

敦煌变文写卷的文本属性 及其整理中存在的问题

富世平

敦煌变文的整理校勘,经过几代学者的不懈努力,取得了举世瞩目的辉煌成就,日臻完善。但由于整理者以对待作家作品的理念对待变文写卷,忽视了变文写卷文本的独特属性,因此现在的整理方式也不无可议之处。本文在探讨和确定其写卷的文本属性的基础上,对变文的整理问题略抒己见,以求正于大雅君子。

学术界普遍认为,变文是用于转变的底本,很少有人对此观点做更为细致的考究。其实,就现在见之于敦煌写卷的变文而言,其文本性质是十分复杂的,并非这么简单的一个解释能够概括。对此,只要我们联系到学术界探讨变文文体特征时所遇到的困难就可以知道:无论主张以怎样的方式划分,都存在着这样那样的问题,其主张很难普遍适用,也很难得到普遍的认可。即使仅仅从写卷中明确标明有“变”或“变文”的作品出发,仍然不能概括出它们共同的文体特征。客观地说,学术界目前所说的变文的特点,没有一条是普遍适用于敦煌遗书中的这些作品。比如说“韵散相间”这一较为普遍认可的特点,P.3645《前汉刘家太子传》,后题为“刘家太子变一卷”,当为“变文”无疑,就是纯粹的散文,没有韵文。又比如说要“具有‘若为陈说’”等“讲唱交替时的过渡词句”,^①然而《刘家太子变》和《舜子变》等也不具备。相反没有标明为“变”或“变文”,甚至明确标明是“传”、“因缘”等的作品反倒具有这些特

点。什么原因呢？学者们在努力想办法解决这些问题，大多数学者将这部分作品当作特殊现象处理，排除在变文之外不予讨论；有人看到其中似乎存在着不可解决的矛盾，因此别为它解，提出“变”实际上不是一种文体，而是一种创作手法^②、修辞手段^③，等等。但我们似乎就没有注意到现存变文文本的特殊性。如果我们局限于以成熟的作家作品的观念去衡量这些变文作品，争论恐怕会永远进行下去。其实，“变”是一种表演艺术^④，而现在可以看到的变文并非说唱表演的现场记录本，也很难想象说唱艺人在说唱时拿着现成的本子照本宣科。晓此，我们会恍然大悟：变文是一种具有口头性质的文艺作品，因此现在在敦煌遗书中所见到的变文写本无论首尾是否完具，实质上都是一种脱离了具体说唱语境的不完整的本子。因为无论它多么接近说唱时的原貌，都有好多无法用文字记录的东西永远从文字和写卷的后面丢失了。再加上由于抄写者的目的不同，从这种综合的、立体的艺术中选取的内容也会不尽相同，我们现在所见到的变文就会是各种各样。而就目前所见的变文文本来看，并非全都是说唱时的底本，可以分为以下几类：

一、说唱时的提纲。以P.3645《前汉刘家太子传》为代表。学术界没有人认为它是完整形态的变文作品，因为它完全不具备变文的特点。那为什么还明确题为“刘家太子变”呢？因为它确实是表演——“变”时所用的东西，而我们现在所见到的仅仅是一个故事的梗概和相关的素材而已。一个有丰富经验的说唱艺人，就像有经验的教师上课一样，不需要逐字逐句地把要讲的话都完完整整地写在教案上，而只要一个提纲就行。学术界忽视了变文作为说唱文学的特征，完全以作家作品来衡量，方枘入圆凿，自然觉得很难处理。有的写卷，则是抄写者根据自己的喜好，或者根据自身的需要，只抄写其中的部分内容或某一类内容，实际也属于这种性质。如P.2440中的《太子成道吟词》^⑤，有研究者忽视变文抄写情况的特殊性，根据现在可见的文本情况，判定为剧本^⑥，恐不确。说唱变文者

要根据变文中的人物情况,做符合其身份的表演,绘声绘色。这恐怕是在抄写其吟词时标明其角色分工的主要原因,并非真的像后世的戏曲演出一样,各色人等,各有分工,悉皆上场演出。

二、口述记录本。变文文本中较为成熟完整的本子,都直接或间接地属于这种本子。我想这其中又可以分出两种情况:一是说唱艺人口述,别人的记录本;一是说唱艺人自己的记录。其实无论哪种情况,现在看来区别不大,相对完整地多。但因为说唱者和听众拥有相同的知识背景,因此其中的部分内容也不免被略去。比如我们在其中经常见到的“云云”等词,就是非常明显的例证。

