

## 唐代「劇本」検討

戚，世雱

九州大学招聘外国人教師：中山大学副教授

<https://doi.org/10.15017/20554>

---

出版情報：中国文学論集. 40, pp.48-60, 2011-12-25. 九州大学中国文学会  
バージョン：  
権利関係：

## 唐代「劇本」檢討

戚世雋

關於唐人是否編劇本，及劇本形態問題，最早予以關注及探討的，當屬任半塘先生的《唐戲弄》。他在《唐戲弄》第五章「伎藝」中，單列「劇本」一節，詳細述及他對唐代劇本的看法並載錄了相關劇本。但是，任先生的研究，並未得到學界的一致首肯。證據之一，就是近年來中國戲劇史的相關著述中，也都並未引證任先生的觀點。由於史著的文體要求，一般會將目前學界較為認可與肯定的觀點吸納進去，對於尚未得到公證的觀點，則暫緩引用。可見，任先生的某些結論，並未成為定論，但由此也較少得到後人的關注與討論，則是很大缺憾。

本文擬一一檢討任半塘先生關於唐代劇本的材料及觀點，並對「劇本」的概念及唐代劇本的形態作些探討。

### 一

唐代有無劇本的編寫，以及編寫劇本的專職人員，類似今日的「劇作家」呢？

任先生在《唐戲弄》中，首先指出唐人「編劇本與撰戲曲之事實」：

中唐成輔端演「旱稅」，有七言四句歌辭數十篇。蔡南史獨狐申叔合編《義陽主》劇，分「團雪」「散雪」諸節，直類後世傳奇之劇本。盛唐陸羽曾寫參軍戲三本。後周李昉等曾輯優人曲辭二辭。——乃四件事實。

的確，唐代有劇本的編寫，靠上述材料，已能得到完全肯定的回答。至於陸羽曾寫參軍戲三本之事，《全唐文》卷四三三《陸文學自傳》說：「因倦所役，舍主者而去。卷衣詣伶黨，著《謔談》三篇。以身為伶正，弄木人、假吏、藏珠之戲……天寶中，郢人酺於滄浪，邑吏召子為伶正之師。」《新唐書》卷一一一《陸羽傳》則說：「……因亡去，匿為優人，作談諧數千言。天寶中，州人酺，吏署羽伶師。」段安節《樂府雜錄》「俳優」條述「弄參軍」：「開元中，有李仙鶴善此戲，明皇特授韶州同正參軍，以食其祿。是以陸鴻漸撰詞，云「韶州參軍」，蓋由此也。」《白孔六帖》卷六一「雜戲」條小字注中亦有：「陸羽為優人，作談諧數千言。」

從上述相關材料來看，陸羽的確可稱為當時的一名「劇作家」，他的著述，名為「謔談」，或曰「談諧數千言」，或曰「詞」，雖內容不得而詳，但當時已有劇作家的出現，所撰寫的劇本為諧謔之詞則可斷定。任半塘先生甚至說：「我國科白類戲或話劇之有本可考者，或以此為最早。」（八六六頁）

除此而外，任還指出，《文獻通考》引宋代王堯臣《崇文總目》樂類，還有：《周優人曲辭》二卷，周吏部侍郎趙上交、翰林學士李昉、諫議大夫劉濤、司勳郎中馮古，纂錄燕優人曲辭。任先生亦認為此「優人曲辭」當為戲曲歌辭。任先生還從唐代史料中，勾稽出若干「劇本」著錄，分別如下：

（一）、《踏謠娘》和聲辭二句，即「踏謠，和來！踏謠娘苦也！和來！」

此條材料來自崔令欽在《教坊記》中對《踏謠娘》劇演出形態的記錄。據《舊唐書·音樂志》的記載，《踏謠娘》出於隋末河內，「河內有人貌惡而嗜酒，常自為郎中，醉歸必毆其妻。其妻美色善歌，為怨苦之詞。河朔演其聲而被之管弦。」可見此劇在表演之前，並沒有「劇本」的存在，而是對生活的直接敷演而已。

