

敦煌遗书若干戏剧乐舞问题考

黎国韬

(中山大学 中国非物质文化遗产研究中心, 广东 广州 510275)

内容摘要: 对敦煌遗书中的“花勾”、“队武舞”、“作语”、“戏剧与戏噱”等问题作出考析,可以得出如下一些学术观点:其一,“花勾”一词并不是花舞和勾队的意思,而是与表演舞台“勾栏”有关;其二,“队武舞”一词中的“武”字可能不是衍字,因为队武舞是隋唐两宋时期的实有之制;其三,“作语”这种表演形式就是“念致语”,亦即宋代“乐语”的前身;其四,敦煌遗书出现过“戏剧”一词,它与“戏噱”一词本是同一个意思。

关键词: 敦煌遗书;花勾;队武舞;作语;戏剧;戏噱

中图分类号:G256.1

文献标识码:A

文章编号:1000-4106(2010)05-0085-07

Some problem about drama and music in Dunhuang Manuscript

Li Guotao

(Institute of Chinese Intangible Cultural Heritage Zhongshan University, guangdong Guangzhou 510275)

Abstract: After study “Hua-Gou”, “Team-Wu-Wu”, “Zuo-Yu”, “Drama and Xi-Jue” in Dunhuang Manuscript, some academic point of view can be drawn. Firstly, “Hua-Gou” is not the flowers dance and hook team, but rather relating to performance stage “Gou-Lan”. Secondly, “Team-Wu-Wu” is the realty system from Sui to Song Dynasty, so the second character “Wu” in “Team-Wu-Wu” is not a wrong. Thirdly, the performance “Zuo-Yu” is just “to read Zhi-Yu”, that is the predecessor of “Yue-Yu” in Song Dynasty. Fourthly, the word “Drama” all in Dunhuang Manuscript means the same with “Xi-Jue”, but is different form its meaning today.

Keywords: Dunhuang Manuscript; Hua-Gou; Team-Wu-Wu; Zuo-Yu; Drama; Xi-Jue

敦煌遗书含有大量关于戏剧、乐舞的记载,本文拟对其中的花勾、队武舞、作语、戏剧与戏噱等

问题作出考析。这些问题,有的已为学界所关注,但论述似乎有误;有的虽经考证,但余义尚存;有

收稿日期:2009-08-28

基金项目:中央高校基本科研业务费专项资金资助项目“中古戏剧新探”(10wkpy47);国家社科基金重点项目“观念、视野、方法与中国戏剧史研究”(08AZW002)

作者简介:黎国韬(1973—),男,广东省广州市人,文学博士,历史学博士后出站,现为中山大学中国非物质文化遗产研究中心副教授,硕士生导师。

的则尚未被学界注意到,所以均有探讨的必要。

一 花 勾

“花勾”是本文拟探讨的第一个问题,此词见于S.3929背面之《建窟发愿文》,文中提到:

又于窟宇构堂后,建此普净之塔。是以五土分平,迴开灵刹;三峯特秀,势接隆基……清风鸣金铎之音,白鹤沐玉毫之舞。果唇疑笑,演花勾(案,同勾)于花台;莲脸将然,披叶文于葉(莲)座。

对此,席臻贯先生《〈佛本行集经·忧波离品次〉琵琶谱符号考》一文认为:

可见当时寺院僧人经常排演乐舞。文中“花勾”,即花舞、勾队。据史浩《鄮峰真隐大曲》记述花舞云“两人对厅立自勾念。念了,后行吹《折花三台》,舞取花瓶,又舞上,对客放瓶,念各种花诗,又唱《蝶恋花》”。关于“勾队”表演,《新唐书·曹确传》载,唐懿宗时李可及以数百人于安国寺作“四方菩萨蛮舞队”,唱《百岁诗》。^[1]

张弓先生《汉唐佛寺文化史》一书中亦同意席氏之说,并云:“这次‘花勾’演出,具有供养新造普净塔的含义。”^[2]除此而外,同意上述观点的学者尚有不少,在此不能一一细列。然而,此说之设想固然巧妙,却未必是“花勾”一词的本义。

