

論三組敦煌詩與唐宋伎藝表演的關係兼論

敦煌文學研究的未來

楊明璋*

摘要

本文一開始，先是為已有百餘年歷史的敦煌文獻研究，特別是敦煌文學研究的部分做了簡要的回顧與展望，認為在新材料、新角度和新方法的支持下，敦煌文學研究仍有可著力之處。之後主要探究的，是 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首、P.3644 的「厶乙鋪上新鋪貨」詩、P.3808 的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩等三組敦煌文學作品，究竟是如何而生成的？它們與流行於唐宋的商謎、叫聲、合生等伎藝是否有所關聯？經過一番的討論後，或許仍無法斷言某組詩篇定是唐宋某一伎藝表演的腳本，但，由於它們確實具備了口頭文化常有的程式化套語、語言通俗等等的特徵，所以，說它們是因應口頭演出而生成的文本，應沒太大的問題。甚至因這三組敦煌詩確實分別與唐宋的伎藝——商謎、叫聲、合生有或大或小的相似之處，說它們在宋代成熟的瓦市伎藝的發展過程中具有奠基意義的一環也不為過。而這正也是敦煌文學研究的新材料、新角度與新方法的一種嘗試與落實。

關鍵詞：敦煌文獻、詩、唐、宋、口頭、伎藝、商謎、叫聲、合生

一、前言：關於敦煌文學研究的未來

文獻的整理是過去敦煌文學研究的強項，前輩學者們也以此為基礎，做出了不少好的研究成果，如從民間、地域、講唱等角度來對敦煌文學進

* 楊明璋現職為明志科技大學通識教育中心助理教授。

行論述，這些都讓人領略到敦煌文學的特出之處。但，不可否認的，這樣的敦煌文學研究也比較容易落入「就敦煌論敦煌」的有限框架之中。

既然歷經了百年的敦煌文學研究，文獻的整理已有了相當好的成果，而民間性、地域性等特質的討論也頗為豐碩，如何利用這樣的基礎轉出更精緻、更具開拓性的研究，是當前我們必須面對的課題。

柴劍虹在〈轉型期敦煌文學研究的新課題〉一文，即針對過去的敦煌文學研究做了甚為精闢且簡要的檢討，並且提出他對未來敦煌文學研究的建議與展望，他說：

在新的時期，我們應該從文學史觀出發，將敦煌文學作品分類匯集後真正置於中國文學史的長河中考察；從文化史觀出發，將敦煌文學作品真正置於敦煌歷史文化的人文環境中研究；從文本的內容與形式著手，去探討敦煌文學作品的藝術特色、聲律特點等，真正實現讓敦煌文學研究「回歸文學」的目的。¹

的確，過去敦煌文學研究較欠缺的，就是將這一批來自敦煌藏經洞的出土文獻所抄寫的文學作品置於中國文學史的長河中來考察，遂也留下不少片面、局促之見。

有人說，包括敦煌文學在內的敦煌學，在經過了學界百年的努力後，很難再有什麼新的創獲。這番話或有幾分道理，畢竟要再有如敦煌文獻初出土時引起學界廣泛注目與回響的大發現，確有其難度，但它也未必真的走到窮途末路了。其實，基於以下幾個理由，超過百年的敦煌學仍有許多有待我們去開發的論題：

（一）各國度藏的敦煌文獻全面公布，且有品質較高的新圖版書的出版

過去從事敦煌學研究是相當的辛苦，不但世界各地度藏的敦煌文獻尚未全面的公布，而且較為普及的相關圖版書——《敦煌寶藏》²或微縮膠卷的品質並不甚理想。如今各國度藏的敦煌文獻已全面公布，且出版了品質較高的新圖版書，因此，文獻的整理過去固然已累積了相當的成果，但仍可從更為全面且不同的方式來進行。像郝春文主編的《英藏敦煌社會歷史

¹ 柴劍虹，〈轉型期敦煌文學研究的新課題〉，《敦煌學與敦煌文化》（上海：上海古籍出版社，2007），頁157-169。

² 黃永武編，《敦煌寶藏》（台北：新文豐出版公司，1982-1986）。

文獻釋錄》³，即是以敦煌文獻各寫本為單位對英藏敦煌文獻重新錄校，這不僅只是精益求精，同時，也能更如實的呈現文獻原來的樣貌，留下較過去那種分門別類的錄校更多可資利用的訊息。

（二）新的方法、角度與材料

近年來國際敦煌學的研究，由於新方法、新角度、新材料的援引，頗有再造另一股研究風潮的態勢，今以敦煌文學研究為例，分述如下：

1. 新方法

西方文論的援引不只流行於一般的中國文學研究，近年來也有不少學者嘗試將它運用於敦煌文學的研究之中。如郭淑雲〈從敦煌變文套語運用看中國傳統口傳文學的創作藝術〉是援引了套語理論來討論變文⁴；而陸永峰《敦煌變文研究》⁵、王昊《敦煌小說及其敘事藝術》⁶則都有專章援引了敘述學對敦煌變文、敦煌小說進行論述與分析。

2. 新角度

看待事物本就可能因角度的差異，而有不一樣的見地，敦煌文學研究亦然。像沙武田的《敦煌畫稿研究》⁷、于向東的《敦煌變相與變文研究》⁸，即有部分章節結合了敦煌畫稿、石窟壁畫等圖像資料與敦煌變文進行了綜合性的研究；或如陳允吉的〈論敦煌寫本〈王道祭楊筠文〉為一擬體俳諧文〉⁹一文，是將敦煌文獻中一篇頗具爭議的作品——〈王道祭楊筠文〉置於先秦至唐的俳諧文體的發展脈絡之中來考察所做出來的結論¹⁰；又如美國普林斯頓大學教授太史文（Stephen F. Teiser）的〈試論

³ 郝春文編著，《英藏敦煌社會歷史文獻釋錄》第一至五卷（北京：社會科學文獻出版社，2001-2006）。

⁴ 郭淑雲，〈從敦煌變文套語運用看中國傳統口傳文學的創作藝術〉，收入敦煌研究院編《2000年敦煌學國際學術討論會文集——紀念敦煌藏經洞發現暨敦煌學百年》（蘭州：甘肅民族出版社，2003），頁401-418。

⁵ 陸永峰，《敦煌變文研究》（成都：巴蜀書社，2000）。

⁶ 王昊，《敦煌小說及其敘事藝術》（合肥：安徽人民出版社，2005）。

⁷ 沙武田，《敦煌畫稿研究》（北京：民族出版社，2006）。

⁸ 于向東，《敦煌變相與變文研究》（蘭州：甘肅教育出版社，2009）。

⁹ 陳允吉，〈論敦煌寫本〈王道祭楊筠文〉為一擬體俳諧文〉，《復旦學報》2006年第4期。

¹⁰ 筆者的博士論文——《敦煌文學中之諧隱研究》（台北：國立政治大學中國文學系，2007）也是採取與陳允吉相同的切入點，對敦煌文學進行了另一面向的新論述。

齋文的表演性〉、〈為亡者願——敦煌儀式文類定義初探〉二文，則是從表演角度來檢視敦煌齋文、禱文¹¹。

3. 新材料

有學者結合了域外文獻的材料，對敦煌文學進行了全新的論述。如日本、越南二國藏有不少與敦煌文學相關的文獻材料，遂有學者利用這些域外文獻對敦煌文學做出不少精彩的論述，如王曉平的《遠傳的衣鉢——日本傳衍的敦煌佛教文學》¹²、《唐土的種粒——日本傳衍的敦煌故事》¹³，金文京的〈東亞爭奇文學初探〉¹⁴、〈孔子的傳說——〈孔子項託相問書〉考〉¹⁵，均是運用了日本度藏的漢文文學作品來與敦煌文學進行綜合比較研究；而王昆吾的〈越南俗文學文獻和敦煌文學研究、文體研究的前景〉、〈越南本〈孔子項橐問答書〉謏論〉¹⁶，劉玉琚的《越南漢喃古籍的文獻學研究》¹⁷，則是運用了越南保存的漢喃古籍與敦煌文學進行綜合比較研究。

除了日本、越南等國所保存的文學文獻有不少可資運用於敦煌文學的研究之中，事實上，中國古代的文學文獻可提供敦煌文學研究的仍有不少。除了已被廣泛運用、與大部分敦煌文獻生成的時期相當的唐五代文獻外，宋元以後的文獻仍存有不少與敦煌文學相應、卻較少被注意到的材料，如：(1) 宋元以來的日用類書，像宋末陳元靚編撰的《事林廣記》，或流行於明清而往往不知編撰者的《萬寶全書》系列的日用類書，即收錄有不少與敦煌文學相應的婚嫁儀式詩；而少見於敦煌文獻以外的文獻的《太公家教》、〈茶酒論〉、十字詩圖詩（P.3351）等作品，也可在這些日用類書中找到若干的蛛絲馬跡；甚至日用類書中其他與文學干係

¹¹ 以上分見太史文（Stephen Teiser），〈試論齋文的表演性〉，《敦煌吐魯番研究》第十卷（2007），頁 295-307；〈為亡者願——敦煌儀式文類定義初探〉，收入李豐楙、廖肇亨主編，《聖傳與詩禪——中國文學與宗教論集》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2007），頁 283-307。

