

佛教與回鶻講唱文學

楊富學

北京大學東方學研究院副研究員

提要：興起於印度的講唱藝術，隨著佛教的傳播而由印度流入中土，促進了唐代講唱文學的形成與發展，進而輾轉傳入回鶻，並對古代回鶻文學也產生了一定的影響。從敦煌、吐魯番等地出土的回鶻文及漢文佛教文獻看，這種講、唱並用，詩、文共舉的文學形式在古代回鶻佛教徒中亦應有所傳播。著名的回鶻文《彌勒會見記》，既可以說是「原始劇本」，也可以說是回鶻的佛教講唱文學底本，當該講唱底本，一旦用於舞台表演，即可成為戲劇。這種講唱結合的文體，對後世維吾爾族的民間文學產生了較大的影響。

關鍵詞：佛教 講唱文學 回鶻 敦煌 吐魯番 印度

講、唱並用，詩、文共舉，是印度文學的一大特色。古代印度的講唱藝術相當發達，著名的兩大史詩——《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》——都是靠口耳相傳之講唱藝術流傳了多個世紀後才得以定型的。這種文學形式後被佛教所借用，當佛教東傳流被中土時也隨之傳入中國，並隨著佛教的流行而得到廣泛傳播，在大眾之間逐漸傳開，人們欣賞這種文學形式，於是出現了用口語又說又唱或以唱代說的文學體裁。這在唐代被稱作「俗講」。用於「俗講」的底本被稱為「變文」。

至於「變文」之具體含義，學界存在著多種說法，大致可歸納為「文體變易說」、「神變故事說」、「圖文說」、「改編方式說」、「應變說」等。近期，姜伯勤先生從《中觀論疏》中檢出「變文易體」一語，指出「變文是對經文的變易了的文體，是以變態方式宣唱經文及事緣的文本」[註 1]。由於這一解釋的依據出自內典，應是較為可取的。在敦煌發現的變文中，有的用散文體書寫；有的以韻文寫成，而變文的基本式樣則是韻散相間，詩文結合，說說唱唱。

變文的發展，大致經歷了三個階段。最早的應該是引錄經文和說唱全經的講經文，如〈長興四年中興殿應聖節講經文〉、〈佛說阿彌陀講經文〉、〈孟蘭盆經講經文〉等；第二階段才開始不引經文，而只是演繹佛經故事之經文，如〈降魔變文〉、〈破魔變文〉、〈大目乾

連冥間救母變文〉等即是如此，這類變文由於是從佛經故事中擷取出來的，故被叫做「經變」；第三階段，才敷演出一些與佛教無關的獨立作品，如〈張議潮變文〉、〈漢將王陵變〉、〈伍子胥變文〉等。[註 2]以變文與講唱結合，使佛典或歷史故事之奧義變得通俗化、故事化和民間化，更容易為聽眾所接受。藉由變文講唱的流行，佛教得以在唐五代取得極大的發展。

從敦煌出土的文獻看，由漢地形成的以變文、講經文講唱為代表的講唱文學在高昌回鶻王國中亦有一定範圍的傳播。敦煌發現的高昌回鶻講唱文學作品——S. 6551V〈佛說阿彌陀講經文〉就是最有說服力的例證，茲節錄其文如下：

但少（小）僧生逢濁世，濫處僧倫，全無學解之能，虛受人天信施。東遊唐國幸（華）都，聖君賞紫，丞（承）恩特加師號。擬五台山上，松攀（攀松）竹以經行；文殊殿前，獻香花而度日。欲思普化，受別中幸（華），負一錫以西來，途經數載，制三衣於沙磧，遠達崑崗；親牛頭山，巡於闐國。更欲西登雪嶺，親靈山，自嗟業障尤深，身逢病疾，遂乃遠持微德，來達此方，睹我聖天可汗大回鶻國，莫不地寬萬里，境廣千山，國大兵多，人強馬壯。天王乃名傳四海，得（德）布乾坤，卅餘年國安人泰，早授（受）諸佛之記，賴蒙賢聖加持，權稱帝主人王，實乃化身菩薩。諸天公主鄧林等，莫不貌奪群仙，顏如桃李，慈人玉潤，既葉九〔五〕之寵，爰丞（承）聖主諸恩，端正無雙。諸天特勤莫不赤心奉國，中孝全身，掃戎虜於山川，但勞之箭，靜妖紛（氛）於紫塞，不假絃紃。遂得葛祿、藥摩、異貌達但，竟來歸伏，爭獻珠金；獨西乃納駝馬，土蕃送寶送金；拔悉密則元是家生，黠戛私則本來奴婢。諸蕃部落，如雀怕鷹，責（側）近州城，如羊見虎，實稱本國，不是虛言。少（小）僧幸在釋門，□敢稱讚。更有諸宰相、達幹、都督、敕使、薩溫、梅錄、莊使、地略，應是天王左右，助佐金門；官僚將相等，莫〔不〕外匡國界，內奉忠勤，為主為君，無詞（辭）曉夜。善男善女，檀越信心，奉戒持齋，精修不倦。更有諸都統、毘尼法師、三藏法律、僧政、寺主、禪師、頭陀、尼眾、阿姨師等，不及一一稱名，並乃戒珠朗耀，法水澄清，作人天師，為國中寶。

