

敦煌说唱文学作品中《插入诗歌》的机能

全弘哲*

目录

- I. 敦煌說唱文學作品与插入詩歌的關係
- II. 教導性陳述
- III. 抒情性陳述
- IV. 敘事性陳述
- V. 戲劇性陳述
- VI. 結論

I. 敦煌說唱文學作品与插入詩歌的關係

敦煌是一个具有特殊意義的地區。敦煌用簡單的比喻來說明的話，就像今天的香港。近代的西方文明通過香港傳入中國，而中古時期的西域文化和商品是通過敦煌傳入中國的。在敦煌發現的說唱文學作品可以說就是今天的香港電影劇本，是因為當時的說唱文學作品¹⁾像現今的香港電影一樣演繹在觀眾面前。

* 又石大學校 流通通商學部 教授, quanzh@hanmail.net

1) 笔者认为敦煌说唱文学作品在文学史方面的性质和意义可以整理为以下几点。1)文学根据其表现传播的方式不同而分为口碑文学和记录文学两大块，而根据作品的接受方式可以分为表演文学和读书文学。敦煌的说唱文学作品既是口碑文学同时又是记录文学，是表演文学的同时又是读书文学。2)在中国小说史上，话本小说的出现和戏曲的发展都能通过对敦煌说唱文学的研究找到解释的头绪。2) 在中国文学史上，长篇叙事诗和大型戏曲的出现时期和讲唱文学的盛行时期基本一致。这意味着中国叙事文学和戏曲的发展受到了说唱文学的很大影响。反过来说，唐代变文发现以前，在中国文学史上，叙事和戏曲得不到发展的原因是和西方不同的。可以判断是因为中国语声调的原因。3) 中国语因为有声调的原因，用歌唱的方式来表现叙事不太合适。不通过文字，只靠听觉传达

又敦煌說唱文學作品與韓國的‘盤騷里(鼓書)’也非常相似。韓國的‘盤騷里’是由說與唱相結合的一種文學，同樣說唱文學作品也是由說白和唱歌相結合的一種文學。



韓國的鼓書與中國的說唱

說唱文學作品中出現的詩歌和歌唱的功能可分為主導與輔助兩個側面來分析。在傳奇小說、話本小說、章回小說等敘事文學中起輔助作用的插入詩歌有古詩、絕句、律詩、民謠、詞、偈頌等韻文的陳述部分。這種插入詩歌在作品中只能起輔助作用。相反，起主導作用的插入詩歌往往出現在說唱文學作品中。這種插入詩歌在作品中同散文的陳述方式一樣，起着對故事的陳述作用。這就是為了說唱文學的文類本質的解明，關注插入詩歌在作品中起到的作用的原因。

為了糾明敦煌說唱文學中插入詩歌的性質，“講(說白)”與“唱(唱詞)”的組合方式是我們不得不關注的一個問題。中國學者們把說白與唱詞的組合方式分為銜接式、重復式、強調式等三種類型。重復式是指把敘述說白的內容在唱詞中重復的形式；銜接式是指說白之後要銜接的內容用唱詞來代替的形式；強調式是指說白的內容在唱詞中得以敷衍、誇張，從而起到強調作用的形式。²⁾這三種

不了正確的意義。4) 中國語的聲調對變文這樣的講唱文化的特徵的形成也有很大的影響。講唱文化的歌詞抒情描寫比敘事描寫更多。敘事描寫主要用“講”來描寫的理由就是因為聲調的原因。

2) 把敦煌說唱文學的敘事方式分為三種形式的中國學者是高國藩教授。高國藩教授把變文的問題分為銜接式、重復式、強調式等三種形式。(高國藩著，《敦煌民間文學》，聯經出版社，44-48頁)

形式可以一定程度解明說白与唱詞在互相交替陳述的說唱文學中的組合方式，但是不足以說明完全解釋出說唱文學的本質性性質。而且，筆者爲了更明确的糾明說唱文學的文類性質，將插入詩歌的陳述方式分爲①教導性陳述②抒情性陳述③敘事性陳述④戲劇性陳述等四種類型來進行論述。³⁾

II. 教導性陳述

教導性陳述是指作者直接陳述故事的方式如僧人、牧師、神父等傳教人在討論講經、法會、道德律般自我陳述的方式。敦煌說唱文學与寺院的講經、法會關係密切，所以帶着宗教色彩的教導性陳述經常被使用在插入詩歌中。敦煌說唱文學里使用教導性陳述最多的是《講經文》，下面就來看一下敦煌文書《妙法蓮華經講經文》里是如何運用教導性陳述。

此唱經文，是日月淨明德佛垂憫念，故爲諸衆生□(說)法花經。經言「爾時彼佛爲一切衆生喜見菩薩」獻也。意雲：此菩薩有慈悲，故令一切衆生皆起喜見之心，故名喜見云云。

菩薩身心精練，久發慈悲大願；
救接六道無偏，提攜三塗皆遍。
逢人發語溫柔，到處行心穩善；
只緣長起和顏，所以名爲喜見。
淨明上足最慈悲，性行溫和衆共知；
未省輒施無義語，不曾舉措失威儀。
聲名處處皆欽仰，位次看看作道師；
應是衆生鹹喜見，都緣菩薩福難思。⁴⁾

