

◎ 任中敏文集 ◎

王小盾 陳文和 主編

# 唐藝研究

任中敏 著

樊昕

王立增

輯校

鳳凰出版社

# 唐藝研究

任中敏 著

樊昕

輯校

王立增

◎ 任中敏文集 ◎

王小盾 陳文和 主編

圖書在版編目（C I P）數據

唐藝研究 / 任中敏著；樊昕，王立增輯校。-- 南京：鳳凰出版社，2013.12  
（任中敏文集）  
ISBN 978-7-5506-1932-6

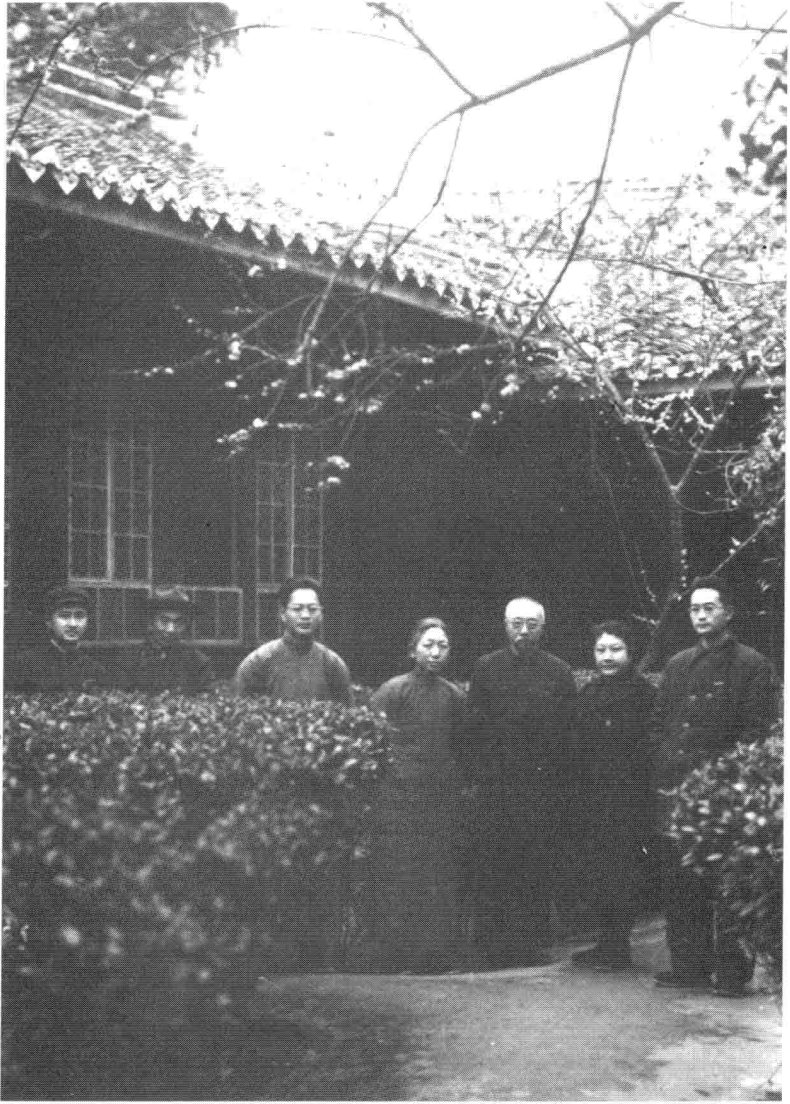
I. ①唐… II. ①任… ②樊… ③王… III. ①中國戲劇—戲劇史—唐代—文集 IV. ①J809.242-53

中國版本圖書館CIP數據核字(2013)第294979號

本書經任中敏先生著作權管理方揚州大學授權  
獨家出版，不得翻印，違者必究。

書名	唐藝研究
著者	任中敏
輯校	樊昕 王立增
責任編輯	李相東
出版發行	鳳凰出版傳媒股份有限公司 鳳凰出版社(原江蘇古籍出版社) 發行部電話025-83223462
出版社地址	南京市中央路165號,郵編:210009
出版社網址	<a href="http://www.fhcs.com">http://www.fhcs.com</a>
經銷	鳳凰出版傳媒股份有限公司
照排	江蘇鳳凰製版有限公司
印刷	江蘇鳳凰通達印刷有限公司 南京市六合區冶山鎮,郵編:211523
開本	890×1240毫米 1/32
印張	9.375
字數	270千字
版次	2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷
標準書號	ISBN 978-7-5506-1932-6
定價	38.00圓

