

四川大學中國俗文化研究所《新國學》編輯委員會

新國學

第十二卷

周裕鍇 主編



四川大學出版社

四川大學中國俗文化研究所《新國學》編輯委員會

新國學

第十二卷

周裕鐸 主編



四川大學出版社

中國·成都

責任編輯：歐風偃
責任校對：李志紅
封面設計：墨創文化
責任印製：王 煒

圖書在版編目(CIP)數據

新國學. 第12卷 / 周裕鍇主編. —成都：四川大學出版社，2015.12

ISBN 978-7-5614-9213-0

I. ①新… II. ①周… III. ①社會科學—中國—叢刊
IV. ①C55

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2015) 第 306180 號

書名 新國學 (第十二卷)
Xin Guoxue (Di Shier Juan)

主 編	周裕鍇
出 版	四川大學出版社
地 址	成都市一環路南一段 24 號 (610065)
發 行	四川大學出版社
書 號	ISBN 978-7-5614-9213-0
印 刷	郫縣犀浦印刷廠
成品尺寸	140 mm×203 mm
印 張	8.125
字 數	206 千字
版 次	2015 年 12 月第 1 版
印 次	2015 年 12 月第 1 次印刷
定 價	29.00 圓

版權所有◆侵權必究

◆讀者郵購本書，請與本社發行科聯繫。

電話：(028)85408408 / (028)85401670 /
(028)85408023 郵政編碼：610065

◆本社圖書如有印裝質量問題，請
寄回出版社調換。

◆網址：<http://www.scup.cn>

學術委員會（以姓氏筆畫爲序）

- | | |
|-----|---------------------------|
| 王水照 | 復旦大學 |
| 李學勤 | 中國社會科學院 |
| 胡昭曦 | 四川大學 |
| 袁行霈 | 北京大學 |
| 莫礪鋒 | 南京大學 |
| 徐中玉 | 華東師範大學 |
| 卿希泰 | 四川大學 |
| 陳尚君 | 復旦大學 |
| 梅維恒 | Victor H. Mair, 美國賓夕法尼亞大學 |
| 張志烈 | 四川大學 |
| 項 楚 | 四川大學 |
| 傅璇琮 | 清華大學 |
| 羅宗強 | 南開大學 |
| 饒宗頤 | 香港中文大學 |

主編

周裕鍔

編輯委員會（以姓氏筆畫爲序）

- | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|
| 丁淑梅 | 王 紅 | 尹 富 | 伍曉蔓 | 李 瑄 |
| 呂肖奐 | 張朝富 | 謝 謙 | 羅 鷺 | |

目 錄

變相與變文關係論爭平議	鄭阿財 (1)
即非如一在京都：晚明清初黃檗宗僧人的異國	
佛教藝術巡禮	廖肇亨 (21)
中世書寫的官文書體共同平臺	
——擬體俳諧文與佛教伐魔文書、道教箋表之	
互證	林曉光 (47)
“謝家寶樹”旨意詳考	
——讀《世說》求“甚解”之一	孫豔慶 (80)
山水詩的發生與謝氏家族的家學家風	
.....	張朝富 張春梅 (95)
宋代禪林“活句”說研究	李 熙 (113)
南宋歷史與文學中的西南邊地瀘州	曾祥波 (133)
惡之來源與去惡成善	
——朱熹與王陽明之比較	李 瑄 (151)
明初至明中葉士人的山林与臺閣之論	賈宗普 (166)
論袁宏道的悟修轉變	楊 煥 (182)
袁宏道吳縣辭官原因考	鄭妙苗 (194)
擬話本《清夜鐘》議論策略之析論	張家豪 (211)
宋襄公事蹟考辨	唐雪康 (233)

變相與變文關係論爭平議

鄭阿財

摘 要：敦煌藏經洞發現以來，變文名義的研究最為首要。討論“變文”命名的同時往往牽涉“變相”的討論，但變相原係據經文或敘事語文以線條色彩描繪而成的圖像，變文則是根據經典內容以通俗淺近的語言文字與散韻交雜的方式來敷衍鋪陳故事情節。二者雖同源自佛教，性質相近，題材頗有交集，但就發展論，初期圖文各自獨立，屬於同源並行的兄弟關係，而非母子關係。變相之發生較早於變文。其後，在歷時動態的發展下，二者相互依存，關係複雜交錯。