¹² 王曉平，《遠傳的衣鉢：日本傳衍的敦煌佛教文學》（銀川：寧夏人民出版社，2005）。

¹³ 王曉平，《唐土的種粒：日本傳衍的敦煌故事》（銀川：寧夏人民出版社，2005）。

¹⁴ 金文京，〈東亞爭奇文學初探〉，《域外漢籍研究集刊》第二輯（2006），頁 3-20。

¹⁵ 金文京，〈孔子的傳說——〈孔子項託相問書〉考〉，收入中研院史語所傅斯年圖書館編《俗文學學術研討會會議論文集》（2006），頁 1-22。

¹⁶ 王昆吾，《從敦煌學到域外漢文學》（北京：商務印書館，2003）。

¹⁷ 劉玉琚，《越南漢喃古籍的文獻學研究》（北京：中華書局，2007）。

較小的類門，諸如天文時令、書啟文翰、卜筮夢解、醫學祛病等，敦煌文獻中亦有相應的文書——曆日、書儀、相書、夢書、醫藥文書等，這些不但可以用以確認敦煌文獻的性質，同時也可以證明敦煌文學不是自絕於中國文學史的發展脈絡之外。(2) 近現代的通俗讀物，像新竹竹林書局出版的歌仔冊有一本為〈孔子小兒答歌〉，名為《萬事不求人》的類書中也收錄有一篇〈小兒論〉，此二則正可與敦煌文學中的〈孔子項託相問書〉相互比較分析；又像台中瑞成書局出版的善書——《四十二品因果經》，為講述因緣業報的故事集，這又可與敦煌文學中的因緣、因由記一類的作品互為說解。

而本文也是因為在唐宋以來的文獻中發現部分表演伎藝的敘述是與 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首、P.3644 的「△乙鋪上新鋪貨」詩、P.3808 的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩等三組敦煌詩關係頗為密切，而且這三組敦煌詩也存有若干口頭表演的特質，故擬借用這些新見的材料及新的角度、新的方法，試著探究它們是如何而生成的？與流行於唐宋的商謎、叫聲、合生等伎藝是否有所關聯？可說是上述所謂敦煌文學研究的新材料、新角度與新方法的一種嘗試與落實。

二、Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首與商謎

Dx3871+P.2555 一本所抄錄的詩文相當多，大半為知名文士的作品，部分則不知其作者，但這些無名氏之作，依其用字遣詞仍是較為雅致、意蘊格調亦是較為幽深來看，應當也是文士的書面創作。而在此卷以文士書面詩文為主的寫本當中，我們卻仍可看到有一組一般被視為詠物詩十六首者，不但用語較為通俗¹⁸，而且較一般的詠物詩多了點趣味¹⁹。為了便於接下來的討論，茲先將它們引錄如下²⁰：

¹⁸ 柴劍虹、高國藩已注意到這一點。分參柴劍虹，〈研究唐代文學的珍貴資料——敦煌伯 2555 號唐人寫卷分析〉，《敦煌吐魯番學論稿》（杭州：浙江教育出版社，2000），頁 15-33；高國藩，《敦煌俗文化學》（上海：上海三聯書店，1999），頁 657-663。

¹⁹ 此點項楚已有著墨，詳參項楚《敦煌詩歌導論》（台北：新文豐出版公司，1993），頁 61。

²⁰ 以下錄文蓋以徐俊之錄校為據。見徐俊《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000），頁 702-704。

1. 毬杖

一生長養在山亭，被屈將來別立名。貴人把向場中弄，猶如初月趁流星。

2. 筆

一生長養在蓬門，久在公衙不立勳。蒙得都官配入管，平明點著墨離軍。

3. 葵

一生長養在園林，數度人來皆被侵。昨日蒙君一度恰，平明還作兩般心。

4. [筮篲]

一生執節不曾虧，數箇平虛被我違。十將臨門在手捉，朝朝著甲有何常。

5. 六甲

一馬不出五馬憂，韓信將兵度六鈞。不辭革命從君煞，恐畏行人意不周。

6. 石人

長頭叉手李陵邊，直疑將心盡百年。不避雷風及白雨，唯愁洪水又滔天。

7. [闕題]

十將思功競立名，盤迴屈曲美人成。每日領頭都計會，平明圍取項王城。

8. □板

五岳之主嚴為尊，執節迎歌出塞門。十將分馬兩畔立，須臾著甲似魚鱗。

9. 絹

八綵有裏細尋思，名是□疋不中騎。頭上一隻鸚鵡鳥，一迴三纏不能飛。

10. □豐

大王約束苦丁寧，空裏唯聞作梵聲。給孤園中尋花柳，般若波羅願早成。

11. □□子

昨朝不記共君期，忽起披衣走入幃。玉體從君咬一口，更

作嬌聲恨阿誰。

12. 燭

羅衣被剝骨崖崖，直為甘泉相逼催。十將比來并手捉，平明唯見一埽灰。

13. 錢

兄弟四人同一擲，各自別房安置著。裏許有箇古人名，萬代流傳皆不惡。

14. 口度落

橫被相纏縛，無過向地埽。可中得下脫，獨舞幾千迴。

15.-16. [闕題二首]

頭似文殊頭²¹，身纏摩訶演。聲出遍虛空，法輪著地轉。
有槽不盛水，有柱不承樑。相思皎明月，承仕好諸郎。

有學者雖直言這一組詩是「體似謎語，詩題便是謎底」，但仍將之置於文人詩歌之列²²。筆者在〈論敦煌文學與文士以文為戲的書寫傳統〉一文裡，也是持類似的看法，認為「它們當是出自同一人或一群人為某一文娛活動中提供眾人謎猜而創作的」²³。確實，從作品本身的內容來看，它們並不像其他一般的詠物詩總是借物以抒發自己的情志，而是既純粹又隱晦地敘述事物，並將之擬人化以增加詩句的諧趣，視為物謎詩是再自然不過的；而從同卷所抄錄的其他作品又多為文士的創作，進而類推此組詩作亦如是，也有一定的合理性。

事實上，將謎語與詩結合，形成所謂的謎詩，在漢代已有。如東漢末孔融的〈離合作郡姓名字詩〉即是「體目文字」的字謎詩，將「魯國孔融文舉」六字離析合併，寫成四言二十二句的詩；又同是東漢末的京都長安，也流傳著這樣的童謠，說：「千里草，何青青？十日卜，不得生。」²⁴這是將「董卓」二字離析所形成的童謠，亦屬字謎詩。到了南朝的鮑照，更有詩題逕作「字謎」者，計有井、龜、土等三首，而「圖象品物」的物謎詩，也在這個

²¹ 殊，原卷如是，徐俊誤作「珠」。

²² 項楚，《敦煌詩歌導論》（台北：新文豐出版公司，1993），頁62。

²³ 楊明璋，〈論敦煌文學與文士以文為戲的書寫傳統〉，《敦煌學》第二十七輯（2008.2）頁459-478。

²⁴ [劉宋]范曄撰，《後漢書》卷十三〈五行志〉（台北：鼎文書局1994年影印新校本），頁3285。

時候出現了。《南史》卷七十〈孫廉傳〉即記載了廣陵高爽所作的屐謎，曰：「刺鼻不如嚏，蹋面不知瞋。齧齒作步數，持此得勝人。」²⁵又同書卷七十二〈卞彬傳〉還有同是高爽所作的鼓謎，曰：「徒有八尺圍，腹無一寸腸。面皮如許厚，受打未詎央。」²⁶《北史》卷十九〈咸陽王禧傳〉則有龍武所作箸謎，曰：「眠則同眠，起則同起。貪如豺狼，贓不入己。」²⁷

到唐代，隨著詩歌的廣泛流行，以詩製謎也就更為普遍了，不但所運用的體裁愈益多元，而且詠物者常與物謎相混，如宋人胡仔的《苕溪漁隱叢話·前集》卷五十五〈宋朝雜記下〉即有云：

劉義〈落葉詩〉云：「返蟻難尋穴，歸禽易見窠，滿廡僧不厭，一片俗嫌多。」鄭谷〈柳詩〉云：「半烟半雨溪橋畔，間杏間桃山路中，會得離人無限意，千絲萬絮惹春風。」或戲謂此二詩乃落葉及柳謎子，觀者試一思之，方知其善謔也。²⁸

又明代楊慎的《升庵詩話》卷十四也稱杜牧〈詠鷺絲〉（「霜衣雪髮青玉嘴，群捕魚兒溪影中，驚飛遠映碧山去，一樹梨花落晚風」）「分明鷺絲謎也」²⁹。像這樣的例子還有不少，如李嶠的《雜詠》詩，以一首題為〈錢〉者為例，該詩云：

五銖方立漢，九府昔興周。天龍帶泉寶，地馬入重溝。趙壹囊初乏，何曾筋欲收。不聞盧鵠吠，貪吏絕來求。³⁰

我們可以說它是一首詠物詩，畢竟其重點是在陳述與錢相關的史事以儆人，但也因為它的格律謹嚴、用典頻繁，語意遂較為含蓄、隱微，略有

²⁵ 〔唐〕李延壽撰，《南史》卷七十〈孫廉傳〉（台北：成文出版社1971年影印元大德刊本），葉廿一～廿二。按語：《朝野僉載》亦可見與此則物謎詩幾同者，見《太平廣記》卷二百五十四「嘲諷二 高士廉」，云：「唐高士廉掌選，其人齒高。有選人，自云解嘲謔。士廉時著木履，令嘲之。應聲云：『刺鼻何曾嚏，踏面不知嗔。高生兩箇齒，自謂得勝人。』士廉笑而引之。」