窃以为,花勾当为“莲花勾栏”的意思。所谓“勾栏”,或写作句栏、钩栏、构栏、句阑等,在古籍中尤其是内典之中屡见。其原意为栏杆,由于常用以围绕舞台,后来(特别是宋元时期)遂用为戏剧、乐舞表演场所之借称。勾栏与莲花也常常联系在一起,如元魏瞿昙般若流支所译《正法念处经》卷40提到:

七节枸栏,周匝而有。所谓七者,一金枸栏,二银枸栏,第三枸栏,是毗琉璃,第四枸栏,则是青宝,第五枸栏,则是车渠,第六枸栏,赤莲花宝,第七枸栏,金刚妙宝……周匝端严,甚可爱处,多有天众,多天女众,第一妙色,可爱音声……复有余天,以金乐器,出妙音声,并复歌赞。^[3]

自上引可见,由枸栏“周匝”围绕的舞台就是“可爱音声”的表演之处。而在诸勾栏当中,赫然有“赤莲花宝”枸栏,这恐怕就是敦煌遗书中“花勾”

一词的典故所在。除了“天”上有这种乐舞表演的枸栏舞台外,人间建筑之中也有“花勾”,如唐人王建《宫词》云:“风帘水阁压芙蓉,四面钩栏在水中。避热不归金殿宿,秋河织女夜妆红。”^[4]分析诗句可知,“钩栏”乃“水阁”的栏杆,四面被“芙蓉”花所环绕,而芙蓉花就是莲花,可见此水阁之栏杆当是模仿内典中天上的“赤莲花宝勾栏”而建。虽然诗人未提到其中有乐舞表演,但足可佐证“花勾”是用以指称某种建筑物的词语。至于与钩栏联系在一起的水阁,乃系水上的亭台楼阁,既被芙蓉所环绕,与敦煌遗书中提到的“花台”亦甚为相似。

至此反观敦煌遗书中的“果唇疑笑,演花勾于花台”一句,作如下之理解似乎更加恰当,即“果唇疑笑”者以乐舞(或戏剧)表“演”于固有莲花“勾”栏(花勾)的舞“台”(花台)之上。下半句的正确表述形式本应为“演于花勾、花台”,但因骈体行文时须和后面的“披叶文于葉(莲)座”一句对仗,所以才作今写。当然,我们从建筑物或表演舞台的角度审视“花勾”时,也可以把它理解为“雕有花纹的舞台栏杆”,因为敦煌壁画所反映的表演舞台之栏杆以及宋人《营造法式》中所绘的勾栏样式,就多有雕花者。

但无论如何,花勾都不是指舞蹈的名称和舞蹈的动作,后世也从未见用花勾一词兼指花舞和勾队者。因此,只有从建筑物或表演舞台的角度解释花勾才有可能得其正解,它是指乐舞戏剧表演舞台四周的栏杆。

二 队武舞

“队武舞”一词见于P.4640《唐己未年——辛酉年(899—901)归义军衙内破用布、纸历》,其中有云:

又支与乐营使张怀惠助葬粗布两匹。同日,支与音声张保昇选胡滕衣布贰丈肆尺。[二月]十四日,支与王建铎队武

王征、吴伟编校《敦煌愿文集》,岳麓书社1995年,第389页。施萍婷先生拟名为《董保德佛事功德颂》,校录文字稍有异同:“又于窟宇讲堂后,建此普净之塔,四壁图会(绘)云云。是以五土分平,迴开灵刹;三危特秀,势倚隆基……清风鸣金铎之音,白鹤沐玉毫之舞。唇疑笑演,□花勾于花台;莲脸将然,披□文于莲座。”参见《敦煌遗书总目索引新编》,中华书局2000年,第119—120页。

舞额子粗纸壹帖。

对此,姜伯勤先生认为:

帐目中有“支与王建铎队武舞额子粗纸一帖”,“武”字衍。唐《教坊记》谓:“择尤者为首尾,首既引队,众所属目。”王建《宫词》中有“舞头”……不过我们仍无法查实前引帐目中的队舞是何种舞蹈。仅能知道队舞的形式曾经存在于沙州归义军时期。^[5]

以此材料证明沙州归义军时期已有“队舞”一类的表演形式,其中则有引队、舞头等角色,确属精当。但谓“队武舞”一词中的“武”字为衍字,则须要商榷。

所谓武舞,与文舞对称,皆为朝廷雅乐,主要用于郊庙祭祀。在隋朝的时候,文、武二舞的表演形式和后世俗乐中的队舞形制其实并没有太大区别,《隋书·音乐志中》载:

岂乐人,武弁,朱襦衣,履鞮。文舞,进贤冠,绛纱连裳,帛内单,皂领袖襖,乌皮鞮,左执籥,右执翟。二人执纛,引前,在舞人数外,衣冠同舞人。武舞,朱襦衣,乌皮履。三十二人执戈,龙楯。三十二人执戚,龟。二人执旌,居前。二人执鼗,二人执铎,二人执铙,二人执鐃。四人执弓矢,四人执豆,四人执戟,四人执矛。自旌已下夹引,并在舞人数外,衣冠同舞人。^[6]

从引文可知,隋代文、武二舞的表演人数众多,符合队舞的特征;另外,在“舞人”之外,有专门“执纛”、“执旌(旌)”的“引”舞者,这与后世俗乐舞中的“引舞”、“引队”形式亦甚相似。如果参照《宋史·乐志五》所载则更为清晰:

每祭各用乐正二人,执色乐工、掌事、掌器三十六人,三祭共一百一十四人。文舞、武舞计用一百二十八人,就以文舞番充。其二舞引、头二十四人,皆召募补之。乐工、舞师照在京例,分三等廩给。其乐正、掌事、掌器,自六月一日教习;引舞、色长、文武舞头、舞师及诸乐工等,自八月一日教习。于是乐工渐集。^[7]

这则记载显示,作为宫廷雅乐的文、舞二舞中既有“引舞”,又有“舞头”,其与《教坊记》所说的“首既引队”、王建《宫词》所说的“舞头”实无不同。而夹在隋代和宋代当中的唐代文、武二舞形式上

也没有多少不同。据《大唐六典》卷14载:

文舞之制,左执籥、右执翟,二人执纛以引之(原注:文舞六十四人,供郊庙)。武舞之制,左执干、右执戚,二人执旌居前。二人执鼗鼓,二人执铎,四人持金鐃,二人奏之,二人执铙以次之,二人执相在左,二人执雅在右(原注:武舞六十四人,供郊庙)。^[8]

通过以上所引可以证明,隋、唐、两宋各代宫廷的文、武二舞在表演形式上并没有太大的变化,虽然所用舞人的人数不大一样,但均符合队舞人数众多的特征;而且在引舞、舞头等的设置上也明显与俗乐队的表演形式相一致。鉴于这三代文、武二舞的相似性和连续性,有理由相信,处于晚唐五代至宋初时期的归义军政权,如果也有文、武二舞的话,应与上述各代的形制相近。

而事实上,归义军政权中存在文、武二舞之制是完全有可能的。虽然此二舞原为王室祭祀祖先、天地之乐,归义军政权若使用之,本应视为僭越。但是,归义军后期(五代、宋初)政权实际上已相当于一个王国,《宋史》也把它列入《外国传》中,在这样一个相对独立的政权内使用过文、武二舞是可以理解的。更何况,历代方国、藩镇僭越乘舆的行为简直数不胜数,盗用一下“武舞”又何足为怪呢?因此,敦煌遗书中的“队武舞”一词,按字面理解就是“带有队舞性质的武舞”;而词中的“武”字恐怕也不是衍字,它是归义军政权中演出过武舞的历史见证。

