

“道情”考

车锡伦

作者赐稿

-

车

锡伦

一、前言

中国当代许多地区民间仍流传着多种以“道情”为名的说唱和戏剧艺术形式。今人说明“道情”的来源时，多提出它来自唐代的“道调”、“道曲”，如《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“曲艺音乐·道情”条云：

道情源于唐代道曲，为道士传道和募化时所唱的歌曲。唐代道教盛行，以道教故事为题材，宣扬安贫乐道、无荣无辱的出世思想的道曲，如《九真》《乘天》等应运而生。^[1]

这种说法，没有研究者提出过文献根据，也没有研究者认真论证过；但人云亦云，说来说去，似成定论。

魏晋以下，道士们在宗教生活中演唱的歌曲，称作“步虚辞”，也不称“道情”。唐朝皇帝姓李，拉了道家祖师李耳作祖宗，崇尚道教。据唐崔令钦《教坊记·序》称，高宗李治（650—683 在位）曾令皇家“教坊”乐工制“道曲”“道调”：

我国家元元之允，未闻颂德，高宗乃命乐工白明逵[达]造“道曲”“道调”。^[2]

这里所说的“道曲”“道调”，据丘琼荪先生《燕乐考源》考证，“都是乐曲名，这些乐曲是特制以祀老子的”。^[3]《新唐书·礼乐志（十二）》云：

帝（按，指唐玄宗李隆基）方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦縠制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐曲》。

上述这些奉皇帝诏制作的“道曲”都没有曲谱和作品文本留存，说它们的内容是“道教故事为题材，宣扬安贫乐道、无荣无辱的出世思想”，只是臆断。

唐代题名“道情”的文学作品，都是诗歌，均与道教无关；而自唐代以下题为“道情”的作品，体裁和形式多样，也不可能用“道士传道和募化时所唱的歌曲”来概括。

笔者在上个世纪八十年代初开始留意“道情”问题的时候，曾到苏州玄妙观（正一派道观）去请教苏州道教协会的一位道长，他斩钉截铁地回答：演唱道情不是道教的宗教活动。这位道长的话代表了当代道教界人士的看法，但也不尽符合“道情”发展的历史。二十年来，笔者一直留意这一问题，本文试就“道情”的来源和发展做初步的探讨，以期引起讨论。

二、“道情”诗歌

自唐代以下，题为“道情”的作品，按其体裁，大致可分为诗歌、说唱两大类，说唱类道情在清代在某些地区发展为戏剧形式，它们的创作和流行情况也多种多样。

先谈道情诗歌。唐代以下，诗、词、散曲和明清小曲中都有题作“道情”的作品。唐代道教盛行，道士、道姑们写了许多离尘别世的诗歌，诗人、作家也写过许多“游仙”“会真”之类的诗文，但这些诗文都不以“道情”名。唐代文献中题为“道情”诗的作者，大都是佛教信徒，如诗人白居易写有《岁暮道情（二首）》：

壮日苦曾惊岁月，长年都不惜光阴。为学空门平等法，先齐老少死生心。

半故青山半白头，雪风吹面上江楼。禅功自见无人觉，合是愁时亦不愁。

另外，贯休有《道情偈三首》，诗僧王梵志也有题为“道情”的作品。他们在诗中也常用“道情”一语，如“为依炉峰住，境胜增道情。”（释皎然《夏日与綦母居士、昱上人纳凉》）这些佛教徒所说“道情”的含义，是指所修养的“道”之“情”。从现存文献中，找不出这些诗歌同当时的道教音乐——“道调”、“道曲”有什么关系。

宋末元初周密《武林旧事》卷6载，淳熙十一年（1184）皇宫“后苑小厮儿三十人，打息气唱道情。太上说：‘此张抡所撰鼓子词。’”^[4]太上，指南宋初年做了太上皇的高宗赵构。张抡所撰“鼓子词”今存，书名《道情·鼓子词》，题“莲社居士张抡材甫应诏撰”。^[5]这部《道情·鼓子词》，用[点绛唇][阮郎归][醉落魄][西江月][踏莎行][朝中措][菩萨蛮][诉衷情][减字木兰花][蝶恋花]10调，各咏《春景》《夏景》《秋景》《冬景》《山居》《渔父》《咏酒》《闺中》《修养》《神仙》10首，没有说白。很明显，它们是用鼓子词的形式写的抒情诗歌，抒发的也是“道”之“情”，但张抡是“莲社居士”——佛教净土宗的居士，与道教无关。

