

# 目摇摇录

绪谣论 .....	员
摇摇一、中国曲艺史的基本内容 .....	圆
摇摇二、曲艺的特点 .....	远
摇摇三、“曲艺”与“说唱”之异同 .....	苑
摇摇四、从曲艺的分类看曲艺的流变 .....	猿
摇摇五、中国曲艺史的分期 .....	苑
摇摇六、曲艺对我国其他文艺形式的影响 .....	苑
第一章谣古代说唱对曲艺的孕育	
——汉前时期 .....	苑
谣第一节谣先秦说唱中的曲艺因素 .....	苑
摇摇一、最早的故事——古代神话 .....	愿
摇摇二、最早的叙事歌曲——古代民歌 .....	猿
摇摇三、最早的笑话——先秦寓言 .....	苑
摇摇四、最早的表演——古代巫舞 .....	猿
谣第二节谣瞽矇俳优与民间说唱 .....	苑
摇摇一、瞽矇讽谏与史传文学 .....	苑
摇摇二、古代宫廷的俳优活动 .....	猿
摇摇三、南方民歌与“楚辞” .....	猿
摇摇四、成相杂辞与《成相》篇 .....	苑
第二章谣曲艺的初成	
——汉至南北朝时期 .....	苑
谣概谣述 .....	苑

摇第一节摇汉至南北朝的乐府民歌 .....	苑
摇摇一、汉代的乐府民歌 .....	苑
摇摇二、南北朝的乐府民歌 .....	苑
摇第二节摇佛教传入对曲艺初成的影响 .....	苑
摇摇一、佛教传入与“三教合一”思想的形成 .....	苑
摇摇二、佛教讲经形式的演变 .....	苑
摇摇三、僧人说唱家及其成就 .....	苑
摇摇四、讲经——对曲艺观众的培养 .....	苑
摇第三节摇汉至南北朝的滑稽表演 .....	苑
摇摇一、俳优活动的进一步伎艺化 .....	苑
摇摇二、侍臣的讽谏与戏谑 .....	苑
摇摇三、儒佛讲经中的“论难” .....	苑
摇摇四、参军戏的源头 .....	苑
摇第四节摇说书艺术的初成 .....	苑
摇摇一、关于说书起源的探索 .....	苑
摇摇二、史传文学对说书的影响 .....	苑
摇摇三、关于“说书俑”的研究 .....	苑
摇摇四、侯白与“说话”的出现 .....	苑

### 第三章摇曲艺的成熟

——唐五代时期 .....	苑
---------------	---

摇概述 .....	苑
摇摇一、唐代国力的强盛与经济发展 .....	苑
摇摇二、唐五代佛教与社会 .....	苑
摇摇三、唐五代俗文学的繁荣与音乐文艺 .....	苑
摇第一节摇唐五代曲艺艺术的新发展 .....	苑
摇摇一、唐五代说唱伎艺的成立 .....	苑
摇摇二、缤纷多彩的唐五代曲艺艺术 .....	苑
摇第二节摇俗讲与讲经文 .....	苑
摇摇一、独特的宗教说唱艺术(上)——俗讲仪式 .....	苑
摇摇二、独特的宗教说唱艺术(下)——讲经文 .....	苑

摇摇三、讲经文的思想内容与作品 .....	猿猿
摇摇四、俗讲的衰歇与说唱因缘 .....	猿源
摇摇[附]道讲 .....	猿怨
摇第三节摇转变与变文 .....	猿园
摇摇一、转变与变文的形成 .....	猿园
摇摇二、变文的演出形式 .....	猿猿
摇摇三、变文说唱艺术的特点 .....	猿远
摇摇四、变文的取材与内容 .....	猿怨
摇摇五、变文在曲艺史上的价值与影响 .....	猿缘
摇第四节摇说话与话本 .....	猿苑
摇摇一、唐五代话本的叙事艺术与作品 .....	猿苑
摇摇二、唐五代话本的价值与影响 .....	猿圆
摇第五节摇唐五代时期的其他曲艺艺术 .....	猿猿
摇摇一、词文 .....	猿源
摇摇二、故事赋 .....	猿苑
摇摇三、曲子小调 .....	猿员
摇摇四、弄参军 .....	猿缘

## 第四章摇曲艺的发展与繁荣

——两宋时期 .....	猿怨
--------------	----

摇概摇述 .....	猿怨
摇第一节摇宋代曲艺的演出 .....	猿缘
摇摇一、宋代说唱伎艺的演出和场地 .....	猿缘
摇摇二、说唱伎艺演出场地对曲艺发展的影响 .....	猿愿
摇第二节摇宋代的说唱伎艺人 .....	猿园
摇摇一、形成市场规模的说唱伎艺人 .....	猿园
摇摇二、“四民”之外的伎艺人 .....	猿圆
摇摇三、说唱伎艺人的管理 .....	猿远
摇第三节摇以“说”为主的瓦舍伎艺 .....	猿愿
摇摇一、小说 .....	圆员
摇摇二、讲史 .....	圆远

摇摇三、说经 .....	圆景
摇摇四、合生、商谜、说诨话 .....	圆源
摇第四节摇以“唱”为主的瓦舍伎艺 .....	圆愿
摇摇一、唱赚 .....	圆愿
摇摇二、小唱、嘌唱、唱令曲小词 .....	圆圆
摇摇三、叫声和货郎儿 .....	圆苑
摇摇四、又说又唱的诸宫调 .....	圆园
摇第五节摇文人伎艺鼓子词 .....	圆景
摇第六节摇宋代的俳优和杂剧中的曲艺因素 .....	圆远
摇摇一、宋代的俳优 .....	圆远
摇摇二、杂剧中的说唱因素 .....	圆怨
摇第七节摇宋代说唱伎艺的音韵问题 .....	圆景
摇摇一、宋代说唱伎艺的语言环境 .....	圆景
摇摇二、说唱伎艺与宋代的应用音韵 .....	圆猿
摇摇三、说唱伎艺用韵混杂而不统一 .....	圆远
摇摇四、说唱伎艺用韵俚俗和口语化 .....	圆苑
摇摇五、说唱伎艺用韵的方言色彩 .....	圆怨
摇第八节摇珍贵的说话伎艺资料 .....	圆景
摇摇一、《绿窗新话》 .....	圆景
摇摇二、《醉翁谈录》 .....	圆圆

## 第五章摇曲艺的稳定与变化

——金元时期 .....	圆苑
--------------	----

摇概摇述 .....	圆苑
摇摇一、金元社会特点及对曲艺的影响 .....	圆苑
摇摇二、金元曲艺的特点和概况 .....	圆园
摇第一节摇金元诸宫调 .....	圆源
摇摇一、金代诸宫调的发展和演变 .....	圆源
摇摇二、元代诸宫调与《天宝遗事》 .....	圆苑
摇摇三、诸宫调的音乐体制 .....	圆园
摇摇四、金代诸宫调的巅峰之作——《董西厢》 .....	圆愿

摇第二节摇金元散曲 .....	圆愿
摇摇一、金元散曲的兴盛与特点 .....	圆愿
摇摇二、散曲的思想和艺术 .....	圆员
摇摇三、双渐苏卿故事的散曲和诸宫调 .....	圆远
摇第三节摇元代讲史与平话 .....	猿员
摇摇一、元代讲史的繁兴 .....	猿圆
摇摇二、元刊全相平话五种 .....	猿源
摇第四节摇元代戏曲与曲艺 .....	猿缘
摇摇一、笑乐院本——元明戏曲中保存的“说”的曲艺形式 .....	猿缘
摇摇二、词话和货郎儿 .....	猿员
摇摇三、关于曲艺表演的论述 .....	猿源
第六章摇古代曲艺向近现代曲艺的转化	
——明代 .....	猿愿
摇概述 .....	猿愿
摇第一节摇明代的弹词 .....	猿愿
摇摇一、从陶真到弹词的演变 .....	猿怨
摇摇二、明代弹词的唱本 .....	猿源
摇第二节摇明代说唱词话和鼓词 .....	猿苑
摇摇一、成化说唱词话唱本 .....	猿苑
摇摇二、《大唐秦王词话》和《历代史略十段锦词话》 .....	猿缘
摇摇三、鼓词的出现 .....	猿怨
摇第三节摇明代说书和通俗小说 .....	猿圆
摇摇一、明代说书——评话 .....	猿员
摇摇二、明代通俗小说与说书 .....	猿缘
摇第四节摇明代的宗教宣卷和宝卷 .....	猿圆
摇摇一、宝卷的形成和演唱形态 .....	猿员
摇摇二、佛教宝卷 .....	猿猿
摇摇三、民间教派宝卷 .....	猿远
摇第五节摇明代唱曲牌的曲艺 .....	猿圆
摇摇一、散曲 .....	猿圆

摇摇二、小唱 .....	猿缘
摇摇三、清曲 .....	猿远
摇摇四、时兴小曲 .....	猿苑
摇第六节摇莲花落、说唱道情和倒喇 .....	猿源
摇摇一、莲花落 .....	猿源
摇摇二、说唱道情 .....	猿苑
摇摇三、明末清初的说唱倒喇 .....	猿园
摇第七节摇大说书家柳敬亭 .....	猿缘
摇摇一、柳敬亭的生平 .....	猿远
摇摇二、莫后光与柳敬亭 .....	猿怨
摇摇三、柳敬亭的说书艺术 .....	源员

## 第七章摇近现代曲艺的发展与成熟

——清代 .....	源远
------------	----

摇概摇述 .....	源远
摇第一节摇评话与评书 .....	源怨
摇摇一、南方评话 .....	源怨
摇摇二、北方评书 .....	源猿
摇摇三、南方评书 .....	源缘
摇第二节摇弹词与鼓词 .....	源远
摇摇一、清代的弹词 .....	源苑
摇摇二、清代的大鼓 .....	源缘
摇第三节摇清代子弟书 .....	源员
摇摇一、子弟书的兴起及流传 .....	源员
摇摇二、子弟书的作家、唱家、评论家 .....	源猿
摇摇三、子弟书的曲目与古典文学名著 .....	源怨
摇摇四、子弟书对其他曲种的影响 .....	源猿
摇第四节摇清代的民间宣卷和宝卷 .....	源猿
摇摇一、民间宣卷、宝卷的发展和民间信仰活动 .....	源猿
摇摇二、民间宝卷的分类 .....	源愿
摇摇三、民间宝卷的内容特征和信仰教化娱乐功能 .....	源园

摇第五节摇时调小曲与牌子曲 .....	源苑
摇摇一、时调小曲 .....	源苑
摇摇二、八角鼓及其流变 .....	源苑
摇摇三、各地琴书 .....	源苑
摇第六节摇莲花落与道情 .....	源源
摇摇一、清代的莲花落 .....	源源
摇摇二、清代的渔鼓道情 .....	源园
摇第七节摇口技与相声 .....	源缘
摇摇一、从口技到相声的发展 .....	源缘
摇摇二、相声的早期艺人与传播 .....	源愿
摇摇三、相声艺人兼演的曲艺形式 .....	源园
摇第八节摇清代少数民族曲艺的发展 .....	源员
摇摇一、藏族的岭仲与喇嘛玛尼 .....	源园
摇摇二、蒙古族的陶力、乌力格尔与好来宝 .....	源缘
摇摇三、维吾尔族的达斯坦和苛夏克 .....	源苑
第八章摇曲艺形式的不断扩大	
——民国时期 .....	源怨
摇概摇述 .....	源怨
摇摇一、城市曲艺艺术的形成与发展 .....	源怨
摇摇二、演出场所的兴盛给曲艺艺术的发展带来生机 .....	源员
摇摇三、国民政府对曲艺的管理措施及曲艺发展状况 .....	源园
摇摇四、“五四”新文化运动对曲艺艺术发展的影响 .....	源猿
摇第一节摇弹词与评话 .....	源源
摇摇一、苏州弹词在上海的兴起与发展 .....	源缘
摇摇二、苏州弹词女艺人的再度兴起 .....	源愿
摇摇三、苏州评话的发展 .....	缘园
摇摇四、苏州评弹的行会组织 .....	缘园
摇摇五、扬州评话的又一个兴旺期 .....	缘猿
摇摇六、福州评话的新发展 .....	缘源
摇第二节摇鼓书与评书 .....	缘缘
	苑

摇摇一、鼓书的新旧更迭 .....	缘缘
摇摇二、各地评书的发展 .....	缘远
摇第三节摇相声的发展与传播 .....	缘园
摇摇一、从“撂地”到走上舞台 .....	缘园
摇摇二、相声的传播 .....	缘员
摇摇三、名家与作品 .....	缘猿
摇第四节摇各地曲种的进一步发展 .....	缘愿
摇摇一、时调小曲类曲种 .....	缘愿
摇摇二、牌子曲类曲种 .....	缘圆
摇摇三、琴书类曲种 .....	缘远
摇摇四、道情类曲种 .....	缘愿
摇摇五、莲花落类曲种 .....	缘员
摇摇六、广东粤曲 .....	缘圆
摇摇七、民间歌舞类曲种与东北二人转 .....	缘源
摇摇八、韵诵类曲种 .....	缘远
摇第五节摇曲艺的战斗传统 .....	缘怨
摇摇一、抗日战争前的曲艺 .....	缘怨
摇摇二、抗日战争后的曲艺 .....	缘员
摇第六节摇少数民族曲艺的生存状态 .....	缘缘
摇摇一、藏族的岭仲与喇嘛玛尼 .....	缘缘
摇摇二、柯尔克孜族的史诗说唱《玛纳斯》 .....	缘远
摇摇三、蒙古族的乌力格尔与好来宝 .....	缘苑
摇摇四、满族的单鼓 .....	缘怨
摇第七节摇新文化运动对曲艺艺术发展的影响 .....	缘园
摇摇一、俗文学研究的兴起与曲艺史研究 .....	缘园
摇摇二、曲艺史论研究者及其著述 .....	缘圆
结束语 .....	缘远
后摇记 .....	缘员
参考书目 .....	缘缘
愿	



# 中国曲艺史论研究的新里程

(代摇序)

姜摇 昆

新世纪的元年,我来到中国艺术研究院,出任曲艺研究所的所长。当时的院址是北京什刹海西侧的恭王府。这座前清的王府从格局上看依稀还能领略昔日的威严,然而当你走近的时候,你会看到每一处砖瓦都透着沧桑的印迹,有历史的创伤,也有现实的无奈。庭院破旧,花木凋零。我坐在只能容下一桌三椅的所长办公室里,极不情愿地暗自联想:这里不也是传统曲艺的一幅缩影吗?

遥想前朝,传统曲艺曾有过辉煌:

——据清人笔记所载,乾隆皇帝就是一位曲艺爱好者。每年坤宁宫祭灶,要在正炕上设鼓板。乾隆来了,在炕上落座,便自击鼓板,唱《访贤》一曲。他下江南时,特召吴地说书名家王周士到御前弹唱《白蛇传》,赏赐七品冠带,并携王周士回京师。由此评弹大盛。

——据《中国曲艺志·北京卷》记述,清光绪十一年(1885年),慈禧太后召十不闲莲花落艺人赵星垣(髻髯赵)带会社入宫演唱,太后闻歌大喜,赏赐无数,后又命赵作升平署教习,教御前太监唱莲花落,人称他为“赵老供奉”。

可见,生于民间的曲艺虽然不是“宫廷艺术”,但它早已从地摊、茶社,透过厚厚的宫墙,堂而皇之地步入紫禁城内。

当然,广大劳动人民才是创造与鉴赏传统曲艺的主体。曲艺的辉煌主要是显示在“为人民大众所欢迎”这个突出的特点上。

不须赘述曲艺如何在民间诞生、繁衍和发展,单是上个世纪中期,我在山东胡集书会和河南马街书会的所见所闻,就足可见证曲艺是如何在农民兄弟姐妹

心中扎根发芽、开花结果的。舞台就是广袤的原野，一块看不见边的黄土地上，云集了几百摊来自四面八方的民间曲艺艺人。观众就是方圆百里以内的“以牛为伴，耕作为生”的面朝黄土背朝天的普通老百姓，一来就是十数万人！河南坠子、三弦书、河南大鼓书、大调曲子、山东琴书、湖北渔鼓、西河大鼓、道情等等，一应俱全。但闻琴声此起彼伏，喝彩接连不断，伴着艺人的说唱、表演，声腔余韵在蓝天白云之间回荡。面对人海般的书会，你感到的是天籁之音与中国老百姓的心灵在对话。

再问问中国的所有的表演艺术家，没有一个人可以否认民族传统曲艺的创作表演与中国文学、戏曲、音乐、舞蹈、杂技等艺术门类的血脉关系，曲艺的说唱元素体现在一切表演艺术，特别是喜剧性表演艺术之中。

可是，在祖国飞速发展、信息社会到来的十数年间，我国的曲艺事业被人开始用“落入低谷”四个字来形容。就是在粉碎“四人帮”以后曾经如日中天的相声，也无数地被媒体责问拷打。人们在问：“相声怎么了？”“曲艺景气待何时？”胡集书会中断了多年，拥有六百多年历史的马街书会虽然年年坚持举办，也已显露危象了。

曲艺真的不行了吗？扪心自问，心里翻江倒海，伏案沉思，脑袋隐隐作痛。

翻开我作为名誉主编，刘洪滨、赵连甲主编的《中国传统山东快书大全》这部书，重温著名美学大师王朝闻先生为本书写的题为《庄重的开心》的序言，里面有这样一段话：

摇摇这样有趣的读物，再一次引起我的思考：如果要把握供大众欣赏的曲艺的美学特征，其解决方案可能存在于曲艺段子和表演里，包括我所关心和思考的这种艺术形式的特殊性，或其特别显著的标志与征象，也就是这种艺术区别于其它艺术形式的特殊之处，既然存在于艺术作品和它与听众的联系之中，我看，与其生拉活扯地从彼时彼地的论著中套取定义，不如反复探索某些自己已经感兴趣的作品，从中发现它的艺术规律。这种手工业方式的寻找方式，其所得，也许还谈不上艺术哲学。但这样的对象与方式，不会像这部集子中的小段之一《吹大话》里的角色有那么可笑的自信与自负：“被公鸡吃掉的蝈蝈或蛐蛐，那么借着酒劲儿这俩就吹起来啦。”

无论哪种艺术形式，它之所以能够独立存在，能在百花园中成为一名有独立性的成员，不被其它艺术形式所取代，正因为它有自己的特长和特殊

点。例如为大众所喜爱的各种曲艺艺术形式,像山东快书、相声和二人转等等,若干年来它们各自都有着其较长的发展历史,它们为什么能够长期受到欢迎与喜爱?为什么即使在电影、电视、音乐、舞蹈、戏剧或喜剧小品特别发展的今天,仍能不为其它艺术样式所取代?就因为它们自身有着独特性和独立性和生存的竞争力。

当初,编辑同志送来王老这篇序言的时候,欣喜溢于言表:“王老太了解曲艺了,王老太理解山东快书了!”

是呀,我们从王老的序言中没有看到他作为美学大师的洋洋学理之言,也不像惯于卖弄词藻的所谓“理论家”那样排列出晦涩难懂的现代名词“讲述”中国老祖宗的民族艺术。他是从传统曲艺的作品中,感觉到中华民族民间说唱那种浓浓的艺术品味,感觉到曲艺作家、艺术家表现生活的精巧语言功力。他从口语说唱的字里行间体会所表达的丰富情感:细微处,字字情,声声泪,诙谐时,句句乐,笑断肠,讥讽时,如针芒,砭时弊,粗犷时,惊天地,泣鬼神!他由此而引申,使我们尽情领略曲艺这门艺术的厚重和分量。

搞曲艺的人,都对曲艺有感情。搞艺术的人都清楚曲艺在中国文艺门类中的地位。

前不久,在《曲艺》杂志改版的首期,我写下了如下的卷首语:

摇摇中国人,一定要知道中国的曲艺;

想快乐,一定要听中国的相声。

我们的老祖宗一边干活的时候,就一边创造说唱艺术。“坎坎伐檀兮,矻之河之干兮,河水清且涟猗。不稼不穡,胡取禾三百廛兮?不狩不猎,胡瞻尔庭有悬貆兮?彼君子兮,不素餐兮。”(选自《诗经·伐檀》)“檀”、“干”、“廛”、“貆”、“餐”,合辙压韵,压的是“言前”辙,后人管它叫诗,谁知道,当时也许人家自己叫“快板”呢!

后来唐宋诗词大兴,合辙压韵归了雅文化,讲究起“平仄抑扬”,估计脱离了老百姓这支“主力部队”,进城“玩儿票”去了。

元代散曲保持中华民族文化的“民俗”性,循着说唱这条线,不依不饶地用老百姓的“俗语”,描述着“国家大事”。

《高祖还乡》,那是皇帝的龙辇荣归故里,被说成“辕条上都是马,套顶上不见驴”;“白甚么改了姓,更了名,唤作汉高祖”!?该钱欠账的“刘三”编了个新名“汉高祖”,回家怕人追债!不可一世、目中无人的汉高祖原来竟是过去在乡里敲诈勒索、胡作非为的刘三。这样就剥落了笼罩在高祖身上华丽高贵的袈衣,还原其流氓无赖的本相。对至高无上的皇权进行了如此大胆的否定和辛辣的讽刺,老百姓的谐趣,跃然曲中,多精彩,多逗乐,多解气!

到了《红楼梦》,可就有了“像生儿”,可能说的是双簧,但是离相声不远了。刘姥姥进“大观园”绝对是传统相声“怯进城”“怯拉车”“怯洗澡”的最原始素材。连读带想,能把人笑得迤迤歪斜。

还得说曲艺、相声,老百姓的曲艺、相声!在老百姓的生活中,在老百姓的眼目前。

你把八仙桌旁边放两个沙发,多好的沙发也寒碜!

民族的“玩意儿”,讲的是一个“趣儿”,一定得逗乐儿,听的是一个“味儿”,一定得地道精彩。

于是,顺着老祖宗的人脉,供着“民族艺术”的烟火,我们开始练起了“玩意儿”快板、相声、单弦、二人转,祖宗香火不断,中国人笑声不绝!

从哪儿来?

从曲艺里,从相声中……

我想表白的是,别看不起我们曲艺,别看不起老百姓的玩意儿!中国曲艺里有大文化。

在写完这个卷首语之后,我的脑海里呈现的是《中国曲艺通史》、《中国曲艺概论》这支写作队伍。这支队伍里只有两位比较年轻,一位是天津市社会科学院文学研究所研究员,四十三岁的女博士鲍震培,一位是已过天命之年又被我请出山的原中国曲协曲艺理论工作者,现大众文艺出版社的编审卢昌五。另外八位同志,平均年龄近七十岁。一位在天水,中国敦煌研究院兼职研究员张鸿勋教授;一位在扬州,中国扬州大学中国文化研究所特聘的车锡伦研究员;一位在沈阳,春风文艺出版社长期从事曲艺编辑工作的耿瑛编审;还有《中国曲艺音乐集成》常务副主编,中国音乐家协会的冯光钰教授,北京师范大学文学研究中心的于天池教授,中国艺术研究院曲研所的蔡源莉研究员。两位主编一位是在中国北方曲艺学校从事教学研究多年,中国曲艺史最早问笔者之一的倪锺之研究员;一位是中国曲艺家协会的资深理论工作者戴宏森编审。他们都以古稀之年奋战在曲艺理论的战线上,总结实践经验,学习新鲜事物,年轻人都少有他们的时尚之风。

这支队伍奋战三年,虽然也有一起在日本的伊豆旅游胜地,在日本“一个亚洲俱乐部”提供的研习所内,一起讨论命题、协商观点、修改稿件的经历,但大多数的时间,作者们都是在自己家中,以“斯是陋室,惟吾德馨”的精神勉励意志,奋战上千个日日夜夜。他们脑海中树起“为曲艺立史立论”的旗帜,笔耕不辍,日夜疾书,反复修改,批阅删增。在诸多学者研究史论的基础上,由中国艺术研究院曲艺研究所主持,《中国曲艺通史》、《中国曲艺概论》出版了。

这标志着中国曲艺史论研究踏上了新的里程。

为什么写这两部书?因为中国的民族艺术理论需要它!因为中国曲艺界需要它!

中国曲艺理论界开始以整个曲艺系统为对象的史论研究,从相声大师侯宝林为首编著的《曲艺概论》和曲研所首任所长沈彭年为首编著的《说唱艺术简史》说起,已有近三十年之久。其间,投入这方面研究的专家有侯宝林、沈彭年、王泐、薛宝琨、汪景寿、倪锺之、戴宏森、鲍震培等,还有所内专家贾德臣、蔡源莉、吴文科几位研究员,都在这方面做出了贡献。在我出任所长的第一次专家会议上,几乎所有专家都赞成在已有成就的基础上再立新著,开辟中国曲艺史论研究的新局面。受重任与历史之托,我和作者们担起了这个担子。

中国艺术研究院的院长王文章同志对编撰这两部书给了大力的支持。于是,我们组织了这支队伍,专心致志地拿出各自的曲艺理论研究成果,奉献给中国民族艺术理论研究事业。

中宣部领导同志和人民文学出版社社长刘玉山同志对这两部书的编撰和出版给了很大的关怀和推动,保证了编辑出版的进度和质量。

这两部书全面介绍了中国曲艺发展的历史,论述了我国曲艺由孕育到成熟的过程,由古代曲艺向近代曲艺、现代曲艺转化的过程,梳理了今日曲艺与古代艺术的历史渊源关系。从宏观与中观、微观的结合上,系统地确立了曲艺本质、曲艺文学、曲艺音乐、曲艺表演、曲艺民俗“五论”。两书涵盖了曲艺史论所应涵盖的诸多方面问题。

应当说明的是,这一史一论所阐释的关于曲艺的基本理论观点是一致的。然而,由于两书中所涉及的具体理论问题甚多,在某些问题上出现一些不同看法,这也是正常的。有些理论问题需要经过长期艺术实践的检验,今天不急于得出一致的结论。这样引发思考,更可以促进曲艺理论研究的发展。实际上,一切学术史都是矛盾史、统一史、发展史、前进史,曲艺的学术史也是如此。

书写成了,我有三个字的评价:不容易!

谁不容易?我们的作者不容易!少资金,无赞助,条件简陋。作为曲艺研究所的所长,我觉得对不起他们。我和他们一起奋斗了三年,我知道他们不容易。

谁不容易?曲研所的退休干部们不容易!作为曲研所上一届领导,所长陈义敏和副所长们,已经退休了,还要跟着开会、讨论、帮忙,一点报酬都没有,就是为了曲艺理论事业,真不容易!

谁不容易?中国曲艺理论界不容易!这支队伍的年轻人越来越少了,外边的世界很精彩,吸引力太强,把我们多少精英都吸跑了。他们不是没有听说一些门类的科研著作,拿到海峡对岸去出版,因为那里有丰厚的稿费。然而,就是这么相当一部分中坚分子,他们矢志不渝地固守着曲艺阵地,时时刻刻都在呼吁整个社会对曲艺给予尊重。他们用青春和生命保护着中华民族传统文化不至于在时尚喧嚣的声浪中淹没!

我面对着这两部大书,心中油然升起的是对诸位同仁的感激,对忠诚于曲艺事业的这支队伍的感激。谢谢他们为自己为之奋斗的事业树碑立传,写史撰论。在《中国曲艺通史》、《中国曲艺概论》问世之际,我愿和曲艺界全体同志一起,为曲艺事业祈福,为曲艺事业努力,为曲艺事业奉献。

两部新的曲艺史论问世,不是曲艺理论探索之路的终结,而是向前面新的里远

程的起步,这必将迎来更多的曲艺理论建设的新华章。

## 撰 稿 者 名 单

倪锺之摇中国北方曲艺学校研究员

——撰写绪论及第一、二两章

张鸿勋摇天水师范学院中文系教授

——撰写第三章

于天池摇北京师范大学古典文学研究所教授

——撰写第四章

鲍震培摇天津社会科学院文学研究所研究员

——撰写第五章

车锡伦摇扬州大学中国文化研究所研究员

——撰写第六章

耿摇瑛摇春风文艺出版社编审

——撰写第七章

蔡源莉摇中国艺术研究院曲艺研究所研究员

——撰写第八章



## 绪摇摇论

曲艺在我国有着悠久的历史,是古老的艺术形式;至今仍受广大群众的欢迎,又是当代艺术的组成部分,这是它具有顽强的生命力的表现。“曲艺”一词虽然是建国后流行起来,但它与古代许多艺术形式有着密切的联系,是经过历代的积累而形成。它有自身演变的历史,并随着时代不断变化——从汉代隐约地出现,至唐代基本定型,宋元时期更加成熟,经明代转化与衍生出现存的诸种形式,清代又得到较大的发展,清代许多曲种的表演艺术家与今日演员有着代代相传的师承系统。

曲艺的品类在过去不同时代、不同地区都有不同的称谓。秦汉时与尚未分类的其他艺术并存于“散乐”(或称“百戏”)之中,自唐代形成不同的艺术形式:如转变、说话、词文、俗赋等,宋代的记载中合称“诸般杂伎”;自清代在北方与杂技合称“什样杂耍”,江南的评话与弹词合称“评弹”。四川、湖北、福建、广东等地就直呼曲种名称,如扬琴、清音、渔鼓、小曲、伢唱、粤曲……有的地方称说书的、唱大鼓的、唱小曲子的……虽然有的地方在一时也称过“曲艺”,但只具地方性。而中华人民共和国成立以前南方诸种说唱艺术,始终没有“曲艺”之称。“曲艺”一词是 1953 年 9 月在北京召开第一次全国文代会时,会议筹备期间拟定的名称,会上成立了中华全国曲艺改进会筹委会(后改中国曲艺研究会),以“曲艺”作为全国某些说唱表演艺术的总称。历经半个多世纪,已被全国人民所接受,成为我国表演艺术中与戏剧、音乐、舞蹈、杂技等并列的一大门类。

由于曲艺名称有这样的变异过程,在今日研究曲艺的形成和发展时,必须要从其特点出发,以今日称为“曲艺”的各种形式的特点,对照古代相应的说唱艺术,相互观照来考察其流变过程,才能真正找到其形成和流变的根源。因此,在研究我国曲艺在古代的流变之前,首先要对曲艺艺术有关的几个理论问题,做个简要的说明。

## 一、中国曲艺史的基本内容

今日所说的曲艺是指流行于城乡街头、市场、书馆、茶社、剧场乃至广播、屏幕的说唱艺术,它虽然来自民间,与民间口头文艺有着千丝万缕的联系,但又不同于一般的民间口头文艺,曲艺是从民间文艺分化出来的一种技艺性的表演艺术。这种分化不是在短时期完成的。在不同的时期都有不同的曲种出现,都受当时诸种社会条件和其他艺术形式的影响。虽然都有各自的母体,但又均是以某种当时存在的艺术形式做参照。对这点在过去的研究中,并未引起足够的注意,只是有的曲种在论述其形成时偶尔有所涉及。如由道教歌曲发展成为各地道情,由鲁西北唱小曲子发展成为山东琴书,由民间小曲发展成为天津时调,由东北大秧歌发展成为二人转……这些都属于本体与母体的关系,也可以说是近因。但除这种自身的艺术演变外,还都以当时存在的某种艺术形式做参照的“样本”,此为远因。这种样本起码是在社会上流行的艺术形式,而这种样本的形成,又是参照它形成时的样本而形成。那么,最早的一个样本又是参照什么而形成的呢?这个问题在曲种史中可以不去追究,只联系当时所参照的“样本”即可。如由道教歌曲发展为各地道情,便是以各地小曲的演唱形式为样本;二人转虽然源于群众性的东北大秧歌,却是以当时流行的莲花落为样本……这里道情、二人转是研究的本体,道教歌曲、大秧歌是它的母体,唱小曲、莲花落则为“样本”。如果再追溯唱小曲或莲花落的形成,则为该曲种的史前史,可不去深究。但作为曲艺史,就必须说清我国现称“曲艺”的这一类艺术形式的起因、发展与演变过程。换言之,要探索在无其他样本可参照的情况下,它是怎样形成的。

今日的曲艺以说书、唱曲、滑稽为三大系统,每一系统都包括众多的曲种,都可以从古代的艺术形式中找到根源。如说书系统中只说不唱的评书、评话,从实质讲就是讲故事,但又与民间口头传承的各种故事不同,它是艺人伎艺化的表演(业余评书演员是对专业演员的摹仿)。这种表演追其根源来自民间,甚至可以追溯到古代神话。但古代神话也可以说是古代小说的根源(许多文学史、小说史也都要从古代神话讲起)因为在文字出现以前,这些神话故事只能是以口头传播的方式流传。口头讲故事本身已具有某种曲艺因素。而文字出现以后,历代文人运用文字记录的各种传说,或根据史料及当时实事进行编撰的叙事文字,均可视为其发展的中间环节,形成今谓之“古小说”。这种“古小说”发展至唐代成为传奇文,这是我国古代文言小说系统的一个组成部分。而就是在这些文人

记录或改编的文言小说形成以后,那些自古代流传下来的神话讲述方式仍在民间口头流传。随着人类生活的不断丰富,许多当时的人与事也成为口头讲述的内容,与文人记录或编撰的小说形成不同的发展道路。以先秦以来形成的俳优杂说为参照,在宫廷也出现以讲故事为能的优人或侍臣,使这些民间流传的故事又成为帝王消闲娱乐的方式。至隋代称为“话”,便成为一种表演艺术。在唐代民间也出现这种口头讲述故事的艺术形式,称为“说话”,至宋代出现“说话四家”<sup>①</sup>,形成不同的讲述内容与流派。今传的元明话本,有许多即是这种自宋代以来流传的说话人的底本,故称“话本”。至明末清初又出现莫后光、柳敬亭等诸多民间说书名家,形成今日的说书艺术,直接发展成为今日南方的评话和北方的评书。

唱曲系统包括唱小曲和唱故事两种类型,皆是源于古代的民间歌曲。如《诗经》所收集的古代民歌中,既有抒情歌曲,也有叙事歌曲。至汉魏六朝便有许多“情歌”,表现了男女之思念,形式灵活,善于变化,从魏晋至盛唐又受边远少数民族歌曲的影响,进一步丰富了这种唱曲艺术,根据不同的民族习惯,曾出现多种不同的曲调,实际也是今日单曲体的雏形。经唐代教坊曲、宋代词曲,至元代成为散曲的形式。随着散曲的衰落,明代又从各地民间小曲演化为时尚小令(即时调),如[傍妆台][山坡羊][驻云飞][耍孩儿][醉太平][寄生草][罗江怨][打枣竿]等。至明末冯梦龙所编的《挂枝儿》《山歌》,则是收集这类时调小曲的专集(包括齐言的短歌)。至清代形成各地时调小曲,如扬州清曲、四川清音、湖北小曲、天津时调等。除这些演唱形式以外,其作品内容也代代相传,如“盼情郎”“叹五更”“四季相思”“十二月花名”等,一直是各地时调小曲的主要内容。

唱故事的曲艺形式虽然也是源于古代民歌,至汉代出现乐府歌曲,便成为一种演唱艺术(其记录文字便是今日所谓之“乐府诗”),以唱曲表演故事则已具备了今日曲艺的本质属性,实际就是以当时的民歌参照散乐的形式而成。至汉魏以来,由于佛教的传入,又产生了讲经文,以其做参照发展成为变文。虽然主要流行于寺院,但变文那种说唱相间的演唱形式,更促进了民间歌曲叙事功能的进

① “说话四家”首见耐得翁的《都城纪胜》,但记述不明确,今人众说不一。近年有人提出宋时说话未必就是四家,耐得翁所说只不过是一种泛指。详见程毅中《宋元小说研究》(江苏古籍出版社1989年版)、萧相恺《宋元小说史》(浙江古籍出版社1989年版)。

一步发展,在民间也出现了演唱变文的艺人。至宋代便形成涯词、陶真等民间说唱艺术,可以看作今日弹词、鼓词等诗赞体(曲艺界称板腔体)说唱艺术的古代形态。由于讲唱故事的需要,在音乐上需要不断变化感情,又吸收当时已形成的单曲体的形式,改变了齐言诗的句法,演化成乐曲体(曲艺界称曲牌体)的形式,成为鼓子词、诸宫调等,形成我国说唱艺术中唱故事的两大类型。

滑稽系统的曲种,如北方的相声和南方的滑稽(也称独角戏),源于古代笑话和优人滑稽。我国古代笑话可以追溯至先秦寓言,滑稽表演可追溯至先秦优人讽谏。汉代的东方朔、三国时的邯郸淳、北齐的石动筭、唐代的李可及等,虽然他们身份不同,但都可以说是讲笑话的代表人物。笑话随着时代的发展,至唐代形成两种形式,一是继续在民间口头流传,既是讽刺统治者的锐利武器,也是群众自娱的艺术形式,其中也有一些无讽刺内容的调笑节目;一是被文人们搜集或根据文人的生活轶闻,改造成为书面阅读的笑话书。如唐宋的《谐谑录》《群居解颐》《艾子杂说》《拊掌录》等,至明清这种笑话书更多,如《山中一夕话》《艾子后语》《笑赞》《笑府》《笑笑录》《笑林广记》等。

古代的优人讽谏随着时代发展,逐步形成一种表演艺术,如唐代的参军戏、宋代杂剧及金院本中的部分内容。这种滑稽表演与民间笑话又始终处于时离时合的状态。如唐代的参军戏有些内容写进笑话书,便成了供人阅读的笑话,有些民间艺人根据笑话书中的笑话进行表演,又成为一种表演艺术,两者不断相互吸收,至明清在北京、扬州、杭州、成都等地,都出现有隔壁戏的表演(即一人钻入布帐内以口技表演故事并引人发笑的形式,在北京称“象声”,在成都称“相书”),即是笑话与艺人表演的结合,使分道发展的笑话与滑稽表演又融为一体。清同治年间北京出现张三禄、朱绍文等以说笑话的形式在街头表演,当时也称“象声”(有时写成“相声”),后来隔壁戏消失了,朱绍文等人的表演便成为今日的相声形式。杭州的隔壁戏清末也撤去布帐,结合当地流行的“小热昏”和梨膏糖调的演唱形式,做滑稽表演,称为“独角戏”,又以文明戏和北方的相声做参照形成今日的“滑稽”。

从以上分析可以看出,虽说今日的各种曲艺形式,各自都有自身的艺术渊源(母体),但又都是以当时的某种艺术形式为参照的样本而形成。作为中国曲艺通史,就是既要说清各类曲种自身的发展,又要联系当时所参照的样本,使其相互连接,构成古今贯通的不同艺术系统并汇集成为今日的曲艺艺术。

伴随着各种曲艺形式的形成和发展,历代涌现出许多著名的曲艺表演艺术源

家,如唐前的邯郸淳、石动筩,唐代的文淑和尚、黄幡绰、张野狐、李可及,宋代的孔三传、张山人、尹常卖、霍四究、李师师、张五牛,元代的元寿之、牛四姐、李芝仪、高秀英,明末的柳敬亭,清代的王周士、马如飞、张三禄、朱绍文及藏族的汤东杰布①、蒙古族的土尔巴雅尔②、绰旺③;满族的石玉昆④、司瑞轩⑤,柯尔克孜族的居素甫·阿洪⑥、额布拉克⑦……都是具有独特风格的表演艺术家,为我国曲艺的发展做出了贡献。当然,这只是历史上有记载和我们知道的,没有记载而活动于民间的艺术家还会更多,我们无法知道而已。历代艺术家不但推动了艺术的发展,并积累了丰富的表演曲目,如汉代的《孔雀东南飞》《陌上桑》;唐代的《王陵变》《昭君变》《韩朋赋》《茶酒论》及《三教论衡》;宋代的《碾玉观音》《错斩崔宁》⑧《商调蝶恋花鼓子词莺莺传》;金代的《董解元西厢记》;还有明代的成化词话、《挂枝儿》《山歌》及清代子弟书中的许多作品,也包括今日古典文学名著《三国演义》《水浒传》中的许多情节,也是来自古代说书艺术,其中有些作品反复改编,直至今日为广大群众所熟悉。

为适应演出的需要,先后出现了各种不同的演出场所,官方设立的汉代乐府、唐代教坊、明代教坊司、清代升平署都有自身的演出场地,此外,自唐代逐步转向民间,在唐代有变场、戏场及广场演出,自宋代以来形成瓦舍勾栏及路歧人,明代继其瓦肆发展为茶肆、书场,清代又有茶园、书馆及杂耍园子等。这些地方吸引了众多的观赏者,形成自己的观众群,并引起历代文人的关注,他们不但为艺人编写脚本,丰富了上演曲目,而且还出现许多有关著述。如唐代崔令钦的

- ① 汤东杰布(1748—1806),18世纪的高僧,传说是藏戏创始人,多种藏族曲艺形式也源于他。
- ② 土尔巴雅尔,相传为新疆卫拉特部蒙古族人,是说唱史诗《江格尔》的名家,他的第六代孙曾受清乾隆皇帝的嘉奖。(见降边嘉措著《格萨尔 初探》,青海人民出版社,1985年版)
- ③ 绰旺(1748—1806),清代内蒙古哲里木盟著名说唱家。当代蒙古族曲艺名家琶杰是他的弟子。(见齐木道吉等编著《蒙古族文学简史》,内蒙古人民出版社,1985年版)
- ④ 石玉昆是否满族还有待证实。
- ⑤ 司瑞轩,大约生活于道光至光绪年间,满族八旗子弟,曾创办“随缘乐”八角鼓票房,据传为单弦创始人。(据艺人传说及以子弟书《随缘乐》推断)
- ⑥ 居素甫·阿洪,19世纪初新疆著名《玛纳斯》说唱家。今著名说唱家居素甫·玛玛依曾受他的指点。(见郎樱著《玛纳斯 论析》,内蒙古大学出版社,1985年版)
- ⑦ 额布拉克,19世纪初著名《玛纳斯》说唱家。(出处同前)
- ⑧ 《碾玉观音》《错斩崔宁》两篇话本是《京本通俗小说》所用之名,也是宋代旧名。前者在《警世通言》题名为《崔待诏生死冤家》,后者在《醒世恒言》题名为《十五贯戏言成祸祸》。但《京本通俗小说》据考为缪荃孙伪造。(见苏兴《京本通俗小说 辨疑》载《文物》,1985年第10期,台湾学者马幼垣、马泰来及胡万川等也早有此看法)

《教坊记》、段安节的《乐府杂录》、宋代王灼的《碧鸡漫志》、罗烨的《醉翁谈录》及孟元老的《东京梦华录》等,元代燕南芝庵的《唱论》、夏庭芝的《青楼集》;明代徐渭的《南词叙录》、凌濛初的《南音三籁》;清代张岱的《陶庵梦忆》、顾琳的《书词叙录》等,表达了他们对曲艺的看法,为今日留下了珍贵的艺术资料,使曲艺从古至今代代相传,成为自成体系的表演艺术。

中国曲艺通史,就是要探索这些说唱表演艺术形成和发展过程中所涉及的有关问题,使我们了解其艺术渊源及社会诸种因素对它的影响,领会其流变的内因和外因,为今日曲艺艺术的发展提供有益的借鉴。

## 二、曲艺的特点

“曲艺”作为今日的一个艺术门类,它不似戏剧、音乐、舞蹈、杂技……有某种明显的共同艺术特征,曲艺形式多样,特点不一,有的似戏剧,有的似歌曲,有的还伴随舞蹈……根据什么样的原则把它们合在一起呢?首先必须认清曲艺的特点,以这些特点来衡量古今的诸种艺术形式,哪些符合这些特点,就可以认定为曲艺,便可列入我们研究的范围。

从今日被称为“曲艺”的各种形式观察,它与其他表演艺术有哪些不同呢?通过抽样分析,可以看到大多数曲种最突出的特点是“说唱故事”(或称“叙事性”)。即通过演员向观众说讲或歌唱一段故事。戏剧是表演故事,歌曲不一定非有故事。但在许多曲种中,说唱故事的方式又非常不一,如擅演长篇故事的评书、评话、鼓书、弹词等,一般群众习惯称为“说书”,即以故事构成“书”,以“书”为本,尽管还有其他表现手段(如歌唱、摹仿、口技、评论),但均是为“书”服务。还有些形式虽然习惯上不称为“说书”,但也是一种说唱故事的形式,如山东快书、河南坠子、四川扬琴、各地道情以及专演短段故事为长的梅花大鼓、兰州鼓子、广东粤曲、福建伢唱、金钱板、牌子曲……也仍是以说唱故事为特征,只不过说唱的是短篇故事,有的是故事中的一折,从表现内容和形式上看,与说书形式相似。其中有的节目故事性较强,如山东快书《鲁达除霸》《大闹马家店》,兰州鼓子《惊雷失箸》《三顾茅庐》,四川扬琴《华容挡曹》《活捉三郎》,二人转《杨八姐游春》《三请樊梨花》等。也有的作品故事性较弱,如京韵大鼓《剑阁闻铃》《探晴雯》,梅花大鼓《杏元和番》《黛玉悲秋》,广东粤曲《百里奚会妻》《鲁智深出家》,二人转《王二姐思夫》《洪月娥做梦》等,多是以简单的故事情节,展示特定人物的抒情,仍是以唱故事为基本特征,也可看作是“说书”的一种形式。这

远

两种情况是现行曲艺中曲目的大多数。

清代有人称这种方法为“说法中现身”，如“沈沧洲云：书与戏不同，何也？盖现身之中说法，戏所以宜观也。说法中现身，书所以宜听也”<sup>①</sup>。即表明说书是一种以听觉为主的艺术，戏剧则是以视觉为主的艺术。实际说书唱戏都是视听结合的艺术，只不过是各有侧重而已。曲艺在说唱故事中，为了真切地表现当时的典型环境，有时要由演员摹拟人物，展示各种形象，使其成为一种代言体，形成“说法中现身”，而戏剧则是“现身中说法”，是由演员扮演故事中的人物，或抒发感情，或进行对话，或发表议论，以此来推进故事的发展，所以王国维说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”（见《戏曲考原》）。除此以外，还有人认为曲艺特点是“一人多角”“时出时进”……也是在这样的基础上形成的。

但在现行的曲艺中，也有些不是说唱故事的曲种或曲目，如有些地方小曲或相声中的某些节目。从实际情况分析，各地小曲似乎都有“放风筝”“打秋千”之类的节目，只是表现一种情趣，还有描写人物内心思绪的作品，如《四季相思》《五更盼郎》《十二月花名》等，但在这些节目中，谁放风筝，谁打秋千，谁相思，谁盼郎，都无固定人物，只是抒发一种情感或表现某种时令，从内容和形式上看，更接近于民歌。而有些作品又向特定人物抒情发展，便出现了《尼姑思凡》《孟姜女十二月花名》等，这类作品便成为特定人物的内心独白或客观叙述事件，与上述《王二姐思夫》《黛玉悲秋》相似，客观上已向曲艺靠拢，成为曲艺与民歌的两栖形式。也可看成是在某种意境中抒情，经曲艺演员演唱，成为曲艺中唱小曲类型的节目。在此基础上再进一步发展，如由《尼姑思凡》（包括《陈妙常思凡》）发展至《秋江赶潘》，由《孟姜女十二月花名》发展至《孟姜女制寒衣》《孟姜女哭长城》，则成为故事中的一折，便呈现曲艺的特点——唱故事，形成由民歌向曲艺伸延，成为曲艺节目中的一种类型。至此，演员再反唱那些最初形态民歌体的原作，表演时也以曲艺的技法（如吐字、润腔等）演唱，虽说从脚本看仍为民歌体，但从舞台演出观察，已与曲艺表演形式无异。因此，这部分节目也被划入曲艺范围。

今日的相声有多种类型，既有有人物有故事的单口相声和某些对口相声，也有文字游戏、摹拟戏曲或市声等类型的无特定人物和故事情节的节目，实际只是两个人以演员的身份进行对话。今日相声虽然是吸收古代优人滑稽和民间笑话

① 见马如飞《出道录》，引自周良《苏州评弹旧闻钞》，江苏人民出版社1983年版，第57页。

而成,但从相声发展史考察,则是先有说笑话式的单口相声(说笑话实际也可以说是说故事的一种,只不过说的是可笑的故事),然后才出现对口相声。对口相声中最早仍是讲他人的故事,如《吃元宵》《白字县官》等,实质是把原来的笑话变成两人对话表演,所讲的内容仍是原来的笑话。两人对话方式的出现,使其更便于表现追述自己的往事,则出现了《醋点灯》《卖挂票》之类的讲自己故事的形式。《找堂会》《黄鹤楼》或三人相声《训徒》《扒马褂》等近似短剧式的作品,便由“说故事”向“演故事”发展,形成由曲艺向外(戏剧)的伸延。

从单口相声演变为对口相声以后,演员们为了充实表演的内容,把一些邻近艺术(或生活现象)中引人发笑的内容,也引进相声的表演中,许多非故事情节的可笑内容,也被融化于相声之中,就成为相声先辈艺人所说的“万象归春”(“象”是指各种生意,“春”是相声,相声在艺人也称“春口”;“万象归春”即指各种逗笑的内容被相声吸收之意)。这样在相声的总体中,就既有说笑话式的“说故事”,也有一部分无故事内容的“说滑稽”(或“演滑稽”)。如吸收把式场开场垫话形成的《大保镖》,由民间伎艺改编的《拉洋片》等,实际是由不说故事向说演故事发展,形成一种由外向内(曲艺)伸延,还出现一些非故事内容的《对春联》《四字联音》《杂学唱》《卖布头》等,形成今日相声的各种不同类型的节目。

从全国现存曲种的曲目统计,“说唱故事”的艺术形式占绝大多数,成为曲艺的主体。那些不说唱故事类型的节目,也均与说唱故事有着各种的联系(如向内或向外伸延)。当然,只强调“说唱故事”,与某些艺术形式仍难以划分界限,如歌曲中的叙事歌曲,也可以看成是“唱故事”。这里又涉及曲艺的另一个特点,它是“一曲多变”。叙事歌曲虽然也可以理解为“唱故事”,但它又是以词谱曲,专曲专用。而曲艺则是以基本曲调,表现不同的内容,在“一曲”的前提下,进行不同的唱腔设计(演员称为“装腔”),形成多种变化。虽然戏曲唱腔也是“一曲多变”,但它又不是讲唱故事,而是表演故事。这两点相互补充,就可以划出曲艺与其他表演艺术的区别。

曲艺还是表演艺术,使它又与那些民间自娱的文艺形式(如民间故事、传说、谜语、对联、童话、歌谣等)有所区别。民间自娱的诸种文艺形式,都是在群众中相互任意传播,不具备表演特征。传播者(演员)与接受者(观众)没有明显的界限,接受者听了别人讲的谜语或故事,还可以再讲给他人,他又成了传播者。而曲艺的传播者必须事先学艺,以高难度的技巧,与群众性的文娱活动拉开距离。



离,然后再以表演的形式回到民间。虽然在民间也有许多讲故事、唱小曲的高手,但他们始终是群众中的一员,是一种自娱活动,与曲艺演员的表演有不同的性质。如果其中出现了某些歌唱家、故事家之类的人物,则表明他们的技艺与群众性的活动拉开了距离,根据这种距离的不同,便成为专业或半专业的表演者,他们也与一般群众不同。就是那些讲故事、唱小曲的能手,虽然还是群众中的一员,也说明他们具有某种技艺性,使他们的说和唱也形成某种表演成分,向表演艺术靠拢,这是曲艺的第三个特点。因此,我们可以这样表达:曲艺就是“一曲多变的方式,讲唱故事的表演艺术及其相近的形式。”其中包括三个构成因素:即“一曲多变”“讲唱故事”和“表演艺术”(说故事与说滑稽类型的曲种无唱腔,当然也就无“一曲多变”的特点,只考虑其他两项即可),这是其主体。主要指“说故事”和“唱故事”两大类型(当然唱故事中还包括有说有唱的说唱故事),加上“及其相近的形式”,即指“唱小曲”和“说滑稽”(或“演滑稽”)两个伸延部分。但它与“讲唱故事”的主体,无论在内容、形式、演出方法、经营方式上均有共同特点,从而构成全国曲艺的总体面貌。

此外,在曲艺界还有以戴宏森为代表的“口语说唱说”,以刘梓钰为代表的“今日百戏说”等相继出现。都是从不同的角度,对曲艺特点进行探索,其中又都承认“说唱故事”是曲艺的主体。其实“在曲艺中‘说唱故事’不但是它的主体,而且对形成曲艺特点还起着主导作用,其他特点均是围绕着‘说唱故事’而变化……”<sup>①</sup>因此,凡不说唱故事的形式,均与说唱故事互为变体。如果以这种认识观察古代各种说唱艺术,则唐代变文、词文、俗赋、话本;宋代鼓子词、诸宫调、涯词、陶真、说话及各种小唱;元代的散曲、货郎儿;明代的词话、弹词、鼓词、时调;清代的子弟书、八角鼓等,皆可作为古代的曲艺形式。其中小唱、散曲、时调为由歌曲向曲艺伸延,是其附属部分。

而在敦煌藏经洞发现的“曲子词”,虽不属说唱故事,但也是一种演唱艺术,与宋代的小唱、嘌唱、唱京词、唱令曲及元代散曲、明代时调及清代各地小曲、小调相似,也应视作今日曲艺中“唱小曲”的前身,与今日的扬州清曲、四川清音等演唱形式一脉相承。即便不是“说唱”,而是“歌唱”,也均可划入曲艺的附属部分。

而从今日的相声和滑稽所存在的内容考察,唐前的优人滑稽及在佛儒讲经

<sup>①</sup> 见《倪锺之曲艺文选·后记》,百花文艺出版社1982年版。

中论难时的滑稽对话问答,至唐代的参军戏、宋代杂剧、金代院本及明代“过锦”中的许多表演,与今日曲艺中“演滑稽”的形式也有着某种渊源关系,也可列入我们研究的范围。

把以上这些古代艺术形式视作古代的曲艺来论述,其原因也在于此。

### 三、“曲艺”与“说唱”之异同

“曲艺”一词,虽然是1955年第一次全国文代会筹备期间拟定的名称,但当时并非专指说唱艺术,还包括杂技及民间伎艺在内。据当事人苗培时先生回忆,这个命名在当时只是从工作需要方面的考虑,是“唱曲”(指唱大鼓的、唱小曲的、说书的、唱快板的等)和“卖艺”(指练杂技的、变戏法的、拉洋片的等)两词的合称<sup>①</sup>,并不是对其艺术本质的概括。当初“曲艺”是个并列词组,至今有人不了解这段历史,认为是个偏正词组,就理解为“唱曲的艺术”,这样,不但未能包括散说类的曲种,而有时说成“曲艺艺术”,则变成“唱曲艺术的艺术”,在语法上显得不通顺。今天看来作为一个学科名词,未经过周密的科学论证,似有些不妥。但“曲艺”一词又是19世纪末年代后期,在北京等地对曲艺与杂技称为“什样杂耍”的别称,所以也能被当时的演员所接受。虽然当时还包括杂技等形式在内,但不久便分离出去,而名称上又未做改正,才形成今日曲艺所包括的内容——即指当时民间艺人所演出的各种说唱形式。而在学术界又始终未能达成共识,如在谈到其分支学科时,对其中的文学部分,则习惯称为“说唱文学”,其音乐部分称为“说唱音乐”,在过去也未做过具体的探讨,基本视“说唱”与“曲艺”为同义语。

这当然有其历史原因,至今“曲艺”一词既然已经在全国流行,也没有为其重新定名的必要,既然有其“形成的历史原因”,在今天也只好讲明其“形成原因的历史”罢了,这是曲艺家冯不异在生前说过的一句话,应该说是讲有道理的。这里涉及“名”与“实”的关系,虽说“名”是由“实”决定,但有时“名”也能对“实”形成新的解释,这便是“名”与“实”的辩证法。但是,在不改曲艺名称的原则下,这里也还有需要进一步深究的问题。虽然在我国古代已有“曲艺”一词,但古代是指“小技能”<sup>②</sup>,今日则是指表演艺术,两者是无意的巧合。当时不但未对古代

① 见《赵树理研究》第三期(1985),此处转引《山西曲艺》1985年冬季号。

② 见戴宏森《试谈“曲艺”的定名》,载《曲艺艺术论丛》第4辑,中国曲艺出版社,1982年版。

和 20 世纪 50 年代在北京出现的“曲艺”一词的内涵和外延进行研究,而且对全国各族所流行的艺术形式也未做全面的调查,但在这种情况下,把这些艺人技艺性表演的各种说唱艺术称为“曲艺”,也是必要的。问题是至今通过曲艺工作者的努力,曲艺理论研究已然逐步深入,对其本质、特点等方面已有较科学的认识;通过田野作业,又发现在汉族及许多少数民族地区流传的民间文艺中,亦有许多以说唱为传播手段的艺术形式,有的从其艺术特点也可列入曲艺范围,有的则不能,只能称为“说唱”。在这种情况下,再把“曲艺”与“说唱”同等对待,在逻辑上显得不周延。在许多少数民族地区流行的这些说唱形式,有的具备曲艺的特点,可以说是正格的曲艺。如我国三大民族史诗——藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江嘎尔》和柯尔克孜族的《玛纳斯》,不但是以说唱的手段表现故事,而且还有自己的专门艺人,如仲肯·江嘎尔奇和马纳斯奇。其中演唱《江嘎尔》的形式有陶力和乌力格尔,蒙古族同胞也称乌力格尔为“蒙古说书”,维吾尔族史诗《乌古斯传》的演唱形式也称为“维吾尔说书”。其他如侗族的“嘎琵琶”、苗族的“嘎百福”、白族的“大本曲”、朝鲜族的“盘索里”都有说唱故事的功能,也可称为“说书”(或“唱书”)。还有些既能唱故事又兼唱情的艺术形式,如蒙古族的“好来宝”(联韵)、“代日丽查”(对歌);维吾尔族的“达斯坦”“考木孜弹唱”;藏族的“喇嘛玛尼”“折嘎”;朝鲜族的“鼓打令”及类似汉族单口相声和对口相声的“漫谈”“才谈”等,也都可视为本民族的曲艺艺术。

除此以外,在我国许多民族(也包括汉族)的民间文艺中,还有许多史诗、叙事诗及民谣(包括叙事谣),虽然也是以说唱或吟唱的方式讲述本民族的历史事件、神话故事或生活故事,但并未形成表演艺术。如彝族的《阿莫尼惹》(或译为《妈妈的女儿》)及彝族分支撒尼人著名的《阿诗玛》、傣族的《召树屯》;西北裕固族的《黄黛琛》及汉族《五姑娘》等,虽然也都是以“唱故事”为特征,很接近曲艺形式,但在民间则是自由地相互流传,再有新疆维吾尔族流传的“阿凡提的故事”、蒙古族流传的“巴拉根仓的故事”虽然都具有某种单口相声的因素,但始终未能从群众的自娱形式分离出去,因此也只能划入民间文艺范畴。有些形式虽然可称为“说唱”,却不能都认定为曲艺。但在这些艺术形式中,又或多或少地带有一种曲艺因素,也可称为“潜曲艺”形式。即“在这些‘潜曲艺’形式中,潜伏着曲艺因素,如果在发展中,使其潜在成分上升,也可能形成曲艺艺术。目前这些艺术形式中的曲艺因素还是一种潜在成分,曲艺特点尚不明显,只能划归说唱

文学(或民间文学)范畴”。<sup>①</sup>

以上这种看法是企图说明,说唱并不都是曲艺,曲艺只是指其中分化出来的表演艺术。那些至今仍未分化出来的各地民歌、民谣、号子及仪式歌等,虽然也是以说唱、吟唱或歌唱方式进行,但仍属民间歌曲或民间文学范围。这样,曲艺只能是说唱中的一部分,说唱大于曲艺。有的说唱就不是曲艺。如在哈尼族中:

摇摇哈尼族说唱艺术不仅仅是社会生活的反映,它还是社会生活进程的参与者。不懂、不会说唱艺术的哈尼人,在哈尼社会里寸步难行;离开说唱艺术,哈尼地区的社会生活就不能正常进行。只要到了红河南岸,就会感到哈尼说唱艺术神奇的魅力几乎是无所不在的。例如:庄重的节日庆典活动要靠它来体现主题内容,重大的祭祀活动要通过它向神明祈祷,驱赶鬼邪的任务靠它来完成,许多社会交谊活动要通过它来进行,众多的生产活动离不开它,爱情的花环也要用它来编织。说唱艺术已成为哈尼民族全体社会成员所有,成为每一个社会成员“应知应会”的必修课。<sup>②</sup>

这种说唱与本民族的各种民俗活动相结合,尚未能从民间说唱分化出去,成为技艺性表演艺术,也只能说是仪式歌。虽然哈尼族的“哈巴热”已推上舞台,则是通过曲艺化才进入曲艺的范围。其他如傣族的“赞哈”“喊伴光”,满族的“太平鼓”,回族的“宴席曲”,赫哲族的“依玛堪”等,通过曲艺工作者的努力,今日也已推上曲艺舞台,虽然也可视为曲艺艺术,但也都还可以返回原来的民间文艺之中,只能说具有两栖性而已。就是上述的《召树屯》《阿诗玛》从最早发现的形态分析,也不是曲艺,而现在经过曲艺工作者的改编也可划入曲艺范畴,那是属于另一个问题。

总之,民间广泛流传的说唱形式必须经过曲艺化,才能进入曲艺范围。虽然古代也有“曲艺”一词,但如上述,与今日所说曲艺的内容不同,而与今日曲艺相对应的艺术形式,又多强调“说唱”为特点。如《梦梁录》等书在提到诸宫调时,都称“说唱诸宫调”或“入曲说唱”;元杂剧《风雨像生货郎旦》中提到货郎儿时也说“你来说唱与我听”,明代成化词话扉页更是标明“说唱足本词话”……从今

① 见倪锺之《曲艺的特征与少数民族曲艺》,载天津艺术研究所编《艺术研究》1985年夏季号,后收入《倪锺之曲艺文选》。

② 孙官生《简论哈尼族说唱艺术发展的历史分期》,载《曲艺艺术论丛》第8期,中国曲艺出版社1985年版。

日见到的这些记载分析,在我国古代凡所指明“说唱”一类的艺术形式,则又均属今日曲艺范围,都是指专业艺人表演的说唱艺术(有些文人的拟作也是对其摹仿)。自1959年当代意义的“曲艺”一词出现以后,当时专指艺人技艺性的说唱艺术,至今是否可以扩展为其他技艺性的说唱形式虽尚可研究,但在谈及古代与其相似的艺术时,仍沿称为“说唱”。随着曲艺学的建立,必然要划定学科的研究对象,古代各种与今日曲艺相似的艺术形式,也必然要列在其中。古代这些称为“说唱”的艺术形式与今日的“曲艺”一脉相承,称为“古代曲艺”也顺理成章。而上述与今日对应应该划入民间文艺的那些古代说唱,虽然在各种史籍中也有少许对流行的各种说唱伎艺的记述,但都比较简略,除少数能看出明显的曲艺特点(如三大民族史诗等)外,其他很难看出哪些是曲艺,哪些是“潜曲艺”,只好暂列入民族文艺或民间文学范畴,待有了新的发现再做研究。因为在古代艺术中,也同样存在“曲艺”与“说唱”的区别,只是由于当时没有曲艺概念,而不能分辨罢了。这样,古代虽然曾以“说唱”作为古代曲艺的称谓表述,但今天为了古今曲艺艺术的贯通,本书在谈及历代与今日曲艺对应的艺术形式时,除个别需要说明情况的以外,在一般论述中,均按今日习惯称为“曲艺”(或“古代曲艺”),在联系到其分支学科时,也称为“曲艺文学”或“曲艺音乐”,这既是从今天的实际需要出发,也是今日学术界能够普遍接受的做法。

#### 四、从曲艺的分类看曲艺的流变

曲艺由众多的曲种组成,作为曲艺史不可能体现每个曲种的发展与变化,那是曲种史的内容。但曲艺学把今日相近特点的曲种合并为一类,为其研究带来方便。以分类的方法研究曲艺的流变,也成为观察曲艺整体发展的重要手段。虽然在每一分类中所包括的曲种,也都有不同的发展过程。如弹词类中湖南的长沙弹词、广东的木鱼书与江苏的苏州弹词、扬州弦词并不是一个发展系统;滑稽类中福建的答嘴鼓与北方的相声和南方的滑稽也没有相同的发展过程,都受各自地方习俗的不同影响,并不是出自一个母体。但它们都是吸收当时相近的艺术形式做参照的“样本”,从而形成相似的艺术特点,今日才被划为一类。因此,从分类的角度,分别探索其古代的艺术渊源,则可概括今日曲艺整体的发展过程,也成为曲艺史研究一种必要的方法。

曲艺的分类,在古代虽然隐约地也能见到一些习惯的做法,但却未能形成自身的科学体系。如《梦粱录》在追忆南宋临安所存在的伎艺时,按当时习惯分别

列为“妓乐”(包括散乐、杂剧、诸宫调、唱赚及各种小唱等)、“百戏伎艺”(包括各种杂技和傀儡戏等)、“角觝”(包括相扑等体育节目)、“小说讲经史”(包括小说、讲经、讲史、合生、商谜等),似表明在当时已认识到这些伎艺中存在不同的类别,把各种相近的形式列在一起。虽然有时并不规范,但大体又与我们今日把曲艺和杂技分为“唱曲”“杂技”“体育”“说书”相对应。

至《武林旧事》的“诸色伎艺人”中,共举出缘个项目,除前四项(御前应制、御前画院、棋待诏及书会)不是伎艺名外,自缘演史”、远说经诤经”至圆寰学乡谈”,似乎全是曲艺项目,自圆舞馆百戏”至缘七圣法”、缘消息”,共猿个项目中,除猿圆清乐”、源散耍”、源吟叫”、缘说药”当属今日的曲艺外,基本也都是杂技和体育项目,这说明当时也似有习惯的归类,但仍不严格。

元代陶宗仪在《辍耕录》卷二十中,也把院本分为和曲院本、上皇院本、题目院本、霸王院本、诸杂大小院本、院么、诸杂院爨、冲撞引首、拴搐艳段、打略拴搐、诸杂砌十一类。虽然这些院本未能流传,但从名目推测,有的似从内容上划分,有的似从形式上划分,有的又似是从技巧上划分……也缺乏统一的衡量标准。因为这些记载都受当时认识所限,不是科学的理论著作。

今天随着曲艺学的建立,曲艺的分类也被列入研究范围,因为把握科学的分类,有利于认识曲种的特征。从我们今天的认识分辨,关于古代曲艺形式的归类,起码可以看出以下几种类别是比较明显的。

员说话类 指自隋代侯白的“能说一个好话”,至唐代在民间也出现的“说话”,再至宋代发展成为不同的流派……今日见到的《碾玉观音》《错斩崔宁》等话本,虽是近人的伪造,实际也可看成是对古代已失传话本的复原,仍可从中窥视宋代说话的面貌。今存的元刊“全相平话五种”,使我们能看到元代话本的内容和形式,也可推断出当时的表演情况。明代由于说话艺术的底本被大量刊行,虽然都经过当时人的编纂删改,但仍可看出自宋代以来民间流传说话艺术的形态。虽然在这些话本中穿插许多诗词赞赋,但也都是以吟诵的方式表演,基本是以说为主的讲故事形式。与今日江南的评话、北方的评书一脉相承,虽然在历代也有不同的变化,但从总体说是比较稳定的艺术形式,一直传流至今。

圆器曲类 除一部分“唱故事”的形式,如唐代转变、词文;宋代鼓子词、诸宫调,元代的诗话、货郎儿,明代的词话、弹词、大鼓,清代的子弟书、八角鼓外,还包括那些“唱小曲”的形式,如唐代的曲子,宋代的小唱、嘌唱、耍令、鼓板、打拍、散叫、唱京词、唱拨不断……元明的散曲、时尚小令,清代的时调、清曲及近代各地

的小曲、小调等。其中有有说有唱的“唱书”，也包括只唱无说的抒情小曲。虽然种类繁多，但相互演变的情形较为常见。如《都城纪胜》中说：

摇摇嘌唱谓上鼓面，唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体，本只街市，今宅院往往有之。叫声，自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子，次用四句就入者，谓之下影带。无影带者，名散叫。若不上鼓面，只敲盏者，谓之打拍。

《梦粱录》也说：

摇摇凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。

这些小曲在宋代比较繁杂，但至宋后演化成其他伎艺，名称也随之改变。主要是不同时代受当时流行声腔的影响，都是以唱曲为特征，在诸种伎艺中是较为活跃的形式。虽然其中包括部分唱故事的内容，但观众对其欣赏主要不是故事情节，而是其中的演唱艺术，与今日曲艺中的唱曲类形式相通。

**猿吟诵类**：从《汉书·艺文志》中就有“不歌而诵谓之赋”来看，“赋”作为文体的特点是有韵文的唱词，但不是以歌唱的手段展示，而是以诵念、吟唱的方式表演。在敦煌藏经洞发现的俗赋《晏子赋》《韩朋赋》等，即是这种演唱形式的脚本。至宋代《武林旧事》中所录的“官本杂剧”**圆四**种中，便有百花爨、说月爨、钱爨、花爨、雪月爨；《辍耕录》中“打略拴搐”所列的院本名目，又有星象名、果子名、草名、军器名等，至清代的宝卷也有百花名、百鸟名之类的娱乐性小卷，又似乎是一种以罗列人名、物名进行吟诵或背诵为技巧的表演。随着自身的演化，被曲艺所吸收，成为快板、快书、金钱板之类的曲种，那些展示口齿灵巧的背诵性节目，成为相声中的“贯口活”，使曲艺成为保持这种古代吟诵或背诵形式的载体。

**源摹仿类**：虽然在唐代已有“弄假妇人”的表演，而宋代瓦舍中诸般杂伎的繁荣，使这类节目有较大的发展。其中包括叫果子、学乡谈、百禽鸣及像生、叫声等，都是属于摹仿各种声音的表演。除一部分演化为不同的唱曲类曲种外，宋代还有“小女童像生叫声社”那样专门以学各种叫卖声为主的表演团体，实际类似今日的口技节目。除此还有乔像生、乔合生、乔相扑、装秀才等，可能是乔装摹仿动作的表演。至清代被北方的相声、南方的滑稽及四川的相书所继承，成为这些曲种中的一种特有技巧。

**缘回答类**：包括唐代参军戏、宋代杂剧、金代院本中的许多滑稽表演及宋代

的商谜、合生等,除这种两人对话表演外,唐代俗赋中的许多争辩性的节目,如《茶酒论》《孔子项橐(诘)相问书》及《三教论衡》等,也是一种问答体,发展成为今日相声、滑稽等节目中的争辩体。

**游戏弄类** 包括宋代杂剧、金代院本中一些以扮演人物,表现故事的短剧(或戏剧片断),多以滑稽逗笑为目的。如《辍耕录》的“大小诸杂院本”中,所列出的师婆儿、店小二、黄丸儿、双斗医等,本来都是单演的滑稽节目,后来被元明杂剧所吸收,成为随时可以插入的滑稽表演。明代的“耍乐院本”(见沈德符《野获编补遗》)、“笑乐院本”(见《金瓶梅》)或“过锦之戏”(见《野获编补遗》)中都有些这种表演,类似今日兴起的小品节目。后来被相声、滑稽所吸收,在今日的小品中又得到恢复。

以上是从曲艺史的角度,以今日的认识对我国历代曲艺表演艺术的分类,经过多年的流传与演变,在今日的曲艺分类中可归纳通称为四大类。即:

**员叙唱类** 此类过去称鼓曲类,是根据《鼓曲研究》<sup>①</sup>的提法,其解释为“鼓词曲词”,实际是泛指唱大鼓、唱小曲等唱曲类曲种。但容易引起误解,认为是“大鼓之曲”,另外此类除大鼓、小曲外,还包括弹词等其他形式,既不是大鼓,也不是小曲,但又都与唱曲有关,习惯也称“唱曲类”。这次与《中国曲艺概论》统一,称“叙唱类”。它是继承历代唱曲类节目而形成,其特点是以唱曲为主要手段。其中又可分为大鼓、弹词、琴书、道情(渔鼓)、杂曲、牌子曲及走唱(边歌边舞)几种类型。如京韵大鼓、梅花大鼓、山东大鼓、西河大鼓、辽宁大鼓、乐亭大鼓、苏州弹词、扬州弦词、长沙弹词、广东木鱼书、山东琴书、武乡琴书、四川扬琴、云南扬琴、陕北道情、江西道情、湖北渔鼓、广西渔鼓、四川清音、湖北小曲、天津时调、常德丝弦、单弦、兰州鼓子、大调曲子、西府曲子、东北二人转、舟山走书及蒙古族的好来宝、朝鲜族的盘索里、白族的大本曲、侗族的嘎琵琶……均是以唱曲为主要表演形式。

**员韵诵类** 此类以继承古代吟诵类节目为主,虽有韵文唱词,但不歌唱,而以数念、吟诵为特点,以敲击竹板或铜片掌握节奏,唱腔旋律起伏变化较弱。如数来宝、快板书、山东快书、四川金钱板及各种方言快板、快书等,还有藏族的折嘎、朝鲜族的鼓打令等。

此类虽与叙唱类在表演技能方面存有差异(一是以歌唱为主,一是以念诵

<sup>①</sup> 《鼓曲研究》,王尊三等集体讨论,沈彭年执笔,作家出版社1983年版。



为主),但韵诵本身也是一种以节奏为音乐形态的“唱”,具有某种一致性。除自身有部分说理或展示口齿技巧的节目(如《大实话》《绕口令》)外,也多是以说唱故事为主要内容。因此,从曲艺归类角度考虑,也可并入叙唱类之中。

**说书类** 此类本是继承古代说话类的传统,以说故事为主要形式,并有诗词赋赞做穿插,但主体部分仍是以散说为主,故此次在《中国曲艺概论》中称为散说类。如北方评书、四川评书、湖北评书、苏州评话、扬州评话、福州评话等。虽然福州评话中杂有唱词,但基本以散说加上一些吟诵表演。从整体观察仍是以说为主,故也习惯划归此类。

此类在习惯上有时还包括部分“唱书”的曲种,如山东大鼓、西河大鼓、辽宁大鼓、京东大鼓、苏州弹词、河南坠子的长篇演唱形式及蒙古族的乌力格尔、维吾尔说书(即演唱《乌古斯传》的形式)等,在过去习惯上也称为“说书”,但它又是以说唱相间的形式存在,今日从理论上虽然可以划入叙唱类,但民间称为“说书”的习惯仍可保留。因为这种有说有唱的“唱书”,除欣赏演唱者所唱之唱腔(包括各种流派唱腔)外,其中故事情节的细腻描绘、人物性格的刻画和生活现象的穿插等,也都成为观众欣赏的内容。从此特点出发,又可将这些曲种的长篇书列入此类。

**滑稽类** 此类是继承古代吟诵类、摹仿类、问答类、戏弄类综合而成,其特点是以滑稽风趣为主,以对话为基本表演形式,虽然从表演形态看,也是以散说为主,但其目的不是为讲故事,其故事只是作为逗笑的基础,其中穿插学唱、背诵、摹仿等手段,都是以引人发笑为目的。如学唱各种戏曲、曲艺、歌曲,背诵各种地名、人名、菜名和事件等,还有表现人物机智善辩引人愉悦的节目等。如北方的相声、江南的滑稽(独角戏)、四川的相书及闽台的答嘴鼓等。还有朝鲜族的传统艺术形式漫谈、才谈,蒙古族新兴的“笑嗑”,自“文革”后又有藏语相声、侗语相声、维语相声等。

从以上分类可以看出,尽管各曲种来源复杂,现存形式各异,但分析其发展过程,又都是以说唱为手段,以说唱故事为主导,相近的形式相互吸收,形成不同的曲种。这种吸收总是以同类曲种吸收为常见,跨类吸收为罕见,这也说明曲艺分类在曲艺史研究中的作用,使今日的曲种通过分类,能找到古代的艺术渊源。

## 五、中国曲艺史的分期

曲艺作为一种艺术形式,始终处于动态的发展变化之中,在不同时代,有些

原有曲种消失了,又有些新的曲种产生了,以此保持与时代相适应。虽然从古至今曲艺这种艺术形式连绵不断,但每个时期都有不同的内容及特征,构成不同的发展阶段。因为曲艺是表演艺术,虽然以文学为基础,但又不是单纯的文学,还要受表演的制约。如新的曲种出现,往往要改编前时期的文学作品,有些文学作品又是从民间流行的曲艺得到启发,或改编民间的曲艺作品而成,尽管这种改编都具有时代的特征,但两者形成的高峰并不相同。因此,曲艺与各时代的文学不是同步发展,观察不同时代的曲艺流变,分析每个时期曲艺特征,则是曲艺史的主要内容。我国曲艺在历代的发展情况,大体如本书目录所示,其解释为:

第一章主要是叙述先秦时期,在我国早期人类活动中的诸种曲艺因素。因为如前所述,曲艺的主体是说唱故事的艺术形式,其他特点都是围绕着说唱故事而变化。我国第一部诗歌总集《诗经》中便见肇始,虽然其中有些“唱故事”的作品,但又很不完整,多数缺乏故事性;古代神话和先秦寓言中,虽然也有“说故事”的因素,但又不具备表演的特点;在此时有些巫觋和优人的说唱,虽然带有某种表演成分,但其主要目的是沟通人与神(或鬼)的联系和对君王的讽谏,严格说本身也不是属于表演艺术。虽然先秦时代曾产生了“成相杂辞”或《太子晋篇》那样的说唱艺术形式,但从其他诸种社会因素考察,当时也还不具备产生曲艺的条件。因此,我们对这些歌唱、故事、表演成分,只能说是具有曲艺的某些因素,或上述所谓“潜曲艺”,对曲艺的形成具有某种孕育作用。

第二章主要讲述曲艺的初成。秦始皇统一中国,结束了战国的纷争局面,建立了第一个中央集权制国家,但仅十几年就被汉取代。虽然自秦以来在文化上有些新举措,为后来的发展奠定了基础,但作为带有娱乐成分的诸种活动并未出现新的变化,直至汉武帝时建立乐府,虽属宫廷音乐机构,但使表演呈现新的意义。在乐府所收集的民歌中,出现了较为完整的叙事歌曲;从俳优杂说中演化出了讲故事和说笑话的形式,使表演成分逐步加强,虽然在当时还处于时隐时现的状态,但已初步呈现了曲艺的某些特点。

西汉末年随着佛教的传入,佛教徒们的讲经形式,从官方到民间得到普及。虽然早在汉武帝时已经建立的博士讲经制度,也是一种以史为鉴,带有某种故事性,但主要还是在知识分子中推行,而且主要是枯燥的封建道德的说教,缺乏广大群众喜闻乐见的内容。而佛教经典中,那些神奇的变幻、富于理想和夸张的描写及有说有唱的表现形式,都给我群众一种新的感受,成为他们愿意接受的消闲方式,更促进了当时说故事、唱故事和说唱相间表现故事的进一步发展。边陲

各少数民族的连年战争和商业的交往,在客观上又促进了各民族文化的交流,使许多少数民族乐曲与汉族歌曲相融合。至隋朝建立,在当时已形成的唱曲、说话及滑稽表演,都使广大群众产生一种自觉的欣赏意识,说明此时曲艺已经经过了孕育阶段,而达到初成。

第三章是叙述在唐代所出现的市民阶层,对唐前已经呈现的诸种初成的曲艺形式的认可和追求,使那些时隐时现的曲艺形式逐步稳定,而达到定型。其标志是以出现了说故事的“话本”、唱故事的“词文”、诵故事的“俗赋”、说唱故事的“变文”及演滑稽的“参军戏”为代表,都具备了今日曲艺的特征。并出现专门的演出场所,规范的演出形式,成为广大群众在日常生活中不可缺少的活动内容,使我国古代曲艺不但走向成熟,而且保持稳定的发展。

第四章是叙述古代形成的曲艺,已经摆脱了宫廷和宗教的局限,而转向民间,并出现了与各种伎艺相适应的演出场所——瓦舍勾栏。由于艺术形式种类繁多,促进了彼此之间的相互影响和转化,使我国曲艺达到空前的繁荣,并出现了不同档次的演员和流派。不但受到广大群众的欢迎,也引起当时文人的关注,出现了对这些曲艺的记述和理论著作,使我国古代曲艺达到繁荣阶段。

第五章是探索古代曲艺继宋代以后(实际自北宋后期金人入中原起),由于社会的变化和元杂剧的兴起,使社会流行的各种曲艺形式,呈现新的转化。一是有些原有的艺术形式,在新的环境得到进一步巩固,一是有些艺术形式相继衰退。如北宋兴起的诸宫调,在宋人文献中记载都非常简略,也无作品流传,可能在当时还未形成一股力量,只能并列在当时的诸般杂伎之中。而在金人统治区及后来的元代,不但有《董西厢》流传至今,还有《刘知远》《天宝遗事》两残本相继发现,说明诸宫调在金元是较为流行的曲艺形式,并出现《董西厢》那样的光辉之作。元代说话虽遭到统治阶级的严禁,但也仍有流传,而且更加规范。如《五代史平话》《大宋宣和遗事》及拟名的《全相平话五种》,虽然可能是宋时旧作,但也是在金元刊刻,并流传至今。说明元代说话并未因统治者严禁而消亡,但称为“小说”一家的短篇话本,却不如前期活跃,在元代则出现了衰退的现象。

元杂剧的兴起,使宋杂剧和金院本中的许多杂曲和滑稽表演,被元杂剧吸收后,虽在民间仍有流传,但品种明显减少,声势也随之减弱。与杂剧并行曾风靡一时的散曲,到元末已无名家名作支撑局面。另外,元代特有的“馑说”“货郎儿”也均转化或消失。总之,金元虽对前代曲艺有着沉积与巩固的作用,但元末则失去原来的一统天下,尤其是元杂剧兴起以后,曲艺成为与戏曲并列的艺术形

式,而有些曲艺形式(如滑稽对话表演等)却暂时“隐藏”在戏曲之中,直至明代才又重新崛起。

第六章是论述古代形成的诸种曲艺形式在明代皆发生根本性的变化。明代所形成的各种曲艺形式与当代曲艺有着直接的传承关系,具有今存曲种的开创意义,是古代曲艺向近现代曲艺的转化时期。明代曲种以词话、小曲、说书、宝卷为代表,下面进行简单的分析。

**词话** :虽然在元代的法令中,已有禁止“搬演词话”的规定,但无唱本流传,元代词话是什么形式也不得而知,明代却有“成化说唱词话”出土,使我们能看到其内容。正是受这种词话的影响,至明代后期在南方便出现了《大唐秦王词话》,在北方明末清初出现了《木皮鼓词》等,都与后来南方的弹词和北方的大鼓有着直接的传承关系。

**小曲** :虽然散曲在元末明初还流行一段时间,但不久便被各地新兴的民间小调所代替,自宣德、正统以后,更是曲调众多。从成化年间所刊刻的《四季五更驻云飞》《题西厢记咏十二月驻云飞》看,表明“四季”“五更”“十二月”之类的定格联章体的小曲已经十分流行。明末冯梦龙所编选的《挂枝儿》《山歌》两部时调专集,为清代各地时调小曲起到过渡作用。

**说书** :现代意义的“说书”一词虽然在金元已经出现,但是至明代又呈现新的变化,其原因是我国古代长篇小说自明初出现,使“讲史”平话得到新的发展,在元代曾间歇一时的“小说”一家,至明代也以新的姿态又活跃起来。也被刊刻为今之古代短篇小说。虽然它们都是在前代说话的基础上形成,但随着这些文字本的完善,使其表演形成自身的规范。又因为说讲人的“评古论今”,对所谈之“书”边说边评,才有“评书”、“评话”之名,成为今日北方评书、南方评话之先声。

**宝卷** :虽说宝卷是受唐代俗讲的影响,在宋元信众已有结社诵经的习俗,但作为今日的宝卷,在明代以前并未见文字记载,从现存抄于元末明初的《目连救母出离地狱生天宝卷》推断,元代可能已有宝卷存在。至明代与民间宗教结合,发展成为众多的教派宝卷,在群众中奠定了流传的基础。明代宝卷虽然还属宗教宣传,但亦有娱乐成分。民间亦称“宣卷”(宣扬宝卷之意),已成为群众的一种消闲的方式,如《金瓶梅》中的描写。至清代初期宣卷成为与曲艺非常接近的一种说唱形式,在全国许多地方流传。明代是宝卷的成熟期,为清代培养了群众听卷的习惯,至清末在江浙还演化成一种丝弦宣卷,并出现了专业艺人,在河

西走廊一带称为“念卷”，始终以群众自娱为主，都可纳入曲艺范畴，至今仍有流传。

因此说明代是我国古代曲艺向现代曲艺的转化时期，成为近现代多种曲艺形式的开端。

第七章是讲述清代曲艺继承明代转化后的曲艺进一步深入发展，使许多近现代曲种逐步成熟。如北方的大鼓、江南的评弹、各地时调小曲、渔鼓、琴书、牌子曲、二人转等都相继定型，并出现一些新的曲种，如子弟书、八角鼓、双簧、相声等。宝卷从明代的教派宝卷而发展成讲唱戏曲、曲艺故事的新型宝卷（宣卷）；北方从说演长篇的大鼓书中，摘取片段演出，呈现许多短篇曲目，如山东大鼓、西河大鼓等，成为综合曲艺的一种形式；以此为借鉴又形成专演短段的京韵大鼓、梅花大鼓等；江南的评弹也呈现不同的流派，西北的兰州鼓子、青海平弦、陕北说书，西南的扬琴、清音、金钱板及各地评书、评话也相继成熟，为了适应各种不同的艺术形式，出现了不同的演出场所，各曲种都涌现了革新者，成为本曲种的代表人，有的曲种还出现了著名的表演艺术家，并形成自己的观众群。到清末虽然有些曲种逐步衰落（如子弟书），有的曲种则得到普及（如相声等），正是这种变化，使明代以来开始形成的近现代曲艺得到进一步巩固，成为广大群众喜闻乐见的艺术形式，使曲艺在全国范围又呈现一次繁荣。

第八章是讲述辛亥革命后，在新的形势下，现代曲种的影响进一步扩大，曲艺形式不断丰富，各曲种都积累了丰富的传统曲目，涌现更多的不同流派和表演艺术家，使曲艺艺术市场更加巩固。至建国前夕，虽然有些曲种难以进一步发展，演出呈现某些混乱的局面，但曲艺在群众中造成的影响，却是不可磨灭的。

以上分期是从汉族曲艺发展的实际出发，与一般文学史、艺术史分期有所不同，从而体现了自己的特点。至于各少数民族曲艺发展的分期，有的与汉族相似，有的另有自己的特点，则需要专门进行论述。

## 六、曲艺对我国其他文艺形式的影响

如上所述，曲艺初成于西汉，如果加上先秦的孕育期，似乎伴随着整个中国文化史而发展，对其他文艺形式也产生了深远的影响。具体表现有以下三个方面。

一、对我国诗词的影响 最早的诗与歌不分，都是人类初期对劳动和生活的反映，《诗经》中收录的作品，既是诗也是歌。汉代乐府中的叙事歌曲，虽然可以看

作我国最早的曲艺形式,但也是古代诗歌的一种类型。正是这种乐府诗,使汉代本来已经衰落的诗坛得到中兴。那些建安文学的代表人物,如曹操父子、孔融、王粲、刘桢、陈琳等人,也都不同程度地受其影响,继承乐府民歌“缘事而发”的精神,形成一代新的诗风。这种诗风还影响到唐代元稹、白居易等倡导的“新乐府”运动。白居易认为“其辞质而径,欲见之者易谕也;其言直而切,欲闻之者深诫也;其辞核而实,使采之者传信也;其体顺而律,可以播于乐章歌曲也。”(见《新乐府序》)实际仍是主张恢复乐府“缘事而发”的特点。汉代所流行的“赋”,也源于古代民歌,刘勰在《文心雕龙·诠赋》中云:“然赋者也,受命于《诗》人,拓宇于《楚辞》也。于是荀况《礼》《智》,宋玉《风》《钩》,爰锡名号,与诗画境,六义附庸,蔚成大国。”说明“赋”是源于《诗经》《离骚》的一种文体,经荀况、宋玉等人的作品正式称为“赋”。这是从发展过程讲。而从本质讲,“赋”是诗的一种变体,它本身也是来自于民间,首先被倡优们所运用,作为一种向君王讽谏的手段,成为汉赋的先声。对此冯沅君、胡士莹等先生均有专门论述(详见本书第一章第二节)。至汉代除了俳优们运用以外,僚臣们也采用这种形式向皇帝献纳,特别是武宣以后,汉赋基本定型,出现许多名家。如司马相如、东方朔、枚皋、扬雄、班固、张衡、蔡邕……至魏晋形成骈体赋,突破了汉代大赋那种雍华富丽的堆砌辞藻形式,出现了抒情、说理的杂赋(小赋)名家,如曹植、王粲、左思、向秀、郭璞、陶渊明等。其中东方朔、枚皋等人的赋“诙谐类俳倡”,可能就是吸收俳优这种常用的形式,曹植的《鹞雀赋》在写作上也是受到这种民间赋的启发而形成①……这些都说明“赋”的形成与古代说唱艺术的关系极为密切,先是由俳优运用的一种文体,然后才被文人所袭用而流传。

唐代流行的曲子词,本来也是能唱的歌曲,《旧唐书·音乐志》说“自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲”,可见当时少数民族歌曲已经流入中原。这些歌曲在声腔上与传统曲调有许多不同的习惯,当然也是为了更好地抒发感情,使之成为长短不一的句式,形成自身的格律,在教坊中普遍传唱,成为“教坊曲”。唐后这种曲子一是沿着演唱艺术发展,成为宋代词曲、元代散曲及明清各种俗曲时调;一是文人们相互酬唱,后来删除音乐,根据曲子的格律进行填词,使原来的曲

① 1983年猿月在江苏连云港市东海县尹湾村出土的汉简中有《神鸟傅(赋)》一篇(见《文物》1983年第八期),系属民间故事赋的性质,其选材与手法都与曹植的《鹞雀赋》相似,似可表明民间赋对其影响。

调成为词牌,形成诗歌的又一种类型——词。至宋代出现许多著名词家,如北宋的欧阳修、柳永、苏轼、黄庭坚、秦观及李清照等,南宋的陆游、辛弃疾、姜夔、吴文英等,使宋词可与唐诗媲美。

当然,曲艺自唐代成熟以后,也为我国诗歌的发展带来一种新的变化。因为唱故事的曲艺唱词,本身也是一种叙事诗,由于封建文人对曲艺的鄙视,认为谁写了叙事诗,便有与艺人同流之嫌,使我国叙事诗的发展,后期反而不如前期活跃,但在民间叙唱类曲艺唱词的发展,弥补了文人之作的不足。

对我国戏曲的影响 我国的戏曲虽然在汉代的“百戏”中,已经出现《东海黄公》那样的雏形,至南北朝有了《苏中郎》《兰陵王》等那样具有简单情节的歌舞表演,但只是以亦歌、亦舞、亦剧的形态存在,在很长的时间并未沿着“演故事”继续发展,直到宋杂剧、金院本才又呈现新的变化,十二世纪分别在汴京和永嘉出现演故事的戏曲形式,后来发展成为北杂剧和南杂剧(南戏)。与世界文明古国(如东方的印度或西方的希腊)相比,我国戏剧的出现要晚得多。一者是因为曲艺在我国的发展太深入人心,似乎成为群众不可缺少的生活内容,一是曲艺的兴盛为戏曲的声腔和表演内容奠定了基础,在适当的条件下才逐步形成。明人徐渭在《南词叙录》中说:

摇摇南戏始于光宗朝,永嘉人作《赵贞女》《王魁》二种实首之。故刘后村有“死后是非谁管得,满村听唱蔡中郎”之句。或云宣和间已滥觞,其盛则自南渡,号永嘉杂剧,又曰“鹧鸪声嗽”。其曲则宋人词,而益以里巷歌谣,不叶宫调,故士大夫罕有留意者。

永嘉地属温州,故亦称“温州杂剧”,徐渭虽说“南戏始于光宗朝”,即元初,又补充说“或云宣和间已滥觞”,宣和为元初,即指金院本中那些演故事的片断或短剧,说明我国的戏剧(即戏曲)形成的年代,上限大约在宣和年间,下限不过南宋光宗时期。《赵贞女》是指赵五娘与蔡伯喈的故事,即后来《琵琶记》的雏形。其中刘后村应为陆游,是徐渭弄错了,其诗前两句为“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场”,一般学者认为即是盲艺人以陶真唱蔡伯喈的故事,故称“蔡中郎”。《王魁》是指王魁与敫桂英的故事,宋元话本已有“王魁负心”的目录,即后来南戏《焚香记》的雏形。这正好说明它是由“唱故事”的曲艺,向“演故事”的戏剧的嬗变。

早期的南戏在开场时,都先由一副末登场,以第三人称的口吻浑说大意和报

告剧情,实际就是曲艺表演方法的延续。如南戏《张协状元》的副末在此时所唱的一曲[满庭芳]中云:“《状元张叶(协)传》前回曾演,汝辈搬成。这番书会,要夺魁名。占断东瓯盛事,诸宫调唱出来因,厮罗响,贤门雅静,仔细说教听。”钱南扬先生在该剧的注释中说“盖《张协状元戏文》是改编诸宫调而成,现在戏文开场唱一段诸宫调作引首,故云‘唱出来因’”<sup>①</sup>,说明南戏最初也是受曲艺这种客观叙述的影响。到后来无论南北杂剧,还是明清传奇,直至今日各地戏曲,在人物上场时都先念引子、上场诗、自报家门和有许多虚拟性的表演,也都是沿用曲艺表演的方法而形成,均说明我国戏曲是接受曲艺艺术中的诸种表演方法,故而形成我国戏剧在世界剧坛中的独有地位。

对我国小说的影响:我国古典小说的形成,更与曲艺有着不可分割的联系。鲁迅先生说:“小说如诗,至唐代一变,虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳,与六朝之粗陈梗概者较,演进之迹甚明,而尤显者乃在是时则始有意为小说”<sup>②</sup>,鲁迅先生这里指的是属于我国文言小说系统的传奇文。唐代传奇中穿插许多诗词和韵文,则是受变文等形式的影响,已被许多专家指出,<sup>③</sup>这里不再赘言。而我国白话小说系统中的长篇小说和短篇小说,更是直接源于民间说书艺术。如我国古典文学名著《三国演义》,在北宋汴京就出现“霍四究说三分”的记述,据《录鬼簿》等书记载,在元杂剧中三国戏共有四十余种,如《虎牢关三战吕布》《关云长千里独行》《锦云堂暗定连环计》《关大王独赴单刀会》等。这些杂剧的题材主要来自当时的民间说书,在元代至治年间刊刻的《全相三国志平话》中,已有“桃园结义”“三战吕布”“三顾孔明”“关公斩颜良”“关公斩蔡阳”等情节,与今传本《三国演义》大致相同。元末明初的罗贯中在这样的基础上,写出章回体小说《三国志通俗演义》,再经过清代毛宗岗父子评改润色,成为至今流传最广的长篇小说《三国演义》。

《水浒传》的故事,在宋末元初罗烨的《醉翁谈录》中,也列有当时的话本“石头孙立”“青面兽”“花和尚”“武行者”,都是《水浒传》中的主要人物,到《大宋宣和遗事》中,已有“智劫生辰纲”“杨志卖刀”“宋江杀惜”等情节,说明这些故事

① 见钱南扬校注《永乐大典戏文三种》,中华书局 1959 年版,中《张协状元》第一出注①。

② 见《中国小说史略》,人民文学出版社 1955 年版。

③ 见中国科学院文学研究所编《中国文学史》(人民文学出版社 1954 年版)、游国恩等编《中国文学史》(人民文学出版社 1957 年版)及吴小如《古典小说漫稿》(上海古籍出版社 1981 年版)等书中关于传奇的论述。



已成为当时说话人演说的主要内容。在元代杂剧《黑旋风双献功》《同乐院燕青博鱼》中,已出现梁山泊“三十六大伙,七十二小伙”,具有了“一百单八将”的痕迹,元末明初的施耐庵等,在此基础上写出另一部章回体小说《水浒传》,经明代辗转刊行,不断修改,出现多种版本,形成繁简两个系统,至明末经金圣叹批改,砍掉七十回以后的情节,成为自清代以来流传最广的又一部古典小说。

其他如明代的《西游记》《封神榜》,清初的《隋唐演义》《说岳全传》等书,也都有大体相似的过程,都是在民间说书的基础上经文人修改编纂而成。我国第一部文人创作的长篇小说《金瓶梅》<sup>①</sup>,无论从内容和形式都受《水浒传》影响很深。经过明末清初对创作经验的积累,至清代才有著名的文人小说《红楼梦》和《儒林外史》出现,《红楼梦》成为我国古典小说巅峰之作。

我国古典短篇小说,也有类似的发展过程,宋元话本至明代大量被书商刊刻,以今存的《清平山堂话本》为例,原分《雨窗》《长灯》《随航》《欹枕》《解闲》《醒梦》六集,共六十篇,也称《六十家小说》,现存二十九篇,都是宋元以来民间说话的底本。当时还有些书商自己或聘请文人编纂一些单篇的短篇话本,如《张生彩鸾灯传》《苏长公章台柳传》《冯伯玉风月相思小说》《孔淑芳双鱼扇坠传》等,今已合编为《熊龙峰刊小说四种》。明代所编的短篇小说集以冯梦龙编的“三言”(即《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》)和凌濛初所编的“二拍”(即《初刻拍案惊奇》《二刻拍案惊奇》)最为著名。冯梦龙在编“三言”时,多是根据当时流传的宋元旧作,到凌濛初编“二拍”时,剩下的旧作已然不多,只好“取古今来杂事”进行“演而畅之”,说明凌氏所编这些话本带有很大的创作成分。自此以后,这种“取古今来杂事”编写短篇小说的风气很盛,使这种小说集多了起来,如《石点头》《西湖二集》《醉醒石》《无声戏》《十二楼》《照世杯》等,形成我国古代白话小说创作的繁荣。

正是由于我国古典小说受历代说书的影响,因此形成章回体,以情节曲折取胜,在叙述中间穿插诗词赋赞等现象,都是保持艺人在表演中的痕迹,构成中国小说独有的民族风。

除此以外,我国历代的曲艺,还为我国各种文艺形式起到传递故事内容和培养观众欣赏习惯的作用。如我国许多艺术形式,在不同时代改编同一题材的现象十分常见,尽管每部作品所表现的主题不同,但都是以同一事件进行发挥。如

<sup>①</sup> 关于《金瓶梅》是否文人小说有不同意见,详见本书第六章论述,这里暂按一般说法。

宋代赵令畤的《商调蝶恋花鼓子词莺莺传》,是改编唐代元稹的传奇《莺莺传》而成,再经金代董解元的《诸宫调西厢记》和元代王实甫的杂剧《西厢记》故事基本定型以后,至清代子弟书、时调、岔曲、弹词、大鼓、坠子中,都有许多以“西厢”为题材的作品。如《拷红》《相国行祠》《莺莺饯行》《大西厢》《拆西厢》等,都有某种相承关系。又如包拯故事,也是从宋代即开始流传,至元代杂剧中出现多种表现包拯故事的剧目,如《陈州糶米》《灰栏记》《智斩鲁斋郎》《三勘蝴蝶梦》等。在明代“成化词话”中的八种公案故事,也都是以包拯作为主人公,如《包待制出身传》《陈州糶米记》《仁宗认母传》《包龙图断白虎精传》等。在传承中虚构成分不断增加,至明末又出现小说集《龙图公案》和《包龙图判百家公案》,经清代说书艺人石玉昆改编为《包公案》(曾名《忠烈侠义传》即《三侠五义》),使侠义与公案合流,成为南北说书的主要内容。据《包公案》改编的各种近代戏曲,有许多自清代以来成为各地戏曲的传统保留剧目,其中著名的如京剧《铡美案》《打龙袍》等。曲艺作品有京韵大鼓《包公夸桑》、二人转《包公赔情》等也都是不同曲种的名篇。这些内容从古至今在各种艺术形式中相互移用,曲艺在其中起到主要的传递作用。它既接受了其他艺术形式的故事情节,又为另一种艺术形式提供了素材,使这些内容世代相传,深入人心,家喻户晓。

正是历代的这些曲艺,表达了人民群众的心声,采用了他们喜闻乐见的形式,从而也培养了他们的欣赏习惯。从曲艺史角度观察,虽然艺术形式不断更替,但由此养成的群众审美情趣却世代相传。因此,无论形式如何变化,又总是在继承前代审美要求的基础上发展,使观众在欣赏中不感到陌生,保持欣赏中的连续性,使其在变化中,不但适应时代的需要,而且还能满足他们的欣赏追求。日久天长在群众中也形成一种习惯势力,他们要求文艺作品就应该按照他们的这种要求去写作、去表演,甚至对新兴或外来的艺术形式(如话剧、电影、电视剧等)也要求按着这种审美习惯去表现。广大的艺术工作者,多年来也体会到这种群众欣赏习惯的意义,努力满足他们这种要求,两者结合便创作出众多我国群众喜爱的文艺作品,形成中国独有的艺术风格,在世界文坛上独树一帜,受到世界人民的欢迎。

# 第一章 摇古代说唱对曲艺的孕育

## ——汉前时期

曲艺是综合艺术,起码包括文学、音乐及演员表演等多种因素。所以说曲艺的形成和发展,和上述这些组成因素有着密切的关系,需要以这些因素为基础构成。因此,它产生的上限不会早于这些因素的形成。例如最初的音乐,不可能具有曲艺音乐的某些特征——叙述性。我们都知道“杭育杭育”的歌声起源于劳动,但那么简单的曲调,不能导致曲艺的产生。最早的神话传说,在原始人类可能做为一种讲故事的形式流传,但一般的讲故事也并不都是曲艺,最早的表现虽然可从古代巫覡的活动中,找到最初的形态,但这也是许多表演艺术的共源,形成曲艺的表演,还需要与其他的因素相结合。它比音乐、舞蹈的初成要晚得多,它需要更多的条件。因此,在我们今天看来,曲艺形式比其他艺术简单,但在古代形成时,却是一种复杂的艺术,有其漫长的发展过程。所以在探索我国曲艺的形成时,就有必要先了解一下,在古代艺术萌芽状态中,所出现的一些曲艺因素。

### 第一节 摇先秦说唱中的曲艺因素

先秦时代是指秦始皇统一中国(公元前 221 年)以前的所有时期。人类通过劳动,从动物群中分化出来,创造了人类初期的文明,随着社会生产力的不断提高,出现了私有财产,便产生了阶级,进入了奴隶社会。人类初期所创造的文化艺术,逐步形成不同的分工,改变了原来那种无分类的原始综合性,出现后世各种艺术形式的萌芽。在这种萌芽状态的艺术形式中,也包括了某些说唱因素,后世的曲艺,就是发展这种说唱因素而形成。它大致包括以下几个方面的内容。摇摇摇

## 一、最早的故事——古代神话

人类最早讲述的故事,可能不只是“神话”,想必还有些“人话”,但初民对“人话”并非有故事的意识,而神话则是异于常人的行为,便于记忆流传。故此,才保留下来,成为最早的口头叙事文学。

(一)神话的产生 神话是人类初期,对许多大自然现象不理解,而产生的一种幼稚的幻想。正如马克思指出的:“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化。而随着这些自然力的实际上被支配,神话也就消失了。”(见《政治经济学批判·导言》)。世界上各民族的神话都是如此。我国古代神话,实际也是我们的祖先看到许多自然现象无法理解,便产生各种猜想,幻想出是经过那么一个人(或神)改造的结果。他们看到山河大地、日月星空的种种变化,就幻想出许多动人的神话故事。如《羿射九日》《女娲补天》《精卫填海》《夸父逐日》等。这些神话都是原始人类对这些自然现象的解释,表现出人们要改造自然的可贵精神,曲折地反映了当时的现实生活。这些神话变化虽然非常离奇,但它仍是现实生活的一种反映,不过是一种变形的反映,这种反映也是以实际生活为依据的。

随着人类社会生产力的提高,私有财产开始萌芽,这时期历史进展的明显标志,便是由氏族集团发展成为原始部落。在原始部落内部或部落与部落之间,为了争夺当时的所谓财产,便表现出各种矛盾,这种矛盾表现为部落之间的战争或部落内部争夺权力的斗争。在古代神话中,便有黄帝与炎帝的“阪泉之战”、黄帝和蚩尤的“涿鹿之战”及刑天的故事等。这些神话也都是当时客观现实的反映,只不过是一种曲折的反映罢了。

我国古代神话,主要是表现人类初期对自然现象、生活内容的反映,表现人类初期纯朴的思想感情。但随着时代的推移,社会的发展,由奴隶社会发展至封建社会,特别是自汉代我国道教的初成及佛教的传入等社会因素的影响,使这些原有的上古神话,在内容上也发生各种相应的变化。因此,封建社会所流行的神话,便逐步脱离这种人类初期幼稚的幻想,而加入统治阶级的意识,形成所谓的“仙话”“鬼话”之类,文学角度看是更加发展了,在思想内容方面也更加复杂,一直影响到我国后世许多神魔故事之类的文艺作品。

(二)神话的流传与记载 这些上古神话原始时代在民间口头流传,由于尚无文字的记载,所以在流传中也不断泯灭,直至奴隶社会初期,有所谓甲骨、钟鼎

文字出现,才使其得以记载,但又由于当时文字的简略,刻铸的困难,也只能是只言片语,不见全貌。但是,也仍有一部分材料,通过各种途径(如瞽矇、史官或广大群众及巫师等)在口头沿续流传;也有一部分被画在殿堂庙宇中保存下来。至奴隶社会末期,在我国先秦的一些古籍中,才有可能根据这些零星的文字、图画及口传材料编入各种著作。当封建社会经济、文化发展到一定的阶段以后,便出现一些专门记述这些古代神话的专著。主要的有以下几种:

**《山海经》** :作者不详,据传为大禹的助手伯益所作。近代学者研究认为,各篇并非出自一人之手,是在先秦几百年内逐步形成。今传本为东晋文学家郭璞所选注。全书十八篇。历代学者均做地理书对待,至清代乾隆年间编纂《四库全书》时,说它“侈谈神怪,百无一真,是真小说之祖耳”,移入“小说”类中。其中记载神话有《鲧肠化神》《精卫填海》《夸父逐日》《大禹治水》《冀州之战》(即应龙战蚩尤)《刑天斗帝》等许多著名神话故事。

**《淮南子》** :亦称《淮南鸿烈》,是由西汉淮南王刘安组织门客苏非、李尚、伍被等人撰写的著作,传本为二十一篇,以论道为主,兼有儒、法、阴阳等家杂说,其中记载许多先秦以来的神话,如《女娲补天》《嫦娥奔月》《共工触山》《羿射九日》等。

**《水经注》** :北魏酈道元著,本是为原有的《水经》做注释,实际是以原有《水经》为纲,进行长达二十倍的扩充,变成长篇巨著。以讲释大小水道为题,记述各水所经地区的山川、景色、人物、事件,旁征博引,内容比较庞杂,有些篇章文字优美流畅,其中包括许多神话故事,如《后羿射日》《李冰搏江》等。

其他还有《穆天子传》《列子》《博物志》《述异记》《拾遗记》《列仙传》……都有许多神话传说的记录。当然,其中也有一些不同时代所编的“仙话”故事。

我国古代神话在流传中佚亡的现象十分严重。例如屈原《天问》中所列举的若干神话,至今难以解破,主要原因是在屈原时代流行的一些神话,由于没有记载而至今无存,使我们今日难知其本来面貌。在论述其原因时,鲁迅先生认为:“孔子出,以修身齐家治国平天下等实用为教,不欲言鬼神,太古荒唐之说,俱为儒者所不道,故其后不特无所光大,而又有散亡。”(见《中国小说史略》)由于我国历史上以儒家学说为知识分子的正统,所以对这些古代神话缺乏应有的重视,致使许多神话至今无传。

(三)古代神话对后世曲艺的影响:古代神话经过长时间在群众中口头流传,不但情节逐步完善,而且表现方法也不断丰富,成为我国最早的讲故事形式。

在这些神话中 ,出现许多具体的情节 ,成为当时流传的基础。如《山海经·海外西经》中说 :

摇摇刑天与帝至此争神 ,帝断其首 ,葬之常羊山 ,乃以乳为目 ,以脐为口 ,操干戚以舞。

这里以幻想的故事 ,离奇的情节 ,表现了被压迫者的反抗意志 ,使人易记 ,便于流传。又如《淮南子·本经训》云 :

摇摇尧之时 ,十日并出 ,焦禾稼 ,杀草木 ,而民无所食。猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇 ,皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野 ,杀九婴于凶水之上 ,缴大风于青丘之泽 ,上射十日而下杀猰貐 ,断修蛇于洞庭 ,禽封豨于桑林。万民皆喜 ,置尧以为天子。

同书《览冥训》还有 :

摇摇羿请不死之药于西王母 ,姮娥窃以奔月 ,怅然有丧 ,无以续之。

《淮南子》虽为汉代著作 ,但其中所讲姮娥(即嫦娥)故事 ,始见于大约成书于战国初年而后来佚亡了的《归藏》,六朝梁刘勰《文心雕龙·诸子》说:“《归藏》之经 ,大明迂怪 ,乃称羿毙十日 ,姮娥奔月”是其证。其后《文选·祭颜光禄文》注径引《归藏》文云:“昔嫦娥以西王母不死之药服之 ,遂奔月为月精。”<sup>①</sup>可见在这些古代神话的流传过程中 ,逐步产生一些较为具体的情节 ,为其故事的流传提供了一定的基础。

叙述黄帝和炎帝的“阪泉之战” ,则有更细致的情节出现。如《列子·黄帝篇》云:“黄帝与炎帝战于阪泉之野 ,帅熊、罴、狼、豹、羆、虎为前驱 ,雕、鹖、鹰、鸇为旗帜。”黄帝和蚩尤的“冀州之战” ,在《山海经·大荒北经》中说:“蚩尤作兵伐黄帝 ,黄帝乃令应龙攻之冀州之野 ,应龙蓄水 ,蚩尤请风伯雨师 ,纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃 ,雨止 ,遂杀蚩尤。魃不得复上 ,所居不雨。”又如黄帝和蚩尤的“涿鹿之战” ,在《通典》中云:“蚩尤帅魍魉与黄帝战于涿鹿 ,帝命吹角作龙吟以御之。”至《太平御览》卷十五引《志林》中一段话:“黄帝与蚩尤战于涿鹿之野 ,蚩尤作大雾 ,弥三日 ,军人皆惑 ,黄帝乃令风后法斗机作指南车 ,以别四方……”《太平御览》虽为宋太宗时 ,命李昉等采集古书而成 ,但其中的许多神话传说 ,也

<sup>①</sup> 见袁珂《嫦娥奔月神话初探》一文 ,收入《神话论文集》,上海古籍出版社 1984 年版 ,第 153 页。

是从古代有关记载中转录而来。说明在古代对这些故事情节已有所铺展,具有讲故事的雏形。

虽然我们今天无法知道这些古代神话在当时的讲述情况,但从上述这些文献分析,每个故事都有许多细节作为传播的手段,不然也不会这么久传不灭。当然,在那时由于社会条件和各种艺术形式尚在萌芽时期,推想,这些神话除了群众的口头讲述以外,也不会产生更为复杂的一些表演方式。就是这种口头传播,如果从研究曲艺艺术的形成过程考察,也可以视为最原始的说话艺术的因素吧!

## 二、最早的叙事歌曲——古代民歌

远古的诗歌,源出于劳动,经过漫长的发展道路,至我国夏商周等奴隶社会,在群众中已有原始歌谣流传。由于当时尚没有完备的文字记载,大多数作品已经佚亡。能保留下来的,只有从今传的《诗经》中,看其大概情况。虽然除《诗经》以外,还有所谓的一些“逸诗”,却往往只是零章断句,又多伪托,总的说意义不大。所以我们今天研究古代民歌,也就只能以《诗经》为根据。

(一)《诗经》的形成过程:《诗经》是我国最早的一部诗歌总集,大体上是西周初期至春秋五百年间的作品。过去对《诗经》的形成,有“采诗”“献诗”和“删诗”之说。

“采诗”即指采集民间流传之诗(即民歌)的做法,如《礼记·王制篇》云:“天子五年一巡守,岁二月东巡守,至于岱宗,柴而望祀山川,觐诸侯,问百年者就见之。命大师陈诗,以观民风。”<sup>①</sup>《汉书·食货志》亦云:“春秋之月,群居者将散。行人振木铎徇于路以采诗,献之大师,比其音律,以闻天子。”同书《艺文志》还说:“故古有采诗之官,王者所以观风俗,知得失,自考正也。”<sup>②</sup>虽然自古以来就有人对此表示怀疑,因为这种提法都是出自汉代,可能是汉人以汉代情形的推论,但也有不同的说法,认为《礼记》虽成书于西汉,但它是汇集古代文献而成,并非全是后人的推论。这是一桩两千年以来争论不休的公案。最近上海古

① 见陈戍国点校《周礼·仪礼·礼记》,岳麓书社 1993 年版,本章所引以上三书文字均出自此书,只注篇名,不注页数。

② 本章所引《史记》《汉书》等,均出自《二十五史》,上海古籍出版社 1982 年版,只注篇名,不注页数。

籍出版社出版的《上博战国竹书·孔子诗论》<sup>①</sup>一书,是根据上海博物馆从香港购回的一批流散的战国竹简整理而成,其中有对“采诗”的论述。其文如下:

摇摇邦风元(其)内(纳)勿(物)也,專(溥)僿(观)人谷(俗)安(焉),大斂财安(焉)。元(其)言旻(文),元(其)聖(声)善。

“邦风”即“国风”,先秦文献多称“国”为“邦”。“内勿”(即“纳物”,指“容纳事物”),“專僿人谷”(即“普观人俗”),“大斂财”据《周礼·地官》中的“八曰斂财”解释,这里可指“广斂邦风”(即收集民歌),随后又说“其言旻(文),其聖(声)善”,则是表明对收集民歌的肯定。由此可见,在战国以前确实存在有“采诗”,这种做法,其目的与汉代乐府之“观风俗,知得失”相似。

“献诗”之说,源于《国语·周语》所引“故天子听政,使公卿至于列士献诗……”另在上述的“采诗”的过程,也都有献诗之说,再如东汉何休注《公羊传》(宣公十五年)亦云:

摇摇男女有所怨恨,相从而歌,饥者歌其食,劳者歌其事。男年六十,女年五十,无子者,宫衣食之,使之民间求诗,乡移于邑,邑移于国,国以闻天子。故王者不出牖户,尽知天下所苦,不下堂而知四方。

此文也系传说,古代虽有采诗、献诗的记载,到底是怎样的一种制度,先秦文献中既无记载,我们也不便更多的猜测,但有采诗就必有献诗似无问题的。

关于“删诗”,是据《史记·孔子世家》云:“古者诗三千余篇,及至孔子,去其重,取可施于礼仪。上采契后稷,中述殷周之盛,至幽厉之缺,始于衽席。故曰关雎之乱以为风始,鹿鸣为小雅始,文王为大雅始,清庙为颂始,三百五篇,孔子皆弦歌之。”但据《左传》所记,襄公二十九年(公元前 544 年)吴公子季札到鲁国观乐时,鲁国为季札所歌的诗,编排次序和分类名目都与今传本《诗经》相似,好像那时就已有与今传《诗经》相近的汇集,那时孔子才八岁。后来孔子也不只一次谈过“诗三百”的话。所以,许多专家都认为,大约在公元前六世纪,就已有与现在基本大致相同的《诗经》存在了,看来“删诗”之说并不那么可靠。

那么《诗经》究竟是怎样形成的呢?清乾隆时人崔述在《读风偶识》中虽不同意“采诗”之说,但他下面所说的一段话,却有参考价值。他说:

① 此书未见,引文转引自廖群《周代“采风”说的文物新证》,载《民俗研究》1994年第 1 期,第 76 页。



摇摇盖凡文章一道 ,美斯爱 ,爱斯传 ,乃天下之常理 ,故有作者即有传者 ,但世近则人多诵习 ,世远则渐就湮没。其国崇尚文学而鲜忌讳则传者多 ,反是则传者少。小邦弱国偶遇文学之士录而传之 ,亦有行于世者 ,否则遂失传耳。

这些流传于世的诗歌 ,汇集起来就成了《诗经》 ,但在春秋时除上述“美斯爱 ,爱斯传”外 ,还有其实用价值。如宋人郑樵在《通志·乐略》中说 :“古之达礼三 :一曰燕 ,二曰享 ,三曰祀。所谓吉、凶、军、宾、嘉 ,皆主此三者以成礼。古之达乐三 :一曰风 ,二曰雅 ,三曰颂。”他以燕、享、祀与《诗经》中的风、雅、颂相对应 ,表明其实用价值。既然肯定了“采诗”之说 ,必然要加以编纂 ,经什么人编纂虽已不可考 ,但因为它是朝廷实用性的音乐 ,其编纂可能就是乐官。这乐官是谁倒无关紧要 ,但追其性质则是古今学者研究的内容。元人吴澄在《校定诗经序》中 ,除了讲述风、雅、颂三者的用途以外 ,对其性质也有过分析。他说 :

摇摇乡乐之歌曰“风” ,其诗乃国中男女道其情思之诗 ,人心自然之乐也。故先王采以入乐 ,而被之弦歌。朝廷之乐歌曰“雅” ,宗庙之乐歌曰“颂” ,于燕飨焉用之 ,于朝会焉用之 ,于享祀焉用之 ,因是乐之施于是事 ,故因是事而作为辞也。然则“风”因诗而为乐 ,“雅”、“颂”因乐而为诗 ,诗之先后于乐不同 ,其为歌辞一也。

从这段话可以看出 ,“风”是收集当时各国的民歌(当然 ,其中也包括文人或贵族的拟作) ,在《诗经》中收入有十五国民歌。“雅”字可解释为“正” ,即“正乐”。分大雅和小雅 ,但对其“大”“小”之别 ,从来未有圆满的解释 ,从性质看可能大雅更正规 ,小雅可随便些 ;或有人认为“可能原来只有一种雅乐 ,无所谓大小 ,后来有新的雅乐产生 ,便叫旧的为大雅 ,新的为小雅”<sup>①</sup>。“颂”在《诗经》中收有周颂、商颂和鲁颂三种 ,皆为祭祀天地或祖先典礼的庙堂歌曲。

从产生年代讲 ,大约周颂最早 ,可能产生在西周前期 ,商颂和鲁颂有人认为仅次于周颂 ,也有人认为产生在春秋初期 ,因商颂为宋人之歌(宋虽商之后裔 ,但作“颂”已是春秋之事 ,鲁颂传为鲁国大夫正考父作) ,其次为大雅 ,可能产生于西周中 ,再次小雅 ,可能产生于西周末。风是指在各地方流行的民歌(或拟作) ,大多数很难确定它准确的产生年代 ,有些是属于奴隶社会中后期的群众歌曲。

① 见余冠英注释《诗经选·前言》 ,人民文学出版社 1953 年版 ,第 0 页。

有些小雅又受国风的影响很深,所以这部分作品内容比较广泛,可能有些诗歌是从远古至春秋一直流传着,大约至春秋中期形成现在的形式,这当然是大致的排列顺序。

从《诗经》所反映的地域看,国风中除周南、召南外,大致以黄河流域为产区,即所谓中原地带。关于邶、鄘、卫三风,东汉郑玄曰:“邶、鄘、卫者,殷纣畿内地名,属古冀州。自纣城而北曰邶,南曰鄘,东曰卫,在汲郡朝歌县……”(见《经典释文》)1957年河北涿水发现北伯彝器后,王国维作《北伯鼎跋》云:“自来说邶国者,虽以为在殷之北,然皆于朝歌左右求之……余谓邶即燕,鄘即鲁也……谓之邶鄘,然皆有目无诗。季札观鲁乐,为之歌邶鄘卫,时犹未分为三。后人以卫诗独多,遂分隶之于邶鄘。”(见《观堂集林》卷十五)今《诗经》中谓邶风、鄘风,实为卫诗也,故邶、鄘两风今已不存,“卫”在朝歌以东,从地望讲似仍可信。

王风是指“王城之诗”,《诗经》中王风皆为东迁以后的诗,可能是采集于今日洛阳附近。郑风之“郑”,本在陕西华县以东,后迁至新郑建都,属今之陕东豫西一带。齐风之“齐”,地属今山东(由北部扩展至山东半岛)。豳风、秦风皆产于陕西,“豳”在北,“秦”在南。魏、唐二风,都流行在当时的晋地,“魏”在今山西省芮城西北,“唐”在晋南,即今曲沃一带。曹风之曹国,建都陶丘(今定陶县),在今山东西部。陈风之陈国,地属今河南东南部及安徽北部,建都宛丘(今淮阳),已接近楚地。桧风之“桧”,在今河南南部,也与楚地较近。

周南、召南可称“二南”,则是汉水、长江流域的民歌,当时属于楚地,但都经过了乐官的改编,已与北方歌曲相似,均可列入国风之中。

《诗经》中的大雅、小雅,已化为王庭的正乐,又有一部分来自民间,已很难分辨原来的产地。“颂”中的周颂是周朝的原有庙堂歌曲,应产自陕西,商颂当产自河南商丘附近,鲁颂当然产于山东曲阜一带。

根据上述,对照《诗经》中的诗歌来看,风是流传各地的民歌,题材比较多样,思想内容也比较鲜明,多是表现当时群众的亲身体会,主要以劳动、爱情和反抗为内容,是《诗经》中的精华部分。小雅中也有一些作品是受国风的影响(或许本身也是来自民间),与国风有些相似之处。小雅的大部、大雅的全部和颂,主要是贵族的诗,用于宫廷和在祭祀时演唱。以歌颂先王的功绩为主,其中有不少对统治者的颂扬,但和后世一些专门歌颂封建统治阶级的诗歌还有所区别,但它又是开创后世歌功颂德、粉饰太平的先声。因此,对这些作品应该实事求是地进行具体分析。

(二)《诗经》中的说唱因素 :《诗经》中所收集的诗 ,本来都是能歌唱的。宋人郑樵在《通志·乐略》中还说 :

摇摇礼乐相须以为用 ,礼非乐不行 ,乐非礼不举。自后夔以来 ,乐以诗为本 ,诗以乐为声 ,八音六律为之羽翼耳。仲尼编诗 ,为燕、享、祀之时 ,用以歌 ,而非用以说义也。若不能歌之 ,但能诵其文而说其义可乎 ?不幸腐儒之说起 ,齐、鲁、韩、毛四家各为序训而以说相高 ,汉朝又立之学官 ,以义理相授 ,遂使声歌之音湮没无闻。然当汉之初 ,去三代未远 ,虽经生学者不识诗 ,而太乐氏以声歌肄业 ,往往仲尼三百篇 ,瞽史之徒例能歌也 ,奈义理之说既胜 ,则声歌之学日微。

郑樵这段话有一定的道理 ,自汉代建立太学 ,设“五经”博士为教官以来 ,专以“义理相授” ,其歌音则“湮没无闻”了。所以后世学者把它作为“五经”之一的经书对待 ,只有少数人注意其演唱价值。

那么 ,《诗经》中的诗是怎样演唱的呢 ?在《墨子·公孟篇》中说 :“儒者诵诗三百 ,弦诗三百 ,歌诗三百 ,舞诗三百。”“诵诗”应包括朗诵、念诵 ,“弦诗”是作器乐配合而言 ,“歌诗”为歌唱 ,“舞诗”为舞蹈 ,包括了后世多种表演艺术形式。风、雅、颂各有不同用途 ,也必然有不同的演唱场合。其中一些叙事诗 ,以诵(说)或歌(唱)讲述故事 ,则具备了初步的曲艺因素。

我们虽然不能知道当初演唱《诗经》的实际情况 ,可是从现存的文字分析 ,还可以看出音乐章段是非常明显的。例如在国风中 ,大多数作品基本上是以四言四句为一段的重复体。这种分段重复的方法 ,不论是“歌”还是“诵” ,都是当时演唱段落所遗留的痕迹。如邶风中的《绿衣》《凯风》 ;卫风中的《伯兮》《河广》 ;郑风中的《风雨》《子衿》 ;齐风中的《东方未明》 ;唐风中的《蟋蟀》……还包括周南的《关雎》《芣苢》 ;召南的《采芣》《鹊巢》……二南虽属南方民歌 ,但也化作与北方民歌相似的四言四句 ,我们可以假定这是当时民歌的惯用格式。当然 ,为了表达感情 ,在这种惯用的格式的基础上 ,用字也会出现略有变化。在四言四句中 ,有个别的五字句、六字句或更多一些字数的句式。这应该看成仍是四言四句基本格式的变化 ,这种变化在后来文人写作的诗中不可能出现 ,而民歌中却是很常见的现象。

在这种变化中 ,其变化规律也是很强的 ,如小雅的《正月》 ,是以四言八句和四言六句组成的十三段歌词 ,很明显地可以看出 ,前八段为八句 ,后五段为六句 ;

《节南山》共十段唱词,前六段基本为四言八句,后四段为四言四句。从其词推断,在演唱时可能是前半部是一种曲调,后半部又更换了另一种曲调,可能是属于两种曲调的连接体。

当然,也还有些更复杂的变化形式,如各句字数都不相等。郑风中的《将仲子》,是以“四四五四四四八”的七句为一段,重复三次;《溱洧》是以“三四三四四四四三四四四五”十二句为一段,重复两次;还有以四言七句组成的固定规格,如《硕人》《杕杜》等。但每段内的格律仍是相同,所以说还是有规律可循,这些变化都是因为采用了不同的曲调所致。

在这些民歌和祭祀歌曲中,还出现开头或结尾用重章叠句的形式,如《东山》的开头或《汉广》的结尾,或《芣苢》《采芣》等开头一句或两句的重复,这也是古今民歌中常见的体例,有人认为是属于演唱时的和声,也可作为《诗经》中许多诗歌,当初都是可以演唱的佐证。

由此可以看出,《诗经》也是我国最早的一部歌词总集,即吴澄所说的:“诗之先后于乐不同,其为歌辞一也。”这对我们探讨曲艺史中的许多问题是很重要的。

(三)《诗经》中的叙事诗:探索曲艺艺术的起源,还得从说唱故事的特征入手,研究《诗经》中的叙事诗(即古代的叙事歌曲)是探索古代说唱艺术的重要一环。《诗经》中的叙事诗,大致可分为叙述历史传说(或神话)和反映现实生活两种内容。

叙述历史传说(或神话)的叙事诗:因为我国古代神话,有一部分转化为历史传说,故此,在《诗经》中许多表现历史传说的叙事诗中,也包括许多神话成分。著名的有大雅中的《生民》《公刘》,商颂中的《玄鸟》《殷武》及鲁颂中的《閟宫》等。

《生民》是叙述周的始祖后稷出生的故事,也是在古代流传很久的一篇神话。尽管那时的叙事诗还不像后世那样侧重景物的描绘和感情的抒发,但叙述的故事还是很曲折的。它讲的是姜嫄踏神的足迹,而感孕生后稷,姜嫄认为他是神的后代而不敢收留。其中对后稷“三弃三收”的情节,描写得十分生动具体,具有讲唱故事的特点。原文是:

摇摇诞寘之隘巷,牛羊腓字之;

诞寘之平林,会伐平林;

诞寘之寒冰,鸟覆翼之。

鸟乃去矣，后稷呱矣，  
实覃实訐，厥声载路。

这里实际是讲后稷的非凡，出生后把他扔到街巷、树林、冰地，都先后遇救。在我国许多名人的传说中，都有这种出生时的异样和生后遭难的情形。如齐顷公无野、楚令尹子文等，也都是弃后而再收之。

紧接着讲到他刚会爬时，便能自己找食吃，并能种植庄稼。则是：

摇摇诞实匍匐，克岐克嶷，  
以就口食。蓺之荏菹，  
荏菹施施，禾役穰穰。  
麻麦幪幪，瓜瓞嗶嗶。

这是对他非凡的描写，因为他是神的后代，所以他不但生下来就会种庄稼，而且都能获得丰收，因此，周人称他为农业的发明人。这里表现了他的神奇，并且有很强的传神作用，可以看出我国早期叙事诗的朴实写作手法。

《公刘》是叙述周人的远祖公刘率部从邠迁徙到豳，在豳开发土地，营造宫殿的事迹。诗中描写了领袖与群众共同发现可建京城之地以后，在那里定居的欢腾场面，也都是很生动的。如：

摇摇笃公刘，逝彼百泉，瞻彼溇原。迺陟南冈，乃覲于京。京师之野，于时处处，于时庐旅，于时言言，于时语语。

这是当时群众对理想中的领袖的歌颂，写出了百姓们欢乐的生活景象。

《绵》是叙述周文王的祖父古公亶父从豳到岐的迁徙。从迁岐、授田、筑室直到驱逐氐夷，也是一篇周人歌颂祖先的叙事诗。

其他，《皇矣》从太王、太伯、王季叙述到文王伐密伐崇；《大明》从文王出生叙述到武王伐纣，也属于历史传说的叙事诗。这些叙事诗不但有其历史传说价值，从叙述到描写，也具有一定的艺术性。这些叙事诗在当时也是能够演唱的歌曲，它本身就具备了讲唱故事的特点，我们可以看作人类初期文艺形式中的曲艺因素。

反映现实生活的叙事诗：在《诗经》中反映现实生活的诗篇较多，著名的叙事诗有卫风中的《氓》、邶风的《谷风》、齐风中的《鸡鸣》和郑风中的《女曰鸡鸣》等，都有些与后世的曲艺相似的特点。

《氓》和《谷风》都是描写弃妇的诗，在叙事过程中，流露了一定的感情，具有感人的力量。如《氓》中描写弃妇自己的内心伤感时写道：

摇摇三岁为妇，靡室劳矣。夙兴夜寐，靡有朝矣。  
言既遂矣，至于暴矣。兄弟不知，<sup>嗟</sup>其笑矣，  
静言思之，躬自悼矣。

这段描写女主人公隐藏自己的内心痛苦，不愿叫自己兄弟知道，很能感动听众。《谷风》开头以“习习谷风，以阴以雨”天气的突然变化来比喻女主人所遭遇的命运，烘托性是很强的，都能深刻地揭示出人物内心的酸痛，展示了边叙事边抒情的说唱艺术的特点。

《诗经》中的叙事诗，还出现了以人物对话代替叙事的作品，这也是后世曲艺作品中叙述故事与摹拟人物相结合表现手法的先声。如《女曰鸡鸣》，是描写夫妻起床的情景：

摇摇女曰：“鸡鸣”，士曰：“昧旦”。  
“子兴视夜，明星有烂。”  
“将翱将翔，弋鳬与雁。”  
“弋言加之，与子宜之。”  
“宜言饮酒，与子偕老。”  
“琴瑟在御，莫不静好。”

这是一篇描写夫妻起床时的风趣对话，虽然没有讲述者的旁观叙述，但通过人物的直接对话，也能把此时此景写得生动具体。在齐风的《鸡鸣》中，更增加了风趣的成分。全文是：

摇摇“鸡既鸣矣，朝既盈矣！”  
“匪鸡则鸣，苍蝇之声。”  
“东方明矣，朝既昌矣！”  
“匪东方则明，月出之光。”  
“虫飞薨薨，甘与子同梦，  
会且归矣，无庶予子憎！”

这也直接描写夫妻对话的叙事诗，更是充满生活情趣，故事中人物虽拟朝官，但实际乃是以普通人的生活来表现，因为朝官不可能临朝不去，应该看成是獯

普通老百姓中青年生活的写照。陆侃如、冯沅君认为这是一首写幽会的诗，是写“幽会将终，男女二人临别时的对话”。也可作为一解。其中能显示出人物对话的活力。这种作品已是后来争辩体唱词的雏形，实际与我们今天曲坛上演唱的关于夫妻逗趣一类的生活小段儿很相似。如果其中男女分唱，还是一篇对口演唱形式，也可以说是古代一篇类似曲艺的作品。

从以上《诗经》中的叙事诗考察，起码在我国奴隶社会时，流行在群众中的一些口头文学来看，就已经具备了一定的曲艺因素，正是这些曲艺因素的发展，为后世曲艺艺术的形成奠定了必要的基础。

（四）《诗经》中的抒情诗：《诗经》中更多的诗歌是属于抒情诗，这些作品不一定都和曲艺有关，但也有不少以特定人物的身份抒发感情的作品，很似故事中的一个片断，其构思方法和情绪的表达方式，都与后世曲艺中抒情性作品相近似。如邶风中的《绿衣》，是描写男子看见自己身上的衣裳，怀念自己的妻子，因为这衣裳是妻子所做，可是衣裳尚在，做衣裳的人已不在。是对物思情一类的作品，其中一段是：

摇摇绿兮丝兮，女所治兮，我思古人，俾无訖兮。

絺兮绌兮，凄其以风，我思古人，实获我心。

这是借物怀情的抒情诗，虽然人物身份未明，但其感情的表达是很真切的，这也是古今许多民歌的特点。它又是属于叙事与抒情相结合的表现方法，也可以说具备一定的曲艺因素。

再有就是一些描写盼情人之类的作品，如郑风中的《风雨》、邶风中的《静女》，都是描写男女等待或相会的场面，也是很动情的。如《风雨》，其词是：

摇摇风雨凄凄，鸡鸣喈喈，既见君子，云胡不夷！

风雨潇潇，鸡鸣胶胶，既见君子，云胡不瘳！

风雨如晦，鸡鸣不已，既见君子，云胡不喜！

这首歌词通过三次重复风雨与鸡叫的环境，写出少女见到自己情人的心理活动，层层加重了她内心喜悦的描绘，能使人看到她的音容笑貌。

再看郑风中的《将仲子》，描写少女既爱着自己的心上人，但又怕他爬墙头到自己家来，揭示了人物的内心矛盾。其词是：

摇摇将仲子兮，无逾我里，无折我树杞。岂敢爱之，畏我父母。

仲可怀也 ,父母之言亦可畏也 !

将仲子兮 ,无逾我墙 ,无折我树桑。岂敢爱之 ,畏我诸兄。

仲可怀也 ,诸兄之言亦可畏也 !

将仲子兮 ,无逾我园 ,无折我树檀。岂敢爱之 ,畏人之多言。

仲可怀也 ,人之多言亦可畏也 !

这首诗既可说是对自己情人的叮嘱 ,又像是自己内心矛盾的揭示 ,这也是曲艺艺术中的一种手法——省略对方的对话 ,变成个人的内心独白 ,揭示人物内心的复杂感情。这种截取故事的一个片断 ,以特定人物抒情的方式 ,是为创造一种意境 ,以意境中的人物情绪感人 ,后世曲艺中一些善于抒情的曲目 ,就是在这种基础上形成的。

《诗经》中的这些抒情诗 ,本身民间特色是很浓厚的 ,但历代注者 ,多以古人牵强比附 ,这首《将仲子》也是如此 ,过去多附会为“刺庄公也”(见《毛诗正义》等 ,事见本章第二节引《郑伯克段于鄢》) ,当然也有驳难。在今编《国风诗旨纂解》中按语说 :“此诗为一女子倾诉向往爱情又慑于礼教的矛盾心理 ,乃是《国风》中情诗之上乘之作。旧说附会史实 ,前人已有驳之 ,至于《诗辨妄》《诗集传》指为‘淫诗’ ,虽有矫枉之功 ,但又落入封建伦常教化之窠臼 ,不可不辨白。”<sup>①</sup>这话是对的 ,今天我们虽是探索曲艺艺术之起源 ,对此也应有明确的认识。

### 三、最早的笑话——先秦寓言

在先秦诸子百家的各种著作中 ,还透露了在古代民间流行着一种有寓意的可笑小故事 ,被后世称为寓言的形式。这些寓言也可看作是我国最早的笑话 ,对后世许多艺术形式有着重要的影响 ,特别是对说笑话之类的艺术形式 ,更具有肇始的意义。

笑话在我国有着悠久的历史 ,在《诗经》中就有“善戏谑兮 ,不为虐兮”的记载 ,但这些笑话没有流传下来 ,我们不能知道具体的内容。我们能见到最早的古代笑话 ,便是这些先秦寓言。其语源出自《庄子·寓言篇》 ,其文曰 :“寓言十九 ,重言十七 ,卮言日出 ,和以天倪。”并对其解释为“寓言十九 ,藉外论之” ,“重言十七 ,所以已言也 ,是为耆艾” ,其意说寓言是借他人之言论述道理十分之九会令人可信 ,德高望重的人讲话 ,十分之七令人相信 ,而随便源源不绝说出的话 ,却自

<sup>①</sup> 见郝志达主编《国风诗旨纂解》,南开大学出版社 1989 年版 ,第 405 页。



然合乎道理。在同书《天下篇》中还说：

摇摇以谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞，时恣纵而不倦，不以奇见之也。以天下沈浊，不可与庄语，以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广……

这是寓言的本意，可使“以重言为真，以寓言为广”，在先秦时代的诸子百家，都采用这种另举一个荒唐虚构的故事做比喻来讲述自己的道理，后世便通称这种形式为寓言。正是这种借荒唐之事，讲说深刻道理，便形成出人意料之外与合乎情理之中的统一，因此，在许多寓言中便具备了可笑的因素，也可以说是我国最早的笑话。如《孟子》中的《揠苗助长》《月攘一鸡》；《庄子》中的《埴井之蛙》《东施效颦》；《韩非子》中的《郑人置履》《守株待兔》；《战国策》中的《鹬蚌相持》《狐假虎威》等等。这些寓言所表现的具体事物虽仍是自然现象为主，但其中都寄寓着人们对该事物的看法，是为讲明某种道理而选用，是人类社会发展到一定程度的产物。正如侯宝林与几位教授所说：“这些笑话（专指寓言），富有农村生活气息，其中有关农事的生动形象不可能是四体不勤、五谷不分的士大夫们创造出来的。虽然一经文人的记录或改写，它们可能失去了人民口头创作的某些风采，但是其缘事而发的故事情节，浓重夸张的喜剧趣味，都还保持了民间笑话的特色。”<sup>①</sup>

我国先秦寓言，能在春秋战国时期兴盛起来，还与当时的社会背景有着直接的关系。在北京大学中文系古典文献专业编选的《中国古代寓言选》的序言中说：

摇摇春秋战国之际，正是一个大变动的历史时期，社会阶级矛盾和各诸侯王国统治集团之间的矛盾都激化起来了，斗争十分激烈，思想也十分活跃，出现了百家争鸣的局面。依附于各个阶级和阶层、各个政治集团的知识分子，包括政治家、思想家、军事家以及专门替人出谋划策的“食客”“策士”们，都在竭力地驰骋自己思辩的才能，宣传自己的哲学见解和政治主张。为了驳倒对立派的观点和主张，他们有时真是挖空心思、绞尽脑汁地去找寻辩论的武器。这时，社会上广泛流传的含义深刻、简明生动而又富有生活情趣的寓言或其它小故事，便成了他们十分喜欢使用的材料，同时他们自己也常常模仿着进行创作。如孟轲用“攘鸡”的故事，驳斥宋国大夫戴盈之的不肯立即免

<sup>①</sup> 见侯宝林等《相声与笑话》，载《曲艺》1982年第10期。

除关卡和商品赋税的意见 ,季梁用“南辕北辙”的故事 ,劝阻魏王发兵攻赵 ;苏代以“鹬蚌相争 ,渔人得利”的道理 ,说服赵王赞成“合纵”的主张 ,都是很有力的。

正是在这样的基础上 ,才出现某些文人创作。如《刻舟求剑》《画蛇添足》《叶公好龙》《邯郸学步》……从表现内容分析 ,可能产生于那些民间流行的寓言之后 ,是文人们根据自己生活体验的创作。这些寓言(包括民间流传的和文人创作的)在当时为了讲明自己的观点 ,都被写进他们自己的著作中 ,才使我们今日能够得以见到。从这点来说 ,文人搜集、整理以及拟作的功绩 ,也是不可抹煞了。

许多先秦寓言具有笑话的特征 ,但寓言与笑话又不完全相同。一 ,有的寓言并不可笑 ;二 ,笑话并不一定都有寓意。我们说先秦寓言是最早的笑话 ,是指那些可笑而有寓意的小故事。如《守株待兔》 :

摇摇宋人有耕田者 ,田中有株 ,兔走触株 ,折颈而死 ;因释其耒而守株 ,冀复得兔 ,兔不可复得 ,而身为宋国笑。今欲以先王之政 ,治当世之民 ,皆守株之类也。

通过这个虚构的故事 ,表明引者的政治观点 ,就其故事的形式分析 ,大致可分为三个组成部分。即 :一叙述部分 ;二 ,点题部分 ;三 ,评论部分。其中点题部分是构成寓言的关键 ,必须一语道破 ,才能引人发笑。叙述部分是指故事情节的展开过程 ,在有些寓言中是为点题而设。最后评论部分是讲述由故事引发出的道理。也有的寓言 ,在点题中已包括评论成分 ,如《郑人置履》 :

摇摇郑人有且置履者 ,先自度其足 ,而置之其坐 ,至之市而忘操之。已得履 ,乃曰 :“吾忘持度。”反归取之。及反 ,市罢 ,遂不得履。人曰 :“何不试之以足 ?”曰 :“宁信度 ,无自信也。”

最后 ,“宁信度 ,无自信也” ,既有点题的作用 ,也是对其人其事的评论。两者合一 ,形成传神之妙。表明作者(或引者)对当时事物的看法。在《韩非子》中所保留的许多寓言 ,塑造了许多愚人形象 ,讽刺也是很深刻的。

当然 ,也有些先秦寓言 ,故事并不可笑(或故事虽有可笑因素 ,但无点题之语) ,经过重新处理也可能成为笑话 ,但就现存的故事来讲 ,本身不具备可笑的特点。如《庄子》中的《逍遥游》、《列子》中的《愚公移山》等 ,实际也是一则神

话,虽有一定的寓意,但并不可笑,所以说这种寓言就不是笑话。

先秦寓言本身也可以说是种讲故事的形式,不过这种故事都非常短小,情节极为简单,其传神之处在于说明一定的道理,而不在故事情节本身。其中的故事情节是为构成可笑的点题之语而铺设,这样本身就构成一种后世笑话的格局,不同于以情节取胜的各种故事,成为后世说笑话这种文艺样式的先河。

这种笑话以观点鲜明为特色,具有批判作用,逐渐形成由此经汉魏,发展为唐宋至明清的历代笑话,一代代在民间广泛流传,并对今日相声艺术的内容与形式有着一定的影响。先秦寓言所创造的讽刺经验,对后世各种讽刺艺术是有所启示的。因为这些先秦寓言,有的是面对各国君王直接进谏,就必须有着很准确的内容,因为“古代君王多是极端暴虐凶残的,那些进谏忠言的谋士稍不留意,触犯了他们的尊严便会遭到杀身之祸,所以这些人都很注意怎么才能把话讲得得体”。<sup>①</sup>因此,这些寓言虽有对辩论者的回击,具有很强的讽刺打击力量,但对接受者是君王时,就要讲究分寸,使听者能够接受。所以说我国讽刺艺术从产生的初期,即有较强的“分寸感”,这对后世笑话乃至今日相声中许多节目的讽刺分寸是有着借鉴作用的。

那些不可笑或不甚可笑的寓言,在我国文学史上也开创了构思情节,描绘人物和提炼语言方面的意义,为我国早期叙事文学的形成,进行了有益的探索。对魏晋出现的“志怪”“志人”小说以及后来的说唱文学(包括曲艺),都有着直接的影响。

#### 四、最早的表演——古代巫舞

我国最早的表演形式,源于古代巫觋的歌舞。“巫”字在《说文解字》中解释为:“祝也,女能事无形以舞降神者也”;“觋”为“能斋肃事神明也,在男曰觋,在女曰巫。”当然,也不能排除其歌。

人类早期的歌舞,是与当时的生活有着密切的联系,在“万物有灵”思想尚未形成时,由于当时在狩猎等活动中,时常有成功与失败出现,人们便产生某种不同的生理反应,或愉快、或欢呼、或失望、或惊奇……出自于心,形容于表,便形成某种原始歌舞因素。《礼记·乐记》中说:

摇摇诗,言其志也。歌,咏其声也。舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从

<sup>①</sup> 见北京大学中文系古典文学专业编《中国古代寓言选》,人民文学出版社,第27页。

之。是故情深而文明 ,气盛而化神 ,和顺积中而英华发外 ,唯乐不可以为伪。

《毛诗序》中也说 :

摇摇诗者 ,志之所之也。在心为志 ,发言为诗 ,情动于中而形于言 ,故嗟叹之 ,嗟叹之不足 ,故永歌之 ,永歌之不足 ,故不知手之舞之 ,足之蹈之也。

这种原始歌舞因素还是与劳动本身融为一体 ,并非有意为歌舞 ,它本身却体现了劳动、歌舞与习俗的结合 ,便构成人类最初的歌舞因素。这种歌舞因素随着时代的发展 ,出现了摹拟性的动作 ,便成为初期的歌舞 ,在《尚书·尧典》中记有“予击石拊石 ,百兽率舞”的说法。虽然有人认为《尧典》出于后人的伪托 ,但作为追忆人类早期的生活现象还是有其可能性。既是“击石拊石”中的“百兽率舞” ,则应不是真的野兽在舞 ,而是人们的一种摹仿动作 ,以此进行歌舞狂欢而已。说明这时已出现全民性的歌舞活动。这种歌舞虽有表演因素 ,但并未从群众性的联欢活动中分离出去 ,仍是相互表达情绪的一种方式 ,并非作为表演的形式出现。

当人类进入农耕时代 ,随着人类思维活动的发展 ,对周围接触到的各种自然现象 ,发现也是有规律地变化 ,便觉得也和人类一样具有某种灵感 ,便想通过什么方法去影响这种变化。在这种“万物有灵”思想的指导下 ,为达到人们的某种愿望 ,而进行有意识的对待 ,便形成人类最早的祈祷行为。当时刚刚萌芽的原始歌舞则是最现成而又最方便可以利用的形式。这时便在全民的歌舞中 ,出现某些领头歌唱或舞蹈的人。便形成了早期“巫觋”之类的人物。如《吕氏春秋·古乐篇》中说 :“昔 ,古朱襄氏之治天下也。多风而阳气畜积 ,万物散解 ,果实不成 ,故士达作为五弦之瑟 ,以来阴气 ,以定群生。”朱襄氏在史前什么年代 ,也无从考据 ,而五弦之瑟也不可能在那时就产生 ,但这却说明那时风多而天旱 ,万物俱损 ,影响了农业生产 ,故有士达这样的先人 ,制作出某种乐器 ,弹奏它就能招来“阴气”(也可解释为“雨水”) ,使天气阴阳协调 ,从中透露出 ,先民以音乐作为“求雨”的手段 ,这可能就是“万物有灵”的一种表现吧 !认为弹奏乐器可以影响天气的变化 ,获得好的收成。

《吕氏春秋》中在朱襄氏之后 ,还说 :“昔葛天氏之乐 ,三人操牛尾 ,投足以歌八阕 :一曰《载民》、二曰《玄鸟》、三曰《遂草木》、四曰《奋五谷》、五曰《敬天常》、六曰《达帝功》、七曰《依地德》、八曰《总禽兽之极》。”由于这段话没有解释 ,我们只能根据字面进行推测 ,其歌大约都是与农业生产有关的内容。吉联抗注释

源

为：

摇摇从文字本身看来，则每个词都表示着一定意义：“载民”的“载”当“始”字解，似为歌颂人类的祖先，作“负载”解，则似歌颂大地。“玄鸟”似为歌颂部落的图腾——一种大鸟，玄鸟又是燕子的古称，则又似歌颂春天。“遂草木”似为歌颂先民的愿望——草木葱郁，畜牧繁殖。“畜五谷”似为歌唱先民的另一愿望——五谷丰登。“敬天常”似为感谢上帝——自然的赐予。“达帝功”似也为感谢自然赐予的（“帝”字最早的意义是自然的生殖力，详郭沫若《甲骨文字研究·释祖妣》）。“依地德”似为歌唱生活要顺应土地的规律。“总禽兽之极”似乎也是歌唱牲畜的繁殖。这八个辞语连起来，构成了一幅先民生活图景，也反映了先民的愿望。<sup>①</sup>

这当然也是吉先生的推测，但我们从这里可以看出，在先民还是全民歌舞时代，在祭天地时出现了“三人操牛尾，投足以歌八阕”，我们推想这三人可能就是属于先期巫觋之类的人物，他们所歌唱表演的目的与全民联欢时的歌舞有所不同，是对天地（也即神）的一种沟通。本身的歌舞，既是对天地的感应，也是一种表演，这种表演虽然主要有功利目的，但在娱神（天地）的同时，也有娱人的意义。如在春秋时还有关于“蜡”的记载，据传“蜡”也是一种原始歌舞，为伊耆氏所创。又说伊耆氏即为神农氏，可见也是与农业有关的歌舞，这种歌舞带有联欢的性质就较为明显。在《孔子家语·观乡射》中说：“子贡观于蜡，孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其为乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐，一日之泽，非尔所知也……’”表现了这种年终全民狂欢的场面。

在我国最早的诗歌总集《诗经》中，也有关于这种场面的描写。如陈风中的《宛丘》：

摇摇子之汤兮，宛丘之上兮。洵有情兮，而无望兮。

坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。

坎其击缶，宛丘之道。无冬无夏，值其鹭翥。

又如《东门之粉》：

摇摇东门之粉，宛丘之栩。子仲之子，婆娑其下。

① 见吉联抗辑译《吕氏春秋中的音乐史料》，上海文艺出版社，1982年第4版，第40页。

谷旦于差 ,南方之原。不绩不麻 ,市也婆娑。

谷旦于逝 ,越以鬻迈。视尔如莪 ,贻我握椒。

余冠英认为 ,前一首“ 彼女一年四季都在跳舞 ,似是以歌舞祭神为专业的巫女 ”<sup>①</sup> ,后一首是写“ 男女在良晨会舞于市井 ,反映了陈国特殊的风俗 ”。<sup>②</sup> 后来陈并于楚 ,成为楚地的一种民间歌舞。

当时这种民间歌舞 ,伴随着巫风在各地普遍流行 ,在荆楚之地的南方 ,可从现存的《楚辞》中见其端倪 ,在北方这种记载很多。如“ 殷人尊神 ,率民以事神 ”(见《礼记·表记》) ,“ 恒舞于宫 ,酣歌于室 ,时谓巫风 ”(见《尚书·商书·伊训》) ,但其中呈现的表演因素 ,却为后世许多表演艺术之肇始。如古代祭祀都有“ 尸 ”(指扮成鬼神之人)或“ 灵保 ”(即《楚辞·九歌·东君》曰“ 思灵保之贤姱 ”) ,则成为以人扮鬼神的先驱 ,则为戏曲之始 ,从中也孕育着曲艺表演的形成。

巫覡的活动虽有表演成分 ,亦是后来表演艺术中演员表演的最初形式 ,但与构成以说唱故事为特征的曲艺表演 ,还有一定的距离 ,因为曲艺表演还必须与上述神话、寓言、民歌等诸种因素相结合 ,才能形成后世不同形态的曲艺类别——说书、唱书、唱曲、滑稽等。但这些曲艺形式又不是它们直接的发展 ,都是通过各种中介(不同时代的曲种)而逐步形成。中国曲艺史就是要研究 ,在历代是通过什么样的中介 ,而怎样形成今日曲艺的演变过程。

## 第二节 摇瞽 瞽俳优与民间说唱

我国历史经过夏、商、西周 ,至东周前期进入春秋止 ,从社会性质分析 ,均属奴隶社会。各诸侯国的君王皆是以奴隶主的身份统治国人。由于生产力的不断发展 ,比前一时期出现了更多的剩余价值 ,奴隶主们除了满足生活上的物质享受外 ,也产生了精神享受的需要。因此 ,各国君王除拥有众多的奴隶为他们从事生产外 ,还出现了为他们服务的各种奴隶。在各国君王周围便出现了专门供他们娱乐的瞽矇和俳优。这些瞽矇与俳优最初都是一些身体有残疾的奴隶。三国时韦昭云 :“ 无目曰瞽 ,无眸子曰矇 ,有眸子不见曰矇。”实际都是指盲人。由于他

① 见《诗经选》,人民文学出版社 1954 年版 ,第 152 页。

② 同上 ,第 152 页。

们丧失了劳动力,听觉灵敏,有较强的记忆力,奴隶主就利用他们的一技之长,让他们从事一些力所能及的劳动,其中就包括各种演唱活动。俳优最初也是一种残疾人,我国儒家经典《礼记·王制篇》说“喑、聋、跛、瘖、断者、侏儒、百工,各以器食之”。《国语·郑语》中还有“侏儒、戚施,实在御侧,近顽童也”的记述。侏儒是指身体矮小的人,戚施本指蟾蜍,喻为不能仰面的人,皆是指身有残疾者。韦昭解释:“侏儒、戚施,皆优笑之人”。说明他们主要是供君王取乐。他们既然在当时能够靠近国君,因此,有时也对君王进行某种讽谏,参与某种政治活动。但随着时代的发展,朝廷僚臣制度的建立,他们的讽谏作用日益消失,身份也逐渐降低,成为宫廷的乐人,也即我国最早的表演者——演员。

### 一、瞽矇讽谏与史传文学

虽然瞽矇、侏儒、戚施、俳优都是古代君王的乐人,但瞽矇的地位要比俳优等高出许多,他们在当时还是智者的代表。如《国语·周语下》就有“吾非瞽史,焉知天道”的话,韦昭注曰:“瞽,乐太师,掌知音乐风气,执同律以听军声,而诏吉凶。史,太史,掌抱天时,与太师同车,皆知天道者。”说明古代瞽与史是并列的地位,认为他们都是能够“知天道”的人。在《周语上》中还有“先时五日,瞽告有协风至”,表明瞽者具有预测天时,指导农业生产的作用,实际这里瞽者已作为事物的先知者存在。因此,他们在国君面前,也经常参与一些政治活动。如在《国语·周语上》中,记载了周厉王时,邵穆公向他进谏时所说:

摇摇故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,矇诵,百工谏,庶人传语,近臣尽规,亲戚补察,瞽史教诲,耆艾修之,而后王斟酌焉。

《国语·楚语》又云:

摇摇在舆有旅賁之规,位宁有官师之典,倚儿有诵训之谏,居寝有褻御之箴,临事有瞽史之导,宴居有师工之诵,史不失书,矇不失诵,以训御之……

说明在国君身边的这些人为他出谋划策,讲些历史教训,提供民间信息,供国君参考,以便采取措施。而且他们各自均有自己的手段,瞽则是献曲、史是献书、瞽是献赋、矇是献诵……他们既能起到讽谏作用,又能起到娱乐作用,这种讽谏以娱乐形式进行,娱乐中也寓有讽谏,这种讽谏或娱乐的方式便是说唱。虽然他们说唱的形式和内容也是来源于民间,但这时已变成他们的一种技能,也可以

说是我国最早的曲艺因素。

当然,在我国奴隶社会的中后期,到商周时代,便有了专门的史官。据《汉书·艺文志》说:“左史记言,右史记事,事为《春秋》,言为《尚书》”(《礼记·玉藻篇》说:“动则左史书之,言则右史书之”,与《汉书》记述相反,但都表明当时已有史官记之);由于当时书写文字的简略,这种记述又需要有才能的瞽矇进行补充,在补充时也会有一定程度的加工,这便带有最初个体创作的性质,形成具有艺术成分的谏言,这种谏言也可以叫“说书”。如《墨子·耕柱篇》有“能谈辩者谈辩,能说书者说书”。当然,这种“说书”主要是指引经据典,讲述事理,采用的形式,包括诗、曲、箴、赋等,本身就带有一定的娱乐成分。

关于古代瞽矇活动,由于文献记载很少,许多有才能的乐师被湮没了,有些记载又是出于后人的伪托,因此,真正找到某些人的事迹是很不容易的。据许多古籍记载,在春秋时有师旷、左丘明者,就是以说唱为主的著名瞽师。

师旷,名旷字子野,冀州南和人,主要活动在晋悼公、晋平公时代(公元前缘圆年至前缘圆年),略早于孔子。他是个盲人,故自称盲臣或瞶臣。他的辨音能力很强,是当时著名的大音乐家。

在《逸周书》中,有《太子晋》篇(有的书称《太子晋解》篇,其“解”字是晋初孔晁作注后所加,清人认为这“解”字原来没有,应该去掉,故有的注本有“解”字,即称《太子晋解》篇,有的则没有这“解”字,则称为《太子晋》篇。有人从其中有“未有一姓而再有天下者”分析,认为这种观念不可能产生于春秋,这篇《太子晋》可能是根据春秋末年的民间传说加工而成,成书年代应在战国中期以后),其内容是记述师旷见周灵王太子晋的故事,讲述师旷的一次出使周朝的活动。其文体是以散文叙事,以韵文对话,从形式看很似后来的曲艺作品。如:

摇摇晋平公使叔誉于周,见太子晋而与之言。五称而三穷,逡巡而退,其言不遂。归,告公曰:“太子晋行年十五,而臣弗能与言。君请归声就、复与田,若不反,及有天下,将以为诛。”

平公将归之,师旷不可,曰:“请使瞶臣往与之言,若能蒙予,反而复之。”

师旷见太子,称曰:“吾闻王子之语,高于泰山,夜寝不寐,昼居不安。不远长道,而求一言。”

王子应之曰:“吾闻太师将来,甚喜而又惧。吾年甚少,见子而惧,尽忘吾度。”



师旷曰：“吾闻王子，古之君子，甚成不骄，自晋如周，行不知劳。”

王子应之曰：“古之君子，其行至慎，委积施关，道路无限，百姓悦之，相将而远，远人来欢，视道如咫。”

师旷告善，又称曰：“古之君子，其行可则，由舜而下，其孰有广德？”

王子应之曰：“如舜者天，舜居其所，以利天下，奉翼远人，皆得已仁，此之谓天。如禹者圣，劳而不居，以利天下，好与不好取，必度其正，是之谓圣。如文王者，其大道仁，其小道惠，三分天下而有其二，敬人无方，服事于商，既有其众而反失其身，此之谓仁。如武王者义，杀一人而以利天下，异姓同姓，各得其所，是之谓义。”

师旷是瞽者，以韵文叙事是他的职能，但在这篇作品中，周太子晋的对话也是以韵文进行，可见在当时不但出现了师旷这样以说唱为职业的瞽阍，而且还产生了相应的文体，为后世曲艺的形成做了必要的准备。那么，这篇《太子晋》是属于什么样的作品呢？我们将在以下专门论述。

在《汉书·艺文志》“诸子略·小说家”列有“师旷六篇”，“兵书略·兵阴阳”列有“师旷八篇”均已不存。故此，对他讲唱的一些具体内容也就无法考据。但除《逸周书》外，在《左传》《国语》《吕氏春秋》《韩非子》等书中，也有许多关于他政治活动和艺术活动的记述，证明他确实是我国古代一位著名的乐师无疑。

下面再谈左丘明，臧立在《试论我国说唱艺术的起源》一文中说：“左丘明即瞽史，《左传》《国语》是根据他口传的讲史资料汇编而成的。当然，这中间经过他的弟子们的口口相传，并加以修改和增补、整理。学生续写了老师的书，署上了老师的名字，这是理所当然的事。”<sup>①</sup>此说当否，还可以进一步论证，暂为一说。

《左传》是一部以鲁国国君在位的年份来记载春秋时代历史的史书，其中包括许多历史事件，对《春秋》具有解释作用。叙事比较完整，有着较强的故事性。尽管《左传》的作者过去均认为是左丘明，但据现代学者考证：

摇摇我们从《左传》中记载的占卜来看，凡是涉及战国初年以前的事，都很灵验，以后就不灵验。根据这种现象，可以确定它是战国初年的人所作。由这一点出发，古今有些学者认为吴起是适合于编写《左传》的人物。据古籍

① 见《曲艺艺术论》第 源辑，中国曲协研究部编，第 圆页。

记载:吴起是卫国左氏人,曾学于儒家曾申,传左氏春秋。他又是兵家,曾仕于魏、楚。故《左传》善言诗、礼,长于写战争,而记晋(魏之前身)楚的史实特别多。从以上的资料作出的综合论述,可以说是持之有故言之成理的。虽然还不可能成为定说,但对我们考虑问题时有一定的参考意义。<sup>①</sup>

另据唐代孔颖达《春秋左氏经传集解序疏》中引刘向《别录》也说:“左丘明授曾申,申授吴起,起授其子期,期授楚人铎椒。铎椒作《抄撮》八卷授虞卿。虞卿作《抄撮》九卷授荀卿,荀卿授张苍。”由此推断,上述所说“学生续写了老师的书,署上了老师的名字”之事,似有可能,即便不是由吴起续作,而是由其他后人完成,把它看成是瞽者乐师讲述故事的记录也是可能的。而且讲述故事的文字,比《春秋》更为详尽而生动,这就更具有瞽者口述的特点,如《齐鲁长勺之战》(即《曹刿论战》),在《春秋》只作“十年春,王正月,公败齐师于长勺”十三字,而《左传》则做了细致的描绘。如:

摇摇十年春,齐师伐我,云将战。曹刿请见。其乡人曰:“肉食者谋之,又何间焉?”刿曰:“肉食者鄙,未能远谋。”乃入见。

问:“何以战?”公曰:“衣食所安,弗敢专也,必以分人。”对曰:“小惠未遍,民弗从也。”公曰:“牺牲玉帛,弗敢加也,必以信。”对曰:“小信未孚,神弗福也。”公曰:“小大之狱,虽不能察,必以情。”对曰:“忠之属也,可以一战,战则请从。”

公与之乘,战于长勺。公将鼓之。刿曰:“未可。”齐人三鼓,刿曰:“可矣。”齐师败绩,公将驰之。刿曰:“未可。”下视其辙,登轼而望之。曰:“可矣。”遂逐齐师。

既克,公问其故。对曰:“夫战,勇气也。一鼓作气,再而衰,三而竭;彼竭我盈,故克之。夫大国,难测也,惧有伏焉。吾视其辙乱,望其旗靡,故逐之。”

如果不读这段文字,对《春秋》所述,只能知道鲁国在长勺打败了齐国,怎么打败的便无法了解,而读《左传》这段文字便能知其详情。又如《郑伯克段于鄢》事,在《春秋》也只有“夏四月,郑伯克段于鄢”一句,仅九字,而对其中郑伯(庄公)与其弟段的关系及行为均无叙述,郑伯要克段于鄢的原因也不清楚。在《左

<sup>①</sup> 见张志岳《先秦文学史》,黑龙江人民出版社 1982 年版,第 160 页。

传》中,将此事写达五百字,前后过程说得很明白。

再如《晋楚城濮之战》,除晋楚以外,对曹、卫、陈、蔡、郑等国之间,那么复杂的关系,却叙述得繁简得当,层次鲜明,表明作者(或口传者)不但善于铺排情节,安排顺序,而且还能做到在叙述中有起伏,有悬念,说是后世说书之滥觞也无不当。

《国语》是另一部历史著作,分别以国为篇来记述各国事件,共二十一卷,分为《周语》《鲁语》《齐语》《晋语》《郑语》《楚语》《吴语》《越语》。汉代司马迁说“左丘失明,厥有《国语》”,旧传也认为是左丘明之作。但从“其中《周语》历时最长,记事时断时续,多数是记言论政之文,《鲁语》多一事一议的小故事,并非完整的历史记录。《齐语》仅记齐桓公与管仲的几次谈话。《晋语》最详,共九卷,起自晋武公,迄于智伯之亡,记叙成分较多,但也不连贯,《越语》仅记勾践,《吴语》仅记夫差,《楚语》仅记楚灵王、昭王二君。《郑语》只是一篇谈话。这种现象说明《国语》属于列国史料汇编性质。由于编者所掌握的史料有多有少,所以有详有略。各国的最早记录者也许不止一人……”<sup>①</sup>也有人认为所记年代上限为周穆王,下限为战国初,可能出于战国时人。看来称左丘明作也似后人伪托,但从上引汉代刘向《别录》中记载的左丘明学术传承体系看,其传人也已达战国时期,如果理解为不是左丘明作,而是左氏几代后的传人续作,也似无不可。而且从其中的《祭公谏征犬戎》《单子知陈必亡》《里革断罟匡君》《勾践灭吴》等篇观察,也似一种瞽矇进谏文章,如《勾践灭吴夫差自杀》中的一段对话,与《左传·曹刿论战》手法相似:

摇摇楚申包胥使于越,越王勾践问与焉,曰:“吴国为不道,求残我社稷宗庙,以为平原,弗使血食。吾欲与之徼天之衷,惟是车马、兵甲、卒伍既具,无以行之。请问战奚以而可?”包胥辞曰:“不知。”王固问焉,乃对曰:“夫吴,良国也,能博取于诸侯,敢问君王之所以与之战者?”王曰:“在孤之侧者,觴酒、豆肉、簞食,未尝敢不分也。饮食不致味,听乐不尽声,求以报吴,愿以此战。”包胥曰:“善则善矣,未可以战也。”王曰:“越国之中,疾者吾问之,死者吾葬之,老其老,慈其幼,长其孤,问其病,求以报吴,愿以此战。”包胥曰:“善则善矣,未可以战也。”王曰:“越国之中,吾宽民以子之,忠惠以善之。吾修令宽刑,施民所欲,去民所恶,称其善,掩其恶,求以报吴,愿以此战。”

① 见褚斌杰、谭家健主编《先秦文学史》,人民文学出版社 1985 年版,第 104 页。

包胥曰：“善则善矣，未可以战也。”王曰：“越国之中，富者吾安之，贫者吾与之，救其不足，裁其有余，使贫富皆利之，求以报吴，愿以此战。”包胥曰：“善则善矣，未可以战也。”王曰：“越国南则楚，西则晋，北则齐，春秋皮币、玉帛、子女以宾服焉，未尝敢绝，求以报吴，愿以此战。”包胥曰：“善哉，蔑以加焉，然犹未可以战也。夫战，智为始，仁次之，勇次之。不智，则不知民之极，无以铨度天下之众寡；不仁，则不能与三军共饥劳之殃；不勇，则不能断疑以发大计。”越王曰：“诺。”

通过此节与《曹刿论战》对比，可以看出《左传》与《国语》在流传中的相互影响。当然，《国语》文体复杂，并非都是如此，出自众人之手的痕迹也是很明显的。

这种瞽矇说唱除在君王面前作讽谏以外，还是当时的一种民俗活动，如汉朝刘向在《列女传》中所记的周秦旧闻中有：

摇摇古者妇人妊子，寝不侧，坐不边，立不跽，不食邪味，割不正不食，席不正不坐，目不可视邪色，耳不听淫声，夜则令瞽诵诗道正事。如此则生子形容端正，才德必过人矣。

这是讲周室三母之一的太任怀孕期间的记载，虽然是奴隶主贵族怀孕妇女的生活，但这种习惯也可能来自民间。这里所说的“令瞽诵诗道正事”，陈汝衡先生认为是：

摇摇刘向《传》中的“道正事”三字，我以为是指瞽人讽诵有韵的诗篇而外，还能讲故事给妇女听。瞽人们不可能仅仅朗诵诗篇，在诵完诗篇以后，必然的也附带讲些故事。这类故事，照刘向的话看来，是些“正事”，是有关“妇德”的事，也就是封建社会（按当时应说是奴隶社会——引者）统治阶级所要提倡的“道德”的事。再进一步说，瞽人用诵诗做个起头，然后根据诗中大意，编造些故事说给妇女听，也是可能的。<sup>①</sup>

董每戡先生则认为：

摇摇《列女传》中“道正事”的“道”，原非《孝经》的“非先王之法言不敢道”的“道”；正是《论语·为政》篇的“道之以政”、“道之以德”的“道”字，读曰

<sup>①</sup> 见《说书史话》，作家出版社 1985 年版，第 29 页。

“导”意思是导引……我们如果换句话说，便是那位瞽者吟咏诗歌给贵妇人听以导她于正而已，并非另编些故事说给怀孕的妇人听，止因陈氏误解“道”字为“说”或“讲”的意思，才将它跟“诵诗”分为两事，实际即一事——由诗意来诱导启发孕妇不涉邪想，不生恶念。<sup>①</sup>

董先生把“诵诗道正事”认为“实则即一事”虽有一定的道理，但即便“诵诗”是为了“引导正事”，也存在怎么引导。或诵诗本身就能起到引导正事的作用，或是根据所诵之诗加以引导。这种引导既可有故事，也可无故事，无故事就是正面说教。而陈先生把“道正事”理解为引用故事，似也不可否定，因为先秦瞽阍诵诗或讲故事（即引经据典）都是他们的职能，但在当时这些还只是讽谏的一种变化，从社会条件看，还不可能产生后世的曲艺，只能说其中都包含有明显的曲艺因素。摇摇头

## 二、古代宫廷的俳优活动

如果说先秦瞽、阍、瞽在平时通过谈古论今为国王出谋划策，还能参加一些政治活动的话，那么，在各国王身边还有一批优、俳、倡，则是平时以调笑娱乐为本职，习称为“优人”或“乐人”。《周礼》曰：“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣”，《说文解字》曰：“倡，乐也”；“俳，戏也”，似可分为“倡优”（以歌舞为主）和“俳优”（以调笑为主），但在实际中两者并没有严格的界限。如《史记·滑稽列传》中所记的优孟和优旃都是以戏谑著称，但优孟称“楚之乐人”，而优旃称“秦倡侏儒也”，说明司马迁也认为两者无别。虽然他们有时也能旁敲侧击地提些看法，但比起瞽阍的直言敢谏则是一种偶然行为，他们的地位也比瞽阍要低得多。最早记载见《国语·晋语》中晋献公时的优施，自己说“我优也，言无邮”，这里“邮”与“尤”通，表明他人微言轻，甚至说错话也可以不被追究。正因如此，他们有时也能说出一些有见地的真话（当然，优施助姬姬施阴谋另当别论）。所以司马迁说他们“善为笑言，然合于大道”，明代洪迈说“俳优侏儒，周伎之最下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古阍诵工谏之义”<sup>②</sup>。这种“箴讽时政”多是他们滑稽调笑形式中的一种即兴表现，也是当时君王所意想不到的内容，并

① 见董每戡《剧说》，人民文学出版社 1959 年版，第 340 页。

② 见《夷坚志》，中华书局 1963 年版，第 140 页。

非如听瞽曲阁赋那样有意听其内容 ,因为即使出现了史官 ,由于当时文字的简略 ,也还需要瞽阁进行补充和解说。而俳优等活动则是以调笑为目的 ,其中有些讽谏内容只能是他们有感而发。

司马迁在《史记·滑稽列传》中 ,记述了由古至汉的几位优人活动(当然其中淳于髡是“齐之赘婿” ,东方朔是太中大夫 ,西门豹是邺令 ,东郭是方士等 ,都不是优人 ,而且所记只是行为反常而已 ,并非都为调笑 ,我们可以不论)。楚庄王(公元前 704 年至前 689 年)时的优孟是宫廷的优人。在《滑稽列传》中记载他有两件事。第一件事是 :

摇摇优孟者 ,故楚之乐人也。长八尺 ,多辩 ,常以谈笑讽谏。楚庄王之时 ,有所爱马 ,衣以文绣 ,置之华屋之下 ,席以露床 ,啗以枣脯。马病肥死 ,使群臣丧之。欲以棺槨大夫礼葬之。左右争之 ,以为不可。王下令曰 :“有敢以马谏者 ,罪至死 !”优孟闻之 ,入殿门 ,仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰 :“马者 ,王之所爱也 ,以楚国堂堂之大 ,何求不得 ,而以大夫礼葬之 ,薄。请以人君礼葬之。”王曰 :“何如 ?”对曰 :“臣请以雕玉为棺 ,文梓为槨 ,槨、枫、豫章为题凑 ,发甲卒为穿圹 ,老弱负土 ,齐、赵陪位于前 ,韩、魏翼卫其后 ,庙食太牢 ,奉以万户之邑。诸侯闻之 ,皆知大王贱人而贵马也。”王曰 :“寡人之过一至此乎 !为之奈何 ?”优孟曰 :“请为大王六畜葬之。以垄灶为槨 ,铜历为棺。赍以姜枣 ,荐以木兰 ,祭以粮稻 ,衣以火光 ,葬之于人腹肠。”于是王乃使以马属太官 ,无令天下久闻也。

据史 ,楚庄王时尚无赵、韩、魏三国 ,此处可能是司马迁转抄战国以后的传说 ,但根据当时优人“言无邴”的特点是有其可能性的。在同传中还记述了优孟的另一件事 :

摇摇楚相孙叔敖知其贤人也 ,善待之。病且死 ,属其子曰 :“我死 ,汝必贫困。若往见优孟 ,言我孙叔敖之子也。”居数年 ,其子穷困负薪 ,逢优孟 ,与言曰 :“我 ,孙叔敖子也。父且死时 ,属我贫困往见优孟。”优孟曰 :“若无远有所之。”即为孙叔敖衣冠 ,抵掌谈语。岁余 ,象孙叔敖 ,楚王左右不能别也。庄王置酒 ,优孟前为寿。庄王大惊 ,以为孙叔敖复生也。欲以为相。优孟曰 :“请归与妇计之 ,三日而为相。”庄王许之。三日后 ,优孟复来。王曰 :“妇言谓何 ?”孟曰 :“妇言慎无为 ,楚相不足为也。如孙叔敖为楚相 ,尽忠为廉以治楚 ,楚王得以霸。今死 ,其子无立锥之地 ,贫困负薪 ,以自饮食。必如

孙叔敖，不如自杀。”因歌曰：“山居耕田苦，难以得食。起而为吏，身贪鄙者余财，不顾耻辱。身死家室富，又恐受赇枉法，为奸触大罪，身死而家灭。贪吏安可为也！念为廉吏，奉法守职，竟死不敢为非。廉吏安可为也！楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！”于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子封之寝丘四百户，以奉其祀。

从以上两件事也可以看出，这位优孟虽是乐人的身份，他在遇到不公平的事时，也能以旁敲侧击的方式打动君王，与瞽瞍的进谏具有异曲同工之妙。当然，倡优的主要职能是表演，优孟在平时的表演方面的情况没有记载，我们不能对其进行更多的探求。但就这次行动来说，自古至今有着各种不同的理解。任二北在《优语集》中，在此条之后附录若干种，现仅举几种为例。如唐代刘知几在《史通》卷二十中说：

摇摇叔敖之歿，时日已久，楚王必谓其复生也，先当诘其枯骸再肉所由，阖棺重开所以。岂有片言不接，一见无疑，遽欲加以宠荣，复其禄位？此乃类梦中行事，岂人伦所为者哉？

明代杨慎《升庵集》卷七十二“优孟为孙叔敖条”云：

摇摇予按此传，以“滑稽”名，乃优孟自为寓言，云欲复以为相，亦优孟自言，如今人下尽、开科、打诨之类，岂可真以为王欲复相之事乎？

明代胡元瑞《二酉缀遗》卷上中说：

摇摇昔楚王念孙叔敖，优孟抵掌学之，王欲以为相，盖戏语耳。

清代钱谦益在《有学记补》题柳敬亭册子中云：

摇摇此盖优孟登场扮演，自笑自说。如金元院本、今人弹说之类耳。而太史公叙述则如真有其事，不露首尾，使后世纵观而自得之，此亦太史公之滑稽也。

任二北在引录以上各家评论后均有按语，认为“刘（知几）氏所难者愈周，愈见其事均非实事，实有其事既决非‘梦中行事’又不可，势将如何？乃自然逼到‘戏中行事’一步，诚无所逃！故刘氏此难，于论亦未尝无功……虽‘无其实事’，却‘实有其戏’”，“杨（慎）氏不忘‘滑稽’本旨，不以为真，而以为‘寓言’，对复相

之意,以为不真出于王,而出于孟,所见已较一般死于句下者为进。但置酒、命相、许归、复问等,明明另一人,在另一面之言动,岂孟一人所能兼?则孟扮敖同时,另有人扮王,此幕‘戏象’,由假王与假敖对立完成;象毕,真王始从而谢,假王始从而灭,尚何俟辨?”对胡元瑞之“盖戏语耳”,任先生认为“所谓‘戏语’,含义有深浅:普通一句相戏之语欤?抑戏剧中之道白欤?若以前义,则既有谋妇下文,又有三日后妇复语之下文,显分情节,具层次,非片言之相戏矣。若从后义,则戏中不可少楚王,苟非王入戏中,必另有人扮王。胡氏笔下奈何不肯多着数字,盖缘尚未想通,尚无健全之戏剧感耳。”任二北以上所言,皆为其著《唐戏弄》观点之延续,《唐戏弄》中云:

摇摇窃谓《史记》此节叙之庄王,必有本人与剧中人二种之别。“庄王置酒”以下,至“不足为也”,皆述戏剧,庄王乃剧中之庄王;“归与妇计”、“三日复来”、“因歌为对”种种,皆是戏中情节。下文“于是庄王谢优孟”方是真庄王。<sup>①</sup>

这是与任二北主张的“戏象”“戏弄”至“戏曲”之提法有关。实际在古代讲史小说《东周列国志》(明冯梦龙原作,清蔡元放修订)中,就将此活动演化为庄王观看戏曲表演。但至明清我国戏曲已然成熟,不能以此反证先秦已有戏曲存在。除古代有此诸种看法外,至今人仍有各种不同的理解。如我国戏曲史家周贻白在《中国戏剧的起源和发展》一文中说:

摇摇所谓“优孟衣冠”,早成为旧日文学家习用的典故。实则优孟虽然模仿孙叔敖的衣冠动作而得其神似,但其目的既非为着要表现孙叔敖的生平,或者某一时期的政治活动;也不是规定情节而用这个人物来表达其事。换言之,他只是模仿了一个人物,并不是故事表演。同时,优孟这一举动,在当时也不曾向表演故事方面发展下去。<sup>②</sup>

而我国另一位戏曲史论家张庚在《试论戏曲的起源和形成》一文中则说:

摇摇所谓模仿言语行动,甚至装扮成某人,和今天的登台演戏,却是不同的。

① 见《唐戏弄》,作家出版社1956年版,第104页。

② 该文载《戏曲论丛》1957年第1期。



那时候演员和非演员、表演和生活中的行动之间,是没有什么严格区分的。像优孟扮演孙叔敖去和楚王对话,而楚王就是一个剧外人……<sup>①</sup>

综合上述各家看法,大致可分为如下几种情况:一、优孟所扮的孙叔敖与生活中的楚庄王对话;二、优孟自演孙叔敖和庄王行动给现实的楚庄王看;三、优孟与另一人演戏给庄王看。由于司马迁此传的文字简略,使古今诸家认识不同。但多数人认为楚庄王误认孙叔敖复生之说近于荒诞。而明代杨慎认为这次行动“乃优孟自为寓言,云欲复以为相,亦优孟自言”,至清初的钱谦益认为“如金元院本,今人弹说之类耳”,若将两说法结合,却能构成自身的体系,即近于今日的曲艺表演。综观当时历史条件,此系说法则不可忽视,实际可体现先秦瞽矇与俳优活动的一贯性。既然他们在平时以“引经据典”讲唱故事,也就可能以当时(或临近)之事作为故事讲说或表演,此次行动即是其中的一例。尽管优孟进行了化妆,更近似戏剧,但先秦优人活动则是后世戏曲与曲艺的共源。至唐代出现的“弄假妇人”,仍未形成戏剧,只是一种模仿式的表演。这种模仿式的表演在当时可能还是“偶尔”一现,尚未形成一种规范,只不过是优人讽谏的一种变化形式,先秦优人讽谏的其他传统做法,至秦朝建立以后还仍然流传着。如在《滑稽列传》的记载中,秦始皇至秦二世时优旃的活动即是如此:

摇摇秦始皇时,置酒而天雨,陛楯者皆沾寒。优旃见而哀之,谓之曰:“汝欲休乎?”陛楯者皆曰:“幸甚。”优旃曰:“我即呼汝,汝疾应曰‘诺’。”居有顷,殿上上寿呼万岁。优旃临槛大呼:“陛楯郎。”郎曰:“诺。”优旃曰:“汝虽长,何益?幸雨立。我虽短也,幸休居。”于是始皇使陛楯者得半相代。

始皇尝议欲大苑囿,东至函谷关,西至雍、陈仓。优旃曰:“善。多纵禽兽于其中,寇从东方来,令麋鹿触之足矣!”始皇以故辍止。

二世立,又欲漆其城。优旃曰:“善。主上虽无言,臣固将请之。漆城虽于百姓愁费,然佳哉!漆城荡荡,寇来不能上。即欲就之,易为漆耳,顾难为荫室。”于是二世笑之,以其故止。

优旃的这三次行动有的与优孟相似,说明从春秋至秦统一的几百年中,优人的讽谏活动一直在各国流行着,没有发生太大的变化。

<sup>①</sup> 该文载《新建设》1956年第11期。

### 三、南方民歌与“楚辞”

西周建立初期,江淮之间的楚国虽然也曾受成王之封,成为“十二诸侯国”之一,但随着西周势力的强大,被迫向长江流域发展,在江南占有大片土地。由于地域的不同,与中原文化形成差异,中原各国均称其为“蛮夷”。陆侃如、冯沅君在《中国诗史》第三篇谈楚辞时,就引《国语》一书,举出数则实例。如:

摇摇楚为荆蛮,置茆菴,设望表,与鲜卑守燎,故不与盟。(《晋语》八)

当成周者,南有荆蛮。(《郑语》)

今伯父有蛮荆之虞。(《吴语》)

况蛮荆则何有于周室。(《吴语》)

以下还从风俗、服饰、语言、音乐、官制等方面举出差别,所以韦昭在《晋语六》注曰:“蛮夷,楚也。”但至公元前七世纪的楚庄王时,通过改革,国势强大,已经成为“春秋五霸”之一。从上述“优孟谏马”的记载中,可见其奢华程度。但楚地崇尚迷信,巫风甚重,当地祭祀歌舞也较有自己的特色。由于古籍中直接记录较少,难以得见原始面貌,但从屈原等人的作品中可窥探其影响。王逸在《楚辞章句》中论《九歌》时说:

摇摇九歌者,屈原之所作也。昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐,窜伏其域,怀忧苦毒,愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其辞鄙俚,因为作《九歌》之曲,上陈事神之敬,下见己之冤结,托之以风谏。故其文意不同,章句杂错,而广异义焉。

说明《九歌》是屈原吸收了沅湘楚地民歌的形式形成自己的艺术风格。由于屈原自身的遭遇,在客观上使他成为当时采风的一代名家。

今人姜书阁有《先秦楚歌叙录》<sup>①</sup>一文,其中辑录了《子文歌》《优孟歌》《楚人为诸御已歌》《越人歌》《渔父歌》《河上歌》《徐人歌》《申包胥歌》《接舆歌》《孺子歌》共十首。其中《子文歌》《楚人为诸御已歌》《河上歌》《申包胥歌》均是四言或基本四言,与《诗经》相似,有的却表现出明显的差异,如《优孟歌》《越人歌》《渔父歌》《徐人歌》等。当然其中《越人歌》《徐人歌》虽不是纯粹的楚歌,但都与楚地接近,也都在楚地唱过。其中《优孟歌》这里所录的歌辞就与《史记》·

<sup>①</sup> 该文收入《先秦辞赋原论》,齐鲁书社1984年版。

滑稽列传》不同。其词为：

摇摇贪吏而可为而不可为，廉吏而可为而不可为。贪吏而不可为者，当时有污名，而可为者，子孙以家成。廉吏而可为者，当时有清名，而不可为者，子孙困穷，披褐而卖薪。贪吏常苦富，廉吏常苦贫。独不见楚相孙叔敖，廉洁不受钱。

此歌取自汉桓帝（刘志）延熹三年（~~员~~西）五月二十八日立於汝南郡期思县之《楚相孙叔敖碑》<sup>①</sup>，可能已受汉赋的影响，但还可看出它与《诗经》的不同，似乎更近于楚歌。姜书阁在其《录·叙引》中说：

摇摇《诗·国风》或者只说《二南》是采自西周至春秋中期民间的歌谣，经过“王官”或太师之类的乐官合乐、传唱、编集、修订、纂改而成，形式大体相同，或者极其相近。楚辞则是以摹拟春秋、战国以来，特别是战国后期的楚国民间歌曲形式，从而加工创作成的新体。是《二南》与楚辞的关系，在于它们都是来自楚地民歌，亦即同源，但却不是同流。详言之：《二南》取自周初楚地民歌，经过改纂加工，遂成定型，而为基本上是四言诗的形式，这是一条线，楚地民间歌谣自周初至春秋、战国，仍旧继续不断地发展变化，到战国后期已七八百年，遂逐渐形成五、六、七言长短错落的比较更为自由的形式，而早期楚辞的作者屈原、宋玉等，则是直接采用这已发展了的楚歌形式而创制的新体，这是另一条线。

我们知道，屈原、宋玉等人作品，受楚地民间歌曲的影响而形成，是与《诗经》不同形式的诗歌，成为一种新体，称为“楚辞”，对其作品汇编也称《楚辞》，是我国继《诗经》之后的又一部诗歌总集。但它与《诗·国风》不同，国风虽然是经过删改修订的官方之“经”，但它源于各地民歌，而《楚辞》则是屈原等文人摹仿民歌的拟作。当然，从中还可看出楚地民歌的形式及风格。如宋人黄伯思《翼骚》序云：

摇摇屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之“楚辞”。若些、只、羌、诎、蹇纷、侘傺者，楚语也。悲、壮、顿、挫、或韵或否者，楚声也。沅、湘、江、澧、修门、夏首者，楚地也。兰、茝、荃、药、蕙、藏、蘅者，楚物也。

① 文见《古文苑》卷十九及宋洪适《隶释》卷三。清人杜文澜《古谣谚》卷三十三亦录此歌，则引自《金石古文》卷十三《楚相孙叔敖碑》文字全同。——转录姜原文注。

这段话举出多方面的实例,说明楚辞系楚地歌曲。其中对楚声的解释为“或韵或否”表明它是楚地歌曲的特点,与《诗经》不同,实际也是后来汉赋之先声。故刘勰《文心雕龙·诠赋》中云“然赋也者,受命于《诗》人,拓宇于《楚辞》也……讨其源流,信兴楚而盛汉矣”。《史记·屈原贾生列传》中,叙述屈原后说“楚有宋玉、唐勒、景差之徒者,皆好辞而以赋称”。这当然是汉代的提法,汉代人称屈原等人的作品为“骚体赋”。《汉书·艺文志》在“诗赋略”中,把唐勒、宋玉等皆列为“屈原赋之属”,标明屈原赋二十五篇,唐勒赋四篇,宋玉赋十六篇……屈原、宋玉今虽有作品存在,而各家对其内容、形式、篇数、真伪认识也不相同。我们可以不去深究,但其与说唱文学的关系,却是我们要研究的内容。

“赋”之命名本来也有两种解释:一是班固的《两都赋序》中说“赋者,古诗之流也”;一是《汉书·艺文志》中说“不歌而诵谓之赋”。前者出于《诗》六义之“赋”,作铺陈解,朱熹解释“赋者,敷陈其事而直言之也”。如果从屈原《招魂》中那种铺排篇幅及汉代流行的文人赋来讲,这话也应该说是对的。《离骚》中对《诗》六义之“比”“兴”的运用,也同样是一种继承。如:

摇摇余既滋兰之九畹兮,又树蕙之百亩;畦留夷与揭车兮,杂杜衡与芳芷。  
冀枝叶之峻茂兮,愿俟时乎吾将刈;虽萎绝其亦何伤兮,哀群芳之芜秽!

把自己培育的人才比作各种香草(留夷、揭车、杜衡),但他们因环境而变质,成为自己政敌,作者为此而叹息!既然屈赋对《诗》之“赋”“比”“兴”都有继承,为何专以“赋”为名呢?看来似较片面。《汉书·艺文志》虽然也是出自班固之手,但它沿袭刘向父子《七略》的说法,是从“赋”的实用价值和发展看,骆玉明对此有专门的解释。他说:

摇摇本来,诗可以弦歌之,也可以赋诵之,“赋”只是诗的一种诵读形式,并不能由此变成一种新的文体。但到了战国中叶,屈原如同一颗璀璨奇异的新星升临诗坛,情形便有了改变。屈原的作品,除了其它特点外,“其文甚长”也是重要的标志。如《离骚》长达二千五百字,《天问》也有一千五百余字,就连《九章》、《九歌》中的篇章,大抵也远较《诗经》中作品为长。至少像《离骚》《天问》这样的宏篇巨制,恐怕是不适于配乐演奏的了。此后宋玉等人的创作,又进一步丰富了这一新的文学形式。宋玉传世作品中唯一公认为可信的《九辩》,也是长达一千七八百字的宏篇,应当也是“不歌而诵”一类。当然,屈宋所作就其本质而言,仍然是诗(屈原也自称它们为“诗”),

但它们与人们熟见的旧有诗歌形式,表现了绝然不同的面貌。特别对汉人来说,“诗”这个概念几乎已经成了《诗经》中作品的专称,人们自然要用新的名称来加以区别。于是,或称为“楚辞”,以其产地名;或称为“赋”,取其“不歌而诵”之义。<sup>①</sup>

由于楚辞的篇幅较长,除了形成“不歌而诵”的特点外,还为展示更丰富的内容创造了条件。当然,这可能也是楚地民歌的特征,它克服了《诗·国风》那种抒情短歌的局限,虽然在“雅”“颂”中也有些篇幅较长的作品,但其长度也还是有限,而楚辞这种长篇体制,则为后世曲艺的“讲唱故事”做了必要的试探。不然,从《诗经》的短歌(包括“雅”“颂”较长些的庙祀等歌曲)至汉代乐府所收集的叙事歌曲,它们之间是怎样的演变过程就难以得到解释。也包括汉赋中开头常设的“客主问答”,即《文心雕龙·诠赋》所说的“遂客主以首引,极声貌以穷文,斯盖别诗之原始,命‘赋’之厥初也”。这种“客主问答”与古代文体对照考察,受先秦俳优活动中的对话影响也是明显的。如在《汉书·扬雄传》中云:“雄以为赋者……又颇似俳优淳于髡、优孟之徒,非法度所存。”在《枚皋传》中云:“皋不通经术,诙笑类俳倡,为赋颂,好嫚戏,以故得黠黠贵幸。”认为他们的活动与俳优关系甚密,今人胡士莹先生在《话本小说概论》中也说:

摇摇我们现在能看到的最早的接近于赋的记载,是宫廷俳优或文士的口头问答的记录。战国时一位以滑稽著称的齐国稷下谈士淳于髡的谈片——对威王问,就具有赋的意味。这种对话式的体裁和后来宋玉对楚王问,是同一个渊源。汉魏以降,以迄隋唐,赋的创作是很繁荣的。一方面,民间赋继续发展,反映着人民的生活和理想。汉魏时间的民间赋,尚不见有文字记载,但六朝以后,就有《韩朋赋》《燕子赋》《茶酒论》一类问答体的作品,也完全是民间讲述故事的形式,材料的来源也是现实生活。另一方面,一些文人采取了民间赋的形式,先是在口头,后则写成文字,也创作不少有名的赋。曹植的《鹞雀赋》就是用问答的形式来表现的,他的“诵俳优小说数千言”,可能就是用赋体来诵的。

因此,我们说楚辞这种赋体,上承楚地民歌,下启俗赋,形成自身的发展道路。而且,它还构成联接先秦俳优至汉魏乐府中的叙事民歌的另一条道路。虽

<sup>①</sup> 见《论“不歌而诵谓之赋”》,载《文学遗产》1982年第1期,第147页。

然乐府民歌与汉赋是不同的文体,但乐府民歌都经过乐府文人的改造,改造时参照已经形成的汉赋形式也是有可能的。因为“赋”在汉代是最流行的一种文学形式,乐府民歌不可能不受其影响,其中以问答体展现故事就是一证。

#### 四、成相杂辞与《成相》篇

先秦时代的各地民歌,先后被瞽矇、优俳倡们所吸收,成为当时应景之技,出现了后世不同艺术形式的构成因素,其中也包括曲艺因素在内。从春秋时的师旷、左丘明至战国时的屈原、荀卿等,尽管他们的身份不同,主观愿望不同,但在客观上都是早期曲艺因素的传播者,使以说唱为特征的古代曲艺因素不断发展,至秦统一中国后,仍然沿着自身的特点流传,与一般的群众歌舞和宫廷乐舞保持着不同的艺术特征。这种特征是怎样形成的呢?冯沅君先生在《古优解》之三中云:

摇摇《史记·滑稽列传》所载诸人的口语多是协韵的,优孟爱马之对即是一例。其中“棺”和“兰”协,“光”和“肠”协。又如淳于髡说齐王道:“国中有大鸟止于王庭,三年不蜚又不鸣,王知此何鸟也?”在此隐语内,“庭”“鸣”相协。先秦文体固于散文中糅杂韵语,然罕有如此普遍者。因此,我们猜疑优人于正式歌咏外,日常与人谈话也多采歌唱式。

然后又在附记中曰:

摇摇隐语之外,有文学天才的优人,在其滑稽应答之际,对于一事一物,往往有精美详尽的刻画,如优孟爱马对。这一点对于汉赋也有影响。

这也是先秦瞽矇与俳优本身的技能,使他们所口述的文献保持一种韵散相间的文体,如上所述赋体来自俳优,在古代已有诸多论述。依此推想,上述表现师旷出使周朝的《太子晋》篇究竟是一篇什么样式的文体呢?过去多认为“其言浅薄”“尤为荒诞”;至近代有人认为“颇类小说家言”(吕思勉《经子解题》)、“晋史所记载的民间文学”(杨宪益《零墨新笺》)。鲁迅先生在《中国小说史略》中云:

摇摇《汉志》兵阴阳家有《师旷》八篇,是杂占之书,在小说家者不可考,惟据本志注,知其多本《春秋》而已。《逸周书·太子晋》篇记师旷见太子,聆声而知其不寿,太子亦自知“后三年当宾于帝所”,其说颇似小说家。

当然,鲁迅先生这里是从小说探源的角度讲,据班《志》的分类,也称其“颇似小说家言”。“文革”后胡念贻认为:

摇摇太子晋在春秋战国时代,在民间大概也有一些关于他的传说流传,《太子晋》也许是根据这类传说写的。然而《太子晋》不是一篇简单的民间传说记录,而是一篇文人创作。它结构严整,匠心独运,应该说是一篇完整的小说。<sup>①</sup>

这里所说的“完整的小说”,当然是指今谓之“古小说”而言。刘光民认为“它其实是一篇窜入《逸周书》的战国古赋”。并又说:

摇摇以《太子晋解》为样本的客主赋在先秦时的民间是以什么样的方式存在的呢?由于文献不足,这里只能作一些猜测。但有两点可以肯定。一是由于民众没有文化,它不会是书诸竹帛供人诵读欣赏的。二是因为不易记诵,它也不会像民歌谣谚一般是在百姓口头广泛流传的。推想起来,先秦客主赋极有可能如唐五代时的俗赋,是由专职的民间艺人诵读表演的。<sup>②</sup>

推其意,似指它是一篇古代的曲艺作品,这对我们思考其演唱形式是很有启发的。但就当时的社会条件讲,春秋与战国正是我国由奴隶社会向封建社会转化的时期,那时能否出现专职民间艺人,由于文献不足,难以断定。从现已知的材料均无记载。从其作品推想,虽当时可能有类似的“专职艺人”,但不可能是“民间艺人”,而可能是宫廷艺人(这种宫廷艺人虽也来自民间,但在民间未必就是专职)。这种宫廷艺人实际就是瞽矇、俳优之类的人物。从所讲述的内容分析,其中有师旷问及舜以下“其孰有广德”者,太子晋便对舜、禹、文王、武王等都一一做了评论,更似瞽矇、俳优讲述中那种常见的习惯。因此,从其内容到形式进行考察,都和“瞽赋”“瞽诵”或俳优语相似。所述之师旷虽为春秋时事,但可能由春秋至战国一直流传在当时的瞽矇之中,他们以此来夸耀其先辈的功绩,提高自己的身份或为自己做借鉴,使其成为后世“小说”或“赋”的先声。因此,刘光民认为是一篇“古赋”是很有见地的,正好证明古代俳优语向古赋的转变过程。

至班固编纂《汉书》时,距春秋年代已久,汉赋已成熟,但早期在民间流传的

① 见《逸周书》中的三篇小说,载《文学遗产》1985年第4期。

② 见《逸周书》中的一篇战国古赋,载《文史知识》1985年第4期。

各种赋体,仍然自生自灭地存在着。因此,他在“诗赋略”中,除把文人赋分为“屈原赋之属”“陆贾赋之属”“荀卿赋之属”外,把这些民间赋皆归为一类,称“杂赋”,共列为十二家。其中大多数都有一“杂”字,这“杂”字可能就是班固所加,表明它不似文人之作,以某人为一家。因为流传已久的这些民间赋,作者早已佚名,其内容与形式又都较杂,故只能以相类似的作品划分一家。其中“成相杂辞”也作为一家被列入。据“成相杂辞”标为十一篇推测,当时可能还尚存,但后人均未见过。而在“荀卿赋之属”中,有孙卿赋十篇,因荀子(即荀卿)著有《成相》篇尚在,所以历代文人在解“成相杂辞”时,便均以当时能见到的荀子《成相》篇作为例证。从《成相》篇文字分析,很似瞽瞍的讽谏文章,是以民间说唱的形式写成。故此,宋代王应麟在《汉志考证》中的《成相》篇注云:“盖亦赋之流也。”清人卢文弨则说“汉《艺文志》成相杂辞十一篇,惜不传,大约托瞽瞍讽诵之词,亦古诗之流也”。虽然“成相杂辞”标明为“辞”,而至汉代“辞”与“赋”不分,汉人称《楚辞》也为“赋”,看成“成相杂辞”即是“赋”是无问题的。但荀子《成相》篇是模仿“成相杂辞”的拟作,因为“成相杂辞”既已不存,从古至今也就只能以荀子《成相》篇就作为今日探索“成相杂辞”的惟一样本。

荀子名况,又称孙卿,是战国时代大思想家、教育家,大约生活在公元前 340 年至前 245 年,赵国人,游学于齐,后任于楚,为春申君命为兰陵令,据传韩非、李斯都是他的学生。在孔颖达转引的刘向《别录》中,列出的左丘明经吴起至荀卿的传承系列来看,也能说明荀况是接受了左丘明的学术思想,在写作上仍有瞽瞍讽谏的遗风,在他的著作中,能出现《成相》这样的文字风格,就可以得到较为合理的解释。如:

摇摇请成相,世之殃,愚暗愚暗堕贤良。人主无贤,如瞽无相何俟张。

请布基,慎听之,愚而自专事不治。主忌苟胜,群臣莫谏必逢灾。

论臣过,反其施,遵主安国尚贤义。拒谏饰非,愚而上同国必祸。

曷谓罢?国多私,比周还主党与施。远贤近谗,忠臣蔽塞主势移。

曷谓贤?明君臣,上能尊主下爱民。主诚听之,天下为一海内宾。

主之孽,谗人达,贤能遁逃国乃蹶。愚以重愚,暗以重暗成为桀。

世之灾,妒贤能,飞廉知政任恶来。卑其志意,大其园囿高其台。

武王怒,师牧野,纣卒易乡启乃下。武王善之,封之于宋立其祖。

世之衰,谗人归,比干见剖箕子累。武王诛之,吕尚招麾殷民怀。

世之祸,恶贤士,子胥见杀百里徙。穆公任之,强配五伯六卿施。



全篇共分为五十六章,过去有把全篇五十六章分成三、四、五篇之说,这在很大程度上是为与班《志》所提出的十篇相呼应,虽然从文学结构上探求也是必要的。但从演唱艺术分析,这种定格联章体,演唱时反复运用一种曲调,分成几篇是有相对的灵活性,虽与结构有关,但又不是那么严格。但对每章内运用的句数及每句字数却有一定的规定。对章内句数过去也有四句、五句、六句之说,但多数人认为每章应为五句,为三、三、七、四、七言。虽然个别章内出现不同句式,如第二十一章、第四十一章的最后两句,俞樾认为应断成一个六字,一个五字方与义合。他在《诸子平议》卷十五解释“郭公长父之难,厉王流于彘”句时云:

摇摇此篇之例,虽以两三字句,一七字句,一四字句,一七字句,为一节,然古人之文,变动不居。如云:“道之治,美不老,君子由之佼以好:以下教诲子弟,上以事祖考。”此节词意明白,无夺文讹字。其第四句六字,其第五句五字。岂能以“子弟”二字属下为七字句乎?然则,此文以“郭公长父之难”六字为句,“厉王流于彘”五字为句,于义较安。不必拘泥字数,转致不通也。

从文章断句来说这当然是对的,但在演唱类的韵文中,即便这样断句,在演唱时也仍是按应有的四、七两种句式演唱。正如姜书阁所说:“正像元明曲子可以加衬字,更像今日歌曲可以几字而占一个音符或一个字而占两个以上的音符是一样的(按:姜先生这里如将音符改为节拍就对了)。”近代演员在演唱中,这样的例证更多,甚至故意以此“讨俏”。但先秦时这种形式刚向表演艺术迈进,是否能会这样有意为之?或许荀子为表达内容的需要故意如此,但演唱时也必然要如上述处理,否则不适于演唱。

这种定格连章体的出现,也可看成是后来曲牌体的先声,与《太子晋》那种散韵相间的文体不同。“散韵相间”似只能自然过渡或“不歌而诵”,而这种近于后世曲牌体的韵文,就能以某一种曲调直接进行歌唱,使其成为一种固定格式。多年苦于无其他旁证。谁知,1978年在湖北云梦睡虎地秦墓中发现大批先秦竹简,其中有一种为《为吏之道》的文字,除前半部分是以四言韵文为主以外,后半部竟与《成相》篇句式相同。如:

摇摇邦之急,在体级,掇(辍)民之欲政乃立。上无间隙,下虽善欲独何急?

