

敦煌詩賛体講唱文学探論

戚, 世雋

九州大学招聘外国人教師 : 中山大学副教授

<https://doi.org/10.15017/19836>

出版情報 : 文學研究. 108, pp.69-95, 2011-03-01. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン :
権利関係 :

敦煌詩贊體講唱文學探論

戚世雋

敦煌講唱文學，大量運用了韻散結合形式進行講唱。講唱中的韻文，葉德均先生第一次在《宋元明講唱文學》中，明確將其歸入「詩贊系」系統，以與樂曲系形成分別。葉德均指出敦煌講唱中的詩贊，以七言為主，但又並不同於「正式」的詩，因為「用韻較寬，平仄不嚴，接近口語」^①。目前學界關於詩贊講唱的研究，有許多充實的成果，但詩贊體講唱文學作為一種音樂文體，是如何處理文體與樂體之間的關係的？同以詩贊體為講唱方式的敦煌講經文與變文之間，存在什麼樣的聯繫？詩贊體的講唱，其源頭究竟是在本土的詩歌傳統，還是一種外來產品？學界尚存分歧。此外，本文還將探討詩贊體講唱與說話、戲劇的關係，講唱腳本文體的劃分等問題。

一

敦煌文學以韻散結合的詩贊體的形式進行講唱，主要保留在講經文、變文兩種文學形式中。

第一位根據敦煌卷子提出「變文」這一概念的鄭振鐸先生，在《中國俗文學史》中提出：「所謂變文之「變」，當是指「變更」了佛經的本文而成為「俗講」之意」^②。此中的「變更」，有文體上的變更、內容上的變更，也有隨文體變更而引發的講唱方式的變更。以往對變文文體之變、內容之變的關注較多，而講唱方式的變化則尚未引起足夠注意。

姜伯勤先生從隋吉藏《中觀論疏》卷一中檢出「釋此八不變文易體，方言甚多」一語，指出從對正式的經文文體加以變通的角度看，早期的唱導文、講經文等可視為廣義的變文。³這一觀點啟示我們，對正式的經文文體加以變通，也存在一個逐步變化的過程，從文體上說，便是從唱導文——講經文——變文（狹義）的變化過程，從講唱形態上說，則有一個從講經中的唱導——俗講——轉變的逐步脫離其宗教母體的過程。後世變文概念歧見甚夥，或以為這一概念既包括通俗故事又包括講經文，或以為這兩種文體必須嚴格分開，只有用於俗講的文獻方可稱為變文，其中一個原因便是沒有注意到變文文體也有一個動態的發展過程，把變文視為一種固定的文體，也把變文賴以存在的講唱體制視為一種固定的形態。

從對正式的經文文體的變更的角度而言，從六朝時期寺廟流行的「唱導」就已開始了。（《高僧傳》卷十三《唱導》傳論稱：

唱導者，蓋以宣唱法理，開導眾心也。昔佛法初傳，于時齊集，止宣唱佛名，依文致禮。至中宵疲極，事資啟悟；乃別請宿德，升座說法。或雜序因緣，或傍引譬喻。其後廬山釋慧遠道業貞華，風才秀發，每至齋集，輒自升高座，躬為導首，先明三世因果，卻辯一齋大意。後代傳受，遂成永則。

又說：

如為出家五眾，則須切語無常，苦陳懺悔。若為君王長者，則須兼引俗典，綺綜成辭。若為悠悠凡庶，則須指事造形，直談聞見。若為山民野處，則須近局言辭，陳斥罪目。凡此變態，與事而興。可謂知時知眾，又能善說。雖然故以懇切感人，傾城動物，此其上也。

至如八關初夕，旋繞行周，煙蓋停氣，燈惟靖耀，四眾專心，又指緘默。爾時導師則擎爐慷慨，含吐抑揚，辯出不窮，言應無盡。談無常，則令心形戰慄；語地獄，則使怖淚交零。征昔因，則如見往業；核當果，則已示來報。談怡樂，則情抱暢悅；敘哀戚，則淚灑含酸。於是闡眾傾心，舉堂惻愴。五體輪席，碎首陳哀，各各彈指，

人人唱佛⁴

可見，從變文的早期先驅唱導開始，已改變了佛典緊依經律的做法，根據說法的對象而『與事而興』，包括『雜序因緣』和『傍引譬喻』，其中不乏複雜生動的情節故事，吸引了大批受眾。同時，在講唱音樂上，我們也因而看到不少唱導師無所依傍、自我發揮的例子：

釋道儒言無預撰，發向成制。

釋法願及依經說法，率自心抱，無事宮商，言語訛雜，唯以適機為要。

釋曇宗辯口適時，應變無盡。⁽⁵⁾

不過，唱導作為講經世俗化的第一步，當仍與佛典相距不遠。實際上，因緣與譬喻也是佛經原有內容的一部分，只不過並沒有受到特別的重視。由於『宣唱佛名，依文致禮』的傳教方式顯示出自身的缺陷，『雜序因緣，傍引譬喻』才登堂入室，更『遂成永則』。但那些『應變無盡』、『無事宮商』的做法，仍受到了指摘，如《高僧傳·唱導》傳論云：『若夫綜習未廣，諳究不長。既無臨時捷辯，必應遵用舊本。然才非己出，制自他成。吐納宮商，動見紕繆。』周叔迦先生云：『既云遵用舊本，可見到了齊梁之世唱導已有專文。又云吐納宮商，可見唱導也是有聲調的。』這一有聲調的唱導文，便成為後世變文的先聲。

『雜序因緣，傍引譬喻』的唱導及唱導文，原本只是宣唱法理『中宵疲極』之際的一種調劑，然自唐代以來，卻成為俗講儀式中的組成部分。按 P.386 號《俗講儀式》所云：

夫為俗講，先作梵了，次念菩薩兩聲，說押座了，素舊《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，便念念佛贊了，便發願了，便又念佛一會了，便回「向」發願取散云云。

已後便開《維摩經》。講維摩，先作梵，次念觀世音菩薩三兩聲，便說押座了，便素唱經文了，唱日法師自

說經題了，便說開贊了，便莊嚴了，便念佛一兩聲了，法師科三分經文了，念佛一、兩聲了，便一一說其經題名字了，便入經說緣喻了，便說念佛贊了，便施主各發願了，便回向發願取散。

姜伯勤先生指出，這裏的「更說經本文了」，已不是唱誦《溫室經》，而是講唱《溫室經講經文》；而「入經說緣喻了」，便是敦煌講唱中署名為變文的腳本了。⁸可見，講經文與變文的區別，在於對佛經的依賴程度。然無論如何，俗講中的講經文與變文，仍體現出依附於佛經的文體特點，並未開說世俗故事，也就是說，俗講中無論「本文」還是「說緣喻」，都仍未脫「入經」二字。唐人筆記中屢被提及的文激（淑）法師，雖然「愚夫冶婦，樂聞其說」，但被斥「假託經論所言，無非淫穢鄙褻之事」，可見合于正道的俗講，仍是要不離「經論」的。

至於說中土故事的變文，有如《伍子胥變文》、《孟姜女變文》、《王昭君變文》、《董永變文》等，並未進入俗講，而是民間「轉變」的內容。

因此，講說內容是否與佛經有關，就將俗講與轉變區分了開來。如唐人所記民間轉變如：

吉師老《看蜀文轉昭君變》：「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。」

李賀《許公子鄭姬歌》：「長翻蜀紙卷明君，轉角含商破碧雲。」

王建《觀蠻妓》：「欲說昭君斂翠蛾，清聲委曲怨於歌。誰家年少春風裏，拋與金錢唱好多。」

操於女性之手，且都是講說與佛經完全沒有關係的昭君故事，已完全世俗化了。

二

以韻散結合的詩贊體的形式來講唱，顯然受到佛經偈贊的直接影響。陳寅恪先生指出「佛典制裁長行與偈頌相間」的特點，¹⁰偈頌作為一種音樂文體，有頌贊之法。鳩摩羅什論西方辭體說：「天竺國俗，甚重文制。其宮商體韻，以入

