王子变,一面舍眼变,一面出脑变,一面救鸽变。^①

此塔上面的变相是雕刻出来的,塑、刻是雕塑艺术常用的两种表现手法。日本僧人圆仁的《入唐求法巡礼行记》卷三中,也有关于五台山维摩诘变塑像的记载^②。根据这一记载可知,唐代雕刻出来的佛教艺术作品也可以称为变相^③。除了雕塑、绘画等表现形式以外,还有刺绣、编织出来的变相。如上述元开所著书中,还记载了天宝十二载十月,鉴真乘船至苏州时所见,“所将如来肉舍利三千粒,功德绣普集变一铺”。“绣普集变”是指刺绣出来的变相。此外,唐李邕的《秦望山法华寺碑》中也有关于变相的记载,碑文所记该寺藏品有:“僧繇墨意,画长毫之妙光;宫女功,织大身之变相。”^④由此看来,隋唐以后绘画虽然是变相采用的主要艺术形式,但是其他形式的变相也比较常见。

给变相下定义前,还应该了解变相表现的内容和特点。变相与非变相的区别与表现形式无关,主要在于表现的内容方面。前文曾提及吴道子见张孝师描绘地狱中事,因而称之为地狱变。由此可见,变相的内容主要与“事”有关。这一推测在如下记载中也得到验证。《益州名画录》卷

① 《大正藏》,第51卷,第九八九页。

② 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,上海古籍出版社,1986年版,第一二一页。

③ 巫鸿认为:“从盛唐开始,变和变相的使用更为严格,两词不再指雕刻,而仅仅用来指绘画。在绘画之中,所指的主要是复杂的佛经绘画而非单体偶像,包括图绘的单体偶像。这一结论在一定程度上是基于对建造和装饰佛教寺院施主题记的分析,在下列四种文献中,变和变相的使用即表现出这些原则。”接着他列举了莫高窟第148、231、192窟的题记与敦煌《功德记》手稿(S.4860v)四种文献。参见巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版,第350~351页。但是,根据敦煌《大历碑》、元开《唐大和上东征传》、圆仁《入唐求法巡礼行记》记载来看,巫鸿的上述说法还有值得商榷的地方。

④ 陆增祥:《八琼室金石补正》,第55卷,收录于《石刻史料新编》,台湾新文丰出版公司,1982年版,第7册,第4883页。

上写道：“(大圣慈寺)文殊阁下北方天王及天王变相……圣寿寺大殿释迦像、行道北方天王像、西方变相……并大中年画。”^①文中“北方天王”与“行道北方天王像”都属于人物画像，但它们却与“天王变相”对举，正表明之间有区别。该书卷中又载五代时所绘变相之事：“(高道兴等)画佛像、罗汉、经验、变相。广政初，忠义与黄筌、蒲师训合手画天王变相十堵以来，各尽所能，愈于前辈。”^②三位画师合手画了十堵天王变相，可见此变相的表现内容之丰富，与一般的天王画像差别甚大，这种变相中当描绘了不少关于天王活动的事迹。该文将变相与佛像、罗汉等并举，也表明了变相表现内容的特殊性。

根据这些分析看来，变相就是一种以佛教(或道教)中神变或变现之事为主要表现内容的美术形式，与此相关的美术作品也可以称为变相。从这个角度来看，变相之得名与其表现形式没有直接关系，主要在于其表现内容的神变或变现性质。古代画史文献中，世俗题材的绘画等美术作品一律没有称为变相^③，大概就在于它们的表现内容不具备上

① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第八一二册，第四八二页。

② 同上，第八一二册，第四九四页。

③ 隋代时世俗书籍的插图有称为“变”的，巫鸿写道：“这一时期‘变’一词的最后一种用法是指文献中的插图。《隋书·经籍志》著录了两本书，一是关于骑马，一是关于投壶，两书都包括文字部分和变(绘画)的部分。”在该段话的注释中，巫鸿说道：“梅维恒认为此处的‘变’字只是指骑马和投壶的各种方法(Mair, 'Transformation tableaux,' pp. 5-6), 但‘经’与‘变’合在一起似乎是指这些‘变’的图画是文字的插图。”参见巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，生活·读书·新知三联书店，2005年版，第350页。较早关注到这一“变”字的是周一良，他写道：“《隋书》三四《经籍志·马梁谱》一卷下注云，‘梁有骑马都格一卷，骑马变图一卷’；《皇博法》一卷下注云，‘梁有……投壶经四卷，投壶变一卷’，是佛教关系以外的图画也采用这名称，而且相当早。《经籍志》又载‘九宫变图一卷’，变图或者也当连读。”参见周一良：《读〈唐代俗讲考〉》，收录于《敦煌变文论文录》(上册)，上海古籍出版社，1982年版，第163页。笔者认为，首先九宫变图、骑马变图中的“变图”未必是连读的，投壶变也未必是指插图；其次，裴孝源《贞观公私画史》中主要提及“变相”、“变相图”，而没有提及“变”、“变图”，可见它们之间还是有一定的区别。投壶变等的“变”字，此种类型的用法在隋唐之际并不常见，尤其是画史文献中，几乎见不到世俗题材美术作品被称为“变”、“变相”的。因此，这一“变”字与本文所讨论的“变相”有一定的区别。

述性质。

变相又有广义、狭义之分。广义的变相在上述定义的基础上进一步扩展,它包括了表现佛教(及道教)人物形象的美术。画史中记载的佛像、罗汉等也可以看作广义的变相。广义的变相适用于描述变相词义“泛化”后出现的特殊情况。就古代画史、碑文等文献来看,大家通常是在狭义的意义上使用变相一词的。本文在探讨敦煌变相与变文的关系时,所用变相一词也主要限于狭义之内。

在上述研究的基础上,可以再来分析一下学者们给变相所下的定义。郑振铎、周绍良等主张变相之“变”就是变更、改变之义,变相即是变更佛经、文字为图像。这种说法的欠缺之处在于没有将变相置于历史背景下进行考察,尤其是没有揭示出变相表现内容的特殊性,而变相得名与它的表现内容的性质密不可分。傅芸子、孙楷第等在给变相下定义时,一定程度上弥补了前者的不足,他们都注意到变相名称与其表现内容有关。如孙楷第所说:“更以图像考之,释道二家绘仙佛像及经中变异之事者,谓之变相。”^①但是,这里使用的“绘”字仅考虑到绘画形式的变相,从而具有一定的局限性。与孙楷第一样,傅芸子、程毅中都没有充分注意到变相形式的多样性。巫鸿对变相定义的看法也是如此,“通过对文献资料的考察,我们发现自盛唐以后人们对于这种艺术体裁有了较严格的定义。变相绘画一方面必须具有宗教的(主要是佛教的)题材,另一方面是一种复杂的二维的构图。”^②

此外,饶宗颐在探讨变相之“变”时,所提出的观点也值得商榷。饶氏先引用王维所说的一段话,然后作出有关评述,他说:

这很可以代表唐人对‘西方变’之解释,王维本身是大画家,他的见解自然值得重视,他引用《易系辞》‘游魂为变’一句未(按:疑为‘来’)解说‘变’字,是有他的道理。^③

① 孙楷第:《读变文(二则)》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第241页。

② 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版,第388页。

③ 饶宗颐:《梵学集》,上海古籍出版社,1993年版,第328页。

饶氏可能有些误解了王维的意思,王维在“游魂为变”、“变为妙身之于乐土”等句子中使用的“变”字,与作为佛教艺术西方变的变具有不同的含义,两者不能完全等同起来。譬如,白居易所作的《八渐偈》之七《济偈》中写道:“通力不常,应念而变。变相非有,随求而见。是大慈悲,以一济万。”^①王维所说的“变”与其说接近于“西方变”(按:西方净土变)之“变”,不如说更接近于白居易所作偈子中变相之“变”。唐代佛教典籍比较常见的变相,主要还是沿用了该词的神变、变现之义,它与佛教艺术范畴中变相同时被时人使用。

变相的分类可以从不同角度进行。从佛教教派角度来看,变相可以分为显教变相与密教变相。如唐菩提流支译《不空绢索神变真言经》(卷二十)提及“曼拏罗(按:曼荼罗)中种种变相”^②,这种变相就是密教变相。就艺术表现形式而言,变相还可以分为绘画变相(即变相画)、雕塑变相、织绣变相等。下面着重探讨从表现内容角度所作的分类。根据表现内容的特点,变相可以分为三种主要类型,即经变、佛教故事变相与佛教人物变相。

所谓经变,是指表现一部佛经(或几部相关佛经)中的主要内容,并由此构成首尾比较完整、画面主次分明的变相^③。经变有绘画、雕塑等不同表现形式。采用绘画形式表现的经变,也称为经变画,由于经变画十分常见,以至于容易误将它与经变等同起来。经变所表现的内容,通常由佛经中的序品与其他诸品构成比较完整的结构。经变与佛教故事变相的主要区别也在于此。虽然在佛教变相中经变所占的比重相当大,但它不能等同于变相。经变是变相的一个下位概念。

佛教故事变相,是以佛教中的一个或几个重要故事为表现内容的变相。一铺变相中有时表现一部佛经中的几个故事,但是这些表现内容没有形成经变那样的完整结构,所以只能看作一般佛教故事变相。佛教故事变相表现的题材,有的直接取自佛经,有的则取自与佛教相关的典

① 顾学颉点校:《白居易集》,中华书局,1979年版,第39卷,第887页。

② 《中华大藏经》,第一九册,第五六三页。

③ 这一定义参照了施萍婷的说法。参见施萍婷:《敦煌经变画概论》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000年版。

籍文献,也有的仅是口头传说。根据题材的差别,佛教故事变相又可以进一步分为四种主要类型,即佛传故事变相、佛本生故事变相、因缘故事变相及佛教史迹故事变相。佛传故事变相主要表现佛陀出生、成道、弘法、涅槃等重要的生平事迹;佛本生故事变相则以释迦牟尼佛过去若干世求法、行善的事迹为表现内容;因缘故事变相主要表现受到佛陀教化的一些众生的故事;史迹故事变相则是表现佛教传播中的关键人物、事件、圣迹及各种感应故事等。莫高窟第72窟描绘的刘萨诃因缘变就是史迹故事变相中的代表作。

除了经变、佛教故事变相外,还有佛教人物变相,它是指以佛教中某一重要人物(不包括佛陀)的活动事迹为主要表现内容的变相。有关佛陀事迹的变相已经纳入一般佛教故事变相,所以,像释迦牟尼变这样的作品就不再属于佛教人物变相^①。常见的佛教人物变相有普贤变相、罗汉变相及天王变相等。

本书对于变相的分类,与通常使用的分类有一定差别。譬如,表现佛本生故事题材的敦煌壁画,通常被称为“本生故事画”,而本文则称之为佛本生故事变相。元开所著《唐大和上东征传》中就记载了萨埵王子变、舍眼变、出脑变、救鸽变^②,可见唐代时表现佛本生故事题材的艺术作品,也可以称为“变”。由此本书以“佛本生故事变相”代替“本生故事画”这一名称。此外,唐宋之际,比较流行天王变相、罗汉变相等,它们与经变及佛教故事变相有一定的区别,所以本书将它们单独列为变相中的一种类型,即佛教人物变相。

关于变相的分类,有两点需要说明。首先,变相一词以及与其相关的术语等,都不是一成不变的。如《历代名画记》记载“杨庭光”时写道:“与吴(按:吴道子)同时,佛像、经变、杂画、山水极妙。”^③按照画史文献记载的常规来看,通常是将变相与佛像等并举的,而这里却以经变取代了变相,暗示着经变含义有扩大倾向。其中的主要原因,应该是“经变”

① 阿斯塔那第29号墓出土文书载:“(作)更于生绢画两铺(按:铺)释迦牟尼变并侍者诸天。”参见《吐鲁番出土文书》,文物出版社,1986年版,第7册,第73页。

② 《大正藏》,第51册,第九八九页。

③ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三四五页。

一词的使用频率过高。其次,从分类学角度来看,不同的分类视角会产生不同的分类结果。由于任何视角都带有一定的局限性,因此,完美无缺的分类是难以实现的。本书对于变相的分类同样如此。譬如,《历代名画记》卷三记载的本行经变^①,当是指描绘佛陀一生事迹的变相。莫高窟第61窟中,也出现了主要是依据《佛本行集经》描绘的联屏变相,它以佛陀一生事迹为主要表现内容,本书则将它看做是佛教故事变相,没有称它为经变。学术界通常将莫高窟第61、290等窟中此类题材壁画,统称为佛传故事画,本书则相应的称它们为佛传故事变相。又如,常见的与五台山图联系紧密的文殊变,既可以看作佛教史迹故事变相,又可以划入佛教人物变相之列。这些情况表明,本书所作的分类仍有欠妥之处。分类作为一种研究的手段,主要是为研究目的服务的,上述所作的变相分类也是如此。

四、变相的创作与功能

关于变相的创作与功能,学者们已从不同角度进行了研究,下面拟对一些容易被忽视的问题作重点探讨,如密教变相与显教变相创作仪轨的差别等。由于以绘画形式表现的变相最为常见,且最具有代表性,因此,下文就以变相画为主,来探讨变相的创作与功能。

变相画有白描、彩绘两种,后者比前者多了上色这一道工序。变相画的创作程序,一般包括依照画样起稿、上色与描线三个方面,它们之间存在着循序渐进的关系。通常所说的艺术风格就与这三个方面的因素密切相关。不同时代的变相画,一般具有不同的艺术风格。以敦煌变相的线描为例,隋唐之前的壁画大多用土红线起稿,以深墨线来定型,细劲的铁线描得到较多运用,充分地表现了潇洒清秀的人物形象。唐代以后,创作变相的起稿、定型线条都是墨线,并流行以流畅的兰叶描来塑造丰腴、健壮的人物造型。这两个阶段不同的艺术风格,与使用的线描有一定的关联。

变相画的创作存在着分工合作的情形。唐代以后,变相创作的职业

^①《历代名画记》卷三写道:“杨廷光、杨仙乔画本行经变,卢稷伽画地狱变。”参见《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三〇七页。

化倾向更加明显,画师经常带领学徒参与创作,变相画的创作相应的出现一些变化。起稿、勾线这样的工作可以由画师完成,相对次要的上色工序则常由学徒接着来做。在画史文献中也能找到相关记载,如《历代名画记》卷九记载:“翟琰者,吴生弟子也。吴生每画,落笔便去,多使琰与张藏布色,浓淡无不得其所。”^①文中“吴生”指吴道子,他每画变相,“落笔便去”,剩余工作便交给弟子来完成。师徒合作完成变相大概是唐代以后常见的情形。像吴道子这样的高级画师,还能省去依样起稿这道程序,而直接提笔描线造型。《历代名画记》卷八记载,隋代画家郑法士向杨契丹求画稿时,“杨引郑至朝堂,指宫阙、衣冠、车马,曰:‘此是吾画本也。’”^②唐代的朱景玄在《唐朝名画录》中也有关于吴道子创作山水画的类似记载:“又明皇天宝中,忽思蜀道嘉陵江水,遂假吴生驛驷,令往写貌。及回日,帝问其状,奏曰,‘臣无粉本,并记在心。’”^③这两则事例之所以被记载,恰好说明隋唐时期不用画稿作画的情况比较罕见,因而引发了时人的兴趣,换言之,隋唐画家作画时,使用画稿是普遍的现象。《历代名画记》中还隐约提及吴道子也如此创作变相^④。

变相作为一种宗教艺术,其创作过程中,画样、粉本等起到相当重要的作用。除了少数高级画工在创作中可以不依赖画样、粉本外,大多数变相创作者都离不开画样、粉本。变相的画样、粉本有直接从域外传入的,也有中国本土画师自己创造的。画史记载中常见有“曹家样”、“张家样”、“吴家样”等,它们的传播就与画样、粉本有着一定的关联。变相创作过程中,借鉴他人创造的画样、粉本是十分常见的。《益州名画录》卷上记载画师辛澄之事时写道:“建中元年,大圣慈寺南岸创立僧伽和尚堂,请澄(按:辛澄)画焉。才欲援笔,有一蕃人云,仆有泗州真本,一见

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三四五页。

② 同上,第八一二册,第三四〇页。

③ 同上,第八一二册,第三六三页。

④ 《历代名画记》卷二写道:“数仞之画,或自臂起,或从足先,巨壮诡怪,肤脉连结,过于僊僊矣。或问余曰,‘吴生何以不用界笔直尺,而能弯弧挺刃,植柱构梁?’对曰,‘守其神,专其一,合造化之功,假吴生之笔,向所谓意存笔先,画尽意在也。’”参见《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第二九四页。

甚奇,遂依样描写及诸变相。”^①文中所说“真本”即是画样。

藏经洞出土的敦煌美术品中,就有一些敦煌画稿。其中,经变类画稿数量较大,种类较多,代表作有 S.0259v 弥勒下生经变稿、P.2868v 药师经变稿、P.2671v 观无量寿经变稿、S.painting76 经变画稿集(观无量寿经变稿、维摩诘经变稿)(图 1-1)、P.t.1293 经变画稿集(劳度叉斗圣变稿等)(图 1-2)等。人物尊像类画稿也是敦煌画稿的一个重要组成部分,其中包括佛像、菩萨像、天王力士像、飞天伎乐像等,代表作有 P.2002v 人物画稿集、S.painting73 佛像刺孔画稿、P.3958 十一面观音画稿、P.3059 飞天伎乐画稿等。除了上述两大类画稿外,还有一些数量有限的特殊画稿,如 S.2498 尊胜咒坛画稿、Ch.00146 手印画稿、P.4518 (30)火焰纹背光和头光画稿、P.4518(14)六牙白象画稿等。依靠这些画稿的研究,可以更清楚地认识变相创作的过程。

画稿的表现手法有繁有略,比较灵活,不拘一格。宋代周密的《志雅堂杂钞》卷下《图画碑帖续钞》记载:郭祐之“出三天王画,一吴道子纸粉



图 1-1 S.painting76 维摩诘经变稿

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第四八五页。



图 1-2 P.t.1293 劳度叉斗圣变稿

本,仅盈尺,而作十一人,凡数千百笔,繁而不乱”^①。在纸面空间如此有限的情况下,描绘了十一人,而且笔法精细,可见该画稿对于人物细节的刻画相当细腻。敦煌画稿中,P.5018(1)(图 1-3)表现的是毗沙门天王行道的情景,画面正中的天王圆睁怒目,表情威严,身后跟随有天将夜叉眷属等。画稿尺寸有限,但是对于各尊人物的表情动态、衣饰法物等的刻画十分细致,这种表现手法与上述郭祐之所出三天王画似乎有异曲同工之妙。而元代汤垕《画鉴》中则有关于另一种画稿的记载:“李昇画山水,尝见之,至京师见《西岳降灵图》,人物百余,体势生动,有未填面目者,是其稿本。”^②画稿毕竟不是成作,一般情况下,画家会使用简笔手法勾勒人物形象等。敦煌画稿中经变类题材的作品,通常人物较

① 卢辅圣:《中国书画全书》,上海书画出版社,2000年版,第二册,第170页。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一四册,第四二六页。

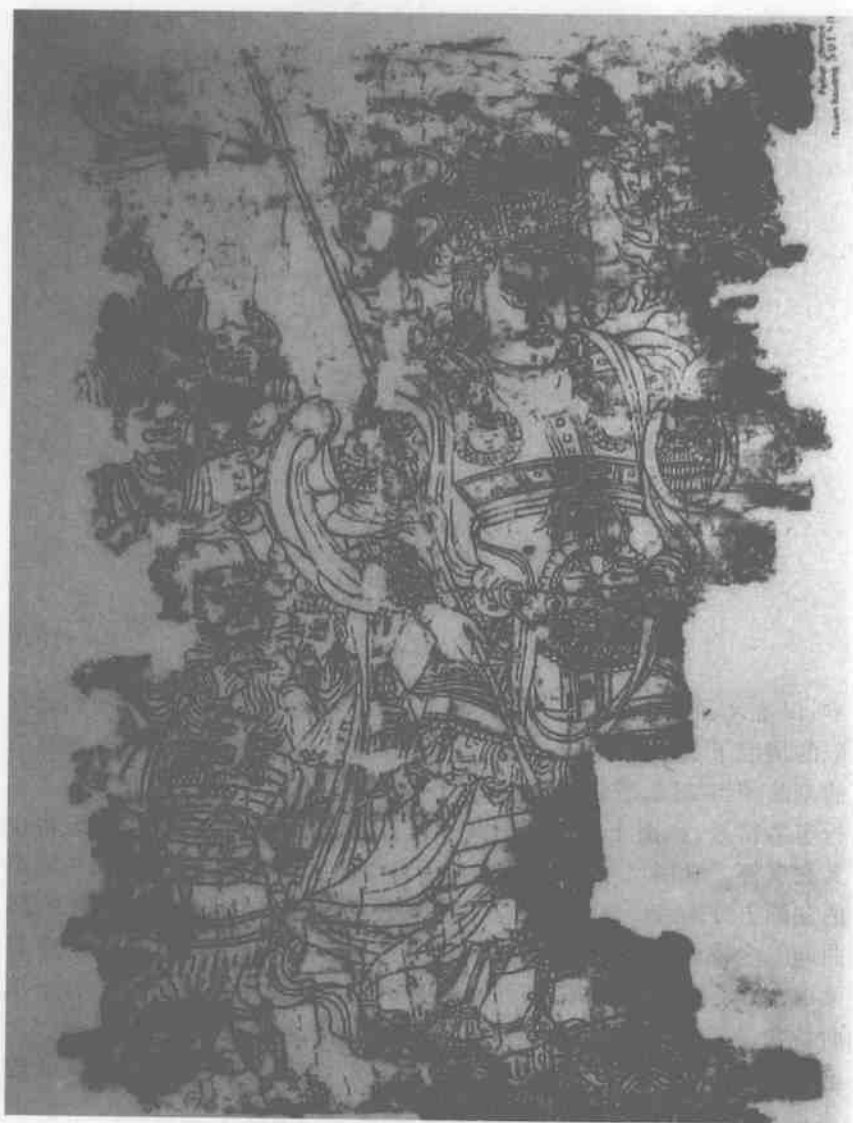


图 1-3 P.5018(1)毗沙门天王行道图

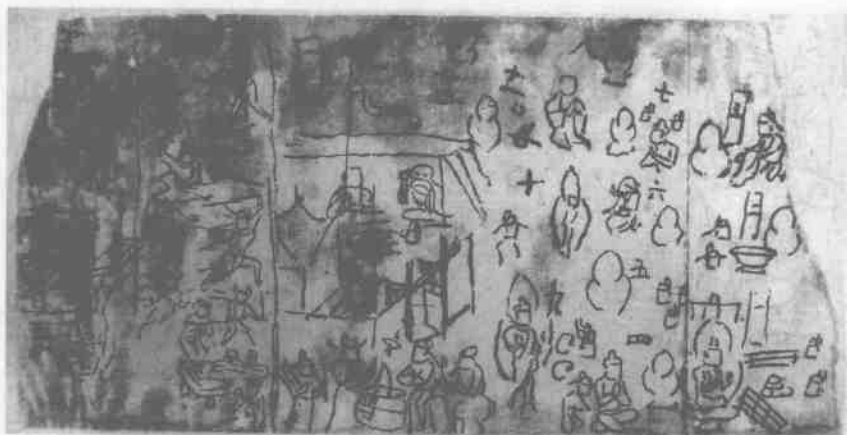


图 1-4 P.2868v 药师经变稿

多,表现手法也较为简略。譬如,P.2868v 药师经变稿(图 1-4)中,人物面部五官都没有刻画,甚至仅用两个大小不等的圆圈组合在一起,代表佛像最有特色的头光与背光,以此来表现一尊佛像。值得注意的是,敦煌画稿已经运用了比较丰富的笔墨技法,这对于了解传统绘画笔墨技法的源流,也具有重要的研究价值。

变相的创作虽然借助于画样,但是在创作过程中,创作者也会有意识地进行一些取舍。就唐代以后的敦煌变相而言,同一题材的经变画反复出现在一些洞窟中,其中肯定有一部分是根据相同的画样底稿描绘的。譬如,S.painting76 是一幅白描画(图 1-5),根据它的画面内容、画稿的特征等,可以判断其中部分为观无量寿经变的设计草稿。画面中人物形象没有细部的刻画,整个画稿的画面布局有些缺乏条理。据沙武田研究,该画稿可能是莫高窟第 55、205、454 等窟的壁画底稿^①。如果这一推断成立,S.painting76 也就可以看做是当时常用的一个画样,但它与上述洞窟中的壁画也有一些细节上的差别。创作变相的画稿应该具备一个重要条件,即有着一定的佛经知识修养,因此,这些画稿很可能是高

^① 沙武田:《S.painting76〈观无量寿经变稿〉析——敦煌壁画底稿研究之五》,载于《敦煌研究》,2001 年第 2 期。



图 1-5 S.painting76 观无量寿经变稿

级画工的作品。除了一些高级画工创作画稿外,还有一些高僧大德亲自创作变相画稿,如《历代名画记》卷九记载:“僧金刚三藏,狮子国人。善西域佛像,运笔持重,非常画可拟。东京广福寺木塔下素(塑)像,皆三藏起样。”^① 金刚三藏是唐代著名的密教高僧,他既长于绘画,又可为塑像起样,因此他很可能参与过变相画稿的创作。

探讨变相创作时,应该充分关注到显、密二教变相的区别。由于显教、密教在修法仪轨等方面存在明显差别,导致了显教、密教变相的创作仪轨、目的等也明显不同。密教在基本教理、修行目的方面,与显教没有太大区别,两者都主张修学佛法的关键在于修“心”,且注重将慈悲与智慧两者有机地统一起来。但是在修心的方法、手段上,密教发展出一个特殊的比较完整的体系,它采用“三密相应”的修行方法来尽快实现心灵的升华。所谓“三密相应”就是手结密印及身跏趺坐(即身密)、口诵

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三四八页。

密咒(语密)与心观本尊坛城(意密)。经过三密修持,能够使得心灵逐步摆脱自私心的污染,从而使得身(包括行为)、语、意中逐步融入慈悲与智慧。密教变相的创作及其功能都深受上述理念影响。与显教变相相比,密教变相的创作仪轨更加复杂、严密,创作者自由发挥的空间十分有限。

密教变相与曼荼罗密不可分。曼荼罗是梵语 Mandala 的音译,本来含有圆轮具足之义,所以也可译为坛或者道场。用绘画形式表现时,画面的中心大多构成一个圆形,这种佛教变相可以直接称为曼荼罗。根据佛经的记载及修法的需要,密教变相中有种种不同的曼荼罗。在修法过程中,曼荼罗常被观想成诸佛菩萨教化的坛城或道场,这就使得此类变相的创作必须十分严谨。关于密教变相的创作仪轨,密教的经典中常有记载。譬如《行林抄》中写道:“先须画像择取吉善好月好时日……即唤画师。先沐浴了,与三昧耶戒,便与三昧耶灌顶,每出入常须洗浴换衣,亦不得还价。”^①文中明确提出画师的创作条件,沐浴受戒即是其中之一。接着,《行林抄》中又对创作过程中的一些细节提出了要求:“画像法者。取好绢,或用白氈(按:白棉布),绢用三幅高一丈,彩色中勿用皮胶,须用香胶。画师须清净不吃熏辛。”^②画师所用绘画材料等等,在此都有明文规定,自然不得随便对待。

唐代以后,随着密教的兴盛,密教变相也逐步普及开来。在此风气影响下,敦煌也出现不少密教变相,如盛唐晚期开始流行的如意轮菩萨、不空绢索菩萨变相等。敦煌遗书中也有关于密教变相创作仪轨的记载。如 P.3916 抄录了有关密教陀罗尼经典,其中写道:

取不截白氈清净者择去人发,画师受八戒斋。不用胶,和色用新碗,盛彩色而画之。其像作黄白色,种种庄严其身……一手上著指环,都十八臂(臂)。面有三目,上二手作说法相,右第二手施无畏(按:一种手印),第三手把剑,第四手把数珠……文中所言画师受斋戒及所用绘画材料等等,与前引《行林抄》十分相似,

① 《大正藏》,第 76 册,第七八页。

② 同上,第 76 册,第七九页。

至于七俱胝佛母手中所持的诸种法器,同样必须严格依经描绘,画师绝不可以根据想象任意改动。研究敦煌变相创作时,不能忽视密教的传播所产生的影响。

与密教变相一样,显教变相的创作也受到经典规定的制约。如《根本说一切有部毗奈耶》卷三十四记载:

是故,我今敕诸比丘,于寺门屋下画生死轮。时诸比丘不知画法,世尊告曰:“应随大小圆作轮形处,中按轂,次安五辐,表五趣之相,当轂之下画捺洛迦,于其二边画傍生饿鬼,次于其上可画人天,于人趣中应作四洲……于其轂处,作圆白色,中画佛像,于佛像前应画三种形:初作鸩形,表多贪染;次作蛇形,表多嗔恚;后作猪形,表多愚痴……”^①

此文侧重于对画面具体构图的规定。关于寺院中变相的总体布局,经典中也有记载,如《根本说一切有部毗奈耶杂事》记载:

佛言:“长者,于门两颊应作执杖药叉,次旁一面作大神通变,又于一面画作五趣生死之轮,檐下画作本生事。佛殿门傍画持鬘药叉,于讲堂处画老宿比丘宣扬法要……浴室火堂依《天使经》法式画之,并画少多地狱变。于瞻病堂画如来像躬自看病……”^②

还有一些显教经典中,提及佛的三十二相、八十随形好等。总体而言,显教经典虽然也对变相创作仪轨作出规定,但远不如密教经典那样严密细致。显教经典几乎没有关于创作者的衣饰、绘画材料的规定,创作者也未必一定要受持斋戒。况且,上引毗奈耶经典的翻译相对较晚,可能没有对变相的创作产生强烈的影响。

显教变相创作时,创作者具有较大的能动性,这在古代文献记载中也得到证实。佛像是变相创作中最需要慎重对待的,但是在中土显教佛像创作中,仍见到一些画工进行样式修改的例子。张彦远在《历代名画记》卷五中论述中土佛像的创作时,写道:

后晋明帝、卫协皆善画像,未尽其妙。洎戴氏父子,皆善丹青,

① 《大正藏》,第23册,第八一一页。

② 同上,第24册,第二八三页。

又崇释氏，范金赋彩，动有楷模。至如安道，潜思于帐内，仲若悬知其臂胛，何天机神巧也。其后北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道玄、周昉各有损益……瓔珞天衣，创意各异。^①

戴氏父子是指戴逵及其子戴颙，他们二人对于中国佛像的创作样式做过较大努力。其中，又以戴逵为主。戴逵，字安道，东晋人。《历代名画记》记载他造无量寿佛像之事：“逵以古制朴拙，至于开敬，不足动心，乃潜做帷中，密听众论，所听褒贬，辄加详研，积思三年，刻像乃成。”^②

从迎合中土信众的审美趣味来看，戴逵改制应该说是比较成功的。其后张僧繇、吴道子等大概就是在戴逵所创样式的基础上，进一步作了一些改变。从戴逵改制及其后画师的损益来看，显教变相的创作中，创作者有较多自由发挥的余地。在密教变相的严格创作仪轨中，上述这种改制与损益做法是不可能发生的。唐代以后，与变文关系密切的变相，主要沿袭了显教变相的创作方法。值得注意的是，如果显教变相创作中没有自由发挥的余地，敦煌变相与变文也就不太可能形成紧密的关联。

变相的功能多种多样，概括起来说主要有如下几种。

首先，变相可以用于修法实践之中，作为辅助观想的一种法物。大部分密教变相明显具有这种功能，显教变相也同样如此。唐代善导大师所作《观念阿弥陀佛像相海三昧功德法门》中，就明确提及变相这一功能，他说：

又若有人，依观经等画造净土庄严变，日夜观想宝地者，现生念念除灭八十九亿劫生死之罪。又依经画变，观想宝树宝池宝楼庄严者，现生除灭无量亿阿僧祇劫生死之罪。^③

观想念佛是净土宗早期常用的重要法门，净土庄严变就在此法门修持中发挥了作用。敦煌石窟观无量寿经变中经常描绘“十六观”，也与此直接关联。

第二，变相充当僧侣和普通信众瞻仰礼拜的对象，这是变相最普遍、最常用的一种功能。从佛教的角度来看，佛的智慧法身本来无相可

① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第八一二册，第三二五页。

② 同上，第八一二册，第三二四页。

③ 《大正藏》，第47册，第二五页。

见,但是借助于变相中的形象,能够让信众想到佛陀的慈悲与智慧。迄今为止,佛教寺院中的变相仍在发挥这一功能。《益州名画录》记载辛澄依泗州真本创作时,曾提及变相的这一功能,其文写道:“未毕,蜀城士女瞻仰仪容者侧足,将灯香供养者如驱。”^①

除了士女等俗众瞻仰变相,古代文献中也有关于僧人瞻礼变相的记载,唐代段成式《酉阳杂俎·寺塔记》记载:“上人(按:法力上人)时常执炉循诸屋壁,有变相处,辄献虔祝,年无虚月。”^②

变相的这一功能在教化中发挥了重要作用,由此也受到了僧界的重视。《续高僧传》卷三十九载:“自摩腾入洛,其相先扬。建寺以宅僧尼,显福门之出俗;图绘以开依信,知化主之神工。”^③文中所说“图绘”,当然也包括变相在内,“以开依信”强调的就是这种功能。普通信众在寺院石窟瞻礼变相的过程中,还可以了解到佛教的一些基本常识。

第三,制作变相可以为生人消灾避难,也可以为亡人超度、荐福。绘塑变相与中古时期盛行的写经一样,是佛教普通信众常用的两种功德方式。敦煌文书中不乏此类的记载,如 S.2113v 为唐乾宁三年(896)的一篇《功德记》,其中写道:

舍房资,于北大像南边创造新龕一所,内素(塑)释迦如来并诸侍从,四壁绘诸经变相……四塞无战争之气,海波定而鲸鲵息浪;七世眷属,托质西方;同悟之流,咸登觉路。

又如, P.3781(1)为一祈愿文,其中记载:“多生孽障,承鑿凿而消除;见世新熏,藉绘画而荡尽……所有伤魂幽识,舍怨速值莲宫。”“藉绘画而荡尽”等直接点明了变相在此发挥的功能。

最后,变相还有一种比较特殊的功能,即用来配合变文的讲唱。唐代以后,变文讲唱风气逐渐盛行,为达到更好的讲唱效果,在讲唱过程中经常采用图画相配合。《全唐诗》收录吉师老《看蜀女转昭君变》^④一诗,不仅诗题中用了“看”字,而且诗中还有“画卷开时塞外云”之句,由

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第四八五页。

② 段成式:《酉阳杂俎》(方南生点校),中华书局,1981年版,第二六三页。

③ 《大正藏》,第50册,第八九九页。

④ 曹寅等:《全唐诗》,中华书局,1960年版,第七七四卷,第八七七一页。

此可见,讲唱此变文时配合使用了画卷。此外,敦煌变文卷子还有表示图画单位的“铺”、“立铺”等。譬如,P.3627尾题“汉八年楚灭汉兴王陵变一铺”,而P.2553中有“上卷立铺毕,此入下卷”。这些世俗题材的画卷还不能称为严格意义上的变相。通常在讲唱佛教变文时,才利用变相进行配合表演。一些佛教变文常有关于图画的提示语,它们就是利用变相图配合讲唱的标志。譬如北京云字24号《八相变》中,就有“仙人占相处”、“泥神边拔着处”等。“××处”就是说唱者引导听众看图的提示语。P.4524一面是《降魔变文》的唱词,另一面则是相应的降魔变画卷,它应该是配合讲唱变文的一幅原作(图版1)。上述这些配合变文讲唱的佛教题材绘画,无疑属于变相范围,它们也可以称为变相图、变相画卷,或者根据描绘的故事内容直接称为“××图”或“××画卷”。

第二节 变文概述

20世纪以来,学者们在整理变文资料的同时,对于变文的定义、范围、源流及其讲唱方式等方面,都作了比较深入地探讨,取得了丰富的研究成果。与此同时,变文的研究也有不少需要进一步澄清的问题,如变文的定义、特征及其与变相的关系等等。下面拟以已有的研究成果为基础,对于变文的定义、产生与发展以及其讲唱方式作一概述,以便展开对于敦煌变相与变文关系的研究。

一、变文的定义

研究变文时,首先遇到的一个难题就是它的定义问题。变文究竟是什么?与此相关的是,变文的范围如何划分?这两个问题直接影响到其他问题的探讨。前文提及在探讨变文定义时,引出了变文与变相之“变”的关系问题。关于变文的定义,学者们提出了很多不同的说法。概括起来说,主要有如下几种:

1. 文体变易说。

郑振铎在《中国俗文学史》中,首先提出这一观点,他说:

所谓“变文”之“变”,当是指“变更”了佛经的本文而成为“俗讲”之意。……后来“变文”成了一个“专称”,便不限定是敷演佛经

之故事了(或简称为“变”)。^①

郑氏这一说法影响了后来的很多学者,譬如,周绍良就是在此基础上作了进一步发挥。他认为:

故“变”之一字,也只不过是“变易”、“改变”的意思而已,其中并没有若何深文奥义。如所谓“变相”,意即根据文字改变成图像,“变文”意即把一种记载改变成另一种体裁的文字。^②

姜伯勤从隋代吉藏的《中观论疏》中发现“变文易体”一语,则为文体变易说提供了重要文献论据,同时他也提出了自己的见解:

变文是因通俗地讲说佛法的需要在文体上对正式的经文文体的变易。^③

文体变易说在学术界产生了深远的影响。

2. 神变、变异说。

与文体变易说不同,神变、变异说主张变文得名于其表现内容的特殊性质。孙楷第的说法很有代表性,他说:

盖人物事迹以文字描写之,则谓之变文,省称曰变。以图相描写之,则谓之变相,省称亦曰变。其义一也。然则变文得名,当由于其文述佛诸菩萨神变及经中所载变异之事;亦犹唐人撰小说,后人因其所载者新奇之事而目其文曰传奇;元明人作戏曲,时人因其所谱者新奇之事亦目其词曰传奇也。^④

持神变、变异说的其他学者,如傅芸子、程毅中等,大多也认为变文之“变”等同于变相之“变”,变文与变相的区别仅在于表现神变、变异故事时,采用了不同的艺术形式。与文体变易说一样,神变、变异说也得到了不少学者的认同。

① 郑振铎:《中国俗文学史》,上海人民出版社,2006年版,第154页。

② 周绍良:《谈唐代民间文学——读〈中国文学史〉“变文”节书后》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第407~408页。

③ 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996年版,第397页。

④ 孙楷第:《读变文》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第241~242页。

3.图解说。

图解说认为,变文就是通俗讲解那些故事性较强的变相的文字。日本学者长泽规矩也较早提出这种观点,他说:“变文据说原来是指曼荼罗的铭文。”^①程毅中在谈及变相与变文关系时,也有类似观点,他指出:

变文之得名,大致可以认为和佛家所谓的变相有关系,变文就是变相图的说明文字。^②

杨公骥说得更加清楚:

佛寺中的“变相”或“变”大多是具有故事性的图画,“变文”是解说“变”(图画)中故事的说明文,是“图画”的“传”、“赞”,是因“变”(图画)而得名。“变文”意为“图文”。^③

除了上述三种主要说法外,还有些学者从翻译梵语角度探讨了变文定义,由于他们的观点在学术界影响较小,在此不再具体列举。上述关于变文定义的几种说法中,图解说注意到变相配合变文讲唱的情形,但却忽视了变文产生与发展的历史过程,所提出的定义也不太符合变文的实际情况。另外两种说法均有一定的合理性,因而都有较多的赞同者。

给变文下定义,一方面应该立足于敦煌文书中的有关资料,另一方面也应依据其他古代文献中的相关记载。下面先来讨论敦煌文书中的变文卷子。变文作为一种表示文体的术语,直接出现在如下一些敦煌卷子中。

1.属于佛教题材的卷子有:

S.5511 的首题:“降魔变文一卷”。(按:此卷裂为前后两部分,后一部分藏在国内,尾题也是“降魔变文一卷”)

S.4398 的首题:“降魔变一卷”。

P.2187 的尾题:“破魔变一卷”。(按:此卷首题为“降魔变押座文”,

① 周一良:《读〈唐代俗讲考〉》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第161页。

② 程毅中:《关于变文的几点探索》,同上,第373页。

③ 杨若木:《杨公骥文集》,东北师范大学出版社,1998年版,第415页。

为了与降魔变文相区别,通常用它的尾题)

S.2614 的首题:“大目乾连冥间救母变文并图一卷并序”。(按:题中的“并图”二字写上后似又涂去。又此卷的尾题是“大目键连变文一卷”)

P.3107 的首题:“大目乾连冥间救母变文一卷并序”。

P.2319 的首题:“大目乾连冥间救母变文一卷”。

P.3485 的首题:“目连变文”。

北京盈字 76 号的尾题:“目连变一卷”。(按:此卷末原文是“写尽此目连变一卷”等等)

北京云字 24 号的纸背题写:“八相变”。

S.3491 的首题:“频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变”。

P.3048 的卷末六字:“上来所说丑变”。此卷首题是“丑女缘起”。

2.属于世俗题材的卷子有:

S.5437 的首题:“汉将王陵变”。(按:此卷的封面也有此题)

北大 187 号的首题:“汉将王陵变”。(按:此卷为邵洵美旧藏,封面也有此题)

P.3627 的尾题:“汉八年楚灭汉兴王陵变一铺”。

S.4654 的首题:“舜子变一卷”。

P.2721 的尾题:“舜子至孝变文一卷”。

P.3645 的尾题:“刘家太子变一卷”。

从上述卷子的内容看,它们共有九种题材。这些标明为“变”或“变文”的作品,具有共同的文体形式特征。首先,它们是散文、韵文交织的,散文部分是讲说的内容,而韵文部分是供吟唱的。它们属于比较典型的说唱文学。其次,上述卷子中,在散文部分与韵文部分的交接处,经常出现一些引导听众观看图画的提示语。比较常见的提示语有“××处”“看××处,若为陈说”“当尔之时,道何言语”等等。这些提示语大多处于散文部分结尾之处,接下来就是韵文吟唱,从这个角度来看,它们也可以称为“入韵套语”。本文侧重探讨变相与变文的关系,所以用“图画提示语”来取代“入韵套语”这一称名。

散韵交织与有关图画的提示语既是变文的两个基本特征,又可以看作变文的基本标志。根据这两个标志,可以判断其他一些敦煌卷子是否

为变文。前述有明确的“变”或“变文”题记的卷子,以及与它们仅在内容细节上略有出入的卷子(但题名不详),都应该看作变文。《敦煌变文校注》中一些拟题变文的卷子,则需要具体判断。《孟姜女变文》、《伍子胥变文》、《秋胡变文》等,由于缺乏明确的有关图画的提示语,因此不能称为严格意义上的变文。而《张议潮变文》、《张淮深变文》、《李陵变文》、《王昭君变文》等,虽是拟题,但都具备变文的两种标志,所以应该称为变文。

研究敦煌变文卷子时,必须注意到两个方面的情况。第一,这些卷子的称名比较复杂,有时同一卷子的首题与尾题不一致,有时敷衍同一故事情节的几个卷子,题名却明显有别。如 P.3048 的首题是“丑女缘起”,卷末却写着“上来所说丑变”;P.3645 的首题是“前汉刘家太子传”,尾题却是“刘家太子变一卷”。又如 S.3491 押座文后书写的简题是“功德意供养塔生天缘”,卷子首题则是“频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变”。对于这种现象,王重民作出了较好地解释:

经过比较研究,我们知道有全名,有简名,有因变文形式的命名,有因变文内容的命名,还有一些因袭着旧名,如佛教故事称“缘起”,历史故事称“传文”之类。名称这样纷歧,正反映出只有“变文”才是公名。^①

可见变文称名的复杂性,与其产生、发展的过程有一定的关联。第二,可以确定为变文的卷子,都基本具有变文的两个主要特征,但是却存在着程度上的差异。有些变文保留了明显的特征,有些则相对模糊。譬如《刘家太子变》、《舜子变》既不是散韵交织,也没有明确的有关图画的提示语,由于它们的题名中保留了“变”字,因此才勉强将它们称为变文。它们可以看作变文中的特例。产生这种特例的原因,可能是在变文发展过程中,体式特征开始简化,也可能是变文盛行以后导致了词义的“泛化”。

除了敦煌文书外,一些古代文献中也偶尔会有关于变文的记载。变文一词较早出现在儒家典籍中。汉代《乾坤凿度》载“上古变文为字”之语,郑玄注曰:“庖氏画卦,变文为卦字也。”^②这里所说的变文与敦煌变

① 王重民:《敦煌变文研究》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第283~284页。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五三册,第八二九页。

文没有任何关联。佛教典籍中,《弘明集》卷一《正诬论》中较早提及变文一词,其文如下:

若怀恶而讨不义,假道以成其暴,皆结(经)传、变文讥贬累见。故会宋之盟,抑楚而先晋者,疾辛(哀)郢之诈,以崇咀信之美也。夫敌之怨惠,不及后嗣,恶止其身,四重罪不滥,此百王之明制,经国之令典也。^①

《弘明集》为梁僧祐(445—518)所撰。汤用彤认为《正诬论》可能作于晋孝武帝(373—396在位)之前^②。文中提及“经传”一词,根据上下文来看,主要是指儒家的典籍。与它并举的变文一词,大概是指儒家正宗经典以外的一些著作。《正诬论》作者显然比较熟悉佛理,他在文中引用中国历史典故,是为了说明佛教中的“因果报应”道理。这里提及的变文,还不能等同于后世盛行的变文,但它们之间已经有了一些语义上的联系。

变文一词出现在吉藏《中观论疏》内时,则被赋予了比较明确的含义,它在这里与后世盛行的变文开始有了紧密的关联。吉藏《中观论疏》中写道:

师(按:兴皇法朗)云:夫适化无方,陶诱非一。考圣心以息病为主,缘教意以开道为宗。……岂可偏守一途,以壅多门者哉!……自摄岭兴皇随经傍论,破病显道,释此八不,变文易体,方言甚多。^③摄岭兴皇即是梁陈之际的法朗大师(507—581)。文中“八不”是指大乘佛教里的中观思想,即不生不灭,不常不断,不一不异,不来不出。法朗大师认为,在讲解这种中观思想时,可以采取比较灵活的、通俗的说法方式。姜伯勤引用《高僧传》中释昙崇的事例,对此作了比较深入地阐释,并由此提出广义的“变文”定义,他说:

在南朝寺院中,针对根机不同的听众,对长行与偈颂相间的佛典,在文体上作了通俗性变易。为说明佛理,杂引譬喻,宣唱事缘……因为博通众典,在唱说时遂对正式的经文文体加以变通,从而

① 《大正藏》,第52册,第七页。

② 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,北京大学出版社,1997年版,第244页。

③ 《大正藏》,第42册,第七、十页。

“应变无尽”。这是最广义的“变文”概念。^①

这里所说的最广义的“变文”概念,包含了面向俗众开讲的讲经文。《中观论疏》中的“变文易体”一语,对于了解“变文”词义的生成衍变有着重要意义。唐代以后,也有与“变文”相关的文献记载。《高力士外传》载:“每日上皇与高公亲看扫除庭院,芟薙草木。或讲经、论议、转变、说话,虽不近文律,终冀悦圣情。”^②文中“上皇与高公”分别是指唐明皇与高力士。“转变”之“转”,等同于“转读”之“转”,意思是指婉转歌咏。此文中的“转变”大概是指讲唱变文,而讲唱者很可能就是高力士本人,他模仿当时流行的讲经、转变等的目的在于“冀悦圣情”。显然这里的讲经已带有娱乐性质,当属于俗讲。文中将讲经与转变并举,暗示此时讲唱的变文已与讲经文并列,而不再是上文所说的最广义的变文概念了。敦煌文书中的《降魔变文》创作于唐玄宗在位期间^③,它也表明至迟于盛唐,已经出现了与讲经文有别的变文。

根据敦煌变文卷子以及相关历史文献,可以大致给变文下一定义。变文有广义、狭义之分,广义概念如同上文姜伯勤所说,变文是因通俗地讲说佛法的需要在文体上对正式的经文文体的变易。狭义的变文则是指,将正式的经传变易为配合绘画进行讲唱的通俗文体。变文是一个文体概念,其后又成为一个文本概念。

二、变文的产生

变文是外来佛教文化与本土文化综合交流的产物。在佛经中,长行与偈颂经常交织在一起,从而构成了佛经文本体式的一个重要特征。变文体式的散韵交织与此是一脉相承的。虽然佛经传入之前,中土就有散文、诗歌结合的文体,但是两者主从关系十分明显,远没有达到佛经中散韵对等结合的交融程度,所以不能把它们看做是变文体式的主要源头。但变文的文句中常出现骈文、诗歌等,且讲唱时又带有本土口头说

① 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996年版,第398页。

② 王汝涛编校:《全唐小说》,山东文艺出版社,1993年版,第一卷,第三五页。

③ 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第569页“校注(二三)”。

唱文学的痕迹,这从另一个角度又说明,变文在产生发展的过程中受到了本土文学的影响。

变文的出现与佛教的宣教活动密切相关。魏晋南北朝以来,佛教在中土不断发展,为了适应大批俗众参与的需求,通俗化的宣教方式应运而生。唱导与通俗性讲经,就是在此背景下产生的两种“化俗”方式,其后的变文也是在它们的影响下产生的。唱导通常是佛教斋会中的一个重要活动,不像讲经活动那样可以独立进行。梁慧皎《高僧传》中对于唱导作了比较详细地论述,下文即以之为基础,对唱导作一概述。

《高僧传》卷十三《唱导·论》写道:

论曰:唱导者,盖以宣唱法理,开导众心也。昔佛法初传,于时齐(斋)集,止宣唱佛名,依文致礼。至中宵疲极,事资启悟,乃别请宿德,升座说法。或杂序因缘,或傍引譬喻。^①

唱导是佛教斋集时进行的,目的在于以佛法道理“开导众心”。但它在在中土兴起后,经历过一次变革,由最初的“宣唱佛名”、“依文致礼”,变成延请僧人登座说法。值得注意的是,这种说法与正式的讲经有一定的区别,它的对象中包含了大量参加斋会的俗众。唱导的时间是在“中宵”(按:夜半),很大程度上是为了驱除会众的困乏之气。由于这些因素,说法内容常以情节生动的佛经故事为主,即“杂序因缘”、“傍引譬喻”等,说法的方式也是比较灵活的。

在唱导变革、发展的过程中,东晋高僧慧远起到了重要作用。《唱导·论》记载:“其后庐山释慧远,道业贞华,风才秀发。每至斋集,辄自升高座,躬为导首。先明三世因果,却辩一斋大意。后代传授,遂成永则。”^②慧远亲自登座,讲说三世因果之理,解释斋会活动的目的、意义。从他以后,这种在斋集时唱导的做法,就一直得以沿袭下去。

唱导的成功与否,取决于四个方面的因素,即“声、辩、才、博”。慧皎在《唱导·论》中对此作了进一步说明,他说:“非声则无以警众,非辩则无以适时,非才则言无可采,非博则语无依据。”^③唱导时,一方面需要

① 《大正藏》,第50册,第四一七页。

② 同上,第50册,第四一七页。

③ 同上,第50册,第四一七页。

钟鼓等的音乐来渲染气氛,另一方面,唱导法师要用富有文采的语言,旁征博引经典故事进行说法,而且还需随机应变。由于唱导时经常面对各种不同身份、职业的对象,这就要求唱导法师能够“因材施教”。《唱导·论》写道:

若能善兹四事,而适以人时。如为出家五众,则须切语无常,苦陈忏悔;若为君王长者,则须兼引俗典,绮综成辞;若为悠悠凡庶,则须指事造形,直谈闻见;若为山民野处,则须近局言辞,陈斥罪目。凡此变态,与事而兴,可谓知时知众,又能善说。^①

文中“变态”是指唱导法师种种不拘常规的说法内容及说法方式。正是由于这些因素,唱导在化导在家俗众方面,可能收到了正式讲经难以达到的效果。正如慧皎所描述:“于是阖众倾心,举堂惻怆,五体输席,碎首陈哀,各各弹指,人人唱佛……当尔之时,导师之为用也。”^②南北朝时,佛教观念逐步深入人心,在此过程中,唱导无疑发挥了比较重要的作用。

隋代前后,唱导仍比较盛行。《续高僧传》中《杂科声德篇》记载了释立身、释善权的事:

时江左文士多兴法会,每集名僧连宵法集(立身)。导达之务偏所牵心……至于谈述业缘,布列当果,冷然若面,人怀厌勇。

(善权)每读碑志多疏偏词。傍有观者,若梦游海。及登席列用牵引喻之,人谓拔情,实惟巧附也。^③

释立身、释善权均为著名唱导法师。根据记载可知,此时的唱导与前期一脉相承。唐代俗讲风气盛行后,唱导仍然存在于世,如 P.4660 载有关于晚唐归义军时期的宋律伯的邈真赞,其标题即是“敦煌唱导法将兼毗尼藏主广平宋律伯邈真赞”,“法将”是指善于讲说法、教化信众的大德。P.4660 赞文称赞宋律伯,“特达资身,香声独跨,一郡轨仪,四方钦雅,离繁去俗,并伏人我。开畅玄宗,七众归化”。可见宋律伯在敦煌具有

① 《大正藏》,第 50 册,第四一七页。

② 同上,第 50 册,第四一八页。

③ 同上,第 50 册,第七〇四页。

较高声望。

唱导题材的通俗性及其说法方式的灵活性，都在后起的变文中得到了继承与发展。变文的产生除了与唱导直接相关外，还与讲经活动有着紧密关联。宋赞宁《大宋僧史略》卷上《僧讲》条记载：“士行（按：朱士行）于洛中讲小品，往往不通。远出流沙求大品，归出为晋音是也。士行曹魏时讲《道行经》，即僧讲之始也。”^①

曹魏之前僧人讲经活动已经萌发，大多附属于译经活动，而朱士行的讲经则已经成为相对独立的活动，所以，赞宁认为此是中土僧讲的开端。佛法初传中土之际，由于文化背景的差异，中土人士难以理解佛经中一些关键的术语及深奥的义理，佛教讲经中由此发展出“格义”的方法。《高僧传》卷四载竺法雅“少善外学，长通佛义”，对于格义有开创之功：

时依（雅）门徒，并世典有功，未善佛理。雅乃与康法朗等，以经中事数拟配外书，为生解之例，谓之格义。及毗浮、相县（县相）等，亦辩格义，以训门徒。雅风采洒落，善于枢机，外典、佛经，递互讲说。^②

所谓格义，即是以中土典籍的事理比附佛经，从而达到讲经目的。这种权宜之计适应了中土佛教早期讲经的需要，同时，也直接推动了讲经的通俗化进程。格义要求既谙佛理，又通世典，所以难度较大。然而，对于像庐山慧远那样的大师而言，则并非难事。《高僧传》卷六载：“（慧远）年二十四，便就讲说，尝有客听讲，难实相义，往复移时，弥增疑昧，远乃引庄子义为连类，于是惑者晓然，是后安公特听慧远不废俗书。”^③正是在格义兴起的过程中，俗书故事进入了佛教讲经中。

随着佛教的发展，普通民众逐步成为讲经听众的重要组成部分。他们的积极参与使得讲经法师能够获得比较丰厚的收入，以至于一些普通民众竟然把讲经看做一种较好的谋生职业。《续高僧传》还记载了“释

① 《大正藏》，第54册，第二三九页。

② 同上，第50册，第三四七页。

③ 同上，第50册，第三五八页。

真玉”事：

后乡邑大集，盛兴斋讲。母携玉（按：真玉）赴会，一闻欣领，曰：“若恒预听，终作法师，不忧匱馁矣。”母闻之，欲成斯大业也，乃弃其家务，专将赴讲。^①

真玉为北齐时人，后来成为著名讲经法师。他早年未出家时，曾与母亲积极参与讲经法会，可能是羡慕他们眼中的“不忧匱馁”的法师职业。俗众的积极参与，还使得讲经法师不得不调整讲解的内容，如在讲经中，穿插一些有趣的故事等，这就导致讲经的通俗性不断增强。《续高僧传》《杂科声德篇》记载释宝岩讲经之事时写道：

（宝岩）气调闲放，言笑聚人，情存道（导）俗，时共目之说法师也。与讲经论名同事异，论师所设务存章句，消判生起采结词义。岩之制用，随状立仪，所有控引，多取杂藏百譬……^②

宝岩是隋末唐初人，他的讲经与传统正式讲经明显有别，传统正式讲经偏重于名相义理的阐释、辨析。当有人问宝岩为何如此讲经时，他的答复是引人深思的，《续高僧传》载：

时有人云：“夫说法者当如法说，不闻阴界之空，但言本生本事。”岩（按：宝岩）曰：“生事所明，为存阴入无主，但浊世情钝。说阴界者皆昏睡也。故随物附相，用开神府，可不佳乎？”^③

“阴界”是指佛教术语“五阴”、“十八界”等，它们与甚深妙理的“空性”的关系，显然是俗众难以理解的。如果如法讲解这些内容，可能导致俗众昏昏欲睡，因此，还不如直接讲解一些通俗易懂的本生故事等，让他们明白一些简单的佛理。其后兴起的俗讲，就是这种讲经进一步通俗化的结果。

唐代之前，虽然一直有通俗化的讲经，但是没有出现与正统讲经明确分界的俗讲。俗讲一词产生于唐代以后。唐宣宗大中年间，日本僧人圆珍来中土求法，他所撰的《佛说观普贤菩萨行法经记》中，就明确提到

① 《大正藏》，第50册，第四七五页。

② 同上，第50册，第七〇五页。

③ 同上，第50册，第七〇五页。

僧讲与俗讲的区别：

言讲者，唐土两讲：一、俗讲，即年三月就缘修之，只会男女，劝之输物充造寺资，故言俗讲（僧不集也，云云）。二、僧讲，安居月传法讲是（不集俗人类也，若集之，僧被官责）。^①

俗讲活动举行的时间是“年三月”，即正月、五月与九月三个长斋月。从圆珍记载来看，俗讲的目的主要是“邀布施”。至于僧讲不集俗人与俗讲不集僧人，也许和当时特定的背景有关，一般情况下未必如此。俗讲一词在唐代宗密大师的著作中出现得更早，《圆觉经大疏》卷下写道：

解曰：辨相中作如是言者，思惟揣度，计校筹量，兴心运为，拟作行相，造塔造寺，供佛供僧，持咒持经，僧讲俗讲，端然宴坐，种种施为……既是造作生情，岂合无为寂照。^②

宗密于元和二年（807）出家，圆寂于会昌元年（841）。俗讲活动的产生无疑早于他造疏的时间。

僧讲主要沿袭了传统正式讲经的方式与内容，而俗讲则在讲经方式、内容两方面都有所变革。根据敦煌文书中的讲经文来看，俗讲中的唱词占了很大篇幅，这意味着讲、唱两种方式的充分结合，这正是俗讲与僧讲的一个重要区别。此外，传统正式讲经中，都讲除了转读佛经外，还担任与主讲法师进行辩论经义的职责，即所谓的“难”与“通”。而俗讲活动中，因为听众主要关心的不是深奥的义理，讲解正文前的辩论也就被取消了，都讲在讲经中的地位相应的有所下降。其后，为了进一步迎合俗众，有些俗讲中直接取消了都讲唱经这一环节，讲唱法师也不必严格依照经文顺序来宣讲，而是直接讲唱一些情节生动曲折的佛教故事。俗讲的内容也由讲经文演变成佛教变文。不过在此演变过程中，来自唱导的影响是不容忽视的。

佛教变文大概是在讲经文的基础上直接产生的。《破魔变》文末有“小僧愿讲经功德，更祝仆射万万年”之语^③，说唱者将变文讲唱视为讲

① 《大正藏》，第56册，第二二七页。

② 《续藏经》，第一编，第一四套，第二册，第一九二页。

③ 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997年版，第536页。

经,证明了变文与讲经文之间有着内在的关联。在一定程度上,佛教变文的讲唱可以看做一种特殊的俗讲活动。佛教变文产生以后,随着它在俗众中的影响日益扩大,一些世俗故事题材的讲唱也开始采用它的艺术形式,从而导致了世俗变文的出现。世俗变文的产生,一方面可能是民间艺人模仿僧人讲唱的结果,另一方面,也可能是由讲唱佛教变文、讲经文的僧人,为了适应俗众的趣味而讲唱世俗题材故事的结果。讲经文的讲唱可以简称为俗讲,而变文的讲唱则可以称为转变。转变一词除了出现在《高力士外传》中,也在其他文献中出现过。《太平广记》卷二百六十九载(出《谭宾录》):

杨国忠为剑南召募使……人知必死,郡县无以应命。乃设诡计,诈令僧设斋,或于要路转变。其众中有单贫者,即缚之,置密室中,授以絮衣,连枷作队,急道赴役。^①

转变之“转”等同于“转”,意思为唱诵。《续高僧传》的《杂科声德篇》有“释智云,亦善经呗,响振如雷,时惨(参)哀转”语^②,这里的“转”即表示“唱诵”之义。转变就是指讲唱变文。从这个意义上说,讲唱世俗题材的变文也许可以称为转变。与转变不同,俗讲则是佛教的一种化俗活动。俗讲的内容与世俗题材无关。大概在中唐以后,佛教的俗讲、转变活动出现了十分兴盛的局面,与此同时,可能为了过分地迎合俗众的趣味,它们的形式、内容不断世俗化,这也为其以后的衰亡埋下了伏笔。

三、变文的消亡

佛教变文在化俗的同时,自身也逐步俗化了。佛教变文是在讲经文的基础上产生的,俗讲僧人有时可能会直接讲唱变文。变文讲唱过程中,有时直接以讲经名义作功德回向,由此也能看出,时人并没有过于介意讲经文与变文之间的差别。与俗讲一样,佛教转变作为一种化俗手段,当它发展到一定阶段时,也同样难以避免俗化趋势。因此,在探讨佛教变文的俗化时,有必要将它与俗讲结合起来研究。讲唱佛教变文时,

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇四五册,第三五页。

② 《大正藏》,第50册,第七〇一页。

一方面没有俗讲那样复杂的仪轨,另一方面,又加强了故事内容的趣味性,因此,在俗化的进程上它比俗讲走得更快。

唐代僧人常常以讲经来化导俗众。如会昌年间去世的诗人姚合,生前就写诗描述过当时的讲经盛况。他在《听僧云端讲经》一诗中写道:“无生深旨诚难解,唯是师言得正真。远近持斋来谛听,酒坊鱼市尽无人。”^①此外,他还在《赠常州院僧》一诗中写有“仍闻开讲日,湖上少鱼船”^②之句。佛教的居士五戒中,明确反对杀生、饮酒等乱性行为,由“酒坊鱼市尽无人”等句,可以看到这些讲经活动对于俗众产生了很大的影响。从诗中描述俗众踊跃参与的情况推测,所提及的讲经很可能是指俗讲。

为了确保在讲唱过程中收到很好的效果,无论佛教俗讲还是转变,都要求说唱者具有一定的演唱技艺。演唱作为化俗的一种“方便”,最初可能得到了高层次僧人的认可。如《宋高僧传》卷二十五记载了唐睦州僧人少康之事,文中写道:

康(按:少康)所述偈赞,皆附会郑卫之声,变体而作,非哀非乐,不怨不怒,得处中曲韵。譬犹善医以饴蜜涂逆口之药,诱婴儿之入口耳。苟非大权入假,何能运此方便,度无极者乎?^③

少康卒于唐贞元二十一年(805),他生前活动的时间正是佛教俗讲、转变日益兴盛之时。少康将“偈赞”与郑卫之声结合得恰到好处,因而成为一种值得称赞的化俗“方便”。佛教俗讲、转变在吸收演唱技艺等方面,与少康所运用的方便具有类似的性质。但是关于少康的这一记载中,已经隐含着这种方便可能导致的另一种后果。如果不是“大权入假”,换言之,如果少数僧人将这些演唱技艺作为博取个人名利的手段,那么不仅无法起到很好的化俗效果,还会导致听众执著于如涂药之蜜的手段,从而有损于佛教本身。佛教俗讲与转变的发展进程最终也表明,化俗手段作为一种方便,便产生了严重的负面影响。

① 曹寅等:《全唐诗》,中华书局,1960年版,第五〇二卷,第五七一二页。

② 同上,第四九七卷,第五六五〇页。

③ 《大正藏》,第50册,第八六七页。

佛教俗讲、转变俗化的一个直接的后果就是，它的艺术技艺越发达，宗教教化功能就越容易降低。俗讲发展的历史事实印证了这一推论。譬如，就连文淑这样享有盛名的俗讲僧人，最终都没有免去上述之“俗”性。文淑一生的曲折经历表明，佛教俗讲(转变)活动在当时已经引起了很大争议。唐代赵璘《因话录》的记载，提供了另一种审视俗讲僧人及俗讲活动的视角。他在《因话录》卷四写道：

有文淑(按：即是文淑)僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调以为歌曲。其氓庶易诱，释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚嗤鄙之。近日庸僧，以名系功德便(使)，不惧台省府县。以士流好窥其所为，视衣冠过于仇讎，而淑(按：文淑)僧最甚。前后杖背，流在边地数矣。^①

作者显然是站在否定的立场上来记述的，因而难免有些偏颇。但是，其中却也道出了一些事实情况。首先，当时的士流，对于文淑等僧人的俗讲活动持否定态度，并且可能给予了比较激烈的批评。文淑被杖背、流放也许与此有一定关联。其次，文淑僧人俗讲的内容可能过于通俗，但却由此备受俗众的青睐。再次，文淑讲唱中可能吸收了不少流行的曲调，并且加入自己的发挥成分，以至于教坊都仿效其“声”来创作歌曲。俗讲能够在当时如此风靡，与后述两点或许直接相关。九世纪末，段安节《乐府杂录》中的有关记载也能说明这一点，书中《文叙(淑)子》条目写道：“长庆(821—824)中，俗讲僧文叙(淑)善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭状其念四声观世音菩萨，乃撰此曲。”^②

《太平广记》卷二百四《文宗》的记载，则为唐文宗采其声而撰《文淑子》^③。不管两者记载何者属实，文淑善于吟唱且影响甚远，当是事实。

唐宋之际，佛教转变与俗讲逐步盛行的同时，两者的“俗化”倾向也日益明显。当俗讲受到士人批评的同时，比俗讲更“俗”的转变也不例

① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第一〇三五册，第四八七页。

② 同上，第八三九册，第九九八页。

③ 同上，第一〇四四册，第三四二页。

外。宋代黄休复的《茅亭客话》中,就有关于五代转变的记载,文中写道:

休蜀广都县三圣院僧辞远,姓李氏,薄有文学,多记诵……行坐念《后土夫人变》,师止之,愈甚,全无资礼。或一日大叫转变次,空中有人掌其耳,遂聩。二十余年,至圣朝开宝中(968—975),住成都义井院。^①

辞远不仅“有文学,多记诵”,而且十分喜欢转变。值得注意的是,他常念的《后土夫人变》却是有关道教题材的变文。后土夫人是唐代修行神仙之术者所崇拜的一个偶像。辞远作为僧人,讲唱的反而是道教题材的变文,再加上他不听师父的教诲,最终得到了一定的果报。根据这一记载推测,此时的变文(包括佛教变文在内)可能更加“俗化”了,并且越来越受到批评。五代宋时,佛教变文与世俗变文逐渐衰败。这也可以从时人的看法中得到验证。如苏轼所作的《书拉杂变》,就基本反映出当时士人对于变文的看法,他写道:“司马长卿作《大人赋》,武帝览之,飘飘然有凌云之气。近时学者作拉杂变,便自谓长卿,长卿固不汝嗔,但恐览者渴睡落床,难以凌云耳。”^②苏轼显然是以“拉杂变”来嘲讽当时文坛的一些作风。如果“拉杂变”确实与变文有关,那么不难看出,此时变文的声誉已更加不如唐代了。

到了南宋之际,佛教俗讲与转变已经基本消亡。南宋王灼《碧鸡漫志》卷五记载:“至所谓俗讲,则不晓其意,此僧(按:此指文淑)以俗谈侮圣言,诱聚群小,致使人主临观,为一笑之乐。”^③可见,南宋时人们已经很不熟悉俗讲,只能对它作些猜测了。由此推测,与俗讲性质类似的佛教转变,到了宋代可能随着俗讲一起消亡了。南宋时,变文这种形式曾为摩尼教等民间宗教活动所采用,如《佛祖统纪》(成书于1269)卷三十九引良渚宗鉴《释门正统》中记载:

良渚曰:准国朝法令,诸以二宗经及非藏经所载不根经文,传

①《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇四二册,第九三五页。

②苏轼:《苏轼文集》,中华书局,1986年版,第66卷,第2062页。

③《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一四九四册,第五二四页。

习惑众者，以左道论罪。二宗者，谓男女不嫁娶，互持不语，病不服药，死则裸葬等。不根经文者，谓《佛说吐恋师》、《佛说啼泪》、《大小明王出世经》、《开元括地变文》、《齐天论》、《五来子曲》之类。^①

由于佛教在古代影响很大，所以摩尼教等经典的翻译经常借用佛经中的名词术语。《开元括地变文》与佛教没有直接关系，由于它的内容属于“旁门左道”，最终受到了朝廷的禁止。《括地变文》较早见于宋代王质所撰的《雪山集》中，大概是随着北宋末的“食菜事魔”（按：与摩尼教有关）的兴起而出现的^②。大概随着《括地变文》等的消失，变文讲唱活动最终退出了历史舞台。值得注意的是，变文讲唱艺术对于其他的艺术门类产生了深远的影响，本书的下编将重点探讨这一方面的课题。就发展演变的规律而言，敦煌变文与中原等地的变文没有本质区别。因此上述对于变文俗化的分析，基本适合于敦煌变文。

① 《大正藏》，第49册，第三七〇页。

② 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第一一四九册，第三六九页。

第二章 唐五代宋初社会文化背景 下的敦煌变相与变文

前一章在概述变相与变文的同时,已提及它们之间的一些关联。本章拟在此基础上,将敦煌变相与变文置于唐宋之际的社会文化背景下进行研究,从而进一步探讨它们之间的关系。可以说,本章的研究着重于从宏观视野来审视敦煌变相与变文。一方面,将要论述不同时期敦煌的社会文化背景、变相创作与变文的总体状况等;另一方面,还要重点探讨一些有关的专题,如画工群体的分化及其产生的影响等,通过这些专题研究,可以在一定程度上把握敦煌变相与变文的关系。唐代时,敦煌变相与变文都受到中原地区的强烈影响,相比之下,敦煌变文所受到的影响更为直接、明显。因此,本章的第一节,首先探讨唐代中原地区的俗讲、转变风气。

第一节 唐代中原地区的俗讲、转变风气

隋唐以来,敦煌与中原地区的文化艺术交流相当频繁。隋唐王朝的大一统及历代帝王对于西域的关注,为这种交流创造了有利条件。在这一历史阶段,敦煌的社会文化受到了来自中原的强烈影响。初盛唐之际,唐王朝出现社会稳定、政治清明、经济持续发展以及对外文化交流空前发达的局面,再加上诸位帝王力主“三教并存”的政策,儒教、佛教、道教都获得了长足的发展。

唐朝李氏帝王,为了强调自己血统的高贵,一直自封为老子的后裔。出于政治目的,他们大力扶持道教。唐高祖李渊亲自登终南山拜老子庙,并定下道、儒、佛三教的先后次序。唐太宗亲受道教符箓,唐高宗追封老子为“太上玄元皇帝”,而唐玄宗在设崇玄署统领道教宫观的同

时，还敕两京与诸州建立玄元皇帝庙，并以睿宗以上五位皇帝共同配祀。这些政治手段使得道教势力迅速扩张。与此同时，上述帝王对于佛教也是比较宽容的，有时还给予了一定程度的支持。武则天在位期间，还一度将佛教次序排到道教之前。根据历史文献记载来看，唐代前期佛教与道教之间存在着比较激烈的竞争。由于李氏帝王偏向道教，所以佛教在寻求发展的空间时，更加关注在普通民众中扩大自身的影响。佛教俗讲与转变的兴起，当与上述社会政治文化背景有着密切的关系。

南北朝时期，佛教总体上保持着稳定发展的势头。虽然北周时被一度禁止，但是并没有动摇佛教的民众信仰基础。隋代以后，经过隋文帝、隋炀帝的大力扶持，佛教很快出现蒸蒸日上的发展形势。京师与并州、洛州等大都邑，均由官方写一切经。两京也出现不少佛教名寺，高僧大德云集于此，大型讲经说法活动频频开展。随着社会各阶层的积极参与，佛教在普通民众中的影响也日益增强，从而为以后的进一步发展奠定了坚实的基础。隋唐之际，随着普通民众大量参与佛教活动，传统的侧重于“义理”辨析的讲经说法方式也不断发展变化，与僧讲相对的俗讲也应运而生。隋末唐初释宝岩的讲经就处于这种发展进程中。《续高僧传》的《杂科声德篇》记载：“释宝岩，住京室法海寺。气调闲放，言笑聚人，情存道（导）俗，时共目之说法师也，与讲经论名同事异。”^①宝岩讲经说法的特点是，在讲经过程中，常常宣讲一些为普通民众喜爱的佛经故事，以此说明一些浅显易懂的佛教道理，从而达到化俗目的。这种通俗性的讲经说法方式收到了很好的效果，《续高僧传》写道：

每使京邑，诸集塔寺肇兴，费用所资，莫匪（非）泉贝。虽玉石通集，藏府难开。及岩之登座也，案几顾望，未及吐言，掷物云崩，须臾坐（座）没，方乃命人徙物。谈叙福门，先张善道可欣，中论幽途可厌，后以无常逼夺终归长逝。提耳抵掌，速悟时心，莫不解发撒衣。书名记数克济成造，咸其功焉。^②

可见，宝岩的讲经说法能够深深吸引普通民众。联系当时的社会背景来

① 《大正藏》，第50册，第七〇五页。

② 同上，第50册，第七〇五页。

看,像宝岩这样“情存道(导)俗”的僧人可能不在少数,正是由于他们的努力,讲经说法方式的通俗性逐步增强,并为其后僧人俗讲、转变的出现奠定了基础。宝岩这样的“说法师”已与俗讲、转变僧人有着不少相似之处。佛教的发展需要有一定的经济基础,而上述这种通俗性的讲经说法活动,可以从听众中募化到大量费用。从这个角度看来,这种讲经说法活动乃至后来的俗讲、转变的出现,在一定程度上也适应了佛教自身发展的需要。

俗讲是在上述通俗讲经基础上进一步发展的产物。俗讲不仅在内容中加入了许多通俗的故事,而且还采用了韵散结合的说唱方式。与正统僧讲不同,在俗讲过程中,俗讲法师对于一段经文作一般解释后,还接着以悦耳动听的曲调来吟唱比较押韵的唱词。而与俗讲相比,佛教转变则又更进一步,它直接省去了都讲唱出经文这一环节,并且配合使用了绘画。从早期佛教变文带有的讲经痕迹来看,讲经文的出现可能略早于佛教变文。关于俗讲、转变兴起的时间,学者们一般推测为盛唐前后。下面结合盛唐社会文化背景,对此作进一步探讨。

前引《高力士外传》中,就已见到与“讲经、论议、说话”并举的“转变”一词。而在《太平广记》卷二百六十九中,也提及杨国忠为剑南召募使时发生之事,“诈令僧设斋,或于要路转变。”^①由此可见,至迟于天宝年间,转变已经比较流行。《降魔变文》应是在天宝年间创作的,它的开篇带有明显的讲经文痕迹,这表明佛教变文大概就是在此时期从讲经文中分化出来的,因而也可以进一步推测,与变文相关的讲经文此时已经产生,换言之,此时俗讲活动已经出现。俗讲一词最早出现于宗密的著作中,而俗讲活动产生的时间无疑更早于宗密活动的年代(九世纪前后)。前引擅长通俗性讲经的宝岩,被时人称为“说法师”,暗示此时俗讲可能尚未正式独立出来,但他的讲经中已带有较多的俗讲因子。根据这些线索可以推测,俗讲的兴起可能是在武则天执政到盛唐期间。《全唐文》卷三十记载,唐玄宗于开元十九年(731)曾下《禁僧徒敛财诏》:

近日僧徒,此风尤甚。因缘讲说,眩惑州间,溪壑无厌,唯财是

①《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇四五册,第三五页。

敛。津梁自坏，其教安施？无益于人，有蠹于俗。或出于州县，假托威权；或巡历乡村，恣行教化。因其聚会，便有宿宵，左道不常，异端斯起，自今以后，僧尼除讲律之外，一切禁断。^①

宋代敏求编《唐大诏令集》卷一百一十三《诫励僧尼敕》，与此稍有差别，“因缘讲说”写作“因依讲说”^②。诏书中的“因缘讲说”，是指以佛教因缘故事等内容为主的说法活动。而由“唯财是敛”可知，这种讲说带有比较直接的功利性目的。诏书中并没有禁止僧尼讲律等比较正式的讲经说法活动，其中将“僧尼讲律”与“因缘讲说”对举，暗示后者很可能就是指俗讲、转变。根据对这一诏书的分析可知，此期佛教俗讲、转变风气已经兴起，并逐步盛行起来。

除了佛教自身发展的因素外，盛唐前后的社会文化背景，也为俗讲、转变风气的兴起提供了诸多有利条件。从武则天执政至唐玄宗时期，唐代社会日益呈现出繁荣昌盛的景象，与此同时，奢靡享乐风气也逐渐弥漫开来。史书中不乏相关记载。唐代张鷟撰写的《朝野僉载》卷三中记载，张易之为母亲阿臧造七宝帐，所用金银珍宝“旷古以来，未曾闻见”^③；宗楚客造新宅时，“文柏为梁，沉香和红粉以泥壁”^④，以至于开门则香气蓬勃。五代王仁裕《开元天宝遗事》卷二的《富窟》条中也有类似记载^⑤。另据《旧唐书》卷九十七《张说传》记载，武则天末年流行“泼寒胡戏”，这种胡戏虽然与汉族伦理相冲突，但是到了盛唐时期依旧盛行不衰。《新唐书》卷一百一十九《武平一传》，还记载了开元时十分流行的“合生”的歌舞：

后宴两仪殿……酒酣胡人襍子、何懿等唱“合生”，歌言浅秽……平一上书谏曰：……伏见胡乐施于声律，本备四夷之数。比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷。妖妓胡人，街

① 董诰等：《全唐文》，中华书局，1983年版，卷三〇，第三三九页。

② 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第四二六册，第七九一至七九二页。

③ 同上，第一〇三五册，第二四七页。

④ 同上，第一〇三五册，第二四七页。

⑤ 同上，第一〇三五册，第八五四页。

童市子,或言妃主情貌,或列王公名质,咏歌舞蹈,号曰“合生”。^①由此可见,当时朝野上下寻欢作乐的享乐风气,已经强烈冲击了传统的伦理道德观念。

在一定程度上,上述奢靡风气还与新兴贵族阶层有关。这一阶层是通过科举产生的,他们的思想观念与传统的贵族士人有较大差别。对此,葛兆光作了比较深入地分析,他说:

由于贵族精英的优越感随着他们的闲暇、富裕和天然地位的消失而消失,取代贵族精英成为文化的承负者的,是通过考试进入上层的士子,但是他们本身并没有天生的富裕、闲暇和世代的教育素养,狭窄的仕进之路上的竞争,使他们常常不得不一面对社会现实采取异常实际的态度,一面对官方意识形态采取协调的姿态,他们已经无暇思想,即使思想,也常常是本着实用的态度,在这样的背景下,思想就只能越来越平庸了。^②

这种实用的态度很容易与享乐主义观念相结合,一旦形成社会风气后,又会对文化艺术产生不可估量的影响。譬如,一些内容严肃的典籍,也在此之际被配上比较通俗的曲调,成为“歌场”中演出的节目。敦煌歌辞《皇帝感》(P.2721、P.3910等抄录)就透露出这一消息,文中写道:“新歌旧曲遍州乡,未闻典籍入歌场。……历代以来无此帝,三教内外总宣扬。先注《孝经》教天下,又注《老子》及《金刚》。”典籍进入歌场大概就是在盛唐发生的事情,而且唐玄宗本人可能就是参与者之一。在上述盛唐总体社会风气中,这仅是诸多新事物中的一件而已。联系佛教俗讲、转变中引人注目的唱词来看,这种“典籍入歌场”之事,为佛教讲经文、变文中唱词的出现奠定了一定的基础。可以说,盛唐的社会文化风气,为佛教俗讲、转变的产生与发展提供了肥沃的土壤。

唐代寺院中佛教典籍与世俗典籍并存,有的寺院为了扩大收入,还将多余房舍出租给准备科举的文人,从而在客观上为僧人与文人的联

① 欧阳修、宋祁:《新唐书》,中华书局,1975年版,第一一九卷,第四二九五页。

② 葛兆光:《中国思想史·第2卷——7世纪至19世纪中国的知识、思想与信仰》,复旦大学出版社,2000年版,第114页。

系提供了便利条件。因此新兴的文人贵族阶层,可能对于讲经文、变文的产生与发展起到了一定的推动作用。盛唐之际,长安一带佛寺林立,本地及外来参访僧侣成千上万。仅在714—755年间,长安一带的著名高僧就有道宣、文纲、道氤、普寂、义福、灵著等数十位之多。由此看来,此时长安等地的佛教活动盛况空前。佛教在不断扩大自身社会影响的同时,也难免受到社会文化风气的影响。在佛教讲经文、变文中,这种影响是显而易见的。综合上述因素来看,长安作为唐王朝的政治、经济、宗教和文化艺术中心,很可能就是佛教讲经文、变文的发祥地。

到了9世纪上半叶,中原地区的佛教俗讲、转变风气进入了全盛时期,在此期间,出现了一些著名的俗讲僧人,其中最具有代表性的当是文淑法师。《资治通鉴》卷二百四十三记载:“唐敬宗宝历二年(826)六月己卯,上幸兴福寺,观沙门文淑俗讲。”胡三省注释道:“释氏讲说,类谈空有,而俗讲者又不能演空有之义,徒以悦俗邀布施而已。”^①胡氏的评价可能有些偏颇,但也揭示了俗讲的部分目的,即“悦众邀布施”。唐敬宗以帝王之尊,亲临寺院来听俗讲,由此可想而知,此期俗讲的影响与魅力非同寻常,而讲唱者文淑的说唱技艺必定有过人之处。到了开成六年(841)正月,唐武宗因为新改年号,下令在京师左右街七寺开俗讲,为期一月^②,可见俗讲依然是一项重大社会活动。值得注意的是,在此次开讲中,文淑法师仍然是俗讲活动舞台上的主要人物,他的身份已成为“内供奉、三教讲论、赐紫、引驾起居大德”,而且被时人认为“城中俗讲,此法师为第一”^③。像文淑这样有地位的法师,对于俗讲乃至佛教转变的发展无疑起到了重要的推动作用。大概在此之际,中原地区的佛教俗讲、转变,发展成为一门相当成熟的说唱艺术,并在社会各个阶层中产生了很大影响。

然而,就在唐代俗讲活动如日中天之时,它自身固有的局限性也充分暴露出来。在初唐僧人宝岩那里,还可以看到他的讲经尽管通俗,但还负有比较强烈的“导俗”使命感,至于“邀布施”并没有成为他开讲的

① 司马光:《资治通鉴》,中华书局,1956年版,第二四三卷,第七八五〇页。

② 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,上海古籍出版社,1986年版,第一四七页。

③ 同上。

主要目的。到了文淑等僧人依靠俗讲而出名的时代,俗讲、转变的上述缺点可能更多地呈现在世人眼前。佛教俗讲、转变虽然属于讲经说法活动,但是它的侧重点不在于对“空”、“有”等义理作深刻辨析,而是以生动有趣的故事、比较高明的说唱技艺,来赢得广大听众的赞誉。

唐武宗会昌灭法运动,使得佛教的发展遭受到重大挫折,但是俗讲并没有因此而消失。唐末五代,俗讲依旧在中原地区流行,不过可能已不如9世纪上半叶那样兴盛。此期历史文献中仍有关于俗讲的记载,如宋代张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》卷一,就记载了五代时太子少师杨凝式遇俗讲僧人之事:

时僧云辨能俗讲,有文章,敏于应对。若纪祝之辞,随其各位高下,对之立就千言,皆如宿构。少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲,少师诣讲院,与云辨对坐,歌者在侧。^①

五月是佛教三长斋月之一。在圆仁《入唐求法巡礼行记》中,就不乏关于长斋月举办俗讲的记载,如“会昌二年五月:奉敕开俗讲,两街各五座”^②。上文所记云辨于五月的开讲,很可能就是沿袭会昌以来的惯例。作为俗讲僧人,云辨能够受到太子少师的关照,表明唐末五代时的俗讲仍有较大的影响。

佛教转变是在进一步简化俗讲仪轨、内容的基础上,发展起来的一种更加通俗的说法活动。它与俗讲基本是同步发展的,俗讲盛行之时,它大概也备受普通民众欢迎。两者的差别仅在于,佛教转变偏离正统的讲经更远,因此,其世俗化进程中可能比俗讲走得更快。俗讲虽然很俗,毕竟还是一种在比较正规场合进行的讲经活动,相比之下,佛教转变的场合则可以更加随意。由此类推,当俗讲受到较多批评时,比它更俗的转变也难免同样的遭遇,中唐以后的文献中很少提及佛教转变,这大概与僧界正统人士与精英文士阶层对它的鄙视态度有关。古代文献中,即使偶尔出现相关转变的记载,也多是以它作为调侃对象而提及的。譬如,唐代孟棻《本事诗·嘲戏》中记载了白居易与诗人张祜的一段

①《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇三六册,第一三八页。

②圆仁:《入唐求法巡礼行记》,上海古籍出版社,1986年版,第一五六页。

对话,其中就提及了变文,其文写道:

诗人张祜未尝识白公(按:白居易),白公刺苏州,祜始来谒。才见白,白曰:“久钦籍,尝记得君款头诗。”祜愕然曰:“舍人何所谓?”白曰:“鸳鸯钿带抛何处,孔雀罗衫付阿谁,非款头何邪?”张顿首微笑,仰而答曰:“祜亦尝记得舍人《目连变》。”白曰:“何也?”祜曰:“上穷碧落下黄泉,两处茫茫皆不见,非《目连变》何邪?”遂与欢宴竟日。^①

文中所说的“款头”,乃是指官府审问犯人时写在纸上的问话,白居易以此来比方张祜所作诗句。后者则将白氏的诗句比作《目连变》进行幽默地回敬。在这里变文正是作为调侃的对象而在此文中出现的,它在士人心目中的地位无法与正统僧讲相提并论。由此可见,《目连变》等佛教变文,在8世纪上半叶已经十分流行,而这正是上文所说的俗讲盛行时期。《本事诗》这一记载,可以作为佛教俗讲、转变基本同步发展的一个证据。

总而言之,佛教俗讲、转变的产生和发展与唐朝的社会文化背景密切相关。

第二节 吐蕃政权统治时期的敦煌变相与变文

以公元8世纪后期吐蕃占领敦煌为界限,学术界通常将敦煌变相分为前后两个时期,从十六国到盛唐属于前期,而吐蕃时期及其后各个时期属于后期。无论从变相的内容还是形式来看,吐蕃时期都是敦煌变相发展过程中的一个重要阶段。从敦煌变文卷子来看,绝大多数也可以确定为吐蕃时期之后的写本。根据这些写本以及有关文献记载,可以推测敦煌变文讲唱风气兴起的时间当是吐蕃时期,到了归义军时期,这一风气已经十分盛行。敦煌的变文以及讲经文等,很可能是在安史之乱后,由中原地区传入的。但是由于战争等因素的干扰,变文等传入之后没有立即流行开来,大概到了吐蕃统治的中后期,变文、讲经文的讲唱

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一四七八册,第二四四页;参见五代王定保:《唐摭言》第十三卷,《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇三五册,第七九五页。

风气才在敦煌逐步兴起。吐蕃时期,敦煌变相已受到了变文等的影响,换言之,敦煌变相与变文已发生了一些直接关联。因此,关于敦煌变相与变文的关系,比较适宜从吐蕃时期开始探讨。

一、吐蕃政权统治时期的敦煌社会文化背景

吐蕃时期以前,敦煌佛教主要受到来自西域、中原两方面的直接影响。西行求法的中土僧人与前往中土传法的西域僧人,一般都要经过敦煌,并且可能在此逗留一段时间。此外,敦煌也出现过不少高僧大德。这些僧侣的活动共同促进了敦煌佛教的发展。关于吐蕃时期以前的敦煌佛教,历史文献中不乏记载。《魏书·释老志》云:“敦煌地接西域,道俗交得,其旧式村坞相属,多有塔寺。”^① S.5448《敦煌录》也称敦煌莫高窟“古寺僧舍绝多”。莫高窟第156窟北壁留下的《莫高窟记》,则提供了更为详细的史料。吐蕃统治时期,敦煌社会文化背景发生了明显的变化,这种变化对于敦煌变相产生了深远影响。探讨这一时期敦煌变相与变文的关系,首先必须了解当时的敦煌社会文化背景。

安史之乱爆发后,由于兵力被抽调到中原地区,唐王朝在河西地区的军事力量严重削弱。公元763年,吐蕃军队在一度攻占长安后,以锐不可当之势一路西进,广德二年(764)攻陷凉州,永泰二年(766)占取甘州,大历元年(766)与十一年(776)又相继攻克肃州、瓜州。随着唐朝军队的节节败退,以沙州为中心的敦煌地区,就由作战的后方转变为前沿。大历元年,河西节度使总部移到沙州,在节度使杨休明的带领下,抗蕃战争一直持续下去。杨休明死后,沙州刺史周鼎成了当时的军事首领。大约在大历十二年(777),吐蕃军队围困了沙州,而周鼎在此时准备弃城东奔,结果被都知兵马使阎朝杀死。其后沙州军民在阎朝率领下,又坚持了十年的艰苦抗战,最终在粮草军械耗尽的情况下,以“勿徙他境”为条件接受了吐蕃政权统治。此时应该是唐德宗贞元二年(786)^②。

① 魏收:《魏书》,中华书局,1974年版,第一一四卷,第三〇三二页。

② 陈国灿:《唐朝吐蕃陷落沙州城的时间问题》,载于《敦煌学辑刊》,1985年第1期。关于沙州陷蕃时间,学术界有各种不同说法,有的根据《元和郡县志》,主张为建中二年(781);有的根据《唐陇西李府君碑》,主张为贞元三年(787);也有主张为贞元元年(785)。本书采取陈国灿的说法。

根据 P.2942《河西节度使判集》等记载,可以看到陇西诸州相继失陷时,不断产生突发性事件,而且为了养活大量西逃的军民以及应付相当数量的军需开支,徙镇沙州的河西节度使不得不采取一些紧急措施,如增加税收、节俭费用等等^①。这些举措无疑影响到了莫高窟等地的石窟营建、变相创作活动,很多营造活动相继停止。尽管如此,大历十一年(776)敦煌仍有像莫高窟第 148 窟这样的大型洞窟营造完工。该窟是李大宾的功德窟,李家作为当地闻名的世家大族,拥有比较丰厚的物力财力来保证营造活动的进行。从另一个角度看,则可以发现即使在此特殊年代,敦煌人民仍从佛教信仰中寻求到强大的精神力量。吐蕃统治前夕,敦煌佛教无疑已经深入人心。吐蕃时期,敦煌佛教能够得到比较快速的发展,正是建立在已有的基础之上。

吐蕃统治初期,敦煌民众反抗吐蕃统治者的斗争比较激烈。S.1438 卷子背面是一件《书仪》残卷,此文作者应是一位降蕃的唐朝官吏,他曾经得到吐蕃赞普与宰相的信任。在此残卷中,即有关于吐蕃统治敦煌初期形势的记载:

自敦煌归化,向历八年,歃血寻盟,前后三度。频招猜忌,屡发兵戈。……伏赖宰相守信,使无涂炭之忧;大国好生,庶免累囚之苦。伏唯圣神赞普,雷泽远施,日月高悬……

由此可见,敦煌接受吐蕃统治的初期,双方的斗争一直未停,“歃血寻盟,前后三度”就是激烈矛盾的反映。然而,这种“歃血寻盟”并没有使得抵抗活动完全停止,就在此后不久,又发生了两次驿户起义,即 S.1438 中记载的驿户汜国忠与张清的起义。尤其是汜国忠等人的起义,还导致吐蕃驻沙州的节儿等官吏,“纵火烧舍,伏剑自裁,投身火中,化为灰烬”,可见这次起义后果不小,起义者最终也为汉族守吏擒获。其后不久,吐蕃王朝向敦煌派来一位叫做论赞息的新节儿,在这位新任长官的开明治理下,敦煌社会政治逐步稳定,经济也得到了恢复发展。吐蕃统治敦煌后,一些世家大族在统治者的支持下,势力不断发展壮大,它们对敦煌社会的稳定与发展起到了积极作用。P.4638、P.4640《大番(蕃)

① 史苇湘:《河西节度使覆灭前夕》,载于《敦煌研究》,创刊号(1983年)。

故敦煌郡莫高窟阴处士公修功德记》，就记载了吐蕃时期阴家大族兴旺发达的景象，“六亲当五秉之饶，一家蠲十一之税；复旧来之井赋，乐已忘亡，利新益之园池，光流竞岁”。阴氏一族拥有丰厚的家产，如“山庄四所，桑杏万株”等等。此外，当时还有张氏、索氏等世家大族，它们与阴家景象大概相似。吐蕃统治前期因战争等造成的惨淡局面，到了中后期已经得到完全改观。

吐蕃时期形成的特殊政治背景，对敦煌佛教及佛教艺术发生了深远影响。在此六十余年的时间里，西藏历史上先后出现两位大力支持佛教的赞普，即赤松德赞(755—797 在位)与可黎可足(815—841 在位)。他们连同赞普松赞干布(650—676 在位)，被尊称为“祖孙三王”。吐蕃统治敦煌初期，正是赤松德赞成年以后力宏佛教之时，深受佛法熏陶的赞普改变了此前“掠地屠城”的方式，施行了比较开明的统治政策。他对于敦煌佛教给予了充分关注，一方面亲自向当时居住于敦煌的著名僧人昙旷写信，咨询关于佛教甚深义理的问题^①，另一方面，他还召请敦煌禅宗僧人摩诃衍前往藏地弘法。公元 797 年，赤松德赞赞普逝世后，赞普牟尼(797—798 在位)与赤德松赞(798—815)相继在位，尤其是后者大力支持佛教译经事业，使得藏传佛教得到了持续发展。公元 815 年，可黎可足赞普即位，他重用高僧大德，进一步推动了佛教事业的发展。公元 823 年，即唐长庆三年，在高僧大德的协调下，唐蕃再次会盟于拉萨，达成了和平协议。可黎可足赞普在位期间，敦煌佛教能够得到统治阶层的全力支持，与这位赞普施行的扶持佛教政策无法分开。

敦煌文书中，留有不少关于吐蕃官吏参与佛事活动的记载，如 P. 2765v《大蕃敕尚书令赐大瑟瑟告身尚乞律心儿圣光寺功德颂》。与此同时，吐蕃时期敦煌一些高僧大德也享有较高的社会地位，甚至直接参与政治活动。除了担任都教授等僧职的洪誓等人外，还有一些僧人被授予较高的官衔，释智照就是其中一位。据 P. 2991《莫高窟素(塑)画功德赞文》记载，智照的官衔是“瓜沙大行军都节度幕府判官”，瓜沙大行军都节度衙是吐蕃设在敦煌的最高统治机构。而著名的禅宗僧人摩诃衍还

① S. 2674、P. 2287 等卷号的《大乘二十二问》。

直接参与了当时的政事,如 S.1438《书仪》在记载汜国忠起义失败遭擒时,写道:“遂即旋踵,设伏擒奸,其贼七人,不漏天网。并对大德摩诃衍推问,具申衙帐,并报瓜州。”摩诃衍、智照以及洪辩等僧人,在吐蕃时期无疑拥有很高的社会地位,这些僧人对此期敦煌佛教的发展起到了十分重要的作用。

吐蕃时期,敦煌佛事活动在统治者的支持下,得到了相当规模的发展。就以写经而言,敦煌文书中保留了此期大批的佛经写本,汉文、藏文均有。根据写经题记等来看,此期还成立了专门的缮写机构,一些写经人被称为“写经判官”,享有较高的收入与一定的地位。日本学者藤枝晃对吐蕃时期写本题记等作过详细研究,他认为:“由此我们可以肯定,在9世纪上半叶吐蕃统治下的敦煌,也建立了一个规模非常大的缮写机构。”^①这一推论是有道理的。当时政府与寺院还支付给写经人相当可观的报酬,如 P.2912《寺院账目》记载:“写《大般若经》一部,施银盘子三枚,共三十五两。麦一百硕,粟五十硕,粉四斤。”此期敦煌文书中,仅《大乘无量寿宗要经》和《大般若经》,就达几千多件,它们的抄写费用可以类推而知。如果没有雄厚的财力作为支柱,这种写经活动是难以完成的。联系当时频繁的造窟活动来看,可以发现吐蕃统治的中后期,敦煌社会已经能够提供巨大的财力、物力及人力,用以发展佛教事业。值得注意的是,正是在吐蕃统治阶层的庇护下,敦煌佛教幸运地逃避了唐武宗时的“会昌法难”,而没有像中原佛教那样受到严重的摧残。吐蕃时期形成的特殊社会文化背景,对于敦煌变相与变文都产生了深远的影响。

二、吐蕃时期的敦煌变相与变文

吐蕃时期,以莫高窟为中心的石窟营造活动进入了一个新阶段,与此同时,敦煌变相发生了一些引人注目的变化。初盛唐时期,洞窟中通常是通壁描绘一铺变相,而吐蕃时期,洞窟一壁一般描绘两铺以上的变相,变相的种类与数量也有明显的突破。初唐莫高窟中的变相有 10 种,总计 38 铺,盛唐时变相有 16 种,总计 69 铺,而在吐蕃统治时期的 60 余年中,莫高窟的变相已经有 23 种,总计 181 铺^①。吐蕃时期的石窟营

^① 藤枝晃:《敦煌写本概述》,载于《敦煌研究》,1996 年第 2 期。

造与变相创作,与当时的社会文化背景有着密切的关系,下面就以莫高窟为例,对此作些具体论述。

根据吐蕃时期的洞窟形制、壁画布局、题材内容、塑像组合、造像特征及供养人衣饰等方面的特征,可以将此期洞窟及变相分为吐蕃前期和吐蕃后期。

吐蕃前期的洞窟营造与变相创作是在盛唐后期的基础上进行的。从盛唐后期到吐蕃占领敦煌前夕,莫高窟除了补绘前期两个洞窟外,营造完工的洞窟大约 13 个,另外还有 20 多个没有完工。这些洞窟一般为中型与偏小型,洞窟形制主要是主室西壁开龕的覆斗式窟。塑像组合多为一铺五身或者七身,其中主尊塑像中倚坐式不少,可能是弥勒佛,这种塑像组合大概与此期流行的弥勒信仰有关。值得一提的是,此期较晚完工的第 148 窟,已与吐蕃时期洞窟有着紧密的联系,其中的壁画布局与变相内容等都对后者产生了明显的影响。第 148 窟是拱形顶,西壁设涅槃佛坛,南北二壁各开一龕。此窟壁画布局、变相种类等与一般盛唐窟有着较大差别。首先,此窟的南北壁上都描绘了两铺以上的变相。南壁龕内有如意轮观音经变一铺,采取了塑像与屏风画组合的表现形式,龕顶中央绘密教观音变一铺。此龕上方绘弥勒上生下生变相一铺,龕外东侧绘文殊变,西侧绘涅槃经变局部(图 2-1)。北壁龕内塑绘不空绢索观音经变一铺,龕的上方绘天请问经变一铺,龕外东侧绘普贤变,西侧绘涅槃经变局部。其次,此窟变相不仅数量多,而且种类较为丰富,出现了报恩经变(绘于甬道顶)、天请问经变、如意轮观音经变、不空绢索观音经变等新题材变相。最后,从龕内屏风画来看,描绘的内容已经不是单身侍者,而是属于经变的一部分。可以说,莫高窟第 148 窟开创了吐蕃时期石窟变相的先河。

吐蕃前期,主要是补绘盛唐后期没有完工的洞窟。此期变相的表现题材与内容基本延续前期,主要是净土变、法华经变,千佛、观音菩萨与地藏及大势至菩萨的分别组合和如意轮观音与不空绢索观音的组合等

① 王惠民:《十年来敦煌石窟内容的考证与研究》,收录于《敦煌石窟内容总录》,文物出版社,1996 年版,第 269 页。



图 2-1 莫高窟第 148 窟南壁 盛唐

等。由于是补绘而成,总体上显得布局混乱,缺乏规律。此期新开的洞窟规模较小,除了个别属于中型窟外,绝大多数都是小型或者特小型窟,窟型通常是西壁开龕的覆斗式窟,盃顶帐形龕开始流行,多数龕内出现置放塑像的倒凹字形佛坛,龕顶四披一般描绘药师佛,龕内屏风画中常见药师经变的十二大愿、九横死题材,有些龕外还描绘了药叉神将。由于主尊等塑像多已毁失,根据龕内外描绘的内容推测,这些龕内原来所塑主尊大多是药师佛。此外,也有不少龕内表现的题材是弥勒经变,塑像可能以弥勒佛为主尊。从总体上看,以药师佛为主尊的窟龕已逐渐成为主流,这大概与此期药师佛信仰更为盛行有关。吐蕃统治前期的洞窟中,已经出现一壁描绘两铺变相的布局,如第 112、133、471 等窟,变相

下方也出现了描绘相关经变故事的屏风画。就变相种类而言,此期新出现了金刚经变、华严经变、金光明经变等。无论从开窟的规模还是补绘的变相来看,都可以发现吐蕃统治前期只能提供有限的人力、物力与财力。虽然统治阶层已采取了积极扶持佛教的政策,但是由于战争的摧残以及吐蕃统治初期政局的不稳定,社会经济尚处于复苏阶段,所以敦煌洞窟的营造及变相的描绘,显得有些力不从心。此期敦煌与中原的交流一度中断,因此,石窟形制及变相内容与形式大多沿袭盛唐后期。壁画中的色彩比较单调,可能与交通不便导致颜料来源受阻有关。

吐蕃前期的敦煌变相中,所谓的中唐艺术风格尚处于萌芽阶段,这一风格发展成熟的时间应是吐蕃统治后期。在此期间,恰逢吐蕃赞普可黎可足在位,他重用高僧治国,给予佛教的发展以相当有力地支持。这就为敦煌佛教的发展提供了有利条件。一方面,敦煌的世家大族得到吐蕃统治者的重用,家族势力以及影响稳步上升,另一方面,在赞普推行的政策下,敦煌高僧大德的地位可能比前期有所提高,在普度众生的悲愿感召下,他们积极推动了敦煌佛教的发展。吐蕃统治后期,敦煌佛教获得了空前的发展,与此同时,石窟营造与变相创作等也进入一个新的阶段。

吐蕃后期,新开洞窟明显增多,而且规模有所发展,除了少数为小型偏大或大型外,中型窟占了大多数。窟型与此前一样,仍是以西壁开龕的覆斗式为主,龕内的塑像组合一般为一铺七身,即一佛二弟子二菩萨二天王的组合。此期塑像大多毁失。龕内屏风画的表现题材内容更加丰富多样,除了十二大愿、九横死等继续流行外,还出现了佛传故事与佛本生故事等,如第231、238窟等。窟龕内的主尊以药师佛较为常见,在一些较大洞窟中,主尊可能是释迦牟尼佛。龕外两侧绘制的几乎都是文殊变与普贤变,这可能与唐代华严宗的兴起有一定关联。第237窟龕外文殊与普贤下方均有屏风画,其中描绘的内容是五台山图和普贤事迹。长庆会盟后,唐蕃之间的文化交流得到较好发展,莫高窟第237窟中出现的五台山图,就可能与此直接相关,同时它也表明敦煌变相再次受到中原地区的影响。

吐蕃后期,石窟内变相的数量明显增多,在一壁(主要是指主室的

侧壁)之上,经常描绘两铺或者三铺经变,如第159、231、360窟等主室两侧壁均描绘了三铺经变。值得注意的是,此期出现了一些十分相似的洞窟,具体表现在主室壁面描绘的变相方面。譬如,第159与237窟变相的题材与总体布局完全相同,而第231窟变相的种类也与它们相同,只是在总体布局上有些差别。此外,第141与238窟变相的题材与布局也相同。这些相似窟的出现,可能与画工组织的发展完善有关。此期变相中,人物形象与盛唐时略有差别。以菩萨像而言,面容、体态显得更加含蓄典雅,服饰华丽,肤色细腻,女性化特征进一步明显起来。勾勒形象的线条柔和流畅,画面的色调也比此前丰富得多,变相的构图十分严谨。值得注意的是,变相中的小故事画面增多,而且生活气息明显增强。屏风画从内容到形式,也都发展到比较成熟的阶段。此期洞窟形制比较规整,窟内壁画的总体布局显得规范同一。上述这些方面都是吐蕃时期石窟变相的明显特征。此期石窟壁画中,吐蕃装束的人像大量出现(图2-2),可能与吐蕃贵族直接参与石窟营造有关。

吐蕃后期,借助于佛教信仰这一纽带,吐蕃人与汉人之间的矛盾在一定程度上得到了缓和,这也为敦煌佛教事业的发展创造了有利条件。吐蕃统治前期,敦煌共有佛寺13所,而到了后期发展到22所,僧尼人数已有千人左右^①,与此同时,随着世家大族与吐蕃贵族竞相参与佛教布施活动,寺院经济也得到了充分发展,拥有比较充足的人力、财力与物力。吐蕃时期,敦煌还出现一些高僧大德,前期有昙旷、摩诃衍,后期则有法成、洪誓等,他们分别著书立说,培养门徒弟子,这些活动扩大了佛教在各个阶层中的影响。吐蕃统治后期,佛教活动进一步与民俗节日相融合,从而直接促进了普通民众的参与。在上述社会文化背景下,不仅敦煌的石窟营建、变相创作取得了长足的发展,而且佛教俗讲、转变风气也逐步兴盛起来。

根据圆仁《入唐求法巡礼行记》等有关记载,可以看到俗讲活动的

^① 姜伯勤:《唐五代敦煌寺户制度》,中华书局,1987年版。藤枝晃:《吐蕃支配期的敦煌》与《敦煌千佛洞的中兴》,分别载于《东方学报》(京都),第29册(1959年)与第35册(1964年)。



图 2-2 维摩诘经变中吐蕃装束的人物形象 莫高窟第 159 窟东壁 中唐

举办时间,通常是在正月、五月等三长斋月。与俗讲直接相关的佛教转变,起初大概也是在此类重大佛事活动期间进行的。一部大经的俗讲可能长达一月之久,相比之下,佛教变文的讲唱时间通常较短。变文讲唱的仪轨比较简单,它除了在上述三长斋月进行外,更有可能在佛教节日或其他民俗节日期间举办。现存敦煌变文卷子中,属于佛教题材的几乎都与敦煌佛教节日直接相关,如《八相变》与二月八日“逾城日”和四月八日“佛诞日”,《目连变文》与七月十五日盂兰盆节,《破魔变文》、《降魔变文》与腊八节日等等。佛教俗讲、转变作为一种讲经说法活动,其对象无疑是以俗众为主体。与出家僧人不同,一般俗众平时忙于生计,没有太多的余闲时间参与佛教活动,因此,重大节庆之日与佛教斋戒日就成了佛教化导俗众的重要机会。了解佛教转变与节庆日、斋戒日之间的关系,有助于进一步认识变文的起源。

吐蕃统治敦煌时期,几乎没有留下关于俗讲、转变活动的明确记载。据敦煌变文发展的一般进程推测,迟于吐蕃统治后期,敦煌俗讲、转变风气已经逐步兴盛。安史之乱爆发后,长安一带的部分僧人进入河西地区。如《宋高僧传》卷六记载了京师西明寺高僧乘恩避难河西之事:

恩(按:乘恩)乐人为学,不忘讲导。及天宝末,关中版荡,因避地姑藏,旅泊之间……恩化其内众,勉其成功,深染华风,悉登义

府,自是重撰百法论疏并钞,行于西土。^①

由“化其内众”可知,大概还有一些僧众随乘恩一起避难于河西地区。吐蕃统治前期,敦煌高僧昙旷与乘恩的经历十分相似。敦煌变文、讲经文大概就是在此之际流入的,如同史苇湘所说:

唐王朝安史之乱之后,因避乱从关中返回河西的僧人(其中包括著名的敦煌论师昙旷),他们必然带回内地流行的经典、论疏、俗讲变文和变相粉本。西迁的口中亦不免包括画师和塑工。^②这一推测应该是符合实际情形的。西迁的口中还可能包括擅长俗讲、转变的僧人。吐蕃结束统治后不久,敦煌就出现了歌颂张议潮与张淮深功德的世俗变文,可见敦煌变文已经发展到比较成熟的阶段,此时佛教讲经文、变文也应该为人熟知。这也间接表明,吐蕃时期变文等得到了一定程度地普及。吐蕃统治后期佛教逐步兴盛,直接为俗讲、转变风气的兴起奠定了基础。尤其是佛教节日等期间举办的各种道场法会,为佛教俗讲、转变创造了有利条件。通过对吐蕃时期佛教节日活动等的研究,可以间接了解当时佛教变文的一些情况。

关于敦煌佛教节日活动,一些学者已作了比较深入地研究,如谭蝉雪对一年十二个月的佛俗逐一作了探讨,比较全面地介绍了当时的佛俗情况^③。下面着重探讨与敦煌变文直接有关的佛教节日。

吐蕃统治后期,社会经济文化逐渐繁荣,在此期间,佛教节日也成为敦煌民众生活中的重大活动。如二月八日是释迦逾城之日,这是佛陀一生经历中的一件大事。为了以示纪念,二月八日这天,敦煌不仅要举行大规模的全城“行像”活动,而且还要建道场,办法会。如 P.3728 记载:

赞普德道迈古今……今者属以韶年媚景,仲序始春,太子逾城之辰……于是宏开法座,广辟香筵,弥陀山高,名僧两会,经梵寥

① 《大正藏》,第 50 册,第七四三页。

② 敦煌研究院:《敦煌石窟内容总录》,文物出版社,1996 年版,第 247 页。

③ 谭蝉雪:《唐宋敦煌岁时佛俗》,分别载于《敦煌研究》,2000 年第 4 期,2001 年第 1 期和 2 期。

(嘹)亮。

由于与会者中有不少俗众,因此,在此法会期间,很有可能讲唱《八相变》之类的变文。四月八日是释迦诞辰,它与二月八日的节日性质类似。在此期间无疑也要举办法会,如 P.2081《四月八日、二月八日功德经》记载:“自今以后,诸佛弟子道俗众等,宜预择宽平清洁之地,修为道场。”这里所说的道场主要是以供奉佛像为主,但将这两个节日并列在一起,说明它们之间的关系比较密切。《八相变》中,释迦降诞和逾城出家是两个十分重要的故事情节,因而,在二月八日和四月八日节日期间,讲唱《八相变》具有重要的纪念意义。

吐蕃统治敦煌时,在盂兰盆节日期间,普通民众也积极参与筹建道场活动,如 P.2087 记载:

然今唯那村舍人等,故知九旬下未之济(按:际),三秋上朔之初,诸佛欢喜之时,罗汉腾空之日,谨依经教,仿习目连,奉为七世先亡,敬造盂兰盆供养。

敦煌变文中《目连变文》卷号很多,可见它当时在敦煌是十分流行的。吐蕃后期的盂兰盆节期间,随着俗众积极参与佛教活动,《目连变文》的讲唱风气可能已经兴起。此外,在吐蕃时期腊八道场中,还可能讲唱与此节日主题相关的《破魔变文》。腊八道场又名成道会, S.4191《腊八道场斋文》记载:“崇建法场,兴兹普益者则□代祇域。而邀请法公,同佛日而宣畅(唱),感十六国□(之)王来聚道场者,我监军论董没藏之为所兴也。”作为监军的论董没藏担当此道场的主办者,可见此法会具有重要意义。在腊八节日期间,可能还有关于《仁王护国经》之类的俗讲活动。

至于《降魔变文》,张氏归义军时期已经出现了据此所作的敦煌变相,因此,在吐蕃统治后期的佛教节日期间,《降魔变文》大概也得到了讲唱。前文探讨屏风式变相时,也曾提及它们受到变文影响的一些迹象。上述情况综合表明,此期的敦煌变文得到了一定程度地发展,并且与敦煌变相发生了关联,但是这种关联还不如归义军时期那样明显。

第三节 归义军政权统治时期的敦煌变相与变文

吐蕃政权统治结束后,敦煌很快就进入了归义军政权统治时期。归义军政权是唐代后期至宋代前期以敦煌为中心建立的地方政权。唐大中五年(851),唐王朝在沙州设置归义军节度,张议潮被任命为首任节度使,归义军政权统治由此正式开始。从大中五年到后梁乾化四年(914)期间,归义军政权基本掌握在张氏家族手中。大概在天祐三年(906),归义军节度使张承奉废除了归义军称号,以瓜、沙二州建立了西汉金山国。但是不到十年时间,这一王国就覆灭了,学术界通常将敦煌在848—914年之间统称为张氏归义军时期。

从后梁乾化四年开始,曹议金及其后代执掌归义军政权,到了宋景祐三年(1036),曹氏归义军政权为沙州回鹘灭亡。914—1036年,曹氏家族一直掌握着归义军政权,这一时期通常称为曹氏归义军时期。归义军政权统治敦煌的近190年内,中原地区的政局长期动荡不安,连续的战争严重破坏了佛教赖以生存与发展的社会基础,中原佛教逐步进入衰败时期,与此同时,佛教变相与变文的发展进程也受到了阻碍。然而,地处一隅的敦煌,却在归义军政权的领导下,总体上保持了社会稳定、经济文化持续发展的良好局面,并使得佛教获得了空前的发展。归义军时期,敦煌变相与变文共同步入一个新的历史阶段。

一、归义军政权统治时期的敦煌社会文化背景

吐蕃统治敦煌末期,由于上层政权内部产生了激烈矛盾,由此导致了吐蕃王朝统治区域内的长期动荡不安。在张议潮带领下,敦煌民众乘机发动了起义,从而结束了吐蕃政权在敦煌60余年的统治。大中五年,张议潮被任命为归义军节度使,其后他抓住时机东征西战,不断扩大归义军政权的势力范围。到了咸通二年(861),张议潮领兵收复了凉州,由此统一了河西地区。咸通八年(867),张议潮入朝,委任其侄张淮深领导归义军政权。张淮深接任后,率领军民抗击回鹘的侵扰,一度保持了包括敦煌在内的河西地区的安定局面。大顺元年(890),张淮深的反对派发动政变,张淮深与其妻陈氏及六子同遭杀害。政变发生后,归义军大

权落到张议潮之子张淮鼎手中。张淮鼎死后,归义军大权陆续由索勋、张承奉、李弘愿执掌,几经周折,最终仍由张承奉掌握。就在张氏归义军政权内部分裂期间,凉州、甘州、肃州等地相继脱离了归义军的控制。10世纪初,张承奉只能在瓜沙二州的基础上建立西汉金山国。其后,由于与中原王朝的政治关系逐渐疏远,加上不断与周围少数民族政权冲突,张氏政权最终在内外交困中灭亡了。

公元914年,张承奉的部下曹议金开始掌握政权,并恢复了归义军称号。曹议金在位时期,总结了张氏政权失败的教训,尽力改善与周边少数民族政权的关系。他娶甘州回鹘可汗的女儿为妻,又嫁女给回鹘可汗,与此同时,他还与于阗国通过姻亲结成友好关系。曹氏政权与西州回鹘的关系也得到了改善。贞明四年(918),在曹议金的努力下,中原后梁王朝正式承认了曹氏归义军政权,其后曹氏政权与中原诸王朝的联系不断密切。曹氏归义军后期,归义军政权与甘州回鹘再次发生战争,给敦煌民众带来了较大灾难,归义军内部也开始分裂,到了宋景祐年间,曹氏归义军政权最终被沙州回鹘灭亡。敦煌归义军时期由此告终。

归义军政权接替吐蕃政权统治后,采取了一系列有利于社会安定与发展的政策。在积极谋求唐王朝的认可与信任的同时,归义军政权恢复了唐制,汉语得到推广,并成为官方语言。对于管辖区内的其他少数民族(包括退浑等吐蕃化较深的民族在内),归义军政权采取了灵活的统治政策,尽量吸收它们的头面人物参政议政。吐蕃时期,佛教势力与影响已经达到相当规模,而且由于道教等被吐蕃政权禁止,佛教的观念进一步深入人心,这一切为归义军时期敦煌佛教的发展奠定了坚实的基础。归义军政权对佛教采取一些限制措施的同时,仍给佛教的发展予以有力的支持。归义军政权将一批寺户放免为平民,这在一定程度上削弱了佛教的经济势力,增加了世俗财税的收入,不过仍给佛教教团与寺院保留了一部分依附人口。张议潮及其继任者,亲自参与礼佛、造窟等佛教活动,并且明确宣布寺院的一切财产不许侵夺,受到官方的直接保护。曹氏家族掌握归义军大权后,历任节度使也都采取了积极支持佛教的政策。为了便于对佛教的管理,归义军时期还建立了十分完备的佛教僧官制度。都司作为管理的中心机构,都僧统是佛教教团的最高领袖,

其下设有副僧统、都僧录、都僧政、都法律、都法师等一批都级别的僧官,此外,还有福田判官及各种基层僧官等。僧官制度的完备,为敦煌佛教的快速发展创造了有利条件。

归义军时期,敦煌佛教进入了一个新阶段。佛教寺院数量在吐蕃时期的基础上有所增加,寺院僧尼人口数量也有较大幅度地增长。与此同时,敦煌出现了一批影响很大的高僧大德,他们积极参与教内外的各种活动,对于敦煌佛教的发展发挥了重要作用。根据敦煌文书记载,洪誓、法成、崇恩、法荣等僧人在吐蕃时期就已经崭露头角,到了张氏归义军时期则声誉更高。除了他们以外,张氏政权时期,比较有影响的僧人还有悟真、恒安、马德胜、贤照等。曹氏归义军时期,著名的僧人则有海晏、海印、会恩、灵俊、愿清、法真、道真等。这些僧人一般都拥有殊荣,譬如,P.3630《逸真赞》记载,释会恩在后梁时的名号是“河西都僧政兼毗尼藏主京城内外临坛供奉大德阐扬三教大法师赐紫”。其中有些僧人历经张氏、曹氏两个政权,都备受尊崇,如海印在西汉金山国时,被张承奉封为福田判官,曹议金执政后,他又升任为“河西释门僧政京城临坛供奉大德兼阐扬三教大法师赐紫”。上述僧人中有的出身于敦煌世族大家,如海晏俗姓阴,他是归义军凉州都防御使兼御史大夫上柱国阴季丰的长子,至迟于后唐同光四年(926),他开始出任河西应管内外都僧统。这些高层僧人的出现,将敦煌佛教的发展推向了高潮,如P.3720《河西都僧统阴海晏墓志铭并序》记载:“(海晏)证三教而穷通,修四禅而凝寂。……故得千千释众,乞难禅庭,万万白衣,云臻就业。”可见,海晏在佛法上的造诣非同一般,并由此受到道俗二众的尊崇。吐蕃时期,已有摩诃衍等僧人参政的先例,归义军时期依然如此。归义军政权为了加强与中原王朝的联系,经常派出使团前往中原,僧人不但频频出现在使团中,而且发挥了重要作用。最有代表性的人物当是张氏归义军时期的名僧悟真,他多次随使团入朝,直接促进了归义军政权与中原王朝关系的发展。如P.4660《逸真赞》记载:

(悟真)赞元戎之开化,从辕门而佐时;军功抑选,勇效驱驰。大中御历,端拱垂衣。入京奏事,履践丹墀。升阶进策,献列宏观。……皇都硕德,诗客讽攷。论八万之法藏,破十六之横非。旋驾河西,五

郡标眉。宣传敕命,俗易风移。

由此可见,悟真这样的僧人在归义军政权中的地位很不寻常。佛教界对于归义军政权的支持,十分有利于敦煌社会的团结与安定,也促进了该政权和中原王朝及周边民族关系的改善。从佛教界的角度来看,统治阶层的支持与社会的稳定发展,对于敦煌佛教的生存、发展具有至关重要的意义。归义军政权与中原王朝加强联系的同时,敦煌佛教与中原佛教的合作与交流也得到了很好发展。

归义军时期,敦煌社会的各个阶层都积极参与佛教活动,佛教与普通民众的关系也更加密切起来,这可以从当时盛行的民间结社风气中窥见一斑。社邑是中国古代的一种基层社会组织。从初唐开始,国家就明令恢复每年春秋两次社祭,从而导致了里社与村社的普遍出现。归义军时期,敦煌不仅有官社,而且民间私社纷纷出现。民间私社是普通民众自愿结合在一起进行宗教与生活互助活动的组织,称为“社邑”、“社”、“邑”、“义邑”、“邑义社”等等。敦煌文书中有不少有关私社的资料,敦煌石窟题记中也不乏社邑与社人的题记。这些社邑一般都有专名,如官品社、亲情社、兄弟社、女人社、巷社、马社、渠社等等。社邑中一般推举出主持事务的负责人,通常称为三官,即社长、社官、录事。

归义军时期的社邑大多与佛教有一定的关联。敦煌私社成立的目的,除了从事日常生活中互助活动外,通常还与佛教活动有关。在敦煌文书中,可以见到不少专门为了佛教活动所结的社邑,如为了上元等节日燃灯活动而结成的叫做“燃灯社”,见于 P.3434、S.5828 等;为了开凿或维修石窟而结成的“修窟社”,见于 S.474、P.2982 等;为了修建佛堂而结成的“修佛堂社”,见于 P.4960 等。敦煌文书中还保留了数量较多的社斋文与社邑印沙佛文,前者是斋会期间由斋主延请僧人念诵的祈愿文,后者则是关于敦煌社人在沙堆上印制佛像做功德的文献。除了这些专门为了佛教活动所结的社邑外,还有其他社邑,如官品社等,通常也会参与佛教活动。归义军时期社邑的大量出现,对于敦煌佛教事业的发展起到了积极推动作用,也为佛教俗讲、转变等化俗活动的开展提供了直接帮助。

二、敦煌变相创作与俗讲、转变的概况

在归义军时期的社会文化背景下，敦煌变相与变文都得到了较快的发展。敦煌变相的发展，通常与石窟营造活动紧密相关。首先来看一下此期石窟营造的总体情况。

马德曾经详细研究过归义军时期莫高窟的营造与维修情况，根据他的统计结果可知，张氏归义军时期新造洞窟85个，维修了17个洞窟；曹氏归义军时期新造洞窟41个，维修的洞窟达270个^①。曹氏政权时期，由于莫高窟崖面上的洞窟已近于饱和状态，而且一大批年代已久、破损严重的洞窟急需修补，因此，此期新造洞窟不足张氏归义军时期的一半，而维修的洞窟数量却相当可观。除了莫高窟外，其他敦煌石窟也有比较频繁的营造活动。可以说归义军时期敦煌石窟的营造活动是空前绝后的。

归义军时期的历任节度使都支持佛教事业的发展，有些节度使在任期间还亲自参与了石窟的营造。咸通三年至六年(862—865)，张淮深为张议潮建了功德窟，即莫高窟第156窟。此窟南北壁及东壁下部，分别描绘了“河西节度使张议潮统军出行图”(图2-3)与“宋国河内郡夫人宋氏出行图”，画面内容十分丰富，为了解当时社会历史提供了珍贵的图像资料。中和年间，张淮深建成号称“司徒窟”的第94窟，另外，他还主持重修了北大像。曹氏政权时期的节度使更加积极参与石窟营造。莫高窟第98窟为曹议金的功德窟，第100窟则是曹元德协助天公主李



图2-3 河西节度使张议潮统军出行图(局部) 莫高窟第156窟南壁 晚唐

^① 马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社，1996年版，第368~371页。

氏营造的。莫高窟第454窟(或说第256窟)为曹元深的功德窟。其后上任的曹元忠,不仅在位时间很长,而且对石窟营造贡献相当大,莫高窟第61、55窟都是他的功德窟。再后的节度使曹延恭、曹延禄、曹宗寿等,也都参与了营修活动。在上述节度使的力行倡导下,归义军时期掀起了全民营修石窟的高潮。敦煌文书中就保存了不少关于此期造窟活动的“上梁文”与“功德记”等。如Ch00207《乾德四年(966)重修北大像记》,即是关于曹元忠夫妇亲自组织重修莫高窟第96窟的重要文献,其中提及凉国夫人翟氏“自手造食,供备工人”,可见其信仰的虔诚程度^①。而P.3302v2《长兴元年(930)河西都僧统依宕泉建窠一所上梁文》,是以俗文“儿郎伟”体裁写成的,作者以生动幽默的语句,热情赞美了参加此次营造活动的各种人物,如李都料、康博士、张博士、唐押衙、董家优婆姨等。曹氏归义军时期,莫高窟洞窟堂檐之间的空白处,全部描绘了露天壁画,当时雄伟壮丽的景象可想而知。

归义军时期绘制的敦煌变相,不仅数量可观,而且变相的种类也有所增加。随着一批特大型洞窟的出现,变相的面积也相应增大,如莫高窟第85窟等中的劳度叉斗圣变达40平方米左右。吐蕃时期常见的药师经变、西方净土变、弥勒经变、华严经变、金刚经变、维摩诘经变、报恩经变等继续流行,与此同时,新出现密严经变、八大灵塔变等。此期变相风格比较统一,但比较缺乏创新精神,表现技法与艺术水平有些不如初盛唐时期。与吐蕃时期相比,此期变相发生了一些新的变化,这主要表现在如下几个方面:

其一,大型经变虽然大多沿袭前期的表现内容与艺术形式,但是其中与世俗人物生活有关的小故事画面明显增多。这在弥勒经变、维摩诘经变等中表现得比较突出。

其二,此期出现不少依据非佛经文本创作的变相。此类变相中,向心式劳度叉斗圣变显得特别醒目。这一变相与其他大型经变的一个重要区别在于,它不是根据佛经创作,而是根据此期敦煌流行的《降魔变文》描绘的。榆林窟中还有根据《目连变文》绘制的目连变相。另外,莫高

① 马德:《敦煌莫高窟史研究》,甘肃教育出版社,1996年版,第143~144页。

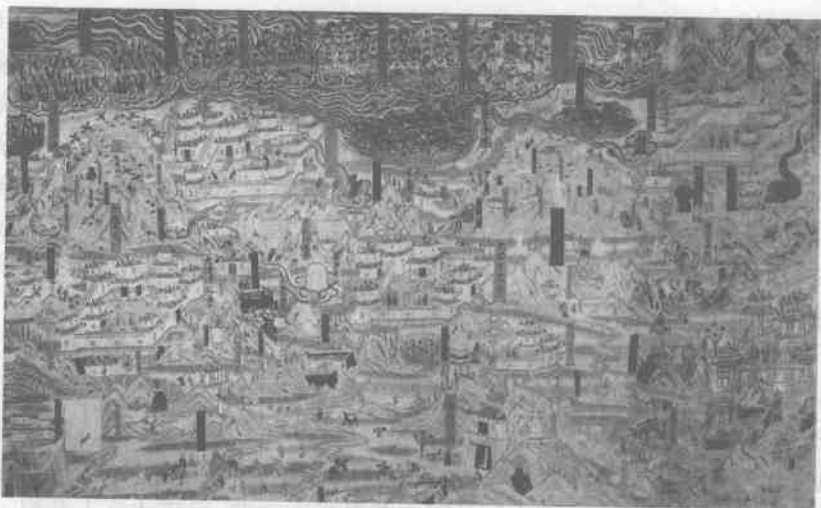


图 2-4 五台山图(局部) 莫高窟第 61 窟西壁 五代

窟第 72 窟的刘萨诃因缘变相与第 61 窟的五台山图都是通壁大画(图 2-4),它们也不是直接根据佛经创作的。在俗讲、转变风气影响下,此时敦煌流行因缘故事的讲唱,作为文殊道场的五台山的种种故事传说也肯定为时人熟知。刘萨诃因缘变相与五台山图的出现,在一定程度上应是受到俗讲、转变风气影响的结果。最后,归义军时期的一些洞窟中,开始描绘题材相对独立的屏风式变相,如联屏贤愚经变等。这种联屏变相与中唐屏风式变相有明显不同,它们表现的内容不再依附于其上部的大型经变,由此增强了表现佛经故事的能力。归义军时期的变相不同于此前历代的原因是多方面的,来自讲经文、变文的影响就是其中之一。

从吐蕃统治后期开始,敦煌的讲经活动就已经得到较好开展,与此同时,与其紧密相关的佛教俗讲、转变也逐步兴起。归义军时期,随着敦煌佛教步入鼎盛期,这些佛教活动在吐蕃时期的基础上,又得到了更进一步地发展。此期寺院僧尼人数明显增多,一些较大的寺院在高僧大德的主持下,讲经活动频繁。在此过程中,敦煌也出现一些比较著名的讲经法师,其中开元寺的曹僧政法镜就是一位代表人物。法镜曾跟随法成学习过佛教经论,法成去世后,他开始主持沙州开元寺讲坛,所讲的经

论有《瑜伽师地论》、《大乘百法论》、《维摩经疏》等。P.2079《净名经关中释抄》题记中,就有关于法镜讲经的记载:“壬辰年(872)正月一日,河西管内都僧政京城讲论朝天赐紫大德曹和尚(按:法镜),就开元寺,为城隍攘(攘)灾,讲《维摩诘经》。”除了开元寺外,敦煌的净土寺、乾元寺等大概也常有讲经活动,如P.2040《后晋净土寺诸色人破历算会稿》载有“粟三斗五升卧酒,七月十五日晚讲纳官用”,P.2032则载有“面三斗五升,油升半,粟二斗,纳乾元寺散讲局席用”。七月十五日是盂兰盆节,净土寺还有可能举行了道俗共同参加的俗讲、转变活动。

归义军时期,随着各种各样的佛教道场、法会的举办,敦煌的俗讲、转变风气日益盛行起来。随着敦煌与中原及其他地区频繁的文化交流,此期又有一些讲经文、变文传入敦煌。P.2292《维摩诘讲经文》题记表明,此卷是后蜀广政十年(947)八月九日在西川静真禅院抄写的,在当地开讲时“极是温热”,或许就是因它备受俗众欢迎,后来才流入敦煌一带。S.6551《佛说阿弥陀经讲经文》中提及“圣天可汗”,这表明该讲经文,大概是在离敦煌不远的西州回鹘王国出现^①,随后也传到了敦煌。类似的还有P.3808《长兴四年(933)中兴殿应圣节讲经文》等卷子。归义军时期,这些卷子从不同地方流入敦煌不是偶然的,应该与当时敦煌佛教俗讲、转变风气的兴盛密切相关。

敦煌俗讲僧人所用的称号与中原地区有些不同,他们有时被称为“唱导法将”或者“表白法师”等,前者见于P.4660《敦煌唱导法将兼毗尼藏主广平宋律伯彩真赞》,后者则见于敦煌石窟题记中,如莫高窟第33窟东壁一供养人题记为“释门法律临坛供奉大德兼表白大法师沙门法松一心供养”^②。宋律伯是张氏归义军时期一位比较有名的僧人,P.4660称他“一郡轨仪,四方钦雅。离繁去俗,并伏人我,开畅玄宗,七众归化”。像宋律伯、法松这样的僧人可能还有一些。姜伯勤认为,9世纪时期敦煌的俗讲活动已经十分活跃,唱导法将在通俗教化场合往往就是“俗讲师”^③。

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第688页。

② 敦煌研究院:《敦煌莫高窟供养人题记》,文物出版社,1986年版,第10页。

③ 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996年版,第408页。

从表白与唱导的密切关联来看,敦煌表白法师大概和唱导法将的性质类似,不仅能够担任比较正式的讲经,而且在特定场合中,也可能进行佛教俗讲与转变。

归义军时期,敦煌不仅有活跃的俗讲活动,而且变文讲唱风气也相当流行。《张议潮变文》与《张淮深变文》就是在此期相继产生的,前者文中称张议潮为“仆射”,可知此变文作于公元860年前后。《张淮深变文》的创作时间则在乾符二年(875)之后^①。此二变文很可能是敦煌文人模仿已有的变文创作的。敦煌变文卷子保留的一些题记等也表明,归义军时期变文讲唱风气十分盛行。《敦煌变文校注》中收录了根据北京云字24号、乃字91号校录的《八相变》,其卷末有“伏望府主允从,则佛日光扬,恩矣恩矣”之句,据此看来,此变文应该是在归义军政权中某位长官举办的法会中讲唱的。由P.2187《破魔变》的卷尾题记可知,此文是天福九年(944)净土寺释门法律愿荣书写。《破魔变》中有“伏唯府主仆射”、“自从仆射镇一方,继续旌幢左大梁”等句子,可见此变文应是在曹议金在位期间讲唱的。变文末尾还有“小僧愿讲经功德”之语,表明讲唱者是一个僧人。S.2614《目连变文》的卷末,有净土寺学仕郎薛安俊于贞明七年(921)的抄写题记,另有“张保达文书”之语,大概后者也参与了抄写。北京盈字76号卷末题记则是:

太平兴国二年(977),岁在丁丑润(闰)六月五日,显德寺学仕郎杨愿受一人思微(惟),发愿作福,尽写此《目连变》一卷,后同释迦牟尼佛尝会弥勒生作佛为定。后有众生同发信心,写尽《目连变》者,同池(持)愿力,莫堕三途。

而P.3051《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘》的卷末,有敦煌三界寺僧法保抄写于后周广顺三年(953)的题记,文中开端有“我府主太保千秋万岁,永荫龙沙”,可知此变文是在曹氏归义军时期讲唱的。从上述变文题记来看,曹氏归义军时期的变文讲唱风气,比张氏政权时期更加盛行。

归义军时期,敦煌的法会是多种多样的。有的法会是临时性的,如

^① 郑炳林:《敦煌本〈张淮深变文〉研究》,载于《敦煌研究》,1994年第1期。

为病人消灾或亡人超度等,还有的法会则是经常举办的,通常是在一年四季中的各种佛教节日期间举办的。这些法会给佛教俗讲、转变提供了很多机会,从事讲唱的僧人也由此获得了一定的收入。与吐蕃时期相比,归义军时期的佛教活动与中国传统民俗进一步融合起来,佛教通过各种节庆活动更加深入到普通人的生活中。这些节庆活动中,有的是纯粹的佛事活动,如二月八日行像、四月八日佛诞日、七月十五日盂兰盆节等;有的则是佛教借助于传统民俗节日开展活动,如上元燃灯、清明、端午、冬至等。此外,还有与中土传统观念结合后形成的佛教活动,如罢四季道场、岁末诸巷道场等等。岁末诸巷道场所用的斋文叫做“难巷文”,“难”即是“傩”,这一道场是佛教与传统驱傩活动结合的产物。

前一节中曾经讨论过佛教变文与佛教节日的关系,在此略作补充说明。十二月八日,敦煌通常举办腊八道场,为了纪念如来降魔成道这一节日,讲唱《破魔变》无疑是比较适合的。此节日期间,还有温室浴僧活动,它带有洗涤身心、消除烦恼之意,俗众也可以为之出资做功德。如P.3265《报恩寺开温室浴僧记》,记载了令狐义忠为亡父荐福之事,文中有“于是严须达之园,千金靡吝;备祇域(园)之供,七物不亏”之句。S.4417又记载了《温室经》与《维摩诘经》的俗讲仪式,因此,腊八浴僧活动期间有可能举行俗讲《温室经》活动。腊八节日又是佛降服六师外道的纪念日,在P.3265关于温室浴僧活动的记载中,还提及须达购园的典故,由此看来,腊八节时还有可能讲唱《降魔变文》,因为此变文既有须达购园的内容,又有以六师外道皈依佛教而告终的情节。

敦煌佛教节日期间,归义军节度使有时会亲自举办法会,延请僧人讲经。如P.2985是关于二月八日一次法会的记载:

伏唯为府主大王……爰因讲会,建此法场,能申弘化之诚,共叙宣扬之典,则我大王之德也!伏唯凉国夫人……每侧席以专勤,乃听闻于妙法者……来赴法场,同希圣域者,则我使臣司空之德也。文中“府主大王”是指曹元忠。由他亲自举办讲经法会,大概是道俗云集的,在这种场合下似乎更适合进行佛教俗讲、转变活动。此期佛教变文常提及“府主”、“仆射”等名号,这表明敦煌的俗讲、转变活动得到了归义军统治阶层的积极支持。归义军时期,随着佛教俗讲、转变风气的逐

步盛行,敦煌变相也受到了越来越大的影响。

敦煌变相与变文作为佛教艺术的两种不同形式,都具有比较明显的“化俗”功能。隋唐以后,随着佛教的发展进入鼎盛期,佛教在普通民众中的影响日益扩大。对于这些普通信众而言,比较正统的修行方式,如观想念佛、偏重义理辨析的讲经等,是不太适合的。因此,根据实际情况的需要,佛教中的一些化俗手段得到了进一步的发展与完善,其中佛教变相与变文就是比较重要的两种。从佛教界的视角来看,这些化俗手段只是在特定情况下采取的权宜之计,换言之,是一种方便。因此,它们产生之初得到了一些高僧大德的理解与支持。但是,随着时代的发展,在欣赏趣味偏低的俗众影响下,上述化俗手段最终被当成了目的,从而直接导致了敦煌变文等的俗化。俗化加快变文消亡的同时,也促进了敦煌变相与变文关系的瓦解。

中唐以后,敦煌佛教俗讲、转变风气逐步兴起,归义军时期已经十分盛行。由于敦煌社会文化背景与中原等地有所不同,因此,敦煌佛教俗讲、转变也有一些自身的特点。和中原的长安等地相比,敦煌的民风比较朴实,普通民众的佛教信仰也可能比内地更加虔诚。正是因为敦煌拥有比较坚实的民众信仰基础,所以它能够维持持续千年之久的造窟活动。从文献记载来看,当中原地区的俗讲、转变僧人受到了比较激烈地批评时,在敦煌这样的僧人却受到了一定程度地尊重,其中有的还拥有“唱导法将”、“表白法师”等称号。有关他们的《邈真赞》等文书中还不乏赞美之辞,而且从中也可以看出,敦煌俗讲、转变僧人有着较强的化俗使命感。由于这些原因,五代宋初在中原等地佛教俗讲、转变逐步衰败时,这些活动在敦煌仍十分盛行,并且敦煌变相也受到了变文等的强烈影响。从这个角度看,敦煌变相与变文的关系带有比较明显的地方特点,因而不能简单等同于变相与变文的一般关系。

曹氏归义军政权覆灭后,敦煌石窟中变相的种类迅速减少,与敦煌变文有关的变相更是寥寥无几。而由于文献史料的缺乏,无法得知俗讲、转变在敦煌消失的确切时间。西夏政权的统治阶层比较推崇佛教,因此在它统治敦煌期间,包括石窟营造在内的佛教活动仍然得到了较好开展,由此看来,备受普通民众欢迎的俗讲、转变活动,可能不会因为

政权的更替而突然消失。但是,佛教俗讲、转变的基本性质,决定了它们在发展过程中难以避免俗化。西夏统治敦煌之前,受到变文影响的话本等逐步流行,并有取代变文的趋势。到了西夏统治时期,敦煌变文由于俗化可能会招致越来越多的排斥,与此同时,由于俗众的兴趣逐步转向话本等,敦煌变文大概就是这个时候在内外交困中消亡的。

归义军政权统治末期,敦煌佛教俗讲、转变逐步转入衰败阶段,对敦煌变相的影响也渐渐消失。西夏统治敦煌后,敦煌变文逐步消亡,与此同时,它与敦煌变相之间的关系也渐渐瓦解。

三、画工群体的两极分化对变相创作的影响

归义军时期,敦煌石窟营造与维修的规模是前所未有的,在此营造过程中,描绘了大量的敦煌变相。从总体上看,此期变相具有如下特点:

一方面,变相中小故事画面引人注目,在继承前期变相的基础上又有所发展。这些画面中,与日常生活相关的人物场景随处可见。与此前各个时期相比,归义军时期变相的世俗化特点更加明显。

另一方面,敦煌变相在数量增多的同时,总体质量却有所下降。人物形体的造型虽然比较准确,却缺乏前期变相的那种生气。变相的构图几乎是相互套用,所用的线描也显得功力不足,缺乏艺术韵味。

可以说,此期变相总体上带有明显的匠气。由于变相艺术形式、表现技法很少有创新之处,因而它们又具有明显的程式化特点。此外,此期变相的技艺水平还有着两极化的发展趋势。了解此期变相的上述特点及其形成原因,有助于我们深入认识敦煌变相与变文的关联。

一些学者已经注意到,官方画院与民间画行的出现对敦煌变相产生的影响。《敦煌学大辞典》中《五代敦煌石窟艺术》条目为段文杰所撰,其中写道:

五代艺术,主要因袭晚唐传统,在画院画师或画行画匠的率领下,在公式化的经变画上形成了统一的风格,表现技法、艺术水平,远远不如唐代,但在肖像画、故事画、山水画和巨型壁画的制作上仍有独特的成就。^①

^① 季羨林:《敦煌学大辞典》,上海辞书出版社,1998年版,第42页。

他已注意到了画院、画行对于艺术风格等方面的影响。姜伯勤曾经探讨过敦煌的画工组织,他发表了《敦煌的“画行”与“画院”》、《论敦煌的“画师”、“绘画手”与“丹青上士”》^①等文章,提出了一些很有价值的观点。马德则在《敦煌工匠史料浅论》、《敦煌莫高窟史研究》^②等论著中,对于敦煌画工的身份、地位、技术级别等做了有关论述。沙武田的《画稿的使用对敦煌石窟壁画艺术的影响》^③一文,则从画稿使用、曹氏政权背景、石窟重修等角度,探讨了此期壁画的程式化表现问题。

学者们大都已经认识到,归义军时期画院、画行的成立以及画工群体的两极分化,直接影响了此期的变相创作。但是,迄今为止,很少见到对此专题详细探讨的文章。本文拟在学术界已有研究成果的基础上,进一步具体地探讨归义军时期画工群体的分化对敦煌变相创作产生的影响。

根据敦煌文书等记载来看,参与敦煌石窟营修的主要有打窟人、泥匠、灰匠、木匠、塑匠、画匠等等。打窟人负责在洞窟崖壁上开凿洞窟,泥匠与灰匠分别从事制作壁画地仗与制作白灰,而窟檐则由木匠与泥匠合作完成。塑匠负责制作洞窟内的塑像,画匠从事四壁、窟顶等上面壁画的绘制工作,另外还对泥塑、窟檐等进行彩绘。从事敦煌变相创作的画匠,在石窟营造群体中占有重要地位。

唐代时从事绘画行业的人员统称为“画工”,如《历代名画记》卷九载“已上皆唐朝以来名手画工”^④。因此下文也使用“画工”一词作为画业人员的统称。归义军时期,从事变相绘制的画工人数有所增多,与此同时,整个画工组织的发展逐步严密。从技艺级别的角度来看,敦煌画工可以分为都料、博士、画人等。在画工群体组织中,都料的技术级别最

① 姜伯勤:《敦煌的“画行”与“画院”》与《论敦煌的“画师”、“绘画手”与“丹青上士”》,均收录于《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996年版。

② 马德:《敦煌工匠史料浅论》,收录于《敦煌工匠史料》,甘肃人民出版社,1997年版。

③ 沙武田:《敦煌画稿研究》,中央编译出版社,2007年版,第396~403页。

④ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三四八页。

高,他通常具有较高的绘画艺术水平,而且还具有统一设计、规划以及组织施工才能。譬如 S.3929 记载的董保德不仅是一位擅长绘画的高手,而且是画行都料。画工群体中的博士,一般掌握较好的专业绘画技艺,能够独立承担绘画创作,如 P.2838 载“修南殿画神脚博士用”。此外,敦煌文书中还有关于“画人”的记载,如 P.2838 记载“木匠、画人兼弘建、捺治佛炎二时用”。画人应该是指普通的画工,在绘画技艺上可能略低于都料与博士。敦煌文书中还有关于“画师”与“画匠”的记载,如 P.2049 载“诸判官窟上看画师日沽酒用”与“僧官屈画匠贴顿用”,两条记载出现在同一账目中,可见画师与画匠有别。画匠大概等同于画人,即是普通画工。而画师可能是指能够带徒弟的绘画师傅。都料、博士等技艺较高,因此有可能充当画师。关于绘、塑行业的敦煌文书中,还见到“先生”的称号,如 P.2032v 记载“画窟先生兼造食人回来迎顿兼第二日看待用”。这里所说的“先生”大概相当于画师。此外,还有关于“院生”的记载,如 P.2032v 载“看院生画窟门用”,姜伯勤认为“沙州画人‘院生’当是‘画院学生’”^①。上述这些文书,大多写于归义军时期。

归义军时期,画工群体因技艺级别形成严密分工的同时,画工组织也发展到了一个新的阶段。尤其是曹氏政权时期,开始出现官方画院与民间画行,这可以看作敦煌画工组织发展到全新阶段的重要标志。早在画院与画行产生之前,画工群体内部已经按照技艺高低分化为不同的等级,画院与画行的出现则进一步加剧了画工群体的两极分化。高级画工在收入与身份地位上,与普通画工有明显的区别。画院中的画工享有一定的俸禄,画行中的带头人行首也有较高的收入,他们作为高级画工,身份地位显然高于普通画工。榆林窟第 35 窟主室东壁南侧第三身供养人像旁,就有一则关于画院使的题记:“□(施)主沙州工匠都勾当画院使归义军节度押衙银青光禄大夫检校太子宾客(竺)保一心供养。”此窟中还有关于曹延禄的供养人题记,可知该窟应是曹延禄在执政间(976—1002)营造的,即处于曹氏归义军后期。画院使是敦煌官方画院

① 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996 年版,第 24 页。

中设置的职务。据姜伯勤考证,大约在北宋开国之前的五代之时,敦煌就已经设置画院。敦煌画院可能是在前、后蜀画院的影响下设立的^①。

关于画行的记载,同样出现在曹氏政权时期留下的文书中。S.3929中就有关于画行都料董保德的记载,其中写道:

……厥有节度押衙知画行都料董保德等,谦和作志,温雅为怀,守君子之清风,蕴淑人之励节,故得丹青增妙,粉墨希奇。手迹及于僧瑶(按:张僧繇),笔势邻于曹氏(按:曹仲达)。画蝇如活,佛铺妙越于前贤;邀影如生,圣会雅超于后哲。而又经文粗晓,礼乐兼精,实佐代之良工,乃明时之膺世。(时)遇曹王,累代道俗兴平。营善事而无停,修福固(而)莫绝。或奉上命而驱策,或承信士招携。每广受于缠盘,亦厚沾于赏赐。家资丰足,粮食有余……乃与侣上下,时伴尊卑,异口商议。偶因行侣会坐……

画行都料董保德无疑是画行中的带头人,或者说是“行首”,文中所说的“行侣”当是指画行中的其他画工成员。

除了都料外,画行中可能还有博士、画人等不同技艺级别的成员。这些成员之间有的还保持着师徒关系。文中的“上下”、“尊卑”二词,表明此期画工群体内部存在着两极分化现象。曹氏归义军时期,除了画院、画行两个不同画工组织外,还有隶属于节度使衙的官府画作,其中设有“都画匠作”等职。关于这三种组织的关系,姜伯勤指出:

民间“画行”与官府画作,是官私手工业的两个不同系统。官属画院和官府画作,虽然都属于官府,但却分属手工业作场和王家供奉单位两种不同的性质。^②

可见官府画作与画院也有一定的区别。

吐蕃时期的敦煌文书中,没有出现关于画业都料的记载。当时的画工可能与其他工匠一样,大多属于寺院中寺户的一部分。张氏归义军政权建立后,对于吐蕃时期施行的政策进行了改革,其中一项重要举措就

① 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社,1996年版,第24~25页。

② 同上,第26页。

是将一批寺户放免为平民,使他们成为乡管编户,没有放免的则改名为“常住百姓”。当时放免的寺户中应包括画工人员在内。张氏归义军时期,敦煌大量营造洞窟,由于绘制变相等壁画的需要,画工群体在人数上不断增多,与此同时,两极分化趋势也日益明显。技艺较高的少部分高级画工不仅收入多,而且身份地位有所上升。技艺一般的普通画工,则逐渐成为与他们相对应的另一极。曹氏归义军时期,画院、画行等画工组织的出现,进一步加剧了画工群体内部的两极分化。

归义军时期,不仅新造了很多洞窟,而且还维修了大批洞窟,这些洞窟中通常都有比较繁重的绘制变相任务。曹氏政权时期,莫高窟的洞窟之间的露天崖面上也绘满了壁画。另外,归义军时期新造的洞窟规模一般都比较小,其中还有一批属于特大型洞窟,随着洞窟规模的增大,窟内变相壁画描绘的面积也随之扩大。除此之外,还有寺院、兰若的变相壁画需要新绘或重绘,而普通信众做功德时也需要绘制佛教题材的绢画等。由此看来,仅就此期的变相制作而言,就可以发现所需的总工作量是巨大的。S.3929中“(时)遇曹王,累代道俗兴平。营善事而不停,修福固(而)莫绝”一句就反映了包括变相描绘在内的各种善事工程的盛况(图2-5)。

归义军时期,画工群体的两极分化及画行等组织的出现,适应了此期完成巨大工作量的需要。尤其是画工群体的两极分化,对此期变相的创作产生了直接的影响,这种影响主要表现在如下三个方面:

首先,伴随着画工群体的两极分化,变相技艺水平的两极化趋势更加明显。为了完成巨大的工作量,高级画工与普通画工之间形成了越来越严密的分工合作。由于高级画工在画工群体中只是一小部分,再加上他们还要应付其他较多的事务,因此,归义军时期的普通画工,就承担起了绘制敦煌变相的主要工作。普通画工由于承担了超负荷的工作量,加上大量重复性的描绘工作,使得他们的创作技艺水平难以提升。

随着画工群体的两极分化,一些高级画工在变相创作中的任务则会有所变化。如画院使、都画匠作与画行都料等人,大多被授予“节度押衙”的称号。虽然在归义军政权中“押衙”比比皆是,一般不具有实质性的权力,但是拥有此称号可以提高声誉,扩大影响。这些高级画工,



图 2-5 刘萨诃因缘变相中的修建大佛图
莫高窟第 72 窟南壁 五代

尽管会亲自参与敦煌壁画的创作，但是他们一般是担负设计画稿、规划石窟壁画总体布局等特殊任务的。敦煌卷子中保存了一百多件粉本画稿^①。这些粉本中有些具有较高的艺术水平，如 P.3939(图 2-6)显然不是出自普通画工之手，而很可能就是上述高级画工的作品。再如

^① 胡素馨：《敦煌的粉本和壁画之间的关系》，收录于《1994 年敦煌学国际学术研讨会论文提要》，1994 年 8 月。



图 2-6 P.3939 画稿



图 2-7 P.2012 高级画工设计的画稿

P.2012 则是一位高级画工设计的画稿(图 2-7),图中的菩萨像旁边还写有“青色”、“白色”等注语,同时也标明了在壁面上的位置,如“第一、东门净地菩萨”等。该画稿同样显示出较高的技艺水平。

敦煌卷子中还有一些描绘大型变相画所用的画稿。譬如 S.painting76 既有《维摩诘经变画稿》,又有《观无量寿经变画稿》,它们都是曹氏归义军时期的作品。就以后者来说,它应是莫高窟第 55 窟等观无量寿经变局部的草稿^①。将该画稿与第 55 窟等相关变相进行比较,就可以发现两者之间有些微妙的差别,认识这种差别有助于了解石窟变相创作中的分工情况。画稿中出现了国王夫妇占相求子的情节,然而在敦煌石窟的有关变相中都没有出现这一画面。对此,沙武田指出:

似乎说明作为洞窟壁画底稿的制作者对经文的深刻理解,由此也表明其并非一般的画匠,而是有着一定的佛教知识修养,或许应属当时曹氏画院内的某些高级画工……^②

联系当时的实际情形来看,这种推论是有一定道理的。研究敦煌壁画底稿,有助于认识敦煌变相创作中的分工现象。

民间画行中,像董保德这样的高级画工已经“粗晓经文”,而官方画院中的画院使等人,更应该具有相对较高的佛教知识修养,这就为他们创作画稿提供了有利条件。创作画稿的直接依据是佛经等文本,由于普通画工通常缺乏必要的文化修养,因此很难胜任这一工作。归义军时期,高级画工即使直接参与石窟壁画创作,也可能与普通画工有一定的区别。唐宋之际,高级画工往往是在重要人物迎请或者重金聘请下,从事佛教壁画创作的。如《益州名画录》记载,元和年间蜀地府主相国武元衡,亲自请著名画工李洪度在大圣慈寺东廊下维摩诘堂内画帝释、梵王两堵^③。而五代时的著名画工李昇在悟达国师的迎请下,曾于大圣慈寺真堂内作画^④。归义军时期,敦煌高级画工在参与变相创作时,也同样会

① 沙武田:《S.painting76〈观无量寿经变稿〉析》,载于《敦煌研究》,2001 年第 2 期。

② 同上。

③ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987 年版,第八一二册,第四八五页。

④ 同上,第八一二册,第四九一页。

受到较高的礼遇。这些因素有利于高级画工不断提升自己的创作技艺。

相比普通画工而言,高级画工的工作强度较低,因而他们仍有可能比较从容地进行创作,技艺水平可以不断提高。都料董保德就以张僧繇、曹仲达等名家为学习榜样,其他的画院使等更应如此。高级画工通常具备一定的文化艺术修养,“气韵生动”等大概仍是他们追求的艺术目标。莫高窟第17窟中树前近事女(图2-8)及比丘尼图,就可以看作此期高级画工的一幅佳作,甚至被誉为“士大夫笔”^①。

根据上述情况来看,此期高级画工与普通画工的技艺水平差距越来越大,换言之,创作变相的技艺水平呈现出两极分化的发展趋势,这与画工群体的分化有一定关联。

其次,在画工群体两极分化的影响下,变相的表现形式具有程式化特点。归义军时期,庞大的变相描绘工程使得普通画工必须承担超负荷的工作量。为了提高工作效率,画工群体内部也需要比较合理的分工合作,以便形成“流水线”型的高效运作方式。画工群体内部日益加剧的两极分化,则为这种分工合作提供了有利条件。在追求效率的前提下所进行的分工,很容易导



图2-8 近事女图 莫高窟第17窟北壁 晚唐

^① 1941年,张大千在莫高窟晚唐第17窟留下题记,他在该窟近事女与比丘尼壁画旁写道:“此莫高窟壁画之白眉也。是士大夫笔……”

致普通画工担负着大量的重复性描绘工作,再加上工作强度过大,最终使得变相创作从构图、人物造型、赋彩乃至表现内容等方面,都难免呈现出越来越明显的程式化趋势。从佛教的角度看,“艺术创新”也不是变相创作追求的主要目标,因此,程式化不会受到当时顾主以及普通信众的强烈批评。

不过,即使是一些高级画工,如果从事过分繁重的变相描绘工作,也可能会扼制他们的艺术创造性。相比之下,普通画工在不断重复描绘变相过程中,更加难以避免“匠气”,也就是说,他们作品表现形式的程式化特点更为明显。

再次,归义军时期变相的内容具有世俗化的特点,这一特点的形成也与画工群体的两极分化有一定关联。

伴随着画工组织的发展以及画工群体的两极分化,普通画工作为一个相对独立的群体越来越引起人们的关注,他们的分工任务与审美趣味对于此期变相的表现内容产生了较大的影响。

归义军时期的变相虽然总体上缺乏艺术创造性,然而一些变相的局部画面中也不乏创新之处,这尤其表现在那些小品故事画上。小品故事画通常穿插在大型变相画中(也有不少直接描绘在屏风画中)。这些数量众多的小品故事画,一般只起到对于说法图之类主体画面的陪衬作用,其中有一些还可能是为了填补“空白”,而被穿插在大型变相画中。从创作程序来看,小品故事画也处于较后的工作环节。根据上述画工群体的分工合作情况来看,这些比较次要的小品故事画,绝大多数应该是普通画工所作。小品故事画较多反映了当时的世俗人物的生活背景,如维摩诘经变方便品中,维摩诘出入学校、赌场、酒肆等处随机教化的画面等;又如弥勒经变中的耕获图、婚礼图、送老人入墓图(图版2)等,这些世俗化气息较强的画面能够大量进入变相中,与普通画工的艺术审美趣味有着紧密的联系。

归义军时期,变相创作直接受到敦煌变文、讲经文等的影响,这在很大程度上是通过普通画工这一中介实现的。从此期敦煌流行的讲经文、变文来看,普通画工无疑十分熟悉它们的故事内容,从而很可能在填补画面局部的“空白”时,直接描绘一些变文、讲经文中的故事内容,

甚至还会根据自己的想象力添加一些十分有趣的故事情节。归义军时期,维摩诘经变中新出现的魔王波旬与持世菩萨故事的画面,可能就是熟悉《维摩诘经讲经文》的普通画工描绘的。而劳度叉斗圣变中那些生动活泼的小故事画面,可以看作普通画工完成的典型作品。就以其中的外道皈依图(图2-9)而言,变相表现了劳度叉斗法失败后,六师外道剃发皈依的场面。画面中有的外道手摸光头,感到不知所措;有的不懂规矩,胡乱礼拜;有的互指光头,调笑嬉戏,整个场面充满了诙谐幽默的情调。这些生动有趣的细节画面充分体现了普通画工的丰富创造力。此外,劳度叉斗圣变中还出现了一些不见于《降魔变文》中的故事内容,如外道抻巾图、火烧经坛图,它们大概也是普通画工大胆创造的结果。归义军时期,莫高窟第72窟中描绘了大型刘萨诃因缘变,它可能是根据P.2680、P.3570《刘萨诃和尚因缘记》创作的。但是该变相中也多出了一些新的情节,如画面题记中出现“铁像从空而来现时”、“婆罗门将像修圣容时”、“□萨诃和尚见□师□以劝化时”、“刘萨诃和尚赴会思□修□时”等,这些题记与相关的画面,都超出了现存的《刘萨诃因缘记》。它