歷來諸家研究，主要以俗文學史、佛教藝術史的視角、方法，或從文獻，或從題材，或據講唱與圖像的結構，或據壁畫、變文的佈局與敘事，分別立論，大都有其憑藉之理論與論據，所提出之看法也各有一定的參考價值。然而諸家說法歧異正說解了變文與變相動態發展中的階段性現象，關係到變文與變相的發展源流，變文與變相整理研究者亟需辨明。本文特以學術史的角度，從變文是變更佛經的文本，變相是變更佛經的圖像，變文與變相的主從關係等視角對諸家說法進行平議，並說明論述有關變相與變文之關係。

關鍵詞：變文；變相；講唱；圖像；榜題

一、前言

敦煌文獻的發現震鑠古今，變文公之於世，立即引起中外學者的矚目，更成為中國文學研究的重要課題。變文的名義、起源、體制及其與佛教關係等議題的探究，成果可說最為豐碩，同時也是爭議論辯最熱烈的區塊。“變相”與“變文”的關係便是其中議題之一。

自藏經洞發現以來，變文名義的研究最為首要。討論“變文”命名的同時往往牽涉“變相”的討論，由於二者皆源自於佛經，所以專家學者以不同的視角、方法，採用不同的材料，對“變相”與“變文”關係進行討論，於是產生許多不同的見解與說法。而諸家各富見解，說法紛紜，莫衷一是。

余意以為當以動態來認知。也就是以發展演變的視角來審視，歷時地、動態地來認知變文與變相。變文與變相之產生均源自佛教，二者的聯繫主要在“變”這一共同的特性。“變”是佛教傳播過程中的一種宣傳手法，也就是將經文內容變更為以線條、色彩、形象表現的視覺圖像，以通俗語言、韻散交結形式表現的聽覺講唱，共同達到宣傳佛理、教化俗眾的目的。二者同樣可省稱為“變”。隨時間推移與發展，講唱變文時，不論佛教或非佛教，均可有變相圖畫的配合；而在變文盛行下，許多膾炙人口的題材也被採入寺院壁畫的繪製，甚至有以變文作為繪製壁畫之題材藍本。是以諸家說法正說解了變文與變相動態發展中的階段性現象，關係到變文與變相的發展源流，變文與變相整理研究者亟需辨明。本文蓋從學術史的角度，論述有關變相與變文之關係，並對既有說法進行平議。

二、變文是變更佛經的文本， 變相是變更佛經的圖像

敦煌變文發現以來，這一傳世文獻所不載的講唱文學，立即受到中國文學研究者深切的關注。有謂變相之“變”與變文之“變”名義相同，同源於佛教傳播；變文與變相的題材同源自佛教經典，且存在有相同題材的情形。主要研究如下：

（一）變文與變相得名相似，同源自佛教

最早對“變文”名義提出解釋的是俗文學家鄭振鐸（1898—1958）。他在1938年出版的《中國俗文學史》一書中立有專章來討論“變文”，提出“變文”像“變相”一樣，“變相”是變更佛經的圖像，“變文”是變更佛經的文本^①。鄭振鐸的論述主要以唐代用的“變相”指稱寺院中的壁畫；“變相”就是將佛經的故事繪在佛舍壁上的東西。以“變相”的命名來解釋“變文”，“變文”就是將佛經故事寫在紙上的東西。也就是認為“變相”與“變文”的得名頗為相似，二者關係密切，同源自佛經，皆起源於僧徒宣傳教義。此一說法對後世有著廣泛的影響。

之後，孫楷第（1898—1989）在1951年《讀變文》一文中則進一步以為：“蓋人物事跡以文字描寫之，則謂之變文，省稱曰變。以圖相描寫之，則謂之變相，省稱亦曰變。其義一

① 鄭振鐸《中國俗文學史》，《鄭振鐸全集》第7卷，石家莊：花山文藝出版社，1998年，第166頁。該版本係影印1938年長沙商務印書館初版《中國文化史叢書》第二集之一。