三 作 语

“作语”是本文拟探讨的第三个问题,据P.2641《丁未年(947)六月都头知宴设使宋国清破用请凭牒》载:

设打窟人细供拾伍分,贰胡并。金银匠阴苟子等贰人,胡并肆枚。东园音声设看后座,细供柒分,贰胡并。廿二日大厅设于闾使,用细供贰拾捌分,内叁分,贰胡饼;音声作语,上次料两分,又胡饼贰拾捌枚。

据此,姜伯勤先生认为:“‘作语’一词见于《旧唐书·李实传》,是一种巧为言笑的似相声类的演出。”^{[5]523}《旧唐书·李实传》的原文是这样的:

贞元十九年(803), (李实)为京兆尹……二十年春夏旱, 关中大歉……德宗问人疾苦, 实奏曰:“今年虽旱, 谷田甚好。”由是租税皆不免, 人穷无告, 乃彻屋瓦木, 卖麦苗以供赋敛。优人成辅端因戏作语, 为秦民艰苦之状云:“秦地城池二百年, 何期如此贱田园。一顷麦苗伍石米, 三间堂屋二千钱。”凡如此语数十篇。^[9]

姜先生将“音声作语”和李实“因戏作语”联系在一起, 相当有见地; 但对于“作语”一词的解释似乎还不够全面, 因为作语并不仅仅是“似相声类的演出”, 它实际上是指“念致语”, 这一表演的程序相当复杂, 以下试论述之。

所谓致语, 又名致辞、乐语、教坊词、俳优辞等, 是宴会上乐舞、戏剧演奏前由乐人念诵之辞。而“作语”即“念致语”, 包括“进口号”等一系列形式在内, 这有文献确凿可征, 据《东京梦华录》卷9《宰执亲王宗室百官入内上寿》载:

第五盏御酒, 独弹琵琶……参军色执竹竿子作语, 勾小儿队舞。小儿各选年十二三者二百余人, 列四行, 每行队头一名, 四人簇拥……乐部举乐, 小儿舞步进前, 直叩殿陛。参军色作语, 问小儿班首近前, 进口号, 杂剧人皆打和毕, 乐作, 群舞合唱, 且舞且唱, 又唱破子毕, 小儿班首入进致语, 勾杂剧入场, 一场两段……杂戏毕, 参军色作语, 放小儿队。

第七盏御酒, 慢曲子……参军色作语, 勾女童队入场。女童皆选两军妙龄容艳过人者四百余人……榘曲亦进队名, 参军色作语问队, 杖子头者进口号, 且舞且唱。乐部断送采莲讫, 曲终复群舞。唱中腔毕, 女童进致语, 勾杂戏入场, 亦一场两段。讫, 参军色作语, 放女童队。^[10]

引文提到的第五盏、第七盏御酒, 都是宋代宫廷宴会时的程序之一, 每上一盏御酒, 则进不同的食品并伴有不同的乐舞、戏剧表演形式。每种表演前例由“参军色作语”、“进口号”, 或“小儿班首入进致语”、“女童致语”。而据《武林旧事》卷1“大礼”条及“登门肆赦”条分别记载:

上乘大安辇, 从以五辇进发。教坊排立, 奏念致语口号讫, 乐作, 诸军队伍, 亦

次第鼓吹振作, 千乘万骑, 如云奔潮涌, 四方百姓, 如鳞次蚁聚, 迤逦入丽正门。教坊排立, 再奏致语口号, 舞毕, 降辇小憩。^[11]

驾自文德殿诣丽正门御楼, 教坊作乐迎导, 参军色念致语, 杂剧色念口号。^{[11][14]}

可见, 《东京梦华录》的“参军色作语”的确就是上引提到的“参军色念致语”, “小儿班首入进致语”及“女童致语”均属此类表演。再据北宋名臣王珪所撰的《乐语》看, 一套完整的“致语”包括教坊致语、进口号、勾合曲、勾队、小儿致语、女弟子致语、勾杂剧、放队等多个程序, 既有骈体, 复有近体口号^[12]。仅此而言, 说作语是“似相声类的演出”便不够全面了。

