



## 敦煌俗文學的特色及傳播方式

廖秀芬

南華大學文學系助理教授

### 摘要

敦煌莫高窟藏經洞除發現大量佛教文獻外，還保存了變文、曲子詞、通俗詩……，豐富的俗文學作品，提供中國俗文學研究珍貴的一手材料。這些寫本保存著未經整理、編輯的原生態，儼然是唐五代俗文學的活化石。敦煌俗文學體類的多樣性，呈現體裁的多樣化、題材的大眾化、語言的通俗化等特色。敦煌俗文學的傳播及表演方式，以口頭及書面兼行，口頭傳播，受限於時間、空間、表演者及觀眾，表演者往往隨著時間、空間及觀眾，調整表演的方式，如表演空間從廟會到娛樂場所，表演的形式、題材也隨之產生變化；書面傳播，雖未受到時間、空間的限制，卻受限於「寫卷的傳抄」，如抄者的身分參差不齊、目的不同及抄本功用的差異性，造成寫本品質的優劣及數量的多寡。透過分析敦煌俗文學的特色及傳播方式，進而了解，敦煌地區俗文學的發展及地域性。

**關鍵字：**敦煌、俗文學、傳播、表演、傳抄。



## The Characteristics and Spreading Ways of Dunhuang popular Literature

Hsiu Fen Liao\*

In addition to discovering a large number of Buddhist literature, the Buddhist scriptures at the Mogao Grottoes in Dunhuang also preserved Bianwen (變文), Folksong Ci (曲子詞), and popular poems. It is rich in popular literary works and provides precious first-hand material for the study of Chinese popular literature. These Dunhuang documents preserve the unedited and edited original ecology, and are like the living fossils of the Tang Dynasty and Five Dynasties and Ten Kingdoms popular literature. The style of Dunhuang's popular literature is diverse, showing the diversity of genres, the popularity of themes, and the popularization of language. The methods of dissemination and performance of Dunhuang's popular literature are oral and written and oral. They are limited by time, space, performers and audiences. Performers often adjust their performance with time, space and audience, such as performance space. From the temple festival to entertainment venues, the form and subject matter of the performance also changed. Written dissemination, although not restricted by time, space, and objects, was subject to the “copying of written volumes”, such as the uneven identity of the copy, the purpose The difference between the different and the transcript function, resulting in the quality of the book

---

\* Assistant Professor, Department of Literature, Nanhua University.



and the number of quality.

**Keywords:** Dunhuang, Popular literature, Spread, performance, Manuscripts.



## 一、前言

自從莫高窟藏經洞發現大批唐五代寫本文獻以來，其中的俗文學作品旋即受到相關學者的關注與熱烈的討論。這些寫本未經整理、編輯保存著原始流傳的生態，儼然是唐代俗文學的活化石。透過分析敦煌俗文學的特色及傳播方式，進而了解，敦煌地區俗文學的發展及地域性。

敦煌俗文學的特色，不論形式、題材、語言及傳播方式皆有別於雅文學，具有通俗化與大眾化的特色。由於主要傳播對象為廣大的群眾，因此無論在文學形式或內容，均具社會性、生活化、傳奇性與趣味化，成為雅俗共賞的新興文學。其傳播形式，或採散文講說，或用韻傳唱；也有又說又唱，韻散兼施的說唱敘事；除了酒樓、茶館；寺院、廟會；歌場、變場等，空間的表演外，既有創作書面文本供作傳唱、講說之底稿，又有聽講者記錄之文本，乃至轉相抄寫以為通俗閱讀之用，呈現傳播多元化的俗文學特性。在題材方面，或勸化世人，或教忠教孝；或講說歷史興衰，或傳唱時事英雄；或敷演人物事蹟，或捏合傳說故事，更是反映社會共同的心聲，關切小市民切身的生活話題。

就文學傳播理論來說，俗文學的生命力，乃在於傳播。俗文學透過傳播，才能在民間廣為流傳，其傳播的方式，有別於其他文學，是口頭及書面兼而行之。口頭的傳播以表演的方式呈現，表演的空間多為人潮聚集之處，如廟會、市集、夜市、街頭要道及娛樂場所等，其表演的型態及功用往往隨著空間、受眾而改變。至於書面傳播，以文字為媒介，透過傳抄，打破時空的限制，促使無法親臨現場的民眾可以透過閱讀，一睹民間膾炙人口的歷史故事、才子佳人私訂後花園的動人情節，甚或街頭巷尾所談論的時事，品評人物等。敦煌俗文



學無疑是後世俗文學發展重要的文學文獻。

## 二、敦煌俗文學的主要類別

敦煌俗文學顧名思義，就是敦煌藏經洞所發現的俗文學作品。西元 1900 年藏經洞發現以前，由於受限於俗文學的實際材料，故文學史對俗文學的論述有限，且多僅及於宋元明。隨著敦煌文獻的陸續公布，如變文、俗曲、通俗詩歌等唐五代俗文學材料，立刻引起中國文學研究者的矚目，紛紛援引論述，成為研究俗文學不可或缺的重要材料，進而重新審視中國俗文學的發展及演變。

在民國初年，敦煌文獻發現初期，已有前輩學者關注其中的俗文學材料，如王國維、鄭振鐸、向達、傅芸子等，他們主要著眼於敦煌文獻中形式、內容通俗的作品，囿於所見的材料有限，大抵僅為個別寫本的敘錄及介紹，尚未能有系統而深入的析論<sup>1</sup>。儘管囿於文獻的公布，然前輩學者卻是慧眼獨具，其所論述雖或隻言片語，但往往已能為敦煌俗文學的研究開闢門路，擴展視野。推動了俗文學研究的進展，掀起了中國俗文學研究的熱潮。

究竟敦煌文獻中有哪些俗文學作品？敦煌俗文學的範疇與體類又如何？眾所周知，俗文學之所以為俗文學，就是通俗，主要表現在形式的大眾化、內容的通俗性，語言口語化、趣味化、敘事化外，傳播性及功能性也是俗文學另一

---

<sup>1</sup> 王國維在 1925 年發表的〈敦煌發見唐朝之通俗詩及通俗小說〉，周紹良、白化文：《敦煌變文論叢》，（上海：上海古籍出版社，1982 年 4 月），頁 1-7。（原載《考古學零簡》，《東方文庫》第 71 種，1925 年。）；鄭振鐸在 1929 年發表的〈敦煌的俗文學〉，《小說月報》20：3，1929 年 3 月，頁 475-496；及 1938 年出版的《中國俗文學史》，（台北：臺灣商務印書館，1965 年 6 月臺一版）；向達在 1937 年發表的〈記倫敦所藏的敦煌俗文學〉，周紹良、白化文：《敦煌變文論叢》，頁 29-40。（原載《新中華雜誌》5：13，1937 年。）、傅芸子在 1941 年發表的〈敦煌俗文學之發見及其展開〉，周紹良、白化文：《敦煌變文論叢》，頁 129-146。（原載《中央亞細亞》1：2，1941 年 10 月。）等。



特殊的表現；其傳播是口頭與書面並施，其功能則教化與娛樂兼行。衡以上述，目前已公布的敦煌文獻，屬於俗文學的體類大抵有以下幾種，茲分別簡要說明如下：

### （一）變文

敦煌文獻的發現從中國文學的立場來評估，最重要者當是絕傳已久的變文。變文是唐代俗文學最為突出而鮮明的俗文學體類。在敦煌藏經洞未發現以前，世人不知道有變文的存在，更不知道變文是什麼？敦煌變文的發現，解答了中國俗文學上許多疑案，因此自發現以來，即成海內外研究敦煌文學的焦點。隨著寫卷的公布與各國學者的努力，已廣為學界所知悉。先後有王重民等《敦煌變文集》編校的 78 篇<sup>2</sup>、潘重規《敦煌變文集新書》校錄的 84 篇<sup>3</sup>、黃征、張涌泉《敦煌變文校注》86 篇<sup>4</sup>，目前項楚、張涌泉正執行編纂的《敦煌變文全集》計畫，約有 200 多篇<sup>5</sup>。

