

先秦两汉“看图讲诵”艺术与俗赋的流传

伏俊琰

(兰州大学 敦煌研究所, 甘肃 兰州 730020)

摘要: 先秦两汉时期存在着大量的故事图画, 这些图画, 在传世文献和出土文献中多有记载, 新发现的岩画或出土的陶器画、画像砖石、壁画及漆画、帛画中有大量实物。其时有数量不少的文献赞颂英雄圣主, 讲诵故事, 描述情节, 语言上节奏感强, 韵律和谐, 明显带有讲诵的遗迹; 甚至还有图画和赞诗合为一体的作品。先秦两汉时期与故事图画相配合的文体, 与敦煌石室出土的俗赋极其类似。所以, 看图讲故事是俗赋传播的方式之一。秦汉俗赋是变文的源头之一, 变文的看图讲故事正是从早期俗赋发展而来的。

关键词: 先秦两汉故事画; 看图讲诵; 俗赋传播; 变文源头

中图分类号: I207.2

文献标识码: A

文章编号: 1671-1351 (2008) 06-0030-08

敦煌俗赋的源头是秦汉杂赋, 秦汉杂赋主要以讲诵的形式传播, 其中看图讲诵是其形式之一。本文通过先秦两汉时期的故事图像和面对图像的讲故事、诵诗赋两个问题的考证, 说明看图讲诵早在我国先秦两汉时期就已存在, 变文的看图讲诵的源头也在这里。

一、先秦两汉时期的故事图画考述

首先要解决的问题是, 先秦两汉时期到底有没有故事图画? 本文的回答是肯定的。

据传大禹时期所铸之九鼎, 上面就有各种图像。《左传》宣公三年: “昔夏之方有德也, 远方图物, 贡金九牧。铸鼎象物, 百物而为之备, 使民知神奸。”^①毕沅 (1730~1797年) 《山海经新校正序》云: “《山海经·海内经》四篇、《海外经》四篇, 周、秦所述也。禹铸鼎象物, 使民知神奸。按其文, 有国名, 有山川, 有神灵奇怪之所际, 是鼎所图也。鼎亡于秦, 故其先秦时人尤能说其图以著于册。”沈钦韩《山海经补注》亦云: “今《山海经》所说形状物色, 殆鼎之所象也。”洪亮吉 (1746~1809年) 《山海经诂》亦云: “今《山海经·海内》、《大荒》等篇, 即后人录夏鼎之文也。”都认为今《山海经》中有禹鼎图像的说明文字。

商周时期, 则把历史上的著名人物或重要故事图画于庙堂, 供人瞻仰或引以为戒。《墨子》云: “纣为鹿台糟邱, 酒池肉林, 宫墙文画, 雕琢刻镂。”^[1]殷纣的“宫墙文画”, 具体内容不得而知, 但不能排除历史故事的图像。《吕氏春秋·谕大》引《商书》曰: “五世之庙, 可以观怪。”汤炳正认为: “据此说, 似绘怪物于庙壁, 其来久远。”^[2]

《淮南子·主术》载: “文王周观得失, 遍览是非, 尧舜所以昌, 桀纣所以亡者, 皆著于明堂。”高诱注: “著, 犹图也。”这里说文王时已经有“尧舜所以昌, 桀纣所以亡”的故事画。《论语·八佾》载: “子入太庙, 每事问。”鲁太庙即周公庙。每事问, 问什么呢? 刘宝楠 (1791~1855年) 《正义》云: “事谓牺牲服器、及礼仪诸事也。”恐怕不仅是这些。周公庙中应当有诸多壁画, 这也是孔子问的范围。《孔子家语》卷三“观周”条可以证明: “孔子观乎明堂, 睹四门墉有尧、舜之容, 桀、纣之象, 而各有善恶之状, 兴废之诫焉。又有周公相成王抱之负斧宸南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之, 谓从者曰: 此周之所盛也。”^②据高诱《淮南子·本经》“明堂之制”注, 蔡邕《明堂月令论》及清人阮元 (1764~1849年) 《擘经堂集·明堂论》的解释和考证, 明堂与太庙实为一事。

周厉王时《善夫山鼎铭文》曰: “佳卅又七

收稿日期: 2008-09-30

作者简介: 伏俊琰 (1960-), 男, 甘肃秦安人, 兰州大学敦煌研究所教授, 博士研究生导师。

①夏鼎铸于何时, 历史上有两种说法: 《墨子·耕柱》: “昔者夏后开使蜚廉折金于山川, 而铸鼎之于昆吾。九鼎既成, 迁于三国。”是说九鼎铸于夏启之时。《史记·楚世家》: “昔虞、夏之盛, 远方皆至, 贡金九牧, 铸鼎象物。”“虞、夏之盛”, 指大禹之时。《后汉书·明帝纪》: “昔禹收九牧之金, 铸鼎以象物”, 《左传》云“夏方有德也”, 也当指大禹之时。

②由于《孔子家语》一书, 过去多疑为伪书, 所以这段故事的真实性多受怀疑。1973年, 河北定县八角廊汉墓和1977年安徽阜阳汉墓出土了一种和《孔子家语》形式内容相类似的书, 李学勤认为就是《家语》的祖本 (李学勤《新出简帛与学术史》, 见《简帛佚籍与学术史》, 台湾时报文化出版企业有限公司, 1994年, 9页)。可知《孔子家语》最晚到西汉前期已经流行, 因而今传《家语》所记史事大都可信。

正月初吉庚戌，王在周，各（格）图室。”宣王时《无专鼎铭文》：“佳九月既望甲戌，王各于周庙，述（遂）图室。”这里的“图室”，曲英杰《西周王庙考》认为即金文常见的“大室”，因其中有先王先公图像，故又称“图室”。^[3]