也。”^① 孫氏認為變文與變相省稱皆為“變”且二者所描寫、繪畫的題材不外乎“經中變異之事”。“變文”與“變相”同樣以“變”得名，故二者的關係密切，皆取材於佛經變異之事。

（二）變相與變文有相同的題材

日人澤田瑞穗（1912—）在 1940 年《唱導文學の生成》一文中也認為變文與變相圖是本質上非常相似的東西，主要描繪佛經中神變的題材，只是呈現的方式不同。描繪佛經中的一個神話，以空間表現的，就是“變相圖”；以口述或是文辭並以時間表現的，就是“變文”^②。其主張主要繼承鄭振鐸的說法。然而，澤田瑞穗又進而觀察到變相與變文所採用的題材，他發現有些變相圖的題材與變文題目幾乎是一樣的，如“目連變相”——《目連變文》、“降魔變相”——《降魔變文》、“地獄變相”——《地獄變文》、“維摩詰本行經變相”——《維摩詰經變文》。最後又提出變文、變相與俗講僧有相當密切的關係。俗講僧在講述變文時，還輔以寺壁上的變相圖，讓聽眾在聽的時候同時有具體的圖像可看。

之後，傅芸子（1902—1948）在 1961 年《俗講新考》一文中，也提出與澤田瑞穗近似的說法^③。他認為變文與變相的含義相同，不過表現的方式有別，一個是文辭的，一個是繪畫的。他並舉出唐代兩京寺院有吳道子諸人所畫的壁畫，如“地

① 孫楷第《讀變文》，載周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982 年，第 241 頁。原載《現代佛學》，1951 年第 10 期。

② 澤田瑞穗《唱導文學の生成》，《智山學報》第 14 卷，東京：東洋文化，1940 年，第 73～74 頁。該文後收入《佛教と中國文學》，東京：國書刊行會，1975 年，第 1～66 頁。

③ 傅芸子《俗講新考》，《敦煌變文論文集》，第 154～155 頁。原載《新思潮月刊》1961 年第 2 期。

獄變”“降魔變”“目連變”“維摩詰變”諸經變相圖；而變文所據題材也和變相相同，有《地獄變文》《降魔變文》《目連變文》《維摩詰變文》，可見本來是相對配列著的。在此前提下，他進一步推論講唱變文時是需要圖像作為輔助說明的，並且還以《王昭君變文》“上卷立鋪畢，此入下文”的“立鋪”（大概是將畫卷立起來，便於給聽眾觀看，好似“看劇”一般）證明唐代講唱非佛教故事變文的時候，也有圖像作輔助說明。起初佛教俗講宣傳教義時，輔以圖像來作說明，之後連非佛教故事的變文也採用這個方法，在說故事時也利用圖像作為輔助。

以上諸家說法皆認為“變文”與“變相”本出同源，皆來自佛經，“變”就是變更佛經，為了傳播教義，將艱深、抽象、不易理解的佛經，轉變成視而可見的圖像及通俗易懂的語言文字，以利佛教的傳播。或者更進一步推測二者的關係，以為變文與變相是相輔相成的，變相是講唱變文的視覺圖像的輔助工具。

三、變文與變相的主從關係

上述各學者，不論是鄭振鐸、孫楷第、澤田瑞穗，或傅芸子，他們基本上都是俗文學研究者。因此，其立論基礎不自覺地從俗文學的視角來觀察，並從現存俗文學講唱的具體事物進行類推，其獲致的結論，有一定的參考價值，也因此長期以來一直被視為變文研究的公論。但 20 世紀 60 年代以來，隨著敦煌變文文本的整理與敦煌石窟壁畫圖像的公布，開始有不同學術背景的學者分別從各自的領域，以不同的視角來對變文與變相的性質、關係展開論述。尤其是有些變文具有題材相應的變相，二者是否存在主從關係，究竟是變文為主，變相為從，變