弦為善。凡觀國王，必有贊德；見佛之儀，以歌歎為貴。經中偈頌，皆其式也。¹¹《高僧傳·經師篇》亦云：「然天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱為唄。至於此土，詠經則稱為轉讀，歌贊則號為梵唄。」可見至於中土，梵唄主要是經中合樂的偈頌，即運用於詩贊部分。在《十誦律》中，佛陀贊許跋提比丘：「聽汝作聲唄。唄有五利益。身體不疲不忘所憶。心不疲勞。聲音不壞。語言易解。」又《大智度論》卷九三說：

菩薩欲淨佛土，故求好音聲。欲使國土中眾生聞好音聲，其心柔軟。心柔軟故易可受化。是故以音聲因緣而供養佛。¹²

從上述文獻可以看出，經論利用偈頌，並「奏之管弦」，要達到使眾生「聞好音聲」、「心柔軟故易可受化」的效果。

然而，偈頌轉譯為漢語，如何既不失原意，還可奏之管弦，便成為需要很高技巧的一件事。故鳩摩羅什又說：

但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體。有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔穢也。¹³

就文體而言，當時的譯者採取的方法是：借用當時流行詩的形式，並使之通俗化。要借用中國詩的形式，所以偈頌主要是五言，也有四言、六言、七言，與漢代以後五言詩在詩壇上的流行之勢相應；保持詩風的通俗化，反映在偈頌多為接近口語的通俗詩，並無嚴格聲韻規則。竺法護所譯《生經》卷一《佛說野雞經》中野貓引誘野雞：「意寂相異殊，食魚若好服。從樹來下地，當為汝作妻。」野雞則云：「仁者有四腳，我身有兩足。計鳥與野貓，不宜為夫妻。」¹⁴這種通俗詩體屢見於後來晚唐詩僧的創作中。如寒山詩說：「有人笑我詩，我詩合典雅。不煩鄭氏箋，豈用毛公解。不恨會人稀，只為知音寡。若遣趁宮商，余病莫能罷。忽遇明眼人，即自流天下。」¹⁵「自言自己的詩作是『不識蜂腰』，『不會鶴膝』，『平側不解壓』，『凡言取次出』，也不能『遣趁宮商』。這也從側面反映出偈贊的文體特點，不同于文人詩講求嚴格的聲韻規則。

佛典作為宗教宣傳品，主要靠口頭宣講，務使受眾明白易解，這既反映在詩體上，也反映在唱誦方式上。譯後之佛典，如何亦能「入弦」成為「好音聲」，使其成為聲文兩得的音樂文體，成為當時的一個難題。按《高僧傳·經師

篇總論》的說法：「自大教東流，乃譯文者眾，而傳聲蓋寡。良由梵音重複，漢語單奇。若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。是故金言有譯，梵響無授。」¹⁵正反映出樂與文重新結合的困難。這種情況在唄贊與轉讀中同樣存在，如《高僧傳》所言：

但轉讀之為謔，貴在聲文兩得。若唯聲而不文，則道心無以得生；若唯文而不聲，則俗情無以得入。故經言，以微妙音歌歎佛德，斯之謂也。而頃世學者，裁得首尾餘聲，便言擅名當世。經文起盡，曾不措懷。或破句以合聲，或分文以足韻。豈唯聲之不足，亦乃文不成註。聽者唯增恍惚，聞之但益睡眠。使夫八真相珠，未掩而藏曜；百味淳乳，不澆而自薄。哀哉。¹⁶

可見其解決之道，或『破句以合聲』或『分文以足韻』，如《法苑珠林》『唄贊篇三十四／讚歎部第三』云：

漢地流行好為刪略，所以處眾作唄，多為半偈。故《毗尼母論》云：『不得作半唄，得突吉羅罪。』然此梵唄文詞，未審依如西方出何典誥？答：但聖開作唄，依經贊偈，取用無妨。然關內關外吳蜀唄辭，各隨所好。唄贊多種，但梵漢既殊，音韻不可互用。¹⁷

指出『梵漢既殊，音韻不可互用』，『多為半偈』則是破句以就聲之例。

為解決梵音與漢字之間的矛盾，中土文人開始別制唄贊的嘗試，向有魏陳思王曹植『感魚山之神制』始造『漁梵』的傳說，但此事真偽，學界說法不一。《高僧傳·經師篇總論》稱：『始有魏陳思王曹植，深愛聲律，屬意經音，既通般遮之瑞響，又感魚山之神制，於是刪治瑞應本起，以為學者之宗。傳聲則三千有餘，在契則四十有二。』¹⁸

可見與所有翻譯歌曲的配詞工作所遇到的困難一樣，由於梵文是拼音文字，漢語是一字一音，如果用梵音來配合譯成漢語的文字，則會出現音符太多而唱字太少的情況，而如果用中國傳統曲調來配合梵音，則又音符太少而歌詞太多。無論陳思王曹植制『漁梵』之說是否屬實，在經偈初入中土之際，迫切需要解決音樂與文字之間的矛盾。梵偈譯為漢文，則無法以梵音演唱，必須另制新聲。若否，則無須出以『制聲』之語了。因此，在演唱文字經贊的時候，也

一定會對梵音加以改造。如《高僧傳》所言：「其後帛橋、支籥亦云祖述陳思，而愛好通靈，別感神制，裁變古聲，所存止二十而已。」²¹ 逮宋齊之間，有曇遷、僧辯、太傅、文宣等……曲意音律，撰集異同，斟酌科例。存仿舊法，正可三百餘聲。」²²《南史·竟陵文宣王子良傳》載蕭子良組織創作「經唄新聲」：「移居雞籠山西邸，集學士抄五經、百家、依《皇覽》例，為《四部要略》千卷。招致名僧，講論佛法，造經唄新聲。道俗之盛，江左未有。」²³ 從上述史料中「裁變古聲」、「師師異法」、「家家各制」、「造經唄新聲」之語，正可見出音樂的變化。可見，如何以最好的文體形式及相應的音樂形式，來吸引受眾，這是問題的關鍵所在。那麼，所謂陳思王等人造經唄新聲的原則究竟是什麼，其文體與樂體的關係如何？敦煌詩贊體講唱的相關情形，或可幫助我們瞭解一二。

就詩體而言，與佛典偈頌主要以五言為主不同，敦煌講唱中的詩贊，五言、六言、七言、三七句式均有，而以七言為多。王運熙先生在《七言詩形式的發展和完成》一文中，將漢魏時代的七言詩歸納為三種形式：一是押腰韻的七言；二是逐句押韻的七言；三是隔句用韻的七言，後來成為七言詩的正規格式。²⁴ 陳允吉先生又指出：「早期漢譯佛典中數量眾多的七言偈在中土流布，對於我中國中古時代七言詩形式結構上的臻於成熟，做為一種旁助力量也確曾起過一定的促進作用。」²⁵ 陳文還談到南齊王融的《淨住子頌》，已是通體七言，並採用詩意之間遞進之兩句兩句轉送及隔句押韻的方法，認為像王融《淨住子頌》這類文人仿照歌贊新偈所寫的七言佛理詩歌，「做為佛偈譯文與中國美化文七言詩之間的仲介傳媒，確曾在一個關鍵性時刻介入了鮑照以還本土七言詩的變革過程，並在顯著程度上牽制著此後七言詩歌形式上演進的流向。」²⁶