审民能,以任吏,非以官禄使助治。不任其人,及官之瞽(乱)岂可悔?

申之义,以击畸(邪),欲令之具下勿议。彼邦之倾,下恒行巧而威故移。

将发令 索其政 毋发可异使烦请。令数究环 百姓摇贰乃难请。  
听有方 辨短长 困造之士久不阳。

最后一段可能是收腔,略从前句。说明《成相》篇的这种文体,在当时是民间很流行的一种曲调。当然,也可能成相杂辞除了这种形式以外,还有其他形式,荀子只是模仿其中之一,其他形式因无类似的拟作流传,故而不可得知。

此篇作品语言,多采用民间的口语,并出现了七字句,虽然还不能说对后来诗坛的七字句产生多大的影响,但起码能说明七字句是口语化的一个突出表现,它使先秦时期若明若暗的歌唱体更加明朗化。虽然从此篇语言分析也可能是诵唱,而不是歌唱,但这种诵唱和歌唱都是曲艺特征的表现,说明此时的曲艺因素又向前推进了一步。

所谓“成相”,具有打起乐器来唱的意思。《礼记·檀弓篇》有“邻有丧,舂不相;里有殡,不巷歌”之句。《曲礼篇》郑玄注为“相谓送杵声”。俞樾在《诸子平议》中还说:“盖古人于劳役之事,必为歌讴以相劝勉,亦举大木者呼‘邪许’之比,其乐曲即谓之相。‘请成相’者,请成此曲也。”陆侃如、冯沅君在《中国诗史》中认为:“‘成相’二字为连文,不能把成字当做动词。”姜书阁《先秦辞赋原论》认为“成相”是一种曲调名称。他说:“‘成相’二字连文应是战国后期南方楚地的一种民间歌曲调名,如[阳春][白雪][下里][巴人],以及[蒿里][薤露][苦寒][精列]乃至后世弹词、说唱等俚曲小调,若[山坡羊][打枣竿][寄生草]之类,荀况取其格调,以写自己政治思想,积若干章而成一篇,自具首尾,可用一调反复重叠吟诵或歌唱。至于它之所以称名为‘成相’,大约因此种曲调最初创自民间时,原系用于某种劳动‘号子’……”当然,取名“成相”也还有另一层意思。如梁启雄在《荀子柬释》中所说:“一,谓成就相治国家的伟业。二,谓合唱舂米歌。因此,这个标题的含义是双关的。”故此,把《成相》说成是采取当时民间流行的一种说唱形式来宣传政见的作品大致也是对的。

从《成相》篇的内容分析,与当时所流行的民歌是完全不同的,古代民歌主要是反映民间的疾苦和对自由的追求。《成相》篇这种客观陈述历代兴亡教训的做法,本身就是一种讲述利害的讽谏文章,是瞽矇、史官讲述的内容,与一般民歌有着本质上的区别。

在荀况的著作中,还有《赋篇》,这是在古代文献中,最早称“赋”的题名,曾引起古今许多学者的重视。它是以赋体作谜语,属于说理与游戏相结合的文体。在古代称谜语为“廋辞”或“隐语”。《国语·晋语五》说:“有秦客廋辞于朝”,韦

昭注：“度，隐也，谓以隐伏谲诡之言问于朝也。”刘勰在《文心雕龙·诠赋》中说：“荀结隐语，事数自环”。荀况的《赋篇》包括《礼》《知》《云》《蚕》《箴》五则。如《礼》赋为：

摇摇爱有大物，非丝非帛，文理成章。非日非月，为天下明。生者以寿，死者以葬，城郭以固，三军以强。粹而王，驳而伯，无一焉而亡。臣愚不识，敢请之王。王曰：此夫文而采者与？简而易知而致有理者与？君子所敬，而小人所不者与？性不得则若禽兽，性得之则甚雅似者与？匹夫隆之，则为圣人，诸侯隆之，则一四海者与？致明而约，其顺而体，请归之礼。

它虽然表达了作者的儒家观点，但主要还是一种文字游戏，其中与王问答，成为后来汉赋写作的通例。它不但对汉赋的形成起到了推动作用，还开创了后世谜语的先河。当然，这也是荀子吸收民间文学的形式加以夸饰而成。后世谜语摆脱赋的约束，以简洁的语言，表达群众的智慧，仍是民间文学的组成部分，也为曲艺作品所吸收，丰富了曲艺的表现内容。

综观以上情况，在我国先秦时代出现的瞽矧说唱及俳优滑稽，从形式上考察虽很类似后世的曲艺，但它们之间并非是直接的承袭，还要经过若干的中间环节，如汉代的辞赋、乐府歌曲，六朝的骈文、讲经、谐隐、戏弄……特别与讲唱故事相结合，才构成曲艺的某些特征。除此以外，曲艺的形成还必须在演出者与接受者之间建立起一种新的欣赏关系，形成以广大群众为基础的观众群，形成自身的表现方法，摆脱原始艺术那种自生自灭的任意性，出现代表性的曲目，形成本门艺术的自身意识，才能使其构成专门的艺术门类。这些只有在社会经济发展到一定程度和自身诸种因素逐步成熟才能实现。这些相应的条件在先秦时代尚未能构成，甚至秦始皇统一中国以后，至汉初的一段时间内仍未成熟，但自汉代出现乐府及其他相应的活动中却初见轮廓。我们就以此作为中国曲艺史断代的分界。

## 第二章摇曲艺的初成

——汉至南北朝时期

### 概摇摇头

我国古代艺术中的诸种曲艺因素,到汉代以后,随着社会经济、文化的发展,逐渐显示出自身的某些特色,有些形式逐步摆脱了讽谏或教化意义,而成为一种表演艺术,虽然由于统治阶级的需要,使这些本来存在于民间的艺术形式,按照他们的情趣有所发展,但也逐步形成自身的一套完整表现方法。随着这些艺术形式内部说唱因素的进一步发展和佛教文化的传入,促使这些艺术形式的曲艺特点逐步明显,时隐时现地出现了说唱故事为特征的曲艺艺术。虽然每种曲艺形式各有自己的特点,而且形成期也有先后,但这种向说唱故事发展的变化,一直延续到隋朝基本完成。因此,我们就称这段时期为曲艺的初成阶段。

从汉武帝经南北朝至隋灭亡的这七百年左右时间,除西汉中期以前比较稳定外,基本是处于连年战争和政权频繁的更替过程。其中包括少数民族政权的建立,如两晋时的“五胡”(匈奴、鲜卑、羯、氐、羌)为主所建立的“十六国”(成、前赵、后赵、前凉、前秦、前燕、后燕、后秦、西秦、后凉、南凉、南燕、西凉、夏、北燕、北凉)等,在他们所辖地区均有不同民族的居民,这样,在客观上又起到民族大融合的作用。在此期间出现的我国各民族经济、文化的大融合现象,使后世的文学艺术呈现许多民族因素。

西汉建立初年,解除了秦时的思想禁锢,诸子百家又形成活跃局面,到汉武帝时,接受董仲舒“罢黜百家、独尊儒术”的建议,把儒家思想作为官方的正统思想。实际董仲舒是把其他各家思想融进儒家思想体系之内,以“天不变,道亦不变”的理论来解释各种社会现象,以封建纲常、伦理道德巩固封建的统治。为此,在长安建立太学,设“五经”(即《诗》《书》《易》《礼》《春秋》)博士为教官,为

封建统治阶级培养所需要的人才。

汉武帝在位期间(公元前 141 年至前 87 年),曾派卫青、霍去病率十万大军,先后三次向西北的匈奴进军,在元狩二年(前 119 年)匈奴浑邪王战败,率部投汉,汉朝政府在河西设立武威、酒泉二郡,至元鼎六年(前 111 年)又设张掖、敦煌二郡。打通了通往西域各国的河西通道,维持了边塞的安定,与西域各国人民建立友好往来。

此前张骞和他的副使出使西域时,先后到达大夏(阿拉伯北部)和安息(今伊朗、伊拉克一带)等国,随后汉朝与西域各国使臣来往不断。中国的丝绸、茶叶、工艺品等也陆续运往西域各地,甚至到达古罗马帝国的欧洲,中亚的一些农作物和文化艺术也陆续传入中国。“丝绸之路”上的来往更加频繁,至西汉末年,印度的佛教也经于阗、龟兹沿线流入中原地区,对中国文化(特别是曲艺)产生了巨大的影响。

自汉末以来,虽然战争连年不断,对农业发展是一种阻碍,但由于社会发展的总趋势,还是使每个时期的农业生产,都有不同程度的提高。如西汉初期就已普遍使用牛耕,冶铁技术得到普遍运用,三国时制造的翻斗水车……都提高了农田灌溉效率,促进了农业的进步。

北魏孝文帝时,吸收汉族地主的统治经验,实行一系列的改革措施,取得汉族士族地主的支持,也促进了民族之间的融合和生产力的发展。

随着社会经济、文化的发展,使表演艺术也呈现新的变化。汉代继承先秦以来“散乐”体系,不断增加内容,称为“百戏”。虽然有些项目在汉前已经出现,但还属于与“雅乐”相对以歌舞为主的“散乐”之中,而汉代项目增多,得到巩固,最初称为“鱼龙曼延”或“角觝之戏”。按今日的节目讲,即是大型戏法或摔跤(即宋代称“相扑”)之类的表演,它们都是当时“百戏”的一种,因为列在首位,就成为这些表演艺术的总体代称。如东汉时李尤在《平乐观赋》中所描写:

摇摇百僚于时,各命所主。方曲即设,秘戏连叙。逍遥俯仰,节以鼗鼓。戏车高敞,驰骋百马,连翩九仞,离合上下,或以驰骋,覆车颠倒。乌获扛鼎,千钧若羽。吞刀吐火,燕跃鸟峙,陵高履索,踊跃旋舞。飞丸吐剑,沸渭回扰,色渝隈一,逾肩相受。有仙驾雀,其形蚺虬。骑驴驰射,狐兔惊走。侏儒巨人,戏谑为偶。禽鹿六驳,白马朱首。鱼龙曼延,蜺蜺山阜。龟螭蟾蜍,挈琴鼓缶。

另据张衡在《西京赋》中,也记述许多与此相似的伎艺,如“大驾幸乎平乐之馆……临回望之广场,程角觝之妙戏。乌获扛鼎,都卢寻橦,冲狭鹫跃,胸突铍锋。跳丸剑之挥霍,走索上而相逢。”李尤(缘?—员?苑?)与张衡(苑—员?苑?)生卒年代大致相同,都经过了和帝(刘肇)、安帝(刘祐)两朝,所记都是东汉时代的情况。

而以后在谈及这些节目时,多用“百戏”作为总称,有时也与散乐混用。如《魏书·明帝纪》裴松之注所引“帝引谷水过九龙殿前,水转百戏,岁首,建巨兽,鱼龙蔓延,弄马倒骑,备如汉西京之制”。<sup>①</sup>《隋书·音乐制》亦云:“齐武平中,有鱼龙烂漫、俳優、侏儒、山车、巨象、拔井、种瓜、杀马、剥驴等奇怪异端,百有余物,名为百戏。周时,郑译有宠于宣帝(北周宇文赟),奏征齐散乐人并会京师为之。”说明自汉以来散乐已构成百戏局面,其内容远远超出歌与舞的范围。包括了后世的音乐、舞蹈、觝角(相扑与摔跤)、杂技、魔术、体育等各种杂项艺术。中国的戏曲也由此衍化而成(如“东海黄公赤刀粤祝”“女娥坐而长歌,声清畅而螭蛇”——均见《西京赋》),虽然也包括以唱曲为主的曲艺表演,但毕竟不是很多。而在西汉时所建的“乐府”,则是以唱曲为主的表演机构,实际也属散乐范围。

正是由于这种正式规模的表演艺术的出现,先秦时期的那种瞽矇活动,至秦汉已经不见记载,而俳優等成为这种百戏的表演者,其地位明显下降,讽谏意义也逐渐消失,只成为表演中的一员。而且原来由“暗、聋、跛、瞿”等残疾人作为优的现象也随之改变,因为这样复杂的伎艺不是残疾人所能承当的。

这时除了宫廷以外,在一些王府之家蓄养俳優的风气也十分盛行,大批技艺有长者,为他们在各种场合演出,在客观上对艺术的发展,也能起到某种促进作用。在当时的社会条件下,以说唱为特点的类似曲艺节目,则是其中最主要的形式之一。他们对这些节目的欣赏、玩味后所留下的某些有关记载,又是我们今天研究各种艺术史的难得材料。当然,也有许多民间伎艺被他们在运用中改造,以适应他们的情趣。如《三国志·魏书·齐王纪》裴松之引司马师“废帝奏”中说:

摇摇……日延小优郭怀、袁信等,于建始芙蓉殿前,裸袒游戏……又于广望观上,使怀信等于观下作《辽东妖妇》嬉褻过度,道路行人掩目……

<sup>①</sup> 本章所引《史记》《汉书》《后汉书》《三国志》至《隋书》均见上海古籍出版社、上海书店1982年出版的《二十五史》,只注书名、篇名,不注页数。

这是指责魏帝曹芳的行为不正。《三国志·魏书》说他有“耽淫内宠，沉湎女德，日延倡优，纵其丑谑”，因此，他所组织演出的《辽东妖妇》，为满足他个人的追求，使其变形，成为一种“嬉褻过度”的节目。这当然还是皇家生活的内容。而在王公大臣的私家宴会上，也有许多类似的表演，这是自魏晋以来高门士族中很普遍的现象。

通过魏晋南北朝的社会发展，封建社会经济结构逐步形成，已在酝酿着新兴的市民阶层的出现。在这段时间内，私人办学和各种宗教徒们的讲经活动，打破了自汉以来所形成的“太学”教育系统，虽然广大群众从各种宗教宣传中接受许多消极影响，但也得到宗教宣传以外的某些收获，如对某些哲理的认识、趣味的追求、接受习惯的培养……都为曲艺的形成创造了条件。虽然各种不同类型曲种的形成有先后，但在此时以说唱故事为特征的多种曲艺形式，已经时断时续地出现于当时的宫廷和王府之中，由此推想，这些艺术形式必然更早的已在民间流传。因此，便可宣告曲艺艺术的初成。

## 第一节摇汉至南北朝的乐府民歌

汉武帝刘彻时，出现了掌管音乐的官方机构——乐府，在我国文学史艺术史上都有重要的作用。从文学方面讲，它汇集大量民间流传的歌谣，而成为一种专门文体——乐府诗。在艺术方面讲，它集中一批作者、演员合作排练，成为一种新的表演艺术。至南北朝时，虽然由于时局不稳，有的割据政权（特别是北方少数民族政权），并没专门设立如汉代那样的乐府机构，但在人们心中已形成一种乐府诗概念，仍称北朝散存于各地的那些民歌为“乐府”。

乐府机关的具体任务是搜集民歌，制定乐谱，编写新词和训练乐工，对搜集到的民歌加以排练，成为供皇帝和大臣们欣赏的节目。在这些节目中，出现许多叙事歌曲，实际上标志着古代叙唱类曲艺的初成。故此，我们这里辟专节论述。

### 一、汉代的乐府民歌

汉代乐府“采诗”有正式的文献记载，《汉书·艺文志》说：

摇摇自孝武立乐府而采歌谣，于是有赵、代之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。

同书《礼乐志》还说：

摇摇至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人，造为诗赋略，论律吕以合八音之调。

该志又记有哀平时丞相孔光、大司马何武在议论乐府存废时所奏：“……大凡八百二十九人，其三百八十八人不可罢，可领属大乐。其四百四十一人不应经法，或郑卫之声，皆可罢。”透露出乐府在当时是很庞大的机构，其采集民歌的范围是很广的，起码包括赵、代、秦、楚（即黄河、长江流域）地区。这些民歌都是“感于哀乐，缘事而发”，说明具有较强的现实内容。统治阶级不但可作娱乐活动，而且尚能“观风俗，知薄厚”，了解更多的民间风情。虽然乐府也负责“郊祀之礼”，但实际搜集来的这些民间歌曲，在宫廷也只是在普通的场合演出，与“百戏”一样，列入“散乐”范围，而朝廷正式盛典演出的“雅乐”则是另一套东西。

据《汉书·艺文志》著录，西汉乐府民歌有一百多篇，但没有流传下来，现在可知的不过有四十篇左右。宋人郭茂倩编《乐府诗集》将汉至唐的乐府诗分为十二类。即：郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞。而汉代乐府民歌，则主要保存在“相和”“鼓吹”“杂曲”三类之中。更值得我们注意的是：

摇摇汉乐府民歌最大、最基本的艺术特色是它的叙事性。这一特色是由它的“缘事而发”的内容所决定的。《诗经》中我们虽然已可看到某些具有叙事成分的作品，如国风中的《氓》《谷风》等，但还是通过作品主人公的倾诉来表达的，仍是抒情形式，还缺乏完整的人物和情节，缺乏对一个中心事件的集中描绘，而在汉乐府民歌中，则已出现了由第三者叙述故事的作品，出现了有一定性格的人物形象和比较完整的情节，如《陌上桑》《东门行》……诗的故事性、戏剧性，比之《诗经》中那些作品都大大地加强了。<sup>①</sup>

就是这些叙事性的民歌，配乐演唱，供人欣赏，实际上已经具备了曲艺艺术的特点。如著名的汉代乐府民歌《陌上桑》，其词是：

摇摇日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷。罗敷喜蚕桑，采

<sup>①</sup> 见游国恩等编著《中国文学史》，人民文学出版社，1958年版，第422页。



桑城南隅。青丝为笼系，桂枝为笼钩。头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦。行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽着帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怨，但坐观罗敷。（一解）

使君从南来，五马立踟蹰。使君遣使往，问是“谁家姝？”“秦氏有好女，自名为罗敷。”“罗敷年几何？”“二十尚不足，十五颇有余。”使君谢罗敷：“宁可共载不？”罗敷前置辞：“使君一何愚，使君自有妇，罗敷自有夫。”（二解）

“东方千余骑，夫婿居上头，何用识夫婿？白马从骊驹，青丝系马尾，黄金络马头，腰中鹿卢剑，可值千万余。十五府小史，二十朝大夫，三十侍中郎，四十专城居。为人洁白皙，鬋鬋颇有须，盈盈公府步，冉冉府中趋，坐中数千人，皆言夫婿殊。”（三解）

值得我们注意的是，这篇唱词不但其文具有叙事性，而且全篇分为“三解”，这是音乐上的术语，是指乐段而言，则说明它是一种“说唱故事”的形式，通过演员演唱，完全具备了曲艺的特征，也可以说是一篇古代的曲艺作品。据郑樵在《通志》中说《陌上桑》本有两首，还有一首是《秋胡行》，表现秋胡的故事，这首又名《艳歌罗敷行》，其中“艳”字也是音乐术语，是指正曲之前的一段开头曲。那么，在这样的开头曲后是否还有较长的曲子，由于乐府民歌大多失传，不得深究，但另一篇著名的乐府民歌《孔雀东南飞》，则有更加完整的情节。曲前还有“小序”。其序为：

摇摇汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁，其家逼之，乃投水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之，为诗云尔。

此序以后，便是歌篇。刘兰芝被逼回家，又被兄长许嫁太守之子，迎亲前夜母亲催做新衣，诗中这样写道：

摇摇阿母谓阿女：“适得府君书，明日来迎汝。何不作衣裳？莫令事不举。”阿女默无声，手巾掩口啼，泪落便如泻。移我琉璃榻，出置前窗下，左手持刀尺，右手执绫罗。朝成绣夹裙，晚成单罗衫。晻晻日欲暝，愁思出门啼。

这种叙述故事与摹写人物相结合的表现方法，正是曲艺艺术“说唱故事”的明显特征。许多研究说唱艺术的专家，在谈到我国说唱文学中散韵交替运用的文体时，总是习惯以此篇为例。认为诗前小序即是散文说白部分，后边的歌篇是

韵文唱词部分,以此证明,唐代的变文中的散韵交替的说唱方式是我国传统文体。其实这篇作品前的小序,是否后人所加尚可研究(因为这篇作品公认为汉代民歌,而小序的开头便称“汉末”,很似汉代以后人的口气,暂且不去考究),仅观其内容,也不过是对故事背景的简要说明,并不具备说唱故事中说白的特点,而后边的唱词也再无散文交替,与唐代变文完全不同。虽然变文中散韵结合的文体,不能以此篇作为根据,但又说明在变文形成之前,“唱故事”的形式在我国有其自身的传统。

汉代乐府中的叙事歌曲(或称诗)还有很多,如《东门行》《妇病行》《艳歌行》《十五从军征》……也都具有曲艺的特点,只是有的篇幅较短,与抒情诗尚未能拉开较大的距离,因此而未被人注意而已。

## 二、南北朝的乐府民歌

汉武帝刘彻所设立的乐府,至汉哀帝刘欣时曾诏罢禁,随接便是王莽改朝和赤眉、绿林起义,西汉王朝失去了对局势的控制能力,对民歌的采集也于此中断。南北朝时期,南方各朝虽然也几经政权更替,但不像北方那样战火连绵,社会比较安定,各代王朝仍设乐府机关,进行对民歌的采集。北方各朝廷虽然在战争的间隙也不忘享乐,但有的朝廷却没有再立乐府之类的专门机构,不过经后来文人汇集的许多民歌,也称之为“乐府”,以流行民间的歌曲为主,保留的数量也比南朝乐府少得多,下面分别论述。

(一)南朝乐府民歌:南朝各代乐府所采集的民歌,以“清商曲辞”中的“吴声”和“西曲”两部分为主,吴声歌曲产生于江南一带(即以建康为中心的周围农村及吴语地区),西曲则产生于建康以西的荆、郢、樊、邓一带(即长江中游和汉水两岸等地)。南朝乐府所采集的民歌数量虽多,但内容非常单调,几乎全部都是描写男女爱情之作。这种现象曾引起许多研究者的注意,在民歌中出现这样单一的题材,也是很特殊的。其原因可能是:第一,江南和楚地都处于水乡,由于地理、社会等生活环境的影响,民众性情较为温柔和缓,所唱出的歌曲也就多以委婉缠绵为特色;第二,由于采集的地点是以建康为中心的周围农村,属于都市的近郊,所以反映的生活面有其局限性;第三,在南北朝时期,南方相对比北方平静,导致民歌便以这些日常生活(如爱情等)作为主要描写内容;第四,南朝历代乐府,都是为帝王“声色之娱”而采集,在采集时便以帝王的爱好为标准进行了选择,南朝历代帝王又多无作为,只贪淫乐,所以其他歌曲难于列入采集范围。

当然,也许还有其他原因,但为了满足宫廷生活需要而采集是最主要的。如《南史·徐勉传》记载,梁武帝(萧衍)后宫就有女乐“吴声”、“西曲”两部。这些宫中女乐所演唱的曲子,可能都是那种抒情性的小曲。因为南朝这些帝王,已经不以此作为“观风俗,知薄厚”之借鉴。因此,这些乐府民歌便以描写男女爱情为主。其中也包括一部分情趣不甚健康的作品,有的甚至属于色情描写,对这些内容,当然要进行具体的分析。原来流传民间的某些作品,描写男女之情是对封建礼教的一种反抗,而有些作品采集以后,经过文人的篡改,为供统治阶级寻欢作乐,可能增加了色情部分。这些乐府民歌,从内容到形式都对后来曲艺中的“唱小曲”产生一定的影响,也可列入早期的曲艺范围。

(二)北朝乐府民歌:在南朝乐府采集民歌时期,北方处于连年战争、政权频繁更替之中,虽然北朝官方没有像汉代或南朝那样专门采集民歌,但民间仍有大量民歌流传。从保留下来的作品看,数量虽不如南朝,但题材却比南朝广阔得多,其中也有些著名的叙事歌曲。如《陇上歌》,其词为:

摇摇陇上壮士有陈安,躯干虽小腹中宽,爱养将士同心肝。骖驔父马铁锻鞍,七尺大刀奋如湍,丈八蛇矛左右盘,十荡九决无当前。战始三交失蛇矛,弃我骖驔窜岩幽,为我外援而悬头。西流之水东流河,一去不还奈子何!

又如《李波小妹歌》:

摇摇李波小妹字雍容,褰裳逐马如卷蓬。左射右射必叠双,妇女尚如此,男子安可逢?

前者所述陈安,是东晋南阳王一部将,一度投降前赵刘曜,但最后能坚决反抗刘曜而至死不屈,人们怀念他而作此曲;后者是描写一位能骑马射箭的女英雄,表现了当时北方民族的尚武精神<sup>①</sup>。这种歌曲都为讲唱故事的一种类型,皆可视作当时的曲艺作品。特别是七字句的出现,更利于口语化发展,成为唐代诗歌及后来曲艺中最常见的标准句式。

当然,当时北朝著名的叙事歌曲,还是以《木兰辞》为代表。

这首民歌与《孔雀东南飞》属于同一类型的叙事歌曲,通篇五五句式排列,偶加七字(或九字)句,也能自成行腔规律。其中“连续运用复叠和排比的句调,造成姿致和音乐性,复叠和排比本是过去民歌中惯用的方法。《木兰辞》充分地

① 均见人民文学出版社编辑部编《汉魏六朝民歌选》,1955年版,第12页、13页。

运用了这种方法。诗中排比最甚的地方,如‘东市买骏马’四句,平列东南西北。从表面或孤立地看它,这是最呆板的形式,但放在全诗中却非常谐适,而且增加了文章的活泼动荡。复叠最甚的地方如‘爷娘闻女来’一段,叙述木兰将要到家的时候,家人准备欢迎,用同样的句调作三次重叠。读者(或说听者)不但不厌其重,反而感觉到不这样就表达不出那种欢乐和热闹的气氛。”<sup>①</sup>这首歌曲虽然未见收入乐府机关的记载,但在民间也可能是以演唱或吟唱的形式流传,也具有曲艺的特点。直至近代仍为许多曲艺名家所搬演,成为弹词、大鼓等曲种的代表性曲目。

北朝民歌虽然多数没经乐府那样的机关演唱,但经过文人搜集,与南朝民歌统称乐府诗歌系统,对后世许多文人创作产生着很深的影响。其中保留下来的一些叙事歌曲,有的已经从具有曲艺因素发展成为曲艺作品,为唐代变文、词文、俗赋等曲艺的盛行起到先声作用。

## 第二节 摇佛教传入对曲艺初成的影响

由于我国古代帝王贪图享乐,追求长生不死,因此,促使神仙巫术得到发展,在秦汉时又与谶纬神学和黄老思想结合,至东汉时便有本土的原始道教流行,而外来传入的佛教也因得到统治阶级的支持,在官方和民间更为广泛地流行起来,两教都根据传播的需要,吸收了我国儒教讲经的某些形式,与自身的仪轨相结合,形成自己的一套讲经规范,从而产生著名的讲经者,培养了群众的听经习惯,对曲艺的形成都起到了促进作用。不过在唐前道教声势尚未达到佛教那样强大,因此,本节主要还是讲述佛教传入对曲艺形成所起到的影响。

### 一、佛教传入与“三教合一”思想的形成

佛教起源于古印度,创始人释迦牟尼(意为释迦族的圣人),本名悉达多·乔答摩。生卒年代大约与我国孔子相仿,是当时迦毗罗卫国(今尼泊尔卢毗尼)净饭王的儿子。当时在南亚次大陆古婆罗门教盛行,悉达多不满婆罗门教的统治,便放弃了他优厚的物质生活和可能继承的王位,离家去探索“真理”,经过艰苦的磨练(包括六年“苦行”),悟出道理,终于成“佛”(即“觉悟”“智者”之意),

<sup>①</sup> 中国科学院文学研究所编写《中国文学史》,人民文学出版社 1957 年版,第 404 页。

创立了佛教。释迦牟尼大约活到八十岁,佛灭(即逝世)后,由其教徒发展成为以“大乘”和“小乘”为主的两大派系。到孔雀王朝阿育王(即阿育王)时代,佛教得到提倡,曾派二百五十六名高僧到各地传教,成为世界三大宗教之一。

我国隋朝的费长房在《历代三宝记》中,曾引三国时朱世行的话说:“秦始皇时,西域沙门宝利防等十八人赍佛经来咸阳,始皇恶其俗,投之入狱。”说明秦始皇把佛教看成“邪物”“异端”加以排斥。其时间与阿育王相应,看来这种说法似有其可信性。

据《魏书·释老志》中说,西汉哀帝元寿元年(公元前 圆年)有大月氏使者伊存口授博士弟子秦景宪念《浮屠经》的记载。《后汉书·楚王英传》还记汉明帝永平八年(公元 远年)刘秀的儿子楚王刘英招聚方士桑门祭神求福。明帝给刘英的诏书中,褒奖他“诵黄老之微言,尚浮屠之仁祠”。诏书中已有“桑门”“伊蒲塞”等佛教语言,说明当时佛教已在我国流传。在《弘明集》《水经注》《洛阳伽蓝记》《高僧传》等书中,都记有“永平求法”之说。其故事是这样:

摇摇永平年间的一个晚上,明帝在睡梦里看到一个金人,身高丈六,背顶放射光芒,在空中飞行,第二天便问群臣,通人傅毅说:陛下梦中金人,大概是天竺的佛。于是明帝便派蔡愔、秦景、王遵等十多人前往印度寻求佛法。他们从洛阳出发,过天山,越葱岭,历尽了千难万险,达到了大月氏国。蔡、秦等人在大月氏学习了佛教经典,获得了释迦牟尼图像和《四十二章经》,又邀请在大月氏传教的两名印度高僧摄摩腾、竺法兰到中国传教。他们用白马驮着所取得佛经与佛像,永平十年返回京都洛阳。蔡、秦等向汉明帝呈上佛经和佛像,明帝大喜,并召见了摄摩腾和竺法兰。<sup>①</sup>

据传洛阳白马寺就是永平十年从大月氏接回印度高僧摄摩腾和竺法兰译经的地方,也可以说是我国最早的佛教寺院。

对此说虽有疑义,如吕澂在《中国佛学源流略讲》中认为:明帝八年对兄弟楚王下诏,称他相信黄老、浮屠之事。“此事有文献记载,而又有诏文保存至今……后人因明帝做过这样一件事,于是就编出他派人求法取经等一系列故事……”<sup>②</sup>当然,这事的细节不一定真实,但大多数研究者都认为佛教最迟是在

① 见米士城、陈长安编《白马寺》,中州书画社 员95年版,第 猿页。

② 见《中国佛学源流略讲》,中华书局 员99年版,第 圆页。

东汉初期已传入我国,从时限来说应该是有根据的。

由于佛教所宣传的内容,是人的灵魂不灭,上世的恩怨到本世能得到体现,本世的行为又是下世祸福的根据。在这种人生轮回理论的基础上,又虚构出所谓的“天堂”“地狱”等不同的死者归宿,这些内容对当时身受重重压迫的广大群众具有极大的欺骗性。号召他们本世忍受痛苦,以修造来世,能瓦解他们的斗志,因此,统治阶级便利用这种宗教思想,作为麻痹群众思想的武器。南北朝时各地广建寺院,梁武帝萧衍还多年舍身为僧奴(后来都被大臣们用重金赎回),并亲自说法,撰写佛教著作。在他的统治下,佛寺遍及全国,仅国都建康就有寺院五百多所。在北朝魏武帝也是笃信佛教,并亲自为出家僧尼剃发,到了北魏末年,全国寺院达三万多所,僧尼竟达二百万人,仅国都洛阳城内,佛寺已五百多所<sup>①</sup>,使佛教在全国各地普遍流传。东晋时代,佛教徒们所创造的转读、梵呗及倡导等多种讲经形式,吸引了许多僧俗听众,南朝梁代僧人慧皎还写出《高僧传》,记载了自汉以来的知名僧人事迹,保留丰富的佛教材料,是研究佛教的重要著作。

由于佛教提倡“出家”“苦行”,与汉代兴起“孝父母”“忠国家”的儒家学说有所抵触,所以在佛教流行过程中,道教便趁机发展起来。道教渊源于我国古代巫术、神仙方术、谶纬神学和黄老思想,东汉时有张陵所创的五斗米道和张角所创的太平道两个支派,在当时还都属于民间宗教的性质,黄巾起义后太平道销声匿迹,五斗米道却取得道教的正统地位。五斗米道教徒尊张陵为天师,亦称“天师道”。以老子的《道德经》、庄子的《南华经》为经典,奉老子(李耳)为始祖,又称太上老君。

“道家”本来是先秦学术流派之一,以老子、庄子为代表人物,提出“道生一、一生二、二生三、三生万物”的观点,用“道”说明宇宙万物的变化,本来是对客观规律的一种解释。在著作中,也有“长生久观”“谷神不死”等说法,其中既有些辩证法因素,又有许多唯心论的神秘色彩。道教徒发展了其中的神秘思想,把长生不死和修身成仙作为他们追求的最终目标,又吸收儒家学说忠国家、孝父母和佛教中的因果报应思想,认为普通人可以通过“修炼”而“得道”进入神仙行列。张陵之孙张鲁以此在汉中地区建立地方政权达三十年,最后被曹操所灭,张鲁受招抚封官,使道教在统治阶级士族中流传。张鲁死后,天师道内部分化,成为多

<sup>①</sup> 见《魏书·释老志》。

种教派,在官方和民间都有活动。东晋时葛洪所撰《抱朴子》,系统地总结了自战国以来神仙方术理论,丰富了道教的思想内容,这种思想也正适应统治阶级麻痹人民斗志所需要,得到许多朝廷的支持,在南北朝时迅速发展,把民间宗教变成了官方宗教。南朝刘宋庐山道士陆修静,根据封建宗法思想和佛教修持仪式,改造当时流行的道教,称为南天师道。北魏的嵩山道士寇谦之在魏太武帝和宰相崔浩的帮助下,也参照佛教经典和仪式,制定乐章,创立道教规范,称北天师道,经过南陆北寇的改造,使道教基本形成,成为我国与佛教并行的两大官方宗教。

佛道两教在发展过程中,都吸收了儒家思想,而儒家思想在历代统治阶级的推崇下,也逐渐从“儒家”(学派)演化为“儒教”(宗教),而且信徒更广,多为统治阶级的成员。因此,在统治阶级内部,许多人都能体会到宗教对他们的作用,而“三教合一”思想,在这时也基本形成。如《周书·武帝记》载:“天和三年(缘愿)集百僚及沙门、道士等,亲讲《礼记》”;四年(缘怨)“集百僚、道士、沙门等,讨论释老义”。《北史·韦夔传》又说:“武帝又以佛、道、儒三教不同,诏韦夔辨其优劣。夔以三教虽殊,同归于善……乃著《三教序》奏之。”这种“三教合一”思想,既为历代统治阶级所需要,也为后来兴起的民间宗教所吸收。

三教的教徒们,为了宣传本教的教义,先后都在民间从事讲经的活动。这种讲经本身就体现了讲者与听者的关系,意味着表演者与观众的不同身份。因为它要求听者必须静下心来接受经中含义,比观看歌舞等不同,这种静心听其讲述的方式,为曲艺的形成奠定了存在的基础。当然,至唐后道教进入昌盛阶段,又为曲艺增添了新的内容。

## 二、佛教讲经形式的演变

佛教经籍都是来自古印度,在汉族居住的中原地区传播,首先遇到的是语言翻译、接受习惯等许多难以解决的课题。所以慧皎在《高僧传·经师总论》中说:“自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡。良由梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语。则声繁而偈迫,若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故金言有译,梵响无援。”他接着说:“然天竺方俗,凡是歌咏法言,皆称为呗。至于此土,咏经则称为转读,歌赞则号为梵呗。”说明佛教传入我国初期,在我国诵经出现“转读”和“梵呗”两种形式,但这种以汉语直接诵唱梵文经籍,仍觉文体与声调不适。晋代从天竺来长安的僧人鸠摩罗什也感到这些问题的存在,他在《为叡

论西方辞体》时说：“改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕逆也。”<sup>①</sup>为了解决这个问题，在六朝时僧人便进行多种试尝，其中包括以汉曲歌咏经文的形式。如“籥公所造六言，即‘大慈哀愍’一契，于今时有作者，近有西凉州呗，源出关右，而流于晋阳，今之‘面如满月’是也。”这里所说的籥公，即《经师篇》中所指东晋僧人昙籥，虽然在其传中曰“善于转读”，但他“所制六言梵呗，传响于今”<sup>②</sup>；同书《昙迁传》中记昙迁也是“巧于转读，有无穷声韵，梵制新奇，特拔终古”。可见六朝僧人诵经时，均是“转读”与“梵呗”并用，当时所运用的梵呗，已经吸收一些地方的民间曲调。尽管如此，由于经文的枯燥仍未能被广大民众所接受，于是便有“唱导”出现：

摇摇唱导者，盖以宣唱法理，开导众心也。昔佛法初传，于时斋集，止宣唱佛名，依文致礼。至中宵疲极，事资启悟，乃别请宿德，升座说法。或杂序因缘，或傍引譬喻。其后庐山释慧远，道业贞华，风才秀发。每至斋集，辄自升高座，躬为导首。先明三世因果，却辩一斋大意，后代传受，遂成永则。<sup>③</sup>

在唱导中“或杂序因缘，或傍引譬喻”都是为引起听经者的兴趣，使他们便于接受。其中慧远（~~猿猿~~—~~源远~~）是关键性的人物，原来虽有其形式，但并没有定规，而自慧远以后形成一种惯例。唱导的讲唱者为导师，在导师讲经时，虽对枯燥的经文要进行通俗的讲解（即“先明三世因果，却辩一斋大意”）外，而更产生了灵活性：

摇摇如为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔。若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞。若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见。若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目。凡此变态，与事而兴，可谓知时知众，又能善说。虽然故以恳切感人，倾诚动物，此其上也。<sup>④</sup>

这样做确实起到了效果：

摇摇至如八关初夕，旋绕行周，烟盖停氛，灯惟靖耀，四众专心，叉指缄默。尔时导师则擎炉慷慨，含吐抑扬，辩出不穷，言应无尽。谈无常则令心形战慄，语地狱则使怖泪交零。征昔因如见往业，核当果则已示来报。谈怡乐则

① 见梁慧皎撰、汤用彤校注《高僧传·鸠摩罗什传》，中华书局 1983 年版，第 137 页。

② 见《高僧传》第 137 页、138 页。

③ 见《高僧传》第 137 页。

④ 同上。



情抱畅悦,叙哀感则洒泪含酸。于是阖众倾心,举堂惻怆。五体输席,碎首陈哀,各各弹指,人人唱佛。<sup>①</sup>

东晋时的讲经,是由两僧人合作进行,一诵经(或发问)者称“都讲”;一讲经(或答释)者称“法师”。唱导是否也是如此,虽无明确文字记载,但在《高僧传》中介绍各僧家时,则不断有所透露。如《慧璩传》曰:“(慧璩)尤善唱导,出语成章……谯王镇荆,要与同行。后逆节还朝,于梁山设会。顷之,谯王败,璩还京。”《昙宗传》曰:“尝为孝武唱导,行菩萨五法礼竟,帝乃笑谓宗曰:‘朕有何罪?而为忏悔?’……”两者都是讲唱导时情形,前者在梁山设会中“谯王败”即指讲经中的辩论而言;后者让孝武帝“忏悔”,也是属于正式讲经仪式中的程序,从中可知在唱导时已经形成后来讲经中的仪规,也是由都讲与法师配合进行,即该卷总论所说“导师之为用也”,处于法师地位;“其间经师转读”即都讲之职。但都讲一般都是由副手(或徒辈)充任。如同书卷四《支遁传》中云 摇摇摇

摇摇晚出山阴,讲《维摩经》,遁为法师,许询为都讲,遁通一义,众人咸谓询无以厝难,询设一难,亦谓遁不复能通,如此至竟两家不竭。凡在听者,咸谓审得遁旨,回令自说,得两反便乱。

又如同书卷七《僧导传》也说:

摇摇(僧导)至年十八,博读转多。气干雄勇,神机秀发,形止方雅,举动无忤。僧叡见而奇之,问曰:“君于佛法且欲何愿?”导曰:“且愿为法师作都讲。”叡曰:“君方当为厄万人法主,岂肯对扬小师乎?”

又如唐道宣在《广弘明集》卷二十六载梁武帝《断酒肉文》文末云:

摇摇二十三日旦,光宅寺法云于华林殿前登东向高座为法师;瓦官寺慧明登西向高座为都讲,唱《大涅槃经四相品》四分之一,陈食肉者断大慈种义,法云解释。舆驾亲御地铺席,位于高座之北,僧尼二众各以次列坐。摇摇

以上几例都说明东晋时代的佛教讲经,是以法师与都讲配合进行,而且都要

<sup>①</sup> 同上。

登高座。以法师为主讲,都讲辅助,只诵经文,然后由法师讲释。有时都讲还代替听众提问,请法师答解,虽然都讲为助手(或徒弟),但讲起经来则又以平等地位对待。如支遁与许询二人,虽然“凡在听者,咸谓审得遁旨”,但也达到“至竟两家不竭”,这也是讲经规定所致。一般说法师座北向南,都讲座南向北,以此表示身份差别,但如上述一东一西,可能是因为皇帝听经,需要座北向南,故而变通。<sup>①</sup>

佛教这种讲经的形式,又似受我国汉代以来儒家讲经形式的某些影响。汉代儒家讲经(指讲“五经”)即有升高座之规定。如《北史·卢玄传》记卢道虔妻元氏升高座讲《老子》;《北齐书·崔暹传》记崔达拏升高座开讲《周易》;《梁书·儒林传》记曼容善《老》《易》,施高坐于听事,有宾客辄升高座为讲说;《隋书·儒林传》记马光于国子学升座讲《礼》……这是儒家讲经之习,六朝佛教讲经法师与都讲也升高座,是佛教原有仪规,还是吸收儒家讲经形式,似无深究的意义,因为一人讲众人听,讲者必然要有突出位置,以吸引听者的注意,升高座(或登讲台)也就成为必然的措施。当然,座南北以分主从,可能是儒家习惯影响。而佛家讲经之“都讲”一词,则是袭用儒家讲经之称谓,如《后汉书·侯霸传》记:“(侯霸)笃志好学,师九江太守房玄,治《谷梁春秋》,为玄都讲。”同书《杨震传》记:“杨伯起(即杨震)客居于胡,不答州郡礼命数十年,众人谓之晚暮,而震志愈笃。后有冠雀衔三鳢鱼飞集讲堂前,都讲取鱼进曰:‘蛇鳢者,卿大夫服之象也……’”《三国志·吴书·孙权传》记:“(黄龙)二年……诏立都讲祭酒以教学诸子。”《魏书·祖莹传》记:“中书博士张天龙讲《尚书》,选为都讲。生徒悉集。莹夜读书劳倦,不觉天晓,催讲既切,遂误持同房生赵郡李孝怡《曲礼》卷上座。博士严毅,不敢还取,乃置《礼》于前,诵《尚书》三篇,不遗一字,讲罢,孝怡异之。”都说明都讲为汉代儒生读书之师。

孙楷第在《唐代俗讲轨范与其本之体裁》一文中,在引述以上诸例后云:“儒家之都讲,即释家之都讲,儒家之博士或师,即释家之法师。特释家所谓经师,乃指转经诵经者堪为都讲者言之,儒家所谓经师乃指明经堪为师范者而言,不以成诵取之。斯则称之为微异也。”<sup>②</sup>这也说明佛教讲经形式,虽吸收儒家讲经某些

① 见向达《补说唐代俗讲二三事》一文,收入周绍良、白化文编《敦煌变文论文集》,上海古籍出版社 1984 年版,第 146 页。

② 此文收入《俗讲、说话与白话小说》,作家出版社 1983 年版,第 180 页。

做法,但又表明佛家仍有自身的习惯,并不完全是沿袭儒家之规则,此问题似仍可继续研究。

周绍良在谈到唐代俗讲时说:“佛教徒宣扬佛教,在正统上大致可分为两种,一种即讲经,就是释义,申问答辩,以期阐明哲理,是由法师、都讲协作进行的。另外一种说法,是由法师一人说开示,可以依据一经讲说,也可以综合哲理,由个人发挥,既无启问,也无答辩。这是讲经与说法不同之处,相对俗讲方面也有两种,一种即讲唱经文,也是法师与都讲协作的,至于与说法相应的,则是说因缘,由一人讲说,主要择取一段故事,加以编制敷衍,或径取一段传记,照本宣科,其旨为宣扬作善求福”<sup>①</sup>,这当然是唐代以后的情况,但也说明在六朝时期,佛教除讲经以外,还存在着一种“说法”的形式。如上述在“唱导”时“乃请宿德,升座说法。或杂序因缘,或傍引譬喻”,则是“说法”(即“说因缘”)。这是在正式讲经至夜间,听经者已疲倦,一种振奋精神的办法。说明在我国东晋时期,佛教徒除“讲经”以外,还有“说法”的一种形式存在。这两种形式都对我国曲艺的形成起到直接的影响。

### 三、僧人说唱家及其成就

梁朝僧人慧皎在《高僧传·唱导总论》中曰:

摇摇夫唱导所贵,其事四焉。谓声、辩、才、博。非声则无以警众,非辩则无以适时,非才则言无可采,非博则语无依据。至若响韵钟鼓,则四众惊心,声之为用也。辞吐俊发,适会无差,辩之为用也。绮制雕华,文藻横逸,才之为用也。商榷经论,采撮书史,博之为用也。

这既是对僧人讲经时的要求,也是对僧人讲经的评论标准,其目的都是为吸引听众(不只是信徒)。因此,许多僧人为达到这种标准,都经过艰苦的努力,而成为当时的著名唱经师,客观上成为说唱家。慧皎在《高僧传》中,经师正传列有十一人,附二十三人。如:

摇摇帛法桥:少乐转读而乏声,每以不畅为慨。于是绝粒忏悔七日七夕,稽首观音,以祈现报。同学苦谏,誓而不改。至第七日,觉喉内豁然,即索水洗漱云:“吾有应矣。”于是作三契经,声彻里许,远近惊嗟,悉来观听。

<sup>①</sup> 见周绍良《唐代变文及其它》,载《文史知识》1982年第5期。

支昙籥 :籥特禀妙声 ,善于转读。尝梦天神授其声法 ,觉因裁制新声。梵响清靡 ,四飞却转……所制六言梵呗 ,传响于今。

智宗 :博学多闻 ,尤长转读。声至清而爽快 ,若乃八关长夕。中宵之后 ,四众低昂 ,睡蛇交至。宗则升座一转 ,梵响干云。莫不开神畅体 ,豁然醒悟。

昙迁 :笃好玄儒 ,游心佛义 ,善谈《庄》《老》 ,并注《十地》。又工正书 ,常布施题经。巧于转读 ,有无穷声韵 ,梵制新奇 ,特拔终古。

昙智 :性风流 ,善举止 ,能谈《庄》《老》 ,经论书史 ,多所综涉。既有高亮之声 ,雅好转读。虽依拟前宗 ,而独拔新异 ,高调清彻 ,写送有余。

僧辩 :少好读经 ,受业于迁、畅二师。初虽祖述其风 ,晚更措意斟酌。哀婉折衷 ,独步齐初。

当然 ,因为慧皎也是僧人 ,其《传》中有许多宗教宣传内容。如帛法桥在转读时“乏声”“不畅” ,经七日的努力(也未必就是整七日 ,实际说后来吧!) ,使其“喉内豁然”而归功于祈助观音的“现报” ;昙籥的“裁制新声”则是“尝梦天神授其声法”等 ,显然是宣扬了迷信 ,但其中包括了自己的艰苦努力也是不言而喻的。而昙智“虽依拟前宗 ,而独拔新异” ,僧辩“初虽祖述(迁、畅二师)其风 ,晚更措意斟酌” ,终于创出“哀婉折衷”的声调 ,都说明他们不受前人限制 ,发挥了各自的创新精神 ,成为当时名家。

“唱导”的导师 ,在传内正传列十人 ,附见七人。如 :

摇摇道照 :披览群典 ,以宣唱为业。音吐寥亮 ,洗悟尘心 ,指事适时 ,言不孤发 ,独步于宋代之初。

慧璩 :读览经论 ,涉猎书史。众技多闲 ,而尤善唱导。出语成章 ,动辞制作 ,临时采博 ,罄无不妙。

昙宗 :少而好学 ,博通众典。唱说之功 ,独步当世。辩口适时 ,应变无尽。

昙光 :性意嗜五经诗赋及算数卜筮 ,无不贯解。年将三十 ,喟然叹曰 :“吾从来所习 ,皆是俗事。佛法深理 ,未染一毫 ,岂剪落所宜耶。”乃屏旧业 ,听诸经论。识悟过人 ,一闻便达。

宋衡阳文王义季镇荆州 ,求觅意理沙门 ,共谈佛法 ,声境推光 ,以当鸿任……每设斋会 ,无有导师。王谓光曰 :“奖导群生 ,唯德之本 ,上人何得为辞 ,愿必自力。”光乃回心习唱 ,制造忏文。每执炉处众 ,辄道俗倾仰。

这些僧人,他们主观目的虽是宗教宣传,但客观上却成为表演者,也是当时的表演艺术家。因此,必须掌握较高的技艺,迫使他们在“声、辩、才、博”四个方面有所成就,这也显示了后世的曲艺演员与其他伎艺演员的不同特点。

#### 四、讲经——对曲艺观众的培养

在我国南北朝时,虽然各种艺术形式都有不同的发展,但作为后世表演艺术的两大系统——戏剧和曲艺,尚处于形成之中(作为中国戏剧的戏曲形成要更晚些),当时的民众在劳动和生活之余,到寺院听经便成为一种最普遍的消闲方式。

因为在讲经中,除了宣扬教义以外,还具有许多其他的功能,其中最主要的则是进行娱乐。它具体表现为:

(一)听故事:佛经中本来就有许多佛本生和佛家弟子事迹的记述,虽然都是为宣扬佛法而设,但本身却有很强的故事性。虽然我国自古代神话至魏晋小说中,也有许多故事在民间流传,但都是随机而行,尚未出现专门的讲述地点,而寺院的讲经处,在实际上却成为讲述故事的专门场合,谁想听都可以到寺院去听讲。当然,在这里所讲的都是佛教故事,而佛教经典中那些天国环境的描写,富于想象的夸张及神魔斗法的情节等,都能使中国所众耳目一新。如西晋月氏三藏竺法护译的《佛说盂兰盆经》;后秦天竺高僧鸠摩罗什译的《维摩诘所说经》;元魏凉州沙门慧觉、威德共译的《贤愚经》;吉迦夜、昙曜合译的《杂宝藏经》等,都有许多生动新奇的故事(如目连救母故事、佛派弟子向维摩诘问疾故事、舍利弗与劳度叉斗法故事、波斯匿王丑女故事等),都能通过讲述者的发挥,使其亲切感人,久久难忘,即谓“才之为用也”。

(二)听唱曲:如上所述,历代名僧在诵经时,无不在声腔曲调上有所发挥,使其打动人心,吸引更多的听众。正如《高僧传·经师总论》所说:“谅足以起畅微言,怡养神性。故听声可以娱耳,聆语可以开襟。若然,可谓梵音深妙,令人乐闻者也。”即谓“声之为用也”。

(三)听笑谈:佛教传入初期的转读与梵呗,仍是诵唱经文为主,并无诙谐成分,但在讲经的都讲与法师的合作中,便出现某些引起听者趣味的对话。加上帝王的惟我独尊和某些偏好,也为此增添了谐趣。如上述《昙宗传》中,孝武帝笑谓“朕有何罪,而为忏悔”,即是故意取笑之语。以至到南北朝的讲经中,在“申辩问答”时,优人介入更形成滑稽争辩的内容。此种情况将在下节专门论述,即

谓“辩之为用也”。

(四)听知识 :南北朝许多著名僧人 ,都有较高的文化。如上述昙智“能谈《庄》《老》经论书史” ;昙宗“少而好学 ,博通众典” ;昙光“嗜五经诗赋及算数卜筮”等 ,他们在讲经中都有许多历史知识和文化知识的穿插 ,使听者能增加知识 ,也是一种学问 ,即谓“博之为用也”。

在讲经中的这些内容 ,都具备了欣赏的价值 ,所以每逢讲经 ,便能吸引众多的听者 ,形成我国最初的观众群。尽管此前的一些伎艺人(包括宫廷的俳优倡等) ,也有其欣赏者 ,主要还是帝王、嫔妃或大臣 ,甚至就是帝王自己 ,虽然也可称为观者 ,但未能真正成众。儒家讲经虽有听者 ,则多为知识分子 ,也不以此为娱乐 ;民间流传的伎艺也能形成观众群 ,但无固定场所 ,而佛教讲经所吸引的听者 ,不但能形成自发的观众群 ,且而还有固定的场所。这对表演艺术来讲 ,有着特殊意义 ,能使其稳定地长期存在 ,意味着它已经渡过了试探阶段 ,而达到初成。在南北朝时 ,我国戏剧(即戏曲)尚未能如此 ,这也说明佛教讲经对曲艺初成的直接作用。

### 第三节 摇汉至南北朝的滑稽表演

从先秦至汉初 ,宫廷的优人活动一直延续着 ,但随着儒家思想的确立 ,阶级尊卑的地位更加明确 ,使优人在君王面前的地位明显地发生变化。他们从专门为君王服务 ,发展成为宫廷和大臣府第的宴会上演出 ,使其逐步向表演艺术转化。特别是有些优人参加儒佛讲经活动中的“论难” ,使很严肃的宗教仪式也呈现出某些戏谑成分。朝廷的臣僚中 ,也有许多善于诙谐调笑类似俳优的侍臣 ,也收集和创作一些可笑的故事向皇帝讲述 ,形成与优人并行的亚流 ,他们共同开创了我国滑稽表演的自身体系 ,成为后世多种艺术形式滑稽表演的先声。具体内容有 :

#### 一、俳优活动的进一步伎艺化

虽然先秦至西汉 ,宫廷俳优始终存在着 ,但在内容上却发生了微妙的变化。汉代以前的优孟、优旃等 ,虽以滑稽表演为本职 ,但从文献中所见到的 ,只是上述讽刺性的活动 ,对其本身的表演却无文字记载。至汉末三国时期的有些记述 ,却多是以滑稽表演为主 ,讽刺作用虽然还存在着 ,但却发生了本质上的变化。如

《三国志·魏书·王粲传》注引《吴质别传》中说：

摇摇质黄初五年朝京师，诏上将军及特进以下皆会质所，大官给供具。酒酣，质欲尽欢。时上将军曹真性肥，中领军朱铄性瘦，质召优使，说肥瘦……

虽这次“皆会质所”是应“诏”而来，但毕竟不是朝廷的礼仪所致，是非正规的宴会，其中也要穿插一些优人表演之类的节目。虽然对优人表演的这段“说肥瘦”的内容没有更多的记述，但从其文推测，估计是一种以肥瘦对比为内容的滑稽表演，并可能也有一定的讽刺成分，不然为什么曹真看后大怒呢？可以看到这种表演的内容倾向性还是很明显的。又如同书《蜀书·许慈传》载：

摇摇（许慈、胡潜）典掌旧文，值庶事草创，动多疑议。慈、潜更相克伐，谤讟忿争，形于声色，书籍有无，不相通借。时寻楚挞，以相震撻，其矜己妒彼，乃至于此。先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容，效其讼阍之状。酒酣，乐作，以为嬉戏。初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之。

对这段表演我们就称为“许胡相伐”吧！其背景是，由于许胡二人长久不能合作，使“先主愍其若斯”，也即皇帝（刘备）对这件事也很伤脑筋，令优人作戏，进行讽劝，在客观上实际变成一种滑稽表演。从其中“初以辞义相难，终以刀杖相屈”推断，仍是一种摹仿，未向表演故事情节发展。但这种滑稽表演比古代优人讽谏呈现出一些新的特点。主要表现在：

第一，汉代优人滑稽是由古代优人讽谏发展而成，他们有着直接的继承关系，都是以摹仿为主要形式，从“优孟衣冠”至“许胡相伐”是由一种“具有表演意义的摹仿”向“具有摹仿意义的表演”转化。虽然都是以摹仿为手段，但其性质是不同的，优人的讽谏作用日益减退，具备了艺术欣赏的价值。

第二，这种表演以逗人发笑为目的，其中要揭示的内容也寓于笑声之中。除有些表演动作外，以语言逗笑也是最大特征。如从“优孟谏马”到“说肥瘦”是沿着语言艺术发展，动作是根据语言表达的需要而增加。虽然“许胡相伐”最终以“刀杖相屈”结束，但开始仍是“辞义相难”，基本是在说唱艺术的范围内变化。

第三，汉代的优人滑稽，已不是优人自由地即兴发挥，而是应命之作，这也是一种本质的变化。虽然从形式上有其继承性，但作为表演内容已有初步设想。出题者已具有后世艺术创作过程中发现题材的意义，优人表演则包括构思因素，可以充分展现表演者的才华，完成主人的意图。初步形成发现题材、进行构思和完成表演过程，隐约可见作者与演员的不同作用。

第四,古代的优人活动是向君王讽谏,到汉代变成对群臣的讽谏,也就是说讽谏矛头由单一的对象变成众多的对象,必然要产生这种多方的适应性,促使形成多种表现方法,急速向艺术创作转化,使其成为表演艺术的雏形。

正是在汉代这种优人滑稽表演的基础上,又经过南北朝几代优人的发展,为唐代参军戏的形成,奠定了演员基础,使我国滑稽艺术(包括硬性的讽刺和柔性戏谑)更广泛地与各时代的社会生活结合,形成金院本、宋杂剧、近代戏曲中的玩笑戏及今日的相声等,成为我国自成体系的滑稽表演系统。

## 二、侍臣的讽谏与戏谑

先秦至汉以来,尤其汉武帝时期,在宫廷除了俳优等进行滑稽表演外,当时有些侍臣们在讽谏中也存在着戏谑之风。如《汉书·东方朔传》中说:“而朔至太中大夫,后常为郎,与枚皋、郭舍人俱在左右,诙啁而已。”《枚皋传》说:“皋不通经术,诙笑类俳倡,为赋颂,好嫚戏,以故得黷黷贵幸。”《史记·滑稽列传》说:“武帝时,有所幸倡郭舍人者,发言陈辞虽不合大道,然令人主和说。”这里把这些侍臣与“幸倡郭舍人”并列,说明这些侍臣们均是以“诙笑类俳倡”“好嫚戏”得以宠幸。虽然其中有“不通经术”者,但东方朔则是当时的著名文学家。《史记·汉书》中记载东方朔传说很多,所以《汉书·东方朔传》的赞语中说:

摇摇朔口谐倡辩,不能持论,善为庸人诵说,故今后世多传闻者……其滑稽之雄乎?朔之诙谐逢占射覆,其事浮浅,行于众庶,童儿牧竖,莫不眩耀。而后世好事者,因取奇言怪语,附著之朔。

这里说他“不能持论,善为庸人诵说”,可能是指这些调侃内容,多来自民间之故,在民间关于他的传说很多,至六朝时仍然不断,如葛洪撰《西京杂记》、殷芸编《小说》中,都有其记载,可能即是“附著之朔”之故。东方朔为当时文学家,以赋著称,作有《答客难》《非有先生论》《七谏》等;旧说《神异经》《十洲记》也为他作,但自古至今的研究者皆认为是托名。自汉以来,许多诙谐之语,都附会于他,使他成为我国古代滑稽人物之代表,至直近代相声形成,仍附会其为行业祖师爷。

这种侍臣讽谏与滑稽在汉代一直流传,至三国时便有邯郸淳,成为名赫一时的人物。如《三国志·魏志·王粲传》裴松之作注引《魏略》中语说:

摇摇淳一名竺,字子叔,博学有才章……初平时从三辅,客荆州,荆州内附太



祖,素闻其名,召与相见,甚敬异之,时五官将博延英儒,亦宿闻淳名,因启淳欲使在文学官中会,临菑侯植亦求淳。太祖遣淳诣植……黄初初以淳为博士给事中,淳作《投壶赋》千余言,奏之文帝,以为工,赐帛千匹。

今人对邯郸淳的介绍,大致以此为据,有人根据本传并采用其他记载(如《异苑》《世说新语》《小说》等)补充许多细节。王利器在《历代笑话集》中云:

摇摇《笑林》,邯郸淳撰,《隋书·经籍志》小说家著录三卷,云:后汉给事中邯郸淳撰,两《唐志》著录卷帙同。宋吴曾《能改斋漫录》卷七云:“秘阁有《古笑林》十卷,晋孙楚《笑赋》曰:‘信天下之笑林,调谑之巨观’,《笑林》本此。”是此书赵宋时尚存,唯卷帙由三卷扩充为十卷,或有后人附益,如《启颜录》一般。

但在与邯郸淳稍后不过百年成书的《三国志·王粲传》中引《魏略》的邯郸淳传中,并未提到他撰《笑林》事,而四百年后的《隋书·经籍志》才有此说,也令人可疑。《笑林》原书今佚,但在《太平广记》《太平御览》中存有不同篇章。今有清代马国翰辑本和鲁迅补录本,观其内容,皆为当时流传的笑话。如:

摇摇鲁有执长竿入城门者,初竖执之,不可入,横执之,亦不可入。计无所出,俄有老父至曰:“吾非圣人,但见事多矣,何不以锯中截而入?”遂依而截之。

又如:

摇摇甲与乙斗争,甲啮乙鼻,官吏欲断之,甲称乙自啮落,吏曰:“夫人鼻高耳,口低岂能就啮之乎?”甲曰:“他踏床子就啮之。”

《笑林》虽不一定是邯郸淳撰,但邯郸淳是侍臣,也是讲笑话的高手,估计也是当时民间流传的作品,在当时亦如东方朔,把许多古代流传的笑话都附会在他的名下,所以这部《笑林》便托名他作,或是由他收集而成。

与此书相类似的著作,还有《启颜录》。《启颜录》自唐代以来多认为是隋朝侯白撰,侯白字君素,隋时临漳人,曾做过儒林郎,参加过编纂国史的工作,也算是一位侍臣。《隋书·陆爽传》说他“好俳谐杂说”,《太平广记》说他“隶属杨素,爱其能剧谈”,所以很多可笑的故事便附会于他。《启颜录》原本也失传,但各种辑本较多,今存最早的一个抄本为敦煌藏经洞发现的写卷,并无撰者姓名,可见侯白撰《启颜录》也并不可靠。《启颜录》虽不能定为侯白撰,但起码也是一

位与其身份和性格相似的人所收集 ,所以王利器把《笑林》与《启颜录》并列 ,看成是同类作品。

这些笑话是否向皇帝讲述过 ,均得不到证实 ,但从邯郸淳与曹植的对话 ,侯白与杨素的关系分析 ,他们曾向曹植、杨素等人讲是可能的。《笑林》《启颜录》等书 ,开创了后世文人笑话的先河 ,唐宋以后形成的笑话书多是沿袭这种风格。

我国笑话虽然在先秦寓言中已经存在 ,但多是在民间流传 ,虽不能排除文人的拟作 ,也都是为说理而引用 ,真正作为娱乐性的逗笑或表演性的艺术形式 ,却不能忽视侍臣们所起到的作用。他们也是这种民间笑话的传播者、加工者 ,与俳优一样为发展我国口头的笑话做出了贡献。

### 三、儒佛讲经中的“论难”

佛教在讲经中有“申辩问答”程序 ,谓之“论难”也称“论议”或“论义”。这究竟是佛教徒吸收我国儒家讲经之习 ,还是佛教原有仪轨尚可研究 ,但在我国儒家讲经中 ,在汉代已有“论议”程序。如《史记·滑稽列传》中记东方朔时就有“时会聚宫下博士诸先生与论议 ,共难之曰……”其中就有“论议”与“难”之说法 ,故“论议”亦称“论难”。这本是儒佛讲经中的哲理问答 ,也是展示讲经者的才华之处。但至南北朝时 ,在这种讲经中 ,经常有优人参加 ,使这种“论难”产生了诙谐成分。如在敦煌藏经洞发现的抄本《启颜录》中 ,记北齐时的优人石动筩在“论难”时的几次活动 ,可见一斑。其一 :

摇摇北齐高祖尝以大斋日设聚会。时有大德法师开道 ,俗有疑滞者 ,皆即论难 ,并援引大义 ,广说法门 ,言议幽深 ,皆存雅正。石动筩最后论义 ,谓法师曰 :“且问法师一个小义 ,佛常骑何物 ?”法师答曰 :“或坐千叶莲花 ,或乘六牙白象。”动筩云 :“法师全不读经 ,不知佛所乘骑物 ?”法师又即问云 :“檀越读经 ,佛骑物何 ?”动筩答云 :“佛骑牛。”法师曰 :“何以知之 ?”动筩曰 :“经云 :‘世尊甚奇特’ ,岂非骑牛 ?”坐皆大笑。又谓法师曰 :“法师既不知佛常骑牛 ,今更问法师一种小事 :北来每经之上 ,皆云价直百千两金 ,未知百千两金 ,摠有几斤 ?”法师遂无以对。一坐更笑。

其二 :

摇摇高祖又尝以四月八日斋会讲说 ,石动筩时在会中 ,有大德僧在高座上讲 ,道俗论难 ,不能相决。动筩后来 ,乃问僧曰 :“今是何日 ?”僧答云 :“是佛

生日。”动筭即云：“日是佛儿。”僧即变云：“今日佛生。”动筭又云：“佛是日儿。”众皆大笑。

其三：

摇摇动筭又尝于国学中看博士论难云：“孔子弟子达者有七十二人。”动筭因问曰：“达者七十二人，几人已着冠？几人未着冠？”博士曰：“经传无文。”动筭曰：“先生读书，岂合不解孔子弟子着冠有三十人，未着冠者有四十二人？”博士曰：“据何文以知之？”动筭曰：“《论语》云‘冠者五六人’，五六三十也；‘童子六七人’，六七四十二也，岂非七十二人？”坐中大悦。博士无以应对。

这里值得注意的是，儒佛两家在讲经中的“论难”，本来都是很严肃的事，为什么在这种场合会有优人参与其中呢？我们所见到对这种优人参加论难的记载，皆出《启颜录》中，以敦煌本最为完备，该书在“论难”的篇目下，记述了七个故事，五则为北齐石动筭事，两则为隋事。五则北齐事中，有四则明确记载有高祖（即神武帝）参加，每则最终都是引得“高祖大笑”。这里是否透露出，这种优人参加论难是得到高祖的支持呢？齐高祖是非常宠信优人的一个统治者，从下节石动筭戏弄尉景的故事也可得到证明。我们推想很可能是齐高祖支持他们这样做的，使得儒佛两教的教徒们也无可奈何。但无论教徒或一般听众们，也都知道他们所讲的并非是真学问，只是作为一种娱乐活动存在，在客观上促使衍化出一种对话表演，对唐代参军戏的形成，也有一定的影响，如李可及表演的《三教论衡》即是一例。

#### 四、参军戏的源头

正是上述这种讲经中的“论难”，在客观上形成两人对话问答的滑稽表演，为后世开创了一种新的形式。虽然从三国时代的“许胡相伐”已经出现两人的表演，但并未形成定规，至唐代的参军戏则使这种两人对话表演成为一种固定的形式。

在唐代出现的参军戏，当时称为“弄参军”，“弄”是“戏弄”之义，其根源却是南北朝时已经出现的优人戏弄。从先秦的优人讽谏，经汉代的“说肥瘦”“许胡相伐”，至南北朝的优人“论难”，虽然优人表演所涉及的范围不断变化，但形式上却大体一脉相承。至唐代段安节在《乐府杂录》中谈“弄参军”时说：

摇摇开元中 ,黄幡绰、张野狐弄参军。始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯 ,和帝惜其才 ,免罪。每宴乐 ,即令白衣夹衫 ,命优伶戏弄辱之 ,终年乃放 ,后为参军。误也。开元中 ,有李仙鹤善此戏 ,明皇特授韶州同正参军 ,以食其禄。是以陆鸿渐撰词云“韶州参军” ,盖由此也。<sup>①</sup>

其实 ,在唐前这种以优人惩罚罪犯的实例是有的。如在《太平御览》卷五百六十九“倡优门”引《赵书》云 :

摇摇石勒参军周延 ,为馆陶令 ,断官绢数万匹 ,下狱 ,以入议宥之。后每大会 ,使俳优著介帻 ,黄绢单衣。优问 :“汝何官 ?在我辈中 ?”曰 :“我本为馆陶令。”斗擻单衣 ,曰 :“正坐取是 ,入汝辈中。”以为笑。

王国维在《宋元戏曲史》中的此条后说 :

摇摇唐段安节《乐府杂录》亦载此事 ,云参军始自后汉馆陶令石耽。然后汉之世尚无参军之官 ,则《赵书》之说殆是。此事虽非演故事 ,而演时事 ,又专以调谑为主 ,然唐宋以后脚色中有名之参军 ,实出于此。

在欧阳询《艺文类聚》中也引此条 ,只“周延”作“周雅”。但冯沅君《古优解》卷四云 :

摇摇对于周、石两条史料 ,自王国维先生而下 ,大都以为是一个故事。但我觉得这很可能是两个相类的故事。第一 ,据《宋书·百官志》,参军乃后汉官。孙坚常为车骑将军参军。我们不能以后汉无此官而怀疑这个故事的存在。第二 ,和帝与石勒这种办法 ,自有当时的风俗习惯做背景。汉晋两代轻视优人的习俗 ,并无何等差异 ,自然有产生同样故事的可能。

这里涉及三则史料 ,即《乐府杂录》《太平御览》和《艺文类聚》 ,后两者同引《赵书》 ,文字基本相同 ,可算一则。而《乐府杂录》事指后汉和帝 ,受贿者为石耽 ;《赵书》为十六国的后赵初年 ,石勒在位时 ,受贿者为周延(或周雅) ,但事件、官职及处理方式又都很相似 ,说是一事两事对此并无大碍。如果说是两事更可以证明这是一种常规(即冯说的“风俗习惯做背景”) ,其实在《北齐书·尉景传》中 ,也还有受贿者被优人戏弄之事。如 :

<sup>①</sup> 见《中国古典戏曲论著集成》(一) ,中国戏剧出版社 1983 年版 ,第 387 页。

摇摇(尉景)转冀州刺史,又大纳贿,发夫猎,死者三百人。庾狄干与景在神武坐,请作御史中尉。神武曰:“何意下求卑官?”干曰:“欲捉尉景!”神武大笑,令优者石董桶戏之。董桶剥景衣,曰:“公剥百姓,董桶何为不剥公?”神武戒景:“可以无贪也。”

另据《北史》也有“尉景传”,文字大致相同,神武即齐高祖名高欢。其子高洋称齐后追为神武帝。石董桶即石动筩,可见齐高祖对优人的宠信和偏爱,令优人参加讲经中的“论难”也就不足为怪了。

这两段文字,一段是说后赵石勒的参军周延(或周雅)因贪污罪下狱,每逢宴会令优人戏弄;一是说北齐建立之前,高欢令优人戏弄尉景的受贿行为。从这里可以看出,在南北朝时尽管还不是完全由优人表演,但已有了这种戏弄形式,在当时实际是对官员罪犯的一种惩罚手段,而对观者便是一种娱乐。这种形式最初以戏弄参军为始,习惯便称为“弄参军”,至唐代仍然沿袭着旧名。故此,段安节认为“开元中有李鹤仙善此戏,明皇特授韶州同正参军,以食其禄。是以陆鸿渐撰词云‘韶州参军’”才有此名,也似失之草率。但至唐代出现的“陆参军”则是一种唱曲艺术,也应是此伎的一种发展。其中包括“弄假官”的女优出现,也是从女囚为始,似乎有着某种联系。说明唐代的参军戏,一是沿袭唐前习惯,以优人戏弄形式继续发展,使其成为滑稽表演节目广泛流行起来。至唐后又与民间笑话结合,经宋元明等时期的不断改进,最后导致近代曲艺中的相声、滑稽等曲种的产生。一是从中发展成为一支唱曲艺术,至宋代演化成杂剧中唱曲的一种形式,逐步向说唱故事的曲艺或表演故事的戏曲发展。摇摇

#### 第四节摇说书艺术的初成

在先秦瞽阍的讽谏活动中,已经出现“能谈辩者谈辩,能说书者说书”的记载,这种“说书”是指瞽阍讲述历史,引以为鉴的内容,但它又是对“说书”最早的一种记载。其“书”便是“史献书”“史不失书”之书,自隋唐以来我国说话艺术正式形成,便以“说话”代替“说书”,虽然宋代对“讲史”的解释为“说讲前代书史文传”,但也不见“说书”二字连用,直至金元才又再次出现“说书”之称,赋予新的解释。因为自宋以来说书的底本被普遍刊刻,使民间说书以“书”为据,故称之为“说书”。先秦瞽阍的“说书”随着时代变化,至南北朝时期,除宫廷或王

府的俳优,经常讲些可笑的小故事(即笑话)外,有些世家子弟、侍臣、宾客,乃至统治阶级成员,也都有向皇帝或权贵讲述故事(包括笑话)的做法。这虽是沿袭瞽史说书的形式,但又均不称为“说书”,另有其他的名称。自灵帝元年在四川出土的击鼓俑被定名“说书俑”以来,更使许多学者似乎找到汉代已有说书的根据。汉代有否说书,这便成为曲艺史上令人关注的问题之一。故此,本节主要探索这些“说故事”(即后世之“说书”)的形式,自古至唐前的发展轮廓。

## 一、关于说书起源的探索

汉代以来,除了俳优有时在帝王面前讲些可笑的小故事以外,自古代流传下来的神话传说之类的讲故事形式,在民间不断演变,发展成为讲民间故事或佚闻的形式。这些故事也被文人收集,成为侍臣们经常在皇帝闲暇时讲述的内容。如《后汉书·蔡邕传》中说:

摇摇多引无行趣势之徒,并待制鸿都门下,喜陈方俗闾里小事,帝甚悦之。

又如《魏书·蒋少游传》:

摇摇高祖时,青州刺史侯文和,亦以巧闻,为要舟水中立射,滑稽多智,辞说无端,尤善浅俗委巷之语,至可玩笑。

再如《北史·李崇传》所附《李谐传》中的李若:

摇摇若性滑稽,善讽诵,数奉旨诗咏,并说外间世事可笑乐者。凡所话谈,每多会旨,帝每狎弄之。

或《南史·始兴王传》:

摇摇夜常不卧,执烛达晓,呼召宾客,说人间细事,戏谑无所不为。<sup>①</sup>

这里的“外间世事”“人间细事”都是属于讲述故事的内容。曹植与邯郸淳在谈话中所说的“诵俳优小说数千言”及“评说混元造化之端,品物区别之意,然后论羲皇以来贤圣名臣烈士优劣之差,次颂古今文章赋诔及当官政事,宜所先后,又论用武行兵倚伏之势……”也都有涉及讲故事的内容。这些人都不是俳优,而是“性滑稽,善讽诵”“戏谑无所不为”的侍臣,他们所讲的这些故事是从哪

<sup>①</sup> 以上均见《二十五史》,版本同前。

里来的呢?都是“委巷之语”“闾里小事”,来自于民间。当然通过他们的加工,更适于讲给帝王听。这些故事内容虽然很难考察,但我们今日见到的所谓“魏晋小说”中,却有很多类似的作品。

魏晋以来玄学盛行,清谈之风、方术思想和佛道传播,也促进了说故事形式的发展。鲁迅先生说:

摇摇中国本信巫,秦汉以来,神仙之说盛行,汉末又大畅巫风,而鬼道愈炽;会小乘佛教亦入中土,渐见流传。凡此,皆张皇鬼神,称道灵异,故自晋迄隋,特多鬼神志怪之书。其书有出于文人者,有出于教徒者。文人之作,虽非如释道二家,意在自神其教,然亦非有意为小说,盖当时以幽明虽殊涂,而人鬼乃皆实有,故其叙述异事,与记载人间常事,自视固无诚妄之别矣。<sup>①</sup>

这样,在魏晋南北朝时,讲述异闻的所谓“小说”便流行起来。当然,无论文人之作或教徒之作,都免不了要吸收民间流传的故事,这些故事的本来作者虽然都难以考据,但收集起来的汇集却不少。如旧传曹丕的《列异传》、张华的《博物志》、郭璞的《玄中记》、王浮的《神异记》、葛洪的《神仙传》、干宝的《搜神记》等,成为所谓“志怪小说”系列。除此以外,还有些叙述当时文人僚臣们的生活轶闻趣事的作品,如裴启的《语林》、殷芸的《小说》、葛洪的《西京杂记》、刘义庆的《世说新语》、沈约的《俗说》,也包括托名邯郸淳的《笑林》和侯白的《启颜录》等,我们相对称为“志人小说”系列,都促进了我国古代小说的发展,至唐代发展为传奇文。但在同时,这些小说又是侍臣、文人们口头讲述的内容,也促进了专门口讲故事技艺的发展。经唐至宋,列入说话艺术中的“小说”一家,成为宋代说书的一个支派。

## 二、史传文学对说书的影响

瞽矇讽谏虽有讲史书的意义,但多是就事论事,一般说篇幅较短。即便其中出现《左传》如“晋楚城濮之战”那样较复杂的故事,但仍是讲述这次战争的前因后果而已。《国语》《战国策》等也仍是短篇记言为主。至西汉司马迁所编纂的《史记》,篇幅有所增加,成为我国长篇叙事文学之始。自《史记》开端,至《汉书》《后汉书》《三国志》等,形成史传体系,不但开创了我国史传文学传统,也为

<sup>①</sup> 见《中国小说史略》,人民文学出版社1956年版,第10页。

我国后世说书艺术提供了素材来源。建立后赵的石勒,本是羯人,虽为军人出身,不曾读书,但他“雅好文学,虽在军旅,常令儒生读史书而听之”。<sup>①</sup>也促进了史传文学向说书艺术的发展。

《史记》除记述历代兴亡之事外,对人物的刻画也具有较强的文学特色。如《项羽本纪》中的“鸿门宴”“垓下突围”;《孙子吴起列传》中的“马陵道破庞涓”;《平原君虞卿列传》中的“毛遂自荐”;《廉颇蔺相如列传》中的“完璧归赵”“负荆请罪”等,都写出了人物的鲜明性格。

《汉书》是班固在其父班彪为《史记》所作后传的基础上,又新组织,阅秘籍,用了二十的时间尚未完成,后经其妹班昭及马融等继作而竣。上启高祖,下至王莽,述二百余年的历史。其中史料多取自《史记》,虽说文采不如《史记》,但其中也有些优秀篇章,如《李广苏建传》所附“苏武传”中的一段描写。

至魏晋间的陈寿所撰《三国志》,虽仍继《史记》《汉书》的传统,但不列纪、表、书、志等,皆为列传体。全书分为魏、蜀、吴三书,也都记述许多人物行动,具有较强的文学价值。如《魏书》中的曹操、曹丕、董卓、袁绍、吕布、张辽、典韦等传;《蜀书》中的诸葛亮、关羽、张飞、马超、黄忠、赵云、庞统等传;《吴书》中的孙权、张昭、周瑜、鲁肃、吕蒙、黄盖等传,都有精彩的描写。如《蜀书》在关羽等人的合传中,记关羽事:

摇摇羽尝为流矢所中,贯其左臂,后创虽愈,每至阴雨,骨常疼痛。医曰:“矢镞有毒,毒入于骨,当破臂作创刮骨去毒,然后此患乃除耳。”羽便伸臂,令医劈之。时羽适请诸将饮食,相对臂血流离,盈于盘器,而羽割炙引酒,言笑自若。

这也是后来《三国演义》中,最早关于“刮骨疗毒”的描写,人物形象甚为鲜明,语言也较为通俗。另外,在叙述张飞“据水断桥”、赵云“长阪坡救幼主”等也都有与今日《三国演义》相似的情节。

上述作为我国信史的《史记》至《三国志》的出现,虽在文献上未能找到与当时类似说书的关系,这是因为在那时类似说书的形式只是隐约可见,尚未广泛流行,也无专门名称之故。但起码有这样几个问题,应当引起我们的注意。摇摇摇

<sup>①</sup> 《晋书·石勒载记下》,见《二十五史》第二册《晋书》。



第一,在敦煌藏经洞发现唐至宋初的写卷《汉将王陵变》《捉季布传文》及拟名的《伍子胥变文》《李陵变文》等说唱文学作品,均出自《史记》《汉书》等,至唐代虽然成为“变文”“词文”等不同的曲艺艺术形式,但其孕育、形成期可能是在魏晋至隋这段时间,不然至唐代怎么能形成那样成熟的艺术形式呢?

第二,《史记》等在成书时就吸收了许多旧闻,如司马迁说“罔罗天下放失旧闻”“拾遗补艺”;为《三国志》作注的裴松之亦说:“上搜旧闻,傍摭遗逸”,特别是在作注中还大量地引用了当时的各种民间传说。这些旧闻传说在当时是以什么方式流传,有否类似说书的形式虽不可知,但从《史记》内容考察,其中采用《左传》《国语》处甚多;《汉书》除引用《史记》外,也引用许多民间传说。应该说都不同程度地受到瞽矇说唱文学的影响。这些史传文学有的本身就具有说书的某些特点。如明代文学家归有光说:“太史公但若热闹处就露出精神来了。如今人说平话者然:一拍手又说起……有兴头处就歌唱起来。”(见《震川先生集·史记总评》)这虽是明人的评论,但道出《史记》说书的特点。这也是这些史传文学易于口头传播的原因。包括骈体文的运用,都对后世说书的形成有所影响。

第三,在这些史传文学成书以后,原来流传民间的那些历史人物轶闻仍在流传。这些故事都有由口头到文字,再由文字到口头的反复转化过程。如魏晋间流传托名班固的《汉书》,赵晔的《吴越春秋》即由此产生。陈中凡先生在考据《吴越春秋》与《左传》《史记》等在史实上的失误后,指出“这惟汉晋间的稗官杂记,才以民间传说与信史混为一谈”。又说“撮拾遗闻逸事,供读者茶余的谈资而已”。称其“为汉晋间人讲述古史并附会民间传说的一种说部”。<sup>①</sup>其实其他民间流传的历史故事何尝不是如此。

汉至南北朝期间流传的许多历史故事,虽然有的是旧传,但有的便是由这些史传文学所改编,以《史记》为开端的我国史传文学,也必然促进了说书艺术的进一步成熟,经唐至宋成为说话艺术中“讲史”一类的先声。

① 见《论 吴越春秋 为汉晋间说部及其在艺术上的成就》,载《文学遗产增刊》第 苑辑,中华书局 1983 年版。

### 三、关于“说书俑”的研究

对汉至南北朝的说书活动,由于资料匮乏,只能作以上的推测。而1982年在四川成都天回镇汉墓出土了击鼓陶俑,当时四川省博物馆命名为“击鼓俑”,引起许多学者的重视。对这件陶俑便出现不同的看法,有人称“击鼓俑”<sup>①</sup>,有人称为“说书俑”<sup>②</sup>,也有人认为是“说唱俑”或“成相俑”<sup>③</sup>,还有人称为“俳优俑”<sup>④</sup>……

据刘志远在《成都天回山崖墓清理记》中说:

摇摇击鼓俑,头上着巾,戴笄,额前有花饰。大腹丰凸,赤膊上有璆珞珠饰。其左臂环抱一鼓,右臂向前平伸,手中握鼓槌欲击。下身长袴,赤足。右足前伸,左足曲蜷于圆榻上。面部表情幽默风生,额前皱纹数道,张口露齿,是一个典型的丑角形象。高五十六厘米……<sup>⑤</sup>

① 见以下所引刘志远《成都天回山崖墓清理记》。

② 见赵景深《谈明成化刊本“说唱词话”》一文,收入《曲艺丛谈》,中国曲艺出版社1984年版,第1页。

③ 见董每戡《说“说话”“鼓词”“成相俑”》一文,编入作者论文集《说剧》,人民文学出版社1983年版,第1页。

④ 见薛宝琨、鲍震培《曲艺杂技志》,上海人民出版社1985年版,第1页。

⑤ 见《考古学报》1982年第3期。

这种形象,很自然地使我们把它和优人滑稽联系到一起,从表情看他很近似优人滑稽。但从手中持鼓分析,又与古代优人滑稽不类,更近似一种说唱形式,所以有人便称为“说唱俑”或“说书俑”,这里涉及两个问题:一,此俑是否类似曲艺的表演;二,即便是,对汉代来讲名称又不那么现成。譬阁说书至汉时代已较遥远,在汉代已不流行,似有以今人伎艺称谓习惯为古代伎艺命名之弊。如果



称“俳优俑”似不会引起歧义。但俳优表演又有多种伎艺,虽然包括后来发展成为说书(即“说话”)的“俳谐杂说”在内,但也还包括其他伎艺,为表明其伎艺特点,故有“说书俑”之谓。随后在四川郫县又出土类似的陶俑,也是右手持槌,左手持鼓,是站立的形象,前一个因为是坐着表演,便称为“坐式说书俑”,后者为“立式说书俑”,从形象看两者并无明显的区别。

谁知,1983年又在扬州邗江胡场一号西汉木椁墓中,出土木质俑两件,从形象看更近似说书,便也称为“说书俑”,又能补充某些看法。据徐良玉撰文介绍说:

四川成都天回镇出土的东汉坐式陶俑

摇摇两件扬州说书俑,一件高缘厘米,刻画一老人端坐态,右手向上扬起,着指划状,左手置于腹部,极为自然,其面部神情似侃侃而谈,但笑得那么诙谐、那么风趣,仿佛已使周围的听众发出阵阵的哄笑。另一件俑高猿厘米,亦系坐式,头有髻,髻上插簪,手臂弯曲向上,左手放置左腿上,神态亦极逼真……①

从这两件木俑的表情分析,与前者四川出土的陶俑有较大的区别。首先他不似前者那么袒胸赤臂,表情外露,都是着装,好像正在说什么,从形象看似有文人风度。一件坐那侃侃而谈,一件伸臂,虽似表演,但不那么夸张,似可以证明汉代已有类似说书的形式存在。尽管如此,但毕竟没有文字说明,我们还需要根据

① 见《西汉说书俑》(图片供稿李万才,撰文徐良玉),载《曲艺》1983年第缘期内封三。

当时的文献进行考究。四川两件似乎是俳优,因为在《汉书·景十三王传》中有“令倡俳裸戏坐中以为乐”(见《广川惠王传》),同书《霍光传》还有“引内昌邑乐人,击鼓歌吹作俳优”等语,这也是当时俳优地位低下的表现。而从表演看似尚未从“百戏”中分离出去,成为一种专门口头表演艺术。而扬州出土的两件木俑却与此相反,不但着装,而且无俳优标志的鼓和槌,更似侍臣之类的人物。当时民间是否有专业从艺者未见记载,但起码有些侍臣、宾客却以此为能,得到帝王的宠识。虽然前者为东汉,后者为西汉,则说明东汉时俳优的说唱仍带有滑稽表演的性质,而侍臣、宾客的讲述也是在西汉已有。从以上种种出土实物推测,类似今日说书为特征的表演形式,在汉代已然存在,但当时只是在宫廷或王府中表演,似是“百戏”表演的一种发展,尚未出现专门的名称。从以上记载来看,都是在“鸿都门下”或“执烛达晓”,没有“百戏”演出那种繁杂热闹的场面。可能是一种夜深人静时“呼召宾客”“奉旨咏诗”,作为帝王独自观赏的表演,仍是一种“语言侍从之臣”的作为。从文献与出土文物结合考察,使我们对汉代说书有了比较清晰的轮廓。说书在汉代虽然已经在不同的场合有所出现,但未能与广大群众相结合,虽然说这种形式与内容也是来自民间,但其规范化却是在宫廷或王府中逐步形成。而在当时习惯还认为是“百戏”的一种,不然为什么至隋朝的侯白,还称其“好俳谐杂说”呢?但事实上已经开始逐步独立,经侯白时代的命名以后,便有了新的变化。

#### 四、侯白与“说话”的出现

虽然汉魏南北朝已能见到有关宫廷和民间类似说书形式一些断断续续的记载,但均无统一的名称,也表明在客观上尚未形成一种固定的艺术形式。从曲艺史角度讲,我国古代说书形式包括说书和唱书。唱书即是唱故事,可从汉代乐府中的叙事歌曲算起,说书是说故事,在唐宋称为“说话”。今天能见到有关说话的最早记载,便是在《太平广记》中引《启颜录》所保留下来关于侯白的一段记载:

摇摇侯白在散官,隶属杨素。爱其能剧谈。每上番日,即令谈戏弄,或从旦至晚始得归。才出省门,即逢素子玄感,乃曰:“侯秀才可以玄感说一个好话。”白被流连不获已,乃云:“有一大虫欲向野中觅肉,见一刺猬仰卧,谓是肉脔欲衔之,忽被猬卷着鼻,惊走。不知休息,直至山中,因乏,不觉昏睡,刺猬乃放鼻而去。大虫忽起,欢喜走至橡树下,低头见橡斗,乃侧身语云:‘旦

来遇见贤尊,愿郎君且避道。’”

关于侯白,在《隋书·陆爽传》中附“侯白传”中记载:

摇摇爽同郡侯白,字君素,好学有捷才,性滑稽,尤辩俊。举秀才,为儒林郎,通悦不恃威仪,好为俳谐杂说,人多爱狎之,所在之处,观者如市。

另在《北史·文苑传·李文博传》中也有同样记载。从以上所录两段文字分析,侯白能“说一个好话”即指说故事而言,但并未透露所说的故事是长篇还是短段,如果是短段说明它是近于百戏中的一种,从“好俳谐杂说”一句来看,似更接近即兴表演的笑话之类。尤其是《启颜录》一直托名为他作,也似乎表明他讲的还是短篇的笑话。但侯白不是俳优,不是以滑稽表演为本职,可能有时摹仿俳优的谐说,也有时讲些“人间细事”“委巷之语”之类的事情,这样在他的身上文人侍臣的讲故事与俳优的杂说结合——产生一种新的艺术形式,这种新的形式上承瞽瞍的“说书”,下启唐代的“说话”,虽然这种艺术形式尚未发展成熟,但从这两段记载分析,却比以前的文献呈现出几层独有的新意:

一、出现了新的专名——“话”。“说一个好话”即“说一个好故事”之义,虽然其中还有“剧谈”“戏弄”“杂说”之称,名称比较杂,既有说笑话式的小故事,也有无故事的嘲弄、短语、杂说等,而“话”却是专指故事而言。从侯白所讲的“有一只大虫向野中觅肉”的内容分析,虽然还是笑话,但与一般的“剧谈”“戏弄”不同,它是有情节的故事,虽然在上述引文中仍称“俳谐杂说”,这表明这种“话”也是从“俳谐杂说”中分化出来,在分化初期人们新旧名称并用,这也是很普遍的习惯做法。但自有了“话”的称谓,以后便与一般的“谈戏弄”等分离,向自己的特点发展。至唐代称“说话”,也还是“说”的是“话”之意。有了“话”,才有“说话人”“话本”等专门称谓。

二、从上述引文中所说“所在之处,观者如市”似表明这种表演与过去侍臣在宫中向帝王讲故事或俳优表演不同,观众不是提前组织的,而是以表演技艺吸引过来的,表明在表演形式上有所改变,不是限定观看的人数,而是以技艺赢人,形成观众自由欣赏的方式,也促进了艺术的发展。

三、侯白当时为儒林郎,是一个有职无事的六品低级小官,虽然参加编撰国史,那是一种无限长的工作,也可以说每天无甚正事可做。与当时的宰相杨素很熟,所以杨素“每上番日,即令谈戏弄,或从旦至晚始得归”。说明他整天为别人表演,似乎成了一种专职,正是这样,迫使他要不断提高技艺,成了当时著名的兼

职表演艺术家。因此,便促进了有些人也模仿他的技艺,成为一种专职的表演者。至隋时由于工商业的发展,可能已有专门从事艺术表演的艺人。因为在北魏迁都以后,在洛阳城西出现“大市”,市南调音里、乐律里就是歌唱表演为职业者的居住区<sup>①</sup>,至隋时估计更会是如此,想其中也会有以说唱艺术为主的艺人存在罢。

当然,从“俳谐杂说”中分化成为“说话”也并非就是从侯白开始,想必有一个发展过程,但那时没有专门的名称,所以未被更多的人注意,我们今天能够见到关于说话的记载,是以侯白为最早,即表明说话雏形形成的时间,大约不会离此较远。虽然它还不是后世意义的“说话”,但由于它的出现,却使此后分为以滑稽表演为主的“说笑话”与以说故事为主的“说话”两者分道扬镳,各按着自己的艺术特点发展。因此,侯白的“说话”出现,则是标志着说书艺术的初成。

我国古代说唱艺术,发展至隋朝,出现了唱故事的乐府歌曲、说故事的“说话”、演滑稽的“戏弄”、说滑稽的“谈戏弄”(包括“说笑话”)等,体现了与今日曲艺相应的各种不同类型的艺术形式均已初步形成,虽然有的尚属于偶尔一现,未形成固定的规范,但通过多方面的试探,使其表演方法不断完善,导致唐代各种艺术形式自身的成熟。

---

<sup>①</sup> 见杨衒之《洛阳伽蓝记》卷四。

## 第三章 摇曲 艺 的 成 熟

——唐五代时期

### 概 摇 摇 述

我国古代曲艺发展到唐五代时期,进入了成熟阶段。这一阶段,自公元581年隋而立的唐高祖武德元年起,到公元907年赵匡胤发动陈桥兵变代后周而建宋,改年号为建隆止,总约326年左右。曲艺之所以在此时发展成熟,除了它本身发展衍变的结果外,还与唐王朝国力的强大、经济的发达、商业的繁荣、城市与市民阶层的兴起、中外文化的交流等密切相关;更与这一时期佛教的兴盛以及诸如诗词、小说、音乐、美术、传说故事、歌舞百戏等姊妹艺术的生气勃勃、充满旺盛的创造力分不开。它们共同构成了这一时期曲艺发展的肥田沃土,从而才在唐五代绚丽多彩的文学艺术百花园里,开出一朵朵鲜艳夺目的奇葩。

#### 一、唐代国力的强盛与经济发展

隋炀帝大业十三年(605),关陇贵族集团的代表人物李渊、李世民在风起云涌的农民起义战争中起兵太原,次年五月,李渊即位于长安,改国号曰唐,此后又陆续平定了其他武装割据力量,统一了全国,从此,历史掀开了新的一页。

唐王朝建立后,首要任务是采取一系列措施以巩固其政权。政治上,沿袭隋朝的三省(尚书省、中书省、门下省)六部(吏、户、礼、兵、刑、工)制度,分掌议政、决政和执行、管理各项行政事宜之权,在继续巩固前代已行之有效的州县两级制基础上,又省并一些州县,分全国为十道(后又增为十五道),缘边重地设总管(后改为都督),兼管军民。继续实行“兵农合一”的府兵制,以加强中央军权,进一步完善科举取士制度,较广泛地吸纳各地各阶层人士参与政权,这一切都大大强化了中央集权。农业生产上施行均田制,给农民以耕地,鼓励开荒辟田,增加

耕地,以利于农业生产的恢复和发展。赋税上施行租庸调法,“轻徭薄赋”,以减轻农民负担,还大力修筑河渠陂塘,兴修水利,普遍推行使用曲辕犁耕、筒车灌溉等耕作技术以提高生产力,促进了农业的发达。在此基础上,唐代的手工业和商业也有了进一步发展。丝织、造船、矿冶、造纸、瓷器、制茶、制盐、酿酒等手工业,其经营规模、从业人员、制作技术诸方面,都较先前有了很大进展。这时手工业行会也出现了。唐代长安东市“市内货财二百二十行”。<sup>①</sup>此外,前代以来的驿传制度,在唐代也有了新的发展。在全国四通八达的水陆驿道上,官方遍设“驿舍”作为来往官员及过往宾客的旅店,既便利了官吏往来和文书传递,也便利了商贸往来和中外文化的交流,还促进了商业的繁盛和都市的兴起。唐代最大的都市自属全国政治、经济、文化中心的西京长安和东都洛阳,此外还有许多已具相当规模的商业城市,如时誉“扬一益二”的淮南扬州和西蜀成都,广州、泉州、杭州、登州(今山东蓬莱)、楚州(今江苏淮安)、明州(今浙江宁波)等沿海繁华富庶城市自不必说,就是内地城市,像西北的凉州(今甘肃武威)、沙州(今甘肃敦煌)等陇右重镇,经济和人文也都十分发达,“阊阖相望,桑麻翳野,天下称富庶。”<sup>②</sup>就是经过安史之乱商业也十分繁荣,自京师至各地,普遍出现了供堆货、交易和商旅住宿的邸店,以及存放贵重物品的“寄附铺”和专门经营银钱存取行业的“柜坊”,类似现今汇票的“飞钱”(又称“便换”)等新的事物都说明,唐朝后期的商业,不但继续在发展,而且更趋活跃。城市内,人口集中,居民虽以贵族、官僚、军士、豪商富贾、地主等为主,但更多的却是为这些人服务的胥吏衙役、宾客随从、缮写笔生、小商小贩、匠作百工、屠儿牙保、医生相人、驿户脚夫、歌伎乐工、僧尼道众、佣仆侍婢、三姑六婆、游手闲汉等等庞大的市井居民群体,他们才是城市的主体,社会基础的底层。这一群体,谋生途径、生活方式、理想情趣,乃至审美观点等等,均有自己的特点与要求,与贵族、官僚有所不同。他们在紧张的劳作之后,为了享娱乐,得消遣,就要寻求能适合自己口味、表现自己思想感情的文艺活动,而内容通俗、演出简便、既能反映现实生活、又能排忧解难、增长知识见闻、陶冶情趣的说唱艺术,往往就受到他们的青睐,他们是这种新兴文艺的爱好者和发展的推动力。这种市民的文艺要求对当时文学艺术题材的拓宽、内

① 宋敏求《长安志》卷八,《景印文渊阁四库全书》本,上海古籍出版社 1989 年版,第 385 页。本章凡引此书皆据此,不另注。

② 《资治通鉴》卷二一六“玄宗天宝十二载(743)”,中华书局 1956 年校点本,第 2387 页。本章凡引此书,皆据此,不另注。



容的丰富、形式的多样,都有极其重要的意义。这时出现的俗讲、变文、曲子词等新文体,就是这种要求的反映,促进了当时曲艺的成熟。

## 二、唐五代佛教与社会

自汉代以来,我国历代封建王朝,在宗教和思想统制问题上,只要在不危及其统治的情况下,一般都会采取“以佛治心,以道治身,以儒治世”(南宋孝宗赵昚语,见《三教平心论》卷上)三教兼容的实用政策,到了唐五代时期,依然是如此。由于道教经典的自身薄弱,根本无法与儒、佛相比。儒家是我国传统思想体系之一,有自身的稳定性,这时只有佛教在前代发展的基础上,得到上自皇帝、下到庶民百姓的普遍欢迎,有了更大的发展。

佛教从印度输入中国以后,经过东汉至三国的初传期、魏晋南北朝的成长期后,到了隋唐时代可说是已达到一个成熟昌盛时期。这时西行求法者,络绎不绝,唐代义净三藏在《大唐西域求法高僧传》中仅就其所闻见、时限太宗、高宗、武周三朝,所记已有六十余人,此后各朝又不知有几多。佛典翻译,此时也出现了一个新的高潮。仅唐一代,就有译经~~猿~~部~~圆~~缘卷,而有关的注疏、论著、纂集、目录之作,更是丰富。<sup>①</sup>至于名僧大德,更是辈出,在唐代道宣所著《续高僧传》(亦称《唐高僧传》)三十卷中,始自萧梁,终于贞观十九年(远~~猿~~),“正传”实收高僧~~源~~人,“附见”~~圆~~缘人,至一般僧侣,更以数万计。唐代佛教,因其教义经典、思想体系、轨范制度和传法世系等的不同,其内部逐渐出现了一些不同宗派。其大者像天台宗、三论宗、律宗、华严宗、净土宗、真言宗、密宗等,以至武后时宰相狄仁杰惊叹“里闲动有经坊,闾阎亦有精舍。化诱所急,切于官征;法事所须,严于制敕”。<sup>②</sup>而“坊巷之内,开铺写经,公然铸佛”<sup>③</sup>,更是普遍。当时西北民间还盛行一种具有浓厚宗教性和社会性的群众组织“社邑”,参加者多是乡镇居民、村民,还有普通僧尼道众,以及当地一些现任或前任官吏,如县令、丞、尉、押牙、都头之类。根据敦煌藏经洞内保存的一批社约、入退社状、转帖、入破历、社斋文等社邑文书看<sup>④</sup>,当时敦煌的社邑活动主要是集资合力修造佛窟、画壁、写经、燃灯供佛、诵经斋会等佛事,以及互助丧葬吉庆、营建修治、远行接送等

① 详参汤用彤著《隋唐佛教史稿》第二、三章,中华书局~~员~~圆年版。

② 见宋王溥撰《唐会要》卷四十九,中华书局~~员~~缘年版,第~~缘~~页。本章引此书,皆据此,不另注。

③ 见《唐会要》卷四十九,第~~缘~~页。

④ 详参宁可、郝春文《敦煌社邑文书辑校》一书,江苏古籍出版社~~员~~缘年版。

社会活动。这些活动都是假宗教之名集乐、舞、曲、讲经、说法等行娱乐之实,也就促进了当时的梵呗、赞颂、佛曲、转读、唱导、俗讲、转变等等的发展和形成及向伎艺化演出的转变。敦煌藏经洞遗书中保存的众多舞谱、曲谱、俚曲小调、讲经文、变文等,就说明了这一点。

### 三、唐五代俗文学的繁荣与音乐文艺

我国古代文学发展到唐代,达到了巅峰。这个时期,传统的文学,如古体、近体诗歌、骈散文章继续大发展,杰出作家之众,名篇佳作之多、内容之丰厚、风格之多样、个性之鲜明、流派之成熟、影响之深远,都是前所少有、后难企及的。对此,许多文史论著多有精当的评述,这里无庸多说。这种重视诗文、重视文人的社会风气,对于发展传播有讲、有唱、或讲唱结合的曲艺艺术,无疑提供了难得的土壤。

其次,唐五代时期大为发展的作意好奇编织故事的文学创作思潮,也给讲唱艺术的形成和发展,起了熏陶和催生作用。萌芽于先秦,成熟于两汉的叙事诗,除汉乐府及其后北朝产生过如《木兰诗》那样的不朽之作外,是比较沉寂的。延至唐“安史之乱”,血雨腥风的严酷社会现实,震撼着有良心的诗人,于是能较为全面深入反映社会现实的叙事诗就逐渐再度为人们重视。他们继承和发展了汉乐府民歌形式,又自拟新题,缘事而发,或写真实事实,或写亲身见闻,又以朴实真切的语言,甚至口语入诗,力求通俗浅显,使“老妪能解”,诗歌的通俗化,成为当时一种新的文学思潮。而与诗并称“一代之奇”的传奇小说,此时也有了长足的发展。这种自觉地以编织故事为手段,充分发挥作家的艺术想象、虚构才能,将奇异虚幻的构思表现在故事情节和人物形象上,借以反映社会现实生活或某种理想的做法,是我国小说发展史上一次质的飞跃,同时也是唐代文艺思潮又一大特色。这一文艺思潮,上承先秦两汉以来的倡优歌舞、角觥百戏,下启唐代分角色、化装表演一定故事情节的歌舞戏、傀儡戏,出现了“苏中郎”“兰陵王”“苏幕遮”“樊哙排君难”等剧目,尤其是长期作为无足轻重的一些“小人物”的个人命运遭遇、情感性格,开始得到某种重视,编入故事,走上舞台,演出一幕幕感人的悲喜剧,从各个不同侧面反映了那个时代的精神面貌,这在文艺发展史上是一大进步。与传奇小说同时发展前进,也如果说唱故事为主的俗讲、转变、说话、说因缘、唱词文等曲艺,在中唐以后,共同步入黄金时代,就不是偶然的事情了。

## 第一节摇唐五代曲艺艺术的新发展

经过先秦两汉、魏晋南北朝近千年的孕育和发展,到了唐五代时我国曲艺艺术终于从初成走向成熟。成熟的标志是此前处于时隐时现的说唱表演,出现了独具特色相当成熟的表演形式,取材更加广泛,内容更加丰富,走出宫廷贵族、官僚豪家之门,更加贴近现实生活和庶民大众。特别是,只有到了这时才开始有了较为固定的演出场所和演出时间,有了以演出为谋生手段的专业演员,有为了娱乐消遣观看演出的一批观众,有了一批可供演出使用的成熟底本,演出有了一定的程式。所有这些,尽管前代已有某种程度的存在,但那时还是少量的、分散的,只有到了唐五代时,才开始普遍而较为固定和完备起来,并形成了一种规范。这说明我国曲艺到了此时,已经成为一种能与传统诗、文并峙而独具特色的表演艺术了。

### 一、唐五代说唱伎艺的成立

唐五代时期说唱伎艺的成立,表现在如下诸多方面。

(一)出现较为固定的演出场所和演出时间:唐五代时期说唱伎艺演出的场所,现知有以下数种。

**寺院** 唐代寺院,不仅仅是僧侣聚集的宗教场所,而且也是普通民众平时游赏的经常去处。寺院大多建在自然景色优美的深山幽谷,就是临近城市或市内的寺院,也往往多有花木茂盛、池水漾漾的园林,所以寺院往往成为人们常去的游赏胜地。如位于京城长安东南晋昌坊的慈恩寺,就是“林泉形胜之所,南临黄渠,水竹森邃,为京城之最”<sup>①</sup>。寺中又以盛开的牡丹而闻名,每三月十五日两街看牡丹,奔走车马。每有及第新进士,照例要在“慈恩寺题名游赏赋咏”。百戏的演出,亦往往趁时而出,于此设戏场。本来佛寺内有百戏演出,早在北魏杨衒之的《洛阳伽蓝记》中已多有记载,到了唐代更是如此。宋钱易《南部新书》戊卷谓:

摇摇长安戏场多集于慈恩,小者在青龙,其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐,名

<sup>①</sup> 清徐松撰、方严点校本《唐两京城坊考》卷三,中华书局1984年版。

德聚之安国 ,士大夫之家入道 ,尽在咸宜。①

由此可见 ,许多寺院已经成为当时市民观看表演的娱乐场所。到寺院戏场观看演出的人 ,上自皇帝、贵戚 ,下至士子、妓女 ,贵贱都有 ,流品相当复杂。《资治通鉴》卷二四三“敬宗宝历二年(846)六月”条载 :

摇摇己卯 ,上幸兴福寺 ,观沙门文淑俗讲。

这一记载说明 ,唐代寺院就有俗讲开讲。又 ,同书卷二四八“宣宗大中二年(852)”条更是唐代寺院设有戏场的记载 :

摇摇十一月 ,庚午 ,万寿公主适起居郎郑顓。……顓弟颢 ,尝得危疾 ,上遣使视之 ,还 ,问“公主何在 ?”曰 :“在慈恩寺观戏场。”上怒……亟命召公主入宫 ,立之阶下 ,不之视。公主惧 ,涕泣谢罪。上责之曰 :“岂有小郎病 ,不往省视 ,乃观戏乎 !”遣归郑氏。

记载长安寺院俗讲活动最多最具体的还是唐文宗时来华求法的日本僧人圆仁的《入唐求法巡礼行记》卷三 :

摇摇(会昌元年 ,正月)九日五更时 ,拜南郊了 ,早朝归城 ,幸在丹凤楼。改年号 ,改开成六年为会昌元年(851)。又敕于左、右街七寺开俗讲。左街四处 :此资圣寺令云花寺赐紫大德海岸法师讲《花严经》;保寿寺令左街僧录、三教讲论、赐紫、引驾大德体虚法师讲《法华经》;菩提寺令招福寺内供奉、三教讲论大德齐高法师讲《涅槃经》;景公寺令光影法师讲。右街三处 :会昌寺令内供奉、三教讲论、赐紫、引驾起居大德文淑法师讲《法华经》。城中俗讲 ,此法师为第一。惠日寺、崇福寺讲法师未得其名。又敕开讲道教 ,左街令敕新从剑南道召太清宫内供奉矩令费 ,于玄真观讲《南华》等经 ;右街一处 ,未得其名。并皆奉敕讲。从大和九年(839)以来废讲 ,今上新开。正月十五日起首至二月十五日罢。②

这里圆仁为我们记录了当时长安开俗讲的时间、寺院、经名和俗讲法师名等 ,成为了解当时寺院盛行俗讲情况的极其珍贵史料。

寺院俗讲在当时十分普遍 ,京都长安有 ,外地州县也有。圆仁《入唐求法巡

① 据《宋元笔记小说大观》本第一册 ,上海古籍出版社 1989年版 ,第 342页。

② 见顾甫承、何泉达点校本 ,上海古籍出版社 1989年版 ,第 157页。

礼行记》卷二就有他在开成四年(853)九月十六日于登州赤山院见到开讲《法花经》的记述。而据刘禹锡《送慧则法师上都因呈广宣上人》诗所说:“昨日东林看讲时,都人乘马踏琉璃”云云<sup>①</sup>,则江西庐山东林寺也有俗讲。宋张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》卷一“少师佯狂”条所记晚唐五代时人杨凝式于洛阳长寿寺遇俗讲僧云辩一事,又说明中原河南也有寺院俗讲活动<sup>②</sup>;晚唐入蜀的名僧贯休,有《蜀王入大慈寺听讲》诗<sup>③</sup>,述蜀主王建降驾听俗讲一事,则四川成都也有寺院开俗讲。至于边陲重镇敦煌,寺院俗讲更是常事。藏经洞内大量俗讲抄卷的发现,就是明证。

圆戏场 戏场之称,初见于隋。《隋书·音乐志(下)》记大业年间(581—618)“每岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外、建国门内,绵亘八里,列为戏场。百官起棚夹路,从昏至旦,以纵观之,至晦而罢。”<sup>④</sup>戏场之内,有百戏演出,隋薛道衡有《和许给事善心戏场转韵》诗一首,描写此时场面,煞是热闹,集中外歌舞、马戏、杂技、幻术等等表演,无所不有。不过这时的戏场还是沿街临时设置,时过即撤,只有到了唐代,才开始出现了较为固定的戏场,而且往往设在寺院附近。前引《资治通鉴》载万寿公主事、《南部新书》载长安戏场事即是这样。又如《太平广记》卷八十三“续生”条引《广古今五行记》载:

摇摇濮阳郡有续生者,莫知其来……每四月八日,市场戏处,皆有续生。郡人张孝恭不信,自在戏场对一续生,又遣奴子往诸处看验。奴子来报,场场悉有,以此异之。

濮阳郡在今山东省,唐天宝初年改濮州为濮阳郡,则续生故事当发生在此一期间。这是除长安以外各地也有戏场的证明,且同样是不止一处。又据同书卷三九四“徐智通”条引《集异记》载:

摇摇唐徐智通,楚州医士也。夏夜乘月,于柳堤闲步。忽有二客,笑语于河桥,不虞智通之在阴翳也。相谓曰:“明晨何以为乐?”一曰:“……寺前素为郡之戏场,每日中,聚观之徒,通计不下三万人……”

① 《全唐诗》卷八三六,第 8367 页。

② 程毅中著《古体小说钞·宋元卷》,中华书局 1979 年版,第 141—142 页。

③ 《全唐诗》卷八三五,第 8357 页。

④ 唐魏征等撰《隋书》,中华书局 1973 年版,第 145 页。

这是今江苏省楚州有戏场的记载。值得注意的是,楚州戏场演出已有固定场所(“寺前素为戏场”),固定时间(“每日中”),观众极多(“通计不下三万余人”),无疑已是常设的固定戏场了。

**猿变场** 这是专门演出变文的场所,仅见于唐·段成式《酉阳杂俎》卷五“怪术”篇:

摇摇虞部郎中陆绍,元和中,尝看表兄于定水寺,因为院僧具蜜饵、时果,邻院僧亦陆所熟也,遂令左右邀之。良久,僧与一李秀才偕至,乃环坐,笑语颇剧。院僧顾弟子煮新茗,巡将匝而不及李秀才。陆不平曰:“茶初未及李秀才,何也?”僧笑曰:“如此秀才,亦要知茶味?且以余茶饮之。”邻院僧曰:“秀才乃术士,座主不可轻言。”其僧又言:“不逞之子弟,何所惮!”秀才忽怒曰:“我与上人素未相识,焉知予不逞徒也?”僧复大言:“望酒旗玩变场者,岂有佳者乎?”<sup>①</sup>

此虽小说家言,但也可见唐宪宗元和年间(846—859)已有变文演出的专门场所“变场”出现。或以为变场的“确切意义仍待确定”,但细味段成式之文,将“玩变场”与“望酒旗”对举,具被轻视为“不逞子弟”(犹言为非作歹者)出入之处,与唐赵璘《因话录》卷四载文淑俗讲,所在寺院被指为“和尚教坊”,其讲为“愚夫冶妇”、“不逞之徒”所欢迎<sup>②</sup>,如出一口,足见所谓“变场”者,正与寺院俗讲是同一性质的娱乐演出场所,或即为宋元瓦子勾栏之滥觞。

**源街衢闹市** 街道闹市有艺人演出,在唐五代时是十分普遍的事,已见前引《广古今五行记》“续生”条所载,其演出之伎艺有沿街卖唱者,见唐段安节《乐府杂录·歌》条:

摇摇大历中(846—859),有才人张红红者,本与其父歌于衢路丐食。过将军韦青所居,在昭国坊南门里。青于街牖中闻其歌曲喉音寥亮,仍有眉首,即纳为姬。<sup>③</sup>

街衢闹市中又有转变演出,见《太平广记》卷二六九“宋昱韦僊”条引《谭宾录》:

摇摇杨国忠为剑南,招募使远赴泸南,粮少路险,常无回者。其剑南行人,每

① 方南生点校本第 256 页,中华书局 1985 年版,本章引此书,皆据此本。

② 据《唐国史补·因话录》本,上海古籍出版社 1979 年版,第 256 页。

③ 据《景印文渊阁四库全书》本,第 820 册,第 256 页。

岁令宋昱、韦僊为御史，迫促郡县征之。人知必死，郡县无以应命。乃设诡计，诈令僧设斋，或于要路转变，其众中有单贫者，即缚之，置密室中，授以絮衣，连枷作队，急递赴之。

案《资治通鉴》卷二一六玄宗天宝九载（~~750~~），“杨国忠德鲜于仲通，荐为剑南节度使。仲通性褊急，失蛮心。”次年夏，四月，“剑南节度使鲜于仲通讨南诏蛮，大败于泸南。”于是“制大募两京及河南、北兵以击南诏；人闻云南多瘴疠，未战士卒死者什八九，莫肯应募。杨国忠遣御史分道捕人，连枷送诣军所”。《谭宾录》所载，正是这一事件中所发生的事。而“要路转变”，即指在街市主要通道人多热闹处演唱变文，聚集听众，趁机抓丁。这种街头演出，在唐代似已成习，以致玄宗开元二年（~~713~~）八月不得不下诏明令禁止：“广场角觝，长袖从风，聚而观之，浸以成俗……尤宜禁断。”<sup>①</sup>就是指的这种演出。

缘私家府第：唐人习俗，富家豪门寿诞祝嘏时，往往设斋会召百戏演出以助兴。这种演出，类似旧时的“堂会”。《太平广记》卷二五七“陈癡子”条引《玉堂闲话》载营丘（今属山东省）豪民陈姓，“每年五月值生辰，颇有破费，召僧道启斋筵，伶伦百戏毕备”。这种斋筵表演中就有“说话”演出，见《酉阳杂俎》续集卷四“贬悞”篇载：

摇摇予太和末，因弟生日观杂戏。有市人小说，呼“扁鹊”作“褊鹊”，字上声。予令座客任道升字正之。市人言：“二十年前尝于上都斋会设此，有一秀才甚赏某呼‘扁’与‘褊’同声，云世人皆误。”余意其饰非，大笑之。<sup>②</sup>

所谓“市人小说”，乃指艺人说书，否则不会出现“扁”“褊”字音之辩了。在家中开建道场，举行俗讲、唱曲子，于俄藏“妙法莲华经讲经文”（弗一猿缘号）中亦有形象反映：

摇摇若有一般弟子，寻常戏笑经闻，不徒灭罪消灾，且要解愁解闷。或请师僧和尚，家中开建道场，盛教杂语杂言，且要亲情解闷。

如此之人请相命，不须与说《法花经》；

这人年少又无知，爱向经中取次疑。

或请法和唱曲子，或教都讲缀闲词；

① 《唐会要》卷三十四“论乐”条，第~~二~~四四页。

② 方南生校《酉阳杂俎》，第~~四~~四四页。

不徒灭罪兼增福 ,且要欢心展皱眉。①

此外 ,平时朋友间宴饮相聚 ,也有说话表演的事 ,见元稹《酬白学士代书一百韵》诗“翰墨题名尽 ,光阴听话移”句下自注 :

摇摇乐天每与予游从 ,无不书名屋壁。又尝于新昌宅说“一枝花话” ,自寅至巳 ,犹未毕词也。②

新昌宅是白居易在长安的住所 ,这次说“一枝花话”(讲长安名倡李娃与郑生悲欢离合的故事)者虽不知是艺人还是友人讲说 ,但“说话”在私人宅第举行却是存在的。私人府第的演出也有变文 ,见北京图书馆藏“云”字 圆原号《八相变》结尾艺人的自道 :

摇摇今且日光西下 ,座久延时。盈场并是英奇仁(人) ,阖郡皆云怀雅操。众中俊哲 ,艺晓千端 ,忽滞淹藏 ,后无一出。伏望府主台从 ,则是光扬佛日 ,恩矣恩矣。③

其辞既是对“府主”的祝颂 ,则是演唱于当州长官府宅无疑。

~~述~~宫廷 :早从春秋战国时起 ,宫廷总要蓄养一批侏儒倡优 ,供其戏弄 ,娱乐消遣 ,唐五代时也不例外。唐代宫廷就设置有专门管理歌伎、乐工、舞儿的机构太常寺、梨园、教坊之类 ,集中了大批有才能的艺人 ,创作及表演歌、舞、百戏等 ,随时为朝廷服务。晚唐诗人李洞《赠入内供奉僧》诗云 :

摇摇内殿谈经惬帝怀 ,沃州归隐计全乖。……

因逢夏日西明讲 ,不觉宫人拔凤钗。④

这位曾入大内供奉过皇帝的和尚 ,不但受到皇帝赞赏 ,而且在西明寺讲经时还感动了来听讲的宫女们 ,纷纷“拔凤钗”布施财物。而敦煌遗书中的《长兴四年(忽~~德~~)中兴殿应圣节讲经文》(伯~~七~~四~~五~~) ,就是后唐明宗诞日在洛阳宫中讲经的底本 ,更是有俗讲的明证了。

~~述~~其他 :唐五代时说唱伎艺的演出场所 ,除上述几处外 ,尚有“歌场”、“巡村散乐”之类的演出。“巡村散乐” ,乃走乡串镇、浪迹各地的此类演出 ,因而往往

① 周绍良、白化文、李鼎霞编《敦煌变文集补编》,北京大学出版社 1983 年版 ,第 源页。

② “四部丛刊初编”缩印本第 员源册《元氏长庆集》卷十 ,第 源一—源页。

③ 王重民等编《敦煌变文集》,第 猿源页。

④ 《全唐诗》卷七二三 ,第 员源页。



受到歧视,甚至被官府严厉查禁,故《唐会要》卷三十四“杂录”中就有一则开元二年(713)敕令:

摇摇巡村散乐,特宜禁断。如有犯者,并容止主人及村正,决三十,所由官附考奏,其散乐人仍递送本贯入役。

至于曲子的演唱,更是普遍,或在秦楼楚馆,或在北里平康,公私宴饮,侑觞劝酒,茶余酒后,当筵一曲,娱宾遣兴,如宋代陈世修为南唐冯延巳《阳春集》所作序中说:“公以金陵盛时,内外无事。朋僚亲旧,或当燕集,多运藻思,为乐府新词,俾歌者倚丝竹而歌之,所以娱宾遣兴也。”<sup>①</sup>可见朋僚亲旧宴会上常有歌伎唱曲词,则其既无定所又无定时了。

(二)出现了以说唱表演谋生的专业艺人和专为娱乐消遣的观众群:司马迁撰《史记》,以其超人的史鉴,特为淳于髡、优孟等著名艺人立《滑稽列传》,唐五代时的说唱艺人却没有这样幸运,当时很少有人关注到他们,但通过极少量的时人记述,却也有数事可征。

俗讲僧,俗讲演唱,皆为僧徒,时称“俗讲僧”。其称初见唐段成式撰《酉阳杂俎》续集卷五《寺塔记》篇,记中述及长安平康坊菩提寺时说:

摇摇佛殿内槽东壁维摩变,舍利弗角而转睐。元和末,俗讲僧文淑(淑)装之,笔迹尽矣。<sup>②</sup>

元和为唐宪宗年号,共十五年(810—819),其末年已有俗讲僧之称,其起当更早于此。文淑之名,又见前引《入唐求法巡礼行记》卷三,且被圆仁赞为长安“城中俗讲,此法师为第一”。据向达引唐代赵璘《因话录》卷四、《太平广记》卷二〇四“文宗”条引《卢氏杂说》等的记载,知文淑于“元和末住锡菩提寺,即以俗讲僧见称当世,宝历时移锡兴福寺,文宗时为入内大德,虽因罪流徙,开成、会昌之际,当又复回长安,是以圆仁至长安时,文淑依然执‘俗讲’牛耳,为京国第一人。历事五朝,二十余年,数经流放,声誉未堕”。<sup>③</sup>当时长安俗讲僧除文淑外,俗讲高僧还有海岸、体虚、齐高、光影、嗣标、圆镜诸法师,他们个个都是精通经、律、论的三

① 转引自李剑亮《唐宋词与唐宋歌妓制度》,第125—126页。

② 方南生点校《酉阳杂俎》,第100页。

③ 向达《唐代俗讲考》,收于作者论文集《唐代长安与西域文明》,三联书店1957年版,第100—101页。

藏法师,在僧界有尊高的地位,曾入宫供职(“内供奉”)、赐三品以上官袍色(“赐紫”)、任掌管寺院僧尼帐籍及其他僧官补授等事的僧官(左、右街“僧录”)、授以引驾大德等尊号,至于外地州县的俗讲僧人,恐怕就少有这类头衔了吧。

至五代时,又出现了一位著名的俗讲和尚云辩,据宋张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》卷一“少师佯狂”条的记载:

摇摇时僧云辩能俗讲,有文章,敏于应对,若祀祝之辞,随其名位高下对之,立成千字,皆如宿构。少师尤重之。云辩于长寿寺五月讲,少师诣讲院与云辩对坐,歌者在侧……云辩师名圆鉴,后为左街司录,久之迁化。<sup>①</sup>

云辩的俗讲活动虽主要在洛阳,但其讲辞与诗文却已远播敦煌之地,故莫高窟藏经洞内有其《故圆鉴大师二十四孝押座文》(英藏翟编愿元斯猿愿伯猿愿俄藏敦编员源等)、“修建寺殿募捐疏头辞”(拟名)、《左街僧录圆鉴大师云辩与缘人遗书》、《赞普满偈》(伯猿愿等)的发现,可见时人对他的推崇和声名之远扬。

在京城长安奉敕开讲的俗讲僧,往往有种种显赫头衔,但外地一般州县的俗讲僧人,既无此等荣宠,又自认认同普通乐官艺人,这就是《悉达太子修道因缘》(斯猿愿等)开篇所说的:“凡因讲论,法师便似乐官一般,每事需调置曲词”。他们走州撞府,到处流浪献艺,以求衣食,他们旅居客地,生活十分穷苦,伯猿愿《秋吟一本》和伯猿愿拟名为“秋吟(二)”的两篇文字,就是那些衣食无着、乞求寒衣布施的俗讲僧告白:

摇摇□□□□寻篋笥,点检箱囊,资缙无一金半金,素帛有三缕□□。□袂即空存段领,裙裤乃惟见碎腰。袈娑兮叶相□□,□(座)具兮芳兰绝有。想王章之说困,由卧牛衣;叹颜子□□□,且被鹑服。僧以厨亏琼粒,望原宪而似睹石崇;架□□装,见阮咸而如观羊□。栖迟委地,卒话难周,既逢□□之人,方述旅商之恨。<sup>②</sup>

文虽有残缺,但贫苦之惨状可见,俗讲例由多人合作进行,除讲解经义的法师和吟唱经文的“都讲”外,尚有各执其职的梵呗、维那、香火等人参加,大多由

① 程毅中编《古体小说钞·宋元卷》,第猿—猿页。

② 见王重民等编《敦煌变文集》,人民文学出版社猿年版。此后凡引敦煌说唱文学作品,均据此书,只在正文中标篇名,不再注出处。

低级僧徒担任,就不在此详述了。

**圆转变艺人** 演唱变文的艺人情况,较为复杂。宗教题材变文的演唱者仍为僧人,宋人黄休复《茅亭客话》卷四“李聿僧”条所记那位“大叫转变”的僧辞远即是,而据《破魔变文》(伯圆缘卷九)结尾的自道:“小僧愿讲功德经,更祝仆射万万年”云云看,其演唱者亦显为僧人。据《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》(斯猿猿卷五)卷尾艺人的自谦语,使我们知道这篇变文的演唱者也是法名“保宣”的僧人:

摇摇佛法宽广,济渡无涯,至心求道,无不获果。但保宣空门薄艺,梵宇荒才,经教不便于根源,论典罔知于底漠。辄陈短见,缀秘密之因由;不惧羞惭,缉甚深之缘喻。

这位保宣,是敦煌灵图寺僧人(见伯圆缘卷四诸“付毡布历”名单),且任僧官法律的职务(见北京图书馆藏圆缘卷四“成”字怨号]“法律德荣等唱物得布帐”),除讲唱《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》外,敦煌遗书中的伯猿猿卷斋文、讲经通难致语、伯猿猿卷《劝善文》和伯猿猿卷《开蒙要训》等,也都是他所作或传抄。<sup>①</sup>

至于其他变文,其演唱艺人还有世俗妇女,如晚唐吉师老有《看蜀女转昭君变》诗<sup>②</sup>,就是写他亲睹一位四川女艺人演唱《昭君变》的情形。此外,诗人王建的《观蛮妓》诗中的“蛮妓”和李贺的《许公子郑姬歌》中的“郑姬”,皆与吉师老诗所写情形极为相似,又都与“说昭君”有关,故多认为她们也是演唱变文的女艺人。令人感兴趣的是,敦煌说唱作品中就有一篇被拟名为“王昭君变文”的作品存在(伯圆缘卷),不知是否即诗中所咏。

**猿词人** 词人之称,本为擅长文词者的通称,但在说唱伎艺词文、词话中,它却是艺人的一种自称。见《大汉三年季布骂阵词文》结尾:

摇摇具说《汉书》修制了,莫道词人唱不真。

此称直至明代尚沿袭,见明诸圣邻著《大唐秦王词话》第三十三回:

① 详见李正宇《敦煌俗讲僧保宣及其通难致语》一文,收入《程千帆先生八十寿辰纪念文集》,江苏古籍出版社圆缘年版。

② 《全唐诗》卷七五四,第猿猿页。

摇摇歌罢新诗续后篇 ,知音贵客兴悠然。

试听一代兴唐主 ,尽属词人话里传。①

**源**市人 :市人一称 ,或指居住城镇内的一般平民百姓 ,或指市井行商坐贾的买卖人。曲艺艺人多在乡镇聚众卖艺 ,恃口说谋生 ,如同农夫耕田得粟一样 ,即靠“舌耕”得利 ,故亦可归入市人之列。前引《酉阳杂俎》续集卷四“贬悞”篇之“因弟生日观杂戏 ,有市人小说”一事 ,市人就是指当时说话艺人。

**缘**音声人与歌伎 :唐代初年 ,礼部太常寺下设太乐署、鼓吹署等机构 ,统管宫廷礼仪祭祀、宴享娱乐、散乐等 ;宫中则设置内教坊。至开元、天宝年间 ,教坊得到了很大的发展 ,在光宅坊又增设右教坊 ,在仁政坊(或作延政坊)又增设左教坊 ,在东京洛阳明义坊南、北也分设右、左教坊。右教坊善歌 ,左教坊善舞 ,其艺人就都概称之为音声人。教坊音声人在其盛时是个庞大的队伍 ,如《新唐书》卷二十二《礼乐志》所载 :

摇摇唐之盛时 ,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署 ,皆番上 ,总号音声人 ,至数万人。②

除宫廷外 ,当时还有相当一批散处各地为官衙服务的官妓 ,为军府服务的营妓 ,为官僚贵族豪门富家服务的家妓等等 ,皆多是经过专门训练能歌善舞的音声人。

唐五代时我国曲艺已经成熟 ,并有了自己的听众 ,综合前面已引过的有关记述看 ,虽自皇帝、大臣、地方官员、文人士大夫到妓女各样人等都有 ,但曲艺究竟是更适合广大民众欣赏习惯和审美要求的通俗文艺 ,因而也就更多地流行于市镇或乡里的农夫、妇孺或其他居民之间 ,故其主要听众还是那些被称之为“凡庶山民”、“愚夫冶妇”、“不逞子弟”的“里人”或“单贫者”。中唐诗人姚合《听僧云端讲经》诗就说 :

摇摇无生深旨诚难解 ,唯是师言得正真。

远近持斋来谛听 ,酒坊鱼市尽无人。③

诗人还在其《赠常州院僧》诗又说 :“仍闻开讲日 ,湖上少鱼船。”④而晚唐五

① 杜维沫校点本 ,中州出版社 1982 年版 ,第 104 页。

② 中华书局标点本 ,第 104 页。

③ 《全唐诗》卷五〇二 ,第 104 页。

④ 同上卷四九七 ,第 104 页。

代诗僧贯休在《蜀王入大慈寺听讲》诗则说:“百千民拥听经座”<sup>①</sup>,《庐山远公话》更将听讲之众形容为“云奔雨骤”<sup>②</sup>,虽不免有些夸张,但几近万人空巷的盛况,却由此也可想见一般了。至于其书面抄本在当时的流传情况,据其卷尾题记知道或为寺院僧人,或为下层小吏,或为正在读书学习的学郎;再从写本中出现的讹误俗体等情况看,这些传抄人虽有一定文化基础,而其社会层次与文化水平都不太高。这些都有助于我们了解这些唱本在社会传播的情况。

(三)有一批供演唱的底本:唐五代时期虽已有成熟的曲艺艺术,但其实际面目究竟如何,却由于没有文本流传,就很难说清其演唱时的具体情况。幸运的是上世纪初<sup>③</sup>,在甘肃敦煌莫高窟藏经洞内(敦煌研究院编号第 465 窟),意外地发现近五万多卷上起北魏、下迄宋初的经卷、文书、绣织、画卷等极其珍贵的文物,其中蕴含着极其丰富的中古时期的政治、经济、宗教、社会、史地、文学、语言、音乐……宝贵资料,而说唱故事类作品的发现,就是其中的一个重要方面。

敦煌这批说唱故事类作品的数量,以出版于 1955 年、被国际敦煌学界公认为所有辑本中最丰富的一部王重民等合编的《敦煌变文集》而言,就有 156 个写本,156 种作品;1983 年台湾敦煌学家潘重规的《敦煌变文集新书》出版,在前书的基础上经过重新编排调整、校订补正,又新增 15 种,于此则已有 171 种。近年随着英藏、法藏、俄藏等敦煌文献的传入和出版,不断又有新的前所未有的写卷和作品发现。但这些新发现作品,多是零简断篇,没有更重大的意义。应该说,以上两种汇编本,大体已能反映出现存敦煌说唱故事类作品的基本面貌。

但就这八十多种作品而言,从地域上说,除《叶净能诗》《孔子项託相问书》“张义潮变文”“张淮深变文”<sup>④</sup>等涉及到敦煌人、事,自应出于敦煌艺人编唱者外,而“维摩诘经讲经文”(斯 4994 号)题记明言它是“在西川(今属四川)静真禅院写”,《维摩碎金》(俄藏弗 159 号)题记明言“灵州(今宁夏灵武一带)龙兴寺讲经沙门匡胤记”,《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》(伯 3816 号)传自五代后唐京都洛阳,“佛说阿弥陀经讲经文”(斯 3725 号)自白是曾巡游中原各地后来至于阆(今新疆和田一带)讲经僧的底本,再结合唐五代有关文献记载(详后)可知,它们虽发现于敦煌,其所含地域却遍及中原各地,只是由于种种原因,其他地方流传过的

① 《全唐诗》卷八三五,第 465 页。

② 《敦煌变文集》第 156 页。

③ 敦煌遗书的发现的时间有二说:一为光绪二十五年(1899),一为光绪二十六年(1900)。

④ 凡标书名号者为原题名,标引号者为拟定名,以下也如此。

作品未能被保存下来,仅敦煌藏经洞偶然将其保存一部分而已。从时间上说,敦煌这批说唱故事类作品,《降魔变文》(斯 5619 卷)为唐玄宗天宝年间作品,是现存变文中可考知年代最早的一种。而《舜子变》(斯 5619 卷)却已是五代后晋“天福十五年”(944)的抄本,是现存变文写本中有明确纪年最晚的一篇。其存续前后近三百年。从以上两方面说明,所谓“敦煌说唱作品”,虽以地名标称,但实际上可以说就是唐五代时期流行过作品的代表。

现存敦煌说唱作品,除《故圆鉴大师二十四孝押座文》一种有刻本外,其余各种全为写本。从抄本中大量出现的讹脱误衍、俗书别字等情况看,或是说唱艺人使用的底本,或是编成后传抄,或辗转易手再重抄的本子,抄写者的文化程度不能算高。至于现存敦煌说唱作品是否演唱实录,从同一作品不同抄本的比勘看,各本文字虽略有参差出入,但其文句与情节却又无根本性差异,可以认为,它们就是当时已为大家认可普遍流传的通行本。只有某些讲经文,因是由多人合作演出,现存之本,从其内容和语气看,多是法师所持之本,故其他人的唱经部分,就多有省略。当然,就是没有删减的照录本,以情理论,在实际演出中,演唱者也不大可能一字不易地照本宣科,恐怕多半还要从自己的阅历、才识和个人条件出发,匠心独运,使其更娓娓动听以吸引听众。从这一意义说,这些说唱抄本很难说就是演唱的原始实录。当然,如果演唱者出于严谨或其他原因而照本宣科(上世纪四五十年代,就仍有艺人高坐桌后,以一定腔调对本宣读宝卷的活动),则这抄本就是“实录”了。

敦煌发现的这批说唱作品,是专供对众演唱使用的底本而非供案头阅读的一般文章。原因是:第一,我们现在看到的抄本虽经有一定文化者记录转载、以文字使之凝定而保留下来,但其最初却是说唱者以口头创作、流传的方式而存在,这与文人的案头之作大不相同。第二,散说一般以质朴的通俗口语为基础,掺以少量浅显四六骈语,多用俚语俗谚,明白易懂,除以第三人称口吻叙事外,又“时出时进”的表白、对白、韵白、衬白等,灵活多样的讲述故事,明显表现出是对众表演口气。第三,在讲经文、因缘类作品的唱词上,往往标有“平”“侧”“吟”“断”“古吟上下”之类指示声腔唱法的词语,表明它们与音乐演唱的密切关系,其他类作品的唱词,虽无这类标志,但从句式或七言、或五言等,及其所押偶句韵、头韵、交叉韵、暗韵等可知,这些唱词并非平板无腔,而是整齐中有变化,回环中见灵活,和谐中显自由,当十分悦耳动听。第四,不同类型的说唱作品已开始形成自己习用的表达方式,如变文的“……处若为陈说”、“当尔之时,道何言语”

之类过阶语,讲经文的“……唱将来”之类的催经语,话本的“说这……”“争得知……”“是何人也……”之类的表白和设问语,这些习用的语句看似重复,实际上使听者耳熟亲切,正是口头表演艺术常有的独特口吻。上述种种,表明这些作品当时都是对众演唱的底本,并非供案头品味之文章。

(四)演出已有相当的程式:所谓表演程式,是指根据艺术的特点和规律,将生活中的语言和动作加工,并和音乐节奏相配合进行说说唱唱,形成的一定规范表演形式。程式的形成,既体现了曲艺艺术的传统特点,又是这种表演艺术成熟的重要标志之一。我国说唱艺术虽然历史渊源古老,自先秦的瞽赋闾诵、俳优滑稽、乐府演唱等等绵延不绝,但又都是仅具某些曲艺因素,作为艺术形式尚处于初成阶段,尚缺乏有自己独特鲜明的表演艺术规范。只有到了唐五代时期,由于各种说唱伎艺大量出现,经过艺人长期的作艺演出提炼,遂逐渐显现出适合大多数民众欣赏习惯的表演艺术,并在演出中将它规范为一定的形式,从而也增强了自己的艺术表现力。

考察了唐五代时期各类说唱艺术成熟的表现后,我们可以得到这样的认识:源远流长的说唱艺术,此时走出了专为宫廷和官绅服务的狭小圈子,更加普及和平民化;艺人的队伍扩大了范围,更加职业化;一改从前时隐时现的即兴性,有了固定的底本,使演出有了一定程式,呈现了规范化。这都表明,说唱艺术发展到此时从“量”的增加导致“质”的飞跃,在继承前代的艺术形式中,形成一大艺术门类——曲艺,并进入了一个大发展的新时期。

## 二、缤纷多彩的唐五代曲艺艺术

唐五代时的这些曲艺及其作品的情况,在被人们遗忘千年后,随着敦煌藏经洞内说唱作品的陆续披露,才又逐渐被人们重新认识和研究。可是,(一)由于这些作品在当时并非有组织有计划的抄录,因而它们在每一类作品的量和面的代表性上,就有相当的局限。(二)这些抄卷,密藏石室八百多年,自然的侵蚀损毁较严重,相当一部分抄卷已残缺不完,甚至题缺名佚,这给认识其原本面目带来一定的困难。(三)过去文人雅士一向鄙视民间文艺,民间文艺又时常受官府严令禁毁,因而就少有关于他们的记载可作探讨的依据。所以要从现存敦煌说唱作品去了解唐五代时期究竟有多少说唱伎艺和作品,特别是作为曲艺史来讲,哪些是“曲艺”,哪些是“潜曲艺”,也并非一件易事。当然,毕竟有了这一批说唱作品的实例,也就为我们探讨那一时期的说唱伎艺与作品情况,提供了无比珍贵

的材料基础 ,其中包括一部分典型的曲艺作品 ,如《韩朋赋》《捉季布传文》《孔子项橐(讷)相问书》《茶酒论》等。可是 ,这批材料完好程度不同 ,有的抄卷完整 ,存有原标题 ;有的因残损而佚名缺题 ,现题是这批写卷披露后研究者所拟之题目 ,因为这些拟名往往以己意为之 ,随意性大 ,不可轻作依据。应该充分尊重抄卷原有的标名 ,这是当时人为它们所作的定名 ,较后人的任何拟名都准确。而排比归纳这些原有标名 ,分析各种说唱作品的形态特点 ,以及这些形态间的内在联系 ,注意各类作品的同和异 ,基本上就可看出它们有多少类型来 ,从而作为研究的基础。最后 ,尽可能地从唐五代人诗文杂记中寻找可作印证的史料 ,这方面的材料虽然是点滴的 ,却是可宝贵的。这样 ,在现存近二百个抄卷、八十多种作品中保存有原卷题名者仅得 18 个抄卷、12 种作品。现据《敦煌变文集》《敦煌变文集新书》等 ,将这些作品的标题情况 ,详列如下 :

摇摇员<sub>伯猿</sub>《捉季布传文一卷》(首题)

伯猿<sub>猿</sub>《大汉三年季布骂阵词文一卷》(尾题)

斯圆<sub>猿</sub>《大汉三年楚将季布骂阵汉王羞耻群臣拔马收军词文》(前题)

斯缘<sub>猿</sub>《季布歌一卷》(尾题)

斯缘<sub>猿</sub>《捉季布传文一卷》(首题)

斯员<sub>猿</sub>《大汉三年季布骂阵词文一卷》(首题)

《季布一卷》(尾题)

圆<sub>伯猿</sub>《季布诗咏》(首题)

猿<sub>斯</sub>《百鸟名君臣仪仗》(原题)

伯猿<sub>员</sub>《百鸟名》(首题)

源<sub>伯猿</sub>《晏子赋一首》(首题)

伯猿<sub>源</sub>《晏子赋一首》(首题)

伯猿<sub>员</sub>《晏子赋一首》(首题)

缘<sub>斯</sub>《韩朋赋一首》(首题)

《韩朋□□卷》(尾题)

斯猿<sub>员</sub>《韩朋赋一首》(首题)

伯猿<sub>猿</sub>《韩朋赋一首》(尾题)

伯圆<sub>猿</sub>《韩朋赋一首》(首题)

远<sub>伯猿</sub>《燕子赋一卷》(首题、尾题)



- 伯 圆原《燕子赋一卷》(首题)  
 伯 猿元《燕子赋一卷》(首题)  
 伯 猿缘《燕子赋一首》(原题)  
 斯 圆原《燕子赋一首》(尾题)  
 苑伯 猿缘袁□□□□□书一本》(首题)  
 《孔子项 诤相问书一卷》(尾题)  
 伯 猿缘袁孔子项 诤相诗一首》(原题)  
 斯 猿缘《孔子项 诤相问书一卷》(首题)  
 斯 猿元原孔子共项 诤□□书》(首题)  
 《孔子共项 诤一卷》(尾题)  
 斯 圆原《孔子项 诤相问书一卷》(首题)  
 斯 猿猿袁孔子项 诤相问答一卷》(首题)①  
 斯 猿猿袁孔子项 诤一卷》(尾题)  
 愿伯 圆原《茶酒论一卷并序》(首题)  
 伯 猿元《茶酒论一卷》(首题)  
 伯 圆缘《茶酒论一卷并序》(首题)  
 斯 猿元原茶酒论一首并序》(首题)  
 斯 源元《茶酒论一首并序》(原题)  
 怨伯 圆缘原 𪛗𪛗新妇文一本》(首题)②  
 《𪛗𪛗一首》(尾题)  
 伯 圆缘袁 𪛗𪛗新妇文一本》(尾题)  
 斯 源元《 𪛗𪛗书一卷》(尾题)  
 员圆伯 猿猿袁《苏武李陵执别词》(首题)  
 员圆斯 圆缘袁《庐山远公话》(首题)  
 员圆斯 源缘《叶净能诗》(无题)  
 员猿斯 猿猿袁《汉将王陵变》(册子封面题)  
 伯 猿圆袁《汉八年楚灭汉兴王陵变文一铺》(尾题)  
 员圆斯 源缘袁《舜子变一卷》(首题)

① 此据《敦煌遗书总目索引新编》著录,中华书局 圆园园年 版。

② 此据《敦煌变文集新书》著录,《敦煌遗书总目索引新编》著录为“《新妇文》(首题)无尾题”。

伯 圆图《舜子至孝变文一卷》(尾题)

员缘伯 圆图《降魔变押座文》(首题)

《破魔变一卷》(尾题)

员远斯 猿源《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》(原题)

《功德意供养塔生天缘》(文内简题)

员缘斯 猿源《降魔变一卷》(首题)

斯 缘元《降魔变文一卷》(首题)

员缘北京图书馆藏“云”字 圆原号《八相变》(卷背题)

员缘斯 圆原《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》(首题)

伯 圆图《大目键连变文一卷》(尾题)

伯 猿源《目连变文》(首题)

伯 猿源《大目乾连冥间救母变文一卷并序》(首题)

《大目乾连变文一卷》(卷背题)

圆缘伯 猿源《前汉刘家太子传》(首题)

《刘家太子变一卷》(尾题)

斯 缘元《前汉刘家太子传》(首题)

圆缘伯 圆图《目连缘起》(首题)

圆缘伯 猿源《欢喜国王缘一本》(尾题)

圆缘斯 猿元《金刚丑女因缘一本》(首题)

伯 猿源《丑女缘起》(首题)

斯 圆原《丑女金刚缘》(首题)

伯 圆图《金刚丑女缘》(首题)

圆缘伯 圆图《四兽因缘》(首题)

圆缘伯 圆图《太子成道经一卷》(尾题)

斯 圆图《太子成道经一卷》(尾题)

圆缘日本龙谷大学藏卷《悉达太子修道因缘》(原题)

斯 猿元《悉达太子修道因缘》(首题)

斯 缘元《悉达太子修道因缘》(原题)

圆缘伯 猿源《祇园图记》(抄卷空白处)

圆缘伯 猿源《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》(首题)

《仁王般若经抄》(尾题)

猿猿白 猿猿猿《持世菩萨第二卷》(卷背题)

猿猿猿敦煌零拾》本《文殊问疾第一卷》(尾题)

猿猿猿藏弗 猿猿《维摩碎金一卷》(尾题)

猿猿猿藏 猿猿《双恩记第三》(首行题)

《双恩记第七》(第 猿猿行题)

《佛报恩经第七》(第 猿猿行题)

《报恩经第十一》(第 猿猿行题)

《佛报恩经第十一》(第 猿猿行题)

猿猿白 猿猿《诱俗第六》(尾题)

猿猿白 猿猿《秋吟一本》(原题)

猿猿新 猿猿《三身押座文》(首题)

《八相押座文》(首题)

《温室经押座文》(首题)

《维摩经押座文》(首题)

《押座文》(首题)

猿猿白 猿猿《维摩经押座文》(首题)

猿猿新 猿猿《维摩押座文》(首题)

猿猿白 猿猿《维摩押座文》(原题)

猿猿英翟编 猿猿《故圆鉴大师二十四孝押座文》(原题)

猿猿藏弗 猿猿《押座文》(首题)

面对如此纷繁多样的说唱作品,在上个世纪相当长时期,大多数学者笼统地将它们称之为“变文”,其伎艺就是“俗讲”。但是,上世纪六十年代起,有学者指出:“唐代是文学史上一个鼎盛时期,从文学的种类来说,是丰富多彩的,很多文艺体裁在这时候兴起,它继承了汉魏的遗产,开辟了后来各样文艺的先河,难道这一段时期只有‘变文’而没有别的文艺形式吗?这是值得思索的。”<sup>①</sup>事实也正是如此。在佛教传入中国之前,难道我国就没有说唱艺术和文学吗?被统称做“变文”的作品。为什么有的是纯韵文,有的是纯散文,有的却是韵文、散文组合,还有的却又是介乎散韵之间?同是唱词,为什么有的其上标着“平”、“断”、“侧”、“吟上下”等等之类的指示性词语,有的基本上却无任何标注呢?同是演

① 周绍良《谈唐代民间文学——读 中国文学史 中“变文”节书后》,载《新建设》猿猿年第 猿期。

述佛经,为什么有的必需引原经文后逐层疏解,有的却不引经文只直演佛经故事呢?同是说唱演出,为什么俗讲只在寺院由僧尼进行,而变文却又有专门的“变场”或在街头闹市演出,其演唱者还有世俗妇女?如此等等,都需要深入探讨研究。在前贤时彦研究的基础上,我们从上述保存原有标名的源种作品中,结合其不同的源流(渊源、流变)、体制(句式、韵式、语言、结构)、内容(题材、风格)、表演(伎艺、场所、艺人)等着手,换句话说,将这批敦煌说唱故事类作品,尽可能地还原为说唱表演综合艺术后加以考察,就将过去统称之为“变文”的作品,区分为词文(员—猿)、故事赋(源—猿)、话本(员—猿)、变文(员—猿)、因缘(圆—猿)、讲经文(圆—猿附猿)又附押座文(猿—源)六类。其中前四类基本可以列入曲艺范围。

至于唐五代的曲子,其作品在敦煌石窟内保存更多。据任半塘编著的《敦煌歌辞总编》统计,目前已发现圆多件抄卷,收录各种歌辞员余首,数量是相当惊人的。这也是一种演唱艺术,也应列入曲艺史的研究对象,将在本章第五节中专门论述。

## 第二节 摇俗讲与讲经文

佛教到唐代达到了极盛时期。在此时期,除大量译经、大建塔寺外,宗派之立,多已成熟;佛教撰述,数以千计;僧尼之众,多达数十万;文人研习佛典,蔚成风气;信奉之普及,自天子、王公,至平民百姓,遍布社会各个阶层;影响之深广,已深入到民众的日常世俗生活,诸如衣食住行、婚丧嫁娶、生老病死、岁时节日、娱乐游艺,以至道德伦理、思想观念等方方面面,可说是无处不在,无所不至。在这种氛围下,为更加普及佛教知识,宣传佛教教义,以吸引更多信奉徒众,扩大自身的影响,佛教在正式讲经外就不能不采取更能适应广大民众知识水平的化俗手段,使深奥晦涩、一般人难以理解的经义通俗化、形象化,把佛教理论变为民众更易于理解和接受的东西。于是,由佛教讲经说法而衍生的宗教性说唱伎艺的“俗讲”和“说因缘”等,就应运而生了。

“俗讲”之称,最早见于唐代释道宣撰《续高僧传》卷二十一《善伏传》。传中记到他:

摇摇五岁,于安国寺兄才法师边出家,布衣蔬食,日诵经卷,目睹十行,一闻不忘。贞观三年(远缘),窦刺史闻其聪敏,追充州学。因而日听俗讲,夕思

员源

佛义,博士责之。<sup>①</sup>

细味这里的俗讲,仅指州学讲授的儒家之教,是与佛学相对的方内世俗之学,故称俗讲,与后来宗教说唱的俗讲并非一件事。此后生于唐德宗建中元年、卒于武宗会昌元年(751—846)的定慧禅师宗密,在其《圆觉经大疏》卷三、《圆觉经大疏钞》卷十二亦有“僧讲俗讲”之说,但具体所指却语焉不详。真正接近佛教化俗讲经之义的俗讲,则见于唐宣宗大中七年至大中十二年间(853—858)入唐的日本求法僧智证大师圆珍所撰《佛说观普贤菩萨行法经文句合记》卷上所载:

摇摇言“讲”者,唐土两讲:一、俗讲,即年三月就缘修之。只会男女,劝之输物充造寺资,故言“俗讲”。僧不集也。云云。二、僧讲,安居月传法讲是。不集俗人类也。若集之,僧被官责。上来两寺事皆申所司,可经奏外申州也,一月为期。蒙判行之。若不然者,寺被官责。云云。<sup>②</sup>

由此可知,“俗讲”一称的得名,是与“僧讲”相对引出的一种叫法。前者开讲时间是在三长斋月之一的三月“就缘修之”,后者则是在安居月举行(佛教每年四月十六日至七月十五日,僧尼不外出,在寺坐禅修学,接受供养,谓之“安居月”)。前者的听讲者是世俗男女,禁止僧人参加,目的是为博得布施“劝之输物充造寺资”,后者的听讲者只有僧尼,“不集俗人”,目的在于“传法”。显然,俗讲是一种与僧讲有区别的世俗化讲经活动。

但是,作为佛家通俗化宣教手段的俗讲,实际上在圆珍大师记载之前已经出现,见唐段成式《酉阳杂俎》续集卷五《寺塔记》。记中说到“元和末俗讲僧文淑(淑)”装修了长安平康坊菩提寺“佛殿内槽东壁维摩变”云云。元和为唐宪宗年号,共十五年(820—826),其末年已有俗讲僧之称,则其兴当更早于此。俗讲究竟是怎样一种活动呢?我们从唐德宗时(780—805)宰相赵宗儒的姪孙赵璘撰《因话录》卷四“角部”有关文淑的一条记载,可以推见其大概:

摇摇有文淑(淑)僧者,公为聚众谈说,假托经论,所言无非淫秽鄙褻之事。不逞之徒,转相鼓扇扶树,愚夫冶妇,乐闻其说。听者填咽寺舍,瞻礼崇奉,呼为“和尚教坊”,效其声调,以为歌曲。其氓庶易诱,释徒苟知真理及文义

① 据上海古籍出版社1989年刊“佛教要籍选刊”本,后引及此书,皆据此本,不另注。

② 转引自白化文《对敦煌俗文学中讲唱文学作品的一些思考》,载《国学研究》第2卷,北京大学出版社1994年版。

稍精,亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名系功德使,不惧台省府县,以士流好窥其所为,视衣冠过于仇雠,而淑(淑)僧最甚,前后杖背,流在边地数矣。<sup>①</sup>

赵璘记述文淑及其所为俗讲,显然充满了鄙薄,但就是从这样的指斥中却可以窥见到当时俗讲的某些具体情况。首先,俗讲是在“寺舍”进行;其次,讲者为“僧”“和尚”,听者为“不逞之徒”“愚夫冶妇”的“氓庶”大众,但“士流”亦“好窥其所为”,可谓雅俗共赏,这些都与前引圆珍所记相符。再次,俗讲方式是“聚众谈说”,讲究“声调”,有“歌曲”有“谈说”,俗讲的内容则是“假托经论,所言无非淫秽鄙褻之事”,也就是依托佛家经论,而却充满世俗社会故事;当时人们对它的欢迎是“转相鼓扇扶树”,“嗔咽寺舍”,以致被人称为“和尚教坊”,因而受到严肃讲经的和尚们“嗤鄙”,并屡屡受到“台省府县”的打禁,但因其深受民众的欢迎,却又一直禁而未止,足见俗讲的高超动人。

俗讲作为佛教宣传教义感化信众的一种通俗说唱形式,其渊源虽与传统的汉代儒家讲经有一定关系,但更多的却是从佛家正式讲经演化而出。其直接源头就是六朝以来佛教特有的“转读”“唱导”等悟俗手段。关于这一问题,前章已有阐述,这里不再重复。

俗讲的兴起,目的乃在宣教化俗,推广佛教,但为布施求利也是重要目的之一。早在唐玄宗开元十九年(731)时,已下《禁僧徒敛财诏》指责“近日僧徒,此风尤盛。因缘讲说,眩惑州闾,溪壑无厌,唯财是敛”<sup>②</sup>。《旧唐书》卷一一八《王缙传》又记王缙为相时,“给中书符牒,令台山僧数十人分行郡县,聚徒讲说,以求货利。”<sup>③</sup>这正如元代学者胡三省注《资治通鉴》卷二四三“敬宗纪”宝历二年六月“观沙门文淑俗讲”条所指出的:

摇摇释氏讲说,类谈空有,而俗讲者又不能演空有之义,徒以悦俗邀布施而已。

鲁迅先生也指出:“俗文之兴,当由二端,一为娱心,一为劝善,而尤以劝善为大宗。”(见《中国小说史略》)“悦俗”就是“娱心”,而“劝善”的目的之一最终也在于“邀布施”。证之敦煌《庐山远公话》,亦可见其仿佛:

① 《因话录》,上海古籍出版社 1989 年新 1 版,第 13 页,标点有改动。

② 清董诰等编《全唐文》第 1 册,中华书局 1982 年版,第 143 页。

③ 后晋刘昫等撰《旧唐书》第 4 册,中华书局 1982 年版,第 143 页。

摇摇道安既收得《涅槃经疏钞》,便将往东都福光寺内开启讲筵。不知道安是何似生?感得听众如云,施利若雨……是时有敕:“若要听道安讲者,每人纳绢一疋,方得听一日。”当时缘遇清平,百物时贱,每日纳绢一匹,约有三二万人。寺院狭小,无处安排。……当时有敕:“要听道安讲者,每人纳钱一百贯文,方得听讲一日。”如此隔勒,逐日不破三五千入,来听道安于东都开讲。

这种被指责为“唯财是敛”的俗讲活动,就更加促使它向世俗化和职业化发展。

### 一、独特的宗教说唱艺术(上)——俗讲仪式

俗讲是由佛家讲经通俗化生成的一种宗教说唱艺术,因而在其开讲时大体还保持着佛教讲经的某些仪轨。在这方面,敦煌遗书中有两个记载俗讲仪式的写卷,可以使我们了解当时俗讲的一些仪式和程序。一为伯389号卷,一为斯542号卷,是当时开讲《温室经》和《维摩诘经》的仪程:

摇摇夫为俗讲,先作梵。了,次念菩萨两声。说押坐(座)。了,素唱《温室经》。法师唱释经题。了,念佛一声。了,便说开经。了,便说庄严。了,念佛一声,便一一说其经题[名]字。了,便说经本文。了,便说十波罗蜜等。了,便念佛赞。了,便发愿。了,便又念佛一会。了,便回向发愿取散云云。已后便开《维摩经》。

讲《维摩》先作梵。次念观世音菩萨三两声,便说押坐(座)。了,便素唱经文。了,法师自说经题。了,便说开赞。了,便发愿。了,便念佛一两声。了,法师科三分经文。了,便念佛一两声,念佛一两声,便一一说其经题名字。了,便入经说缘喻。了,便念佛赞。了,便施主各各发愿。了,便回向发散取愿。

夫为虔斋,先启告请诸佛。了,便道一文,表叹使主。了,便说赞戒等七门事科。了,便说八戒。了,便发愿施主。了,便结缘念佛。了,便回向、发愿、取散。<sup>①</sup>

与上述记载大致相同者,还可在敦煌抄卷《庐山远公话》中找到印证。这虽是说话人之言,然实有其生活的依据,同样值得重视。故事中取名善庆的远公随其主

<sup>①</sup> 据陈祚龙著《敦煌学园零拾》著录,台湾商务印书馆1982年版,第141—142页。

人崔相公入福光寺听道安讲经：

摇摇须臾之间已至，相公先遣钱二百贯文，然后将善庆来入寺内。其时听众如云，施利若雨，钟声既动，即上讲，都讲举[□]，维那作梵，四众瞻仰，如登灵鹫山中。道安欲拟忻心，若座菴罗会上。于是道安手把如意，身坐宝台，广焚无价宝香，即宣妙义，发声乃唱，便举经题云：《大涅槃经·如来寿量品第一》。开经已了，叹佛威仪，先表圣贤，后谈帝德……叹之已了，拟入经题。其时善庆亦其堂内起来，高声便唤，止住经题。四众见之，无不惊愕。

综合上述记载，结合现存某些敦煌讲经文本，参以近人研究，俗讲仪程大体已可明了。其具体情况是，开讲俗讲，例由多人合作，其中以阐释经文义理的法师及吟唱经文的都讲为主，此外尚有维那、梵呗、香火等职。

（一）维那鸣钟集众，法师、都讲上堂升高座。升座既示尊崇，又使听众语音易晓。一般情况，法师居北，称法座或讲座；都讲居南，称经座。其座如唐苏鹞《杜阳杂编》卷下所载懿宗一事：

摇摇上敬天竺教。十二年冬，制二高座，赐新安国寺。一为讲座，一曰唱经座。各高二丈，研沉香为骨，以漆涂之，镂金银为龙凤花木之形，遍覆其上。又置小方座，前陈经案……①

（二）作梵、念菩萨。斯 ~~远~~<sup>近</sup> 佛说阿弥陀经讲经文”（拟名）于此作：“升座已了，先念偈，焚香、称诸佛菩萨名。”所谓“作梵”，即配合管弦、咏唱偈颂的梵呗。《续高僧传·杂科·声德》篇说：“梵者净也。梵之为用，集众行香，取其净摄专仰也。”其作用是安静听众，使之专心摄志，与下面的押座文作用相同。

（三）说押座。向达在《唐代俗讲考》中对“押座”有个简明的解释：“押坐之押与压字相同，所以镇压听众使能静聆也。”②孙楷第《唐代俗讲轨范与其本之体裁》更进一步说：“押者即是镇压之压，座即四座之座。……然则押座之义可释为静摄座下听众。开讲之前，心宜专一，故以梵赞镇静之。”③看来“说押座”乃是一种安定听众、使其息虑收心、专意听讲的手段。说押座的底本，就是押座文，

① 《景印文渊阁四库全书》本，第 ~~卷四~~<sup>卷四</sup>册，第 ~~远~~<sup>近</sup>页。

② 据周绍良、白化文编《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社 ~~八~~<sup>八</sup>年版，第 ~~缘一~~<sup>缘一</sup>页。

③ 同上，第 ~~卷四~~<sup>卷四</sup>页。



敦煌遗书中尚有多种保存(详后)。

(四)开题发愿。斯~~原卷~~等卷《八相押座文》其末尾道：

摇摇西方还有白银台 四众听法心总开，  
愿闻法者合掌着 都讲经题唱将来。

是知说押座后即为都讲唱“经题名目”由法师“开题”。孙楷第谓：“开题者，初展卷发讲之谓，《宋高僧传·读诵篇总记》云：‘如今启夹或曰开题。’即其事也。”<sup>①</sup>

(五)说经正文。这应该是俗讲的主体部分。它先由都讲唱经文一节或若干句，然后由法师将此经文一一加以疏解。以伯~~猗愿~~卷五代后唐明宗长兴四年(933)皇帝降诞日(应圣节)在京都洛阳皇宫中兴殿内庆寿时所讲的“讲经文”为例，其所讲之经为《仁王护国经》。在行过“说庄严”、“唱经题目”后，正式开讲本经。讲本经先用科判方式三分经文：

摇摇经：

将释此经 大科三段 第一、序分 第二、正宗 第三、流通。三分之中，且讲序分。序分之中，依佛地论 科为五种成就。……<sup>②</sup>

“序分”是讲此经说法的起因，“正宗”为一经的主体内容，“流通”则述此经永流后世、利益众生。不过由于时间的限制，一部经文实难全讲，往往只取数段或数句，或将其分若干次，每次另出小标题，予以开讲。这就是伯~~猗愿~~卷讲的是《父母恩重经》却又标名《诱俗第六》、伯~~猗愿~~卷讲的是《维摩诘经》而又以《持世菩萨第二》标名的缘故。

(六)回向取散。佛教把陈说誓愿，以所修功德施往某处称为“回向”。伯~~猗愿~~卷有《俗讲庄严回向文》(首题)一篇，现录如下以见一斑：

摇摇第六回向发愿侧声弟子某甲等合道场人，愿持如上受戒忏悔，所生功德，尽将回施法界众生。未离苦者，愿得离苦；未得乐者，愿令得乐；未发心者，愿早发心；已发心者，愿速修习；已修者，当座道场，证大菩提，永无退转。愿弟子等现在世中，无诸灾障。烦恼恶业，念念消除，智慧善牙，运运增长。行住坐卧，身心安乐。当来世中，同共往生。兜率天宫，遇弥勒佛，~~褒~~王

① 《敦煌变文论文录》，第~~五~~页。

② 王重民等编《敦煌变文集》，第~~五~~页。

世,随佛下生;三会龙花,闻佛说法。皆得度法界众生,与诸众生一时成佛。<sup>①</sup>

回向之后,则是取散解座。《广弘明集》卷十九梁陆云《御制般若经序》云:“凡讲二十三日,自开讲迄于解座。”<sup>②</sup>同卷还收有南齐竟陵王解讲疏二首。唐释道宣《续高僧传》卷三十八记隋释慧恭为法师:“经讫下座,自为解座□,梵讫,华乐才歇。”说明讲经结束时,确有“解座”一仪,由维那唱偈赞散场。

这里还要说一下俗讲是否有图像配合的问题。佛寺之内,固然绘有“变相”之类,但自演艺来看,是否可随意配合俗讲使用,尚无文献记载(当然,这并不否认“讲经文”与“变相”取材内容及其化俗功能的相同)。在总题被拟名为“愿文范本”的敦煌残卷中,却有原题《闻南山讲》的一篇讲经中使用的愿文,这篇愿文中说道:“会人天于法堂,开毗尼之妙典。命余宣赞,纪述馨香,对金人捧文而祝。于是张翠幕,列画图,扣洪钟,奏清梵。”<sup>③</sup>据此则讲经时似配有画图。甘肃省博物馆收藏有据传出自敦煌藏经洞的淳化二年(991)傅彩绢本《佛说报父母恩重经变》故事画一幅,高 101 厘米,宽 60 厘米,正中绘佛像,绘有“七佛”“七宝”及跪拜的武士、文官、少女;中心部位绘说法图,一佛二菩萨坐莲花座上,两旁和前面又绘有或胁侍而立,或捧物而立的十弟子、十二菩萨,说法图下,中间为节录《佛说父母恩重经变》文句十二行和发愿文十五行,两侧则绘有赴会圣众,男女老少约一百一十多人。分布在说法图两侧的经变故事为十五幅,各以山石分隔,皆有榜题<sup>④</sup>。内容与收在《敦煌变文集》中的两种“父母恩重经讲经文”残篇一致,大约就是这类俗讲使用的画图样子吧?

总之,俗讲仪式全为适应宗教宣传的需要,充满了宗教气息,当它走出寺院沦为一般伎艺时,相信就不再有如此繁文缛节了。

## 二、独特的宗教说唱艺术(下)——讲经文

作为俗讲底本的讲经文,目前所见以伯 552 号卷《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》最为完整、标名最为明确。这篇讲经文,虽然没有敷演全经,仅阐释了

① 黄征、吴伟《敦煌愿文集》,岳麓书社 1993 年版,第 104 页。

② “四部丛刊初编”缩本第 151 册,第 104 页。

③ 《敦煌愿文集》,第 104 页。

④ 详见《文物》1984 年第 4 期秦明智《北宋 报父母恩重经变 画》。

一个经题和“序品”中的三句,但从中却能够看到讲经文的一般体式。具体地说,讲经文是依据佛经经文加以疏解讲唱为主要特征的作品。但为适应听众的文化水平,疏解经文时又非常注重内容的通俗化、趣味化,甚至故事化。讲经文的格式,一般在都讲引唱经文之后,由法师予以散说讲解和咏唱偈赞。这种散文解说、诗赞咏唱的体制,是讲经文通用形式,一望而知,只有少数写卷在散说讲解前标注“白”字,如北京图书馆藏“光”字写卷号“维摩诘经讲经文”《持世菩萨第二卷》中五段散说讲解文上就标有“白”字,《敦煌零拾》本该经《文殊问疾第一卷》中四段散说讲解文上也标有“白”字,说明它们都是表白。下面引《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》一段,以见讲经文文本一斑:

摇摇适来都讲所唱经题,云《仁王护国般若波罗蜜多经序品》第一者:仁者,五常之首;王者,万国至尊;护者,圣者垂休;国者,华夷通贯;般若即圆明智惠,波罗蜜多即超渡恒河;经者,显示真宗。此即略明题目。然此经即释曰:大圣昔在灵山,召集十六大国王,拥从百千法圣众。尔时有菩萨天子波斯匿王,低金冠于海会众中,礼慈相□(于)莲花台上。请宣十地,愿晓三空。希护国之金言,望安时之玉偈。于□(时)世尊宣扬妙理,付嘱明君。远即成佛度人,近即安民治理。令行十善,以息三灾。心行调而风雨亦调,法令正而星辰自正。真风俗谛同行,而鱼水相须;王法佛经共化,而云龙契合。

意愿乾坤永宴清,净心求说专心听;  
国中不忒雨风候,天上无亏日月星。  
调御垂慈虽恳切,君王求法更丁宁;  
如来与说安邦法,故号《仁王护国经》。  
君王恳切礼花台,只望金言为众开;  
惠日照推心上恶,慈风吹散国中灾。  
殷勤敢望慈尊许,悟解方应翠辇回;  
未审此经何处说,甚人闻法唱将来。

经:(引案:此卷为法师所持之本,故都讲所唱经文此卷省略)

摇摇将释此经,大科三段:第一、序分,第二、正宗,第三、流通。三分之中,且讲序分。序分之中,依佛地论,科为五种成就。

从上引讲经文看,它的构成具有如下一些特点。首先,它是由一段散说表白一段韵文唱辞往复交替组合而成,边讲边唱,唱说结合,散韵夹用。其次,散说表

白,多用浅显的骈偶句子,上下对应,整齐有气势,富于感染力,唱辞是诗,以七言为主,也有五言、六言诗,讲究平仄、对偶,如这段中“意愿乾坤永宴清”云云的唱辞,实际上是由两首七言八句,分别押庚青部韵和灰哈部韵的律诗组成;而“当时法会佛为尊”云云的唱辞,又是两首同押真欣部韵的七律组成。看来同为唱辞,就有一韵到底与一再转韵的不同。这样,就使得咏唱更为灵活多变、丰富多样而非一腔到底。再次,法师讲说一段经义后,在继续讲新的经文前,是以“……唱将来”的话头,催请都讲接唱经文。有无这样的催经提示语,是区分讲经文与非讲经文非常突出的一个标志。

最后还有一个值得注意的特点是,某些讲经文的唱辞上,常常标有“平”“断”“侧”“吟”“古吟上下”“韵”“吟断”“诗”“平侧”“侧吟”“偈”之类的词语,论者认为,这应是指示某种声腔唱法的说明。至于它们究竟是什么样的声腔唱法,则因古音失传,而今之研究者又言人人殊<sup>①</sup>,这里就无需一一详列了。但不管当时如何唱法,总是与音乐关系密切,表明它们有多种多样的声腔曲调,既有梵音佛曲,又有清商雅调、民间歌曲,非常悦耳动听,这从段安节《乐府杂录·文淑子》条所载即可看出:

摇摇长庆中,俗讲僧文淑善吟经,其声宛畅,感动里人。乐工黄米饭依其念四声“观世音菩萨”乃撰其曲。

《太平广记》卷二〇四“文宗”条引《卢氏杂说》所载:

摇摇文宗善吹小管,时法师文淑为入内大德,一日得罪流之。弟子入内收拾院中籍入家具辈,犹作法师讲声。上采其声为[文淑子]。

都可找到旁证。至于押座文,则是俗讲和说因缘及某些宗教性变文中“说押座”的底本。傅芸子《敦煌本 温室经讲唱押座文 跋》说:“所谓押座文者,乃以偈颂若干叠构成,其体盖源于六朝以来之唱导文,或为经变之序辞,以赞诵而阐述一经大意,或作经题之催声,以高音而镇押座下听众”。<sup>②</sup>孙楷第也说:“所谓押座文者,乃唱经题前所吟词,今敦煌写本尚有其本。……此等文字,皆以十余遍之

① 详参孙楷第《唐代俗讲轨范与其本之体裁》一文(收入周绍良、白化文编《敦煌变文论文录》)、王小盾《佛教呗赞音乐与敦煌讲平侧断诸曲符号》(载《中国诗学》第一辑,南京大学出版社 1994 年版)、李小荣《变文讲唱与华梵宗教艺术》第三、四节(上海三联书店 2000 年版)等。

② 引自《敦煌变文论文录》,第 282 页。

梵赞构成。每遍之后,别行书‘念菩萨佛子’或‘佛子’字样。”<sup>①</sup>现存押座文除《降魔神变押座文》为七言古诗与骈散说白组合成篇外,其余《八相押座文》《三身押座文》《维摩经押座文》《温室经讲唱押座文》《故圆鉴大师二十四孝押座文》等,均由七言诗句构成。篇幅不大,一般约三四十联;有的押偶句韵,如《故圆鉴大师二十四孝押座文》于四个四字句后,主体是七十余联的七言诗,押阳唐部韵,结尾四联转押灰哈部韵。而更多的押座文却并不押韵。其内容或阐述一经大意(如《温室经讲唱押座文》等),或泛说苦空无常之义(如《降魔神变押座文》等),或颂释迦历劫成佛(如《八相押座文》),或述皈依佛法之重要(如《三身押座文》),等等。而其末联,则往往是“愿闻法者合掌着,都讲经题唱将来”之类,目的在于引出经题名目以开讲。所以,押座文乃是俗讲正式入经开讲之前所说唱的“序篇”,犹如宋元话本前之入话诗词,或近世弹词之“开篇”,可起定场作用。

### 三、讲经文的思想内容与作品

讲经文的取材,全部来自当时社会流行的佛教经典。在浩如烟海的佛典中当时流行的《妙法莲华经》《维摩诘经》《金刚般若波罗密经》《阿弥陀经》等大乘经典,在敦煌遗书中都有讲经文留存。此外,其他讲经文所取材的《父母恩重经》《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》等,在敦煌莫高窟经变画中,也都是常见的题材,更说明这些讲经文与当时社会民众的佛教信仰关系之密切了。

浩繁的佛经内容极为博大芜杂,讲经文主要宣扬了什么呢?概括地说来,基本上仍是佛教最核心的“四谛”“五蕴”“十二因缘”之类的教义。所谓“四谛”,是佛教对社会人生所作的价值判断以及对造成世间人生痛苦原因的解釋,与断灭人世诸苦的方法。具体说,是指苦、集、灭、道四种“真理”。苦谛讲的是尘俗世界本性都是“苦”,有什么生苦、老苦、病苦、死苦、怨憎会苦(指众生不由自主、不得不与不喜欢的人或事“聚集”在一起的痛苦)、爱别离苦、求不得苦、五盛荫苦(即人自身就是诸苦的集合体)。人生为什么会有“苦”?集谛说是由人自身的“惑”“业”造成的。“惑”指人的贪、瞋、痴等烦恼,“业”指人的身、口、意等活动。前生的“惑”和“业”,造定了来世的善恶果报。要想不造业,就应断“无明”,要断“无明”,就要根除贪、瞋、痴等欲念,这就是灭谛。超脱了“苦”“集”,

<sup>①</sup> 引自同上第 562 页。

通过“八正道”(指正见、正志、正语、正业、正命、正精进、正念、正定)的手段和方法,达到最高的出世间目标“涅槃”,就是道谛。而“五蕴”之说,是通过分析“五蕴”(色、受、想、行、识等物质世界和精神世界)得出“人无我”的结论,认为“人我”只是“五蕴”的暂时和合,唯有假名而无实体。至于“十二因缘”,则是佛教把人生分为十二个彼此成为因果联系的环节,用来解释人生现象的学说。这十二个环节,环环相套,互为条件,又互为因果,再配上“三世”说(过去、现在、未来),就成为过去因感现在果,现在因感未来果的“三世两重因果”说。任何一种有生命的个体,在未获“解脱”前,都须依此因果律在“三世”和“六道”(地狱、饿鬼、畜生、人、天、阿修罗神)中生死流转,永无终期,人的贫富、贵贱、寿夭等等差别,根源就在于此。人们要想脱离这三世轮回,就要消除“无明”(愚痴无知),听从佛的教说,修持“戒”(如五戒、八戒、十戒等戒律)、“定”(禅定)、“慧”(修持者断除烦恼,达到解脱的智慧)三学,以至最后“贪欲永尽,一切烦恼永尽”的“涅槃”境地。讲经文基本上宣扬的就是这样一些思想。此外,为适应封建统治的需要,讲经文还宣扬了世俗的一些伦理道德、忠孝观念等等。

讲经文所宣扬的上述宗教思想,今天应如何看待呢?我们认为:“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现,又是对这种现实的苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的叹息,是无情世界的感情,正像它是没有精神的精神的制度。”<sup>①</sup>所以,上述思想还是曲折地、或多或少地反映出当时的社会苦难和对人生无出路的不满,而且也不乏万物“平等”“慈悲喜舍”“普渡众生”等“自利利他”“自觉觉人”的思想和某些因果辩证因素,但在总体上看,它的这些理论却又是极其错误的,荒谬的。它讲的“八苦”,在封建社会时期,是一个毫无阶级内容、将对立的剥削者与被剥削者的“苦”混淆起来的概念,抹杀了阶级压迫“苦”是造成大众痛苦的真正根源,反而将苦因全归之于个人的“无明”和“业缘自造”。这就是恩格斯批判基督教时所说的:“人们抱怨时代的败坏,普遍的物质贫乏和道德沦亡。对于这一切抱怨,基督教的罪孽意识回答道:事情就是这样,也不可能不是这样,世界的堕落,罪在于你,在于你们大家,在于你和你们自己内心的堕落!……这样,基督教就把人们在普遍堕落罪在自己这一普遍的感觉,明白地表现为每人的罪孽”

① 马克思《格尔法哲学批判 导言》,据《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论宗教》第55页,中国社会科学出版社1982年版。

意识。”<sup>①</sup>于是人们只有自卑屈从、逆来顺受,认定一切是“命”,安于痛苦现状,消极出世,注意自己的道德完善,以求“赎罪”和幻想“来世”的幸福。这纯粹是一种为人间存在弊端进行辩护的理论,是维护封建统治的理论。

虽然如此,但“对于……统治文明人类的绝大多数达一千八百年之久的宗教,简单地说它是骗子手凑集而成的无稽之谈,是不能解决问题的。”<sup>②</sup>讲经文除了宣扬上述思想外,在讲唱方式上,除逐句、逐层疏解深奥玄远的经文基本上谈不到什么文学性外,还有相当部分利用具有一定生活内容的故事、譬喻、描绘等等文艺手段,把玄奥抽象的教义,蕴含在富于趣味、有一定形象的故事或具体事物之中,使听者容易理解,便于接受,这就使他在疏解经文时有了相当的世俗化的文学色彩。如根据鸠摩罗什译《维摩诘所说经》演绎的“维摩诘经讲经文”,虽为残篇,却是讲经文中规模极其宏伟的一部巨著。据郑振铎推测:

摇摇《维摩诘经变文》(引案:实指讲经文,下同)为今所知“变文”里的最宏伟的著作。巴黎国家图书馆所藏的《维摩诘经变文》第二十卷才讲到要持世上人去问疾的事。但《持世菩萨问疾》卷,今所见的已是第二卷了,还只唱到持世见到魔王波旬所送的天女,狼狈不堪,而“天女当时不肯去,阿谁与解救”呢?恐怕其后还有三两卷,而《文殊问疾》,今所见到的,也只有第一卷,才讲唱到文殊允去问疾,到维摩诘居士去的事。而底下恐还不止两三卷。这样,则这部伟大的变文,恐怕总有三十卷以上的篇幅了。这可算是唐代最伟大的一部名著了,也可以是往古未有的一部伟大弘丽的叙事诗了。<sup>③</sup>

不仅如此,这一讲经文还以极其丰富的艺术想象,自由驰骋,创造出一些惊心动魄的场面和稀有的境界,使读者(听众)进入一个极其幻化的美丽世界,如《持世菩萨第二卷》中写魔王的队伍:

摇摇《经》云:时魔波旬从万二千天女状,帝释鼓乐弦歌,来诣我所。

是时也波旬设计,多排采女嫔妃,欲恼圣人。盛列奢华,艳质稀奇,魔女一万二千,最异珍珠千般结果,出尘菩萨,不易恼他,持世上人如何得退。莫不盛装美貌,无非多着婵娟。若见时交巧出言词,税调着必生退败。其魔女

① 恩格斯《布鲁诺·鲍尔和早期基督教》,第 40—41 页。

② 恩格斯《布鲁诺·鲍尔和早期基督教》,第 41 页。

③ 郑振铎《中国俗文学史》,作家出版社 1957 年版,第 100 页。

者,一个个如花菡萏,一人人似玉无殊。身柔软兮新下巫山,貌娉婷兮才离仙洞。尽带桃花之脸,皆分柳叶之眉。徐行时若风飒芙蓉,缓步处似水摇莲叶。朱唇旖旎,能赤能红;雪齿齐平,能白能净。轻罗拭体,吐异种之馨香;薄縠挂身,曳殊常之翠彩。排于坐右,立在宫中。青天之五色云舒,碧沼之千般花发,罕有罕有,奇哉奇哉。空将魔女饶他,亦恐不能惊动。更请分为数队,各逞透迤。擎鲜花者殷勤献上,焚异香者备切虔心。合玉指而礼拜重重,出巧语而诈言切切。或擎乐器,或即吟哦,或施窈窕,或即唱歌。休夸越女,莫说曹娥。任伊持世坚心,见了也须退败。大好大好,希哉希哉。如此丽质婵娟,争不妄生动念。自家见了,尚自魂迷,他人睹之,定当乱意。任伊修行紧切,税调着必见回头;任伊铁作心肝,见了也须粉碎。<sup>①</sup>

这里描绘魔女的艳丽,魔王仪仗的声势,音乐队从之欢快、淋漓酣畅,气势磅礴,句式对仗,平仄协调,在均衡的对称美和抑扬顿挫的听觉美里,充分发挥了骈四俪六琅琅上口的特色,读来令人目眩神迷,受到感染。所以,“维摩诘经讲经文”以其宏伟的廓大结构,铺排渲染的文辞,丰富的艺术想象,成为现存讲经文中少有的最富文学性的说唱之作。

#### 四、俗讲的衰歇与说唱因缘

在唐五代流行近三百年的俗讲,自宋代以后就不见有人再予记载,显已衰歇以至消失。至于消失的原因,恐非一端。本来,从佛教内来说,“讲经”一事,原不被教内看重,甚至还被看作是“比丘中第一粗行”。前引赵璘《因话录》记到俗讲僧文淑时就说:“释徒苟知真理及文义稍精,亦甚嗤鄙之”,即可见一斑。就当时社会而言,尽管当时朝廷也推崇佛教,但因俗讲太多太滥,走向“唯财是敛”并扰乱了社会,所以就常常被官府明令禁止。早在唐玄宗开元十九年(731)四月就有过《禁僧徒敛财诏》:

摇摇说兹因果,广树筌蹄,事涉虚玄,渺同河汉。……近日僧徒,此风尤甚。因缘讲说,眩惑州闾,溪壑无厌,唯财是敛。津梁自坏,其教安施。无益于人,有蠹于俗。或出入州县,假托威权;或巡历乡村,恣行教化。因其聚会,便有宿宵。左道不常,异端斯起。自今以后,僧尼除讲律之外,一切禁断,六

<sup>①</sup> 见《敦煌变文集》,第 184 回—185 页。



时礼忏,须依律仪。<sup>①</sup>

但由于俗讲为大众喜闻乐见,故虽禁而并不止,所以宪宗元和十年(825)再次下诏,予以限制举行:

摇摇五月,诏京城寺观讲,宜准兴元元年(784)九月一日敕处分,诸畿县讲宜勒停。其观察使、节度州,每三长斋,任一寺一观置讲,余州悉停。恶其聚众,且虞变也。<sup>②</sup>

这次限制效果如何,不得而知,但对俗讲的流行,恐怕还是会有影响,所以到了宋代,已经很少有人知道俗讲为何物了。

当时由佛教讲经滋生繁衍而成的宗教性说唱艺术不止俗讲一种,敦煌遗书中还发现一些标名“因缘”、“缘起”或简称为“缘”的说唱故事抄本,如《悉达太子修道因缘》《难陀出家缘起》《欢喜国王缘》等等。其题材也全来自佛经,但又不引原经文,只讲佛家因果果报故事,而文体亦为散韵相间、说唱兼行,既与讲经文文体有同,却也与讲经文有异,我们将这种说唱形式称之为“说因缘”。

说因缘虽亦源自佛教讲经,但却又完全流入了娱众的演唱活动,这在《悉达太子修道因缘》开端法师的自我表白语中就可以看出:

摇摇凡因讲论,法师便似乐官一般,每事须调置曲词。适来先说者,是悉达太子押座文,且看法师解说一段……小师略与门徒弟子解说,总交省知。暂舍火宅,莫喧莫闹,斋时应过,能不能?愿不愿?

.....

更欲说,日将沉,奉劝门徒念佛人,  
合掌阶前听取偈,总交亲自见慈尊。<sup>③</sup>

这一表白说明,此一因缘是“斋时”之后举行,说唱者为通晓佛教义理的僧人“法师”,却又自视与“乐官一般”;其演出也先行说押座,之后有“解说”,有“曲词”,说唱都有;所讲内容,此篇为佛传悉达多·乔答摩出家成佛故事;目的在于“奉劝门徒念佛人”。这种种表明,它与俗讲同样是由佛家宣教化俗演化出来的一种伎艺性宗教说唱活动。

① 见《全唐文》第 11 册,第 133 页。

② 宋王若钦等编《册府元龟》卷五十二“帝王部·崇释氏二”,中华书局 1989 年版。

③ 潘重规《敦煌变文集新书》,第 133 页。

考之佛典,有专讲因缘业报故事的著作,如被称为“汉譬喻文学三大部”的元魏凉州沙门慧觉等译的《贤愚经》、元魏吉迦夜、昙曜共译的《杂宝藏经》、三国·吴支谦译的《撰集百缘经》等等,都有大量的因缘故事。特别是《杂宝藏经》,十卷,集缘起故事一百二十一则,为记述缘起故事最多的一部经著。这些经著,不仅为说因缘提供了丰富的题材,像《欢喜国王缘》即演绎《杂宝藏经》卷十的《优陀夷王缘》故事,《丑女缘起》演绎《贤愚经》中《波斯匿王女金刚品第八》故事,《功德意供养塔生天缘》演绎《撰集百缘经》卷六中的同名故事等等,就是说唱因缘之得名,也是由这些故事而来,足见其关系之密切了。至于作为宗教性说唱艺术的说因缘之渊源,与俗讲一样,也起自佛教特有的化俗宣教手段唱导。宋代慧皎《高僧传》卷十三“唱导·论”中已明白地说,在斋集说法会上,“或杂序因缘,或傍引譬喻……广明三世因果,却辩一斋大意”,这正是说唱因缘之滥觞。但说因缘与俗讲又有一些不同。首先,俗讲是由法师、都讲、梵呗等多人配合进行,而说因缘仅由法师一人行之,又不引原经文,故也无需用上述催经话头结束唱辞。其次,说因缘只讲佛经中的因缘业报故事,不若俗讲取材之广泛。再次,说因缘与转变中说唱宗教题材的变文颇为相近,有时甚至可以视为同一类型之作。如《丑女缘起》在讲述金刚丑女因经佛点化立即虔心归佛变为美女后,结尾处却说:“上来所说丑变”,以下虽因原卷残佚不知还要讲些什么,但确切无疑的是“缘起”与“变”有联系,故而像《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》中“因缘”就与“变”联目,更是证明。就是变文中常用的过阶套语,像“……处若为陈说”“……当尔之时,道何言语”等,在因缘作品中也同样屡屡使用,这都说明因缘与变文有着相当多的共同处。只是变文的演唱者除僧人外还有世俗妇女,演出又不一定在斋会上举行,且其取材除佛经故事外,又有历史故事、民间传说和时事故事等,较说因缘广泛得多。从上述种种异同看,无论把说因缘归入俗讲还是归入转变,都不大妥当。较合实际地看,说因缘兼有俗讲与转变两种特点,说明它可能是二者间的一种过渡形态。

说因缘一艺,后世殊少记载,仅于宋人佚名撰《道山清话》中有这样一条载记:

摇摇京师慈云寺有昙玉讲师者,有道行,每为人诵梵经及讲说因缘,都人甚信重之,病家往往延致。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 据《宋元笔记小说大观》第7辑册,第194页。

说明宋代仍有僧人演唱“说因缘”。至南宋时,周密撰《武林旧事》记杭城风习,卷六载“瓦市伎艺”内又有“弹唱因缘”,列伎艺人为童道、费道、蒋居安、陈瑞等十一人,惜对其艺未作任何申说,仅可从其名目上知道,这是一种以弦索伴奏说唱因缘故事的伎艺,已流入瓦市演出。演唱艺人又多为道徒,也有世俗艺人,不知与佛家说因缘有何异同。而明容与堂刊本《水浒全传》第五回“小霸王醉入销金帐,花和尚大闹桃花村”中,写已出家为僧的鲁智深自诩“洒家在五台山真长老处学得说因缘,便是铁石人也劝得他转”云云,虽系调侃语,且其成书较晚,但也足见和尚“说因缘”一艺,是后世有传的。

### [附]道摇讲

唐五代时,佛教有俗讲、说因缘等,道教也有“道讲”一艺,见前引圆仁《入唐求法巡礼行记》卷三所载,所讲内容为《南华经》(即《庄子》)。不过其势远远不如佛家俗讲之流行,故其记多载“诸寺开俗讲”,而道讲仅记有两次,每次亦仅两处而已。就是这仅有的两次四处的道讲,也仅记有一处开讲者的身份、法号及所讲经名,与记佛家俗讲之多之详,不能相比,其不被时人所重于此亦可想见。正因如此,道讲就不得不采用特别办法招揽听众,以与佛教俗讲争锋。这就是韩愈《华山女》诗所揭示的:

摇摇街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷。广张罪福资诱胁,听众狎恰排浮萍。黄衣道士亦讲说,座下寥落如明星。华山女儿家奉道,欲驱异教归仙灵。洗妆拭面著冠帔,白咽红颊长眉青。遂来升座演真诀,观门不许人开局。……<sup>①</sup>

向以攘斥佛老维护儒家道统自居的韩愈,写此诗揭露和讽刺了道教以女道士的色相为诱饵举行“道讲”,与佛教“僧讲”争夺听众的情景,但从史料的角度看,未尝不可将它看作唐代道讲情形的某些反映。

至于道讲真实情况究竟如何,由于至今尚未发现过它的传本,所以根本无从谈起。不过日本圆珍《大日经疏抄》中留下一个嘲笑道士抄袭僧人念经的笑话,可略知点滴:

摇摇大唐有道士法师俗讲,其处有听者三十计(许?)。法师礼称云:“南无

<sup>①</sup> 见《全唐诗》卷三四一,第~~愿~~愿~~愿~~愿页。

不可思议功德！”俗人嘲云：“‘南无’不可听闻！”<sup>①</sup>

此外，黄休复《茅亭客话》卷四所记僧辞远曾“行坐念《后土夫人变》”，而后土夫人乃道教所崇奉的女神，她与士子韦安道一段未了的情缘故事见《太平广记》卷二九“韦安道”条引《异闻录》，大概即此“变”所演道讲。如是，则正应了《因话录》指责文淑俗讲的“假托经论，所言无非淫秽鄙褻之事”，据此亦可略窥道讲之一斑了。

### 第三节 摇转变与变文

在本章第一节中“缤纷多彩的唐五代曲艺艺术”中已经说过，上世纪三十年代以来，研究者一般都把敦煌遗书中发现的所有故事类说唱作品，像讲经文、因缘、变文、词文、话本、故事赋等，统称之为变文，如王重民等编《敦煌变文集》，潘重规编《敦煌变文集新书》即是。但自六十年代后，有的学者根据它们的体制、渊源、流变、演出等等的不同，仅将其中明确标名“变文”之作，以及符合明确标名“变文”作品特征的某些佚名之作，称为“变文”，否则，归之别类。这样，目前学界于变文一称出现了两种概念，前者是广义的“变文”，后者是狭义的“变文”，本节所论，乃据后者，这是务必要首先明确的一点。

#### 一、转变与变文的形成

变文之名，在唐五代时是一个人们耳熟能详的称呼。唐孟棻撰《本事诗》，在“嘲戏”篇中记有大诗人白居易这样一个故事：

摇摇诗人张祜未尝识白公。白公刺苏州，祜始来谒。才见白，白曰：“久钦籍，尝记得君款头诗。”祜愕然曰：“舍人何所谓？”白曰：“鸳鸯钿带抛何处？孔雀罗衫付阿谁？”非款头何邪？”张顿首微笑，仰而答曰：“祜亦尝记得舍人‘目连变’。”白曰：“何也？”祜曰：“‘上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。’非‘目连变’何邪？”遂与欢宴终日。<sup>②</sup>

这里，白居易以张祜《感王将军柘枝妓殁》诗中“鸳鸯”两句大似当时官府审问犯

<sup>①</sup> 转引自白化文《对敦煌俗文学中讲唱文学作品的一些思考》，文刊《国学研究》第九卷。

<sup>②</sup> 《本事诗（外一种）》，古典文学出版社，1957年版，第104页。

人写于纸上令犯人回答的问题<sup>①</sup> ,表明自己早已熟知其诗作 ,而张祜也以白居易《长恨歌》诗中“上穷”两句大似“目连变”文意回敬他 ,说明当时文人们十分熟悉这种民间说唱之作 ,以致成为友朋间互开玩笑的典实。其实早在此前 ,《高力士外传》就有上元元年(苑四)唐玄宗退居西内闲来听“转变”的记载 ,还有天宝九载(苑四)四川有于“要路转变”与“变场”的记载 ,说明变文的流传在当时是十分广泛的。现存确知年代最早的一篇《降魔变文》演唱于天宝八年至十二年间(苑四—苑五) ,而北京图书馆藏“盈”字 苑四号《大目乾连冥间救母变文》据卷尾杨愿受题记 ,知其抄写于太平兴国二年(怨苑) ,已是北宋初太宗朝 ,则自盛唐到北宋初 ,变文演唱流传前后历时约二百年 ,可谓历久而不衰。

变文 ,或简称为“变” ,是唐五代时期民间说唱伎艺“转变”的底本。“转变”之“转” ,意思是婉转歌唱。《左传·昭公三十一年》:“赵简子梦童子嬴而转以歌。”<sup>②</sup>《淮南子·修务训》:“秦楚燕魏之歌也 ,异转而皆乐。”高诱注:“转 ,音声也。”<sup>③</sup>都是这个意思。有人说 ,“转”本应是“啭” ,其义之一是转喉歌唱。唐玄宗时有莫氏 ,入宫充才人 ,善秦声 ,即号“莫才人啭”<sup>④</sup> ;唐薛能《赠歌者》诗:“一字新声一颗珠 ,啭喉疑是击珊瑚。听时坐部音中有 ,唱后樱花叶里无。”<sup>⑤</sup>都是其例。所以 ,“转变”就是演唱变文。

转变与变文之“变”是什么意思 ,它是如何得名的 ,又是怎样形成的 ,都是上个世纪以来许多研究者试图加以解释、而至今尚无定论的问题。当时人未留下任何解释 ,遂使今人有各种各样的推测。解释有种种 ,大分起来不过有两大类 ,一类认为变文为土生土长 ,乃我国所原有 ,可称“本土说”。具体地讲 ,此说又有源自清商旧乐变歌 ,源自我国固有的赋体 ,源自汉语固有的“改变”之意等等之别。另一类则主张此“变”字与古印度佛教的传入有关 ,可称为“外来说”。主此说者 ,或认为“变”之一字来自古梵文 ,但其论又有源于音译与源于意译的不同 ;或认为“变文”与佛教绘画“变相”有关 ,佛经故事表现于绘画 ,即称为“变相” ;表现为文 ,即称“变文” ;或认为变文之体式 ,与佛典中的散文“长行”与诗歌“偈

① 张祜诗见《全唐诗》卷五十一 ,第 苑四源页。

② 杨伯峻《春秋左传注》,中华书局 苑五年版 ,第 苑肆猿页。

③ 《诸子集成》本第 苑册 ,第 猿猿猿页。

④ 方南生点校本《酉阳杂俎》,第 苑肆猿页。

⑤ 《全唐诗》卷五五九 ,第 苑肆源页。

颂”互用有关,如此等等,说法非一。<sup>①</sup> 以上诸说,皆可有助于问题的探究。唯音译说迄今尚未找出对应的梵文,清商旧乐说仅以“变”字偶同,尚乏有力环节,源于变相或佛经文典说,又忽略中国说唱艺术自身之发展,故凡此种种之说,皆未能为研究者所共同接受。但结合诸说来考虑,鉴于转变与变文系以我国传统的诗文为媒介,又采取符合民间创作的传统规范,符合民众生活状况、思想情趣、审美理想等民众文化心理意识和民族文化传统的说唱结合形式,就不能不考虑我国文艺本身之因素,其次还必须考虑当时我国直接或间接与外来文化交流所带来的新因素,两种文化因素结合后,遂能创造出此一时代的新艺术。

我国古代,本有“巫以记神事,更进,则史以记人事也……巫史非诗人,其职虽止于传事,然厥初亦凭口耳,虑有愆误,则练句协音,以便记诵”的传统<sup>②</sup>,东汉赵晔撰《吴越春秋》是在历史事实的基础上,吸收大量民间传说而编写的一部“杂史”。它记述春秋末年吴与越两国间的争霸斗争,有史实,也有虚构和渲染,在一定程度上还保留了当时某些民间有说有唱演绎故事的特色。如《勾践入臣外传第七》一篇,记述越王勾践行将入吴为质时情景:

摇摇越王勾践五年五月,与大夫种、范蠡入臣于吴。群臣皆送至浙江之上,临水祖道,军阵固陵。大夫文种前为祝,其词曰:

“皇天祐助,前后沉扬。祸为德根,忧为福堂。威人者灭,服从者昌。  
王虽牵致,其后无殃。君臣生离,感动上皇。众夫哀悲,莫不感伤。  
臣请荐脯,行酒二觞。”(引案:偶句通押阳部韵)

越王仰天太息,举杯垂涕,默无所言。种复前祝,曰:

摇摇“大王德寿,无疆无极。乾坤受灵,神祇辅翼。我王厚之,祉祐在侧。

德销百殃,利受其福。去彼吴庭,来归越国。觞酒既升,请称万岁。”  
(引案:此祝偶句通押职部韵,仅“岁”押月部韵)<sup>③</sup>

这里,散文叙事,韵文唱诵,且用以代言,成为故事情节的有机组成部分。这就是《四库全书总目提要》(卷六十六)所指出的,此书虽入史部,却“近小说家

① 各家之说,可参阅周绍良、白化文《敦煌变文论文录》一书,或张鸿勋《回顾与思考:敦煌变文研究二题》一文,收入《敦煌俗文学研究》,甘肃教育出版社 1994 年版。

② 鲁迅《汉文学史纲要》,《鲁迅全集》第 1 卷第 10 页。

③ 周春生著《吴越春秋辑校汇考》本,上海古籍出版社 1982 年版,第 1 页。

言然自是汉晋间稗官杂记之体”。这说明,在外来文化传入我国发生影响之前,我国早已有说唱叙事这种形式存在。但是,变文在形成过程中外来文化(主要是佛教学)的影响,也是不能低估的。佛教传入我国后,随之而出现的是佛经大量传译,通过译经,就将古印度佛经所采用的长行与偈颂互相配合的文体传入我国,加之译文的质直、通俗,又通过六朝以来佛教化俗的唱导、转读、赞呗等手段,逐渐向民间渗透,这对正在形成中的“转变”变文,无疑会起到“催生”作用。但是,外来的影响毕竟只是影响,它永远代替不了被影响者本身。因为当不同的文化互相交流时,接受就是一个选择的过程,在接受外来新事物的同时,接受方一定首先会考虑本民族观念意识,以定其去取。变文的形成,也应是如此。变文毕竟是以我国人民传统的心理素质和审美习好为基础,又以中华民族原已存在上千年的诗、文形式为载体的一种文学。它是在我国原有的叙事诗、讲故事传统形式基础上,又吸收佛教讲经形式而嬗变产生的有中华民族特色的一种新型说唱文学形式。

## 二、变文的演出形式

关于唐代变文的演出情况,从晚唐吉师老的《看蜀女转昭君变》诗所咏,可略见其情形:

摇摇妖姬未着石榴裙,自道家连锦水滨。

檀口解知千载事,清词堪叹九秋文。

翠眉颦处楚边月,画卷开时塞外云。

说尽绮罗当日恨,昭君传意向文君。<sup>①</sup>

这首诗的诗题就表明是诗人写亲眼所见,这样,他的描写就具有极高的史料价值。诗中描写转变的艺人是一位蜀地世俗妇女,演唱的内容是汉代昭君和番故事(敦煌说唱故事类作品中有一拟名“王昭君变文”的残篇,未知是否即此)。首联先写这位女艺人的穿着和自白来自“家连锦水滨”的成都。颔联写到艺人是以“清词”、“解知”有说有唱前代昭君故事,颈联又写演唱配有“画卷”,尾联是诗人的观感评论。这首诗为我们展现出当时一位女艺人转变演出的情况,是唐代一幅观艺风俗图。吉师老的具体生活年代虽不详,但这首诗最早见于五代前

<sup>①</sup> 《全唐诗》卷七四四,第 8444 页。

蜀( ~~怨苑~~—~~怨苑~~ )韦毅所编诗选《才调集》卷八 则吉师老为唐人当无疑。将王昭君故事入曲说唱本是自晋石崇《明君辞》以来历代不绝的事 ,仅以唐代而论 ,与白居易同时代的王建( ~~苑苑~~—~~苑苑~~ )就有《观蛮妓》诗 :

摇摇欲说昭君敛翠娥 ,清声委曲怨于歌。

谁家年少春风里 ,抛与金钱唱好多。①

稍后 ,诗人李贺( ~~苑苑~~—~~苑苑~~ )又有《许公子郑姬歌》 ,写其在洛阳许公子家听郑姬弹唱王昭君故事一事 :

摇摇莫愁帘中许合欢 ,清弦五十为君弹。

.....