文是變相繪製的文本呢，還是變相為主，變文為從，變文是變相的說明文字？其主要說法如下：

（一）變文是變相繪製的文本

美術史研究者金維諾（1924—）在 1960 年發表的《〈祇園記圖〉與變文》一文中提到：“第九窟《祇園記圖》上的榜題不和其他經變一樣照寫佛經原文，而是由佛經演變而來的變文與變文中的唱詞。經變上的變文不僅證實了壁畫是按照變文描繪……”^①以壁畫的榜題與變文相對照，發現變相是按照變文的情節進行描繪。但金維諾認為變相並不是作為文字的簡單圖解，而是透過畫家豐富的想象，穿插著更多的情節變化。所以變相與變文的關係，並非只是單純的一方模仿一方，而是透過講唱者與畫家，先消化佛經後再以不同的方式呈現，且變文與變相二者之間也同時相互影響著。

（二）變文是變相的說明文字

話本小說研究者程毅中（1930—）在 1962 年發表的《關於變文的幾點探索》一文中明確地主張“變文就是變相的說明文字”。他認為變文中每一段唱詞之前常出現的套語結構“處”字，就是指變相圖中的某一場面，有如按圖講唱，很像近代的拉洋片。且此“處”字也可以提醒聽眾，目前正講到何處，便於聽眾按圖索驥^②。此說明了變文與變相之間有密切配合的關係，可以是按圖講唱，抑或是變相作為講唱時的圖示。

周紹良（1917—2005）在 1965 年發表的《談唐代民間文

① 金維諾《〈祇園記圖〉與變文》，《敦煌變文論文集》，第 354～355 頁。原載《哈爾濱師範學院學報（人文科學）》1960 年第 1 期。

② 程毅中《關於變文的幾點探索》，《敦煌變文論文集》，第 388～389 頁。原載《文學遺產增刊》第 10 輯，1962 年。

學——讀〈中國文學史〉中“變文”節書後》一文中則以變文韻散的形式與篇幅的長短推論變文是附有圖畫的，長篇變文為韻散兼用及全為韻文，圖像為連環圖畫，如《大目乾連冥間救母變文（有圖一卷并序）》及《舜子至孝變文》；短篇變文則是用散文解說，圖像為單幅圖畫，如《劉家太子變》^①。目前存留下來帶有圖畫的變文畢竟是少數，如《降魔變文》、《王昭君變文》，其中《王昭君變文》並沒有圖像，但以文中有“上卷立鋪畢，此入下卷”等語，推論此變文是有圖的。再加上當時流傳的詩題與詩句，如唐吉師老《看蜀女轉〈昭君變〉》“翠眉嚬處楚邊月，畫卷開時塞外雲”，可知當時講唱《王昭君變文》是有圖可看的。長篇是因為要解說連環圖畫，而短篇則是要解說單一圖畫，已明確指出“變文”是“變相”的解說文字。又以講唱的結構“‘×××處，×××說’的形式，說明正是講唱交替的地方，也正是顯示、指點圖畫的時候，這就是‘變文’特徵的所在”^②，認為“變文”中出現的這些提示語，就是用來說明“變相”畫面的文字。

日人金岡照光（1930—1991）在1971年出版的《敦煌の文學》一書中對於變文與變相的關係有近似的看法。他說：“由現存以‘變’、‘變文’為題名的寫本，與其他類似結構的寫本中，可知變文與繪畫有不可分的關係，變文即是圖解的講唱，繪畫為變文的支柱。”^③ 金岡照光的說法非僅僅停留在變文是變相的解說文字，他還認為：變文除了是圖解的講唱外，