圣主明王、忠臣义士及昏君乱臣这种警示形式的图画，两汉时期一直非常流行。清人丁晏（1794~1876年）《楚辞天问笺》云：“壁之有画，汉世犹然。汉鲁殿石壁，及文翁《礼殿图》，皆有先贤画像。武梁祠堂有伏羲、祝融、夏桀诸人之像。《汉书·成帝纪》甲观画堂画九子母（俊琰按，应是《成帝纪》应劭注的记载），《霍光传》有《周公负成王朝诸侯图》，《叙传》有《纣醉踞妲己图》，《后汉书·宋宏传》有屏风画《列女图》，《王景传》有《山海经》、《禹贡》图。古画皆征诸实事。”曹植曾著有《画赞序》云：“观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见忠臣孝子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴者，图画（原作何如，据《太平御览》改）也。”^[4]可见，直到曹魏时期都很盛行。

屈原的《天问》体裁奇特，东汉王逸《楚辞章句·天问序》：屈原放逐，彷徨山泽，“见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古圣贤怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以泄愤懣，舒泻愁思。”王逸讲的是对的，不然《天问》中的一些句子就无法理解。比如问嫦娥奔月时说：“白蜺婴茀，胡为此堂？安得夫良药，不能固臧？”《章句》说：“蜺，云之有色似龙者也。茀，白云透移若蛇者也。”是说“白蜺”是云霞缭绕。庙堂里怎么会云霞缭绕呢？只能是说壁画上云霞缭绕。又“干协时舞，何以怀之？平胁曼肤，何以肥之？”“平胁曼肤”是指体态肥硕皮肤细嫩。这四句写的具体史实学术界历来有不同看法，本文同意写殷王亥一说。四句问殷王亥常持盾而舞，为何如此思念有易之女；她丰满柔嫩，为何画得那样肥？大概屈原的时代，楚国还是好细腰，以瘦为美，所以屈原对壁画的肥硕美人不理解。因此，孙作云说：“我们根据《天问》文本，可以确信《天问》是根据壁画而作的。”^[5]孙先生还考证了《天问》所写的楚先王庙就是春秋末年楚昭王十二年（前504年）从郢都（今湖北荆州）迁往都（今湖北宜城县东南）所建筑的

楚宗庙。《天问》中所问的重要事项，一定见于这座宗庙的壁画。^[6]

而《天问》中所反映的壁画内容，异常丰富。画在宗庙主室天棚上的，有天象图及天上的神怪图。其中有九层天图，日中有乌、月中有蟾蜍图，群星图（其中包括尾星，即九子母星座图），嫦娥奔月图，王子乔死后化为大鸟图，雨师屏翳图，风神飞廉图。

在这以下的墙壁上，画“大地”图，其中有鲧、禹治水图（或鲧、禹像），昆仑山图，烛龙图，雄虺九首图，鲛鱼图，A雀图等等。

其次画人类起源及历史人物的画像，其中有女娲像，尧、舜像，夏禹王像（或禹娶涂山氏女嫫图），伯益像，启像（或益、启争国图），后羿、浞、敖（羿）像，夏桀像。其后为商代人物画像，其中有简狄像，王亥、王恒像（或王亥、王恒至有狄部落买牛羊图，王亥舞双盾图，有狄之君杀王亥图）、商汤像（或商汤伐桀图），伊尹像，殷纣王像。其后为周代人物画像，其中有姜嫄像，太王像（或太王迁豳图），周文王像（或文王伐崇图），姜太公像，武王像，武王伐纣图，周公辅成王图，诸侯分殷器物图，周昭王像，周穆王像，周幽王像。其后为春秋时代人物画像，有齐桓公像，晋太子申生像，楚令尹子文像，楚成王像，吴太伯及仲雍像，吴王阖庐像，楚、吴战争图（或吴兵入郢图）。

以下为不按时代排列的四幅独立小画：彭祖像，厉王奔彘图，伯夷、叔齐采薇图，秦公子鍼与兄争犬图。^[5]

王延寿《鲁灵光殿赋》对西汉景帝之子鲁恭王刘余所建灵光殿壁画的描绘，更是惟妙惟肖，生动传神：“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵”，“上纪天辟，遂古之初，五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯”，“下及三后，淫妃乱主，忠臣孝子，烈士贞女，贤愚成败，靡不载叙”，“写载其状，托之丹青，千变万化，事各缪形，随色象类，曲得其精”。

民间故事画无法保存至今，但在当时应当是很多的。我们只要看山东武氏祠汉画像石中众多的历史故事画^①，我们就相信汉代的绘画以故事画为主。

20世纪的田野考古，也发现了数量甚多的先秦两汉时期的故事画。我们略举数例。

内蒙古阴山地区乌斯太沟附近发现的岩画有一幅战争场景，将作战的胜败双方表现得界限分明：胜方形体高大并且将士众多，败方形体矮小且寡不

①武氏祠的人物故事画大致可分为以下几类：王侯类，如伏羲、女娲、神农、黄帝、齐桓、吴王、秦王、晋灵公等；圣贤名臣类，如孔子、老子、管仲、蔺相如、廉颇等；孝子类，如曾参、闵子骞、老莱子等；刺客类，如曹沫、专诸、聂政、荆轲等；列女类，如京师节女、齐义继母、梁节姑姊、鲁秋胡妻等；义士类，如义浆羊公、三州孝人、侯赢、范雎、程婴等。

敌众；胜方前后夹击所向披靡，败方只有招架之功无还手之力；胜方首领带着长长的羽毛头饰，败方则首身异处，落荒而逃；胜方的兵器有刀和箭，败方则只有腰刀。^[7]岩画应是胜利者为纪功而作。我们可以想象，面对这幅岩画，胜方可以讲述多么惊心动魄的战争故事，败方则只能悲吟一曲《国殇》了。

