

简说《踏谣娘》

程 一 中

治戏曲史的人都会碰到一个唐代歌舞戏的评价问题,其中以《踏谣娘》较复杂,聚讼尤多。

今所见最早记载《踏谣娘》的,是崔令钦《教坊记》:

北齐有人姓苏,顴鼻,实不仕,而自号为郎中,嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻。妻衔悲,诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣,徐行入场。行歌,每一叠,傍人齐声和之云:“踏谣和来,踏谣娘苦和来!”以其且步且歌,故谓之“踏谣”,以其称冤,故言苦。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。今则妇人为之,遂不呼郎中,但云“阿叔子”。调弄又加典库,全失旧旨。或呼为“谈容娘”,又非。①

文中前段所记,当是原来的演出实况。“今则”以下,应是开元天宝间并天宝乱后的发展变化。今传《教坊记》非足本。《全唐文》卷三九六存作者《教坊记序》文一篇,说他在开元年间担任过“左金吾仓曹”的官职,因“武官十二三是坊中人,每请俸禄,每加访问,尽为予说之。”所以他对教坊故事颇多见闻,书诚可信。但《序》中说:“今中原有事,漂寓江表”,②知作书时仍当天宝乱中;他感于时乱,《后记》中又谆谆于声色之亡国,有作书示戒之意;③可见他对教坊内情虽见闻颇多,记述可信,然以一金吾仓官历战乱而作书示戒,恐当年亦未必系统正面的作过考查研究,有失周详之处应是有的。

稍后于《教坊记》的记载,见于杜佑(735—812)《通典》:

《踏谣娘》,生于隋末。河内有人,丑貌而

好酒,常自号“郎中”,醉归必殴其妻。妻色善自歌,乃歌为怨苦之词。河朔演其曲而被之管弦,因写其妻之容。妻悲诉,每播其身,故号踏谣云。并代优人颇改其制度,非旧旨也。

杜佑历三十余年(766—801)撰《通典》二百卷,记载则止于肃宗、代宗朝(756—779,)去崔令钦撰《教坊记》为时甚短。《通典》所记,与《教坊记》虽有不同,但细审文字,除《通典》有“生于隋末”四字为《教坊记》所无,《教坊记》有“姓苏”两字为《通典》所无,是实质性问题以外,其余不同处,一是两书所记,详略有异,二是“谣”、“谣”有别,释义不同,三是分提“北齐”、“河内”,河内是北齐属地,亦不相忤。这些都无关乎大局。《通典》“并代”以上与《教坊记》“今则”以上文字,实同为《踏谣娘》原来的演出纪实。而“今则”、“并代”以下,旨归相同,繁简有别而已。

此后记《踏谣娘》者,有韦绚《刘宾客嘉话录》,以其文字无所多议,不录。又有百余年后的段安节的《乐府杂录》。段安节《序》末署“朝议大夫守国子司业上柱国赐紫金鱼袋”,据《新唐书》卷八十九,安节为国子司业在昭宗乾宁年间(894—897),④后此十年,唐亡于后晋,故《乐府杂录》之成书,应在894—907之十余年间。今传《乐府杂录》以《守山阁丛书》钱熙祚校本为习见,其所记如下:

《苏中郎》——后周士人苏葩,嗜酒落魄,自号“中郎”,每有歌场,辄入独舞。今为戏者,著绯,戴帽,面正赤,盖状其醉也。即有《踏谣娘》。⑤

这与《教坊记》、《通典》所记，就大不相同了。今本段录记《踏谣娘》仅一五字句：“即有《踏谣娘》”；前此述《苏中郎》，后则无续文，殊费斟酌。故清人钱熙祚在他的校本《跋》中引《教坊记》语指责段录“伪为‘苏葩，自号中郎’，又别出《踏谣娘》，皆失考。”⑥力主戏曲形成于唐代的任半塘先生为了壮大唐戏剧目，则据此认为《苏中郎》和《踏谣娘》“实系两剧，不容牵混”。⑦王国维并其他诸家又多以《苏中郎》、《踏谣娘》为同剧异名。⑧