（二）、《蘇莫遮》歌辭五首。

此即《全唐詩》樂府十二所引，於題下注云：潑寒胡戲所歌，其和聲云「億歲樂」。按，這是唐中宗時中書令張說為投中宗喜歡「潑寒胡戲」所好，所作「蘇莫遮」歌辭。

摩遮本出海西胡，琉璃寶眼紫髯胡。  
聞道皇恩遍宇宙，來時歌舞助歡娛。億歲樂。  
繡裝帕額寶花冠，夷歌騎舞借人看。  
自能激水成陰氣，不慮今年寒不寒。億歲樂。  
臘月凝陰積帝台，豪歌擊鼓送寒來。  
油囊取得天河水，將添上壽萬年杯。億歲樂。

寒氣宜人最可憐，故將寒水散庭前。惟願聖君無限壽，長取新年續舊年。億歲樂。  
昭成皇后帝家親，榮樂諸人不比倫。往日霜前花委地，今年雪後樹逢春。億歲樂。

由於任半塘先生將《蘇莫遮》視為「以曲調名為歌舞戲名也」，所以即將此歌辭視為劇本之辭。然而，任先生也承認「所演故事，則比較模糊，乃歌舞進為歌舞戲之初期變態」（五五五頁），實際上，《蘇莫遮》只是一個民間儀式而已。以學界最常引用的慧琳《一切經音義》四一所云：

「蘇莫遮」，西戎胡語也，正云「颯磨遮」。此戲本出西龜茲國，至今猶有此曲，此國渾脫、大面、撥頭之類也。或作獸面，或象鬼神，假作種種面具形狀。或以泥水沾灑行人，或持繩索搭鉤，捉人為戲。每年七月初，公行此戲，七日乃停。土俗相云：常以此法禳厭，驅趁羅刹惡鬼食啗人民之災也。

從這條材料來看，所謂蘇莫遮，不過是人戴假面，以驅疫禳厭而已。文中雖亦曰「戲」，但只是「玩樂」之義耳，其中有裝扮而無故事表演，亦明矣。

### (三)、舍利佛

此指《樂府詩集》與《萬首唐人絕句》所載李白作《舍利佛》辭一首：

金繩界寶地，珍木蔭瑤池。雲間妙音樂，天際法蠡吹。

不過，任半塘先生也說：「故事可能為目捷連之皈依，存疑俟考。」（八六九頁）僅從梵劇中有表現目捷連與舍利弗皈依的事蹟，便推考李白所作《舍利佛》為劇本，所論尚缺乏足夠證據。而對西域戲劇傳入中土的考察，也說明西域戲劇在傳入中土的過程中，已逐漸弱化為講唱，並無梵曲已傳入中國，梵劇也應同時並傳之理。<sup>(3)</sup>

### (四)、旱稅

此事，可見《舊唐書》一三五《李實傳》述唐貞元末年事：

二十年春夏旱，關中大歉。實為政猛暴，方務聚斂進奉，以固恩顧。百姓所訴，一不介意。因入對，德宗問人疾苦，實奏曰：「今年雖旱，谷田甚好。」由是租稅皆不免。人窮無告，乃徹屋瓦木，賣麥苗以供賦斂。優人成輔端因戲作語，為秦民艱苦之狀云：「秦地城池二百年，何期如此賤田園。一頃麥苗五碩米，三間堂屋二千錢。」凡如此語，有數十篇。實聞之怒，言輔端誹謗國政。德宗遽令決殺。當時言者曰：「警誦箴諫，取其詼諧，以托諷

諫，優伶舊事也。設謗木，采芻蕘，本欲達下情，存諷議。輔端不可加罪。」德宗亦深悔。京師無不切齒以怒實。《新唐書》一六七《李實傳》則作「成輔端為俳語，諷帝」。末曰：「帝悔，然不罪實。」