① 周紹良《談唐代民間文學——讀〈中國文學史〉中“變文”節書後》，《敦煌變文論文集》，第409～410頁。原載《光明日報》1965年7月4日。

② 周紹良《談唐代民間文學——讀〈中國文學史〉中“變文”節書後》，《敦煌變文論文集》，第411頁。

③ 金岡照光《敦煌の文學》，東京：大藏出版株式會社，1971年。

同時也是繪畫的依據，變相圖是依變文進行繪畫，變相圖並非直接改變佛經故事而來。

白化文（1930—）在 1984 年發表的《什麼是變文》一文中也主張變文與變相有不可分割的關係，並進一步地推論。他檢視了敦煌文獻中原題有“變”或“變文”的寫本，約 20 多篇，據以考察變文與變相的關係。先從變文的形式著手，如變文的首題《大目乾連冥間救母變文（并圖一卷並序）》，認為此寫卷是有圖的。後來把圖作為另冊、帶有圖的卷子如 P. 4524《降魔變》則是畫主文從的卷子。變文韻散轉換時使用的慣用句式如“×××處，×××說”、“若為陳說”及“道何言語”等，這些“變文中慣用句式都是用來向聽眾表示即將由白轉唱，並有指點聽眾在聽的同時‘看’的意圖”^①，因而主張變文是配合變相圖演出的，大致是邊說邊唱引導觀眾看圖。由此可知，白化文認為變文是為了配合變相而在寺院或石窟，或在某些特定場合配合壁畫、畫幡等進行表演。

美國敦煌變文研究者梅維恒（Victor H. Mair, 1943—）在 1989 年出版的 *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China*（《唐代變文——佛教對中國白話小說戲劇興起的貢獻之研究》）一書認為變文韻散夾雜，韻文前套語的基本程式與印度一種叫 *Par vacano* 的圖像存在著相同處，進而推論二者韻文前套語之間的相似，意味著它們服務於相同的目的，幾乎可肯定它們由某共同的源頭而相互關聯。梅維恒

^① 白化文《什麼是變文》，《敦煌變文論文集》，第 437 頁。原載《古典文學論叢》第 2 輯，1984 年。

就在這樣的前提下把敦煌變文與變相等同於印度的“繪畫複述”^①。

他認為韻文前套語所使用的“處”字與圖畫上標記各場景的題記相關。如敦煌 102 窟有“太子雪山落髮處”“泥連河澡浴處”，108 窟有“此是百梯山延法師隱處”等；敦煌卷子 P. 3317 所列出佛陀生平 118 處短的附箋都以“處”字結尾。又以為 P. 4524 《降魔變》帶圖的卷子，圖畫與變文敘述的故事相配合，而莫高窟第 146 窟壁畫題記文字與《降魔變文》相似。S. 2614 《大目乾連冥間救母變文（并圖一卷並序）》雖此卷中並未見有圖，但可從題目得知，此寫本製作之初，預計加入圖像。最後提出 S. 5511 卷子開首有一圖像，以為此圖像為後加，接在殘卷的開始部位，而推論係後人為了與文字相配合將圖像插接於此。

他從變文寫本尋找圖像的跡象，主要是為了證成敦煌變文與變相等同於印度的“繪畫複述”，所以只關注到變文與圖像有所關聯的部分。事實上，並非所有變文皆有相應題材的圖像，也不是所有壁畫皆有與之相應題材的變文。所以他在文中也提到：“到目前為止我還沒發現唐代有關變相表演的有力確鑿的圖像證據。”^②

另外，他在 1988 年出版的《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》一書中提到，由於在中國方面關於變

① Victor H. Mair, *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China*. Council on East Asian Studies, Harvard University, 1989. 中文譯本參梅維恒《唐代變文——佛教對中國白話小說戲劇興起的貢獻之研究》，楊繼東、陳引馳譯，香港：中國佛教文化出版有限公司，1999 年。

② 梅維恒《唐代變文——佛教對中國白話小說戲劇興起的貢獻之研究》，第 219 頁。

的表演只是一些令人失望的、模糊不清的記載，爲了打破僵局，他採取了大膽的研究策略。他從印度、印度尼西亞、日本、伊朗、土耳其以及其他許多國家與此類似的文學形式中尋找信息，希望填補中國的看圖講唱資料的空白。然而他從外尋求大量看圖講唱資料的前提，是認定變文與變相是作爲看圖講唱表演的卷子與圖像，而且是受到印度看圖講唱的影響所致。他理解的變文與變相的關係是：“講說‘變’的人在表演時就使用‘變相’作爲一種解說故事的手段。”^①也就主張變文是變相的解說文字，變相主要是講唱表演的視覺輔助。