三、手抄本。“变”虽然是一种表演艺术,但其说唱词也可以直接用于阅读,就像戏剧在用于演出之外的阅读一样,变文本本身也有案头化的趋势。如《降魔变文》,最后的题记为:“或见不是初,有人读者,即与政着。”显然就是用于阅读的,最起码书手是为阅读而抄写的。手抄本的原型可能就是口述记录本,但每一次的抄写,都或多或少地存在着新的创作,并非一字不落的照搬。这从现在敦煌卷子中绝无完全相同的写卷就可以看出。又如P.2721《舜子变》,后题“舜子至孝变文一卷”之后,抄手又补充了一段有关舜子的材料,在这里抄手还没有将它融入正文当中,但是说唱艺人说唱时,很可能根据需要直接编入故事当中,或者后来的抄手在抄写时将其融会进正文当中。从抄本的题记中,我们知道,有些有钱人,专门雇人抄写,抄写的目的,自然也是为了阅读,作为一种脱离了说唱语境的文学作品流传。因此这类本子相对要更为完善一些。

知道变文文本的不同类型,我们就会明白敦煌遗书中的这些变文为什么会具有那么多不同的形态。第一类实际上不属于完成形态,可以不做讨论,但我们从中可以窥测出一些说唱艺人的说唱情况。第二和第三类从性质上说,基本相同,属于口头文本。当然,也不完全排除一些说唱艺人在表演之前写出较为完整的本子,或者拿着别人已经写出的较为完整的本子,但一方面其写作本身受

说唱传统的制约和规范,是一种适合说唱表演的具有口头性质的文本,另一方面他们的说唱也不可能完全照本宣科,因此这种情况也不会改变其口头性质,可以视为摹拟口头文本,从本质上说是对口承传统的模仿。因此,尽管其中会有下层文人的加工和修饰,但从大的方面来说,变文属于民间俗文学的范畴,具有民间文学的性质。其实语言学的研究,在一定程度上也已经证明了这个问题。自从敦煌变文整理出版以来,唐五代词汇研究异常活跃,成果丰富。之所以能够有大量的高水平成果问世,就是因为它们是前人尚未开垦的新领地。然而文学研究似乎没有意识到这一点,仍然以传统的眼光来对待一个新的和作家作品不属于一个平面的变文作品,不能不说是一个很大的遗憾。

作为一种民间口头文本或者说具有口头性质的文本,自然具有和文人书写文本不同的属性。具体地说,相对于书写文本,其不同的特点表现在:没有权威的或者说标准的本子,也很难确定所谓“原本”、“母本”。

对于说唱艺人而言,变文说唱要求的不是机械的记忆和背诵,“而是对传统的本质的把握。传承人熟知作品的内容,充分感知形象的内蕴,对于作品的一切艺术手段有准确的感觉和把握。长期生活在民间文化和民间文学的氛围中的人,特别是经常参与这种文化活动的人,都掌握了一定的在演述过程中重新再现文本的技能。”^⑦而每一次文本的再现,绝非前一文本的翻版。变文的每一次说唱,都是一次新的创作,大而言之,说唱者都会根据具体的情景——比如听众的反应——增加或者删除某些内容,因而情节内容上表现出不同;小而言之,说唱者不会逐字逐句地背诵,因而在字词上自然不会完全相同。而不同的说唱者,在说唱中还要展示自己的个人才能,这样也会使作品具有新的面貌;对于接受者(听众)而言,也不会满足于一次又一次的完全的重复,这对于力图吸引听众的说唱者来说,也是促使其不断变革的重要原因;对于抄写者来

说,每一次抄写,照样会或多或少地加入抄写者个人的创作。总之,说唱者不同、记录者不同、抄写者不同,我们现在见到的变文写卷就会不同;而抄写的时间不同、场合不同、目的不同,抄写的写卷也会不同。就目前所见敦煌遗书中的变文写卷而言,同一篇变文作品,只要有二个不同的写卷,那么这两个写卷就会有或大或小的不同。变文始终活在他们的口头笔下,今天没有人能够指出哪个写卷是正宗的版本,而其他都是它的衍生;实际上在说唱的当时,这种本子就是不存在的。我们现在所见的变文,有的在敦煌遗书中有好几个写卷,每个写卷都不完全相同,有的是字词方面小的差异,有的则在情节结构上也不相同,如《太子成道变文》等,就是很好的说明。这些不同的写卷,对于我们今天研究变文传承中的变异性,认识变文的文本属性,探讨变文的说唱语境,都不无裨益。这和作家作品是完全不同的。不同版本的作家作品,不会有很大的出入,即使有,我们也会尽可能地找出和确定权威的本子。而作为口头性的变文文本,则不存在什么权威本或者标准本,每一个本子都是一次新的创造。我们也不能从中找出“母本”或“原本”,因为它首先是一种口头存在。

