

唐代“雜劇”小考

陳 翀

“雜劇”起源於何時，手頭上的幾種文學史一般均將其描述為“北宋時在參軍戲的基礎上發展起來的”^[1]。追本溯源，這種觀點大多是繼承了青木正兒於《元人雜劇研究》中的闡述^[2]。對於這一問題，同時代的戲曲研究大家王國維雖然沒有予以明確的追究，但也大致認同這一觀點^[3]。爾後，任半塘雖主張唐代即有“編劇本與撰戲曲之事實”^[4]，但其觀點卻未成定論，甚至很少引起後人關注。

其實，如果對唐宋文獻做一個更為廣泛細緻的考證，就可知道，與參軍戲、傀儡戲等一樣，唐代確實已經產生了“雜劇”這一表演形式，而且還不僅局限於長安洛陽的內廷之中，在各地節度使幕府及寺廟也均有傳播。本文擬於此提供一些可以直接證明唐代就有雜劇的史料，並根據這些史料來對唐代雜劇形態作一些分析。

一

首先讓我們來看看北宋雜劇始於何時。根據孔平仲撰《談苑》卷四中的記載，我們基本可以肯定，宋代開國之初就已經有了比較成熟的雜劇表演了。其文如下：

太祖大燕，雨暴作。上不悅，趙普奏曰：“外面百姓正望雨，官家大燕何妨？只是損得此陳設，濕得此樂官衣裳。但令雨中作雜劇，更可笑！此時雨難得，百姓快活時，正好飲酒燕樂。”太祖大喜，宣令雨中作樂，宣勸滿飲，盡歡而罷^[5]。

而江少虞撰《事實類苑》卷十五引《晉公談錄》之《趙韓王》條，對此則有更為詳細的記載，其文如下：

太祖初即位，趙韓王為相，顧趙曰：“汝雖為相，見舊相班，立坐起也，須且讓他。”趙奏曰：“陛下初創業，以臣為相，正欲彈壓四方，臣見舊相，須在上，不可更讓也。”太祖嘉之。後因奏事忤旨，上怒，就趙手掣奏劄子掇而擲之，趙徐拾起，以手展開，近前復奏。上愈怒，拂袖起，趙猶奏，曰：“此事合如此，容臣進入取旨。”其膽量如此。一日因大宴，雨驟至，太祖不悅。少頃，雨不止，形於顏色，以至叱怒左右。趙近前，奏曰：“外面百姓久望雨，官家大宴何妨？只是損得些陳設，濕得些樂官衣裳。但令樂官雨中做雜劇，此時雨難得，當百姓得雨水，快活之際，正好喫酒娛樂。”太祖於是大喜，宣樂人就雨中做雜劇奏樂，於是屢勸近臣百官軍員喫酒，盡醉而散。趙之為相，臨時機變，能回上心如此^[6]。

