

戏曲研究

第七十九辑

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

● 少数民族与汉族戏剧文化的双向交流
● 阿甲戏曲美学的时代精神
● 迎刃而解
● 析疑如破竹 擘流辨似欲分风
● 地方戏如何进行跨文化传播
● 《牡丹亭》是“戏文”还是“传奇”
● 《牡丹亭》的象征思维及其戏曲史意义
● 在传统与新变之间
● 历史与结构：中国神庙舞台的嬗变
● 《玉禅师》中的宗教智慧
● 明代戏曲创作过程中诗乐关系的紧张及其解决
● 清末民初 戏曲 内涵新论
● 中国戏曲在韩国的传播与接受
● 中国—东南亚间潮剧网络中的泰国潮剧
● 两种秦腔及陕西二黄的历史真相
● 莲花落秧歌戏是评剧的源头
● 郑怀兴历史剧中的知识分子与女性
● 秋水文章不染尘
● 角度求新巧 人物求新颖
● “双栖”作家曹路生
● 韩城盘乐宋墓杂剧壁画初步考察
● 《儒林外史》戏剧演出活动考释
● 两湖方志所见民间演剧史料辑考
● 洛地自述



戏曲研究

第七十九辑

编辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部

协办

安徽省艺术研究院
福建省艺术研究院
湖北省艺术研究所
上海戏剧学院戏文系
河南大学艺术学院

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲研究. 第79辑/《戏曲研究》编辑部编. —北京:
文化艺术出版社, 2009. 9

ISBN 978-7-5039-3918-1

I. 戏… II. 戏… III. 戏剧—中国—现代—文集 IV.
I207.3-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 173030 号

戏曲研究(79)

编 者 中国艺术研究院戏曲研究所 《戏曲研究》编辑部

责任编辑 贺 星

封面设计 李 猛

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyschs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)

(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京兵工印刷厂

版 次 2009 年 9 月第 1 版

2009 年 9 月第 1 次印刷

开 本 850 × 1168 毫米 1/32

印 张 14

字 数 300 千字

书 号 978-7-5039-3918-1

定 价 38.00 元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

目 录

当代戏曲理论

- 少数民族与汉族戏剧文化的双向交流 曲六乙 (1)
- 阿甲戏曲美学的时代精神 王蕴明 (21)
- 迎刃析疑如破竹 擘流辨似欲分风 (上) 郑 雷 (29)
- 钱锺书戏曲论零札
- 地方戏如何进行跨文化传播 郑传寅 (58)
- 以川剧高腔《欲海狂潮》为例

戏曲史研究

- 《牡丹亭》是“戏文”还是“传奇” (台湾) 曾永义 (70)
- 《牡丹亭》的象征思维及其戏曲史意义 谢雍君 (98)
- 在传统与新变之间 戚世隼 (115)
- 论朱有燉的杂剧创作
- 历史与结构：中国神庙舞台的嬗变 曹 飞 (132)
- 《玉禅师》中的宗教智慧 李晓彬 (143)

古典戏曲理论

- 明代戏曲创作过程中诗乐关系的紧张及其解决 敬晓庆 (153)
- 清末民初“戏曲”内涵新论 艾立中 (168)

海外戏曲研究

- 中国戏曲在韩国的传播与接受 【韩国】吴秀卿 (182)
- 中国—东南亚间潮剧网络中的泰国潮剧 张长虹 (199)
- 文化地理视野下的中国戏曲海外传播研究

地方戏研究

- 两种秦腔及陕西二黄的历史真相 流 沙 (217)
- 莲花落秧歌戏是评剧的源头 陈 钧 (243)

当代剧作家

- 郑怀兴历史剧中的知识分子与女性 吴新苗 (263)
- 秋水文章不染尘 曲志燕 付玉红 李美妮 (277)
- 盛和煜戏曲创作撷英
- 角度求新巧 人物求新颖 颜全毅 马黑阳 (289)
- 姜朝皋戏曲创作浅探
- “双栖”作家曹路生 钟 鸣 周 乔 张 帆 (298)

文献与考据

- 韩城盘乐宋墓杂剧壁画初步考察 焦海民 (307)
- 《儒林外史》戏剧演出活动考释 刘红军 (326)

