

文章编号: 1003-9104(2009)05-0165-06

按语 敦煌学一度号称“显学”,即“地位显赫的学问”。然时至今日,其地位仍未有实质性改变。概因懂得此门学问的人屈指可数,其中某些领域的研究更是凤毛麟角。例如敦煌语言文字研究,本该是个热门,但是目前国内外的专门研究者也就十数人,卓有建树者仅三五人而已。其中原因也许主客观纠葛复杂,但有一条显而易见:敦煌学不在教育部学科体系之列,属于立体交叉学科。这也就决定了当代中国敦煌学研究的现实特点,即敦煌学家总在地星罗棋布,除了敦煌研究院聚集了一批艺术考古类专家,高校、社科院系统都未能将三位以上的敦煌学家有效编制到一个单位。鉴于此,多辟些敦煌学阵地,将散落的敦煌学家通过集中发表科研成果的方式联结起来,就尤为必要且具备重要现实意义了。

目前,敦煌学研究的学术科研阵地,主要有敦煌研究院主办的《敦煌研究》、兰州大学主办的《敦煌学辑刊》、南京师范大学敦煌学研究中心主办的《敦煌学研究》、中国敦煌吐鲁番学会主办的《敦煌吐鲁番研究》、台湾地区敦煌学会主办的《敦煌学》、北京大学主办的《唐研究》等。这些对于敦煌学的学术科研进展以致学科发展起到了重要作用,但其缺陷也很明显:周期长,倾向性强,文字、音韵、训诂、校勘等排版困难的考证性论文未能够及时刊发,书法史、写本笔法特征分析等方面的论文也较难发表。百花齐放,独缺一枝。鉴于此,在中共江苏省委宣传部、江苏省文化厅党组的直接领导和关心下,艺术百家编辑委员会决定开辟“敦煌学研究”栏目,艺术百家学术委员会委员、南京师范大学特聘教授黄征先生敢于担当,勇担责任,不仅为该栏目的创办鼓与呼,且不辞辛劳,热情组稿,四处奔走,同时把《艺术百家》、更把中国文化“百花齐放”的学术精神以及海纳百川的文化气魄、“百家争鸣”的宽广胸襟推向了海外。栏目创设伊始,主要刊发与敦煌学相关之艺术、民俗、文化、文字、音韵、训诂、校勘等方面的学术成果,以促成敦煌学研究以中国为中心、辐射全球共同繁荣之局面,从而进一步实现中华文化的大发展大繁荣,以及中华民族的伟大复兴。

敦煌学自 1908 年法国汉学家伯希和、江浙学者罗振玉分别发表第一篇论文,至 2008 年底《艺术百家》创设“敦煌学研究”专栏,恰为 100 周年。时代意义,自不待言。当此之际,编辑部衷心感谢“江浙散人”黄征教授的大力支持、毫无推脱、热心主持,同时也与黄征教授一道恳请广大学人,为本栏目热诚撰稿,企盼支持,共同研讨,共襄盛举。

敦煌变文讲唱的道具及其表演方式*

于向东

(东南大学艺术学院,江苏南京 210018)

摘要 敦煌变文讲唱时,讲与唱有机结合,兼融音乐、表演,声情并茂,图言并用。本文从讲唱艺术的角度,比较深入地探讨了敦煌变文讲唱时使用的道具及其表演方式。

关键词 敦煌变文;讲唱艺术;道具;表演方式;艺术创作

中图分类号 J608

文献标识码 A

敦煌变文讲唱时,其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。作为讲唱艺术的一种类型,敦煌变文讲唱过程中,图言并用。因此,深入了解敦煌变文讲唱时所使用的的基本道具及其表演方式,对于全面认识敦煌变文具有重