段安节《序》中，自称幼好音律，通宫商，博闻强记；《新唐书》也说他“善乐律，能度曲”；⑨可见是个行家。《序》中又明说“尝见《教坊记》，亦未周详”，那么，他是读过《教坊记》并认为“亦未周详”的；其所记《踏谣娘》与《教坊记》不同，当为补其所“未周详”者。因此，钱熙祚据《教坊记》指为“失考”云云，未免虚发。问题在：《踏谣娘》与《苏中郎》究竟是什么关系？这要对“即有《踏谣娘》”一句中的“即有”二字有个正确理解。段安节的意思，《教坊记》所记《踏谣娘》“亦未周详”，首先在于它没有弄清《踏谣娘》是从另一个节目《苏中郎》发展而来。所谓“即有”，意即“由此而有”。“即有《踏谣娘》”句上承《苏中郎》一段文字，明明说《踏谣娘》是由《苏中郎》敷衍变化而来。认为二者“实系两剧，不容牵混”的半塘先生，也曾指出此两节目有若干相同的内容情节，⑩“不容牵混”也已经“牵混”了。而认为同剧异名的诸家，想亦无法辩释：为什么段安节对《苏中郎》有一段说明文字，对《踏谣娘》又有不同的另一段说明文字呢？

对《踏谣娘》的另一段说明文字，为今本《乐府杂录》所无，见于《太平御览》五百七十三。钱熙祚校勘段录时，曾从通行本《御览》中将引文摘出，但未敢补入，仅以双行小字置于“即有《踏谣娘》”句下，加注曰：“疑此有脱简。”现按宋本《御览》转引于下：

《踏谣娘》者，生于隋末。河内有人，丑貌而好酒，常自号“郎中”，醉归必殴其妻。妻色美善歌，乃自歌为怨苦之词。河朔演其曲而被

之管弦，因写其夫妻之容。妻悲诉，每摇其身，故号《踏谣娘》。近代优人颇改其制度，非旧旨也。

这段文字，与《通典》所记五字有异，内容全同。唯《通典》曰“并代优人”，《杂录》称“近代优人”，“并代”含“当代”意，“近代”与之相左；但《杂录》晚《通典》百余年，自当易“并”为“近”。“并代”亦可释为并州、代州，则《通典》以地域言，《杂录》以时间言。此两说并存，无关乎本文立论，暂不辨其正误。但用《杂录》的这段遗文，与《通典》所记两相对照比较，知段安节记《踏谣娘》确有所据，于字句又酌情作过整理。如果把这段话直接补入今本《乐府杂录》中“即有《踏谣娘》”句之后，文字就完整了。钱熙祚《跋》中说：“惜旧本伪脱甚夥”，可知《杂录》在北宋以后的流传过程中脱漏掉这一节文字，后人从《太平御览》中又找到了它，补入衔接，文从字顺，不唯意思完整，且可释疑解惑，这原不是什么怪事。但本来对立的“同剧异名”说和“实系两剧”说，在这个问题上，两说的倡论者却同持怀疑态度。周贻白先生曰：“若非另有所据，则或为杜佑《通典》之误。”⑪任二北先生曰：“顾其辞全同旧书乐志（按：指《旧唐书·音乐志》），未必原出段录，而为旧书所采者，殆原出旧书，由《御览》引而属之于段录耳。”⑫他们都认为《乐府杂录》上原本没有这段话；是进《御览》的阁臣们弄错了，误把《通典》或《旧唐书》当成了段录。这种带“或”字、“殆”字的断语，始终没有提出过任何有力的证据能推翻诸本《御览》中明指引文原出段录这一条材料。钱校主要依据《御览》，戏曲研究院的《论著集成》本再用宋本《御览》复校，犹有183处异文。《御览》引段录文字如此之多，当日李昉等必有原本在手，进呈“御”览，焉得不逐一核实？倘硬说这段话不是段录遗文，那么，按全书体例及行文风格，“即有《踏谣娘》”一句就成了断尾巴蜻蜓。