詣門徒弟子言：歸依佛者，歸依何佛？且不是磨（摩）尼佛，又不是波斯佛，亦不是火祿佛，乃是清淨法身、圓滿報身、千百億化身釋迦牟尼佛……且如西天有九十六種外道，此間則有波斯、摩尼、火祿、哭神之輩，皆言我已出家，永離生死，並是虛誑，欺謾人天。惟有釋迦弟子是其出家，堪受人天廣大供養。[註 3]

該講經文的書寫者是一位欲西行印度求法卻因病而不得不折返的漢族高僧，文獻寫成於「聖天可汗大回鶻國」。該文獻透露的「大回鶻國」信息有：

(一)最高統治者稱可汗，名曰聖天（回鶻語作 Tängri Qaghan）；地位僅次於可汗的是公主

鄧林（鄧林，即回鶻語尊稱 Tāngrim，意為夫人）和天特勤（回鶻語作 Tāngri Tegin）；官員則稱達幹、都督、敕使、薩溫、梅錄、莊使、地略；

(二)境內有葛〔羅〕祿、藥摩（樣磨）、達但（韃韃）、獨西（突騎施？）、土蕃、拔悉密、黠戛私等諸多民族；

(三)信奉佛教、摩尼教、祆教、景教、哭神（薩滿教）等多種宗教，其中以佛教最為流行。

綜合以上諸多因素，我們可以完全有把握地將該「大回鶻國」推定為高昌回鶻王國。如果再考慮到文中「東遊唐國華都」及「睹我聖天可汗」等語，我們庶幾可以推定，該講經文的書寫者應是高昌回鶻王國境內的一位漢族高僧。有幸的是，後來該文獻被帶到敦煌，有幸被保存下來，才使我們得以管窺變文講唱在高昌回鶻王國中的存在。

該講經文之內容有不少與馬鳴菩薩造，鳩摩羅什譯《大莊嚴論經》卷一所見幾乎完全相同。[註 4]只是結合高昌回鶻國的宗教現狀，將原經中的九十六種外道具體化為景教、摩尼教、火祆教和薩滿教。

在敦煌出土的回鶻文文獻中，我們也可以找到變文講唱的痕跡，那就是編號為 P. 3509 的〈善惡兩王子的故事〉寫本。[註 5]回鶻文〈善惡兩王子的故事〉，從內容上說，應屬佛本生故事的一種，而且是內容最為豐富而且書寫時代最早的回鶻文佛本生故事之一。現知寫本有三，其一為巴黎收藏的 P. 3509 號冊子本，其二為倫敦收藏的 Or. 8212-118 號寫卷，其三為德國國家圖書館收藏的 U 120 (T II Y 1)。從這些寫本看，〈善惡兩王子的故事〉的情節大致如下：

古代波羅奈國有兩個王子，長子名善友，次子名惡友。前者心地善良，同情弱者，扶助貧困，為解救窮苦百姓於倒懸，他力勸父王打開國庫，以珍寶、糧食賑濟饑民。在國庫空虛後，他又聽從智者之言，冒死入海到龍宮探求摩尼寶珠，以便使貧民脫離苦海，永得富貴。他經過千難萬險，終於得到了寶珠。不幸的是，在他返回海岸時，竟被心狠手辣的弟弟惡友所騙，不僅被騙走了寶珠，而且還被弟弟殘忍地刺瞎了雙眼。後得到一仙人的指點和一牧人的幫助才脫離險境，無意中來到了利師跋國，並成了皇家果園的看守。而該國的國王正是他兒時已定了親的岳父。

該文獻為殘卷，故事到此即中斷。但從漢文原本可知，善友後來被其岳父認出，與公主完婚，雙眼也復明了。最後攜妻回鄉，重得寶珠。從此，國泰民安，人民過上了幸福生活。其中的善友即佛前世為菩薩時的化身，而惡友呢？則為提婆達多的前世。顯然，內容具有本生故事與因緣故事的雙重性質。