说唱艺人的说唱,没有两次是完全相同的。敦煌遗书中我们现在所见的变文写卷情况,也能够非常准确地说明这个问题。“每次表演都是一首特定的歌,而同时又是一首一般的歌。”因为“每一次表演都不仅仅只是一次表演,它是一次再创作。”^⑧每一个写卷,都代表着一次不同的变文创作,都是独特的“这一篇”,变文始终活在说唱者的口里、抄写者和记录者的笔下,对于现在所见的变文写卷来说,即使为同一部作品的写卷,都是独特的“这一篇”作品,代表着不同的说唱语境。这是我们不可忽视的。

变文文本的这种属性,说明我们现在的变文整理存在着怎样的问题。王重民等先生的《敦煌变文集》^⑨、潘重规先生的《敦煌变文集新书》^⑩以及黄征、张涌泉先生的《敦煌变文校注》^⑪,分别代表了

变文整理的三个阶段,应该说每一个阶段都取得了很大的进步,分别代表了当时整理的最高水平。但如果我们以新的眼光重新审视他们对变文的整理,我们就会发现整理者的目的无疑都是为了整理出一个“权威的精校本”,无疑是以对待作家作品的观念对待这些处于不停的流动当中的说唱作品,以对待书写文本的方式对待口头文本或者说具有口头性质的文本。因而在整理的过程中,都是以一种写卷为底本,而参校以其他写卷的方式。这种整理方式,对于变文的普及和一般的文学研究,贡献不可怀疑。但由于在整理当中,忽视了变文文本的独特性质,使一种综合的立体的艺术形式在本来已经失去了好多丰富内涵的情况下又一次失去了一些宝贵的东西。

不同的变文写卷,记载着变文流传中不同的历史。尽管好多无法记载在文字中的内容已经失去,但不同的写卷,仍然为我们留下了变文作为口头文学的变异性特征。通过这种特征,我们多多少少能够在其中看到变文在不同的地域、不同的社会环境、不同的文化环境中流传时所发生的变异;变文语境的变迁带给它的变异;说唱者个人的才能展示带给它的变异;以及作为一种民间文学的永远没有绝对的定本的特点。而我们目前的整理,将同一变文的不同写卷,仅仅当作普通的不同版本用以校勘,恰好忽视了变文不同写卷所带来的这种重要的学术价值,因此这种整理方式对于具有独特性质的变文文本来说,是否是一种最佳方式,确实还值得商榷。^⑩我认为作为一种口头文本或者说具有口头性质的文本,应该充分重视不同写卷带给我们的学术信息,即使是小的文字差别,也不能轻易整合。最起码,在目前已经有很好的用于一般研究和阅读的“精校本”的情况下,我们是否还应该整理出一种真正反映其独特文本属性的整理本呢?每一个写卷,都是一定程度上的新的创作,因此,我们应该充分重视每一个写卷的独特性,每一个写卷都是独特的“这一篇”,不能因为和其他文本在内容上相同或相似,就轻易

地合二为一,甚至合众为一。当然,《敦煌变文校注》已经考虑到了不同写卷的不同,差别较大者也已经单独出校,但从变文口头文本的角度来看,似乎对其变异性特征仍然关注不够。

(本文关于变文文本类型和性质的论述,参考和借鉴了朝戈金先生专著《口传史诗诗学:冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》中对史诗文本论述的相关内容,特此说明并致谢。)

注:

①⑫周绍良、张涌泉、黄征:《敦煌变文讲经文因缘辑校·前言》,江苏古籍出版社,1998。

②陈海涛:《敦煌变文新论》,《敦煌研究》,1994年第1期。

③任远:《“变文”辩》,《浙江师大学报》,2000年第2期。

④详参拙文《变文与变曲的关系考论》,《文学遗产》,2004年第2期。

⑤此处篇题定名采用黄征、张涌泉先生《敦煌变文校注》中的题法。

⑥李正宇:《晚唐敦煌本释迦因缘剧本》,《敦煌研究》,1987年第1期。

⑦刘魁立:《刘魁立民俗学论集》,第96—97页,上海,上海文艺出版社,1998。

⑧朝戈金:《口传史诗诗学:冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》,广西人民出版社,第78页。

⑨王重民等:《敦煌变文集》,人民文学出版社,1957。

⑩潘重规:《敦煌变文集新书》,(台北)中国文化大学中文研究所,1983。

⑪黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,中华书局,1997。

作者工作单位:甘肃天水师范学院中文系