3) 前国立首尔大学国文系教授赵东一用西欧文学理论的特殊见解把韩国文学的问题分为教
术、抒情、叙事、戏曲等三种形式。笔者认为赵东一教授的理论适用在敦煌说唱文学的
分析上，有助于中国说唱文学与韩国《盘騷里》的相互关系的解释。

4) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，710-720頁

《妙法蓮華經》是法華三部經之一，是陳述在迦耶城成佛的釋迦牟尼來到現世的真正的本意的經文。《妙法蓮華經講經文》是解釋所有經文之最佳的《妙法蓮華經》撰寫的經文。上文中寫到日月淨明德佛憐憫衆生，爲了衆生設立法華經。從文章的結構來看，這是一部先散文后韻文的典型說唱形式作品。韻文部分也就是文中的插入詩歌，說明了衆生喜歡菩薩的理由。卽教導性陳述是運用宗教的說法直接敘述菩薩的功德。

雖然敦煌講經文中的教導性陳述是運用了宗教的說法，但是隨着時間的流逝慢慢傾向于多樣化、世俗化。下面我們就來看一下再《長興四年中興殿聖節講經文》是如何運用教導性陳述的。

沙門某乙言：千年河變，萬乘君生；飲烏兔之靈光，抱乾坤之正氣。
年□□日，彤庭別布於祥煙；歲歲重陽，寰海皆榮於嘉節。位尊九五，聖
應一千。若非菩薩之潛形，卽是輪王之應位。

累劫精修福惠因，方爲人主治乾坤。
若居佛國名調御，來住神州號至尊。
徒(圖)世界安興帝道，要戈鋌息下天門。
但言日月照臨者，何處生靈不感恩。
金秋玉露裊塵埃，金殿瓊階烈寶臺。
掃霧金風吹塞靜，含煙金菊向天開。
金枝眷屬圍宸扆，金紫朝臣進壽盃。
願讚金言資聖壽，永同金石唱將來。⁵⁾

上文是《長興四年中興殿聖節講經文》的開頭。題目中的“長興”是指后唐明宗李嗣源的年号，長興四年也就是932年。而且中興殿是指后唐的首都“洛陽”宮城中皇帝听政的殿閣。

殿聖節是9月9号，明宗的誕生日。《長興四年中興殿聖節講經文》中講述了「仁王護國般若波羅蜜多經」序分中的五種成就。上文中引用的插入詩歌贊揚

5) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，617頁

了明宗皇帝的人品和業績卓越，值得成為百姓君主的故事。之前的講經文通過插入詩歌中的教導性陳述語直接的講述宗教的教理，但是后期的講經文變化為如《長興四年中興殿聖節講經文》中用皇帝來代替佛祖、用皇帝的業績來代替佛祖的功德的方式。