此是否為劇，所錄七言四句又是否為劇本呢？周貽白先生在《中國戲劇史》中說：「當時若有劇本的寫定，恐怕也是五七言詩，則今日皮黃劇的唱詞的體制，可尋着他的遠祖了！但是我們發掘不出第二個敦煌石室，這些話只好作為一種假定。」而任半塘先生認為：「周氏欲唐人用五七言詩寫成本實不難，此劇所有，已足當之，不俟第二敦煌石室之發現。周氏之『假定』，可以改為肯定矣。」

任半塘先生以為，「因戲作語」之意，是「因演戲乃作諷語」（六七五頁）。但這裏的「因戲作語」，恐不當理解為「因戲作語」，而當解為「因戲作語」，此「戲」，乃是戲謔、嘲諷的意思。當然，成輔端也有可能將此演為一出優戲。

#### (五)、《鳳歸雲》二首

此曲原為《雲謠集雜曲子》所收：

幸因今日，得睹嬌娥。眉如初月，目引橫波。素胸未消殘雪，透輕羅。□□□□□，朱含碎玉，雲髻婆娑。東鄰有女，相料實難過。羅衣掩袂，行步逶迤。逢人問語羞無力，嬌態多。錦衣公子見，垂鞭立馬，腸斷知麼？兒家本是，累代簪嬰；父兄皆是，佐國良臣。幼年生於閨閣，洞房深。訓習禮儀足，三從四德，針指分明。娉得良人，為國願長征。爭名定難，未有歸程。徒勞公子肝腸斷，謾生心。妾身如松柏，守志強過，魯女堅貞。在《敦煌歌辭總編》所收錄此曲之下，任半塘先生作了比較詳盡的解析：「此組體用特殊，演《陌上桑》型之故事。次章完全代言，為敦煌曲內所罕見，應是歌舞戲辭，原本應有說白。若前組二辭之體用不過講唱辭耳，不能相比。」任先生在這裏所說的「不過講唱辭耳」的「前組二辭之體」，即是《雲謠集雜曲子》中的另一首《鳳歸雲》二辭：征夫數載。萍寄他邦。去便無消息。累換星霜。月下愁聽砧杵起。塞雁南飛。孤眠鸞帳裏。枉勞魂夢。夜夜飛揚。想君薄行。更不思量。誰為傳書與。表妾哀腸。倚牖無言垂血淚。暗祝三光。萬般無奈處。一爐香盡。又更添香。

綠窗獨坐。修得君書。征衣裁縫了。遠寄邊隅。想你為君貪苦戰。不憚崎嶇。終朝沙磧裏。止憑三尺。勇戰

單于。豈知紅臉。淚滴如珠。枉把金釵蔔。卦卦皆虛。魂夢天涯無暫歇。枕上長噓。待公卿回故里。容顏憔悴。彼此何如。

仔細辨別，「幸因今日」一首，前章上片為「公子」「驚豔以後」「自表情感」的代言，但下片「東鄰有女」以下，卻顯是第三人稱口氣，任先生對此的解釋是，之中恐有闕文。而後章上下片，則全為女子代言，從「兒家本是」「徒勞公子」等句即可看出。

而「征夫數載」一首，則全部為征夫之婦「妾」的代言，表現她在丈夫「君」應徵後的種種思念。

那麼，同為代言體，為何任先生將「幸因今日」定為「戲辭」，而將「征夫數載」定為「不過講唱辭」呢？這豈不是與任先生自己定下的劇本代言標準不合？實際上，我們可以發現，任先生對「征夫數載」一曲，也會有不同的判斷。在《唐戲弄》第三章「劇錄」中，他說：「且稱「君」與「妾」，亦復半代言體，或為四首聯章，演一故事，亦未可知。……次首不止半代言，且為對白，乃為完全之代言也。全辭又用語體，通首流暢，尤合戲曲內表現之需要。」（六二五頁）而在《敦煌曲初探》中也說：「或為四首聯章，演一故事」，但在《敦煌歌辭總編》中，則否定了上述二論著中的說法，認為「此二辭之體用，則屬講唱，無從與戲曲相混」。