〈善惡兩王子的故事〉情節起伏跌宕，善友和惡友的形象對比鮮明。通過他們二人的言行，宣揚了佛教普度眾生和因果報應的思想，具有很強的感染力。無論是情節的曲折，還是語言的優美，敘述手法的巧妙，都達到了出神入化的地步，不可多得。回鶻人僅選擇〈惡友品〉這一極具文學色彩的內容予以翻譯，而且在進行了大幅度的調整和改編，很可能就是編譯者受到這一故事感染的結果。

該故事在《大方便佛報恩經》卷四〈惡友品〉、《賢愚經》卷八〈大施抒海品〉、《賢愚經》卷九〈善事太子入海品〉、《根本說一切有部毘奈耶破僧事》卷十五、《根本說一切有部毘奈耶》和《四分律》卷四十六〈破僧犍度第十五〉等多部佛典中都有記載，只是在細節上存在些許差異。然而，回鶻文本與之都不一樣，相較而言，其情節與《大方便佛報恩經·惡友品》最為接近。

值得特別說明的是，回鶻文本雖然與〈惡友品〉接近，但許多細節卻是不同的，如漢文本起首對故事背景的介紹在回鶻文中被完全省略了，一開始便進入正題。現作比較如下——漢文本對善友出遊四門，目睹生老病死之苦的情節是這樣描寫的：

出城觀看，見有耕者，墾土出蟲，鳥隨啄吞。善友太子遙見如是，愍而哀傷，生長深宮，未見此事，聞左右言：「此作何物，共相殘害？」左右答言：「太子，所以有國，依於人民；所以有人民者，依因飲食；所以有飲食者，依因耕田種植五穀，得存性命。」太子念言：「苦哉！苦哉！」小復前行，見諸男女，自共紡織，來往傾動，疲勞辛苦，太子問曰：「此作何物？」左右答言：「太子，此諸人等，紡織作諸衣服，以遮慙愧，蔭覆五形。」太子言：「此亦勞苦，非一也。」轉復前行，見諸人民，屠牛駝馬，剝豬羊，太子問曰：「此是何人？」左右答言：「此諸人等，屠殺賣肉以自存活，以供衣食。」太子皮毛蠕動，而作是言：「怪哉！苦哉！殺者心不忍，強弱相害傷，殺生以養生，積結累劫殃。」轉復前行，見諸人眾，網鳥餌魚，枉濫無辜，強弱相陵，太子問言：「此是何人，名何事耶？」左右答言：「太子，網鳥捕魚，如是諸事，以供衣食。」太子聞是語已，悲淚滿目，世間眾生，造諸惡本，眾苦不息。〔註 6〕

這一情節，在敦煌本回鶻文〈善惡兩王子的故事〉（ P. 3509）的一至四葉中改變為：

〔太子〕騎馬去郊外觀光。他看到城外的許多農夫，他們灌溉著乾渴的土地，再在濕潤的土地上播種。飛禽在啄食〔昆蟲〕，無數的眾生死亡了。養鳥人、牧羊人、魚夫、

獵人、布網人、設套人都做壞事，使許多眾生死亡。許多人用紡車、紡毛、紡麻，織著棉布。另外，其他的手藝人也在忙自己的活計兒。〔他們〕在經受著各種苦難。另外，〔他〕還看到許多人在殺馬、牛，宰羊、豬，剝其皮，血流如河水。他們賣了肉和血，以養活自己。菩薩善友太子目睹國中人民的這些罪惡，非常憂傷，哭著回到城裡。〔註 7〕

兩相對照，二者之間的差異是顯而易見的，最明顯的一點是，回鶻文本似乎要比漢文原典簡化了不少。此外，漢、回鶻文之不同還體現在以下幾方面：

其一，漢文本採用的是對話形式，但在回鶻文本中一律被改為陳述式。

其二，在漢文本中，善友太子依次看到的是農耕 → 紡織 → 屠殺動物 → 網鳥捕魚，在回鶻文本中，改變為農耕 → 網鳥捕魚 → 紡織 → 屠殺動物；漢文本在首尾均點明其中的善友太子是今釋迦牟尼佛的前生，惡友則為提婆達多的前世，但回鶻文本予以省略（回鶻文本尾殘，但根據其他例證，我們可以推定，尾部不會有這種交代性的文字）。

其三，回鶻文在情節上也有很多變異，如漢文本中有善友太子為救窮苦百姓，求國王開國庫，「以五百大象負載珍寶」的情節，但回鶻文本中卻未提及此五百大象。值得注意的是，《賢愚經》之相關情節即不提此「五百大象，負載珍寶之事」。漢文本稱當惡友刺瞎善友雙目奪寶而去時，樹神將真相告訴了善友，但回鶻文本卻將樹神換成了一位仙人；漢文本講果園主曾告訴善友如何看守果園，而回鶻文本卻稱是善友太子告訴果園主如何看守果園等。