河南临汝阎村出土了一件彩陶缸，陶缸上面的图像被命名为《鹤鱼石斧图》，是我国新石器时期幅面最大、内容最为丰富的图画。画面有三个图像：鹤、鱼、石斧。左面的白鹤短尾长腿，大圆眼，长喙粗颈，衔一鱼。鱼头向上，无鳞片。右面为一石斧，圆弧刃，中间有一穿，系有柄。^[8]这幅画的内容，学术界有不同的意见，有人认为陶缸可能是部落酋长的瓮棺，白鹤是死者所属部落的图腾，雄壮有力而气势高昂。鱼则是敌对氏族的图腾，被画得奄奄一息。酋长生前英武善战，石斧是他权利和身份的标志。^[9]也有人认为鹤衔鱼是氏族本身的象征，石斧是氏族权利的象征。^[10]此外还有其他说法。不管如何，这是一幅包含着丰富故事因素的图画。

西周康王时的矢鬲簋铭文曰：“惟四月辰在丁未，王省武王成王伐商图，延省东国图。”郭沫若《矢鬲簋铭考释》说：“此两图字即图绘之图。古代庙堂中有壁画。此画内容为武王、成王二代伐商并延省东国时事。”^[11]

1978年发掘于湖北随县的曾侯乙墓，其中绘制在衣箱上的漆画有《后羿射日图》，画上有用红漆书写的20个字（出土时已无法辨认）。这幅图，学术界都用《山海经》和《淮南子·本经》中“后羿射日”的记载进行诠释。^[12]它旁边的题字是我国已知最早的榜题。

1987年发掘了湖北荆山包山2号墓，这是一座战国中晚期的大型楚墓，其中出土的圆奩上有一幅现实生活题材的绘画，学者称它为《王孙亲迎图》。^[13]

20世纪70年代，在秦都咸阳的宫殿遗址中，出土了长卷轴式的壁画。^[14]学术界认为，“这是至关重要的一次大收获，它首次证实了《孔子家语》、《天问》、《韩非子·外储说》中有关战国时期宫殿、庙堂图绘壁画的记述。”^[15]

《中国美术全集·绘画篇》载有汉画像贝（或以为战国时画），上面绘有驰骋的车马，弯弓持剑的

勇士，狂奔的野兽。萧兵说：“这幅珍异的绘画不是很容易令人想起《招魂》结尾的描写吗？‘青骊结驷兮，齐千乘，悬火延起兮，玄颜烝。步及骤处兮，诱骋先，抑骛若通兮，引车右还。’如战国绘画如此精美，楚祠庙壁画之繁复，可想而知。”^[16]

1939年，劳榘就对汉代石刻画像与绘画作过研究，他说：“汉代图画多为故事图画，固不仅墓室祠堂为然，前引汉代诸书涉及图画者，盖凡宫室之壮丽者莫不以图画为饰。”^①

因此可以说，中国早期画以叙事、纪事为目的。张彦远（约815~约875年）《历代名画记卷一·叙画之源流》云：“留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容；赞颂有以咏其美，不能备其象；图画之制，所以兼之也。”这里特别强调图画的“叙事”作用，所谓“昭盛德之事”、“传既往之踪”，而且兼有记传叙事与赋颂讲唱之功能。我们知道，《历代名画记》是张彦远对汉魏六朝以来画论的总结，所以他对图画叙事功能的论述自然不能仅仅算是唐代人的意见。

二、按图讲诵初探

有了故事画像，是否会按画面讲诵呢？

追溯看图讲诵故事的源头，大致与古代祠庙的巫祝有关。《说文》：“祠，多文词也。”盖“祠”从“司”声，兼从“文词”之“词”得义。古代祠祀之官，只有祝和巫。《说文》：“祝，祭主赞词者。”“巫，祝也。”古代祝巫，其职责中重要的一项是管理庙主，《大戴礼记·诸侯迁庙》有说明。祝巫面对新庙主的图像，叙其由来，颂其功烈，那么，讲述故事必是题中应有之意。所以，刘师培说：“韵语之文，虽匪一体，综其大要，恒由祀礼而生。”^[17]在此基础上，史官就图像而讲史，也就自然形成了。

《史记·殷本纪》记载，伊尹初见商汤，就“言素王及九主之事”。裴骃《集解》引刘向《别录》说：“九主者，有法君、专君、授君、劳君、等君、寄君、破君、国君、三岁社君，凡九品，图画其形。”^②这条注是很启发人的，伊尹游说商汤时，是对着画好的素王和九主的图像进行讲述。可见，

①劳榘《论鲁西画像三石——朱鲋石室、孝堂山、武氏祠》，《历史语言研究所集刊》第八本1939年，105页。近五十年来出土的大量汉代画像更可证明劳氏说不误。如洛阳出土的西汉后期壁画墓，有《二桃杀三士》、《鸿门宴》故事；内蒙古和林格尔东汉墓壁画绘有80多则圣贤、豪杰、孝子、列女和历史故事；河南唐河县郁平大尹冯君孺人墓，有狗咬赵盾、聂政自屠等画像石等。

②1973年长沙马王堆汉墓出土了《伊尹·九主》，所说九主是：法君、专授之君、劳君、半君、寄君、破邦之主二、灭社之主二，所述与刘向所记不同。《九主》是一篇总结历史经验的文章，学者认为是战国中期黄老学派的著作（参凌襄《试论马王堆汉墓帛书〈伊尹·九主〉》，《文物》1974年第11期；《帛书〈伊尹·九主〉与黄老之学》，《道家文化研究》第三辑，上海古籍出版社1993年8期）。