按，《宋史·樂志》記宋初教坊制度全依循唐時舊制，皇帝宴請群臣時共有十九道程序，每個程序是由教坊表演的節目都不同，其具體過程如下：

自武德以來，置署在禁門內。開元後，其人寢多，凡祭祀、大朝會則用太常雅樂，歲時宴

享則用教坊諸部樂。前代有宴樂、清樂、散樂，本隸太常，後稍歸教坊，有立、坐二部。宋初循舊制，置教坊，凡四部。其後平荆南，得樂工三十二人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；餘藩臣所貢者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。由是，四方執藝之精者皆在籍中。每春秋聖節三大宴：其第一、皇帝升坐，宰相進酒，庭中吹觿栗，以衆樂和之；賜羣臣酒，皆就坐，宰相飲，作傾盃樂；百官飲，作三臺。第二、皇帝再舉酒，羣臣立於席後，樂以歌起。第三、皇帝舉酒，如第二之制，以次進食。第四、百戲皆作。第五、皇帝舉酒，如第二之制。第六、樂工致辭，繼以詩一章，謂之“口號”，皆述德美及中外蹈詠之情。初致辭，羣臣皆起，聽辭畢，再拜。第七、合奏大曲。第八、皇帝舉酒，殿上獨彈琵琶。第九、小兒隊舞，亦致辭以述德美。第十、雜劇罷，皇帝起更衣。第十一、皇帝再坐，舉酒，殿上獨吹笙。第十二、蹴鞠。第十三、皇帝舉酒，殿上獨彈箏。第十四、女弟子隊舞，亦致辭如小兒隊。第十五、雜劇。第十六、皇帝舉酒，如第二之制。第十七、奏鼓吹曲，或用法曲，或用龜茲。第十八、皇帝舉酒，如第二之制，食罷。第十九、用角觿，宴畢。其御樓賜酺同大宴。崇德殿宴契丹使，惟無後場雜劇及女弟子舞隊。每上元觀燈，樓前設露臺，臺上奏教坊樂、舞小兒隊。臺南設燈山，燈山前陳百戲，山棚上用散樂、女弟子舞。餘曲宴會、賞花、習射、觀稼，凡游幸但奏樂行酒，惟慶節上壽及將相入辭賜酒，則止奏樂。都知、色長二人攝太官令，升殿封立，逡巡周，大宴則酒、唱徧，曲宴宰相雖各舉酒，通用慢曲而舞三臺^[7]。

由知，宋代皇帝宴請群臣時於殿上表演的第八之琵琶演奏、第十一之吹笙演奏、第十三之彈箏演奏，其餘的均在殿下庭中進行表演。是日大雨，庭中表演無法進行，因此宋太祖才大為不悅。趙普急中生智，提議將節目全部更換成雜劇。這則記載本意雖是意在凸顯趙普之足智多謀，然而，卻從另一個側面告訴我們，北宋開國之時宮內教坊就有了雜劇之一演劇形式，且是“雜劇奏樂”，即配有音樂之演出。另外，單是雜劇這一表演形式，就已經可以應付整個宮中大宴，亦遠非簡單的滑稽寸劇了。由此則又可推知北宋開國之初，雜劇已有了相當豐富而且成熟的劇目了，可以應付相當長時間的表演了。

二

由以上考證可知，北宋開國之初就已經有了比較圓熟的雜劇表演了。也就是說，從雜劇所形成的時期來看，我們基本上可以否定雜劇乃北宋中後期由參軍戲演變而成的新劇種這一傳統觀點。那麼，雜劇究竟又是始於何時的呢？根據宋高承撰《事物紀原》卷六《教坊》中的記載，我們至少可以將其追溯到開元之初。其文云：

唐《百官志》曰：開元二年，置教坊于蓬萊宮側。京都置左右教坊，掌俳優雜劇，以中官爲教坊使。此其始也。又曰：武德後置內教坊，武后改曰雲韶府，以中官爲使，開元後始不隸太常也。《續事始》曰：玄宗立教坊，以新聲歡樂之曲，優倡曼衍之戲，因其諧謔，以金帛章綬賞之。因置使以教習之，國家乃以伶人之久次者，爲使云：節鉞帥漕部三十^[8]。

高承此則記載乃是轉引唐《百官志》，言之有據，自當可信。而且，元代文人富大用編撰的《古今事文類聚新集》卷十九《諸院部·教坊》亦見有相同之記載，可為佐證，其原文如下：

歷代沿革，周大司樂、中大夫、樂師、下大夫四人掌成均之法，以樂舞教國子。又有太師、下大夫二人掌六律六呂，以合陰陽之聲。秦漢奉常屬官有太樂令丞，又少府屬官有樂府令丞。後漢太常樂令一人，魏復為太樂令丞，晉元帝并太樂於鼓吹。宋太常有太樂令丞，齊因之梁，太常屬官有太樂令，又別領清商丞，太樂有庫丞。陳因之後。魏太和十五年置太樂官，有太樂博士；北齊太常寺有太樂令丞；後周有司樂上士、中士；隋太常寺統太樂令丞二人；唐因之，武德後置內教坊于禁中，如意元年改曰雲韶府，以中官為使。開元二年又置內教坊于蓬萊宮側，有音聲博士。京師置左右教坊，掌俳優雜劇。自是不隸太常，以中官為教坊使。宋樂府隸太常寺，元置教坊，有使副使判官各一人^[9]。

