



文章编号: 1003-9104(2007)03-0127-05

敦煌连环画式变相的起源^①

——兼谈其与敦煌变文的关系

于向东

(东南大学 艺术学院, 江苏 南京 210018)

摘 要 连环画式是敦煌变相的一种重要表现形式。敦煌连环画式变相的产生过程中,一方面充分借鉴了中土传统绘画横卷式构图等手法,另一方面,它也是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提供了重要基础。伴随着敦煌变文讲唱风气的兴起,连环画式变相与变文之间形成了一定的关联,藏经洞所出 P. 4524 画卷就是其中的一铺代表作。本文在探讨敦煌连环画式变相起源的基础上,进而论述了以 P. 4524 画卷为代表的这类变相与变文的关系。

关键词 敦煌变相 敦煌变文 连环画式 起源 关系

中图分类号 J20-05

文献标识码 A

The Origin of Dunhuang Bianxiang – Also On Its Relationship with Dunhuang Bianwen

YU Xiang – dong

关于敦煌连环画式变相的起源等问题,学者们从不同角度作过一些探讨,譬如巫鸿的《何为变相?——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系》一文,^②就是其中一篇重要的代表作。本文拟在学者们现有研究成果的基础上,从与单幅画式、组合画式变相关系的角度,探讨敦煌连环画式变相的起源。与此同时,本文也补充论述了以 P. 4524 画卷为代表的这类变相与变文之间的互动性关系。

依据敦煌变相的表现形式特点,可以将它划分为单幅画式、组合画式、连环画式、经变画式、屏风式几种主要类型。单幅画式变相,也可以看作主体式单幅画,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 窟的毗楞羯梨王本生变相。组合画式变相,则是为了突出表现的故事主题,将发生在不同时空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安排情节,譬如莫高窟第 290 窟的佛传故事变相。经变画式变相,是以佛陀说法或两个重要人物面面对为画面中心,其他情节安排在它们周围而构成的大幅画,如西方净土变就是以佛陀说法为画面中心,而晚唐劳度差斗圣变则是以两个相对的重要人物构成了画面中心。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,莫高窟第 85 窟联屏贤愚经变就是其中的代表作。

需要说明的是,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

① 基金项目:本论文为江苏省“十一五”社会科学研究规划项目“木刻插图与明清小说戏剧的传播”(项目编号 06jsbys007)阶段性成果之一。

② 参见巫鸿《何为变相?——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系》一文,刊载于《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,三联书店,2005 年版。该文初稿刊载于《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。

上述分类不可避免地带有的一些局限性。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,对于这种变相只能勉强称之为经变画式。屏风画式变相也可以视为一种比较特殊的连环画式变相,由于它在敦煌变相中占有引人注目的地位,因此,将它专门列为一类,以便另外作专题探讨。本文主要研究与敦煌连环画式变相相关的一些问题。

敦煌连环画式变相与变文有着比较紧密的关系。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必须依次描绘故事情节,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。本文拟先探讨敦煌连环画式变相的起源,在此基础上,进而论述其与敦煌变文的关系。

佛教变相除了供人礼拜、观想外,还发挥向普通信众宣教的功能。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。敦煌连环画式变相主要就是适应了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芽,譬如阿旃陀石窟第 17 窟中,就有以连续十个画面并列组成的构图形式。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,很可能受到了中土绘画的影响。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。

比较成熟的连环画式变相是佛教传入中土后的产物。在其产生的过程中,它较多吸收了中土传统卷轴画、画像石等的艺术经验。根据画史文献记载,南朝宋(420—478 年)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、阎骇叹。^①

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。现存的《洛神赋图》就是古代卷轴画中代表作,尽管可能是一件摹品,却不妨碍用来探讨古代卷轴画的横卷式构图。^②《洛神赋图》传说为顾恺之所作,也有人认为作者是晋明帝。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了石窟寺庙中变相创作,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、享祠或石阙的建筑材料,其上常常雕刻一些故事内容的画面。画像石大约产生于西汉昭、宣时期,经过新莽时期的发展,到了东汉时期逐步流行。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[图四],其中第三层,刻闵子骞失棹、老莱子娱亲、丁兰刻木等孝子故事。以《闵子骞失棹》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稟事,榜题“闵子骞与假母居,爱由偏移。子骞衣寒,御车失棹”。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,就形成了表现孝子故事的横卷式构图,也就是一般的“组画”。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,仍有可能对敦煌早期连环画式变相产生了一定的影响。

二、连环画式变相与单幅画式、组合画式变相

敦煌连环画式变相的产生过程中,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提供了重要基础。从佛教变相自身发展历程的角度看,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。^③

① 参见《文渊阁四库全书》(第 812 册),上海古籍出版社,1987 年版,第 329 页。

② 参见薄松年主编《中国美术史教程》,陕西人民美术出版社,2000 年版,第 77 页。

③ 参见金维诺《佛本生图形式的演变》一文,收入《中国美术史论集》,人民美术出版社,1981 年版。

单幅画式与连环画式也有明显不同之处。单幅画式的优点是,让人一目了然故事中最重要的情节,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,让观众很快把握到表现的主题。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,尤其关注的是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地排列,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。

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,来探讨它们之间的联系与区别。萨埵太子舍身饲虎故事主要出典于《贤愚经》和《金光明经》。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。也有的画面仅画一只大虎或一大一小两只虎。^①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,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、为萨埵太子造塔等等情节,这些不同的情节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,采用了连环画式来表现萨埵太子本生故事。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地展现。与莫高窟第 290 窟佛传故事变相一样,北周第 428 窟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事情节之间的时间秩序。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秩序。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。^②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。