可見，任先生所說的「半代言」「全代言」的概念，較為模糊。實際上，這與任先生沒有明確表明，但實際上潛在的觀點有關：顯然，任先生也並不認為，代言體就一定是戲辭，代言體也可以是講唱辭。「幸因今日」與「征夫數載」的不同，不過是一個為對話，一個為獨白。這是讓任先生確定，一個是劇辭，一個是講唱辭的主要原因。

#### （六）、《搗練子》十首

此亦為敦煌曲，演孟姜女故事。第二本六首殘損不可釋讀，第一本四首為：

堂前立，拜辭娘，不覺眼中淚千行！「勸你爺娘少悵望，為吃他官家重衣糧」。

辭父娘了，入妻房，「莫將生分向耶娘」。「君去前程但努力，不敢放慢向公婆」。

孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不歸！造得寒衣無人送，不免自家送征衣。

長城路，實難行！乳酪山下雪紛紛。吃酒只為隔飯病，願身強健早還歸。

任半塘先生在《唐戲弄》第五章《伎藝》之第一節《劇本》中直接載錄了此曲，但在第三章《劇錄十八·待考諸

劇》中，又將《孟姜女》位於首列，云「可能均為戲辭」（七六三頁），針對有人說它的性質可能「猶明人用百首小《桃紅》作「摘翠百詠小春秋」，終是散曲，限於講唱而已，非供搬演用之戲曲也」的反駁，任先生認為「惟明人此項《小春秋》，乃產生于弦索《西廂》、南北《西廂》之後者。今謂唐人類此演故事、有代言之辭，與明人之《小春秋》同一性質，則二者之來源，勢必亦同其性質，勢必相信唐代亦早有供搬演用之《孟姜女》劇本存在，有類彼南北《西廂》者矣。」（七六三頁）

任半塘先生的推論方法，是明代散曲《小春秋》之前即有南北《西廂》，因此，《搗練子》之前，也必有劇本形態之《孟姜女》存在。這種推論邏輯，顯然存在問題。且具體到《搗練子》這一個案，是把它當作散曲認為它之前尚有真正之劇本呢，還是這個《搗練子》本身即為劇本呢？

#### （七）、《酒泉子》敦煌曲

每見惶惶，隊隊雄軍驚禦輦。驀街穿巷犯皇宮，祇擬奪九重。長槍短劍如麻亂，爭奈失計無投竄。金箱玉印自攜將，任他亂芬芳。

任先生認為：此辭若認為普通即事之作，便不近情。倉皇避亂，出死入生之余，何來心緒，著辭歌唱乎？若認為劇辭，則全無問題。倘果為劇辭，便可認識兩點：一、扮演本朝時事入戲劇，深合唐戲「無限真實」之特性，並無足異。二、全劇所用，絕不止此一辭，惜不得窺全貌。