變文體裁，有韻文、散文、韻散夾雜及對話體，而題材種類眾多，皆具大眾化、通俗化的特色。有講唱佛經故事的，取自佛經中的生動內容，以發揮通俗教化的講經文，如〈維摩詰講經文〉、〈父母恩重經講文〉等；有講唱佛家故事，如佛陀出家修道成佛的佛傳故事，如〈悉達太子修道因緣〉、〈八相變〉、〈破魔變〉等；佛弟子故事，如〈大目連冥間救母變文〉、〈醜女緣起〉等，皆是極

<sup>2</sup> 王重民等編：《敦煌變文集》，（北京：人民文學出版社，1957 年 8 月）。

<sup>3</sup> 潘重規編著：《敦煌變文集新書》一書在引言及敘例提及，此書以王重民《敦煌變文集》七十八種為底本，新增八篇，其中第八卷附錄變文資料，凡二篇，故變文總計有 84 篇。（台北：文津出版社，1994 年 12 月），頁 1-9。以下引文，註腳僅標註編者、書名、卷次及頁數。

<sup>4</sup> 黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》，（北京：中華書局，1997 年 5 月）。

<sup>5</sup> 四川大學中國俗文化研究所項楚教授主持國家社科基金重大項目「敦煌變文全集」，於 2014 年 11 月 5 日立項。此計畫由項楚負責，浙江大學張涌泉協助主持。預計 2020 年出版。



具敘事性、傳奇性的佛教弘法布道膾炙人口的俗文學。更有講唱歷史故事，如復仇故事的〈伍子胥變文〉、英雄故事的〈漢將王陵變〉、〈捉季布傳文〉、和番故事的〈王昭君變文〉、時事故事的〈張義潮變文〉、〈張淮深變文〉等；有講民間故事，如孝子故事的〈董永變文〉、愛情故事的〈韓朋賦〉，爭奇詼諧鬥智故事的〈孔子項託相問書〉、〈茶酒論〉等。這些變文用於講唱表演，隨著講說的空間、場合與受眾的轉移，形式不斷的演變，題材不斷的拓展，更從寺院到變場，逐漸有專業說唱藝人的出現。

## （二）俗賦

俗賦是敘事性強，文辭口語、通俗的雜賦體作品，具諷誦特性，因此多被視為講唱文學。王重民等編《敦煌變文集》、潘重規編著《敦煌變文集新書》、黃征、張涌泉《敦煌變文校注》等多收錄。1978年潘重規《敦煌賦校錄》，對敦煌賦進行了獨立的第一次集結，並闡明敦煌賦：「文辭好采口語、內容多寫實」<sup>6</sup>等特色。之後掀起學界研究敦煌賦的熱潮，並將變文的俗賦獨立出來加以校輯，如伏俊璉《敦煌賦校注》<sup>7</sup>、張錫厚《敦煌賦彙》<sup>8</sup>，基本上採狹義的「俗賦」定義，所以不以「賦」命名者不予收錄。朱鳳玉〈敦煌賦的範疇與研究發展〉<sup>9</sup>一文，則對敦煌賦作較全面的考察，其中俗賦共計八篇，有〈晏子賦〉、〈韓朋賦〉、〈燕子賦〉（甲）、〈燕子賦〉（乙）、〈孔子項託相問書〉、〈茶酒論〉、〈斷齧書〉、〈祭驢文〉等。

俗賦又稱故事賦，體裁有韻散夾雜及對話體；題材方面，有堅貞的愛情故

<sup>6</sup> 潘重規：〈敦煌賦校錄〉，《華岡文科學報》，1978年1月，頁278。

<sup>7</sup> 伏俊璉：《敦煌賦校注》，（蘭州：甘肅人民出版社，1994年）。

<sup>8</sup> 張錫厚：《敦煌賦彙》，（南京：江蘇古籍出版社，1996年）。

<sup>9</sup> 朱鳳玉：〈敦煌賦的範疇與研究發展〉，《敦煌吐魯番研究》10，2007年，頁317-329。





事，如〈韓朋賦〉；有爭奇論辯鬥智的故事，如〈晏子賦〉、〈孔子項託相問書〉、〈茶酒論〉、〈燕子賦〉，善用擬人化手法者，使故事更加生動有趣。故事情節以敘事為主，帶有詼諧、嘲諷的特性，或透過對話的方式呈現，正是民眾所喜聞樂見，娛樂效果極強的表演。

### （三）曲子詞

曲子詞主要是在酒樓茶館，由歌妓演唱，作為侑觴、飲酒作樂之用。內容往往流露歌妓、商人、遊子、旅客及市井小民真切的情感，以通俗、口語的歌詞，唱出所有人的心聲。這些動人心弦、風格樸素的曲子詞，1940年王重民《敦煌曲子詞集》以狹義的「曲子詞」觀點進行輯錄，共收錄 162 首<sup>10</sup>；任二北的《敦煌曲校錄》在王重民的基礎，擴大收錄，包含曲子詞之外的民間歌詞和大曲等，共收錄 545 首<sup>11</sup>；之後，任二北《敦煌歌辭總編》以廣義的歌辭進行收錄，總計收錄 1221 首<sup>12</sup>，所網羅屬於「曲子詞」作品與相關文獻材料之豐富可說前所未有。

其形式有小令、長調、隻曲、大曲，還包含法曲、道曲、俗曲等；題材反映當時民間生活百態及民眾、歌妓的心聲、男女情愛等。有征夫離婦的怨思，如《雲謠集》的〈鳳歸雲〉、〈洞仙歌〉、〈菩薩蠻〉、〈拜新月〉等，傳達中下層民眾的心聲，以最直接的口吻表達心裡的想望，夫妻的別離之苦，獨守空閨的悲涼；其中也有訴及征夫的思愁，如 P.3911 〈搗練子〉之二（「堂前立」）。有反應當地民眾生活，邊塞詞，如 S.5637 〈何滿子〉（「平夜秋火凜凜高」）、P.4692 《望遠行》（「少年將軍佐聖朝」）、P.3128 〈菩薩蠻〉（「敦煌古往出神將」）等，

<sup>10</sup> 王重民：《敦煌曲子詞集》，（上海：上海商務印書館，1950年）。

<sup>11</sup> 任二北：《敦煌曲校錄》，（上海：上海文藝聯合出版社，1955年）。

<sup>12</sup> 任二北：《敦煌歌辭總編》，（上海：上海古籍出版社，1987年）。





敘述邊塞風光及將領、士兵強烈保家衛國的思想。

有寫男女情愛者，如 P.2838〈魚歌子〉（「睹顏多」）描寫戀人沉浸在愛情世界，不希望受到外界的打擾，並能終成眷屬、S.4332〈菩薩蠻〉（「枕前發盡千般願」）表達男女對愛情的堅定。有傳達歌妓心聲，如 P.2809〈望江南〉（「莫攀我」）歌妓陪酒作樂、侑觴，任人攀折，有誰在乎她們、P.2838〈拋球樂〉（「珠淚紛紛」）妓女的真心對待，卻換來對方玩弄、欺騙。