下面來看一下敦煌本《廬山遠公話》中插入詩歌的教導性陳述。

耶孃兄弟，各自救療。生男養女，分頭自求。前生不種，累劫不修。欲得世上榮，須是今生修福。今朝苦勸聽眾，總知衣食是宿生注定。所已[大]師有偈：

今年定是有來年， 如何不種來年穀？
今生定是有來生， 如何不修來生福？

此即是多生冤家，世世無休期。善因苦勸，聽眾便知。欲得後世無冤，不如今生修於淨行，冤家永隔，不遠(嬌)心腸，男女因緣，其中多少！所已(以)大師有偈：

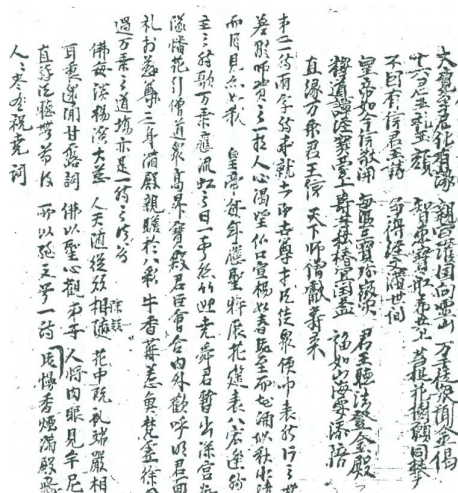
自從曠劫受深流，六道輪迴處處遇。
若不今生猛斷却，冤家相報幾時休。

只此身智，不愚(遇)相逢，所已(以)沈輪(淪)惡道。身智若也相逢，便乃生於佛道。所已(以)大師有偈：

身生智未生 智生身已老。
身恨智生遲 智恨身生早。
身智不相逢 曾經幾度老。
身智若相逢 即得成佛道。⁶⁾

在《廬山遠公話》中共插入了七部偈頌，上文中的偈頌帶有教導性。之所以說上文中的偈頌帶有教導性，是因為作者運用了“今生定是有來生，如何不修

6) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，261-263頁



P. 3808 《長興四年中興殿聖節講經文》

韩国的鼓书与中国的说唱

來生福”、“若不今生猛斷却，冤家相報几時休。”、“身智若相逢，既得成佛道。”等佛教理念來直接陳述。

作者經常在敦煌說唱文學作品的插入詩歌中運用宗教的理念來進行教導性陳述。以上，我們討論了敦煌說唱文學作品中帶有宗教理念的插入詩歌的教導性陳述機能。接下來讓我們了解一下插入詩歌的“抒情性陳述”在作品中起到的作用。

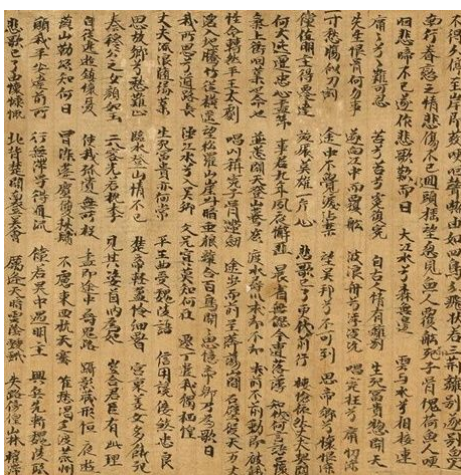
III. 抒情性陳述

抒情性陳述是指主觀的情緒，既表達人間情感的陳述。情感表達的主体，有可能是劇中人物，也有可能是作者代替劇中人物。這種抒情性陳述也叫做“主觀的或內心的呈現”。說唱文學“唱詞”部分運用抒情描寫起到使人物的內心情感和周邊事物更生動更有節奏感，更讓聽眾深陷在現場表演的效果。敦煌說唱文

學作品中帶有文化色彩的大部分說唱文書都使用了抒情性陳述。敦煌說唱文學作品《伍子胥變文》中的插入詩歌是抒情性陳述的典型例子。

子胥行至莽、蕩山間，按劍悲歌而歎曰：

子胥發分(忿)乃長吁：“大丈夫屈厄何嗟嘆！”



S. 328 《伍子胥變文》

天網恢恢道路窮，使我恓惶沒投竄。
渴乏無食可充腸，迥野連翻而失伴。
遙聞天漸(慳)足風波，山岳峩嶢接雲漢。
窮洲旅際絕舟船，若爲得達江南岸？

上倉(蒼)儻若逆人心，不免此處生留難。⁷⁾

《伍子胥變文》又名《伍子胥小說》或《伍子胥詩話》。現存的只有殘本，沒有原來的題目。“變文”是指任意的給予名称的意思。在歷史系變文中屬於最長的最優文化性的作品。全文的主題順序是① 家族史→ ② 父兄的死亡

7) 張涌泉·黃征 校注,『敦煌變文集校注』,中華書局,1997,3頁

→ ③ 逃亡→ ④ 亡命→ ⑤ 復仇→ ⑥ 縲命危机→ ⑦ 死亡→ ⑧ 吳國滅亡→ ⑨ 白公之死→ ⑩ 司馬遷之贊。伍子胥家族代代服侍楚王，父伍奢与兄伍尚北奸臣費无忌所害，被迫逃亡到吳國。上文是描寫伍子胥在逃亡途中看到處處張貼的通緝令，憾嘆自身處境的場面。“唱(唱詞)”部分具体体现了“說(說白)”部分伍子胥的嘆息，起到強調的作用。插入詩歌中的“大丈夫屈危何嗟嘆！”，“上蒼倘若逆人心，不免此處生留難。”等是直接表達人物內心感情的抒情性陳述。

抒情性陳述的的其他作用在下面的插入詩歌——《韓朋賦》中能體現到。

韓朋得書，解讀其言。詩曰..「浩浩白水，迥波如(而)流。皎皎明月，浮雲暎之。青青之水，冬夏有時。失時不種，禾豆不滋，萬物吐化，不違天時。久不相見，心中在思。百年相守，竟好一時，君不憶親，老母心悲。妻獨單弱，夜常孤栖，常懷大憂。蓋聞百鳥失伴，其聲哀哀，日暮獨宿，夜長栖栖。太山初生，高下崔嵬。上有雙鳥，下有神龜，晝夜遊戲，恒則同(歸)。妾今何罪，獨無光暉。海水蕩蕩，無風自波，成人者少，破人者多。南山有鳥，北山張羅，鳥自高飛，羅當奈何。君但平安，妾亦無他。」⁸⁾

