

敦煌讲唱文学与陕北说书

孙鸿亮(延安大学 文学院,陕西 延安 716000)

摘要:隋唐五代时期,佛教盛炽,通俗化讲经风气的强劲濡染赋予说唱新的思想内容,而且在文本体制和说唱程序方面产生巨大影响,使其由简单的盲艺人行乞辅助发展成为具有宏富深邃的思想蕴含与独特别致的说唱程序的艺术形式。作为一种地域性民间说唱文学,陕北说书在思想内容、文本体制和说唱程序方面均表现出受敦煌讲唱文学影响的痕迹,对于研究传统说唱文学的发展演变具有重要的参考价值。

关键词:敦煌讲唱文学;陕北说书;说唱文学

中图分类号:I207.7 **文献标识码:**A **文章编号:**1672-6847(2008)12-067-03

【作者简介】孙鸿亮(1969—),男,陕西宜川人,文学博士,延安大学文学院副教授,研究方向:陕北民俗宗教、民间文艺等。

关于传统说唱文学的起源,学者多将其追溯至唐五代变文讲唱。郑振铎云:“鼓词的来源,始于变文,至宋变文之名消灭,而鼓词以起。”^[1]叶德钧亦云:“唐五代僧侣们所创制的俗讲是讲唱文学的开山祖。”^[2]二人所言皆泛指敦煌讲唱文学,即广义的变文。不过,需要说明的是在变文讲唱兴起之前,古代说唱伎艺已经历了漫长的萌发过程,主要体现为先秦瞽矇乐官制度。春秋之后,伴随礼乐文明的终结,“瞽”被“优”所取代,失去了宫廷音乐主角的地位。流落民间、以伎艺谋生的盲艺人不仅代表了传统说唱的早期形态,同时也奠定了后世说唱的主体。隋唐五代时期,佛教盛炽,通俗化讲经风气的强劲濡染赋予说唱新的思想内容,并且在文本体制和说唱程序方面产生巨大影响,使其由简单的盲艺人行乞辅助发展为具有宏富深邃的思想意蕴与独特别致的说唱程序的艺术形式。循此思路,本文重点探讨敦煌讲唱文学对陕北说书的影响。

一、陕北说书概述

陕北说书是流行于陕西北部的一种民间说唱文学形式。主要伴奏乐器为三弦或琵琶,通常由一人坐场说唱或数人合作演唱,演出场所为乡村庙会和村民家中,分别称为“会书”和“家书”。作为民俗宗教活动的组成部分,在说唱实践中,无论“会书”还是“家书”,一般都包括请神、参神、送神等仪式。这些仪式行为大多充满宗教的虔诚和神秘气氛,体现了陕北说书浓郁的民俗宗教色彩。

关于陕北说书的起源,据清·康熙年间所修《榆林府志》卷四二记载:“刘第说传奇……可听,闻江南有柳敬亭者,以此伎邀游王公间。刘第即不能及其万一,而韶音飞畅,殊有风情,无佛称尊,不及江南之敬亭乎?”^[3]又,据

著名陕北说书艺术家韩起祥口述,陕北说书为“三皇”所创。三皇太子双目失明被逐出宫廷,路遇蝎子,将蝎子打死后,用它的肠子做成弦,拧在尾巴上弹奏行乞,从此创立了陕北说书。榆林方言至今仍把琵琶叫“蝎子”,每年农历五月初五盲艺人都要云集绥德三皇庙,举行各种纪念活动。^[4]作为一种口述历史,“三皇(黄)说”尽管不足以证明陕北说书的起源,但它却以传说的形式反映出了某些历史的真实。由此可见,陕北说书滥觞于上古时期,它的早期形态是盲人的行乞辅助,经过漫长的发展,至明清时期逐渐定型为一种地域性民间说唱文学形式。

陕北说书现存传统书目约220部,多为长篇,题材包括神话传说、侠义、情爱、公案、历史演义等,民间流传较广的如《双头马》、《小八义》、《劈山救母》、《五女兴唐传》、《金镯玉环记》、《珍珠汗衫记》、《罗成破孟州》、《花柳记》等,大多情节漫长,需数场连说,有的甚至可说数十场。演唱时,盲艺人怀抱三弦,腿绑甩板,自弹自唱,声音雄浑而富有艺术感染力。上世纪40年代后,以韩起祥、张俊功为代表的新一代说书艺人对传统说书思想内容进行大胆改革,极大地丰富了陕北说书的表演形态和音乐形式,使陕北说书在全国产生了巨大的影响。2007年5月,陕北说书被列入国家级非物质文化遗产目录。

