

# “说经”文体的发生及其遗传因子溯源

## ——日本藏《佛说目连救母经》再探

喻忠杰

(中国人民大学 文学院, 北京 100872)

**摘要:**“说经”是宋代“说话”伎艺之一种,日本藏《佛说目连救母经》为廓清“说经”文体的具体面相提供了真实可靠的史料,该经卷的叙事内容和图文构制与敦煌所见目连救母系列写本存在清晰的相关性和亲缘性。目连形象从印度佛典进入唐五代变文并延及宋元话本,这种演变是宗教展演向世俗文本艺术迁移的结果,其中所蕴含的印度宗教文化和中国传统讲唱艺术等元素的互通与共融合力促使了“说经”文体的萌发与形成。

**关键词:**说经 文体 《佛说目连救母经》 目连变文 图文互涉

**中图分类号:** K870.6 **文献标志码:** A **文章编号:** 1001-6252 (2020) 04-0019-10

20世纪60年代,日本的宫次男在京都金光寺发现《佛说目连救母经》(下称《救母经》)六米长卷,后将其作为佛教美术研究资料发表刊布<sup>①</sup>。时隔二十余年后,日本学者吉川良和从戏曲学视角,以专文形式对《救母经》与目连变文及目连宝卷开展了比较研究<sup>②</sup>,美国学者梅维恒则从经卷内容形式和文本用语角度对该经进行了初步探讨<sup>③</sup>,嗣后中国学者常丹琦和张鸿勋又分别从俗文学研究的不同方向继续抉发,客观论述,明确认定其属性为宋代“说话”伎艺中的“说经”一体<sup>④</sup>。诸位学者在各自研究过

**收稿日期:** 2020-03-05

**基金项目:** 国家社会科学基金重大项目“敦煌佛教文学艺术思想综合研究(多卷本)”(19ZDA254)

**作者简介:** 喻忠杰(1979-),男,甘肃金昌人。博士后,副教授,主要从事敦煌学研究。

① [日] 宫次男《目连救母说话とその絵画——目连救母经絵の出現に因んで》,《美术研究》1967年第225号,第155-178页。

② [日] 吉川良和《关于在日本发现的元刊〈佛说目连救母经〉》,《戏曲研究》第37辑,北京:文化艺术出版社,1991年,第177-206页。

③ [美] 梅维恒著,杨继东、陈引驰译,徐文堪校《唐代变文——佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究》,上海:中西书局,2011年,第92-93页。

④ 常丹琦《宋代说话艺术〈佛说目连救母经〉探讨》,《戏曲研究》第41辑,北京:文化艺术出版社,1992年,第84-99页;张鸿勋《跨文化视野下的敦煌俗文学》,上海:上海古籍出版社,2014年,第97-114页。刘祯则认为此经既非宋元时代的“说经”伎艺,亦非佛经,而是与《慈悲道场目连报本忏法》关系最为接近的一种,属于同源。刘祯《宋元时期非戏剧形态目连救母故事与宝卷的形成》,《民间文学论坛》1994年第1期。本文认为《救母经》早出于《慈悲道场目连报本忏法》,与变文关系更近。

程中，均不同程度地涉及了《救母经》与目连变文之间的比较，较为客观地呈现出该经卷的整体研究面相。但其中对于《救母经》与“说经”一体是否有必然联系？此经卷图文互涉体式又是如何形成？其文本生成的文化渊源为何？诸如此类的问题均未得以充分展开。近年来，随着写本学研究的不断推进，以往一些在体式上比较特殊的文本又重新得以检视和讨论，而《救母经》无疑可视为在多元文化交流过程中产生的一个文本性与物质性交错的典型过渡样本，对其再度加以深入探考，在解决上述问题的同时，或可为更好地理解 and 阐释同类佛教文学艺术作品提供一种思路。

## 一、变文易体：从敦煌《目连经》到日本藏《救母经》

日本藏《救母经》在卷末题记部分提供了关于经卷来源、供养人、刊印时间等诸多信息。题记全文如次：

大元国浙东道庆元路鄞县迎恩门外焦君庙界新塘保经居亦  
奉三宝受持读诵经典弟子程季六名臣正 辛亥年十月廿二日乙酉呈  
甲辰年大德八年五月□日广州买到经典普劝世人行年几领传之  
大日本国贞和二年岁次丙戌七月十五日重刊 小比丘法祖  
助缘嶋田理在空念周皎理住石塔赤松细河佐佐木（墨书）  
永禄元年三月吉日主持仙誉祖宝（花押）（轴付印行）  
印板在京五条坊门□□大藏房 造经之料足合八十文也<sup>①</sup>