早在夏商之际，已经有面对圣主或昏君的图像讲述历史兴衰的形式。

《庄子·田子方》载：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僵僵然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴羸。君曰：可矣，是真画者也。”这里值得讨论的是把画师称为“史”。先秦史官的职掌是很复杂的，汪中《左氏春秋释疑》认为天道、鬼神、灾祥、卜筮、梦等五项是史官的基本职掌。^[18]王国维有《释史》一文，于史之职掌论之甚详，他总结说：“史之职专以藏书、读书、作书为事。”^[19]他们都没有论及“史”还兼有画图的职责。实际上“作书”、“读书”与“画书”是紧密联系的。“读书”相当于“诵史”，“画书”就是“图史”，伊尹面对素王及九主的图像给商汤讲诵他们的故事，就把“读书”与“画书”联系在一起了。

读书与画书的结合，我们再说明一下。《尚书·夏书》有《禹贡》篇，是我国古代有名的地理学著作。本篇写于西周时期，可能到春秋战国时期略有增订。^①本篇的著者，孔颖达《尚书正义》云：“此篇史述时事，非是应对言语，当是水土既治，史即录此篇。”他认为大禹时的作品，自不可信，说是史官所录，却极有见地。宋代以来，学者不断研究，大都认为《禹贡》不是成于一时一人，但出自史官却都无疑问。本篇前部分把全国的情况按九州分别加以介绍，每州的介绍顺序先是四至，接着是水利治理情况，然后是土质，再后是赋税的等级，最后是应该进贡的物品和贡道的路线。语句以四言为主，节奏感很强，有的段落还押韵，音韵铿锵。表现了早期史官之诵的形式，大约是西周瞽史诵给“国子”听的。^②《禹贡》是有图的，《后汉书·王景传》就记载了汉代的《禹贡图》。考《山海经图》先秦时就已存在，那么汉代的《禹贡图》也完全可能是从先秦传下来的。

先秦时期有《山海经图》，毕沅《山海经新校注》云：“《山海经》有古图，有汉所传图，有梁张僧繇等图，十三篇中，《海经》、《海内经》所说之图，当是禹鼎也；《大荒经》已下五篇所说之图，当是汉时所传之图也，以其图有成汤、有王亥仆牛等知之，又微与古异也。”《山海经》古图今

皆不传，但根据明清以来的《山海经图》和出土的战国两汉以来的图画，它们主要是带有故事性的人兽图。郭璞注《山海经》，有“亦出畏兽图中”等语，饶宗颐就认为“古实有《畏兽图》之书，《山海经》所谓怪兽者，多在其中”。^[20]今出土的汉代画像中，就有这类图，如1978年洛阳金谷园发现的新莽时期的壁画墓，西壁就绘有虎首、双翼、翘尾的“风伯”，鸟首人身，双翼，裸上身与龙相搏的“南方火星”。东壁与后壁的神异形象，有“青灵勾芒”、“金神蓐收”、“火神祝融”等，作人面鸟身或兽身。长沙马王堆一号西汉墓出土的四层套棺，第二层黑地彩绘棺和第三层朱地彩绘棺上，皆画云气和各种神怪异兽；黑地彩绘棺上，满绘流动漫卷的云气纹和一百多个体态生动的神怪异兽。^[21]而长沙子弹库楚墓帛画中的那12个神像，学者已指出它们与《山海经》所述神物有关。^③

山东丘安董家庄东汉墓有这样一幅图像，位于墓后室北壁。画面左端刻一凤鸟，周围有九只小鸟，其右一虎在捕食一小兽，虎下一仙人正与凤鸟嬉戏。中部一位怪神两手各操一蛇，其下刻一鱼。右端为一山峦，山左一人面虎身怪神背负一妇人向右奔跑，山右一人弯弓欲射。《山海经·西山经》：“西南四百里，曰昆仑之丘，是实惟帝之下都，神陆吾司之。其神状虎身而九尾，人面而虎爪。是神也，司天之九部及帝之囿时。”又《大荒西经》：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山，名曰昆仑之丘。有神，人面虎身，有文有尾，皆白，处之。”根据这些记载，可初步判定画面上人面虎身怪神就是昆仑山的守护神陆吾。《山海经》记载的博父（即夸父）、巫咸皆双手持蛇，画面中部手握双蛇的怪神或为其中一位。画面左侧的凤鸟在《山海经》记载的昆仑山上多有之。因此，这幅画是昆仑山的仙界图。^[22-23]

这些图像，或绘为壁画^④，因为“古代神祠，首崇画壁”，“神祠所绘，必有名物可言，与师心写意者不同。”^[24]而巫师解说壁画，或用散说，或用韵诵，袁珂说：“《山海经》尤其是以图画为主的《海经》部分所记的各种神怪异人，大约就是古代巫师招魂之时所述的内容大概。其初或者只是一些图画，图画的解说全靠巫师在作法时根据祖师传

①《尚书·禹贡》的写成时期，学术界有不同看法，分歧很大，本文采用王国维《古史新证》的说法。

②《禹贡》后部分从“五百里甸服”至“二百里流”，所介绍的五服制度，学术界都认为是后世假托，故存而不论。

③陈槃《先秦两汉帛书考》附录《长沙楚墓绢质彩绘照片小记》，台湾“中央研究院”《历史语言研究所集刊》第24册，1954年台北；陈梦家《战国楚帛书考》，《考古学报》1984年第2期。李学勤《再论帛书十二神》，收入《简帛佚籍与学术史》，台湾时报文化出版企业有限公司1994年。

④曾昭燏、蒋宝庚、黎忠义《沂南古画像石墓发掘报告》云：“我们揣测《山海经》原图，有一部分亦为大幅图画或雕刻，有类于今日所见画像石，故经文常云：某某国在某某国东，某某国在某某国北，某人方作某事，似专为纪述图画而成文者。”（文化部文物管理局1956年，42页）