從兩則史料可以看出，盛唐時期已有了雜劇這一稱呼了，其演員歸為教坊管理。

如果說上述史料還均出自宋元文人之手，不足以形成確證的話，在這裡還可以舉出一則唐代史料，即李德裕撰《故循州司馬杜元穎二狀》之《第二狀奉宣令更商量奏來者》，其文如下：

右，臣等商量，比聞外議，皆以元穎不能綏撫南蠻，又無備禦，責此二事，以為愆尤。臣等究其情由，實有本末。緣韋臯久在西蜀，自固兵權，邀結南蠻，為其外援，親昵信任，事同一家。此時亭障不修，邊防罷警。若後人加置一卒，繕理一城，必有異詞，便乖隣好。自武元衡以後三十餘年，戎備落然，不可獨責元穎。蠻退後，京城傳說驅掠五萬餘人，音樂伎巧，無不蕩盡。緣郭釗無政，都不勘尋。臣德裕到鎮後，差官於蠻經歷州縣，一一勘尋，皆得來名，具在案牘。蠻共掠九千人，成都郭下成都、華陽兩縣只有八十人，其中一人是子（妓）女錦錦，雜劇丈夫兩人，醫眼太秦僧一人，餘並是尋常百姓，並非工巧。其八千九百餘人，皆是黎雅州百姓，半雜獠獠。臣德裕到鎮後，移牒索得三千三百人，兩番送得與監軍使於龍興大慈寺點閱，並是南界蠻獠有實。緣朝廷寵待如舊，從此蠻心益驕。今西川節將，惟務姑息。臣等所以薄元穎之過，謂合追榮。頻承顧問，不敢不縷悉聞奏。況元穎歿後，五經大赦，下位卑官，皆得追復官爵。倘聖旨以贈與為優，望只准赦文却還舊爵，其贈官落下。未審可否^[10]？

李德裕的這則奏狀本意是為已經去世了的杜元穎恢復名譽。杜元穎之最大罪狀乃是邊防不力，以致“音樂伎巧，無不蕩盡”，構成大罪。李德裕為其恢復名譽，指出成都府被掠去的不過只有“子（按，從上下之文意可推知此處當作“妓”字）女錦錦，雜劇丈夫兩人，醫眼太秦僧一人”。這段話就告訴我們，不但在長安教坊內設有雜劇表演，而且諸如成都等邊防郡府之中也設有同樣之機構。由此可以推測出，時至會昌年間，雜劇已經成為了一種波及邊防郡府的官方演藝形式了。另外，李德裕之所以要言明“雜劇丈夫兩人”，當是因為演藝雜劇中已有男女角色之分了。由此我們又可以確認，唐代的雜劇或已有了男女同台的演出劇目了。

三

另外，唐代在很早的時期就存在着一種男扮女裝的演劇形式，比如崔令欽《教坊記》所記《踏謠娘》云：

踏謠娘。北齊有人姓蘇，鼻齶。實不仕，而自號為郎中。嗜飲，酗酒，每醉，輒毆其妻。妻銜怨，訴於鄰里。時人弄之，丈夫著婦人衣，徐步入場行歌。每一疊，旁人齊聲和之云，踏謠，和來！踏謠娘苦，和來！以其且步且歌，故謂之踏謠，以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作毆鬥之狀，以為笑樂。今則婦人為之，遂不呼郎中，但云阿叔子，調弄又加典庫，全失舊旨。或呼為談容娘，又非^[11]。

從崔令欽的記載可以看出，這出戲本來是比較簡單的男扮女裝之“笑樂”（滑稽戲），爾後教坊對這一戲劇形態做了比較大的修改，首先，“今則婦人為之”，原本男扮女裝之滑稽角色由女演員所取代，另外，“調弄又加典庫”。“調弄”即指表演，“典庫”為當舖，要之，大歷年間的教坊，當是又新加入了男演員由於沒錢喝酒而將家中之衣物典入當舖的新情節，使得劇情進一步複雜化，演員人數增多，以致劇情及表演形式大變，“全失舊旨”，劇名也因此重新命名為“談容娘”。這則記錄雖然簡潔，但無疑是證明唐代戲劇已經初具雛型的一則不可忽視的重要史料。