表现“安贫乐道、无荣无辱的出世思想”的“道情”诗歌，大量出现是在金元散曲中。这时道教全真教派盛行，一些全真道士用散曲的形式，抒发他们的宗教感情；另外，元代读书人出仕无望，易于接受道家的“出世”思想。这类作品，既有小令，也有套数，所用曲牌也没有特殊的规定。这些道情诗主要是抒发道家的出世思想，所以元燕南芝庵《唱论》论散曲创作：“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。”^[6]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。”^[7]从他们的论述看出，散曲的“道情”不是指诗歌的体裁，而是诗歌内容的范畴。

明清小曲中的道情诗，多用[耍孩儿]调，影响较大的是清康熙年间江苏兴化人郑板桥用小曲[耍孩儿]写的一组“小唱”（又称《道情十首》），是“觉人觉世”之作。今举其一：

老渔翁，一钓竿，靠山崖，傍水湾，扁舟往来无牵绊。沙鸥点点轻（又作“清”）波远，荻港萧萧白昼寒，高歌一曲斜阳晚。一霎时波摇金影，暮抬头月上东山。^[8]

清人徐大椿（灵胎）是为名医，他作的《迥溪道情》（今存道光重刻本）38首，便十分认真地“劝世”：“劝孝”、“劝葬亲”、“劝争产”等。也有一些游戏人生，“玩世”的道情诗，如清代人写的一首《乞儿道情》，唱[耍孩儿]调：

骚狗山，是俺家，小茅棚，破篱笆，四周乱山何曾怕？摇铃拍板般般全，艳曲谣歌实可夸，赤条条妻儿老小无牵挂。讨得些闲钱沽酒，醉醺醺卧到三叉。^[9]

清代文人的道情诗多用小曲[耍孩儿]调，因为清代说唱道情和戏剧道情主要都是唱[耍孩儿]曲。（见下）

三、说唱道情的产生

说唱道情，最早是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：

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，有云鹤笙箫声，忽然轻举于云中，掷下靴衫腰带拍板苒苒而去。^[10]

这位破衣蓝衫踏歌于城市乞索的“蓝采和”，宋元时期被归入道教的“八仙”。但很难看出这种“踏踏歌”同唐代“道调”“道曲”有什么关系。马令《南唐书》卷15《陈陶传》也载有相似的“踏歌”，传中说陈陶夫妻归隐山中，以修养炼丹为事，醉舞而歌：“蓝采禾，蓝采禾。尘世纷纷事更多，争如卖药沽酒饮，归去深岩拍手歌。”现代学者浦江清《八仙考》中说：

大概唐末乱离，人民转徙无常。南唐开国，稍见太平。异乡之人，混入街市，踏歌乞索。奇装异服，非江南人所见。歌音亦不甚清楚，但听见‘蓝采禾，蓝采禾’，遂以钱与之。好事者目为神仙，文人足成乐府。^[11]

任继愈主编《中国道教史》中认为：

其实蓝采和的本意为“篮采禾”，大概是提着篮子拾柴禾的意思，最初很可能是得之于对生活作直接描述的民谣或山歌一类，把它结合到道曲之中，也就成了沿街乞讨的唱词。……其实唐宋之际类似于蓝采和言辞行状的人特别多，隐于市廛，放浪形骸，与世无争。^[12]

两家的分析不尽相同，但都说明这种“踏踏歌”产生的时代背景和宗教文化背景，指出这不是正统的道教徒所为。但《续仙传》中所说蓝采和“踏歌”乞索时手持的“大拍板”，很像后来唱道情的伴奏乐器“筒子”（筒板），所以，叶德钧先生认为他唱的就是“募化的道情”。^[13]