长翻蜀纸卷明君 ,转角含商破碧云。

自从小厖来东道 ,曲里长眉少见人。

相如冢上生秋柏 ,三秦谁是言情客 ?②

这两首诗所咏 ,与吉师老所述有许多相同处 :歌者皆为“抛与金钱”而卖唱的女性 ;“蛮女”与“蜀女”同出西南一域(古人称南方为“蛮” ,四川亦含其中) ;所唱内容同为“叹”“恨”“怨”“酸”的昭君入塞悲惨故事。特别是 ,郑姬所唱联涉到“相如冢上”之后的卓文君 ,与吉师老诗尾句“昭君传意向文君”更是一脉相承 ,因而有理由认为 ,王建、李贺所咏与吉师老所咏可能是同一性质的演出。如果此说成立 ,则从李贺诗又可知唐代转变应是伴有弦乐的演出。转变艺人 ,除上述世俗妇女外 ,还有僧人。前引宋黄休复《茅亭客话》所载的僧辞远 ,以及《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》中的艺人僧保宣 ,和《破魔变文》结尾处艺人自道的“小僧愿讲功德经 ,更说仆射万万年”云云的不知名僧人 ,都是实证。这也就不难理解敦煌藏经洞内为什么会有那么多变文作品被保存下来了。摇摇

变文演出 ,往往有图画与之相配合 ,这从斯 ~~苑苑~~源号《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》的标题上即可知道。此图虽未被保存下来 ,但原本有图则无可置疑。日本学者在京都日光寺中发现了一部翻刻南宋初刊刻的《佛说目连救母

① 《全唐诗》卷三〇一 ,第 ~~苑苑~~页。

② 清王琦等注《李贺诗歌集注》 ,上海人民出版社 ~~苑苑~~年版 ,第 ~~苑苑~~页。



经》,有图猿幅,除说法图外,其余上图下文刻有自罗卜(即目连的俗名)出外经商起,到历经诸地狱救拔母亲、造盂兰盆会目连母于佛前受戒得生天止,完整地讲说了目连救母故事。<sup>①</sup>虽非变文之作,但于此也可略见变文配合画图的影子。特别是,伯猿源卷的《降魔变文》,正面为图六幅,背面即写着与画图内容相应的唱辞六段,更是变文配以画图的实证。<sup>②</sup>再从现存变文作品考察,一些作品的文句中就明显地反映出图画配合变文演出的痕迹。如伯猿苑卷的《汉将王陵变》,尾题又作《汉八年楚灭汉兴王陵变一铺》,文中也有“从此一铺,便是变初”云云的话句,而伯猿猿卷拟名为“王昭君变文”的文中,也有“上卷立铺毕,此入下卷”的表白话句。案:“铺”之一称,作为量词,屡见唐人文籍,佛像一尊、佛菩萨画一幅或多幅,都称一铺。如伯猿愿卷《大唐陇西李氏莫高窟修功德记》述李大宾出资开凿石窟后即“素(塑)涅槃像一铺,如意轮菩萨、不空羼索菩萨各一铺,画西方净土、东方药师、弥勒下生、天请问、涅槃、报恩、如意轮、不空羼索、千手千眼观世音菩萨等变各一铺,贤劫千佛一千躯,文殊师利菩萨、普贤菩萨各一躯”等等<sup>③</sup>,则《汉将王陵变》和“王昭君变文”的“上卷立铺毕”云云的“铺”,都标示着它们和画图配合的关系。所以,程毅中先生在其《关于变文的几点探索》一文中指出:

摇摇我们会注意到……变文里常用的“处”字。如《李陵变文》在唱词之前,有“看李陵共单于火中战处”、“且看李陵共兵士别处,若为陈说”这样的话,显然是按图讲唱,很像近代的拉洋片。……我认为这个“处”字就是指变相图中的某一场面,图文对照,近似后世的“全相”平话或“出像”小说。众“看官”眼看变相,耳听变文,自得相映成趣之乐。……在讲唱故事时如果不具体指明讲到何“处”,恐怕听众会弄不清楚,所以每一段唱词都要说明讲到何处,便于听众按图索骥。这也是变文与变相密切配合的一个确证。<sup>④</sup>

至于转变时如何配合着画图,因无文字记载,尚难确知。据说受唐代变文演出影响而形成的藏族曲艺喇嘛玛尼,其演出即为在寺庙附近,市场周围,将画轴挂在

① 详见吉川良和《关于日本发现的元刊佛说目连救母经》一文,刊于《戏曲研究》第猿辑。

② 详见罗宗涛《降魔变语文画卷》一文,收入《中国古典小说研究专集》员,台湾联经出版事业公司猿愿年版。

③ 据郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》,甘肃教育出版社,第圆页。

④ 刊于《文学遗产增刊》第猿辑,中华书局猿愿年版。

墙壁或柳树上,艺人一边用细木棍指点画面,一边演唱,<sup>①</sup>也可以帮助我们揣想唐五代时转变中配以画图的情景。

### 三、变文说唱艺术的特点

变文的说唱艺术,据现存敦煌说唱类作品中明确标名为“变文”或“变”的《破魔变文》《降魔变文》《大目乾连冥间救母变文》《八相变》《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》《汉将王陵变》《舜子变》《前汉刘家太子变》等来看,除《舜子变》通篇大体为六言韵语,体近故事赋;《前汉刘家太子变》通篇为纯散文说故事,为变文中体式比较特殊的两种外,其余六种,都有下列两个共同特点。

第一,变文作为说唱艺术,是说表与唱诵结合,叙事与代言并用,融文学、音乐、表演为一体,以声传情,以情带声,声情并茂地演述故事,是其最为突出的特点。变文说唱结合的方式,或先用散文讲说一段,再用韵文将讲说的内容咏唱一遍,以便上口易记;或散文讲说与韵文咏唱,互不承用,而是贯连一气,发展情节。这一特点使变文形成了自己散韵相间、交替往复的结构形式。不过这种说与唱结合方式与讲经文又有不同。前边说过,讲经文的说唱是先由都讲咏原经文句若干,后由法师加以敷陈讲解,继以唱辞;一段完了,例由“……唱将来”催请都讲再咏原经文若干句,次又由法师解说,如此反复,直到讲毕。但变文仅由一人说唱,演唱的历史故事、民间传说等自不必引经据典,就是取材佛教的故事,也不引出原经文,故其唱辞也就没有催经套语。而且变文唱辞上从未见标有讲经文唱词上经常出现的“平”“断”“侧”之类提示声腔唱法的词语,说明变文的唱辞自有声腔,与讲经文不同,这些都是变文与讲经文不同的地方。

变文的散文说白,是以第三人称全知全能视点来叙述事件、发展情节、展现场景、刻画人物等等,在作品中占有很重要的位置。它的语言,多为生活气息浓厚、接近日常生活的口语,如《大目乾连冥间救母变文》中目连入地狱寻访母亲一节:

摇摇狱主启言:“和尚缘何事开地狱门?”报言:“贫道不开阿谁开?世尊寄物来开。”狱主问言:“寄甚物来开?”目连启狱主:“寄十二环锡杖来开。”狱卒又问:“和尚缘何事来至此?”目连启言:“贫道阿孃名青提夫人,故来寻觅

<sup>①</sup> 土登、廖东凡《我们所知道的西藏民间曲艺》一文,载《曲艺》1985年第4期。

看。”狱主闻语，却入狱中高楼之上，迢白幡打铁鼓，第一隔中有青提夫人已否？第一隔中无。过到第二隔中，迢黑幡打铁鼓，第二隔中有青提夫人已否？第二隔中亦无。过到第三隔中，迢黄幡打铁鼓，第三隔中有青提夫人已否？亦无。过到第四隔中，亦无。即至第五隔中问，亦道无。过到第六隔中，亦道无青提夫人。狱卒行至第七隔中，迢碧幡打铁鼓，第七隔中有青提夫人已否？其时青提夫人在第七隔中，身上下<sup>卅</sup>九道长钉，钉在铁床之上，不敢应狱主。狱主更问：“第七隔中有青提夫人已否？”“若看觅青提夫人者，罪身即是。”“早个缘甚不应？”“恐畏狱主，更将别处受苦，所以不敢应狱主。”狱主报言：“门外有一三宝，剃除髭发，身披法服，称言是儿，故来访看。”青提夫人闻语，良久思惟，报言：“狱主，我无儿子出家，不是莫错。”狱主闻语，却回行至高楼，报言：“和尚，缘有何事，诈认狱中罪人是阿孃，缘没事谩语？”目连闻语，悲泣雨泪。启言：“狱主，贫道解来传语错。贫道小时名罗卜，父母亡没已后，投佛出家，剃除髭发，号曰大目乾连。狱主莫嗔，更问一回去。”狱主闻语，却回至第七隔中，报言罪人：“门外三宝小时字罗卜，父母终没已后，投佛出家，剃除髭发，号曰大目乾连。”青提夫人闻语：“若小时字罗卜，即是儿也。罪身一寸肠娇子。”狱主闻语，扶起青提夫人……

这一节的讲说，语言明白晓畅，琅琅上口，时出时进，或叙事或代言，虽千年后读来，仍如艺人对面讲说。特别是狱中一隔一隔的寻查，看似话语重复，施之文章，自是啰嗦累赘，然用之口讲，则极富讲说故事趣味。这些重复，也形成了变文中的一种套语形式，如《舜子变》中后母向舜父瞽叟三处进谗言时，每次总是说“自从夫去辽阳，遣妾勾当家事，前家男女不孝”云云；又如《汉将王陵变》中汉王每遇为难之事时，总是说：“莫朕无天分，任居上殿，漂寡人首，送与西楚霸王”云云有两处，叙述行程时又总是说“秣马攀鞍，人如电掣，马似流星，不经旬日之间，便到……”云云也有两处，以及预感将有事情发生时总说“遂乃眼<sup>瞬</sup>耳热”、悲痛之极时总是“举身自扑似山崩，耳鼻之中皆洒血”之类，都是一再出现。这些套语的形成，表明变文作为转变的底本，已出现自己特有的惯用表述方式，使听者耳熟，倍感亲切。总的来说，变文语言与宋元话本相比虽然还有些生涩，但一千多年前，能以这样通俗的语言讲说故事，冲破典雅的书面文言樊篱，应该说是个很大的创造。除用口语外，散文说白也有还用浅显的骈体来铺陈渲染。如《降魔变文》中写舍利弗赴斗法会场时的随侍仪仗队伍一段：

摇摇舍利弗忽从定起 左右不见余人 唯见须达大臣 兼有龙神八部 前后捧拥 四面周回 阿修罗执日月以引前 紧邨罗握刀枪而从后。于是风师使风 雨师下雨 湿却囂尘 平治道路。神王把棒 金刚执杵 蔺择骁雄 排比队伍。然后吹法螺 击法鼓 弄刀枪 振威怒 动似雷奔 行如云布。亦有雪山象王 金毛师子 震目扬眉 张牙切齿 奋迅毛衣 摇头摆尾。队仗映天 枪戈匝地。诤能各拟呈威神 加被我如来大弟子。

这里以四字句为基础 间杂三言 构成上下对称长短疏密错综变化的句式 描绘雷奔云行前呼后拥浩浩荡荡的气势 淋漓酣畅 充分发挥出骈体文的特长。

变文的韵文唱辞 同样是叙述情节、描绘场景、人物对话、直抒胸臆等等的重要艺术手段。一般来讲 它常常是整齐中有自由 抑扬里显顿挫 回环中见变化 和谐里有灵活 合辙押韵 平仄谐调 使听者悦耳 引起共鸣。唱辞可长可短 绝大多数是七言 也有五言、六言诗句 以对称的上下句为一联 偶句用韵 构成与散说配合的一个个唱段。如“王昭君变文”中昭君思念故乡一段：

摇摇单于传告报诸蕃 各自排兵向北山，  
左边尽着黄金甲 右半纷纭似锦团。  
黄羊野马捻枪拨 鹿鹿从头吃箭穿，  
远指白云呼且住 听奴一曲别乡关：  
“妾家宫苑住秦川 南望长安路几千，  
不应玉塞朝云断 直为金河夜梦连。  
胭脂山上愁今日 红粉楼前念昔年，  
八水三川如掌内 大道青楼若眼前。  
……”

这一唱段 就押平声庚陵部韵（下加“援号”） 洪亮激越 通过声韵起到一定的表情达意效果 却是说唱艺术常用的一种手段。

第二 由散文表白转入韵文唱辞时 变文有自己习用的过阶套语 如《汉将王陵变》中：

摇摇二将辞王 便往斫营处……  
二将斫营处 谨为陈说。……

又如《八相变》中的：

摇摇于此之时,有何言语云云:……(共圆例)

当此之时,有何言语云云:……

《降魔变文》中的:

摇摇悲喜交集处若为陈[说]:……

舍利弗共长者商度处若为:……

此外以“……之时,有何言语……”为过阶语的还有《破魔变文》的缘例,以“……处,若为陈说……”为过阶语的还有《大目乾连冥间救母变文》的圆例,《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》的员例等等。“……处”的作用,是为指点画图,向观众提示画面的部位,以配合说唱。这在前引程毅中之文已有详说,兹不再赘。至于“于此之时,有何言语”云云,乃艺人演唱中设问之辞,目的是提请听众思考注意,引出的下文,更为醒人。这样的手法,也都为后世说唱伎艺表演所承袭。

根据此一特点,重新审查敦煌遗书中失去标题的说唱作品残卷,则下列几种也应属于变文之作(皆拟名):

摇摇“伍子胥变文”(存“……处若为……”员例)

“李陵变文”(存“……处若为……”远例)

“王昭君变文”(存“……处若为……”远例)

“张义潮变文”(存“……处……”圆例)

“张淮深变文”(存“……处若为陈说……”源例)

“目连变文”(北京图书馆藏“成”字怨远号,存“当尔之时,有何言语?……”员例)

至于《丑女缘起》篇中也有“王郎登时见皇帝,道何言语……”和“当尔之时,道何言语……”等源例,则是因缘与变文在体制上无大差别的表现,前面已经言及,这里就无需再多说了。

#### 四、变文的取材与内容

现存的敦煌变文,从题材上看,大体可以分为四类。一类是说唱佛经故事的宗教性作品。这类变文通过说唱佛经故事,仍为宣扬佛家的基本教义。但它们与讲经文不同,它们不直接援引经文,而是选佛经中最有趣味性的故事,铺陈敷

衍,渲染发挥,较少受佛经的拘束。这类作品有佛传故事《八相变》(佛教将释迦牟尼的一生分为下天、入胎、住胎[或为降魔]、出胎、出家、成道、转法轮、入灭等八个阶段,称为“八相作佛”“释迦八相”“八相”),讲述释迦牟尼从入胎、出胎、到成长为迦毗罗卫国太子,后游四门见生老病死之苦而矢志求道、终成正果的故事。又有《破魔变文》,讲述释迦牟尼成道之际,引起魔王波旬的极大恐慌,怕释迦成佛后于己不利,便亲率魔女、魔军对释迦威胁、色诱,施展种种伎俩要败坏其道,但最后一一遭到失败,终为佛降伏。这篇变文,极力铺排魔军之隆盛,渲染魔女之美艳,正如傅芸子先生所指出的:“盖经变作者想利用此种香艳性的材料,作为变文的结局,趣味浓郁使读者醺忘倦也。”<sup>①</sup>还有《降魔变文》,讲南天竺舍利弗与须达寻觅可建居住说法的场所,几经周折,并设计使波斯匿王太子祇陀献出舍卫城南花园供佛居住。此事引起外道六师的愤怒,遂向波斯匿王控告须达“外国钩引胡神,幻惑平人”,应予治罪;须达则在王前盛陈佛法之博大,为验其真实性,王命六师与佛弟子斗法。文中舍利弗与劳度叉斗圣一节,是篇中最为紧张热闹之处。六师先后幻化出宝山、水牛、毒龙等物,势若无敌,但又都被舍利弗变出的金刚、狮子、鸟王等等,一一战胜,情节之突兀变幻,扣人心弦,使人有看《西游记》中斗法的描写的感觉。此篇变文所宣扬的思想在于表明佛法弘大、威力无边、正道终将战胜邪魔外道,然通篇故事情节层层设置悬念,几经波澜,极富戏剧趣味,是宗教题材变文中少有的佳作。《目连变文》所演的故事都是佛弟子目连为救拔不敬三宝、吝啬惜财不设斋供佛终堕地狱的母亲,历尽艰苦,遍游诸地狱,建盂兰盆斋,救母出离苦海的故事,其目的虽为僧徒恫吓民众、让他们向寺院僧众供奉出财物,但人们通过地狱中种种凶残暴虐的酷刑描写,也看到了封建社会某些残酷的现实。因为所谓地狱的统治,不过是人间封建统治的投影罢了。而篇中目连报答母亲恩德,以舍身忘死、坚毅不拔的恒心毅力,克服重重难关,从阴森冷酷的地狱救出母亲、战胜了“天命”轮回报应,又使人深感母子之爱的力量伟大,因而深得受儒家传统孝道思想熏陶的中国人民的喜爱,这一故事后世就更广为流传。取材佛经故事的这些变文都有明确的宗教宣传目的,但又以其生动的故事情节,叙事、描绘、抒情等艺术手法,把深奥的教义转化为生活展示,往往突破宗教藩篱,映照出现实世界,又以其浓郁的生活气息,新奇别致的内容,张弛起伏的情节,通俗生动的语言,而大受民众的欢迎。

<sup>①</sup> 傅芸子《关于 降魔变文》,见《敦煌变文论文录》,第 244 页。

变文题材的第二类是史传故事的作品。这类变文,大多以一个历史人物为主,撷取其轶事趣闻,吸收有关的民间传说,加以渲染,这类作品中人物的史实,往往只是一个框架和依托,表达的却是人民群众的意愿和情感,形象地再现了特定历史时期的真实面貌,使民众从这些历史故事中认识社会,分辨真善美恶,评论贤愚忠奸,学习历史,明白是非,成为大众一种特殊历史教科书。如根据《左传》《国语》《史记》《吴越春秋》等史书的记述而编写成的《伍子胥变文》,现存四个残卷,拼合后尚存一万六七千字。这篇变文在历史载记的大框架中,充分驰骋其艺术想象,夸张渲染,增加细节,使原本比较简略粗疏的史传文字,大大充实丰满起来,开拓出前所未有的境域。史传中仅是数句或十数句的文字,在变文却动辄演为千百言,洋洋洒洒,反反复复,扩展成篇,大大增加了它的故事性和趣味性。如《史记·伍子胥列传》记伍子胥逃亡途中遇渔父一节,其文原仅 27 字:

摇摇至江,江上有一渔父乘船,知伍胥之急,乃渡伍胥。伍胥既渡,解其剑曰:“此剑值百金,以与父。”父曰:“楚国之法,得伍胥者,赐粟五万石,爵执珪,岂徒百金剑邪!”不受。

同样的内容,在《吴越春秋·王僚使公子光传第三》中又扩展为 271 字,增添了渔父两支楚歌和渔父离舟取食欲饱子胥饭引起子胥的疑虑,以及子胥临别询问渔父姓名等等细节,从而也增加了它的戏剧性。可是到了“伍子胥变文”这一内容却又作了新的扩展创造,写成二千五百多字,较《吴越春秋》相应部分又多五六倍。限于篇幅,现仅举《史记》《吴越春秋》共有的“至江”两字,在变文中却发挥为:

摇摇(子胥)昼即看日,夜乃观星,奔走不停,遂至吴江北岸。虑恐有人相掩,潜身伏在芦中,按剑悲歌而叹曰:

江水渺漫波涛举,连天沸或浅或深,  
飞沙蓬勃遮云漠,清风激浪喻摧林。  
白草遍野覆平原,绿柳分行垂两岸,  
乌鹊拾食遍交横,鱼龙踊跃而撩乱。  
水猫游拏戏争奔,千回不觉长吁叹,  
忽忆父兄枉被诛,即得五内心肠烂。

思量仇恨痛哀嗟 , 今日相逢不相舍 ,  
我若命尽此江潭 , 死活总看今日夜。  
不辞骸骨掩长波 , 父兄之仇终不断 ,  
上苍靡草总由风 , 还是诸天威力化。

悲歌已了 , 行至江边远盼。唯见江潭广阔 , 如何得渡 ? 芦中引领 , 回首寂然。不遇泛舟之宾 , 永绝乘槎之客。唯见江鸟出岸 , 白鹭鸟而争飞 ; 鱼鳖纵横 , 鸬鸿纷泊。又见长洲浩瀚 , 溟浦波涛 , 雾起冥昏 , 云阴**叆叇**。树摧老岸 , 月照孤山 ; 龙震鳖惊 , 江豚作浪。若有失乡之客 , 登岫岭以思家 ; 乘槎之宾 , 指参辰而为正。岷山一住 , 似虎狼盘旋 , **瀟瀟**如鼓角之声 , 并无船而可渡。<sup>①</sup>

这里与史传之文比较 , 变文的有唱有说 , 不单单是字数的增加 , 篇幅的扩大 , 而是将史书中极其平淡的“至江”两字记载 , 以极其丰富的想象力 , 描画出江岸边一派酷烈萧索和人物此时内心的焦虑 , 大大增加了人物仓惶逃亡途中的惶恐、紧张和英雄末路的悲愤心情 , 使之成为有血有肉、娓娓感人的故事。

在历史题材的变文中 , 取材于汉代的故事就有《汉将王陵变》《李陵变文》《王昭君变文》等 , 每一篇写得都很成功。据《汉书·元帝纪》《匈奴传》《西京杂记》和民间有关传说编写的《王昭君变文》 , 分为上下两卷。上卷残缺较多 , 现存部分昭君已经入塞 , 变文极力描绘了广漠万里塞外的萧瑟凄凉 , 反反复复渲染了昭君身在异域却时时眷恋故国、思念家乡的深情。下卷基本完整 , 写郁郁寡欢、深陷离愁别恨的昭君 , 终于思乡而病逝。这里值得重视的是 , 变文将单于写成一个对昭君情深义重的人。在昭君病榻前 , 他深情地说 :

摇摇忆昔辞鸾殿 , 相将出雁门 ,  
同行复同寝 , 双马复双奔。  
度岭看悬瓮 , 临行望覆盆 ,  
到家蕃里重 , 长愧汉家恩。  
饮食盈帔校 , 蒲桃满頔樽 ,  
元来不向口 , 交命若何存。  
凤管长休息 , 龙城永绝闻 ,

<sup>①</sup> 见《敦煌变文集》, 第 501—502 页。



画眉无若择，泪眼有新恨。  
愿为宝马连长带，莫学孤蓬剪断根，  
公主亡时仆亦死，谁能在后丧孤魂。<sup>①</sup>

这段唱辞，酣畅淋漓地抒写出单于内心的孤苦凄怆。昭君死后，“单于脱却天子之服，还着庶人之裳，披发临丧，魁渠并至。晓夜不离丧侧，部落岂敢东西。日夜哀吟，无由渐辍，恻悲切调”。篇末在笼罩着灰暗荒漠的气氛中，以哀帝遣使祭祀青冢的沉痛悼辞作结，更加深了故事的悲剧色彩。

变文题材的第三类是民间传说的作品。这类故事，虽与历史上真实的人物或事件有关联，但演义的全是民间传说，其内容仅以其名其事为由头而已，故与上述历史故事又有不同。这类作品有根据我国长期流传、家喻户晓、妇孺皆知的孟姜女故事演绎的《孟姜女变文》，虽为残篇，仅存长城认骨与祭夫哀辞断片，但其写孟姜女哭倒长城的悲恨，感天动地“鸟兽齐鸣，山林俱震”，真是“石壁千寻裂，山河一向回，不应城崩倒，总为妇人来”。尤为奇特的是，变文编唱者让孟姜女与枉死在长城而无人认领的髑髅有一段对话：

摇摇更有数个髑髅，无人搬运，姜女悲啼，向前供问：“如许髑髅，家居何郡？因取夫回，为君传信。君若有神，儿当接引。”

髑髅既蒙问事意，已得传言达故里，  
魂灵答应杞梁妻：“我等并是名家子。  
被秦差充筑城卒，辛苦不禁俱役死。  
铺尸野外断知闻，春冬镇卧黄沙里，  
为报闺中哀怨人，努力招魂存祭祀。  
此言为记在心怀，见我耶娘方便说……”

从而表明孟姜女丈夫的悲剧并非个人的不幸，这是许许多多家庭都会有的不幸，这就深化了故事控诉暴政的思想力度。

变文题材的最后一类是取材于当时敦煌人物故事的作品，这就是《张义潮变文》和《张淮深变文》。文虽只两篇，且残缺过甚，但仍可看出当时说唱艺人，如何取材现实生活，迅速反映身边重大历史事件的优良传统。唐安史之乱后，朝廷无力西顾，自至德、乾元之后，河陇尽失外族之手，敦煌也为吐蕃占领。吐蕃奴

① 同上，第 154 页。

隶主于被占领地区的人，“百姓丁壮者驱之以归，羸老者咸杀之，或断手凿目，弃之而去。”广大汉族民众，“每岁时祀父祖，衣中国之服，号恸而藏之。”<sup>①</sup>无不渴望早日回到故国怀抱，“早晚灭狼蕃，一齐拜圣颜”<sup>②</sup>。当时各族民众，也无不渴求安定统一的和平，唱出“生死大唐好”的心声。直待敦煌沦陷七十多年后，大中二年（852）乘吐蕃内乱张义潮率沙州士民驱走吐蕃守将，又陆续收复瓜、伊等十州，遣使归朝，朝廷任命为归义军，河湟故地重又回到大唐治下，实现了各族人民长久的心愿。后来，张义潮入京，由其侄淮深任敦煌太守，中经内乱，旋又由义潮孙辈张承奉继任。张氏世守瓜沙七十余年，保境安民，发展生产，使瓜沙之地在中原内地战乱不已之时成为社会稳定、人民安居乐业的一片乐土，实为晚唐西陲之民族英雄。可惜由于种种原因，两《唐书》皆未为其立传，他们的事迹几乎无传。而这两篇变文，讴歌张义潮叔侄及其率领下的归义军如何坚苦卓绝、英勇奋战、抵御外族侵扰、保境安民的英雄业绩，以及归义军将士舍身卫国的崇高品德，不但形象生动，场面热烈，且可补两《唐书》之失，洵为难得之史料。两篇变文，都着重描写了归义军将士抗敌战斗中同仇敌忾、英勇杀敌、一次次击退侵扰民者的英雄事迹和重归大唐后人民的爱国自豪感。如“张义潮变文”所说的：

摇摇仆射闻吐浑王反乱……即令整理队伍，排比兵戈，展旗帜，动鸣鼙，纵八阵，骋英雄。分兵两道，裹合四边。人持白刃，突骑争先。须臾阵合，昏雾涨天，汉军勇猛而乘势，拽戟冲山直进前。蕃戎胆怯奔南北，汉将雄豪百当千。……决战一阵，蕃军大败。……然后高唱《大阵乐》而归军幕。

充分表现出了归义军将士势如破竹、战无不胜的强大气概，洋溢着乐观主义精神。毫无疑问，在当时这样的说唱定会起到激励军民、鼓舞士气的战斗作用。

总之，作为唐五代时期民众喜闻乐见的说唱艺术变文，寓教于乐，具有深刻的思想内容。其中不少优秀作品，能根植于人民生活土壤，在不同程度上反映出民众的痛苦与欢乐，理想和战斗，揭露和谴责残暴荒淫的封建统治者的丑恶，真实地再现了那个时代的社会面貌。当然，这些作品中，特别是宗教题材之作，表现出的人生无常、因果报应、六道轮回、地狱天堂等等佛教观念，以及天人感应、愚孝愚忠之类封建伦理观念，是应予以鉴别批判的。

① 均见《新唐书》卷二一六《吐蕃传》。

② 敦煌词[菩萨蛮]语，见王重民辑《敦煌曲子词集（修订本）》，商务印书馆1959年版，第4页，后凡引及此书，均据此版，不另注。

## 五、变文在曲艺史上的价值与影响

在敦煌所有说唱故事类作品中,变文最为人们所熟悉,而且它的出现,对我国曲艺艺术的影响也最为直接。它不仅为我们留下了那么多的珍贵作品,而且还为后世的曲艺发展,起到承前启后的作用。正如上世纪三十年代中国俗文学研究专家郑振铎所惊叹的:

摇摇在变文没有发现以前,我们简直不知道:“平话”怎么会突然在宋代产生出来?“诸宫调”的来历是怎样的?盛行于明、清二代的宝卷、弹词及鼓词,到底是近代的产物呢,还是“古已有之”的?许多文学史上的重要问题,都成为疑案而难于有确定的回答。但自从……把敦煌宝库打开了而发现了变文的一种文体之后,一切的疑问,我们才渐渐的可以得到解决了。我们才在古代文学与近代文学之间得到了一个连锁。我们才知道宋、元话本和六朝小说及唐代传奇之间并没有什么因果关系。我们才明白许多千余年来支配着民间思想的宝卷、鼓词、弹词一类的读物,其来历原来是这样的。这个发现使我们对于中国文学史的探讨,面目为之一新。(见《中国俗文学史》)

当然,在上世纪三十年代时,曲艺一词尚未出现,郑先生也不可能论及对曲艺的影响,但郑先生这段对变文发现重大意义所作的论述,实际却表明对曲艺史研究的意义,随着研究的不断深入,愈来愈显示出它的无比精当。变文是转变的底本,它原本不是供案头阅读体味的文章,而是以转变艺人用富于音乐节奏的声腔与通俗的话语说唱故事的形式,以它的出现为标志,表明我国曲艺艺术已经完全成熟,并为宋元以后大发展的其他曲种奠定了牢固的基础,这是它对我国曲艺发展史的最大贡献。

变文散韵组合演唱故事的体制,当时就曾影响到文人某些传奇小说的形式。最明显的是初唐时张鷟创作《游仙窟》,那种以散、骈之文叙述情节,又大量插入诗歌咏答,以及后来白居易的《长恨歌》与陈鸿的《长恨歌传》、元稹的《莺莺传》与李绅的《莺莺歌》、白行简的《李娃传》与元稹的《李娃行》、沈亚之的《冯燕传》与司空图的《冯燕歌》等等,皆为散文传奇与叙事歌行配合之作。它们写作的情况虽各有不同(有的是有意识相互配合,有的与传奇文作者非同时人仅是因感其事而形之于歌,等等),但不能不说这种作法多少是受到了变文说唱风气的启示和影响。就是中唐以后,李绅、白居易、元稹等人大力掀起的所谓“新乐府运

动”,以及寓言诗的兴起,尽管原因很多很复杂,但与变文的流行恐怕也非毫无关系。至于宋元以后兴起的话本、鼓子词、诸宫调、词话、弹词、鼓词等诗赞系、乐曲系说唱伎艺,以及戏曲演唱,尽管时代、名称、曲调体制等各有差异,发展道路也各不相同,然而追根溯源,却又都与转变变文有一脉相承的血缘关系,那影响就更为深远了。

若以题材而言,由于变文多取前代史传、诗文杂记或口头传说故事为“原型”,又以人民的思想感情、爱憎取舍、审美情趣将其增删、充实、改动进行再创造,故其戏剧性大大增强。这种变化又往往为后世小说、戏曲、说书等吸收传承,所以,变文演唱的故事就居于承上启下、继承创新的地位。如《伍子胥变文》所唱故事,在后世《吴越春秋连像评话》《春秋列国志传》《东周列国志》等演义小说中,都是大关目,戏曲中元杂剧有郑廷玉撰《采石渡渔父辞剑》,吴昌龄撰《浣纱女抱石投江》,南戏有《浣纱女》等,至今舞台上尚在演出的《文昭关》,也是演唱伍子胥故事。《汉将王陵变》所唱故事,元杂剧有顾仲青撰《陵母伏剑》,明代章回小说甄伟撰《重刻西汉通俗演义》,也有此故事。《王昭君变文》所演昭君出塞故事,自元代马致远撰《汉宫秋》、张时起撰《昭君出塞》杂剧起,明无名氏又撰《和戎记》、《青冢记》等传奇,直至现代曹禺等人的同名话剧,不下二十多部;小说则有清雪樵主人撰《双凤奇缘》(一名《昭君传》),二十卷八十回;至于鼓曲、小曲之类说唱昭君故事,更是不计其数。就连《舜子变》《刘家太子变》,在解放前的京剧、桂剧中,也还有与之相承袭的《大舜耕田》《汉光武走南阳》等剧目演出。《大目乾连冥间救母变文》宋代“构肆乐人”已将其搬演为“自过七夕……直至十五日止”的杂剧,至明初,又有郑之珍编《目连救母行孝戏文》一百出;万历年间,还有富春堂刊本佚名撰《目连救母劝善记》三卷一百零二折,以及明贾仲明《录鬼簿续编》著录的佚名撰杂剧《行孝目连救母》,到了清代,张照编有《劝善金科》十本二百四十出,常在内廷演出。绍兴民间中元节(七月十五日)也多演目连戏酬神,由于鲁迅的《无常》《女吊》二文的评述而广为人知;宝卷中又有《目连三世宝卷》等,传统大鼓书中也有《目连救母》等,真可算得上历久而不衰。

总之,过去人们研究我国曲艺史,只能追溯到宋代,至于更早时期的情况,苦于史料缺乏,难作进一步的探究,面目也难以描叙。敦煌变文的发现(当然还有敦煌其他故事说唱类的作品),大大地填补了这一空白。使曲艺研究史学者,在魏晋南北朝志人、志怪与唐人传奇、宋元以后的诸般杂伎之间,找到了中间关键的一环,理出了承上启下的衔接关系,从而开启了包括曲艺在内的中国古代文学

史、艺术史研究新的一页。

## 第四节摇说话与话本

从古代口承故事活动发展生成的“说话”，在唐五代时是指说唱艺人讲说故事的一种伎艺，元明时或称“平话”（评话），近时或称“说书”、“说评书”等。“说”字在古代本含有故事的意思，如《韩非子·说林》篇和刘向《说苑》，结集的都是故事。而“话”字也作故事解，这已见本书前章所引传为隋侯白撰《启颜录》中所载杨玄感要侯白“说一个好话”云云的事。在唐代说话一艺已经形成，如在元稹《酬翰林白学士代书一百韵》诗自注的“于新昌宅说一枝花话”和段成式撰《酉阳杂俎》续集“贬悞”篇所记“市人小说”等，都说明此时说话伎艺已十分普遍。宫廷、府第、斋会上都有演出，所讲有名妓李娃、名医扁鹊故事，有的讲起来“自寅至巳，犹未毕词”，六七个小时尚不能结束，其情节应相当曲折复杂，其伎艺则十分生动引人。而“市人小说”之称，表明此时说话艺人已经职业化，与一般所说的讲故事已有区别。说话艺人为便于讲说参考或师徒传授，或有爱好者为之记录，于是便有了用文字将“说话”所讲的故事记录下来的底本，这种底本便称之为“话本”，犹如近代评书艺人所用讲说提纲的“梁子”。从此，“故事之腾于口者，谓之‘话’。取此流传之故事而敷衍说唱之，谓之‘说话’。艺此者，谓之‘说话人’。”<sup>①</sup>

### 一、唐五代话本的叙事艺术与作品

唐五代时期说话与话本情况，虽略有文献记述可征，但其真实面目究竟如何，却无实例可查。自敦煌遗书发现后，始发现其中尚有若干话本存在，使我们第一次看到了那时话本的具体面貌，故其具有重要的史料价值。

敦煌遗书中的话本，最重要最典型的当首推《庐山远公话》。这篇话本首全尾稍残，可贵的是此篇题目为原卷所有，非后人臆测可比，它与元稹诗注《一枝花话》标目类同，确凿无疑地表明它是话本之属。其次，它篇末有题记“开宝五年张长继书记”一行，知其为北宋初 960 年的抄本，距五代后周之亡 56 年，距唐亡仅 23 年，则可能是晚唐五代时的话本。这篇话本讲述东晋名僧慧远的神异事

① 孙楷第《说话考》，见《俗讲、说话与白话小说》，作家出版社 1983 年版，第 100 页。

迹,从他幼年投师出家说起,直到重返庐山、造法船皈依上界止,中间有感得山神造寺、潭龙听经、遭白庄劫掠、卖身与崔相公家为奴、与道安辩经、应晋文帝之召入宫供养等情节。通篇故事竭力夸饰高僧远公的神奇灵异,宣扬了佛教因缘宿债、轮回果报、“四生十类”、“八苦交煎”等等教义,具有浓厚的佛家宣教气味。但这篇话本的更大价值,却在于使我们对唐五代话本的叙事艺术,有了具体了解。具体地说,此一话本全篇基本上是以散说叙述故事,间有五言或七言偈语;语句平实、跳脱、活泼而通俗如话,说话艺人采用第三人称全知全能的叙事观点,时而成为故事里的人物,以第一人称话白;时而又跳出来,以说话艺人的口气叙述或评议故事中的人物和世态,与听众直接交流。如这篇话本开篇即为:

摇摇盖闻法王荡荡,佛教巍巍,王法无私,佛法平等。王留政教,佛演真宗,皆是十二尊经,总是释迦梁津。如来灭度之后,众圣潜形于像法中。有一和尚,号曰旃檀。有一弟子,名曰惠远。说这惠远,家住雁门,兄弟二人,更无外族。兄名惠远,舍俗出家,弟名惠持,侍养于母。……

“盖闻”云云数句,简要地概述了佛法宏大,引入故事本文,转而“说这惠远”的“说”,犹如后世白话小说中的“话说”、“且说”之类,有起始下文的作用,也有提示听众关注讲说内容的功能,此下则是进入了故事正文。说至惠远来到庐山,得山神之助,造一寺院后:

摇摇于是远公自入寺中,房房巡遍,院院皆行,是事皆有。只是小水,无处投寻。远公曰:“此寺甚好如法,则无水浆,如何居止,久后僧众到来,如何有水。”遂下佛殿前来,见大石一所,其下莫有水也。远公遂以锡杖搯之,方得其水,从地而涌出,至今号为锡杖泉。有寺号为化城之寺,寺下有水流注,号为白莲池。

“至今”以下数句,显为说话人现身的评介语气,这类语气,正是后世说书中常常用到的语气。又如篇中讲道安在福光寺讲经时,“开经已了,叹佛威仪,先表圣贤,后谈帝德。……叹之已了,拟入经题”。其时被改名善庆的远公,“亦其堂内起来,高声便唤,止住经题”,质问道安“未审所讲是何经文?为众诸生,宣扬何法?谁家章疏?演唱真宗。欲委根元,乞垂请说。”而道安对这突来的质问当即斥责:

摇摇于是道安闻语,作色动容,责善庆曰:“忘空便额,我佛如来妙典,义理幽玄,佛法难思,非君所会。不解与汝解脱,似顽石安在水中,水体性本润,

顽石无由入得。汝见今身,且为下贱,如何即得自由佛法。付嘱国王、大臣、智者方能了义。汝可不闻道外书言,堪与言即言,不堪与言失言。夫子留教,上遣如思。不与你下愚之人解说。维那检校,莫遣喧嚣。听经时光,可惜汝不解,低头莫语,用意专听。上座讲筵,听众宣扬,普皆闻法。不事在作一个问法之人。”但知会下座者不逆其意,若是诸人即怕你道安,是他善庆,阿谁怕你。于是善庆闻语,转更高声……

“但知”云云以下数句,即为说话人说书至此现身从旁的评述,这就拉近了说话人与听众的心理距离,造成融表(叙述、描绘)、白(人物对话)、评(说话人站出评论)为一体的独特说书风格。

不仅如此,为了调动听众的思考、联想、想象等心理活动,让听众也“进”到书中来,在将要讲说某一事情或描述环境时,往往也由说话人直接出面提出设问,提醒听众注意,如:

摇摇远公入寺安居,约居数月。便有四远听众,来奔此寺。远公是日为诸徒众广说《涅槃经》之义。……说此会中,有一老人,听经一年。道这个老人,来也不曾通名,去也不曾道字,自从开讲即坐,讲罢方始归去。……是何人也?便是庐山千尺潭龙,来听远公说法。

又如:

摇摇道安既收得《涅槃经疏钞》,便将往东都福光寺内开启讲筵。不知道安是何似生,感得听众如云,施利若雨。……远公还在何处?远公常随白庄,逢州打州,逢县打县,朝游川野,暮宿山林,兀发眉齐,身挂短褐,一随他后。

其实“是何人也”、“道安是何似生”、“远公还在何处”云云的设问是不需回答的,因为接下来的答案说话人就说了出来。这里之所以还要设问,让听众在此时也进入到故事中来思考这些问题。下面是说话人或设问或并不设问,在散说中插入骈俪语句描述景物的例子:

摇摇远公迤邐而行,将一部《涅槃》之经,来往庐山修道。是时也:春光扬艳,薰色芳菲,绿柳随风而尾婀娜,望云山而迢递,睹寒雁之归忙。自为学道心坚,意愿早达真理。……向西行经五十余里,整行之次,路逢一山……且见其山非常,异境何似生?嵯峨万岫,叠嶂千层,峯岼高峰,崎岖峻岭。猿啼幽谷,虎啸深溪。枯松[□]万岁之藤萝,桃花弄千春之色。远公贪玩此山,

日将西遇 遂入深山 觅一居止之处。<sup>①</sup>

这种以“是时也”“且见”“何似生”云云引出琅琅上口、富于节奏韵味的骈体赋赞做法,都是我国说书艺术的习惯用语,也为后代章回演义小说广泛采用,成为我国古典白话小说民族色彩重要标志之一。再有,《庐山远公话》在叙事中时而插入诗偈。这诗偈有些是作为引证,有些是作为故事中主人公自己作的,与讲经文、变文中唱词的不同,在于它们都是念诵而不是吟唱,一般只有一两首,也是我说书艺术的又一重要标志,为我国古典白话小说所继承。

总之,说话是由说话人用口语讲说故事诉诸听觉的艺术,由此而产生的话本,其艺术形态的方方面面,无不深深打上说话艺人为适应听众审美心理需求而呈现出的表演烙印,形成自己的独特风格,与文士通常的散文和史传文章有了很大不同。

以《庐山远公话》上述的形态特点为参照,重新审视虽有自身标名,如《叶净能诗》,或原卷佚名而被拟名为《唐太宗入冥记》《秋胡小说》《韩擒虎画(话)本》等一向被视为变文的作品,实在也应归入话本一类才是。以上这些话本,数量虽不多,取材却颇为多途。《韩擒虎话本》讲历史人物故事,《秋胡小说》讲家庭故事,《唐太宗入冥记》讲民间传说,《庐山远公话》《叶净能诗》及《师师谩语话》讲名僧、道徒故事等等。

《韩擒虎话本》仅存一个抄卷,原抄无题,以其所讲为隋朝名将韩擒虎灭陈和威震突厥的故事,卷末又有抄卷人题识“画本既终,并无抄略”一行,若非原卷有已佚之图,则“画本”当为“话本”同音之讹,故自《敦煌变文集》拟名如此,各家均无异议。这篇话本编成于唐武宗会昌五年(855)灭佛以后,是传奇色彩很浓的一篇历史题材话本。它通过年幼的韩擒虎与贺若弼争任平陈先锋和智胜任蛮奴、统一江南、箭胜蕃王、宣扬国威等业绩,表现了少年韩擒虎的无畏气概与足智多谋、勇猛善战。曾长期处于外族统治下的敦煌讲说这样的故事,是有其现实意义的。《秋胡小说》也仅存一个抄卷,或拟名为“秋胡变文”,但全篇除一首五言六句“古诗”外,其余纯为散说故事,与《庐山远公话》体近,故亦视为话本。《唐太宗入冥记》仅存一个抄卷,且文句残损极多,所讲则为当时流传极广的唐太宗魂游地府的故事,唐张鷟《朝野僉载》今本卷六即有记述。话本残篇仅存太宗生魂与冥间判官崔子玉问对“六月四日事”(即玄武门之变太宗诛兄建成、弟

<sup>①</sup> 以上均见王重民等编《敦煌变文集》,另卷一另页。



元吉事)一节,但崔子玉欲借此而求官位,心切却又不便明言,耍心眼兜着圈儿想让太宗先开口,可是太宗懵懵懂懂浑然不悟,双方曲曲折折的心理活动,通过反复问答,表现得淋漓尽致,饶有趣味:

摇摇(前缺)将来逡巡取到,放在案□□□□□□□□□□本院唤即须来。六曹官唱喏,却归本□□□□皇帝曰:“此案上三卷文书,便是陛下命禄。及造□□,一一见在其中。今欲与陛下检寻勾改,未敢擅□。”□□帝曰:“依卿所奏,与朕尽意如法勾改。”崔子玉却据□□而坐,检寻文簿,皇帝命禄归尽。遂依命禄上□□命禄额上添禄,又注:“十年天子,再归阳道。”崔子玉添□已讫,心口思惟:“我缘生时官卑,不因追皇帝至□□,凭何得见皇帝面?今此觅取一员政官。”遂□□笏奏曰:“臣与陛下勾改文案了。”皇帝曰:“如何也?卿□速奏朕知。”崔子玉又心口思惟:“我不辞便道注得‘□□天子’即得,忽若皇帝不遂我心中所求之事,不可却□□三年伍年,且须少道。”崔子玉奏曰:“微臣何无得陛下□躬到此。但臣与陛下添注命禄,更得五年,却□阳道。”“朕若到长安城,天上应有进贡物,悉□(赐)与卿。”崔子玉又心口思惟:“此度许五年,即赐我钱物。□□更许五年,正合得一员政官。”遂再奏曰:“臣缘□□,昔言已注得五年归生路,臣与李軋风为知与(己),□□将书来苦嘱,非不殷勤。臣与李軋风更与陛□(下)□五年,计十年,再归长安城。”皇帝再闻所奏,语□□玉:“朕深愧卿与朕再三添注。朕若到长安城,□□有进贡钱物,悉总赐卿。”崔子玉又心口思惟:“皇□两度只与我钱物,尽不道与崔子玉官职,将知皇□大惜官职。”崔子玉见皇帝不道与官,心口思□,良久不语。……①

唐太宗魂游地府故事,流传后世,被编入《西游记》第十回“唐太宗地府还魂”,引出唐僧赴西天取经一个大故事,可见其影响之深远了。《叶净能诗》,以初唐著名道教人物叶净能,联缀了当时流传的十几个道教人物神奇灵异的小故事,编为一篇话本,极力夸饰叶净能“通幽动微,制约宇宙,造化之内,无人可偕”的弘大法力,在道教文学史上,有很大的价值。此外,收入《敦煌变文集》卷六,拟名为“不知名变文”(斯源起的一个残篇,由于篇内自言为“师师谩语一段”,且云将依次“说阴阳人谩话语”、“更说师婆谩话语”云云,后二事,虽尚未涉及,原抄即

① 见《敦煌变文集》,第 四四四页。

戛然而止,但自谓所讲为“说……话”是明确的。本篇所演故事,不见当世或后人记述,篇中“师婆”,为旧时三姑六婆之一的女巫,“师师”则为男觊,“阴阳人”乃指占卜算命、择日风水之术士,那么话本所演当为嘲弄此类人的“谩语”(谎言)故事了。

## 二、唐五代话本的价值与影响

由说话伎艺而形成的话本小说,是我国古代白话短篇小说的重要体裁之一。在它出现之前,我国古代小说已经有了很长时间的孕育、发展和演变。大体言之,远古神话传说为其胚胎,自魏晋志人、志怪至唐人“传奇”为一大变。但这种不脱文人窠臼的“传奇”却满足不了平民大众的文艺需求。于是,到了“宋一代文人之为志怪,既平实而乏文采,其传奇,又多托往事而避近闻,拟古且远不逮,更无独创之可言矣。然在市井间,则别有艺文兴起。即以俚言著书,叙述故事,谓之‘平话’,即今所谓‘白话小说’者是也。”(见《中国小说史略》)而“平话”、“白话小说”以今所见,当首推敦煌所发现的这批话本之作。敦煌话本,非案头文章(后有抄本流传为另一事),而是由说话艺人向文化水平不高的大众讲说故事之底本,讲说的口语化,就逐渐摆脱了浮艳繁缛的文言之累,形成当时之“说话”,也为我国小说又创出一条新路,遂启文人向白话小说方向发展,终造成明清时期章回演义小说特盛的局面。而敦煌话本的出现,则是推动此种转变的巨大动力。

宋代“说话”有四家之说,由于记载此说的南宋吴自牧的《梦粱录》、耐得翁的《都城纪胜》等书原文文句含混,句读易生歧异,故近世研究者对四家之分,歧见亦多。一般认为这四家中应含有“小说”(又称银字儿)、讲史、说经(含说参请、说诨经)等。敦煌话本虽无此类家数之分,然就题材内容而言,《韩擒虎话本》实为“讲说前代书史文传兴废战争之事”的“讲史”话本之滥觞;《秋胡小说》则又是“极摹人情世态之歧,备写悲欢离合之致”的“小说”话本;《庐山远公话》《叶净能诗》乃说参请兼灵怪者,“师师谩语话”引佛、老之言,而调侃道士道姑及术士,似即宋代“说诨经”之祖。凡此种种,敦煌话本已开后世“说话四家”之象,渊源有自,一脉相承。

敦煌话本还为宋元说书艺术的结构形态奠定了基础。宋元话本,在主体故事之前,或先引诗词若干,或先说一个相类或相反的小故事,以引出正文,犹如近世说书在正书前先说个“垫话”一样。这既增加了听众的兴趣,又起到安定听众

的作用。这些在宋元话本中就叫做“头回”或“入话”。这种独特的结构方式,在敦煌话本中即已出现,如《韩擒虎话本》开头的八海龙王听经小故事,引出杨坚篡周建隋、命将平陈等一系列故事,《庐山远公话》在讲远公出家遇七难故事之前,先以颂扬佛法开场,这些虽无“入话”之名,却已显出“入话”的功能。至于宋元话本在叙述故事中往往穿插一些诗词赋赞的作法,在敦煌话本中也早已开其端。连敦煌话本的习用套语,“说这……”“是时也……”“怎得知……”之类,也都被宋元话本承继下来。而《庐山远公话》中的“道安既收得《涅槃经疏钞》,便将往东都福光寺内开启讲筵。……远公还在何处?远公常随白庄,逢州打州,逢县打县,朝游川野,暮宿山林”云云的表白,简直就是后世说书常用的“暂且……不表,再说……”和“话分两头,各表一枝”的先声。

此外,由敦煌话本开始的一些民族化说书艺术传统,也为后世话本、章回演义小说所继承。像讲究故事的完整连贯,有头有尾、有条有理、脉络分明地叙述故事,清清楚楚地交待情节,否则“一句不到,听者发燥”,但是,说书又不能让听众听头知尾,一泄无余,而是讲究设置悬念,使故事波澜叠起,夭矫变幻,扣人心弦。《庐山远公话》中白庄抢掠、远公被劫为奴一节,《韩擒虎话本》中在朝廷上韩擒虎与任蛮奴争先锋一节等,就是很好的例子。再者,话本原本是供艺人讲说之用,与一般文章不同,所以说书艺人尽量避免脱离故事情节、静止地去描写人物性格、环境气氛、大发议论等等,而是用人物间的矛盾冲突和言语行动,随情节的展开来刻画人物,发展故事,如《秋胡小说》中桑园会一节,正是在秋胡夫妻分别九年后偶然相遇而又不相识、调戏与被严正斥责的冲突中,表现了秋胡性格的卑劣丑恶,以及秋胡妻的忠贞高尚品格。至于敦煌话本中运用的误会、巧合、插笔、补笔、故作警人之笔等手法,以加强其戏剧性效果,更是泽及后世说书艺术的表现手法,就不再一一详说了。

## 第五节 摇唐五代时期的其他曲艺艺术

唐五代所形成的曲艺艺术,除以转变、说话为代表的不同艺术形式,上承汉魏六朝以来的俳优杂艺,下启宋元陶真、涯词、鼓子词、诸宫调、讲史、小说等为今之说书类(包括“说书”和“唱书”)的众多曲种外,其他还有词文、故事赋、曲子词、弄参军等,对形成后世曲艺中叙唱类的鼓词、弹词,韵诵类的快板、快书,小曲类的清曲、时调及滑稽类的像生(象声、相声)等,也具有承前启后的作用。说明

我国今日曲艺分类中的若干艺术形式,在那时已经初步形成,这也是表明曲艺艺术成熟的标志。

## 一、词摇文

敦煌说唱故事类作品以“词文”命名的仅有《大汉三年季布骂阵词文》一种(又题《捉季布传文》《大汉三年楚将季布骂阵汉王羞耻群臣拔马收军词文》等)。其体制特点是:全篇均由七言唱词组成,没有说白,演述故事;押偶句韵,首句入韵,通篇一韵到底,平、上、去三声混押,邻韵通押,不避重韵。本篇即通押了真欣部韵,而且“人”“身”“君”就分押了 缘次、圆次、员次之多。所有这些,都极类似现代曲艺中的鼓词。

我国有历史悠久的诗歌传统,虽以抒情诗最为发达,可是以具有人物、事件、情节为特点的叙事诗也奇葩丛生,一直绵延不绝。如《诗经·卫风·氓》篇,四言六十句,描写一个被遗弃的妇女,诉说自己婚姻的不幸遭遇,“列叙事情,如首章幽约,次章私奔,三章自叹,四章被斥,五章反目,六章悲往,明是一本分出传奇,曲白关目悉备。”<sup>①</sup>此外,“大雅”中的《生民》《公刘》《绵》《皇矣》《大明》诸篇,叙述周之创业历史,注重事件的始末,再配以“弦歌”,后世说唱的艺术,于此也可见其雏形。汉代乐府民歌中叙事之作,更占很大比重,若《妇病行》《东门行》《孤儿行》《陌上桑》等,往往截取社会生活中的一个剖面,反映现实,极富故事性,皆为叙事诗中的优秀篇章。特别是《古诗为焦仲卿妻作》(或称《孔雀东南飞》),有叙事,有描写,有对话,有评论,连接若干感人的戏剧化场面,叙述焦仲卿夫妇的悲剧故事,早在清代,吴乔就指出:“意者如元人董解元《西厢》者也,今之‘数落山坡羊’,一人弹唱之词。”<sup>②</sup>近人更指出,此篇“其辞气均与现在的大鼓书和弹词相同”。<sup>③</sup>加之六朝以来逐渐发展起来的七言歌行,至唐代篇制加大,语句扩展,换韵自由,更便于叙事、抒情议论,这对词文的形成,都起到重要的作用。词文正是在这种渊源古老的民间叙事诗基础上,再融入唐代以通俗韵文铺叙故事之时风而逐渐形成。

敦煌词文,现存最有代表性、也最为优秀的作品是《大汉三年季布骂阵词

① 清贺贻孙《诗触》“卫风·氓之蚩蚩”条。

② 见其《围炉诗话》,据丁福保辑《清诗话》本,上海古籍出版社 1983 年版,第 244 页。

③ 见顾颉刚《论诗经所录全为乐歌》一文,收于《古史辨》第 1 辑,上海古籍出版社 1982 年版,第 124 页。

文》,有斯丹、伯固、愿等十几个抄卷流传。它是根据《汉书》卷三十七《季布传》编唱的历史故事。唱的是:楚汉争雄时,楚将季布阵前当众辱骂刘邦,刘邦愧而退兵。楚败汉立,季布逃亡,汉王严命缉拿。季布先藏匿在周院长家,后髡发改形换貌,主动投身到奉命专差捉拿他的朱解家为奴。待取得朱解的信任后,才自报真实姓名,朱解大恐,不得不依从季布之教,转求夏侯婴、萧何解救。萧何遂以季布为可用之才,且恐逼急生变说动汉王,汉王怒解,乃赦季布并予以官职。词文所演,虽有史传记载,然又吸收民间传说,能以丰富的想象再加工,再创造,刻画了在缉拿与反缉拿矛盾斗争中的季布临危不惧,完全依靠自己的聪明才智,处处主动,一步步摆脱困境,赢得了胜利。全篇塑造了季布智勇双全的英雄形象,其他人物像汉王刘邦的豁达大度,朱解的心粗少智,周氏的恳切重义等,刻画得也相当鲜明。此篇在艺术上,叙述故事有头有尾、脉络清晰,又善于设置一些悬念,造成迂回曲折、扣人心弦的戏剧效果。叙事之委曲,可谓尽说唱艺术发挥之能事。如史传言季布为楚将,仅书“数窘汉王”四字,但究为何事,史未明言,可是词文衍为“骂阵”,洋洋洒洒,竟达数十句:

摇摇昔时楚汉定西秦,未辨龙蛇立二君。  
 连年战败江河沸,累岁相持日月昏。  
 汉下谋臣真似雨,楚家猛将恰如云。  
 各佐本王争社稷,数载交锋未立尊。  
 后至三年冬十月,沮水河边再举军。  
 楚汉两家排阵讫,观风占气势相吞。  
 马勒銮珂人系甲,各忧胜败在逡巡。  
 楚家季布能词说,官为御史大夫身。  
 遂奏霸王夸辩捷,称“有良谋应吉辰。  
 臣见两家排阵讫,虎斗龙争必损人。  
 臣骂汉王三五口,不施弓箭遣抽军。”  
 霸王闻奏如斯语:“据卿所奏大忠臣!……”

在写到骂阵时:

摇摇高声直喊呼“刘季!公是徐州丰县人。  
 母解缙麻居村墅,父能牧放住乡村。  
 公曾泗水为亭长,久于闾閻受饥贫。”

因接秦家离乱后 ,自号为王假乱真。  
鸦鸟如何披凤翼 ,鼃龟争敢挂龙鳞 !  
百战百输天不佑 ,士卒三分折二分。  
何不草绳而自缚 ,归降我王乞宽恩。  
更若执迷夸斗敌 ,活捉生擒放没因。”  
鼙鼓未施旗未播 ,语大言高一闻。  
汉王被骂牵宗祖 ,羞看左右耻君臣。

一个“窘”字 ,作了如此发挥描写 ,真是想象丰富。至于题作《季布诗咏》的两个写卷 ,开篇虽有四十多字的散说 ,乃是作为引出演唱之前的交待 ,而非情节主体 ,且其所演为张良楚歌散霸王军故事 ,而又自称所唱为“歌”为“词” ,故亦归入词文类。只是其词曾多次转韵 ,却与《大汉三年季布骂阵词文》一韵到底稍异。仅存一个抄本的《董永》(斯 0049 号) ,篇中虽有文意不连贯处 ,但通篇为一韵到底的七言诗歌 ,与词文体相合 ,故将其归入词文一类。至于其所演的孝子董永卖身葬父 ,感得天女降临助其完成孝行的故事 ,早已为大众所熟知。唯唱词后半增出在孙膑指教下董永之子董仲上天觅母一节 ,为历来董永故事所无 ,而此节故事 ,正是流行世界各地的“天鹅女郎型”故事的最早传本 ,这在中外比较文学研究上 ,是个很有趣的例子。《百鸟名》一篇 ,以丰富的连类联想拟人手法 ,描写在明媚秀丽的春光里 ,群鸟纷纷出巢 ,熙熙攘攘朝见鸟王凤凰。篇中约有四十多种禽鸟 ,配上当时的种种官职 ,簇拥着鸟王 ,像 :

摇摇白鹤身为宰相 ,山鹧鸪直谏忠臣 ,  
翠碧鸟为执坛侍御 ,鹞子为游奕将军。  
苍鹰作六军神策 ,孔雀王专知禁门。  
护泽鸟偏知别当 ,细逐子通事舍人。  
鸿雁专知礼部 ,鸿鹤太史修文。  
日月鸟夜观星象 ,赤觜鸛昼望烟云。  
突厥鸟权知蕃馆 ,老鸱专望烟云。  
印尾鸟为无才技 ,专心遏舞乡村。  
白练带 ,色如银 ,久在山间别作群 ,  
闻道凤凰林里现 ,将男挟女悉来臻。

至于对其他鸟类的描写 ,则是高度概括了劳动者长期生活观察和生产体验 ,一一

景远

描绘出它们不同的体态色泽,鸣声谐语,生活习性等等,其中不乏幽默诙谐和调侃:

摇摇淘河鸟,脚趂趂,寻常傍水觅鱼吃。

野鸚遥见角鸮来,刺头水底觅不得。

.....

巧女子,可怜许,树梢头,养男女,

衔茅花,拾柳絮,窠里金针谁解取?

.....

念佛鸟,提胡卢,寻常道酒不曾酤。

泽雉沿身百种有,鹌鹑向后一物无。<sup>①</sup>

此篇在艺术形式上,除开头为几句四六骈语散说作唱前交待,篇中又有几句散说作上下段的串词外,其余全为七言、六言(或作三、三式六言)的韵语。前十句通押真文部韵,后二十多句却频繁转韵,是一篇用韵既宽泛又活泼跳荡的词文类唱本。它是各地民歌小曲中的《百鸟朝凤》《鸟名歌》,扩而大之的《百虫名》《百花名》《百菜名》,甚至《耗子娶猫》《虫虾打仗》,甚至章回小说《草木春秋》等同类构想的先河,影响可谓深而且远了。

## 二、故 事 赋

收入《敦煌变文集》故事性强的“赋”,有《韩朋赋》《晏子赋》《燕子赋》三种。其特点是篇幅都不长,用当时口语,不避俚语俗谚,句式以四六骈体为主,杂以散语,大体上隔句押韵,五六个韵脚后就另换他韵。这样的句式和韵式,就构成了一种较为独特的节奏效果:节奏急促,一滚而出,类似现今曲艺中的快书,是介于说与唱之间的韵诵体。除这三篇外,尚有《孔子项託相问书》《茶酒论》《鬻馱书》等三种,虽不以赋名篇,然其体式形态却与上述三种赋作相近,而其内容,却又都是演述诙谐滑稽故事,故也可归入故事赋一类。

这种故事赋的渊源,可以上溯到汉代以来的“杂赋”。《汉书·艺文志·诗赋略》分赋为四类,首为“屈原赋二十五篇”。收入汉刘向编定《楚辞》中的《卜居》《渔父》,是否真为屈原所作,姑且不论,只就这两篇作品的内容而言,都有一

<sup>①</sup> 以上均见《敦煌变文集》。

定的故事性 ;其形式都用主名而又作第三者口吻 ,除首尾用散句叙述外 ,中间由押不太严格的韵语组成 ,是介乎诗与散文之间的一种新文体。此外 ,宋玉的《高唐赋》《神女赋》《登徒子好色赋》等 ,也有同样的特点 ,这已经开了故事赋的先河。与故事赋的形式有直接关系的则是第四类“杂赋”。杂赋与前三类明显不同的是 :作者名佚 ,无年代可考 ;内容庞杂 ,自禽兽、昆虫、山川、草木、鼓琴、剑戏乃至歌谣、谜语等等 ,无所不包。其中应该有一些流传民间的作品 ,如其中的“成相杂辞十一篇” ,虽已失传 ,但《荀子》却有《成相》三篇。它们名相同 ,体当无大异 ,由此及彼 ,是可推知其大概的。这类赋作 ,也曾汇编成集 ,《隋书·经籍志·集部·总集类》著录有袁淑《俳谐文》十卷 ,又三卷 ;沈宗之《俳谐文》一卷 ,《续俳谐文》十卷。《新唐书·艺文志·丙部·子录·小说家类》著录刘讷《俳谐集》十五卷等 ,应该皆是此类作品集子。可惜大都亡佚 ,仅存零句断片于某些类书而已。不过 ,这里要特别提出的是 ,~~1957~~1958年在江苏连云港市东海县尹湾村西汉晚期墓中发现的《神乌傅(赋)》竹简 ,首尾完整 ,演述拟人化的仁孝乌鸦为盗鸟所欺凌 ,哭诉无门 ,终于酿成妻死夫逃亡的悲剧。全赋由换韵自由的四言韵语组成 ,语言通俗 ,多对话 ,无论从题材内容看或从写作技巧看 ,都与魏曹植的《鹞雀赋》、敦煌的《燕子赋》一脉相承 ,更可见汉以来俳谐杂赋对故事赋形成的影响了。

赋这种文体 ,本来就是半诗半文、非诗非文的一种特殊文体。形之于口是“不歌而诵” ,却又讲究节奏(《周礼·大司乐》注 :“以声节之曰诵”) ,可以按一定的调子有节奏地对众朗读。如五言体《燕子赋》开篇所说 :

摇摇此歌身自合 ,天下更无过 ;

雀儿和燕子 ,合作开元歌。

《初学记》卷十九引刘谧之《庞朗赋》亦说 :

摇摇坐下诸君子 ,各各明君耳 ;

听我作文章 ,说此河南说。<sup>①</sup>

这些显然都是对众“歌”、“说”希望“君耳”“听”的口吻。赋 ,除了以它的典雅奥博、艳丽浑厚而被视为古典作品中的“阳春白雪”的一面外 ,在汉代宫廷中它还有文化娱乐赏玩的一面。上世纪四十年代 ,冯沅君先生在其《古优解》《汉赋与

<sup>①</sup> 唐徐坚等辑《初学记》,见《景印文渊阁四库全书》第 840 册 ,第 747 页。



古优》《古优解补正》诸文中,对古代俳优说辞深入剖析后,又考察了汉赋代表作家扬雄、东方朔、枚皋等人对赋作的反思与统治阶层对赋作家的态度,得出结论,指出“汉代赋家大都是倡优一流人物”,“汉赋乃是‘优语’的支流。”<sup>①</sup>所以到了唐代文人仍旧鄙薄这类赋作,在敦煌保存的一卷《杂抄》中(伯 9084 等),列“五不达时宜”者,首先就提出“闹市吟诗诵赋”。<sup>②</sup>更说明了赋作并非只供文人案头赏玩,也是可以琅琅上口对众吟诵的。

现存敦煌故事赋的取材,或为民间传说,如《孔子项託相问书》《晏子赋》《韩朋赋》,或为寓言故事,如《燕子赋》,或为现实生活,如《鹁鸪书》,全为粗犷而刚健清新风格的民间作品。其中根植于人民生活土壤、以禽鸟故事为题材、反映盛唐之世豪强恶霸不择手段兼并土地社会现实的《燕子赋》,能寄揭露于嬉笑讥刺,寓批判于嘲戏谐谑,无论思想内容的深刻,还是讽刺艺术的娴熟,都是十分成功、不可多得的作品。故事写循规蹈矩老实的燕子夫妇,辛辛苦苦垒造了一座新巢,当他们外出觅食时,却被早已觊觎此巢的豪横雀儿霸占。燕子归来,据理索讨,反遭雀儿一顿殴打,以致“头不能举,眼不能开”,“伤毛堕翮,起止不能,命垂朝夕。”燕子遂向鸟王凤凰投诉,凤凰立即派鸂鶒前去捉拿雀儿。接着在再次审讯时,雀儿仍施展其狡黠伎俩,巧言令色为自己的罪行辩解,实在无法抵赖时,就抬出自己曾有战功可以上柱国勋赎罪,于是这个无赖马上被鸟王安然释放。故事正是在凤凰的明察、公正、却又毫不含糊地维护阶级特权利益上,暴露出最高统治者鸟王的伪善和局限。《燕子赋》就是以燕雀争巢一件公案为外衣,尖锐地揭露了当时社会上普遍存在的强取豪夺兼并土地现象,同时还提出了法律的伪善等问题,为被欺凌无告的弱势民众发出愤懑抗争的呼声,具有高度的现实性和强烈的战斗性。

如果说《燕子赋》是用寓言式手法揭露统治者的巧取豪夺罪行,那么《韩朋赋》却是直言无讳地揭露了封建统治者的荒淫无耻和残暴不仁的罪恶。故事讲述韩朋婚后不久,离家出仕宋国,原期三年,却六载未归。妻子贞夫给丈夫寄去了一封“文辞碎锦,如珠如玉”感人肺腑的信,不料此信落到宋王手中,宋王顿起夺取贞夫之心,在为虎作伥的梁伯谋划下,骗取贞夫到了宋国,宋王“即拜贞夫,

① 以上诸文均见《冯沅君古典文学论集》,山东人民出版社 1984 年版,以下引文均见此书,第 154 页。

② 据郑阿财、朱凤玉著《敦煌蒙书研究》著录,甘肃教育出版社 1994 年版,第 154 页。

以为皇后”。贞夫坚决拒绝了宋王的无耻要求,义正辞严地说:“妾是庶人之妻,不乐宋王之妇!”宋王为使贞夫就范,于是残酷地迫害其夫,“打韩朋双板齿落,并著故破之衣裳,使筑清陵之台。”不堪迫害的韩朋自杀了,贞夫也在祭坟时投身顿开的墓中而死。韩朋夫妇的悲剧,完全是由荒淫暴虐的统治者宋王一手造成,他们的死,不是怯懦,而是在当时历史条件下对暴政的一种斗争和控诉。贞夫并不是传统道德所鼓吹的那种“烈女贞妇”,而是一个对爱情坚贞不渝、富贵不能淫、威武不能屈的抗争者。故事结尾,韩朋夫妇化为连理树,双鸳鸯,永远结合在一起。而“生夺庶人之妻,枉杀贤良”的宋王,被韩朋夫妇所化的鸟羽杀死,而“未至三年,宋国灭亡。梁伯父子,配在边疆”。这一故事,在唐代极为盛传,李白《白头吟》诗中颂扬道:“古来得意不相负,只今唯见青陵台。”李商隐既在《蜂》诗中咏叹“青陵粉蝶休离恨,长定相逢二月中”,又在《青陵台》诗中直咏其事:

摇摇青陵台畔日光斜,万古贞魂倚暮霞。

莫讶韩凭为蛺蝶,等闲飞上别枝花。①

韩朋夫妇悲剧感人至深,于此也可见一斑了。《茶酒论》的作者署“乡贡进士王敷”,是故事赋中惟一知道作家身份和姓名的作品。故事讲拟人化的茶、酒,各自夸说自己出身多么高贵,多么有功于人,多么受人珍宠,与之相应,却又处处贬低对方,皆不如己。如此反复争论,相持不下。最后水出来指出,“万物须水”,无水之茶、酒,就一无所成。虽是如此,水“犹自不说能圣”,那么茶和酒“何用争功”。并且劝戒他们,“切须和同”。这个故事,不但让读者从争辩中学习茶和酒的某些知识,而且教育人们认识物各有用,炫耀自己、贬低他人是无知可笑的。只有相辅相成,各尽其能,才是正理。这种争高争大型故事,中外民间都十分流行。明代笑话、小说都有这一类型之作,现今仍演出于舞台的群口相声《五官争功》、四川相书《四体内讧》、东北小戏《烟酒醋茶》等,仍可找到它的影子。取材民间传说的《孔子项託相问书》《晏子赋》或讲小儿智难孔子,或讲晏子出使智胜梁王,都是双方辩难、斗智斗才的故事。《鬻书》又是反映家庭内公婆与快嘴媳妇间矛盾冲突的故事,都具有相当的意义,这里不再一一详述了。

① 叶葱奇疏注《李商隐诗集疏注》,人民文学出版社,1983年版,第404页。

## 三、曲子小调

敦煌石窟内保存的唐五代时期曲子、大曲、著辞、杂曲小调等,大都是可以配以管弦,入乐歌唱,均可列入古代曲艺范围。

唐五代歌辞的兴起,主要与盛行于当时的燕乐有关。“燕乐”或作“宴乐”,或泛指隋唐宫廷宴享礼仪中的“九部乐”“十部乐”与“坐部伎”“立部伎”等乐舞,或专指上述各部乐舞中的第一部,又或泛指所有在宴饮中表演的乐舞,其范围广狭不同。燕乐是自北周和隋以来兴起的、以西域和北方等少数民族乐舞为主综合六朝清商乐和民间音乐而形成的一种新型音乐歌舞,其中包含着丰富的外来文化成分。燕乐不但进入隋唐宫廷和贵族官僚之家,而且深入民间酒楼妓馆,如《旧唐书·音乐志》所说:“自开元以降,歌者杂用胡夷、里巷之曲”,真是“新歌旧曲遍城乡”,广泛受到人们欢迎。这里“胡夷”之曲,指的是西域和西北、西南等少数民族音乐。有“龟兹乐”“西凉乐”“疏勒乐”“高昌乐”和“天竺乐”“安国乐”“康国乐”“高丽乐”等,皆以音域宽广、音色华丽的琵琶及箜篌、箏等弦乐,笙、笛、箫、篪等音色婉转优美动听的管乐,配以音色高亢洪亮的鼓、钹等打击乐为主要伴奏乐器,曲调既雄壮繁复、激越曲折,又节奏明快活泼、热烈宕荡而富有激情。而“里巷”之曲,指的是民间流行的有比较稳定曲式结构的乐曲,如[竹枝词][杨柳枝][啰唖曲][牧羊怨][潇湘怨][剪春罗][渔父][南蒲子]等吴歈、巴歌、楚调、秦音。民间音乐或宛转悠扬,或清新绵邈,或激越宕荡,具有浓郁的地方特色而在民间广为流传。至于伴随宗教活动而传入的源于佛教呗赞的佛曲,其特点为“有宫调可以入乐。内容大概都是颂赞诸佛菩萨之作,所以名为佛曲”。<sup>①</sup>只是由于民间不甚流行,所以只可另当别论了。

唐五代歌辞,在敦煌石窟打开陆续披露之前,研究者已有不少,待敦煌遗书中大量手抄本发现以后,其中又有许多前所未有的歌辞作品,更引起国内外学者的极大兴趣。王重民首先为之辑校,成《敦煌曲子词集》(1940年1月初版),收词150余首。接着任二北又有《敦煌曲校录》(1953年12月1版),收词曲1500首。又有饶宗颐的《敦煌曲》(1955年),收词曲1500首。最后,任二北将凡入乐之词曲尽行收录成《敦煌歌辞总编》,收词曲1500多首(1958年1月初版),数量最多。这些作品,绝大多数没有留下编唱年代,只有少数作品,可以根据其抄卷、题

① 向达《论唐代佛曲》,见其论文集《唐代长安与西域文明》,第100页。

记、作者、抄手、内容等等，推测其大约年代。但以目前所见歌辞看，除一首为隋代之作外，其余应都是盛唐到五代宋初时期之作。至于它们的作者，除知有温庭筠、李晔（唐昭宗）、欧阳炯、沈宇等人的六首外，其余均为无名氏之作。这些作者的身份，由其内容“有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐逸君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。其言闺情花柳者，尚不及半”<sup>①</sup>，亦可推知其阶层之广泛，多属民间下层文士。故其风格虽有“雅”有“俗”，但相对于当时传统歌调而言，这批词曲应属受市民大众普遍欢迎的一种新兴流行歌曲，其歌辞也为不受文人诗客看重的通俗之作。这些词曲当时多是文人雅士在与歌妓的交往时，或友朋间郊游、赏花、听歌、观舞、饮酒、品茶等场合，由伶工歌会演唱，用来侑觞劝酒、劝茶延客，娱宾遣兴、礼仪交际，有实用功能。<sup>②</sup> 这从五代时三部词选《家宴集》（已佚）、《花间集》、《尊前集》的取名上就反映出当时对这些曲词的看法以及它们与娱乐的关系。所以欧阳炯在《花间集序》中谈及词曲创作环境和传播途径时说：

摇摇杨柳大堤之句，乐府相传；芙蓉曲渚之篇，豪家自制。莫不争高门下，三千玳瑁之簪，竞富樽前；数十珊瑚之树。则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍案香檀。不无清绝之词，用助妖娆之态。自南朝之宫体，扇北里之倡风。何止言之不文，所谓秀而不实。有唐已降，率土之滨，家家之香径春风，宁寻越艳；处处之红楼夜月，自锁嫦娥。<sup>③</sup>

这就明确表明了词曲与歌楼妓馆和豪门巨富享乐生活的关系。就是到了宋代，仍是如此。所谓“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆”（孟元老《东京梦华录·序》），就是它的形象写照。这都表明词曲（特别是早期词曲）是满足大众娱乐需求、审美心理具有娱乐功能的一种通俗演唱艺术。

敦煌歌辞有一类是以《云谣集》（一题《云谣集杂曲子》）三十首为代表的歌妓演唱之词。《云谣集》无选者及作者姓名，其所含宫调中除〔内家娇〕一曲外，其余诸调均见于天宝年间崔令钦《教坊记》中。其内容较多的是表现征妇怨歌。唐五代频繁的边塞战争和中晚唐以来的藩镇争战，由此而形成的繁重兵役，造成

① 王重民《敦煌曲子词集》（修订本），第 5 页。

② 详参李剑亮著《唐宋词与唐宋歌妓制度》一书，杭州大学出版社 1993 年版。王兆鹏著《唐宋词史论》第二章第四节，人民文学出版社 1994 年版。

③ 《景印文渊阁四库全书》第 1532 册，第 2 页。

许多夫妇离别的家庭痛苦,如[洞仙歌]所唱:

摇摇悲雁随阳,解引秋光,寒蛩响夜夜堪伤。泪珠串滴,旋流枕上。无计恨征人,争向金风飘荡,捣衣嘹亮。懒寄回文先往。战袍待<sup>①</sup>总,絮重更薰香,殷勤凭驿使追访。愿四塞来朝明帝,令戍客休施流浪。①

词写妻子思念征人而悲伤流泪,以及做寒衣托驿使,思念之情便在无言之中,最后祝愿天下太平,征人得以回家团聚为结,情真意切,堪称佳作。此外,咏写美女歌妓、男女情爱等,也是《云谣集》中较多的内容。如[内家娇]之二:

摇摇两眼如刀,浑身似玉,风流第一佳人。及时衣着,梳头京样,素质艳丽青春。善别宫商,能调丝竹,歌会尖新。任从说洛浦阳台,漫将比并无因。半含娇态,逶迤缓步出闺门。搔头重慵嫌不插,只把同心,千遍拈弄。来往中庭,应是降王母仙宫,凡间略现容真。②

词之上片,极赞美女体态,“两眼如刀”一语形容其勾魂摄魄,入骨三分。接着写其时装发式,更衬其美,而其解音律又擅琴善歌,自是无人可比。下片着重写其仪态之美,赞其为仙女下凡,可谓善颂善祷之极致了。此外,还有一些反映西北边塞人民向往中华、热爱家乡的词作,如[献忠心]:

摇摇蓦却多少云水,直至如今。涉历山阻,意难任。早晚得到唐国里,朝明主。望丹阙,步步泪,满衣襟。生死大唐好,喜难任。齐拍手,奏乡音。各将向本国里,呈歌舞。愿皇寿,千万岁,献忠心。③

对妇女生活和爱情的描写,也是敦煌曲子词里常常采用的题材,而且绝大多数是以女性的口吻、身份出现,来倾诉心中的情感。像[望江南]:

摇摇天上月,遥望似一团银。夜久更阑风渐紧,为奴吹散月边云,照见负心人。④

望月思人,感风而念,愿风吹云散月明,以见负心之人。想象天真奇妙,而痴情之心如见。她们在爱情的追求上,泼辣、大胆而执着,像[菩萨蛮]所吐露的:

① 王重民辑《敦煌曲子词集》(修订本),第 苑 页。

② 同上,第 苑 页。

③ 王重民辑《敦煌曲子词集》(修订本),第 苑 页。

④ 同上,第 源 页。

摇摇枕前发尽千般愿 ,要休且待青山烂 ,水面上秤锤浮 ,直待黄河彻底枯。  
白日参辰现 ,北斗回南面。休即未能休 ,且待三更见日头。①

这个女子发誓和相爱的人永不分离 ,偏偏一口气说出一连串可以离的条件 ,从那些永远不可能实现的条件上 ,更突出她爱的深厚和坚定。全词想象的奇特 ,语句的明快 ,感情的炽热奔放 ,都跃然纸上。除上述内容外 ,需要特别指出的是 ,作为较早期词作 ,曲中叙事成分 ,也占很大比重。如[南歌子]二首(“斜影朱帘立”与“自君去后”)、[捣练子]二首(“堂前立”与“孟姜女”)、[菩萨蛮]二首(“幸因今日”与“儿家本是累代簪缨”)等 ,都表现出了曲子词叙事的特色。

敦煌歌辞还有一批以“五更”“十二时”“百岁”等为序的联章小曲 ,语句以三、五、七言为多 ,章法复沓 ,此类小曲上承汉魏六朝之遗规 ,下启明清之小曲 ,在我国民歌和曲艺中时调小曲的研究上 ,实占有十分重要的地位。如[五更转] :

摇摇一更初 ,自恨长养枉身屈。耶娘小来不教授 ,如今争识文与书。  
二更深 ,《孝经》一卷不曾寻。之乎者也都不识 ,如今嗟叹始悲吟。  
三更半 ,到处被他笔头算。纵然身达得官职 ,公事文书争处断。  
四更长 ,昼夜常如面向墙。男儿到此屈折地 ,悔不《孝经》读一行。  
五更晓 ,作人已来都未了。东西南北被驱使 ,恰如盲人不见道。②

又如一套[十二时] ,内容系“劝学” ,虽为残篇 ,却也能大体窥其面貌 :

摇摇平旦寅 ,□□□□未安身。奉劝有男须入学 ,莫推言道我家贫。从小父  
娘□□□ ,到大喽罗必越人。纵然未得一官职 ,笔下方圆养二亲。

日出卯 ,□□□□□衣巧。不言官职作曹同 ,天下相钦酒饭饱。村坊每  
每人□□ ,□□□□□□□。人夫丛里得轻行 ,纸笔在身当役了。

食时辰 ,□□□□□□□。□□□宁心莫慢 ,逢人礼节切须存。  
□□□□□□□ ,□□□□用胜人。会得先贤经典义 ,何愁到处不安身。

隅中巳 ,有子须教识文字。共人两递定英雄 ,把笔思惟获道理。远近称  
传到姓名 ,遥闻谈说人皆美。世人不若欺凌 ,都为文章有纲纪。……③

再有[百岁篇] ,现举其咏“女人”一篇为例 :

① 同上 ,第 104 页。

② 任半塘编著《敦煌歌辞总编》,第 150 页。

③ 任半塘编《敦煌歌辞总编》,第 151 页。

摇摇一十花枝两斯兼,优柔婀娜复<sup>①</sup>。嬾。

父娘怜似瑶台月,寻常不许出朱帘。

二十笄年花蕊春,父娘娉许事功勋。

香车暮逐随夫婿,如同萧史晓从云。

三十朱颜美少年,纱窗揽镜整花钿。

牡丹时节邀歌伴,拨棹乘船采碧莲。

四十当家主计深,三男五女恼人心。

秦筝不理贪机织,只恐阳乌昏复沉。

五十连夫怕被嫌,强相迎接事<sup>①</sup>。嬾。

寻思二八多轻薄,不愁姑嫂阿家严。

六十面皱发如丝,行步龙钟少语词。

愁儿未得婚新妇,忧女随夫别异居。

七十衰羸争奈何,纵饶闻法岂能多。

明晨若有微风至,筋骨相牵似打罗。

八十眼暗耳偏聋,出门唤北却呼东。

梦中常见亲情鬼,劝妾归来逐逝风。

九十余光似电流,人间万事一时休。

寂然卧枕高床上,残叶凋零待暮秋。

百岁山崖风似颭,如今身化作尘埃。

四时祭拜儿孙在,明月长年照土堆。<sup>①</sup>

这套小曲,归结虽是感叹人生无常,匆如过隙,但也从女人从小到老的百年历程,反映出封建社会的妇女,只能是父母的玩偶,家庭的奴隶,操劳的母亲,过着空虚无个人意义的生活。在此之外还有相当一批联章小曲,如“十恩德”“十空赞”“归去来”“五更转兼十二时”等等,体式多样,内容同样充满了无常苦空、修持得福等等佛教宣传。

#### 四、弄参军

从南北朝的优人“戏弄”和讲经中的“论难”,至唐代的参军戏(当时名“弄

① 任半塘编著《敦煌歌辞总编》,第 154 卷,第 154 页。

参军”)是沿着滑稽对话表演的形式发展。在敦煌经洞发现的写卷《启颜录》,是目前所见最早的一个写本,其中所记北齐至隋的几则故事,也多有“戏弄”成分,是研究这种“戏弄”产生年代的重要资料。上世纪 80 年代任半塘所著的《唐戏弄》一书,<sup>①</sup>稽考这种由两人问答、重在调笑嘲戏、似戏非戏的滑稽表演,任氏目之为“科白类”,可以归入说唱艺术范围。其代表剧目就是“三教论衡”的“参军戏”(即“弄参军”)。关于参军戏的起源,如上章所述,在南北朝已见肇始,唐代段安节《乐府杂录·俳优》条还举出:

摇摇文武宗朝有曹叔度、刘泉水,咸通以来,有范博康、上官唐卿、吕敬俭等三人,弄假妇人。大中以来,有孙乾、刘璃瓶、郭外春、孙有熊,善为此戏。僖宗幸蜀,时戏中有刘真者,尤能。后乃随驾入京,籍于教坊弄婆罗。<sup>②</sup>

由此看来“弄参军”在唐代是一直流行着,而且表演者甚多。其中包括“弄假妇人”“弄婆罗(门)”也属此类。均是一种科白类。但除这种科白类的表演外,还有一种包括歌舞表演的“弄假官戏”,是由女演员演出。见唐代赵璘《因话录》卷一:

摇摇肃宗宴于宫中,女优有弄假官戏,其绿衣秉简者,谓之参军桩。天宝末,蕃将阿布思伏法,其妻配掖庭,善为优,因是隶乐工。是日遂为假官之长,所为桩者,上及侍宴者笑乐。<sup>③</sup>

这种弄假官戏是由女演员表演,其起源于“蕃将阿布思伏法,其妻配掖庭”,这种假官戏的演出情形,如范摅《云溪友议》卷下“艳阳词”条所记:

摇摇(元稹)及帘问浙东……乃有俳优周季南季崇,及妻刘采春,自淮甸而来,善弄陆参军,歌声彻云……元公……赠采春日:“新妆巧样画双蛾,幔裹恒州透额罗。正面偷输光滑笏,缓行轻踏皱文靴。言词雅措风流足,举止低回秀媚多。更有恼人肠断处,选词能唱望夫歌。”望夫歌者,即罗唢之曲也。采春所唱一百二十首,皆当代才子所作。其词五六七言,皆可和者。……采春一唱是曲,闺妇行人,莫不涟泣。<sup>④</sup>

① 任半塘著《唐戏弄》,作家出版社 1985 年版。

② 《景印文渊阁四库全书》第 835 册,第 395 页。

③ 见《因话录》,第 127 页。

④ 《景印文渊阁四库全书》第 835 册,第 395—396 页。



据此可知,演这种假官戏也称“陆参军”,是由女性扮装,头裹“透额罗”巾,手执牙“笏”,足登“皱纹靴”,有念白有动作(“言辞雅措”,“举止低回”),而又“歌声彻云”,俨然说、唱、演俱备,这是参军戏的另一种形式。但一般参军戏的表演由两人合作完成,以“参军”为主,对以“苍鹘”,一个机敏,一个愚痴,互相嘲弄,故称“弄参军”。李商隐《娇儿》诗“忽复学参军,按声唤苍鹘”即是就此而说的。至于其所演内容,《唐戏弄》第三章“剧录”介绍了十几个,但最为具体的仅唐代高彦休《唐阙史》卷下“李可及戏三教”条所记:

摇摇咸通岁,优人可及者,滑稽谐戏,独出辈流,虽不能诤匡正,然智巧敏捷,亦不可多得。尝因延庆节,缙黄讲论毕,次及倡优为戏。可及乃儒服发巾,褰衣博带,摄齐以升座崇,自称“三教论衡”。其隅坐者问曰:“既言博通三教,释迦如来是何人?”对曰:“是妇人。”问者惊曰:“何也?”对曰:“《金刚经》云:‘敷座而坐’。或非妇人,何烦夫坐,然后儿坐也。”上为之启齿。又问曰:“太上老君何人也?”对曰:“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰:“《道德经》云:‘吾有大患,是吾有身;及吾无身,吾复何患?倘非妇人,何患乎有娠乎?’上大悦。又问:‘文宣王何人也?’对曰:‘妇人也。’问者曰:‘何以知之?’对曰:‘《论语》云:‘沽之哉!沽之哉!吾待贾者也,而非妇人,待嫁奚为?’上意极欢,宠锡甚厚。翌日,授环卫之员外职。<sup>①</sup>

这则记载,即为演者二人,一“儒服发巾,褰衣博带”,“升座崇”,应是参军角色;另一人“隅坐”,当即“苍鹘”。一问一答,问者故作严正,答者引经据典而又谐音双关、胡批歪讲,听了确是令人忍俊不禁,难怪懿宗皇帝先为之“启齿”,接着又“大悦”,终至“极欢”。如此表演,与近世相声一“捧”一“逗”极为近似,所以侯宝林等著《相声溯源》时,把它看作“‘逗’的完成形式”,<sup>②</sup>不为无因。至于李可及,生卒年月虽不可考,但据其行事,可知其为晚唐懿宗年间宫廷艺人。《唐会要》卷三十四载:

摇摇咸通中(原一原稿),伶官李可及善音律,尤能转喉为新声,音辞曲折,听者忘倦。京师屠酤少年效之,谓之“拍弹”。时同昌公主除丧,懿宗与郭淑妃悼念不已。可及为“叹百年”舞曲……又常于安国寺作[菩萨蛮]舞,上

① 同上,第 152 册,唐高彦休《唐阙史》卷下,第 152 页。

② 侯宝林等《相声溯源》,人民文学出版社 1984 年版。

益怜之(原注:可常为子妻妇,帝赐酒二银樽,启之,乃金翠也。时宰相曹确、中尉李元,皆屡论之,懿宗不纳。至僖宗即位,宰相崔彦昭奏逐,死于岭表)。<sup>①</sup>

显然,李可及在晚唐是一位能歌善舞又长于表演的艺人。不仅见宠于宫廷,“京师屠酤少年”也喜欢他的“新声”,可谓雅俗共赏了。可惜这样一位多才多艺的表演艺术家,屡屡受到官僚们的打击迫害,终于死于流放地岭南。不到三十年,唐王朝也走到了它的尽头,被朱梁取代。

---

<sup>①</sup> 《唐会要》,第 244 页。

## 第四章摇曲艺的发展与繁荣

——两宋时期

### 概摇摇述

公元960年,赵匡胤统一了天下,建立了宋王朝。经过多年的休养生息,到仁宗时,社会安定,经济繁荣,正如宋初诗人滕白诗曰:“稻穗登场谷满车,家家鸡犬更桑麻”(见《观稻》)。城市经济发展尤为突出。宋朝的城市政策较之唐代开放而自由。唐代的城市,住宅区的坊巷和市区分开,黄昏后坊门锁闭,禁止夜行,市区的交易也只能在白天进行。宋朝废止了唐朝的夜禁和坊区制度,夜市盛行<sup>①</sup>,这极大地促进了城市经济的繁荣和文娱活动的开展。元丰年间,东京仅从事工商服务行业的就有一万五千多户人家<sup>②</sup>。崇宁年间,东京已有十八万户人家,加上驻军、皇室,约有人口一百七十万<sup>③</sup>。东京成为“八荒争凑,万国咸通”的大都会。关于它的繁华情况,孟元老在《东京梦华录》里有具体的描绘:

摇摇正当輶轳之下,太平日久,人物繁阜,垂髫之童,但习歌舞,班白之老,不识干戈。时节相次,各有观赏……灯宵月夕,雪际花时,乞巧登高,教池游苑。举目则青楼画阁,绣户朱帘。雕车竞驻于天衢,宝马争驰于御路,金翠耀目,罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆。

偏安后的南宋,只是短暂地受到了金人入侵的袭扰,城市经济更是畸形的繁

---

① 《东京梦华录》卷三“马行街北诸医铺”条:“夜市北州桥又盛百倍,车马阗拥,不可驻足,都人谓之‘裹头’。”“马行街铺席”条:“夜市直至三更尽,才五更又复开张。如耍闹去处,通晓不绝。……冬月虽大风雪阴雨,亦有夜市。”

② 据《文献通考》卷四四“市余考”。

③ 参见周宝珠《宋代东京城市经济的发展及其在中外经济文化交流中的地位》,《中国史研究》1985年第4期。

荣奢华。临安杭州在北宋初仅“参差十万人家”<sup>①</sup>。南渡后,北宋王朝大批王公官僚、豪绅地主、大贾富商,以及逃避女真族屠杀掳掠的农民百姓,纷纷拥入江南大小城市,临安一下子聚集了“近百万余家”<sup>②</sup>,人口扩张了十倍,杭州繁华浮靡竟然有“销金锅儿”之谚:

摇摇贵要地,大贾豪民,买笑千金,呼卢百万,以至痴儿騃子,密约幽期,无不在焉。日糜金钱,靡有纪极。故杭谚有:“销金锅儿”之号,此语不为过也。<sup>③</sup>

在宋代的城市经济文化中,茶肆酒楼和瓦舍勾栏处于十分突出的位置。茶肆酒楼并不始于宋代,但是由于宋代夜禁松弛,坊区间隔废止,夜生活兴盛,茶肆酒楼大规模地出现了。据《东京梦华录》记载,东京的茶肆酒楼“彩楼相对,绣旗相招,掩翳天日”,而且“不以风雨寒暑,白昼通夜,骈闳如此”。酒楼茶肆中吃喝玩乐一应俱全,尤其是“向晚灯烛荧煌”。茶楼酒肆的繁荣,必然引来声色娱乐,两者互为表里。《武林旧事》载茶楼酒肆“每处各有私名妓数十辈,皆时妆袿服,巧笑争妍。夏月茉莉盈头,春满绮陌。凭栏招邀,谓之‘卖客’。又有小鬟,不呼自至,歌吟强聒,以求支分,谓之‘擦坐’。又有吹箫、弹阮、息气、锣鼓、歌唱、散耍等人,谓之‘赶趁’”。

瓦子,亦称“瓦市”“瓦肆”“瓦舍”。《都城纪胜》说:“瓦者,野合易散之意也。”《梦粱录》说:“瓦舍者,谓其来时瓦合,去时瓦解之义,易聚易散也。”两宋时期,瓦子遍布于国中。一个城市里的瓦子分布无定规,大小不等。既有民用的,也有军用的<sup>④</sup>。大城市有,小城市也有。首都汴梁、杭州的瓦子,更是星罗棋布,遍满城区。仅《武林旧事》卷六就记载杭州有瓦子园一座。瓦子的规模也相当大。《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”条记桑家瓦子的情况是:

摇摇街南桑家瓦子,近北则中瓦,次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子、莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚最大,可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈,后来可有人于此作场。瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此,不觉抵暮。

① 柳永《望海潮》词中语,见《乐章集》。

② 见《梦粱录》卷八“瓦舍”条。

③ 《武林旧事》卷三,见《东京梦华录》(外四种),古典文学出版社,1957年版,第247页。

④ 见《梦粱录》卷十九“瓦舍”条。

瓦舍的状况,说得简陋些,类似于现在的农贸市场,说得华丽些,类似于现在的集贸市场,可以购物,可以玩耍,所以令人“终日居此,不觉抵暮”。说唱伎艺是在瓦舍中的勾栏里表演的。勾栏是当时的一种简易剧场,虽然史无明文,但据孟元老《东京梦华录》中“东京般载车,大者曰‘太平’,上有箱无盖,箱如勾栏而无盖”的话,可以推见宋代的勾栏形体似方形木箱而大,四周围以板壁或栏杆,场地是平展的。许多人在论述勾栏时往往引述元朝杜善夫《庄家不识勾栏》的散曲以说明,实则宋代的勾栏和元代的大概有所不同,它较元代要简陋些,不过圈一块地演出罢了<sup>①</sup>。宋代瓦舍中勾栏的出现标志着城市剧场的形成,对于中国戏剧和说唱伎艺的发展均有着相当大的促进。既然市民喜欢聚集在瓦子勾栏里,瓦子勾栏里的各种伎艺也便热热闹闹,红红火火,应时而起。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条中说:

摇摇崇、观以来,在京瓦肆伎艺:张廷叟、孟子书主张。小唱:李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等,诚其角者。嘌唱弟子:张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。教坊减罢并温习:张翠盖、张成弟子、薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿奴、称心等。般杂剧:杖头傀儡任小三,每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣。悬丝傀儡,张金线。李外宁,药发傀儡。张臻妙,温奴哥,真个强、没勃脐、小掉刀,筋骨上索杂手伎。浑身眼、李宗正、张哥、毬杖踢弄。孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝详,讲史。李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九,小说。王颜喜、盖中宝、刘名广,散乐。张真奴,舞旋。杨望京,小儿相扑、杂剧、掉刀、耍牌。董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、炷六姐,影戏。丁仪、瘦吉等,弄乔影戏。刘百禽,弄虫蚁。孔三传、耍秀才,诸宫调。毛泽,霍伯丑,商谜。吴八儿,合生。张山人,说诨话。刘乔、河北子、帛遂、吴牛儿,达眼五、重明乔、骆驼儿、李敦等,杂班。外入孙三神鬼。霍四究,说三分。尹常卖,五代史。文八娘,叫果子。其余不可胜数。不以风雨寒暑。诸棚看人,日日如是。

两宋的说唱伎艺正是在这样的背景下发达兴盛起来的。

其时的说唱伎艺到底有多少品种?根据《东京梦华录》《都城纪胜》《西湖老

<sup>①</sup> 见孟元老《东京梦华录》卷二:“街南桑家瓦子,近北则中瓦,次里瓦。其中大小勾栏五十余座。”《西湖老人繁胜录》:“惟北瓦最大,有勾栏一十三。”一个瓦子动辄有几十个勾栏,只有类似于现在农贸市场的摊位那样才有可能。

人繁胜录》《梦梁录》《武林旧事》等书的记载大概有小说、讲史、鼓板、小唱、说诨话、商谜、叫果子、学像生、诸宫调、说三分、五代史、讲史、嘌唱、叫声、唱赚、合生、说参请、说经、崖词、唱京词、弹唱因缘、学乡谈、说药、装秀才、常耍令、唱拨不断等。但这只是所谓“京瓦伎艺”，而且诸书所载伎艺还有许多语焉不详，我们难以归类的。至于散落于京师以外的地方伎艺，不被文人文献所记载的当更不会在少数。在宋代之前，中国的曲艺品种虽然已经出现，但是零散而无系统，要么体现在侏儒俳优的表演中，要么附属于散乱的百戏中，要么成为宗教宣传的附庸品，要么零星地飘落于街市宅院，只是到了宋代，由于瓦舍勾栏的出现，各种说唱伎艺才形成壮观的汇演的场面，才发展完成了后来曲艺中的说、唱、学、噱几个范畴，并且有了“说唱”伎艺的明确的概念<sup>①</sup>。

说唱伎艺在两宋时代可以说是全民性的文艺。除了在茶肆酒楼、瓦舍勾栏中演出外，在宫廷、贵族的筵宴上，在街区的空地上，可以说到处都有着它的身影。而且也得到小孩子的喜欢。《东坡志林》卷一《图像小儿听说三国语》载：“王彭尝云：‘途巷中小儿薄劣，其家所厌苦，辄与钱令聚坐听说古话’”。说唱艺人还经常到农村演出。刘后村《田舍即事》诗云：“儿女相携看市优，纵谈楚汉割鸿沟。山河不暇为渠惜，听到虞姬直是愁。”便是明证。士大夫也并不鄙薄说唱，他们不仅爱好唱诵，而且还有自己专门的伎艺——鼓子词。欧阳修、赵德麟、吕渭老、王庭圭、李子正、洪适、姚述尧等文人官僚在节令性质的庆典中不仅创作鼓子词，而且直接参加演出<sup>②</sup>。在宋金对峙时期，北方的少数民族对于说唱伎艺也闻风钦羡，向宋朝索取说唱艺人。《三朝北盟会编》卷一百一十五《靖康中帙》《金人来索诸色人》条就载：“正月，金人来索御前祗候，方脉医人，教坊乐人……杂剧、说话、弄影戏、小说……等艺人一百五十余家”。在中国各民族的文化交融中，两宋的说唱伎艺是非常突出的。

两宋的瓦舍伎艺发展并不平衡。从地缘上讲，农村不如城市，地方不如京师。北宋时首都汴梁，既是政治经济中心，也是瓦舍伎艺的中心，称京瓦伎艺。当时江南城市的瓦舍伎艺虽也有零星记载，远不如京师发达。南宋时期，北方被辽金所占领，经济文化南移，行都所在杭州一时“故都及四方市民商贾辐辏”（陆游《老学庵笔记》卷八），又成为当时中国瓦舍伎艺的中心。从《三朝北盟会编》

① 见吴自牧《梦梁录》：“说唱诸宫调，昨汴京有孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱”。

② 见于天池《宋代文人伎艺鼓子词》，载《北京师范大学学报》1989年第3期。

卷苑靖康中帙缘《金人来索诸色人》条来看,便知杭州瓦舍伎艺为金统治者所艳羨,此时北方伎艺已不如南方。但是说唱伎艺的地域分布,农村不如城市,金朝不如宋朝,是从宏观上、整体上而言的。就个别说唱伎艺而言,可能就不尽然。比如,依据“唱涯词只引子弟,听陶真尽是村人”(《西湖老人繁胜录》)的话,陶真在农村远较城里火爆。依据《刘知远诸宫调》是金代刻本,著名的《西厢记诸宫调》的作者董解元为金章宗时人。相形之下,诸宫调在南宋并不很景气。《武林旧事》载杭州唱诸宫调的伎艺人只有高郎妇等四人。南戏《张协状元》中的用南曲写的诸宫调简陋朴素,不仅不能与《西厢记诸宫调》比,与《刘知远诸宫调》相比也相形见绌。大概诸宫调的繁荣和辉煌反而是在北方的金朝。

从说唱品种上看,在两宋辽金的说唱伎艺中,在唱的方面,唱赚最为火爆。它发展极为迅速。北宋时尚不见于京瓦伎艺之中,南宋时在武林瓦舍中则高居唱的伎艺的榜首,唱赚的艺人人数最多。宋末陈之靓《事林广记》酒筵酒令中即独标唱赚,可以说它是宋元之间由唱令曲小词到唱散曲套数过渡的关键一环。在说的方面,说话在瓦舍伎艺中最为红火,也最受欢迎。《东京梦华录》京瓦伎艺条载艺人近园,说话人有员猿,占员猿强。《武林旧事》载“说唱诸色伎艺人”二百余人,说话占一百余人,近员圆。他们身份地位也较高,有人“一世只在北瓦占一座勾栏说话,不曾去别瓦作场”。其中许多人还是御前供奉。说话之中,尤其是小说又最兴旺,小说由于短小精干,“顷刻提破”,颇引起同行的嫉羨敬畏。在南宋瓦舍中,出现过颇受人青睐的“吟叫”“学乡谈”“唱京词”等伎艺,它们为北宋瓦舍伎艺所未有,估计其兴起除了自身的艺术魅力之外,也反映了汉族人民对故都失地的怀念。

宋代的说唱伎艺是一种充满活力和青春气息的艺术。在瓦舍勾栏、茶肆酒楼里,一方面小说、讲史、商谜、合生、鼓子词、诸宫调、学乡谈、吟叫等争奇斗艳,互显神通,更多的说唱伎艺则在瓦舍中互相碰撞,互相吸收,不断出新变化,焕发异彩。许多伎艺倏尔而来,倏尔而去,如昙花,如彗星,如朝露闪电,如朝菌蟪蛄,其中的名目和家数由于文献阙载,消失太快,至今还困惑着学者。另一方面,说唱伎艺的发展变化也在影响着其他文艺形式的发展变化。比如在音乐方面,由令曲小词的独立支曲,到鼓子词的同一曲调的简单重复,再到唱赚的不同词调的简单组合,最后到诸宫调的不同宫调的词曲联合,说唱音乐不仅在曲调上被广泛地吸收,而且连套的方式,伴奏的体式,演唱的技巧,都对于中国的戏曲音乐等产生了深刻的影响。

在两宋文化艺术发展史上,说唱伎艺以浓郁的市民色彩别开生面,展示了传统的诗文词赋乃至百戏歌舞所未涉猎的新天地。说唱伎艺人住在城市,身份自由,没有乐籍乐户的羁绊,靠演出谋生。虽然他们有时也走街串户,上山下乡,以巡回演出来养家糊口,但一般有固定住所,有较为固定的演出场地,自身也以市民的身份出现。为了切磋技艺,也为了调整利益冲突,维护自身的权益,他们还组成了自己的会社。比如当时的小说艺人组成了“雄辩社”,唱赚艺人组成了“遏云社”,唱耍词的组成了“同文社”,唱叫声的组成了“律华社”等等。这对于中国演艺事业的发展起了很大的促进作用。又由于说唱伎艺主要是在瓦舍勾栏、茶肆酒楼中演出,消费对象是市井百姓,因此从演出的内容到演出的形式以至审美趣味,全然以市民为依归,为主体,写他们的兴味,快乐,忧伤,痛苦,以他们的兴趣好恶为转移。宋代说唱伎艺的艺术趣味与先秦两汉为贵族所蒙养的俳优谐戏,隋唐时代为宗教附庸的俗讲变文,与宋代的传统的文学样式诗词歌赋不同,同当时的百戏歌舞也有了相当大的区别。比如,在宋代的传统诗词散文中,爱国忧国的激切,尤其是在靖康之后,悲愤哀伤的情绪,一直是文学的主导旋律。但在说唱文学中,它却显得较为淡漠,关注更多的是日常的生活,是开门七件事,柴米油盐酱醋茶,是生活本身的享受。“烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上”这是小说感兴趣的话题,讲的是“灵怪、烟粉、传奇、公案兼朴刀、杆棒、妖术、神仙”<sup>①</sup>,诸宫调演唱的题目是崔韬逢雌虎,郑子遇妖狐,井底引银瓶,双女夺夫,倩女离魂,谒浆崔护,双渐虞章城,柳毅传书,全是些“曲儿甜,腔儿雅”的“倚翠偷期话”<sup>②</sup>。唱赚则是“遇酒当歌酒满斟,一觴一咏乐天真。三杯五盏陶性情,对月临风自赏心。环列处,总佳宾”。<sup>③</sup>就说唱文学强调娱乐性而言,它颇近似于词,但词在宋代属于士大夫的文化,虽然有所谓“诗庄词媚”之说,士大夫在其中多写美人醇酒,但经过苏轼、辛弃疾之手,又有“以诗写词”的一面,毕竟表达的是士大夫的思想感情。而说唱文学的创作者、演出者、欣赏者却始终以市井百姓为主,浸润着浓厚的市井气息。过去有“一代有一代之文学”的说法,所谓“唐诗”“宋词”“元曲”,其实就宋代说唱文学(曲艺)成就之高,影响之大而言,宋代文学的标志性文体还应该加上说唱。而且假如在中国的封建社会

① 见罗烨《醉翁谈录》“小说开辟”,古典文学出版社,1957年版。

② 见董解元《西厢记诸宫调》卷一,人民文学出版社,1959年版。

③ 见陈元靓《事林广记》“遏云致语”。



有市民文学的话,那么,说它肇源于宋代的曲艺也大致是不错的。

## 第一节摇宋代曲艺的演出

宋代曲艺在唐代曲艺成熟的基础上,呈现出空前的繁荣的局面。其特点是出现了在瓦舍中表演的各种伎艺,形成诸多不同的曲种。宋代曲艺的品种虽然相当丰富,但在演出上也有一些共同点。

### 一、宋代说唱伎艺的演出和场地

从演出的控制时间来看,宋代伎艺短小、精干,除去讲史、诸宫调等在演出时间上较长,跨度较大,大概需要分次分回演出外,其他伎艺演出的时间一般跨度不大,像当时最受欢迎的小说可以“顷刻间提破”,在较短的时间内讲说完毕。像商谜、唱令曲小词,更是可以在较短的单元时间里结束演出。因此,说唱伎艺往往是滚动式地演出,滚动式地收费。类似《水浒传》第五十一回写雷横听白秀英父女说唱的收费那样:

摇摇白秀英唱到务头,这白玉乔按喝道:“虽无买马博金艺,要动聪明鉴事人。看官喝彩是过去了,我儿且回一回,下来便是衬鼓儿的院本。”白秀英拿起盘子指着道:“财门上起,利门上住,吉地上过,旺地上行。手到面前,休教空过。”白玉乔道:“我儿且走一遭,看官都待赏你。”白秀英托着盘子,走到雷横面前。

这种滚动式的演出和收费方式,既是说唱伎艺节目短小精干的必然归宿,同时反过来对于说唱的创作和演出产生了定式的作用,使得说唱文学可以有很多小的段子,即使有较长的作品,在结构上又往往冗长和琐碎相混杂。由于是现场收费,演员和观众之间缺乏较大的间隔距离,固然增加了亲切感,但也同时使演员的演出活动形成自己的特点。

从演员的协同来看,说唱伎艺不需要众多演员。往往一两个人就可以演出。比如,在以唱为主的伎艺中,除去唱赚、小唱、诸宫调等需要伴奏者外,叫声、货郎儿、道情、崖词大概都是自我伴奏,或甚至不需要伴奏。而以说为主的伎艺则基本上都是一个人自说自话,既无道具,也不需要背景,所说的“使砌”,也不需要演员之间沟通交流,只是说话人自我表演。由于说唱伎艺单项演出的时间短,舞

台的空间要求不高,因此它的舞台适应性极强,便于流动,随时随地可以演出。

说唱伎艺在宋代受到市民的热烈欢迎,很火爆,以我们现在的想象,似乎观众会人山人海,但实际上除了公众集会期间,说唱以百戏的身份参加,有此隆遇外,在其他演出地点和场合并非如此。为什么呢?因为虽然说唱伎艺在宋代形成了曲艺品种,但当日各个品种之间并无认同归属的观念,由于分散,单项说唱伎艺的观众就不会很多了,再则,由于说唱伎艺演出场地依附于商业网点,单个演出地点的观众估计也不会很多。说唱伎艺最主要的演出场地,一是酒楼茶肆,一是瓦舍勾栏。前者从饮酒喝茶的角度而言,私人性质很重,观众有限。在瓦舍勾栏中演出,观众人数稍多些,但也不会很多。《东京梦华录》载有的瓦子“可容数千人”,但是假如经“货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画”分散占地后,勾栏中观摩说唱伎艺的观众人数就有限了。特别是有的瓦子竟然有勾栏五十余座,类似于现在圈占的摊位,观众的人数会更少。

总之,宋代说唱伎艺演出上的特点,决定了它对于演出场地在空间上和时间上的要求不高,随意、自由,并且具有流动性,分散性,演出规模不大。宋代是中国说唱伎艺发展的重要时期,说话、合生、令词小曲逐渐从百戏中析出,形成了瓦舍说唱伎艺品种。

说唱伎艺对于舞台的要求简约朴素,并不意味着说唱伎艺的简单幼稚。但是当一种伎艺缺乏固定的舞台,即使有舞台,其要求也颇为随便时,便在很少舞台限制的同时,也失去了舞台的有力支持。比如,舞台提供了演员的表演空间,对于演员的人数,活动的空间幅度均给与了保障。以宋代的杂剧而言,它在角色上以“末泥为长,每一场四人或五人”(《梦粱录》卷二十),而且可以又歌又舞。为什么?因为它在演出时有舞台——当时称“露台”——的保障。而说唱伎艺由于缺乏固定舞台空间演出的观念,形成了只能是一个人而不是多个人讲唱的传统,在表演上演员一般是站着或坐着说唱,活动幅度不大。即使有时提供了较大的舞台空间,由于传统程式的原因,好像久被束缚的人已经不会动弹了一样,说唱伎艺人在舞台上依然不怎么挪窝。再比如,由于宋代的说唱伎艺表演空间狭小,与观众缺乏必要的距离,这给演员的心理造成了一些负面的影响。演员不仅缺乏必要的舞台感觉,缺乏足够的演出空间,也受观众情绪好恶的影响过于直接,尤其是由于收费上直白外露,没有疏离,极易影响演员情绪。必然要形成自身的表现方法,这对当时各种伎艺的发展是很重要的。

目前宋金时代表现说唱伎艺的绘画作品我们发现有多种,比如,其一是张择



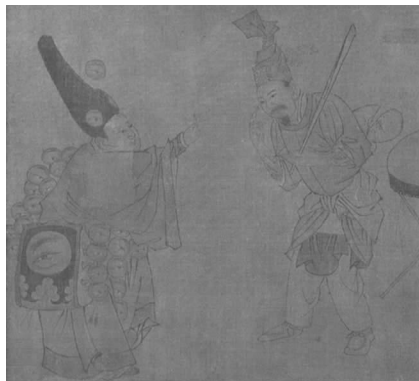
宋张择端《清明上河图》中的说书部分

端的《清明上河图》,里面一位老者在店铺前说唱,他的周围聚集着一些饶有兴趣的听众;其二是辽金时代山西繁峙县岩上寺壁画,画的是酒楼上两个女演员一人击扁鼓,一人拍板,说唱给客人侑酒。客人围坐在她们的前后左右。其三是陈元靓《事林广记》中所载的唱赚图,这幅作品画的是三个唱赚的演员在表演时面对着蹴鞠、玩鸟的贵公子们。其四是河南禹县白沙宋墓壁画中的说唱图。墓主夫妇端坐案子的两边,中间一位女演员手执拍板唱曲。相传为苏汉臣画的“杂伎孩戏图”,画的是一位说唱道情的艺人和孩子们在一起。这些作品的共同特点是演员和观众出现在同一个画面上,亲和无间。而反观宋代描绘杂剧的绢画,如故宫博物院藏《眼药酸》绢画和末色绢画,画面上则只有演员,没有观众。这些似乎表明当时的画家在再现说唱和杂剧的时候,把握着一个空间规律,那就是,杂剧在演出的时候,演员和观众有着明显的间隔,画家可以单独地对于演员进行描绘;而说唱伎艺在表演的时候,演员和观众缺乏必要的间隔,于是画家便把他们放在一起描画了。



陈元靓《事林广记》中所载的唱赚图

河南禹县白沙  
宋墓壁画中的  
说唱图



宋代绢画杂剧《眼药酸》



宋代绢画末色演出图

## 二、说唱伎艺演出场地对曲艺发展的影响

宋代说唱伎艺演出地点的广泛性、流动

性、分散性 ,与商业网点联系的紧密性 ,演出场地的随意和自由 ,反转过来对于说唱伎艺的发展带来相当大的影响。

它使得宋代说唱伎艺遍及于全国 ,成为深入到社会各个角落的伎艺。《东坡志林》卷一所说“途巷中小儿薄劣 ,其家所厌苦 ,辄与钱令聚坐听说古话”。只要聚坐就可以演 ,场地的简易真是令人吃惊。它也可以走街串巷 ,上山下乡。《田舍即事》诗云 :“儿女相携看市优”等 ,则描写的是城里讲史艺人下乡的演出。流动、分散、不拘场地 ,无处不在 ,可谓凡是有人群的地方就有说唱的存在。

宋代说唱伎艺演出地点与商业网点的紧密联系,使它成为中国最具有市民特点的演出伎艺。说唱伎艺依附于茶肆酒楼而生存,因消费的发展而兴旺,受到了市民的热烈欢迎,演出的趣味也与市民的爱好紧密相连。《醉翁谈录》的“小说开辟”提到小说故事题材广泛,是既“破尽诗书泣鬼神,发扬义士显忠臣”,又“春浓花艳佳人胆,月黑风寒壮士心”。实际上这只是门面语,在具体的演出中,前者题材类型极少,而后者题材类型极多。后者才是市民真正感兴趣的,这只要看看“小说开辟”后面开列的具体故事名目就一目了然了。宋人话本小说中有《西山一窟鬼》的故事,据《梦粱录》卷六载汴梁“中瓦内王妈妈茶肆名一窟鬼茶坊”,就可见话本小说与市民审美趣味的一致。由于与商业消费联系太直接,太密切,说唱伎艺也容易趋时媚俗,在创作和演出上沾染着浓厚商业气息,其中暴力和色情内容自是很难避免。曲艺从宋代开始,才有了大规模的商业演出活动,这当然是一种进步,是说唱伎艺突破性发展的必要基础。但是,商业性的演出和依附于商业的演出,剧场附设茶肆酒楼和剧场建在茶肆酒楼上对于演艺的影响是不同的,而宋代说唱伎艺的演出场地恰恰是后者而不是前者。

值得注意的是,宋代杂剧与曲艺曾共同在瓦舍勾栏中发展,在演出地点和场地上可称是孪生姐妹。宋元之际,战乱频仍,瓦舍消失,对于戏剧和曲艺都产生了影响。瓦舍废亡荒弃后,勾栏往往神奇地保存下来。《咸淳临安志》卷十九就记载了两者之间的存续关系:“钱虎门瓦(在钱湖门外,省马院前,仅存勾栏一所)”、“赤山瓦(在步司后军寨前)”、“北郭瓦(在余杭门外,北郭税务北,又名大通店,今惟存勾栏)”、“米市乔瓦(在米市桥下,今惟存勾栏)”。由于杂剧建立起了自己的舞台系统,只要有勾栏存在,它的演出就可以绵延不绝。瓦舍的消失,反而使得在勾栏里的杂剧演出与商业网点脱钩,取得了相对独立的地位,减少了商业上的干扰,而且由于演出时间和地点的固定,观众也相对固定,对于戏剧的繁荣起了极大的推动作用。随着元朝的建立,宋金杂剧向元杂剧过渡,戏剧获得了前所未有的发展。而说唱艺术的曲艺在这一过程中,由于对于舞台缺乏需求,在哪里演都可以,它在茶肆酒楼随遇而安,甚至安于“打野呵”,逐渐被挤出或自我放弃了勾栏的领地。其分散性、流动性、随意性等特点更形突出。大概在元朝及其以后,在相当长的时间内,曲艺只是偶尔附庸于戏剧的舞台演出。由于它缺乏自己的舞台系统,虽然也曾有过出色的演员和出色的文学脚本,有着热心而稳定的观众队伍,但是很难形成规模性的演出。不能形成规模性的演出,也便不能取得规模性的经济效益和社会效益。不能取得规模性的经济效益和社会

效益,则很难吸引精英文人参与脚本的创作,很难搜罗有实力的演员参与,很难获得较高社会地位的观众,这些都是说唱伎艺在中国很难取得规模性发展的重要原因。

## 第二节 摇宋代的说唱伎艺人

假如从个体的角度审视,宋代的说唱艺人与唐代的说唱艺人的伎艺生涯实在没有什么根本的区别。比如,既然唐代的说唱艺人在宫廷、寺庙、庭院家宅乃至市肆上都曾留下了飘然的身影,当然他们的演出活动就有一部分具有商业的性质,他们当中也就存有自由职业者;但是,假如从整体的角度观照,那么,宋代的说唱艺人和前代相比,就有很大的不同了。

### 一、形成市场规模的说唱伎艺人

首先他们不再是孤零的游散的艺人,而是数量众多,演技繁复,演出集中,具有一定市场规模的伎艺人。他们的演出被称为“京瓦伎艺”或“瓦舍众伎”,演员被称做是“伎艺人”。也不再是无足轻重的无名氏,而是有姓有名,姓名与伎艺联系在一起,挂牌演出,形成了一个特殊的社会阶层。《武林旧事》记载当时杭州的说唱伎艺人,书会远人,演史圆人,说经诨经员人,小说缘人,唱赚圆人,小唱怨人,嘌唱员人,弹唱因缘员人,唱京词源人,唱耍令员人,唱拨不断圆人,说诨话员人,商谜员人,学乡谈员人,装秀才圆人,吟叫远人,说药猿人,合计二百余人<sup>①</sup>。这里记载的仅仅是说唱伎艺人的名角,也没有涵盖市井路歧的说唱演员,但已经相当可惊可叹了。试问这样宏大的说唱伎艺人阵容,前代有过吗?从来没有。

毫无疑问,瓦舍勾栏的演艺人员是宋代说唱伎艺人中的佼佼者,是他们促成当时曲艺的繁荣发展,也带来市民城镇文艺活动的繁荣。因此,在《东京梦华录》《梦粱录》《西湖老人繁胜录》《武林旧事》等著作中,他们被给予了相当的描述。但是,假如认为说唱伎艺都是在瓦舍中进行,认为《东京梦华录》中“京瓦伎艺”中的演员都是瓦舍中的伎艺人,却可能是一种误解。首先,宋代的说唱艺术诞生在先,瓦舍之兴起在后,在有瓦舍之前,宋代的说唱艺术早已存在。瓦舍的

<sup>①</sup> 见孟元老《东京梦华录》(外四种),古典文学出版社,1957年版,第144-145页。

出现只是为说唱伎艺提供了阔大而固定的演出空间和环境,却无法取代其他文艺演出的场所。其次是,宋代的说唱伎艺品种复杂,演员的品流也有高低之分。就伎艺品种而言,有的适合在瓦肆勾栏中演出,是市民的娱乐,如叫声、嘌唱、商谜之类;有的则适宜于在酒楼茶肆或厅堂宅院演出,如鼓子词、小唱、令词小曲;有的则在多种场合都适宜演出,如唱赚、说话等。有的演员可以在瓦舍勾栏中占位演出,如小张四郎、王六防御等;有的演员则只能流动跑场,打野呵,甚至下到农村去卖艺,所谓“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正做场”<sup>①</sup>。有的名价很高,如李师师等“深藏邃阁,未易招呼”<sup>②</sup>,有的则在府衙庭院演出,像唱小唱的萧婆婆是韩太师府的歌伎,有的演员在军营中演出,小说伎艺人王辩就是军营中的“铁衣亲兵”。有的演员还在宫廷中演出,像小说伎艺人孙奇、方瑞、任辩、刘和等都曾在皇宫中供职,名望地位很高。就我们目前看到的文献记载来说,说唱艺术的演出场地五花八门,酒楼、寺庙、生日集会、露天空地,都可以进行说唱的演出,瓦舍勾栏只是说唱艺术演出的重要场所而并不是全部。胡士莹在其《话本小说概论》中将宋代话本小说的演出场地概括叙述为瓦子勾栏、茶肆酒楼、露天空地与街道、寺庙、私人府第、宫廷、乡村等七个方面,是同样适宜于整个说唱伎艺的。

由于在数量和规模上的飞跃,宋代的说唱伎艺人形成了商业竞争的态势。演员们在伎艺上互相观摩吸收,争奇斗妍。有的人在竞争中失败,退出了瓦舍勾栏,或原本就“不入勾栏,只在耍闹宽阔之处做场”<sup>③</sup>;有的则成为瓦舍勾栏中众人瞩目的明星,长演不衰。像小说女伎艺人史惠英、小张四郎就“一世只在北瓦,占一座勾栏说话,不曾去别瓦作场”<sup>④</sup>。伎艺的品种风起云涌,新的伎艺品种不断产生,它们在商业浪潮中洗浴弄潮,有的站稳了脚跟,迅速发展火爆起来;有的则昙花一现,萎缩消隐得无影无踪。像南宋时期兴盛的“乡谈”“京声”,在北宋时期并没有出现过,大概是艺人看准了南北宋之际的市场需要创作出来的,但它们在元代又很快消失了。像说话伎艺,在唐代的市肆中还归于百戏之列,宋初也还笼统地称说话,到北宋末年已经有了讲史和小说的分别,讲史中又出现了讲说三国故事和五代史故事的专门艺人。南宋期间,说话又有了分为四家的说法。尽管现在人们对于说话分为四家的说法有不同的解释和说明,但说话伎艺出现

① 陆游《小舟游近村舍舟步归》,见《陆游集》,中华书局 1978 年版。

② 周密《武林旧事》卷六“酒楼”,见《东京梦华录》(外四种),古典文学出版社 1957 年版,第 10 页。

③ 同上。

④ 《西湖老人繁胜录》,见《东京梦华录》(外四种),第 10 页。

细密的分工,本身就说明它的发达繁荣。宋代瓦舍伎艺中还出现了一个很特殊的行业——书会。他们创作说唱伎艺作品,也创作杂剧等其他文艺脚本。它的出现,是演艺人员和创作人员分工合作的产物,是宋代演艺活动商业化的产物,也是宋代说唱伎艺繁荣的重要标志。总之,宋代说唱伎艺的数量和规模促成了竞争,竞争促进了说唱伎艺的发展速度,这是以前说唱伎艺囿于寺庙,限于走街串巷那种闲云野鹤式单干或宫廷消闲解闷式的演出方式所无法比拟的。

## 二、“四民”之外的伎艺人

与前代说唱伎艺人相比,宋代说唱伎艺人有了较为固定的演出时间和演出场所。瓦舍的出现,使伎艺人从根本上摆脱了流浪式的打野呵的局面以及束缚于寺庙宫廷的演出方式。由于不再流浪打野呵,艺人缩短了演出准备时间的成本,不必把时间浪费在旅途上,可以集中精力演出了。由于有了专门的演出场地,演出环境有了很大的改善,使伎艺人在舞美、道具、场地的利用上有了更大的便利,表演得更加得心应手,而观众由于观赏环境得到了提高,演出时间有了明确的宣示,观赏的积极性也随着提高。陆善夫在《庄家不识勾栏》中这样描绘当时的瓦舍勾栏场地:“要了二百钱放过咱,入得门上个木坡,见层层叠叠团圆坐。抬头觑是个钟楼模样,往下觑却是人旋涡。”<sup>①</sup>这个场地显而易见已经具备了近代露天剧场的规模:相当大,有座位,座位的排列还有坡度。虽然《庄家不识勾栏》散套所指的演出是杂剧,时间也是在元初,但是它与宋代说唱伎艺的瓦肆勾栏场地应该相去不远。这样的演出环境不仅是打野呵无法相比的,也较寺庙讲唱经文的场地更便于演出。所以,在宋代,人们视瓦舍中演出的伎艺人远较打野呵者地位要高。周密在《武林旧事》卷第六“瓦子勾栏”条中说:“或有路歧不入勾栏,只在耍闹宽阔之处作场者,谓之‘打野呵’,此又艺之次者”。这个评估是演出伎艺的自然选择,也是观众的选择,更是时代的选择。演出场地与演出时间的固定,演出环境的完善,有利于稳定的观众群的形成,而稳定的观众群的出现是演艺消费市场形成的关键。假如说在隋唐时代只是为说唱伎艺进入市场做了准备的话,那么,到了宋代,说唱伎艺由于瓦舍的出现正式进入了市场运作的机制而达到了繁荣。

<sup>①</sup> 见隋树森《全元散曲》,中华书局1986年版。



瓦肆勾栏中演艺人员的演出非常频繁。孟元老《东京梦华录》说东京的瓦肆“不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是”,又说“每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣”。既然市场有此需求,演员自然乐此不疲,收入也便相当可观。具体收入如何,史书乏载,也不排除其中有贫穷的,但南宋瓦舍讲史伎艺人王六大夫的生活就优裕阔绰。元陆友《视北杂志》卷下记载他“温饱逍遥八十有余,稗官元自汉虞初。世间怪事皆能说,天下鸿儒有弗如”。如果说他的生活富裕是因为“以说书得官,兼有横赐”<sup>①</sup>的话,那么《风雨像生货郎旦》中张三姑只不过是一个“打牌儿出野村”唱货郎儿的,但张三姑“穿的衣服,这等新鲜,全然不象个没饭吃的”,而且敢于承诺“凭着我说唱货郎儿,我也养的你到老”<sup>②</sup>。由于生活靠演艺而温饱,故宋代的说唱伎艺人在谈到他们伎艺的时候往往充满了职业的自豪和自信。陈元靓《事林广记》所载唱赚的致语:“遇酒当歌酒满斟,一觞一咏乐天真。三杯五盏陶性情,对月临风自赏心。环列处,总佳宾。歌声嘹亮遏行云。春风满座知音者,一曲教君侧耳听。”罗烨《醉翁谈录》“舌耕叙引”所载“夫小说者,虽为末学,尤务多闻”,“世上是非难入耳,人间名利不关心。编成风月三千卷,散与知音论古今”,都表露了这种心态。

演出地点的固定,带来演艺生涯的稳定。这使他们混迹于城镇的市民,也便有了绰号和艺名。张山人、尹常卖、霍四究、粥张三、酒李一郎、故衣毛三、大祸胎、小祸胎……在中国演艺史上,演艺人员有如此大规模的诨号艺名,如同江湖好汉之大规模的有诨号名赞一样,兴起于宋朝,都是市民社会的产物。这说明市民认同他们的存在,视他们为当中的一员了。在宋代,投入到演艺人员行列的人来自于不同地区不同社会阶层,既多且杂,比如《风雨像生货郎旦》中唱货郎儿的张三姑是乳娘出身,《宦门弟子错立身》中随着戏班子讨生活的金寿马却是贵公子。《都城纪胜》记载“茶楼多有都人子弟占此会聚,习学乐器,或唱叫之类,谓之挂牌儿”<sup>③</sup>,这是文献中第一次有关说唱伎艺票友聚会的记载,他们落魄后未尝不是说唱伎艺人的后备力量。但大概说唱伎艺人的社会出身更多的可能是游民,是市民阶层,是做小买卖的,这从宋代说唱伎艺人绰号和艺名是“骆驼儿”“粥张三”“酒李一郎”“故衣毛三”等可以看出来。从某种意义上说,只有当演

① 李日华《紫桃轩又缀》卷一。

② 《风雨像生货郎旦》,见《元曲选》,世界书局1959年版。

③ 见《东京梦华录》。

技人员可以自由从业且收入较好才会出现这种情况。

就说唱伎艺人的精神品格而言,他们大都具有爽朗乐观,幽默诙谐的性格,有着积极参与社会生活的积极性:

摇摇绍圣间,朝廷贬责元祐大臣及禁毁元祐学术文字。有言司马温公神道碑乃苏轼撰述,合行除毁。于是州牒巡尉,毁拆碑楼及碎碑。张山人闻之曰:“不需如此行遣,只消令山人带一个玉册官,去碑额上添隼一个‘不合’字,便了也。”碑额本云“忠清粹德之碑”云。<sup>①</sup>

丘机山 松江人。宋季元初以滑稽闻于时,商谜无出其右。遨游湖海间。尝至福州,讥其秀才不识字。众怒,无以难之。一日构思一对,欲令其辞屈心服。对云:五行金木水火土。丘随口答云:四位公侯伯子男。其博学敏捷如此。<sup>②</sup>

宋嘉熙庚子岁,大旱,杭州西湖为平陆,茂草生焉。李霜涯作谑词云:“平湖百顷生芳草,芙蓉不照红颠倒。东坡道:波光潋滟晴偏好。”管司捕治,遂逃避之。<sup>③</sup>

宋代的说唱伎艺人在中国文化史上大概是虚名最高的。他们当中有许多人曾服务于宫廷,像《武林旧事》卷六“各色伎艺人”条所载小说伎艺人中,“朱修德寿宫、孙奇德寿宫、任辩御前、施圭御前、叶茂御前、方瑞御前、刘和御前……”——有七人挂着曾蒙皇恩的招牌。从《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”来看,许多乐人还有职衔,如武功大夫、忠顺郎、武德郎、承节郎、节级等,虽然既低且虚,属“杂流命官”。像号委顺子的王防御“以说书供奉得官,兼有横赐,既老,筑委顺堂以居,士大夫乐与之往还”<sup>④</sup>,俨然一副士大夫派头。那些瓦肆勾栏中的一般艺人也在招牌名称上标榜为士大夫,比如许贡士、张解元、周八官人、陈进士、林宣教、李郎中、陆进士等等。不过在一般人的眼里,说唱伎艺人的社会地位依然很低,他们的自我标榜和努力是一回事,社会上的人怎么看又是一回事。最能说明说唱伎艺人社会地位的是《风雨像生货郎旦》中一段对话:

摇摇[副旦云]:我唱货郎儿为生。[李彦和做怒科云]:兀的不气杀我也。

① 何蘧《春渚记闻》卷五《张山人谑》。

② 陶宗仪《辍耕录》卷二十八《丘机山》。

③ 杨瑀《山居新语》。

④ 李日华《紫桃轩又缀》卷一。

我是什么人家,我是有名的财主。谁不知道李彦和的名儿。你如今唱货郎儿,可不辱没杀我也。[做跌倒][副旦扶起科云:]休烦恼。我便辱没杀你。哥哥,你如今做什么买卖?[李彦和云]我与人家看牛哩。不比你这唱货郎儿的生涯这等下贱。

李彦和的话大概代表了宋代一般人对于说唱伎艺人地位的看法。李靓在《富国策》中说:“古者天子、诸侯、大夫、士用乐,庶人无用乐之文。况新乐之发,子夏所不语。匹夫荧惑诸侯,孔子谏之。今也,里巷之中,鼓吹无节,歌舞相乐,倡优扰杂,角觝之戏,木棋革鞠,养玩鸟兽,其徒之数,群行类聚,往来自恣,仰给于人,此又不在四民之列者也”<sup>①</sup>。正统的士大夫虽然鄙视说唱伎艺人,但是无法否认他们已经形成了“四民”(士、农、工、商)之外的另一社会阶层。

唐代的说唱伎艺由于还没有进入大规模的商业机制,故缺乏消费意识,也看不出特殊消费阶层的印记,变文也好,说话也好,都带有超然的为全社会服务的性质。宋代说唱伎艺不然,它面对着的是市民消费阶层,它的作品在题材上显然是在迎合市民的需要。尽管它们的题材内容丰富多彩,但就其主体而言,是“春浓花艳佳人胆,月黑风寒壮士心”(《醉翁谈录》);所谓“话儿不提朴刀杆棒,长枪大马,曲儿甜,腔儿雅,裁剪就雪月风花,唱一本倚翠偷期话”(《董西厢》卷一),都是满足市民的消费趣味的。它们在伎艺上的许多程式与其说出自于艺术上的目的,不如说来自于商业运作的需要。比如小说中“入话”,就缘起于演出的开场时间不严格,为了等后来者,敷衍早来者,也为了静场而采取的伎艺手法。再比如,长篇叙事说唱中每到关键时候,卖关子,弄玄虚,“欲知后事如何,且听下回分解”,也是招徕观众的惯常手段。唐人说唱缺乏有关广告的记载,宋人伎艺广告则五花八门,从最简单的招子、榜文,到说唱中的自吹自擂,可以说应有尽有。说唱中的广告词可以是宣传一种伎艺,如赚词的致语:“遇酒当歌酒满斟,一觴一咏乐天真。三杯五盏陶性情,对月临风自赏心。环列处,总佳宾,歌声嘹亮遏行云。春风满座知音者,一曲教君侧耳听”(《事林广记》)。在宋代伎艺人的眼里,观众是上帝,是他们演出伎艺的欣赏者和选择者,更是他们的衣食父母,伎艺人称他们是“看官”,是“知音”,极尽讨好之能事,在表演时尽量与观众沟通,如“话说沈文述是一个士人,自家今日也说一个士人,因来行在临安府选取,变作十数回蹊跷作怪的小说。我且问你,这个秀才姓甚名谁?”(《西山一窟

① 《直讲李先生文集》卷一。

鬼》)“看官听说,这段公事,果然是小娘子与那崔宁谋财害命的时节,他两人须逃走他方,怎的又去邻舍人家借宿一宵,明早又走到爹娘家去,却被人捉住了?”(《错斩崔宁》)这些都是宋代伎艺较之唐代伎艺进步之处,也是商业味道浓厚之处。

从某种意义上,宋代的说唱伎艺人充当了市民代言人的角色。说唱文学作品表达的是宋代市民阶层的喜怒哀乐,如果了解宋代市民们的思想情趣,大概舍去瓦舍伎艺很难有其他途径了。

### 三、说唱伎艺人的管理

唐代说唱伎艺人由于数量较少,或处于打野呵的状态,或者尚依存于宫廷寺院,还谈不上管理。北宋期间,京瓦伎艺人已有了相当的数量,但传统的教坊依然,民间说唱伎艺人和教坊的乐工处于井水不犯河水的状态,再加上文献缺载,似乎管理的问题也不是很突出。南宋期间说唱伎艺人数众多,演出场地复杂,管理显然成为社会需要处理的问题了。这种管理从驱动力上说来源于两个方面,一个是经济上的,一个是演出上的。有时则兼而有之,很难分清。经济方面的管理既有行政区域的划分,又有系统专业的划分。根据《武林旧事》的记载,瓦舍勾栏的管理,杭州城内隶属修内司,城外隶属殿前司<sup>①</sup>。在宋之前,官府的酒库并不经营酒楼,出自商业的目的,宋代的酒库兼营酒楼,规模很大。因此酒楼分为官办和民办两种。官办的酒楼,蓄有营业的官妓:“每库设官妓数十人,各有金银酒器千两,以供饮客之用。每库有祇直者数人,名曰‘下番’。饮客登楼,则以名牌点唤侑樽,谓之‘点花牌’。元夕诸妓皆拼番互易他库。夜卖各戴杏花冠儿,危坐花架。然名娼皆深藏邃阁,未易招呼”。民办的酒楼“每处各有私名妓数十辈,皆时妆袿服,巧笑争妍。夏月茉莉盈头,春满绮陌。凭栏招邀,谓之‘卖客’”。这些酒楼上自然少不了说唱伎艺的演出。除去官妓私妓外,“又有小鬟,不呼自至,歌吟强聒,以求支分,谓之‘擦坐’。又有吹箫、弹阮、息气、锣鼓、歌唱、散耍等人,谓之‘赶趁’”<sup>②</sup>。演出上的管理,主要缘起于南宋屡次废置教坊。由于财政和战争的原因,南宋的教坊几次被解散,如《宋史》卷一四二:“高宗建炎初省教坊,绍兴十四年复置。”“绍兴三十年,有诏教坊即日黜罢,各令

① 周密《武林旧事》卷六,第 104 页。

② 同上,第 104 页。

自便。”又“本朝增为东西两教坊……中兴以来亦有之。绍兴末，台臣王十朋上章省罢之。后有名伶达伎，皆留充德寿宫使臣，自余多隶临安府衙前乐。”由于教坊废置，每当需要大型的音乐歌舞演出的时候，宫廷就采取特殊应对措施：“乾道后北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之，不置教坊，只令修内司先两旬教习。”“今虽有教坊之名，然遇大宴等，每差衙前乐权充之。不足，则又和雇市人。近年衙前乐，已无教坊旧人，多是市井路歧之辈。”<sup>①</sup>从《武林旧事》卷四统计“乾淳教坊乐部”的演员情况来看，“和雇”演员的数量远较宫廷中的正式演员为多，这一方面是南宋教坊衰微的结果，另一方面未尝不是民间艺人数量膨胀的反映。

这里最值得注意的是“和雇”词语的用法。“和雇”，交易雇佣也，是指宫廷在使用市井伎艺人的时候，引进市场机制，用钱来雇佣艺人，而不是像过去对待有乐籍的艺人那样，无偿地占有他们的劳动。在中国封建社会的历史上，乐府和教坊等官方的演艺机构由于这样那样的原因增减或解散本是常有的事情，征用民间的艺人临时到宫廷中演出也并非稀罕事，但明确地采用商业手段“和雇”，把“和雇”人员和宫廷本身的在编人员明确地区别开来，这是第一次，是说唱伎艺人与官府关系的一次大变革，是中国封建社会出现演艺人员以来的一件大事。

在官方对于说唱伎艺人的管理之外，民间艺人还组织了自己的行会。当时小说的行会是雄辩社，唱赚的行会是遏云社，吟叫是律华社，耍词是同文社，清乐是清音社等<sup>②</sup>。在当时瓦舍伎艺的行业中，说唱伎艺人的行会最多，分工也最细，由此可见说唱伎艺在宋代演艺活动中人数之多，地位之重。行会的出现是宋代说唱伎艺人走向商业化，走向自由职业者社会地位的重大标志。行会的出现起码需要三个条件，其一是演员要有足够的数量，其二是他们必须是自由职业者，其三就是要有繁复的商业上的关系需要协调。宋代说唱伎艺人则恰恰具备这三个条件。宋代社会城市经济发达，市场繁荣，又非常重视时令节日的庆祝，每逢节日庙会生辰之类，百戏杂耍说唱便熙熙攘攘，热闹非凡。我们试看六月二十四日州西灌口二郎生日时东京的演出：“自早呈拽百戏，如上杆、踢弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类，色色有之。至暮呈拽不尽”。<sup>③</sup>

① 赵升《朝野类要》卷一。

② 周密《武林旧事》卷三，见《东京梦华录》（外四种），第猿苑页。

③ 见《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社，1957年版，第128页。

灌口二郎的生日演出盛况如此 ,其他节假日的演出活动状况可以推想而知。试问组织如此盛大规模的活动 ,没有行会的组织协调行吗?所以《梦粱录》卷十九“社会”说:“每逢神圣诞日 ,诸行社户 ,俱有社会 ,迎献不一”。而且行会与行会之间也有着协调 ,这种协调有时在茶坊中进行 ,《都城纪胜》“茶坊条” :“人情茶坊 ,本非以茶汤为正 ,但将此为由 ,多下茶钱也。又有一等专是倡妓弟兄打聚处 ;又有一等专是诸行借工卖伎人会聚行老处 ,谓之市头”。另外 ,当官方组织重大活动 ,比如接待“北使”或“大宴” ,需要和雇艺人参加演出的时候 ,估计行会也会起很重要的作用。

在中国说唱艺人的发展史上 ,宋代是一个很重要的历史时期。在宋代之前 ,说唱伎艺虽然早就出现 ,零星的商业演出也不绝如缕 ,但俳优小说等还没有从百戏中分化出来 ,伎艺人要么是宫廷贵族的俳优玩偶 ,要么流落街市坊巷 ,处于打野呵的处境 ,或者依附于寺庙僧院 ,成为宗教宣传者的附庸。宋代城市经济和文化的发展 ,鳞次栉比的酒楼茶房 ,夜生活的发达 ,尤其是瓦舍勾栏的出现 ,使得说唱艺人加速摆脱了传统教坊乐籍的束缚和路歧打野呵的困扰 ,迅速商业化 ,市民化 ,形成了市民中的一个特殊阶层。说唱伎艺人混迹于市民 ,服务于市民 ,说唱的是市民熟悉的市井语言 ,表达的是市民的喜怒哀乐审美情趣 ,表演的是市民阶层的衣冠身影 ,抒发的是市民的人生观念和观感。在中国文化史上 ,由于宋代瓦舍伎艺人的出现 ,才出现了真正意义上的市民文学和文化 ,甚至可以说初期的市民文化正是由于他们的努力 ,才逐渐取得了与正统的儒家文化分庭抗礼的局面。当然 ,这个社会阶层也有着自己的酸甜苦辣 ,自己的行业规则和人生理念。他们在发展市民文化的同时 ,也发展着自己 ,形成了特殊的精神人格和人生态度。研究他们的生存形态 ,体察他们的精神人格 ,不仅对于研究宋代的文化 ,也对于研究中国文化与演艺的历史是非常有意义的。

### 第三节 摇以“说”为主的瓦舍伎艺

在瓦舍诸种伎艺中 ,“说话”是以“说”为主伎艺的代表 ,也是在两宋时期罕见的既有继承前代遗产之幸运 ,又有在当代发扬光大之成绩 ,而在后代又能薪火相继的说唱伎艺。与唐代的说话伎艺相比较 ,宋代的说话伎艺有了突飞猛进的发展。它走出了寺庙、贵宅、宫廷 ,改变了说话隶属百戏杂耍 ,或走街串巷“打野呵”的局面 ,而进入瓦舍勾栏之中 ,并成为其中最红火的伎艺。

唐代的说话还是笼统地讲故事中,虽已见粗略不同的内容,但尚无明确的分类,而宋代说话便有了讲史和小说进一步录目的类别,有自己专门的演员甚或明星。当然这其中也还有一个演进过程。像宋人江少虞在《事实类苑》中讲党进在街头听艺人说韩信的故事,苏轼在《东坡志林》卷六中载小儿聚坐听古话,都似乎是在露天空地上进行,而且所听的也只是笼统的“古话”。说话成为瓦舍伎艺,大约与瓦舍的兴盛同步。瓦舍兴起于神宗时候,至南宋而大盛。说话伎艺也如影随形随着瓦舍的兴盛而起。《东京梦华录》“京瓦伎艺”条载讲史演员苑人,小说演员远人。《武林旧事》所载杭州“诸色伎艺人”中讲史圆场人,小说则缘场人,人数较北宋增加了许多。南宋时说话人也有了自己的行会,称“雄辩社”<sup>①</sup>。入元后,随着政府颁布各种禁令,随着瓦舍在城市中消亡,说话便急遽由兴盛转向衰落。

说话人分为四家的说法,首见于耐得翁的《都城纪胜·瓦舍众伎》条:

摇摇说话有四家。一者小说,谓之银字儿,如烟粉、灵怪、传奇、说公案皆是,搏刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿谓士马金鼓之事。说经谓演说佛书。说参请谓宾主参禅悟道等事。讲史书讲说前代书史文传兴废争战之事。最畏小说人,盖小说者能以一朝一代故事顷刻间提破。合生与起令随令相似,各占一事。商谜旧用鼓板吹[贺圣朝],聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜,本是隐语。

《梦粱录》承袭其说,卷二十《小说讲经史》条云:

摇摇说话者,谓之舌辩。虽有四家数,各有门庭。且小说名“银字儿”,如烟粉、灵怪、传奇、朴刀杆棒发迹参(发迹变泰)之事。有谭淡子、翁二郎、雍燕、王保义、陈良甫、陈郎妇枣儿、徐二郎等,谈论古今,如水之流。谈经者,谓演说佛书;说参请者,谓宾主参禅悟道等事;有宝庵、管庵、喜然和尚等。又有说诨经者,戴忻庵。讲史书者,谓讲说《通鉴》《汉》《唐》历代书史文传,兴废争战之一事,有戴书生、周进士、张小娘子、宋小娘子、丘机山、徐宣教。又有王六大夫,元系御前供话,为幕士请给讲,诸史俱通,于咸淳年间,敷演《复华篇》及《中兴名将传》,听者纷纷,盖讲得字真不俗,记问渊源甚广耳。但最畏小说人,盖小说者,能讲一朝一代故事,顷刻间捏合,与起令随令

<sup>①</sup> 见《武林旧事》卷三“社会”。

相似,各占一事也。商谜者,先用鼓儿贺之,然后聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜,本是隐语。

由于《都城纪胜》和《梦粱录》语意含混,近代学者在研究宋代说话家数时,一方面遵循说话分为四家的分类,另一方面都在四家是哪四家的问题上发生了歧义。一般均同意小说、讲史、讲经各占一家,而第四家是谁众说纷纭,或主张合生,或主张合生与商谜,或主张合生商谜外加说诨话,或否定合生等,而把说公案、说铁骑充做第四家,莫衷一是。有人依据宋代其他论及瓦舍伎艺的专著如《东京梦华录》《西湖老人繁胜录》《武林旧事》《应用碎金》等均无四家之论,宋代说话人罗烨的《醉翁谈录》也没有将说话分为四家,而且说参请、说诨话、说诨经、合生、商谜等很难列入说话伎艺之中,认为所谓宋时说话分为四家的说法,只是耐得翁个人的意见,吴自牧沿袭耐说,亦不足为训。但无论如何,耐得翁当时提出说话的分类,反映了说话伎艺的繁荣和丰富,反映了说话受欢迎的程度。因为伎艺的过细分工和分类,观众由此得以分流观赏,研究和评论者由此试图分类,都是说话伎艺充分发达的结果。

说话是一种讲说故事的艺术,尽管说话中的小说、讲史、讲经在具体的讲说过程中各有自己的艺术特点,比如小说比较短小,可以一次讲完,讲说形式比较活泼,早期小说还夹有词曲的演唱,讲史所叙述的故事在时间上跨度较大,由于从史书采撷的成分较多,语体庄重,相对地诗词韵文的成分较少,而讲经受寺庙讲唱经文的影响,语体也还未脱离译经体的影响等等,但它们之间的基本区别在于讲说的内容题材,而在讲说故事,追求故事趣味这一根本点上是一致的。

现在治文学史的人提起宋代说话伎艺往往认为都是表演故事的。这当然不错,但实际宋人说话讲说的范围是很广泛的,不仅包括故事,也包括掌故、方物、逸闻、笑话、诗词名句、花判联对,所以,《绿窗新话》《醉翁谈录》中的“花衢记录”“烟花品藻”等内容,我们现在认为是杂俎,是资料,而当日它们却是小说伎艺演出的重要组成部分,是话本。它们之所以成为小说伎艺的一部分,一方面来源于“小说者流,出于稗官”的传统观念,更重要的是来源于演出的需要。宋代小说伎艺的演出地点虽然有瓦舍,但路歧、茶楼更多,场次并不十分固定,即使在瓦舍勾栏中演出,时间也无定准,观众流动性很大。因此演员必须具有多方面的伎艺,才能在演出场次的调度上,趣味变换的调节上适应需要。因此,演员自己标榜“夫小说者,虽为末学,尤务多闻”,而演出则需要“说收拾寻常有百万套,谈话头动辄数千回”,社会上要求他们“谈论古今,如水之流”,称他们是“书生”



“贡士”“万卷”。也由此,早期的宋代小说伎艺,可能还没有形成固定的入话、正话、散场等程式。

话本是说话的文本形态。早期原是说话人敷演故事的底本,为的是说话人自己揣摩复习备忘之用,也作为师徒间传习或子孙世代相守从事说话这一行业用的。它写下来的目的不是为了文学阅读,而是为了传艺,为了实用。早期话本语言有时用浅显文言,那是为了简练易记;内容也简要概括,只是一个故事的轮廓。因为其细节讲论处,敷演处,全靠伎艺人临场发挥,说话人凭着自己的生花妙舌,添枝加叶,在书场上献技。其样本即现在存留的皇都风月主人编的《绿窗新话》、罗烨《醉翁谈录》及《新编五代史平话》等。它们在语言形态上基本是浅近的文言。

随着说话伎艺的发展,说话的文学内容日臻丰富,语言形态也日渐与市井的白话一致,便有人把当时讲说情况作不同程度的加工和描摹,师徒授受的本子也日臻细腻丰富,同时市民们对说话的伎艺要求也日渐多样,他们不再单是满足于听,还要求经常接触,持卷把玩。于是,话本有了辗转传抄的较多的增删润色的写本,加上书坊老板的搜求牟利,原来伎艺人手中的写本,被大量地刊刻问世,成为话本小说。这时的话本小说的语言尽量真实地反映说话伎艺人的口吻,故事也如同现场所说的那样细腻婉曲,从此,作为伎艺的说话和作为白话文学的话本并行活跃于世了。但这大概是在两宋辽金的后期,甚至是在元代才流行起来的,因为迄今为止我们发现的作为白话文学的话本小说刻本几乎都是元刻或以后的版本,因此给宋代话本的定性定量的研究带来很大的困难。

### 一、小摇说

小说是说话中最受欢迎的伎艺。受欢迎的原因,《都城纪胜》的解释是“盖小说者能以一朝一代故事顷刻间提破”,即叙事短小精练。但实际恐并不止于此,主要原因还是在于小说多就现实生活汲取题材,内容新奇活泼,更适合和满足了市民的娱乐趣味。

小说在北宋的瓦舍伎艺中尚不十分突出,也似乎没有灵怪、烟粉、传奇等的分类。《东京梦华录》载有演员李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九六人,人数甚至还不如讲史。小说是在南宋时才在瓦舍伎艺中成为泱泱大国,成为众伎艺中最令人瞩目的竞争对手。周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”载有当时小说伎艺人的庞大阵容:

摇摇蔡和、李公佐、张小四郎、朱修德寿宫、孙奇德寿宫、任辩御前、施珪御前、叶茂御前、方瑞御前、刘和御前、王辩铁衣亲兵、盛显、王琦、陈良辅、王班直洪、翟四郎升、粥张二、许济、张黑剔、俞住庵、色头陈彬、秦洲张显、酒李一郎、乔宜、王四郎明、王十郎国林、王六郎师古、胡十五郎彬、故衣毛三、仓张三、枣儿徐荣、徐保义、汪保义、张拍、张训、沈佳、沈喁、湖水周、熈肝朱、掇倏张茂、王三教、徐茂象牙孩儿、王主管、翁彦、嵇元、陈可庵、林茂、夏达、明东、王寿、白思义、史惠英女流

共五十三人。其演员之多，不仅在说唱伎艺中是佼佼者，在诸色伎艺人中也首屈一指。其演员中不仅有御前供奉，有德寿宫御前应制，还有铁衣亲兵，说明小说不仅拥有广大的市民听众，在宫廷、在军队中也有广泛而热烈的听众。

小说伎艺的内容，据《醉翁谈录·小说开辟》记载，从题材上分为灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、妖术、神仙，共八类：

摇摇说杨元子、汀州记、崔智韬、李达道、红蜘蛛、铁瓮儿、水月仙、大槐王、妮子记、铁车记、葫芦儿、人虎传、太平钱、巴蕉扇、八怪国、无鬼论，此乃是灵怪之门庭。言推车鬼、灰骨匣、呼猿洞、闹宝录、燕子楼、贺小师、杨舜俞、青脚狼、错还魂、侧金盏、刁六十、斗车兵、钱塘佳梦、锦庄春游、柳参军、牛渚亭、此乃为烟粉之总龟。论莺莺传、爱爱词、张康题壁、钱榆骂海、鸳鸯灯、夜游湖、紫香囊、徐都尉、惠娘魄偶、王魁负心、桃叶渡、牡丹记、花萼楼、章台柳、卓文君、李亚仙、崔护觅水、唐辅采莲，此乃为（疑应作“谓”）之传奇。言石头孙立、姜女寻夫、忧（疑是“夏”）小十、驴垛儿、大烧灯、商氏儿、三现身、火炊笼、八角井、药巴子、独行虎、铁秤槌、河沙院、戴嗣宗、大朝国寺、圣手二郎，此乃谓之公案。论这大虎头、李从吉、杨令公、十条龙、青面兽、季铁铃、陶铁僧、赖五郎、圣人虎、王沙马海、燕四马八，此乃为朴刀局段。言这和尚、武行者、飞龙记、梅大郎、斗刀楼、拦路虎、高拔钉、徐京落章（疑应作“草”）、五郎为僧、王温上边、狄昭认父，此为杆棒之序头。论种叟神记、月井文、金光洞、竹叶舟、黄粮梦、粉盒儿、马谏议、许岩、四仙斗圣、谢塘落海，此是神仙之套数。言西山聂隐娘、村邻亲、严师道、千圣姑、皮篋袋、骊山老母、贝州王则、红线盗印、丑女报恩，此为妖术之事端。

其中灵怪 员种，烟粉 员种，传奇 员种，公案 员种，朴刀 员种，杆棒 员种，神仙 员种，妖术 怨种。合计共 员四种。灵怪，指山精木魅兴妖作怪的传说，烟粉

指人与鬼神的恋爱欢会,传奇讲的是才子佳人的缠绵倾心,公案讲的是事涉诉讼及审理破案的故事。朴刀杆棒说英雄好汉发迹变泰,妖术神仙写超人们的特异功能。这些都是市井传闻中最受老百姓欢迎,最能引起他们兴趣的故事。除此之外,小说“也说黄巢拨乱天下,也说赵正激恼京师。说征战有刘项争雄,论机谋有孙庞斗智。新话说张、韩、刘、岳,史书讲晋、宋、齐、梁。三国志诸葛亮雄材,收西夏说狄青大略”(罗烨《醉翁谈录·小说开辟》),也就是说还涉猎讲史和新近发生的争战之事,可以说几乎无所不说,没有不能涵盖的。这些段子,现在还有部分传本。比如《红白蜘蛛》,有元刻本残页;《燕子楼》似即《警世通言》的《钱舍人题诗燕子楼》;《钱塘佳梦》附载于明弘治本《西厢记》中而题做《钱塘梦》;《十条龙》《陶铁僧》大约即《警世通言》中的《万秀娘仇报山亭儿》;《三现身》可能即现存的《警世通言》中的《三现身包龙图断冤》;《拦路虎》可能即《清平山堂话本》中的《杨温拦路虎传》。至于《青面兽》《花和尚》《武行者》等都是《水浒传》人物的名称,其故事情节似乎即保存在《水浒传》当中。

除《醉翁谈录》外,明人晁瑛《宝文堂书目》著录有缘种宋人小说,清初藏书家钱曾的《也是园书目》也著录有元种(有些与《宝文堂书目》重复)。不过这些小说名目的传本大部分都散佚了。现存小说传本主要见于《京本通俗小说》(残本,且许多研究者对其真伪提出疑义),明嘉靖年间洪楸刊刻的《六十家小说》(即《清平山堂话本》),万历年间熊龙峰刊印的四种小说,以及明末冯梦龙编辑的《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》等书中部分内容<sup>①</sup>。这些传本由于出自明人之手,大凡经过了删改润色,不仅与当时讲说的伎艺有所距离,而且与宋代的传本也可能有较大的距离。不过在故事的基本框架上,在思想主旨及主要的艺术特色上大概不会有大的改变。

宋人小说表现了明显的市井特征。它使艺术作品中的主人公破天荒地以市民占了主要的成分。《碾玉观音》中的崔宁是碾玉工人,璩秀秀是裱褙匠的女儿。《志诚张主管》的张胜是绒线铺主管,小夫人是铺主,《错斩崔宁》里崔宁是褚家堂卖丝的村民,陈二姐是陈卖糕的女儿,刘贵是小商人。《万秀娘仇报山亭儿》中的万秀娘是茶坊主的女儿。《金明池吴清逢爱爱》中的爱爱是酒店主人的女儿。《乐小舍拼生觅偶》中的乐和是杂货铺主的儿子。《沈鸟儿画眉记》中七

<sup>①</sup> 本章所引“三言”中的宋人小说文本年代确认均从程毅中《宋元小说家话本集》,齐鲁书社 1994 年版。

人分别是机户、箍桶匠、药材贩子、抬轿子的市民等等。而且故事也按照市民意识和市民价值取向来选择并展开情节,表达他们的喜怒哀乐和欣赏趣味。唐人传奇写爱情,主要是在上层士子与贵族妇女或高等妓女中展开,是郎才妇貌,“为郎憔悴却羞郎”,“待月西厢下”式的。而宋人小说中的爱情却在市井市民的儿女中展开,没有忸怩,很少顾忌,泼辣热烈,具有强烈个性色彩,尤其突出体现在女性身上,而这一切又建立在独立的经济和生活能力之上,试看《碾玉观音》中崔宁和璩秀秀的结合:

摇摇秀秀道:“你记得也不记得?”崔宁叉着手,只应得喏。秀秀道:“当日众人都替你喝采:‘好对夫妻!’你怎地到(倒)忘了?”崔宁又则应得喏。秀秀道:“比似只管等待,何不今夜我和你先做夫妻?不知你意下如何?”崔宁道:“岂敢!”秀秀道:“你知道不敢,我叫将起来,教坏了你,你却如何将我到家中,我明日府里去说!”崔宁道:“告小娘子:要和崔宁做夫妻不妨;只一件,这里住不得了。”

唐人传奇写豪侠受史传影响,颇多政治色彩,如《红拂传》《红线传》等;而另一类如吴保安、黄衫客、昆仑奴也多是贵族、伟岸大丈夫、奇男子,其侠重在道义,其情注于伦理。宋人豪侠的主人公却多是市井游民,甚至是偷儿,如《山亭儿》、《宋四公大闹禁魂张》。像《宋四公大闹禁魂张》中的宋四公、赵正、侯兴、王秀等偷钱大王玉带,剪马观察衫奚,割滕大尹腰带,颇有戏弄人生,黑色幽默的味道。其中虽有对达官豪绅的蔑视和奚落,意义却侧重在炫耀偷伎的本身而充满市井谐趣。在公案方面,唐人传奇重在官府的破案,如张鷟的《朝野佥载》。重在智慧,重在受害人的坚韧不拔的精神,如李公佐的《谢小娥传》。宋人小说的视野则更多纳入了市井细民的辛酸悲哀。崔宁卖丝,只因身带十五贯钱与受害人所失相符,便视作不二证据被押赴市曹,行刑示众。《沈鸟儿画眉记》中七条人命都是因为只值二三两银子的画眉引起,其内容琐屑卑微,道德沦丧,却极真实地反映了下层市民的悲惨生活和司法吏治的黑暗,并由此树立起包拯这样的理想清官的幻影。灵怪神仙类的宋人小说很少宗教的神圣性,也删汰了唐人小说中的文人趣味和浪漫幻想,代之以恐怖、暴力、色情和刺激。《西湖三塔记》《洛阳三怪记》《西山一窟鬼》等就都是这样的作品。

宋人小说虽然题材广泛,但以爱情公案类作品最多,成就也最高。在描写爱情的作品中,特别突出了青年男女为了婚姻的自由与美满,可以生,可以死,一情

不混,以鬼相从的追求精神。其中妇女的热烈、坚定、主动,尤其令人回肠荡气。《碾玉观音》中璩秀秀是裱褙铺璩公的女儿,被咸安郡王买作养娘后爱上了碾玉匠崔宁,趁王府失火,她向崔宁主动求爱,后来双双逃至潭州安家立业。不久因郭排军告密,郡王将秀秀抓回处死,秀秀的鬼魂又和崔宁在建康府同居,并惩处了郭排军。《志诚张主管》写年届花甲的商人的小夫人爱上了店中主管张诚,主动示爱。张诚不敢接受,辞店归家。后小夫人涉事自杀,鬼魂仍不能忘情张诚,继续用情。张诚仍不为所动。后来张诚打听到小夫人原委底细,小夫人鬼魂才悄然隐去。

与唐代说话相比较,宋人小说无论在故事情节的组织上还是人物性格的塑造上都有了长足的进步。在语言的形态上,宋人用浅近白话写的小说看不到翻译佛经语体影响的痕迹,无论是对话还是叙述,都采用了活泼的市井语言。俗语和套话自不待言,如说到人临险境是“猪羊走入屠宰家,一脚脚来寻死路”。说人脱离险境则是“鳖鱼脱却金钩去,摆尾摇头再不回”。说生与死的转换是“三寸气在千般用,一日无常万事休”。说事与愿违、事出偶然是“着意栽花栽不活,等闲插柳却成荫”。引用的诗词也充满市井蒜酪气,其诗曰:“三山城内有神仙,一个夫人一个偏。开口笑时真似品,直身眠处恰似川。并头难叙胸中事,欹枕须防背后拳。王恺石崇池里藕,分明两个大家莲。”<sup>①</sup>其词曰:“小园东,花共柳,红紫又,一齐开了,引将蜂蝶燕和莺,成阵价,忙忙走。花心偏向蜂儿,有莺共燕,他拖逗。蜂儿却入花里藏身。蝴蝶儿,你且退后。”<sup>②</sup>表现了与传统诗词不同的审美意境。宋人小说中的俗语和套话,乃至诗词骈文,有时在段落的转换过程中起到关键的枢纽作用,同时也是段落划分的标志。比如《醉翁谈录》中《静女私通陈彦臣》,静女与陈彦臣先是以诗互通情愫,然后以词歌咏两人欢会。爱情发生曲折时,两人又以诗词互诉款曲。公堂之上两人受命各吟一诗,最后以宪台王刚中花判作结。《崔木因妓得家室》中写崔木因诗词先是认识妓女赛赛,后又通过赛赛以诗词之力娶了黄舜英。可以说从故事内容到结构形式,诗歌词曲都是小说伎艺不可或缺的有机组成部分。

从阅读文本的角度看,诗歌和词曲,俗语和套语,评论和诠释,可能有些累赘,是枝蔓,但从说话伎艺人的角度,从听众的角度看,它们却在活跃气氛,变换

① 见《醉翁谈录》乙集之一《林叔茂私挈楚娘》,古典文学出版社 1955 年版。

② 见《醉翁谈录》乙集之一《耆卿讥张生恋妓》,古典文学出版社 1955 年版。

语体形式 ,特别是在调整控制叙述的节奏上十分必需。从某种角度讲 ,它的大量出现并带有程式化的倾向 ,恰恰是小说伎艺长足进步并成熟化的一种标志。

## 二、讲摇史

讲史是宋代说话中最早发展起来的一个门类 ,也是受欢迎程度仅次于小说的伎艺。宋代早期的说话分工不明晰 ,但文献如《夷坚丁志》卷三、《宋事实类苑》、《东坡志林》卷一、《事物纪原》卷九所载说话大都为讲述历史故事的内容 ,如《东坡志林》载 :“途巷小儿薄劣 ,为家所厌苦 ,辄与数钱 ,令聚听说古话。至说三国事 ,云刘玄德败 ,颡颥有出涕者。闻曹操败 ,即喜唱快。”即是讲三国故事的。并且当日尚未称“讲史”而称为“说古话”。可随时去听 ,随处都有的听。从《东京梦华录》的记载上看 ,虽然北宋时讲史演员列有孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝祥五人 ,另有“霍四究 ,说三分。尹常卖 ,五代史”。并且讲史内部有了当时小说所不曾有的进一步分工 ,即有专讲三国故事和五代史故事的演员。可见在北宋时讲史较之小说发达得早 ,也更有市场。至南宋 ,讲史随着说话的总体发达而进一步昌盛。周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”载的讲史人姓名更为周详。有 :

摇摇乔万卷、许贡士、张解元、周八官人、檀溪子、陈进士、陈一飞、陈三官人、林宣教、徐宣教、李郎中、武书生、刘进士、巩八官人、徐继先、穆书生、戴书生、王贡士、陆进士、丘几山、张小娘子、宋小娘子、陈小娘子

如果加上吴自牧《梦粱录》卷二十《小说讲经史》条中的周进士、王六大夫二人 ,则有 15 人。同书还介绍当时有名的讲史演员王六大夫“元系御前供话 ,为幕士请给讲 ,诸史俱通 ,于咸淳年间 ,敷演《复华篇》及《中兴名将传》,听者纷纷 ,盖讲得字真不俗 ,记问渊源甚广耳”。值得注意的是 ,两宋文献记载的说话艺人有名有姓有事迹者大都为讲史艺人 ,这大概一方面是由于讲史艺人重在“记问渊源” ,因此赢得听众较为尊重 ,称其为“进士”“贡士”“宣教”“万卷” ,社会地位较高外 ,另一方面也反映了讲史在当时影响和势力之大。在南宋时代 ,讲史虽然不如小说红火 ,但在说唱伎艺中惟一可与小说颉颃的就是讲史了。

关于讲史的范畴 ,耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》条有明确的说明 :“讲史书 ,讲说前代书史文传兴废争战之事”。强调载于史册的人物或有关国家兴亡或战争的大事才可称史 ,并不是所有的历史故事都可以纳入讲史的范围。《西

湖老人繁胜录》也强调讲史是“说史书”。但宋代的讲史与说话伎艺中其他的题材也没有绝对的畛域。如罗烨《醉翁谈录·小说开辟》中说：“也说黄巢拨乱天下，也说赵正激恼京师。说征战有刘项争雄，论机谋有孙庞斗智。新话说张、韩、刘、岳，史书讲晋宋齐梁。”就说明在讲史中还夹有侠盗赵正和抗金英雄张浚、韩世忠、刘琦、岳飞的“新话”。吴自牧《梦粱录》介绍王六大夫“诸史俱通”，却介绍的是他在“咸淳年间敷演《复华篇》及《中兴名将传》”。可能在讲史伎艺人的眼里，这些当代的抗金名将的英勇事迹也必将彪炳于“书史文传”的缘故吧。

作为说话的伎艺，讲史的体制也具备韵散结合的结构。但总的来说，讲史伎艺的韵文部分质朴少文，变化不大，与小说相比逊色了许多。它的韵文，有的直接引用书表论赞，通常只是七绝或七律诗，虽然像《五代史平话》的入话“龙争虎战几春秋，五代梁唐晋汉周。兴废风灯明灭里，易君变国若传邮”，言简意赅，形象而意味深长地概括了五代史的内容，能够引发听众深入地听取下边的内容，但大多数诗歌，千篇一律，乏味如朝代歌诀。《全相平话武王伐纣书》与《薛仁贵征辽事略》的开场诗篇竟然一字不差地互相袭用，这是小说很少有的。而且讲史中诗歌的出现，更多的不是情节的而是结构性的，一般在段落的结尾作总结用，如《七国春秋平话》卷下这两段都是：

摇摇却说袁达在乐毅帐中隐藏，这回且看乐毅捉得袁达？袁达捉得乐毅？话说乐毅正上帐之次，被袁达走起一剑，挥为两段。袁达大喜，觑时，只是一个草人。袁达大惊便走，恐遭乐毅之计，走出寨门，正撞石丙。提槌便打。袁达性命如何？诗曰：才离白虎黄幡难，又值丧门吊客灾。

却说齐帅孙子在营中，有人报军师：“寨门外有一道童来。”先生唤至，呈书与孙子。孙子看曰：“师父书来，道膺有百日之灾，慎勿出战，只宜忍事。如出阵，有误也。”言未已，有人报：乐毅下战书。先生曰：“此非师父之书，是乐毅之计，必诈也。”孙子不信。叫袁达：“听吾令，依计用事，破燕阵捉乐毅。”袁达持斧上马曰：“只今朝便睹个清平。”来战乐毅。且看胜败如何？诗曰：贯世英雄谁敢敌，今朝却陷虎坑中。

讲史的叙事方法深受史书影响而以编年和纪事本末为主要的框架。如《新编五代史平话·汉史平话》卷六上目录为“刘知远劝石敬瑭据河东”“敬瑭称帝授知远为平章”“刘知远为北京留守”“军卒报刘承义娘子消息”“刘知远自到孟

石村探妻” ,而内中叙事则以“ 闵帝应顺元年正月 ”“ 至清泰三年 ”“ 天福四年 ”“ 天福六年 ”来标目和串连故事情节。《大宋宣和遗事》以元、亨、利、贞标目 ,内中叙事则直接以年系事。如“ 大观二年 ”“ 大观三年 ”“ 大观四年 ”“ 政和元年 ”等。这种叙事方法同宋代《资治通鉴》和《通鉴纪事本末》的盛行可能有关。讲史既然又称“ 讲史书 ” ,它当然在叙事 ,尤其在兴废争战大事上主要依据正史 ,有时甚至大段摘抄或拼凑书史文传 ,而在人物发迹变泰上 ,讲史往往杂采传说故事 ,嵌入不少民间传说 ,所谓“ 得其兴废 ,谨按史书 ,夸此功名 ,总依故事 ”。讲史的语言也依傍正史 ,不如小说语言活泼却雅驯通畅。虽然也有较浓厚的口语意味 ,却又不纯是白话而文质彬彬。后世历史演义小说的语言 ,就是在讲史语言的基础上向前发展的。

由于讲史叙述的内容时间跨度大 ,必须多次才能讲完 ,因此它在讲述的过程中必须注意商业的运作 ,在讲说过程中必须注意掀起波澜 ,高潮迭起 ,而又不能一次轻易讲完 ,需要留有余地 ,往往在最关键的时候留下悬念 ,且听下回分解。话本不仅分卷分集 ,而且有详细目录。又因为头绪较多 ,叙事过程中不断出现“ 话说 ”“ 且说 ”“ 却说 ”“ 后说 ”“ 话分两头 ”“ 话分两说 ”等等套话 ,它们后来成为章回小说的传统模式。

与小说相比 ,讲史在艺术上相对显得稚拙 ,许多作品结构散乱 ,人物性格模糊 ,故事情节前后不连贯 ,语言也文白夹杂。出于说话人想象出来的故事 ,或者本为民间传说 ,语言多为白话口语 ,而见于史书记载的事件则袭用文言 ,以致文白夹杂。估计出现这一现象的原因大概是现存讲史话本只是当时讲史艺人的说话提纲或简单的记录 ,是早期的话本 ,不像现存的小说话本经过明人较多的加工。

宋人讲史伎艺在当时蔚然可观 ,《醉翁谈录》“ 小说引子 ”有歌云“ 传自洪荒盘古初 ,羲农黄帝立规模。无为少昊更颡帝 ,相授高辛唐及虞。位禅夏商周列国 ,权谋秦汉楚相诛。两京中乱生王莽 ,三国争雄魏蜀吴。西晋洛阳终四世 ,再兴建邺复其都。宋齐梁魏分南北 ,陈灭周亡隋易孤。唐世末年称五代 ,宋承周禅握乾符。子孙神圣膺天命 ,万载升平复版图 ”。似乎从盘古开天地开始 ,到“ 宋承周禅握乾符 ”都纳入了讲史的范畴。但由于当时讲史是诉诸听觉而缺乏传留手段 ,故存留者并不多。如果考虑到说唱伎艺传承的保守性 ,在宋人文献有相关记载的情况下 ,某些元代刊刻的讲史话本 ,都有可能曾是宋金时代的讲史伎艺内容。



《梁公九谏》是学术界较一致认定的北宋时的讲史话本。有士礼居刻本,源出于赐书楼藏旧抄本。鲁迅根据卷首有范仲淹《唐相梁公庙碑》,断定“书出当在明道二年(元祐)以后矣”(见《中国小说史略》)。《梁公九谏》记唐代梁公狄仁杰九次切谏武则天,不可传位于武三思,力主召回贬在房州的李显为太子,终于使武则天感悟的故事。《梁公九谏》多取材于《狄梁公传》等唐代史料,同时又广泛吸取了当时的民间传闻,如第八谏讲“则天令武士于殿前置油锅,宣狄相入朝。则天问狄相曰:‘若改前解,则与卿长保富贵,若不改前解,这殿前油锅是卿死处’。”狄仁杰据理抗辩后,“褰衣大步欲跳入油锅”。这显然是说话人常用的编排手法。据书前佚名的序言,原作称“梁公九谏词”。“词”,为唐五代说唱中以唱为主的一种伎艺,如敦煌卷子有《季布骂阵词》《苏武李陵执别词》等。《梁公九谏》虽经北宋人改订,散文化了,但说唱痕迹宛然仍在。其每一谏的结句句式基本相同,如第三谏是“立武三思,的然不得”,第四谏是“立武三思,终当不得”。《梁公九谏》是唐五代说唱伎艺向宋代说唱伎艺的过渡时期的产物,代表了宋代讲史伎艺的早期形态。

《新编五代史平话》据曹元忠跋称是“宋巾箱本”。后武进董氏诵芬室予以影印,题《景宋残本五代平话》。许多研究者依据书中“每于宋讳不能尽避”,直称赵匡胤、赵玄朗及版刻刀法、地名与引文,将其定为金代刻本。如果这个推断不错,根据其中刘知远发迹变秦的故事比金代《刘知远诸宫调》简略得多,诸宫调中许多情节,如李洪义兄弟谋害刘知远,刘知远投军后与岳小姐成婚,李三娘捧金印等在平话中尚未出现,《新编五代史平话》刊刻的年代起码应早于金章宗时代,甚或就是完颜亮时艺人刘敏说唱的本子。它似乎可以看做是宋代中期讲史伎艺的样本。

《新编五代史平话》凡十卷:《梁史平话》《唐史平话》《晋史平话》《汉史平话》《周史平话》各二卷。其中《梁史平话》《汉史平话》皆缺下卷,《梁史平话》并目录亦失。《唐史平话》《晋史平话》《周史平话》也有缺失。

《新编五代史平话》概述梁、唐、晋、汉、周五代盛衰变化的历史,其中大部分篇幅依据《资治通鉴》及新旧《五代史》抄撮而成,若比较《唐史平话》卷上叙张睿与李克用的矛盾与《资治通鉴》唐纪七十四“昭宗大顺元年”的记叙,蹈袭之迹显而易见,其思想倾向自然也一如正史。不过,一旦说话人在基本史实上粉饰细节,立即显得生气盎然。像《唐史平话》上卷写李克用与黄巢对阵,分别作两段骈语,形容两人的装束和武器,虽然稚拙,却不乏幽默和风趣,特别是《新编五代

史平话》写朱温、石敬瑭、刘知远、郭威等人的发迹变泰，内容嵌入不少民间传说，离奇刺激，迎合市民的心态。像《梁史平话》卷上写朱温儿时情景：

摇摇话不要絮烦，且说那朱温自与黄巢相别后，其父朱诚丧亡，朱温共那哥哥朱全昱、朱存侍奉那母亲王氏。一日，瓜园内有个方山道人庞九经为他讨地，令朱温将父丧掘地三尺葬之，并不要走却金神。朱温依他所教，掘地安葬朱五经，只留得金色飞鱼二个，都不全，及被打杀，并断为两三段，填埋穴内，葬父在上。后数日，庞九经回见土色无光，草不润温，道是：“七七四十九个金神，走了四十七个；只有两个，更不员全。汝家虽出二帝，可惜不得善终！”那朱温葬了那爷，分明是：

神仙指出羊眠地，福地须还葬福人。

那朱温葬了那爷爷，侍奉他的娘娘王氏，和那二个哥哥，同往徐州录事押司刘崇家，驱口受佣工作。那长子全昱为刘崇家使牛，次子朱存为刘崇家锄田，第三子朱温为刘崇家放猪，伊母王氏为刘崇机织。刘崇的娘，夜见朱温，排行唤做朱三，睡后有赤光。一日自东冈回，见朱三在日中眠睡，有赤蛇贯从朱三鼻里过。刘崇的娘与他的儿子道：“休教朱三放猪，此儿他日必定富贵。”刘崇便唤朱三共他的儿子刘文政同入学堂读书，怎知朱三与刘文政却去学习赌博，无所不为；又会将身跳上高墙，行屋上瓦皆不响；又会拳手相打，使枪使棒，不学而能。乡里人呼他做“泼朱三”。刘崇向朱三道：“丈夫当立功名，何故号做泼朱三？”

这些荒诞的传闻，不见史书记载，完全出于说话人的捏合。不过，当日说话人正是通过这些穿插点缀显其伎艺，所谓“冷淡处提缀得有家数，热闹处敷演得越久长”而引人入胜的。

《大宋宣和遗事》大概出自于宋亡以后遗民之手。黄丕烈跋《士礼居丛书》本云“当出宋刊”。从书的内容看，当是宋人旧编元人刊印加工之本，反映了宋代晚期讲史伎艺的某些形态。《大宋宣和遗事》分元、亨、利、贞四集，而内容可分为十节：第一节叙述历代帝王的荒淫失国；第二节叙述王安石变法；第三节叙述蔡京与童贯朋比专权；第四节叙述梁山泊聚义本末；第五节叙述宋徽宗与妓女李师师的风流轶事；第六节叙述道士林灵素的进幸；第七节叙述京师汴梁元宵之繁盛；第八节叙述金人灭辽侵宋；第九节叙述徽钦二帝被掳；第十节叙述宋高宗建都临安。都是徽钦二帝被掳前后的事情。编者大体上按照北宋后期至南宋

初年的时代顺序,将民间讲史艺人的口头创作,不尽可信的野史笔记和多种史书的材料抄撮成篇。其中第一、第四、第五、第七节纯用市井口语,估计袭用的是当时的讲史话本。全书虽然节录成书,未加融会“而精采遂逊”(《中国小说史略》语),但无论从讲史伎艺的发展史上还是从中国小说发展史上,《大宋宣和遗事》似乎都较现存的讲史话本更值得研究。首先,从编者转抄成书不够细心、抄错的地方比比皆是来看,它很可能是说话人供自己用的一个详细提纲和资料辑录,刊印时没有做较大的加工和润饰,由此我们可以窥见当日讲史伎艺人创作话本的底蕴。其次是,以往的讲史话本往往以朝代为本位,以正史为依托敷衍史实,《大宋宣和遗事》则选取南北宋易朝之际为描写对象,集中写宣和年间事,没有通贯的史书为依傍,大量摭拾野史笔记,采用了相当多的说唱伎艺话本资料,像“梁山泊聚义”部分,就有可能吸纳了《醉翁谈录》里《石头孙立》《青面兽》《花和尚》《武行者》的说话资料,因而具有相当的英雄传奇色彩,像有关宋徽宗与李师师、贾奕的感情纠葛的细腻描写,还带有人情小说的味道;乃至写伏阙上书的陈东,力图恢复中原的宗泽,又颇类南宋讲说当代时事的“新话”。这都使《大宋宣和遗事》在讲史话本中有创新的倾向,并对后世英雄传奇小说的诞生乃至历史演义小说与英雄传奇、人情小说的合流产生影响。其第四节“梁山泊聚义”,第一次将水浒英雄的事迹贯串在一起,无论是与元杂剧中的水游戏相比较,还是与龚开的《宋江三十六赞》比较,《大宋宣和遗事》都是探索《水浒传》乃至《水浒后传》渊源的非常珍贵的资料。

宋代的讲史虽然粗糙幼稚,但在当时却是市民喜闻乐见的娱乐和普及历史的绝好形式,它的话本对于中国长篇历史演义小说的创作和发展也起了很重要的作用。

### 三、说摇经

唐代寺庙中盛行的讲唱经文,转变,既是和尚们宣传宗教的手段,也是“悦俗邀布施”的手段。宋代瓦舍伎艺盛行之后,无论是出自于转换场地,继续宣传佛教的目的,还是出于“悦俗邀布施”的经济利益的驱动,说经等宗教说唱伎艺也从寺庙挤进了瓦舍,成为瓦舍伎艺的一种。

不过,在孟元老《东京梦华录·京瓦伎艺》条还没有“说经”。“说经”进入瓦舍,成为说话的一类家数,大概是在南宋期间。这同瓦舍的进一步繁荣,理学和禅宗力量在南方的兴盛有密切的关系。

说经在宋代有三个品种,除主要的“说经”,谓“演说佛书”外,还有“说参请”,谓“宾主参禅悟道等事”及后出的“说经诤经”<sup>①</sup>。伎艺人中,既有和尚,如有缘、达理、周太辩,也有非出家人如隐秀、混俗、戴忻庵,同时还有尼姑,如陆妙慧、陆妙静。妙慧和妙静还曾在思陵时任御前应制。说经中出现“说诤经”,伎艺人中出现尼姑,说明讲经在宋代的世俗化倾向越来越严重,但其兴盛的程度却终难与小说、讲史相匹敌。唐代俗讲的“填咽寺舍”的盛况只是明日黄花了。

《大唐三藏取经诗话》是现存惟一的宋人说经话本。有人依据其中某些特殊的语言现象只见于唐五代的文献,认为它可能还产生于北宋之前。<sup>②</sup> 现存刻本有两种,一为小字本,卷末有“中瓦子张家印”,王国维认为即《梦粱录》所记“张官人诸史子文集铺”的刻本<sup>③</sup>。另有一大字本,题《新雕大唐三藏法师取经记》,现在都收藏在日本。

《大唐三藏取经诗话》分为三卷十七段(有残缺),每段都有标题,很多标题下都有“处”字,如:“行程遇猴行者处第二”“入鬼子母国处第九”等,与敦煌变文中常见的“处若为陈说”的套语相近,似乎原有图与之配合。每段结尾都以故事中人物咏诗作结,如第二段结尾是:“猴行者乃留诗曰:‘百万程途向那边,今来佐助大师前。一心祝愿逢真教,同往西天鸡足山。’三藏法师诗答曰:‘此日前生有宿缘,今朝果遇大明贤。前途若到妖魔处,望显神通镇佛前。’”可能这即是称为“诗话”的原因。

《大唐三藏取经诗话》是今存最早的以唐玄奘取经为题材的文学作品。叙玄奘法师途经一国,遇猴行者主动提出协助取经,于是猴行者施神威,入大梵天王宫。天王赐给他隐形帽、金环锡杖、钵盂三宝。一路上师徒经香山寺、狮子国、树人国、长坑、大蛇岭,艰难备尝。在火类坳灭白虎精,九龙池降馗头鼉龙,又有深河神化金桥相渡。后复经鬼子母国。在女人国,师徒拒绝美色挽留。在王母池,三藏命猴行者偷桃。又经沉香国、波罗国、伏钵罗国,抵达竺国福山寺获经卷,复于香林寺获定光佛授《心经》。至河中府,遇王长者后妻杀害前房儿女,法师救之。回到长安,唐明皇亲自迎接,封玄奘为“三藏法师”。《大唐三藏取经诗话》估计只是说经伎艺人讲经的底本,各段字数不平衡,多者达千六百余字,少

① 见周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”。

② 参见刘坚《大唐三藏取经诗话成书年代蠡测》,载《中国语文》1984年第1期。

③ 《宋槧大唐三藏取经诗话跋》,见《王国维文集》,北京燕山出版社1996年版。

者不满百字。语言虽幼稚朴实,却时露简劲传神之笔,如写火类坳白虎精幻化的妇人是“有一白衣妇人,身挂白罗衣,腰系白罗裙,手把白牡丹花一朵,面似白莲,十指如玉”。连用五个“白”字,予人鲜明印象。遥想当日讲经人数衍提掇此书,一定会精彩异常。现在敦煌榆林窟中有西夏时壁画,描绘三藏法师与猴行者合十祷请的情状,与《大唐三藏取经诗话》“入竺国渡海之处第十五”的描写颇相吻合,可能即与诗话的讲说有关。

《大唐三藏取经诗话》对后世章回小说《西游记》的成书过程产生了影响,虽不能说吴承恩在创作《西游记》时曾直接取材于此书,但《大唐三藏取经诗话》的出现,标志着玄奘去印度取经的故事由历史故事向神话故事过渡的完成,标志着西游故事的主角已经由唐僧转为猴行者,还标志着《西游记》某些离奇的情节已经有了初步的轮廓,却是无疑的。

说参请,不见于唐人俗讲,估计是瓦舍中说经的衍生伎艺。对于它的伎艺情况,张政烺在《历史语言研究所集刊》第十七《问答录与说参请》中有切实的说明:

摇摇“按‘参请’,禅林之语,即参堂请话之谓。说参请者乃讲此类故事以娱听众之耳。参禅之道,有类游戏,机锋四出,应变无穷,有舌辩犀利之词,有愚騃可笑之事,与宋杂剧中之打诨颇相似。说话人故借用为题目,加以渲染,以作糊口之道。若其伎艺流行于瓦舍既久,益舍本而逐末,投流俗之所好,自不免杂入市井无赖之语。”

他同时还认为《东坡居士佛印禅师语录问答》即为说参请的话本。从《野客丛书》卷十九曾引此书来看,《东坡居士佛印禅师语录问答》应为南宋作品。全书分为二十七段,主要内容是苏东坡与佛印互相嘲弄之记录。两人虽一为居士,一为禅师,而戏谑内容很少与佛法有关,多为酒令与谜语。如《纳佛印令》:

摇摇东坡与佛印同饮,佛印曰:敢出一令,望纳之:“不慳不富,不富不慳。转慳转富,转富转慳。慳则富,富则慳。”东坡见有讥讽,即答曰:“不毒不秃,不秃不毒。转毒转秃,转秃转毒。毒则秃,秃则毒。”

说参请由于都是简短的戏谑应答的词令,估计很难独立演出。当日的表演可能采取两种方式:一是作为“说经”的引子(相当于“小说”话本的“笑耍头回”),在开始说经之前,先来一个“参请”,让听众笑乐一番;另外则是作为说经时的插曲,在说经中临时捏合一些简单的“参请”故事,以引起听众的兴趣。说

参请仅为说经的附庸而不独立,一个重要的证据是《武林旧事》“诸色伎艺人”中标有“说经诨经”伎艺人的名字,而说参请伎艺人的名字不见标引。

说诨经的名称虽见于《梦粱录》《武林旧事》的记载,但缺乏其内容的介绍。按照常理,佛经是很难构成滑稽说笑的伎艺的,估计是事关禅林寺庙中的玩笑甚至是低级趣味的故事。胡士莹疑心“《五戒禅师私红莲记》《明悟禅师赶五戒》《花灯轿莲女成佛记》可能属说诨经的话本”颇有道理<sup>①</sup>。

在说话伎艺的家族中,说经是较弱的一支,远不能与小说、讲史比肩。宋亡以后,随着瓦舍的消失,作为瓦舍伎艺之一的讲经也便风流云散,而旧日寺庙也今非昔比,失去了讲经的依托栖息之地,回归也无路,从此讲经便随着宋亡而亡,也有人认为它的部分功能由更为通俗的宝卷等说唱形式承袭存续下来。此说确否?将在第六章详述。

#### 四、合生、商谜、说诨话

在宋代瓦舍中,与说话相近的伎艺有合生、商谜、说诨话。由于相近,有的文献在谈到说话时就顺便带及它们,或干脆将之列入“小说讲经史”<sup>②</sup>。至于近代,研究宋代说话伎艺的学者也往往将合生、商谜、说诨话列为说话的家数探讨。与说话相近的是,它们在表演时都以说为主。不同的是,说话为叙事伎艺,而合生、商谜、说诨话则是非叙事性伎艺。

(一)合生:又作“合笙”。是一种以诗词状物肖人的伎艺。宋高承《事物纪原》卷九引《新唐书·武平一传》云:“即合生之原,起于唐中宗时也。今人亦谓之唱题目”。不过唐代的合生“咏歌舞蹈”,是歌舞相兼的形式,而宋代则是说唱诗词。合生伎艺的形态,洪迈《夷坚志》支乙卷六“合生诗词”有明确说明:

摇摇江浙间,路歧伶女,有慧黠知文墨,能于席上指物题咏,应命辄成者,谓之合生。其滑稽含玩讽者谓之乔合生。盖京都遗风也。

他同时还举了两个例子:

摇摇张安国守临川,王宣子解庐陵郡守印归,次抚。安国置酒郡斋,招郡士陈汉卿参会。适散乐一妓言学作诗。汉卿语之曰:“太守呼为五马,今日两

<sup>①</sup> 见胡士莹《话本小说概论》第四章“说话的家数”。

<sup>②</sup> 见耐得翁《都城纪胜》,吴自牧《梦粱录》。

州使君对席 ,遂成十马 ,汝体此意作八句 !”妓凝立良久 ,即高吟曰 :“同是天边侍从臣 ,江头相遇转情亲。莹如临汝无瑕玉 ,暖作庐陵有脚春。五马今朝成十马 ,两人前日压千人。便看飞诏催归去 ,共坐中书秉化钧。”安国为之叹赏竟日 ,赏以万钱。

予守会稽。有歌诸宫调女子洪惠英正唱词次 ,忽停鼓白曰 :“惠英有述怀小曲 ,愿容举似 !”乃歌曰 :“梅花似雪 ,刚被雪来相挫折。雪里梅花 ,无限精神总属他。梅花无语 ,只有东君来作主。传语东君 ,且与梅花作主人。”歌毕再拜云 :“梅者惠英自喻 ,非敢僭拟名花 ,姑以借意。雪者指无赖恶少者。”官奴因言其人在府 ,一月而遭恶子困扰者至四五 ,故情见其词。在流辈中诚不易得。

洪迈举的合生例子一为诗 ,一为词。诗为吟说 ,词为歌唱。可见合生既可说又可唱。由于它们短小有韵 ,往往与酒筵中文人的酒令颇为近似 ,故《都城纪胜》在提及合生时说它“与起令、随令相似 ,各占一事”。早期的合生可能形式不拘 ,后来渐渐有了固定的程式乃至固定的曲调。《南曲九宫正始》《词林摘艳》中均载有南戏中[合生]的曲词。[乔合笙]则见于金代《西厢记诸宫调》中张生接到莺莺酬简时张生与红娘的唱合 :

摇摇[乔和笙]休将闲事苦萦怀(和 :哩哩罗哩哩罗哩哩来也) ,取次摧残天赋才(和) 。不意当初完妾命(和) ,岂防今日作君灾(和) !仰酬厚德难从礼(和) ,谨奉新诗可当媒(和) 。寄语高唐休咏赋(和) ,今宵端得雨云来(和) 。

这是张生向红娘讲述莺莺来简的真实情况的 ,带有得意忘形的味道 ,符合洪迈所说“其滑稽含玩讽者谓之乔合生”的定义。在这支曲中 ,可以说从曲词到音调我们都可以窥见宋代乔合生的真实面目。

(二)商谜 :商谜是一种猜谜伎艺。“商”是任人商略的意思。猜谜的渊源既远且长。先秦称“廋辞”“隐语”。汉代称“射覆”。可以说猜谜是中国各阶层都爱好的智力游戏。宋代猜谜的风气非常盛行 ,不仅元宵佳节“多以谜为猜灯 ,任人商略” ,也渗透到日常生活中去。《东坡问答录》载佛印与东坡猜谜 :“佛印持二百五十钱 ,示东坡云 :‘与你商此一个谜。’东坡思之。少顷 ,谓佛印曰 :‘一钱有四字 ,二百五十个钱 ,乃一千个字 ,莫非千字文谜乎?’佛印笑而不答。”《都城纪胜》“社会”条还记载猜谜语有专门的组织 :“隐语则有南北屋斋、西斋 ,皆依江

右谜法。习诗之流,萃而为斋。”但瓦舍中的商谜由于具有商业性质,便将猜谜语的过程程式化了,使之成为可视可听可欣赏的伎艺,其形式《都城纪胜·瓦舍众伎》记载得最为详细:

摇摇“商谜旧用鼓板吹[贺圣朝]聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜,本是隐语。有道谜:来客念隐语说谜,又名打谜。正猜:来客索猜。下套:商者以物类相似者讥之,人名对智。贴套:贴智思索。走智:改物类以因猜者。横下:许旁人猜。问因:商者喝问句头。调爽:假作难猜,以定其智。”

从中可以看出,商谜有固定的聚集人众的音乐曲调,有丰富的谜语形式,猜谜程式也颇有层次:有道谜,正猜,下套,贴套,走智,问因,调爽。有问有答,反复斗智。由于还允许听众参与猜谜,称“横下”,表演一定相当有趣。

就猜谜语而言,其精华在谜语的制作,而不在猜,更不在猜的过程。所以《梦粱录》在叙“杭之猜谜者,且言之一二,如有归和尚及马定斋”时,强调的是他们“记闻博洽”这一特点。《西湖老人繁胜录》在称商谜时干脆说是“背商谜”。猜谜语也好,背商谜也好,最重要的是脚本,是谜语本身。宋代谜语的繁荣,靠的是前代积累,靠的是广大群众的集体创作。尽管宋代才子名士如苏轼、黄山谷、秦少游、王安石创作了许多绝妙的谜语,领潮流之先,并有谜语专集《文戏集》行世<sup>①</sup>。但仅靠文人创作是无法承担起商谜在一个多世纪的繁荣的,也是无法满足商谜伎艺表演的。实际上,宋代还有专门的谜语作家,如书会先生来创作谜语,尽管他们被文人所看不起。<sup>②</sup>这些书会先生和商谜艺人还形成我国首次猜谜制谜的社团组织,据《都城纪胜》记载的南北屋斋、西斋等,可以说是书会才人和商谜艺人共同创造了宋代商谜伎艺的繁荣,进而点缀渲染了两宋谜语繁荣的黄金时代。

《东京梦华录》载北宋时著名商谜伎艺人有毛详、霍伯丑。《梦粱录》记叙商谜艺人马定斋、有归和尚“记闻博洽”。《武林旧事》载商谜艺人有胡六印、魏大林、张振、周月岩、蛮明和尚、东吴秀才、陈赞、张月斋、捷机和尚、魏智海、小胡六、马定斋、王心斋十三人。在非叙事以说为主的伎艺中,商谜相当受人欢迎。

(三)说诨话:又称谈诨话,在两宋瓦舍伎艺中都有表演。其演员《东京梦华

① 据郎瑛《七修类稿》卷五“诗文类”载贺从善《千文虎》序:“宋延祐(恐系“嘉祐”之误)间,东坡、山谷、秦少游、王安石辅以隐字,唱和甚众,刊集四册,曰《文戏集》,行于世。”

② 如周密《齐东野语》卷二十“隐语”：“若今书会所谓谜者,尤无谓也。”



录》载有张山人。《西湖老人繁胜录》及《武林旧事》则仅载蛮张四郎一人,可见当日两宋瓦舍伎艺中说诨话均不甚景气。不过其演员张山人在宋代瓦舍伎艺人中颇为有名,在宋代文献记载的备细程度中仅次于李师师而独占男演员的鳌头。如王灼《碧鸡漫志》卷二云:“长短句中作滑稽无赖语,起于至和、嘉祐之前,犹未盛也。熙丰、元祐间,兖州张山人以诙谐独步京师,时出一两解。”洪迈《夷坚乙志》卷十八《张山人诗》云:“张山人,自山东入京师,以十七字作诗,著名于元祐、绍圣间,至今人能道之。其词虽俚,然多颖脱,含讥讽,所至皆畏其口,争以酒食钱帛遗之。年益老,颇厌倦,乃还乡里,未至而死于道。道旁人亦旧识,怜其无子,为买苇席,束而葬诸原,揭木书其上。久之,一轻薄子弟至店侧,闻有语及此者,奋然曰:‘此是山人坟,过者尽惆怅,两片芦席包,敕葬。’人以为口业报云。”王辟之《渑水燕谈录》卷十云:“往岁有丞相薨于任者,有无名子嘲之,时出厚赏购捕造谤。或疑张山人寿为之,捕送府。府尹诘之,寿云:‘某乃于都下三十余年,但生而为十七字诗鬻钱以糊口,安敢嘲大臣?纵使某为,安能如此著题?’府尹大笑遣去。”<sup>①</sup>

从以上记载我们可以得知,张山人名寿,是从山东来京师献艺的演员,而说诨话并非望文生义所理解的为讽刺滑稽故事,而是用长短句或十七字诗来讥刺时事。十七字诗的格式为三个五言句,一个二言句。全诗的中心或诗眼全在最后两字上。王灼既称其为长短句,当日或者可以歌唱,故元陶宗仪《辍耕录》云:“宋有戏曲、唱诨、词说。”

向来的研究者都把说诨话纳入说话的范围来考察,比如胡士莹的《话本小说概论》、程毅中《宋元小说研究》都是如此,这大概不十分准确。说话和说诨话虽然都属于语言表演艺术,可是说话重在故事,其中虽然杂有诗词,有的数量还很多,甚至还是表现故事的重要内容,但说话表演的中心是故事,而说诨话重在十七字诗,以十七字诗作为表演的中心,并以十七字诗作结。虽然说诨话也可能包括简短的故事,但故事只是为十七字诗做铺垫的,而其情趣则以滑稽、戏噱、嘲讽为鹄的。说话重故事,故可长可短;说诨话重十七字诗,故不可能太长。在表演上,综合表演的成分较之说话更浓。表明说诨话不是隶属于说话一类伎艺的重要依据是,在宋代,说话已经从百戏中析出,无论《东京梦华录》,还是《西湖老人繁胜录》《梦粱录》《武林旧事》,凡提到百戏时,未见有说话包括在里面,但说诨话却和商谜、合生等掺杂其中,这说明说诨话的表演形式与说话是有距离的。

① 胡仔《苕溪渔隐丛话》卷二十八《王直方诗话》所载略同。

宋亡之后 随着瓦舍的消失 ,作为瓦舍伎艺的商谜、合生、说诨话也隐声匿迹。但从元明清的文献来看 ,它们仍活跃在民间 ,只是形式有所改变。比如猜谜活动仍然流行于民众 ,合生在酒宴上仍旧盛行 ,说诨话的十七字诗 ,在元明清时代也还有人熟练地运用它以讥刺时事<sup>①</sup>。

## 第四节 摇以“唱”为主的瓦舍伎艺

宋代瓦舍众伎 ,除以“说”为主的伎艺——说话等外 ,还有以“唱”为主的诸种伎艺——唱赚、小唱、嘌唱、唱令曲、吟叫、诸宫调等 ,下面分别叙述。

### 一、唱摇赚

唱赚 ,是宋末元初在瓦舍中流行的通俗歌曲。它不仅赢得了市井的欢迎 ,也赢得了上层社会的青睐。比如据《武林旧事》载 ,南宋时唱赚的社团有“遏云社” ,伎艺人有濮三郎、扇李二郎等二十人 ,其数量仅次于小说和讲史 ,可见其流行。而同书记载皇后归谒家庙的典礼上 ,“歇坐”“第四盏” ,就是“唱赚” ,则又见出其流品颇高 ,已跻于雅的音乐行列。

关于赚的起源 ,有两种说法 :

据南宋陈元靓《事林广记》记载 ,“夫唱赚一家 ,古谓之道赚” ,认为赚起源很早。另一种说法则是耐得翁《都城纪胜》的记载。吴自牧《梦粱录》所记与之略同 :“唱赚在京师日 ,有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令 ,引子后只以两腔互迎 ,循环间用者 ,为缠达。中兴后 ,张五牛大夫因听动鼓板中 ,又有四片太平令 ,或赚鼓板 ,遂撰为赚。赚者 ,误赚之义也 ,令人正堪美听 ,不觉已至尾声 ,是不宜为片序也。今又有复赚 ,又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难 ,以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也”。

依据《都城纪胜》的说法 ,则唱赚的起源可追溯到北宋 ,并大约经过了三个时期 :北宋期(京师日)。~~南宋~~南宋中期(中兴后)。~~南宋~~宋理宗端平二年左右 ,即

① 如郎瑛《七修类稿》卷四十九“十七字诗” :“正德间 ,徽郡天旱。府守乞雨欠诚而神无感应 ,无赖子作十七字诗嘲云 :“太守出祷雨 ,万民皆喜悦。昨夜推窗看 ,见月。”守知 ,令人捕至 ,责过十八 ,止。曰“汝善嘲诗耶 ?”其人不应守 ,以诗非己出。根追作者 ,又不应。守立曰 :“汝能再作十七字诗 ,则恕之。否则罪至重刑 ,”无赖应声曰 :“作诗十七字 ,被责一十八。若上万言书 ,打杀。”守亦哂而逐之。

《都城纪胜》创作时期(今)。而赚的曲式亦经历了三种形态:早期的缠令、缠达,张五牛创作的赚,后期的复赚。

在赚的历史上,张五牛大夫是一个里程碑式的人物。他生活在南宋绍兴年间。称大夫,可能只是当时人对他的尊称,如称写《西厢记诸宫调》的人为董解元,唱嘌耍令的人为吕大夫,讲史书的人为王六大夫等。解元、大夫只是广义的尊称而非专指。除创作赚以外,据《太平乐府》、《青楼集》等书记载,他还与商正叔合写有诸宫调《双渐小卿》。据《梦粱录》、《都城纪胜》记载,他是“因听动鼓板中有四片太平令,或赚鼓板,即今拍板大筛扬处是也,遂撰为赚”的。赚的名称即由他而起。而赚的语源则是“赚者,误赚之义也,令人正堪美听,不觉已至尾声,是不宜为片序也”。片,即词曲中“叠”之意。序,即词曲前之说明文字。从音乐结构上说,这里的片,指乐曲与乐曲之间的间奏过门,而序,则指序曲引子。“不宜为片序”,大概指赚的音乐结构非常紧凑,曲与曲之间过渡无痕,浑然一体。

