

潘重規先生「變文外衣」理論疏說

王小盾

北京清華大學中文系教授

潘重規先生在敦煌文學研究方面有一重要見解，即認為「變文是一時代文體的通俗名稱，它的實質便是故事；講經文、因緣、緣起、詞文、詩、賦、傳、記等等不過是他的外衣。」¹「變文所以有種種的異稱，正因為它說故事時用種種不同文體的外衣來表達的緣故。」¹1979 年，在《幼獅月刊》49 卷 1 期所刊〈敦煌變文新論〉一文中，潘先生對這一「變文外衣」理論作了詳細論證。首先，他根據《歷代名畫記》和《佛國記》，論證畫變相圖的風氣始於六朝，認為單身稱「相」，故事稱「變」，「變」是佛經的故事化。其次，他根據《大唐大慈恩寺三藏法師傳》所記「《報恩經變》一部」以及敦煌所出的《雙恩記》，判斷文獻上最早記錄的「變文」是指稱俗講經文，因而認為俗講經文不但可以稱作變文，而且還有別立專名的變文。然後，他分別就「講佛經故事且有變文標題的變文」、「講佛經故事沒有變文標題的變文」、「非佛經故事有標題的變文」、「非佛經故事又無標題的變文」等不同情況，論證了變文源自俗講。比如，伯 2187 號降魔變押座文，卷後題「破魔變一卷」，第一行標題是「降魔變押座文」，這表明押座文與變文相聯屬，變文可用為俗講的文本。又如，《大目乾連冥間救母變文》用俗講文體演繹《佛說盂蘭盆經》，末云：「當時此經時，有八萬菩薩、八萬僧、八萬優婆塞、八萬優婆夷作禮圍繞，歡喜信受奉行。」這是用俗講口吻來講唱變文。他歸納這些現象說：「變文」至少有兩種涵義：一是用講經儀式，講唱佛教教義，注重佛教故事的俗講；二是沿襲變文講唱對話的風格，用中國固有文體，如詞、賦、傳、記等來鋪敘故事以娛聽眾的說唱。也就是說，「《變文集》中利用傳、記、詩、賦、書、論、詞、話等中國固有文體，以講唱風格寫成的作品，應該都可以叫做變文。」

¹ 《敦煌變文集新書·後記》，臺灣：中國文化大學中文研究所 1984 年印行。

從以上一文發表以後，二十五年來，關於敦煌變文的研究在各方面都有長足的發展；但潘先生的意見卻仍然有相當多的勝義可以發掘。爲此，茲擬從以下幾個方面，對它略作疏說。

一、變文是看圖講唱故事的文體

潘先生說：「變文」之「變」首先用於佛相。所謂「變相」，意爲「變現出來的形相」。這一說法，是非常正確的。

變文和變相的關係，早已受到學術界廣泛注意²。一個明顯的事實是：敦煌所出的作品，凡題名爲「變」和「變文」者，幾乎都有配圖說唱的痕跡。其中一種情況是原文與圖畫並行。如斯 3491 號《破魔變文》、伯 4524 號《降魔變文》，一面爲圖，另一面爲說唱辭。第二種情況是題中有配圖的說明。如斯 2614 號《大目乾連冥間救母變文並圖一卷》中的「並圖」³，以及斯 5437、伯 3627 等本《漢八年楚滅漢興王陵變一鋪》尾題中的「一鋪」⁴。第三種情況是文中有「時」、「處」、「若爲」等按圖說唱的遺跡。如伯 2181 等本《破魔變文》有云：「魔王當爾之時，道何言語」云云，斯 5511、斯 4398 等本《降魔變文》有云：「且看詰問事由，若爲陳說」云云，斯 2614、伯 2319 等本《大目乾連冥間救母變文》有云：「看目連深山坐禪之處若爲」云云，北圖 8437、8438 等本《八相變》有云：「於此之時，有何言語」云云，斯 3491 等本《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》有云：「還歸天宮處，若爲陳說」云云。這些用語，在敦煌作品中，已經成爲配圖講唱的套語。

學者們並且討論了變文這種看圖說唱伎藝的來源。美國學者梅維恒指出：變文是從一種被簡稱爲「轉變」的看圖講故事的形式發展而來的。「變」指的是佛教人物變現出來的化身或形象。「轉變」意味著使一幅畫卷上變現的人物和場景變得真實而生動。這種配有圖畫而散韻相兼地說唱故事的伎藝產生於印度，在公元八世紀以前經中亞傳入中國。它不僅是佛教的伎藝，而

² 參見程毅中：〈關於變文的幾點探索〉，載《文學遺產》增刊第十輯，1963 年；周紹良：《談唐代民間文學》，載《光明日報》1965 年 7 月 4 日。又見美國學者梅維恒（Victor H. Mair）的一系列著作，如 *T'ang Transformation Texts, Published by the council on East Asian Studies, Harvard University, 1989*。

³ 張涌泉：《敦煌變文校注》云：「『並圖』二字原卷似已抹去，不當錄。」但此二字的遺跡，仍可證明圖卷曾經存在。頁 1038，中華書局，1997 年版。

⁴ 「鋪」是關於圖畫的量詞。《王陵變》文中有「從此一鋪，便是變初」云云，暗示了圖畫的存在及其同「變」的關聯。

且是摩尼教的伎藝。最早使用這種伎藝的人與其說是僧人，不如說是世俗的表演者。⁵

從以上情況看，對敦煌變文的認識有兩個不可忽視的要點：其一，變文的本質屬性不僅在於講唱故事，而且在於配圖。後者更重要，因為變文主要是通過後一特點而區別於其它說唱伎藝之文體的。因此，可以把前述幾種配圖講唱的表現用為鑒別變文的標誌。其二，儘管在中國，「變文」之「變」首先用於佛相，但變文從其產生之初，就是為僧人和世俗表演者所共有的說唱文體。

二、講經文和變文在表現手段上的相互借用

潘先生指出：文獻上最早記錄的「變文」是指俗講經文，不僅講佛經故事有變文標題的變文源自俗講，而且講佛經故事沒有變文標題的變文也源自俗講。在這裡，潘先生指出了變文同俗講和講經文的關聯。

這種關聯，可以理解為講經文和變文在表現手段上的相互借用。潘先生已經注意到變文對講經文手段的借用，指出若干變文採用了押座文和講經儀式，例如《降魔變》有押座文，《大目乾連冥間救母變文》末尾採用說流通門的口氣，《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》於正講前說押座、念觀音菩薩、作開讚。除此之外，我們還知道，《八相變》、《太子成道變文》（擬名）以吟偈為問答，是對講經文語言方式的借用；上述諸變文以佛經故事為題材，是對講經文內容的借用。