歌唱的內容大多與市井小民的生活息息相關，如男女的情懷、征夫征婦之怨情、送別、伎情等；歌詞真情流露，語言通俗、活潑、生動，極具大眾化及通俗性。

#### （四）佛曲歌讚

佛教中國化、通俗化的過程，為了向廣大群眾弘法布道，爭取信眾的普遍奉行，將佛教通俗化，以達到「誘俗」的目的。在寺院舉辦法會、齋會時，會穿插佛曲歌讚，藉以宣揚教義，如「五更轉」、「十二時」、「十二月」、「百歲篇」等，其中「五更轉」、「十二時」，數量眾多，題材多元，內容豐富，流行又廣，且源遠流長，傳頌不絕。

有關佛曲歌讚的部分，即是包括詩讚體偈讚歌詞（多為七言，部分加有和聲）及小曲「定格聯章」。而近年來，林仁昱《敦煌佛教歌曲之研究》<sup>13</sup>、李小榮《敦煌佛教音樂文學》<sup>14</sup>、王志鵬《敦煌佛教歌辭研究》<sup>15</sup>都有相當多的論述。

這些俗曲多被運用於佛曲歌讚，但也有用作普通小曲以歌唱非佛教內容之

<sup>13</sup> 林仁昱：《敦煌佛教歌曲之研究》，（高雄：佛光山文教基金會，2002年）。

<sup>14</sup> 李小榮：《敦煌佛教音樂文學》，（福州：福建人民，2007年）。

<sup>15</sup> 王志鵬：《敦煌佛教歌辭研究》，（北京：高等教育，2013年）。



作品。先後有〔美國〕巴宙《敦煌韻文集》約收 130 題，其中讚頌類，有「十恩德讚」、「父母恩重讚」<sup>16</sup>。任二北《敦煌曲校錄》共收錄 545 首，其中的定格聯章體，即佛曲歌讚<sup>17</sup>。任半塘《敦煌歌辭總編》總計收錄 1221 首，其中的「普通聯章體」及「定格聯章體」等<sup>18</sup>，皆收錄佛曲歌讚。

內容有釋徒宣揚教義，以民眾熟悉的曲調歌詠之，或敘述佛教故事，如〈太子入山修道五更轉〉、〈維摩十二時〉等；也有一般民間用來歌詠世俗生活及感情的題材，如 S.1497、Dx-2147 〈五更轉〉詠七夕相望；P.2647 〈五更轉〉詠閨婦思征夫；勸人讀書，歌詠識字的〈嘆五更〉、〈發憤長歌十二時〉、〈發憤勤學十二時〉；詠歷史人物的〈十二時行孝文〉；詠嘆人生百年光陰之迅速，盛衰傾滅之無常的〈丈夫百歲篇〉、〈女人百歲篇〉等。無論是佛教用以「誘俗」佛曲歌讚或民間朗朗上口的曲調，皆與民眾日常生活息息相關。

### （五）白話通俗詩

敦煌藏經洞發現的大量白話通俗詩，有：叫賣的廣告詩、勸世的教化詩、學郎的打油詩、佛宗的宣傳詩、氣候變化的節令詩等，或短篇、或長篇、或組詩、或成集，要皆呈現出集體性、匿名性、口語化、通俗化、生活化的俗文學特色。自從寫卷公布以來，經學者逐一耙梳整理，數量極為可觀。如徐俊《敦煌詩集殘卷輯考》<sup>19</sup>針對已經公布的敦煌寫卷，包括英、法、中、俄、日本以及各公私藏卷中的詩歌文獻，進行全面梳理與考定，總計詩 1925 首（句），是敦煌唐詩研究成果的集大成；張錫厚《全敦煌詩》20 冊<sup>20</sup>，輯錄的詩歌包括：

<sup>16</sup> 〔美國〕巴宙：《敦煌韻文集》，（高雄：佛教文化服務處，1965 年）。

<sup>17</sup> 任二北：《敦煌曲校錄》，《全唐五代詞彙編》，（台北：世界書局，1980 年）。

<sup>18</sup> 任半塘：《敦煌歌辭總編》，（上海：上海古籍書出版社，1987 年）。

<sup>19</sup> 徐俊：《敦煌詩集殘卷輯考》，（北京：中華書局，2000 年）。

<sup>20</sup> 張錫厚：《全敦煌詩》，（北京：作家出版社，2006 年）。



俗詩、歌訣、曲詞、詩偈、頌讚，內容豐富，形式多樣，共收錄 4600 餘首，也包含白話通俗詩。

其中個人詩集「王梵志詩」素以「早、多、俗、辣」<sup>21</sup>著稱，更是備受關注。先後有法國戴密微《王梵志詩附太公家教》<sup>22</sup>、張錫厚《王梵志詩校輯》<sup>23</sup>、朱鳳玉《王梵志詩研究》<sup>24</sup>、項楚《王梵志詩校注（增訂本）》<sup>25</sup>共收 390 首左右的詩作。數十件寫本，呈現出卷帙不一，有一卷本、三卷本、零卷……的差異；更存在著作品時代跨度長，作者不明的箭垛現象，乃至有所謂『梵志體』流行；內容更呈現題材多元的俗文學特色，如一卷本的童蒙教化詩、三卷本的針砭社會的諷刺詩、法忍抄本的三教混同的勸世詩。

不論是單篇、組詩，或詩集，這些白話通俗詩的題材，主要呈現廣大民眾日常生活的種種樣貌，有描繪人情世態，有表現下層人民的困苦，有刻畫民眾生活百態及心聲。如與民眾生活密切相關的節氣詩，如〈詠九九詩〉、〈詠二十四氣詩〉；有宣傳用的「廣告詩」，如 P.3644「某乙鋪上新鋪貨，要者相問不須過。交關市易任平章，買物之人但且坐。……」說明作生意靈活有彈性，服務

<sup>21</sup> 任半塘：〈《王梵志詩校輯》序〉，《社會科學》，1982 年第 3 期，頁 84-87。

<sup>22</sup> L'oeuvre de Wang le Zélateur (Wang Fantche-Fan-tche) suivie des Instructions Domestiques de l'aieul(T'ai-kong Kia-kiao) Poemes populaires des T'ang ,戴密微 PAUL DEMIEVILLE 著, COLLEGE DE FRANCE INSTITUT DES HAUTES ETUDES CHINOISES, PARIS, 1982. (法國巴黎漢學研究中心出版，1982 年)。

<sup>23</sup> 張錫厚：《王梵志詩校輯》，(北京：中華書局，1983 年)。

<sup>24</sup> 朱鳳玉：《王梵志詩研究》，(台北：學生書局，1986 年、1987 年)。

<sup>25</sup> 項楚：《王梵志詩校注（增訂本）·補記》：「陳慶浩先生根據『友人抄本』，首次發表了列一四五六號王梵志詩殘卷的校錄本；朱鳳玉先生在「後記」中則首次將斯四二七七號殘卷與列一四五六號殘卷拼合，證明這兩個殘卷原本是同一個法忍抄本王梵志詩卷，斷裂之後，分藏於倫敦和列寧格勒兩地，因此斯四二七七號殘卷所存無名氏的二十多首白話詩，也毫無疑問地是王梵志詩。由於兩位先生的功績，人們所知見的王梵志詩，一下子增加了六十餘首！……這樣一來，本書所收梵志詩共三九〇首，終於成為王梵志詩的真正「全輯本」。」(上海：上海古籍出版社，2010 年)，頁 34-35。



周到，包君滿意；有學郎的打油詩，如於 P.2622「寸步難相見，同街似隔山，怨天作何罪，教見不教憐。」將少年懷春的心思表現得淋漓盡致；又 S.692「今日書寫了，合有五升米，高貸不可得，還是自身災。」表達人民為了賺取生活花費，不得不抄書的心聲。