此條為普通曲辭還是劇辭，單從文辭本身來看，實在無法辨別。任先生的邏輯，顯然是在已存在大量唐代「無限真實」的戲劇活動的大前提條件下，將這條代言體的曲辭視為劇辭了。

#### （八）、《浣溪沙》一首：

此為敦煌曲：

結草銜環不忘恩，這些言語莫生嗔。比死共君緣外客，悉安存。百鳥相依投林宿，道逢枯草再迎春。路上見君先下拜，如若傷蛇口含真！

任先生認為：「故事不詳，俟考。惟其確演故事，則屬顯然，且亦為代言體」。（八七二頁）  
此曲的情形與《酒泉子》同，亦屬無法確證為劇辭者。



(九)、《南歌子》二首：  
此亦為敦煌曲：

斜暎朱簾立，情事共誰親？分明面上指痕新。羅帶同心誰縮？甚人踏破裙？蟬鬢因何亂？金釵為甚分？紅妝垂淚憶何君？分明殿前實說，莫沉吟。

自從君去後，無心戀別人。夢中面上指痕新。羅帶同心自縮，被猴兒踏破裙。蟬鬢朱簾亂，金釵舊股份。紅妝垂淚哭郎君。信似南山松柏，無心戀別人。

任先生認為：此二辭全部代言、問答。而且「為男問女答」，因此為劇辭（八七二頁）。

此曲情形，與《鳳歸雲》相似。又為代言，又為男女問答，自然合乎劇本標準。但此曲亦可視為女主人公的自問自答，若此，則此為曲為劇，尚不足定論。

(十)、《南歌子》殘辭三句：

此亦為敦煌曲：

獲幸相邀命。攀連坐未閑。卑微得接對尊顏。今日同□□□。□□□□□。

任先生認為：「雖未見人物名稱，而頗具情節，分明演故事」。（八七三頁）  
這一論斷證據不足。

(十一)、《酒泉子》「裴氏暉威」：

此亦為敦煌曲：

砂多泉頭，伴賊寇槍張怒起，語報恩住裴氏暉威。

任氏以為裴氏暉威當是故事中人物，將它視為劇辭，亦論斷不足。

對於以上十一例，任先生最後總結說：「以上諸辭內容，固非《尊前花間》所有，亦與北宋柳永即事之長調，黃庭堅應歌之調語不同，且多代言，又非講唱中所能有。然則其體如何？曰：乃切實而且正常之劇曲歌辭也」。又說：「代言一點，誠已扼要，但非表現於故事中不可」。（八七三頁）

顯見，任先生判斷「劇本」文體的標準是：代言+故事。



以代言的方式表演故事，也是我們今天對「劇本」文體的判斷依據。然後，以此來衡量唐代資料，這條標準能否適用呢？

## 二

對任先生所舉以為劇曲的材料，最大的反駁意見是：這些資料，為何不是一般的曲辭，還是「劇辭」呢？一般的曲辭，是否沒有以代言講故事的文體？代言講故事的文體，就一定是劇辭，而不是曲辭嗎？

上述十一例，除了我們已作特別說明的以外，最易引起爭議的，當屬（五）至（十一）例，將敦煌曲子辭如《鳳歸雲》二首和《搗練子》等均視為劇辭。其核心問題，也就是代言體究竟可否作為區分劇辭與非劇辭的依據？

關於劇本的代言體性質，較早的如周貽白在《中國戲劇史》中說：「劇本的體制，不過是一種代言體。……劇本最重要的部分是对話。」又說：「南戲源出北宋雜劇，首用代言體扮演故事，而奠定了中國的戲劇，這是一件無可置疑的事。」周貽白還舉了白居易《池鶴八絕句》一詩，說「其中稱為「君」、為「爾」、自稱為「吾」、為「我」，皆現身說法，不啻若自其口出。……如果略加賓白，實與戲劇無異。」

任半塘先生因此說：「足見論古劇起源者，對於此種代言對白之戲詞例證，同有迫切之需求。」任半塘又舉出盧仝《蕭宅二三子贈答詩二十首》，由客與石、竹、井、馬蘭、蛺蝶、暇蟻，互相對答，其為代言體，較白之《池鶴八絕句》尤為明著，但亦為寓言詩，非歌辭或戲劇說白也。還有羅隱《代孔子作答之七律》通體代言，但也是詩而已。（六二六頁）顯然，在這裏，任半塘強調了講故事的重要性，這並不難理解。

然而，關於什麼是「代言體」的問題上，還是存在一些無法解決的疑問。即如我們上舉的第五例《鳳歸雲》，任在《唐戲弄》中認為「征夫數載」曲：「且稱「君」與「妾」，亦復半代言體……」而「幸因今日一曲則是：「不止半代言，且為對白，乃完全之代言也」（六二五頁）。任在這裏將代言體分為「半代言」與「完全之代言」的做法，並不科學。代言即為代言，並無「半」與「完全」之分。但我們也很容易發現，在任看來，二者的區別，在於是否運用了對白——運用了則為戲劇，否，則屬講唱。