但是，既然「變文從其產生之初，就是為僧人和世俗表演者所共有的說唱文體」，那麼，這種關聯也可以從另一面看，即從中看到講經文對變文手段的借用。有跡象表明，隨著時間推移，佛教俗講越來越多地採用了看圖講唱的方式。其中《維摩詰經講經文》是一個典型的例證。⁶

今存《維摩詰經講經文》共有七本：甲本（斯 4571 號）內容相當於《維摩詰經·佛國品》起首至長者子寶積持七寶蓋來供養佛的部分；乙本（俄藏 Φ 101 號）卷末題「維摩碎金一卷」，內容相當於《佛國品》佛入城至寶積於

⁵ 參見梅維恒：《繪畫與表演：中國的看圖講故事和它的印度起源》，頁 1-72，北京：燕山出版社 2000 年版中譯本。

⁶ 本節以下論述可參看王小盾：〈從莫高窟 61 窟〈維摩詰經變〉看經變畫和講經文的體制〉，載《2000 年敦煌學國際學術討論會文集·石窟考古卷》，甘肅民族出版社，2003 年 9 月版。

佛前說偈的部分；丙本（斯 3872 號）內容可分兩截：第一截相當於《佛國品》寶積說偈已（與乙本相銜接）至此品結束，第二截相當於《方便品》中部；丁本（伯 2292 號）內容相當於《菩薩品》前半；戊本（北京光字 94 號和巴黎伯 3079 號）卷首題「持世菩薩第二」，卷末、卷背題「持世菩薩第二卷」，內容相當於《菩薩品》中持世菩薩推辭問疾故事的第二部分——魔王波旬以天女來誘持世的部分；己本（俄藏 Φ 252 號）內容相當於《菩薩品》中善德推辭問疾故事的前部；庚本（《敦煌零拾》本）末題「文殊問疾第一卷」，內容相當於《文殊師利問疾品》起首至文殊入城部分。

這七本講經文，過去認為多是殘本；其實不然，至少甲、丁、戊、庚四本是比較完整的。戊本首尾皆有標題；甲本有相對清楚的起訖；丁本、庚本尾有題記，起首分別是《佛國品》和《文殊師利問疾品》的起首。其餘三本雖各有殘缺，但己本在故事上有始有終，乙本的內容與甲本相當，尾有題記，起首云「佛入城已」，顯示了與甲本相近的分卷標準。由此看來，現存的維摩詰經講經文大致保留了作為單行本的面貌。其結尾方式——包括題記和「作何禮敬也唱將來」、「如何排批也唱將來」等結束語——表明，每卷講經文是用於一次俗講活動的文本。

由於《維摩詰經》是一部包含十四品的經書，而以上七本講經文的內容只涉及前五品，且只有《持世菩薩》、《文殊問疾》二本保留了首尾，因此有學者推測「還有將近三分之二的經文的講經文迄未發現」。⁷這種推測是有道理的。事實上，參考敦煌莫高窟 61 窟《維摩詰經變》及其榜題，我們還可作更精確的推算：與 61 窟《維摩詰經變》相對應的全本講經文，應當是五十卷上下的篇幅。

莫高窟 61 窟是建於後晉、後周時期（947—957）的洞窟，又名文殊堂。它擁有豐富的壁畫，包括四壁上半部所繪各宗派巨型經變 11 鋪。窟中諸經變有大量榜題，其中佛傳連環畫現存榜題 128 條，而《維摩詰經變》現存榜題 59 條 1695 字。在這 59 條榜題中，與講經文內容相對應的有 12 條榜題。例如：

第 2 條榜題：「長者子將諸資具供養如來。」——按，此語出鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》，經云：「爾時毗耶離城有長者子，名曰寶積，與五百長

⁷ 項楚：《敦煌文學叢考》，頁 31-32，上海古籍出版社 1991 年版。又見黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》，頁 771，中華書局 1997 年版。

者子俱，持七寶蓋，來詣佛所，頭面禮足，各以其蓋，共供養佛。」支謙譯本作：「於是維耶離國有長者子，名羅鄰那竭，漢言曰寶事，與五百長者子俱，皆有決於無上正真之道，持七寶蓋來詣佛所，稽首佛足，以其寶蓋共覆佛上。」甲本《維摩詰經講經文》引經文「爾時」至「佛所」云云，敷衍出一大篇關於五百長者子於宮中聞維摩詰講法、又往菴園禮佛的故事。乙本《維摩碎金一卷》同此內容，同引經文「爾時」至「七寶蓋」云云，同為散韻相間形式，但細節、文辭為另一風格。丙本則為以上故事的後續，有云「爾時長者子寶積說此偈已，白佛言……願聞得佛國土清淨」云云。

第 26 條榜題：「爾時文殊師利菩薩當承佛聖旨，詣彼問疾。於是眾中諸菩薩、大弟子、釋梵四天王、八千菩薩、五百聲聞、百千天人，皆欲隨從入毗耶利大城。」一按經云：「文殊師利白佛言：……雖然，當承佛聖旨，詣彼問疾。於是眾中諸菩薩、大弟子、釋梵四天王，咸作是念：今二大士文殊師利、維摩詰共談，必說妙法。即時八千菩薩、五百聲聞、百千天人，皆欲隨從。於是文殊師利與諸菩薩大弟子眾，及諸天人，恭敬圍繞，入毗耶離大城。」庚本講經文通篇皆說此一故事，分四次引經文為段落之首，尾題「《文殊問疾》第一卷」。

如果把講經文與經變畫作一比較，那麼可以發現，講經文的起訖，是與榜題相吻合的。甲、乙二本講經文的故事正好覆蓋了第 1 至第 2 條榜題；第 23 條榜題的內容與丁本講經文相當；持世問疾故事包括四個情節（佛命持世問疾，魔王波旬誘惑持世，維摩詰為說法樂，天女隨魔返宮），第 24 條榜題和戊本講經文對應於第二個情節，第 25 條榜題對應於第四個情節。至於庚本講經文，則明顯和第 26 條榜題同起訖。這意味著，講經文的「卷」的篇幅，相當於經變中的一條榜題。另外可以注意的是：《佛國品》、《方便品》每品需兩卷講經文⁸，《菩薩品》需七卷講經文（彌勒、光嚴故事一卷，持世故事四卷，善德故事兩卷），《文殊師利問疾品》需四卷講經文（入城、赴會、問疾、聽法各一卷）一不到經文三分之一的四品，所用講經文大致上是十五卷。考慮到第 61 窟《維摩詰經變》共有 59 條榜題，那麼可以判斷：對《維摩詰經》故事作一次從頭至尾的講唱，在俗講最盛時期需要舉行約五十次法事。這就是前文所說「應當是五十卷上下」一語的來歷。