²⁶ 〔唐〕李延壽撰，《南史》卷七十二〈卞彬傳〉（台北：成文出版社1971年影印元大德刊本），頁七～八。

²⁷ 〔唐〕李延壽撰，《北史》卷十九〈咸陽王禧傳〉（台北：成文出版社1971年影印元信州路學刊本），頁八。

²⁸ 吳文治主編，《宋詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006），頁3898。

²⁹ 周維德集校，《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005），頁1093。

³⁰ 徐俊，《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000），頁363。

物謎詩的味道。只是，上述這些詩作還未能達到劉勰所謂的「迴互其辭，使昏迷也」的境地，所運用的詞句已和詩題環環相扣，只差沒將「錢」一字運用上而已。

而 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首正好也有一首〈錢〉者，我們就拿它和李嶠所作的做比較，詩云：

兄弟四人同一槩，各自別房安置著。裏許有箇古人名，萬代
流傳皆不惡。

兩相對照下，其間的差異顯而易見，此首淺白如話、擬人敘事栩栩如生，卻又不點破主題，保有猜想的餘地，已完全符合「迴互其辭，使昏迷也」。這也足以說明李嶠等人的作品還是較符合一般詠物詩借此喻彼的格調，而 Dx3871+P.2555 中被視為詠物詩十六首者，則較像是所謂的物謎詩。當然，在唐代也有像李嶠這樣的文人所作的詠物詩與 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首之整體的表現形式、格調相近的，如皮日休作〈詠龜詩〉嘲歸仁紹及歸氏子反嘲日休，二詩分別作：

硬骨殘形知幾秋，屍骸終不是風流。頑皮死後鑽須遍，都為
平生不出頭。

八斤尖裁浪作毬，火中爆了水中揉。一包閒氣如長在，惹踢
招拳卒未休。³¹

二首雖皆為嘲詩，但將之當作物謎也不為過，其謎底分為龜與皮。又曾於後蜀任官職的蔣貽恭有〈詠金剛〉，詩云：

揚眉斗目惡精神，捏合將來恰似真，剛被時流借拳勢，不知
身自是泥人。³²

同樣也是五代時人、與徐鉉友善的朱貞白亦有〈詠刺蝟〉，詩云：

行似針氈動，臥若栗毬圓。莫欺如此大，誰敢便行拳。³³

³¹ [宋]李昉等編，《太平廣記》（北京：中華書局，2003）卷二百五十七「皮日休」，頁1999-2000。

³² 此作出自五代後蜀何光遠撰，《鑑誠錄》卷四「蜀門諷」。見傅璇琮等主編《五代史書彙編》（杭州：杭州出版社，2004），頁5894。

³³ 此作出自宋楊億撰，《楊文公談苑》「朱貞白善嘲咏」，並有言：「貞白善嘲咏，曲盡其妙，人多傳誦。」見上海古籍出版社編《宋元筆記小說大觀》（上海：上海古籍出

他們的作品更是接近物謎，非但未借物以抒己志，也不再嘲諷某一人事，而是單純又隱遯地窮盡刻劃事物的情態。既然同樣是文士的創作，為何李嶠等人與皮日休、蔣貽恭、朱貞白等的詩作差異如此大？這應該和它們生成的情境、背景有密切的關係。也就是說，像李嶠那樣的作品應是為了供人書面閱讀而創作的文本，而 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首及皮日休、蔣貽恭、朱貞白等人的作品則是起念於遊戲、嘲諷，甚至就是隨口而占的。

如此看來，將這一組詩視為物謎詩並沒有太大的問題，但認為它們是文士的創作，甚至是用以閱讀的書面文本，似乎是有疑慮的。接下來我們要做的是，就是進一步確認這十六首詠物詩究竟是書面文本或口頭文本。

首先，是這一組詩的用字遣詞較為通俗，如第十一首〈□□子〉的「玉體從君咬一口」與 S.9501+S.9502V+S.11419V+S.13002 的婚嫁儀式詩——「脫衣神女立陽臺，夜久更闌玉漏催。欲作綾羅生千造，玉體從君任看來」之末句近同，而「更作嬌聲恨阿誰」的「阿誰」一詞，更是流行於當時的口語詞彙，像北新 0866〈李陵變文〉即有「公孫敖怕急，問：『蕃中行兵將是阿誰？』」³⁴；又如第十二首〈燭〉「羅衣被剝骨崖崖」的「骨崖崖」，也是要在像王梵志那樣的白話詩裡才看得到，其二六八首云：「□□□□□，心恆更願取。身體骨崖崖，面皮千道皺。行時頭即低，策杖共人語。……」³⁵而第十三首〈錢〉「裏許有箇古人名」的「裏許」也是如此，只能在像〈鷲子賦〉乙篇那樣的作品中看到，其中有「隨便裏許坐，俊護得勞藏」³⁶的句子。

其次，這一組詩還有另一特色，即有不少一般只會出現在口頭文本的程式化套語，如前三首——〈毬杖〉、〈筆〉、〈葵〉的開頭分別作「一生長養在山亭」、「一生長養在蓬門」、「一生長養在園林」，而其中的〈筆〉、〈葵〉之末句又分別作「平明點著墨離軍」、「平明還作兩般心」；再如〈箜篌〉、〈口板〉、〈燭〉等三首的第三句分別作「十將臨門在手捉」、「十將分馬兩畔立」、「十將比來并手捉」，而〈箜篌〉的首句作「一生執節不曾虧」，〈燭〉的末句作「平明唯見一塲灰」；另外，還有一首闕題者（第七首）的首句與末句

版社，2001），頁 549-550。

³⁴ 黃征、張涌泉校注，《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997），頁 414。

³⁵ 項楚，《王梵志校注》（上海：上海古籍出版社，1991），頁 640。

³⁶ 黃征、張涌泉校注，《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997），頁 414。

分別為「十將思功競立名」、「平明圍取項王城」³⁷。可見包括「一生長養在」、「一生」、「十將」、「平明」等均符合米爾曼·帕里 (Milman Parry) 對「程式 (formula)」——「在相同的格律條件下為表達一種特定的基本觀念而經常使用的一組詞」³⁸的定義。也就是說，上述這些詩作有如下的敘述結構：

一生長養在○○，○○○○○○○○。○○○○○○○○，○○
○○○○○○。(第 1-3 首)

○○○○○○○○，○○○○○○○○。○○○○○○○○，平明
○○○○○○。(第 2-3、7、12 首)

一生○○○○○○，○○○○○○○○。○○○○○○○○，○○
○○○○○○。(第 1-4 首)

○○○○○○○○，數○○○○○○○○。○○○○○○○○，○○
○○○○○○。(第 3-4 首)

○○○○○○○○，○○○○○○○○。十將○○○○○○，○○
○○○○○○。(第 4、8、12 首)

▲○○○○○○○○，○○○○○○○○。○○○○○○○○，○○
○○○○○○。(▲代表「一」、「五」、「八」、「十」等數字，
第 1-5、7-9 首。)

正因為它們具有這樣的特點，筆者遂曾疑心它們「或即宋代瓦舍伎藝之一——商謎的源頭」³⁹。只是我們也不能僅依語詞較為通俗及有程式化套語就驟下斷言，以為它們一定是口頭表演的文本，尹虎彬就曾說過：

有一些文本來自口頭傳統，但并不屬於表演中的創作的文本。……研究表明書面詩人也可以寫程式化的詩行。……還有一個問題，并非所有的程式化的詩歌都是口頭詩歌。⁴⁰

³⁷ 以上概據徐俊所校，參徐俊，《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000），頁 702-705。本文引錄之 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首均出自該書，不再贅述。

³⁸ 轉引自（美）阿爾伯特·貝茨·洛德著，尹虎彬譯，《故事的歌手》（北京：中華書局，2004），頁 40。

³⁹ 楊明璋，〈論敦煌文學與文士以文為戲的書寫傳統〉，《敦煌學》第二十七輯（2008.2）頁 459-478。

⁴⁰ 尹虎彬，《古代經典與口頭傳統》（北京：中國社會科學出版社，2002），頁 121-122。

美國學者沃爾特·翁（Walter J. Ong）以為原生口頭文化裡的思維與表達，除了有套語式風格之外，還有「附加的」（注意語言的實用性，不依賴語法）「聚合的而不是分析的」（承載著大量的稱號和其他的套語）「冗餘的或豐裕的」（重複）「保守的或傳統的」、「貼近人生世界的」（具體的、熟悉的）「帶有對抗色彩的」（舌戰、贊揚）「移情的和參與的」（與之共處）「衡穩狀態的」（口語詞是隨時微調）「情景式的而不是抽象的」（把概念放進情景的框架之中）等九大特徵⁴¹。我們再以之來檢視 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首，以〈毬杖〉、〈筆〉、〈葵〉為例，詩云：