為什麼會有如此大的差異呢？以常理度之，應與其所依底本不同有關。日本學者藤枝晃認為，敦煌出土的回鶻文〈善惡兩王子的故事〉，其實譯自俄羅斯聖彼得堡東方學研究所收藏的講經文——〈雙恩記〉。〔註 8〕〈雙恩記〉，亦即〈大方便佛報恩經講經文〉，編號為 96，寫本內容包括相應於《大方便佛報恩經·序品》的卷三和〈惡友品〉的卷七和十一，「大致可以看作十世紀初的作品」〔註 9〕。而回鶻文〈善惡兩王子的故事〉寫本，依其語言與字體特徵，結合寫本出土於莫高窟藏經洞等因素，大致可以認定，其形成時代亦當在十世紀前半。〔註 10〕關於二者的關係，榮新江先生曾作過如下論述：

在 P. 3509 冊子本的葉邊，寫有一些回鶻文的人名或雜記，其中兩次提到 Kūsān Čor，意為「龜茲的啜」，表明該寫本是來自西州回鶻的一些人在敦煌譯寫的。雖然藤枝晃的比定尚待仔細驗證，但該寫本回鶻文正字法十分不統一，反映了作為民俗佛教文學

作品受口語影響較大的特點。因此，譯者在翻譯過程中有所增減，因此某些細節對應不上，這是可以理解的。[註 11]

這一發現看起來簡單，但對證明回鶻文說唱文學的存在及其與敦煌佛教與文學關係的研究都具有重要的學術意義。當然，這裡有兩點需要說明：

其一，早期的回鶻文譯經少有嚴格意義上的譯作，一般都是摘譯與編譯，至於內容的增減，更是極為常見的現象。在我們現已發現的回鶻文文學作品中，大多都是編譯。此外還有少量的摘譯本，如著名的印度史詩《羅摩衍那》及童話故事集《五卷書》之回鶻文本都是如此，另有一些則明顯地增加了相關內容，如備受國內外學界關注的回鶻文《折叱王的故事》，主體內容出自《無明羅刹集》卷上，但同時又增加了一些不見於經文而似乎與印度婆羅門教有關的情節；[註 12]其二，筆者將〈雙恩記〉寫卷與回鶻文〈善惡兩王子的故事〉進行了對比，發現回鶻文本線索的簡潔與〈雙恩記〉接近，但內容上仍有不同。所以，我認為，誠如榮新江先生所言，藤枝晃的說法有必要進一步坐實。如果說〈善惡兩王子的故事〉的翻譯曾參考過〈雙恩記〉，似乎更可行一些。

回鶻之講唱文學，除了〈善惡兩王子的故事〉外，值得注意的是敦煌出土的回鶻語韻文體〈觀音經相應譬喻譚〉。該文獻現存倫敦大英圖書館，編號為 Or. 8212—75A。寫本共十五葉，三百四十六行，其結構特點為押頭韻的四行詩形式，內容是古代回鶻僧眾對《觀音經》的解說[註 13]。但其中又穿插有散文，如：

今此以後說相應義。在此之後與該寶經相應，引證法性相應的譬喻，依次說明。現在我講這些，請你們以最清淨之心聽聞。[註 14]

該作品之主要內容為押頭韻的四行詩，而上面的這一段讀起來頗有賓白的味道。這種散韻結合之文，是否亦可視為回鶻講唱文學之一例證，尙有待進一步研究與檢驗。

這裡，我們還應提到由講唱發展來的回鶻文「原始劇本」——《彌勒會見記》(Maitrisimit)。

二十世紀初，德國考察隊於吐魯番的木頭溝和勝金口發現了不少回鶻文《彌勒會見記》殘葉。一九五九年，哈密縣天山公社脫米爾提大隊（今哈密市天山區板房溝鄉）巴什托拉的維吾爾牧民牙合亞熱衣木在放牧時於一石堆內的氈包中發現回鶻文《彌勒會見記》五百八十六葉，其中完好無缺或大體完好者約一百一十四葉。

《彌勒會見記》屬於小乘佛教說一切有部毘婆娑派的舞台作品，但其中也攙雜有許多大乘教觀點。篇幅很大，由一篇序文和二十五品正文構成。序文為一般佛教說教和施主所寫回向文，正文則講述彌勒佛的生平事跡。