据题记所署内容，此经当是元代刊印本同样式的翻印本。但需指出的是，此经并非元代作品，其中“辛亥年”最晚应系于1251年，显非1311年，因为在“甲辰年大德八年”即1304年，该经卷已在广州市面售卖。但忽必烈建国号“大元”是在至元八年即1271年，题记中所称“大元国”显然与史实不符，而此“辛亥年”之“十月廿二日”亦非“乙酉”。短短百十字题记缘何漏洞频出？是刊印者不明就里，还是手民误植？倘若对刻本之前的写本形成过程有所了解，这一问题就会迎刃而解。写本与刻本相比较，具有较大的特殊性。刻本一经刊印，内容和格式即被定型，而写本出于不同抄手，千人千面，本无定式，在具体传抄过程中，会因当时的抄书惯例、抄手喜好等诸多外来因素影响作品的形制、体式，甚至内容，使之带上鲜明的时代或个人烙印。特别是下层文人写本和民间写本的形成，更是很大的随意性，一切以实用为目的。因此写本带有流动的、零散的、个性化的特征，与刻本的固定性、完整性、社会化的特点形成鲜明对比<sup>②</sup>。《救母经》的物质外观清晰呈现出宋元时期的文化传播载体由写本向刻本过渡的样态，正文主体部分体现出典型的刻本特征，但卷末题记却反映出写本创制痕迹。

<sup>①</sup> [日] 官次男《目連救母説話とその絵画—目連救母経絵の出現に因んで》，第178页。

<sup>②</sup> 伏俊琰《5-11世纪中国文学写本整理研究概论》，《云南师范大学学报》2017年第5期，第127-132页。

题记一般是在抄经活动结束之后补记于卷末，用以记述抄写时间、地点、缘起及抄手身份等写卷信息。《救母经》题记在创制过程中经历了二度改写，写卷生成之初，与原供养人程臣正同时代的抄手题写了与自己所处时代一致的信息，在1346年由小比丘法祖率众弟子重刊时，以自身所处的时间坐标为基准，将题记中的时代信息对应地改定在了与之同时期的元代。所以，该经在日本足利幕府（1338-1573）早期重刊时，以元代作为对应时间题署是合乎当时情形的，只是现在看来将其称之为“元刊《佛说目连救母经》”显得不太合理。

在成书于南宋端平年间（1234-1236）的《都城纪胜》中，撰者耐得翁将宋代“说话”家数一分为四，其中有“说经”一门，但囿于载述，唯见“说经谓演说佛书”<sup>①</sup>片语，既无具体例证，也未详尽解释，从而导致后世对“说经”一体众说纷纭。日本藏《救母经》的存世为追溯“说经”原始面相提供了宝贵的史料来源。从文字叙事来看，该经开篇即是俗文体套数：“昔王舍城中，有一长者，名曰傅相，”交代时间、地点、人物，典型的讲说故事格式。通篇以讲述体行文，文内亦不似一般经文多具说教训诫，体式与经文相去甚远。全文4500字左右，长度与当时一般宋话本相当，在文体结构上完全不用韵，只用散文讲述，这又与宋话本逐步脱离曲艺性演唱，向独立性“说话”伎艺发展的趋势一致。<sup>②</sup>“说话”伎艺是由说唱艺人以娱乐为目的讲说故事的一种表演，其中艺人所使用的记录底稿或表演底本被称为“话本”。话本一般以叙说为主，较少或几乎没有唱词，说话内容取材广泛，讲说时间一般较长。此类说唱艺人属于以说话表演为生的职业化艺人，他们辗转各地献艺，往往与“杂戏”同场演出。<sup>③</sup>有唐一代，说话伎艺相较以前已有很大进步，并开始出现流行趋势，但限于当时表演场所多在寺院，故出演频次不高，即便在宫廷、府第斋会中时有演出，也因市民阶层尚未大规模涌入“说话”听众行列，只能在持续酝酿中蓄势待发。此外，“说话”的不断发展，对于当时同样盛行的俗讲之影响，从敦煌所存世俗类变文中亦可见一斑，有不少此类变文，如张义潮、张淮深故事，伍子胥、李陵及王昭君故事等，内容与佛教完全无关，究其实质则属于民间“说话”<sup>④</sup>。进入宋代，说话伎艺极为盛行，相关表演随着当时市民娱乐的繁盛，开始在勾栏瓦肆中开场展演，并逐渐发展成为一种成熟的演艺形式。与实际演出相对应，自然会出现“说话”底本的创作、加工或仿作，并形成书面文本。只是因为这一时期的这些早期“话本”没有像敦煌变文一样得以保存，故其具体样态如何，后世只能推测。