一生長養在山亭，被屈將來別立名。貴人把向場中弄，猶如
初月趁流星。

一生長養在蓬門，久在公衙不立勳。蒙得都官配入管，平明
點著墨離軍。

一生長養在園林，數度人來皆被侵。昨日蒙君一度恰，平明
還作兩般心。

不但運用了程式化套語，也至少符合了沃爾特·翁所列舉的口頭文化之九大特徵中的「聚合的而不是分析的」、「冗餘的或豐裕的」、「貼近人生世界的」、「移情的和參與的」、「情景式的而不是抽象的」等項目。故我們更有理由相信，Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首當是因應口頭傳播而生成的文本⁴²。

接著，我們就可以進一步檢視這十六首詩是否有可能為專業伎藝表演的遺跡？也就是說，它們與宋代京瓦伎藝之一的商謎存有什麼樣的關係？在宋元的筆記叢談裡，包括《東京夢華錄》卷五「京瓦伎藝」、《都城紀勝》「瓦舍眾伎」、《西湖老人繁勝錄》「瓦市」、《夢梁錄》卷二十「小說講經史」、《武林舊事》卷六「諸色伎藝人」等，均有做為宋代專業伎藝表演之一的商謎的記載，可見得此一伎藝表演在當時是相當受到群眾喜愛的。只是其演出的腳本卻沒能留下來，我們僅能從前述的筆記叢談中約略窺測其梗概，像灌圃耐得翁《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條云：

⁴¹ 沃爾特·翁著，何道寬譯，《口語文化與書面文化：語詞的技術化》（北京：北京大學出版社，2008），頁 27-43。

⁴² 高國藩亦曾據這十六首詩有「押韻而富有節奏感，談諧而又具有形象性，好像詠物詩似歌謠」等特點，而認定它們是「頗利於口頭傳播」的「敦煌民間謎語中的物謎」，可備一說。參高國藩，《敦煌俗文化學》（上海：上海三聯書店，1999），頁 655-667。

商謎，舊用鼓板吹〈賀聖朝〉，聚人猜詩謎、字謎、戾謎、社謎，本是隱語。有道謎（原註：來客念隱語說謎，又名打謎。）正猜（原註：來客索猜）下套（原註：商者以物類相似者識之，人名對智。）貼套（原註：貼智思索。）走智（原註：改物類以困猜者。）橫下（原註：許旁人猜。）問因（原註：商者喝問句頭。）調爽（原註：假作難猜，以定其智。）。⁴³

這段記載意味著商謎應是有一套繁複的表演流程，每次的演出或許不一定要走完所有的流程，但此一繁瑣的流程卻也透露了做為伎藝表演的商謎，已將「個人的智力遊戲轉化為可視可聽的表演」⁴⁴。

另外，在既有的文獻裡，我們雖看不到商謎的表演腳本，但《東坡居士佛印禪師語錄問答》⁴⁵（後簡稱《問答錄》）一書卻是被認為與商謎關係最為密切者。如于天池、李書舉該書中的「佛印與東坡墨斗說」，認為「像這樣的對謎，有問有答，頗近於商謎的某些程式」⁴⁶。又程毅中也說：「從它所演化的幾篇故事看，《問答錄》也是一種小說家的話本，而且還吸收了合生和商謎的成分。它的史料價值還在於，給我們提供了一部確屬宋代的作品。」⁴⁷又云：「《問答錄》則是現存宋代的一個綜合性的說諢話話本，包含了小說、商謎、合生、說參請等各成分。」⁴⁸《問答錄》裡至少有三則與謎語相關的敘述，包括了「與佛印商謎」、「佛印與東坡商謎」、「佛印與東坡墨斗說」，前二者的謎面並未以詩的形式來呈現，而「佛印與東坡墨斗說」則非但有詩的形式，且語句亦較為通俗，同時還具有程式化的傾向，茲引錄如下：

⁴³ [宋]孟元老等撰，《東京夢華錄（外四種）》（上海：上海古典文學出版社，1956），頁98。

⁴⁴ 于天池、李書，《宋金說唱伎藝》（台北：秀威資訊科技公司，2008），頁168-169。

⁴⁵ 此書今有日本的江戶初寫本及中國山西省祁縣圖書館藏明萬曆繡水沈氏刻寶顏堂秘笈本，二本大抵相同，僅若干字句略異。前者已被上海古籍出版社出版的《古本小說集成》收入，後者則為莊嚴文化公司1995年出版的《四庫全書存目叢書》所收入。而本文引用此書，概以寶顏堂秘笈本為據。

⁴⁶ 于天池、李書，《宋金說唱伎藝》（台北：秀威資訊科技公司，2008），頁172。

⁴⁷ 見程毅中，《宋元小說研究》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁257。

⁴⁸ 程毅中，〈宋人說諢話與《問答錄》〉，收入《程毅中文存》（北京：中華書局，2006），頁276-284。

佛印持匠人墨斗，謂東坡曰：「我有兩間房，一間賃與轉輪王。有時放出一線路，天下邪魔不敢當。」東坡答云：「我有一張琴，一條絲絃藏在腹。有時將來馬上彈，彈盡天下無聲曲。」

也就是說，這二首物謎詩有一相同的敘述結構，如下：

我有▲○○，▲○○○○○○○。有時○○○○○，○○○○○○○。

（▲代表「一」、「兩」等數字。）

設使這二首詩確為宋代商謎伎藝的遺跡，則各方面都與之極為接近的 Dx3871+P.2555 之詠物詩十六首，和商謎或應也有若干的連結。當然，我們仍舊無法斷言這一組詩是因應如宋代商謎一類的表演伎藝而生成的，畢竟，當時商謎的真正樣貌現在已無法考知，再加上 Dx3871+P.2555 一寫本當是抄寫於中晚唐五代的敦煌歸義軍時期⁴⁹，離商謎真正成熟、流行的宋代還有一段時間。不過，我們至少應該可以確定的，為這一組詩是與口頭文化相關的，不管它們是文士文娛活動隨口而占之物謎詩的如實記載，或者是已初具商謎伎藝表演的樣貌，這對口頭文化的討論，都是極富意義與價值的。

三、P.3644 的「厶乙鋪上新鋪貨」詩與叫聲

P.3644 雜字類蒙書⁵⁰中挾雜了這樣的一段文字：

厶乙鋪上新鋪貨，要者相問不須過。交關市易任平章，賣（買）物之人但且坐。厶乙鋪上且有：橘皮胡桃攘（瓢）⁵¹，梔子高良薑，陸路訶梨勒，大腹及檳榔。亦有蒔蘿華撥，燕萹大

⁴⁹ 徐俊，《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000），頁 686-690。

⁵⁰ 此擬名據鄭阿財、朱鳳玉，《敦煌蒙書研究》（蘭州：甘肅教育出版社，2002），頁 86。按：張涌泉則擬名為「詞句摘抄」，云：「底卷內容與《俗務要名林》無涉，而屬雜抄性質，包括詩、帛咭文、詞、成句等，其中以後二者為大宗，故據擬定今名。」見張涌泉主編，《敦煌經部文獻合集》（北京：中華書局，2008），第八冊「小學類字書之屬」，頁 4279。

⁵¹ 《正字通·瓜部》「瓢」字確有「穰」之俗字，而本卷「木」旁概作「扌」，即「攘」當為「穰」，而「穰」又與「穰」形近而訛。

黃，油麻椒林（蒜），阿苗藕弗香。甜乾棗，醋齒石礪（榴），
絹帽子，羅幙頭。白礬皂礬，紫草蘇芳。粍糖喫時牙齒美，
錫糖咬時舌頭甜。市上買取新襖子，街頭易得紫綾衫，闊口
袴，斬（薪）新鞋，大跨腰帶拾叁事。⁵²

視之為廣告詩詞已學界的共識，如李正字名之為「招徠叫賣詩」⁵³，而項楚將它列於「廣告詩」之下⁵⁴，朱鳳玉則以「叫賣廣告詞」名之⁵⁵。只是，由於這整段文字並非採取整飭的齊言句式，再加上其用韻也不是那麼嚴謹，故研究者在取捨論斷時難免就會出現歧見。如李正字與項楚以為是從「厶乙鋪上新鋪貨」至「舌頭甜」為止；朱鳳玉則將整段文字納入，並做了這樣的說明：「這是一則以七言絕句為引子，後接雜言的口號，內容則是雜貨鋪的叫賣廣告。」⁵⁶而徐俊更僅認定「厶乙鋪上新鋪貨，要者相問不須過。交關市易任平章，賣（買）之人但且坐」等四句為一首詩⁵⁷。究竟何者為確，有必要做進一步的討論。

若從齊言體詩歌的角度來檢視上述 P.3644 的「厶乙鋪上新鋪貨」一段文字，確實只有一開始的四句符合，只是，在中國詩歌的發展史上，齊言體詩歌不過是其中的一部分而已，而更多的是雜言體詩歌。P.3644 的「厶乙鋪上新鋪貨」一段文字應當就是屬於雜言體詩歌，畢竟，它從頭至尾所陳述的是與買賣相關的事物，且相互連貫。而像這樣的一首雜言體詩歌，若從其用韻的情形及敘述的內容、句式等來看，當可將之分成五個段落，茲分述如下：