故事以毘沙門天手下三員大將之間的談話開始，通過三人的對話，告訴觀眾天中天釋迦牟尼成佛後正於摩揭陀國說法。當時彌勒雖只有八歲，但聰穎過人，受業於跋多利婆羅門。一天夜裡，跋多利婆羅門受天神啓示，要見天中天佛，但年邁多病而不能成行，鬱鬱寡歡。而此時彌勒也受天神啓示要到天中天那裡出家學道。跋多利遂讓彌勒去見釋迦牟尼佛。於是，彌勒和十六位同伴都成了佛弟子。後來，天中天佛到波羅奈國說法。此前佛姨母專為佛織一金色袈裟，但天中天不願接受，讓她轉施其他僧眾。在佛講述了未來世彌勒的故事後，彌勒向佛請求願作此未來世之彌勒，以解救眾生脫離苦海。於是，彌勒降生於翅頭末國一大臣家中。他從寶幢毀壞一事中得到啓發，遂出家尋道，終於在龍華菩提樹下得成正覺，轉動法輪，普度眾生，甚至入大小地獄，解救其中的受苦眾生。

從出土文獻看，有些幕前面用朱筆標明演出場地，說明這是在回鶻中上演的戲劇。從劇本中還可以看到有樂神奏樂的描述。如序幕第四葉背面：「爲了拯救乾闥婆王蘇波利耶，〔佛〕化爲彈箏篋者，彈箏篋而拯救之。」又如第二幕第九葉正面：「按照持國天王的旨意，牟盧、波涅迦尸等諸乾闥婆王演奏著五種使人百聽不厭的樂曲。」[註 15]這裡的乾闥婆王即佛教中的伎樂天，說明《彌勒會見記》的上演有音樂伴奏。

從《彌勒會見記》中還可以看出有大量獨白、對白、旁白等人物語言，亦證實該文獻決非一般的寫經或佛經故事。[註 16]那麼是不是就因此可以確定該文獻的劇本性質呢？學界存在著不同的看法，有的認爲它應是一部講唱文學作品，[註 17] 也更有釋之爲「看圖講故事」。[註 18]最近，耿世民先生改變原來的「原始劇本說」，認爲該文獻應爲講唱文學，「傾向於說它是戲劇的雛形」。[註 19]若就名稱而言，差異似乎很大，但若細究起來，其實各說之間並不矛盾。

我們之所以要這麼說，是因爲變文、戲劇與講唱之間本身就存在著密不可分的關係，對此學界已有深入的研究，毋須筆者饒舌。任半塘先生認爲，變文和戲劇之「代言與敘述雖不同，在演故事及唱白兼用之兩點則相同」[註 20]。唐文標則稱變文作品大半是以腳本方式出現的，「它的流變由單純講唱到有背景，已漸進戲劇的形式了」[註 21]。其說法雖各有偏重，但無疑都揭櫫了三者間的密不可分的聯繫。周育德先生更進一步指出：

我們不妨把唐末五代流傳下來的那些俗講底本「變文」式的說唱本稱作「準劇本」。它們在本質上是屬於敘述體的說唱曲本，但這種曲本提供了舞台戲劇表演的可能性，

可作戲劇表演的根據。它相當於後世戲曲表演的「總綱」、「總講」或「幕表」。它體現了敘事講唱文學和戲曲文學的雙重品格，是由說唱向戲曲過渡的橋樑。[註 22]

也就是說，變文講唱之底本若用於舞台表演，即可成為戲劇。敦煌寫本 S. 1344〈鳩摩羅什法師通韻〉可為此說提供有力的證據：

或作吳地而唱經，復似婆羅門而誦咒。世人不識此義，將成戲劇為（佚）情。為此輕笑之心，故沈輪（淪）於五趣。[註 23]

這一記載亦揭櫫了講唱與戲劇之間的密切關係。戲曲劇本包含了詩歌、小說、戲劇等多種部類，其演出融唱、念、做、打、舞於一爐，達到藝術性、音樂性、舞蹈性與戲劇性的統一。

如前文所言，變文講唱文學形成於唐代，但並不是說在此之前就沒有以說、唱為代表的文學形式存在，如以講唱為主的印度梵劇早就形成了，而且也早已為國人所知。闍那崛多譯《佛本行集經》卷五十八云：

爾時釋童摩尼婁陀，聞是語已，詣向釋王婆提唎迦所。於是釋王婆提唎迦從宮而出，在那吒迦（隨云以歌說古事）音樂之會，觀看而坐。[註 24]

其中的那吒迦，即梵語 *Nāṭaka* 的音譯，意為「劇本」「戲劇」。譯者闍那崛多為其加註云「以歌說古事」，表明戲劇之演出，既有音樂，又有說唱。《舊唐書》顧況本傳載：「其《贈柳宣城》辭句，率多『戲劇』文體，皆此類也。」[註 25]說明「戲劇」一詞是由來已久的。因說唱在表達上有其自身的局限性，在需要的情況下，以大眾喜聞樂見的諸伎百戲扮演出來，就會收到更好的藝術效果，德國突厥學泰斗葛瑪麗在論及《彌勒會見記》之表演特色時曾做過這樣的論述：

