

【中国戏剧史】

# 河西走廊珍贵古典戏剧文献考辨

黎 羌 赵 琦

**【摘要】**中国甘肃河西走廊“河西四郡”是自古迄今重要的国际交通孔道,同时亦为珍藏许多丝绸之路戏剧文本的集散之地。特别是居于中原与西域交集处的敦煌莫高窟,出土一些记载边塞地区政治、经济、军事、文化、艺术的世俗与宗教珍贵戏剧文献。诸如反映唐代古代讲唱型婚姻文化的《下女夫词》,记载民间智慧的争奇型戏剧《茶酒论》,还有保留着西域佛教胡戏风格的《须大拏太子度男女》《小小黄宫养赞》《晚唐释迦因缘剧本》,特别是后面此部敦煌遗书文本,是我国境内发现历史最早、最富有学术价值的佛教戏曲。这些民俗与宗教剧作在河西走廊经历了从讲唱文学、佛教经文、变文到戏文,从世俗叙述体到宗教代言体的演化过程。作为丝绸之路文化与戏剧艺术遗产的重要组成部分,无论从文献学、宗教学、民族学、民俗学,还是戏剧史、戏曲史、曲艺史等文化学角度都极具学术研究价值。

**【关键词】**河西走廊;戏剧文献;世俗戏剧;佛教戏曲

**【作者简介】**黎羌,西安翻译学院教授;赵琦,山西晋中学院教师。

**【原文出处】**《云南艺术学院学报》(昆明),2020.2.70~76

**【基金项目】**教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中华戏剧通史”阶段性成果。项目编号:10JD0009。

中国甘肃河西走廊在丝绸之路东段所占的地域最广,路线最长,历史文化积淀最为厚重。坐落在蜿蜒曲折的祁连山下古称凉州、甘州、肃州、沙州,今称武威、张掖、酒泉、敦煌的“河西四郡”,是古往今来天然的国际交通孔道,同时亦为珍藏丝绸之路戏剧文本的风水宝地。诸如来自中原地区的具有西北边地民族戏曲色彩的《下女夫词》《茶酒论》,仍然保留着西域胡戏风格的《须大拏太子度男女》《小小黄宫养赞》《晚唐释迦因缘剧本》佛教戏曲等,都在向世人昭示这里曾是东西方丝绸之路文学艺术的荟萃之地。

## 一、敦煌戏文写本《下女夫词》

《下女夫词》是敦煌地区发现的著名说唱或戏文写本。作为唐代河西走廊流传的古代婚姻文化的重要组成部分,自20世纪20年代以来,一直备受

国内外学者的关注。有学者对此部叙事性文学作品与乐府诗《陌上桑》和唐五代诗《秦妇吟》进行对照,发现相互有着明显的传承关系。

宋·郭茂倩编《乐府诗集》是收罗乐府歌辞最完备的一部文学总集,在其书卷二十七“相和歌辞”中所收《陌上桑》标识为古辞。《宋书·乐志》作《艳歌罗敷行》,《玉台》卷一作《日出东南隅篇》。《古今乐录》曰:“《陌上桑》歌瑟调。”东晋·崔豹《古今注》则曰:“《陌上桑》者,出秦氏女子。秦氏,邯郸人有女名罗敷,为邑人千乘王仁妻。王仁后为赵王家令。罗敷出采桑于陌上,赵王登台见而悦之,因置酒欲夺焉。罗敷巧弹琴,乃作《陌上桑》之歌以自明,赵王乃止。”

魏晋有诗作《陌上桑》云:“日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自名为罗敷。……少年见罗

敷,脱帽著帟头。耕者忘其犁,锄者忘其锄。来归相怨怒,但坐观罗敷。”此首脍炙人口的汉魏乐府作品出神入化地描写罗敷——“采桑女”的美貌,她形象既美丽,又机智,心地光明如朝日。她怒斥官僚“使君”为粪土,“使君从南来,五马立踟蹰。”使君有心求她,“宁可共载不?”罗敷前置辞:“使君一何愚!使君自有妇,罗敷自有夫。”显现了采桑女蔑视富贵、洁身自好的高贵品质。