⁸ 若以所引經文為段首標誌，則說唱《佛國品》的甲本、丁本均為十大段。丙本可分兩截，每截亦為九大段（《佛國品》）、十大段（《方便品》）。從篇幅的角度看，丙本應是兩卷講經文的合抄本。它在前後兩截銜接處有明顯的斷裂，可為旁證。

以上比較還表明：榜題像講經文一樣，並非按原樣抄襲經文，而往往是對經文中若干情節的概括、改竄和增衍⁹。這種概括的意義在於把經文中許多較分散的情節整合進同一個畫面，亦即圍繞故事人物進行情節重組，因而常用比喻和動作描寫來代替繁難的對話，對畫面的故事性進行強化。它的改竄亦表現了民間傳說及其比喻說事的敘述方式的影響。至於增衍的例子，則分屬以下幾種情況：其一是交代人物出場（入城、赴會），其二是強化故事主角，其三是以較通俗的方式解說經文——共同目的在於對人物進行鋪張描寫，強化故事主角，完成經文解說的通俗化。顯而易見，這都是因通俗說講需要而作的加工。如果注意到經變畫和講經文在另一點上的一致——經校釋，可以判斷 61 窟《維摩詰經變》的榜題是依據鳩摩羅什所譯《維摩詰所說經》製作出來的，而諸本《維摩詰經講經文》也忠實於什譯《維摩詰所說經》的順序及其文句¹⁰——那麼，我們就可以確認在上述推算中包含的那個假定：經變畫曾用作講經文的道具，講經文也是配圖說唱的。

實際上，還有一個重要事例可以證明上述假定，這就是維摩詰經變在演進方向上和維摩詰經講經文的一致。研究表明，今存《維摩詰經變》81 鋪，其形式發展可以劃分為「簡單→多樣→程式化」三段式。它一方面表現為三種形制的更替：從「維摩示疾」、「文殊來問」兩種題材在龕內外的對置式，發展為《方便品》、《香積佛品》同《文殊師利問疾品》、《觀衆生品》在窟門兩側的對置式，再發展為全部品目在大幅壁面上的二元對置式；另一方面也表現為三種結構的更替：由簡單的左右對置式（同北朝至隋代的義學風尚相對應），發展為複雜的左右對置式（同初唐以來的淨土信仰相對應），再發展為充分展開的左右對置式（同俗講等佛教藝術相對應）。如果同《勞度叉鬥聖變》等經變相比較，那麼，這種階段性變化也可以描寫為：

《勞度叉鬥聖變》：橫卷式（北魏）→龕內對坐式（初唐）→窟門兩側對坐式（初唐）→完整壁面式（晚唐）→完整壁面與橫卷附圖結合式（五代）

《維摩詰經變》：橫卷式（晉宋¹¹）→龕內外對坐式（隋）→窟門兩側對

⁹ 關於講經文對經文的藝術加工，參見項楚：〈《維摩碎金》探索〉，載《南開學報》1983 年第 2 期；關於經變對經文的藝術加工，參見王小盾：〈從莫高窟 61 窟《維摩詰經變》看經變畫和講經文的體制〉。

¹⁰ 金岡照光：《講座敦煌第九卷：敦煌的文學文獻》，頁 511-512，大東出版社 1990 年版。

¹¹ 唐·張彥遠：《歷代名畫記》卷五記晉畫家張墨：「屏風一維摩詰像雜白畫，一搗練圖，傳於代。」屏風畫為長卷連環式。故唐·裴孝源《貞觀公私畫史》云：「維摩詰變相圖一卷。右一卷，張墨畫。」又《歷代名畫記》卷六記南朝宋畫家袁倩：「又維摩詰變一卷，百有餘事，運

坐式、完整壁面式（初唐以後）→畫面與橫卷附圖結合式（中唐以後）

現在，學者們已經證明「莫高窟晚唐以後的勞度叉鬥聖變是依據《降魔變文》繪製」的¹²。我們因此可以推斷，《維摩詰經變》在中唐以後發生的結構變化，其實質是由從屬於《維摩詰經》的文本轉向從屬於《維摩詰經講經文》的文本。

關於經變用於講經，許多學者發表過肯定的意見。俄國學者孟列夫、美國學者白菁認為：石窟壁畫是「口頭講道的視覺輔助物」，其製作目的是「爲了在講述時可以按圖索驥，以增強感染力」¹³。這種看法是有道理的。因爲，儘管敦煌洞窟的面積和照明度不允許很多人在裏面說唱變文¹⁴，但這些洞窟卻逼真地反映了俗講所面對的環境。研究者曾經指出：早在北魏的禪窟中，石窟形制和壁畫佈局即已形成了一個象徵性的小宇宙。¹⁵根據白居易所云「八種經，具十二部」云云，中唐以來在一壁面上畫多種經變，其意義是以一個洞窟代表整個大藏世界。¹⁶莫高窟諸窟的佈局明顯符合律寺制度，如果把諸窟看成是坐北朝南的寺院，那麼，其經變畫就會像歷史文獻所記載的那樣，形成《維摩詰經變》在南、《勞度叉鬥聖變》在北、《法華經變》和諸《西方淨土經變》在西、《華嚴經變》和《東方藥師經變》在東的格局，儼然展現出一個井然有序的佛國世界。¹⁷這就是說，石窟經變畫乃是對寺院經變畫及其佈局的維妙維肖的摹仿。這一點也是有旁證的：大量榜題抄本和經變粉本的存在¹⁸，顯示石窟經變畫另有來源。61窟正壁上的《五臺山圖》，既證明了

思高妙，六法備呈，置位無差。」

¹² 李永寧、蔡偉堂：〈降魔變文與敦煌壁畫中的勞度叉鬥聖變〉，載《1983 年全國敦煌學術討論會文集（石窟藝術編上）》，甘肅人民出版社 1985 年版。

¹³ 孟列夫：〈敦煌文獻所見變文與變相之關係〉，載《敦煌研究》1995 年第 2 期；白菁：〈六世紀晚期敦煌壁畫之繪畫構圖與佛經文本的聯繫〉，載《敦煌研究》1996 年第 2 期。

¹⁴ 巫鴻：〈什麼是變相〉，載《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》，世界圖書出版公司 1996 年版。

¹⁵ 孟嗣徽：〈敦煌早期藝術的圖像與結構空間〉，載《1994 年敦煌學國際學術研討會文集（石窟藝術卷）》，甘肅民族出版社 2000 年版。

¹⁶ 白居易語見〈蘇州重元寺法華院石壁經碑文〉。參賀世哲：《敦煌莫高窟釋迦彌勒阿彌陀的三佛造像》，載《1994 年敦煌學國際學術研討會文集（石窟考古卷）》。

¹⁷ 梅林：〈469 窟與莫高窟石窟室經藏的方位特徵〉、〈律寺制度視野：9 至 10 世紀莫高窟寺經變畫布局初探〉，載《敦煌研究》1994 年第 4 期、1995 年第 1 期。