宋代，这类踏歌行乞的人在城镇、农村中都有，他们的身份或是“道人”，或为民间艺人，所用的乐器是“息气”（即“筒板”）。宋洪迈《夷坚志》卷46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，且脱巾换其所戴缙布，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。^[14]这是在偏远的农村中打着“息气”沿门歌唱乞讨“道人”。他们上门“唱词乞索”，与后代民间道情艺人排门演唱的情况十分相似，但这则记载中并无“道情”之名。宋末周密《武林旧事》卷6“诸色技艺人”条，未列“道情”一类，^[15]同卷“酒楼”和卷3“西湖游幸”载“赶趁人”中，有“息气（器）”一项，^[16]说明城市中，也有打着“息气”，在酒楼歌馆和其他娱乐场所赶场卖艺的民间艺人，也没有用“道情”之名。他们可能都装扮成修道之人——“道人”。实际上，有的真是行乞募化的道人；有的则是以此作为谋生的手段民间艺人，如《武林旧事》卷6“诸色技艺人”载“弹唱因缘”“唱耍令”“说经诨经”的艺人都有名为“某道”者。

唐宋时期道教的主流符篆派道士们赖以生存的宗教活动手段很多，不需要乞讨募化；他们自己也不出家修道，也就不可能唱“道情”劝化他人出世、出家做“神仙”。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，全真道士在市井或山野修炼、传教，多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的“度脱剧”，如《岳阳楼》《竹叶舟》《刘行首》，都有一段全真道士说唱“道情”劝人出家修行的描写。这类说唱，始用了“道情”的名称，伴奏乐器，除了“筒板”（息气），又增加了“渔鼓”（或作“愚鼓”，南宋时已出现）伴奏。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、筒板上”，云：“我等无事，暂到长街市上，唱些道情曲儿，也好惊醒世人咱”，接着唱道：

[村里逐鼓]我这里洞天深处，端的是世人不到。我则待埋名隐姓，无荣无辱无烦无恼。你看那蜗角名，蝇头利，多多少少。我则待夜睡到明、明睡到夜、睡直到觉。呀，蚤则似刮马儿光阴过了。

[元和令]我吃的是千家饭化半瓢，我穿的是百衲衣化一套。似这等粗衣淡饭且淹消，任天公饶不饶。我则待竹篱茅舍枕着山腰，掩柴扉静悄悄，叹人生空扰扰。

[上马娇]你待要名誉兴，爵位高，那些儿便是你杀人刀。几时得舒心快意宽怀抱？常则是，焦蹙损眉梢。

[胜葫芦]你则待日夜思量计万条，怎如我无事乐陶陶。我这里春夏秋冬草不凋，倚晴窗寄傲。杖短筇凝眺，看海上熟蟠桃。

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“词云”：

披蓑衣戴箬笠怕寻道伴，将简子挟愚鼓闲看中原。
打一回歌一回清人耳目，念一回唱一回润俺喉咽。
穿茶房入酒肆牢拴意马，践红尘登紫陌系住心猿。
跨彩鸾先飞到西天西里，驾青牛后走到东海东边。
灵芝草长生草二三万岁，娑罗树扶桑树八九千年。
白玉楼黄金殿烟霞蔼蔼，紫微宫青霄阁环佩翩翩。……
来时节刚才的安眉待眼，去时节只落得赤手空拳。
劝贤者劝愚者早归大道，使老的使小的共结良缘。
人身上明放着四百四病，我心头暗藏着三十三天。
风不着雨不着岂知寒暑，东不管西不管便是神仙。
船到江心牢把舵，箭按弦上慢张弓。
今生不与人方便，捻尽弥陀总是空！^[17]

唱词中说“念一回、唱一回”，即有说有唱。《竹叶舟》中的“道情”唱词是北曲，曲牌体。《岳阳楼》中唱的“词”是诗赞体攒十字句，叶德均先生认为就是“词话”。^[18]这种十言诗赞在说唱文学中大量出现是在明代前期的宝卷中。在元代，它是一种比较新颖的韵诵的唱念形式。

上述元杂剧中道情演唱的描述，是当时民间说唱道情的写照。由于都是“度脱”剧，所以演唱者是全真道人，伴奏乐器是渔鼓、简板（息气）演唱，唱的曲调都是当时流行的曲调——曲牌体的散曲和诗赞体词