在古突厥與文本中，《彌勒會見記》是戲劇藝術的開端。在正月十五的這個公共節日裡，信徒們聚集在寺院裡禮拜聖地。他們懺悔罪過，奉獻物質的、精神的或是象徵性

的供物，舉行拯救亡人的宗教儀式。晚上，他們聆聽教誨性的故事，或者高興地觀看展示著的圖畫，觀賞頗富才華的啞劇演員和朗誦者在按照各自不同的角色演出一些像《彌勒會見記》一類的作品，或是聽法師及其弟子們之間的學術對話。這些為演唱而撰寫的宗教作品不是經典，但它們卻是由論（Śāstra，宗教理論）的權威們編寫的，目的是通過生活中的事例和各種優美表演的刺激，把民眾吸引到神聖的教導中去。[註 26]

故筆者認為，從某種意義上說，變文、講唱與戲劇之間存在著既互相聯繫而又有區別的關係。變文講唱本身就含有戲劇的因子，而戲劇的表演又主要是通過講唱來完成；由是以觀，我們將回鶻文《彌勒會見記》釋作原始劇本或講唱文學作品應該說都是可以成立的。因各人所站角度不同，在給文獻定名時會產生歧異，也是完全可以理解的。當然，必須說明的一點是，《彌勒會見記》只能說是一種原始的劇本或者說是劇本的雛形，不能用現代的戲劇標準來衡量之。

這裡，我們似乎還應注意到《彌勒會見記》中的詩歌，如吐魯番勝金口出土編號為 T II S 2b 的回鶻文《彌勒會見記》寫本（第十二—二十三行）中的〈十二因緣詩〉即頗值得重視。茲移錄如下：

若無「生」緣，定無「老死」；若無「有」緣，便沒有「生」；若無「取」緣，便沒有「有」；若無「愛」緣，便沒有「取」；若無「受」緣，便沒有「愛」；若無「觸」緣，便沒有「受」；若無「六處」緣，便沒有「觸」；若無「名色」緣，便沒有「六處」；若無「識」緣，便沒有「名色」；若無「行」緣，便沒有「識」；若無「無明」緣，便沒有「行」。

若「無明」緣滅，「行」緣便滅；若「行」緣滅，「識」緣便滅；若「識」緣滅，「名色」緣便滅；若「名色」緣滅，「六處」緣便滅；若「六處」緣滅，「觸」緣便滅，便止；若「觸」緣滅，「受」緣便滅；若「受」緣滅，「愛」緣便滅，便止；若「愛」緣滅止，「取」緣便滅止；若「取」緣滅止，「有」緣便滅止；若「有」緣滅止，「生」緣便滅止；若「生」緣滅止，「老死」緣便滅止。[註 27]

該詩文字洗練，格律謹嚴，語言優美，內容緊湊，韻律雋永，均押尾韻，深刻地闡明了佛教十二因緣思想。詩作韻腳變化巧妙，節奏感強，讀之朗朗上口，堪稱回鶻文佛教詩歌中的上乘之作。特別值得注意的是，在韻文之前，附有兩句散文：

是後，尊者菩薩體悟輪迴轉生，擺脫痛苦而達到彼岸的道理。

這兩句散文與全詩渾然一體，頗似戲劇表演中的念白。尤其是句首的「是後」，有聽或讀完該詩後便會得知之意。這些散韻結合的內容，頗有講唱文學之風格。所以，這一段內容在劇本中的出現，更突顯出回鶻文「原始劇本」《彌勒會見記》之講唱文學特徵。

關於回鶻文《彌勒會見記》的作者和譯者，在寫本的第一、三、十、十二、十六、二十、二十三、二十五諸幕末尾都有內容大致相同的跋語。例如第一幕的尾跋稱：

精通一切論書的、飲過毗婆沙論甘露的聖月菩薩大師從印度語製成古代焉耆語，智護法師〔又從焉耆語〕譯為突厥語的《彌勒會見記》書中跋多利婆羅門作布施第一幕完。
[註 28]