图2-9 外道皈依图 莫高窟第146窟西壁 五代

总而言之,归义军时期,变相技艺水平的两极化、形式的程式化以及内容的世俗化程度,超过了以往任何一个历史时期,这与当时画工群体的两极分化有着紧密的关联。为了有效完成繁重的变相绘制任务,画工群体内部越来越需要画工之间的分工合作,分工合作的结果无疑直接影响到变相的创作。了解此期画工群体的两极分化与画工组织的发展,尤其是了解普通画工的分工任务与审美趣味,既有助于深入认识归义军时期敦煌变相的创作问题,又可以进一步认识敦煌变相与变文的关联。

第三章 连环画式变相与变文

隋唐之际,作为佛教艺术范畴的变相一词逐步具有比较明确的内涵。相比之下,变相这一事物则出现得更早。两汉时期,佛教变相大概已在中土出现,经过魏晋南北朝阶段的持续发展,到了隋唐终于蔚为大观。此期中原地区寺院中的变相几乎没有保存下来,而敦煌石窟中则遗留下来丰富的变相,这些作品在一定程度上反映了隋唐佛教艺术的一般情况,也为我们深入探讨变相与变文的关联提供了重要资料。

敦煌变相的主要表现形式是绘画,如壁画、绢画、纸画等,其中壁画变相保存得最为完整,表现的内容也最为丰富。敦煌变相之所以主要采取壁画来表现,与敦煌石窟自身的特点直接有关。与一般石窟不同,敦煌石窟的崖质属于砾石岩层,由积沙与卵石黏结而成。卵石质地坚硬,而沙层十分疏松,稍碰即碎,这些因素不适合雕刻艺术,却为壁画的制作、保护等提供了有利条件。因此,古人在凿窟以后,就在窟顶以及壁面表层抹上泥灰,涂上白粉,进而大量绘制壁画。

第一节 三种敦煌变相

敦煌变相的题材内容相当丰富。隋代以前,佛教故事变相发展较快,唐代以后,大型经变颇为壮观,与此同时,史迹故事变相等也取得了较大的成就。

敦煌壁画中,佛教故事变相的四个种类(即佛传故事、佛本生故事、因缘故事、史迹故事变相)都得到了较好表现。敦煌变相中,常见的佛本生故事题材有萨埵太子舍身饲虎、九色鹿本生、尸毗王割肉贸鸽、睺子本生、须大拏太子本生、月光王本生等等。因缘故事变相则有沙弥守戒自杀缘、微妙比丘尼缘、须摩提女缘、五百强盗成佛缘(图3-1)、难陀出家缘、金刚丑女缘等等。史迹故事变相的表现题材有张骞出使西域、释迦浣衣池、佛图澄史迹、石佛浮江、隋文帝迎请昙延法师祈雨、键陀罗双



图 3-1 五百强盗成佛因缘变相(局部) 莫高窟第 285 窟南壁 西魏

身像、舍利弗共毗沙门决海(图 3-2)、刘萨诃事迹及五台山图等等。史迹故事变相出现于初唐,中晚唐以后逐步盛行。此外,敦煌石窟中佛传故事变相的内容也很丰富,下文将对它作专题探讨,在此不再赘言。

敦煌壁画中的经变内容丰富,形式多种多样,著名的经变有法华经变、维摩诘经变、西方净土变、弥勒经变、药师经变等。总体而言,这些经变延续的时间比较长,描绘的数量也很多。敦煌石窟经变中,以莫高窟最为全面、集中。值得注意的是,敦煌壁画中还有不少非变相的作品,如供养人画像。因此,不能把敦煌壁画与敦煌变相简单地等同起来。根据研究课题的需要,本文主要探讨与敦煌变文有关的那些敦煌变相,它们有的直接依据敦煌变文创作,也有的仅仅受到敦煌变文的一些影响,这种影响主要表现在整个变相画面的故事性、通俗性方面。此外,敦煌变相与变文之间还存在其他的联系。如讲唱佛教变文时所用的连环画式画卷,创作这种画卷的直接目的是配合变文讲唱,由于它的表现内容与形式都受到了变文的影响,因而不同于一般的连环画式变相。由于得到变相画卷的配合,变文讲唱的艺术手法也有别于普通的说唱文学。又如,根据变文题材创作的壁画劳度叉斗圣变等,其中增加了一些变文以

外的故事情节,因而又可能反过来促进变文内容的发展。由此可见,敦煌变相与变文的关系具有一定程度的互动性。

为了便于展开此课题的研究,本文依据敦煌变相的表现形式和特点,将它划分为如下几种类型,即单幅画式、组合画式、连环画式、屏风式、向心式及其他变相。单幅画式变相,它仅以一个画面表现一个典型的故事情节。譬如莫高窟第275窟的毗楞竭梨王本生变相(图3-3)。组合画式变相,则是为了突出表现故事的主题,将发生在不同时空中几个相关情节交织在一个画面内,莫高窟第254窟的萨埵太子本生故事变相就是一例。连环画式变相,近似于横卷式连环画,画面主要是按照故事发展的时间顺序



图3-2 舍利弗共毗沙门决海
莫高窟第237窟西壁龕顶 中唐

安排情节,譬如,莫高窟第290窟的佛传故事变相(图3-4)。屏风式变相,主要是以多扇屏风画组合在一起,表现比较完整故事内容的变相。晚唐联屏贤愚经变就是其中的代表作。向心式变相是以佛陀说法或两个重要人物面面对为画面中心,构成画面中心的人物一般形体高大,



图 3-3 毗楞竭梨王本生变相 莫高窟第 275 窟北壁 北凉



图 3-4 佛传故事变相(局部) 莫高窟第 290 窟人字披顶东披 北周

身旁常有其他人物环绕,一些故事情节则安排在中心人物的周围而构成的大幅画^①,如西方净土变就是以佛陀说法为画面中心(图3-5),而晚唐劳度叉斗圣变则是以两个相对的重要人物构成了画面中心。向心式与单幅画式变相的区别在于,单幅画式变相只有一个故事情节,而向心式变相主要是根据一部比较完整的佛经或变文创作的,因而在中心人物的周围通常分布着较多的小故事画。上述五种类型无法包括的变相,则一并划分到其他变相这一统称中。

需要说明的有两点。其一,上述这种分类,与前文提及的变相一般分类有明显区别。变相的一般分类是根据表现内容的特点建立的,从而划分为经变、佛教故事变相、佛教人物变相等。而关于敦煌变相的这种分类,着眼点则在于不同的表现形式。由于分类视角不同,所以得出了不同的分类结果。其二,上述这种根据表现形式的分类,主要目的是为了便于研究“敦煌变相与变文”这一课题,对于研究其他课题而言,也许不太适合。此外,由于敦煌变相表现形式比较复杂,同一铺变相有时会综合采取多种表现形式,这就导致了上述分类不可避免地带有一些局限性。譬如,中晚唐时期的一些大型经变画,下部附有表现同一经变内容的屏风画,与此同时,经变主画面中还有棋格式的连环画,对于这种

^① 笔者此前一直以经变画式变相代替向心式变相,但是前者的提法确实有欠妥之处,因此,本书中将经变画式替换为向心式。从构图上看,向心式与单幅画式有相近之处,但是两者明显有别。敦煌变相中,单幅画式、组合画式、连环画式主要流行于隋代以前。唐代以后,主要流行的则是屏风式与向心式。向心式变相的提法受到了巫鸿提出的偶像式变相的启迪,但两者既有联系又有区别。参见巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版,第360~361页。联系之处是,画面中心人物的高大形体和庄严的形貌形成视觉中心,而环绕其身边的其他人物及建筑设置也将观众的目光首先引导到这些中心人物身上,强化了这一向心式的视觉效果。两者区别如巫鸿所说:“偶像式绘画中,中心偶像被表现成一位正面的庄严的圣像,毫不顾及环绕的众人,却凝视着画像以外的观者,尽管偶像存在于绘画体系内部,然而它的含义却依赖画面之外的观者或礼拜者的参与,因而这种结构不是闭合式的。而向心式变相里的中心人物可以是一位,也可以是面目相对的两位,因此中心人物的目光可以凝视画外的观者,也可以是两位之间的对视交流。”



图 3-5 西方净土变(摹本) 初唐

变相只能勉强地称之为向心式。由于上述不同形式变相的界限有时不够明确,因此,本文在上述分类后一一列举了相应的代表作,主要是为了提供一个参照对象。以上五种类型的敦煌变相中,单幅画式、组合画式是隋代之前常用的表现形式,与敦煌变文的关系较为疏远。因此,笔者将着重探讨另外三种敦煌变相与变文的关联,即连环画式、屏风式及向心式变相与变文的关联。

佛教变相具有较强的教化功能,它能够以形象生动的画面,将佛经的内容直观地展现出来。佛教变相之所以能够发展出众多类型的表现形式,在不同时期流行不同类型的变相,与其不断追求化俗的功能紧密关联。连环画式、屏风式与向心式变相中,那些故事化很强的变相,在适应俗众欣赏趣味的同时,也向他们宣扬了一些比较浅显易懂的佛教道

理。通过刻画出各种性格鲜明的人物形象,以及渲染出比较感人的场面氛围,这些佛教变相能够发挥非同寻常的化俗功能。《唐朝名画录》记载吴道子描绘地狱变时写道:

又按《西京耆旧传》云:“寺观之中,图画墙壁凡三百余间。变相人物,奇踪异状,无有同者……赵景公寺地狱壁,帝释、梵王、龙神,永寿寺中三门两神,及诸道观寺院,不可胜纪,皆妙绝一时。”^①

文中所说的“地狱壁”,可能是指壁面上所绘的地狱变。吴道子所作的地狱变因为技艺非凡,收到了很好的化俗效果,《唐朝名画录》接着记载道:

又尝闻景云(公)寺老僧传云:“吴生画此寺地狱变相时,京都屠沽渔罟之辈,见之而惧罪改业者,往往有之,率皆修善。”^②

佛教变相的化俗功能由此可窥一斑。

敦煌变相在长达千年的发展进程中,化俗功能一直贯穿于其中。根据 P.4640、S.779《吴僧统碑》中的有关记载,可以了解到敦煌僧俗对于变相的一些看法,碑文写道:

凿七佛之窟,钻金画彩,不可记之。然则清凉万圣,摇紫气而浮空;贤劫千尊,开碧莲而化现;十二大愿,九横莫侵;百八浮图,三灾莫染;法华则会三归一,报恩乃酬起二亲;文殊助佛宣扬,普贤则悲深自化;善财童子,求法无厌;得道天仙,散花不倦……

多种经变会聚于一窟,突出了佛教变相的综合性化俗功能。早在盛唐后期的莫高窟第 148 窟中,报恩经变就与天请问经变在一窟内同时出现。中唐以及归义军时期,很多洞窟依然如此,这种设计的思想是为了强调“人其报恩,天则请问”^③。通过这种变相组合,可以让人了解到人、天二道的众生该怎样追求更高的生命境界。佛教反对“心外求法”,尤其是禅

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987 年版,第八一二册,第三六四页。

② 同上。

③ 见敦煌《大历碑》。

宗强烈反对执著于“相”^①，但是却能够辩证地看待变相的功能，正如上述《吴僧统碑》所载，“福志(智)双修，方乃菩提之理。则知泥龕不实，而能作住持之功；竹素非真，而有流通之润”。

从吐蕃时期开始，越来越多的普通信众参与佛教活动，包括变相在内的佛教化俗手段也不断发展。在佛教俗讲、转变风气等因素的影响下，敦煌变相中小故事画明显增多，这在一定程度上满足了普通信众的需求。到了归义军时期，敦煌变相进一步加强对故事题材的表现，然而就在它的化俗功能不断增强的同时，“俗化”倾向也越来越显著。如果将归义军时期敦煌变相中的故事画，与隋代以前的变相作一比较，则可以看到前者的俗化趋势更为明显。

隋代以前，莫高窟等石窟中佛教故事变相比较发达，尤其是连环画式变相已发展到成熟阶段。归义军时期，佛教故事题材在向心式与屏风式变相中，得到了比较充分地表现。除了采用不同艺术表现形式外，归义军时期与隋代以前的故事画之间还有如下差别：隋代以前的故事画几乎一律以佛经为创作依据，而归义军时期虽然佛经仍是创作的主要依据，但是也开始直接依据变文等进行创作。即使同样依据佛经创作，两个历史阶段的画工的创作态度也有所不同。隋代以前，佛教故事画的内容基本忠实于经文，而归义军时期则显得较为随意。就以归义军时期变相的榜题为例，张氏政权时期，已经出现了根据经文改写的榜题，而到了曹氏归义军时期这种现象更加普遍。施萍婷曾统计过归义军时期金光明经变的榜题，并对其前期第156、85窟与后期第55窟的榜题作了比较。她的统计结果如下：第156窟共有榜题22条，可辨认者18条，其中根据经文改写者有3条；而第85窟共有榜题37条，可辨认者27条，其中根据经文改写者也是3条；第55窟共有38条榜题，可辨认者28条，其中据经文改写者则有25条^②。归义军时期，其他经变的情况也

① 禅宗所说的“相”不能等同于变相之“相”，它包括可视、可听及可以想象到的一切事物。

② 施萍婷：《金光明经变研究》，收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》，甘肃民族出版社，2000年版。

与此类似。由此可见,到了曹氏政权时期,根据经文改写榜题的现象已经十分常见,这也从侧面反映出,画工创作态度的随意性逐步增强。

如果说隋代以前画工是以画面来“解说”佛经的,那么,归义军时期的画工似乎是以佛经来补充说明画面。前文探讨归义军时期的画工时,曾经指出此期的变相作品中,经常出现一些不见于原来文本的故事情节,它们当是普通画工创作出来的。这种情况表明,归义军时期画工的能动性大大增强了,他们在创作中,经常根据自己的理解与想象来表现佛经文本中的题材,从而使得越来越多的世俗化人物的生活场景被描绘进画面。值得注意的是,归义军时期,正是敦煌佛教俗讲、转变风气十分盛行之时,讲经文、变文是依据佛经文本敷衍而成的,其中加入了较多俗讲、转变僧人个人的想象成分,这在增强故事的趣味性的同时,与佛经文本之间的距离也逐步增大了。这种随意的增改无疑有损于佛经的崇高性,也间接反映了对于佛经的一种态度。归义军时期的普通画工对于佛经的态度,与俗讲、转变僧人有着十分相似的地方,这从敦煌变相情节的增生与榜题改写方面都得到了体现。而普通画工的创作态度也可能受到了俗讲、转变的潜在影响。敦煌变相的俗化,就与普通画工的创作态度有一定的关联。

综上所述,可以发现连环画式等三种变相适应了不同时期的化俗需要,它们在艺术表现力上各有所长,不能相互取代。敦煌变相与变文在创作题材上的明显关联值得探讨。此外,还有一些问题也需要深入论述,譬如,讲唱变文时,是否直接利用过古代寺院石窟壁面上的变相画?这些变相画是否为了配合讲唱变文才创作的?一些学者认为存在这种可能性。

傅芸子在其《俗讲新考》一文中写道:

变文本是相辅变相图的……这是佛教宣传小乘的两个方式。所以唐代两京寺院壁间有吴道子诸人所画的壁画如《地狱变》、《降魔变》、《目连变》、《维摩诘经》诸经变相图;而变文所据题材也和变相相同,有《地狱变文》(北京依字33号)、《降魔变文》(续溪胡氏藏)、《目连变文》(北京、伦敦、巴黎均有藏卷)、《维摩诘经变文》(同上),可见本来是相对配列着的。但是讲唱纯佛教的变文,除了藉着

寺院的壁画变相图之外,现在我们知道也有用画卷的。^①傅芸子所说的“小乘”并不恰当。他提出的关于壁画可以配合变文讲唱的说法,具有一定的影响。譬如,白化文就持类似的观点,“我们又可以推论:变文,不仅配合画卷作一般性的世俗演出,而且在佛寺中,在石窟寺中,在某些特定场合,也能配合壁画、画幅等演出。”^②唐宋之际寺院中的变相画几乎没有保存下来,但一些石窟,如敦煌石窟中,却保存了相当数量的变相画。在这些壁画中,与变文题材相关的变相是否曾配合过变文讲唱,值得具体深入地探讨。以下章节中,笔者将具体探讨三种敦煌变相与变文的关联问题。

第二节 连环画式变相的起源

连环画式变相(包括有先后次序的“组画”)与变文有着密切的关系。一方面,变文作为一种叙事文学,它内在的单向叙事结构,决定了配合其讲唱的图画描绘的故事情节,因此,连环画式就成了最适合的表现形式。譬如,P.4524 变相画卷采用了连环画式,就是为了便于配合讲唱《降魔变文》。另一方面,依据佛教变文创作的壁画,尽管可能不是为了配合讲唱,但也会采取连环画式来表现。在探讨连环画式变相与变文的关系时,应该区别对待这两个方面。研究连环画式变相与变文的关系时,有必要先了解这种变相的表现形式的渊源。

佛教变相除了供人礼拜、观想外,还发挥向普通信众宣传教义的功能。佛教变相可以用形象生动的画面来表现佛教人物、故事,对于古代大多数不识字的普通信众而言,故事变相可以发挥更直接的教化功能。佛教变相的连环画式,主要就是为了适应这种需要逐步发展起来的。

一、连环画式变相与中土绘画

早在古印度笈多艺术盛行之时,就已经出现了连环画式变相的萌

① 傅芸子:《俗讲新考》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第154页。

② 白化文:《什么是变文》,同上,第439页。



图 3-6 犍陀罗浮雕中的叙事画(线描)

芽,在阿旃陀石窟第 17 窟中,就有以连续 10 个画面并列组成的构图形式。在探讨连环画式变相的起源时,西千佛洞北周第 12 窟的劳度叉斗圣变作为一铺代表作,受到了一些学者的关注。巫鸿推测第 12 窟此铺变相的表现形式源于印度犍陀罗浮雕艺术(图 3-6):

在 12 窟的壁画中,故事在上列是从左向右发展的,下列则转为相反的方向。我认为这种形式更像是起源于印度艺术,如在犍陀罗的浮雕中,故事单个的画面有时是从左向右布置的。这种结构传入中国后,受到当地绘画形式的影响而更加丰富。^①

这一见解有一定的道理,中土早期佛教变相在造型、构图等方面,确实较多受到印度艺术的影响。此外,克孜尔石窟第 110 窟中,也有以连环画式表现的佛传故事变相,但它产生的时间较晚,很可能是受到了中土绘画的直接影响。总体而言,古代印度、中亚等地的石窟变相中连环画式并不多见,单幅画式、组合画式则是最常见的表现形式。

佛教传入中土后,连环画式变相逐步发展成为一种比较成熟的变相。在此过程中,它较多吸收了中土传统卷轴画、画像石等的艺术经验。金维诺较早关注到这一问题,他在《敦煌壁画〈祇园记图〉考》一文中写道:

《祇园记图》在中国以一种全新的形式出现,就意味着佛教艺术进一步中国化,意味着新的处理手法有可能获致更大的成就。连

① 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005 年版,第 371 页。

续性的横列构图,是中国美术的传统表现形式,从汉画像到顾恺之的人物图卷渐趋成熟的这种形式,为佛教美术所采纳,这不能看做只是一种形式上的中国化,同时也是整个作品从题材到表现方法的逐步中国化。连环图的形式使过去不能表现,或者不能充分表现的题材获得了充分表现的机会,也就使《祇园记图》由表现须达布金买地一事发展到表现整个内容。^①

这一论述对于我们研究中土早期的连环画式变相具有重要的启迪意义。下面即拟在这些研究成果的基础上作些补充论述。

根据画史文献记载,南朝宋(420—478)的袁倩较早参与了连环画式变相的创作。《历代名画记》卷五记载袁倩创作过维摩诘经变,文中写道:

又维摩诘变一卷,百有余事,运思高妙,六法备呈,置位无差,若神灵感会,精光指顾,得瞻仰威容。前使顾、陆知惭,后得张、阎惊叹。^②

顾、陆、张、阎,分别是指顾恺之、陆探微、张僧繇与阎立本四位著名的变相画家。张彦远认为,袁倩所作的维摩诘经变与上述四位画家的作品相比毫不逊色,可见这一作品的创作是十分成功的。袁倩所作维摩诘变应该是一长卷,画面表现的内容也相当丰富,所谓“百有余事”即是对此而言。“六法备呈,置位无差”是对画面人物形象的表现及构图布局而言的。袁倩创作的维摩诘经变应该是连环画式。

袁倩所处的时代,传统卷轴画已经发展到了比较成熟的阶段。早在他创作维摩诘变之前,东晋顾恺之就创作了《洛神赋图》、《列女图》等著名卷轴画。现存《洛神赋图》就是古代卷轴画中的代表作(图版3),传说为顾恺之所作,尽管它可能是一件摹品,却不妨碍用来探讨古代卷轴画

① 金维诺:《敦煌壁画〈祇园记图〉考》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第345页。此处提及的《祇园记图》即是指西千佛洞北周第12窟的劳度叉斗圣变。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三二九页。

的横卷式构图。此画是根据曹植所写的《洛神赋》描绘的,全画以曹植与洛神相遇的过程为主要线索,将不同的故事情节描绘出来。画面以自然山川的环境作为人物活动的背景,人物之间的呼应关系在各自的表情举止中体现出来。画师成功地表现出洛神含情脉脉的精神状态,同时也让人了解到故事发展的一般顺序。《洛神赋图》这样精妙的卷轴画,很可能影响到袁倩所创作的维摩诘经变,这种影响主要表现在连环画式构图方面。传统卷轴画还可能影响到石窟寺庙中变相的创作,如敦煌石窟中北朝的佛教故事变相,在构图等方面就能看到此类影响的痕迹。

除了卷轴画外,连环画式变相的产生还可能受到了汉画像石等的影响。画像石是墓室、石棺、享祠或石阙的建筑石材,其上常常雕刻一些有故事内容的画面。画像石大约产生于西汉昭、宣时期,经过新莽时期的发展,到了东汉逐步流行。山东武梁祠画像石就是典范之作。武梁祠创建于东汉桓帝时期,北宋赵明诚的《金石录》、南宋洪适的《隶释》中都录了其中画像石的榜题文字,这些隶书榜题大多出现于人物故事画中。武梁祠的西壁画像分为五层(图3-7),其中第三层,刻闵子骞失槥、老莱子娱亲、丁兰刻木等孝子故事。以《闵子骞失槥》(图3-8)为例,此画像石刻画了长幼三人与一马一车,车上坐一长者,榜题是“子骞父”,车旁站立一童子,榜题是“子骞后母弟”,车后一年轻人跪地向长者禀事,榜题“闵子骞与假母居,爱由偏移。子骞衣寒,御车失槥”。画面刻画了闵子骞跪地向父亲进谏的一瞬间。表现这一故事情节的画面虽然相对独立,但与另外几幅画面并列于同一层时,就形成了共同表现孝子故事的横卷式构图。这虽然不能看作严格意义上的连环画式绘画,但是它的总体组合构图以及榜题等,仍有可能对早期连环画式变相产生一定的影响。

二、连环画式变相与单幅画式变相

连环画式变相在产生过程中,一方面充分借鉴了传统卷轴画等的经验,另一方面,它也是对佛教变相已有形式的进一步发展。在连环画式变相出现之前,单幅画式与组合画式已经比较成熟,它们为连环画式的产生奠定了基础。从佛教变相自身发展历程来看,连环画式变相的出现,也可以说是单幅画式、组合画式进一步发展的结果。对于连环画式

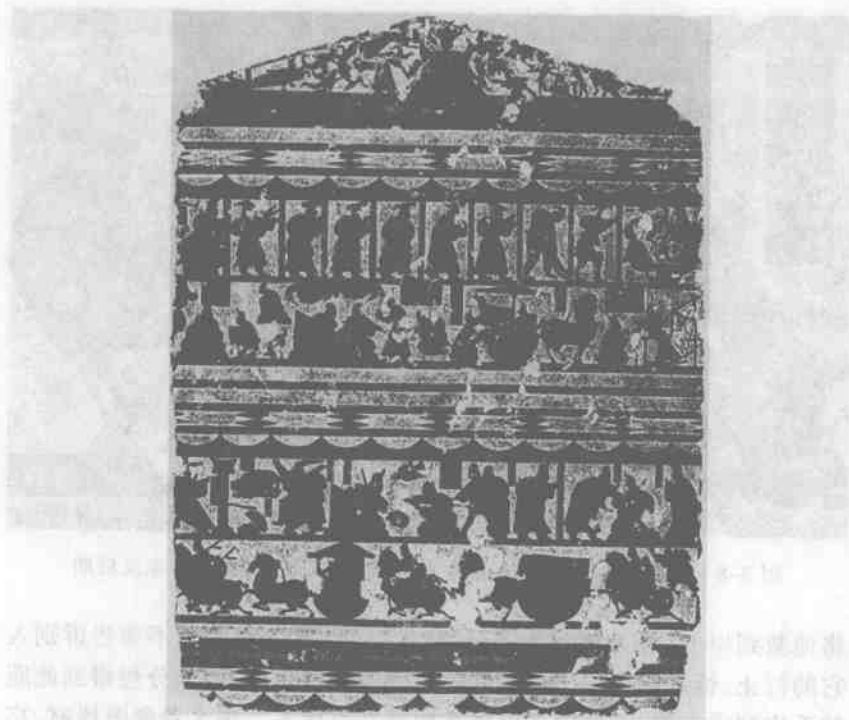


图 3-7 山东嘉祥武梁祠西壁画像石(拓本) 东汉后期

与单幅画式等的关系,金维诺曾在《佛本生图形式的演变》一文中,作过一些相关的探讨^①。下面就以敦煌石窟、克孜尔石窟中的一些作品为例,对此作进一步论述。

首先对单幅画式与连环画式作一简单比较。九色鹿本生故事是早期佛教变相中常见的表现题材,在石窟壁画中,这一题材的变相既有单幅画式,又有连环画式,从而为两种形式的比较研究提供了有利条件。九色鹿王本生故事出自《六度集经》等经典。故事的主要内容是:一日,九色鹿王在山林中的一条河边漫行时,遇到一位溺水者,鹿王跳入河中

① 金维诺:《佛本生图形式的演变》,收录于《中国美术史论集》,人民美术出版社,1981年版。

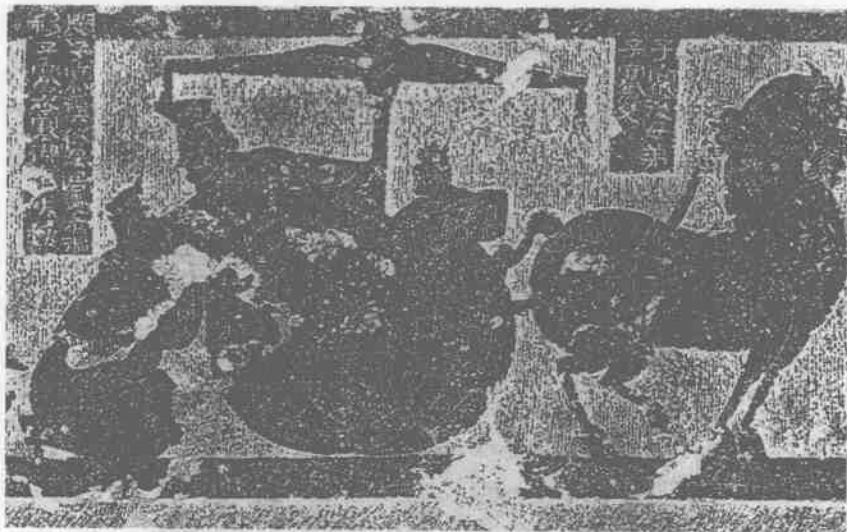


图 3-8 闵子騫失捶画像石(拓本) 山东嘉祥武梁祠西壁 东汉后期

将他救到岸上。溺水者感激不已,跪地拜谢。鹿王嘱咐他不要告诉别人它的行止。恰好国王的王后梦到一只美丽的九色鹿,她十分想得到此鹿的毛皮制成衣服,于是国王出重赏捕捉九色鹿王。溺水者贪图钱财,忘恩负义,到宫中向国王告密,并亲自带领国王等人前往捕捉鹿王。九色鹿王面对弓箭,毫不畏惧,慷慨陈词,向国王讲述了救护溺水者的经过,国王为鹿王的精神所感动,下令放走鹿王,并且严令禁止捕杀九色鹿。溺水者也得到了应有的罪恶果报。克孜尔石窟中采用单幅画式表现这一故事的变相,有的画面描绘了溺水者跪在地上,向九色鹿王表示感激(图 3-9),也有的画面描绘鹿王跪于骑马握剑的国王前面,讲述溺水者忘恩负义之事。

莫高窟北魏第 257 窟则采用了连环画式表现九色鹿王本生故事,在安排故事情节时,创作者从画面的两端开始,整个故事情节的高潮部分处于画面的中心位置(图版 4)。这种特殊构图布局的形成可能与窟内的空间与光线等因素有关。第 257 窟是中心塔柱式,九色鹿王本生故事变相描绘在主室的后壁,由于受到中心塔柱的遮挡,后壁的光线呈现

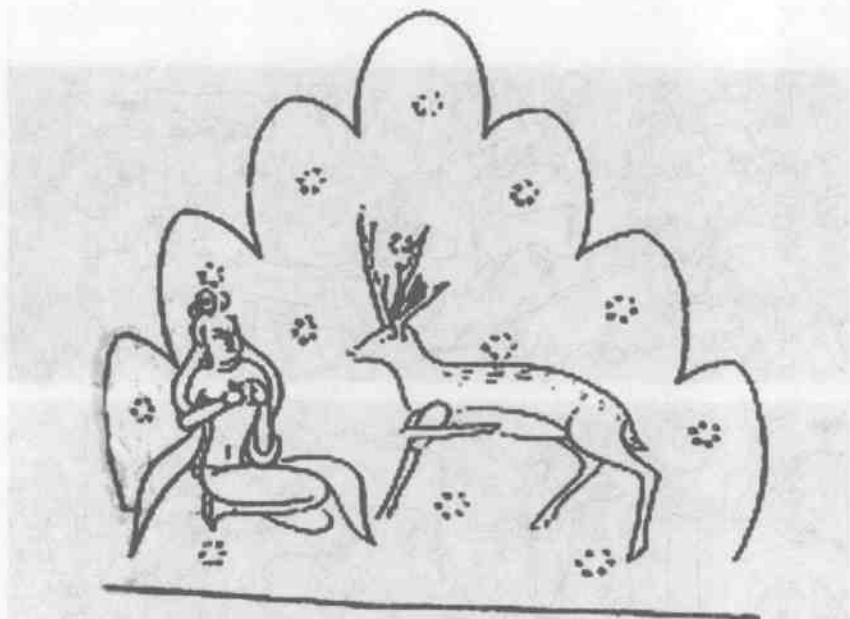


图 3-9 克孜尔石窟九色鹿王本生变相

出两端较明、中间较暗的情况。可能是为了适应这种特殊的情况,画师采取了从两端开始描绘的方式,以便于观众在观看过程中,对故事开端及其发展的过程获得比较清晰的认识^①(图 3-10)。这种特殊布局的出现也有另一种可能,即创作者为了突出强调表现的主题,而将故事的高潮情节安排在画面的中心部分,从而给观众以深刻的印象。这种特殊构图的连环画式变相直接影响了后来的变相,如莫高窟北周第 299 窟毗摩罗伽子变相就是一例。

将表现九色鹿本生的上述两幅变相作一比较,很容易看出单幅画式与连环画式的不同特点。单幅画式的优点是故事中最重要的情节让

① 笔者攻读博士学位期间,聆听了导师张道一教授对莫高窟第 257 窟此铺变相的构图及其成因的分析,张教授认为,这一特殊空间中的壁画构图与僧人为了便于引导信众观看有密切关联。



图 3-10 九色鹿王本生变相(线描) 莫高窟第 257 窟西壁 北魏

人一目了然,但是这要求创作者必须从佛经故事中,选择十分关键的情节,以便通过表现的瞬间场景画面,让观众了解表现的主题。相比而言,连环画式这一表现形式,则可以使创作者更加从容地选择故事情节,然后将这些不同时空中发生的情节,在画面中有序地表现出来。换言之,它是按照故事自身发展的顺序在画面中依次进行表现。它要求创作者必须总体考虑这个画面的构图,尤其需要关注不同场景转换间的联系。连环画式与单幅画式之间有明显的关联之处。所谓“单幅画式”,主要也是从构图的整体效果上来看的,在具体的内容情节上仍然是分组有序的排列,由山石、花木等进行分割。连环画式变相,则可以说是由一个个单幅画式画面组合起来的,单幅画式画面是其基本单位。连环画式的优点则在于,既能像单幅画式那样表现一些个别精彩的情节,又能在画面单位之间的有序配合中,展示出整个故事发生、发展乃至尾声的脉络。它的叙事性特点十分明显。

三、连环画式变相与组合画式变相

组合画式可能是在单幅画式的基础上发展起来的,它在一个画面内表现了几个不同时间、地点发生的故事情节,从这个角度看来,组合画式与连环画式的关系更近一层。下面就以萨埵太子本生故事变相为例,来探讨它们之间的异同。萨埵太子舍身饲虎故事主要出典于《贤愚经》和《金光明经》,它的主要内容是:檀囊国王有三个太子,摩诃萨埵是三太子,一日三兄弟结伴出游,遇见崖间的母虎与几只幼虎,均已饿得奄奄一息。萨埵太子为了挽救饿虎的生命,决定以自己的身体饲虎。因母虎过度饥乏,不能食肉,萨埵太子便以干竹刺颈,投身崖下,母虎舔血食肉,保全了生命。克孜尔石窟中描绘这一题材的变相,画面多作萨埵太子从崖上跳下,横身虎前,一只大虎与两只小虎在食太子血肉(图3-11)。也有的画面仅画一只大虎或一大一小两只虎。克孜尔壁画通常表现的“纵身投崖”、“血肉饲虎”两个情节,可以说是最简单的组合画式变相。

相比之下,莫高窟北魏第254窟南壁的萨埵太子本生故事变相(图版5),表现的情节更加丰富,画面上增加了萨埵太子以干竹刺颈、两兄长放声痛哭、埋葬太子遗骨、为萨埵太子造塔等情节,这些不同的情节

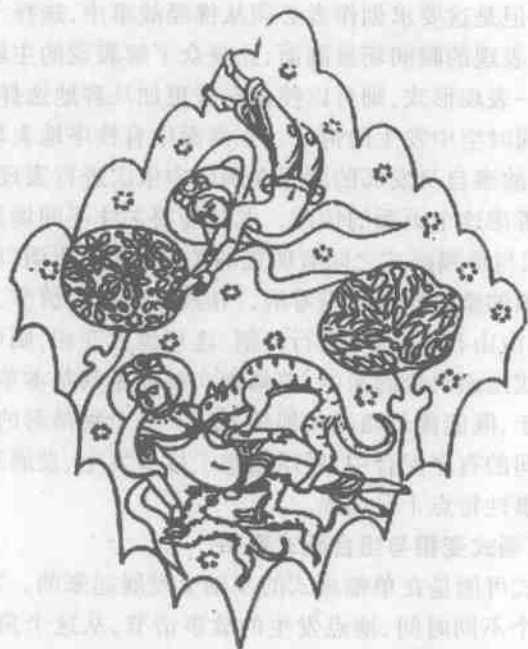


图 3-11 克孜尔石窟萨埵太子本生变相

被巧妙地交织组合在画面内,烘托出一种感人的氛围。这是一铺典型的组合画式变相。莫高窟北周第 428 窟,则采用了连环画式来表现萨埵太子本生故事(图 3-12)。画师将整个故事情节,按经文顺序描绘在上、中、下三排画面之内,三排之间形成 S 式关联。每一个小故事情节画面之间,都用山体树木间隔开来,显得错落有致,趣味盎然。相比第 254 窟的组合画式而言,连环画式变相表现了更加丰富的萨埵太子本生故事内容,整个故事的开端、发展与高潮,都在画面上得到了很好的展现。与第 290 窟佛传故事变相一样,这一萨埵太子变相也是比较成熟的连环画式的作品。

将上述三铺萨埵太子本生故事变相相比,可以看出组合画式画面中,情节的安排方式与连环画式明显不同。组合画式不是按照佛经故事的自然顺序来安排画面中的情节单元,因而不像连环画式那样重视故



图 3-12 萨埵太子本生变相 莫高窟第 428 窟东壁 北周

事情节之间的时间顺序。为了在画面中突出表现重点的人物、场景,它把不同时空中发生的情节交织在一起,从而在整个画面中营造出一个整体的氛围。由此可见,组合画式首先关注的是情节单元在画面中的空间顺序,它与连环画式变相具有不同的特点。连环画式变相的“可读性”很强,观众可以像阅读佛经故事文本那样依次观看画面,这种画面的情节单元之间,可以说存在着“时间逻辑”关系^①。相比而言,组合画式的“可视性”很强,观众首先就会将视点落在最富有感染力的人物场景方面,这里也正是画面的中心所在,画面中的情节单元之间由此形成了“空间逻辑”关系。连环画式变相的画面所遵循的“时间逻辑”,类似于变文叙事结构中的“文学性逻辑”。这两种不同的画面逻辑显然与构图直接相关。

^① 巫鸿在《什么是变相——兼谈敦煌叙事画与敦煌叙事文学之关系》一文中,也提到变相(画面)逻辑问题。他认为晚唐以后《劳度叉斗圣变》的画面逻辑是绘画性的,而非文学性的。参见巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版。巫鸿所说的绘画性逻辑,适用于晚唐敦煌《劳度叉斗圣变》等向心式变相,却未必适用于P.4524这样的连环画式变相。而且像晚唐《劳度叉斗圣变》这样的向心式变相,也不能完全代表“敦煌叙事画”。本书中,“时间逻辑”与“空间逻辑”这两个术语的使用虽不太严谨、确切,但可以让人们更清楚地把握上述两种变相情节单元的组特点。

与单幅画式相比,组合画式增强了对整个故事内容的表现。如果观众仔细观看,也可以将画面中情节单元逐步按照时间顺序重新联系起来,从而了解到比较丰富的故事内容。从这个意义上看,组合画式可以说是单幅画式与连环画式之间的中介环节。如果将组合画式画面中的情节单元按照时间顺序重新排列,组合画式就演变成了连环画式。总体看来,连环画式变相的产生,主要是为了适应更全面表现佛经故事内容的需要,它是在佛教变相已有的单幅画式、组合画式基础上,吸收了中印传统绘画、浮雕构图等因素逐步形成的。值得注意的是,如果没有来自中土传统绘画的直接影响,连环画式可能难以发展得如此成熟。连环画式变相的产生,使得大量的佛教故事内容获得了表现的机会,从这个角度看来,佛教变相表现形式的这一突破,对于其表现内容也产生了直接影响。

第三节 连环画式变相与变文

在配合变文讲唱的图画中,像 P.4524 这样的连环画式长卷大多数没有保存下来。尤其是与世俗变文相配合的画卷,在藏经洞遗画中尚未发现。这些已经毁失的图画中,可能既有纵向展开的“立铺”,又有横向铺陈的连环画式长卷。下面只能根据 P.4524 画卷及有关壁画等,来探讨连环画式变相与变文的一般关系。

一、P.4524 与早期连环画式变相长卷

早在南朝宋时,袁倩就已经创作了具有丰富故事情节的连环画式长卷——维摩诘变。这件名作可能对后来的画师产生了较大影响。根据《贞观公私画史》记载,除了袁倩所作之外,张墨也绘过维摩诘变相图。此外,还有张儒童的宝积变相图、董伯仁的弥勒变相图、展子虔的法华变相图等画卷^①。张墨与展子虔的作品也可能是连环画式。隋代莫高窟出现的连环画式法华变,很可能与展子虔的创作有一定的关联。根据这

^① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第二二、二四、二六、二七页。

些情况看来,唐代之前,连环画式变相已经发展到比较成熟的阶段,并为其后配合变文讲唱的变相创作奠定了重要的基础。《降魔变文》创作于盛唐之际,根据其中关于图画的提示语来看,讲唱此变文时配合使用了相关的图画。

P.4524 画卷的背面抄录了《降魔变文》中的唱词,同时再结合画卷的表现形式与内容来看,此画卷应该是配合讲唱变文的原作,它的产生时间当是盛唐以后。P.4524 画卷的开头、结尾部分均有残损,现存画面采用中土传统从右到左的横卷式构图,依次描绘了舍利弗与劳度叉六次斗法的场景(图 3-13),分别是金刚力士击山、狮子啖牛、大象吸水、金翅鸟降服毒龙、毗沙门天王降服黄头龟、大风席卷劳度叉营帐(此部分大多残损,仅有舍利弗一方的几位观战者,由此可以推测此处故事情节)^①。每一次斗法的情节之间,画卷都用树来分隔。与西千佛洞第 12 窟的劳度叉斗圣变明显有别的是,P.4524 画卷描绘的每一次斗法场景中,都出现舍利弗和劳度叉及各自的观战助威者。由于是横卷式狭长画面,作为裁判胜负的国王等人,只好画在劳度叉一行与树之间,这是一种迫不得已的布局手法,在晚唐以后的敦煌壁画的劳度叉斗圣变中,国王才被描绘到斗法者中间的位置,由此弥补了 P.4524 画卷布局的这一不足之处,比较恰当地体现了其公正的中立地位。沙武田在论述 P.4524 画卷与同题材壁画等的区别时写道:

P.4524 图文结合,与洞窟壁画以及画稿劳度叉斗圣变的画法



图 3-13 P.4524 劳度叉斗圣变(部分)

① 关于 P.4524 画卷,已经有比较丰富的研究成果,巫鸿即曾详细列举了中外学者的代表作。参见巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005 年版,第 367 页“注 5”。

无论在技法、结构布局、内容情节安排的艺术性等各方面相比都略显拙劣。这说明配合变文进行演唱活动的变相是由俗讲艺人自己绘制的,不是专业画工画匠们的作品,两者水平的相差很大,明显地显示出当时俗讲活动插图与佛教壁画艺术的区别。^①

这一变相也可能是技艺一般的普通画工根据变文讲唱的需要绘制的。其中,值得注意的是,在 P.4524 画卷每一斗法画面的国王一行人中,总会出现一两位转头去看后方,似乎在暗示变文的听众去关注即将出现的下一幕,犹如后来话本中常见的套语“且听下回分解”一样。

P.4524 劳度叉斗圣变的表现形式,一方面与南北朝以来流行的连环画式卷轴画一脉相承,另一方面,它也可能与同一题材的连环画式壁画之间有一定的联系。就佛教变相而言,古代卷轴画与壁画的画样可以共用,这也有利于上述联系的建立。据《魏书》卷五十二记载,北凉为北魏所灭后,河西地区的赵柔入北魏,并被任用为著作郎,他曾经为王源贺的《祇洹(园)精舍图偈》作注^②。该书虽然已经遗失,但在晚唐莫高窟第 9 窟中保留了相关的榜题,即“祇园记一百卷《图经》云……”等,这里所说的《图经》可能与前者有些关联。根据王源贺的《祇洹(园)精舍图偈》这一记载来看,南北朝时大概已经出现了与劳度叉斗圣变相关的画卷,而且很可能就是连环画式长卷。它们早已毁失,所以无法窥见其真实面目。不过,在敦煌壁画中却保留了一铺南北朝时的相关变相。敦煌西千佛洞第 12 窟有一些北周时所作的连环画式变相,其中一铺就描绘了劳度叉与舍利弗斗法的内容,它可以看作早期的劳度叉斗圣变。了解这一变相,可以更清楚地认识 P.4524 劳度叉斗圣变的渊源。

二、西千佛洞第 12 窟连环画式劳度叉斗圣变

西千佛洞第 12 窟的劳度叉斗圣变绘于东壁门北(图 3-14),与东壁门南所绘的须阇提太子本生故事变相对称分布。除了部分画面被烟熏模糊外,大部分保存完好。根据画面内容与榜题可知,该画是依据《贤

① 沙武田:《敦煌画稿研究》,中央编译出版社,2007 年版,第 128 页。

② 魏收:《魏书》,中华书局,1974 年版,第五二卷,第一一六二页。原文写道:“陇西王源贺采佛经幽旨,作《祇洹精舍图偈》六卷,柔(按:赵柔)为之注解。”



图 3-14 劳度叉斗圣变(线描) 西千佛洞第 12 窟东壁门北 北周

愚经》绘制。变相采取了连环画式构图,由上下两排 12 个连续性故事画面组成。画面首先描绘了须达长者告别释迦牟尼佛,准备与舍利弗同往舍卫国选地建精舍的情形。画中两人正向释迦跪拜,须达身后有侍者两人。题榜称:“须达长者辞佛□(将)向舍卫国□(造)精舍,佛□舍利弗共□建造精舍,辞佛之时。”值得注意的是,这铺变相不仅描绘了须达选地、购园、建精舍的内容,还逐一描绘了舍利弗与劳度叉的六次斗法。当劳度叉分别变为树、宝池、山、毒龙、牛、外道时,舍利弗则分别变化为风、大象、金刚、金翅鸟、狮子和毗沙门天王。最后舍利弗获胜,外道皈依佛门。购园和斗法两部分内容,几乎各占画面的一半。

北周所作的这铺劳度叉斗圣变,是现存同一题材的敦煌壁画中最早的一铺。在此期间,敦煌壁画中的连环画式构图已经比较流行,因此,劳度叉斗圣变这一题材在敦煌壁画中一开始出现,就采取了横向展开的连环画式构图,这应该是受到其他敦煌壁画影响的结果。在北周西千佛洞第 12 窟中,还描绘了一铺连环画式睺子本生故事变相(图 3-15)。将此窟中的劳度叉斗圣变与它对比,就可以发现两者在构图乃至一些细节的表现手法上,都存在相似之处。它们画面的总体构图都是分为上下两排,而且第一个故事情节都是安排在画面的左上角,睺子变相中描绘的则是睺子跪在盲父母前,请他们遵守誓言入山修道。从表现这一情节的画面细节来看,两者也有相似之处,它们都以一座建筑物及其周围

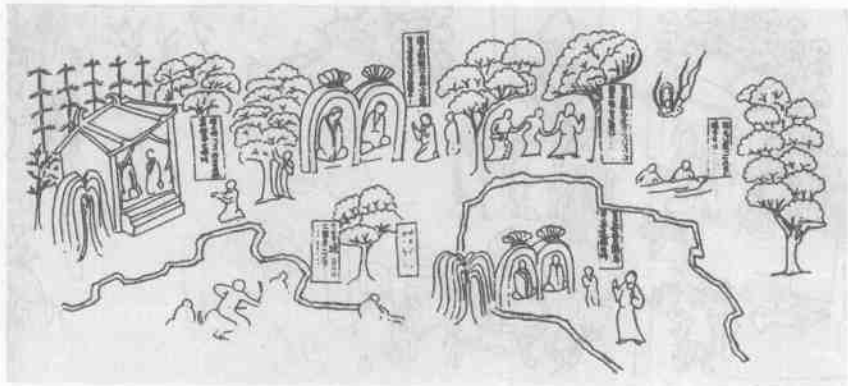


图 3-15 睺子本生故事变相(线描) 西千佛洞第 12 窟南壁 北周

的树木,作为故事开端情节中人物活动的主要背景,而且就连建筑物后边的树木也以相同的秩序排列着。隋代以前的敦煌壁画中,睺子变相是一种比较常见的本生故事变相,从这个角度来看,上述劳度叉斗圣变的构图等,模仿同窟睺子变相的可能性相当大。无论是其后初唐莫高窟第 335 窟中的劳度叉斗圣变壁画,还是 P.4524 这样的连环画式变相,它们都可能与西千佛洞中此铺劳度叉斗圣变有一定的联系。

三、连环画式变相与变文的互动关系

连环画式变相与变文之间有着互动性的关系,一方面,为了适应变文讲唱的需要,这种画卷从表现内容到表现形式都受到变文的制约。连环画式与单幅画式、组合画式等相比,它的一个重要特点即是“叙事性”强,画面情节的安排比较严格地遵循着“时间逻辑”。配合变文讲唱的连环画式变相,还不同于一般的连环画式变相,它的创作目的就是为了配合变文讲唱,而不是相对独立地供人瞻仰礼拜。譬如,P.4524 描绘了劳度叉与舍利弗斗法的精彩场景,在每一斗法回合中,几乎都出现劳度叉与舍利弗相对而坐的画面。而西千佛洞第 12 窟劳度叉斗圣变,虽然也是以连环画式构图表现了斗法回合,但是并没有在每一回合中都描绘劳度叉与舍利弗。这种处理方法的差异表明,P.4524 更适合配合变文讲唱。随着讲唱过程中故事情节的进展,劳度叉与舍利弗以及观看斗法的众人在每一斗法回合中的出现,都是十分有必要的。巫鸿对此画卷与变

文讲唱的关系也作过比较深入的分析^①，笔者则拟从画面情节如何与变文语言相配合等角度，再做些论述。

如果将 P.4524 画卷孤立起来观看，劳度叉与舍利弗的反复出现，就难免让人产生单调重复的印象。此外，根据变文创作的变相，由于不必像根据佛经创作那样受到种种约束，创作者可以充分展开自己的想象力，甚至可以适当加入一些自己虚构出来的人物或情节，这种能动性同时也可能促进变文讲唱内容的变化。现存与变文讲唱配合的变相画卷太少，无法直接证实这一推断，不过在敦煌壁画的变相创作中，取舍增减变文等文本的情形较为常见，由此看来，为配合变文讲唱而创作的画卷，也有可能存在类似的情形。

连环画式变相对于变文也产生了一定的影响。由于连环画式图画的配合，使得变文讲唱不同于一般的说唱文学。相对于书面文学而言，说唱文学的接受方式具有明显的不可逆性，它要求说唱者必须有条不紊地交代清楚故事的发展脉络。在讲唱过程中，说唱者一般不宜采用倒叙等表现手法，而宜于按照故事的自然顺序进行展开。变文讲唱在总体上也服从这一规律，但是，由于连环画式图画的介入，变文讲唱又出现了一些新的特点。首先，讲唱到一些比较精彩的情节时，通常可以展示有关这一情节的画面，为了提醒听众注意，讲唱者会使用一些与叙事内容无关的提示语，如“××处，若为陈说”等等。这些提示语在一般说唱文学中是不会出现的。其次，连环画式变相自身隐含着故事情节发展的一般脉络，使得说唱者可以更加从容地进行讲唱，甚至于可以采用一些倒叙、插叙的表现手法。在图画的辅助下，听众不会受到这些手法的干扰，仍可以把握住故事发展的总体脉络。如在《大目乾连冥间救母变文》中，目连与他父亲见面时的对话，就是采取了倒叙的手法追忆了过去发生的一些事情。在连环画式变相的配合下，这种倒叙手法没有造成观众接受上的障碍。再次，与变文讲唱相配合的变相，还含有比较丰富的信息，有些精彩的画面起到了语言描述无法达到的表演效果。P.4524 画

^① 巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，生活·读书·新知三联书店，2005 年版，第 378~381 页。

卷中劳度叉化为健壮的水牛时,舍利弗则化为一只矫健威武的狮子,画师非常巧妙地表现了狮子啗牛的瞬间场面。这一惊心动魄的争斗画面具有很强的感染力,在它的配合下变文讲唱无疑会收到较佳的效果。

最后,在连环画式变相的配合下,说唱者在展示画面的同时,更容易加入自己对画面中人物、事件的评介。譬如,在讲唱到《降魔变文》中狮子啗牛的情节时,讲唱者说道:

舍利弗虽见此牛,神情宛然不动。忽然化出师(狮)子,勇锐难当。其师(狮)子乃口如豁壑,身类雪山,眼似流星,牙如霜剑,奋迅哮吼,直入场中。水牛见之,亡魂跪地。师(狮)子乃先折项骨,后拗脊跟,未容咀嚼,形骸粉碎。帝王惊叹,官庶忙(茫)然。六师乃悚惧恐惶,太子乃不胜庆快处,若为……^①

讲唱者的语言与上述画面的配合可谓完美无缺。他根据画面中出场人物的视角,描述了各自的心理反应,采用这种全景式的叙事角度与变相图画不无关联。《王昭君变文》中出现的“上卷立铺毕”,也表明图画在讲唱变文中发挥着不容忽视的作用。总而言之,敦煌变文在影响变相等画卷的同时,也受到了连环画式变相等的较大影响。

第四节 目连变相与《目连变文》

配合《目连变文》讲唱的画卷已经佚失,但是在敦煌壁画中,却保存了一铺根据此变文创作的变相,即榆林窟第19窟前室甬道北壁描绘的目连变相(图3-16)。榆林窟第19窟建于曹氏归义军时期,它是曹元忠夫妇的功德窟。曹元忠任归义军节度使是在公元944—974年,榆林窟中的这铺目连变相就是在此期间描绘的。画面中描绘了阎王殿、奈河、五道将军所以及地狱中诸多惨相,因此过去一度被误认为地狱变。经过樊锦诗、梅林仔细考察,发现它是根据《目连变文》所创作的目连变相,在《榆林窟第19窟目连变相考释》一文中,他们除了为该变相重新定名外,还将它与《目连变文》的图画提示语、表现主题等进行了对比研究,

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第564页。



图 3-16 目连变相 榆林窟第 19 窟前室甬道北壁 五代

并提出了一些独到的见解^①。关于此铺目连变相与变文讲唱的关系,以及其在敦煌石窟中产生的原因等,则有必要进一步探讨。

一、有关目连救母故事的佛经与变文

目连是释迦牟尼佛的十大弟子之一,又称大目乾连、目乾连等。在佛的诸多弟子中,他以神通第一而闻名。目连救母的故事,起初出现于西晋竺法护所译的《佛说盂兰盆经》,其后梁僧祐、宝唱所撰《经律异相》

^① 樊锦诗、梅林:《榆林窟第 19 窟目连变相考释》,收录于《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996 年版。

卷五十三《目连为母造盆》也提及此故事。此外,东晋《佛说报恩奉盆经》与隋法经撰《众经目录》卷三所记《灌腊经》(已佚)中也有相关记载。根据《众经目录》卷三记载可知,《盂兰盆经》、《灌腊经》与《报恩奉盆经》是同本重出^①。《目连变文》主要是根据《佛说盂兰盆经》(简称《盂兰盆经》)敷衍铺陈而来。《盂兰盆经》中目连入地狱救母的故事情节比较简单,经文开篇就介绍了此故事的缘起:

闻如是:一时佛在舍卫国祇树给孤独园。大目乾连始得六通,欲度父母,报乳哺之恩。即以道眼观视世间,见其亡母生饿鬼中,不见饮食,皮骨连立。目连悲哀,即钵盛饭往饷其母。母得钵饭,便以左手障饭,右手持饭,食未入口,化成火炭,遂不得食。目连大叫,悲号啼泣,驰还白佛,具陈如此。^②

接着经文记载了佛陀告诉目连如何救母的方法等等。

根据变文题记来看,目连变文可以分为三种类型。第一类是原卷和有关的变、变文的标题,共有九件。如 P.2614 原题为“大目乾连冥间救母变文并图一卷并序”。其他卷子原题有“大目乾连冥间救母变文”、“目连变”等。第二类如 P.2193,原卷首题是“目连缘起”,卷背则题为“大目连缘起”。第三类是原卷无题,向达根据内容作了拟题,如北京成字 96 号。这三类卷子都是变文,下面统称它们为《目连变文》。与《盂兰盆经》相比,《目连变文》中添加了不少新的故事情节,这主要表现在如下方面:变文开头介绍了不少目连家庭背景;在讲唱目连母亲青提夫人堕入地狱时,变文加入了目连外出后其母在家的种种造业;佛经中对于地狱场景没有详细描述,而变文则作了较多铺陈,如目连遇见阎罗大王、地藏菩萨、五道将军等,与此同时,目连还目睹了奈河、刀山剑树、铜柱铁床地狱等等;最后变文还添加了青提夫人从地狱中出来后,转生为黑狗之事。由此看来,变文为了适应俗众的趣味,在佛经的基础上增加了很多生动的故事情节。

① 《大正藏》,第 55 册,第一三三页。

② 同上,第 16 册,第七七九页。

二、榆林窟第 19 窟目连变相

榆林窟第 19 窟目连变相,画面不是十分清晰,而且有些残损。但是如果仔细观看,仍可识别画面中主体情节。可以识别情节的有 10 个局部画面,它们在壁面中主要分为 3 个横排进行描绘,基本按照左右—右左—左右的方向展开,这些不同情节的画面之间存在着“时间逻辑”的关系。因此,可以说这是一铺连环画式变相。下面先对画面内容依次作些介绍。

1.变相的左上角首先描绘了一个墓园,中间有坟堆,坟前两侧分别站立一人。坟后圆宅一角设有坛。画面表现的应该是目连在其父母双亡后,在此守孝的故事情节。

2.墓园外边的一侧有一草庐,内有一人,面前有一几,此人似在书写。草庐中的人当是目连,可能是在守孝时进行写经,为父母追福。

3.上述两画面的右侧,出现一座内有殿堂建筑的城市,距离城门进口不远处描绘两人相对站立,似在对话,一人穿着袈裟,另一人则是俗装。表现了目连出家证得神通后,来到天宫其父处,打听母亲青提夫人的转生之处。

4.画面出现了几个鬼卒手持刀棒,正在押着 8 个亡者行进的场面。走在最前面的似一女鬼,没有戴枷锁,回头望着身后之人。在这群人的左下侧,站立一人(图 3-17)。樊锦诗、梅林认为,这里表现的是目连父母双亡时,因生前造业不同,父生天上、母下阴曹地府的情景。这种看法的主要依据是,画面中那群人的左下侧站立者,似乎着俗装,与此前天宫中出现的目连父亲相似^①。本文更倾向于认为,此画面表现的是,目连从父亲那里得知母亲堕入地狱的消息,辞别父亲后,去冥间寻母过程中路遇中阴鬼魂的场面。《目连变文》写道:“且见八九个男子女人,闲闲无事,目连向前问其事由之处。”上述画面正与此相合。至于上述画面中那群人左下侧的站立者,很可能是目连父亲,他在目送目连离开后,独自一人立于门旁。

^① 敦煌研究院:《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996 年版,第 48 页。



图 3-17 目连变相中鬼卒手持刀棒押着亡者的场面

榆林窟第 19 窟前室甬道北壁 五代

5.画面出现一座大城,城门两侧有武士守门,一门官引导戴枷锁者进城,城中悬挂业镜。城内一殿堂内,出现阎罗王、地藏菩萨等,一人作沙门装束。这里表现的是目连经过阎罗殿,见到阎罗王、地藏菩萨的场景。

6.有六七个亡人在过河,岸边树上挂着衣服,后面有鬼卒在驱赶。这表现了目连行到奈河边所见情景。

7.一群人在前行,有的手持佛像、佛经等,也有的在五体投地拜佛。另有一人随着队伍向五道将军处行走。值得注意的是,变文中没有出现与此相关的情节,或许是画师根据自己的想象描绘了这一画面。可能暗示这些亡人生前因礼佛等积累的福德,至五道将军处后将转生入天善道。

8.画面中出现身穿盔甲的五道将军,身边有侍从跟随,画面左边从上到下分别描绘了佛教所说的六道。五道将军对面有一托钵者。这是表现目连询问五道将军其母所在之处。

9.画面不清晰,主要描绘了种种酷刑场面。大概是表现目连历经各个地狱的所见场景。

10.画面如上,可以辨别的是一座有门楼、殿堂的华丽宫殿。这里表现的可能是忉利天宫,暗示目连母亲依靠盂兰盆斋的功德,得以转生到忉利天中。依《盂兰盆经》所说,目连母亲就是直接由地狱转生天上的。画师在此可能省略了青提夫人转生为黑狗的情节,这一画面也许是直接按照佛经描绘的。整铺变相虽然有些缺损,但是基本上表现了《目连变文》的主要情节。如《榆林窟第19窟目连变相考释》所说:“(第19窟目连变相)说残不残,原来大致也就只有现在所能看到的这些情节内容。”^①

三、配合变文讲唱的目连画卷

在《目连变文》的不同卷子中,S.2614的标题中原先明确写有“并图”二字,再结合诸卷中的提示语来看,则可以断定,讲唱《目连变文》时无疑配合使用了相关图画。S.2614原文首尾完整,仅首段有10行,下截均残缺数字。《敦煌变文校注》中收录的《大目乾连冥间救母变文》,校注时所用的原卷就是S.2614,其中共有16个关于图画的提示语,现抄录如下:

- 1.看目连深山坐禅之处,(若为)^②
- 2.且见八九个男子女人,闲闲无事,目连向前问其事由之处
- 3.门官引入见大王(按:此指阎罗大王),问目连事由之处
- 4.即至奈河之上,见无数罪人,脱衣挂在树上……目连问其事由之处
- 5.即至五道将军所,问阿娘消息处
- 6.目连闻语,便向诸地狱寻觅阿娘之处
- 7.今日交(教)伊手攀剑树,枝枝节节皆零落处
- 8.即逢守道罗刹问处

① 敦煌研究院:《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996年版,第50页。

② “若为”二字,据P.4988补写。

9. 即至婆罗林所, 绕佛三匝……白言世尊处
10. 此是地狱之路, 西边黑烟之中, 总是狱中毒气, 吸着和尚化为灰尘处
11. 饶君铁石为心, 亦得亡魂胆战处
12. 驱出门(按: 阿鼻地狱门)外, 母子相见处
13. 政(整)顿衣裳, 腾空往世尊处
14. 如来领八部龙天, 前后围绕, 放光动地, 救地狱之苦(处)^①
15. 长者见目连非时乞食, 盘问逗留之处
16. 且看与母饭处

按照正常情况推断, 上述这 16 个“处”字应该对应于 16 幅相关画面。由于它们是按故事情节发展的自然顺序排列的, 所以, 在画面上它们之间的组合遵循的无疑是“时间逻辑”。由此可以推想, 与此变文配合的画卷采取的表现形式当是连环画式, 即类似 P.4524 那样的长卷。了解《目连变文》与目连变相的基本情况后, 需要进一步探讨如下两个问题。其一, 榆林窟壁画中的目连变相与上述推想出来的目连画卷存在哪些差别? 前者是否是为了配合变文讲唱才创作的? 其二, 在敦煌壁画中, 除了榆林窟第 19 窟外, 尚未发现其他洞窟描绘过目连变相。那么, 曹氏归义军时期的这一洞窟中, 为何会突然出现目连变相? 首先来讨论前一个问题。

四、榆林窟目连变相与目连画卷的比较

榆林窟中的此铺目连变相与上述目连画卷既有相同之处, 即两者都采取了连环画式的表现形式, 又有一些不容忽视的差别。它们在根据《目连变文》创作时, 对于文中目连救母的故事情节采取了不同的取舍方法, 换言之, 它们对于变文情节进行取舍的着眼点明显不同。

榆林窟壁画中, 目连变相表现的基本故事情节是: 目连墓园守孝一天宫访父—冥间遇到 8 个亡人—经过阎王殿—途经奈河—往五道将军处的途中—见到五道将军—遍观诸地狱—一切利天宫(青提夫人转生处)。由于壁画有缺损漫漶处, 在最后两个情节之间, 原先很可能描绘了

① “处”字据 P.2139 补写。

目连最终见母的场景。总体而言,整铺变相以连环画式的表现形式,比较完整地描绘了目连救母的故事情节。相比之下,目连变相画卷所描绘的情节比壁画则更为详细,它增加了如下情节:即目连深山坐禅,目连出地狱后求助世尊,目连再入阿鼻地狱见到母亲,目连再度返求世尊,世尊亲自拯救地狱众生,目连非时乞食遇长者,目连给母饭食。值得注意的是,这一画卷中却没有表现变文中的两个重要情节,即目连天宫访父、过铜柱铁床地狱。在变文中,这两个情节起着承前启后的连接作用。《榆林窟第19窟目连变相考释》的作者认为,缺乏了这两个重要情节的画面,目连画卷也就没有了起码的情节完整性,并由此作了如下推断:“我们估计,S.2614写本的辅图,应该有18幅情节内容,即表中16幅再加天宫寻父、过铜柱铁床地狱2幅。”^①这一观点是值得商榷的。配合变文讲唱的目连画卷,不但缺乏以上两个情节,而且也没有表现目连为亡亲守孝的内容,从这个角度看来,此画卷确实缺乏基本的完整性。

笔者认为,配合变文讲唱的画卷之所以缺乏情节的完整性,与它的创作目的直接相关。配合变文讲唱的画卷,虽然采取了连环画式,但是它与一般连环画式变相有一定区别。一般连环画式变相的创作不是为了讲唱佛经故事,它虽然依据佛经创作,但是却具有明显的相对独立性。画师在创作过程中,必须要保证画面中基本故事情节完整性,尽量使得观众在不依赖佛经的情况下,能够直接把握住整个故事的发展脉络。隋代之前,敦煌石窟中的连环画式变相大多都是这种类型。然而,为了配合变文讲唱而创作的连环画式变相,就不具有一般连环画式变相那样的相对独立性。画师在创作这种连环画式画卷时,首先必须考虑到如何更好地配合讲唱,从这个角度看来,画面基本情节之间就有可能出现不连贯性。但在讲唱变文的过程中,这种不连贯性却得到了有效弥补。说唱者根据讲唱内容的进展,向听众逐一介绍连环画式画卷中的内容,由于变文自身展示了整个故事发展的来龙去脉,说唱者不必担心变相情节间的不连贯性。根据S.2614的提示语来看,它所用的画卷开端

^① 敦煌研究院:《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996年版,第52页。

没有关于目连守孝的情节,中间也没有天宫访父及过铜柱铁床地狱两个重要情节,这并不妨碍它配合变文的讲唱。S.2614 的写本保存相对完好,不太可能遗漏整句提示语,因此,与它相配合的画卷应当原来就是 16 个情节。

榆林窟壁画中的目连变相是连环画式,从其中现存的 10 个主要情节来看,创作者在根据变文创作时,选择故事情节的着眼点是目连寻母。在整个画面中部的醒目位置,他依次描绘了目连从天宫到地狱寻母的经历。在有限的壁面空间上,表现了目连寻母、救母故事中的主要情节,从这个角度来看,此铺连环画式变相基本保持了情节的连贯性,画面的相对独立性也超过了 S.2614 所用的画卷。

五、榆林窟目连变相的创作目的与时代背景

榆林窟目连变相大概不是为配合变文讲唱而创作的。一方面,与现存的所有变文卷子对照,它所描绘的情节与变文的提示语明显不统一。譬如,故事开端的目连守孝情节在变文中只是作为一个引子,几乎没有必要向听众展示相关的画面。但是,榆林窟的壁画中却把它作为首先表现的内容,而且作了比较详细地刻画。另一方面,变文中为了突出种种地狱之苦,依次叙述了目连过诸地狱时的所见情形,根据有关提示语来看,在讲唱过程中所用的目连画卷,含有按“时间逻辑”展开的相关画面。在榆林窟壁画中,尽管也描绘了目连途经地狱的所见情形,但画师在处理这一局部画面时,为了突出地狱惨烈场景,明显是按照“空间逻辑”来组合画面的,即采取了组合画式的表现形式。这种打破故事自身顺序的构图,显然是不适合配合变文讲唱的。此外,根据古代变文讲唱时听众踊跃参加的情况来看,在此洞窟甬道中进行较长时间的讲唱,似乎也是不太适宜的。

如果说不是为了配合变文讲唱,那么榆林窟中为何又突然出现目连变相呢?这正是接下来需要探讨的问题。榆林窟第 19 窟目连变相描绘于前室甬道北壁,与它相对的南壁描绘的则是一铺六道轮回变相。在此窟前室壁画中,还描绘了天王护法、龙王礼佛以及世俗供养人等常见题材,这些人物都属于三界六道中的众生。从此窟壁画的总体设计来看,目连变相与六道轮回变相对称分布在甬道两壁,是有特定用意的。

六道轮回是佛教生命观中的一个基本观点,其中的“地狱道”,不仅是一个空间概念,还是表示某一类生命的概念。观众经过甬道,最终可以走进象征诸佛菩萨道场的洞窟主室。主室中出现的壁画大多数与诸佛菩萨讲经说法题材有关。从这个意义上可以说,甬道象征着凡夫俗子与诸佛菩萨圣贤之间的桥梁。在没有得到诸佛菩萨教化之前,在不断延续的生命中,一般众生都免不了六道轮回的命运。此窟甬道虽然已经在—壁描绘了六道轮回变相,但它主要表现的是一种轮回观念。相比之下,目连变相中的目连救母故事,则是一个关于六道轮回的生动实例,用它来配合六道轮回变相,无疑是十分恰当的,可以起到相得益彰的效果。此铺壁画中,目连见到五道将军的画面中,还比较详细地刻画了亡人投生六道的情形,这与甬道对面壁上的六道轮回变相进一步构成了呼应关系。

除了考虑到与六道轮回变相的对称分布外,榆林窟中出现此铺目连变相,可能还与目连救母故事中包含深刻的孝道思想有关。唐代以后,盂兰盆节已经演变成一个民俗节日。《旧唐书》卷一百九十记载,如意元年(692),武则天在洛南门举行了盂兰盆会^①。在圆仁《入唐求法巡礼行记》中则更详细地记载了唐代盂兰盆会,书中写道:

(开成五年)七月十五日……斋后,入度脱寺巡礼盂兰盆会,及入州见龙泉。次入崇福寺,巡礼佛殿。阅下诸院,皆铺设张列,光彩映人,供陈珍妙。倾城人尽来巡礼,黄昏自憩……诸寺盂兰盆会,十五日起首,十七日罢。^②

盂兰盆节期间,倾城士俗皆来佛寺巡礼,可见盂兰盆会的影响之大。与此直接相关的目连救母故事,无疑是深入人心的,敦煌变文卷子中,目连变文所存的卷号最多,也说明变文宣讲的目连故事深受时人的

① 刘昉等:《旧唐书》卷一百九十《杨炯传》写道:“如意元年七月望日,宫中出盂兰盆,分送佛寺,则天御洛南门,与百僚观之。炯献《盂兰盆赋》,词甚雅丽。”参见《旧唐书》,中华书局,1975年版,第一九〇卷,第五〇〇三页。

② 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,上海古籍出版社,1986年版,第一三三至一三四页。

欢迎。榆林窟第19窟出现目连变相,在一定程度上受到了这一时代风气的影响。就此铺壁画的内容安排而言,将变文中并不突出的守孝情节置于全画开端,并且作了比较细致地刻画(图版6),这显然是为了强调故事中的孝道观念。

佛教对于孝道的解释不同于儒家,但却有比后者更深刻的内涵。佛教传入中土后,它的很多观念与以儒家为主的中土观念有抵触之处,譬如,佛教的剃发出家观念与儒家的孝道观念就直接冲突。为了应付儒家的批评,佛教对于孝道观念作出了更深刻的解释。佛教认为,世俗孝子对于父母死后的归宿等是无力相助的,尤其是如果父母死后堕落饿鬼、地狱道,将千万年受苦,作为孝子的俗人更是无能为力,因此,只有出家修道成就后才能最终帮助父母离苦得乐。此外,大乘佛教主张普度众生,视一切众生如父母,这种宏大的尽孝观念也超越了儒家。唐代以后,盂兰盆节的兴盛、目连故事变文的流行,都促进了佛教孝道观念的传播。榆林窟中的目连变相,将《目连变文》中的目连守孝情节进行突出表现,也是为了更好地宣传佛教的孝道观念。

榆林窟第19窟目连变相出现于曹氏归义军时期。在此期间,敦煌壁画创作中所依靠的文本进一步突破了佛经的制约。中唐以前,敦煌壁画中的主要变相通常严格按照佛教经典描绘,晚唐以后则出现了一个重要变化,画师们开始采取其他一些文本进行壁画创作。最典型的例子就是石窟壁画中的劳度叉斗圣变,它直接依照《降魔变文》描绘而成。曹氏归义军时期,除了继续流行的劳度叉斗圣变外,还出现了莫高窟第61窟的五台山图、第72窟的刘萨诃因缘变等大型变相,后者依据的仅是与佛教相关的典籍,在描绘时画师也较多地发挥了自己的想象力。这些情况表明,归义军时期的敦煌变相创作更加自由了。在上述诸多因素的影响下,榆林窟第19窟目连变相的创作者,最终选择了比《盂兰盆经》故事性更强的《目连变文》。

第四章 屏风式变相与变文

敦煌莫高窟屏风式变相,是敦煌艺术的一个重要组成部分。屏风式变相表现的题材主要有两种类型,一种是单身人物,如佛陀的弟子、菩萨等,另一种是佛教故事,如佛传故事、佛本生故事等。屏风式变相在表现佛教故事题材时,通常是按照故事情节发展的自然顺序逐一描绘,从这个角度来看,它的画面构图遵循的也是“时间逻辑”,因此,屏风式变相可以看做是一种特殊的连环画式变相。敦煌石窟中,屏风式变相在中唐以后取得了长足的发展,从而成为敦煌变相中十分重要的一部分,与此同时,它还与变文形成了一定的关联,有鉴于此,本文将对它与敦煌变文之间的关系作专题探讨。

无论从数量还是从艺术成就来看,莫高窟屏风式变相都具有代表性。因此,下文就以莫高窟屏风式变相为主,来探讨敦煌屏风式变相与变文的关系。莫高窟屏风式变相起源于盛唐,中唐以后发展很快,到了其后张氏、曹氏归义军时期发展到鼎盛阶段,随后迅速衰败。在探讨屏风式变相与变文的关系之前,有必要先了解屏风式变相的起源。迄今为止,尚未见到详细论述屏风式变相起源的文章,下面拟通过与墓室屏风的比较,来研究屏风式变相的起源。

第一节 屏风式变相的起源

屏风式变相表现了丰富的佛教故事题材,其中含有大量反映唐五代社会生活场景的画面,充分体现了佛教艺术世俗化、本土化的特点。莫高窟屏风式变相可以分为两类:一是作为画面局部中人物的背景家具,如盛唐第217窟所绘的法华经变的如病得医图中,居室床榻之后有折扇式的山水和花树屏风;一是出现在主室龕内或四壁大型经变画下的屏风式变相,中唐以后这种屏风式变相成为石窟壁画的一个重要组成部分。本文着重讨论后一种类型的屏风式变相。

莫高窟屏风式变相产生于盛唐覆斗式窟的盪顶帐形龕内，它与覆斗式窟、盪顶帐形龕组合在一起完成了对佛殿的协同模仿。盛唐莫高窟的龕中，屏风画的内容与主尊塑像是有机统一的，两者组合在一起构成了一铺比较完整的变相。从这个角度看来，即使屏风画内描绘的仅仅是单身人物，如弟子、胁侍菩萨等，也不能将他们看作一般的佛教人物画像，而应该看作整铺变相的一部分，本文将它们统称为屏风式变相。

无论从它在龕内的布局还是从表现的题材类型来看，盛唐莫高窟的屏风式变相都与初唐及盛唐前期的墓室屏风画有着相似之处。唐代墓室屏风画的题材及其布局，大多是表现或者模仿墓主人生前的种种享乐生活场景，直接来源于唐人的现实生活，具有浓厚的生活气息。本文认为，与初唐及盛唐前期的墓室屏风画一样，莫高窟屏风式变相源于对现实生活中屏风的模仿，而促进这种模仿的重要动力可能是石窟佛龕功能的拓展与完善。莫高窟屏风式变相的设计意匠，最初可能源于佛殿的启迪，从深层次来看，则可能源于宫廷贵族居室等的启迪。

一、盛唐莫高窟屏风式变相

莫高窟现存盛唐石窟有 80 多个，其中覆斗式窟在初唐的基础上又有所发展，窟内的盪顶帐形龕开始盛行。在初唐 40 余窟中，带有盪顶帐形龕的覆斗式窟仅一例，即第 70 窟，而到了盛唐则发展到 18 个，中唐之际带有盪顶帐形龕的覆斗式窟已经成为一种主要窟型。屏风式变相最初就出现在一部分盛唐覆斗式窟中，均描绘在盪顶帐形龕内壁面上，它们分别是第 79、113、115、126、129、164、169 窟。这些屏风式变相，大都分布在龕内的西、南、北三壁，题材主要是单身人物（如菩萨或弟子）与树下人物。除此以外，盛唐屏风式变相还出现在一个涅槃窟中，即第 148 窟，此窟形制是拱形顶，西壁设涅槃佛坛，主室南、北壁各开一盪顶帐形龕，屏风式变相就描绘在这两个龕内。第 148 窟开凿于盛唐后期，龕内屏风式变相的题材，是如意轮陀罗尼咒与不空绢索神咒诸品，它们可以看做是盛唐到中唐过渡阶段的作品。

从表现的题材类型与布局来看，盛唐莫高窟屏风式变相与初唐及盛唐前期的墓室屏风画十分相似，这不太可能是一种纯粹的巧合。唐代墓室屏风画的题材与位置，直接模仿宫廷贵族居室中的屏风，将它的设

计意匠与莫高窟屏风式变相进行比较,可以看到两者有着一定的联系。了解它们的联系有助于认识莫高窟屏风式变相的起源。从起源的时间来看,墓室屏风画远远早于石窟屏风式变相,因此有必要了解墓室屏风画的一般历程。无论墓室屏风画还是石窟屏风式变相,都与现实生活中的屏风紧密相关,因此,在探讨屏风式变相的起源时,还需要简单了解现实生活中屏风的发展历程。

二、墓室屏风画与古代屏风

屏风是一种兼具实用功能与装饰功能的家具。古代屏风形式多样,按照形制与功用可以分为床上屏风、落地屏风、屈膝屏风、梳头屏风、多牒联屏等;按照质地可以分为石屏风、玉屏风、云母屏风、琉璃屏风、木胎髹漆屏风等。屏风上面一般描绘或雕饰图画纹样,题材包括孝子、列女、义士、仙人、花鸟、山水等等。

古代屏风的源流可以从考古实物与历史文献两方面进行讨论。关于屏风实物,大多作为墓葬中的陪葬品被发现。长沙马王堆一号汉墓出土物中有木胎髹漆屏风,屏板是长方形,上面描绘云龙图案,下部有支脚插座^①。洛阳涧西七里河东汉墓葬中发现一件陶屏风明器,尺度较小,屏板是竖长方形,下部带有一对支脚座^②。北朝时期屏风实物也有发现,如北魏时的大同司马金龙墓中有一件木胎髹漆屏风,屏风上描绘列女图(图版7)。到了唐代,屏风在日常生活中进一步盛行,墓室中既流行屏风画又有实物屏风作为陪葬品,如新疆吐鲁番高昌古城阿斯塔那张礼臣墓(M230)随葬的折扇式人物屏风。