但值得注意的是，在敦煌写本中，同样存有一个以目连救母为主题，且以“经”

① [宋]耐得翁撰《都城纪胜》，[宋]孟元老等《东京梦华录（外四种）》，上海：古典文学出版社，1957年，第98页。

② 常丹琦《宋代说话艺术〈佛说目连救母经〉探讨》，第89-91页。

③ 张鸿勋《敦煌说唱文学概论》，台北：新文丰出版股份有限公司，1993年，第41-43页。

④ 胡士莹《话本小说概论》，北京：商务印书馆，2011年，第25-28页。

称名的残卷 S. 4564, 全卷逐录如下:

尔时目连辞母, □ (泣?) 嘱一言, □□□□作功德, 减割家财, 用设百□□□□缘僧, 月六恒修, 三长莫绝。

尔时目连还至佛所, 于□ (夜?) 归家。遂见阿娘, 补 (铺) 席地上, 余饭庭中, 诳或 (惑) 儿言: “设斋已讫。”阿娘语不究 (久), 命不觉即亡, 遂堕落阿叱 (鼻) 泥犁之狱。上有七重罗网, 下有狱卒守门。毒蛇吐火, 铜苟 (狗) 吐烟。四迺 (匝) 围绕, 何时得出?

尔时目连号泣, 向佛白言: “世尊, 阿娘生存之日, 少有功德。不知娘亡已 (以) 来, 魂神当生何道?”

尔时世尊唤言目连: “且旨 (止) 莫啼, 量汝母所。”得其惠眼, 敢殊法依 (衣), 遂登灵空。上观三十三天, 遂不见其母。下观十八地狱, 乃见其母在于饿鬼道中, 身受极苦。

尔时目连见其亡母身受此苦, 不觉失声, 唤言阿娘: “犹 (由) 儿不孝, 积罪弥 (弥) 天。不知娘亡以来, 身受此苦。”

尔时亡母虽在苦中, 惟应子声, 唤言目连: “我今受苦, 汝今到来, 云何不救我苦?”

尔时目连闻母此语, 遂即号啼大泣。捉母手掌得离镬汤之苦, 左手掌钵, 右手持瓶。眼看白饭变成铁丸, 淥 (绿) 水青浆变成铜汁, 肝肠出火, 恼 (脑) 里生烟, 遍体焦然, 身如火聚。

尔时目连见其亡母, 身受此苦, 不得自由, 睹由光 (先) 世慳贪, 受兹苦恼。

《目连经》<sup>①</sup>

该经全文 360 余字, 首残尾缺, 尾题“目连经”。虽以经称名, 但从体式和内容判断则更接近变文一体。该卷书面构成亦有特色, 卷中凡见“尔时”二字八次, 且均书于写卷顶格天头位置。若将全卷在“尔时”处分割, 并依各个片段内容来分析, 可以看到八个独立的完整性叙事单元, 且主题均与目连救母紧密相关, 由此判断, “尔时”二字在卷中当是叙事过程中的时间标记。独特的引导套语, 片段式叙事铺陈, 语言风格和内容又与目连系统中其他变文高度一致, 这种体式的“目连经”当是敦煌目连变文系列中所出时间最晚的一种系统<sup>②</sup>。此卷以“经”标名, 但已非一般意义上的佛经, 而是“说话”伎艺形成早期“说经”的雏形, 是从寺院道场走向勾栏瓦肆剧场、伎艺化了的“演说佛书”的先声。这种将说唱话本以“经”命名的做法, 在中国话本小说发展史上是有所传承的, 敦煌所见《太子成道经》演述悉达太子出家成道故事, 取材于印度古卷《佛本行集经》, 然遍寻释典并不见有《太子成道经》者, 而其文字却又与