(本書凡印裝錯誤可向承印廠調換,電話:025-57572508)



20 世紀 50 年代任中敏先生(右三)與王志淵(右二)攝於四川大學

## 任中敏先生文集序

本文集是任中敏先生學術著述的總集。

先生名訥，字中敏，江蘇揚州人。早年治北曲和北宋詞，故自號“二北”；晚年從事唐代文藝研究，故又號“半塘”。他出生於 1897 年，即戊戌變法的前一年；辭世於 1991 年 12 月，即蘇聯解體的同一個月；享壽九十五年。他一生經歷了很多歷史事件，其中關係最直接的有“五四”運動、抗日戰爭、社會主義改造和“文化大革命”。先生一直以最積極的態度應對複雜多變的社會環境，所以在九十五年間，不僅有過像普通人一樣的生存，而且有過作為社會活動家、教育家、學者的生存。本文集正是對於他的學術人生的記錄。

先生最重要的學術業績是創立了散曲學和唐代文藝學。本文集圍繞這兩個中心而編成，可分為四個部分：

第一部分散曲研究，包括《散曲叢刊》、《新曲苑》兩部叢書以及《散曲之研究》、《曲錄補正》、《詞曲合併研究》、《詞曲通義》等單篇論述。這些著作有兩大內容：一是把古典文獻學的目錄、版本、校勘、輯佚、辨偽之法同詞曲學的曲調、韻律、題目、體例研究結合起來，對元、明、清三代的散曲創作和評論做了系統總結；二是在和詞體相比較的基礎上，考訂了散曲的名稱、體段、用調、作法、內容、派別，亦即確認了散曲在文體、風格、功能上的特徵。這兩項工作，建立了散曲學的文獻基礎，釐定了散曲學的術語體系，構築了散曲學的基本框架，從而結束了散曲與戲曲混沌不分的局面，標志著近代散曲學的成立。

第二部分敦煌歌辭研究，包括《敦煌曲校錄》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌辭總編》等著作。這些著作始於對《雲謠集雜曲子》的著錄與考訂，擴大至於對全部敦煌曲子辭的整理與研究，最後成為關於“在敦煌發現的、一切有音樂性的歌辭寫本”的研究集成。《敦煌曲校錄》、《敦煌曲初

探》完成了前兩步，其特點是針對五百四十多首敦煌曲子辭，把校訂考釋與理論研究分別為兩書；《敦煌歌辭總編》完成了第三步，其特點是收錄作品一千三百多首，“合歌辭與理論為一編”。所謂“理論”，有一個重要項目是辨體，亦即把敦煌歌辭分別歸入隻曲、普通聯章、重句聯章、定格聯章、長篇定格聯章等體裁。經過這項工作，先生不僅提供了一批翔實可靠的音樂文學資料，而且提供了一個結構清晰的學術系統。

第三部分唐代戲劇研究，包括《唐戲弄》、《優語集》以及《唐戲述要》、《戲曲、戲弄與戲象》、《駁我國戲劇出於傀儡戲、影戲說》、《蕭衍、李白〈上雲樂〉的體和用》、《對王國維戲劇理論的簡評》等一批論文。其中《優語集》從表演者及其言論的角度，對中國幾千年戲劇史作了資料展示；《唐戲弄》則用細緻的論證，顯示了唐戲在脚本、戲臺、音樂、化妝、服飾、道具等方面的特徵，為建立一部以演員和表演為中心的中國戲劇史作了斷代示範。在先生的著作中，影響最大的也許就是這部《唐戲弄》。它打破“無劇本便無戲劇”的狹窄戲劇觀，重新確認了戲劇的本質；它衝擊以戲曲代替戲劇的舊習慣，既展示了戲劇形態的多樣性，也提升了戲劇研究的資料品質。中國的戲劇研究從此開了新途，從以文學為中心轉變為以表演為中心，從一元的進化研究轉變為多元的形態比較，視角和視野都有了很大改變。

第四部分唐聲詩研究，包括《唐聲詩》一書，也包括作為資料準備的《教坊記箋訂》和作為理論準備的一系列詞學論文。《教坊記箋訂》有兩個重點：其一考訂唐玄宗時期的教坊制度和人物事跡，其二考訂當時教坊所保存的46支大曲和278支普通曲子。後一內容，正好為《唐聲詩》研究提供了資料基礎和認識基礎。《唐聲詩》是以配合燕樂曲調的齊言詩為研究對象的。其操作方法是：先輯成唐代齊言歌辭約兩千首，從中提出曲調百餘名；次以相關記載排比溝通，建立理論；再據此理論重審各曲，著錄一百五十餘調、一百九十餘體；最後從以上三者之間抉剔矛盾，相互改正，完成全書。在這項工作中，燕樂曲調既是理論與資料之間的交叉點，也是把握音樂與文學之關係的樞紐。以燕樂曲調為綱領，既可以觀察詩與樂的多種形式的關聯，又可以觀察決定歌辭體式的音樂因素和表演方式因素。通過這種深入觀察，先生把詞調形成這一學