为进一步说明问题, 可以再举几个五代、十国时期伶人表演致语(即作语)的情况为例:

《旧五代史·李守贞传》:

(后汉开运二年)夏, 契丹寇边, 以守贞为北面行营都部署。少帝开曲宴于内殿, 以宠其行。教坊伶人献语云:“天子不须忧北寇, 守贞面上管幽州。”^[13]

《五代史补》卷5:

(后汉乾祐二年)李相穀尝为陈州防御史, 一日, 谒夫子庙, 但见破屋数间, 中有一像, 巍然而已。穀叹息久之。俄而伶人中李花开趋进而前, 献口号云:“破落三间屋, 萧条一旅人。不知负何事? 生死厄于陈。”穀惊, 以为伶人之词趋向有如此者, 遽出俸以修之。^[15]

《诗话总龟》前集卷48:

李家明, 江南李璟时为乐部头, 善滑稽为讽咏……璟于后苑, 命臣僚临池而钓。诸臣屡引, 致数十巨鳞, 惟璟无所获。家明乃进口号曰:“新螯垂钩兴正浓, 御池春暖水溶溶。凡鳞不敢吞香饵, 知道君王合钓龙。”璟大喜, 赐宴极欢。^[16]

《南部新书》卷10:

王延彬独据建州, 称伪号, 一旦大设, 为伶官作戏, 辞云: 只闻有泗州和尚, 不见有五县天子。^[17]

第一条史料是五代后汉时事, 伶人献语即呈献致语的意思, 其内容含有祝颂性质, 与李实的表演内容有所不同。第二条史料也是后汉时事, 如前

所述,进献口号也是完整致语的一个组成部分,所以李花开所也为应视为作语。其诗颇有讽谏性质,与李实的作语倒很相似,只是形式上一为七言,一为五言。第三条史料是十国南唐时事,表演形式与唐人李实相似,都是念诵七言近体口号。最后一条史料是十国时闽事,场合在设宴作戏之时,故“辞云”之“辞”自然也是指“致辞”。从这两句文字看,是致语中的骈体部分而不是近体口号。通过以上几个实例可以看出,所谓作语或曰念致语,其实是一项形式和内容均比较复杂的表演。

此外,对于敦煌遗书中的“音声作语”,李正宇先生《归义军乐营的结构与配置》一文也曾指出,“作语”与宋代的致语、口号似乎有关,可惜并未提供确切证据;而该文进一步认为:

“致语”、“口号”只是几句祝愿,并非演出的“正本”,例皆由一人高声朗诵,类似旧时的“打加官”。而敦煌的“音声作语”非止一人,据上引《宋国清请凭牒》分析“音声作语”多达16人,显然不同于一人作之的“行主词”及“致语”、“口号”。再者,宋代诵“致语”、“口号”的艺人,被称为“竹竿子”或“杖子头”,虽为领班,但身份底下。而敦煌的“音声作语”者二人,在归义军宴设时被列为“次宾”,享受“上次料”招待,相当于中下级官员,与“竹竿子”、“杖子头”之被视为下人有很大的不同。^[18]

根据这两条理由,李先生又自我否认了作语即致语的讲法。对此,笔者认为同样值得商榷。其实,李氏所举的两条理由似乎都不能成立。首先,从人数上看,宋代在同一场合下“念致语”者决不仅限于参军色一人,而是小儿班首、杖子头、女童队等均要参与,这在前引《东京梦华录》中已有明确记载,而且“杂剧人皆打和”,这更能说明当时“作语”者非常之多,决非仅如李先生所说的“一人作之”。

其次,李氏提到的“竹竿子”亦即前引《东京梦华录》中提到的“参军色”,由于他“执竹竿子作语”,所以俗称之为“竹竿子”。从身份上看,参军色是宋教坊中的乐官,这有宋人吴自牧《梦粱录》卷20《妓乐》为证:

散乐传学教坊十三部,唯以杂剧为正色。旧教坊有箏篥部、大鼓部、拍板部。

色有歌板色、琵琶色、箏色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军等色。但色有色长、部有部头。上有教坊使副、铃辖、都管、掌仪、掌范,皆是杂流命官。^[19]

由此可见,参军色是宋代教坊十三部、色中的一色之长,乃“杂流命官”,居于“教坊使副、铃辖、都管、掌仪、掌范”等之下。而据《宋史·乐志十七》、《宋会要·职官二二·教坊》等载,宋教坊官职与《梦粱录》所述相差不大,这恰可证明参军色是教坊内的中下级官员,其与敦煌遗书所述享受“次宾”、“上次料”待遇的作语“音声”之身份非常吻合。

通过以上分析可知,李先生所提出的两条理由并不能成立,也就是说“作语”即“念致语”一说不可否定。而姜先生也没有将“作语”联系到致语上去,所以其解释不够全面,故均有补充的必要。

四 戏剧与戏噱

敦煌遗书中是否有戏剧剧本甚至戏曲剧本,历来争议颇多,目前尚难有定说。不过,在敦煌遗书中出现过“戏剧”一词则没有疑问,如S.1344背面的《鸠摩罗什通韵》云:

鸠摩罗什通韵,本为五十二字,生得一百八十二文,就里十四之声。复有五音和合,数满四千八万,唯佛与佛能知……或有单行独侯口掇相连,或作吴地而唱经,复以波罗门而诵咒。世人不识此义,将成戏剧为情,为此轻笑之心,故沉轮(沦)于五趣。^[20]

值得注意的是,上引中虽确有“戏剧”一词,但它与“轻笑”一词为互文,其含义与我们今天普遍使用的“戏剧”一词恐怕不能等同。如果再查考敦煌遗书,会发现这个“戏剧”实际也可以写作“戏噱”,如S.617《俗务要名林·聚会部》载:

铺设、短钉、饮宴、言话、餐膳、尝、啜、喫、嗽、啖、唯(嚙)嚼、欲、歆、齧、齧、饑慵……饕餮、贪婪、舔、吮、掩、啞嗽……欧喀……戏噱、蒲摊、握槊、围棋、偏

据《辞海》的解释,“戏剧”是指“演员扮演角色,当众表演情节、显示情境的艺术”。(夏征农主编《辞海》,上海辞书出版社2000年缩印本,第605页)可视作戏剧一词在今天的常用义。

隸、叫噪、嫖哂、嘲、谜、酩酊……^[21]

据此笔者认为,《罗什通韵》中的“戏剧(劇)”一词只不过是“聚会部”所载“戏噓”一词的另一种写法,这有以下几个理由:首先,从读音方面看。噓与劇均从“虞”,根据“谐声原则”这两字古音相同。而查《广韵》,噓字在铎部,其反切为“其虞切”;劇字也在铎部,其反切为“奇逆切”。可见直至北宋,二字仍同属入声[铎]部,且声母基本无别,所以读音基本上也无区别。由于古字同声通假的现象大量存在,所以有理由相信“戏剧(劇)”可以等同于“戏噓”。

其次,从含义方面看,戏剧(劇)与戏噓也有许多相同之处。如《鸠摩罗什通韵》中“戏剧”与“轻笑”互文,而据《说文·口部》云:“噓,大笑也。”^[22]因此两词都含有“笑”的意思。另外,据唐释道宣(596—667)所撰《量处轻重仪本》卷1所述:

五诸杂乐具:初谓八音之乐。二所用戏具(原案:谓傀儡戏、面竿、桡影、舞师子、白马、俳優,传述众像、变现之像也)。三服饰之具。四杂剧戏具(原案:谓蒲博、棋奕、投壶、牵道、六甲行成,并所须骰子、马局之属)^[23]