话。南宋时期已出现民间艺人的说唱道情，在元代文献中还找不到相应的记载，但不能说民间没有此类说唱技艺存在。

四、明代的说唱道情

明代流传各地的说唱道情，歌词形式仍分为诗赞和乐曲（小曲）两大类。文献中已记录了一些说唱故事的道情，有的还留有曲本。

明嘉靖、万历间的世情小说《金瓶梅词话》第64回，述西门庆开宴演剧祭奠李瓶儿，两个前来吊唁的太监不耐烦听海盐子弟演唱南曲戏文，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”，后来这两个唱道情的又唱了个《李白好贪杯》。从《金瓶梅词话》中的描写看，两个唱道情的演员唱的是散曲。《李白好贪杯》见嘉靖年间郭勋编《雍熙乐府》卷18题为《人自迷》的小令：

[四块玉]李白好贪杯，每日醉醺醺。带酒上金銮，触犯明皇帝，今日在波中丧了身和体。酒不迷人自迷。

杨贵妃捧砚成何济，高力士脱靴总是虚。思量起，总不如山林间盖一座草庵儿，从今后断却了酒色财气。酒不迷人自迷。

《韩文公雪拥蓝关》是明李翊《戒庵老人漫笔》卷5中提到的“道家”所唱《蓝关记》中的一套曲子。这是一部长篇说唱道情，唱的是一个流传很广的道教传说故事：唐代著名作家韩愈（768-824）于宪宗十四年（819）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19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、戏剧和通俗小说中的传统故事。

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），3卷24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》、《私度嫦娥》、《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“九度”文公韩愈，而且还度化了叔母杜氏、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，带得你婶母吃些，也算你一点孝心！”这是对这个严肃的宗教题材的嘲笑，是民间艺人修改的妙笔。下面摘引最末一段《走雪得道》的前面部分：

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]常言道入离乡贱，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，相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，他也曾把麒麟来汉（？），似这等古圣先贤，也曾遭磨难。自古道生死由命富贵在天，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，江山都是粉妆，尽半年前粉墙下，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，真惨悽，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？^[19]

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[耍孩儿][驻云飞][山坡羊]三曲。每段由多只曲牌组成套曲，一般用[清江引]作尾声。这个本子是据民间艺人的演唱本整理，说唱表演的技艺已经很成熟，其中已经出现模仿故事人物声口的演唱，即“出角色”。从结尾以“南京都土地”即兴发噱和全本语言都不带吴方言的特色来看，它是流行于南京和北方话区的说唱道情。

明田汝成《西湖游览志余》卷20《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。盖人但藉看潮为名，往往随意酣乐耳”。所载“鱼鼓”应是道情。其演唱情况不详，但可说明，民间的道情艺人同其他民间“百戏”一样，在观潮时“赶趁”演出，供民众“随意酣乐”，就不可能是严肃的宗教宣传活动。

今人陈汝衡《说书史话》介绍明末另本《庄子叹骷髏南北词曲》，题“毗陵舜逸山人杜蕙编，同邑仰文陈奎刊”，称“编词的人也是根据旧本，它的体制是以七言诗赞为主体，而不是南北曲做唱词”。^[20]毗陵，即常州。改编和刻印者都是常州人，说明这一时期江南流行的说唱道情形式是七言诗赞体。

五、清代的说唱道情和道情戏

从现存文献记录看，清代说唱道情在南北各地已经成为具有地方特色的说唱艺术。在山东、河北等地，流行的是一种以小曲[耍孩儿]为主要曲调的说唱道情，并出现以唱[耍孩儿]为主曲的戏剧形式。在扬州和江南地区，流行的是诗赞体说唱道情。

明末清初丁耀亢《续金瓶梅》第48回写一个“道人”席地而坐，手执渔鼓、筒板，说唱《庄子叹骷髅》。它开始以[鹧鸪天][西江月]为引子，唱、说交代，以一首七言诗作结。（以上是“开场”）正文叙述故事，唱[耍孩儿]，加散说，反复说唱；其中[耍孩儿]每次唱一只或重头2至4支不等，最后以一首七言诗做“口号”结束。^[21]作为书中曲，篇幅自然会有压缩。