術爭議問題提升為對中古音樂文學的全面探討。

總之，以上四方面工作，都具有建設學術方向、轉變學術風氣的意義。

先生的學術生涯起始於 1918 年。此年他進入北京大學國文系，師從瞿安（吳梅）教授研治詞曲。1922 年畢業以後，他利用瞿安教授奢摩他室和南京江南圖書館的藏書，蒐集了大批散曲資料。1926 年至 1931 年，他在教學之餘，向學術界貢獻出《新曲苑》、《散曲叢刊》、《詞曲通義》、《曲譜》、《詞學研究法》等一批重要著作。這時他只有 34 歲，但他的學術生涯却形成第一個高峰，彰顯出重視實證、富於批判精神的個性，其具體表現則是重視原本不上大雅之堂的表演性文學，因而重視文學在社會生活中的多樣存在。這種個性事實上貫穿了他的一生。1950 年前後，他離開經營多年的漢民中學，在四川大學回歸學術。對於他的教育救國之理想來說，這也許是一個退求其次的選擇；但他的學術個性却因此而得以充分發揚。1951 年，他從詞學進入敦煌學，後來又把敦煌曲子辭研究擴展為敦煌歌辭研究，事實上，這便是把面向作家文學（詞）的研究擴展為面向社會各階層之文藝的研究。1955 年以後，他在好幾項工作上對王國維先生做了糾補，例如繼《優語錄》之後編成《優語集》，變《宋元戲曲考》的戲曲研究而為《唐戲弄》的戲劇研究。表面上看，這些工作的意義是資料範圍的擴大，而究其實質，却是藝術觀念的改變。比如，在《宋元戲曲考》那裏，衡量戲劇的標準是從宋元南戲、明清傳奇到京昆劇的主流戲曲系統，也就是同文人雅士生活相聯繫的表演藝術；而《唐戲弄》却更關注民衆生活中的藝術。依據這一觀念，先生提出了周有戲禮、漢有戲象、唐有戲弄、宋元有戲曲的主張。這個主張意味著，中國戲劇史實即若干戲劇形態相更疊的歷史；不同形態的戲劇有不同的社會功能，但它們具有同等的學術價值。

在近代中國，先生代表了一種不多見的人物類型。他曾經長期從事政治活動和教育活動，但學術却成為他實現生命意義的最好方式。他到五十五歲才正式選定作為學者的道路，但他由此改寫了學術史上的某種記錄：讓寫作高峰出現在花甲之年，並使學術創造力延續到九十高齡。他一貫以獨立特行者的面貌出現在學術舞臺之上，研究作風和

任何人都不同。他全力以赴從事資料工作，却使這種零度風格的工作充滿熱情，成為富於理論意義和人格力量的工作。他很少參加學術活動，一生都以邊緣人的身份“閉門造車”，而這種情況却恰好成就了他的學術個性。作為一個成功的學者，在他身上似乎隱藏了一些特殊的秘密。

秘密應當在於：他是把學術當作一種生存方式來看待的。他始終以奮發的態度進行學術工作，學術是他陳述生命的語言。如果說，真正的學者總是具有同學術合一的傾向，那麼，我們可以用“不平則鳴”、“激憤出詩人”的比喻，來解釋他投身學術活動的動力。

1919年，他曾攜帶“五四”的風烈南下揚州，在二十四橋張貼了一批激揚的文字。這一姿態，也就是他走上學術舞臺的姿態。他把這一姿態保持到教育活動中；而當他的教育事業夭折之時，他又在全部研究工作中刻下了作為批判者的印記。他懷疑聖人和經典，於是矚目於通俗文學。他崇尚“蒸不爛、煮不熟、捶不匾、炒不爆、響當當”的銅豌豆性格，於是弘揚具有豪放本色的北宋詞和元代北曲。他偏愛不入大雅之堂的文學，於是以極大熱情投入對這種文學作品的整理——早年是《一半兒》，晚年是敦煌曲子辭。他的目光不斷被具有平民色彩的事物吸引，於是越來越深地進入那些發生狀態的文體和文學現象。他輕視正統和權威：面對戲曲和戲曲研究的貴族化傾向，他提出飽含民間色彩的“戲弄”概念；面對詞學研究中的正變尊卑觀念和因之固定下來的“詩變而為詞”的成見，他提出“唐代無詞”的主張和“曲一詞一曲”的文體演進綫索。他的工作不免有某種主觀性，但幸運的是，他所信奉的批判精神，作為20世紀中國學術的寶貴建樹，天生地包含了某種科學傾向。所以他總是能夠敏銳地認識對象的本質，找到最具前途的學術課題。此外，他始終不渝地倡導嚴正的爭鳴。他和幾位親密朋友的往來書信，均貫穿了激烈的學術爭論。他一生只具體地指導過一篇學位論文，他的指導意見也可以概括為簡單的兩句話：“要敢於爭鳴——槍對槍，刀對刀，兩刀相撞，鏗然有聲。”“震撼讀者的意志和心靈！”