《乐府解题》曰:“古辞言罗敷采桑,为使君所邀,盛夸其夫为侍中郎以拒之。”此诗后世有众多诗人应合,如王筠诗:“人传陌上桑,未晓已含光。重重相荫映,软软自芬芳。秋胡始驻马,罗敷未满筐。春蚕朝已伏,安得久彷徨。”李白亦有诗云:“妾本秦罗敷,玉颜艳名都。绿条映素手,采桑向城隅。”可知此人物形象塑造之色彩鲜明,元杂剧《秋胡戏妻》剧情即由此而生发。

国内首先注意到敦煌此文本并予以披露的学者是刘复先生,早在其20世纪20年代他所辑的《敦煌掇琐》即收录了《下女夫词》,十多年后,向达先生发现此作在大英博物馆也有收藏。王重民所撰《敦煌变文集》中的《下女夫词》即以P.3350号为底本,与S.3877、S.5949、S.5515、P.3893、P.3909等写本合校而成。<sup>①</sup>

20世纪80年代中期,杨宝玉在《敦煌变文集》未入校的两个《下女夫词》残卷校录中加录了《敦煌变文集》未入校的P.2976及北京大学图书馆藏D246两件写本,由此《下女夫词》的写本数量增至八件。1994年,荣新江在《英国图书馆藏敦煌汉文非佛教文献残卷目录》指出:S.9501、S.9502、S.13002、S.11419可缀合为一卷,为《下女夫词》的研究提供

新的材料。<sup>②</sup>1996年,《晋魏隋唐残墨》出版,李刘考释出其中第70号为《下女夫词》残片,方广锬先生对其进行了补充说明。

据杨雪春在《〈俄藏敦煌文献〉中四件〈下女夫词〉残片的缀合》一文统计:由于《下女夫词》不同写本之间的内容差异,可将其分为甲、乙、丙三个系统。甲系统包括P.3350、P.3147b、P.3266V、P.3893、P.3909、S.3877V、S.5515、S.5949、Dx.2654、北大藏D246、中国书店藏ZSD.068+《残墨》第70号、傅斯年图书馆藏188085、Dx.3860、Dx.3135+3138等14件写本;乙系统为P.2976一件写本;丙系统为缀合本(S.9501+S.9502V+S.11419+S.13002)。《俄藏敦煌文献》中Dx.11049、Dx.11049V、Dx.<sup>③</sup>

关于《下女夫词》的文本性质探讨,学术界存在喜歌、故事赋、对话体散文、戏曲剧本等不同的观点。李家瑞的《谈嫁娶喜歌》认为《下女夫词》是我国现今可见到的一篇“最早”的嫁娶喜歌。郑阿财指出《下女夫词》是敦煌孝道变文之一种,属于孝道文学的范畴。李宗为将其归为故事赋的一种,并从文学的角度分析了此赋的故事化。谭达先的《中国婚嫁仪式歌谣研究》中指出唐代流行的《下女夫词》是婚礼中的一种拦门诗歌。日本学者金冈照光认为《下女夫词》是散文体类中的对话体类文学文献,是与《项托相问书》《燕子赋》《茶酒论》相同的对话体类散文。任光伟分析了《下女夫词》写卷格式、内容、对唱等特性,提出它应当为“民间艺人排练演出的戏曲剧本”的看法。<sup>④</sup>

从世俗戏剧角度审视,《下女夫词》,描写的是唐代某一地方自称马上刺史的人,于更深半夜,月上柳梢时,行至一姑嫂家,经其多方盘问,获悉底

细,方为这位年轻后生展褥铺床,下帘撤帐,共饮美酒,同宿一夜,天亮依依惜别。戏曲学研究者任光伟较早关注敦煌藏经洞中出土的世俗表演文本,特别是韵白相间、说唱兼并的变文。他在《敦煌石室古剧钩沉》一文中提出:“值得我们注意的是在变文中那一部分对话体的抄本,如《孔子项托相问书》《晏子赋》《苏武李陵执别词》《燕子赋》《茶酒论》《下女夫词》《鬻鬻新妇文》,以及另一种用五言韵语对话的《燕子赋》等8篇。这些都是对话体,但形式上却不尽相同,如前四篇虽然也是两人或数人的对话,却杂有叙事成分,尚未彻底脱离开俗讲的风格与特色;后四篇则不同,已经不再杂有叙事成分,完全变成了代言体,不只脱离了俗讲的形式与特点,也超出了古代小说中“合生”的基本形式。”文中认为后四篇是戏曲演出底本,即《燕子赋》《茶酒论》《下女夫词》《鬻鬻新妇文》,特别是“《下女夫词》既有特定故事情节,并由固定的角色扮演特定的人物,全卷均用代言体,在固定的时空中演出,有固定场地、有固定道具,在表演上已能充分的运用唱、做、念、舞等手段,应该说这已经是完整的戏曲演出形式,其脚本自然应该称为戏曲剧本。”<sup>⑤</sup>