以上三书皆唐人撰，可资凭信，抵牾处则须清理。后此记《踏谣娘》者，历代有之，

然皆取自三书，可置不论。

把三书所记略加清理，能得一较完整的轮廓。六世纪中期，北齐、后周时，⑩民间歌场就经常演出《苏中郎》这样一个表现落魄酒鬼的独脚歌舞戏，或者说，苏葩生前就“每有歌场，辄入独舞”。约经六十年，到七世纪初期的隋末，已发展成《踏谣娘》，一直按《教坊记》“今则”以上文字所记述的方式沿演百余年，后来甚至被收入皇家教坊。开元、天宝年间，尤其是天宝乱后宫廷歌舞散入民间，这个节目有了新的发展：演员由男性改为女性，更切合剧中人物，又加典库调弄，丰富了内容，增加了后来所谓的“科诨”。这样一个发展过程，从杂曲歌舞⑪开始，故事愈来愈完整，表演愈来愈加强，几乎经历了三百年时间。

这个节目的发展过程，体现了歌、舞、乐和表演故事的进一步结合。它有歌有舞有伴奏，后来有较完整的故事，还有对白、调弄和伴唱，甚至有代言体表演。应该说，已具备戏剧诸因素，可以认为是中国古剧在隋唐时代兴起的一种新形式。任半塘于《唐戏弄》中列举十点，“指《踏谣娘》为唐代全能之戏剧”，殆不虚也。

但这里要考虑两个问题：一是它的艺术水平，一是它的发展去向。

关于艺术水平，“踏谣”与“踏摇”，事同语异，不能说明问题。但此戏与《大面》、《钵头》在《乐府杂录》中皆列“鼓架部”。“鼓架部”的乐器是笛、拍板和答鼓、两杖鼓，节目除上举三种外，还有“《羊头浑脱》、《九头狮子》、弄《白马益钱》，以至寻撞、跳丸、吐火、吞刀、旋槩、筋斗，悉属此部。”根据它的乐器和节目，应属当时享宴歌舞中的“立部伎”。白居易《新乐府·立部伎》诗：“立部伎，鼓笛喧；舞双剑，跳七丸；蹋巨索，掉长竿。……”“鼓架部”正与此相合。据白诗，宫廷中这种“立部伎”的演出是“鼓笛万曲无人听”不象“坐部伎”那样“笙歌一声众侧耳”。正因为《踏谣娘》之类是一种歌舞与故事相结合的

新兴戏剧样式，它在歌、舞、乐、表演、故事几个方面都不免有一个从粗糙到精细的过程，它虽然已发展为戏剧规模，但在艺术上显然还比较粗糙，不如传统歌舞那样成熟。但在民间，它却是轰动一时的艺术新形式，这从开元年间常非月《咏〈谈容娘〉》⑫诗中可知。尽管民间不可能拥有如宫廷那样优裕的物质、艺术手段，但这个节目在内容、形式两方面所进行的不断改造完善，总是在民间实现的，它在艺术上的进一步提高，也必须在民间有一个更长远的流传过程。可惜的是，自《乐府杂录》以后，再不见有这一类歌舞戏的新的记载。这就牵涉到它的发展去向了。

其实，在段安节撰《乐府杂录》时，《踏谣娘》一类歌舞戏在民间的发展已经中断。崔令钦可以“今则妇人为之”云云，杜佑还能“并代优人颇改其制度”云云，段安节已无法“今则”、“并代”，只能考其始末，记录些故旧见闻。段《序》说：“洎及离乱，礼寺隳颓，饔飧既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。”他所说的“离乱”，是指乾符二年到中和四年（875—884）黄巢义军与唐王朝在全国转战十年，并曾攻占长安的这一时期。这次农民起义战争，除经今长江苏、皖、赣、鄂、湘五省外，还有南方的闽、浙、两广和北方的鲁、豫、陕，这些地区长期受到严重创伤。黄巢失败后，李唐王朝名存实亡，段安节就是这时写《乐府杂录》的。随后，被利用镇压黄巢义军的黄巢叛将朱全忠废哀帝自立，又开始了五十四年的五代混战。前后百年的战争动乱和它带给人民的深重灾难，大概就是《踏谣娘》一类歌舞戏在民间中断发展的根本原因。