事實上，先生的批判精神或反傳統精神不僅使他比同代人更加接近科學，而且，也使他更頑強地戰勝了逆境。20世紀50年代以後，學術



成了他砥礪意志、張揚個性的手段。他的生活軌跡表明：環境越是惡劣，他越能成功自己的學術。20世紀60年代中期，作為一個政治身份晦暗的古稀老人，他曾就敦煌曲子辭的校勘問題和創作年代問題，發起一場有中國臺灣潘重規、中國香港饒宗頤、日本波多野太郎等知名學者參加的國際大討論。這一事件，可以看作他對於當時環境的特殊反應方式。同樣，他也向自己所面臨的種種極限反復提出挑戰：總是按大禹治水的方式設計學術工作，在所研究的每一個課題範圍內，細大不捐地疏理全部問題；總是用竭澤而漁的方式搜集資料，上窮碧落下黃泉，不放過有關研究對象的蛛絲馬跡。他的學術具有堅實而強健的品格。

面對先生的學術業績，我們不免會去思考研究方法的意義。我們發現，方法其實是聯繫研究者和研究對象的媒介，是研究者的精神個性同作為研究對象的資料品質的相互適合。先生的研究方法，也明顯表現了受制於個性與資料品質的特點。學術個性使他進入了一系列處女地，這樣一來，他勢必以最大力量來進行資料建設，採用資料工作與理論工作並舉的研究方法。他所處理的資料往往是非經典的資料，這樣一來，他勢必從文化角度或技藝角度認識文學，採用社會史的研究方法。以文本為中心的文學研究一旦讓位給以事物關係為中心的文學研究，他又自然要把以書籍為單位或以作品類別為單位的文獻整理，轉變成以課題和問題為單位的文獻考訂與理論總結。此外，課題和價值觀的更新，使他在敦煌歌辭校勘等工作中，採用了勇於按斷的治學方式。人們往往依照文獻學的常規對這一方式加以批評，却沒有想到，它同樣有研究個性與資料品質方面的緣由——敦煌歌辭資料其實不是“典籍”資料，而是“文書”資料。它多為孤本，往往殘缺，且由於經過口頭流傳以及由民間書手謄寫等原因，有大量不易死校的訛字異體。為了取得一份可讀的文本，難免要根據訛別規律、名物制度、通假字音變的時代特點等知識，作較為大膽的“理校”。這也就是清代校勘家所說的“考異”。這件事說明，先生工作中的種種不圓滿，是應當從積極角度來理解的。因為它可能不屬於舊的學術範式，而包含某種前指意味，需要後續的開拓。