1. 厶乙鋪上新鋪貨，要者相問不須過。交關市易任平章，買
物之人但且坐。

⁵² 以上蓋據徐俊之校錄，改字亦然，僅「石榴」一詞原卷作「石礪」，徐俊選錄作「榴」，今據原卷補正。參徐俊，《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000），頁 813-814。

⁵³ 顏廷亮主編，《敦煌文學概論》（蘭州：甘肅人民出版社，1993），頁 147。

⁵⁴ 項楚，《敦煌詩歌導論》（台北：新文豐出版公司，1993），頁 232。

⁵⁵ 朱鳳玉，〈敦煌文獻中的廣告文學〉，收入國立中正大學中國文學系主編《「山鳥下聽事，簷花落酒中。」——唐代文學論叢》（嘉義：國立中正大學中國文學系，1998），頁 647-674。

⁵⁶ 朱鳳玉，〈敦煌文獻中的廣告文學〉，收入國立中正大學中國文學系主編《「山鳥下聽事，簷花落酒中。」——唐代文學論叢》（嘉義：國立中正大學中國文學系，1998），頁 647-674。

⁵⁷ 徐俊，《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000），頁 813。

叫賣的開場白；貨、過、坐三字同屬《廣韻》去聲三十九過⁵⁸。

2. 么乙鋪上且有：橘皮胡桃瓢，梔子高良薑，陸路訶梨勒，大腹及檳榔。亦有蒔蘿華撥，蕪荑大黃，油麻椒蒜，阿苗藕弗香。

此一段落開始敘述所賣之物，利用「有」、「亦有」各轉出每句介紹二物的五字句、四字句（「阿苗藕弗香」為五字句。），各四句，凡十六物（橘皮、胡桃瓢、梔子、高良薑、陸路、訶梨勒、大腹、檳榔、蒔蘿、華撥、蕪荑、大黃、油麻、椒蒜、阿苗藕、弗香。）。瓢、薑、香三字同屬《廣韻》下平聲十陽，榔、黃二字則屬《廣韻》下平聲十一唐。

3. 甜乾棗，醋齒石榴。絹帽子，羅幘頭。

一句敘一買賣之物，以三字句為主，且頭一字或二字用以形容賣物的性質，凡四物（乾棗、石榴、帽子、幘頭。）。榴、頭二字分屬《廣韻》下平聲十八尤、十九侯。

4. 白礬皂礬，紫草蘇芳。

一句敘二買賣之物，四字句二句，凡四物（白礬、皂礬、紫草、蘇芳。）。礬、芳二字分屬《廣韻》上平二十二元、下平十陽，顯然未押韻。

5. 炒糖喫時牙齒美，錫糖咬時舌頭甜。市上買取新襖子，街頭易得紫綾衫。闊口袴，嶄新鞋，大跨腰帶拾叁事。

此一段落頭四句為整飭的七字句，每句僅敘及一買賣之物，尤其是對可食的炒糖及錫糖之滋味做了生動的描述；末三句則採取了歌謠裡常見的三三七的句式，亦每句敘一物，此一段落敘及之物凡七物（炒糖、錫糖、襖子、綾衫、袴、鞋、腰帶。）。甜、衫二字分屬《廣韻》下平聲二十五添、二十七銜，事字則屬《廣韻》去聲七志，與甜、衫之韻差異甚大，恐未押韻。而「拾叁事」或為「叁拾事」之訛，因整段買賣之詞共介紹了三十一種物品，取其整數則為三十。

雖然每一段裡的句式或用韻情形均出現未盡符合該段的規則，但整體來看，它們仍是按照一定的程式來陳述的，而且用語亦較為通俗，頗

⁵⁸ 據〔宋〕陳彭年等重修、林尹校訂，《新校正切宋本廣韻》（台北：黎明文化事業公司，1993）。以下亦同，不再贅述。

有口頭演出的樣子。對此，筆者遂聯想到宋代筆記叢談裡有關「叫聲」（又稱「叫果子」、「吟叫」）伎藝的記載⁵⁹，像《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條云：

嘌唱，謂上鼓面唱令曲小詞，驅駕虛聲，縱弄宮調，與叫果子、唱耍曲兒為一體，本只街市，今宅院往往有之。叫聲，自京師起撰，因市井諸色歌吟賣物之聲，採合宮調而成也。若加以嘌唱為引子，次用四句就入者，謂之下影帶。無影帶者，名散叫。若不上鼓面，祇敲盞者，謂之打拍。⁶⁰

又《夢梁錄》卷二十「伎樂」條云：

蓋嘌唱為引子四句就入者謂之「下影帶」。無影帶，名為「散呼」。若不上鼓面，止敲盞兒，謂之「打拍」。……今街市與宅院，往往效京師叫聲，以市井諸色歌叫賣物之聲，採合宮商成其詞也。⁶¹

二則所載差異不大，均表明了宋代伎藝表演之一的「叫聲」，是在做效市井各種的歌吟賣物之聲的基礎之上，進而配上宮商曲調而形成的。同樣是宋人的高承，其《事物紀原》卷九「吟叫」條，更明確地指出此一伎藝發生的時間點，云：

嘉祐末，仁宗上仙，自帝即位，至是，殆五十年天下大稔于豐樂，不意邦國凶變之事，而英宗諒陰不言，能昭其功，然四海方過密。故市井初有叫果子之戲，其本蓋自至和、嘉祐之間叫紫蘇丸，洎樂工杜人經〈十叫子〉始也。京師凡賣一

⁵⁹ 李正宇對此早已注意到，甚至稱之為「宋、元、明、清叫賣文藝之祖」，又以為歷來認定「吟叫」伎藝起源於宋代是不對的，云：「敦煌石室出土的、後唐同光年代傳抄的兩首招徠口號表明，這種根據市井諸色賣物叫聲『採取聲調，間以詞章，以為戲樂』的藝術形式，當起源於唐代，至遲不得晚於後唐。就是說，早在唐、五代僻在西陲的敦煌已經流行。敦煌的發現，突破了宋人的記載，使我們得以重新改寫『吟叫』伎藝的歷史。」這樣的說法似乎過於武斷，特別是他沒有任何的引證，就做了想當然耳的結論，並不妥當。見李正宇〈叫賣市聲之祖——敦煌遺書中的店舖叫賣口號〉，《尋根》1997年第4期，頁42-43。

⁶⁰ [宋]孟元老等撰，《東京夢華錄（外四種）》（上海：上海古典文學出版社，1956），頁96-97。

⁶¹ 同上註，頁310。

物必有聲韻，其吟哦俱不同，故市人採其聲調，間以詞章，以為戲樂也。今盛行于世，又謂之吟叫也。⁶²

若叫聲伎藝是在宋仁宗嘉祐年間前後始形成之說法屬實的話，則敦煌文獻的 P.3644 一寫本中的「△乙鋪上新鋪貨」詩，則不大可能是因應叫聲伎藝而生成的，因為此卷的抄寫年代大概是在後唐莊宗同光年間⁶³，而其創作年代只會比這更早，這樣一來，距宋仁宗嘉祐年間又更久了。但，任何事物的形成，通常會有一蘊釀期，叫聲應也是如此，故 P.3644 的「△乙鋪上新鋪貨」詩應該就是那些後來被叫聲伎藝所採的「有聲韻」且「吟哦俱不同」的叫賣聲之一。

雖然在既有的文獻裡，和商謎伎藝一樣，我們也看不到叫聲伎藝的表演腳本，但在元雜劇若干劇本於叫賣的故事情節裡仍可見叫賣的聲詞，如《魯智深喜賞黃花峪》第三折有李達扮貨郎兒的叫賣聲，云：

（云）買來買來！賣的是調搽宮粉麝香胭脂柏油燈草，破鐵也換。……

（旦云）你賣的是那幾件兒物件，你數與我聽。……

（正末唱）〔滾綉毬〕銅釵兒是鸚鵡。〔旦云〕再有甚麼？（正末唱）鐵鑲兒是金鍍。（旦云）可再有呢？（正末唱）縷帶兒是串香新做。（旦云）再有甚麼希奇的物件。（正末唱）有這箇錦裙襴法墨玳梳，更有這綉領戲絨線鋪，翠絨花是金縷，符牌兒剪成人物，這箇錦鶴袖砌的雙魚，更有那良工打就的純剛剪。（旦云）可再有甚麼物件？（正末唱）有，有，更有那巧匠做成棗木梳，除此外別無。⁶⁴

⁶² [宋]高承撰《事物紀原》（台北：新興書局影印明正統十二年刻本）卷九〈博奕嬉戲部〉「合生」條，頁 660。

⁶³ 李正宇、張涌泉均有此見解，所據蓋以卷中抄有後唐莊宗的詩作——〈今當聖人詩〉。以上分參李正宇，〈叫賣市聲之祖——敦煌遺書中的店鋪叫賣口號〉，《尋根》1997 年第 4 期，頁 42-43；張涌泉主編《敦煌經部文獻合集》（北京：中華書局，2008），第八冊「小學類字書之屬」，頁 4279。