¹⁸ 參見王惠民：〈關於《天請問經》和《天請問經變》的幾個問題〉，載《敦煌研究》1994 年第 4 期；又〈《思益經》及其在敦煌的流傳〉，載《1994 年敦煌學國際學術研討會文集（石窟考古卷）》，甘肅民族出版社 2000 年版；又〈敦煌遺書中的藥師經變榜題底稿校錄〉，載《敦煌研究》1998 年第 4 期；又〈敦煌遺書中的藥師經變榜題底稿校錄補遺〉，載《敦煌研究》1999 年第 4 期。又參沙武田：〈敦煌壁畫粉本系列研究〉，載《敦煌研究》1998 年第 4 期、1999 年第 2 期。

文殊菩薩在窟中的主神地位，也證明 61 窟是就五臺山寺院藝術擬摹而成的。¹⁹總之，我們有理由把石窟經變畫看作另一層意義上的俗講道具——作為其全息仿真的俗講道具。也就是說，我們有理由判斷：保存在敦煌的數以百計的經變畫，至少其中相當一部分，是講經文曾經採用變文手段進行配圖說唱的證明。

三、講經文和變文的命名緣由

潘先生在比較《大唐大慈恩寺三藏法師傳》關於顯慶元年法師奏進「報恩經變一部」的記錄與敦煌本《雙恩記》之後，得出結論說：「由此看來，俗講經文不但可以稱為變文，而且還有別立專名的變文。……變文正和變相一樣，它都是因描寫佛經的故事而得名的。」在這裡，他提出了講經文和變文如何命名的問題。

其實，上文在論述《維摩詰經講經文》的規模及其與經變榜題之關係的時候，也討論到講經文的命名習慣，這就是按每次俗講的內容命名。例如《維摩詰經講經文》乙本尾題「維摩碎金一卷」、戊本首尾題「持世菩薩第二」及「持世菩薩第二卷」、庚本尾題「文殊問疾第一卷」。「卷」的起訖，也就是一次俗講的起訖，所以各卷在其首尾往往有開題和結束交代。「第一」、「第二」等序次，則表明在「卷」之上另有一個以人物故事或以經品為單元的結構單位。考慮到在敦煌寫本中並無「維摩詰經講經文」一名，那麼可以說，當時文本是用品名或故事名（例如「文殊問疾」、「持世菩薩」等）作標題的。乙本所謂「維摩碎金一卷」，亦暗示了以「品」為單位的講經文的存在——「碎金」的涵義是選萃，它應當是相對於《佛國品》的一套完整故事而言的。它同時表明，以選萃方式進行俗講是當時的風尚。

由於以上原因，敦煌講經文的命名，同其內容（佛經文本）有較密切的關聯。這樣去看其它講經文，其名稱之由來，也就容易得到理解。比如臺北中央圖書館 32 號《盂蘭盆經講經文》，無前題，尾題「盂蘭盆經」，即反映了講經文據其所出佛經稱名的常態。同樣，伯 3808 號首題「長興四年中興殿應聖節講經文」，尾題「仁王般若經鈔」；伯 2418 號《父母恩重經講經文》無前題，僅於卷末題名曰「誘俗第六」；這兩種講經文的尾題也反映了由內

¹⁹ 杜斗城：〈敦煌所見《五臺山圖》與《五臺山贊》〉，載《敦煌石窟研究國際討論會文集》，遼寧美術出版社 1987 年版。

容命名的習慣。事實上，尾題是敦煌講唱文學的一個突出現象，值得重視。因為這一現象不僅聯繫於一種抄寫習慣，而且聯繫於在結束之時唱頌題目的俗講習慣。北圖 8437、8438《八相變》於結尾云：「況說如來八相，三秋未盡根源；略以標名，開題示目。」正是後一習慣的表現。

以上情況，還可以從講經文的篇制角度去理解：講經文是大型說唱文體，它之所以按內容或文本來源命名，原因在於每次俗講只能完成一部完整的佛經的局部。例如《長興四年中興殿應聖節講經文》所講為《仁王護國般若波羅蜜多經·序品第一》的局部；伯 2305 號、伯 2133 號、Φ（符盧格）365 號正反面所載的四種《妙法蓮華經講經文》，所講分別是《妙法蓮華經》中《提婆達多品》、《觀世音普門品》、《藥王菩薩本事品》、《妙音菩薩品》的局部。相比之下，變文卻像是一部單行本，並不用作連續表演。因此，變文遵用了完全不同的命名原則，亦即使用內容和體裁的兼名。那些保存了題目的變文——取材於《普曜經·降魔品》、《佛本行集經·魔佈菩薩品》，講述釋迦牟尼降服魔王波旬故事的《破魔變》；取材於《賢愚經·須達起精舍品》，講述舍利弗與外道六師鬥法故事的《降魔變文》；取材於《佛說盂蘭盆經》，講述目連救母故事的《大目乾連冥間救母變文》；取材於歷史傳說，講述舜行大孝故事的《舜子至孝變文》；取材於《佛本行集經》，講述釋迦牟尼太子有感於人間苦難而出家故事的《八相變》；取材於《史記·陳丞相世家》，講述王陵之母以死激勵其子助漢滅楚故事的《漢將王陵變》——都可以判屬此例。這些變文往往選取佛經中最具趣味性的部分加以鋪陳渲染。它們的流行應當是和《經律異相》、《法苑珠林》、《諸經要集》等佛教類書的流行相聯繫的，因為兩者都表現了重視故事而非重視經文的傾向。

「維摩碎金一卷」的出現，也是同上述傾向相關聯的。題目中的「一卷」（而非「第一卷」），乃說明這是一部單行的（而非連續的）講經文。題目中的「碎金」，則表明它採用了變文的講述方式，即用選萃的方式來處理佛經故事。由於它和甲本《維摩詰經講經文》在內容上有重合，故項楚先生比較過此二本的異同。結論是：同經本相比，它們都重新調動了情節，提前讓維摩詰作為主角登場，由此豐富了故事性。但二者的區別也是明顯的：《維摩碎金》長於場面的鋪張渲染，主題突出，對維摩詰教化寶積等五百長者子的故事作了集中描寫；甲本則善於刻畫人物的內心衝突，增加了維摩詰途中臥