明万历年间胡文焕编《群音类选》卷1“北腔类”（北方流行的戏曲）收杂调传奇剧本《海神记》三折《王魁诉神》、《老鸨训女》、《鸨怨王魁》，^[22]其中《王魁诉神》唱[耍孩儿][二煞]……[二十七煞][尾声]，实际上是唱[耍孩儿]27遍，加[尾声]，这种组曲形式应当来自民间。是否那时北方已经出现唱[耍孩儿]的道情戏曲，尚难确定。但在康熙年间，山东淄川著名文学家蒲松龄用小曲子创作“通俗俚曲”14种，采取说唱和戏剧的形式。其中《墙头记》4回，每回唱[耍孩儿]20到40几支，曲间加说白，有“说”有“表”，每回以“诗曰”七言四句结束；表演形式“出脚色”，可做戏剧形态演出。《寒森曲》8回，第一回开始的[西江月]和七言四句诗，是“开场”。每回唱[耍孩儿]二三十曲不等，曲间加说白。回末有七言“诗曰”四句或八句。（有的回末省，可能是抄略），最后一回末，以[清江引]做尾声。《增补幸运曲》28回，“开场”唱[西江月]一首，说白用韵文，结尾七言四句。正文每回有七言两句的回目，唱[耍孩儿]10曲左右，并有“五更”（第5回）、“五怨”（第11回）定格的[耍孩儿]组曲。曲间说白一般都较长，有说、有表。先师赵景深教授曾说过，它们是模仿当时民间道情的形式。《增补幸运曲》第一回开始说唱：

话说只为这件奇事，编了一部[耍孩儿]。虽则传流已久，各人唱的不同。待在下唱来，尊客休嫌污耳。
[耍孩儿]世事儿若循环，如今人不似前，新曲一年一遭换。[银纽丝]儿才丢下，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。

这部《增补幸运曲》是改编“增补”的，关德栋先生指出它的故事来源：

《增补幸运曲》是根据明杂调传奇《嫖院记》即《正德记》改编，……原作已佚；现存明刻本《新刊徽版合像滚调乐府官腔摘锦奇音》卷5下栏，选录了其中两出：《出游投宿萧庄》和《周元曹府成亲》，情节相当于《增补幸运曲》第五回。^[23]

《摘锦奇音》所载《出游投宿萧庄》和《周元曹府成亲》两出戏属青阳腔剧本，蒲松龄把它们的故事按照当时流行民间道情的形式改编了，所以他自称“各人唱的不同”，“[耍孩儿]异样新鲜”。

今存清同治年间忍德馆抄本《长城宝卷》，据明末《销释孟姜忠烈贞节贤良宝卷》（存明刊清初递修本）改编，保留了全部人物、情节和部分无生老母信仰说辞。据其内容和形式，是民间教派宝卷向民间宝卷过渡时期的产物，山东、河北地区的某个民间教团人士改编，^[24]改编的时间约在康熙、乾隆年间。形式上不再唱各种小曲曲牌，通唱[耍孩儿]曲，分“回”；每回重头唱[耍孩儿]数曲，加[白]（散说），结束有“诗曰”七言四句。（多传抄遗落，留有痕迹）这本宝卷与上述蒲松龄创作的《墙头记》《寒森曲》《增补幸运曲》，显然都是模仿当时民间道情的形式。但《长城宝卷》中间又保留少量七、十言诗赞，即[七字佛][十字佛]，听众在句尾“和佛”，是宝卷中必须歌唱的部分。

清乾隆辛丑（四十六年，1781）黄文暘等奉旨在广州开局审查古今戏曲剧本，后据所见剧本编《曲海总目》一卷，其中“国朝传奇”载《人生乐》《宵光剑》《安天会》《万倍利》《元宝汤》《江天雪》《沉香亭》《花石纲》《四屏山》《翻浣纱》《蓝关道曲》11种，注云：“皆[耍孩儿]小调。”^[25]清姚燮《今乐考证》卷10“国朝院本”著录以上剧本云：“按，《曲考》列《人生乐》以下数种，并附入《蓝关道曲·耍孩儿》一种，云‘以上皆小调’，误。”^[26]按，姚说是。这些剧本中，只有《蓝关道曲·耍孩儿》一种是唱[耍孩儿]的剧本。其题材来自明代说唱道情《韩文公雪拥蓝关》（或《蓝关记》）。