张五牛创作的赚估计当时是只曲,它最风行的年代是咸淳年间(1271—1274)。因为据《武林旧事》记载,是时皇后归谒家庙的典礼上,“歇坐”第四盏是“唱赚”,而玩味前后文意,每盏所奏乐曲均是只曲,故此处的赚也一定是只曲。

后期赚词最著名的作者是李霜涯,他的生平难以考定,估计是宋理宗时人。《武林旧事》称他是杭州“书会”中人,赞其“作赚绝伦”。作为作赚的名家,直到元代,他的作品还被人尊敬地提起:“正臣,杭州。与志甫、存甫及诸公交游。……至于古之乐府慢词,李霜涯赚令,无不周知”<sup>①</sup>。

复赚,是赚在后期出现的曲种,今已不可考知。复赚从字面上理解,估计是赚的综合,即套曲的形式,甚或就是赚的套曲的别称。因为至今我们没有发现复赚的曲调。假如它是一种曲调,按理,它会像缠令、赚那样在南北曲中留下痕迹。可能张五牛大夫所创的赚当时只是只曲,至复赚时形成套曲形式,因为赚曲在其中占有中心或重心位置,故仍称为赚。有人根据《都城纪胜》中“今又有复赚,又且变花前月下之情及铁骑之类”,认为复赚可能是叙事文体。<sup>②</sup>但也只是推测,不甚可靠。其一是复赚没有作品流传下来,其二是依据宋陈元靓《事林广记》的记载,赚在题材上颇为讲究:“如对圣案,但唱乐道山居水居清雅之词,切不可

① 见钟嗣成《录鬼簿》。

② 见叶德均《宋元明讲唱文学》“乐曲系的讲唱文学”,古典文学出版社 1957 年版。

风情花柳艳冶之曲。如此,则为读圣。社条不赛,宴会吉席,上寿庆贺,不在此限。”若此,则《都城纪胜》所述“又且变花前月下之情及铁骑之类”则可能仅指赚的题材扩充与前不同,而并不意味着它由抒情向叙事的过渡。

要之,唱赚是宋朝的歌曲体系,它经历了缠令、缠达、赚、复赚的发展阶段。张五牛大夫之前,它被称为缠令、缠达。张五牛依据四片太平令创作赚曲后,无论单唱赚或含赚的套曲,或唱缠令,唱缠达均被称作唱赚。它是超越了单曲演唱,联合同一宫调套曲演唱的突起的异军。

赚是一种曲调体系,它不仅包括缠令、缠达、赚、复赚,而且缠令下又有各种宫调的缠令,如喜迁莺缠令、哨遍缠令、梁州缠令等,赚下又有各种宫调的赚,如安公子赚、太平赚、海棠赚等。后来这些曲调化入南北曲,在诸宫调、南戏、杂剧中继续演唱。

赚又是一种演唱方式,它有固定的演唱程式,在演唱前先要念定场诗词,称为“致语”。而乐队的组成和配器也有规定,即一人执板,一人击鼓,一人吹笛。陈元靓《事林广记》有两首诗专门描述唱赚的配器情况:“鼓板清音按乐听,那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络,两枝仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫,板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲,引得嫦娥侧耳听。”“鼓似真珠缀玉盘,笛如鸾凤啸丹山。可怜一片云阳木,遏住行云不往还。”演奏的姿式也有规定:“假如未唱之初,执板当胸不可高过鼻,须假鼓板撚掇”。同书还有一幅插图,不仅如实反映诗中所叙配器,而且生动鲜活地描绘出当日唱赚的场面:一男性吹笛,一女性拍板,一女性击鼓。那么由谁来唱呢?男性吹笛自不可能,女性中估计拍板者唱的可能性大些,因为拍板的节奏较鼓疏缓,力度也稍弱些,尤其是宋代演唱词歌例应由演唱者自行拍板演唱。估计“致语”的念诵也是由拍板者承担。

在曲体板式上,赚也程式化了:“三拍起引子,唱头一句。又三拍至两片结尾,三拍煞,入序尾三拍巾斗煞,入赚头一字当一拍,第一片三拍,后仿此。出赚三拍,出声巾斗又三拍煞,尾声总十二拍。第一句四拍,第二句五拍,第三句三拍煞,此一定不逾之法。”它在声腔吐字,遣词造句,乃至题材也有严格要求:“腔必真,字必正。欲有墩亢擎拽之殊,字有唇喉齿舌之异。抑分轻清重浊之声,必别合口半合口之字。更忌马器鞞子俗语乡谈。”

赚在声腔曲式上极其复杂,几乎综合了当时各种声腔的优长,“凡赚最难,

以其兼慢曲、曲破、大曲、小唱、耍令、番曲、叫声,诸家腔谱也。”<sup>①</sup>虽然像慢曲、耍令、叫声的腔谱已多不传,但从《事林广记》所存赚的曲谱看,《圆社市语》中的[紫苏丸]属叫声,《愿成双》中的[愿成双慢]属慢曲,[本宫破子]属曲破,尚依稀可见当日赚兼诸曲腔的模样。

赚在当时演唱曲词不再是不相连属的只曲演唱,而是由同一宫调的不同曲子组成了套数演唱。较之令曲小唱,它显得丰富、完整;较之大曲、法曲,它显得轻便、灵活。它理所当然受到听众的欢迎。《梦粱录》在讲到京师妓乐之隆盛后就谈到“今士庶多以从省、宴会或社会,皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐,女童装束,加以玄索赚曲,祇应而已”。

尽管当时许多士大夫看不起赚,但否认不了它的通俗,它同音乐的协和。沈义父在《乐府指迷》中就说:“炼句下语最是紧要,如说桃不可直说破桃,须用红雨、刘郎等字……往往浅学俗流多不晓此妙用,指为不分晓,乃欲直捷说破,却是赚人与耍曲矣。”“前辈好词甚多,往往不协律腔,所以无人唱。如秦楼楚馆之词多是教坊乐工及市井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之。”这里,沈义父所看不起的赚的弱点,恰恰是赚当日能够火爆的原因,同时也透露出在词的衰落、曲的兴起过程中,赚的纽带作用。可注意的是陈元靓《事林广记》在收录赚时是把它放在“文艺类”,标以“酒令”,而且又是惟一的演唱类目。因此我们有理由说赚在宋末元初是酒宴上最普遍、最具有代表性的演唱形式,在词的演唱和曲的演唱衍变转换过程中居于关键的位置。

赚销声匿迹的原因,估计主要是听众趣味的转换。随着南戏和杂剧乃至散曲和其他说唱演出形式的盛行,它逐渐被听众所遗弃了。

赚对于中国古代音乐歌曲音调体制的影响是巨大的。词曲,或曲子词,原本都是只曲演唱,互不联属的。后来,有了鼓子词,有了传踏。但鼓子词是同调反复演唱,传踏也是重复同一词调。从有了缠令、缠达、赚之后,音乐歌曲的演唱才有了联套的形式。从这个意义上说,赚是“散套之祖”并不过分<sup>②</sup>。至于赚的音调,如缠令、缠达、赚,在赚消亡后继续活跃在诸宫调、南戏、杂剧中,那倒是在其次的了。

① 耐得翁《都城纪胜》。

② 见冯沅君《古剧说汇·说赚词》“南宋的赚词”,商务印书馆1959年版。

## 二、小唱、嘌唱、唱令曲小词

小唱 ,顾名思义 ,是比较随便 ,伴奏规模较小的演唱 ,类似于现今的唱小曲。但在宋元时代 ,它却有特定的含义。

首先是唱的内容 ,“小唱 ,谓执板唱慢曲、曲破 ,大率重起轻杀 ,故谓浅斟低唱 ,与四十大曲舞旋为一体 ,今瓦市绝无。”<sup>①</sup>“惟慢曲 ,引 ,近 ,则不同 ,名曰小唱。”<sup>②</sup>二书所记虽略有不同 ,而慢曲、曲破、引、近 ,都是大曲的组成部分。“慢曲” ,即慢曲子 ,简称“慢” ,又称“歌头”、“慢词”。在宋大曲中是“中序”部分的主要词曲。“曲破” ,是唐大曲的第三部分 ,有歌有舞 ,而以舞为主 ,故又称“舞遍”。宋代已将曲破作为独立的歌舞表演 ,如《郾峰真隐大曲》卷二所载《剑舞》即是。“引” ,是宋大曲“中序”开始的部分 ,“近” ,是“中序”慢曲以后 ,入破以前 ,节奏由慢渐快部分的词曲。可见小唱是大曲的摘唱。大曲是古代大型的歌、舞、器乐曲的组合 ,就歌词而言 ,唐宋前用诗歌 ,宋代用词调 ,主要流行于宫廷宴享、祭祀礼仪之中 ,属于雅乐的音乐范围。

虽然宋代的歌曲皆唱词调 ,但主要唱慢曲的小唱与唱令曲小词的是有区别的。《水浒传》第二十回西门庆对王婆说 ,他在“外宅”养的女人“便是唱慢曲儿的张惜惜” ,便说明唱慢曲儿的小唱演员与一般唱词曲的演员有所不同。小唱的摘唱既然来自大曲 ,它便颇类似于选自歌剧、歌舞剧中的艺术歌曲的演唱。较之歌剧、歌舞剧的演唱 ,它轻便、随意 ;而较之一般的演唱 ,它又显得高雅 ,够档次。

其次是唱的方法。既然小唱是大曲的摘唱 ,它就有许多讲究和规范 :“名曰小唱 ,须得声字清圆。以哑筚篥合之 ,其音甚正 ,箫则弗及也。慢曲不过百余字 ,中间抑扬高下 ,丁抗擎拽 ,有大顿、小顿、大住、小住、打、背等字 ,真所谓上如抗 ,下如坠 ,曲如折 ,止如槁木 ,倨中矩 ,句中累累乎端如贯珠之语 ,斯为难矣”(张炎《词源》)。这说明小唱的演唱在音律上有着相当的积累并十分严格。

小唱的伴奏乐器在最初是等同于大曲的。据《武林旧事》卷一圣节“天基圣节排当乐次” ,演奏大曲所用的乐器起码包括有笛、方响、笙、筚篥、箏、琵琶、嵇琴、箫、拍板、鼓等 ,当然其中有分奏 ,有合奏 ,而小唱在演唱时 ,自然顺应其伴奏。

① 见耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”。

② 见张炎《词源》。

如《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”载：“第一盏御酒，歌板色，一名唱中腔，一遍讫，先笙与箫笛各一管和，又一遍，众乐齐举，独闻歌者之声。”但小唱最规范的伴奏乐器除去不可或缺的拍板外，则是筚篥，《武林旧事》卷一载“天基圣节排当乐次”初坐第二盏陆恩显唱《圣寿永》是“筚篥起”，卷七载“皇后归谒家庙”歇坐第一盏是“筚篥和小唱《帘外花》”，第五盏是“鼓板、筚篥和小唱《舞杨花》”，用的伴奏乐器都有筚篥。这同张炎《词源》所叙“以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也”是一致的。

小唱的演员最初也是由大曲中的演唱者脱胎而来，最有力的证据就是在宫廷天基圣节中小唱的演员陆恩显既是祇应人都管<sup>①</sup>，又是诸色伎艺人中的小唱演员<sup>②</sup>。因此，小唱演员在宋元时代既有男，又有女。比如《东京梦华录》卷五载京瓦伎艺主张小唱有李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等。《武林旧事》卷六载有南宋杭州小唱演员有萧婆婆、贺寿、陈尾犯、画鱼舟、陆恩显、笙张、周颐斋、忤都事。元代时，民间的流行歌曲是散曲，小唱依然保持着自己的领地。夏庭芝《青楼集》载：“李心心、杨奈儿、袁当儿、于盼盼、于心心、吴女、燕雪梅，此数人者，皆国初京师之小唱也。又有牛四姐，乃元寿之妻，具擅一时之妙。寿之尤为京师唱社中之巨擘也。”同书所记地方小唱演员还有：“解语花，姓刘氏，尤长于慢词。”“小娥秀，姓邳氏，世传邳三姐是也。善小唱，能慢词。”“王玉梅，善唱慢词，杂剧亦精致。身材短小，而声韵清圆。”“李芝仪，维扬名妓也，工小唱，尤善慢词。”“真风歌，山东名妓也。善小唱。”“孔千金，善拨阮，能慢词，独步街市。”

总而言之，在宋元时代，小唱是从大曲中分离出来的，是有着独立而专门的演唱范围、方式、方法的伎艺。它之称为小唱，是相对于大曲而言的，并非如一般人所理解的随便唱小曲。

与小唱相对应的是嘌唱。

什么是嘌唱？嘌者，“无节度也”，“疾也”<sup>③</sup>。关于嘌唱，宋程大昌在《演繁露》中有明确说明：“凡今世歌曲，比古郑卫，又为淫靡，近又即旧声而加泛艳者名曰嘌唱。”泛艳，浮光貌。“即旧声而加泛艳者”，用现在的话说，就是在旧曲调上加上花腔装饰。

① 见周密《武林旧事》卷一。

② 见周密《武林旧事》卷六。

③ 见朱熹《诗集传·桧风·匪风》：“匪风飘兮，匪车嘌兮。”《传》：“嘌，无节度也。”《疏》：“由疾，故无节。”

《都城纪胜》在“瓦舍众伎”条对嘌唱的解释更为详细：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚音，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体，本只街市，今宅院往往有之。”“驱驾虚音，纵弄宫调”也就是“即旧声而加泛艳者”。《演繁露》和《都城纪胜》在表述嘌唱的演唱特征上是一致的。如果我们把《都城纪胜》中有关小唱的表述，“小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰浅斟低唱，与四十大曲舞旋为一体，今瓦市中绝无”，与之对照，那么，嘌唱的特征就更加明显：小唱是按传统用拍板节乐，嘌唱则用鼓控制节奏。小唱的内容是慢曲、曲破，嘌唱的内容则是令曲小词。小唱的演唱风格是“大率重起轻杀，故曰浅斟低唱，与四十大曲舞旋为一体”，而嘌唱的演唱风格则是“驱驾虚音，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体”。也即小唱的风格典雅纤徐，属于四十大曲舞旋范畴，而嘌唱则充满市井气息，激越宛转，与叫果子、唱耍曲儿为一类。尤其是，嘌唱在当时来源于市井，生气盎然，由街市的伎艺渐渐侵入宅院，而小唱则由于固守四十大曲规范，日渐没落，乃至“今瓦市中绝无”。

不过，《都城纪胜》说小唱“今瓦市中绝无”可能有些夸张，因为《武林旧事》卷六就载有不少小唱演员的名字，说明在南宋它没有绝迹。从元夏庭芝《青楼集》所载小唱演员来看，在元代它也不绝如缕。但从《东京梦华录》和《武林旧事》的记载来看，小唱不敌嘌唱，嘌唱在瓦舍中远较小唱红火，也是不争之事实。像《东京梦华录》所载嘌唱演员有张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等，《武林旧事》所载嘌唱演员有施二娘、时春春等十四人，都远较小唱演员为多。

宋代的流行歌曲是词歌，除专门的小唱、嘌唱伎艺之外，更多更广泛的是唱令曲小词的形式。其方式简便，用拍板伴奏即可。既可以自娱，也可以娱他：如“乾德五年三月上巳，宴怡神亭，妇女杂坐，夜分而罢，衍自执板唱[霓裳羽衣]及[后庭花][思越人]曲。”（张唐英《蜀机》卷上）“郡王听了大喜，传旨唤出新荷姐，就教她唱可常这词。那新荷姐生得眉长眼细，面白唇红，举止轻盈。手拿象板，立于宴前唱起绕梁之声。众皆喝采。”（《京本通俗小说·菩萨蛮》）其词如：

摇摇雁字书空，橘星垂槛。江天水墨秋光晚。香丝袅袅祝尧年，公庭锡宴挥金碗。摇摇醉索蛮笺，狂吟象管。珠玑璨璨惊人眼。遏云更倩雪儿歌，从教拍碎红牙板。

欧阳澈[踏莎行]

晓色朦胧，佳色在，黄堂深处。记当日，霓旌飞下，鸾翔凤翥。兰省旧游



隆注筒,竹符新剖宽忧顾。有江南,千里好溪山,留君住。摇牙板唱,花茵舞。云液滑,霞觞举。顾朱颜绿鬓,年年如许。见说相门须出相,何时再筑沙堤路。看便飞,丹韶日边来,朝天去。

刘克庄[满江红]

帘下清歌帘外宴,虽爱新声,不见如花面。牙板数敲珠一串,梁尘暗落琉璃盏。摇摇桐树花深孤凤怨,渐遏遥天,不放行云散。坐上少年听不惯,玉山未倒肠先断。

柳永《凤栖梧》

这种演唱方式虽然在瓦舍中没有独立门户,但由于与茶肆酒楼及妓女的营业活动连结,实际是相当普遍、相当红火的伎艺。

它有低档的演唱:“又有下等妓女,不呼自来,宴前歌唱,临时以些小钱物相赠之而去,谓之札客,亦谓之打酒坐。”<sup>①</sup>如《水浒传》第三回鲁达、史进、李忠三个人在酒楼上喝酒遇见的金翠莲就是这种唱小曲儿的。

但一般的营业是这样的:“如府第富户,多于邪街等处,择其能讴妓女,顾倩祇应。或官府公宴及三学斋会、缙绅同年会、乡会,皆官差诸库角妓祇直。景定以来,诸酒库设法卖酒,官妓及私名妓女数内,拣择上中甲者,委有娉婷秀媚,桃脸樱唇,玉指纤纤,秋波滴流,歌喉婉转,道得字真韵正,令人侧耳听之不厌。”<sup>②</sup>

那么唱令曲小词与小唱有什么区别呢?从题材内容上看,小唱是大曲的摘唱,主要唱慢曲,这些曲子词一般经过教坊乐工的整理加工,音律较严,唱腔较难,类似于我们现在所说的艺术歌曲。而令曲小词则比较短小活泼,轻快抒情,易学易唱,类似于我们现在所说的流行歌曲。从演唱风格的美学取向来看,小唱的演唱格局比较宽泛,似兼有阳刚阴柔之美,而唱令曲小词则更具抒情性,强调的“须是声音软美”<sup>③</sup>。这大概与唱令曲小词应酬的格局较窄,色情氛围较浓有关。从演唱形式来看,小唱的伴奏比较丰富,它可以在整个大曲合奏的背景下唱,也可以在鼓板和篳篥的伴奏下唱,当然单用拍板也可以。而唱令曲小词的伴奏则近于清唱,除拍板外几无他物。《全宋词》中歌咏唱曲离不开拍板,拍板也几乎是惟一的伴奏乐器。从演员来看,小唱的演员有男有女,而唱令曲小词,一

① 见孟元老《东京梦华录》卷二。

② 见吴自牧《梦粱录》卷二十。

③ 同上。

般为年轻女性 ,往往与色相联系 ,如《梦梁录》卷二十历数唱令曲小词的演员 :“官妓如金赛兰、范都宜、唐安安、倪都惜、潘称心、梅丑儿、钱保奴、吕作娘、康三娘、桃师姑、沈三如等 ,及私名妓女如苏州钱三姐、七姐、文字季惜惜、鼓板朱一姐、媳妇朱三姐、吕双双、十般大胡怜怜、婺州张七姐、蛮王二姐、搭罗丘三姐、一丈白杨三妈、旧司马二娘、裱背陈三妈、履片张三娘、半把散朱七姐、轿番王四姐、大臂王三妈、浴堂徐六妈、沈盼盼、普安安、徐双双、彭新”没有男性。而讲述她们则是“娉婷秀媚 桃脸樱唇 玉指纤纤 秋波滴溜” ,不无色情之笔。

但是 ,唱令曲小词与小唱也没有绝对的畛域 ,原因是它们唱的都是词歌。小唱尽管唱的是大曲中的慢词 ,但慢词较之其他词歌的区别不过字数较多 ,结构复杂 ,节奏疏缓而已。它们的主要伴奏乐器都是拍板 ,这甚至使得许多研究者把小唱和唱令曲小词混淆为一物。估计当日它们之间的反串并非难事 ,演唱中的互相影响和渗透也所在多有。随着宋末词歌的衰落 ,无论小唱还是唱令曲小词也都物换星移 ,陈仓暗渡 ,虽然名称依旧 ,所唱内容却被散曲、民间小调所代替 ,而它们之间的差异也模糊难分了。

### 三、叫声和货郎儿

在宋金说唱伎艺中 ,“叫声”和“说唱货郎儿”是直接起源于商业的叫卖声 ,并一直与商业紧密相联系的伎艺。两者的不同在于 :叫声属于瓦舍伎艺 ,流行于市井。而说唱货郎儿则仅盛行于乡村街市。

叫声 ,也称“吟叫”“吟哦”“叫果子” ,“以市井诸色歌叫卖物之声 ,采合宫商成其词也”<sup>①</sup>。叫 ,本是“喊”的意思。叫声估计既有吟叫的形式 ,也有唱叫的形式。

叫卖本是一种商业行为 ,叫卖声能够转变成一种说唱形式 ,需要有一定的条件。起初 ,叫卖只是叫卖者为了引起顾客的注意而吆喝 ,那声音是响亮的 ;为了省力 ,就要简洁 ;为了自娱娱人 ,就开始注意音韵、声调、旋律。假如叫卖声很好听 ,就有人模仿 ,甚至形成风气。它之能够成为伎艺 ,首先 ,叫卖声的种类必须足够丰富 ,能够为说唱提供丰富的素材。而叫卖声的丰富 ,又依赖于日用物资的丰富。宋代仁宗之后 ,“太平日久 ,人物繁阜” ,“八荒争凑 ,万国咸通。集四海之珍

<sup>①</sup> 见吴自牧《梦梁录》卷二“妓乐”。

奇,皆归市易,会寰区之异味,悉在庖厨”<sup>①</sup>,恰好为叫声的产生提供了充分的物质条件。同书“天晓诸人入市”就记载京师一到天亮,“趋朝卖药及饮食者”便“吟叫百端”。《梦粱录》的记载更是有过之无不及:“……有卖烧饼、蒸饼、染糕、雪糕等点心者,以赶早市,直至饭前方罢……填塞街市,吟叫百端,如汴京气象,殊可人意。”“……街坊以食物、动使、冠梳、领抹、缎匹、花朵、玩具等物沿街叫卖关扑。”“卖花者以马头竹篮盛之,歌叫于市,买者纷然。”“……杭都风俗,自初一日至端午日,家家买桃、柳、葵、榴……自隔宿及五更,沿门唱卖声,满街不绝……”其次叫卖声必须逐渐规范、类型化,取得同行业人的认同,而顾客一听就知道是卖什么的。仁宗登基以来,宋代社会物质的丰富,秩序的安定,使得买卖规范化、行业化。不仅“凡百所卖饮食之人,装鲜净盘合器皿,车檐动便奇巧,可爱食味和羹,不敢草略。其卖药卖卦,皆具冠带。至于乞丐者,亦有规格。稍似懈怠,众所不容。其士农工商诸行百户衣装,各有本色,不敢越外。谓如香铺裹香人,即顶帽披背;质库掌事,即着皂衫角带不顶帽之类。街市行人,便认得是何色目”<sup>②</sup>。而且,“凡卖一物,必有声韵,其吟哦具不同”<sup>③</sup>,叫卖声在物质的丰富中形成了规范。最后,叫卖声能够演变成说唱伎艺,还必须依赖于浓厚的音乐说唱环境,而宋代的瓦舍勾栏恰好提供了这种可能。如果有一种叫卖声很有特色,或者旋律很美,被社会所喜爱,便会引起说唱伎艺人注意,他们或模仿,或穿插组合,或融合改造,于是就形成所谓“叫声”伎艺。据宋高承《事物纪原》记载,叫声伎艺最早时,正是由乐工杜人经根据叫卖紫苏丸的声音加工创造的。在宋代说唱伎艺中,“叫声”与买卖商业联系最密切,市井气最重,有时竟难以分辨叫声人究竟是在卖艺还是卖东西。

宋代最早的叫声艺人是嘉祐年间的杜人经(高承《事物纪原》卷九)。崇、观以来有文八娘(孟元老《东京梦华录》)。南宋年间叫声艺人多了起来,据周密《武林旧事》记载有六人,他们是:姜阿得、钟胜、吴百四、潘善寿、苏阿黑、余庆。叫声艺人有自己的行会组织,称“小女童象生叫声社”(灌圃耐得翁《都城纪胜》)、“律华社”(周密《武林旧事》)。

宋代叫声的唱词没有流传下来,不过,元杂剧《逞风流王焕百花亭》中载有

① 见孟元老《东京梦华录·序》。

② 见《东京梦华录》卷五“民俗”。

③ 见高承《事物纪原》。

一段王焕学叫卖查梨条的叫词：

摇摇(正末提查梨条从古门叫上云)查梨条卖也！查梨条卖也！才离瓦市，恰出茶房，迅指转过翠红乡，回头便入莺花寨。须记的京城古本，老郎传流。这果是家园制造，道地收来。也有福州府甜津津香喷喷红馥馥带浆儿新剥的圆眼荔枝，也有平江路酸溜溜凉荫荫美甘甘连叶儿整下的黄橙绿橘；也有松阳县软柔柔白璞璞蜜煎煎带粉儿压扁的凝霜柿饼；也有婺州府脆松松鲜润润明晃晃拌糖儿捏就龙缠枣头；也有蜜和成糖制就细切的新建姜丝；也有日晒皱风吹干去壳的高邮菱米；也有黑的黑红的红魏郡收来的指顶大瓜子；也有酸不酸甜不甜宣城贩到的得法软梨条。俺也说不尽果品多般，略铺陈眼前数种。香闺绣阁风流的美女佳人，大厦高堂俏绰的郎君子弟，非夸大口，敢卖虚名，试尝管别，吃着再买。查梨条卖也，查梨条卖也。

这里既称“京城古本，老郎传流”，自是宋元间规范的叫词，甚或就是“叫果子”，而且属于“吟叫”的形式。这里不排除后代作家的润色，但离本来面目不会相差很远。

王焕所卖为查梨条，而此处的叫词则为干鲜果品的叫卖，叫词与其所卖并不十分吻合。这一脱节现象，恰恰进一步证实叫词为“京城古本，老郎流传”，因为只有这样，剧作者才会迎合观众趣味，卖弄噱头。尽管如此，那煽情诱人、活发生动的叫词，至今诵读起来，还漾溢着流畅悠扬的市井神韵而令人神往。摇摇

宋代叫声也没有曲谱流传下来，但从《事林广记》所载《圆社市语》赚词及南戏《小孙屠》《张协状元》用的[紫苏丸]，元杂剧《梧桐雨》《魔合罗》中所用的[叫声]中还可以窥见其形态一二。

叫声由于源于叫卖，故形容虚字衬字繁密，声调宛转曲折，变化多端。《都城纪胜》描述嘌唱时说：“驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体”，“驱驾虚声，纵弄宫调”也可以说是叫声的声腔特点。《梦粱录》在讲述令曲小唱的演唱特点时说：“须是声音软美，与叫果子、唱耍令不犯一同也”，又说明叫声的演唱不讲究缠绵优美，而是富于阳刚气息。它演唱时伴奏的乐器有鼓，有水盏。当时在两宋时期，叫声的演唱曾是很时髦的市井说唱形式，“今街市与宅院，往往效京师叫声”(吴自牧《梦粱录》)，而且在演唱形式上颇富变化，“若加以嘌唱为引子，次用四句就入者，谓之下影带。无影带者，名散叫。若不上鼓面，只敲盏

者,谓之打拍”(灌圃耐得翁《都城纪胜》)。我们从南戏中多次唱[紫苏丸]也可以感觉到当日叫声声腔的流行。

从宋仁宗嘉祐年间(公元1064—1066)叫声产生,到元朝以后周密作《武林旧事》追记杭州叫声演员颇为不弱的阵容,叫声伎艺在宋代起码延续了二百余年。但是,由于叫声源于叫卖,其叫词平铺罗列,虽有描写,但缺乏叙事能力;其音调高亢宛转而乏深情,唱腔往往也是以类拼凑,联唱斗眼,它终于难以独立充分发展而衰亡了。

叫声,作为商业的叫卖,从它诞生之日始,就与商业如影随形,长叫不衰。但作为伎艺的叫声,元代之后,它的生命便只是附庸或融汇于其他伎艺之中不绝如缕地沿袭了下来。

货郎,又称货郎担,大概是宋代才出现的商业形式,是往来于城乡,沿途摇动蛇皮鼓,敲着小锣,吆喝着贩卖日用杂货和妇女儿童玩具用品的个体流动小商贩。虽然现存宋人苏汉臣画的货郎推着独轮小车,但从李嵩画的货郎图和众多元人杂剧及《水浒传》描写货郎的情况看,他们大都挑着担子,因称货郎担。货郎是固定的瓦舍街市商业的补充形式,数量众多,受到社会普遍欢迎和关注<sup>①</sup>。

宋代货郎的叫声后来发展成为“说唱货郎儿”的伎艺。最早起始于它的商业吆喝,与叫声一样,是“以市井诸色歌叫卖物之声,采和宫商成其词也”(《梦粱录》卷二十)。由于它的叫卖声富于旋律,具有特点,渐渐被社会认可,摹仿,成为固定曲调,并形成说唱伎艺。

说唱货郎儿虽然与叫声均源于商业的叫卖,但作为伎艺,两者却既非一事,也无承继关系。首先,从李嵩的货郎图及《东京梦华录》等书来看,货郎是沿街串巷,甚或是乡野农村中的叫卖,与市肆中固定摊位的叫卖不同。据高承《事物纪原》卷九吟叫条记载,叫声源于“至和、嘉祐之间叫紫苏丸,汴乐工杜人经‘十叫子’始也”。但说唱货郎儿不是瓦舍伎艺,故在《东京梦华录》《梦粱录》《武林旧事》等书中不见著录。在元代它又被禁止演唱<sup>②</sup>,到了明代便已失传。

我们估计为当时流行的民间货郎儿曲调。后来它们被乐人改编,成为[货郎][货郎儿][货郎煞]等曲牌。它们最初以只曲单独使用或与他曲构成套曲的

① 宋代的风俗画家苏汉臣、李嵩等都有货郎儿的绘画,而且几乎是他们表现商业与民俗的惟一题材。

② 见《元典章》第七十五“刑部”“杂禁”。

形式流行,并有南北曲之别。自元杂剧《风雨像生货郎旦》之后,才出现[转调货郎儿],开始成套联用,但那已是元末明初的事了<sup>①</sup>。

在宋代乐曲系的说唱伎艺中,乐曲的组合基本上是两种形式。一种是反复用同一调子,以同一词调连缀成一遍,如鼓子词;另一种则是联和同一宫调的各种词调,如赚词,或联和不同宫调的只曲和套数成为一整体,如诸宫调。转调货郎儿虽然也是套曲的形式,但它是同一首乐曲曲调的变奏的演唱方式,是很独特的,代表了宋代说唱伎艺中乐曲组成的另一蹊径。

#### 四、又说又唱的诸宫调

诸宫调是产生于十一世纪北宋时期的说唱伎艺。

在诸宫调之前,中国曲艺中虽然也有各种各样的歌曲和说唱,但就其歌曲形式而言,要么它们是独立的只曲演唱,如各种令曲小唱,要么是同一宫调同一词牌的歌曲简单重复,如鼓子词、转踏舞曲,顶多如赚词是同一宫调不同曲牌的联唱。而诸宫调唱的部分则是联接不同宫调的歌曲而成。多调性,是诸宫调音乐上的重要特点,诸宫调也正是因其多调性的特点而得名。

据王灼《碧鸡漫志》卷二说:“长短句中作滑稽无赖语,起于至和、嘉祐之前,犹未盛也。熙丰、元祐间兖州张山人,以诙谐独步京师,时出一两解。泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”孔三传的生平无可说明,三传估计是乐人的绰号。除去得知他是泽州人外,只知他在崇宁、大观间(1111—1125)在瓦舍中与耍秀才同唱诸宫调<sup>②</sup>。

诸宫调的创始当非一人一时所能及,一定有一个积累和突变的过程。《碧鸡漫志》在说明诸宫调的形成过程方面,上溯至“长短句中作滑稽无赖语”,在时间上追溯至“至和、嘉祐之前”,在创始人上旁涉“兖州张山人”,颇有见地。

从诸宫调的音乐构成而言,诸宫调与当时的流行歌曲唱赚关系最为密切。唱赚中的缠令、缠达,复赚的各种组曲形式都被诸宫调所吸收、应用并反映在其作品中。这在南宋绍兴之后尤其如此。著名的赚词革新者张五牛同时又是诸宫调的作者。从某种意义上说,唱赚与诸宫调同出一源,而诸宫调是带有散说的唱赚的联合体。

<sup>①</sup> 见《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”。

<sup>②</sup> 见《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”。

据叶德均的推测,“宋代原始诸宫调的构成法,它的基本方式当是:以各个宫调的支曲(一曲独用)为单位(如《西厢记》诸宫调的四十五支只曲独用,《张协状元》南诸宫调用不同宫调曲五支,都不用尾声),或一曲一尾为一套(金代诸宫调的基本方式)。在歌唱时唱完一个宫调的一两支曲后,就改唱另一个宫调的曲子,所以它在初期的宫调变化很快,很多的乐曲(得名也与此有关),而每套也很短(《西厢记》愿套中有五套使用上列二种方式的)。宋代是纯粹用词调的初期诸宫调。”<sup>①</sup>宋代的诸宫调后来分为南北两个体系,北方的诸宫调保存着汴梁说唱诸宫调的风格和乐曲体系,为金朝所沿袭。而诸宫调在南宋流行之后,为元代的南诸宫调所发展。

现存宋代的诸宫调没有标本可见。据元人杨立斋的《哨遍》散曲说,绍兴年间改造赚词的张五牛曾作《双渐苏卿》诸宫调,“张五牛制似选石中玉”<sup>②</sup>,这是仅有的一部宋代作品的名目,但原书已散失无存了。另外,南戏《张协状元》中末色所唱的一段诸宫调。其中后一种虽然有人认为“可能是宋代的诸宫调保存在元代戏曲里的一个片断”<sup>③</sup>。但也有人提出怀疑,认为“惟世间究竟有无这部诸宫调出现过,则为不可知的事。或竟是《张协状元》戏文的作者故弄玄虚,特地要换听众的口味,故而‘出奇制胜’地在戏文的开场,说唱这一段诸宫调罢”<sup>④</sup>。

诸宫调对于中国音乐史、曲艺史、文学史的发展贡献都颇可观,但在宋代虽然“士大夫皆能诵之”,而兴盛的程度似乎不如我们想象的火爆。据《梦粱录》、《武林旧事》等书的记载,南宋临安专业的伎艺人也只有五个,不仅远不能与说话讲史的演员阵容相比,就是在乐曲系的其他说唱伎艺圈子里,与唱赚、弹唱因缘,小唱、唱耍令等相较也相形见绌,反而是在北方的金朝诞生了伟大的作品。

## 第五节 摇文人伎艺鼓子词

提起宋代的说唱伎艺,人们首先想到的总是市井瓦舍中的伎艺,是瓦舍中流

① 参见叶德均《宋元明讲唱文学》二“乐曲系的讲唱文学”。

② 见《太平乐府》卷九。

③ 见杨荫浏《中国古代音乐史稿》第十四章“艺术歌曲和说唱音乐的发展”,人民音乐出版社 1981 年版。

④ 见郑振铎《佹倭集》“宋金元诸宫调考”。

行的说话、唱赚、诸宫调等。其实,在宋代文人中间也流行着一种说唱伎艺,那就是鼓子词。虽然鼓子词同时在民间也有流传,两者的关系在本节最后还要论及,但它在宋代文人中广泛流行却是引人注目的。由于它在宋代文人专集中常常保存下来,较之宋代其他说唱伎艺,反而让我们更易窥见其真面目。

目前所见鼓子词的最早作者是欧阳修(1007—1072),较晚的作者中,张抡、侯真、姚述尧均是绍兴、淳熙(1132—1162)年间人。他们之后再没有鼓子词的作者发现,也就是说,鼓子词盛行的年代应是横跨南北宋的。南宋之后,它与词一样走向衰落。既不见文献著录,也无新的词作发现,估计元代已经绝迹。因此,《辞源》在解释“鼓子词”词条时称它是“宋元唱词的一种”并不确切。

统观现存鼓子词所用词调计有[采桑子][生查子][渔家傲][蝶恋花][点绛唇][减兰十梅][阮郎归][西江月][醉落魄][菩萨蛮][朝中措][诉衷情][减字木兰花][新荷叶],共十四调,基本上都是中调的词,与歌舞主要采用短调小令不同。所用词调重复歌咏的遍数差别很大,欧阳修的咏西湖[采桑子]是十一首,十二月鼓子词[渔家傲]是十二首。赵德麟《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]是十二首,王庭圭《上元鼓子词》是十二首,李子正咏梅《减兰十梅并序》用十首。吕渭老《圣节鼓子词》[点绛唇]用二首,张抡《鼓子词道情》十种各十首。洪适《盘洲曲》[生查子]用十四首。姚述尧《圣节鼓子词》是二首。最可注意者是侯真的作品《金陵府会鼓子词》,一次用一首[新荷叶],一次用两首[点绛唇],可见鼓子词在词的使用遍数上没有限制。王重民先生认为鼓子词的重叠是以十为计的,显然并不确切<sup>①</sup>。不过,稍为注意一下就会发现,鼓子词在使用上也还略有规律可循:它要么是零碎的一两首,要么便是十首或略有增益。估计以十首为常例,一两首为其简易变例。

鼓子词在表演体制上“所以异于普通之词者”应是主要用鼓进行伴奏。我们可以从它的名称上体会到这一点,现今遗留的鼓子词中有关文字资料也说明了这一点。比如王庭圭的《上元鼓子词并口号》前有序曰:“有劳诸子,慢动三挝,对此芳辰,先呈口号”<sup>②</sup>。李子正《减兰十梅并序》也说:“追惜花之余恨,舒乐事之余情。试缀芜词,编成短阕。曲尽一时之景,聊资四座之欢。女伴近前,

① 见王重民《中国古籍善本书提要·集部》,上海古籍出版社1987年版。

② 见唐圭璋《全宋词》第二册,中华书局1963年版,第188页。



鼓子祇候”<sup>①</sup>。那么用的是什么鼓呢？估计用的是高架杖鼓。这种高架杖鼓在宋代已非常盛行，像故宫博物院收藏的两幅宋杂剧绢画《眼药酸》等图中的鼓，山西繁峙县岩上寺壁画中西壁酒楼市肆图中女乐击打的鼓都是此种。尤可注意者是在传为五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》中，韩熙载与侍从们听姬妾弹琵琶时，韩熙载所坐的床旁边也放着这种鼓。图中韩熙载闲步时竟携着鼓杖，这说明高架杖鼓在五代北宋的上层士大夫们的聚会中是非常时髦的乐器，也是小型音乐娱乐中不可或缺的乐器。但宋人演唱词歌，例用拍板节制节奏，用鼓则比较特殊。也因此，用鼓伴奏就有别于一般词的演唱，被称为鼓子词。

也许有人提出疑义，在最被人熟知的典型鼓子词赵德麟的[商调蝶恋花]中为什么没有提到鼓，而只讲到“惜乎不被之以音律，故不能播之声乐，形之管弦”，并有“奉劳歌伴，先定格调，后听芜词”<sup>②</sup>的话。关于这点，大概是：首先，鼓子词的演唱，除了用高架扁鼓节制拍子外，当然有歌者，有伴奏者，那规模大概颇近于现今曲艺演唱的阵容。其次，也是最重要的，就是鼓子词的作者往往是鼓子词演唱时的直接参与者、指挥者——担任鼓的敲击。这是鼓子词与一般词在演唱上的最大差别。他自己敲鼓，自然就不必提到鼓，而只需照应歌伴“先定格调后听芜词”。这同样也可以解释欧阳修咏西湖的[采桑子]前“因翻旧阕之辞，写以新声之调。敢陈薄伎，聊佐清欢”的话<sup>③</sup>。这里的“薄伎”，就包括了击鼓的技艺。欧阳修同样是既自己创作了鼓子词，同时又击鼓参与演唱——这点并不奇怪，这是宋代词人通晓音律、热爱音乐的自然参与。既然韩熙载与他的文友们可以击鼓参与歌舞的演出，生活在其后，在同样一个音乐氛围非常浓厚的环境中的欧阳修、赵德麟等人为什么只能做局外人就不能参与演出呢？清代卢文弨在《抱经堂文集·侯鯖录跋》中，批评赵德麟在《侯鯖录》中载王性之《辩会真记》事而演其事为鼓子词十二章“全类俳优”，已敏锐地感觉到鼓子词的说唱色彩及当时文人的积极参与性。实际上正是这种参与性使得文人在创作鼓子词时得到刺激并在“上元”“圣节”等节日及聚会中凑热闹演唱而盛极一时。

除了音乐曲调、配器等方面外，鼓子词在表演、创作主旨、内容、创作主体上都有显著特点：比如，目前我们看到的鼓子词例有致语。如欧阳修之[采桑子]，

① 见同上，第 392 页。

② 见唐圭璋《全宋词》第一册，中华书局 1963 年版，第 190 页。

③ 见唐圭璋《全宋词》第一册，中华书局 1963 年版，第 190 页。

赵德麟之[商调蝶恋花],王庭圭之《上元鼓子词并口号》,李子正的咏梅《减兰十梅》等。这些致语与一般的词前小序不同,它们不仅明确叙明词的创作缘起,而且兼有鼓子词在现场演出时的调度、节制、指挥的作用,充满现场气氛。在这点上,它的功能与歌舞的致语颇为一致。像王庭圭之《上元鼓子词》在致语之外还有口号。这些致语是我们研究鼓子词当日演出的珍贵资料。依据这些资料,我们可以判断出鼓子词的演出具有中等规模——较之大曲、曲破的演出,它配器简单,人员简率,而较之小唱,它又够档次,配器丰富,适合于小型聚会的演出。

从目前我们看到的鼓子词而言,它们大凡都是时序节令之作。如王庭圭的作品是上元鼓子词,吕渭老、姚述尧的作品是圣节鼓子词,侯真是金陵府会鼓子词,张抡有分咏春夏秋冬的道情鼓子词,欧阳修有咏十二月的鼓子词。洪适的《盘洲曲》[生查子]和欧阳修咏西湖的[采桑子]虽然言方志地理,实则是咏其地的春夏秋冬。李子正的《减兰十梅》则分别表现梅在风、雨、雪、月、日、晓、晚、早的不同形态及人的感受,其时令节序的色彩也十分浓厚。歌咏时序节令是鼓子词题材上的一大特点,而又与宋代社会重视时序节令并例行在宴筵聚会上庆贺演出有关。

鼓子词题材上的特点,直接带来两方面影响:一是内容题材上的狭窄和应制性,使得鼓子词除个别如欧阳修的咏西湖的[采桑子],飘逸潇洒,如绘如画,情景交融,如有神助,赵德麟的[商调蝶恋花]咏崔莺莺事,属叙事鼓子词,颇得学者关注外,一般文学成就不高。其二是它的时序节令、宴筵聚会上的应制特点,使得它过早地随着宋代的衰落和灭亡,随着宋代士大夫地位的没落和汉族知识分子的宴筵聚会的消失而敛迹,而不是像一般词歌那样,由于题材广泛,由于与音乐的联系多样,元代之后只是衰微,却仍不绝如缕地沿袭下来。

在宋代鼓子词中,再没有比赵德麟的《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]更出名的了,乃至许多文学史、音乐史、曲艺史著作在谈到鼓子词时都把《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]当做鼓子词的代表作。

《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]在中国曲艺史上的地位的确应该引起重视。

比如,虽然宋之前,由于变文的发现,我们拥有了大量的唐五代说唱文学的资料,但那毕竟是边陲地区、寺院内的、民间艺人的作品。宋代虽然是中国古代说唱文学的盛世,但流传下来可以确认的作品却寥若晨星。赵德麟的鼓子词则为我们提供了时间相对可考的北宋中原地区士大夫的说唱文学作品。

再比如,人们在研究从元稹的《莺莺传》到王实甫的《西厢记》的演变过程

中,注意到董解元《西厢记诸宫调》的过渡桥梁作用,这虽然很合理,但对于赵德麟[商调蝶恋花]在崔张故事演变过程中的意义和作用并没有充分估计,顶多把它等同于秦观、毛滂的[调笑令]一类作品。实际上,是赵德麟第一次尝试着把元稹的《莺莺传》这么一篇传奇小说同音乐说唱联系起来,才使得《莺莺传》从单纯地诉诸视觉印象的读本,崔张恋爱故事的单纯的讲说,引渡到一个多维度的表现空间和欣赏空间。这点,是秦观和毛滂单纯地以词歌咏叹崔张恋爱故事所无法相提并论的。由于史料的缺乏,我们无法详细研究赵德麟的《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]与董解元《西厢记诸宫调》之间的关系,但起码我们有理由认为《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]在《莺莺传》与《西厢记诸宫调》之间是有着相当的中介关系的。比如,《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]已经对张生与崔莺莺的结局感到遗憾,对“不奈浮名,旋遗轻分散”不满,指斥张生“最是多才情太浅,等闲不念离人怨”,这与《莺莺传》中唐代士大夫“时人多许张为善补过者”,推许“知之者不为,为之者不惑”的态度有了很大的距离,可以看作是《西厢记诸宫调》所提出的“从今至古,自是佳人合配才子”的前奏和铺垫。在赵德麟将《莺莺传》“略其烦褻,分为十章”时,实际上已经将张生与崔莺莺的爱情故事结构进行了整合处理。它的段落划分,由于情节一袭旧文,缺乏创意力,仍以悲剧结束,但其切割联缀与《西厢记诸宫调》颇有暗合之处。像第一首蝶恋花类似“引辞”和“断送引辞”。第二首写崔张之相见,第三首写“寄柬”,第四、第五首类“闹柬”,第六首类“酬柬”等,均可能在《西厢记诸宫调》的段落划分上起了导夫先路的作用。

现存宋代鼓子词,虽然从曲的结构上是联章复沓的组曲,但从词的内容结构上却都是横向的排比罗列。时序节令之作如此,方志地理之作如此,即使如李子正的《减兰十梅》咏梅,也还是各章之间有相对的独立性,而结构松散。《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]则不然,它在词的内容结构上是纵向叙事的。全篇除一头一尾加以总括评论,各曲均按《莺莺传》的情节发展,缠绵续,因果相连。这种结构形式,在我们已知的元鼓子词中是惟一的,可以说空前绝后。尤其令人注目的是,欧阳修、李子正、王庭圭鼓子词的致语例用四六骈文,与歌舞致语相同,而《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]的致语则采用了古文的形式,甚或口语。曲间叙事说白,虽然是根据《莺莺传》删节而成,观其谋篇布局,叙述节奏,相当成熟。假如我们注意到《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]的致语中有“至于倡优女子,皆能调说大概”的话,我们有理由相信在《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]之前,已有有关《莺莺传》的通俗说唱文学作品存在。《元微之崔莺莺》[商调蝶恋

花]就是受它们的影响而创作的。从某种意义上说,《元微之崔莺莺》[商调蝶恋花]的这种形式的鼓子词与诸宫调的血缘最为接近,甚或认为是“杂剧之祖”,成为“词曲转变”“以事实谱词曲的滥觞”<sup>①</sup>。但是这种叙事的说唱相间的鼓子词到底是民间相沿已久的,还是出于赵德麟的创造;它是一种独立的形态,还是同话本或其他说唱有某种联系,如果有联系,到底是谁受谁的影响,造成赵德麟作品这种一枝独秀局面的原因到底是由于其他作品年久失传,还是当时就仅只是赵德麟别出心裁?这些问题恐怕都需要进一步研究才能解决。

## 第六节 摇宋代的俳优和杂剧中的曲艺因素

提起两宋辽金的说唱演员,一般人首先想到的是活跃于瓦舍茶楼、流动于路歧街市的所谓“诸色伎艺人”,他们身份自由,没有乐籍的隶属,靠出卖说唱伎艺谋生,服务于市民,也生活于市民当中。他们的出现,在中国的演艺史上具有相当重要的意义,从此,中国有了充分商业化了的以演艺为谋生手段的演艺阶层。但与此同时,俳优也仍是宋代社会不可忽视的演艺阶层,他们既在宫廷中存在,也在地方上存在,仍在进行着传统的俳优节目的演出。为了将瓦舍中的演艺人员与俳优相区别,宋人往往称瓦舍中演员为“伎艺人”,再具体些,称“赚人”<sup>②</sup>“小说人”<sup>③</sup>,或干脆直呼其名,而将俳优混称为“优”或“优人”。

### 一、宋代的俳优

朱彧《萍州可谈》卷三载“伶人丁仙现者,在教坊数十年。每对御作俳,颇议正时事”,这是宫廷的俳优;同书载“杨鼎臣大夫尝为余言:绍圣间,在成都,见提举茶马官以课羡,赐五品衣鱼。府中开宴,俳优口号,有‘茶牙人赐绯’之句。当时颇怒其妄发,亦答之。”这是有关地方俳优的记载。宋金时俳优的身份仍是“伎之最下且贱者”,但较之前代有了更多的自由。有的人原是供职于宫廷,后来到民间演出,有的原是瓦舍艺人,后来进宫当了御前供奉,还有的当了杂流的官。像南宋时的王防御就“以说书供奉得官,兼有横赐,既老,筑委顺堂以居,士

① 见毛奇龄《西河词话》,转引唐圭璋《词话丛编》第一册,第 340 页。

② 见沈义父《乐府指迷》,《紫桃轩杂缀》卷一。

③ 见《都城纪胜》“瓦舍众伎”。

大夫乐与之往还”<sup>①</sup>。由于时代的变化,俳优伎艺的分工,宋代俳优的名称更加多样化了,称乐人、乐工、伶人、伶官、优人、优等。而俳优也不再是原来意义上的俳优,而是泛指乐人、乐工、伶人、伶官等。名称的多样化反映了古代原始意义的俳优日渐消亡,而被更广泛的演出角色代替。宋代俳优与瓦舍伎艺人的区别在于,前者有乐籍而后者为自由职业者。

宋金时代俳优的另一个特点是,他们的伎艺向专门化的方向发展,俳优杂戏反而成了点缀。由于自身俳谐调笑的本领突出,俳优更多转向了杂剧的演出。民间的俳优是演出诙谐调笑的杂剧,如庄绰《鸡肋篇》载:

摇摇初开园日,酒坊两户各求优人之善者,较艺于府会。以骰子置于盒子中撼之,视数多者得先,谓之“撼雷”。自旦之暮,唯杂戏一色。坐于阅武场,环庭皆府官宅看棚。棚外始作高凳,庶民男左女右,立于其上如山。每诨一笑,须筵中哄堂,众庶皆噱者,始以青红小旗各插于垫上为记。至晚,较旗多者为胜。若上下不同笑者,不以为数也。

宫廷的俳优更是成为内廷杂剧演出的主力。大概宫廷俳优和其他乐人演员的区别在于他们随时侍候在皇帝左右,因此地位略高<sup>②</sup>,仍以诙谐逗乐为主要的伎艺手段,而往往以杂剧演员的身份出现。

宋金时代俳优的角色功能与前代并没有太大的区别。其一是,他们仍以诙谐逗乐为主要的伎艺手段,“凡皆巧为言笑,令人主和悦”<sup>③</sup>。“余谓杂剧出场,谁不打诨,只难得切题可笑也”,<sup>④</sup>刘梦的《中山诗话》记载:“祥符、天禧中,杨大年、钱文僖、晏元献、刘子仪以文章立朝。为诗皆宗李义山,号西昆体,后进多窃义山语句。尝内宴,优人有为义山者,衣服败裂,告人曰,‘吾为诸馆职捋扯至此!’闻者欢笑。”这是他们角色功能的主要用场。其二是,他们往往具有谏诤的使命感。“俳优、侏儒,固伎之最下且贱者,然亦能因戏语而箴讽时政,有合于古‘閤诵’‘工谏’之意,世目为杂剧者是已。”<sup>⑤</sup>宋代著名俳优丁仙现“捷才知音”,在当时有很高的声望。“丁仙现自言及见前朝老乐工,间有优诨及人所不敢言

① 李日华《紫桃轩杂缀》卷一。

② 见《武林旧事》卷一“祇应人”、卷四“乾淳教坊乐部”。

③ 陈旸《乐书》卷一八七、洪迈《夷坚志》支乙四。

④ 陈善《扞虱新语》引黄山谷语。

⑤ 洪迈《夷坚志》支乙四。

者。不徒为谐谑，往往因以达下情，故仙现亦时时效之。”①“伶人丁仙现者，在教坊数十年。每对御作俳，颇议正时事。尝在朝门，与士大夫语曰：‘仙现衰老，无补朝廷也。’闻者哂之。”②在俳优们的生活和演出实践中，也确实体现了这一特点。比如张端义《贵耳集》载：“绍兴初，杨存中在建康，诸军之旗中，有双胜交环，谓之‘二圣环’，取两宫北还之意。因得美玉，琢成帽环以进。高庙日常御裹。偶有一伶者在旁，高宗指环示之，曰：‘此环杨太尉进来，名“二圣环”。’伶人接奏曰：‘可惜二圣环，只放在脑后！’高宗亦为之改色。所谓‘公执艺事以谏’”。岳珂《桡史》记载了相近的故事：“秦桧以绍兴十五年四月丙子朔赐第望仙桥，丁丑，赐银绢万两、匹，钱千万，采千缣。有诏：‘就地赐燕，假以教坊优伶。’宰执咸与。中席，优长诵致语，退。有参军者，前，褒桧功德。一伶以荷叶交椅从之。谐语杂至，宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就椅，忽坠其幞头。乃总发为髻，如行伍之巾；后有大巾环，为双迭胜。伶指而问曰：‘此何环？’曰：‘二圣环。’伶遽以击其首曰：‘尔但坐太师交椅，请取银绢例物，此环掉脑后，可也！’一座失色。桧怒。明日，下伶于狱。有死者。于是语禁始益繁。”这两个故事谏的对象不同，但都是由优人来操作的。关心政事，利用演出来劝谏，这是两宋的俳优与瓦舍中的演员不同的地方，也是他们与前代的俳优一致的地方。所以，在宋代文人的笔记中，谈到宋代演员的故事，往往记录的是俳优们的事迹，因为这符合士大夫们的传统观念。任半塘在《优语集》中，辑载北宋南宋优语共 184 条，几乎全部是有关他们的记载。

宋代俳优的演出较之前代也有较大的不同，表现在：其一，有了很多组合表演、群体表演，而不是像从前一两个俳优演出。演出时往往称“群优”，“有优为衣冠者数辈”，“为古衣冠服数人”。其二，演出的故事性进一步加强，已经不是三言两语的谏辞饰说，而是有了角色的分配，情节的组合，场次的安排，带有强烈的讽刺和滑稽色彩。比如洪迈《夷坚志》支乙四载宋徽宗时优人：

摇摇尝设三辈，为儒、释、道，各称颂其教。儒曰：“吾之所学，仁、义、礼、智、信，曰五常。”遂演畅其旨，皆采引经书，不涉媒语。次至道士，曰：“吾之所学，金、木、水、火、土，曰五行。”亦说大意。末至僧。僧抵掌曰：“二子腐生常谈，不足听。吾之所学，生、老、病、死、苦，曰五化。藏经渊奥，非汝等所得闻。当以现世佛菩萨法理之妙，为汝陈之。盍以次问我？”曰：“敢问生。”

① 叶梦得《石林避暑话录》卷四。

② 朱彧《萍州可谈》卷三。

曰：“内自太学辟雍，外至下州偏县，凡秀才读书，尽为三舍生。华屋美饌，月书季考，三岁大比，脱白挂绿，上可以为卿相。国家之于生也如此。”曰：“敢问老。”曰：“老而孤独贫困，必沦沟壑。今所在立孤老院，养之终身。国家之于老也如此。”曰：“敢问病。”曰：“不幸而有病，家贫不能拯疗，于是有安济坊，使之存处。差医付药，责以十全之效。其于病也如此。”曰：“敢问死。”曰：“死者，人所不免。唯贫民无所归，则择空隙地，为漏泽园。无以殓，则与之棺，使得葬埋。春秋享祀，恩及泉壤。其于死也如此。”曰：“敢问苦。”其人瞑目不应，佯若恻悚然。促之再三，方蹙额答曰：“只是百姓一般受无量苦！”

这种杂剧，以角色论，不是自然的，而是象征的；以情节论，不是故事的，而是表现的，叙述的。以现代的眼光视之，充其量不过是小品一类的体式，但这是俳优杂戏向戏剧过渡的形式，是宋金时代说唱与戏剧杂糅的形式，也是宋金时代标准的杂剧。

## 二、杂剧中的说唱因素

宋代的杂剧并不是后人所想象的全是用戏剧演绎故事，它几乎是各种表演形式的大杂烩。从《武林旧事》卷十所载“官本杂剧段数”来看，里面有乐曲，有歌舞，有说唱，有戏剧，有幻术星象，有杂技戏法，可以说囊括了当时除去宫廷正式音乐舞蹈和瓦舍伎艺杂耍外的一切伎艺形式。称其“杂”，一点也不过分。即使是就戏剧意义上而言，混杂也是其特点。宋代的杂剧院本没有留存下来，难以详尽准确地描述其演出形式。据《梦粱录》“妓乐”载：“杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’。次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰装孤。先吹曲破断送，谓之把色。大抵全以故事，务在滑稽唱念，应对通便。”“又有杂扮，或曰‘杂班’，又名‘经元子’，又谓之‘拔和’，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。”由此可见，在宋代的杂剧中，没有具体的人物分派，只有抽象的角色分配。没有唱做念打的分工，只有简单的调度。“先吹曲破断送，为之把色”。没有程式化的歌舞，只是“务在滑稽唱念，应对通便”。虽然也有段落的划分，但各段落之间只有松散的联系，段落中可以自由地插科打诨，即兴表演，有较大的随意性。这种随意性一方面方便插科打诨，方便演员随手撷取现实的生活素材加以揶揄讽刺，另一方面

反映了宋代杂剧的幼稚 ,反映了杂剧形式与古代俳优之间在演出上的联系 ,反映了宋杂剧与唐参军戏之间的承继关系 ,反映了当时的杂剧实际上仍是一种介于曲艺和戏曲乃至歌舞的混合形式。由于“混杂” ,曲艺 ,歌舞 ,杂技 ,乃至后来的戏曲都可以从中找寻到各自原生态的因素及发展的脉络。

从说唱艺术的角度来看 ,宋金杂剧中有的段落说是单口相声亦可 ,说是多口相声亦可 ,说是说唱可以 ,说是滑稽剧也可以。总之 ,其中包含的说唱因素非常丰富。比如刘绩《霏雪录》载 :“ 宋高宗时 ,甕人瀹馄饨不熟 ,下大理寺。优人扮两士人 ,相貌各异。问其年 ,一曰‘ 甲子生 ’ ,一曰‘ 丙子生 ’。有人告曰 :‘ 此二人皆合下大理。’高宗问故 ,优人曰 :‘ 饴子饼子皆生 ,与馄饨不熟者同罪 !’上大笑 ,赦原甕人。”罗点《武陵闻见录》载 :“ 绍兴间 ,内宴 ,有优人做善天文者 ,云 :‘ 世间贵官人必应星象 ,我悉能窥之。法当用浑仪 ,设玉衡 ,若对其人窥之 ,则见星不见人。玉衡不能猝办 ,用铜钱一文亦可。’乃令窥光尧 ,云 :‘ 帝星也。’秦师垣 ,曰 :‘ 相星也。’韩靳王 ,曰 :‘ 将星也。’至张循王 ,曰 :‘ 不见其星。’众皆戒。复令窥之 ,曰 :‘ 终不见星 ,只见张君王在钱眼内坐。’殿上大笑。俊最多资 ,故讥之。”这些演出就颇类似于现代的相声或小品。

由于宋代记载说唱的文献有限 ,也很少有作品传世 ,我们今日对宋金说唱伎艺的认识大都是从《东京梦华录》《都城纪胜》《武林旧事》《梦粱录》等文献上得出来的 ,远不足以认识宋金说唱伎艺的全貌。而且 ,在上述文献中 ,我们所了解的也颇为有限。有一些伎艺如打和鼓 ,捻梢子 ,散耍 ,讶鼓等 ,至今我们也还无法确切知道它们能否归入现在的曲艺品种中 ,像“ 像生”一词在宋代如何解释 ,六月二十四日州西灌口二郎神生日时 ,在演出的排列中已有“ 学像生” ,与“ 像生”是何种关系 ,有人以宋代“ 像生”与清代“ 象声”及今日“ 相声”排列为“ 像生—象声—相声”系列 ,都还可以进一步研究。假如我们看一看当时杂剧的名目 ,就又会发现 ,其中隐藏着许多属于说唱曲艺一类的节目 ,或有与今日相声相似的形式。王国维先生早在《宋元戏曲史》中就指出 :“ 院本名目中 ,不但有简易之剧 ,且有说唱杂戏在中间。如 :《讲来年好》《讲圣州序》《讲乐章序》《讲道德经》《讲蒙求囊》《讲心字囊》。此即推说经诂经之例而广之。他如 :《订注论语》《论语谒食》《擂鼓孝经》《唐韵六帖》 ,疑亦此类。又有《背鼓千字文》《变龙千字文》《摔盒千字文》《错打千字文》《木驴千字文》《埋头千字文》。此当取周兴嗣《千字文》中语 ,以演一事 ,以悦俗耳 ,在后世南曲宾白中犹时遇之 ,盖其由来已古 ,此亦说唱之类也。又如《神农大说药》《讲百果囊》《讲百花囊》《讲百禽囊》。按



《武林旧事》(卷六)载:说药有杨郎中、徐郎中、乔七官人,则南宋亦有之。其说或借药名以制曲,或说而不唱,则不可知。至讲百果、百花、百禽,亦其类也。‘打略栓搐’中,有《星象名》《果子名》《草名》等。以名字终者二十六种,当亦说药之类。……”又说:“此种或占演剧之一部分,或用为戏剧中之材料。”王国维先生所说还只是偏重于说的一类曲艺,不包括以唱为主或又说又唱的曲艺。宋金院本中的说唱名目,有的一目了然,有的还难以准确说出其具体的讲说形式,但是,确定它主要不是戏剧的形态而是说唱的形态大概不会离真实太远。没准这些说唱名目可能正是俳優们拿手的看家节目呢。

宋代之后,传统的俳優正式退出了历史舞台,而为商业化的自由职业者替代,元杂剧也取代了宋金杂剧,宋金杂剧中杂糅曲艺说唱,撷取现实政治题材随时插科打诨以谏讽的现象同时得到了根本的改观。但是,俳谐说唱,针砭时弊——宋金俳優的身影——却始终在中国曲艺舞台和戏剧舞台的演出中不绝如缕地游荡闪现着。

## 第七节 宋代言唱伎艺的音韵问题

说唱伎艺是语言的表演艺术。一个国家或民族的说唱伎艺总是与这个国家或民族的语言相联系的。说唱伎艺从产生之始,就与当时当地的语言环境相适应、相协调,当时当地的语言环境催生它生根发芽,也滋润它开花结果。某种说唱伎艺一旦产生,它的音韵系统便具有相对的稳定性,经过艺人口耳相传,听众耳濡目染,形成相对独立的音韵体系。这种音韵体系对于说唱伎艺的创作演出乃至艺术风格的形成都给予了深刻影响。

### 一、宋代说唱伎艺的语言环境

在长期的封建社会里,在广袤的中国大地上,宋代之前,汉语言一直是以河南洛阳雅言为标准语音的。对此,陈寅恪先生曾有精辟的说明:“洛阳者,东汉、曹魏、西晋三朝政治文化中心,而东晋南朝之侨姓高门,又源出此数百年一脉相承之士族,则南方冠冕君子所标之北音,自宜以洛阳及其旁近者为标准矣”<sup>①</sup>。隋唐时代,洛阳为“东都”,是人文荟萃之地,产生在公元 584 年,在中国音韵和

① 陈寅恪《从史实论切韵》,《岭南学报》,民国 29 年源卷。

语言史上影响极大的《切韵》,经现代学者证实,其音系是以洛阳语音为主,兼顾了南北古今语音的著作。敦煌出土的变文俗讲虽然诞生于西北边陲,但其音系经学者考证,也仍然是以洛阳语音为依归的<sup>①</sup>。李涪《刊误》说:“中华音切,莫过东都,盖居天下之中,禀气之正。”简明地总结了唐代以河南洛阳语音为标准音的现实。

宋代建立后,定都汴梁(今河南开封)。洛阳成为“西都”,是北宋五大都会之一。从地理位置上看,汴、洛两地相距不远,民俗相近,洛阳语音仍被视为天下语音的正统。《谈选》曾记载寇准与丁谓讨论天下语言何处为正统的话题:“准曰:‘唯西洛得天下之中。’丁曰:‘不然,四远各有方言。惟读书人然后为正。’”表面上两人各持一端,实际上寇准强调的是语音的地域性标准,丁谓偏重的是读书人语音的规范化作用,就以河南洛阳的语音体系为标准音而言,两人并无歧义。

南宋时代,淮河以北土地为金人所占,宋王朝的疆土局限于长江流域一带,都城迁到了临安(今浙江杭州),但汴洛语音仍处于典范的地位。《贵耳集》卷上记载说:“寿皇议遣汤鹏举使虏,沈詹事枢在同列中发一语,操吴音曰:‘官家好呆’。此语遂达于上。上怒。”可见当时虽然已经迁都临安,可是在官场上,汴梁官话仍然处于主流语言的地位。以汴梁语言为天下通语,在南宋既是一种文化传统,又是一种政治需要,所以陆游在《老学庵笔记》卷六中强调:“中原惟洛阳得天地之中,语音最正。”陈鹄也说:“乡音是处不同,惟京师六朝得其正。”(《耄旧续闻》卷七)这个传统后来一直延续下来,元代的孔齐在《至正直记》卷一中也仍强调“北方声音端正,谓之中原雅音,今汴洛中山等处是也。南方风气不同,声音亦异。至于读书字样皆讹,轻重开合亦不辨,所谓不及中原远矣”。在宋元人的文献记载中,我们可以查到许多有关宋代语音的记载,无一例外地都强调了汴洛语音在当时的正统地位。

那么,两宋时代汴洛语音的体系是怎样的呢?现代学者对于宋代语音的研究虽然还谈不上周备,某些具体问题还有较大争议,但基本轮廓已经清晰。根据王力、周祖谟等诸位先生的研究,大致是这样的:

<sup>①</sup> 张金泉《敦煌曲子词用韵考》,《音韵学研究》第四辑,中华书局1992年版。

从声母系统来看,汴洛语音与中古的三十六字母相比,减少了近三分之一<sup>①</sup>。全浊声母已经清化,群、并、定、从、床、澄母按其声调平仄向两个方向发展。仄声变为全清,平声变为次清。擦音的禅、邪、匣、奉等浊声母也与对应的审、心、晓、非母相配,变成了清音;从韵母系统来看,宋代的韵母系统与《广韵》相比也大大简化。王力根据朱熹《诗集传》拟定宋代语音韵部为 106 个。周祖谟据邵雍《皇极经世书》认为“北宋除脂之支微通用外,齐韵平上去三声及去声之祭韵,废韵亦均与以上四韵合用不分”,并大体出现了“四呼”的格局;从语音的声调来看,宋代入声韵尾趋于混同。浊上变去,而平声声调尚未分出阴阳<sup>②</sup>。

以上的描述之所以说是大致,是因为它还包括不了宋代在汴洛之外已经形成了燕赵、陕甘、蜀、闽、吴、楚、赣、粤等方言情况,而且三百年间的两宋语言是一个动态的过程,北宋和南宋的语言系统有着相当的变化。尤其是当代学者研究宋代语言的资料依据还谈不上完备,所用的大多是书面文献,与当时的实际语言还有相当的距离。但可以肯定的是,这些结论反映了宋代士庶百姓通行语言的基本面貌,而宋代说唱伎艺的音韵体系就是在这样一个语言环境下产生、形成的。

## 二、说唱伎艺与宋代的应用音韵

在中国长期的封建社会中,由于书面语和口语一定程度的分离,由于科举制度的影响,通行的语音系统和文艺创作中的应用音韵并不完全如影随形,协调一致。有时出现背离相舛,复杂多元的状况。宋人应用音韵和实际语音的复杂情况大概可分为三个方面:

(一) 诗文用韵 宋代诗文考试例用唐代的官韵,以《礼部韵略》为准程,不得违例。熊忠在《古今韵会举要》序中说:“一部礼韵遂如金科玉条,不敢一字轻易出入。”宋代教育家范仲淹曾深诋其弊端:“及御试之日,诗赋文共为一场。既声病所拘,意思不远,或音韵中一字有差,虽平生辛苦,实时揜逐。如音韵不失,虽末学浅近,俯拾科级”。一代文豪欧阳修 16 岁时应隋州府试,竟然“坐赋逸官

① 周祖谟先生归纳出宋初汴洛语音声母为 106 个(见《宋代汴洛语音考》,《问学集》,中华书局 1983 年版)。蒋冀骋、吴福祥在《近代汉语纲要》中拟定为 106 个。王力先生通过对朱熹《诗集传》叶音反切的研究,归纳出南宋时代的声母为 106 个。他们的结论虽然略有出入,但从总体上看,宋代语音的声母已经与《广韵》渐行渐远,逐渐接近于《中原音韵》所代表的汉语声母系统了。

② 参见王力先生《朱翱反切考》,《龙虫并雕斋文集》,中华书局 1983 年版。

韵黜”<sup>①</sup>。

起于唐代的官韵,是在隋陆法言《切韵》的基础上,参考唐代实际语音归并而成的,比较接近唐代当时的语音,但宋代的语音已经与之有所距离。宋人作诗文要遵循唐人的音韵自是很尴尬的事。尽管不少文人予以抵制,“今之礼部韵,乃是限制士子之程文,不许出韵,因难以见其工耳。”并且在贡举之外的诗文创作中并不太遵守,认为“吟咏情性,当以《国风》《离骚》为法,又奚礼部韵之拘哉”<sup>②</sup>?像才华横溢的苏东坡、黄庭坚等人干脆“一扫千古,直出胸臆,破碎声律,作五七言”<sup>③</sup>。但从总的情况来看,宋代文人诗文用韵的基本依据仍然是礼部官韵。因为既然诗文是官方取士的渠道,又是文学的正统形式,无论是从功利的目的抑或是从风雅的名声出发,文人所作的诗文总是会尽量避免落韵违式。这点,不仅从宋人留存的应制诗的用韵事实上可以证明,而且从大量的遣兴吟咏的诗文创作中也可以得到印证。

这是应用音韵与实际语音有所距离的情况。

(二)宋词用韵:词起于唐末五代,是宋代文人喜闻乐见的文学创作的一种形式。但词在宋人的心目中,只是“诗余”,只是恣媚谑浪的文字游戏。由于它与崇尚雅正的诗文不同,所以词并不受礼部官韵的限制。清代毛奇龄在《西河词话》中说:“词本无韵,故宋人不制韵,任意取押。”所说任意取押,指不受礼部官韵的制约,也没有特定的韵书可依,只是按时音填词之意。但词在宋代既是可唱的歌曲,又是文人的雅事,词韵自有定格,有时甚至格律要求相当严格。故李清照在谈到词的音韵时说:“歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清浊轻重。且如今世所谓声声慢、雨中花、喜迁莺,既押平声韵,又押入声韵。玉楼春本押平声韵,又押上去声,又押入声。本押仄声韵,如押上声仄协,如押入声,则不可歌矣。”<sup>④</sup>

近人鲁国堯在宋词用韵的研究上用力颇勤,取得了一定成绩。他认为宋代“多数词人都是以当时通语为准绳”,“按照通语押韵,相从成风,相沿成习”。在遍考唐圭璋主编的《全宋词》及孔凡礼主编《全宋词补辑》之后,他还得出宋词音韵“大体可分为愿部”的结论。鲁国堯的结论是精审的。不过应当补充的是,

① 胡柯《庐陵欧阳文忠公年谱》。

② 杨万里语,见罗大经《鹤林玉露》,中华书局1983年版。

③ 郭绍虞《宋诗话辑佚》下册,中华书局1982年版。

④ 《词论》,见《李清照集校注》,人民文学出版社1982年版。

宋代词人的用韵虽然确实“是以当时通语为准绳”，“又有因方言、仿古、取便等原因造成的若干纷繁复杂的通叶现象”<sup>①</sup>，但其基本语音体系是当时的书面语，也即丁谓所说“惟读书人然后为正”的通语。因此，词的用韵与诗文有别而相去不远。这也就是为什么鲁国菟依据宋词得出的 愿韵部与周祖谟根据北宋文人诗韵考出的汴洛韵部大同小异的原因。

这是应用音韵与当时通行的书面语相一致的情况。

(三) 俚俗说唱的用韵：宋人俚俗说唱用韵完全采用实际的口语，即市井语言。艺人很少识字，其创作也很少受传统音韵学和音韵体系的束缚，只是手应心，曲随口，自唱天籁。目前保存下来的宋人说唱语料虽然较少，但也不是没有，比如《事林广记》中的唱赚，笔记中零星记载的赚曲、十七字诗，话本小说，以及《刘知远诸宫调》《董解元西厢记诸宫调》等。说唱用韵与词韵相比较，它随曲就腔，生动活泼；与诗文的用韵比较，更是有点无法无天，宽泛自由。当时保守的文人可以看不起说唱文学的文采，但不能不佩服说唱文学与口语相合，与音律相协的长处。沈义父在《乐府指迷》中说：“炼句下语最是紧要，如说桃不可直说破桃，须用红雨、刘郎等字……往往浅学俗流多不晓此妙用，指为不分晓，乃欲直捷说破，却是赚人与耍曲矣”。“前辈好词甚多，往往不谐律腔，所以无人唱。如秦楼楚馆之词多是教坊乐工及市井作赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。”说唱文学虽然受到保守文人的攻击，在市井中却依然受到欢迎。之所以受到欢迎，原因当然是多方面的，估计用韵的口语化，更自然地反映了当时人们口语的实际，更便利地传递了人们的喜怒哀乐，也是原因之一。

这是应用音韵与口语直接结合的情况。

以上我们粗略分析了宋人在文艺创作上三种不同的应用音韵情况。从与当时的语言联系来看，诗文用韵与当时的口头语言有所距离，词较多体现了当时书面语的音韵实际，说唱用韵则真实地反映了当时语言的现实。从与传统音韵学的联系来看，诗文用韵最严，词次之，说唱用韵最为宽泛。三种应用音韵各成一体。不过，这三种应用音韵之间也没有截然的鸿沟。它们毕竟是在同一个语言环境中生存着，毕竟押韵的规则和审美的取向有相当的一致性，只不过其中有宽严精粗之别罢了。况且，就总体发展趋势而言，任何一种文艺形式都有精致化的内在驱动力，都有自我完善的本能。何况在当时由于科场功令的规定，雅俗分野

<sup>①</sup> 《鲁国菟自选集》，河北教育出版社 1985 年版。

的褒贬,用韵愈严格保守,招致的批评愈少,愈显得雅致和有功力。因此,三种应用音韵在发展的趋势上并非三条永不相交的平行线,比如说唱用韵有向词曲用韵靠拢的趋向,词曲用韵与诗文用韵有着割不断的联系等等。因此,诗歌、词曲、说唱三者的用韵在创作和演唱实践的动态中又体现着一定的统一。

### 三、说唱伎艺用韵混杂而不统一

宋代说唱伎艺由于没有统一的韵书可遵循,故其用韵十分复杂。复杂,既体现在历时上又体现在共时上。

在宋代之前,中国的说唱伎艺早已存在,只是没有完全走进文化市场,也较少成为消费性娱乐形式。宋代社会由于城市区划取消了坊区的限制,市肆与民居混杂,坊间夜市不禁,市民阶层的娱乐活动有了长足的发展。瓦舍的出现,更是成为说唱伎艺迅猛发展的催化剂,使得说唱伎艺由零散的个别性伎艺形成泱泱的曲艺品种系列,成为宋代都城娱乐生活的一大景观。

在宋代之前,“词文”“故事赋”“话本”“变文”“讲经文”“因缘”等说唱伎艺早已存在。它们在宋代也仍然活跃。话本自不必说,《武林旧事》所记弹唱因缘、说经、诨经等的演员阵容也相当可观。不能说这些伎艺既然产生于唐五代时期,它们就一定保留着前代的用韵特点,比如以散说为主的说话,尤其是小说,可能在用韵上会很快适应当时语言的实际。但以念诵和歌唱为主的伎艺,尤其是产生于寺庙的讲唱经文,由于题材的传统和演员观众的相对保守稳定,它们在演唱的用韵上就不可避免地保留前代的印痕,甚至沿袭前代的用韵体系。一个明显的例证是现存日本的《大唐三藏取经诗话》,显然在宋代是曾盛行过的,二十世纪三十年代学者曾围绕着它到底是宋代刻本还是元代刻本发生过争议,在八十年代时,研究古代语言的专家根据音韵、词汇、语法则推测它产生的年代并非宋朝,而是早在唐末五代<sup>①</sup>。说唱伎艺是活的演唱形式,并非是案头阅读的文本。既然《大唐三藏取经诗话》当日在寺庙或瓦舍的演唱念诵沿袭着产生它的时代的音韵演出,我们有理由推断主要靠口耳相传的其他前代传留的说唱伎艺在用韵上也一定沿袭传统而不改。当然,宋代大多数说唱伎艺如唱赚、叫声、诸宫调、说诨话、唱京声等又是在当代语言环境下产生的,这就造成了传统伎艺与当代伎艺在用韵上的复杂性。

<sup>①</sup> 参见刘坚《大唐三藏取经诗话成书年代蠡测》,《中国语文》,1984年 缘期。

从共时的角度来看,宋代说唱伎艺用韵的复杂性则体现在两个方面,其一体现在说唱品种的混杂上。宋代的说唱伎艺包括很多名目,也有雅俗之别,村野之分。比如鼓子词、小唱等,一度盛行于文人雅士之间,其音韵当然随从词韵。而嘌唱、叫声、唱京词等,风行于街肆市井之中,其词俚,其调俗,其音韵体系则介乎词曲之间。宋代说唱伎艺演员是市民,观众是市民,其作品节目既不可能像诗文那样有官韵标准可依;也不可能像词韵那样不约而同按照“读书人”的语音制作,只能各唱各的调,随曲就韵。另外,即使为同一说唱种类,它们的用韵也十分复杂。比如“诸宫调在两宋时用词调,金元时就用词曲过渡体或纯粹北曲曲调”<sup>①</sup>。采用的调体不同,自然在用韵上就会有所区别。说话的内容和体制分类更为复杂:讲史中的韵文大凡用诗,顺应的可能是诗韵(民间书会才人是否真正做到是另一回事)。小说中的韵文有时用诗,有时用词,有时用赋,有时用曲,它在用韵上自然表现得会更为复杂。

由于伎艺品种多而杂,使得宋代的说唱伎艺在应用音韵上复杂混乱,形成了百花齐放、百家争鸣的局面,这是宋代说唱伎艺在音韵上的重要特点。

#### 四、说唱伎艺用韵俚俗和口语化

按照应用音韵的一般规律,以韵书或书面语为押韵依据的文学作品,其用韵整齐划一,却往往落后于现实语言的发展。宋人的应制诗文依照隋唐韵书押韵就存在这个弊病。说唱伎艺用韵则不然,它不太受韵书的限制,完全是依照当时的口语用韵。依据现代学者对于宋代语音的研究,认为宋代“全浊声母消失,按其声调分化为清、次清两类。韵类有较大合并、简化,并有新的韵类产生,与《中原音韵》逐渐接近,入声韵尾趋于混同,并最终消失”<sup>②</sup>。这些变化在宋代诗文,特别是应制诗一类的作品中不太明显,在词作中也不很显著,但在说唱伎艺的作品中却非常典型。比如宋金时代北方地区《刘知远诸宫调》和《董解元西厢记诸宫调》的用韵,据廖珣英在《诸宫调的用韵》一文的研究,认为“庚青韵的喉牙合口字和唇音字押入东钟,在13世纪的诸宫调,已见端倪。”“《刘知远》和《董西厢》的原灶原,混押”“寒山、桓欢、先天三韵的通用”,说明诸宫调更近乎民歌俗曲,“比北曲要自由得多。”“诸宫调和北曲同是用当时通行的语言来演唱的,毫

① 见叶德均《宋元明讲唱文学》下册,中华书局1989年版。

② 李文泽《宋代语言研究》,线装书局1999年版。

无疑问,它们的语言是同一个语言系统的。因为早期的诸宫调是一种更接近民间的曲艺,押韵上自有其特点,就是叶韵现象,如庚青和真文,寒山,桓欢和先天,监咸和廉纤,萧豪、歌戈两韵的入声等等,比北曲普遍,这是不足为奇的。”<sup>①</sup>龙晦在研究了任半塘的《优语录》后,列举了四十多条语料——主要是两宋时期语料后——认为其中“与语音有关的优语,除近半是同音外,二十二条是产生了音变的”,“说明了《切韵》音系过渡到《中原音韵》的变化”。他在引叙了高宗建炎年间“与馄饨不熟同罪”的优语后,更分析说:“这里以‘甲’字去代‘缺’,以‘丙’字去代‘饼’。甲,《广韵》狎韵,古狎切,见母二等缺,洽韵,古洽切,见母二等,声母等呼全同,只是韵母不同。《中原音韵》未收缺字,但收了与缺同音的夹字,赵荫棠把夹、甲均注音为 𪛗,中州韵也只收了夹字,与甲字同注音为江雅切。《韵略易通·咸咸》甲、缺同音。”“饼,《广韵》静韵。必郢切,帮母开口四等,丙,梗韵,兵永切,帮母合口三等,不是同音字。《中原音韵》列庚青,赵均注为 𪛗。《中州韵》同音邦茗切;《韵略易通》列庚晴,都是同音字。”“可见当时优人是用当时语言演出的。”<sup>②</sup>

当然,所说优人是“用当时的语言演出”,并不是说现今留存的宋代说唱文献资料就真的是全面真实地反映了当时的演出实际。因为在长期的封建社会里,书面语言和口头语言有相当的分隔现象。宋代笔记中记载了这么一个故事:开封有一个妻子的丈夫出戍在外,他们的儿子名叫窟赖儿,她雇一个秀才写书信给丈夫说:“窟赖儿娘传语窟赖儿爷,窟赖儿自爷去后,直是忔憎,每日恨(入声)特特地笑,勃腾腾地跳。天色汪(去声)囊,不要吃温吞(入声)蟻托底物事。”由于她的语言过于俚俗,秀才无法下笔传达,只好把钱退还给她<sup>③</sup>。由此可以推求,今日我们所见到的宋元人的话本小说也只是比较真实地反映了当时的口语状况,还不可能完全真实地反映当时的口语面貌。当时说唱伎艺所用口语与我们目前所见到的文字纪录肯定还有着一定的距离。

生活本身的创造力是无限的。宋代的说唱伎艺既然不太受韵书的限制,也没有书面语言的束缚,而是纯用实际的口语,它便具有强大的生命力和创造性。在用韵的具体形式上,词和曲的一个很大区别是词没有衬字而曲有衬字,曲有衬

① 《中国语文》,1959年1期。

② 任半塘《优语集》序三,上海文艺出版社1955年版。

③ 陶宗仪《说郭》引《钗渠录》,见《说郭三种》,上海古籍出版社1984年版,第1页。



字,其滥觞则始于宋代的说唱伎艺中的唱词。值得注意的是,说唱音韵的俚俗和创新是综合的,是在音韵、词汇、语法的结合上全面体现的。从前章所引王璨的《逞风流王焕百花亭》中的正末叫卖“查梨条”的叫声唱词看,虽然它可能经过了元代甚至明人的加工,但既然称“京城古本,老郎传流”,相信其基本格调和风格与宋代说唱叫声相差不远。

再看南戏《张协状元》中的[字字双]唱词,这也是民间俚曲唱词:

摇摇一石两石米和谷也,一石石,两桶三桶臭物事也,一石石,四把五把大枋柴也,一石石,豆腐一头酒一头也,一石石。

其语言之活泼俚俗,其中衬字的绵密浏亮和节奏的跳脱间隔,其用韵之自由和富于创造性,试问在诗文和词作中有过么?没有。可以说宋代说唱伎艺的用韵乃至词汇、语法都为后来曲体的制作开拓了丰富的空间。

## 五、说唱伎艺用韵的方言色彩

诗文和词作中很少出现方言,出现方言,会被认为违式或出韵。有时诗词作品虽然也有方言现象,但那或者是作者不经意误入自己的家乡话,或者如黄庭坚、辛弃疾等个别作家心血来潮偶然以地方方言写入作品以增加语言表达力,并不是普遍现象。总之,诗文和词作是必需用通用的标准语入韵的。

但说唱伎艺不同,说唱伎艺来自民间,土生土长,它与产生它的语言环境密不可分,可谓生于斯,长于斯,服务于斯。它所采用的语言与服务地区的语言如鱼水般协调,甚或使用方言恰恰是说唱语言的一大特色。《东京梦华录》中的京瓦伎艺采用的语言,严格说起来,并非是当时的通语,而是汴梁城区的语言。活跃于各地的两宋说唱伎艺采用的语言,更是当时的方言土语。

杭州城的说唱伎艺在语言上可能稍微复杂些。靖康之前,杭州城内说唱伎艺的语言自然是吴语,与所谓“京瓦伎艺”中使用的语言不同,两者是方言和通语之间的关系。随着靖康之后北方士民的大批拥入——其中既有一般百姓,也有北方的说唱伎艺演员,更有皇族宗室、军队将士、官吏绅士。他们在数量上,文化上,在财富权势上都远远高于当地的土著,因此,杭州城内的说唱伎艺在靖康之后发生了很大变化,类似于生物学上的物种入侵一样,京瓦伎艺即使不能完全取代原有的说唱伎艺,起码京瓦伎艺反宾为主,入主了杭州城。而且也像官场上盛行的是汴梁官话一样,从此杭州城的说唱伎艺的应用音韵变成了以汴梁城区

音韵为主的音韵,而与当时的官话一致。《梦粱录》载:“今街市与宅院,往往效京师叫声,以市井诸色歌叫卖物之声,采合宫商成其词也。”汉语言是一种声韵调的统一体,杭州城出现了京师汴梁叫声与市井诸色歌叫卖物之声混杂为一体的说唱,说明了当时语言的融合情况。从语言文献资料来看,靖康之后,杭州城的语言主体的确同化为汴梁语言。明人郎瑛在《七修类稿》中说:“城中(指杭州)语音好于他处,盖初皆汴人,扈宋南渡,遂家焉”。清人毛先舒在《韵白》中 also 说:“且谓汴为中州,得音之正,杭多汴人,随宋室南渡,故杭皆正音”。现代方言调查也证实了这一事实。杭州话属于吴语,可是它的文白异读字较少,“儿”尾词较发达,人称代词采用的完全是北方方言的系统。这一现象自然是南宋时中原音韵影响的结果。

用地方方言演出的说唱伎艺在宋代文献资料中保存得很少,但也不是没有。

比如《五灯会元》卷十九记载:“五祖一日升堂,顾众曰:‘八十翁翁辊绣球。’便下座。师欣然出众曰:‘和尚试辊一辊看。’祖一手作打杖鼓势,操蜀音唱绵州巴歌曰:‘豆子山,打瓦鼓。扬平山,撒白雨。白雨下,娶龙女。织得绢,二丈五。一半属罗江,一半属玄武。’”绵州,即今四川省的绵阳县。这个绵州巴歌,就属四川的地方说唱。

陆游在《小舟游近村舍舟步归》诗中说:“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得,满村听唱蔡中郎。”学者们“都认为这首诗就是对当时民间说唱陶真的真实描写”<sup>①</sup>,但这为农村习见的负鼓盲翁所唱的不会是汴梁语音,而应该是远离京师的吴越方言,也即陆游的家乡话。

宋代说唱伎艺由于其自身的性质,它并没有也不可能有一个完整的音韵体系,它混杂,俚俗,方言性很强,这是它在音韵上的特点,这一特点成为遗产,一直为后代的说唱伎艺所沿袭。

对于宋元说唱伎艺的认识,目前学术界可能一直有着些误解。比如,由于目前见到的文献资料如《东京梦华录》《武林旧事》《西湖老人繁胜录》等所记载的大都是两宋汴杭地区的说唱品种,许多人便认为在两宋辽阔的国土上盛行着的都是“京瓦伎艺”,其实只要看看今日北京说唱品种在全国说唱品种中所占比例之小,便可推见当日两宋时代的说唱伎艺品种的繁盛远非所谓“京瓦伎艺”所能包括,只是我们所知有限罢了。其二是认为宋元说唱伎艺使用的是同一种方言,

<sup>①</sup> 倪锺之《中国曲艺史》,春风文艺出版社。

或民族共同语,如我们今日之普通话云云。假如我们联系到今日祖国大地上各地说唱伎艺品种所操方言之丰富,这种观点也就值得商榷了。按照说唱伎艺的一般规律,某种说唱伎艺的品种,往往同某种方言相联系,方言的丰富正是说唱品种丰富的社会语言背景。据历史语言学家的研究,两宋时代方言“大致已经形成了今天方言区域分布的格局”<sup>①</sup>。我们有理由认为,宋代说唱伎艺所使用的语言必定与宋代的方言区域分布大致一致,呈多元化状态,宋代说唱伎艺的品种必也是异彩纷呈,远远高出我们从《东京梦华录》等文字文献所考知的数目。

## 第八节 摇珍贵的说话伎艺资料

在中国封建社会的文化艺术史上,曲艺艺术不属于廊庙文化,不属于典雅的文人文化,而是属于民间的大众的文化,因此,关于它的文献和记载往往付之阙如,即使有,也是散乱的,零星的。自宋代之后,由于瓦舍伎艺的出现,由于曲艺品种的形成,由于市民文化日渐受到重视而无法漠然视之,曲艺艺术才纳入文人的视野,才有了专门的著作。不过,就总体而言,记载曲艺艺术的文献仍然处于受歧视的另类状态,是放在方志风俗的书籍中,如《东京梦华录》《都城纪胜》《武林旧事》《西湖老人繁胜录》等加以记叙的,至于曲艺的专门著作往往更是湮没不传,子遗于国外,是近代学者发现后才引进国内的。皇都风月主人的《绿窗新话》和罗烨的《醉翁谈录》是突出的代表。

### 一、《绿窗新话》

《绿窗新话》不见于宋人著录,但宋末《醉翁谈录》提到它时是把它放在了小说伎艺的重要的参考书行列中的:“夫小说者,虽为末学,尤务多闻。非庸常浅识之流,有博览该通之理。幼习《太平广记》,长攻历代史书。烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览,《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨,莫非《东山笑林》;引倬、底倬,须还《绿窗新话》。”《绿窗新话》在国内虽然尚存有一二抄本,却未引起学者注意。1906年董康在日本的细川书店发现此书,抄回书目,刊于《书舶庸谭》。嗣后有人将嘉业堂抄本分载于《艺文杂志》。1934年周夷抄校整理此书,由古典文学出版社出版。

① 李文泽《宋代语言研究》,线装书局 2004 年版。

《绿窗新话》共收有故事 员源篇 ,其中唐五代及以前有 愿园余篇 ,宋代 苑园余篇 ,大部分是志怪传奇笔记杂俎 ,也有少量正史、杂传、诗话、词话等。从它采录的题材范围和加工的情况 ,不仅可以见出当日小说伎艺的审美趣味 ,也可以看出当日并没有现成的话本供说话人演出 ,而是由伎艺人自行选择自行加工的 ,伎艺人既是题材的选择者又是最终的演出者。虽然《绿窗新话》只是节录旧文 ,并不是完整的故事集 ,而且所采故事的原文大部分仍然存世或亦见于他书 ,但像《邢凤遇西湖水仙》《金彦游春遇会娘》《郭华买脂慕粉郎》等故事却仅见于此书 ,向来为研究话本小说和戏剧本事的人所重视。

《绿窗新话》还选录了相当多的非叙事的内容 ,如《蚩尤畏黄帝鼓角》《袁宝儿最多憨态》《郑康成家婢吟诗》等 ,是一些典故、逸闻、笑话、趣闻。它们的篇幅简短 ,三言两语。按照《绿窗新话》的体例 ,表面上看 ,它们的篇幅与叙事的故事大体均衡 ,但假如恢复各自的真实面目 ,那么相对于叙事的故事它们就显得相当的简短 ,精干。这说明当日小说伎艺是综合的说唱 ,并不是全都是叙事的 ,它也包括典故、笑话、趣闻等内容。

尤其值得注意的是 ,《绿窗新话》的题目为七言标目 ,而且前后题目往往两两相对 ,比如《曹大家高才著史》《蔡文姬博学知音》 ;《灼灼染泪寄裴质》《盼盼陈词媚谄翁》。虽然七言标目在刘斧的《青琐高议》已经出现 ,但是《绿窗新话》却显得对仗工整 ,音韵谐和 ,更加成熟。这其中恐怕不仅是个人的修养 ,更是时代的风气和伎艺的纯熟使然。这种七言标目对于元杂剧的题目正名 ,明清时代的拟话本的题目拟定都有着显著的影响。

## 二、《醉翁谈录》

《醉翁谈录》十集 ,每集二卷 ,共二十卷。它是迄今为止所发现的总结说话艺术实践的最早的文献 ,也是我国第一部比较系统地总结曲艺艺术表演的理论著作。此书在日本发现 ,称“观澜阁藏孤本宋槧”<sup>①</sup>。有人认为本书乙集卷二中《吴氏寄夫歌》的作者吴伯因 ,《王氏诗回吴上舍》中的吴仁叔妻在明人所编文集中列为元人 ,故《醉翁谈录》当为元刻 ,或经过元人的增删润色。作者罗烨当为宋元之际的人。李剑国在《宋代志怪传奇叙录》中予以辨证 ,认为“以二女为元

<sup>①</sup> 罗烨《醉翁谈录》“出版说明” ,古典文学出版社 员缘年版。

人实是明人的误断”，“记事中提到太学、斋、上舍，全是宋代国学制度，与元无涉”<sup>①</sup>。确定《醉翁谈录》为宋代版本。

《醉翁谈录》一般认为是话本和杂俎集。所载话本，虽然多半是节录或转述前人传奇的作品，但由于其中内容许多是宋元戏文或话本佚佚的故事，因此向来为文献目录学者所珍视，成为辑佚和寻求宋元戏曲小说本事的渊藪。不过，如果从曲艺史的角度来解读，大概把它看作是说书伎艺人传授伎艺的教科书或者是为追忆小说伎艺的资料集更为合理些。其中最珍贵的就不是那些可以钩沉小说戏曲本事的资料，而是卷首的“小说引子”和“小说开辟”。它生动地展示了宋元时代说话伎艺人的精神风貌和专业追求，是研究说话艺术，乃至宋代曲艺艺术的第一手资料。

“小说引子”和“小说开辟”是说话伎艺人说话前的开场白，类似致语性质。总标题为《舌耕叙引》。将说话称为“舌耕”，这是宋代说话人职业化的重要标志。在中国的封建社会，农业是国民经济的根本，“重农抑末”一直是长期的国策。“舌耕”之称呼，意味着伎艺人自称凭口舌吃饭的本分，体现着说话伎艺人对于行业的自觉意识，就社会的角度讲，也意味着社会对他们职业的承认。由于宋代曲艺品种的混杂，都属于瓦舍伎艺，这里的“舌耕”虽然主要是小说伎艺人的自白，实际上也是曲艺艺人群体的自白，是曲艺艺人正式登上中国文化舞台后对于自己职业的自白。

《舌耕叙引》充分表现了伎艺人对自己职业的热爱与自豪，表达了强烈的专业意识。他们称“世上是非难入耳，人间名利不关心。编成风月三千卷，散与知音论古今”。《舌耕叙引》第一次将说话伎艺与九流之一的小说续上谱牒，称“小说者流，出于稗官，遂分百官记录之司”。这是中国文化史上上古之小说概念与中古之说话伎艺相联系的明确表述，也是九流之一的小说概念向现代小说概念过渡的关键的一步。在《舌耕叙引》中，我们可以看到伎艺人对说话伎艺充满了历史使命感，他们并不认为说话仅只是讲故事，而认为是“讲论只凭三寸舌，秤评天下浅和深”，要“发扬义士显忠臣”。说话人要“以上古隐奥之文章，为今日分明之议论”，具有强烈的参与意识和“话以载道”的使命感。这种使命感反映了传统的儒家文化和儒家文艺美学思想对于曲艺文化和曲艺美学思想的影响，同时也是宋代文化中重议论、重视政治参与的美学观念对于曲艺文化影响的体

① 李剑国《宋代志怪传奇叙录》，南开大学出版社，1995年版。

现。任半塘辑录的《优语录》中,宋代的曲艺艺人在中国曲艺史上的参政议政意识最为强烈,并且在舞台上前赴后继,演出了一幕幕可歌可泣的事迹。

提倡曲艺艺人应具有是非感,应该褒善惩恶,体现在说话艺术表现形式中,就是议论褒贬占有突出的位置。说话伎艺人不仅只是满足于讲故事,而且一定要劝善惩恶,立场鲜明,并且往往在说话的末尾用明确的语言表达出来。宋人话本的叙事角度与文言小说有着明显的差异。文言小说受史传文学的影响,叙事人隐藏于叙事之后,以示全知、客观,而话本小说的叙事则为讲述式,说话人有时参与其中进行评论,以加强现实感。文言小说只是诉诸文字视觉印象,而说话则是现场视觉与听觉的综合伎艺,更强调说话人的主观情感。宋代说话伎艺人这种参与意识,评论意识,奠定了话本小说的叙事方式特点,也形成了中国白话小说的叙事传统。

《舌耕叙引》认为说话伎艺就其业务根基而言,要具备广博的知识:“开天辟地通经史,博古明今历传奇”。要具有娴熟的技巧:“说收拾寻常有百万套,说话头动辄是数千回”。“论才词有欧、苏、黄、陈佳句,说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断摸按,师表规模,靠敷演令看官清耳。”强调“多闻”“博览”,这既是对说话伎艺人的要求,也是对说话伎艺本身的宣传和标榜。千百年来,“在中国,小说向来不算文学的”<sup>①</sup>，“向来是被看作邪宗的”<sup>②</sup>,而说话伎艺人更是由倡优演变而来,无学问可言。这里对说话伎艺人广博学识和艺术修养的肯定,也即是对其社会地位应予肯定的呼吁。这是文献中第一次对通俗小说,对伎艺人地位所给予的正面辩护。但由此我们可以推知,当日说话伎艺人与说话文本的创作者是分离的,各有分工。就创作素材而言,说话伎艺人主要取材于史传文学和文言小说,当日主要是《太平广记》《夷坚志》《绿窗新话》《东山笑林》等。宋代文言传奇小说创作的繁荣是说话伎艺繁荣的重要条件。就伎艺人的演出而言,他们是“靠敷演令看官清耳”,只是故事的加工、诠释和表演者。这种分离,一方面固然源于说话艺术的自然分工,另一方面也源于说话伎艺人素养的限制,——他们毕竟是下层市民,所受教育不多。根据文献的记载,当日说话伎艺人的演出剧目,除了现成的传统的文本,为说话伎艺人提供素材的可能还有书会才人和老郎,但他们的创作数量有限。随着宋朝的灭亡,随着瓦舍的消失,随着文人创作文言小

① 鲁迅《草鞋脚小引》,见《鲁迅全集》第六卷,第597页。

② 鲁迅《徐懋庸作〈打杂集〉序》,见《鲁迅全集》第六卷,第598页。

说的热情锐减,讲故事的生产渠道基本被堵塞,说话伎艺人只能靠旧的文本来维持演出。说话失去了现实生活素材的滋养,也就失去了观众,这大概是说话艺术在宋代之后衰落的重要原因。

从《舌耕叙引》来看,说话人的伎艺训练此时也形成了程式,不仅“幼习《太平广记》,长攻历代史书。烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上”,有素材知识的积累,而且在伎艺上也要求全面,过得硬,即:“曰得词,念得诗,说得话,使得砌”,在读音上要规范:“言无讹舛,遣高士善口赞扬”。在表演上合乎“家数”,合乎“师表规模”。《舌耕叙引》在伎艺上的这些要求不应看作是简单的师徒之间的传承,也不是一门一派的要求,而是当时行业的规范,是宋代说话伎艺艺术上的概括和总结。尤其难得是,《舌耕叙引》在阐述这些规范时,一方面对于这些技巧有明确的规范,另一方面又把这些技巧通达为一个整体,“讲论处不滞搭,不絮烦,敷演处有规模,有收拾。冷淡处提掇得有家数,热闹处敷演得越久长”,注意叙述的节奏控制,情节安排的起承转合,讲究有高潮,有过渡。而调动一切技巧的目的,就是要达到“自然使席上风生,不枉教席间星拱”,有充分的娱乐性。它强调生动,活泼,为内容服务,并最后完成艺术教化的终极目的——“说国贼怀奸纵佞,遣愚夫等辈生嗔;说忠臣负屈衔冤,铁心肠也须下泪。讲鬼怪令羽士心寒胆战,论闺怨遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺,令壮士快心;言两阵对圆,使雄夫壮志。谈吕相青云得路,遣才人着意群书。演霜林白日升天,教隐士如初学道。噯发迹话,使寒门发愤;讲负心底,令奸汉包羞。”目前保存的宋人话本资料虽然不在少数,但只有《醉翁谈录》给我们提供了行业的完整的曲艺美学资料。

由于两宋说话伎艺的发达,不少研究者开始尝试根据不同的题材对说话进行分类。耐得翁《都城纪胜》最早提出说话四家的说法,随后的《梦粱录》承袭其说,但都语焉不详,以致给后世的研究者带来歧义和混乱。《醉翁谈录》则对说话中最关键的小说分类提供了明晰的观点和可贵的材料:

摇摇说重门不掩底相思,谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类,分州军县镇之程途。讲历代年载废兴,记岁月英雄文武。有灵怪、烟粉、传奇、公案兼朴刀、杆棒、妖术、神仙。

由于《醉翁谈录》又提供了所列八类小说的名目,而这些小说名目现今又有部分传本,它所叙的分类就具有资料完备的说服力。这种说服力主要并不是来

源于表达的清晰 ,而是因为《醉翁谈录》的编者不同于《都城纪胜》《梦粱录》的作者只是从社会学的角度给予说话以关注和记载 ,而是本身即是个中人 ,行家里手 ,而所载《小说开辟》《舌耕叙引》 ,又是行业的致语 ,因此它的分类更具权威性。

《醉翁谈录》中的《舌耕叙引》是从伎艺人的角度对说话艺术进行宣传 ,评介 ,推销的 ,职业色彩非常强烈。由于是自报家门 ,从中我们可以看到宋代伎艺人对自己所从事职业的自尊自豪 ,对说话伎艺艺术水准和肩负的教化目的的孜孜追求。正是他们的敬业精神和艺术上的理想 ,使得说话伎艺在宋代达到了艺术的高峰 ,并成为瓦舍伎艺中繁荣的中坚力量 ,拥有着最广大的听众。

在中国文化艺术史上 ,蕞尔小书《绿窗新话》《醉翁谈录》实在谈不上是什么皇皇巨著。从体例上看 ,它们芜杂而不统一 ;从文学上看 ,基本是抄撮旧作 ,删改涂抹 ,劣质粗糙 ;从思想上看 ,是世俗市井思想的大杂烩。从伎艺上来看 ,也仅只是对于小说伎艺作了描述 ,更多的是作为小说资料存在的。但是它们的存在 ,却不仅使我们可以对于当日的京瓦伎艺更清楚地窥豹一斑 ,更表明独立的市民文学艺术从此在广袤的中国文化大地上破土而出。



## 第五章 曲艺的稳定与变化

### ——金元时期

#### 概摇摇述

曲艺艺术在宋代形成“瓦舍众伎”的民间状态，已经呈现出相当繁荣的景象。金元以来，种种政治的、经济的、文化的、社会心理上的变迁，使文学艺术的发展呈现新的变化，对俗文化的欣赏和消费逐渐成全社会的时尚；出现俗文学与雅文学相颉颃的格局，大量下层文人对戏剧曲艺创作的参与，说书脚本和唱本的刊刻流传，促进了曲艺的普及和提高；唐宋以来的“百戏散乐”分蘖成戏曲和曲艺的两大支系，并按照各自不同的艺术规律发展，这种文体上的定型化，使金元曲艺与宋代相比，虽然有的趋于衰退，有的则呈现更加稳定的状态。这当然与金元社会特点有关。

#### 一、金元社会特点及对曲艺的影响

这一时期的历史文化背景具有十分突出的特点：

其一，少数民族入主中原，政权更替频繁，常年战乱兵燹。

元代以前的宋、辽、夏、金长期对峙，战事不绝，几成“五代十国”动乱时代的继续。北宋真宗以后渐成宋、辽、西夏三国鼎立局面。北宋末，崛起于黑龙江畔的女真人举兵抗辽，~~元~~1125年，完颜阿骨打称帝建元，国号称“金”，~~元~~1127年灭辽，并将西夏收为附庸。大敌当前，宋代统治者腐朽无能，宣和年间，北宋与金订立“海上盟约”，幻想与金夹击辽国，收复燕云失地。结果被金人抢占燕京，乘胜不断南侵宋朝。靖康二年（~~元~~1127年），金兵攻破开封，俘虏了徽、钦二帝，北宋灭亡。至此北部中国形成了与南宋对峙的金政权。南宋伊始，各地军民的抗金斗争如火如荼。绍兴十一年（~~元~~1141），宋高宗和秦桧按照金人的授意，杀害抗金首领岳飞，签署了绍兴和议，其主要内容有南宋称臣于金，宋金边界

东起淮水中流,西至大散关(秦岭一带,今陕西宝鸡境内),从此偏安之势已成,南宋岁贡纳银、绢等。

蒙古族本是我国北方的一个游牧部落,在辽、金统治时期,蒙古各部落逐渐有了较快的发展。12世纪初,成吉思汗吞并大漠南北诸部落,举兵南下,夺了金的黄河以北的地方。他发动第一次西征,把蒙古帝国的领土扩充到今中亚细亚地区。凯旋东归时,灭了西夏。成吉思汗病逝于六盘山,窝阔台继任汗位,加强了对金战争,于1234年灭金。元世祖忽必烈时又大举南下,1276年攻陷临安,1279年南宋偏安政权彻底消亡,开启了少数民族统一中国的时代,这在中国历史上是前所未有的,元朝持续了98年,一直到朱元璋在红巾起义的大旗下建立了明王朝的1368年,才告结束。

这是一个失去权威的时代,旧精神旧信仰的崩溃,使文艺得到了新发展的机遇和自由,它可以从旧的圈套和旧的束缚中解放出来,前人视为微不足道的民众文艺,争得了与正统文艺相颉颃的地位,放出异样的光彩。

长期战乱使人产生了与太平时期不同的对于生命的体验,因而导致了对于功名利禄的新的认识,对于亦隐亦俗生活方式的普遍认同,甚至对于耳目声色之娱的狂热追求。元人对于妓乐散曲、勾栏演剧的迷恋达到高峰。

### 其二 废科举文人失路。

金王朝和元帝国的基础都建筑在强大的武力上。元统治中国,采取民族歧视政策,比金人尤甚。全国被分为蒙古人、色目人(回回、西域、欧洲人)、汉人(辽金旧人、华北人)、南人(南宋汉人)四等。南人最下,元政府对他们采取敌视态度。南人多儒生,元代废止科举考试达78年之久,儒生成为无用之人。元代的选官制度是由吏入仕,对于元王朝来说,是仕进有多途政策的体现,但对于大量的要经历由儒充吏再“入流”为官的元代儒士来说,这是一个痛苦的改变。那些坚持儒是“四民之首”的正统价值观念的人不屑为吏,因此失去仕进的机会,看不到远大前程,一生沉抑下僚。和唐、宋时代相比较,元代儒士的地位、价值观念都发生很大变化,南宋遗民郑思肖说元代法律规定“九儒,十丐”,未必可靠,或许是一种社会传闻,却反映出当时儒生生存状况已经成为严重的社会问题。文人下落、生计问题迫使他们贴近平民百姓的世俗生活,以平民视角重新观察生活,相当的文人沦落为“风流浪子”,留连勾栏妓馆,他们与民间艺人结合,成为俗文艺阵地的主力,客观上促进了诸如散曲、诸宫调等创作的繁荣。

### 其三 经济和文化的发展。

金元统治的初期,北方农业经济曾遭到很大的破坏,江南的农业并没有遭到

大的破坏。元世祖时,北方的农业也日益恢复。元朝政府很重视手工业,在大都及其附近设置了各种管理手工业和官营的手工业作坊的机构,在大都、杭州等大城市设立织造局。元代的商业极为繁荣,这与全国的统一、农业和手工业的恢复和发展、海运和漕运的沟通、纸币交钞的发行都有紧密的关系。当时的大都、杭州和泉州都是闻名于世的大商业都市。

元代的宗教政策非常宽松,佛教、道教、伊斯兰教、基督教都得到朝廷的承认。元代重视佛教,特别尊崇喇嘛,寺院遍布全国。金入中原后,黄河以北出现了三个新道教,全真教、大道教、太一教。他们都是北宋遗民在金人统治之下,隐居不仕,逐渐聚众讲道而形成的。另外还有天师道长期流传南方。元朝对四个道教兼容并蓄。其中全真教对元曲的题材和主题产生了很大的影响。自北宋开始,在南宋得到很大发展的白莲教,本是佛教净土宗的一个支派,至元明以后发展成为各种民间宗教,也在各地流传。这些宗教的讲经活动,都对民间曲艺的发展起了很大的影响,如宝卷是由佛教信徒聚众念佛活动发展为民间宗教的讲经,再演变成为一种民间说唱。在元末明初已有《目连救母出离地狱生天宝卷》的抄本存在。<sup>①</sup>

随着经济的恢复,文化也得到相应地发展。金主也袭唐宋科举制度,至于乐府歌曲,亦皆汉风。《金史》卷七《世宗纪》中:“(大定)十三年……今之燕饮音乐,皆习汉风。”可见金人的文化是承袭了辽与宋的。金朝世宗、章宗时代号称“治世”,燕京(今北京)和平阳(今临汾)成为金朝的两个文化中心。元建立后,大都(今北京)成为经济文化中心,也是元曲家们活动的中心。平阳又是金代刻书业中心,元窝阔台时期,耶律楚材在燕京设立编修所,在平阳设立经籍所。金元时期一些曲艺文本得到刊刻和流传,比之宋代曲艺虽然繁荣但文本无传、伎艺自生自灭的状况,是有相当大的改观的。

然而为了加强统治,元代颁布了种种限制文艺活动的禁令,《元史·刑法志》规定:“诸民间子弟,不务正业,辄于城市坊镇,演唱词话,教习杂戏,聚众谣谑,并禁治之。”“诸妄撰词曲,诬人以犯上恶言者处死”。《元典章》卷五十七“刑部”十九“杂禁”中“禁学散乐词传”条云:“农民、市户、良家子弟,若有不务正业,习学散乐,搬说词话人等,并行禁约。”又“禁弄蛇虫唱货郎”条:“在都唱琵琶词、货郎儿人等,聚集人众,充塞街市,男女相混,不唯引惹斗讼,又恐别生事端。蒙都堂议得,拟合禁断。”<sup>②</sup>从这些禁令中我们可以窥见元代曲艺如词话、琵

① 详见本书第六章第四节“明代的宗教宣卷和宝卷”。

② 元阙名撰,陈垣校补,北京中国书店影印本。

琶词、货郎儿在广大城乡演唱的盛况,虽然这些禁令的颁布出于维护统治的需要,主要针对的是散乐词话演出的“聚集人众”,而不是这些艺术形式本身,但仍然直接或间接地影响了民间曲艺的发展,如元代词话非常流行,但因屡遭禁演,竟没有本子流传下来,使我们无法得知元代词话的全貌。

## 二、金元曲艺的特点和概况

即使经历一次次的战乱劫难,曲艺艺术仍以顽强不息的生命力,在新的政治格局下存在并继续发展着。

北宋灭亡之际,东京诸瓦中的伎艺分南北两途继续传播,汴京的艺人有的随朝廷南迁,有的则北上。艺人北迁,一种情况是作为掳掠物,被金兵挟持裹胁北上。如金军攻破开封后,向北宋政府索取乐工伎艺诸色人,也指名索取杂剧、说话、小说、嘌唱、弄影戏、弄傀儡等类的艺人一百五十余家,金人把这些艺人一齐押送到金国去<sup>①</sup>。又同年四月初一,金人俘虏二帝和掳掠后宫的同时,也把书籍、工匠和倡优搜罗一空,满载而去。艺人北上的另一种情况是民间艺人的路歧卖艺觅食,渡过黄河,入境河东。但无论是南下还是北上,伎艺的形式肯定会有变化。以金院本的产生为例,宋杂剧原是教坊的“官本”,但金人入中原,起初“方事军旅”,无暇于乐事。不久海陵南下,乱从中起。金世宗时才成立“详校所”,议复乐事。其间数十年,教坊乐人星散云驰,在社会上漂泊流荡。其中大部分很可能被演出形式相近的民间班社——行院所吸收。杂剧的演出由原来以官办教坊为主,逐渐转变为以民间戏班行院为主了,所以出现“金院本”的名称。元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五载述四种金院本名目,认为金朝“有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧其实一也”。从上世纪缘年年代至忽年代发现的戏曲文物来看,元世纪中叶到员世纪末中国的戏剧艺术可通称为“宋金杂剧”,因为在辽、金统治区都有与宋地杂剧相同的戏剧形式,据《辽史》和《金史》记载,辽、金宫廷开宴,也常有“杂剧进”。而且戏剧活动的中心发生向北转移的变化。从戏曲文物的分布看,北方戏剧繁荣前期的重心在汴京以及河南省境内,但辽和北宋灭亡后,重心转移至黄河以北的山西南部 and 东部,即所谓河东地区,金代的戏曲文物大多数分布在这里。值得提出的是,这一带在金元时期曲艺亦十分发达,缘世纪愿年代以来陆续发掘出来的金元墓葬中的诸宫调墨书和壁画说唱图,堪称是弥足珍贵的曲艺文物。

<sup>①</sup> 宋徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七,光绪三十四年刊本。



稷山金杂剧院本人物砖雕摇

金墓出土“打唢呐”技艺刻像



摇摇四四四年缘月,文物工作者在发掘山西侯马 酆原金代张氏墓时,发现有墨书残曲三支。在“报告”中被认定为“诸宫调”词曲。通过 酆原墓志上的明确纪年,我们得知此墓修建于金承安五年(公元 员四四年),值金章宗朝,此时地沃民勤的河东地区,经过大定、明昌年间的休养生息,社会相对稳定,经济有所恢复,成为当时经济文化最繁荣地区之一。这一地区从北朝以来一直是曲艺发达之乡。员四四四年在晋东南地区发现明代万历二年(员六零四年)《迎神赛社礼节传簿四十宫调》手抄本,表明这个地区的歌乐传统经久不衰。创制诸宫调的孔三传也出自这一乐舞之乡。在金的统治地区内诸宫调仍在流行,今存金代人所写的诸宫调,有《刘知远诸宫调》和《董解元西厢记诸宫调》二种。金代诸宫调盛行河东,这三篇诸宫调墨书残曲“出自于一位社会普通阶层的妇人之墓,表明曲艺艺术早已深入人们的生活,连普通百姓也已耳熟能详了”。①

员四四四年山西垣曲西峰山发现元代墓葬,时间可考为元泰定元年,墓室东壁画幅是一组民间说唱艺人祇应图,为家庭宴乐所设。此说唱班共四人组成,在一扇竖格窗的南侧立有三人,一男子头微低,双手执鼓杖正敲击一架子板鼓,吹笛者亦是男子,执拍板者为女性,而北侧则独立一女,右手提一扁鼓,张口引颈,明显是唱者。据《垣曲西峰山元墓壁画考辨》的作者认为:“宋元时期流行的说唱

① 杨及耘、高青山《侯马二水 酆原发现墨笔题书的墓志和三篇诸宫调词曲》,《中华戏曲》四四四四,四四四四年。

伎艺有多种,从演出场所、人员组织构成看,西峰山元墓壁画说唱图应为唱赚图。<sup>①</sup>其根据是《事林广记》所记唱赚场面为:“鼓似真珠缀玉盘,笛如鸾凤啸丹山。可怜一片云阳木,遏驻行云不往还。”“鼓板清音按乐星,那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络,两只仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫,板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲,引得嫦娥侧耳听。”垣曲西峰山元墓壁画说唱图与上述记载十分相近。只是《事林广记》所记图中为三人,唱者似为击鼓者,而垣曲西峰山元墓说唱乐人为四,即多一提手鼓张口唱者。宋、金、元时期,唱赚和诸宫调都是大型的民间伎艺,组成人员根据各自班社的人员构成情况和场合而定,又《事林广记》所记是南宋的唱赚,而北方的形式可能有所不同。即便如此,此图是否是唱赚图仍然甚可怀疑,原因在于“唱赚”至元灭南宋后已不复为一种独立的曲体和歌法存在,《青楼集》无载“唱赚”者即是证明。而诸宫调恰恰在音乐体制上极大接受了宋唱赚和鼓子词的影响,它的伴奏乐器以打击乐为主,并非必用弦乐,演唱主体是女性,这些特点也与壁画大体相符。加上诸宫调在元代仍有演出和文本流行的记载,所以我们认为这幅说唱图极有可能是诸宫调图。这幅壁画说明,即使在杂剧艺术十分成熟的元中期,诸宫调等说唱伎艺在民间仍有一定的活动市场,以致常为神祠、殿堂、燕享所招用。

曲艺艺术在这一历史阶段也呈现不同于前代的新的特点:

金元时代,曲艺所在的“散乐百戏”母体正经历着一场前所未有的分蘖繁衍过程,金院本、元杂剧和南戏首先从“百戏”中勃然而起自立门户,它们在大江南北蓬勃发展,盛况空前。杂剧形成后,戏剧与曲艺均按自身的特性发展,彻底改变了以前戏剧与说唱亦分亦合的局面。戏曲艺术作为表现市井文化的重要园地,为扩充其容量,对传统曲艺进行了大量的吸收和消化。一些已发展成熟的宋代曲种甚至被戏曲“吞噬”了。如诸宫调乃宋代所创,金代已蔚然大观,出现了《董西厢》的长篇巨制,到了元代,受诸宫调很大影响而形成的元杂剧取得了长足发展,诸宫调说唱一伎反而失传,至元末已“罕有人解之者”(陶宗仪:《辍耕录》卷二七)。再如宋代的纽元子、学像生、叫声等滑稽杂说品种,在金院本的许多“爨”中和元杂剧、南戏的“科诨”“使砌”结为一体,沿着戏剧“打猛诨”的路子

<sup>①</sup> 韩树伟、杨生记《垣曲西峰山元墓壁画考辨》,载《中华戏曲》第 5 辑,1985 年版。

发展,从而使有可能发展为近代意义的相声失去依傍,“相声暂时隐身在戏剧中”<sup>①</sup>,这又是一个耐人寻味的停顿。话本与戏剧呈现出交流的趋势,考察金院本、南戏和元杂剧的取材,发现它们多缘自类似于宋代烟粉、传奇、灵怪、朴刀、杆棒的小说,于是宋代兴旺一时的中短篇话本也在金元呈衰歇。胡士莹从明人编刊的小说总集及其他集子中,检索、甄别出元代小说话本流传者 员远篇<sup>②</sup>。《元代文学史》“元代话本”(由刘士德执笔),认为元代小说话本保存至今的只有《简帖和尚》《曹伯明错勘赃记》《宋四公大闹禁魂张》《任孝子烈性为神》《汪信之一死救全家》《金海陵纵欲亡身》《裴秀娘夜游西湖记》等七种,都说明小说伎艺此时已渐减少。

然而,金元曲艺作为一个整体,仍保持唐宋以来曲艺艺术特色,并在某些曲种方面取得瞩目的成就。金元曲种主要有:诸宫调、散曲、讲史、词话、说唱货郎儿等。其他虽然均已失传,但却表现了对宋以来曲种的沉积与新的归类,使其呈现更加稳定的状态。

金元讲史殊为发达。在金国,不仅汉族人是说书人的听众,女真贵族也喜欢听讲史平话,如金主完颜亮之听张仲珂和他的弟弟完颜褒之听刘敏等都是证明。<sup>③</sup>元代通过刊印发行讲史话本,扩大了接受者的范围,促进了说话艺术的发展。其中价值最高的代表作是“元刊全相平话”,现存五种。另外元代刊行的宋代讲史话本旧作有《五代史平话》和《大宋宣和遗事》。讲史平话为明代长篇历史演义小说的产生奠定了基础。金元曲艺演出与案头读本的首次结合,对曲艺文学性的提高、曲艺表演的稳固与定型起了承上启下的作用。

散曲是元代民间流行歌曲,因为两宋词唱“杨柳岸晓风残月”的柔婉歌声,是不适合起自朔漠的蒙古人和生活在北方战乱当中人们的粗豪感情的。他们欣赏“辞情多而声情少”(王世贞语)慷慨激越的北曲散曲和反映描绘兴亡人生的北曲杂剧。散曲的格式、体制一同杂剧中的剧曲,很快被文士所采用,以乐府“新声”的面貌出现,风靡一时,但至元末逐渐衰落了。

一些曲艺形式如“词话”和“货郎儿”等在当时也很流行,可惜没有完整的本

① 金名在《相声史杂谈》中指出:“元杂剧一方面溶化了宋代笑的伎艺如合生诸宫调,另一方面又发展了它们,用人物形象、情节与语言丰富它们,在形式上也有提高。滑稽(相声)用了隐身术,暂时隐身在元杂剧与院本中。”《相声史杂谈》,福建人民出版社 员981年版,第 远页。

② 胡士莹《话本小说概论》,中华书局 员959年版,第 圆-圆页。

③ 苗耀《神麓记》,见《三朝北盟会编》卷二四三。

子流传下来,除见于文献记载外,还保存在元杂剧中的曲文中,我们对它们的形式可以有一个初步的了解。至于明代以后兴盛起来的曲艺形式如宝卷、道情、莲花落也是在这一时期形成并流传的。

经过唐宋曲艺民间创演经验的积累,金元曲艺的逐渐演进和成熟,人们对曲艺的认识也大大提高,关于曲艺表演的审美评价的理论性文字开始出现。总之,金元曲艺在变化中不断发展,具备了鲜明的特色并更加走向成熟。

## 第一节 摇金元诸宫调

诸宫调诞生于北宋<sup>①</sup>,在南宋仍在演唱,但由于无脚本流传,难知其具体情况。而今日能见到的诸宫调文本,则是以金元刊本为最早,从中可了解其有关发展及流传情况。

### 一、金代诸宫调的发展和演变

诸宫调这种新兴曲艺形式,在产生后的一百多年中发展非常迅速。在题材上,北宋孔三传时期的诸宫调多属“灵怪传奇”一类,南宋张五牛的《双渐苏卿诸宫调》应属“烟粉”一类,而书成于元初的《武林旧事》所记诸宫调名目《霸王》可能是说唱汉初项羽与刘邦争雄的故事,该属于“金戈铁骑”一类,金代无名氏的《刘知远》属于“发迹变泰”一类,传世名作《董西厢》则以“爱情传奇”为主,然辅以“朴刀杆棒”穿插其中,而在后来元杂剧中说唱诸宫调艺人所述的诸宫调名目中就有《五代史》《七国志》等不少“讲史”的内容,据上所述可以看出,诸宫调的题材内容是不不断扩大的。

从体制上看,元以前的诸宫调的发展存在三个阶段:宋代诸宫调是早期诸宫调,然而并没有作品保存下来,探讨其体制特征无疑有很大困难。但是保存在宋元南戏《张协状元》中的“副末开场”宣称“似恁唱说诸宫调”,表明他所说唱的这段张协与贫女的婚变故事是诸宫调形式,其附在剧首,至少是诸宫调在戏文中的残存形式,我们姑且把它看作是早期的诸宫调作品,由此找出早期诸宫调的一

<sup>①</sup> 一般根据《碧鸡漫志》、《东京梦华录》等书记载,认为诸宫调起源于北宋,孔三传为创始人。圆因世纪后期有人提出新说,认为“产生于盛唐的、以故事形式贯穿僧偈佛曲的敦煌遗书《禅师卫士遇逢因缘》,其形式已为宋代诸宫调创立了基本规模,可谓诸宫调之祖。”见李正宇《试论敦煌所藏 禅师卫士遇逢因缘——兼谈诸宫调的起源》,《文学遗产》1983年第3期。



些特点,如说唱兼施,而可能以说为主(有人统计,歌唱部分有~~员~~四~~字~~字,说白部分有~~远~~四~~字~~字)接近于话本;以词歌唱,构曲方式简单,一曲独用而未形成套数。即使在金代诸宫调《刘知远》和《董西厢》仍然保留着为数不少的一曲独用,无疑是早期诸宫调以词歌唱的音乐体制遗留的痕迹。这种音乐体制的产生诸宫调与宋代鼓子词是同源的,鼓子词以一个词调反复说唱一个故事,孔三传发展了这种形式,用属于不同宫调的若干只曲说唱一个故事,这便是诸宫调了。

金代与南宋对峙并立,诸宫调特别盛行于北方的民间,其流行情况虽然在文献中缺乏记载,但古代曲艺活动的文化遗存也颇能说明问题。如上所述,山西侯马~~酆~~原金代张氏墓的墨书残曲三支。在“报告”中被认定为“诸宫调”词曲。均为单曲,末尾著宫调名。北壁曲名[南吕宫·瑶台月],东壁墨书[般涉调·沁园春],南壁墨书[道宫·解红]。这三篇诸宫调词曲,从内容上来看,北壁一篇,涉及的历史人物有韩信、曹操、诸葛亮、子路、张飞等,说明楚汉和三国时期的英雄故事,已在当时社会中广泛传唱。余两篇内容有民间宗教色彩,持悲观劝世的态度,鼓励人生及时行乐,乐天知命。这似乎也可以表明当时人们的一种社会情绪。这三篇词曲之间本身有无关联,尚无考。诸宫调墨书的发现,证实了诸宫调在金地的广泛流传。

金刊无名氏《刘知远诸宫调》残本是现存三种诸宫调中时代最早的一种。它那朴拙刚劲的民间文学的作风,在我国说唱文学史上有重要的地位。《刘知远》代表元代以前诸宫调体制发展的第二个阶段。

《刘知远》残卷系俄人柯兹洛夫于~~员~~四~~年~~至~~员~~四~~年~~年间,发掘张掖黑水故城所获得的,后被收藏于今俄罗斯彼得堡。~~员~~四~~年~~郑振铎根据国外传抄本校订,原本并未有任何标名,郑振铎首次定名为《刘知远诸宫调》,并收入《世界文库》第二册。~~员~~四~~年~~前苏联将原件赠还中国,当年由文物出版社影印出版。中国学者将其鉴定为宋、金间即~~员~~四~~世纪~~的作品。叶德辉《书林清话》卷四所举平水版书籍的刊刻年代,多于大定、泰和间付梓。这些书籍版画远销域外,流传到西夏黑水城一带,《刘知远诸宫调》一般认为是平水版。郑振铎在此书出版跋语中称其为今存诸宫调作品中“最古的一部刻书”。陈治文《知远诸宫调校读》一文认为“此残本之刊刻时代当在金世宗朝后”<sup>①</sup>。日本学者青木正儿认为《刘知远》的体例,犹具原始的形式,其写作期要较《董西厢》为古,就曲牌考之,《刘知远》

① 《中国语文》~~员~~四~~年~~第~~猿~~期。

亦远较《董西厢》为单纯,不如《董西厢》之复杂;又《刘知远》的押韵法,类宋词而不类元曲,亦可为古制之一端<sup>①</sup>。冯沅君《天宝遗事辑本题记》也说:“商角即林钟角,为宋教坊弃置不用的十宫调之一。歇指虽见于宋教坊十八调内,然金元以来都不用它,原因它后来并入双调了。”(《古剧说汇》)《刘知远》中既然保存着宋金所不用或罕用的宫调,它显然是《董西厢》的前辈。就文辞看来,《刘知远》的朴拙,亦非《董西厢》的熟练风华可比。

《刘知远》采取分回的形式,分十二回,每回都有一个标目,现存的回目有五:

摇摇知远走慕家庄沙陀村第一

知远别三娘太原投军事第二

知远充军三娘剪发生少主第三

知远探三娘与洪义厮打第十一

君臣弟兄子母夫妇团圆第十二

现存回目只有两头,中间三分之二内容缺失,估计情节内容与《五代史平话》和元代南戏《白兔记》大体相似。刘知远历史上确有其人,为五代后汉高祖皇帝,篇中称刘知远为“潜龙”,李翁见其卧在槐树下,“紫雾红光,睹金龙宝珠”,以为“久后是一个潜龙帝王”;又李三娘见金蛇入知远卧房,红光紫雾笼罩其身;又知远卧在草屋,李洪义放火欲将其烧死,忽平白下雨。这些细节具有浓厚的民间传奇色彩。这样夸张帝王灵异,却没有描写知远为皇帝的情形。只是最后交代道:“贵人忿发,一身荣显,把妻儿还取得到团圆。那慈母和弟兄,却重会面。后显迹,口称朕,坐升金殿。”可见《刘知远》虽出于讲史,故事的叙述重点并非帝王将相,而是民间百姓的疾苦和喜怒哀乐,表现他们对美好安定富裕生活的企盼,有极浓厚的泥土气息和农民意识,所反映的是动荡时代农业社会中种种不同的人物。作品语言十分口语化,是真正出于民间作者之手,还保留了原始性的诸宫调。

就在与《刘知远》创作年代相隔不久的金章宗朝,董解元的《西厢记诸宫调》问世了,它是保存至今的惟一一部完整的诸宫调作品,而且版本众多,足见流传甚广。《董西厢》以宏伟的结构,精妙的音乐体制和高超的艺术技巧,夺古代曲

<sup>①</sup> 日·青木正儿《中国近世戏曲史》,王古鲁译著,中华书局1959年版。

艺之桂冠。其丰富的文学、美学和艺术内涵,不仅在曲艺史,而且在音乐史、文学史、通俗文艺史和戏曲史上都占有重要的地位。

从孔三传到董解元,诸宫调经历从小型到大型,从初创到成熟的发展衍变,其演进的轨迹是明显而迅速的,从音乐体制上看,如果说宋代的诸宫调是以词歌唱的词体,金代诸宫调则是词曲过渡体。《张协状元》代表元代以前诸宫调体制发展的第一阶段,《刘知远》代表元代以前诸宫调体制发展的第二个阶段,此时歌唱单位用了缠令的形式,音乐体制在以词歌唱的基础上发展为一曲一尾的套数,并出现了少数多曲一尾的套数,歌唱的比重增加,从以说为主转向以唱为主。《董西厢》是元代以前诸宫调体制发展的三个阶段,此时歌唱单位在缠令的基础上兼容了唱赚、宋代大曲和杂剧词的某些成分,多曲一尾的形式更为普遍。到了元代诸宫调则纯用曲体,《天宝遗事》以四曲或五曲构成一套为最多用,最多用到十八支曲子。

## 二、元代诸宫调与《天宝遗事》

诸宫调在元代民间仍有演唱和流传,《青楼集》记载说唱诸宫调的专业女艺人 有 赵真真、杨玉娥、秦玉莲、秦小莲,而胡正臣还能唱《董西厢》全部,自“‘吾皇德化’至于终篇,悉能歌之”<sup>①</sup>,但已是稀有的事。因为元代乐曲的支配形式是演唱的杂剧,而诸宫调的说唱已处于从属地位了。元代诸宫调作品有两部:王伯成《天宝遗事诸宫调》和商正叔改编的《双渐苏卿诸宫调》,但这两部作品都已散佚,只是前者还有 近 篇左右的残文,后者则可能只剩下几篇有争议的单曲或套数了。

王伯成,河北涿州人,生平未详。钟嗣成《录鬼簿》载其《李太白贬夜郎》及《张骞泛浮槎》《兴刘灭项》三本杂剧。有《天宝遗事诸宫调》行于世。贾仲明在《录鬼簿续编》[凌波仙]曲中也极称《天宝遗事》的美妙,云:“《天宝遗事诸宫调》,世间无,天下少。”并有“马致远忘年友,张仁卿莫逆交”二语。依《录鬼簿》排列顺序,王伯成当小于马致远,其生年约在 1254 年之后。钟嗣成《录鬼簿》成于公元 1330 年,已称伯成为“前辈名公”,则其卒年则在 1330 年之前。

《天宝遗事诸宫调》与《刘知远》一样,也是一部不完整的作品,但不同的是,它的散文片言无存,只有韵文留存下来(并非全部),在明清两代的各种曲选和

① 元钟嗣成《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》第二集,中国戏剧出版社 1959 年版,第 102 页。

曲谱中被大量征引,其中尤以《雍熙乐府》《北词广正谱》和《九宫大成谱》收录最富。《雍熙乐府》收录的《天宝遗事》轱辘曲有五十六套,但只有三套注明,其余的都没有明白标题为《天宝遗事》的,郑振铎先生在《宋金元诸宫调考》<sup>①</sup>中,按照“引辞”中的故事情节编排了一个次序,计得套数五十四篇,并且认为这些曲文只占全部《天宝遗事诸宫调》的四分之一。另外,赵景深、冯沅君等先生都整理过辑本,但未刊行。1982年天津古籍出版社出版了朱禧辑评的《天宝遗事诸宫调》,此辑本对照王伯成介绍故事最为详细的《遗事引》[中吕宫·哨遍]“天宝年间遗事”所唱的七曲,分成“引辞、唐明皇宠幸杨玉环、唐明皇游月宫、安禄山私通杨玉环、安禄山被贬造反、马嵬坡杨玉环身亡、唐明皇回转长安”等七大组情节关目,详细篇什如下:

“引辞”存 猿套 :天宝遗事摇天宝遗事引摇遗事引

“唐明皇宠幸杨玉环”存 夬套 :明皇催花发摇明皇宠杨妃摇嬉欢杨妃摇玄宗扞乳摇杨妃沐浴摇杨妃出浴摇太真闭酒摇杨妃病酒摇杨妃藏钩会摇杨妃上马娇摇长生殿庆七夕

“唐明皇游月宫”存 夬套 :明皇去月宫摇明皇望长安摇明皇逢妖摇妖问明皇摇明皇进广寒摇明皇观素娥舞摇明皇喜月宫摇明皇哀告叶靖摇明皇游月宫摇中秋赏月

“安禄山私通杨玉环”存 怨套 :杨妃梳妆摇明皇击梧桐摇杨妃翠荷叶摇禄山偷杨妃摇禄山戏杨妃摇杨妃捧砚摇杨妃剪足摇杨妃绣鞋摇杨妃

“安禄山被贬造反”存 远套 :禄山别杨妃摇贬禄山渔阳摇禄山梦杨妃摇禄山忆杨妃摇禄山谋反摇破潼关

“马嵬坡杨玉环身亡”存 夬套 :明皇出逃(禄山叛)摇杨妃上马嵬坡摇明皇哀告陈元礼摇明皇告代杨妃死摇杨妃哀告陈元礼摇杨妃乞罪摇杨妃诉恨摇明皇哀诏摇杨妃勒死摇埋杨妃摇践杨妃摇祭杨妃摇陈元礼骇赦摇力士泣杨妃摇哭杨妃摇禄山思杨妃摇禄山泣杨妃摇玄宗幸蜀

“唐明皇回转长安”存 猿套 :忆杨妃摇哭香囊摇明皇梦杨妃

以上共 远篇,与凌景埏、谢伯阳先生所辑数目相同<sup>②</sup>,然曲文、标名有一些

① 郑振铎《中国文学研究》,作家出版社 1957年版。

② 凌景埏、谢伯阳辑注《诸宫调两种》,齐鲁书社 1982年版,其中《天宝遗事诸宫调》共收套数(包括残套)六十篇。

出入。因为每个套数的题目本来就是后来辑曲家和研究者自拟添加上去的,所以造成差异;而且创作在元代的《天宝遗事》,明显受到了元杂剧的影响,作品在宫调、曲牌、套数结构等方面,与《刘知远》《董西厢》颇有差别,更接近于杂剧、散曲。作品中代言体成分也大大增多了。它的套数与剧曲、散曲并无甚大的区别,所以也造成不少有疑义的情况。

唐明皇与杨玉环的故事作为文艺素材,始于白居易的《长恨歌》和唐传奇《长恨歌传》,是仅次于崔张西厢故事的又一大“情史”。在王伯成写作《天宝遗事》之前,元代已出现了《梧桐雨》《唐明皇哭香囊》《唐明皇游月宫》《杨太真霓裳怨》《杨太真华清宫》等杂剧,除《梧桐雨》外今均已失佚。这些作品可能对王伯成的创作有过启迪。但他在《天宝遗事》“引辞”中说明自己虽然采取的是“脂妆”题材,但“不比待月西厢”陶写爱情,而是据此“风流传奇”来“判兴亡”,要“剔胡伦公案全新,与诸宫调家风创立个教门”。我们知道,《长恨歌》等作品多数肯定李、杨爱情并歌颂之,而王伯成的创作意图是要重新评价唐明皇和杨玉环的这段公案。作品揭露唐明皇的荒淫无度:“玄宗无道,把儿妇强夺要”,一针见血指明唐明皇宠幸杨妃只是为了满足占有欲,他对杨妃的态度随着时间而变化,开始是宠幸,继而有所冷落,最后竟弃之不顾。“唐明皇游月宫”中的曲文曝光了这一负心郎的形象:“广寒一见神仙态,把六宫中许多恩爱,都撇在九霄云外”,妄想勾引广寒仙子;“为天上一时间忘了天下”,更不用提与杨妃的七夕密誓了。作品把“游月宫”作为李杨关系发生危机的转折点,正是唐明皇对杨玉环的冷落,才导致安禄山的乘虚而入。作品也以较多的篇幅描写安、杨二人的私通,安禄山和唐明皇一样,他对杨玉环肉欲的迷恋,更添加一层偷情的色彩:“唐明皇也不曾痛关肠肚,也不曾似恁重牵情绪,也不曾似恁镇日追逐,也不曾似恁连夜欢娱。”正是这种畸形的膨胀的情欲为安史之乱种下祸根苗。王伯成对杨玉环表示了深深的同情,作品中的杨玉环始终是男性欲望的对象,她本是寿王妃,被唐明皇强抢入宫,后来是在被灌醉的情况下失身于安禄山的,在这些事件里,她只是被动者和受害者。作者痛切马嵬变马践杨妃的悲剧,无意认为这场内乱的根源在于杨玉环,借“杨妃诉恨”责问:“又不曾背叛朝廷,篡图天下;又不曾违犯国法,误失军期。平白地处死,无罪遭诛,性命好容易!”杨玉环不过是唐明皇失政的替罪羊,作者为她抱屈呼冤。借杨玉环之口最后道出“把我生勒死,不知为何事?若施行了以后,却休教死骨头上揣与我个罪名!”深刻地表现了封建社会女性的悲惨命运。总之,作者无意歌颂李、杨爱情,而是揭露男人无德的

“始乱终弃”,更加凸现了杨玉环红颜薄命的悲剧。这也正是王伯成在引辞中所说“诸宫调说唱,太真妃千古返魂香”的主旨。

根据我们对作品创作意图的分析,再来看《天宝遗事》的肉欲描写,虽然有些描写十分露骨,追求感官刺激,有些地方甚至流于自然主义的“恶俗”,格调低下。但是形式服从于内容,这些描写“暴露了封建社会统治者把女性纯粹当玩物的本质,对作品主题思想的体现,有一定的作用”。<sup>①</sup>这样说是有一定道理的。

关于诸宫调的音乐歌唱实况,已无较早的资料足供参考。对诸宫调的演唱形式,学界历来存在着一些歧说:如是复唱还是自唱。明人王骥德《曲律》主“自唱”说:“一人倚弦索以唱,而间以说白。”而明人张元长《笔谈》认为它是“一人援弦,数十人合座,分诸色目而递歌之”,而不是“一人自唱”。清人毛奇龄《西河词话》则说它“专以一人掐弹,并念唱之”,不同意复唱的说法。青木正儿《中国近世戏曲史》赞同张元长说,并指出它之所以采取“复唱”的表演方式,是因为诸宫调“为极度之长篇”,“限于歌者嗓力”所致。段启明《西厢论稿》不同意青木正儿的观点。他说:“近世还在流行的弹词宝卷与诸宫调是有着明显的继承关系的,而这种弹词宝卷的演唱形式却基本上都是由一人说唱到底。关键在于这种说唱并非必须一次完成,而是分多次,甚至分几天陆续演完的。”<sup>②</sup>此说似乎可信。

关于金元诸宫调的伴奏乐器也有不同意见,叶德均《宋元明讲唱文学》和杨荫浏《中国古代音乐史稿》据元曲家杨立斋为诸宫调女艺人杨玉娥写的《鹧鸪天》词:“啼玉靥,咽冰弦,五牛身后更无传。”认为曾用琵琶或筝的弦乐,这也是后来明清人称为“掐弹词”的原因。也有人认为诸宫调伴奏不用弦乐。杨立斋的《哨遍》,形容杨玉娥演唱时,是“锣敲月面,板撒红牙”,就是说她所用的伴奏乐器,是锣和拍板,而不是弦乐<sup>③</sup>。在元石君宝《诸宫调风月紫云亭》杂剧和百二十回本《水浒传》第五十一回“插翅虎枷打白秀英”,也是由说唱者自击锣和拍板打拍。以上诸说皆可继续深入研究。

### 三、诸宫调的音乐体制

诸宫调是诸种宫调的意思。指用不同宫调的若干曲联结起来,间以散白来

① 朱禧辑《天宝遗事诸宫调》前言,天津古籍出版社,1982年版。

② 段启明《西厢论稿》,四川人民出版社,1984年版,第1页。

③ 宁希元《杨立斋〔鹧鸪天〕词小识——金元诸宫调伴奏并无弦乐说》,《曲苑》第4辑。

演唱故事。何为“宫调”，《辞海》中的解释是：“中国历代称宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫为七声，其中以任何一声为主，均可构成一种调式，凡以宫声为主的调式称‘宫’（即宫调式），而以其他各声为主者则称‘调’，如商调、角调等，统称‘宫调’。”古代“以宫为调”的所谓雅乐在社会生活中占有至高无上的决定性地位，但是人民大众的音乐生活不像朝廷那样正统和单调，除了以宫为主音为调首的调外，周朝的民间仍然存在着以商、角、羽、变徵、徵等音为主的调，所谓“郑声淫”指的就是这些非宫起调的调，这是为先儒所鄙夷的。这种雅正的音乐观自先秦延续至汉魏，占有统治地位。但六朝以来，尤其到了隋唐，俗乐成为音乐的主流。“隋代雅乐唯奏黄钟一宫，而俗乐用商、角、徵、羽调。”“雅乐虽还固执着宫调，俗乐便因胡乐之影响而使用着自由的调。”①宫声以外的六声都可以为调首成为调，这种观念的变化无疑是受到了六朝以来的流行音乐——胡乐的影响。到唐代，这种流行音乐成为燕乐，总二十八调，归于宫调系统，即：

正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫，此为七宫。

越调、大食调、高大石调、双调、小食调、歇指调、林钟商，此为七商。

大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角，此为七角。

中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调，此为七羽。

唐燕乐二十八调，是后世宋元明清俗乐诸调之渊源。韶响难追，郑声易启，中国音乐史上“宫调”由雅到俗的过程，证明了艺术发展的真正源泉在于民间。

至宋代，教坊沿着俗律，正式确立了以“宫”称宫声为主的宫调式，以“调”称宫声以外的其他调式，“宫”与“调”的内涵，至此已摆脱了宫对调式的领属关系，而成为平行并列的术语。

宋金元时期，古乐八十四调已失传，二十八调也淘汰甚多，南宋只有七宫十二调，金只有六宫十二调，而七声中只用四声，即宫、商、角、羽，而无徵、变徵、变宫。宫调仍可用十二律乘以其声计算，归于四十八调中。三种金元诸宫调中，《董西厢》用了四宫十调，即：正宫、中吕调、道宫、仙吕调、黄钟宫、越调、小石调、大石调、双调、般涉调、商调、高平调、羽调、南吕宫。《刘知远》（残本）用五宫八调，即：正宫、中吕调、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、越调、大石调、双调、般涉调、歇指调、商角调、高平调。《天宝遗事》（残曲）用了五宫五调，即：黄钟宫、正宫、仙吕宫、中吕宫、南吕宫、双调、大石调、般涉调、越调、商调。

① 日·林谦三著，郭沫若译，《隋唐燕乐调研究》，上海商务印书馆1959年版。

其实自宋朝以来,“宫调”中调性问题(即选择何律为调性的问题),已经随着音域的扩大而丧失意义了。杨荫浏认为:“在音域有一定限制,而又相当狭窄的条件下,所选起宫之律不同,则表达感情之可能性不同……中国词曲音乐在宋以前所用音域仅限于十二律四清声的时候,选宫问题可能颇有意义,因了音域之增广而渐趋于消失。”<sup>①</sup>对于前一种情况,元朝的周德清总结了十七种常见宫调因选宫不同而表现出不同的音乐效果和感情涵义,他说:“仙吕调清新绵邈,南吕宫感叹伤悲,中吕宫高下闪赚,黄钟宫富贵缠绵,正宫惆怅雄壮,道宫飘逸清幽,大石风流蕴藉,小石旖旎妩媚,高平条物滟漾,般涉拾掇坑堑,歇指急并虚歇,高角悲伤宛转,双调健栖激袅,商调凄怆怨慕,角调呜咽悠扬,宫调典雅沉重,越调陶写冷笑。”(周德清《中原音韵》)同是商调式,为何大石风流而商调凄怆呢?同是宫调式,为何正宫雄壮而道宫飘逸呢?大率是选宫不同的缘故,音度在高音区,就轻柔飘逸些,音度在低音区,就雄浑庄重些。而要达到这个基本要求,对于一个音域较宽(一般能唱十三度)的艺人来说,只要用自己的歌喉调节即可。而在《九宫大成南北词宫谱》上看到的诸宫调曲谱,高音多在尺、上(员圆),低音多在工、凡(源猢)。又据统计,《刘知远诸宫调》仅存的苑个曲调(或愿个歌唱单位)中,仙吕调最多,占员缘个,般涉调其次,占员源个。在《董西厢》员缘个曲调(或员猿个歌唱单位)中,仙吕调竟占了缘个,其次是大石调,有猿个。诸宫调选择调式和调性如此集中,是研究者们没有注意到的,我们以为这是符合民间说唱实践的。以某一适合艺人歌唱音域的调高(或调性)为主,可减少调弦次数,降低音乐调谱的繁复程度。这样,诸宫调的内涵确实是以调式变化为主,而调性变化只具有形式上的意义,保留名称而无实际内容。周贻白说:“诸宫调的基础虽建立在宫调上,而所费的经营,却不完全在宫调,其致力最多的方面,乃在各‘宫调’中‘曲调’的联套。”<sup>②</sup>曲调联套是诸宫调音乐体制的重要特征之一。

(一) 构曲形式 诸宫调和变文在音乐体制上完全不同:后者主要在于吟诵,属诗赞系讲唱,前者主要在于歌唱,属乐曲系讲唱。诸宫调的音乐体系属于联曲体,音乐构成的基本单位是单牌子和复牌子,即只曲联缀,曲式为 粤 或 月 悦 悦……又称单曲体,曲牌联套,曲式为 粤 月 悦 悦……又称联曲体。比较宋代几种歌舞和说唱音乐的曲式,呈现出由简至繁的趋势。

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》,中国音乐出版社 1959 年版。

② 周贻白《中国戏剧史长编》,人民文学出版社 1959 年版,第 51 页。



诸宫调的母范是词调和大曲,但对它产生最大影响的是“唱赚”。唱赚是北宋都城中脍炙人口的说唱艺术,产生略早于诸宫调。唱赚在音乐体制上大大地前进发展了一步,变革了迟笨繁重的唐宋大曲的音调,在同一宫调内任意选若干支曲子,组成套数。诸宫调有词调大曲为主基,又受到赚词的影响,在曲式的安排上,呈现出更为复杂多姿、变化多端的形式。

身单曲体 我们先看看《董西厢》卷一全部曲调曲牌的排列。由“仙吕调”起:

[仙吕调·醉落魄缠令]→[整金冠]→[风吹荷叶]→[尾]

[般涉调·哨遍]→[耍孩儿]→[太平赚]→[柘枝令]→[墙头花]→[尾]

[仙吕调·赏花时]→[尾]

[仙吕调·赏花时]→[尾]

[仙吕调·醉落魄]

[黄钟调·侍香金童]→[尾]

[高平调·木兰花]

[仙吕调·醉落魄]→[尾]

[商调·玉抱肚]→[尾]

[双调·文如锦]→[尾]

[仙吕调·点绛唇缠]→[风吹荷叶]→[醉奚婆]→[尾]

[中吕调·香风合缠令]→[墙头花]→[尾]

[大石调·伊州袞]→[尾]

[仙吕调·惜黄花]→[尾]

[大石调·蓦山溪]

[仙吕调·恋香衾]→[尾]

[般涉调·夜游宫]

[大石调·吴音子]→[吴音子]

[中吕调·碧牡丹]→[尾]

[中吕调·鹧打兔]→[尾]

[仙吕调·整花冠]→[尾]

[仙吕调·绣带儿]→[尾]

[仙吕调·赏花时]→[尾]

[小石调·梅梢月]

[大石调·玉翼蝉]

[双调·豆叶黄]→[搅筝琶]→[庆宣和]→[尾]

[正宫·虞美人缠]→[应天长]→[万金台]→[尾]

[正宫调·应天长]→[尾]

[般涉调·墙头花]→[尾]

[中吕调·牧羊关]→[尾]

[中吕调·碧牡丹]→[尾]

[越调·上平西缠令]→[斗鹌鹑]→[青山口]→[雪里梅]→[尾]

[大石调·吴音子]→[尾]

[般涉调·哨遍缠令]→[急曲子]→[尾]

[商调·定风波]→[尾]

在以上 猿 个曲段中 ,单独的只曲有 苑 个。一曲一尾的形式有 圆 个。二曲以上加尾的形式有 怨 个 ,其中有 远 个以“缠”或“缠令”为标志 ,这三种形式是《董西厢》诸宫调的构曲形式。把八卷曲式数目列为一表可以更清楚看到全部《董西厢》的构曲系统 :

卷数	曲段	单曲	一曲 一尾	二曲以上加尾	其中标为“缠”者
一	猿	苑	圆	愿	远
二	圆	圆	圆	愿	缘
三	猿	猿	猿	猿	猿
四	猿	远	猿	源	圆
五	猿	猿	怨	远	源
六	圆苑	缘	猿	远	远
七	圆	缘	源	猿	苑
八	猿	缘	源	苑	缘
合计	猿	缘	怨	缘	猿

摇摇从表中可以看出 ,卷中仍有很多的单曲 ,单曲体的存在 ,是一个值得注意的现象 ,代表了诸宫调与元代北曲最重要的区别。“套曲”的概念并不能尽括诸宫调的音乐体制 ,那种动辄把诸宫调说成套曲联曲体的说法未免太笼统 ,应该看到诸宫调许多一曲独用的形式 ,恐怕还是唐云谣曲子词的民间歌唱传统 ,唐宋词实际上就是唐宋时期流行歌曲的文字谱。与诸宫调单曲体相似的还有同时勃兴的 圆源

南戏单唱一个词牌曲调,前后说白,这说明早期的南北曲都拘泥于套数,不似元代的规则、繁复,而保持着民间艺术的质朴、简洁、明快、单纯的特色。早期诸宫调在音乐体制上,不可能是以套数作为歌唱单位,而只可能是一曲独用的“独宫调”,早期诸宫调指各种宫调的只曲,并不要求“每一宫调,多则五六曲、少则二三曲”(王国维《宋元戏曲史》)。《刘知远》和《董西厢》还残留的一曲独用,无疑是早期诸宫调以词歌唱的音乐体制遗留的产物。

单曲体在诸宫调中的位置和用法,是在几句说白后唱某一宫调的一支曲子,唱完再接着说白,如卷一张生投宿普救寺,与法本商量:

(白)张生曰:“月终聊备钱二千,充房宿之资,未知吾师允否?”

(唱)[大石调·吴音子]张生因僧好见许,以他辞说道:“比及归去,暂时权住两三月,欲把从前诗书温阅。”若不与后而今没这本话儿说。

(白)法本曰:“空门何计此利,寮舍稍多,但随堂一斋一粥欲得,三个月道话,何必留房缙,俗之甚也。”

(唱)[吴音子]大师曰先生错,咱儒释何分别?若言着钱物,自家斋舍却难借,况敝寺其间多有寮舍,容一儒生又何碍也。

(白)生曰:“和尚虽然有此心,奈容朝夕则可矣,岁寒过有骚扰,愚意不留房缙,更不敢议……”

这一段落有两只单曲,都是“大石调”中“吴音子”曲牌,与鼓子词曲体类似,很显然,同一曲调的反复,绝不能称为套曲,在《董西厢》中羽调和小石调这两种宫调只带单曲,不能和其他曲调联合,组成套曲,如小石调的[梅梢月]单曲、[花心动]单曲、羽调的[混江龙]单曲。另外,双调、般涉调、高平调、大石调、仙吕调也常带单曲。

圆联曲体(套曲):从以上所列的表中可看出,一曲一尾是诸宫调最基本的联曲形式。《董西厢》中有 怨个,几乎占了曲段的一半。在《刘知远诸宫调》苑个曲段中有 远个是一曲一尾。如果按照芝庵“有尾声名套数”(见《唱论》)的说法,一曲一尾便是最简单的套曲。诸宫调最伟大的贡献,就在于加尾套曲的大量运行,以一曲一尾为最基本形式,发展到二曲一尾,三曲一尾,四曲一尾……十五曲加尾,这些套曲分别属于不同宫调,套与套之间一般用说白隔开。《董西厢》有套曲的宫调为仙吕调、般涉调、商调、双调、中吕调、越调、大石调、正宫、黄钟宫、南吕宫、道宫等。以[黄钟宫·间花啄木第一]为最长套曲,包括了 员缘个曲

牌。

近、现代许多联曲体曲艺音乐与诸宫调有相通之处,现在仍活跃在舞台上的单弦、渔鼓、道情,同样是联缀诸曲牌以讲唱故事,有的也有宫调变化。如晋北道情音乐,在“正耍孩”和“反耍孩”的曲牌中就有徵调与宫调的转换,也有曲牌连套,如《望乡台》中的一个套数,由[风搅雪荷露]→[滚白]→[苦相思]→[带尾抢十字]→[紧荷露]→[大跌落金钱]→[带尾苦十字]→[哭灵堂]→[苦红袍]→[皂罗袍]十曲组成。单弦中的岔曲和晋北道情都有尾声,这些尾声都是用同一曲牌或曲调歌唱,并且放在短篇故事的最后结束处,在同一曲种中,“尾”的结构、宫调和旋律都是相同的。

诸宫调“尾”的情况要复杂得多,每一曲调或套曲都带有一个尾,没有曲牌名。究竟这个“尾”是所有曲调共有的,还是每一种调名所特有的?由于《九宫大成南北词宫谱》等曲谱书中只记录宫调曲牌,少录或不录尾声,所以“尾”的宫调性质成为一个谜。从我们能查到的尾声曲谱来看,似乎是这种情况,尾声的宫调与它所属的曲牌宫调相同。由于曲牌是多种多样的,所以尾声也呈现出各种变化。

诸宫调尾声唱词有一定的规律,一般是三句,每句大约七字。如《刘知远诸宫调》卷一[商调·回戈乐]的“尾”：“自从一个黄巢反,荒了地五十余年,交(教)天下梨(黎)民受涂炭。”同本卷十一[正宫·应天长]尾：“洪信洪义难为闻,四口伤折怕命休,簇定三娘奔庄走。”七字句可以添衬字,或前、或中、或后,以至八字、九字、十几字不等,但都有字数少、结构短、旋律急、节奏快的特点。在《董西厢》中,带有总结性质的尾由于修辞的和谐对称,充满了生动形象的艺术魅力。如“心头怀着待不思忆,口中强道不憔悴,怎瞒得青铜镜儿里?”“没一个日头儿心放闲,没一个时辰儿不挂念,没一个夜儿不梦见。”“也不弹雅操与新声,流水高山多不是,何似一声声尽说相思。”“痒如如把心不定,肚皮儿里骨辘辘地雷鸣,眼悬悬地专盼着人来请”等等。

在《董西厢》众多的多曲一尾套曲中,大部分用“缠”或“缠令”标明,这说明诸宫调是直接借鉴了“缠令”的结构形式。《刘知远诸宫调》仅存的三个多曲一尾形式,全部写作“缠令”。它们是[中吕调·安公子缠令]→[柳青娘]→[尾], [仙吕调·恋香衾缠令]→[整花冠]→[绣裙儿]→[尾], [正宫·应天长缠令]→[甘草子]→[尾]。在《董西厢》卷一既有[般涉调·哨遍缠令]→[急曲子]→[尾],又有[般涉调·哨遍]→[耍孩儿]→[太平赚]→[柘枝令]→[墙头花]→

[尾]形式完全相同,都是多曲一尾,曲式可写成 粤垣月垣悦垣阅……尾。“缠令”两字的实际意义只是构成方式的符号而已。如[哨遍缠令]就是以哨遍为第一曲(粤),后或接[急曲子],或接[耍孩儿]等同宫调的第二曲(月)、第三曲(悦),最后加尾。若去掉“缠令”两字仍可保留这种曲式。

多曲一尾的另一组合方式是回旋体。唱赚中的“缠达”正是这种曲式。《西厢记诸宫调》接受了唱赚的影响,在同一宫调内,巧妙地串插了大曲、词调、民歌,循环往复,使乐章跳跃活泼富于变化。《西厢记诸宫调》中有三支套曲运用了回旋体,但没有标明“缠达”。

卷五[仙吕调·六么实催]→[六么遍]→[哈哈令]→[瑞莲儿]→[咳咳令]→[瑞莲儿]→[尾]

[哈哈令]疑为[咳咳令],曲式为 粤→粤→月→悦→月→悦→尾

卷八[黄钟宫·间花啄木儿第一]→[整乾坤]→[间花啄木第二]→[双声叠韵]→[第三]→[刮地风]→[第四]→[柳叶儿]→[第五]→[赛儿令]→[第六]→[神仗儿]→[第七]→[四门子]→[第八]→[尾]

这也是《西厢记诸宫调》中最长的套曲,中间用了八支[间花啄木]曲与七支不同曲调的曲牌穿连,曲式为 粤→月→粤→悦→粤→阅→粤→耘→粤→云→粤→郢→粤→匀→粤→尾。

(二)说唱结合规律:作为一种说唱艺术,在形式上,诸宫调由“散文”和“曲词”构成,研究诸宫调的体制,当从诸宫调的“说”和“唱”两个方面入手。诸宫调的说唱结合有着自己的规律。一般情况下,只曲之间,套曲之间,或只曲与套曲之间,有散白相隔,前后宫调可以相同,也可以不同。如《西厢记诸宫调》卷一中有:

……[仙吕调·赏花时]套曲 垣散白 垣 仙吕调·醉落魄]只曲……(宫调相同)  
 ……[中吕调·碧牡丹]套曲 垣散白 垣 中吕调·鹊打兔]套曲……(宫调相同)  
 ……[高平调·木兰花]只曲 垣散白 垣 仙吕调·醉落魄]套曲……(宫调不同)  
 ……[仙吕调·恋香衾]套曲 垣散白 垣 般涉调·夜游宫]只曲 垣散白 垣 大石调·吴音子]只曲 垣散白 垣 吴音子]……(或相同,或不同)

除此之外,还有一些只曲或套曲之间没有散白、直接相联的情况。包括这样三种形式:

员郢宫调只曲直联乙宫调只曲

《西厢记诸宫调》卷三[大石调]洞仙歌转[双调·御街行]

### 圆舞宫调套曲直联乙宫调只曲

《西厢记诸宫调》卷四[中吕调·碧牡丹]垣尾转[黄钟宫·黄莺儿]

### 猿舞宫调套曲直联乙宫调套曲

《西厢记诸宫调》卷五[正宫·梁州缠令]垣应天长]垣甘草子]垣梁州三台]垣尾]转[仙吕调·点绛唇缠令]垣风吹荷叶]垣醉奚婆]垣[尾]。

由于乐谱的大量失传,我们无法断定“直联”转调的真实情况,是否有单纯音乐结构的“过门”也不可知。但有一点可以肯定,音乐的转换一定是符合“移宫犯调”规律要求的,诸宫调的创制者不愧为伟大的音乐家。

## 四、金代诸宫调的巅峰之作——《董西厢》

今天我们看到的最早的标明为《董解元西厢记》的本子是,前有明人张羽《古本董解元西厢记序》的明嘉靖年间的刊本,序中说:“《西厢记》者金董解元所著也,辞最古雅,为后世北曲之祖。”明人胡应麟论《董西厢》云:“《西厢记》虽出唐人《莺莺传》,实本金董解元,董曲今尚行世,精工巧丽,备极才情;而字字本色,言言古意,当是古今传奇鼻祖,金人一代文献尽此矣。”<sup>①</sup>对《董西厢》的艺术成就评价颇高。

董解元和他的《西厢记》在曲艺史上的贡献和地位是今天海内外研究者人所共识的,但他的生平经历,却几乎全无所知。最早提到他的是元代的钟嗣成,他在《录鬼簿》中记“董解元,金章宗时人”,并把他列为“前辈已死名公,有乐府行于世者”之首。元末陶宗仪《南村辍耕录》云:“金章宗时董解元所编《西厢记》,世代未远,尚罕有能解之者。”“解元”是金元时期对读书士人的通称。明初朱权《太和正音谱》卷上说:“董解元,仕于金,始制北曲。”此后,凡提到董解元的皆辗转相袭,没有提出任何新资料。

近年来流行的两个说法,一个是“董良”或“董琅”说。凌景埏校注《董解元西厢记》(人民文学出版社,1959年版)前言:“董解元佚其名。近年有人说,曾见汤显祖《董西厢》亲批本,批云姓董,名良;又有人说,据天一阁某抄本,董解元名为琅。”这种说法只是根据传闻,不足为凭。

二是“董朗说”,1959年游国恩等《中国文学史》第4卷注:“明汤显祖评本

<sup>①</sup> 明胡应麟《少室山房笔丛·辛部·庄岳委谈》,中华书局,1959年版。

《董西厢》说他名朗。”但据此而查现行汤批本,却不见有此说。中国社会科学院文研所《中国文学史》(人民文学出版社 1998 年版 苑四页注)云“卢前《饮虹移曲籍题跋》引《玉茗堂董西厢》清代柳村居士跋云:‘董解元,名朗,金泰和时人,隐居不仕。’”可见“名朗”一说不是来自汤显祖批,而是来自汤所批的一个抄本上柳村居士的跋。

近年出土的文物却给我们提供了不容忽视的资料。1983 年山西侯马发现金墓,墓主董明,姚奠中在《董解元和 西厢记诸宫调 考索》一文中考察董墓与董解元的关系时提出,据墓内地契文记载墓主人在世的时期正是金章宗时代,与董解元同时,此其一,董明、董朗,明、朗皆从月旁,似属同辈兄弟,此其二,董明墓内有砖雕戏台,台上有五个戏俑,说明墓主人对戏曲的爱好,和写《西厢记》的董解元不妨联系起来考察,此其三,1983 年在这一地区陆续出土宋、金墓葬群中有大批戏曲砖雕,金章宗时的东西,与董墓中的戏俑大致相同,可见这一时期散乐(包括院本和诸宫调)在这一地区繁荣的情况。在这样的社会环境中,出现有创造性的大作家,是很自然的。根据以上分析得出推断,董解元名董朗,是山西绛州曲沃人,似为墓主董明兄弟行<sup>①</sup>。李正民《董西厢 作者籍贯探讨》<sup>②</sup>结论同此,并进一步指出,《董西厢》中有不少词汇如今仍存在晋南方言中,这是此说的又一可信论据。

(一)《董西厢》的叙事说唱特色:诸宫调不同于大曲和早期赚词,它基本上是叙事的,有环境有情节有人物,与当时的小说、讲史相类似,只是音乐性更强罢了。从纵向来看,诸宫调继承了变文的传统,韵散相间说唱故事,只是在体制上有根本的区别。变文是由唱梵呗发展而来的诗赞系说唱,诸宫调上溯民间曲子词,吸收了宋代其他歌唱形式,发展为大型联曲体歌唱。关于用诸宫调说唱故事,在《武林旧事》中载有说唱西楚项羽故事的《诸宫调霸王》,不知是何故事内容的《诸宫调卦铺儿》。元杂剧《诸宫调风月紫云亭》中唱诸宫调为职业的女子韩楚兰讲她唱过诸宫调的名目,“我唱的是《三国志》,先饶十大曲,俺娘便《五代史》,添续八阳经……我唱道那双渐临川令……我唱的那七国里庞涓也没这短命。”这四种诸宫调《三国志》《五代史》《双渐苏卿》《七国志》,其中除了《双渐苏卿》,其他都是“讲史”。在《董西厢》中有一曲《般涉调·柘枝令》声明此诸宫调

① 姚奠中《董解元和 西厢记诸宫调 考索》,《中华戏曲》第 9 辑。

② 《晋阳学刊》1995 年第 1 期。

所唱：“也不是崔韬逢雌虎，也不是郑子遇妖狐，也不是井底引银瓶，也不是双女夺夫，也不是离魂倩女，也不是谒浆崔护，也不是双渐豫章城，也不是柳毅传书。”这八个故事显然是南北宋时流行的八个诸宫调名目，当属于“雪月风花”一类。

因为《董西厢》在明代刊刻时并没有原题，关于《董西厢》的文体体制，古今学界的认识有不少歧异。明沈德符持宋金院本杂剧说，他在《万历野获编》中说：“金章宗时董解元尚是院本模范。”元陶宗仪也曾说过：“金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世所谓之杂剧。金章宗时董解元所编《西厢记》，世代未远，尚罕有人能解之者，况今杂剧中曲调冗乎！”<sup>①</sup>王国维之前，人们对《董西厢》的称谓可谓五花八门，《录鬼簿》称之为“乐府”，朱权《太和正音谱》称为“北曲”，徐渭《北本西厢记题记》称之为“北词”，沈德符《顾曲杂言》称之为“院本”，毛奇龄《西河词话》称之为“挡弹词”，梁廷柅《曲话》称之为“弦索”。

明胡应麟最早指出《董西厢》与《王西厢》在体制上的截然不同，他在《庄岳委谈》中说：“杂剧自唐宋金元迄明皆有之，独戏文西厢作祖，西厢出金董解元，然实弦唱小说之类，至元王关所撰，乃可登场搬演。”又云：“其曲乃优人弦索弹唱者，非搬演杂剧也。”胡应麟“弦唱小说”之定义是王国维观点的滥觞。1904年王国维先生在《宋元戏曲考》（即《宋元戏曲史》）中首次提出《董西厢》是“小说之支流，而被之以乐曲者”的说唱诸宫调，并以下面三条理由对这一发现进行了论证：

摇摇此编（指《董西厢》）之为诸宫调有三证：本书卷一〔太平赚〕词云：“俺平生情性好疏狂，疏狂的情性难拘束。一回家想么，诗魔多爱选多情曲。比前贤乐府不中听，在诸宫调里却著数。”此开卷自叙作词缘起，而自云“在诸宫调里”；其证一也。元凌云翰《柘轩词》有〔定风波〕词赋《崔莺莺传》云“翻残金旧日诸宫调本，才入时人听”，则金人所赋《西厢》词，自为诸宫调；其证二也。此书体例，求之古曲，无一相似。独元王伯成《天宝遗事》，见于《雍熙乐府》、《九宫大成》所选者，大致相同。而元钟嗣成《录鬼簿》于王伯成条下注云：“有《天宝遗事》诸宫调行于世。”王词既为诸宫调，则董词之为诸宫调无疑；其证三也。

① 元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七，中华书局1959年版，第344页。



需要指出的是,当王国维撰写《宋元戏曲考》之际,《永乐大典戏文三种》和《刘知远》诸宫调这样的重要资料尚未公之于世,论证中存在一些缺陷是在所难免的。虽然大多数近、现代学者同意王国维的说法,对诸宫调的音乐体制进行了深入研究,但是由于对诸宫调叙事说唱特色注意得不够,《董西厢》是否说唱体的诸宫调,仍缺乏有力的佐证。所以在这里我们有必要对诸宫调的叙事说唱特色做较为全面的分析,这对进一步认识古代说唱艺术的特点和规律也有重要的意义。

首先是诸宫调与“说话”艺术的密切关系。话本或“传奇”应是诸宫调的近亲。《梦粱录》说得很清楚,北宋孔三传所首创的诸宫调,是“入曲说唱”的“传奇灵怪”话本。诸宫调当时也自称“话”、“话本”或“话文”。《张协状元》“副末开场”中“似恁唱说诸宫调,何如把此话文敷演”;《水浒传》成书时也仍是如此,如五十一回《雷横枷打白秀英》中唱的是“双渐赶苏卿”的话本,而“说了闲话又唱,唱了又说”,似乎注重在唱,很可能便是宋元时期流行的张五牛所作的《双渐苏卿诸宫调》。董解元在《西厢记》中也几次提到“话”,开卷就告诉听众唱的是一本“倚翠偷期话”,说的部分又用“说话”的套语——“此本话说”,介绍人物,引起故事发生:“此本话说唐时这个书生,姓张名珙字君瑞,西洛人也,从父宦游于长安,因而家焉,父拜礼部尚书,薨五七载,间家业零替,缘尚书生前宗官清廉,无他蓄积之所致也。珙有大志,二十三不娶。”有时在说的部分中用了“有诗为证”格,描绘景物。“贞元十七年二月中旬间,生至蒲州,乃今之河中府是也,有诗为证,诗曰:‘……’。这八句诗题着黄河,黄河那里最雄,无过河中府。”

全部《董西厢》以李公垂《莺莺本传歌》贯串始终,作为确凿可信的证据,每到重要的转折或突变,都要以设问“怎见得”“如何见得”引起“有诗为证”格式。如说唱到莺莺酬简约张生跳墙幽会,“怎见得有简帖期生来,有本传歌为证,歌曰:……。”在描述了老夫人赖婚的情景后,又说:“如何见得,有莺莺本传歌为证,歌曰:……。”《董西厢》诸多“说话艺术”的痕迹证明了姐妹艺术的互相影响和互相依存,也说明了中国古代叙事艺术共通的民族特点和共同的艺术规律,所以说诸宫调是“唱话”,是“小说之支流”。

诸宫调毕竟是说唱结合、韵散结合的说唱文体,这一体制与变文相似,那么,诸宫调说与唱是通过怎样的形式结合的呢?有什么特点呢?在变文中,由于吟唱部分较为难懂,所以讲唱的和尚唱完之后,再用口语化的散文解释复述一遍,内容完全与唱的部分相同,或者用散文做“引起”,以韵文部分来详细叙述。

在诸宫调里,说唱的结合较变文复杂,从《董西厢》中,我们找出四种说唱结合形式:

**圆说白**是说明、提示之辞,有启下作用,后面的唱词多为详细之描述,为故事发展之主要文字。在卷一张生闹道场事件中只用了三句念白,第一句:“张生挨得天晓,来看做醮,已早安排了毕。”第二句:“抵暮食毕,大作佛事。”第三句:“日欲出,道场罢,众僧请夫人烧疏。”这三句话按时间顺序组织唱词,提纲挈领,每说一句,紧跟着大段落众多曲调的具体描绘:做醮的环境、念经的盛况、夜作道场的情景、烧疏的悲切气氛,夹杂着张生疯魔一样的思慕,莺莺对众僧的诱惑,都被规定时空的经纬框架中,丰富多彩地表现出来。

念白不仅是时空的规定,还是环境、人物心理、行为的略写,如张生月夜见莺莺后的大段说唱,说与唱统一了点与面的关系,笼统的粗略的着色与绵密的精雕细刻结合为一体。唱词是对前面散白形象化具体化的补充,白是略写提示,成为一个静止的定格,只有和唱结合,画面才活动起来,色彩更加鲜丽。

**圆说白**是前面唱词之果,与后面唱词无关,只起承上作用。如卷三,普救寺被围后,张生请来白马将军(唱词)“……甲溜晴郊似银河泻,绣旗飏似彩霞招,折管是白马将军到来也。”(说白)“夫人陡长欢容,大众便生喜色。”接下去歌唱白马将军与孙飞虎的厮杀场面,根本没有启下作用的念白。念白的简短,与唱词的疏离,表明唱词是完全可以脱离念白而独立唱故事的,完全以叙事诗的形式出现,这可以说是以后子弟书、鼓词等韵语文学的滥觞。

**圆说白**承上启下,是前一段唱词的总结,后一段的开始。这种说唱结合形式在唐变文中已初露端倪,呈“过渡句”状态。在诸宫调中,呈“过渡段”形态。如莺莺听琴后有一段描写心理活动的唱词,意思是早已渴慕张生,但由于封建礼教约束不得表露,内心非常痛苦,唱完又说:“莺通宵无寐,抵晓方眠,红娘目之,不胜悲感,侵晓而起,以情告之。”后面接唱红娘转告张生莺莺听琴后的反应。这种过渡段式念白成为情节发展不可缺少的契机,也是一般说唱艺术最普遍的说唱结合方式。

**圆说白**较长,独立叙述事件经过,构成情节。《董西厢》中莺莺酬简约张生幽会,却责骂从中穿针引线的红娘,红娘找到张生:

摇摇红娘曰:“几乎累我。”生曰:“何故?”红娘尽诉莺莺意。生惊曰:“奈何?”红娘示笺,生视之微笑曰:“好事成矣。”红娘曰:“莺适甚怒,却有何言?”生指诗悉解其意。“题其篇曰:明月三五夜。其诗曰:待月西厢下,迎

风户半开,拂墙花影动,疑是玉人来。今十五日,莺诗篇曰:明月三五夜,则十五夜也,故有待月西厢之句,迎风户半开,私启而候我也,拂墙花影动者,令我因花而窥(踰)垣也,疑是玉人来者,谓我至矣。”红娘笑曰:“此先生思慕之深,妄生穿凿,实无是也。”言讫而去,生专俟天晚。

这一段念白,写红娘与张生的对话,张生准确无误地领会了莺莺的诗意,使月下偷期成为可能。这个十分重要的情节,完全脱离了唱词而讲出,减少了重复和繁杂,加快了讲唱的速度。这种对话念白,属于说唱人一人多角,如果进入早期戏曲,也是可以代言的。在《董西厢》中,有一定数量的独立情节性念白,多用于人物之间的长时间对话或交换诗帖,如法本与张生的对话,红娘与张生的对话,法聪与贼寇、张生与老夫人的对话等。由此可见,说唱文学与戏曲只隔一薄纸耳。诸宫调成熟的唱词和说白艺术对元杂剧的形成有很大的影响。

(二)题材和主题:董解元的《西厢记诸宫调》,简称《董西厢》,它和赵令畤的“莺莺传鼓子词”一脉相承,都是描绘元稹的《莺莺传》本事。但在主题思想上有了巨大突破。《莺莺传》是元稹“以张生自寓,述其亲历之境”的一篇“文过饰非”的小说。作品以消遣、自娱的笔调,描绘他对一个青年女子始乱终弃的经过。其中虽然不乏“补过”的心情,但并不能改变他封建卫道者的立场。他认为女人是“天之所命尤物”,是“不妖其身,必妖于人”的。他对女子的戕害,非但不是因为他的轻薄无行,反而是因为女子的天性姿色。因此,其“补过”无异是再次对女性的侮辱和嘲弄。所以《莺莺传》问世不久就有人批评、谴责。赵令畤的鼓子词也以“弃掷前欢殊未忍,岂料前盟,陡顿无凭准”的词句,批判了张生的背盟,但在通篇格局上并未能改变《莺莺传》,只是铺长原文。《董西厢》则受宋代市民阶层的影响,从根本立场上站在了被侮辱与被损害的莺莺一边,由同情她的遭遇、支持她的爱情,提出婚姻的最终基础应该是感情,这就和封建礼教的传统思想采取了对立的态度。因此,作者的倾向以及情节的安排、性格的塑造,也都发生了根本性变化。

《董西厢》以莺莺和张生相偕出走,获得“美满团圆”,代替了《莺莺传》的悲剧性结局。这不仅表明作者对他们结合的支持,也是对封建礼教的叛逆和挑战,甚至还有暗示青年取得自由所应选择道路的鼓动意味。为此,作品就不能不改造原有人物形象,塑造出血肉丰满的人物形象。莺莺在原传里是一个彷徨、逆来顺受的形象,甚至在被遗弃之后,还叮嘱张生“还将旧时意,怜取眼前人”。而在《董西厢》中莺莺则是一个叛逆的女性,视封建礼教为“小行”“小节”,最后不避

“淫奔”之名毅然出走。她的幸福不是别人赐予,而是由她自己争取的。张生也完全改变了轻薄文人的形象。他对爱执著追求、坚韧进取,甚至不惜献出个人生命。他们的结合不只着眼在表面的肌肤上,而是有生死相关的感情基础。特别是老夫人,原传里无足轻重,笔墨极少,在这里她却是封建势力的卫道者,崔、张爱情的对立面,矛盾冲突的代表人物。作品揭露了她的冷酷、虚伪和欺诈,而这一切又都是以“疼爱”女儿的形式出现的。红娘的性格更是可取,原传里只略提及,无甚情节,这里却是一位机智、勇敢,为正义而斗争的可爱人物。此外,像法聪在原传里是没有的,《董西厢》却把他作为群众的代表,描绘了他“路见不平,拔刀相助”的侠义精神。反面人物,诸如郑恒也是新加的,作为坏势力形象的注脚,写了他从外貌到内心极其丑恶的“衙内”性格。

《董西厢》正是通过这些重新创造的人物性格来表现它的进步的主题思想的。以背叛封建礼教的人物张生、莺莺、红娘为一方,以维护封建礼教的人物老夫人、郑恒为一方,展开激烈的矛盾冲突,使主题思想上升到反对封建制度、反对封建伦理道德、歌颂青年男女自由恋爱、婚姻自主这样的高度。

(三)结构和描写技巧:诸宫调的结构组织单位是卷,它的特点是卷数较多,而每一卷的篇幅较短。分卷的内涵是说唱的段落,《刘知远诸宫调》分十二题,《董西厢》分八卷,就是暗示人们可分十二次或八次陆续唱完,这种形式有如长篇弹词、长篇鼓词之特点。长篇说唱的分卷频繁,造成情节分散,以利铺陈,着力于横向抒写,在历史发展的每一点上彩笔重描,使每一点都成为光辉灿烂的具有强烈吸引力的一点。

在大量铺陈渲染文字中,运用了对照和白描手法,刻画人物惟妙惟肖,如描绘法聪和孙飞虎的对阵。[般涉调·麻婆子]:“飞虎是真英烈,法聪是大丈夫;飞虎又能征战,法聪甚是英武;飞虎专心取寺宇,法聪本意破贼徒,法聪有降贼策,飞虎有叛国图。法聪使一条(钯)铁棒,飞虎使一柄板钢斧,恨不得一斧砍了和尚,恨不得一棒待捌杀飞虎,不道飞虎惯相持,思量法聪怎当赌,法聪寻赢便,飞虎觅走路。”这种动静结合的对比,很见说唱艺术的特点。还有一段[大石调·红罗袄]写法聪与众匪徒混战:“苦苦地与他当,强强地与他熬,似兔免逢鹰鼠见猫。……见一骑马悄如飞到,撚(捻)一柄丈二长枪,骋麤(粗)豪,妆就十分恶。和尚果然骁,兵法(煞)曾学,撇过钢枪,刀又早落,不紧不慌,不惊不怕,不忙不暴,不惟眼辨与身轻,那更马疾手妙,盘得两个气一似改(擗)掾,欲逋逃,又恐诸军笑。把不定心中拘拘地跳,眼睁得七角八角,两个将军近不得其脚。”不

加烘托,不着颜色,而法聪的形象已鲜明生动、跃然纸上。

(四)悬念技巧:诸宫调最突出体现其说唱特色的艺术技巧是悬念的反复设置,这种组织情节的巧妙手法,在《董西厢》中根据情节需要和欣赏心理,采取了两种不同的方式。

第一种是根据说唱文学的间歇性(或阶段性)来构置悬念的。前面我们说过,诸宫调是分卷多次演唱的,所以在卷与卷之间应有一个大的起落,一个感情的波澜,所谓一波未平,一波又起,或一波已平,又起一波,从而形成听众的心理紧张度和好奇心。《董西厢》卷一结尾处:闹道场之后,众僧人收拾完毕,这时“见个小僧入得角门来,大踏步走得来荒速,口茄目瞪面如土,吓得那诸僧和寺主,气喘不迭叫苦。”这里并没有交代发生了什么事情,只勾画小僧一连串动作和表情及众僧和寺主的反应。体现在说唱人的心理上,是一种引导和给予,体现在听众的心理上,是猜测、急切和关注,尽管猜测的结果可能是已知的,从而提前释放了他们想象的能量。西厢故事既是人所共知的爱情故事,没有真正的“奇”,“奇”就在于想象,正如评书“欲知后事如何,且听下回分解”式的扣子,而当下卷开始,说唱人叙述故事“真相大白”时,解开了扣了,“奇”又归于“平”。在这个平凡爱情故事的叙述中,说唱人又一次赢得了听众,悬念无疑是听众和讲唱人之间无形的粘着剂。

《董西厢》讲究情节艺术,有很强的戏剧性,除了卷与卷之间“大悬念”的构置,在每卷当中,还不时设有小的突变,小的悬念,采取欲擒故纵、欲扬先抑、故作惊人语的方式表现出作者高超的艺术才能,这是第二种悬念设置方式。

郑振铎在《中国俗文学史》中说:“为了要说唱的增加姿态,为了要讲述的加重语势,这种故意惊人的文笔,也有时时使用的必要。听众于此或特感兴趣罢。诸宫调为了是实际上的说唱的东西,故往往要尽量的采用着这种笔调,以避免单调的平铺直叙的说唱。”这些“惊人笔”大多安排在散白中的设问句或疑问句。卷一写张生住店,问店小二:蒲州地方“有甚希奇景物”,接着散白写道:“被几句杂说闲言,送一段风流烦恼,道甚的来,道甚的来,道蒲州东十余里有寺曰普救……”

仍在卷一中,张生到了普救寺,看见了莺莺,但作者不明说,还是用唱词尽力勾画张生的情态、心理和动作,而在散白中用一句“当时张生却见甚的来,见甚的来……”来加重悬念的意味。郑振铎形容《董西厢》的悬念艺术是“总要在山穷水尽的当儿,方才用几句话一转,又便柳暗花明似的现出别一个天地来”。我

们以为这“几句话”是有很了不起的威力的。在语言构成上使用了一定的有规律的修辞方法,有两种:一是连续重复,一是间隔重复。这些重复起到了强调突出的作用,很符合说唱艺术的规律。像前面举例有“道甚的来,道甚的来”“见甚的来,见甚的来”“是谁,是谁”等等,都是一个问句的连续重复。间隔重复是指经常性地出现同一句问话在不同时空范围使用,如“是谁,是谁”,回答可以是法聪,可以是红娘,还可以是莺莺。《董西厢》以塑造人物为主,每一个人物在特定的出人意料的场合中出现都是构成悬念的因素,如法聪摔倒张生,张生抱住红娘,梦中莺莺敲门等等,而在解开扣子之前,总伴随着悬念人物的肖像描写或言语举止的描写,这样,戏剧性的突变和人物的心理、性格密切地联系起来。所以“是谁”这个间隔重复不仅仅是修辞的艺术,而且是情节的艺术、性格的艺术了。这是《董西厢》独特的地方。

(五)叙事观点:《董西厢》是三部叙事诸宫调之一,在叙事艺术高度发达的宋金时期,中国式叙事观点的成熟同样在这部作品中表现出来,并影响了戏曲艺术,我们看到《董西厢》中主要存在着两种不同的叙事观点。

员第三人称“他”的叙事观点:既然是叙事说唱,那么说唱人以客观观察者的角度讲述事件的发生、发展、高潮和结局,描绘人物外貌、衣着、动作,交代人物对话和景物环境,这一点与说书人相同。如卷一[仙吕调·赏花时]尾声:“爱寂寥,耽潇洒,身到处,他便为家,似当年未遇的狂司马。”这是说唱人向听众介绍张生、评价张生。

如卷六[黄钟宫·出队子]:

最苦是离别,彼此心头难弃舍,莺莺哭得似痴呆,脸上啼痕都是血,有千种恩情何处说。夫人道:“天晚教郎疾去”,怎奈红娘心似铁,把莺莺扶上七香车,君瑞攀鞍空自(颠),道得个冤家宁耐些。[尾]马儿登程,坐车儿归舍,马儿向西行,车儿向东拽,两口儿一步儿离得远如一步也。

说唱者在这一大段唱词中把莺莺的哭、夫人的催、红娘的扶、张生的颠的动作,以及马儿、车儿各奔东西的情景,都描摹得栩栩如生,历历在目。这还是一种平面观察、诉诸听众的视觉,成为一种催人泪下的画面,“最苦是离别,彼此心头难弃舍”正是这幅图画的主题。所以,从作者(或说唱人)观察叙述角度看,议论、评价和感慨是不可缺的,这些议论、评价和感慨往往也带有了作者(或说唱人)的情绪,同情或憎恶、嗔怪或赞扬。

**图5-1-1** 第一人称“我”的叙述观点 据初步统计,描写张生和莺莺心理活动的唱段占一半以上,这些唱段都用第一人称的叙述观点,这需要说唱人跳进跳出,时常由观察叙述转为暂时的人物代言,一人多角,一会变成张生频频失眠,刻骨相思,一片狂心难耐,一会变成莺莺独自寂寞,九曲柔肠寸断。当他成为作品中人物时,有时出现第一人称“我”或“俺”或“咱”。有时根本不出现第一人称,有时作品中用“思量”、“想”等情态词汇暗示人物的心理活动,有时根本不用,直接进入人物内心。

**图5-1-2** 第一人称叙事观点 不仅表现在人物心理描写上采取情景交融,以人物之眼之耳观察领会景物环境,而且在人物行动的描述上也使用人物自己的叙述,这种“自做自说”的叙事方法颇影响了中国戏曲的演唱。卷五张生决定自杀,在回忆了自己在普救寺的痛苦单恋后唱:“教俺难恋世,到此际,兀谁可怜见,我那里把一条皂绦梁间系,大丈夫死又何悲,到黄泉做个风流鬼。”挂鬼绦自缢的动作不是说唱人从旁观角度客观描述,而是以第一人称唱出,当事人自己描述自己的动作,这就产生叙述体和代言体的界限不甚分明的现象,作者观察和第一人称相混淆。如卷七一套描写莺莺思念丈夫的越调[看花回]→[雪里梅]→[揭钵子],这一大段唱词描述了莺莺经常的动作——“漫登楼空目断”,莺莺现在的动作——召仆人至,写书信,莺莺过去的动作——缝合、绣织衣袜。这些动作有的通过暗示,夹杂在人物心理活动的代言中,有的是用第一人称“俺”借写信来表白自己,还有的动作既没有心理暗示,也没有人称暗示,可以看成是说唱人或作者的观察。但是由于说唱人在这一阶段的叙述中,已把莺莺的形象塑造成为立体化、视觉化和听觉化,活生生地站在听众的面前,而说唱人的形象弱化了,成为一个躯壳,一个符号。唱词的感人,唱技的高超,表情的自然,更使听众如痴如醉,达到忘我的境界,这时叙述体与代言体已毫无区别。

诸宫调对曲艺、散曲、杂剧的发展起到了积极的推动作用。

如果说唐代变文开中国曲艺艺术诗赞系说唱的先河,那么,诸宫调无疑标志着中国曲艺艺术的另一传统形式——乐曲系说唱的成熟和确立。诸宫调流行以前,大曲、转踏和鼓子词或某些词调都可用来演唱故事,使用同一宫调的曲调反复歌唱,不免使人感到单调。北宋时期稍早于诸宫调,瓦舍中诞生了唱赚艺术,采取缠令和缠达的形式,这是对宫调音乐一次大的变革,就像从小溪汇为洪流,衍变出金元诸宫调这样大型的乐曲系曲艺,它对后世曲艺音乐的影响尤为明显,明清以来牌子曲及鼓曲、弹词、琴书、道情的诸曲种,都直接或间接地承袭了诸宫

调音乐结构原则及曲调等方面的艺术传统。

诸宫调对元杂剧产生了很大的影响,首先,元杂剧采用套数来构成音乐结构的基本单位与诸宫调套曲的结构是相似的。诸宫调组织不同宫调的套曲来说唱故事,每一个曲牌都隶属于它所在的宫调,元杂剧也同样是组织不同宫调的套数用来演唱,为了宫调的分明,采取了“折”的戏剧单元形式,每一折只用一个宫调贯穿始终。在演唱体制上,元杂剧不同于宋代的南戏和金院本,以正末或正旦一人独唱到底,显然是受诸宫调一人独唱体制的影响。诸宫调还影响到中国戏曲的美学特质,中国戏曲把叙事和抒情完美地结合起来,以表现与再现的高度统一、自然和社会的和谐融合,获得其隽永含蓄的艺术魅力。中国戏曲这种特定的美学面貌相当一部分是来自它的艺术渊源——说唱曲艺。

## 第二节 摇金元散曲

散曲是流行于元代以来的民间歌曲的总称。冯沅君在《中国诗史》中礼赞它是一轮“方薄中天的太阳”,与唐诗宋词并列,在中国文学史上享有崇高的地位。在我国曲艺发展历史上,散曲上承唐曲子辞和诸宫调,下启明清时调,具有重要的作用和深远的意义。

### 一、金元散曲的兴盛与特点

散曲兴起的时代,由于文献缺乏,已难以确切考定。但从有关材料可以知道,曲牌中的[中吕·叫声]就是宋仁宗至和、嘉祐年间根据叫卖声衍生的市井曲艺,[仙吕·太平令]是北宋末、南宋初的曲调,民间曲艺艺人张五牛还据此撰为“赚曲”,[仙吕·拨不断]也是宋时“唱拨不断”的曲艺。此外如[货郎儿][豆叶黄][采茶歌]等虽不可考其时代和来源,但大致可以判断它们是来自城市和农村劳动之歌演化成的民间曲艺。同时,词的曲调在民间传唱时也发生了变化,元代芝庵《唱论》说:“凡唱曲有地所,东平唱[木兰花慢],大名唱[摸鱼儿],南京唱[生查子],彰德唱[木斛沙],陕西唱[阳关三叠][黑漆弩]。”<sup>①</sup>地方曲调的变化无疑会增加曲调的丰富性。

宋金元时期,在北方大量涌现了具有地方色彩的俗谣俚曲,并且结合了进入

<sup>①</sup> 《中国古典戏曲论著集成》第一集,中国戏剧出版社 1959年版,第 143页。



中原的少数民族的音乐,而具有新的特色。宋曾敏行《独醒杂志》载:“先君尝言,宣和末,客京师,街巷鄙人,多歌番曲,名曰[异国朝][四国朝][六国朝][蛮牌序][蓬蓬花]等。其言至俚,一时士大夫亦皆歌之。”女真族[风流体]、回族[回回曲]等被北曲吸收。“惟是街陌讴谣之词,或染凉州豪嘈之习”<sup>①</sup>这种少数民族音乐主要对原来可以歌唱的宋词产生了影响,明王世贞《艺苑卮言》说:“自金元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。”徐渭《南词叙录》:“今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间之用。宋词既不可被弦管,南人亦遂尚此……”因为音乐上的重大变化,原来的宋词冗长沉缓不能适应新的音乐,必须有所改变。

到了金代后期,散曲已很盛行,金代文学家元好问在《闻歌怀京师旧游》诗中写他曾在金的都城和麻革、李献甫一起听人唱散曲;《杜生绝艺》诗则写一位杜生会弹奏散曲。虽然金代没有散曲作品流传下来,但金词的通俗化,无疑也是散曲文学的先声。词之一体,由“应歌”的性质所决定,在语言上本来就包涵着“白话”的基质,北方作家在作词时引入了北方语言,乃出自然。

明清人普遍认为“曲源于词”,这种见解是不全面的。王国维以周德清《中原音韵》所记的三百三十五个曲调为考察对象,指出散曲出于大曲者十一,出于唐宋词者七十有五,出自诸宫调中各曲者二十有八<sup>②</sup>,又据专家统计,明陶宗仪《辍耕录》所记源出余曲牌,有五个北曲曲牌可考。从所考订曲牌来源可以看出,散曲不是由宋词单一变化而成,而与唐曲子辞、唐宋大曲、宋词、唐宋民间曲艺有直接的渊源关系<sup>③</sup>。散曲的基本体制——联章体在敦煌民间歌辞已有出现,转踏、鼓子词亦以此为体,唱赚、诸宫调把曲牌和联章结合起来使用,形成套数,创造了一种曲体的崭新格局。

晚唐五代至宋代,词兴盛的最初基地是在秦楼中、酒宴中。散曲初兴时的状况也不例外,《青楼集》载元初大都名妓梁园秀“所制乐府,如[小梁州][青哥儿][红衫儿][窄砖儿][赛儿令]等,世所共唱之”。《青楼集》记载艺妓与文人交往事例甚多,以曲互相唱和以赠则最为常见,文人散曲所以蔚然成风,此是重要因素之一。因为文人创作,所以散曲的文学性强,典雅而规范,在宴会上召艺

① 姚华《曲海一勺》,上海中华书局 1955 年版。

② 王国维《宋元戏曲史》第八章“元杂剧之渊源”,上海古籍出版社 1958 年版。

③ 李昌集《中国古代散曲史》,华东师范大学出版社 1985 年版。

人演唱,在元代是比较流行的形式。因为元代杂剧大盛,且艺人集中在勾栏作艺,演唱散曲的艺人同时也是杂剧演员,元中期以后,随着元杂剧的演化和衰退,散曲的创作逐渐与演唱相脱离,而成为一种纯粹的案头文学形式,在元明文人中流传。入明以后,散曲虽然仍有流行,但最终为明代兴起的时调所取代。

元代散曲是一种可以独立演唱的节目,相对于戏曲而言,散曲是“清唱”的,所以又叫“清曲”。戏曲包括动作、歌唱、说白三者,清曲则无动作说白。唱时,只用弦索笙笛鼓板等,不用锣鼓。魏良辅《曲律》云:“清唱俗谓之冷板凳,不比戏场借锣鼓之势。全要闲雅整肃,清俊温润。”这是散曲的表演方式。

《唱论》芝庵有云:“成文章曰乐府,有尾声名套数,时行小令唤叶儿。”“乐府”泛指剧曲和散曲。散曲分为套数和小令。王骥德《曲律》中说“所谓小令,盖市井所唱小曲也”。它是独立的只曲,散曲的基本篇制。小令之得名,起源于唐著辞之酒令。宋代以后逐渐成短小歌曲之代名。标题,由曲牌名和题名两部分组成,一般不用宫调名,如马致远[天净沙]《秋思》、张养浩[山坡羊]《潼关怀古》等,多表现男女恋情,描绘四季景色,抒发人生情怀。小令中还有一种较为复杂的形式,即由两或三个曲牌组成,一般标明“过”或“带”字样,因此称为“带过曲”,如[脱布衫带小凉州][十二月过尧民歌][货郎儿带太平年][骂玉郎带感皇恩采茶歌]等。套数又名套曲或散套,有别于剧套,套曲不同于诸宫调,它是由同宫调的两个以上只曲组成。异宫调的曲牌如管色相同,可以借宫。套曲间各调必须同韵,一般每套末应有尾声,如以带过曲作结,尾声可以省略。标题一般用首唱曲牌加正题的方式,如马致远[耍孩儿]《借马》等,有的标明宫调,如关汉卿[南吕一枝花]《不伏老》等。

元代散曲创作取得重大的艺术成就,元人编辑的散曲选本有:《乐府新编阳春白雪》(简称《阳春白雪》),《朝野新声太平乐府》(简称《太平乐府》),《梨园按试乐府新声》(简称《乐府新声》),《类聚名贤乐府群玉》(简称《乐府群玉》)。明人所编元明散曲选本有《雍熙乐府》、《词林摘艳》等。元初,隋树森编成《全元散曲》,计收入二百余位元散曲作家的小令 1450 余首,套数 140 余篇。

关于散曲的分期,学术界众说纷纭,有“两期说”“三期说”和“四期说”等。郑振铎在 1957 年出版的《插图本中国文学史》把元代散曲分为前、后二期:前期从金末 1234 年至元大德 1307 年,相当于钟嗣成《录鬼簿》上所说的“前辈名公”的时代。后期从大德到元末 1368 年,相当于钟嗣成所生活的年代。在此后出版的《中国俗文学史》中,郑振铎把从 1234 年到 1368 年划为“元代散曲的第三

期”其中真正属于元代的作家已寥寥无几,所以许多文学史著作仍然依据郑氏前书,以1264年为界,分为前后两期。近年来随着研究的深入,前后两期的分界由元成宗大德年间(1297—1307),后移至元仁宗延祐年间(1314—1320)。前期散曲作家的活动中心在大都,散曲从民间转到文人手中,多是杂剧作家兼写,带有刚从民歌俚曲脱胎出来的明显印记,更多的带有民间文艺自然通俗的特点,著名作家有关汉卿、白朴、马致远、卢挚、张养浩等人。后期随着散曲作家活动的中心南移杭州而发生明显变化,出现了张可久、贯云石、徐再思、杨朝英等一大批专攻散曲的作家,散曲创作呈现成熟和繁荣的景象。

## 二、散曲的思想和艺术

散曲的题材范围非常宽泛,不仅有诗词中传统的内容,如怀才不遇、忧国忧民、咏史怀古、叹世归隐、山水风光等内容,也有里巷细民、贩夫走卒的喜怒哀乐和悲欢离合等通常在俗文学中才得到反映的生活内容,可以说是雅俗并蓄。元芝庵《唱论》云:“凡歌曲所唱题目,有曲情、铁骑、故事、采莲、击壤、叩角、吉席、添寿,有宫词、乐词、花词、汤词、酒词、灯词,有江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景,有凯歌、棹歌、渔歌、挽歌、楚歌、杵歌。”其实散曲的题材远不止这些,但仅芝庵所列的二十六种也可以说明散曲取材所具有的“博”“杂”特点。

小令以抒情为主,一般表现叹世、怀古、归隐、恋情、山水为多,在比较短小的篇幅中体现深刻的思想性着实不易,但见以下二首:

张养浩[中吕·山坡羊]《潼关怀古》

摇摇峰峦如聚,波涛如怒,山河表里潼关路。望西都,意踌躇,伤心秦汉经行处,宫阙万间都做了土。兴,百姓苦;亡,百姓苦。

这首小令的结尾两句堪称元代散曲名句。这首小令写于作者去陕西救灾途中,可以看出对人民疾苦的关怀。一般怀古作品感叹世运兴衰无定,福祸变化莫测,而张养浩却能进一步想到百姓在兴亡之际所付出的沉重代价,境界显然高人一筹。又如无名氏[醉太平]:

摇摇堂堂大元,奸佞专权。开河变钞祸根源,惹红巾万千。官法滥,刑法重,黎民怨。人吃人,钞买钞,何曾见?贼做官,官做贼,混贤愚,哀哉可怜!