敦煌学者张鸿勋在《新获英藏〈下女夫词〉残卷校释》中也提到1989年任光伟借助《敦煌石室古剧钩沉》一文,“分析了《下女夫词》写卷格式、内容、对唱等特性,提出她为当时‘供民间艺人排练演出的戏曲剧本’的看法。”并引用了《法拉格文集·关于婚姻的民间歌谣和礼俗》中一段重要论据:“民间结婚礼俗是混杂着歌唱和哭泣,舞蹈和宴会,悲叹、趣剧以及强暴举动的一出戏剧的各场各幕;这是由各国人民创作并且演出的一出戏剧。”为

例,提出自己的看法:

《下女夫词》纵如某些论者认定的是唐代剧本;但其内容及形式,绝非作者凭空想出,它只是依据当时实际存在的婚礼歌予以再现。这一点,许多专家学者结合敦煌或其他有关文献记载已一一证实了。说它是剧本也好,不是剧本也好,都不会影响它曾是婚礼仪式歌的事实。至于它是否已被艺人戏剧化,脱离真实婚礼,由艺人模仿扮演这一礼仪过程,作伎艺演出,供人观赏娱乐,也就是转化成剧本。……很难想象,这些除《下女夫词》外,仅供婚礼上实用严肃的文书会与娱人的表演剧本合抄为一。<sup>⑥</sup>

在我们看来,像《下女夫词》这样的有人物、有故事情节的供文化娱乐的说唱或表演的唐代文本非常值得重视。据戚世隽著《中国古代剧本形态论稿》中关于唐代戏剧文本的论断:“我们可以明确的是:(一)唐代有剧本创作。(二)唐人的剧本概念与我们今天不同,唐人剧本的核心内容是曲辞说白。不需要后来剧本的其他因素:角色分配、动作。(三)说唱与戏剧原本并非泾渭分明,讲唱的本子经常用于戏剧,我们不妨称之为‘借本’。如同唐人的戏剧观念不同于后人一样,唐人眼中的剧本,亦不过是可以拿来演出的文字而已。”<sup>⑦</sup>

## 二、民间争奇型戏剧《茶酒论》

《敦煌文献》中的《茶酒论》从表面上看是一篇独具特色的变文,实际上是河西地区遗存的一部民间争奇型戏剧文本。此作品以民众生活中两大饮料茶酒为主角,赋予其人性的特征敷演于世。全剧短短1200字,以茶酒争高争奇为主要内容,最后由第三方“水”化解两者争论,指出万物存在皆有其利

弊,不可妄自尊大,最后茶酒和好结束此戏文。

《茶酒论》的作者唐代王敷是一名乡贡进士,文后留有抄写人阎海真题记,抄写时间在“开宝三年壬申岁”,该文出自唐代敦煌文书。他的名久已不传,自敦煌变文及其它唐人手抄古籍被发现后,才得以重新为人们所认识。《茶酒论》以对话的方式、拟人手法,广征博引,取譬设喻,以茶酒之口各述已长,攻击彼短,意在承功,压倒对方。最后,《茶酒论》是这样结尾的:“两人争夺人我,不知水在旁边。”于是由水出面劝解,结束了茶与酒双方互不相让,一争高下的争斗,并指出:“茶不得水,作何形貌?酒不得水,作甚形容?米曲干吃,损人肠胃,茶片干吃,只齧破喉咙。”其结果只有相互合作、相辅相成,才能“酒店发富,茶坊不穷”,更好地发挥社会效益。

《茶酒论》作为中国“民间争奇型戏剧”形式的代表作,其《茶酒论》辩诘十分生动,且幽默有趣。茶与酒的争论针锋相对,难分胜负,剧作十分生动有趣,使读者清楚地明白了两者的长与短,茶与酒相比,茶更显出宁静、淡泊、隐幽,酒更显得热烈、豪放、辛辣,二者体现着人不同的品格性情,体现着人不同的价值追求。内容同时折射出唐代当时饮茶和饮酒方面的民风民俗及唐代饮食风俗中的儒释道合一文化观。总而观之《茶酒论》这篇敦煌遗书,无论从文献学、民俗学还是戏剧文化学角度研究,都很具研究价值,是一篇极具研究价值的戏文作品。