要的意义。

一、敦煌变文的讲唱仪轨

探讨敦煌变文讲唱的道具与表演方式时,首先应该了解一下它的讲唱仪轨。从题材的角度来看,敦煌

* 基金项目:本论文为国家“211工程”三期“艺术学理论创新与应用研究”项目阶段性成果,以及东南大学优秀青年教师资助计划资助项目阶段性成果之一。

作者简介:于向东(1972—),男,汉,江苏盐城人,东南大学艺术学博士,东南大学艺术学院副教授,硕士生导师。研究方向:宗教艺术学,敦煌学,佛教美术史研究。



变文可以分为佛教变文与世俗变文两种类型,后者的讲唱仪轨可能是在前者的基础上简化而成。关于变文讲唱仪轨,文献中几乎没有直接记载。

佛教变文的讲唱与俗讲密切相关。因此,有必要先了解一下俗讲仪轨。在正统讲经中,除了主讲法师、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、梵呗分别是行香、歌赞等人。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。

已后便开《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。唱曰(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,兜率天宫,遇弥勒佛,覆佑王世,随佛下生,三会龙花,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》文中写道:“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《八相变》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^③。P. 2187《破魔变》的押座文末尾有“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。

变文讲唱的结束时,也有发愿取散仪式。譬如《八相变》的文末写道:

况说如来八相,三秋未尽根原,略以标名,开题示目。今日日光西下,座(坐)久延时,盈场并是英奇仁(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!^④

文中“府主”在敦煌文书中的愿文、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。伏惟我府主仆射,神资直气,岳降英灵,怀济物之深仁,蕴调元之盛业。门传闾闾,抚养黎民;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。^⑤

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,譬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,说唱者带来观众一起念佛名号。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,一般附于正文之后。关于变文讲唱的解座文,孙楷第做过比较详尽的论述:

解座文今无单行本。惟今所见变文,正说后尚多有附颂赞者。如国立北京图书馆藏潜字八十号佚名变文《佛出生成道事》,正说后有赞二十七行,即解座文。其结末四句云:“高(适)来和尚说其真,修行弟子莫因□;□□□□□□□□,□□□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。^⑥

这一论述比较贴切地解释了解座文。

尽管变文讲唱袭用了不少俗讲常用的仪轨,但两者之间也有显而易见的一些区别。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。

二、配合敦煌变文讲唱的基本道具

图画是配合变文讲唱的基本道具。

唐代以后,敦煌变文讲唱风气逐渐盛行,为达到更好的讲唱效果,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》一诗^⑦,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《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。”^⑧又如,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。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,世俗变文的讲唱以及配合使用的图画,都可能受到了佛教变文、变相直接的影响。

通常在讲唱佛教变文时,才利用佛教变相进行配合表演。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,它应该是配合变文讲唱的一幅原作。

讲唱佛教变文时,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^⑨,而在佛教变文中这种提示语比比皆是。佛教变文中主要提示语如下:

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,先屈凡间,选一奇方,堪吾降质。”于此之时,有何言语……

释迦真身从右肋诞出。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……

(《八相变》,共 16 处,选录 4 处^⑩)

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,还归天宫处。
若为陈说……

(《频婆娑罗王后宫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,宫人道何言语……

(《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。这也是变文与变相密切配合的一个确证。^①

这种从讲唱艺术角度对图画提示语的解释,有一定道理,笔者赞同此种看法。

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“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。^②

梅维恒的研究再次表明,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”二字的频繁出现,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”二字很早就开始出现,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会比较简单的。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》、《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,也可能借鉴了佛教变文讲唱。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)

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)^③

由此可见,世俗变文的讲唱与佛教变文一样,通常也有相关的世俗题材图画配合。

三、敦煌变文讲唱的配图表演方式

古代历史文献中,没有留下关于图画如何配合敦煌变文讲唱的记载。不妨根据几则相关资料,来推测一下敦煌变文讲唱时使用图画的表演方式。明代马欢的《瀛涯胜览》“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。^④

这段文字生动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,曾在藏族民间到处流行。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。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讲唱变文的性质十分相近。

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:

“瓦扬·贝贝尔”通常的道具由上面画着一系列场景的一套长幅纸卷组成,场景描绘了保留节目中特定故事的内容。……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 Kāla 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 英尺的二对木制把手,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。^⑤