上述文献说明，至迟在清代康熙年间，在北方民间已经出现以唱小曲[耍孩儿]为主的戏剧形态的道情作品。而到乾隆末年，唱[耍孩儿]曲的《蓝关道曲》戏已经广泛流传，故而黄文暘编《曲海总目》中将它收入“国朝传奇”。

同时，在南方仍流行诗赞体的说唱道情。清乾隆末年李斗《扬州画舫录》卷11载：“大鼓书始于渔鼓筒板说孙猴子，佐以单皮鼓、檀板，谓之段儿书。后增弦子，谓之靠山调。此技周善文一人而已。”鼓来自明代说唱词话、鼓词，此处说“大鼓书始于渔鼓筒板说孙猴子”，是传闻。这条记载，可以说明，乾隆年间扬州民间艺人周善文，在传统说唱道情《西游记》^[27]的基础上，改以单皮鼓、檀板，弦子伴奏（大概是模仿北方鼓词），说唱《西游记》。其形式为分回说唱，所以又称“段儿书”。既然它同“大鼓”相似，唱词应是诗赞体。艺人周善文之名，仅此一见。但在稍后捧花生《画舫余录》（自序于嘉庆二十三年，1818）记南京秦淮河畔邪曲艺事，有一位“周猴”：

无业游民略熟《西游记》，即挟渔鼓诣诸姬家，探其睡罢浴余，演说一二回，藉消请倦。……善此艺者，旧推周某，群呼周猴。自入京为某公所赏，名遂益著。某公败，猴乃丧气而归，今且不知所往。

旧时民间艺人走州撞府流动作场，这位“周猴”，可能就是《扬州画舫录》中所记的周善文。他可能先在扬州说《西游记》“段儿书”，并仿鼓词改革其伴奏。后来又流落江湖，到南京卖艺，许多无以为生者也学他操此艺谋生。说唱道情本为贱业，进不了正式的说书场。排门演唱，每次只能说“一二回”的段子，其中说孙悟空的段子可能最精彩，所以他被称作“周猴”。

清光绪刊《清韵阁校正滩簧·寄柬》插演一段丑扮说书先生表演道情：

俚乃左手攀仔渔鼓，右手拿仔板。……

（朋朋朋、只朋只朋只朋朋）我说的《西游记》，东土大唐僧。他往西天去取经。（朋朋朋、只朋只朋只朋朋）行者开山路，沙僧随后跟，八戒挑行李，白龙马上坐唐僧。（朋朋朋、只朋只朋只朋朋）……

括号内的“朋朋朋”是说书先生模拟敲打渔鼓声。唱词用吴方言，是江南吴方言区的说唱道情，其曲目也是《西游记》故事。

以上材料说明清代扬州、南京和江南地区仍流行诗赞体的说唱道情，最流行的曲目是《西游记》故事。

五、余论

本文关于道情诗歌和说唱道情、道情戏的考证，都是根据书面文献资料，所论下及于清代。上个世纪五十年代后，在各地政府文化部门的领导下，对现在仍流行于民间的说唱道情和道情戏进行了调查，并对某些仍在民间演出的说唱道情和道情戏，进行了“推陈出新”的改革。在这些调查基础上，对它们的来源、流变的介绍和研究，大致都被吸收到八十年代编纂出版的《中国大百科全书》的“戏曲曲艺卷”中。^[28] 本文以下主要根据这部书提供的资料，讨论以下两个问题。

（一）清及近现代说唱道情在各地的发展

据《中国大百科全书·戏曲曲艺卷·中国现代曲艺曲种表》^[29]载，现代各地尚存的说唱道情曲种共 30 余个。书中对 6 种道情曲种立项做了专门介绍，按其形成的时间，列表分述如下：