<sup>①</sup> 黄永武《敦煌宝藏》第 36 册, 台北: 新文丰出版公司, 1982 年, 第 576 页。

<sup>②</sup> 喻忠杰《目连入戏: 一类展演写本的生成与流变》,《学术研究》2020 年第 11 期, 第 168 页。

《悉达太子修道因缘》相同。“因缘”一体是一种典型的宗教性说唱伎艺，这说明话本小说以“经”为名，渊源有自<sup>①</sup>。日本藏《救母经》源头盖在于此。

最晚至南朝梁陈之世，部分寺院针对不同层次的听众，对长行与偈颂相间的佛典，在文体上作了通俗性变易，那些记录于唱导中唱咏事缘的文本，正是相对于佛经而变易了文体的通俗文本，这即是早期广义的“变文”。这些变文既见于经师的讲经中，也见于导师的唱导中，因而早期变文既包括了经师讲经时变易经文文体的通俗讲经文本，也涵盖了导师在授戒及举行法会时引用原属佛典的本生、譬语及经变故事。隋唐时期，变文开始发展成为一种对经文变易了的文体，同时也成为一种以变态方式宣唱经文及事缘的文本。此时的变文还是庞大宗教说法教化活动系列或诵戒活动中的一小部分，相去宋代勾栏瓦肆中的话本尚远<sup>②</sup>。随着唐五代讲唱伎艺的发展，变文开始出现一些新变，其中以往作为讲唱表演底本的部分变文为适应新的表演需求，在叙事主题与核心思想未发生太大变化的情形下，它们在形式和内容方面都不同程度地受到创作者的持续改写。原来固有的讲唱表演体系继续得以维持，而新生的表演形式在探索中逐步得到认可。

## 二、图文互涉：从说唱新体到平话版式

既然敦煌所见《目连经》与日本藏《救母经》同出一脉，那么二者在文本外观上缘何会有如此之大的差异？前者全篇文字，结构粗简；后者却图文并茂，具有全相平话的版式。由此进一步追溯《救母经》版式来源，将其与敦煌目连变文系列中的 S. 2614 写卷以及“降魔变” P. 4524 写卷进行比较研究，这一问题庶几得以解决。

在敦煌写本中，关于目连救母故事的变文共有 14 件，大体可分为四个系统，其中 S. 2614 写卷颇具代表性。该写卷首题“大目乾连冥间救母变文并图一卷并序”，题目原有的“并图”二字，在书写完成后即被抹除，现存此卷有文无图。依此可知，最早的底稿应配有画卷，是图文并行的，只是抄手在传抄时出于某种原因仅抄录了文字，并未绘录图像，画卷内容因此缺失。但借助变文自身的程式套语又可补充说明问题，变文在从散文说白向韵文唱辞过渡时，通常会使用诸如“且看某处，若为陈说”等套语，这些套语是变文在展演过程中的用语，意在提醒观众在听取讲说内容的同时注意画卷对应情节。与之类似，《救母经》在经卷创制之初即在图画上题写了对应的说明性文字，共计 54 处，意在明确故事发生场所。具体如，“青提夫人与罗卜分财处”“造盂兰盆会处”等，其中“处”即“处”的异写，其实际指向功能与变文中“且看某处”的作用并无二致，同样是指故事在叙述过程中的“某处”或“某点”，“处”在这里向时间意义的转变是很明显的。在故事叙述中，“处”具有时间的意义，也可从日语之“处”具

<sup>①</sup> 张鸿勋《跨文化视野下的敦煌俗文学》，第 106 页。

<sup>②</sup> 姜伯勤《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，北京：中国社会科学出版社，1996 年，第 398-400 页。