这首小令也可能出自里巷细民之口,《辍耕录》说它“自京师以至江南,人人都能道之。古人多取里巷人之歌谣者,以其有益世教矣”。可见它流行之广,影

响之深 ,它揭示了元末政治的腐败混乱 ,极富有战斗性。

元散曲作家大多数是下层知识分子 ,文人地位的下滑 ,使他们落入市井生活的大染缸里。北宋柳永以来的“浪子”精神 ,在《董西厢》中继续发挥 ,元散曲中此种精神推到了极致。“浪子文人”在都市酒肆歌楼妓馆中放荡不羁 ,以笑傲愤世的态度追求现实享乐。关汉卿[南吕·一枝花]《不伏老》是这类题材的杰作 ,这里仅摘[黄钟煞]一曲 :

摇摇我是个蒸不烂煮不熟捶不匾炒不爆响 玳玳一粒铜豌豆 ,恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月 ,饮的是东京酒 ,赏的是洛阳花 ,攀的是章台柳。我也会围棋会蹴鞠会打围会插科 ,会歌舞会吹弹会咽作会吟诗会双陆。你便是落了我牙歪了我嘴瘸了我腿折了我手 ,天赐与我这几般儿歹症候 ,尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤 ,神鬼自来勾 ,三魂归地府 ,七魄丧冥幽 ,天哪 ,那其间才不向烟花路儿上走。

作者用高度夸张的手法极力赞赏一个在为传统观念最为鄙视的“烟花”路上誓不回头的“浪子”。这个套曲无疑是有关汉卿自我形象的影子的 ,更应视为那个时代下层文人的典型 ,艺术上成熟爽辣的风格 ,正如明人所赞誉的“惟吾意之欲至 ,口之欲宣 ,纵横出入 ,无之无不可也”。<sup>①</sup>

散曲歌唱男女恋情和写闺怨 ,其大胆性和市井性 ,是前所未有的 ,对压抑人性的封建礼教发出挑战 ,一些作品对偷情、幽会中的情态和心理 ,都作了尽致的描写。

在艺术技巧上 ,散曲采取直说白描的手法 ,以绘声绘影、情意无余为妙。

关汉卿《一半儿·题情》

摇摇碧纱窗外静无人 ,跪在床前忙要亲。骂了个负心回转身。虽是我话儿嗔 ,一半儿推辞一半儿肯。

写女性的情态和心理尤为深刻。用最通俗的言语 ,写最活动的情意。

姚燹[凭栏人]《寄征衣》

摇摇欲寄君衣君不还 ,不寄征衣君又寒。寄与不寄间 ,妾身千万难。

<sup>①</sup> 明王骥德《曲律》卷第四《杂论第三十九下·六十》,湖南人民出版社 1983 年版,第 104 页。

写得情绪缠绵细腻像诗中言语。如贯云石[红绣鞋]:

摇摇挨着靠着云窗同坐,偎着抱着月枕双歌,听着数着愁着怕着早四更过。  
四更过,情未足,情未足,夜如梭。天那,更闰一更儿妨甚么。

正是欢娱嫌夜短,描写一对恋人深切的情意,发挥大胆想象,俚俗生动而又美丽柔和。但也有些作品在真率大胆之余,也有一些庸俗浅薄的成分。如无名氏[红绣鞋]《偷欢》:“老夫人宽洪海量,去筵席留下梅香。不甫能今朝恰停当。款款的分开罗帐,慢慢的脱了衣裳。呸!却原来纸条儿封了裤裆。”还有像《咏佳人脸上黑痣》《秃妓》《胖妓》等粗俗调侃的作品,已与情无涉。

散曲的用韵比唐宋词要密,几乎每句都要压韵,韵密能使声调和美,具有整体感。因为要一韵到底,所以可以采用四声通协和韵脚复用进行辅助,就这一点来说,比诗、词放宽了限制,可以说是一次对传统诗韵的改革。最重要的是,散曲可以在调内任意加入衬字,而且不论四声,虚词、实词皆可。只要能凑够拍节,用字多少可以不论。使用衬字是中国古代乐曲系曲艺的一大突破,它可以使“方言常语,沓而成章”(凌润初《谭曲杂札》),对实际演唱所起作用是非常显著的,它解决了曲调有固定规格和口语表达要生动活泼的矛盾,使用衬字可以在不影响曲调腔格的情况下,极大地提高语言表达的丰富性,可以使演唱者充分地显示其自然的平民化的口语色彩。举[塞鸿秋]为例:

张养浩的《塞鸿秋》是“独木桥体”,通篇叶同一字韵:

摇摇春来时香雪梨花会,夏来时云锦荷花会,秋来时霜露黄花会,冬来时风月梅花会。春夏与秋冬,四季皆佳会,主人此意谁能会。

另一首无名氏的[塞鸿秋]《村夫饮》:

摇摇宾也醉主也醉仆也醉,唱一会舞一会笑一会。管什么三十岁五十岁八十岁,你也跪他也跪恁也跪。无甚繁弦急管催,吃到红轮日西坠,打的那盘也碎碟也碎碗也碎。

同是[塞鸿秋],后一首的字数远远超过了前一首,日常化、口语化的特点更加明显,凸现的是一个“任性恣情”的淳朴世界。

再看这一首已失题的无名氏[塞鸿秋]:

摇摇影儿孤房儿静灯儿照。枕儿欹床儿卧帏屏儿上靠。心儿里思意儿里想人儿俏。不能够床儿上被儿里怀儿抱。怎生捱今宵,梦儿里添烦恼。几时

捱得更儿静月儿落鸡儿叫。

表现一个男(女)子害相思的情态,多么活发生动!以衬字的多少而论,套曲比小令还要多。如关汉卿[南吕·一枝花]《不伏老》散套中的“我是个蒸不烂煮不熟捶不匾炒不爆响珰珰一粒铜豌豆”,按格律此句应是十一字句,以“蒸不烂”四个短语作衬,形容“铜豌豆”,纯用口语,富有感情色彩,入乐后必定铿锵动听。乐曲体衬字的使用对后来的曲艺、戏曲都产生了深远的影响,至今成为曲艺创作的重要艺术方法之一。

散曲用于叙事多见于套曲,善于人情世态的描摹和叙述讽刺性的故事。

散曲(尤其是早期散曲)是民众的通俗歌曲,具有浓厚的写实精神,所以它能庄能谐,能滑稽,能嘲讽戏谑,能作各种人物口调的描摹。元初王和卿有一曲小令[醉中天]《咏大蝴蝶》:“弹破庄周梦,两翅架东风,三百座名园一采一个空。难道风流种?吓杀寻芳的蜜蜂。轻轻的飞动,把买花人扇过桥东。”以夸张的手法咏大蝴蝶,语言通俗,诙谐有趣。元杂剧《庄周梦》第一折引用了此曲,说明它当时十分流行。有人认为此曲不是单纯咏物,是为当时任意掠夺民间妇女的“花花太岁”画像,也是有道理的。

杜仁杰(善夫)的《庄家不识勾栏》套曲写一个庄稼汉秋收后进城看戏的情景,通过他的眼中所见,真实地再现了金末元初勾栏演戏时场座、戏台、道具、乐队、化妆、角色等种种情况。作品抓住这个庄稼汉少见世面的特点,以夸张突出的笔法,把他初入勾栏的那种新鲜和“不识”的感受描摹得淋漓尽致。如把演出广告说成是“花碌碌纸榜”,他进了“椽做的门”:

摇摇[五煞]要了二百钱放过咱,入得门上个木坡。见层层叠叠团栾坐。抬头觑是个钟楼模样,往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐,又不是迎神赛社,不住的擂鼓筛锣。[四煞]一个女儿转了几遭,不多时引出一伙。中间一个央人货,裹着枚皂头巾顶门上插一管笔,满脸石灰更着些黑道抹。知他待是如何过?浑身上下,则穿了花布直裰。

按金元时期戏剧演出已很盛行,文中提到“迎神赛社”,那正是农村演剧的活动,可见庄稼汉并不是没看过戏,只是他初次进城,“不识勾栏”,套曲从他的角度层层表现勾栏与农村演剧的迥异之景,所有见闻都村俗化了,从而引起人们(市民)善意的发笑。

《高祖还乡》从一个乡民的角度描述刘邦衣锦还乡的事件,以诙谐嘲谑的口

吻勾画了刘邦装腔作势的面目。前四支曲描写乡民迎接圣驾前一片忙乱、皇家舆仪耀武扬威的情景,后四支曲写乡民“我”猛然认出还乡的皇帝原来是他熟悉的“刘三”,就在刘邦接受乡老跪拜,“觑得人无物”而志得意满的时候,这位乡民却上前揭穿了他的“老底”:

摇摇[二煞]你须身姓刘,你妻须姓吕,把你两家儿根脚从头数。你本身做亭长耽几盏酒,你丈人教村学读几卷书。曾在俺庄东住,也曾与我喂牛切草,拽耙扶锄。

[一煞]春采了桑,冬借了俺粟,零支了米麦无重数。换田契强称了麻三秆,还酒债偷量了豆几斛。有甚胡突处,明标着册历,见放着文书。

[尾]少我的钱,差发内旋拨还,欠我的粟,税粮中私准除。只道刘三,谁肯把你揪拈住,白甚么改了姓,更了名,唤做汉高祖。

这一连串的责骂揭露,使刘邦昔日种种无赖的行径生动毕露,从而撕下了自命不凡、高高在上的统治者神圣的面纱。

马致远[耍孩儿]《借马》刻画了一个十分爱马的人,遇到别人向他借马时的种种微妙心情。作者对这位马主人不肯借马而又“对面难推”的种种小气的表现作了善意的讽刺,又很真实的描绘他生怕马儿受委屈的痛惜心理。河南坠子传统曲目《借鬃鬃》构思上与《借马》接近,表演起来非常诙谐动人。

《借马》描写吝惜者的矛盾心理深入浅出极有趣味,姑摘二曲:

摇摇[二煞]不借时恶了兄弟,不借时反了面皮。马儿行嘱咐叮咛记,鞍心马户将伊打,刷子去刀莫作疑。则叹的一声长吁气,哀哀怨怨,切切悲悲。

摇摇[一煞]早晨间借与他,日平西盼望你,倚门专候等来家内。柔肠寸寸因他断,侧耳频频听你嘶,道一声“好去”,早两泪双垂。

睢景臣的《上高监司》两组套曲前套反映江西大旱灾的惨状,后套陈述了元代钞法的积弊,建议整顿钞法和库藏。是散曲中难得的直接反映社会现实的作品。

“物”之“自诉”是叙事的散曲中别具一格的形式,其实这并不是元散曲的首创,这种样式的渊源可以追溯到敦煌文学中《燕子赋》《茶酒论》等拟人代言体,在散曲中这类作品的代表作有姚守中《牛诉冤》、曾瑞(号褐夫)《羊诉冤》、睢景明(臣)《咏鼓》、刘时中《代马诉冤》等。

另外元散曲中还有一些连缀多首小令用以咏唱一个历史故事或历史传说的

作品,如王晔、朱凯合题的十六首双调小令《双渐小卿问答》叙述双渐苏卿故事。《雍熙乐府》十九卷《摘翠百咏小春秋》,用小桃红一百首叙西厢故事,从张生离洛阳叙起,直到崔张团圆,一同赴官为止。关汉卿的十六首〔中吕·普天乐〕《崔张十六事》也是讲述莺莺张生故事的。

### 三、双渐苏卿故事的散曲和诸宫调

叙事散曲中最常见的故事题材是双渐苏卿故事,因为与诸宫调作品的情况十分相似,所以放在一起论述。

双渐苏卿的故事,早在宋代及金元南北方都有流传,宋罗烨《醉翁谈录》有《苏小卿传》,以传奇小说记之,《永乐大典》存有佚篇(残缺)。南宋民间艺人张五牛的《双渐苏卿诸宫调》是小说进入曲艺的最早作品,至元代有商道改编的同名诸宫调,南戏有无名氏的《苏小卿月夜贩茶船》,元杂剧有王实甫的《苏小卿月夜贩茶船》、庾吉甫的《苏小卿丽春园》,可惜它们都散佚了。今存元人散曲中关于这个故事的有周文质、宋方壶、杨立斋等人的散套十余套(其中有疑诸宫调者),王晔等人的小令二十余首。经过赵景深先生及当代学者关于双渐苏卿本事的考证,其故事情节大致如下:

解元双渐,字通叔,风流儒雅,博学能文。在庐州偶遇司理黄肇包占之名妓苏卿,生爱慕之意。题诗向苏求爱,遂相爱悦。二人瞒着黄肇,私下往来,情意甚笃,约为嫁娶。因双渐贫寒,无力婚娶,故未能如愿。后双渐进京赴试,苏卿在家为双渐守志。

洪州茶商冯魁,持茶引来庐州榷场取茶,见苏卿而艳之,每生觊觎之心,然苏卿不为金钱所动,为双渐守志不移。

双渐中状元,除临川令,寄书与苏卿。鸨母欲夺苏卿志,改家书为休书。苏卿读后,悲愤不已,即渐成疾。鸨母终恐双渐娶苏卿,使其人财两失,遂以三千茶引,卖苏卿与冯魁。苏卿不从,又无计脱身,临行留书信,托三婆转致双渐。随后被迫上茶船,随冯魁归豫章。路经金山寺,苏卿含泪题诗于西廊之壁,以表心迹。

双渐去庐州接苏卿不遇,恰遇三婆,俱道冯魁强娶苏卿事,并呈上苏卿书信。双渐闻知,驾舟直追。至金山寺,见苏卿所题诗,又赶至豫章,在江上抚琴为号。苏卿闻琴声,知双渐赶到。乘冯魁酒醉,逃离茶船,与双渐团聚,同去临川赴



任。<sup>①</sup>

双渐苏卿故事的现实意义在元代显得特别突出,因为它揭示了文人、商人和妓女三角恋爱中的本质关系。宋元以来城市经济的发展,商人的地位逐渐上升,文人与商人的社会地位与经济实力的这种变化在文艺作品里以他们争夺恋爱对象而鲜明地表现出来。元蒙时期的文人书生已被称为“穷酸”或“穷措大”,他们与妓女相恋,不久便囊中羞涩,旋被狠毒的鸨母赶出。商人可以用大量的金钱买去妓女,因而在经济实力上比文人居于绝对优势,所以在他们争夺妓女的过程中文人处于必然失败的境地。而妓女是没有人身自由的,完全可被鸨母任意卖去。苏卿处于危急的关头,穷书生双渐无力救她,只得悲痛地走上冯魁的贩茶船被载而去,这个情节有更大的真实性。从这个故事的结局来看,双渐与苏卿的团聚是私奔性质的,苏卿偷偷逃离冯魁茶船而投奔双渐,这是较真实的,它暗示了双渐虽然入仕仍无法从商人那里夺回恋人。

元初商道的《双渐苏卿诸宫调》是根据南宋张五牛的同名诸宫调改编,原作流传很广,金代《董西厢》[般涉调·柘枝令]“断送引辞”有“双渐豫章城诸宫调”名,《刘知远诸宫调·知远别三娘太原投事》[般涉调·哨遍]中云:“……这夫妻今宵难舍难弃。谩更说钱塘小卿双生两个,相送邮亭驿。”元石君宝的杂剧《诸宫调风月紫云亭》云:“我唱道那双渐临川令”。商道之所以改编《双渐苏卿诸宫调》,很可能有音乐上的原因:“因为那宋代旧本是以有后叠的纯粹词调所构成,而每套又很短,不合于实际歌唱,因而就改用没有后叠的纯粹曲调,增加套中曲数,适应当时歌女的需要。”<sup>②</sup>从商道的其他散曲作品来看,他擅长写反映妓女生活的题材,创作过写妓女苦难生活的套曲[月照庭]《问花》,为风尘娼女写心。他改编《双渐苏卿诸宫调》也应该是成功的罢,因为直到元末,有名的歌妓赵真真、杨玉娥还在演唱他的这部作品。但不管是宋人旧作也好,元代作品也好,遗憾的是都没有保存下来。虽然散见于《雍熙乐府》中“赶苏卿”一类的套曲很多,但并无一篇注明是诸宫调,海内外不少学者考证其中有少量的无名氏《双渐苏卿诸宫调》残曲(最多不超过愿个),至今尚无定论。笔者颇疑《雍熙乐府》卷十三载无名氏[越调·斗鹌鹑]《赶苏卿》“一叶舟中”是诸宫调残存曲文,前面几个曲调都是叙述双渐金山见诗事,[秃厮儿]中出现叙述人视点的“那和尚”

① 武润婷《双渐苏卿故事及其本事》,《南开学报》民国29年1期。

② 叶德均《宋元明讲唱文学》,古典文学出版社,民国29年版,第5页。

和“俏书生”，不似散曲中的套曲全用“单一自我视点”。而第二个[幺篇]似是叙述苏卿之事，有“蓦然写毕”句指苏卿金山题诗，“撇了冯魁”：她听到双渐琴声，“解缆”驾船离开正在岸边停泊的茶船，到“江心”与双渐相会，尤其是[尾声]：“冯魁酩酊质沉睡，不计较苏卿见识。一个金山岸醒后痛伤悲，一个临川县团圆庆贺喜。”则完全出于说唱人的口吻。

其中杨立斋[哨遍]套曲虽然晚出，却与这部诸宫调有着极大的关系。元夏庭芝《青楼集》说：“赵真真、杨玉娥善唱诸宫调，杨立斋见其讴张五牛、商正叔所编《双渐小卿》，因作‘鹧鸪天’‘哨遍’‘耍孩儿’‘煞’以咏之。”杨立斋[哨遍]散套见于《太平乐府》卷九：

摇摇[般涉调]张五牛、商正叔编《双渐小卿》，赵真卿善歌。立斋见杨玉娥唱其曲，因作[鹧鸪天]及[哨遍]以咏之。

摇摇[鹧鸪天]烟柳风花锦作园，霜芽露叶玉装船。谁知皓齿纤腰会，只在轻衫短帽边。啼玉靥，咽冰弦，五牛身后更无传。词人老笔佳人口，再唤春风到眼前。

摇摇[哨遍]世事抟沙嚼蜡，等闲荣辱休惊讶。日月不饶咱，晓窗前拂净菱花，试觑咱。虽是闲愁无种，闲闷无芽，子敢衡种出星星发。知进退宜休罢，便今日苏秦六国，明日早贾谊长沙。不如买牛学种洛阳田，抱瓮自浇邵平瓜。向甚云栈挥鞭，沧海撑舟，斗牛泛槎？

摇摇[幺]好向名利场中一纳头，剩告取些松宽暇。且莫住山凹，清闲不见个生涯。问甚么，南邻富贵，北里奢华，只有此身无价。幸遇明时德化，除徭役拯济贫乏。救得这困鱼鳃惊急列地脱了香钩，盖因那饿虎血模糊地污了烟樵，方表圣德无加。

摇摇[耍孩儿]对江山满目真堪画，休把这媚景良辰作塌。清风明月不拈钱，闻未老只合欢恰。问甚往来燕子春秋社？说怎末辛苦蜂儿早晚衙？休呆发，使得征西车马，争如杜曲桑麻。

摇摇[幺]莫将愁字眉尖上挂，得一笑处笑一时半霎。百钱长向杖头挑，没拘束到处行踏。饥时节选着那六局全食店里添些个气，渴时节拣那百尺高楼上咽数盏儿巴，更那碗清茶罢，听俺几回儿把戏也不村呵。

摇摇[七煞]据小的每煞，大厮八，着几条画木做陈蕃榻。谢尊官肯把荒场降，劳贵脚还把贱地来踏。棚上下，对文星乐宿，唱唱吵吵。

摇摇[六]前汉又陈，后汉又乏，古尚书团圞损殷周夏。《五代史》止是谈些

更变，《三国志》无过说些战伐。也不希咤，终少些团香弄玉，惹草粘花。

摇摇[五]这个才子文艺高，那个佳人聪俊雅，可知道共把青鸾跨。一个是纱巾蕉叶眼睁睁道，一个是翠靥金毛俏鼻凹。无人画，一个是玉堂学士，一个是金斗名娃。

摇摇[四]又有个员外村，有个商贾沙，一弄儿黑漆筋红油靶。一个向丽春园大碗里空咂了酒，一个扬子江江船中就和茶。精神儿大，著敲棍也门背后合伏地巴背，中毒拳也交裆里仰卧地寻煞。

摇摇[三]而今汝阳斋掩绿苔，豫章城噪晚鸦，金山寺草长满题诗塔。惟有长天倒影随流水，孤鹭高飞送落霞。成潇洒，但见云间汀树，不闻江上琵琶。

摇摇[二]静悄悄的谁念他？冷清清的谁问他？尚有人见鞍思马。张五牛创制似石中玉，商正叔重编如锦上花。碎把那珠玑撒，四头儿热闹，枝节儿熟滑。

摇摇[一]俺学唱咱，学说咱，谁敢和前辈争高下？赵真真先占了头名榜，杨玉娥权充个第二家。替传佛法，锣敲月面板撒红牙。

摇摇[尾]须不教一句儿讹，半字儿差。唱一本多愁多绪多情话，教您听一遍风流浪子煞。<sup>①</sup>

有人认为，杨立斋所作《哨遍》套曲是为杨玉娥演唱商道《双渐苏卿诸宫调》所作的“引辞”<sup>②</sup>。“引辞”是诸宫调所特有的开头形式，分析前面三个诸宫调作品里所见到的引辞，它的作用是（员）伎艺人于正式说唱之前向观众或听众致辞。（圆）故事梗概的说明之词。（猿）赞扬诸宫调如何精彩，赞美作者的才华。（源）自诩说唱艺术的高明，邀听众欣赏。杨立斋《哨遍》套曲十分符合“引辞”的四项特点，其主旨和内容并不在于歌咏一个歌姬的说唱伎艺，而是作为演员演唱《双渐小卿诸宫调》的“引辞”来使用的，应是属于这一诸宫调的组成部分。但是诸宫调的引辞应与诸宫调正文一致出于一个作者之手，杨立斋是元末人，与商道的时代未免相隔太久，套曲中与故事无关的叹世咏史的内容太多，恐怕还是借题发挥，这个套曲应该算是歌咏诸宫调艺人的作品，姑且存疑。不过它涉及《双渐苏卿诸宫调》的内容及元代诸宫调演唱的情况，具有重要的史料价值，所以仍

① 引自《全元曲》第十二卷，徐征、张月中、张圣洁、奚海主编，河北教育出版社，1993年版，第154页。

② 冯沅君《古剧说汇·天宝遗事辑本题记跋》，作家出版社，1957年版，第140—141页。

在这里全文引出。

散套有周文质的[越调·斗鹤鹑]《咏小卿》、董君瑞或宋方壶的[黄钟宫·醉花阴]《走苏卿》、大都行院王氏的[中吕宫·粉蝶儿]《苏卿诉苦》(《寄情人》)等等,几乎都是与剧套无甚区别的“单一自我视点”的叙述体,或从双渐的视点叙述,或从苏卿的视点叙述,内容以表现人物心理活动为主。

[中吕宫·粉蝶儿]《苏卿诉苦》,又名《寄情人》,《雍熙乐府》注“苏卿诉告”,《太平乐府》卷八:“大都行院王氏,寄情人。”《词林摘艳》注“寄情人,元大都歌妓王氏散套”。从苏卿的角度刻画她被逼上茶船的痛苦心情,非常真实地反映了青楼妓女毫无人身自由被当作商品买卖的非人处境,套曲中塑造的满怀爱恨情仇的苏卿形象是有典型意义的。据有关专家统计,元代有作品传世的有十五位歌女作家,较多自叹身世的作品,王氏此套曲无疑也融进了她自叹身世的情感,可以说是后世曲艺中的“妓女自叹”、“青楼遗恨”这一类曲目的先声。

散曲中的双渐是传统的书生形象,俊俏、儒雅、有才、多情,与西厢故事中的张生无大区别。而散曲中的苏卿的形象并不是单纯的、统一的,在南宋以来的双渐苏卿诸宫调中的爱情主题之外,元代散曲的双渐苏卿故事出现了“妓女负心”的主题,如《全元散曲》下卷载王晔、朱凯合题的十六首双调小令《双渐小卿问答》<sup>①</sup>,对苏卿的负心明显流露出责备之意:

摇摇[折桂令·问苏卿]俏排场贯战曾经,自古惺惺,爱惜惺惺。燕友莺朋,花阴柳影,海誓山盟。那一个坚心志诚?那一个薄幸杂情?则问苏卿:是爱冯魁?是爱双生?

摇摇[答]平生恨落风尘,虚度年华,减尽精神。月枕云窗,锦衾绣褥,柳户花门。一个将百十引江茶问肯,一个将数十联诗句求亲。心事纷纭,待嫁了茶商,怕误了诗人。

摇摇[殿前欢·再问]小苏卿,言词道得不实诚。江茶诗句相兼并,那件著情?休胡芦提二四应。相奚幸,端的接谁红定?休教勘问,便索招承。

摇摇[答]满怀冤,被冯魁掩扑了丽春园。江茶万引谁情愿!听妾明言:多情小解元,休埋怨,俺违不过亲娘面,一时间不是,误走上茶船。

摇摇[水仙子·驳]明明的退佃丽春园,暗暗的开除了双解元,惨可可说下了神仙愿。却原来都是骗,再谁听甜句儿留连。同他行坐,和他过遣,怎做

<sup>①</sup> 原题为《风月所举问汝阳记》。

的误走上茶船？

摇摇[招]书生俊俏却无钱，茶客村虔倒有缘，孔方兄教得俺心窑变。葫芦提过遣，如今是走上茶船。拜辞了呆黄肇，上覆那双解元，休怪俺不赴临川。

从以上问答看出苏卿极为矛盾的爱情心理，权衡才郎的诗和商人的钱何者为重，选择了后者，她的招承，尤其是“孔方兄教得俺心窑变”句，更是一针见血。统观此曲全案角色甚多，问答亦纷纭错杂，很难有个好的收场，“议拟”只有以“老虔婆指证的明，小苏卿既已招承”而结束了这一场风流断案，所以劝“双生好去觅前程”了。这个结局已经与原来的故事面貌面目全非了，说明故事流传中的复杂情况，表明士子与商人在风月场中争夺妓女，士子是软弱无力的，妓女为金钱而负心或欺骗都是有可能的，这说明士子社会地位的下降与价值的失落。元代儒生沦为浪子，沉溺烟花，但风月场中的险恶势利，虚伪欺诈，只会使他“有苦无甜”，元赵显宏的散曲《南吕·一枝花·行乐》曾拈出双渐苏卿的典故说：“堪笑多情老双渐，江洪茶价添，丑冯魁正恹，见个年小的苏卿望风儿闪。”双渐多情也比不上茶价三千，书生在握有大把金钱的商人面前只得甘拜下风，这也正是“妓女负心”主题的现实意义。

### 第三节摇元代讲史与平话

金代说话见徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七靖康中帙五二《金人求索诸色人》条：

摇摇金人来索御前祇候……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝琵琶、吹笙等艺人一百五十余家。<sup>①</sup>

这是关于金代说话人和小说家的最早的文字记载。《金史》卷一〇四《完颜脩传》云：“贾耐儿者，本歧路小说人，俚语诙谐以取衣食，制运粮车千两。”《金史·佞幸传》记：“张仲轲，幼名牛儿，市井无赖，说传奇小说，杂以俳優谐语为业。”贾耐儿、张仲轲是两位民间的小说家，他们在市井路歧作场，表演具有传奇、滑稽成分的小说。张仲轲后来还得到金主亮的宠用作了高官。又金代说话有官家、民间之分，据《金史·选举志》，金代专设有“说话待诏”，在宫廷或官邸中祇应，

<sup>①</sup> 宋徐梦莘《三朝北盟会编》，光绪三十四年刊本。

如西京大同府的刘敏就是这样一位说书人。《三朝北盟会编》卷二四三引《神麓记》：“有一亲弟判宗正雍王袞小名蒲甲……有说书者刘敏，讲演书籍至五代梁末帝以弑逆诛友珪之事，充（笔误，应为袞）拍案厉声曰：‘有如是乎！’”这里，刘敏为金主亮的弟弟完颜袞讲述的可能就是成书于宋代的《五代史平话》中的《梁史平话》。此条亦是现代意义“说书”一词的最早记载，“说书”应是“讲说史书”的简称。元杨朝英《太平乐府》卷八有无名氏所作套曲〔粉蝶儿〕《阅世·剔银灯》中说：“折末道谜续麻合笙，折末道字说书打令，诸般乐艺都曾领。”由此可知元代“说书”之称已为世人所熟知。

### 一、元代讲史的繁兴

在宋代话本中，小说居于主流。到了元代，讲史逐渐取代了小说的地位。许多著名的说话人都以讲史擅场。《南村辍耕录》卷二十七记胡仲彬兄妹：“胡仲彬，乃杭州勾栏中演唱野史者，其妹亦能之。时登省官之门，因得缘注授巡检。”元杨维桢《东维子文集》卷六有《送朱女士桂英演史序》一文，云：

摇摇至正丙午（~~元初~~）春二月，予荡舟~~游~~春，过濯渡，一姝淡装素服，貌闲雅。呼长年艤櫂，敛衽而前，称朱氏名桂英，家在钱唐，世为衣冠旧族。善记稗官小说，演史于三国、五季。因延致舟中，为予说道君艮岳及秦太师事，座客倾耳耸（听），知其腹笥有文史，无烟花脂粉。

朱桂英讲史的范围颇广，除以说《三国志》和《五代史》擅长外，还能敷演“道君艮岳”，即《宣和遗事》中的部分内容，而“秦太师事”，即秦桧害岳飞之事，内容可能类同于元金仁杰的小说《东窗事犯》，内容有文史，以史实为依据，因此博得杨维桢的激赏。

公元十二世纪到十四世纪的宋元时期，易代频繁，民族矛盾十分突出，那些反映“《通鉴》汉唐史书文传兴废争战之事”的讲史话本有更加适宜的土壤。民族压迫的生活环境，迫使大多数说话人和听众、读者选择历史题材。胡士莹说：“元代严禁说唱词话，以讲说时事新闻为主的‘小说’一家，似乎已经衰落而逐渐归入讲史中去了。说书人为了不抵触功令，都纷纷去讲说历史故事……因此，元代讲史的范围，看来比宋代更为扩大，营业也更为发达。”“元代的讲史之所以特别发达，主要原因是它以说历史故事为掩护，汇合了‘小说’和‘铁骑儿’之所长，

适应了人民群众反对元王朝民族压迫和封建暴政的愿望。”<sup>①</sup>同时,元代戏剧与话本呈现交流的趋势,元杂剧多取历史题材,无疑对话本的发展有一定的影响。与小说话本相比,讲史话本更为发达。明初《永乐大典》记录了元代的“讲史”话本有二十六种之多,可见元代讲史的繁荣。元散曲家杨立斋的套曲《哨遍》[六煞]“前汉又陈,后汉又乏,古尚书团圞损殷周夏。五代史止是谈些更变,三国志无过说些战伐。”句中提到当时流行的五种讲史话本:《前汉》《后汉》《武王伐纣》《五代史》和《三国志》。据已发现的资料显示,讲史话本《大宋宣和遗事》和《五代史平话》虽然是宋人作品,但是在元代增益和刊刻的,属元人作品且在元代刊刻的有《全相平话五种》和《三分事略》,属元人作品但刊刻于明的有《薛仁贵征辽事略》。

“讲史”在宋代是说话的一种家数,自然是以说为主。而到了元代,讲史就不仅限于“说书”一伎,元人著作中提到“讲史”,更多是指它题材上的涵义,不局限载于史册的史书,所有以改朝换代和兴废战争之事的素材都可称“讲史”,表现平民的历史观。元代许多说唱伎艺如词话、诸宫调、货郎儿等都可以用来讲史。如元杂剧《诸宫调风月紫云亭》中韩楚兰母女唱诸宫调的名目就有《三国志》《五代史》和《七国志》等,显然都是当时最流行的讲史话本,所以当时有“演史”之谓。

讲史伎艺见于文字记载的有:元末《青楼集》记时小童母女“善调话,即世谓小说者,如丸走坂,如水建瓴”。按“调话”疑是“词话”的形误,或谓“调说”,而后面所说正是形容表演伎艺时流利的口齿和神情。

“驳说”疑为词话的别称。元代王恽《秋涧先生大全文集》卷七十六[鹧鸪引]《赠驳说高秀英》:“短短罗衫淡淡妆,拂开红袖便当场。掩翻歌扇珠成串,吹落淡霏玉有香。由汉魏,到隋唐,谁教若辈管兴亡。百年总是逢场戏,拍板门锤未易当。”女艺人高秀英,有说有唱,用拍板击节,演唱由汉魏到隋唐的历史故事,或有人以为是词话的别称<sup>②</sup>,但也属于讲史。同书卷七十七的[浣溪纱]似乎也是咏唱高秀英的:

摇摇隋末唐初与汉亡,干戈此际最抢攘,一时人物尽鹰扬。摇摇襄鄂有灵毛发动,曹刘无敌简书光,争教含泣到分香。

① 胡士莹《话本小说概论》,中华书局 1980 年版,第 104 页。

② 倪锺之《中国曲艺史》,春风文艺出版社 1985 年版,第 104 页。

据前一首[浣溪纱]还有“雨点鸣桡裂竹声,并随牙板一时停,词源都作建瓴倾”句,知此艺是一种说唱伎艺,强调是“词”,很像是词话。高秀英讲唱的内容是三国和隋唐的故事,明人编的《大唐秦王词话》,有可能即来源于元以来流传在民间说唱隋唐的词话,诸宫调艺人既能说唱《三国志》,词话艺人说唱“三国”应该更不成问题。

元代著名文人胡祇遹有一首词[木兰花慢]《赠歌妓》,为我们描绘了一个讲史的女艺人演唱艺术的精彩、节目感人的情景:

摇摇话兴亡千古,试听取是和非。爱海风江雨,娇莺雏燕,相和相催。泠泠一声徐起,坠梁尘不放采云飞。按止玉纤牙拍,细倾万斛珠玑。又如辩士遇秦仪,六国等儿戏。看捭阖纵横,东强西弱,一转危机,千人洗心倾耳,向花梢不觉日阴移。日日新声妙语,人间何事颦眉?

起句“话兴亡千古,试听取是和非”,言明她所表演的是“话兴亡”的伎艺,显然是讲史,虽标题是赠歌妓,而在她的表演中“说”占主要的成分,而欣赏者的动作是“听”,可见此处是曲艺表演而非戏剧演出。又“按止玉纤牙拍,细倾万斛珠玑”句,是指由单人演出的伎艺,用拍板击节,与王恽[浣溪纱]“词源都作建瓴倾”句所描述的情景相同。下一句“又如辩士遇秦仪,六国等儿戏”,是赞美歌妓的舌辩口才,这也是说话艺术的基本特点和要求。这首词中并无一句涉及歌妓所演的是何种伎艺,或以为是词话,却论无所依。胡祇遹是元代前期的著名理学家,而且对乐艺颇有研究,写了不少曲艺戏剧序赠之作,他认为称得上是一代名伶的就有善唱诸宫调的赵真真和秦玉莲,也许这首《赠歌妓》正是为她们而作。那篇论述曲艺表演“九美”理论的《黄氏诗卷序》也极有可能是为诸宫调艺人而作的。凭他对诸宫调的喜爱和熟悉,以这首词来歌咏艺人和她的讲史诸宫调是极有可能的。这些著名的文人对讲史表现出浓厚的兴趣,由此可见元代讲史的影响之大。

## 二、元刊全相平话五种

《全相平话五种》是元代建安虞氏于至治(1321—1323)年间刊刻的讲史话本,它是《武王伐纣书》、《乐毅图齐七国春秋后集》、《秦并六国》、《前汉书》续集、《三国志》。每一种都分上中下三卷,每页上面三分之一的篇幅为图像,下面三分之二为文字,这种以图像和文字并出为形式的讲史话本,称之为“全相平话源



话”。据部分书名看,此五种平话尚有另外的部分,如“乐毅图齐”应当有“前集”,“前汉书”应当有“正集”,应该还有“后汉书”,起码要有八种共二十四卷。这样,从春秋战国到秦汉三国,有一个完整的讲史系统,应当是全相平话的全貌。现存的五种平话原都是各自独立的讲史话本,所以风格很不相同,有的基本上采用正史的史料加以敷演,有的则以虚构和民间传说为主。下面分述各书:

(一)《武王伐纣书》:全名《新刊全相平话武王伐纣书》,从殷汤兴起讲到纣王的灭亡,主要讲商亡周兴的故事,因此书名又称“吕望兴周”。史实略见于《史记·周本纪》及今本《尚书》中的《泰誓》《牧誓》《武成》等篇。增添了不少神怪离奇的情节,进行了光怪陆离的描绘。书上卷叙九尾狐狸夺占了太守苏护之女妲己的躯体,入宫蛊惑纣王,修建“摘星楼”和“玩月台”,害死皇后,太子殷交反出朝歌。中卷叙纣王为妲己所惑,剖孕妇,斫人胫。囚西伯侯姬昌,斩其子百邑考为肉酱。忠臣比干被剖心而死。黄飞虎反,姜尚垂钓以待明主。下卷叙周文王访贤遇姜尚,周武王拜姜尚为将,兴师伐纣王,入朝歌,殷交斩纣王于大白旗下,斩妲己于小白旗下。平话里的大部分内容,都被明人编写的《封神演义》所吸收。孙楷第云:“此三卷书中所记,诚为俚拙之至。除上中二卷中之故事为比较成熟的外,余则仅具雏形,又多鄙俚……此等幼稚之处,亦直至《封神传》而始为补充增定。然因此本吾人始得知《封神传》之最初形式,其重要实与《三国平话》相埒。且所演虽粗,而有时亦至活泼,富有民间传说之俚诡趣味。知此等故事,或亦先有所承,不自元始。自元而后,递增递演,乃成今之《封神演义》。”<sup>①</sup>由此看来,《武王伐纣书》正是《封神演义》的祖本<sup>②</sup>。

《武王伐纣平话》具有极强烈的反暴君思想。话本题为《武王伐纣书》,但作者叙写的重点不在武王伐纣的过程,而意在揭示武王伐纣的缘由——正是纣王的暴虐无道,才造成了国家的覆灭。平话用不少篇幅铺垫纣王的专制、残暴及荒淫无道的罪行。历史上的纣王固然是个残暴的君主,但平话显然对他的罪行做了极度的艺术夸张,这与平话反专制、反暴政的主题是一致的。通过揭露纣王的种种荒淫无道,宣布他的十大罪状,说明周武王伐纣是应天顺人的义战。最令人震惊的是商朝太子殷交的叛逆行为,在平话里他投奔了武王,助周灭商,最后竟

① 孙楷第《日本东京所见小说书目》,人民文学出版社 1955 年版,第 36 页。

② 赵景深《武王伐纣平话与封神演义》见《中国小说丛考》,齐鲁书社 1980 年版,第 391—392 页。

自告奋勇地充当刽子手 ,亲手杀掉了自己的父亲和妲己 ,报了杀母之仇。到了《封神演义》中就不是这样了 ,它所写的殷郊(即平话中的殷交)跳不出封建道德的藩篱 ,违背师命 ,做了商朝的忠臣、纣王的孝子。对比之下 ,可以看出平话代表人民群众的观点 ,在反抗暴君的前提下 ,不但臣可以杀君 ,子也可以杀父。这是对封建伦理观念的挑战 ,在程朱理学成为官学的元代 ,表现出这样激烈的思想 ,实在是很大胆的。

《武王伐纣书》中有的细节描写比较生动活泼 ,有一种质朴自然的风趣。例如“斩妲己”一节 :

摇摇二声鼓响 ,于小白旗下 ,刽子手待斩妲己。妲己回首戏刽子 ,用千娇百媚妖眼戏之 ,刽子堕刀于地 ,不忍杀之。太公大怒 ,令教斩了刽子 ,又教一刽子去斩。刽子接刀待斩妲己 ,妲己回首戏刽子 ,刽子见千娇百媚 ,刽子又坠刀落地 ,不忍斩之。太公大怒 ,又斩了刽子。有殷交来奏武王 :“臣启陛下 ,小臣乞斩妲己。”武王 :“依卿所奏。”殷交用练扎子面目 ,不见妖容。被殷交用手举斧 ,去妲己项上中一斧。不斩万事皆休 ,既然斩着 ,听了一声响亮 ,不见了妲己 ,但见火光迸散。似此怎斩得了妲己了 ?太公一手擎着降妖章 ,一手擎着降妖镜 ,向空中照见妲己真性 ,化为九尾狐狸 ,腾空而起。被太公用降妖章叱下 ,复坠于地。太公令殷交拿住 ,用七尺生绢为袋裹之 ,用木碓捣之 ,以此妖容灭形 ,怪魄不见。

《武王伐纣平话》卷中开头有“话说冷淡处持过” ,透露了说话人的口气 ,书中还有“话分两段”之类的套语。常引诗为证 ,除了引用周昙、胡曾的咏史诗 ,还假托话中人物作诗 ,如姜太公遇文王的时候 ,互相赠答 ,文王吟了两首 ,姜尚答了两首 ,周公也作了一首 ,都是七绝。这种体制和《五代史平话》及《大唐三藏取经诗话》有相同之处。

(二)《乐毅图齐七国春秋后集》:全名《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》 ,或题《七国春秋》《乐毅图齐》《后七国春秋》。

此书既为后集 ,则当有前集。书之卷首云 :“夫《后七国春秋》者 ,说着魏国遣庞涓为帅 ,将兵伐韩、赵二国 ,韩、赵二国不能当敌 ,即遣使请救于齐。齐遣孙子、田忌为帅 ,领兵救韩、赵二国 ,遂合韩、赵兵战魏 ,败其将庞涓于马鞍山下。……孙子用计 ,捉了庞涓 ,就魏国会六国君王 ,斩了庞涓 ,报了刖足之仇。”这段话简略总结前集的内容——《前七国春秋》主要是“孙庞斗智”的故事。《醉翁谈

录》中有“论机谋有孙庞斗智”句提到这个内容的话本。元杂剧《诸宫调风月紫云亭》中女诸宫调艺人韩楚兰讲她唱过的讲史的名目“我唱的那七国里庞涓也没这短命”。显然当时确实有以“孙庞斗智”为主要情节的《前七国春秋》。明代吴门啸客有章回说部《孙庞斗智演义》,即采掇前集内容敷演而成。

此书名为《乐毅图齐》,实仍以孙臆为主角,叙齐、燕及秦、楚、魏、韩诸国征战,敷衍战国历史,杂以神怪事。上卷以孟子至齐始,施仁政,齐国大治。燕王老耄,丞相子之专权擅政,燕王让位于子之,孙子父孙操谏之,被囚。孙子率齐兵伐燕,得胜,杀燕王和子之,人民亦遭涂炭。孟子谏齐王,不听,遂离去。燕昭王立,施仁政,逐渐富国强民。齐国国舅邹坚、邹忌杀齐王,立太子田才为齐湣王,其酒色荒淫,不治国事。孙子上谏,湣王怒,欲斩之,为袁达所救。孙子归家诈死,秦国白起攻打齐国索要七国之印,燕国、魏国并韩国俱来攻齐。苏代见孙子请回孙子救齐,四国知孙子未死,遂回兵。孙子隐于云梦山。燕国筑黄金台招贤,有乐毅者,幼习阴阳兵法,先投齐、魏,后投燕国,拜为帅,领兵伐齐。

中卷乐毅破齐,齐王出走,燕王得报灭国之仇。楚国遣淖齿救齐,淖齿捉齐王献与乐毅,遂杀齐王。孙子下山救齐国,用反间计使燕王招回乐毅。立齐襄王。田单得孙子书,以火牛阵大破燕军。燕王复召乐毅,孙子亦返齐,说乐毅回兵,不听,二人斗阵。

下卷叙乐毅斗阵不胜,乃请师父黄伯杨下山,摆迷魂阵,困孙子。苏代请孙子师父鬼谷子救孙子,然鬼谷子失其阴书三卷无法破阵。后有沧河渔叟拾得阴书,交鬼谷子,遂大破迷魂阵。鬼谷子、孙子与黄伯杨、乐毅斗阵,七国混战,燕军大败,降齐,尊齐国为上国,燕、秦、楚、魏等四国进奉,众仙归山。

书中所写人物,多历史上实有,而事迹言行却难觅踪迹。下卷描述乐毅与孙子的斗法,特别是他们的师父黄伯杨和鬼谷子的种种神异本领,充满诡秘鄙野色彩。这一部分大概是说书艺人根据民间传说故事加工整理的,最具幻想成分。但也有一些段落抄录《孟子》和《战国策》《史记》等史书,表现了说话人善于敷衍捏合的技巧。

平话篇首有诗曰:“战国诸侯号七雄,干戈终日互相攻,燕邦乐毅齐孙臆,谋略纵横七国中。”表明了平话的创作主旨,在主要是齐、燕两国的战争中赞扬乐、孙两人的“谋略”。

作品表现了“有道兴、无道则亡”的鲜明的思想主题。把无道君燕王哙、燕王子之、齐湣王与有道君燕昭王、齐襄王作强烈对比,以此标准划分出代表正义

一方和非正义一方的两大阵营。并让广大听众看到,最后的胜利必然属于正义的或有道的一方。试摘引几段人物言行说明之:

“邹坚立齐湣王”一节中写齐湣王荒淫无道,不纳贤良忠谏,“孙子大怒骂曰:‘有您,江山如故;无您,江山亦如故。’”表现对皇帝的蔑视态度。齐湣王逃亡中感到饥饿,忽见一妇人在淄河洗衣裳,齐王问觅饭。妇人与饭吃罢,却问:“官人姓甚?”王曰:“我乃齐王也。”妇人言曰:“可惜饭与这无道之君吃。”后到苏代家,苏代将茶饭与齐王吃。“苏代母李夫人出,见齐王吃饭,便道:‘你乱上下,纳国姑娘为妃,乃无道之君。’喝令左右:‘捉住者!’齐王大惊。大夫忧,齐王怎生奈何?苏代道:‘告母亲,岂不想君臣之义?’老夫人道:‘吾儿可惜有道礼,饭与无道之君吃!’”表现普通百姓痛恨君王无道,爱憎分明的情绪。反对战争、以民为贵的平民意识多有流露,谴责齐兵伐燕得胜后“纵令齐兵掳掠燕国百姓”的暴行,“百姓有命者赴司投降,无命者横尸暴露”,插入一段说话人的议论:

摇摇燕国被那齐兵杀尽,只见那鸦号残照,草暗荒陂,并无人烟,满眼黄花紫蔓,荆棘遍地。怎见得燕国荒凉?有诗为证:

宫廷化为荒草地,摇六市三街。今野营摇牢落,燕邦齐败后。摇夕阳残照,好伤情。

这不正是宋辽金元时代战乱频仍,生灵涂炭,人民流离失所状况的写照吗?在以表现历代争战题材为主的讲史话本中,类似这样的评论,可能已经成为艺人口中的俗套。燕齐之战的结局是齐国终于再次得胜,但连年征战,“国穷民困”,为此鬼谷子提出四国进奉金宝,“与齐王赈济万民”,最终实现了“诸国不乱,天下太平”的平民理想。

《乐毅图齐》中,讲史艺人口头表演时的用语(说书用语),如“怎见得”“言者为证”“有诗为证”“却说”“正是”“且看胜败任何”(看)某某性命如何“看先生用甚计策出来”等等,触目皆是,在情节转折处、悬念处更是如此。可见,《乐毅图齐》十分接近平话艺人使用的原始底本。

(三)《秦并六国》全名《新刊全相平话秦并六国》,别题《秦始皇传》。

《秦并六国平话》与《乐毅图齐》不同,是一部纯粹的讲史平话,没有掺入神怪的成分,主要取材于《史记》等历史典籍,基本上忠实于历史,虚构成分较少。大量引用史书和古人著作,如开头引用杜牧的《阿房宫赋》揭示以秦为鉴的主题,书末又引贾谊的《过秦论》作结。书中还大量照抄《史记》中的《刺客列传》

和《李斯列传》等,可见编者的文化程度并不低。

开头有入话诗一首,然后是一则叙述历代兴亡的“入话”。作者从三皇五帝说起,次及春秋战国,然后讲到秦始皇吞并六国,一统天下,直到刘邦入关,子婴投降。接着说:“这头回说个大略,详细根原,后回便见。”完全是说话人的口吻。

仍然是分上中下三卷,上卷叙秦王政较为复杂的出身背景,然后叙述秦王命王翦伐六国,首先灭掉韩国。中卷记王翦灭赵国,荆轲刺秦王未遂,秦灭魏国、楚国。下卷记秦灭燕国、齐国后,至此统一六国。高渐离刺秦始皇未遂,秦始皇东巡,求长生不死仙药。张良派人在博浪沙以铁锥坠石,击秦始皇不中。秦始皇令筑长城,焚书坑儒,重修阿房宫,民怨沸腾。秦始皇崩,赵高、李斯立胡亥为秦二世,陈胜、吴广起义,刘邦、项羽兴兵。秦亡,复楚、汉相争,刘邦得天下。

这一平话的另一特点是诗赋赞词比较多。

写王翦为招讨往冀州灭赵,“怎见得灭赵行径?但见金瓜柄短,银钺柯长;追风马惊起噪林鸦,灭赵兵踏翻拦路草;清凉伞飐飐如云,马头下朱樱似火。水晶柱拂,轻摇似八尺香檀;浑银嘶锣,怀中抱一轮明月。”是为兵马赞。

描写晚景的:“当日天晚。怎见得?疏林高处,飞鸟高宿,噪声喧;野草荒郊,鸟兽尽投岩下宿。飒飒悲风寒峭,闲闲薄雾笼遮。数行旅雁落平沙,几点疏星明远汉。”

王翦行兵伐燕:“但见前排甲马,后列军兵,遥闻金鼓振天,远望旌旗映日。军中列引战旗、踏白旗、十干旗、八卦旗,迎风闪闪;身上披连环甲、锁子甲、桃花甲、柳叶甲,耀日辉辉;马前有金花斧、开山斧、熟铜斧、月样斧,双双勇猛;马后布斩马刀、麻扎刀、掠阵刀、雁翎刀,对对□□。匣中令箭分明,锁三尺青蛇;殿后帅旗摆动,□□□白虎。威风十里长街静,锦绣旗开万姓观。”又是兵马赞。

秦始皇求仙药遇风雨大怒,令伐树焚山,“只见现出一鬼来,怎见得人怕?阴阴密密雾内,缓缓碇碇云中;见凛凛敛敛身躯,现邹邹查查相貌;窝窝突突眉,迭迭薄薄眼;瑰瑰赖赖肉,胳膊疙疙瘩;生几根采采色色血金髭,披一带吉吉料料朱砂发;着一领斑斑烂烂虎豹皮裋,披一副验龙鳞甲。”这一“鬼赞”显然带有元曲的痕迹。

(四)《前汉书》续集:全名《新刊全相平话前汉书续集》,又名《吕后斩韩信》。名为“续集”,必有“正集”。其首句为“昔大汉五年十一月某日,项王自刎而死,年三十一岁。赠项王诗曰……”“正集”的内容很可能是刘邦和项羽的起事以及楚汉相争的故事,从《醉翁谈录》有“说征战有刘项争雄”可证之。

《前汉书平话》是以斩韩信事件为中心,叙述刘邦得天下后与吕后诛杀功臣之事。上卷记刘邦捉季布和钟离昧、征陈豨,杀韩信的故事。中卷记蒯通为韩信报冤、刘邦杀彭越、英布,张良归隐。刘邦死后,吕后杀赵王如意和戚夫人等。下卷叙吕后专权,刘泽举兵,拥汉文帝即位。全书主要取材于史书《汉书》,并采撷民间的历史传说。思想倾向否定刘邦而同情韩信,对吕后专权也持揭露和抨击的态度,这和其他几部平话所体现的市民思想是一致的。

比起史书的记载,《前汉书平话》的故事生动,情节丰富,摹写绘声绘形,人物形象比较饱满。刻画人物采用了心理描写、动作描写、对话描写等几种技巧,其文学性和艺术化程度可能是五种平话中最高的。如中卷开首“蒯通为韩信伸冤”一节叙蒯通装疯赚萧何,来见汉高祖刘邦:

摇摇通计策已在心头。通仰面儿大笑三声,却又大哭三声。高皇问通:“尔笑者为何?哭者为何?”陈平搔耳:“此人不可问;若问,通必然说也。”蒯通便奏:“臣一哭我十年苦战;二哭朝中无人;三哭汉大臣不与蒯通说话。”高皇问:“笑者为何?”“臣一笑一人无道,二笑汉家无智,三笑我王自征。”帝怒而问:“卿因甚恨韩信不反?”通奏:“启陛下,是臣恨信不反。此人不用臣言,故来此处受刃;韩信若听小臣之言,怎死于吕后之手?”高皇大怒,要镬内烹之。

蒯通临危不惧,用反讥的语气历数韩信的“十罪”,实际上是歌颂他为刘邦立下的十大功劳,又论说他“五可反而不反”,痛责刘邦“见狐兔灭绝,不用猎,便要烹臣”的无道义行为。此一节叙事充分,字数逾千,人物形象活龙活现,给人留下深刻印象。

讲说《汉书》由来已久,情节、人物经过几代艺人加工提炼,不断丰富和提高,《前汉书平话》最呈“舌辩”色彩,与其他平话相比,与说书人的繁本最为接近。

(五)《三国志》:全名《新刊全相平话三国志》。它是在民间历代讲论三国故事的基础上形成的,三国故事和传说自魏晋以来在民间流行,《语林》《小说》等笔记中曾记载关于曹操、袁绍、诸葛亮等人的传说。晋人陈寿作史书《三国志》记载了大量的历史事件,南朝时裴松之为《三国志》作注时又搜集了一些人物传说。隋炀帝的百戏《水饰》中有《刘备乘马过檀溪》的节目。唐中宗时的《四分律行事钞批》二十二也有民间盛传“死诸葛走生仲达”的故事的记载。唐代戏

弄饰演三国人物惟妙惟肖。“或谑张飞胡,或笑邓艾吃”,李商隐《骄儿诗》的这两句说明唐末小孩已熟知以至模仿三国故事中的人物。北宋时,民间演说三国的伎艺达到较高水平,东京瓦子里有霍四究的“说三分”,元代称演说三国故事称为“说三分书”,很可能与这时已有《三国志平话》被刊刻流传有关。王沂《伊滨集》里有两首《虎牢关》诗,记述了元代“说三分书”的内容:“君不见三分书里说虎牢,曾使战骨如山高。”“回说三分书里事,区区缚虎笑刘郎。”元杂剧中的“三国戏”达四十种之多,如《单刀会》《关张双赴西蜀梦》《诸葛亮博望烧屯》《虎牢关三战吕布》等。以上均说明,《三国志平话》应是元代最重要、最成熟的一部作品。

现存的《三国志平话》从东汉时期的历史说起。起首有“头回”,叙述司马仲相阴间断狱的故事:汉光武帝时秀才司马仲相梦入阴间,审判韩信、彭越、英布三人被汉高祖、吕后杀害的冤狱。断案后上报天公,命汉高祖转生为汉献帝,吕后转生为伏皇后,判韩信、彭越、英布三人转生为曹操、刘备、孙权,三分汉朝天下。蒯通转生为诸葛亮,司马仲相自己转生为司马懿。紧接此“头回”的是汉灵帝时“铜铁鸣”、“华山摧”的乱世征兆,开始了上卷:张角率黄巾起义,刘备、关羽、张飞桃园结义,张飞杀太守,玄德平原县丞德政及民,董卓弄权,三战吕布,王允献貂蝉,吕布刺董卓,曹操斩陈宫,成为乱世英雄。中卷叙刘备受皇封豫州牧,得大将赵云。曹操赠关公袍,云长千里独行,斩蔡阳,古城聚义,刘备跳檀溪,又三顾茅庐,孔明下山,联吴抗魏,黄盖诈降蒋干,赤壁鏖兵,大败魏军,取得荆州。下卷叙刘备取西川,建立蜀国,成三分天下之势,并在孔明辅佐下多次与曹操作战,得马超,失庞统,封五虎将,关公单刀会。后临终托孤,刘禅即位,孔明出师,七纵七擒孟获,木牛流马,失街亭斩马谲,五丈原殒命,司马氏统一三国,是为晋。最后虚构了刘渊灭晋,恢复汉朝,为蜀复仇的“尾声”。大体上依据《三国志》,但有许多新鲜的情节,出自说书人大胆的想象和虚构,如张飞杀定州太守,刘关张上太行山落草,黄鹤楼刘备逃宴等等,既不见于《三国志》正史,也没有被后来的章回体小说《三国演义》所吸收,是民间“说三分”的独创。再有像“张飞在长坂坡喝断桥梁”这一情节,在后来的《三国演义》中改为命令兵士拆桥,想象力大大减弱了。在书的开端和结尾,说书人虚构了司马仲相阴司断狱和刘渊灭晋的故事,虽然在今天看来有因果报应和迷信思想,是不足取的,但在当时一定是很受听众欢迎的,它们曲折地反映了人民群众对于历史上杀戮功臣的暴君的不满,表达了他们对蜀国汉统的怀念和同情。

平话明确表现出拥刘贬曹的思想倾向,这种爱憎感情在民间由来已久,虽然北宋时司马光所写《资治通鉴》以魏作正统,但平民百姓是从“君子小人”的道德评价而着眼,把同情放在刘备、孔明一边。《东坡志林》说途巷小儿“闻刘玄德败,顰蹙有出涕者;闻曹操败,即喜唱快”。可见早在北宋时期,三国故事的拥刘反曹倾向已经深入人心。到了南宋金元时期民族矛盾十分尖锐,诗文中往往用汉室代表汉族,而把辽金元比作曹魏,朱熹的《资治通鉴纲要》中已改为尊蜀为正统,反映了金元时代的汉民族意识。因为蜀国地处南方,刘备是汉帝之孙,代表“汉”王朝,容易成为人民影射的对象。除此之外,《三国志平话》中的刘备以仁德治理天下,曲折反映了元代人民反专制、反暴君、拥护好皇帝的愿望。

在五种全相平话中,《三国志平话》字数最多,大致有七八万字,但它只是一个提纲式的简本,当时在勾栏中“说三分书”的话本应该比这个本子详细得多。如叙关羽刮骨疗毒一段,平话里仅有一百多字,其情景模糊粗略,不够精彩,而在《水浒传》第九十回,李逵在东京桑家瓦听《三国志》平话的描写有二百多字,比现存的这个本子详细得多,并出现关羽在刮骨的同时“与客弈棋”“谈笑风生”的传神细节。或有些故事,只有几句话一带而过,以致造成情节不完整,语言不连贯。或有些人物突然出现,没有交代来历,有的人物突然消失,神龙不见尾,这些都说明了出版商或编者对说书祖本进行了大量删削。难怪鲁迅对《三国志平话》有这样的评语:“立意与《五代史平话》无异。惟文笔则远不逮,词不达意,粗具梗概而已。”<sup>①</sup>尤其是下卷更是删削得文不达意,整个《三国志平话》被删节得前详后略。

庆幸的是《三国志平话》中具有当时讲史特点的诗词歌赞大多保留了下来,此书中穿插韵文也比较多,并且形式多样。韵文并不像散文那样可以随意生发和改变,有的是世代传承的固定套语,有的是民间艺人的可贵创造,如上卷写刘备徐州大败,与关羽、张飞失散,暂避青州:

摇摇当夜归馆,皇叔带酒,口念短歌一首。歌曰:

天下大乱兮黄巾遍地,四海皇皇兮贼若蚁。曹操无端兮有意为君,献帝无力兮全无靠倚。我合有志兮复兴刘氏,袁潭无仁兮叹息不已。

歌罢,西廊下一将,听得玄德此歌,应声而和曰:

我有长剑则空挥叹息,朝内不正则贼若蛟虬。壮士潜隐则风雷未遂,欲兴干戈则朝廷有倚。英雄相遇则扶持刘邦,斩除曹贼则与君一体。

<sup>①</sup> 鲁迅《中国小说史略》,人民文学出版社,1955年版。



皇叔下阶,认得客官乃是恒山赵子龙。赵云相见。

这两首歌词十分强烈而准确地抒发了此时此地二人的内心情感,一个是风云壮志遭受挫折的感怀,一个是英雄相遇赤胆忠心的表白,可谓是知音默契。二人对歌的形式带有淳朴的民间风格,体现了民间说“三分书”的原貌。

再如在人物对话中对“赤兔马”的插叙,正是民间说书最擅长的讲论的本领:

摇摇董卓问:“这马怎生好马?”其家奴再复:“这马非俗,浑身上下血点也似鲜红,鬃毛如火,名为赤兔马。”丞相道:“不是红为赤兔马,是射兔马。旱地而行,如见兔子,不曾走了,不用马关踏住,以此言赤兔马。”又言:“这马若遇江河,如登平地,涉水而过,若至水中,不吃草料,食鱼鳖。这马日行一千里,负重八百余斤。此马非凡马也。”

张飞是《三国志平话》中刻画丰满的突出的人物形象,书中有关他的目录非常多,上卷中有“张飞见黄巾”“张飞杀太守”“张飞鞭督邮”“张飞摔袁襄”“张飞三出小沛”“张飞见曹操”,中卷中有“张飞拒桥退卒”,下卷有“张飞刺蒋雄”“张飞捉于昶”。以他为主角的回目仅次于孔明和刘备,是平话中着重刻画的主要人物。他豪爽正直、疾恶如仇,而又卤莽暴躁。常侍官段珪向刘备勒索金珠,他就挥拳打得段珪牙齿跌落,定州太守辱骂了刘备,他就杀了定州太守;督邮奉令来查问杀太守的案件,又被他鞭打身死,再往太行山落草。他性情自由,敢作敢为,在古城他自号为无姓大王,建立黄钟宫立年号为快活年,俨然做起皇帝来。平话中善于运用细节描写刻画张飞的形象。如在“张飞拒桥退卒”一节中,面对曹军三十万,张飞毫无惧意,在当阳桥头连声大喝,“叫声如雷贯耳,桥梁皆断。曹军倒退三十余里。”堪称神来之笔,充分表现了张飞的勇猛,这一情节盛传于民间,《三国演义》改为拆桥,想象力即减弱。他既勇猛,也有谋略,上卷“破黄巾”一节中张飞奉命招安兖州张表兄弟,但敌人据城不出,“张飞见无人应,乃对众军道:‘咱从为汉军,鞍不离马,甲不离躯,枕弓沙印月,卧甲地生鳞,苦征恶战,相持厮杀,多少生受来!咱今日就着壕堑之前柳树甚多,柳阴下卸甲,于壕中澡洗,马于树下气歇。’中间,张飞指着城上再骂。张表大怒,见张飞城壕澡洗,人马无备,对兄言:‘我今不杀这汉,能死不辱!’”结果他一出城,就被张飞诱到刘备的埋伏圈里歼灭了。这段故事表现了张飞的粗中有细。在民间传说里,张飞的形象已成为勇敢、直爽的草莽英雄典型,像《水浒》里的李逵、《岳传》里的牛

皋、《隋唐》里的程咬金等,都是在他的影响下涌现出来的。

近年人们新发现了一部名为《三分事略》的讲史话本,其书分上中下三卷,上图下文,亦为“全相平话”,并与《三国志平话》同为建安虞氏刻本。经专家对内容的对勘,两书仅有少量文字差异。从此书书名和所题年代考察,它是某一个“说三分”故事的节略本,可能早于《三国志平话》而出现<sup>①</sup>。这类同书异名现象从侧面表明三国故事在元代的广泛流行。

另外,刊刻于明,而成书年代是在元代的讲史话本还有《薛仁贵征辽事略》一种,现保存在《永乐大典》中。与《全相平话五种》不同的是不分卷。全书以太宗李世民率军征辽为背景,以薛仁贵为中心,叙述他大败辽将葛苏文的征战历程。说话艺人在依据历史事实的基础上捏合民间的各种传说而创作,从题材选择和人物塑造上看,受宋元“发迹变泰”话本影响较深,薛仁贵与刘知远相似,未发迹时只是一介村夫,正值“边庭用人之际,乃英雄得志之时”,时代为薛仁贵提供了驰骋疆场的契机,正是元代深刻的社会历史背景造就了薛仁贵这一理想化英雄形象。《薛仁贵征辽事略》的结构完整、情节生动、文辞古朴,细节描写比较充分,对后世“说唐”系列的说书艺术有着深远的影响。

综上所述,讲史平话在元代的发展,带来艺术体制的更加完善和鲜明特色。归结起来有以下五点:(一)篇幅较长,分卷分节。因为讲述历史故事时间跨度大,结构复杂、人物众多,起码需要几万字的篇幅才能完成,艺人演出时也需要中途停顿,往往数次才能说完,所以需要拟定比卷更小的题目,作为讲史人划分段落的依据。这种按故事内容的分卷立回(节),这也是后世章回小说回目的滥觞。(二)有开场诗、散场诗。每部平话开端,通常有一至二首七律或七绝作为开场,有的还有入话,起交代故事梗概、评论历史、昭示时间、引出人物的作用。篇末用一首七绝或七律作为散场,表明史作镜观、以史为鉴的意义。这些形式来源于唐变文,与小说话本的艺术体制相同,为后来的长篇历史小说创作所袭用。(三)情节曲折、生动。基本故事情节依据正史,采用编年体的叙事方法,按照时代顺序和事件发生的时间顺序串联故事,很少插叙和倒叙。(四)语言上尚未脱尽仿习史书纪传类叙述的文言气息,杂以白话、俗语,故显得不够通畅,虽带有宋元语言特点,但口语化色彩不及同时代的小说话本。(五)常常穿插诗、词、歌、

<sup>①</sup> 详见陈翔华《小说史上又一部讲史平话——三分事略》,载《文献》第十二辑,书目文献出版社1984年版,参见程毅中《宋元小说研究》,江苏古籍出版社1993年版,第109—110页。

曲、赞等韵文,兼杂表章、信柬等文体,有利于描绘场景、刻画人物、抒发感情,增加知识性、趣味性,吸引听众。

## 第四节摇元代戏曲与曲艺

明人胡应麟在《庄岳委谈》说,“杂剧自唐宋金元,迄明皆有之。”在金代,杂剧由倡优行院而广达民间,故得“院本”之名,元陶宗仪说“金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧,其实一也。”<sup>①</sup>可见宋金元间,戏曲与曲艺、院本与杂剧的概念和界限都没有明显的区别,彼此之间关系密切。宋金时的杂剧院本是多种表演艺术的聚集体,曲艺、杂技的不少品种既有独立的演出,也有融入杂剧的演出。直到元杂剧产生,杂剧才真正成为戏剧,以前那种杂戏杂演的形式便结束了。从戏剧史上看,宋金杂剧上接汉唐的歌舞百戏,下开宋元明清的南北曲戏剧,起着承前启后、融合创新的作用,因为金元院本相对于南戏和北曲杂剧说来是比较原始的戏剧。从曲艺史上讲,金元院本也有相当重要的意义。它与曲艺的关系更为密切,尤其就其喜剧形式看,是与相声非常接近的艺术形式。

### 一、笑乐院本——元明戏曲中保存的“说”的曲艺形式

对宋金杂剧、院本的研究作过重要贡献的,可以举出王国维、叶玉华、钱南扬、冯沅君、郑振铎、孙楷第、谭正璧、李啸仓等先生,至胡忌的《宋金杂剧考》而总结成为阶段性成果。虽然完整意义上的宋金元杂剧院本早已失传无存,但是越来越多的研究成果表明,《武林旧事》中的“官本杂剧段数”和《辍耕录》中的“院本名目”,可以从元明杂剧、南戏、传奇以及明清小说中找到对应的表演形式和故事内容,使本来记录简略的院本剧目得到解释。

金元院本继承了宋杂剧的艺术特点,在本质上和宋杂剧几乎是相同的。宋杂剧的艳段、后散段与部分正剧都有滑稽,当时有“打诨”、“打砌”、“杂扮(即纽元子、象生)”、“五花爨弄”等等不同的叫法。宋代的“艳段”里就有爨、学、说、逗、唱、念、批、讲、翻筋斗等不同的技艺表演,学扮里面有口伎,爨弄有许多动作滑稽,说它们就是古代的相声一点也不过。当然不纯粹是“语言表演艺术”,而是“歌舞杂嘲杂扮”。明瞿佑《过汴梁诗》赞道“闹蛾蛾的象生花朵”。院本盖

<sup>①</sup> 元陶宗仪《南村辍耕录》,中华书局1959年版,第141页。

是敷衍故事谐体短剧,上场人物很少,角色以副净、副末为主。孙楷第曾用“一诨二短”四个字高度概括了院本的特点<sup>①</sup>，“诨”即指院本谑浪调笑的表演风格。

对于“院本”的诸种解释散见于元明时期的文献,首先院本一般被认为是只说不唱的:

摇摇《洞玄升仙》剧:“丢轮扯炮、骗口张舌学院本。”

《八仙过海》剧:“我并不会打箏拨阮,打鼓吹笛,念不的诸般院本,唱不的各样杂剧。”

《暖姝由笔》:“有白有唱者名杂剧,用弦索者名套数,扮演戏跳而不唱者名院本。”

其次,院本是耍笑逗乐、引人发笑的:

摇摇《雍熙乐府》卷十一“灯词”:“一壁厢舞着、唱着共弹着,惊人百戏其实妙,动人的傀儡怎生学,笑人的院本其实俏。”

明人沈德符《野获编》:“本朝能杂剧者不数人……然如《小尼下山》《园林午梦》《皮匠参禅》等剧俱太单薄,仅可供笑谑,亦教坊笑乐院本之类耳。”

又《野获编补遗》:“内廷戏剧隶钟鼓司,习相传院本必须浓淡相间,雅俗并陈,全在结局有趣——如人说笑话,只求末语令人解颐,盖即教坊所称耍乐院本之意也。”耍乐院本即笑乐院本。

我们且把《辍耕录》中罗列的十一种“院本名目”分为三大类。第一类包括“和曲院本”和“上皇院本”,是宫廷中演出的歌舞表演的曲目和表现帝王题材的剧目。第二类有“题目院本”、“霸王院本”和“院么”,其中“题目院本”与“合生”有关。从所列的剧目名称看,如《王安石》《女状元春桃记》等,是有明显人物线索和故事情节的戏剧演出。第三类最多,包括“诸杂大小院本”“诸杂院爨”“冲撞引首”“拴搐艳段”“打略拴搐”和“诸杂砌”,其中大量的剧目是类似于宋杂剧的笑乐院本。“诸杂大小院本”细目为 13 种,内容殊为庞杂,市井人物、三教九流均可包括。“诸杂院爨”细目为 10 种,相当多的名目是庆贺太平、祝寿庆喜的内容,与宋代的“五花爨弄”有一脉相承的继承关系。“冲撞引首”的细目亦达 15 种之多,“引首”通常可用于戏曲或小说伎艺的开始,意思是院本演出之前的

<sup>①</sup> 孙楷第《也是园古今杂剧考》,上杂出版社 1956 年版。

滑稽性段子。“拴搐艳段”细目 愿种,艳段一词来源于宋杂剧,盖是表演寻常熟事简单的院本。“拴搐”意为收束拴住,在当时语言中指演出院本之意。如“拴些艳段”(马致远《咏庄宗行乐》散曲)。“打略拴搐”的细目为 愿种。大约有两部分内容:一是以社会上各种事物名称编成一套念词以取悦观众;一是以社会上各种人物的类别作自我介绍和嘲弄,一种人物成为一个“家门”,如《和尚家门》《秀才家门》《大夫家门》等。一人念类似“数板”的词句,偶尔有两人的合演。“诸杂砌”是“院本名目”的最后一项,细目 猿种,内容也十分庞杂,“砌”是“打砌”、“诨砌”之意,指以语言作玩笑戏谑的单独段子。如其中的《三教》可能就由唐代参军戏《三教论衡》演化而来。

《辍耕录》中许多以“说、学、论、讲”为题目的院本名目,完全明确是属于“说”的一类节目,很像是后世曲艺中的韵诵类或相声类。如“诸杂院爨”中的《讲来年好》《讲圣州序》《讲乐章序》《讲道德经》《讲百果爨》《讲百花爨》《讲蒙求爨》《讲百禽爨》《讲心字爨》,“冲撞引首”中的《学像生》《说罚钱》《歇后语》《芦子语》《回且语》,在“打略拴搐”中更多,如释名类的“星象名、果子名、草名、军器名、神道名、灯火名、衣裳名、铁器名、书集名、节令名、韭菜名、县道名、州府名、相扑名、法器名、乐人名、草名、军名、门名、鱼名、菩萨名、赌扑名、官职名、飞禽名、花名、吃食名、佛名”等等。关于这些名目,《宋金杂剧考》举出《百花亭》中卖查梨为例,似乎与宋代的“叫果子”的伎艺十分接近(详见上章),讲究口语叙述上的流畅和连贯,节奏、音韵的美感,各种快板的“数板”或相声中的“贯口活”多与此类表演有一脉相承的关系。讲说事物名的另一种形式可能是利用汉语谐音和猜谜的文字游戏,如明初《伍伦全备记》第十三出丑角和旦角关于五种水果、五种动物和五种菜蔬的问答,涉及男女性事,其文字与趣味不像是出于理学家的笔墨。有人认为这出戏在邱睿之前先有民间传本,是书会才人所编的元南戏的剧目<sup>①</sup>。还有像以《论语》《孝经》《千字文》作科诨的院本名目,也属这种寓谐于庄、以俗戏雅的揶揄经典的谐谑调笑节目,在“院本名目”的“拴搐艳段”有《千字文》《打论语》,“诸杂院爨”类看到有《背鼓千字文》《变龙千字文》《摔盒千字文》《错打千字文》《木驴千字文》《埋头千字文》《打注论语》《论语谒食》《擂鼓孝经》等。《辍耕录》记载的金院本名目共有六百九十种,可惜都失传了。另

<sup>①</sup> 江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》,《南戏国际学术研讨会论文集》,中华书局 2004 年版。

外在南戏《错立身》《幽闺记》《太和正音谱》《诚斋乐府》中都留下一些院本的名目或片段。如南戏《错立身》：

摇摇末白：不嫁做杂剧的，只嫁个做院本的。

生唱[调笑令](词略)。

末白：你会做甚院本？

生唱[圣药王]：更做四不知双斗医，更做风流娘子两相宜，黄鲁直打到底，马明王村里会佳期，更做搬运太湖石。

据此可知，《双斗医》《风流娘子》《黄鲁直》《太湖石》等都是当时流行的院本剧目。

胡忌在《宋金杂剧考》中列举了院本四种：它们是孤本元明杂剧《蔡顺奉母》里，保存的《双斗医》院本；朱有燉《吕洞宾花月神仙会》里，保存的《献香添寿》院本；《金瓶梅》里，保存的《请王勃》院本；明人李开先的《园林午梦》院本。这些院本是杂剧作者的制作或是采用旧有的，很难断定。但可以肯定的是，以上这些无一例外都是滑稽短剧，以净为主，注重发科调笑。如《献香添寿》院本片段（据诚斋杂剧本录其文如下）：

摇摇[净同捷讥、付末、末泥上，相见了，做院本《长寿仙献香添寿》。院本上。]

捷云：歌声才住，

末泥云：丝竹暂停；

净云：俺四人佳戏向前。

付末云：道甚清才仙乐？

捷云：今日双秀才的生日，您一人要一句添寿的诗。

捷先云：桧柏青松常四时，

付末云：仙鹤仙鹿献灵芝；

末泥云：瑶池金母蟠桃宴，

付净云：都活一千八百岁。

付末打云：这言语不成文章，再说！

净云：有了，有了！都活三万三千三百岁，白了髭髯白了眉。

付末云：好，好，到是一个寿星。

院本演出有净、捷讥、副末、末泥四个脚色，分别装扮成老人星，各拿一幅画，

给双秀才祝寿,四人共作一首祝寿诗,净作诗的最后一句,以滑稽调笑的语言发噱助兴,正如明人沈德符所论“笑乐院本“全在结局有趣”。这种喜剧结构与“说笑话”同出一源,现代相声的“抖包袱”亦与此相近。

古剧以医生为喜剧题材是常见的。“院本名目(打略拴搐)”中的“大夫家门”,其细目有《三十六风》《伤寒赋》《合死汉》《马屁勃》《安排锹镬》《三百六十骨节》《撒五谷》《便痢赋》等。官本杂剧有《眼药酸》《讳医孤》《黄丸儿》《医淡》《医马》等,“诸杂大小院本”有《医作媒》《双药盘街》《风流药院》《医五方》《双斗医》《眼药孤》,“诸院杂爨”有《下角瓶大医淡》《神农大说药》《人参脑子爨》等。元杂剧《西厢记》中有双斗医科范,《风花雪月》楔子张千替陈世英请医,《碧桃花》《拜月亭》中也有请医。因王实甫《西厢记》有“太医上双斗医科范”的记录,前辈学者早就注意这一科范的研究。《宋金杂剧考》则于科范之外,进一步研究“双斗医”院本全文引用了《蔡顺奉母》杂剧请医的文本,指出它“实可视为双斗医院本的运用形式”,“不妨作为现存金元院本的一个良好例子”。<sup>①</sup>

《双斗医》剧写糊涂虫与太医一起搭档给人看病,他们吹嘘“四肢八脉、五劳七伤、左瘫右痪、紧痠慢痠、暗哑痴聋、发寒发热、发傻发风、水蛊气蛊、头疼额疼、胸膛上生着孤拐、肩膀上脚疔都会医,用起巴豆来足足半升”。两人根本不懂医术,“我指上不明,医经不通,人家看病,先打三钟。两碗瓶酒,五个烧饼,吃将下去,就要发风。……就地下钉个橛儿栓住,你医这左半边冷病,我医这右半边热病。”这样合作各医一半的结果是:“一贴药着他发昏……活的较少,死者(的?)较多。”请看两人的一场对话:

摇摇太医云:用凉水满满的一碗,

糊涂虫云:用巴豆足足的半升。

太医云:着这一个老人家吃将下去,

糊涂虫云:叫唤起满肚里生疼。

太医云:登时间直肠直肚,

糊涂虫药包打倒卜儿科,云:泻杀这个老妈妈,也是场干净。

情节和语言是夸张的,通过两人对话叙述事件经过,颇类似子母眼的相声。南戏《幽闺记》第二十五出抱恙离鸾,俗名“请医”,有一段长篇斗医科诨,翁

① 胡忌《宋金杂剧考》,古典文学出版社,1957年版。

太医出诊前吩咐家人 ,说“丁香奴刘季奴 ,你每好生看着天门麦门 ,我去探白头翁蔓荆子 ,趁些郁金水银才当归……”每句都夹带药名 ,近四十句 ,全以文字游戏 ,取得笑的效果。来到病人家 ,胡诊乱道 ,实是一个庸医 ,表演如下滑稽一幕 :

摇摇(末)先生且看脉。(净)伸出脚来待我看。(末)脚上那有脉息?(净)有道病从根脚起。唱[奈子花]他犯着产后惊风 ,莫不是月数不通?(末)他是男子汉 ,怎么倒说到女人的病症。(净)我手便拿着官人的 ,眼却看了这娘子 ,故此说到女科去了。

洛地认为这段表演为宋金杂剧中的“医淡”<sup>①</sup> ,按胡忌的考定 ,宋金杂剧中“淡”有表演的含义 ,一般是指“行院”中的滑稽的表演。

分清院本与元、明杂剧的异同是戏剧史的任务 ,以上我们只是摘引例子 ,说明笑乐院本在元明戏曲中保存着的“说”的曲艺形式。在金元时期所流行的院本、南戏 ,还有散曲、话本、货郎说唱等都有笑 ,都有像相声段子的片段 ,有的甚至就是文人哏相声。这些作品与现代相声最为相像。

在研究中我们还发现“副末打净”是金院本表演中产生的一种特殊的喜剧性程式 ,金末人杜善夫的散曲《庄家不识勾栏》一煞记《调风月》院本演出 :“教太公往前那不敢往后那 ,抬左脚不敢抬右脚。翻来复去由它一个。太公心下实焦燥 ,把一个皮棒槌则一下打做两半个。”庄稼人眼中的所谓“皮棒槌”是当时院本所用的砌末(道具) ,名叫磕瓜(一作“磕瓜”) ,《太平乐府》李伯瑜《小桃红·磕瓜》:“木胎毡观(衬)要柔和 ,用最软的皮儿裹。手内无它煞难过 ,得来呵 ,普天下好净也应难躲。兀的般砌末 ,守着个粉脸儿色末 ,诨广笑声多!”由此曲可见 ,磕瓜是皮包木胎的柔和物件 ,打“净”的动作往往配合“净”的语言和动作表演 ,足使人发笑。

明末李开先《词谑》[黄莺儿]咏“副净”“……磕瓜不离天灵盖 ,打歪歪 ,攥科撒诨 ,笑口一齐开。”从《词谑》所记 ,可知即使是在明代的末叶 ,戏剧中尚存副末打净的习例。

传统相声中所使用的道具——扇子很可能即是“磕瓜”演变过来的 ,过去相声表演中存在着逗哏演员用扇子敲捧哏演员的脑袋的做法 ,可视为金元院本“副末打净”这一古老喜剧程式的遗留 ,后来被认为是恶俗改革掉了。

<sup>①</sup> 洛地《戏曲与浙江》,浙江人民出版社 1985 年版 ,第 140 页。



## 二、词话和货郎儿

词话渊源于唐五代的词文。词话的名称,不见于宋金文献,只是在元代始有记载,首先见于伯杭等人辑的《通制条格》卷二十七“搬词”：“至元十一年十一月中书省大司农司呈：河南河北道巡行劝农官申，顺天路束鹿县镇头店聚约伯人，搬唱词话。社长田秀等约量断罪外，本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市户、良家子弟，若有不务正业，习学散乐，搬唱词话，并行禁约。都省准呈。”至元十一年是元世祖前至元甲戌（1334），那时已有词话的名称。又见《元史·刑法志》中的“禁令”也有如上内容。可见词话是元代十分盛行的说唱伎艺，可惜没有完整文本流传，只在元杂剧中有所保存，其形式为诗赞体的七言、十言或杂言的唱词，它是明代词话、宝卷“攒十字”的始祖。《元曲选》中有 10 种杂剧引用词话（未用的只有八种），占 10% 以上。

散见在元杂剧中的元代词话，一般标明“诗云”“词云”“断云”等字样（也有不标明而在念白中直接引用词话的），作为剧中角色的念白中的一部分，主要作用是叙述和总结，如《包待制三勘蝴蝶梦》第二折包待制“云……[词云]：恰才我依条犯法分轻重，不想这分外却有别词讼。杀死平人怎干休，莫言罪律难轻纵。先教长男赴云阳，为言孝顺能供奉。后教次子去餐刀，又言营运充日用。我着那最小的幼男去当刑，他便欢喜紧将儿发送。只把前家儿子苦哀矜，倒是自己亲儿不悲痛。似此三从四德可褒封，贞烈贤达宜请俸。忽然省起这事来，天使游魂预惊动。三个草虫伤蛛丝，何异子母官司向谁控。三番继母弃亲儿，正应着午时一枕蝴蝶梦。”

词话出现在全剧之末，作为全剧的总结，这种情况最常见，近代戏曲中的“下场诗”。《秋胡戏妻》正旦唱[鸳鸯煞]后接秋胡“云……[词云]：想当日刚赴佳期，被勾军蓦地分离。苦伤心抛妻弃母，早十年物换星移。幸时来得成功业，着锦衣脱去戎衣。荷君恩赐金一饼，为高堂供膳甘肥。到桑园糟糠相遇，强求欢假作痴迷。守贞烈端然无改，真堪与青史标题。至今人过钜野寻他故老，犹能说鲁秋胡调戏其妻”。这种在最后一折出现的总结性诗赞，在《元曲选》中计有 10 种，占 10% 以上。

除说白外，曲文中也常引用词话的唱文。关汉卿《赵盼儿风月救风尘》第三折[滚绣球][么篇]曲云：“那唱词话的有两句留文：‘咱也曾武陵溪畔曾相识，今日佯推不认人。’”

元杂剧中引用词话何以这样多？叶德均认为词话并不只是被杂剧简单地借用，而在杂剧和词话两者之间，存在传承和发展的关系，“按宋元南戏和元杂剧本是从说唱诸宫调及词话改变而来，其中保存许多变而未化的叙述体的遗迹。……元杂剧中大量应用叙述体的诗赞证明它是从词话而来，所以保存了所由蜕化而来的词话成分。”<sup>①</sup>这种大胆的见解虽然仅是一家之言，尚缺乏有力的佐证以待证实。<sup>②</sup>但元杂剧中的词话形态，一来说明了元代词话流行之盛，二来说明了戏曲与叙述体曲艺的曾经有过的密切关系。

元代另一种曲艺形式“货郎儿”源于“市声”，上章已有详细论述。后来所唱的调子定型化了，成为“货郎儿”，便向着两方面发展：一是和舞伎等配合，成为宋元明队戏、社火中的“货郎”（《武林旧事》卷二、《雍熙乐府》卷一、卷十三）或杂技的“调百戏的货郎儿”（《金瓶梅词话》第八十八回）。另一是用“货郎儿”的民间乐曲和散说配合作为叙述故事之用，成为“唱货郎儿”或“说唱货郎儿”的伎艺。杂剧《风雨像生货郎旦》中的民间艺人张三姑自述说：“我本是穷乡寡妇，没甚的艳色娇姿，又不会卖风流弄粉调脂，又不会按宫商品竹弹丝，无过是赶几处沸腾热闹场儿，摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿。一诗一词都是些人间新近希奇事，扭捏来无诨次。倒也许会动的人心谐的耳，都一般喜笑孜孜。”说明到这时货郎儿仍不是勾栏瓦肆中的伎艺，而是在街市路歧中的撂地说唱，在元代较演杂剧唱散曲的艺人地位要卑微得多，杂剧中李彦和得知张三姑“唱货郎儿为生”，立做怒科云：“我是有名的财主，谁不知道李彦和名儿，你如今唱货郎儿，可不辱杀我也。”足见艺人地位之低下。但“货郎儿”的曲调“动人心”“谐人耳”，内容多取材于世俗的奇闻异事，为广大民众所喜闻乐见，所以即使遭到朝廷的禁止而仍在民间广泛流传。

“说唱货郎儿”也没有作品可见，只是从元代无名氏的杂剧《风雨像生货郎旦》间接地看到大概情形。剧中第四折记“说唱货郎儿”的艺人张三姑做场说唱：

摇摇[副旦做排场敲醒睡科诗云]烈火西烧魏帝时，周郎战斗苦相持，交兵

① 叶德均《宋元明讲唱文学》，古典文学出版社，1957年版，第1页。

② 保存于山西晋南地区的“铙鼓杂戏”十分独特，无乐曲唱，全体戏中角色一同出场静立，轮流吟诵长段的七言诗赞，辅以简单动作。可以窥见代言体与叙述体的混合的早期戏剧形态，不知是否与词话有直接关联。

不用挥长剑,一扫英雄百万师。这话单提着诸葛亮长江举火,烧曹军八十三万,片甲不回。我如今的说唱,是单题着河南府一桩奇事。(唱)

[转调货郎儿]也不唱韩元帅偷营劫寨,也不唱汉司马陈言献策,也不唱巫娥云雨楚阳台,也不唱梁山伯,也不唱祝英台。(小末云)你可唱什么哪?(副旦唱)只唱那娶小妇的长安李秀才。

下面用[货郎儿]八支和散说夹说夹唱地叙述李彦和因娶娼妓张玉娥而家败人亡的故事。从张三姑前面的“做场入话”可以知道,“货郎儿”既可说唱“火烧赤壁”或“楚汉相争”的历史故事,也可说唱“巫山梦”或“梁山伯与祝英台”的爱情传奇故事。而这段说唱脚本是她的师傅现编的:“为俺这一家儿这一桩事,编成二十四回说唱。”明显是取材于现实生活故事,这些都说明元代“货郎儿”不仅取材广泛而且篇幅也较长。

“货郎儿”为乐曲体,其音乐体式采用集曲的形式,就是将一曲首、尾分拆,中间接入其他曲牌的摘句或全调。王伯成《天宝遗事诸宫调》[正宫·端正好]《唐明皇幸蜀》套中[货郎儿]一曲,《词林摘艳》题[货郎儿],《雍熙乐府》标[货郎儿带太平年],其体式为[货郎儿]首二句——[醉太平]第一至七句——[货郎儿]末句。越到发展到后来,其插接之曲便越复杂,其体式便越接近套曲。《元曲选》中无名氏之《风雨像生货郎担》杂剧第四折,以“九转货郎儿”为主体,“一转”即[货郎儿]全曲。其他“八转”,为八首集曲,首均用[货郎儿]三句或五句,末均以[货郎儿]末句作结。但中间插接的曲牌摘句却有不同。其式为:

二转:[货郎儿]首三句→[中吕·卖花声]二至四句→[货郎儿]末句

三转:[货郎儿]首五句→[中吕·斗鹌鹑]一至四句→[货郎儿]末句

四转:[货郎儿]首三句→[中吕·山坡羊]一至九句→[货郎儿]末句

五转:[货郎儿]首三句→[中吕·迎仙客]全曲→[中吕·红绣鞋]一至五句→[货郎儿]末句

六转:[货郎儿]首三句→[叨叨令]一句→[中吕·上小楼]三至末句→[么]一至八句→[货郎儿]末句

七转:[货郎儿]首三句→[双调·殿前欢]三至七句→[货郎儿]末句

八转:[货郎儿]首二句→[双调·快活年]首二句→[中吕·尧民歌]五六句→[正宫·叨叨令]五六句→[正宫·倘秀才]末句→[双调·快活年]首二句→[中吕·尧民歌]五六句→[叨叨令]五六句→[货郎儿]末句

九转:[货郎儿]首三句→[正宫·脱布衫]全曲→[正宫·醉太平]一至七句→

### [货郎儿]末句<sup>①</sup>

每一转即一换韵,是特殊的集曲组合的“套”,构成较丰富的曲调变化。

## 三、关于曲艺表演的论述

与南宋末年产生的罗烨的说书理论总结性著作《醉翁谈录》相距年代不远,元初胡祇遹的《黄氏诗卷序》是我国曲艺史上最早的关于曲艺表演的总结性论述。胡祇遹是元代著名理学家,他与同时代的杂剧家白朴、关汉卿有来往,对元曲名伶朱帘秀、赵文益颇器重,胡氏与优伶的交往,目的在宣道观政、考较伎艺。在胡祇遹所著《紫山大全集》中收录了不少他为戏曲曲艺艺人的序赠之作,意在“励俗”而不是“应俗”,他提出“作乐以宣其抑郁”说,重视戏剧欣赏心理的泄导性,他曾在《赠宋氏序》中生动描述了戏剧的娱乐功能,“圣人所以作乐以宣其抑郁,乐工伶人之亦可可爱也。”又说“以一女子而兼万人之所为,尤可以悦耳目而舒心思”。这种对戏曲曲艺艺术的见解,比较深入到艺术的本质,而不是停留在娱乐的表层,在理论上已有相当的高度。

元代优伶以能文为尚,常持所作诗卷请名士题序以增身价,胡祇遹的《黄氏诗卷序》就是为一个能诗的黄姓女说唱艺人而作。开头便说:“女乐之百伎,惟唱、说焉。”这句话有两重含义:说和唱是基本表演手段,又是体现演员艺术造诣的重要表演技巧。胡祇遹重视舞台演出表演技巧的艺术性,提出了九项原则:

- 一、资质浓粹,光彩动人;
- 二、举止闲雅,无尘俗态;
- 三、心思聪慧,洞达事物之情状;
- 四、语言辨利,字真句明;
- 五、歌喉清和圆转,累累然如贯珠;
- 六、分付顾盼,使人人解悟;
- 七、一唱一说,轻重疾徐,中节合度,虽记诵闲熟,非如老僧之诵经。
- 八、发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业,使观听者如在目前,谛听忘倦,惟恐不得闻。
- 九、温故知新,关键词藻时出新奇,使人不能测度、为之限量。

<sup>①</sup> 李昌集《中国古代散曲史》,华东师范大学出版社,1995年版,第118—119页。

这就是著名的“九美说”。九美涉及演员的自然条件、气质风度、才学修养、唱念功夫、表现技巧等多方面的美学要求。“近世优于此者，李心心、赵真、秦玉莲”一句，说明这九条原则，并非论者随口所言，而是对前此戏剧、说唱伎艺的总结。这九美中，头三条是指对演员的素质及风度的要求，中间四条侧重对演员的说、唱、做技巧的表述，也是说唱演员所必备的基本功，最后两条则是表演艺术的较高层次，强调表演要生动传情以情感人，不断创新以丰富加深原有的内容。《黄氏诗卷序》不仅较全面地论述了说唱表演的技艺标准，而且表明我国宋元说唱表演技艺已经发展到相当高的程度。

## 第六章 摇古代曲艺向近现代曲艺的转化

### ——明摇代

#### 概摇摇述

员愿年朱元璋在元末农民大起义的混战中,在应天府(今南京)建立大明王朝,改元洪武,为了加强朱氏家族的统治,自次年起陆续分封其子及侄孙为二十五个藩王。朱元璋死后,传位给其孙朱允炆(即惠帝,年号建文),皇族内部围绕着“削藩”问题展开了激烈的斗争。被封为燕王的朱元璋四子朱棣,于建文元年(员建)从北平(今北京)起兵,发动了“靖难之役”,经过四年的战争,员建年夺得皇位,改元永乐,史称明成祖。改北平为北京,员建年定都北京,次年迁都,奠定了朱明王朝二百余年的历史。朱元璋和朱棣在位的近建年中,实行了极端专制的封建统治。早在洪武十五年在南京就建立了锦衣卫,本来是作为皇帝的仪仗队和卫队,没有其他权力,但实际上却成为皇帝直接指挥下的特务机构,不受其他任何行政系统的领导,并有自己的监狱;明成祖永乐十八年又设东厂,明宪宗成化十三年又设西厂,后来又设内行厂。这些特务机关,主要是镇压人民,监视官吏。明代中叶以后,这些特务活动更加猖狂,如武宗正德年间,这些部门都被宦官刘瑾等人所控制,广收党羽、行贿成风、横征暴敛,使人民重新陷入困境之中。

尽管如此,在明朝初期,元代土地高度集中的现象还是有所改变,“驱口”普遍得到解放,同时还采取了某些有利于发展农业生产的措施。如无主荒地可以自由垦殖,永为私田。还乡复业者可免税三年。明朝政府又大兴屯田,分为民屯、军屯和商屯,军队的用粮可由军屯供给,减轻了人民的负担。据《明会典》统计,洪武二十六年全国垦田面积达八百五十余万亩,比元代末年增长了四倍。因此,明代前期百年间,社会比较稳定,经济经过恢复,有较大的发展。

在文化思想方面,实行严格的控制。他们提倡程朱理学,确立八股文(以

“四书”“五经”命题，“代圣贤立言”）的取士制度，对读书人采取高压和利用的政策，对民间的演唱文艺（戏曲和曲艺）则强调“教忠教孝”的教化作用。《大明律》中规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百。官民之家容令装搬者同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙劝人为善者，不在禁例。”<sup>①</sup>正统文坛上盛行的是歌功颂德、官场应酬的“台阁体”，各种民间演唱文艺只在民间默默地流传，文献中少见记载。

明代中叶（成化至正德，~~景泰~~—~~弘治~~），特别到了后期（嘉靖至崇祯，~~隆庆~~—~~万历~~），形势有很大的变化。各种手工业（纺织、陶瓷、造纸、印刷、冶炼等）的发展和商品的流通，推动了城市经济的繁荣。不仅壮大了市民阶层的队伍，也对传统的思想、文化产生了强劲的冲击。尽管复古主义的潮流仍统治着正统文坛，但是许多读书人投入正统文学外的戏剧、通俗小说的创作和民间戏剧、曲艺等文学脚本的采编、整理，书商们则将这些作品大量印刷流通，满足了民众文化娱乐的需求。这一时期的曲艺，继宋代之后，又进入一个新的繁荣时期，并开始向近现代曲艺转化。

继元代的“平话”传统，明代说书对宋元瓦子中多种说话技艺进行整合，最终形成以散说为主、以讲史和英雄传奇故事为主要内容的评话。这个形成过程，与对宋元以来平话话本的整理、改编和再创作互相推动。一方面，评话的发展，为书面形式的通俗小说（章回小说和话本小说）提供了题材、叙事模式，金元以来衰沉了多年的小说也形成更接近口头语言的书面文学创作而繁荣起来；另一方面，这些通俗小说的出现，又为说唱艺术提供了更为丰富的系列故事，重新进入说书艺人口头传播的流程。明代后期，评话已成为官方和民间文化娱乐生活中不可缺少的内容，民间也出现了专门说评话的书场，并涌现出以大说书家柳敬亭为代表的一批评话艺人，为清代南北各地评话、评书的发展和繁荣奠定了基础。

诗赞体的说唱曾是唐五代说唱艺术唱词的主要文体和音乐形式。宋元时期，民间演唱文艺（戏曲和曲艺）的音乐形式主要是乐曲体，七言诗赞被称做“陶真”，流传于北方的说唱词话，留有成化说唱词话唱本十余种。明代后期，出现文人仿作的《历代史略十段锦词话》和改编民间流传的《大唐秦王词话》，明末又在词话的基础上形成了鼓词。南方文献中大量关于弹词（或陶真等）的记载，说

① 见《大明会典》卷 ~~景泰~~ 刑部·杂犯”。

明这种曲艺形式也在民间广泛流传,并引起文人的注意。清初“弹词万本将充栋”(弹词《天雨花》)的记述,说明明代后期也流行许多弹词唱本。到清代初年,诗赞体(也称板腔体)又成为民间戏曲和曲艺唱词文体和唱腔的主要形式,由明代说唱词话和弹词发展而来的地方曲种遍布南北各地。

明代传统的乐曲体曲艺(如散曲)逐渐消亡,源于昆山腔的“清曲”,伴随着昆剧的发展不绝如缕,但“曲高和寡”的艺术品位,使它只能在狭小的范围中传播。而明代中叶后兴起的“时兴小曲”(又名“时尚小令”或“时调”),则流行南北,“不问男女,不问老幼良贱,人人习之,亦人人喜听之”(《万历野获编》语),被明人视为“我明一绝”,“明人独创之艺为前人所无者,只此小曲耳!”(见《寒夜录》)明代小曲作品最早的是成化年间刊于北京的几种[驻云飞]曲集,嘉靖、万历年间大量出版的戏曲选集中也多收入流行小曲,明末冯梦龙采编了小曲集《山歌》《挂枝儿》等,并延续到清代形成了许多曲牌体的地方曲种。

在明代民间教派宝卷取代了早期的佛教宝卷。明代中叶后,各新兴的民间教派都编制宝卷作布道书。教派宝卷继承了宋元以来佛教宝卷的说唱形式,又插唱时兴小曲,构成诗赞和乐曲相结合的长篇说唱叙述模式。尽管教派宝卷仍然只在宗教活动中演唱,大部分不是文学作品,但是,它使宝卷演唱世俗化,并随民间教派传播到全国各地,直接催生了清代南北各地的民间宣卷和宝卷,有的则发展成为一种说唱艺术。

以上虽不能反映明代曲艺发展的全貌,但可以看出,明代中叶以后曲艺的发展,已经酝酿着从古代曲艺向近现代曲艺的转化,为清代曲艺的全面繁荣奠定了基础。

## 第一节 摇明代的弹词

明代七言诗赞叙事体的说唱曲艺,在江浙地区称作“陶真”“盲词”“门词”“弹词”,名称虽异,都是指民间“瞽男女”用琵琶伴奏、七言诗赞叙事体的说唱艺术。明代中叶以后,一般称作“弹词”,曾有大量弹词唱本被书商刻印,但留有传本的仅《雷峰塔》《刘二姐》两种。到了清代,江南的弹词(南词)已逐渐发展成为书场中的说唱艺术,实际上就是在明代弹词的基础上形成的曲艺形式,广东的木鱼书等是其流亚。



## 一、从陶真到弹词的演变

陶真,南宋文献中作“淘真”。最早见于南宋时期记述临安(杭州)民俗风情的《西湖老人繁胜录》:“听淘真尽是村人。”这是当时流行的“市语”,泛指七言诗赞的歌唱文体。元末昆山人顾坚曾作有模仿陶真的作品。明魏良辅《南词引正》记载:

摇摇元朝有顾坚者,虽离昆山三十里,居千墩,精于南辞,善作古赋。……与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人,其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷,行于世。

顾坚的《风月散人乐府》是散曲集,作者将它同《陶真野集》明确分开,说明它们是有区别的。后者应是模仿民间陶真形式的作品集。这条记载中的杨铁笛,即杨维桢(号铁笛,又号铁笛道人),字廉夫,浙江会稽人。据明万历间臧懋循(?—1616,浙江长兴人)《包苞堂集·文选》卷三《弹词小序》载:

摇摇近得无名氏《仙游》《梦游》二录,皆取唐人传奇为之敷演。深不甚文,谐不甚俚,能使騷儿少女无不入于耳而洞于心,自是元人伎俩。或云杨廉夫避难吴中时为之。间闻有《游侠》《冥游》录,未可得,今且刻其存者。

同卷《“游侠录”小引》称:“杨廉夫有《仙游》《梦游》《侠游》《冥游》录各四种,实足为元人弹词之祖。”元代文献中尚没有“弹词”之名,这是明代中叶后的说法。但可知顾坚的《陶真野集》、杨廉夫《仙游》等“四录”都是模仿陶真体编写的通俗文学读物。

明代中叶后江浙地区的许多文献中,把陶真落实为民间盲艺人演唱的一种说唱艺术及其唱本。如田汝成《西湖游览志余》卷二十“熙朝乐事”中说:

摇摇杭州男女瞽者,多学琵琶,唱古今小说、平话,以觅衣食,谓之陶真。大抵说宋时事,盖汴京遗俗也。……若《红莲》《柳翠》《济颠》《雷峰塔》《双鱼扇坠》等记,皆杭州异事,或近世所拟作者也。

另外,明郎瑛(号五峰,浙江仁和人)《七修类稿》卷二十二《小说》中说:“闻陶真之本之起,亦曰:‘太祖太宗真宗帝,四帝仁宗有道君’。国初瞿存斋过汴之诗有‘陌头盲女无愁恨,能拨琵琶说赵家’,皆指宋也。”明周楫《西湖二集》卷十七《刘伯温荐贤平浙》“入话”中说:“那陶真本子上道:‘太平之时嫌官

小 离乱之时怕出征。’”

上述这些记载 ,说明明代的陶真有以下特点 :它是宋元时期流传下来的一种说唱艺术形式 ,所唱“古今小说、平话”的题材多是宋朝故事 ;陶真的演唱者是男女盲人 ,他们以此为谋生的职业 ;陶真的伴奏乐器是琵琶 ,唱词是七言诗赞体 ,唱本开头有“太祖太宗真宗帝 ,四帝仁宗有道君”之类的套头话。

明代江浙地区文献中尚有“盲词”“门词”“弹词”的记载。从文献记载它们的演唱形式、演唱者和作品文本等看 ,实际都是指陶真的别称。

由于陶真的演唱者都是“男女瞽者”(盲人) ,所以文献中也称作“盲词”。如明末冯梦龙《情史》卷十四《小青》说 :“(小青)病益不支 ,水粒俱绝 ,日饮梨汁一小盏许。益明妆冶服 ,拥襟欹坐 ,或呼琵琶妇唱盲词自遣。”明末朱京藩《风流院》传奇(亦演小青故事)第七出 ,剧中丑扮老妈妈 ,旦扮小青 ,净扮唱盲词的盲婆 :

摇摇(丑)你既然不快 ,俺去唤个唱盲词的唱唱 ,与你消遣何如 ?(旦)也使得。(丑叫 ,诨介。净扮盲婆 ,诨上)……(丑见 ,诨介)你可唱得好吗 ?(净)我会弄着嘴儿 ,调着琵琶 ,反愁覆喜 ,说古论今。这都是俺的本事。(丑)我家娘娘有些愁闷 ,特唤你唱个词儿消遣 ,务要用心者。(丑引净见旦 ,诨介。净)娘娘在上 ,请问要唱那朝故事 ,孰代标题 ? 忠臣孝子 ,烈女贞姬 ,星前好事 ,月下佳期 ,我盲婆俱会唱。(旦)这都不要 ,有近日的新文唱个吧 ! (净)近日新文 ,只有《魏太监》 ,到也好听。(丑)好 ,好 ,好 ! 就是《魏太监》。(净作调琵琶 ,唱介)

不唱三王(皇)并五帝 ,不唱汉宋与唐朝 ,  
不唱前后两五代 ,不唱元朝膾炙臊。  
只唱明朝奸巧子 ,魏姓忠贤名字刁。  
他本河间府人氏 ,一旦割势往京跑。  
自进宫门三五载 ,冷水常把茹茹淘。  
是时皇帝爷爷小 ,不足银钱并矿条。  
一朝要用施宫妾 ,这个奴才带得饶。  
即连贡上三千贯 ,畅快君王钱两抛。  
谁知日后登皇位 ,世事端的在心苗。  
唤出忠贤丹墀跪 ,凭空赐与内厂镣。  
赐镣之后又赐锦 ,赐锦之后又赐肴。

恶奴眉皱生奸计,选贡美女真个标。  
狐媚君王千百状,御妃缢杀在西桥。  
可怜夜夜孤魂哭,红树无光青叶焦。

.....

《金瓶梅词话》第二十一回,应伯爵对歌妓李桂姐说,“休说你哭瞎了你眼,唱门词儿”。说明唱门词的也是盲人,是盲人谋生的职业。明叶宪祖《鸾镜记》第十五出“品诗”,写几个俗子拿诗请鱼玄机(炼师)评论,鱼让侍女(贴扮)传达评论意见。其他人的诗都说了,两个轻薄子(中净、丑)的诗未提及,于是:

摇摇(中净)都送还了,只留我两个的,有些意思。(贴)这也难道。二位的诗倒在此,只是怕得罪,不敢将出来!(中净)正要请教,何妨。(贴念介)  
“自从盘古开天地,几人作佛几人仙。今朝仙女临凡界,住在咸宜观里边。”  
炼师说:“请相公去唱门词罢,做甚么诗?”(中净)门词正是女眷极喜的,你炼师怎么不留我唱唱!

剧中“中净”的诗开头用了“自从盘古开天地”,所以鱼玄机讽刺他“去唱门词罢”。这说明门词唱本开头也有此类套头话。中净称“门词正是女眷极喜的”,可与下文介绍弹词的情况相印证。

明代文献中关于弹词的记载,最早见于田汝成《西湖游览志余》卷二十《熙朝乐事》中记杭州八月观潮,“其时,优人百戏,击球、关扑、鱼鼓、弹词,声音鼎沸。盖人但借看潮为名,往往随意酣乐耳”。将弹词与渔鼓(道情)并列,则都属于“优人”(民间艺人)赶趁演唱的不同的说唱形式。直接展示明代弹词演唱形态和文本形式的是明末薛旦《醉月缘》传奇第九折《弹词》中演唱弹词《薄命小青词》的描写。这出戏中,“弹词女先生”是一位“瞎婆子”(净扮),背着琵琶,由“老儿”(杂扮)扶持上场,被小姐(小旦扮)召来唱弹词:

摇摇(小旦)你会唱什么?(净)我会唱《朱舍记》《何文秀》《刘孝文》《朱买臣》《徐君美》《小秦王》《王昭君》《韩夫人》《孟姜女》《祝英台》。(小旦)通旧得紧,有什么新闻事,唱来我听。(净)有,有,有!近日杭州城里,有一桩新闻事,叫做《薄命小青词》,我唱与你听,何如?(小旦)愿闻。(净做弹唱介)

摇摇自从盘古分天下,三皇五帝夺乾坤,  
过了汉唐并元宋,大明一统到如今。

风调雨顺年丰熟 国泰民安莫比伦，  
看了万般花世界 杭州城内出新闻。  
有个天生女绝色 生长扬州叫小青，  
琴棋书画般般会 刺凤描龙件件能。  
年方二八多娇媚 嫁与杭州冯姓人。  
冯家官人真俗子 大娘凶悍忒无情。  
一到家中多受苦 千般打骂怎安身？  
见了二官多可厌 声声只叫眼中钉。

.....

忽然一日浓妆起 簪花对镜画真形。  
自把红颜来比看 分明就是画中人。  
画毕一声长叹息 放声大哭失三魂。  
呕血一升气已绝 花作南柯一梦人。  
冯二官人忙来到 放声哭倒在埃尘，  
急将真容来藏过 仅留诗稿数篇存。  
可怜绝代能文女 浑如水中幻泡梦中身！

其词曰：文姬远嫁昭君墓，小青又续风流债，也亏一阵黑罡风，抽身快，  
单单别别清凉界。是原不是鸳鸯一派，休算做相思一概。自思自解自商量，  
心可在？魂可在？着衫又拈双裙带。

（小旦）好词，好词！将银一钱赏他去。

综合上述明代文献中关于陶真、盲词、门词、弹词的记述和作品实例，可以看出，它们实际上是一种说唱艺术形式的曲艺，共同的特点是：

员唱词的形式都是七言诗赞体，开头有“自从盘古开天地”之类“套头话”；  
通篇唱词，没有说白。

圆演唱者都是有生理缺陷的“盲男女”，他们自幼便接受训练，能“弄着嘴  
儿，调着琵琶，反愁覆喜，说古论今”（《风流院》传奇），以此“觅衣食”，为谋生的  
职业，他们不仅赶趁撙地演唱，盲女艺人（“女先生”）也登门为闺中妇女演唱，并  
深受闺中妇女的喜爱。

猿伴奏的乐器是琵琶，演唱的音乐缺少记载，仅见明末董说的小说《西游  
补》第十二回“关雎殿唐僧堕泪，拨琵琶季女弹词”中提到两种琵琶伴奏曲[凄楚  
琵琶调][泣月琵琶调]。另据文献记载，也用江南十分流行的[山歌调]演唱

(见下)。

源演唱的曲目“说古论今”,既有宋元以来“古今小说、平话”的传统故事,也有当代题材的“新文(闻)”。尤其是唱新闻是明代说唱文艺的重大发展。

旧时同一种民间演唱技艺,有不同的名称,并不奇怪,因为没有人为它们正式定名。“陶真”是借用传统的鄙称,因为它们的唱词在文人们看来“村鄙”“鄙俚浅薄”,这从《风流院》传奇中插唱的《魏太监》唱本也可看出来;“盲词”则突出了演唱者的生理缺陷,也有鄙视的意思;“门词”则是因这种曲艺是采取“排门儿”登门演唱的形式。关于“弹词”之名的由来,一般认为它是“弹唱词话”的省称。嘉靖以后,文献中一般以弹词统称南方的陶真、盲词、门词,突出了伴奏乐器(琵琶)的特点,并无贬义。

从上述所引各剧本中的描述和有关文献的记载看,盲艺人除了走街和赶趁演唱外,弹词也深受闺中妇女们的喜爱。请盲艺人上门演唱弹词,是妇女们消闲娱乐的重要形式。那些被封锁在闺中的大家妇女们,她们不能像男子那样自由到公众娱乐场所去听说书。这种虽被文人视为“鄙俚浅薄”的弹词和唱本,便深受她们的欢迎。明末田艺衡《留青日札》卷二十一《绣花娘、插戴婆、瞎先生》中的“瞎先生”,说的便是这类弹词女演员:

摇摇曰瞎先生者,乃双目瞽女,即宋“陌头盲女”之流。自幼学习小说辞曲,弹琵琶为生。多有美色、精技艺、善笑谑、可动人者。大家妇女骄奢之极,无以度日,必招致此辈,养之深院静室,昼夜狎集饮宴,称之曰“先生”。若南唐女冠耿先生者。淫词秽语,污人闺耳,引动春心,多致败坏门风。今习以成俗,恬不知怪。

作者从维护封建“闺范”出发,对盲女弹词演员和她们演唱的弹词做了批评。但也说明,至迟在明代后期,这类盲女演唱的弹词已深入“大家妇女”的日常生活,盲女演员被尊为“先生”。她们“精技艺、善笑谑”,常被大家妇女请到家中演唱。

由于北方的说唱词话和南方弹词的唱本和演唱形式相似,所以有些明代人的记载,也将它们视为一体。但说唱词话的伴奏乐器有鼓,明代的鼓词即由说唱词话发展而来。(见本章第二节)清代江南弹词发展为书场艺术,听书客要求演唱者的说唱艺术精益求精。明代中叶以后,由于江南的商品经济发达,市镇林立,一般平民百姓对社会上发生的重大事件较为关心,便使这类“唱新闻”的节

目,由同样撂地、赶趁或排门演唱的“说因果”“道情”“小热昏”等民间说唱形式继承下来,它们也都采用七言诗赞体。

## 二、明代弹词的唱本

明代中叶后,民间刻书业十分发达,书商们请一些粗通文墨的人大量纪录、改编弹词唱本,作为通俗文学读物出售、流通。如明赵琦美《酉阳杂俎·序》中说:“吴中麇市闹处,辄有书籍列日檐部下,谓之‘书摊子’。所鬻者悉小说、门事唱本之类。所谓门事,皆闺中儿女子之所长也。”门事即门词,亦即弹词。

明代弹词演唱的内容是相当广泛的。上文引田汝成《西湖游览志余》文中说,陶真“唱古今小说、平话”,朱京藩《风流院》传奇中的盲婆自称能唱“忠臣孝子,烈女贞姬,星前好事,月下佳期”,还唱“近日的新文(闻)”,薛旦《醉月缘》传奇的弹词女先生不仅能唱许多弹词“旧”书,也唱“新闻事”。它们说明明代弹词既唱古今小说、平话等传统故事,也唱时事故事。综合上文所引各种文献中分别提到的弹词唱本,名目有:《红莲》《柳翠》《济颠》《雷峰塔》《双鱼扇坠》等“记”(见《西湖游览志余》);《魏太监》(见《风流院》传奇);《朱舍记》《何文秀》《刘孝文》《朱买臣》《徐君美》《小秦王》《王昭君》《韩夫人》《孟姜女》《祝英台》和《薄命小青词》(见《醉月缘》传奇)。以上是民间唱本。也有文人的拟作,如《仙游》《梦游》《游仙》《游梦》“四录”等。

明代民间弹词唱本数量虽多,但除了上述传奇剧本中所载的两个短篇唱本(它们可能是剧作家的摘编本)外,基本上都没有保存下来,其原因,一是它们都“鄙俚浅薄”,后人认为没有保存价值;二是刻印简陋,难以保存。现在能看到的明代弹词的传本,仅有《雷峰塔》和《刘二姐》两种,以下分别做介绍。

(一)《雷峰塔》:《西湖游览志余》提到的弹词唱本《雷峰塔》,今存清道光年间绍兴民间艺人传抄本。它是经过民间艺人传唱,成为他们的保留书目而流传下来的。这个唱本通篇为七言诗赞体,约四回,用第三人称叙事体唱故事,开头有“自从盘古分天地,三皇五帝治乾坤。……大宋天子登龙位,国泰民安定太平”一段套头话。它与话本小说《警世通言》卷二十八《白娘子永镇雷峰塔》基本情节相同,说明它们都来源于宋代小说话本,故唱本中有“一夜话文说不尽,金鸡报晓天大明”的唱词。但在细节描写方面,两者有许多不同。如白娘子与许仙“游湖相遇”“还伞定情”时,两人互道身世,白娘子主动说:

摇摇“和你今日来相会,也是前生夙世姻。

不嫌奴家容颜丑 愿托终身过光阴。”

许仙听说微微笑：“大娘此事不相应。

你是富贵多娇女 我自贫门小自身。

贫富如何为夫妇 乌鸦怎配凤凰群？”

白娘见说回言答：“官人说话不通情。

夫妇那论贫和富 若是姻缘不论贫。”

接着白娘子赠给许仙五十两银子 让他自己开店谋生意 到时再来娶亲。这段“贫富如何为夫妇”“夫妻那论贫和富”的对话 便富有人情味。这个唱本中增加的情节很多 比较重要的有以下几处：

**源**白娘子斗全真道士 讨还人参。自称“全真古教我为尊”的老道 说许仙“满面妖气” 要了许仙一包人参(抵银二十两) 给他五道“灵符”。这些灵符对白娘子不起作用 解除了许仙的顾虑。白娘子找老道讨人参。这一段约 四五行 其中写白娘子作法将老道吊起来：“开言便把道人骂：你这妖道有何能？即忙解下腰间带 真言念起吓杀人。便将老道空中吊 飘飘荡荡不解人。众人看见哈哈大笑 白娘武艺不差分。”唱本中的白娘子虽仍为白蛇精变化 带有妖气 但又让她成为“黎山老母一门人” 则带上仙气。明代民间盛行女神信仰 黎山老母等女神在民间信仰中的地位很高。把白娘子说成是黎山老母的门人 说明民间艺人在努力削弱白娘子的精怪形象 使她成为一个武艺高强的仙人。这一情节在清末江南民间流传的《金山宝卷》中仍然演唱。

**源**盗仙草“返魂香”。白娘子因天气炎热 到后花园内乘凉 偶现白蛇原形 将许仙吓死。南极仙翁处有仙草“返魂香” 可救活许仙 但有白鹤仙童把守。白娘子安排小青照顾许仙 她明知仙草“取得成来取不成” 没有把握 却“舍生拼死走一场”。白娘子虽是精怪 为了救丈夫 “性命几乎不得存”。这一情节就是清代白蛇传故事弹词和戏曲中“盗仙草”一节的来源。

**源**大闹苏州公堂。许仙因描金扇事发 被捉到苏州府衙门拷打。白娘子赶到公堂 太爷要用刑 “方才动手来夹起 一阵狂风不见人。飞沙走石人惊怕 太阳不见半毫分。公堂黑暗如昏夜 面东不见面西人。太爷吓得魂不在 公案底下躲其身。两边皂隶都跌倒 六房书吏失三魂。”这一情节后来发展为苏州弹词《白蛇传》中著名的段子“闹公堂”。

**源**金山寺斗法海。许仙到金山寺听法海禅师讲经说法 法海说他被妖精迷惑。白娘子追到金山寺 与法海斗法 不敌法海 逃走。唱本中说：“你道禅师法

力大 ,只因白娘怀孕身”。唱本中“斗法”的叙述简略 ,但它是后来白娘子“水漫金山”的滥觞。

缘白娘子雷峰塔下生子 ,许猩猩祭塔。这个唱本保留了话本结尾法海的四句偈语“雷峰塔倒 ,西湖水干 ,江潮不起 ,白蛇出世” ,但它又敷演出许多情节。如曾与白蛇结拜为兄妹的黑鱼精 ,痛恨法海 ,欲救白娘子出雷峰塔。白娘子在塔内生了儿子 ,由许仙的姐姐抚养长大 ,取名猩猩。猩猩中状元 ,得黑鱼精帮助 ,平定“蛮洞”造反 ,娶张翠娥为妻 ,夫妻同“祭塔”拜亲娘。这些后续的情节 ,在清代曲艺和戏曲作品中都有较多的敷演。

从这本弹词增加的情节看 ,民间艺人已尽力将这个精怪害人的故事 ,改编成一个反映社会人情的故事。白娘子的悲剧命运虽难以改变 ,但也尽量设计一个较为圆满的结局。这些情节大都被后来的白蛇传曲艺和戏曲作品接受 ,并有发展。可以说 ,这个明代弹词唱本在白蛇传故事的发展中起了承上启下的作用。

(二)《刘二姐》这个唱本最早见西湖渔隐编《欢喜冤家》(又名《贪欢报》) ,成书于崇祯十三年(1640)第九回“乖二官偏落美人局”记载 ,小说中称它是“刘二姐偷情的山歌”。今存清同治光绪间刊《新刻绣像刘二姐全本》。它开头的套头话和通篇七言诗赞的形式 ,同《醉月缘》传奇中所载的弹词《薄命小青词》相同 ;书中说它是“山歌” ,表明它是用[山歌调]演唱的。清代苏州弹词中仍唱这个曲调。唱本的故事是发生在明弘治十八年(1505)浙江余杭县的一件“新闻” :屠户刘公的女儿刘二姐爱上了隔壁的青年朱三(廷松) ,二人结“私情”。二姐怀孕 ,同朱三私奔苏州。逃到吴江桥 ,馒头店光棍陈安要调戏二姐 ,二姐拒绝 ,惊动地方“总甲” ,朱三、刘二姐被抓监禁。刘公发现二姐和朱三私奔 ,带儿子刘章追赶 ,将二人领回 ,送到官府。二姐在狱中生下儿子 ,被放回家。朱三被关进杭州牢狱中 ,两年后得赦 ,夫妻团圆。

这个唱本的文字很粗糙 ,也有文句不通的地方 ,但其中也有一些精彩的片段。比如写刘二姐思春 :“橘子开花无郎对 ,恼得鸡冠昼夜愁。夜眠孤枕介能长 ,九遍翻身到五更。四壁风声听不得 ,熬得心头有病生。蔷薇开花在东篱 ,凤仙含笑引才郎。槐树开花无郎对 ,日夜忧愁是木□。光光玉手托红腮 ,身靠纱窗弗走开。石灰下酒奴吃苦 ,熬得相思病重来。”这种比兴结合的描述 ,借鉴了吴方言区民歌的传统手法。写刘公执意要把女儿送官府 ,把一个不通情理的“屠户”发牛脾气写得活龙活现 :“刘公口里叫高声 ,送他官府抽皮鞭。刘婆当下叫刘章 ,总劝爹爹莫上堂。忍耐贱妾冤家女 ,免得人前闲话扬。刘公见话便摇头 ,猿远



拍手槌胸不肯休 ,若还不送官府去 ,便做七十二只老耕牛 !”特别是写二姐出监狱与朱三离别的场面 ,一对恩爱夫妻生离死别 ,互相劝慰 ,十分感人 :

摇摇今朝夫妻相离别 ,未知何日转家门 ?

姐诉情语劝郎君 ,同心念佛去修行。

台上烧香台下拜 ,一年四季保平安。

情哥见话便回信 ,莫信僧尼拐骗钱。

烧香念佛有灵感 ,和尚道士上西天 !

当初做事不思量 ,如今苦了有情人。

橘子剥皮郎害苦 ,切莫归家去恨人。

恩恩爱爱许多言 ,你情我愿脱衣眠。

夫妻不是今生定 ,五百年前结因缘。

吩咐才罢一场亲 ,棒打鸳鸯两离分。

大哭一场天地动 ,低哭三声神鬼惊。

双双坐起哭哀哀 ,叠起黄连苦断情。

.....

清代江浙地区的弹词(南词) ,在康熙乾隆年间已经成为书场说唱艺术 ,但民间仍存在走街、摆地形式的“弹词”(或称“陶真”)演出和作为通俗读物的唱本 ,这类唱本多是唱“新闻” ,开头仍保留“自从盘古开天地”之类的套头话。它们最后溶入其他“说新闻”的民间说唱中。同时 ,它们流传到广东地区 ,用当地民歌小曲演唱 ,即发展为“木鱼书”。

## 第二节 摇明代说唱词话和鼓词

由元代词话发展而来 ,主要流行于北方的“说唱词话”是诗赞体(七言和十言唱词)的说唱曲艺。今存成化年间说唱词话唱本多种 ,它们以唱为主 ,散说很少。明代后期 ,北方民间的鼓词就是从这类说唱词话发展而来 ,同时也出现文人改编以散说为主的《大唐秦王词话》和模仿这种词话形式写作的说唱历史的通俗读物。摇摇

### 一、成化说唱词话唱本

明成化说唱词话唱本 1956 年在上海嘉定县宣姓墓中出土。经上海市文物

管理委员会考古组鉴定,该墓为明西安同知宣昶妻室的墓,墓主生前喜欢这类唱本,故作为随葬品。出土唱本经过整理裱装后,由上海图书馆收藏,1984年影印出版。全部共 8册,其中一册是南戏《新编刘知远还乡白兔记》,其余 7册包括 7种说唱词话。从这些唱本封面题署和部分尾题的年代,可知它们是明成化七至十四年(1521—1528)北京永顺堂刊印的。这些作品的篇名多以“传”为名,但在封面题书名的中间,多有“全相说唱词话”“说唱词话传”“说唱足本词话”的字样,故将它们定名为“说唱词话”。其中题为“永顺堂重刊”的四种《花关索传》唱本,版式与元刊《全相平话五种》相同,赵景深先生认为它们“是从元刊本翻印的,初刻的年代还可以推前一百多年”。<sup>①</sup>其中,《花关索贬云南传》末还有“重编(编)全集新词传,有忠有孝后流传”的话,说明这个唱本是很古老的,但大部分唱本标题“新编”“新刊”,说明成化年间说唱词话有广大的群众基础,人们不仅喜欢听艺人说唱,也喜欢阅读词话唱本。

这些唱本每本都有插图多幅,或上图下文,或半页插图;插图都有题目,如《包龙图陈州柴米记》插图 16幅,分别题《陈州耆老奏饥荒》《重封包相监柴米》《张妃鸾(鸾)驾遇包公》《包公奏谏仁宗主》《赵大郎错吊包公》等。

(一)成化说唱词话唱本的题材和传承 这批词话大致可以分为:

1. 讲史类词话:讲史类词话三种:《花关索传》,包括前集《新编全相说唱足本花关索出身传》、后集《新编全相说唱足本花关索认父传》、续集《新编足本花关索下西川传》、别集《新编全相说唱足本花关索贬云南传》共四集,另外两种是《新编说唱全相石郎驸马传》《新刊全相唐薛仁贵跨海征辽故事》。

《花关索传》的篇幅最长,四集的故事是:刘、关、张“三结义”,决心打天下,关羽、张飞相互杀对方的全家。关羽妻胡金定怀胎三月,逃回父母家,生下一儿。七岁,在蒲州看灯遗失,被索家拾去。九岁,从班石洞主花岳出家,学得十八武艺。十八岁回索家,取师父花岳和索家姓,名为花关索。花关索收伏太行山许拔山、赵拿云等十二强人,带亲娘拜别外公去西川寻父。经鲍家庄,打碎“大言牌”,娶了鲍三娘。(“前集”)三娘与“鬼头人”廉康曾有婚约,前来讨妻。关索杀了鬼面人廉康,收了刘登、文达。经芦塘寨,与王桃、王悦二姊妹比武,又娶了二人。关羽与姚宾结为兄弟,姚宾盗马夜走,冒充关元帅骗关索,母亲胡金定认出。关索杀姚宾,与母胡金定、妻鲍三娘、王桃、王悦同到荆州认父团圆。廉旬为

<sup>①</sup> 见《谈明成化刊本“说唱词话”》,载《曲艺丛谈》,中国曲艺出版社 1984年版。

兄廉康报仇,兴兵攻先主刘备,关公不敌。姜维骗得荆王胭脂马,关索骑胭脂马杀廉旬。曹操请刘备在落凤坡小宴,刘备赴宴,席上吕高舞剑,被关索杀死。张林要为吕高报仇。 (“后集”)关索扭断铁头张林头,救出刘备。曹操还荆州得逃身。刘备入荆州,被围在阆州。姜维请关公救阆州,关索随父下西川,阆中救刘王,杀周霸,收周仓,一齐打入成都府。 (“续集”)关公去荆州,刘备派义子刘丰来荆州赏军。席间刘丰与关索冲突,刘备贬关索到云南,贬刘丰到阴山后。关公不愿嫁女给吴王孙权,孙权发兵,关公兵败求救,刘丰挡杀送文书人。关公在荆州战死。张飞被张达所害,刘备梦关张。关索引兵征吴,杀铁旗曾霄,杀吴将祭父,刘备归天,诸葛亮回卧龙岗修行,关索气死。 (“别集”)宋元以来,各种花关索的传说很多,云南、贵州有许多与关索有关的地名和传说,但在通行本《三国演义》中,只在第七十八回提到关羽死后关索见孔明,被命为“前部先锋”,没有什么作为。《花关索传》的故事情节显然来自民间传说。

《石郎驸马传》述后唐李天子妹木樨公主,招石敬瑭为婿,称石郎驸马。元旦拜年时,木樨公主与张皇后“姑嫂相争不下拜”,发生口角。张皇后告到天子处,天子将公主禁入冷宫。公主修血书给石敬瑭,石起兵三关,攻入汴京,杀了张皇后。李天子去扶桑国修行,石敬瑭自称天子,改朝后晋。故事与史实无关,与元刊《新编五代史平话》内容也相去甚远,但与题名罗贯中编《残唐五代史演义传》第四十五回“潞王夺位争天下”至五十回“石敬瑭长安即位”情节相近。而词话故事体现的是家庭伦理教训:“只为姑嫂争八拜,一国河山换主人”,“奉劝人家姑和嫂,莫学官家李圣人”。

《薛仁贵跨海征辽故事》述唐太宗李世民居征辽故事。主要说薛仁贵的业绩,其中有“柳金定送夫投军”、“薛仁贵与苏文飞刀对剑”“四海龙王行雨救仁贵”“薛仁贵告御状”等情节,与《永乐大典》卷五二四四“辽”字韵收元代平话《薛仁贵征辽事略》相似,为后来《说唐后传》等小说起了过渡作用。这是一个民间艺人演唱的台本,它在明代词话发展中的意义,下文将做专门介绍。

**圆案类词话**:公案类词话八种:有《新刊全相说唱包待制出身传》、《新刊全相说唱包龙图陈州柴米记》、《新刊全相说唱足本仁宗认母传》、《新编说唱包龙图断歪乌盆传》、《新刊说唱包龙图断曹国舅公案传》、《新刊全相说唱张文贵传》二卷、《新编说唱包龙图断白虎精传》、《全相说唱师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》二卷(按,卷下书名《全相说唱包龙图断赵皇亲孙文仪公案传》)。它们都是说唱包公断案的故事。

“包待制”“包龙图”即北宋著名的清官包拯(包拯—包拯)。北宋末年,包待制(拯)便成为一个妇孺皆知的传奇式清官。《宋史》卷三一六《包拯传》中说他:“立朝刚毅,贵戚宦官为之敛手,闻者皆惮之。人以‘包拯笑比黄河清’。童稚妇女亦知其名,呼曰‘包待制’。京师为之语曰:‘关节不到,有阎罗包老。’”宋元时期包公断案故事已成为说唱艺术和民间戏剧中普遍演唱的题材。明成化说唱词话中包公断案故事的作品虽仅发现八种,根据这些作品也可看出说唱词话在包公案故事发展中起了承上启下的作用。

首先是题材的继承和传播。如《包待制出身传》《陈州粳米记》《仁宗认母传》《断歪乌盆传》等据无名氏元杂剧故事改编,它们又都为清代说部的《包公案》所继承。同时,这些词话的题材也被其他民间演唱文艺演唱,如《张文贵传》的故事被改编作莆仙戏剧目《张文贵》、宝卷《白马宝卷》(又名《白马驮尸宝卷》《斩杨二卷》等);《仁宗认母传》的故事被改编为宝卷《落帽风》(又名《三审郭淮宝卷》)、京剧《狸猫换太子》;《包龙图断曹国舅公案传》的故事被改编为传奇剧本《袁文正还魂记》,鼓词、赞神歌、宝卷《卖花传》等;《师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》故事被改编为京剧《铡赵王》。

除了题材的传承,这些说唱词话唱本在包公故事的发展中,还具有向长篇过渡和题材扩展的意义。宋元话本、杂剧和明代的《百家公案》中的包公办案故事,都是各自独立的短篇,而这八篇包公词话唱本已出现向长篇过渡的趋势。它们的内容各自成篇,又互有联系,叙述了从包公出世到为官断案的过程,《包待制出身传》《包龙图陈州粳米记》《仁宗认母传》三篇,按时间的顺序合订在一起。各篇的文辞中也有互相照应的話,如《仁宗认母传》开头的唱词:

摇摇听说文官包丞相,清名正直理条文。

只为陈州监粳米,陈州坏了四皇亲。

百姓军民多快乐,感谢清官包直臣。

赵王呼他为铁面,两班叫做没人情。

日判阳间不平事,夜间点烛断孤魂。

三会曾坐开封府,两回朝内现忠臣。

山里大虫勾来到,古窑曾断歪乌盆。

街头曾救林昭得,法场斩了曾皇亲。

明州曾断陈通判,老鸦下状甚分明。

诸山曾断孙庙鬼,也曾空里断狂风。

断了负心郎七姐 ,三爪团鱼是鳖精。  
正宫曾断曹皇后 ,一牢断了两家人。  
断得崔护为夫妇 ,曾断孙焦一个人。  
八棒十三依法断 ,不将屈棒打平人。

这段唱词中的“只为陈州监糶米 ,陈州坏了四皇亲” ,“山里大虫勾来到 ,古窑曾断歪乌盆” ,“法场斩了曾皇亲” ,是指词话《包龙图陈州糶米记》《包龙图断白虎精传》《包龙图断歪乌盆传》《包龙图断曹国舅公案传》的故事。唱词中的其他故事 ,也应当有词话本。正是在这些系列故事的基础上 ,清代出现了专门说唱包公故事的长篇说唱《包公案》。

在这八种包公词话中 ,《张文贵传》是一篇特殊的作品 ,讲述一个朴刀杆棒为主的传奇故事。上卷所述故事是张百万之子张文贵赴京赶考 ,路过太行山 ,被静山大王赵太保掠上山去 ,绑在剥皮亭上准备取其心肝。赵太保的女儿青莲公主救了文贵 ,与他成亲 ,并赠他三件宝贝 :碧玉带、逍遥瓶、温凉盏 ,送他下山。文贵逃到凤凰城 ,被黑店主杨二勒死 ,推入井里 ,夺了三件宝贝和龙驹马。这一卷中 ,包公没有出场。下卷写国太重病 ,杨二用碧玉带治好了国太的病 ,被封做八十四州都元帅。白龙马驮张文贵尸体到包公处告状 ,包公向国太借了碧玉带 ,使张文贵还魂 ,案情大白。静山大王和青莲公主受招安封赏 ,张文贵夫妻团圆。这篇包公故事说唱词开启了清代《包公案》以朴刀杆棒的传奇故事为先例。

獠转奇灵怪类词话 :有《新刊全相莺哥行孝义传》《新刊全相说唱开宗义富贵孝义传》两种。《莺哥行孝传》唱的是一个寓言故事 :猎人打瞎了莺哥母亲的眼睛 ,莺哥采荔枝养母 ,又被猎人捉住。莺母思念莺儿 ,飞外寻儿 ,饿死在山西。莺哥会吟诗 ,猎人图利 ,将莺哥卖给相公 ,相公将莺哥献给国王。莺哥在国王面前不肯吟诗 ,国王以为猎人欺骗 ,将猎人杀了。莺哥为母亲报了仇 ,开口说明孝养母亲的经过 ,并应题吟诗。国王便将莺哥放了。莺哥葬了母亲 ,被观音菩萨度到南海。这是中国佛教徒编的寓言故事 ,源于《杂宝藏经》卷一所载“鸚鵡孝养”故事。原故事仅说鸚鵡父母双盲 ,不能觅食 ,鸚鵡采集稻谷孝养父母。词话中增添了曲折的情节。其中莺哥吟诗 ,写得很有趣。如莺哥求猎人的母亲王婆放了自己 ,吟诗道 :“好王婆也好王婆 ,使你儿子放莺哥。放得莺哥回窠内 ,子孙代代着绫罗。”王婆唆使儿子卖了莺哥 ,莺哥吟诗骂道 :“贼王婆也贼王婆 ,撺掇儿子卖莺哥。打生罪业千斤重 ,夜叉勾你见阎罗 !”莺哥葬母 ,玉帝差百禽下界扶助莺哥。其中“百鸟送葬”的描述 ,是敦煌说唱文学拟人化的《百鸟名——君臣仪

仗》小段的继承。清代吴方言区宝卷中的小卷《螳螂做亲宝卷》写的是一个各种小动物为螳螂办婚礼的场面 ,与此有异曲同工之妙。

《开宗义富贵孝义传》写一个传奇式的故事 :开宗义生子十七人 ,东海龙王的三公主 ,嫁给他的第七子。开公九世同堂 ,一门孝义 ,广有珍宝 ,富过皇家。玉皇降下袈裟树 ,给他做成两扇袈裟门。孝文皇帝知道后 ,屡次讨要金银珍宝 ,勒逼开公献出袈裟门。玉皇降下天符牒 ,警告皇帝归还勒索开公的金宝。灵山佛世尊派无量佛考验开家。最后开公一家超升 ,“同做灵山会上人”。这个传奇故事宣传孝义果报 ,也批评了皇帝的贪婪。这一故事可能在明代已被改编成宝卷 ,今存清代抄本和刊本很多 ,如《销释开宗宝卷》《佛说开宗宝卷》《开家宝卷》《开家孝义全传宝卷》等。

(二)成化说唱词话唱本的内容和形式特征 :成化唱本是据民间艺人口头演唱记录而稍加整理的本子 ,所以在唱本的末尾常有这样的话 :“今唱此书当了毕 ,将来呈上众人(或作“贵人”)听。”从内容上看 ,它们多从民众的视角 ,来看待所描述的社会问题。比如《包龙图断赵皇亲孙文仪公案传》,写仁宗皇帝御弟赵皇亲强占民妇刘都赛 ,把她丈夫师官受全家一百多口人全部杀掉 ,又勾结恶吏孙文仪杀了师官受之弟师马相全家。包公诈死 ,皇帝将赵皇亲封“开封主” ,赵皇亲来到开封府 ,却被包公拿下 ,用上各种酷刑 :荆条、大棒打 ,烙铁烙 ,跪铁菱角 ,十指钉铜针……赵皇亲受刑不过 ,只得招认罪行。包公将赵皇亲“千刀碎割” ,然后“转奏归朝见圣人”。仁宗皇帝“亲手奉御酒三锺 ,功劳上簿 ,凌烟阁上标名”。这类情节 ,显然只是反映了民众的心愿。它们同明代后期经过文人加工改编的《大唐秦王词话》比较 ,艺术上显得很粗糙 ,与艺人实际的说唱也有一定距离。但也有一些精彩的段子。如《陈州粳米记》写王丞相保荐包公 ,让包公在皇帝面前讨封一段 :

[说].....包公认的是青州王相公 ,各叙礼毕 ,相公道 :“秀才 ,朝廷宣你为官 ,我今领了圣旨特来相请。”包拯道 :“我如今出家 ,如何去为官?”丞相道 :“我保奏你 ,去陈州监仓粳米之人。你去朝中封赠了官职 ,你看我幞头动 ,你便谢恩 ;不动 ,你休谢。”

[唱]包公见说心欢喜 ,拜辞长老出家人 ,  
合寺众僧都来到 ,送出香花寺外门。  
二人上了高头马 ,一行头踏转朝中。  
迤迤来到朝门外 ,来到东华龙凤门。

下马离鞍入内去 阁门大使奏明君，  
仁宗皇帝心欣喜 宣进朝门见寡人。  
三宣引至金銮殿 紫袍金带赐忠臣。  
包拯朝中披戴了 二十四拜拜明君。  
仁宗皇帝传圣旨 说与包文拯一人：  
“赐予紫袍金腰带 去做监仓柴米人。”  
包公见说前来奏：“我王万岁纳微臣，  
小臣怎敢陈州去 都是金枝玉叶人。  
我王差出小臣去 去到陈州丧了身。”  
皇帝道言不妨事 重封官职不叫轻。

[说]官里道：“寡人封你四个大使 将丈二黄罗御笔亲书八字 御书到处 如朕亲行。特封值仓使、节度使、沧州监仓使、陈州监仓使。”

[唱]仁宗皇帝封官职 看了包文拯一人。

包公看了王丞相 幞头不动半毫分。  
包公不把王恩谢 依了青州王相公。  
皇帝当时传圣旨 再封官职姓包人。

[说]圣旨道：“职轻 再封四个大使：仓廩都转运使、江南八十一州转运使，西川五十四州都督使 内府朝官提调使。”

[唱]仁宗皇帝封官职 封与包文拯一人。

包公听得心欢喜 不敢擅自谢王恩。  
偷眼看了王丞相 幞头不动半毫分。  
仁宗皇帝心中闷 包公怎不谢王恩？  
青州王相前来奏：“伏惟圣上纳微臣，  
封得包公官职小 今朝未敢谢王恩。”  
官家说与王丞相 再封大职与包公。

[说]官里道：“卿 再封四个大使：五府台官宰相使、一十五府提督使、十二坐开封选院使、东厅三省枢密使。待陈州柴米回朝 一保上殿。”当时文武众官 尽皆失色。违法者先斩后奏 正受开封府尹。

[唱]包公听得心欢喜 中我机谋八九分。

偷眼又看王丞相 幞头不动半毫分。  
包公未敢前来拜 不敢金阶谢圣恩。

仁宗皇帝心中闷 ,便问包文拯一人 :  
“寡人封你官职了 ,因何不谢寡人恩 ?”  
王丞相前来奏 :“我王万岁纳微臣。  
若是包公陈州去 ,八般法物要随身 :  
松木大枷松木棒 ,要断百姓不平人 ;  
黑漆大枷黑漆棒 ,要断官豪宰相家 ;  
黄木大枷黄木棒 ,要断皇亲共国亲 ;  
桃木大枷桃木棒 ,夜间灯下断鬼神。  
又要皇纛旗一面 ,斩砍皇亲剑一根。  
十个朝官来做保 ,我王御押在当中。  
皇家打死包文拯 ,众官做主奏明君。”  
仁宗皇帝依卿奏 :“保官十个是何人 ?”  
王丞相前来奏 :“微臣肯做保官人。  
保官第一王丞相 ,第二镇抚范将军 ,  
三要堂中韩驸马 ,四要尤丞相一人 ,  
中府李王为第五 ,两浙钱王第六人 ,  
第七东京柴驸马 ,八是参政姓田人 ,  
第九便是陶丞相 ,第十苗太监一人。  
十个保官都押号 ,官家御押在中间 ,  
赐予清官包文拯 ,好做监仓柴米人。”  
包公看了王丞相 ,幞头方动拜明君 ,  
拜谢仁宗皇帝主 ,御酒三杯赏爱臣 :  
“爱卿及早离朝去 ,饿杀陈州三县民。”  
包公拜舞辞天子 ,退行百步出朝门。

在这段经过夸张的描述中 ,王丞相的计谋 ,包公的思想活动 ,通过两个人的行动 ,得以活现出来。

明代说唱词话与弹词(陶真)相比 ,从文体形式看 ,它们基本上没有差别 :都是七言诗赞体 ,开头都有“自从盘古开天地”之类套头话 ,说明它们有共同的来源。但由于南北地域民间文化发展的不同 ,它们的演唱形式和内容 ,便出现不同的特点。本章第一节介绍的弹词唱本 ,主要是世情故事 ,也唱新闻 ,而已发现的成化说唱词话唱本 ,主要是讲史和公案故事。弹词的伴奏乐器是琵琶 ,唱词通篇



七言,没有说白,说唱词话的伴奏乐器有鼓板,演唱中有的加了说白,唱词中并出现了以“三三四”为句式的“攒十字”,这种句式在元杂剧中插唱的“词”中已经出现,至此又成为后来许多曲种中的常用句式。

(三)《唐薛仁贵跨海征辽故事》在说唱词话发展中的意义:在十三种成化说唱词话唱本中,《唐薛仁贵跨海征辽故事》是一个不完整的艺人说唱台本,其中大部分是某些演唱段落唱词和说白的片段,但是它对了解明代说唱词话的发展有特殊的意义:

从词本开始的七言诗“三皇五帝夏商周,秦汉三分吴魏刘,晋宋齐梁南北史,隋唐五代宋金收”,虽然还带有“自从盘古开天地”之类套头话的痕迹,但它已是模仿说书的“入话”的“诗篇”,接着以“话说”领起故事的叙述。

它有分段的结构形式,每段有题目,如开始的几段“房玄龄杜如晦谏帝征辽东”“敬德不服老去征东”“太宗探看叔宝病”等。这些题目重在说明故事情节,不是整齐的诗句式的,是宋元平话话本的特征。

每个题目下主要记唱词,是艺人台本的特点,说白可以临场发挥,唱词则相对固定。省略说白,并不说明它只唱不说。在说白和唱词较完整的段落,特别是“太宗到辽东海岸”(这一段可能包括几个说唱段落),其中的说白几占一半的篇幅,实际说唱中,说白可能还要多。

在唱词和说白之间有两句诗过渡,这在有些段落中仍有保留,如“阵败高丽投海东,得胜西方白虎神”“话中提起谁人等,提起将军姓段人”。演唱段落的结尾处,有五、七言绝句一首作结,注做“诗曰”。如“太宗到辽东海岸”结尾的“诗曰”“二将逞英雄,两家不肯休。天晴不回去,只等雨淋头。”

上文说十三种说唱词话中共有十二段“攒十字”唱词,这本词话中使用了五段。主要是用来叙述故事情节,如“敬德不服老去征东”“薛仁贵告状”两段都是只记录了一首攒十字唱词,后者长达八句。

这个艺人台本虽然不完整,但上述形式上的特点已经说明,在成化年间,说唱词话一方面继承了元代词话的形式,同时有些民间词话艺人受宋元说书的影响,讲唱以说为主的长篇讲史类词话。将它同明代后期诸圣邻整理的《大唐秦王词话》的说唱形式作比较,后者就是从这种说唱词话发展而来。

## 二、《大唐秦王词话》和《历代史略十段锦词话》

《大唐秦王词话》是明代后期出现的一部讲史类“词话”。全书八卷六十四

回,每卷前均题“澹圃主人编次”。卷首载“四明通家陆世科从先甫题”《唐秦王本传叙》云:“吾友诸圣邻氏,以风流命世,狎剑术纵横,雅意投戈。游情讲艺,羨秦封之雄烈;挥霍遗编,汇成巨丽。毋以稗官混视,则弘文振藻,犹恍接其精英;文皇帝灵采景曜,几不泯哉!”由此可知本书的编者“澹圃主人”即诸圣邻的别署。他同陆世科既为“通家”,则也可能是四明(今浙江宁波)人。陆叙尾有“陆世科印”、“丁未进士”两方印章。根据本书的版本情况,一般认为这个“丁未”是万历三十五年(1607)。诸圣邻活动的年代大致也在万历时期。据陆世科“叙”所述,诸圣邻是一位既喜欢“剑术”,又“游情讲艺(说唱)”,“以风流命世”的士人。他根据民间说唱艺人的“遗篇”(旧本)、“汇成巨丽”,编写了这本长篇词话,故目录前题作《重订唐秦王词话》。

这本词话写了唐王李世民扫荡群雄、统一天下,并登基做皇帝的过程,描写最为生动、占全书篇幅一半以上的却是尉迟敬德的传奇故事。如第二十二回敬德伏妖降怪,二十三回敬德投到刘武周麾下“夺先锋”攻唐,二十五回战唐八将,三十回追唐王李世民“三跳虹霓涧”,与秦叔宝“大战落叶坡”,三十七回敬德单鞭救驾,三十八回敬德夺稍,五十五回敬德装病等,都是十分精彩的段落。它们“通过许多紧张激烈的战争场面、生动感人的故事情节,把尉迟敬德八面威风的大将气概、疾恶如仇的英雄本色、忠厚憨直的独特个性刻画得惟妙惟肖,栩栩欲活,使读者如闻其声,如见其人”。①

本书的结构分卷、分回。明钱希言《戏瑕》(卷一)云:“词话每本头上有请客一段,权做过德(得)胜利市头回,此正是宋人借此形彼、无中生有妙处。游情泛韵,脍炙人口,非深于词家者不足与道也。”这本词话每卷、每回开始便有这样一段“游情泛韵”:每卷开始多用“词”若干首,或“赋”,篇幅较长;每回开始用七律一首(少数回前用数首;每卷卷首一回略诗词)。然后用两句七言诗(卷首用七言绝句一首)转入正文。如三十回开首部分:

摇摇[诗]燕台一去客心惊,笙鼓喧喧汉将营。

万里寒光生积雪,三边曙色动危旌。

沙场烽火侵胡月,海畔云山拥蓟城。

少小虽非投笔吏,论功还欲请长缨。

收览诗篇归本传,再题名将定江山。

① 见明诸圣邻著、杜维沫校点《大唐秦王词话·前言》,中州古籍出版社1985年版。

秦叔宝赚了敬德 ,看看来近。敬德大怒 ,也不顾追兵 ,放马又赶秦王 ,追至美梁川虹霓涧。秦王道 :“前有涧阻 ,后有追兵 ,吾命休矣 !”只得向空祝告天地 :

仰面吁天忙顶礼 ,祝告虚空过往神。  
阳福高天青湛湛 ,阴司后土碧澄澄。  
合在我兴唐世界 ,当坊神圣显威灵。  
金鞭指路全吾命 ,圣手相扶过涧门。  
若是无缘为帝主 ,连人和马涧中沉。  
手勒紫丝鞭指马 ,分付龙驹侧耳听 :  
“垂缰下井提高祖 ,踊跃檀溪救汉君。  
数载功劳临阵斗 ,几年汗血走边尘。  
一朝遇难须腾踏 ,今日临危莫爱身。”  
龙马既闻分付语 ,晓似凌烟阁上人。  
抖搜身毛鬃尾乱 ,顿添龙性口喷云。

秦王刚把飞虎蹬扇一扇 ,连增几鞭 ,只听得 :一声响亮惊天地 ,那马跳过虹霓那岸存。秦王刚跳过涧去 ,敬德也追到涧边。秦王手指尉迟恭 :“胡儿 ,你笑我父皇不是真命天子 ,怎么三五丈阔的虹霓涧跳过不伤吾命 ?”

太子擎鞭呼敬德 ,秦王勒马唤胡人 :  
“若言我父非真命 ,怎么数丈虹霓不损身 ?”

敬德闻言心自恼 ,口喷杀气骂储君 :  
“不怕吾时休要走 ,妄言真命哄谁听 ,  
这番定要生擒你 ,怎出天罗地网门。”  
语罢尉迟低祝告 :“虚空神圣鉴微诚 ,  
我是兴刘忠勇将 ,不比畏刀避剑臣 ,  
有分身荣飞过涧 ,无缘此地丧残生。”  
奋身打动乌龙马 ,定业枪鞭手内擎。  
那马好如龙驾雾 ,尉迟一似虎腾云。  
须臾跳过虹霓涧 ,又赶秦王李世民。

那敬德一骑马也跳过涧去。恰好秦叔宝也追到涧边 ,大喝一声 :“胡儿休走 ,勿伤吾主 !”……

这一回开头的“诗篇”是一首七律 ,接着两句七言诗过渡。然后叙述“三跳

虹霓涧”的故事。每一回结尾用一首七言(少数用五言)绝句作结,如“叔宝归唐武德年,功劳尽在美梁川。英雄三跳虹霓涧,落叶坡前铜对鞭”。

“三跳虹霓涧”写得紧张激烈、惊心动魄,又富传奇色彩。韵散结合,有说有表,用人物的内心独白,细致刻画人物的心理活动。结尾(它是插在本回下面尉迟敬德和秦叔宝“大战落叶坡”之间)的一段“散话”,说秦叔宝“上阵常带三分病”;“三鞭不如两铜”,评说尉迟敬德武艺与秦叔宝不相上下,但敬德总略逊一筹,其形式即如清代评弹中的“批讲”。

这本词话韵散结合的形式,与成化词话唱本比较,一是唱词中的“攒十字”句大量增加,这可能受民间流行的宝卷的影响;二是散说增加,占一半以上的篇幅,同时大量用赋赞的形式,描写人物装扮、战斗气氛等,如三十一回写十八路总管与尉迟敬德对阵:

摇摇九对英雄唐将,一员猛列刘臣。深乌马斗冲群獬豸,刃铁枪迎敌众干戈。起初时一团彩线,次后来难解难分。鞍上将军往往来,好似元宵走马灯;手中兵器纷纷漾漾,宛如半空风卷雪。征人呐喊,华岳山崩;战马群嘶,海门潮滚。刃着刃,层崖叠壑起秋声;杆击杆,万户千门鸣爆竹。杀气直冲云汉上,征云缭绕战场中。

明代正德、嘉靖间文学家杨慎(弘治一员猛列)模拟词话形式创作的《历代史略十段锦词话》,唱词全用“攒十字”,如其中第四段“说三分两晋”(有删节):

摇摇[西江月]道德三皇五帝,功名夏后商周。英雄五霸斗春秋,秦汉兴亡过手。青史几行名姓,北邙无数荒丘。前人田地后人收,说甚龙争虎斗?

诗曰:虎斗龙争势若何,百年豪杰苦无多。

将军老在秋江上,手拈银髭作浩歌。

.....

早来说秦汉两朝故事。秦始皇并吞六国,汉高祖亡秦灭楚。至东汉献帝之末,天下三分:曹丕篡汉称魏,刘备据蜀称汉,孙权据江东称吴,各有长短。

.....

三分国事头多不相统制,赌神通凭手段各用能人。

觑国势据中原曹丕篡汉,论君臣依正理汉主为尊。

刘先主擅梟雄拊髀人物,百遭输志不折新野屯兵。

伸大义访贤才草庐三顾 ,起卧龙偕雏凤鱼水同心。  
败长坂走江陵人心愈固 ,结孙权鏖赤壁俊杰云蒸。  
并刘张馘夏侯跨连荆益 ,任关张黄赵马五虎驰名。  
建安绝章武兴汉中即位 ,把一隅承大统枝叶分明。  
因爱弟讨孙权虢亭失利 ,一把火被折辱陆逊书生。  
白帝城驻御营幽忧病笃 ,永安宫托孤诏地惨天昏。  
刘后主信阿衡通吴报使 ,乘间暇征泸水孟获南擒。

.....

这部词话是介绍历史的通俗读物 ,不可能被演唱。后人增加详注 ,并改名为《二十一史弹词》。明代中叶以后有些文人作家模仿它的形式创作此类读物 ,都改称弹词 ,如梁辰鱼《江东廿一史弹词》、陈忱(明末清初人)《续廿一史弹词》,它们都无传本。清初顾彩《第十一段锦弹词》,专叙明代史事。

### 三、鼓词的出现

明末北方在说唱词话的基础上产生了鼓词 ,特点是用鼓板伴奏。但明代民间鼓词没有传本 ,仅存文人拟作 ,流传和影响最大的是贾应宠的《历代史略鼓词》。<sup>①</sup>

贾应宠(约 1540—1590) ,号鳧西 ,山东曲阜人。别号“木皮散客” ,故他的《历代史略鼓词》也称做《木皮鼓词》《木皮散人鼓词》等。他留存至今的鼓词形式作品尚有说唱《论语·微子篇》的《太师挚适齐全章》。崇祯末年他曾做过河北固安县令 ,但他不论做官或在野 ,都时常带着鼓板 ,以鼓词的形式谈古说今、嬉笑怒骂。幼年曾见过贾应宠的孔尚任 ,在他所作《木皮散客传》说 :“木皮散客 ,喜说稗官鼓词。木皮者 ,鼓板也 ,嬉笑怒骂之具也。说于诸生塾中 ,说于宰官堂上 ,说于郎曹之署 ,说于市肆。木皮随身 ,逢场作戏。身有穷达 ,木皮一致 ;凡与臣言忠 ,与子言孝 ,皆以稗词证 ,不屑引经史。经史中帝王师相 ,别有评驳 ,与儒生不同。闻者咋舌 ,以为怪物 ,终无能出一言以折之。”正因如此 ,他为时所不容 ,最后移家滋阳(今兖州市) ,死在那里。

《历代史略鼓词》从盘古开天辟地说起 ,一直讲到明末 ,以史为经 ,没有贯穿的故事 ,作者“只向热闹处说来”。这些“热闹处”都是重大的历史事件 ,作者用

① 这本鼓词传本很多 ,引文据关德栋、周中明《贾鳧西木皮词校注》,齐鲁书社 1984 年版。

戏谑热辣的语言 ,表现出愤世嫉俗的反传统思想 ,比如下面写“曹操篡汉、司马图曹”的故事 :

摇摇你看周、秦、两汉 ,转眼皆成幻梦 !曹操那个老贼欺孤凌寡 ,收拾了汉朝的江山。谁知这现成成的一篇文章 ,又被司马家爷们夺去 !纵让他费尽心机 ,只弄了个“竹筒子壶装酒——瓶长(平常)”正是那 :

曹贼当年相汉时 ,欺他寡妇与孤儿 ,  
全不管“行下春风有秋雨” ,到后来他的寡妇孤儿又被人欺。  
这不是从前说的铁版话 ,细看他枉做了“奸雄”有什么意思 !  
我想那老贼一生得意没弄好脸 ,他大破刘表就喜参了脂。  
下江东诈称雄兵一百万 ,中军帐还是打着杆汉家的旗。  
赤壁鏖兵把鼻儿扛 ,拖着杆枪儿可赋的什么诗 ?  
倒惹得一把火燎光了胡子茬 ,华容道几乎弄个脖子齐。  
从此后打去兴头没了阳气 ,铜雀台也没捞着乔家他二姨。  
到临死卖履分香丢尽了丑 ,原是老婆队里的碓东西。  
始终是教导他那小贼根子篡了位 ,他要学那文王的伎俩好不跷蹊 !  
常言道“狗吃蒺藜病在后” ,准备着你“出水方知两腿泥”。  
你看他作了场奸雄又照出个影 ,可巧的照样又来了个司马师。  
活像是门神的印版只分了个左右 ,你看他照样的披挂不差一丝。

这部鼓词前有“开场致语”“引子” ,后有“尾声”。“正传”一直写到明崇祯皇帝吊死煤山。“尾声”后附《哀江南》一篇 ,通过凭吊金陵旧地 ,写南明王朝的灭亡 ,其中的[北新水令]套曲被孔尚任收入所作传奇《桃花扇》“余韵”中。这本鼓词的语言都是民间口语 ,其句式以七言诗赞为主 ,也夹杂攒十字句 ,且大部分都加了衬词 ,形式灵活 ,已不同于说唱词话。清代的大鼓(如山东大鼓等)便继承了它的说唱形式 ,并传唱这一作品。

### 第三节 摇明代说书和通俗小说

明代以散说为主的说书沿袭元代称作“平话” ,一般又写作“评话”(下文除引用文献外 ,行文中用“评话”)。明中叶以后 ,与说书有密切关系的话本整理、改编、创作盛行 ,大量通俗小说(短篇的“话本小说”和长篇的“章回小说”)出版 ,它们又

推动了民间说书的发展。到明末,便出现了中国曲艺史上第一位大说书家柳敬亭。

## 一、明代说书——评话

明代说书的主要形式是评话。明代初年评话盛行,这同平民出身的开国皇帝朱元璋也喜听说书有关。明都穆《都公谈纂》(卷上)载:“陈君佐,扬州人,善滑稽,太祖爱之,尝令说一字笑话。”这位“善滑稽”的陈君佐是受朱元璋喜爱的说书人。为了给朱元璋说“一字笑话”,他把一些盲艺人召到宫中金水桥边,突然下令“拜!”那些盲艺人纷纷跌入水中,引得朱元璋哈哈一笑。明祝允明《野记》三《国初事迹》还记载了一个评话艺人被朱元璋滥杀的悲剧:

摇摇太祖命乐人张良才说评话。良才因做场，擅写“省委教坊司”，贴市门柱上。有近侍入言，太祖曰：“贱人小辈，不宜宠用。”令小先锋张焕缚投于水。

■ ■ ■ ■ ■ ■

评话艺人张良才“做场”时写“招子”(或称“招牌”)贴出,这是宋元以来戏曲、说唱艺人演出时的惯例。张良才因给朱元璋说过评话,大概还受到“宠用”,做场时在招子上写“省委教坊司”以炫示,后世的说书艺人也多有这类标榜曾在“御前说书”的情况。但和尚出身的朱元璋做了皇帝,处处要维护“皇帝”的尊严,把说书人视做“贱人小辈”,便把这个曾被她“宠用”过的评话艺人十分残酷地“缚投于水”淹死。

朱元璋的儿子朱棣登基后下令编修专供“御览”的《永乐大典》。这部空前规模的类书于永乐五年(1407)编成,按《洪武正韵》韵字顺序排列,摘抄或全文收录古今各类文献。其中“禡”韵“话”字下,收评话作品二十六卷(卷一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六),比照今存《永乐大典》卷一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六,收戏文三种(《张协状元》《宦门子弟错立身》《小孙屠》),它可能收入评话话本数十种。这些话本已佚,名目不详。其他韵字下也多收评话话本的片段,如今存“送”韵“梦”字收《西游记》评话中的《魏征梦斩泾河龙》一节。清代主修《四库全书》的纪昀在《四库全书总目提要》中说:“按,《永乐大典》有平话一门,所收至伙,皆优人以前代轶事敷衍成文而口说之。”<sup>①</sup>明朝建国至永乐初年已近四十年,《永乐大典》编入的这些评话话本,是《永乐大典》的编纂们搜集、整理的当时流传民间的话本,有些可能是产生于明

① 见《四库全书总目提要》卷五十四“史部·杂史类”存目《平番始末》注。

代的话本。这么多的评话话本被收入《永乐大典》,说明当时评话的盛行。

据明代文献记载,明中叶后宫廷内仍有专门说评话的演员。沈德符《万历野获编》卷五“武定侯进公”载,嘉靖年间,武定侯郭勋“自撰开国通俗纪传名《英烈传》者,内称其始祖郭英战功,几埒开平、中山。而鄱阳之战,陈友谅中流矢死,当时本不知何人,乃云郭英所射。令内官之职平话者,日唱演于上前,且谓此相传旧本。上因惜英功大赏薄,有意崇进之”。“内官之职平话者”,即宫廷内专职的评话演员,他们的职务便是“日唱演于上(皇帝)前”,供皇帝娱乐。

宫廷之外,官宦人家也养评话演员,明徐复祚《花当阁丛谈》卷五“书乙未事”记嘉靖十四年(1535)官至南京刑部尚书的文学家王世贞,“家有厮养名胡忠者,善说平话。元美酒酣,辄命说解客颐。忠每说明皇、宋太祖、我朝武宗,辄自称‘朕’,称‘寡人’,称人曰‘卿’等,以为常,然直戏耳。士驎(王世贞子)每携忠酒楼,胡作此等语,座客皆大笑”。大官僚王世贞家的这位说书人胡忠,仍被当作取乐的工具。明末大说书家柳敬亭应邀到强藩左良玉幕中说书,则受到尊敬,并参与军务。这同左良玉出身行伍有关,他容易接受说书中积累的丰富的民间智慧。这也是明末造反的张献忠也请说书人在军中说《水浒》《三国》,“凡埋伏攻袭皆效之”<sup>①</sup>的原因。

更多的民间评话艺人是冲州撞府在各地民间赶趁作场。他们主要在寺庙、道观、书馆做场,如明无名氏《如梦录·街市纪》载:“相国寺每日寺中有说书、算卦、相面,百艺逞能,亦有卖吃食等项。”清人金彩整理的《说岳全传》第十回“大相国寺闲听评话”一节,写牛皋到大相国寺听评话:先到一个书场,听一位评话艺人说杨家将故事《北宋金枪倒马传》,后到对门书场听《兴唐传》。《说岳》原本是明人旧作,虽叙南宋事,实际上是“宋”事“明”说,社会背景仍属明代。万历年间刊的百二十回本《水浒全传》(天都外臣本)第一百一十回“宋江东京献俘”写李逵燕青到瓦子勾栏中听评话三国故事《关云长刮骨疗毒》。百二十回本《水浒全传》是万历年间才出现的,说的也是明代的事。

明末清初李玉等人作《清忠谱》传奇,写天启六年(1626)苏州市民群起反抗阉党魏忠贤迫害东林党人周顺昌事。其第二折《书闹》写在玄妙观前说《岳传》的评话艺人李海泉,在姑苏(苏州)城外李王庙前说书的开“书场”情形:

摇摇(副将醒木拍桌介,众作听书随意点头低语介……副开讲介)

<sup>①</sup> 见清刘鸾《五石瓠》卷五:“张献忠之狡也,日使人说《水浒》《三国》诸书,凡埋伏攻袭皆效之。”



徽宗无道坐龙亭,宋室乾坤不太平。

蔡京王黼真奸相,杨戩高俅两贼臣。

朱勔弄权花石运,童贯称王掌大兵。

金邦百万雄师至,万里江山一旦倾。

话说宋朝太祖兵变陈桥,得了周家天下,以后七代皇爷,都是四海升平,黎民乐业。传至第八代徽宗皇帝,却不理朝政,信任奸臣,宠用内奸童贯。他舞弄威权,滥封了广阳王之位。满朝文武,尽出其门,又挑动边衅,惹得金人时常攻打边关。那边关上极要紧的所在,叫做雄州关,却得一位足智多谋、勇力善战的招讨大元帅镇守。那元帅姓韩,双名世忠。其时秋高马肥,金人统领百万人马,杀进了贺兰山,冲过了宁夏卫,大胜了离虎山,攻破了廊延州,看看直杀到雄州关来了。夜不收飞报韩元帅。韩元帅连夜奏闻朝廷,候旨发兵征战。隔了几天,却沸沸扬扬,传说朝廷差了一位孙总兵,领十数万军马来退金兵了。探子报入军中,韩元帅道:“我在此镇守,怎么又差别人?况且朝中大将,并没有个姓孙的。如今他奉旨到我地方上,礼无不接。”急急差了四员将官去接那孙总兵。那四员将官应声而去。你道那孙总兵是谁?就是韩将军本营的孙高。向日他犯了军罪,韩元帅将他捆打四十,赶出营中……①

下文说到,韩世忠派去的四位将官被孙高捆打四十赶回。孙高自带兵去退金兵。韩世忠知道孙高没有本事,派儿子韩彦直暗中去接应。孙高被兀术四太子杀死。韩公子(彦直)使得两柄金锤,三番杀入金营,金家人马退兵三十里。数日后广阳王童贯领二十万禁军到雄州,宣圣旨:“韩世忠按兵不动,丧师辱国,失守封疆,囚解来京。”讲述中有两处用了赋赞,如讲韩公子手执金锤大战:

摇摇锤起处,如流星赶月;锤落处,似弹打流莺。锤来锤去,似两轮红日;锤上锤下,似万点寒星。左一锤苍龙现爪,右一锤猛虎翻身;探马锤大鹏展翅,撒花锤彩凤腾云。锤着人半天霹雳,锤着马一命归阴。锤风刮处鬼神惊,锤响声闻天地震。

书中描写说书艺人李海泉“执扇”上场,“将醒木拍桌”开讲。这扇子、醒木是说书(评话)的道具。书场的形式是在露天“撑起布篷,聚人开说”,篷中摆了些椅桌木凳。开书场的周文元自称,他这个书场,“每日倒有一二千钱拉下,除

① 见清李玉著、张清华校注《清忠谱》,中州书画社1984年版,第148—149页。

了他(按,指艺人李海泉)吃饭、书钱,其余剩下的,尽勾(够)我买酒吃,赌场玩耍”。艺人李海泉开讲之前,又有两个淮安商客要请他到“寒山寺开讲一日,书钱从厚相谢”,遭到周文元拒绝。李海泉则表示“且待此间讲完了《岳传》,小子就来请教”。李海泉头一天说到《金兀术破郾延州》,当天要说《童贯起兵》,这是每天说一回(或数回)书的长篇。淮安商客请他到“寒山寺开讲一日”,是说精彩的“段子”书。剧中描写的民间说书和说书场上的情况,与清代民间说书已没有差别。它们虽为文学作品中的描写,却是现实说书的写照。值得注意的是,剧中评话艺人李海泉说书用官白,中间穿插他同听书客的插话则用苏白,这说明当时苏州评话艺人说书是用官白,不用方言。

根据文献记载,明代长篇评话继承元代平话,以讲史为主,也说“朴刀杆棒”、“土马金鼓”之类的传奇英雄人物故事和神怪故事。以历史为纲,从先秦一直说到宋元。同时,也有说本朝题材的长篇作品,如讲元末群雄争斗、明朝开国群臣的故事《英烈传》。明弘治、正德年间郎瑛(明弘治—嘉靖)《七修类编》(卷四)中便提到其中叙述鄱阳湖朱元璋、陈友谅大战,郭英射杀陈友谅事,书名《忠烈传》。上文所引沈德符《万历野获编》中,却说它是嘉靖年间郭英的后代郭勋“谋进爵上公,乃出奇计”而编。事实可能是,在明代初年已经出现有关传说并被民间评话艺人说唱,书名没有固定,或名《忠烈传》,或名《英烈传》。后来郭勋将它整理定名为《英烈传》。明初永乐年间三宝太监郑和“下西洋”的故事,民间也有评话流传。钱曾《读书敏求记》说:“盖三宝下西洋,委巷流传甚广,内府之戏剧,看场之平话,子虚亡是,皆俗语流为丹青耳。”这个故事后被编成通俗小说《三宝太监西洋记通俗演义》。清俞樾《九九消夏录》中说:“明万历间,播州宣慰使杨应龙叛,郭子章巡抚贵州,与李化龙同讨平之。化龙时巡抚四川,进总督四川、湖广、贵州军务。事平,化龙有《平播全书》之作。其书一二武弁,造作平话,以播事全归化龙一人之功。子章不平,作《平播始末》二卷,以辨其诬。据此,知明人于时事亦有平话也。”

明代评话不仅说长篇的作品,也沿袭宋以来“小说家”的传统,讲短篇的发达变泰、悲欢离合的世情故事。明末冯梦龙辑《三言》中有一些便是根据明代此类短篇话本整理改编的,如《警世通言》卷十一《苏知县罗衫再合》:“这段评话虽说酒色财气一般有过”,卷十七《钝秀才一朝交泰》:“听在下说这段评话”。这类题材的评话,同明代后期的“说新闻”也有密切的关系。它们最初可能是民间弹词艺人说唱的简单唱本,后来被评话艺人移植,所以上述《苏知县罗衫再合》结尾说“至今闾里中传说苏知县报冤唱本”。

明代后期 经过整理改编和创作的大量通俗小说出版 其中有许多读书人参与。人们对民间说书的认识也有转变。比如说书家柳敬亭便得到一位“儒者”莫后光的指导。莫本人是一个教书先生,也业余说书,他指导柳敬亭说:“夫演义虽小技,其以辨性情,考方俗,形容万类,不与儒者异道。”<sup>①</sup>他说的“演义”即指评话。编纂话本小说“三言”的通俗文学家冯梦龙,在《古今小说序》中极大地肯定了民间说书的教化作用:

摇摇试今说话人当场描写,可喜可愕,可悲可涕,可歌可舞;再欲捉刀,再欲下拜,再欲决脰,再欲捐金;怯者勇,淫者贞,薄者敦,顽钝者汗下。虽小诵《孝经》《论语》,其感人未必如是之捷且深也。

晚明,在城镇商品经济的繁荣的江南地区,评话有很大发展,出现了以大说书家柳敬亭为代表的一批评话艺人,他们在扬州、苏州、杭州、南京等地献艺,广受欢迎。许多文人学士也与柳敬亭等艺人交往。入清以后,柳敬亭等人又北上说书,将评话技艺带到北方,推动了清代南北评话和评书的繁荣。

## 二、明代通俗小说与说书

明代通俗小说是用接近北方话口语的书面文学语言——“白话”创作的小说,故又称“白话小说”。“通俗”是指它们的语言浅近易懂,易于流通。《警世通言》卷十二《范鳬儿双镜重圆》中说:“话须通俗方传远,语必关风始动人。”明代通俗小说可分为长篇的“章回小说”和短篇的“话本小说”两大类。由说书话本脱胎而来的明代通俗小说,在中国小说发展史上标志着另一种小说体裁——白话小说正式形成。它们同宋元以来的说书话本有直接的继承关系,对明清的说唱艺术的发展也有很大的影响。

(一)章回小说 宋元时期的长篇说话便分段演出,大概也根据每段故事的内容拟订一个题目,所以,今存元刊平话话本如《三国志平话》,在本文之前便列有“桃园结义”“张飞鞭都邮”“玄德作平原县丞”“三战吕布”等详细的节目。元末明初出现的通俗小说《三国演义》《水浒传》最初也采取这种分节立题的形式。书场习语,一段书也称作“一回书”。明代中叶后的长篇通俗小说便按“回”分段落,并用工整的对语概括一回故事的内容做回目,因此后人称之为“章回小说”。

<sup>①</sup> 见清吴伟业《柳敬亭传》,载《梅村家藏稿》卷五十二。

明代章回小说留有传本的在百种以上,按内容大致可分为四类:

**历史演义小说** 描写历代兴亡故事,以历史事件的演变为主。元末明初罗贯中编著的《三国演义》是最早的也是成就最高的历史演义小说,现存最早的版本是明嘉靖壬午(1562)刊本《三国志通俗演义》,题“晋平阳侯陈寿史传,后学罗本贯中编次”。嘉靖以后,历史演义小说大量出现,如《春秋列国志传》、《新列国志》(又名《东周列国志》)、《西汉演义》、《唐书志传通俗演义》(又名《隋唐两朝志传》)等。

**英雄传奇小说** 也写历代战争故事,以描写英雄人物的传奇故事为主。元末明初施耐庵作的《水浒传》是代表作,嘉靖后出现的《北宋志传》(杨家将故事)、《隋史遗文》(说唐故事)和《大明英烈传》(明代开国功臣的故事)等,也属此类作品。

**神魔小说** 描写神仙、妖魔的虚幻故事,其观念佛道混杂。鲁迅《中国小说史略》名为“神魔小说”。传为罗贯中“编次”(或“编”)的《三遂平妖传》是最早的作品。此类小说代表作是《西游记》、《封神演义》(又名《封神榜》《封神传》)、《三宝太监下西洋记通俗演义》等。

**世情小说** 描写世态人情、婚姻家庭故事,以出现于万历(1573—1620)初年的《金瓶梅词话》为代表,明末清初出现的《金瓶梅》续书《隔帘花影》及大量的才子佳人小说也可归入此类。

上述各类章回小说,除了明末清初的大量世情小说外,它们大都是被今人称作“世代累积性”的文学作品。在它们的成书过程中,有民间说书和戏曲等演唱、传播的积累,又经许多编者记录、改编和再创作,成书定型,在成书定型后,大部分又再进入民间艺人口头演唱传播的流程。

由于这些章回小说的成书过程受民间说书等的影响,所以,当明代中叶以后此类小说大量出版时,它们多出现不同的版本。以《三国演义》和《水浒传》为例,学界已考定这两部小说分别是元末明初(14世纪末前后)罗贯中和施耐庵的创作,一百五十年后(嘉靖后)它们陆续出版时,却有众多的版本。《水浒传》有繁本和简本两个系统:繁本最初是百回本,结尾没有“征田虎”“征王庆”的故事。直到万历末年袁无涯刊百二十回本(有杨定见“小引”)才补入上述故事。明末金圣叹“腰斩”繁本《水浒》为七十回,成为清代最流行的版本。简本大致同时出现,也有多种,文字粗糙,篇幅不一,分一百二十回至一百二十四回不等;有的不分回,如宝翰楼刊本三十卷,每卷首列单句分段目。它们都有“征田虎”“征王庆”的故事。现存早期(嘉靖和万历初年)《三国演义》的版本,多不分回,而分做

二百四十则(段),每则用七言单句标题,仍沿袭平话话本的形式。万历后的刊本始合并为一百二十回,并用双句回目。清康熙初年,毛纶、毛宗岗父子重新整理回目,修改文辞,删削“论”“赞”,增改某些情节,即为清代以来流通的版本。《三国演义》的版本差别没有《水浒传》那么复杂,但万历年间福建刻本的几种刻本《三国志(传)》却同其他版本有较多异文,显示出有不同的来源。如,万历乙巳(三十三年,1615)联辉堂三垣馆刊本《三国志》卷九《关索荆州认父》一节,其他版本中都没有了,卷十二《张飞关索取阆中》故事中关索之所为,都改为他人。关羽之子花关索的故事宋元以来广泛流传,并被说书演唱,从现存明成化说唱词《花关索传》中,可看出早期流传的情况。估计早期的《三国演义》也吸收了有关故事。

罗贯中和施耐庵最初改编创作的《三国演义》和《水浒传》是什么样子?现已难以考见。明钱希言《戏瑕》卷一说:“词话每本头上有请客一段,权做过德(得)胜利市头回,此正是宋人借此形彼、无中生有妙处。游情泛韵,脍炙人口,非深于词家者不足与道也。唯独杂说为然,即《水浒传》一部逐回有之,全学《史记》体。文待诏诸公,暇日喜听人说‘宋江’,先讲‘摊头’半日,功夫犹及与闻。”当代研究者因此认为它们可能是说说唱唱的“词话”体。<sup>①</sup>这种推测并非无据。有些《水浒传》和《三国演义》的版本中,便保留一些说唱的痕迹。如明容与堂刊百回本《水浒传》第四十八回,写宋江来到祝家庄前:

摇摇宋江勒马,看那祝家庄时,果然雄壮。古人有篇诗赞,便见祝家庄气象。但见:

独龙山前独龙冈,独龙冈上祝家庄。  
绕冈一带长流水,周遭环匝皆垂杨。  
墙内森森罗剑戟,门前密密排刀枪。  
飘扬旗帜惊鸟雀,纷纭矛盾生光芒。  
强弩硬弓当要路,灰瓶炮石护垣墙。  
对敌尽皆雄壮士,当锋多是少年郎。  
祝龙出阵真难敌,祝虎交锋莫可当。  
更有祝彪多武艺,咤叱喑鸣比霸王。

① 参见胡士莹《话本小说概论》第六章第六节“话本与词话”,中华书局1980年版,第158页;孙楷第《三国志平话与三国志通俗演义》,载《沧州集》,中华书局1983年版。

朝奉祝公谋略广 ,金银罗绮有千箱。  
樽酒常时延好客 ,山林镇日会豪强。  
久共三村盟誓约 ,扫清强寇保村坊。  
白旗一对门前立 ,上面明书字两行 :  
“填平水泊擒晁盖 ,踏破梁山捉宋江。”  
当下宋江在马上看了祝家庄那两面旗 ,心中大怒。……

这段诗赞融入故事的叙述中。这个版本的《水浒传》每一回书开头都有一段诗赞做“入话”,可能是“摊头”的遗留。

《金瓶梅词话》产生于嘉靖、万历年间,是直接以“词话”命名的世情小说。许多研究者指出它具有口头说唱文学的特征,其中插唱了大量散曲、小曲、小唱(南曲),它们多见于当时流行的曲集。这些插曲,有的是即景抒情,有的描写人物心理,有的则直接用于人物对话,如第二十回写西门庆同虔婆对骂:“西门庆心中越怒起来,指着骂道(有[满庭芳]为证):‘虔婆你不良,迎新送旧,靠色为娼。……’虔婆亦答道:‘官人听知,你若不来,我接下别的,一家儿指望他为活计。……’”书中还穿插其他一些说唱表演,如讲笑话、笑乐院本,乃至整本的宣卷。所以有的研究者认为它是一种“新兴的大众消费性的说唱文体”<sup>①</sup>。作为口头演出,这类穿插使表演多样性,可以满足不同听众(观众)的兴趣,但作为书面文学读物,则拖沓松散。明末清初《金瓶梅》的改编本,主要便在这方面做了大量的删节。

上文提出,明代通俗小说成书、定型后,“大部分又再进入民间艺人口头演唱传播的流程”,是说它们的故事又继续被民间曲艺和戏曲演唱。清代不论以散说为主的北方评书、南方的评话,以唱为主的北方鼓词、大鼓,南方的木鱼书、歌册等,它们的传统书目、曲目,很多来自明代的章回小说。清乾隆以后勃兴的各地花部乱弹戏曲(如梆子腔系的地方戏),它们的传统剧目主要是演唱这些历史演义和英雄传奇故事。

(二)话本小说 话本小说来自宋代说话中“小说”家的话本。现存最早的小说话本集,是明代嘉靖年间洪楹清平山堂刊《雨窗》《长灯》《随航》《欹枕》《解闲》《醒梦》六集,每集收话本十篇,共六十篇,总名《六十家小说》。原本大部分已佚,仅存《雨窗》《欹枕》两集和残本共二十余篇,今人校点整理编为《清平山堂

<sup>①</sup> 梅节《金瓶梅成书再探》,载《金瓶梅研究》第七辑,知识出版社 1984 年版,第 104 页。

话本》。它所收主要是宋元时期流传下来的话本,较多保留了话本的原貌。此后又有《京本通俗小说》,今存九种,熊龙峰编辑刻印的话本,存四种。

明末著名通俗文学家冯梦龙于泰昌、天启年间(1621—1627)陆续编辑的《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》(简称“三言”)三部话本小说集,标志着话本小说的成熟。共收话本小说150篇,其中有少量宋元和明代话本的整理改编本(有些与上述话本集重复),主要是编者据笔记小说、历史故事和当代社会传闻、唱本改编创作的话本小说。由于这类话本小说社会需求量大,应书商之请,崇祯年间凌濛初又“取古今杂事,可新听睹、佐谈谐者,演而畅之”(《拍案惊奇》序),改编创作了《拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》两集(简称“二拍”),收话本小说150篇。继冯梦龙、凌濛初后,明末清初出现了大量的话本小说集,如周清原编纂的《西湖二集》(猿篇)、“天然痴叟”著《石点头》(猿篇)、“薇园主人”著《清夜钟》(猿回)、“东鲁古狂生”的《醉醒石》(猿回)、“古吴古木散人”编《鼓掌绝尘》(源集 源回)、“西湖渔隐主人”著《欢喜冤家》(猿回),及新发现的陆人龙著《型世言》(猿卷 源回)等。“三言”“二拍”代表了话本小说的最高成就。

明代话本小说的内容更注意表现社会人情,写的多是市民阶层人物的悲欢离合故事。在艺术形式上,继承宋元以来小说家“倾刻间提破(又做“捏合”)”的传统,在一回书(“三言”“二拍”之后,始出现多回的话本小说)中讲述一个有头有尾的完整故事。其叙事最突出的特点是保留说书人口头讲故事的方式,如《藤大尹鬼断家私》(《喻世明言》卷十)开头说:“如今在下说一节国朝的故事,乃是《藤县尹鬼断家私》。这节故事,是劝人重义轻财,休忘了孝悌两字经。看官们,或是有弟兄没弟兄,都不关在下之事,各人自去摸着心头,学做好人便了。”叙事采用开放式的结构,按照故事情节的进展一路“话说”下去。对多条情节线,用“话分两头”的方式交代,故事发展中的时空跳跃,用“有话则长,无话则短”“闲话休提”的带过方式连接。有时作者也以说书人的身份,对书中人物、故事做“批讲”。

话本小说是供阅读的书面文学作品,为了突出“正话”的故事,尽量减少小说家口头说唱游离于“正话”外开始部分的“篇首”“入话”“头回”。有的仅用一首或数首诗开始,相当于“篇首”。大多是讲一个与正话故事有关(相反或相类)的故事,为正话故事做铺垫,作为“入话”。它们已经不是小说家开讲前作为“请客一段”的“得胜利市头回”。其次,宋元小说的形式是说说唱唱的,所以在《清平山堂话本》中尚有鼓子词形式的话本《刎颈鸳鸯会》和韵诵体的《快嘴李翠莲记》。话本

小说的文字是散文体,在铺述故事时尽量减少“游词余韵”,或基本不用韵文的赋赞。

明代话本小说也为后来的民间演唱文艺——戏曲和曲艺提供了丰富的题材,比如谭正璧编《弹词叙录》(上海古籍出版社 1985 年出版)著录二百种弹词文本,据“三言”“二拍”故事改编的有十种,在现存的子弟书中,改编“三言”故事的有九种。<sup>①</sup>《杜十娘怒沉百宝箱》《玉堂春落难逢夫》《白娘子永镇雷峰塔》等话本小说的故事,在清及近现代的许多曲种中仍被演唱。

以下顺便介绍明代的笑话书。笑话是指引人发笑的故事。隋唐以来,便出现辑录笑话的书籍。笑话集大量被刻印流通是在明代后期,代表作品可推冯梦龙辑录的《古今谈概》三十六卷、《笑府》十三卷、《广笑府》十三卷等。制造笑料娱乐观众,或寓讽喻之意,是历来说唱艺术的传统。在中国曲艺和戏曲形成与发展过程中,一直离不开“笑”。冯梦龙等辑录的笑话集,除了采集文献中的笑话外,主要是流传民间的笑话。清代这些笑话集又一再被重新编辑刻印,流传很广。它们对清代说书和相声艺术的发展,都有积极的影响。扬州评话艺人便以说笑话为“饶头”。说评话《清风闸》的艺人在开讲之前,必先说三个笑话。侯宝林等在《相声溯源》一书中提出,笑话是相声“说”的直接来源。传统相声艺人自称说“大笑话”“小笑话”,其中小笑话——单口相声中的短篇作品,有些就是根据书面或口头流传的笑话改编创作的,如《属牛》就是改编冯梦龙《笑府》“刺俗”的一则笑话。

## 第四节 明代的宗教宣卷和宝卷

宝卷是在宗教(主要是佛教和明清各民间教派)和民间信仰活动中,按照一定的仪轨演唱的说唱文本。演唱宝卷称作“宣卷”(或做“念卷”、“讲经”)。宝卷产生于宋元时期,渊源于佛教的俗讲,其演唱形式则来自佛教的忏法<sup>②</sup>。最初它是佛教僧侣讲经说法、悟俗化众的宗教宣传形式,在民间佛教信徒祈福禳灾、礼佛了愿的信仰活动中演唱。明代正德以后,各新兴民间教派均以宝卷为布道书,宣卷又成为这些民间教派信徒的宗教信仰活动。清代初年,宣卷发展为广大民众参与的民间信仰、教化、娱乐活动,在南北各地流传。从现存的宝卷文本看,

① 参见陈锦钊《子弟书之题材来源及其综合研究》,台湾政治大学博士论文,1987年。

② “忏法”是佛教徒结合大乘经典中忏悔和礼赞的内容用于修行的宗教仪式,又称“忏仪”。



宗教宝卷的内容,主要是宣传教理,并伴随信徒的信仰活动,唱述宗教仪礼和修持仪轨;民间宝卷则主要是演唱文学故事,倡导劝善。由于宝卷自身的发展和内容方面的特征,一方面宝卷成为研究宋元以来的宗教(特别是各民间教派)的重要文献,同时宣卷和宝卷又被视为一种民间演唱文艺和说唱文学体裁,纳入中国曲艺史的研究范围。本节主要介绍明代的宗教宣卷和宝卷。

### 一、宝卷的形成和演唱形态

宝卷的产生,在文献中没有记载。现存产生于宋元时期的宝卷,可以考见的只有以下三种:

1.《销释金刚科仪(宝卷)》,演释鸠摩罗什译《金刚般若波罗蜜多经》,卷名或作《销释金刚科仪》《金刚科仪宝卷》。今存明万历七年(1579)刊《销释金刚科仪会要注解》署“隆兴府百福院宗镜禅师述”,宗镜是宋代的一位禅僧,本卷作于南宋理宗赵昀淳祐二年(1192)。

2.《目连救母出离地狱生天宝卷》,本卷简名《目连宝卷》《生天宝卷》,产生于元代前期,存宣光三年(即明洪武五年,1372)蒙古脱脱氏施舍的金碧抄本。讲目连救母的故事,仅存下册。作者不详。

3.《佛门西游慈悲宝卷道场》,述唐僧取经故事,存传抄本,约编成在元大德十年(1316)之后。作者不详。

这三种佛教宝卷可分作演释佛经和讲唱佛教传说(因缘)两类,这种情况同唐五代佛教俗讲的讲经和说因缘相同,说明宝卷渊源于佛教的俗讲,继承了俗讲“讲经说法”的传统。但是,它们的演唱形态(仪式)和文本形式,具有格式化的特点。这种特点是来自佛的忏法,如《目连救母出离地狱生天宝卷》叙述目连尊者请求佛亲自带领大众,照破诸大地狱的一段:

摇摇(1)尊者听狱主说罢,驾祥云直至灵山。长跪合掌,礼拜如来:“弟子寻娘得见,不能出离地狱。”佛告目连:“汝休烦恼,吾今自去。”目连听说,心中大喜,拜谢如来。尔时世尊领诸大众,驾五色祥云,眉间放万道豪光,照破诸大地狱,铁床化作莲池,剑树化为白玉。十大阎君,尽皆合掌,口念善哉,香花供养,礼拜如来。

(2)一切罪人皆得度,  
镬汤化作藕花池。

(3)如来足下起祥云,带领菩萨亿万尊;

眉放白豪千万道 ,冲开地狱作天宫。

十地阎君齐合掌 ,狱中神鬼尽来钦 ,

众生都把弥陀念 ,感蒙佛力得超升。

(4)如来方便 ,普度群迷 ,现祥光塞太虚。豪光万道 ,充满幽衢。镬汤地狱 ,化作莲池。慈悲救苦 ,冤魂尽出离。

(5)尊者因大孝 ,游狱救亲娘。

业障深难度 ,灵山动法王。

摇摇三种宝卷的形式,都是由这种格式化的相同段落反复说唱构成(其中《金刚科仪宝卷》按照《金刚般若波罗蜜多经》分“品”,在每个段落的开始,转读经文),以五、七言诗赞为主,将多种形式的说、唱、诵组合在一起,构成整齐划一的格式,在不同的道场仪式中演唱:《金刚科仪(宝卷)》主要用于追亡荐祖的“金刚道场”,

尊者聞說畢駕雲至王舍城中穿街過巷  
尋覓親娘正行之間忽見一狗行走如飛  
直至目連根前咬住袈裟歡喜無休尊者  
曰此狗正是我母禱告諸佛龍天我有孝  
感之心願狗吐出橫骨說話言畢狗告尊  
者曰只為我生前不信兒言死入陰司受



《目连救母出离地狱生天宝卷》元末明初金碧钞本《目连救母出离地狱生天宝卷》和《佛门西游慈悲宝卷道场》结合用于超度亡灵的“孟兰道场”。在道场开始和结束,都进行复杂的宗教仪式。因此,宋元时期产生的宝卷,是一种伴随着佛教信徒的宗教信仰活动产生的一种新的宗教说唱形式。

## 二、佛教宝卷

明代佛教宝卷在佛教文献中极少记载,一般历史文献中也很少提及。从各种文献中钩稽出的佛教宝卷近三十种。<sup>①</sup> 这些宝卷也分为演释佛教经典、教理和说唱因缘故事两大类,后者又可分为佛菩萨成道故事和民众修行故事。

(一)佛教宝卷的内容:佛教宝卷内容皆是与佛教有关的故事,具体又可分为以下三类。

演释佛教经典、教理的宝卷,留有传本的仅《大乘金刚宝卷》《弥陀卷》《念佛三昧径路修行西资宝卷》等。《大乘金刚宝卷》,简称《金刚宝卷》《大乘卷》《金刚卷》。它是继《销释金刚科仪》之后,又一部演释鸠摩罗什译《金刚般若波罗蜜多经》的宝卷。这部宝卷在明代民间曾广泛流传,在民间荐亡法会上演唱。《弥陀卷》,全称《佛说阿弥陀经宝卷》,演释鸠摩罗什译《佛说阿弥陀经》,也用于荐度亡灵的法会道场。《念佛三昧径路修行西资宝卷》简称《西资宝卷》,题“古吴净业弟子金文编”,卷中强调称念“阿弥陀佛”,是进入西方极乐世界的“径

<sup>①</sup> 见车锡伦《明代的佛教宝卷》(未刊稿)。

路”和“资粮”。这部宝卷不拘于前期佛教宝卷格式化的演唱形态，唱词用七、十字句。这三部宝卷都不是文学作品，我们可以不论。

圆融菩萨成道故事宝卷，留有传本的有《香山宝卷》《雪山宝卷》《五祖黄梅宝卷》等。其中《雪山宝卷》讲悉达太子修炼成佛的故事，《五祖黄梅宝卷》讲禅宗五祖的出身传说。《香山宝卷》（又名《观世音菩萨本行经》）流传最广，影响最大。演妙庄王三公主妙善立志出家修行，自割手眼救父，成道为观世音菩萨的故事。这是中国佛教观世音菩萨的出身传说。这个传说产生于北宋时期，明代初年佛教徒把它改编成宝卷，所述故事如下（据清乾隆刊本）：

摇摇迦叶佛时，须弥山西边兴林国国王婆伽，年号妙庄。皇后宝德，生了三个女儿：妙书、妙音、妙善。妙庄皇帝为三位公主招驸马继后。三公主妙善不肯招夫，愿舍弃皇宫出家奉佛。妙庄皇帝大怒，把她囚禁在后花园中；后又到白雀寺修行，吃尽许多苦，仍不改悔。皇帝大怒，派兵包围寺院放火。妙善祷告上苍诸佛，容其一死，免与父王斗气。刽子手用弓弦将妙善绞死，立时山崩树摧，日月无光。突然跳出一只猛虎，拖公主到尸多林中。妙善公主赴幽冥地府，以其大慈大悲救度罪鬼超生。阎王怕地狱空虚，便送她还阳。妙善得太白金星指引，到惠州澄化县香山修行。在此修行九年得道，名观世音。玉皇上帝以妙庄王毁佛灭法，差瘟部行病使者送病与他。妙庄王得了不治之症，痛苦异常，皇榜招医。妙善公主化做僧人前往，说到香山找“不嗔人”，取其手眼合灵丹即可治愈。妙庄王治好了病，同皇后等一起去香山拜谢仙人。皇后认出“不嗔人”即女儿妙善。妙庄王祈求妙善“再出手眼如旧日”，果然妙善公主手眼复生。妙庄王、皇后等俱信佛法，出家修行。

宝卷故事按照原传说的宗教精神，做了生动的铺述：妙庄王为阻止妙善奉佛，所作所为残忍无道，妙善坚守信仰，义无反顾，表现出坚忍不拔的殉教精神。这部宝卷的主导思想同时又是，让妙善以自割手眼为父疗疾的孝行，适应了中国世俗社会要求的孝道。妙善孝行的结果，促使妙庄王觉悟前非，而出家修道，“尽显法门浩荡，普度一切有情”。作为弘扬佛法的文学作品，这部宝卷是圆满的。由于这部宝卷的巨大影响，使妙善成道故事在民俗文艺中广泛传播开来，对传播观音信仰起了很大的作用。

本卷现存文本在流传中有较大的删改。其中值得注意的是乾隆刊本（可能也是明传抄本），开始有一部分的散说和韵文采取一种特殊的说唱形式，如：

摇摇公主在宫中修行学道,宫娥采女尽皆笑曰:“快活不受,何故如此?”公主曰:“吾因生死事大。自性众生自愿度,自性佛道自愿成。叹日月如梭,光阴似箭,常愁人身一失,永别千秋。吾今劝知音者,宫中快乐未为贵,争如空门做道人。”偈曰:

朝廷富贵实轩昂,六宫三殿胜天堂。  
琼楼并殿阁,玉筑碾金妆。  
逍遥真快乐,坐卧九龙床。  
莫道长生无烦恼,临终不免见阎王。

这种特殊的演唱形式与佛教宝卷前面部分相同,但在以后其他版本的《香山宝卷》中已不见了。

猱猱众修行故事宝卷,主要是以妇女为主角的故事宝卷,如《黄氏女宝卷》《刘香女宝卷》等。这类宝卷中的女主人公是一般妇女,她们的婚姻或家庭生活中有种种变故,受到种种磨难,甚至是几世遭难,但她们都笃志拜佛修行,历尽苦难,最后得成正果,获得善报。

《黄氏女卷》,即《黄氏女宝卷》,又名《三世修行黄氏宝卷》。由于许多方言中“黄”、“王”读音不分,所以又作《王氏女宝卷》。所述为黄(王)桂香三世持诵《金刚经》修行因果。《刘香女宝卷》全称《太华山紫金镇两世修行刘香女宝卷》,述刘香女自幼持斋念佛,历尽磨难修行的故事。这两部宝卷被后代广泛传唱。郑振铎先生评述这类妇女修行故事宝卷(包括《香山宝卷》)时说:它们“描写一个女子坚心向道,经历苦难,百折不回,具有殉教的最崇高的精神。虽然文字写得不怎么高明,但是像这样的题材,在我们的文学里却是很罕见的”<sup>①</sup>。这类宝卷能长流不衰,同宣卷的听众历来以妇女为主有关。

(二)佛教宝卷的演唱活动:明代佛教宝卷演唱者一般是佛教的僧尼,也有一些“倚称佛教”的“道人”。成化、正德间散曲家陈铎《滑稽余韵》[满庭芳]《道人》所写就是被称作“道人”的民间宣卷人:“称呼烂面,倚称佛教,那有师传。沿街打听还经愿,整夜无眠。长布衫当袈裟施展,旧家堂作圣像高悬。宣罢了《金刚卷》,斋食儿未免,单顾嘴不图钱。”曲中所说《金刚宝卷》即《大乘金刚宝卷》。民间佛教的宣卷活动,主要在民间佛教信徒追亡荐祖、了愿禳灾和斋集法会、朝山进香等信仰活动中演唱,也是家庭妇女的信仰和娱乐活动。

<sup>①</sup> 见《中国俗文学史》下册,第十一章“宝卷”。

(三)明代佛教宝卷的发展:从明代佛教宝卷及其演唱情况看总的趋向是进一步世俗化。首先表现在说唱因缘(文学故事)的宝卷占了大多数,演释经典、教理的宝卷做了荐度亡灵的仪式文。同时出现以妇女为主要听众的家庭宣卷。

其次,宝卷演唱仪式和文本形式都趋于简单化。在《金瓶梅词话》中描述的带有娱乐性质的家庭宣卷,便只在“开卷”前,举行“焚香、点烛”的简单仪式。宝卷演唱仪式趋于简单化,使宝卷文本中某些歌赞消失,更适应了娱乐要求,致使其向曲艺艺术转化。

明代佛教宝卷的文本形式,保留了宋元时期佛教宝卷文词格式化的基本形式。除了演释佛典的宝卷于每个演唱段落前仍转读经文外,每个演唱段落由(员)白文和(圆)一(缘)四段歌赞组成。但是,这种五段式的演唱形式,在许多现存的佛教宝卷中出现了变异。它们吸收新的民间曲调,如《佛门取经道场·科书卷》“取经道场”中,出现近百句的“攒十字”唱词;《佛门取经道场·科书卷》《香山宝卷》中出现了七言四句歌词中夹唱五言四句歌词的歌唱形式,与明末俗文学家冯梦龙拟作的小曲集《夹竹桃》形式相似。

### 三、民间教派宝卷

自明正德初年(约 员缘圆)到清康熙年间(员远圆—员700),前后近二百年间,是民间教派宝卷发展时期。成化、正德间,罗清创无为教(又称罗教),此后,各民间教派纷纷出现。这些教派以北直(河北)及其周边的山东、山西、河南为活动中心,传播到全国各地。教徒主要是农民、市民,也有相当多的读书人,乃至王公贵族、后妃太监。这些民间教派,均以“无生老母、真空家乡”为最高神圣和彼岸世界。高居于真空家乡的无生老母,创造了亿万“原人”(也是他的“儿女”),放到东土世界。这些原人为物欲所迷,迷失本性,于是无生老母“降劫”“降教(道)”度原人回归“家乡”。各教派的教祖都自称是无生老母派遣下世,来人间执行度“原人”回归“家乡”的使命。它们多用一些佛教资料包装,其修行则多是道教内丹派“坐功运气”之类的方法。但各教派间的表述有别,具体的修行方式和“回归家乡”的途径也有不同。各教派都编制宝卷做布道书,自神其宝卷为“真经”,攻击他方是“外道邪宗”。如明末刊《佛说皇极收圆结果宝卷》开卷“缘起”中说:“世间的经文多广,着此一经总包;天下的宝卷无边,用此一卷都览。乃辟邪宗之利刃,实砍外道之钢刀。”这段话也道出了那一时期民间教派宝卷的

盛况。

民间教派宝卷的发展,初始为正德初年无为教教祖罗清所编《五部六册》<sup>①</sup>,盛于明末。明末社会大动乱中,个别民间教派卷入了农民大起义中,以宝卷传播起义的信息,如明末龙天教的《家谱宝卷》。清康熙后,由于政府严厉镇压各民间教派,并查禁它们使用的经卷,教派宝卷的发展受到遏制。前后二百年间,产生的教派宝卷今存约二百余种。

(一)教派宝卷内容的特点:民间教派宝卷的基本内容,都是宣扬各教派教理和修持仪轨,其中少量是用一些民间信仰的神灵的名义或故事(包括个别民间传说故事)编写,它们也都是“外凡内圣”——即讲述的神灵故事和世俗的人物、事件,只是表象(即所谓“凡”),内里蕴藏着“神圣”的教理和修持理念、方式。如《清源妙道显圣真君忠孝二郎开山宝卷》(简称《二郎开山宝卷》)、《护国佑民伏魔宝卷》(简称《伏魔宝卷》)、《灵应泰山娘娘宝卷》、《佛说离山老母宝卷》、《护国威灵西王母宝卷》等。这些宝卷中简单介绍各位神灵的传说,也被纳入“无生老母”信仰体系中。比如《二郎开山宝卷》中说天宫仙女云花下凡到确州城与杨天佑结合,二人修炼“内功”,生下杨二郎;后来西王母告诉二郎他母亲压在山下。“二郎爷为救母四时配药”(修炼内功、“灵丹”),最后“劈开昆(仑)山,现出老母”。这部宝卷原品,这些情节仅穿插在圆—怨品中,整个宝卷中反复说唱的是如何修炼内功和这部宝卷的“灵应”。

有些宝卷虽构建了比较完整的故事,如《销释白衣观音送婴儿下生宝卷》(述白衣观音送子故事)、《敕封空王佛宝卷》(据山西介休地方传说改编)、《敕封平天仙姑宝卷》(据甘肃张掖民间传说改编)、《销释孟姜忠节贤良宝卷》等,它们的故事也被赋予有关教派修行的意义,加进连篇累牍的宗教说词。如《销释孟姜忠节贤良宝卷》讲的是孟姜女送寒衣、哭长城的故事,但被暗示为宗教修持的过程。

在民间宗教家编的神道故事宝卷中,《先天原始土地宝卷》(今存明末清初刊本)是惟一的极富文学想象力的一本宝卷。卷中的土地神是一位法力无边又诙谐顽皮的老头儿。他听说佛在天宫说法,便上了天宫。三清殿的元始天尊送他如意拐杖,劝他到灵山等候佛。他原归旧路来到南天门,想“随喜”(游谒)灵

① 五部六册:即《苦功悟道卷》、《叹世无为卷》、《破邪显正钥匙卷》(两册)、《正信除疑无修证自在宝卷》、《巍巍不动泰山深根结果宝卷》。

霄殿。把门的天兵天将连推带搯骂他“老不省事”。土地恼怒,打开南天门。玉皇先后派左右天蓬率二十八宿、九曜星和五方五帝、五斗神星、三十六天罡、七十二地煞,领八万四千天兵天将,都被土地打败。玉皇向佛祖处借来的四大天王、八大金刚也不是土地敌手。最后玉皇请来佛祖,连哄带骗将土地制伏,捉到灵山,投入炉火内焚毙。土地肉体虽死,灵魂无处不在。佛祖遣使遍游天下,在各地建土地祠,供奉土地。卷中的玉皇大帝屡遭败绩,无可奈何去问佛:“土地撒野,大闹天宫,是何因由?”佛言:“土地神者,无极化身也。未有天地,先有无极。”按明代民间教派的宇宙观,“无极”是宇宙的本原。“无极以后生天化地,有了天地,才有佛祖。一切菩萨罗汉圣僧,一切神仙天人四众,言也不尽,何物不从地生,何人不从地住!”几千年来,中国社会中的主体思想是“以天为尊”,“天主宰万物”,封建皇帝以“奉行天命”作为统治天下的依据。而这部宝卷中却肯定了地的权威,让代表大地的土地神在遭受天兵神将的污辱后去“大闹天宫”。大闹天宫的情节自有《西游记》中孙悟空大闹天宫的影子,但宝卷中有了深刻的哲学和社会的思考。

(二)教派宝卷的演唱活动和演唱形式 教派宝卷继承了前期佛教宝卷的传统,在各种法会道场中演唱,称作宣卷。这类法会分两类:一是教团组织的法会,“开坛说法”,向信众宣扬教理,这类法会称作“道场”“坛场”,规模很大,时间也较长;二是应信众要求进行的法会,俗称“做会”“斋会”,请会的人家称“斋主”,这类法会有消灾祈福、追亡荐祖、请神还愿的目的。

明清教派宝卷的主体形式继承了前期佛教宝卷的演唱形式,在“开卷”和“结经”部分举行各种仪式,其主体部分的演唱和结构形式也同前期佛教宝卷基本相同,但在每个演唱段落的末尾加唱时兴小曲和民间传唱的南北曲曲牌,并将每个演唱段落定为一“品”(或“分”),在宝卷文本中编入“品(分)”目。这种固定形式的演唱段落反复说唱,构成匀称的整体演唱结构。下文是《先天原始土地宝卷》“树林起火品第九”,写土地与天兵神将的战斗,描写得惊心动魄:

摇摇(1)夫却说:土地现出身来,众兵围住。天兵曰:“老头子从你怎么变化,也走不了你!”土地曰:“我一个小小的法,我着你当架不起。”天兵曰:“有甚么法,使来俺看。”土地往地下掇了一把土,满天一洒,众天兵闭眼难睁,如砂石磨情(睛),痛如刀刺,甚疼难忍。……土地笑曰:“略你众将,非吾对手。我再使个方法。”土地曰:“极你不过,我今去也。”众兵后追,土地倒在地下,身化树木,稠密深林。天兵曰:“老头子又变化了。这树就是他的原



身,咎可伐树。”无数天兵,齐动刀斧,越砍越长。偶然林中四面火起,烧天燎地,大火无边。天兵忙着,无处躲避。只烧的袍破甲烂,少眉无须,奔走无门,各逃性命,天兵大败。

(2)一切天兵拿土地,  
秘树林中大火烧。

(3)土地手段最高强,无数天兵都着忙。  
天兵又把土地叫,今朝莫当是寻常!  
众人今朝围着你,插翅难飞那里藏?  
土地掬土只一洒,天兵合眼痛难当。  
玉帝求佛把兵借,四个天王八金刚。  
一勇齐来战土地,土地抬头细端详。  
两家交锋三昼夜,土地又使哄人方。  
倒在地下树木长,稠秘深林遮日光。  
天兵一齐来伐树,四面火起亮堂堂。  
火烧众将袍铠烂,少眉无须都着伤。

(4)树林火起,天兵着忙,四面起火光。各人奔走,慌慌张张,手(丢)盔弃甲,不顾刀枪,烧眉燎须,个个都着伤。

(5)土地闹天宫,两家大交兵。  
林中失了火,听唱[一江风]。

(6)众天兵,不违天主命,各赌能合(和)胜,抖威风。一勇齐来,四下相围定。土地显神通,神通,拐杖手中擎,一人能挡天兵众。

细参详,土地好手段。千化有万变,妙多般。身化松林,将众来滞赚。四下起狼烟,狼烟,天兵心胆寒,少眉无须各逃窜。

上述演唱段落中,(员)至(缘)段散说和唱词的形式,继承自前期佛教宝卷。其中:(员)是“散说”,不像宋元佛教宝卷那样使用赋体的韵文,而是用接近于口语的叙述、论说,篇幅的长短据内容需要设置;(猿)是主要唱段,唱民间的流行曲调,并加“和佛”,除用七言唱段外大量使用攒十字唱段。增加(远)为教派宝卷添入的小曲。

民间教派宝卷的整体结构分“品”(或“分”),来源是明代流行极广的前期佛教的《金刚科仪(宝卷)》《大乘金刚宝卷》。教派宝卷一般分为上、下两卷(册)圆原品,也有十几品(如明刊《佛说皇极结果宝卷》十五品)、三十几品(如清

刊《佛说皇极金丹九莲正性皈真宝卷》三十二品),或更多的“品”。每品即一个演唱段落,同时是一个内容的单位,这样便构成十分匀称的整体结构。

与前期佛教宝卷比较,教派宝卷演唱形态的最突出的特点,是将时兴小曲吸收到宝卷的演唱结构中。<sup>①</sup> 这些曲调在宝卷中的使用情况(使用次数统计到宝卷的“品”):

员使用 员缘和 员缘次以上的曲调共 员原曲:〔驻云飞〕〔耍孩儿〕〔金字经〕〔皂罗袍〕〔清江引〕〔傍妆台〕〔浪淘沙〕〔挂金锁〕〔黄莺儿〕〔桂枝香〕〔山坡羊〕〔驻马听〕〔寄生草〕〔棉搭絮〕〔上小楼〕〔步步娇〕〔叠落金钱〕〔画眉序〕〔侧郎儿〕〔锁南枝〕〔折桂令〕〔红绣鞋〕〔柳摇金〕〔五更调〕(即〔哭五更〕〔闹五更〕〔五更禅〕〔五更〕〔喜乐五更〕等)。

员使用 缘到 员源次的曲调共 员猿曲:〔一封书〕〔挂真(针、枝)儿〕〔沽美酒〕〔罗江怨〕〔雁儿落〕〔朝天子〕〔粉红莲〕〔一枝花〕〔桂山秋月〕〔粉蝶儿〕〔莲花落〕〔海底沉〕〔懒画眉〕〔风入松〕〔红莲儿〕〔四朝元〕〔哭皇天〕〔金络索〕〔锦庭乐〕〔满庭芳〕〔水仙子〕〔月儿高〕〔新水令〕。

员使用 员至 源的曲调共 员远种(其中仅出现一次的曲调近百种),这些曲调中,近半数见于南北曲,如〔沉醉东风〕〔谒金门〕〔二郎神〕〔得胜令〕〔点绛唇〕〔下山虎〕〔象牙床〕等;有些是见于文献记载的小曲,如〔银扭丝〕〔银绞丝〕〔劈破玉〕〔打枣杆〕〔采茶歌〕等。大量的小曲则未见文献记载,如〔火中莲〕〔西牛角〕〔东牛角〕〔穿堂子〕〔半天飞〕〔走马词〕〔走黄天〕〔翻山燕〕〔驻马飞〕〔龙戏珠〕〔青松叶〕〔河西调〕〔挽乌云〕〔齐上古坟〕〔鳌鱼受封〕〔释移花〕〔一枝莲〕〔玉莲花〕〔玉莲曲〕〔半天飞〕等;另外,有些可能是宝卷编者改编民间曲调而新定调名,如〔九转还丹令〕〔万脉朝元一枝花〕〔玉液还丹一封书〕〔九九红莲词〕〔九更懒画眉〕等。

教派宝卷中小曲的组曲形式多样化,有以下几种情况:

员重头联唱。每品中的小曲,仅唱一曲的很少,至少是同一曲调重头联唱两遍,以唱四遍最普遍,也有高达十余遍的。

员定格联唱。使用最多的是以〔五更〕为序组曲联唱。“九”在民间教派中

<sup>①</sup> 见车锡伦《明清教派宝卷中的小曲》,载台北《汉学研究》第 员圆卷第 员期(员圆年 远月)。该文中集得 缘种使用小曲(和民间传唱的南北曲),宝卷(包括部分清代前期的民间宝卷)中使用的曲调共 员圆种。

是常用的一个极数,如“九莲”“九转”。这种观念也被用在组曲上,于是有[九更懒画眉](《普静如来钥匙通天宝卷》第源品),它们是九支[懒画眉]的联唱。

**猿猿唱。**多为两支曲调轮唱,如《古佛天真考证龙华宝经》第猿品的组曲:[红莲词][玉莲曲][红莲词][玉莲曲]。这种两曲轮唱的歌唱形式,很像宋元时期的民间歌唱技艺“缠达”。

**源套数。**教派宝卷中的小曲出现“套数”的体式,大致是在明万历末年以后的宝卷中,套数的形式较多的是“一曲带尾”的形式,即由一支曲子(包括重头联唱数遍)加[尾声]组成,也用两支和两支以上曲子加[尾声]的套数。

(三)教派宝卷对民间演唱文艺的影响:教派宝卷虽然绝大部分不是文艺作品,但它是宋元以来惟一的由诗赞和乐曲联合构建的长篇说唱形式,数百年间流传不息,并跨越方言区的界限,传播到全国各地,所以它对民间演唱文艺仍有很大的影响。

“攒十字”唱词虽然在元代已经出现,这种形式唱词较早被大量用于说唱曲艺是在宝卷中。正德初年罗清的《五部六册》宝卷中,已大量使用攒十字句,并熟练运用排句、顶真等各种句式。如《苦功悟道卷》中“乐道酬恩品第十七”:

摇摇天裹地地裹天原是一体,诸男子灵光性一气发生。

天裹地地裹天原是一气,四生里灵光性一气发生。

天裹地地裹天原是一体,春又秋冬又夏一气发生。

天裹地地裹天原是一气,云和风雨和雪一气发生。

无量劫迷失了先天一气,四生里受苦恼直到如今。

.....