依上所述,《茶酒论》本身采用“赋”体,行文朗朗上口,其富含的寓意也发人深思。《茶酒论》这类民间争奇型寓言故事或戏剧并不是突然出现的,研

究证明《茶酒论》只是中国民间争奇型故事中最具代表性的作品,在春秋战国时期这类戏剧故事就已经出现。在两汉时期虽然未发现有本土创作的争奇型故事,但是由于古印度佛教的传入,在翻译佛经过程中,印度佛经中争奇型的佛经戏剧故事却激发了国内这类文学作品的创作。

到唐代,争奇型故事应该说进入了成熟期,相继出现了《茶酒论》及其它众多争奇型故事,其后宋、元、明、清,争奇类故事的作品更加层出不穷。但是由于这些故事都是在不同时期的丝绸之路文化背景下进行文艺创作的,既有相同更有差异。

对此奇文异戏,王小盾教授在《敦煌论议考》中甄别认为,此文本并非严格意义上的戏剧或戏曲:“这是唐代论议文本,除《茶酒论》外,《晏子赋》《孔子项托相问书》、五言体《燕子赋》皆如此,论议伎艺的前身本是三教的宣教活动。”<sup>⑧</sup>

赵逵夫撰文《唐代的一个俳优戏脚本——敦煌石窟发现〈茶酒论〉考述》,对此文本进行研究则认为:“《茶酒论》完全是为了戏剧的形式,它不但具有剧本的最本质的特征(从头到尾用代言体),而且在格式上,用语上同现存最早的南戏剧本有着共同点,同时又比这些现存的最早的剧本显得更为古朴和原始。”<sup>⑨</sup>

陈影对敦煌戏剧文献《茶酒论》进行国内外相似争奇斗胜类故事作品的比较研究后认为:“中国是一个多民族的大家庭,在中华几千年的历史长流中,汉族与其他少数民族的交往表现在方方面面,文学也不例外。藏族文学作品有《茶酒仙女》,布依族中也有类似的《茶和酒》,这三篇作品虽然创作时间不同,但是无论从内容、主题来看都极为相似,通

过对比研究,汉文茶酒与少数民族作品明显存在着很多不同之处。对《茶酒论》与日本、古印度、希腊争奇型故事的对比。争奇型故事并不仅仅存在于我国文献中,早在西汉古印度佛经故事的翻译过程中就有很多争奇型的故事蕴藏其中。日本也有《酒茶论》《三教指归》作品,古希腊的《伊索寓言》中同样有“胃和脚”等争奇型的故事。”<sup>10</sup>

### 三、《须大拏太子度男女》与《小小黄宫养赞》

敦煌文本《须大拏太子度男女》来自佛本生故事,是我国佛教石窟、寺庙壁画上经常反映的经变文,在敦煌遗书中的变文与河西宝卷中亦有记载。《小小黄宫养赞》是《须大拏太子度男女》中一段有人物、有故事情节的戏剧性很强的叙事讲唱词,受到国内外诸多专家学者的重视。

据敦煌文献辑录者记载,S.1497、S.6923《须大拏太子度男女》这两个文本均为片段残卷<sup>11</sup>,其中须大拏是佛教本生故事中的著名人物,以乐善好施著称。据《须大拏经》的记载,他本为叶波国王太子,因将镇国御敌的宝象施舍给了敌国而被父王流放,在流放途中,他又将一双儿女施舍给了婆罗门。残卷正是描述须太拏施舍儿女的故事。任半塘先生在《敦煌歌辞总编》中曾对此文本予以校录,拟题为《须大拏太子度男女》,并指该曲辞作“代言、问答、对唱,戏剧性甚强,为目前所见敦煌歌辞中最接近戏曲者”,又说该辞“惟体属分人对唱,又全演故事,乃戏文,非偈赞”。<sup>12</sup>

戚世隽在《对敦煌写卷中“剧本”资料的检讨》识别此佛教剧作:“此写卷若仅从上述文字来看,似甚合乎‘代言、问答、对唱’的体例,但两者均为片段残卷,而该剧S.6923号写卷结尾还有一段唱词,原