两湖方志所见民间演剧史料辑考 王 政 侯晓珊 (335)

当代学人

洛地自述 洛 地 (350)

戏曲书评

学研精进 不废耕耘 詹怡萍 (363)

——评孙崇涛先生新著《戏曲文献学》

综括大成 独出机杼 朱崇志 (369)

——评赵山林《中国戏曲传播接受史》兼论戏曲研究的传播学方法

学术动态

少数民族彝剧的发展与未来 杨 珍 (377)

——2009·中国楚雄首届彝剧国际学术研讨会综述

中国古典戏曲研究英文论著目录 (1998—2008) (上)

..... 林舒俐 郭英德 (386)

2006 年中国古代戏曲研究论文索引 李 慧 蔡雨燕 (409)

少数民族与汉族戏剧文化的双向交流^{〔1〕}

◎曲六乙

中国戏剧史是汉族戏剧与少数民族戏剧互相学习、吸收、融合的历史，也包括各少数民族戏剧之间互相吸收、融合的历史。

各方在保持艺术形态、审美理念的同一性基础上，力求认同相互间的差异性，以发展艺术品种、风格和表演形式的多样性，从而在漫长的交流过程中，逐渐趋向“和而不同”的境界。这种长期的双向交流，不但使中国戏剧在漫长的发展过程中“做强、做大”，而且在长期的历史积淀中，形成具有鲜明的东方历史文化特质和深厚的中华民族传统美学理想的戏剧艺术系统。同汉族一样，少数民族戏剧家、音乐家、表演艺术家也用自己的聪明才智和劳动心血，培育这个系统，使之具有更顽强的艺术生命力，成为中华民族优秀的非物质文化遗产。这种双向交流反映在文学剧本、音乐、舞蹈、唱腔、表演艺术、行当以及曲种、剧种各个方面。这里主要就戏剧史里一些具体的交流成果，作些简要介绍。

〔1〕 本文是《中国少数民族戏剧史》（初稿）之一节，请批评指正。

一 龟兹乐与苏祇婆对中原戏曲音乐的贡献

两汉时西域的“百戏”和乐舞，已向中原输入，至两晋南北朝隋唐时期，西域大批音乐家东渐中原，陆续带来更多的乐舞、大曲或歌舞戏。如“唐代大曲是继承汉代相和大曲的基础上，吸收了西域地区胡风乐舞形式而逐步形成的以音乐、舞蹈、诗歌为主体，三者紧密相结合的大型乐舞套曲。”又如，“源于今新疆哈密地区的《伊州》大曲传入中原，于朝野盛传一时，唐代崔令钦《教坊记》云，‘教坊人惟得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲’”。〔1〕其他如《西凉伎》、《苏慕遮》、《钵头》等，都对唐代乐舞文化产生很大影响，而其中影响最早和最大的当属龟兹乐和龟兹的杰出音乐家苏祇婆。

公元4世纪末至5世纪初，东晋时前秦苻坚手下大将吕光战胜西域的龟兹国，掳到龟兹乐曲、“奇伎异戏”和一支完整的龟兹乐队。这是龟兹乐东传中土的最早纪录。据《教坊记》记载，吕光获“佛曲百余成”〔2〕。《太平御览》引《乐志》载，这支乐队有20个乐工，使用的乐器有箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、箏、篪、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、铜鼓、贝等15种，奏演歌曲3种。吕光亡故，其乐散佚，后北魏平中原时又复获得。

又《旧唐书·音乐志》载，南北朝时周武帝“聘虜女为后（按：即阿史那皇后，突厥可汗俟斤之女）。西域诸国来媵”。

〔1〕 宋博年、李强《西域音乐史》，第98页、第105页，新疆人民出版社2009年版。

〔2〕 崔令钦著，罗济平校点《教坊记序》，第1页，辽宁教育出版社1998年版。

于是龟兹、疏勒、安国、康国乐大聚长安。龟兹杰出的乐师苏祇婆等音乐家就是随阿史那皇后来中原并进入长安的。至隋开皇时，苏祇婆向中原输入了西域“五旦七声”乐理（亦称龟兹琵琶七调）。宫廷音乐家郑译与乐师万宝常借用此乐理论校勘雅乐，并以七声与十二律相乘，推演出八十四调理论。自此苏祇婆的“五旦七声”乐理，风行中原，从而引起了中国传统音乐的重大变革。〔1〕张庚、郭汉城《中国戏曲通史》评论说：