但是，這一條原則，任半塘先生也並不是完全貫徹在他對劇本的研究之中的。如第六例《搗練子》，雖為代言，但並無對白，因此才有他人「限於講唱而已，非供搬演用之戲曲也」的觀點，而上文我們也說到，任認為該辭為劇辭的推論邏輯也還是存在問題的。顯然，由於講唱與戲劇，都可使用代言體，以代言體與否作為區分戲劇與否的方法，存在問題。如果僅以代言體為標準，我們還可以在敦煌曲中找到更多的「代言體」曲辭。

任半塘先生顯然也意識到了這一點，所以，我們看到，他又以是否有「對白」，來彌補這一漏洞。

《唐戲弄》中，任在列舉了上述視以為的劇本的十一例以後，又說：「敦煌曲《樂世詞》二首，《阿曹婆》大曲三遍、《五更轉》一套，《全唐詩》內尚有陳陶《水調詞》大曲十遍，雖有代言之處，卻非問答，或略具故事痕跡而已，難於認真。」（八七四頁）

我們不妨看一看任先生在這裏說的「雖有代言之處，卻非問答，或略具故事痕跡而已，難於認真」的具體情況。

《阿曹婆辭》三首：

第一

昨夜春風入戶來，動人懷。祇見庭前花欲發，半含哈。直為思君容貌改。征夫鎮在隴西壞。正見庭前雙鵲喜。君在塞外遠征回。夢先來。

第二

獨坐幽思轉多。意如何。秋夜更長難可度。慢憐他。每恨狂夫薄行跡。一從征了鎮蹉跎。直為思君容貌改。疆場還道□□□。□□□。

第三

當本祇言三載歸。灼灼期。朝暮啼多淹損眼。信音稀。妾守空閨恒獨寢。君在塞北亦應知。懊惱無辭呈肝膽。留心會合待明時。

陳陶的《水調詞十首》為：「點虜迢迢未肯和，五陵年少重橫戈。誰家不結空閨恨，玉箸闌幹妾最多。羽管慵調怨別離，西園新月伴愁眉。容華不分隨年去，獨有妝樓明鏡知。憶餞良人玉塞行，梨花三見換啼鶯。邊場豈得勝閨閣，莫逞雕弓過一生。惆悵江南早雁飛，年年辛苦寄寒衣。征人豈不思鄉國，只是皇恩未放歸。水閣蓮開燕引雛，朝朝攀」

折望金吾。聞道磧西春不到，花時還憶故園無。自從清野戍遼東，舞袖香銷羅幌空。幾度長安發梅柳，節旄零落不成功。長夜孤眠倦錦衾，秦樓霜月苦邊心。征衣一倍裝綿厚，猶慮交河雪凍深。瀚海長征古別離，華山歸馬是何時。仍聞萬乘尊猶屈，裝束千嬌嫁郅支。沙塞依稀落日邊，寒宵魂夢怯山川。離居漸覺笙歌懶，君逐嫖姚已十年。萬里輪台音信稀，傳聞移帳護金微。會須麟閣留蹤跡，不斬天驕莫議歸。

此曲與《鳳歸去》相同，亦是「征婦怨」，全為征婦代言，而無對白問答。

顯然，任也意識到，如以是否為代言體，來區分劇辭或否，則唐代有大量以代言口氣所作的詩詞曲，除任所舉諸例外，我們還可以找到更多的例子，比如這首「天仙子」<sup>①</sup>「誰是主」：「燕語鶯啼驚覺夢，羞見鸞台雙舞鳳。思君別後信難通。無人共。花滿洞。羞把同心千遍弄。叵耐不知何處去。正值花開誰是主。滿樓明月夜三更。無人語。淚如雨。便是思君腸斷處。」同樣是一首代言體的思婦詩，但如若也視為劇辭的話，那麼，這樣的例子實在是非常之多。因此，任又以除了代言外，是否有對白，來判斷是否為劇辭。