“瓦扬·贝贝尔”的这种表演方式,对于探讨敦煌变文讲唱具有比较重要的启迪意义。谭蝉雪在论述河西地区的宣卷活动时,也提供了重要的相关资料,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:

解放前,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!^⑥

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。”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。^⑦

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作说明，佛教的变文是如此，非佛教的变文也是如此的。^⑧

他的推论有一定的道理。

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。^⑨

巫鸿的这一推测可能有一定道理。

上述这些学者从不同角度的论述，有助于我们推想变文讲唱时的表演情形，但是由于研究视角、资料有一定局限性，所以不利于对变文讲唱的道具及其表演方式进行全面观照。

本文认为，敦煌变文讲唱时，为了便于说唱者表演以及听众的观看，使用图画等方面的表演方式可能是多样的。探讨其配图讲唱的表演方式时，需要注意如下三个方面：

首先，配图讲唱变文的表演方式不是一成不变的，它很可能随着时间的推移而发展变化。起初敦煌变文的讲唱或许会受到俗讲影响，存在“说者”、“唱者”两位互相配合的情形，其中一人手持画卷向观众展示相关故事情节。伴随着敦煌变文讲唱在民间的普及，尤其是一些民间讲唱艺人加入讲唱者行列后，讲唱的仪轨可能逐渐摆脱佛教俗讲的影响，呈现出日益简化的趋势，与此同时，配图讲唱的表演方式也可能产生变化。因此，在变文讲唱的后期阶段，尤其是在世俗变文的讲唱过程中，可能通常会是一位讲唱者边讲唱边展示图画。现代日本寺院的僧人，还在以类似的方式表演看图讲唱故事^⑩，除了使用挂轴画卷外，有时还使用类似 P. 4524 这样的画卷，这种方式似乎可以溯源到唐代的变文讲唱。

其次，敦煌变文讲唱的表演方式可能会因地制宜，不拘一格。唐代时，变文讲唱风气一度盛行，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》记载一则僧人与李秀才的对话之事：

其僧又言：“不逞之子弟，何所惮！”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？”^⑪

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。除了这种相对固定的变场外，街衢要路、戏场家宅等都可能临时充当讲唱的场所。固定场所与临时场所中的表演方式可能略有不同，前者可能会设立相对固定的听众座位，并根据他们的视线朝向等，设置相对固定的图画展示方式，因此通常可以将横卷或立铺的一端固定到某个位置。而在临时场所中，配合变文讲唱的图画使用方式可能更加灵活，手持展示或固定图画都有可能。

再次，配合敦煌变文讲唱的图画，由于集中表现了基本故事情节，因而，很可能成为讲唱者随身携带的基本道具。这种图画主要包括横卷与立铺两种形式，在材质上，横卷可能多为纸本，立铺或许常采用绢布。在配合敦煌变文讲唱时，横卷上的画面一般根据故事情节的发展逐步横向打开，而立铺画面的内容适合竖向展示，因此，定点悬挂的可能性较大。横卷上将很多个故事情节进行连续绘制，每一个故事画幅相对较小，不利于远距离观看，换言之，不适合在听众很多的情况下进行表演。而一个主题的变文故事可以绘在多个立铺上，立铺上每一个故事的画幅可能较大，随着讲唱的进展，这些立铺可以先后悬挂出来，比较适合远距离观看，在听众较多时也可以展演。

由此看来，敦煌变文讲唱的配图表演方式，还与道具本身的特点有着比较紧密的关联。

（下转第 174 页）

（责任编辑 陈娟娟）

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》，载于周绍良、白化文编《敦煌变文论丛》（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》，载于《敦煌变文论丛》（上册），上海古籍出版社，1982 年版，第 118—119 页。

③ 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八十号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’‘二押座文’，乃变文前所用之押座文。”参见《敦煌变文论丛》（上册），上海古籍出版社，1982 年版，第 119 页。