然而，一方面是成熟的七言詩的形成所可能受到的佛經偈贊的影響；另一方面，在隔句押韻的七言詩已成熟之際，敦煌講唱文學中的詩贊仍保持「用韻較寬，平仄不嚴」的詩體結構。講經文以七言為主，間用三三七七七體，兼以六言、五言、雜言，詩贊部分以偶句韻為主，少數押頭韻、間韻、暗韻等，唱詞轉韻。變文等也是主要以七言間用三三七七七體，部分用五言、六言以至雜言，其韻有每段一韻到底者，有一段轉若干韻者，一般總是偶句用韻，個別句還

有奇偶句都用韻的情形，加上頭韻、間隔韻、交叉韻、句中韻（暗韻）。

可見，變文與講經文雖已運用隔句押韻及轉韻之法，但也有所變通，它反映出敦煌詩贊既受到新詩體的影響，又與民間歌謠緊密相關的文體特色。而三三七句式的運用，更使得這些韻文具有明顯的民間特徵。『三三七七七』的歌辭形式，在唐朝以至於唐代的民歌中最為常見，敦煌『曲子辭』《孟姜女》二組十首，便作『三三七七七』平韻體。²⁶除此之外，這些講唱體的詩贊部分，不少注有統一的音曲符號，包括『吟』『偈』『韻』『平』『側』『斷』『側吟』『吟上下』『古吟上下』『吟斷』『偈』『詩』『偈平詩』『偈斷』『斷詩』『斷側』『詩』『平詩』『平側』『經平』『經』等二十種名目，在『十三篇作品中』，出現了一八〇次。『這些音符是曲調標記，同時兼有聲法標記的意義。……「平」「側」「斷」等音曲符號和清商調名、聲明律名的同名關係，還證明它們使用了固定律調，以致成為後者命名的基礎。²⁷』

值得注意的是，上述音符，可運用於同一詩體，而不同的詩體，也可用同一音符來引導。如七言八句體的平韻辭，可用『平』『側吟』『經』『詩』『經平』『偈』『平詩』『偈』『斷詩』『吟斷』『偈』『斷』『偈』等諸音符來引導，而『平』『斷』『側吟』等音符，既可引導七言八句體的平韻辭，七言四句體的仄韻辭，又可以引導『三三七七七』體的平韻辭。如『側吟』，在《維摩詰講經文》（斯52）中引導七言八句接三三七七七的仄韻體，又在《敦煌零拾本》之《維摩詰講經文》中引導了七言四句體平韻體，接『三三七七七』仄韻十二段。

從這一現象來看，這些詩贊體的講唱作品作為『文』（文體結構）與『樂』（樂體結構）相結合的一種藝術形態，當屬於以樂傳辭的演唱形式，²⁸即以穩定的旋律傳唱文辭，文辭不拘其平仄調聲，都以這二十種基本定腔演唱。同時，這種演唱方式也並不要求文體有無格律，只要在其樂、其腔的容量範圍內，即可以容納不同文句的句數和句式。另一方面，相同字數、句式的曲子也可以用不同的方式演唱，這就是敦煌詩贊中音樂與文體配合的方式。

因此，敦煌詩贊的文與樂之間的關係，是一種以樂為主，以文為輔，以樂體支配文體的構成方式，始終保持其音樂獨立性。究其原因，仍是這些詩贊體講唱作品的宗教性質決定的。王昆吾先生指出此類音符的講經文達七篇之多，

「便是一個極有力的證據，說明「平」、「側」、「斷」等是頌贊音樂的符號，而非辭律符號或俗樂宮調的符號。」²⁹從這二十種音符的分佈情況來看，講經文為七篇，包括《維摩詰講經文》的斯471本、斯3872本、伯2292本、伯2293與伯3097及光字94號合校本、《敦煌零拾》本、《佛報恩經講經文》（96本）、《維摩碎金》（101本）。變文為五篇，計為《太子成道變文》、《八相變》、《難陀出家緣起》、《太子成道經》、《歡喜國王緣》。詞文一篇，為《秋吟》。這十三篇講唱作品全為佛經故事，《秋吟》也是僧侶募化時所唱。從這些音樂符號不見於中土世俗故事的情況，也從另一方面證實了：這二十種音符是作為程式化的宗教說法活動「俗講」中的音樂符號，不僅它的講唱活動是程式化的，其講唱音樂也有穩固的音樂表達方式，這無疑更有利於傳教說法。可見，敦煌講唱詩贊平仄不嚴，用韻較寬，接近口語的文體特徵，是與它樂體為主，以樂傳辭的音樂特徵密不可分的。它對文辭沒有嚴格的格律與規範的要求，是因為它主要靠音聲的力量來達到感化人心的作用。因此，雖然如前述學者們所說：「早期的成熟的七言詩出現在佛理詩頌之中。但據此推導出翻譯佛偈乃至文人的佛理詩歌導致了七言詩的成熟，仍須再推敲。原因很簡單：文人七言詩要形成最終的格律形式，本是為了便於入樂歌唱時的字與聲的配合。佛典乃至變文的講唱，卻沒有足夠的音樂動力，去推究詩體的格律問題。」

以樂傳辭的講唱方式，也使得在實際的講唱過程中，講唱者所持語言稍有不同，在風格上就有了很大差異。隋代的情況，據道宣《續高僧傳》卷三十《雜科聲德篇》，已是「經師為德，本實以聲糅文，將使聽者神開，因聲以從回向。傾世皆捐其旨，鄭衛珍流，以哀婉為入神，用騰擲為清舉，致使淫音婉變，嬌弄頻繁。」「地分鄭魏，聲亦參差。」「吳越志揚，俗好浮綺，致使音頌所尚，唯以纖婉為工。秦壤雍冀，音詞雄遠，至於詠歌所被，皆用深高為勝。」「（續修四庫全書 子部·宗教類，上海古籍出版社一九九五年，三七七頁。）（宋高僧傳）也說：「二王（魏陳思王曹植、齊竟陵王蕭子良）先已熟天竺曲韻，故聞山響及經偈，乃有傳授之說也。今之歌贊，附麗淫哇之曲，恣澁之音，加釀環辭，包藏密咒，敷為梵奏，此實新聲也。」³⁰（宋高僧傳）還記載了唐貞元時僧人少康利「所述《偈贊》，皆附會鄭衛之

聲，變體而作。非哀非樂，不怨不怒，得處中曲韻。譬猶善醫以錫蜜塗逆口之藥，誘嬰兒入口耳。^①

從上述文獻，我們可以看出：

一、由於講唱詩贊是一種以樂傳辭的音樂文體，在不同的方言區，語音稍有差異，調子馬上就有了反映，這就是所謂的「地分鄭魏，聲亦參差」。

二、以「變體而作」評價少康利的「附會鄭衛之聲」，可見在時人觀念中，詩贊的文字內容與音樂形式是二位元體的，「變體」所「變」的不僅是文體、內容，也是音樂形式的改變。

三

從上述對敦煌詩贊講唱方式的分析，我們認為，陳思王所造的經唄新聲，所着眼的只是如何改造梵音以適應譯經，但並沒有注意到，漢語本身也存在聲調語言與音樂之間的配合問題。

以往對詩贊體敦煌講唱的研究中，爭議較大的一個問題是，這種韻散交錯、有說有唱的文體，究竟是一種外來產品，亦或仍是在中國本土的詩歌文學傳統的影響成長起來的？鄭振鐸先生在《中國俗文學史》中指出，「變文」的來源，絕對不能在本土的文籍裏來找到^②，認為韻散相間是由佛經傳入的新文體。而亦有學者認為，「中國文體原來已有鋪採摺文體物敘事的漢賦，也有樂府民歌的敘事詩，用散文和韻文來敘事都具有很穩固的基礎」^③。兩者雖結論不同，但思路卻是一致的，即均以不同藝術形式中，有無出現相同的文體形態，來作為判斷其源流影響的依據。但這樣一種方法顯然不足以解決問題。因此，不妨換一種思路來考察這一問題。