从先秦经两汉、魏晋、南北朝到唐代,有不少关于屏风的文献记载。如《史记·孟尝君列传》记载:“孟尝君待客坐语,而屏风后常有侍史,主记君所与客语。”^③到了唐代,关于屏风的记载在文献中比比皆是。《酉阳杂俎·忠志》载:“安禄山恩宠莫比,锡(赐)赉无数,其所赐品目有……八角花鸟屏风。”^④朱景玄《唐朝名画录》记载:“天宝中明皇召思训画大同

① 《长沙马王堆一号汉墓》,文物出版社,1973年版。

② 《洛阳涧西七里河东汉墓发掘简报》,载于《考古》,1975年第2期。

③ 司马迁:《史记》,中华书局,1959年版,第七五卷,第二三四页。

④ 段成式:《酉阳杂俎》,中华书局,1981年,第三页。

殿壁,兼掩障(即屏风)。”^①当时的诗人还喜欢以屏风为作诗题材。杜甫《韦讽录事宅观曹将军画马图》中有“贵戚权门得笔迹,始觉屏障生光辉”句子,而杜牧《屏风绝句》中的“屏风周昉画纤腰”更是广为流传的名句。此外还有李贺《屏风曲》、李商隐《屏风》、张乔《鹭鸶障子》等等。唐代还盛行着屏风买卖与收藏的时尚。《唐朝名画录》载:“朱审,吴郡人,得山水之妙。自江湖至京师,壁障(按:屏风)卷轴,家藏户珍。”^②此即是一个例证。《历代名画记》“论名价品第”载:“必也手揣卷轴,口定贵贱,不惜泉货,要藏篋笥。……屏风一片,值金二万,次者售一万五千。”^③唐代以后仍不乏有关屏风的记载,如明末的《长物志》卷六《屏》、卷十《椅、榻、屏、架》条目^④。从上述资料看来,唐代社会生活中屏风十分流行。正是在此风气影响之下,唐代墓室屏风画获得了长足发展,与此同时,莫高窟内也开始出现屏风式变相。

从屏风画的题材与其在壁面上的布局来看,它们的起源均与现实生活中的屏风直接相关,这些壁面上的屏风画,在一定程度上可以看作是对现实生活中屏风的模仿。

壁面屏风画很早就在墓室壁画中出现,并伴随着墓室壁画的发展而演进。中国古代墓室壁画,大约始于西周,西汉晚期发展较快,到了东汉晚期,墓室壁画的内容、布局、技艺都已经比较成熟。十六国时期,中原地区的墓室壁画转向衰微,北魏以后逐渐复兴,盛唐前后进入繁荣时期。

中国现存的屏风画早在汉墓中就已经出现,可谓源远流长。譬如辽阳棒台子屯汉墓和三道壕窑业第四现场汉墓壁画的“家居图”,数处绘出人物坐席背后及一侧设置的曲尺状屏风^⑤。汉墓中的屏风画,均作为画面中人物的背景家具出现,上面几乎没有图画,这与莫高窟第217窟

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三六六页。

② 同上,第八一二册,第三六七页。

③ 同上,第八一二册,第二九六页。

④ 陈植:《长物志校注》,江苏科技出版社,1984年版。

⑤ 李文信:《辽阳发现的三座壁画古墓》,载于《文物参考资料》,1955年第5期。

的法华经变中的屏风式变相接近。到了北朝、隋时,墓室屏风画发生了显著变化。一方面,屏风画在墓室壁面中的尺度明显增大,有的联屏近乎占据一个壁面。另一方面,屏风画的内容得到突出表现。这种屏风画开始由作为画面人物的背景家具向相对独立的主体画面演进,已与莫高窟屏风式变相比较相近。例如,山东济南东八里洼北朝墓的墓室北壁描绘三足八扇联屏,中间四扇屏风上每扇画一个人物,都是身着宽袍大袖、袒胸跣足坐在树下席子上面^①。值得注意的是,这种“树下人物”类型的题材一直延续到唐代,而且可能对盛唐莫高窟屏风式变相产生了一定的影响。

唐代墓室屏风画的发展,依据布局特点与取材内容,可以分为三个主要阶段:第一阶段从初唐到盛唐前期,大约处于王善贵墓与节愍太子墓的之间年代。1958年在山西太原市南郊金胜村发掘的第四、五、六号墓以及焦化厂墓也属于此期^②(图4-1)。此期墓室屏风画在前代的基础上有长足发展,屏风画通常描绘在墓室的三个壁面(甚至四个壁面),通常分布在棺床之后及其两侧的主室壁面,成为全部墓室壁画中的重要组成部分,总章元年(668)穀州刺史王善贵墓就是一例^③。初唐与盛唐前期墓室屏风画的题材主要是单身人物(如侍女)或树下人物(如树下贵妇),大多分布在墓主棺床的周围。第二阶段从开元天宝时期到8世纪末,大约处于苏思勖墓与唐安公主墓之间。新疆阿斯塔那65TAM38的屏风画也属于此期^④。这一阶段的屏风画主要分布在棺床之后的主室壁面,题材中的树下人物与前期一脉相承,如苏思勖墓中的屏风画。与此同时,新出现了花草与山水等表现题材。此外,在棺床对面的前壁出

① 《济南市东八里洼北朝壁画墓》,载于《文物》,1989年第4期。

② 《太原南郊金胜村唐墓》,载于《考古》,1959年第9期;《太原市金胜村第六号唐代壁画墓》,载于《文物》,1959年第8期;《太原市南郊唐代壁画墓清理简报》,载于《文物》,1988年第12期。

③ 陕西省考古研究所1998年初发掘此墓,资料正在整理中。张建新:《唐墓壁画中的屏风画》,收录于《唐墓壁画研究文集》,三秦出版社,2001年版。

④ 《吐鲁番县阿斯塔那——哈拉和卓古墓群发掘简报》,载于《文物》,1973年第10期。

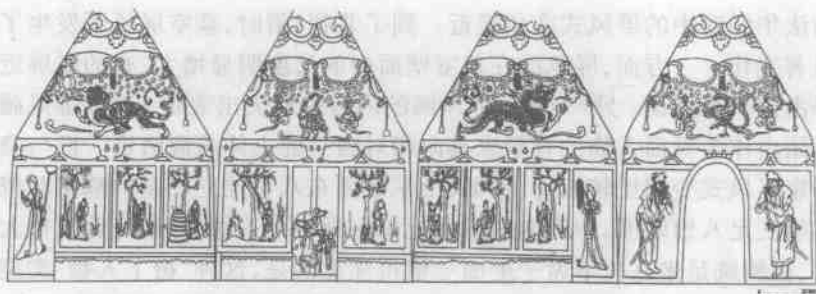


图 4-1 山西太原焦化厂墓中的屏风画(线描) 初唐

现三扇联屏与独幅立屏,题材有乐舞、宴饮、双鹤等等。第三阶段从 8 世纪初到唐末,此期的屏风画伴随着墓室壁画的衰落而走向低谷,它们主要分布在棺床后壁,不过后壁上的多扇联屏有时会被独幅立屏取代。屏风画的题材均为云鹤与花鸟等。

从上述三个阶段唐墓屏风画可以看出,盛唐莫高窟屏风式变相与初唐及盛唐前期墓室屏风画的关系最密切。从盛唐中后期开始,墓室屏风画主要分布在墓室的一个壁面上,即棺床之后的主室壁面,其上描绘的题材多种多样,它们已经与盛唐莫高窟屏风式变相的关系较为疏远。

三、莫高窟屏风式变相的设计意匠

作为宗教艺术,莫高窟的建筑与壁画的首要功能是为了宣传佛教教义,而不是为了满足审美需要,龕内屏风式变相也不例外。莫高窟屏风式变相与覆斗式窟型、盪顶帐形龕既有各自不同的功能,组合在一起又体现出模仿佛殿的整体设计意匠。了解覆斗式窟与盪顶帐形龕的建筑意匠,可以帮助我们认识屏风式变相产生的原因。依据主室形制的特点,莫高窟的石窟可以分为六种基本类型:中心塔柱式、毗诃罗式、覆斗式、涅槃窟、大佛窟、背屏式。其中又以中心塔柱式、覆斗式和背屏式三种最多。北朝以前石窟主要是中心塔柱式(图 4-2),隋唐时覆斗式窟占主导地位(图 4-3),五代、宋时石窟主要是背屏式(图 4-4)^①。北朝以前

^① 萧默:《敦煌建筑研究》,文物出版社,1989 年版,第 35 页。在本节论述覆斗式窟、盪顶帐形龕的建筑意匠时,较多参照了萧默的观点,参见《敦煌建筑研究》,第 44~50 页。

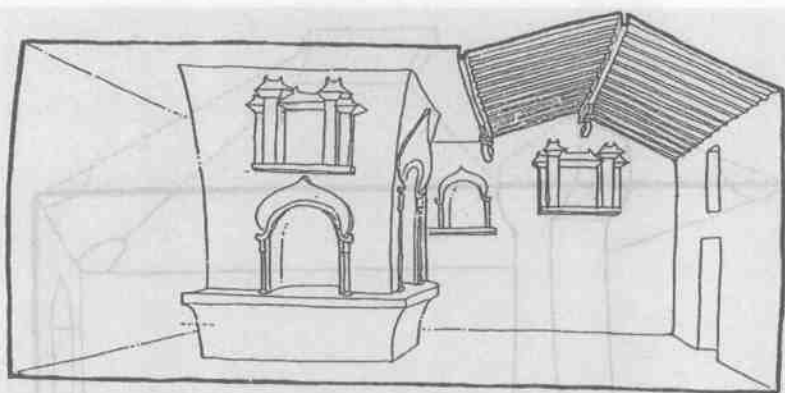


图 4-2 中心塔柱式石窟(线描)

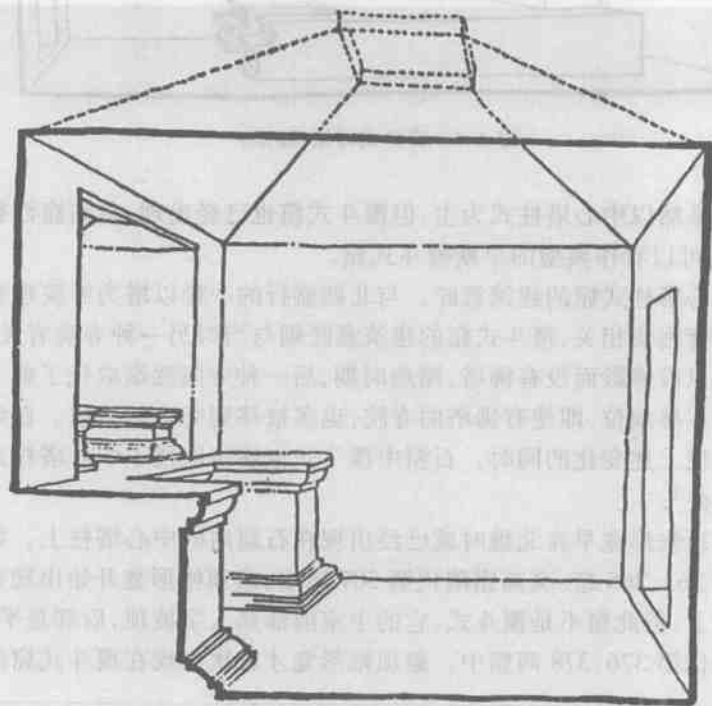


图 4-3 覆斗式石窟(线描)

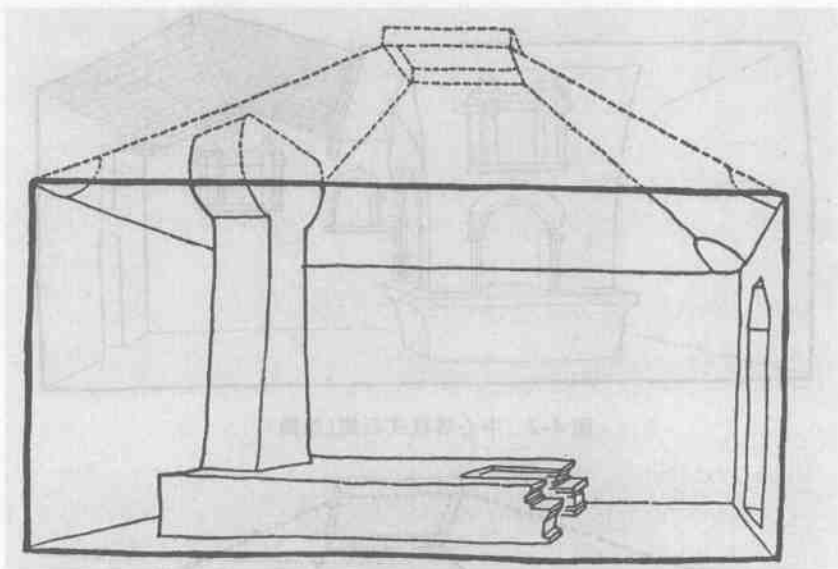


图 4-4 背屏式石窟(线描)

的石窟虽然以中心塔柱式为主,但覆斗式窟也已经出现,莫高窟西魏第249窟,可以看作典型的早期覆斗式窟。

中心塔柱式窟的建筑意匠,与北朝盛行的一种以塔为寺院建筑中心的佛寺密切相关,覆斗式窟的建筑意匠则与当时另一种寺院有关,这种寺院只有佛殿而没有佛塔。隋唐时期,后一种寺院逐渐取代了前一种寺院的主导地位,即使有佛塔的寺院,也多被移到寺院的后边。在寺院建筑出现上述变化的同时,石窟中覆斗式也逐步取代了中心塔柱式的主导地位^①。

盝顶帐形龕早在北魏时就已经出现在石窟内的中心塔柱上,如莫高窟第263、265窟。莫高窟隋代第307窟中,盝顶帐形龕开始出现在主室西壁上,但此窟不是覆斗式,它的主室前部是人字披顶,后部是平顶。而在隋代第376、378两窟中,盝顶帐形龕才首次出现在覆斗式窟的主

① 萧默:《敦煌建筑研究》,文物出版社,1989年版,第44页。

室西壁。初唐的 40 多个窟中,只有第 70 窟如此开凿。从隋代至初唐,虽然仅此三例,但它们在造窟史上的意义却十分深远,从此开启了盛唐日趋流行的新型覆斗式窟的先河,也为屏风式变相的出现创造了有利条件。

覆斗式窟与盝顶帐形龕都是对古代“斗帐”的模仿(图 4-5)。《急就篇》(三)写道:“蒲蒻蔕席帐帷幢。”《辞源》写道:“自上而覆谓之帐。帐者,张也。”^①而小帐也可称为“斗帐”,辞源还写道:“因形如覆斗,故名。”^②这种小帐的平面多是方形,也有长方形,它以覆斗式顶最普遍,

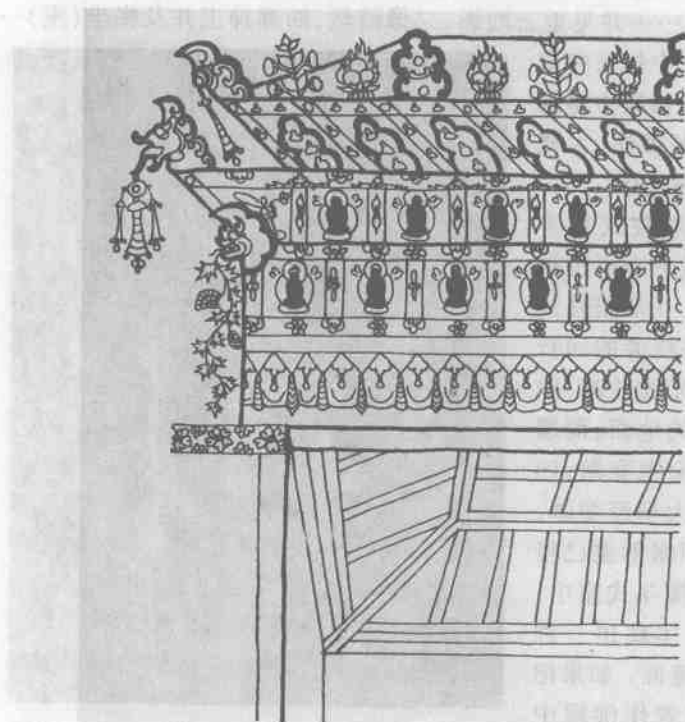


图 4-5 盝顶帐形龕(线描) 莫高窟第 359 窟 晚唐

① 《辞源》,商务印书馆,1988 年版,第 532 页。

② 同上,第 740 页。

也有攒尖顶。小帐一般放置在室内,它并非平民所用,一般只有较高身份地位的王公贵族才使用。如《西京杂记》卷一记载:“成帝设云帐、云幄、云幕于甘泉紫殿,世谓为三云殿。”又卷二写道:“武帝为七宝床,杂宝栊宝屏凤列宝帐,设于桂宫,时人谓之四宝宫。”^①佛教传入中土,很快也采用帐来供佛像,称为佛帐。云冈、龙门、响堂山等石窟中就出现模仿这种帐形的佛龕(图4-6)。前文提及的莫高窟第263、265窟的盪顶帐形龕也是典型例子。南北朝时,佛殿内的佛像通常可能是置于佛帐内的。《续高僧传》中《兴福篇》记载:“敕取重云殿中佛像、宝帐、珎珎、珠玉、璫饰之具……并见重云殿影,二像峙然,四部神王并及帐坐(座)一时腾上。”^②文中提及的宝帐即是佛帐。佛殿中将佛像置于帐内的做法,大概延续到了隋唐之际。

与中心塔柱式窟不同,覆斗式窟中不再进行绕塔的仪式。中心塔柱式窟内,中心塔柱旁的回行道处的壁面光线较暗,壁前没有开阔的地面,而覆斗式窟的主室很宽敞,四壁适合描绘大型经变画。盛唐时,盪顶帐形龕已经逐渐盛行于覆斗式窟中,两者的组合体现出一种全新的建筑意匠。如果把盪顶帐形龕看作佛殿中



图4-6 帐形佛龕 龙门石窟普泰洞北壁 北魏

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇三五册,第五、十页。

② 《大正藏》,第50册,第六九三页。

佛帐的对应物,那么整个覆斗式窟就可以看作是一座佛殿。从这个角度看,覆斗式窟中出现盥顶帐形龕,意味着它不像过去那样作为整座寺院的缩影,而是对于寺院中带有佛帐的佛殿的协同模仿。背屏式窟兴起于晚唐,盛行于五代、宋,也是在覆斗式窟的基础上进一步发展起来的,它是对带有佛坛与扇面墙的佛殿的直接模仿。模仿佛殿是覆斗式窟型与盥顶帐形龕组合呈现的总体建筑意匠。

如果说带有盥顶帐形龕的覆斗式窟的建筑意匠是模仿佛殿,那么,将屏凤式变相描绘到龕内的壁面,则可以使盥顶帐形龕进一步完成对于佛帐等的模仿。唐代佛殿中可能比较常见佛床、佛帐与屏风组合的格局。据《酉阳杂俎·寺塔记》的《安邑坊立(一作玄)法寺》条记载:“东廊南观音院卢奢(舍)那堂内槽北面壁画维摩变,屏风上相传有虞世南书。其日,善继令撤障登榻读之,有世南、献之白,方知不谬矣。”^①可见,唐代佛殿内佛坛周围设有屏风。隋唐以后屏风盛行,宫廷贵族的居室中通常设斗帐,帐下有床,床后部有屏风,床上或有几、枕,主人可以凭倚而坐。佛殿内出现屏风大概受到了这种风气的影响。

初唐以前,莫高窟的盥顶帐形龕内没有屏凤式变相,龕形仅是对室内斗帐的模仿,龕内佛床模仿斗帐下的床榻。以初唐第70窟为例,主室西壁设盥顶帐形龕,龕内初唐塑趺坐佛一身、菩萨三身(清修),设马蹄形佛床。帐门南侧画供养菩萨十身,帐门北侧画供养菩萨十二身。此龕模仿斗帐与床榻的意向十分明显。在此基础上,部分盛唐窟盥顶帐形龕内出现了屏凤式变相,则进一步完成了对现实生活中帐与屏风等布局的模仿。莫高窟盛唐第79窟是绘有屏凤式变相的覆斗式窟之一。如果把描绘屏凤式变相的盛唐第79窟与第70窟作一比较,就可以清楚地看出两者的异同。第79窟的盥顶帐形龕同样位于主室西壁,龕内塑一佛、二弟子、四菩萨,龕外两侧塑二天王。龕内西壁绘屏风四扇,南、北壁各画一菩萨、一屏风,屏风中皆画树下人物。龕沿画半团花边饰。帐门南、北侧各画一佛、一菩萨。其他有屏凤式变相的几个盛唐窟龕与第79窟大同小异,与初唐第70窟一样,它们也是对现实生活中实物的模仿,

① 段成式:《酉阳杂俎》,中华书局,1981年版,第二五一页。

区别仅在于其龕内壁面上描绘了屏风式变相。龕内屏风式变相是石窟对佛殿乃至宫廷贵族居室内屏风模仿的产物,同时意味着盥顶帐形龕在传统基础上取得了进一步发展。

盛唐莫高窟约有 18 个覆斗式龕内开凿盥顶帐形龕,其中有 11 个龕龕内没有描绘屏风式变相,这表明盛唐时将屏风式变相描绘在盥顶帐形龕中仅是一种尝试,还没有形成稳定的格局。早在隋唐以前,宫廷贵族家居生活中就已出现斗帐与床榻、屏风的组合方式,佛殿内的一些布局大概受到了这种组合方式的影响。在佛殿与宫廷贵族居室等的影响下,盛唐时屏风式变相开始出现在盥顶帐形龕内,这是符合事物发展的逻辑规律的。

四、盛唐莫高窟屏风式变相与墓室屏风画的比较

从设计意匠的角度看,盛唐莫高窟屏风式变相与初唐及盛唐前期墓室屏风画有着一定的联系。隋代到初唐之间,墓室建筑意匠发生了较大转变,从寝殿式石棺到石棺象征寝殿、壁画象征宅院,最后发展到石棺和壁画都象征寝殿,在此过程中完成了墓室彻底的寝殿化(或居室化)。653 年的阿史那忠夫夫妇墓、675 年的李凤墓可以看作初唐墓的典型例子^①。初唐时屏风画出现在墓室壁面上的醒目位置,而且一般分布在墓主棺床之后及其两侧的主室壁面上,题材以单身侍者或树下人物为主。由此可见,它的设计意匠是为了进一步模仿现实生活中宫廷贵族的居室。盛唐时期,莫高窟第 79 窟等 7 个龕龕内开始出现屏风式变相,从描绘的题材与分布的格局来看,显然是以龕内佛床为中心,它的设计意匠体现了进一步模仿佛殿的需要。莫高窟屏风式变相的出现,不仅来自佛殿的启迪,而且可能与初唐、盛唐前期墓室屏风画一样,也受到了当时宫廷贵族居室流行的屏风的影响,这种影响既体现在屏风式变相等的位置上面,又体现在其描绘的题材方面。

盛唐莫高窟屏风式变相,尽管与初唐、盛唐前期墓室屏风画有着一定的关联,但是它们之间也存在着明显的差异。从功能上看,莫高窟屏风式变相的出现是为了进一步庄严类似佛殿的石窟主室,而墓室屏风

① 宿白:《西安地区唐墓壁画的布局与内容》,载于《考古学报》,1982 年第 2 期。

画则是对于墓主现世生活环境的模仿。从题材上看,莫高窟屏风式变相,描绘的单身人物是菩萨或佛弟子,暗示他们是佛陀说法的听众或者佛陀的侍者,而墓室屏风画中单身人物则是俗人,他们是墓主生前侍者的写照。虽然石窟与墓室屏风画都表现了树下人物这一类题材,但具有明显不同的性质,墓室屏风画中描绘的通常是树下贵妇人或者高士,而莫高窟屏风式变相中所谓的“树下人物”,仅是就以大树作为屏风式变相的构图中心而言,大树等成为画面中佛教人物活动的背景,这些屏风式变相基本可以看作佛经故事画。例如,莫高窟第79窟龕内的屏风式变相,不仅大树下有趺坐在高座上的佛陀及其面前的跪拜者,而且还出现一缕云烟扶摇直上及云烟上的人物等,显然是表现佛教经典中的故事内容。莫高窟屏风式变相中“树下人物”仅出现在盛唐,其后几乎没有再出现过,这恰恰表明该屏风式变相在产生之时,受到了现实生活中流行的“树下人物”屏风的影响。

唐代墓室屏风画,是直接模仿宫廷贵族居室中屏风的产物。盛唐莫高窟屏风式变相,则是在受到佛殿内屏风的直接影响的同时,间接模仿了宫廷贵族居室中屏风的结果。

第二节 屏风式变相与变文

连环画式变相虽然与变文有着密切的关系,但是,在敦煌石窟中这种变相主要盛行于隋代以前。唐代以后,则很少出现此类变相,榆林窟第19窟中的目连变相只能看作比较特殊的一种。而盛唐时出现的屏风式变相,经过中唐的发展,晚唐以后蔚为壮观。前文提及,屏风式用来表现佛教故事题材时,它与连环画式十分相近,画面构图也在一定程度上遵循“时间逻辑”。中唐以后,敦煌变文讲唱风气日益盛行,这种风气也影响到了屏风式变相的创作。就探讨敦煌变相与变文这一课题而言,屏风式变相与变文的关系是不容忽视的,但除了史苇湘等个别学者对此作过一些研究外,至今仍很少见到论述此课题的专题文章。

关于屏风式变相与变文讲唱的关系,史苇湘提出的观点很有代表性。他在研究晚唐莫高窟联屏贤愚经变等的基础上,明确指出这些屏风

式变相可以配合变文讲唱,他说:

贤愚经变屏风画,由于画在壁面的下部,与观众视线很近。其中榜题文字十分简略,既非经文,又非变文,而是一种提示性的文字,与这种经变的使用目的有密切的关系。假若说早期的本生故事画,画是为了“观像”,那么晚期的这种贤愚经变则是为了“俗讲”。^①文中所说的屏风画,即是指屏风式变相。史苇湘根据它的位置、榜题等,推测了此类变相的使用目的。为了论证自己的观点,他作了进一步说明:

在敦煌变文中,就有不少是《贤愚经》中的故事。从中晚唐开始的这种屏风经变故事画,应是俗讲僧引导信众边讲唱、边指看的“立铺”画幅的一种。^②

在此,他将屏风式变相与敦煌变文中提及的“立铺”联系到一起,并推测了利用它们进行讲唱的情形。史氏关于屏风画与变文关系的见解,有着一定的合理性,他发现了屏风画的题材与变文之间的密切关系,但是又有值得商榷之处,即屏风画的主要使用目的,是否就是为了配合变文讲唱(相当于史氏所说的“俗讲”)。在探讨屏风式变相与变文的关系时,有必要首先了解一下屏风式变相的发展历程。在此基础上,再结合屏风式变相的位置、采光以及画面故事情节安排的顺序等,来综合探讨上述问题。

一、莫高窟屏风式变相的发展历程

盛唐时期,莫高窟开始出现屏风式变相。吐蕃时期,屏风式变相发展迅速,到了归义军时期,屏风式变相这一表现形式趋于成熟。盛唐屏风式变相,都分布在龕内的西、南、北三壁,题材主要是单身人物(菩萨或弟子)与树下人物。值得注意的是,“树下人物”题材中已经包含着佛教故事,如莫高窟第79窟龕内的屏风式变相。此外,盛唐后期第148窟的屏风式变相,表现的题材是如意轮陀罗尼咒与不空绢索神咒诸品。

中唐时期,敦煌为吐蕃政权统治,在这一特殊的社会背景下,佛教

① 史苇湘:《关于敦煌莫高窟内容总录》,收录于《敦煌石窟内容总录》,文物出版社,1996年版,第249页。

② 敦煌研究院:《敦煌石窟内容总录》,文物出版社,1996年版,第249页。

及佛教艺术得到了迅速发展。屏风式变相也在盛唐的基础上取得了突破性进展。这具体表现在如下几方面：

首先，屏风式变相的数量明显增多。中唐莫高窟的 49 个窟中约有一半以上绘有屏风式变相，由此可见，此期莫高窟屏风式变相已经比较流行。其次，屏风式变相的位置，开始由龕内扩展到帐门两侧与主室四壁经变的下部。盛唐屏风式变相仅仅描绘在龕内，而到了中唐，这种单一的分佈格局被打破。屏风式变相不仅描绘在主室龕内，如第 93、112 窟等，而且扩展到主室四壁大型经变的下部，如第 231、238 窟等。此外，一些龕外帐门的两侧也开始出现屏风式变相，如第 159 窟（图版 8）。中唐屏风式变相位置分佈的情况比盛唐复杂，表明此期屏风式变相处于发展阶段。最后，屏风式变相的题材丰富多彩。中唐时期，菩萨或弟子等单身人物题材，仍出现在一部分龕内屏风式变相中。龕外帐门两侧的屏风式变相题材比较单一，通常以五台山图与普贤事迹对称分佈，如第 237 窟。此期屏风式变相中，最引人注目的是佛教故事题材的大量出现。龕内屏风式变相中，有的描绘药师经变的十二大愿、九横死（也有穿插斋僧、燃灯等内容），如第 93、200 窟等，也有的描绘弥勒经变诸品，如第 240 窟等。除了这些题材外，龕内屏风式变相还出现了本生故事题材，如第 231 窟，主室龕内西壁佛光两侧，各有两扇屏风，描绘的是善事太子入海故事；南壁垂幔下有三扇屏风，描绘萨埵太子舍身饲虎故事；北壁也有三扇屏风描绘本生故事。

中唐时期，佛教故事成为大型经变下部的屏风式变相的主要内容。这些屏风式变相的题材，与其上的大型经变一般保持严格对应的关系，如第 159 窟主室南壁绘法华经变一铺，下部有三扇屏风式变相，所绘内容分别是来自《法华经》的随喜功德品、妙庄严王本事品与普门品。相比龕内而言，大型经变下屏风式变相中的题材更加丰富，如观无量寿经变中的未生怨与十六观、弥勒经变中的嫁娶之事、维摩诘经变中的弟子品与权方便品等等。值得注意的是，中唐时期出现了屏风式变相的题材与其上部经变不完全对应的特殊情形，莫高窟第 200 窟即是一例。此窟主室东壁门南描绘不空绢索观音一铺，下部有两扇屏风，分别描绘女供养人与孝养品，而孝养品应属于邻铺报恩经变的内容；门北描绘如意轮观

音一铺,下部也有两扇屏风,分别描绘男供养人和送老人入墓,但是送老人入墓应是邻铺弥勒经变中的内容。

晚唐时期,莫高窟屏风式变相发展到成熟阶段。赵秀荣的《莫高窟晚唐龕内屏风画的题材内容》^①一文,对此期屏风式变相的一些题材做了比较详细的调查分析。第85窟联屏贤愚经变的出现就是一个重要标志。晚唐莫高窟的60余窟中,半数以上的窟内描绘有屏风式变相。从表现题材看,此期屏风式变相出现了新的变化。除了沿袭部分中唐屏风式变相的题材外,有些中唐龕内常见的题材如弥勒故事、未生怨、十六观等,在晚唐时期已经消失,孝养品、恶友品也只是偶尔出现。与此同时,一些新题材开始出现。就单体人物题材而言,晚唐时新出现药师佛、弥勒、天王及近事女等;就佛教故事题材而言,一些龕内出现佛传故事、普门品等新题材。晚唐屏风式变相的突出成就,体现在主室大型经变下部的屏风式变相中,第85窟含有丰富故事情节的贤愚经变就是代表作。此窟将大型经变下部的屏风式变相视为一个有机整体,以大型系列的联屏详细描绘了贤愚经变中的故事情节,这标志着屏风式变相不再附属于其上大型经变,开始成为一种相对独立的表现形式。中唐时期,常见到大型经变与其下屏风式变相对应组合的格局,在晚唐以后这种格局已不再流行。晚唐仅有11个窟内的大型经变下部描绘了屏风式变相,其中有3个窟内仅描绘单身人物题材,而第85、94窟描绘的贤愚经变也与其上的经变没有关联,因此,只剩有6个窟的大型经变下部,描绘了相应题材的屏风式变相。晚唐时期,帐门两侧几乎见不到屏风式变相的痕迹,而三分之二以上窟内的屏风式变相仅出现在主室龕内,这表明屏风式变相在窟内的分布格局趋于稳定。

曹氏归义军时期,莫高窟屏风式变相进入鼎盛时期,与此同时,也出现一些衰败的征兆。此期新出现的30多个石窟中,有10个描绘屏风式变相,其中第72、230窟描绘在龕内,其他窟中均分布在主室四壁大型经变下部。第72窟龕内西壁有四扇屏风,描绘萨埵太子本生故事;南

^① 赵秀荣:《莫高窟晚唐龕内屏风画的题材内容》,载于《敦煌研究》,1997年第1期。



图 4-7 萨埵太子本生等屏风式变相 莫高窟第 72 窟龕内南壁 五代

壁有三扇屏风,描绘萨埵太子本生与尸毗王本生故事(图 4-7);北壁也有三扇屏风,描绘萨埵太子本生与鹿母夫人故事。第 230 窟西壁龕内,描绘八扇佛教故事屏风,画面模糊,内容不详。

曹氏政权时期,主室四壁的屏风式变相的情况如下:

莫高窟第 137 窟为一禅窟,壁面屏风式变相描绘的题材,与主室所塑禅定比丘像直接相关,如沙门经行山间、对石灯宴坐等。第 4、98、108、146、55 窟都是覆斗式,窟内设中心佛坛。第 4 窟南壁存 7 扇佛教故事屏风式变相,具体内容不详。第 98、108、146、55 窟主室壁面均描绘贤愚经变屏风式变相,表现的内容大同小异。其中,第 98 窟与第 146 窟,从甬道、窟顶、佛坛塑像到四壁的主要经变几乎完全相同,屏风式变相内所描绘的贤愚经变诸品内容也十分相近。第 61、454 窟均为覆斗式,内设中心佛坛,第 454 窟壁面屏风式变相描绘佛传故事与须大拏本生故事,两者各占屏风式变相总数的一半。第 61 窟则以 33 扇联屏,全部描绘取自《佛本行集经》等经典中的佛传故事,十分详细地描绘了佛

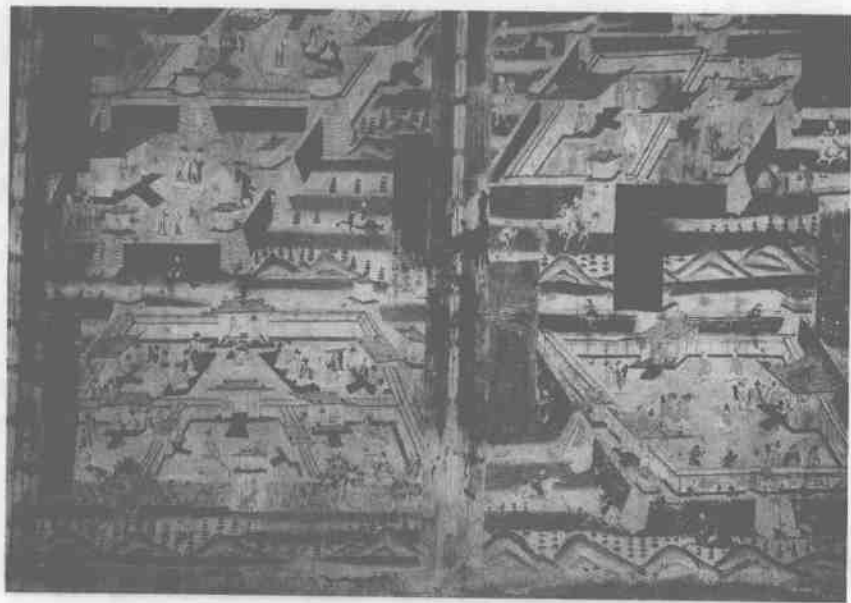


图 4-8 佛传故事中出游四门等屏风式变相 莫高窟第 61 窟南壁 五代

陀一生的教化事迹故事,它可以被看做是这一题材变相的集大成者(图 4-8)。

曹氏归义军时期屏风式变相不仅数量减少,而且表现题材远不如中晚唐丰富。屏风式变相分布的位置也趋于单一,除了个别洞窟龕内描绘屏风式变相,大多数都描绘在主室四壁经变下部。中唐之际出现的屏风式变相,其题材与上部的大型经变通常严格对应,这种格局到此期已经基本消失,或者说,屏风式变相已经彻底摆脱了依附其上经变的地位,走上了独立发展的道路,这就为表现佛教故事题材赢得了更多的创作空间。佛传故事与须大拏本生故事这些题材,曾经出现在前期石窟的龕内屏风式变相中,但是并没有得到充分地表现,而第 61 窟与第 454 窟,则以联屏的形式充分表现了这两个题材。曹氏归义军时期以后,莫高窟屏风式变相迅速衰败,西夏时期营建的 15 个窟中,仅第 464 窟描绘了屏风式变相,它们分布在主室的西、南、北壁,表现的内容是普门品。至此,屏风式变相的发展已经进入了尾声。

二、莫高窟屏风式变相与变文

从盛唐到曹氏归义军时期,日益盛行的变文讲唱风气,不断影响到莫高窟屏风式变相。在屏风式变相发展的不同阶段,可以看到来自变文影响的痕迹。盛唐时期,屏风式变相开始出现在盪顶帐形龕内,虽然也描绘少量的故事题材,但是就总体而言,此期屏风式变相与变文的关系比较疏远。大概在安史之乱以后,中原地区的变文随着避难僧侣大量传入敦煌,但由于战争等因素的影响,起初没有得到充分发展。

中唐以后,敦煌佛教受到吐蕃统治阶层的支持,各项佛教活动得到积极开展。大概在此之际,变文讲唱活动逐渐发展与普及。与前期相比,中唐屏风式变相内大量出现佛教故事,且由龕内扩展到四壁大型经变的下部,当与此期变文风气的兴起有一定关联。譬如,在敦煌变文的“押座文”等中,经常提及慈力王、歌利王、尸毗王与月光王等的佛本生故事,每个故事只用一两句话简单概括,说唱者没有作很多铺陈,这表明此类感人至深的本生故事已为时人熟知。隋代以前,敦煌变相中佛本生故事题材十分常见,初盛唐时期则很少出现,然而,到了中唐时期,一些佛本生故事题材重新出现在屏风式变相内,而且又处在主室龕内这一重要的位置。由此表明时人重新给予这些题材足够的关注。佛本生故事题材的再度兴起,可能与变文对于此类故事的讲唱有一定的关系。此外,中唐时主室四壁经变下部的屏风式变相中,描绘的几乎都是佛教故事题材,它们与讲经文的流行或许有着一定的关联。

中唐屏风式变相,与其上大型经变基本保持着严格对应的格局,与此同时,也出现了前述莫高窟第200窟中不对应的新格局。画师在描绘此窟中报恩经变与弥勒经变时,为了尽可能详细地表现其中的佛教故事,除了利用其下已有的屏风式变相外,还借用了邻近经变下部的屏风式变相。从表面上看,这一格局的出现带有偶然性,实质上乃是佛教故事变相进一步发展的必然结果。大概是在此期俗讲、转变风气的影响下,佛教故事题材变相受到普遍欢迎,所以,为了充分表现这些故事题材,第200窟屏风式变相的创作者,才不惜打破传统的严格对应格局。从这个角度看来,第200窟这种屏风式变相新格局的出现,意味着变文等增强了对于敦煌变相的影响。由于突破了大型经变的制约,这就为屏

风式变相的发展开辟了新的道路。晚唐之际,出现的与变文关系更密切的联屏贤愚经变等,正是在中唐开创的新格局基础上进一步发展的产物。

晚唐时期,敦煌的变文讲唱成为一项普及的佛教化俗兼世俗娱乐活动,它有力地推动了佛教世俗化进程。《张议潮变文》、《张淮深变文》等敦煌变文的出现,就是变文发展到一个新阶段的标志。在此背景下,敦煌变文也对敦煌变相产生了深刻的影响。莫高窟第156窟张议潮出行图可能与《张议潮变文》有着一定的关联,而第9窟、第85窟的劳度叉斗圣变,则是直接根据当时流行的《降魔变文》创作的。在变文讲唱风气等的影响下,屏风式变相也发展到一个新的阶段,第85窟大型联屏贤愚经变的出现就是重要标志之一。莫高窟壁画中历来不乏《贤愚经》的题材,从十六国到北宋之间一直都有此类题材的壁画,但是早期变相中常以连环画式等进行表现。晚唐时期,贤愚经变则开始采用大型联屏的表现形式,从而使得变相的表现内容更加丰富。第85窟出现如此大规模的屏风式变相,充分反映出晚唐时普通信众对于此类佛教故事的浓厚兴趣,这当与日益盛行的因缘故事变文有一定关联。

曹氏归义军时期,敦煌变文讲唱之风依然盛行,敦煌文书中也保留了很多此期的变文卷子。就敦煌变相而言,此期新出现了一些与因缘故事有关的大型变相画,如第72窟的刘萨诃因缘变相等(图版9)。此期屏风式变相,在创作题材等方面与变文的关系仍很密切。《敦煌变文校注》中就收录了《金刚丑女因缘》与《八相变》等,其中的故事题材也出现在此期屏风式变相内。如第98窟的屏风式变相中出现了波斯匿王丑女因缘(图版10),第454窟的南壁与西壁部分屏风式变相描绘了须大擎太子的故事。而第61窟的佛传故事屏风式变相,明显与《八相变》有一定的关联。此期变文对于屏风式变相的影响,还表现在促进佛教故事屏风式变相的独立发展方面,可以说,屏风式变相正是在此阶段进入鼎盛期,联屏也成为常见的表现形式。就艺术成就而言,第61窟的大型联屏佛传故事变相可以看做是此期的代表作(图版11)。但是,相比晚唐而言,曹氏归义军时期屏风式变相的数量明显减少了,呈现出一些衰败征兆。其后的西夏统治时期,敦煌石窟中,几乎再也见不到与变文有关的

屏风式变相了,这也意味着两者的关系基本终结。

根据以上论述,可以看到屏风式变相在发展过程中,与敦煌变文保持着不同程度的关联。接下来需要探讨的是,屏风式变相是否在讲唱变文时发挥过直接作用,它们是否为了配合变文讲唱的需要才创作?换言之,创作屏风式变相的主要目的是什么?这是在探讨屏风式变相与变文的关系时,必须作出解释的一个重要问题。

三、屏风式变相的创作目的

前文提及,史苇湘曾结合敦煌文书,对贤愚经变等屏风式变相进行过研究,并明确指出这些屏风式变相的主要使用目的是配合俗讲。他立论的主要依据如下:其一,这些贤愚经变屏风描绘在壁面的下部,与观众的视线很近;其二,画中的榜题文字十分简略,既不是经文,又不是变文,而是一种提示性文字;其三,敦煌变文中有不少直接演绎《贤愚经》的作品,其中的故事题材与此类屏风式变相相一致^①。笔者认为这种观点有值得商榷之处。第一,这些屏风式变相所在的洞窟,一般情况下,光线都比较暗淡,而且主室壁面上屏风式变相,其大部分画面通常低于视平线,就配合变文讲唱而言,这些都显然是不利因素。第二,这些屏风式变相中的榜题没有抄录变文,不像前述劳度叉斗圣变的榜题那样,有不少直接书写变文。即使榜题直接书写变文内容,也不能证明此类变相一定可以用来配合讲唱变文,下文即将探讨的晚唐劳度叉斗圣变就是例证。而联屏贤愚经变中的榜题还不是直接抄录变文,因此,更不足以构成此类变相供变文讲唱使用的充分证据。第三,晚唐以后,联屏佛传故事变相等,虽然表现的故事内容与一些变文相同,且受到后者的一定的影响,但是它们创作的主要依据是《佛本行集经》等,而不是根据这些经典演绎出来的变文^②。最后,如果仔细观察佛传故事等联屏,就会发现屏风式变相内故事情节的安排顺序,虽然在总体上基本遵循“时间逻辑”,但是在单扇屏风画内,也存在一些不规则的穿插、跳跃等情况,这大概

① 敦煌研究院:《敦煌石窟内容总录》,文物出版社,1996年版,第249页。

② 万庚育:《敦煌莫高窟第61窟壁画〈佛传〉之研究》,收录于《1983年全国敦煌学术讨论会文集——石窟艺术编(上)》,甘肃人民出版社,1985年版,第87~89页。

是画师们根据整个画面表现的需要所作的一些调整。综合上述因素来看,利用这些屏风式变相进行讲唱的可能性是很小的。

本文认为,创作屏风式变相的主要目的很可能与其他变相一样,仍是为了庄严石窟寺内的道场,具体地说,通过对佛经故事等的描绘,可以进一步庄严石窟内象征佛殿的主室。这种目的贯穿于屏风式变相的整个发展历程。莫高窟屏风式变相,最初出现在覆斗式窟的盝顶帐形龕内,目的就在于增强对佛帐等的模拟,从而庄严佛陀说法、教化的道场。譬如,龕内屏风式变相的一些故事画面,虽然经常受到龕内塑像的遮挡,但画工们却没有因为观众看不到那些画面,而在描绘时敷衍了事。由此看来,描绘这些屏风式变相主要不是满足观看故事情节的需要。屏风式变相由龕内扩展到主室壁面,性质没有发生根本变化,虽然它满足了普通信众了解佛教故事的需要,但是在创作过程中,似乎仍然没有过多考虑配合变文讲唱的需要。从表现手法上看,龕内与主室壁面的屏风式变相也没有明显的区别。

对于不识字的信众而言,屏风式变相中的佛经故事起到了一定的宣传佛教教义的功能。大型联屏贤愚经变、佛传故事变相,则能够更充分地发挥这种功能。但是这种功能并不是屏风式变相所特有,而是佛教变相的一个基本功能。隋代以前莫高窟及其他各地石窟中,描绘佛教故事的连环画式变相十分常见,它们同样有效地宣传了教义。从这个角度而言,屏风式变相即使偶尔会被僧侣用来解说佛经故事,这也只是它的次要功能,而不能由此断言,它的使用目的就是为了配合变文等的讲唱。从有关变文的文献史料来看,讲唱变文的场所,主要是在“讲院”等能够容纳较多数量听众的场所,为了有效配合讲唱,说唱者经常利用的可能是一些便于展示与携带的画卷。如果在敦煌石窟内利用屏风式变相讲唱变文,那么由于光线、空间等因素的制约,很难收到较好的表演效果,况且,诸如石窟这样供信众瞻礼的道场,它们象征着比较神圣庄严的佛陀教化世界,也不太适合进行带有娱乐性质的变文讲唱活动。

第三节 佛传故事变相与《八相变》

敦煌变文卷子中有一些演绎佛传故事的题材，它们的内容大同小异，但是在原卷题记中有不同的称名，有的叫做“悉达太子修道因缘”，有的称为“太子成道经”，也有的叫做“八相变”。这些变文卷子可以与敦煌佛传故事变相作比较研究。为了便于表述，本文统称它们为《八相变》。敦煌石窟中的佛传故事变相，前期采用的主要是组合画式与连环画式，如莫高窟北周第290窟等；后期通常采用屏风式，如曹氏归义军时期的第61窟，此期出现这样的鸿篇巨制，可能与盛行的《八相变》直接相关。下面拟对佛传故事变相与《八相变》的关系作一专题探讨。

一、有关佛传故事的经典与变文

佛传故事也可以称为佛本行事迹，它与佛本生故事一样，很早就传入中国，并且得到广泛流传。有关佛传故事的汉译经典及译者如下：

- | | | |
|----|---------|----------------------|
| 后汉 | 竺大力、康孟详 | 《修行本起经》(二卷) |
| 吴 | 支谦 | 《佛说太子瑞应本起经》(二卷) |
| 西晋 | 竺法护 | 《普曜经》(八卷) |
| 西晋 | 聂道真 | 《异出菩萨本起经》(一卷) |
| 北凉 | 昙无讖 | 《佛所行赞》(五卷) |
| 刘宋 | 求那跋陀罗 | 《过去现在因果经》(四卷) |
| 隋 | 闍那崛多 | 《佛本行集经》(六十卷) |
| 唐 | 地婆诃罗 | 《方广大庄严经》(十二卷) |
| 唐 | 义净 | 《根本说一切有部毗奈耶破僧事》(二十卷) |
| 唐 | 若那跋陀罗 | 《大般涅槃经后分》(二卷) |

中土的佛传故事变相，主要是根据《修行本起经》、《佛本行集经》创作的。《修行本起经》的内容是从得到授记开始至善胜道场的贝多树下降魔成道。《佛本行集经》的内容，则始于燃灯佛为云童子授记至阿难知尸奢波树叶数。佛传故事随着译经传入中土后，就备受普通民众的欢迎。隋唐之际，在俗讲、转变风气日益盛行的背景下，又出现了根据经中佛传故事演绎的变文。有关佛传故事的变文主要有如下几种：

1.《太子成道变文》，也可称为《太子成道经》。P.2999 卷子末有标题“太子成道经一卷”，《敦煌变文校注》中仍沿用此题名。敦煌文书中还有其他七件，与此文内容词句和结构完全相同。其中 S.548 文末书写题记一行：“长兴五年甲午岁八月十九日莲台寺僧洪福写记之耳。僧惠定池（持）念读诵，知人不取。”S.2682 仅首段缺押座文一首。P.2299 原文首尾不全，文中有一些小标题，如“第二下降阎浮柘胎相”、“第三王宫诞质相”等。S.4626 原文只存首段，因有押座文前开讲一段，所以不能列入押座文。北京潜字 80 号比其他卷子多文末一段歌吟和《悉达太子赞》一首。此外，《敦煌变文校注》中还收录了一些拟题《太子成道变文》的卷子，如 P.3496、S.4480、S.4128、S.4633、S.3096 及北京推字 79 号，这些卷子的内容词句与《太子成道经》十分相近，标题都已缺失。S.4633 卷背题“转经文”三字。《太子成道经》这一题名虽然为 P.2999 卷子原题，但由于它容易让人误解为佛教经典，因而与上述其他文书一起被称为《太子成道变文》。

2.《悉达太子修道因缘》是日本龙谷大学藏本，首尾完全并存有原题，校对时一般作为原卷，S.3711 为甲卷，S.5892 为乙卷。《悉达太子修道因缘》文末写道：“更欲说，日将沉，奉劝门徒念佛人。合掌阶前听取谒（偈），总交（教）亲自见慈尊。”《悉达太子修道因缘》与《太子成道变文》的主要内容相同，但是文字出入较多，其文结尾部分世尊讲述净梵王与罗睺的前世因缘故事，不见于《太子成道变文》。

3.《八相变》与上述两种变文也略有区别。北京云字 24 号的纸背只有“八相变”三字，因此据以命题。与它内容基本相同的，还有北京乃字 91 号、丽字 40 号。《八相变》文中首段末有“佛子”两小字，当为念佛号的提示语，文末则写道：

况说如来八相，三秋未尽根原，略以标名，开题示目。今且日光西下，座（坐）久延时，盈场并是英奇仁（人），闾群皆怀云（按：文）雅操。众文俊哲，艺晓千端。忽（或）滞淹藏，后无一出。伏望府主允从，则是光扬佛日，恩矣恩矣！

敦煌文书的发愿文、变文中常见“府主”一词，当是归义军政权中的某位执政者，所以此变文很可能是在府宅中讲唱的。日本宁乐美术馆藏有与

《八相变》相近的卷子,原题缺失。《敦煌变文校注》将此文单独校注,拟题为“八相变”。

从以上诸种卷子的内容来看,它们主要是根据《佛本行集经》中的佛传故事演绎而来。下文中出现的《八相变》,一律作为上述演绎佛传故事的变文卷子的统称。

二、佛传故事变相发展的一般历程

早在公元前2世纪末至1世纪初,佛传故事题材就进入古印度的巴尔胡特和山奇的佛塔浮雕中。当时的观念反对将佛以人的形象表现,因此就用菩提树、宝座、法轮、足迹等象征佛陀(图4-9)。尽管如此,浮雕中也出现了简单的故事情节,如山奇1号大塔的北门第二横梁上,就雕刻了降魔成道的题材,恶魔的姿势好像正在攻击一株菩提树和一个象征佛陀的台座。公元1世纪至公元3世纪之间,犍陀罗艺术中盛行佛



图4-9 毗杜达婆国王参谒佛陀 巴尔胡特塔浮雕 公元前2世纪



图4-10 佛陀涅槃 犍陀罗浮雕 公元2-3世纪

传故事变相,释迦牟尼一生的故事开始得到比较详细地表现。犍陀罗佛塔的塔基浮雕上,有较为丰富的表现内容,从释迦牟尼前半生开始,逐步表现燃灯佛授记、托胎灵梦到鹿野苑初转法轮,然后表现涅槃、焚棺、分舍利、起塔供养等情节(图4-10)。此外,犍陀罗艺术中,还有一些表现佛说法或神变场面的雕刻品,后来的中亚、汉地佛传故事变相都受到了犍陀罗艺术的影响。

龟兹石窟,尤其是克孜尔石窟中,佛传、本生故事变相等十分常见。克孜尔第76、80、110窟等的壁画,表现的佛传故事题材作品很有代表性,内容通常有托胎灵梦、诞生、降伏六师外道、说法与神变、涅槃等等(图4-11)。克孜尔石窟中的佛传故事变相,通常采取单幅画式与组合画式,连环画式也偶尔被采用。与同时代的巴米扬佛教石窟一样,克孜尔石窟艺术中涅槃题材得到了重点表现。克孜尔石窟中的涅槃题材,一般被分解为多个情节,如过恒河神变、焚棺、争舍利、分舍利、阿闍世王闻佛涅槃等等。

敦煌莫高窟中,集中保存了较多佛传故事变相,它们分布在如下窟



图 4-11 降伏六师外道图 克孜尔石窟第 80 窟主室北壁 约公元 7 世纪
内：莫高窟北凉第 275 窟，北魏第 254、260、263、431 窟，北周第 428、290、294 窟，隋代第 278、280、383、397 窟，唐代第 57、209、283、322、329、375、386、12 窟，五代宋第 61、454 窟。北魏时期，莫高窟佛传故事变相中，降魔成道与初转法轮经常在壁面中成对出现，如莫高窟第 260、263 窟。到了北周时期，佛传故事变相开始以中国特有的连环画式进行表现，从而为详细表现该故事题材创造了有利条件。莫高窟第 290 窟佛传故事变相就是连环画式的代表作，它是根据《修行本起经》创作的。这一变相表现了从托胎灵梦到太子出家之间的主要故事情节，在壁面上分为六条横卷式样连续描绘，共有 87 个画面。其中太子出生时天降三十二瑞相得到详尽描绘，变相中依次出现 32 个画面情节。第 290 窟佛传故事变相已具有明显的中国化倾向，除了采用连环画式外，画面

中很多人物服饰、建筑等也显示出本土特点。如太子身穿胡汉混合服装,而净饭王、摩耶夫人以及文武百官的衣冠服饰,则已经完全中国化(图4-12)。画面中的宫殿建筑、交通工具如牛车和马车等也是本土式样。第290窟连环画式佛传故事变相的出现,标志着这一题材的变相发展到一个新的阶段,并为后来的莫高窟第61窟联屏变相的创作奠定了基础。

隋代与晚唐之间,敦煌石窟中佛传故事变相时有出现。到了曹氏归义军时期,终于产生了该题材变相的集大成者——莫高窟第61窟联屏佛传故事变相。第61窟画面的主要内容源于《佛本行集经》,该经共六十品,其中三十二品在变相中得到表现,变相以三十三扇屏风画表现了佛传故事。窟内每扇屏风画高1.6米,宽0.87米,描绘2~8个情节。联屏变相总面积45.8平方米。画面中书写榜题有128则,其中有52则文字比较清晰。与第290窟相比,第61窟变相中少了太子出生时的三十二瑞相,但多出九十几个新的情节。譬如,第一扇屏风画的内容有“降怨王封日主婆罗门为王”“燃灯菩萨降胎于日主王之月上夫人”“降怨王迎接燃灯佛”及“童子辞师”;第五扇屏风画的内容有“众集置王为释迦上祖”“大地主治罚恶人,以稻田赏于良善”及“刹利王为大众所立之王种”,这些均是有关释迦先祖的故事情节。又如,第三十二扇屏风画的内容是“世尊知三月后当般涅槃”“世尊集众僧为说无常苦空后入涅槃”及“世尊身殓入金棺,人天与走兽飞禽皆来集”;第三十三扇的内容是“佛母从仞利天下至婆罗林”“传闻母唤金棺自开,为母说法”“金棺自举向荼毗



图4-12 佛传故事变相(局部) 莫高窟第290窟人字披顶西披 北周

所去”及“八方起塔供养舍利”，这些则是有关佛陀涅槃的情节，以上所列举的屏风画内容均不见于第290窟。

第61窟的佛传故事变相，共描绘了一千四百多个人物，画面中的佛、菩萨、帝释天、婆罗门、比丘与罗汉等穿着西域服装，其他出场的人物都身着唐代服饰。如净饭王头戴通天冠，穿白单衣，方心曲领；太子戴三叉冠，大袖裙襦，大口裤褶；后妃彩女梳双鬟望仙髻，穿大袖裙襦，着云头履；农民头戴笠帽或裹幞头等等。而第九扇屏风画中摩耶夫人出现的场面，几乎可以看作中原贵族夫人的出行图，出行仪卫所用的鼓吹乐器、伞幢仪仗、马车、骑卫等，都直接取材于当时中土社会生活。此外，第二十一扇屏风画内下围棋场面，第二十三、二十四扇屏风画中宫廷乐舞的场面，也是当时中土风俗生活场景的再现。变相中所描绘的三十多处宫殿城池，也直接模仿了中国的建筑形式。这些屏风画中，人物主要用传统的线描表现，面部线条比较细腻，衣纹部分的线条则较为粗犷。建筑物的表现则采用界画。第61窟变相画面的总体背景，以石绿色作为主要色调，山体用石绿、赭色相间晕染，人物衣饰、鞍马、建筑等以白色、赭色及土红描绘，色调呈现装饰性趣味。如果说《八相变》等变文是佛教讲经“中国化”的产物，那么像第61窟联屏佛传故事变相这样的作品，则可以认为是佛教变相“中国化”的产物。

从北魏至唐代，乘象入胎、夜半逾城这两个画面经常成对出现，且大多位于绘塑的禅定佛（或说法佛）两侧或龛顶，这样的组合格局突出表现了佛陀托胎、出家与成道等事迹。北周第290窟则重点描绘了佛陀出生、出家的种种情节，由于采用了连环画式的表现形式，从而可以将佛传故事逐渐铺陈开来，与此同时，画师们也可以在相对独立的一个个画面内，充分发挥自己的想象力与艺术表现技巧。连环画式佛传故事变相有效地发挥了宣教功能。第290窟佛传故事变相出现之时，变文尚处于萌芽阶段，两者尚未发生直接的关联。从南北朝发达的唱导情况来看，佛传故事大概是唱导法师经常宣讲的题材，并可能受到普通民众的广泛欢迎。第290窟佛传故事变相的出现，也许与此期盛行的唱导有一定关联。

三、克孜尔第205窟的阿闍世王闻佛涅槃变相与转变

白化文在《什么是变文》一文中,详细地论述了唐人“转变”过程中,变文与变相配合使用的情况,他引用了日本敦煌学者梅津次郎提供的一个图像资料作为旁证:

日本研究敦煌学的学者梅津次郎先生,在他的论文《变与变文》中,首次指出,这类画幡(按:此指前文所说敦煌藏经洞发现的画幡)是可以配合变文演出的。例证是德国人勒考克等从新疆境内克孜尔千佛洞玛雅洞中剥走的一幅壁画,画面上画的是阿闍世王本生故事:在阿闍世王与王妃之前,有两个青年女子,一个人手持释尊四相(诞生、降魔、成道、涅槃)画幡,另一个则在口讲指划。看样子很像在说唱《八相成道》之类的变文。日本大谷探察队在克孜尔搞去的一张唐代壁画残片,残存手持的画幡一角,大概也是这类画幡之一端。^①

梅津次郎认为,上述壁画中的两个女子很像在讲唱《八相成道》之类的变文。白氏引用他的观点时,没有质疑。本文认为,梅津次郎可能误解了此画面的内容,这一图像资料能否用作研究转变的佐证,是值得商榷的。

《中国美术全集·绘画卷》中《新疆石窟壁画》一卷为宿白主编,其中收录了克孜尔第205窟阿闍世王梦见佛涅槃壁画。此卷编者根据画面里的故事情节,为此画题名阿闍世王梦见佛涅槃,金维诺、罗世平的《中国宗教美术史》为此画题名阿闍世王灵梦沐浴^②。依据此画题材的出典,本文用阿闍世王闻佛涅槃这一题名。梅津次郎所说的“阿闍王”就是此画中的“阿闍世王”,也即小乘经典《毗奈耶杂事》中的“阿闍世王”。

克孜尔石窟甬道和后室的壁画,主要是表现佛涅槃后所发生的重要事件,题材较为固定,一般有弟子举哀、焚棺、八王分舍利和阿闍世王闻佛涅槃。弟子举哀常与涅槃像一并出现。阿闍世王闻佛涅槃的壁画出

① 白化文:《什么是变文》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第438~439页。

② 金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社,1995年版,第77页。

现在克孜尔第4、98、101、178、193、205、219、224窟中，相比而言，第205窟中的这幅最为精彩(图4-13)。

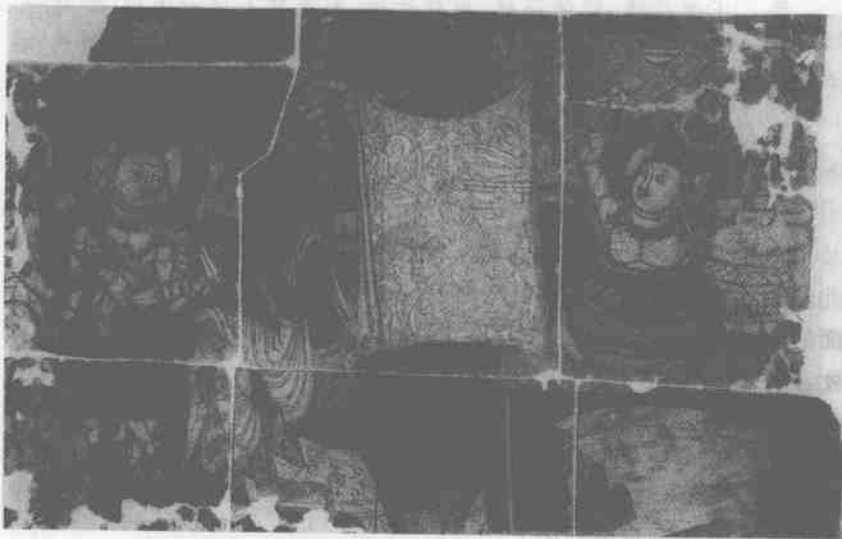


图4-13 阿闍世王闻佛涅槃 克孜尔第205窟右甬道内侧壁 约公元7世纪

表现阿闍世王闻佛涅槃故事题材的壁画，在克孜尔石窟以外的地方几乎没有发现。其画面的位置通常都处在右甬道的内侧壁。这幅画的创作取材于《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷三十八，其文详引如下：

尔时世尊才涅槃后，大地震动，流星昼现，诸方炽然，于虚空中诸天击鼓。时具寿大迦摄波，在王舍城羯兰钵迦池竹林园中，见大地动，即便敛念观察何事，便见如来入大圆寂……复作是念，此未生怨王胜身之子，信根初发，彼若闻佛入涅槃者，必呕热血而死。我今宜可预设方便，作是念已，即命城中行雨大臣：仁今知不，佛已涅槃，未生怨王信根初发，彼若闻佛入涅槃者，必呕热血而死，我今宜可预设方便。即依次第而为陈说：仁今疾可诣一园中，于妙堂殿如法图画佛本因缘……遂至拘尸那城婆罗双树，北首而卧入大涅槃。如来一代所有化迹既图画已。次作八函与人量等，置于堂侧。前七函内满置生酥，第八函中安牛头旃檀香水。若因驾出可白王言：“暂

迂神驾，躬诣芳园所观其图画。”时王见已，问行雨言：“此述何事？”彼即次第为王陈说，一如图画，如睹史降身母胎，终至双林北首而卧。王闻是语，即便闷绝，宛转于地，可速移入第一函中，如是一、二、三、四乃至第七，后置香水，王便苏息。是时，尊者次第教已，往拘尸那城。行雨大臣，一如尊者所教之事，次第作已。时王因出，大臣白言：“愿王暂迂神驾游观园中。”王至园所见彼堂中图画新异。始从初诞乃至倚卧双林。王问臣曰：“岂可世尊入涅槃耶？”是时行雨默然无对。王见是已知佛涅槃。即便号闷闷绝宛转于地。臣即移举置苏函中，如是至七，方投香水。从此以后，王渐苏息。^①

此段文字对于理解阿闍世王闻佛涅槃壁画十分重要，它主要讲述两方面的内容：一是迦摄（叶）尊者预知，如果阿闍世王闻佛涅槃将会呕血而死，因而详细嘱咐行雨如何采取相应的对策；二是阿闍世王闻佛涅槃后的实际情况。但迦摄（叶）尊者的预测与实际情况有些差别，当阿闍世王真正看到图画时，已经猜测到佛已涅槃，所以行雨“默然无对”，没有像预测的那样“次第为王陈说”。克孜尔石窟 8 幅阿闍世王闻佛涅槃壁画都是依据上述题材描绘的。

第 205 窟的这幅壁画包括三个主要情节：第一，画面的下半部分有些残损，但仍可辨认出城堡、华盖、日月、海洋和妙高山等，表示佛涅槃以后，天地为之震动，华盖跌落，首都华氏城的城墙崩塌。天地间的支柱妙高山断裂，日月滚落下来。第二，画面的左上部描画着城垣宫室，王与王后坐在束帛座上，向行雨询问什么，表现的可能是行雨请王入园观画。图中间坐的是阿闍世王，他右侧的妇人是王后，他的左侧是皮肤黝黑的行雨大臣。第三，画面的右上方是行雨大臣双手持着白色画幡，上面绘有佛一生的主要经历，即树下诞生、降魔成道、鹿苑说法和双林涅槃，这就是佛传四相图（图版 12）。右侧的阿闍世王身没罐内，双臂上举，其后另有几只大罐，以示阿闍世王闷绝和沐浴后苏醒之意。画面表现的内容与经典略有出入。按经典记载，如来一生的化迹被描绘在妙堂殿中，而这些画面则出现在行雨手中的画幡上。从总体上看，两者仍是

①《大正藏》，第 24 册，第三九九页。

一致的。

前文讨论了阿闍世王闻佛涅槃壁画的出典与画面情节，现在可以进一步探讨它与唐人“转变”的关系。先来分析梅津次郎的观点。他在释读此画时指出：“在阿闍王与王妃之前，有两个青年女子，一个人手持释尊四相（诞生、降魔、成道、涅槃）画幡，另一个则在口讲指划。”接着作出如下推论：“看样子很像在说唱《八相成道》之类的变文。”梅氏在释读此画时，可能不太清楚此画的题材出典等情况，因而凭直观的印象作了上述推论。下面作些具体辨析：

首先，梅津次郎把行雨大臣一人当成了两个不同的人，根据人物的服饰打扮（发饰、耳饰等），他进一步把行雨大臣误认为年轻女子。按《晋书·四夷传》的《龟兹国》条说龟兹人“男女皆剪发垂项”^①。对勘壁画，可见梅氏的误解。导致这种误解的原因也与壁画的创作手法有关。克孜尔石窟壁画常把不同情节的小幅画面组合在同一铺的壁画中，有时它们之间会出现一些间隔的标志，有时则没有任何间隔标志。不了解这一创作手法，很容易把后一种类型的组画，误解成描绘同一场景的独幅画面。阿闍世王闻佛涅槃壁画就是采用这种手法创作的。此画中行雨大臣两次出现，一次是手持佛传四相图的画幡，另一次是在宫室中与阿闍世王及王后的会面。这是描绘同一人在不同时间的两个行为动作。画面上两次出现阿闍世王与此同理，一次是王倾听行雨大臣的讲说，一次是被置放在罐中用香水沐浴。

其次，梅氏在产生上述误解的前提下，进而把画面中人物的行为误当成转变。阿闍世王闻佛涅槃壁画中，出现行雨大臣一边手持佛传四相图，一边对王与王后作口头讲说。如果把行雨大臣看成两个不同的人，就很像两人转变时，讲唱变文与展出变相画卷的场景。北京云字 24 号卷子的纸被题有“八相变”，这属于佛教题材的《八相成道变文》，梅氏熟知后者，由此认为画中的入“很像在说唱《八相成道》之类的变文”。

根据此画的出典和画面表现的内容来看，它与唐人转变有着明显的区别，可以从以下几方面来看：

① 房玄龄等：《晋书》，中华书局，1974 年版，第九七卷，第二五四三页。

第一,唐人转变是一种职业化的社会活动,它兼有“化俗”与“悦俗邀布施”两种目的。画中行雨大臣的所作所为不带有上述两种目的。

第二,唐代的转变者一般可以分为两类,一类是寺院的僧人,另一类是世俗的说唱艺人,似乎又以女性为主。不管是哪一类的转变者,通常都掌握比较专业化的说唱技艺。作为阿闍世王的重要大臣,行雨可能不具备转变者的这一条件。

第三,阿闍世王和释迦牟尼佛是同时代的人,佛刚涅槃时,不太可能出现讲唱佛一生经历的艺术形式,因此也就谈不上严格意义上的转变。此外,从此画的出典来看,行雨大臣为了暗示佛涅槃的消息,才画出了佛传四相图,这也不同于唐代专门为变文描绘的画卷。综合上述几点,可以得出一个结论:阿闍世王闻佛涅槃一画与唐人转变没有直接的关联。

转变时变文与变相经常配合使用。转变也是一门比较职业化的说唱艺术,它的起源与佛教寺院的通俗讲经及石窟变相的创作有一定关联。从这个角度来看,也不可否认阿闍世王闻佛涅槃和转变有着一些间接的联系。但是它不适合作为研究转变的直接例证。

四、莫高窟第 61 窟联屏佛传故事变相与《八相变》

佛传故事变相与变文发生直接联系当在唐代以后,譬如,莫高窟第 61 窟联屏佛传故事变相就是其中的一铺代表作。

隋唐时中原地区已经流行本行经变。所谓本行经变很可能是依据隋代译出的《佛本行集经》创作的,相当于本文所说的佛传故事变相。据《历代名画记》记载,杨廷光、杨仙乔等著名画师,曾在两京的化度寺画过本行经变^①。这些壁画早已毁失,表现内容也无法考证。开元天宝之际,两京地区的俗讲、转变风气开始盛行,根据《佛本行集经》演绎的《八相变》,大概也在此前后不久出现。由于缺乏明确记载,所以无法深入探讨此时佛传故事变相与变文的关系。敦煌进入归义军统治时期后,变文讲唱风气已经相当盛行,与此同时,也出现了像莫高窟第 61 窟这样的

^① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987 年版,第八一二册,第三〇七页。

联屏佛传故事变相,这就为研究佛传故事变相与《八相变》之间的关系提供了有利条件。

张氏归义军时期,屏风式佛传故事变相就已经产生,如莫高窟第12窟主室龕内屏风式变相(图4-14),其后的莫高窟第61窟正是在它的基础上直接发展起来的。莫高窟第12窟为覆斗式,西壁开一龕,龕内描绘了10扇屏风式变相,其中有5扇的表现题材是佛传故事,主要根据《佛本行集经》中的《精进苦行品》等绘制。画面的主要表现内容是:太子在山中修行;婆罗门遇到太子,连续供养太子六年;国师之子受净饭王之命,寻找太子;太子拒绝返回宫中;太子改变修行方式,五个随从辞别而去;太子接受村女供养的乳糜;太子于尼连河中沐浴,龙女献宝座等等。鉴于此期变文讲唱风气盛行的情况,这一屏风式变相很可能是在《八相变》的影响下出现的。无论是它的表现内容还是形式,都在莫高窟第61窟中得到沿袭与发展。莫高窟第61窟佛传故事变相不是直接根据《八相变》创作,但它们之间有着密切的关联。两者创作的主要依据都是《佛本行集经》。《八相变》主要根据《佛本行集经》演绎铺陈而来。而莫高窟第61窟的第二扇、第三扇屏风画的榜题中分别出现云童子、燃灯佛,与《佛本行集经》完全一致,其他相关经典中,则称善慧仙人、儒童、定光佛等等。此外,第六扇屏风画的榜题、第二十八扇屏风画的画面情节,都仅见于《佛本行集经》。值得注意的是,根据第三十一、三十二、三



图4-14 佛传故事屏风式变相(线描) 莫高窟第12窟主室龕内 晚唐

十三扇屏风画的榜题来看,它们是综合其他佛传故事经典描绘的^①。画师绘制这三扇时,还可能直接借鉴了其他经变。如有关涅槃的画面,大概是借用了涅槃经变的相关内容。

有关佛传故事的敦煌变文卷子名称不一,如《太子成道经》、《悉达太子修道因缘》与《八相变》等。由此可见,佛传故事题材的变文很受时人欢迎,这些题目不同、内容略有差别的变文卷子,正是当时频繁讲唱的证据。《八相变》等的讲唱,使得佛传故事深入人心,而莫高窟第61窟能够描绘内容如此丰富的联屏佛传故事变相,一定程度上也是为了满足当时信众的趣味。如果没有变文讲唱风气的强烈影响,很难想象此期会出现故事情节如此丰富的联屏变相。

《八相变》有不少有关图画的提示语,这表明当时讲唱此变文时配合使用了变相。按照常规推理,使用的很可能是连环画式画卷。根据这些提示语的内容,可以推想当时所用的画卷,并可以与莫高窟第61窟佛传故事变相做些比较分析。日本宁乐美术馆所藏的《八相变》中,就有“若河(何)解说?仙人占相处”“礼讫,当时□(便)舍鬼神邪道,得生天果。泥神边拔着处”的记载,这是有关太子诞生后的故事情节。北京云字24号、乃字91号等《八相变》卷子,则有更多关于变相的提示语。现抄录于下^②:

1.遂遣金团天子,“先届凡间,选一奇方,堪吾降质”。于此之时,有何言语

2.睹无忧树,举手攀枝,释迦真身从右肋诞出。当此之时,有何言语

3.凡人观此皆殊样,遇者倾瞻之(诸)异端。当尔之时,道何言语

4.其时被诸大臣道:“……若也存立人间,必定破家灭国。”当尔之时,有何言语

① 敦煌文物研究所:《1983年全国敦煌学术讨论会文集——石窟艺术编(上)》,甘肃人民出版社,1985年版,第89页。

② 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第507~514页。

- 5.“此是异圣奇仁(人),不同凡类。”当尔之时,有何言语
- 6.仙师见太子出来,流泪满目……当尔之时,道何言语
- 7.“王疑太子魍魉,但出亲验神前……”于尔之时,有何言语
- 8.太子见已(按:出南门,遇见老人),即便惊忙。当尔之时,道何言语
- 9.老人道:“……殿下既问,然说实情。”当尔之时,有何言语
- 10.(太子遣车匿重问老翁)“……既蒙来问,具说原由。”于此之时,有何言语
- 11.老人病儿被问,具已咨闻。当尔之时,道何言语
- 12.丧主道:“王侯凡庶一般,死相亦无二种。”当尔之时,有何言语
- 13.父王劝谏太子不得,无计思量。当尔之时
- 14.和尚蒙问,具答实情。当尔之时
- 15.太子闻已(按:闻和尚之语),即便生欢。当尔之时,道何言语
- 16.(白马)含蹄(啼)缓步,徐下山来。当尔之时,道何言语

与此类提示语有关的画面情节有:诸大臣进谏、文殊化为大臣进谏、仙人占相、仙人建议去泥神前验证、太子南门见老人、西门见病人、北门见死人、东门见师僧、太子赴雪山后遣车匿与白马归城等。根据提示语来看,仅太子南门见老人这一情节,原来画卷就有三个不同的画面,画面的内容分别是初见老人,太子惊忙;太子遣车匿询问,老人回答;太子遣再问,老人笑答。可以推测讲唱这一变文时,此处是整个故事中的一个高潮,为了渲染气氛,说唱者向听众连续展示了几个如同特写镜头的画面。而在莫高窟第61窟联屏佛传故事变相中,仅在第二十四扇屏风画内以一个简单的画面,表现了太子遇见老人这一故事情节。

从总体上看,联屏佛传故事变相与变文所用画卷,选择表现情节的着眼点有一定差别。导致这种差别的主要原因是,它们有着不同的创作目的。配合《八相变》讲唱的画卷,所表现的故事情节基本是由变文决定的,如果把它们孤立起来看,则会显得缺乏一般连环画式变相具有的那种整体性。上述变文,以三个不同画面表现太子遇见老人的情节,如果

单就整个画卷内容而言,似乎有小题大做之嫌,即使安排在莫高窟第61窟联屏中,也有些不适合。但是,从变文讲唱角度来看,这三个画面却有效渲染了故事中的一个高潮,因而是很有必要的。与莫高窟第61窟联屏佛传故事变相相比,配合变文画卷的情节之间显得过于松散,缺乏一些重要的画面,这些情况都表明,此画卷从配合变文讲唱的角度取舍了表现情节。莫高窟第61窟联屏佛传故事变相,具有较强的相对独立性,整个变相从始至终,都力求用画面来表现比较完整、丰富的佛传故事内容,不存在配合变文画卷那种取舍详略失当的情况。观众根据这一系列联屏,基本可以了解该变相所表现的有关故事内容。笔者认为,莫高窟第61窟联屏佛传故事变相的创作目的,主要不是为了配合变文讲唱,而是为了庄严整个石窟道场,以便于信众在瞻礼过程中,了解佛陀出生、成道的整个经历。

莫高窟第61窟的联屏佛传故事变相,虽然描绘了比较丰富的故事内容,但不太适合直接配合《八相变》的讲唱。除了石窟内的光线、空间等造成的不利因素外,屏风式变相自身表现的故事情节内容,也与《八相变》不能很好衔接。依据《佛本行集经》创作的这一联屏变相,每扇屏风画中有有的只有两个情节,有的多达8个情节,而且,画师在考虑每扇屏风画的构图时,还照顾到了屏风画之间的相互配合,这也在一定程度上影响到画面情节的安排,从这个角度看来,它的创作与配合变文讲唱的画卷有所差别。假如说唱者面对莫高窟第61窟联屏变相,一边讲唱一边引导听众观看,将难以收到较好的讲唱效果。而讲唱《八相变》时,如果使用根据变文讲唱需要而创作的画卷,则可以避免莫高窟第61窟联屏的不足之处所带来的问题。

第五章 向心式变相与变文

向心式变相与经变虽有紧密联系,但是两者之间有一定的区别。经变是从变相表现内容的角度划分出来的一种类型,而向心式变相则是从变相表现形式角度划分出的,两者的分类角度明显有别。敦煌艺术中,经变采取了多种表现形式,除了常见的向心式外,还有连环画式、屏风式等。譬如,隋代时法华经变主要以连环画式进行表现,唐代以后,则经常采用向心式。