卷虽模糊不清,尚能辨出‘我今略赞佛功德’,‘皆愿速证菩提果’诸句,这就与其他写卷一样,显为讲述人口吻。”<sup>13</sup>

关于须大拏太子舍身求佛布施行善的故事,在天竺与西域广为传播,如唐高僧义净在《南海寄归内法传》中云:“东印度月宫大士作毗轮安咀啰太子歌辞,人皆舞咏,遍五天矣。旧云苏达拏太子是也。”<sup>14</sup>另有康僧会译《六度集经》卷二,圣坚译《太子须大拏经》,宝唱编《经律异相》卷三十一《行菩萨道诸国王太子部》与《须大拏好施为人白象诘搆山上》,以及俄罗斯DX285号卷《须大拏太子好施因缘》等文本。根据上述文献资料李小荣教授对此考证:

《须大拏太子度男女》突出的是太子的布施精神,剧本对经文而言,从内容到文体皆发生了变易。在文体上,一目了然,剧本全由韵文构成,极可能与其印度的组称一样是歌舞剧。剧本出演之前有一段唱词,谓“魔王外道总降依”,“万岁千秋传圣教”。据内容是称赞佛祖功德的,此体例与梵剧序幕中称赞天神或国王相同。另外,该剧S.6923号写卷结尾还有一段唱词,胶卷虽漫灭不清,却能辨出“我今略赞佛功德”,“皆愿速证菩提果”诸句。除此,该剧结尾还有一段合唱词,用以表示祝愿,此做法亦于梵剧结尾之例同。所以,将该卷归为剧本是理所当然的。<sup>15</sup>

再有于《须大拏太子度男女》文本中出现的“小小黄宫养赞”的一段戏剧联章唱词,叙述其儿娇生惯养,不识贫富,其父须大拏太子反复规劝,“延好伏士(侍)婆罗门”,反复叠唱,语重清唱,是难能可贵的宗教教化剧唱段。

任半塘先生所著《唐戏弄》即最早记载与辨识《须大拏太子度男女》文本“小小黄宫养赞”的宗教戏剧功能。认为此文本卓越功绩在于:以大量丰富翔实的资料与理论证实中国戏曲并非于金元时期中原地区突然诞生,而在此前就有一个汉、魏晋、唐五代歌舞戏非常重要的孕育期。并且指出,在此期间有大量丝绸之路胡夷古族乐舞戏剧有机地融入了此综合表演艺术之中。

另外任半塘先生在《唐戏弄》第二章“辨体”中,还专门论证了如《合生》《大面》《钵头》《弄婆罗门》《拍弹》《傀儡戏》等与西域胡文化的密切关系。于第三章“剧录”中亦考证了《西凉伎》《苏莫遮》《兰陵王》《舍利弗》《神白马》等胡戏的来历。同时还在“脚色”“伎艺”“设备”“演员”诸章中,钩沉了古代中外乐舞戏剧作家、演员及其表演场所,在中西文化交流时所起的作用和发生的变化,给从事研究中外交流史与丝绸之路戏剧文化关系史的专家学者带来许多启示与思考。

关于敦煌宗教戏剧与丝绸之路佛戏的关系,我们可参阅李正宇先生的一段重要论述:“敦煌同上述地区(指新疆吐鲁番、焉耆、哈密)土境毗连,常有交往。上述地区的佛教戏剧、敦煌人特别是敦煌僧侣岂能不见无闻?相反却应当是屡见屡闻。不过以前由于语言生疏、情调隔膜,加上时机未到所以想不到加以借鉴罢了。”事实证明,当讲唱形式逐渐成为老生常谈,不能不另谋出路之时,西域佛教戏曲便成为敦煌佛教宣传家所瞩目的救命丹了。上述陆续发掘的敦煌佛教戏剧珍贵文本均可证实丝绸之路上印度、波斯等地演艺文化交流之密切关系。