由於以上理由，今把先生的學術著述整理出版。本文集除副主編

陳文和教授以外，其他整理者都是先生的弟子門生。其分工如下：

喻意志、吳安宇：整理《教坊記箋訂》；

楊曉靄：整理《唐戲弄》；

金溪：整理《散曲研究》；

曹明升：整理《散曲叢刊》；

許建中、陳文和：整理《新曲苑》；

王福利：整理《優語集》；

張之爲、戴偉華：整理《唐聲詩》；

樊昕、王立增：整理《唐藝研究》；

何劍平、張長彬：整理《敦煌歌辭總編》；

張長彬：整理《敦煌曲研究》；

李飛躍：整理《詞學研究》；

伍三土：整理《名家散曲》。

另外，本文集所用照片由鄧傑教授提供。

王小盾

2013年春分日

# 目 錄

唐戲述要 .....	(1)
唐代能有雜劇嗎? .....	(10)
戲曲、戲弄與戲象 .....	(52)
幾點簡單說明 .....	(69)
與俞平伯先生商榷李白的清平調問題 .....	(74)
唐聲詩之範圍與定義 .....	(85)
駁我國戲劇出於傀儡戲影戲說 .....	(119)
唐代“音樂文藝”研究發凡 .....	(171)
蕭衍、李白《上雲樂》的體和用 .....	(179)
關於唐曲子問題商榷 .....	(194)
敦煌歌辭研究在國外 ——紀念“敦煌學”發展六十年 .....	(208)
《雙恩記》變文簡介 .....	(236)
敦煌學在國內亟待展開第三時期 .....	(247)
《王梵志詩校輯》序 .....	(260)
對王國維戲曲理論的簡評 .....	(266)
漫談答柏君 .....	(272)
孟郊《列仙文》究竟是什麼“文” ——唐代道家的一本戲文 .....	(276)
堅決廢除“唐詞”名稱 .....	(286)
與王季思論古劇角色及《西廂記》注本書 .....	(287)

## 唐戲述要

年來對唐代配合音樂之文藝作全面檢討，每以聲詩、大曲、雜言歌辭、著詞、戲弄、變文諸體情形驗諸近代學者之著作，發現聲詩與戲弄兩體與世人隔閡太甚，誤會太多。因各有所述，得《唐聲詩》與《唐戲弄》二稿，皆尚在醞釀修訂中。茲先據後稿之端緒撮爲此篇，就正國人。

近四十年，王國維首創《宋元戲曲史》及《脚色考》等（以下總稱王說），海內外人士治我國戲劇史或作戲劇概論者遂紛紛焉。惟所詳皆趙宋以後事，次之反爲周秦前後遠古之伎，而獨略於唐五代之三百餘年。且因王說作初步研究，雖斷代宋元，目的則全在闡揚元劇與元曲文章，其述宋以前者無一不爲元劇地步：於漢認爲百戲時期，於唐認爲歌舞與俳優時期，祇信宋代方有戲曲變化。蓋未及就敦煌寫卷與《永樂大典》等資料考慮；對唐戲則拋棄側面背面資料不用；對正面資料又僅用什二三；又專重考據，不作適度之推論；間有想像亦偏向消極。結果僅舉唐歌舞戲五，謂已“止於此”；其中唐人之自製者僅許《樊噲排君難》一劇，又認爲簡單呆板；於唐之滑稽戲僅舉十事，指爲以語言調謔爲主，不及表演；於是斷定唐代無真正戲劇。自後徐史（慕雲）、青史（青木正兒）、董史（每戡）、周史（貽白）、鄭說（振鐸）、馮說（沅君）、盧說（前）、劉說（大杰）等凡及唐戲範圍者，無不因王說先入爲主，奉爲圭臬，殊少逾越或辨正。影響所至，不但唐戲不明，對漢晉六朝宋金之戲亦均有所蔽，遂於我國全部戲劇之發展認識與演進理論中，長期留存顯著之成見而不覺。

茲從王說所用十五單位初步擴爲斑斑可考之五十單位（歌舞類戲約三十，科白類戲約二十），再集中正面、側面、背面資料及敦煌資料，而加以適度之推論，結果乃大不同。例如從五百首敦煌曲之表現，已肯定隋唐燕樂歌辭自始即齊雜言並用，隋能有《望江南》，武周能有《蘇莫遮》，開天能有《內家嬌》、《菩薩蠻》等（詳拙著《敦煌曲初探》）。雜言即

後世所謂曲也；於是解除王說以下對唐代戲曲認為不能有如南北曲者之顧慮。敦煌曲《鳳歸雲》後二首以語體代言問答演故事，已具備戲曲之全部條件，且可能即岑參《玉門關蓋將軍歌》內之歌舞戲，因同演《陌上桑》型故事，又同在西陲也。《搗練子》代言問答演孟姜女，《南歌子》代言問答演“問相思”等，均可能為戲曲。敦煌曲用方言俗語，設詭喻奇譬，又在在開金元北曲、明清小曲之門徑。更有敦煌百餘本變文，於表現唐代講唱本規制中，有分明標注“吟”、“韻”、“白”等體段者，加以文章恣肆生動復如《季布罵陣》等篇，間接乃透露唐劇本內早有曲白相生之格局，與豪辣灑爛之文章。王說因元劇用套曲而誤認凡戲曲非成套不可，於是信唐宋如有戲曲必為大曲，董、周諸史從之，盧說更著，蓋根本否認唐戲能有說白也。但如《蘭陵王》、《踏謠娘》二劇所用，據《碧雞漫志》、《律呂正義》等書，應是換頭三遍之曲，並非大曲，再證明敦煌雜曲中之代言問答演故事，《踏謠娘》、《西涼伎》之有說白，及三十本歌舞戲內有二十七本用雜曲之事實，然後肯定唐戲曲乃重用雜曲，間用大曲而已，便又消除近人對於古戲曲所有之一大誤解！