由此可见,在唐人眼中的“杂剧(劇)”就是“蒲博、棋奕、投壶”一类的戏耍、游戏。众所周知,杂剧是古代戏剧中的一种主要类型,道宣时代杂剧的含义实际上反映出当时的戏剧是指什么。回头看《俗务要名林》中的“戏噓”,恰恰也和“蒲博、握槊、围棋”等戏耍、游戏并列置于一,其含义与戏剧(劇)必然相差不远。

再次,从戏剧一词在后世的使用方面来看,也可证明戏剧与戏噓的含义相去不远。比如以下的三条材料:

《东轩笔录》卷12:

江南有国日,有县令钟离君,与县令许君结婚。钟离女将出适,买一婢以从嫁。一日,其婢执箕箒治地,至堂前,熟视地之窟处,恻然泣下。钟离君适见,怪问之。婢曰:“幼时我父于此穴地为毳窝,道我戏剧,岁久矣。”^[24]

《医说》卷4:

一小儿五岁,因戏剧,以首入捣药臼中,不复出。^[25]

《古今事文类聚》引程伯淳《象戏》诗:

大都博奕皆戏剧,象戏翻能学用兵。^[26]

以上三条材料均出自宋人之书,可见从初唐道宣以至于宋世,戏剧一词一直含有戏耍、游戏的意思,与《俗务要名林》中“戏噓”的含义仍然保持一致。鉴于读音和含义上的相近,有理由认为敦煌遗书《罗什通韵》中的“戏剧(劇)”一词实际上就是“戏噓”一词的另一种写法。这正如另一个和戏剧有关的词“杂剧”,在一些古籍中往往被写成“则剧”。

通过以上比较可知,戏剧一词虽然在敦煌遗书中明确出现过,但它的含义却与我们今天普遍使用的戏剧一词有别。这一发现,可以为探讨中国戏剧发展史上的一些现象提供帮助。如《旧唐书·李泌传》所附《顾况传》载:

顾况者,苏州人,能为诗歌,性诙谐,虽王公之贵与之交者,必戏侮之,然以嘲谑能文,人多狎之……其《赠柳宜城》辞句,率多戏剧,文体皆此类也。^[27]

这条材料也提到了戏剧,且与“文体”一词相连。任半塘先生据此认为,“戏剧文体”乃令唐代“话本、剧本之雏形备矣”^[28]。对于此说,笔者颇有保留。如前所述,戏噓、戏剧均有“笑”的意思,而《旧唐书·顾况传》中也明确记载,顾氏诗以“嘲谑”、“戏侮”为能,所以“戏剧文体”之“戏剧”,不过善于嘲虐、谐笑之义,亦即“戏噓”本身所带有的意思。《俗务要名林·聚会部》把“戏噓”和“嫖哂”、“嘲”等并列在一起,正可与“戏剧文体”的本义相印证,而难以扯到“戏剧剧本”上面去。

小 结

以上对敦煌遗书中花勾、队武舞、作语、戏剧、戏噓等词及与此相关的戏剧、乐舞问题作了一些考述,虽然主要针对个别语词的释义,但如果所说成立,从中也不难发现一些比较重要的问题。

例如,勾栏牵涉到后世戏剧、乐舞的表演舞台,如果花勾即莲花勾栏,就为勾栏在归义军时期

例如《武林旧事》卷七载:“命小内侍宣张婉容至清心堂抚琴,并令棋童下棋,及令内侍投壶、赌赛、利物、则剧。”(周密撰、傅林祥注《武林旧事》,山东友谊出版社2001年,第144页)这个则剧亦即杂剧,它与下棋、投壶、赌赛等并列在一起,可见还保留着道宣《量处轻重仪本》中杂剧的含义。