韓朋与他妻子的悲慘故事出現在《列異傳》、《搜神記》、《藝文類聚》、《法苑珠林》、《頌表彙異》、《太平御覽》、《太平寰宇記》等。《韓朋賦》是講述心地善良又有孝心的韓朋与他美麗的妻子被宋王害死的悲慘故事。上文講述的是妻子貞夫給离家6年之久的丈夫寫信的故事。信的內容給詩化了，但是也有可能在當時用歌來表達過。此信的內容即是妻子貞夫所說的內容，作者沒有使用具有倫理性又枯燥的言詞，而是通過使用“失時不種，禾豆不滋，”、“百鳥失伴，其聲哀哀，日暮獨宿，夜長栖栖。”等适当的比喻言詞來形容，使得劇中人物哀求的情感更加升華一層。特別是作者把自身情感拋在一邊，站在劇中人物貞夫的立場上陳述，使抒情性陳述的效果倍加。下文是敦煌本《孟美女變文》中插入詩歌起到的作用。

8) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，212頁

哭之以(已)畢, 心神哀失, 懊惱其夫, 掩(奄)從亡沒. 歎此真心, 更加憤鬱. 髑髏無數, 死人非一. 骸骨縱橫, 憑何取實? 咬指取血, 灑長城已(以)表單心, 選其夫骨.

姜女哭道“何取此! 玉貌散在黃沙裏,
爲(謂)言墳隴有標題, 壤壤髑髏若箇是?
嗚呼哀哉難簡擇, 見即令人愁思起,
一一捻取自看之, 咬指取血從頭試,
若是兒夫血入骨, 不是杞梁血相離,
果報認得卻迴還, 幸願不須相惟(違)棄,
大哭咽喉聲已閉, 雙眼長流淚難止;
黃(皇)天忽爾逆人情, 賤妾同向長城死。”⁹⁾

發現《孟美女變文》原本的時候它的損壞程度太大, 練題目都找不到。《孟美女變文》是后世敦煌學者給這作品起的題目。上文內容是孟美女得知丈夫杞梁在長城死亡消息, 預想收尸却无法尋找, 痛聲大哭哀切心情的抒情性陳述。

以上內容是敦煌說唱文學作品中的插入詩歌起着除了陳述宗教性教理或抽象性理念等教導性陳述以外, 還起着直接表達劇中人物感情的抒情性陳述的作用。

接着讓我們看一下插入詩歌的敘事性陳述作用。

IV. 敘事性陳述

“敘事”是對事實的真實記敘, 而‘敘事性陳述’則是在時間的先后順序和空間的基礎上對事件進行記敘。‘敘事性陳述’與教導性、抒情性、戲劇性陳述的最明顯區別在於‘敘事性陳述’中作者與文章中出現的人物的觀點相互交替進行。‘敘事

9) 張涌泉·黃征 校注, 『敦煌變文集校注』, 中華書局, 1997, 60頁

性陳述’中以陳述方式經常出現在說唱文學中，敘事文章類型的具体体現在它的說講部分。但是爲了誇張地強調唱詞中的特定場面，往往也會頻繁地使用敘事性陳述。

下面就看一下敦煌講唱作品中出現的插入的詩歌与敘事陳述的具体例子。下文是《目連變文》中選取的具有敘事性陳述特点的插入的詩歌。

目連葬送父母，安置丘墳，持服三周，追齋十忌，然後捨卻榮貴，投佛出家，精懃持誦修行，遂證阿羅漢果，三明自在，六用神通，能遊三千大千，石壁不能障礙，尋卽晏坐禪定，觀訪二親；父在忉利天宮，受諸快樂，卻觀慈母，不見去處蹤由，道眼他心，草知次第。

目連父母亡沒，殯送三周禮畢；
遂卽投佛出家，得蒙如來賑恤。
頭上鬚髮自落，身裏架炭化出；
精修證大阿羅，六用神通第一。
目連出俗證阿羅，六通自在沒人過；
身往虛空口日月，傍遊世界遍娑婆。
履水如地無搖動，入地如水現騰波。
忽下山宮澄禪觀，威凌相貌其巍峨。¹⁰⁾

《目連變文》原來是有標題的，參考着《大目乾連冥間救母變文》(S. 2614)又把‘變文’加了進去。現在許多研究者認爲《目連變文》很可能是從講經文發展爲非講經的一種變文時期的過渡性作品。《目連變文》講述的是非常孝順的目連尊者的盡孝的故事。衆所周知，目連的母親行爲不端，和很多男人瞎混，整天飲酒作樂，把錢財揮霍一空最后死掉了。上面這一段講述的是非常孝順的目連爲行爲不端的母親舉行了葬禮，并在母親墓前誦讀“大乘經典”守孝3年后出家虔誠修煉最終修煉成大阿羅漢的故事。

10) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，1071-1072頁

目連離親親覺檢檢出家備向二親甚感孝道尋
 思往乳哺未有報答幼勞先知父在天宮先知父在
 天堂未嘗母生何果遂即騰身天上到於父母前借河
 蠟多趨向甚虔 是時目連運神通須臾斷騰斷
 到天宮下外欄繞繞繞金錫令啟門首鐘
 父問從何處出戶下甚極怪禮度茶甚與會掌河和商
 本從何處來到其中 目連道賀道生在下界長自爾滋
 母是清世夫人父在拘離長者賀道少生名孝尋日
 羅卜父母並道賀道目投仁出家果後羅漢切鬼神
 通通眼他心隨無障見父生於天上封受自盡未
 知母在何方受諸快樂故來騰身到此而向因由於
 父莫惜情懷親視所生之愛
 長者前立情懷甚 姪兒上親親 吾新來滋相借河
 不此勞我復復甚 報報我子能出俗 斯於前不思議
 為傍解酒方切甚 在俗堪堪隨何界 後生吞多種種
 受念某報亦如斯 常在窟河受繁霜 大難得逢出離期

北平·成字96號《目連變文》

這裡插入的詩歌又把散文部分的内容用敘事性陳述的方式反復了一次。也就是韻文部分（唱部）敘述者用客觀描寫的方式講述了目連的母親去世之後，目連為了母親出家而皈依佛門進行修行的過程。

在大部分的敦煌講唱作品中，都應用了插入的詩歌的這種‘敘述性陳述’的方式。下面就是在《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》中也現的插入的詩歌用‘敘述性’陳述的例子。

讚歎佛已，復作是言。「自念我昔，積於白骨，過於須彌。涕泣兩淚，多於巨海。乾竭血肉，徒喪身命。終無利益，我今於佛如來，隨生一念，一轉之間，得此妙果。超越輪迴，值人天運。」作是語已，遶佛三匝，還歸天宮處，若為陳說：

天子頂上戴天冠，兼之身上七寶纏。
 威容端政如菩薩，身光朗曜日暉鮮。
 □□天衆來下界，各執香花就佛前，
 合掌虔恭而作禮，令其光影照雙間。
 □□為彼說四句，天子諦受住心田。
 當便心意令開解，得證初位須陀洹。

□□道果懷歡慶，卽佛功德讚無邊，
 自念無始從來事，循還六趣是因緣。
 □□□於四海水，聚骨過於富羅山，
 只爲無明相繫縛，遭迴不遇出頭年。
 □□如來略開演，菩提道果化周圓，
 作是語已禮佛足，又繞三匝卻歸天。¹¹⁾

《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》是原載于《撰集百緣經》第六卷中《功德意供養塔生天緣》的故事。這本手抄卷在《破魔變文》之后，和《破魔變文》一樣，同樣使用了押座文格式。這部作品講述了頻婆娑羅王的后宮彩女功德意在佛塔中祭塔，由此重新轉世于忉利天的故事。在這部作品中，阿闍世太子殺害了他的父王，功德意每天打掃祭塔而被殺的部分被漏掉了，可以推斷出原稿只是剩下的手寫卷其中的一半。上面引用文中插入的詩歌詳細記敘了死去的功德意重新回到凡間，供奉菩薩，回到天上的情景。其中特別之處在于說講部分沒有采用敘述方式，而韻文部分（唱詞部分）却采用了敘事描寫方式。像這種敦煌的說唱作品中插入的詩歌，與一般的表達主觀情感的詩歌不同，它靈活地使用了敘事性陳述的方式。在《歡喜國王緣》中我們也可以看到這種敘述性陳述的特点。

這夫人容儀既麗，婦德彌章(彰)，有日月處皆智(知)，滿乾坤而盡許。
 王之顯念，日夕不離數(椒)房，且暮歡於金殿，如斯富貴，可笑殊嚴。忽地
 一朝，別聞惡事。

[側] 王卽情偏寵，其如命不長，
 [側] 忽因歌舞次，死於(相)千邊彰。
 一道深[深]氣，看看七日亡，
 聖君纔見了，流淚兩三行。
 [斷] 忽地夫人氣色昏，淚流如線莫能勝，
 定知玉貌終皈七(土)，爭忍夫人化作塵。

11) 張涌泉·黃征 校注，『敦煌變文集校注』，中華書局，1997，1082-1083頁

這度清鸞纔失伴，後迴花小(雀)爲誰春，
國王見此心驚怪，嬪彩皆言悟一人。¹²⁾

上面詩歌中表達了在《歡喜國王緣》中歡喜王與美麗的王妃琴瑟和鳴，夫妻恩愛，突然有一天聽到王妃要在7天后死去的不幸的消息後的悲傷場面。這裡插入的詩歌通過敘述者的口吻講述了歡喜王預測到王妃將死去的消息而悲傷的場面，相當於敘述性陳述。同時上面的插入詩歌的敘事性陳述具有雙重的特點。首先是上面引用文中的“王卽情偏寵，其如命不長。”和“定知玉貌終皈七(土)，爭忍夫人化作塵。這度清鸞纔失伴，後迴花小(雀)爲誰春。”這兩部分不是對事件展開說明的陳述，而是敘述者体味到劇中人物的真摯情感而抒發的感情。與此相反，剩餘部分中敘述者控制了個人的感情描述了王妃在跳舞時，歡喜王從中覺察出一種不祥的徵兆，流露出悲傷的表情以及周圍宮女們表現出的態度。像這種講唱作品中插入的詩歌中的敘事性陳述的本質特徵就在於作者的個人情感和作品中人物情感相互共存。