那麼，為什麼在以往的研究會誤為唐代還未出現雜劇呢？這或是受到了王國維觀點的影響。王國維在《宋元戲曲考》中提出：“而合歌舞以演一事者，實始於北齊。顧其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之為當也。然後世之戲劇之源，實自此始。”^[12]然而，正如戚世雋所指出的一樣，王國維的這種觀點“是一種較為感性的認識，不足以拿來作為戲劇性質判定。實際上，角色的多少、情節複雜與否、科白的多與少，都不能成為斷定一段表演是否為歌舞劇的條件，而是這三個歌舞劇都具備了戲劇的本質特徵——角色扮演。”^[13]

戚世雋所提到的“三個歌舞劇”是指中國戲劇史上有名的三個唐代歌舞戲，一個就是前文所提到的《踏謠娘》，還有兩個則為《代面》與《撥頭》。戚世雋甚至還指出，《宋書·樂志》所載《公莫舞》（文本則被保存在《樂府詩集》之中）“雖然未能形成後世的劇本文體規範，將角色、表演指示意義明示，但能意識到對戲劇的記錄，不僅僅是歌詞的加載，也要記錄動作指示，成為中國戲劇史上一個難得的‘舞台記錄本’”^[14]，將歌舞劇的出現推前到了漢代。

姑且不論雜劇的出現是否可以推前到漢代，但戚世雋對唐代三個歌舞劇屬於戲劇的判斷無疑是可信的。要之，我們基本上可以肯定唐代已經有演劇之存在，這就與上引唐代文獻中見有“雜劇”一詞之記錄形成了一致。雖然我們還不能肯定，李德裕文中所記的“雜劇丈夫”是否就是相當於《踏謠娘》中所記“丈夫”一類的角色，然通過以上的文獻可以推測出，唐代雜劇之中，諸如源於《踏謠娘》的《談容娘》一劇，已經至少出現了女角色之“娘子”、男角色之“阿叔子”，如再加上雜角色之“典庫”，可謂已經具備了宋元雜劇之大致形態了，已非平常的歌舞表演或簡單逗樂的滑稽寸戲了。

四

另一方面，隨着敦煌文獻的發現與整理，已經有很多學者注意到其中諸如 S2440(7)寫卷、P3128 號寫卷、S1497/S6923《須大孥太子度男女贊》、《下女夫詞》、《茶酒論》等已經具備了劇本的形態，比如，任半塘認為 S2440(7) 寫卷“名雖曰押座文，而開端佈置，儼然已接近劇本”，P3128 號寫卷“足證當時之戲必有本”，S1497/S6923《須大孥太子度男女贊》“惟體屬分人對唱，又全演故事，乃戲文，非偈頌”[15]。任光偉在《敦煌石室古劇鉤沉》中指出：“變文中那一部分對話體的抄本，如《孔子項托相問書》、《晏子賦》、《蘇武李陵執別詞》、《燕子賦》、《茶酒論》、《下女夫詞》、《齟齬新婦文》以及另一種用五言韻語對話的《燕子賦》等八篇。這些都是對話體，但形式上卻不盡相同，如前四篇雖然也是兩人或數人的對話，卻雜有敘事成分，尚未徹底脫離開俗講的風格與特色；後四篇則不同，已經不再雜有敘事成分，完全變成了代言體，不只脫離了俗講的形式與特點，也超出了古代小說中‘合生’的基本形式”，認定《茶酒論》、《下女夫詞》等應該被稱為劇本^[16]。不過，上述學者認為敦煌文獻中存在着古劇本的觀點，此後亦遭到了許多學者的質疑，尚未形成定論^[17]。