但是，有對白方為劇辭，卻並不符合唐代戲劇的實際，它將一人表演的戲劇形式排斥而外了。

這方面的例證，典型的如《撥頭》。根據文獻記載，《撥頭》是唐代西域傳入中原的民間歌舞節目，《舊唐書·音樂志》有：「《撥頭》出西域。胡人為猛獸所噬，其子求獸殺之，為此舞以象之也。」唐段安節《樂府雜錄·鼓架部》則說：「鉢頭，昔有人父為虎所傷，遂上山尋其父屍，山有八折，故曲八疊。戲者被發，素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。」

可見《撥頭》表現的是父為虎所食，子喪父尋屍不得的悲痛。這是一出一人表演的戲劇，並沒有對話，只有一人獨唱的「曲八疊」，但誰又可以說它不是戲劇呢？如果當時有人將這出戲記錄下來，也不會按照後世劇本文體規範，將演員服飾、動作表情、唱詞等一一載入，而只是將「曲八疊」作為歌詩記述而已。這樣，我們見到文獻記載中《撥頭》的「曲八疊」（無非是表現喪父尋屍不得的悲痛），即使亦為第一人稱代言體，我們會以之為「戲劇」文體嗎？還是會把它當作民間歌詩來看待吧。

其二，就算是有兩人表演的戲劇，其演唱或說白，也可以是僅由一人完成的。這方面如漢代的巾舞歌詩《公莫舞》，根據我們的研究，雖然由兩人表演，但歌詩卻是出自一人之口，並無對話的發生，但我們亦同樣以之為劇本。<sup>②</sup>可見，

是否有對白，也並不能作為判斷劇本與否的依據。

三

在「劇本」這一文體概念尚未建立之際，戲劇的記錄一定不必如後世的成熟劇本的記錄那樣詳備，合於劇本文體規範要求，這也就造成了我們今天文體辨別的困難。這也就是為什麼任半塘先生曾在《唐戲弄》中，所尋檢的上述材料，認為此等「表現於故事中」、「乃切實而且正常之劇曲歌辭也」（八七四頁、八七三頁），卻仍未能得到學界的首肯。這些文字以書面的形式的文體形式保存於世的，而它們得以生存的「原境」(contextual)則消失不存了。由於表演的不可保存與不可還原性，我們無法再恢復當時的表演原境，所以我們今天也只能是作些推測而已。至少還未能有確鑿的證據，來說明這些文字便是「劇本」，雖然它們用以表演的可能性是極大的。

實際上，我們也完全可能犯了不少冤家錯案，將歷史上本是歌舞劇腳本的記錄，當成了一般歌辭。只是沒有確鑿證據，無法斷言而已。

由於敘述體的講唱，也會在人物對話時使用代言方式，所以僅從曲辭的記錄，我們確實無法區分這是劇辭還是曲辭。然而，唐人並不象我們一樣，有明確的代言與非代言的文體概念，而在實際的表演活動中，講唱、說話與戲劇，也不是截然劃分的，它們是在不斷的表演實踐中，才慢慢各自成熟以至分途的。這也反映出戲劇在這一時期，仍與講唱混同的痕跡，然後才慢慢分化、獨立的一條軌跡。因此，在這一時期，對於戲劇來講，只要能用於表演的，都可以是「劇本」。

因此，我們尚無法直接通過文本，來判斷它究竟是劇辭，還是一般曲辭。用代言、非代言來辨別唐以及唐以前劇本，存在一定的難度，因為唐代以前，並未形成後世的「劇本」文體觀念。在唐人還未形成「劇本」的文體概念時，以今人的文體概念來找尋唐人的劇本遺跡，必當空手而歸。但我們可以明確的是：