病的情節，為後文的「問疾」故事埋下了伏筆。²⁰事實上，這些區別正好是單獨說唱、連續說唱這兩種需要的反映。

《維摩碎金》並不是一個孤立的現象。敦煌講唱文學中的「因緣」類作品，事實上也具有重視故事、主題單純的特點。許多跡象表明，這些作品是佛教講經活動的產物，例如：《目連緣起》的結尾有云：「上來講讚目連因，只是西方羅漢僧」、「奉勸聞經諸聽眾，大須布施莫因循」、「須覺悟，用心聽，閑念彌陀三五聲」、「今日為君宣此事，明朝早來聽真經」。從這個角度看，可以把它歸屬於講經文。但它們和變文一樣，用於單場說唱，往往選取佛經中最具趣味性的故事加以鋪陳講述。從這個角度看，它們又是一些特殊的講經文。

「因緣」類作品的命名方式也表現了某種特殊性。一般來說，它們像講經文那樣，是據其所出佛經按內容稱名的。例如：《歡喜國王緣》取材於《雜寶藏經》卷十《優陀羨王緣》，《醜女緣起》取材於《撰集百緣經》卷七《波斯匿王醜女緣》和《雜寶藏經》卷二《波斯匿王醜女賴提緣》，它們的名稱沿襲了佛經原名。但其中也出現了使用內容、體裁兼名的變文，例如《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》。這篇作品於文中題「功德意供養塔生天緣」，是按講經文習慣指稱出典；但前題所稱「因緣變」，則是按變文習慣命名。同樣，伯 3048 號等本《醜女緣起》的名稱也有兩重性——前題是「緣起」，尾題是「醜變」（文末云「上來所說醜變」）。這種兩重性反映了文體性質的變化——下文將要談到，這兩篇作品配圖講唱，屬變文型的講經文。由此可見，敦煌講唱作品的命名方式，是能夠反映其文體性質的。

在明確以上事實以後，《雙恩記》同《報恩經變》的關係，就是很容易理解的了。簡單地說，這是兩種體裁性質不同的作品，互不相干。顯慶元年法師奏進的《報恩經變》是變文，具有單行的特點，所以稱「一部」。而《雙恩記》卻不是這樣。它保存了「第三」、「第七」、「第十一」等序次，分明是一組用於連續講唱的長篇講經文。它在文中題「佛報恩經第七」、「報恩經第十一」、「佛報恩經第十一」，這種題名的方式，是講經文的典型方式。它採用了對經文作逐句講解的格式，開篇就是「經：如是我聞，一時佛在王舍城耆闍屈山中」云云。這種格式明確昭示了它的文體特質。而且，它的說解韻文中有「偈曰」，又標轉讀音曲符號「韻」。據下文論證，這是講經文的重要

²⁰ 項楚：〈《維摩碎金》探索〉，載《敦煌文學叢考》，上海古籍出版社，1991 年出版。

特徵。它用作題目的「記」，其實同「緣」一樣，也是來自佛經的，和變文無關。梁·釋僧祐《出三藏記集·法苑雜緣原始集目錄序》云：「夫經藏浩汗記傳紛綸，所以道達群方開示後學。……常願一乘寶訓與天地而彌新，四部盛業隨日月而長照。是故記錄舊事以彰勝緣……」這種「記錄舊事以彰勝緣」的作品，在《法苑雜緣原始集目錄》中著錄了數百篇，如：

《優填王栴檀像波斯匿王紫金像記》（出《增一阿含》）

《迦蘭陀長者初造竹園精舍緣記》（出《過去因果經》）

《燈王供養緣記》（出《悲花經》）

《佛師子座緣記》（出《譬喻經》）

《孟蘭盆緣記》（出《目連問經》）

《施曠野鬼食緣記》（出《大涅槃經》）

《鬼子母緣記》（出《鬼子母經》）

《國王初見佛緣記》（出《因果經》）

在敦煌作品中有類似的命名，例如伯 2680 號、斯 1625 號有《佛圖澄和尚因緣記》，伯 3570 號、伯 3727 號有《慧遠因緣記》，伯 2680 號、伯 3722 號有《劉薩訶和尚因緣記》。由此可知，《雙恩記》的「記」，並不是變文的標誌；它來自佛教記傳類著作的命名習慣，也就是「緣記」的簡稱。

四、俗講中的「講經文外衣」

潘先生文中有《變文宣講的場所》一節，討論了變文講唱同「寺廟戲場」的關係。他正確地指出：俗講是變文宣講的場所。

我們在上面談到「講經文和變文在表現手段上的相互借用」，談到「變文型的講經文」，這種體裁交叉的情況，同樣應當從宣講場所的角度加以解釋。也就是說，這些現象源於講經文、變文等文體在俗講中的共存。

俗講是一種既聯繫於僧講又有別於僧講的佛教講經活動。據日本僧圓仁《入唐求法巡禮行記》和敦煌伯 3849 號寫本所記的俗講儀式，其內容包括頌梵唄、唱釋經題、談經、說押座、唱經文、解說經文、論議等項目。一方面在形式上以講經為中心，另一方面卻有多種項目並存，在俗講中因而形成了以講經文為主體、多種說唱文體共存的局面。人們通常提到的那些表明俗講通俗化傾向的資料——如韓愈所云「廣張罪福資誘脇」、《因話錄》所云「假

託經論，所言無非淫穢鄙褻之事……教坊效其聲調，以爲歌曲」——從實質上看，乃反映了俗講藝術的風格多元化。這種情況從六朝就開始了。《高僧傳·唱導篇總論》描寫東晉以後的唱導面貌說：「如爲出家五眾，則須切語無常，苦陳懺悔；若爲君王長者，則須兼引俗典，綺綜成辭；若爲悠悠凡庶，則須指事造形，直談聞見；若爲山民野處，則須近局言辭，陳斥罪目；凡此變態，與事而興。」可見俗講原來就有眾伎雜用的傳統；它既然面對不同的講唱對象，那麼必然會有不同的講唱方式。

俗講文體的差異，正是因爲講唱方式的不同以及不同講唱方式在藝術手段上的相互借用造成的。講經文和變文是其中最重要的兩個文體。俗講文體的豐富的表現，其實便反映了這兩大文體的相互作用和相互影響。

在本文第一節，我們已經討論過變文的文體特徵。現在擬著重討論一下講經文。這是依據經本來宣講佛教義理的體裁。它以佛教經典爲基本素材，一般包括經文、散文說解、韻文說解、押座文等四部分。前三部分反覆聯綴，構成作品主體；押座文用於俗講開場前和終場時的吟唱，往往置於全文的首尾。《長興四年中興殿應聖節講經文》是一篇保留了「講經文」名稱的作品。它在文中明確提示了講經文的體制：首段「開贊」，唱釋經題；次段「序分」，說明此經緣起及法會主題；第三「正宗」，繼緣起之後開說法門，逐段講唱經文；末段「流通」，將法門付囑聽眾，以歌贊總結全篇。這種四科段體制乃來源於佛經，表明講經文是在內容和形式上都附麗於佛經的文體。若以《長興四年中興殿應聖節講經文》爲標準，那麼，凡具有以下三個特徵的作品，都可以判屬講經文：