有揭示社會種種矛盾，人生無常、生即是苦，以口語陳述，道盡人生的無奈及事實的《王梵志詩》，如「此身如館舍，命似寄宿客，客去館舍空，知是誰家宅。」、「梵志翻著襪，人皆道是錯。乍可刺你眼，不可隱我腳。」<sup>26</sup>詩作多呈現言近而旨遠，情真而意切，語言通俗、平實、淺顯易懂，卻蘊含人生哲理；情感真情流露，對社會的不公加以抨擊，更多的是為下階層的民眾打抱不平。

### 三、敦煌俗文學的特色

敦煌藏經洞發現以後，開始對敦煌的俗文學作品進行較全面的探討，是鄭振鐸 1929 年所發表的〈敦煌的俗文學〉；並於 1938 年出版的《中國俗文學史》專著，便將敦煌的俗文學納入討論的對象之一，約佔全書的六分之一強的篇幅。鄭振鐸能看到已公布的材料雖然有限，但由於這批材料解開宋元明清話本、諸宮調、寶卷、彈詞等文體的由來，彌足珍貴。由於鄭振鐸對敦煌俗文學作品的提倡與強調，風氣大開，後世學者紛紛對這批材料加以重視。究竟敦煌俗文學所呈現的特色為何？以下謹從體裁、題材及語言等面向簡要論述，以窺其一斑。

#### （一）體裁的多樣化

俗文學具有貼近大眾的多樣表現體裁，具有表演的特性，其表演形式有唱、

<sup>26</sup> 項楚：《王梵志詩校注》（增訂本）卷 6，（上海：上海古籍出版社，2010 年 6 月），頁 623、651。以下引文，註腳僅標註編者、書名、卷次及頁數。



有說、有說唱。在敦煌俗文學正呈現如此的特色，用唱的有：曲子詞、白話通俗詩；用說的有：有俗賦；說唱的有：變文，體裁還可細分，為有純韻文、純散文、韻散夾雜及對話體。曲子詞的體裁除小令外，還可用佛曲歌讚、道曲、俗曲、小調等體裁，如佛曲歌讚就是「定格連章」，如「五更轉」、「十二時」、「百歲篇」等，這樣的體裁也可以用作普通小曲以歌唱非佛教內容之作品，便是所謂的「俗曲」。

通俗詩所呈現的多樣性，往往因信手拈來，即興而作，除了有傳統詩作的四言、五言、七言之外，還有雜言、六言等。六言，如《王梵志詩》：「出門拗頭戾跨，自道行步趨蹌。伺命把棒忽至，遍體白汗如漿。撮你不得辭別，俄爾眷屬分張。合村送就曠野，回來只見空床。」<sup>27</sup>共八句，每具皆採二、四句式的體製，描述送別時的情形及離別後的失落感。又，如原為唐教坊曲名的「迴波樂」，也是六言。即所謂的「回波爾時酒卮，微臣職在箴規。侍宴既過三爵，喧嘩切恐非儀。」<sup>28</sup>又，〈王梵志迴波樂〉：

迴波爾時大賊，不如持心斷惑。縱使誦經千卷，眼裏見經不識。不解佛法大意，徒勞排文數黑。頭陀蘭若精進，希望後世功德。持心即是大患，聖道何由可剋？若悟生死之夢，一切求心皆息。<sup>29</sup>

體製為平仄不拘的六言絕句體，起句以「迴波爾時」，故以此命名之。此首〈王梵志迴波樂〉雖稱為「迴波樂」，卻不只四句，共有十二句。在「迴波樂」基礎，

<sup>27</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷3，頁372-383。

<sup>28</sup> 〔宋〕尤袤：《全唐詩話》卷1〈李景伯〉：「景伯，中宗宰相懷遠之子。景龍初，為諫議大夫。中宗宴侍臣，酒酣，各命為《回波辭》。景伯獨為箴規，帝不悅。蕭至忠曰：『真諫官也。』《迴波辭》曰：『迴波爾時酒卮，微臣職在箴規。侍燕既過三爵，喧嘩切恐非儀。』」（北京：中華書局，1985年），頁10。

<sup>29</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷7，頁701。



增加句數，已非真正的「迴波樂」，此正顯示，通俗詩裁的多樣性，不受限於原本體裁的形製。

至於用於講唱表演的變文，體裁更為多元，有韻散夾雜、純韻文、純散文及對話體。韻散夾雜是把佛經作通俗化的手法，先唱一段經文，接著一段散文解說，最後再以一段韻文重複散說的內容，講經文透過「韻散韻」的形式說唱，達到「誘俗」的效果，如〈維摩詰經講經文〉、〈父母恩重經講經文〉及〈盂蘭盆經講經文〉。講述佛傳、佛弟子及佛教故事，則不再引用佛經，如「太子成道系列」變文、「目連救母系列」變文、〈歡喜國王緣〉、〈醜女緣起〉等，以「散韻」或「韻散」的形式講唱，或以散文敘事，韻文重述；或以韻文敘事，散說解說；或韻文、散文連貫敘事，韻文、散文視講唱所需，靈活運用。

講唱非佛教的歷史、民間故事，講唱形式有延續韻散夾雜者，如〈伍子胥變文〉、〈漢將王陵變文〉、〈王昭君變文〉等，為使情節發展更為連貫，韻文、散文多採連貫敘事，僅於情節關鍵處或轉折處，略加重複。此外，有說無唱的變文，情節發展偏重於敘事，韻文僅點綴其中，或結尾以韻文總結全文，如〈舜子變〉；或以韻文作為代言、對話，簡潔有力，如〈韓朋賦〉、〈嶺山遠公話〉等。有唱無說的變文，如〈捉季布傳文〉記述漢高祖下令，即刻追捕、活捉季布的情節，通篇以七字句敘事，藉以凸顯情節的緊湊，無冗長的散文句，人物表情、情緒反應的刻畫直接明瞭，毫不拖泥帶水。對話體的變文，呈現故事人物以對話形式，進行鬥智、論辯、爭奇，雙方一來一往，展現即刻的應對能力，如〈燕子賦〉、〈茶酒論〉等；或以問題難之，如〈晏子賦〉、〈孔子項託相問書〉等。

敦煌俗文學的具表演的特性，為了易於傳播，在形式上，不論篇幅、句式、格律、韻散組合等，多隨著題材類型及表演所需而有不同，故形式、體裁呈現





豐富、多樣化。

體裁多樣化還表現在同一題材以不同體裁呈現，如「太子成道故事」，可用讚、變文、曲子詞、俗曲等；變文，如〈太子成道經〉、〈悉達太子修道因緣〉、〈太子成道變文〉、〈八相變〉等，採先說後唱的形式，先以一段散文敘事，再以一段韻文重複或接續散文的部分，直到故事結束為止。俗曲，如〈太子入山修道五更轉〉、〈太子五更轉〉等，分為五段，每一段一更，由「一更」唱到「五更」，每一更格調一致。〈太子入山修道五更轉〉全套十五首，每更三首，每首四句，句式有「五、五、七、三」及「五、五、七、五」；〈太子五更轉〉全套五首，每首四句，句式有「三、七、七、七」及「三、八、七、七」。

由於敦煌俗文學具備表演的特性，為配合表演所需、題材的類型，因而呈現體裁的多樣性，詩歌不受格律限制，有齊言、有雜言；可押韻，可不押韻；平仄不限等。

## （二）題材的大眾化

俗文學最主要特性之一，是題材具有通俗、大眾化的特色。誠如鄭振鐸《中國俗文學史》謂：

其內容，不歌頌皇室，不抒寫文人學士們的談窮訴苦的心緒，不講論國制朝章，她所講的是民間的英雄，是民間少男少女的戀情，是民眾所喜聽的故事，是民間的大多數人的心情所寄託的。<sup>30</sup>