二、敦煌讲唱文学的特点及对陕北说书的影响

所谓敦煌讲唱文学是指包括变文在内的唐五代佛教通俗化讲唱作品的总称。关于敦煌讲唱文学的特点,前辈学者王国维、郑振铎、向达,当代学者张鸿勋、李小荣等皆有论述,大致为:第一,浓郁的民俗佛教思想;第二,散韵结合,散文说、韵文唱的文本体制;第三,程式化、固定化的讲唱程序。笔者以为敦煌讲唱文学对陕北

说书的影响,亦可从这三个方面来认识。

(一)以劝世化俗为主旨的民俗佛教思想

作为佛教通俗化宣讲的载体,敦煌讲唱文学通过经变故事、讲经文和民间传说容纳佛教教义教理,从而达到“劝化世俗”的目的,乃其固有之旨,毋庸赘言。要说明的是,传统说唱文学劝世主旨的形成并非始于敦煌变文讲唱。《周礼·春官》:“瞽矇,讽诵诗,世奠系,鼓琴瑟,掌九德、六诗之歌,以役大师。”郑玄注引杜子春云:“世奠系,谓帝系,诸侯卿大夫世本之属是也,瞽主诵诗并诵世系以诫劝人君也。”^[9]可见先秦瞽矇作为礼乐文化的承担者,在祭祀等活动中讽诵诗乐和祖宗谱系,从而达到“教之世,为之昭明德而废昏德焉”的目的,在一定程度上,已经赋予说唱教化劝诫功能。唐五代时期,佛教盛行,变文讲唱进一步强化了说唱的劝世功能,尤其是蕴含着对佛教教义教理中国化、通俗化理解的民俗佛教思想的融入,不仅赋予传统说唱新的故事内容,也奠定了后世民间说唱的思想基础。

1. 因果报应思想。因果报应是中国民俗佛教宣扬的主要思想。韩愈《华山女》诗记唐代佛教讲经盛况云“广张罪福资诱胁”,^[10]所谓“罪福”之说,就指因果报应思想。敦煌讲唱作品中明确宣扬因果报应的有《金刚丑女因缘》、《目连变文》、《董永变文》、《伍子胥变文》等。其特点是将印度佛教“业报”思想与中土善恶报应思想相融合,从而形成一种新的因果报应思想,影响后世说唱文学十分深远。

为了达到教化世俗、劝喻世人的目的,陕北说书绝大多数传统书目皆将报应思想蕴含其中,并以此结构书文,形成情节发展的主线。如《金镯玉环记》叙雷保童遭继母于氏谋害,险丧性命,被家人救出后赴山东永乐投亲,夫妻又遭二国舅残害,后雷保童得中状元,终使二国舅伏法,于氏自缢。该书开场便以一首《西江月》将报应之旨表露无遗:于妇层层定计,苦苦谋害儿童。法场之上丧残生,家人救他出京。贼子横行霸道,越礼常犯胡行。抢占二位女花童,怎知后来报应?^[7]

此外,如勾结奸夫、拆散侄儿好姻缘的田赛花被天火焚烧而亡(《白玉楼挂画》),恩将仇报、百般折磨侄儿的马千金死于包拯铜铡之下(《烙碗记》);纵子行凶、残害忠良的太师窦洪被康熙处斩(《双头马》),等等。这些书尽管人物、情节各异,但结局均不脱好人伸冤、恶人遭报的窠臼。

2. 人生苦海、知足常乐思想。佛教认为“欲”是人生苦海的根源,多少人贪恋执著、沉溺于名江利海不能自拔,而到头来却是竹篮打水一场空。因此,只有去除内心贪执,积善修福,才能摆脱苦恼,离苦得乐。这一思想

在敦煌讲唱作品中也有所体现,如《维摩诘经讲经文》开篇云:“娑婆界里苦煎熬,求利求名何日了?执我执人缘甚事,都缘遍计忘(妄)心生。结冤结恨为迷愚,争气争空因业障。不会这身非究竟,忧家忧国镇(真)长忙。”^[8]