研討戲劇必借重劇本、劇目與劇說。宋於劇說外猶有劇目，唐於劇說外本目俱亡，故治唐劇最難。然在劇說中如陸羽自傳（《全唐文》）明謂入伶黨，為“伶正”與“伶正之師”，作《謔談》三篇，史傳則稱羽“匿為優人，作談諧數千言”<sup>①</sup>。《樂府雜錄》謂羽為李仙鶴撰參軍戲詞。成輔端演《早稅》有戲詞數十首。蔡南史等編《義陽子》戲有“團雪”、“散雪”二章。李昉等又曾纂修《周優人曲辭》二卷。——是唐五代之有劇本，昭昭然矣！羽以文人躬親扮演兼導演與編劇，宋金元明無聞也。鄭說曾憾我國無十三世紀以前之劇本與劇作家，當知不然。蓋謂有本不傳尚可，謂無本則不可；謂有劇作家不傳已不可，謂無劇作家更不可耳！《舊唐書·顧況傳》謂況“率多戲劇文體”。《唐才子傳》謂沈佺期於《回波舞》作“弄辭”，韓愈《答崔立之書》所謂“俳優者之辭”，皆戲劇文體也。若推此種文體之由來，分明已反映當時必有劇本。《太平廣記》載《高岳

<sup>①</sup> 今校：“羽‘匿為優人’”，原作“羽為優人”，據中華書局1975年版《新唐書》卷一九六陸羽本傳改。

嫁女》篇，於故事敘述中插齊雜言對唱之歌辭，並見情節科範與排場，倘掩其首尾傳奇形式，則儼然一唐劇本也！（乃側面材料之例）故從敦煌唐雜曲、唐變文、唐戲劇文體、唐傳奇之所示，加以唐人之所著述，多面集中，而後唐劇本與戲曲之問題乃得初步解決。周史於此不得已而屬望於第二敦煌石室，實則舊室寶藏與眼前許多資料，均尚未發揮作用耳。舉此一端以概其餘。

· 再略言劇目。如宋官本雜劇目及金元院本目總數近千者於唐誠未見，但唐已有曲目。《教坊記》、《羯鼓錄》及《唐會要》所見三目，包含不同之調名不下七百，益以此外零星所見亦總近千。其中確發於本事者約七十，而七十之中竟有不少是戲曲。如《舍利弗》及《摩多樓子》二調，一面結合德人呂德教授從新疆吐魯番考古資料內所發現之印度貴霜朝梵劇三種，最要者乃演目連連與舍利弗二人皈依故事（見許地山文），一面結合李白等有《舍利弗》及《摩多樓子》曲辭，一面再據《樂府雜錄》載唐戲中有《弄婆羅門》一類，乃知二調確為戲曲，並知梵劇入中國至遲在唐以前，我國之目連戲以盛唐《弄婆羅門》內所見者為最早。周氏曾謂北宋東京勾欄演《目連救母》劇為我國戲曲之具體形成，許、盧二氏均謂梵劇直接影響我元劇，當知又不然矣。更如《教坊記》大曲名之《呂太后》必亦戲曲。試看元劇有馬致遠之《呂太后人彘戚夫人》，李壽卿之《呂太后夜鎮鑑湖亭》、《呂太后定計斬韓信》、《呂太后祭澆水》，石君寶之《呂太后醢彭越》，于伯淵之《呂太后餓劉友》等，可能皆淵源於唐戲也（乃背面材料之例）。他如《阮郎歸》、《阮郎迷》二調代表兩段情節，按諸曹唐《大遊仙詩》曾將全部故事分為五個情節，戲劇意味極濃！唐代可能演此戲。《別趙十》、《憶趙十》、《哭趙十》，三調情形相同，晚唐李可及曾唱入極著名之拍彈，亦可能是戲。尤有意義者：《武林舊事》列南宋大小全棚傀儡名目，內有《麻婆子》、《穿心國人貢》、《六國朝》、《四國朝》、《鳳阮嵇琴》、《快活三郎》、《快活三娘》等，皆當時傀儡戲；而《教坊記》曲名內早有《麻婆子》、《穿心蠻》、《西國朝天》、《嵇琴子》等。足見宋之此數傀儡戲皆本於唐，而唐之此數曲皆戲曲，惟在唐人歌舞戲抑入傀儡戲不可知耳。《三郎》、《三娘》二劇雖與後世曲調《快活三》相應，唐曲名內未見，但《教坊記》固有《看月宮》、《玩中秋》等調，以玄宗中秋入月之神