就目前所能看到得敦煌俗文學，不論是變文、曲子詞、俗賦、通俗詩等，皆具備題材大眾化的特性。變文，講唱歷史、民間故事的題材，如〈舜子變〉敘述

<sup>30</sup> 鄭振鐸：《中國俗文學史》，（台北：臺灣商務印書館，1965年6月臺一版），頁4。





舜子的家庭故事，母親病逝後，父親娶新娘，後母為了讓兒子獨擁家產，便出難題陷害舜子。家庭倫理類型的故事，家家有本難念的經，是民眾感受最深刻的。又〈董永變文〉孝子的故事，賣身葬父母，卻遇到仙女下凡來相助，人民在困苦無依時，渴望得到上天的眷顧的心聲。

在歌場、酒樓茶館，歌妓所演唱的歌曲，須引起聽眾的共鳴，才是成功的演出。情歌類型的題材，民眾的接受度最高，如 P.3251 〈菩薩蠻〉（「清明節近千山綠」）清明節是春遊時節，男男女女於春暖花開時邂逅，然而美好時光總是短暫，最後仍須分手。又，S.4332 〈菩薩蠻〉（「枕前發盡千般願」）誰不渴望海枯石爛、真摯的愛情。不論男女，皆熱切的希望得到屬於自己的美好愛情，曲子詞最易傳達民眾渴望愛情的心聲。

民眾之間口耳相傳，朗朗上口的白話通俗詩，傳頌、歌詠的題材，往往與民眾所關心的話題，如《王梵志詩》：「可笑世間人，癡多黠者少。不愁死路長，貪著苦煩惱。夜眠游鬼界，天曉歸人道。忽起相羅拽，啾唧索租調。貧苦無處得，相接被鞭拷。生時有苦痛，不如早死好。」<sup>31</sup>貧窮百姓無力繳租，受到使催逼兇狠無情的鞭拷，痛苦呻吟，生不如死；又，「前業作因緣，今身都不記。今世受苦惱，未來當富貴。不是後身奴，來生作事地。不如多溫酒，相逢一時醉。」<sup>32</sup>一切眾生均受因果的支配，善惡因果循環，種因得果，與其但有來生苦樂，不如及時行樂。

敦煌俗文學的題材，除通俗、大眾化外，又具地域性。敦煌地處西北邊塞，為政治軍事要地，戰事頻繁，有大量士兵戍守。歷史故事的題材，多涉及邊塞、

<sup>31</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷 1，頁 21。

<sup>32</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷 3，頁 243。



爭戰的內容，如〈孟姜女變文〉、〈漢將王陵變〉、〈李陵變文〉、〈蘇武李陵執別詞〉、〈王昭君變文〉、〈捉季布傳文〉、〈季布詩詠〉、〈韓擒虎話本〉、〈張義潮變文〉及〈張淮深變文〉等，其中〈張義潮變文〉及〈張淮深變文〉依據當時戰事改編，所敘述的內容為漢軍擊潰敵軍凱旋歸來，戰事的發展、勝敗也正是敦煌地區民眾所關心的話題。其中戍守邊疆的士兵也是閱聽群之一，聽這些戰爭、邊塞的題材，一來有鼓舞士氣的功用；二來，可作為歷史教育的功用。正如朱鳳玉〈敦煌邊塞主題講唱文學的傳播與軍旅情懷〉所謂：

在時間的轉換、政權的交替下，胡漢雜處、多民族、多宗教的社會與文化，戰爭頻仍，軍旅錯綜複雜的思緒與情感，往往反映在文學作品的創作、傳播與接受。……這些作品的流行與傳播，似乎說明了講唱文學因應聽講與閱讀對象存在的現象。<sup>33</sup>

由此可知，除時、空因素是影響題材的類型外，受眾的身分、階層性也是影響的因素之一。

僻處邊陲敦煌，風俗民情雖受到許多外來文化的影響，但中原文化才是主流，中國儒家所強調的孝道思想、家庭倫理等大眾性題材，多呈現在敦煌俗文學作品，有直接以孝道思想為題材者，如〈父母恩重經講經文〉、〈目連救母變文〉、〈舜子至孝變文〉、〈董永變文〉、〈十恩德贊〉、〈十二時行孝文〉等；有隨著情節發展呈現家庭倫理關係者，如〈伍子胥變文〉、〈孟姜女變文〉、〈漢將王陵變〉、〈韓朋賦〉、〈秋胡變文〉等。其中〈伍子胥變文〉一文，呈現得淋漓盡致，在伍子胥逃亡前，便失去父親及胞兄；逃亡過程，遇見胞姊、妻子卻無法表明身分，還受到外甥的追殺。此凸顯敦煌俗文學多取材自民眾日常生活所發

<sup>33</sup> 朱鳳玉：〈敦煌邊塞主題講唱文學的傳播與軍旅情懷〉，《敦煌學》27，2008年2月，頁44。



生之事，也反應了民眾的心聲。敦煌俗文學的敘事性題材，大多是有所本，如佛經、歷史、民間故事等，經過改編、敷衍捏合成屬於敦煌地方特色、日常生活的俗文學作品。

曲子詞也有許多歌詠富敦煌地方特性的歌詞，如 P.3128〈望江南〉：

邊塞苦，聖上合聞聲。背番歸漢經數歲，常聞大國作長城。金榜有嘉名。  
太傅化，永保更延齡。每抱沈機扶社稷，一人有慶萬家榮。早願拜龍旌。

34

邊塞的苦，只有被遠派的征人知曉，在回到中原也是數年以後的事，更重要的是取得戰功，榮譽歸鄉。歌詞中訴說征夫遠離家園的無奈，懇切的期盼能建功勳，凱旋歸國，再再顯示民眾心中的渴望。

邊塞征戰還帶出大量的閨中婦女思念征夫的題材，如《雲謠集·洞仙歌》：

悲雁隨陽，解引秋光。寒蛩響夜夜堪傷。淚珠串滴，旋流枕上。無計恨  
征人，爭向金風漂蕩。擣衣嘹亮。懶寄迴文先往，戰袍待繹，絮重更熏  
香。慙慙憑驛使追訪。願四塞來朝明帝，令戎客休施流浪。<sup>35</sup>

丈夫遠征，女子哀怨之情，顯露無疑，但意識到如此也無法改變任何狀況，接著以行動表達對征夫的思念，送征衣期盼天下太平，夫君早歸。展現閨怨詩清晰正向的一面，不再只有負面的哀怨、愁苦之情。

白話通俗詩也有吟詠敦煌地方特色的詩句，如 P.4017〈詠九九詩〉：「一九

---

<sup>34</sup> 潘重規：《敦煌詞話》，（台北：石門圖書公司，1981年3月），頁58。

<sup>35</sup> 潘重規：《敦煌雲謠集新書》，（台北：石門圖書，1977年1月），頁179-180。以下引文，註腳僅標註編者、書名、卷次及頁數。



冰頭萬葉枯，北天鴻雁過南湖。……三九颶流寒正交，朔風如箭雪難消。……九九凍蒿自合興，農家在此樂轟轟……」以敦煌氣候變化規律而寫成的詩篇，詩句好記又朗朗上口，在西北地區廣為流傳。

### （三）語言的通俗化

文學是語言藝術，以語言作為載體，俗文學的受眾為一般百姓，語言、文字的通俗化、口語化是基本特色。敦煌俗文學的特色，不僅是口語，更可見方言、俗語、俚語、諺語等，使作品朗朗上口，易於傳唱、傳誦於民間，廣為村夫牧子、婦孺所喜聞樂道。