據此跋文可知，該回鶻文文獻先由聖月大師據印度文本改為古代焉耆語，以後又由智護大師據焉耆語轉譯為突厥語。現存世的吐火羅語《彌勒會見記》也有好幾種寫本，其中一件提到該書原名為「Maitre-yasamita Nāṭaka」，即《彌勒會見記劇本》。古代吐火羅文本每幕前都標出了演出地點、出場人物及演唱的曲調，無疑為劇本。但哈密回鶻文本未標明曲調與出場人物，僅標出了演出地點。將吐火羅文本與回鶻文本相較可以看出，二者內容基本上是一致的，但又各具不同的文學風格。國內外學者的研究證實，《彌勒會見記》原為一部長達二十七幕的佛教劇本。哈密回鶻文本現存二十五幕，缺二十六、二十七兩幕，但比原本多出了序幕。吐火羅文、回鶻文《彌勒會見記》的發現，為我國古代戲劇藝術的發展寫下了濃重的一筆。它表明回鶻人通過佛典的傳譯，學會了來源於印度的戲劇表演。西元九八一年北宋使者王延德出使西域，至北庭晉見高昌回鶻獅子王時，就被招待看了當地演出的「優戲」。[註 29]能歌善舞的維吾爾族，通過佛教學到了新的表演形式，同時又用之更為廣泛地宣傳了佛教教義。

總之，回鶻文《彌勒會見記》無疑是古代維吾爾族文學史上的一朵奇葩，在中國戲劇發展史上佔有一席特別重要的位置。

上文的論述表明，興起於印度的講唱藝術，隨著佛教的傳播而由印度流入中土，促進了唐代講唱文學的形成與發展。從敦煌、吐魯番等地出土的回鶻文及漢文佛教文獻看，這種講、唱並用，詩、文共舉的文學形式在古代回鶻人中已有所流傳。

這種文學形式不僅在唐宋時代有所流行，而且對後世的文學藝術產生了直接的影響，不管是在漢族還是在維吾爾族中，都得到了繼承與發展。據統計，僅在漢族中存在的以講唱結合為主的曲藝類型即達四五百種之多，依其特點，可分為以說書為主的評書類型、以唱為主的彈唱類型、以朗誦為主的快板類型和以對話為主的相聲類型。其特點都是散韻結合。講唱文學也直接影響到我國古代小說創作，如我國著名的四大古典小說——《西遊記》、《水滸傳》、《三國演義》與《紅樓夢》——採用的散韻結合形式即為明顯的例證。

在維吾爾族中，這一文學形式多見於民間長詩中。長詩是維吾爾族民間文學的重要形式之一，數量眾多，從現已整理出來的民間長詩看，這些作品頗具維吾爾文學特色，以濃厚的維吾爾族音樂色調來反映廣闊的社會生活與歷史文化內容。其演出形式之明顯特徵在於用散文（道白）做簡單的敘述交待，然後用韻文（演唱）表現人物性格和相互關係。民間長詩的詩行，多由七、八、十一個音節構成。在詩行音節的組成、格律節奏的變化及合轍押韻等方面獨具特色。例如：七、八個音節的格律，音節較少，節奏相對短促，適合於表達短暫、激烈而奔放的場面，一般在敘述事件衝突時使用，如表現跨馬出征、激烈格鬥、傳達號令、眾人聚會等場面。與之相應，長音節（如十一個音節）則往往用於表現人物感情和事件正常的、規律性的發展。因此，長詩中的人物對話、作者旁白、鋪陳描述、內心活動等多用這種格律。[註 30]其散文部分也有自己的特色，如散文部分本身有時候也使用韻律。其中，最有代表性的民間長詩當首推〈艾里甫與賽乃姆〉。

關於艾里甫與賽乃姆的故事，早在十一世紀時就在包括維吾爾族在內的中亞諸突厥語民族中有所流傳。後經十五世紀初維吾爾族詩人玉素甫·阿吉的整理加工，並被民間樂師配上十幾種曲調，在麥西萊甫聚會上演唱、流傳，逐漸成為維吾爾族民間家喻戶曉、世代傳唱的詩章，以優美而富於傳奇的色彩描述了艾里甫與賽乃姆純真的愛情故事，鞭撻了封建專制制度的醜惡和黑暗，主題深刻，藝術精湛。在表現形式上，採用了有散有韻，韻散夾雜的手法，使長詩明顯帶有濃厚的民間說唱藝術風格。長詩以說書演唱人的口吻敘事抒情，邊敘事邊吟唱，在說書類的敘述後緊接著吟唱類的抒情，間或插入人物間的問答對唱。通過這種散韻結合的形式，突出又說又唱的民間口頭文學特色，大大增強了長詩的藝術感染力。[註 31]這一現象從一個側面又反過來引證了唐宋講唱文學對回鶻民間文學的影響，可視作講唱文學在維吾爾族中的活化石。