有时、空两面而知。日语中“处”的用法大致经历了如下的发展：“某事发生的（叙述）地点”→“某事发生的（叙述）时刻”→“某事发生之时或之后，另有某事出现”，其中由第一阶段向第二阶段过渡的转换与变文中“处”的衍化基本一致，变文中的“处”同样兼具了“地点”与“时间”之义。日语和汉语中“处”作为叙述时序标记的这一特殊用法，显然是在佛教世俗化过程中发展起来的。在运用梵语的佛教影响下，汉语在发展过程中亦体现出灵活性的自主创造，变文中“处”的时间功能在某些情况下开始被“时”所取代，用以作为故事中时刻的标记。在敦煌莫高窟、天水麦积山石窟壁画题记中，具备此种功能的“时”多有发现，而在敦煌写卷中则更为常见，S. 4564《目连经》中多次出现“尔时”即属此例。敦煌变文中，叙述时序标记词由“处”向“时”的渐变是中国式的创造，它们被用于：一是大致分别表示佛教曲折性语言中的方位格和夺格情况；二是指示叙述展开的处所和时间。<sup>①</sup>在《救母经》中，目连只身前往地狱寻母后，文中八次同现“目连次复前行”，貌似平常叙述，但其对时间和处所的指示功能却非常清晰，这种用法实际是对敦煌变文中“且看某处”和《目连经》中“尔时”的一次创造性改写，二者功能完全相同。敦煌写卷的生成具有较强的不稳定性，这种不稳定性主要体现在它早期文本的口述性和抄手的不确定性等方面。口述文本每次都会因讲唱艺人的个人化而有所变化，而抄录口述文本又是一次重写的过程。这也再次证明在由《目连经》向《救母经》转化的很长一段时间里，这个以目连救母为主题故事的文本一直在其流播过程中经历着不断的改写，但其从唐五代说唱新体到宋元平话版式的嬗变轨辙却清晰可见。

敦煌目连系列变文与《救母经》除在文本方面表现出明显的亲缘性之外，二者在图像方面同样呈现出诸多相近的遗传片段。从经卷外观来看，《救母经》上图下文，图画内容完全依照经文内容而创作，整体形式与宋代雕印的图文并列书籍非常相似，图版是对文字的形象化解释，此类上图下文的版式在宋元时期很是流行。经卷绘画具有明显的宋代宗教绘画和人物故事画的特征，画风朴素生动，写实通俗，释迦形象简约而不富丽，描绘地狱真实直白而远离恐怖，目连所到之处充满生活气息。将其与唐五代配合变文的变相对比，又很容易找出它们之间的血缘关系，《救母经》继承了变相借助绘画方式表现佛经或佛传故事的传统，重视情节的描述和故事的完整。全卷设计巧妙，构图时自觉注意经卷超长画面的内部分割，饰以“云”“树”“山”“墙”间隔空间，连结故事。<sup>②</sup>这种绘画特征早在敦煌P. 4524写卷中已有体现，P. 4524是由12张纸组成的一个首残尾缺的长卷，其正面为“降魔变”画卷，上绘舍利弗与劳度叉多次斗法情形。画卷设计注意到了内部格局的分割，整个画面由若干“格”组成，画工使用风景要素

① [美] 梅维恒著，杨继东、陈引驰译，徐文堪校《唐代变文——佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究》，第90-124页。

② 常丹琦《宋代说话艺术〈佛说目连救母经〉探讨》，第87-88页。

来划分这些“格”，画面中正是以“树”或“山”作为区分每个独立叙事单元的标志，全部画面由六个部分组成，每一部分展现一次斗法。画卷内容对应的背面摘录的正是《降魔变文》中的韵文部分，散文说白部分因非唱词而被删略。在印度说唱文学传统中，诗文部分相对也是固定的，散文则在每次表演时随时更新。在展演时，讲述者可以互相配合，“说者”以散文形式讲述故事，“唱者”则随后吟唱韵文，展示该段画卷，这种具有提示功能的韵文唱词使“唱者”无须看画就能明确知道画卷展开时的画面内容。<sup>①</sup>这种图文互涉的展演方式，其文本功能旨在使听众更易理解和领会讲述内容。至于其中画卷的绘画技法、结构布局、内容安排显然并不重要，若将其与敦煌壁画中以劳度叉斗圣为主题的经变画做一比较，就会发现二者整体水平差距很大。P. 4524 画卷很可能是由俗讲艺人自己或委托非专业画匠绘制，画面内容是作为讲唱活动过程中故事情节的提示和说明，但在具体展演时讲唱艺人已然兼顾到了观众的听讲和观看<sup>②</sup>。这种展演倾向在写卷逐步定型过程中对文本的构成产生了不小影响。随着变文走向案头化，与之相关的说唱表演渐趋衰落，目连变文在经过众手传抄改易、增删修正之后，原来图文并茂的变文画卷一分两路：一类继续保持着图文并茂的原初形式；一类被简化为有文无图的摘要体式。综上可见，《救母经》画卷与敦煌变文画卷和变相有着清晰的相关性，二者同出一源，血脉相连。