自从南北朝以来，边疆各族入居中原，也就带来了丰富的音乐财富。这给原来汉族的音乐传统也带来了变革性的影响。首先在乐律的运用上引起了很大的变化，从苏祇婆的琵琶八十四调理论的形成到燕乐二十八调的实际运用。这一系列关于宫调的理论与实践，对后世戏曲唱腔的结构规律的形成，有着巨大的影响。后世戏曲唱腔中的宫调，就是从这里发源的。〔2〕

关于龟兹乐的源流，曾经有过热烈的讨论，有“本土说”和“外来说”（即从印度传来）之争。宋博年、李强《西域音乐史》对此记载甚详，可供参考。此书认为：“龟兹乐这一古老而影响深远的乐种，应是塔里木盆地绿洲土著居民（以龟兹土著民为主）融合、吸收了其他一些外来部族的音乐文化而创造形成的。”〔3〕

〔1〕 参见宋博年、李强《西域音乐史·龟兹乐与苏祇婆其人》。

〔2〕 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》，第25页，中国戏剧出版社1992年版。

〔3〕 宋博年、李强《西域音乐史》，第98页。

二 唐宋大曲与北杂剧曲牌

唐宋大曲的基本结构形式是借鉴西域龟兹大曲而形成的，即以龟兹大曲为模式的一种融歌、舞、乐于一体的乐舞形式。唐宋大曲的盛行，为后来宋元戏曲音乐的产生发展乃至今日的戏曲音乐都产生了重大和长久的影响。乐器亦如此，如古代龟兹乐中的固有乐器箜篌、琵琶等至今仍然是许多戏曲剧种必备的乐器。

唐开元、天宝年间教坊的形成和大曲的流行，为宋词的产生提供了条件。大曲为词家所借用，并固定下来，成为填词模式。《教坊记》记载的以乐名、舞名或“大曲”曲名命名的词牌有【浣纱溪】、【清平乐】、【浪淘沙】、【后庭花】、【满江红】、【忆秦娥】、【蝶恋花】、【点绛唇】、【耍孩儿】等等，而以西域乐舞命名的则有【拓枝令】、【苏幕遮】、【伊州令】、【甘州令】、【梁州】、【阳关三叠】、【琵琶引】、【破阵子】、【六么令】、【念奴娇】、【剑器行】、【春莺啭】、【达摩支】等等，其中不少曲牌一直流传至今，成为生命力极强的曲牌。其中不少也成为元杂剧的曲牌。

杂剧中的唱腔多为大曲中的曲调，王国维《宋元戏曲史》说，两宋官本杂剧二百八十本，用大曲者一百有三本。^{〔1〕}而采用【伊州大曲】和【凉州大曲】则成为时尚，如【伊州大曲】：【领伊州】、【铁指甲伊州】、【闹五伯伊州】、【裴少俊伊州】、【食店伊州】。而【梁（凉）州大曲】则有【三索梁州】、【诗曲梁州】等6种。

北杂剧如此，南戏也同样乐于吸纳西域诸国和凉州的乐曲。

〔1〕 参见王国维《宋元戏曲史》，第45页，上海古籍出版社1998年版。

如【八声甘州】、【梁州令】、【凉州序】，此外还有【伊州慢】、【梁州赚】、【占轮台】等。

元周德清《中原音韵》中记有元杂剧 335 首曲名。其中【小梁州】、【八声甘州】、【梁州第七】、【感皇恩】（即【苏幕遮】）等都为凉州乐、伊州乐和龟兹乐中的曲子。

明沈璟《南九宫谱》中载有南戏曲名 543 个，也收录了【舞霓裳】、【梁州令】、【梁州序】、【八声甘州】等曲子。

明朱权《太和正音谱》中，选录了元代名家的散套、小令 335 章。除与上述书中重复者外，尚有【菩萨梁州】、【小阳关】、【阳关三叠】、【伊州遍】、【菩萨蛮】、【蛮姑儿】、【倾杯序】、【弯河西】、【河西水仙子】、【河西六娘】、【苏武持节】等均为西域曲名。