陕北说书经常用书帽和开场小段表现人生苦海、知足常乐思想,如书帽《人活八十古来少》:“人活八十古来少,先有少年后有老。中年(的)光阴有几时,又有愁闷与烦恼。世上财多实难取,朝里官大做不了。权大有钱能几时,闪得自家白头早。”^[9]

类似的作品,陕北说书中还有《劝世良方》、《十不足》、《十不亲》、《酒色财气》等。这些书帽和小段思想内容与敦煌讲唱作品如出一辙,显然受其影响。

(二)散韵结合的文本体制

叶德均指出:“俗讲中的讲经文、缘起和大多数的变文,都是有韵文和散文。讲唱时以散文讲说,韵文歌唱。韵文的歌词以七言偈赞为主,配合梵呗的乐调歌唱。唐以后各种讲唱文学相互间虽有差异,但都遵循着韵散夹用且说且唱的基本规律,它们都是俗讲的嫡系苗裔。”^[10]陕北说书属于“诗赞系”的民间说唱文学,其文本体制直接继承了敦煌变文的风格。如《金镯玉环记》开场:“故事单说北京燕山御街前,盛一家总兵大人,姓雷,名勇,字表公晓,娶妻夫人乃是刘氏,所生一女乳名桂花,年方三岁。今天正是三六九日大朝日期,满朝的文武都在班房,皇上还没有登殿,他们就在班房拉起闲话……”^[11]

在叙述雷总兵与贾户部殿前闲谈、两家指腹为婚之后,接下来使用唱词渲染满朝文武朝王见驾的情景:“东边打起朝王鼓,西边撞了景阳钟。敲响一百单三下,钟响二百零六声。朝王鼓、景阳钟,文官武将上龙庭。”^[12]

陕北说书艺人中间还流行“三分白、七分唱”的说法,可见韵文形式的唱词为艺人所重视,它们被视为整部书的血肉,也是陕北说书艺术感染力的主要来源。尤其是在长期的说唱实践中,说书艺人探索、总结出了一些固定化、程式化的“书套”(套路),内容涉及人物出场、环境渲染、场面描绘等。这些固定唱词不仅是陕北说书风格流派形成的标志,也是陕北说书传承的主要方式,具有极强的艺术感染力。例如《花柳记》中一段行军军令唱词:“李金刚,传将令,众位精兵你们听:耕牛桩上休拴马,绣女床上不歇兵。耕牛桩上拴了马,绑在木桩乱刀刮。绣女床上歇了兵,刮骨熬油点天灯。要是哪个敢胡闹,鹰嘴关上任斩刑。”^[13]

从以上所举例证可以看出,陕北说书通常用散文叙述故事发生的时间、地点,交代人物和情节,唱词主要用来渲染气氛,韵散结合,兼唱兼叙。唱词是以七言为主,

且偶数句押韵。这种韵散结合,唱词以七言为主、偶数句用韵的文本体制,与敦煌变文完全一致,继承了变文的传统。

(三)相对固定、程式化的说唱程序

敦煌讲唱文学对陕北说书的影响还表现在说唱程序方面。佛教讲经十分繁琐,大体包括一系列仪式行为和讲唱程序。如敦煌写卷(斯4417)记开讲《温室经》情形:“夫为俗讲,先作梵;了,次念菩萨两声;说押座;了,索唱《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,便说经文;了,便说十波罗蜜等;了,便念佛赞;了,便发愿;了,便又念佛一会;了,便回向、取散;云云。”^[14]

摆脱了佛教讲经的特殊环境,演化为民间说唱文学形式之后,变文讲唱的一些繁缛仪式不被后世说唱文学继承,因此,陕北说书的说唱程序相对较简单,但从中仍可以看出受变文影响的痕迹。

1. “说押座”与“书帽”。“说押座”对应的底本即押座文。押座文多以整齐的七言韵文出现,置于讲经文之首,其主要作用为“静摄座下听众”,故“押座”亦作“压座”,内容多宣扬人生无常、俗世苦短,奉劝勤修佛法,以证正果。譬如《破魔变文》(伯2178)卷首“降魔变押座文”云:“年来年去暗更移,没一个将心解觉知。只昨日腮边红艳艳,如今头上白丝丝。尊高踪(纵)使千人诺,逼促都成一梦斯。更见老人腰背曲,马丘马丘犹自为妻儿。”^[15]