曲种名称	异名	流行地区	形成时间	曲体形式	演唱形式	传统曲目
晋北说唱道情	坐腔	山西雁北地区	元代初年	曲牌联缀体，有[耍孩儿][皂罗袍][浪淘沙][西江月][步步娇]等 27 种曲牌。	主唱持渔鼓筒板说唱，五六人以竹笛、四胡、板胡等伴奏、伴唱	道教《十渡船》故事，如《张良传》《韩湘子传》《李翠莲传》《庄周传》
湖北渔鼓，（1958 年定名）	沔阳渔鼓	湖北沔阳。麻城、长阳、襄阳渔鼓清末衰微。	约清嘉庆年间	曲牌联缀体，传统曲牌[哭灵腔][观音腔]；当地民歌[打麦歌][薅草锣鼓]	嘉庆末年出现专业班社，伴唱等影戏（皮影戏）。	反映冤案最多，称“冤枉戏”，《谋考案》《十三款》等；改编小说戏曲民间故事。
衡阳渔鼓		有衡阳、常德、邵阳、湘西等支派。	清初	有引诗、正腔、锁口。板腔体（七、十言）；也有穿插小曲。	伴奏渔鼓、筒板，有的加小铙。	长中篇历史题材、侠义故事、民间传说。《合同记》《二度梅》《三门街》《七侠五义》《天宝图》《碧玉簪》等。
永新小鼓		江西永新	清道光	句式、板腔结构同渔鼓，有变化。	早期是盲艺人谋生渔鼓，后改小鼓伴奏。一人站唱，腰系双面小鼓。	改编戏曲小说短篇故事，后有长篇。《卖花记》《私访长安》
四川竹琴		四川成都、重庆等地	清光绪，源于清初道士走街道情。	早期《玄门调》《南音调》。竹琴有“扬琴调”“中和调” ^[30] 两派。	早期道士持渔鼓筒板。后改为竹琴（似渔鼓，竹制），一人坐唱。	早期“二十四孝”等；竹琴曲目，长篇《三国》《列国》，中短篇《琵琶记》《铡美案》《白蛇传》《花木兰》《浔阳江》等。
江西道情		江西各地	不详	各地不一；二句四句板式变化体为多；以小曲为基础的曲牌联套体，称“小曲道情”。	一人坐唱，伴奏乐器渔鼓，或加小钹；有的加二胡伴奏。	长篇历史故事、民间传说；当地实事和神话。

从“曲种表”和上述专门介绍分布在河北、山西、山东、河南、、江苏、浙江、安徽、陕西、甘肃、湖北、湖南、四川、广西等省，说明现代说唱道情仍在广大地区流传，并形成许多具有地方特色的曲种。它们的形式基本上仍分为乐曲和诗赞两个系列，前者主要流传于北方（长江以北），后者流传于江南和四川，

这同本文上述的考证相同。书中提出晋北说唱道情形成于元代，没有提出文献根据。上文指出，宋元时期已经出现了说唱道情，因此晋北的说唱道情形成元代，不无可能；但从当代调查，它唱的主要曲牌（[耍孩儿][皂罗袍][浪淘沙][西江月][步步娇]等）都是明代中叶以来流行的小曲，因此可以推断，它形成为近现代这种说唱形式的时间，不会早于明代中叶。

（二）道情戏形成的时间

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“道情戏”条载：

道情中诗赞体的一支主要流行于南方，仍多为说唱道情；曲牌体的一支主要流布于北方，并在陕西、山西、甘肃、河南、山东等地发展为戏曲道情。它以[耍孩儿]、[皂罗袍]、[清江引]等为主要唱腔，吸收和采用秦腔或梆子戏的一些锣鼓、唱腔、表演、剧目，以及民歌、小戏，逐步形成各地的道情戏。其形成的时间，大约在梆子腔兴起之后的清代末叶。^[31]

书中立项介绍的剧种有山西的洪洞道情戏、晋北道情戏、临县道情戏和河南道情戏等，它们形成的时间，都定作“清末”。“大百科全书”的介绍是根据当代的田野调查，关于道情戏形成时间的结论，与上文的考证不同。以唱[耍孩儿]为主调的道情戏在清代初年已经出现，并在河北山东地区流传，“吸收和采用秦腔或梆子戏的一些锣鼓、唱腔、表演、剧目”云云，应是这类道情戏在此后的发展。关于它们发展的轨迹，尚可作进一步的探讨。