敦煌变相中,向心式比起连环画式、屏风式更为常见,尤其是唐代以后,向心式变相基本成为敦煌变相的主流。吐蕃统治时期以前,敦煌向心式变相主要是依据佛经创作,而到了归义军时期,则出现了少数不以佛经为创作依据的向心式变相。如表现变文中的故事题材时,也开始以向心式来表现,最为典型的就劳度叉斗圣变。吐蕃时期,敦煌的俗讲、转变风气逐步盛行,到了晚唐以后,这种风气愈演愈烈。在此期间的向心式变相,无疑受到了此种风气的直接影响,从而与讲经文、变文之间形成了比较紧密的联系。

第一节 向心式变相简介

敦煌石窟中,向心式变相数量众多,题材多样。它们绝大多数是根据大乘佛经创作的,依据变文等创作出来的只是很小一部分。常见的向心式变相,有维摩诘经变、法华经变、弥勒经变、西方净土变、报恩经变、劳度叉斗圣变等等。其中,与讲经文题材直接相关的有维摩诘经变、法华经变、西方净土变等。

维摩诘经变简称维摩变,根据鸠摩罗什翻译的《维摩诘所说经》创作。经文共有 14 品,其中 13 品在维摩诘经变中得到表现^①。隋代时,莫

① 贺世哲:《敦煌壁画中的维摩诘经变》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000 年版。



图 5-1 维摩诘经变 莫高窟第 433 窟后部平頂 隋代

高窟出现维摩诘经变(图 5-1),保存下来的共有 11 铺,主要表现了《维摩诘所说经》中的《方便品》、《弟子品》、《问疾品》、《观众生品》等。初盛唐期间,莫高窟共存有 13 铺维摩诘经变,表现的内容有所增加,新出现《佛国品》、《不思议品》、《香积佛品》、《菩萨行品》、《法供养品》。中唐及晚唐归义军时期,莫高窟维摩诘经变又增加了《菩萨品》,现存有 20 铺。曹氏归义军时期,维摩诘经变新出现《佛道品》、《入不二法门品》,同时榜题增多,此期共存有 23 铺。

法华经变是妙法莲花经变的简称,它根据鸠摩罗什所译《妙法莲花经》创作,经变表现了该经 28 品中的 24 品。除了单独表现的《见宝塔品》、《观世音菩萨普门品》外,莫高窟中共保存了 34 铺法华经变,这一经变最早出现于隋代。与维摩诘经变一样,法华经变所表现的内容在历代都有所增加。隋代法华经变仅表现了《序品》、《方便品》、《譬喻品》(图 5-2)等 5 品,初唐时新增加了《信解品》、《化城喻品》等 10 品,可见此期法华经变发展很快。盛唐仅增加了《药草喻品》,中唐以后又出现不少新的内容。曹氏归义军时期增加到 24 品。专门表现《观世音菩萨普门品》



图 5-2 法华经变譬喻品 莫高窟第 420 窟窟顶南披 隋代

的变相,称为观音经变,可以看法华经变中的一个特殊类型。

西方净土变是阿弥陀经变、无量寿经变、观无量寿经变的总称。莫高窟中,西方净土变数量很多,共保存了 215 铺,其中无量寿经变有 32 铺,阿弥陀经变有 38 铺,观无量寿经变有 84 铺,此外还有简略描绘的净土变 61 铺。阿弥陀经变与无量寿经变十分接近,两者的区别仅在于,一是依据《阿弥陀经》创作,一是依据《无量寿经》而作。无量寿经变中通常有花中自然化生的画面,这是其与阿弥陀经变之间最明显的区别。观无量寿经变是根据《观无量寿佛经》创作的,该经前部分比较详细地讲述了未生怨故事,其后正文中则陆续宣讲了十六观的内容,这些内容在观无量寿经变中得到较多表现,也是该经变与前二经变的主要区别之处。未生怨主要情节是阿闍世太子在“调达”(恶友)的教唆下,发动政变并幽禁了父王,王后韦提希夫人以酥蜜等涂身,以葡萄汁盛于瓔珞内,秘密送给国王。国王求佛弟子目连、富楼那给自己授戒和说法,经三七日未死。后阿闍世太子发觉此事,执剑欲杀韦提希夫人,在两位大臣劝

阻下,将夫人幽禁深宫。夫人遥礼祈请佛陀,佛与弟子亲自至宫内,为她讲述修持十六观法门以便往生西方净土世界。观无量寿经变中,未生怨的表现形式比较多样(图5-3)。初唐莫高窟第431、217窟中,未生怨采取了连环画式,盛唐时期发展为条幅式,即在一条幅内分若干格依次描绘故事内容,莫高窟第320窟就具有代表性。中唐以后,随着屏风式的盛行,未生怨又常以屏风式来表现,与其上部的大型说法图等构成一个整体。除了维摩诘经变等三种变相外,还有弥勒经变、报恩经变等与讲经文题材相关,由于此类讲经文所存卷号较少,因此,不再对与它们相关的变相作详细介绍。

向心式变相的中心画面可以分为两种主要类型,一种是西方净土变等中常见的说法图,另一种是维摩诘经变等中两个主要人物的相互面对。

在这些中心画面的周围,通常穿插描绘一些相关的人物或故事情节等。以说法图为中心的向心式变相,如阿弥陀经变,可以溯源到北朝时期带有莲池的简单说法图。莫高窟北魏第251窟、西魏第435和249窟中,都描绘了带有莲花、宝池的说法图。贺世哲曾论述过第251窟说法图与阿弥陀经变之间的联系,他说:



图5-3 观无量寿经变中的未生怨
莫高窟第45窟北壁 盛唐

敦煌莫高窟的《阿弥陀经变》的萌芽,始发于北魏中期(大约公元465—500年左右)的251窟。此窟南北壁东侧,画工们利用人字披下的山形空间,各画大型说法图一铺。画面正中画一佛说法,左右画众菩萨听法,伎乐歌舞供养。下面画碧波莲池,池中生大莲花,佛、菩萨坐立其上,莲叶荡漾于水面,初步显示了佛教西方极乐世界的意境,可算是莫高窟《阿弥陀经变》的雏形。^①

文中比较恰当地揭示出上述两者的内在关联。莫高窟第251窟等中的说法图,也可以看作以说法图为中心的向心式变相的源头。至于以两个重要人物相互面对构成中心画面的向心式,最初为维摩诘经变所采用,后来劳度叉斗圣变借用了这一表现形式。

第二节 向心式变相与讲经文

敦煌文书中属于说唱文学的作品,除了一些变文外,还有不少讲经文。比较常见的讲经文,有《维摩诘讲经文》、《妙法莲花经讲经文》、《佛说阿弥陀经讲经文》等。讲经文与变文的关系十分密切。与变文相比,讲经文多为都讲所唱的经文部分,而且通常不采用图画配合讲唱。除了这两个方面的区别外,讲经文与变文是十分相近的。前文提及,最早的佛教变文是从讲经文中分化出来的。由于向心式变相与讲经文在表现题材上有联系,同时鉴于讲经文与变文之间的紧密关系,所以,本节拟对向心式变相与讲经文的一般关系进行探讨,至于劳度叉斗圣变与《降魔变文》的关系,将在下文作专题探讨。

敦煌文书中,“讲经文”一词见于P.3808的原题中,该卷首题“长兴四年中兴殿应圣节讲经文”,卷末却署“仁王般若经抄”。卷中有“适来都讲所唱经题,云《仁王护国般若波罗蜜多经·序品第一》者”一句,由此可见,这是一篇演绎《仁王护国般若波罗蜜多经》的讲经文。首题与文章的来历直接相关。“长兴”是后唐明宗李嗣源的年号,长兴四年即公元933

^① 贺世哲:《敦煌莫高窟隋代石窟与“双弘定慧”》,收录于《1983年全国敦煌学术讨论会文集——石窟艺术编(上)》,甘肃人民出版社,1985年版,第31页。

年,“中兴殿”是后唐都城洛阳宫城的主要殿名,“应圣节”是以明宗降诞日命名的节日。

除了 P.3808 外,其他讲经文卷子的原题几乎都已缺失,下面介绍的几种讲经文都是根据内容拟题的。《佛说阿弥陀经讲经文》,大多是根据鸠摩罗什所译《佛说阿弥陀经》讲解的,现有 S.6551、P.2931 等相关卷子。P.2931 首尾残缺,文中比较详细地插叙了舍利弗的身世故事。属于《妙法莲花经讲经文》的卷子中,P.2305 讲说“仙人与大王说法讲经”之事,王重民认为经文出自《添品妙法莲花经》卷四《见宝塔品》,项楚认为出自《妙法莲花经》卷四《提婆达多品》,张涌泉则认为或许出于另外异本^①。俄罗斯藏弗路格编 365 号讲唱了喜见菩萨的事迹,该卷背面抄写的讲唱经文与《观世音菩萨普门品》相符,此外 P.2133 也是根据《普门品经文》讲唱的。P.2418 与北京河字 12 号都是敷衍《父母恩重经》故事,所以被拟题为《父母恩重经讲经文》。此外,P.3093 为《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》,俄藏弗路格编 96 号为《佛报恩经讲经文》(按:原卷首题为“双恩记”),台北中央图书馆还藏有拟题的《孟兰盆经讲经文》。讲经文中,所存卷号最多的是《维摩诘经讲经文》。而在敦煌向心式变相中,维摩诘经变不仅数量多,而且取得了较高的艺术成就。因此,下面就以《维摩诘经》题材的讲经文与变相为个案,来探讨向心式变相与讲经文的一般关系。

汉译《维摩诘经》现存三种,即支谦译《佛说维摩诘经》(二卷),鸠摩罗什译《维摩诘所说经》(三卷),以及玄奘译《说无垢称经》(六卷)。三种译经的品数都是 14 品,内容大致相同,其中鸠摩罗什的译本最为盛行,讲经文、变相创作时也通常依据此译本。维摩诘,为梵文的音译,简称为维摩,意译为净名或无垢称。维摩诘是古印度的一位在家居士,法身为大士,因辅助释迦牟尼教化,委身毗耶离城。据《维摩诘经》记载,他在五百弟子请佛说法时,故意示现生病之状,于是佛遣弟子问病。由于弟子常为维摩诘见机问难,不敢前往,最后佛派文殊菩萨与维摩诘论辩。从而引出辩才无碍的维摩诘与智慧第一的文殊菩萨之间的精彩论辩。

^① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997 年版,第 712 页。

维摩诘经讲经文现存 8 卷 7 种,主要依据鸠摩罗什所译《维摩诘所说经》(简称《维摩诘经》)演绎而成。《维摩诘经》为三卷 14 品,而此 7 种讲经文演绎的经文都在《维摩诘经》的前 5 品,由此类推,大概还有近三分之二的讲经文尚未发现。下面简略介绍一下现存讲经文的概况。S.4571 演绎的经文为《佛国品第一》的前半部分,文中首段引用了《唯识论》、《华严经》、《俱舍论》等经论,接着开始讲解“如是我闻”等经文。文中有“唱将来”、“云云”等提示语。

俄罗斯藏弗路格编 101 号也是演绎《佛国品第一》的部分内容,其中一部分和 S.4571 演绎的经文重合,但是词句完全不同,两者不是同一来源,结尾引用宝积所说长偈的前四句,没有讲说,可见有缺文。文末有“维摩碎金一卷”、“灵州龙兴寺讲经沙门匡胤记”等题记。此讲经文主要讲述维摩诘让宝积去供养佛陀,听闻佛法的内容。

S.3872 演绎的经文为《佛国品第一》的后半部分与《方便品第二》的大部分,卷子开端部分与 S.4571 的经文大致衔接,卷末有残缺。

P.2292 演绎的经文是《菩萨品第四》的前半部分,本卷所记只有世尊遣弥勒、光严两位菩萨问疾维摩诘之事,卷末为“持世上人多智慧(慧),好交(教)问去唱将来”之句,可见尚未结束。卷末有两行题记,即“广政十年八月九日在西川静真禅院写此弟(第)廿卷文书,恰遇抵黑书了,不知如何得到乡地去”;“年至四十八岁,于州中应明寺开讲,极是温热。”^①这一题记对于了解该讲经文的历史背景十分重要。它透露出两个信息,“弟(第)二十卷”意味着维摩诘经讲经文应是鸿篇巨制,而开讲时“极是温热”一语表明,当时四川一带关于《维摩诘经》的俗讲很受人们欢迎。

P.3079、北京光字 94 号叙述世尊遣持世问疾维摩诘之事,文中首段描述了魔王波旬带领魔女前往持世禅堂的情形,对魔女妖艳动人姿态的铺陈渲染,充分体现出俗讲之“俗”的性质。俄藏弗路格编 252 号主要叙述善德推辞问疾维摩诘之事,此文有残缺,与上述两号卷子大概都是 P.2292 的续篇。罗振玉《敦煌零拾》所载的维摩诘经讲经文,演绎的

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997 年版,第 870 页。校注者在“应明寺”的“应”后加“?”,表示不确定。

经文是《文殊师利问疾品》前面的一小部分,结尾题“文殊问疾第一卷”。

隋代时,敦煌石窟开始出现维摩诘经变,它很可能是由中原地区传入的。莫高窟中的维摩诘经变分布在11个石窟中,即第433、425、423、420、419、417、380、314、277、276、262窟。隋代敦煌的维摩诘经变,与北朝时期中原地区流行的维摩诘经变风格较近,表现内容是以《问疾品》为主的5品。初盛唐时,中原地区的维摩诘经变比较流行,据《历代名画记》卷三记载,吴道子在西京长安荐福寺画维摩诘本行变^①,段成式的《酉阳杂俎·寺塔记》,也记载了安邑坊立(一作玄)法寺与平康坊菩萨寺内所绘的维摩诘变^②。此外,据画史记载,王维、阎立本、卢楞伽等也画过维摩诘经变或维摩诘像。这些作品早已不见。而莫高窟却保存了此期13铺维摩诘经变,它们分布在第342、335、220等窟(图5-4),壁画内容新出现《弟子品》、《不思议品》等等,由隋代的5品增加到13品。从布局方式上看,除了将维摩诘经变绘在一块完整的壁面上外,还有维摩诘与文殊菩萨隔龕对坐、隔门对坐以及同龕对坐等方式(图版13)。初唐以后,维摩诘经变的品数不断增多,隔龕对坐式的画面空间有限,为了适应新的需要出现了同龕对坐式,如第342窟。初盛唐时,以长安为中心的中原地区,俗讲活动可能逐步盛行,由于缺乏实存的变相及文献资料,我们难以探讨当时维摩诘经变与讲经文之间的关系。大概是在安史之乱发生后,随着讲经文等的传入,敦煌才逐步兴起俗讲的。从这个角度看,盛唐以前,敦煌维摩诘经变可能没有与讲经文形成紧密联系,两者之间的关联当是在中唐以后建立的。

中唐时期,中原地区的维摩诘经变继续流行,据《益州名画录》记载,宝历年间(825—826),左全在成都的大圣慈寺中殿画维摩诘变相,大中初(848)又在圣寿寺大殿画维摩诘变相^③。据《入唐求法巡礼行记》

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第三〇四页。

② 段成式:《酉阳杂俎》,中华书局,1981年版,第二五一至二五二页。

③ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第四八五至四八六页。



图 5-4 维摩诘经变(局部) 莫高窟第 220 窟东壁 初唐

卷三记载,圆仁于开成五年(840)在五台山看到一铺维摩诘经变塑像^①。此期敦煌维摩诘经变中,最值得关注的是,经变的下部出现了屏风画,譬如第 133、159、360 窟等。这些屏风画内,大多数描绘情节生动的小故事,主要表现《方便品》中维摩诘以种种善巧方便度化众生的事迹。此外,也有一些屏风画表现《弟子品》中的小故事。屏风画中的故事小品不乏精彩之作,如第 159 窟中表现《弟子品》中的阿难乞乳图。

——中唐时期,敦煌可能已流行根据《维摩诘经》敷衍的讲经文,此期维

① 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,上海古籍出版社,1986 年版,第一二一页。

摩诃经变出现的一些变化也许与此有关。莫高窟第 236 窟描绘了善德举办布施法会的情节,这是维摩诃经变出现的一个新题材。俄藏弗路格编 252 号《维摩诃经讲经文》,就是讲唱善德推辞问疾维摩诃之事。第 236 窟经变中出现善德故事情节,很可能就与讲经文的影响有关。维摩诃经讲经文对于经变的总体影响,主要表现在整个经变的故事性增强方面,屏风画内很多小故事的出现,从某种程度上可以看作标志。S. 2872 讲经文演绎的经文就有《方便品第二》的大部分。而第 133、159、360 窟维摩诃经变下的屏风画内很多小故事,表现的内容也主要是《方便品》。虽然不能把讲经文的影响视为促使此类故事画出现的直接原因,但是在此期间,它们之间有可能形成了直接关联。

归义军时期,维摩诃经变在已有的基础上向前发展。相比中唐而言,又出现一些新的变化。譬如,张氏归义军时期,莫高窟共出现 12 铺维摩诃经变,除了第 12、18 窟的维摩诃经变下部有屏风画外,其他洞窟中已经见不到依附于维摩诃经变的屏风画。归义军时期的经变中,第 9 窟维摩诃经变是代表作之一。此窟北壁的维摩诃经变与初唐第 332 窟北壁的构图大轮廓很相似,差别在于第 9 窟着重刻画了经变四周的一些小故事画。第 98 窟的维摩诃经变,是敦煌同题材变相中最大的一铺。此窟为节度使曹议金所建,大约于 923—925 年之间建成,其中维摩诃经变的高度是 2.95 米,宽度是 12.65 米。而就维摩诃经变表现内容而言,最丰富的当推曹元忠与其夫人翟氏所建的第 61 窟,年代大约在 947—951 年之间。维摩诃经变位于此窟东壁,它描绘了鸠摩罗什所译《维摩诃所说经》十四品中的十三品,而且部分品内还增绘了新的内容。窟门南侧文殊菩萨上部有一画面,画中三个男子骑马执旗,行于山间旷野,旁边有墨书榜题:“尔时诸众,持诸供具,往毗耶城,诣赴文殊,维摩,说身无常,厌离有苦,乐于涅槃。”这是表现《问疾品》内容。贺世哲认为,此类画面的出现,可能是受当时变文讲唱的影响^①。具体地说,这种画面可能是在《维摩诃经讲经文》的直接影响下产生的。归义军时期,伴随着

^① 贺世哲:《敦煌壁画中的维摩诃经变》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000 年版。

经变内容的迅速增多,壁画榜题大量增加,与此同时,画面人物场景的程式化倾向也日益明显,如果没有榜题文字加以说明,很多画面几乎难以读懂。

归义军时期,持世菩萨故事等题材开始在敦煌维摩诘经变中出现,这意味着经变与讲经文的联系可能进一步密切了。晚唐莫高窟第9窟,在文殊问疾画面的右下侧,描绘了魔王波旬捉弄持世菩萨的故事情节。这一故事出典于佛经中的《菩萨品》。经变的画面中有一殿堂式建筑,持世菩萨坐于其中,维摩诘手持麈尾立在殿堂外。殿堂的右侧画一竖长条祥云,从上到下,长1.60米,宽0.20米,分上下两段,上半段画魔王波旬带领两魔女,乘云返回魔宫,波旬变作帝释天,立于祥云中间;下半段画了6个妖艳的魔女,面向持世菩萨,为首的一个还手弹琵琶,作鼓乐弦歌之状。画面上魔女面部的线、色脱落严重。持世菩萨故事是晚唐经变中出现的新题材。莫高窟宋代第61窟的维摩诘经变中也有这一题材,画面中持世菩萨住于室内,前面维摩诘与魔王波旬在对话,云上画伎乐魔女,旁有榜题:“尔时持世菩萨住于静室,时□(魔)□(波)□(旬)□(从)万二千天女,状如帝释,来诣我所。以其□□□□,于时维摩言,□□。”在此上方画着两个魔女随着魔王还宫,旁有榜题:“尔时天女面礼维摩足,随魔还宫。”

P.3079、北京光字94号讲经文,即是叙述世尊遣持世问疾维摩诘之事,其中俗讲法师对魔女形象的描述,可谓极尽文笔之能事。文中写道:

其魔女者,一个个如花菡萏,一人人似玉无殊;身柔软兮新下巫山,貌娉婷(婷)兮才离仙洞。尽带桃花之脸,皆分柳叶之眉。徐行时若风飒芙蓉,缓步处似水摇莲亚。朱唇旖旎,能赤能红;雪齿齐平,能白能净。轻罗拭体,吐异种之馨香;薄縠挂身,曳殊常之翠彩。排于坐(座)右,立在官中;青天之五色云舒,碧沼之千般花发。罕有罕有,奇哉奇哉;空将魔女烧他,亦恐不能惊动……

其后接着描述波旬与魔女在持世菩萨处,遇到维摩诘的故事情节。此段讲经文,与以上两铺经变中的表现持世菩萨的内容相符。讲经文以如此媚俗的语言来讲唱曲折生动的故事,从而使它具有强烈的感染力。这种讲唱迎合了大众趣味,也使得持世菩萨的故事深入人心。归义军时期,

画师们应该很熟悉俗讲中的持世菩萨故事,为了满足观众的需要,他们很可能直接将这一题材描绘入维摩诘经变中。除了持世菩萨故事外,此期维摩诘经变中还有其他一些内容与讲经文相关。从现存的敦煌讲经文卷子来看,归义军时期敦煌俗讲风气是很盛行的。经变中新出现的内容,可能根据《维摩诘经》创作而成。然而,经过讲经文的铺陈渲染,普通民众会逐步增强对于佛经故事的兴趣,在此背景下产生的向心式变相,也很难完全摆脱来自俗讲的强烈影响。由维摩诘经变发展的历程来看,也许可以说它与讲经文的总体联系是渐渐加强的^①,根据当时总体背景看来,其他向心式变相与讲经文之间也应有着同样的关联。

最后,再来简单讨论一下向心式变相与讲经文讲唱的关系。在一般俗讲中,即讲经文的讲唱中,通常不会配合使用变相图画,这是大多数研究者的看法。但也有个别研究者认为,俗讲时会配合使用图画。如李小荣就提出:

以前的研究者认为变相只用于俗讲转变中,这其实是一种误会。前引 P.2044 号《闻南山讲》里说“于是张翠幕,列图画,扣洪钟,奏清梵”,可见变相也用于僧家讲经文中。现存敦煌卷子 P.2003 号《佛说十王经一卷》……皆图文并茂,疑其为讲经之用。^②

这种观点是值得商榷的。首先,P.2044 号没有明确指出所列图画是直接用来配合讲经的。将列图画与扣钟、奏梵并举,表明这里的图画很可能仅是为了庄严讲经的道场。在讲经场合中陈列佛教塑像或经变画等,是一种庄严道场的常规做法。其次,P.2003、P.2010 等经文写卷,虽然是图文并茂,但未必是为了配合僧人讲经所作。P.2003 有 15 幅插图,除了第一幅表现经文缘起的说法图外,其他 14 幅均与经文相配合,呈现左图右文之制(图 5-5)。P.2010 是《妙法莲华经观世音菩萨普门品》的插图写卷(图 5-6),与前者不同的是,此卷中图文配合的方式是上图下

① 王小盾:《从莫高窟第 61 窟维摩诘经变看经变画和讲经文的体制》,收录于《2000 年敦煌学国际学术讨论会文集·石窟考古篇》,甘肃民族出版社,2003 年版。

② 李小荣:《变文讲唱与华梵宗教艺术》,上海三联书店,2002 年版,第 114 页。



图 5-5 P.2003《佛说十王经》的插图



图 5-6 P.2010《妙法莲华经观世音菩萨普门品》的插图

文。如果与 P.4524 劳度叉斗圣变画卷相比,容易看出这些插图卷子不适合直接配合讲唱。P.4524 画面尺寸较大,因而便于听众的观看。笔者认为,这些带有插图的经文写卷,可能不是为了配合讲经所绘制的,而是为了近距离的观看而绘制的,简言之,它们是配合经文的插图。描绘这些尺寸较小的变相图,同样可以作为“功德”,它们与经文结合在一起,可能是为了便于信众随身携带观看。再次,从讲经文的内容来看,也没有见到关于图画的提示语,而在变文中,此类提示语是相当常见的。这意味着讲唱讲经文时,没有使用有关的变相图画。

综合上述因素来看,可以说僧人在讲唱讲经文时,一般没有配合使用变相图画。但是,敦煌石窟中的向心式变相,在题材等方面仍与讲经文有着紧密的联系。

第三节 劳度叉斗圣变与《降魔变文》

中唐时期,向心式变相主要与讲经文有着一定的关联,而与变文的关系比较疏远。晚唐时期,敦煌石窟开始出现直接根据变文创作的向心式变相,即劳度叉斗圣变。这一变相的出现与流行,既是变文题材进入向心式变相的开端,又是敦煌变相与变文关系发展到新阶段的重要标志。因此,劳度叉斗圣变与《降魔变文》的关系,就成了一个值得探讨的重要课题。

关于劳度叉斗圣变与《降魔变文》的关系,金维诺、李永宁、蔡伟堂、巫鸿等一批学者,先后对此进行了比较深入地研究,并发表了一些重要研究成果。李永宁、蔡伟堂的《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》^①一文,对壁画内容、榜题与变文的关系作了详细地分析,并且探讨了此壁画是否适合变文讲唱的需要等。巫鸿的《何为变相?——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系》、《敦煌晚期“降魔”壁画题记的研究》两文,则独辟蹊径,从画面视觉逻辑与题记分析等角度,深入论述了敦煌晚期

^① 李永宁、蔡伟堂:《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000年版。

的劳度叉斗圣变与《降魔变文》的关系^①。这些学者的论文,可以视为这一研究领域中的重要代表作。本文拟在这些学者研究的基础上,做一些补充论述,以便在此个案研究中,深化对于敦煌变相与变文总体关系的认识。

汉译佛教经典中,与劳度叉斗圣变题材相关的有如下几种类型:

第一类是只提及须达购园起精舍情节的经典。如后汉昙果等译的《中本起经·须达品》,北凉昙无讖译的《大般涅槃经·师子吼菩萨品》《佛所行赞·化给孤独品》,刘宋慧严、慧观等与谢灵运共同修治的《大般涅槃经·狮子吼菩萨品》。

第二类经典,比较全面地记载了须达购园与劳度叉斗圣的内容。如北魏慧觉译《贤愚经·须达起精舍缘品》具有代表性。此外,还有唐义净译的《根本说一切有部毗奈耶破僧事》卷八十,宋法贤译的《佛说众许摩诃帝经》卷十二,它们记述的故事情节与《贤愚经》类似。

第三类经典,只是提及该故事中的一些主要情节,比较简略。如唐窥基撰《观弥勒上升兜率天经赞》卷上,唐道宣撰《中天竺舍卫国祇洹寺图经》卷上及《戒坛图经·戒坛高下广狭》,唐玄奘著《大唐西域记》卷六等。

第四类经典,仅是转载《贤愚经》中的一些故事情节,而且内容不全。如梁僧祐撰《释迦谱》卷三,梁宝唱等集《经律异相》,隋吉藏撰《金刚般若疏》卷一,唐道世撰《法苑珠林》卷一、二。

《敦煌变文校注》中收录了《降魔变文》。《降魔变文》为王重民原校,他说:“题依原卷。甲卷前题作‘降魔变一卷’,无‘文’字,当是简称。今有六卷,其中一卷裂为两段,实为五卷。”^②原卷裂为二段,拼合起来比较完整。第一段编号为 S.5511,仅存开端九行,第二段在国内。其他几卷分别是 S.4398、P.4615、P.4524 与罗振玉旧藏卷。其中 P.4524 一面是劳度叉斗圣变画卷,另一面写着有关的变文唱词。《降魔变文》主要依《贤愚经》卷十《须达起精舍品第四十一》敷衍铺陈而来。

① 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005年版,第346~389页,第390~404页。

② 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第567页。

《降魔变文》的开篇一段,简略解释了《金刚经》的讲说缘起以及一些名词术语,原文写道:

然今题首《金刚般若波罗蜜经》者,“金刚”以坚锐为喻,“般若”以智慧为称,“波罗”彼岸,“到”弘(则)名“蜜多”,“经”则贯穿为义。善政之仪,故号“金刚般若波罗蜜经”。^①

这段文字对于了解此变文的来历十分重要。说唱者所说的这段话,完全沿用了僧人讲经的开题方式,但是接下来就转入了变文故事的讲唱。这种情况表明,《降魔变文》是由讲经文演变而来,此文即保留了明显的讲经痕迹,当是早期的变文作品。《降魔变文》的具体创作时间,可以确定在唐玄宗天宝七载(748)与八载(749)之间。变文首段内容含有这种推断的依据,其文写道:

伏唯我大唐汉圣主开元天宝圣文神武应道皇帝陛下,化越千古,声超百王。文该五典之精微,武折九夷之肝胆。八表总无为之化,四方歌尧舜之风。加以化洽之余,每弘扬于三教。

“开元天宝圣文神武应道皇帝陛下”是指唐玄宗。据《旧唐书》卷九《玄宗本纪下》记载:

(天宝七载)三月乙酉,大同殿柱产玉芝,有神光照殿。群臣请加皇帝尊号曰“开元天宝圣文神武应道”,许之。^②

然而,天宝八载闰六月,玄宗尊号又改为“开元天地大宝圣文神武应道皇帝”^③。由此看来,变文中所提及的玄宗尊号,仅用于天宝七载、八载之间,这一变文应是在此期间创作的。

《降魔变文》的主要故事内容是:舍卫国有一大臣名须达,因为乐善好施,救济孤贫,所以被称为给孤独长者。须达因去王舍城相辅护弥家为子求媳,得见释迦牟尼佛,皈依佛教。他恳请佛陀到舍卫国说法,释迦牟尼答应了他的请求,并遣弟子舍利弗与他同往选地建立精舍,作为佛教弘法道场。舍卫国祇陀太子有一花园很适合兴建精舍。为了购买花

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第552页。

② 刘昫等:《旧唐书》,中华书局,1975年版,第九卷,第二二二页。

③ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第四二六册,第六七至六八页。

园,须达应允了太子提出的条件,即以足够铺满园地的黄金付给太子。太子最终为须达的诚心所感动,满足了须达的愿望,并以树木捐赠。《金刚经》开端提及“祇树给孤独园”,该园的名称即是来源于上述典故。后来,六师外道闻知上述购园之事,心中很不服气。他们上告国王,并提出与舍利弗斗法的要求,双方约定如舍利弗得胜就可兴建精舍,而且六师外道皈依佛教;如果外道得胜,不但精舍不能兴建,而且须达、太子将受“诛杀”。可见,这是一次至关重要的斗法。由此引出了舍利弗与以劳度叉为首外道斗法的精彩故事。斗法过程中,劳度叉先后六次变化为高山、水牛、宝池、毒龙、黄头鬼、大树,舍利弗则先后六次变化为金刚、狮子、大象、金翅鸟、毗沙门天王、风,一一挫败了劳度叉。最终舍利弗在较量中大获全胜,六师外道也全部皈依了佛教。

劳度叉斗圣变有一个较长的发展演变历程。早在公元前2世纪左右,巴尔胡特塔的石栏与佛陀迦耶的石栏就出现了《祇园记》的浮雕。但是,浮雕仅表现了须达以黄金布地买祇陀太子园情节,没有出现舍利弗与劳度叉斗法的内容。在巴尔胡特塔的石栏浮雕上,须达布金买园情节被表现在一个圆形的画面里。须达中立作灌水状,下有车一辆,旁边有两牛卧地。一人从车上搬取黄金,一人担荷于肩。还有两人铺金于地。须达前有一人在记数,左侧为祇陀太子合掌致谢,其后有从者五人(图版14)。由于其中没有出现舍利弗与劳度叉斗法的内容,所以不能直接称为劳度叉斗圣变。

敦煌石窟中,北周时期就已出现劳度叉斗圣变,它描绘在西千佛洞第12窟东壁,这也是现存年代最早的一铺劳度叉斗圣变。与上述浮雕作品不同,此铺变相中既有须达购园,又有舍利弗与劳度叉斗法的内容。而且,表现形式首次采用了在中国传统卷轴画影响下产生的连环画式。西千佛洞中的劳度叉斗圣变,以上下两排12个画面来表现劳度叉斗圣的故事。根据该画内容与榜题来看,它是依据《贤愚经》绘制的。

初唐时,莫高窟第335窟西壁龕内再次出现劳度叉斗圣变(图5-7),它的表现内容与表现形式都有自己的特点。唐代敦煌石窟中,主室龕内的塑像与壁画在全窟中占有十分重要地位,第335窟将劳度叉斗圣变描绘于龕内,可见它非同一般。在此变相中,劳度叉与舍利弗斗法

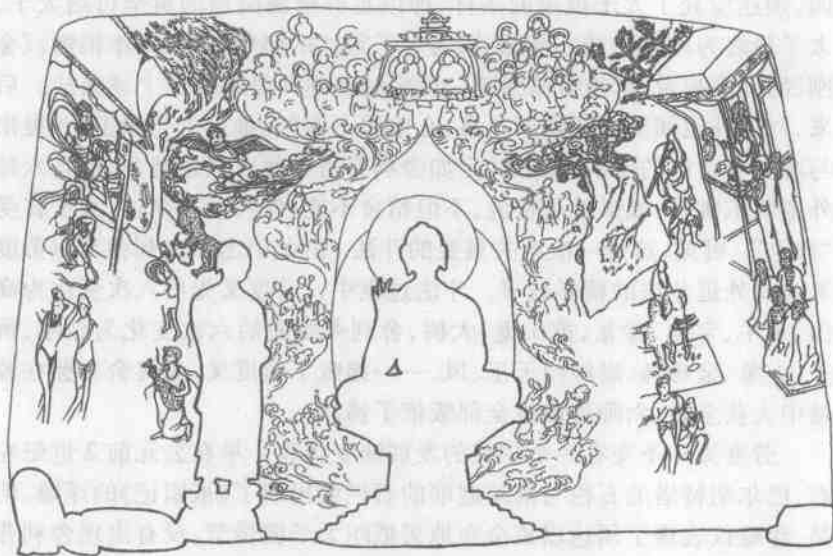


图 5-7 劳度叉斗圣变(线描) 莫高窟第 335 窟西壁龕内 初唐

的场面得到突出表现。它的构图借鉴了维摩诘经变,即以面面对的两个重要人物构成了画面中心。晚唐以后兴起的向心式劳度叉斗圣变,也是在第 335 窟的基础上发展起来的。值得注意的是,初唐这一变相中,既没有出现须达购园的情节,又略去了六次斗法中毗沙门降服夜叉的情节,与此同时,整个画面中却重点表现了“风树之斗”回合。在《贤愚经》中“风树之斗”是第一回合,但是在此画面中,却成了整个斗法的高潮,创作者的意图似乎是把它当作最后的、决定性的一个回合来表现的。第 335 窟劳度叉斗圣变出现时,《降魔变文》尚未创作,因此它仍可能是依据《贤愚经》描绘的。

初唐以后,敦煌石窟中的劳度叉斗圣变一度消失,直到归义军时期才重新出现。归义军时期,劳度叉斗圣变不但在莫高窟频频出现,而且在榆林窟第 34、16、19 窟中也有描绘,可见它已是比较流行的一铺变相。此期劳度叉斗圣变的表现形式主要是向心式,除了莫高窟第 6、72 窟采取窟门两侧对坐斗法的分布格局外,一般都是整幅通绘。如果说张

氏归义军时期,劳度叉斗圣变尚处于初步复兴阶段,仅在第9、85、196窟中得到表现,那么到了曹氏归义军时期,它已经相当流行,此期共有13个洞窟中描绘了劳度叉斗圣变。

与此前的有关变相相比,归义军时期的劳度叉斗圣变有一个明显的特点,即它们的创作依据不再是佛经,而是采用了此期敦煌流行的《降魔变文》。变相的表现内容更加丰富,增加了许多生动活泼故事情节。此期劳度叉斗圣变属于向心式变相,画幅面积都比较大,最大的约40平方米。这些变相有的占据了洞窟主室的一个整壁面。它们的画面通常作如下布局:舍利弗与劳度叉分别位于画面的左右两侧,两人面对而坐,他们的形象也远远大于画面中的其他人物。画面的中部描绘了六次斗法的精彩场景。在舍利弗身后,画出天龙八部及僧人、风神等,他的面前则描绘了外道失败后皈依佛教的种种细节。与此相对的劳度叉一边,描绘的是劳度叉与其他外道、魔女等,在大风袭击下出现的种种狼狈之状。须达购园等情节安排在整个画面的四周。变相中有一些情节不见于《贤愚经》,而是《降魔变文》所敷衍的内容。譬如,须达寻找舍利弗于七里涧、舍利弗赴灵山请佛加被、须达和舍利弗以及天龙八部赴会等等。与此同时,有些劳度叉斗圣变中还描绘了一些佛经、变文中都没有的情节,如第146、196等窟中外道抻巾图、火烧经坛图等等。就榜题来看,有的变相直接抄录变文的原文,如莫高窟第9、146窟;也有的变相榜题较少抄录变文,但是内容与变文十分相近。归义军时期以后,敦煌石窟的劳度叉斗圣变迅速衰败,仅在五个庙石窟第3窟西壁描绘了一铺。

归义军时期的劳度叉斗圣变,显然是把舍利弗与劳度叉的斗法作为表现的重点,而须达购园等仅作为次要内容,出现在画面周围不显眼的位置(图版15)。与此同期的中原地区,也常见到劳度叉斗圣变,据郭若虚《图画见闻志》卷三记载:“李用及、李象坤,并工画佛道人马(物),尤精鬼神,尝与高文进、王道真同画相国寺壁,并为良手,殿东画劳度叉斗圣变相,其迹见存。”^①高文进、王道真都是蜀人,宋灭后蜀,为宋太宗

^① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八一二册,第五三七页。

所用。他们都是当时的著名画师。此外,《图画见闻志》卷六还记载,宋太宗时相国寺的东门之南北分别有“给孤独长者买祇陀太子园因缘”和“劳度叉斗圣变相”的壁画^①。这些记载表明,一方面直到宋初,中原地区的劳度叉斗圣变仍在流行,另一方面,与敦煌变相中以斗法为中心的表现内容有所不同,中原的变相仍将须达购园和劳度叉斗圣并重。

在前文“连环画式变相与变文”一节中,已经讨论过西千佛洞第12窟与P.4524中的劳度叉斗圣变,目的在于了解它们采用的连环画式与变文的关联。下面则以归义军时期的劳度叉斗圣变为主,进一步探讨它们所采用的向心式与变文的关系。为了充分揭示向心式的特点,可以将它与P.4524等采用的连环画式作比较研究。向心式与连环画式构图最明显的区别在于,它的故事情节的安排主要遵循画面的“空间逻辑”,而连环画式则遵循着画面的“时间逻辑”。在归义军时期,莫高窟第9窟的劳度叉斗圣变很有代表性,不妨以此铺变相为例,来具体探讨它与《降魔变文》讲唱的关系。

莫高窟第9窟营建于张氏归义军时期。该窟前部是覆斗形顶,后部平顶,有中心龕柱,柱东向面开一龕,龕内描绘佛本生故事变相等。主室南壁通铺描绘了劳度叉斗圣变,北壁、西壁分别描绘了维摩诘经变与楞伽经变。此铺劳度叉斗圣变是典型的向心式,画面中舍利弗与劳度叉两个主体人物十分突出,两人身边的场景一动一静,形成了强烈的对比。变相中出现的众多人物得到了细腻刻画,神态逼真,个性鲜明。创作者在画面中安排众多故事情节时,首先考虑的不是故事情节发展的自然顺序,而是根据表现主题的需要,在画面中对称地组合了有关情节。因此,可以说画面是按照“空间逻辑”来组合故事情节的。巫鸿曾对这一向心式变相的构图作过精辟分析(图5-8),他说:

为了将文学的时间性叙事表现为空间性形式,画家采用了另一种方法。当基本的结构建立起来之后,他把绘画的平面分为五个

①《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第八二一册,第五六七页。原文写道:“东门之南,王道真画‘给孤独长者买祇陀太子园因缘’;东门之北,李用及与李象坤合画‘劳度叉斗圣变相’。”

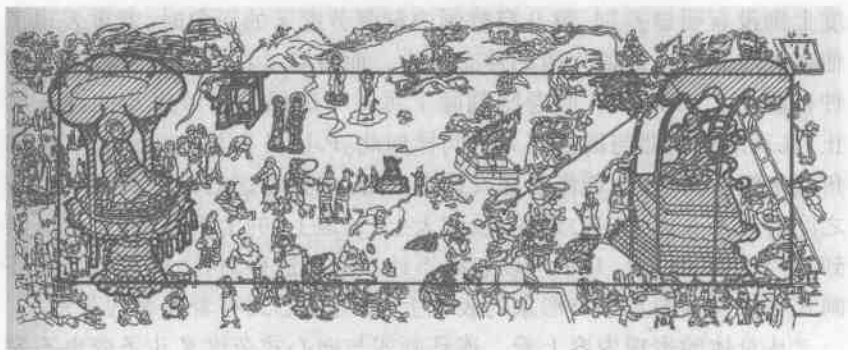


图 5-8 劳度叉斗圣变的图像结构(线描) 莫高窟第 9 窟南壁 晚唐

部分,其中四个部分沿着画面的四边分布,第五部分居中。各个部分或空间的含义是按照当时流行的宇宙观来理解的。底部的空间被看做“地”或“现世”;因而在这一部分中有舍卫城与王舍城等城市以及表现须达为建寺选址的场景。沿着画面上边的空间被视为“天”、“天堂”或“佛土”。在这里,舍利弗边飞翔边变化,在他的旁边,即画面的左上角,绘有灵鹫山上天國中释迦牟尼辉煌的形象。在有些壁画中,本来在地上的祇园被安置在了右上角,因为作为佛陀布道圣地的祇园也符合这一空间的象征意义。^①

通过这一具体的分析,可以清晰地把握创作者的构图思路。在此构图思路中,画面的“空间逻辑”观念贯穿始终。整个画面中,故事情节之间经过交叉组合,显然打破了故事自身的时间顺序,这也可以在李永宁、蔡伟堂复原的情节分布图上直观地表现出来^②。

P.4524 画卷的表现形式与第 9 窟的向心式明显不同,它采用的是连环画式。向心式中,舍利弗与劳度叉这两个主体人物,在尺度上远远大于前来观战的国王等人物,而在连环画式中,他们与国王等观众在尺

① 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店,2005 年版,第 384 页。

② 李永宁、蔡伟堂:《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》,收录于《敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇》,甘肃民族出版社,2000 年版。

度上则没有明显差别。第9窟壁画中刻画劳度叉的形象时,着重表现了他在大风袭击下惊慌失措的神态举止,而省略了在其他回合较量中的种种反应。而P.4524画卷则刻画了每一斗法回合中劳度叉的神态举止,在表现舍利弗与国王等人时同样如此。P.4524画卷的画面是从横向角度来组合情节的,创作者在安排它们时,主要考虑的是画面左、中、右之间的关系。上述向心式中表示“天上”、“地上”的上下关系,已经退居到相当次要的位置,几乎可以忽略不计。通过这种对比,可以看出连环画式变相在构图及细节形象的表现上,都与向心式有着显著的差别。

从总体的表现内容上看,连环画式与向心式劳度叉斗圣变也不完全相同。P.4524画卷是一个残卷,仅保留了舍利弗与劳度叉斗法的几个具体情节,可能缺失了不少相关情节。而《降魔变文》中则保留了较多有关图画的提示语:

- 1.(须达)竭专精之心,注目瞻仰尊颜,悲喜交集处,若为陈说
- 2.舍利弗共长者商度处,若为
- 3.解太子之嗔心,免善事之留难处,若为
- 4.余残数步已来,大段欲遍。看布金处,若为
- 5.舍利弗见此蚊子,含笑舒颜,对须达祇陀说宿因处
- 6.且看诘问事由(按:六师诘问),若为陈说
- 7.且看指诉如来,若为陈说
- 8.王敕所司,生擒须达并祇陀太子,生杖围身立地,过问因由处,若为
- 9.舍利弗为适(释)忧心夸显之处,若为
- 10.咨启之处(按:须达启请舍利弗),若为
- 11.希大圣之威加备(被)之处,若为
- 12.净能各拟逞威神,加被我如来大弟子,若为
- 13.外道无地容身,四众一时唱快,故云金刚智杵破邪山处,若为
- 14.六师乃惊惧恐慌,太子乃不胜庆快处,若为
- 15.于时,六师失色,四众惊嗟,合国官僚,齐声叹异处,若为
- 16.二鬼一见,乞命连绵处,若为

17. 外道无地容身, 四众一时唱快处, 若为

18. 合国人民, 咸皆瞻仰处, 若为^①

根据这些提示语, 可以推想出原先画卷的基本内容, 它比 P.4524 画卷的表现内容更加丰富、全面。从便于配合讲唱的角度看, 该变文原先使用的画卷应该也是连环画式。如果将莫高窟第 9 窟劳度叉斗圣变与推想出来的画卷相比, 可以发现它们虽然都是根据《降魔变文》创作, 但是画面表现的故事内容有些差别。画卷的创作目的是为了配合变文讲唱, 因此, 它的表现内容必须依据《降魔变文》, 不能过分随意添加或减少。而莫高窟第 9 窟劳度叉斗圣变的创作, 虽然在总体上以《降魔变文》为依据, 但是画面中却出现了一些不见于变文的故事情节, 这很可能是创作者根据变文提供的故事线索, 充分发挥了自己的想象力而添加上去的, 如外道抻巾图等。

归义军时期, 敦煌石窟中的劳度叉斗圣变大多描绘在主室后壁, 画面面积一般较大。由于主室中心通常安置佛坛背屏, 在主室后壁与佛坛背屏之间就形成了一个狭窄过道, 宽度不足一米。因此, 画面的光线与观看的视角都受到明显的制约。在这些客观因素的影响下, 利用这种变相进行讲唱《降魔变文》是很困难的。此外, 此期向心式劳度叉斗圣变中, 画面情节的安排遵循的是“空间逻辑”, 而不是连环画式常用的“时间逻辑”。如果循着故事情节发展的自然顺序来观看画面, 由于跳跃性过大, 将是相当困难的。在上述诸多因素的制约下, 归义军时期的向心式劳度叉斗圣变, 难以直接配合《降魔变文》的讲唱。

向心式劳度叉斗圣变, 虽然很难配合变文讲唱, 但是仍与《降魔变文》有着十分密切的关系^②。劳度叉斗圣变在表现内容与表现形式方面, 都明显受到了《降魔变文》的影响。变文对于变相表现内容的影响比较直接, 而对于表现形式的影响则较为间接。与此同时, 劳度叉斗圣变也

① 《敦煌变文校注》所录《降魔变文》。黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》, 中华书局, 1997 年版。

② 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》, 生活·读书·新知三联书店, 2005 年版, 第 381~389 页。

可能对变文产生了较大影响。这种影响比较明显地体现在“风树之斗”情节方面。《降魔变文》将《贤愚经》中第一个回合的“风树之斗”，安排为六次斗法中决定性的一个回合，从而将整个故事的发展推向高潮。这一重要的调整，很可能是在劳度叉斗圣变的启迪下完成的。金维诺较早关注到劳度叉斗圣变与变文之间的这种联系，他在《敦煌壁画〈祇园记图〉考》一文中写道：

画家不仅按着经典在描绘，并且以熟悉的生活与丰富的想象突出地描写了大风的场面……这一大胆的创造，不只充分发挥了绘画这一艺术的特殊表现能力，还使以后的变文从中获得了启示，采取风、树的斗争作为最后一场决定性的战斗。^①

早在莫高窟初唐第335窟劳度叉斗圣变中，“风树之斗”就已经成为斗法中最关键的一个回合。《贤愚经》中这一并不十分突出的回合，在壁画中反而成为表现的重心，其根本原因就在于，画面中“风树之斗”的场面最容易显示出压倒一切的气势。在这一回合的较量中，舍利弗对于胜利的胸有成竹与劳度叉显示的弱不禁风，形成了强有力的对比，胜败之间昭然若揭。也许正如金维诺所说，在变相这种处理方法的启迪下，《降魔变文》才将《贤愚经》中的“风树之斗”，发展为整个斗法中决定性的一场较量。莫高窟第335窟劳度叉斗圣变出现于初唐，它所用的画样很可能来自中原地区。从时间顺序来看，天宝年间《降魔变文》的创作者，有可能受到这种劳度叉斗圣变样式的启迪。初唐劳度叉斗圣变与后起的《降魔变文》，在“风树之斗”情节的处理上如此相似，很难说是一种纯粹的巧合。从逻辑上看，后者很可能受到了前者的影响。如果这种推论成立，那么由此也可以窥见变相对于变文的影响了。

变相与变文之间的互动性影响，还表现在“风树之斗”场面的具体刻画上。归义军时期的劳度叉斗圣变中，劳度叉一方在大风袭击下的场面，得到了十分生动、详细的表现。劳度叉及其随从在劲风之下，慌慌张张、乱成一团（图5-9）。为了不让劳度叉的帷帐被风刮倒，有的外道扶

① 周绍良、白化文：《敦煌变文论文录》（上册），上海古籍出版社，1982年版，第347~348页。



图 5-9 P.t.1293 劳度叉一方的眷属画稿

梯撑帐,有的拉绳打桩,也有的攀杆系索,甚至有的连人被风吹倒。劳度叉身在帐中,显得惊惶失措。用来诱惑舍利弗的魔女,也在狂风之中,黯然失色,丑态毕露,狼狈不堪。莫高窟第 98 窟中,相关的画面旁边书写了榜题,如“地神涌出助风神”、“外道被风吹急遮面时”、“外道被风吹眼瞤愁忧时”、“外道被风吹急遮面愁坐时”、“外道被风吹急用帷□(奄)□(藏)时”、“妖女被风吹□(急)□(遮)□(面)回□(身)时”、“外道击金鼓风吹皮破开时”,这些榜题起到了补充说明画面的作用。

上述“风树之斗”的精彩画面一方面是根据变文描绘的,另一方面,也可能反过来促进了变文的发展。《贤愚经》中描述“风树之斗”的经文仅一句,即“旋风吹拔树根倒着于地,碎为微尘”,而在《降魔变文》中,此句经文则被铺陈为:

于时地卷如绵,石同尘碎,枝条迸散他方,茎干莫知所在……次第(第)总遭大风吹,神王叫声如电雷,长蛇摘树不残枝,瞬息中间消散尽,外道飘飘无所依。六师被吹脚距地,香炉宝子逐风飞,宝座顷(倾)危而欲倒,外道怕急总扶之。^①

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997 年版,第 566~567 页。

经过这么一番夸张渲染，很容易把听众带入这一惊心动魄的斗法情境中。变文的说唱者在观看到上述变相画面时，即可能会受到画师想象力的启发。总而言之，变相与变文中“风树之斗”达到如此动人的艺术效果，当是两者在发展过程中相互促进的产物。

《降魔变文》之类佛教变文的讲唱，虽然有着明显的娱乐功能，但是它们明显带有讲经那样的教化目的。换言之，创作与讲唱此类变文的僧人很难完全摆脱讲经观念的制约。相比之下，劳度叉斗圣变的创作者则是世俗画师，他们根据《降魔变文》创作时，可以比较充分地发挥自己的想象力，从而大胆增添一些新的故事情节。劳度叉斗圣变中火烧经坛图就是一例。归义军时期共有7铺变相中出现了这一画面，其中以莫高窟第9、196等窟刻画得比较成功（图5-10）。画面的内容通常是：劳度叉设坛置放外道经典，并夸口外道经论永久不毁。舍利弗显示神通，指火焚烧外道经典。外道慌忙取海水灭火，然而不但灭不了火，有的外道反而因精疲力竭掉落海中。画面描绘的内容是一个方形的经坛四面起火，外道几人慌忙执瓢等取海水灭火，结果因为力气用尽，有的倒在海边，还有的则掉落海水中。整个场面具有强烈的喜剧性效果。变相的创作者以



图5-10 火烧经坛图 莫高窟第9窟南壁 晚唐

夸张的艺术形象对于外道作了尽情地嘲讽。归义军时期的向心式变相中,这种情节增生现象是比较常见的。从这个角度看来,变相创作比变文具有更强的能动性。变相中情节的不断增生,可能反过来不断促进变文故事情节的发展。

通过劳度叉斗圣变与《降魔变文》的比较研究,可以看出,变文与变相在表现同样的内容时,都充分发挥了各自艺术语言的表现力。与此同时,它们也在相互配合或相互影响中,不断地向前发展,共同推进了佛教艺术世俗化、大众化的进程。敦煌变相与变文之间的密切关系,在劳度叉斗圣变相与《降魔变文》之间得到了最直接的体现。

下编：道具与表演

——变文讲唱艺术的影响



下编：道具与表演

——变文讲唱艺术的影响

第六章 变文讲唱艺术

变文讲唱艺术在唐代曾经盛极一时。据《高力士外传》记载，唐玄宗退位以后，高力士“或讲经、论议、转变、说话，虽不近文律，终冀悦圣情。”^①这是发生在唐肃宗上元元年(760)以后的事。高力士的模仿表明，转变在此时已是一种十分流行的说唱艺术。唐代孟棻《本事诗·嘲戏》记载了白居易与诗人张祜的一段对话：

诗人张祜未尝识白公(按：白居易)，白公刺苏州，祜始来谒。才见白，白曰：“久钦籍，尝记得君款头诗。”祜愕然曰：“舍人何所谓？”白曰：“鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁，非款头何邪？”张顿首微笑，仰而答曰：“祜亦尝记得舍人《目连变》。”白曰：“何也？”祜曰：“上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见，非《目连变》何邪？”遂与欢宴竟日。^②

白居易于宝历元年(825)任苏州刺史，第二年即因病离开苏州。他与张祜之间这种幽默的对话，应该就是发生在他在苏州任职这一短暂时期内。这一记载透露出一个信息，9世纪上半叶，变文讲唱仍是时人习见的一种艺术。本章即拟具体地探讨变文讲唱仪轨、变文的讲唱者、讲唱场所等方面的问题。

① 王汝涛：《全唐小说》，山东文艺出版社，1993年版，第一卷，第三五页。

② 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第一四七八册，第二四四页。

第一节 变文讲唱仪轨

变文作为一种语言讲唱艺术,讲与唱有机结合,兼容音乐、表演,声情并茂,图言并用。讲说的散文与吟咏的韵文交替进行,将曲折动人的故事情节有效地传达给观众,尤其是变文的散文语言富有生活气息,已经十分接近日常生活中的口语。譬如,《降魔变文》中写道:

舍利弗为适(释)忧心夸显之处,若为:

须达启言舍利弗:“敕令来月之八日,城南建立大道场,神通各自般般出。国王躬驾监其能,百揆参详辨得失。幸愿和尚说情怀,进退分明须一述。”舍利含笑报须达:“一切妄相皆须割。外道共我斗神通,状似将鱼而与‘𩺰’。朗月未见比萤光,海水不可论‘斗’撮。还同下(夏)日烁春冰,百练黄金比木末。外道之徒总是糠,大风一起无拾掇。我今降魔的取强,总遣化度成菩萨。”

舍利弗含笑舒颜,报言须达:“我今虽为小圣,不那咨稟处高。祇如显政(正)摧邪,绝是小务。天魔亿万,恻塞虚空,犹不能动毫毛……长者再奏,八日泰(太)迟,免入狗突,熟食谁能久耐。明日即须施展,请促八日之期。”须达遂重奏王,王依所请,班(颁)告百司:“今夜齐明,敷设总须了毕。佛家道场,卿须备拟;六师所要,朕自祇供。明日拂晨,即须对试。”明敕告示已了,须达便即归回。行至家中,觅舍利弗不得。须达抚掌惊嗟,唱言“祸事”:“大怪出也!明朝许期斗圣,今日使脚私逃。假令计料不襟(禁),不合相报。弟子为法,甘分丧躯;太子之身,何事受戮!”苍忙寻逐,不知所去之踪;遍问街衢,莫委游行之处。^①

这一段对话,十分生动,将须达等的心情刻画得淋漓尽致。从中也能领略到变文讲唱艺术的语言风格及特点。

关于变文讲唱仪轨,文献中几乎没有直接记载,因此只能一般性的讨论。佛教变文的讲唱与俗讲密切相关。因此,有必要首先了解一下俗

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第562页。

讲仪轨。在正统讲经中,除了主讲师、都讲外,通常还设有维那、香火、梵呗三职。维那负责处理事务、维持秩序,香火和梵呗分别是行香、歌赞。俗讲时一般也具有上述五种职责之人,而且讲经仪轨与正统讲经没有太大区别。俗讲主要包括如下几个环节:唱诵押座文、唱经题目、诠释经题、讲唱正文、回向发愿、散场。其间多次穿插念诵佛号之事。

P.3849 中有关于俗讲仪式的记载:

夫为俗讲:先作梵了。次念菩萨两声,说押座了。素旧(唱)《温室经》。法师唱释经题了。念佛一声了。便说开经了。便说庄严了。念佛一声,便一一说其经题字了。便说经本文了。便说十波罗蜜等了。便念念佛赞了。便发愿了。便又念佛一会了。便回(向)发愿取散云云。

以后便开《维摩经》。讲《维摩》:先作梵,次念观世音菩萨三两声。便说押座了。便素唱经文了。唱日(白)法师自说经题了。便说开赞了。便庄严了。便念佛一两声了。法师科三分经文了。念佛一两声,便一一说其经题名字了。便入经说缘喻了。便说念佛赞了,便施主各发愿了。便回向发愿取散^①。

S.4417 所记录的俗讲仪轨与此基本相同。

开讲正文前的作梵、说押座文,目的是安静听众,庄严道场。孙楷第在谈及“押座文”时,说道:

至押座之义,颇不易解。近世儒者,或以为其文录置佛座之下因而得名。然押座文乃开题前所吟,似不必取义于佛座。余今窃为之说:押者即是镇压之压,座即四座之座……然则押座之义可释为静摄座下之听众。开讲之前,心宜专一,故以梵赞镇静之。^②

这种解释应该符合押座文的原意。其后都讲唱经题目,法师开释经题。P.3849 文中的“庄严”疑为“发愿”二字,发愿大概是对于施主的祝愿。俗讲的主体部分是开讲正文,先由都讲唱经一节,法师接着讲说吟唱,如

① 此文主要依据向达的校录,同时参照了 S.4417。参见向达:《唐代俗讲考》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982 年版,第 50 页。

② 孙楷第:《唐代俗讲轨范与其本之体裁》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982 年版,第 118~119 页。

此循环下去。

最后是回向取散,法师将此讲经功德回向众生。P.3770 即保留了比较完整的回向文,该卷首题“俗讲庄严回向文”:

第六回向发愿侧声弟子某甲等合道场人,愿持如上受戒忏悔所生功德,尽将回施法界众生:未离苦者,愿得离苦;未得乐者,愿令得乐;未发心者,愿早发心;已发心者,愿速修习;已修者,当座(坐)道场,证大菩提,永无退转。愿弟子等现在世中,无诸灾障;烦恼恶业,念念消除,智慧善牙,运运增长;行住坐卧,身心安乐;当来世中,同共往生,兜率天官,遇弥勒佛;穰佉王世,随佛下生;三会龙华,闻佛说法,皆得度法界众生,与诸众生一时成佛。

回向后,取散时还常唱诵解座文,如 P.3128《解座文》文中“各自念佛归舍去,来迟莫遣阿婆嗔”,就是典型的俗讲解座文。

佛教变文的讲唱,继承了上述俗讲仪轨中的一部分。俗讲中散、韵结合的方式,在变文讲唱中同样得到充分运用。由于听众以俗众为主,讲唱正文前的押座文也被保留下来。S.2440《八相押坐(座)文》,标题原有,其中写道:

此方日没西方照,莫道西沉日便无。此方入灭化余方,莫道世尊真灭度。譬如长天有月,被浮云障翳不出来。身中有佛性甚分明,被业障覆藏都不现。欲长空月现,先须要假狂风。欲得身中佛性明,事须勤听大乘经。纔(残)云被狂风吹散去,月影长空便出来。在听甚深微妙法,身中佛性甚分明。一沾两沾三沾雨,灭却衢中多少尘。一句两句大乘经,灭却身中多少罪。

我拟请佛,恐人坐多时,便拟说经。愿不愿?愿者检心□(合)掌待。此《八相押座文》与一般俗讲的押座文,基本没有区别,甚至可以说,套用到一般的俗讲前,也未尝不可^①。P.2187《破魔变的押座文》末尾有

① 此押座文无疑是配合变文讲唱的,对此孙楷第有论述,他在《唐代俗讲轨范与其本之体裁》一文中写道:“今以伦敦大英博物馆藏单行本《八相押座文》与北京图书馆藏潜字 80 卷子失名变文前所载押座文相讎,其梵赞三十八句全同。可知此‘三身’‘八相’两押座文,乃变文前所用之押座文。”参见周绍良、白化文:《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982 年版,第 119 页。

“欲问若有如此事，经题名目唱将来”之语，这正是变文演出套用俗讲押座文的重要标志。

变文讲唱结束时，也有发愿取散仪式。《八相押座文》末写道：

况说如来八相，三秋未尽根原，略以标名，开题示目。今且日光西下，座(坐)久延时，叠场并是英奇仁(人)，阖郡(群)皆怀云(文)雅操。众文俊哲，艺晓千端。忽(或)滞淹藏，后无一出。伏望府主允从，则是光扬佛日，恩矣恩矣！^①

文中“府主”在敦煌文书中的发愿文、讲经文中也比较常见，大概是指归义军政权的某一执政者。说唱者在此先夸赞恭维听众，然后恳切奉劝府主等奉行佛法，这与一般的俗讲结尾没有差别。

《破魔变押座文》后还有发愿回向之语：

已(以)此开赞大乘所生功德，谨奉庄严我当今皇帝贵位：伏愿长悬舜日，永保尧年，延凤邑于千秋，保龙图于万岁。伏唯我府主仆射，神资直气，岳降英灵，怀济物之深仁，蕴调元之盛业。门传闾闾，抚善黎民；总邦教之清规，均水土之重位。自临井邑，比屋如春；皆传善政之歌，共贺升平之化。^②

说唱者以“开赞大乘所生功德”进行回向，可见将此变文讲唱当作了讲经。佛教变文的说唱者可能也会由俗讲僧人充当，所以在讲唱变文时，自然会袭用一些俗讲仪轨与术语。这在变文文本的其他方面也可以看出，如文本中常见书写一些小字“佛子”、“观世音菩萨”等等，它们表示讲唱到此处时，说唱者带观众一起念佛名号。这种带有佛教共修法会性质的活动，昭示了佛教变文讲唱的特殊性，也是其与一般说唱文学的区别之一。

此外，变文也有提示散场的解座文。变文的解座文也应是套用了俗讲形式，一般附于正文之后。关于变文讲唱的解座文，孙楷第这样论述：

解座文今无单行本。唯今所见变文，正说后尚多有附颂赞者。如国立北京图书馆藏潜字 80 号失名变文演佛出生成道事者，正说

① 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997 年版，第 514 页。

② 同上，第 531 页。

后有赞二十七行,即解座文。其结末四句云:“高(适)来和尚说其真,修行弟□莫因□;□□□□□□□,□□□莫阿婆嗔。”以缺字甚多,不知其义。然今《三身押座文》后附书有类似之句,其辞云:“今朝法师说其真,坐下听众莫因循;念佛急手归舍去,迟归家中阿婆嗔。”此文末二句文义当同。言听讲迄当速归舍,若稽留日莫,则“阿婆”嗔也。“阿婆”者,六朝以来流俗人称年长妇人之词。^①

这一论述比较贴切地解释了解座文。

尽管变文讲唱沿用了不少俗讲常用的仪轨,但两者之间也有一些很明显的区别。变文讲唱为了进一步迎合俗众的趣味,它的讲唱仪轨在俗讲的基础上作了明显的简化。一般的俗讲中,都讲仍然担任必不可少的唱经角色,变文讲唱时,则已经不再需要都讲。其他的角色如维那、香火、梵呗等,有时可能也会被取消,与此同时,讲唱法师承担了全过程的讲唱任务,因此,其个人的讲唱技艺受到了越来越多的关注。

讲唱佛教变文时,还经常采用图画相配合,相对于俗讲而言,这也可能是一个较大突破。现存的讲经文中没有发现关于图画的提示语^②,而在佛教变文中这种提示语比比皆是。佛教变文中的主要提示语如下:

- 1.才登座上,震动魔宫。当尔之时,道何言语……
魔王当时,道何言语……
三女当尔之时,道何言语……
(《破魔变文》,共6处,选录3处)
- 2.遂遣金团太子,“先届凡间,选一奇方,堪吾降质”。于此之时,有何言语……
释迦真身从右胁诞出。当此之时,有何言语……
若也存立人间,必定破家灭国。当尔之时,有何言语……
此时(是)异圣奇仁(人),不同凡类。当尔之时,有何言语……

① 孙楷第:《唐代俗讲轨范与其本之体裁》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第119-120页。

② 这种图画提示语一般处于散文结束、韵文即将开始之初,所以从这个角度来看,它也可以称为“入韵套语”等等。

(《八相变》，共 16 处，选录 4 处^①)

3. 舍利弗共长者商度处。若为……

解太子嗔心，免善事之留难处。若为……

二鬼一见，乞命连绵处。若为……

外道无地容身，四众一时唱快处。若为……

(《降魔变文》，共 18 处，选录 4 处)

4. 看目连深山坐禅之处……

且见八九个男子女人，闲闲无事，目连向前问其事由之处……

(《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》，共 16 处，选录 2 处)

5. 作是语已，绕佛三匝，还归天官处。若为陈说……

(《频婆娑罗王后官彩女功德意供养塔生天因缘变》)

6. 王郎登时见皇帝，道何言语……

以水洒面，良久乃苏，官人道何言语……

(《金刚丑女因缘》，共 4 处，选录 2 处)

根据以上统计可以发现，变文中的这些“时”、“处”之类的提示语，是十分常见的。

这些提示语应是说唱者提醒听众看图的标志。对此，程毅中在其《关于变文的几点探索》一文中，特别加以解释：

变文里也有类似的套语，如《八相变》中有“于此之时，有何言语云云”……不过这里的“时”字和图画题榜中的“时”字，用法并不完全相同。更值得注意的倒是变文里常用的“处”字。如《李陵变文》里在唱词之前，有“看李陵共单于火中共战处”、“且看李陵共兵士别处若为陈说”这样的话，显然是按图讲唱，很像近代的拉洋片……变相的标题用“时”字，注意的是故事进行的时间；而变文里用“处”字，注意的是图画描绘的空间。互相配合，各有特点……在讲唱故事时如果不具体指明讲到何“处”，恐怕听众会弄不清楚，所以每一段唱词都要说明讲到何处，便于听众按图索骥。这也是变文与

^① 根据黄征、张涌泉《敦煌变文校注》中《八相变》(一)选录。其他提示语，则根据《敦煌变文校注》中相关变文统计而来。

变相密切配合的一个确证。^①

不过也有少数学者提出不同看法,譬如,俞晓红在其《佛教与唐五代白话小说研究》一书中写道:

而我们今天看到的这些变文作品中,用“……处,若为陈说”引导句的为数不少,如果这些变文在实际演出中,都配备有相应情节、场景的画面的话,是很难想象的。特别像《降魔变文》用到“……处”作引导句的有16处,《大目乾连冥间救母变文》用到“……处”的有15处,很难想象演出者讲唱这一故事前会准备15幅或16幅图画,在演出中又停下讲说,一一展示开来。所以从情理上推测,“处”字应当不是表示“处所”意义的方位词。^②

此中提及两变文的提示语数量与笔者的统计略有出入。她认为这些“……处”之类的引导句,不是相关画面的提示语,但是这一推论的理由不够充分。事实上,讲唱《大目乾连冥间救母变文》等所需的十几个情节的图画,未必就是每一个情节都需要一单幅图画。根据配合《降魔变文》讲唱的P.4524画卷以及世界各地的类似画卷来看,将多个情节画面集中在一起的连环画式画卷是比较常见的道具,因此,笔者仍持与程毅中同样的观点。

印度看图讲故事的传统(如“帕尔”)中,说唱艺人也使用类似的提示语,了解这些提示语的用法,有助于我们进一步认识变文讲唱。梅维恒即将印度看图讲故事的传统与变文进行了比较:

变文韵文前的完整套语是“且看×××处,若为陈说……”这种套语有一些变体,绝大多数是缩略了的。帕尔表演的 arthāv 结束套语和引用韵文的套语包括了完整的变文套语的全部三个基本要素:提及“看”;叙述地点的明显或含蓄的表示;以及一个对以下将在韵文部分被歌唱的情节起提示作用的修辞提问……这些韵文引导句子和变文韵文开始之前的套语之间的相似性是引人注目的。两者都有极显著的视觉的倾向:波婆,或更多是他的助手不断地说

① 程毅中:《关于变文的几点探索》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第388~389页。

② 俞晓红:《佛教与唐五代白话小说研究》,人民出版社,2006年版,第209页。

“且让我们看吧”(dekā),即使在问到故事里某个人听见什么时,也不例外。^①

这一论述再次表明,提示听众观看图画是变文中此类套语的一个重要用处。

变文提示语中,“时”、“处”两字的频繁出现,通常表示情节、场景的不断转换,它们与壁画榜题中“时”、“处”的用法尽管有些差别,但两者之间仍有着一定的关联。壁画榜题中的“时”、“处”两字很早就开始出现,它们的产生可能与佛经的影响直接有关。与佛教变文相配合的图画,也许受到了寺院石窟等处变相的影响,因此,当变文采用变相画卷进行配合讲唱时,说唱者所说的这些提示语,最初很可能是套用了变相画卷的相关榜题。

与佛教变文相比,世俗变文的说唱仪轨应该还是比较简单的。世俗变文的说唱内容多种多样,有的是关于历史人物的传记故事,如《李陵变文》、《汉将王陵变文》等;有的是关于当时现实生活中的人物故事,如《张议潮变文》、《张淮深变文》等;也有的是关于神话传说或民间传说中的人物故事,如《舜子变文》、《董永变文》等。世俗变文的散韵相间的语言表述方式,主要是模仿了佛教讲经文、变文说唱过程中的配图做法,也可能借鉴了佛教转变。它们中的提示语,与佛教壁画的榜题、变文中的提示语有较多相似之处,可以间接说明这一点。

世俗变文中的主要提示语统计如下:

1. 看李陵共单于火中共战处……

李陵共单于斗战弟(第)三阵处。若为陈说……

诛陵老母妻子处。若为陈说……

(《李陵变文》,拟题,共6处,选录3处)

2. 明妃遂作遗言,略叙平生,留将死处。若为陈说……

乃哭明妃处。若为陈说……

(《王昭君变文》,拟题,共6处,选录2处)

① 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第146~148页。

3.蕃戎胆怯奔南北,汉将雄豪百当千处……

不过五十里之间,煞戮横尸遍野处……

(《张议潮变文》,拟题)

4.写表闻天处。若为……

尚书捧读诏书,东望帝乡,不觉流涕处。若为陈说……

(《张淮深变文》,拟题,共4处,选录2处)

5.二将辞王,便往斫营处……

二将斫营处。谨为陈说……

应是楚将闻者,可不肝肠寸断。若为陈说……

(《汉将王陵变》,共8处,选录3处)^①

由此可见,世俗变文的说唱与佛教变文一样,通常也有相关的图画配合。这些图画的量词常用“铺”字,如《汉将王陵变》中写道:“二将辞王,便往斫营处。从此一铺,便是变初。”^②与此相关的是,P.3627的尾题是“汉八年楚灭汉兴王陵变一铺”。唐宋之际,“铺”是佛教变相的常用量词,在画史文献中,则很少见到它与世俗题材图画连用,而世俗变文中却使用了“铺”这样的佛教变相术语,从这个角度看,世俗变文的说唱以及配合使用的图画,都可能受到了佛教变文、变相的直接影响。世俗变文的讲唱仪轨比较简单,与佛教变文相比,其说唱等表演技艺可能更加通俗化了。

古代历史文献中,没有留下关于图画如何配合变文讲唱的记载。下面不妨根据几则相关资料,来推测一下古代转变时配图演出的情形。明代马欢的《瀛涯胜览》中《爪哇国》条目记载:

有一等人以纸画人物鸟兽鹰虫之类,如手卷样,以三尺高二木为画干,止齐一头。其人蟠膝坐于地。以图画立地。每展出一段,朝前番语高声解说此段来历。众人环坐而听之,或笑或哭,便如说平话一般。^③

① 根据黄征、张涌泉《敦煌变文校注》中相关变文统计而来。

② 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第66页。

③ 转引于《唐代俗讲考》的注释第24条,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第65页。

这段文字生动地描述了一个配图讲唱的场面，它有助于我们想象唐代变文讲唱的场面。有趣的是，藏族也有类似讲唱变文的情形，即“喇嘛玛尼”。它是西藏一种古老的曲艺，曾在民间到处流行。喇嘛玛尼的说唱者一般是喇嘛，他们在说唱民间故事时经常张挂布画，画中描绘的即是相关故事情节，久而久之，形成了喇嘛玛尼布画这样一种民间绘画形式（图版16）。在佛教化俗目的之外，喇嘛玛尼也具有一定的娱乐功能。喇嘛玛尼说唱艺术与汉地僧人转变的性质十分相近。

唐宋之际盛行配合图画讲唱变文的情况，大概也与上述几例有相似之处。《王昭君变文》中有“上卷立铺毕，此入下卷”之语，孙楷第据此推测：

《昭君变文》，系当时僧侣对众宣讲之文。其过阶语应云：“上卷讲毕，此入下卷。”说明当时俗讲有图像设备也，讲时有图像设备，则图像为讲说而设者，此时讲说反似说明图像，故曰“立铺毕”，不曰“讲毕”也。^①

由“立铺毕”取代“讲毕”，至少说明在变文讲唱时，图画已经成为一个十分重要的道具。傅芸子还依据“立铺”推测了图画的使用方式，他说：

但是这种画卷既然说是“立铺”，大概是将画卷立起，便于给听众观看，好似“看剧”一般，这图幅是和讲唱纯佛教的变文辅助用的变相图是同一作用的。可见讲唱变文需要用图像来做说明，佛教的变文是如此，非佛教的变文也是如此的。^②

他的推论是有一定道理的。

梅维恒曾比较详细地考察了印度尼西亚“瓦扬·贝贝尔”讲唱表演的方式，他的描述使我们了解到还有一种比较特殊的配图讲唱方式，讲唱者如皮影戏艺人一样，故意隐藏在画卷后面（图6-1）：

“瓦扬·贝贝尔”通常的道具由上面画着一系列场景的一套长

① 孙书（即孙楷第）：《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》，载于《辅仁学报》，第10卷，第12期参见周绍良、白化文：《敦煌变文论文录》（上册），上海古籍出版社，1982年版，第155页。

② 傅芸子：《俗讲新考》，收录于《敦煌变文论文录》（上册），上海古籍出版社，1982年版，第155~156页。



图 6-1 印度尼西亚的“瓦扬·贝贝尔”讲唱表演

幅纸卷组成，场景描绘了保留节目中特定故事的内容。一般情况下，一个完整的故事由 6 个画卷组成，每卷有 4 幅或“系列”(adegan)，总共 24 幅。每个画卷的两边固定在细木棍(seligi)上，木棍宽出纸的上下边。不展现的时候，画卷就被卷到一个木棍上。整套画卷被一起储存在一个长而狭的木箱子(长约 4 英尺、宽 6 英寸、高 1 英尺)里，表演期间也使用这个箱子。箱子长的一边(刻有“达郎”保护神 Kala 的头部的粗糙轮廓)当然面朝观众放置。箱子上是彼此相距约 2.5 英尺的两对木制把手，放置画卷的细木棍。合乎这种情况，在“达郎”吟诵他的故事时，画卷能够从一边卷到另一边。共有两套洞儿，这样在更换画卷时，“达郎”将不会暴露在观众视线前面。在他结束第一个画卷之前，他会在它后面树起另外一个。然后他取下前面的画卷，并且马上将后面的画卷移至前面，空出后面的那套洞儿来插置下一个画卷的棍子。^①

① 梅维恒：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000 年版，第 104~105 页。

巫鸿则认为变文讲唱表演的形式有可能受到俗讲的影响，由此他进而设想了配图讲唱《降魔变文》的具体情形：

我们可对“降魔”变文的说唱做如下重构：两位故事讲述者互相配合，“说者”以散文的形式讲述一段故事，“唱者”随后吟唱韵文并展示该段画卷。每段韵文（抄在手卷背面）唱完后，“唱者”便卷起这段图，并展开下段场景，而“说者”又继续往下讲述画中描绘的段落。“唱者”暂缄其口，直至“说者”讲完一段问他“若为”时，才再唱起来，唱毕继续打开下一段画卷。“唱者”无须看画就能知道每次展开画卷时应该停在何处，这是因为那段韵文总是写在画卷背面，相对于前面画面结束的部位。他每次把画面展到露出这段韵文为止即可。他总是看着画卷后面抄写的韵文，而听众则总是看着画面。^①巫鸿的这一推测可能有一定道理。

笔者认为，上述这些学者从不同角度的论述，有助于我们认识变文讲唱的情形。由于佛教变文与世俗变文讲唱的场合、目的等有较大区别，因此，讲唱变文的情形可能会因地制宜，不拘一格，为了便于说唱者表演以及听众的观看，图画使用的方式可能是多样的。佛教变文的讲唱或许会有“说者”、“唱者”两位互相配合的情形，但是早期可能大多由一位说唱者独立完成。譬如，讲唱《降魔变文》时，说唱者或许可以在一边讲唱的同时，一边向听众展示 P.4524 画卷上的相关故事画面。现代日本寺院的一些僧人，还在表演看图讲唱故事，除了使用挂轴画卷外，有时也使用类似 P.4524 这样的画卷（图版 17）^②，这种方式似乎可以溯源到唐代的变文讲唱。尤其是在世俗的民间艺人讲唱变文的过程中，这种情形可能更为常见。此外，讲唱变文时也许可以将画卷挂在墙壁等上，说唱者一边指着画面一边讲唱。

① 巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，生活·读书·新知三联书店，2005年版，第380~381页。

② 梅维恒：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年版，第174页。

第二节 变文的讲唱者、讲唱目的与讲唱场所

根据敦煌变文写本以及相关的文献记载来看,唐代时变文讲唱是一种备受普通民众欢迎的说唱艺术。从变文的产生与发展的历程来看,唐代佛教变文讲唱应该是在佛教唱导、俗讲等的基础上逐步形成的。在佛教变文的直接影响下,世俗变文将说唱题材扩展到世俗历史、传说等领域,在此过程中,直接参与的可能既有佛教僧人,又有对说唱伎艺比较喜爱的民间艺人。变文的讲唱者由此分为佛教僧人与民间说唱艺人两大类型。

《破魔变》结尾写道:

定拟说,且休却,看看日落向西斜。念佛座前领取偈,当来必定座(坐)莲花。

但某乙禅河滴(嫡)派,勇猛晚修;学无道(导)化之能,谬处赞扬之位。身心战灼,悚惕何安?辄述荒芜,用申美德。^①

这显然是出自转变僧人之口的自谦之辞。接下来,他为仆射等功德主回向祝福,结尾一句“小僧愿讲经功德,更祝仆射万万年”^②,进一步点明了说唱者的僧人身份。而《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》卷尾则写道:

佛法宽广,济度无涯,至心求道,无不获果。但保宣空门薄艺,梵字荒才,经教不便于根源,论典罔知于底漠。辄陈短见,缀秘蜜(密)之因由;不惧羞惭,缉甚深之缘喻。^③

文中提及的僧人“保宣”无疑就是此变文的讲唱者,他很可能就是P.2250诸寺《付毡布历》中提及的敦煌灵图寺僧人保宣。据北京成字96号《法律德荣等唱物得布账》写本来看,保宣还任过僧官法律之职务^④。如果这里所说的保宣是同一人,那么还给我们透露出一个重要信息:在敦煌讲

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第536页。

② 同上,第536页。

③ 同上,第1083页。

④ 姜昆、倪钟之:《中国曲艺通史》,人民文学出版社,2005年版,第114页。

唱变文的人中,还有一些身份地位较高的僧人。鉴于变文讲唱与俗讲的密切关系,可以推测佛教变文的讲唱者中应当不乏俗讲僧。唐敬宗于宝历二年(826),曾亲自莅临长安兴福寺,“观沙门文淑俗讲”^①。像文淑法师这样很有名气的俗讲僧人,很有可能讲唱过佛教变文。

除了僧人讲唱变文外,随着世俗变文的兴起,也出现了专门讲唱变文的民间艺人。中唐诗人王建(约766—831)写过《观蛮妓》一诗,“欲说昭君敛翠娥,清声委曲怨于歌。谁家年少春风里,抛与金钱唱好多。”^②由“蛮妓”一词可知,说唱者是来自南方的一位女艺人,说唱的可能是《昭君变》一类的内容。晚唐时期吉师老的《看蜀女转昭君变》一诗,就明确提供了关于民间转变艺人的重要信息:

妖姬未着石榴裙,自道家连锦水滨。

檀口解知千载事,清词堪叹九秋文。

翠眉颦处楚边月,画卷开时塞外云。

说尽绮罗当日恨,昭君传意向文君。^③

诗人比较详细地描述了此次转变的场景。据诗题及末句可知,说唱的是当时流行的《昭君变》,“檀口解知千载事,清词堪叹九秋文”两句,点明了讲、唱结合的方式,“画卷开时塞外云”则意味着,讲唱变文时配合展示相关的故事画卷,而说唱者是一位来自蜀地的世俗女子。诗人李贺(790—816)则在《许公子郑姬歌》中写道:“长翻蜀纸卷明君,转角含商破碧云。”^④如果此句中的“蜀纸”是指配合说唱的画卷,那么说唱的很可能也是《昭君变》,说唱者则是郑姬这样一位女艺人。

佛教变文的讲唱目的主要体现在两个方面。首先,与佛教讲经一样,讲唱佛教变文被认为是具有功德的,讲唱僧人将其视为化导俗众、普度众生的一种方便法门,藉此可以积功累德,早证佛果;听讲的俗众认为听讲变文即是“听经”,犹如参加佛教道场的法会,可以消灾弭祸,忏悔业障,积累福慧资粮。讲唱佛教变文的僧人时常自认为是“讲经”,《破

① 《资治通鉴》,中华书局,1956年版,第二四三卷,第七八五〇页。

② 曹寅等:《全唐诗》,中华书局,1960年版,第三〇一卷,第三三四四页。

③ 同上,第七四四卷,第八七七一页。

④ 同上,第三九三卷,第四四三五页。

《魔变》押座文后的发愿回向之语即可为证：

已(以)此开赞大乘所生功德,谨奉庄严我当今皇帝贵位;伏愿长悬舜日,永保尧年,延凤邑于千秋,保龙图于万岁。伏唯我府主仆射,神资直气,岳降英灵,怀济物之深仁,蕴调元之盛业。^①

其讲唱目的由此“发愿回向文”中可见一斑。俄藏弗路格编 365 号《妙法莲花经讲经文》写道：

若有一般弟子,寻常戏笑经闻,不徒(图)灭罪消灾,且要解愁解闷。……

这人年少又无知,爱向经中取次疑。

或请法和唱曲子,或教都讲缀闲词。

不徒(图)灭罪兼增福,且要欢心展皱眉。^②

由俗讲法师对听众的这种忠告中,也明确道出了其讲唱的初衷,讲唱变文的僧人应当同样如此。又如,变文文本中常见的一些小字“佛子”、“观世音菩萨”等等,表示讲唱过程中,全体人员时常一起念佛名号。变文讲唱的这一目的,也是佛教变文在唐代得以兴盛的重要原因之一。

除了上述目的之外,讲唱佛教变文可能也兼有“邀布施”的目的。其实,佛教僧人化缘,接受世俗信士的布施(严格意义上,应称为“供养”)是完全可以理解的。佛陀释迦牟尼在世时,就有了托钵制度,出家僧人接受世俗信士的衣食药物等的布施,而世俗信士则也有机会获得僧人提供的“法布施”,从而开启解脱烦恼、超越轮回的智慧。从这个角度看来,两者之间是一种很好的互助关系。讲经说法的僧人有时为了兴建塔寺而化缘,如《续高僧传》记载的像宝岩这样“情存导俗”的僧人即是如此：

每使京邑,诸集塔寺肇兴,费用所资,莫匪(非)泉贝。虽玉石通集,藏府难开。及岩之登座也,案几顾望未及吐言,掷物云崩,须臾坐(座)没,方乃命人徙物……提耳抵掌,速悟时心,莫不解发撒衣。^③

由于普通信众的根基和兴趣参差不齐,其中不少人听讲佛教变文

① 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997年版，第531页。

② 同上，第743页。

③ 《大正藏》，第50册，第七〇五页。

等的目的,是为了消遣解闷,正如俄藏弗路格编 365 号《妙法莲花经讲经文》所说那样,因此,一些讲唱变文的僧人也越来越随顺他们的需要,或增加一些曲折动人的故事情节,或刻意提高自己的讲唱技艺。在此过程中,逐步背离了最初化导俗众、启迪正信的佛教目的,这对于佛教变文等的发展而言就会产生较大的负面影响了。《资治通鉴》卷二百四十三记载,唐敬宗宝历二年(826)“六月己卯,上幸兴福寺,观沙门文淑俗讲”。对此,胡三省作了注释,他写道:“释氏讲说,类谈空有,而俗讲者又不能演空有之义,徒以悦俗邀布施而已。”^① 胡氏在一定程度上揭示了佛教俗讲、转变的部分目的,即“悦众邀布施”,但也不能由此完全否认其具有的化俗目的。世俗变文说唱者比较缺乏佛教转变僧人那样化导俗众的目的,对他们而言,讲唱变文完全成为一种谋生的手段,“悦众邀布施”也自然成为其最主要的目的。

根据历史文献的相关记载来看,变文讲唱的场所不是固定的。首先,开展俗讲活动的寺庙很可能也是佛教变文经常讲唱的地方。日本来唐求法的僧人圆仁,即在《入唐求法巡礼行记》中详细记录了长安一些寺院开展俗讲的情况:

(会昌元年,正月)改年号,改开成六年为会昌元年(841)。又敕左、右街七寺开俗讲。左街四处:此资圣寺令云花寺赐紫大德海岸法师讲《花(华)严经》;保寿寺令左街僧录、三教讲论、赐紫引驾大德体虚法师讲《法华经》;菩提寺令招福寺内供奉、三教讲论大德齐高法师讲《涅槃经》;景公寺令光影法师讲。右街三处:会昌寺令内供奉、三教讲论、赐紫、引驾起居大德文淑法师讲《法花(华)经》。城中俗讲,此法师第一。惠日寺、崇福寺讲法师未得其名。又敕开讲道教,左街令敕新从剑南道召太清宫内供奉矩令费,于玄真观讲《南花(华)》等经;右街一处,未得其名。并皆奉敕讲。从大和九年(835)以来废讲。正月十五日起首至二月十五日罢^②。

文中所提及开俗讲的寺院,也可能是佛教变文讲唱的场所。P.2305

① 司马光:《资治通鉴》,中华书局,1956年版,第二四三卷,第七八五〇页。

② 圆仁:《入唐求法巡礼行记》,上海古籍出版社,1986年版,第一四七页。

为解座文汇抄,卷末即有“且乞时时过讲院”之语。这里所说的讲院通常是设在寺庙中的。这些讲院大概也是讲唱变文的场所。

唐代时寺院中还有戏场,这些戏场中可能有变文讲唱之事。《资治通鉴》卷二百四十八《宣宗大中二年(848)》记载:“十一月,庚午,万寿公主适起居郎郑颢……颢弟颢,尝得危疾,上遣使视之,还,问‘公主何在?’曰:‘在慈恩寺观戏场。’”^①

宋钱易的《南部新书》卷五也有相关的记载:“长安戏场多集于慈恩,小者在青龙,其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐;名德聚之安国;士大夫之家入道,尽在咸宜。”^②文中所提及的慈恩寺、青龙寺、荐福寺、永寿寺都有戏场,兼有一定娱乐性质的变文讲唱,很有可能将讲唱场所置于这些寺院中。而保唐寺开俗讲的情况也出现在孙棨的《北里志》中,书中提及当时的诸妓常去那里听讲,“每南街保唐寺有讲席,多以月之八日相牵率听焉”^③。由此看来,保唐寺更有可能成为佛教转变的场所。除了长安这些寺院有戏场外,唐代时地方州郡的一些寺院也有戏场。《太平广记》卷三九四《徐智通》条(引《集异记》)记载:

唐徐智通,楚州医士也。夏夜乘月,于柳堤闲步。忽有二客,笑语于河桥,不虞智通在阴翳也。相谓曰:“明晨何以为乐?”……答曰:“寺前素为郡之戏场,每日中,聚观之徒,通计不下三万人……”^④

由此可见,楚州这些地方大的寺院前设有戏场,并且已有相当长的一段时间。唐代时,伴随着佛教空前兴盛,每到重要节日,寺院就成为善男信女云集之地,戏场也就逐渐出现于寺院前等较开阔的地方了。

唐代时,变文讲唱风气一度盛行,以至于一些寺院内还出现了比较固定的讲唱变文的场所,即“变场”。《酉阳杂俎》卷五《怪术》记载:

① 司马光:《资治通鉴》,中华书局,1956年版,第二四八卷,第八〇三六页。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇三六册,第二一〇页。

③ 陶宗仪:《说郛三种》,上海古籍出版社,1987年版,第六册,第三六一二页。

④ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇四五册,第七七四页。

虞部郎中陆绍，元和中，尝看表兄于定水寺，因为院僧具蜜饵、时果，邻院僧亦陆所熟也，遂令左右邀之。良久，僧与一李秀才偕至，乃环坐，笑语颇剧。院僧顾弟子煮新茗，巡将匝而不及李秀才。陆不平曰：“茶初未及李秀才，何也？”僧笑曰：“如此秀才，亦要知茶味？且以余茶饮之。”邻院僧曰：“秀才乃术士，座主不可轻言。”其僧又言：“不逞之子弟，何所憚！”秀才忽怒曰：“我与上人素未相识，焉知予不逞徒也？”僧复大言：“望酒旗，玩变场者，岂有佳者乎？”^①大概因为李秀才初到后的“笑语颇剧”，夹杂着不少调侃之语，引起了此僧的轻视，乃至将他与“玩变场”者联系到一起，这里所说的变场可能就是指讲唱变文的场所。而此时的变文讲唱大概娱乐性质越来越浓，因此，变场也逐渐演变成了一般的游乐场所，文中“玩变场”一语中已含贬义意味。

总体而言，佛教变文讲唱的场所不是固定的，这可能与各种临时性举办的法会活动有一定关联。《太平广记》卷二百六十九《宋昱、韦僊》条（引《谭宾录》）载：

杨国忠为剑南，召募使远赴泸南，粮少路险，常无回者。其剑南行人，每岁令宋昱、韦僊为御史，迫促郡县征之。人知必死，郡县无以应命。乃设诡计，诈令僧设斋，或于要路转变，其众中有单贫者，即缚之，置密室中，授以絮衣，连枷作队，急递赴役。^②

这不是正常的转变活动，但是，由此也可以知道，当时“要路”等人群易于集中之处，也可临时充当转变的场所。讲唱变文的场所还可以设在私人家中，如府宅等。北京云字 24 号《八相变》的结尾写道：

今且日光西下，座久延时。盈场并是英奇仁（人），阖郡皆云怀雅操。众中俊哲，艺晓千端，忽滞淹藏，后无一出。伏望府主允从，则是光扬佛日，恩矣恩矣！

根据文中“伏望府主允从”之语来看，大概就是在长官府宅讲唱此变文

① 段成式：《酉阳杂俎》，中华书局，1981 年版，第五五页。

② 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987 年版，第一〇四五册，第三五页。

① 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997年版，第743页。

第七章 变文讲唱与宣卷

所谓“宣卷”，即宣讲宝卷。艺人一面翻阅宝卷，一面照本说唱。明崇祯十二年（1639）修《乌程县志》记载：“近来村庄流俗，以佛经插入劝世文俗语，群相唱和，名曰宣卷。”

宋代以后，变文逐渐从人们的视野中消失，但是，其为普通民众喜闻乐见的说唱技艺并没有由此消失，它们或多或少地在小说、讲史、讲经等说话艺术中继保留了下来，在宋代市民文化生活空前繁荣的背景下，可能还有进一步的发展。小说形式短小活泼，早期时还夹杂着唱歌的演唱；讲史的故事内容大多采自史书，诗词韵文可能相对较少；讲经较多地受到佛教俗讲、转变的影响，但为了迎合听众的趣味，可能已更多地疏远了佛教界正式的讲经说法活动。宝卷演唱艺术在兴起发展的过程中，与唐代佛教俗讲、转变以及宋代瓦舍中的说话伎艺就有着比较紧密的关联。

本章拟首先对宋元宝卷的兴起作简要的说明，接着根据现存的宝卷以及明清小说等中的相关资料，介绍宣卷的一般仪轨，与此同时，也论述其与佛教变文讲唱仪轨的关联。在对宣卷有所了解的基础上，本章将重点探讨变文讲唱与宣卷的联系，最后，以目连故事题材的变文、宝卷作为个案研究，进一步补充论述两者之间的关联。

第一节 宝卷的兴起

关于宝卷产生的时间，历史文献中没有明确的记载。现存最早的宝卷出现于宋元时期，即《销释金刚科仪（宝卷）》、《目连救母出离地狱升天宝卷》及《佛门西游慈悲宝卷道场》三种^①。通过对它们的简要分析，可

^① 关于这三种宝卷产生的年代、内容及形式等的研究，参见车锡伦：《中国宝卷的形成及演唱形态》，载于《敦煌研究》，2003年第2期。

以了解到一些关于宝卷兴起的信息。

《销释金刚科仪(宝卷)》,也称为《金刚科仪宝卷》等。现存较早刊本有《销释金刚科仪》,卷末题记为明嘉靖七年(1528)奉佛信官尚膳太监张俊等出资刊印。另有《销释金刚科仪会要注解》,为明万历七年(1579)己卯刊本,卷首题“姚秦三藏法师鸠摩罗什译,隆兴府百福院宗镜禅师述,曹洞正宗嗣祖沙门觉连重集”。由此可知,宗镜禅师应是此宝卷的始创者。《销释金刚科仪会要注解》卷末存有智化寺沙门莹庵道灯于嘉靖三十年(1551)所作的跋文,为我们了解这位宗镜禅师提供了重要的资料:

今宗镜者,宋时人也。智识雄迈,行解圆融。字该三藏之文,现证一真之妙。依《金刚经》三十二分之全文,科判一经之大义。提纲要旨,明般若之根源;偈颂宣扬,识真如之妙理……自来迄今,见闻受持,家喻户晓也。

日本学者吉冈义丰在《金刚科仪的成书》一文中,根据《销释金刚科仪会要注解》卷二所写“自佛说经(按:《金刚经》)之后,至大宋第十四帝理宗淳祐二年立此科仪”,认为宗镜禅师于南宋理宗赵昀淳祐二年(1242)作了此卷^①。

《销释金刚科仪(宝卷)》的内容,主要演绎鸠摩罗什所译《金刚般若波罗蜜多经》。本卷“请经”部分有“愿今合会诸男女,同证金刚大道场”之语,卷末的“结经发愿文”,则有“刹尘沙界诸群品,尽入金刚大道场”,这些为考察宝卷与俗讲仪轨的关联提供了重要资料。卷中写道:“今同善众,共阅最上乘经。庆幸今宵佛事,时当满散,普集良因,庄严会首之福田,成就无穷之善果。”据此可知,此类宝卷多在夜晚说唱。

《佛门西游慈悲宝卷道场》主要讲述的是宋元以来流行的唐僧取经故事。陈毓黻据其中的唐僧取经故事同元代《西游记平话》相近,认为其产生于元代;又根据卷中称孔子为“大成至圣文宣王”,推断其编成在大德十年(1307)之后^②。这本宝卷开端首先恭请释迦牟尼佛、地藏王菩萨、

① 吉冈义丰:《金刚科仪的成书》,收录于《小笠原宫崎两博士华甲纪念史学论集》,日本龙谷大学史学会(1966年)。

② 陈毓黻:《新发现的两种“西游宝卷”考辨》,载于《中国文化》,1996年第6期。

观世音菩萨等“光临道场”，然后讲述“法会缘起”。正文部分的主要情节是：唐王与玄奘结盟，称其为御弟，钦赐通关文牒，为他送行；玄奘在取经路上，收了悟空孙大圣、悟能猪八戒、悟净沙僧等为徒，一路上降妖伏怪，历尽坎坷；师徒四众抵达灵山礼佛，世尊唤惠安推开宝藏，付经与玄奘；最终玄奘回归大朝，唐王亲自迎接三藏，并传旨天下，重建水陆道场法会，普度众生。

《目连救母出离地狱升天宝卷》，也简称为《目连宝卷》、《升天宝卷》，主要讲述目连尊者入地狱救母之事。起初为郑振铎收藏，现藏北京图书馆，上册已缺，仅存留下册。该卷原为蝴蝶装，后重新装裱为方册。封面为硬纸板裱装黄彩绢，内文裱装为页，工笔小楷精抄，尤其值得重视的是，其中还有8幅比较精美的插图（图7-1）。卷末页有彩绘龙牌题识字迹，虽然已比较模糊，但仍可识读：

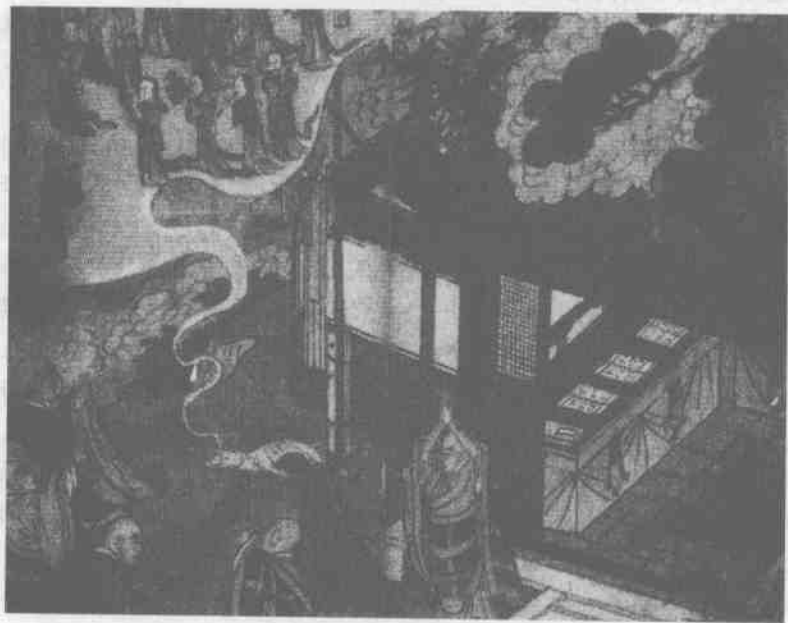


图7-1 《目连救母出离地狱升天宝卷》的插图

敕旨

宣光三年 谷旦造

弟子脱脱氏施舍

“宣光”是元顺帝之子所用年号，宣光三年相当于明洪武四年(1371)，是元末明初之际。本卷是蒙古族脱脱氏作为“功德”施舍的。卷末文中写道：“普劝后人，都要学目连尊者……若人书写一本，留传后世，持诵过去，九祖照依目连，一子出家，九祖尽升天。”变文结尾时，也时常留有此类劝人书写诵持的文字。这一宝卷自署抄写年代，由此可知，它产生的年代应早于抄写时间。对于写本情况，郑振铎作过论述：“这个宝卷为元末明初写本，写绘极精。插图类欧洲中世纪的金碧写本，多以金碧二色绘成(斯类写本，元明之间最多，明中叶以后，便罕见)。”^① 值得注意的是，与此宝卷紧密关联的还有两种，即《慈悲道场目连报本忏法》与《目键连尊者救母出离地狱升天宝卷》。据戴云研究，《慈悲道场目连报本忏法》略晚于《目连救母出离地狱升天宝卷》出现，而明代的《目键连尊者救母出离地狱升天宝卷》(简称《升天宝卷》)，与《慈悲道场目连报本忏法》的关系比较密切^②。

《金刚般若波罗蜜多经》主要阐述诸法如梦如幻的空性，被禅宗视为极其重要的一部经典，六祖慧能大师即是由此经顿悟本性。《销释金刚科仪(宝卷)》虽然是讲唱阐释此部禅宗的经典，但是其中又比较强调弘扬西方净土，譬如，“西方净土常安乐，无苦无忧归去来！”“誓随净土弥陀主，接引众生归去来！”净土与禅宗法门相比，禅宗法门主要为接引上等资质的众生所设，而净土法门则广开门径，上、中、下三等资质众生均可修行此法门，从而往生净土，永脱轮回。正如该宝卷所说：“幻身不久，浮世非坚。不久则形躯变异，非坚则火宅无安。由是轮回六趣几时休，迁转四生何日尽？若不念佛求出离，毕竟无由得解脱！”在永明延寿禅师等大德的倡导下，宋代以后，禅、净法门的融合成为佛教发展的一大趋势，《销释金刚科仪(宝卷)》即是在此时代背景下的产物。

① 郑振铎：《中国俗文学史》，上海人民出版社，2006年版，第453页。

② 戴云：《〈佛说目连救母经〉研究》，载于《佛学研究》，2002年。

《目连救母出离地狱升天宝卷》等的产生,可能与宋元以来继续盛行的盂兰盆会等相关法会有直接关系。《东京梦华录》中专设“中元节”,其中写道:

七月十五日,中元节。先数日,市井卖冥器……要闹处亦卖果实种生花果之类及印卖《尊圣目连经》。又以竹竿斫成三脚,高三五尺,上织灯窝之状,谓之盂兰盆,挂搭衣服、冥钱在上焚之。构肆乐人,自过七夕,便般《目连经救母》杂剧,直至十五日止,观者增倍。^①

宋代中元节期间举办的盂兰盆会,已经在唐代《目连变文》等的基础上,发展出情节更为丰富的《目连救母》杂剧。由此可见,目连救母故事深入人心。

《梦粱录》卷十九《社会》条,则更详细记述了宋代频繁举办各种佛教道场、法会的盛况:

每遇神圣诞日,诸行市户,俱有社会迎献不一。如府第内官,以马为社;七宝行献七宝玩具为社……奉佛者有上天竺寺光明会,俱是富豪之家,及大街铺席施以大烛巨香,助以斋费供米,广设胜会,斋僧礼忏三日,作大福田。又有善女人,皆府室宅舍内司之府第娘子夫人等,建庚申会,诵《圆觉经》……每月遇庚申或八日,诸寺庵舍,集善信人诵经设斋,或建西归会。宝叔塔寺每岁春季,建受生寄库大斋会。诸寺院清明建供天会。七月十五日,建盂兰盆会;二月十五日,长明寺及诸教院建涅槃会;四月八日,西湖放生池建放生会,顷者此会所集数万人。太平兴国传法寺向者建净业会,每月十七日集善男信人,十八日集善女信人,入寺诵经,设斋听法,年终以所收资金,建药师道场七昼夜,以终其会,今废之久矣。其余白莲、行法、三坛等会,各有所日分也。^②

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五八九册,第一六四页。

② 同上,第五九〇册,第一六〇页。

据此记载,可知除了孟兰盆会外,光明会、西归会、净业会等也广集善男信女,入寺诵经听法。当然信众家中也可能经常延请出家僧人,举行各种祈福消灾的小型斋会。针对这么多信众,寺院的讲经法师不可能采用正统的讲经方式,为了吸引听众的兴趣,讲经说法的僧人很可能会借鉴俗讲、转变以及“说经”等的讲唱方式。与此同时,也吸收了佛教忏法的仪轨及民间俗曲的调子等,各种各样的宝卷由此应运而生了。

第二节 宣卷

与佛教俗讲、转变一样,宣卷一般也按照一定的仪轨进行。关于宣卷的仪轨,历史文献中没有具体明确的记载,因此,只能根据现存宝卷文本以及明清小说中描述宣卷的相关内容,进行比较全面地分析探讨。

关于宣卷活动等方面的课题,已有一些学者进行了研究,并取得了比较重要的成果。车锡伦在其《中国宝卷的形成及其演唱形态》^①一文中,通过对宋元时期发现的三种宝卷(即前述《销释金刚科仪》等宝卷)的文本分析,对宝卷的演唱形态等进行了综合论述;杨子华的《〈金瓶梅〉所描写的佛教文艺——宣卷》^②一文,则根据《金瓶梅》中描述的宣卷资料,比较详尽地分析了宣卷的仪轨;万晴川、曹丽娜所写的《宣卷与进香:明清妇女生活剪影——以小说为考察对象》^③,则将考察的范围进一步扩大到明清小说,对宣卷仪轨、地点、时间等进行了论述。与车锡伦立足于宝卷文本研究不同,后两篇文章则以明清小说中描述宣卷的相关情节作为主要研究对象,他们这些不同的研究视角,可以让我们更全面地了解宣卷活动。

本书即拟在上述学者研究成果的基础上,论述宣卷仪轨、宣卷者以及宣卷场所等方面的内容,以便更进一步地探讨宣卷与变文讲唱的关

① 车锡伦:《中国宝卷的形成及其演唱形态》,载于《敦煌研究》,2003年第2期。

② 杨子华:《〈金瓶梅〉所描写的佛教文艺——宣卷》,载于《邵阳师范高等专科学校学报》,2006年第2期。

③ 万晴川、曹丽娜:《宣卷与进香:明清妇女生活剪影——以小说为考察对象》,载于《中国典籍与文化》,2007年第3期。

联。

佛教宣卷一般是在道场法会中进行的,因此,它通常都遵循着比较严格的讲唱仪轨。清初丁耀亢的《续金瓶梅》第三十八回,描述了福清庵法师宣卷的情形,其中写道:

法师参放一毕,便大叫:“堂头和尚,我今放参,并无注脚。你那善男信女、优婆塞、优婆夷等,有善问法参禅的,我今大发慈悲,任凭提问,老僧信心指授!”问了半日,讲堂上坐的妇女挨肩挤背,没人敢言语。八个尼僧,齐齐合掌,下得公座来,朝上问讯,禀法师说:“众生初学佛道,不识堂头和尚深微佛法,请宣法卷,略破愚迷。”齐声和起一声“南无阿弥陀佛”,堂上堂下一齐接着念佛。

尼僧代善男信女的祈请语句表明,宣卷的对象主要是无法领会佛法深意的初学佛道者,而此次宣卷的地点则是庵内的讲堂,听众主要是一些妇女。三十八回文中接着写道:

众女僧把法鼓咚咚打起,金磬一声,法器齐动,云锣饶合笙管横笛,也有敲木鱼的,击合子的。满讲堂香烟云绕,梵音潮动,真叫人骨冷魂消、尘心一洗,那法师方才开眼而说公案。众妇女僧尼又问讯,五体投地请师宣卷,一面送上茶食香果,各人面前俱有香茶……和佛一毕,梵音止响,那法师高坐禅床而诵偈言:

……

今日宣的卷是一部花灯轿莲女成佛公案。

由此可见,佛教寺院中的宣卷活动仪式比较庄重,通常伴有众多法器演奏梵呗,犹如佛教转变僧人一样,宣卷法师也几乎自认为在进行比较正式的说法活动。在宣卷的过程中,一般情况下仅使用磬等简单的法器。

为了祈福消灾,普通信众也时常延请一些僧人或民间宣卷者,到家里举行宣卷活动,有时俗称“堂会”。《金瓶梅》第三十九回中即描述了当时家庭的宣卷活动。宣卷之前,首先摆设经桌,听众净手,焚香,以示恭敬闻法之意。其中写道:“月娘吩咐小玉把仪门关了,炕上放下小桌儿,众人围定两个姑子,在正中间焚下香,秉着一对蜡烛,都听他说因果。”由于宝卷大多说唱因果报应故事,因此,《金瓶梅》中有时将宣卷称为“说因果”、“唱佛曲”。宣卷开始,一般模仿佛教的忏仪,焚香后,先唱恭

请诸佛菩萨光临加持道场的四句话。《金瓶梅》第七十四回薛姑子展开《黄氏女宝卷》，也是先念四句“头子”（举香赞）：

《黄氏宝卷》才展开，诸佛菩萨降临来。

炉香遍满虚空界，佛号声闻动九垓。

《刘香女宝卷》的开端则写道：“刘香宝卷初展开，请佛菩萨降临来。善男信女虔诚听，增福延寿得消灾。”这一赞文点明了信众听讲的目的——增福、延寿、消灾。“举香赞”中有时也有大众同声念某佛菩萨名号的内容，如《药师本愿功德宝卷》（明嘉靖二十二年德妃张氏同五公主舍资刊刻）中写道：

举起药师法界，来临诸佛菩萨，显金身五眼六通，接引众生诸佛满乾坤。

药师佛菩萨摩诃萨（大众同和三声）

佛面犹如摩尼宝，琉璃照彻水晶宫，

清净无为玄妙法，三世诸佛尽同行。

不同的宝卷根据说唱内容的需要，“举香赞”也有专门恭请某位佛菩萨的。这里的“同和三声”，应是指讲唱到此处，在场听众应一齐念诵“南无药师佛菩萨摩诃萨”，意思是祈请药师佛及有关的菩萨摩诃萨莅临道场，赐予加持。

由于受到唐代佛教俗讲、转变和宋代说经等的影响，宣卷过程中也形成了韵、散结合的说唱形式，其中又以韵文的念唱为主，中间辅以散文的说白。宣卷的正文部分，一般由若干形态一致的说唱段落组合而成。譬如，前引《药师本愿功德宝卷》中讲道：

定生龙华三会，接续长生，诸佛相逢，永不退屈。八十亿劫不生不死之乡，标名在极乐世界。思衣有绫锦千厢，思食有珍馐百味，修成舍利本体，炼就万古金丹。照彻十方，百宝砌满法界，会么？噢！这虽是散说，但近于比较富有音乐性质的押韵说白。值得注意的是，“会么？噢”三个字既将宣卷者的语气韵味生动地传达出来，同时，又出现在说白的散文与唱诵的韵文交替之处，十分接近于佛教转变中的相关套语。譬如，《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》中即有“作是语已，绕佛三匝，还归天宫处，若为陈说”一句。上述宝卷中的“会么”

与此变文中的“若为陈说”意思有相近之处,功能上也都具有承前启后的作用,区别在于转变中的套语还经常含有说唱者提醒听众看图的作用,而宣卷的套语主要为了引出其后唱诵的韵文,而且其语词也进一步口语化了。

紧接着上述说白之后,《药师本愿功德宝卷》中唱道:

目前现放西方境,
九转当来古佛心。(I)
琉璃宝光照人间,救拔众生离南阎。见在若不求出世,临行失手最为难。

菩萨法缸往东行,单度当来贴骨亲。百千万劫难相遇,灵山失散至如今。

娑婆迷子誓难量,时时发愿自承当。分明目前一点现,忽然拔转旧家乡。袖子叮咛指示多,三世诸佛安乐窝。三花聚顶元不动,五气朝元总一颗。(II)

第一大愿,对佛亲说,古佛免遭劫。四流浪息,六国宁贴。漂舟到岸,得本还乡。分明指破,秤锤原是铁。(III)

清净现法身,灵通答妙明。

打破三千界,一点在孤峰。(IV)

为了便于分析,可将这一长段分别标注成四个唱段,通过比较可以发现每一唱段的特点。I唱段为七言二句的佛教传统歌赞;II唱段最长,可能唱比较流行的民间曲调;III唱段的句式和押韵较为特殊,是“四四(韵)五(韵)四四(韵)四五(韵)”的一段歌赞;IV唱段与I接近,为五言四句的佛教传统歌赞。

宝卷韵散结合的说唱方式虽然是继承了佛教讲经文、变文的特点,但是其韵文部分这种比较固定的结构特征,也形成了自身的唱诵特点。对此,车锡伦进行了比较深入的分析:

上述三个宝卷文本(按:指宋元时期产生的《金刚科仪宝卷》等),每一个演唱段落如此错落有致而整齐划一的演唱形式,与唐代俗讲和转变迥异:俗讲的唱词尽管包含了传统的呗赞和流行的曲调,但从现存文本来看,其中散说和唱词结构形式,完全根据演

唱内容的需要而设置,没有整齐划一的格式。转变文本的段落设置与变相(具有连续性的故事画卷、画幡或壁画)配合,其转换在散说的结尾处有提示语,如“……处”“看……处”“若为陈说”等。接下去是唱词,散说与唱词长短也不一致,据故事内容而定。从唱词的句式看,俗讲、变文的唱词主要是五七言,而宝卷长短句和散曲的加入,自然是受宋元词、曲的影响。^①

宝卷唱段中的长短句和散曲,正是它与讲经文、变文之间的区别之一。值得注意的是,宝卷韵文结构比较固定化的特点,既对宝卷的说唱表演形式产生了直接的影响,与此同时,也使得宝卷在传播的过程中,不像佛教变文内容那样易变^②。正如车锡伦所说:

宝卷文辞格式化的特点,使其文辞固定化,演唱者不可随意增删,这又形成宝卷演唱“照本宣科”的特征。这一特征延续到现代。江浙地区的宣卷先生,至今在宣卷时仍把宝卷放在“经桌”上,许多宣卷先生并不看卷本,却面对宝卷“宣扬”。^③

佛教转变的过程中,说唱者时常提醒听众一起念佛名号,变文文本中常见的小字“佛子”、“观世音菩萨”等等,即为其标志。而在宣卷的过程中,同样有着听众齐唱“佛号”的环节。宣卷时,一般是唱到一段的末尾,宣卷者会将句末的字腔拖得很长,由此暗示听众开始齐唱“佛号”,比较常见的唱“南无佛,南无阿弥陀佛”等。《刘香女宝卷》正文开始时即写道:“此女下来,生得面如满月,相貌端严。夫妻两个,十分欢喜,就取名为香女。公平本是圣贤行,正直原来菩提心。南无阿弥陀佛,和佛一声。”“和佛”是佛教术语,也就是一起念“佛号”。

宝卷中故事情节的结构也形成了比较固定的模式,基本贯穿着“善有善报、恶有恶报”的因果报应思想。宝卷故事中的主人公,一般都是在人间历尽磨难,但他们善根深厚,在遇到佛法后,立志修行,结局是主人公得到善果,既报答了父母之恩,又惠及子孙后代。《金瓶梅》第七十四

① 车锡伦:《中国宝卷的形成及其演唱形态》,载于《敦煌研究》,2003年第2期。

② 敦煌同一题材的变文往往有不同的写本,它们在故事情节以及语言表述方面不尽相同。

③ 车锡伦:《中国宝卷的形成及其演唱形态》,载于《敦煌研究》,2003年第2期。

回在描述薛姑子宣讲《黄氏女宝卷》的结尾时道：“黄氏看经成正果，同日登极乐。五口尽升天道，善人传观音，菩萨来度我。”宝卷故事中的恶人通常也在贤人的教化感召下，终于弃恶从善。这一切都蕴涵着十分朴实的教化思想，对于改善世道人心具有不可忽视的重要意义。

宝卷演唱结束时，也与佛教俗讲、转变一样，会有“结经发愿文”，区别仅在于，宝卷更加通俗化、大众化。譬如，《销释金刚科仪》宝卷（明嘉靖七年本）“结经发愿文”写道：

伏愿经声琅琅，上彻穹苍；梵语玲玲，下通幽府。一愿刀山落刃，二愿剑树锋摧，三愿炉炭收焰，四愿江河浪息。针喉饿鬼，永绝饥虚；麟角羽毛，莫相食啖；恶星变怪，扫出天门；异兽灵魑，潜藏地穴；囚徒禁系，愿降天恩；疾病缠身，早逢良药；讯者聋者，愿见愿闻；跛者哑者，能行能语；怀孕妇人，子母团圆；征客远行，早还家。国。贫穷下贱，恶业众生，误杀故伤，一切冤尤，并皆消释。金刚威力，洗涤身心；般若威光，照临宝座；举足下足，皆是佛地。更愿七祖先亡，离苦生天；地狱罪苦，悉皆解脱。以此不尽功德，上报四恩，下资三有；法界有情，齐登正觉。

川老颂云：如饥得食，渴得浆；病得痊，热得凉；贫人得宝，婴儿见娘；飘舟到岸，孤客还乡；早逢甘泽，国有忠良；四夷拱手，八表来降。头头总是，物物全彰。古今凡圣，地狱天堂，东西南北，不用思量。刹尘沙界诸群品，尽入金刚大道场。

与变文讲唱相似，宝卷的演唱人也分为出家僧尼与世俗民间艺人两种类型。宋元时期，佛教宝卷的演唱人主要以出家僧人为主，可能也有一些民间艺人。成化、正德年间的陈铎在《滑稽余韵》[满庭芳]的《道人》里，就生动地描述了一个宣卷者的形象：

称呼烂面，倚称佛教，那（哪）有师传。沿街打听还经愿，整夜无眠。长布衫当袈裟施展，旧家堂作圣像高悬。宣罢了《金刚卷》，斋食儿未免，单顾嘴不图钱。

据文中描述，不难看出这是一位“倚称佛教”的民间宣卷者，宣唱宝卷也成了谋生的一种手段。而在佛教寺院讲堂中的宣卷法师，虽然也有“悦俗邀布施”的动机，但一般都有着化导俗众的意愿。

明代以后,佛教宝卷呈现出新的发展趋势,说唱因缘的宝卷日益流行,逐步取代了演绎佛教经文宝卷的主流地位。与此同时,模仿佛教宝卷的民间教派宝卷也盛行起来,由于逐渐脱离了佛教俗讲、转变的影响,它们在说唱中更多地吸收了民间流行的小曲,宝卷的世俗化趋势也就越来越明显。在这种背景下,宝卷说唱者的队伍可能不断扩大,世俗的民间艺人在数量上可能远远超过了佛教僧人。对于这些民间宣卷者,车锡伦论述清代的民间宣卷时写道:

民间宣卷人一般称作“佛头”,或“宣卷先生”“讲经先生”。他们代替佛教的僧尼,带领民众念佛唱卷,主持民间法会,并在庙会、社赛活动中编唱各种“菩萨”“老爷”(民众对“神”的称呼)的宝卷(一般称作“神卷”或“圣卷”),也唱文学故事宝卷(一般称“凡卷”,多据弹词故事改编),收取报酬,以“宣卷”为谋生手段,是职业性或半职业性的民间宣卷艺人。^①

明清以来的宝卷无论在说唱题材上还是说唱方式上,都与佛教变文说唱的关系逐渐疏远。

宣卷活动的场所,除了常见的佛教寺院讲堂外,也会出现在世俗社会中的各种地方。如果在民间信众的家(此家主人也被称为“斋主”)中,宣卷可能在佛堂进行。佛堂有时也称为经堂,通常即设在普通家庭的正房客厅内。此外,如同佛教转变曾发生在听众易集的街衢或必经的要路等处一样,宝卷说唱也会安排在类似的场所,通常首先要临时设立一个简易的佛坛。杭州旧时的习俗中,七月十五日中元节期间,佛教信徒为了追荐祖先,大街小巷到处都有宣卷者,《目连救母宝卷》是最常见的宣唱内容。为了庄严宣卷的场所,一般都要临时设佛坛,即用两张八仙桌拼在一起,四支红蜡烛点在桌子四角,果品、点心之类则摆在桌子中央,供演唱宣卷的“艺人”受用。宣卷时间一般自晚上七时到深夜,比较特殊的宣卷场所还会设在香客集中的客船上。明末时,经常有香客来杭州敬香,他们就会在香船的舱内听讲宝卷。明末陆人龙所写《型世言》第十回,就提及外地向杭州进发的香船上的人,“一路说说笑笑,打鼓筛锣,

^① 姜昆、倪钟之:《中国曲艺通史》,人民文学出版社,2005年版,第441页。

宣卷念佛”。

值得注意的是,《金瓶梅》等文学作品中的描述,虽然可以让我们间接了解当时宣卷的一些仪轨,但是由于这些作品的作者有些鄙视这类民间曲艺,所以他们对于宣卷活动性质的判断往往具有主观片面性,并不符合历史的客观情况。我们在研究宣卷时,也应该慎重利用这一类型的研究材料。宣卷活动体现了一般民众朴素的精神信仰,其中贯穿的劝人为善思想具有一定的正面意义。^①

第三节 变文讲唱与宣卷的关联

宋元时期兴起的佛教宝卷讲唱,可能直接受到了宋代瓦舍说经伎艺的影响,也可以说,其间接接受了佛教变文等的影响。在探讨变文讲唱与宣卷的关联时,对于宋代的“说经”应给予充分的关注。

关于佛教俗讲、转变与宋代“说经”以及宝卷讲唱之间的关系,学术界有不同的看法。以郑振铎为代表的一些学者认为,它们之间存在着一种紧密的关联。谢生保在《河西宝卷与敦煌变文的比较》一文中,开篇写道:

宝卷与变文的继承关系,前贤们已经论定:

郑振铎先生说:“宝卷确为变文的长房子孙,一直承袭其遗产以至今的。”

李世喻先生说:“宝卷是一种独立的民间作品,是变文、说经的子孙,不是他们的别称。”

苏莹辉先生说:“我国的民间文学,如宝卷、弹词、鼓子词等,实皆导源于唐代俗讲、变文。”“变文的韵式,至今还为宝卷、弹词、鼓子词所保存。”

近来,段平先生说:“河西宝卷来自敦煌变文,它就是活着的敦煌文学。”^②

① 姜昆、倪钟之:《中国曲艺通史》,人民文学出版社,2005年版,第446页。其中写道:“民间宝卷是在信仰活动中演唱的,听众都是带着一定的信仰情怀去听宝卷。至今甘肃河西地区的一些老农民还会跪着听念卷,以示虔诚。”

② 谢生保:《河西宝卷与敦煌变文的比较》,载于《敦煌研究》,1987年第4期。

由此可见,文中所提及的学者都明确地肯定了宝卷与变文的内在联系。在引述这些学者的观点后,谢生保接着提出了自己的看法:

唐代的变文已经湮没不传,今天已无法见到它的全貌,仅能见到敦煌藏经洞出土的少数残卷,至于它的讲唱方法、吟唱音乐,更是无人得知。敦煌学的先辈们仅仅依靠一些“死去”的文献作过一些研究,但不知它的“嫡系子孙”——宝卷还生存着,不仅有大量的卷本存在,而且现今甘肃河西地区的人民还传抄着、讲唱着。我们可以用活着的子孙,去研究死去的祖父,把两者加以比较,就会把变文到宝卷的“血缘关系”搞清楚,对变文也才会有进一步的认识。^①

在该文中,谢生保从文体、音乐、讲唱仪式与方法、宗教思想四个方面,分别论述了敦煌变文与河西宝卷之间的紧密关联。

正如上文所说,在研究变文、宝卷与说经关系的这一课题方面,郑振铎的观点十分具有代表性。早在1938年,他就指出:

变文在实际上销声匿迹的时候,是在宋真宗的时代(998—1022)……但变文的名称虽不存,她的躯体虽已死去,她虽不能再在寺院里被讲唱,但她却幻身为宝卷,为诸官调,为鼓词,为弹词,为说经,为说参请,为讲史,为小说,在瓦子里讲唱着,在后来通俗文学的发展史上遗留下最重要的痕迹。^②

其后,郑振铎在专门论述宝卷时,又进一步具体论述了“说经”与变文之间的联系:

当“变文”在宋初被禁令所消灭时,供佛的庙宇再不能够讲唱故事了。但民间是喜爱这种讲唱故事的。于是在瓦子里便有人模拟着和尚们的讲唱文学,而有所谓“诸官调”、“小说”、“讲史”等等的讲唱东西出现。但和尚们也不甘示弱。大约在过了一些时候,和尚们讲唱故事的禁令较宽了吧(但在庙宇里还是不能开讲),于是和尚们也便出现于瓦子的讲唱场中了。这时有所谓“说经”的,有所谓“说诨经”的,有所谓“说参请”的,均是佛门子弟们为之。

① 谢生保:《河西宝卷与敦煌变文的比较》,载于《敦煌研究》,1987年第4期。

② 郑振铎:《中国俗文学史》,上海人民出版社,2006年版,第211页。

……这里所谓的“谈经”等等，当然便是讲唱“变文”的变相。^①

在对转变与“谈经”的关系进行论述之后，郑振铎进而指出这两者与宣卷的关联，他在《中国俗文学史》中接着写道：

后来的“宝卷”，实即“变文”的嫡派子孙，也当即“谈经”等的别名。“宝卷”的结构和“变文”无殊；且所讲唱的，也以因果报应及佛道的故事为主。直至今日，此风犹存。南方诸地，尚有“宣卷”的一家，占着相当的势力。所谓“宣卷”，即宣讲宝卷之谓。当“宣卷”时，必须焚香请佛，带着浓厚的宗教色彩，与一般之讲唱弹词不同。他们所唱的《香山宝卷》、《刘香女宝卷》等等，为宣扬佛教的最有力的作品。^②

郑振铎的这些观点在学术界具有广泛影响，在探讨宝卷的渊源时，学者们几乎都会针对他的观点发表自己的见解。近些年来，有一些学者提出与郑振铎不同的看法。

车锡伦在《中国宝卷的渊源》一文中，就质疑了郑振铎的观点。他认为宋代“说经”是瓦舍等娱乐场所进行的说话艺术，说经者中即使像长啸和尚等也是以“和尚”为艺名，由此，他进而提出：“南宋瓦子中的‘说经’等即非‘佛门弟子（和尚）’以悟俗化众为目的说唱，‘宝卷即谈经等的别名’的说法，亦可否定。”^③与此同时，车锡伦明确提出佛教的俗讲是宝卷的渊源：

敦煌莫高窟藏经洞中发现的说唱文学卷子，其中最多的是佛教俗讲和转变（包括僧侣转变和民间转变）的文本，前者包括讲经文和缘起，后者称作变文。与宝卷有渊源关系的是佛教的俗讲。佛教的俗讲和宝卷，都是中国佛教世俗化的产物；宝卷继承了俗讲的传统，也可以称作俗讲的“嫡派子孙”。^④

他认为，宝卷渊源于俗讲的理由主要有两条：“从这些早期的宝卷来看，它们同俗讲一样是佛教僧侣悟俗化众的说唱形式，且在民间的法会道

① 郑振铎：《中国俗文学史》，上海人民出版社，2006年版，第446~447页。

② 同上，第447页。

③ 车锡伦：《中国宝卷的渊源》，载于《敦煌研究》，2001年第2期。

④ 同上。

场按照一定的宗教仪轨演唱……它们‘开卷’和‘结经’的仪式，同俗讲的仪式极其相似。”此其一。其二，他认为，“这些宝卷在内容上也分为讲经和说唱因缘两大类。”^①

车锡伦充分关注到了俗讲与宝卷讲唱的关联之处，这是有一定道理的，但是不能由此断然否定宝卷与变文讲唱、说经的内在关联。谢生保等学者已经就此关联作过一些探讨，笔者认为，仍有必要对此课题作些补充论述，以便进一步认识它们之间的联系。

在探讨变文讲唱与宣卷的关联时，首先有必要了解一下宋代说经的基本情况。宋代说经的主要场所是城市中的瓦舍。瓦舍，又称为“瓦子”、“瓦肆”等。《梦粱录》卷十九《瓦舍》条写道：

瓦舍者，谓其来时瓦合，出时瓦解之义，易聚易散也……今贵家子弟郎君，因此荡游，破坏尤甚于汴都也。其杭之瓦舍，城内外不下有十七处，如清泠桥西熙春楼下，谓之南瓦子……^②

杭州城内的瓦子在兴起发展的过程中，可能较多受到了北宋汴梁的影响。关于北宋的瓦舍，《东京梦华录》卷二《东角楼街巷》条记载道：

街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子、莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚最大，可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈，后来可有人于此作场……终日居此，不觉抵暮。^③

瓦子中的勾栏，应该是当时设置的一种比较简易的演唱场所，小说、讲史乃至后来的讲经等说唱艺术都可能在勾栏中进行。杜仁杰的《庄家不识勾栏》比较生动地描述了元代勾栏演出的情形，为我们提供了关于宋代瓦舍勾栏的一些间接信息，其中写道：“要了二百钱放过咱，入得门上个木坡，见层层叠叠团圆坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人漩渦。”^④ 据《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺》条记载，崇、观以来，在京瓦肆伎艺中，就盛行着“讲史”、“小说”等，而且“不以风雨寒暑，诸棚看人，日

① 车锡伦：《中国宝卷的渊源》，载于《敦煌研究》，2001年第2期。

② 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第五九九册，第一五八页。

③ 同上，第五八九册，第一三三至一三四页。

④ 徐征等：《全元曲》，河北教育出版社，1998年版，第十卷，第7114页。

日如是。”^①

与宝卷讲唱紧密关联的“说经”，作为说话艺术的一种，较早出现在南宋耐得翁的《都城纪胜》的《瓦舍众伎》条中：

说话有四家。一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、说公案皆是，搏刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿谓士马金鼓之事。说经谓演说佛书。说参请谓宾主参禅悟道等事。讲史书讲说前代书史文传兴废争战之事。最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事顷刻间提破。合生与起令随令相似，各占一事。^②

文中所说的“说经”，很可能是比俗讲更加通俗的讲经。“参请”原是禅僧之间对心性本来面目的探究，由于心性活动细微之处十分微妙，寻常话语系统很难贴切描述，即“言难尽意”，因此，不得不用一些非常的表达方式，以达到“因指见月”、“得意忘言”的目的。佛教界向来就有“禅门高峻”的说法，也就是说，禅道微妙，非寻常之人可以领悟其中真谛的，“差之毫厘，谬之千里”。一般俗众难入“参请”之堂奥，但是，这一活动表面的戏剧性，却足以引起他们的兴趣。“说参请”或许是模仿佛教参禅中的话语机锋，以追求一种诙谐幽默的逗趣效果。

比《都城纪胜》成书稍晚的《西湖老人繁胜录》，还进一步提及说经者的名字，“说经：长啸和尚、彭道安、陆妙慧、陆妙净。”南宋末吴自牧的《梦粱录》卷二十《小说讲经史》条，承袭了前两者的说法，但略有增加：

说话者，谓之舌辩。虽有四家数，各有门庭。……谈经者，谓演说佛书。说参请者，谓宾主参禅悟道等事，有宝庵、管庵、喜然和尚等。又有说诨经者，戴忻庵。^③

文中所说的“说诨经”，很可能是佛教讲经彻底“俗化”而变质后的产物，讲说的内容或许是与佛教略有关联的一些低级趣味的故事。由宋入元的周密，在其所著《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》中，列举了更多的“说

① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第五八九册，第一四六页。

② 同上，第五九〇册，第九页。

③ 同上，第五九〇册，第一七〇至一七一页。

经”、“说诨经”者的名字：

长啸和尚、彭道(名法和)、陆妙慧(女流)、余信庵、陆妙静(女流)、周春辩(和尚)、达理(和尚)、啸庵、隐秀、借庵、保庵、戴悦庵、息庵、混俗、许安然、有缘、戴忻庵。^①

这里所列共计 17 人,在《诸色伎艺人》中,数量上次于小说(52 人)、唱赚(22 人)、演史(20 人)、影戏(19 人)等,但超过小唱、唱京词、吟叫等^②。由此可见,说经等还是当时比较流行的一种说话艺术。

值得注意的是,《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》中,还专门列出“弹唱因缘”一类的艺人,即童道、费道、蒋安居、陈遂、李道、沈道、顾善友、甘道、俞道、俞康孙、张道等 11 人^③。“弹唱”虽然不同于一般的讲唱,但是这里所说弹唱内容“因缘”,却可能与唐代流行的缘起等佛教变文紧密相关。

上述几书所列举的这些说经者中,长啸和尚与喜然和尚的身份无疑为出家僧人,周太辩、达理两位也明确注明为僧人身份,犹如唐代变场中的佛教转变僧人一样,他们通俗性的讲经说法活动经常在瓦舍这样的娱乐场所进行,虽然“悦俗邀布施”的动机更为明显,但是并不能由此就认为“和尚”是他们的艺名,从而否定他们的僧人身份。“宝庵”与“保庵”有可能是同一人,其与管庵、啸庵等有可能是来自庵里僧尼的俗称,和长啸和尚与喜然和尚等一样,也时常出入于瓦舍勾栏等世俗场所,久而久之,俗众就给他们起了这样不僧不俗、亦僧亦俗的名号了。“弹唱因缘”一类人的艺名中,多带有“道”字,似乎与“庵”字用法有相似之处。“说诨经”的戴忻庵等,无疑是世俗说唱艺人。

上述文献中记载的这些说经者,应是当时名气很大、颇有影响之人。作为一种比较流行的说话艺术,可能同时期还有很多没有名气的说经者,他们说经的场所或许不太固定。《武林旧事》卷六《瓦子勾栏》条中就写道:“或有路歧不入勾栏,只在耍闹宽阔之处作场者,谓之‘打野

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987 年版,第五九〇册,第二九一页。

② 同上,第五九〇册,第二九一至二九七页。

③ 同上,第五九〇册,第二九四页。

诃’，此又艺之次者。”^①这里所说的“要闹宽阔之处作场者”中，很可能就没有名气的一般说经者。

笔者认为，从表面上看，佛教俗讲、转变在宋代以后已基本衰亡，但是佛教僧人化导俗众的通俗性讲经等活动不可能随之消失，俗讲、转变等备受俗众青睐的讲唱伎艺也不可能在民间消失。《水浒传》（百回本）第五回中，就有出家为僧的鲁智深对刘太公说道：“洒家在五台山真長老处，学得说因缘，便是铁石人也劝得他转。今晚可教你女儿别处藏了，俺就你女儿房内说因缘劝他，便回心转意。”这里提及的“说因缘”，可能就是现实生活中通俗讲经说法的写照，它的渊源无疑是唐代十分盛行的佛教俗讲与转变。鲁智深的话语也点明，这种讲说“因缘”的方式，在化导俗众时仍可以收到很好的效果。而这种“说因缘”如果在瓦舍勾栏等中进行，很可能就是上述文献中的说经了。

无论从说唱的题材内容，还是从说唱伎艺的角度来看，宋代说经都可能在较大程度上受到了佛教俗讲、转变的影响。佛教宝卷演唱活动的兴盛过程中，很可能直接继承吸收了说经的题材与伎艺等。从这个角度来看，在佛教俗讲、转变及其后兴起的宝卷讲唱之间，宋代瓦舍勾栏中流行的说经可能起到了不可忽视的中介作用。长啸和尚、喜然和尚、达理、有缘等擅长说经的僧人，可以视为其中有代表性的人物。

从讲唱的仪轨、场所、目的等方面来看，瓦舍中的说经与佛教变文、宝卷的讲唱有着不可忽视的区别，宋代这些说经活动发生在闹市瓦舍中，其娱乐性的成分已经占了主导地位，讲唱的主要目的是娱乐听众，获取谋生财物，讲唱的仪轨也随之简化了。郑振铎将宝卷视为变文的嫡派子孙、谈经等的别名，这种说法可能不很贴切。但是，车锡伦似乎又过分强调了它们之间的这种区别，以至于忽视了它们之间的关联，这也不太妥当。

首先，俗讲与佛教变文讲唱之间并没有绝对的界限，在前一章节，本文已经指出佛教转变正是在俗讲的基础上发展而来的，两者在讲唱仪轨上十分相似，在开讲之初的押座文与在结尾的回向发愿文方面，几

^① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第五九〇册，第二四五页。

乎可以相互套用。从这个角度来看,宝卷讲唱的仪轨在借鉴俗讲的同时,也很可能受到佛教转变的影响。尤其是对于一些以说唱因缘故事的宝卷而言,如《目连救母出离地狱升天宝卷》、《刘香女宝卷》等,它们与佛教变文的讲唱似乎有着更为紧密的关联。

其次,在探讨中国宝卷的渊源时,必然要涉及宝卷与藏经洞发现的缘起写本的关系问题。宝卷中的说唱因缘一类,与藏经洞的变文、缘起写本之间有着显而易见的关联,如《目连救母出离地狱升天宝卷》与《大目乾连冥间救母变文》、《目连缘起》。车锡伦采用周绍良的观点,将缘起写本看作俗讲的文本,认为与佛教转变无关,由此,也就否认了宝卷与佛教转变的渊源关系。但是,缘起写本未必就是俗讲的文本,它与佛教转变可能存在着更为紧密的关系。傅芸子在《〈丑女缘起〉与〈贤愚经·金刚品〉》一文中写道:

我们才知道这种缘起可以说是变文的雏形,它的体裁是散文韵文兼列,就是在散文叙述之后,缀以三言四言六言七言的韵文,它的形式是最接近佛经的。又从名称上看来,也是沿用佛经的,“缘起”在梵文是因缘生起之义……在变文没有盛行的时候,所以用了这个名称罢了。^①

敦煌“缘起”卷子的称名比较复杂,有时同一卷子的首题与尾题不一致,有时敷衍同一故事情节的几个卷子,题名却明显有别。P.3048的首题是“丑女缘起”,卷末却写道“上来所说丑变”;又如S.3491押座文后书写的简题是“功德意供养塔生天缘”,卷子首题则是“频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变”。这种缘起与变并用的题名现象表明,佛教变文与缘起之间有着紧密的内在关联,缘起在某种程度上可以视为一种特殊的变文。从这个角度来看,中国宝卷的渊源仍与佛教转变密切相关。

再次,宣卷时也有配合使用图画等道具进行讲唱的情况,这也表明,其与变文讲唱可能有着一定的内在联系。谭蝉雪在论述河西地区的

① 傅芸子:《〈丑女缘起〉与〈贤愚经·金刚品〉》,收录于《敦煌变文论文录》(下册),上海古籍出版社,1982年版,第509页。

宣卷活动时,就提供了重要的资料,并由此推论了其于敦煌变文讲唱的关联。她在《河西的宝卷》一文中写道:

新中国成立前,河西的念卷分集体和家庭两种方式。在武威,每年五月为朝莲花山盛会,由当地的万元会(商会)主持,城内设点四五处,每处在墙壁上张挂一幅大布画,其大小与当地一间土房的墙壁相等,上为天堂、地狱、轮回之小图。由一人一手拿宝卷,另一手持一棍(也可作拐杖),站在桌上,连说带唱,边指点画面。听众自由来往,男女老少均可,名之曰“讲善书”。此项活动每年一次,每次一月。这恐怕就是敦煌变文演唱的遗风吧!^①

谢生保先生也提供了一则有关资料,他说道:

变文配合画图的遗迹,在宝卷讲唱时并没有完全消失。新中国成立前夕,我亲自看到酒泉钟楼寺的和尚,指着大殿《西游记》题材的壁画,给庙会上的香客、游人讲说唐僧取经的故事。^②

近现代河北省沧县的宣卷者,也还在使用成套的图画配合演唱(图版18)^③。宝卷这种配图讲唱故事的表演形式,可以追溯到唐代的变文讲唱。

明清以来盛行的各种民间宝卷,即使在内容上与佛教毫不相干,但是卷名一般都加上“佛说”两字,如《佛说离山老母宝卷》、《佛说绍兴城救父还国登基慈云宝卷》等等,与此同时,在讲唱仪轨上也模仿佛教宣卷,如开始唱“香赞”,结尾唱“结经发愿文”等等。如果说唱者再装扮成佛教僧人,来演唱此类宝卷,那么,对于不了解佛教经典等基本常识的大多数俗众而言,很可能就会误把此类宣卷当成佛教讲经说法。宝卷由“化俗”到“俗化”的这种趋势,使得它一方面遭到了维护佛教人士的批评,另一方面,它也容易遭到官方的禁止,这就为它的衰亡埋下了伏笔。从这个角度看来,佛教宝卷与佛教变文在发展规律上,再次显示出相似之处。

综上所述,本文认为俗讲与佛教转变共同构成了中国宝卷的渊源,

① 谭蝉雪:《河西的宝卷》,载于《敦煌语言文学研究通讯》,1986年第1期。

② 谢生保:《河西宝卷与敦煌变文的比较》,载于《敦煌研究》,1987年第4期。

③ 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第11页。

也许可以进一步说,《销释金刚科仪(宝卷)》之类直接演释佛教经文的宝卷,主要源于俗讲;以《目连救母出离地狱升天宝卷》为代表的佛教因缘故事宝卷,则主要渊源于佛教转变。佛教俗讲、转变与宣卷以及说经之间有着多方面的联系。

第四节 《目连宝卷》与《目连变文》

佛教盂兰盆会自梁代兴起以来,目连救母故事就在民间广为传播,它成了变文、杂剧、宝卷等艺术中经久不衰的一个题材。对于目连题材宝卷与变文的比较研究,有助于我们深入认识变文讲唱与宣卷的关联。

无论是目连变文还是目连宝卷的讲唱,都与中元节期间的盂兰盆会紧密关联。关于奉盂兰盆的缘起,《佛说盂兰盆经》中讲述得很详细。目连母亲死后堕入饿鬼中,目连以钵盛饭供母,母还未食,饭已化为火炭。目连返回,向佛悲泣陈述,佛由此为他慈悲开示奉盂兰盆的具体方法与功德。经中写道:

佛告目连:“十方众生,于七月十五日僧自恣时,当为七世父母及现在父母厄难中者,具饭百味五果、汲灌盆器、香油锭烛、床敷卧具,尽世甘美以着盆中,供养十方大德众僧。当此之日,一切圣众,或在山间禅定、或得四道果、或树下经行、或六通自在教化声闻缘觉、或十地菩萨大人权现比丘,在大众中,皆同一心,受钵和罗饭,具清净戒圣众之道,其德汪洋。其有供养此等自恣僧者,现在父母、七世父母、六种亲属,得出三途之苦,应时解脱,衣食自然;若复有人父母现在者,福乐百年;若已亡七世父母生天,自在化生,入天华光。受无量快乐。

时佛教十方众僧,皆先为施主家咒愿,七世父母,行禅定意,然后受食。初受盆时,先安在佛塔前,众僧咒愿竟,便自受食。尔时目连比丘及此大会大菩萨众皆大欢喜,而目连悲啼泣声释然除灭。是时目连其母即于是日,得脱一劫饿鬼之苦。^①

① 《大正藏》,第16册,第七七九页。

由此可见,七月十五日奉盂兰盆之所以能有无量功德,是因为于此自恣日十方大德众僧共同受此供养,施主及其父母眷属由此所获功德自然超过寻常的斋僧。值得注意的是,奉盂兰盆可以使已亡七世父母得脱地狱、饿鬼、畜生三恶道之苦,从而往生天道,不仅如此,如果父母眷属仍在现世,则可以藉此功德消灾延寿。盂兰盆会其后能广泛盛行,也与此直接相关。

目连之母从恶道得以解脱后,目连进一步请问佛陀,未来一切孝顺父母的佛弟子是否可以用同样方法救度现在乃至七世父母?《佛说盂兰盆经》写道:

佛言:“大善快问!我正欲说,汝今复问。善男子!若有比丘比丘尼、国王太子、王子大臣宰相、三公百官、万民庶人,行孝顺者,皆应为所生现在父母、过去七世父母,于七月十五日,佛欢喜日,僧自恣日,以百味饭食,安盂兰盆中,施十方自恣僧,乞愿便使现在父母,寿命百年无病,无一切苦恼之患,乃至七世父母离饿鬼苦,得生天人中,福乐无极。佛告诸善男子善女人,是佛弟子修孝顺者,应念念中,常忆父母,供养乃至七世父母。年年七月十五日,常以孝顺慈忆所生父母乃至七世父母,为作盂兰盆,施佛及僧,以报父母长养慈爱之恩。若一切佛弟子,应当奉持是法。”^①

在深受儒家孝道影响的中土,上至王公贵族,下及平民百姓,无不以报答父母养育之恩为做人的第一要道。儒家提倡孝道,举行祭祖活动,但是却缺乏使已亡父母眷属脱离饿鬼之苦的方法,从这个角度来看,佛教的盂兰盆会恰恰弥补了儒家的这一薄弱环节。自梁朝以来,盂兰盆会能够如此超越时空的流传,其主要的原因即源于此。唐代的《目连变文》以及宋元以后的《目连宝卷》,也正是在这样的文化背景下得以产生与发展的,这一共同的背景也为两者发生内在的联系奠定了基础。

梁朝宗懔的《荆楚岁时记》,为现存最早的有关盂兰盆会的记载,其中写道:“七月十五日,僧尼道俗悉营盆,供诸佛。按《盂兰盆经》云,‘七叶功德,并幡花、歌鼓、果实送之。’盖由此也。”^②《佛祖统纪》卷三十七

① 《大正藏》,第16册,第七七九页。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五八九册,第二四页。

则记载：“(大同)四年，帝幸同泰寺，设盂兰盆斋。”^① 根据这些记载来看，南朝时僧尼道俗已一起参与盂兰盆会，而梁武帝亲自设盂兰盆斋会，进一步推动了盂兰盆会在中土的兴盛。

唐代以后，七月十五的盂兰盆斋活动，已经发展为盂兰盆节这样一个重要的民俗节日。《旧唐书》卷一百九十《杨炯传》写道：“如意元年(692)七月望日，宫中出盂兰盆，分送佛寺，则天御洛南门，与百僚观之。炯献《盂兰盆赋》，词甚雅丽。”^② 唐代宗也有过类似做法。圆仁《入唐求法巡礼行记》则记载，唐文宗开成五年(840)七月十五日：“斋后，入度脱寺巡礼盂兰盆会，及入州见龙泉。次入崇福寺，巡礼佛殿。阁下诸院，皆铺设张列。光彩映人，供陈珍妙。倾城人士，尽来巡礼，黄昏自憩。”^③ 关于唐代盂兰盆会的文献记载还有不少，在此不再一一列举。宋元以后，中元节期间举办盂兰盆会活动似乎已成定制。《东京梦华录》卷八的《中元节》条，即记载了北宋汴京中元节的盛况：

七月十五日，中元节。先数日，市井卖冥器……及印卖《尊圣目连经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服、冥钱在上焚之。构肆乐人，自过七夕，便般《目连经救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。^④

明清以后，盂兰盆会仍是久盛不衰。正是在中元节这样的佛教节日文化背景下，目连救母题材的变文、宝卷、杂剧、南戏等纷纷出现^⑤，从而使得不同时代的中元节也形成了各自的特色。王廷信在其著作《中国戏剧之发生》的附录中，有“试论目连文化”一文，该文贴切概述了目连文化的

① 《大正藏》，第49册，第三五一页。

② 刘昉等：《旧唐书》，中华书局，1975年版，第一九〇卷，第五〇〇三页。

③ 圆仁：《入唐求法巡礼行记》，上海古籍出版社，1986年版，第一三三至一三四页。

④ 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第五八九册，第一六四页。

⑤ 李小荣：《论〈目连变文〉的生成与目连戏的流播》，载于《贵州社会科学》，2001年第3期。

发展历程及其不同阶段的特点^①。

《目连变文》的写本根据题记可以分为三种类型。第一类如 P.2193, 原卷首题是“目连缘起”, 卷背则题为“大目连缘起”。其主要情节是: 目连(俗名“罗卜”)母亲青提夫人慳吝杀生, 死后堕入阿鼻地狱; 目连出家为僧, 证阿罗汉果位, 得神通后以天眼观到母亲处所; 目连求告佛陀, 凭佛威力, 入地狱探望母亲; 其母倾诉经历的各种惨状; 目连以香饭供养母亲, 然而浆饭入口变成铜汁猛火; 佛告目连以建盂兰盆, 母亲由此得以脱离阿鼻地狱, 化为女狗; 目连依佛教诲, 再设七日道场, 最终母亲得以升天。

第二类是原卷无题, 即北京成字 96 号, 向达根据内容拟题为“目连变文”。因原卷缺文很多, 仅存如下情节: 目连在俗之时乐善好施; 目连出门远行, 三分资财; 父母寿终, 母亲青提夫人因慳吝等原因, 堕入地狱, 备受苦难折磨; 目连出家修道, 修行正果, 得大神通; 目连到天上问父其母生所生之处, 得知母亲堕入地狱; 目连入地狱探询亡母消息; 至奈河边遇到一些亡灵。其后尽阙。

第三类共有 9 件, 原卷带有关于“变”、“变文”的标题。如 P.2614, 原题为“大目乾连冥间救母变文并图一卷并序”。《敦煌变文校注》中的《大目乾连冥间救母变文》主要根据 P.2614 校对而成。其中的情节十分丰富, 主要情节如下: 目连支分财宝后离家; 目连母亲青提夫人私匿财宝, 欺逛目连, 命终后堕入地狱受剧苦; 目连出家证果; 目连咨询世尊, 得知母亲堕入地狱及其原因; 佛陀为目连慈悲开示, 建盂兰盆解脱其母的方法; 目连修道证果后, 到天宫, 从父亲处得知母亲已堕地狱; 目连冥间寻母见到阎王; 目连遇到五道将军, 询问母亲之处, 得知在阿鼻地狱; 目连遍历诸地狱, 至阿鼻地狱, 却无法进入; 目承佛威力, 入阿鼻地狱见母惨状; 世尊亲自前往救目连之母; 目连往王舍城中乞食以饷母, 母无法食用; 世尊告诉目连造盂兰盆之法; 目连依教奉施行, 母转为黑狗; 目连寻得黑狗, 引至塔前, 诵大乘经典, 黑狗转成女身; 目连母亲奉行佛法得升

^① 王廷信:《中国戏剧之发生》, 新星出版社(韩国), 2004 年版, 第 335~347 页。

切利天。

综观上述三类《目连变文》可知,其情节大同小异。关于它们之间的异同,俞晓红在《敦煌藏卷目连题材作品论疏》^①一文中,已有详细探讨,在此不赘。下面就着重以《敦煌变文校注》中的《大目乾连冥间救母变文》为主,以《目连缘起》为辅,将其与《目连救母出离地狱升天宝卷》(宣光三年,脱脱氏施舍本)进行一些比较研究。

《目连救母出离地狱升天宝卷》仅存下册,其主要情节如下:目连寻娘不见,在狱(火盆地狱)前禅定,夜叉报告狱主;狱主知目连为佛弟子,低头礼拜;狱主让目连去阿鼻地狱寻访;目连到阿鼻地狱,无门而入,后经狱主指点,回到灵山,哀求如来帮助;目连得到佛赐袈裟、钵盂、锡杖后,开地狱门;青提夫人暂出狱门,与目连相见,目连见娘昏倒在地,醒来大哭;目连以钵盂盛香饭供母,食未入口,变为猛火;母子二人诉苦;目连再到灵山礼佛,佛陀亲领大众,照破诸大地狱;青提夫人因生前作业深重,未得超升,而入黑暗诸恶地狱;目连得佛指示,礼请诸佛菩萨等,转念大乘经典;青提夫人依佛神通威力,离开地狱入饿鬼城;目连又到灵山求佛;目连依佛言,请三世诸佛菩萨加持,燃灯造幡,放生忏悔;青提夫人于王舍城中托生为狗;目连再依佛言,中元节修盂兰盆会;目连启建道场,引母到会,受佛摩顶加持;青提夫人顿悟本心,永归正道;目连之孝感动天地,天母下来迎接青提夫人,青提由此升切利天,超出苦海,受诸快乐。在基本故事情节讲唱结束后,宝卷接着普劝世人,“都要学目连尊者,孝顺父母,寻问名师,念佛持斋,生死永息,坚心修道,报答父母养育深恩”。

关于《大目乾连冥间救母变文》与《目连救母出离地狱升天宝卷》在叙事模式与语言特点等方面的异同,已经有不少学者作过探讨。李豫在《元代的宝卷》一文中,即作了比较深入的探讨:

元末《目连宝卷》应从变文中讲故事一类继承变化而来,从今国家图书馆所存《目连宝卷》残卷的文体形式与《目连变文》比较,

^① 俞晓红:《敦煌藏卷目连题材作品论疏》,载于《云南艺术学院学报》,2004年第3期。

则如出一辙,皆散韵相间结构。不同的是语言风格更加通俗,对各变文中不必要的情节删去,词语也不那么骈丽,并四言、五言、七言交错使用,但在此《目连宝卷》中即未见“三、三、四”句式,也未见“三、三、七”句式,概这是元代宝卷从变文过渡来并向明宝卷发展的一个阶段所应有的变化。

……可看到《目连变文》在叙事后,用七言韵语直接接后,中间没有重复与反复吟唱现象;而《目连宝卷》则在叙事之后加入了俗曲《金字经》,并用七言、五言韵语(偈赞)对原叙事内容进行反复吟唱。这种现象在明清宝卷中均有,是宝卷别于变文讲故事类文的一个方面。从语言上分析,宝卷则更为通俗,七言、五言、四言及俗曲的交替出现,使宝卷这种体裁在吟唱部分形式变化更为多样与丰富,增强了娱乐性、欣赏性,使民众更乐于接受。^①

这一论述是比较贴切的。笔者即拟从故事情节、卷末文意等方面,再进行一些补充论述,以便进一步认识两者之间的异同之处。

从故事情节上来看,《大目乾连冥间救母变文》、《目连缘起》中的目连救母故事,已经远远超过《佛说盂兰盆经》中所述内容。而变文中又有相当一部分情节,为《目连救母出离地狱升天宝卷》直接继承。两者在如下一些基本情节上有着直接的关联,如目连入地狱寻母,返回灵山请佛帮助,佛陀亲自带领大众前往救助,乃至后来为母建盂兰盆,最终母亲得以升天等等。但是宝卷在承袭变文情节的同时,又出现一些不同的内容。如在造盂兰盆的缘起方面,两者显然不同。在变文中,青提夫人由饿鬼转为黑狗,主要得益于目连造盂兰盆,正如文中世尊对目连说道:“汝母亦不堕地狱(及)饿鬼之途。(得)汝转经功德,造盂兰盆善根,汝母转(却)饿鬼之身,向王舍城中作黑狗身去。”^②目连寻得黑狗后,引至塔前,再为它诵大乘经典,忏悔念戒,黑狗才得以转成女身。而在宝卷中,青提夫人依佛神通威力,离开地狱后又入饿鬼城,其后,目连依佛言,请三世诸佛、菩萨加持,燃灯造幡,放生忏悔,由此,青提夫人才得以于

① 李豫:《元代的宝卷》,载于《殷都学刊》,2002年第4期。

② 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第1037页。

王舍城中托生为狗；目连再依佛言，中元节修盂兰盆会，启建道场，引母到会，受佛摩顶加持后，青提夫人顿悟本心，永归正道。

宝卷与变文在结尾时，也是既有联系，又存在着一定的区别。《大目乾连冥间救母变文》的结尾十分简明：“最初说偈度俱轮，当时此经时，有八万菩萨、八万僧、八万优婆塞、八万（优婆）姨，作礼围绕，欢喜信受奉行。”^①而在《目连缘起》结尾则写道：“火宅忙忙何日了，世间财宝少经营。无上菩提勤苦作，闻法三途岂不惊。今日为君宣此事，明朝早来听真经。”^②说唱者显然又回到了佛教讲经的套语上，由此表明佛教变文仍在很大程度上受到佛经的影响。但是，这种迹象在宝卷的结尾已经完全消失。《目连救母出离地狱升天宝卷》比较特别，宣卷者似乎意犹未尽，又用了较大的讲唱篇幅，来劝导听众回心向道：

说一部《目连宝卷》，诸人赞扬。提起青提，个个心酸。诸大地狱，受苦艰难。皈依三宝，念佛烧香。知音方便，孝顺爹娘。斋僧布施，忙里偷闲。闻经听法，婴儿见娘。经年动岁，不肯回光。遇着明师，接引西方。如来授记，亲见法王。一句弥陀，原是古道场。

目连尊者显神通，
化身东土救母亲。

分明一个古弥陀，亲到东去（土）化娑婆。假身唤作罗卜子，灵山去见古弥陀。

如来立号目键连，阴司救母坐金莲。仗佛神通来加护，一点灵光不本源。

我今看罢，真个心酸。只要恋家缘，不肯回光，惹下灾愆，堕在地狱。密语真言，一句佛号，端坐紫金莲。

阴间恶地狱，铁人也难当，

闻说地狱苦，拜佛早烧香。

目连尊者，原是古佛。因为东土众生不善，借假修真。真空而果实不空，真空里面聚真空。要知自家西来意，刹那点铁自成金。

① 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997年版，第1038页。

② 同上，第1016页。

五言偈 清静圆明一点光，无始已来离家乡。有缘遇着西来意，一声佛号还本乡。

六言偈 一动一静不为真，有形有像体非真。

七言偈 无形无像体真空，无始已来离家乡。

这句弥陀有谁知？曹溪一线上天梯。遇师通秀西来意，超生离死证菩提。

一念纯熟归家去，极乐国里坐莲池。三世如来同赴会，来赴木兰见弥陀。

道场圆满，持诵真经，大众早回心。都行孝道，侍奉双亲。自然识破，返本还真。但看念佛，定生极乐中。

听尽目连卷，个个都发心。

回光要返照，便得出沉沦。

这一段卷文中，多次提到念佛，以便往生西方净土世界，如“遇着明师，接引西方”“一句弥陀，原是古道场”“但看念佛，定生极乐中”。这似乎较多继承了《目连缘起》的思想。《目连缘起》中写道：“奉劝座下门徒，一一须生觉悟……毁佛谤僧无敬信，不曾将口念弥陀。”^①而在该缘起讲唱结尾时，说唱者再次强调念佛法门的重要性：

上来讲赞目连因，只是西方罗汉僧。母号青提多造罪，命终之后却沉轮（沦）。奉劝闻经诸听众，大须布施莫因循。托若专心相用语，免作青提一会人。须觉悟，用心听，闲念弥陀三五声。^②

相比而言，《目连救母出离地狱升天宝卷》似乎在此变文的结尾上，根据时代的佛教潮流思想，作了进一步的发挥，这表现在如下两个方面：

其一，宝卷明显带有宋代以后禅、净法门融合的思想倾向，譬如，“这句弥陀有谁知？曹溪一线上天梯。遇师通秀西来意，超生离死证菩提。一念纯熟归家去，极乐国里坐莲池。”此处“曹溪一线”即指禅宗六祖慧能大师所提倡的顿悟法门，这一法门与净土宗的“实相念佛”佛门有着紧密的内在关联。而“自性弥陀，唯心净土”的禅的思想也贯穿在上文