學者曾研究指出，我國上古講唱文學並不發達，其原因就在於漢語是一種聲調語言，進入樂曲後，為適應樂曲的音調，很難保持其原有的調值。「我們通常是根據習慣用法，上下文以及其他語景來猜想出詞的意義。漢語唱詞如果

脫離了熟悉的語言環境與文化背景，就變得相當難於理解。³⁴這就可以解釋為什麼我們生活在漢語環境下，聽京戲、昆曲或期其他地方戲，如果不熟悉故事情節，仍需要字幕以幫助理解。這也可以解釋梵劇進入漢語地區後，卻未能在中土開花結果，由過去利用戲劇形式轉而運用梵唄說唱方法來宣揚佛法。比較不同文本的《彌勒會見記》，會發現當《彌勒會見記》從吐火羅文譯為回鶻文時，它的戲劇特徵已經減弱，變得類似講唱了。³⁵而從講經到俗講，其中的韻文成份也呈現出愈趨減少的趨勢。³⁶

關於變文文體的性質，學界向有底本與書錄本兩種意見。梅維恒曾指出變文中常常誤用同音字的現象，「常常誤用同音字意味着寫變文的人深受故事口頭表演而不是文字的影響」，「大量同音訛用多於錯字的情況意味着某些變文與口頭文學而不是書面文學更近」³⁷。因此，他認為，「變」之演藝人很可能並不依據文字。寫錄文字的往往是聽眾，那些寫錄口述文學而開始使之轉為書面通俗文學的人很少是口頭文學的演述者自己……³⁸變文中同音誤用的情況，如《舜子變》中：

姚王裏化之時，日洛千般祥瑞。——姚當作堯，裏當作理，洛當作落

苦嗽取得計阿娘。——苦嗽當作瞽人叟，取當作娶，計當作繼

三載不歸宅李。——李當作裏

兒逆阿耶長段。——長段當作腸斷

學得甚愧禍述靡。——愧當作鬼，述靡當作術魅

從變文同音訛用多於錯字的情況來看，變文的聽講者（這些抄錄者當是有一定文化水準者）未必完全理解了講說的內容。這再一次說明，敦煌講唱文學的詩贊部分，其音樂的感動人心的作用，遠大於傳授經文的作用。內容的理解，主要由於散說的部分完成，加之圖像（變相）的配合。

詩贊體講唱的文體本質，在於對佛經的文體變易，它是在佛經的講說實踐中成長起來的口頭講唱文體。它的文體

本質——韻散結合，它的樂體本質——以樂傳辭，都來自於其母體佛經經典。周叔迦先生說：「從文體上來說，佛經為了反復說明真理，多半是長行和重頌兼用的。」⁽³⁹⁾可見佛經韻散相間的敘述方式，也是一個便於接受的文體選擇——傳道主要靠師徒口傳心授，便於記誦與傳播的韻文體便成為經典的主要形式。而時過境遷，韻文費解，便有了散文部分的注釋，後世講唱「說了又唱，唱了又說」的表述方式，其源頭正在於此。可見，如何根據傳教的需要，而採用恰當的文體形式進行表述，這是一個自然的文體選擇過程。因此，敦煌講唱作為一種文樂結合的文體，我們在考慮其藝術形態的源流影響時，不僅要考慮「文」（文體）的因素，也要考慮「樂」（樂體）的因素。

四

以樂傳辭的樂體結構與韻散相間的文體結構的結合，解決了中國傳統文藝以樂傳辭一類樂體結構所遇到的困難。宋代以後典籍中不再有僧人俗講的明確記述⁽⁴⁰⁾，但這種以詩贊講唱的藝術形式，卻在民間以不同的方式延續了下來。

如宋代的涯詞與陶真，南宋臨安瓦舍伎藝裏就有涯詞和陶真的名目：「唱涯詞只引子弟，聽陶真儘是村人」⁽⁴¹⁾，這兩者都沒有遺留下任何本子，但在元明人記載中卻屢屢提到「陶真」這一說唱伎藝。如：

閻閻陶真之本之起，亦曰：「太祖太宗真宗帝，四祖仁宗有道君」⁽⁴²⁾。

那陶真的本子上道：「太平之時嫌官小，離亂之時怕出征」⁽⁴³⁾。

直至清末的俞樾在《茶香室續鈔》卷十三「閻閻陶真」引《七修類稿》記陶真的文字時也說：「陶真不知何書，以七字為句，殆即今之彈詞。明代當尚有其書，故郎氏得見之也」⁽⁴⁴⁾。可見陶真就是七言敘事體詩贊。

此外，在元明兩代的典籍之中，還常出現「詞話」一詞。如《元史·刑法志》載有禁止詞話的禁令：「諸民間子弟，不務正業，輒於城市坊鎮，演唱詞話，教習雜戲，聚眾淫謔，並禁治之。」本世紀三十年代初孫楷第先生作《詞

話考》、葉德均的《說詞話》⁽⁴⁶⁾都曾對詞話的涵義和體制加以疏證，但當時還沒有發現可靠的元明詞話作品。直至一九六七年上海嘉定縣明代宣姓墓出土了一批北京永順堂竹紙刻印的書籍，內有十六種《說唱詞話》，詞話的體制更清晰地呈現在人們面前，這就是七言（以及少量十言）的詩贊講唱。

學者們進一步發現，許多白話小說作品，都曾出現在在詞話講唱的名目。以致於人們認為，大部分白話小說在案頭化之前，都存在一個『詞話體』的階段。

郎瑛《七修類稿》中有這樣一段話：『若夫近時蘇刻幾十家小說者，乃文章家之一體，詩話、傳記之流也，又非如此之小說』⁽⁴⁷⁾。可見，從成化至嘉靖前，蘇州刻印的小說，與後來的章回小說不同，屬於『詩話、傳記之流』，可能就是用韻文或韻散相間方式編寫的人物傳記故事，也就是說唱詞話。如《水滸傳》故事，徐渭《呂布宅》詩序云：『始村瞎子習極俚小說，本《三國志》，與今《水滸傳》一轍，為彈唱詞話耳』⁽⁴⁸⁾。胡應麟于萬曆間至徽州歙縣訪汪道昆，遇道昆弟仲嘉，劇談水滸故事，奚童彈箏佐之，聽客為傾。胡氏為此賦詩，有『象牙版籌說宋江』之句，看來當時劇談的水滸故事是有音樂伴奏的詞話本。胡應麟又云：『此書所載四六語甚厭觀。蓋主為俗人說，不得不爾。餘二十年前所見《水滸》本，尚極足尋味，十數載來，為閩中書賈刊落。止錄事實，中間游詞餘韻，神情寄寓處，一概刪之，遂幾不堪覆瓿』⁽⁴⁹⁾。李詒《戒庵老人漫筆》說：『道家所唱有道情，僧家所唱有拋頌，詞說如《西遊記》、《藍關記》，實匹休耳』⁽⁵⁰⁾。明刊本《封神演義序》：『俗有姜子牙斬將封神之說，從未有繕本，不過傳聞於說詞者之口』⁽⁵¹⁾。天都外臣《汪道昆》為《水滸全傳》所作的序中說：『故老傳聞，洪武初越人羅氏，詼詭多智，為此書共一百回，各以妖異之語引於其首，以為之豔。嘉靖時，郭武定勳重刊其書削去致語，獨存本傳，予猶及見《燈花婆婆》數種，極其蒜酪』⁽⁵²⁾。《初刻拍案驚奇》凡例云：『小說中詩詞等類，謂之蒜酪』⁽⁵³⁾，可見，小說中的詩詞保留了民間詩贊通俗順口的特性，被稱為『蒜酪』。小說研究者亦指出，明刊大滸餘人序百回本《忠義水滸傳》第四十八回有一段韻文的詩贊：