1. 引據佛經經文，逐句闡釋演述。文中有明確的經文記錄或關於經文的提示。
2. 遵用說莊嚴、唱經題、稱佛名等講經節儀，文中有關於這些節儀的提示。
3. 用佛教轉讀之法作韻文說解。這種說解韻文包含大量偈讚辭，往往標以「平」「側」「斷」「平側」「斷側」「斷詩」等轉讀音曲符號。

通常視爲講經文的那些擬題作品，例如《金剛般若波羅蜜經講經文》（伯 2133 號）、《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經講經文》（伯 3093 號）、《父母恩重經講經文》（伯 2418 號）、《孟蘭盆經講經文》（見前文）、《佛說阿彌陀經講經文》（三本）、《妙法蓮華經講經文》（四本）、《維摩詰經講經文》（六本），

事實上都具有以上特徵。

講經文和變文的關係之所以會模糊起來，是因為出現了一批介於二者之間的講唱作品。若採用上述標準來作分析，那麼，在這裡可以看到一種「講經文外衣」的現象——講經文有不同的文體表達。它們可以分別歸為「碎金」體講經文、「因緣」體講經文、變文體講經文。

1. 「碎金」體講經文，以《維摩碎金》為代表。

《維摩碎金》今為殘本，缺前題，末題「維摩碎金一卷」。其中散文說解皆先引據佛經經文，如「經云：『爾時毗耶離城有長者子，名曰寶積，與五百長者子俱持七寶蓋』云云」。文中有關於講經節儀的提示，如「念大聖維摩菩薩」、「念菩薩」。其中的說解韻文有轉讀音曲的標識，例如「斷」、「上下吟」。其文末且有題記「靈州龍興寺講經沙門匡胤記」云云。以上種種，都說明《維摩碎金》的體裁性質屬於講經文。但它同一般講經文有別：用於單場演出，內容重在描寫維摩詰教化寶積等五百長者子的故事。故論者認為此篇屬於《維摩詰經講經文》「另一系統」。

2. 「因緣」體講經文，以《難陀出家緣起》、《歡喜國王緣》、《悉達太子修道因緣》為代表。

《難陀出家緣起》載見於伯 2324 號，原無前後題，題擬。它取材於《佛本行集經》卷五七《難陀出家因緣品》，留有闡釋演述佛經經文的痕跡，起首云「次解難陀者，是佛親弟」云云。它用轉讀法作韻文說解，故其中的韻文相間標有「斷」、「吟」等音曲符號。這都是作為講經文的表現。

《歡喜國王緣》的情況與《難陀出家緣起》相近。它載見於上海圖書館藏本和伯 3375 號寫本。無前題，尾題「《歡喜國王緣》一本寫記」。它取材於《雜寶藏經》卷十《優陀羨王緣》。其文中有講經節儀提示，即「觀世音菩薩，佛子」云云。它也用轉讀法作韻文說解，各段標出音曲符號「吟」、「側」、「斷」、「吟斷」、「斷側」等。它以解座文作結，云：「勤發願，速修行，濁世娑婆莫戀營。」「念佛座前領取偈，剩拋散施總須知。」據此，它也是一篇講經文。

《悉達太子修道因緣》載見三寫本，包括日本龍谷大學藏本、斯 3711 號本。原有標題。開篇為 60 句韻文，即《太子成道經》所附之《悉達太子讚》，文中稱之為「悉達太子押座文」。它配合講經儀式，故文中載念佛語「觀世音菩薩，大慈悲菩薩」云云，文末載解座文「更欲說，日將沈，奉勸門徒

念佛人。合掌塔前聽取偈，總教親自見慈尊」云云。它作為講經文的特徵也是明顯的。

在過去的研究中，人們常把因緣類作品判為變文，認為「緣起」就是「變文」的別稱²¹。從以上情況看，這一判斷不確切。其實，「因緣」就是以短篇佛教故事為淵源的講經文。它同通常講經文的區別僅在於：它的題材不以佛經為單元，而以佛經故事為單元。

在《悉達太子修道因緣》的押座文後有一段話，講到因緣說唱的特點，云：

凡因講論，法師便似樂官一般，每事須有調置。曲詞適來先說者，是《悉達太子押座文》。且看法師解說義段，其摩耶夫人自到王宮，並無太子，因甚於何處求得太子，後又不戀世俗，堅修苦行？其耶輸綵女修甚種果，復與太子同為眷屬，更又羅睺之子，從何而託生？如何證得真悟，同登正覺？小師略與門徒弟子解說，總教省知。暫捨火宅，莫喧莫鬧，聞時應福。能不能，願不願？觀世音菩薩，大慈悲菩薩。

由此可見，因緣體講經文的文本特點，乃來源於特殊的俗講方式：它是法師單獨演唱的節目，而不像較正規的講經文那樣，由法師、都講、維那、梵唄合作演出。它以娛樂聽眾為目的，講究「每事須有調置」，即對佛經故事進行充分加工。它重視情節，重視對懸念的利用。「因緣」體講經文的流行，其實反映了人們對短篇故事的需要。

3.變文體講經文，以《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》、《醜女緣起》、《目連變文》為代表。

關於《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》，前文已作討論。把它判為變文體講經文的理由是：一方面，它遵用講經儀式，於正講前有押座文，有念觀世音菩薩儀式，有開讚文，有「功德意供養塔生天緣」簡題，於正講後有講師保宣的自述；另一方面，它使用「因緣變」這種變文名稱，文中且有「還歸天宮處，若為陳說」等變文套語。它同時具有作為講經文、作為變文的特徵。

《醜女緣起》有五個寫本，前題一本作「醜女金剛緣」，一本作「金剛醜女緣」，後題一本作「金剛醜女因緣一本」。而伯 3048 號本則同時具有前

²¹ 我過去也持這一看法，應糾正。見王小盾：〈敦煌文學與唐代講唱藝術〉，載《中國社會科學》1994年第3期；又載《中國早期藝術與宗教》，東方出版中心，1998年版。

後題：前題作「醜女緣起」，卷末云「上來所說《醜變》」。同其它因緣體作品一樣，它取材於《賢愚經》、《百緣經》中的佛教短篇故事。文中有「觀世音菩薩」等講經節儀提示，但不直接引據經文。另外，與後題「《醜變》」云云相對應，文中有「王郎登時見皇帝，道何言語」、「當爾之時，道何言語」等配圖說唱的套語。