### 三、佛典化俗：从各具其式到融汇出新

日本藏《救母经》的文本内容及图文外观与敦煌目连变文系列表现出明显的相关性，并证实二者之间存在事实的亲缘性。在此基础上，进一步追索目连救母文本生成的遗传因子，或可见出“说经”文体发生的大致路径。

目连救母故事由《佛说盂兰盆经》衍生发挥、增饰演绎而来。在敦煌写卷中现存《佛说盂兰盆经》十种<sup>③</sup>，同一经卷抄本多达十数本，又为官府、寺院和民间等不同阶层所度存，这从侧面表明该经在敦煌地区有着广泛的信仰和流播。《佛说盂兰盆经》在梁僧祐（445—518）《出三藏记集》及之后的佛经目录中，均作失译，至隋代费长房（生卒不详）在《历代三宝记》中方确署译为西晋竺法护。此经全篇 800 余字，其中讲述目连救母的部分仅有百余字，其中所表现出的孝道思想，却为重视孝道伦理的中国社会所接受，源自佛典的目连故事也藉此与儒家孝道思想深度融合，外观上则直接体现为七月十五佛教盂兰盆法会、儒家祭祖与道教中元节的紧密结合。盂兰盆会自南北朝时期初具规模，至唐五代而风行不替，与其相表里的《佛说盂兰盆经》流行传布十分可

① [美] 巫鸿著，郑岩等译《礼仪中的美术》，上海：生活·读书·新知三联书店，2016年，第378—381页。

② 沙武田《敦煌画稿研究》，北京：中央编译出版社，2007年，第128页。

③ 季羨林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海古籍出版社，1998年，第672页。

观，故除本经外，多有异本。敦煌所见 P. 2185《佛说净土孟兰盆经》即为其中之一，此经《开元释教录》及《贞元新定释教录》皆有著录，当是《佛说孟兰盆经》通行中土后撰造的伪经。<sup>①</sup>《佛说净土孟兰盆经》在《佛说孟兰盆经》基础上，篇幅多出一倍，故事性明显加强，人物形象也更加立体，特别是目连母子名讳“罗卜”“清提”首度出现。以上诸多方面，无论是经文中原初的叙事结构，还是流播中新增的故事细节，均为之后目连救母故事的深度创作所接纳和吸收，并对其最终定型产生了深远影响。

作为宣扬孝道思想最为有力的佛典，《佛说孟兰盆经》自传扬中土后，即深得俗众信持。为使深奥玄妙的佛理为更广泛的信众所通晓领受，佛教主动调整传布方式和手法，以求达到更好的弘法效果。在这样的背景下，《孟兰盆经赞述》成为对《佛说孟兰盆经》最早进行注释的佛典注疏。敦煌所见《孟兰盆经赞述》两种：P. 2269 和上海图书馆 068 写本，其中前者基本可断定为初唐慧净（574-645）所撰“赞述”之原本<sup>②</sup>，而后者当是九世纪中叶以后，有人假托慧净之名在宗密（780-841）所注《孟兰盆经疏》基础上加工改写而成的次生文献。二者同题异体，明显分属不同系统，由于文本改写而导致的差异，并未影响到写本自身的实际功用，所以在很长时期内《孟兰盆经赞述》一直是作为寺院道场讲经仪式上的讲说底本来使用的。<sup>③</sup>易言之，《孟兰盆经赞述》之类的注疏文本实际是佛教经典在中土传扬过程中“化俗”实践的早期成果，其旨在诠释上层佛教教义，为具备一定佛教素养的僧侣与居士提供阅听和理解的方便法门。值得注意的是，在注疏文本形成过程中，化俗法师又将这些用于“僧讲”或“尼讲”的底本，利用传统讲经的方法，将深奥的佛理通俗化。原有的作品结构被渐次丰富扩充，原经中佛陀教示目连设供孟兰盆以救度亡母的叙述重点在此开始转向。目连求佛助力救母成为之后目连故事的核心，在加入韵文部分之后，便具备了讲经文最初的形态。今所得见敦煌写本有关《孟兰盆经讲经文》共计三件：台北藏“国图”32号，俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏 Дх. 10734 和 Дх. 11862。台北藏“国图”32号以韵文开篇作为押座文，韵文末尾又以讲经文必有的催唱经题结句，之后按照传统讲经方式的“序分、正宗、流通”三分法宣讲佛经，在体制上完全是唐代讲经文的样式。在故事叙述方面，该讲经文明显因袭了《孟兰盆经赞述》和《孟兰盆经疏》中的内容，特别是文中大篇幅援引《父母恩重经》以宣说目连孝行，与《孟兰盆经疏》同引一经，二者在思路与方法上均保持着高度一致。<sup>④</sup>可以说，正是基于《孟兰盆经赞述》和《孟兰盆经疏》二者的合力作用，才最终促成了《孟兰盆经讲经文》的诞生。而讲经文也因此形式与内容上凸显出对佛经的深度依附，这种遗传因子也成为之后与其相关的各