獨龍山有獨龍崗，獨龍崗上祝家莊。繞崗一帶長流水，周遭環匝皆垂楊。牆內森森羅劍戟，門前密密排刀槍。

對敵盡皆雄壯士，當鋒都是少年郎。祝龍出陣真難敵，祝虎交鋒莫可當。更有祝彪多武藝，叱吒暗鳴比霸王。朝奉祝公謀略廣，金銀羅綺有千箱。白旗一對門前立，上面明書字兩行：『填平水泊擒晁蓋，踏破梁山捉宋江。』

這一段贊詩是和上下的散文連用以敘述宋江所見祝家莊的情形，是無法隨便刪落的，孫楷第先生認為原書必是詞話本，保留的一段正是刪改未盡的遺跡。^[54]

實際上，明代田汝成在《西湖遊覽志餘》卷二十記錄明代『陶真』的情況時，就說：『杭州男女瞽者，多學琵琶，唱古今小說、平話，以覓衣食，謂之陶真……若《紅蓮》、《柳翠》、《濟顛》、《雷峰塔》、《雙魚扇墜》等記，皆杭州異事，或近世所擬作者也。』^[55]

從這些故事名目看，大部分故事也都有散說的平話體小說流傳，既然曾作為陶真或詞話演唱，那麼是否至今存平話本是經過文人由唱本改編為散說本的，因而唱本不流行了？歷來的研究者往往持這種看法，但究竟是唱本在先，還是散說在先，還是二者並行，還是一個值得進一步考察的問題。

在歷史文獻中，使用『詞話』這一概念時，上述《元史／刑法志》用了『演唱詞話』一語，完顏納丹編纂的《通制條格》卷二十七『雜令』條，則將『演唱詞話』作『搬唱詞話』。《元典章》卷五十七刑部十九『雜禁』條，記載了發生在至元十一年（一二七四）十一月的案件：『順天路東鹿縣頭店，見人家內聚約百人，自搬詞傳，動樂飲酒，為此本縣官司取訖社長田秀井、田拗驢等各人招伏，不合縱令僱男等攢錢置面戲等物，量情斷罪外，本司看詳，除系籍正色樂人外，其餘農民市戶、良家子弟，若有不務本業、習學散樂、搬說詞話人等，並行禁約，是為長便。』^[56]

『搬唱』與『演唱』之間，是否存在差別？這裏的『搬說詞話』或『搬唱詞話』，究竟是一種戲劇表演形式呢，還是也只是一人講說故事的說唱藝術？

田仲一成先生在《中國戲劇史》中指出，現今江西的萍鄉縣、萬載縣、南豐縣、婺源縣等地流傳著一種追儺舞蹈，農民戴著假面，伴隨著銅鑼大鼓的打奏，伴奏者和演出者都不加演唱，因而也是不演故事的、單純的假面舞蹈，只有

花關索和鮑三娘，表演者進行演唱。其歌詞如下：

鮑三娘（唱）三娘到處較試馬，紅毛小鬼是新人。……

一拳打倒三五裏，一腳踢在九霄人。……

關索（唱）關索聽得心歡喜，連聲且住做將軍。

我身三十六合花槍法，你有二十四重大門開。

便把花槍殺一路。

田仲一成先生認為：「鮑三娘稱自己為三娘，花關索也稱自己為關索。這說明，這個劇本不是以表演者的立場，而是以故事講述者的立場來寫的。質言之，是把演唱的、講述的文本沿用為戲劇的文本。可以看出，元典章中所說的「搬說詞傳」，指的就是這種情況。」⁽⁵⁷⁾

田仲一成先生此處的發現，並不是一個單獨的特例。我們可以從近年來陸續面世的北方賽社腳本中，發現更多這樣的情形。如上黨賽社腳本（『抄立』于『咸豐八年六月初九』，由平順縣西社村樂戶藝術家保存）（『三捉孟良』孟良角單為：

蓋世功名我為強，宣花斧上崩寒光。

頭戴金盔雙鳳翅，黃金鎧甲八寶鑲。

跨騎一頭火驢子，殺的英雄拱手降。

杏黃旗上書大字，護國縱橫勇孟良。

我乃姓孟名良，字是火星，號曰萬倉。祖住山西平定曲陽縣人氏。……我也鎮守角山寨，打劫的不義之財，

樓的姣娥美女，論盆飲酒，整秤分金。有詩為證：

蓋世功名為我通，征元跨下火蛟龍。

蓬蒿愛放連天火，月裏提刀敢殺人。

角山寨上呼太保，碗（宛）子城中作先鋒。

杏黃旗上書大字，獨坐角山孟火星。

……今日搜山，這些嘍羅們丟頭兒睡覺？果然殺了我半萬嘍羅！既為大將，就該留下真名姓字才為好漢。講

話中間，有詩張一首，待我觀看：

山前當野路，山后捉強徒，

殺壞你家奴，專捉孟太甫。

這是怎麼說？我不尋人，人還尋我？這是個假好漢。講話中間，又有詩張一首，待我上前看過：

是我是我真是我，你來尋我我不躲。

要知我是那一個，六郎手下那一夥。

……

最終，楊六郎上山三捉孟良，孟良歸順了楊六郎，又引到至宛子城讓焦贊歸順了，最後同上金殿受封。全劇結束時又

有四句詩贊：

宋真宗扶正朝綱，王蘇愛撥亂家邦。

碗（宛）子城焦贊作反，角山寨三捉孟良。

此劇見於《唐樂星圖》『雜劇』類，名《楊六郎三捉孟良》，但由上述摘引來看，卻與我們熟悉的元雜劇的體制絕

不相類，既沒有套曲的規制，也沒有曲牌的選用。全篇以七言詩贊講唱為構成因素。

河北武安縣固義村的大型儺戲節目「捉黃鬼」，以捉黃鬼為主，配合演出的戲劇類表演有臉戲、賽戲。臉戲（即面具戲）裏，面具角色一般只舞不唱，所以又稱「啞隊戲」。唱詞由一個叫「長（掌）竹」的在台口一側吟唱，長竹用第三人稱敘述故事，比如臉戲《吊掠馬》，關公一直坐在高處騎子上，由探神在桌前表演，長竹敘述關公生平，唱詞中稱關公為「這位老爺」，「這老爺家住蒲州卸涼（解良）人氏，姓關名某字雲昌（長）。老爺生來好報不平，一怒殺死巡虎（雄護）元（員）外一十八口家眷。老爺雲遊天下逃命……」。賽戲則角色不戴面具，演出時邊舞邊吟唱，但仍是用的第三人稱敘述體。如民國二十四年（一九三五年）抄本的賽戲《岑彭馬武奪狀元》，演岑彭與馬武在王莽面前爭奪武狀元的故事，岑彭唱詞有：「昔日有個臨潼會，出了好漢子胥能，力舉千斤王害怕。一十八國膽戰驚。雖然不比子胥勇，岑老爺今科壯（狀）公。左手撩衣右手舉，千斤銅鼎晃太陽。左轉三遭氣不斷（短），右轉三遭不當忙。銅鼎落在教武場，岑老爺今科壯（狀）元郎！」⁽⁸⁾