⁶⁴ [元]王實甫等撰，《孤本元明雜劇》（台北：臺灣商務印書館 1977 年影印涵芬樓藏版）。

又《逞風流王煥百花亭》第三折中亦載有一段王煥扮小販賣查梨條的叫賣詞：

（正末提查梨條從古門叫上云）查梨條賣也！查梨條賣也！纔離瓦市，恰出茶房，迅指轉過翠紅鄉，回頭便入鶯花寨，須記的京城古本老郎傳流。這菓是家園製造，道地收來也。有福州府甜津津香噴噴紅馥馥帶漿兒新剝的圓眼荔枝，也有平江路酸溜溜涼麼麼美甘甘連葉兒整下的黃橙綠橘，也有松陽縣軟柔柔白璞璞蜜煎煎帶粉兒壓匾的凝霜柿餅，也有婺州府脆鬆鬆鮮潤潤明晃晃拌糖兒捏就的龍纏棗頭，也有蜜和成糖製就細切的新建薑絲，也有日曬皺風吹乾去殼的高郵菱米，也有黑的黑紅的紅魏郡收來的指頂大瓜子，也有酸不酸甜不甜宣城販到的得法軟梨條。俺也說不盡菓品多般，略鋪陳眼前數種。香閨繡閣風流的美女佳人，大廈高堂俏倜的郎君子弟，非誇大口，敢賣虛名，試嘗管別，吃著再買。查梨條賣也，查梨條賣也。……

（做叫科云）查梨條賣也！查梨條賣也！生長在京城古汴，從小裏拜箇名師，學成浪子家風習慣、花台伎倆。專伏侍那些可喜知音的公子，更和那等聰明俊俏的佳人。假若是怨女曠夫，買吃了成雙作對，縱然他毒郎狠妓，但嘗著助喜添歡。春蘭秋菊益生津，金橘木瓜偏爽口，枝頭乾分利陰陽，嘉慶子調和臟腑。這棗頭補虛平胃，止嗽清脾，吃兩枚諸災不犯。這柿餅滋喉潤肺，解鬱除焦，嚼一箇百病都安。這荔枝紅蠟煩養血，去穢生香，長安歲歲逢天使。這查梨條消消化氣，醒酒和中，帝城日日會王孫。查梨條賣也，查梨條賣也。⁶⁵

在這二本元雜劇中的三段曲白的敘述，我們看到了和 P.3644 的「人乙鋪上新鋪貨」詩類同的樣貌，包括用韻、用詞的情形及按一定的程式來敘述買賣之物等都是，其間的差異，大概就只是元雜劇的叫賣聲詞所敘述的更為詳盡細緻、其形式更為齊整，與如〈滾綉毬〉的曲調結合而

⁶⁵ [明]臧晉叔撰，《元曲選》（整理標點本）（台北：正文書局，1999），頁 1434-1435。

已。也就是說，元雜劇中的叫賣聲詞應該更為接近宋人的叫聲伎藝，甚至可能就是根據叫聲伎藝略做調整而已，而 P.3644 的「ム乙鋪上新鋪貨」詩則應該就是那些「有聲韻」且為市人所採「吟哦俱不同」的叫賣聲之一。

四、〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩與合生⁶⁶

P.3808 中所抄的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉，若據該文於致語後所表明的，它應當是在敷演《仁王護國般若波羅蜜多經·序品第一》，只是其對佛典經文的闡述並不多，較多的是藉佛事以頌揚當時的皇帝——後唐明宗李嗣源及其后妃、諸王。而像這樣的一本講經文，卻又於全文之末出現有非但未能與講經文本的頌揚基調相銜接、反而有著濃濃嘲諷氣息的九首詩，這九首詩如下：

1. 江頭忽見小蛇蟲，試與捻拋深水中。因此碧潭學養性，近來也解使雷風。
2. 憫見枯池少水魚，流波涓滴與溝渠。近來稍似成鱗甲，便道群龍總不如。
3. 見伊鸚鵡語分明，不惜功夫養得成。近日自知毛羽壯，空中長作怨人聲。
4. 可憎獮子色茸茸，擡舉何勞餵飼濃。點眼憐伊圖守護，誰知反吠主人公。
5. 鴨兒水上學浮沈，任性終無願戀心。可惜愍雞腸寸斷，豈知他是負恩禽。
6. 蜘蛛夜夜吐絲多，來往空中織網羅。將為一心居舊處，豈知他意別尋窠。
7. 玉蹄紅耳槽頭時，餵飼真教稱體肥。不望垂繯兼待步，近來特地却難騎。
8. 樗榆凡木遠亭臺，伐倒何須又却栽。只是一場虛費力，終歸不作棟梁材。

⁶⁶ 此一議題，筆者曾於個人的博士論文——《敦煌文學中之諧隱研究》（台北：國立政治大學中國文學系，2007）第七章第二節的第二點有初略的探討，今以之為基礎，做更進一步的闡述。

9.人間大小莫知聞，去就異常並不存。既是下流根本劣，爭堪取自伴郎君。⁶⁷

對此一狀況，學界有不同的解讀，包括有另文錯入、講經人臨時所加、與講經文不相干的寓言詩、攻訐異教、譏刺異己等等的推測⁶⁸。

筆者亦曾利用東漢應劭《風俗通義》的「鷄伏鴨卵」、宋梅堯臣的〈鴨雛〉詩、傳為元代關漢卿的雜劇《劉夫人慶賞五侯宴》一本中的「鷄鴨論」等等的文本，推論〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩應是俗講僧利用後唐明宗（李嗣源）過生日（應聖節）此一難得的機會，揶揄嘲諷明宗的養子李從珂（末帝）是個忘恩負義、野心勃勃之人，要明宗小心提防⁶⁹。主要的理由就是〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩中的第五首——「鴨兒水上學浮沈，任性終無顧戀心。可惜慙雞腸寸斷，豈知他是負恩禽」與上述的《風俗通義》「鷄伏鴨卵」等文本非但同是事涉以「鴨負慙雞」為喻的忘恩負義型故事，和第三首的以「鸚鵡語怨人」為喻、第四首的以「犬吠主人」為喻、第六首的以「蜘蛛尋別窠」為喻等詩又得以合成一組譏人忘恩負義的寓言詩，況且在《劉夫人慶賞五侯宴》雜劇中的「鷄鴨論」所諷刺的對象又正好是後唐明宗的養子李從珂。因此，我們也就有理由相信，像〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩這樣的一組詩應該就是以譏諷李從珂為務的，同時，這九首詩中的第五首又可說是以「鴨負慙雞」為喻來譏刺後唐末帝的較早的文學作品。

只是，這樣的說解仍無法解決〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩的主旨與講經文本的主要訴求相互矛盾的情形，即講經文的本文是以頌揚皇帝、諸王為基調，而末尾這一組詩篇卻又有甚濃的嘲諷味。尤其是在這九首詩前的詩篇才對潞王李從珂大表贊揚，說他能安撫生靈、匡扶社稷——「潞王英特坐岐州，安撫生靈稱列侯。既有英雄匡社稷，開西

⁶⁷ 此引文參黃征、張涌泉校注，《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997），頁624。

⁶⁸ 以上諸種看法，詳參姜亮夫，《莫高窟年表》（台北：華世出版社，1987），頁502；李明偉，〈〈長興四年中興殿應聖節講經文〉研究〉，《社會科學》（甘肅）第3期（1988年），頁89-95；周紹良，〈〈長興四年中興殿應聖節講經文〉校證〉，《紹良叢稿》（濟南：齊魯書社，1984），頁66-98；楊雄，〈〈長興四年中興殿應聖節講經文〉研究〉，《敦煌研究》1990年第1期，頁93-101。

⁶⁹ 楊明璋，〈敦煌本〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩性質考辨〉，《漢學研究》第二十一卷第二期（2003.12）。

不在聖人憂」，而接在這之後的九首詩若果真是在批評李從珂，說他是負恩禽、野心勃勃、非棟梁之材等等，則未免太令人匪夷所思了。

而宋人張齊賢所撰的《洛陽搢紳舊聞記》卷一「少師佯狂」條，為此一窘困帶來一絲曙光，云：

有談歌婦人楊苧羅，善合生雜嘲，辨慧有才思，當時罕與比者。少師以姪女呼之，每令謳唱，言詞捷給，聲韻清楚，真秦青、韓娥之儔也。少師以姪女呼之，蓋念其聰俊也。時僧雲辨⁷⁰能俗講，有文章，敏於應對，若祀祝之辭，隨其名位高下，對之立成千字，皆如宿構，少師尤重之。雲辨於長壽寺五月講，少師詣講院，與雲辨對坐，歌者在側。忽有大蜘蛛於簷前垂絲而下，正對少師與僧前（原註：此句有脫字）。雲辨笑謂歌者曰：「試嘲此蜘蛛，如嘲得著，奉絹兩匹。」歌者更不待思慮，應聲嘲之，意全不離蜘蛛，而嘲戲之辭，正諷雲辨。少師聞之絕倒，久之大叫曰：「和尚，取絹五匹來！」雲辨且笑，遂以絹五匹奉之。歌者嘲蜘蛛云：「喫得肚罌撐，尋絲繞寺行。空中設羅網，祇待殺眾生。」（原註：蓋譏雲辨體肥而肚大故也。）雲辨師名圓鑿，後為左街司錄，久之遷化。⁷¹