攒十字唱词在明代成化说唱词话中还只是偶然使用,到明代后期的《大唐秦王词话》中便大量使用。后来它成为明末和清代板腔体曲艺和戏曲唱词普遍使用的形式。教派宣卷活动对小曲的产生和传播的影响也不应忽略。教派宝卷中保存的大量小曲资料,为研究明清小曲的发展提供了丰富的资料。民间宗教家出于狂热的宗教信仰不远万里到各地“开荒布道”,也把宝卷中的小曲带到各地。在教派宝卷的带动下,明末出现了诗赞和乐曲(小曲)结合的长篇叙事说唱道情。教派宝卷直接的影响是清代民间宣卷和宝卷的产生。

## 第五节 明代演唱曲牌的曲艺

明代演唱曲牌的曲艺有“散曲”“小唱”“清曲”和“时兴小曲”等。演唱散曲称作“弹唱”，与元代一样，主要是唱“套数”，也包括剧曲（杂剧和传奇）的套曲。小唱最初是南曲戏文的清唱，到明代中叶已经堕落变质。清曲则专指嘉靖以后经魏良辅等曲家改良后的昆山腔的清唱。明代中叶以后时兴小曲流行南北，它主要来源于各地民歌和南北曲的“俗唱”，与元代的“街市小令”相似，到清代初年各地小曲多又发展为地方性的曲艺。

### 一、散摇曲

明代初年散曲的口头演唱仍十分盛行。正德以后陆续刻印的曲集，如臧贤辑《盛世新声》（正德十二年刻本）、张祿辑《词林摘艳》（嘉靖四年刻本）、郭勋辑《雍熙乐府》（嘉靖四十五年序刊本），所收主要是散曲，也包括一些剧曲的套数；既有明代曲家的作品，也有元代作品。这些曲子一直在歌场流行。

明代中叶出现一批散曲作家，影响最大的是弘治、正德年间的散曲作家和歌唱家陈铎（约 1498—约 1550）。陈铎字大声，号秋碧，南直隶下邳（今江苏邳县）人，世居金陵（今南京市）。他世袭为济州卫指挥，精于音律，酷爱作曲和唱曲。据说他因公事拜谒魏国公徐浦，徐问他：“可是能词曲之陈铎？”回答：“是。”又问：“能唱乎？”他便从衣袖中取出红牙象板，高歌一曲。徐浦认为他身为“金带指挥，不与朝廷做事，牙板随身，何其卑也！”<sup>①</sup>在一次宴席上教坊乐工唱曲，他随处指出其误。乐工不服，他取过乐工琵琶，弹唱一曲。那些教坊子弟惊奇叹服，从此他也被时人称作“乐王”。他创作的散曲结集为《陈大声乐府全集》（存万历三十九年汪氏环翠堂刊本），传世的南北散曲小令、套数一千多首，是散曲史上创作最丰富的作家。明人汤有光《陈大声乐府全集序》评介陈铎散曲作品的流行和风格说：“乃今三星逸客，按拍花前，两京教坊，弹丝樽畔，才一开口便度陈大声诸曲，直令听者神动色飞。此何以故？正以大声之韵发而意新、声婉而辞艳，其体贴人情、描写物态，有发前人所未发者。”其作品流传、影响较大的是南北合套曲《三弄梅花》：

<sup>①</sup> 见明周晖《金陵琐事》，文学古籍出版社 1953 年版。

摇摇[粉蝶儿(北)]三弄梅花,戍楼中角声吹罢,月轮儿斜照窗纱。托香腮,湮泪眼,一篝灯下。展转嗟呀,耳边言都做了一场闲话。

[泣颜回(南)]薄幸忒情杂,不比寻常戏耍。出门容易,而今海角天涯。归期岁晚,转头来过了春和夏。去时节霜老芙蓉,却又早水冷蒹葭。

[石榴花(北)]我只向绿窗前断送了好年华,许多时脂粉不曾搽。九迴肠翻倒的越窄狭,几乎间害杀。鬼病增加,一回价告苍穹问个龟儿卦。不明白甲乙交叉,猛然间拈起香罗帕,肯分的绣一朵并头花。

[泣颜回(南)]奸猾,心性最难拿。瞒人俐齿伶牙,悠扬不定,犹如风裹杨花。千思万想,恁从来色胆天来大。恐习学窃玉偷香,搪突了相府高衙。

[斗鹌鹑(北)]恶离别动岁经年,又不比些时暂霎。恨压损眉黛双弯,瘦减尽腰肢一把。我这里暮暮朝朝想念他。他何曾记挂咱,不能够碧汉乘鸾,只落得垂杨系马。

[扑灯蛾(南)]恩情如搦沙,清似嚼蜡。知他在那厢偎笑脸,虚著许多惊怕。也不须寻消问息,到来终有个还家。风流罪招由细数,从头儿一桩一件细详察。

[上小楼(北)]我自来无玷瑕,他从来知礼法。平白地受尽凄凉,担著寂寞,遭此折罚。眼见得漏涩铜龙,声喧铁马,香销金鸭,最难熬暮冬残腊。

[扑灯蛾(南)]风儿飕飕乱刮,雪儿纷纷密洒。淒淒的凤枕单,沉沉的鸳帐冷薄,设设的绣衾寒压,灼灼的银灯爆花,呜呜的城上吹笛,冬冬的残更正煞,呀呀的晓天啼散树头鸦。

[余音(北)]文君再把香车驾,只恐琴心调弄差,反与相如做话巴。

这套散曲被许多曲选选载,题目或做《冬闺怨别》《闺情》《春夜归思》等,写闺中女子思念和埋怨久出不归的情人,是散曲的传统主题,但作者精通音律,“被之丝竹,审宫节羽,不差丝毫”,<sup>①</sup>易于歌唱,写情缠绵悱恻,真切动人,故能雅俗共赏。

陈铎的曲集《滑稽余韵》,用北曲小令[水仙子][折桂令][朝天子][小桃红][满庭芳]等,分别写三教九流各色人物和市井中各类店铺、工匠等,共一百五十多首,是后世曲艺中歌唱“三百六十行”的滥觞。它们全景式地展现的明代社会的市井人物景象,是此前文学史上各类体裁作品中所未见的。其中有些被

① 见明周晖《金陵琐事》“曲品”。

选入各种散曲选集,说明它们也被传唱,如[醉太平]《赶脚》(选入明陈所闻辑《北宫词纪·外集》)写赶脚人的苦辛:

摇摇才喂了料草,早备上鞍轿,一根荆棍手拿着。撵驴骡乱跑,冷茶冷饭吃一造,或砖或土眠一觉。漫山漫岭走一遭,又一日过了。

明代嘉靖以前,流行散曲以北曲为主,其演唱情况,从《金瓶梅词话》中的描写可见一斑。书中所写的唱曲子,绝大部分见于《雍熙乐府》《词林摘艳》等曲集,是当时社会上流行的作品。由于沿袭了北曲的传统,伴奏乐器是弹拨乐器琵琶(主要乐器)和弦子(三弦)、箏、月琴、阮等,用红牙象板击节,唱曲被称作弹唱。有独唱,二至四人合唱或递唱等形式,演唱者均自操不同的乐器伴奏。演唱者有教坊、勾栏乐户的乐工(男)、歌妓,也有家乐。不论专业演员或家乐唱曲者,都以唱得曲子多为能事,所以,《金瓶梅词话》第七十七回称赞西门庆从扬州买的小妾楚云,“腹中有三千小曲,八百大曲”。

《金瓶梅词话》中唱曲,主要是在宴席上助兴。这类宴席,包括官场迎送、节日喜庆、朋友聚会、商店开张等,如第四十二回写元宵节西门庆同应伯爵等在狮子街饮酒赏灯,席前乐工李铭、吴惠二人唱了一套《灯词》助兴:

摇摇[双调·新水令]凤城佳节赏元宵,绕鳌山瑞云笼罩。见银河星皎洁,看天堑月轮高。动一派箫韶,开玳宴尽欢乐。

[川拨棹]花灯儿两边挑,更那堪一天星月皎。我则见绣带风飘,宝盖微摇,鳌山上灯光照耀,剪春蛾头上挑。

[七弟兄]一壁厢舞着,唱着共弹着,惊人的这百戏其实妙。动人的高戏怎生学,笑人的院本其实笑。

[梅花酒]呀,一壁厢舞鲍老。仕女每打扮的清标,有万种妖娆,更百媚千娇。一壁厢舞趑鼓,一壁厢酹高樯,端的有笑乐。细氤氲兰麝飘,笑吟吟饮香醪。

[喜江南]呀,今日喜孜孜开宴赏元宵,玉纤慢拨紫檀槽,灯光明月两相耀。照楼台殿,今日个开怀沉醉乐陶陶。

这套曲子也载入《词林摘艳》和《雍熙乐府》。在这类宴会上,点唱什么曲子很有讲究。第三十一回写西门庆升任本处“理刑所理刑”职,又生子满月,大摆宴席庆贺。在这类场合,点唱曲的人必须对曲子的内容、情调有所了解,才能达到唱曲助兴和娱乐的目的。

明代中叶以后的散曲作家很多,现存的作品超过元代散曲数倍,这些作品绝大部分不是为歌场而作。民间时兴小曲流行后,有些散曲家用小曲曲调模仿创作,有的小曲曲调便靠曲家拟作而留存,如清代广泛流行小曲[双叠翠],见明嘉靖间刘效祖(号一愚,今山东惠民人)的散曲集《词鸾》(有[双叠翠]四首),知此曲在百年前已经流行。

## 二、小摇唱

明代的“小唱”最初是南曲戏文的清唱,后来不仅清唱戏文,也唱南散曲。据明代文献记载,明代中叶后小唱已多为达官贵人的家乐,小唱演员都是十几岁的少年歌童,主要是唱曲佐酒,并做男宠。《金瓶梅词话》第三十五回写西门庆、应伯爵、谢希大、韩道国四人吃酒,西门庆的书童(书中写他是西门庆的男宠)斟酒。应伯爵对书童说:“你应二爹一生不吃哑酒。自夸你会唱南曲,我不曾听见,今日你好歹唱个儿,我才吃这钟酒。”那书童正准备“拍着手”唱,应伯爵又要求他装扮成“旦儿的模样”唱。于是向丫鬟们借了衣服首饰,涂脂抹粉装扮起来,唱了一套南[正宫·玉芙蓉]“四季闺情”。明沈德符《万历野获编》卷二十四“小唱”说:

摇摇京师自宣德顾佐疏后,严禁官妓。缙绅无以为娱,于是小唱盛行,至今日几如西晋太康矣。此辈狡猾解人意,每遇会客,酒枪十百计尽以付之,席散纳完无一遗漏。……其艳而慧者,类为要津所据。断袖分桃之际,赍以酒资仕牒,即充功曹,加纳候选。……大抵此辈俱浙之宁波人。……近日又有临清、汴城以至真定、保定儿童,无聊赖亦承乏充歌儿,然必伪称浙人。

小唱演员来自浙江(或伪称浙人),是因为浙江北部是南曲戏文的发祥地。沈文说,万历年间北京的“小唱”演员,专以侑酒为主,并以色相为达官贵人的“男宠”,证以《金瓶梅词话》中的描写,说明明代中叶小唱已经退化堕落。同时的谢肇淛《五杂俎》卷八中也说:“今京师有小唱,专供缙绅酒席。盖官妓既禁,不得不用之耳。其初皆浙之宁、绍人,近日则半属临清矣!故有南、北小唱之分,然随群逐队,鲜有佳者,则风流诸缙绅莫不尽力邀致,举国若狂矣!”作为南曲清唱曲艺的小唱,由于特殊的演唱环境和适应达官贵人的特殊需要,它的发展已被扭曲。明史玄《旧京遗事》中说:“唐宋有官妓侑觞,本朝惟许歌童答应,名为‘小唱’。而京师又有‘小唱不唱曲’之谚。每一行酒,止传唱上盏及诸菜,小唱伎俩

尽此焉。”到明末清初，“小唱”成了男妓的代名词，作为曲艺的小唱，不复存在。

### 三、清摇曲

“清曲”指明嘉靖后经著名曲家魏良辅等改良后的昆山腔的清唱。昆山腔是南曲五大声腔之一。嘉靖以前，昆山腔主要用于清唱，经魏良辅等曲家的改良，使之成为“转音若丝”、“流丽悠远”的“水磨调”，同时用昆山腔的音律、腔格唱北曲，即“北曲昆唱”。

魏良辅等人改革昆山腔是从清唱曲开始的，称“冷唱”，亦称“冷板曲”。魏著《南词引正》云：“清唱谓之冷唱，不比戏曲；戏曲藉锣鼓之势，有躲闪省力，知者辨之。”“曲声三绝：字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝。”万历间曲家沈宠绥《度曲须知》说：“魏良辅者……愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平、上、去、入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀，功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。”上述记载说明，改良后的昆曲清唱要达到字清、腔纯、板正“三绝”，其中最主要的就是依字行腔：字要分阴阳清浊，字声要四声婉协，吐字要头、腹、尾毕匀。它被称为“清曲”也由此而来。清曲伴奏以笛子、鼓板为主，也用洞箫。

嘉靖后，清曲盛行，为吴地民众喜爱的曲艺。每年中秋节，苏州虎丘都举行盛大的曲会，清唱名家逞技角胜。明末张岱《陶庵梦忆·虎丘中秋夜》即描写虎丘中秋曲会：

摇摇虎丘八月半，土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名妓戏婆、民间少妇好女、崽子童及游冶恶少、清客帮闲、僮仆走空之辈，无不鳞集……天暝月上，鼓吹百十处，大吹大擂，十番饶钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。更定，鼓铙渐歇，丝管繁兴，杂以歌唱，“锦帆开”“澄湖万顷”同场大曲，蹲踏和锣，丝竹肉声，不辨拍煞。更深，人渐散去，士夫眷属皆下船水嬉，席席征歌，人人献技，南北杂之，管弦迭奏，听者方辨句字，藻鉴随之。二鼓人静，悉屏管弦，洞箫一缕，哀涩清绵与肉相引，尚存三四。迭更为之。三鼓，月孤气肃，人皆寂阒，不杂蚊虻，一夫登场，高坐石上，不箫不拍。声出如丝，裂石穿云，串度抑扬，一字一刻，听者寻入针芥，心血为枯，不敢击节，唯有点头。然此时雁比而坐者，犹存百十人焉。使非苏州，焉讨识者。

文中提到的曲子“锦帆开”是《浣纱记》第十四出〔普天乐〕，“澄湖万顷”是



第三十出[念奴娇序]。称它们是“同场大曲”，“同场”即剧曲，“大曲”，是相对当时流行的“时兴小曲”而言。万历以后，昆曲清唱随昆山腔流布而盛行各地，官僚富豪的家乐班、酒楼歌馆的伎乐、士夫文人雅集，均以唱清曲为高雅。精于清曲的歌唱家称作“清客”，他们偶然扮戏称作“清客串”。清客多做教唱曲的曲师，如明末著名曲师苏昆生，他曾教了不少歌伎唱曲（《桃花扇》中写他教李香君唱曲），同时被士绅权贵赏识。清初汪鹤云《哀苏昆生》诗序云：“昆生以清曲擅名，久游先大父（汪然明）之门，后为梅村先生赏识。”

配合清曲的流行，明万历后江南曲家编了许多曲选，如王樾登编《吴骚集》（明万历张琦校刻本），张琦、王辉《吴骚二集》（万历长洲周氏刊本），周之标编《吴歙萃雅》（万历四十四年刊本），无名氏编《昆山点板乐府名词》（万历书林周敬吾刻本），张琦、张旭初编《吴骚合编》（崇祯十年刊本）等。

#### 四、时兴小曲

明代的时兴小曲简称“小曲”，文献中又作“时尚小令”等。它是明代中叶以后流行南北最为普及的歌唱曲艺。小曲来自民间，它的演唱者多是各地勾栏歌馆的歌妓，她们冲州撞府于各地演出，也是时兴小曲的主要传播者，同时，小曲也是社会各阶层民众自唱自娱的流行歌曲。今存明代刊行最早的小曲集是成化七年（1467）北京金台鲁氏所刊《四季五更驻云飞》《题西厢记咏十二月赛驻云飞》《太平时赛赛驻云飞》《新编寡妇烈女诗曲》。正德、嘉靖年间刊印的散曲集《盛世新声》《词林摘艳》《雍熙乐府》中也收入部分小曲。嘉靖以后印行的戏曲选集多同时选入小曲，如《风月锦囊》（嘉靖癸丑詹氏进贤堂重刊本）、《八能奏锦》（黄文华编，题皇明万历新岁爱日堂蔡正河梓行）、《词林一枝》（黄文华编，题万历新岁孟冬叶志元绣梓）、《乐府玉树英》（黄文华编，约万历二十七年刊本）、《大明天下春》（万历前期刊本）、《玉谷新簧》（吉州景居士编，万历三十八年书林刘次泉刊本）、《摘锦奇音》（龚正我编，万历三十九年书林敦睦堂张三怀刻本）、《徽池雅调》（熊稔寰编，万历福建书林燕石居主人刊梓）等。这类戏曲选集是书商大量印刷流通的通俗文学读物，一般分栏刻印，中层印小曲，或笑话、酒令等。明末冯梦龙选编的《挂枝儿》《山歌》，是江南流行小曲的专集。

明万历年间沈德符《万历野获编》卷四“时尚小令”条对小曲的发展有概括的介绍：

摇摇元人小令行于燕赵，后浸淫日盛。自宣、正至成、弘后，中原又行[锁南

枝 〔傍妆台 〕〔山坡羊 〕之属。李崧峒先生初自庆阳徙居汴梁 ,闻之以为可继国风之后 ,何大复继至 ,亦酷爱之。今所传《捏泥人》《鞋打卦》《熬鬚髻》三阙 ,为三牌名之冠 ,故不虚也。自兹之后 ,又有〔耍孩儿 〕〔驻云飞 〕〔醉太平 〕诸曲 ,然不如三曲之盛。嘉、隆间 ,乃兴〔闹五更 〕〔寄生草 〕〔罗江怨 〕〔哭皇天 〕〔干荷叶 〕〔粉红莲 〕〔桐城歌 〕〔银纽丝 〕之属。自两淮以至江南 ,渐与词曲相远。不过写淫媾情态 ,略具抑扬而已。比年以来 ,又有〔打枣竿 〕〔挂枝儿 〕二曲 ,其腔调约略相似。则不问南北 ,不问男女 ,不问老幼良贱 ,人人习之 ,亦人人喜听之。以致刊布成帙 ,举世传诵 ,沁入心腑。其谱不知从何来 ,真可骇叹 ! 又 ,〔山坡羊 〕者 ,李、何二公所喜 ,今南北词俱有此名 ,但北方惟盛爱〔数落山坡羊 〕 ,其曲自宣、大、辽东三镇传来。今京师技(妓)女 ,惯以此充弦索北调。其语秽褻鄙浅 ,并桑濮之音 ,亦离去已远 ,而羈人游媚(胥)嗜之独深 ,丙夜开尊 ,争先招致 ,而教坊所隶箏琴等色 ,及九宫十二 ,则皆不知为何物矣 ! 俗乐中之雅乐 ,尚不谐里耳如此 ,况真雅乐呼 !

这段论述涉及到明代小曲的来源、形式、流传、内容及对小曲的评价等各方面的问題。作者的评介尚有片面之处 ,现结合其他明代文献介绍如下。

(一)时兴小曲的来源和形式 明代时兴小曲的来源 ,一是指小曲的渊源 ,二是指小曲曲调(牌)的来源。沈文中提到的〔锁南枝 〕〔傍妆台 〕〔山坡羊 〕〔耍孩儿 〕〔哭皇天 〕〔打枣竿 〕〔挂枝儿 〕〔干荷叶 〕〔粉红莲 〕等十七种曲调 ,有的也见于明代曲家审音定律的南北曲曲谱 ,但这些小曲的曲调“其谱不知从何来” ,说明它们大部分直接来源于各地的民间歌曲。比如〔山坡羊 〕 ,在北曲和南曲中都有这个曲牌 ,但传唱的〔数落山坡羊 〕则来自宣化、大同、辽宁等北方边地。有的曲调可能是流行南北曲曲调的“俗唱”(通俗唱法) ;有的虽经明代曲家审音定律编入曲谱 ,但是民间仍保留的固有唱法。

据产生于嘉靖年间的《金瓶梅词话》中的描写 ,小曲的演唱同散曲没有差别 ,都用琵琶、弦子伴奏 ,但小曲一般不像散曲那样唱“套数” ,它们的曲调被视做“胡歌野调”。如第六十一回写唱诸般小曲的歌妓申二姐 ,“问他套数 ,倒会不多 ,若题(提)诸般小曲儿 ,〔山坡羊 〕〔锁南枝 〕兼‘数落’ ,倒记得十来个” ;第七十五回写春梅骂申二姐说 :“你会晓得怎么好成样的套数唱 ,左右是那几句东沟篱、西沟坝、油嘴狗舌、不上纸笔的那胡歌野调。”

古代歌唱曲艺中的“小曲”源远流长。唐代的曲子、宋代的“嘌唱”、元代的“街市小令” ,都是各个时期流行的“小曲”。明代的时兴小曲演唱形态和形式 ,猿

同它们一脉相承。

明代小曲多为抒情的“小令”，但在铺叙感情和描写事物时，也普遍使用一曲数遍乃至数十遍的“重头联唱”。这种联唱也有一些较固定的格式，如用“四季”“五更”“十二月”的联章歌唱体式，这种形式在乐府民歌、唐曲子中便已经出现，如[驻云飞]《四季花名》（见《风月锦囊》）便同南朝乐府民歌中的《子夜四时歌》相似：

摇摇春景融和，瑞香花儿开数朵。长春花开赠宾贺，海棠花开堂前坐。茶，辛夷花开笑呵呵，桃李争春，芍药齐相贺，牡丹花开秀气多。

夏景炎威，金凤花开满地飞。荷莲花开池中戏，月桂花开红滴滴。茶，细辛花开笑微微，茶藤花开，怎比玉兰桂？如有葵花向日倾。

秋景风凉，木樨花开拦路香。莺粟花开胭脂样，茉莉花开高一丈。茶，鸡冠花开叶儿长，木槿花开，独占秋江上，怎比东篱金菊黄？

冬景寒来，惟有梅花斗雪开。萱草花堪爱，百般花儿都不奈。茶，山茶花开笑呵呵，罗汉花开，更有多人爱，金盏银台奉酒杯。

另外，重头联唱的小曲也常常用“风花雪月”“酒色财气”“琴棋书画”“渔樵耕读”“士农工商”“孝悌忠信”等题目构成组曲，这种形式在南宋张抡仿作的“鼓子词”中已经出现。

小曲中也偶有“一曲带尾”的形式，如《风月锦囊》所收[楚江秋后联清江引]，它们可以视做小令中的“带过曲”，也可以视[清江引]为“尾声”而成为“一曲带尾”的套数。值得注意的是冯梦龙《山歌》所收的一种在四句山歌中间插说白和小曲的说唱形式，如《山人》：

摇摇说山人，话山人，说着山人笑杀人。

（白）身穿着僧弗僧、俗弗俗个沿落厂袖，头带子方弗方、圆弗圆个进土唐巾。弗肯闭门家里坐，肆多多在土地堂里去安身。土地菩萨看见子，连忙起身便来迎。土地道：“呸！出来！我只道是同僚下降，原来到你个些光斯欣！咦弗知是文职武职，咦弗知是监生举人？咦弗知是粮长升级，咦弗知是说书老人？咦弗来里作揖画卯，咦弗来里放告投文？耍了闹哄哄介挨肩了擦背，急逗逗介作揖了平身。轿夫个个侬做子朋友，皂隶个个侬扳子至亲。带累我土地也弗得安静，无早无晚介打户敲门。我弗知你为啥个事干？仔细替我说个元因。”山人上前齐齐作揖，告诉我里的的亲亲个土地尊神：

“我哩个些人 ,道假咦弗假 ,道真咦弗真。做诗咦弗会嘲风弄月 ,写字咦弗会带草连真。只因为生意淡薄 ,无奈何进子法门。做买卖咦吃个本钱缺少 ,要教书咦吃个学堂难寻。要算命咦弗晓得个五行生克 ,要行医咦弗明白个六脉浮沉。天生子软冻冻介一个担轻弗得步重、弗得个肩膀 ,又生个有劳劳介一张说人、话人自害自身个嘴唇。算尽子个三十六策 ,只得投靠子个有名目个山人。陪子多少个蹲身小坐 ,吃子我哩几呵煮酒馄饨。方才通得一个名姓 ,领我见得个大大人。虽然弗指望扬名四海 ,且乐得荣耀一身。吓落子几何亲眷 ,耸动子多少乡邻。因此上也要参参见佛 ,弗是我哩无事如公门。”土地听得个班说话 ,就连声骂道 :“ 个些 鸾 说个猢猻 ,你也忒杀胆大 ,你也忒杀恶心 ! 廉耻咦介扫地 ,钻刺咦介通神。我见你一 蛐 进、一 蛐 出 ,袖子里常有手本 ;一个上、一个落 ,口里常说个人情。也有时节诈别人酒食 ,也有时节骗子白金 ,硬子嘴了了说道恤孤了仗义 ,曲子肚肠了说道表兄了舍亲。做子几呵腰头 擦 ,难道只要闹热个门庭 ? 你个样瞒心昧己 ,那瞒得灶界六神 ? 若还弗信 ,待我唱只 [ 驻云飞 ] 来你听听。”

[ 驻云飞 ] 笑杀山人 终日忙忙着处跟。头戴无些正 ,全靠虚帮衬。茶 ! 口里滴溜清 ,心肠墨锭。八句歪诗 ,尝搭公文进。今日胥门接某大人 ,明日阊门送某大人。

(白) 山人听子 ,冷汗淋淋 ,便道土地 ,忒杀显灵。大家向前讨介一挂 ,看到阿能够到底太平 ? ..... 土地说道 :“ 在前还有青龙上卦 ,去后只怕白虎缠身。你也弗消求神请佛.....

(歌) 我只劝你得放手时须放手 ,得饶人处须饶人 !”

《山歌》卷八“私情长歌”和卷九“杂咏长歌”所收都是这种形式说唱作品 ,说明在明末吴方言区存在这样一种说唱曲艺形式。这种说唱曲艺形式后来虽然消失了 ,但与清代北方流行的单弦牌子曲中的大段“过口白”极其相似。

(二) 小曲的流传和特征 :小曲流传的特点是时兴、时尚 ,即流行性。据沈德符文介绍 ,宣德到弘治年间先后流行 [ 锁南枝 ] [ 傍妆台 ] [ 山坡羊 ] 和 [ 耍孩儿 ] [ 驻云飞 ] [ 醉太平 ] 诸曲 ,嘉靖、隆庆年间流行 [ 闹五更 ] [ 寄生草 ] [ 罗江怨 ] [ 哭皇天 ] [ 干荷叶 ] [ 粉红莲 ] [ 桐城歌 ] [ 银纽丝 ] 等曲 ,万历前期又有 [ 打枣竿 ] [ 挂枝儿 ] 。它们都是一时的流行歌曲 ,其流行的区域 ,像 [ 打枣竿 ] [ 挂枝儿 ] 等曲 ,“不问南北 ,不问男女 ,不问老幼良贱 ,人人习之 ,亦人人喜听之”而“举世传诵”。

小曲流传南北 ,由于各地方言的差异 ,也会发生变异 ,有些曲调在流传中产

生“变曲”，如北方的[打枣竿]流传到南方，一变成为[挂枝儿]，再变为[劈破玉]；北方的[银纽丝]，流传到南方变做[银绞丝]。小曲曲调的地区性，并没有妨碍它们的流行，相反，它成为书商们标榜小曲时尚的内容，如戏曲选集中的有些曲调[南京时曲楚江秋]（见《风月锦囊》）、[海盐两头忙]（见《乐府万象新》）、[时尚浙腔罗江怨]（见《摘锦奇音》）、[时尚楚歌罗江怨]（见《词林一枝》）等。

小曲流传的上述特点，极大地拓展了小曲传播的空间，丰富了小曲的曲调。明代时兴小曲从中原地区兴起，流传南北，大致到明末，已经通过多种途径流传到甘肃、四川、云南、广东等边远的省份。

（三）小曲的内容和娱乐性：小曲的内容，从上文所引的作品看，主要是写男女风情，其社会功能主要是娱乐。由于它是由城镇中的歌妓传播，接受者又多是“羁人游胥”（流动各地的商人和小吏等），所以小曲多写妓女生活和婚外恋，如上面引的《五更天》，总的来说格调不高，其中也有不少语涉秽褻。但是，许多小曲也表现了质朴、真挚的男女之情，如被李崧峒、何大复（即李梦阳、何景明，他们是弘治、正德年间文坛领袖、复古派“前七子”的代表人物）所激赏的两首小曲：

摇摇[锁南枝]《捏泥人》：傻俊角，我的哥！和块黄泥儿捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏的来一似活托，捏的来同床上歇卧。将泥人儿摔破，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我，哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。

[山坡羊]《熬鬃髻》：熬这顶鬃髻如同熬纱帽，想这纸婚书如同想官诰。听得人家来通婚行礼，患病的得了一帖灵丹妙药。福分薄，有几分收成，又早来变了，似做官的得了升转，原来是虚传了一个通报。花朵身子一年大似一年，怕弄我有上梢无下梢。我的娘，你听着，这件事靠不的哥哥，告诉不的嫂嫂。我的娘，你再听着：生不的娃娃，谁叫你姥姥？

前者用新颖的比喻，生动地表现了一对情侣亲密无间的感情；后者以谐趣的话语表达了待嫁女子的婚嫁要求。类似内容的另有对唱体的[劈破玉]《娘女问答》（见《摘锦奇音》卷三）：

摇摇（娘骂女）小贱人生得自轻自贱。娘叫你怎的不在跟前？原何吓得筛糠战？因甚的红了脸？因甚的掉了簪？为甚的缘由？甚的缘由儿，揉乱青丝纂？

(女回娘)告娘亲非是我自轻自贱。娘叫我一时不在跟前,因此上走将来得心惊战。搽胭脂红了脸,耍秋千掉了簪,墙角上攀花,角上攀花,娘,挂乱了青丝纂。

(娘复问)小贱人休得胡争辩。为娘的幼年间比你更会转弯。你被情人扯住心惊战,为害羞红了脸,做表记去了簪,云雨偷情,云雨偷情,儿,弄乱青丝纂。

(女自招)小女儿非敢胡争辩,告娘亲怨孩儿实不相瞒。俏哥哥扯住吓得心惊战,吃交杯红了脸,俏冤家抢去簪。一阵昏迷,一阵昏迷,娘,也顾不得青丝纂。

这些小曲从生活中来,其风格清新活泼、妙趣横生。这种“娘女问答”的形式,当代曲艺如天津时调中的[拉哈调]《耍女婿》、山东琴书《装灶王》、二人转《母女顶嘴》,都与它有着承袭关系。

除了写男女风情,明代小曲中也有多方面题材,如上引《山歌》中的《山人》,是刺世的作品。《山歌》中的“杂咏长歌”另有《陈妈妈》《门神》《鞋子》《烧香娘娘》《破棕帽歌》等多篇,反映了多方面的社会民俗、风情。

小曲中有一些是歌咏“古人”的,其中最多的是唱传统戏曲中的人物和故事。有的是用重头联唱的形式,如成化唱本《题西厢记》用[耍耍首][驻云飞]联唱《西厢记》故事的部分情节,并分生、旦、梅(香)、夫人四个脚色歌唱。下面是旦、梅、夫人的几段对唱:

摇摇叫过梅香,你对我从头说短长。手拿着黄桑棒,阁在你皮肤上。茶!我和你好商量。莫慌张,坐守行监,谁着你厮说上,迤逗莺莺出绣房。(夫人唱)

我急转兰堂,姐姐的营生我受殃。老母在前庭上,唤你相侵傍。茶!言语要安详。你思量,事不干休,先取咱招状,常言道家丑何须向外扬。(梅唱)

去见夫人,缓蹴金莲慢慢行。自把亲娘问,有甚言词训?茶!何必苦劳心!为何因,恶恨无休,怒发如雷震?此处全无子母恩。(旦唱)

你是娇羞,背母恩情自配偶。等的更深后,月下将生就。茶!女大不中留。这情由,都是梅香,把你相迤逗,相国的芳名被你休。(夫人唱)

我跪在前头,都是夫人不周。想当日强兵斗,也亏他除贼寇。茶!何

必苦追求！意相投，前夜听琴，昨夜才成就，既有夫人便索休。（梅唱）

尽管分了脚色，但演唱形式是坐唱的：由一个演员模拟不同人物的声口，或者像后来的多挡弹词，由不同演员“起脚色”歌唱。

将某类名词组织到小曲中歌唱，字面上似通非通（多用谐音），构成一种特殊的情趣，这种形式在唐代曲子辞中已经出现。明代小曲中的这类曲子花样繁多，诸如“花名”“药名”“鸟名”“果子”“曲牌”“银钱”“官职”“骨牌”“纸牌”“骰子”等，都可入歌，如上文所引〔驻云飞〕《四季花名》。下面是一首〔时兴北一封书〕《药名》（见《风月锦囊》）：

摇摇槟榔去，不茴香，想起人参薄荷郎。奴心懒去搽轻粉，懒把乌头对镜妆。  
口吃黄连心内苦，懒上蛇床泪两行。十指好似柴胡样，脸似麻黄奴怎当？半  
夏一去无音信，白芷全无字半行。奴今惹下防风病，吃尽芍药不曾安。贝母  
浮生浪荡子，贪恋他乡红粉娘。奴把一根玄胡索，吊死阴司告地黄。远观天  
南星渐晓，烧炷沉香告上苍。保佑杏仁当归路，愿逢官桂早茴香。泪汪汪，  
愁断肠，何日相逢海上方？

这类小曲的特点是知识性和趣味性，它们传播相关的常识，主要则是满足听众对小曲的娱乐要求。

（四）明代时兴小曲的影响：明代时兴小曲对当代文坛有很大的冲击。小曲盛行时期，正统文坛上盛行复古、模仿之风。因此，小曲之“真”，便被许多文人所称道。主张“文必秦汉、诗必盛唐”的复古派“前七子”何景明激赏《捏泥人》等小曲作品，“以其真”；主张文学“独抒性灵”的“公安派”袁宏道认为：“吾谓今之诗文不传矣！其万一传者，或今閨阁妇孺子所唱〔擘破玉〕〔打枣竿〕之类。犹是无闻、无识真人所作，故多真声。不效颦于汉、魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能宣于人之喜怒哀乐、嗜好情欲，是可喜也。”<sup>①</sup>

道学家看到的是小曲“淫哇”，明末俗文学家冯梦龙在《山歌叙》则声明小曲就是“私情谱”，当初孔夫子不删“桑间濮上”之诗，“以是为情真不可废也”，他搜集、编辑《山歌》，就是要“借男女之真情，发名教之伪药”。明人卓人月更称小曲是“我明一绝”：“我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几〔吴歌〕〔挂枝儿〕〔罗江

① 见《叙小修诗》，载《袁中郎文抄》。

怨 丱打枣竿 丱银绞丝 之类 ,为我明一绝耳。”<sup>①</sup>

明代时兴小曲对后世曲艺等演唱文艺的影响 ,上文已多介绍。时兴小曲的发展贯穿明清两代 ,明代的小曲在曲调、题材和演唱形式等方面都奠定了清代小曲发展的基础。到清代康熙、乾隆年间 ,流传各地的小曲曲调多已发展成为地方性的曲艺曲种 ,或被吸收到地方曲艺和戏曲的唱腔中。大致在明代后期 ,小曲开始流传到东瀛日本 ,清代小曲继续这一传播过程。流传到日本的小曲 ,发展为日本传统音乐中的“明乐”“清乐” ,被日本政府定为“无形文化遗产”的“国宝” ,其中保留有许多中国明清小曲的曲调和歌词。

## 第六节摇莲花落、说唱道情和倒喇

莲花落源于佛教僧侣向信众募化的“散花” ,在宋代已成为行乞者歌唱的民间曲艺。说唱道情最初是宋元时期全真道教“道人”乞讨募化的说唱形式。明代民间莲花落和说唱道情有较大的发展。“倒喇”是蒙语的借词 ,原意为“歌唱” ,明代文献中的倒喇指两种技艺 :一是敲水盏等杂耍 ,二是撶地演出的说唱曲艺。

### 一、莲 花 落

“莲花落”来自佛教的“散花” ,又称“落花” ,是僧侣向世俗信众募化钱财的仪式歌曲 ,它怎样又成为民间的曲艺呢 ?

(一)莲花落的来源 :在南北朝时期的佛教“唱导”中已经出现类似的情况。如唐释道宣在《续高僧传》卷三十中介绍说 :

摇摇世有法事 ,号曰“落花” ,通引皂素 ,开大施门 ,打刹唱举 ,抽撒泉贝。别请设坐 ,广说施缘。或建立塔寺 ,或缮造僧务。随物赞祝 ,其纷若花 ,士女观听 ,掷钱如雨。至如解发百数 ,数别异词。陈愿若星罗 ,结句皆合韵 ,声无暂停 ,语无重述 ,斯实利口之铄奇 ,一期之赴捷也。

上述记载中 ,落花是僧侣募化的手段 ,演唱者“随物赞祝” ,逢人说人 ,见物说物 ,即兴编唱 ,并对信众祝愿、赞誉 ,引来信众们“掷钱如雨”的施舍。在唐五

<sup>①</sup> 见明陈宏绪《寒夜录》卷上。



代敦煌遗书中存手抄《散花乐》三种,今举其二:

摇摇(散花莲落散花梵,散花莲落满道场)启首归依三学满(散花乐),天人大圣十方尊(满道场)。昔者雪山求半偈(散花乐),不愿驱命舍全身(满道场)……

(散散花花乐乐)奉请释迦如来入道场(散花乐),(散散花花乐乐)奉请十方如来入道场(散花乐),(散散花花乐乐)奉请阿弥陀入道场(散花乐),(散散花花乐乐)奉请观世音入道场(散花乐)。道场庄严极清净(散花乐),人间天上无比量(散花乐)。

这两首歌词是散花道场开始时祈请佛菩萨时唱的歌,不是即兴“随物祝赞”的部分,但仍可见唐代散花的歌唱形式:唱词是七言诗赞体,括号内为“和声”。据宋元时期的记载,散花演唱者同时还要敲鼓、舞棒做一些动作配合,如宋俞文豹《吹剑录》说,僧人为俗家丧礼出殡时,“弄花鼓槌,专为悦妇人、掠钱物之计”。这种舞弄花鼓槌的形式,明代莲花落中仍然保留。

佛教僧侣散花直接影响民间莲花落的产生,民间无以为生者,学习散花的歌唱形式,用于乞讨谋生,就是莲花落。其定名取自散花歌唱时的特殊和声词(见上)。最早关于莲花落的记载,见南宋释普济编《五灯会元》卷十九所载俞道婆悟道的故事:“俞道婆,金陵人也,市油瓷为业。……一日,闻丐者唱莲花落云:‘不因柳毅传书信,何缘得到洞庭湖?’忽大悟。”所载两句莲花落佚文是七言诗赞体,唱的是唐传奇“柳毅传书”的故事。元末高明《琵琶记》第十七出“义仓赈济”,净、丑角插科打诨唱莲花落,也是一人主唱,一人“打和”:

摇摇(丑)呀,淘真怎的唱?(净)……我唱你打和。(丑)使得。(净)孝顺还须孝顺子,(丑)打打哈莲花落。(净)忤逆还生忤逆儿。(丑)打打哈莲花落。(净)不信但看檐前水,(丑)打打哈莲花落。(净)点点滴滴不差移。(丑)打打哈莲花落。①

剧中称此为唱淘真,因为莲花落唱词是七言诗赞体,淘真是这类民间唱词的通称。(见本章第一节)以上是宋元时期文献中可见的有关民间莲花落的记载。摇摇头

(二)明代的莲花落:明代民间莲花落仍然是乞讨者谋生的歌唱曲艺。文献

① 据《六十种曲》本,中华书局1984年新一版第一册,第28页。

中缺少直接的记载,只能从某些戏剧、小说作品中的有关描写,了解它的演唱内容和形式。明初朱有燬杂剧《李亚仙花酒曲江池》第四折写郑元和、赵牛筋等四个乞丐上街唱了一套《四季莲花落》,求乞饮食充饥。“春”“夏”两段歌词是:

摇摇到春来,正月二月三月是艳阳天,(和)见才子共佳人,绿杨中、红杏外,载香车、乘宝马,来来往往斗骈阰。(和)见几对黄莺儿、粉蝶儿、陶泥的、唤友的、偷香的、采蜜的闹喳喳。(和)城里人、城外入、为士的、为农的、为工的、为商的都来庆贺太平年。(和)

到夏来,四月五月六月是炎热天,(和)见才子共佳人,凉亭中、水阁上、卷珠帘、开翠模、悠悠韵韵的奏冰弦。(和)见几对锦鸳鸯、玉鹭儿、游鱼儿、蜻蜓儿,同栖的、共浴的、跃波的、点水的,戏满一池莲。(和)城里人、城外入,为士的、为农的、为工的、为商的,都来庆贺太平年(和)。

徐霖(元初一员)作传奇《绣襦记》也演《李娃传》故事,第三十一出“襦护郎寒”中也有郑元和与众乞丐“走街”打唱《四季莲花落》。“春”“夏”两段歌词是:

摇摇一年才过,不觉又是一年春,(哩哩莲花,哩哩莲花落也)小乞儿也曾到东岳西庙里赛灵神。(哈哈莲花落也)小乞儿摇槌象板不离身,(哩哩莲花,哩哩莲花落也)只听锣儿钹钹钹,鼓儿咚咚咚,板儿喳喳喳,笛儿支支支,伙里伙里伙伙里伙里伙,小乞儿便也曾闹过了正阳门。(哈哈莲花落也)只见那柳阴之下,香车宝马,高挑着闹竿儿,挨挨拶拶,哭哭啼啼,都是女妖娆;(哩哩莲花,哩哩莲花落也)又见那财主每,荒郊野外,摆着杯盘,列着纸钱,都是去上新坟(哈哈莲花落也)。

一年春尽,不觉又是一年夏,(哩哩莲花,哩哩莲花落也)只见那财主每凉亭水阁、散发披襟、手执纨扇、冰盘沉李赏浮瓜。(哈哈莲花落也)又只见一只小舟儿轻摇慢棹、短缆孤篷、提着鲜草、穿着鱼鳃、手执莲台赏荷花。(哩哩莲花,哩哩莲花落也)惊起那水面上鸳鸯儿一双双、一对对、忒楞楞腾、忒楞楞腾飞过了浪淘沙。(哈哈莲花落也)……

周履靖《锦笺记》传奇第十一出“诒婚”中,写一对唱莲花落的夫妻,自称能唱的作品有《三贞九烈》《二十四孝》《十二月花名》和新编的《好姻缘恶姻缘》。

上述剧本中提到的莲花落作品,有传统的,也有新编的。从作品的名目看,既有劝导式的议论,也有唱故事的。但作为一种走街乞讨的歌唱技艺,它还要即

兴唱些“随物赞祝”的歌,因此,它不可能唱长篇的故事。

宋元时期莲花落的唱词是七言诗赞体,明代莲花落仍然如此。杂剧《李亚仙花酒曲江池》中的《四季莲花落》唱词的句式有长短:第一句加了“三字头”,二、三、四句都加了大量的衬词成垛,去掉衬词,每段仍是四句七言诗赞。《绣襦记》中的《四季莲花落》,每段的句数不定。

明代莲花落的唱腔不是单一的。《四季莲花落》的唱腔同“四季”为序联唱的民歌小曲有关,两首《四季莲花落》的形式不同,说明它的曲调也有变化。《十二月花名》莲花落借鉴了“十二月花名”民歌的曲调。但莲花落歌唱最突出的特点是加“和声”,一人唱一人和(或众人 and)。因此,即使它借用了“四季”“十二月”之类民歌的曲调,也必有改编。《李亚仙花酒曲江池》中《四季莲花落》的和声词剧本中省略了。

《绣襦记》插唱的《四季莲花落》唱词中有“小乞儿摇槌、象板不离身”,可知明代莲花落的伴奏乐器是“摇槌、象板”,它们即由上文所说僧侣法事时用的花鼓锤发展而来,是打击乐器,所以唱莲花落一直称“打莲花落”或“打唱莲花”。

上述戏剧、小说中插唱的莲花落都是作品故事人物行动的描写。在明代民间教派的许多宝卷中也插唱莲花落,如明末黄天教的《销释白衣观音送婴儿下生宝卷》第六品中一段“打唱莲花”,长达六十多句,全部是整齐的七言句。宝卷中“打唱莲花”的形式,在今江苏省靖江县农村“做会讲经”(宣卷)中仍然保留,它的“和佛”词(句尾衬腔衬词)是“金花银花莲花落,哎嗨活菩萨”<sup>①</sup>。当地“讲经”的音乐比较单调,打唱莲花是民众最爱听和参与和佛的段落。

## 二、说唱道情

中国文学艺术史上的道情,一类是指诗歌,一类是指说唱艺术。题为“道情”的诗歌,最早见于唐代,作者都是佛教信徒,他们所用道情一语的含义,是指所修养的“道”之“情”。南宋时“应诏”撰《道情·鼓子词》的张抡自题“莲社居士”,也是佛教净土宗的居士,是用“鼓子词”形式写的道情诗。

道情诗歌同道教发生密切关系是在金元时期,大量出现在散曲中。这同金元时期道教全真道的兴起及元代社会读书人低下的社会地位有关。表现道家的

<sup>①</sup> 见车锡伦《江苏靖江做会讲经的“醮殿”仪式》,载《信仰、教化、娱乐——中国宝卷研究及其他》,台北学生书局 1994 年版。

出世思想的散曲作品,既有小令,也有套数。明朱权《太和正音谱》(卷上)称散曲道情为“黄冠体”,云:“神游广漠,寄情太虚,有餐霞服日之思,故曰道情。”从他的论述看出,散曲的道情,是内容的范畴,不是指诗歌的体裁。

(一)说唱道情的产生及其宗教文化背景:说唱道情最早随着唐末五代社会动乱出现于民间,但不以道情为名。南唐沈汾(一作段常)《续仙传》载:

摇摇蓝采和不知何许人也。常破衣蓝衫……每行歌于城市乞索,持大拍板长三尺余。常醉踏歌,老少皆随着之。机捷谐谑,人问,应声答之,笑皆绝倒。似狂非狂,行则振靴,言曰:“踏踏歌,蓝采和,世界能几何?红颜一椿树,流年一掷梭。古人混混去不返,今人纷纷来更多。朝骑鸾凤到碧落,暮见桑田生白波。长景明晖在空际,金银宫阙高嵯峨。”歌极多,率皆仙意,人莫之测。但将钱与之,以长绳穿,拖地行,或散失亦不回顾。或见贫人却与之,或与酒家。周游天下。人有为儿童时至及斑白见之,颜状如故,后踏歌濠梁间,于酒楼乘醉,有云鹞笙箫声,忽然轻举于云中,掷下靴衫腰带拍板苒苒而去。<sup>①</sup>

书中所述蓝采和手持的“大拍板”唱“踏踏歌”乞索,很像后来走街唱道情乞讨,他手中大拍板,也似道情的伴奏乐器“筒子”(简板),所以,叶德均先生认为他唱的就是“募化的道情”<sup>②</sup>。

南宋时期,在农村中已出现这类踏歌行乞的“道人”,他们手持“息气竹拍”(即简板)募化乞讨。宋洪迈《夷坚志》卷四十六载,南宋淳熙年间(1174—1189)湘潭令薛大圭,为破一凶杀案,化装到民间私访,“遇四五道人聚野店,各有息气竹拍。从而求之,且脱巾换其所戴缁布,解衫以易布道服,与钱两千”。薛换得道人的服装、息气后,到杀人嫌疑犯门前,“唱词乞索”,计破此案。这是在偏远的农村中打着息气沿门歌唱乞讨的道人。这些人可能是真正的行乞募化的道人,他们“唱词乞索”,与后代民间道情艺人排门演唱的情况十分相似。宋末周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条,未列“道情”一类,但在同卷“酒楼”和卷三“西湖游幸”载“赶趁人”中,有“息气(器)”一项。说明城市中,也出现了打着简板,在酒楼歌馆和其他娱乐场所赶场卖艺谋生的民间艺人,其演艺以使用的伴奏

① 影印《道藏》本。

② 见《宋元明讲唱文学》,载《小说戏曲丛考》,中华书局1982年版,第283页。

乐器名为“息气”。它同上述农村中“唱词乞索”的道人的演唱,都不以“道情”名。

作为道教主流派别的符箓派道士都依止于道观活动,不需要到处募化乞讨;他们不出家,也不可能唱道情劝化他人出家。宋金时期,道教的革新派全真道出现并盛行南北。最初全真道的教风简朴刻苦,全真道士在山野修炼,也到市井传教,过着云游行乞的生活,唱道情便成了他们传教和募化的手段。元杂剧中受全真教影响“度脱剧”《岳阳楼》《竹叶舟》《刘行首》,都有一段全真道士打着“愚(鱼)鼓、简子”劝人出家修行的描写。这类说唱,有的用了道情的名称,如范子安《竹叶舟》杂剧第四折写“列御寇引张子房、葛仙翁执愚(渔)鼓、简板上”,云:“我等无事,暂到长街市上,唱些道情曲儿,也好惊醒世人咱。”元末明初杨景贤《刘行首》杂剧第四折正末“打渔鼓上”唱的也是剧中曲。这是剧中曲,唱的都是散曲。马致远《岳阳楼》杂剧第三折写“正末(扮吕洞宾)愚鼓、简子上”唱的是“攒十字”的“词云”。“披蓑衣戴箬笠怕寻道伴,捋简子挟愚鼓闲看中原。打一回歇一回清人耳目,念一回唱一回润俺喉咽。”唱词中说“念一回、唱一回”,即有说有唱。这种“攒十字”唱词,叶德均认为是“词话”<sup>①</sup>。它们在说唱艺术中大量出现是在明代前期的宝卷和个别说唱词话中。

上述明代以前有关说唱道情的记载,说明它源于唐末五代战乱环境中某些遁迹市井、山林的人的踏歌行乞。南宋时出现了打着息气(简板)排门唱词乞索的道人和在酒楼歌馆赶趁演出的民间艺人。金元时期,全真教的云游道人将说唱道情作为宗教宣传和募化的形式,始称做道情。元代说唱道情既唱诗赞体的时兴词话,也唱乐曲(北曲),伴奏乐器除息气(简板)外,又加上愚鼓(渔鼓)。

(二)明代的说唱道情:明代说唱道情流传南北,歌词形式沿袭元代说唱道情的体式,分为诗赞和乐曲(小曲)两大类。文献中记载了说唱故事的道情曲目,有的留有曲本。

明嘉靖、万历间的世情小说《金瓶梅词话》第六十四回,述西门庆开宴演剧祭奠李瓶儿,西门庆让两个唱道情的演员,“打起渔鼓,两个并肩朝上,高声唱了一套《韩文公雪拥蓝关》故事”,又唱了个《李白好贪杯》。《韩文公雪拥蓝关》是明李翊《戒庵老人漫笔》卷五中提到的道家所唱《蓝关记》中的一套曲子。这是

<sup>①</sup> 见《宋元明讲唱文学》,载《小说戏曲丛考》,中华书局1986年版,第28页—29页。

一部长篇道情，唱的是一个流传很广的道教传说故事：唐代著名作家韩愈（~~范愿~~—~~愿~~）于宪宗十四年反对宪宗迎“佛骨”，被贬为潮州刺史。他行至京兆府蓝田县蓝关，写了《左迁蓝关示侄孙湘》诗，诗中有“云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前”句。晚唐段成式《酉阳杂俎》卷十九记载的传说，韩湘已成为韩愈的侄子，且有变化牡丹颜色的本领，并从中变出了上面那两句诗，成为后来韩愈遭贬岭南的讖语。宋元以来，这一传说已成为说话、戏剧中的传统故事。

明代说唱道情也是根据这一传统题材改编，今存易见的本子是《韩湘子九度文公道情》（清三让堂刊本），三卷二十四段，题目分别是：《出身过继》《训侄遇仙》《议婚成亲》《林英回门》《韩愈责侄》《越墙成仙》《林英自叹》（卷上，缺一题目），《南坛祈雪》《湘子托梦》《大堂上寿》《杜氏自叹》《湘子寄书》《花篮显圣》《私度婢娘》《林英问卜》（卷中），《上寿画山》《湘子化斋》《点石成金》《谪贬潮阳》《林英服药》《林英修道》《湘子度妻》《走雪得道》（卷下）。在这部长篇说唱道情中，韩湘子不仅一次次地“度”文公韩愈，而且还度化了他的叔母杜氏、妻子林英。故事的结尾很有趣，历尽劫波被度上天的韩愈，却不愿做天上的神仙，自请做了南京的“都土地”。他对侄儿韩湘子说：“我儿，不知南京都土地每年猪羊美酒多少祭奠，带得你婢母吃些，也算你一点孝心！”这是对那个严肃的宗教传说的嘲笑，是民间艺人修改的妙笔。

这部道情唱词的形式是曲牌体，唱时兴小曲。所用的曲牌有〔耍孩儿〕〔驻云飞〕〔山坡羊〕〔步步娇〕〔傍妆台〕〔一枝花〕〔下山虎〕〔滴溜子〕等，使用较多的是前三曲。每段由多只曲牌组成套曲，一般用〔清江引〕作尾声。下面摘引最末一段《走雪得道》的前面部分：

摇摇家乡万里信难通，怎奈君王不依从。

今日谪贬潮阳去，不知何日转还乡？

张千李万禀上老爷，行李俱已齐备，小人等候多时。

〔山坡羊〕常言道，人离乡贱，猛虎离山出现。张千李万，你老爷此去好一似甚的如来？好一似蛟龙离了大海，猛虎离了山冈，凤凰飞入鸦群内。张千李万，我儿，想当年在家中教大相公书的两位道人，岂知是二位神仙？汉钟离吕洞宾降临凡世，有谁人知我神仙看待？张千李万，我儿，昔日古圣先贤也曾受过磨难，何况你老爷？昔日有个绝粮孔子，他也会把麒麟来□，似这等古圣先贤，也曾遭磨受难。自古道，死生由命，富贵在天，谁料韩愈遭谪贬，谪贬潮阳路八千！

湘子叫采和师兄,我叔父今日打从蓝关而过,我二人前去度他,不免起阵狂风,看他凡心如何?张千李万,禀上老爷,狂风大雾来了,怎生是好?

[山坡羊]又只见狂风似箭,雾腾腾把红尘隔断,路迢迢程途八千。似这等水远山遥,难得到潮阳县。怨天恨地,君王不听我良言。今日将我来谪贬,谪贬到潮阳路八千!

采和仙兄,我叔父来了,下阵大雪,看他凡心如何?张千李万禀上老爷,前面大雪来了,怎生是好?

[山坡羊]又只见鹅毛雪下似杨花,随风扑面,打的我眼花缭乱,一时上雪拥上蓝关。心凄惨,平地数尺马不前行,恨天怨地,想当初不听湘子言。只落得受熬煎,要相逢难又难。

张千李万,你老爷身上寒冷,肚中饥饿,你看前面有歇店寻一个投宿一宵,明日再行。禀上老爷,前面俱是荒山,那有人家投宿,如何是好!

[驻云飞]雾锁天涯,冻得我身上寒冷,何曾见人家?似这等寡路寒风大,瑞雪连天下,江山都是粉装。尽半年前,粉壁墙上曾留下,上写着伴伴般般,都说我有(游)蓝关。张千李万我的儿,竟是神仙不是假。

张千李万,你说荒山没有人家,那山上一个人来了。老爷,不是人,是个枯梅桩!罢了!老天,老天!雪打老夫昏花眼,枯梅桩错认一个人的模样。

风刮刮虎豹雷声,勒马停鞭侧耳听。马又加鞭不肯行,地下冰冻起千层。往前走又无招商店,往后退家乡又远,好叫我左难右难,恨天怨天,何日得到潮阳县?

张千李万,禀上老爷,此去有一石碑。与我扫开雪,待老夫看来:“一封朝奏九重天,谪贬潮阳路八千!云横秦岭家何在,雪拥蓝关马不前。”张千李万,不好了!当初你大相公回家之时,入内种金莲荷花上有此诗。

上写着,一封朝奏九重天,雪拥蓝关马不全(前)。见此诗,真惨凄,狂风大雪难存济。忍饥受饿,马步难移,天降韩愈死在这里,丧在这里。

湘子见叔父来了,在此垂钓,看他凡心如何?①

明冯梦龙编《醒世通言》第三十八卷《李道人独步云门》中,写一个东岳庙前的瞎老儿靠唱道情度日,他唱的曲目是《庄子叹骷髅》。《庄子叹骷髅》道情的故事见《庄子·至乐篇》,表达庄子否定人生、超脱生死的出世思想。明末清初丁

① 以下未录。这个版本错别字很多,已做校订,几处曲牌未载,没有校补。

耀亢《续金瓶梅》第四十八回也写一个道人席地而坐,手执渔鼓、简板,说唱《庄子叹骷髅》。故事是说庄子在洛阳郊外见到一堆骸骨暴露在地,伤心感叹问它生前经营何种手艺、六艺百家等。骷髅不回答。庄子用灵丹、法水,使骷髅复活。复活后的骷髅,却诬庄子谋财害命,将他告到官府。最后,庄子又让骷髅现原形。作品结尾的“口号”说:“自是好心无好报,人生恩爱尽成仇。”这本道情的“开场”以[鹧鸪天][西江月]为引子,唱、说交代,以一首七言诗作结。正文叙述故事,全唱[耍孩儿],加散说,反复说唱;其中[耍孩儿]每次唱一支或重头二至四支不等,最后以一首七言诗做“口号”结束。

另据前人著录,尚存明末刊本《庄子叹骷髅南北词曲》,题“毗陵舜逸山人杜蕙编,同邑仰文陈奎刊”,这个本子原为杜颖陶旧藏,今下落不详。据见过这个本子的叶德均称:“它虽题为‘南北词曲’,但唱词并非南北曲,而主体却是七言诗赞。末了说:‘骷髅曲词久差讹,夏暇重将校正过。’可知早有旧本,常州杜蕙是根据旧本改编的。情节和《续金瓶梅》所录相同。”<sup>①</sup>毗陵,即常州。改编和刻印者都是常州人,说明是按照江南道情的形式改编的。

综合上述介绍,可以看出明代民间流行的说唱道情,已成为民间艺人谋生的曲艺艺术,唱道情的艺人可以像《金瓶梅词话》中的那样唱“堂会”,也可以像《醒世恒言》中写的盲艺人在东岳庙前固定撂地唱道情谋生。据明田汝成《西湖游览志余》卷二十《熙朝乐事》记载,浙江杭州八月观潮时,唱渔鼓(道情)的艺人,也同其他“优人百戏”一道赶趁演出,供人“随意酣乐”。这也可以解释,为什么《韩湘子九度文公》《庄子叹骷髅》这样的传统道教题材的曲本中,出现了与传统道教主题不谐和的内容。从说唱道情演唱形式的发展看,《韩湘子九度文公》《庄子叹骷髅》的形式,说明在明末北方流行的是一种唱小曲的说唱道情;另本《庄子叹骷髅南北词曲》,说明在江浙地区流行的是以七言诗赞为主的说唱道情。这同清及近现代南北道情的情况相同。

### 三、明末清初的说唱倒喇

倒喇,文献中或作“捣喇”“倒刺”“喇喇”,是蒙语译音,原意即“唱歌”。<sup>②</sup>明

<sup>①</sup> 见《宋元明讲唱文学》,第285页。

<sup>②</sup> 见明初蒙古人火源洁编《华夷译语》“人事门”：“倒刺,唱。”(《涵芬楼秘籍》第四集收影印明经厂刻本)



代文献中作为表演技艺记载的倒喇有两种,一种是指“倒刺小厮(子)”演出的杂耍“敲水盏”(见明沈德符《万历野获编》卷二十五“俗乐有所本”),可能同时也唱一些蒙汉语夹杂的“胡歌野调”,故以倒喇为名。后世玩杂耍的民间艺人也多同时唱一些南腔北调的小曲助兴。

第二种是民间艺人用弹拨乐器伴奏、撺地走街地说唱倒喇。明末刘侗、于奕正《帝京景物略》卷五“高粱桥”,述清明节北京城的民众到高粱桥踏青,其时有“扒竿、筋斗、喇喇、筒子”等民间艺人赶场演出;文中介绍说:“喇喇者,招拨数唱,谐杂以诨焉,鸣哀如诉也。”这种民间说唱最初是否与蒙古族的民间说唱有关,难以考证。

明末清初丁耀亢(员缘怨—员远员,山东诸城人)《续金瓶梅》对这种说唱捣喇有具体的描述。该书第四十五回,写西门庆的帮闲应伯爵老来失明沦落为乞丐。“平日学了一套走街的‘四不应[山坡羊]’弦子,遂把一生事儿,编成‘捣喇·张秋调’,好劝世人,休学我应花子没有后程。”书中写他唱的是:一首[西江月]作引子,加一段“白”(以上是“开场”);正文全唱小曲[山坡羊](分“前”“后”),中间插一段捣喇。以下是第一段(有删节):

摇摇[山坡羊前](唱)清河县出一个好汉姓西门来名庆,他是个破落户出身,好管闲事,包揽衙门。开了个生药铺在县前,十分的好胜。他喜的撞巢窝、寻婊子、钻狗洞、结帮闲,拜交的狐朋狗友。……有一日走到了紫石街茶坊里,勾搭上武大郎的妻子。他生得五短身材、白净面皮、杏核子眼儿、柳叶眉儿,三寸金莲把名儿叫定。

“捣喇”:

金莲本是野狐精,嫌他丈夫三寸丁。  
搽胭抹粉门前站,叫他男儿卖烧饼。  
看见西门门下过,故意把帘儿落了撑。  
打落了纱巾忙拾起,门庆抬头吃一惊:  
那里有这位天仙女,打下头来我也不做声。  
对门有个王婆店,专会传情惯私通。  
王婆借名把衣剪,先骗西门一匹绦。  
安下巢窝定下计,十样磨光把事成。  
白日通奸不足意,毒药丧了武大生。  
烧了骨殖用了贿,花红酒礼把亲迎。

武松回家告人命 ,使钱用贿问典刑。  
刺配孟州上了路 ,妻妾才赏芙蓉亭。

.....

[山坡羊后](唱)他两个似蜜调油 ,如胶似漆.....

书中说：“(应)伯爵弹着弦子 ,说了唱 ,唱了又说 ,引了一街人。”从上述描述可见这种“捣喇·张秋调”的演唱形式是 ,一人走街撖地 ,伴奏乐器是弦子(三弦或琵琶) ,唱小曲[山坡羊] ,中间插入的七言唱词 ,虽是韵文 ,却是“说”的。“张秋”是一地名 ,在今山东阳谷县。上述描写说明 ,在明清之际 ,北京地区民间艺人撖地说唱的倒喇已经在山东地区流行。书中所说“四不应[山坡羊]” ,又见《金瓶梅词话》第六十一回 ,西门庆取琵琶让妓女申二姐“唱小词儿”(小曲) ,申二姐“把弦儿放得低低的 ,弹了个四不应[山坡羊]”。应伯爵唱“捣喇·张秋调”也用这种调弦法 ,将音调调低 ,以诉悲情。

清康熙年间山东淄川蒲松龄( ~~号一愚~~ )所创作的俚曲《琴瑟乐》《俊夜叉》所用的“溜口令·打叉”形式 ,也来自这种说唱倒喇。“打叉” ,是方言 ,指在他人说话或唱歌时插入打搅。所谓“溜口令·打叉” ,就是在唱小曲中插入用淄川方言说的“溜口令”。

《琴瑟乐》是以[西江月]两曲作为“开场” , [对玉环带清江引]作“尾” ,中间重头联唱[陕西调] ,每支[陕西调]后面接一首七言八句的“溜口令·打叉”(原传抄本多未注出曲调名和“溜口令·打叉”)。如：

摇摇[陕西调] 好不不喜欢 ,好不不喜欢 ,得意的滋味全然说不得的。.....

“溜口令·打叉”：

这样喜事委实陡 ,故意还把丫头瞅。

失惊打怪影煞人 ,什么腔相还不走。

搭上嫂子和俺玩 ,说他生的全不丑。

喜的我仔没了法 ,呸！笑着把他吐一口。

[陕西调]媒人又来了 ,媒人又来了 ,说是婆婆要瞧瞧。.....

《俊夜叉》除了“开场”用[西江月]和尾声用[劈破玉][西江月煞尾]外 ,中间的曲文全用时兴的[耍孩儿]调。每支[耍孩儿]曲后接一首七言的唱词打叉 ,其形式灵活 :句式不单是七言加衬 ,也有“三、三”成句的 ;一段唱词定格是八句、下句押韵 ,也可加七言衬句 ,或者扩充到十六句 ;押韵形式灵活 ,可以换韵 ,也可押“一字韵”。如：

摇摇三姐说 :每日来到那么晚 ,说你做个什么茧？

家里等你去卖地 ,既至回家没也板。  
 虽是人家的赌钱 ,谁像你也没腚眼 ?  
 吊了帽子看见纂 ,缕缕搭撒什么款 ?  
 说说你还跳油锅 ,你的廉耻没一点。  
 咳 !俺一日吃了一碗菜汁子 ,拾了一把烂棘子 ,  
 着咱家里小妮子 ,借把盐来炒虱子 ,  
 章邱的话头好日 (原注 :日读“二”音)子 !

这些打叉的溜口令 ,与“倒喇·张秋调”的形式相同。此类民间说唱在各地流传 ,一般没有正式的名称 :《帝京景物略》称之为“倒喇” ,与它的来源有关 ;《续金瓶梅》中称“倒喇·张秋调” ,蒲松龄称“溜口令·打叉” ,则突出了它们的地方特色。从作品的内容来看 ,《续金瓶梅》中的“倒喇·张秋调” ,属于《帝京景物略》中所述说唱倒喇“鸣哀如诉”的作品 ,蒲松龄的几篇俚曲作品 ,则是“谐杂以诨”的风格。

## 第七节摇大说书家柳敬亭

摇摇明代后期说书艺术有很大的发展。在宫廷、官府和民间 ,听说书都成为人们文化娱乐生活的内容。明末在苏州、扬州、南京等地出现了许多民间说书艺术家。清初黄宗羲《柳敬亭传》中提到“柳生之技 ,其先后江湖间者 ,广陵张樵、陈思、姑苏吴逸 ,与柳生四人者 ,各名其家 ,柳生独以能者著”。清李斗《扬州画舫录》(卷十一)中又说 :“评话盛于江南 ,如柳敬亭、孔云霄、韩圭湖诸人……”张樵、陈思、吴逸、孔云霄、韩圭湖等说书艺人 ,只有韩圭湖在其他文献中有记载。清初诗人杜濬有《听韩生说武宗平话》诗 ,<sup>①</sup>“武宗”指明代的正德皇帝 ,是一个不理政事、四处游乐的皇帝。清初诗人宋琬《鹧鸪天·赠说书韩修龄》词云 :“豹尾班中侍从频 ,滑稽似尔绝无伦。投壶那得



大说书家柳敬亭画像

① 见杜濬《变雅堂集》卷九 ,诗云 :“敬皇有道继唐尧 ,莫把丹朱拟圣朝。兴邸一龙飞九五 ,依然玉树变萧韶。”

天颜笑,只为诙谐郭舍人。枫欲落,雁来宾,芜城明月恰逢君。开元供奉今谁在?抵掌雍门泪沾巾。”(《二乡亭词》)词中说韩以“诙谐、滑稽”做皇帝的侍从,所以有人说他“顺治中尝供奉内廷”。<sup>①</sup>但宋琬是在扬州(芜城)遇到韩说书的。看来,韩圭湖等人同柳敬亭一样,都是由明入清、流浪江湖的说书家。

较之韩圭湖等人,柳敬亭在文献中留下较多的记录。这一方面由于他的说书艺术成就高,有较大的影响;另一方面,与他善于同文人、官僚们交往有关。明清之际的许多著名文人都同他有来往,写诗文赞誉他的说书艺术。为他写的传记,主要有以下三种:吴伟业《柳敬亭传》,载《梅村家藏稿》卷五十二(下文简称“吴传”);黄宗羲《柳敬亭传》,载《南雷文定》前集卷十(简称“黄传”);沈龙翔《柳敬亭传》,载夏荃《海陵文征》卷十九(简称“沈传”)。以下便根据这些传记和其他诗文记载,介绍柳敬亭的生平和说书艺术。柳敬亭的老师、说书家莫后光的事迹,主要也出现在柳敬亭的传记中,一并在本节介绍。

## 一、柳敬亭的生平

柳敬亭的生年,大致可推定为明万历十五年(1587)<sup>②</sup>,逝于清康熙九年(1670)(见下),是一个高寿的人,卒年不详。原籍江苏泰州,本姓曹。十五岁时因在家乡犯事,亡命外逃,在江苏盱眙,开始了他的说书生涯,并更名为柳逢春,字敬亭。“吴传”中说:

摇摇柳敬亭者,扬之泰州人。盖曹姓,年十五,犷悍无赖,名在捕中,走之盱眙,困甚。挟裨官一册,非所习也,耳剽久,市中为人说书,已能倾动其市人。

“沈传”中记载较详:

敬亭,名逢春,字敬亭。面多麻,人皆以柳麻子呼之。本姓曹,泰州曹家庄人也。李公三才开府泰州,缉地方不法,长吏以逢春应,时年十七八岁一恶少耳。开府轻其罪,及出亡,之泰兴,佣于某,久之意不乐,遂去。游四方,至宁国,醉卧敬亭山下,垂柳拂其身,遂慨然曰:吾今姓柳矣,即号敬亭可乎?于是名逢春,号敬亭焉。

柳敬亭究竟在家乡犯了什么案?有关记载都语焉不详。“吴传”中说他“犷

① 见邓之诚《骨董琐记》卷六“韩生评话”。

② 阎尔梅《柳麻子小说行》(见《阎古古全集》卷四)诗首句“丙午之秋客庐江”,“丙午”为康熙五年(1666),诗题下注称柳敬亭时年八十岁,则柳生于1586年,即明万历十五年。

悍无赖”结合柳后来的行事,说明他在少年时期便有豪侠气质。“黄传”中说他“犯法当死”“杀人亡命”,清初余怀《板桥杂记》(卷下)说他“避仇流落江湖”,是犯了杀人罪。当时以巡抚身份“开府”泰州的李三才,是明末东林党的重要人物。他能对柳敬亭从轻发落,并放纵他潜逃,估计柳敬亭可能是同地方豪绅发生冲突而杀人,过失不在他。

柳敬亭逃出泰州后,他那豪侠任性的性格,不会乐意长期去为人做“佣”(雇工)。当时的盱眙,是大运河和淮河交汇的水路码头。柳敬亭到盱眙后,无以为生,据“吴传”中记载,他自述当时的困境:“夜寒,借束藁卧扉,履踵决,行雨雪中。”这时,他手边有一册“裨官”(通俗小说),通过观摩当地艺人的说书,便大胆登台表演,“妄以其意抵掌盱眙市”。他与当地那些说书人不一样,说的内容和形式都有新鲜特色,竟然轰动了听书客。但他说书总归没有根底,十八岁时便离开盱眙,到了江南。这时他已改名为柳敬亭。改名的原因,是他亡命避仇的需要,改名为“柳敬亭”,则与柳树有关。除上文所引“沈传”的“醉卧敬亭山下,垂柳拂其身”的说法外,“吴传”说他是“过江休大柳下,生攀条泫然,已抚其树,顾同行曰:‘嘻,吾今姓柳矣’”。

在苏州云间(今上海松江),柳敬亭有幸得到莫后光指导。莫后光是一个“儒者”(读书人),也是一个有独到见解的业余说书家。他很欣赏柳敬亭的聪明、机敏,认为“此子机变,可使以其技鸣”(“黄传”)。莫后光不像一般拜师学艺的说书艺人那样,而是在关键之处给柳以指点,柳以自己的颖悟和实践,很快掌握了这些说书要义,说书技艺得到升华。

此后,他先后在苏州、扬州、杭州等地说书二十年,其中在苏州地区时间最长。近四十岁时,到南京献艺。这时他的说书艺术已经成熟,他不卑不亢,在南京这个艺人云集的繁华之地,取得了极高的声誉。“吴传”中说:

摇摇后二十年,金陵有善谈论柳生。衣冠怀之,辐辏门车尝接轂,所到座中皆惊。有识之者,此固向年过江时休树下者也。……所至与其豪长者相结,人人昵就生。其处己也,虽甚卑贱,必折节下之,即通显,敖弄无所诿。与人谈,初不甚谐谑,徐举一往事相酬答,谈词雅对,一座倾靡。诸公以此重之,亦不尽以其技强也。当是时,士大夫避寇南下,侨金陵者万家。大司马吴桥范公以忧兵开府,名好士,相国何文端阖门避造请,两家引生为上客。

“黄传”中也说,柳敬亭“之金陵,名达于缙绅间。华堂旅会,闲庭独坐,争延

之 ,使奏其技 ,无不当于心 ,称善也”。柳被这些高官缙绅请去说书 ,以自己精湛的说书技艺 ,得到他们的敬重。“吴传”说的范大司马即范景文 ,吴桥人 ,万历癸丑(1593)进士 ,是明代最后一位宰辅 ,平生痛恶阉党 ,曾搭救被阉党迫害的东林党士子 ;何相国即何如宠 ,桐城人 ,万历进士 ,崇祯二年入阁办事 ,后回故里。他们请柳敬亭到府中说书 ,自然会提高柳敬亭的身价。

除了堂会演出 ,柳敬亭也同其他民间艺人一道在娱乐场所为民众演出。当时南京的“旧院”(又称“南曲”)是各种民间艺人聚集的场所 ,柳敬亭与清曲艺人张燕筑、沈公宪等一道在此做场。余怀《板桥杂记》(卷下)中说 :“南曲靡丽之乡。纨绔浪子、潇洒词人往来游戏 ,马如游龙车相接也。……杂技名优 ,献媚争艳 ,络绎奔赴。”柳敬亭“常往来南曲 ,与张燕筑、沈公宪俱。张、沈以歌曲 ,敬亭以谭词(按 ,应为“说书” ,本卷另处也提到“敬亭说书”) ,酒酣以往 ,击节悲吟 ,倾靡四座。盖优孟、东方曼倩之流也”。

由于柳敬亭的说书受到各界层听众的欢迎 ,应接不暇 ,甚至要十天以前“下定”。清初张岱在《陶庵梦忆》(卷五)回忆说 :“南京柳麻子 ,鬻黑 ,满面疤痕 ,悠悠忽忽 ,土木形骸 ,善说书。一日说书一回 ,定价一两 ,十日前先送书帖下定 ,常不得空。”

清兵入关前后 ,他又在明末强藩宁南伯左良玉的军中说书 ,常住武昌 ,成为左良玉的心腹。清钱曾注钱谦益《左宁南画像歌为柳敬亭作》诗中说 :

摇摇宁南既老而被病 ,惟块然一榻。柳生敬亭善谈笑 ,军中呼为“柳麻子”。摇头掉舌 ,诙谐杂出。每夕张灯高坐 ,谈说隋唐间遗事。宁南亲信之 ,出入卧内 ,未尝顷刻离也。①

他不仅为左良玉说书 ,也参与军务 ,并代表左良玉到南明小朝廷进行活动 ,被称做“柳将军”。“黄传”中说 :

摇摇(左良玉)使参机密 ,军中亦不敢以说书目敬亭。宁南不知书 ,所有文檄 ,幕下儒生设意修词 ,援古证今 ,极力为之 ,宁南皆不悦 ,而敬亭目剽口熟 ,从委巷话套中来者 ,无不与宁南意合。尝奉命至金陵 ,是时朝中皆畏宁南 ,闻其使人来 ,莫不倾动加礼。宰执以下 ,俱使之南面上坐 ,称“柳将军”。敬亭亦无所不安也。

① 见《有学记》卷六。

后来左良玉在对南明政权的“清君侧”军事行动中病死,左军溃散。当时柳敬亭未在中,多年的积蓄丢失,他“再贫困,而意气自如”(“吴传”),“复上街头理其故业”(“黄传”),流浪在苏州等地说书。清初(大约在顺治末年左右)他曾短期在苏松常镇提督马进宝(马逢知)军中说书,但“郁郁不得志”(余怀《板桥杂记》卷下)不久便离去。康熙元年(1662)曾随清漕运总督蔡士英北上至北京,演出于各王府之间,与许多官僚文人接触频繁,如曹贞吉、龚鼎孳、江懋麟等都有诗词赠他。

大约在康熙四年(1665)他离开北京南返,经扬州至泰州。康熙五年(1666)秋天他又到安徽庐江,可能是为龚鼎孳妻子顾眉葬礼去的,在那里碰到阎尔梅(古古),阎尔梅曾作《柳麻子小说行》长诗,诗中说他在那里也说过书。清顾景星《阅梅村王郎曲杂书十六绝句志感》(之六)诗中说:“柳生冻饿王郎死,话到勾栏亦藏情。”①“王郎”指与柳敬亭同时唱清曲的艺人王紫稼。顾诗作于康熙九年(1670),时柳敬亭年八十四岁,此后便没有他的记载。

柳敬亭晚年生活穷困潦倒,吴伟业曾为他写过《为柳敬亭陈乞引》②。据钱谦益为他写的《书柳敬亭册子》③,写到一位“吴门义人三山居士”(姓名不详)为他预营葬地募捐,他死后可能葬在苏州。

## 二、莫后光与柳敬亭

莫后光,云间(今上海松江)人。大致生活于万历年间,是一位“儒者”、名不显于时的业余说书家。关于他的生平,据清初李延是《南吴旧话录》卷二十一“寄托部·莫后光”条载:

摇摇莫后光三伏时每寓萧寺,说《西游》《水浒》,听者尝数百人。虽炎蒸烁石,而人人忘倦,绝无挥汗者。后光尝语人云:今村塾师冷面对儿童,焉能使渠神往记诵如流水?须用我法,庶几坐消脔脯。

这条记载说莫后光能说《西游》《水浒》等书,他的说书技艺精湛,吸引来众多的听众,能使听书者完全进入书中境界,达到忘我的地步。同时他认为塾师教儿童读书,也应当像说书那样生动,才能让儿童“神往记诵如流水”。

① 见《白卯堂集》卷十五。

② 见《梅村家藏稿》卷二十六。

③ 见《有学集》卷五十一。

莫后光是柳敬亭的老师,在“吴传”和“黄传”中都提到他,介绍他如何指导柳说书。“吴传”中说:

摇摇或问生(按,指柳敬亭)何师?生曰:“吾无师也。吾之师乃儒者,云间莫君后光。”莫君言之曰:“夫演义虽小技,其以辨性情,考方俗,形容万类,不与儒者异道。故取之欲其肆,中之欲其微,促而赴之欲其迅,舒而绎之欲其安,进而止之欲其留,整而归之欲其洁。非天下至精者,其孰与于斯矣。”柳生乃退就舍,养气定词,审音辨物,以为揣摩。期月而后请莫君,莫君曰:“子之说未也,闻子说者欢哈喁噱,是得子之易也。”又期月,曰:“子之说几矣。闻子说危坐变色,毛发尽悚,舌侨然不能下。”又期月,莫君望见惊起曰:“子得之矣!目之所视,手之所倚,足之所跂,言未发而哀乐具乎其前,此说之全矣。”于是听者恍然若有见焉,其竟也恤然若有亡焉。莫君曰:“虽以行天下,莫能难也。”

“黄传”中也有相似的简单记载:

摇摇云间有儒生莫后光见之(按,指柳敬亭)曰:此子机变,可使以技鸣。于是谓之曰:“说书虽小技,然必勾性情,习方俗,如优孟摇头而歌,而后可以得志。”敬亭退而凝神定气,简练揣摩,期月而诣莫生。生曰:“子之说,使人欢哈喁噱矣。”又期月,生曰:“子之说能使人慷慨涕泣矣。”又期月,生喟然曰:“子言未发,而哀乐具乎其前,使人之性情不能自主,盖进乎技矣。”

从上述吴梅村、黄宗羲为柳敬亭所作的传记中介绍的莫后光对柳说书的指导,是按照对书中人物、社会背景的了解,如何编书词,到舞台表演的精益求精,一层一层论述的。

说书是讲故事的表演艺术,是由人物和人物的行动构成情节,因此,说书人首先要能“辨性情”,即考察和分析各种人物的不同的性格、感情、气质及其行为特征,以便塑造出不同的人物形象,故事中的人物都是在一定的社会生活中行动的,因此要“考方俗”——了解各地不同的风土人情、习俗方言,即书中人物生活的社会背景。在此基础上,才可能准确地“形容万类”。从这个角度出发,说书虽被视为“小技”,但与“儒者”(读书人)所说的“博识”是相同的。南宋罗烨《醉翁谈录》“小说开辟”中已经提出这样的认识:“夫小说者虽为末学,尤务多闻,非庸常浅识之流,有博览该通之理。”这也是后世著名的说书家共同的体验。

说书是语言表演艺术,“黄传”中说的“养气定词,审音辨物,以为揣摩”,便



是指定下心来,在搜集有关资料的基础上,认真揣摩,编书词:“取之欲其肆,中之欲其微”,是指了解的情况要尽量丰富,但是编为书词,则要精,要准确,恰到好处。“促而赴之欲其迅,舒而绎之欲其安;进而止之欲其留,整而归之欲其洁”,是付诸表演的技巧和要求。这几句话用了比喻,陈汝衡先生是这样演释的:说书人“怎样把故事说得好,说得动听。有时候,书中情节要求他们从容铺叙,一路引来,直达胜境;有时候,他们必须说得简捷明快;有时候,不妨故漏出一些破绽,使得听客们恍兮惚兮,不明白其中究竟,等到听至最后,才知道故事是这样结局的。总之在急徐轻重之间,都有它一定的程序,艺人要掌握得贴切妥当,而且件件事都要有交代,有着落,都能使听众首尾了然,欢喜赞叹而去”。<sup>①</sup>

对于场上说书艺术的评价,莫后光通过听众对说书的反应,提出了三种境界:说书人让听众“欢哈嗝噓”,捧腹笑乐,这是容易做到的事,能说得深沉感人,使听众动情,“危坐变色”,“慷慨涕泣”,是高一层的境界,最高的境界是,说书人说到动情处,虽未开口,他的眼神目光、手足动作,便将书中的哀乐表现出来,让听众仿佛见到了书中动人的情景,而情不自禁。

另外,在清初周容《杂忆七传·柳敬亭》中还记录了莫后光谈说书时要达到“坐忘”的境界:“(柳敬亭)其技传之华亭莫生。生之言曰:口技虽小道,在坐忘:忘己事,忘己貌,忘座有贵要,忘身在今日,忘己何姓名,于是我即成古,笑啼皆一。”<sup>②</sup>这种“坐忘”即现代戏剧表演理论中提出的,演员要“进入角色”,与所表演的人物融为一体,达到“忘我”的境界。

柳敬亭去江南拜莫后光为师,是在他 16 岁以前。而吴、黄等人为柳敬亭作传,是在他 18 岁以后。传中所述莫后光关于说书艺术的理论,是出自柳敬亭的口述,作传人记录下来的。因此,这些论述应当也包含了柳敬亭本人六十多年的说书实践的经验和对说书艺术的认识,是他们师徒对说书艺术理论的共同建树。

### 三、柳敬亭的说书艺术

柳敬亭一生说书六十年,他说的是些什么书?这从明清之际文人的诗文和一些典籍里可以查出。主要是以下三种:

(一)“西汉”清吴伟业《沁园春·赠柳敬亭》词有“楚汉纵横,陈隋游戏,舌

<sup>①</sup> 见《说书艺人柳敬亭》,上海文艺出版社 1983 年版,第 5 页。

<sup>②</sup> 见《春酒堂文集》。

在荒唐一笑收。谁真假,笑儒生诤世,定本春秋”。<sup>①</sup>清魏耕《柳麻子说书歌行》:“崇祯之际左将军,意气如山天下闻。开筵日招柳麻子,牙门羽骑罗纷纷。齐听柳麻说汉祖,胸襟豁达龙颜君。貌出英雄天人际,乌雅叱咤非其群”。<sup>②</sup>吴、魏诗词中说柳敬亭说的是楚汉相争、刘邦开国的故事,即西汉故事。

(二)“隋唐”柳敬亭说隋唐故事的记载最多,有的记载中还特别提到他说的一个精彩的段子《秦叔宝见姑娘》。如清钱曾笺注钱谦益诗《左宁南画像歌为柳敬亭作》,记柳敬亭在左良玉军中“每夕张灯高坐,谈说隋唐间遗事”。<sup>③</sup>清王沅《漫游记略》中说:壬寅(康熙元年,1662)春末作者在宿迁运河船上见到柳敬亭,听他说“隋唐间裨官家言,其言绝俚”。<sup>④</sup>清冒襄《小秦淮曲》(之一)诗说:“游侠髯麻柳敬亭,诙谐笑骂不曾停。重逢快说隋家事,又费河亭一日听。”<sup>⑤</sup>清孔尚任《桃花扇》第十三出《哭主》,记柳敬亭说《秦叔宝见姑娘》,眉批云:“秦琼见姑娘,柳老绝技也。”<sup>⑥</sup>清余怀《板桥杂记》卷下“轶事”载,作者遇到八十余岁的柳敬亭,“犹说《秦叔宝见姑娘》”。

(三)“水浒”柳敬亭说“水浒”也有多处记载,特别是他说的《景阳冈武松打虎》,引人赞誉。如清顾开雍《柳生歌》序云:“庚寅(清顺治七年,1650)七月,仆始相见淮浦。(柳敬亭)为仆发故宋小吏宋江轶记一则。纵横撼动,声摇屋瓦,俯仰离合,皆出己意,使听者悲泣喜笑,世称柳生不虚云。”<sup>⑦</sup>清王猷定《听柳敬亭说史四绝》(之一):“英雄头肯向人低,长把山河当滑稽;一曲景阳冈上事,门前流水夕阳西。”自注:“时说水浒一段。”<sup>⑧</sup>清初张岱《陶庵梦忆》卷五《柳敬亭说书》将柳敬亭说《武松打虎》描绘得很生动:

摇摇余听其说《景阳冈武松打虎》白文,与本传大异。其描写刻画,微入毫发,然又找截干净,并不唠叨,嘞夹声如巨钟。说至筋节处,叱咤叫喊,汹汹崩屋。武松到店沽酒,店内无人,蓦地一吼,店中空缸空甓皆瓮瓮有声。闲中著色,细微至此。

① 见《梅村家藏稿》卷二十二“诗”后集十四。

② 据陈汝衡《大说书家柳敬亭》第 39 页转引。

③ 见《牧斋有学集》卷六。

④ 见《漫游记略》卷二“燕游”三。

⑤ 见《巢民诗集》卷六。

⑥ 按,《桃花扇》剧本中的这类眉批,都是作者孔尚任的手笔。

⑦ 见清徐铉《本事诗》卷八引。

⑧ 见王猷定《四照堂集》卷十二。

除了上述三部书外,清周容《杂忆七传·柳敬亭》中说:“癸巳(顺治十年,1653)柳敬亭于虞山,听其说书数日,见壮缪,见唐李、郭,见宋鄂、蕲二王。剑戟刀槊,钲鼓起伏,骷髅模糊,跳掷绕座,四壁阴风旋不已。余发肃然指,几与下拜,不见敬亭。”文中提到的“壮缪”指三国蜀关羽,“唐李、郭”指唐李靖、郭子仪,“宋鄂、蕲二王”指南宋岳飞和韩世忠。这些历史人物,也都是说部中的传奇英雄人物。大概作者在几天中,听柳敬亭说了“三国”“隋唐”“说岳”等书中的精彩段子。

另外,柳敬亭有时也可能说一些根据个人经历编的段子。钱谦益《左宁南画像歌为柳敬亭作》诗云:“凭将玉帐三年事,编作金陀一家史。此时笑噱比传奇,他日应同汗竹垂。……千年沉埋国史传,院本弹词万人羨。盲人负鼓赵家庄,宁南重为开生面”。<sup>①</sup>这里是鼓励柳敬亭将他参与南明左良玉“清君侧”事编成说书。后来毛奇龄听柳敬亭说书后写的《七言绝句·赠柳生》(之一)说:“扶病来看柳敬亭,秋花开满石榴屏。江南多少前朝事,说与人间不忍听。”<sup>②</sup>诗中“不忍听”的“前朝事”,可能就指柳说的这类故事。

据上述记载,可见柳敬亭演出的书目十分丰富。但是,尽管这些书目一直在说书界流行至今,但都是口头传承,柳敬亭说书没有被记录下来的文本。

康熙五年(1666)阎尔梅在庐江(今安徽庐江)听八十多岁的柳敬亭说书后写的《柳麻子小说行》中,描述他的说书技艺和情景:

摇摇丙午之秋客庐江,秋雨平溪水泠泠。……暂撤宾客列两旁,豹幄锦褥布中央。传语满堂客涤耳,喧嚣不动肃如霜。绿袖红腰蹲座上,坐定犹余身一丈。科头抵掌说英雄,段落不与稗官同。始也叙事略平常,继而摇曳加低昂。发言近俚入人情,吐音悲壮转舌轻。唇带血香目瞪棱,精华射注九光灯。狮吼深崖蛟舞潭,江北一声彻江南。忽如田间父老筹桑麻,村社鸡豚酒帘斜;忽如三峡湍回十二峰,峰岚明灭乱流中;忽如六月雨骤四滂沱,倾檐破地触漩涡。忽如他乡嫠妇哭松坟,忽如儿女号饥索饘饔;忽如秋霜天狗叫长空,忽如华阴士拭太阿峰;忽如嫖姚伐鼓贺兰山,忽如王嫱琵琶弄萧关。忽如重瞳临津叱楼烦,弓不敢张马倒翻;忽如越石吹笳向北斗,胡儿垂涕连营走;忽如西江老禅逗消息,一喝百丈聳三日。既有渔郎樵叟伐薪款乃之冷

① 钱诗见《有学集》卷六。按,左良玉的画像据说是柳敬亭作,他曾请多人题词。

② 见毛奇龄《西河合集》卷三。

冷,亦有忠臣孝子抑郁无聊之啾唧。

这首诗,既用写实的手法,也有一系列夸张的比喻,描写了柳敬亭说书的内容和语言的特色,和听众听书专注入神的情状。作者一系列夸张的“忽如”比喻,其中丰富的联想,也说明柳敬亭说书艺术的魅力。

综合有关的记述,柳敬亭的说书艺术的特色可归纳为以下几点:

(一)柳说书的内容,带有时代特色。他说演的书目大都是改朝换代的历史演义和英雄人物的传奇故事。这同他个人的侠义性格有关,他少年时便“犷悍无赖”,到老年仍“为人排难解纷,生死肉骨”(钱谦益《书柳敬亭册子》)。这种性格,使他在所处的改朝换代、天崩地裂的时代,以说书积极入世,说书的内容自然带上明显的时代色彩。故“吴传”中说他在南明时说书,“意凄怆伤怀,凡北人流离在南者,闻之无不流涕”。“黄传”中说他“每发一声,使人闻之,或如刀剑铁骑,飒然浮空,或如风号雨泣,鸟悲兽骇。亡国之恨顿生,檀板之声无色”。

(二)柳说的书是自编的“道儿活”。“西汉”“隋唐”“水浒”等书,到明代后期,都已有了经过整理或文人改编创作的书面文本,但柳敬亭说的书,“段落不与稗官同”,他说的《武松打虎》,与流行的《水浒》“本传大异”。说明他说的是自己的改编本——说书界所谓的“道儿活”。作为口头表演艺术,说书艺人一般都不可能按已有的文本“照本宣科”。但柳敬亭的生活阅历丰富,“其豪滑大侠,杀人亡命,破家失国之事,无不亲见之。且五方土音,乡俗好尚,习见习闻”(“黄传”)。因为有这样丰富的生活基础,所以他说的书,于人于事,可以“描写刻画,微入毫发”,同时又有准确的把握,简洁而传神的表述,“找截干净,并不唠叨”。像《武松打虎》中说到武松进了酒店,店中无人,武松“蓦地一吼,店中空缸空甕皆瓮瓮有声”。这样描写,来自生活体验,被张岱称为“闲中着色”,是十分恰当的。

(三)柳说书是用浅近而富有表现力的“白话”(官话)。柳敬亭长期在苏州、扬州、南京等地区说书,并到过南北各地;他说的书为不同籍贯的人士称赏,说明他不是用某种方言说书。<sup>①</sup>实际上,自宋元以后,便形成一种以北方话(中原之音)为基础的“白话”,也被称作“官话”。这是各地人士和民众之间口头交流通用的语言,也用之于说书艺术的口头表演和话本的记录。明清之际柳敬亭等说书艺人也用这种“白话”(“官话”)说书。阎尔梅《柳麻子小说行》诗说柳敬

<sup>①</sup> 见张棣华《苏州评话究竟起于何时》,载《评弹艺术》第二集。

亭说书“发言近俚入人情”，是说柳用了更接近民间的俚俗话语，平易近人，而体贴人情、事理，极巨表现力。如张岱《柳敬亭说书》言：柳说书“款款言之，其急徐轻重，吞吐抑扬，入情入理，入筋入骨，摘世上说书之耳使之谛听，不怕其齟舌死也”。

（四）柳敬亭善于运用语言急徐、顿挫、抑扬制造不同的情景和气氛；又同眼神、表情和手势等形体动作配合，于无声处，将听众带入书中的规定情景。按照柳敬亭自述莫后光对他的指导，说书时达到“说至筋节处，叱咤叫喊，汹汹崩屋”之类的语言效果，并未达到完美的境界；当说书时，“目之所视，手之所倚，足之所跂，言未发而哀乐具乎其前”（“吴传”），将听书人带入书中境界，始称完美。阎尔梅《柳麻子小说行》就据自己听书时的体验，用一系列生动的比喻，把柳说书时的姿态、动作，他控制和运用语言的效果，绘形绘色的描述出来。其中如“唇带血香目瞪棱，精华射注九光灯。狮吼深崖蛟舞潭，江北一声彻江南”四句，便写柳说书时声色和眼神的运用。

明清之际在苏州、扬州等地曾出现一批民间说书家。这些知名和不知名的民间说书家，推动了扬州和苏州评话的发展。在这些说书家中，柳敬亭是其中杰出的代表。他说书的一些特色，成为后世评话艺人说书的传统。由于柳敬亭说书的杰出成就和巨大影响，后世南北各地的评话艺人便将他奉为祖师。

## 第七章 接近现代曲艺的发展与成熟

### ——清摇代

#### 概摇摇述

我国古代曲艺经过明代的转化,至清代由于内外诸种因素的变化,近现代曲种逐步形成,并进一步完善。有些曲种经过清中至清末的演变,与今日流行的曲种一脉相承。有些曲种的从艺者世代相传,一直延续至今日曲坛的许多演员。由清中至清末形成的许多曲目,也成为今日传统曲目的组成部分。清代是我国曲艺重要的发展时期。

清代是由满族建立的全国统一政权。在元代统一中国时,曾建立过金朝的女真族,被元灭后,已迁入内地者已经逐步与汉族融合;留居在东北境内者,曾受元明两朝的统治,与汉族保持着密切的联系。至 1616 年前后,出身于爱新觉罗氏奴隶主贵族的努尔哈赤,首先平定女真各部;从 1624 年起把过去氏族部落的组织形式,先后改编为黄、红、蓝、白四旗;至 1634 年又增设镶黄、镶红、镶蓝、镶白四旗——合称“八旗”。旗中居民“出则为兵,入则为民”<sup>①</sup>;“无事耕猎,有事征调”<sup>②</sup>,成为军政合一的组织形式,完成了由奴隶制向封建制的转化。1636 年努尔哈赤自立为大汗,以赫图阿拉(今辽宁省新宾满族自治县)为都城,国号为“金”,史称“后金”。1644 年大举攻明,烧毁了抚顺城。1644 年为了便于对明朝作战,又把都城迁到辽阳,再迁盛京(今沈阳)。1645 年努尔哈赤病逝于军中。同年皇太极继位,一面继续与明军作战,一面加强内部建设,注意吸收汉蒙知识分子为其献策,增设蒙古八旗和汉军八旗。1646 年变国号为“清”,改族名为“满洲”。1646 年吴三桂引清军入关,满洲贵族与汉族地主阶级勾结,扼杀了闯王李

① 见《清太宗实录》卷七。

② 见魏源《圣武记》卷一。

自成刚刚建立的大顺政权,迁都北京,建立了统治中国 15 年的大清王朝。清初顺治时期,满汉矛盾激烈,清兵南下处处受到反抗。经过多年战争,清王朝政权才得以巩固。从康熙到乾隆时期,北抗沙俄,南削“三藩”,平定了准噶尔和大小金川的叛乱,收复了宝岛台湾。国力强盛,疆土辽阔,城乡经济文化得到了进一步进展。康、雍、乾三朝被称为“大清盛世”。到乾隆末年,清朝开始转向衰落。政治腐败,军力落后,土地兼并加强,农民起义连续不断。道光二十年(1840),英帝国主义又发动了鸦片战争,1842 年签订“南京条约”,从此封建专制的中国,便沦为半封建半殖民地社会。在统治阶级的压迫和帝国主义的侵略下,中华民族人民奋起反抗,经过太平天国、康梁变法等运动,至 19 世纪初,资产阶级民主革命兴起,伟大的革命先觉者孙中山先生在海外组织同盟会,决意推倒清廷,建立共和制国家。1911(辛亥)年爆发了武昌起义,立刻得到了全国响应,清帝被迫退位。1912 年中华民国成立,从此结束了清代王朝的统治。

在清代中叶后,随着清朝政权的巩固,全国经济一度得到发展,北京、天津、盛京、济南、开封、杭州、上海等大城市商家林立,文化繁荣。由于直隶(今河北)、山东等地的农民纷纷闯关东谋生,也带去了内地的艺术,促进了内地与东北文化的交流。西北、西南及东南沿海与内地的经济交流,也带动了各地文化艺术的发展。

在文化方面,清代的文学、戏曲都有很大成就。明清小说一脉相承,清初产生的小说《聊斋志异》与著名传奇《长生殿》《桃花扇》都对后来的评书、鼓曲产生过很大的影响。《隋唐演义》《说岳全传》等小说后来都被说书艺人所搬演。大量才子佳人小说也成了弹词、鼓词的题材。乾隆年间问世的长篇小说《红楼梦》与明代小说《三国演义》《水浒传》《西游记》被称为古典小说四大名著,更是后来评书、鼓词许多书目、曲目的来源。短篇话本《今古奇观》精选了前朝“三言”“二拍”的名篇,扩大了影响,许多故事都被改编成子弟书、鼓词,在各地流传。清代后期,说书艺人石玉昆编演的《三侠五义》开创了公案侠义小说合流的先河,继而产生了《施公案》《彭公案》《永庆升平》及神怪侠义合流的《济公传》等长篇说部,成为评书艺人的传统书目。昆曲、京剧与各种地方戏的故事,被子弟书、鼓词等曲种改编成中短篇曲目。明清两代的大量民歌小曲演化为曲艺艺术,更是屡见不鲜。清代曲艺成为与戏曲并列的两大艺术门类,受到了广大听众的喜爱,呈现出群芳夺艳的局面。

曲艺在清代不断发展。顺治、康熙、雍正三朝继承前朝的曲艺,萌生了一些

新的曲种,乾隆、嘉庆两朝,满汉文化不断融合,许多主要曲种形成,有的还遍及全国各地。道光、咸丰、同治、光绪、宣统五朝,许多曲种经过组合分化,基本定型,艺术技巧也更加成熟。

清代全国地域广阔,清初沿用明制,在全国设有 5 个省,到清末全国已分为 23 个省,即直隶(今河北省)、奉天、吉林、黑龙江(清初关东为“龙兴之地”,光绪时才分为东北三省)、江苏、安徽(原为江南省)、山西、山东、河南、陕西、甘肃(辖今日的宁夏)、浙江、江西、湖北、湖南、四川、福建、台湾(原属福建省)、广东、广西、云南、贵州、新疆。此外,没有设省的少数民族地区还有内蒙古、外蒙古、青海、西藏及察哈尔八旗。清代曲艺艺术的分布有三个集中区:一是黄河流域的直隶、河南、山东等省及京津等地。主要有评书、鼓书、牌子曲、莲花落、相声、数来宝等曲种。这些曲种也传到了东北三省。

二是长江中下游的江苏、浙江及上海等地,主要有评话、弹词、清曲、道情等曲种。

三是四川省,主要有四川评书、四川清音、四川金钱板及相书等曲种。其中有的曲种还传到了周边的云南、贵州等。此外,其他各地还产生了一些在一省或几省流传的曲种,如东北的蹦蹦(二人转)、西北的二人台、兰州曲子、广东木鱼书、广西文场等等。在一些边疆的少数民族地区,也流传着一些本民族的说唱艺术,其中有的今日可以认定为曲艺。

清代,曲艺艺术的繁荣,原因有三:一是清朝统治者的提倡。清初,南明小王朝不甘心失败,各地起义军也打起了“反清复明”的旗号。清廷一面以武力镇压,一面又靠文治来收服民心。组织说唱艺人四处宣讲“圣谕”。顺治时朝廷颁行“六谕”,康熙时又颁行圣谕十六条。这类宣讲圣谕的说唱形式,后来被称为“说善书”,演变成一个曲种。二是满族原先就是一个喜爱曲艺艺术的民族,原有在萨满教影响下的单鼓及游牧民族的牧歌,后来与汉族的鼓曲等艺术融合,产生了八角鼓、子弟书等曲种。演唱者原先都是八旗子弟,手持清廷发的龙票,到各地义务演说,后来传向民间有了专业曲艺艺人。三是清代中期后,城市经济日渐繁荣,带来了各种文化艺术的发展。加上因天灾不断,农村曲艺艺人纷纷进城谋生,北京、天津、沈阳、济南、开封、苏州、扬州、上海、南京等大城市都成为曲艺艺人的云集之地。

清代后期,北京的天桥、天津的北开、沈阳的小河沿、南京的夫子庙、开封的相国寺、长沙的火宫殿、汉阳的厉湖等处,都是曲艺杂技艺人撂地演出的场所。



清末,北京有福海居、同仁轩等八大茶馆名扬九城,另有一些书茶馆、落子馆、杂耍园子也应运而生,遍地开花。沈阳、开封、苏州、扬州也是茶社书馆林立,各处都有人说书唱曲。

在河南农村集镇,有多处以表演曲艺为主的书会,如宝丰县“十三马街书会”等,每年届时都有几百伙鼓书艺人聚会赛书。各地乡民也到书会上定书,请艺人到村中或家中说书。还有一些城乡曲艺名家到达官贵人、巨商富户家中去“唱堂会”,也促进了曲艺的发展。

清代统治者不仅喜爱戏曲,也喜爱曲艺。历朝都有戏曲曲艺艺人在宫中供奉。早在清太宗皇太极时,就有一位石汉在宫中说书六年。顺治进京后,江南唱曲名家韩修龄曾进宫演唱。康熙时,北京弦子书(后创评书的)名家王鸿兴常进宫献艺。乾隆皇帝下江南时,带回了苏州弹词艺人王周士。弦子书艺人黄辅臣也常进宫表演。到光绪年间,进宫献艺的艺人更多。有评书艺人张岚溪、莲花落艺人赵星垣、太平歌词艺人恩培、木板大鼓艺人程凤来、奉天大鼓艺人梁吉福等。还有许多宫中太监也学习鼓曲,专为承应帝王后妃寻欢作乐。宫中还设立了专门机构,来教戏曲、杂曲。乾隆时称为南府,道光时改称升平署,今存《升平府岔曲》<sup>[1]</sup>就是一种就是例证。上行下效,各王府也养戏班、请艺人,并收藏戏文与曲本。今存北京“车王府曲本”戏曲<sup>[2]</sup>、子弟书<sup>[3]</sup>、长篇鼓词<sup>[4]</sup>及一些杂曲,成为珍贵的戏曲、曲艺资料。当然,任何一种艺术都不全是因为统治者的爱好倡导而得以繁荣的,更主要的是优秀曲艺艺术反映了广大人民群众的需求,才能不断发展与提高。

## 第一节 摇评话与评书

经过明代的转变,至清代现代意义的评话评书已经形成,“说书”一词在全国各地普遍流行,并与今日各地的说书有着直接的传承关系。虽然全国评话评书表演形式大同小异,但本身又都有着不同的发展道路,大致可分为以下几个系统。

### 一、南方评话

南方评话以苏州评话、扬州评话为主,还包括南京评话、杭州评话、福州评话等,其覆盖面为长江下游三角洲的吴语地区及苏北和福建省。明末清初的吴伟

业在《柳敬亭传》中说：“柳生之技，其先后江湖间者，广陵张樵、陈思、姑苏吴逸，与柳生四人者各名其家。”其中柳敬亭为泰州人，清时泰州属扬州，当时主要还是活动于苏北地区，张樵、陈思为扬州人，吴逸为苏州人，由此推论，此时江南一带评话已经形成，但似乎尚未呈现明显的差别，可能是以一种近似普通话的语言流传。但自此以后逐渐地方化，才形成各种不同方言的评话。

（一）苏州评话：自明代在江南形成弹词的同时，苏州的评话也流行起来，明代钱希的《戏瑕》中，记正德、嘉靖年间，苏州名士文征明辈“暇日喜听人说宋江”；《花当阁丛谈·书乙未事》记隆庆时太仓戏曲家王世贞“家有厮养名胡忠者，善说评话。”<sup>①</sup>至清初戏剧家李玉在传奇《清忠谱》第二折“书闹”中，也有描写李海泉在玄妙观说评话《岳传》的情节，可见此时在苏州已有评话流传。

苏州评话与苏州弹词始终在并行发展，合称“评弹”。评话以说演历代兴亡战争故事为主，篇幅较长，称为“大书”；弹词以儿女情长，悲欢离合故事为主，篇幅相对说较短，称为“小书”。在道光、咸丰年间出现的评弹“后四家”中的姚士章，便是一位评话演员。姚士章是咸丰年间章汉明的弟子，据胡觉民在《苏州评弹杂说》中说：“那时，在苏州评弹艺人中普通话讲得好的固然很多，说不自然拗头整项变成‘苏州官话’的，倒也不少。如此反使听众失笑，觉得入耳怪不舒服，说的书也为之减色。章为了充分自如地发挥他的说书艺术，便大胆首创用苏州话说书。”因此，一般认为苏州评话就应以章汉明为始。自清中期以后，苏州评话出现以书目为代表的不同流派。如说《水浒》的便有咸丰、同治年间的姚士章、沈鸿祥、钟鸿声等，姚士章的弟子王效松则是说《水浒》的一代名家，说《三国》的有同治时期的朱春华，同治、光绪年间的许文安、熊士良、夏锦峰等不同的流派，说《岳传》的有道光时的姜如山，经陆少山传至钟士亮，由于是他善于摹拟岳飞舞沥泉枪的动作，曾有“钟家一条枪”之誉。他的传人周亦亮则是民国时期说《岳传》的名家。说《英烈》以咸丰、同治年间的杨汉林为始，传人有许春祥，再传叶声扬、朱振扬、许继祥等，这些流派至民国以后都有较大的发展。

（二）扬州评话：扬州是大说书家柳敬亭的故乡，成书于顺治三年的《陶庵梦忆》“柳敬亭说书”条，记其说《武松打虎》时，“与本传大异”，在“扬州清明”条，记“瞽者说书，立者林林”，可见在当时扬州人说书听书已成为民众之习。至清

<sup>①</sup> 见《中国曲艺志·江苏卷》，中国曲艺中心编，1995年版，第25页。

康熙时费轩的《扬州竹枝词》有“扬州好,评话开场,略说以前增感慨,未知去后费思量,野史记兴亡”。并记述:“评话每于午后登场,设高座,列茶具,先打引子,说杂家小说一段,开场者为之敛钱。然后说如《列国志》《封神榜》《东西汉》《南北宋》《五代》《说唐》《西游记》《金瓶梅》种种,各有专家,名曰正书。煞尾每云:‘未知去后如何,且听下回分解。’”①乾隆时董伟业《扬州竹枝词》说:

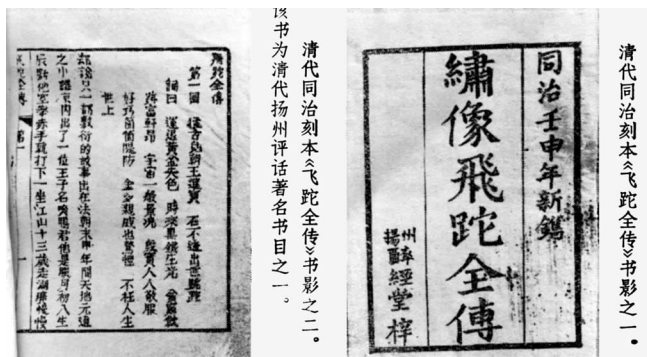
摇摇书词到处说《隋唐》,英雄好汉各一方,诸葛花园疏理道,弥陀寺巷斗鸡场。

这里所说的诸葛花园、疏理道、弥陀寺、斗鸡场都是扬州的地名,可见在当时扬州说书场是很多的。另在乾隆六十年成书的《扬州画舫录》卷九,也记载了扬州书场的情况。如:

摇摇大东门书场在董子祠坡下厕所,四面围坐,中设书台,门悬书招,上三字横写,为评话人姓名;下四字直写,日开讲书词。屋主与开讲人以单双日期相替敛钱,钱至一千者为名工,各门街巷皆有之……

关于当时的著名演员,该书卷十一记载:

摇摇郡中称绝技者,吴天绪《三国志》、徐广如《东汉》、王德山《水浒传》、高晋公《五美图》、浦天玉《清风闸》、房山年《玉蜻蜓》、曹天衡《善恶图》、顾进章《靖难故事》、邹必显《飞陀传》、荒陈四《扬州话》皆独步一时。近今如王景山、陶景章、王朝干、张破头、谢寿子、陈达山、薛家洪、谌耀庭、倪兆芳、陈天恭亦可追武前人。



扬州评话《飞陀传》书影

① 见《扬州评话选》附录,上海文艺出版社1980年版。

这话可分为两层意思,首先是列出著名演员和书目;从“近今”以后又列出数人,作为成书时活跃在书坛的人物。说明成书的乾隆末年,扬州评话十分活跃。任千在《扬州评话概述》云:

摇摇乾隆、嘉庆、道光三代将近一百多年的时间,是扬州评话发展成熟,真正形成一个独立曲种的时期。这一时期在演出书目、表演艺术上的一些突出成就,为以后评话的发展,奠定了深厚基础。咸丰以后,扬州评话出现的流派纷呈的局面,正是在这一基础上形成的。

咸丰以后,扬州评话转入一个新的发展阶段。从咸丰初年到清末以至辛亥革命以后的近一百年的时间内,是扬州评话继续扩大和发展的阶段。

咸丰初年,太平天国在南京建都,扬州作为守卫天京的桥头堡,在咸丰六年为太平军占领,并且一住就是六年。太平军住扬州期间,由于处于围城困战的局势,这一时期扬州评话在市区的活动因而中止、停顿下来。但是,这却相反地给扬州评话的继续发展带来一个好的机会。评话艺人们为了谋取生活,不得不试图向没有战争的地区去寻求出路;于是,扬州评话开始跳出了市区,走向更广泛的地域范围,深入到淮河四站、里下河地区以及通扬运河、串场河流域,甚至流动到皖北地区。原来只在市区活动的几十个评话艺人,已远远不能适应这么广泛的地区需要了,于是,一批一批新生力量补充到评话队伍中来,使评话队伍飞跃发展起来。到了同治、光绪时期,扬州评话已是一支拥有一百多个艺人的庞大队伍了。当时单说《三国》《水浒》两部书的艺人就有近一百个,可以想见当时评话事业的兴旺程度。<sup>①</sup>

咸丰以后,扬州评话出现某些以演员为代表的不同书目流派,主要有金国灿的《平妖传》和《岳传》、龚午亭的《清风闸》、邓光斗和宋承章的两派《水浒》、蓝玉春和李国辉的两派《三国》等;至清末又有承龚午亭再传弟子张捷三的《清风闸》,经邓复堂、张继堂传至王玉堂的“邓派水浒”和王金章的“宋派水浒”,康国华和吴国良在“李派三国”的基础上形成的“康派三国”和“吴派三国”及郎照星、郎照明的《绿牡丹》等,都为民国时期众多的流派奠定了基础。

(三)福州评话 福州评话与苏扬评话表演形式不同,还保持着说吟交替的方式。吟时以小钹敲击节拍,而无丝弦伴奏,实际这种“吟”也还是“说”的一种

<sup>①</sup> 见《中国曲艺志·江苏卷》,第 85 页。

延伸。虽然在艺人中还传有柳敬亭弟子居辅臣传人之说,但在清代并未见更多的记载。至清末出现了黄菊亭、赖德森、徐炳铨、阮庆庆等称为“八部堂”、“三总管”的著名演员。赖德森(艺名“绣和尚”)的说书艺术,对后来民国期间福州评话“三杰”之一的陈春生表演风格的形成起到很深的影响。另从清代末年在福州成立的“福州评话公会”分析,起码在清代中叶福州评话在闽中一带已经流传。

## 二、北方评书

北方评书(也称评词)以北京评书为主,还包括各地方言评书(如山东评书、河南评书等),覆盖华北、东北、西北及华中部分地区。关于北京评书的形成未见文字记载,据演员口传材料都称康熙(一说乾隆)时的弦子书艺人王鸿兴所创,传人有“三臣五亮十八奎”之说。关于王鸿兴,除在艺人中口头流传外,在过去艺人收徒时所用的“门单”中也有残存的记述。如最近在长春发现的《孙桐枝珍藏的说唱艺人师徒谱》中所记:

摇摇王鸿羲(王鸿兴)祖居河北省保定南皮县西二十里王鸿庙村。自幼拜保定府本街曹海元为师,习大鼓书。十七岁学徒,五月二十一日入门,至三十一岁进北京,在崇文门外花市大街开设利兴园醋酱房,常去后宫说唱。因禁地多有不便,遂改评讲,桌凳各一,醒木一块,手帕一方。在康熙二年四月二十八日,到掌印司去领龙票和票银,印司官说国库空虚,代你们奏明圣上,下达圣意,通告各州府县,让你们讲善,教化人民,自己收钱,自立门户,收徒传艺,在艺行中收徒三臣。<sup>①</sup>

近人云游客(连阔如)在《江湖丛谈》中也说:

摇摇就以北派评书而论,他们的门户是分“三臣”。“三臣”系何良臣、邓光臣、安良臣。如今北平讲演评书的艺人皆为“三臣”的支派传流下来的。“三臣”系王鸿兴之徒。王鸿兴系明末清初时艺人,先学的是“柳海轰儿”(唱大鼓书)为业,曾往南省献艺,得遇柳敬亭先生,受其指点,艺术大进……王鸿兴自拜柳敬亭之后,正值清朝强盛的时代,王鸿兴遂至北平献艺,是时仍用的是长家伙(弦子,鼓儿),听其书的多为一班太监们。后为宫中

<sup>①</sup> 见《长春曲艺史料》,第 74 页。

太后所闻 ,传其入宫。因禁地演唱诸多不便 ,遂改评讲 ,就以桌凳各一、醒木一块 ,去其弦鼓 ,用评话演说 ,评书由此倡兴。

在其他艺人传说中安良臣为安亮臣或霍亮臣等 ,至于王鸿兴是不是柳敬亭的弟子 ,因柳敬亭晚年曾到过北京献艺 ,在北京的观众中留下深刻的印象 ,即便王鸿兴没有正式拜柳敬亭为师 ,但他所说的评书受其影响是可能的。自“三臣”以后形成北京评书最早三大支派是无问题的。“五亮”为三弦书艺人 ,可不计入评书之内。“十八奎”是指王鸿兴第五代传人 ,此时已有十八位 ,如尚奎明等。“奎”字辈下传第六代“凤”字辈 ,如李凤山、张凤翔等 ,再传第七代“连”字辈 ,如赵连璧、韩连玺等 ,传到第八代“诚”字辈 ,如潘诚立、黄诚志等 ,已经进入民国时期。与“连”字辈相应的不同支派还有“得”“茂”“君”等字辈 ,如戴得顺、程得印、何茂顺、孙茂隆、张君义、柯君文等 ,也属第六代 ,戴得顺于光绪初年由天津至沈阳 ,在沈阳另立门户 ,收徒陈悦贤、马悦卿等 ,使评书在东北地区流传。何茂顺传人高胜泉 ,再传田岚云 ,则是清末评书界一代名家 ,张君义传人双文兴又名双厚坪 ,清末被誉为“评书大王” ,曾与京剧名家谭鑫培、京韵名家刘宝全齐名 ,当时有鼻烟壶同画三人像称为“三绝图”。程得印弟子英致长、王致久在辛亥革命前到天津收徒传艺 ,本来“致”字辈在北京传“傑”字辈 ,如王傑魁、金傑丽等 ,王致久在天津收徒改传“杰”字辈 ,如张杰鑫、常杰森等 ,与北京的“傑”字音同字不同 ,以示区别。汉字简化后“傑”字被“杰”字所代替 ,故今两字通用 ,但从源流上有此区别。张杰鑫、常杰森至民国以后在天津编撰的《三侠剑》《雍正剑侠图》在全国产生较大的影响。

北京评书除王鸿兴的传人外 ,还有其他支派的。如潘青山说的《西游记》 ,传人有安太和 ;由于他学的孙悟空惟妙惟肖 ,故有“猴儿安”之称。安太和传人有“永、有、道、义”四辈 ,在清代传有恒永通、庆有轩等 ,庆有轩本名白庆林(即天桥“八大怪”之一的“云里飞”) ,后改唱滑稽京剧 ,对相声产生较大的影响。姜振名所传的哈辅源、吴辅庭一支 ,专说《永庆升平》 ,本来也不属王鸿兴传人 ,后来与王派弟子相通 ,书目也相互移用。北京说评书《聊斋》的早年有德月川、张智兰等 ,也不属王鸿兴支派 ,这些人多是清末文人 ,后来才改行说书。张智兰的弟子陈士和为民国以后的著名说书家。

北京早年的书馆大致可分为三类。金受申在《北京的老书馆》一文中说 :

摇摇原来那时候听评书的场所 ,约分三类 :第一类叫书馆儿 ,房屋高大 ,屋子

源源

里摆黑漆八仙桌、黑漆板凳,说书的台较一般高一些,有的台周遭还装有矮栏杆。听书的听众,大半都是天天到的固定座儿,他们有专用的茶具、有自备的棉垫子,甚至他们每天坐在哪里都有一定,每天人未到,茶具、棉垫设备已齐。新听众很少,有,也不敢跟他们争座位,怕他们拿片子送交官里……

第二类叫书棚子,也就是今天书馆的基本形式……听众大部分是本地住户,做早晨劳动工作的人(如菜贩),他们虽然不像第一类大书馆的固定座儿,但也天天来,在别人眼里他们也算是“底座儿”。他们天天来一小部分是为听书,大部分是和熟人聚聚,也有的是因为书馆掌柜的“人缘儿”好,大家总想天天见他一面才好似的……

第三类叫明地书场,从演员角度上来说,就叫“撂地”……听众大部分是“流水座儿”,每天有新听众来听,演员以能够引天天来听的“回头座儿”为有本事……

自进入民国以后,第一类大书馆逐步消失,第二类书棚子改造成为书馆的主要形式,明地上的艺人也逐步移进书馆演出,为民国以后的评书的发展奠定了基础。

北方评书除北京评书外,还有河南评书、徐州评词等,也均受北京评书或南方评话的影响而成,与当地民俗相结合,形成自己的艺术特色。

### 三、南方评书

南方评书以四川评书、湖北评书较为成熟,具有代表性,还包括受其影响而形成的各地方言评书,其覆盖面为长江中上游流域及云贵高原等地。

(一)四川评书 对四川评书目前尚未见到更多的史料,但在《成都通览》一书中有图,并标明“说评书”三字,此书最初连载于宣统元年九月至次年六月的成都《通俗报》。由此可推测,四川评书最晚在清代中叶便已形成。至清末出现“清棚”与“撂棚”的不同流派。“清棚”以说悲欢离合的世情故事为主,重在文说,讲究谈吐风雅,以情动人。“撂棚”以讲金戈铁马的英雄故事和刀光剑影的侠义故事为主,重在武说,使听众如临其境,如闻其声。也有的艺人熔“清”“撂”于一炉,文武兼备,书路子更宽广。传统书目有“墨书”与“条书”之别,“墨书”是指根据小说、弹词改编的书目,如“撂棚”艺人所说的《三国》《隋唐》《包公案》等书,或“清棚”艺人所说的《聊斋》《文武榜》(即《再生缘》)等书。“条书”是指艺人自编的书目,如《王三槐反达州》《金鸡芙蓉图》《铁侠记》等。由于四川的

地理位置,四川评书对云、贵、湘、鄂各省的方言评书也产生了较大的影响。

(二)湖北评书 流行于武汉、沙市一带的湖北评书大约在明末清初已见滥觞。大说书家柳敬亭曾在武昌为南明将军左良玉在军中说书,明亡后流落民间,曾在黄鹤楼从艺,这是湖北有说书之始。据艺人传说:“明崇祯八年汉阳府通判袁煊,为了治理汉口连年水患,在汉口城北修筑湖堤(袁公堤,现为长堤街)时,有胡姓说书人,为民工说书,人称‘胡记’。另据范锴《汉口丛谈》记载,嘉庆十三年在今硚口一带,周在溪说《红楼梦》野史,雅致缠绵,感人至深。”<sup>①</sup>这是湖北评书最早的记述。至道光末年,又有“打鼓说书”艺人丁海洲(人称“丁铁板”)、龚柏庭先后由河南来到湖北,并在湖北收徒传艺。丁海洲收徒杨云山、何兴阶,龚柏庭收徒任春山、顾轩南,顾轩南再收刘维舟。起初艺人以敲击堂鼓、钢镰为伴奏,以北方音演唱,所以也称“打鼓京腔”。后来有些艺人改用湖北方言演唱,又根据自己说胜于唱的情况,放弃大鼓与钢镰,变成以说为主,便出现了评书的形式。至光绪年间,杨云山、任春山、刘维舟已成为湖北评书的三位名家,他们又各有传人,对民国以后湖北评书的发展起到了承上启下的作用。

## 第二节 摇弹词与鼓词

清初,承明代词话、陶真、弹词演唱形式,兴起了用吴语方言演唱的弹词,又称“平湖调”,因多为盲艺人演唱,又称盲词,且南北方均有流行。江浙富家历有家养瞽者,主人撰词令瞽者演唱的情况。杭州凡宴会,更有请盲女弹唱的习惯。而北方,京城大宅门也多有请盲艺人进宅说唱,以娱乐不能出入游艺场所的女眷。康熙年间,称“平湖调”的吴语弹词已在北京流传,且演唱用的是适应京城听众的“半吴音”。李声振《百戏竹枝词》“弹词”条中说:“四宜轩子半吴音,茗战何妨听夜深。近日‘平湖’弦索冷,丝铜争唱打洋琴。”<sup>②</sup>是说他所看到的平湖调正在改变其传统弦索伴奏的传统,而改由洋琴伴奏。徐珂《清稗类钞》“女弹词”条称:“女郎王青翰,乾隆时人。幼以目眚失视,而明慧过人。工弹词,清吭谐婉,间为激昂悲壮语,令人色动神飞,然不轻发也。曾见赏于杭堇浦王梦楼,赋

① 见《中国曲艺志·湖北卷》,第 540 页。

② 《清代北京竹枝词》,北京古籍出版社 1984 年版,第 540 页。



诗投赠,声价益高。”<sup>①</sup>王青翰属当时流行的盲词中之盲女弹词,实为唱弹词的歌姬,“名流宴集,必招致,共饮为快”<sup>②</sup>,继承了明代弹词“亦有妇人以被弦索,盖变之最下者也”<sup>③</sup>的传统。徐珂认为清代兴起的弹词为盲词的别支。

## 一、清代的弹词

清乾隆年前后兴起的弹词类曲种有苏州弹词、扬州弹词、四明南词、绍兴平湖调、广东木鱼书等。其演唱都用方言。其文体多散韵相间,韵文以七言上下句为主兼有十字句,唱腔的曲调多源自方言的读音。苏州弹词等艺人习称“书调”。其中历史较久远,艺术形式较成熟的苏州弹词最有代表性。广东木鱼书具有弹词的基本特征,习惯也归于弹词类中。

(一)苏州弹词 清代以苏州经济的繁荣为背景,其文化艺术也得到持续发展,尤以昆曲和摊簧最为繁荣。由明目男艺人用苏州方言演唱的弹词于乾隆年间兴起,并在形成与发展过程中不断从当地流行的昆曲、摊簧中吸收营养。从乾隆朝起,在苏州市区每天下午、晚上既卖茶又说书的茶馆兼书场的演出场地渐渐兴起,至嘉道年间亦成林立的局面,这既满足了市民的消遣娱乐,也为苏州弹词的发展提供了舞台。由此,一大批优秀弹词艺人和优秀书目相继产生。自乾隆以来,苏州弹词已有了关于著名艺人与书目的记载。吴语弹词在乾隆时已见《新编东调大双蝴蝶》《新编宋调全本白蛇传》《新编东调白蛇传》等刻本流传。嘉道年间,出现了评弹史称“前四家”的陈遇乾、毛菖佩、俞秀山、陆瑞廷。至咸同年间,又出现了评弹史称“后四家”的马如飞、姚士章、赵湘舟、王石泉。其中除姚士章为评话艺人外,其余三人均为弹词艺人。名家之“名”来源于所唱书目的积累。如:

王周士(生卒年不详)苏州人。乾隆时人。据道光时弹词艺人马如飞所作《杂录》载,乾隆皇帝南巡时,他为内宫演唱被乾隆皇帝听见,皇帝传召,赠其一顶七品小京官官帽,后随皇帝北归,不久又因病返乡。另有一说,称他擅唱《游龙传》,留有《书品》《书忌》各原则,对说书技巧提出许多有益见解,并创建了光裕公所。

① 徐珂《清稗类钞选》,书目文献出版社 1984 年版,第 100 页。

② 徐珂《清稗类钞选》,书目文献出版社 1984 年版,第 100 页。

③ 臧懋循《负宝堂文集》,转引自周良《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社 1984 年版,第 18 页。

陈遇乾(生卒年不详)苏州人。原为昆曲艺人,后改业弹词。为清嘉道年间评弹“前四家”之首。他演唱的“书调”,无论在唱法上还是在旋律上皆融入了昆曲的风格,深沉而苍凉,被人称为“吟叹体”,宜于老生、老旦、净等角色的抒情。后人称其演唱为“陈调”,是弹词唱腔音乐的基本调之一。他编演的《义妖传》(《白蛇传》)、《芙蓉洞》(《玉蜻蜓》)、《双金锭》以注重情真理切闻名于世。如当时说《义妖传》的艺人都有“白娘娘神仙庙斗法”情节,他则认为此情节不合情理,而无此回书。曾任光裕公所司年,约在道光十六年(1836)之前去世。

俞秀山(生卒年不详)苏州人。说书时的挂牌上名俞胜扬。清嘉庆道光时人。苏州评弹“前四家”之一。《清稗类钞》“弹词”条称:“俞调音节婉转。善歌之者,如春莺百啭,竭抑扬顿挫之妙,其调便于少女。”<sup>①</sup>他的演唱以表现深闺佳人之哀怨、惆怅、悲泣之情最为擅长,为此在他之后男子双档的下手,必学“俞调”。而女弹词艺人更喜唱“俞调”,清光绪时因常熟女弹词均唱此调,常熟又简称“虞”,而有人误认此调为“虞调”,足见其影响之大。以说唱《白蛇传》《玉蜻蜓》最著名,据后人统计,至民国间传人达百余人。

毛萑佩(生卒年不详)松江府宝山县(今属上海)人。号苍培,道光间弹词艺人。苏州评弹“前四家”之一。其父为清将,父亡后他承袭云骑尉。因家道中落而投师陈遇乾学唱弹词,专攻《白蛇传》《玉蜻蜓》,学成不久即负盛名。他将自幼在家乡听惯的[东乡调][弹簧调]融入所唱的“书调”中,创造了慢弹快唱、低回曲折、似说似唱的“毛调”唱法与唱腔。“毛调”对清代弹词及弹词音乐的影响,主要体现在直接影响了马如飞“马调”的形成,马如飞在《南词必览》“杂录”中不但为毛萑佩立传,对其艺术也做了极高的评价。

陆瑞廷(生卒年不详)其生平不详。相传为评弹“前四家”之一,有《说书五诀》传世:

摇摇画石五诀:瘦、皱、漏、透、丑也。不知大小书中亦有五诀:理、味、趣、细、技耳。理者贯通也,味者耐思也,趣者解颐也,细者典雅也,技者功夫也。及其所长,人不可及矣。

按:陆瑞廷相传为四大名家之一。说书五诀虽语焉不详,但很有道理。总结了这样的经验,说明评弹已经有相当的发展。有些艺人解释说,理指书

<sup>①</sup> 徐珂《清稗类钞选》,书目文献出版社1984年版,第184页。

理,味指书情,趣指风趣,细指语言典雅和描摹的细腻,技指说书的经验。①

马如飞(1867—?)苏州人。原名时霏,字杏卿,一署沧海钓徒。为评弹“后四家”之首。其父马春帆,秀才,擅弹唱《珍珠塔》,收徒春林、春山及甥徒桂秋荣。马如飞幼读四书,成人后学刑名为书吏。父去世后,薪金难以维持生计,改业从表兄桂秋荣学唱《珍珠塔》。一年后,离开表兄独自闯荡江湖。其说唱以平说为主,不起角色,擅以叙事与代言相结合的手法,通过说表、面风、手势,区分生、旦、净、丑,刻画人物。其唱,在“毛调”基础上创造了用“本嗓”演唱的明快、质朴、奔放、琅琅动听的“马调”。“马调”既可叙事又能抒情,适宜以叙事为主的单档说书。故后人从者甚众,“马调”也成为弹词中影响最大的流派唱腔和最基本的曲调之一。在艺术上他不墨守成规,对所唱《珍珠塔》不断进行精益求精的加工,并虚心求教于各地文人,“使此书唱篇平仄之协调,衬词之恰当,句式之繁多,文词之优美,结构之严谨,至今仍堪称佳作”②。他帮其婿王石泉编的《倭袍传》,为王石泉成为名家奠定了基础。他有感而发创作了百余篇弹词开篇,许多堪称精品。他尚著有《南词必览》一书,记载了许多名家小传、轶闻传说,以及他做人做艺之经验谈。他极关心苏州评弹业的发展,在重建毁于太平天国战火的光裕公所时,

亲写《道训》,勉励同道。在他任光裕公所司年时,将一个松散的群众组织变为制度严密的机构。曾领导过反“甲头”的斗争,在与官府办交涉的过程中取得了胜利。在他主持会务时,也曾全力反对女子说书,他的开篇《一张告示贴姑苏》《阴盛阳衰》《世间何事》等都表明了他反对女子说书的立场,他还在《出道录·道训》中进一步阐明反对女子说书的理由:“所可耻者,夫妇无五伦之义,雌雄有双档之称。同一谋生,何必命妻女出乖漏丑;同一糊口,何为累儿孙盟耻含羞”。③可见他对女子说书持反对



弹词“后四家”之马如飞画像

① 周良《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社,1983年版,第50页。

② 《中国曲艺志·江苏卷》,第393页。

③ 周良《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社,1983年版,第393页。

立场是有自己的理由,当时女艺人艰难的生存环境更加坚定了他的这一立场。马如飞一生传徒有扬鹤亭、姚文卿、俞莲生及外孙王绶卿等 5 人。约去世于光绪初年,在世近 30 年。作为评弹界承前启后的一代大家,他的贡献是多方面的。

赵湘舟(生卒年不详)苏州人。名又作湘洲,评弹“后四家”之一。因擅长《玉夔龙》《描金凤》,人称“龙凤书家”,还擅唱《三笑》。其演唱宗“俞调”,嗓音婉曼悠扬,擅从较低的旋律突起奇峰,尽管越唱越高,但唱得仍游刃有余。其表演是以起角色为重的昆派风格。其三弦、琵琶演奏功力深厚,在演唱弹词开篇时开“奉送大套琵琶”之先声,一般是在说到软档书时作为调剂。以抛琵琶绝技享名书坛,一般都是在听众凝神静气地听他如珠走玉盘般弹奏时,他突然将琵琶抛向空中,落下时双手接住接弹节奏不乱,有擅弹[点绛唇][湘江浪][剪靛花][乱鸡啼][耍孩儿]等曲。其艺术除传子外,又授徒钱玉卿。

王石泉(生卒年不详)祖籍无锡。光绪时评弹“后四家”之一。幼从马如飞学唱《珍珠塔》,学业精进深受马如飞喜爱,成其婿。清同治九年(1870)由马如飞带领在光裕公所出道。马为其编定加工《倭袍传》后扬名。在表演上未继承马如飞的平说风格,而承赵湘舟起角色为重的昆派风格。其主要贡献是在表演上将第一人称代言体的官白,与第三人称叙事体叙述角色内心活动的私白做了明确区分。这官、私白的区分,是对弹词发展进程中的一件大事。在演唱上他将“马调”、“俞调”糅合在一起,创造了人称“忽俞忽马殊无准”的“自来调”,又称“自由调”,后世有许多艺人直称为“书调”。同治年间他曾助马如飞重振光裕公所,马如飞去世后他曾任光裕公所司年。其书艺传与王绶卿、王绶章、夏吟涛、王吟香等 5 人。卒年似应在光绪二十三年至二十六年间。

苏州弹词清代在理论上 also 得到迅速的发展,已知最早的弹词理论,是王周士的《书品》、《书忌》。前者是对说品格的要求,艺人在表演时应该做到的;后者是说书中常见的毛病,艺人表演时需严加防止的。文章虽短,但涉及了弹词的说功、唱功、做功,以及台风、艺人道德等各方面。

《书品》:

摇摇快而不乱摇慢而不断摇放而不宽摇收而不短摇冷而不颤摇热而不汗摇高而不喧摇低而不闪摇明而不暗摇哑而不干摇接而不喘摇新而不窳摇闻而不见摇贫而不谄

《书忌》:

摇摇乐而不欢摇哀而不怨摇哭而不惨摇苦而不酸摇接而不贯摇板而不换摇指而不看摇望而不远摇评而不判摇羞而不敢摇学而不愿摇束而不展摇坐而不安摇惜而不拚<sup>①</sup>

在“前四家”中除陆瑞廷有《说书五诀》外,毛萑佩有《鹧鸪天》两阕:

摇摇床头金尽尽堪悲,囊里钱空空自哀。有室有家总有技,谋衣谋食为谋财。休懒惰,莫徘徊,逢场作戏试登台。言中带刺须防怨,席上生风易显才。

言宜清丽唱宜工,却与梨园迥不同。南北曲文重未碍,古今书艺改无穷。劝孝悌,醒愚蒙,古今余韵敬亭风。登场面目依然我,试卜闲人一笑中。<sup>②</sup>

前阕讲的是家世辛酸、行艺无奈;后阕是艺术理论的总结,在提出“言宜清丽唱宜工”的同时,还提出曲艺与戏曲的表演是不同的,“登场面目依然我”即所谓“装文装武我自己,好像一台大戏”。

关于曲艺艺术与戏曲艺术之区别,与“前四家”同期的弹词艺人沈沧洲有精辟见解:“书与戏不同,何也?盖现身中之说法,戏所以宜观也。说法中之现身,书所以宜听也。”<sup>③</sup>其说言简意赅,颇为后人所重视。同期的姜万孚留有“大册不说势,小册不说世,不可云名家”<sup>④</sup>的话。“势”指国之大事,以讲史为主说大书的评话艺人必对书中国家大事讲得非常清楚,否则不能称名家;“世”指国之小事,即世态、世人生活,说小书的弹词艺人要将世人生活交代得清清楚楚,如此才算得上名家。“后四家”中赵湘舟留有:“单档难于不寂寞,双档难于同语”<sup>⑤</sup>的话,是对弹词单档、双档演出不同难度的概括。而“后四家”之一的王石泉,对他的书艺曾用一首《西江月》做总结:“常带和平面孔,须存慷慨心肠,谈古论今试登场,全仗生花舌上。情出悲欢离合,丝丝徵羽宫商,劝忠说孝片时光,莫笑似痴似妄。”<sup>⑥</sup>

这些理论谈不上系统,有些仅为片言只语,但却是艺人一生经验的总结。苏

① 周良《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社,1983年版,第282页。

② 同上,第284页。

③ 同上,第284页。

④ 同上。

⑤ 周良《苏州评弹史话》,载《评弹艺术》第1集,江苏文艺出版社,1983年版,第15页。

⑥ 《中国曲艺志·江苏卷》,第284页。

州弹词的艺术理论,也就成为清代曲艺历史发展中的一个重要组成部分。

清代中期,在苏州还出现了评弹的行会组织——光裕公所。传说由王周士创建于清乾隆四十一年(1776),设址苏州城内第一天门。咸丰十一年(1861)毁于战火,同治四年(1865)由马如飞等重建于苏州临顿路小日晖桥关帝庙内。光绪十二年(1886)迁回原址。民国元年改称“光裕社”。

作为行会组织它以规范会员行为、提高艺术水平、保障会员权利为己任。为提高艺术质量并保障入会艺人的利益,定有“出道制”,保证了当时的艺术质量。

长期以来曲艺艺人在社会上是没有地位的,清代曲艺艺人被划为乞丐一类,同属“甲头”管理。在马如飞的率领下,以光裕公所名义与官府进行交涉,展开了反“甲头”的斗争。致使江苏巡抚丁日昌批文:“虽非正业,接近衣冠,不应甲头管理。”反甲头斗争取得胜利。

清光绪三十三年为发展评弹,在光裕公所内创办了裕才初等学校,旨在培养有文化的评弹后人,贫困会员子弟免费入学,为民国及以后评弹艺术的发展培养出大量人材。并曾两次购置义冢,为所属艺人去世安葬之所。这些都对发展评弹艺术起到促进作用。

(二)广东的木鱼书 木鱼书又称木鱼歌、摸鱼歌、沐浴歌等。清代关于木鱼书的记载,早有邝露(1604—1681)《婆猴戏韵学宫体诗》中“琵琶弹木鱼,锦瑟传香蚁”<sup>①</sup>句,诗中提到了“木鱼”,并可知在明朝末年演唱的木鱼是用琵琶伴奏的。其后,诗人王士禛(1634—1711)康熙二十三年(1688)奉命祭告南海,著《南海集》,其中有广州竹枝词远首,有:“潮来濠畔接江波,鱼藻门边净绮罗。两岸画栏红照水,𤇖船争唱木鱼歌。”<sup>②</sup>“𤇖”指“𤇖民”,清康熙时属贱民一类。这里不但有了“木鱼歌”的记载,并说是在𤇖民船上演唱的。

与王士禛同时代的屈大均著《广东新语》卷十二《粤歌》,乾隆状元李调元著《粤东笔记》之“粤俗好歌”,光绪十年(1884)江都张新泰著《粤游笔记》三种,都有关于摸鱼歌的记载,但从三者文字基本相同判定,是后人抄前人的,出处应该是屈大均。文章对广东民间流行的摸鱼歌记述较详。如:

摇摇粤俗好歌,凡有吉庆,必唱歌以为欢乐……唱一句,或延半刻,曼节长声,自回自复,不肯一往而尽,辞必尽其艳,情必尽其至,使人喜悦悲酸而不

① 谭正、谭璧寻《木鱼歌、潮州歌叙录》,书目文献出版社 1984 年版,第 4 页。

② 同上。

能已……其歌之长调者,如唐人《连昌宫词》、《琵琶行》等,至数百言千言,以三弦合之,每空中弦以起止,盖太簇调也,名曰“摸鱼歌”。或妇女岁时聚会,则使瞽师唱之,如元人弹词,曰某记某记者,皆小说也,其事或有或无,大抵孝义贞烈之事为多,竟日始毕一记,可劝可戒,令人感泣沾襟。其短调踏歌者不用弦索,往往引物连类,委曲譬喻,多如子夜竹枝,如曰“中间日出四边雨,记得有情人在心”……①

从中可以得出一个结论,清代广东流行的摸鱼歌有三种,一种是,“曼节声长,自回自复,不肯一往而尽”的,“数百言数千言”的,用三弦伴奏演唱的“其歌之长调者”;二种是妇女聚会时由瞽师演唱的,要“竟日”方罢,是与元人弹词相似的长篇;三种是曲调欢快,不用乐器伴奏的子夜歌,又似乎与“舂船争唱”的“木鱼歌”相类。

清光绪年间依然有关于“摸鱼歌”的记载,如徐珂在《清稗类钞》中说:

摇摇盲女弹唱,广州有之,谓之曰盲妹。所唱为摸鱼歌,佐以洋琴,悠扬入听。人家有喜庆事,则招之。别有从一老姬游行市中的待人呼唤者,则非上驷也。妹有生而盲者,有以生而艳丽为养母揉之使盲者,盖粤人之娶盲妹为妾,愿出千金重值者,比比皆是也。②

徐珂的记载说明在广州摸鱼歌发展到清光绪年间已有了变化。变化之一是过去妇女聚会演唱的“瞽师”可能是男也可能是女,而这里所记此时演唱摸鱼歌已是“盲妹”的专业了;变化之二是伴奏乐器改为“悠扬入听”的洋琴。同时,从徐珂所记“生而艳丽为养母揉之使盲”而言,可见当时贫困女孩命运之悲惨。

木鱼书有许多称谓,但据其演唱形式主要是用木鱼击节唱书,而称为“木鱼书”。从众多书目来源看它是多源的。如源于宝卷的书目有:《观世音出世》《观音十劝》《目连救母》《何文秀》等;源于讲史故事的有:《列国》《三国演义》《说唐》《钟无艳(盐)》《万花楼》等;源于传奇小说、民间故事的有:《再生缘》《梁山伯牡丹记》《白蛇雷峰塔》《红楼梦》《花笺记》《二荷花史》等。有宝卷书目,又是以木鱼击节演唱,显然与明清以来流行的宣卷关系密切,而其中许多书目来自弹词,为此史家一般认为源在弹词,应归弹词一类;又据《花笺记》《二荷花史》特点

① 李调元《粤东笔记》卷一,上海广益书局1984年版,第猿页。

② 徐珂《清稗类钞选》,书目文献出版社1984年版,第猿页。

看,更像明代词话,只是全为唱篇无道白。为此,木鱼书应该是广东的曲艺艺人吸纳宣卷、词话、弹词诸多曲艺形式的书目、表演方式、伴奏乐器创造的,用粤语演唱的,在不同观众层面形成不同风格的广东曲艺品种,在发展过程中又孕育出不同风格的曲艺形式。

长篇木鱼书是由雅趋俗的发展。早期木鱼书有极雅的一种,如《二荷花史》《花笺记》。在接受了江浙弹词影响,如吸收了弹词的《再生缘》《荆钗记》《白蛇传》等之后,渐渐向俗的方向转化,其特征是除人物仍还是原来的名字之外,内容已面目全非,并增加了许多说白。木鱼书在康熙到乾隆年间的发展表现在坊间刻本的流行上,如康熙年间设广州的静净斋刊印过《花笺记》,乾隆年间设东莞的华翰堂刊刻过《雅调李玄玄小青外传》《紫竹林中观音出世》,乾隆年间设东莞的进盛堂刊刻过《新造万宿梁萧》等。

另外,随珠江三角洲经济的繁荣,木鱼书渐渐分化为三种不同的曲艺品种,即龙舟、南音、粤讴。龙舟即前叙“短调踏歌者”演唱的竹枝一类,唱的是土调,文体为七言诗体。内容为风趣诙谐的故事,或者是“一路顺风”之类的祝颂性唱词。艺人手持木雕小龙船,击小锣小鼓演唱。后由于文人的参与,并受流入的子弟书影响也逐渐向雅的方向转化,曲目有《小青吊影》《燕楼吊影》等,源于子弟书的曲目有《徐庶归家》等,《碧桃锦帕子弟珍本》则是将子弟书与龙舟融为一体的典型。南音是从长篇木鱼书摘唱而形成的短篇,保留了早期“曼节声长”的演唱方法,其伴奏也越来越讲究,用了原来有的三弦、琵琶,又增加了椰胡、箫、洋琴等乐器,并有名篇传世,如嘉庆年间的《客途秋恨》、光绪年间的《叹五更》等。嘉庆年间,广东人冯询、招子庸又创作了一种称作“粤讴”的演唱形式,可徒歌,也可与南音一样用乐器伴奏。至同光年间已是妇孺皆知,名曲有《解心事》《吊秋喜》,是完全用广州方言写成。郑振铎在《中国俗文学史》中,称其“好语如珠,即不懂粤语者读之,也为之神移”<sup>①</sup>。入民国后,随着广东粤曲的兴盛,龙舟、南音、粤讴均被粤曲吸纳为唱腔曲牌。

从清康熙年间分为长调、短调、瞽师演唱之长篇,到龙舟、南音、粤讴的产生,再到入民国后龙舟、南音、粤讴全被粤曲吸收为唱腔曲牌,基本上构成了木鱼书发展的整个历程。

<sup>①</sup> 郑振铎《中国俗文学史》下,上海书店1989年版,第158页。



## 二、清代的大鼓

承明代词话在黄河流域及我国的北方流传,于清代形成了称作“鼓词”类的各种大鼓形式。其特征为短篇鼓词以韵文为主,长篇鼓词则为散韵相间文体,长短篇的韵文均以七言上下句为主,用各地方言演唱。伴奏乐器有的仅用鼓板,称为木板大鼓;有的配以三弦、节子板,称弦子书或三弦书(以盲艺人为主);有的既击鼓板又有三弦等乐器伴奏,是为木板大鼓与三弦书合流而成。一般情况下当地观众就直称其为“大鼓”,当各种大鼓渐渐多起来之后,被人们以其艺术特征、产生地而加上了各种名称,如梨花大鼓、西河大鼓、奉天大鼓、京韵大鼓等。入清,词话在北方亦分为明目艺人与盲艺人演唱的两支。盲艺人一支承宋代“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正做场”,明代“陌头盲女无限愁,能拨琵琶说赵家”的传统,仍以说唱为业。清金华人方元鹄著《都门杂咏》记有:“茶园车马似鸡栖,箫鼓场中假笑啼。输与街头佣贩乐,盲词听到日平西。”<sup>①</sup>余杭人褚维垲著《燕京杂咏》记有:“海岱门前旁两衢,布棚连接小行庐。游人到此围环坐,听唱盲词说大书。”<sup>②</sup>都是说清代北京盲词的兴盛,较戏曲演出更受劳动群众的欢迎。明目艺人一支,则先在农村,而后进入城市,随时代发展不断吸收其他艺术丰富、完善自己,有的甚至取得了极大的成就。

大鼓是明代词话仅用鼓板击节无弦索伴奏的一系,入清以后在黄河流域的中原地带极为流行的曲艺类别。艺人只击扁鼓、木板演唱,不用其他弦乐器伴奏,称木板大鼓。清代流行的木板大鼓,在山东称木皮鼓词、鼓儿词;河北称京东怯大鼓、木板书、沧州木板大鼓;河南称大鼓京腔、鼓儿词、单大鼓;山西称干板腔;安徽称大鼓书,今称安徽大鼓;湖北称打鼓说书、打鼓京腔,今称湖北大鼓。在传流过程中有各种变异,并在传入异地与异地曲艺品种相结合的过程中产生出许多新的曲艺品种。在清代以山东、河南、河北木板大鼓最盛,安徽、湖北、江苏一带木板大鼓皆受山东、河南木板大鼓的影响而成。

三弦书系明词话用弦索伴奏的一系,入清后在黄河流域的中原地带有过大发展的曲艺类别。在山东、河南、河北、山西、陕西、江苏等地都有流传,因多为男性盲艺人传唱,故称“盲词”“瞎子腔”“瞎汉腔”;又因艺人演唱是持坐姿,怀抱

① 方元鹄《都门杂咏》载《北京风俗杂咏》,北京古籍出版社 1983 年版,第 38 页。

② 褚维垲《燕京杂咏》载《北京风俗杂咏》,北京古籍出版社 1983 年版,第 38 页。

三弦 腿缚节子板,又称“腿板书”。三弦书另有明目艺人一系,多在各地城镇用当地方言演唱。因受各地不同文化的影响,虽同为三弦书,但却有许多变异,并有各自的名称。同时,三弦书在清代的发展过程中,尤其在清中叶后,它与木板大鼓或其他曲艺品种合流,又衍化出许多新的鼓曲形式。

(一)梨花大鼓 明末,鲁西北一代农民喜击犁铧碎片唱农歌自娱,入清以后受“木皮子”影响改用鼓和铁板击节而歌,清乾隆年间或稍后,与三弦书合流,加上了三弦伴奏,称“犁铧大鼓”。与三弦书合流早期无文字记载,较晚的同治年间对梨花大鼓女艺人郭大妮演出情形的记载有:“设场于茶寮,一瞽者调丝,歌者执铁板,点小皮鼓,唱七字曲。”<sup>①</sup>山东三弦书又称“瞎汉腔”,是以盲艺人为主表演的曲艺形式,这里由“瞽者”伴奏,是“犁铧大鼓”与三弦书合流的证明。

梨花大鼓有两种演唱风格,一种称“老北口”,演唱以语言生动,吐字讲究闻名,表演幅度较大,俗称“老牛大摔缰调”;另一种称“南口”,又称“快口”,唱腔流畅动听,俗称“梨花调”。清嘉庆年间已出现了梨花大鼓称“五大山”的五位艺人,其中李起山对后世老北口梨花大鼓发展影响较大,吕廉山则对南口梨花大鼓发展影响较大。老北口流行于德州、聊城、惠民以及河北南部、河南东北部,著名艺人何老凤,承李起山风格又是老北口集大成者,成名于同光年间,人称“活罗松”。其师弟李老凤(李凤歧)将老北口与南口相融合创造了“小北口”,深受河北听众的欢迎,被河北听众称之为“山东柳儿”。南口流行于高唐、恩县、夏津、武城、临清以及聊城一带,著名艺人范其凤,与何老凤同辈。其师弟谢其荣为著名弦师,字化南,人称“神手谢老化”,曾为王小玉姐妹弹三弦伴奏,是谢大玉之父。他们以及同治年间兴起的女艺人,均属吕廉山一支。当时演唱的书目以中篇、短篇为主,中篇说唱半月二十天,短篇说唱三五日,多为歌颂山东好汉的《响马传》《刘公案》里的若干回目,英雄有秦琼、罗成、程咬金,清官有刘统勋、刘墉等。另外尚有许多称“段儿活”的短段,如《黑驴段》等。演唱地点多为农村庙会、集市,晚间则进村说书。

同治年间女艺人兴起后,唱乡村土调的梨花大鼓渐渐进入城镇演唱,在各方面都有所革新。如《历下志游》对郭大妮在济南演唱过程的记述说,其初到济南演唱“仅敷日食”<sup>②</sup>;同治十年(1871)秋,则已是“曲则抑扬顿挫,奕奕有神,绚烂

① 师史氏著《历下志游》外编卷三,上海申报馆光绪年间版,第28页。

② 同上。

之余,变以平淡,觉耳目为之一清”<sup>①</sup>。到光绪二年(1876)作者在济南千佛山再会大妮时,其演唱的场地已是“立而观者几无余地”<sup>②</sup>了。前后不到十年时间,唱农村土调的梨花大鼓已在城市深深地扎下了根。而王小玉则在其后将梨花大鼓发展到了极致,使梨花大鼓到光绪年间已成为在北方影响最大的曲种。

范其凤(1841—1896)夏津县范楼村人。为嘉庆年间梨花大鼓“五大山”之吕廉山嫡传弟子,南口“梨花调”代表人物。他擅唱书目有《响马传》《刘公案》两大系列中篇,以《三全镇》《少英烈》《大送嫁》最为拿手。其演唱吐字清晰,声音洪亮,唱腔挺拔流畅,后来女性梨花大鼓艺人唱腔发展多参照其演唱风格。收徒较著名者有李场尊、王长志等。

何老凤(约1840—1890)原名凤仪,河北故城县人。因深受观众及同行爱戴,被尊称为“老凤”。艺宗吕方魁、郭双全,并继承发扬了嘉庆年间梨花大鼓“五大山”之李起山的演唱风格,成为老北口艺术的集大成者和代表人物。擅唱书目既有金戈铁马讲史演义的《三全镇》《对花枪》《太原府》,又喜唱生活气息浓郁讲述家庭伦理的《金钱记》《红风传》。其演唱发音重浊,力度强,“唱起来讲究一个字砸一个坑”,曲调质朴,极受鲁北、冀南农民听众欢迎,并与在冀中一带响名的西河大鼓艺人马三峰同被誉为:“南有何老凤,北有马三峰。”其门徒甚多,入民国后多改业别的曲种,如傅泰臣改说评书、刘泰清改唱西河大鼓等。

王小玉(1847—?)女,艺名“白妞”,郳城县人。幼习小曲,又擅大鼓,12岁随父在临清茶肆献艺,光绪十年(1884)与其妹“黑妞”进济南献艺,受到热烈欢迎,被誉为“红妆柳敬亭”。“民国五年(1916)出版的清末鳧道人《旧学齋笔记》‘红妆柳敬亭’提到:‘端忠敏题余《明湖秋泛图》有句云:黑妞已死白妞嫁,肠断扬州杜牧之’,文中道出王小玉在济南演唱后结局。”<sup>③</sup>之所以能倾倒济南听众,全在于她在梨花大鼓的唱腔中,广泛吸收了当时济南流行的昆腔、小曲、西皮、二簧、梆子等腔调,对山东土调的唱腔音乐进行了脱胎换骨的改造,完成了曲艺艺术由农村的“俗”向城市的“雅”的发展。关于王小玉的演唱,刘鹗的《老残游记》中记载说:

摇摇王小玉便起朱唇,发皓齿,唱了几句书儿。声音初不甚大,只觉入耳又

① 师史氏著《历下志游》外编卷三,上海申报馆光绪年间版,第28页。

② 同上。

③ 《中国曲艺志·山东卷》,中国曲艺出版社,1984年版,第288页。

说不出的妙境 :五脏六腑里 ,像熨斗熨过 ,无一处不伏帖 ;三万六千个毛孔 ,像吃了人参果 ,无一个毛孔不畅快。唱了十数句之后 ,渐渐的越唱越高 ,忽然拔出了一个尖儿 ,像一线钢丝抛入天际 ,不仅暗暗叫绝。哪知他于那极高的地方 ,尚能回环转折 ;几啖之后 ,又高一层 ,接连有三四叠 ,节节高起。……

那王小玉唱到极高的三四叠后 ,陡然一落 ,又极力骋其千回百折精神 ,如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插 ,顷刻之间 ,周匝数遍。从此以后愈唱愈低 ,愈低愈细 ,那声音渐渐的就听不见了。……那弹弦子的亦起用轮指 ,忽大忽小 ,同他那声音相和相合 ,有如花坞春晓 ,好鸟乱鸣。耳朵忙不过来 ,不晓得听那一声为是 ,正在缭乱之际 ,忽听霍然一声 ,人弦具寂。这时台下叫好之声 ,轰然雷动。<sup>①</sup>

《老残游记》是一部小说 ,对王小玉演唱的描写不免带有渲染的成分 ,但也确实反映的是一位听客的观后感 ,反映出王小玉极高的演唱水平。清末 ,梨花大鼓从济南流入开封、天津、北京 ,成为北方各大中城市曲艺演出场所最受欢迎的曲种。

(二)西河大鼓 清康、雍、乾三朝 ,河北的保定、河间、沧州一带的冀中地区已流行木板大鼓和三弦书 ,木板大鼓被称为“单鼓板”、“鼓子快” ,三弦书用小三弦伴奏。约乾隆年间 ,“单鼓板艺人与三弦书艺人刘传经、赵传璧、王路等三人首创了搭档演唱 ,从而初步形成了并用鼓、板、三弦进行伴奏的说唱形式。”<sup>②</sup>至道光、咸丰年间 ,河北高阳人马三峰对其进行了改革 ,吸收当地流行的梆子腔、昆腔以及民歌小调 ,仿照梆子腔板腔体音乐结构 ,对原来的唱腔进行了新的创造。其后著名的艺人是他的徒弟朱化麟。朱化麟以其唱腔的柔美动人 ,表情动作的细腻 ,不停地吸收创造 ,将马三峰创造的演唱形式规范化。后人一般认为马是始创者 ,朱是定型者。当时还有一批艺人为这种演唱形式的发展做出了贡献。如与马三峰同代的木板大鼓艺人马瑞林、袁宗凯 ,弦子书艺人刘凤德、刘凤山 ;与朱化麟同代的艺人王振元、王再堂、王殿邦、张永堂等 ,均以各自的不同风格特征影响着这种演唱形式的发展。清代尚无西河大鼓这一名称 ,早年称梅花调或河间

① 刘鹗著《老残游记》,齐鲁出版社 1985 年版 ,第 185 页。

② 小仓、钟声《西河大鼓的形成与定名》,载钟声编《西河大鼓史话》,花山文艺出版社 1985 年版 ,第 167 页。

大鼓,定名为西河大鼓已是民国以后的事。

至清末,西河大鼓在冀中一带已十分流行,众多艺人在农村庙会、集市撂地行艺谋生,有的艺人也进村唱“乡档子”。撂地演唱的书目以中篇为主,少长篇,在开唱正书前加演短段、书帽之风也很盛行。中篇书都是《响马传》《杨家将》《呼家将》等长篇中精彩又可独立成章的段落,如《三全镇》《太原府》《莱芜县》《天门阵》《呼延庆打擂》等,亦有《少英烈》《少西唐》《丝绒记》等。唱“乡档子”多为短篇鼓词、书帽,短篇鼓词如《小姑贤》《蓝桥会》《大西厢》等,书帽如《绕口令》《小拜年》《走马观碑》等。

清末的社会极其动荡,内忧外患使得农村地区民不聊生,为求生存河北一带的农民多往北京、天津等大中城市谋生,西河大鼓艺人也因此向北京、天津,进而又往辽宁、吉林、黑龙江以及山东、河南等地寻求发展,为西河大鼓成为北方的一大曲种奠定了基础。

马三峰(生卒年不详)清代直隶高阳县人。是活跃于清道光、咸丰年间的西河大鼓著名艺人,一位在艺术发展上的承前启后者。他的创造主要为:将一板一眼的唱腔发展成包括有一板三眼的[头板]、一板一眼的[二板]、有板无眼的[三板]、三种节拍的不同板式,创造有“一马三涧”“紧五句”“双高”“反腔”等可插入三种不同板式中演唱的花腔,将伴奏乐器的小三弦换成大三弦,击节的木板改为铁板。完备的音乐结构,丰富的唱腔,使他的演唱风靡冀中一带。其中的花腔,都是他从戏曲、民歌小调及其他曲艺音乐中吸收后融化而成的,如“双高”是从当时流行的子弟书[西城调]中演化而来,为此又称“双高慢西城”,其腔与单弦牌子曲中同源自[西城调]的[石韵]有异曲同工之妙。而唱腔中、伴奏过门中梆子腔的旋律则似有似无、时隐时现。他的表演以泼辣见长,人送外号“马三疯子”,民间则传有艺谚“南有何老凤,北有马三峰”,他与山东大鼓老北口艺人何老凤齐名。

朱化麟(1854—1915)河北文安县人。艺名朱大官。十一二岁从马三峰学艺,学艺之余,对拳术、梆子戏的吹打弹拉无一不爱、无一不精。广泛的艺术爱好,为他演唱品位的提高奠定了扎实的基础。他将在梆子戏班学会的司鼓技巧运用到鼓套子中来,将戏曲细腻润腔技巧也用在了大鼓的唱腔中,并一改师父粗犷的表演而为细腻、准确。为此,他的演唱艺术成为第三代西河大鼓艺人师法的榜样,其中的杰出艺人赵玉峰于民国年间对西河大鼓又有新的发展。

(三)奉天大鼓 奉天大鼓又名“屯大鼓”“奉派大鼓”“辽宁大鼓”,因其遍及

辽宁、吉林、黑龙江三省,后又定名为东北大鼓。是清乾隆年间由北京传来的三弦书与当地民间音乐相结合而成。“沈阳的东北大鼓艺人霍树棠(1840—1910)说:‘听师父说从前是艺人自操小型三弦弹唱,脚踏节子板击节伴奏,所以东北大鼓最初称弦子书,唱腔都是土腔土调,不讲究什么字正腔圆,所以农村把东北大鼓叫屯大鼓。’”<sup>①</sup>盲艺人演唱的三弦书在辽宁流传过程中,渐渐受到人们喜爱,有了初通文墨的明目艺人“照本宣科”的“把垛说书”。多在农闲的冬季演唱于农家的炕头,其时多是农民赶着爬犁接“说书先生”。夏天铲完地“挂锄”时节艺人的演出,叫“唱秋风子”。另有走村串户演出的艺人,应邀入户演出两三个晚上,被称为“摸竿”“跑屯场子”。渐渐又形成了为还愿的人家“说愿书”,为庆祝丰收人家“说乐书”,在赌场“说赌书”等艺俗。屯大鼓演唱书目一般都是可说唱三五天的中篇,如《回杯记》《瓦岗寨》《彩云球》《白玉楼》《红风传》等二十余部。另有开场、返场演唱的书帽、短段,书帽如《拴娃娃》《蝓蝓吹大气》《拙大姐》等,短段如《古城会》《孟姜女寻夫》《鞭打芦花》《双锁山》等。

清同治、光绪年间,“屯大鼓”进入城市,从撂明地到进入茶馆演唱,一些演唱较好的艺人还应邀到大户人家唱堂会,在艺术上已有了迅速的进步,并出现了一批著名的艺人。光绪四年(1878)沈阳小东关老君堂立“江湖行”祖师碑上,所刻奉天大鼓艺人姓名有:车德宝、王德生、侯德有、冯德泉、李玉宽、黄玉林等人;当时的名家还有沈阳艺人王玉琳、门振邦、冯春、金蝴蝶(女)等,辽西艺人程焕章、张万盛、曹瞎子,辽南艺人梁吉福等。在城市中受子弟书、落子、皮影、京韵大鼓等艺术影响,唱本的文学性,唱腔的音乐性,场上表演的艺术性等方面都有所改观。如将子弟书唱腔的[石韵]吸收到唱腔中称[慢西城],唱腔也有了不同板式的变化,女性奉天大鼓艺人兴起后,始将一直使用的三弦书伴奏乐器小三弦,改为大三弦。女艺人兴起较晚,约在光绪末年。而“奉天大鼓”名字的产生,也正是因为同光年间“屯大鼓”进入沈阳等大城市以后,发生了城市化的变化,尤其是名家辈出,报刊上始有了“奉天大鼓”“奉派大鼓”的纪录。也在同光年间奉天大鼓艺人将其带到吉林、黑龙江两地。宣统三年(1911)王玉琳将奉天大鼓带到天津,受到欢迎并收徒马宝山。

(四)京韵大鼓:咸丰、同治年间,河北省的木板大鼓流入京津地区,并与当地的三弦书合流,被称“怯大鼓”。其代表人物为胡十、宋五、霍明亮。

<sup>①</sup> 《中国曲艺志·辽宁卷》,中国曲艺出版社1986年版,第585页。

宋五为盲艺人,名玉昆。大约咸丰年间在天津从艺。以演唱长篇书目《吴越春秋》最受欢迎,经他改革的怯大鼓称为“卫调大鼓”。胡十名金堂,是同光年间的木板大鼓艺人,其唱腔非常细腻、别致,人称“一条线”,他从冀中到京津一带献艺,专工青楼诸曲,如《妓女上坟》《妓女托梦》等;也擅唱短段,如《蓝桥会》《拴娃娃》《小两口争灯》等,常演出于花街柳巷,当时坤书馆女艺人多宗他的唱法。霍明亮专工“三国段”,如《长坂坡》《华容道》《战长沙》等,气力充沛,经常是撂地演出或串书馆。他们改革后的怯大鼓称为“京调大鼓”。与他们同时在京津一带献艺的怯大鼓艺人还有朱德庆(张小轩师父)、张德海、谢恒启、史振林(白云鹏师父)、刘能(刘宝全之父)等,都是京津地区唱怯大鼓的第一代艺人。至光绪年间,宋五、胡十、霍明亮三人成了鼎足之势。从“卫调大鼓”“京调大鼓”名称的出现,说明了早期木板大鼓传给怯大鼓的“怯”味儿(冀中方言),在京津地区流传过程中发生了改变,以唱小段为主的现象也显示出农村曲艺向城市曲艺的转化。

清光绪末年,在京津地区被听众称之为“怯大鼓”的曲艺艺术有了进一步发展。其代表人物是刘宝全、白云鹏、张小轩,至民国初年形成京韵大鼓早期的三大流派。

### 第三节 摇清代子弟书

子弟书,又叫清音子弟书,是乾隆年间在北京兴起的一种鼓词。最初是在满族八旗子弟中传唱,故称为“子弟书”。“清音”二字是指清唱而言,但又不是“徒歌”,演唱时演员手持八角鼓,另有人操三弦伴奏,演唱者是以“唱”为主,是说不扮演人物,没有表演动作之意。

#### 一、子弟书的兴起及流传

子弟书问世以来,各家论述很多,嘉庆二年(1797),顾琳的《书词绪论》在“辩古”一节中说:

摇摇书之派起自国朝,创始之人不可考。后自罗松窗出而谱之,书遂大盛。然仅有一音。嗣而厌常喜异之辈,又从而变之,遂有东西派之别。其西派未尝不善,惟嫌阴腔太多,近于昆曲,不若东派正大浑涵,有古歌遗响。近十余年来,无论缙绅先生,乐此不疲,即庸夫俗子,亦喜撮口而效……

此书中前有铁岭李鏞的序文,说:“辛亥夏,旋都门,得闻所谓子弟书者。”辛亥为乾隆五十六年(1791),由此可见乾隆年间,子弟书已经在北京盛行。

光绪年间,曼殊震钧在《天咫偶闻》卷七中说:

摇摇旧日鼓词,有所谓子弟书者,始创于八旗子弟。其词雅驯,其声和缓。有东城调、西城调之分。西调尤缓而低,一韵萦纤良久。此等艺内城士大夫多擅场,而瞽人其次也,然瞽人擅此者如王心远、赵德璧之属,声价极昂,今已顿绝。

闲园氏在《金台杂俎》中说:“子弟书分东西城两派,词婉韵雅,如乐中琴瑟,必神闲气定,始可聆此。”光绪四年(1878)缪东麟在《陪京杂述》中论述沈阳的“说书”时说:“说书人有四等,最上者为子弟书。”

据上述各文可知,子弟书分为东城调、西城调两个流派。东、西二调,也称作“东韵”与“西韵”。东韵子弟书传到沈阳等地后,有很大发展。自嘉道以来,形成了以韩小窗为主的东北作家群。故此后人称为东北子弟书。子弟书传到天津后,以天津音演唱,被称为“卫子弟书”,简称“卫子弟”。东韵子弟书曲调高昂,多唱金戈铁马的英雄豪杰故事,代表作家是韩小窗;西韵子弟书曲调缠绵,多演悲欢离合的才子佳人故事,代表作家是罗松窗。

由于子弟书唱词典雅,富有文采,抒情状物,描写生动,历来评价较高,可谓中国韵文史上继唐诗、宋词、元曲之后又一个艺术高峰。

子弟书的辙韵与鼓词相同,也用北方十三道大辙,但是不用小人辰儿、小言前儿两道小辙。唱词以七言为基本句式,常加衬字,最长的句子有三十余字。尽管句头长短不齐,但都是节奏鲜明,便于演唱。不过子弟书唱词中没有连珠快书与许多大鼓词中常见的“剁字句”。这一点可能与子弟书“其声和缓”有关。正因如此,听众嫌其曲调太慢,后来才有人“别唱新声”,产生了少数标为“硬书”的子弟书,还有“子弟连珠快书”,专以快节奏取胜。

子弟书作品,少则一二回,三五回,多则十几回,最长者有三十二回,如《金彩楼》。

早期作品有“满汉兼”的《螃蟹段》与《升官图》两种,均是在汉语中夹有满语,满语的译音与汉语的语意相合,起到了一语双关的效果。另有“满汉合璧”[寻夫曲]一种,存汉文本《孟姜女寻夫》五回本中的前四回,是在汉语旁边标有满语全文,各按本民族语言押韵。



其余大部作品均为汉文,一般书前有“诗篇”八句,颇似“七律”,如《忆真妃》开头的诗篇是:“马嵬坡下草青青,今日犹存妃子陵。题壁有诗皆抱憾,入祠无客不伤情。三郎甘弃鸾凤侣,七夕空谈牛女星。万里西巡君请去,何劳雨夜叹闻铃。”《黛玉悲秋》的诗篇长达四八三十二句,相当于四首“七律”,后来大鼓艺人移植演唱时,嫌其太长,就只保留了首尾两句“大观万木起秋声,黛玉丰姿迥不同”。艺人们还嫌原词太雅,又改成了“大观园滴溜溜起了一阵秋风,林黛玉娇姿与众不同”。唱词是每回一韵,一回书多为八十句左右。没有像大鼓中那样长达二百句左右的大段子。

子弟书最初是以抄本流传,如北京的“百本张”就以发售子弟书等抄本而闻名,也有少数刻本流行。子弟书盛行时,很受达官贵人与才子文人的重视,如《忆真妃》在同治二年(1863)首次由盛京会房刊刻时,书中就有当时的奉天将军依克唐阿的眉批,对其评价颇高。许多光绪年间盛京的刻本中都有二凌居士的序跋。

到清末民初,子弟书已经衰落,有部分佳作被其他鼓曲所采用,而其音乐唱腔则基本上失传。虽然藏书家傅惜华珍藏过几种工尺谱,但没有板眼,也很难再搬上书场演唱。前些年天津还有少数卫子弟书老艺人,能唱上几曲,至今已成广陵散矣!