話為題材，唐代民間早將《三郎》、《三娘》搬演入傀儡戲，固意中事，不足為奇——此又追求唐戲之一條大道耳。

再略言劇說。唐劇說之傳者以《教坊記》與《樂府雜錄》最具體，然皆殘本，迥非原書，乃大憾事！此外散見之正面資料若以唐五代為範圍，據初步收集眼前所見已在三百條以上。倘集中十倍力量博極群書，結果自未可限。惟唐人私生活中雖已深得戲劇樂趣，而封建心理與禮教偽裝仍十分濃厚！故表面則鄙之斥之諱之。不但正人君子不肯道，即道之者亦大都矯飾扭捏，附會古名古誼，實際指戲，表面說成樂舞，於是雖有劇說幾乎等於無劇說，有戲便成無戲。《唐戲弄》有《去蔽》一節，於此曾立十九條例，盡量揭露，茲舉其二：中唐之《西涼伎》，據白居易詩乃“忍取西涼弄為戲”，據元稹詩不過“每聽此曲能不羞”而已，二者名義相差甚遠。按其內容則化裝、代言說白、生動表演、標準西涼樂、精美軟健舞等之綜合伎藝也，故能達深微情感，伸偉大意義，而收高度效果，造綿遠生命！（明末蘄州鄉戲內尚有《西涼伎》殘餘，詳楊憲益《零墨新箋》）若專據元詩則亦樂耳曲耳，何戲之有！馬令《南唐書·談諧傳》載李家明演《自家何用多拜》，有今老生、老旦、小生、小旦、貼旦等脚色登場，乃一鮮明可喜之小戲，當時曾收十分美滿極有關係之效果，然而史家則列為談諧，世人亦向來談諧之而已，寧認為戲！

自《史記·滑稽列傳》起，如《伶官傳》、《談諧傳》等，乃至唐宋人筆記雜書所載優語，其惟一目的皆在表彰優諫，賞其微言大義；若優諫外，從來無兼為戲劇立言者。其述優諫皆截取意義筋結處，三言兩語以告讀者足矣，不及其事之前後左右，紛華雜彩也。然而從戲劇之體用看，絕無頂點之一斷片突出孤露於戲臺上又戛然而止之理，勢必暗藏意義於情節機趣及熱鬧場面中。昔日皇帝在政治上之幼稚往往不殊兒童，然如唐玄宗徽等在享樂方面絕不幼稚！謂如唐參軍戲與宋正雜劇在殿廷大宴帶儀式性，或後宮曲宴全然私生活中，皆如《優語錄》所見優諫，劈頭即譏諷匡諫，三言兩語，十分鐘便收場，雖兒童亦不耐看，謂皇帝輩樂之，恐非情理，殊難置信。元王晔纂《優諫錄》名正義明。王氏序所輯《優語錄》，謂“戲劇之源與其變遷之跡可以考焉”。誠然，但若誤會於上述一層，遂入歧途，將愈考愈遠！蓋在古人乃僅存優諫之一嚮，在王氏

則認作演出之全部，因此乃不滿其伎爲簡陋單調，而斷曰去真正戲劇尚遠，王氏以後諸家無不從同。非唐戲去真正戲劇之尚遠也，乃吾人去唐戲真象之尚遠耳！故唐以來之劇說或無中實有，或有中實無，不善用之乃得其反，不可不察。古人之劇說皆寫於劇本存在與劇正流行時，略助當時人了解而已，故不煩言；並未專爲後世古劇本已亡，劇制已變，仍求了解古劇，適應後人此種需要而預有編撰，面面俱到，並保其必傳，以交納於後人手中，使一目了然也。