然而，之所以会造成這種圍繞唐代劇本存在與否之聚訟紛紜的局面，在這些研究之中都忽略了先去澄清一個非常重要的前提，即在唐代佛教之中，是否存在着雜劇這一演劇形式。如果雜劇這一演劇形態本身存在，也就毫無疑問，其腳本自然而然也就存在，反之則否。那麼，唐代佛教之中是否存在着用雜劇這一演劇形式來傳法授教呢，讓我們先來看看以下唐代高僧道宣所輯的《量處輕重儀》中的一段記載：

五諸雜樂具（其例有四）。初謂八音之樂（一金樂，謂鍾鈴等。二石樂，謂磬等。三絲樂，謂琴瑟等。四竹樂，謂笙笛等。五匏樂，謂篪篥等。六土樂，即塤等。七革樂，謂鼓等。八木樂，即上音祝啟者也）。二所用戲具（謂傀儡、戲面、竿橈、影舞、師子、白馬，俳優傳述衆像變現之像也）。三服飾之具（謂花冠、帕索、裙帔、袍襦、纏束、雜彩、衆寶、綺錯之屬也）。四雜劇戲具（謂蒲博、碁奕、投壺、牽道、六甲、行成。并所須骰子、馬局之屬）。已上四件並是蕩逸之具。正乖念慧之本宜從重收。然僧非貯畜之家，執捉非無過咎。宜準論出賣得錢，還入僧中隨常住雜用^[18]。

《量處輕重儀》又名《釋門亡物輕重儀》，是道宣（596-667）在貞觀十一年（637年）隰州益詞谷隱居時所編寫的一部“科約事類”。在以上的這段文字里，首先特別要引起我們注意的是“所用戲具”中注語之“俳優傳述衆像變現之像也”一文，這一句話明確指出了當時佛教講經時利用了演員（“俳優”）之表演形態及台詞來“衆像變現之像”。要之，從道宣的這一記載，我們可以推測出，敦煌文獻所收的“變文”，並非學界所認為的單由講經之人所唱誦的文本，極有可能是“俳優”所用的腳本。此外，道宣的這段文字中還記錄了“服飾之具”，其中“花冠、帕索、裙帔、袍襦、纏束、雜彩、衆寶、綺錯”均為一般女子服飾，顯非出家僧侶日常所用之物，當考慮為演出之舞台服裝。而“雜

劇戲具”一文，更是明確點出了隋末唐初之佛教中就已經有了“雜劇”這一表演形態。道宣之所以要在“戲具”之前加上“雜劇”一詞，蓋是此中“戲具”均為賭博之器物，怕引起誤會，有意指出此中器物均為“雜劇”所用之道具也^[19]。從段末行文來看，道宣本人並不贊同寺廟持用這些演藝所用的樂器服飾道具，因此主張“宜準論出賣得錢”。然而這也恰恰說明，唐初寺廟之中講經時用“雜劇”這一形式來表演“衆像變現之像”已經是一種普遍的現象了。而此中對種種服飾道具樂器之記載，又可推測出其演劇之形式及內容已經極為豐富及複雜了。

其實，在南宋渡日高僧蘭溪道隆所編的《大覺禪師語錄》卷下，還保留了這麼一段描寫唐代洪州禪宗之祖馬祖道一（709-788）與弟子百丈懷海（749-814）、西堂智藏觀戲的偈頌，其名為《馬大師與西堂、百丈南泉翫月》，頌云：

戲出一棚川雜劇，神頭鬼面幾多般。夜深燈火闌珊甚，應是無人笑倚欄^[20]。

如果蘭溪道隆所記無誤的話，這一偈頌又可成為我們證明唐初佛教中就已經有了雜劇演出的史料根據，與上引道宣之文形成互證。而其中所云“川雜劇”，恰又可與前引李德裕一文所提到的四川成都府“子（妓）女錦錦，雜劇丈夫兩人”互證。以上的這些雖是些零碎的史料，過去亦未引起學者之重視。然將其串聯起來，則可形成一條相當有說服力的文獻鏈，足可證唐時教坊及寺廟已有雜劇之上演了。