我们重新对藏于俄罗斯列宁格勒远东博物馆 DX1267 + DX3109、DX1372 + DX3703、DX1466、DX2391 四种韵书残卷进行了系统的研究,某些观点与前贤时修不尽相同。我们的研究在某些方面可能比前辈学者严密一些,我们是借鉴了周祖谟先生、上田正先生、潘重规先生、尉迟治平先生等的成果,运用了更多的敦煌韵书资料比勘而成。这些先生学术修养与视野不是我们所能企及的。学术是链,我们年轻学人只有虚心学习与吸取前辈学者的研究成果,继承这些学者的严谨学风,才能将中古韵书研究这项事业传承下去。

(责任编辑:陈娟娟)

- ① 潘重规《瀛涯敦煌韵辑拾补》,引自《新亚学报》第十一卷(上),1976年,第37-48页。
- ② 上田正《ソ連にある切韻殘卷について》,引自《東方學》第62辑,1981年,第55-65页。
- ③ 周祖谟《唐五代韵书集成》,台湾学生书局,1994年版,前附页。
- ④ 尉迟治平《韵书残卷 DX1372 + DX3703 考释》,引自《李新魁教授纪念文集》,中华书局,1998年版,第137-146页。
- ⑤ DX1466等韵书的考释详见拙作《与蒋藏本 唐韵 相关的敦煌韵书残卷考释》,引自《敦煌研究》,2003年第2期,第79-82页。
- ⑥ 现见《俄藏敦煌文献》(8)(上海古籍出版社、俄罗斯科学出版社东方文学部,1997年版)中的本残片比上田正所摹写的本子要少。

Studies on Four Fragmentary Rhyme – dictionaries Collected in Institute of Oriental Studies Leningard Russian

XU Chao – dong

(Chinese Department of Nanjing Normal University , Nanjing 210097 , Jiangsu)

Abstract :Careful comparisons are given on four fragmentary rhyme – dictionaries collected in Institute of Oriental Studies Leningard Russian from the sequences of rimes and regulations of explain It is sure that DX2391 was the original copy of Lu Fayan 's , and DX1267 + DX3109 and DX1372 + DX3703 were as same as S. 2055 attributed to Zhangsun Neyan 's collection , and DX1466 was belonged to Tangyunalike P. 2018.

Key Words :DX2391、DX1267 + DX3109、DX1372 + DX3703、DX1466 ;comparative study

(上接第 170 页)

- ④ 黄征、张涌泉《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第514页。
- ⑤ 黄征、张涌泉《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第531页。
- ⑥ 孙楷第《唐代俗讲轨范与其本之体裁》,载于《敦煌变文论文录》(上册),第119-120页。
- ⑦ 曹寅等编《全唐诗》(第774卷),中华书局,1960年版,第8771页。
- ⑧ 黄征、张涌泉《敦煌变文校注》,中华书局,1997年版,第66页。
- ⑨ 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。
- ⑩ 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。
- ⑪ 程毅中《关于变文的几点探索》,载于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第388-389页。
- ⑫ 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。

- ⑬ 根据黄征、张涌泉《敦煌变文校注》中相关变文统计而来。
- ⑭ 转引自向达《唐代俗讲考》的注释第24条,载于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第65页。
- ⑮ 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。
- ⑯ 谭锡雪《河西的宝卷》,载于《敦煌语言文学研究通讯》,1986年第1期。
- ⑰ 孙子和(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。另参见《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第155页。
- ⑱ 傅芸子《俗讲新考》,载于《敦煌变文论文录》(上册),上海古籍出版社,1982年版,第155-156页。
- ⑲ 巫鸿《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,三联书店,2005年版,第380-381页。
- ⑳ 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174页。
- ㉑ 段成式《酉阳杂俎》,中华书局,1981年版,第55页。

Props and Performing Methods of Dunhuang Bianwen Talking & Singing

YU Xiang – dong

(School of Arts , Southeast University , Nanjing , Jiangsu 210018)

Abstract :In performing Dunhuang Bianwen talking & speaking show , there is a perfect combination of talking and singing , integrating music and performance , image and language. The present article , in the perspective of talking & singing art , discusses the props and performing methods of Dunhuang Bianwen talking & singing show.

Key Words :Dunhuang Bianwen ; talking & singing art ; props ; performance