授、自己也临时编凑一些歌词。歌词自然难免掺杂土语方言，而且繁琐，记录为难。但是这些都是古代文化宝贵遗产。有识之士不难知道（屈原、宋玉等人即其例证）。于是有那好事的文人根据巫师歌词的大意将这些图画作了简单的解说。”“《山海经》的《海经》部分和古代招魂的巫术活动关系相当密切，当是根据巫师作法时所用图及歌词而成文者。”^[25]

其实《山经》部分也有这类文字，如《西山经》中的这段文字：

又西北四百二十里，曰密山，其上多丹木，员叶而赤茎，黄华而赤实，其味如飴，食之不饥。丹水出焉，西流注于稷泽，其中多白玉。是有玉膏，其原沸汤汤，黄帝是食是飴。是生玄玉。玉膏所出，以灌丹木。丹木五岁，五色乃清，五味乃馨。黄帝乃取密山之玉荣，而投之钟山之阳。瑾瑜之玉为良，坚栗精密，浊泽而有光。五色发作，以和柔刚。天地鬼神，是食是飴。君子服之，以御不祥。^[26]

这段文字用了节奏感很强的韵语写成：木、实、出、泽、玉，入声屋、质、物、铎合韵；汤、飴，阳部韵；玉、出、岁，入声屋、物、月合韵；清、馨、荣，耕部；阳、良、光、刚、飴、祥，阳部韵。说明讲述时是用特殊的“乐语”形式进行的。

傅延修在《先秦叙事研究》中，对这种文本进行过深入探讨。《山海经》中几乎看不到时间的流逝，它的空间内容挤夺了时间的位置，书中大量堆砌名词及辅助词类，而动词（它与时间关系密切，因为行为要耗费时间）的出现率却相对较低。缺少动词意味着缺少叙事。这种平面静态的记叙，或者说只注意神的样子而不关心神的行动的原因，只能用《山海经》乃为某种图本的文字赘注才能解释得通。这种情况在诗、骚两经中都有自己的同类。这种现象说明先秦时代文字与图画之间存在着密切的“共生”关系，某些叙述中之所以缺乏行动，乃是因为它们的功能是图注画赞，因此我们不能脱离图画来对它们作出评判。^[27]

王逸说《天问》之作，是屈原面对楚先王之庙及公卿祠堂中的壁画而用歌赋的形式呵而问之。这种形式，恐怕也不是屈子的独创。台静农把《天问》同20世纪早期流传在苗族中关于开天辟地的歌诗进行比较，认为二者在形式上同为问话体的长篇叙事

诗，所不同者，一为单纯的发问，一则有问有答。而这种开天辟地歌，“原为远古人类历史的教本”。因而《天问》是“采自当时民间的歌诗体”。^[28]这是台先生的卓见。根据当代人类学家的研究，先民讲诵开天辟地或自己先祖的历史，是一个非常神圣的原始宗教仪式，仪式或在先王庙，或在宗族祠堂举行，实际是一种面对图画的讲诵。《天问》的写成当与此形式有关。^①所以，有的学者分析《天问》的文体，认为是一种讲唱体。方孝岳说：“单就《天问》这篇的体裁来讲，有些地方和荀卿《成相》的句调一样，出于‘成相杂辞’，和《逸周书·周祝解》的体裁相似。”^[29]战国到西汉的“成相杂辞”，学术界公认为是“后世弹词之祖”。而施淑女则认为从《天问》的产生背景看，“显示出它是熟悉四言诗的瞽史们的创作”，“在古代只有瞽史们可能具有那样多面的知识，而它简单的问句形式，正适合于口诵的或吟唱的游吟文学形式”。^[30]游国恩则更从按图讲诵的性质分析《天问》内在思路的“迷乱”：“一般不大了解这种来自口头传承的民间文学的‘问句体’的原始文化背景，绘画铭与题铭体文学的‘对位’特征，以及所谓‘推源史诗’对于《天问》式问句体长篇哲理诗的影响和制约，所以觉得它处处奇突混乱，不可理喻，无法理解。”^[31]壁画出自工匠之手。他们作壁画世代相传，渊源古老。因此所绘壁画，在内容上有其古老的传统，甚至保存传说的较原始的面貌。而与这种画面相对应的正是歌谣式的《天问》。

《大招》、《招魂》等招魂词，描绘了四面八方的可怖情景：吞象的大蛇，九头的雄虺，纵目的豺狼，象般的蚂蚁，虎头牛身的土伯等，往往可以同《山海经》对照来读。《招魂》中所描写的怪兽异物，王逸《楚辞章句》多处注明见于《山海经》。那么，当时楚国的招魂者（巫覡）手中可能也持有这种怪兽、怪物图，或者是在绘有此类壁画的宫室中，面对图画诵唱图上的内容。^②长沙楚墓出土的《人物御龙舟帛画》、《龙凤人物帛画》，特别是马王堆、金雀山等地出土的作为“引魂幡”的汉墓帛画，完全可能是招魂用的“画”。因为招魂有两种：一是招来精魂使人重生，还有一种是招引精魂使其早日升天。据此，《招魂》中所描写的怪兽异物，就不仅是屈原的想象，更主要的是原来民间招魂时就有这种面对《畏兽图》讲诵招魂词的形式，屈原

①徐嘉瑞就认为“《大招》《招魂》为巫师所用之经典”（《大理古代文化史稿》，中华书局1978年版第286页）。陈多、谢明在《先秦古剧考》（《戏剧艺术》1978年第1期）一文中认为不仅《九歌》是歌舞剧，而且《招魂》、《离骚》也都是“戏曲演出”。

②凌纯声认为《天问》似与屈原无关，“是司祭的祭祀之词”，未免说得有些绝对，但《天问》与祭祀是有关系的。见凌氏《中国的边疆民族与环太平洋文化·国殇礼魂与觴首祭泉》上册，台北联经书局1979年，617页。