如上所述，我們通過具體的例子考察了敦煌講唱作品中插入的詩歌的敘事性陳述的特點。下面我們一起看一下插入的詩歌的喜劇性陳述功能。

V. 戲劇性陳述

作為口頭表演敘事文學的說唱文學和表演有著密切的關係，所以對話體被廣泛使用於敘述方式中。戲劇性陳述就是隨着劇情的展開，劇中人物以對話方式進行陳述的一種方式。其中沒有敘述者的介入，只有劇中人物之間的對話，也經常被稱爲劇的再現(dramatic representation)。這種對話體的戲劇性陳述方式也是插入的詩歌的一種功能。

敦煌說唱文學文本中插入詩歌的戲劇性陳述並不是很多見，無論看哪種講

12) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，1089頁

唱作品的演出劇本，也不能成爲一派，而代言體則成爲當時的主流。下面引用的敦煌本《破魔變》中的插入詩歌其戲劇的陳述特征非常明顯。

第三女道：「世尊！世尊！奴家年幼，父母偏憐。端政無雙，聰明少有。帝釋梵王，頻來問訊，父母嫌伊門卑，令不交(教)作新婦。我見世尊端正，又是淨飯王子，三端六藝並全，文武兩般雙備。是以拋卻父母，故來下界闍浮，不敢與佛爲妻，情願長擎座具。」

女道：「阿奴身年十五春，恰似美容出水寶(濱)。

帝釋梵王頻來問，父母嫌卑不許人。

見君文武並皆全，六藝三端又超群。

我捨慈親來下界，不要將身作師僧。」

佛道：「汝今早合捨女身，只爲從前障佛因。

火然速須歸上界，更莫紛紜惱亂人。」¹³⁾

《破魔變》講述了釋迦牟尼打敗了魔王的各种誹謗最終成佛的故事。上面的那部分是整個故事情節中的一部分，一直害怕釋迦牟尼成佛的魔王爲了阻止釋迦牟尼離開凡間，而派自己的三女兒去誘惑他的一个場面。我們從上面的敘述形式可以看出，幾乎沒有敘述者的說明性陳述，一直是釋迦牟尼和魔王的三女兒出場并對話的場面。特別是插入的詩歌部分是魔王的女兒和釋迦牟尼一對一的對話，是非常典型的戲劇性陳述。通過這一部分，我們可以看出演出作品當時很可能是以戲劇的形式演出的。我們再看一下類似的插入的詩歌《降魔變文》中劇中人物使用對話語言的例子。

須達既奉敕旨，心中非甚憂惶，遂即歸家，攢眉蹙額。舍利弗見其憂懼，儀貌改常，遂即驚嗟，怪而問曰：「長者因何憂懼，顏貌改常？」須達曰：「弟子今日入朝，親奉明敕，令來月八日，城南建立道場，各逞神通，定其優劣。佛家若勝，王城並擬歸誠；六師若強，太子與卑微，俱受誅戮。我今凡夫智淺，未測(測)聖之高低，幸願慈悲進退，希垂委實！」舍利

13) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，535頁

弗爲適(釋)憂心誇顯之處, 若爲?

須達啓言舍利弗：「敕令來月之八日，
城南建立大道場，神通各自般般出，
國王躬駕監其能，百揆參詳辨得失，
幸願和尚說情懷，進退分明須一述。」
舍利含笑報須達：一切妄相皆須割，
外道共我鬥神通，狀似將魚而與〔獺〕。
明月未見比螢光，海水不可論〔斗〕撮。
還同下（夏）日燦春冰，百練黃金比木末。
外道之徒總是糠，大風一起無拾掇。
我今降魔的取強，總遣化度成菩薩」¹⁴⁾

《降魔變文》是敦煌中發現的講唱作品中和演出關係最密切的文本。現存的幾種《降魔變文》手抄本中P. 4524最引人關注。P. 4524整頁都是畫，可以推斷出在當時《降魔變文》演出時，也使用了這幅畫。在P. 4524頁的反面留有唱詞更証明了這一點。



P. 4524 《降魔變文》畫卷

《降魔變文》也是釋迦牟尼的弟子舍利弗與六師的弟子勞度差之間鬥爭的

14) 張涌泉·黃征 校注,『敦煌變文集校注』,中華書局,1997,561-562頁

作品。整個故事情節由五個段落構成，圍繞着舍利弗利用金剛宝杵，獅子，大象，金翅鳥，大天王等擊敗了六師操控的宝山，水牛，七宝池，毒龍，惡鬼等的故事而展開的。上面的引用文是舍衛國的首富須達多爲了侍奉佛，想建造一座祈園精舍，六師找到王并想暗害他，而舍利弗則幫助了處于困境的須達多的場面。這裏的插入詩歌（唱部）則是把散文部分（講部）再次記敘，特別是展示了以出場人物對話爲主而展開的戲劇性陳述。原因在於敘述者的客觀敘述几乎被省略掉了，而一直是出場人物須達多，舍利弗以及六師在舞台上的對話。