宋《官本杂剧段数》和金《院本名目》共计近千种节目中，用歌舞表演故事的多属于大曲、词调系统。由此估计，《踏谣娘》一类歌舞戏在后来只有两种结局：一是作为“唐代全能之戏剧”的《踏谣娘》本身由于百余年中断而消失了；一是单取其杂曲歌舞汇入了大曲、词调系统。这是个值得研究的问题。两宋大

曲(包括曲破、舞曲之类)实际上只在以歌舞演故事这一点上与《踏谣娘》相同,而在调弄和代言体表演等方面,大曲都摒弃了《踏谣娘》的特色。从歌舞本身说,也许是一种提高;但从戏曲的演化发展看,即使如南宋董颖的〔道宫·薄媚〕《西子词》乃至如史浩的《采莲舞》、《剑舞》、《渔父舞》等这样一些已有很大变化的大曲系节目,较之二百五十年前的《踏谣娘》,仍然是一种倒退。戏曲发展的历史在走回头路,不是很值得深思吗?

中国戏曲萌发甚早而形成较晚。这个事实说明:一方面,它在形成前的孕育之长、积累之富,是任何一种民族戏剧所无法比拟的,因而一经形成,就相当成熟;另一方面,在它的漫长的孕育积累期内,正不知有多少种新的艺术样式本应迅速发展成为戏曲,但由于种种复杂的原因,新事物被摧残消失以致延缓了历史的进程。李隆基是个封建王朝的昏君,也是歌舞艺术的功臣,他对《踏谣娘》之类虽能“置教坊于禁中以处之”,但仍认为这些初入宫廷的新艺术“非正声”。⑩来自民间的歌舞百戏,当其生意盎然地喷薄而出,总是在“恶郑声之乱雅乐”的宗教般的信徒们手下讨生活,不是被改造,就是被扼杀。中国戏曲不可能诞生于宫廷藩邸,这是个根本的障碍。《踏谣娘》进入教坊以后并无新的发展,原因也在此。至于它在民间流传三百年,较之后来的南戏文和北杂剧,其发展进程显然缓慢得多,则是由于唐代的长安还有坊界、宵禁,全国各地也没有出现工商业繁荣的城市中所特有的相当集中的市民观众。常非月《咏〈谈容娘〉》诗,写的当是这个节目的全盛景象,但诗中所谓“马围行处匝,人簇看场圆”,似乎还是一种相当于宋代“路歧作场”式的旷地演出。周、隋及初唐当然不具备比这

更为有利的社会条件。奇花异草于贫瘠土壤中的生命力是脆弱的,因此,百年战乱很容易把它摧残凋蔽。这就是《踏谣娘》虽已形成古代戏剧形式,但它与后世戏曲没有直接的传承关系,它仍不能标志戏曲已在唐代形成的主要原因。

注释:

①②③ 所引《教坊记》正文及“后记”,据《中国古典戏曲论著集成》(1959年中国戏曲研究院编辑)第一辑,崔令钦的《序》也收入该书补录中。

④⑨ 段安节在两《唐书》中皆无本传,其事迹略见于《新唐书》卷八十九《段志玄传》中。

⑤⑥ 所引《乐府杂录》正文及段安节《序》,据《中国古典戏曲论著集成》第一辑,钱熙祚的校后《跋》,该书亦录入。

⑦ 任半塘《唐戏弄》第433页,作家出版社1958年版,下引同此版本。

⑧ 参见王国维《宋元戏曲考》、周贻白《中国戏曲发展史纲要》等书中有关部分。

⑩ 《唐戏弄》第541页。

⑪ 《中国戏曲发展史纲要》第37页,上海古籍出版社1979年版。

⑫ 《唐戏弄》第538页。

⑬ 北齐为二十八年短命王朝,与后周几同时;后十余年屡为周师进逼、侵吞终至于后周,疆界难于截分。伎艺小事于后世记载中周齐不分者,亦所多见。

⑭ 《旧唐书·音乐志》:“自周、隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐。”

⑮ 常非月诗,在《全唐诗》中仅存此一首,不系年,以其曾入《国秀集》,故粗定为开元年间所作。

⑯ 《旧唐书·音乐志》:“歌舞戏,有《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、《窟磊子》等戏。玄宗以其非正声,置教坊于禁中以处之。”