① 郑阿财《敦煌佛教文献与文学研究》，上海：上海古籍出版社，2011年，第164-166页。

② 陈祚龙《看了敦煌古抄〈佛说孟兰盆经赞述〉以后》，敦煌学会编印《敦煌学》第12辑，台北：中国文化大学敦煌学会，1987年，第27页。

③ [日]荒见泰史《敦煌讲唱文学写本研究》，北京：中华书局，2010年，第42-52页。

④ 郑阿财《敦煌佛教文献与文学研究》，第168-174页。

类文体在流转时的记忆密码。

中古时期佛教徒在宣扬佛教时，大致采用两种方式：一种即讲经，由法师和都讲协作进行，就经释义，申问答辩，以期阐明佛理；另一种是说法，由法师一人说开示，可依据一经讲说，亦可综合哲理，由个人发挥，既不发问，也无辩论。此二者即所谓“僧讲”。为了在更广泛的群体中教化俗众、劝诱庶民，佛教传统的讲经与说法在其自身发展中不断发生新变，与“僧讲”相对的“俗讲”便应运而生。“俗讲”亦有两种：一种是诵经和讲经，完全沿袭了“僧讲”的方法，也是由法师与都讲配合说唱，讲经文即出于此；另一种与说法相应的，则是说因缘，由一人讲说，择取一段故事，加以编制敷演，或选用一段经文或传记，照本宣科，旨在阐明因果。<sup>①</sup>如前所揭，讲经文是依经说法的说唱文体，它在内容上根植于佛经。在形式上则联系于佛经唱诵和大型经变，说解韵文时又往往标以“平”“侧”“断”“吟”等转读音曲符号。唱诵配图则以向心式壁画为主，故事情节的编排往往围绕画面轴心，一幅经变可用于数十次演唱，所以讲经文更多地是用于长篇连续的讲唱。因缘是佛经中的单篇故事，主要指称佛陀向众生讲述生死轮回、因果业报的故事，以篇幅短小为特点，同样可以借助图画来讲唱其中的佛教故事。这种用图画说唱单篇佛教故事的说法活动，正是所谓的“转变”，其文本正是“变文”。变文是配合画卷和连续构图式壁画讲唱故事的说唱文体，它要在开阖之间完成情节的转换，因而通常是连续的系列画卷，或与此类似的连环画式壁画，一图一事，负载较小型的故事，其特点是用于短小独立的讲唱。<sup>②</sup>由此可见，讲经文与因缘本为一类，所以在敦煌写本中，二者均可以“经”称名，甚至二者的界限有时很难区分。这种遗传的相似性和变异的模糊性恰恰为变文的生成营构出一个适度的文本和艺术空间，变文最终是带着讲经文和因缘的深刻痕迹逐步走向两条不同的道路。其中一路成为供人阅读的案头读物，仅供阅读，便无所谓演出，自然不同图像配合，即便有图，也只是插图、配图而已；而另一路则成为供“转变”活动时使用的表演底本，图文并茂，适于讲唱。随着变文的持续发展，案头化的变文彻底演化为有说无唱的文本，继而呈现出由变文发展到话本的中间过渡形态，因此在题名上仍然保持了原有类称，出现“名”不符“实”的矛盾。这说明话本确实由变文发展而来。<sup>③</sup>唐代的“说话”伎艺在其形成与发展过程中受俗讲的影响很大，讲经文、因缘和变文自然成为“说话”最佳的模仿和借鉴对象，三者形成与创制时所惯常使用的“抽取捏合”与“拼贴敷演”等诸多方法也被“说话”伎艺所袭用，并最终将其转化为自身塑造和完善的通用方式。