敦煌俗文學的口語白話，除了在口頭傳播時能讓聽者了然於心外，透過文字記錄下來的俗文學作品，才能真正保留下當時的語境，流行的口頭詞彙、俚語俚詞等，如 P.2305 第四首「解座文」的最後一段話：「更擬說，日西垂，坐下門徒各要歸，忽然逢著故醋擔，五十茄子兩旁箕。」<sup>36</sup>其中的「旁箕」，「旁」應作「筲」是竹編盛器物。「五十茄子兩旁箕」大概是說五十文錢便可買得茄子兩筲箕之多，當天色已晚菜販急於拋售的低廉價格<sup>37</sup>。最後以聽眾日常生活所關心的柴米油鹽醋之類的瑣事，回家路上說不定還能買到臨時降價的商品，使聽眾會心一笑作結。

白話通俗詩「王梵志詩」當中喜用大量的俚語俗詞，而這些都是唐代非常經典的詞彙，如「**魁魁**」，〈吾富有錢時〉：「……吾出經求去，送吾即上道。將錢入舍來，見吾滿面笑。繞吾白鴿旋，恰似鸚鵡鳥。邂逅暫時貧，看吾即貌

<sup>36</sup> 潘重規：《敦煌變文集新書》，頁 432。

<sup>37</sup> 項楚：〈讀變隨筭〉，《新世紀敦煌學論集》，（成都：巴蜀書社，2003 年 3 月），頁 548-550。



哨。……」<sup>38</sup>其中「貌哨」一詞，實難理解其意，據朱師鳳玉〈論敦煌本《碎金》與唐五代詞彙〉謂：「邈哨《碎金》去聲有：『人魁魁（音貌，色貌反）』，按：『貌哨』為唐人口語，或作魁魁。是形容人肢體貌醜怪難看之義。」<sup>39</sup>雖在今日「貌哨」令人費解，但在當時，就算是不識字的人，聽到「貌哨」，肯定一聽就懂。

又如，「土饅頭」〈城外土饅頭〉：「城外土饅頭，餡草在城裏，一人喫一箇，莫嫌沒滋味。」<sup>40</sup>指「墳墓」。此短短四句五言詩，文字淺俗，用以警醒世人，人終必一死，無可逃脫，警醒民眾該如何度過自己的人生。如「閻老」〈生兒擬公〉：「生兒擬替公，兒大須公死。天配作次弟，合去不由你。父子忽長命，地下無人使。閻老忽嗔庭，即棒伺命使。火急須領兵，文來且取你。不及別妻兒，向前任料理。」<sup>41</sup>指「閻羅王」。壽命長短由不得你，閻王要你三更死，誰敢留你到五更的意思。

此外，俗賦、變文也有許多通俗饒富趣味的諺語，如〈燕子賦（一）〉：「人急燒香，狗急驚牆。」、「官不容針，私可容車。」〈燕子賦（二）〉：「久住人增賤，希來見喜歡。」、「一虎雖然猛，不如眾狗強。」<sup>42</sup>等，〈韓朋賦〉：「一馬不被二鞍，一女不事二夫。」<sup>43</sup>〈韓擒虎話本〉：「妳腥未落。」<sup>44</sup>有些諺語至今仍在使用，此為俗文學口頭傳播，一代傳一代，源遠流傳的特色。

<sup>38</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷 1，頁 12。

<sup>39</sup> 朱鳳玉：〈論敦煌本《碎金》與唐五代詞彙〉，《潘石禪先生九秩華誕敦煌學特刊》，1996 年 9 月，頁 577。

<sup>40</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷 6，頁 649。

<sup>41</sup> 項楚：《王梵志詩校注》卷 5，頁 607。

<sup>42</sup> 潘重規：《敦煌變文集新書》，頁 1145-1146、1163。

<sup>43</sup> 潘重規：《敦煌變文集新書》，頁 964。

<sup>44</sup> 潘重規：《敦煌變文集新書》，頁 1083。



## 四、敦煌俗文學的傳播方式

敦煌俗文學之所以呈現豐富、多元的形式、題材，主要是為了利於傳播，俗文學傳播的方式為口頭與書面兼行之。口頭傳播，透過表演呈現，有時空的限制，民眾必須在特定的場合及時間，才能觀賞演出，對於受眾的限制則相對較小，民眾只要能親臨現場，無關識字、目明與否。書面傳播雖則打破時空的限制，但受眾侷限在識字者，如無法親涉表演場合者的良家子弟及大家閨秀。口頭傳播與書面傳播的形式差異，而有不同的受眾群，口頭傳播因表演者的身分、場合，而呈現不同的主題及形式；書面傳播則因文本的性質，如表演的底本、傳抄本或記錄本，而出現同一文本有許多不同的版本。

### (一) 口頭傳播

口頭傳播訴之於表演，表演形式有說、唱、及說唱，必須在特定或不特定的表演空間進行，其表演者、受眾皆有所不同，形成敦煌俗文學口頭傳播的多樣性。

#### 1. 俗講僧侶

寺院俗講往往在嚴肅、冗長的法會齋會、八關齋戒之後，所進行的講唱活動。講唱時，仍須遵循一套固定的儀式<sup>45</sup>。講唱者仍為法師，受眾為一般信眾，在參加法會、齋會的過程聽俗講。法師為了化俗的需要，在開場儀式之後，便以韻散夾雜的形式，講唱佛經之中具敘事、趣味的故事，其功用是為了讓信眾

<sup>45</sup> P.3849V《溫室經講經文》俗講儀式：「夫為俗講，先作梵了，次念菩薩兩聲，說押座了。索唱《溫室經》。法師唱釋經題了，念佛一聲了，便說開經了。便說莊嚴了，念佛一聲。便一一說其經題字了。便說經本文了。便說十波羅蜜等了。便念佛贊了。便發願了。便又念佛一會了，便迴〔向〕發願，取散，云云。」





在冗長的法會、齋會提振精神，或是勸民眾捐輸。

在民間娛樂表演活動還不盛行時，寺院的俗講可說是民眾僅有的娛樂活動，雖是帶有嚴肅氣氛的宗教活動，民眾卻爭相前往聽經。如〔唐〕姚《贈常州院僧》：「仍聞開講日，湖上少魚船。」及《聽僧云端講經》：「遠近持齋來諦聽，酒坊魚市盡無人。」<sup>46</sup>敘述民眾在開講日，紛紛放下手邊的工作，前往聽俗講的情況；酒坊、魚市等人潮聚集之處，也因寺院開俗講，而空無一人，在唐代「聽俗講」可說是當時的全民運動。

法師除了在寺院俗講外，也可應邀前往某些特定的場合進行俗講，如宮廷、官府、私人宅院等，如 P.3808〈長興四年中興殿應聖節講經文〉所謂「應聖節」為皇帝降誕日，「長興」是五代後唐明宗的年號，在京都洛陽皇宮「中興殿」內為後唐明宗祝壽的講經文。在皇帝生日這天，延請高僧大德前往「中興殿」講經，對象為皇帝、后妃及大臣等。由於是在皇帝聖誕日開「俗講」，講經文的內容因應特定的人、事、時、地，而調整講經的內容，用以祝頌帝王誕辰，其講唱的形式、句法、語言也相對一般俗講來得雅化，講唱者隨著不同對象調整講唱的內容及用語。

## 2. 講唱藝人

寺院舉辦法會、齋會，遊客填咽，除寺僧在講院進行俗講之外，在寺院外的戲場，則由民間藝人同步搬演吟唱，以娛樂群眾。據〔宋〕錢易（968-1026）《南部新書》所載：「長安戲場多集于慈恩（晉昌坊），小者在青龍（新昌坊），其次薦福（開化坊）、永壽（永樂坊）。」<sup>47</sup>戲場隨著寺院齋集法會或重要節日