何以曰“唐戲弄”？並非兼包隋唐百戲以鋪張內容，填實空虛也；正相反：盡剔百戲惟恐不及，目的專在表現戲劇。拙見以爲後世戲劇向縱深發展遠過唐，而唐戲向橫廣發展遠過後世。唐戲與其社會現實間之融渾程度甚高。凡曰“弄參軍”、“弄假官”、“弄假婦人”、“弄孔子”、“弄婆羅門”、“弄老人”、“弄卻翁伯”、“弄賈大獵兒”、“弄白馬”、“弄傀儡”、“弄猴”……技術調弄之含義實較少，若人事戲弄之意味則較多。雖在封建時代，而孔子可弄，快活三郎、快活三娘可弄，妃主王公可弄；莊宗以“劉山人省女”弄劉后，崔鉉以“療妒”弄其妻；貪官污吏，權相庸主，政敵同袍，今歡古愛……皆可以弄。唐人視眼前人事無不可作戲劇題材。唐人視設一戲如詠一首詩，作一篇賦，極其自由，絕少顧慮。發揮其戲劇性與戲劇趣味便是，重效果而不重形式，更無任何制度須守。故太宗之子承乾好演突厥喪儀，自扮死首，使戶奴作臣子，設穹廬旗纛裘辮，化裝布景，無不逼真，劈面流血，奔馬環尸號哭，不哀者重處，演畢已忽復起大笑。高宗設活道場，盡廢土偶木像，而以內人扮菩薩，以北門武士扮金剛，周繞禮拜，極歡而罷。晚唐王榮《耕弄田賦》竟曰：“戲或是戲，爲勝不爲。”措辭最老實，非賦漢制也，乃賦唐風耳。文人如蔡南史等編演《義陽子》生旦戲，直入王士平、尚義陽公主之悲歡離合，妄圖挽回，不知忌諱；德宗不怒其戲劇風，而怒其違忤己意，始加斥逐。民間傀儡戲取材之恣縱自由已於上文略見。《夢梁錄》謂宋傀儡戲多虛少實，若唐傀儡戲適得其反！致使顧況、盧綸輩看罷終場，莫不感慨歎歎，播諸篇詠，杜佑以致仕後日日布衫小駟，留連市中之盤鈴傀儡爲滿足，其爲伎之確有可觀，效果甚著可知。

尤值注意者：從古俳優演進爲科白類戲之間，尚存在一種俳優行



動，雖屬過渡，却有特殊意義。近人贊優伎之精者曰“活曹操”、“活魯肅”，其伎要不能及上古優孟之為“活孫叔敖”。近人矜嚴其戲劇發展史觀，必不許可“活孫叔敖”為真正戲劇；實則此中并非真偽之分，乃浪漫與整飭之別耳。“活孫叔敖”有高度塑造藝術，有動人之情節，有深美之歌唱，實一本古浪漫派戲。或認為優孟引莊王入戲劇行動，或認為馬遷故用滑稽筆法，使劇中劇外不分，致銜惑讀者數千年久。然此種當場牽合劇外人物以入戲劇行動之事例於五代尚有之。敬新磨諫莊宗畋獵，乃驅遣其訓練有素之劇團臨時動員，剎那間縣令及莊宗皆被化入戲劇境內而不自覺。此種靈活手法，奇異格局之戲劇，在當場觀眾——四圍之農夫前所奏效果特高；在莊宗內心所奏效果亦高；以後皇帝畋獵當不至再毀民間禾稼。謂為常故，則有機權，謂為俳優，則有動作，姑謂之為“戲劇行動”。莊宗演劉山人省女，後半亦賴劉后被化入劇中担任女主角而不自覺，其一呼一吸無非真情實態，於是在計劃觀眾——群妃及宮人之前，自然完成整個戲劇行動，亦奏特高之效果。倘嗤此種戲內戲外混雜之局不成戲，為幼稚頑耍，而此種說法為幻妄者，亦意識上不習慣而已，并無何種理論依據。請看元明雜劇傳奇為真正戲劇，乃今人所公認矣，但開場前由生旦以原戲裝登場作開呵，正演之間又由劇外人突然登場喝斷，作劇外之贊導一番曰按喝，又何嘗不是戲內戲外混雜？又何嘗因此便否認其為真正戲劇歟？（孫楷第《也是園劇考》）以對古仗藝之幻想來誇張古劇固不可，執近代戲劇制度之習慣而鄙薄古仗藝亦不必。——綜上所述題材、演法、效果、戲劇風及戲劇行動等情形，不得不稱唐五代戲劇所含之此種特點曰“無限現實”，以與唐以後戲劇之有限現實、部分現實，甚至脫離現實者別。

於此應略陳唐科白類劇——參軍戲及其他，王說所謂滑稽戲者之最高價值。此類戲依作用分匡諫與笑樂兩部。匡諫之實際表現良非易易！王氏雖有《優語錄》表彰優戲，而王史一再指參軍戲祇能演時事，託為故事之形而已，引為缺陷。青史承此旨尤切，直目為幼稚。未識此種演時事正唐戲之合於其特點無限現實，便於達成較高之戲劇企圖與使命處。《南唐書》所謂廓人主褊心，譏當時弊政，先順所好以攻所蔽者，乃伎藝中一種沉着機警而且精細之工夫也。其人必富文藝才與表演力，