【註釋】

- [註 1] 姜伯勤，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》（中國社會科學出版社，一九九六年）第三九九頁。
- [註 2] 潘重規，《敦煌變文集新書》（台北：文津出版社，一九九四年）引言。
- [註 3] 張廣達、榮新江，〈有關西州回鶻的一篇敦煌漢文文獻—— S. 6551 講經文的歷史學研究〉，《北京大學學報》（一九八九年）第二期，第二十四—二十五頁。
- [註 4] 《大正藏》第四冊，第二五九頁上。
- [註 5] 楊富學、牛汝極，《沙州回鶻及其文獻》（甘肅文化出版社，一九九五年）第一五三—一七一頁。
- [註 6] 失譯，《大方便佛報恩經》卷四，《大正藏》第三冊，第一四三頁上。
- [註 7] J. Hamilton, *Le conte bouddhique du Bon et du Mauvais Prince en version ouïgoure*. Paris 1971, pp. 9-10; 楊富學、牛汝極，《沙州回鶻及其文獻》（甘肅文化出版社，一九九五年）第一三六—一三七頁。
- [註 8] 藤枝晃，《敦煌學導論》（南開大學歷史系油印本，一九八一年）第六十一頁。
- [註 9] 白化文、程毅中，〈對〈雙恩記〉講經文的一些推斷〉，《敦煌學論集》（甘肅人民出版社，一九八五年）第一二五頁。
- [註 10] J. Hamilton, *Le conte bouddhique du Bon et du Mauvais Prince en version ouïgoure*, Paris 1971, p. 4.
- [註 11] 榮新江，《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》（上海古籍出版社，一九九六年）第三八三頁。
- [註 12] 楊富學，《回鶻文獻與回鶻文化》（民族出版社，二〇〇三年）第五〇—一五二三頁。
- [註 13] 莊垣內正弘，《ウィグル語・ウィグル語文獻的研究》I：《〈觀音經び相應しい三篇の Avadāna〉及び〈阿含經〉について》（神戸，一九八二年）第十九—四十頁。
- [註 14] 趙永紅，〈回鶻文佛教詩歌《觀音經相應譬喻譚》研究〉，《中國少數民族文學與文獻論集》（遼寧民族出版社，一九九七年）第三七三頁。
- [註 15] 分別見 Geng Shimin - H. J. Klimkeit, *Das Zusammentreffen mit Maitreya, Die ersten fünf Kapitel der Hami-Version der Maitrisimit*, Bd. 1, Wiesbaden 1988, S. 17, 145; 伊斯拉菲爾·玉素甫、多魯坤·闕白爾、阿不都克由木·霍加研究整理，《回鶻文彌勒會見記》一（新疆人民出版社，一九八八年）第九、三十九頁。
- [註 16] 周菁葆、邱陵，《絲綢之路宗教文化》（新疆人民出版社，一九八八年）第二四八頁。
- [註 17] 沈堯，〈《彌勒會見記》形態分析〉，《戲劇藝術》，一九九〇年第二期，第四—十二頁。
- [註 18] V. H. Mair, *Painting and Performance, Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis*, Honolulu 1988, 40-41.
- [註 19] 耿世民，〈古代維吾爾說唱文學《彌勒會見記》〉，《中央民族大學學報》，二〇〇四年第一期，第一二六—一三〇頁。
- [註 20] 任半塘，《唐戲弄》（上海古籍出版社，一九八四年）第一一〇—一頁。

- [註 21] 唐文標，《中國古代戲曲史》（中國戲劇出版社，一九八五年）第九十六頁。
- [註 22] 周育德，《中國戲曲文化》（中國友誼出版公司，一九九六年）第八十三頁。
- [註 23] 商務印書館編，《敦煌遺書總目索引》（中華書局，一九八三年）第一三五頁。
- [註 24] 《大正藏》第三冊，第九二一頁下。
- [註 25] 《舊唐書》卷一三〇〈顧況傳〉（中華書局標點本，一九七五年）第三六二五頁。
- [註 26] A. von Gabain, *Das uigurische Konigreich von Chotscho, 850-1250, Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften* Nr. 15, 1961, S. 73-74.
- [註 27] F. W. K. Müller, *Uigurica II. Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* Nr. 3, Berlin 1910, S. 11-12.
- [註 28] 耿世民，〈古代維吾爾語佛教原始劇本《彌勒會見記》（哈密寫本）研究〉，《文史》第十二輯，一九八一年，第二一四頁；伊斯拉菲爾·玉素甫、多魯坤·闕白爾、阿不都克由木·霍加研究整理，《回鶻文彌勒會見記》一（新疆人民出版社，一九八八年）第一四一頁。
- [註 29] 《宋史》卷四九〇〈高昌傳〉（中華書局，一九七四年）第四一一三頁。
- [註 30] 阿布都克里木·熱合滿，《絲路民族文化視野》（新疆大學出版社，一九九九年）第一一七—一一八頁。
- [註 31] 雷茂奎、李竟成，《絲綢之路民族民間文學研究》（新疆人民出版社，一九九四年）第二〇四—二一三頁。