一、唐代有劇本創作。

二、唐人的劇本概念，與我們今天不同，唐人劇本的核心內容，是曲辭說白。不需要後來劇本的其他因素：腳色

分配、動作。對於藝人來說，只要有了曲辭說白，藝人便可以任意發揮了，這是符合戲劇活動的本質特徵，即二次完成。從陸羽所創作的劇本來看，他的著述，或曰「詠諧三千言」，或曰「詞」，都是在撰寫曲辭說白，就算陸羽所創作的劇本現存於世，若從今天的文體劃分來看，我們也不會把它視為「劇本」，同樣，後周的《周優人曲辭》，既曰「曲辭」，其文體亦明矣。然後，對藝人來說，這樣的文體，便是劇本。因為有了這樣的曲辭，藝人便可自行發揮表演了。根據內容，穿什麼樣的衣服、拿什麼樣的道具、作什麼樣的動作，並不需要劇作家一一表明——從這個意義上講，我們今天所看到的唐代優語，亦不妨視為唐人的劇本創作。

三、講唱與戲劇原本並非涇渭分明，講唱的本子經常用於戲劇。如同唐人的戲劇觀念不同于後人一樣，唐人眼中的劇本，亦不過是可以拿來演出的文字而已。從這個意義上講，可以用於講唱的曲辭，也都是可以用於角色扮演的。我們所着力追求的「代言體」與「敘述體」的分野，以及是否有對白，對於表演者而言，並不存在問題。

## 注

(1) 《唐戲弄》第八六四頁，上海古籍出版社一九八四年版。下引文獻如未特別注明，均出自此著，恕不再注，僅隨引文注錄頁碼。

(2) 「寶眼」，《全唐詩》作「寶服」，《張燕公集》（《四部叢刊》收嘉靖丁酉本）作「百服」，明楊慎《絕句衍義》（《續修四庫全書》收明徐象檮曼山館刻本）作「寶眼」，岑仲勉則校為「碧眼」（見《唐代戲樂之波斯語》，《東方雜誌》第十七號，一九四四年）。

(3) 參廖奔《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。

(4) 周貽白《中國戲劇史》第七十二頁，中華書局一九五三年版。

(5) 《敦煌歌辭總編》第一〇三頁，上海古籍出版社一九八七年版。

(6) 《敦煌曲初探》第三〇三頁，上海文藝聯合出版社一九五四年版。

(7) 《敦煌歌辭總編》第五十九頁，上海古籍出版社一九八七年版。

- (8) 周貽白《中國戲劇史》第六二六頁，中華書局一九五三年版。
- (9) 所謂《樂世詞》二首，當指「武陽送別」：菊黃蘆白雁南飛。羌笛胡琴淚濕衣。見君長別秋江水。一去東流何日歸。（見任半塘編著《敦煌歌辭總編》第三八六頁，上海古籍出版社一九八七年版。）一首題為「孤雁」：失群孤雁獨連翩。半夜高飛在月邊。霜多雨濕飛難進。暫借荒田一宿眠。」（《敦煌歌辭總編》第四九〇頁。）此二詞顯難指為劇辭。至於《五更轉》，敦煌曲中曲牌為「五更轉」者甚多，不知任所指為何，故不錄。
- (10) 《敦煌歌辭總編》第一二七頁，上海古籍出版社一九八七年版。
- (11) 參拙文《〈公莫舞〉性質的再認識》，日本九州大學《中國文學論集》第三十九號，二〇一〇年十二月。
- (12) 「原境」一詞主要用於藝術史研究：「各種各樣的「原境研究」(contextual study) 把藝術史家的注意力從單獨藝術作品轉移到特定歷史條件下對作品的製作、消費和認知。參巫鴻《反思東亞墓葬藝術：一個有關方法論的提案》第四頁，《藝術史研究》第十輯，中山大學出版社二〇〇八年版。