唐五代宋初，与世俗佛教性质相适应，敦煌佛教经籍在其使用与流通过程中发生了一系列“入世化俗”的变化：佛教经藏的界限开始被突破并逐步泛化；佛经的使用趋

① 周绍良《敦煌文学刍议及其它》，台北：新文丰出版股份有限公司，1992年，第83页。

② 王小盾《从敦煌学到域外汉文献研究》，北京：商务印书馆，2013年，第254-294页。

③ 伏俊琰《敦煌文学总论（修订版）》，上海：上海古籍出版社，2019年，第350-359页。

向功利化；其传播方式也更加大众化。这种变化直接导致除正统佛经之外，藏外疑伪经在敦煌地区广泛流行，信徒对其一视同仁，兼取并用，不仅崇奉正经（真经），也照样置备疑伪经，乃至讲经文、变文、因缘、功德文及愿文等一律供养尊奉，无所轻重。<sup>①</sup>虽然俗讲发展至后期，由于它本身所存在的局限性，这种艺术形式至五代晚期时渐趋式微，到宋代时就已史料阙如，但是它的精华则在一定意义上导致了宋元以后说唱展演艺术的兴盛。<sup>②</sup>其中宋代“说话”伎艺中“说经”一体的出现，正是在唐五代宋初佛教世俗化背景下，佛教文化与中国文化中多种实用艺术形态杂糅和融合而生成的一种全新艺术形式。敦煌所见 S. 4564《目连经》既是俗讲底本变文成熟之后催生的一种“经文”摘要体，同时也是在唐五代目连展演过程中自主衍生的一种叙说新体。这种发轫于唐五代的佛教通俗新文体，经两宋衍变，最终改头换面，更新内容，从而成为风行一时的“说话”之一种，“说经”体《救母经》由此生发，并与宋代早期其他形式的“说话”共行于世。

#### 四、结语

佛教作为一种自足存在的整体，随着东传中土，其自身原有的观念在弘法中渐次嬗变，并转化为中国佛教的实体形式。佛典翻译和教义宣扬是佛教传播最主要的两种途径，前者的功能在于为教内外受众提供可靠的经典文本，使佛教接受的可能性随时都可以转化为客观现实，后者则立足于仪式性和文学艺术性两个层面，采取各种生动有效的弘法形式，吸引更多的信众。<sup>③</sup>“说经”一语在东汉安世高所译《长阿含十报法经》中即有所见，之后佛典中多有载述，但彼时的“说经”指的主要还是佛教具体的“讲经”活动，尚不具备文体意义。但时至南宋耐得翁所称“说经”一门，按其家数分类和概述，已然具备文学意义上的文体内涵，而这一文体正是外来佛教文化和本土文化共同作用的最终结果。日本藏《救母经》无疑为追溯这一文体意义的从无到有提供了一个真实可靠的样本，对其物质外观和文本内涵进行深度考索，在厘清目连救母文本生成和流播路径的同时，一方面还原了“说经”文体直接生发于变文类讲唱文学的历史过程；另一方面则确证了“说经”一体确与佛教教义、经典紧密相关，且以讲说佛经内容为主，它是说话伎艺形成早期经过艺人反复实践和调整之后的一种新生伎艺样态。

① 李正宇《唐宋时期敦煌佛经性质功能的变化》，戒幢佛学研究所编《戒幢佛学》第2卷，长沙：岳麓书社，2002年，第11-29页。

② 伏俊琰《敦煌文学总论（修订版）》，第349页。

③ 李小荣《汉译佛典文体及其影响研究》，上海：上海古籍出版社，2010年，第592-594页。