《目連變文》載見於北京成字 96 號。原無標題，諸種《敦煌變文集》擬爲此題。此文開篇有云「上來所說序分竟，自下弟二正宗」云云，可知是講經文。但文中未引經文，無轉讀符號，相反卻有「當爾之時，有何言語」等配圖說唱的標識。據此，它和斯 2614 號等本所載的《大目乾連冥間救母變文》性質相近，是採用變文方式的講經文。

以上作品，作爲講經文與變文的特點都很明顯，可以說，它們是用變文外衣來表達的講經文。但它們同「碎金」體、「因緣」體講經文有兩個重大區別：一是有配圖講唱的套語，二是不再使用轉讀音曲。因此，若要作明確的文體分類，那麼不妨把它們判爲變文。

在這裡，我們實際上提出了一個區分講經文和變文的標準，即把有無轉讀音曲符號、有無配圖講唱套語視爲講經文和變文的分水嶺。這樣做是否有理由呢？有！因爲這兩個因素都反映了比較悠久的歷史習慣，出現在講唱作品中並非偶然，可以作爲較穩定的區分文體的尺度。其中轉讀音曲符號是佛教唄贊音樂的標誌，從敦煌資料看，它是梵唄等專職的佛教歌吟者的技能。它流行甚早，例如《維摩碎金》所用的「上下吟」，又稱「古吟」，其時代即可追溯到六朝。²²因此可以說，轉讀音曲符號的存在乃意味著講經傳統的存在。而配圖講唱的套語則聯繫於一種使用畫卷的連環畫藝術。根據關於唐五代轉變伎藝的那些描寫——例如李賀所謂「長翻蜀紙卷明君」，《譚賓錄》所謂「於要路轉變」，吉師老所謂「轉昭君變」、「畫卷開時塞外雲」——可知變文講唱所用的畫卷，完全不同於通常意義上的「變相」。變相是「按經圖變」的壁畫藝術或雕塑藝術，講究經營佈置而不講究故事連續，往往把許多情節繪於一圖；例如同《維摩詰經講經文》相聯繫的《維摩詰經變》。變文畫卷卻不是這樣。它要在開闔之間完成情節轉換，因而是連續的紙帛畫，一卷一事，負載較小型的故事。正因爲這樣，變文中才不厭其煩地要使用「處」、

²² 參見王小盾：〈佛教唄贊音樂與敦煌講唱辭中「平」、「側」、「斷」諸音曲符號〉，載《漢唐音樂文化論集》，台北：學藝出版社 1989 年出版；又載《中國早期藝術與宗教》，上海東方出版中心，1998 年出版。

「時」、「若爲陳說」等圖畫指示語。換言之，我們可以把佛教圖畫分爲兩類：一類來源於佛教造像傳統，一類來源於民間講唱藝術。同前一類圖畫相聯繫的是講經文，是儀式性的大型佛教講唱；同後一類圖畫相聯繫的是變文，是小品式的說唱藝術。例如以下一例，就不屬變文，而屬於講經文對變文手段的利用：

《太子成道經》，載見伯 2999 號等八本，原題「太子成道經一卷」。尾部有「悉達太子讚一本」云云，乃指文後附錄的 60 句韻文。此文取材於《佛本行集經》等佛教典籍，講述太子出家故事。它配合講經儀式，故文中有「經題名目唱將來」等語，文末有云「各自念佛歸舍去，來遲莫遣阿婆嗔」。它用轉讀法作韻文說解，故文中標有音曲符號「吟」字。鑒於文後附錄的 60 句韻文又用爲《悉達太子修道因緣》的押座文，可以判斷，它也是「因緣」體的講經文。按此文伯 2299 號本有小標題若干處，曰「第二下降閻浮柘胎相」、「第三王宮誕賀相」、「第四納妃相」、「第五逾城出家相」云云，似曾配圖講唱。但這裡的圖畫屬「八相成道」佛傳畫，亦即見於《付法藏因緣傳》卷一的阿闍世王時所繪「如來本行之像」、「如來功德之像」。從新疆克孜爾石窟的情況看，它不是變文圖卷，而是壁畫形式的佛教造像²³。

五、結 論

綜上所述，講經文和變文是敦煌講唱文學中的兩個重要文體。講經文依經說法，在內容和形式上都反映了佛經和佛經唱誦儀式的影響，故其文本特徵是：文中有經文記錄或關於經文的提示，有關於唱經題、稱佛名等講經節儀的遺跡，說解韻文往往標以「平」、「側」、「斷」等轉讀音曲符號。與之相區別，變文是配合畫卷講唱故事的文體，因而以「時」、「處」、「若爲陳說」等指示套語爲文本特徵。唐五代人對這兩種文體有較明確的認識，故變文往往以「變」爲名，講經文則以佛經名及其簡稱爲標題。

作爲具有西方淵源的文體，講經文和變文都曾被佛教所利用，因而在佛教俗講中構成相互影響、相互作用的關係。這一方面表現爲變文對講經文手段的借用——以佛經故事爲題材，問答採用吟偈體，配合押座文和講經儀式；另一方面也表現爲講經文對變文手段的借用——隨著時間推移，佛教俗

²³ 參見丁明夷：〈克孜爾第 110 窟的佛傳壁畫〉，載《敦煌研究》1983 年創刊號。

講越來越多地採用了看圖講唱的方式。

敦煌所出的七本《維摩詰經講經文》，為認識講經文的演出實況提供了重要線索。這七本講經文有比較清楚的起訖，每卷講經文是一次俗講活動的文本。因此，參考敦煌莫高窟 61 窟《維摩詰經變》及其榜題可以推斷：一部完整的《維摩詰經講經文》具有五十卷上下的篇幅。另外，通過《維摩詰經變》在中唐以後發生的結構變化，又可以了解《維摩詰經講經文》的通俗化進程。這種通俗化既表現為圍繞故事人物進行情節重組，用比喻和動作描寫來代替繁難的對話；表現為增加內容，對故事主角進行鋪張描寫；也表現為袖珍化，用選萃方式製作用於單場演出的講經文。《維摩碎金》所代表的正是這種單場演出的風尚。因此不妨說，《維摩碎金》屬於《維摩詰經講經文》的一個特殊系統。

由於每次俗講只能完成一部佛經的局部，因此，典型的講經文具有多卷連續的特點。這種講經文遂採用按內容或經品名命名的方式，並在題目中標以「第一」、「第二」等序號。在這一點上，變文與之有明顯的區別。變文具有主題鮮明、內容緊湊的特點，一般用於單場表演，因而以「一卷」、「一本」為單位，使用內容和體裁的兼名。《報恩經變》和《雙恩記》便分別是這兩種體裁的代表。《報恩經變》具有單行的特點，所以稱「一部」；《雙恩記》是用於連續講唱的長篇講經文，所以保存了「第三」、「第七」、「第十一」等序次。《雙恩記》的題名方式、對經文作逐句講解的格式以及標注轉讀符號的方式，明確昭示了它作為講經文的文體特質。它用作題目的「記」字，也和變文無關，而是「緣記」的簡稱，來自佛教記傳類著作的命名習慣。