另外，教坊雜劇曲也極有可能在某些程度上受到了佛教雜劇之影響。如《蘇莫遮》，唐慧琳《一切經音義》記其云：

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。或以泥水霑灑行人，或持繩索搭鉤捉人為戲。每年七月初，公行此戲，七日乃停。土俗相傳云：常以此法攘厭，駭趁羅刹惡鬼食啗人民之災也^[21]。

過去常將此文中“戲”解釋為“玩樂”之意，“行人”為一般之人。然而，如照此解釋，七日之間不斷戴面具騷擾一般行人，顯然不合常理。細讀此文，我們也不能排除此中“戲”就是指“雜戲”，“以泥水霑灑行人，或持繩索搭鉤捉人為戲”當時指演劇之內容，“行人”亦當為“俳優”所扮。這則記錄，當如上引《馬大師與西堂、百丈南泉翫月》詩中“川雜劇”的“神頭鬼面”一樣，實為演劇。要之，慧琳的這則記載，極有可能是指此戲在每年七月之初連演七天，而非指不斷戴面具去騷擾一般行人也。

還要值得一提的是，任半塘先生曾將唐中宗時權臣張說（667-730）所作《蘇莫遮》歌辭定為“以曲調名為歌舞戲名也”^[22]，亦是不無道理。由此又可見，教坊雜劇或亦受到了佛教雜劇之影響了。

又，《全唐詩》所收張說詩題下注“潑寒胡戲所歌，其和聲云憶歲樂”，詩如下^[23]：

摩遮本出西海胡，琉璃百服紫髯須。問道皇恩遍宇宙，來將歌舞助歡娛。憶歲樂。
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。憶歲樂。
臘月凝陰積帝臺，齊歌擊鼓送寒來。油囊取的天河水，將添上壽晚年杯。憶歲樂。
寒氣宜人最可憐，故將寒水灑庭前。惟願聖君無限壽，長取新年續舊年。憶歲樂。

昭成皇后之家親，榮樂諸人不比人。往日霜前花委地，今年雪後樹逢春。憶歲樂。

而在宋王溥編《唐會要》卷三十四《雅樂》之中，還留下了為慶祝中宗即位復國時各縣邑競演《蘇幕遮》而遭到呂元泰進諫的記載，其文云：

（神龍二年正月）中宗即位，復國為唐。二年三月，并州清源縣尉呂元泰上疏曰：“比見郡邑城市，相率為渾脫，駿馬戎服，名為蘇莫遮。旗鼓相當，軍陣之勢也。騰逐喧譟，戰爭之象也。錦繡誇競，害女工也。徵斂貧弱，傷政體也。戎服相效，非雅樂也。渾脫為號，非美名也。安可以禮儀之朝，法戎虜之俗。軍陣之勢，列庭闈之下。竊見諸王，亦有此好，自家刑國，豈若是也。詩云：京邑翼翼，四方是則。非先王之禮樂，而將則四方者，臣所未喻也。夫樂者，動天地，感鬼神，移風易俗，布德施化。重犬戎之曲，不足以移風也。非宮商之度，不足以易俗也。無八脩之制，不足以布德也。非六代之樂，不足以施化也。四者無一，何以教人。臣本凡愚，不識忌諱。忠於國者，以臣為讜言。佞於朝者，以臣為誹謗。惟陛下少留意焉。”^[24]

另外，明曹學佺《蜀中廣記》卷一百四《詩話紀第四》還指出李白詩中公孫大娘舞亦屬蘇幕遮舞，其文云：“唐呂元濟上書比見方邑城市，相率為渾脫，駿馬戎服，名為蘇莫遮。今之曲名取此。李太白詩公孫娘渾脫舞，即此際之事也。”^[25]爾後此曲又被宋詞所襲用編改，如范仲淹、王質、周邦彥等人均有作品存世，此處就不再一一枚舉了^[26]。