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,敦煌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,吸收了中土传统绘画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,在组合画式基础上也很难自然发展出敦煌连环画式。敦煌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,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。

三、敦煌连环画式变相与变文的关系

唐代以后,伴随着敦煌变文讲唱风气的兴起,敦煌连环画式变相也与变文形成了一定的关联。在这种连环画式变相中,既有藏经洞出土的 P. 4524 这样的长卷,又有直接根据变文内容创作而成的洞窟壁画,譬如,榆林窟第 19 窟前室甬道北壁描绘的目连变相。与 P. 4524 画卷不同的是,榆林窟第 19 窟的目连变相虽然是根据《目连变文》创作,但是可能不太适合直接配合变文讲唱。^③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。

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

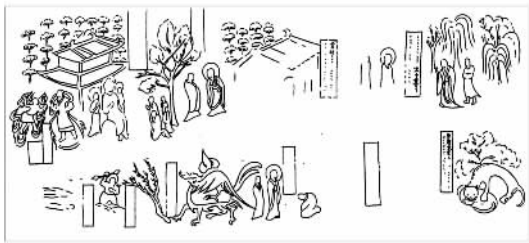
① 参见姚士宏著《克孜尔石窟探秘》,新疆美术摄影出版社,1996 年版,第 76 页。

② 本文中,“时间逻辑”与“空间逻辑”这两个术语的使用不太严谨、确切。使用它们的目的在于,让人更清楚地把握上述两种变相情节单元的组合特点。巫鸿先生在《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《度差斗圣变》画面逻辑是绘画性的,而非文学性的。参见《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 141 页。

③ 参见于向东《榆林窟第 19 窟目连变相与〈目连变文〉》一文,《敦煌学辑刊》2005 年第 1 期。

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”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。根据这些情况看来,唐之前,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 劳度差斗圣变的表现形式,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《祇园(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《祇园(按: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差斗圣变相关的画卷,而且很可能就是连环画式长卷。它们早已毁失,所以无法窥见当时的真实面目。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差与舍利弗斗法的内容,它可以看作早期的劳度差斗圣变。了解这一变相,可以更清楚认识到P.4524 劳度差斗圣变的渊源。



图一 西千佛洞第12窟劳度差斗圣变

西千佛洞第12窟的劳度差斗圣变绘于东壁门北[图一],与东壁门南所绘的须闍提太子本生故事变相相对称分布。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《贤愚经》绘制。变相采取了连环画式构图,由上下二排12个连续性故事画面组成。譬如,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。画中二人正向释迦跪拜,须达身后有侍者二人。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差的六次斗法。当劳度差分别变为树、宝池、山、毒蛇、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差斗圣变萨埵太子本生故事变相,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,劳度差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,应该是受到其他敦煌壁画影响的结果。譬如,在北周西千佛洞第12窟中,还描绘了一铺连环画式睺子变相[图二]。将此窟中的劳度差斗圣变与它对比,就可以发现二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,二者也有相似之处,它们都以一座建筑物及其周围的树木,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,上述劳度差斗圣变的构图等,模仿同窟睺子变相的可能性相当大。P.4524 这样长卷的构图等,则可能在一定程度上受到了西千佛洞第12窟中劳度差斗圣变的影响。



图二 西千佛洞第12窟睺子变相

敦煌连环画式变相与变文之间可能有着互动性的关系。为了适应变文讲唱的需要,这种连环画式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 描绘了劳度差与舍利弗斗法的精彩场景,在每一斗法回合中,几乎都出现劳度差与舍利弗相对而坐。而西千佛洞第12窟劳度差斗圣变,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差与舍利弗。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,劳度差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。但是如果将画卷孤立起来观看,劳度差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

① 参见《文渊阁四库全书》(第812册),第22、24、26、27页。

② 参见《魏书》(第52卷),中华书局,1974年版,第1162页。原文写道:“陇西王源贺采佛经幽旨,作祇园精舍图偈六卷,柔(按:赵柔)为之注解。”

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,也有可能存在类似情形。

连环画式变相对于变文也可能产生了一定的影响。由于连环画式图画的配合,使得变文讲唱不同于一般的讲唱文学。相对于书面文学而言,讲唱文学的接受方式具有明显的不可逆性,它要求讲唱者必须有条不紊地交待清楚故事的发展脉络。在讲唱过程中,讲唱者一般不宜采用倒叙等表现手法,而应该按照故事的顺序进行展开。变文讲唱在总体上也服从这种一般规律,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,通常会展示有关这一情节的画面,为了提醒听众的注意,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。这些提示语在一般讲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,使得讲唱者可以更加从容地进行讲唱,甚至于可以采用一些倒叙、插叙等表现手法。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。譬如《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。譬如 P. 4524 画卷中劳度差化为健壮的水牛时,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啮牛的瞬间场面[图三]。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收到了较佳效果。

此外,在连环画式变相的配合下,讲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》中狮子啮牛的情节时,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。六师乃惊悚恐惶,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。



图三 P. 4524 降魔变相局部(狮子啮牛图)

总而言之,敦煌变文在影响变相等画卷的同时,可能也受到了连环画式变相等的较大影响,它们之间有着比较紧密的关联。

(责任编辑 楚小庆)

参考文献:

- [1] [唐]张彦远. 历代名画记[M]. 文渊阁四库全书[C]. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [2] 金维诺. 中国美术史论集[C]. 北京:人民美术出版社,1981.
- [3] 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.
- [4] 敦煌研究院编. 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.
- [5] 黄征、张涌泉. 敦煌变文校注[M]. 北京:中华书局,1997.

① 参见黄征、张涌泉著《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第564页。