事实上，除了北杂剧、南戏外，元曲小令乃至明代传奇中的大量散曲等，也多为西域乐人所作。仅西域人所创的传世小令就有 178 个，套数 18 个。

当今天的普通观众在剧场聆听昆剧等古典戏曲剧种的曲牌时，甚至京剧惯用的【点绛唇】等，也许不了解它们的来龙去脉，但历史证明，千百年来少数民族的乐舞、器乐，尤其是西域（龟兹乐最为突出）音乐，在中原汉族的南戏、北杂剧、传奇乃至昆曲、京剧艺术发展中起到了巨大的不可替代的作用。

三 两宋戏曲文化在周边少数民族国家的传播

如果说，自西汉到南北朝隋唐的漫长时期，中原汉族地区曾积极吸收西域和周边国家的歌舞、器乐和乐舞戏，那么，到了两宋时期则更积极趋向双方交流的整合或融合，从而走向多种艺术形式的综合。

西域的《拓枝舞》与中原的“队舞”相结合，成为《拓枝

队舞》，向有简单故事情节的大型歌舞戏发展。《合生》、《拨头》、《西凉伎》等同中原的参军戏、滑稽戏相结合，即歌舞戏和竞技性质的小戏同以说白为主的艺术形式相结合，便逐渐合成“歌舞以演故事”的早期戏曲形态宋杂剧。

宋徽宗时期云南大理国晋献的大型乐舞伎，成为催生中国戏曲“五花爨弄”行当的契机。而西域胡女禄子在《合生》中饰演“胡旦”王妃，在京城引起轰动，据说这是后来戏曲“旦角”称谓的一个起因。

两宋戏曲文化在逐渐形成的过程中，开始了向周边少数民族国家的传播。

北宋特使王延德在《高昌行》中记述了高昌回鹘汗国王为他举行的盛大宴会中演出了“优戏”。

二百年后，金国使者乌古孙中端在《北使记》中记述了他在高昌国看到了“倡优百戏”的演出。

秦代的优戏，西汉的“倡优百戏”，是后来产生角抵戏、参军戏、滑稽戏、歌舞戏的一个重要基因。它们本身也在宫廷俳优和散乐中展示自己的艺术芳姿。王延德在高昌回鹘汗国看到的“优戏”可能是宫廷优伶演出的滑稽小戏或带有百戏杂技的歌舞伎片断。

西夏党项羌李氏王朝一直渴望吸收中原文化，包括戏曲、说唱艺术。在黑水城发掘出《刘知远诸宫调》就是证明。他们还派出使节到中原地区购买演出服装和化妆品。他们熟知和喜爱中原的杂剧和说唱艺术。

辽代建国早于北宋四十多年。早在唐、五代时期，中原地区的优戏、参军戏就已给与契丹族以深刻的影响。在同北宋交流中又吸收了杂剧、杂戏、角抵、“鱼龙曼延”等艺术品种。在辽代宫廷中，契丹族的优伶受到贵族的宠幸。辽兴宗耶律宗

真与优伶王税轻等结为金兰之好。他让后妃演“道士戏”，他亲自参加乐队，为后妃伴奏。在岳父萧穆济阻拦他时，他竟气得把岳父的头击碎。

与教坊使王税轻齐名的是罗衣轻。他是唯一在《辽史》中立传的伶官。他常以滑稽诙谐的言词，对兴宗进行规劝。如兴宗以城池为赌注，与太弟重元“玩双陆”（掷骰子），连输数城。次日继续赌城。罗衣轻指着骰子故意说给兴宗听：“双陆休痴，和你都输去也。”含意是，再赌下去皇帝你什么都输掉，连骰子都剩不下。兴宗听从他的规劝，就再也不玩“双陆”了。但有的讽谏太过犀利，差一点就丧了命。《辽史》说，惟伶官罗衣轻“能因诙谐示谏，以消未形之乱”。评价相当高。这些伶人艺术家的机敏和智慧，诙谐与讽喻，忠贞与勇敢的素质与品德，堪与唐宋优伶艺术家相比，而毫无逊色。