這種以詩贊講唱為主的戲劇樣式，也廣泛流存於南方地區。除上述的江西面具戲而外，貴州地戲也屬詩贊系的詞話講唱。如《羅成擒五王》：

（白）煬帝無道亂朝綱，殘害忠良已滅亡。

孤家今把洛陽困，剿平反叛定安邦。

孤乃高祖次子秦王李世民是也。

（白）赫赫威名震四方，揚州奪印逞高強。

定國安邦棟樑將，扶保真主興大唐。

咱乃勇將羅成是也。

（白）隋朝已滅世亂荒，四路英雄各逞王，

五王今日齊上陣，要與唐營定弱強。

孤家洛陽東鎮王，王世充是也。

孤家乃明州夏明王，竇建德是也。

孤乃曹州宋義王，孟海公是也。

孤乃相州白禦王，高聖談是也。

孤乃楚州趙王，朱燦是也。

(唱) 不唱五王敗逃走，且表唐營議軍情。

眾將排列左右，茂公便令小羅成：

你帶三千人和馬，家鎖山下埋伏兵。

只等五王從此過，你把五王盡活攜。

限定五時就交令，帶領人馬就起身。

不表羅成埋伏等，又表五王趕路行。

(白) 五王帶領殘兵敗走，回頭不見追兵，心下放安……⁽³⁹⁾

地戲在表演時，是人物一齊上場，分別吟誦通報姓名之後，開始講唱搬演。凡代言處，均由本角色或說或唱。凡敘事交代部分，臨時由某一角色「跳出」所扮人物，像局外人似地做旁唱或旁白。演員進出角色靈活自由，全部故事由在場角色亦說亦唱地加以表演，基本為七言體詩質吟唱，每句結尾及動作表演時加以鑼鼓簡單伴奏。

我們再看安徽貴池儺戲，據王兆乾先生考察，至今發現的七個貴池儺戲劇碼，有五個與上海嘉定縣發現的明成化刊本《說唱詞話》關係密切，有的則完全相同，如池州儺戲本《陳州糶米記》與成化刊本《新刊全相包龍圖陳州糶米記》的前半部分《打鸞駕》，唱詞、說白就幾乎完全相同。王兆乾說：『這種戲曲，唱詞不必盡用第一人稱，演員可以隨時跳出角色，用第三人稱對情節和人物進行解說和描述。⁽⁶⁰⁾』

還可以作為比較參考的，是藏戲。藏戲仍留著說唱文學的特徵。如收入《少數民族戲劇選》的藏劇《卓瓦桑姆》，便是以說一段，唱一段的方式，敘述卓瓦桑姆一生中的三次磨難，《中國戲曲志·西藏卷》介紹說：「喇嘛瑪尼這種說唱藝術對藏戲的影響是非常大的，藏戲的腳本就是喇嘛瑪尼藝人的說唱故事腳本，說唱藝術的特點還清楚地反映在藏戲演出中」⁶¹。

不論是貴州地戲、池州儺戲，還是前引的上黨賽社雜劇，以及相類的晉南鑼鼓雜戲、晉北賽戲以及南方其他省域的儺戲，都有以詩贊體的吟唱為特徵，間以鑼鼓伴奏的表演形態，（這不排除受戲劇影響，如貴州的一些儺壇戲、山西曲沃的扇鼓儺戲不是說唱敘述體，而是代言體。）可見其流行程度。而且，據學者們的考證，北方賽戲的形成時間，正是宋元之際⁶²。

詩贊體戲劇既然是從與詩贊體說唱脫胎而來，二者之間存在一個很難區分彼此的過渡階段，如池州儺戲與貴州地戲，即直接搬用說唱底本，《陳州糶米記》全劇不分出，只分五「斷」，全部為敘述體，七言唱詞，夾有說白。與其說它是劇本，不如說是地道的唱本⁶³。其不同是一為演員坐唱，一為搬上舞臺扮演。然後，隨著說唱底本的被搬上舞臺，代言體的使用量越來越大，最終，第三人稱的敘述體消失，代言體完全佔領舞臺，戲劇與說唱正式分野（後世有些講唱文學因受戲劇影響，也有引入代言體的，稱為「起角色」，如蘇州彈詞。）可見，由詩贊體說唱到詩贊體戲劇，經歷過一個逐步變化的過程。

已發現的賽社雜劇，有不少劇目的劇名或劇情，與元雜劇相近或相同，如賽社劇本中有《十樣錦諸葛論功》一目，《輟耕錄》「諸雜大小院本」類中也記有《十樣錦》一目，《孤本元明雜劇》中也有《十樣錦諸葛論功》一劇，而且，據學者研究，不僅劇名相同，而且故事情節、主要人物，乃至其中的詩贊，也都基本相同或近似⁶⁴。曾有學者認為這是元雜劇流布民間以後的體現，但賽社劇本中，並沒有曲牌連套體式，而詩贊體「有詩為證」的體式則大體相同，它與元雜劇在劇碼上的相近或相同，實際上正說明了詩贊講唱在題材上對元雜劇的影響。葉德鈞在《宋元明講唱文學》中

曾做過統計『姑以通行的《元曲選》為例，一百種中有詞話的計九十二種（未用的只有八種），占百分之九十以上。九十二種內每種都不只一見，每折也不只一處，共計有一百八十八處。⁽⁶⁵⁾這些加在其中的詞話，多是七言或十言詩贊，亦或見五言八言，且每用『詞云』『詩云』『斷云』之類起念，有明顯的詩贊講唱痕跡。葉德鈞據此認為詞話與元雜劇『兩者必然是有傳承和發展的關係存在着』，這一問題尚可進一步研究。

由於元雜劇是中國戲曲史上較早成熟的戲劇形態，文學成就較高，劇本大量保存，加之歷來學者不斷整理研究，得到了文學史與戲劇史的重章抒寫。而真正廣泛流布於民間，一直由民間發生並發展的，以詩贊吟唱為主的戲劇表演形態反倒湮沒不聞了。戲劇史上的一些誤斷也就由此產生。比如，山西洪洞縣明應王殿的元代戲劇壁畫，『堯都見愛大行散樂忠都秀在此作場』圖，明確題記『大行散樂』，顯指大行院的散樂藝人（即樂戶）表演。⁽⁶⁶⁾

明代范濂的《雲間據目抄》卷二『記風俗』條載上海地區的酬神戲活動：『倭亂後，每年鄉鎮二三月間迎神賽會，地方惡少喜事之人，先期聚五眾搬演雜劇故事，如《曹大本收租》、《小秦王跳澗》之類，皆野史所載，俚鄙可笑者。』這則材料記錄的都是萬曆時候的江南地區，為迎神賽社而演出『雜劇』的情況。這裏的『雜劇』，本人也曾將之理解為元雜劇的藝術形式⁽⁶⁷⁾，現在看來，這裏的『雜劇』不一定就是『一人主唱』的北雜劇，也有可能是承襲了宋金雜劇的『詩贊體』雜劇。

五

在戲劇史的研究中，很早就有學者注意到敦煌講唱文學與戲劇的關係。如董每戡先生以為從唐變文中可看出唐戲之文學性。⁽⁶⁸⁾任半塘先生認為變文與戲劇之間『在代言與敘述雖不同，在演故事及唱白兼用之兩點則相同』。⁽⁶⁹⁾唐文標說：『（變文）這些作品大半以腳本方式出現的……它的流變由單純講唱到有背景，已漸進戲劇的形式了。』⁽⁷⁰⁾周育德『不妨

把唐宋流傳下來的這些俗講底本「變文」式的說唱本稱作「准劇本」。⁷⁴它們在本質上是屬於敘述體的說唱曲本，但這種曲本提供了舞臺戲劇表演的可能性，可作戲劇表演的根據。它相當於後世戲曲表演的「總綱」、「總講」或「幕表」。它體現了敘事講唱文學和戲曲文學的雙重品格，是由說唱向戲曲過渡的橋樑。⁷⁵

學者們進一步指出，某些變文，就是戲劇劇本。如 S.2440(7) 寫卷敘述釋迦牟尼出生及出家的故事，任半塘先生將其校錄于《唐戲弄》中，稱其為「關於劇本之資料」，並指出「開端佈置，儼然已接近劇本」。⁷⁶饒宗頤先生也稱其為「表演《太子修道》之歌舞劇，文中所言吟之人物有大王、夫人、吟生、新婦，可知「吟」即唱詞」。石路先生《釋熊踏》也說「被英國人斯坦因劫往倫敦的敦煌卷斯 240 號，是一部難得的唐代佛教劇本存件。按王國維先生的「歌、舞、劇、代言體兼備即謂戲曲形式」的主張，則該卷足可證實：中國戲曲在唐代即已產生」。並說：「以上載歌載舞的場面之中，出現了取代言體的戲劇人物的「吟」（唱），因此，可斷定其為戲劇形式無疑」。⁷⁷一九八七年李正宇先生刊發《晚唐敦煌本 釋迦因緣劇本》，徑直定其為劇本。⁷⁸一九九一年歐陽友徽先生又撰文，再次肯定該卷為劇本，並說明理由有三：「第一，按角色分詞，第二按角色分段，第三按角色提示」。⁷⁹但也有反對該寫卷為劇本的如曲金良先生，黃征及張湧泉先生。⁸⁰