從這段記載我們可以知道，「善合生雜嘲」的談歌婦人楊苧羅，她不但參與雲辯於長壽寺的俗講活動，並應雲辯的要求不假思索地應聲嘲簷前蜘蛛，而她的嘲蜘蛛正與〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩的風格極為接近，特別是九首詩中也有一首是詠蜘蛛者，詩云：

蜘蛛夜夜吐絲多，來往空中織網羅。將為一心居舊處，豈知他意別尋窠。

二詩戲謔的成分都相當的濃厚，且皆明著嘲物、暗著諷人，用詞差異亦不大，像前者有「空中設羅網」，後者則有「來往空中織網羅」，其間的歧異主要來自於五言與七言。準此，筆者遂疑心講經文末尾的九首詩或亦是「善合生雜嘲」的「談歌婦人」一類的伎藝人所為。

⁷⁰ 「雲辨」即「雲辯」。

⁷¹ 傅璇琮等編，《五代史書彙編》（杭州：杭州出版社，2004），頁2389-2391。

巧合的是，研究者劉銘恕就曾根據《佛祖統紀》載錄有雲辯曾奉召入宮參與後唐莊宗及明宗天成元年的應聖節講經活動等情事，推測〈長興四年中興殿應聖節講經文〉的宣講者即是雲辯⁷²。其實，有關雲辯參與應聖節的講經活動還可見於《大宋僧史略》，該書卷下的「誕辰談論」云：「明宗、石晉之時，僧錄雲辯多於誕日談贊，皇帝親坐累對論議。」⁷³可見雲辯於明宗在位之時是經常性地參與應聖節的講經活動，故劉氏的推論應當有極高的可能性。

我們再回過頭來看《洛陽搢紳舊聞記》的記載，就曉得此條最大的意義，即是透露了當時的俗講活動固然是由俗講僧來主導，但也有俗世的伎藝人的參與。也就是說，在一場俗講活動中，俗講僧並不是唯一的演出者，還可以有其他伎藝人的加入。以〈長興四年中興殿應聖節講經文〉為例，其本文的宣講者可以是像雲辯那樣的俗講僧，而其末尾九首詩的創作者則可以是如楊苧羅那樣「善合生雜嘲」的談歌伎藝人。

若是這樣的話，則前述講經文與九首詩所造成的前恭後倨的矛盾也就不存在了，而且這末尾九首詩的意涵也更加豐富了。因為我們可以說，這九首詩一方面是以蛇使雷風、魚妄成龍、鸚鵡語怨人、犬吠主人、鴨負慙鷄、蜘蛛尋別窠、馬難駕馭及樗榆非棟梁等等的情事來嘲諷潞王的野心勃勃與忘恩負義；而另一方面將之與雲辯對包括潞王在內的諸王之恭維兩相對照，不也是伎藝人對雲辯的一種戲弄，嘲諷他太過於逢迎、阿諛？特別是最末的「人間大小莫知聞，去就昇常並不存。既是下流根本劣，爭堪取自伴郎君」，就頗為直接地提醒講經的雲辯莫能隨便伴郎君。而且像這一組頗為辛辣的嘲諷詩，能出現在宮廷裡的慶典場合，大概就只有自先秦以來一直享有「言無郵」⁷⁴特許權力的俳優才敢為⁷⁵。準此，筆者遂以為〈長興

⁷² 劉銘恕，〈敦煌遺書叢識〉，收入杭州大學古籍研究所等合編《敦煌語言文學論文集》（杭州：浙江古籍出版社，1988），頁43-55。

⁷³ 〔宋〕贊寧，《大宋僧史略》（《大正新脩大藏經》第54冊N0.2126，CBETA電子佛典，2005），卷下。

⁷⁴ 〔周〕左丘明撰，徐元誥集解，《國語集解》（北京：中華書局，2002），〈晉語二〉，頁275-276。

⁷⁵ 如宋吳自牧《夢梁錄》卷二〇「妓樂」條敘及教坊作雜劇，即有言：「大抵全以故事，務在滑稽，唱念應對通備。此本是鑒戒，又隱於諷諍，故從便疏露，謂之無過蟲耳。若欲駕前承應，亦無責罰。一時取聖顏笑。凡有諷諍，或諫官陳事，上不從，則此輩妝做故事，隱其情而諷之，於上顏亦無怒也。」見〔宋〕孟元老等撰，《東京夢華錄（外四種）》（上海：上海古典文學出版社，1956），頁309。

四年中興殿應聖節講經文〉的末尾九首詩應是像談歌婦人楊苧羅那樣善於合生雜嘲的伎藝人所做的。

接下來要討論的，是這九首詩和「合生」伎藝的關係。於此，我們必須先弄清楚什麼是「談歌」？「合生雜嘲」又是什麼意思？「合生」與「雜嘲」是指稱同一事，還是各自有不同的意涵？特別是《洛陽搢紳舊聞記》的「合生」和宋代瓦舍中所謂的「合生」伎藝是否相關連？「談歌」一詞，葉德均以宋趙令畤《侯鯖錄》卷六的「執板談歌乞個錢」⁷⁶，北 7220 卷背、P.2094〈金剛經讚文〉的「彼日談歌是舊曲」⁷⁷等為例，認為「談」當作「唱」解，「談歌就是唱歌」⁷⁸。這樣的說法和上述談歌婦人楊苧羅的情事還頗為相符，因為，少師楊凝式所賞識的是「每令謳唱，言詞捷給，聲韻清楚」的談歌婦人楊苧羅，故歌唱應當才是「談歌」主要的表現形式。故「談歌婦人」應當是指善於「謳唱」的女伎藝人。

至於「合生」，問題則複雜多了。歷來相關的討論不勝枚舉、見解互異⁷⁹，主要的原因就是目前典籍文獻中所見與「合生」相關的資料並不多，而且又多語焉不詳。如宋高承的《事物紀原》卷九「合生」條云：「今人亦謂之唱題目。」⁸⁰又宋灌圃耐得翁的《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條則云：「合生與起令、隨令相似，各占一事。」⁸¹或如前文已引述過的《洛陽搢紳舊聞記》則將合生與雜嘲並舉，這些材料確實表明了合生與題目、酒令、雜嘲⁸²等游藝活動有極為密切的關係，但，合生一詞確切的意義卻都沒能說清楚。

⁷⁶ [宋]趙德麟撰，《侯鯖錄》（台北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書），卷六，頁 2-3。

⁷⁷ 題與引文均以北 7220 卷背為據，P.2094 的題、文則分別作「開元皇帝贊金剛經功德」與「比日談歌是舊曲」。

⁷⁸ 葉德均，〈宋元明講唱文學〉，《戲曲小說叢考》（北京：中華書局 1979），頁 625-688。

⁷⁹ 如任半塘的《唐戲弄》、胡士瑩的《話本概論》均闕有專章討論「合生」，唯任氏於該書的「附載四——唐戲百問」，有一問即與合生相關，該問云：「唐宋合生，何以名同而實全異？戲劇之外，合生又有題詠，究始於何時？」足見任氏對合生究竟為何，仍有遲疑。以上可參任半塘《唐戲弄》（台北：頂淵文化，2004），頁 268-282、1209；胡士瑩《話本小說概論》（北京：中華書局，1982），頁 122-127。

⁸⁰ [宋]高承撰，《事物紀原》（台北：新興書局影印明正統十二年刻本）卷九〈博奕嬉戲部〉「合生」條，頁 659。

⁸¹ [宋]孟元老等撰，《東京夢華錄（外四種）》（上海：上海古典文學出版社，1956），頁 98。

⁸² 有關題目、雜嘲、酒令的討論，可參劉曉明〈「合生」與唐宋伎藝〉，《文學遺產》2006

雖然如此，我們要是仔細檢視這些材料，仍可發現它們其實都透露了「合生」的一項重要特質——是要歌唱、吟誦的⁸³。楊凝式賞識的「善合生雜嘲」之楊苧羅，是謳唱的能手；高承言「合生」即「唱題目」，更是直接點出「合生」具備「唱」的特質；灌圃耐得翁則說「合生」有「占」——吟的特性。他如，唐中宗宴兩儀殿，有胡人襪子、何懿等「唱合生歌，言淺穢」，武平一遂上諫言，史書是這麼記載的：「妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名質，詠歌蹈舞，號曰合生。」⁸⁴不論是「唱合生歌」也好，或者是「詠歌蹈舞」也好，都再次確定了「合生」應當具有歌唱、吟誦的特質。再者，宋洪邁《夷堅志》支乙卷六「合生詩詞」條云：