《降魔變文》的戲劇性還有一點可以證明那就是‘……之處，若爲？’的句子。敦煌講唱文中經常出現的‘……之處，若爲？’文句，就說明了當時的講唱作品在向觀衆公映時就如同現在的電影銀幕一樣懸挂展開畫幅進行演繹說明。《降魔變文》的插入詩歌的戲劇性陳述和現存的畫卷P. 4524以及‘……之處，若爲？’的句子，我們可以確定這是和表演有着密切關係的一部作品。

在敦煌的說唱文學中廣泛使用對話體，作爲話劇台詞的作品我們很容易聯想到《双恩記》。下面這段引用文中出場的人物主要使用對話手法，它的戲劇性陳述的特征非常明顯。

太子纔 中有第一大臣白太子，曰：「吾聞財廣莫若營農，今年本種五升，來歲利收於十斛，不費人之遠計，只煩牛以開耕。太子（半）出自於天時，太半兼歸於地閏（潤）。

潤息村田更不過，無論夏麥與秋禾。
三升今歲壟三畝，一粒來年收一科。
種日役牛雖困倦，熟時排穗莫當何。
既蒙太子垂言問，只有耕農利最多。

善友却答，偈曰：

深謝強摸（謀）計出先，思量未甚是佳言。

儻慚熟去誰慚地，忽若早來須恨天。
朝日尚難期晚日，今年早晚到明年。
比來怕見民辛苦，特地教人却種田。¹⁵⁾

《雙恩記》被看做是一般的講經文，但在情節構造和敘事技術上其文學性也毫不遜色。上面的這段插入詩歌是善友太子與臣子們商量着把倉庫里的財物分給百姓們的對話，它的說白部分和唱詞部分都是對話體，而前後段落的登場人物也是以對話為主而展開情節的。我國的盤騷里小說《沈青傳》其原型與《雙恩記》的關係有研究的價值，《雙恩記》雖然採用了講經的形式，實際上也完全可以在聽眾面前演出，所以《雙恩記》的整部作品其戲劇性陳述的特征非常明顯。¹⁶⁾

VI. 結論：說唱文學是混合文學文類。

像盤騷里一樣，在1500多年之前這種說話和歌曲形成的敦煌的講唱作品被隱藏在莫高窟的第17窟中，當時有何用途，至今還沒有明確的解釋。但是經過數十年的研究結果和在敦煌發現的講唱書寫體的內在證據來看，“說唱敘事文體是當時口傳文學在發展過程中衍生出的模仿文本(simulated context)”¹⁷⁾也就是

15) 張涌泉·黃征 校注，《敦煌變文集校注》，中華書局，1997，933頁

16) 敦煌本《雙恩記》中的出場人物以對話為主而展開，其表演性很強的部分如下。：“善友心信質直，所貴安在弟意。恐海中沈卻珍寶，倍生惆悵。尋與弟曰：「汝不要惆悵，沈沒缸舫，極是閑耳。吾已得龍王如意寶珠。」惡友尋問兄曰：「珠今在何處？」答曰：「吾得寶珠，見在髻內。朝昏守護，動止隄防。貴滿父母之憂憐，兼救生靈之貧困。助弟喜慶，莫至勞心。兩得寶時，大家富貴。」寶珠常在我頭髻，今日分明言告弟。暮去朝來受苦辛，勞心在意須藏閉。兩珠金，弘救濟，平等利生除困弊。莽鹵人來莫遣知，免遭劫奪違言誓。此來已是有前期，蕩蕩行程必不遲。每憶當初辭傾心大作弘慈憫，兩寶偏能救困危。除卻路途分付弟，別人借問莫教知。謂(爲)之悲喜兩盈懷，大願今朝已允諾。既希求分外深爲錯，散失尋常不足哀。」惡友聞兄如此說，等應設計也唱將來。”

17) Victor H. Mair, 《TUN-HUANG POPULAR NARRATIVES》, CAMBRIDGE, 1983. 8-9 頁

說，敦煌說唱文學寫卷是針對觀衆的特定要求而記錄下來的。所謂的‘特定要求’就是按照當時把抄寫佛經看作是功德的說法，在俗講中使用的佛教的演出作品記錄下來，也可以賣給那些沒辦法參加講唱演出的觀衆及愛好者。不管怎麼說，以記錄的形式留下來的敦煌說唱文學作品都是以演出爲模板而記錄下來的文本。拿代表敦煌說唱文學的《變文》來說，宮廷、寺院、市井等整個中國以戲劇的形式被專門藝人演出，表演的時候站在大幅展開的畫前邊指畫邊說唱，或者攤開小幅畫卷軸用演員的歌唱能力、樂器、口才和演技來表演。在‘變文’中確定的敦煌說唱文學的題材特征也就是在文學題材細分之前，可以自由地加入詩的（歌唱陳述）-小說的（敘事的故事）-戲劇的（演出的）模式而展開，形成所謂的‘混合文類’或者叫‘綜合藝術’。