此外，敦煌遺書中尚有被任半塘先生疑其為「在和尚俗講中，插入貧家夫婦互訴困苦之一幕戲劇」的 P.3288 抄卷，S.1497 及 S.6923 號寫卷——任半塘先生在《敦煌歌辭總編》中擬題為《須大孛太子度男女》，並指出該曲辭作「代言、問答、對唱，戲劇性甚強，為目前所見敦煌歌辭中最接近戲曲者」，「惟體屬分人對唱，又全演故事，用戲文、非偈贊」；《維摩詰經變文》——任半塘認為「唐變文與唐戲之關係最為顯著者，從現有資料言，莫過於《維摩詰經變文》唱白分清，且即用「白」字為說白部分之標識一點」等。⁸¹

然而，上述的這些敦煌寫卷，雖然在文體上與劇本高度類似，但仍然是旨在配合變相以講唱的本子，而不是代言體的劇本。如曲金良以 S.2440(7) 寫卷與《太子成道經》比較，論證了文中的「吟生」、「老相吟」、「死吟」、「相吟別」

「婦吟別」「臨險別」「修行吟」，並非角色分詞，而指所吟內容而已。⁸¹此問題本人有另文詳述，茲不贅。⁸²其原因仍要歸結到我們前面曾探討的，漢語作為一種聲調語言，進入樂曲後如何讓人理解的困難。在文體的自然選擇過程中，講唱與戲劇相比，是一個更好的傳教方式；韻文便於口傳心授，便於記誦與傳播。而時過境遷，韻文費解，便有了散文部分的注釋。可見以韻散相間的方式傳教，是文體自然選擇的結果。

但是，雖然現存敦煌寫卷中並無劇本，我們仍不可忽視敦煌詩贊體講唱對戲劇所有的影響。講唱與戲劇是兩種非常接近的表演藝術，一個是在說法中現身，以敘述為主，輔以代言。一個是在現身中說法，主要為代言。表演形態既有交叉之處，在各類文體中，講唱與戲劇是血因緣關係最為親近的二支，也是最易相互轉化的。

韻散結合，有人物情節這樣的講唱因數，在佛經中業已存在。如《法華經》就是長行和偈頌整齊交錯，平分秋色，其基本內容是佛與弟子之間的互相問答，而且還有藝術性很強的對話講詩，這樣的對話形式，既適於吟唱，也適於表演。《維摩詰經》《佛所行贊》也同樣具有戲劇色彩。英國學者渥德爾認為：「有證據說明其中某些戲劇情節，尤其在雜阿含裏面，在節日集會時曾在舞臺表演。」⁸³但也有學者認為，「與其把《法華經》視為戲劇，不如看做一部以對話為主的小說。」⁸⁴而陳寅恪先生在談及《維摩詰經講經文》時說：「今取此篇與鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》原文互勘之，益可推見演義小說文體原始之形式，及其嬗變之流別，故為中國文學史絕佳資料。」⁸⁵我們尚可補充的，是成化刊本的《說唱詞話》不僅被直接搬上了儼戲舞臺，也影響到後來的白話小說，明代小說《全補包龍圖判百家公案》，多個情節即直接移植于成化唱本。

這就啟示我們，戲劇、小說與講唱之間，並不具備不可跨越的鴻溝，當它施于講唱時，便是講唱文學，如果施於戲劇表演，便是戲劇作品，作為案頭讀物時，也可以視為對話體的小說。在詩贊體講唱的源流及形態的問題上，不妨在俗文學這一視野下，將小說戲劇同視為俗文學的一部分來研究，這樣也許更容易看清楚事情的本來面目。

注

- (1) 《宋元明講唱文學》 古典文學出版社一九五七年，一頁。
- (2) 《中國俗文學史》 作家出版社一九五四年，一九頁。
- (3) 《變文的南方源頭與敦煌的唱導法匠》，《華學》第一期，中山大學出版社一九九五年。
- (4) 《高僧傳》 卷十三，中華書局一九九二年版，第五三二頁。
- (5) 參見《高僧傳》 卷十三相關資料，中華書局一九九二年。
- (6) 《高僧傳》 卷十三，中華書局一九九二年，第五二二頁。
- (7) 《漫談變文的起源》，原載一九五四年《現代佛學》二月號，收入《敦煌變文論文錄》，上海古籍出版社一九八二年，第二五二頁。
- (8) 參見《變文的南方源頭與敦煌的唱導法匠》，《華學》第一期，中山大學出版社一九九五年。
- (9) 趙璘《因話錄》 卷四，古典文學出版社一九五七年，第九四至九五頁。
- (10) 《敦煌本維摩詰經文殊師利問疾品演義跋》，《金明館叢稿二編》，上海古籍出版社一九八八年，第一八頁。
- (11) 《高僧傳》 卷二《晉長安鳩摩羅什傳》，中華書局一九九二年，第五三頁。
- (12) 《高僧傳》 卷十三，中華書局一九九二年，第五八頁。
- (13) 《十誦律》 卷三七，《大正藏》 冊二十三，第二六九頁下。
- (14) 《大正藏》 冊二十五，第七一頁下。
- (15) 《高僧傳》 卷二，中華書局一九九二年，第五三頁。
- (16) 《大正藏》 冊三，第七四頁上。
- (17) 《全唐詩》 卷八 六，上海古籍出版社一九八六年，第九九九頁。
- (18) 《高僧傳》 卷十三，中華書局一九九二年，第五七頁。
- (19) 《高僧傳》 卷十三，中華書局一九九二年，第五八頁。
- (20) 周叔迦、蘇晉仁《法苑珠林校注》 卷三十六，中華書局二〇〇三年，第一一七至一一七頁。
- (21) 《高僧傳》 卷十三，中華書局一九九二年，第五〇七頁。

- (22) 在研究胡樂入華問題上，李昌集先生提出「要使所歌漢語仍是地道的漢語，唱出來的「字聲」是漢語的「永言」而不使之走腔走調，就並不是所有的胡樂皆能直接「轉換」為漢語歌曲音樂了。唐宋時期胡樂之器樂、舞樂皆盛，而胡曲詞調極少，說明能夠「轉換」為漢語歌曲音樂的胡曲畢竟不多。」參看李昌集《「蘇幕遮」的樂與辭》，《中國文化研究》二一 四年第二期。
- (23) 參見《南史》卷四十四列傳第三十四，又見《南齊書》卷四十列傳第二十一，中華書局一九七五年。
- (24) 文見《樂府詩述論》，上海古籍出版社一九九六年。
- (25) 《中古七言詩體的發展與佛偈翻譯》，《中華文史論叢》五一輯，上海古籍出版社一九八三年。
- (26) 關於「三三七七」體，王昆吾著《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》有詳細討論，中華書局一九九六年。
- (27) 《佛教唱贊音樂與敦煌講唱辭中「平」「側」「斷」諸音曲符號》，王昆吾著《中國早期藝術與宗教》，東方出版中心一九八八年，四一六、四一九頁。文後注釋八描述了二十種音符在十三篇作品中的應用情況。
- (28) 洛地先生在《詞樂曲唱》一書中，詳細論述了「以樂傳辭」與「以字聲行腔」這兩種音樂結構的異同。人民音樂出版社一九九五年。
- (29) 《敦煌唱贊音樂與敦煌講唱辭中「平」「側」「斷」諸音曲符號》，《中國早期藝術與宗教》，東方出版中心一九八八年，第四一六頁。
- (30) 《宋高僧傳》一五卷，中華書局一九八七年，第六四七頁。
- (31) 《宋高僧傳》一五卷第六三三頁。
- (32) 《中國俗文學史》，作家出版社一九五四年，一九一頁。
- (33) 參王慶淑《試談「變文」的產生和影響》，原載《新建設》一九五七年三月號，收入《敦煌變文論文集》，上海古籍出版社一九八二年，第二六六頁。
- (34) 參王青《上古漢族講唱不發達原因新探——論聲調語言對敘事長詩的制約》，《民族文學研究》二一 五年第二期。
- (35) 參見姚寶瑄《試析古代西域的五種戲劇——兼論古代西域戲劇與中國戲曲的關係》，《文學遺產》一九八六年第五期，及廖奔《從梵劇到俗講——對一種文化轉型現象的剖析》，《文學遺產》一九九五年第一期。