## 二、子弟书的作家、唱家、评论家

清代子弟书绝大多数没有作者署名,只有部分作品在诗篇或结尾处,将笔名嵌入唱词之内,我们才得以知道作者是谁。如《红梅阁》的诗篇中有“细雨轻阴过小窗,闲将笔墨寄疏狂”,可证为韩小窗作品。《杜丽娘寻梦》结尾有“要知小姐《离魂》事,松窗自有妙文章”,不仅可证此篇为罗松窗作品,而且续篇《离魂》也为罗松窗所作。《周西坡》诗篇有“闲笔墨小窗窃拟松窗意”,《降香》后写罗成乱箭一段缺文”两句,知其为韩小窗作品,也知《庄氏降香》为罗松窗作品。

子弟书《逛护国寺》第二回对他们以及其他子弟书作家都有评论:

摇摇论编书的开山大法师还数小窗得三昧,那松窗、芸窗亦称老手精该,竹轩氏句法评而稳,西园氏每将文意带诙谐。那渔村氏他自称山左疏狂客,云崖氏、西林氏铺叙景致别出心裁。这些人是编书的国手可称元老……

从这段唱词中我们得知,韩小窗是“开山大法师”,与松窗、芸窗都称“老

手”。每人文字风格各异，都是编书的国手可称元老”。也就是说，这八人都是子弟书早期著名作家。下面我们就从“二窗”说起，论述子弟书作家。

罗松窗：生平不详，仅知为北京人，乾隆年间西韵子弟书代表作家。其作品多为乾隆年间刻本可证。据关德栋、陈锦钊等专家考证，今存子弟书有《红拂女私奔》《杜丽娘寻梦》《离魂》《庄氏降香》《翠屏山》《罗成托梦》《春香闹学》等苑种。此外，传为罗氏的子弟书还有《长生殿》《沉香亭》《絮阁》《醉酒》《梅妃自叹》《藏舟》《出塞》等作品。

韩小窗：东韵子弟书代表作家。关于韩小窗的生卒年代与籍贯，众说纷纭。对其生卒年代，主要有二说：一是嘉庆、道光时人；二是同治、光绪时人。此外，还有“乾、嘉时人”“嘉庆前人”“咸丰、道光时人”等说法。对其籍贯，主要有沈阳、铁岭、开原三说。

今存韩氏作品《露泪缘》（十三回）取材于一百二十回本《红楼梦》。《红楼梦》程甲本刊于乾隆五十六年（~~1791~~），韩氏的《露泪缘》必在此之后。他的另一篇子弟书《悲秋》（即《黛玉悲秋》），产生在嘉庆初年。

嘉庆末年得硕亭的《草珠一串》收有京都竹枝词 ~~几~~ 首，其中一首诗中有“西韵《悲秋》书可听”之句，证明《悲秋》一曲已经流传，并说明韩小窗不仅擅长写金戈铁马的“东韵”，也能写儿女情长的“西韵”。鹤侣氏在道光年间编写的子弟书《集锦书目》中，罗列了子弟书书目一百七十余种，其中有韩氏作品十余种。由此可见，韩小窗当为嘉道时人。另外，光绪年间盛京会文山房刊行的《黛玉悲秋》，内有二凌居士序言，称“前人韩小窗”。子弟书《逛护国寺》中称韩小窗是“编书的开山大法师”。幽窗的《拐棒楼》中有“自从那小窗故后缺会末，霭堂氏接仕袭职把大道传”两句。也说明韩氏为早期子弟书作家，绝非同光时代人。韩小窗的籍贯没有文字记载，只有几种均传说，有待证实。

韩小窗是子弟书的多产作家。据杨庆五的《大鼓书话》中说：“韩小窗脚本有五百余支。”这是把现存全部子弟书都记在韩氏名下，如果“韩小窗”三字后加一个“等”字还说得通。王铁夫在《二人转研究》中说：“韩小窗的子弟书有七八十种。”~~1926~~年京韵大鼓老艺人白凤鸣说：“韩小窗的子弟书能有一百多段。”这些都是传说而言。关德栋在《曲艺论集》中考证出韩氏作品今存者共有 ~~10~~ 种。胡光平在《韩小窗生平及作品考查记》中说：“韩氏作品共有 ~~10~~ 种。”台湾学者陈锦钊考证，据他所见完全肯定为韩小窗的作品有 ~~10~~ 种。

《子弟书丛钞》一书中共收韩氏作品 ~~10~~ 种。已故傅惜华先生 ~~1926~~ 年编辑

来源

的《子弟书选》(因故未能正式出版)收入 圆种(包括存疑 员种)。综合各家所述 韩氏作品 唱词中嵌入“小窗”二字者为 圆种。即《徐母训子》《长坂坡》《白帝城》《卖刀试刀》《得钞傲妻》《哭官哥》《一入荣府》《宝钗代绣》《望儿楼》《周西坡》《樊金定骂城》《千金全德》《访贤》《草诏敲牙》《焚宫》《宁武关》《刺虎》《滚楼》《绿衣女》《梅屿恨》《百花亭》《下河南》《红梅阁》《齐陈相骂》及《悲秋》。

传为韩氏作品还有《露泪缘》《芙蓉泪》《双玉听琴》《续钞借银》《不垂泪别》《永福寺》《旧院池馆》《青楼遗恨》《慧娘鬼辩》《数罗汉》《绝红柳》等。综上所述 韩小窗的子弟书现存约为三十多种。其中《长坂坡》《卖刀试刀》《周西坡》《黛玉悲秋》《露泪缘》《全德报》等篇均为传世之名作。

喜晓峰(员愿园—员愿苑),有子弟书名作《忆真妃》。同治二年(员愿远)盛京会文山房刻本。另有《捋扯集诗藁》四卷,光绪十四年(员愿愿)盛京同文山房刻本。书首有喜晓峰外侄孙觉恩魁作的喜晓峰传,大略是:喜晓峰,名喜麟,瓜尔佳氏,号晓峰。满洲镶黄旗人,家滨辽水,少负才名,年弱冠入郡痒。工诗赋,喜书法,数次科举考试不中,至道光二十九年(员愿怨),方举选拔贡,精通满语,以满文考取助教,同治十二年(员愿缘)以助教升为大理寺寺丞,在京任职,光绪十一年(员愿缘)辞官归里,次年九月卒。终年六十六岁。

缪东麟(员愿缘—员愿怨),号润绂,清末翰林,沈阳人。关东名士缪公恩(员缘—员愿)之孙。有《陪京杂述》《沈阳百咏》二书传世。曾以蛤溪钓叟之笔名写过《锦水祠》,取材于《长生殿》第三十二出“哭像”。为《忆真妃》续篇。《忆真妃》与《锦水祠》常被收在一本书中,作为上、下两回安排,这也许正是有人把《忆真妃》的作者当成缪东麟之故。喜晓峰与韩小窗、缪东麟有“关东三才子”之称。

除关东三才子外,东北子弟书作家略知身世的还有以下诸人。

春澍斋 辽阳人,写过《蝴蝶梦》。光绪十九年(员愿缘)盛京文盛堂刻本的二凌居士跋文中说:“爱辛(新)觉罗春树(澍)斋先生,都门优贡生,宦游奉省年久,与余笔墨中最为知己。所著各种书词,向蒙指示。公寿逾古稀,精神健壮。临终先时,敬呈楹联十四字云:公正廉明真学问,喜怒笑骂尽文章。夫子赏鉴,遂以此书稿相赠,梓付民手,以志不忘云尔。”

鹤侣氏(员愿怨—员愿怨)原姓爱新觉罗,名奕赓,自号长白爱莲居士。乃清宗室庄襄亲王十二子,他当过宫廷侍卫,现存作品有《鹤侣自叹》《侍卫论》《老侍卫叹》《少侍卫叹》《女侍卫叹》《孟子见梁惠王》《齐人有一妻一妾》《黔之驴》《刘

高手治病》《借靴》《赶靴》《疯僧治病》《柳敬亭》《寄信》《凤仪亭》《何必西厢》《王婆说计》《集锦书目》《时道人》《逛护国寺》,共 15 种。是仅次于韩小窗的多产子弟书作家。除描写侍卫生活作品外,讽刺作品最多。《集锦书目》是研究子弟书早期作品的珍贵资料。

西园氏:也称文西园。原名王志翰,辽阳人,乃关东才子王尔烈三子,韩小窗好友。今存子弟书有《金印记》《桃洞仙缘》《先生叹》《长随叹》《出善会》《为赌傲夫》六种。

仅知籍贯的东韵子弟书作者还有以下多人。张松圃(光绪时沈阳人),作过《烟花楼》。梦松客(光绪时沈阳人),作过《浪子叹》。河西隐士(光绪时沈阳人),作过《穷酸叹》(慕庐居士修改)。虬髯白眉子(光绪时沈阳人),作过《调精忠》(又名《诏班师》)。痴痴子(光绪时临漠,今辽宁省海城市人),作过《吊绵山》(又名《重耳走国》),被书坊在结尾处加上了“小窗氏泪洒忠良谱”等二句,被人误当作韩小窗所作)。金永恩(清末沈阳人),宣统时写过《负心恨》,民国二年(1913)才自费刻印三百本,可见他是沈阳最后一位子弟书作家。

在北京的子弟书作家中,大多数只知其名,不知其事。由于罗、韩二窗影响之大,以“窗”为名号者最多,如芸窗:为罗松窗同代人,被称为“元老”之一。有子弟书《飞熊梦》(《谓水河》)、《武陵源》、《林和靖》、《梅屿恨》、《刺汤》、《渔樵问答》。闲窗有《全彩楼》《游龙传》《女觔斗》。幽窗有《钟生》《拐棒楼》。竹窗有《二玉论心》《绿衣女》。明窗有《双官诰》《风流词客》。雪窗有《十面埋伏》《官衙叹》。蕉窗有《遣晴雯》(二回)。寒窗有《钟馗嫁妹》。梅窗有《天缘巧配》。晴窗有《苇连换笋鸡》。良窗有《烧灵改嫁》。书窗有《赵五娘吃糠》。

其次是以书斋为名号的作者。如竹轩有《斩窦娥》(《炎天雪》)、《查关》、《盘盒救主》、《芭蕉扇》、《打面缸》、《厨子叹》。古香轩有《续骂城》。符斋有《游亭入馆》。静斋有《千金一笑》。洗浴斋有《牧羊卷》《弦杖图》。煦园有《挡曹》《诸葛骂朗》《凤仙》《菱角》《荣华梦》《雪江独钓》。青园有《别姬》。学圃有《续花别妻》。叙庵有《玉香花雨语》。蔼堂有《背娃入府》。二酉有《碧玉将军》。韞琬有《续灵官庙》。

再次是以山川园林为名号的作者。恒兰谷有《为票傲夫》。西林有《三难新郎》。渔村有《天台传》《葛巾传》《胭脂传》。沧海有《绣荷包》。云田有《探雯换袄》。云崖有《莺莺梦榜》。虬松有《当绢投水》。

还有以别号为名的作者。陇西居士有《教书叹》。泮林居士有《运神记》。

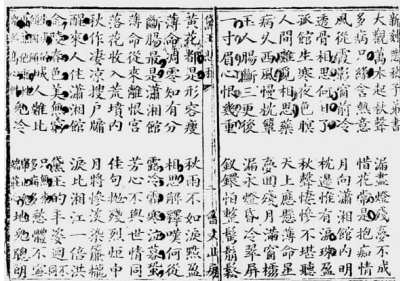
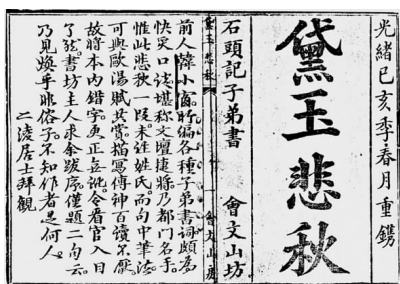
云子何有《玉簪记》(十回本)。未觉叟有《梦中梦》,又名《续黄粱》三回本。

用本名写作者只有少数几人。张慎仪有《活菩萨》《活财神》。孔素阶有《有人心》等。

关于子弟书艺人,文献记述更少,在李家瑞编写的《北平俗曲略》中说:“唱这子弟书最有名的是郭栋儿(即醉郭,陶然亭有墓),石玉昆(称石先生,以巧腔著),水浒王(善于带腔转调),王庆文(亦称王先生)等人……唱这种书的场所是拐棒楼、乐春芳等处。”

作者在这里提到了郭栋儿等人。我们再看看子弟书《郭栋儿》开头一段的叙述:“生意应分雅与俗,雅俗同赏趣方足。尖团清楚斯为正,韵调悠扬乃是书。水浒王的歪枝旁岔儿生情趣,石玉昆的巧腔儿妙句儿有功夫。近来有郭栋儿整本的《毛包传》,他算是玩笑中的另一途。乐春芳是个说书督会处,几年来或评或唱有多少江湖。安静亭虽没嗓子‘批押’(劈哑)的有味,任广顺总有腔儿文理上不足。厉闪的汪太和一晃儿不见,或者他重上学房里又念书。关七和尚而今安在?也不知王庆文先生有与无。猛见了红笺报子写着个郭栋,这名叫人辗转费踌躇。赶着就花个茶资去听他一次,原来是车辙隔壁儿抹街的书。双头人儿弦子弹的是南城调,羊叫唤浊气憋得脖子粗……”这段唱词,先说书曲艺术要雅俗共赏,艺人演唱必须分清尖团字,接着记述了茶馆乐春芳的艺人或评或唱(有评书也有鼓曲)。他们各有所长,除郭栋儿、石玉昆、王庆文外,还有安静亭、任广顺、汪太和、关七和尚等评书艺人与鼓书艺人。其中关七和尚可能是秃头艺人关七的绰号,不一定是出家僧人。文中还提到“双头人”,这是八角鼓的一种演出形式,即二人合作一唱一弹,后来称为单弦。张次溪的《人民首都的天桥》中,在“单弦”条下说:“杂牌中的南城调即郭栋所创。郭栋天生哑嗓,所编之词多诙谐语……”这里说明郭栋儿应是八角鼓(单弦)艺人。很可能他既唱子弟书,又唱八角鼓。乐春芳是专业艺人的演出的专门场所,而拐棒楼则是八旗子弟自娱自乐之处。幽窗的《拐棒楼》描写了北京东郊外这个娱乐场所,登台献艺者有老有少,子弟书曲目有《宁武关》《访贤》《续戏姨》。还有“八角鼓”、“湖广调”、“马头调”、“边关调”等曲种,可惜没点出一个演唱者姓名。其他资料记载的子弟书艺人还有王心远(不知是否为“水浒王”原名)、陈菊仙、郭维屏等人。郭维屏即子弟书《绝红柳》中的关东著名票友。

在子弟书艺术的评论家中,著名者有二凌居士,原名邸文裕,字艺圃,祖居锦州,因当地有大、小凌河二水,故取号二凌居士。他喜文学,爱书画,广交文人学



清代光緒會文山坊出版

二凌居士之序的子弟书

作品的敬佩之心。

髯柳公也评论过子弟书。文盛堂刻本《浪子叹》曾有髯柳公评：“因见世之子弟，流于放浪者多，虽苦口相劝，何能遍及人人。于是援笔著为小说而词粗意浅，使阅读一目了然，虽不如宣圣书之感人深，亦可当头一棒。”

自古以来说书唱戏都是劝人方。髯柳公先生把梦松客这篇子弟书新作，看作是对那些只顾玩乐不求进取的浪子们的当头一棒。身为高官的盛京将军依克唐阿，不仅喜爱子弟书，也评论过子弟书。同治二年会文山房刻本《忆真妃》，有依将军的 圈条眉批。在诗篇“马嵬坡下草青青，今日犹存妃子陵。题壁有诗皆抱憾，入祠无客不伤情”之上，批道：“源源本本，高唱而入。”在“悠悠漠漠残月晓星初领略，路迢迢涉水登山那惯经。好容易盼到行宫歇歇倦体，偏遇着冷雨凄风助惨情”四句上，批道：“如此落题，是大家手笔。”在描写唐明皇思念杨贵妃的“莫不是弓鞋儿懒踏三更月，莫不是衫袖儿难禁五夜风。莫不是旅馆萧条卿厌恶，莫不是兵马奔驰你怕惊。莫不是芳卿意内怀余恨，莫不是薄幸心中少至诚”六句唱词之后，眉批是：“六莫不是是六层，一层深似一层，雅入深致，绣口锦心。”几乎句句有批，直到最后结尾两句：“这君王一夜无眠悲哀到晓，猛听得高力士奏

请驾登程” ,还有批语 :“ 曲终人不见 ,江上数峰青。”

在陇西居士的《教书叹》一稿上也有 几条眉批 ,不再细录。

对子弟书做全面论述的是嘉庆二年顾琳的专著《书词绪论》。全文分为八节 :一辨古、二立品、三脱俗、四传神、五详义、六还音、七调弦、八立社。对子弟书的流派 ,立品之道 ,雅与俗 ,形与神 ,文义与音韵 ,表演与伴奏 ,直到立社传艺都有论述。实为早期研究子弟书的重要著作。虽然全文不过万字 ,却是珍贵的曲艺研究史料。

### 三、子弟书的曲目与古典文学名著

子弟书曲目 ,有抄本与刻本 ,清代北京“百本张子弟书词曲目全目”有 猿园种。“别楚堂子弟书目录”有 员远种。蒙古车王府藏本<sup>①</sup>有子弟书 圆苑种(其中夹有少数连珠快书 ,也有少数子弟书夹在杂曲类中)。

员缘年上海出版的傅惜华编《子弟书总目》一书收入子弟书曲目 源苑种。加上流散在民间 ,没有收入上述书目者 ,总计约有 缘园种左右。因为子弟书曲目简名、别名很多 ,也有些同名异曲的作品。多回本子子弟书中每回另有题名 ,也常独立刊印或演唱。晚清时一些坊刻本的书商 ,还常将一般鼓词也标为“清音子弟书” ,鱼目混珠 ,因此 ,未见到原本 ,仅从目录上很难辨认真伪。现存清代子弟书究竟有多少种 ,还不好确定。下面仅就容易见到的子弟书曲目加以论述 :

子弟书可以分为改编作品与创作作品两大类。在改编作品中 ,一是故事取材于明清小说的曲目。如《封神演义》段有 :《飞熊梦》(又名《渭水河》《文王访贤》五回)、《太师回朝》。《东周列国志》及《吴越春秋》段有 :《千金一笑》四回(静斋作)、《吊锦山》(痴痴子作)、《禅字寺救孤》、《范蠡归湖》八回、《滚楼》四回(又名《蓝家庄》)。《西汉演义》段有 :《漂母饭信》、《追信》五回、《别姬》二回(青园作)、《十面埋伏》四回、《张良辞朝》。《三国演义》段有 :《凤仪亭》、《连环

① 关于“车王府”的“车王” ,过去有人认为是蒙古车臣诺汗部的“王” ,但许多学者指出与当时习惯称谓不符 ,因为清代没有以汗部名称为“王”者 ,现代学者提出关于“车王”有可能是漠北蒙古族赛音诺颜部的车登咱尔王 ,也有人说“车王”就是“那王”(即蒙古那彦图亲王 ,府第在今北京宝钞胡同) ,也有人说“车王”为车布登扎布(蒙古超勇襄亲王次子)或为蒙古王公车林巴布等多种说法。都有待进一步考定。但“车王”为蒙古王公无疑。“车王府藏本”即指这位蒙古王公家中收藏的唱本(包括戏曲和曲艺)。员缘年被北京大学马隅卿、沈尹默购得 ,先藏于孔德学校 ,后几经辗转转入北京大学图书馆和首都图书馆度藏 ,才引起学者们的研究(以上见关德栋《石印蒙古车王藏曲本 序》和刘烈茂《车王府曲本》第猿页)。

记》、《关公盘道》二十二回(又名《十问十答》,别本不分回)、《血带诏》、《徐母训子》、《击鼓骂曹》、《骂曹》(一回别本)、《糜氏托孤》二回、《赤壁鏖兵》、《挡曹》、《东吴记》八回、《单刀会》、《白帝城》、《诸葛骂朗》二回、《叹武侯》。《隋唐演义》及《大唐秦王词话》等书故事段有:《望儿楼》三回、《秦王降香》二回、《秦琼观阵》、《盗令》五回(写张紫艳事)、《秦氏思子》、《马上联姻》十四回(写罗成、窦线女事)、《庄氏降香》六回、《周西坡》(韩小窗作)、《罗成托梦》、《淤泥河》、《诉功》四回(写薛礼事)、《送枕头》二回(写樊梨花事)、《薛蛟观画》、《打朝》(别本有《怯打朝》)、《钓鱼》二回(后三种写尉迟恭事)。《西游记》段有:《高老庄》《芭蕉扇》《火云洞》《盘丝洞》《撞天婚》《子母河》及《罗刹鬼国》(取材于《后西游记》)。《杨家将演义》段有:《八郎探母》八回、《八郎别妻》三回。《飞龙全传》段有:《打关西》。《水浒传》段有:《醉打山门》、《夜奔》、《杨志卖刀》二回、《烟花楼》四回(写宋江杀惜故事)、《走岭子》(别本有《蜈蚣岭》)、《削道冠儿》二回(写武松故事)、《李逵接母》三回、《翠屏山》二十四回、《盗甲》三回(写时迁故事)、《全水浒人名》。《说岳全传》段有:《调精忠》(又名《诏班师》)、《胡迪骂阎》、《全扫秦》二十八回。《英烈传》段有:《游武庙》。《铁冠图》段有:《宁武关》五回、《分宫》(写崇祯事)、《刺虎》四回(又名《费贞娥刺虎》)。《今古奇观》段有:《鬼断家私》、《百宝箱》三回、《青楼遗恨》五回、《花叟逢仙》二回、《三难新郎》四回、《麟儿报》四回(写刘元普得子故事)、《摔琴》五回(写俞伯牙事)、《蝴蝶梦》四回、《扇坟》二回(以上二种写庄子故事)、《珍珠衫》、《凤鸾俦》十三回、《巧姻缘》二回(即“乔太守乱点鸳鸯谱”前半段故事)。《金瓶梅》段有:《挑帘裁衣》、《升官图》(满汉兼)、《葡萄架》、《得钞傲妻》二回、《续钞借银》二回、《哭官哥》四回、《遣春梅》四回、《永福寿》四回、《旧院池馆》。《红楼梦》段有:《会玉摔玉》二回、《一入荣国府》四回、《玉香花语》四回、《双玉埋红》、《黛玉葬花》五回、《黛玉悲秋》三回、《二入荣国府》十二回(又名《刘姥姥探亲》)、《两宴大观园》、《议宴陈园》(符斋作)、《三宣牙牌令》、《品茶栊翠庵》、《醉卧怡红院》、《过继巧姐儿》、《凤姐儿送行》、《湘云醉酒》、《芙蓉诔》六回、《遣晴雯》二回、《探雯换袄》二回、《晴雯责恨》、《双玉听琴》、《石头记》四回、《露泪缘》十三回、《思玉戏鬟》及《宝钗产玉》二回(取材于《补红楼梦》)。《西湖佳话》段有:《林和靖》(芸窗作)、《风月魁》、《梅屿恨》四回(芸窗作)。《聊斋志异》段有:《瑞云》《萧七》《绩女》《疑媒》《颜如玉》《大力将军》《钟生》《葛巾传》《莲香》《侠女传》《马介甫》《秋容》《嫦娥传》《凤仙传》《梦中梦》。



此外取材于其他短篇小说及诗文者有：《红拂女私奔》八回、《负心恨》三回、《双郎追舟》、《黔之驴》、《孟子见梁惠王》、《齐人有一妻一妾》、《齐陈相骂》、《花木兰》六回、《琵琶记》（取材于唐诗《琵琶行》）。

二是取材于是元明清戏文的曲目。《西厢记》段有：《西厢记》八回、《游寺》、《莺莺降香》、《红娘寄柬》、《拷红》八回、《长亭饯别》三回、《莺莺梦榜》二回、《刘高手治病》二回。《拜月亭》段有：《奇逢》三回。《琵琶记》段有：《赵五娘吃糠》二回、《五娘哭墓》四回、《五娘行路》四回、《廊会》四回。《栏柯山》段有：《寄信》二回、《痴梦》一回。《金印记》段有：《金印记》四回。《金锁记》段有：《炎天雪》一回。《三皇剑》段有：《樊金定骂城》、《续骂城》。《全德记》段有：《全德报》八回（又名《千金全德》）。《龙虎风云会》段有：《访贤》（又名《访普》）。《渔家乐》段有：《太子藏舟》五回。《玉簪记》段有：《玉簪记》十回，别本十八回。《红梅记》段有：《红梅阁》三回、《慧娘鬼辩》。《彩楼记》与《破窑记》段有：《全彩楼》三十回、《吕蒙正》三回、《祭灶》、《赶斋》、《宫花极喜》。《金丸记》段有：《盘盒》、《救主》。《桃花扇》段有：《守楼》三回、《柳敬亭》一回。《长生殿》段有：《沉香亭》、《鹊桥盟誓》、《梅妃自叹》、《絮阁》四回、《马嵬驿》、《忆真妃》、《惊变埋玉》、《闻铃》、《哭像》、《锦水祠》各一回。《牡丹亭》段有：《闹学》三回、《离魂》三回、《游园寻梦》三回、《还魂》二回。《百花记》段有：《百花亭》四回。《三元记》段有：《雪梅吊孝》、《商郎回煞》二回、《挂帛》二回。《焚香记》段有：《阳告》。《玉搔头》段有：《玉搔头》五回。《金雀记》段有：《雀缘》二回。《风筝误》段有：《诧美》。《双官诰》段有：《双官诰》六回。《一棒雪》段有：《刺汤》、《祭姬》。《雷峰塔》段有：《雷峰塔》八回、《合钵》、《数罗汉》、《祭塔》。

取材于同名昆曲、京剧、地方戏等曲目有《思凡》、《僧尼会》、《望乡》、《查关》、《党人碑》、《党太尉》、《游龙传》、《卖胭脂》、《烧灵改嫁》、《背娃入府》（京剧《温凉盏》一折）、《打面缸》二回、《送盒子》二回、《一疋布》四回、《借靴》二回、《赶靴》二回、《打门吃醋》、《顶灯》、《乡城骂》、《花别妻》（《花大汉别妻》）、《续花别妻》、《下河南》四回、《连升三级》二回等。此外，还有由同名弹词改编的《何必西厢》《三笑姻缘》等作品。

创作作品，从各个方面，反映了清代现实生活，此类作品约占全部子弟书的四分之一。一是表现真人实事的曲目。如《喜歌舞》记述了满族兴盛史。《张格尔造反》《红旗捷报》是写道光年间新疆的张格尔在英国的支持下而叛乱被清廷派兵平息的故事。《碧玉将军》揭露了一个怕洋人、喝民血的将军，此人就是道

光皇帝之侄奕经。还有一些描写清代曲艺名家的作品,前边提过,如《石玉昆》,描写了清代著名说书家石玉昆,他自编一部《包公案》,表演生动,千人书场,座无虚席。《风流词客》三回,记述了北京相声艺人马麻子说单口相声《会仙记》《古董王》等段子及当场“杵门子”(向听众要钱)的口才。《随缘乐》,描写了北京八角鼓艺人司瑞轩的演出盛况。他“相声绝妙,巧调丝弦”,活像已故名艺人张三禄,京剧老生余三胜。他能说能唱,常抖包袱儿。《绝红柳》,记述了沈阳鼓曲名票郭维屏的说书生涯,文中还提到了评书、弦子书等曲种及“双高”等曲牌。《郭栋儿》描写了子弟书艺人郭栋儿,绰号醉郭,在北京专说《毛包传》。二是描写民间风俗的曲目。有描写北京名胜、庙会习俗、游乐场所的《碧云寺》《逛护国寺》《逛二闸》《听善会》《禄寿堂》《梨园馆》《拐棒楼》及描写了曲艺、杂技艺人生活的《弦杖图》《女觔斗》。有描写节令习俗的《灯谜会》《祭灶》及《家园乐》。有描写满族婚俗的《鸳鸯扣》,也有反映各行风俗人情的作品,如描写满族狩猎生活的《打国回围》《射鸽子》。描写举子求取功名的《文乡试》《武乡试》及反映官场生活的《太常寺》《饭会》。还有描写渔樵之乐的《渔樵问答》《雪江独钓》。三是描写各类人物对人生的感叹。有《老侍卫叹》《少侍卫叹》《鸾仪卫叹》《官衔叹》《司官叹》《长随叹》《先生叹》《教书叹》《老汉叹》《老斗叹》《假老斗叹》《穷酸叹》《穷鬼叹》《阔大爷叹》《浪子叹》《荡子叹》《大烟叹》《阔大烟叹》《青楼叹》《叹旗词》《运神记》《别善恶》。四是劝世、警世的作品。如《为赌傲夫》《为票傲夫》《面然示警》等曲目。五是描写青年男女爱情故事的曲目。《绣荷包》《连理枝》《离情》等篇,都描写了青年男女对爱情的追求,或写青春少女对恋人的思念,或写有情人历尽曲折终成眷属,或写夫妻离别如何难舍难分,都是在一个“情”字上大做文章。六是揭露恶习的作品。《调春戏姨》《续戏姨》《家主戏鬟》《风流公子》《路旁花》等篇,都描写了公子哥儿到处拈花惹草,揭露了这种人的丑恶灵魂。《疯僧治病》揭露了一个骗钱骗色的假和尚。《灵官庙》披露出一群出卖色相的小尼姑。《鸨儿训妓》批判了狠毒的妓院老鸨子。《该账要账》讽刺了一个欠钱不还的无赖。《苇连换笋鸡》嘲笑了一个馋嘴的老兵。《票把儿上台》讥讽了一个花钱玩票的少爷。这类作品都像一幅幅讽刺漫画,对人物的批判入木三分。此外,还有一些知识段,如《天下景致》《书目集锦》《骨牌名》等作品。

子弟书中有少数内容反动、荒诞的曲目,如《军营报喜》美化了镇压太平军的清兵,《佛旨度魔》宣传的是佛法无边,《灯草和尚》露骨地宣扬了色情。

#### 四、子弟书对其他曲种的影响

清末子弟书衰落,但是子弟书的优秀曲目则被许多北方鼓曲所吸收,一直在传唱。其中,奉天大鼓的子弟书曲目最多,约占短篇传统曲目的三分之一,较著名的有“三国段”《糜氏托孤》,“红楼梦”《黛玉悲秋》《宝玉探病》《双玉听琴》等近源种,而且都是照子弟书原文演唱。

京韵大鼓中演唱的子弟书段有:《徐母训子》、《长坂坡》、《白帝城》、《罗成叫关》(《周西坡》)、《樊金定骂城》、《千金全德》(原文四韵八回,改为《高怀德别女》、《窦公招婿》、《窦公骂女》、《高怀德荣归》四回)、《黛玉归天》、《宝玉哭黛玉》、《太虚幻境》(《露泪缘》选回)、《晴雯撕扇》、《遣晴雯》、《祭晴雯》、《红梅阁》、《西湖阴配》、《游武庙》(缩写本)、《建文帝》(即《焚宫落发》)、《方孝孺》(即《草诏敲牙》)、《战岱州》(《宁武关》选回)、《贞娥刺虎》等总计近源种,有的曲目对原文略有改动。

梅花大鼓、山东大鼓、河南坠子等曲种中也有《黛玉悲秋》等少数子弟书曲目。就连以俗见长的蹦蹦(二人转)中也有《忆真妃》《梦中梦》《单刀会》等子弟书段子。广东木鱼书《红楼梦》唱词中,也能看出受子弟书《露泪缘》影响的痕迹。由此可见子弟书对其他曲种的影响之广。

### 第四节摇清代的民间宣卷和宝卷

清及近现代的民间宣卷和宝卷是宋元以来佛教和民间教派宝卷的继承和发展。民间宝卷在清代初年已经出现,主要是文学故事宝卷。其流行区域,在北方,以河北为中心向西至甘肃河西走廊地区;在南方,主要是江浙吴方言区(下文均简称“吴语区”)。民间宣卷是民众在节日、吉庆等民俗活动中进行的信仰、教化和娱乐活动。

#### 一、民间宣卷、宝卷的发展和民间信仰活动

清代民间宣卷和宝卷,除了后期江浙地方文献中有少量记载外,主要靠民间留存的宝卷文本和当代田野调查的材料来探讨。南北民间宣卷和宝卷的发展,既有密切的联系,也有地区差异。

(一)北方的民间念卷和宝卷 北方的民间宣卷一般又称做“念卷”。大约在

清初(或明代末年)某些民间教团中人士便改编说唱词话、鼓词和其他演唱文艺的故事,在为民众“做会”(斋会)中演唱。如改编说唱词话《开宗富贵孝义传》的《佛说开宗宝卷》(今存清刊本,又名《销释开宗宝卷》,也存清抄本)。这类宝卷没有教派教义的宣传,但宝卷文本和演唱与教派宝卷相同。有“开经”(唱“香赞”“请佛”等)、“结经”(唱“结经发愿文”等)的仪式,演唱结构分“品”(或“分”),每品插唱小曲,卷名很长,也仿照教派宝卷加“佛说”,如《佛说王忠庆大失散手巾宝卷》(今存清初抄本,<sup>①</sup>简名《手巾宝卷》《斋僧宝卷》),《佛说绍兴城救父还国慈云登基宝卷》(今存清抄本多种,<sup>②</sup>并有清刊本,简称《慈云宝卷》),《佛说高唱游龟山蝴蝶杯宝卷》(存嘉庆八年[1793]抄本,简称《蝴蝶杯宝卷》)等。这些宝卷演唱的既有世情故事,也有历史故事;分品的“品(分)目”也对宝卷内容做摘要。如《手巾宝卷》讲的是一个家庭伦理故事:王中庆娶妻张氏素真,生子王天禄、女茴香,又娶妾李氏。张氏立志斋僧拜佛,王忠庆和李氏刁难和迫害张氏及儿女。张氏离家为尼,留给儿女一半手巾为他日相识的凭证;天禄、茴香后来也被迫出逃。这部宝卷的“分目”是:

摇摇张素真劝员外回心办道不依分第一

张氏说罢李氏听得起恶心分第二

李氏做饭斋僧心中懊恼不耐烦分第三

张素真听说满眼泪回上西宅分第四

李氏看见素真去了披头打滚分第五

员外打了素真一顿回上东宅分第六

张素真子母烦恼员外酒醉还家分第七

药王菩萨与张素真梦中调治眼目分第八

张素真出离后花园中逃命所走分第九

王天禄茴香女找寻老母已无踪影分第十

员外看着儿女烦恼埋怨李氏分第十一

员外寻思讨帐二来找寻张素真分第十二

王天禄学中去了素真在路烦恼分第十三

① 按 周绍良《记明代新兴宗教的几本宝卷》认为是明抄本,载《中国文化》(香港)第三期,1962年8月。

② 可以确定具体年代的抄本,最早是在山西介休发现的清乾隆五十三年(1798)抄本。

张素真入尼姑寺落发出家修行分第十四  
 王忠庆去了顺人将书送与李氏分第十五  
 李氏屈打王天禄茴香女痛哭烦恼分第十六  
 李氏打罢回房去了茴香女扶着天禄分第十七  
 李氏欲待送官恐详不过每人打二十分第十八  
 王天禄到双阳岔路兄妹二人分路分第十九  
 李氏寻找两个孩儿已无踪影分第二十  
 茴香女寺中留下王天禄到潼关关王庙分第二十一  
 王天禄得了参将之职王忠庆杭州回家分第二十二  
 王忠庆在庙烦恼天差火星烧他家财分第二十三  
 员外李氏躲上他乡在外寻茶讨饭分第二十四  
 王天禄临寺不远众尼迎接分第二十五  
 茴香女告诉母亲手巾详细分第二十六  
 王天禄子母团圆焚香谢天地分第二十七  
 王天禄虽恼小不言大张素真白分第二十八  
 王天禄一顿打死李氏请僧祭祖分第二十九  
 南无观世音菩萨度王员外居家生天分第三十

详细的分目标题概括了宝卷故事的全部情节。这种标目的形式,是继承了宋元以来长篇话本分段标题的传统(如宋刊《大唐三藏取经诗话》等)。又如《慈云宝卷》,所述为虚构的北宋宫廷忠奸斗争的历史故事。这一宝卷在北方流传很广,分为三部:《佛说永寿庵认母回宫慈云宝卷》《佛说刘吉祥放主逃生走国慈云宝卷》《佛说绍兴城救父还国登基慈云宝卷》,共 3 源品,所唱小曲三十余种。这种“连台本”式的长篇历史故事宝卷,仅此一见。故事可能来源于明代词话或平话。在广东地区的木鱼书中它是十分流行的曲目。今存嘉庆庚辰(二十五年,1820)佚名编通俗小说《后宋慈云走国全传》(八卷猿缘回),①也是据这一故事改编的。

大概在康熙以后,由于清政府严厉镇压各民间教派,民间教团大都转入秘密活动。北方民间宝卷的传播,主要靠一些识字人编写、抄传和为民众“念卷”,并以此为“功德”。宝卷的形式也发生变异。清嘉庆以后的民间宝卷文本大都不

① 《中国通俗小说总目提要》著录,中国文联出版公司 1985 年版,第 236—237 页。

再分品,每个演唱段落只保留了教派宝卷形式中:(1)散说,(2)两句诗赞过渡,(3)“七字佛”或“十字佛”唱词,其他唱段都删略了。只有河西走廊地区的个别民间宝卷中,尚保留前期佛教宝卷中每个唱段结尾处的四句诗赞(编号据佛教宝卷,详见上章第四节)。

据当代田野调查,山西介休地区在上个世纪五十年代初尚有念卷活动,主要是在春节过后作为休闲娱乐。<sup>①</sup>八十年代研究者发现了甘肃河西地区的民间念卷,也是在春节过后和农闲时进行。<sup>②</sup>两地民间流传的宝卷相似,在念卷前要进行焚香、拜佛的简单仪式。不论念卷和听卷的人,都自称信仰佛教。当代在河西地区发现一些半农半艺的民间念卷艺人,但是,没有材料可以证明历史上北方的念卷曾是民间艺人演唱的说唱艺术,这是在河北、山东、河南等大部分地区都已不见念卷的踪迹的主要原因。

(二)吴语区的民间宣卷和宝卷:江浙吴方言区的民间宣卷的形成,受到明清民间教派的一些影响,同明代这一地区的民间佛教宣卷有直接的继承关系,形成的时间大致在清代初年。民间宣卷人一般称作“佛头”,或“宣卷先生”“讲经先生”。他们代替佛教的僧尼,带领民众念佛唱卷,主持民间法会,并在庙会、社赛活动中编唱各种“菩萨”“老爷”(民众对“神”的称呼)的宝卷(一般称作“神卷”,或“圣卷”),也唱文学故事宝卷(一般称“凡卷”,多据弹词故事改编),收取报酬,以“宣卷”为谋生的手段,是职业性或半职业性的民间宣卷艺人。<sup>③</sup>

吴语区民间宣卷的大发展是在咸丰年间太平天国被清政府镇压之后。清末民初是吴语区民间宣卷和宝卷发展的极盛时期。光绪年间已有职业宣卷人组织的班社(一般四人左右),他们在各乡镇的茶馆中挂牌招揽生意,乘着自备的航船到“斋主”家去“做会宣卷”。各地宣卷艺人和宣卷班也进入苏州、上海、杭州、宁波等大城市活动,并形成具有地方特色的“苏州宣卷”“四明宣卷”。江苏长江以北靖江地区“做会讲经”,是吴语宣卷的一个分支,它另有独立的“圣卷”系统,至今仍是该地区惟一的地方性说唱艺术。在苏州市,光绪末年出现了宣卷艺人的行业组织“宣扬公所”(也称“宣扬社”)。清末民初吴语区宣卷活动的普及和

① 参见张颌《山西民间流传的宝卷抄本》,载《火花》(太原)1982年猿期;又,车锡伦《山西介休的念卷和宝卷》,载《信仰·教化·娱乐——中国宝卷研究及其他》,台北学生书局1984年版。

② 见方步和《河西宝卷的调查》,载《河西宝卷真本校注研究》,兰州大学出版社1984年版。

③ 关于吴语区宣卷和宝卷的介绍,主要参考车锡伦《江浙吴方言区的宣卷和宝卷》,载《信仰·教化·娱乐——中国宝卷研究及其他》,台北学生书局1984年版。

流行宝卷的数量,都可同吴语弹词并列。

吴语区民众的民间信仰活动是一个庞杂的系统。民间盛行观音信仰,即使各地的观音寺庙庵堂每逢观音诞日举行的观音庙会上,也多请民间宣卷艺人演唱观音故事的各种宝卷。清道光、嘉庆间程寅锡《吴门新乐府》“听宣卷”说:“听宣卷,听宣卷,婆儿女儿上僧院。婆儿要似妙庄王,女儿要似三公主。吁嗟乎!大千世界阿弥陀,香儿烛儿一搭施。”<sup>①</sup>“三公主”是《香山宝卷》(又称《观音宝卷》)中的女主角妙善,她立志拜佛修行得道,即观世音菩萨,自割手眼为父亲疗疾。各地朝拜观音的香客乘坐的“香客船”上也有宣卷活动,在明末话本小钺《型世言》中已有记述。<sup>②</sup>香客船上的宣卷活动,一直延续到当代。除了佛、道教正规的寺庙、宫观,更多的是散布于各地农村的大小庙宇,它们供奉着各种各样的“菩萨”“老爷”。在众多的菩萨、老爷的“圣诞”或其他民俗节日,要“出会”敬神或举行其他祭祀活动。现存康熙二年(1663)黄友梅抄《猛将宝卷》,就是在各地每年定期的祭祀活动“猛将会”(或称“青苗会”“青苗社”)上演唱的。

民家在日常生活和生产活动中逢到喜庆或厄难,如节日喜庆、拜寿求子、结婚闹丧、遭灾生病、新房落成、家宅不安,也要请有关的菩萨、老爷来降福祛灾。在这类场合,都请宣卷艺人去宣卷。如江苏按察使裕谦于道光十九年(1839)十二月所作“训俗示谕”说:“苏俗治病不事医药,妄用师巫,有……宣卷等事,惟师公师巫之命是听。”<sup>③</sup>民家做会都由宣卷艺人来主持。这类做会宣卷在“斋主”家的“经堂”(或称“佛堂”,即民居正房的客厅)中进行。一般的仪轨是:开始焚香点烛唱《香赞》,“报愿”“请佛”唱《请佛偈》(许多宝卷文本开头有“先排香案,后举香赞”,即指这些仪式),结束时要进行“散花解结”、“念疏表”(或称“疏头”)、“送佛”等。这些仪式都唱相应的仪式歌。中间也根据斋主的要求做各种祈福禳灾仪式并演唱相应宝卷。如“拜寿”唱《八仙庆寿宝卷》《男延寿卷》《女延寿卷》等,“破血湖”唱《血湖卷》或《目连宝卷》等。除了唱“神卷”外,还穿插讲唱一些“凡卷”。做会一般从上午开始,直到第二天早上结束,所以前人记载民间做会宣卷,“必俟深更,天明方散”。<sup>④</sup>

吴语区民间宝卷由于较早就进入了商业性的演出,民间宣卷艺人演唱用的

① 见清张应昌编《清诗铎》下册,中华书局排印本,1959年版(北京)。

② 明末陆人龙编,见第十回“烈妇忍死殉夫,贤媪割爱成女”。

③ 据民国曹允源等纂《吴县志》卷《续》“风俗”引。

④ 见清同治九年(1870)序刊毛祥麟《墨余录》卷二“巫觋”。

宝卷台本均为师徒传授的手抄“秘本”；也有少量是喜爱宝卷的“奉佛弟子”抄录，送给宣卷人“宣扬”（演唱），或自己阅读。清同治、光绪年间，江浙各地的“经房”、“善书局”（如杭州玛瑙经房）整理了一些民间宝卷，刻印流通。清末民国间，上海、杭州、宁波等城市的印书局大量印行（多为石印本）经过整理改编或新创作的宝卷，作为通俗文学读物，发行到全国各地。

晚清近代的宝卷，不仅大量移植弹词等民间演唱文艺的故事，其演唱形式也受它们的影响，增加说表，而出现所谓“书派宣卷”，演唱和伴奏音乐，也由早期单纯的木鱼、手铃（佛教呗器）增加了丝竹伴奏。其唱腔，吸收各地民歌俗曲，基本可以划入曲艺的一种形式。

## 二、民间宝卷的分类

清及近现代各地留存的民间宝卷约近千种。<sup>①</sup>除了少数劝化说教的“劝世文”宝卷和一些仪式歌外，绝大部分是文学故事宝卷。按其题材，可分为以下几类。

（一）神道故事宝卷：这类宝卷讲唱各种神道如何成神、成仙、成佛，或为民众解厄济难的故事。这些神道包括佛教的佛菩萨、道教的神仙，主要是民间信仰的杂神。佛菩萨故事宝卷都是根据前期佛教宝卷改编，如上文提到的《香山宝卷》《目连宝卷》等。清末浙江绍兴抄本《目连宝卷》中便有目连同曹小姐订婚的情节：目连出家，曹小姐誓不再嫁，也落发修行。神道故事宝卷中流传最广的是同民众生活关系密切的杂神和地方性的民间神的宝卷，前者如《灶君宝卷》（又名《灶皇宝卷》）、《财神宝卷》、《城隍宝卷》等。后者如吴语区的《猛将宝卷》、《白龙宝卷》（此卷主要流行于江苏常州地区），甘肃的《仙姑宝卷》，山西介休的《空王佛宝卷》等。这些神都是民众信仰的地方保护神，故事来自民间传说。刘猛将是太湖流域民间普遍崇信的一位地方保护神，地方文献中说这位神君原是宋代抗金名将刘锐，死后显露驱蝗，被封为“扬威侯天曹猛将”。宝卷中说 he 是一位受后母虐待的少年。他做了不少显示灵异又非常顽皮的事，最后乘外公新造的木船升天。《仙姑宝卷》讲的是甘肃张掖地区流传的平天仙姑“护国佑民”的传说；《空王佛宝卷》中田生善故事的原型是隋唐时期著名禅僧志超（俗姓田，太原榆次人），内容则全据当地家喻户晓的传说。后两种宝卷最初虽是民间教派人士编写，但在民间传抄本中，那些宗教说辞大都被删去。

<sup>①</sup> 参见车锡伦《中国宝卷总目》，北京燕山出版社 2000 年版。



(二)俗文学传统故事宝卷:上文已介绍,清代前期北方已出现据明代词话等改编的《慈云宝卷》、《手巾宝卷》、《开宗宝卷》、《蝴蝶杯宝卷》、《牧羊宝卷》(又名《牙痕记宝卷》)等。据今人调查,山西介休和甘肃河西地区流传宝卷中也多改编自词话、说书和戏曲的宝卷,如:《扇子记宝卷》、《红灯记宝卷》(俗名《爱玉挂红灯》)、《蜜蜂记宝卷》、《洗衣宝卷》、《颜查散宝卷》、《秦雪梅宝卷》、《二度梅宝卷》、《王员外休妻宝卷》、《白玉楼宝卷》、《呼延庆打擂》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《罗通扫北》、《五女兴唐》、《薛刚反唐》、《张四姐大闹东京》、《双喜宝卷》等。吴语区宝卷则大量多改编弹词书目,流行弹词书目大都被改编为宝卷,如《珍珠塔》《麒麟豹》《玉蜻蜓》《倭袍传》《何文秀》《文武香球》《大红袍》《百花台》《黄金印》《白鹤图》《雕龙扇》《八宝双銮钗》《双珠凤》《双玉燕》《兰香阁》《十美图》等,总数约近百种。

(三)民间传说故事宝卷:民间宝卷中,著名的民间传说故事梁祝、白蛇传、孟姜女、董永卖身、沉香救母、洛阳桥等等,均不止一种改编本。如吴语区的《寻夫宝卷》《南瓜宝卷》《孟姜女过关宝卷》,北方的《许孟姜宝卷》《孟姜女哭长城宝卷》《绣龙袍宝卷》等,虽都讲唱孟姜女故事,但各具地方特色。据民间童话故事改编的宝卷也不少,如吴语区的《时运宝卷》(又名《西天参佛宝卷》),所述为“问三不问四”型的民间童话故事,甘肃河西地区流传较广的《紫荆宝卷》(又名《田公宝卷》),讲述传统“三兄弟分家”的故事。

(四)妇女修行故事宝卷:这类宝卷最早是佛教徒编写的,如产生于明代的《黄氏女宝卷》、《刘香女宝卷》、《红罗宝卷》(又名《晚娘宝卷》)等。宝卷中的主人公都是一般妇女,她们的婚姻或家庭生活有种种变故,受到种种磨难,有的甚至是几世遭难,但她们都笃志拜佛(或其他神灵),历尽苦难,逆来顺受,最后得成正果,升入天界或仙班。清代新编的此类民间宝卷也很多,如《秀英宝卷》《杏花宝



清代刊本

卷》《梅英宝卷》等。许多据俗文学传统故事改编的宝卷往往也被纳入这一格局:女主人公都成了神佛坚定不移的信徒。这类宝卷主要流行于吴语区,它们盛行不衰,因为这一地区宝卷的听众主要是妇女。宝卷中女主人公的悲惨遭遇,引起她们的共鸣。

(五)时事故事宝卷:明清说唱文学有“说新闻(闻)”的传统。引人注目的社会事件,很快便被编成说唱文学作品演唱,并刻成唱本流传。这种说新闻的形式,江浙一带尤其盛行。民间宝卷一般是据其他演唱文艺改编,影响较大的是《显应桥宝卷》<sup>①</sup>和《山阳县宝卷》<sup>②</sup>。《显应桥宝卷》所述为清嘉庆十九年(1814)江苏无锡西北乡乡民同城中绅士为开坝放水抗旱而引起矛盾抗争的事件。宝卷故事加上了虚构的情节和因果报应的结尾,但基本反映了这一事件的过程。《山阳县宝卷》所述为清道光年间江苏淮安(旧称山阳县)发生的一起冤案:恶棍方金生谋霸叔父遗产,勾结官府诬告婢母陈氏因奸杀夫。官府酷刑逼陈氏招供,百姓哗然,一直告到苏州巡抚衙门,终使贪官、恶人伏法。这两本宝卷均留存三十余种手抄本,可见其传唱之广。

除了上述几类文学故事宝卷外,吴语区还有一类“小卷”。这类宝卷篇幅短小,大部分仅有唱词,或称作“偈”。它们在宣卷开始时演唱,犹如唐代俗讲的“押座文”,也在宣卷中间插唱作“饶头”。其来源有传统的民歌俗曲,如宣传孝义的《十月怀胎宝卷》,拟人化的《螳螂作亲宝卷》等。

### 三、民间宝卷的内容特征和信仰教化娱乐功能

民间宝卷内容的特征,同它的信仰、教化、娱乐功能密切相关,其核心是“劝善”、“善有善报,恶有恶报”。这种善恶的因果报应,必有“现世报”,也可以追及人物的“前生”,延及子孙和“来世”。执行这种善恶判断和赏罚的是居于天上、人间和地狱中的众多神鬼,如玉皇大帝、王母娘娘、灶王、土地、财神、城隍、地藏十王、东岳大帝等,也有人间的帝王。所以,宝卷的开头和结尾,大都有“善恶到头总有报,只有来早与来迟”、“善恶分明无差误,是有皇天判断明”之类的话语。这种信仰特征,影响了宝卷故事的结构。“贤人”(正面主人公)因某种原因,都要经历许多磨难。在最危险的困境中,自有神佛来指点、帮助(担任这个角色的

① 又称《开桥宝卷》《乡民宝卷》等,最早的传本是道光二十五年(1845)周大德抄本《显应桥宝卷》。

② 又称《奇冤宝卷》《诬冤宝卷》等,最早的传本是光绪二年(1876)王涌泉抄本《图产不遂宝卷》。

一般是玉皇大帝派遣的太白金星(或观音菩萨)转危为安。最后,苦尽甘来,家人团圆、子孙满堂,或成仙成佛,或得到皇帝的封赏,享受荣华富贵,且荫及子孙。作恶的人,如能悔悟,也可善终;一般是要受到严厉的惩罚,甚至来世也不得为人。不论改编民间传说或俗文学传统故事,不论它们的情节多么曲折、复杂,大都纳入上述因果报应的模式。比如改编孟姜女传说故事的宝卷,有的说万喜良和孟姜女本来就是天上的芒童仙官和七星仙姑,是为解救万民之难下凡的(《孟姜仙女宝卷》);吴语区较早改编的《孟姜女卷》<sup>①</sup>,宝卷中无法改变许孟姜(孟姜女)和范杞梁的悲剧结局,但让范杞梁在家时已娶徐氏为妻,并生有一子。范杞梁的儿子不仅得官,且与知府张太爷的女儿订亲,范、许、孟、姜四家合做一家。范的儿子后来生了四个儿子接续四姓香烟。迫害范杞梁的蒙恬,则遭天雷打死。

民间宝卷是在信仰活动中演唱的,听众都是带着一定的信仰情怀去听宝卷。至今甘肃河西地区的一些老农民还会跪着听念卷,以示虔诚。如果年轻人有某种过失,长辈会选某种宝卷让他们跪听,接受教育。民间宝卷的演唱也继承了佛教宝卷“和佛”的形式,在唱词的结尾处(多为下句),由听众合唱佛号“阿弥陀佛”(或南无阿弥陀佛)。吴语区宣卷曲调丰富,和唱佛号可以成为一个乐段。这种听唱者当场参与演唱的形式,在其他民间说唱艺术中是没有的。它使听卷众人同宣卷者密切配合,精神亦处于兴奋状态,听卷人的心灵同宝卷故事人物的悲欢离合融为一体。许多宝卷虽都是雷同的故事,且听卷人不止听过一次,但每次都使他们激动不已。不仅身心得到充分愉悦,也自觉地接受了宝卷的教化。

清末和近现代民间宝卷大量改编弹词、鼓词等曲艺传统故事,同时也借鉴它们的艺术形式,注意人物和细节的描写。特别是吴语区的“书派宣卷”的卷本上甚至“起脚色”,丰富艺术表现力,增加其娱乐性。如清末民初上海宣卷艺人抄本《双金花宝卷》,此卷述王文龙、王文虎两兄弟的婚姻故事。卷中王文龙赴京应试,行前想到岳父家借盘缠。妻子蔡氏深知父亲嫌贫爱富,对文龙说:“我家爹爹多势利,只恐怕苛薄我夫太无情。”文龙心存希望,来到岳父家:

摇摇那文龙行走,来到蔡府,叫道:“门上有人么?”(丑白):“[引]我做门公正命穷,日日夜夜打瞌虫。我道是谁?原来王姑爷到来,门公蔡福有礼。”(小生白):“门公少礼。我且问你:你家老爷在府否?”(丑白):“我家老爷在书房看书。”(小生白):“烦你进去通报一声,说我来拜望。”“是,晓得。”

① 本卷存朱容照原抄,嘉庆六年(1801)□字法校订本(□字不能识,可能是“章”字)。

那门公一路进内 ,来到书房 :“ 敬禀老爷 ,外面王姑爷前来拜望老爷 ,请老爷示下。”(副白) :“ 我且问你 :他身上衣衫如何 ?”(丑白) :“ 回禀老爷 ,下人不敢瞒说 ,王姑爷破衣百结。”(副白) :“ 他既然衣衫褴褛 ,你去对他说 :前门不便 ,叫他后门而进。”(丑白) :“ 是 ,谨遵老爷。”门公一路来到外边 ,说道 :“ 王姑爷 ,我家老爷吩咐 :前门不便 ,后门而进。”(小生白) :“ 你在怎讲 ?”(丑白) :“ 老爷言道 ,后门而进 !”(小生白) :“ 气杀我也 !”

文龙听说心中怒 ,放肆门公骂几声 :

“ 门前不准我进去 ,叫我今日进后门。”

门公听说回言答 :“ 爷你且听原因 ,  
不是门公来放肆 ,多是老爷作主张。”

文龙左思并右想 ,气死公子少年郎……

这段引文中 ,对王文龙的心理刻画细致 :门公在“ 老爷”面前唯唯诺诺 ,“ 老爷”嫌贫爱富的情态都写得真切传神。它起了脚色 ,宣卷艺人在演唱时 ,要模仿不同人物的声口 ,与弹词演唱无异 ,便可划入曲艺艺术之中了。

## 第五节 摇时调小曲与牌子曲

清代俗曲的流传 ,至乾隆年间已形成了一个庞大的系统。因其人皆可歌 ,每到一地都可用当地方言演唱 ,都可与当地民歌小调相融合 ,并作只曲、连曲、联缀、联套等各种组合 ,有极其丰富的表现力。因此受到不同阶层、不同修养、不同地域人群的欢迎 ,并演化成为形态各异的艺术品种。其中属于曲艺范畴的有时调小曲类 ,牌子曲的八角鼓类 ,击扬琴演唱的琴书类等三种主要类别。

### 一、时调小曲

清代时调小曲是在明代时尚小令的基础上发展起来的。傅惜华在《乾隆时代的时调小曲》一文中说 :

摇摇降及清代 ,南北俗曲 ,犹承明季余绪 ,旧调之外 ,复出新声 ,竞胜一时。按清初刘廷玑《在园杂志》卷三载 :“ 小曲者 ,别于昆弋大曲也 ,在南则始于[挂枝儿] ,一变为[劈破玉] ,再变为[陈垂调] ,再变为[黄鹂调] ,始而字少句短 ,今则累数百字矣。在北则始于[边关调] ,盖因明时远戍西边之人所

唱,其辞雄迈,其调悲壮,本‘凉州’‘伊州’之意,明诗云‘三弦紧拨配边关’是也。近则尽儿女之私,靡靡之音矣。”迨至乾隆时,以海内升平,民康物阜,民间戏剧散乐,初极繁盛。<sup>①</sup>

成书于乾隆末年的《扬州画舫录》对江南俗曲之盛况,则做了更为生动的描写:

摇摇小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有[银纽丝]、[四大景]、[倒扳桨]、[剪靛花]、[吉祥草]、[倒花篮]诸调,以[劈破玉]为最佳。有于苏州虎丘唱是调者,苏人奇之,听者数百人。明日来听者益多,唱者改唱大曲,群一嘘而散。又有黎殿臣者,善为新声,至今效之,谓之“黎调”,亦名[跌落金钱]。二十年前尚哀泣之声,谓之[到春来],又谓之[木兰花];后以下河土腔唱[剪靛花],谓之“网调”。近来群尚[满江红]、[湘江浪],皆本调也。其“京舵子”、“起字调”、“马头调”、“南京调”之类,传自四方,间亦效之,而鲁斤燕削,迁地不能为良矣。于小曲中加引子尾声,如《王大娘》《乡里亲家母》诸曲,又有以传奇中《牡丹亭》《占花魁》之类谱为小曲者,皆土音之善者也。<sup>②</sup>

两则材料都证明俗曲进入清代有了极大发展。其一是旧调之外复出新声,同时加引子、尾声使曲调的音乐结构也发生了变化;其二是曲词从字少句短向繁复发展,增大了容量;其三是表现内容从征战之曲向描写人们的日常生活转化,并有将传奇故事改编为小曲演唱者,究其原因,是俗曲在流传过程中因唱家的再制新声所致,否则“迁地不能为良”。

(一)扬州清曲 扬州清曲在清代称“小唱”,康、雍、乾三朝,漕运、盐运使处长江、淮河、黄河、大运河“三横一纵”航运枢纽的扬州,商贾云集百业兴旺,并形成了一个庞大的市民阶层。他们是扬州清曲的创造者和爱好者,唱清曲成为扬州人的时尚。当时唱清曲的人有三类:泛舟瘦西湖的歌妓,用一把二胡自拉自唱,沿街卖艺的艺人,久试不第的文人及手工业者、店员、市民的自娱演唱。其中自娱演唱者,对扬州清曲的发展贡献最大。乾隆年间最著名者,除上述黎殿臣外,还有“陈景贤善唱小曲,兼工琵琶,人称飞琵琶;潘五道士能吹无底洞箫以和小曲,称名工;苏州牟七以小唱冠江北,后多须,人称牟七胡子;郑玉本,仪征人,

① 傅惜华《曲艺论丛》,上杂出版社,民国26年版,第1卷,120页。

② 见李斗《扬州画舫录》,江苏广陵古籍刻印社,民国26年版,第1卷,120页。

近居黄珏桥 ,善大小诸曲 ,尝以两象箸敲击瓦碟作声 ,能以琴箏箫笛相和 ,时作落纬声、夜雨声、落叶声 ,满耳萧瑟 ,令人惘然”<sup>①</sup>。

乾隆年间扬州清曲已沿河道、商道 ,向北经山东至京津地区 ,向西经湖北至四川的成都、重庆 ,向南经湖南至广东、广西传播。李斗至广州 ,闻有扬州歌妓 ,前去寻访 ,“甫闻其声 ,乃知为里河网船中冒作扬妓者。其唱则以是曲为土音 ,岭外传之 ,及于惠、潮 ,与木鱼布刀相埒。”<sup>②</sup>后来广东南音中的[扬州南音]也说明与扬州清曲的渊源关系。

嘉庆年间 林苏门《续扬州竹枝词》记有 :“成群三五少年狂 ,抱得扬琴只一床 ,但借闲游寻夜乐 ,声声网调唱吾乡。”<sup>③</sup>扬州清曲的伴奏乐器又增加了扬琴 ,而“网调”依然流行。但随着嘉庆年间漕运改道、盐政改革 ,道光年间太平天国建都南京等事 ,扬州经济一落千丈 ,扬州清曲也一度衰落下来。同治年间江苏巡抚丁日昌下令查禁淫词小说 ,其中扬州清曲的《闹五更》《小尼姑下山》等也在被禁之列。

至光绪年间 ,扬州清曲在扬州的状况稍有恢复 ,而伴随上海经济的繁荣 ,一部分艺人转向上海。据《中国曲艺志·江苏卷》载 ,当时著名的清曲艺人有钟培贤、王永富、黎子云等。

(二)山东的俚曲、小唱 :俚曲即小曲 ,“俚曲”一词源自清雍正三年(1725)张元撰写的《柳泉蒲先生墓表》 ,其中对蒲松龄的作品 另原种称之为“通俗俚曲” ,由此有了“俚曲”这一名称。明末清初山东淄博一带小曲盛行 ,淄川蒲松龄在其《增补幸云曲》中写道 :“世事若循环 ,如今人不似前 ,新曲一年一换 ,[银纽丝]才丢下 ,后来兴起[打枣杆] ,[锁南枝]半插[罗江怨] ,又兴起《正德嫖院》 ,[耍孩儿]异样新鲜。”<sup>④</sup>说明了当时山东小曲的丰富 ,以及不停的发展变化。

蒲松龄(1660—1726) 淄川蒲家庄人。字留仙 ,号柳泉居士 ,世称“聊斋先生”。清代文学家、俚曲作家。书香世家出身 ,19岁应试 ,连中县、府、道三个头名 ,但后来屡试不第 ,终生清贫 ,对仕途黑暗 ,世无公道 ,满腔不平。遂作《聊斋志异》 ,借鬼狐花妖抒胸中郁愤。并用曲牌联缀文体写了《磨难曲》《寒森曲》《墙头记》等 另原种 ,揭露社会黑暗 ,表达了他对人民苦难的深刻同情。在这些作

① 见《扬州画舫录》 ,第 另原页。

② 见《扬州画舫录》 ,第 另原页。

③ 见韦人、韦明铎《扬州曲艺史话》 ,中国曲艺出版社 另原年版 ,第 另原页。

④ 转引自《中国曲艺志·山东卷》。

品中也为世人保存了[西江月][耍孩儿][劈破玉][银纽丝][叠断桥][罗江怨][呀呀油][憨头郎][玉娥郎][太平年]等五十余只曲牌。可使后人对康熙年间小曲的情况,有一明确的认识。

山东的小曲清代盛行的尚有岭儿调、平调、临清时调、临清琴曲等。其所唱曲调皆为沿运河由南北传来汇聚而成,同时,南地之曲也由此传向北地,北地之曲也由此传向南方。而济宁、临清则是最重要的两个俗曲小唱集散地。清末,山东的俗曲小唱随漕运的衰败而衰败。

(三)天津时调:由明清时期天津本地流行的民歌小调与外地传入的时调小曲融合而成。乾隆六十年(1795)刊行的《霓裳续谱》就记有天津、北京地区流行的各地曲调 14 种,俗曲 18 支。天津本地曲调主要为[靠山调][鸳鸯调][大数子],外来但已天津化的曲调主要为[拉哈调][秦楼悲秋][怯五更][后娘打孩][叉杆解狱][十杯酒][对花]等。而许多曲牌用的就是曲目的名字,其常见的曲目有《妓女悲秋》《妓女思想》《后娘打孩》《探清水河》《怯五更》《照九霄》《十杯酒》《画扇面》《绣麒麟》等。其演唱者与演出场所可分三种:一为搬运工、手工业者、店铺学徒于劳动之后的自娱消遣,其中唱得好的还组成“票房”,可去“走票”;二为以盲艺人为主体的“串巷子”演唱,即盲艺人到妓院为妓女与嫖客演唱,这是时调曲目内容多与妓女生活有关的主要原因;三为职业艺人在杂耍馆子的演唱。时调艺人进杂耍馆子演唱的时间约在光绪初年,并已有女艺人登台唱时调。光绪年间时调著名者首推盲艺人、弦师王庆和,以擅唱[靠山调]享名,授徒有王宝银、赵宝翠、朱宝红,后来成大名的刘宝全也是他的唱时调的徒弟。光绪二十六年(1900),天津出现人力车,人力车夫一跃成为时调小曲最忠实的拥戴者。甚至因为他们常边拉车边唱曲,天津人俗称人力车为“胶皮”,而称他们唱的时调为“胶皮调”。清末天津出现一批落子馆,进入落子馆的著名者有王宝银、赵宝翠、王红宝等,其中王宝银,三弦技艺为一绝,王红宝被称为“时调中的谭鑫培”。

(四)四川清音:清初,战乱加灾荒使四川百姓死走逃亡,良田荒芜。康熙四年(1665),清政府始招邻省百姓入川垦荒,“招两湖、两粤、闽、黔之民实东四川,耕于野,集江左右、关内外、陕东西、山左右之民藏于市”<sup>①</sup>。移民活动长达百余年,因此川民有“湖广填四川”之说。至乾嘉年间,土客杂居的四川,已形成了独

① 转引自《中国曲艺音乐集成·四川卷》,中国唱片出版社,1989年版,第 2 页。

特的文化,俗曲小唱是当时最受欢迎的一种,并以俗曲小唱为基础孕育出清音、扬琴两大曲艺品种。嘉庆九年(1804)刊行的杨燮著《锦城竹枝词》有一首称:“清唱扬琴赛出名,新年杂耍遍蓉城。淮书一阵莲花落,都爱廖儿《哭五更》。”<sup>①</sup>廖儿即廖贵,嘉庆间著名清音唱家,代表曲目《哭五更》。在此后直至清末,四川清音有两种人在演唱:一种是走街串巷的职业艺人,一种是业余喜唱清音的“玩友”。玩友如咸丰间岳池人吴镜川,他自弹三弦唱《碧莲教子》《月儿高》,一时无人能比。职业艺人“有瞎子携胡琴者,有女子抱月琴者,有陕人弹太仓弦(小三弦)者”<sup>②</sup>。初都在街巷演唱,光绪年间其中的佼佼者进入茶楼、书馆,这使清曲艺术渐渐向宜听又宜观的舞台艺术发展。如合川就出现了“风致婀娜,弹唱俱佳”的廖幺,“色艺俱妙”的牟红玉。职业艺人在光绪年间的一大贡献是将川戏的胡琴腔吸收成为清音的固定唱腔,使四川清音音乐成为以曲牌体为主兼有板腔体的音乐结构。

(五)湖北的小曲 清代湖北的小曲以汉滩小曲影响最大,它主要流行于湖北武汉、沙市、宜昌等地,各地的沿江码头为艺人聚集的地方。唱腔音乐由南曲、文词、滩簧、西腔、杂牌小调构成,其中滩簧为江浙传来之曲调,西曲指荆州花鼓的“西腔”。主要曲牌为[南曲头][南曲正板][南曲尾][文词调][滩簧调][西腔][四平]以及[银钮丝][叠断桥][刮地风][叹五更]等。清咸丰年间在武汉为“围曲坐唱”,操四胡的琴师为中心,余者六七人围坐,执二胡、琵琶、月琴、扬琴、三弦、檀板等轮换演唱,互相伴奏。时称“丝弦”或称“丝弦班”,以自娱为主。后职业艺人渐渐增加,演唱形式有一人自拉自唱的,有两人以上坐唱、站唱、走唱的,常见的是二人扮一生(拉四胡)扮一旦(执檀板击节)的坐唱。光绪年间,天门、沔阳击碟子唱小曲的艺人,到武汉加入了汉滩小曲的队伍,将碟子演奏也带到汉滩小曲中。光绪年间既有职业艺人组成的“五音联弹班”“八音班”“清音社”“丝弦班”等专业班社,也有以行业划分的票友组织,如汉口的粮食帮、船帮,沙市的绸布店员、及其他商贩,他们也常为富户唱喜丧堂会。除汉滩小曲外,清代流行的小曲尚有襄阳小曲、郢阳曲子等,其唱腔曲牌多为明清俗曲。

(六)西府曲子 流行于陕西关中西部,起源于历史上曾建制为府的凤翔,并流传到河南、四川以及西北的宁夏、甘肃、青海直至新疆的西府曲子。乾隆年间

① 同上。

② 转引自《中国曲艺音乐集成·四川卷》,中国唱片社1989年版,第100页。



已极盛一时,当时是农村乡镇自娱活动,俗称“自乐会”“念曲子”“地摊子”“板凳曲子”等。演唱时采取坐唱的形式,以独唱、对唱、齐唱、一唱众和的方式进行,演唱者都兼操乐器,早期为板胡、笛子、碰铃、节子板,后增加三弦、二胡等。根据唱家成员之不同,又分文人雅士茶余酒后娱乐消遣的“清客曲子”;农闲季节农民自娱或艺人卖唱的“江湖曲子”,以示雅俗之别。唱腔曲牌多来自明清流行的俗曲,有些曲牌从各地传入,如[虞美人]就具有极浓的江南风格。过去唱家均为男性,演唱时故事中的男性角色用月弦(正宫调),女性角色用平弦(小宫调),月弦曲目有《黛玉葬花》《林冲夜奔》等;平弦曲目有《小放牛》《放风筝》等。

其他各地的时调小曲,还有南昌清音,湖南丝弦,祁阳小调,宁夏小曲等,它们也都是在清代俗曲的基础上形成的。

## 二、八角鼓及其流变

明清代流行的俗曲,在各地形成了形态各异的曲艺演唱形式。清乾隆年间北京的旗籍子弟,在明清俗曲基础上,创造了以自娱为目的称为“八角鼓”的曲艺形式。这种曲艺艺术又随着旗籍官员的外放、旗籍士兵的驻防而流传各地。可以说,在清代凡为旗籍人士聚居的地方,都有八角鼓在传唱。八角鼓在各地传流过程中,又与当地民歌小调融合,形成为当地的又一种新的曲艺品种,这也就是八角鼓的姊妹曲种。

(一)北京的八角鼓 清乾隆年间在北京旗籍子弟中传唱的八角鼓艺术,系以其演唱时的击节乐器“八角鼓”而命名。对乐器八角鼓已知最早的记载见明沈榜《宛署杂记》志遗八“都城八绝”,其中说有刘雄擅击八角鼓,但没有说明其形制。清康熙年间,有李声振《百戏竹枝词》“八角鼓”条说:“楹鼓足鼓制不一,此数如何八角鼓?闻说雷鼗曾八面,天神可曾降南郊。”条后有说明“形八角,手击之以节歌,都门有之”<sup>①</sup>。乾隆年间,八角鼓成为旗籍子弟唱曲的击节乐器后,他们为其又增添了新的解释:“按八角鼓命名,即以清时兵制而定,每奏岔曲牌子等曲时,歌者手持之八角小鼓,即暗寓八旗。围鼓之八个小钹及串梁为三八二十四固山,鼓之所系之红黄丝二穗,黄者为宗室,红者为觉罗,即所谓宗室觉罗八旗二十四固山也。”<sup>②</sup>从乾隆年间八角鼓形成始,先后产生过几种演唱形式:岔曲、

① 李声振《百戏竹枝词》,载《清代北京竹枝词》,北京古籍出版社 1984 年版,第 52 页。

② 张次溪《人民首都的天桥》,中国曲艺出版社 1985 年版,第 19 页。

群曲、拆唱、双头人、单弦。其中群曲、拆唱、双头人、单弦是不同演唱形式的称谓。岔曲则是由一种独特曲词构成,唱词为四、四、七、七;七、七、三、七的八句,唱腔则为六句。

岔曲:传说为文小槎(一说宝小岔,名恒)所创。据崇彝《道咸以来朝野杂记》载:

摇摇文小槎者,外火器营人。曾从征西域及大、小两金川,奏凯归途,自制马上曲,即今八角鼓所唱之单弦杂排(牌)子及岔曲之祖也。其先本曰小槎曲,简称为槎曲,后讹为岔曲,又曰脆唱,皆相沿之讹也。此皆闻之老年票友所传,当大致不差也。<sup>①</sup>

另有与其类似的说法,见《升平署岔曲》之引言,所不同之者,文小槎为宝小岔。另有一说为今人王素稔之研究成果,在他的《八角鼓与单弦》<sup>②</sup>一文中提到,康乾年间北京盛歌童小唱,所唱为明清俗曲,除唱[边关调][码头调][黄鹂调][隶津调]外,也唱坐腔岔曲。八角鼓之岔曲,应该是坐腔岔曲之延续,是满族接受汉文化的结果。从岔曲曲词看,有从征西北军士演唱的痕迹,如《雪花儿山》有“疙疸疸好冷天”句,“疙疸疸”是典型西北方言语汇,但这种痕迹极其少见。究其主体,反映的还是北京旗籍子弟的生活,乾隆年间的一些岔曲多为民间流行的作品,多见于《霓裳续谱》《白雪遗音》,生活气息较浓,如《风流大姐》:

摇摇风流大姐打扮的一绝,百折的罗裙把那窄荡捏,相衬梅花高底儿的大红鞋,毛蓝布衫正可体,粉脸桃腮白、白似过雪,斜带着一丈青,水淋淋的玉簪棒儿在鬓边别。

而至道光年间流入宫廷以后,则发生了较大的变化,以《升平署岔曲》为例,岔曲唱词多极工整、典丽,内容以歌功颂德为主,此外就是描写春夏秋冬景色之作,全没有了以前那种浓郁的生活气息。

清代的岔曲以自娱演唱为主,可作为群曲演唱;可为一人击八角鼓演唱,另一人以三弦伴奏的“双头人”形式;亦可为自弹三弦自唱的“单弦”形式。若干演唱者被集体邀请到某家为喜庆日助兴,称“唱堂会”,其演唱包括了群曲、拆唱、双头人、单弦等所有形式,又称“全堂八角鼓”。

① 崇彝《道咸以来朝野杂记》,北京古籍出版社,1984年版,第155页。

② 《八角鼓与单弦》,载《曲艺艺术论丛》第二集,中国曲艺出版社,1984年版。

群曲:兴起于乾隆年间,为旗籍子弟应邀在喜庆堂会上的多人齐唱。唱岔曲,也唱昆腔、高腔曲牌,曲目多为《八仙庆寿》《天官赐福》《渔家乐》等喜庆吉利的內容。演唱时每人都敲击八角鼓,并用高腔的锣、鼓、钹伴奏,气氛红火热闹。是“全堂八角鼓”演唱的第一个曲目。清光绪年间能请众多人演唱的堂会减少,群曲也就与“全堂八角鼓”一起衰微了。

拆唱:脱胎于康乾年间北京歌童小唱的“平岔带戏”。与平岔带戏不同之处为,拆唱将平岔带戏表演的一旦一生,改为一丑一正,将平岔带戏内容以儿女私情为主,改为以插科逗笑为主。一般为三人演唱,弹三弦演唱的为“正”,坐于中间;左首一人站立,击打八角鼓;右首一人为“丑”,说闲话打岔。是出堂会演“全堂八角鼓”时的重要节目。曲目有《胡迪骂阎》《赵匡胤打枣》《小上坟》等。

双头人与单弦:从形式上区分,二者仅为两人一唱一伴奏与一个人自弹自唱的区别,对演唱的是八角鼓牌子曲还是子弟书词并无区分。如崇彝在《道咸以来朝野杂记》说:“道光朝有石玉昆者,说《三侠五义》最有名,此单弦之祖也。后来之随缘乐,本名司瑞轩(非瞽者),名犹优。说唱诸书,借题讽世,笑话百出,每出演景台、泰华诸园,能轰动九城。近年著名之德寿山即其支流也。光绪十几年,此人尚在。”<sup>①</sup>随缘乐是八角鼓艺术发展过程中的一位集大成者,多种演唱形式的八角鼓艺术渐渐衰微的时候,单弦,或称为单弦牌子曲的艺术,则由于他的创造流传下来,继者德寿山,使单弦成为北京乃至北方的一大曲艺品种。

随缘乐(生卒年不详):北京人,满族,汉军旗人。姓司徒,名瑞轩,字靖辕,“随缘乐”本是他创办的票房名,他从艺后,票房解散,也就成为他的艺名。据推算他应是咸丰至光绪年间人。关于他创造单弦的经过,王素稔在他《有关清代曲艺史料的三篇子弟书》一文中说:

摇摇相传他早年家境宽裕,是个拴笼子唱八角鼓的“把儿头”(按:类似戏班班主)。某年四月朔日,应西顶碧霞元君庙香会之邀,往唱八角鼓。因未能满足班中子弟需索、要挟,届时全部未到,司瑞轩一人无法演唱,伤了面子,乃愤而隐居京西蓝靛厂故居,积一年之功,据《水浒》《金瓶梅》《聊斋志异》等书编写杂牌子曲一百余回,排练精熟,出而在茶馆演唱,轰动一时。因系自弹自唱,号称“单弦”,遂使这一演唱形式流传至今。<sup>②</sup>

① 崇彝《道咸以来朝野杂记》,北京古籍出版社,1989年版,第19页。

② 此文载《曲艺艺术论丛》第1辑,中国曲艺出版社,1989年版,第17页。

关于随缘乐演唱单弦的情况,子弟书专有一篇《随缘乐》,描写他所演唱的茶园、观众以及他的演唱。其中说到他表演逼真,用了“学相声好似还魂的张三禄,铜骡子余三胜倒像活的一般”来形容;说到观众对他的崇拜则有,“满园中众人呆呆声息不动,一个个如聋似哑如犯了陈痰”的描写。当时他唱的曲目短则二本四本,长则八本十本。拿手的有《十粒金丹》《鼓盆得道》《青石山》《武十回》以及《聊斋志异》里的一些曲目。在音乐上他吸收了一些适宜叙事的曲牌,如[金钱莲花落]、[怯块书]、[南城调]、[靠山调]等,发展了音乐的叙述性功能;在曲词的编写上,则是将语言从文雅向通俗转化,加之表演的风趣与幽默,从而深受广大听众的喜爱。

德寿山(1851—1904)北京人,满族镶蓝旗。曾为佐领,光绪年间单弦牌子曲票友,曾为“醒世金铎”票房“把儿头”,常与当时大鼓名家同台献艺。宣统三年(1911)下海成为单弦职业艺人。他在表演上极其讲究,对演唱的语音、声韵、神情都有精到的研究,主张单弦的演唱要做到,“一声唱到融神处,毛骨悚然六月寒”的境界。他擅唱昆曲,将许多昆曲曲牌如[满江红][朝天子][哭皇天][小桃红][跑竹马]等引入牌子曲中,进一步丰富了单弦音乐的表现力。代表曲目有《杜小雷》《续黄粱》《马介甫》《葛巾》《水莽草》《昆虫贺喜》等。同时以岔曲创作尤其是临场的“现岔”最为著名,他熟悉官场,对官场黑暗的揭露、讽刺入木三分。是随缘乐之后的一位大家,对民国后单弦发展有极大影响。

(二)山东的八角鼓:八角鼓于乾隆年间即传入山东,传流的渠道有三:聊城、济宁、临沂一带的八角鼓为沿大运河水路从北京传入;济南、胶州八角鼓,莱阳弹词由在京为官的山东籍官员带回;青州八角鼓是由八旗驻军传来。八角鼓传入后有两种发展:一种以莱阳弹词为代表,一种以青州八角鼓为代表。在莱阳,八角鼓艺术被长山县令赵均同从北京带回后,当地人纷纷传唱,并为演唱三弦书的盲艺人所喜爱。他们将演唱语音改为莱阳方言,并重新命名为“莱阳弹词”。青州八角鼓则始终保持京字京音,其岔曲、群曲、拆唱、杂牌子的演唱形式及曲目,均承袭了北京八角鼓的传统。沿水路传到聊城、济宁等地的八角鼓,初始也是在官宦人家演唱,而后与莱阳弹词一样传入民间,为商人、手工业者和市民所欢迎,并成为青楼歌妓、盲艺人取悦观众的演唱形式。在传流过程中也是渐将京字京音改为地方语音,并将当地的民歌小曲融入其中,从而成为当地的地方曲种。

(三)河南的鼓子曲:河南的鼓子曲是河南当地的明清俗曲、民歌小调在流

源园

传过程中,受北京八角鼓的影响发展而成。在清代鼓子曲流行全省,又称大调曲子、曲子。在河南各地又有不同称谓,开封地区称“鼓词儿”“八角鼓”,周口、汝南称“丝弦道”,太康称“弦歌”,禹县称“清音”,在遂平称“北词”,豫北称“中州古调”。明清以来河南俗曲盛行,除江淮小曲外,河北、山东、山西、陕西的小曲也流入河南,在河南与当地小曲融为一体,使清代河南的小曲演唱更加活跃。河南的俗曲演唱多在年节社火秧歌中,常见的曲牌有[山坡羊][耍孩儿][闹五更][寄生草][罗江怨]等。清乾隆年间,旗籍官员、士兵驻防地的开封始有八角鼓演唱,击八角鼓演唱的形式被当地人称作“鼓词儿”。又有旗籍官员到陈州为官,这种鼓词儿也在陈州兴起。这种鼓词儿在开封、陈州等地兴起后,其演唱形式则为官员、文人、乡绅、商人等爱好者围坐的清唱,多在喜庆之日演唱助兴,或以文会友时唱酬,既自娱亦娱人。演唱时,唱者多闭目端坐,有一人持檀板或八角鼓演唱,另一人弹三弦伴奏的形式,更多的是持檀板的主唱者居中,多人各持一件乐器围坐,边伴奏边唱和。所持乐器有三弦、琵琶、箏、箫、八角鼓、小碟等。所唱曲目有从北京传来的,亦有当地鼓曲者的创作,多为《三国》《红楼》《西厢记》的片断。道光后鼓子曲出现了一批著名唱家,最著名者有王庚轩、王周南、汤印侯等。

王庚轩(1814—1874) 南阳人。秀才。喜好鼓子曲,进京谋官不成,带回子弟书《露泪缘》的十三段曲词,改写成十六段演唱。还借外出安徽、湖北、陕西、四川经商之机,收集各地俗曲。演唱以考究、端庄著称。与北京八角鼓共有的曲目有《渔樵耕读》《踏雪寻梅》《伯牙访友》等。

汤印侯(1814—1874) 南阳人。有称汤寅侯者。对鼓子曲多有创造,他将河南当时流行的戏曲、曲艺的梆子腔、越调、坠子、大鼓乃至京剧的唱腔,都设法融入鼓子曲唱腔中,且让听着感觉贴切自然,并常给人以变幻莫测之感。拿手曲目有《伯牙摔琴》《五元哭坟》《安安送米》《拉荆笆》等。应邀演唱之时,其环顾四周即可将所见景象编唱出来,无一遗漏。人称“曲子圣人”,是南阳鼓子曲(后称“大调曲子”)入民国后再发展的奠基人。

(四)甘肃的兰州鼓子:明代万历年间甘肃已有曲子班活动,乾隆年间敦煌驻军中有称“营武班”的曲子班。其时,甘肃当地的民歌小曲与陕西的曲子已合流。道光年间,北京八角鼓始在旗籍官府院内演唱,继之,有在府衙当差的差人将其传出府衙,时称“老调”。进而在民间传唱开来,并在演唱语音上逐渐改用兰州方言,而被称为“新调”。在流传过程中,由于当地曲子艺人的加入,使当地

曲子、曲目、曲牌充实到兰州鼓子中,兰州鼓子因此在清代成为甘肃流行最广的主要曲种。

### 三、各地琴书

明清俗曲在流传过程中形成的另一大支系是产生于各地的琴书。清中叶后,许多地区都有称琴书的曲种,它们的共同点是初期均以唱小曲为主,后都以扬琴为主要伴奏乐器,再后又受各地流行的其他曲种或剧种的影响,渐渐形成与明清俗曲演唱风格有别的演唱形式。

(一)四川扬琴:与嘉庆年间林苏门《续扬州竹枝词》记载扬州清曲演唱情况:“成群三五少年狂,抱得扬琴只一床;但借闲游寻夜乐,声声网调唱吾乡”相同,在四川也有《锦城竹枝词》说成都市内有“清唱扬琴赛出名”的情形。这都是用扬琴伴奏唱小曲的记载,与扬州情况不同的是,在成都“扬琴”不仅是乐器名称,同时已有了曲种名称的含义。其后,成都的清唱扬琴与当时极为流行的竹琴相融合,初始一人击扬琴、一人击单页镲(当地又称荷叶)演唱,后又将击单页镲改为渔鼓,称“渔鼓扬琴”。渔鼓腔与小曲唱腔相融,使四川扬琴在音乐上形成成为曲牌体与板腔体兼有的音乐结构体制,这是四川扬琴与其他明清俗曲曲种发展走向不同之一。道咸年间,著名扬琴艺人有谢成斋(1809—?)、胡天禧(1818—1870)、王化友(1820—1880)、康明煜(1825—1880)、谢海楼(生卒年不详)五人。光绪年间,川剧兴起,谢成斋弟子谢兆松(1840—1910),在与川剧艺人交往中将川剧胡琴腔之二簧引入扬琴唱腔中,并创造新腔,专工须生。扬琴演唱始向川剧的脚色行当唱腔发展,在文学上从叙事体向代言体转化。这是四川扬琴与其他明清俗曲曲种发展走向不同之二。光绪年间的盲艺人李莲生(1850—1910),师承谢兆松,工小生,又改唱老生、老旦,擅唱小腔。他还吸收了川剧高腔帮腔的演唱方法,使扬琴唱腔变得更加丰富。向川剧学习吸收的结果,使扬琴唱腔结构又进一步发生了变化,演变成为以板腔体唱腔为主,以曲牌体唱腔为辅的音乐结构形式。进而,其演唱的曲目也因所用唱腔类别的不同分为“大调”、“越调”两类。大调,主要唱腔板式有[一字][二流][三板][垛子]以及专用曲牌[满江红][春色娇]等,曲目有《白帝城托孤》《华容道》《活捉三郎》《金山寺》等;越调,主要唱腔曲牌有[越头][越尾][半边越][金纽丝][银纽丝][叠断桥][汉腔]等,曲目有《秋江》《船会》《贵妃醉酒》等。“玩友”是扬琴发展的重要推动力量,因他们的文化修养较高,唱念均较讲究,众多人参与的自

源园

娱演唱,也加强了分脚色、每人操一件乐器坐唱的演出形式。为此,民间亦有“假斯文,听扬琴”之俗谚,四川扬琴的清新典雅风格也就此形成。

(二)山东琴书 清代,明清俗曲在山东有沿运河城镇青楼妓馆,以及民间流行的时调小曲演唱,也有城乡民众自娱演唱的“小曲子”。在城镇,“小曲子”演唱者多为文人,他们自编曲词、连缀曲牌、抚琴抓箏,被称作“琴箏清曲”,雍正年间始有;乡村的“小曲子”盛于乾隆年间,乾隆五十一年(1796)已有著名唱家梁启祥,是以农民为主体的自娱演唱方式,为此又称“庄稼耍”。二者均为自弹自唱,前者用古琴、箏伴奏,突出了“雅”的风格;后者用扬琴、四胡、琵琶等乐器伴奏,分脚色演唱,以“俗”为特征。演唱的曲目长短不等,有长达二十余回的《白蛇传》,不到十回的《秋江》,也有许多单篇,如《王大妈探病》《鞭扫洛阳》《打瞎子》等。唱腔曲牌有二百余支,使用最多的为[凤阳歌][上河调][汉口垛][银纽丝][垛子板][梅花落]六支,艺人称“老六门主曲”。咸同年间“庄稼耍”极盛,但入光绪后,山东境内尤其是鲁西南一带连年灾荒,一些“庄稼耍”技艺较高者进入中小城市以唱曲谋生。为糊口,仅能自击扬琴演唱,时人称之为“唱扬琴”。唱扬琴艺人初时仍采用曲牌连缀的方法演唱故事,后受梨花大鼓等成熟曲种影响,也将音乐结构进行了改造,主要以唱[凤阳歌]及[垛子板]来讲述故事,兼用几支其他曲牌。形成了四句体[凤阳歌]与上下句体[垛子板]联接的近似板腔体音乐的结构体制。当时著名的艺人有曹县的袁绰然、郓城的刘道有、金乡的李凤兴等人,“唱扬琴”即始于他们。其中最有影响的是李凤兴(1849—1914),他和两个儿子李若光、李若亮号称是“父子三将”。与李凤兴同期的还有商秀岭(1849—?),成名较李凤兴晚,但是东路唱法的奠基人。“唱扬琴”当时流行的曲目有《打连科》《空棺记》《王天保下苏州》《水漫金山》,多为中篇。

(三)其他各地的琴书 在各地流行的琴书中,苏北的徐州琴书,安徽淮河两岸流行的泗州琴书、淮北琴书等皆与山东琴书有着密切的联系,是光绪年间山东琴书“唱扬琴”形式传到上述地区后改用方音,吸收当地曲调融合而成。在我国的西南,贵州扬琴(又称贵州琴书)其兴起的时间与四川扬琴相似,也是嘉道年间。在形成过程中也是受戏曲艺术的影响较大,而影响贵州扬琴的则是贵州梆子戏。贵州扬琴唱腔中的“二簧”“二流”,演唱者的分脚色坐唱,都受到贵州梆子戏的影响。而演唱群体中文人较多,曲词的华丽讲究,演唱时重唱工、白口等,也与四川扬琴相似。流行于湖北西北部的恩施扬琴的形成,为同治年间流入的四川扬琴在恩施地区的再发展。流行于云南昆明、腾冲的云南扬琴,则为同治年

间当地说唱艺术与流入的四川扬琴、贵州扬琴相融合而成。其独特之处在于唱腔音乐保持当地花灯、民歌、滇剧味道较浓。流布于山西武乡、襄垣等地的武襄琴书,以翼城为中心流布于豫、陕、晋交界地带的翼城琴书,都是嘉庆年间在唱明清俗曲的河南“鼓词儿”流入本地后,与当地弦子书合流后形成的,其特征均为击八角鼓、弹三弦或用木胡等乐器伴奏演唱。

## 第六节 摇莲花落与道情

莲花落源于唐代佛曲的“莲花乐”“落花”“散花乐”,宋、元、明三朝成为乞丐讨饭时演唱的歌曲《四季莲花落》,便是一种“丐歌”。道情自宋元以来随着道教的传播,至清代已流布全国,并在这过程中由宗教的道歌(道曲),一变为民间传唱的、以抒情为主的民歌道情,再变为说唱故事的曲艺道情。各地从道歌到民歌演变的历史均较长久,而从民歌向曲艺说唱故事的转变则始于明代,但那时还只说唱道教故事。入清后,方逐渐摆脱原来具有的宗教意义,与源于佛教的莲花落一样,也成为曲艺中的一大类别。

### 一、清代的莲花落

清代,北京已有乞唱的莲花落,又谓之“大口莲花落”,与职业艺人、票友演唱的“小口莲花落”两种并存。大口莲花落是元明两朝乞丐演唱莲花落延续下来的传统,小口莲花落则是一些职业艺人与票友,在乞唱莲花落基础上将其雅化,创造出演唱完整故事的曲艺的形式。同样,湖南的莲花闹,也有仅吟诵的“喊口”与唱腔音乐旋律性较强的“唱口”之分。丐帮活动遍及全国,乞唱莲花落也流布全国各地,而后,各地的乞唱莲花落的发展都与各地民俗相结合,产生了各地特有的曲艺莲花落,并有各种不同的称谓。如莲花闹、七块板、呱哒板、落子书、零零落、唱落花等。他们的共同特点是击节而歌,击节乐器多为大竹板与节子板。清乾隆年间之后,在全国各地陆续向说唱故事的曲艺品种转化,并成为我国曲艺的一大类别。同时在莲花落与东北大秧歌相融合的过程中,产生了东北地方曲种二人转,而冀东莲花落则通过“彩扮”转向“拆出”,成为评剧艺术的前身。

(一)北京什不闲莲花落 乾隆年间,在北京旗籍子弟演唱的小口莲花落,因纯属自娱,又谓之“清门”。至嘉道咸三朝,又将“什不闲”吸收至莲花落的演出

源



中,形成了一种堪与全堂八角鼓媲美的演唱形式,号称“什不闲莲花落”,简称“什不闲”或“莲花落”。

“什不闲”原为凤阳花鼓艺人卖艺时用以伴奏的打击乐器,其形为木架上缀以铙、鼓、钲、锣,演出时由一人专门敲击,演出后背在身上即可行走。而在什不闲莲花落演出中,旗籍子弟则将原本结构非常简单的木架,改制成为高 1 厘米、宽 1 厘米的红色木架,上方横木两端各安有涂金粉的木制龙头。上面挂有吊镲锅子、两面疙瘩锣以及布掸子、钱鞭、云帚等物。演出时将木架置于舞台正中的场面桌上,场面桌上还放置有单皮鼓、檀板、一副水镲及小锣、小堂鼓,在桌旁另置大堂鼓一面。什不闲莲花落的演出有一定规矩。开场时全体演员(一般七八人)站立在什不闲架子两侧,显得庄严肃穆,演出开始由全体演出人员用打击乐器伴奏演唱[四喜][八掌][架子曲],俗称“拉架子”,然后是莲花落曲目的演出。常演曲目有《老妈上京》《十里亭饯别》《王小赶脚》《铜大缸》《赴善会》等。因其演唱时演唱者为一旦一丑装扮,带有一定的戏剧性,为此极受旗籍子弟的欢迎。与“清门”相对的是“混门”,是职业艺人演唱的什不闲莲花落,他们常演唱的曲目有《王二姐摔镜架》《四姐捡棉花》《寡妇上坟》《四大卖》等。其共同特点是都有单唱、对唱、彩唱三种形式;单唱、对唱仅用竹板击节,彩唱则须锣鼓伴奏;彩唱时艺人要略加装扮,旦脚都是时下妇女装束,丑脚着京剧丑脚行当服装,彩唱表演尤重插科打诨。

嘉庆年间已有什不闲班社在茶园献艺,嘉庆十九年(1814)刊印的《都门竹枝词》“街市”载:“某日某园演某班,红黄条子贴通圈。太平锣鼓滩黄调,更有三堂什不闲。”<sup>①</sup>将三堂什不闲放在最后,可见其地位的重要。由于宫廷的喜爱,什不闲莲花落在咸同年间依然盛行,方濬颐《春明杂忆》,有“内府全虚供奉班,偶弹别调整云鬟。搔头傅粉高声价,百戏无如什不闲”<sup>②</sup>之句可证明。但伴随清朝走向衰落,没有了宫廷的提倡,光绪末年渐渐走上下坡路。光绪三十二年(1906)刊印的《燕京岁时记》说:“什不闲有旦有丑而无生,所唱歌辞别有腔调,低徊婉转,冶荡不堪,咸同以前颇重之,近亦如广陵散矣。”<sup>③</sup>在众多职业艺人中最有名的是赵星垣,与其同名的还有徐维亨(艺名徐狗子)等。

① 《都门竹枝词》。

② 方濬颐《春明杂忆》,载《北京风俗杂咏》,北京古籍出版社 1984 年版,第 194 页。

③ 富察敦崇《燕京岁时记》,北京古籍出版社 1981 年版,第 194 页。

(二)冀东莲花落 冀东莲花落形成并流行于河北东部的唐山、承德地区,俗称“唱落子”、“蹦蹦戏”。清道光前后,冀东一带始有用乍板、节子击节“单口”演唱的莲花落农民,同时在当地的秧歌表演中,也出现了双人的对口演唱,并按照秧歌一旦、一丑装扮起来。旦为上妆又称“包头”,手拿手帕、折扇;丑为下妆,勾戏曲丑脚脸谱,手持乍板、节子板击节。演唱形式为唱落子调,扭秧歌步。同时,在唱腔中又吸收了冀东流行的[绣麒麟]、[茨儿山]、[放风筝]等民歌小曲,使唱腔更加丰富多彩。所演曲目多出于大鼓书、皮影、梆子腔的曲目或剧目,常见的有《茉莉花》《绣得勒》《小姑贤》《对花》《采茶》《小看戏》等,极具冀东地区的风格特点。光绪年间,冀东一带出现了许多职业、半职业莲花落班社,如滦县有以金开福为首的二合班、永合班,乐亭县有崔八班、杨三发班、夏文元班,丰润县有孟光武班、赵家班等。其中每个班都有著名艺人,金开福(艺名金长腿)唱做最佳。其徒成兆才(1874—1926)开始随其在二合班边学艺边演出,光绪二十二年(1896)入崔家班,成为冀东一带红角。在他的艺术实践过程中,将单口、对口演唱形式进一步发展为彩唱(又称“拆出”),并在音乐、表演上吸收梆子戏(河北梆子)的表现手段丰富其艺术表现力,使冀东莲花落具有了更多的戏曲成份,这也成为成兆才改革冀东莲花落的方向。光绪二十七年(1901)他曾与金鸽子、孙凤岗、孙凤鸣等组班进入天津演唱莲花落达几年之久。光绪年间冀东莲花落艺人也多到辽宁“撂地”“跑棚”演出,冀东艺人李子祥还于光绪三十三年(1907)在营口成立共和班“永丰社”。清末,冀东莲花落的发展已为日后评剧的形成奠定了基础。

(三)流行各地的莲花落 清代流行各地的莲花落种类繁多,虽都有共同的特征,但又各具浓郁的地方特色,形态各异、名称不同的演唱形式。如湖南的莲花闹,江西的打莲花,广西的零零落,云南的姚安莲花落,福建的闽东莲花落,浙江的绍兴莲花落,四川的莲箫,广东的五句落板、唱落花等等。

莲花闹:又称莲花落、莲花乐,流布于湖南全省各地。明清以来“花子”唱莲花闹乞食,在湖南已成传统。明清两朝文人诗作及戏曲演出中都有“花子”唱莲花闹的记载或场景。但有文字记载的莲花闹艺人在长沙排街演唱已是光绪年间,此前几乎无职业艺人卖艺状况的记载。以演唱风格的不同,湖南莲花闹分为两种。湘中、湘北一带的莲花闹称“喊口”,演唱时为有节奏的吟诵;另一种称“唱口”,它的旋律性较强。衡阳、衡南、汉寿、邵阳、平江、岳阳的莲花闹,酃县、茶陵等县的‘比比歌’,祁阳、零陵、东安、武冈等地的‘零零落’,常德的‘打漂’;

新化、娄底、隆回、冷水江等地的‘兴隆山’等均属此类”<sup>①</sup>。“唱口”类莲花闹,因各地方音不同,唱腔也有区别。它们的相同之处是演唱正词时,唱腔旋律皆近似朗诵,起伏不大,而衬腔的演唱其旋律则热烈而欢快。它们各自又有各自的特点,如衡阳的莲花闹有三种唱法:一种被艺人称作“九九十八弯”的,唱腔旋律起伏很大,行腔优美;另一种为演唱起来慷慨激越,称“老莲花闹”;三种为用有板无眼、紧节拍演唱的,近似“喊口”唱法的“打案”,率直、流畅,唱起来一气呵成。各地演唱的曲目大体相同也各有特点,代表性曲目有衡山莲花闹艺人武智熊演唱的《懒婆娘》,塑造了一位连虱子与芝麻都分不清的懒婆娘形象,令人捧腹。其他有衡南的《七子团圆》,衡阳的《雁蚌相争》,石门的《懒大嫂》,桑植的《二十四孝》《八洞神仙》。在所有曲目中演唱一个完整故事的不算多数,较多的还是应景即兴之作。表演形式有单口、对口以及一人演唱众人帮腔,演唱时左手执一副竹板(又称“莲花板”),右手执一锯齿状竹片刮奏。

打莲花:又称莲花落,流布于江西省吉安、遂川、萍乡、宜春、上饶、黎川、赣县、安远等地。明清两朝,江西有些地方先后建有圣恩堂、养济院,在所收容的孤寡残疾者中,教其中的一些盲人学唱道情、莲花落以谋生。清中叶以后,江西采茶戏兴起,始有明目艺人在唱莲花的基础上吸收采茶戏的音乐与表演,故称“打莲花”。打莲花的演唱形式有与莲花闹相似,也有单口、对口或一唱众帮等形式,用莲花板、齿形竹片击节等。也有不同之处,如一唱众帮时为领唱者击扁鼓,众人帮腔,有击莲花板、牛皮鼓并配以小锣、双钹伴奏演唱的。初始曲目多为即兴编演的吉祥话一类,后渐渐有了叙述故事的中长篇。

零零落:又名莲花落、叫化歌、过街溜等。流行于桂北地区,以桂林、柳州为盛。乾隆年间,桂林设有收容残疾人及流浪无业者的养济院,因养济院资金不足,遂让盲女学“教化歌”沿街乞讨。桂林、柳州两地于黄昏时分,常见两名盲女相互搀扶,用桂林官话唱“教化歌”,一人唱一人帮腔,同时敲打竹板以击节。唱词多为:“老板老板大发财,你不发财我不来,你今发财我来唱,请把铜钱丢过来。”唱腔尾句最后一字是接腔,接腔的衬字为“零零落长排落”,故称“零零落”。道光后零零落艺人渐渐开始演唱有情节的故事,人们将这些黄昏时分陆续上街演唱的盲艺人称为“过街溜”。其曲调有上下句体的[七字零零落][十字零零落],也有桂林流行的小曲[十指尖尖][倒采茶][点兵歌][苦零零]等。演唱的

<sup>①</sup> 见《中国曲艺志·湖南卷》,新华出版社1996年版,第220页。

曲目常见的有《孟姜女》《卖油郎》《祝英台》等。

其他如姚安莲花落 清咸丰年间 由四川莲花落和车灯传入云南西部的姚安地区而形成 闽东莲花落 又称为“嘭嘭鼓”。清代光绪年间流行于福鼎、霞浦、寿宁等地。都以当地方言演唱 形成各自不同的曲艺形式。

(四)莲花落与东北二人转 二人转别名很多 清代多称为“蹦蹦”。清初东北汉族民间的娱乐活动以秧歌为盛 康熙初年被贬宁古塔的杨宾著《柳边记略》卷四载：“上元夜 好事者辄扮秧歌。秧歌者 以童子扮三四妇女 又三四人扮参军 各持尺许两圆木 戛击相对舞。而扮以繖铎卖膏药者前导 傍以锣鼓和之 舞毕乃歌 歌毕更舞 达旦乃已。”<sup>①</sup>还有与秧歌有关的诗曰：“夜半春姑着绮罗 嘈嘈社鼓唱秧歌。汉家装束边关少 几队□儿簇拥过。”<sup>②</sup>从清嘉庆十八年(1813)起 清政府从北京向东北陆续遣散一批批移民 这些人也将当时北京盛行的各种艺术 子弟书、八角鼓、什不闲莲花落带入东北。其中子弟书、八角鼓多流传于城市以及满族聚居的地方 而什不闲莲花落则渐渐融入民间。咸丰十年(1860) 吉林将军景淳奏请解除吉林封禁获准 到光绪元年(1875) 东北人口已由几十万增至二三百万。其中绝大部分是来自山东、河北等地逃荒求生的农民 他们的到来也将当地的习俗、自娱活动 其中尤其是秧歌、打连厢等带到东北 使东北大秧歌内容更加丰富 一改“汉家装束边关少”的状况。清道光以后 东北的大秧歌表演时 已较杨宾在《柳边记略》中的记载复杂得多 演出时秧歌队中的舞者多装扮成青蛇、白蛇、渔翁、唐僧、沙僧、孙悟空、猪八戒、傻柱子、刘海等民间传说、戏曲中的人物 舞者手中的“尺许两圆木”也被技巧丰富的手绢、扇子等道具所取代 而最引人注目的是秧歌队中的旦、丑表演 他们的舞蹈体态轻盈 风姿绰约 歌唱珠喉婉转 而且有了简单的故事情节。

歌与舞是东北大秧歌的灵魂 秧歌的歌舞也有内容 但均较简单。与莲花落结合 将具有引人入胜复杂情节的莲花落曲目融入了秧歌表演之中 从而形成了既保留了秧歌的“扭、浪、逗”的表演风格 手绢功、扇子功等特技 诸多东北流行的民歌小曲唱腔 也保留了众多莲花落曲目 并在演唱这些曲目过程中将莲花落的唱腔音乐、表演与秧歌音乐、表演相融合。与此同时也将吸收的对象延伸至子弟书词、连厢表演等各种当时在东北流行的艺术形式。“千军万马 全凭咱俩”

① 转引王兆一、王肯著《二人转史论》,时代文艺出版社 1994年版,第 198页。

② 同上。

的东北二人转艺术也就因此产生了。

二人转艺人演出活动主要在农村,尤其是在冬季大雪封门,南北炕上坐的是观众,炕的中间就是艺人演唱舞台;另一种演出场所是交通线上的大车店,冬天在室内,夏天在室外。

道咸年间,东北二人转已经积累丰富的曲目,如《摔镜架》《大西厢》《蓝桥会》《包公赔情》《杨八姐游春》等。同治年间随着二人转进入城市,子弟书词也被艺人拿来演唱。同治十二年(1873)沈阳的刘世英著《陪都记略·诸般技艺门》“碰碰”(蹦蹦)条中说:“逢庙会,人烟盛,堂客喜,碰碰碰,抱孩子,净发愣。《忆真妃》《梦中梦》,赶车的,更好胜,车骡俱净。”它说明了如下几个问题:二人转进了沈阳,这是一件大事,但也仅能在庙会演唱,在城市庙会的观众中,以妇女居多,许多人是坐大车赶来观看的,最受观众欢迎的曲目是《忆真妃》《梦中梦》,两个曲目都源自子弟书,说明二人转在曲目方面又有了新的拓展。二人转艺人在吸收其他曲种曲目时,大都会被他们加以改造,向新的曲目注入二人转的演唱风格,更注意新曲目能被东北观众所接受。如《包公放粮》中就有“听说包公要出京,忙坏东宫和西宫,东宫娘娘烙大饼,西宫娘娘剥大葱”等句,充满的是东北地方风情。

至光绪时,二人转曲目已达二百余段,而且题材极其广泛。有讲朝代历史类的《纲鉴》《大清律》等,有“列国段”《密建游宫》等,“三国段”《古城会》等,“隋唐段”《秦琼观阵》,“宋代段”最多,如“刘家曲子”《双锁山》等,“杨家曲子”《杨八姐游春》等,“包公段”《包公赔情》等,“水浒段”《鲁达出霸》等,以及爱情、生活故事《大西厢》《蓝桥会》《小拜年》等。唱腔曲牌已积累有常用曲牌、辅助曲牌、专用曲调、小曲小帽四大类,二百余支。同时还有类似相声以说口为主的曲目《花子拾金》《南京大柳树》《八个先生磕头》等。其表演形式在此时已形成一人演唱的“单出头”,二人演唱的“双玩意儿”,三人演唱的“拉场戏”。但是在舞台上渐渐也出现了一批宣扬封建迷信的曲目及淫秽下流的脏口表演,如《黄氏女游阴》《十八摸》等,为此官府常以有伤风化为由加以取缔。光绪三十三年(1907)三月初六《盛京日报》题为《落子园开演》文章称:“西门外清乐茶园西邻院内开以落子园,初三开演,即前在营口、大连所唱之蹦蹦戏,其猥词淫态不堪入高人耳目,实于风化攸关,然而下流社会之人,是日往观者甚众。”<sup>①</sup>

① 《中国曲艺志·辽宁卷》,中国曲艺出版社,1985年版,第134—135页。

清代著名二人转艺人有董傻子、刘富贵、杨德山、赵富、张相臣、庞凤等,他们在艺术上各有创造,对推动二人转艺术发展起着重要的作用。

## 二、清代的渔鼓道情

宋元明以来伴随着道教的传播,道情至清代已流布全国,并在这过程中由宗教的道歌(道曲),一变为民间传唱的民歌的道情,再变为说唱故事的曲艺的道情。各地从道歌到民歌演变的历史均较长久,从民歌向曲艺说唱故事的转变始于明代,但只说唱道教故事。入清后,方逐渐摆脱原所具有的宗教意义,与源于佛教的莲花落一样,也成为曲艺中的一大类别。曲艺渔鼓道情的广泛传播则较晚,多在道光年间至光绪年间,并在南方与北方形成诗赞体与乐曲体两种不同的文学结构。无论在南方还是在北方的渔鼓道情艺人,既以曲艺演唱形式谋生,也参加到皮影班参加皮影演出,曰“打渔鼓、唱道情、演皮影”,或曰“渔皮不分家”。摇摇头

(一)湖南、湖北的渔鼓道情 清康熙十年(1671)有湖南诗人王夫之(1619—1689)仿元末明初武当山著名道士三丰真人的《四时道情》《五更道情》,作《愚鼓词》。其《遣兴诗》有云:“珍重智灯逢暗室,凄凉愚鼓背人敲”。愚鼓系渔鼓之谐声,为诗人自谦之意。此举后被人效仿,衡阳渔鼓艺人行会组织就曾取名“化愚堂”。<sup>①</sup>可见至康熙年间,文人仿照道士的“四时”“五更”道情抒发自己的胸襟,成为当时的时尚。

关于渔鼓道情,在同治本《安仁县志》已有如下记载:“县境渔鼓演唱,一曰源于元代鼓板,二曰明代弹唱。”<sup>②</sup>虽是源流的探讨,但也足以说明同治年间以前渔鼓演唱在当地已十分流行了。道咸年间,省会长沙已有渔鼓艺人击渔鼓筒板唱道情的活动,著名艺人张跛(约1815—1875)于咸丰年间成名,常应招到达官富豪家演唱。当时长沙文人杨恩寿认为他的演唱技艺堪与柳敬亭媲美,并特为他写下《张跛小传》。其中有文字说:“河以北俗尚说书,若明末季麻子,即《桃花扇》院本诨名之柳敬亭也,声名著甚,吴梅村、钱牧斋至以诗章之。若湖南则无有挟此技者,惟有以鼓板唱道情而已。余所闻,莫妙于张跛……尤赏其《刘伶醉

① 《中国曲艺志·湖南卷》,新华出版社1989年版,第188页。

② 同上。

酒一折……跛待心领神会，惟肖惟妙云。”<sup>①</sup>在他的《坦园杂记》中，还记载了同治二年、五年、七年、八年四次为母做寿，请张跛唱道情的情形。与张跛同一时期的还有衡阳的魏祥和，在江东岸开茶楼，唱道情腔，白天仅收茶资，夜晚加收书资，唱长篇，如《封神榜》《水浒传》《三国演义》。同治年间，魏祥和传艺于魏书亭，魏书亭以衡阳方言演唱，在衡阳演唱二十年，在他又收徒祝家维后，表演形式改为魏弹小三弦，祝击渔鼓的二人班。常唱曲目为《陶澍访江南》《彭公案》等。

同光年间，渔鼓道情在整个湖南普遍流行起来，尤其曾国藩的湘军将领纷纷衣锦归里。他们大多挥金如土，出入茶楼酒肆，农村渔鼓道情艺人纷纷流入城镇，长沙、邵阳、衡阳、湘潭、澧县等地均有艺人卖唱于街头。其时，湘西、湘北渔鼓艺人除击渔鼓、筒板外，又加上了一只小锣，湘中、湘南渔鼓艺人则广泛吸收民歌小调，并加上了三弦或月琴伴奏，形成了两支不同风格的渔鼓道情。

清末湖南木刻印刷业兴盛起来，有永州大雅堂木刻版《新编韩湘子九度文公道情全本》，也有渔鼓、弹词说唱刻本《珍珠塔》《瓦车棚》等刊行于世。又由于各种小唱本、调子书、长篇书词充斥街市，也丰富了渔鼓道情的演唱书目，常见的有《八美图》《儿女英雄传》《天宝图》《七剑十三侠》《粉妆楼》《七侠五义》《施公案》《彭玉麟私访广东》等。

清末民初，湖南农村凋敝，为谋生，从在皮影演出前加唱渔鼓，到搭皮影班，白天唱渔鼓，夜晚唱皮影。身怀二技的艺人渐渐增加，“在湘南地区占渔鼓艺人的怨豫以上。知名者有衡阳的魏雁程、衡山的曹德贵、衡东武新发、常宁王继铭、耒阳刘显贵等”。<sup>②</sup>在皮影、渔鼓合流的过程中，渔鼓唱词增加了代言的成分，增强了一人多角的表演特色，皮影的剧目也被吸收到渔鼓书目中来，皮影戏音乐的戏剧性成分，促使渔鼓艺人将渔鼓唱腔发展得更加丰富，如皮影曲牌体唱腔[红纳袄][清江引]被吸收到诗赞体唱腔中，皮影戏的[小生腔][小旦腔]也成为渔鼓常用的唱腔。

湖北的渔鼓在清乾隆年间已经流行，有艺人具体活动记载则较晚。其种类繁多，主要有：沔阳渔鼓，从艺人师承可推到嘉庆年间，道光二十年（1840）前后始见职业艺人，哦嗨腔渔鼓，光绪年间流行于阳新、三溪、大冶、湖山、通山等县；形成历史可追溯到道光年间的宜城兰花筒，光绪年间已有职业艺人的，恩施土家

① 同上，第愿页。

② 《中国曲艺志·湖南卷》，新华出版社 1998年版，第 苑园页。

族苗族自治州鹤峰县走马坪的走马渔鼓 ;光绪年间已盛行的 ,阳新县金龙、海口地区的金海渔鼓。尚有沔阳渔鼓传至随州 ,被称为“拍道情”的随州道情 ;沔阳渔鼓传至长阳 ,与当地[云池调]相融合而产生的长阳渔鼓 ;沔阳渔鼓传至枝江县形成的“楠管”(渔鼓筒用楠竹制成 ,故称) ;由茶歌与渔鼓腔相融合形成的鄂东南阳新县龙岗镇的龙岗道情 ;鄂东南阳新县富河北岸 ,击边钹演唱的铁板道情 ,又因铁板道情艺人均以演唱郑板桥《道情》做开篇 ,又称其为“板桥道情” ;湖南渔鼓传入江汉平原的公安、石首、江陵等地形成的公安道情 ;原称大冶哦嗨腔渔鼓、四平调渔鼓 ,后吸收农家栽田高腔 ,产生了[高腔四平]唱腔的大冶高腔渔鼓等等。

在众多渔鼓道情品种中 ,以沔阳渔鼓著名艺人为多。道光年间已有张洪显、皮思金、皮思银、刘泡四人被称为“三根半筒子”(其中刘泡技艺稍差 ,故称半根)。他们的行艺活动也颇有代表性。一是对渔鼓筒、筒板进行了改革 ,将一根渔鼓从中间锯为两截 ,在接头处配以铜套 ,两截合拢后有半寸多伸缩余地 ,以调节渔鼓筒的音高 ,张洪显又将二尺多长竹制筒板改为木制云阳板 ,使其与渔鼓声音更协调。二是以渔鼓伴唱灯影戏 ,渔鼓艺人学习皮影的操作 ,并以渔鼓腔调唱皮影 ,导致光绪二十六年(1900)前后沔阳渔鼓与皮影戏的大规模的合流 ,并引起沔阳渔鼓的进一步发展。沔阳渔鼓书目也与皮影剧目产生了交流 ,他们共有的书目有 :《十三款》《双头驴》《吕蒙正赶斋》《吴汉杀妻》《乾隆皇帝游江南》《西游记》《北宋杨家将》《张四姐游东京》等。中长篇演义小说、传奇故事、案卷都可为沔阳渔鼓唱本 ,与其他省区道情曲目常见的神仙道化故事曲目发生了不同的变异。湖北各种渔鼓的演唱形式大体上有 :一人沿街卖唱 ,称“打溜” ,多唱活词儿 ,见什么唱什么 ;有一人唱多人和的 ,如铁板道情 ,唱者执渔鼓、云板 ,和者中有二人击田鼓、边钹 ;演皮影戏则多为五人班 ,提影说唱两人 ,一人操渔鼓、筒板 ,另二人击五件头打击乐 ,鼓、钹、大锣、小锣、马锣。

(二)山西、陕西的道情 :山西的道情有流布于山西北部、内蒙古南部、陕北东部、河北西北部的晋北道情 ,流行于晋西的临县道情 ,流行于洪洞一带的洪洞道情 ,流行于运城、永济一带的河东道情。这些道情曲种清代已十分流行 ,乾嘉年间 ,山西戏曲、曲艺出现了诸腔杂陈的繁荣局面。民国二十三年《安邑县志》记有当时的盛况 :“乡村演唱杂戏 ,其音调在昆曲与梆子中间 ,以鼓为节奏。亦有家戏 ,分梆子与眉户两种。此外则敬神剧以梆子居多数。……街巷演傀儡戏 ,亦曰‘小戏’ ,亦曰‘泥圪塔’。夜演灯影 ,亦曰‘碗腔’ ,颇受社会欢迎。有‘坐乱源圈



谈’亦唱梆子腔,间有唱道情者,用渔鼓、简板为节奏……”<sup>①</sup>说明乾嘉年间在山西的安邑县有一种坐唱的演出形式,有唱梆子腔的,也间有敲渔鼓、简板唱道情的。山西道情演唱的书目以神仙道化、二十四孝题材为主,如《湘子出家全图》《庄周梦》《拾万金》《郭巨埋儿》《王祥卧冰》《何文秀三复生》等,也有一些民间生活题材的书目,如《老少换妻》《招谷子》《玉虎坠》等。其演唱形式有一人击打渔鼓、简板演唱的,也有多人坐唱的,尤以河东道情说唱八人班最典型。演唱时定额愿人,相传因“八仙”而定,每人均为唱奏互兼,一专多能。演唱者须身穿长袍,正襟危坐,目不斜视。但是至清末,山西曲艺的道情受戏曲影响陆续转向戏曲形式发展。晋北道情受北路梆子影响,同时也吸收了二人台音乐,形成戏曲的晋北道情;临县道情则与临县秧歌相结合,形成戏曲的临县道情;洪洞道情受蒲州梆子影响,吸收当地民歌小曲,形成戏曲的洪洞道情;河东道情则受中路梆子影响,形成戏曲的东路道情。

陕西的道情主要为盛行于长安及其周边地区的关中道情,流行于商县、洛南地区的商洛道情,流行于陕南安康、汉中地区的陕南道情。商洛道情、陕南道情都是关中道情流入商洛、陕南后的再发展。关中道情主要演唱形式为众人围桌坐唱,主唱一人,众人于唱腔尾句帮腔。艺人称这种帮腔为“嘛韵”“拉坡”或“拉波”,常用的嘛韵有[耍孩韵][皂罗袍韵][大欢韵][小欢韵]等,并分“阳波”(欢音)、“阴波”(哭音)两种。清嘉庆年间以前的关中道情是填词演唱的,常用的词牌有[耍孩儿][皂罗袍][大红袍][浪淘沙][佛儿韵]等,也有明清俗曲中的曲牌[挂枝儿][太平歌]等。清嘉庆年间后,受秦腔的影响,唱腔音乐中渐渐融入秦腔的板腔体唱腔,表演也渐从围桌坐唱转向广场踏席,有了简单的化妆,向二小戏、三小戏发展,但击节乐器的渔鼓简、简板等仍旧使用。

清代的陕西道情事实上是四种生存状态,在陕北是民歌状态,在关中及陕南等地则分为曲艺的坐唱,戏曲的踏戏,以道情腔唱皮影。曲艺的道情曲目大致分三类:神仙道化类如《目连救母》《湘子出家》《林英叹五更》《大孝传》《二堂认母》等;历史故事类如《甘露寺》《吕蒙正赶斋》《游武庙》《走麦城》等;民间故事类如《二姐娃做梦》《小姑贤》《杨二姐赶会》等。在与秦腔、皮影融合的过程中,曲艺道情的曲目对丰富秦腔、皮影的剧目有着极大影响。

(三)河南的渔鼓道情与河南坠子 清乾隆十七年(1752)《西华县志》载有该

① 转引自《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1989年版,第151—152页。

县明末举人理鬯和所作《渔鼓曲》词,说明当时在河南渔鼓道情已相当流行了,至清末才是河南渔鼓道清发展的鼎盛时期。按地域划分,在河南有流行于信阳、南阳一带的豫南渔鼓,驻马店一带的汝河道情,开封、商丘、周口一带的豫东道情,流行于豫西与晋、秦交界的灵宝、陕县一带的灵宝道情。据《中国曲艺志·河南卷》对渔鼓艺人张和义在光山县行艺传徒已届十代推算,张和义应是清乾隆年间豫南的渔鼓艺人。豫南与湖北交界,豫南渔鼓在长期发展过程中与湖北渔鼓多有交流,为此有许多相似之处。如唱腔花腔多、拖腔长,均用渔鼓筒、云阳板、小镲伴奏,同称为“三响”;也有身兼皮影、渔鼓两技者。汝河道情在清初仍为道士演唱,后渐由俗人演唱,但囿于传统,俗人也皆起法号。如上蔡县的董木法号“智育”,泌阳的唐太民法号“云清”。汝河道情发展过程中受豫南渔鼓、豫东道情影响较大,唱腔为板腔体,以单档坐唱或站唱行艺。豫东临界山东、安徽,道情的唱腔受山东渔鼓影响较大,尤其是开腔必以“哎”字起唱。灵宝道情与山陕的道情有许多相似之处,艺人之间多交往,且有职业艺人与民间业余演唱两种。灵宝道情深受当地官宦、乡绅喜爱,常编词自唱自娱。至道光年间,这种形式被乡民发展为五人组成的“乡党班”。演唱时围桌闭目端坐,主唱击渔鼓筒、筒板上首,其余四人各操四胡、洞箫、月琴、碰铃,在每到唱腔结尾处帮和,俗称“调坡”。在音乐上亦有“官调”(欢音)、“梅调”(苦音)之区别。清末灵宝道情艺人也兼演皮影。河南的渔鼓道情书目,也以神仙道化内容为主兼有部分历史题材、生活题材书目。如灵宝道情主要书目为《三度林英》《湘子传》《算卦》等,为此民间流行有“裱糊匠离不了糍子,唱道情离不了湘子”的谚语。

道情在流行中与三弦书合流,还产生了一个新曲种——河南坠子。据传“清道光七年(1827),开封招讨营小乔庄三弦书艺人乔治山(1804—?)随师行艺于开封,无意中将小鼓三弦去掉一根弦,变拨弹为弓弦,坠子弦自此产生,并改变了三弦书‘弦不随腔’的伴奏方法,成为唱一句拉一句的‘托腔坠字’。又因为他经常自拉自唱《玉虎坠》一书,故,人们将这种新的演唱形式称为坠子书”<sup>①</sup>。将三弦改为坠子弦这种伴奏形式,为安徽道情艺人郭成德喜爱,从开封带回安徽的颍州(阜阳)、亳州。他唱道情腔,击筒板,用坠子弦伴奏的形式,被人们称为“坠子”。颍、亳二州的道情艺人以及莺歌柳(又称“小鼓弦”,三弦书之一种)艺人纷纷效仿,就此流传开来。光绪年间坠子已在豫东、豫西南、豫北各地流传开,并出

<sup>①</sup> 《中国曲艺志·河南卷》,中国曲艺出版社,1986年版,第256页。

现一批较著名的艺人。如新郑的道情、三弦书艺人薛玉湘于光绪四年(1878)改唱坠子,封丘的三弦书艺人高天云光绪九年(1883)赴亳州学唱坠子,鹿邑渔鼓艺人赵明堂光绪十二年(1886)改唱坠子。其间,伴奏乐器的变化有:原三弦鞞的蟒皮改为桐木板,渔鼓艺人改唱坠子之初,仍怀抱渔鼓筒,后弃渔鼓筒;三弦书艺人改唱坠子后,将腿板改为脚梆。演唱形式有:自拉自唱的称“独角坠子”“两开弓”;另一种为艺人击筒板或小镲站立演唱,另一人拉坠琴脚踏脚帮。还有渔鼓艺人改唱坠子之初被称为“渔鼓坠”的。在这过程中河南的三弦书,安徽的莺歌柳书,河南、安徽的渔鼓道情,它们的唱腔、表演及曲(书)目进行了空前的大融合,艺人的活动也由乡村庙会扩展到城镇码头,而更大的发展则在民国之后。

(四)四川竹琴 清初,四川许多城镇的水陆码头以及街巷之间都有道士持渔鼓、筒板流动演唱道情,其曲称[玄门调],[南音调],其内容多为二十四孝之类。至嘉庆年间已有《那彦成奏议》记载了非道士演唱道情的情形,清军参赞大臣那彦成上嘉庆皇帝的奏疏中说,在白莲教的义军营里,有“备置渔鼓、筒板,夜间自行敲击,说唱‘好话’”<sup>①</sup>的活动。职业非道士渔鼓艺人的大批出现约在光绪年间,他们从街头进入茶楼酒肆,演唱“道情”。所唱内容多戏文故事。因筒板发音近“尺”,渔鼓筒发音近“旁”,亦称“尺旁旁”;又因渔鼓筒竹制,手指敲击,声音清脆,亦称“竹琴”。光绪年间,重庆赵高峰(约1840—1890)在川东一带已声望极高,是重庆竹琴会社“果老会”首任会长,代表曲目《华容道》。与其同时的著名艺人还有合川的杜成辉、广安的孙成德、长寿的梁佩然等。

## 第七节 摇口技与相声

口技是我国古老的艺术形式,相声是清代兴起的一种表演艺术。但在相声的发展过程中,又与口技有着密切联系,也可以说相声是口技在发展中的一种变异。

### 一、从口技到相声的发展

宋代的口技以学“吟叫”为主,并出现了“小女童像生叫声社”那样的表演团体,至明代口技与笑话结合,形成一种新的艺术形式。如沈德符在《野获编》卷

<sup>①</sup> 《中国曲艺音乐集成·四川卷》,中国唱片社1989年版,第185页。

圆原李近楼琵琶”条所示,至清嘉庆年间郑醒愚所编《虞初续志》中,亦有此技:

摇摇扬州郭猫儿,善口技,其子精戏术,扬之当事缙绅,无不爱近之。庚申,余在扬州,一友挟猫儿同至寓。比晚酣酒,郭起身请奏薄技。于席右设围屏,不置灯烛,郭坐屏后。主客静听,久之,无声,俄闻二人途中相遇,揖叙寒暄,其声一老一少。老者拉少者至家饮酒,投琼藏钩,备极款洽。少者以醉辞,老者复力劝数瓯,遂踉跄出门,彼此谢别。主人闭门,少者履声蹒跚,约行二里许,醉仆于途,忽有一人过而蹴之,扶起,乃其本相识也……

可见此技由明至清不衰,清初有《百戏竹枝词》,记康熙时京都百伎情况。在“口技”条,前解释为“俗名‘象声’。以青绫围,隐身其中,以口作多人嘈杂,或象百物声,无不逼真,亦一绝也。”后有诗曰:“围设青绫好隐身,象声一一妙于真,谁知众口空嘈杂,绝技曾无第二人。”又有道光年间抄本《燕台口号一百首》中,也有“漫说南人辨北音,瞥儿词调未分明,张来布幔藏身处,板凳安排听‘象声’”的诗句。从以上材料都可说明,这种口技与笑话相结合的形式就是隔壁戏,在当时已经非常流行,名为“象声”。但在此同时(甚至更早)也出现了“相声”一词。如乾隆时翟灏在《通俗编》按语中云:“今有相声伎,以一人作十余人捷辨而音不少杂。”这种“相声伎”虽未表明是在帐内表演,但从其描写也可看出就是隔壁戏——象声。另从现存清代的子弟书中,也出现了“相声”之名。如《风流词客》是描写一位绰号叫“马麻子”的撂地相声演员,用的就是“相声”二字。该篇作者虽不可考,但在鹤侣所作的《集锦书目》中已引用,可证这篇《风流词客》起码是道光(或道光以前)时的作品。其中还有“最爱说正月十九的《会仙记》,有拿手还属全本的《古董王》”等句;在子弟书《逛护国寺》中,也记述了仓儿与王麻子的两个撂地的相声演员,只是技艺水平都不高而已。《鸳鸯扣》是描写满族大户人家结婚礼俗为内容的作品,在其中第十一回写到新娘家所请的堂会中,则有子弟书、八角鼓、评词、相声与戏法的表演,其中有“画眉杨的相声《大闹酒楼》”一句。这位姓杨的艺人,必是善学画眉叫声而得绰号“画眉杨”。他说的这段《大闹酒楼》可能就是单口相声《康熙私访月明楼》,是讲康熙私访,群侠大闹酒楼,活捉四霸天的故事。起码表明在乾隆时“相声”一词已出现,而且传统相声《古董王》《月明楼》等节目已经演出。所以至民国时代徐珂在《清稗类钞》中“口技”条云:

摇摇口技为百戏之一种,或谓之曰口戏。能同时为各种音响或数人声口,及

鸟兽叫唤,以悦座客。俗谓之隔壁戏,又曰肖声、曰相声、曰象声、曰像声。盖以八仙桌横摆,围以布幔,一人藏于中,惟有扇子一把,木板一块,闻者初不料为一人所作也。

由此看来,此时“象声”与“相声”已经通用。张次溪在《人民首都的天桥》一书中说:

摇摇早年北京讲究明相声、暗相声、单春、双春。明相声者,如《八扇屏》《出灯谜》《对对联》《说绕口令》;暗相声者,是用帏幔遮盖,一人入内能学多人声音。所学者如《五子闹学》,能学出五六人之语音;又如《合家欢乐》能学出男女老幼小孩之音;再如《醉鬼归家》《夫妻吵嘴》皆能形容,惟妙惟肖,更有推水车、轧狗、遇叫驴等艺。一人能学种种声音,最好者为鸡叫、狗咬、小孩哭,听者皆当捧腹大笑。以上之明暗两种,五十年前,以人人乐、百鸟张为最擅长。

关于百鸟张在同书中说“原名张昆山,辛亥年间在天桥及什刹海等处,单人独技”,可能在清末尚处于“明”“暗”相声并存时期。明相声的出现大约从张三禄、朱绍文改行说相声为转折,大约为咸丰、同治年间。

相声形成以后,艺人们又吸收其他艺术形式中,可以引人发笑的内容融入相声之中,既丰富了上演节目,又满足了不同观众的需要。相声大师张寿臣在《万象归春》一文中说:

摇摇“象”和“春”都是生意人的术语,“象”指的是“样儿”,比如唱戏的、变戏法的、唱小曲的、练把式的……有多少样儿,就叫有多少“象”。江湖中的生意是无数的,所以就以“万象”包罗一切。生意人把乐儿称做“春”,每行生意都离不开插科打诨、逗笑取乐,所以有“万象归春”之说。

相声先辈们善于博采各种生意的笑料,充实到相声表演中来,所以又有“万象归春”之说。例如传统相声节目《打砂锅》《一匹布》《连升三级》《定计化缘》《请医》等笑料是从梨园行来的;《大保镖》《认儿子》《鸟古人》是从练把式的那来的;《祭财神》《铃铛谱》《三本书》是从变戏法的那来的;《八猫图》《洋药方》《十二辰》《五红图》《扒马褂》是从唱曲艺的那来的;《反正话》是从什不闲那来的……

当然,这只是从相声的发展轮廓讲,而每个节目的来源和演变,往往还有各

种具体情况,那将是相声史专门要研究的问题,这里不再更多地论述。

## 二、相声的早期艺人与传播

在“相声”与“象声”称谓并存的时期,在北京街头曾先后出现过许多以说笑话为业的艺人。如在《人民首都在天桥》第五章“天桥人物考”中,就介绍了处妙高(醋溺膏)、韩麻子、丑孙子等。其实这种以讲笑话为业的艺人各处都有,只不过没有像北京后来形成相声而被文人注意罢了。在相声发展史上,起到重要作用的还是要数张三禄、朱绍文二人。

张三禄(生卒不详),据云游客在《江湖丛谈》中介绍:

摇摇八角鼓班的班儿,向有生旦净末丑,其丑角每逢上场,皆以抓眼逗乐为主,在那时八角鼓之有名丑角为张三禄。其艺术之高超胜人一筹者,仗以当场抓眼、见景生情、随机应变、不用死套话,演来颇受社会人士欢迎。后因其怪癖,不易搭班,受人排挤,彼愤而撂地。当其上明地时,学、说、逗、唱四大技能作艺。游逛的人士皆欲听其玩艺儿。张三禄不愿说八角鼓儿,自称其艺为“相声”。“相”之一字,是以艺人之相貌形容喜怒哀乐,使人解颐。“声”之一字,是以话的声音变出痴笨呆傻,仿做聋哑瞎,学各省人说话不同之语音。盖相声之艺术能“圆”得住“粘儿”(即拢得住人)、“馈”得下“杵”来(能敛到钱),较比搭班作艺胜强得多。

在清代子弟书《随缘乐》中也有“学相声好似还魂张三禄,铜骡子余三胜倒像活的一般”,随缘乐如前所述为咸丰至光绪年间单弦演员,子弟书似写他的晚年,这时张三禄已死。其中还提到的余三胜(1819—1876),余三胜与程长庚、张二奎合称为“京剧三鼎甲”,是道光、咸丰年间的著名演员。铜骡子据传姓刘,在同治六年以后成名。由此推断,张三禄可能在同治年间与他们齐名,他改行说相声可能是同治初年(或略早些)。他弃八角鼓改行说相声时,还是“相声”与“象声”并存时期,承其传统称“象声”或“相声”,为与隔壁戏区分,便有“暗相声”与“明相声”之称,可能正是由于他与同期演员开创了当时“明相声”的形式。由于后来暗相声(隔壁戏)消失了,“明相声”便去掉“明”字,直称为“相声”。后来相声演员直接从字面上理解,就称为“相貌之相,声音之声”,似乎也无不当。

朱绍文(1842—1916)北京人,艺名“穷不怕”。在同治年间刻本《都门汇纂》中的“技艺门”有咏穷不怕的诗为:“白沙撒字作生涯,欲索钱财谗语发,弟子更

源惠

呼贫有本,师徒名色也堪夸。”并云:“穷不怕,其技以白沙子撒字以博人赏。”在张次溪《人民首都的天桥》中“人物考”云:“穷不怕原名朱绍文。汉军旗人,世居地安门毯子房。幼习二黄小花脸,曾搭嵩祝成(班)。因不能唱红,遂弃本业,改习架子前脸。”从这记载可知,朱绍文原为二黄(京剧)丑角,后改“架子前脸”(即莲花落丑角),必定是他善于“插科打诨”之类的表演。这种表演对后来他改说相声起到重要作用。

他为什么改行说笑话,《天桥》一书中说“不能唱红”,可能是一个方面的原因,在艺人中还流行着:因咸丰皇帝死时的“断国孝”期间,全国不准敲动乐器,朱绍文为生活所迫,临时在街头说笑话而创造了相声形式。当然,“断国孝”这种偶然因素,可能对相声的形成会起到某种促进作用,但不可能成为一个曲种形成的根本原因。据传在张三禄、朱绍文改行说笑话之前,在北京(或各地)也都有以说笑话为业的艺人,因此,他们在“断国孝”期间改说笑话也应该说是偶然中的必然。正是因为朱绍文曾为京剧或莲花落的丑角,所以当时也改编一些玩笑戏的节目,作为最初的表演内容。随后他又收了徒弟,形成师徒合演,便出现了对口相声。如他们演出的《字象》就是这样的节目。

《江湖丛谈》中虽说:“张三禄乃相声发始创艺之一,其后相声之派别分为三大派,一为朱派,二为阿派,三为沈派。朱派系穷不怕,其名为朱少(绍)文,因其人品识高尚,同业人不肯呼其为少(绍)文,皆称为‘穷先生’,彼于场内用白沙土子,写其名为‘穷不怕’三字……虽称为朱、阿、沈三大派,沈二的门户不旺,其支派流传的门徒亦是不很少,并且无有怎么出奇的角儿。阿刺二的支派亦是和沈派相同的。如今平津等地,说相声的艺人十有八九是朱派传流的。”有人据此,把朱绍文称为张三禄的弟子,但无足够的证据,该书的记载也是根据当时艺人的传说。在艺人的传说中多是只承认张三禄略早于朱绍文,并无师承关系之说。

北京的相声形成不久,便传到天津和沈阳。天津作为北京的近邻,自光绪初年便有沈二的弟子裕二福到天津从艺,随后各派传人一直往返京津之间。在沈阳,同治十二年(1873)刊行的刘世英著《陪都略记》所记“相声”条云:“有张太,学相声,叫人乐,嘴头灵。约薄话,想得精,讲流口,是营生。”这是沈阳最早见记载的相声艺人,此张太与光绪四年(1878)沈阳老君堂“江湖行”祖师碑上刻记的八角鼓艺人张泰,可能就是一人。“约薄话”为关东土语,意为顶牛、噎人的话;“讲流口”即指相声的韵文“贯口”,可能他与北京的张三禄一样,都是从八角鼓艺人改说相声的。

自此以后,虽无文献记载,但三派传人俱在。从曲艺界多年访问老一辈艺术家所得材料可知,朱绍文弟子有贫有本(本名不详)、富有根(原名桂祯,满族)、徐有禄(原名徐永福)、范有缘(原名范长利)、阿刺二又名阿彦涛,弟子有恩绪(又名恩培,满族,原为票友,后来下海从艺)、春长隆(满族)、高文奎、沈竹善、沈二艺名沈春和,原为评书艺人,为朱绍文带拉师弟,其门人有冯昆志、魏昆志、裕二福、高文元等,此派传人后来都是“春评两吃”(即说相声,也说评书)。他们的再传弟子已至清末,著名者有玉德龙、李德钊、焦德海、张德泉、周德山、马德禄、李德祥(一说为卢德俊)、刘德智,称为“相声八德”,都对民国以后的相声发展作出了重要贡献。

### 三、相声艺人兼演的曲艺形式

相声自清代中叶形成以后,均以街头为演出场地,艺人称为“撂明地”,后来进入各种群众市场。如北京的天桥、隆福寺、护国寺;天津的西城根儿、北开;沈阳的西门脸儿、西北市场等,称为“雨来散”。清末民初有的移进茶社演出,便成为专门的相声场子。在这种相声场子中,除相声外,数来宝、太平歌词、双簧、口技等也在这种相声场子演出,便构成以相声为主的综合演出场地,使这些艺术形式与相声并行发展。

(一)数来宝:在清代是由“大口莲花落”发展而成,最初都是由半乞半艺的乞丐演唱。如在嘉庆年间的《都门竹枝词》中,有一首为:“近日人情总好奇,新闻谄出解人颐;一群人聚如蜂拥,围着狂呼一乞儿。”很似描写唱数来宝之情形,因为数来宝多是见景生情的即兴表演,所以称为“新闻谄出”。后来有的人也与相声艺人一样撂地演出,便出现自有节目,如《诸葛亮押宝》《董家庙》等。有些人也拜了相声艺人为师,便也参加相声场子的演出,形成两人合作的对口演唱形式,如《开买卖》《同仁堂》等。至清末出现一批专业艺人,如海凤、曹德奎、雷麻子、刘麻子等。其传人都延续到民国时期并有了新的发展。

(二)太平歌词:清初产生于北京,早年岔曲在北京流传后,曾被命名“太平歌词”。但未流传开,群众习惯仍称“岔曲”。相声艺人在演出中所唱的数念性的唱词,便借用此名,称为“太平歌词”。过去早期相声中的所谓“说、学、逗、唱”四门技艺,其中的“唱”便是专指唱太平歌词。唱在其他伎艺均为“学”的范围。特别是后来撂明地演出在“圆粘儿”(即招揽观众)时,也多唱太平歌词。常演节目有《拆十字》《文王卦》等,作为节目演唱的有《劝人方》《胡不刺诉功》《韩信算



卦》《秦琼观阵》等,至清末相声演员都兼唱太平歌词,也是相声演员的基本功之一。

(三)双簧:本写“双黄”,民间也俗写“双簧”。无文字记载,据艺人传说创始人为乾隆时的弦子书艺人黄辅臣。有一次他应召进宫演出,因当天患感冒嗓子不好,演唱困难,就让他儿子(有的传说为其侄或其弟)藏在他身后边替他演唱,他在前面只做演唱的动作。演出效果很好,得到了皇帝的赏赐。从此留下了这种表演形式,便称为“双黄”。但民间也常写为“双簧”(取“鼓舌如簧”之意)。其表演形式艺人的习惯说法为“双学一人”,即两人表演,在前面表演者称“前脸儿”,隐藏在后面的说唱者为“后脸儿”,使两人声形合一。因为最初是摹仿弦子书的表演,早年的表演“前脸儿”都要手持鼓架子充作三弦,本身具有宋代的“乔”“装”之意,必然含有滑稽因素,以招人发笑为其特征,也经常与相声同台演出。常演节目有《摔镜架》《罗成出马》《结巴捞牛》《月影照花台》等。清末“相声八德”中许多人擅长此技。

(四)口技:如上所述,相声在发展过程中,始终与口技相互影响,在相声形成以后,许多相声演员仍兼演口技。

清代相声的形成,也带动相应的这些艺术形式相互发展,至民国以后,都成为综合曲艺场的常演节目,在这些曲种中也都出现各自的名家。

## 第八节摇清代少数民族曲艺的发展

清代,我国大部分少数民族的文化艺术都进入蓬勃发展时期,许多民族都形成了用口头说唱方式,传承本民族的历史及民间传说故事的传统。这些各民族历史发展进程中产生的英雄故事、民间故事,经上百年、千年的流传,经一代代故事传承者的加工,渐渐形成了一种较为固定的说唱形式。其中,有的因其内容讲述的是本民族英雄的业绩,而被后人称为“英雄史诗”;有的则是以说唱本民族宗教故事、民间传说内容为主。无论是英雄史诗还是宗教、民间故事,演绎的都是本民族发展壮大的历史,为此深受各民族人民的喜爱。在这些说唱的形式中,有的已发展为有固定文体、音乐结构、伴奏乐器的演唱艺术,并有了职业、非职业艺人。这些以说唱为表演手段来演绎故事的少数民族艺术形式,是我国曲艺艺术大家庭中的重要成员,并使我国的曲艺艺术更加绚丽多彩。比较有代表性的是藏族的岭仲、喇嘛玛尼,蒙古族的陶力、乌力格尔、好来宝,维吾尔族的达斯坦、

冬不拉弹唱,柯尔克孜族的《玛纳斯》说唱,白族的大本曲,侗族的嘎琵琶等等。

## 一、藏族的岭仲与喇嘛玛尼

(一)岭仲:对起源于西藏,流布于青海、四川、甘肃、云南、内蒙(清代还包括外蒙)、新疆等地藏族、蒙古族、撒拉族,乃至今与中国相邻的不丹、锡金、蒙古、俄罗斯的布里亚特地区的《格萨尔王传》,人们在不同历史时期曾赋予它不同的名称。早期的国内外史学、文学研究者,并以其规模宏大,故事内容曲折、丰富,所涉及人物众多,而称其为“英雄史诗”,1980年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷,认定它是藏族曲艺艺术之一种,并以纪实的原则定名为“《格萨尔王传》说唱”,在二十世纪八十年代初,西藏、青海掀起大规模的《格萨尔王传》研究后,将这种说唱《格萨尔王传》的曲艺表演形式定名为“岭仲”,即岭国故事。

岭仲演唱的《格萨尔王传》故事,孕育于六世纪至十二世纪,至十三四世纪时出现了职业艺人——“仲肯”。至十七世纪的五世达赖时期,岭仲的《格萨尔王传》故事经民间艺人、佛教僧侣中的学者不断加工、创作,结构庞大的内容已基本定型,并将此前西藏每个历史时期的重大历史事件、邦国之间的战争、佛教的教义、著名的民间传说故事等等,都融化在讲述格萨尔一生业绩的故事里面。其主要故事内容为:观音菩萨发现天下妖魔横行,残害百姓,就同白梵天王商议决定派遣一位天神下界,降服鬼怪。白梵天王的三儿子顿珠尔尔宝为此受命投生凡世,作为一个弃妇的儿子降临人间。他自幼生活极为贫困,十五岁后娶珠牡为妻,并借神力赛马称王。十六岁起即开始了为民除害的征战,通过与姜国、魔国及霍尔、卡契等部的不断战争,完成了在人间降服妖魔、扶助弱小、惩治强暴、安定三界的使命,从地狱中救出爱妃阿达拉姆和母亲噶擦拉姆,将国事交给侄子扎拉,自己重返天界。故事生动地塑造了以格萨尔为首的众多英雄形象。如:具有神、佛、人三位一体特征的格萨尔具有无比的神力,慈悲的佛家思想,而他作为人的悲欢离合的复杂经历又使整个故事感人至深。同时也塑造了智勇双全的丹玛,视死如归、忠贞勇猛的嘉察,美丽善良又充满智慧的珠牡等。故事中既有惊心动魄的战争场面,又有缠绵悱恻的爱情描写;既有为国捐躯的壮烈,又有失去亲人的悲痛;既有神奇的童话,又有处世的格言。苯佛合一的藏传佛教教义在此得到充分的体现,藏族民众向往正义、勇敢善良和忠贞不渝的爱情等也在此一并得到充分体现。

清代,岭仲艺人已分有三种类型,第一类是演唱水平较高的,在听众中有一

定威望。他们一般按自己的意愿,根据不同情况,自己决定演唱内容,而不听命于别人。第二类是中等水平的演唱者,他们会唱的曲目必须相当多,因他们须按照邀请人选定的曲目演唱。如某大户人家生子,就会请他们唱《英雄诞生》;某地在举行赛马会,也会让他们演唱《赛马称王》;部落打冤家,队伍出发前,会请艺人演唱《降服妖魔》《霍岭之战》。第三类是演唱水平较低者,只能唱几段,会唱的曲目较少,这类艺人十分贫穷。

《格萨尔王传》的文体为散韵结合,散文部分为散说的叙事,用于介绍故事的内容和情节,韵文部分为歌唱的唱词,主要用于人物的对话和抒情。其中以韵文为主散文为辅,且唱词具有独立的内容,并不是散文叙述的重复,而散文在叙述时,亦有抑扬顿挫、轻重缓急,听起来似有韵脚。唱词中含有大量的民间谚语,几乎汇集了藏语言中最有生命力的词汇,又通俗易懂、生动流畅、优美朴素,使唱词的语言生动、活泼、丰富,具有强烈的感染力。

十八世纪以后,《格萨尔王传》,受到世人的极大重视,史学家、文学家称其为民间文学的“英雄史诗”、“藏族的大百科全书”,研究者纷至沓来。国内对《格萨尔王传》的研究,始于久居青海的藏史学者松巴堪布·益西班觉尔(1840—1904),后有康区宁玛教派大师米旁·朗杰嘉措活佛(1846—1904),清康熙五十五年(1716),在北京有蒙文七章本《格萨尔王传》出版。其后的外国版本有:乾隆四十一年(1776),俄国帕拉莱斯出版的俄文本《格萨尔的故事》,道光十九年(1839),俄国思英迪特在彼得堡印行的蒙文本《格萨尔王传》,并译成德文出版;清光绪二十六年(1900),俄国普查宁从青海搜去藏文抄本《格萨尔王传》(今藏彼得堡图书馆);光绪二十八年法国佛兰克从藏西北搜去藏文抄本,于光绪三十一年用藏、英文本对照,在印度加尔各答出版了《格萨尔王本事》。

(二)喇嘛玛尼 喇嘛玛尼的源头,最早始于七世纪松赞干布时期佛教兴起后的经文讲唱活动,十三至十六世纪萨迦至帕主地方政权时期,佛教在西藏再次兴起之后,寺庙中的经文讲唱活动有了进一步的发展。说唱喇嘛玛尼的艺人一般被称为“喇嘛玛尼娃”、“嘛尼巴”或洛钦巴。洛钦巴意为善说者,嘛尼巴则指接受莲花生咒语的出家人,是获得了莲花生“唵嘛呢叭咪吽”六字箴言的意中者。

喇嘛玛尼形成的时间在十四世纪末至十五世纪初,创始人一般认为是藏族著名高僧汤东杰布(1385—1464),他在立志为雪域高原各条江河建造铁索桥,募集资金的过程中,将宗教的“喇嘛玛尼娃”、“嘛尼巴”讲唱佛本生故事、宗教的

羌姆,从寺庙引入民间,创造出一种仍具有浓郁宗教色彩的民间曲艺艺术喇嘛玛尼。渐渐使喇嘛玛尼成为一部分人以演唱邀布施为生的职业。它的表演形式为一位喇嘛或尼姑,挂起用布帛或丝绢制成的绘有佛本生传记连环图像的卷轴画,即“喇嘛玛尼唐卡”,手持木棍,指点一个个画面,以一些固定的诵经调子演唱故事。在每段的开始、中间、结尾,不时插有“唵嘛呢叭咪吽”六字箴言的诵唱。其演唱的曲目至清代总数已有二十本,取材历史传说的有《文成公主和尼泊尔公主》《尊者米拉日巴》;反映爱情的故事有《诺桑法王》;神话传说的故事有《苏吉尼玛》《索巴旺久王子》;儿童题材故事有《白玛文巴》;取材于社会生活的有《朗萨姑娘》;反映人情事态的有《卓娃桑姆》《顿月顿珠》;宗教故事有《嘎玛旺增还魂记》《古如却旺王子》《赤美贡登》《青颈鸟的故事》。喇嘛玛尼的兴起,推动了藏戏的发展,号称“八大藏戏”的文学脚本,即为喇嘛玛尼的说唱本,如《诺桑法王》《苏吉尼玛》《白玛文巴》《朗萨姑娘》《卓娃桑姆》《顿月顿珠》《赤美贡登》《甲萨白萨》等。

清代,喇嘛玛尼艺人中出现了一位著名的嘛尼巴洛桑尼玛,他曾由众多僧俗信徒簇拥,在康熙八年(1671)的藏历新年期间,向班禅献灯,唱吉祥的歌。此后的数年间每当藏历新年,都有嘛尼巴向班禅敬献“安排长寿的保证物”,即敬献带有愿文的贡品和吉祥的歌。其时,也出现了文人对喇嘛玛尼曲目的加工创作。如生活在十七至十八世纪的后藏俗官定钦·次仁旺堆创作加工的《诺桑法王》,以天上的神与地上的人相恋的故事为主线,穿插了正义与非正义的两场战争,在政教合一的社会背景下,他写出了人与神都能够挣脱封建枷锁终成眷属的结局;五世班禅洛桑益西加工了《顿月顿珠》,相传《卓娃桑姆》是门喇嘛梅若洛珠嘉措加工创作的。这些加工创作的作品都具有了非常大的变化,打上了这一历史时期的烙印。

喇嘛玛尼的演唱是有一套程序的,嘛尼娃每到一地,首先在自己所穿的红氍毹藏服上披上袈裟,选好说唱地点,挂上所要说唱的唐卡画,在唐卡画右角摆上一个白塔,左角摆上一尊度母像,在唐卡画前摆上供品、供水、酥油灯。摆好后,吹响海螺,以召集听众。在开始演唱时,先要用慢声细语反复念诵六字箴言。传统的演唱程序为:一唱皈依调;二吟唱四段嘛尼;三书首赞礼(说唱正本前对佛陀、菩萨、世间天神所作的礼赞);四说唱正本;五吉祥收尾。其演唱曲调多比较简单,尤其是六字真言的曲调即是一种吟唱。

## 二、蒙古族的陶力、乌力格尔与好来宝

清代,蒙古民族上层与清统治者之间密切的政治联系,使蒙古民族与汉、满、藏等民族政治、经济文化交流逐渐加强。蒙古族曲种陶力、乌力格尔、好来宝等,在进一步相互吸收、融合过程中得到发展。艺人演唱的曲目也从本民族历史故事、生活故事,渐渐发展到改编说唱汉族故事。这显示出蒙古族曲艺艺术强大的包容性,也是蒙汉民族文化交流的成果。

(一)陶力 蒙语“陶力”汉译为“史诗”。早期演唱者为萨满,称“博”或“巫都娘”,他们是萨满教中专门讲解民族、宗教历史的神职人员。何时有了职业艺人不确,但最迟在明代,《江格尔》与《格斯尔》两部书目中已将蒙古民族古老的传说、故事、歌谣、祝词、赞词、谚语、咒语及萨满的祈词均融会在一起,说明已经过了若干代艺人的加工。藏族的《格萨尔》是十六世纪,伴随藏传佛教传入北方草原,在流传中呈现变异,采用了蒙古地名、人名,反映了蒙古族的社会生活,变为蒙古民族的英雄故事,成为蒙藏文化交融的产物。《江格尔》则是十五至十七世纪形成的蒙古民族自己的英雄史诗,且流布地域极广,清代在内蒙古、外蒙古(今蒙古国)、新疆及伏尔加河下游的卡尔梅克地方都有流传。故事反映的内容,据仁钦道尔吉《江格尔论》称:

摇摇《江格尔》约形成于公元九—十一世纪,当时的社会状况是许许多多独立的小汗国,彼此混战,形成封建割据。蒙古史诗演唱艺人们为了反映自己时代的社会斗争,他们把古老的征战题材与自己时代的现实相结合,进行了发挥创造,在蒙古史诗发展史上创造了新的征战题材,即汗国之间的斗争题材。<sup>①</sup>

入清,在内蒙古的巴尔虎、布里亚特、鄂尔多斯、科尔沁等地流传的书目,尚有《英雄古那干》《巴彦宝力德老人的三个儿子》《扎嘎尔布尔都罕》《布茹勒泰摩尔根王子》《孤儿沃痕查干》等。清末,随着内蒙古经济、社会生活的变迁,半农半牧区的扩大,这种演唱仅在草原深处的牧区流行。陶力演出时有只说不唱、只唱不说、有说有唱三种。

(二)乌力格尔 蒙语“乌力格尔”汉译为蒙语说书,形成于十六世纪末十七世纪初。其形成与陶力有密切的关系,如演出形式与陶力相同,也分有只说不

① 仁钦道尔吉《江格尔论》,内蒙古大学出版社,1984年版,第54页。

唱、只唱不说、有说有唱三种,它们的音乐都源自蒙古族民歌,而且“乌力格尔音乐就是在陶力、好来宝音乐基础上,广泛吸收蒙古族民歌发展形成的”<sup>①</sup>;至清中叶后,演唱陶力的艺人多数也都是乌力格尔艺人,最重要的一点“陶力”虽被人们称为“史诗”,但其演唱特点则与乌力格尔相同,其本质均为蒙语说书。

只说不唱的乌力格尔,称“伙瑞乌力格尔”,用马头琴伴奏演唱的称“潮仁乌力格尔”,清中叶以后用四胡伴奏演唱的形式兴起,称“胡仁乌力格尔”。其中潮仁乌力格尔以唱长篇史诗为主,而用四胡伴奏演唱的胡仁乌力格尔的兴起,则取代了潮仁乌力格尔一统天下的地位,并产生了一个胡仁乌力格尔的艺人群体。胡仁乌力格尔艺人又称“胡尔奇”,这些胡尔奇中有许多人身兼两职,如贺力腾都古尔(1851—1895)、根敦蟒古斯(1858—1890)、那顺铁木尔(1860—1895)都是拿起四胡唱胡仁乌力格尔,放下四胡拿起马头琴唱潮仁乌力格尔,为此他们不仅说唱乌力格尔书目,同时也都演唱《江格尔》《格斯尔》《降服蟒古斯》等长篇史诗,陶力的书目也就被它们保留下来。

清道咸年间著名艺人有旦森尼玛(1825—1883)、贺力腾都古尔(1851—1895)、白坦奇(1852—1890)、乌日塔纳斯图(1852—1890)等。

光绪年间,旦森尼玛的两位门徒朝帮玉(1858—1895)、白音宝力告(1852—1895),贺力腾都古尔、白坦奇、乌日塔纳斯图的弟子萨满达、根敦蟒古斯、席恩尼根、图门乌吉都力成为乌力格尔发展承上启下的一代。清代末叶流传的乌力格尔书目主要有:反映本民族生活的《忽必烈汗》《黄金史》《元史演义》《青史演义》《白音那元师》,根据汉族长篇小说及说书再创作的《封神演说》《春秋战国》《西汉演义》《三国演义》《唐五传》《红楼梦》等。其中的《唐五传》又名《兴唐五传》,是由五部连续性书目组成,比汉族评书《兴唐传》及其续书故事情节更曲折,增加了许多虚构人物。类似的书目还有取材罗家将故事的《罗清明征西》等。

(三)好来宝:又译作“好力宝”,汉译为“联韵”或连起来唱、串起来唱的意思,其特点是每句唱词的头一个音节谐韵。联韵是蒙语史籍中的一种文体,如“蒙古窝阔台汗十二年(1250)成书的《蒙古密史》卷七中所记述的扎木合称‘四狗’(四员将),‘其额生铜也,其喙凿子也,其舌锥子也,其心则铁也。’”<sup>②</sup>联韵唱

① 《中国曲艺志·内蒙古卷》,中国曲艺出版社,1986年版,第1页。

② 《中国曲艺志·内蒙古卷》,中国曲艺出版社,1986年版,第1页。

词结构在陶力的演唱中已得到极大发展,清代则出现用联韵形式独立演唱的单口好来宝、对口好来宝。

单口好来宝又分不用乐器伴奏的“雅巴干好来宝”和用四胡伴奏的“胡仁好来宝”两种,以胡仁好来宝更为流行。多用赞颂、比喻、讽刺等手法描绘某人某事,叙事、抒情皆能。曲目多为短篇,如《罕山颂》《兄弟情谊最为重》《人间不变的真理》等。对口好来宝表演时分为甲乙双方,或二人对阵测试智力,或互相戏弄取笑,幽默风趣。内容涉及面积广,故事、传说、天文、地理、历史无所不包。其中问答式、论战式好来宝,尤其是青少年自娱的重要形式,为此对口好来宝有着深广的群众基础。曲目有《歌手相逢》以及从《三国演义》中节选出的片断。

好来宝演唱的场所多为农牧区蒙族的居所、帐篷,且多在婚庆、喜筵上演出,除固定的曲目外,即兴编词演唱是好来宝的一大特征。胡尔奇,既是乌力格尔的演唱者,也是好来宝的演唱者,每到一地,胡尔奇是唱乌力格尔书目,还是唱好来宝曲目,要听牧民的要求,要根据演出的场合而定。

### 三、维吾尔族的达斯坦和苛夏克

多年流传在我国新疆维吾尔族地区的达斯坦和苛夏克,也是古老的民族说唱形式。据周吉在《维吾尔族民间曲艺介绍》一文中说:

摇摇达斯坦原意为叙事长诗。在维吾尔族民间,这些长诗往往通过专业化了的民间弹唱艺人——俗称“达斯坦齐”连唱带说的表演得以流传。因此,这里的“达斯坦”就成了维吾尔族民间一种弹唱形式的专用名词。它的篇幅较长,往往有较为完整和曲折的故事情节,有贯串始终的人物形象;说、唱、器乐过门交错穿插,曲调婉转起伏,音乐有叙事性又有抒情性,旋律优美动人。

该文介绍达斯坦历代著名作品有《艾里甫与赛乃姆》《帕尔哈特与西琳》《莱丽与麦吉依》及歌颂古代民族英雄故事的《玉素甫·艾买提》《阿不都热合曼汗·霍加》等。其中有的作品从中世纪就已经流传,如《艾里甫与赛乃姆》的故事,“从中世纪就在维吾尔族及中亚其他民族中口头流传,15世纪喀什地方的著名诗人拉玉素甫·阿吉将这个故事整理改编成了‘达斯坦’,18世纪,又由维吾尔族诗人毛拉夏克尔再次整理以后,广泛地在民间流传,成为在维吾尔族老幼皆知

的故事。”<sup>①</sup>这些故事和形式通过历代民间艺人的演唱被保留下来。到清代末年,达斯坦出现了新的变化,出现了反映现实生活的作品和讽刺性的作品,如《好汉斯衣提》和《问候》等,扩大了表现题材的范围,使达斯坦在维吾尔族中广泛流传。

“苛夏克”可译为押韵短诗,一般来说没有完整的故事和中心人物,多是即兴之作,所以,历代保留下来的节目不多,但在 19 世纪维吾尔族著名作家合木提·喀什喀尔所编的《突厥语大词典》中,却保留了大量反映当时生活习俗等方面的苛夏克,可知其表现题材方面也是很广泛的。经过清代的发展,至今仍在维吾尔族地区广为流传。

---

<sup>①</sup> 见周吉《维吾尔族民间曲艺介绍》,载《中国曲艺论丛》第四辑,第 246 页。



## 第八章摇曲艺形式的不断扩大

——民国时期

### 概摇摇述

清宣统三年(1911)辛亥革命爆发,结束了长达 268 年的清代封建王朝统治。1912 年元旦中华民国成立至 1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立,虽仅 37 年,却是一个极其动荡的历史时期,社会的每一次震荡,都给予中国文化发展以深刻的影响。特别是“五四”爱国运动及伴随出现的新文化运动和中国共产党的成立,对深深扎根于民间的曲艺艺术更是起到了直接的作用,从而推动了民国时期曲艺艺术的发展。

民国时期的曲艺艺术发展有以下特征:一是随着上海、天津、广州、武汉、重庆、成都等沿海、沿江大都市的兴起与繁荣,一些曲艺艺人纷纷流入城市行艺,在竞争中使演唱水平得到提高,促进了曲艺艺术在城市的繁荣与发展。二是为适应城市各阶层文化娱乐的要求,茶楼、书馆、戏园、杂耍园子遍布,为城市曲艺的发展提供了必要的条件。三是随着反帝、反封建斗争,尤其是抗日战争期间,爱国主义思想深入人心,出现了大量反映抗战爱国的新作,顺应了民心。四是受“五四”新文化运动的影响,曲艺这一属于人民大众的艺术吸引了一批专家学者加入其间,并有许多人进入了曲艺艺术研究领域。

#### 一、城市曲艺艺术的形成与发展

自鸦片战争始,上海、南京、广州、福州等沿海及沿江城市成为通商口岸,外国资本的流入促成了这些城市经济的迅速繁荣,同时中国的民族工商业也得到相应的发展,工商业城市随之兴起,因而吸引大批失去土地的农民涌入城市谋生。民国后,这种情况有增无减,一些民间职业或半职业的曲艺艺人也夹杂其间,并以卖艺在城市中求得生存。他们为赢得城市不同层次的受众群体娱乐之

所求,对其所从事的曲种从内容到艺术表现形式进行创新和提高。清代形成的许多长期在农村或小城镇流传的地方曲种,以及许多民间自娱的曲艺形式,民国时期在大城市得到进一步发展。比较典型的如河南、山东、河北民间曲艺艺人向京津地区的汇聚,江浙曲艺艺人向上海的汇聚等。乡村土调在这汇聚中走向成熟,许多新曲种由此诞生。

曲艺艺术来自民间,历来由于得到不同的社会阶层的喜好,从形式到内容都存有“雅”与“俗”的分界。清代满族处于统治地位,满与汉的分野格外清楚,统治者的尚“雅”与被统治者的趋“俗”在北京尤为明显。进入民国后,由于民主之风盛行等因素,促成了一些大都市里“雅”“俗”两种风格的并存与融合。如清代北京内城的大书茶馆是专供官僚贵族及士大夫一类听众听书的场所,外城的天桥等地则是市民的娱乐场地,泾渭分明。在天桥卖艺的艺人不能进内城演唱,在大书茶馆说书的艺人一般也不去天桥“撂地”,免失身份。然而,时过境迁,民国八年(1919)旗饷停发,一些向来以自娱为主,并自称高雅的旗籍子弟票友失去了生活来源,一部分人只好“下海”进入茶园以卖艺为生计,成为职业的曲艺艺人。此时,内城的曲艺场所日趋大众化,一些茶馆老板也就去天桥礼聘那些长期撂地的杰出艺人进入茶馆演唱。在书茶馆里,面对各阶层的观众,八旗子弟的“雅”不能卖钱,而天桥艺人的“俗”也卖不了钱。因此,脱“雅”随“俗”,去“俗”趋“雅”的改革,就在这种场合中得到了融合,同时推动了曲艺艺术的发展。又如河南、江苏、山东等地清代流行的鼓子曲、清曲,其演唱者多为官宦、士绅、文人和商贾,他们以曲会友,消遣自娱,所唱曲词文雅。民初时进入茶馆,在曲目的内容和曲牌的选择上亦产生了由“雅”趋“俗”的转变。由“俗”趋“雅”比较有代表性的是京韵大鼓的形成,清代同光年间进入京津地区的木板大鼓,一变而为“怯大鼓”,再变为“卫调大鼓”“京音大鼓”,民国以后确定为京韵大鼓。在此过程中,从演唱语音上发生了从“怯”音到“京”音的变化,在唱腔音乐的板式、旋律、表演动作等方面也发生了适应京津观众口味的变化,这是外来曲种在京津地区地方化的演变,也是由“俗”趋“雅”的发展。

曲艺艺术来自民间,历来又有自娱与娱人的区别。自娱亦有“雅”“俗”之别。如清代山东文人自娱演唱的明清俗曲称“琴筝清曲”,农民自娱演唱的明清俗曲称“庄稼耍”。其演唱形式都是多人操多种乐器自弹、自唱、自娱。进入民国以后,则形成一人自击扬琴演唱的“唱扬琴”。从自娱到娱人的发展,首先出于对生计的考虑,从多人演唱、演奏改为一入自弹自唱,或一人演唱一人伴

奏 ;为使故事情节紧凑听众爱听 ,音乐结构也就从曲牌连缀体演变为[ 凤阳歌 ] 加[ 垛子板 ] 的结构体制。新的音乐结构体制的形成 ,也就产生了一种新的形式 ,这就是后来被称为山东琴书的曲种。雅俗共赏是民国时期曲艺艺术发展的一个总趋向。

## 二、演出场所的兴盛给曲艺艺术的发展带来生机

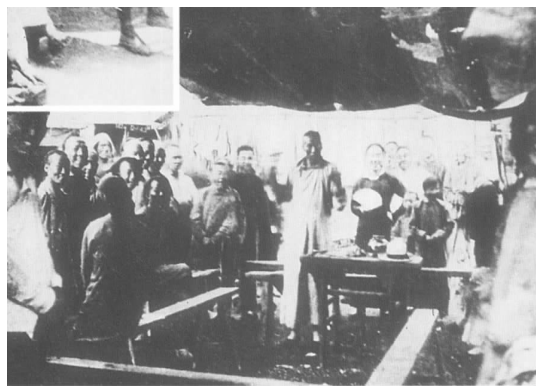
民国时期 ,曲艺得到进一步发展表现为曲艺演出场所——书茶馆业的发达。民国以后的北京到处可见书馆 ,一条街上 ,甚至一个十字路口就有几家书馆。当时的北京约有七八十家评书茶馆。苏州城内也有二十九家书场。在沈阳 ,据“ 中华民国十三年《奉天商工名录》载 :仅沈阳市区的茶馆就有七十五家之多 ,每日听众高达两万余人 ,并成立了同业公会”。<sup>①</sup> 在南京 ,“ 据民国二十四年出版的《首都志》统计 ,民国二十二年七月至二十三年六月一年时间里 ,在整个市区有清音、大鼓、说书茶社六十七家 ,涉足其间的听客达六十万人次 ,每天有一千六百余人次。”<sup>②</sup> 其时 ,曲艺演出场所类型多样 ,除书茶馆外 ,还有始于清末的杂耍园子。这是一种独具特色的民间艺术场所 ,观众同时可以看到相声、大鼓、口技、戏法、踢毽等各种技艺。天津是曲艺演出场所最多的城市 ,小梨园、小广寒、燕乐升平杂耍园子的开办 ,是与天津这一商业城市五方杂处的观众分不开的。这种杂耍园子在北京、南京、上海、武汉等地都有。另外还有专供女艺人献艺的坤书馆(亦称“落子馆”)。各地书茶馆业的兴起 ,推动了曲艺艺人的流动演出 ,如关内艺人向关外的流动 ,北方、中原曲艺艺人向南京、武汉等地的流动。流动演出除为艺人带来更多收入外 ,也带来了曲艺艺术的传播与繁荣。

20世纪 40—50年代 ,广播电台在北京、天津、上海、南京等各大城市兴起 ,曲艺的演出又增加“空中书场”这一类型。一些厂家和商号邀请著名曲艺艺人到广播电台 ,配合商业广告的播出做直播演唱。这在一定程度上对曲艺起到了宣传作用。除以上室内的演出场所外 ,明地(即撂地演出)仍是清代延续下来的曲艺艺人重要的卖艺场地。如北京的天桥、荷花市场、护国寺等庙会 ,天津的北开、鸟市 ,南京的夫子庙游乐市场 ,扬州的校场游乐场 ,上海的城隍庙 ,开封的相国寺等等。在农村 ,曲艺艺人仍为走乡串户流动演出。

① 《中国曲艺志·辽宁卷》,中国曲艺出版社 1986 年版 ,第 50 页。

② 《中国曲艺志·江苏卷》,中国曲艺出版社 1986 年版 ,第 50 页。

摇摇进入民国以后,在民主思想的冲击下,受妇女解放思潮影响,女权思想得到传播,闭塞保守的社会风气被打破,女子从艺人员不断增加,她们冲破了男子独揽曲坛的局面,给观众以耳目一新之感,茶馆、书场争相聘请。演出业的兴盛为女艺人提供了献艺的场所,也为她们搭起了施展技艺和进行艺术竞争的平台。同时



民国初年沈阳的明地书场

大批的女艺人亦为茶馆、书场开拓了市场,尤其是色艺双全的名艺人更为茶园的老板创造了丰厚的利润。在 20 世纪 20 年代至 30 年代,济南、上海、南京、北京、天津、广州等地区女艺人的演出水平已达到可与男艺人分庭抗礼的程度。女艺人的出现是民国以后曲艺艺术的重大变化,推动了曲艺艺术的发展。

### 三、国民政府对曲艺的管理措施及曲艺发展状况

曲艺演出的活跃带动了娱乐市场的兴旺,但从艺人员成分复杂,演唱内容五花八门,公案、剑侠、神魔、鬼怪、爱情等皆有,更有以淫秽、低级趣味的故事或表演取悦观众者。为此,社会舆论对曲艺行业褒贬颇多,且以贬为主。受新文化运动之影响,在社会呼吁对戏曲、曲艺进行改良的呼声甚高的情况下,一些省、市的国民政府也开始重视对曲艺活动的管理和控制。如 1925 年 2 月,奉天省务公所奉令制订了“征求改良通俗唱本简章”,还发布了改革戏剧、书曲的命令,特制定筹办社会教育纲要,提出改良书曲的具体措施。一时间从辽宁省城到各县,创办了旨在提高艺人思想认识的“改良说书场”“模范书曲传习所”等。又如 1926 年冯玉祥在主持河南政务期间,先是把曲艺演出当作是宣传封建迷信的活动而取缔,尔后很快地又做出纠正。于当年 1 月由河南省教育厅主持举办了河南省游艺训练班,将戏曲、曲艺、杂技等艺人集中培训,提高思想认识,编演具有民主思想的新唱词。继而还专设了管理戏剧和曲艺的专门机构“河南省教育厅戏曲编审委员会”,并在全省 20 个县成立了同样的编审委员会。这个机构专门负责审查旧的剧目、曲目,编写新的剧目、曲目。河南省救济院还专门举办了河南坠子

训练班,培养演唱艺人。许多地方的养济院(慈善机构),也开办各种训练班培养各曲种的演唱艺人和弦师,让一些盲人获得求生存的一技之长。

民国以后,曲艺行业从保护本行业的利益出发,各地艺人也纷纷成立了自己的行业组织。如苏州的“新裕社”“普余社”,河南曲艺艺人的行会组织“三皇会”,在北京则有民国五年成立的评书研究会,民国初成立的北京鼓曲长春公会等等。这些组织大多以规范艺人行为,保护行业的利益为职责,对推动民国曲艺艺术的发展起过一定作用。

许多形成于清代的曲种在此时期得到进一步发展,同时又产生了许多新的曲种。据“~~1933~~1934年《华北广播协会演艺总目》记载,当时播演过的品种有琴腔、马头调、东韵、西韵、南城调、相声、联珠快书、岔曲、莲花落、京韵大鼓、梅花大鼓、滑稽大鼓、单弦、乐亭大鼓、梨花大鼓、唐山大鼓、西河大鼓、河南坠子、滩簧等”<sup>①</sup>。此外,当时在华北地区演出的还有竹板书、太平歌词、数来宝、道情、二人转等等。众多的曲种演出,积累了大批的曲目、书目。除前辈艺人传承下来的之外,还有新创的一些具有民主思想、爱国主义精神的作品。但是,在大量的曲目、书目中,其内容良莠不齐。尤其是三四十年代之间,由于战乱造成的社会混乱、经济萧条,人民生活动荡不安,使得世风日下。艺人为了挣钱,便在演唱中掺杂了大量庸俗淫秽的内容,或是诲淫诲盗,或是封建迷信,诸如《火烧红莲寺》《老妈开唠》《老头扒灰》《大姑娘洗澡》《十八摸》等充斥书场。更有一些茶馆、杂耍园子为争取票房价值,大演反串戏、笑剧。此时一些曲艺艺人也无心追求什么艺术品位,而是采取一些简单的手段编创一些能刺激人们感官而发笑的曲目,貌似繁荣的曲艺演出,至~~1949~~1949年代末已是病入膏肓。

#### 四、“五四”新文化运动对曲艺艺术发展的影响

民国时期,受“五四”新文化运动的影响,追求民主、反帝反封建成为当时的社会潮流。一些知识分子和艺人不断编写、演唱一些反映现实社会生活、反映民主意识、反映重大时事的新曲(书)目。如鼓词《灯下功夫》《李豁子离婚》《打东洋》,弹词《啼笑因缘》《秋海棠》《杨乃武与小白菜》,评话《张文祥刺马》等等。

~~1937~~1937年抗日战争全面爆发,大片国土沦陷,激起了中华民族全民的义愤。一些作家以曲艺形式创作了不少反对日本帝国主义侵略的作品。如老舍创作的

<sup>①</sup> 《中国曲艺志·北京卷》,中国曲艺中心~~1993~~1993年版,第~~50~~50页。

鼓词《王小赶驴》《打小日本》《游击战》,相声《卢沟桥》《中秋月饼》等等。不堪日帝侵略的曲艺艺人积极参与了抗战的宣传。扬州评话艺人利用评话的插科打诨等手段来表达自己的爱憎之情,如著名艺人戴善章在说《西游记》时,借其中的神话故事针砭时弊,揭露汉奸无耻卖国之行为,河南坠子艺人演出了揭露日军侵略暴行的《劝夫参军》《火烧徐家楼》等曲目;大钹艺人走乡串户演唱《打败日本鬼子兵》;相声艺人于俊波、常宝堃等分别在京津演出了《牙粉袋》,讽刺了日本侵占区物价飞涨等现实。

在解放区,曲艺艺术受到重视,民间艺人受到尊敬。1940年毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话,号召革命文艺工作者要向民间艺人学习。之后,掀起了说新书运动,边区中国文艺协会成立了说书组,任务是团结、教育、改造包括曲艺在内的民间艺人。陕北说书艺人韩起祥脱颖而出,是当时的佼佼者。各解放区的曲艺活动出现了一派新气象。1948年中共冀鲁豫委员会宣传部发出了《关于改造民间艺人、旧艺人和民间艺术、旧剧的一封信》,信中指出:“民间艺术(如:坠子、洋琴、鼓书、莲花落、洋片……)和旧戏(如平剧……),都有矛盾的两面或矛盾的两种因素。有好坏、长短的两面,有光明与黑暗,有利与有害,积极与消极的两种因素。”党和边区政府主动团结曲艺艺人,和他们交朋友,帮助他们提高文化水平,和他们共同研究切磋艺术,帮助他们修改旧唱词,编写新唱词。曲艺艺人通过学习提高了思想觉悟,为新中国成立后进一步改造旧曲艺、推动新曲艺的发展奠定了基础。

## 第一节 摇弹词与评话

民国时期,流行于江浙地区的苏州弹词、苏州评话、扬州评话、浙江南词以及福建的福州评话都有了进一步的发展。且以苏州弹词、苏州评话在上海的兴起与发展最具代表性。

自上海开埠以后,江浙一带的富豪纷纷移居上海,至民国时期,上海已是全国工业、商业、金融业的中心,形成了“十里洋场”的繁华世界,吸引了各地各阶层的人们涌入上海谋生。上海逐渐成为苏州弹词与苏州评话艺人的聚散中心,评弹艺人也视能进入上海书场演出为“跳龙门”,因为只有在上海书场的演出站住脚,他们到各地的演出才能得到认可。成名的艺人每天频繁出入书场,而一般艺人则难以进入上海演出。尤其是此时上海的社会大开民主之风,女子说书艺

渊源

人大增。其中较早的有影响的女艺人,有评话、弹词兼能的王小红和专说评话的陶帼英,但当时她们上台说书,尚需着男装。众多前来上海求生存的弹词、评话艺人,促成苏州弹词、评话艺术的激烈竞争,至20世纪40年代以后已是名家辈出、流派纷呈的局面,使苏州评弹又进入了一个繁盛时期。与此同时苏州地区的评话、弹词亦得到进一步发展。

民国前,苏州是评话、弹词演出最多的城市,但大多数艺人仅停留在人口不多的苏州城演出,则不够维持生计,因此他们还要到附近农村、集镇去行艺。由此评话、弹词的听众便从以市民、手工业者为主扩展到广大的农民听众。其时,弹词与评话虽是并行发展着,但评话的观众较弹词更多,发展也更快。民国后,弹词与评话在上海虽然都得到较快发展,但具有较高文化修养的上海听众,更喜欢音乐性强的弹词,为此在民国年间,弹词的发展速度超过了评话。

### 一、苏州弹词在上海的兴起与发展

苏州评话与弹词清末在上海主要流行于茶楼与书场,入民国后,苏州弹词在上海的风行又进一步促进了新式书场的建立,这就是旅馆、饭店、舞厅开设的书场。较早开办书场的旅馆,是1904年福州路的长乐旅馆书场;较早开设书场的饭店是1905年开业的东方饭店书场;较早开设书场的舞厅是始于1906年的新华舞厅书场。在它们之后开设书场的饭店,有中央、新世界、远东、南京、中南、大中、大中华、国际等三十多家;开设书场的舞厅,有会乐宫、惠尔登、仙乐斯、维纳斯、高士满、纽约、米高美、维也纳、大都会等十八家。同时,在上海兴起的游艺场也纷纷开设书场。自清光绪三十四年(1908)大罗天游艺场创办始,民国年间相继开办了楼外楼、天外天、新世界、大世界、小世界、神仙世界、花花世界等二十多家游艺场。游人听弹词是娱乐的重要项目之一。每个游艺场最少有一个书场,而大世界游艺场竟有七个书场,每天日夜演出,其中固定的演出书场有两三个。先施乐游艺场有五个书场演出评弹。这些书场设备都比较好,规模也比较大,座位从一二百个到五六百个不等,听众文化层次较高,并多有女听众,书场也特别注意聘女艺人说书。众多的书场,吸引了众多的艺人,也为评话与弹词艺人提供了相互交流、切磋技艺的机会。在上海,苏州评话、弹词的书目、表演及艺人的服饰装扮等各方面,在这些演出场所开始发生了由俗趋雅的变化,而其演唱中心,也从民国年间起从苏州转移到了上海。

(一)名家与流派:民国时期,苏州弹词在表演形式上有了进一步发展,除

“单挡”外,又出现了“双挡”,尤其是男女拼档。在音乐唱腔上,广泛吸收了民歌和戏曲的曲调,丰富了苏州弹词的唱腔。艺人们发挥自己的特长,在继承前辈艺术流派的基础上,创造了各具独特风格的新流派。如刘天韵、杨振雄等是陈遇乾的继承人,同时又自成一派,俞秀山的继承者夏荷生、朱慧珍等也各成一家,对后人影响最大的“马(如飞)调”,造就了“沈(俭安)调”“薛(俊卿)调”,而朱雪琴的“琴调”又是在“薛调”基础上派生出的新流派,“周(玉泉)调”是从“马调”发展出来的,而“蒋(月泉)调”又是出自“周调”,后来又有徐丽仙在“周调”与“蒋调”基础上形成的“丽调”。苏州弹词艺术就是在继承流派、发展流派的过程中,不断翻新而得到了延续。这一时期的著名艺人有蒋如庭、夏荷生、徐云志、蒋月泉、魏钰卿、刘天韵、周玉泉等。

蒋如庭(1888—1958)苏州人。师从金桂庭,早年曾与金耀荪、黄兆熊拼档。1908岁到上海,与唐竹坪拼档演唱《三笑》,自1918岁起与朱介生拼档,演唱过《描金凤》《双金锭》《三笑》《玉蜻蜓》《落霞孤鹜》《落金扇》等书,其中尤以《落金扇》最为著名,享誉书坛。他的演唱以从容不迫、不温不火、书路清晰为特征,擅长阴嗽,起各路角色都极传神。尤以起旦角最佳,如以清脆的嗓音表现活泼的丫环红玉,多情的小姐陆庆云,均神情兼备、酷肖逼真,嗽称“隔墙西施”。其唱腔较“俞调”的旋律更丰富,人称蒋派“俞调”。与朱介生拼档后,又称“蒋朱调”,在演唱中对“俞调”“陈调”都有了发展和提高。

夏荷生(1888—1958)浙江嘉善人。少年时随伯父夏吟道学说《倭袍》,后又拜钱幼卿为师,学说《描金凤》《三笑》。20世纪40年代初,参加苏州会书,以《描金凤》中的“俊巧戏主”脱颖而出,此后红遍各个码头,与王斌泉、陈瑞麟一起被称为“码头三巨头”。他善用真假声结合演唱,高亢、激越、挺拔,唱腔低回婉转,形成了高低强弱自如、节奏明快、运腔抑扬顿挫鲜明的风格,人称“夏调”。他善演单挡,以演唱《描金凤》《三笑》著名。他在长期的艺术实践中,对《描金凤》有很多创造,故被誉为“描王”。

徐云志(1891—1958)原名徐燮贤,苏州人。1918岁从艺夏莲生,1928岁即登台说唱《三笑》,以善起丑脚祝枝山等角色而蜚声书坛。他善于攫取民歌、戏曲乃至小贩的叫卖音调,糅进弹词的唱腔中,1938岁时创出了介于“俞调”和“小杨调”之间、具有浓郁江南民歌风的“徐调”唱腔。1948年他来到上海行艺,一举成名。他运用真假声结合的方法,创出了九种新腔,被上海听众称之为“糯米腔”“迷魂调”。他把《三笑》中许多艺人删去不说的“大闹明伦堂”做了精心加工,久演不衰。



蒋月泉(1904—1994)苏州人。12岁师从张云庭学《玉蜻蜓》,16岁又师从周玉泉学习《文武香球》《玉蜻蜓》,曾与周玉泉搭档演出。业内人士称赞他“说噱得云庭之妙,弹唱有玉泉之神”。他经长期的艺术实践,在“俞调”和“周调”基础上创新,形成了韵律醇厚、寓铿锵于委婉、刚劲中见柔媚的艺术风格,被称之为“蒋调”。20世纪40年代先后与钟月樵、王柏荫搭档,“蒋调”风靡一时、流传甚广。

刘天韵(1903—1978)山东人。自幼从师夏莲生学艺,10岁登台,艺名十龄童。他擅说表,注重塑造人物独特的性格,尤以表现人物内心活动见长,对《珍珠塔》一书的整理和改编做出了贡献。他宗“陈调”,但又有所创造,形成自己独具风格的唱腔。他经常演唱的拿手书目除《落金扇》和《三笑》外,还有《玄都求雨》《义责王魁》《三约牡丹亭》《老地保》等。

魏钰卿(1903—1980)苏州人。从艺较晚,16岁拜姚文卿为师,学说《珍珠塔》。他酷爱弹词艺术,加之天资聪颖,勤学苦练,艺术大有长进。出师后,在江、浙各地城镇放单档演唱,受到听众的欢迎。民国以后到上海献艺,名声大噪,有“书坛文状元”之美誉。他苦心钻研书艺,《珍珠塔》是他的看家书,观众称:“魏钰卿说的《珍珠塔》,不是魏钰卿在讲话,而是方卿在讲话。”<sup>①</sup>他发展了“马(如飞)调”唱腔,形成了“马派魏调”,对《珍珠塔》演唱的革新做出了较大的贡献。

周玉泉(1903—1980)苏州人。原名天福。12岁从师张福田学唱《文武香球》。出师后,以单档说唱该书。几年以后又拜王子和为师,学唱《玉蜻蜓》。他集张、王书艺于一身,在说、噱、弹、唱等方面有很高造诣。他说表细腻,语言洗炼,冷隽诙谐,听众称其为“阴间秀才”。在唱腔上,他善于博采众长,在继承师传的基础上,创出了轻弹慢唱自成风格的“周调”。

薛筱卿(1903—1980)苏州人,幼年向魏钰卿习唱《珍珠塔》,宗“马调”。在多年从艺实践中,他刻苦钻研演唱艺术,在继承“马调”的基础上,创出了节奏更加明快、吐字清脆爽朗的“薛调”。他为《珍珠塔》的发展做出了努力,和薛俭安搭档演唱的《珍珠塔》很受欢迎,获“塔王”之称。

(二)作家与作品:民国时期,苏州弹词在江、浙、沪吴语地区的艺术活动很繁荣,尤其是一些名家都向上海汇集。上海是中国半殖民地、半封建社会的典型城市,受当时环境影响,苏州弹词在新书目的创作和改编上,也曾有过一些反映

① 《中国曲艺志·江苏卷》,中国曲艺出版社1987年版,第283页。

二三十年代社会生活的书目,如《啼笑因缘》《秋海棠》等,但数量不多,反映的社会生活面也显狭窄。当时最受听众欢迎的是《杨乃武》。另外,根据古典文学改编的《西厢记》《长生殿》,也是这一时期比较有影响的新书目。

**员李**文斌与《杨乃武》:民国初年,苏州弹词艺人李文斌根据清末四大奇案之一的“余杭奇案”档案,以及在民间口头流传的轶闻传说,编创成《杨乃武》,又名《奇冤案》《杨乃武与小白菜》。该书目通过杨乃武冤案平反引起官场斗争的描述,深刻地揭露了清末朝廷政治的腐败与黑暗。重点回目有《屈打成招》《大闹公堂》《胡学澜殉情枉断》《杨淑英告御状》《密室相会》等。其中的《密室相会》最为脍炙人口。书中刻画的众多人物,如葛毕氏、杨乃武、刘子和等,个个性格鲜明、栩栩如生。《杨乃武》自李文斌编演以来,不乏有人学唱,其子李伯康便是其中之一,并对该书目的发展起到承前启后的作用。稍后于李伯康的严雪亭演唱此书自成一家,很有影响。

**员陆**澹庵与《啼笑因缘》:1916年前后,陆澹庵根据张恨水长篇小说《啼笑因缘》改编,但内容与原小说有较大出入。作品写民国初期大学生樊家树与大鼓女艺人沈凤喜、侠女关秀姑、豪门小姐何丽娜之间的感情纠葛。由《游天桥》《访关》《别凤》《逼凤》《什刹海》《何樊相会》等回目构成。一定程度上真实反映了军阀混战时期北京社会的某些现实生活。全书可连演三个月。该书最早由朱耀祥、赵稼秋演出。后又经苏州弹词艺人姚荫梅根据原作重编演唱,曾在上海连唱**四回**回书,轰动了曲坛。

**员王**宏荪与《秋海棠》:民国年间,苏州弹词艺人王洪荪根据秦瘦鸥的小说《秋海棠》改编为长篇弹词演唱。故事叙述京剧名伶秋海棠与罗湘绮相爱遭到军阀的破坏,揭露了社会的黑暗及女艺人受压迫、受侮辱的悲惨命运。有《吴罗相会》《毁容》等回目。

当然,弹词的其他传统书目《三笑》《珍珠塔》《玉蜻蜓》《文武香球》等,仍是当时常演曲目,也都出现许多名家。

## 二、苏州弹词女艺人的再度兴起

**员魏**1935年阿英著《女弹词小史》卷下八“女弹词今人志”指出,无线电事业发达后出现了一批女弹词艺人,这批女艺人的兴起,已摆脱了清末女艺人以色为

先、亦妓亦艺的状态,用阿英的话说,她们都是以“技艺足称者”<sup>①</sup>。其中的代表者是徐雪月、谢小天、醉凝仙,并有“徐三档”、“谢双档”、“醉三档”之称。

“徐三档”,指徐雪月、徐雪人、徐雪行三人。她们是当时普余社最红的响档,徐雪行是徐雪月之师,但以徐雪月技艺最高。当时有“朱颂颐称其‘去老生净丑诸角,一举一动,各个分清,唱做繁重,无懈可击’。横云阁主《南词摘艳录》亦谓:‘雪月姿色不逮凝仙,惟登台说唱,天真烂漫,颇有台风。且不浓妆艳抹,衣饰朴实无华。……充上手,口齿老练,俱臻上乘。’……聆彼说《三笑》,饶有书卷气,解释诗文联语,头头是道”<sup>②</sup>。

“谢双档”,指谢乐天、谢小天二人。谢乐天在女弹词中当时属于老一辈艺人,有“女霸王”之称。谢小天则“最具号召力,有女弹词中‘小霸王’之称。《南词摘艳录》评其艺事,谓为‘歌喉悠扬婉转,清响绝伦,操弄琵琶,如珠玉走盘’。习艺经过,奋若曾作《谢小天》一文记之:‘……她所说的《玉蜻蜓》《白蛇传》二书(尤其是《玉蜻蜓》),因为是老江湖谢乐天的真传,所以许多关节口吻,极能神似谢乐天。歌喉很是甜润,唱的调门是雨夹雪,在普余社中不多见的。一手琵琶,熟而且流,和上手乐天,能璧合珠联’”<sup>③</sup>。

“醉三档”,指醉凝仙、醉亦仙、醉霓仙三人。朱颂颐在《女弹词的书艺》中,称其“风姿绰约,不苟言笑,并且娴静寡言,绝无时下女子习尚。在台上,态度大方,举止镇静,表白周详,和雪月可谓各有所长,其唱调犹如玉珠走盘,婉润圆逸,半抱琵琶,轻盈疑醉,三醉档中,他正是一根栋梁,不可或少”<sup>④</sup>。

据阿英《女弹词小史》八“女弹词今人志”记载,在 20 世纪 40 年代前后,较著名的女弹词艺人还有钱琴仙、汪梅韵、范雪君、何琴芳、王莺声、沈毓英等。其中钱琴仙擅说《果报录》,汪韵梅擅说《描金凤》,何琴芳擅说《双珠球》,王莺声擅说《珍珠塔》,沈毓英擅说《双珠凤》。尚有一些虽不能称为杰出人才,但也不无可取之处的女艺人,如唐月仙、陈亚仙、陈美仙、赵梅芳、赵兰芳、沈玉英、夏文英等。20 世纪 40 年代兴起的女艺人,其演唱技艺与当时著名男性艺人相比,应该说尚显不足。但就其演唱水平来说已达到相当程度,许多书场争相聘请女艺人出演就是例证。如昆山县老同春书场,初只聘光裕社名家,不邀男女档,更不

① 阿英《女弹词小史》,载《小说三谈》,上海古籍出版社 1983 年版,第 287 页。

② 阿英《女弹词小史》,载《小说三谈》,上海古籍出版社 1983 年版,第 288—289 页。

③ 同上,第 289—290 页。

④ 同上,第 290 页。

邀女双档。后经不住听众的要求,邀请了徐雪月、程红叶、陈红霞三位普余社女艺人首演,一场《三笑》下来,老同春生意格外兴隆。苏州弹词女艺人的兴起,是时代发展使然,尽管她们仍遭到一定限制,但终有一批优秀者脱颖而出。

### 三、苏州评话的发展

民国时期,京剧在江、浙、沪地区流传甚广,尤其是上海,京剧改良取得的成就,以及京剧海派重做工的艺术风格,对苏州评话表演艺术的发展产生了极大影响。京剧的道白及不同脚色行当的表演程式,都成为评话艺人吸收学习的对象,一改清代评话表演的昆派风格,更加火爆热烈,并受到听众的欢迎。同时,在新文化运动影响下,上海的京剧上演了许多新剧目,深受当时观众欢迎,评话艺人也紧随其后编演了《张文祥刺马》《山东马永贞》《霍元甲》等新书目。其时,评话界在表演上具有代表性的艺人有:黄兆麟、何云飞、杨莲青,他们创造了评话的京派表演风格:有擅说《张文祥刺马》的朱少卿,及其据清代礼仪创造的书坛上的“清装表演”;有说《金台传》的叶声翔,将武术拳法及京剧表演程式兼容,形成的武打书表演风格;还有说《英烈》以快著称的张鸿声,被时人誉为“飞机《英烈》”。这一时期,苏州评话书目经常上演的有:《列国》《东汉》《西汉》《隋唐》《飞龙传》《杨家将》《七侠五义》《施公案》《彭公案》《儿女英雄传》《金台传》《封神榜》《西游记》等。

(一)名家与流派:民国时,说《三国》有四家:黄兆麟,以关羽书最为精彩;唐再良,以《列国志》中的故事衬托《三国》而另成一格;何授良,擅用“肉里噱”,有极浓的趣味性;郭少梅,表演不起脚色,单以说表来表述人物故事,一部书说一年,是说《三国》用时最长的一位。说《英烈》有四家:叶声扬,重“味”和“趣”;蒋一飞,回回精彩,有“活蒋忠”之誉;许继祥,专说“软档书”,诙谐幽默、轻松悦耳,耐人玩味;朱振扬,说表正宗,一板一眼句句敲死。说《济公》四家:范玉山,面部表情丰富,人物塑造拟形逼真,擅用肉里噱,人称“活济公”;虞文伯,表演仿无锡泥人济公造型,滑稽可爱,有“滑稽济公”之誉;沈笑梅,塑造的是一位喜酒贪杯大舌头“吃醉济公”的形象;陈浩然,擅用小嗓发音起济公脚色,济公形象天真、幽默,人称“小济公”。

何云飞(1884—?)苏州人。清光绪六年(1880),其师沈鸿祥率其在光裕社出道。此前随师学艺,深感师父技艺不精,一部《水浒》仅能说圆范天。出道后,在无锡得沈云章《后水浒》全部脚本,经他刻苦钻研,全书他能说三年零六个月,缘因

成为到处吃得开的大响档。民国时他已进入老年,但书艺更精,每到一处书场,至少说满一年才剪书,在光裕社中有“何一年”之称。他口中的**元一**位梁山好汉,性格面貌个个传神逼真。如石秀跳楼劫法场一节,石秀起脚蹬在窗栏上,可连说**元一**天不跳下去。其起脚色,一改前人昆派风格,向京剧路数发展,常向盖叫天请教,盖叫天对他的表演推崇备至。在他演出《刀劈栾廷玉》等刀法书时,连说带做,一把折扇犹如一把钢刀,听众冠以“何一刀”美名。时评《后水浒》推何云飞为第一,与王效松《前水浒》齐名,为艺术高妙之大名家。

郭少梅(**元一**—**元一**)浙江宁海人。民国年间进上海,时已**元一**余岁,以《三国》享名。说书以平叙为主,不起角色,少动作,擅以书情书理的细致交代吸引听众。更擅引经据典,在书中揭露时政腐败。他在上海柴行厅书场说书时,三百人的书场,听众达六百人,名噪一时。他早年曾为塾师,乡试不第,有相当的文化修养,为此也擅编书。曾为李文斌编《杨乃武与小白菜》,还编过《辰州雷》《列国志》《聊斋》等。

黄兆麟(**元一**—**元一**)苏州人。自幼随其父黄永年学《五义图》《绿牡丹》,黄永年为儿成器,家教甚严。**元一**岁拜师许文安,学说《三国》,其师所说《三国》以平说为主。其父与擅说《水浒》的何云飞交好,使黄兆麟得“何一刀”真传。为此他说《三国》的书路是许文安的,起脚色的动作是何云飞的,而精湛的口技则是从父亲那里继承下来的。他最擅长的是起关羽、张飞、曹操等脚色,又因其生来眼梢上挑,与关羽之“丹凤眼”相似,时有“活关羽”之称。**元一**世纪**元一**年代,曾日场在苏州,夜场在上海,每天火车来回赶场演出,成为当时评弹界的一段佳话。

杨莲青(**元一**—**元一**)原籍南京,后迁居浙江省德清县。自幼投师全如清门下,学《五虎平西》,但其艺为师祖朱浩泉传授。**元一**岁(**元一**)出道,后进上海,得名家王如松、郭少梅指点,又吸收何云飞的开打手面,用于《狄青刀劈王天禄》。他酷爱京剧,见小达子(李桂春)所演《狸猫换太子》造成轰动,遂据京剧本改编成评话《狸猫换太子》开讲,并将京剧表演融入评话表演中,他说演《狄青刀劈王天禄》的劈刀手面,人称绝技。

(二)作家与作品:民国时期评话新作有《张文祥刺马》《彭公案》《血滴子》《霍元甲》《山东马永贞》等。先后演出据同名小说改编《彭公案》的有尤少台、潘伯英、徐玉庠、马玉麟等,其中以尤少台的学生朱振扬最佳。殷剑虹因编演剑侠书《血滴子》成名,而《霍元甲》则在沪上风靡一时。

**元一**朱少卿与《张文祥刺马》:《张文祥刺马》系民国初朱少卿据清末四大奇案

之一“金陵奇案”及其轶闻传说编演。叙太平军将领张文祥活捉浙江处州知府马新贻,马投降,二人结拜。后马重投清王朝,又因战功官升浙江巡抚,并诱捕太平军将领陈金威,占其妻,逼死张文祥妻子。张立志报仇,但多次刺马未成。马不久升任两江总督,驻扎南京,戒备森严。张被迫毁容改装,趁阅兵之机,于十万军中刺杀马新贻。张乃被捕,并于公堂之上揭露马的丑行。朱少卿说演此书以“清装表演”享名。他对书中几次刺马失败的关子处理极有新意,且说表细腻,颇得行内外好评。其子朱伯雄,其徒潘伯英皆得真传。

周天涯与《山东马永贞》:周天涯先从师杨炳奎学《大红袍》,后从师韩士良学《七侠五义》。20世纪30年代编演《山东马永贞》。书叙山东武士马永贞贩马到了上海,在上海受到地痞流氓“斧头党”的欺辱,马永贞奋起反抗,但终因寡不敌众而被害。其妹马素贞闻讯赶到上海,手刃仇敌为兄复仇。在编演过程中,周天涯将他所能了解的上海下层社会中的生活、语言,下层社会的黑暗与消极面,都融到了书中,此书极受沪上观众欢迎。

#### 四、苏州评弹的行会组织

民国初年改组后的光裕社虽然在保障评弹艺术的发展、为艺人谋福利等方面做了大量工作,但在艺术上坚持不收女徒,不同意男女合档演出,也引起一些有改革思想的艺人不满意。因此在上海便成立了润余社,在苏州也出现了普余社等不同的行业组织。

润余社:成立于上海,具体成立时间有1919年、1920年、1921年三说。成员由从光裕社退出的艺人、不符合光裕社出道师承要求的“外道”艺人及“下海”票友组成。成员有郭少梅、李文斌、程鸿飞、朱少卿等。“他们长期在上海演出,吸收借鉴多,在激烈的竞争中,锐意图新。编演了一批新的长篇书目,如评话《张文祥刺马》、弹词《杨乃武与小白菜》等反映清代末期生活的作品,他们还编演过反映辛亥



民国初年光裕社成员合影

革命的长篇评话,及根据外国小说改编的书目。程鸿飞演出的评话《岳传》,人称‘野《岳传》’,可见有异于原来的长篇,惜乎不传。”<sup>①</sup>他们在艺术上努力适应上海听众的口味,与上海文化相协调,并在此基础上对苏州评话与弹词进行革新,以其书目的新颖、书艺的考究与光裕社抗衡。因此吸引了长期在上海演出的苏州评弹艺人,先后入会的有评话艺人严焕祥、朱耀良、贾筱峰、潘伯英等,弹词艺人李伯康、李仲康、朱兰庵、朱菊庵、夏荷生、张鉴庭、张鉴国、张鉴邦等,阵容强大。

普余社:1925年,钱景章离开光裕社,突破不准招收女徒的社规,在苏州与王燕语共同发起组建了普余社,建社初期有男女社员五十多人。社规规定:凡男女专业评弹艺人均可志愿加入普余社,该社可收女徒,并可男女拼档说书。自此,开创了男女拼档说书的先河。经社员大会选举,由钱景章、王燕语、沈丽斌、林筱舫、徐玉泉为监执委。社员中,女评话艺人有王小红、陶帼英、贾彩云、王秀英等,女弹词艺人有王莺声、顾竹君、徐雪月、周雪艳、姚丽瑛等,较后的还有醉疑仙、范雪君、朱雪琴、徐丽仙、侯莉君等人。普余社的社规曾遭到光裕社的全力反对,涉讼连年,官司直打到国民党中央党部。抗日战争胜利后,光裕社与普余社合并,男女合演终获认可。

## 五、扬州评话的又一个兴旺期

辛亥革命以后,扬州评话的艺术活动极为活跃,一些名家进入上海、南京等城镇演出。其时,与扬州隔江相望的镇江,“由于交通便利,语音相同,群众习尚一致,民国时期一度是江苏省会,许多评话艺人争相到那里献艺,一时名家荟萃,成为扬州评话的第二表演重镇。据统计,当时镇江供评话演出的书场达三十八家之多”<sup>②</sup>。扬州评话又出现一个新的高峰,这就是以王少堂、康又华等为代表的扬州评话艺人们的活跃时期。

王少堂(1873—1955):原名煦和,江苏扬州人,出身评话世家。父王玉堂,伯父王金章都以说《水浒》著称。他7岁从父学艺,9岁登台,14岁学会《武十回》便随父跑码头演出。人称“小先生”,又赠名“少堂”,从此便成为其艺名。他成名后并没有停止对艺术的追求,除继承家传外,还间接继承了邓光斗派“跳

① 周良主笔《苏州评弹史稿》,古吴轩出版社 1994年版,第 140页。

② 《中国曲艺志·江苏卷》,中国曲艺中心 1987年版,第 180页。

打”《水浒》的精湛技艺,又汲取了宋承章派《水浒》“口风泼辣”的独特表演,他又以自己的生活体验对该书加以丰富,形成自己“王派”《水浒》的风格。为把书说得合情合理,他突破了“不准改变书词”的家规,或修改书词,或删去琐碎的重复交代。他表演细腻,神形兼备,善于运用声音的抑扬顿挫,表现人物的复杂心理活动。他说演的《武松》,其中“陈洪辨罪”“康文辨罪”等都是根据原著伸展出的著名回目,充分体现出扬州评话的艺术特色。

康又华(1881—1951)：“康派三国”创始人康国华之子,原名文荃,艺名亦作幼华。早年曾在钱铺学徒,后来随父学艺,十九岁时其父康国华病故,在其父众友及听众的帮助下,继承自家康派三国,在表演中吸收京剧唱、念、做的表演艺术,打破评话表演“坐说不站”的传统习惯。表演时注重书台形象优美,讲究着装,风度儒雅,书卷气足。继承其父《中三国》的回目,也以“三把火”(火烧博望坡、火烧新野、火烧赤壁)为主。康又华重友尚义,热心公益事业,受到同行的称赞。传人有高再华及子康重华等。

戴善章(1884—1951)：江苏扬州人。5岁前在教会学校及私塾读书,后在商家学徒。5岁拜扬州评话艺人任永章为师,学《西汉》,两年学成,取艺名“善章”。8岁起他用两年时间,据吴承恩小说《西游记》及同名鼓书编演了二十五回的扬州评话《西游记》,并以“信口说《西游》”闻名。他为人秉性刚直,对官场腐败极其痛恨,常借书中妖魔鬼怪针砭时弊,加以讽刺。上自国民党要人嫖妓,民政厅长吸鸦片,下至流氓地痞欺压百姓,诸事皆被他插在书中说讲,且嬉笑怒骂皆成文章。他的表演以潇洒、幽默、诙谐而别具一格,人物形象的塑造尤其生动,尤以“囊鼻猪八戒”最为人们称道。中年后立侄为嗣子,名步章。他将《西游记》传于五弟戴秉章,《西汉》传于二弟王善和(从母姓)、三弟戴善珊。

## 六、福州评话的新发展

清末,“福州评话公会”的成立,为团结艺人、整肃市场、维护艺人权利起到了积极作用。民国初年,福州评话公会还曾得到政府的许诺,只有该会会员才有公开营业资格,因此仍有着重要作用。也正因为此,民国初年引起了一桩公案。起因是 缘位评话新艺人为求合法演出资格而申请入会,一些会员怕影响自己的收入而拒绝他们入会,双方争执不下。“入会风波”历经两年,在新艺人师辈的帮助下平息,而这些新艺人的入会,也为福州评话的发展带来了新的面貌。首先是被誉为“福州评话三杰”的陈春生、黄天天、黄仲梅脱颖而出。陈春生,吸收闽



剧及福州民间音乐创作了[平噪][泪噪][英雄调]等多种吟诵腔,黄天天,对其师筱细梯拿手的唱腔[波浪叠]进行了再创造,黄仲梅在抗日战争初期创造了以评话讲报的新形式,上午出版的报纸,下午他就将报上的抗战消息、热点新闻讲唱出来。其次,评话女艺人从几人迅速增至十数人。其中周云卿、郑紫英、陈艳玉被称为“女中三杰云紫艳”。在书目上多宗清代传统,也讲唱一些反帝、宣扬民主的新作及传统书目。由于社会动荡不安,艺人为了生计,武侠书开始风行,他们改编演出了《荒江女侠》《风尘七剑》《宝剑金钗》《八窍珠》等书。这些书目具有浓重的乡土色彩,因此很有听众。民国年间,福州评话公会曾组织“福州评话艺人讲习所”,聘请学者向艺人讲授历史、文化课,以期提高艺人的素质,抗战期间,福州评话公会也曾组成“抗敌剧社”演出方言文明戏以宣传抗战。世纪源年代后,随着通货膨胀、民生凋敝,评话艺人求生愈加困难,福州评话发展进入衰退阶段,陈春生等人向南平、沙县、三明等地拓展,许多艺人也转而进入农村。

## 第二节摇鼓书与评书

中华民国建立,与中国历史上的改朝换代有所不同,其表现为民主之风、反帝反封建的意识深入人心。曲艺艺术也顺应了这种时代潮流,在北方鼓曲与评书较之清代有了很大的变革和发展,形式繁多,题材广泛,颇能反映当时人民生活的社会面貌,进入了空前繁荣的时期。

### 一、鼓书的新旧更迭

进入民国以后,随着新文化运动的发展,鼓曲艺术无论在形式和内容上都呈现许多新的变化。

一是曲目的更新,有些曲种进入城市后,为适应“杂耍”园子演唱的需要,渐渐从唱长篇改为唱短篇。如铁片大鼓在清代男性艺人多唱长篇的《回杯记》《少英烈传》等书目,民国女艺人兴起并进入“杂耍”园子演唱后,均改唱《妓女悲秋》《卖油郎独占花魁》等短篇曲目,而有的曲种为适应城市书茶社的演出,则将中篇敷衍成长篇。如西河大鼓,将在农村说唱的中篇书《包公案》《刘公案》《响马转》等均发展为长篇大书,以期适应书茶社的演出。同时,短段曲目出现了一批反映社会现实生活的作品。有善意地劝说人们抛弃封建陋习的作品,如京韵大

鼓《劝国民》《灯下功夫》等 ;有讴歌反帝英雄、宣扬爱国主义精神的《马玉昆守天津》《孙总理伦敦蒙难》《十九路军》《大战喜峰口》等等。这些曲目在演出时穿插于传统曲目之间 ,极受当时观众的欢迎。

二是艺术形式的新旧更迭 ,推进了鼓曲艺术的发展。民国时期 ,鼓曲在黄河流域及长江以北地区最为繁荣。如济南、开封、北京、天津、沈阳以及南京等城市。不同的曲艺品种或各占一方 ,或同场竞技 ,并在此过程中共同发展。民国时期 ,南京作为民国政府的首都 ,五方杂处的移民迅速增加 ,北方鼓曲也随之涌入 ,如京韵大鼓、梅花大鼓、梨花大鼓、河南坠子。南北曲种汇集于此 ,各路艺人纷纷到夫子庙以及茶楼、书场献艺 ,流派纷呈、争奇斗艳。艺人频繁的流动演出推进了各地曲艺的发展 ,也促成了北方大鼓艺术的繁荣。新旧更迭 ,是民国时期北方鼓曲艺术发展的总趋势。

三是随着妇女解放运动的兴起 ,打破了长期禁锢女子的封建思想 ,女性艺人登上了曲艺舞台 ,争得一席之地。鼓书自清代形成起 ,从艺者均为男性。清末 ,山东的梨花大鼓开始有了女子演唱 ,如王小玉姐妹 ;入民国后又出现了风靡济南的“鼓界皇后”鹿巧玲 ,~~民国初年~~在开封相国寺有坠子女艺人张三妮、尹凤宝登场。由于女艺人的颇丰收入 ,促使许多穷人将自家的女孩送去学艺 ,至民国以后女子从艺者基本形成队伍 ,并出现了佼佼者。民国初年 ,北京也开始有了年少女子学艺 ,~~民国初年~~以后 ,京韵大鼓有小黑姑娘、骆玉笙、小岚云、孙书筠、阎秋霞 ,梅花大鼓有花四宝、花五宝、花小宝 ,铁片大鼓有王佩臣 ,河南坠子有乔清秀、董桂枝、程玉兰等女艺人先后成名。当时 ,女艺人承受着较男艺人更多的欺辱 ,但是其中有不少人为追求艺术洁身自好 ,努力进取 ,终于在曲艺舞台上取得了与男艺人同等的地位。女艺人也有她们的优势 ,她们更喜欢追求时尚。如 ~~民国初年~~河南坠子女艺人姚俊英虽然唱的是河南土调 ,但在服装与装扮上却是紧跟当时北平社会仕女的潮流 ,令观众赏心悦目。~~民国初年~~北平《箴报》发起“鼓选”时 ,姚俊英与当红的女艺人郭小霞、方红宝一起被称为“华北三艳”。鼓曲艺术在民国时期的发展 ,大致如下 :

(一)京韵大鼓的定型与发展 :清末 ,刘宝全等名家在京韵大鼓的发展上 ,完成了从怯大鼓到京韵大鼓的过渡 ,于民国初基本定型 ,并有了很大的发展。其主要表现为 :①刘宝全以其京字京音以及从京剧表演、唱腔吸收创造的“刘派”演唱风格 ,确立了其在艺术上的“鼓王”地位 ;白云鹏则以行腔柔美的“白派”紧随其后 ;白凤鸣与其兄白凤岩则在刘宝全派基础上创立了“少白派”风格。②形成了滑稽大鼓分支。③女艺人陆续登上舞台 ,取得了极大的成就。

名家与流派 :入民国后 ,清末形成的刘(宝全)、白(云鹏)、张(小轩)三派

中,刘、白的艺术向更臻完美发展,张派的影响渐小,而刘宝全徒弟之一的白凤鸣在其兄著名弦师白凤岩的帮助下,在刘派基础上结合白凤鸣嗓音条件共同创造了少白派。

刘宝全(1869—1934)祖籍河北省深县,1904岁随父到天津,进入民国以后,正值盛年的刘宝全,艺术渐入炉火纯青的境界。民国四年,他成立了“宝全堂”,往返于京津两地演出,并在两地的杂耍园子以京韵大鼓取代了一向由单弦牌子曲“攒底”的习惯,提高了京韵大鼓艺术的品位。1914年,他被誉“鼓界大王”,誉满京津以及上海、武汉等地。20世纪20年代初百代公司、高亭公司为他灌制了十余张唱片发行。30年代是他艺术上的最佳状态,从京字京音出发吸收融化京剧、梆子以及其他曲种的音乐而形成的唱腔曲调,借鉴京剧老生真假嗓兼用,胸、喉、鼻及脑后部位共鸣的发声方法,似说似唱、说唱交融的演唱方法,将京剧表演吸收改造而成的“刀枪架”,及神形兼备重在神似的表演方法等等,均成为其后京韵大鼓演员所遵从的楷模,以至女艺人兴起后几乎皆宗刘派。他的艺术创造不仅影响了曲艺界,而且也为京剧界名士所推崇。

他一生演唱过的曲目有猴猴段,其中灌制唱片100张,并有上海中华影业公司于1934年为他拍摄的《宁武关》舞台纪录片。他的曲目中有金戈铁马故事的《赵云截江》《长坂坡》《战长沙》等,有重在唱情的《子期听琴》《刺汤勤》《昭君出塞》《双玉听琴》等,也有以风趣幽默为特征的《大西厢》,以及一些短小曲目《风雨归舟》《丑末寅初》《八爱》等等。他对待每个曲目的说、唱、表都一视同仁,每段均堪称精品。这是他留给后人的宝贵财富,后人视之为传统曲目并认真习唱。他正式收徒五人,即白凤鸣、谭



民国十一年再版的  
张小轩所录制的唱片



鼓王刘宝全演出照

凤元、常旭久、钟德海、韩德荣,其中有演员有弦师,皆成为行内的大师。

白云鹏(1898—1958)河北省霸县人,早年曾唱竹板书,后拜史振林为师改唱怯大鼓(即京韵大鼓的前身),民国以后,白云鹏自称其演唱的曲目为“文明书词”,约有四十余段,以文段子居多。他尤擅《红楼梦》题材的曲目,将子弟书中与晴雯有关的作品如《晴雯补裘》《晴雯撕扇》《遣晴雯》《探晴雯》《祭晴雯》逐一演唱,此外还有《宝玉探病》《宝玉娶亲》《哭黛玉》《宝玉出家》等。其中据子弟书《露泪缘》“神伤”“焚稿”改编的《黛玉焚稿》为其代表作。其他曲目还有《凤仪亭》《孟姜女》《花木兰》《霸王别姬》《徐母骂曹》等。“五四”运动后,受新文化运动的影响,他自觉地以启迪民智为己任,先后演唱了《灯下功夫》《劝国民》《提倡国货》《孙总理伦敦蒙难》等具有反帝反封建思想的“文明新词”,表现了一位鼓书艺人的社会责任感。

白云鹏的演唱以嗓音宽厚苍劲有力,调门低而吐字清,行腔婉转而朴素自然为特征,其台风以温文尔雅独具一格。他善于用平中见奇、稳中有变的唱法来抒发故事中人物缠绵悱恻之情。20世纪40年代已年近古稀的他,组班往返于京津之间,每天早晚两场。其唱片有《黛玉焚稿》《孟姜女》等十余种。弟子有富少舫、程树棠、方红宝、阎秋霞等人。

白凤鸣(1903—1980)北京人,5岁拜刘宝全为师,五年间掌握了师父的《长坂坡》《单刀会》等二十多个曲目。他与一些京剧名家交好,在念字、运腔、表演上受益颇多,尤其是根据他的嗓音低厚的特点,著名京剧琴师王瑶卿曾建议他要像程砚秋学梅兰芳那样,据自己的条件发展。他得其兄著名弦师白凤岩的帮助,在继承刘派唱腔、表演的基础上,吸收借鉴白派的演唱技巧,创制出一种以苍凉悲壮见长的“凡字”新腔。代表作为《击鼓骂曹》,他摹拟祢衡击鼓,用单键敲出双键的鼓点,与弦师演奏的[夜深沉]相配合,独具一格。

白凤鸣从20世纪40年代开始演出于北京、天津、南京、上海、济南、武汉、沈阳、长春等地,常演唱的曲目有《单刀会》《古城会》《大西厢》《闹江州》《七星灯》《红梅阁》等。20世纪50年代少白派艺术已得到听众的承认,他由兄白凤鸣弹三弦,弟白凤霖拉四胡伴奏演唱,佳曲妙音,名动曲坛。1954年他亲自向骆玉笙传授《击鼓骂曹》等曲目,对以后骆派京韵大鼓艺术的形成有一定影响。

20世纪40年代,刘派、白派京韵大鼓正盛之时,女性京韵大鼓艺人兴起,一些男性京韵大鼓艺人的生存受到了严重挑战。时有旗籍京韵票友张云舫受白云鹏“文明书词”影响,另辟蹊径,将京韵大鼓改革成为“改良

大鼓”。其特点是：曲目题材选编诙谐风趣的内容，音乐则是在原京韵唱腔的基础上加以夸张，旋律忽高忽低滑稽可笑，鼓板击节采取夸张的手法，时轻时重，时而用鼓槌直接敲击，时而用鼓槌在鼓面上画圆圈；艺人以“老倭瓜”“大茄子”等风趣的称谓为艺名，被时人称为“滑稽大鼓”。常演曲目有《蒋干盗书》《刘二姐拴娃娃》《吕蒙正赶斋》等。著名艺人有崔子明（老倭瓜）、杜玉衡（大茄子）、富少舫（山药蛋）、叶德霖（架冬瓜）等。“九一八”事变后，富少舫随逃难人群南下，在武汉、桂林等处演唱了《东北痛史》《义勇军》等新鼓词宣传抗日。作为京韵大鼓的一个分支，滑稽大鼓以其独特的艺术风格，被称为“潮流大鼓”。

女艺人的兴起与京韵大鼓的发展：民国初，在北京有弦师王文瑞、王洪利等以专门教唱京韵大鼓为业，培养了一批女艺人。1907年，天桥开设了专供女性大鼓艺人演唱的坤书馆，又称“落子馆”，两年后发展为十余家。当时称演唱鼓曲的女艺人为“鼓姬”，她们都是十余岁的小女孩。初有冯凤喜、于瑞凤、良小楼、白银宝等，她们所唱曲目与刘宝全、白云鹏等有别。主要有《玉堂春》《包公夸桑》《红鸾禧》。文人易实甫对她们当中的出名者，在《天桥曲》中写道：“自见天桥冯凤喜，不辞日日走天桥。”<sup>①</sup>良小楼成名亦较早，她于10岁时拜王洪利为师，11岁登台演唱，12岁获“童龄坤星”之美誉，随师父奔走于京津间。她上台时身着马褂，梳长辫子，一副男孩装扮，擅唱“三国”题材曲目，有“小活赵云”之称。14岁又拜名弦师韩永禄学唱“刘派”大鼓，艺术大有长进。20世纪20年代有李炳卫等在《民社北平指南》评介说：“盖坤书界最享盛名者，只有一良小楼，在未出嫁之前，演唱堂会，每日价二十元，老合界（江湖上的艺人行）多谓为空前绝后之铮铮者也。”<sup>②</sup>惜她15岁正当红之时，养母逼她出嫁，被迫离开舞台。嗣后，20世纪30年代又一批出众的年轻女艺人登上京韵大鼓舞台，先后有小黑姑娘、骆玉笙、小岚云、小映霞、阎秋霞、孙书筠等。除阎秋霞习“白派”外，余均宗“刘派”。而后，骆玉笙根据自己的嗓音条件，综合“刘”“白”“少白”三派的风格开始走自己的路，于30年代末取得了“金嗓歌王”的美誉，在杂耍园子里唱攒底，是为女艺人与男艺人在京韵大鼓舞台上分庭抗礼的标志。民国时期的女艺人由少到多，在艺术上形成了一个竞争的群体，在实力上逐渐替代了男性从艺者。而她们的艺术黄金时期则是在中华人民共和国成立之后，并将京韵大鼓艺

① 转引自《中国曲艺志·北京卷》，中国曲艺出版社，1989年版，第490页。

② 同上，第490页。

术的发展推向一个新的高峰。

(二)西河大鼓自津京向东北的传播:民国时期,西河大鼓风靡冀中平原及河北全省。艺人们出入于庙会、灯棚、乡档子等场地卖艺。“如每年为期一个月的郑州庙会上,说书棚毗连对垒不下数十场;徐水灯棚曾多至百余档,其中的大多数是说唱西河大鼓的。”<sup>①</sup>早在清末民初时,西河大鼓艺人沿着子牙河、大清河进入天津行艺,由天津入北京、下山东、出东北,并向西北部分地区发展。

民国五年,河北易县籍“北口”艺人王振山、王凤咏父女行艺于天津(时称所唱为“梅花调”),在四海升平戏园演出挂水牌时,与梅花大鼓名称相似,“为示区别,遂与同行商议,认为唱此调者多是冀中大清河、子牙河流域的人,天津习称大清、子牙两河为西河,故改用‘西河大鼓’挂牌演出,是为‘西河大鼓’得名之始”<sup>②</sup>。“北口”因唱腔细腻,节奏明快,表演以“巧、俏”见长而深受天津观众青睐。

西河大鼓艺人于民国初到北京卖艺者见多,他们主要在天桥及西城的书茶馆演出。知名者有久占天桥书场的王云起父子,主要说唱书目为《呼家将》《杨家将》,还有马连登、赵玉峰、赵书祥、刘田利等,及王艳芬、王艳茹姐妹俩等;另有说唱《三下南唐》的孙呈海,他的演唱亲切动听,且加入大正琴(日本传入)伴奏,广播电台每天都要播出他的节目,因此而走红一时。