12世纪勃兴于白山黑水的女真族，在完颜阿骨打的领导下，于1125年消灭了辽国，开始同北宋接触时，便爱慕中原文化，但他们采取了暴力手段。在第二次攻入汴京（今开封）时，便强行掠夺、索取了大批在宫廷与勾栏中演出、技术高超的艺人，包括杂剧、杂戏、百戏、教坊、影人等拖家带口约上千户。这个庞大的艺人队伍，最初可能被分配到宫廷、贵族官僚和军队中服务。

从长远来看，女真艺人必然学习、继承这批中原汉族艺术家的表演技艺，促成双方共同创造了院本的戏曲形态，在脚色方面完成了末泥、引戏、副净、副末、装孤五人制的结构，女真籍的李直夫等成了出色的院本剧作家。

活跃在金朝宫廷中的女真优伶，则全盘吸收和继承了唐、宋宫廷优伶的优良传统。当时朝野流行“隐语”，包括谐音歇后语。优伶常常利用这种“隐语”，向帝王进行讽谏，取得好

效果。《金史》曾记载章宗完颜颢当政时，一个绰号叫玳瑁头的优伶，当着章宗的面，借用“凤凰向里飞”的“里飞”谐音隐语，讽刺他宠爱的“李妃”的受贿行径。

忠君爱国、坚守人类良知的“玳瑁头”，当然知道“伴君如伴虎”的危险处境，但他不顾个人安危，敢于在老虎嘴上拔毛，用隐语的戏谑，诙谐方式，向章宗讽谏，纠正皇家后宫的歪风邪气，这正是继承了中原汉族俳优的上千年优良传统，也曲折地体现了中华民族坚持正义、铲除邪恶的斗争精神。

四 《南诏奉圣乐》和《五花爨弄》

公元8世纪，唐天宝战争结束后，与唐王朝中断了40年的云南南诏国主异牟寻，向唐廷表示继续归属大唐的心愿，于贞元十年（794）接受了册封。6年后（800）异牟寻派遣使节杨嘉明率领歌舞乐团到达成都，向剑南西川节度使韦皋献上“夷中歌曲”，借以表达归唐的诚意。经韦皋的加工整理，“复谱次其声，以其舞容”，翻译歌词，记录乐舞图谱，定名《南诏奉圣乐》进京献演。这次演出始末，《唐书》中记述较详。

乐舞以“字舞”为主体，舞“南诏奉圣乐”五字，是仿照、吸收唐朝汉族《奉寿乐》的舞字方式，以队形变化和舞者转身换衣而依次组合成五字。如舞“南”、“诏”则分别歌唱“圣主无为化”、“南诏朝天乐”。

参加演出的乐队甚为庞大，演奏者196人，乐器30余种，乐曲30首。分为4个乐部：龟兹部88人，大鼓部24人，胡部72人，军乐部12人。鼓乐齐奏，声势浩大。它广泛吸收、容纳了中原汉族和西域乐舞的艺术精华。

早在天宝四年，唐玄宗就曾赐予南诏胡部及龟兹部。南诏距印度、骠国较近，自然又受到东南亚古典音乐的影响。作为

民族文化间双向交流的典范之一，作为云南少数民族艺术宝库的《南诏奉圣乐》，被唐朝宫廷乐舞所吸纳，在原有的部乐基础上，增加“南诏部”，丰富了中华民族的乐舞文化。〔1〕

继9世纪初的《南诏奉圣乐》，大约三百年后，爨国人从云南大理向北宋徽宗奉献了一部乐舞或乐舞伎（戏），从而引出关于“五花爨弄”的话题。

元陶宗仪《南村辍耕录》卷二五“院本名目”中有这样一段文字：

院本则五人，一曰副净，古谓之参军。一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽鸟。末可打副净，故云。一曰引戏，一曰末泥，一曰装孤。又谓之五花爨弄。或曰，宋徽宗见爨国人来朝，衣装鞋履巾裹，傅粉墨，举动如此，故优人效之以为戏。〔2〕

李强、柯琳《民族戏剧学》对有关“五花爨弄”始末叙述甚详。此书引《白古通浅述·大理国纪》载，北宋末政和六年（1116）云南以大理为中心的爨国“遣使李紫琮等贡马384匹，及麝香、牛黄、细毡、碧玕山诸物。又有乐人善幻戏，即大秦，犂鞞轩之遗，名‘五花爨弄’。徽宗爱之，以供饮宴，赏赐不赀”。〔3〕