本論文中，筆者分析了說唱文學的敘事方式中最具特征的‘插入詩歌’的多樣化的功能-即，教導性·抒情性·敘事性·戲劇性陳述方式。與作者的陳述和人物的對話單調地交替進行的一般古代小說不同，說唱文學以插入詩歌的各種功能爲媒介，收納了各種題材的陳述方式，從而發出所謂的‘多聲曲的聲音’。而且在文學文類沒有得到明確劃分的時期，這種以生成、轉化、發展的說唱文學的混合模式可以說是其文類的本質特征。

參考文獻

- 張涌泉·黃征 校注,『敦煌變文集校注』,中華書局,1997
- 項楚 著,『敦煌變文集校注』(上,下),中華書局,2006. 4
- 梅維恒(VICTOR H. MAIR) 著,『唐代變文』,中國佛教文化出版有限公司,1999.
12
- 陸永峰 著,『敦煌變文研究』,巴蜀書社,2000. 5
- 孟繁樹 著,『中國板式變化體戲曲研究』,文津出版社印行,1991. 3
- 薛寶琨·鮑震培 共著,『中國說唱藝術史論』,花山文藝出版社,1990
- 俞曉紅 著,『佛教與唐五代白話小說研究』,人民出版社,2006. 9
- 王昊 著,『敦煌小說及其敘事藝術』,安徽人民出版社,2005. 11
- 張椿錫 著,『目連說話新論』,景仁文化社,2001. 10
- 趙東一 著,『韓國文學的文類理論』,集文堂,1992. 7
- 王青 著,『西域文化影響下的中古小說』,中國社會科學出版社,2006. 3
- Victor H. Mair,『TUN-HUANG POPULAR NARRATIVES』,CAMBRIDGE,1983
- 黃征 著,『敦煌語言文字學研究』,甘肅教育出版社,2002. 12
- 黃大宏 著,『唐代小說重寫研究』,重慶出版社,2004. 12
- 孫鴻亮 著,『佛經敘事文學與唐代小說研究』,人民出版社,2008. 9
- 胡連利 著,『變文傳播研究』,重慶出版社,2004. 12
- 富世平 著,『敦煌變文的口頭傳統研究』,中華書局,2009. 11

<Abstract>

Functions of an inserted poetry in the speak-and sing text of Dunhang

Chun, Hong-chul

Looking at the internal evidences of speak-and sing text manuscripts that have been discovered in Dunhuang, it appears as the simulated text or meta-text that came into existence out of the evolution process of traditional folklore into the literature texts. In other words, Dunhuang speak-and sing literature scrolls were documents that left for the ancient audience with specific purpose to show the role playing of that time. In present times, the exact reason why those scrolls were hidden inside the Dunhuang Mogao cave is totally unknown.

Those scrolls could have been written for different purposes. They could have been documented according to the tradition that considered making copies of Buddhist scriptures as a merit and virtue, or to serve as a copy of performance to be sometimes sold for money to those audience who didn't have chance to view that performance. No matter what reasons could be, there is no doubt that left documents of Dunhuang speak-and sing literature manuscripts are the role playing described in the text form. For example in Bian-wen that represents Dunhang speak-and sing texts, a play is performed in court, Buddhist temple, public market and other places of China in dramatic form by a professional actor standing before a huge picture, speaking and pointing at different parts of that picture or unrolling a small scroll picture and performing with song, musical instruments, volubility and gestures. Therefore there are several genre features identified in Bian-wen: poetry (singing statement), novel (narration), drama (performance presentation). All these styles are liberally put together and formed the 'mixed genre' or the 'integrated art'.

An inserted poetry in the middle of speak-and sing literature text goes over the simple supporting function and plays very original role. Here is the reason why we should pay attention to the inserted poetry's function in order to explain

performance principles of the speak-and sing literature. There is a need to constantly keep in mind the interrelation between speaking (講) and singing (唱) to deeply examine the essential character of functions of the inserted poetry in speak-and sing literature. If we take a closer look at functions of the inserted poetry in Dunhuang speak-and sing text, we will find that it is made-up with four types: 1) academic(didactic) statement(narrative), 2) lyrical statement(narrative), 3) descriptive statement (narrative), 4) dramatic statement (narrative).

투 고 일 : 2010. 1. 10. / 심 사 일 : 2010. 1. 15. ~ 2010. 2. 10. / 게재확정일 : 2010. 2. 15.