① 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997年版，第1014页。

② 同上，第1016页。

中,“清净圆明一点光,无始已来离家乡。有缘遇着西来意,一声佛号还本乡。”《目连救母出离地狱升天宝卷》结尾文中,表面是倡导西方净土佛门,这有利于接引俗众,但是其中蕴涵的比较深刻的禅宗意味,似乎使我们可以由此推测,这一宝卷的始创者很可能是一位禅师,即如同《销释金刚科仪会要注解》宝卷的述者宗镜禅师一类人物。如果这一假说可以成立,那么在宋元宝卷的产生过程中,禅师很可能起到了十分重要的作用。

其二,宝卷的上述文字中,将目连尊者视为阿弥陀佛在东土的化身,即“目连尊者显神通,化身东土救母亲。分明一个古弥陀,亲到东去(土)化娑婆。假身唤作罗卜子,灵山去见古弥陀”。这种说法在佛经中找不到依据,而《目连缘起》结尾文中有“上来讲赞目连因,只是西方罗汉僧”之句,两者之间也找不到内在的关联。然而,宝卷毕竟是佛教讲经说法活动世俗化的产物,其后它又长期生长在民间文化的土壤中,从这个角度来看,视目连为弥陀化身说法的出现是可以理解的。这种民间的说法或许不会出现在《目连救母出离地狱升天宝卷》最初的底本中,它可能是该宝卷在民间传播的过程中敷衍而成的。

综上所述,可以发现《大目乾连冥间救母变文》、《目连缘起》等,与元代的《目连救母出离地狱升天宝卷》之间存在着内在的联系,这一题材的个案研究再次表明,变文讲唱与宣卷之间有着一定的关联。

① 见《目连救母出离地狱升天宝卷》,《敦煌变文集》,上海古籍出版社,1983年,第101页。

② 见《目连缘起》,《敦煌变文集》,上海古籍出版社,1983年,第101页。

第八章 变文讲唱与皮影戏表演

“皮影”一词,是皮影戏和皮影戏道具等的通用称谓。皮影戏在民间有多种名称,如影戏、灯影戏、影子戏等等。从皮影道具制作使用材质的角度来看,可以分为纸影、皮影等,相应的也有纸影戏、皮影戏(狭义)之别。本文论述中,所使用的“皮影戏”一词,是作为广义词所使用,即作为所有影戏门类的统称。皮影戏的表演一般是在夜晚进行,观众通过白色的布幕,观看一种平面影人(或称影偶)表演的灯影艺术效果(图 8-1),而幕后的说唱可以让观众了解影戏的情节内容。皮影戏中的平面影人以及场景物道具,是民间艺人刀雕彩绘而成。由此看来,皮影戏是民间工艺美术与戏曲结合而成的艺术种类。

皮影戏的故事情节生动曲折,唱腔丰富优美,表演精彩动人,深受民间广大观众的喜爱。从表演等角度来看,皮影戏与傀儡戏有很多相近

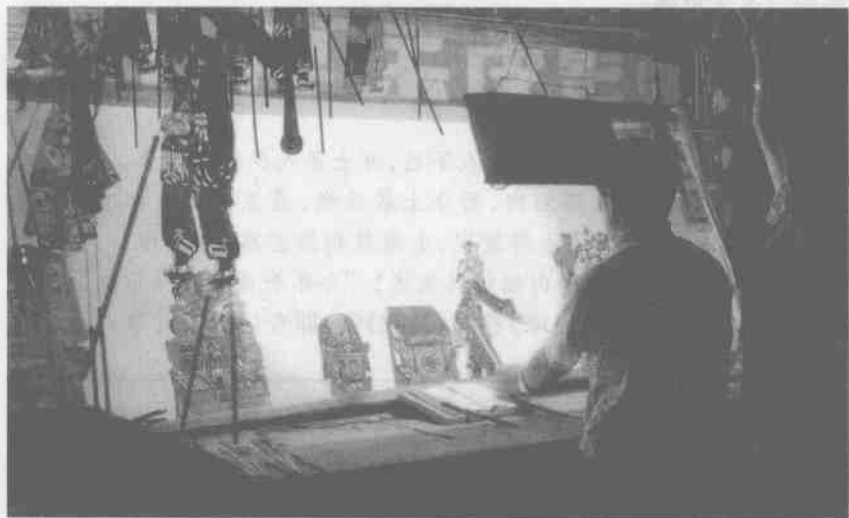


图 8-1 平面影人(或称影偶)表演的灯影艺术效果

之处,两者对于一般戏曲艺术的发展起到了不可忽视的影响,因此,笔者在本章中也会附带讨论傀儡戏。

关于皮影与皮影戏的起源,由于历史文献中缺乏翔实的记载,因此成为学术界一直关注的重要问题之一。孙楷第很早就已指出,皮影戏的起源与唐代盛行的俗讲、转变紧密相关^①,梅维恒在考察亚洲各地皮影戏等起源的同时,推测中国皮影戏的起源与变文讲唱有着内在的关联^②,这些探讨加深了我们对于皮影戏起源的认识。在本章内,笔者就拟在学者们现有研究成果的基础上,对变文讲唱与皮影戏表演的关联等问题做一些探讨。

第一节 皮影戏的一般历程

在探讨皮影戏表演与变文讲唱的关联时,首先有必要了解皮影戏发展的一般历程。尽管历史文献中,无法找到关于皮影戏起源的确切记载,但是,还是留下了不少相关文献,其中的记载有助于认识皮影戏的起源与发展情况。

西汉时,方士齐人少翁夜晚张灯设帐,为汉武帝招已故的李夫人,此事见于多种史料,被认为与皮影戏的起源有些关联。譬如,《汉书·外戚传》中写道:

上(汉武帝)思念李夫人不已,方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛,设帷帐,陈酒肉,而令上居他帐,遥望见好女如李夫人之貌,还幄坐而步,又不得就视,上愈益相思悲感,为作诗曰:“是邪,非邪?立而望之,偏何姗姗其来迟!”令乐府诸音家弦歌之。^③

宋代高承的《事物纪原》卷九《影戏》条,即专门提及此事:“故老相

① 孙楷第:《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》,收录于《傀儡戏考原》,上杂出版社,1952年版。

② 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第103页。

③ 班固:《汉书》,中华书局,1962年版,第九七卷,第三九五二页。

承言,影戏之原出于汉武帝……帝(汉武帝)坐它帐,自帷中望见之,仿佛夫人像也,盖不得就视之。由是世间有影戏。历代无所见。”^①由此可见,宋代时,影戏的表演十分盛行,那时即已有对于影戏起源的说法。方士少翁所为应是一种“招魂”的民间方术,李夫人形象十分传神,以至于汉武帝真假难辨,虽然有灯烛帷帐等设施,但毕竟此事细节难以考证。将它视为皮影戏的起源可能不太恰当。

《隋书·五行志》则提供了另外一则关于宋子贤的史料,这则史料也常被学者们提及:

唐县人宋子贤,善为幻术。每夜,楼上有光明,能变作佛形,自称弥勒出世。

又悬大镜于堂上,纸素上画为蛇为兽及人形。有人来礼谒者,转侧其镜,遣观来生形象。或映见纸上蛇形,子贤辄告云:“此罪业也,当更礼念。”又令礼谒,乃转人形示之。远近惑信,日数百千人。遂潜谋作乱,将为无遮佛会,因举兵,欲袭乘舆。事泄,鹰扬郎将以兵捕之。夜至其所,绕其所居,但见火坑,兵不敢进。郎将曰:“此地素无坑,止妖妄耳。”及进,无复火矣。遂擒斩之,并坐其党与千余家。^②

此事与方士少翁所为同为幻术,但据文中记载来看,宋子贤既然能于纸上画蛇、兽及人形,使其留影于镜中,那么他也有可能使用同样手法,绘弥勒佛形象于纸上,或直接以纸剪作佛形象,藉夜晚楼上的光明投射,留影于窗上以迷惑世人。宋子贤显然是利用俗众对于佛教基本道理的无知,从而施此幻术,其最终结局也是咎由自取。

宋子贤这种手法可能与隋唐以来逐渐流行的“影灯”有关。《广弘明集》卷三十载隋炀帝所作《正月十五日于通衢建灯夜升南楼》一诗:“法轮天上转,梵声天上来,灯树千光照,花焰七枝开,月影凝流水,春风含夜梅,幡动黄金地,钟发琉璃台。”^③“影灯”对于皮影戏的出现可能产生

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第九二〇册,第二五六页。

② 魏征等:《隋书》,中华书局,1973年版,第二三卷,第六六二至六六三页。

③ 《大正藏》,第52册,第三六〇页。

了一定的影响,对此,康保成在《佛教与中国皮影戏的发展》一文中已作了比较贴切的论述:

显然,元宵习俗与佛教关系十分密切。唐崔掖《上元夜》诗六首之二云:“神灯佛火百轮张,刻像图形七宝装。影里如闻金口说,空中似散玉毫光。”崔掖是初唐人,他所描绘的可能是一种能够旋转的大型影灯(神灯),灯的正中有火(佛火),灯火映照在雕刻、绘制成的佛祖形象(七宝装)上,远远看去,“佛影”就像是在开口说法。“刻像图形七宝装”指的应即影偶。唐开元时诗人孙逖在《正月十五夜应制》诗中也说:“舞成仓颉字,灯作法王轮。”前句说的是有名的“字舞”,后句指的就是影灯。这类影灯,规模比宋子贤的法术规模小得多,而且已经纳入了娱人的范畴,向影戏迈出了最后一步。^①由崔掖《上元夜》诗的描述可知,唐代上元节日的灯会中,灯已经与“刻像图形”巧妙结合,产生了惟妙惟肖的效果。

隋炀帝的《正月十五日于通衢建灯夜升南楼》一诗,没有详细描述隋代的灯是否采用了类似的手法,但是根据隋代时已经比较流行的剪纸艺术来看,剪纸图形与灯的结合不无可能。剪纸是一种源远流长的民间传统装饰艺术。关于北朝与隋代的剪纸艺术,王树村根据文献记载与新疆吐鲁番阿斯塔那北朝墓出土的剪纸论述道:

随着僧侣弘扬佛法的宣传,剪纸艺术也染上了宗教色彩。晋《范汪集·新野四居别传》有:佛涅槃日“家以剪佛花为叶”的记载。南北朝时,七月十五佛教徒设“盂兰会”,是日“僧尼道俗悉营盆供诸佛……广为华饰,乃至刻木割竹,饴蜡剪彩,模花叶之形,极工妙之巧”。

隋代统一了南北朝时对峙的局面,剪纸艺术随着民俗发展,大致与南朝同。^②

隋代宋子贤所用的幻术手法,也间接暗示当时剪纸艺术与灯结合的可能性。这些方面的因素,都有可能为后来皮影戏道具的制作与表演提供

① 康保成:《佛教与中国皮影戏的发展》,载于《文艺研究》,2003年第5期。

② 王树村:《剪纸艺术史提要》,收录于《中国美术全集·工艺美术编·12·民间玩具剪纸皮影》,人民美术出版社,1988年版。

启迪。

《太平广记》卷一百七十五《韦庄》条,记载了唐代韦庄所作《又逢李氏弟兄诗》,其中写道:“御沟西面朱门宅,记得当时好弟兄。晓傍柳阴骑竹马,夜隈灯影弄先生。”^①康保成认为,“夜隈灯影弄先生”句中“先生”即影偶:

后世习称木偶、影偶为“先生”,例如清代李声振《百戏竹枝词·影戏》云:“机关牵引未分明,绿绮窗前透夜紫;半面才通君莫问,前身原是楮先生。”称影偶为“先生”,韦庄诗大概为第一例。按韦庄出生于唐开成元年(836),彼时影戏已成为一种儿童游戏,可见成年人的影戏产生得更早。^②

笔者认为,韦庄诗中提及的“先生”较难理解,但是将它视为后世俗语所说的“影偶”,可能也未必恰当。其他还有一些唐诗也提及“灯影”,这些“灯影”未必是指皮影戏。根据零星的、不太明确的诗词文献,我们还难以断定皮影戏产生于唐代。

比较明确提及“影人”产生的文献,是宋代高承的《事物纪原》,该书卷九《影戏》条中写道:“宋朝仁宗时,市人有能谈三国事者,或采其说,加缘饰作影人,始为魏、吴、蜀三分战争之像。”^③这是较早关于皮影戏的直接记载,由“谈三国事”可知,此为讲史艺术与影人道具表演结合的开端。以三国故事等为题材的影戏出现后,可能很快就流行起来,这在宋代张耒的《明道杂志》的记载中也得以证实,其中写道:

京师有富家子,少孤,专财。群无赖百方诱导之。而此子甚好看弄影戏,每弄至斩关羽,辄为之泣下,嘱弄者且缓之。一日,弄者曰:“云长古猛将,今斩之,其鬼或能祟。请既斩而祭之。”此子闻甚喜。弄者乃求酒肉之费,此子出银器数十。至日,斩罢,大陈饮食,如祭者。群无赖聚享之。乃白此子,请遂散此器。此子不敢违,于是共分之。旧闻此事,不信,近见事有类是,聊记之,以发异日之笑。

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第一〇四四册,第一七九页。

② 康保成:《佛教与中国皮影戏的发展》,载于《文艺研究》,2003年第5期。

③ 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第九二〇册,第二五六页。

张耒生于宋仁宗在位期间,其所记也是北宋晚期京城汴梁之事。据文中所述内容来看,至迟于北宋晚期,影戏已经成为一种盛行的表演艺术。

影戏表演的热潮可能出现在民俗节日期间。《东京梦华录》卷六《十六日》条,即有关于汴京元宵节期间城内张灯结彩的记载,值得注意的是,其中特别写道:“诸门皆有宫中乐棚,万街千巷,尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口,无乐棚去处,多设小影戏棚子,以防本坊游人小儿相失,以引聚之。”^①每一坊巷口多设立小影戏棚子,意味着节日期间很多影戏在同时表演,影戏艺人的数量想必已经比较可观。

孟元老《东京梦华录》中还记载了一些影戏艺人的名字,其中卷五《京瓦伎艺》写道:“董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、俎六,弄影戏。丁仪、瘦吉等,弄乔影戏……不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是。”^②而在《武林旧事》中则列举了更多影戏艺人的姓名,如“贾震、贾堆、三贾(贾伟)、尚保义、三伏(伏大、伏二、伏三)、沈显、陈松、马俊、马进、王三郎(升)、朱祐、蔡谿、张七、周端、郭真、李二娘(队戏)、王润兴(女流黑妈妈)”^③。宋代影戏表演艺术的成熟,不仅表现在表演艺人队伍较大的方面,在影戏名称的多样性方面也可见一斑。《东京梦华录》中将“影戏”与“乔影戏”并举,表明两者之间有一定的区别。“乔”字有“伪装”的意思,“乔影戏”表演,很可能是由真人模仿影戏中人物滑稽可笑动态,逗人发笑。《武林旧事》卷二《元夕》条写道:“或戏于小楼,以人为‘大影戏’,儿童喧呼,终夕不绝。”^④而在《都城纪胜》的《杂手艺》条中,又提及“有‘手影戏’一种”。由此看来,“乔影戏”、“大影戏”、“手影戏”可能是在“影戏”表演的影响下,出现的以真人的肢体模仿影戏人物的表演艺术类型。这也从一个侧面说明,宋代的皮影戏已经到了十分成熟的程度。

关于影戏道具的制作,宋代文献中还有比较详细的记载。《都城纪胜》中写道:

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五八九册,第一五三页。
② 同上,第五八九册,第一四六页。
③ 同上,第五九〇册,第二九二页。
④ 同上,第五九〇册,第一九四页。

凡影戏乃京师人初以素纸雕簇,后用彩色装皮为之,其话本与讲史书者颇同,大抵真假相半。公忠者雕以正貌,奸邪者与之丑貌,盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。^①

影戏道具初用素纸制作,比较恰当的称谓应是“纸影”,其后才用皮革雕刻,施以彩绘而成,这样就成了“皮影”。关于“皮影”取代“纸影”的原因,《梦粱录》卷二十有明确的解释:

更有弄影戏者,元汴京初以素纸雕簇,自后人巧工精,以羊皮雕形,用以彩色妆饰,不致损坏。杭城有贾四郎、王昇、王闰卿等,熟于摆布,立讲无差。^②

由此可见,影戏道具的制作有一个发展的过程,起初用素纸,但因纸质不耐磨损,进而才为皮质所取代。

宋代影戏相当繁盛还表现在出现了专门制作影人的艺人。《都城纪胜》中即已有了关于皮影制作之语,即“公忠者雕以正貌,奸邪者与之丑貌”。在《武林旧事》卷三《社会》条里,提到为影戏等制作道具的“绘革社”^③,该书卷二《灯品》条还写道:“羊皮灯,则簇镂精巧,五色妆染,如影戏之法。”^④由此条可知,影戏道具与灯具的制作手法十分接近,而“绘革社”有可能是兼做这两方面的业务。宋代时,影戏人物等道具的制作日益精巧,样式种类也十分丰富。宋无名氏《百宝总珍》一书中《影戏》条,则为我们提供了那时影戏戏箱中道具的详细记录:

大小影戏分数等,水晶羊皮五彩妆。自古史记十七代,注语之中仔细看:影戏头样并皮脚,并长五小尺。中样、小样,大小身儿一百六十个。小将三十二替(厘),驾前二替(厘)。杂使公二、茶酒、着马马军,共计一百二十个。单马、窠石、水、城、船、门、大虫、果卓(桌)、椅儿,共二百四件。枪、刀四十件。亡国十八国,《唐书》、《三国志》、《五代史》、《前后汉》,并杂使头,一千二百头。

上述这些记载综合表明,宋代皮影道具的制作技艺已经十分成熟,皮影

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五九〇册,第九页。

② 同上,第五九〇册,第一七〇页。

③ 同上,第五九〇册,第二〇〇页。

④ 同上,第五九〇册,第一九六页。

人物形象的造型逐渐具有自身的特点,尤其是人物的性格特征受到比较充分的关注。这种艺术手法在其后得到不断的继承与发展。魏力群在论述唐山皮影艺术的造型时写道:

唐山皮影造型素以结构严谨、雕镂精美、色彩艳丽著称,是历代皮影艺人智慧与汗水的结晶。它除保持了宋代以来“公忠者雕以正貌,奸邪者刻以丑形”的寓褒贬于其间的造型传统之外,还吸收了当地民间绘画、寺庙雕塑、戏曲服饰的艺术特长,经过长期的提炼演变,形成了集程式性、装饰性及可舞性为一体的综合造型特征,体现了刚直粗犷的北方文化风貌。^①

在具体论及影人造型时,魏力群还特别举例说明,“其中奸凶人物王莽大眼珠、扫帚眉、面带横纹、龇牙咧嘴的造型,将一位篡位暴君的形象活生生地展示在观者面前”^②(图8-2)。



图8-2 唐山皮影艺术中的王莽脸谱造型

宋代影戏的表演十分流行,同时也出现在禅僧说法的语录中。《五灯会元》卷十八《胜因威静禅师》条记载,禅师“书偈云:‘弄罢影戏,七十一载。更问如何,回来别赛。’置笔而逝。”^③以“影戏”来比喻人的生存状态,是比较贴切的,其理在《金刚经》的四句偈中得以充分揭示:“一切有为法,如梦幻泡影,如露亦如电,应作如是观。”宋代以后,影戏艺术继续得以发展。

元代初年,皮影戏曾作为军中的娱乐活动之一,经常随军到处演出。山西孝义张家庄元代墓葬中,

① 魏力群:《中国唐山皮影艺术》,河北美术出版社,2000年版,第55页。

② 同上,第57页。

③ 普济:《五灯会元》,中华书局,1984年版,第一八卷,第一一九一页。

即有绘在墓室墙壁上的八幅纸窗影人,并有“乐影传家共守其职”的相关题记。元末明初的诗人瞿佑也留有《灯词》一首:“南瓦新开影戏场,满堂明烛照兴亡;看看弄到乌江渡,犹把英雄说霸王。”这种瓦舍中开设影戏表演场的做法,显然上承宋代。明代皮影戏逐渐形成了具有地方特色的艺术流派。到了清代,皮影戏出现了繁荣的局面,上自王公贵族,下自寻常百姓都比较热衷于观赏皮影戏表演。皮影戏表演的故事题材在不断丰富的同时,其传播范围也继续扩大,几乎遍布全国。

第二节 皮影戏表演

在了解皮影戏发展历程的基础上,有必要具体介绍皮影戏表演的一般情况,以便与变文讲唱作比较研究。

皮影戏表演一般包括舞台、道具、演员、剧本、表演手段等因素。下面先以唐山皮影(又称为“滦州影”、“乐亭影”)、陇东皮影等为例,作些关于皮影戏表演的常识性介绍。关于皮影戏表演,《乐亭县志》中就有比较具体的记载:

逢令节及喜庆事演唱影戏,俗为乐亭影。其法以驴皮净膜,剪裁人物、器具、花木、房舍、车马、刀枪,惟妙惟肖,赋之五彩,缀以扞杆,起台架布棚,张纸窗,燃灯火于内,日暮由演员(曰影匠),按词本(曰影卷)节节演唱,生、旦、净、末、丑俱全。

文中所说的“起台架布棚,张纸窗,燃灯火于内”,是指皮影戏演出前的搭台等准备工作。艺人们首先要选择比较空旷之处,临时用木柱支撑起来,搭建成一个高台,再用布帐围绕在台面周围。台口通常摆设长条桌一张,桌子上面则架影窗子(俗称“亮子”),窗面起初用白纸制作,后来改用比较耐磨损的白布。照明灯就挂在靠近影窗之处,在使用电灯之前主要使用油灯照明。陇东地区搭建皮影戏台,可以用当地流行的几句话来形容:“七长八短(木椽)五页大板,四条撇绳一挽,十二根钱串(即细麻绳)六页芦席一卷,撒下碾头,你再甬管。”^①

^① 马德昌:《皮影艺术的魅力》,中国工艺美术学会民间工艺美术专业委员会,1994年,第17页。

影人是皮影戏表演的最主要的道具,它包括头茬、身子(也称“戳子”)等部分。影人与车马桌椅等道具通常放置在戏箱(影箱)之内(图8-3)。戏箱内分层摆放皮影道具,景片、马匹、桌椅等道具放在下层,上层置放带操纵杆的皮影身子,头茬则放在箱盖内侧由两道细绳子横栏起的各种影包内,这些头茬影包内包括帝王包、文武官包、将帅包、神妖包、吉祥包等。吉祥包专门存放“愿影”、“喜影”的影人道具。在唐山地区,皮影戏箱有大小之别,即使是比较小的戏箱,一般也会有皮影头茬500多个、身子100多件和一些必备的景观事物道具。

皮影戏正式表演前,有时还会敲锣打鼓以便招引观众,观众基本到场坐下后,即准备开场表演。唐山皮影在观众坐下后一般就会按如下程序进行表演:

随即全台演员肃静,由打鼓子者打响第一声檀板,又叫“稳心

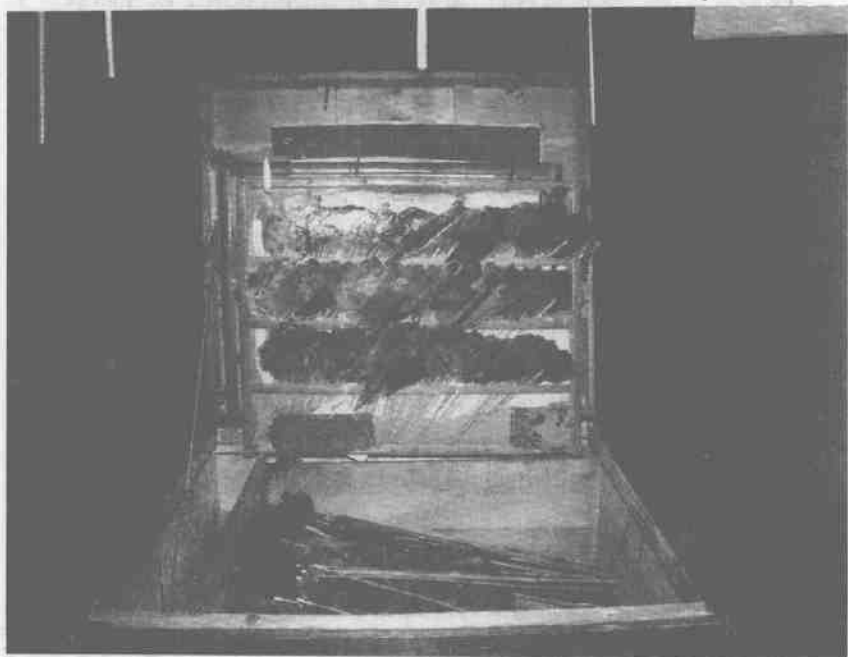


图8-3 放置皮影道具的影箱

板”，提示全场精神集中，稍停之后接响第二、三板及开场锣鼓，一般由“急急风”转“阴锣”，再用“四击头”收住，接打“水底鱼”，锣鼓一停，影人出场。影窗之上，操纵者执影人随着演员的唱念和伴奏音乐表演剧情中的各种动作，影人上场时虚然而入，下场时飘然而出，其表演生动细腻、来去无踪。

影卷置于影窗所在长桌正中的书戳子上，整场演出照卷唱念，不能随意改动。每唱念完一页，拿下影的师傅便用竹签翻下一页，并用铁键子压住。演员对自己的唱词须很熟悉，但演出中亦要及时趋前看卷，唱毕则后退。

每场演出时间的长短均据东家所约，一般每唱完一本影卷须两三个小时。演出结束时，掌台师傅便将影卷立在影窗之上，表示散影了。有些名气较大的艺人深受观众喜爱，散影时围观之人不散，叫好之声不绝，在这种情况下，主要演员便要再加演一段清唱或一段单出才能收台。^①

这段文字虽然是描述一个地方皮影戏表演的程序，但是也基本道出了明清以来皮影戏表演的一般程序。但是各地皮影戏的表演程序，在细节方面也有一些差异。

皮影戏表演的魅力主要体现在唱腔与操纵影人两个方面，所谓“一口叙说千古事，双手对舞百万兵”，就是对皮影戏表演极其生动的写照。皮影戏唱腔讲究声情并茂，其韵散结合的讲唱方式，可能渊源于唐代的讲经文、变文。早期的皮影戏唱腔可能相对单调一些，其后随着不断吸收民歌、俚曲等，唱腔也越来越丰富起来。

唱腔诉诸于听觉，影人操纵则诉诸于视觉。影人造型本身有一定的身份、性格特征，在艺人高超的操纵技艺支配下，影人在观众眼中，似乎已经变成一个个活生生的人物形象，他们有喜怒哀乐的情感变化。不仅如此，影人还能表演一般戏曲无法企及的内容场景，如神话传说题材皮影戏中的飞沙走石、上天入地等幻景。影戏操纵需要有较高的水平，操纵者必须熟悉剧本中的每一个剧情故事，包括剧情中人物的身份、性格

① 魏力群：《中国唐山皮影艺术》，河北美术出版社，2000年版，第44页。

特征等,在具体的表演过程中,不仅要与唱腔道白、伴奏音乐默契配合,而且还要将影人的思想情感通过举止动态等传达出来。在长期的表演实践中,一些角色的动态特征逐渐被以口诀的形式总结出来,并在师徒之间口头传承下去。譬如:

武旦走路风摆柳,花旦抬腰身乱扭;

毛净上场先翻身,文生举止要斯文;

老年人躬腰驼背,凶恶人挺胸凸肚;

妇女欢乐时以袖掩口,悲哀时以袖掩面;

男子欢乐时拍手合掌,愤怒时顿足拂袖。^①

这些皮影戏表演的程式化口诀,其中一部分可能借鉴了傀儡戏以及一般戏曲表演的经验。

皮影戏的表演主要是为俗众提供娱乐,但是,其中还有一种专门为酬神、还愿、祭祀等的演出,唐山等地俗称“愿影”。由于这种皮影戏表演兼有娱神与娱人的目的,使得它的表演仪轨等程序有别于一般的表演。

唐山一带的“愿影”演出一般是三天时间。第一天是“安神”或称“接神”,通常临时搭建一简单席棚(神棚),其内的桌子上设立神灵牌位,然后烧香上供,求神灵赐福消灾。有时也将村庙里的神位请过来,即“接神”。次日,为正式还愿的日子,需在神棚对面临时设一个影窗,正午时分开始影戏表演(图8-4),一般演出《天官赐福》等节目。第三日是送神日,即在晚上唱完正卷后,特别加演一个“了愿”的小段节目。此小节目的最后,观音菩萨出场,艺人即念道:“观音大士南海来,脚踩莲花朵朵开;今日了罢心头愿,永世千年不生灾。”表演结束后,将临时所设的神灵牌位焚化,或者将庙里恭请来的神位送回。

陇东地区通常在春播前或秋收后,演出酬神还愿、祈福消灾的皮影戏。皮影戏演出的仪轨程序与唐山一带有些类似,但也有地方特点。皮影戏演出前,举行恭请地方庙里神像前来看戏的隆重仪式。皮影戏开始演出后,还有请神童子上场的一幕,村庄里放羊、放牛的孩子此时会自觉地跪在山神土地爷的像前,每人手点一炷香,以求六畜平安,俗称“跪

① 魏力群:《中国唐山皮影艺术》,河北美术出版社,2000年版,第53页。



图 8-4 “愿影”表演

香”。神童子出场后,皮影艺人一般说唱道:

请神童子,今有××省××县××乡××村,设下皮影戏盛会,感动玉帝,命吾下凡邀请当坊诸神临凡赴会,来在坛中先燃一柱(炷)香。阿弥陀佛,九天圣母一声请阿弥陀佛,请在坛中赴会来,啊啊阿弥陀阿陀,啊啊弥陀阿弥陀啊!弥啊,弥陀佛。^①

《天官赐福》等也是此类表演中的常见节目。在四川地区,酬神、还愿之类的皮影戏叫做“愿戏”,一般是从早到晚唱三本戏(早戏、正本、下本)结束。清代以来,这类皮影戏的表演十分盛行,如同江玉祥所说:

如果说,唱灯影戏还愿多为单家独户的行为,那么以庙会戏的

① 马德昌:《皮影艺术的魅力》,中国工艺美术学会民间工艺美术专业委员会,1994年,第18页。

形式酬神,就是以社区为单位的集体活动。清代和民国时期,四川各地庙宇,每年均有三五天、十来天不等的庙会会期。届时均要请戏班(包括影戏)唱戏酬神,答谢菩萨保佑一方平安、风调雨顺、人畜兴旺。演会戏的庙会有上九会、观音会、娘娘会、东岳会、放生会、土地会、月光会、牛王会、城隍会等。

此类酬神、还愿之类的皮影戏,从演出的节目到演出的仪轨似乎都与佛教有紧密的关联。至于《目连救母》皮影戏等,则与佛教转变、宣卷的联系尤为密切^①。下面即拟对皮影戏表演与变文讲唱等的关联,做进一步深入地探讨。

第三节 变文讲唱与皮影戏表演的关联

变文讲唱与皮影戏表演的关联问题,伴随着学术界对皮影戏起源越来越深入地探讨,从而逐渐引起了学者们的关注。

20世纪40年代,孙楷第在论述傀儡戏的起源时就已指出,我国影戏的起源与唐代俗讲、转变紧密关联。他在论述唐代转变配图讲唱情况时写道:

其后生心作意,改图像为纸人,又后改为皮人。此时像为立体的。其像以线牵引,可随人之意活泼动转,始是真正影戏。自是俗讲分为两派:其由用图像改为用纸人皮人者,谓之影戏;其始终不用图像者,谓之说话。说话与影戏,仅讲时雕像有无之异,其源出于俗讲则一也。^②

文中指出了说话、影戏与俗讲之间有着内在的关联。从他列举的《王昭君变文》写本与吉师老的《看蜀女转昭君变》相关材料来看,其所说的俗讲基本相当于本书所说的变文讲唱。^③但是,周贻白就反对上述看法,

① 江玉祥:《四川皮影戏的民俗功能》,载于《文史杂志》,1989年第6期。

② 孙楷第:《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》,收录于《傀儡戏考原》,上杂出版社,1952年版。

③ 同上。

他认为俗讲时未必有图像配合讲唱,“影戏之由‘俗讲’而蜕化,只可算一想象,并没有什么具体的根据,仍当以起于北宋,比较可信”。^①周贻白的理由并不充分,笔者将在下文进行辨析。

皮影戏表演一方面与唐代俗讲、转变相关,另一方面,也与宝卷讲唱有着一定的联系。因此,在探讨皮影戏的起源时,一些学者进一步注意到了宝卷讲唱与皮影戏表演的关联。早在20世纪上半叶,学者们即已就此问题展开了比较深入的讨论。郑劭荣在《论20世纪的中国影戏研究》一文中,对那些讨论的要点进行了扼要的概述,为了便于了解当时研究的概况,现具引如下:

1937年《歌谣》第2卷和第3卷连续刊出5篇文章讨论影戏的起源及其与宝卷的关系,吴晓铃、佟晶心、叶德均相继发文进行“商榷”和“对话”。这场颇为热闹的讨论最早是由佟晶心的《探论“宝卷”在俗文学上的地位》所引发的。佟氏在文中提出:“影戏在宋朝所使用的剧本便是当时的话本,但近代的便用宝卷。”“影戏的剧本组织和故事的结构很有宝卷的意味,但已采用对话的形式。”针对佟氏的论断,吴晓铃在《关于“影戏”与“宝卷”及“滦州影戏”的名称》中进行了质疑,认为“影戏的剧本在宋朝并不是用话本,近代用的也不见得就是宝卷。理由很简单,因为影戏着重在表演,其文词是代言体,而话本和宝卷着重在演说,其文词则是叙述体,两者在运用方面迥乎不同”。随后佟晶心对吴晓铃的质疑予以回应,主要观点是“影戏为代言体或系后来的事”,“宝卷也有代言体的”,不能以今拟古(见《答吴晓铃先生关于“影戏”与“宝卷”的问题》)。叶德均则认为论“中国的影戏”不能局限于“滦州影”,“对于影戏之史的研究,仅以一地为限,是不够的”,主张“把北方滦州等地的影戏和其他各地的相互比勘”。叶氏有保留的同意宝卷与影戏的关系,因为皮黄、说书、傀儡戏都与影戏有关联,“一种技术的形成,和他种艺术是有错综复杂的关系的”(通信栏《关于影戏——致晶心先

^①周贻白:《中国戏剧与傀儡戏影戏》,收录于《周贻白戏剧论文选》,湖南人民出版社,1982年版。

生》，1937年3月4日）。^①

顾颉刚也认为，变文、宝卷与影戏之间有一定的关联^②。由此看来，此次讨论宝卷与皮影戏的关系时，争论的一个焦点是皮影戏的剧本是代言体还是叙事体。

近年来，一些研究者进一步论证了皮影戏的起源与变文等之间的关联。郑劭荣认为：“在图像与说唱艺术长期磨合当中，影戏不仅要借鉴唐代俗讲图像配说唱的技术，其脚本也是从俗讲和说话所移植来的。”^③ 郑劭荣从民间剪纸角度考察皮影道具的最初制作，以及从说唱伎艺角度探讨早期影戏脚本问题，为我们探讨皮影戏表演与变文讲唱的关联提供了启迪。至于早期影戏如何借鉴唐代变文配图讲唱的技术等，他没有进一步详细说明。魏力群的新著《中国皮影艺术史》，在比较全面地论述皮影艺术发展史的同时，也对皮影戏的起源提出了看法：“影戏是在民间百戏繁盛的影响下，借鉴影子游戏和木偶戏的表演形式，采俗讲、说话的内容为演出底本，以剪纸人物为影偶造型，借光树影于窗上进行表演，而逐渐形成并完善的。”^④ 此外，赵建新在《中国影戏溯源》一文中也认为：“俗讲之于影戏，其作用的主要方面还在于‘演故事’一途。影戏‘借灯显影’的形式在受立铺挂像启发的同时，更直接的来源当为‘影灯’（或曰‘灯影’）。”^⑤ 该文启发我们，在探讨皮影戏的起源时，需要关注来自“影灯”的影响。而康保成的《佛教与中国皮影戏的发展》^⑥ 与张冬莱的《从民间传说的视角看皮影戏的起源》^⑦ 两文，还分别从佛教经典文献以及民间传说等不同视角，探讨了皮影戏的起源与发展问题。

① 郑劭荣：《论20世纪的中国影戏研究》，载于《辽宁师范大学学报》，2006年第5期。

② 顾颉刚：《滦州影戏》，载于《文学》，1934年第2卷，第6号。

③ 郑劭荣：《从唐宋说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成》，载于《民间文化论坛》，2006年第3期。

④ 魏力群：《中国皮影艺术史》，文物出版社，2007年版，第23页。

⑤ 赵建新：《中国影戏溯源》，载于《兰州大学学报》，1995年第1期。

⑥ 康保成：《佛教与中国皮影戏的发展》，载于《文艺研究》，2003年第5期。

⑦ 张冬莱：《从民间传说的视角看皮影戏的起源》，载于《当代戏剧》，2007年第2期。

美国学者梅维恒也认为,中国的变文讲唱与皮影戏等的表演之间有着密切的关联,但他论述这一问题的方式比较独到,提出来的观点也值得重视。他在对印度尼西亚等地看图讲故事与皮影戏、傀儡戏等进行研究的基础上写道:

对于我们的目的来说,各种类型的印度尼西亚戏剧表演中最重要的是“瓦扬·贝贝尔”。它的历史和表演特点让我们了解了唐朝和后来的中国看图讲故事的可能的结构。就像“变”似乎站在中国皮影戏和傀儡戏历史发展的起点上一样,印度尼西亚的“瓦扬·贝贝尔”也一样……但是,随着严格意义上的皮影戏的发明(或引入)、精心创作和老练成熟,“瓦扬·贝贝尔”开始在寻众望方面失色。到15世纪左右,它变成主要是孩子们的娱乐,许多环绕它的祭仪气息已经失掉了。更有甚者,和它的表演有关的许多规则已经被遗忘。^①

由此可见,皮影戏的产生与发展,也对“瓦扬·贝贝尔”产生了不可忽视的影响。梅维恒考察了世界不少地区看图讲故事的传统,发现皮影戏、傀儡戏似乎大多源于这种传统。纵观中国皮影戏和傀儡戏的产生与发展历程,“变”是否站在中国皮影戏和傀儡戏发展的起点,还值得商榷,有待于进一步论证。但是,宋代皮影戏、傀儡戏的兴盛,与来自变文讲唱艺术的影响应该有一定的关联,换言之,如果没有受到变文讲唱的影响,宋代皮影戏、傀儡戏不太可能发展到十分成熟的地步。从这个角度来看,梅维恒研究亚洲各地看图讲故事成果,对我们认识中国早期皮影戏及其与变文讲唱的关联,具有很重要的启迪价值。下面即拟在上述学者研究成果的基础上,对于这一课题进一步做些论述。

吴晓铃在《关于“影戏”与“宝卷”及“滦州影戏”的名称》一文中对佟晶心的质疑,确实把握了皮影戏表演与宣卷乃至转变之间的一个重要区别,即前者是着重表演的代言体,后两者则是着重演说的叙事体。皮影戏、傀儡戏之所以被视为戏曲表演艺术,而不是讲唱艺术,其关键原

^① 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第103页。

因也在于此。吴晓铃的质疑虽然有一定道理,但是忽视了一个比较重要的问题——无论使用的讲唱底本还是表演的方式,早期的皮影戏与明清以后比较成熟的皮影戏之间都可能有着明显的区别。换言之,在探讨皮影戏的产生与演变时,应该充分关注到这一区别,这样也有利于探讨皮影戏起源与变文讲唱等的关联。

宋代的说话艺术十分兴盛,且其与唐代俗讲、转变有着密不可分的内在联系。如果宋代的皮影戏与说话艺术紧密相关,那么也就表明了宋代皮影戏与唐代变文讲唱之间有着一定的关联。

早期皮影戏的说唱文词可能主要来自于讲史类的话本,这一点可以由有关宋代皮影戏等的文献证实。宋代高承的《事物纪原》卷九《影戏》条中写道:“宋朝仁宗时,市人有能谈三国事者,或采其说,加缘饰作影人,始为魏、吴、蜀三分战争之像。”^①由此段话中的“谈三国事”、“采其说”等来看,仁宗时的影戏说唱词可能直接来源于讲三国史的话本。早期影戏说唱词与话本的密切关联,在《都城纪胜》中也得以证实,其写道:“凡影戏乃京师人初以素纸雕鏤,后用彩色装皮为之,其话本与讲史书者颇同,大抵真假相半。”^②这里已经说得很清楚,影戏表演也有话本可依,而且与讲史类的话本“颇同”。《百宝总珍》的《影戏》条所列的道具,也间接表明了早期影戏表演与讲史类说话艺术关系密切,其中写道:“大小影戏分数等,水晶羊皮五彩妆。自古史记十七代,注语之中子(仔)细看:……亡国十八国,《唐书》、《三国志》、《五代史》、《前后汉》,并杂使头,一千二百头。”讲史类话本的文词主要是叙事体,而非代言体,影戏话本既然与它颇为相似,那么其文词也应叙事体为主。《都城纪胜》既然认为影戏讲唱底本颇同“话本”,也表明其与说话艺术之间有着内在的联系,从这个角度来看,早期影戏的讲唱底本还不适合称为“剧本”。

早期影戏底本与讲史话本的关联,还可以在宋人笔记中得以说明:影戏剧本既然来自讲史说唱,也就沿袭了其形式,例如它的念

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第九二〇册,第二五六页。

② 同上,第五九〇册,第九页。

白多用七字句,不讲究平仄,近乎白话等,这一点从当时的笔记里可以推测出来。宋代张戒的《岁寒堂诗话》卷上云:“往在柏台,郑亨仲、方公美诵张文潜《中兴碑》诗,戒曰,此弄影戏语尔。二公骇笑问其故,戒曰,郭公凛凛英雄才,金戈铁马从西来。举旗为风偃为雨,洒扫九庙无尘埃。岂非弄影戏乎?”^①

从道具到讲唱表演,皮影戏都与傀儡戏有着十分相似的地方。由此看来,宋代傀儡戏可以为我们认识当时的皮影戏提供一些间接论据。《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺》条写道:“般杂剧,杖头傀儡任小三,每日五更头回小杂剧,差晚来不及矣。”^②这一记载表明当时的傀儡戏已经十分盛行,而且杖头傀儡戏可能已经采用杂剧的代言体剧本。但是,这并不意味着当时的傀儡戏都是如此。《梦粱录》卷二十中的《百戏伎艺》条即写道:

凡傀儡,敷演胭粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事话本,或讲史,或作杂剧,或如崖词。如悬线傀儡者,起于陈平六奇解围故事也,今有金线卢大夫、陈中喜等,弄得如真无二,兼之走线者尤佳。更有杖头傀儡,最是刘小仆射家数果奇,大抵弄此多虚少实,如巨灵神姬大仙等也。^③

由此可见,傀儡戏的说唱词除了来自杂剧外,也有取自讲史、崖词等。对此郑劭荣作了比较贴切的分析:

此说包含两层含义:一言傀儡戏内容为胭粉、故事话本等;一言脚本体制为讲史、杂剧、崖词,就语法特征来看,三者明显属于并列关系。可知傀儡戏既有讲史、崖词之类的叙述体,亦有杂剧类代言体,这正与它的原生态相吻合。此处“讲史”与杂剧、崖词相并列,似言“讲史”为一独立的体制……

综上所述,大致可以推断,影戏脚本为代言体的可能性不大,从内容至形式皆是一种与讲史话本近似的脚本。这正是自唐至宋,

① 廖奔:《中华艺术通史·五代两宋辽西夏金卷·上编》,北京师范大学出版社,2006年版,第277页。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五八九册,第一四六页。

③ 同上,第五九〇册,第一六九页。

影戏先后与俗讲、说话结缘的产物。^①

正如文中所说,宋代皮影戏的讲唱底本主要应是类似话本的叙事体,这很可能是早期皮影戏的一个重要特征。而采用杂剧类代言体的唱本,应是皮影戏发展到比较成熟阶段的结果。

包括孙楷第在内的一些学者,都已发现宋代皮影戏与唐代变文讲唱有内在联系,这种联系正如郑劭荣所说,从使用道具配合讲唱的技术到讲唱底本,早期皮影戏都借鉴了转变艺术。笔者认为,接下来需要进一步具体地探讨如下问题:早期皮影戏如何借鉴变文讲唱?它既然使用了类似话本的叙事体底本,对它的表演形态有何影响?这种形态与其后使用代言体底本的表演之间有哪些重要区别?虽然由于史料的缺乏,学者们对这些问题论述较少,但是,根据皮影戏表演形态发展的一般规律,以及国内外皮影戏发展演变的有关资料,仍可以对此类问题作些探讨。

皮影戏是一种融合讲唱、道具表演的综合艺术。明清以来,皮影戏表演时,戏班内逐渐形成比较合理的分工,其中影人操纵与讲唱等主要角色已各有艺人专门负责。即使有些皮影艺人可能兼擅这些角色,但是在实际表演时,他通常可能只从事影人操纵与讲唱中的一种。譬如,华县民间皮影艺术表演中,五人组合较为常见(图8-5):

后曹的位置在亮子中后,掌管梆子等乐器和帮腔;前首负责念唱、吹打和口技等,位置在亮子右侧;上档掌管二弦等乐器,居于前首右后位置;下档掌管板胡、大号等乐器,有时也掌签;签手负责皮影的调配与表演,有时帮腔。^②

在皮影戏班内的分工中,最基本的角色有两种,一是负责讲唱的,兼管乐器伴奏,称为“前声”、“前首”等,一是负责操纵影人道具的,称为“灯底下”或“签手”等。此外,还有一种比较重要的角色,即专门负责用乐器伴奏的,有时兼帮腔与操纵影人。较大的皮影戏班,如清代以来的

① 郑劭荣:《从唐来说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成》,载于《民间文化论坛》,2006年第3期。

② 沈珉:《中国传统皮影》,人民美术出版社,2004年版,第116页。



图 8-5 华县民间皮影表演

北京皮影班子中,艺人可达十六七人之多,这样的群体内角色分工就更加细密,负责操纵影人的一般在两人以上,负责唱念的甚至可以每人专攻一种唱腔。

从皮影戏发展演变的规律来看,皮影戏发展得越成熟,其内部角色的分工也就越严密。这种分工也是为了适应表演复杂故事情节的需要。专人承担操纵影人之职,这样艺人可以全神贯注地投入到影人动态表演中,当表演两军对垒等较大场面的人物争斗时,两人以上的合作表演效果无疑会超过一人操纵表演。因此,无论是说唱者还是操纵影人者,都必须根据影人的个性特征进行讲唱或操纵表演。两者之间配合的默契程度,成为决定演出能否成功的一个重要因素,而严格按照讲唱底本进行讲唱、表演,则是两者能够默契配合的前提条件。从这个角度看来,皮影戏表演的艺术效果与其所依据的讲唱底本息息相关。

代言体的讲唱底本与一般的戏剧剧本相似(图 8-6),故事中出场的人物身份、性格特征十分明显,换言之,从适合戏剧表演的角度来看,代言体讲唱底本比叙事体占有明显的优势,也就是说,影人丰富细腻的



图 8-6 皮影戏演唱所用的影卷

个性特征以及戏剧化情节,可以藉代言体讲唱底本得到更充分的表现。因此,可以说叙事体讲唱底本最终被代言体底本所取代,是皮影戏艺术发展的必然结果。

皮影戏发展的历程中,其早期的叙事体底本可能主要来自讲史类话本,其源头则可以追溯到唐代变文。依据这种类似话本的叙事体底本进行表演,其形态无疑有别于其后依据代言体底本的表演,注意到这两者的区别,对于认识皮影戏表演与变文讲唱的关联十分重要。孙楷第较早地关注了早期皮影戏的表演形态,正如他所说:

其后生心作意,改图像为纸人,又后改为皮人。此时像为立体的。其像以线牵引,可随人之意活波动转,始是真正影戏……说话

与影戏,仅讲时雕像有无之异,其源出于俗讲则一也。^①

在模仿变文配图讲唱的表演技艺方面,孙楷第没有详细说明有关早期影戏表演的问题。笔者认为,变文讲唱时,讲唱者有时可能一边讲唱故事情节,一边提醒观众观看图画中的相关画面,换言之,这里的图画如果可以视为类似皮影的道具,那么讲唱者与操纵道具的表演者是合二为一的。当早期影戏表演模仿变文讲唱,以影人道具取代图画后,其说唱者很可能也是与影人操纵者合二为一的,也就是说,一人边说唱,边操纵影人,这很可能是主流的表演形态,也恰好与类似讲史话本的叙事体底本相适应。

《东京梦华录》、《武林旧事》等中,都记载了一些影戏艺人的名字,但是并没有透露出关于他们更多具体的信息。值得注意的是吴自牧在《梦粱录》中说的一段话:“更有弄影戏者,元汴京初以素纸雕簇,自后人巧工精,以羊皮雕形,用以彩色妆饰,不致损坏。杭城有贾四郎、王昇、王闰卿等,熟于摆布,立讲无差。”^②其中的王闰卿可能就是《武林旧事》所提及的“王润兴”,后者还特别说明其是一位女艺人。根据此段话的语意来看,贾四郎、王昇、王闰卿等都应是既擅长影人操纵(熟于摆布),又熟悉讲唱艺术(立讲无差)的艺人。当影戏最初出现时,很可能只有这类讲唱兼操纵表演的艺人,不过在表演时,可能会有乐器伴奏,宋人绘画中就保留了孩童模仿这种影戏表演的情形(图版19)。此时的影戏艺人,其中不少可能直接来自于说话艺人,当时的影戏表演或许主要是一种个人综合技艺在瓦舍等中的展示。从这个角度看来,早期影戏表演中,一开始可能不会出现比较成熟的“影戏班子”。

早期影戏表演较多依赖于影戏艺人个人的才艺,而不像后来的影戏那样更多依赖于艺人们相互之间的默契配合,因此,它的演出也就更为灵活。一方面,如同说话艺人有时可以即兴发挥,不必严格按照话本进行讲唱一样,讲唱兼操纵影人的早期艺人可能也会如此。但是,一旦

① 孙楷第:《近世戏曲原出宋傀儡戏影戏考》,收录于《傀儡戏考原》,上杂出版社,1952年版。

② 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第五九〇册,第一七〇页。

讲唱与操纵影人分工以后，讲唱的底本对表演就有了比较严格的制约作用。另一方面，影戏最初出现后的一段时间，影戏艺人很可能如同说话艺人一样，可以出入于各种场合进行表演，街衢乡间都可能有一些游方艺人的踪影。这种比较原始的影戏表演形态似乎一直延续到了近现代，清代的潮州皮影或许就可以作为这样的例证。沈珉在描述潮州皮影时写道：

民间的皮影班，往往一人身兼数职。像清代的潮州皮影，就是一个弄影者藏在竹窗之内，一身兼任编、导、演及配乐。当影戏开演之时，鼓乐声中，粉墨登场，皮影幢幢，角色杂出，生旦净丑次第说唱，场面热闹万分。如有观众撕破竹窗纸，往里一望，就会发现，其实只有一人在玩独角戏。潮州有一句形容忙得不可开交的俗谚：“脚打锣，手打鼓，口唱曲，头还要撞钟。”它说的就是皮影演员。^①潮州皮影中一人如此精彩的表演，为我们推测早期皮影戏的表演场景提供了重要的资料。

印度等地皮影戏的起源，与看图讲故事的传统有着密不可分的关系。了解这一点，也有助于我们深入认识中国早期皮影戏与变文讲唱的关联问题。关于印度皮影戏的起源，康切克特在其著作——《印度的影戏》中的“导言”部分写道：

皮制玩偶是印度最古老的民间艺术瑰宝之一。它和文明本身一样古老，我们从古老经典如《往世书》和《本生经》中，找到了它们存在的证据。皮影戏在人扮演的戏剧之前很久就存在了，它来源于首次图片表演，如来自马哈拉施特拉邦安古利的 Chitra Kathi……

皮影戏是从图片戏剧逐渐发展到剪裁玩偶的。这些玩偶被用蒺藜钉在一长块布上，布上是连续的场景，一盏灯笼紧贴在布后，讲故事的人随故事的展开而移动它。不久，这些剪裁出来的玩偶就被赋予了灵活性，而且在灯光、音乐、歌曲、讲述，甚至有时还在舞蹈节奏的配合下，玩偶在白色的幕上有了生命。^②

① 沈珉：《中国传统皮影》，人民美术出版社，2004年版，第113页。

② 康切克特：《印度的皮影·导言》，转引于梅维恒：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年版，第159~160页。

文中的描述,揭示了这些皮制玩偶道具由图片演变而来的过程。梅维恒在考察印度吉利克特(Killiket)人看图讲故事的传统时,也得出了同样的结论:

虽然 Killiket 人被看做是图片表演者,但他们是在灯前表演半透明的画像而显然没有任何幕景。这就进一步表明,从属类的观点上来看,木偶戏、皮影戏和看图讲故事(使用画卷、帘帷或者其他种类的绘画场景和人物)之间没有绝对清楚的区别。再者,使用人工照明的方法应该加以注意。这意味着,用发展的观点来看,皮影戏的人物本来就是从叙事画卷上剪下来的。在皮影戏发展的早期阶段,即使皮影已变得从绘画背景中独立出来了,但它们仍没有可以移动的组成部分。^①

此外,梅维恒还从表演术语方面注意到,印度尼西亚的看图讲故事与皮影戏有着内在的联系。他在描述“瓦扬·贝尔”画卷展示的方式后,进一步写道:

当画面被如此展现时,它被叫做 kelir,这和用来表示皮影戏场面的字相同。由此,我们有了具备说服力的证据,表明看图讲故事用的图解画卷和皮影戏在本质与起源上是彼此相关联的。^②

在论述中国皮影戏的起源时,已有学者注意到,影人等道具的最初制作与表演,受到了中国传统剪纸、影灯艺术的直接启迪。笔者认为,在皮影戏产生之前,中国传统剪纸、影灯艺术并没有与讲唱故事发生直接关联,因此,它们还不能视为一种配合讲唱的道具。中国的看图讲故事或许古已有之,但是,看图讲唱(以散、韵结合的语言)故事最早可能出现在唐代变文讲唱艺术中,这种道具与表演结合的模式,对于皮影戏的产生具有不可忽视的重要意义。虽然中国传统剪纸、影灯艺术对皮影道具的制作可能具有一些启迪作用,但是,从道具与表演这样的综合视角来看,它们还不能视为皮影戏的起源。中国皮影戏或许可以说主要源于

① 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第126页。

② 同上,第105页。

配图讲唱的转变艺术。早期皮影戏不仅继承了类似变文之类的讲唱底本,而且更为重要的是,它使用影人道具来配合讲唱,以增加表演艺术效果的做法,应该说主要来自变文讲唱艺术的启迪。由于文献资料的缺乏,我们无法知道,中国早期皮影戏的影人道具是否也曾经历过印度等地那样从叙事画卷上剪裁下来的演变历程。但是,配合转变的画卷中的人物形象、场景等,对于早期皮影戏的道具制作与使用很可能产生过一定的影响。亚洲其他地区皮影戏的起源,就对我们认识这一问题具有启迪意义。

变文讲唱与皮影戏的关联还表现在如下一些方面。早期皮影戏的讲唱底本与话本十分相近(或者说就是采用话本),其后则在受到杂剧等戏曲脚本影响的同时,也接受了来自佛教宝卷的影响。在前一章节中,我们已经探讨了宣卷与变文讲唱的内在关联,而皮影戏表演在与宣卷发生关联的同时,也间接表明了其与变文讲唱的紧密联系。以唐山皮影为例而言,其讲唱底本的称谓以及有关起源的传说,都说明它与宝卷有着明显的关联。关于唐山影戏的起源,当地流行着一首民谣:“影戏本是圣佛留,未曾开演灯打头。大锣好似开山斧,劈开三教与九流。”这里所说的“圣佛”专指观世音菩萨。唐山一带流行这样的传说,观世音菩萨曾来到北方一带讲经说法,一般民众听到所讲的经文觉得有些枯燥无味,也不明白其中的义理。于是,观世音菩萨找来两个僧人,让他们剪了一些纸人,搭台支窗,挂起“海灯”,一边讲唱经卷,一边操纵纸人道具进行表演,这种形式后来演变为影戏。当地的影戏艺人被尊称为师父(这是传统上对出家僧人的称呼),其讲唱底本被称为“影经”或“影卷”。演出连台戏时俗称为“唱大卷”。这种底本无论讲唱语言的形式还是“影卷”等称谓,都显示了其与佛教宝卷的密切联系。

皮影戏被广泛用于酬神还愿、祈福消灾的活动中时,皮影道具与讲唱底本(称“影卷”等)等传统上也被赋予了神圣的意义。如唐山一带的影戏班历来供奉观世音菩萨。佛像一般贴在影箱的内侧,有的影箱如果没有贴佛像,则用红纸等写“供奉南海圣宗佛之神位”,以牌位来代替佛像。每逢观世音菩萨诞辰等节日(二月十九、六月十九、九月十九),或者正月、中秋新赛季开台之前,影戏艺人都要打开影箱,在班主的带领下

恭敬焚香祭祀。这种对影戏道具等的崇拜,有学者注意到了其与剪纸招魂等巫术活动的关联。譬如,郑劭荣在《从唐宋说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成》一文中,比较详细地论述了皮影与民间剪纸在招魂巫术层面的相似之处后,他指出:

影戏生存之价值不仅在于娱乐嬉戏,更具有其深厚的民俗底蕴。后者是影戏生存之根,是融入其肌体深处的文化内核。而这种与生俱来的文化基因当源自于它的母体。正是在这一层面上,我们看到了剪纸招魂巫术对于影戏的原生点意义。^①

笔者认为,在考察皮影戏表演中这种“神圣”意味的来源时,还应该充分关注到其与佛教文化的关联,尤其是与佛教变文讲唱活动的一些关联。

唐代盛行的佛教转变活动中,一方面,其活动本身常被时人视为一种讲经说法活动,具有祈福消灾的作用;另一方面,其讲唱底本(佛教变文)有时则被视为佛经,配合讲唱的画卷也被称为变相,佛经与佛教变相本身就是佛教信众供奉礼拜的对象,其具有的神圣性意义是不言而喻的。从这一角度来看,佛教变文与相关变相图,在时人心目中应是一种“圣物”,由此也会受到他们虔诚恭敬的对待。由于史料的缺失,我们无法得知唐代的佛教转变艺人保存画卷的方式及其对画卷的态度,关于“瓦扬·贝贝尔”画卷方面的信息,则对我们认识这一问题具有启迪意义。“瓦扬·贝贝尔”的说唱者被称为“达郎”,他们对于“瓦扬·贝贝尔”画卷是十分恭敬的:

全部“瓦扬·贝贝尔”道具都被看做是非常神圣的。它被细心地裹在布里加以保护并保存。由于道具充满了神秘的力量,“达郎”在准备一场特定的表演时采取了复杂的谨慎措施。在进行活动之前他会制作一些供品和进行一些祈祷,而且他每次树起一幅新画,他会用 boreh(化妆膏)来涂抹柱棍。整套道具是一个“达郎”家庭的传家宝,但只有“达郎”才有使用它的全权。道具既是 pusaka(“传家宝”)又是 pëpunden(“虔诚祈祷的对象”)。每星期的一个晚上,都

① 郑劭荣:《从唐宋说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成》,载于《民间文化论坛》,2006年第3期。

要在箱子附近焚香,箱子被保存在“达郎”屋子里的一个特别地方。如果尘埃积聚在箱底,它会被按照仪式一次又一次地扔进河里。^①“达郎”对于“瓦扬·贝贝尔”画卷的态度,与上文提及的唐山皮影有不少相似之处。而从形式与功能等方面来看,印度尼西亚的“瓦扬·贝贝尔”画卷又与转变用的画卷十分类似,因此,从这个角度也可以推测,变文讲唱与皮影戏的道具之间应该有一定的联系。

贯穿变文活动的这些相关情况,很可能在一定程度上为世俗变文讲唱与宋代说话艺术等所继承,配合世俗变文讲唱的画卷就使用了佛教艺术中“铺”这样的单位词。因此,笔者认为,皮影戏不仅在讲唱底本、使用道具配合讲唱的方式等方面,受到了变文讲唱的影响,其演出目的(祈福消灾等)、表演仪轨(“接神”等)等方面,也显示出与变文讲唱艺术有一定的关联。

① 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第105页。

第九章 话本中插图的渊源

中国古代书籍发展的过程中，图与书的关系是一个值得探讨的重要课题。书籍插图的起源可以追溯到战国时代的缙书帛画。印刷术发明之前，书籍中的插图都是手工绘制而成。隋唐之际，伴随着雕版印刷术的应用，佛教等经籍中开始出现雕版印刷的木版插图，此后，木版插图就逐步取代了手绘插图的主流地位。

宋、元以来，说话艺术十分盛行，木版插图开始出现在话本中。明代的书籍插图十分普遍，小说戏曲一类作品中的插图艺术也得到迅速发展。话本中的插图，前期流行的是故事情节图，后期则以人物图为主。话本插图的版式也随着时代的发展有所变化，前期常见的是上图下文式，到了后期逐渐为整版式^①所取代。

敦煌藏经洞插图式佛经等写本的发现，使得我们得以了解唐代的插图情况，P.2003《佛说十王经》、S.6983《观世音菩萨普门品》等写本中具有故事情节的插图，与元代话本中的插图有着紧密的关联。而像配合《降魔变文》讲唱的P.4524画卷，对研究话本的起源同样具有不可忽视的价值，一方面它的连环画式构图与元代话本中的插图颇为相似，另一方面，其与变文等讲唱文本配合的方式，也可能对话本中插图的产生具有一定的启迪意义。在本章中，笔者即拟探讨话本插图的渊源。

第一节 插图与带有榜题文字的图画

研究话本中插图的渊源之前，有必要了解一下插图与带有榜题文字的图画之间的联系与区别。带有榜题文字的卷轴画、版画等，与插图在形式上十分接近，两者很容易被混淆。因此，认识这两者之间的区别，

① 整版式也可以称为整幅式，即是指书籍中的一页或对页的整个版面上，没有文字，仅出现一幅较大的插图。

对于本课题的研究十分重要。

插图通常是指插在书中的图画,与文字配合后,可以产生图文并茂的效果。但是关于“插图”的范围,尤其是其与带有榜题文字的图画之间的界限,学者们有不同的看法。祝重寿认为:“插图艺术是美化书籍、说明书籍内容的绘画形式,插图插于文中,与文字互相说明,图文并茂,对读者很有吸引力。”^①在谈到中国早期手绘插图时,他进一步写道:

中国早期图书都是手写手绘,以图为主,以文为辅,采用卷轴形式,与卷轴画几乎无异,很难区别。例如上述马王堆西汉图书、顾恺之3件作品的摹本、南梁元帝《职贡图》的摹本、敦煌藏经洞图书等,既是图书,又是卷轴画。^②

笔者认为,文中所列举的作品可能不宜一概视为插图,早期图书“采用卷轴形式,与卷轴画几乎无异”的说法也值得商榷。就以传世的《洛神赋图》(摹本)为例,该图的原作据说出自顾恺之手笔。《洛神赋图》是根据三国曹植的《洛神赋》所绘而成的卷轴画,这种借鉴文学作品进行绘画创作的手法,在古代美术史中是比较常见的。笔者认为,《洛神赋图》是一件相对独立的艺术作品,可能不宜直接视为《洛神赋》的插图。相比《洛神赋图》而言,《女史箴图》中有较多的榜题文字,但是它也只适合视为类似“插图”的卷轴画。而关于敦煌藏经洞出土的一些图画的性质,也需要仔细辨析。

牟微姣在探讨敦煌插图和敦煌白画与版画的区别时,基本沿用了祝重寿对于“插图”的界定标准:“祝重寿先生于去年提出‘敦煌插图’这一概念,指出敦煌插图专指在敦煌藏经洞发现的书中之图,凡是文献中有图有文、图文互相补充说明的图画,均为敦煌插图。”^③在论及藏经洞发现的“连环画”时,她进一步写道:

从传统的观点看来,连环画不应归入插图,但在敦煌藏经洞发

① 祝重寿:《应当开创中国插图史的研究》,载于《装饰》,2004年第9期。

② 同上。

③ 牟微姣:《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》,载于《敦煌研究》,2007年第1期。

现的连环画,十分特殊——其多为画在写经的背面,供讲经之人一面讲经,听经者一面根据图画来帮助理解,加深记忆——因而认为这类连环画也符合本文对于插图的两个评价标准——“一是与文字发生关系,二是说明解释文字或者图文互相解释”,也应列入敦煌插图的研究范围内进行讨论研究。^①

从文中描述的画在写经背面、供讲经用的“连环画”来看,应该是指P.4524画卷,迄今为止,它也是藏经洞中唯一发现的该种画卷。该文中提及的关于插图的评价标准,显得有些过于宽泛,以至于将一些带有榜题文字的卷轴画等都视为插图。

书中插图的功能,主要是为了辅助解释相关的文字。它与带有榜题文字的卷轴画、版画等之间的关系需要辩证看待。它们的联系主要表现在都是图文并茂的形式,区别则是插图的创作是为了补充解释文字,而卷轴画、版画中的榜题文字主要是为了补充说明图画。换言之,书中插图是以文字为主,以图为辅;带有榜题文字的卷轴画、版画等则正好相反,以图为主,以文字为辅。前者的性质是“书”,后者的性质是“画”。判断一幅图画是否为插图,既需要从图文构成的形式来分析,又需要从创作的目的来把握,也就是说,需用综合分析。插图创作的主要目的是为了更好地与书中的文字相配合,以便让人更加生动、形象地领会相关文字的意思。而带有榜题文字的卷轴画、版画等的创作,则是一种相对独立的美术创作活动,画中的榜题文字处于附属的地位。从这个角度来看,一些带有榜题文字的卷轴画、版画,只能视为类似插图的图画。带有插图的古代缙书、帛书、卷轴式的纸书、印刷书等,与带有榜题文字的帛画、卷轴画、版画等在形式上十分相近,因此,在判断插图与非插图的界限时,需要根据具体的作品,从创作目的以及图文构成的形式等方面进行仔细地分析。

插图在创作目的、艺术手法等方面,与一般卷轴画、版画等有较大的区别,从艺术研究的角度来看,研究的侧重点也应该有所区别。祝重

^① 牟微蛟:《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》,载于《敦煌研究》,2007年第1期。

寿、牟微姣在其论文中,已对此进行了一定程度的探讨。在论及敦煌插图与敦煌版画的区别时,牟微姣首先根据不同的创作目的将版画分为复制版画与创作版画两种类型,中国古代的木版插图一般只是对画稿的复制,因而属于复制版画。接着她进一步分析了两者的研究重点:

实际上,中国古代复制版画是白描画的复制品(印刷品)。它的目的只是复制画稿,传播书籍,不露刀痕,不见刻工,不讲刀工、木味,与其称为“版画”,不如说它是“白描”更为确切。它是复制笔意,而不是创造“刀法”。所以,复制版画应该按照白描的规律来鉴赏,研究它的画面构图、造型、线描特点,研究它的装饰性、节奏感、画面意境、绘画风格以及与之相关的社会背景等等。而对于创作版画而言,对其制作工艺、刀刻、木味、笔法、肌理效果等方面鉴赏和研究又十分关键和重要。^①

这一论述有一定道理。作为插图的版画与近现代兴起的“创作版画”确实有着不容忽视的区别,两者研究的重点也不能混淆。但是,笔者认为不能由此过分强调两者之间的差别。中国古代插图性质的版画虽然主要是复制画稿,但是其制作工艺、刀刻、木味、笔法、肌理效果等方面,不同时期的艺人作品,仍有着各自的风格特点,因此,无论从插图史还是从一般美术史来看,它们都有着较高的研究价值。

第二节 古代插图的一般发展历程

为了便于深入认识话本中插图的渊源,首先应该了解一下古代插图的发展概况。薛冰所著的《中国版本文化丛书·插图本》^②,比较详细地描述了中国古代插图的发展历程,并对其中一些代表作进行了专题介绍。由于本章节主要探讨早期话本插图的渊源问题,因此,对于中国早期带有插图性质或类似插图的绘画作品,将作较多的阐述,与此同时,

① 牟微姣:《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》,载于《敦煌研究》,2007年第1期。

② 薛冰:《中国版本文化丛书·插图本》,江苏古籍出版社,2002年版。

对明代以后的书籍插图则不作详细介绍。

现存最早的图文并茂、互相补充的资料,当是藏于美国纽约大都会美术馆的一件战国缙书(图9-1),此书于1942年在长沙东郊子弹库楚墓出土。该书呈四方形,四角画树木,分别是青、赤、白、黑四种,中间写有笔画匀整的墨书,墨书文字的四周描绘着12个形象诡异的神像图形,每边分布着3个。王伯敏认为,此缙书四角的树木象征四方、四时,12个诡异的形象当是代表春夏秋冬的季节神。关于缙书的性质,他进一步写道:

最为突出的是三头神像,这在《山海经》、《淮南子》中有所记述,所谓“一身三首”、“三头民”,或即与此像有关。其他双角神像,或口衔蛇的神像,在《山海经》里也可以找到线索。这种随葬的缙书是一种巫术性的东西,但也与天象有关,可能为死者“镇邪”之用。^①

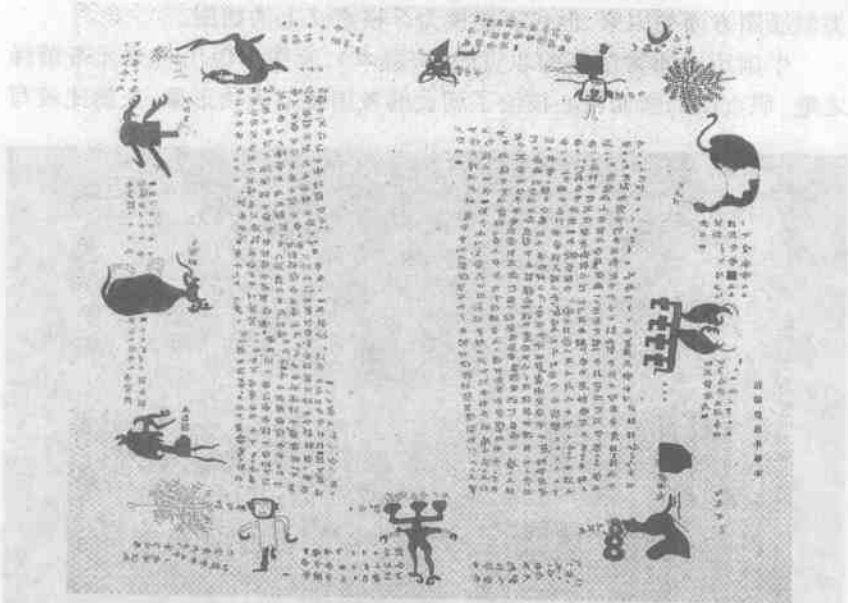


图9-1 战国缙书(局部) 湖南长沙子弹库出土

① 王伯敏:《中国绘画通史》(上册),生活·读书·新知三联书店,2000年版,第47~48页。

此书在神像图形的旁边,分别书写多少不等的一些文字,显示出一种图文交错分布、相互说明的意图,从这个角度来看,这些图形已经初步具有“插图”的性质。

汉代的画像石是用于构筑墓室、石棺、享祠等的建筑石材。画像石的画面一般以图像为主,旁边附带一些榜题文字,这些手法对其后的书籍插图可能会有一定的影响。魏晋南北朝时期,手绘插图似乎开始流行起来。大英博物馆所藏女史箴图为后世摹本,原作被认为是顾恺之所绘,至少可以视为六朝画家的作品。该女史箴图根据西晋张华的《女史箴》作品所绘而成,这一图卷仍以图像为主,但是旁边的榜题文字已经逐渐增多(图9-2)。与女史箴图图文布局相似的,还有山西大同司马金龙墓出土的北魏漆画屏风,该屏风以朱漆为底,墨线描绘,榜题黄底黑字,画面内容为列女、孝子故事。女史箴图从图文组合的方式看,虽然有类似插图方面的因素,但还不能视为严格意义上的插图。

中国历史博物馆藏的职贡图(宋摹本),原作据说出自梁元帝萧绎之笔。职贡图的画面精心描绘了朝贡的各国使节人物形象,人物比较写

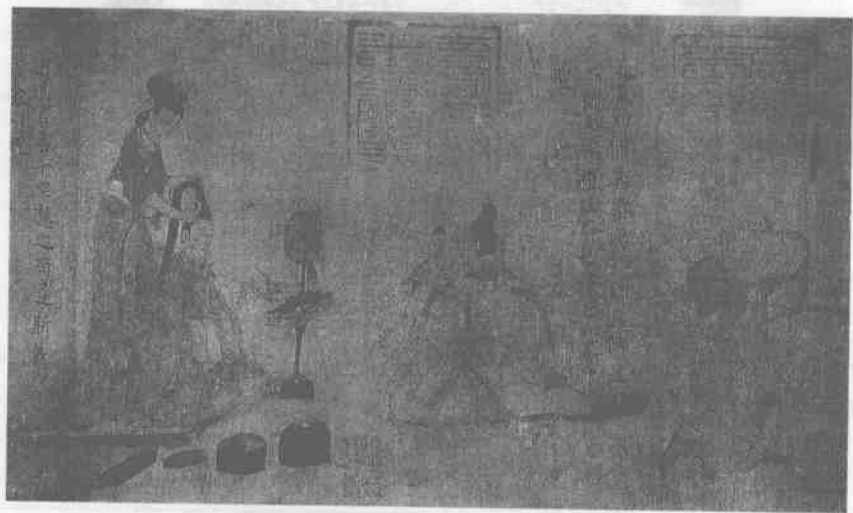


图9-2 女史箴图(摹本局部) 顾恺之 东晋

实,笔法简练(图版 20)。与上述女史箴图等明显不同的是,该图卷上各国使节画像与文字交错排列,每个人物旁边书写了大段的文字,主要是介绍该国的风物人情,是珍贵的文献史料。从图卷本身的创作目的等方面来看,与其说它是一幅人物画,不如说是一件绢书。由此看来,图卷上的人物画像则已具有比较明显的插图性质,对相关的文字也起到了很好的补充说明作用。此图卷中没有故事画的成分,因此,其与宋、元以后的话本插图仍有较大的区别。

唐代是插图艺术发展过程中一个重要的时期。敦煌藏经洞出土的作品中,既有手绘插图,又有使用雕版印刷而成的木版插图,从技术层面而言,木版插图的出现对于后世书籍的插图影响深远。这些附带插图的文书,主要是佛经,不过也有少部分为礼仪、图识、方术等方面的写本。牟微姣的统计结果如下:

在藏经洞所存的科技、方术类插图中,有星云图(S.3326 云气、星象、电经 1 卷)、丧礼图(P.2967 小册子,丧礼书)、经络图(S.6168 灸经、S.6262 人体穴位图)以及梦书图(P.2829 解梦书)、相面图(P.3390 相面书)和占卜图(S.5775 道家符录、P.4552v 宅经)等手绘插图;在子部图谶插图中,有《白泽精话》(P.2682“白泽精话”残卷、S.6261“白泽精话”图)、《瑞应图》(P.2683 瑞应图残卷、P.4881 瑞应图)等书籍手绘插图。^①

这里所列举的手绘图中,有些可能不适合视为严格意义上的插图,但是其中的大部分明显具有解释说明文字的作用,因而可以作为插图来看待。

敦煌藏经洞出土的佛经插图与话本中的插图有着比较紧密的联系,因此有必要作些具体介绍。此类图文结合式的佛经,主要有《金刚般若波罗蜜经》(简称《金刚经》)、《佛说拔除过罪生死得度经》(也称《佛说灌顶经》)、《观世音菩萨普门品》(简称《观音经》)、《佛说十王经》、《佛说

^① 牟微姣:《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》,载于《敦煌研究》,2007 年第 1 期。

千佛名经》等等^①。P.2013《佛说拔除过罪生死得度经》，为一残卷，现存有手工插图(图版21)。图文关系为左右并列式，插图之间的文字行数不等。长卷式的插图《佛说十王经》，全为纸本，插图为手工彩绘而成，主要有P.2003、P.2870、S.3961(图9-3)等。如P.2003《佛说十王经》写本中，就有14幅插图，图文的关系也为左右并列式，文字内容由经文、赞颂组成，其中的第四幅插图(图9-4)，描绘亡人一七日过秦广王的场景。秦广王端坐于案后，案的两侧为善、恶童子，案前有两官员，其中持棍棒的那位正在注视着前面的四个低头弯腰的有罪亡人，他的右边站立着一位手持佛经的妇人。在此图的右侧书写“第一七日过秦广王，赞曰：一七亡人……”等文字。插图中手持经卷的妇人的平静安详神情，与前方四个亡人诚惶诚恐的样子构成了鲜明对比，由此揭示了亡人生前造作的善业、恶业，会在死后中阴身阶段产生相应的善、恶果报。插图正是用对比的手法，对此经的文字内容起到了很好的补充说明作用，这种手法对于宋、元时期的话本插图有一定的影响。



图9-3 S.3961《佛说十王经》的插图

^① 沙武田曾比较详细地探讨了这批佛经插图与敦煌画稿的关系。参见沙武田：《敦煌画稿研究》，中央编译出版社，2007年版，第447~458页。



图 9-4 P.2003《佛说十王经》的插图

敦煌文书中于唐咸通九年(868)刻印的《金刚般若波罗蜜经》,由于卷末有“咸通九年四月十五日王玠为二亲敬造普施”题记,因此成为有确切纪年的最早印刷物。该经卷首图也是最早的木版插图(图 9-5),对于其后书籍木版插图有着深远的影响。此幅插图描绘的是,长者须菩提祈请佛陀释迦牟尼讲说《金刚般若波罗蜜经》的场景。此经在大乘佛教中具有重要地位,经中宣讲了微妙不可思议的“空性”哲学义理,佛教所说的“空”与道家所说的“无”有一定区别,所谓“即色是空,即空是色”,因此,“空”中还能产生“妙有”。《金刚般若波罗蜜经》中,除了偶尔提及忍辱仙人的典故外,绝大多数篇幅都是用文字反复阐释哲学义理,因此,此经不像《观世音菩萨普门品》、《佛说十王经》那样适合大量插图。该经用卷首画插图的方式,用以突出强调此经讲说的缘起,大概与上述原因有关。现存的早期话本中的插图都是木版插图,从雕版印刷技术的角度来看,其源头可以追溯到此本《金刚般若波罗蜜经》。