清光绪二十九年(民国),中东铁路全线通车,为京、津、冀、鲁的曲艺艺人到东北献艺创造了条件。其中,西河大鼓艺人到东北献艺,已知较早的是从天津到沈阳、哈尔滨的张连瑞(艺名张英勋)。民国后,大批西河大鼓艺人陆续进入东北。以辽宁为例,民国年前后有在天津献艺的张士诚、张士德兄弟到沈阳沙沟子唱西河大鼓《杨家将》《呼家将》,生意很好,又请来他们的师父程鹤岚。程鹤岚在沈阳边说唱西河大鼓,边传授门徒,收弟子有咸士章、田士杰、蔡士俊等人。其后程鹤岚的师弟杨世友(绰号“舍命杨”)也到了沈阳,民国世纪猿年代杨世友的门徒,号称西河大鼓“三杆大旗”的赵玉峰(又名赵福源)、程福田、黄福财也陆续从天津到了沈阳。全家到沈阳献艺的西河大鼓艺人,有张殿山和王福义两家。其中张殿山的二女张香亭与王福义的女儿王香桂,演唱技艺并驾齐驱。王香桂生来一副白面孔,人称“白丫头”,张香亭长的面孔略黑,人称“黑丫头”,二人被

① 转引自《中国曲艺志·河北卷》,中国曲艺出版社,1986年版,第 猿页。

② 同上,第 猿页。

誉为西河大鼓“黑白二将”。~~民国~~世纪~~源~~年代以后,随着东北工业的发展,不断有从京、津、冀到东北三省主要城镇行艺的西河大鼓艺人,其中如郝英吉带着他的二子四女,到沈阳献艺,被称为“西河世家”。

西河大鼓在东北极受欢迎,是因闯关东的移民多是河北籍人,他们被亲切的乡音所吸引,且该曲种长篇大书纯朴的风格、通俗的语言、曲折的故事情节,极易为广大听众所接受。西河大鼓艺人在东北演唱的书目以长篇为主,他们的演出场所多在各大中城市的书场茶社。如在黑龙江,西河大鼓艺人主要在齐齐哈尔、佳木斯、哈尔滨、牡丹江、鹤岗、鸡西等地茶社流动演唱,并以能在哈尔滨北市场茶社演唱为荣。当时在哈尔滨北市场的萧家、黄家、于家、齐家、毛家等茶社,演唱的西河大鼓艺人有冀景琛、郝吉生、方兆瑞、范东亮、王福义、刘福轩等。他们演唱的书目有《斩将封神》《前后七国》《薛家将》《月唐》《三下南唐》《南北宋》《杨家将》《呼家将》等。辽宁的西河大鼓艺人所演唱书目与黑龙江西河大鼓艺人所演唱书目大同小异,所异之处主要是沈阳多了一些武侠小说,如《大五义》《小五义》《彭公案》《于公案》《施公案》等。

民国年间西河大鼓在东北的发展主要表现在三个方面。一是演唱语音从冀中方言向东北地方方言的发展。艺人长期在东北行艺,说唱时自然会带有东北口音,艺人为在演唱时更能吸引听众,说唱时便会有意识地加进东北听众熟悉的方言土语,如东北话中的顺口溜、歇后语等,显得更加亲切。二是女性西河大鼓艺人的崛起。辽宁最著名的“黑白二将”之一王香桂,于~~民国~~年在齐齐哈尔会有茶社说唱《吴越春秋》,三个月场场客满,听众还联名送她一面“鼓王”锦旗。在黑龙江境内演唱的西河大鼓女艺人还有白玉凤、王瑞兰、魏兰芬、赵秀琴等。三是~~民国~~世纪~~源~~年代后,由于弦师的缺乏及女艺人的兴起等原因,有些西河大鼓男艺人,如在辽宁的李庆溪、朱连青、黄秉刚等都改业说评书。其所说评书,仍为西河大鼓书路,保留了西河大鼓的“赞”、“赋”、“贯口”,被称为“西河评书”,李庆溪则被称为沈阳的“西河评书”第一人。

(三)河南坠子的崛起 河南坠子兴起在民国初年,以女艺人的崛起,并走出河南为标志。民国年间在京津地区、山东、安徽乃至南京、上海、武汉等地都产生了极大影响。这个由三弦书与道情合流产生的曲种,在京津地区受各种大鼓的影响,而成为北方鼓词的一种。

河南坠子女艺人在开封的崛起:从~~民国~~年到~~民国~~年,谢大玉、李大玉、孙大玉以及杜婉君等颇具威望的梨花大鼓女艺人仍显赫一时。同时,河南坠子女

艺人也开始在此献艺,如张三妮从 1909 年就开始在相国寺献艺,艺缘极佳,开封听众亲切地称她为“三姑娘”,甚至说她就是在相国寺哭一场,听众也能满棚。1910 年前后,河南坠子女艺人队伍逐渐形成,在相国寺与梨花大鼓展开竞争,并在竞争中取胜。当时知名者除张三妮外,还有尹凤宝、马治荣、张小兰、张改妞、宋花妞、张小流、乔清秀、范礼荣、范礼凤、董桂芝、程玉兰等人。关于这一时期开封相国寺河南坠子女艺人的情况,在张履谦的《民众娱乐调查》中说:“最早相国寺中唱京奉大鼓、山东大鼓的很多,自河南坠子撞入之后,唱大鼓书的姑娘们便逃之夭夭了。这是河南坠子戏值得特书的事件。到了三十年代,河南坠子,简直成了女子的专业。”<sup>①</sup>可见河南坠子垄断了在开封相国寺的曲艺市场。从 1910 年到 1926 年,河南坠子在上海灌制双面唱片达 12 张之多,其中男艺人只有三人,其余全是女艺人所灌制。女艺人出现之初,在书棚行艺,女唱小段,男唱大书。女艺人唱小段时,男艺人为其伴奏,而女艺人所唱的小段,仅是为男艺人唱大书前起垫场作用,是吸引听众的一种手段。随后发展为男女对口,亦称“鸳鸯档”,女艺人主唱,男艺人插科打诨,不仅唱小段,也唱小中篇,1926 年张鸿喻、杨翠喜夫妇的“鸳鸯档”曾颇为轰动。不久便出现了专唱小段的女子书棚,终于显现了女艺人的实力。至 20 世纪 30 年代中后期,河南坠子已不仅在开封流行,在郑州等地同样受到人们的欢迎。如新乡的刘明枝,中牟的刘桂芝,登封的刘宗琴等,她们齐聚郑州,以刘明枝的细腻、刘桂枝的妩媚、刘宗琴的豪放,被誉为“郑州三刘”。同时,在河南各地也相继出现了一批优秀的河南坠子女艺人。

女艺人的出现,推动了河南坠子在曲目、唱腔音乐与表演等方面的发展。此前,男艺人多唱长篇,多“活口”,仅凭“书梁子”随机应变地说唱,以唱“三国”故事为主;女艺人出现后,短篇随之兴起。她们所唱短篇曲目的来源基本上出自梨花大鼓,如《黑驴段》《葬花》《焚稿》《怨玉》《拷红》《李逵夺鱼》《坐楼杀惜》《宋江发配》《战长沙》《草船借箭》《独占花魁》《鸿雁捎书》《昭君出塞》等,这些曲目均有固定的唱词。在唱腔音乐上,广泛吸收了梨花大鼓、河南梆子、河南曲子、越调、二夹弦的音调,并对各种唱腔板式加以规范。如[十字韵]有了[巧十字][拙十字]之分,又有了[七字韵][五字坎][三字嘴][大寒韵][小寒韵][武板]之别,使唱腔具有了极大的表现力。在表演上,增加了手眼身法步的技巧,并逐渐向女性化转变。

<sup>①</sup> 《中国曲艺志·河南卷》,中国曲艺出版社 1993 年版,第 52 页。



**走出河南** :民国初年 ,京津地区曲艺演出场所进入兴旺时期 ,除撖地的“明地”外 ,书茶棚、书茶馆、杂耍园子以及大型游乐场中的书场到处都有 ,吸引了各地曲艺艺人纷纷到京津地区卖艺谋生。20世纪 20年代初 ,在天桥撖地演唱河南坠子的是男艺人 ,北京人称他们唱的是“河南土调”。女艺人进入京津地区则大多数被邀请在杂耍园子 ,最起码是在书茶社演唱。如 1924年以后到天津献艺的有乔清秀、董桂芝、程玉兰 ,被称为河南坠子北路三大流派。随后董桂芝、程玉兰又到北京演唱。在她们之后进入京津地区行艺的河南坠子女艺人还有苑礼凤、卢永爱、巩玉屏、巩玉荣、赵金兰、范宝珍、姚俊英、马忠翠及唱“鸳鸯档”的王宝霞、王元堂等 ,男艺人及著名琴师有王明福、任永泰、张永法、高连魁、范明言等。对于撖地演唱的河南坠子艺人而言 ,他们是以河南的土味儿来谋生 ,而对于进了杂耍园子的艺人来说 ,无论是语音、唱腔或表演 ,他们均须在艺术上进行适应城市听众欣赏趣味的革新与创造 ,那就是将“河南土调”的坠子 ,改变成京、津听众能接受并喜欣赏的新河南坠子。在此过程中乔清秀、程玉兰、董桂芝三人功不可没。

抗战爆发后 ,河南坠子又一次走出河南 ,其主要原因是迭遭“水旱蝗汤”四大害 ,即 :黄河花园口决口 ,全省大旱 ,闹蝗灾 ,国民党军队的骚扰。灾民为糊口 ,以唱河南坠子谋生的人日益增加 ,并随着逃难的人群四处奔波卖唱行艺 ,并以走向西安、兰州等城市为多 ,河南坠子因此在西北地区得到广泛传播。据统计 ,当时全国有 20个省、市的部分地区 ,均有过河南坠子艺人的足迹 ,甚至有的艺人还经珠海去到香港演唱。

**名家与流派** :民国年间 ,河南坠子女艺人的兴起虽是潮流 ,但在河南本土仍有一批以唱大书闻名的男性艺人。如绰号“黄马褂”、善唱风情书的赵言祥 ;书路广、善用眼功的李明义 ;有“活张飞”之称 ,善唱《三国》段子的张治坤 ;商丘“四大名演”之一 ,取坐姿唱大书的李凤鸣等。但影响更大的仍属步入京津地区成名的河南坠子三大流派创始人乔清秀、程玉兰、董桂枝。

乔清秀(1894—1959) 河南内黄县人。幼时寄居河北大名府外祖父家 ,拜乔利元为师学唱河南坠子 ,1920年在大名、内黄等地演唱 ,1923年到邯郸、邢台附近献艺 ,1924年应邀在石家庄演唱 ,1925年经济南到天津献艺 ,至 1929年病故 ,主要行艺在天津。期间 ,她将师传的“大口”(在河南又称“北口”)唱法改造为“小口”(又称“俏口”) ,她吸收了部分普通话的吐字 ,在唱腔中融进了京韵大鼓、梅花大鼓等北方大鼓的腔调 ,形成了节奏流畅、吐字俏丽、旋律悠扬、清新明

快的独特风格,人称“乔派”。她的嗓音甜润、纯净,演唱时高、中、低音变换自如,被京津听众以及鼓曲界行内人士所推崇,故有“坠子皇后”之誉。她所创造的“乔派”唱法、唱腔影响了河南坠子几代人并流传到今天。她擅唱的曲目颇多,代表曲目有《王二姐思夫》《玉堂春》《蓝桥会》《宝玉探病》《黛玉焚稿》《双锁山》《凤仪亭》《昭君出塞》《游湖借伞》等二十余段;与乔利元唱“鸳鸯档”的代表曲目有《洛阳桥》《马前泼水》《吕蒙正赶斋》等。惜她于 1939 年到沈阳演出期间,遭日伪警察的残害,丈夫乔利元惨死狱中,她惊慌万恐逃回天津。之后,她因受惊吓,又受失夫之痛而精神恍惚,于 1940 年病死天津,时年仅 38 岁。

程玉兰(1903—1982):河南开封人。自幼学艺,民国初年开始在开封、郑州、石家庄等地演唱。20 世纪 30 年代初,她到津、京两地演唱,用的是标准的中州韵,典型的河南话,说白及演唱时出字较重,与乔清秀相较更多地保留了河南坠子的原始风貌。其演唱以板眼规整,曲调明朗,韵味纯厚,朴实无华而独步曲坛。而她舞台风度的大气磅礴,则是河南坠子界无人可与相比的。她擅唱的曲目长篇有《打蛮船》等,短篇有《玉堂春》《李三娘打水》《小黑驴》《小寡妇上坟》等。被称为“程派”,是河南坠子“大口”代表人物。

董桂枝(1903—?)她的唱腔以含蓄深沉、板眼规整有致见长。擅唱曲目有《宝玉探病》《游西湖》《俞伯牙摔琴》《徐母骂曹》《哭祖庙》等。她在北京还常与程玉兰唱对口,常唱曲目有《蓝桥会》《相府借银》《玉堂春》等。被人称“老口”或“董派”。

(四)梨花大鼓的兴盛与衰落:从民国初年始到 20 世纪 30 年代的 30 年间,梨花大鼓女艺人将其影响扩大到了京津地区、河南、南京、上海、汉口、重庆等地。有影响的艺人有“上半截”(佚名)、“下半截”(佚名)、“盖山东”(董连枝)、“白菜心”(杜婉君)、“响三省”(郭彩云)、傅金华、徐翠兰、徐翠红,以及被称为“四大玉”的谢大玉、李大玉、赵大玉、孙大玉,专唱“红楼”故事的杜大桂,和“鼓界皇后”鹿巧玲等等。20 世纪 30 年代,谢大玉、李大玉、赵大玉、筱艳芳等在上海灌制了《黑驴段》《剑阁闻铃》《火烧成都》《古城会》《宝玉探病》等十几张唱片。由于艺人长期在城市行艺以及生意的兴隆,因此而产生了许多梨花大鼓班社。如济南杜增益、杜婉君的杜家班,李泰祥、李大玉的李家班,李金彪、孙大玉的李家班,姬兴居与其妻“上半截”的姬家班,傅金华的傅家班,还有济宁徐立和、徐凤卿的徐家班,郑佩标与其妻“电线杆”(佚名)的郑家班,郭立轩、郭凤霞的郭家班等等,呈现出一派兴旺景象。

傅金华(1894—1979) :山东齐河县人。其夫为著名弦师傅玉河,民国初年入济南,在大明湖畔鹤华居、趵突泉畔望鹤亭书茶社,与谢大玉、杜婉君、李大玉同台献艺。她的嗓音宽厚明亮,吐字清晰有力,表演气势深沉,深受听众喜爱。1929年到开封相国寺演唱,所唱《古城会》《取成都》《华容道》《荐诸葛》等“三国”段,以浑厚奔放的气势,令相国寺听众耳目一新。“民国六年《豫言报》评其演唱为‘金华奔放,钲鼓齐鸣’,在相国寺名家角逐中自成一格。不因年大麻脸而失去人缘,反能与‘色艺俱佳’者相抗衡,足见其演唱功力之佳。”<sup>①</sup>1930世纪30年代初,夫妻返回济南,与妹妹“傅大抓髻”、儿媳傅大贵一起,在茶社、书场演唱。济南被日寇占领后,便不再演唱。

谢大玉(1894—1979) :山东武城县人。其父谢化南是为王小玉姐妹伴奏的著名弦师。在父亲的教导下,其演唱颇有王小玉姐妹之遗风。1916岁成名,有“十三红”之誉。其艺在“四大玉”之首。她曾到多处献艺,济南、开封、徐州、南京、上海、天津、北京、大连、长春,都曾去演唱过。擅长的曲目有《草船借箭》《剑阁闻铃》《单刀赴会》等。1929年《豫言报》称她:“山东大鼓人才,以现在计,当以谢大玉为领袖。”<sup>②</sup>1935年《河声日报》称她:“谢大玉,玉容桃腮,风度翩翩,一叹一笑,有倾泰山撼阳城之意,所以群侪望尘莫及也。”<sup>③</sup>1936年她于北京新世界游艺场三楼演唱时,与在二楼演出的刘宝全同样满座两个月。她在天津行艺多年,所唱《黑驴段》《草船借箭》《自强传》《昭君出塞》等曲目,由天津百代公司灌制成唱片发行。1936年,她定居济南,常在大明湖畔鹤华居、趵突泉畔望鹤亭书茶社等较著名场地演唱。日寇占领济南后离开舞台。

杜大桂(1894—?) :山东嘉祥人。出生梨花大鼓世家,父杜增益,母杜婉君(白菜心)。幼学梨花大鼓,1916岁随父母至开封献艺,一鸣惊人。《豫言报》称她:“玉润珠圆字字娇,水弦夹韵响春涛。最恰铜板梨花鼓,风沾蝶衣雨打蕉。”<sup>④</sup>返回济南后,渐以演唱《红楼梦》故事的曲目为主,擅长的有《黛玉悲秋》《黛玉焚稿》《宝玉探病》及《黑驴段》《黑牛段》等。其演唱颇为考究,行腔低回婉转,字字有情动人,被誉为“说书女状元”,人称“杜派”,并成为当时可与“四大玉”齐名的梨花大鼓艺人。惜成名后不久嫁人,不知所终。

① 《中国曲艺志·山东卷》,中国曲艺出版社1984年版,第284页。

② 同上,第284页。

③ 同上,第284页。

④ 同上,第284页。

鹿巧玲(1891—1959) 山东夏津人。出生鼓书世家,其父人称“花弦鹿”,其母即誉满济南的“傅大抓髻”。她幼习梨花大鼓,天资聪颖,11岁登台。她那闪展腾挪,赶板夺字,玲珑巧俏的演唱,显示了出众的才华,以擅唱《昭君出塞》闻名。为长见识,其父带她先后在济南、潍县、青岛等地演唱。1934年,《济南晚报》组织评选鼓界皇后,恰逢她在趵突泉观澜亭演唱《昭君出塞》,因此便以票数最多而被当选“鼓界皇后”。1936年济南《中报》称她:“鹿的艺术却也超群,所以当选为皇后,直到现在,在济南的梨花大鼓,仍推鹿巧玲为上乘。她的拿手戏为《黑驴段》《鸿雁捎书》……黑白姑娘后,梨花首推鹿巧玲。”<sup>①</sup>成名后她曾到北京、天津、南京、上海以及东北地区行艺,影响较大。日寇占领济南不久,不再演唱。

梨花大鼓发展至20世纪40年代后期日渐衰微,究其原因有二:一方面是社会动荡不安,一些著名的女艺人多因日寇占领国土,不愿遭受凌辱而不再演唱;一方面是艺术的停滞不前,唱腔少改革,歌者一味追求华彩而趋于缓慢死板的唱腔,虽有艺人在演唱中加进了大段皮黄唱腔,仍无济于事,听者无新鲜感而日渐减少。当西河大鼓及河南坠子进入山东境内后,新腔新调给观众以新奇之感,梨花大鼓从此一蹶不振。在农村流行的“老北口”“南口”梨花大鼓也因上述原因陷入了困境,至50年代,“老北口”“南口”艺人多改唱西河大鼓,济南及鲁中、鲁西南的梨花大鼓艺人如谭金芳、谭金秋、徐玉霞、徐玉兰以及年龄很小的郭文秋等,也都改唱了河南坠子。

## 二、各地评书的发展

民国以后,京津两地的评书有了更大发展。其表现为两地艺人向着东北、华北及中原地区开拓市场,在行艺过程中广泛收徒传艺。使以北京话说讲的评书覆盖了北京、天津、河北、辽宁、吉林、黑龙江及内蒙古等北方各地。此外在各地还流行着许多方言评书,如湖北评书、四川评书、安徽评书、山东评词及流行河南、湖南的评书(又称评词)等。它们在表演、书目等方面各有特色,也出现一些著名艺人,然其艺术却参差不齐。尤其在20世纪40年代以后,评书界在求生存的竞争中,出现了上演的书目混杂现象,荒诞淫秽的剑侠书充斥书场,传统的优秀书目受到冲击。

<sup>①</sup> 《中国曲艺志·山东卷》,中国曲艺出版社1986年版,第288页。

评书在京津的新发展 继清代北京评书的繁荣,入民国后在北京说评书的艺人已达百余位,许多人往返京津之间,他们在承继先辈评书艺术表现手法的同时,形成了各自的风格与特色。民国初,受新思潮的影响,北京成立了评书研究会,双厚坪被推举为会长。1912年,会长一职由潘诚立接任,并由当时教育部学务部刘葆初兼任名誉会长。初始是一个评书的研究团体,民国八年改组为同业公会,1919年因潘诚立去世停止活动。其间,北京评书界的代表人物双厚坪、潘诚立等率先净化书目,并以评书研究会来带动评书艺人改进评书艺术。他们将经常上演的四十余部大书进行了一次修订整理,确定准演书目 100部(一说 108部)。这一活动对北京乃至整个北方评书的发展产生了重大的影响,也反映出在时代发展过程中对社会的一种责任心。

从 20 世纪 20 年代起,北京出现了商业电台,如中国广播电台、增茂广播电台、北平胜利电台、百力维电台等。这些电台争相聘请评书艺人为其播讲评书,兼播商业广告。商家为招徕顾客,也在商店门口摆放扩音器播讲评书以招引路人。王傑魁在电台播讲《包公案》获得“静街王”的美誉。品正三的全部《隋唐》,连阔如的《三国》《东汉》,袁傑英的《五女七贞》,赵英颇的《聊斋》,段兴云的《济公传》等,都曾在电台播讲并极受听众欢迎。

进入 20 世纪 30 年代末至 40 年代,抗日战争时期,人们已无心听书,为招引听众求生存,京津地区开始流行剑侠书。先是常杰森据《吕四娘》编演了《雍正剑侠图》,其后张杰鑫据《清列传》编撰了《三侠剑》。这两部剑侠书问世后,出现了许多续书。如沈阳艺人张青山编演的《水浒拾遗》《洪武剑侠图》等书。使一时剑侠书走俏,导致部分评书艺人放弃了原来的袍带书改说剑侠书。

民国时期北京的评书对北方评书界造成的影响有二:一是评书研究会的成立,为各地评书界所效法,推动了各地评书艺术的发展;二是开了剑侠书的先河,致使剑侠书在各地泛滥。

各地评书的状况 辽宁沈阳于 1912 年成立了“奉天模范说书馆”,馆中设立“评词鼓书研究社”,以招收评鼓书艺人,研究推广古今唱本,“以期改善社会”。第一届研究人员有评书艺人 10 人,期满结业评分有 3 人甲级、2 人乙级、5 人丙级。1919 年成立了评书艺人行业组织“奉天评词研究会”,首任会长李庆魁。其时,较著名的评书艺人沈阳有戴得顺、悦卿、汪占山等;大连有何少霆、苏吉德等;营口有梁殿元、福坪安等。常说的书目分袍带书、短打书、神怪书三类,与北京的评书书目大同小异。20 世纪 30 年代初著名的评书艺人在沈阳有宋桐

斌、丁正洪、卢醒笙、施星夔被称为“四大说家”，另有以说《清宫秘史》闻名的固桐晟等。



北京评书研究会主持潘诚立收徒仪式后合影

《江湖奇侠传》《蜀山剑侠图》《青衣女侠》《燕子李三》等流行一时。在表演上也出现某些格调不高的表演。

安徽的评书又称“评词”、“评话”，分皖北、皖中、皖南三种风格。在其发展中曾出现过“文人从艺”现象，最具代表性的是淮北的李瑞生和康亚东。李瑞生出身于富裕家庭，有较高的文化修养，是位挥金如土的“浪荡公子”，~~1955~~1955年家财荡尽后开始以说书谋生。所说书目皆自己编写，多为嘲弄官僚士绅，讽喻时事的内容，如《七十二陈家》《吴玉桥拍棺材》《蔡锷起义》等，内容清新，修辞精巧，别具一格。康亚东在家排行第八，人称“康八”，家道中落后从艺。他精通古典文学，代表书目《黄三太》。他说演时，对书中人物的介绍细致入微，讲究一气呵成，语音声调高低自如，如流水滚滚而下。阜阳的周金鹏毕业于金陵大学外语系，后拜师“小汉口”（本名不详），以说讲古典名著《西游记》《水浒传》《红楼梦》为主，还从“三言”“二拍”中选取精彩情节说讲，又编有《民国演义》。他的说讲旁征博引，夹释夹议，以知识性强吸引听众。此外皖中粮商出身的杨殿臣，说演《官场现形记》《七剑十三侠》等，以通俗易懂，章句流畅为特色；《三侠剑》则以口技发镖，被听众称为“赛胜英”，说讲《济公传》被称“活济公”。

民国始，湖北的评书在武汉人才辈出，童雪松的《水浒》、王瑞甫的《杨家将》、李岚阶的《岳飞传》、夏秀峰的《七侠五义》，被听众誉为评书的“四杆旗”。

河南在进入民国以后，许多城镇商埠、集市码头都有了评书演出。较著名者有开封“长春游艺会”正副会长段润生、马俊亭。前者擅说揭叶子书（即照本宣科），以《三国》《岳传》为主，人称“三国状元”“活岳飞”；后者擅说《水浒》《彭公案》《七侠五义》等书目。20世纪40年代北京评书艺人首次到开封演出了《雍正剑侠图》，由此剑侠书在河南大盛，

1944年,江云卿说讲的《江湖奇侠》(《火烧红莲寺》)被誉之为“落地红”,与当时的容宗圣、陈树棠合称为三大流派。1945年李少奎至武汉,融容、陈两派之长,形成自己新的流派。当时流行的书目以《三国》《七侠五义》《粉妆楼》《义妖传》等为主。1946年,登记在册的武汉评书艺人就有 100 人之多,可见其听众需求之广。

四川评书自民国以后,清棚、擂棚都有大的发展,在成都有称为“文状元”钟晓帆(1911—1954)为代表的“清棚”名家和以“武状元”戴全如(1914—1954)为代表的“擂棚”名家,加之被誉为“活济公”的白超脱(满族)及善说《红楼梦》的杨少卿,被称为“清、擂、嘻、艳”四派。说《三国》的有李润民的“文”《三国》、苏启堂的“武”《三国》、傅平川的“白话”《三国》、刘联夫的“花样”(即滑稽)《三国》,各有所长。在重庆的评书以擂棚为主,有“汤子贤的号,雷跛子的炮”之艺谚(指善于摹仿号炮之声)。其他还有誉为“活马武”的胡雨琴及善说金戈铁马故事的张国栋等。此期还有融清棚与擂棚于一炉的李云程,书路宽广,“墨书”“条书”兼演,在当时被誉为“评书大王”。其他,在 20 世纪 40 至 50 年代在重庆还有杜少林、郭子泉、胡英哲、余见帆、李登贵、童南、张兴平、韦陀、张健民、张光荣、熊民皋、程梓贤、沈宪章等。除成都、重庆两大城市外,在四川各地也均有说评书的名家。如川南的施昌荣、川北的唐玉龙及其子唐方、川东的周尔康、川西的邓汉群等,都是 20 世纪 40 年代的著名评书艺人,<sup>①</sup>使四川评书在省内外广为传播。抗日战争时期,一部分艺人辗转至贵阳、昆明等地演出。使四川评书在贵州、云南流传扎根,产生了一定影响。

**名家与书目** 全国各地流行的评书,在民国期间都出现许多名家,都有自己的代表书目,在各地群众中形成深远的影响。流行京津及东北的北京评书,在北京有双厚坪的《封神榜》《精忠传》,张虚白的《西汉》,张诚斌的《东汉》,张岚溪的《三国》,潘诚立的《隋唐》《精忠》,王傑魁、金傑丽、刘傑谦的《包公案》,袁傑武、群福庆的《施公案》,品正三的《隋唐》,连阔如的《东汉》《三国》,刘继业、段兴云的《济公传》,赵英颇的《聊斋》等。往返京津的名家有福坪安的《隋唐》《永庆升平》,蒋坪芳、霍正荣的《水浒》,陈荣启的《精忠》《施公案》等。

定居天津的北京评书名家及所演书目有:英致长的《大宋八义》,王致久的《东汉》《永庆升平》,张杰鑫的《三侠剑》,常杰淼的《雍正剑侠图》,陈士和的《聊

<sup>①</sup> 见《中国曲艺志·四川卷》,中国曲艺出版社 1986 年版,第 56—57 页。

斋》及张诚润、边豫棠师徒的《隋唐》等。从中又发展出天津籍的北京评书名家孙伯珍的《济公传》,周坪镇的《五女七贞》《绿牡丹》,刘健英的《聊斋》,蒋轸庭的《雍正剑侠图》《金刀会七义》,马轸华的《沽上英雄谱》(即《混混论》),陈清波的《济公传》,顾存德的《剑侠图》《水浒》,姜存瑞的《三国》等。

流传东北的北京评书有从天津初到沈阳,后定居营口的福坪安和定居黑龙江的霍正荣,还有从北京去的梁殿元的《隋唐》《铁冠图》,丁正洪的《西汉》及固桐晟的《清宫秘史》等。

湖北评书名家及书目有容宗圣的《五蟒忠孝图》,江云卿的《江湖奇侠传》(即《火烧红莲寺》),陈树棠的《五老图》《文武双官图》等。

四川评书此时有逯旭初的《水浒》《得胜图》(改编后名为《王三反达州》)及王秉诚的《重庆掌故》等。

这些名家为当地群众所熟悉,他们所演出的书目都与当地民俗相结合,表现出不同的风物人情,为各地群众所喜爱,成为当地社区文化的组成部分。

### 第三节 摇相声的发展与传播

相声继清代的发展,至民国年间进入了繁盛期。其表现是从艺人数不断增加,并出现许多名家,演出节目日益丰富,流行地区不断扩大,并从“撂地”走进杂耍园或剧场,自 20 世纪 20 年代末广播电台的出现,又进一步推动了相声的发展。至抗日战争年代,相声艺人也曾演出许多讽刺日伪当局的作品,表达了民众的心声。当然,在当时的社会条件下,那些庸俗、色情的节目也难以杜绝。

#### 一、从“撂地”到走上舞台

北京的天桥是城乡零散物资及旧货的集散地,更是各种民间娱乐形式聚集的场所。入民国后,继清代的传统,相声艺人仍以在天桥“撂地”演出为主。同时也常在白塔寺、护国寺等庙会期间设摊“撂地”演出。1920 年前后,北京南城建起了大型游乐场所,有新世界、城南游艺园,其中均开辟有什样杂耍的演出场地,相声也随之进入了杂耍园子。随后,在石头胡同建起四海升平、前门外观音寺建起青云阁茶社等专营曲艺的杂耍园子。20 世纪 30 年代后,华北戏院、新新大戏院、长安大戏院、哈尔飞戏院等,也都不时接纳曲艺综合场的较大型的演出。40 年代又有东安市场内的上海游艺社、西单游艺社,劝业场的新罗天等。这些



游艺场所的建立,为天桥“撂地”演出的曲艺艺人中的佼佼者,提供了进入室内舞台演出的机会。相声艺人中的杰出者也就走上了舞台。

随着茶园的增加,从“撂地”走上舞台的相声艺人逐渐多起来,如刘德智、焦德海二人长期在天桥卖艺,至1914年以后他们才到观音寺的青云阁茶社说相声。李德钊则从天桥“撂地”转到四海升平。1915年张杰尧从外地演出返京后,就在西单商场的南棚与北棚与常宝臣、胡兰亭、小苹果(胡兰亭女儿)、高德明、绪德贵、汤金诚、朱阔泉(大面包)、高德光等一起演出。张寿臣1916岁出师,一直在天桥、西安市场“撂地”演出,1917岁始为白天“撂地”,晚上与师父焦德海在四海升平杂耍园子“攒底”。1918年常连安在西单商场创办了启明茶社,开始有了日场专门演出相声大会的安排,晚上则为杂耍的综合演出。后因票房及相声听众的需求,启明茶社便改为日夜全演相声大会。张寿臣、侯一尘、赵霭如、刘德智、于俊波、华子元、吉坪三、郭荣启、刘宝瑞、张杰尧、常宝堃、常宝霖、孙玉奎、荷花女、白全福、王长友、王世臣、罗荣寿等都曾参加相声大会演出。启明茶社还演出过大型相声剧《福寿全》,以及《法门寺》《连环套》等滑稽剧目。从1919年起,侯宝林、郭启儒以“文明相声”在天津的燕乐戏院一鸣惊人,此后在北京的杂耍园子演“攒底”。

从“撂地”到舞台,听众从“流水坐”到“固定坐”的变化,将相声从露天的表演艺术推向了舞台的剧场艺术。这要求艺人要继承“撂地”时吸引听众的表演技巧,同时要废弃“撂地”表演中的某些内容,提高相声艺术的品位,对相声艺术的发展有着极大的影响。相声艺人在杂耍园子与单弦牌子曲、京韵大鼓等历史悠久、名家辈出的曲种共同演出的过程中,在相互学习借鉴与艺术竞争中,成绩突出。相声终于被列为“攒底”节目,这标志着舞台艺术的相声已趋成熟。

## 二、相声的传播

民国时期,相声艺术得到广泛传播,其原因有三:一是畸形发展的城市经济带来成分复杂的观众群体,加之便利的交通,给相声艺人流动行艺创造了条件。二是随着京津地区相声艺人的崛起,演出市场的供求矛盾日益尖锐,一些艺人便向东北、中原以及长江流域发展。有的只作短期演出,有的选择了定居,在行艺过程中收徒传艺,使相声艺术在当地扎根落户。三是一些曲艺艺人受相声艺术吸引,改业学说相声,但由于北京话一时难以学好,他们便改用本地语音,成就了方言相声的兴起。这大体上是民国时期相声传播发展的主要渠道。

早在民国初年,沈阳就有朱凤山(艺名“人人乐”)、马良臣(绰号“马一刀”)等相声名家,民国初年,又有北京相声艺人冯昆志到哈尔滨落户,其长子冯振声子承父业,成名后传艺许多徒弟,最有名的是冯大荃、杨海荃、祝景荃、常福荃,号称“四大荃”。因其表演以火爆脆快,大起大落,时而掺杂东北方音为特色,因此又有“冯家门相声”、“东北相声”之称。此后,陆续到东北说相声的还有:民国初年到沈阳的郭瑞林,民国初年到沈阳的李德钗等,民国初年北京艺人崇寿峰在营口收徒于春明,后来于春明与弟子庄培臣曾在大连电台表演,造成一定的影响,民国初年侯宝林也到过沈阳,此后到沈阳的还有马三立、常连安、常宝堃、胡兰亭、刘宝瑞、郭荣启等。长春、哈尔滨、大连、营口、安东(今丹东)等地都有相声艺人活动的足迹,其中冯昆志为相声在东北的传播、发展奠定了基础,而相继前往东北的一些著名相声艺人,又为东北相声的持续发展起到了推波助澜的作用。民国初年沈阳艺人白银耳、李永春表演的相声曾上过银幕,也产生了较大的影响。

民国初年,李德钗将相声带到山东,在济南趵突泉望鹤亭茶社演出了《柳罐上任》。转年,又有北京相声艺人黄金堂经大连、烟台来到济南,与其子黄景利在新市场广瑜茶园演出,同时又邀请周德山来济南助阵。随后,北京相声艺人韩子康、王子悦、陶湘九也陆续来到济南,他们一起在济南上演了第一个相声专场。民国初年,天津相声艺人来福茹、来小茹、来振华、来平岳(小怪物)一家到济南,先在大观园“撂地”,后在共和厅演出,其中以来平岳最为走红。其后,常连安携子常宝堃、常宝霖、常宝霆也来到济南,在新市场与李寿增、孙少林、王凤山一起“撂地”演出。相声在济南受到听众的极大欢迎,吸引不少当地曲艺艺人改业学说相声。如古彩戏法艺人崔金霖与黄金堂交好,在黄金堂的帮助下,崔金霖及其弟子们都改行说了相声。北京话一时很难学好,他们就用济南话说,受到当地观众的欢迎,于是济南方言相声便应运而生。20世纪20年代,李寿增与弟子孙少林在济南组成了晨光茶社,专演相声大会。京津相声艺人齐聚济南,与北京的相声大会南北遥遥相对。其后,刘宝瑞又在济南大观园内建起光明茶社,也是相声大会,与晨光相声大会形成两军对垒之势。是为相声在济南最繁荣的时期。

民国初年北京相声艺人刘老公(穷刘)、吉坪三,河北相声艺人张葆花夫妇,相继到河南开封演出。因所说多为打骂逗趣的曲目,其中有许多谩骂内容,故当地人称他们的演出是“骂大会的”。与其相反,民国初年,张杰尧亦到开封,边用白沙撒字,边唱太平歌词,风趣高雅,当地人称之为“文明相声”。20世纪20年代至30年代,相声在开封、周口、新乡等地已十分流行,京津相声艺人有刘宝瑞、绪德

贵、连仲三、陶湘九等十余人。他们不仅受到河南听众的欢迎,还造就了一批河南籍的相声艺人。尤其是张杰尧在开封娶妻安家,收徒传艺,有刘松江、关松鹏、杨松霖、田松山等十余人拜在他的名下。陶湘九在开封传艺于徐宝瑜、秦宝琦、杨宝璋、王宝珍、马宝璐。张杰尧、陶湘九的门徒们走遍了河南的各个城镇,推动了相声在河南的发展。

民国初年,在湖北已有相声艺人的演出活动。已知1905年有北京相声艺人高鑫泉、赵子厚、戴质斋在汉口新市场雍和厅演出双簧、相声。1936年,高鑫泉与曹笑痴搭档演出对口相声,同时有黄冈籍青年潘占奎,辞别师父刘煜庭,从九江至汉口,在黄鹤楼用武汉方言说单口相声,听众封他为“南方笑话公司总经理”。他的徒弟王哈哈(王志诚)及其子潘海波都继承了武汉方言相声的风格。抗日战争爆发后,有些从北方逃难到武汉的相声艺人在那里演出,也使得相声在武汉形成一度繁荣的景象。其中欧少久与富少舫等曲艺艺人,又从武汉转入四川,在当时抗日的大后方与著名作家老舍合作,创作、演出了许多以抗战为内容的相声,如《中秋月饼》《樱花会议》等。

抗战胜利后,定居武汉的相声艺人王树田、康立本、杨松林等,及长期在武汉献艺的高鑫泉、曹笑痴、潘占奎、王哈哈等,构成了武汉可观的相声演出阵容。

此外,南京、上海、重庆、九江及安徽的淮南等部分地区,民国年间都有相声艺人演出的足迹,扩大了相声的影响。

当然,这时期的相声一方面是出现了一批优秀节目,如张寿臣的《眼政部》《揣骨相》,常宝堃的《批三国》《闹公堂》,侯宝林的《改行》《空城计》等。另一方面则是低级庸俗的内容,丑陋不堪的表演,在相声演出中并未绝迹。一些“臭活儿”(表现男女性关系的节目)以及《学歌曲》《妓女打电话》等一类格调低下的节目仍在舞台上流行,彻底根除这些积弊是新中国成立后的事了。

### 三、名家与作品

刘德智(?—1958):北京人。其父在清廷如意馆任职,他在御膳房当差。清帝逊位,他改业投在徐有禄门下,作为卢德俊的带拉师弟学说相声。初与焦德海在天桥“撂地”演出,后一起到观音寺的青云阁茶社献艺,是当时在京津一带享盛名的相声“八德”之一。1933年,焦德海去世,他出面为其募化殡葬。20世纪40年代后加入了启明茶社相声大会。刘德智有文化,喜读《三国演义》《红楼梦》,且颇有研究。他创作的《批三国》从关公屯土山降曹起,重点批关公在曹营

的生活,再说保两位皇嫂过五关、斩六将,直批到古城会才结束,别具一格。关于《红楼梦》他写过一段子,描写一位厨艺学徒爱看《红楼梦》,看得入了迷耽误了学手艺,师父说他:“你净看《红楼梦》,还想不想干了?”徒弟回答说:“自从林黛玉一死,我就不想干了。”此一句妙语,流传极广。而他表演学徒说此话时的痴态,更是令听众捧腹。在启明相声大会演出的段子还有《掏沟》《女招待》等。其弟子著名的有张振魁、郭启儒。

焦德海(1885—1954):北京人。幼年习竹板书,后拜徐有禄为师学相声。先在天桥撂地演出,后到青云阁茶社与刘德智合说对口相声,深得听众的好评,为此常被应邀参加堂会演出。他的表演以说、学最佳,口齿清晰,语言幽默,表情细腻。在相声“八德”中,他是“活儿路、见识较广、功底较深的一位,他善于广采博收,改旧创新,往往以荒诞曲折的手法,于嬉笑怒骂中揭露旧社会的世态炎凉”<sup>①</sup>。他捧逗俱佳,曾与李德钗搭档多年,在艺术上各有千秋。后又与刘德智长期合作演出,人们戏称为“焦溜(刘)”。1954年出版的《一九四七》画报上,曾发表题为《说相声》的文章,其中写道:“焦德海一上台来,不必开口,只凭他一副怪嘴脸,已经惹人笑倒。这就是脸上挂戏之故,至于台词稳健,人笑我不笑的难能,尤其余事。”<sup>②</sup>他主要在京津地区行艺,并享有盛誉。他的门下多出相声名家,如张寿臣、白宝亭、于俊波、朱阔泉、汤金城、李寿增等。其子焦少海,长期在天津说相声,也较出名。

焦德海对传统相声曲目作了大量加工整理,代表曲目有:单口相声《五八义》《假行家》《吃饺子》等,对口相声《坟头子》《开粥厂》《洋药方》《对对子》《老老年》等。其中《老老年》最有代表性,作品以夸赞“老老年”生活的奇特手法,表现了人们对当时生活的愤懑。如说老老年时“下雪就是面,下雨就是油”,“大黄牛仨制钱俩”,以此来影射当时百姓生活的艰难。针对当时军阀混战,到处乱抓人的现象,他在《老老年》中说:在老老年“地皮就像粉皮似的,一提就起来,现在提不起来了,地面紧”,以示人们都生活在恐慌之中。这是幽默,但幽默中又流露出对生存的担忧。他的这些作品在当时的听众中均产生着强烈的共鸣。

李德钗(1885—1954):艺名万人迷。北京人。幼从祖父万人迷李广义学相声,人称“小万人迷”,祖父去世后他继承了万人迷的称号。十岁后又先后拜师

① 《中国曲艺志·北京卷》,中国曲艺出版社,1989年版,第288页。

② 同上。

恩绪、徐有禄、富有根(桂桢),以“小孩哏”享有声誉。成年后,曾到河北保定献艺,多数时间在天桥卖艺求生。民国年前后进四海升平茶园说相声,他的单口表演吸引了京剧名家杨小楼、龚云甫等前来欣赏。他以“滑稽昔说东方朔,后世遗传贾凫西,由清末迨及民国,称王唯我万人迷”<sup>①</sup>四句定场诗自赞,以抒发他的情怀。一次去袁世凯府说《吃元宵》,适值袁世凯将称帝,因“元宵”与“袁消”同音,袁世凯认为是对他的恶意诽谤,把李德钊痛打一顿赶出门去。因此他不得不到天津谋生,染上了赌博恶习,经常把挣来的钱输个净光。为了还债,他除在杂耍园子演出外,还得挤时间去“撂地”卖艺。后奉系军阀张宗昌让他出堂会,才不再去“撂地”。此后又辗转演出于天津、上海、济南、开封、沈阳等地,得相声大王之美誉,相声“八德”之一。李德钊的相声表演以冷面滑稽著称,突出一个“怪”字。他捧逗俱佳,与师弟张德泉搭档演《粥挑子》,李德钊逗,演《豆腐堂会》张德泉逗。当时有“粥李豆腐张”之艺谚。他们的《对对子》《卖对子》《交租子》《灯谜》曾由百代公司灌制唱片。民国年他开始与张寿臣搭档,也是互为捧逗,并共同整理了《老老年》《哭当票》《十八愁绕口令》等,同时向张寿臣传授了许多单口相声曲目。李德钊的代表曲目,单口有《满汉斗》《古董王》《日遭三险》等,对口有《醋点灯》《交租子》《对对子》《卖对子》《灯谜》《八扇屏》《老老年》《耍猴儿》《倭瓜镖》等,群口有《扒马褂》《大审案》《四字联音》等。民国年冬,他病死在沈阳小河沿的一条壕沟里,时年 53 岁。送葬那天大雪纷飞,狂风怒吼,相声演员朱凤崎主祭,祭文为“风神爷吹起喇叭,七仙女天上散花,众亲友前来送行,罕王爷派人接他。”<sup>②</sup>

陈子贞(1881—1951)北京人。青年时期随岳父、“清门”相声艺人钟子良学艺。民国初与广阔泉搭档演出,民国十年由李德钊带拉为师弟,曾多次到上海、南京、武汉、天津、沈阳行艺。他继承了“清门”相声文雅的特点,同时吸收了“浑门”相声的优点,在相声界独树一帜。代表曲目有《八大改行》《窦公训女》《夸住宅》《开粥厂》等,与广阔泉合说的《粥挑子》《倭瓜镖》《俏皮话》曾录制成唱片。

张杰尧(1884—1951)又名张葆华,艺名张傻子。天津人。自幼学过河北梆子,干过杂活,在河南搭过田月樵组织的京、梆两下锅戏班,演武生、老生。后

① 《中国曲艺志·北京卷》,中国曲艺出版社 1983 年版,第 283 页。

② 同上,第 283 页。

寄居北京姐姐家 ,在天桥迷上了万人迷的相声 ,边听边学。曾拜高德明之父高闻元为师。1914岁 ,与骆彩祥、王子亮等合作 ,到上海、苏州说相声。转年 ,到南京夫子庙。1915岁 ,到开封相国寺 ,又去郑州、许昌、漯河、驻马店、信阳、武汉等地。1916岁 ,在汉口与绪德贵合说相声 ,又到开封徐州、蚌埠、南京。1917岁 ,回到北京 ,在白塔寺庙会与绪德贵相逢 ,第二天就参加了西单商场南棚脊背棚的演出。张杰尧在走南闯北各地行艺过程中 ,善于广采博收 ,为适应当地听众口味创作了许多新曲目 ,在说、学、逗、唱中加进新的技巧 ,如学上海方言、学唱江浙流行的卖梨膏糖等。他编演的新作品有《关公战秦琼》《罗成戏貂蝉》《张飞打严嵩》《文盲家信》《婚诗》《学坠子》《冒名伶》等。在表演上 ,他所塑造的大姑娘、老太太、上海商人、河南艺人等人物 ,形神兼备、惟妙惟肖。他还是惟一以穿西装、留仁丹短髭扮相说相声的演员。1926年北平中国稽语促进社出版了他以稽祖、葆华、老玄坛的笔名编写的《笑海》一书。他的弟子有单松亭、关松鹏、袁松麒、田松山、杨松林等。

张寿臣(1898—1979) :北京人。少时读过私塾 ,并随父张诚甫学评书、相声。1914岁时说相声并拜焦德海为师 ,1915岁在天桥、西安市场“撂地”演出。1916岁始与李德钊搭档合作多年。1917岁时白天“撂地” ,晚上与师父焦德海在四海升平杂耍园子演“攒底”。经常往返与京津两地 ,后定居天津。1929年他 19岁时 ,曾改在天津北门外宝和轩说评书有两年之久。张寿臣学识渊博 ,饱尝世态炎凉 ,且敏于思考。他的作品均有着深厚的生活积累 ,无论是思想性还是艺术性都超乎常人。如在《揣骨相》《恨政部》中以辛辣的讽刺 ,描写了军阀政客的卖国求荣、巧立名目、鱼肉百姓 ,机构臃肿、冗员充斥的官僚政府。在他的单口相声里 ,则着重描写了畸形变态的社会生活 ,被扭曲了的小市民心理和人际关系 ,无情地鞭笞了半封建半殖民地社会的黑暗。此外 ,他的代表作还有对口相声《地理图》《洋钱伤寒》《文章会》《大保镖》《大相面》等。其中《开粥厂》《歪讲百家姓》灌成唱片后 ,曾在 20世纪 30年代风靡一时。经他筛选提炼的单口相声《化蜡扞儿》《小神仙》《娃娃哥哥》《巧嘴媒婆》《古董王》等都已成为传世精品。他编演的相声俗不伤雅 ,品位高 ,被相声界公认为是在穷不怕、万人迷之后 ,常宝堃、侯宝林之前 ,承前启后的相声大家。其弟子有常宝堃、刘宝瑞、冯立章、袁佩楼、戴少甫、田立禾等。

常连安(1898—1979) :北京人。满族。原名常安。幼至东北学京剧 ,艺名小鑫奎。1914岁进北京富连成科班习老生 ,与马连良同科 ,改名常连安。1915岁时

因嗓子“倒仓”，改学变戏法，到张家口卖艺。期间，长子出生，因张家口盛产蘑菇故取名“小蘑菇”。公元 1914 年张家口发大水，便携妻儿到天津行艺。公元 1915 年，由张寿臣代师收为师弟说相声。公元 1918 年回到北京，在西单商场开设启明茶社，创办了相声大会。此后多往返于京津两地。常连安表演相声活路宽，捧逗皆能，尤擅单口与唱太平歌词。他唱的太平歌词，及与次子“二蘑菇”合说的相声曾长期在电台播放，京津听众皆家喻户晓。他与长子常宝堃、次子常宝霖、三子常宝霆、四子常宝华都以说相声为业，人称“常氏相声世家”。

侯宝林(1918—1986) 北京人，10 岁拜严泽甫为师学京剧，并在天桥搭“云里飞”班撂地唱“滑稽二簧”。因喜好相声，15 岁拜常宝臣为师学相声，但仍撂地演唱滑稽二簧。18 岁拜在朱阔泉门下继续学相声，并为师父捧哏。1935 年 18 岁时与师叔郭启儒搭档往天津燕乐戏院演出，以《改行》《戏剧杂谈》《空城计》等曲目一炮打响。天津报纸称赞他“唱功为相声第一人，学名伶皮簧最为神似”<sup>①</sup>。1936 年，以其艺术上的成就与影响，在天津大观园曲艺场成为拿“攒底”包银的第一位相声演员。1937 年天津举办相声演员投票活动，他票数最多，荣获首席。当时报纸评论说他是后起之秀中最能叫座的相声演员。自此以后他往返于京津两地，迅速成为著名相声艺人之代表。原因是他说的相声文明，在低级庸俗的相声作品泛滥的时候，他能洁身自好，所以受到广大听众的尊敬与欢迎。这是他本人在艺术上的成就与辉煌，也是北京这个文化古都深厚文化积淀的一种必然。文明相声的出现是相声艺术发展史中的一个重要标志。也为建国后他与孙玉奎、罗荣寿等联合发起组建“北京相声改进小组”奠定了基础。

常宝堃(1914—1966)：祖籍北京，满族，常连安之长子，生于张家口。自幼随父学艺，常连安当时以变戏法为业，常宝堃经常与其父在变戏法之前加演相声。因他年龄小，天真活泼，口齿伶俐，深受当地群众的欢迎。张家口盛产蘑菇，所以当地群众便以“小蘑菇”作为对他的爱称。他也就以此作为艺名。1935 年常宝堃随父流落到天津做艺，已改说相声为业，经评书名家陈荣启介绍拜张寿臣为师，从此常氏父子便正式改说相声。最初仍演出于明地，随着声望的崛起，便专门演出于各曲艺场和电台，成为当时天津老儒皆知的著名相声演员。后来常连安到北京创办启明茶社，常宝堃又与焦少海的弟子赵佩茹搭伙，二人合作，相得益彰，逐步形成自己的艺术风格。常宝堃基本功扎实，说唱俱佳，似乎各种类

① 侯鑫主编《一户侯说》，北京燕京出版社 1994 年版，第 104 页。

型的节目都能表演,在日伪统治时期曾演出过讽刺物价飞涨的《牙粉袋》等。1945年以后与赵佩茹、陈亚南等,在天津组织“兄弟剧团”,专演笑剧。如《前台与后台》《八点半》等,造成强烈剧场效应,常、赵二人除在剧前加演相声外,还经常到其他曲艺园子赶场说相声,成为当时天津最红火的一对名档。

## 第四节 摇各地曲种的进一步发展

民国年间我国的曲艺种类除前述弹词与评话类、鼓词与鼓书类以及评书、相声等类别外,各地流行的曲艺种类尚有时调小曲类、牌子曲类、道情类、莲花落类及韵诵类等几大类曲种。这些曲艺种类形成的共性特征是,分布各地的每一种类曲种其源相同,其文学、音乐结构相同,曲目相通,演唱形式也大同小异,区别仅在于演唱语音均为当地的方言,因此产生的唱腔旋律、色彩的不同。同时还有在演唱形式上具有共性特征的曲艺类别。如均以扬琴为主奏乐器的琴书类;秧歌与说唱相融合而成的载歌载舞的民间歌舞类;与地方戏曲关系密切的,始于戏曲清唱而形成的曲艺种类,如广东粤曲等。它们的情况较为复杂,但有一点是相同的,它们都是某一地区民间艺术发展的自然产物。戏曲、民歌、民间舞蹈、曲艺杂糅其间,或者说是亦戏、亦歌、亦舞、亦曲。听众喜欢什么,艺人就演什么。艺术形式的丰富多彩使这些地方曲种具有极强的生命力。

### 一、时调小曲类曲种

民国以后,作为明清俗曲的直接延续,在全国范围内皆有时调小曲的演唱,但在各地的发展又各不相同。在大城市随着牌子曲曲种在民国的成熟与繁荣,时调小曲类曲种多处于颓势;而在一些中小城镇及农村的演唱则较城市活跃。

(一)北京的时调小曲 据傅惜华所编《北京传统俗曲总录》记,清代北京有各类时调小曲达四千支以上,可见其繁荣之势。然至 19 世纪 40 年代流传下来的小曲曲目却已渐少。只有各种五更调,如《怯五更》《闹五更》《三国五更》《明月五更》《山西五更》等;码头调,如《大春景》《大秋景》《白猿偷桃》等;凄凉调,如《喜荣归》《秦楼悲秋》等;淮调,如《鸿雁捎书》等;另有小曲,如《怯跳槽》《妓女告状》《小下棋》《红绣鞋》《照九霄》等。专司时调小曲的演唱者亦锐减,以京津地区的时调小曲为例,至 19 世纪 40 年代初,时调小曲已多由梅花大鼓艺人兼唱,较著名的艺人有小马武、钟二姑娘、王红宝等人。抗日战争爆发后,北京的时



调小曲演唱走向衰落,兼唱的艺人知名者仅有郭筱霞、宋大红。此外就是一些街头卖唱的盲艺人,及在坤书馆坐艺的女伶。

(二)扬州清曲:民国初期,扬州清曲的演唱产生了几种不同的艺术风格。有以名家黎子云、王万青为代表,腔调柔美、感情深沉的“窄口”,擅唱《风儿呀》《十送郎》《秦雪梅吊孝》等曲目;有以名家钟培贤为代表,嗓音洪亮、韵味十足的“阔口”,有以活泼豪放著称的“泼口”名家朱少臣、陈淦卿,擅唱《活捉三郎》《黑牡丹》等曲目;有以苍劲雄浑为特色,擅唱《秦琼卖马》的“钢喉”周锡侯;此外尚有许多知名的唱家。当时扬州清曲的演唱方式有三种,一是亲朋好友的自娱演唱;二是逢年过节,或泛舟于瘦西湖、或在广场演唱;三是应邀唱堂会。所唱曲目中,传统的、众人会唱的有《黛玉潇湘馆》《宝玉哭灵》《男醋》《赤壁鏖战》等;唱家自己改编的有《白蛇传》《珍珠塔》《活捉三郎》《晴雯补裘》等。镇江的清曲玩友多为工人或服务行业的职员,所演唱的作品多为反映他们的生活,如描写人生艰辛的《光棍自叹》、描写机坊师徒关系的《七进七出》、描写婆媳关系的《三朝媳妇把婆怪》等。抗战期间,生活艰难的“玩友”、“曲友”纷纷改为卖艺为生,周锡侯、王万青在老龙泉茶社正式挂牌“扬州清曲”公演。扬州沦陷,迫使许多清曲艺人流动演唱于扬州附近的泰州、镇江、南京、上海谋生;而从事理发、浴室(指修脚)、厨师的“扬州三把刀”中的清曲爱好者,擅长清曲的妓女,则把清曲带向长江沿岸、运河沿线和其他各大城市。扬州清曲又一次流向全国各地,为各地曲种的发展提供了新的营养。

(三)四川清音:至清末民初,四川清音曲目已达四百个以上。从内容上看,多幽怨思怀之曲,也有部分为咏唱传奇或小说中的人物故事。而职业艺人的活动则因重庆等沿江城市经济的发达而有了较大的发展。在艺人中有全家流浪卖唱的,有自由组合成班的,也有清音玩友因家道中落“下海”从艺的,他们也“抱姑娘”(收养女)、请老师组织起家班。这些小班被通称为“海湖班”“海湖帮”,少则三五人多则十余人,他们遍及四川省内大中城市与沿江码头。民国初,仅泸州一地就有八九家之多,至20世纪50年代,成都、重庆、泸州等地的“海湖班”有十四五五个之数。这些小班的演出场所就是各地的茶楼书场。如成都的洞庭春、芙蓉亭、清泉居,泸州的天凤楼、红春、留荫,自贡的胜利书场、普鲁茶社,重庆的来今雨轩、漪绿春、锦江春、高士满等。在重庆行艺的清音艺人最多时有三四百人,多数聚居于校场口附近的韩家祠堂一带。重庆的茶楼书场有30余家,一般可容数十人至百余人。长安饭店茶楼可容三四百人,著名艺人文四在此演

唱,一天三场,场场客满,可谓盛况空前。

民国年间,茶楼书场的清音演唱一般是从全体艺人齐唱《四大景》开始,之后艺人才演唱“大调”曲目(联曲体)或小调曲目(单曲体)。听客可以点唱,曲目不限清音,亦可点唱川剧的高腔、胡琴腔唱段。点唱高腔时,艺人击檀板,敲“荷叶”(单面铜钹),打出川剧锣鼓点子,众人帮腔;点唱胡琴腔时,需用胡琴伴奏,艺人以川剧唱法唱胡琴腔。凡唱清音曲目又被点唱川剧高腔、胡琴腔唱段的艺人,可收两份钱。这便推动了艺人在演唱技艺方面的不断提高,同时清音唱腔中也就有了[反西皮一字][反西皮二流]等吸收自川剧的唱腔及板式。抗战期间,清音艺人纷纷把《长城谣》《松花江上》《九一八小唱》等歌曲改编成清音曲目演唱,创作了《国情叹五更》《吊姚营长》等抗战新曲,并积极参加“抗敌宣传队”宣传抗战。

(四)广西文场 清代中叶,扬州清曲等江浙小唱流入桂北,并渐渐改用桂北方言演唱,在与当地的民歌小调包括采茶调的融合过程中,在与桂剧音乐的相互吸收融合中,于清末形成了与“武场”(桂剧清唱)相对的演唱形式,称为“文场”。“文场”的音乐唱腔初为曲牌体,在发展过程中,吸收了桂剧的音乐唱腔板式,形成为曲牌板腔兼而有之的音乐结构形式。入民国后,广西文场的流行出现了空前的盛况。文场玩友(即票友)越来越多,并成立了许多组织松散的社团。如荔浦的四合馆、同乐社、柳州的国乐研究社、河南国乐研究社、河池的怡情社、鹿寨的宾贤团等,仅桂林一地有名无名的文场社团就有 400 多个。玩友的增加,使职业的盲艺人的“文武玩子班”越加发达,生意非常兴隆。有时一个“玩子班”一天就接到几处玩友的邀请,而一家同时请几堂“玩子班”的事也常有发生。1934 年荔浦新书社出版了由金紫臣编著的《新式琴弦曲谱》。此书收了传统唱腔曲牌 400 首,过场曲牌 100 首,曲目 100 段,剧目 100 段。从 1934 年起至 1949 年的十余年间,荔浦新书社、荔浦鸿兴石印局、荔浦益兴石印局、上海文化书社等出版单位不断重印此书,重印时书名改为《最新琴弦曲谱》、《最新词谱》,现仍可见到的就有 30 种不同版本。而在玩友中最常见到的则是翻印本、手抄本,可谓琳琅满目。在文场流行的三十余个县市,《新式琴弦曲谱》的油印本、手抄本不下二百余种。<sup>①</sup> 它不但说明了此书得到广西文场玩友的认同,视其为演唱的范本,由此也可见广西文场在民间的广泛流传。在按“金紫臣本”弹唱的热潮中,文场

<sup>①</sup> 何红玉《曲韵》,漓江出版社 1983 年版,第 400 页。

的“挂衣”(彩扮)表演也很流行。如灵璧年,灵川潭下镇慰问国民党抗日受伤官兵时,上演了文场戏《宝玉哭灵》;灵璧年,三江县古宜镇抗日剧团上演了文场戏《追舟》;为庆祝抗战胜利,柳州文场玩友还用壮语演出了文场戏《洒金扇》。

金紫臣(灵璧—灵璧)桂林人。年轻时喜唱文场,并随一玩友学“文场”与“武场”的吹、拉、弹、唱等技艺。他好“挂衣”演唱,能戏颇多;玩乐器“八把交椅”(八件乐器)无一不精;小嗓、本嗓的演唱皆能。金紫臣在文场界享有盛名,都公认他是首屈一指的玩友,对促进广西文场艺术的发展功不可没。

(五)天津时调:民国年间,时调小曲在天津较北京要兴盛,以[靠山调][鸳鸯调][怯五更][荡调][马头调]等最为流行。世纪年代后始有专业艺人在地摊、茶棚中卖艺,常唱一些反映时事的曲目,如《民国六年闹大水》《直奉战争》等。最早登台唱时调小曲的,是兼唱京韵大鼓的女艺人赵宝翠,其后较著名者有高五姑、秦翠红、赵小福、姜二顺等。当时流行的曲目有《七月七》《喜荣归》《风吹铁马》《后娘打孩子》等,尚有一些以《青楼悲秋》为代表的反映妓女生活的曲目。

(六)榆林小曲:民国后,陕西的榆林小曲在榆林的民间,尤其是在小手工业者之间,可谓学唱成风。他们将陕北的民歌、陕西的曲子、关中的民歌、二人台及戏曲中的曲牌有选择地加以吸收,使榆林小曲得到较大的发展。所谓小手工业者,包括银匠、钟表匠、皮匠、鞋匠、木匠、泥瓦匠、裱糊匠以及牙医等等。他们常唱的曲目有《掐蒜薹》《偷红鞋》《割韭菜》《小寡妇上坟》《绣荷包》《走西口》《五哥放羊》《送情郎》《太平年》等。榆林小曲多以自娱演唱为主。

(七)临清时调:临清的时调在清代曾繁荣一时,清末随漕运的衰落,小唱传入民间,成为一种自娱的活动。灵璧年前后,有以开茶馆为业的时调玩友陈玉山出资,在临清的大寺附近开一落子馆,邀请了刘印轩、夏青云等玩友及部分擅唱小曲的歌伎作营业演出,演唱了改编的《卖油郎独占花魁》等曲目,曾一度引起轰动。但其颓势已不可挽回。

(八)湖北小曲:民国年间在湖北比较繁荣的有汉滩小曲、碟子小曲、襄阳小曲等。灵璧年,汉口新市场(即今民众乐园)开张,有汉滩小曲班作营业演出。班中较著名者有罗仁卿、陈干城等,他们自拉自唱技艺较高。与他们同时在新市场演唱的名艺人还有号称“三把半胡琴”的盲艺人黄炳、萧长、徐秋才、陈香庭,陈香庭的水平较差,故被认作半把胡琴。世纪年代是汉滩小曲最活跃的时期,灵璧年左右宜昌开办神州茶园,艺人中以喜枝、春枝、冬枝、爱枝四名女艺

人最出名。喜枝,原名程德荣,擅唱碟子小曲《九连环》《放风筝》,汉滩小曲《尼姑下凡》《陈姑赶潘》《抢伞》等。其时在宜昌,尚有湖亭、清风亭等唱汉滩小曲的茶园。抗日战争开始后,汉滩艺人云集沙市。时有《张明亮行艺小记》说:“一时间六十多名汉滩小曲艺人,三十多位琴师,争芳竞艳,斗技比艺。擅长‘大段子’的徐大先生,唱薛仁贵从《抛球》到《登殿》,唱《白蛇传》从《游湖》到《祭塔》,唱秦雪梅、苏三都是那样和谐完整,生动感人;而刘明文、冯开池的小嗓,音韵圆润婉转,一波三折,字字珠玑,老生韵味浑厚苍劲,备受欢迎;樊正陆的胡琴情同高山流水。”<sup>①</sup>抗战胜利后,武汉等地物价飞涨,汉滩小曲艺人多转入农村,在小镇以唱曲换食品度日;一部分艺人以楚剧清唱谋生。汉滩小曲逐渐走向衰落。碟子小曲产生在古云梦泽腹地的天门、沔阳,这里地势低洼,号称“七年淹六年,十年九不收”。在天门乾驿,民国年间流行一首歌谣:“戊辰(戊辰)己巳(己巳)庚午年(庚午),大水淹了半边天。碟子、莲厢、三棒鼓,沿门乞讨度荒年。”<sup>②</sup>其时为了谋生,许多流离失所的人转而以打三棒鼓、唱碟子小曲卖艺为生。

(九)祁阳小调 湖南的祁阳小调,民国时以湘江为界分为南北两派。南派多唱细腻抒情的曲牌,代表艺人杨梅生擅唱《闹五更》《四季相思》等曲目;北派多唱热情粗犷、生活气息浓烈的当地小曲,较著名的艺人有刘安生等,常上演的曲目有《讨学钱》《五更留郎》。北派曲目演唱时多衬字、衬词,且衬字、衬词是有问有答的,中间也穿插有“哥呀、妹呀”之类亲切的呼唤,活泼生动、风趣诙谐。

## 二、牌子曲类曲种

清中叶兴起的以演唱明清俗曲及地方小调,在音乐上为曲牌连缀结构的曲种,在全国有多种。影响较大的是北京的八角鼓。入民国后,各地牌子曲曲种发展不一:如在北京八角鼓中的一支——单弦牌子曲得到了持续发展;而流入各地的八角鼓或在当地与当地的曲种结合产生了地方化的变异,从而得到继续发展,如兰州鼓子、青海平弦、河南大调曲子等;或因种种原因至20世纪30年代几乎已成绝响,如山东的八角鼓。

(一)北京的单弦牌子曲:民国初年,单弦牌子曲的表演形式改表演者一人持八角鼓站唱,由一弦师弹三弦伴奏,始于全月如。“五四运动”后,单弦牌子曲

① 《中国曲艺志·湖北卷》,江苏文艺出版社1996年版,第180页。

② 同上,第180页。

艺人上演了《秋瑾就义》《国民宝鉴》《摩登遗恨》等新曲目。20世纪 40年代后，是单弦牌子曲最繁荣发达的时期。名家辈出，流派纷呈，其中如谢芮芝、荣剑尘、常澍田、谭凤元、屈振庭等。他们往返于京津两地献艺，单弦成为群众所喜闻乐见的曲种。随广播业的兴起，一些单弦艺人还定期到电台配合商业广告作实况播音演唱。沿袭清代的传统，此时期的八角鼓票房在民间自娱中依然红火。

全月如（生卒年不详）：北京人。清末已成名的全月如，开始感到司瑞轩创造的自弹自唱形式束缚了表演，便对单弦的演唱形式进行了改革，此后几乎被所有单弦演唱者效仿。他幼时学过戏曲，故在表情、动作上吸收了不少京剧、昆曲的表演程式，并总结出表演要在“三准”上下功夫：即眼神视线准、神态气质准、语言形象准。其八角鼓的击打技艺超群，弦师盛联堂的演奏技术亦属上乘，二人配合得珠联璧合，为行内外人士所称道。他演唱的著名曲目有《卖油郎独占花魁》《红鸾禧》《宋江坐楼》《凤仪亭》等。

谢芮芝（1891—1956）：北京人。民国元年始从艺，与高玉峰在天津南市燕乐升平首演相声成功，因其表演既滑稽有趣，又台风儒雅，时人誉为“滑稽相声”，被当时已享盛名的李德钊收为带拉师弟。他说的相声多为自编，风格与众不同，著名的有《苏小妹三难新郎》《朱夫子》等。1937年因高玉峰瘫痪，他便改唱单弦牌子曲。他的演唱以对北京方言声调的运用极其考究而独树一帜，他擅用衬字，以巧取胜，唱法、节奏、运腔、动作，皆匠心独具，他在语言的应用上借鉴了相声的表演技巧，滑稽、幽默，俗不伤雅，且多讽世之句，常常是令听众回味无穷，人称“谢派”，与当时已负盛名的荣（剑尘）派、常（澍田）派形成鼎足之势。谢芮芝后定居天津，曾到济南、南京、上海、保定、沈阳等地献艺。女弟子有石慧儒响名京津，亲传弟子刘洪元及记名弟子赵德富、赵淑英等。

荣剑尘（1891—1956）：北京人。满族，祖姓瓜尔佳氏。原名荣源，艺名剑尘。年轻时，喜八角鼓，常向八角鼓名票友求教，成为八角鼓票界的后起之秀。他的远房族兄、名票德润田给他伴奏，并在艺术上给予帮助和提携，受到八角鼓界巨擘奎松斋的教诲，并与奎一起走票，颇享名气。民国后，荣剑尘开始以演唱单弦牌子曲为生。先只能在北京的一些小茶园和堂会上演出，收入微薄。约于1934年前后，他两次去天津行艺均无功而返。由此，他下决心潜心研究同行名艺人的唱腔及表演，并为自己改编适宜演唱的曲目。如：研究用唱腔音乐塑造人物的风采，表现人物复杂的内心世界，以将听众引入意境，借鉴和提炼京剧中生、旦、净、丑的表演程式，用于刻画曲目中的人物形象，他对人物内心活动的喜怒忧

思悲恐惊,在面部表情上都有精到而具体的规范,将《武十回》四本改为十本,将《翠屏山》两本改为五本,将《杜十娘》两本改为五本,这些改编渐渐得到听众的认可,而且成为他的保留曲目。他对唱腔音乐曲牌的革新是:一方面保留了[靠山调][云苏调][怯快书]等曲牌的半说半唱风格;一方面用[四板腔][叠断桥][湖广调][南成调][石韵][罗江怨][流水板]等曲牌,加强了唱腔的旋律性,还将乐亭大鼓的唱腔,民间流传的[军乐歌],吸收成为单弦牌子曲的[乐亭调]、[军乐歌],用集曲手法将[拨浪鼓]插入[靠山调],成为[靠山调带拨浪鼓],这也是他的创造。为了表现曲目中和尚“放焰口”的情节,他向僧人学习了两年之久,直到数位僧人听他演唱连称“神韵”为止。他在创新及丰富单弦牌子曲音乐表现力等方面的创造,是他在民国期间对单弦牌子曲发展的重要贡献。民国年左右,荣剑尘第三次去天津献艺,一炮打响。20世纪30年代至40年代,他灌制了《杜十娘》《沉香床》《摩登遗恨》等唱片,另有《细侯》《风波亭》《水莽草》《胭脂》《黛玉焚稿》《金玉奴棒打薄情郎》《国民宝鉴》等三十余个曲目都深受听众的欢迎。

常澍田(1890—1958):北京人。满族。原名常海。出身于八角鼓世家,自幼随三伯明三学唱大鼓及三弦演奏,从四伯明四学唱单弦牌子曲,1910年拜师德寿山,是德寿山惟一亲传弟子。他谦虚好学,除向师父认真学习外,还向其他名家讨教。如向何质臣等学演唱方法,向全月如学表演身段。在艺术实践与不断学习的过程中,形成了他特有的低弦高唱的方法。并以豪放脆亮的嗓音,清晰的吐字,传神的面部表情,飘逸潇洒的身段动作等,构成了“常派”艺术风格。他的代表作有继承德寿山的《马介甫》《杜小雷》《水莽草》等,还有经自己改编的《胭脂》《绿衣女》《卓二娘》等。尤擅唱[剪靛花][倒推船][罗江怨][石韵]等曲牌,其中[石韵]为刘宝全亲传。

谭凤元(1898—1952):北京人。本名谭文祥。出身八角鼓之家,自幼习弹唱。12岁在“群俗访雅”票房走票,14岁拜在程久斋门下,18岁拜刘宝全为师深造京韵大鼓,所唱《华容道》《战长沙》,为当时听众称颂一时。1935年后,主要演唱单弦牌子曲。他在演唱方面极为讲究,并有理论上的总结。如他以编写岔曲《四声赞》阐述道:“声分低昂,字有阴阳,四声讲透,才能够歌喉嘹亮。首先是音平平直,不低也不扬、阳平声高韵清爽、上声迂回要加强、那去声声要下坠,悠扬远放。这才显示出了单弦大鼓,意味深长。”他还常讲“按字行腔八角鼓,不飘不倒讲四声”等论述,不仅是对单弦牌子曲艺术,而且也是对鼓曲艺术的从艺者

和研究者有着极其重要的借鉴作用。谭凤元对单弦牌子曲演唱艺术的提高和发展功不可没。他擅唱的曲目有《水莽草》《杜小雷》《钱秀才》《双摇会》《续黄粱》《马介甫》等,擅唱的曲牌有[石韵][硬书][黄鹂调]等。

(二)山东的八角鼓:民国时聊城的八角鼓进入民间并以聊城方言演唱,在市民、手工业者及小商贩中流传。他们通常傍晚在街头巷尾自娱演唱,听众多是市民和妇女,有时也应堂会出演。演唱曲目主要有《打面缸》《小秃闹房》《憨小耍丈人》等具有浓厚生活气息的曲目。吴化侠、窦占玉、汪子鸿等是当时有影响的唱家。还曾有人组织过聊城八角鼓彩唱小班到济南演出。民国15年后,因军阀的连年混战,日寇的占领,以及老艺人的相继去世,至20世纪40年代八角鼓在聊城几乎已成绝响。

清末民初,八角鼓在胶州有所谓“财主帮”和“下三流帮”两个演唱群体(“下三流帮”指的是漆匠、木匠、小车匠等演唱者)。其时的胶州,能演唱八角鼓者约有百余人。每天傍晚都设有几处八角鼓玩友局的演出。时有民谚云:“听到鼓子敲,都把营生撂。”此时的表演形式除单人演唱外,还出现有两人对唱、多人伴唱及分包赶角等,伴奏乐器除三弦外,又增加了琵琶、坠琴、玉子等。20世纪40年代“财主帮”渐消,“下三流帮”则有所发展,产生了“河头源派”“白水泉派”和“麒麟街派”三个艺术流派。时已有二百多人能演唱八角鼓,而且还出现了韩三姑娘、王蝶等女艺人。然进入50年代,后继无人而渐渐衰败下来。其留存曲目仅有二十几个抒情小段。

青州的八角鼓因只在青州北城,当年八旗军驻扎地中传唱,故始终保留着由北京传入时的面貌,一直以京字京音演唱。有单人演唱、群唱和拆唱的表演形式。常唱曲目有《狸猫换太子》《秦琼救驾》《黛玉葬花》等,抒情小段有《青州四大景》《踏雪寻梅》等。至50年代几乎已无人再唱。

(三)河南的鼓子曲:清末民初,河南的鼓子曲进入茶馆,并与当地高跷曲子相结合,在曲目、表演上呈现出由雅趋俗的现象。民国后,河南各地的曲子班纷纷涌现,有太康弦歌社、汝南万寨丝弦道班、淅川城关镇鼓子曲自乐班、开封永康社、鼓儿词北社、鼓儿词西社、汝阳小店曲子班、新野王应祥曲子铺等等,约一百多个。个别曲子班已有营业演出。如襄县李启元(盲人)及其弟子王书聚、沈万庆的坐板曲子班,在茶馆、书场或到四乡作营业演出曾轰动一时。当时颇有名望的曲子唱家有汤印侯、叶先里、郝吾斋、仝振武、曹东扶等。在发展过程中鼓子曲又分化为雅俗两派。雅派的成员文化层次较高,演唱喜用大牌子,如[劈破玉]

[满江红][码头][倒推船]等,因常在富家客房演唱,故被称为“客房台曲”。俗派文化层次较低,以市民、手工业者及农民等为主,多用小牌子和俗曲杂调演唱。如[鼓子头][鼓子尾][上小楼][打枣杆][落江怨]等。因常在场院、集市茶馆演唱,所唱多为家庭事理、儿女情长故事的曲目,故被称为“针线筐箩曲”。虽有雅俗之分,但两派之间的演唱曲牌和曲目均相互沟通。他们中的一些文人如杜希春、万道同,在“五四”文化运动影响下创作了新曲词《烟鬼叹》《同胞恨》《武昌起义》等,其中尤以《李豁子离婚》最受当时听众的欢迎。

20世纪40年代,小调曲子风靡河南,在洛阳、南阳的俗派曲友开始采用代言体演唱故事,先后走上戏曲舞台,是为河南曲剧的前身。而南阳一带的曲友为区别于小调曲子,则称传统鼓子曲的演唱形式为大调曲子。1945年,开封沦陷,河南政府机关、大专院校迁往南阳一带,一些大专院校的师生又创作了《劝夫抗战》《打东洋》《渔夫恨》《还我河山》等曲目。抗战胜利后南阳的大调曲子依旧繁荣,而开封的曲友还是以鼓子曲称之,并自娱自乐。

### 三、琴书类曲种

琴书类曲种发展至民国年间,以四川扬琴为代表,形成了文学以代言体为主兼用叙述体,音乐为板腔、曲牌混合体,表演分角色坐唱的固定表演形式,另有贵州扬琴、昆明扬琴等。曲目也随时代的发展演唱了一些反映社会现实的新曲(书)目。北方原来以唱明清俗曲为主的曲种,此时期也有转化为琴书的,如山东琴书、徐州琴书、翼城琴书、武乡琴书等。但同称琴书,北方的琴书与南方的琴书在文体、音乐结构、表演形式上均不相同。其文学仍保持了明清俗曲的叙述性特征,然其音乐则从明清俗曲的曲牌体向鼓词的板腔体发展,而表演形式则有坐唱、有站唱。同为用扬琴伴奏的曲种,其源头都是明清俗曲,但在发展过程中受地域文化的影响、受当地已成熟曲艺品种以及戏曲艺术的影响,在向着不同方向发展。

(一)四川扬琴:民国时期是四川扬琴发展的鼎盛时期,演唱活动极为活跃,除票友自娱外,以此为职业谋生的队伍大大增加。四川扬琴职业艺人云集成都,他们大多几人组成一堂,当时有南阳堂、三槐堂、德明堂、凤鸣堂、来仪堂等等。出堂会、坐馆是扬琴艺人的主要卖艺方式。据《成都通览》记述,出堂会的艺人每人每次可得 200 文钱,而当时一位木工每天的收入仅是 20 文。扬琴票友散居



四川各地,在人数上是其他曲种所不能企及的。如成都的超群琴社、友声雅集社、邮声票社及川剧艺人组成的嚶友票社,泸州的律音琴社、蓝田琴社,巴中的击壤居,南熏遗韵琴社等等。当时影响较大的是慈惠堂。该堂瞽童教养所于 1904 年成立了四川扬琴班,将所招收的盲童全部吸收入扬琴班学唱扬琴,聘请扬琴艺人及票友为师授艺,三年结业。此后每年招收 100 名盲童学习扬琴,“按‘慈、惠、大、成、发、达、永、久、勉、志……’的届序,共办了九届,至‘勉’字届结束。洪凤慈、张体慈(张大章)即为该所首届学生。慈惠堂出来的学生,人称‘堂派’,他们人数众多,分散在全省各地行艺,对四川扬琴的传播发展起了很大作用。”<sup>①</sup>

民国年间名声显著的四川扬琴艺人首推李连生、叶南章,继后又有李德才。叶南章擅唱旦角,他首创“疙瘩腔”,即花腔的唱法。他的演唱令人神往,且琴艺超群,深受业内人士赞许。代表曲目有《三祭江》《鸿雁捎书》等。李德才艺名“德娃子”,他擅采众家之长,将叶南章所创的“疙瘩腔”进一步完善,发展而成“哈哈腔”。他那婉转流畅的行腔,充分发挥了“哈哈腔”的润腔手法,堪称一绝,故而形成了独具风格的“德派”唱腔。《闯宫》《秋江》《活捉三郎》等是他最擅长的曲目。此外著名者尚有刘松柏、张大章、洪凤慈等人,都深为群众所喜爱。

(二)山东琴书:山东琴书从清代的唱扬琴在村镇撂地说唱,渐渐进入了城市的书茶馆演唱,并在原来东、南两路基础上,形成了东路、南路、北路三种演唱风格。

“东路”琴书流行于胶东,以继承和发展东路琴书艺术的商业兴(1904—1910)为代表,他的演唱吸收了京剧、河北梆子唱腔,舒展从容,人物刻画细腻,有“铁嗓”之称。其妻关云霞嗓音清脆甜美,夫妻搭档堪称珠联璧合,夫妻两人的演唱在 20 世纪 20 年代已响遍胶东。去东北、朝鲜演出时,汉城百乐公司灌制了他们演唱的《潘金莲拾麦子》《老少换妻》《宋江坐楼》《小姑贤》《八仙庆寿》等十余张唱片。此时期有影响的“东路”艺人还有李金山、高金凤夫妇。

南路琴书流行于鲁西南一带,著名艺人有殷田昌、张心乐、孙正霖、邓九如等人。南路因流行于村镇,故唱腔曲调平直,风格纯朴。又因鲁西南方言与济南的山东官话相去甚远,所以南路琴书艺人到济南演唱多不受欢迎。

北路琴书为邓九如(1894—1934)始创,作为南路琴书艺人,第一次到济南演出无功而返的经历,使他悟出了演唱的语音是问题之所在,当 1904 年他第二

① 《中国曲艺志·四川卷》,中国曲艺中心 1986 年版,第 27 页。

次到济南时,便下决心刻苦学习济南话,以济南语音按字行腔,参照东路的板式及唱法,对他的南路唱腔加以改革。即改顶板演唱的[垛子板]为闪板演唱,创造了慢垛子、快垛子、穿心垛子、垛子板转落腔等多种唱法,后来在大连、天津演出的过程中广泛吸收西河大鼓、河南坠子、京剧、评剧的腔调创制新腔,终于在20世纪30年代创立了语言质朴幽默、唱腔韵味醇厚、以济南语音演唱的“北路”琴书,被称为“邓派”。所唱著名曲目有《梁祝下山》《刘伶醉酒》等。“北路”琴书因邓九如艺术改革的成功,传往鲁北、鲁西南、北京、天津、东北等地。

(三)北京琴书:民国年间称单琴大鼓,其源头是清光绪年间,河北安次县、廊坊及北京东南郊农村流行的,农民农闲自娱的五音大鼓。“五音大鼓”是一种多人演奏多种乐器的演唱形式,唱的多是当地流行的小曲。1904年,有民间职业艺人在市镇撂地演唱,但伴奏已不见五音,而是仅用一把大三弦。1923年,翟青山在天津青年会仁昌广播电台播演时,改用一面扬琴伴奏,称“单琴大鼓”,唱腔也有了发展,他选用一支四句体的河北民歌《正月十五庙门开》的唱腔曲调为基础,加以变化,用带有较浓重的京东农村语音演唱。20世纪30年代,北京的关学曾与琴师吴长宝合作,对翟青山的单琴大鼓加以改造,采用北京语音演唱,唱腔完全接受了大鼓板腔体的音乐结构形式,有了慢板、垛板的板式变化,形成板腔体的音乐结构,唱词也采用鼓词的诗赞体形式,并以唱长篇书目为主。仍以“单琴大鼓”相称,关学曾则以演唱《回龙传》享名。北京琴书的定名是在中华人民共和国成立之后,关学曾也改为以演唱短篇曲目为主。为此北京琴书虽称“琴书”,从文学与音乐结构看应入鼓词类曲种之行列。

#### 四、道情类曲种

民国年间,道情类曲种在长江流域、黄河流域的传播与发展极为迅速,其主要特点是曲(书)目多从短篇向中长篇发展;在有些地方因渔鼓与皮影的合流,促进了渔鼓文体从全韵文向散韵相间的变化;曲(书)目内容得到极大丰富,从与道教有关的故事为主,转向以演唱世俗故事为主;有些艺人将渔鼓唱腔与其他曲种唱腔糅和在一起,从而产生了新的演唱形式,如渔鼓坠子;出现了一批优秀的艺人。而西北的道情多与皮影合流,道情的曲目成为皮影戏剧目,道情的音乐也衍变为皮影戏的音乐。

(一)山东渔鼓:清代,山东渔鼓分有南口、北口、东口及鲁北的乐陵渔鼓等不同风格的渔鼓,民国以后,以南口最为兴盛,其代表艺人是翟教寅(1898—1958)。

灵政(国)。他幼习花鼓,拜师“寒腔”渔鼓名家张合法,成名后擅唱《陈三两爬堂》,长期在济宁土山演唱,极受农村妇孺欢迎,是鲁西南渔鼓民国时的一代宗师,也是山东渔鼓南口的代表人物。同在济宁土山演唱成名的还有石教文(灵政(国)一灵政(源)。他灵岁拜师李合均学唱渔鼓、落子,出师后长年在济宁土山群众市场演出。灵年后,他渐渐将渔鼓唱腔与落子腔曲调融合一起,并吸收莺歌柳及梆子唱腔创出新腔,清新悦耳,受众首肯,便以“渔鼓坠子”挂牌演唱。灵年,石教文携众艺人到河南商丘、江苏徐州、安徽蚌埠等地演出,极受欢迎,人称“大将石教文”。他擅唱《张廷秀赶考》《大宋金鸂记》《五女兴唐传》等书目。

(二)河南的道情:民国初年,河南的道情渔鼓与坠子合演的渔鼓坠子同时在省内流行,并出现了一批女艺人,较著名的有郸城的朱凤仙,鹿邑的王理真,商丘的刘玄妮等。灵年,一批道情艺人参加了河南省政府教育厅举办的游艺训练班,在训练班上学习了《国旗》《小凤仙》《武昌起义》等新曲目。灵年抗日战争开始后道情演唱锐减,仅开封相国寺还有几位,至世纪年代末,演唱道情在河南全省已极少见到。只是在河南与山陕交界的灵宝县,该县的灵宝道情演唱活动却一直很流行。世纪年代至年代是该曲种艺术活动最繁盛的时期。灵宝道情艺人吸收戏曲的锣鼓、手板等打击乐为演唱伴奏,由清代的五人围坐演唱的形式发展为八九人。当地凡遇庙会及乡镇村民的红白喜事,均邀请道情班演唱。当时较有名的灵宝道情班有西车村班、牛庄班、栾村班、南营班、罗加班等等。此外,还有许多灵宝道情艺人用道情腔唱皮影戏。

(三)四川竹琴:民国初年,四川凉山曾举行竹琴艺人竞技大会,通过他们所说书词、所唱曲调、所敲道筒(竹琴)、筒板进行评比,选出了“三根半竹琴”。即杜成辉、孙成德、赵高峰、梁佩然(半根)。此次大会不仅是竹琴艺人互相切磋技艺、提高艺术的极好机会,同时也扩大了竹琴在群众中的影响。从灵年一首成都的《竹枝词》中有“竹琴清唱静无哗”之句,即可说明民国年间竹琴在四川已很普及。其时推动四川竹琴发展的动力之一是竹琴票友的参与,许多地方设有竹琴会社。如成立于灵年的万县竹琴俱乐部,“俱乐部”这样一个当时的时髦称谓,说明了参与者具有较高的社会地位及文化修养;在宜宾成立的篁中乐竹琴社,其成员不仅有宜宾票友,同时也吸收了外地票友。竹琴票友中较著名者是合川的杜成辉,他终生以票唱竹琴为乐,并收集、订正了大量曲本。其徒吴玉堂(灵—灵)曾任重庆竹琴会会长,人称“竹琴大王”。

竹琴的传播除票友演唱外,还有一支重要的职业艺人队伍,他们从沿街行艺

到进入书茶馆献艺经过了一段不短的历程,大约在 1904 年前后才进入茶馆。成都的锦春茶楼、重庆的大观园是较早出现的竹琴固定演出场所。此时期在职业队伍中也出现了一批优秀的艺人。如成都的贾树三(1893—1954),幼盲,愿岁学艺,随师父马道洪(人称“马三国”)在川西卖艺,后他将分角色坐唱的竹琴(时称“坐地传情”),改变为单人演唱的形式,把原来只能沿街卖唱的竹琴带进书场演唱,这是他的重要贡献。他广泛吸收借鉴川剧、扬琴唱腔而后形成的“扬琴调”,被人们称作“省调”。他擅说四川不同地区的方言土语,刻画人物栩栩如生,在继承前人演唱技巧的基础上,创造了闻名四川的“贾派”竹琴演唱艺术,推动了四川竹琴的发展。他也成为能与成都高手林立的四川扬琴艺人相抗衡的竹琴艺人。擅唱曲目有《李陵饯别》《处道还姬》《华容道》《伯牙摔琴》等。成都的许多知名人士喜听他的演唱,听罢还常撰联相赠。其中一联是:“唱罢离合悲欢,回首依然贾瞎子;拍开风花雪月,伤心谁问李龟年?”其时名家尚有萧湘泉,1906 年出家后,以道人身份唱竹琴。

(四)湖北的渔鼓道情:民国年间,湖北的渔鼓道情种类繁多,最大的一支为沔阳渔鼓。此外尚有鄂西竹琴、哦嗨腔渔鼓、走马渔鼓、金海渔鼓、保康渔鼓、楠管、宜城兰花筒、随州道情、长阳渔鼓、龙港道情、公安道情、大冶高腔渔鼓、歌腔、鄖阳道情等,为湖北渔鼓在各地流行后的不同称谓。

1904 年前后,湖北沔阳渔鼓渐渐与皮影合流。合流后的渔鼓唱腔有了较大发展,唱本中也加进了大量说的成分,逐渐形成为说用散白、唱用韵文的文体。这种散韵相间文体使沔阳渔鼓的中、长篇书目发达起来,流行的书目有《双头驴》《吕蒙正赶斋》《乾隆皇帝游江南》《封神榜》《武松赶会》《武松打店》等。沔阳渔鼓的曲(书)目,都是艺人据长篇传奇、小说、宝卷故事改编,但只取原书的人物和情节,依据原书的故事情节即兴说唱,基本上不用原书的词句,当地艺人称其为“浩水”。其演唱形式为二人或三人席地而坐,敲渔鼓清唱,被称作“打坐唱”。20 世纪 40 年代,有百余名沔阳渔鼓艺人分散在沔阳、潜江、天门等地的茶馆、酒楼演唱。1954 年,鄂中大水,艺人纷纷逃往武汉、宜昌、沙市、黄石等地谋生。1957 年以后,沔阳渔鼓艺人又返回沔阳、潜江、天门,以及到黄陂、孝感等地行艺。

鄂西竹琴是民国初由四川竹琴艺人传往鄂西的利川、恩施、宣恩等地发展起来的。哦嗨腔渔鼓是因唱腔中有“哦(哟)嗨”衬词而得名,民国年间的演出场地多为村头巷尾。走马渔鼓因形成于恩施地区鹤峰县走马坪得名,多演唱于红白

喜事、唱愿书以酬神。其他各种渔鼓情况与前两者基本相似。楠管是沔阳渔鼓在枝江县地方化的衍变,因渔鼓筒是用楠竹管制作而得名,这是清末民初时支江董市镇乡绅张金山所为。他改沔阳语音为枝江方言演唱,并将渔鼓筒改短,直径缩小,使敲击声音高且亮,击节乐器还有云板及一叶钹片。民国初年,张金山的演唱已是观者如云,向他学艺者颇多,奠定了楠管在民国年间的发展与繁荣。

(五)湖南渔鼓 湖南渔鼓发展至清末亦与皮影合流,受皮影剧目的影响,渔鼓的曲本出现了散韵相间的文体,而且有了代言体。有的艺人还将皮影中的[小旦腔][小生腔]借用到渔鼓演唱中,极大地丰富了渔鼓的唱腔音乐。渔鼓和皮影的演出者及班社大多是一体的,他们白天唱渔鼓,晚上演皮影,艺人谓之曰:“渔皮不分家”。民国时期湖南多战乱,失去土地的农民由农村进入城市,为求生存,以渔鼓皮影从艺学艺者日益增多,并由分散向集中、由流动向固定从艺发展。为保证自身利益,渔鼓艺人自发地组成了行会组织,如长沙的“湘子会”“永定八仙会”,衡阳的“化愚堂”,益阳的“湘子会”,衡山的“老郎会”,湘潭的“永湘八仙会”等。这些行会有会址,有规章,都信奉韩湘子为祖师爷,每年都要举办祭祖活动。摇摇摇

其时,在湖南长沙、湘潭、益阳还流行着一种源于渔鼓的曲种。演唱者一人怀抱月琴弹唱,一人执渔鼓筒、筒板、钹和唱,称为弹词(1936年定名长沙弹词)。除双档演唱外,亦有艺人自弹自唱的单档形式在茶馆坐棚演唱。其演唱内容、唱腔及习俗与渔鼓相同。著名艺人是长沙的舒三和。

## 五、莲花落类曲种

民国年间,城市的莲花落类曲种大多没有清代繁荣。有的向着戏曲发展,有的进入杂耍园子,但竞争不过其他曲种,仅能唱前场。各地活跃在农村的莲花落则较为繁荣,以河南、湖北等地为最。

据1936年出版的《新北京指南》记,北京的莲花落列于杂技之首,并以女艺人为主,较著名者有张金红、于小凤、小艳云、赵翠玲等。至20世纪40年代,在北京杂耍园子里演出的有于瑞凤、常旭久,在天桥、东四一带演出的有赵翠卿、贾玉山、关金凤等。但已远不及清代时的繁荣。

在河北唐山、天津流行的冀东莲花落,入民国后因其向评剧的发展而本身渐渐衰落。

山东落子在清代已形成南口、北口、东口三种风格,并有艺人自打竹板击铜

钹演唱的“荷叶吊板”(又称“单吊板”),二人分击竹板、铜钹演唱的“双吊板”,一些艺人在演唱过程中加进抛钹的技巧,被称作“飞咣咣”。民国以后,山东落子仍然沿袭了清代的表演形式,但从艺人员渐少。20世纪40年代末,在鲁中南、鲁西南农村及冀东部的个别地区仍有艺人演唱。

民国初的河南,军阀混战,贫苦百姓以莲花落乞讨者日益增多,并渐渐形成了击打牛髀骨或竹板加武术套路的“武莲花落”。在南阳一带还成立有“花子会”,并制定有严格的行规,其演出主要是为民间的婚丧嫁娶捧场。20世纪40年代,莲花落队伍更加扩大,并出现了女艺人。其时,莲花落的唱腔基本固定为[过街调][站板腔],演唱也从即兴编词发展到有了完整的故事、固定的曲目。如《煎年糕》《拿跳蚤》《摔镜架》《快嘴李翠莲》《吕蒙正叩窑》等,有的艺人还唱长篇大书,如《三国演义》《响马传》等。

其时,湖北的莲花落与打莲厢合为一体,并有了女艺人。演出时男打竹板,女打莲厢(即花棍)。二人扮作一旦一丑,有时以夫妻相称,边打边唱边舞。唱词既有叙事又有代言。这种演唱形式常与花鼓戏合在一起演出,曲目有《红娘传柬》《拷红》《莺莺得病》《莺莺饯行》等。独立演唱的曲目有《莲花落》《打莲厢》等。其中一些唱段虽为即兴编唱,但却真实地反映了当时百姓的生活实况。如1943年,鄂中大水,当时就有了反映百姓逃难的曲目《逃水荒》唱道:“莲花落打得叮当响,尊声列为听端详。家住沙湖沔阳洲,庄稼十年九不收。水灾年,闹饥荒,家家户户尽缺粮。夫妻们,苦难当,离乡背井奔他方。”<sup>①</sup>当时较著名的艺人有天门县的沈山、张守山、魏泽斌等。

除上述各地莲花落外,还有江西莲花落、浙江的绍兴莲花落、福建的嘭嘭鼓(又称闽东莲花落)、广东的五句落板、广西的零零落、云南的姚安莲花落及陕西的莲花落等,在民国年间均有艺人的演唱活动。

## 六、广东粤曲

民国前后,粤剧艺人们将长期以来用“戏棚官话”<sup>②</sup>演唱“梆黄”,改为用广州方言来演唱。从清代“八音班时期”到“师娘时期”,始终伴随粤剧发展而发展着的粤曲,于民国初年接受了粤剧改革的这一成果,并在此基础上有了一个大的

① 转引自《中国曲艺志·湖北卷》,中国曲艺出版社1986年版,第58页。

② “戏棚官话”以桂北方言为主,通行于广东、广西的官话,清代粤剧唱念使用的语言。

发展,进入了最终成型的“女伶时期”<sup>①</sup>。

“女伶时期”广东粤曲的主要变化是:在原来以“梆黄”为主的唱腔音乐中,吸收了大量用广州方言演唱的龙舟、南音、粤讴、板眼等曲种的唱腔曲调,成为粤曲的唱腔曲牌,同时还将广东的山歌、小曲以及广东音乐的器乐曲等填词演唱。演唱以发声方法的不同规范分子喉、平喉、大喉三种,并保留了八音班时期分角色演唱、师娘时期自弹自唱等演唱形式,同时又增加了一种演唱者徒手站唱,另有较大型乐队伴奏的新演唱形式。演唱曲目改变了完全依附于粤剧剧目的传统,有了仅属于粤曲的曲目。这些变化,是广东粤曲在民国年间定型为一种兼有曲艺的说唱、戏曲的清唱(亦有带人物装扮的彩唱)、广东音乐的演奏等综合性的艺术表演形式。

约在 1905 年粤曲始有明目女伶从艺,到 1927 年,广州等地已普遍开设了专营粤曲演唱的茶座。由于熊飞影、小明星、张月儿、徐柳仙等著名艺人的相继出现,在不到 20 年的时间里,使粤曲演唱达到高峰。其影响从广州传到香港,甚而在东南亚,都有广东粤曲的演唱活动。在 20 世纪 30 年代以后,日寇的侵略,国人的内战,人民面临生活的苦难。粤曲艺人为求生存挣扎在贫困线上,因此引发了粤曲步入非正常的发展。如为了赚钱,艺人在唱腔音乐上以寻求感官刺激为目的,不顾曲目表现内容的需要,将外国电影插曲、流行歌曲都拿来填词演唱。这种靡靡之音,促使广东粤曲艺术渐渐走向颓势。此期代表性名家有:

熊飞影(1906—1972):女,广州人。5 岁随粤剧艺人“扁鼻玉”学唱粤剧,12 岁转向粤曲名师陈坤臣学粤曲,15 岁起在香港登台演唱。以大喉演唱著称于时,15 岁在香港已声誉日隆。1927 年她 21 岁时,在广州参加慰问北伐东征国民革命军而进行的“慰劳前线革命军人大会”义演比赛,名列第一,并被誉为“西南乐府总领袖”。从此她成为广东粤曲大喉唱法的领军人物,凡后学大喉者皆宗熊飞影。她的行腔、吐字、念白都十分考究,表演以人物形象刻画细腻、形神兼备著称。演唱关羽、张飞、岳飞、李逵等人物绘声绘色,气势磅礴。擅唱的曲目有《水淹七军》《岳武穆班师》《李逵大闹江州》《夜战马超》《武松大闹狮子楼》等。

小明星(1915—1976):女,广东三水人。原名邓曼薇。1935 年,15 岁的邓曼薇即以“童星”、平喉享名,从此得名“小明星”。她开始演唱便得到了音乐家

① “女伶时期”：“女伶”指明目女艺人，“女伶时期”是相对“师娘时期”——艺人皆为盲女（又称瞽姬）而言的。

梁以忠、蔡保罗、献盛三和盲艺人盲德的指导。20世纪40年代前后,她与张月儿、徐柳仙、张惠芳合称广东粤曲平喉“四大名家”。小明星的演唱感情细腻、低回婉转、缠绵悱恻、沁人肺腑,世称“星腔”。擅唱的曲目有《秋坟》《夜半歌声》《风流梦》《知音何处》《多情燕子归》等,多为离愁别绪、伤感哀怨情调的曲目。抗战期间演唱了《人类公敌》等曲目,表现了她的爱国热情。她一生在被剥削、被迫害中度过,在贫病交加中挣扎。1945年的一天,她抱病登台演唱《秋坟》,一曲未终便吐血晕倒台上,不久辞世而去,年仅34岁。她的“星腔”则以平喉中影响最大的流派久传于世。

## 七、民间歌舞类曲种与东北二人转

清代中叶,我国南北方都有许多由当地社火、秧歌的民间歌舞与当地流行的民歌、曲艺相结合产生的曲艺品种。如东北大秧歌与莲花落相结合产生的二人转,山、陕秧歌与民歌相结合而产生的二人台,江西采茶灯与民歌相结合产生的花鼓调、采茶调及湖南花鼓灯等,均属此类。而从艺术形态上看,民间歌舞类曲种又不仅仅是曲艺一种形态,而是包含有民歌、舞蹈、说唱、戏曲多种形态,是一种综合的艺术形式。这种综合又并不是稳定的,它随各地文化背景的不同,有着不同的发展脉络。入民国时,在戏曲艺术发达的地方,许多民间歌舞类曲种已向戏曲艺术形态发展,如河北、山西的秧歌戏,湖南的花鼓戏,江西的采茶戏以及从冀东兴起的评戏等。有些在民国后则仍保持着综合性艺术的特征,如东北二人转,仍以“单出头”“双玩意儿”“拉唱戏”等“一树三枝”的不同演出形式并行发展着。这些不同形式的存在,源于东北地区不同的演出场合对艺人提出的不同要求,出于演出市场的需要,使这些不同的演出形式保存了下来。它具有一定的代表性和普遍性。

清道光年间由东北大秧歌与莲花落相结合产生的东北二人转艺术,到民国已相当成熟,并较其他歌舞类曲艺品种发展得更加充分。民国年间,是东北二人转人才辈出的时代,庞凤、刘福贵、杨德山、张相臣等主要从艺在光绪年间,晚年时已进入民国。但他们的弟子们则在民国年间,将“一树三枝”的二人转艺术进一步发扬光大,在二人转发展历史上发挥了积极作用。如:

程喜发(1883—1945) 沈阳辽中县人。15岁拜杨德山为师,年轻时唱上装,艺名程喜凤,19岁唱下装,艺名程傻子。其演唱以[抱板][十三嗨]最精。他演唱时的吐字极有工夫,[抱板]唱得步步紧,有精神,又极其从容,而在一波三折



中演唱的[十三嗨]则显示出他处理唱腔的细腻以及醇厚的韵味。他的嗓音不高,但他演唱的每一支曲调都因为他进行过专门处理而与众不同。他的绝活《鸳鸯嫁老雕》“盼夫”一段,唱得凄凉悲惨,走到哪里都是最受欢迎的曲目。同行认为他唱舞有讲究,玩意儿有套路,口相皆佳,是当时同行最敬重的艺人之一。他会唱的曲目有《王二姐思夫》《灞桥挑袍》《包公铡侄》《武松大闹董家店》等百余种,其中常演曲目有《丁郎寻父》《马寡妇开店》《盘道》《大西厢》等。他行艺之处遍及了吉林、辽宁、河北等地。

王兴亚(1913—1985) 山海关附近金家沟人。又名王海楼,下装,艺名小骆驼。15岁在锦州拜“半截塔”为师,一年后登台。一生足迹踏遍了东北全境及唐山、滦县等地。他以擅唱闻名,[胡胡腔]唱得满弓满调,四五十句的“抱篇”一口气唱下来,字不乱、气不断;《包公赔情》唱到包公跪在嫂嫂面前时,台上台下声泪俱下;表演拉唱戏《刘云打母》扮老太太,惟妙惟肖,一亮相就有碰头好。他对艺术创造态度极其严谨,主张“舞不搅唱,忌说脏口”。

杜国珍(1914—1984) 辽宁铁岭县人。上装,艺名“压江东”。其人“身材瘦,个子高,长瓜脸,前额后颅突出,外貌丑陋。他化妆一般只贴两块络子,带朵大红花”<sup>①</sup>。他以甜润的嗓音以及高超的演唱技巧成为观众喜欢,行内尊敬的艺人,而且行内无论是年轻人还是老年人都尊称其为“老兄弟”。他在唱腔音乐方面有独创,二人转中的[慢四平],便是他吸收奉调大鼓唱腔加工而成,成为了二人转常用曲调。他擅演抒情唱段及苦戏,尤擅唱[苦糜子],感情真切,唱腔动人。常演的曲目有《莺莺听琴》《冯奎卖妻》《包公赔情》《刘翠屏哭井》《十八相送》等。

徐耀宗(1914—?) 吉林省永吉县人,满族。下装,艺名徐大国,15岁拜赵凤礼为师。其表演的说口、出相为当时艺人中之一绝,所出之相又一定与故事中人物塑造相关联。如唱《老妈开唠》用“掉膀骨”相,表现傻柱子接媳妇回家路上用滑稽相,唱《包公赔情》用“哆嗦腮帮子”相,唱《小天台》他扮老道,看林英时用“掉眼珠子”相等。常演曲目有《浔阳楼》《盘道》《茨儿山》《大西厢》《蓝桥》等。

李青山(1914—?) 吉林省舒兰县人。唱上装时艺名“大金镶玉”,唱下装时艺名“大机器”,因其艺高,同行尊称他“大将李青山”。15岁拜张相臣为师,18岁

① 《中国曲艺志·辽宁卷》,中国曲艺出版社1986年版,第140页。

岁已成为班中所有曲目都能演的“兜单”艺人。他唱上装,在艺术上讲究“巧”和“俏”,~~18~~岁以后唱下装,在艺术上追求“趣”与“活”。即唱腔的巧唱、俏唱,表演的情趣与活力。他对艺术的态度是“要唱戏,得解意”,“不研究,就糊涂”。<sup>①</sup>他善于吸收其他艺术的表现方法来丰富自己的演唱,如《刘金定探病》中的“夸马”“翻蹄碗,亮掌钉,竖银尾,立金鬃,桃红马,马桃红,不亚如北海一条龙啊。”“夸刀”“抬过姑娘我的切金断玉,砍石成灰,削铁如泥,吹毛利刃,杀人不见血的刀绣龙啊。”都是他从鼓书艺人的演唱中听来的,然后通过他的再加工而成为该曲目固定的唱词。

20世纪~~18~~至~~19~~年代又培养出一批优秀艺人如胡景岐、蔡兴林等,均成为后来二人转艺术发展的主要推动者。

## 八、韵诵类曲种

清代流传下来的韵诵类曲种,在全国各地极为流行的有讲圣谕、数来宝、顺口溜、门歌、金钱板、山东快书等等。它们在民国时期得到不同发展,如金钱板、山东快书,其中有一部分也随之衰退,如讲圣谕等。

(一)四川金钱板 清道光年间,在四川城镇街头有一种艺人手持嵌有铜钱的三块竹板,击节唱诵“劝世文”卖艺的说唱形式,称为“金钱板”,又有“三才板”“打夹夹”等称呼。至清末民初时流传四川不同地区的金钱板出现了不少知名艺人。不同地区艺人均有独特的金钱板击打法和演唱方法。他们演唱的曲目多为《小菜打仗》等小段,且数量不多,因此难以进入书场、茶馆演唱。一些艺人为求生存,便在曲目、唱调、表演上下功夫,有的吸收戏曲的表演身段,有的吸收武术的套路,不断充实自己的演技,曲目也从“劝世文”的短篇转向演唱长篇故事。如《武松传》《岳飞传》等。并在这过程中涌现了一批知名艺人,如杨永昌、杨林等,他们对金钱板的改造被人们认可,其演唱场所也从街头转向茶社、书场。杨永昌擅演《武松》《大清传》等长篇书目,传人有邹忠新等数十人。杨林是抗日战争时期以演唱金钱板积极宣传抗日救亡的知名艺人。民国时期,随着金钱板艺人的增加,艺人成立了自己的行会组织,如“金音乐(读“落”)贤会”“成都书词艺员协会”等。

杨永昌(~~1870—1930~~)涪陵人。学名杨仲书,外号“八教主”。清末秀才,~~18~~

<sup>①</sup> 王兆一、王肯《二人转史论》,时代文艺出版社~~1984~~年版,第~~182~~页。

岁落魄成都,拜师刘宝山学唱金钱板。他在行艺过程中对四川金钱板作了多方面的改革,如他特别重视演唱的腔调要优美,为此将说重于唱的“老调”改变为音乐性较强的、说唱并重的“流水腔”;更重视吐字要清晰,他认为只有将唱词明白地交代给听众,“方足动人观听”,为此在他的演唱中删去了所有使用不当的虚词衬字;他善于吸收其他艺术营养来丰富自己,尤其是吸收川剧高腔的腔调化入金钱板中以成新腔;在板的击法上他也创造了“单板”“双板”“三三板”等不同击法。经他对金钱板的全面改革,使金钱板在艺术上成熟起来,对推动金钱板的发展起到重要作用。他擅长的书目有《大清传》《游江南》《武松》《包公案》。

杨林(生卒年不详)抗战爆发后,他自筹组建“宜宾县青年服务社宣传队”,并任队长,在川南各县宣传抗战。一次他在宜宾中山街茶楼演唱《七七事变卢沟桥》及《华北失陷人民苦》时,竹板一响,茶楼内外就挤满了听众,一时街道为之堵塞。他那充满激情的演唱,鼓舞着听众的抗敌热情,在他演唱的过程中,在听众中“打倒日本帝国主义”“还我河山”等口号也随之此起彼伏。他自编的曲目有《八一三上海保卫战》《血战台儿庄》等。在打板方面也有创造,如“上下翻飞七击滚板”打法被后人所继承。

(二)山东快书 山东快书形成于清道光年间,起于时人李常青等落第举子。他们将齐鲁大地民间广为流传的武松故事编成七字句的鼓词,交由山东大鼓艺人傅汉章演唱。初时,傅汉章选择了山东大鼓的[二行板]作基础唱腔演唱,在演唱中为使故事连贯先去掉了[二行板]的拖腔,后又省去了三弦伴奏,并改唱为唱念自由的韵诵形式,仅仅保留了山东大鼓的铁板作击节乐器。道光十七年,傅汉章将以韵诵方法演唱的、用铁板击节伴奏的表演形式,在山东曲阜林门会上首次亮相便受到听众的热烈欢迎。因为唱的是武松故事,武松在家排行第二,故这种演唱形式被称为“唱武老二”,演唱者被直呼为“唱武老二的”“唱大个子的”。~~民国~~世纪~~二十~~年代后高元均的演唱曾被称作“滑稽快书”。~~民国~~年高元均应邀到上海演出,他在灌制第一张唱片《鲁达除霸》时,定名为山东快书。

山东快书发展至民国之初,已经是曲阜为中心传播到鲁中、鲁东以及江苏徐州等广大地区,艺人队伍也迅速扩大。演唱形式从单调平直的大顶板原始唱法,发展为顶板、闪板混合运用,唱白结合更加自由,嵌字、衬字的运用更加灵活,在韵诵的基础上加强了口语化等特征的演唱方法。当时演唱的主要曲目有《十字坡》《闹公堂》《快活林》等。名声较著者为卢同武、卢同文兄弟及戚永立、杨凤山等。卢同武之后,戚永立以擅长刻画人物形象而成了名角,艺人有“死了卢

同武 响了戚永立”之说。受戚永立影响较大并在民国年间成名的是高元均。但是 随着山东快书的流行与从业队伍的扩大 ,也不免泥沙俱下。一些艺人为争取听众 ,获得更多的收入 ,将一些污言秽语、黄色小段掺杂进武松故事中进行演唱 ,一时间“荤口”充斥山东快书演出之中。然而 ,“荤口”没有给山东快书带来繁荣 ,由于广大听众的反对 ,他们的演出进不了大城镇 ,在乡村集会上也只能躲在角落里演唱。1954年 ,以高元均、杨立德、傅永昌为首的山东快书艺人 ,在济南进行了摒弃“荤口”的革新。在他们的倡导努力下挽回了“荤口”对山东快书的负面影响 ,他们的演唱被听众称之为“清口”“净口”。这一改革 ,使山东快书在济南乃至南京、上海等大城市的演出获得了盛誉 ,并呈发展之势。在全民抗战的历史背景下 ,它突破了仅唱武松故事曲目的传统 ,创演了《大战岱崮山》《十里堡战斗》等宣传抗战的曲目。从 20世纪 40年代后 ,山东快书逐渐形成两大流派。一是以“俏口”“贯口”自成一家的杨立德派 ;一是擅长刻画人物、表演以风趣见长的高元均派。

戚永立(1904—1988) 江苏铜山人 ,祖籍山东枣庄。先拜山东大鼓艺人蒯亭富为师 ,后拜卢同武为师学唱“武老二” ,三年后出师独立谋生。常演书目有《武松学拳》《大闹东岳庙》《景阳岗打虎》《武松装媳妇》《十字坡》《武松过堂》《血溅鸳鸯楼》等 ,后又增添了《赵匡胤打殿》《柴王卖伞》等 ,成名后有“独行千里一只虎”之誉。他的表演以善于模仿著称 ,重人物形象的塑造 ,且左手敲钢板 ,右手击竹板 ,左右开弓 ,上下翻飞 ,气势磅礴。而在表演时竹板被他当作各种器物 ,时而扛上肩膀作挑、担、拉各种动作 ,时而成了刀、枪、棍、棒。对山东快书艺术形式的成熟与发展做出了较大的贡献。但因演唱中常夹“荤口” ,故不让妇女听书。

高元均(1904—1988) 生于河南宁陵。1934岁在南京拜戚永立为师 ,后演出于徐州、蚌埠、青岛、济南等地 ,抗战胜利后又回南京、上海献艺。至新中国成立时他不过三十余岁 ,但对山东快书的发展已做出重要贡献 :其一是坚决不唱“荤口” ,为山东快书正名 ,也为山东快书艺人正名。其二是吸收评书、相声包括戏曲的表演技巧 ,丰富演技 ,将只能撂地演唱的“武老二” ,终于送进了书茶社。在南京尤其在上海他的演唱获得了很大声誉。常演曲目除全部《武松传》外 ,还擅演《鲁达除霸》《李逵夺鱼》等。他对相声有独到的研究 ,相声的“包袱”在他的曲目中得到极大的发挥 ,为此听众称他演唱的是“滑稽快书”。

## 第五节 摇曲艺的战斗传统

反映现实生活,也是我国曲艺艺术的优良传统,早在唐代曲艺刚刚成熟时期,就出现了表现当代题材的《张义潮》《张淮深》等变文。宋代说话艺术中的“说新话”是表现宋朝当代岳飞等将领抗击金兵的故事。金元散曲、明清时调中也有许多描写当时民众生活疾苦的作品。清代形成的许多曲种,更接受这一优良传统,出现直接反映现实生活的曲目。如子弟书《张格尔造反》《红旗捷报》和壮族的巫朗《吴亚忠抗法歌》《冯子材打老番》,维吾尔族的达斯坦《好汉斯依提》等。民国以后,由于当时军阀混战,局势不安,怨声载道,特别是抗日战争年代,国难当头,民不聊生,曲艺艺术更是发扬了这种战斗的传统,许多反映现实生活的曲目,应运而生,都鼓舞了当时民众的斗志。

### 一、抗日战争前的曲艺

自1911年建立民国以后,由于当时的南北对峙,进入了军阀混战时期,至1928年国民党统一中国,建都南京,如上所述,使曲艺一度得到发展。其中出现许多反映现实生活的曲目,如在京津出现有张寿臣的相声《揣骨相》《喂政部》,白云鹏的京韵大鼓《劝国民》《孙中山总理伦敦蒙难》及民间数来宝艺人的《直奉战》《打南口》等。都揭露了北洋军阀内部的腐败及对时事的关心。

中国共产党建党之初,就十分明确大众的文艺与中国革命的关系。瞿秋白就曾著文说:“现在,革命的大众文艺大半还需要运用旧式的大众文艺的形式(说书、演义、小唱、故事等)来表现革命的内容,表现阶级的意识。”<sup>①</sup>20世纪20年代初,中国共产党建党初期先后有毛泽东、李立三、刘少奇,到江西安源煤矿领导工人运动。其间为启发工人思想觉悟,组织民间艺人利用当地民间春锣的演唱形式,编演了长篇说唱《劳工记》,并用民间小调演唱了《劳工歌》。1926年,湖南衡山渔鼓艺人武智雄等人在衡山文庙演唱《对日绝交》等曲目,声援“五卅惨案”,1927年他们又编唱《饥荒歌》号召农民参加土地革命斗争。工人运动领袖郭亮曾创作抵制洋货的莲花闹说:“头可断,血可洒,日货呀不可买。中国女呀中国男,爱国不坐日本船!洋人用货物做刀枪,杀我害我不露锋芒,同胞们呀

① 见《欧化文艺》,收入《瞿秋白文集·文学编》第一卷,人民文学出版社1958年版,第104页。

同胞们,快快急转改心肠,提倡国货抵洋商!”<sup>①</sup>1940世纪40年代长沙广益小学和湘乡春元中学的师生利用莲花闹形式,宣传抗日救国道理,在当时产生很大影响。长沙弹词艺人舒三和,组织曲艺艺人参加“长沙市杂剧抗敌宣传队”,并担任副总队长,编演了《孙方政救国》《骂汉奸》等新曲目,深入到街道、农村宣传救亡抗日。他的这一举动也影响极大,以至五十多年后人们仍以“五十年来一月琴,奏彻人间事不平。难忘‘文夕’长沙火,夜半犹闻骂贼声”<sup>②</sup>来赞扬当年舒三和的爱国热情。湖南靖县渔鼓艺人胡兴,于抗日战争到解放战争期间,长期以唱渔鼓为掩护,在湘桂黔边界从事革命活动。1949年以后,随着革命形势的变化,湖南的许多艺人以演唱渔鼓投身革命,衡阳艺人邹太和即在当时成立的衡阳县总工会宣传部工作。

井冈山革命根据地成立后,在1928年9月15日的《中共江西省委给中央的综合报告》中,即提到要“以最通俗最简单的文字来描写工农的痛苦生活,传唱农民暴动和革命斗争的情景”。同年,湘鄂赣特委宣传部,印制了大量歌谣、谚语等宣传资料,其中就有莲花落。1929年,赣西南特委宣传部,组织演出就有用弋阳地区流行的竹板歌演唱的《打横峰》《打上饶》《打闽北》等。在红军部队中流传最广的是用赣南古文曲牌[采花调]编写的《十二月革命歌》,同时讲故事、唱小调、双簧、快板等都在红军部队中流行。在苏维埃政府建立的俱乐部活动时,每场晚会与会人员都要齐唱一首体现晚会宗旨的曲子,如征兵晚会就唱《送郎当红军》等。1930年出现了用小曲[月月红]演唱的《告敌军歌》,并有敌军听后投诚的事例。1931年,湘西永顺艺人刘海,在支援红二、四军团攻打永顺十万坪的战役后,创作了《红军大战十万坪》在红军及民众中演唱。同年瞿秋白在瑞金曾亲自动笔写了鼓词《送郎参军》《消灭白狗子》。在井冈山革命根据地,广大革命群众和民间艺人,利用曲艺形式表达着它们对革命胜利的信心,也奠定了革命新曲艺发展的基础。

扬州评话艺人的行会组织镇江书社联合会,于1935年“一·二八”上海淞沪抗战时,组织艺人在镇江举行一周义演,“参加义演的扬州评话艺人有王少堂、戴善章、康又华、吴少良、朱德春、王少卿、吴筱良、樊紫章等。演出时艺人充满爱国热情,不登台的在场上为书客泡茶、送擦面毛巾和征集钱款,并在散场时

① 转引自《中国曲艺志·湖南卷》,新华出版社1989年版,第296页。

② 同上第296页。

送客。”<sup>①</sup>他们将全部收入捐献给十九路军。长期在南京献艺的滑稽大鼓艺人富少舫于1935年前后在南京、上海编唱了《马占山诈降》《新生活运动》《东北痛史》《三民主义》《中国革命化》等新作。这些作品表达了他的爱国热忱和对时局的忧虑。

## 二、抗日战争后的曲艺

自1937年“九一八”事变,日军占领东三省,广大国土成为沦陷区;至1937年“七七事变”,抗日战争全面爆发,在中华民族生死存亡的危急关头,曲艺也成为广大人民群众表露爱国热情和抗战到底决心的重要艺术形式。当时全国分为沦陷区、国统区和解放区。在这些不同地区出现许多配合当时形势的曲艺作品,表现了曲艺艺人的爱国热情。

(一)沦陷区的曲艺:在东北,许多曲艺艺人随着逃难的人群流亡到关内谋生。不能进关内谋生的曲艺艺人,仍以卖艺求生存。日伪政权采取一切手段,逼迫艺人参加“演艺协会”“书曲报国队”。一方面以可不当劳工为诱饵,一方面强迫曲艺艺人颂扬伪满统治。但一些富有正义感和民族气节的艺人,还是在说书时借古讽今,在即兴表演中讥讽汉奸特务,在插科打诨中表明自己的爱国立场。在偏远的乡村,则有二人转艺人,自编自演一些反满抗日的曲目进行抗战宣传。在黑龙江的西河大鼓艺人范东亮、王香桂、白玉凤等每到茶社演唱,首先要唱《杨家将》《呼家将》《十二寡妇征西》等曲目,以唤起民众的爱国热情。黑龙江的东北大鼓艺人张青林、李青全,在绥化、海伦等地串屯演唱时,还常加唱自编小段《还我山河》《卢沟桥事变》来宣传抗日。东北抗日联军的战士们在深山密林里,在极其残酷的生存条件下,采用小曲、小调、二人转等形式进行抗日宣传,鼓舞士气。他们创作了许多节目,有《农民十二月小唱》《送郎上战场》《打东洋》《四季游击歌》《共产党好主张》等,其中《农民十二月小唱》唱词的头段与末段唱道:“九一八事变,民国二十年,锦绣的东北被日本儿侵占,小日本儿眼看要玩儿完……先为我们国,后为我们家,收复失地大家享荣华,敲锣打鼓鞭炮响乒啪。”<sup>②</sup>在《共产党好主张》里唱道:“共产党好主张,领导工农把日抗。工农一起

① 见《中国曲艺志·江苏卷》,中国曲艺出版社1985年版,第56页。

② 转引自《中国曲艺志·辽宁卷》,中国曲艺出版社1985年版,第56页。

上战场 ,百战百胜真顽强。定要收复东三省 ,坚决把日寇杀个光。”<sup>①</sup>在残酷的斗争环境中 ,他们以乐观主义的精神期望着最后的胜利 ,表达着战胜日寇的决心。1940年 ,为纪念抗战三周年 ,抗联三路军总指挥部于黑龙江德都县后方基地举办军训训练班 ,在开学庆典的文艺演出中 ,抗联战士用莲花落、鼓词等形式演唱了《救国雪耻》《抗日歌》,还用[祭枪调]演唱了《劝亲日士兵反正歌》等。1945年抗战胜利后 ,曲艺艺人抑制不住胜利的喜悦 ,创编出新词 :“朱德总司令 ,领导子弟兵 ,打倒小日本 ,永久不复兴。从今不出荷 ,再不要劳工”。<sup>②</sup>流亡关内的艺人随之陆续返回家园。

在京津有些曲艺艺人用曲折隐晦的手法 ,表示了对日侵略者的反抗。如日伪政权在华北进行“强化治安运动”时 ,最初由常宝霖等创作的相声垫话《牙粉袋》,先后被常宝堃、赵佩茹、于俊波、周德山等在京津演出 ,揭露了当时物价飞涨的现实。

(二)国统区的曲艺 1937年抗日战争全面爆发后 ,国民政府机关由南京迁往武汉 ,随着迁往的还有大批文化界人士 ,其中在曲艺方面有滑稽大鼓艺人富少舫、山东大鼓艺人董连芝、京韵大鼓艺人富贵花、相声艺人欧少久等 ,他们到武汉后即用所掌握的艺术形式宣传抗日。其时 ,云集沙市的许多汉滩小曲艺人大多参加了“荆沙抗日歌曲宣传队” ,每月四次义演 ,为抗战募捐。盲艺人张明亮等还编演了《唤起民众》《离家救国》《劝人当兵》《长期抗战》《十恨倭奴》等宣传抗日救国的曲目。1940年沙市沦陷 ,许多汉滩小曲艺人转往湖南、四川、广西、贵州等地行艺。滞留在武汉的艺人则只能沿街卖唱。

武汉失守后 ,国民政府迁都重庆。四川成为抗战的大后方 ,许多抗日救亡组织、大批艺术团体以及曲艺艺人也跟随转入四川 ,这是一批宣传抗战的重要力量。四川的曲艺界也一起积极投入了抗战宣传活动。欧少久从武汉到重庆后 ,即创办了北方书场 ,演出抗日救亡的节目。1940年 ,著名作家老舍在重庆与欧少久等曲艺艺人合作 ,创作了大量以抗战为主题的曲艺作品。如相声《骂汪精卫》《中秋月饼》《卢沟桥战役》《樱花会议》《欧战风云》等十余段 ,还有鼓词《新拴娃娃》《文盲自叹》《陪都重庆》《王小赶驴》《打小日本》等十余篇 ,老舍先生以这些作品效劳于抗战 ,鼓舞民心。他不仅是创作 ,还曾与欧少久同台演出 ,并与

① 同上 ,第 184页。

② 同上 ,第 184页。



梁实秋合说了相声《新洪羊洞》《一家六口》。著名作家老向(原名王向辰)创作的《抗日三字经》通俗易唱,多次再版,发行量达十万余册。冯玉祥亲自创作了《劝君节约救国》唱词由艺人演唱,为抗战募捐。四川曲艺艺人周敬承,创办了“永川民间杂技艺术抗日宣传训练班”,培养了三十多名宣传员,演唱由他创作的金钱板、荷叶唱词以唤起民众。当时,四川清音演唱的《上海大战》《送郎当兵去》等抗战小调风靡四川。1945年,成都的四川清音职业公会更名为“成都市抗敌后援会”,四川清音、金钱板、花鼓、竹琴等曲种的艺人,都被组织起来宣传抗战。

在陕西,从20世纪30年代至整个抗战期间,随着东北、华北向西逃难的人群,各地曲艺艺人也大量流入西安。河南坠子、洛阳曲子、京韵大鼓、西河大鼓、山东大鼓、单弦、渔鼓、落子、徐州琴书、二夹弦等数十位艺人在西安各市场的茶棚、书场卖唱。此时,西安成了北方曲艺荟萃之地。

抗战胜利后的1945年,于俊波与徒弟孙玉奎在北京说《窝头论》,前面也先说了一段垫话:“提起窝头我都伤心,日伪统治时期,让中国人吃混合面,就是用豆秸棍磨成粉,吃完了叭喳喳直往下拉劈柴棍儿——在肚子里都接上啦!”《牙粉袋》《劈柴棍》这两段垫话,是对残暴的日伪统治者的无情揭露,也成为至今人们仍在称颂的相声垫话精品。

(三)解放区的曲艺 1935年中央红军到达陕北创建了陕甘宁根据地,1937年,延安鲁迅艺术文学院成立了中国民歌研究会,并编印了《陕甘宁边区民歌》《眉户道情集》《眉户曲选》《眉户、道情曲选》等专集。1942年毛泽东主席在延安文艺座谈会上的讲话发表前后,延安掀起了轰轰烈烈的新秧歌运动,产生了《兄妹开荒》《夫妻识字》等秧歌剧,其音乐都是在陕北的曲艺、陕西曲子曲牌音乐基础上创作出来的。同时,也出现了利用曲艺形式说唱陕甘宁边区新人新事的局面,许多著名的文人拿起笔,参加到这一行列中来。如孔厥创作的弹词《一家人》、唱本《刘志丹》,李季的说书词《卜掌村演义》,戈西的说书词《老蔓菁偷麦》《黑白分明》,朱军的鼓词《新群英会》。而当时影响最大的还是陕北说书艺人韩起祥(1904—1983,陕西衡山县人)演出的新书目《刘巧团圆》《张玉兰参加选举会》《宜川大胜利》《西北时事传》《翻身记》等。以浓郁的生活气息,丰富的语汇,生动的情节,得到了陕甘宁边区上至毛泽东主席、朱德总司令,下至干部群众、普通农民的欢迎。

皖南事变后,新四军军部在江苏盐城重建,在新四军领导下的地方政权,非

常重视利用人们喜闻乐见的曲艺艺术形式,宣传抗战主张、团结民众,建立了许多由曲艺艺人组成的,以曲艺艺术宣传抗日的救国会。如潼沐海艺人救国会、淮泗县艺人抗日救国会、淮阴县艺人救国会、工鼓锣艺人抗日救国会等。以潼沐海艺人救国会为例,它是由潼阳、沐阳、海州等地的艺人组成,于1945年经中共淮阴地委批准成立。成立后以编演歌颂抗日民主根据地新人新事为主,经常演唱的曲目有《大生产》《送子参军》《妇女解放》《十大光荣》等。救国会的艺人有时以艺人身份进入敌占区传送情报,有时还与地方民兵一起参加战斗,并根据参加战斗的亲身经历编写唱词演唱。如《镇压流亡周季友》就是在1945年,艺人王龙扬参加了击毙流亡地主武装头目周季友战斗后编演的。淮泗县艺人抗日救国会成立于1945年,由淮北苏皖边区淮泗县政府文教科领导。参加者有工鼓锣、徐州琴书(当时称扬琴)、徐州大鼓、徐州渔鼓以及淮海小戏艺人共三十多人。常演唱的新曲目有《泗阳县》《李口镇》《三岔打鬼子》《劝子参军》《三枪打下豆瓣集》《劝伪军反正》《保卫夏收》《张二成投军记》等。其他抗日救国会也纷纷演唱《打倒小东洋》《反扫荡》《伪军十叹》《弄草鞋》《送军粮》等。这些曲目如实地反映了当时民众与新四军血肉联系,表现了最普通的曲艺艺人跟随中国共产党抗战到底的决心。

在晋冀鲁豫抗日根据地,一批曲艺艺人参加到革命队伍中来,如王尊三(1901—1988,河北省唐县人)、王魁武(1901—1988,河北省雄县人)、沈冠英(1901—1988,河南省濮阳县人)、杨星华(1901—1988,山东省平邑县人)等。他们在这样一个特定的历史时期,从曲艺艺人转变为革命者,并仍以曲艺艺术为武器,运用自己的演唱和新作,抒发他们的爱国热情,参加到反抗日本帝国主义者及争取人民解放的斗争中,并在说新唱新中推动着曲艺艺术的发展。同时在中国共产党领导的文化艺术界,也出现了一批关注曲艺艺术发展的新文艺工作者,其中较有代表性的是王亚平(1901—1988,河北省威县人)。在他的关怀下,培养出一批新型文艺工作者,后来均成为冀鲁豫地区的文化工作骨干。

1945年日本帝国主义投降后,八路军、东北民主联军相继进驻齐齐哈尔、佳木斯、哈尔滨、牡丹江、北安等地,在这里建立起东北解放区根据地。在巩固东北根据地的过程中,大批文化工作者从延安、华北等解放区陆续来到东北,为东北解放区曲艺艺术的发展带来了新的活力。1945年,中共合江省委书记张闻天,在合江地区剿匪大捷庆祝会上说:文艺要为人民服务,要利用一切文艺形式大张旗鼓地宣传胜利的大好形势,文艺工作者要走为人民服务的



淮海战役行军中战士在演出快板

道路。其后,解放区的曲艺界在哈尔滨、佳木斯、齐齐哈尔、牡丹江、北安组织成立了艺人协会、书曲艺人改进会,在艺人中扫除文盲、根除赌博、吸毒恶习,提倡团结互助礼貌待人。1945年,中华全国文艺协会东北文化艺术协会(简称“东北文协”)派代表到各地艺人协会、书曲改进会,组织艺人编写新曲目、书目。先后创作了西河大鼓《赤日炎炎似火烧》《国事痛》《王贵与李香香》《劳动英雄赵占奎》《女劳动英雄李凤莲》,东北大鼓《共产党像太阳》,相声《真假领袖》《论时事》及太平歌词《十枝花》等,配合巩固东北根据地,发动群众,鼓舞将士,收到良好的效果。当时仅黑龙江境内的文艺工作团(队)就有近100个,几乎每个文工团(队)都有曲艺队(组)。如东北文艺工作团第一团,由王家乙、李百万、陈紫、张棣昌等文艺工作者与二人转艺人合作,创作了影响极大的《全家光荣》《光荣灯》《姑嫂劳军》以及东北大鼓《李兆麟将军抗日史》《穷人大翻身》等曲目,为动员参军、支前,解放全中国做出了贡献。1949年10月14日,在哈尔滨、齐齐哈尔举办的“庆祝中华人民共和国成立”盛大晚会上,分别由松江鲁迅文艺工作团、黑龙江省省文艺工作团演出的节目中,有东北大鼓、西河大鼓、二人转、快板、莲花落、相声、评书等曲种,足见曲艺艺术在当时文化工作中所占的重要地位。

## 第六节 摇少数民族曲艺的生存状态

民国时期,对发展速度相对比较缓慢的少数民族曲艺来说,基本上是沿着清代的状况生存着。与清代相较,我们对民国年间的少数民族曲艺生存状态的了解则稍加具体了。这一方面是因为时代离今天较近,另一方面也是因为受新文化运动之影响,一些学者在研究民间文化的过程中,也涉及到了少数民族艺术。如著名学者任乃强等从上世纪40年代就深入西康藏区进行调查,著有《藏三国初步介绍》《关于藏三国》等研究《格萨尔王传》的著作问世。又如民国初年出现歌颂达斡尔族农民起义的乌春长篇曲目《少郎与岱夫》《出征乌春》和反映社会现实的侗族琵琶曲目《酉年灾难多》《甫贯》等,都在民间有所流传,这对今日研究少数民族曲艺来说都有一定的意义。

### 一、藏族的岭仲与喇嘛玛尼

至民国时期,岭仲艺术在藏族聚居地区各地依然繁盛,并始有岭仲艺人及其活动的记载。最著名者有扎巴、卡泽扎巴·阿旺江措等人。

扎巴(1894—1982)原籍边巴县。小时候家庭生活尚属富裕,后破产,流浪到工布地区,以说唱岭仲为生。他一生中几乎朝拜了西藏所有著名的神山和神湖,游历了诸多名胜古迹。他曾三次朝拜过地处边境山高路险的扎日神山,到过拉萨、日喀则、江孜、琼杰、乃东、萨迦等古城,还从后藏沿喜马拉雅山到阿里地区,朝拜过岗底斯山和玛旁雍措湖。他胸中装有家乡的山河湖泊,以及游历中丰富的体验与感受,并将它们融入岭仲的演唱里,使得演唱风格雄壮浑厚、豪放深沉。曾在拉萨为朗杰扎仓、功德林演唱。他会唱《格萨尔王传》中的源部,演唱最精彩的是《英雄诞生》之部。

卡泽扎巴·阿旺江措(1904—1981)原籍类乌齐县。自幼随父在类乌齐寺学经,10岁开始先后写有《格萨尔王传》中的八部书。

民国年间对岭仲的《格萨尔王传》研究仍在持续发展中。20世纪40年代,法国的亚历山大·达维德尼丽(女),时15岁,在青海拜藏民永格登为义父,记录了藏族艺人说唱的部分《格萨尔王传》,1946年用法文在巴黎出版。其后又有多位外国人在青海、西藏收集《格萨尔王传》抄本进行研究,并翻译成多种文字出版,藏族文化由此受到了世界的注视。

喇嘛玛尼 进入民国后喇嘛玛尼依然在西藏地区流传,著名艺人知名者有次仁群宗,但多数仍不知名。

## 二、柯尔克孜族的史诗说唱《玛纳斯》

我国新疆古老的柯尔克孜族有着悠久的历史,开始信仰萨满教,8世纪末、9世纪初接受了伊斯兰教义,改信伊斯兰教。承载柯尔克孜族民族发展史的《玛纳斯》,约在10至12世纪形成。因故事的主人公、主要事件都讲的是柯尔克孜族在10至12世纪与入侵的克塔依人,在13世纪与入侵的卡勒玛克人,在14世纪与入侵的蒙兀尔斯坦人的斗争。当13世纪后伊斯兰教成为柯尔克孜族全民族的宗教之后,伊斯兰教义的影响在《玛纳斯》中显现出来。如玛纳斯的结义兄弟阿勒曼别特迷上了伊斯兰教,苦读《古兰经》,成为真正的穆斯林等。在后期的一些唱本中,反对异族侵略的情节都被染上了反对异教徒的圣战色彩,玛纳斯无往不胜的宝剑也是万能的真主穆罕默德圣人所赠,甚至史诗中的玛纳斯、英雄勇士及他们的后代子孙都成了穆斯林。著名的玛纳斯奇居素甫·玛玛依在《玛纳斯》开篇中有几句唱:“奔流的河水,有多少已经枯干;绿色的河滩,有多少已经变成了戈壁——一切都发生了巨大的变化啊!惟有祖先留下的史诗仍在一

代代流传。”这不仅是对《玛纳斯》流传不息的赞叹,同时也表达了一切民族历史都会代代流传的真谛。

《玛纳斯》演唱是无伴奏的,改信伊斯兰教前的演唱者均为萨满。伊斯兰教成为柯尔克孜族信奉的宗教后,《玛纳斯》的演唱者多是伊斯兰教信奉者,至民国年间有了几种称呼。有称“玛纳斯奇”的,有称“额尔奇”(意为歌手)、“交毛克奇”(意为故事讲述家)的。在突厥语中,一个名词在后面加上后缀“奇”,即表示是从事此项工作的人。玛纳斯奇即玛纳斯艺人。民国年间不仅有了演唱者名称,也有了艺人的活动的记载。如居素甫·玛玛依(乌力格尔一摇)、艾什玛特·买买提(乌力格尔一摇)、萨特瓦勒德·阿勒(乌力格尔一摇)等。他们都是群众所喜爱的著名演唱家。

玛纳斯唱词有 60 多万行,上百个人物,一位玛纳斯奇如何能背诵如此长的文字?玛纳斯奇在学习演唱时“不是逐行逐句地背诵,而是牢记史诗重大事件的框架,史诗人物的身世及相互之间的关系,武器及战马的来历、特性,以及塑造人物和描绘战争场面惯用的套语。至于史诗的细节则由玛纳斯奇在演唱过程中即兴创作”<sup>①</sup>。这与汉族评书艺人演说长篇的方法是完全相同的。

### 三、蒙古族的乌力格尔与好来宝

民国年间,乌力格尔在内蒙古东部地区得到较快发展。1906 年,兴安盟土谢图王爷在王爷庙(今乌兰浩特)曾邀集百余名蒙古族民间说唱艺人同台献艺,评出四名优胜者,其中就有乌力格尔艺人金山、蒯莽。其间,乌力格尔艺人仍沿传统演出方式行艺,一是出入蒙古包、王府宅第,在祭敖包和那达慕大会上演出,流动行艺在广阔的草原上;二是在当时的王爷庙等人口较集中的城镇,已有了蒙语说书馆,一部分乌力格尔艺人德宝、常明、跑不了、白乙拉、翁胡拉等,与汉族说书艺人同时在书馆献艺。较之于清代说唱的曲目有了进一步的丰富,还出现了《暴哈(猛士)——赛兴嘎》这种由特古斯据达尔罕王爷举办摔跤比赛时发生的故事创作并演唱的曲目。著名的艺人有席恩尼根、蒯莽、德宝、丁哈尔扎布、琶杰、跑不了、毛依罕等。

同一时期,单口好来宝和对口好来宝两种表演形式都得到较大发展,其中,一些艺人试将古典文学作品及历史故事改编为好来宝说唱。如《封神演义》《燕

<sup>①</sup> 郎樱著《中国少数民族英雄史诗玛纳斯》,浙江教育出版社 1985 年版,第 156 页。

丹公主》《大西梁》等,很受欢迎。也有艺人绰邦、席恩尼根、琶杰、毛依罕编创了《说好书》《鸦片的害处》《虚伪的社会》《黑跳蚤》《四季歌》《生长的故乡》《向往的春天到了》等等,从一个侧面反映了当时蒙古族的社会生活。当时,好来宝有以卖艺谋生的营业性演出与自娱的非营业性演出两种。在蒙古族群众闲暇、喜庆日子的聚会盛行自娱性好来宝的演唱。自娱的好来宝少有作品流传,有的话也是既无作者姓名也无作品名。而好来宝艺人则是身背四胡等乐器,在大草原上流动演唱于星罗棋布的蒙古包。

席恩尼根(1894—1959)蒙古族。哲里木盟扎鲁特旗人。又名初一。自幼随父奔走各旗行艺,喜唱民歌,也学说《蟒古斯的故事》《唐五传》《说唐》等书目,后拜盲艺人白坦奇为师,掌握了陶力、乌力格尔、好来宝等多种技艺。师徒二人还合作创作了《四季歌》《河湾的沙柳》等多篇曲目。因他常常创作针砭时弊的作品而受到当时日伪统治者的通缉,不得不隐姓埋名在巴林草原度日。乌力格尔艺人那达木德、莎仁满都拉都是他的得意弟子。

蒯莽(1894—1959)蒙古族。哲里木盟科尔沁右翼中旗人。原名青龙。蒯莽以说唱乌力格尔从艺,14多岁时已同金山等齐名,并称为“说书四杰”。他曾于孟根高力套长期合作。擅说唱中长篇书目,以《包公案》《水浒传》《七侠五义》最著名。

德宝(1894—1959)蒙古族。哲里木盟科尔沁右翼中旗人。幼习说书,颇有声望。后拜一位擅说《钟国母》艺名叫“国母胡尔奇”的著名艺人为师。几年后,因他把师父的技艺学得烂熟心中,说演极为动人,人们称科尔沁草原又添了一位“国母胡尔奇”。他的主要贡献是将蒙古族民间传说编成胡尔奇演唱。他曾在科右中旗为阿贵图召庙的葛根活佛说书达15年之久,兴安盟地区的温都尔王爷也常请他入府说书。

琶杰(1894—1959)蒙古族。哲里木盟扎鲁特旗人。12岁被选为喇嘛,然而入寺后,成为一个乌力格尔艺人一直是他的心愿,1932年被获准离寺。离寺后即拜师从艺,足迹遍及哲里木、昭乌达、锡林郭勒草原。1940岁前已能说唱《三国演义》《隋唐演义》《西汉》《水浒》《人间》《凶猛的哈尔》《在诺彦庙上》《乌日苏乖》《白虎哥哥》等五十多个乌力格尔、好来宝中、长、短篇曲目,且已非常知名。1940世纪初他的家乡沦陷,曾有人源次请他去长春说书,均被他拒绝。1947年,他的家乡成为共产党领导的解放区,他被选为村长,被评为劳动模范。他利用业余时间创作了许多赞美家乡、赞美生活、赞美共产党的好来宝曲目。

毛依罕(1891—1958)蒙古族。哲里木盟扎鲁特旗人。1891年,愿岁的毛依罕开始随绰邦、根敦学唱乌力格尔和四胡演奏。1918岁时,乌力格尔的《唐五传》《三国》《封神演义》等书目已烂熟于心,作为一名少年艺人走遍了扎鲁特旗、阿鲁克沁旗、科尔沁左翼中旗等地。他继承了前辈艺人的演唱技艺,同时更善于观察民情、搜集流传民间的趣闻、传说、轶事,并将它们编成唱段,极受草原牧民的欢迎。其即兴编创的乌力格尔、好来宝曲目,唱词上口、曲调优美动人。而所有曲目的内容,都强烈地表现出他对追求光明的渴望,对黑暗社会的厌恶。他的乌力格尔、好来宝代表作品有《一把米》《财主与贪官》《送葬的喇嘛》《虚伪的人间》《克星》《四季》《黑跳蚤》《玉妇》等,其中以好来宝《虚伪的人间》《黑跳蚤》最为流行。1935年参加了内蒙古东部文工团,随后又创作了许多新作品,是一位蒙古族乌力格尔艺术发展史中划时代的人物。

在著名好来宝艺人中,绰邦既是好来宝艺人又是乌力格尔艺人,他的主要艺术活动在清代,入民国时已19岁,但他仍然创作了《说好书》《鸦片的害处》《向往的春天来了》等好来宝曲目。其间,他用了更多的时间来传徒授艺,民国年间最出名的艺人琶杰,就是他的高足。1958年他于故乡哲里木盟扎鲁特旗病逝。

#### 四、满族的单鼓

又名太平鼓,俗称“烧香”。形成于清初东北三省的满族聚居区。烧香祭祖是一种民间信仰,据光绪十九年(1893)出版的伯昂著《竹叶亭杂记》卷三载:“跳神,满洲之大礼也,无论富贵仕宦,其内室必供奉神牌——”满族人为表示对祖先的怀念与崇敬,每年岁末,家家必祭祀供祖。受萨满教影响,于祭祀时,邀请单鼓艺人来演唱。演唱者依据萨满跳神者的装束,头戴神帽,身着彩裙,腰系铃铛,手持单鼓边敲击,边舞边唱。随东北大鼓和二人转的兴起,一些单鼓艺人吸收并移植了它们的唱腔和曲目,如《黄氏女游阴》《李翠莲盘道》等等。

“清末民初,在辽宁西部的兴城、锦州、阜新一带兴起的单鼓(又名太平鼓),这是一种纯娱乐性质的,不含封建迷信色彩,逢年过节,庆祝丰收,妯娌们和邻居姐妹相聚一起,手打太平鼓,边舞边唱,自娱自乐。歌词都是一些民间故事,像《孟姜女哭长城》《小送饭》《小姑贤》等,以及自己编写的一些庆祝丰收等吉祥词语。”①民国以后,单鼓在东北三省广为流传,除自娱外,还有以此为业的民间

① 《中国曲艺志·辽宁卷》,中国曲艺出版社1986年版,第180页。

单鼓艺人,不仅满人会唱,连汉人也会唱,一度呈现繁荣兴旺的景象,而且还涌现出较为出名的艺人,如辽宁的张财发、孙福财等。至 20 世纪 50 年代后,单鼓的演唱渐衰,保留在民间娱乐活动中的单鼓则更多是其舞蹈成分。

少数民族曲种尚有蒙古族的笑嗑亚热,朝鲜族的漫谈、才谈、鼓打铃、盘索里,赫哲族的伊玛堪,达斡尔的乌春,瑶族的甘结、嘎堂套,壮族的峰鼓、末伦,侗族的嘎琵琶、嘎锦,苗族的排话、嘎百福,土家族的梯玛神歌,彝族的阿苏巴底、咪谷,布依族的八音坐唱、削肖贯,水族的旭早,哈尼族的哈巴热,白族的大本曲,傣族的赞哈、喊半光,藏族的折嘎,回族的宴席曲,维吾尔族的苛夏克,哈萨克族的冬不拉弹唱等等。它们中的大多数起源均较古老,或源于民族历史的讲唱,或寓于民族风俗活动之中,随着本民族经济、文化的发展,渐渐演变为具有规范表演形态的曲艺艺术形式。一些民族的曲种从自娱演唱到行艺卖唱,甚而还有的曲种进入固定的演出场所作营业性演出。这是一个长期的渐变过程,但发展至民国期间大体上都已完成了这个转变。

## 第七节 摇新文化运动对曲艺艺术发展的影响

曲艺作为一种民间艺术,在封建社会里是不能登大雅之堂的。虽然它不仅为人民大众所喜闻乐见,而且也被一些文人儒士、官僚商贾所喜欢。但是,他们又瞧不起这一民间艺术,统治者将其从艺人员归在“下九流”之列。因此,长期以来曲艺的艺术活动在正统的文史书籍中极少提及,我们只能从一些笔记小说、章回小说及少数方志中窥见零星文字。其中与曲艺活动有关的内容,也多是记述曲艺艺人、曲艺活动的只言片语。清代以后,方始有了少数艺人对曲艺表演的总结,如苏州弹词的《书品》《书忌》等,但又多是以艺谚为主。可以称之为曲艺艺术研究的,应是始于 19 世纪 90 年代前后出现的“新文化运动”中的俗文学研究。

### 一、俗文学研究的兴起与曲艺史研究

新文化运动作为“五四运动”的重要组成部分,是在中国文化领域掀起的一场反封建的斗争。其内容包括反对八股文,提倡白话文,对中国历史上曾经有过的(无论是宫廷还是民间的)艺术形式,重新加以认定。并从搜集资料入手,对中国民族民间艺术做深入的研究,这是中国民族民间艺术发展历史上的一个新篇章。

在新文化运动中,一批具有民主主义思想的、受新文艺思潮影响的专家、学



者,如郑振铎、谭正璧、赵景深、阿英、李家瑞、陈汝衡等,都对历朝历代都被归入末流或者说根本不入流的民间文学,进行重新认定的过程中,做了卓有成效的研究,并创建了“俗文学研究”这一新的学科。郑振铎在《中国俗文学史》中,把说唱文学(今日的曲艺)纳入了他的研究视野,写入了文学史,走进了大学课堂。其他学者有的也从俗文学的角度,对弹词、鼓词、俗曲的文体以及作品的思想内容进行分析研究。他们搜集了大量的钞本、刻本,也搜集了与曲艺相关的资料。他们是曲艺研究的先行者,做了开创性的工作。

弹词的研究始于 20 世纪初,研究者们注重发掘和搜集大量的弹词作品,并进行整理、编目。如:《西谛所藏弹词目录》《凌景埏弹词目录》等。除对弹词文体研究外,还对弹词的历史、弹词书目的考源和演变、弹词作者、艺人以及社会上出现的女子弹词现象进行研究。在众多作品的比较过程中,他们提炼出弹词文学的特征,品评作品和内容的优劣,探寻社会发展对弹词的影响,他们的研究成果和研究本身都有着极其重要的价值。尽管这一时期研究的重点是文学范畴,但毕竟为后人的研究开拓了道路。如郑振铎在《中国俗文学史》中,从弹词不同语音的研究入手,把弹词分成“国音弹词”和“土音弹词”,并指出二者的区别是:“国音弹词”只供阅读不能演唱,而“土音弹词”是能演唱的。赵景深对弹词的研究则是从唱词的文体入手,得出结论说:“弹词分为叙事、代言两种。大约先有叙事,后有代言。叙事的可以称为‘文词’,只能放在书斋里看,完全是用第三人称作客观叙述的。代言的可以称为‘唱词’,其中一部分是在茶馆里唱给大众听的”。<sup>①</sup> 他们的研究虽仅是开始,然而却相当地深入,如今人们也认为只供阅读而不能演唱的弹词,是文学作品,将它称作“拟弹词”。这一时期有关弹词的论著还有赵景深的《弹词考证》,阿英的《弹词小说评考》《弹词论体》《女弹词小史》等。

“鼓词”作为说唱文学的一个类别称谓,出现在 20 世纪 30 年代的俗文学研究,参与研究的学者有郑振铎、杨荫深、赵景深、李家瑞、傅惜华、陈汝衡等人。他们重在对其文体和作品内容思想意义的研究,这些学者对资料的搜集和整理也十分重视,为后人的研究奠定了基础。论著有《大鼓研究》(赵景深)、《说书小史》(陈汝衡)、《北平俗曲略》(李家瑞)、《子弟书考》(傅惜华)、《鼓子曲言》(张长弓)、《中国俗曲总目稿》(刘半农、李家瑞)等。

① 赵景深《弹词选·导言》,载《曲艺丛谈》,中国曲艺出版社 1980 年版,第 1 页。

## 二、曲艺史论研究者及其著述

在民国期间,虽然尚未出现“曲艺”一词,但上述这些学者所研究的范围,在客观上已经包括我们今日所称曲艺的内容。下面对其人其作进行简要的介绍。

郑振铎(1898—1958)笔名西谛。曾任北平燕京大学教授、上海暨南大学文学院长,建国后任文化部副部长、中国科学院文学研究所所长等职。其著作中涉及到曲艺研究的主要有:1909年发表在《小说月报》第9卷号外“中国文学研究号”上的《西谛所藏弹词目录》,1915年出版的《中国俗文学史》中,第六章变文、第八章鼓子词与诸宫调、第九章散曲、第十章民歌、第十一章宝卷、第十二章弹词、第十三章鼓词与子弟书等,都是对曲艺的专门论述。

关于弹词,他在该书第十二章中对弹词的特征重点进行了论述。他认为“弹词”是说唱艺术中的一种类别称谓,包括的范围主要有吴语弹词、福建的评话、广东的木鱼书,他认为弹词的源头也和鼓词一般,是从变文蜕化出来的,其句法与变文相差不远,明万历年间,臧晋叔关于“四游记”的记载,是弹词最初的记载;不同种类的弹词之区别,在所用语音的不同,大的划分是国音弹词和土音弹词两种,土音弹词又分为吴音弹词和广东土音的木鱼书,其中吴音弹词影响较大。据考证,他认为国音弹词多产生在道光年间以后,以《安邦》《定国》《凤凰山》最为宏伟。此外还有《西汉遗文》《东汉遗文》《北汉遗文》等讲史弹词,这些讲史弹词都是杨升庵《二十一史弹词》的放大。其文字与杨升庵漂亮诗语相较,水平不高,应是出自通俗文人之手。在吴音弹词中他认为,应以《玉蜻蜓》《珍珠塔》《三笑姻缘》为代表,尤其是《三笑姻缘》应特别值得重视,因其中保存了无数方言俗语。在文中他还用大量篇幅介绍了弹词在妇女界流行的状况,认为女子弹词较男人写得更细致、小心、干净,无不洁之笔墨。对弹词女作家,如《天雨花》作者陶贞怀,《再生缘》作者陈端生、梁德绳等人,与作品均有较详细的评述,指出是处在封建社会的妇女渴望追求解放的民主思想的萌芽。

关于鼓词,他在该书第十三章中也对其源流进行了考证。他认为鼓词的来源也是始于变文,到宋代变文之名消失而鼓词起,赵德麟的《商调蝶恋花鼓子词》为鼓词之祖,而明代的《大唐秦王词话》是最早的鼓词。关于鼓词的内容,他认为所讲述的大多是金戈铁马、国家兴亡故事,所以多为长篇,并以元回回的《大明兴隆传》抄本为例,做了说明。他指出也有两本到元本规模较小的,如《蝴蝶杯》,而到了清中叶以后,大规模的鼓词讲唱者渐少,而摘唱风气渐盛,并

出现了专门写作短篇供给演员摘唱的鼓词了。他认为,近代所唱的鼓词有京音大鼓、奉天大鼓、梨花大鼓之区别,但它们的弹唱方法很相似。他还认为,子弟书是从“鼓词”中蜕变出来的。

阿英(1900—1970)原名钱杏邨,笔名魏如晦。其弹词大鼓研究文章主要收在他后来结集出版的《小说闲谈》《小说二谈》《小说三谈》《小说四谈》中,文章以19世纪70年代至1940年代的为主,其中主要为弹词版本研究,作家研究。关于弹词,其文章有《弹词小说论》《女弹词小史》《占花魁弹词钩沉》《弹词小话引》《马如飞的珍珠塔及其他》等。在文章中对弹词的历史、源头、体制、作品及艺术的群众性均进行了研究。

赵景深(1901—1985)1937年著有《大鼓研究》,1937年有《关于大鼓》《大鼓书录》《红楼大鼓》《从大鼓到蹦蹦》《弹词考证》,1938年有《五十七勇士序》,1940年有《儿女英雄传中的大鼓史料》,1941年有《大鼓的词》等。《大鼓研究》由序、内编、外编构成,内编主要讲述京音大鼓(即京韵大鼓),外编则包括子弟书、快书、牌子曲、岔曲等。在内编第一章《大鼓的类别》里,对郑振铎认为短篇鼓词是从长篇中“摘唱”而来的,提出了不同看法。他认为:

摇摇整本大套和零段是两样东西,零段本来就是零段,绝不是从整本大套中截取下来的。因为整本的有说有唱,零段的则有唱无说,且自行起讫,有头有尾,二者分别甚明。①

他对于“大鼓”的界定,认为大鼓仅是有唱无白的短篇叙事歌,以大鼓书场所唱的大鼓为限。他认为,把大鼓的源头追溯到北宋的鼓子词是未免太久远了,且贾凫西的鼓儿词也不是现在的大鼓,现在所流行的获得舞台地位的大鼓,尤其是京音大鼓只有五六十年历史。

对弹词源头,他认为受变文直接影响的该是宝卷,不是弹词。从内容上说变文与宝卷都是佛曲,以传道为目的;从形式上说变文与宝卷篇幅都较短小。弹词内容非佛曲,篇幅又都是长大的。而弹词的源头应该是诸宫调,因为弹词与诸宫调都无宗教色彩,又都篇幅浩瀚。他还认为,弹词由叙事体向代言体的转变是一大进步,可以尽量做内心描写。弹词与戏剧相较,设备的简单,无地不可演唱,是戏剧所不可及的。关于弹词的研究,他认为鉴于弹词也是一种综合的艺术,为此

① 赵景深《大鼓研究》,载《曲艺丛谈》,中国曲艺出版社1980年版,第515页。

研究者不但要研究他的发生历史、内容及其艺术,同时还应该考察它实际弹唱的情形。

杨荫深(1891—1952),文学史家。他在20世纪40年代,出版了我国第一部《中国俗文学概论》。1955年又有商务印书馆印行的《中国文学史大纲》,这两部著作均有对鼓词研究的论述。他认为过去弹词和鼓词都是混称为弹词,因流行地的不同,而分弹词为南词,鼓词为北词。他以至今还在流传不衰的《战长沙》关羽见黄忠的一段唱词和《大西厢》中写崔莺莺的唱词为例,认为无论是写雄赳赳的老英雄黄忠,还是写害相思病的大姑娘,二者情趣虽各异,然其描写的都十分淋漓尽致。“尤其是写崔莺莺的病态,用了设问的口气,中间又插了剧中人的自白,更觉生动。文句因为不用呆板的韵,长短自如,所以更是活泼多了。”<sup>①</sup>由此可见他对鼓词文学价值的肯定。

傅惜华(1896—1970)戏曲、曲艺研究学者。他一生从事戏曲曲艺、民俗学等的资料搜集与研究,又是著名的藏书家。关于鼓词的研究有1955年发表的《子弟书考》,认为子弟书是北京俗曲之一种。文中述道:“子弟书之价值,不在其歌曲音节,而在其文章。词句虽有时近于俚浅,妇孺易晓,然其写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如出其口,极其真善美之致。”<sup>②</sup>他于1955年所写,1956年出版的《北京曲艺概说》中,认为属于俗曲鼓词的是梨花大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓,属于俗曲中大鼓的是梅花大鼓、京音大鼓以及京音大鼓一支的滑稽大鼓,快书并非鼓词,乃是北京俗曲八角鼓曲调之一种,莲花落为民间歌曲,坠子为河南的乡土歌曲,数来宝为乞丐之一种歌曲等等。考证有理,论述精辟,为后人对鼓词的研究提供了翔实的依据。

张长弓(1913—1980),河南大学教授,曲艺研究学者。其主要论著有《鼓子曲言》《鼓子曲存》等。在1957年出版的《鼓子曲言》中,对鼓子曲的历史源流、艺术特点、曲牌曲词等进行了较为全面的研究,在学术界引起关注。

其他学者,如陈汝衡、叶德均、关德栋等,在此期间也都对曲艺进行了专门的研究,建国后都有结集出版。

连阔如(1903—1951),笔名云游客。著名评书艺人,建国后曾任中华全国

① 杨荫深《近代通俗文学的兴盛·大鼓》,载《中国文学史大纲》,上海商务印书馆1955年版,第200页。

② 傅惜华《子弟书考》,载《曲艺论丛》,上杂出版社1956年版,第20页。

曲艺改进委员会筹备会副主任，中国曲艺研究会副主席。著作有猿园年代成书的《江湖丛谈》。其中第二编评书大鼓中，如实记述了当时北京大鼓艺人的生存状况，不同说唱种类流行情况，京音大鼓艺人白云鹏的艺术特色，擅唱的曲词，天桥的大鼓书场，大鼓书场中的艺人，天桥的坠子场和艺人等。他在《天桥的大鼓书场》一节中，以翔实、生动的史实记述了艺人能久占书场之道。如唱西河调的王云起，他的书路不宽，所唱的大鼓书只有《杨家将》和《呼家将》，为什么能久占天桥书场呢？他说：

摇摇我老云调查过他久占的情形，他的艺术毫无特长，只有能迎合天桥儿好听大鼓书座的心理，能够天天满座儿。王云起的书是没有知识分子去听的，凡是无知识的人都爱听他的书，他唱的书词亦是俗不可耐……江湖人管唱出来的书词，书中人物，听主立刻就懂，立刻明白，调侃叫皮薄，调侃儿叫开门见山。……我听他们江湖人说，皮薄、皮厚、开门见山的议论，才知道大鼓书的词儿是深入低层社会，不能登大雅之堂。可是他们不迎合下层社会人的心理，不迎合没知识的人们，亦是不能挣钱的。①

由于他是响名的评书艺人，该书在论述评书艺人之师承、特色等方面，保存了许多重要资料。他所述之事大多是本人的亲临所见所闻，在记述中亦有述有评，具有对当时的艺人、社会、市场经济的认识价值和资料价值。

民国年间，在新文化运动影响下，有些专家学者对俗文学的研究，建立了中国文学的俗文学体系。而在俗文学体系研究过程中，在当时也只能把曲艺作为其中的讲唱文学或说唱文学分支，而他们最关注的又是其中的弹词与鼓词的研究，虽然为后来曲艺研究中的弹词研究、鼓词研究奠定了基础，但作为曲艺研究中“文学——艺人——表演形态”的全面研究，也仅仅是一个开始，但却是个良好开端。

① 云游客《天桥的大鼓书场》，载《江湖丛谈》，中国曲艺出版社 1985 年版，第 183—184 页。

## 结摇束摇语

今日被称为“曲艺”的各种艺术形式,是我国历代文艺的重要组成部分。曲艺与其他文艺形式一样,有自己的发展过程,形成自身的体系;但在漫长的封建社会,被视为“难登大雅之堂”的玩艺儿,从艺人员受歧视、遭污辱,虽然历代统治阶级在闲暇时也需要娱乐,尤其是在我国戏曲形成以前,更是以曲艺为主要的娱乐形式,其表演者也只是作为“乐人”的身份为他们服务。就是在戏曲形成以后,两者相互影响,曲艺仍是他们主要的娱乐形式,而随着时代的发展,使许多“乐人”走出宫廷、府第,与广大群众结合,形成自己的发展道路,成为独立的艺术门类。自隋唐出现民间职业艺人,宋代这些艺人成为当时各种伎艺的主体,以后代代相传,一直延续至今。虽然也曾引起一些文人的注意,但在以诗文为正统的封建社会,小说、戏曲都难以与其并列,作为民间艺术的曲艺,更是只能作为“雕虫小技”,难以得到应有的地位。

自“五四”新文化运动以来,有些学者的注意力转向民间文化,其中也包括对我国历代流行曲艺的研究,并出现诸种成果。如王国维的《宋元戏曲考》;鲁迅的《中国小说史略》;陆侃如、冯沅君的《中国诗史》;郑振铎的《中国俗文学史》等,这些著作虽是研究戏曲、小说、诗歌、俗文学的专著,但其中都有关于曲艺的论述。鲁迅先生在上个世纪 20 年代初还提出“……我相信,从唱本说书里是可以产生托尔斯泰、弗罗培尔的”<sup>①</sup>;郑振铎在 1935 年所编的《世界文库》中,还把变文、子弟书等曲艺作品与世界文学名著并列,提高了曲艺的社会地位,扩大了它的社会影响。但这些先辈又多是从建立诗歌、小说、戏曲、俗文学等体系的角度着眼,把曲艺只是看成诗歌、小说、戏曲中的通俗歌曲、通俗小说……是一种通俗的文艺。自此以后,更多的人又是以社会学的观点考察文艺学中的若干现象,认为它们是大众的文艺,因此,在当时所建立的则是所谓的“俗

---

<sup>①</sup> 见《论“第三种人”》,收入《鲁迅全集》,人民文学出版社 1958 年版,第五集,第 367 页。

文学”体系,是与“雅文学”相对独立的一种更广泛的文学类别。虽然在俗文学中也包括我们今日所称的曲艺,甚至说曲艺还是俗文学重要的组成部分,有些人也能认识到这些被列入俗文学的曲艺作品中,存在着不同的类别。如郑振铎、赵景深、杨荫深、阿英等就对其中的弹词、鼓词进行分别的研究,但他们的理论在当时都没能进一步发展,始终把曲艺包括在俗文学之内(当然,这也是对的,因为曲艺是俗文学中的子学科,但对其与民歌、戏曲、小说的并列地位却未得到足够的重视)。更多的人又是从文学或戏剧的角度切入,把曲艺只是作为对我国古代小说和戏曲的探源,对曲艺本身的其他内容和艺术规律却很少涉及。再者,也缺乏与艺人的再度结合,在这些学者中像金受申那样始终与民间艺人保持密切联系的专家也是很少的,对当时的艺术实践也没能起到应有的指导作用。在“五四”以来新文化运动的影响下,当时的曲艺界发生了很大的变化,特别是在国难当头,有些民间艺人有意无意地创作并演出许多能表达群众呼声的节目,但也多是从他们的自身感受出发,尚未能接受新文艺思想的理论指导。虽然新文艺工作者给予热情的支持,但也没能引起对其学科建设的关注。

曲艺学科的确立,应该说是从建国前夕的1949年 苑月,以在北京召开的第一次全国文代会为起点,首次把民间曲艺艺人与其他文艺工作者汇集在一起,使这些民间艺术家获得文艺工作者的称号,并成立了中华全国曲艺改进会筹委会,首次以“曲艺”作为对全国技艺性说唱艺术的总称。此时又遇俗文学的观念由于种种原因消沉了,代之而起的则是“民间文学”(后来又有“民间文艺学”),虽然已命名的“曲艺”也是民间文学或民间文艺学的组成部分,但由于它自身的系统性和流行方式,在客观上始终以一种与民间文艺并列的形式存在。当时所建立的社团组织,也分别为由曲艺改进会改组成的曲艺工作者协会和民间文艺研究会等,各自有其不同的活动内容。到这时曲艺才明确了自己的专指对象。自此以后,在党的“双百”方针指引下,曲艺得到空前的发展。具体表现为:在创作上涌现出一批反映现实生活的新曲目,使曲艺更靠紧时代的脉搏,贴近群众的生活;并对流传多年的传统曲目进行了整理,有的还“化腐朽为神奇”,成为我国传统文化的组成部分(当然,无论创作和整理的曲目,受不同时期极左思潮的影响是不可避免的,但毕竟还是出现了许多脍炙人口的优秀节目);不但培养出一批曲艺作家,也促进了曲艺的理论建设,并出现了曲艺理论家。在各地还创办了各种不同类型的训练班(或“学馆”)及曲艺学校等,培育了一代又一代的新人,至今已经成为各地曲艺舞台的中坚力量。至“文革”后,文化部所属的第一所

曲艺学校在天津成立,除培养演员、乐师外,还首次设立了曲艺文学专业,培养出曲艺的创作人才。历代流行边陲各地少数民族中的说唱艺术,有许多形式被认定为“曲艺”,丰富了我国曲艺的内容。在世界各国出现许多研究中国曲艺的学者,如日本的波多野太郎对子弟书的研究,前苏联(今俄罗斯)李福清对评话及《三国演义》的研究,加拿大石清照对京韵大鼓和山东快书的研究,美国白素贞对苏州评话及《三侠五义》的研究、丹麦易德波对扬州评话及其王派《水浒》的研究……并不断有专门或兼顾从事曲艺研究的外国留学生到我国进修(“文革”后人数大量增加),使曲艺成为引起世界学者瞩目的艺术形式。

正是在这种情况下,自建国以来我国许多老一辈学者也继续早期的曲艺研究,出现了新的成果。如陈汝衡将 1942 年所写的《说书小史》扩充了篇幅,改名《说书史话》于 1956 年出版,叶德均将过去的研究成果,写成《宋元明讲唱文学》于 1959 年推出,任半塘(二北)于 1959 年完成的《唐戏弄》也于 1959 年面世,其他如孙楷第、戴望舒、赵景深、李啸仓、傅惜华、阿英、关德栋等,也都将过去散发的文章结集出版,如《俗讲、说话与白话小说》《戏曲小说论集》《宋元伎艺杂考》《曲艺论丛》《曲艺论集》等。有的书名虽称其为戏曲、小说的研究,而实际都涉及到有关曲艺的资料和论述,充实了曲艺史研究的内容。尤其是 1945 年敦煌莫高窟藏经洞被打开,虽大批遗书流失国外,但经过敦煌学先辈学者的追踪、寻访、抄录、拍摄,至建国前对流失国外的敦煌卷子,我们基本掌握了大致的情况,并有了我们自己的编目。在此基础上,1954 年有王重民的《敦煌曲子集》出版;自 1959 年又有周绍良的《敦煌变文汇录》及任二北的《敦煌曲校录》《敦煌曲初探》连续面世,1962 年又有由王重民等六位学者编的《敦煌变文集》出版,为曲艺史研究,提供了大量的史料。港台学者对此也作出卓越的贡献,如饶宗颐编撰的《敦煌曲》,罗宗涛的《敦煌讲经变文研究》等;在上世纪 80 年代又有潘重规的《敦煌变文集》等新书问世。

虽然在很长的时间内,人们对其学科意识仍然不强,但这时曲艺作为一种学科已经是客观存在,只是尚未引起广泛学者的学科意识,这并不影响曲艺学科的自身发展。如“文革”前,虽然有些高校偶尔也对曲艺有所涉及,但只是作为文学史的一个分支,是以文学的角度切入,曲艺文学只是曲艺的组成部分之一;有的音乐院校也只能从曲艺音乐角度涉及,而曲艺文学、曲艺音乐并不能代表曲艺的本体,这时对曲艺的整体研究,仍处于若有若无的状态。

“文革”以后,随着国际民间文化热的兴起,曲艺本身的学科意识也不断加



强,在中国艺术研究院中设立了曲艺研究所,使曲艺研究纳入了学术领域,才逐步出现了几部有关曲艺史论的著作,但又多是应急而作。尽管如此,它们却与曲艺现状(如曲艺文学创作、音乐创作、演员表演及曲艺批评等)相互影响,汇集成为当代的曲艺学科。加之,老一辈学者也在过去研究的基础上,也有意识地向曲艺学科靠拢,又出现了一批新作。如谭正壁与其女谭寻合著的《评弹通考》《弹词叙录》及《木鱼歌、潮州歌叙录》、胡士莹的《话本小说概论》、任二北的《优语集》等专著及叶德均的《小说戏曲丛考》、赵景深的《曲艺丛谈》、薛汕的《书曲杂记》等论文集先后出版,丰富了曲艺史论的内容。在此我们不能忘记我国台湾学者对曲艺研究的成果。他们利用流落台湾的有关文献,继承前辈学者的研究,从俗文学、民间文学、民间音乐或曲艺本身等不同的角度,分别对金元诸宫调、清代子弟书及台湾歌仔说唱等多方面的研究,也都达到较高的水平。

这些著作的出现,无疑使曲艺的理论研究逐步深入,纳入学术发展轨道,也引起了曲艺界本身学者的关注。他们运用这些资料,结合曲艺发展的实际,进行了比较深入的研究,写出部分史论方面的著作,如《中国曲艺史》和《曲艺概论》等,尽管多为应急之作,但也起到了推动曲艺学科发展的作用。“文革”后,俗文学又重新被提出,并建立了俗文学学会,许多俗文学学者也涉及到曲艺研究范围,使曲艺研究形成自身的系统,有了自身的界定。回过头来再重新审视过去先贤们的开山之作,筚路蓝缕之功虽然不可磨灭,但与今日被称为曲艺的学科研究来讲,在许多方面的不足日益明显;其中主要是因为当时社会条件所致,或对曲艺理念认识不足,或缺乏深入的调查,甚至有的张冠李戴……都存在某些误差。当然,我们今天不能苛求先辈学者,因为当时的客观条件所限,曲艺的理论研究也未达到相应的水平(这还不只是因为“曲艺”一词尚未出现,就当时所研究的实质讲也存在某种差距)。在今日曲艺与戏剧、音乐、舞蹈、杂技等成为并列的艺术门类,已经形成自己的学科。随着曲艺学科的建立,创立曲艺自己的史论系统,必然要摆到议事日程。虽然自“文革”后曲艺理论研究十分活跃,散发的单篇文章也不算少,但塌下心来从事系统的史论研究仍然显得很不够。这次我们重编中国曲艺通史,就是在前人研究成果的基础上,结合曲艺艺术的现实,把曲艺作为独立的学科,为本学科撰写发展的历史。特别是近年来民间文艺“十大集成”中的《中国曲艺志》和《中国曲艺音乐集成》的相继出版,各种地方性的曲艺史和曲种史也不断出现,为我们重新认识历代曲艺在各地的发展,提供了更为翔实的资料,也为写出一部更能体现今日曲艺发展及其研究成果的新曲艺史创

造了条件。因此我们力图能总结历代曲艺的发展经验 ,为今后曲艺新形式的出现 ,旧形式的改革及创作、表演、欣赏等起到历史借鉴作用 ,如果真能起到这样的作用 ,也就算达到编写此书的初衷 ,我们将会感到无比的欣慰。

曲艺是随着我国社会史、文化史共同发展的 ,虽说曲艺是农耕社会的产物 ,但始终是与时代并进的。在进入电子时代 ,科学高度发展的今天 ,曲艺定会与时代结合 ,与高科技结合 ,与当代人的思想意识和生活方式结合 ,随着时代不断前进。虽然今日有些曲种遇到了某种困境 ,这是前进中的必然 ,需要我们结合时代的变化 ,寻求自身的发展道路。作为民族的艺术形式 ,它拥有自己的观众 ,有深厚的民族心理作基础 ,是不会走向消亡的。只要经过我们的艰苦奋斗 ,终会显示自己的优长 ,展现自身的光辉 !

我们预祝曲艺学科在新的时期 ,能有蓬勃发展的同时 ,更希望它能引起更多人的关注 ,有更多的青年人涉足此领域 ,与我们共同奋斗 ,携手前进 ,使其在社会主义文明建设中贡献自己的力量 !

## 后摇摇记

自 1954 年 ,我应中国艺术研究院曲艺研究所所长姜昆之邀 ,与他共同主持这部《中国曲艺通史》的编纂工作。我当时考虑 ,过去虽有几部曲艺史或类似曲艺史的著作出版 ,但那只是一家之言 ,而且由于当时资料的匮乏和其他条件所限 ,都不是很完备的曲艺史 ,当时也只是为应付各种临时的需要。这次既然是艺术研究院出头组织 ,就应该聚集全国力量 ,能找到对每个时段(也即各章)有专门研究的专家担任各章的撰者。因此 ,与姜昆碰头后 ,便由我初拟出全书分章的范围。这其中也体现了我最近几年对曲艺史分期的思考。过去都认为今称为“曲艺”的艺术形式形成于唐代 ,其标志就是变文的出现 ,但一直却隐约有着不同的看法(所谓“隐约”是因为未见正式的文章 ,都是在论述其它问题时附带谈到或私人口头论及)。什么是曲艺及怎样才算它的形成 ,又是一个较为复杂的问题。这也是近年来我思考的一个重要内容。因为曲艺一词是建国后兴起的 ,历代类似的艺术形式 ,尽管不称为曲艺 ,但与今日的曲艺一脉相承 ,看作是“古代的曲艺”也是顺理成章的。今日的曲艺是各种技艺性说唱艺术的总称 ,在历代不同时期出现过的某些类似的形式(即曲种) ,是否应该算作曲艺的产生呢?

我认为我们今日写史 ,只能从今日的艺术分类着眼 ,戏曲史、音乐史、舞蹈史、杂技史 ,这都是按照我们今日的习惯划分的。既然今日把各种技艺性的说唱艺术划为艺术的一大门类 ,那么 ,其中的某一子项出现 ,也应该说是曲艺中的一部分已经形成。虽然从理论上讲 ,部分不等于全体 ,但正如本书绪论所讲 ,曲艺是以“说唱故事”为主体 ,其他可列为附属部分。因此 ,它的主体产生即说明其框架已经构成 ,历代所出现类似的形式均可看成是对主体的丰富。凡历代所出现以“说唱故事”为特征及其相似的艺术形式均可列入曲艺范畴。如汉代乐府诗便是以演员表演的形式唱故事 ,类似今日的鼓曲 ;扬州邗江出土的汉代说书俑 ,结合文献(见本书第二章第四节)考察 ,可视为后世说书艺术的雏形 ;但这些艺术形式在当时又是偶尔一现 ,尚不固定 ,故我们这次称其为“初成” ,而至唐代

形成的变文、词文、话本、俗赋则成为固定的艺术形式,便标志其“成熟”。过去我们只把成熟的才称为曲艺,初成的就只能算作孕育,也不符合事物发展的实际。故此,这次把曲艺的出现,比过去提前了一个时段,定为汉代。唐代的成熟、宋代的繁荣似乎无可争议,而什么时候从古代曲艺向现代曲艺转化(其中包括近代曲艺的过渡),过去似乎也没有人涉及过,只是在拙作《中国曲艺史》中定为清代,但是清代的这些曲艺又都是在明代已经出现,如弹词、鼓词、评话、评书、小曲、宝卷等,作为文学底本(或文人改编本),即所谓“明清俗曲”“明清小说”等,都是明清两代一脉相承。如果再往前追溯,金元时除说书与明代的有些相似外,其他如诸宫调、货郎儿等,在明代都已不存,就是说书(平话)至明代也发生了根本性的变化。而明代的弹词、鼓词等,都开创了清代弹词、大鼓的先声。故此这次把古代曲艺向现代的转化定为明代,清代只是其形式的不断发展成熟而已。虽然说清代也有许多新曲种出现(如子弟书、八角鼓、单弦、相声等),但现代曲种的轮廓在明代已经大体形成。故此,将这个转折时期也向前提了一个朝代。其他如在文学史上一般习惯的“两汉”“魏晋南北朝”“隋唐五代”“宋金元”等,也根据曲艺发展的特点,进行了新的分期。如隋与唐在文学史上有许多相通之处,但作为曲艺则是入唐以后才有了新变化;宋金虽然有一段重合(同时异地),但宋与金在曲艺发展上也有不同的特点。这就是这次编写提纲的出发点。这样做当否?也只是一种试探,望各位专家赐教。

根据以上想法,我初拟了本书的分章目录,并写出了绪论的讨论稿,作为研究的基础。1980年猿月在天津召开了有关作者碰头会(除于天池教授当时正在香港外,其他撰写者都参加了),姜昆也专程至津,参加了这次讨论会,并谈了他的想法。在会上虽然对有些问题争论得很激烈,但对以上时段的划分并无异议,基本确定了各章的写作基础,各位撰写者便投入了各自的撰写过程。

至1981年春天,各章基本写出了初稿(有的是修改稿),应该再召开一次碰头会。这时姜昆的日本朋友愿意资助这次活动,便决定把会议挪到那里去进行。我们的撰写者除耿瑛有病、于天池此时从香港又到了澳门而未能参加外,其他人于源月底、缘月初在日本伊豆进行了一周时间的讨论。在这次会议上除对各章内容交换意见外,出现的问题主要是各章改稿全超过了规定的字数,有的甚至超出了一倍以上。经过反复研究,最后决定:原则上根据内容需要,允许各章篇幅不同,但总体上还是要在保持原定的字数上而努力。

大致在1981年国庆节前,各章均把修改稿交到我手中,我在统稿的过程中,

缘圆

详细阅读了每章的文字。除上述在时段上有些新的探索外,因为各章的撰写者都是对其内容有较深研究的专家,我也觉得还是有些特色。如写唐代的张鸿勋教授,本来就是我国著名的敦煌学家,对唐代的曲艺有过专门的研究;于天池教授发表过有关宋代伎艺的文章多篇,此次把语音学家对古代音韵研究的成果引用到宋代伎艺研究尚属首次,其他对宋代伎艺人的论述也很有新意,撰写金元的鲍震培研究员,也正为另一部大型文学史撰写宋金元部分,过去对诸宫调也作过比较深入的探索,撰写明代的车锡伦研究员是我国著名宝卷专家,并对明代社会及伎艺也有过专门的研究,写清代的耿瑛编审写出初稿后就病倒了,后来经过调治虽无大碍,但家中人限制他拿笔,故在天津碰稿会上定为由我和蔡源莉研究员协助修改(我们的分工是概述和第一、三、七节由我修改,第二、五、六、八节由蔡源莉修改,第三节子弟书是他的强项,其中有许多是他研究的成果,为了慎重起见又请台湾政治大学专门研究子弟书的专家陈锦钊教授协助修订过一遍,按原计划第四节“宝卷”由车锡伦撰写,现仍按原计划进行)。负责撰写第八章的蔡源莉研究员本来是从事曲艺音乐研究的,目前为《中国曲艺志》总编辑部负责人,她在汇集全国各地流行的曲种过程中,也显示出对各地曲种研究的深入。说起来最拿不定的倒是我所写的前两章,此段内容虽然我在《曲艺史》中也讲过多遍,但却无专门的研究,又因为我太孤陋寡闻,在我相识的朋友中,确实找不到合适人选。虽然各高校讲授先秦、两汉、南北朝文学史的专家不少,我却真不知哪位对此段的曲艺(说唱文学)有专门的研究,只好由我补缺。又因为我负责主编,绪论及结束语当然要由我撰写,无论写得水平如何,倒确实有我的一点想法,就算代表我的水平吧!

尽管如此,各章存在问题仍然不少。首先是这次参加撰写的各位专家,多是在高校讲授中国文学史(或民间文学)的教授,虽然对所写的内容都有专门的研究,但从“文学”至“艺术”,也流露出某些不适应。如涉及古代说书时,本来前代说书对后代说书是直接的传承关系,但在论述中都很习惯地转述到对我国古代小说的影响,未能沿着表演艺术传承的角度充分展开。其他如论述关于历代小曲和滑稽表演的发展也是如此。虽然我在统稿过程中也做过些修改,但基于原稿基础,也难以有较大的改变。再有就是有些有争议的内容,我们也只好暂取撰写者一家之言(其中包括与我的观点也有不同者),加之我们两位主编者的学识有限,其中未能发现的问题还会不少,望有关专家和广大读者批评指正。

此书由我与姜昆同志主编,我们两人的分工是:由我负责拟定章节目录、组

织人撰写 ,直至最后定稿 ,姜昆负责确定选题、筹划经费、立项上报及出版发行等事宜。这篇后记本应由我们二人合写 ,一者是因为他最近太忙 ,二者也是为了表明文责自负 ,故由我撰写 ,也表明凡书中涉及的有关问题 ,应由我负责到底。

在 1985 年拙作《中国曲艺史》出版时 ,我曾呼吁将来能有另一部国家级的曲艺史出现。这次由中国艺术研究院曲艺研究所出面组织编写的这部曲艺史 ,应该说具有一定的全国意义 ,但仍受篇幅限制 ,有些章节仍未能充分展开 ,而且还有更多的史料被舍弃 ,因此 ,在此书出版之际 ,我再次呼吁 ,希望将来能有一部多卷本的《中国曲艺史》出现 ,弥补本书的不足 ,这也是学科不断发展的标志。此志此心 ,愿与大家共勉。

倪 锺 之

1985 年 1 月

## 参 考 书 目

说明 :一、本书为集体编撰 ,因此在同一问题上各章所引用文献有所不同。如引用《二十四史》中的各书 ,有的根据上海古籍出版社与上海书店“文革”后出版的影印本 ;有的根据“文革”中中华书局的点校本 ;又如《酉阳杂俎》有《四部丛刊》本 ,又有中华书局单行本。故在注释中 ,根据每人所用的版本不同而作注。此书目所列便可能出现重复 ,则将不同版本并列。二、本书目只列古代文献及专著 ,对有关学者发表的单篇文章 ,只在引用段落之页下注明 ,不列入本书目。三、各位撰写者所引用的书目十分繁杂 ,有古今大型丛书(包括古代类书、通史、地方志) ,也有个人文集或单编本 ,还有今人辑录本、汇校本或选译本 ,难以作细致的分类。现只将各章选用书籍作大致归纳 ,并注明出处 ,以备书中某些注释不详的寻查。四、本参考书目只列各章在撰写时引用过的部分文献与著作 ,对更广泛的有关资料 ,因为太浩瀚 ,需要另编书目 ,故均未列入 ,请读者及同仁们谅解。

二十五史	上海古籍出版社摇上海书店 灵熙年影印本
隋书摇(唐)魏征、令狐德棻等撰	中华书局 灵熙年点校本
旧唐书摇(后晋)刘昫撰	中华书局 灵熙年点校本
金史摇(元)脱脱等撰	中华书局 灵熙年点校本
元史摇(明)宋濂等撰	中华书局 灵熙年点校本
资治通鉴摇(宋)司马光编	中华书局 灵熙年点校本
册府元龟摇(宋)王若钦等编	中华书局 灵熙年影印本
事林广记摇(宋)陈元靓编	中华书局 灵熙年影印本
景印文渊阁四库全书	上海古籍出版社 灵熙年版
中国古典戏曲论著集成摇中国戏曲研究院编	中国戏剧出版社 灵熙年版 ,又有 灵熙年版
宋元笔记小说大观	上海古籍出版社 灵熙年版

- 山海经摇袁珂校注 上海古籍出版社 1980年版
- 水经注摇(北魏)酈道元撰 商务印书馆 1959年版
- 周礼·仪礼·礼记摇陈戌国点校 岳麓书社 1983年版
- 诗经选摇余冠英注释 人民文学出版社 1953年版
- 国风诗旨纂解摇郝志达主编 南开大学出版社 1983年版
- 楚辞选摇马茂元选注 人民文学出版社 1958年版
- 中国古代寓言选摇北京大学中文系古典文学专业编 人民文学出版社 1955年版
- 吕氏春秋中的音乐史料摇吉联抗辑译 上海文艺出版社 1982年版
- 师旷摇卢文晖辑 上海古籍出版社 1983年版
- 洛阳伽蓝记摇(北魏)杨衒之原著摇范祥雍校注 古典文学出版社 1956年版
- 文心雕龙译注摇(梁)刘勰著摇赵仲邑译注 漓江出版社 1980年版
- 春秋左传注摇杨伯峻注 中华书局 1959年版
- 吴越春秋辑校汇考摇周春生著 上海古籍出版社 1987年版
- 高僧传摇(梁)慧皎撰摇汤用彤校注摇汤一玄整理 中华书局 1983年版
- 续高僧传摇(唐)道宣撰 上海古籍出版社 1983年版
- 唐会要摇(宋)王溥撰 中华书局 1955年版
- 酉阳杂俎摇(唐)段成式撰摇方南生点校 中华书局 1981年版
- 唐两京城坊考摇(清)徐松撰摇方严点校 中华书局 1983年版
- 敦煌社邑文书辑校摇宁可、郝春文编校 江苏古籍出版社 1988年版
- 唐国史补·因话录摇(唐)李肇等著 上海古籍出版社 1982年新一版
- 入唐求法巡礼行记摇(日)圆仁著摇顾甫承、何泉达点校 上海古籍出版社 1982年版
- 敦煌曲子集摇王重民编 商务印书馆 1936年初版,又有 1957年修订版
- 敦煌变文集摇王重民、王庆菽等编 人民文学出版社 1957年版
- 敦煌变文集补编摇周绍良、白化文、李鼎霞编 北京大学出版社 1983年版
- 敦煌曲校录摇任二北辑录 上海文艺联合出版社 1953年版
- 敦煌歌辞总编摇任半塘(二北)编 上海古籍出版社 1982年版
- 全唐文摇(清)董诰等编 中华书局 1983年版
- 敦煌愿文集摇黄征、吴伟编 岳麓书社 1983年版
- 全唐诗 中华书局 1960年版
- 全宋词摇唐圭璋编 中华书局 1963年版
- 东京梦华录(外四种)摇(宋)孟元老等著 上海古典文学出版社 1956年版



- |            |                   |                    |
|------------|-------------------|--------------------|
| 三朝北盟会编     | 摇(宋)徐梦莘编          | 光緒三十四年(1909)刊本     |
| 夷坚志        | 摇(南宋)洪迈著          | 中华书局 1956年版        |
| 绿窗新话       | 摇(宋)皇都风月主人编 摇周夷校补 | 古典文学出版社 1956年版     |
| 醉翁谈录       | 摇(南宋或元)罗烨著        | 古典文学出版社 1956年版     |
| 南村辍耕录      | 摇(元)陶宗仪著          | 中华书局 1956年版        |
| 元典章        | 摇(元)阙名撰 摇陈垣校补     | 北京中国书店影印本          |
| 通制条格       | 摇(元)伯杭等辑          | 旧刻本                |
| 九宫大成南北词宫谱  | 摇                 | 清乾隆刊本              |
| 野获编        | 摇野获编补遗 摇(明)沈德符著   | 中华书局 1956年版        |
| 古本董解元西厢记   | 摇                 | 上海古籍出版社 1956年版     |
| 刘知远诸宫调     | 摇                 | 文物出版社 1956年版       |
| 诸宫调两种      | 摇凌景埏、谢伯阳辑注        | 齐鲁书社 1956年版        |
| 天宝遗事       | 摇诸宫调 摇朱禧辑         | 天津古籍出版社 1956年版     |
| 全元散曲       | 摇隋树森编             | 中华书局 1956年版        |
| 元曲选        | 摇(明)臧懋循编          | 中华书局 1956年版        |
| 六十种曲       | 摇(明)毛晋编           | 中华书局 1956年新一版      |
| 新刊大宋宣和遗事   | 摇                 | 上海古典文学出版社 1956年新一版 |
| 新编五代史平话    | 摇                 | 古典文学出版社 1956年版     |
| 大唐三藏取经诗话   | 摇                 | 中国古典文学出版社 1956年版   |
| 薛仁贵征辽事略    | 摇                 | 上海古典文学出版社 1956年版   |
| 元刊全相平话五种校注 | 摇钟兆华校注            | 巴蜀书社 1956年版        |
| 宋元平话集      | 摇丁锡根辑             | 上海古籍出版社 1956年版     |
| 永乐大典戏文三种校注 | 摇钱南扬校注            | 中华书局 1956年版        |
| 清平山堂话本     | 摇(明)洪楝编           | 古典文学出版社 1956年版     |
| 京本通俗小说     | 摇                 | 中华书局上海编辑所 1956年版   |
| 明成化说唱词话丛刊  | 摇朱一玄校点            | 中州古籍出版社 1956年版     |
| 大唐秦王词话     | 摇(明)诸圣邻著 摇杜维沫校点   | 中州古籍出版社 1956年版     |
| 历代笑话集      | 摇王利器辑录            | 上海古籍出版社 1956年版     |
| 贾凫西木皮词校注   | 摇关德栋、周中明校注        | 齐鲁书社 1956年版        |
| 挂枝儿        | 摇(明)冯梦龙著 摇关德栋选注   | 济南出版社 1956年版       |
| 金陵琐事       | 摇(明)周晖撰 摇         | 文学古籍刊行社 1956年影印本   |

- 西湖游览志余摇(明)田汝成辑撰 中华书局上海编辑所 1959年版  
七修类稿摇(明)郎瑛撰 中华书局上海编辑所 1959年版  
清代北京竹枝词(十三种)摇(清)杨米人等著摇路工选编 北京古籍出版社 1980年版  
粤东笔记摇(清)李调元著 上海广益书局 1987年版  
扬州画舫录摇(清)李斗著摇汪北平、涂雨公校点 中华书局 1979年版  
陪都纪略摇(清)刘世英著 同治十二年(1873)盛京家刻本  
陪京杂述摇(清)缪润绂(东麟)著 光绪四年(1878)木刻线装本  
津门杂记摇(清)张焘撰摇丁孙、王黎雅点校 天津古籍出版社 1984年版  
津门纪略摇(清)羊城旧客撰摇张守谦点校 天津古籍出版社 1985年版  
历下志游摇(清)师史氏著 上海申报馆光绪年间版  
清诗铎摇(清)张应昌编 中华书局排印本 1959年版  
道咸以来朝野杂记摇崇彝著 北京古籍出版社 1980年版  
天咫偶闻摇震钧著 北京古籍出版社 1980年版  
清稗类钞摇徐珂撰 书目文献出版社 1984年版  
北京风俗杂咏 北京古籍出版社 1984年版  
燕京岁时记摇富察敦崇著 北京古籍出版社 1984年版  
子弟书丛钞摇关德栋、周中明编 上海古籍出版社 1984年版  
清蒙古车王府子弟书摇北京民族古籍整理出版规划小组辑校 国际文化出版公司 1989年版  
子弟书珍本百种摇张寿崇主编 民族出版社 1984年版  
酒泉宝卷摇郭仪等编 甘肃人民出版社 1985年版  
河西宝卷真本校注摇方步和校注 兰州大学出版社 1986年版  
\* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \*  
王国维戏曲论文集 中国戏剧出版社 1957年版  
宋元戏曲史摇王国维著 上海古籍出版社 1979年版  
中国小说史略摇鲁迅著 人民文学出版社 1957年版  
中国文学研究摇郑振铎著 作家出版社 1957年版  
中国戏剧史摇周贻白著 中华书局 1957年版  
中国近世戏曲史摇(日)青木正儿摇王古鲁译 中华书局 1959年版  
插图本中国文学史摇郑振铎著 人民文学出版社 1957年版

- 中国诗史摇陆侃如、冯沅君著 作家出版社 1955年版
- 中国俗文学史摇郑振铎著 人民文学出版社 1958年排印本
- 北平俗曲略摇李家瑞著 中国曲艺出版社 1955年版
- 中国文学史大纲摇杨荫深著 上海商务印书馆 1955年版
- 中国文学史摇中国科学院文学研究所编摇 人民文学出版社 1955年版
- 中国文学史摇游国恩等著 人民文学出版社 1955年版
- 先秦文学史摇张志岳著 黑龙江人民出版社 1955年版
- 先秦文学史摇褚斌杰、谭家健主编 人民文学出版社 1985年版
- 元代文学史摇邓绍基主编 人民文学出版社 1985年版
- 先秦辞赋原论摇姜书阁著 齐鲁书社 1985年版
- 唐代长安与西域文明摇向达著 三联书店 1955年版
- 敦煌曲初探摇任二北著 上海文艺联合出版社 1955年版
- 敦煌变文论文录摇周绍良、白化文编 上海古籍出版社 1985年版
- 敦煌俗文学研究摇张鸿勋著 甘肃教育出版社 1985年版
- 宋金杂剧考摇胡忌著 古典文学出版社 1955年版
- 也是园古今杂剧考摇孙楷第著 上杂出版社 1955年版
- 曲艺论丛摇傅惜华著 上海文艺联合出版社 1955年版
- 曲艺论集摇关德栋著 中华书局 1955年版
- 曲艺丛谈摇赵景深著 中国曲艺出版社 1985年版
- 老舍曲艺文选摇老舍著 中国曲艺出版社 1985年版
- 陈汝衡曲艺文选摇陈汝衡著 中国曲艺出版社 1985年版
- 话本与古剧摇谭正璧、谭寻编 上海古籍出版社 1985年版
- 弹词叙录摇谭正璧、谭寻著 上海古籍出版社 1985年版
- 木鱼歌、潮州歌叙录摇谭正璧、谭寻 书目文献出版社 1985年版
- 评弹通考摇谭正璧、谭寻辑 中国曲艺出版社 1985年版
- 书曲散记摇薛汕著 书目文献出版社 1985年版
- 张长弓曲论集 黄河文艺出版社 1985年版
- 李啸仓戏曲曲艺研究论集 中国戏剧出版社 1985年版
- 冯沅君古典文学论文集 山东人民出版社 1985年版
- 古剧说汇摇冯沅君著 作家出版社 1955年版
- 宋元明讲唱文学摇叶德均著 古典文学出版社 1955年版

- 唐戏弄摇任二北著 作家出版社 1958年版
- 说书史话摇陈汝衡著 作家出版社 1958年版
- 沧州集摇孙楷第著 中华书局 1958年版
- 戏曲小说论集摇戴望舒著摇吴晓铃编 作家出版社 1958年版
- 元明散曲小史摇梁乙真著 商务印书馆 1958年版
- 宋金杂剧概论摇李景虎著 广东高等教育出版社 1981年版
- 董西厢与王西厢摇孙逊著 上海古籍出版社 1981年版
- 西厢论稿摇段启明著 四川人民出版社 1981年版
- 中国古代散曲史摇李昌集著 华东师范大学出版社 1985年版
- 俗讲、说话与白话小说摇孙楷第著 作家出版社 1958年版
- 话本小说概论摇胡士莹著 中华书局 1985年版
- 宋元话本摇程毅中著 中华书局 1985年版
- 宋元小说研究摇程毅中著 江苏古籍出版社 1985年版
- 宋元小说史摇萧相恺著 浙江古籍出版社 1985年版
- 中国戏曲通史摇张庚、郭汉城主编 中国戏剧出版社 1985年版
- 吴梅戏曲论文集摇吴梅著 中国戏剧出版社 1985年版
- 中国古代音乐史稿摇杨荫浏著 音乐出版社 1959年版
- 相声史杂谈摇金名著 福建人民出版社 1985年版
- 宋金戏曲文物与民俗摇廖奔 文化艺术出版社 1985年版
- 中国宝卷研究论文集摇车锡伦著 台湾学海出版社 1985年版
- 信仰·教化·娱乐摇车锡伦著 台湾学生书局 1985年版
- 人民首都的天桥摇张次溪著 中国曲艺出版社 1985年版
- 江湖丛谈摇云游客著 中国曲艺出版社 1985年版
- 苏州评弹闻钞摇周良编 江苏人民出版社 1985年版
- 说唱艺术简史摇中国艺术研究院曲艺研究所 文化艺术出版社 1985年版
- 中国曲艺史摇倪锺之著 春风文艺出版社 1985年版
- 中国说唱艺术史论摇薛宝琨、鲍震培著 花山文艺出版社 1985年版
- 扬州曲艺史话摇韦人、韦明铎著 中国曲艺出版社 1985年版
- 山东曲艺史摇张军、郭学东著 山东文艺出版社 1985年版
- 中国曲艺史摇蔡源莉、吴文科著 文化艺术出版社 1985年版
- 中国相声史摇王决、汪景寿、藤田香著 北京大学出版社 1985年版

- 二人转史论摇王兆一、王肯著 时代文艺出版社 1986年版
- 西河大鼓史话摇钟声编 花山文艺出版社 1985年版
- 格萨尔初探摇降边嘉措著 青海人民出版社 1985年版
- 蒙古族文学简史摇齐木道吉等编 内蒙古人民出版社 1985年版
- 玛纳斯论析摇郎樱著 内蒙古大学出版社 1985年版
- 江格尔论摇仁钦道尔吉著 内蒙古大学出版社 1985年版
- 俗文学概论摇曾永义著 (台北)三民书局 1974年版
- 敦煌学园拾零摇陈祚龙著 (台湾)商务印书馆 1985年版
- 中国散曲史摇罗锦堂著 (台北)文化大学出版社 1985年版
- 子弟书之题材来源及其综合研究摇陈锦钊撰 台湾政治大学博士论文 1987年

\* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \*

- 春秋左传词典摇杨伯峻、徐提编 中华书局 1985年版
- 佛教文化百科全书摇陈聿东主编 天津人民出版社 1985年版
- 戏曲词语汇释摇陆澹安编著 上海古籍出版社 1985年版
- 中国曲学大辞典摇齐森华、陈多、叶长海主编 浙江教育出版社 1985年版
- 中国大百科全书·戏曲曲艺卷 中国大百科全书出版社 1985年版
- 中国古代小说百科全书 中国大百科全书出版社 1985年版
- 中国戏曲曲艺词典 上海辞书出版社 1985年版
- 中国曲艺志 中国曲艺中心出版
- 中国曲艺音乐集成 中国曲艺中心出版
- 元明清三代禁毁小说戏曲史料摇王利器辑录 上海古籍出版社 1985年版
- 宝卷综录摇李世瑜编 中华书局 1985年版
- 宝卷弹词书目摇胡士莹编 古典文学出版社 1985年版
- 中国宝卷总目摇车锡伦编 北京燕山出版社 1985年版

\* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \* 摇摇摇 \*

摇摇本栏所列学术性期刊有的前后周期、主办者、出版者常有变化,如《评弹艺术》主办者前为苏州评弹研究会,后改江苏省曲协;原由中国曲艺出版社出版,后改江苏文艺出版社;《中华戏曲》先由山西人民出版社出版,后改文化艺术出版社等,本目皆以最后情况录之。

文物(月刊)摇国家文物局主办

文物出版社出版

文学遗产增刊摇文学遗产编辑部编	中华书局
中华文史论丛(季刊)	上海古籍出版社出版
敦煌研究(原为季刊,现改双月刊)摇敦煌研究院主办	敦煌研究院出版
敦煌学辑刊(季刊)	兰州大学出版社出版
戏曲研究摇中国艺术研究院主办	文化艺术出版社出版
中华戏曲摇山西师范大学戏曲文物研究所等主办	文化艺术出版社出版
明清小说研究摇江苏省社科院主办	该刊编辑部出版
曲艺(月刊)摇中国曲艺家协会主办	曲艺杂志社出版
曲艺艺术论丛摇中国曲艺家协会研究部编	中国曲艺出版社出版
评弹艺术(半年刊)摇江苏省曲艺家协会主编	江苏文艺出版社出版
汉学研究(季刊)	(台湾)汉学研究编辑部出版
民俗曲艺(季刊)	(台湾)施合郑民俗文化基金会出版