- (36) 參見王重民《敦煌變文錄》，《中華文史論叢》一九八一年第二輯。又見《敦煌變文論文錄》（文字略有不同），上海古籍出版社一九八二年，及《敦煌遺書論文集》，中華書局一九八四年。
- (37) 「美」梅維恒著，楊繼東、陳引馳譯《唐代變文》，中國佛教文化出版社有限公司（香港）一九九九年，第二三九、二四二至二四三頁。
- (38) 梅維恒《唐代變文》，二二六頁。
- (39) 《漫談變文的起源》，《敦煌變文論文錄》，上海古籍出版社一九八二年，二四九頁。
- (40) 鄭振鐸在《中國俗文學史》中說：「變文在實際上銷聲匿跡的時候，是在宋真宗時代（西元998-1022年），在那時期，一切異教，除了道、釋之外，竟完全被禁止了，而僧侶們的講唱變文，也連帶明令申禁。」（《中國俗文學史》）作家出版社一九五四年，二六九頁。但鄭氏並未提出文獻依據，變文何時被明確禁止及原因，仍待具體考察。
- (41) 見《西湖老人繁勝錄》，《東京夢華錄（外四種）》，上海古典文學出版社一九五六年，一二頁。
- (42) 郎瑛《七修類稿》卷二十二《辯證類·小說》條，上海書店二一年，二二九頁。
- (43) 明周楫《西湖二集》卷十七《劉伯溫薦賢平浙》入話，見《古本小說集成·西湖二集》，上海古籍出版社一九九一年，六八八頁。
- (44) 《茶香室續鈔》又說：「國朝黃士珣《北隅掌錄》引《西湖志餘》云古今小說評話，以覓衣食，謂之「陶真」，大抵說宋時事，蓋汴京遺俗也。」可見「陶真」又作「陶真」，參見《茶香室叢鈔·茶香室續鈔》卷十三，中華書局一九九五年，七三二至七三三頁。
- (45) 原載一九三三年《師大月報》十期，收入《俗講、說話與白話小說》，作家出版社一九五六年。
- (46) 《東方雜誌》第四十三卷四號，一九四七年二月。
- (47) 郎瑛《七修類稿》卷二十一《辯證類·小說》條，上海書店二一年，二二九頁。
- (48) 《呂布宅有序》，《徐文長佚稿》卷四，載《徐渭集》，中華書局一九八三年，七八五頁。
- (49) 《少室山房筆叢》卷四十一《辛部》《莊岳委談》下，中華書局一九五八年，五七三頁。
- (50) 《戒庵老人漫筆》卷五《禪玄二門唱》條，中華書局一九八二年，一七三頁。

- (51) 李雲翔《鐘伯敬評封神演義序》，引自丁錫根《中國歷代小說序跋集》，人民文學出版社一九九六年版，一四一頁。
- (52) 《水滸傳敘》，引自丁錫根《中國歷代小說序跋集》，人民文學出版社一九九六年，一四六二頁。
- (53) 《拍案驚奇凡例》，人民文學出版社一九九一年，一頁。
- (54) 參見孫楷第《俗講、說話與白話小說》，作家出版社一九五六年。
- (55) 《西湖遊覽志餘》卷二十，中華書局一九五八年，三六八頁。
- (56) 《元典章》卷五十七《刑部》十九《雜禁》，又見《通制條格》卷二十七《雜令》。
- (57) 《中國戲劇史》，北京廣播學院出版社二〇〇二年，八一頁。
- (58) 此處參考了杜學德《固義大型儼戲△捉黃鬼▽考述》一文，《中華戲曲》第十八輯。
- (59) 劇本轉引自喬健、劉貫文、李天生《樂戶：田野調查與歷史追蹤》，江西人民出版社二〇〇二年，三一至三二頁。
- (60) 《池州儼戲與成化本 說唱詞話》，《中華戲曲》一九八八年六期。
- (61) 《中國戲曲志·西藏卷》，文化藝術出版社一九九三年，一一至一二頁。
- (62) 參季金泉《固義隊戲確系宋元子遺》，《祭禮·儼俗與民間戲劇》，中國戲劇出版社一九九九年。
- (63) 《池州儼戲與明成化本說唱詞話——兼論肉傀儡》，《戲史辨》第一輯，中國戲劇出版社一九九九年。
- (64) 參見喬健、劉貫文、李天生著《樂戶：田野調查與歷史追蹤》，江西人民出版社二〇〇二年，二八九頁。
- (65) 葉德均《宋元明講唱文學》，古典文學出版社一九五七年，四五頁。
- (66) 參見喬健、劉貫文、李天生著《樂戶：田野調查與歷史追蹤》第二七五頁，江西人民出版社二〇〇二年。
- (67) 參拙著《明代雜劇研究》，廣東高等教育出版社二〇〇〇年。
- (68) 參見董每戲《中國戲劇簡史》，商務印書館一九四九年。
- (69) 任半塘《唐戲弄》，上海古籍出版社一九八四年，九五頁。
- (70) 唐文標《中國古代戲劇史》，中國戲劇出版社一九八五年，九六頁。
- (71) 周育德《中國戲曲文化》，中國友誼出版公司一九九五年，五八頁。

- (72) 任半塘《唐戲弄》，上海古籍出版社一九八四年，一 至一 一頁。
- (73) 饒宗頤《敦煌曲與樂舞及龜茲樂》，《新疆藝術》一九八六年第一期。
- (74) 《新疆藝術》一九八五年五期。
- (75) 《敦煌研究》一九八七年一期。
- (76) 歐陽友徽《敦煌S24407寫卷是歌舞戲角本》，《西域研究》一九九一年創刊號。
- (77) 參見曲金良《敦煌S24407寫卷考辨》，《敦煌研究》一九八九年三期；黃征、張湧泉《敦煌變文校注》，中華書局一九九七年，四八二頁。
- (78) 《唐戲弄》，上海古籍出版社一九八四年，九 八至九 九頁。
- (79) 《敦煌歌辭總編》，上海古籍出版社一九八七年，七八八頁。
- (80) 任半塘《唐戲弄》，上海古籍出版社一九八四年，九 四頁。
- (81) 曲金良《敦煌佛敎文學研究》，臺北文津出版社一九九五年版，二七六頁。
- (82) 拙文《對敦煌寫卷中劇本資料的檢討》，《文化遺產》二〇〇九年一期。
- (83) 渥德爾《印度佛敎史》，王世安譯，商務印書館一九八七年，二一九頁。
- (84) 侯傳文《佛經的文學性解讀》，中華書局二〇〇四年，二六頁。
- (85) 陳寅恪《敦煌本 維摩詰經·文殊師利問疾品演義 跋》，《金明館叢稿二編》，上海古籍出版社一九八一年，一八 頁。