<sup>46</sup> 〔清〕清聖祖御定：《全唐詩》，（台北：文史哲出版社，1987年12月），頁5650、5712。

<sup>47</sup> 〔宋〕錢易：《南部新書》戊卷，（台北：藝文印書館，1965年《百部叢書集成》影印《學津





而出現，如同廟會活動，民眾在聽經、聽俗講之餘，也可到戲場觀看表演，講唱的內容以中國的歷史、民間故事為主。

就目前所發現的敦煌俗文學作品之中，有一部分為邊塞、征戰的題材，除了是邊塞地區的產物外，應與受眾的身分有關，為了滿足軍民娛樂的需求，又能契合軍民的心理反應，撫慰軍民對時局的各種感受，宣洩軍民的鬱卒情緒，同時透過講唱的傳播，發揮民眾通俗歷史教育的作用，向將士宣揚愛國衛土的民族精神。<sup>48</sup>針對受眾的身分，擇取適合的講唱題材，敦煌地區自漢以來即為軍事重鎮，在非戰時期，士兵戍邊，百無聊賴，聽說唱，無疑是最為便捷的軍中娛樂。

除此之外，講唱藝人還可在街頭鬧市進行表演，受眾為行經此處的不特定小眾，只要想看表演都可以駐足，如唐人吉師老〈看蜀女轉昭君變〉：「妖姬未著石榴裙，自道家連錦水濱。檀口解知千載事，清詞堪歎九秋文。翠眉顰處楚邊月，**畫卷開時塞外雲**。說盡綺羅當日恨，昭君傳意向文君。」<sup>49</sup>詩人吉師老便被正在講唱的蜀女所吸引，看完表演還特地以詩句把表演經過記錄下來。蜀女應是所謂的「街頭藝人」，以畫卷作為講唱時的輔助道具，藉以吸引民眾的目光，使表演更為具體、生動。

### 3. 歌妓演唱

敦煌為中西交通的樞紐，當地的酒樓茶館的受眾除了當地民眾外，就是往來的商旅、長時間戍邊的將領、士兵等。歌妓在絲竹管弦之音的配合下進行演

---

討原》本)，頁 8。

<sup>48</sup> 朱鳳玉：〈敦煌邊塞主題講唱文學的傳播與軍旅情懷〉，《敦煌學》27，2008年2月，頁60。

<sup>49</sup> 〔清〕清聖祖御定：《全唐詩》，（台北：文史哲出版社，1987年12月），頁8771。



唱，從而達到娛賓遣性、勸酒侑觴的娛樂功能。歌妓所演唱的多為市井俚俗之詞，重點在於配合音樂可歌。歌妓演唱的內容多反應聽眾的心理，如寫征夫和思婦的心情、男女情愛，也藉機吐露妓女的心聲，歌詞所傳達的內容毫不矯情造作。

曲子詞有大量閨怨的題材，內容雖為閨中思念征人；卻可藉歌妓之口向往來商旅、士兵傳達遠方親人對自己的相思，想必能呼應他們的相思之苦，如《雲謠集·鳳歸雲》：

綠窗獨坐，修得君書。征衣裁縫了，遠寄邊隅。想得為君貪苦戰，不憚崎嶇。終朝沙磧裏，已憑三尺，勇戰奸愚。 豈知紅臉，淚滴如珠。枉把金釵卜，卦卦皆虛。魂夢天涯無暫歇，枕上長噓。待公卿迴，故日容顏憔悴，彼此何如？<sup>50</sup>

久戍不歸的征夫，若聽到歌妓演唱此闕詞，腦中浮現遠在他方、深居閨中的少婦，正在為他修書、縫衣，甚或因為思念他而輾轉反側、難以成眠。這樣的歌詞、情境，聽在征夫倍感心疼，卻可藉歌妓的歌聲，喚起他對妻子的愛。

敦煌俗文學透過表演傳播，帶有娛樂的功能性，其表演的空間無所不在，不論是宮廷、官府、寺院、戲場、市集、交通要道、酒樓茶館等。受眾的階層跨度大，上至帝王下至一般百姓，皆熱衷於民間所流行的說、唱、說唱的娛樂表演活動。傳播者往往依受眾的身分、表演的場合，調整表演的內容、形式及用語，以收傳播、娛樂、教化的功效。

---

<sup>50</sup> 潘重規：《敦煌雲謠集新書》，頁 174。



## (二) 書面傳播

俗文學的傳播，除了口頭傳播外，還有書面的傳播。書面的傳播在宋元明以來，雕版印刷發達，印刷業興盛的時代裡，書商多將俗文學作品加以編纂印刷，販賣，以供讀者閱讀、消遣之用。敦煌俗文學的書面傳播，因時代環境關係，主要多以抄本作為書面傳播。抄寫者的身分不同，其抄寫目的也不一。書面文本多以寫本形式流傳，隨著使用者與抄寫者的需求，其文本每每出現增刪改易，添枝加葉；因此文本多種，型態多樣；且讀者信手傳抄，音寫訛俗，觸目可見，內容也是繁簡不一。以下將依不同的抄寫本，簡要說明抄寫者的目的，及其書面傳播的情形。

### 1. 講唱的底本

講唱者抄寫的底本、故事綱要本的目的是作為表演之用，這類抄本通常是被少數的表演者所獨占、不輕易示人，頂多作為師徒之間的傳授之用，但表演內容，卻可經有心的聽眾加以記錄，而成為民眾閱讀的讀本。

敦煌俗文學作為講唱底本，可從寫本的字裡行間尋找蛛絲馬跡，如 P.2305〈解座文集〉共抄錄了八段解座文，每一段末尾皆有講唱者在散座時，所說風趣幽默的話，內容貼近民眾生活，令聽眾莞爾一笑，如「到彼永超生，因茲漸得佻身。日晚且須歸去，阿婆屋裏乾嗔。」、「講說時，言有據，日色斜偏留不住，高聲念佛且須歸，只向階前領偈去。」<sup>51</sup>等。此應是講唱者所抄錄，作為講唱的底本，依觀眾的階層性，採用適合的「解座文」，作為散場之用。

又，〈捉季布傳文〉的結尾，有講唱者自道說：「具說《漢書》修制了，莫

---

<sup>51</sup> 潘重規：《敦煌雲謠集新書》，頁 429、430。



道詞人唱不真。」<sup>52</sup>其中「詞人」應是講唱者的自稱，他的身分是職業性的說唱藝人，向聽眾說明，所講所唱是根據《漢書》而來。〈前漢劉家太子傳〉通篇為散體敘說，講劉家太子逃亡之事。但在文末卻附有「西王母故事」，以及「宋王薦友」（《同賢記》）、「鄭簡舉燭」（《史記》）、「哀帝斷袖」（《漢書》）等四則故事，明顯與劉家太子之事無關。只能粗估是講唱者，在抄寫完劉家太子故事後，另抄寫四則故事，作為講唱時的備用故事。故 P.3645 〈前漢劉家太子傳〉抄錄的情形，透露出此篇乃講唱者使用之提示、備用本。

講唱者所抄錄作為表演的底本或故事綱要本，實不易閱讀，使用者依所需刪減或增添故事的情節、字句、段落，只有講唱者了然於心，該從何處讀起，再從何處接續，由他人進行閱讀便覺得支離破碎或情節不連貫等，但因為在當時表演時受到民眾熱烈的歡迎，而有了商機，為了讓無法前來看表演的民眾，也能透過閱讀獲知當時民間流行的講唱故事。