#### 四、佛戏经典《晚唐释迦因缘剧本》

敦煌莫高窟的藏经洞中出土大量古代经卷与世俗文学,著名戏曲学家任半塘毕生从事戏曲史、戏曲理论、唐代音乐文学与中西戏剧交流史学的研究,所著《唐戏弄》《教坊记笺订》《优语录》《唐声诗》《敦煌曲初探》《敦煌歌辞集总编》等,其诸书中均有许多对中国古代特别是唐代丝绸之路乐舞戏剧的考证与论述,尤以他的理论代表作《唐戏弄》最为厚重,是继王国维《宋元戏曲史》之后,专门研讨唐至五代之各民族歌舞戏发展演进过程的里程碑式学术巨著。

任半塘著《唐戏弄》全书八章六十五节,字数多达86万,论及其在丝绸之路戏剧理论建树有文评述:

除首章“总说”概述戏曲发展历史外,还就辨体、剧录、伎艺、脚色、演员、设备等方面,详细论述唐戏已粗具戏曲表演艺术的初期形态,并追索和考证唐戏的脚本、戏台、音乐、化装、服饰、道具等特征,从而提出“我国演故事之戏剧,固早始于汉,而盛于唐”,以及周有“戏礼”,汉迄隋有“戏象”,唐有“戏弄”,宋以后有“戏曲”的主张,并认为不能单独割断“宋元之戏剧与唐戏剧间必然之启承渊源。”<sup>⑩</sup>

任半塘先生在《唐戏弄》中识别敦煌变文《太子成道经》“与讲唱体之代言有别……其接近于剧本也。”此佛戏文本曾经过香港敦煌学家饶宗颐确认:“此记表演《太子修道》之歌舞剧。”石路著文认为“是一部难得的唐代佛剧剧本存件。”刘修业将此佛剧录入《宋代歌舞剧曲录要》之中。

任半塘先生对敦煌变文、世俗文学、民间诗歌

曲子词甚为关注,并从中发现许多与唐、宋传统戏曲有关联的珍贵文化史料。他在《唐戏弄》一书中提到:“唐变文与唐戏之关系最为显著者,从现有资料言,莫过于《维摩诘经变文》唱白分清,且即用‘白’字为说白部分之标识一点。”在此书中,他还披露了一则外国学者发现敦煌戏曲性质变文之事:“日人狩野君山曾从伦敦所藏卷子中,抄得一佚名变文。有白、有唱,公表于仓石武四郎《写在目连变文介绍之后》一文内。”任半塘经考证认为此残阙变文:“其故事为贫家夫妇二人,互诉困苦。”“扮夫者为僧,文内原作小字偏行曰‘佛子上’,应即此意。”“说白全是代言。”其变文中“‘佛子上’与‘佛子佛子’七个小字,可能皆为脚色上下场之说明语。”“比之元剧中‘某某上’或‘某某云了’,形式上可谓全无差别。足证当时之戏亦必有本。”故此“在和尚俗讲中,插入贫家夫妇互诉困苦之一幕戏剧,事并不奇”。<sup>⑭</sup>

尤为珍奇的是任半塘在此书中将敦煌卷子中有关戏曲剧本之资料,即S.2440·2卷《太子成道经》公之于世,香港著名敦煌学家饶宗颐于《敦煌曲》一文中认为此文是舞队材料,继而他又在《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》一文中进一步确认《太子成道经》为唐代歌舞剧,他说:“此记表演《太子修道》之歌舞剧,文中所言吟之人物有大王、夫人、吟生、新妇,可知‘吟’即唱词。”<sup>⑮</sup>

在此之前,石路在《释熊踏》一文中视《太子成道经》为唐代戏剧,“被英国人斯坦因劫往伦敦的敦煌卷S.2440号,是一部难得的唐代佛剧本存件。按王国维先生的‘歌、舞、剧、代言体兼备即谓戏曲形式’的主张,则该卷足可证实:中国戏曲在唐代即已

产生。”并说:“以上载歌载舞的场面之中,出现了取代言体的戏剧人物的‘吟’(唱),因此,可断定其为戏剧形式无疑。”<sup>⑯</sup>

依此相印证,任半塘的论断是正确的。《太子成道经》确为可供表演的佛教戏曲,他在《唐戏弄》“伎艺”章中论述:“此项演太子成道故事之讲经文或押座文。”“则名虽曰‘押座文’,而开端布置,俨然已接近剧本:由多人登场(队仗)与下场(回銮驾却),吟词白语,分别出于各种人之口,其所有代言,便与讲唱体中之代言有别。”与讲唱体传奇与变文相比较,“其接近于剧本也,实又进一步”。