俗講功能的多樣化，在敦煌文學中造成了一種「講經文外衣」的現象——講經文有不同文體的表達。除「碎金」體以外，它還有「因緣」、「變文」兩種表達方式。「因緣」是小品式的講經文，像變文一樣用於單場說唱，往往選取佛經中最具趣味性的故事加以鋪陳講述，以被稱作「緣」和「因緣」的短篇佛教故事為淵源。它代表了一種特殊的俗講方式：由法師單獨演唱，以娛樂聽眾為目的。這種靈活性，使它有條件做到「每事須有調置」，調動情節和懸念，對佛經進行充分加工。它的流行，反映了人們對短篇故事的需要，同時也造成了《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣變》、《醜女緣起》等變文體講經文的產生。變文體講經文儘管繼承了因緣說法的傳統²⁴，

²⁴ 關於「因緣」同「講經文」的關係，周紹良先生曾有說明，云：「佛教徒宣揚佛教，在正統上

但同「碎金」體、「因緣」體講經文相比，卻有兩個重要區別：其一是有配圖講唱的套語，其二是不再使用轉讀音曲。它事實已經蛻變成了變文。

轉讀音曲符號、配圖講唱套語這兩個因素之所以具有重要的文體學意義，是因為它們聯繫於不同的藝術傳統。也就是說，講經文和變文的文體分野，可以追溯到轉讀音曲形成系統的六朝時期；兩種圖像的分野——佛經變相和故事畫卷的分野，也有悠久的歷史。這意味著，儘管存在變文、講經文在藝術手段上的相互借用，以至造成「變文外衣」、「講經文外衣」的現象，但這兩種文體卻不能混為一談。同樣，認為變文之「變」源於變相之「變」的看法，也值得懷疑。變相是「按經圖變」的壁畫藝術或雕塑藝術，講究經營佈置而不講究故事連續，往往把許多情節繪於一圖。變文畫卷卻不是這樣。它要在開闔之間完成情節轉換，因而是連續的紙帛畫，一卷一事，負載較小型的故事。正因為這樣，變文才要不厭其煩地使用套語作圖畫指示。有鑒於此，我們可以從又一個角度來對講經文、變文加以界定：講經文是儀式性的宣講，其圖畫來源於佛教造像傳統；變文是小品式的說唱，其圖畫來源於民間講唱藝術。

以上論述，是從潘重規先生的「變文外衣」理論中生發出來的。我們認為，這一理論最重要的意義，是指出了「外衣」——一種文體有不同的表達——這個普遍存在的現象。實際上，除「講經文外衣」以外，不難看到「詩歌外衣」的現象——詩歌配入曲子演唱，轉變為曲子辭；不難看到「曲子辭外衣」的現象——曲子辭在用於說唱故事之時轉變為詞文；不難看到「話本外衣」的現象——話本通過配圖講唱而具有變文的特徵。例如：《聲詩集》²⁵載唐五代作品數百首，都是穿上了曲子辭外衣的詩歌。敦煌詞文《新集孝經十八章》云：「新合孝經《皇帝感》，聊談聖德奉賢良。」這是關於曲子辭《皇帝感》用作詞文的記錄。話本《伍子胥》中有「楚王出敕，遂捉子胥處，若為敕曰」這種配圖講唱的口吻，表明話本也有採用變文手段的傾向²⁶。之所

大致可分為兩種，一種即講經，就經釋義，中間答辯，以期闡明哲理，是由法師、都講協作進行的；另一種是說法，是由法師一人說開示，可以依據一經講說，亦可以綜合哲理，由個人發揮，既無發問，也無辯論。這是講經與說法不同之處。相對俗講方面也有兩種：一種即韻白相間之講經文，也是由法師與都講協作的；至於與說法相應的，則是說因緣，由一人講說，主要擇一段故事，加以編制敷衍，或徑取一段經文或傳記，照本宣科，其旨總不外闡明因果。」見《敦煌文學作品選·代序》，中華書局 1987 年版。

²⁵ 載任半塘、王昆吾：《隋唐五代燕樂雜言歌辭集》，巴蜀書社 1989 年版。

²⁶ 王重民先生談到過由變文發展到話本的中間形態，云：「有說無唱的變文，實際上已經轉化為話本。但較早的作品仍然沿用變文，如《舜子至孝變文》是 949 年寫本，若稍晚，也許改稱《舜子至孝話》了。」見王氏《敦煌變文研究》，載《中華文史論叢》第 2 輯（1981 年）。

以產生這一類現象，是因為各種文體可以共存於同一表演場所（所謂「歌場」、「戲場」、「變場」）之中。它們不免套用彼此的形式，正如講經文在俗講中穿上了變文的外衣。

同「外衣」現象相聯繫，在敦煌文學中還普遍存在文體「遊移」的現象或曰文體命名不確定的現象。例如斯 4129 號《𪛗𪛗書》，在伯 2564 號中題為《𪛗𪛗新婦文》，而其文體卻與敦煌俗賦並無二致。又如伯 2653 號載五言體燕子、雀兒論議故事，篇末題「《燕子賦》一首」，開篇云「此歌身自合，天下更無過，雀兒和燕子，合作《開元歌》」——其篇名與正文分別認同了「賦」和「歌」兩種文體。另外，伯 3812 號、伯 2555 號所載的《高興歌》，在伯 2544、伯 2633、斯 2049 等本中題作《酒賦》，而在伯 2488 號則題作《高興歌·酒賦一本》；伯 2621、伯 2712、伯 2488 均載《漁父歌滄浪賦》一篇，以「歌」與「賦」連用為篇名：此二例表明同一篇作品可以兼具「歌」與「賦」兩種身份。類似的情況還有：名實不符例。如斯 6836 號所載《葉淨能詩》、伯 2297、2136、2186 等本所載《黃仕強傳》，名為「詩」和「傳」，從其文體特徵看卻應該稱作「話本」。前題按內容命名、尾題按形式命名例。如伯 3645 等本所載《前漢劉家太子傳》，尾題《劉家太子變》；伯 3697 等本所載《捉季布傳文》，尾題《大漢三年季布罵陣詞文》：前題皆指其內容采自野史軼聞，尾題則採用了文體標準。這些現象，證明「變文外衣」現象並不少見；證明敦煌文學的文體都聯繫於具體的表演，而非紙面上的篇章體制。此外還證明：敦煌文學研究中的文體辨認問題，不只是一個簡單的定名問題，而是對作品的藝術手法組合方式進行系統考察的問題。這個問題，當然還有進一步探討的餘地。