## 2. 傳抄本

朱鳳玉〈從原生態論敦煌變文之抄寫與閱聽問題〉一文，對有些變文是經由抄寫者的轉抄，再作為書面傳播的例證已有詳述，如 S.2614 《大目乾連冥間救母變文》、BD00876V 《大目犍連變文》、S.1156V、P.3386、P.3697、S.5441 《捉季布傳文》、北京大學圖書館藏、P.3867 〈漢將王陵變〉及 S.395 〈孔子項託相問書〉、S.214 〈燕子賦〉等。抄寫者大多為「學郎」，少數為「沙彌」<sup>53</sup>，他們抄寫的目的：有藉由抄寫工讀，以維持生計；有為了作功德，而發願抄寫；

<sup>52</sup> 潘重規：《敦煌雲謠集新書》，頁 1009。

<sup>53</sup> S.1156 卷背抄〈捉季布傳文〉，卷末題記作：「天福肆年己亥（939）十四日記。沙彌慶度。」此寫卷顯然是沙彌慶度所抄。



甚或把變文視為童蒙讀物，而抄寫、閱讀，其功能如同課外歷史知識讀本<sup>54</sup>。雖然他們抄寫的目的各自不同，但這些出自學郎、沙彌之手的寫卷，抄寫完畢後，多是作為他人或自己閱讀之用。

抄寫者為學郎、沙彌，多為學齡時期的孩童，由於識字有限，再加上抄寫工作時間長，乏味又無趣。學郎在抄寫時，為了求快而筆誤，或是書寫的習慣，使得寫卷經常出現簡字、訛字、別字等異體字。但較為慶幸的是，目前我們所看到學郎所轉抄的變文，通常較為完整的保留所根據文本的樣貌。因為學郎轉抄時，不會隨意、大量的對內容進行刪改、潤飾，通常是原封不動的抄寫下來，頂多出現某行或某幾行漏抄或重覆抄寫的狀況。

雖然傳抄者的身分、目的各不相同，有作為表演者孤芳自賞或傳授學徒的講唱底本及故事綱要本；有記錄者將所聽到的表演內容加以記錄，作為自行閱讀或借閱的通俗讀物；有專門的傳抄者，有藉傳抄功德迴向者、有透過傳抄賺取生活費者、或用抄寫識字者，雖然目的皆不相同，但在他們騰抄下來的寫本，其功用皆是提供閱讀的通俗讀物。

## 五、結語

敦煌藏經洞的俗文學作品，未經整理、編輯，保留了俗文學原始的樣貌。這些作品有用於佛教法會、齋會活動的講唱變文；有於歌場傳歌的通俗詩歌；有酒樓茶館演唱的曲子詞。形式方面，呈現多樣性，有同一題材以許多不同形式呈現，此顯示俗文學於民間流傳的變異性。內容方面，以市民所關心的日常

<sup>54</sup> 朱鳳玉：〈從原生態論敦煌變文之抄寫與閱讀問題〉，《朱鳳玉敦煌俗文學與俗文化研究》，上海：上海古籍出版社，2011年11月，頁107-125。



生活、家庭、工作、經濟及娛樂等議題，因而發展出許多以小市民為主角，其題材不離家庭倫理、男女愛情，甚或發跡變態、抨擊社會、政治等。此外，還富有地方性的特色，如邊塞、戰爭題材，就占了一定的分量，此為身處軍事要地的敦煌民眾，所關心的話題之一。在語言方面，採用口語、通俗的語言，甚或加入俚言、諺語、方言，貼近民眾日常使用的語言。

敦煌俗文學的傳播方式，以口頭及書面傳播並行，在不同的時空便有不同的傳播情形，時代背景、環境、政策的變化皆會有所影響。傳播的空間，寺院到寺院外的戲場，寺院作為宗教傳播的場域，為了弘法、宣傳教義，而採用通俗化的內容及表演形式，以吸引聽眾前來聽經、聽俗講，然仍屬嚴肅的場合，講唱的內容受限於佛經及佛教故事。當離開寺院，走入民間，表演空間提供民眾娛樂消遣，有戲場、歌場、街頭鬧市及酒樓茶館，傳播者有民間藝人、歌妓。受眾階層則從佛教信徒擴及一般民眾。

書面傳播，以傳抄為主，傳抄的目的各不相同，有講唱者、歌唱者的創作，也有講唱者、歌唱者對據表演的底本或故事綱本要進行抄寫，傳抄的目的是作為表演或教授學徒之用。有眾聆聽講唱或歌唱的記錄者，此聽講紀錄本，則是作為通俗讀物，提供自行閱讀或借閱。有抄者據寫本輾轉傳抄的轉錄本，主要供作閱讀的通俗讀本。其中聽錄本、轉錄本，可透過書面的傳播，傳達給無法親臨現場觀看表演者，一睹當時民間所流行故事。

## 六、參考文獻

- [宋]錢易：《南部新書》戊卷，（台北：藝文印書館，1965年《百部叢書集成》影印《學津討原》本）。



- 〔宋〕尤袤：《全唐詩話》（北京：中華書局，1985年）。
- 〔清〕清聖祖御定：《全唐詩》，（台北：文史哲出版社，1987年）。
- 王重民：《敦煌曲子詞集》，（上海：上海商務印書館，1950年）。
- 王重民等編：《敦煌變文集》，（北京：人民文學出版社，1957年）。
- 任二北：《敦煌曲校錄》，（上海：上海文藝聯合出版社，1955年）。
- 任二北：《敦煌歌辭總編》，（上海：上海古籍出版社，1987年）。
- 伏俊璉：《敦煌賦校注》，（蘭州：甘肅人民出版社，1994年）。
- 朱鳳玉：《王梵志詩研究》（上、下），（台北：學生書局，1986年、1987年）。
- 周紹良、白化文：《敦煌變文論文錄》，（上海：上海古籍出版社，1982年）。
- 徐俊：《敦煌詩集殘卷輯考》，（北京：中華書局，2000年）。
- 張錫厚：《敦煌賦彙》，（南京：江蘇古籍出版社，1996年）。
- 張錫厚：《全敦煌詩》，（北京：作家出版社，2006年）。
- 項楚：《王梵志詩校注（增訂本）》，（上海：上海古籍出版社，2010年6月）。
- 黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》，（北京：中華書局，1997年5月）。
- 潘重規：《敦煌雲謠集新書》，（台北：石門圖書，1977年1月）。
- 潘重規：《敦煌詞話》，（台北：石門圖書公司，1981年3月）。
- 潘重規：《敦煌變文集新書》，（台北：文津出版社，1994年12月）。





鄭振鐸：《中國俗文學史》，（台北：臺灣商務印書館，1965 年 6 月臺一版）。

任半塘：〈《王梵志詩校輯》序〉，《社會科學》1982 年第 3 期，頁 84-87。

朱鳳玉：〈敦煌賦的範疇與研究發展〉，《敦煌吐魯番研究》10，2007 年 9 月，  
頁 317-329。

朱鳳玉：〈敦煌邊塞主題講唱文學的傳播與軍旅情懷〉，《敦煌學》27，2008 年 2  
月，頁 317-329。

朱鳳玉：〈從原生態論敦煌變文之抄寫與閱聽問題〉，《朱鳳玉敦煌俗文學與俗文  
化研究》，上海：上海古籍出版社，2011 年 11 月，頁 107-125。

項 楚：〈讀變隨笥〉，《新世紀敦煌學論集》，（成都：巴蜀書社，2003 年 3 月），  
頁 548-550。

潘重規：〈敦煌賦校錄〉，《華岡文科學報》11，1978 年 1 月，頁 275-303。