江浙間路岐伶女，有慧黠，知文墨，能於席上指物題詠，應命輒成者，謂之合生；其滑稽含玩諷者，謂之喬合生。蓋京都遺風也。張安國守臨川，王宣子解廬陵郡印歸次撫，安國置酒郡齋，招郎士陳漢卿參會。適散樂一妓言學作詩，漢卿語之曰：「太守呼為五馬，今日兩州使君對席，遂成十馬。汝體此意做八句。」妓凝立良久，即高吟曰：同是天邊侍從臣，江頭相遇轉情親。瑩如臨汝無瑕玉，暖作廬陵有腳春。五馬今朝成十馬，兩人前日壓千人。便看飛詔催歸去，共坐中書秉化鈞。」安國為之嗟賞竟日，賞以萬錢。予守會稽，有歌宮調女子洪惠英正唱詞次，忽停鼓白曰：「惠英有述懷小曲，願容舉似。」乃歌曰：梅花似雪，剛被雪來相挫折。雪裏梅花，無限精神總屬他。梅花無語，只有東君來作主。傳語東君，宜與梅花做主人。」歌畢，再拜云：「梅者惠英自喻，非敢僭擬名花，姑以借意。雪者指無賴惡少也。」官奴因言其人到府一月，而遭惡子困擾者至四五，故情見乎詞。在流輩中誠不易得。⁸⁵

年第2期；王小盾、潘建國，〈敦煌論議考〉，《中國古籍研究》第1輯（1996.11）；王小盾，《唐代酒令藝術》（上海：東方出版中心，1996）。

⁸³ 劉大杰即云：「合生一項，重在歌唱，與雜戲的關係較深。」見劉大杰《中國文學發展史》（上海：上海書店，《民國叢書》第二編影印中華書局1949年版），頁179。

⁸⁴ 〔宋〕歐陽修、宋祁撰《新唐書》（台北：鼎文書局，1994年影印新校本），卷119〈武平一傳〉，頁4295。

⁸⁵ 〔宋〕洪邁撰，《夷堅志》（台北：明文書局，1982），頁841。

細究上段引文，我們會發現，為張安國嗟賞竟日的是「散樂一妓」的「高吟」，而被洪邁稱讚是「在流輩中誠不易得」的是「歌宮調女子」洪惠英的「歌」「述懷小曲」。也就是說，《夷堅志》所載的「合生詩詞」，仍舊透露了合生是要歌唱、吟誦的。另外，宋曾慥《類說》卷六引唐人武甄平所撰的《景龍文館記》，亦載記有前文已提及的武平一諫言一事，唯其「合生」作「合笙」⁸⁶；又孟元老《東京夢華錄》卷五「京瓦伎藝」有「吳八兒，合生」，但卷八再次提到「合生」，卻作「合笙」⁸⁷；周密《武林舊事》卷六「諸色伎藝人」則有「合笙，雙秀才」⁸⁸，這些應當也間接證明了「合生」一伎藝是要合樂歌唱、吟誦的，因為「笙」是一種樂器，以之做為伎藝的名稱，當是意味著該伎藝是要合樂的⁸⁹。而洪邁還提到「合生」是要有「能於席上指物題詠，應命輒成」的能耐，這也和楊苧羅嘲蜘蛛之事不謀而合。

這樣一來，「合生」的樣貌我們已可勾勒出個大概了。「合生」不只是一種具有歌唱、吟誦詩詞特質的伎藝⁹⁰，表演者要有「指物題詠，應命輒成」的能耐，也是此一伎藝所強調的。而若以現代的表演伎藝做類比，「合生」大概相當於約莫二十多年前紅極一時的藝人張帝的急智歌唱表演，此類伎藝表演不但要能展現「指物題詠，應命輒成」的急智，還要能歌唱、吟誦詩詞，且因應此一伎藝所生成的詩詞，多數又具有遊戲、嘲諷的興味。

至此，我們可以回過頭去檢視 P.3808 中所抄的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩了。首先，我們在這九首詩之中，也可以發現若干字詞是反覆地出現的，如「近來」一詞，於第一首的末句（「近來也解使雷風」）第二首的第三句（「近來稍似成鱗甲」）第七首的末句（「近來特地却

⁸⁶ [宋]曾慥撰，《類說》（台北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書），卷六，葉二十四。

⁸⁷ [宋]孟元老等撰，《東京夢華錄（外四種）》（上海：上海古典文學出版社，1956），頁30、48。

⁸⁸ 同上註，頁465。

⁸⁹ 曾永義據《東京夢華錄》卷八「六月六日崔府君生日二十四日神保觀神生日」條出現有「合笙」，云：「頗疑『合生』本作『合笙』，以其表演時以『笙』合奏，故云，作『合生』乃因『笙』省文作『生』。未知是否。」見曾永義，《俗文學概論》（台北：三民書局，2003），頁703。

⁹⁰ 胡士瑩說：「我認為合生是一種以歌唱詩詞為主的口頭伎藝，內容很少故事性，實與以故事為主的『說話』殊途。」胡士瑩，《話本小說概論》（北京：中華書局，1982），頁125。

難騎」)等均可見,另外,還有與「近來」一詞的運用近同的「近日」——「近日自知毛羽壯」(第三首的第三句)。又如「豈知」一詞,則是第五首的末句(「豈知他是負恩禽」)第六首的末句(「豈知他意別尋窠」)可見之,另還有與「豈知」一詞的運用近同的「誰知」——「誰知反吠主人公」(第四首的末句)。他如,第八首的第三句——「只是一場虛費力」與第九首的第三句——「既是下流根本劣」,雖一作「只是」,另一作「既是」,但它們於句中的作用並無差異,且它們均是運用於轉出詩旨的位置。也就是說,第一首與第七首,第二首與第三首,第四、五、六首,第八首與第九首分別有如是敘述結構:

○○○○○○○,○○○○○○○。○○○○○○○,近來
○○○○○。(第1、7首)

○○○○○○○,○○○○○○○。近來⁹¹○○○○○,○
○○○○○。(第2-3首)

○○○○○○○,○○○○○○○。○○○○○○○,誰⁹²知
○○○○○。(第4-6首)

○○○○○○○,○○○○○○○。只⁹³是○○○○○,○
○○○○○。(第8-9首)

這些顯然也都是口頭文本的一大特點——程式化套語的展現,而且這組詩的主旨——譏人忘恩負義是再抽象不過的主題,創作者不但能借時人所熟悉的具體事物來說明,還賦予情境、故事性。更重要的,它是不避重複、口語與嘲弄,與較重分析、具精緻化傾向的書面文化不大相同。也就是說,這九首詩除了具備程式化套語的特點之外,也和前文曾提及的沃爾特·翁(Walter J. Ong)口頭文化九大特徵中的「貼近人生世界的」、「情景式的而不是抽象的」、「聚合的而不是分析的」、「冗餘的或豐裕的」、「帶有對抗色彩的」等是相應的。

因此,將 P.3808 的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩視為因應口頭表演而生成的文本應是可行的。因為,不論就這九首詩外部的生

⁹¹ 「近來」有時做「近日」。

⁹² 「誰知」有時做「豈知」。

⁹³ 「只是」有時做「既是」。

成情境背景，或者是內部的語言內涵、文本內容來看，均和口頭文化較為接近。而且它還有一個間接證據，即是它是接抄於又講又唱的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉之後，前文也證實了二者是一體的，而若按照一般敦煌講經文的成規，散文的部分是以講說的方式來呈現的，而韻文的部分則是用以吟唱的，那麼，講經文末尾的這九首詩，當也是以吟唱的方式來演出的。

若我們再將這末尾九首詩與合生伎藝二相對照下，則合生伎藝所強調的要有「指物題詠，應命輒成」的急智、要能歌唱吟誦詩詞、有戲謔傾向等三項特質，唯一還無法確認的，就是這一組詩篇是否也是在「指物題詠，應命輒成」的情況底下所完成的。因此，我們或許仍無法確切地說〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩就是合生伎藝的底本，但說它是具有合生一類伎藝表演特質的口頭文本當是可行的。

五、結論

本文的出發點是基於對 Dx3871+P.2555 的詠物詩十六首、P.3644 的「厶乙鋪上新鋪貨」詩、P.3808 的〈長興四年中興殿應聖節講經文〉末尾九首詩等三組敦煌詩的特出——不論是形式或內容，都迥異於常——感到好奇，而也適好在一般的古籍文獻裡，發現了不少與它們頗為近似的作品，如《東坡居士佛印禪師語錄問答》、《逞風流王煥百花亭》裡的片段或《洛陽搢紳舊聞記》卷一「少師佯狂」條所錄的嘲詩等都是，而這些作品又分別與唐宋的伎藝——商謎、叫聲、合生有所關連，遂興起了從此一角度重新檢視這三組詩的念頭，並非強為某一詩篇或某組詩找到與唐宋伎藝表演確切相應者。

而經過前文的討論之後，我們或許仍無法斷言某組詩篇定是唐宋某一伎藝表演的腳本，但它們確實具備了口頭文化常有的程式化套語、語言通俗，以及「貼近人生世界的」、「移情的和參與的」、「情景式的而不是抽象的」等的特徵，故稱它們為因應口頭演出而生成的文本，應是沒太大的問題。甚至因為它們確實是分別與唐宋的伎藝——商謎、叫聲、合生有或大或小的近似之處，說它們是宋代成熟的瓦市伎藝的發展過程中具有奠基意義的一環也不為過。

像這三組詩篇一樣與一般傳世文獻的作品有所繫聯的，在敦煌文學裡還有不少，在前言裡也已列舉了數例。可見得敦煌文學的研究應當大步邁出既有的框架，將之與過去較少運用到的包括宋元以來的日用類書、元雜劇、近現代通俗讀物等一般傳世文獻合觀，相信會有另一番的成果。