藏经洞发现的插图本《观世音菩萨普门品》,有的款式为册子本,有的则为卷轴本。这一题材的插图本共有 6 号,分别是 P.2010、P.4513(图



图 9-5 《金剛般若波羅蜜經》的卷首图 唐代

版 22)、P.4100、S.5642、S.6983 与敦煌研究院所藏的一件西夏文本版插图本。其中 P.4100 为彩绘插图本，S.6983 则是白描插图本。从图文构成的版式来看，都为上图下文式。《观世音菩萨普门品》中的插图主要有如下几个方面的基本情节：观世音菩萨名号的由来、观世音菩萨大慈大悲救苦救难的有关情节、观世音菩萨的三十三应化身、对观世音菩萨的供养与赞颂。S.6983《观世音菩萨普门品》写本中的插图（图 9-6），从版面上来看，与其下书写的经文内容几乎各占一半。这一方面是因为《观世音菩萨普门品》经文字数较少，可以为插图留下较大的空间，另一方面，则可能是为了更多突出插图画面，以便从视觉艺术的角度对经文更好的补充说明。



图 9-6 S.6983《观世音菩萨普门品》的插图

五代时期的木版插图代表作，见于吴越国王钱俶所刻印的《一切如来心秘密全身舍利宝篋印陀罗尼经》中。其中一个印本于1924年杭州雷峰塔倒塌时被发现，该经卷首画中，有焚香、顶礼供养等情节内容。插图的旁边有木刻题记：“天下兵马大元帅吴越国王钱俶造此经八万四千卷，舍入西关砖塔永充供养，乙亥(975)八月日纪。”这一题记为我们了解此插图的创作时间等，提供了重要的背景资料。

北宋时期的插图艺术基本继承了唐、五代的风格手法，木版插图的应用范围可能得到进一步普及。根据王文沼于太平兴国五年(980)雕印的《大随求陀罗尼轮曼荼罗》来看，北宋初期的版画技术在唐、五代的基础上又有所发展。宋徽宗在位时期所出的《宣和博古图》、《大观本草》等世俗图书中，可能会有较多的木版插图，虽然原作几乎没有传世，但是后来的翻刻本中就有不少插图。南宋时期，木版插图已经得到比较广泛的应用，与此同时，也进一步取代了传统手绘插图所占据的主流地位。南宋的木版插图传世较多，为我们研究此期插图艺术提供了重要的资料。对于此期书籍中的插图，郑振铎做过比较全面的概述：

除了大量的《磻砂藏》扉画和许多《妙法莲花经》等插图之外，其他书籍也都以木刻画为插图，特别是福建建安地方的出版家，连经、子诸书也都以“纂图互注”为标榜了（像《纂图互注毛诗》、《礼记》、《荀子》等）。《磻砂藏》的扉画，有署陈升画陈宁刻的，当是成于宋时。庆元间（约 1200）刻的《妙法莲花经》其扉画甚生动，为范生所雕。《列女传》是建安版，上图下文，刻得甚精，唯原刻本未访得大是憾事。^①

根据此段话的描述看来，南宋时期的木版插图已经比较繁荣了。值得注



图 9-7 《观世音菩萨普门品》的插图 南宋

① 郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海书店出版社，2006 年版，第 17 页。

意的是,此期世俗书籍的插图较多采用上图下文式,如宋嘉定年间(约1220)的《纂图互注荀子》,就是此种版式。上文中还提及建安版上图下文式的《列女传》,可能是较早出现带有故事情节的木版插图的世俗书籍。

关于南宋时期的木版插图,需要补充介绍的还有两件刻本。其一是南宋绍定年间(1228—1233)的《观世音菩萨普门品》刻本,此本中的插图也是上图下文版式(图9-7),但是图所占的空间已有所缩小,约三分之一的版面。另一刻本则是南宋临安府众安桥南街东开经书铺贾官人宅刻印的《佛国禅师文殊指南图赞》(图9-8),现藏于日本京都国立博



图9-8 《佛国禅师文殊指南图赞》的插图 南宋

物馆。此本绘、刻工艺都很精，样式一致，插图主要根据《华严经》中善财童子五十三参的事迹创作而成。其插图版式较为特殊，从经文与图的构成关系来看，属于左图右文式，但是在每图下面又有8行诗赞，因此，从总体上来看图文的关系，则是属于“U”字形的特殊版式。金代木版插图艺术也有较大的成就，北方的燕京与平阳府是两大中心。现藏于北京图书馆的金刻《大藏经》，其引首扉画非常精美，人物生动，个性鲜明，在一定程度上继承了唐代佛教艺术的遗风。此外，在甘肃黑水城出土的义勇武安王位与四美人图两件木刻版画，也间接展示了此期木刻插图的水平。

元代的木版插图直接继承了宋与金两大系统。此期佛教经典中的插图仍很兴盛，其中的代表作，有元大德六年(1302)磧砂延圣院刻本《磧砂藏》中的引首扉画和元大德二年(1298)所刻《圆悟禅师语录》的卷首扉画等等。此期道家、儒家的经籍中，木版插图也较为常见。如至大元年(1308)所刻的《新刊全相成高孝经直解》(图9-9)，其中的插图为上

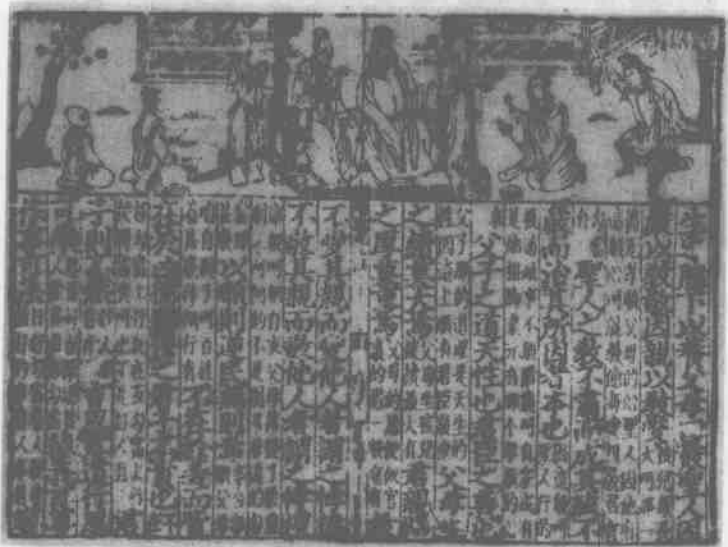


图9-9 《新刊全相成高孝经直解》的插图 元代

图下文版式,图占版面的三分之一。此期还出现了三教合一内容的插图书籍,如刻于至正年间(约1350)的《新编连相搜神广记》,该书插图艺术水准较高。这些书籍题名中的“全相”、“连相”等词,在此期插图书籍名称中较为常见。

元代讲史艺术的繁兴,使得讲史话本较为流行。正是在这样的文化背景下,图文并茂的讲史话本也逐渐兴盛起来。传世的《全相平话五种》就是此期著名的插图话本,该书是元代建安虞氏于至治年间(1321—1323)所刻的讲史话本,即《新刊全相平话武王伐纣书》、《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》、《新刊全相平话秦并六国》(别题《秦始皇传》)、《新刊全相平话前汉书续集》(别题《吕后斩韩信》)、《新刊全相平话三国志》(图版23)。这些话本每页均有插图,为上图下文版式,图约占版面的三分之一。这些木版插图对于研究早期的话本插图具有重要的研究价值。值得一提的是,此期还有至元三十一年(1294)建安李氏书堂所刻的《新刊全相三分事略》三卷(图9-10),它是比上述《新刊全相平话三国志》更早的木版插图话本。两者插图版式十分相近,但是相比而言,《新刊全相平话三国志》的插图制作更为精美,人物生动形象,经营布局更为协调,其艺术价值明显超过《新刊全相三分事略》^①。这一相同题材的两个插图话本的发现,对于我们认识早期话本插图的发展演变情况具有重要的意义。

现存元代的木版插图话本都出于建安地区,因此,有必要介绍一下建安的木版印刷书籍的概况。郑振铎在其《中国古代木刻画史略》中写道:

说起建安的木刻画家们来,不能不在这里更多地提起他们在这个时代的活跃的情形。建安虽僻在福建的中部,交通很不方便,但建安书肆刻的书却不胫而流行到全国,特别是此时已天下一家,经济繁荣,能切合时好的物美价廉的建安版书籍便大大地销行各

^① 周心慧:《〈三国〉版画考》,收录于《中国版画史丛稿》,学苑出版社,2002年版,第109~131页。周心慧在该文中,对《新刊全相三分事略》与《新刊全相平话三国志》进行了详细地比较研究。

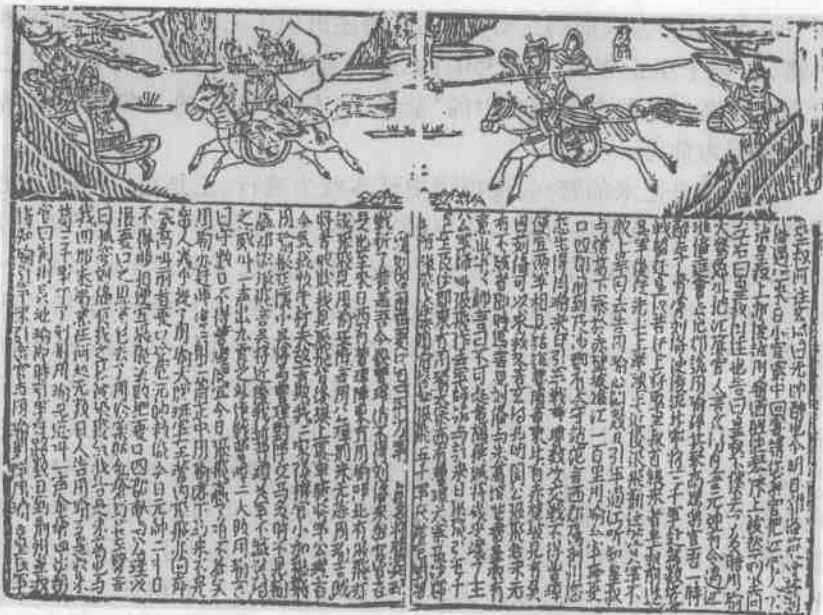


图 9-10 《新刊全相三分事略》的插图 元代

地了。因为销行得广,需要得多,出版家也格外地设法编纂些新书出来,供应读者们。从韵书、字书和经、史、子、集之书,到人民日用的《居家必用》、《翰墨大全》,到《群书类要事林广记》等等。万事不求人的“百科全书”的大部头的书之外,小说书更刻印得不少。所谓《十七史演义》之类,在那时恐怕是的确出版过。^①

由此看来,元代木版插图话本在建安的出现不是偶然的。商业发展的需求推动了建安版书籍的不断发展,与此同时,这一地区可能会聚集越来越多的木版插图画家,如此又为木版插图艺术的发展创造了有利条件。

明代是中国木版插图全面兴盛的时期,插图的版式也有较大的发展变化。明代木版插图又可以分为前后两个不同的时期,前期是指明代初、中叶阶段,此期传世的木版插图书籍十分有限。后期主要是指嘉靖

① 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社,2006年版,第23页。

(1522—1566)以后的阶段,此期的木版插图艺术可谓如日中天。现对明代前、后期的木版插图择要介绍,以便全面解读小说话本中插图的源流问题。

明代前期的木版插图继承发扬了宋、元以来的风格手法。刻印木版插图书籍的地方,除了北京、杭州、建安三地以外,还有江苏、江西、山东等地。明代洪武年间(1368—1398)所刻的木版插图书籍,从字体、纸张到版式都与元代一脉相承。其中的代表作,有延平龙溪郭居敬所撰写的《全相二十四孝诗选》(现藏于日本),大约刻于1395年,每诗配一木版插图,24首诗共有相应的24幅插图。其上图下文版式,基本延续了元代所刻的《新刊全相成斋孝经直解》、《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》等。明代永乐年间(1403—1424)的木版插图,主要集中在佛经典籍之中,这与明成祖永乐皇帝个人对于佛经的兴趣直接有关,他曾亲自为《金刚经》作注。曾为郑振铎所收藏的《鬼子母揭钵图》,是永乐年间《金刚经》刻本引首的木版插图。此图刻工精致细腻,人物众多,繁而不乱,人物神态毕露,性格鲜明,在艺术上有较高的成就。明代宣德年间(1426—1435)的木版插图书籍中,金陵积善堂所刻的《金童玉女娇红记》就继承了永乐风格。

明代前期的木版插图中,值得重视的还有明代成化年间(1465—1487)北京永顺书堂所刻的一批说唱词话本(上海嘉定明代墓室出土)。这批作品的发现,对于研究明代前期木版插图话本与元代的关系十分重要。永顺书堂所刻的这批话本共有12种:《新刊全相说唱开宗义富贵孝义传》、《新刊全相莺哥行孝义传》属于传奇类;《新编说唱包龙图公案断歪乌盆传》、《新刊全相足本仁宗认母传》、《新刊全相说唱包龙图陈州柴米记》、《新编包龙图断白骨精案》、《全相说唱师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》、《新刊全相说唱包待制出身传》属于公案类;《新编全相说唱足本花关索出身传》、《新刊说唱全相石郎驸马传》、《新刊全相唐薛仁贵跨海征辽故事》属于讲史类,此外,还有南戏《新编刘知远还乡白兔记》一种。其中的《新刊说唱全相石郎驸马传》、《新刊全相唐薛仁贵跨海征辽故事》刻印于成化七年(1471),《新编全相说唱足本花关索出身传》则刻印于成化十四年(1478)(图9-11)。这批木版插图中,除了《新

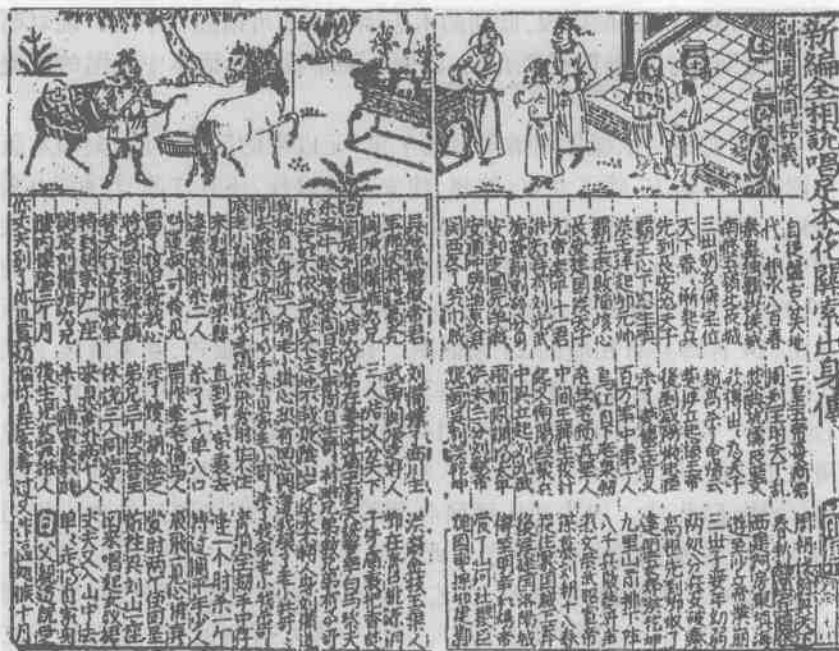


图 9-11 《新编全相说唱足本花关索出身传》的插图 明代

编全乡说唱足本花关索出身传》的版式沿袭元代《全相平话五种》外,其他各本的木版插图都为整版式单面、双面、多页连式插图。

明代万历年间(1573—1619)的木版插图,发展到了前所未有的繁荣程度。此期木版插图书籍的刻印中心有所增加,建安版、金陵版、安徽版、苏州版等,在相互竞争的过程中,精益求精,取长补短,以至于地方特色逐渐淡化了。此期的书籍中,木版插图不仅数量很多,而且质量也高。也许是为了迎合读者对插图的兴趣,当时的木版插图遍布于启蒙读物、古诗选本以及四书五经等中,在这种背景下,话本中的插图也得到进一步发展。此期流行的插图版式已经不是传统的那种上图下文式,而是单面或双面式的整版插图。双面式也可以称为对页连式或合页连式。郑振铎指出,刘龙田于万历元年(1573)所刻的《古文大全》和其后不久刻的《重刻元本题评音释西厢记》,插入了全幅的整版大图,由此开启了

建安派木版插图的新路。《重刻元本题评音释西厢记》的整版大图两旁，还附上了一对标语式的内容提要。其后金陵派小说、戏曲本的插图也使用了这种版式^①。

与上图下文式插图相比，单面或双面式的整版插图可以更充分地表现人物的表情神态以及故事场景。汪燕岗在《古代小说插图方式之演变及意义》一文中，还从阅读的角度对它们进行了比较研究：

两种插图方式对阅读的作用是不同的，作为版画的艺术品，其表现力也有不同。“全相”或“全像”既然每页有图，则上图下文方式较为理想，这种连环画式对文化层次不高的读者相当有用，边阅读边看图，有助于理解故事情节。但是，由于上面印了图，占去了较大的空间，为节省篇幅，降低成本，下面的文字不免要简省一些，《水浒传》的简本多是建阳刊刻，其插图方式就是上图下文式。明代建本书刊刻的质量较差，这和上图下文插图方式的选择目的是一致的，面对的是文化层次和购买力较低的读者。

金陵等地的整版插图则不同，由于版面扩大，更能表现人物的动作和表情；画面处理也不那么局促，讲究环境描写和景物布局。^②由此可见，不同版式的插图有着明显不同的特点，可以说各有利弊。值得注意的是，单面或双面式的整版插图的盛行并没有导致传统上图下文式插图的消失。余氏双峰堂（“双峰”指余象乌、余象斗兄弟两人）所刻印的《全像列国志传评林》、《新刻按鉴全像批评三国志传》等，即仍是使用上图下文的版式。这种版式的继续存在，也可能与一些读者长期养成的阅读习惯有关。

清代的木版插图书籍，虽然在版式等方面一定程度上延续了明代的风格，但已经远远不如明代那样兴盛。清代木版插图的一个重要特点是，没有故事情节的人物插图十分常见，并取代了传统的故事画插图的主流地位。从总体上看，清代的插图已呈现出日益衰微的趋势。

① 郑振铎：《中国古代木刻画史略》，上海书店出版社，2006年版，第56页。

② 汪燕岗：《古代小说插图方式之演变及意义》，载于《学术研究》，2007年第10期。

第三节 话本中插图的渊源探讨

宋元以来的话本,是古代文学史中十分重要的一个研究领域,这方面的研究成果不胜枚举。正是在不断深入研究话本的过程中,话本中的插图进入了学术界的研究视野。郑振铎的《中国古代木刻画史略》一书^①,就是这一研究领域中的重要代表作之一,该书提供了丰富的古代书籍插图资料,其中对于话本插图的一些精辟论述,对于本课题的研究具有重要的启迪意义。周心慧对于《三国》、《西游记》等题材中木版插图的专题探讨^②,有助于我们认识此类话本的版式演变等问题。关于古代印刷史、典籍版本学方面,已有不少著作、论文发表,其中也常有涉及话本插图方面的内容,如熊小明编著的《中国古籍版刻图志》^③。白化文的《中国古代版画溯源(上下)》^④与刘辉煌煌的《中国插图史述略》^⑤,分别论述了版画史与插图史的相关问题。祝重寿的《中国古代木版插图不宜称作“版画”》、《应当开创中国插图史的研究》两文,论述了版画与木版插图之间的关系^⑥。牟微姣的《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》一文,则比较详细地讨论了敦煌插图与敦煌白画、版画之间的关系^⑦。此外,乔光辉主持研究的“木刻插图与明清小说戏曲之传播”课

① 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社,2006年版。

② 周心慧:《〈三国〉版画考》、《〈西游记〉版画考》,收录于《中国版画史丛稿》,学苑出版社,2002年版。

③ 熊小明:《中国古籍版刻图志》,湖北人民出版社,2007年版。

④ 白化文:《中国古代版画溯源》(上)(下),分别载于《中国典籍与文化》,1998年第4期和1999年第1期。

⑤ 刘辉煌:《中国插图史略》,载于《装饰》,1996年第6期。

⑥ 祝重寿:《中国古代木版插图不宜称作“版画”》与《应当开创中国插图史的研究》,分别载于《装饰》,2002年第6期和2004年第9期。

⑦ 牟微姣:《试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系》,载于《敦煌研究》,2007年第1期。

题,2007年被列入国家社会科学基金项目^①。这也从侧面反映了这一研究领域正在受到学术界的重视。上述这些论著在不同层面上涉及话本插图的问题,这有助于我们深入研究话本插图的渊源。

随着对于话本研究的深入,话本插图产生的渊源问题越来越多地受到学术界的关注,学者们从不同角度注意到了其与唐代变文、变相艺术的关联。但是迄今为止,这方面的研究成果比较零散,大多数学者仅是在论述其他问题时,顺便提出一些观点,换言之,很少见到具体论述此课题的专题论文。下面即拟在学者们已有成果的基础上,探讨话本插图产生的渊源问题,在论述过程中,将比较全面、具体地分析其与唐代变文、变相艺术的关联。

笔者认为,从插图版式角度来看,话本中的插图直接来源于唐代插图本佛经;从其插图的构图形式(连环画式)、插图本的题名(如“全相”等)等方面来看,话本中插图的渊源又与配合变文讲唱的变相图卷紧密相关。话本中插图的出现,可能是来自多方面的因素共同作用的结果,因此,我们在探讨话本插图的渊源时,应该进行综合分析。

现存最早的话本插图虽然是采用版画形式,但是此类木版插图的渊源不同于一般木版画的渊源。关于木版画的来源,郑振铎指出应该追溯到汉代的画像石、画像砖:

那种半浮雕的画像或阴线浅刻的画像,其手法已接近于后来的木刻画。如果拓印了出来,黑底白纹俨然是很美好的画面。又,曾经大量出土的汉代画像砖,那些画像却是用刻好的阳文模子压印在未经烧成的湿而软的泥砖之上的。那些阳文模子大约是雕刻在木块之上的吧。把阳文雕刻压印在湿砖之上,故砖上的画像就成了凹形的了,但也有作凸形的图像,那便是用阴文模子压印而成的。同样的图像在同一块砖上往往压印到好几遍乃至好几十遍,这是更近于印刷术的方法了。特别是模子是凸形的木制的,便更与木刻画的创作方法相近了。^②

① 该项目的批准号是:07czw015,笔者是该项目组的成员之一。

② 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社,2006年版,第7页。

这一段文字比较贴切的论述了木版画与画像石、画像砖的关联,可以说,木版画的技术主要渊源于汉代的画像石、画像砖。本文在探讨木版插图的渊源时,则更多着眼于其图文版式和画面形式(如连环画式)等方面的问题。

说话艺术产生于唐代时期,宋代以后日益兴盛。元、明时也称说话艺术为“平话”(评话),其后还被称为“说书”、“说评书”等。作为“说话”所讲的故事被用文字记录下来的底本,即是“话本”。现存最早的话本,主要有敦煌文书中的《庐山远公话》(题目为 S.2073 原卷所有)与《韩擒虎话本》(据 S.2144 卷中内容拟题)^①。《韩擒虎话本》卷末留有抄写人所书“画本既终,并无抄略”一行,对此“画本”二字,程毅中认为,“并非‘话本’之讹,也和变文一样,形式和近代的拉洋片相似。”^②但是,大多数学者并不这样认为,正如《中国曲艺通史》中所说:

《韩擒虎话本》仅存一个抄卷,原抄无题,以其所讲为隋朝名将韩擒虎灭陈和威震突厥的故事,卷末又有抄卷人题识“画本既终,并无抄略”一行,若非原卷有已佚之图,则“画本”当为“话本”同音之讹,故自《敦煌变文集》拟名如此,各家均无异议。^③

由此看来,《韩擒虎话本》原卷有图的可能性很小,即使其曾配图讲说,大多也如 P.4524 那样的画卷,不能视为严格意义上的话本插图。

宋代时期,一些学者已经充分认识到图画与文字在功能上的互补性,此期插图艺术的发展与此有一定的关联。南宋郑樵所著《通志》卷七十二《图谱略·索像》中写道:

图,经也,书,纬也,一经一纬,相错而成文;图,植物也,书,动物也,一动一植,相须而成变化。见书不见图,闻其声不见其形;见图不见书,见其人不闻其语。图,至约也;书,至博也。即图而求易,即书而求难。古之学者,为学有要。置图于左,置书于右,索像于图,索理于书。故人亦易为学,学亦易为功……后之学者,离图即书,尚

① 王重民等:《敦煌变文集》,人民文学出版社,1957年版。

② 程毅中:《关于变文的几点探索》,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第380页。

③ 姜昆、倪钟之:《中国曲艺通史》,人民文学出版社,2005年版,第159页。

辞务说,故人亦难为学,学亦难为功。虽平日胸中有千章万卷,及置之行事之间,则茫茫然不知所向。^①

郑樵这里所论述的图书,主要是指经史典籍等学术书籍,而非话本之类的通俗读物。但是他恰当地评述了图文结合的重要性,这对于宋、元以后插图书籍(包括插图话本在内)的盛行可能产生了一定的影响。

宋代话本中,可能开始出现插图,但是没有实物可证。现存最早的插图话本,即是元代建安地区所刻的《新刊全相三分事略》与《全相平话五种》。这些话本均有木版插图,为上图下文版式,图约占版面的三分之一。唐代之前的插图版式,基本都是图文左右并列的版式。从插图发展的一般历程来看,上图下文的版式最早出现于唐代的佛经文本中,话本中插图版式很可能就来源于这些插图佛经。郑振铎较早地认识到这一问题,他在《中国古代木刻画史略》中写道:

在敦煌千佛洞里发现有不少古代写本,其中以佛经为最多。在好些唐代写本的佛经的卷前,常常捺印有“千佛像”,还有《佛名经》等,则在写本的上半层捺印有一排列的或两排列的佛像。那些佛像或“千佛像”,是用一个木雕的(或泥制的)阳文模子的佛像,用手连续捺印在纸上的。因之,墨色有些显得浓淡不匀。这种捺印的方法,正和汉代人在湿的泥砖上压印画像的方法相同,只不过易泥砖为纸卷而已。所捺印的还有“菩萨像”或“天王像”。这些线条都很有力而生动,证明了我们最早的木板画雕刻家们一开头便是气概不凡的。《佛名经》等把佛像或菩萨像捺印在写本佛经的上半层,其作风遗留到宋代,便成为插图书籍的“上图下文”的格式了。^②

郑振铎在此不仅详细描述了唐代佛经中木版插图的制作方法,点明其与汉代画像砖的相同之处,而且指出了宋代插图书籍“上图下文”的版式与敦煌《佛名经》等的内在联系。元代话本中的插图版式与宋代插图书籍一脉相承,可以说两者的渊源基本一致。

笔者认为,早期话本中的“上图下文”版式,与其说来源于把佛像或

① 《影印文渊阁四库全书》,上海古籍出版社,1987年版,第三七四册,第四九四页。

② 郑振铎:《中国古代木刻画史略》,上海书店出版社,2006年版,第9~10页。

菩萨像捺印在写本佛经上半层的《佛名经》等,不如说渊源于敦煌文书中《观世音菩萨普门品》之类的故事画插图。敦煌的插图本《佛名经》,一般都是“上图下文”式,它们又可以分为手绘与拓印两种类型。手绘的《佛名经》有 S.253、P.4639、P.2132、P.2252 等,一般是在一佛名上彩绘或墨绘一小佛像,也有的是绘在每段经文间隔处上部;拓印的则有津艺 106、津艺 041 等《佛名经》,郑振铎所说的应该就是这种类型。这些插图佛像一般都是于莲花座上跏趺坐,手结禅定印。此外,藏经洞中还发现了大量的非插图性质的千佛像、千菩萨像版画,如 P.4514(17~24)为各类千佛、千菩萨像(图 9-12),P.3880、P.4086 为禅定千佛像, P.3938、P.3961 则为双手合十的千菩萨像,这些千佛像、千菩萨像版画,为我们研究《佛名经》中的插图提供了一些间接资料。《佛名经》上拓印的佛像或菩萨像,属于单尊人物画插图,与早期话本中故事画插图仍有一定的区别。

与此类插图《佛名经》等不同,藏经洞发现的《观世音菩萨普门品》上的插图,则是属于带有故事情节题材的图画。现共发现 6 个号,即 P.2010、P.4513、P.4100、S.5642、S.6983 与敦煌研究院所藏的一件西夏

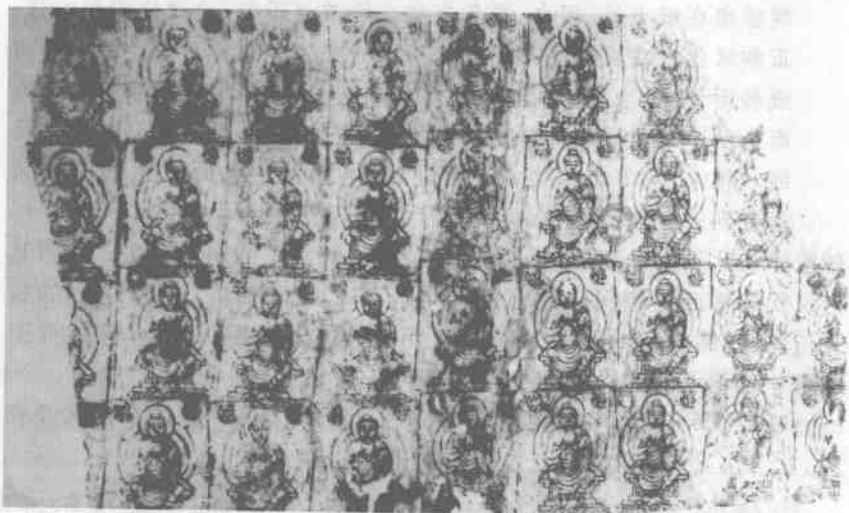


图 9-12 P.4514(23)捺印千佛像

文插图本。根据插图制作方法也可以分为两大类型,即前5种为手绘插图,最后一种即敦煌研究院所藏本则为木版插图,其文字为西夏文。这些插图的一个共同点是,都为上图下文版式,且插图都是故事画。藏经洞发现的插图《佛说十王经》,如P.2003、P.2870、S.3961等,虽然其插图也是故事画,但是其图文的关系为左右并列式,与话本插图的版式明显不同。

与插图《佛说十王经》相比,《观世音菩萨普门品》上的插图就具有一定的优点,从阅读的角度来看,将故事画插入相应的经文上方,既能保持文字版面的连贯性,又可以充分利用故事画来补充说明文字内容。如果故事情节较多,人物、场景复杂,那么用类似连环画式的横卷插入文字上方,则可以收到很好的效果。因此,敦煌佛经《观世音菩萨普门品》等中开创的这种故事画插图版式,具有重要的意义,这种版式之所以能在插图史上产生深远的影响,其原因也在于此。笔者认为,话本中木版插图的制作技术,直接可以溯源到咸通九年(868)刻印的敦煌插图本《金刚般若波罗蜜经》。而它的插图版式,可以说主要来源于敦煌《观世音菩萨普门品》等佛经中所采用的故事画插图。

话本插图的渊源,还与配合变文讲唱的变相图卷有着紧密的联系。S.2614是关于目连救母的变文写本,留有题记“贞明柒年辛巳岁四月十六日净土寺学郎薛安俊写,张保达文书”,值得重视的是,此写本还存有题名“大目乾连冥间救母变文并图一卷并序”,但是“并图”二字写好后,似乎又被抹去^①。根据变文中保留的16处有关的图画提示语来看,此变文讲唱时无疑有变相图卷相配合。但是S.2614写本上没有任何插图痕迹,因此,其题名中提及的“图”可能不是严格意义上的插图,而很可能是指类似P.4524这样的连环画式长卷。P.4524画卷的背后书写相对应画面的故事内容文字,然而,无论从其创作的目的,还是从其图文组合的构成方式,还不适合视为纯粹的插图。但是从与讲唱文学密切配合的功用角度来看,它对后世话本插图仍有着不可忽视的影响,其连环画式形式也与话本插图存在着一定的关联。

^① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第1038页。

金维诺较早注意到话本插图与变文、变相卷子的关联,在《〈祇园记图〉与变文》一文中,他写道:

伯希和盗劫到巴黎去的四五二四号卷子,一面是变文,一面是图画,这一变相正是表现劳度差与舍利弗斗法的故事,而每节图画都和变文相应。图文的结合,就像明清的插图本小说一样。^①

P.4524 画卷与明清话本插图之间,确实具有一定的相似之处,但是金维诺没有进一步去探讨话本插图的渊源问题。相比而言,程毅中则更具体地论及变文艺术与“全相话本”的联系:

从现存的资料来看,不能说变文是专讲佛经故事的文体。很可能这种文体本来在民间非常流行,所以被僧人用来作为俗讲的一种形式,这种文体本来不叫作变文,形式也不十分固定,和敦煌写卷中的诗、赋、词、论那样,随便题名,只是在和变相结合的时候才叫做变文。正如后世的所谓“全相话本”一样,说明他是一种图文对照的话本。^②

敦煌变文等写本,其中不少可能是听写而成,由声误导致的错字现象比较常见^③,因此,此“画本”很可能是“话本”的声讹。变文与话本都利用图画来配合,但是,配合的方式两者明显有区别。P.4524 变相卷子主要是与讲唱的口头语言直接配合,而话本中的插图则是与书面文字相互配合。由此看来,程毅中将变文视为“一种图文对照的话本”的说法,似乎不够贴切,但他指出了变文、变相配合的方式与插图话本的相似之处,对我们探讨两者的关联仍有一定的启迪意义。

元鹏飞比较直接地论述了变文与图像的配合对话本插图的影响,在《戏曲与演剧图像及其他》一书中,他单列一节探讨变文对叙事插图的桥梁作用,最后提出了自己的看法:

① 金维诺:《〈祇园记图〉与变文》,收录于《敦煌变文论文集》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第353页。

② 程毅中:《关于变文的几点探索》,收录于《敦煌变文论文集》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第380页。

③ 俞晓红:《佛教与唐五代白话小说研究》,人民出版社,2006年版,第166~168页。

图像与变文的配合就是叙事文学与图像的配合，这种连环图卷形式正是最早的小说插图所采用的形式。由此可知，变文艺术在联系上古看图讲故事的传统和后世插图书籍方面具有鲜明的桥梁作用是毋庸置疑的历史事实。^①

这一观点有一定道理，但是元鹏飞没有就变文艺术如何发生桥梁作用，展开具体深入地探讨。

探讨话本插图的起源时，除了少部分学者外，大多数学者忽视了一个比较重要的问题，即早期说话艺术很可能有过一段配图讲说故事的历史。这一论断如果可以成立，变文艺术的配图与话本插图之间的内在联系也就显而易见了。梅维恒对这一问题就比较关注，他认为，变文讲唱与元代平话之间有着内在的关联：

虽然变的表演本身看来在宋代(960—1277)就逐渐消亡了，但是看图讲故事仍然用其他的名字坚持流传了下来……如果我们假定，话本来自马欢和巩珍所提到的口头的平话，这显然很可能，那么话本的版式(上图下文，图画前后连续，描绘故事)的来源也就清楚了。此外，我们从这些记载中知道，15世纪前期就有瓦扬·贝贝尔存在以及它的特点。更进一步说，基于我们对变的图卷的形式了解，我们可以有些把握地说，根据这段文字，平话就是宣讲变文故事在元代(1260—1323)的直接继承者。我们甚至可以简单地说，平话根本就是“变”的一个中国化名字。^②

笔者认为，话本的上图下文版式与看图讲故事的传统无法建立直接的联系，但是话本插图所采用的连环画式，则可能来源于配合变文讲唱的画卷。梅维恒对于平话表演形式及其与变文的关联方面的论述，也有助于我们深入认识话本中连环画式插图的渊源。

孙楷第也曾注意到，早期说话艺术很可能与配图讲说故事有密切

① 元鹏飞：《戏曲与演剧图像及其他》，中华书局，2007年版，第22页。

② 梅维恒：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年版，第3~4页。

关联^①。捷克学者加罗斯拉夫·普鲁歇克对于“平话”这一术语有独特的见解,他认为其带有“评说”图画的意思:

这些图画在史书,也许还有其他的书中,以插图的形式存留了下来,而当这些插图也没有了的时候,解释插图的文字或许会以情节概述的形式保存下来。“平话”这个名字对于讲故事的人所做

的事,可以说是非常的恰当——“评说”他的图画。在上一次大战时,在中国讲故事时还有使用图画的。^②

“平话”是否可以从这个角度来解释,还有待于商榷,但是,加罗斯拉夫·普鲁歇克显然注意到了“平话”艺术与配图讲故事的联系。明代时,曾跟随郑和航行到过东南亚的马欢,在他的《瀛涯胜览》的《爪哇国》条目中写道:

有一等人以纸画人物鸟兽鹰虫之类,如手卷样,以三尺高二木为画干,止齐一头,其人蟠膝坐于地,以图画立地,每展出一段,朝前番语高声解说此段来历。众人环坐而听之,或笑或哭,便如说平话一般(冯承钧《校注》本页十五)。^③

这段文字生动描述了一个配图讲唱的场面。向达即已提出,“马欢纪其在爪哇所见,与唐代转《昭君变》之情形,亦甚相仿佛”^④。巩珍的《西洋蕃国志》的《爪哇国》条也有记载,语言表述略有差异,但内容是一样的。根据这样的记载,梅维恒明确提出自己的观点:

很清楚,两位中国的观察者把瓦扬·贝贝尔与被称作平话或评话的通俗艺术形式直接地作比较。这种比较极有意义,而这一点怎

① 孙楷第:《中国通俗小说书目》,国立北平图书馆,1933年版,第2页。另参见梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第4页。

② 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第15页。此段话在翻译时,“可以说是非常的恰当”后用了句号,但是根据上下文来看,最好用破折号。

③ 向达:《唐代俗讲考》的注释第24条,收录于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第65页。

④ 同上。

么强调也不过分,因为它使人不得不相信,元明时代的平话最早就是一种看图说故事,这是现今学术界到目前为止还未认识到的一个事实。^①

笔者认为,梅维恒的这一推论是有一定道理的,平话艺术很可能在变文讲唱艺术的影响下,曾经有过一段配图讲故事的历史。

变文虽然在宋代以后基本消失了,但是其为民众喜闻乐见的配图讲故事的方式,很可能在民间讲唱文学中得以继承下来。梅维恒曾援引很多史料,对此进行了比较详细的论述。如他就引用了《说岳全传》中有名的王佐说书的故事。王佐装扮成一个说书人,使用配图讲故事的方式让陆文龙明白了自己的身世真相^②。可以补充的还有另外一则类似的材料,在元杂剧的《赵氏孤儿》中,程婴以己之子代赵孤而死,二十年后,程婴也采用了配图讲故事的方式,引起了赵孤的复仇之举^③。文学艺术中所描述的这种看图讲故事,从侧面表明,现实生活中很可能存在着这样说唱艺术的表演方式。由此看来,平话很可能直接继承了变文配图讲故事的方式。元代建安虞氏刻印的《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》中,在情节转折、悬念处,经常会出现“且看胜败如何”、“(看)某某性命如何”、“看先生用甚计策出来”等等,这些讲说套语似乎与变文讲唱中的图画提示语比较类似,这也暗示此类平话曾有过配图讲说的历史。

元代话本带有连环画式插图,或许即与变文配图讲故事方式的影响有关,这种影响主要表现在两个方面。其一,配图讲故事的表演方式,使人充分认识到图对于把握故事情节具有重要的补充作用,当供读者阅读的话本开始流行之后,也就将配合讲唱用的图转化为刻印在话本上的插图。明代小说、戏曲中插图的流行,也在一定程度上迎合了阅读者对图的这种浓厚兴趣。明代弘治十一年(1498),北京金台岳家书铺刻印的《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》的末尾牌记写道:“本坊谨以经书重写绘图,参订编次大字本,皆与图合,使寓于客邸、行于舟

① 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,北京燕山出版社,2000年版,第3~4页。

② 同上,导论第5~6页。

③ 元鹏飞:《戏曲与演剧图像及其他》,中华书局,2007年版,第87页。

中、闲游坐客,得此一览始终,歌唱了然,爽人心意。”^①这一段话有助于我们认识插图的作用。在配图讲故事的情境中,听众在说唱者的引导下,一边看图,一边听故事。但是,对于无法亲临此情境中的人(如客邸、舟中的旅客等)而言,能够阅读到话本等读物,也足以消遣,而其中与文字内容相对应的连环画式插图,在某种程度上也具有代替讲故事所用配图的作用。对于那些已经习惯于看图听讲故事的人而言,他们也逐渐养成了对于图的兴趣,当其在阅读话本等类似读物时,可能尤其期待插图的配合。元代等话本中插图的普遍流行,即可能与来自看图讲故事的这种影响有关。

其二,变文等配图讲故事的方式对话本的影响,还直接表现在插图的连环画式方面。前文已经论述过,话本中上图下文的故事画插图版式,主要受到了藏经洞发现的插图《观世音菩萨普门品》的影响。但是,《观世音菩萨普门品》经文主要是讲述观世音菩萨如何以各种化身度化众生的,其中并没有具体详细的故事情节,由于这一原因,该经的插图虽然是故事画,但是每一个故事画又是相对独立的,因此,不能视为故事情节首尾连贯的连环画式故事画。而配合变文等讲唱用的画卷,通常是根据一个内容丰富、情节曲折动人的故事所创作,其中的画面由此比较连贯,可以视为连环画式。就以配合《降魔变文》讲唱的P.4524画卷来说,画面基本按照劳度叉与舍利弗先后六次斗法的情节而展开,转变时可以随着讲唱内容的进展,依次将相应的画面展示给听众。此外,P.4524画卷的连环画式画面的背面,还书写了相对应的有关唱词片段,这种连环画式形式容易对话本插图产生启迪作用。

早期插图话本中的题名中,经常带有“相”字,这也表明了此类话本一定程度上受到了变文艺术的影响。古代美术史中,“变相”一词只用于佛教、道教题材的作品,且带有一定的故事情节,而世俗题材的作品一般则称为“图”或“像”。换言之,“变相”一词用来表示美术作品时,它的用法通常仅限于宗教题材的作品。譬如,初唐的裴孝源在《贞观公私画史》中写道:“法华变相一卷、南郊图一卷、长安车马人物图一卷、杂宫苑

^① 熊小明:《中国古籍版刻图志》,湖北人民出版社,2007年版,第105页。

图一卷、弋猎图一卷、王世充像一卷。右六卷，展子虔画。”^①裴孝源将“变相”与“图”、“像”等并举，从中也可以看出，它们的用法有明显的区别。宋《宣和画谱》卷一《道释一》中也有关于展子虔作品的记载：

今御府所藏二十：北极巡海图二、石勒问道图一、维摩像一、法华变相图一、授塔天王图一、摘瓜图一、按鹰图一、故实人物图二、人马图一、人骑图一、挟弹游骑图一、十马图一、北齐后主幸晋阳图六。^②

综合唐宋时期的这两种文献记载来看，两者在使用术语的方法上基本一致，“像”一般用来指称描绘某个人物的作品，宗教界与世俗的人物题材作品都可以称为“像”。“变相”则与佛经等宗教经典或宗教人物故事紧密相连，而“图”的指称范围最为广泛，涵盖世俗生活中各种事物以及人物事件等多方面的题材，甚至于佛教变相作品也可以称为“图”。

从现存插图话本等书籍的题名来看，在不同的时期也显示出不同的特点。元代的插图话本基本都称为“全相”，如《新刊全相三分事略》、《新刊全相平话三国志》等。值得注意的是，此期话本以外的插图书籍也有使用“全相”的，如至大元年（1308）所刻的《新刊全相成斋孝经直解》，此书插图的版式与元代话本一致，也为上图下文版式。元代的插图书籍还有称为“连相”的，如刻于至正年间（约1350）的《新编连相搜神广记》（图9-13）。明代时期，插图书籍的名称开始多样化，除了继续沿用“全相”外，如明成化年间北京永顺书堂所刻的《新编全相说唱足本花关索出身传》等，还开始使用“全像”等术语。余氏双凤堂所刻印的《全像列国志评林》、《新刻按鉴全像批评三国志传》等，这些书籍中每页都有插图，类型属于传统的“上图下文”版式。因此，“全像”与“全相”的用法可能基本相同，相比而言，明代以后“全相”的题名越来越少见。

明清话本等插图书籍中，也有题为“出相”与“出像”的。天启三年（1623）金陵九如堂刊刻的《新楔批评出相韩湘子》，不再是“上图下文”

① 《影印文渊阁四库全书》，上海古籍出版社，1987年版，第八一二册，第二六至二七页。

② 同上，第八一三册，第七二页。



图 9-13 《新编连相搜神广记》的插图 元代

的传统版式,而是插入单面方式的图来表现每回的精彩片段。但是,“出相”的用法并不常见。题名“出像”的书籍则较为普及,如金陵富春堂刻印的《新刻增补出像搜神记》、世德堂刻印的《新刻重订出像附释标注琵琶记》等等。题名“出相”与“出像”的书籍插图,通常都是单面或对页的整版式,图像比“上图下文”版式要大得多,因此,可以充分表现一些故事情节中的精彩之处,人物表情动态、场景等的刻画也能够更加生动、丰富。“全像”与“出像”等术语的用法,还与地域有一定的关联。正如汪燕岗所说:

用“全像”的多是建阳书坊,而用“出像”的多是金陵、杭州等

地的书坊。如同是刊刻《南北两宋志传》，余象斗的三台馆刊本全名为《全像按鉴演义南北两宋志传》，上图下文方式；而金陵世德堂刊本题为《新刊出像补订参采史鉴(南)北宋志传题评》，内容基本相同，但插图改变成对页连式的整版插图。^①

由此可见，“全像”与“出像”在版式上也有不容忽视的区别。此外，明代的话本等插图书籍题名中，还有使用“合像”、“偏像”的，两者一般都是上图下文版式，区别在于“合像”可能是指对页图像合为一幅，“偏像”可能只是指摊开的两面中，只有单页插图^②。清代以后，插图书籍已明显衰微，其题名中还出现“绣像”等一些术语。

综上所述，可以发现明代时期的插图书籍题名中，“全相”与“全像”以及“出相”与“出像”用法相近，这就表明，此时“相”与“像”的含义比较相近，两者或许可以交换使用。但是，经过比较也可以看出，此期的插图书籍中，“像”比“相”字使用的频率更高，“全相”、“出相”远不如“全像”、“出像”常见，由此看来，“相”字作为一种比较传统的术语，已开始逐渐被“像”字取代。

早期插图话本等题名中出现的“相”字，也许只能追溯到佛教中“变相”一词。“相”字或许就是“变相”一词的省略说法，但是在唐代时，“变相”一词一般仅用于指称宗教题材作品，其简称为“变”，而不是简称为“相”。那么，早期插图话本题名中，为何会借用宗教艺术中的“变相”术语来指称世俗题材的插图呢？笔者认为，变文讲唱艺术消失以后，其配图讲故事的传统方式可能在民间讲唱艺术等中得以继承下来，除了平话艺术以外，还有皮影戏表演、宝卷讲唱等，都可能在一定程度上受到变文讲唱艺术的影响。唐代的佛教转变艺人，在指称配合佛教变文讲唱的图画时，可能经常使用“变相”、“铺”这样的宗教艺术术语。其后，在佛教转变等的影响下，世俗变文讲唱在民间也开始兴起，这些世俗转变艺人可能会直接借用“变相”、“铺”这些术语，来指称自己讲唱时所用的世

① 汪燕岗：《古代小说插图方式之演变及意义》，载于《学术研究》，2007年第10期。

② 同上。见1995年，第152页，陈平原：《中国小说发展史》，第152页。

俗题材图画。如《汉将王陵变》中写道：“二将辞王，便往斫营处，从此一铺，便是变初。”^①早期的平话艺人在继承变文艺术的看图讲故事的传统时，或许就借用了“变相”、“铺”这样的宗教美术术语。在民间艺人的口头传承中，“变相”很可能又被进一步简称为“相”字，元代插图话本等书籍兴起后，直接沿用了民间对“相”一词的通俗用法，来指称话本中的“插图”。而在宋、元、明文人所著画史文献中，对于“变相”一词的使用范围仍是比较严格的，仍然仅限于佛教等宗教题材的作品。通过对早期插图话本等题名中“全相”等术语的考察，也可以发现，话本插图的渊源与变文讲唱艺术之间有一定的关联。

① 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，中华书局，1997年版，第66页。

参考文献

- [1] 司马迁. 史记[M]. 北京:中华书局,1959.
- [2] 班固. 汉书[M]. 北京:中华书局,1962.
- [3] 慧皎. 高僧传[A]. 大正藏:第50册.
- [4] 僧祐. 出三藏记集[A]. 大正藏:第55册.
- [5] 僧祐. 弘明集[A]. 大正藏:第52册.
- [6] 谢赫. 古画品录[A]. 影印文渊阁四库全书:第八一二册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [7] 杨衒之. 洛阳伽蓝记[A]. 大正藏:第51册.
- [8] 魏征,等. 隋书[M]. 北京:中华书局,1973.
- [9] 吉藏. 中观论疏[A]. 大正藏:第50册.
- [10] 房玄龄,等. 晋书[M]. 北京:中华书局,1974.
- [11] 姚思廉. 梁书[M]. 北京:中华书局,1973.
- [12] 玄奘,辩机. 大唐西域记[M]. 季羡林等,校注. 北京:中华书局,2000.
- [13] 道宣. 续高僧传[A]. 大正藏:第50册.
- [14] 道宣. 广弘明集[A]. 大正藏:第52册.
- [15] 宗密. 圆觉经大疏[A]. 续藏经:第一辑,第一四套,第二册.
- [16] 段成式. 酉阳杂俎[M]. 方南生,点校. 北京:中华书局,1981.
- [17] 张彦远. 历代名画记[A]. 影印文渊阁四库全书:第八一二册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [18] 朱景玄. 唐朝名画录[A]. 影印文渊阁四库全书:第八一二册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [19] 裴孝源. 贞观公私画史[A]. 影印文渊阁四库全书:第八一二册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [20] 段安节. 乐府杂录[A]. 影印文渊阁四库全书:第八三九册. 上海:上海古籍出版社,1987.

- [21] 张鷟. 朝野僉载 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第一〇三五册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [22] 白居易. 白居易集 [M]. 顾学颉, 点校. 北京: 中华书局, 1979.
- [23] 王仁裕. 开元天宝遗事 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第一〇三五册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [24] 刘昉, 等. 旧唐书 [M]. 北京: 中华书局, 1975.
- [25] 欧阳修, 宋祁. 新唐书 [M]. 北京: 中华书局, 1975.
- [26] 司马光. 资治通鉴 [M]. 北京: 中华书局, 1956.
- [27] 李昉. 太平广记 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第一〇四五册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [28] 李昉. 太平御览 [M]. 北京: 中华书局, 1960.
- [29] 郑樵. 通志 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第三七四册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [30] 赞宁. 大宋僧史略 [A]. 大正藏: 第 54 册.
- [31] 普济. 五灯会元 [M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [32] 黄休复. 益州名画录 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第八一二册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [33] 刘道醇. 五代名画补遗 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第八一二册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [34] 郭若虚. 图画见闻志 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第八一二册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [35] 米芾. 画史 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第八一三册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [36] 宣和画谱 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第八一三册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [37] 邓椿. 画继 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第八一三册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [38] 孟元老. 东京梦华录 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第五八九册. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [39] 耐得翁. 都城纪胜 [A]. 影印文渊阁四库全书: 第五九〇册. 上

- 海:上海古籍出版社,1987.
- [40] 周密. 武林旧事[A]. 影印文渊阁四库全书:第五九〇册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [41] 吴自牧. 梦粱录[A]. 影印文渊阁四库全书:第五九〇册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [42] 苏轼. 苏轼文集[M]. 孔凡礼,点校. 北京:中华书局,1986.
- [43] 脱脱等. 宋史[M]. 北京:中华书局,1985.
- [44] 汤垕. 画鉴[A]. 影印文渊阁四库全书:第八一四册. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [45] 陶宗仪. 说郛三种[M]. 上海:上海古籍出版社,1988.
- [46] 曹寅,等. 全唐诗[M]. 北京:中华书局,1960.
- [47] 董浩,等. 全唐文[M]. 北京:中华书局,1983.
- [48] 王汝涛. 全唐小说[M]. 济南:山东文艺出版社,1993.
- [49] 徐征,等. 全元曲[M]. 石家庄:河北教育出版社,1998.
- [50] 季羨林. 敦煌学大辞典[M]. 上海:上海辞书出版社,1998.
- [51] 陈植. 长物志校注[M]. 南京:江苏科技出版社,1984.
- [52] 王重民,等. 敦煌变文集[M]. 北京:人民文学出版社,1957.
- [53] 黄征,张涌泉. 敦煌变文校注[M]. 北京:中华书局,1997.
- [54] 卢辅圣. 中国书画全书[M]. 上海:上海书画出版社,2000.
- [55] 圆珍. 佛说观普贤菩萨行法经记[A]. 大正藏:第56册.
- [56] 圆仁. 入唐求法巡礼行记[M]. 顾承甫,何泉达,点校. 上海:上海古籍出版社,1986.
- [57] 元开. 唐大和上东征传[A]. 大正藏:第51册.
- [58] 姜昆,倪钟之. 中国曲艺通史[M]. 北京:人民文学出版社,2005.
- [59] 中国社会科学院历史研究所. 英藏敦煌文献[M]. 成都:四川人民出版社,1990.
- [60] 纪江红. 中国传世名画[M]. 北京:北京出版社,2004.
- [61] 敦煌研究院. 敦煌石窟艺术[M]. 南京:江苏美术出版社,1993-1998.
- [62] 贺世哲. 敦煌石窟全集·7·法华经画卷[M]. 上海:上海人民出版社

- 社,2000.
- [63] 孙修身. 敦煌石窟全集·12·佛教东传故事画卷[M]. 上海:上海人民出版社,2000.
- [64] 敦煌研究院. 敦煌石窟内容总录[M]. 北京:文物出版社,1996.
- [65] 敦煌研究院. 敦煌莫高窟供养人题记[M]. 北京:文物出版社,1986.
- [66] 新疆龟兹石窟研究所. 克孜尔石窟内容总录[M]. 乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2000.
- [67] 李振刚编. 龙门石窟[M]. 郑州:河南人民出版社,2006.
- [68] 敦煌文物研究所. 1983年全国敦煌学术讨论会文集——石窟艺术编[C]. 兰州:甘肃人民出版社,1985.
- [69] 敦煌研究院. 1987年敦煌石窟研究国际讨论会文集[C]. 沈阳:辽宁美术出版社,1990.
- [70] 敦煌研究院. 1990年敦煌学国际研讨会文集——石窟考古编[C]. 沈阳:辽宁美术出版社,1995.
- [71] 敦煌研究院. 1994年敦煌学国际讨论会文集[C]. 兰州:甘肃民族出版社,2000.
- [72] 敦煌研究院. 2000年敦煌学国际学术讨论会文集[C]. 兰州:甘肃民族出版社,2003.
- [73] 敦煌研究院. 敦煌研究文集——敦煌石窟经变篇[C]. 兰州:甘肃民族出版社,2000.
- [74] 敦煌研究院. 敦煌研究文集——敦煌石窟考古篇[C]. 兰州:甘肃民族出版社,2000.
- [75] 敦煌研究院. 段文杰敦煌研究五十年纪念文集[C]. 北京:世界图书出版公司,1996.
- [76] 郑振铎. 中国古代木刻画史略[M]. 上海:上海书店出版社,2006.
- [77] 郑振铎. 中国俗文学史[M]. 上海:上海人民出版社,2006.
- [78] 孙楷第. 傀儡戏考原[M]. 上海:上杂出版社,1952.
- [79] 饶宗颐. 梵学集[M]. 上海:上海古籍出版社,1993.
- [80] 宗白华. 艺境[M]. 北京:北京大学出版社,1997.

- [81] 汤用彤. 汉魏两晋南北朝佛教史[M]. 北京:北京大学出版社,1997.
- [82] 张道一. 张道一文集[M]. 合肥:安徽教育出版社,1999.
- [83] 段文杰. 段文杰敦煌艺术论文集[C]. 兰州:甘肃人民出版社,1994.
- [84] 周绍良,白化文. 敦煌变文论文录[C]. 上海:上海古籍出版社,1982.
- [85] 姜伯勤. 敦煌艺术宗教与礼乐文明[M]. 北京:中国社会科学出版社,1996.
- [86] 王廷信. 中国戏剧之发生[M]. 韩国:新星出版社,2004.
- [87] 萧默. 敦煌建筑研究[M]. 北京:文物出版社,1989.
- [88] 王镛. 世界美术全集·印度美术[M]. 北京:中国人民大学出版社,2004.
- [89] 郝春文. 唐后期五代宋初敦煌僧尼的社会生活[M]. 北京:中国社会科学出版社,1998.
- [90] 王伯敏. 中国绘画通史[M]. 上海:三联书店,2000.
- [91] 胡适. 白话文学史:第二版[M]. 合肥:安徽教育出版社,2006.
- [92] 周贻白. 周贻白戏剧论文选[M]. 长沙:湖南人民出版社,1982.
- [93] 金维诺,罗世平. 中国宗教美术史[M]. 南昌:江西美术出版社,1995.
- [94] 金维诺. 中国美术史论集[M]. 北京:人民美术出版社,1981.
- [95] 贺世哲. 敦煌图像研究——十六国北朝卷[M]. 兰州:甘肃教育出版社,2006.
- [96] 马德. 敦煌莫高窟史研究[M]. 兰州:甘肃教育出版社,1996.
- [97] 马德. 敦煌工匠史料[M]. 兰州:甘肃人民出版社,1997.
- [98] 郑炳林,沙武田. 敦煌石窟艺术概论[M]. 兰州:甘肃文化出版社,2005.
- [99] 沙武田. 敦煌画稿研究[M]. 北京:中央编译出版社,2007.
- [100] 姚士宏. 克孜尔石窟探秘[M]. 乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1996.
- [101] 谢成水. 谢成水敦煌壁画线描集[M]. 兰州:甘肃人民美术出版社,1998.

- [102] 葛兆光. 中国思想史·第2卷——7世纪至19世纪中国的知识、思想与信仰[M]. 上海:复旦大学出版社,2000.
- [103] 俞晓红. 佛教与唐五代白话小说研究[M]. 北京:人民出版社,2006.
- [104] 元鹏飞. 戏曲与演剧图像及其他[M]. 北京:中华书局,2007.
- [105] 陆永峰. 敦煌变文研究[M]. 成都:巴蜀书社,2000.
- [106] 李小荣. 变文讲唱与华梵宗教艺术[M]. 上海:上海三联书店,2002.
- [107] 车锡轮. 中国宝卷总目[M]. 北京:北京燕山出版社,2000.
- [108] 魏力群. 中国唐山皮影艺术[M]. 石家庄:河北美术出版社,2000.
- [109] 魏力群. 中国皮影艺术史[M]. 北京:文物出版社,2007.
- [110] 孙建君. 中国民间皮影[M]. 长沙:湖南美术出版社,2003.
- [111] 薛冰. 中国版本文化丛书·插图本[M]. 南京:江苏古籍出版社,2002.
- [112] 周心慧. 中国版画史丛稿[M]. 北京:学苑出版社,2002.
- [113] 熊小明. 中国古籍版刻图志[M]. 武汉:湖北人民出版社,2007.
- [114] 沈珉. 中国传统皮影[M]. 北京:人民美术出版社,2004.
- [115] 荣梅. 灯影里的绝唱——环县道情皮影艺术考[D]. 西北师范大学硕士论文,2005.
- [116] 龙开义. 湖南民间皮影戏研究[D]. 湘潭大学硕士论文,2003.
- [117] 廖奔. 中华艺术通史·五代两宋辽西夏金卷[M]. 北京:北京师范大学出版社,2006.
- [118] 西藏自治区文学艺术界联合会. 西藏艺术·绘画卷[M]. 上海:上海人民美术出版社,1991.
- [119] 陕西历史博物馆. 唐墓壁画研究文集[M]. 西安:三秦出版社,2001.
- [120] 中国美术全集编辑委员会. 中国美术全集·工艺美术编·12·民间玩具剪纸皮影[M]. 北京:人民美术出版社,1988.
- [121] 梅维恒. 绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源[M]. 王邦维,译. 北京:北京燕山出版社,2000.

- [122] 巫鸿. 礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编[M]. 上海: 上海三联书店, 2005.
- [123] 罗伊·C. 克雷文. 印度艺术简史[M]. 王镛, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [124] 潘诺夫斯基. 视觉艺术的含义[M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987.
- [125] Sarah E. Fraser (胡素馨). Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618–960, Stanford University Press, Stanford, California, 2004.
- [126] 赫尔穆特·吴黎熙. 佛像解说[M]. 李雪涛, 译. 北京: 社会科学文献出版社, 2003.
- [127] 松本荣一. 敦煌画の研究[M]. 日本: 法藏馆, 1937.
- [128] 金冈照光, 池田温. 讲座敦煌[M]. 日本: 大东出版社, 1980–1992.
- [129] 小杉一雄. 中国佛教美术史の研究[M]. 日本: 新树社, 1980.
- [130] 白化文. 中国古代版画溯源(上)[J]. 中国典籍与文化, 1998, (4).
- [131] 白化文. 中国古代版画溯源(下)[J]. 中国典籍与文化, 1999, (1).
- [132] 康保成. 佛教与中国皮影戏的发展[J]. 文艺研究, 2003, (5).
- [133] 杨洪冰. 陕西老腔皮影艺术[J]. 文艺研究, 2007, (6).
- [134] 史苇湘. 信仰与审美[J]. 敦煌研究, 1987, (1).
- [135] 史苇湘. 形象思维与法性[J]. 敦煌研究, 1987, (4).
- [136] 史苇湘. 再论产生敦煌佛教艺术审美的社会因素[J]. 敦煌研究, 1989, (1).
- [137] 史苇湘. 河西节度使覆灭前夕[J]. 敦煌研究, 1983, (创刊号).
- [138] 陈国灿. 唐朝吐蕃陷落沙州城的时间问题[J]. 敦煌学辑刊, 1985, (1).
- [139] 谭蝉雪. 唐宋敦煌岁时佛俗[J]. 敦煌研究, 2000, (1).
- [140] 郑炳林. 敦煌本《张淮深变文》研究[J]. 敦煌研究, 1994, (1).
- [141] 沙武田. S. painting76《观无量寿经变稿》析——敦煌壁画底稿研究之五[J]. 敦煌研究, 2001, (2).
- [142] 于向东. 莫高窟屏风画的起源探讨[J]. 东南大学学报, 2005, (2).
- [143] 刘辉煌. 中国插图史略[J]. 装饰, 1996, (6).

- [144] 汪燕岗. 古代小说插图方式之演变及意义[J]. 学术研究, 2007, (10).
- [145] 张冬菜. 从民间传说的视角看皮影戏的起源[J]. 当代戏剧, 2007, (2).
- [146] 郑劭荣. 从唐宋说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成[J]. 民间文化论坛, 2006, (3).
- [147] 赵秀荣. 莫高窟晚唐龕内屏风画的题材内容[J]. 敦煌研究, 1997, (1).
- [148] 谢生保. 河西宝卷与敦煌变文的比较[J]. 敦煌研究, 1987, (4).
- [149] 车锡伦. 中国宝卷的渊源[J]. 敦煌研究, 2001, (2).
- [150] 车锡伦. 中国宝卷的形成及其演唱形态[J]. 敦煌研究, 2003, (2).
- [151] 俞晓红. 敦煌藏卷目连题材作品论疏[J]. 云南艺术学院学报, 2004, (3).
- [152] 李豫. 元代的宝卷[J]. 殷都学刊, 2002, (4).
- [153] 谭婵雪. 河西的宝卷[J]. 敦煌语言文学研究通讯, 1986, (1).
- [154] 牟微姣. 试论敦煌插图与敦煌白画及敦煌版画的关系[J]. 敦煌研究, 2007, (1).
- [155] 戴云. 〈佛说目连救母经〉研究[J]. 佛学研究, 2002 年.
- [156] 郑劭荣. 论 20 世纪的中国影戏研究[J]. 辽宁师范大学学报, 2006, (5).
- [157] 郑劭荣. 从唐宋说唱伎艺与民间剪纸看我国影戏的形成[J]. 民间文化论坛, 2006, (3).
- [158] 江玉祥. 四川皮影戏的民俗功能[J]. 文史杂志, 1989, (6).
- [159] Sarah E. Fraser (胡素馨). 敦煌的粉本和壁画之间的关系[A]. 唐研究: 第 3 卷[C]. 北京: 北京大学出版社, 1997.
- [160] 藤枝晃. 敦煌写本概述[J]. 敦煌研究, 1996, (2).

图版目录

图版 1, P.4524 劳度叉斗圣变画卷, 选自《法藏敦煌文献》。

图版 2, 送老人入墓图, 榆林窟第 25 窟北壁, 中唐, 选自《盛世遗风——敦煌的民俗》图 106。

图版 3, 洛神赋图(局部), 顾恺之, 东晋, 选自《中国传世名画·上卷》第 26 页图。

图版 4, 九色鹿王本生变相(局部), 莫高窟第 257 窟西壁, 北魏, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 44。

图版 5, 萨埵太子本生变相, 莫高窟第 254 窟南壁, 北魏, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 36。

图版 6, 目连变相中的守孝情节图, 榆林窟第 19 窟前室甬道北壁, 五代, 选自《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》彩版一。

图版 7, 列女图, 司马金龙墓出土木胎髹漆屏风, 北魏, 选自《中国传世名画·上卷》第 30 页图。

图版 8, 屏风式变相, 莫高窟第 159 窟西壁龕, 中唐, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷图 75。

图版 9, 刘萨诃因缘变相, 莫高窟第 72 窟南壁, 五代, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 83。

图版 10, 波斯匿王丑女因缘屏风式变相, 莫高窟第 98 窟南壁, 五代, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 15。

图版 11, 佛传故事屏风式变相(部分), 莫高窟第 61 窟南壁, 五代, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 70。

图版 12, 佛传四相图, 克孜尔石窟第 205 窟右甬道内侧壁, 约公元 7 世纪, 选自《克孜尔石窟内容总录》第 274 页图。

图版 13, 维摩诘经变(局部), 莫高窟第 335 窟北壁, 初唐, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷图 61。

图版 14, 须达布金买园图, 巴尔胡特塔石栏浮雕, 公元前 2 世纪,

选自《世界美术全集·印度美术》第48页图。

图版15, 劳度叉斗圣变(局部), 莫高窟第196窟西壁, 晚唐, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷图185。

图版16, 西藏“喇嘛玛尼”布画, 选自《西藏艺术·绘画卷》图132。

图版17, (日本)和歌山县道成寺的现代“绘解”表演, 选自《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》彩图6。

图版18, 配合宝卷讲唱使用的水陆画(部分), 河北沧州, 选自《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》彩图9。

图版19, 影戏图, 宋代, 无款, 天籁阁旧藏, 选自《中华艺术通史·五代两宋辽西夏金卷·上编》第274页图。

图版20, 职贡图, 萧绎, 梁, 选自《中国传世名画·上卷》第37页图。

图版21, P.2013《佛说拔除过罪生死得度经》的插图, 选自《法藏敦煌文献》。

图版22, P.4513《观世音菩萨普门品》的插图, 选自《法藏敦煌文献》。

图版23, 《新刊全相平话三国志》的插图, 元代, 建安虞氏刻本, 《中国版画史丛稿》第111页图。

图1-1, S.painting76 维摩诘经变稿, 选自《敦煌画稿研究》图3.3.2。第42页。

图1-2 P.t.1293 劳度叉斗圣变稿, 选自《敦煌画稿研究》图3.2.1。第43页。

图1-3 P.5018(1)毗沙门天王行道图, 选自《法藏敦煌文献》。第44页。

图1-4 P.2868v 药师经变稿, 选自《法藏敦煌文献》。第45页。

图1-5 S.painting76 观无量寿经变稿, 选自《敦煌画稿研究》图2.3.2。第46页。

图2-1 莫高窟第148窟南壁, 盛唐, 选自《俄藏敦煌艺术品》P.010-4, 第81页。

图2-2 维摩诘经变中吐蕃装束的人物形象, 莫高窟第159窟东壁, 中唐, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷图88。第84页。

图 2-3 河西节度使张议潮统军出行图(局部),莫高窟第 156 窟南壁,晚唐,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷图 133。第 91 页。

图 2-4 五台山图(局部),莫高窟第 61 窟西壁,五代,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 55。第 93 页。

图 2-5 刘萨诃因缘变相中的修建大佛图,莫高窟第 72 窟南壁,五代,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 84。第 103 页。

图 2-6 P.3939 画稿,选自《法藏敦煌文献》。第 104 页。

图 2-7 P.2012 高级画工设计的画稿,选自《法藏敦煌文献》。第 104 页。

图 2-8 近事女图,莫高窟第 17 窟北壁,晚唐,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷图 127。第 106 页。

图 2-9 外道皈依图,莫高窟第 146 窟西壁,五代,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 48。第 108 页。

图 3-1 五百强盗成佛因缘变相(局部),莫高窟第 285 窟南壁,西魏,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 131。第 111 页。

图 3-2 舍利弗共毗沙门决海,莫高窟第 237 窟西壁龕顶,中唐,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷图 108。第 112 页。

图 3-3 毗楞竭梨王本生变相,莫高窟第 275 窟北壁,北凉,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 13。第 113 页。

图 3-4 佛传故事变相(局部),莫高窟第 290 窟人字披顶东坡,北周,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 176。第 113 页。

图 3-5 西方净土变(摹本),初唐,新德里国立博物馆藏,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷第 212 页图。第 115 页。

图 3-6 键陀罗浮雕中的叙事画(线描),选自《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》图 17-12。第 120 页。

图 3-7 山东嘉祥武梁祠西壁画像石(拓本),东汉后期,选自《中国绘画通史》图 3-69。第 123 页。

图 3-8 闵子骞失捶画像石(拓本),山东嘉祥武梁祠西壁,东汉后期,选自《中国绘画通史》图 3-69。第 124 页。

图 3-9 克孜尔石窟九色鹿王本生变相,选自《克孜尔石窟探秘》

第 91 页图。第 125 页。

图 3-10 九色鹿王本生变相(线描),莫高窟第 257 窟西壁,北魏,选自《谢成水敦煌壁画线描集》。第 126 页。

图 3-11 克孜尔石窟萨埵太子本生变相,选自《克孜尔石窟探秘》第 76 页图。第 128 页。

图 3-12 萨埵太子本生变相,莫高窟第 428 窟东壁,北周,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 168。第 129 页。

图 3-13 P.4524 劳度叉斗圣变(部分),选自《法藏敦煌文献》。第 131 页。

图 3-14 劳度叉斗圣变(线描),西千佛洞第 12 窟东壁门北,北周,选自《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》图 17-11。第 133 页。

图 3-15 睺子本生故事变相(线描),西千佛洞第 12 窟南壁,北周,选自《敦煌图像研究——十六国北朝卷》图 5-13。第 134 页。

图 3-16 目连变相,榆林窟第 19 窟前室甬道北壁,五代,选自《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》彩版一。第 137 页。

图 3-17 目连变相中鬼卒手持刀棒押着亡者的场面,榆林窟第 19 窟前室甬道北壁,五代,选自《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》彩版一。第 140 页。

图 4-1 山西太原焦化厂墓中的屏风画(线描),初唐,选自《文物》1988 年第 12 期。第 152 页。

图 4-2 中心塔柱式石窟(线描),选自《敦煌建筑研究》图四-1。第 153 页。

图 4-3 覆斗式石窟(线描),选自《敦煌建筑研究》图四-2。第 153 页。

图 4-4 背屏式石窟(线描),选自《敦煌建筑研究》图四-3。第 154 页。

图 4-5 盝顶帐形龕(线描),莫高窟第 359 窟,晚唐,选自《敦煌建筑研究》图一四。第 155 页。

图 4-6 帐形佛龕,龙门石窟普泰洞北壁,北魏,选自《龙门石窟》

第 81 页图。第 156 页。

图 4-7 萨埵太子本生等屏风式变相, 莫高窟第 72 窟龕内南壁, 五代, 选自《俄藏敦煌艺术品》P.106-7。第 163 页。

图 4-8 佛传故事中出游四门等屏风式变相, 莫高窟第 61 窟南壁, 五代, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第五卷图 66。第 164 页。

图 4-9 毗杜达婆国王参谒佛陀, 巴尔胡特塔浮雕, 公元前 2 世纪, 选自《印度艺术简史》图 32。第 171 页。

图 4-10 佛陀涅槃, 键陀罗浮雕, 公元 2~3 世纪, 选自《佛像解说》图 20。第 172 页。

图 4-11 降伏六师外道图, 克孜尔石窟第 80 窟主室北壁, 约公元 7 世纪, 选自《克孜尔石窟内容总录》第 273 页图。第 173 页。

图 4-12 佛传故事变相(局部), 莫高窟第 290 窟人字披顶西坡, 北周, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷图 177。第 174 页。

图 4-13 阿闍世王闻佛涅槃, 克孜尔第 205 窟右甬道内侧壁, 约公元 7 世纪, 选自《克孜尔石窟内容总录》第 274 页图。第 177 页。

图 4-14 佛传故事屏风式变相(线描), 莫高窟第 12 窟主室龕内, 晚唐, 选自《敦煌研究》1997 年第 1 期。第 181 页。

图 5-1 维摩诘经变, 莫高窟第 433 窟后部平顶, 隋代, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第二卷图 38。第 186 页。

图 5-2 法华经变譬喻品, 莫高窟第 420 窟窟顶南坡, 隋代, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第二卷图 74。第 187 页。

图 5-3 观无量寿经变中的未生怨, 莫高窟第 45 窟北壁, 盛唐, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷图 139。第 188 页。

图 5-4 维摩诘经变(局部), 莫高窟第 220 窟东壁, 初唐, 选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷图 34。第 193 页。

图 5-5 P.2003《佛说十王经》的插图, 选自《法藏敦煌文献》。第 197 页。

图 5-6 P.2010《妙法莲华经观世音菩萨普门品》的插图, 选自《法藏敦煌文献》。第 197 页。

图 5-7 劳度叉斗圣变(线描), 莫高窟第 335 窟西壁龕内, 初唐,

选自《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》图 17-15。第 202 页。

图 5-8 劳度叉斗圣变的图像结构,莫高窟第 9 窟南壁,晚唐,选自《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》图 17-24。第 205 页。

图 5-9 P.t.1293 劳度叉一方的眷属画稿,选自《敦煌画稿研究》图 3.2.3。第 209 页。

图 5-10 火烧经坛图,莫高窟第 9 窟南壁,晚唐,选自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷图 176。第 210 页。

图 6-1 印度尼西亚的“瓦扬·贝贝尔”讲唱表演,选自《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》图版 11。第 226 页。

图 7-1 《目连救母出离地狱升天宝卷》的插图,选自《中国俗文学史》第 453 页图。第 237 页。

图 8-1 平面影人(或称影偶)表演的灯影艺术效果,选自《中国唐山皮影艺术》图 49。第 265 页。

图 8-2 唐山皮影艺术中的王莽脸谱造型,选自《中国唐山皮影艺术》图 57。第 272 页。

图 8-3 放置皮影道具的影箱,选自《中国传统皮影》第 71 页图。第 274 页。

图 8-4 “愿影”表演,选自《中国唐山皮影艺术》图 44。第 277 页。

图 8-5 华县民间皮影表演,选自《中国传统皮影》第 113 页图。第 285 页。

图 8-6 皮影戏演唱所用的影卷,选自《中国唐山皮影艺术》图 57。第 286 页。

图 9-1 战国缯书(局部),湖南长沙子弹库出土,选自《中国绘画通史》图 2-15。第 297 页。

图 9-2 女史箴图(摹本局部),顾恺之,东晋,选自《中国传世名画·上卷》第 25 页图。第 298 页。

图 9-3 S.3961《佛说十王经》的插图,选自《英藏敦煌文献》。第 300 页。

图 9-4 P.2003《佛说十王经》的插图,选自《法藏敦煌文献》,第

301 页。

图 9-5 《金刚般若波罗蜜经》卷首图,唐代,选自《中国版本文化丛书·插图本》图三。第 302 页。

图 9-6 S.6983《观世音菩萨普门品》的插图,选自《英藏敦煌文献》。第 303 页。

图 9-7 《观世音菩萨普门品》的插图,南宋,选自《中国古代木刻画史略》第 16 页图。第 304 页。

图 9-8 《佛国禅师文殊指南图赞》的插图,南宋,选自《中国版本文化丛书·插图本》图四七。第 305 页。

图 9-9 《新刊全相成斋孝经直解》的插图,元代,选自《中国古代木刻画史略》第 22 页图。第 306 页。

图 9-10 《新刊全相三分事略》的插图,元代,选自《中国版画史丛稿》第 110 页图。第 308 页。

图 9-11 《新编全相说唱足本花关索出身传》的插图,明代,选自《中国版画史丛稿》第 3 页图。第 310 页。

图 9-12 P.4514(23)捺印千佛像,选自《法藏敦煌文献》。第 316 页。

图 9-13 《新编连相搜神广记》的插图,元代,选自《中国古代木刻画史略》第 27 页图。第 324 页。

后 记

本书是在笔者的博士论文《敦煌变相与变文》的基础上增补修订而成的。上编内容,主要源于博士论文;下编内容则是将与论文紧密相关的一些课题,进一步展开探讨而来的,其中不少资料、观点来自于近三年的研究工作。2003年6月,博士论文《敦煌变相与变文》顺利通过答辩,答辩委员会中的奚传绩教授、梁白泉研究员、诸葛铠教授、张朋川教授、陶思炎教授、万书元教授、黄惇教授,对论文提出了中肯的修改意见,笔者受益匪浅,谨此致谢。

本书从选题到写作,都得到了导师张道一教授的悉心指点。修改成稿之际,先生又抽空撰写序言。“文革”结束之际,先生曾在敦煌莫高窟住了半年时间,对敦煌变相做了比较深入的考察,在序言中,他将变相与变文的出现视为佛教艺术的伟大创举。先生对于敦煌佛教艺术的理解与感悟,对笔者影响较大。先生的人格、学识与敬业精神早为人熟知,无须赘言,借用佛家的话来说,就是“如人饮水,冷暖自知”。笔者在此表达诚挚的谢意。

本书在写作过程中,还得到了其他先生的帮助,令笔者不胜感激。敦煌研究院的贺世哲、施萍婷、赵声良、马德、谢成水、沙武田先生时常给予指点帮助;南京师范大学的黄征先生、兰州大学的郑炳林先生、东南大学的王廷信先生和乔光辉先生给予的点拨,有时仅三言两语,却让笔者回味无穷,收获颇多;台湾圆光佛学研究所的郭祐孟先生、金陵刻经处的吕建福先生,对于佛教文化精神的深刻见解,不断启迪笔者思考敦煌变相与变文发展的内在动力。佛教艺术丰富多彩,佛教哲学博大精深,笔者今后仍将一如既往地探讨佛教艺术殿堂的奥秘。

写作本书的过程中,还有众多师长、学友给予了诸多关怀与帮助,在此深表谢意。感恩我的父母、妻子多年来的默默付出,没有他们的支

持,研究工作将无法顺利展开。最后,愿我的女儿利惠快乐成长。

于向东 谨记
2008年12月20日