陕北说书开场前一般要先说唱“书帽”,然后开说正本。书帽与正本内容无关,通常为吉庆套语、古人名的串联或带有劝世意义的唱词,如前引书帽“人活八十古来少”,不仅唱词形式、思想内容与“降魔变押座文”相似,同样也具有安定书场、静摄听众的作用。

2. “开题”与开场诗词。变文讲唱在进入正文之前,还有法师开题的程序,例如《降魔变文》第一段自“然今题首金刚般若波罗蜜经者”以下即为开题,概述大觉世尊於舍卫国祇树给孤之园宣说此经,“须达为人慈善,好给济於孤贫,是以因行立名给孤。布金买地,修建伽蓝,请佛延僧,是以列名经内”云云。末二句为“委被事状,述在下文”,引出须达修道故事。这种总说经义或概说内容性质的开题程序,对陕北说书开场诗词的产生有重要影响。

陕北说书在说唱书帽之后,接下来便以开场诗词的形式,引出故事、开说正本。开场诗词有两种形式:一为七言诗句,一为《西江月》词,通常起到概述故事内容,总领正本的作用。如《五女兴唐传》开场诗:“隋炀登基民不安,四方荒乱动刀弦。乱棒打死隋炀帝,高祖即位坐长安。群英聚义瓦岗寨,三十六将列朝班。”^[16]末二句即以

“荒乱年间出杰士,太平时来论英贤”引出正本所叙故事。相比较而言,以《西江月》词概述故事内容作为开场,在陕北说书中则更为普遍,除前引《金镯玉环记》外,还有《斩单通》、《回龙传》、《莲花盏》等,这一作风,尽管受到明代词话的影响,但其渊源仍源自变文讲经法师的“开题”。

3. “取散”与结束套语。“取散”是变文讲唱结束前的程序,对应的底本为解座文,意为遣散听众,结束讲唱。如:“适来和尚说其真,修行弟子莫因巡。各自念佛归舍去,来迟莫遣阿婆嗔。”^[17]陕北说书书场结束或整本书结束前,也有相对固定的结束套语,常见的唱词如:“把×××说在××中,不知吉来也不知凶。书到关口先搁定,休息起来再理论”或“书说团圆戏唱散,一本古书算完成。收了三弦住了音,明年咱们再相逢。”这与敦煌变文“取散”类似,颇有其遗意。

三、结 语

总之,陕北说书在思想内容、文本体制、说唱程序方面都与敦煌讲唱文学具有对应性,表现出受其影响的显著特征。民俗佛教思想的渗透不仅赋予陕北说书新的内容,而且也奠定了其思想主旨;而变文文本体制和讲唱程序的影响,规范了陕北说书的书词和表现形式,使其性质发生变化,从早期形态的盲人行乞辅助发展为具有独特文本体制和说唱程序的民间说唱文学形式。这一根本性的变化,对于传统民间说唱文学的发展演变,起到了十分重要的作用。

参考文献:

- [1] 郑振铎. 中国俗文学史[M]. 上海:上海书店,1984:384-385.
- [2][10] 叶德钧. 戏曲小说丛考[M]. 北京:中华书局,1979:625.
- [3] 榆林府志[M]. 延安大学图书馆藏影印本:346-347.
- [4] 王毓华. 中国曲艺志·陕西卷;延安分册[Z]. 延安市文化文物局内部资料,1993:209-210.
- [5] 周礼注疏[M]. 上海:上海古籍出版社,1990:521-523.
- [6] 彭定求. 全唐诗[M]. 北京:中华书局.1983.1217.
- [7] [9] [11] [12] [16] 孙鸿亮,吕达. 陕北说书精选[C]. 西安:陕西人民出版社,2008:121-122,8-11,21.
- [8][14][15] [17] 王重民,向达. 敦煌变文集[C]. 北京:人民文学出版社,1957:20,232,524,731.
- [13] 韩起祥. 韩起祥曲艺选[M]. 北京:中国曲艺出版社,1990:226.