也仅仅是改造而已。

1956年，江苏铜山县东汉墓出土的画像石中有一幅图画，中央是一巨人双手奋力拔一棵大树，树已倾斜。右侧一位头戴羽冠的巨人背着已击毙的野兽，左手紧握搭在肩上的兽尾，大步向拔树巨人走来。二人脸部棱角分明，左右相对，似乎相互交谈。背兽巨人身后跟着三个人，最前者双手举大釜过头顶，第二人双手抱一动物，最后一位双手抱壶。拔树巨人左侧，一人骑在猛虎背上，另一人右手挥刀，左手拥盾栏在猛虎前面，二人似乎全力与猛虎拼搏。^[32]汉画研究专家信立祥认为，此画表现的诸神守天门的情景，可以和《招魂》写天上的一段对照来读：“魂兮归来！君无上天些。虎豹九关，啄害下人些。一夫九首，拔木九千些。豺狼从目，往来侏侏些；悬人以媿，投之深渊些。致命於帝，然後得瞑些。归来！往恐危身些。”^[33]这些都可为面对画像讲诵提供旁证。

《九歌》本是祭祀天地山川诸神的巫歌。饶宗颐曾说：“古代巫术必须借重于图画，《九歌》里的太一及鬼神，西汉时即被作为绘画的题材，用来致祭。”“‘太一’是有图的，在祭祀时悬挂出来。”^[34]他还说：“我怀疑《远游》和《九歌》之类都是因图而制文。”饶先生还把长沙马王堆出土的帛书《太一图》与《远游》、《九歌》进行对比，以说明二者的对应关系。^[35]

现代学者研究证明，《诗经·大雅》中的《大明》、《绵》、《皇矣》、《生民》、《公刘》等诗，就是西周宗庙祭典中述赞壁画的诗篇。^[36]所说正是面对图画的讲诵。实际上，《诗经》中的一些《颂》诗也应当是这类按图讲诵的作品。如《周颂》第一篇《清庙》，郑玄《笺》就说：“庙之言貌也，死者精神不可得而见，但以生时之居，立宫室像貌为之耳。”王先谦（1842~1918年）《诗三家义集疏》也说：“苟在庙中尝见文王者，愀然如复见文王。”说明《清庙》是对着宗庙中所画的先王图像祭祀吟诵。

《韩非子·守道》有这样一段话：“托天下于尧之法，则贞士不失分，奸人不微幸。寄千金于羿之矢，则伯夷不得亡，而盗跖不敢取。尧明于不失奸，故天下无邪；羿巧于不失发，故千金不亡。邪人不寿而盗跖止。如此，则图不载宰予，不举六卿；书不著子胥，不明夫差。”王先慎《集解》引王先谦曰：“此宰予谓齐简公臣，与田成争权而死者。……六卿，晋臣。言无争夺亡灭之祸，故图书不得而载者。”可见，韩非子这里用的是互文的句式，即用“图”、“书”的形式载录宰予、六卿、

子胥、夫差的故事，说明当时按图讲故事很盛行。《晋书·束皙传》云：“太康二年，汲冢人不准盗发魏襄王墓，或言安釐王冢，得竹书数十车。……《图诗》一卷，画赞之属也。”可见在战国中期早有图诗相配的著作。《汉书·艺文志》中有不少带图的书，清人孙德谦《汉书·艺文志举例》专有“书有图者须注出例”一节。

高亨也曾论及《周易》中文辞与图像并存的情况，他在《周易古经今注》中说：

余疑《周易》先有图象，后有文辞，若《山海经》、《天问》之比。以乾卦言，初九云“潜龙勿用”，初本绘一龙伏水中，后乃题其图曰“潜龙”，断其占曰“勿用”。九二云“见龙在田，利见大人”，初本绘一龙在田间，后乃题其图曰“见龙在田”，断其占曰“利见大人”。……总之，凡取象之辞皆似原有图。即记事之辞亦或原有图，《山海经》、《天问》，其图有若干故事，是其例。准此而论，则《周易》之成书，当有三阶段：有卦形，有图象，而无文辞，此第一阶段也；有卦形，有图象，兼系文辞，此第二阶段也；有卦形，有文辞，而删图象，此第三阶段也。^[37]

高先生的推论，虽没有提出证据，但仍不失为一种科学的假设。近年出土的汉代占卜类书籍中，也有图文并列的，如马王堆帛书中有一幅带文字题记的图画，此图包括三层图像：上层，右边是“雨师”，中间是“太一”，左边是“雷公”。中层是四个武弟子，右起第一人执戈，第二人执剑，第三人未执兵器，第四人执戟；四人左右各二，中间“太一”胯下是一黄首青龙。下层，右边是“持鑪”的黄龙，左边是“奉瓮”的青龙。每个图像的旁边有题记，题记残泐严重，保存较完整者是全图的总题记：“（前残）将，承弓禹先行，赤包白包，莫敢我乡，百兵莫敢我伤。□□狂，谓不诚，北斗为正。即左右唾，径行毋顾。大一祝曰：某今日且□□。”以四言韵语为主。^[38]此图的性质，李零认为是用来避兵的，因此当名为“避兵图”。^[39]李家浩分析说，《周礼·春官·太师》郑玄注引《兵书》，战前要举行“吹律合音”的仪式，其中有王授将弓矢，将拉弓大呼。《墨子·迎敌祠》和《孔丛子·儒服》记载作战前举行“祈胜之礼”时，有操弓射矢的仪式。《史记·封禅书》记载有“兵祷”。《太一避兵图》当与此相关。在举行避兵仪式时，这些神是由人扮演的，类似于后世的跳神。这幅图，可为高先生的说法提供一条根据。