敦煌研究院李正宇先生将S.2440卷拟名为“晚唐敦煌本《释迦因缘剧本》”,并刊布了校订整理文本。依他考证,此卷“是形式短小的独幕三场剧”,“它搬演了一个有头有尾的故事”。依此断定“《释迦因缘剧本》是我们现今发现的最古老的剧本。作为唐代戏剧遗产,是我国戏剧史上的一件珍宝”<sup>⑰</sup>

据其文本综合考证,敦煌遗书《太子成道经》确为—部唐代佛教戏曲稀世珍本,其剧内容包括“求子”“得子”“相面”“别妻”“游四门”“戏四相”“妻临险”“度妻子”共八场。另悉知S.5892号《悉达太子修道因缘》《悉达太子赞》中亦包括太子夜半逾城,雪山修道,车匿归报,父王姨母号啡,耶输生子,母子入火坑等剧情亦与S.2440·2号《太子成道经》相仿佛。

在国内也有认为《太子成道经》不是传统戏剧文体,如曲金良认为经卷中的“吟生”“老相吟”“死吟”“相吟别”“妇吟别”“临险吟”并非角色分词,而是指所吟内容。“队仗说白”也非克白标志,而是铺

叙仗仗的文辞,“青一队,黄一队,熊踏”亦为对仗内容而非戏剧舞台指示。<sup>②</sup>黄征、张涌泉在《敦煌变文校注》中将其拟名为《太子成道吟词》,认为:“此篇乃抄撮《太子成道经变文》或《八相变》中的吟词而成,是一种节本,旨在供变文演说时配合吟唱,与后世的独立构思创作的有完整情节的剧本不同。”<sup>③</sup>

对上述驳难,有些学者仍坚持《太子成道经》为少有的敦煌宗教戏剧文本,如欧阳友徽在《敦煌S.24407写卷是歌舞戏角本》中言之凿凿:“第一、按角色分词,第二按角色分段,第三按角色提示”,戏剧要素皆备,焉能非它物?<sup>④</sup>

喻忠杰在《敦煌所见三种戏剧写本论》认为“敦煌所见S.2440v/2写卷,无论是其拟名,还是其性质,《释迦因缘剧本》应该是最接近其本来面目的。”还说:“在《茶酒论》《下女夫词》《释迦因缘剧本》的实际演出过程中,演员作为表演者,观众作为接受者,才最终使得这些具有戏剧性的早期戏剧写本成为了真正意义上的戏剧剧本。”<sup>⑤</sup>

对此文本辨析,敦煌学家李小荣教授在《变文讲唱与华梵宗教艺术》一书中认为“改卷是作者对《太子成道经变文》及《八相变》的改编。拟题为《太子成道吟词》不妥帖,当据内容拟为《太子成道戏剧》”。<sup>⑥</sup>并按照其结构、赞颂、歌辞、唱词、吟词五个方面论证,其观点中允与令人信服:

其一:“从结构与形式言,S.2440(7)与《佛五百弟子自说本起经》完全相同,皆由一段表白的散文加上分角色的诗偈(吟词)构成。既然前者是戏剧文体,那由彼及此,S.2440(7)也不例外。极有可能《太子成道经戏剧》之编者借鉴了前者的文体形式,根据《太子成道经变文》和《八相变》的吟词,而加入了

舞蹈成分编成一出新的歌舞剧。”

其二:“‘队仗白说’一段的内容,是对净饭王的赞颂。这种序幕阶段又朗诵又舞蹈的做法与梵剧惯例相同。……最后一段的三首吟词,是对释迦牟尼出家修道的赞颂,这里未标出角色名称,乃是众演员的合唱,此与梵剧结束时由众演员合唱的体例也相符。”

其三:“‘大王吟’等十段,就其本质而言,乃是戏剧中的歌辞。它们搬演了一个完整的故事。……该抄卷是由众多角色参与演出的剧本,与一般的讲唱变文有所区别。因为后者是叙述讲唱体,而该卷则为典型的代言体。既然它合故事歌舞于一体,那属歌舞剧当无争议了。”

其四:“需要指出的是,该剧吟词有的标角色,如‘大王吟’‘夫人吟’,有的标唱词之内容,如‘吟生’‘老相吟’‘死吟’,这种体例上的不统一。只能说明它作为初期剧作的原始性,而不能以后世成熟的剧本通例来否定其文体性质。此点,在《佛五百弟子自说本起经》里也有类似的情况。……据此,这种缺陷也是渊源自有,极可能是当时剧作的一种体式呢。”