五

從以上對“雜劇”語源的考證可以看出，至少在唐初的宮廷及寺廟之中，就已經出現了“雜劇”這種表演形態。當然，這種“雜劇”是否與我們現所知的元雜劇為同一形態的演劇形式，則不得可知。過去，一般以劇本之存在來作為此一時期是否有戲劇表演之重要標準，如王國維曾指出“然宋金演劇之結構，雖略如上，而其本則無一存。故當日已有代言體之戲曲否，已不可知。而論真正之戲曲，不能不從元雜劇開始。”^[27]當然，以劇本之存否來判斷戲曲之是否成熟確實不無道理。然而，我們也有必要注意到，文本的缺失並不能代表這一演劇形態的不存在。如果不是元刊雜劇有幸保存至今，我們豈不要將戲劇之成熟再推後到明清時代。

另外，如何來看待鈔本時代對演劇、歌曲等體裁作品的記錄也是一個非常重要的問題。要之，我們不能將元雜劇刊本視之為劇本的唯一形態。鈔本時代，在對具有表演性質的作品予以記錄時，被文字化的文本往往會被省略掉很多重要的信息。這對於知曉此作品的表演形態之同時代之人或許不成問題，然而時過境遷，文字以外的東西便不為人所知，而被記錄的文字，也就自動地轉變成了一個僅供案頭閱讀的文本了^[28]。著名如白居易《長恨歌》者姑且如此^[29]，更不要談教坊寺廟中的雜劇文本了。要之，劇本之存在與否，並不能成為判斷演劇形式存在與否的唯一標準。

總而言之，姑且不論其表演形態為何，唐代已有“雜劇”這一演劇形式之存在，應該可以說是一個不爭的事實了。而且，雖然還沒有明確的史料證據，然從上文之考證可以看出，其時之雜劇已經開始脫離了單純的歌舞、滑稽、雜戲等形式，已經開始具備了後世“雜劇”諸如角色、道具等某

些特徵，此後宋元演劇沿用“雜劇”為名，可見其中必然存在着繼承關係。對於這一基本觀點的澄清，或許會給我們今後研究唐代文學乃至敦煌文獻，提供一條新的思路，一個新的視野。

（本文初撰於2012年，改定於2015年）

注

- [1] 參見游國恩等編《中國文學史》第三冊，人民文學出版社1964年版，頁215。
- [2] 參見《青木正兒全集》第四卷所收《元人雜劇序說》第一章《雜劇的沿革》，春秋社1973年版，頁349。
- [3] 參見《王國維遺書》第九冊所收《宋元戲劇考》、第十冊所收《唐宋大曲考》《戲曲考源》、《古劇角色考》《曲錄》等諸篇中的相關考證；上海書店出版社1983年版。
- [4] 參見任半塘《唐戲弄》中的相關考證，上海古籍出版社1984年版，頁864。
- [5] 參見《全宋筆記》第二編第五冊所收池傑整理本，大象出版社2006年版，頁330。
- [6] 參見《宋朝事實類苑》卷十五《趙韓王》第一則，上海古籍出版社1981年版，頁172-173。
- [7] 參見《宋史》卷一百四十二《樂十七》，中華書局1977年版，頁3347-3348。
- [8] 參見明正統九年建安陳氏刊本《事物紀原》卷三。
- [9] 參見《古今新編事文類聚新集》卷十九，中文出版社1982年版，頁2315。
- [10] 參見傅璇琮、周建國校箋《李德裕文集校箋》卷十二，河北教育出版社1999年版，頁208-209。
- [11] 參見中國文學參考資料小叢書第一輯收《教坊志》，古典文學出版社1957年版，頁14。
- [12] 參見王國維《宋元戲劇考》，頁503。
- [13] 參見戚世雋《中國古代劇本形態論稿》第二章，北京大學出版社2013年版，頁56-57。
- [14] 參見戚世雋《中國古代劇本形態論稿》第二章中的相關考證，頁48-63。
- [15] 參見任半塘《唐戲弄》，頁875-879，又頁1106。
- [16] 參見任光偉《敦煌石室古劇鉤沉》，收曲六乙、李肖冰編《西域戲劇與戲劇的發生》，新疆人民出版社1992年版，頁71-86。
- [17] 相關論述參見戚世雋《中國古代劇本形態論稿》第二章第二節，頁63-79。
- [18] 參見大正新修大藏經第四十五冊所收本，頁842。
- [19] 劉曉明、屠應超《論唐代雜劇的形態》引此文認為此處當是指“博戲”，及賭博之遊戲，然寺廟乃清淨之地，斷不會有大範圍賭博之流行。因此，此處的諸多賭具，應與上舉婦人服飾一樣，應視為演戲時所用道具。劉文收《廣州大學學報社會科學版》2004年第3卷第11期，頁26-33。
- [20] 參見大正新修大藏經第八十冊所收本，頁89。
- [21] 參見大正新修大藏經第五十四冊所收本，頁576。