山东苍山县东汉元嘉元年（151年）画像石墓中，有长达328字的题记，逐幅描绘了墓室中所有

石刻画像的内容。比如有一首题记是：

室上A，五子舆，僮女随后驾鲤鱼，前有白虎青龙车，后即被轮雷公君，从者推车，平理冤狱。

舆、鱼、车，古韵鱼部，君、狱，古韵文部、屋部阳入对转通叶。这是对前室顶部画像内容的描述，用的是乐府民歌的形式。可惜的前室顶部的画像已不复存在。但也有图文并存的，如西壁的横梁上有一幅车马出行图：一座大木桥横贯整个画面，桥上有三名骑吏和三辆轺车组成的墓主车马队伍正自右向左行进；木桥左侧，一名胡骑一边纵马向左奔跑，一边回头向车骑队伍弯弓射箭。木桥下的河水中，两叶扁舟向左驶，上面两名妇女，船周围有三渔夫。题记曰：

上卫桥，尉车马，前者功曹后主簿，亭长骑佐胡使弩，下有流水多鱼者，从者刺舟渡诸母。^[40-41]

马、簿、弩、鱼、母，鱼部、之部通叶。由题记可知，三辆轺车中，前面是功曹，后面是主簿，中间是墓主，墓主生前的最高官职是“尉”。这些就是按图讲诵的形式在墓葬文化中的反映。

《别录》中，刘向有一段编辑《列女传》的说明，存于《初学记》卷25：“臣与黄门侍郎歆所校《列女传》，种类相从为七篇，以著祸福荣辱之效，是非得失之分，画之于屏风四堵。”这段材料有很重要的价值，刘向编辑《列女传》，并把列女“画之于屏风四堵”，说明《列女传》的故事是可以按照图画来讲诵的。刘向的“赞”辞，则相当于图画的“榜题”，其散说部分，则是讲诵的内容。而在尹湾汉简中，称《列女传》为《列女传（赋）》，正说明它不歌而诵的形式。现存《列女传》中的一些片断，形式上仍然保留有讲诵的特征，并且可以和出土的汉画像相匹配。如卷六所载钟离春的故事，说她是一个极丑的女人，“臼头深目，长指大节，印鼻结喉，肥项少发，折腰出胸，皮肤若漆”。所以已是四十岁了，还是嫁不出去。于是她自己找到了齐宣王，希望嫁给他。大臣听了，莫不掩口大笑，天下竟有这般强颜不惭的女人。

于是宣王乃召见之，谓曰：“昔者先王为寡人娶妃匹，皆已备有列位矣。今夫人不容于乡里布衣，而欲千万乘之主，亦有何奇能哉？”

钟离春对曰：“无有。特窃慕大王之美义耳。”王曰：“虽然，何喜？”良久曰：“窃尝喜隐。”宣王曰：“隐固寡人之所愿也，试一行之。”言未卒，忽然不见。宣王大惊，立发隐书而读之，退而推之，又未能得。

明日，又更召而问之，不以隐对，但扬目衔齿，举手拊膝，曰：“殆哉殆哉！”如此者四。宣

王曰：“愿遂闻命。”钟离春对曰：“今大王之君国也，西有衡秦之患，南有强楚之讎，外有二国之难。内聚奸臣，众人不附。春秋四十，壮男不立，不务众子而务众妇。尊所好，忽所恃。一旦山陵崩弛，社稷不定，此一殆也。渐台五重，黄金白玉，琅玕笼疏，翡翠珠玕，幕络连饰，万民罢极，此二殆也。贤者匿於山林，谄谀强於左右，邪伪立於本朝，谏者不得通入，此三殆也。饮酒沉湎，以夜继昼，女乐俳優，纵横大笑。外不脩诸侯之礼，内不秉国家之治，此四殆也。故曰殆哉殆哉。”

于是宣王喟然而叹曰：“痛乎，无盐君之言！乃今一闻。”于是拆渐台，罢女乐，退谄谀，去雕琢，选兵马，实府库，四辟公门，招进直言，延及侧陋。卜择吉日，立太子，进慈母，拜无盐君为后。而齐国大安者，丑女之力也。^[42]

山东武氏祀东壁就画有钟离春的故事画：画面右边，一冠服整齐、身佩长剑的人物面左而立，双手前伸，右手托着绢帛类礼品，题记“齐王”。画面左边，一妇女发绀高髻，拱手面右而立，左有“无盐丑女钟离春”的题记。从画面看，表现的是齐宣王聘钟离春为王后的场景。《列女传》这段，正可以作为配合图画讲述的文字。按照敦煌变文的体式，中间应当有一句“乃拜钟离春为后处，若为陈说”之类的话。

如果我们从韵脚字入手进行分析，发现这一节文字音韵非常和谐：第一段，匹（质部）、位（物部）、衣（微部），入平对转叶韵，主（侯部）、能（之部），邻韵相叶。第二段，有（之部）、耳（之部）、喜（之部）、之、之、之、得（职），之、职平入通叶。而且“读”（定母）、“推”（透母）、“得”（端母），皆舌头音。第三段，之、对（物部）、齿（之部）、膝（质部）、哉（之部）、四（质部）、对（物部）、患（元部）、难（元部）、附（侯部）、十（辑部）、立（辑部）、子（之部）、妇（之部）、恃（之部）、殆（之部）；玉（屋部）、疏（鱼部）、玕（脂部）、饰（职部）、极（职部）；右（之部）、殆（之部）；昼（侯部）、优（幽部）、笑（宵部）、礼（脂部）、治（之部）、殆（之部）、哉（之部）。第四段，言（元部）、闻（文部）、台（之部）、乐（药部）、谏（侯部）、琢（屋部）、马（鱼部）、库（鱼部）、门（文部）、言（元部）、陋（侯部）、日（质部）、子（之部）、母（之部）、后（侯部）、者（鱼部）、力（职部）。几乎都是同一部字或者先秦西汉文献中经常通叶的文字。那么它诉诸口吻、朗朗上口，自然是情理之中的事。