他最后猜疑并强调:“既然于阗都常演有关释迦成道故事的戏剧,那与之毗邻的敦煌受其影响而搬演类似的剧作亦在情理中。”<sup>⑦</sup>

在敦煌佛教文献中与《释迦因缘剧本》相类似的还有P.3128号抄卷《贫夫妇念弥勒佛》,任半塘先生首先在《唐戏弄》中辨识P.3128号抄卷《贫夫妇念弥勒佛》疑其为“在和尚俗讲中,插入贫家夫妇互诉困苦之一幕戏剧”。<sup>⑧</sup>对此,曲金良教授经校录后亦认为是“中国现存最古的小剧本”。<sup>⑨</sup>

李小荣认为P.3128号抄卷《贫夫妇念弥勒佛》具有显著的宗教戏剧特质。据他考述：“P.3128号抄卷当是净土五会散场之前上演的一出二人小戏。其目的是从贫困夫妻的叹苦中深挖根源，归为宿命之证及因果报应，从而劝谕徒众齐声念佛，便可往生西方极乐世界。该剧就其本质而言，是宗教宣化众生的通俗艺术。”<sup>②</sup>

注释：

①王重民主编：《敦煌变文集》，人民文学出版社1957年，第273-284页。

②荣新江：《英国图书馆藏敦煌汉文非佛教文献残卷目录(S.6981-13624)》，台北新文丰出版公司，1994年，第134页；另收入《英国图书馆藏敦煌汉文非佛教文献残卷概述：敦煌文薮(下)》，台北新文丰出版公司，1999年，第126页。

③杨雪春：《俄藏敦煌文献》中四件《下女夫词》残片的缀合》，载《敦煌研究》2012年第6期。

④任光伟：《敦煌石室古剧钩沉》，载《戏曲研究》1990年第33期。

⑤任光伟：《敦煌石室古剧钩沉》，载《西域戏剧与戏剧发生》，新疆人民出版社1992年，第82页。

⑥张鸿勋：《新获英藏〈下女夫词〉残卷校释》，载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司北京公司1996年，第277页。

⑦戚世隽：《中国古代剧本形态论稿》，北京大学出版社2013年，第93页—94页。

⑧王小盾：《敦煌论议考》，载《中国古籍研究》(第一辑)，上海古籍出版社1996年。

⑨赵逵夫：《唐代的一个俳优戏脚本——敦煌石窟发现〈茶酒论〉考述》，载《中国文化》1990年第3辑。

⑩陈影：《敦煌文献〈茶酒论〉研究》，青海师范大学2010年硕士学位论文。

⑪黄永武：《敦煌宝藏》第11册，第53册，第243、559页。

⑫任半塘：《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社1987年，第788页。

⑬戚世隽：《对敦煌写卷中“剧本”资料的检讨》，载《文化遗产》2009年第1期。

⑭王邦维：《南海寄归内法传校注》，中华书局1995年。

⑮李小荣著：《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海三联书店2002年，第242页。

⑯《中国大百科全书·戏曲曲艺》，中国大百科全书出版社1983年，第332页。

⑰任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社1984年。

⑱饶宗颐：《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》，载《新疆艺术》1986年第1期。

⑲石路：《释“熊踏”》，载《新疆艺术》1985年第3期。

⑳李正宇：《晚唐敦煌本〈释迦因缘剧本〉试探》，载《敦煌研究》1987年第1期。

㉑曲金良：《敦煌S.24407写卷考辨》，载《敦煌研究》1989年第3期。

㉒黄征、张涌泉著：《敦煌变文校注》，中华书局1997年，第482页。

㉓欧阳友徽：《敦煌S.24407写卷是歌舞戏角本》，载《西域研究》1991年创刊号。

㉔喻忠杰：《敦煌所见三种戏剧写本论》，载《敦煌学辑刊》2013年第3期。

㉕李小荣：《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海三联书店2002年，第232页。

㉖李小荣：《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海三联书店2002年，第232页。第234页。

㉗任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社1984年，第1191页。

㉘曲金良：《敦煌佛教文学研究》，天津出版社1995年，第276页。

㉙李小荣：《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海三联书店2002年，第239页。