四、變相是石窟的組成部分，無法用於講解變文

旅美的藝術史研究者巫鴻（1945—）在1992年發表了《何爲變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係》一文，文中從變相的歷史概念展開仔細的分析，並對這類繪畫加以考察，發現題爲“相”的大多數繪畫無論內容還是形式都不是“敘述性的”；畫在佛教洞窟中的“變相”並非用於講述故事。他對變相有這樣的觀察，是以畫面構圖的內在邏輯角度來立論。他認爲變相是“奉獻式”的創作，是一種“圖像的製作”（image-making），而非圖像的觀看（image-viewing）。所以從圖像製作的過程得知，“變相”與寫作和說唱的“變文”是不

① 梅維恒《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》，王邦維、榮新江、錢文忠譯，北京：北京燕山出版社，2000年，第1頁。英文本參 Victor H. Mair, *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1988.

同的，它們有其自身的邏輯^①。巫鴻以這樣的原則對一大批以“降魔變”故事為題材的壁畫進行詳細的分析比較，從而得出敦煌石窟的變相壁畫不是用於口頭說唱的“視覺輔助”，儘管如此，他也不否定這些繪畫與文學是有十分密切的聯繫的。

2009年于向東（1972—）出版了他的博士論文《敦煌變相與變文研究》，他以為敦煌變文受變相的影響比較間接，遠不如變文對變相的影響來得明顯而直接，所以他在探討二者的互動關係時，比較偏重於敦煌變相所受到變文影響的部分^②。從藝術學的科學定位出發，他嘗試將個案研究與總體的理論分析結合起來，以變相不同的構圖方式與其相應的變文題材結合，藉以了解變文與變相之間的互動關聯。文中透過敦煌變相與變文關係較為密切的三種變相類型——連環畫式與《目連變文》、屏風式與《八相變》、向心式與《降魔變文》，以個案分析進而將圖像資料與變文及其他古代文獻充分地結合。他認為敦煌變相有的直接依據敦煌變文創作，也有的僅僅受到敦煌變文的一些影響。這種影響主要表現在整個變相畫面的故事性、通俗性方面。^③

① 巫鴻《何為變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係》，載鄭巖、王睿編《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，鄭巖譯，北京：三聯書店，2005年，第366頁。原載中山大學藝術史研究中心編《藝術史研究》第2輯，第53～109頁，2000年。英文本參Wu Hung, “What is Bianxiang? — On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1992, 52 (1), pp. 111–192.

② 于向東《敦煌變相與變文研究》，蘭州：甘肅教育出版社，2009年，第18～21頁。

③ 于向東《敦煌變相與變文研究》，第111頁。

五、諸家說法之平議

以上諸家研究，主要以俗文學史、佛教藝術史的視角、方法，或從文獻，或從題材，或據講唱與圖像的結構，或據壁畫、變文的佈局與敘事，分別立論，大都有其憑藉之理論與論據，所提出之看法也各有一定的參考價值。

面對同一問題，之所以會有如此分歧的看法，我想其主要原因蓋在對變文與變相認知有所差異。這當中的關鍵則在一般對變文與變相的名義採取共時的、靜態的“定格”看法。研究的面向較侷限於變相與變文發展中的階段性現象，較少能全面地觀察變相與變文動態性的演變。

平心而論，無論變文或變相都存在一段漫長的發展與演變歷程。因此，在探究其名義、指涉內容以及二者間的關係時，實有必要考慮變文與變相的歷時性的發展情況，不宜單以靜態定格來立論，而應以歷時動態的認知來進行全方位的觀察，方能有較為準確的理解與詮釋；同時也較能對變文與變相存在的複雜現象有一較具包容性的看法。

首先從歷史文獻學的視角來探究變文與變相的來源與關係。很明顯，“變文”與“變相”二者的共性乃在一“變”字；而此一“變”字的來源，我們應該承認它是首先用在佛像方面。東晉法顯（337—422）《高僧法顯傳》有云：“王便（使）夾道兩邊做菩薩五百身來種種變現，或作須大拏，或作睺變，或作象王，或作鹿、馬。如是形象，皆彩畫裝校，狀若生