我们通过分析先秦两汉的有关史料，知道早在

那个时期中国就有了看图讲故事的技艺,那么我们就可以理直气壮地说,变文是在中国固有文艺形式的基础上发展起来的,佛教传入中国后,借用这种形式诱导听众,宣传教义,因而促使其更加成熟,更加繁荣昌盛。

参考文献:

- [1] 墨子佚文.子间诂:附录一卷[M].北京:世界书局,1935:9.
- [2] 汤炳正.楚辞类稿[M].成都:巴蜀书社,1988:272.
- [3] 第二次西周史学术会议论文汇编[C].油印本.
- [4] 曹植集校注[M].赵幼文,校注.北京:人民文学出版社,1984:67-68.
- [5] 孙作云.从天问中所见的春秋末年楚宗庙壁画[M]//孙作云文集·楚辞研究.郑州:河南大学出版社,2003:548.
- [6] 孙作云.天问的写作年代及地点[M]//孙作云文集·楚辞研究.郑州:河南大学出版社,2003.
- [7] 盖山林.内蒙阴山山脉狼山地区岩画[J].文物,1980,(6).
- [8] 张绍文.原始艺术的瑰宝——记仰韶文化彩陶上的鹳鱼石斧图[J].中原文物,1981,(1).
- [9] 严文明.鹳鱼石斧图跋[J].中原文物,1981,(12).
- [10] 许顺湛.中原远古文化[M].郑州:河南人民出版社,1983.
- [11] 郭沫若.矢簠簋铭考释[J].考古学报,1956,(1):8.
- [12] 祝建华.汤池.曾侯墓漆画初探[J].美术研究,1980,(2):81.
- [13] 彭德.屈原时代的一幅情节性绘画——荆门墓彩画王孙欢迎图[M]//楚艺术研究.武汉:湖北美术出版社,1991:175-177.
- [14] 秦都咸阳第三号宫殿建筑遗址发掘简报[J].考古与文物,1980,(2).
- [15] 陈国英.秦都咸阳考古工作三十年[J].考古与文物,1988,(5-6).陕西省考古研究所成立三十周年纪念专号:129.
- [16] 萧兵.楚辞的文化破译[M].武汉:湖北人民出版社,1991:793.
- [17] 刘师培.文学出于巫祝之官说[C]//刘师培中古文学论集.北京:中国社会科学出版社1997:217.
- [18] 汪中.述学·内篇[M].沈阳:辽宁教育出版社,2000:25.
- [19] 王国维.观堂集林:卷七·释史[M].北京:中华书局,1959:263.
- [20] 饶宗颐.澄心论萃[M].上海:上海文艺出版社,1996:264.
- [21] 王伯敏,主编.中国美术通史:第一卷[M].济南:山东教育出版社,1987:269,319.
- [22] 丘安.董家庄汉画像石墓[M].济南:济南出版社,1992.
- [23] 信立祥.汉代画像石综合研究[M].北京:文物出版社,2000.
- [24] 刘师培.古今画学变迁论[M]//刘申叔遗书:卷13.影印本.南京:江苏古籍出版社,1988.
- [25] 袁珂.神话论集[C].成都:四川大学出版社,1996:15-18.
- [26] 袁珂.山海经校注[M].上海:上海古籍出版社,1980:41.
- [27] 傅延修.先秦叙事研究[M].北京:东方出版社,1999:147.
- [28] 台静农.屈原天问篇体制别解[C]//台湾文化,1947,二卷六期.台静农论文集.合肥:安徽教育出版社,2002.
- [29] 方孝岳.关于屈原天问[J].中山大学学报,1955,(1).
- [30] 施淑女.九歌天问二招的成立背景与楚文化精神的探讨[J].台湾大学文学院文史丛刊,第31号,1969:53-55.
- [31] 游国恩.先秦文学[M].北京:商务印书馆,1934:779.
- [32] 王德庆.江苏铜山东汉墓清理简报[J].考古通讯,1957,(4).
- [33] 信立祥.汉代画像石综合研究[J].北京:文物出版社,2000:166-172.
- [34] 饶宗颐.楚辞与古西南夷之故事画[M]//选堂集林.香港:香港中华书局,1982.
- [35] 饶宗颐.图诗与词赋[C]//湖南省博物馆四十周年纪念文集.长沙:湖南教育出版社,1996.
- [36] 李山.诗大雅若干诗篇图赞说及由此发现的雅颂间部分对应[J].文学遗产,2000,(4).
- [37] 高亨.周易古经今注[M].北京:中华书局,1984:51-52.
- [38] 周世荣.马王堆汉墓的“神祇图”帛画[J].考古,1990,(10).
- [39] 李零.马王堆汉墓“神祇图”应属避兵图[J].考古,1991,(10).
- [40] 山东省博物馆,苍山县博物馆.山东苍山元嘉元年画像石墓[J].考古,1975,(2).
- [41] 方鹏钧,张勋燎.山东苍山元嘉元年画像石题记的时代和有关问题论[J].考古,1980,(3).
- [42] 刘向.列女传[M].沈阳:辽宁教育出版社,1998:66.

Pre-Qin and Han Dynasties Art of "Explaining and Reading through Pictures" and Spreading of Fu

Fu Junlian

(Research Institute of Dunhuang Studies, Lanzhou University, Lanzhou Gansu 730020, China)

Abstract: There existed plenty of story pictures during Pre-Qin and Han Dynasties, which are recorded in the later literature works. Some newly discovered rock paintings and pottery pictures told us that there even existed works with pictures and explaining words and odes. Such works style is quite similar with Fu found in Dunhuang. Story-telling from pictures is a kind of ways to spread Fu, and the latter became one of sources of Bianwen.

Key words: story pictures in pre-Qin and Han Dynasties; story-telling from pictures; Fu's spreading; origin of Bianwen