笔者案,“文体”在此当指风格,也与“剧本”无关。

的发展提供了新的例证；又如，队武舞一词不但是唐代已有队舞的证据，更涉及归义军政权中礼乐制度的施行，所以是“政之大者”；另如，作语一词涉及古代宫廷乐舞的演变问题，特别是为考察致语的历史发展提供了例证；至于戏噓一词，则令人更容易理解戏剧、杂剧在早期的含义，有的学者评价《鸠摩罗什通韵》称：“此文献甚为重要的是在佛教文化界最早地、完整地称谓其‘戏剧’，并鞭辟入里地阐述与语言文学之关系。”^[29]也把这个戏剧与今天的戏剧相等同，恐怕值得商榷。

以上谈到的问题，席臻贵、张弓、姜伯勤、李正宇、任半塘、李强等先生大都提供过有益的参考意见，本文在前贤的基础上作进一步的探讨，所云不敢言必是，万望方家不吝赐正。

参考文献：

[1] 席臻贵. 古丝路音乐暨敦煌舞谱研究[M]. 兰州: 敦煌文艺出版社, 1992: 129.

[2] 张弓. 汉唐佛寺文化史: 下册[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1997: 862.

[3] 大正藏: 第 17 册[M]. 台北: 台湾佛陀教育基金会, 1990: 234.

[4] 全唐诗: 卷 302[M]. 北京: 中华书局, 1960: 3443.

[5] 姜伯勤. 敦煌艺术宗教与礼乐文明[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1996: 520-521.

[6] 魏征, 等. 隋书: 卷 14[M]. 北京: 中华书局, 1973: 343-344.

[7] 脱脱, 等. 宋史: 卷 130[M]. 北京: 中华书局, 1985: 3032.

[8] 李隆基. 大唐六典[M]. 李林甫, 注. 西安: 三秦出版社, 1991: 291.

[9] 刘昫, 等. 旧唐书: 卷 135[M]. 北京: 中华书局, 1975: 3731.

[10] 孟元老. 东京梦华录: 卷 9[M]. 李士彪, 注. 济南: 山东

友谊出版社, 2001: 92.

[11] 周密. 武林旧事: 卷 1[M]. 傅林祥, 注. 济南: 山东友谊出版社, 2001: 11.

[12] 吕祖谦. 宋文鉴: 卷 132[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1994: 501-504.

[13] 薛居正, 等. 旧五代史: 卷 109[M]. 北京: 中华书局, 1976: 1438-1439.

[15] 文渊阁四库全书: 第 407 册[M]. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 681.

[16] 阮阅. 诗话总龟: 前集卷 48[M]. 周本淳, 校点. 北京: 人民文学出版社, 1987: 466.

[17] 钱易. 南部新书: 卷 10[M]. 黄寿成, 点校. 北京: 中华书局, 2002: 263.

[18] 李正宇. 归义军乐营的结构与配置[J]. 敦煌研究, 2000(3): 77.

[19] 吴自牧. 梦粱录[M]. 傅林祥, 注. 济南: 山东友谊出版社, 2001: 285-286.

[20] 敦煌遗书总目索引新编[M]. 北京: 中华书局, 2000: 40.

[21] 郝春文. 英藏敦煌社会历史文献释录: 第 3 卷[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2003: 373-374.

[22] 段玉裁. 说文解字注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1988: 57.

[23] 大正藏: 第 45 册[M]. 台北: 台湾佛陀教育基金会, 1990: 842.

[24] 魏泰. 东轩笔录: 卷 12[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1991: 487.

[25] 张杲. 医说: 卷 4[M]. 文渊阁四库全书(医家类): 第 742 册. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 101.

[26] 祝穆. 古今事文类聚: 前集卷 42[M]. 文渊阁四库全书(类书类). 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 708.

[27] 刘昫, 等. 旧唐书: 卷 130[M]. 北京: 中华书局, 1975: 3624.

[28] 任半塘. 唐戏弄: 下册[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2006: 888.

[29] 李强. 中西戏剧文化交流史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002: 524.

马德先生《董保德功德颂述略》一文认为这篇功德颂作于“公元 964 至 974 年间”(载《敦煌研究》1996 年 3 期, 第 16 页), 约当北宋初年。