- [22] 參見任半塘《唐戲弄》，頁869。
- [23] 參見《全唐詩》卷二十一，中華書局1960年版，頁415。
- [24] 參照《唐會要》，上海古籍出版社1991年版，頁730-731。又，根據同書卷三十三《雅樂下》記載，《蘇幕遮》於天寶十三年改諸樂名時，由“金風調，蘇幕遮”改為“感皇恩”，頁721。
- [25] 參見影印文淵閣四庫全書本，台灣商務印書館，1983-1986年版。
- [26] 如影印文淵閣四庫全書本《御定詞譜》卷十四引范仲淹詞，其引文及注考如下：“蘇幙遮（唐教坊曲名。按唐書宋務光傳，比見都邑坊市相率為渾脫隊，駿馬戎服，名蘇幙遮。又按張說集有蘇幙遮七言絕句。宋詞蓋因舊曲名另度新聲也。周邦彥詞有鬢雲鬆句，更名鬢雲鬆令金詞，注般涉調）。幙遮雙調（六十二字，前後段各七句四仄韻）。范仲淹。碧雲天（句）黃葉地（韻）秋色連波（句）波上含煙翠（韻）山映斜陽天接水（韻）芳草無情（句）更在斜陽外（韻）黯鄉魂（句）追旅思（韻）夜夜除非（句）好夢留人睡（韻）明月樓高休獨倚（韻）酒入愁腸（句）化作相思淚（韻）。”
- [27] 參見王國維《宋元戲曲考》，頁592。
- [28] 如戚世雋《中國古代劇本形態論稿》亦指出：“在唐人還未形成‘劇本’的問題概念時，以今人的文體概念來尋找唐人的劇本遺跡，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：角色分配、動作。”頁93。
- [29] 白居易《長恨歌》，今人多以為長篇律詩，乃是為分二十五小節，串入五段和送聲之歌詞，詳考參見拙稿《歌詩としての「長恨歌」—白居易歌詩の押韻について—》，《中國中世文學研究》第65號所收，頁12-21。

Study on Tang Dynasty's "Courtroom Drama"

Chong CHEN

As for the question when "Courtroom Drama" was formed, some books on history of literature at my hand mention that it has been developed based on Can-Jun-Drama during the Northern Sung period. Tracing to its source, such a viewpoint seems to follow the descriptions which are often seen in "Study of Yuan Ren Courtroom Drama" written by Masaru Aoki. Although a leading figure in Dramas living in the same period, Wang Guowei, didn't pursue this issue deeply, he also seems to regard the origin of "Courtroom Drama" as around the Northern Sung period. Afterwards, Ren Bantang insisted that sort of Dramas or plays were already formed in the Tang Dynasty, but his opinion has neither been widely accepted, nor attracted future generations. In fact, ensuring historical verisimilitude of a large literature carefully in the Tang and Northern Sung Dynasty, I've found that performance style of "Courtroom Drama" was already established in the Tang Dynasty, along with Can-Jun-Drama and Puppetry. In addition, "Courtroom Drama" spread not only at the inner courts in Chang An and Luo Yang but also in the Jiedushi's governments (Jiedushi is regional military governor in ancient China) and temples spotted in local areas. This thesis provides evidence to prove that "Courtroom Drama" existed already in the Tang Dynasty and also analyzes about performance styles of "Courtroom Drama" based on historical records.