明杨慎《升庵诗集》有注曰：“乌爨，古之乌蛮，今之罗

〔1〕 此处参考了内蒙古教育出版社网站（网页编辑金湖）介绍《南诏奉圣乐》的内容。

〔2〕 陶宗仪《南村辍耕录》，第346页，文化艺术出版社1998年版。

〔3〕 李强、柯琳《民族戏剧学》，第618~619页，民族出版社2003年版。

人也，其乐谓之鬻弄。”〔1〕

清王思训《滇南述古诗》中的诗赞：“奉圣虽非法曲家，华鬘纓络艳朱霞，使留旧赐龟兹部，幻斗新机鬻弄花。”原注：掸国（指大理鬻国）进幻人其术，传至宋时尤盛。徽宗名之为“五花鬻弄”。〔2〕

上述诸诗、注文都由衷地盛赞“五花鬻弄”，但它到底指的什么，看法并不一致。李强、柯琳认为，这是鬻国的“民族乐舞伎，所表演的则是受希腊、罗马与印度幻术百戏影响而编排的五人民间歌舞戏曲”。这个“南蛮乐舞戏，其表演角色为五人。后定制为末泥、引戏、副净、副末、装孤五个角色，故名‘五花鬻弄’”。〔3〕

曾永义认为，“宋金杂剧院本的‘五花’，实源自队舞中的五个引舞，这五个引舞就叫‘五花’。‘鬻弄’即模仿鬻氏部族服饰和身段的一种表演。这种表演是由副净等五种角色担任。故叫做‘五花鬻弄’”。〔4〕

从角色行当体制的发展来看，唐代参军戏由副净、副末两个角色完成滑稽“对手戏”。这提供了两个角色。到了北宋鬻国歌舞伎（戏）的晋京（汴京）演出，经过宋徽宗赞美和“钦定”的“五花鬻弄”，确立了副净等五个角色行当在中原杂剧、院本的定位。这是南诏乐舞对中原文化和宋金杂剧院本的影响和贡献。〔5〕

〔1〕〔2〕 引自李强、柯琳《民族戏剧学》，第619页。

〔3〕 李强、柯琳《民族戏剧学》，第618~619页。

〔4〕 参考了曾永义教授网站关于“五花鬻弄”的论述。

〔5〕 顾峰《论南诏奉圣乐》，载《南诏文化论》，云南人民出版社1991年版。

五 西夏党项羌的散乐

北宋时党项羌曾建立起大夏政权，版图由今宁夏、青海扩展到甘肃河西走廊和新疆东部，与辽、金先后形成三足鼎立局面。

1032年，李继迁建立政权，至孙李元昊继位称帝改国号为西夏，订立官制、军制、法律与乐府。

党项羌是古氏羌的一支，公元6世纪已有成熟的音乐舞蹈形式，《隋书》说党项族有“琵琶、横吹、击为节”。唐僖宗时曾赐给西夏首领拓拔思恭一整套乐器。这是早期的汉番音乐文化交流。另外在河西走廊地区黑水城发现的《刘知远诸宫调》与《番汉合时掌中珠》亦证明党项羌人拥有丰富多彩的乐舞戏曲艺术。

20世纪初，沙皇俄国皇家地理学会组织了以柯兹洛夫为首的探险队，到新疆、甘肃一带考察，在河西走廊的黑水古城发掘出一批弥足珍贵的西夏文物，其中包括《刘知远诸宫调》，后收藏于俄罗斯首都研究院亚洲博物馆。这是中国戏曲史上的一次重要发现。冯沅君《金瓶梅词话中的文学史料》记载了这次发现：“《刘知远传》它被发现的经过略见于向达先生的题记中……1907年至1908年，俄国柯智洛夫探险队考察蒙古、青海，发掘张掖、黑水古城，获西夏文甚伙，古文久湮沈，至是复显……刘知远戏文残本四十二叶。”〔1〕

在探险队发掘并带走的西夏文物中，还有《番汉合时掌中珠》和西夏汉文本《杂字》，分别有乐器、乐舞和戏曲、皮影

〔1〕 冯沅君《金瓶梅词话中的文学史料》，载《古剧说汇》，上海商务印书馆1947年版