注释：

[1] 北京、上海：中国大百科全书出版社，1989，页 540。

[2] 上海：古典文学出版社标点本，1957，页 3。

[3] 上海古籍出版社，1989，页 52。

[4] 见《东京梦华录》（外四种），上海：中华书局，1962，页 476。

[5] 北京国家图书馆收藏，抄本。

[6] 见《中国古典戏曲论著集成》（以下简称《集成》）一，北京：中国戏剧出版社，1959，页 159、160。

[7] 见《集成》三，页 13。

[8] 《郑板桥集》，上海：上海古籍出版社，1982，页 150。

[9] 这首道情是笔者八十年代读书所见，当时笔记作见于宣鼎《夜雨秋灯录》，今查该书，未见。也可能见于缪良《文章游戏》，现在手边无书，无法查对了。

[10] 据《道藏》影印本。

[11] 载《浦江清文录》，北京：人民文学出版社，1989，页19。

[12] 《中国道教史》，上海人民出版社，1990，页454。

[13] 《宋元明讲唱文学》，《小说戏曲丛考》，页645。

[14] 扬州：广陵古籍刻印社影印民国进步书局石印本，第二册，页96。

[15] 见《东京梦华录》（外四种），上海：中华书局，1962，页459。按，同卷“唱耍令”的艺人叶道名下注“道情”，是后人加注。

[16] 《东京梦华录》（外四种），上海：中华书局，1962，页442、375。

[17] 见《元曲选》二，北京：中华书局，1958，页616。

[18] 见拙文《明清教派宝卷的形式和演唱形态》，载《2001海峡两岸民间文学学术讨论会论文集》，台湾花莲师范学院民间文学研究所，2001. 6。

[19] 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。

[20] 北京：人民文学出版社，1958，页246。

[21] 见《金瓶梅续书三种》上，济南：齐鲁书社，1988，页467-471。

[22] 见明刊影印本《群音类选》，北京：中华书局，1980，第四册，页2485—2500。

[23] 见《聊斋俚曲选·前言》，济南：齐鲁书社，1980，页6。

[24] 本卷收入路工编《孟姜女万里寻夫集》（上海：古典文学出版社，1957新一版），本卷末[耍孩儿]曲说：“众明公要问此卷，这部宝卷出在北宫”；卷中大量使用山东、河北方言，如“莫要卖精”、“大衿织上天河水”、“抽线认（纫）针”等。

[25] 见清李斗《扬州画舫录》卷5，扬州：广陵古籍刻印社校点本，页114。

[26] 道光年间支丰宜《曲目新编》“国朝传奇”亦载上述11种剧本，注云：“右十一种，皆[耍孩儿]小调。”（《集成》九，页164）。

[27] “渔鼓筒板说孙猴子”，指用道情的形式说唱《西游记》孙悟空的故事。明李栩《戒庵漫笔》：“道家所唱有道情，僧家所唱有抛颂，词说如《四游记》、《兰关记》，实匹休耳。”《兰关记》是道情，已见明人记载。《四游记》，是道情或佛家“抛颂”？所记不明确。清人将明余象斗《华光天王南游志传》、《北游记玄天出身传》、吴元泰《东游记上洞八仙传》、杨致和《西游记全传》合刻称《四游记》。但明代中叶后，外佛内道的民间教派宝卷中，一般都用唐僧取经故事暗喻修炼内功的过程。民间也认为《西

游记》是“证道之书”，“吻合金丹大旨”，因此，便用道教色彩颇浓的道情说唱取经故事，即“渔鼓筒板说孙猴子”。

[28] 八十年代以后，为编纂《中国戏曲志》、《中国曲艺志》，各地又做了更细致的调查、研究，这些“志”书的各省市卷尚在陆续出版中，难以全部获见，本文没有使用这一部分资料。

[29] 北京、上海：中国大百科全书出版社，1983，页 306—321。

[30] 四川扬琴唱腔分“大调”（板式变化体）和“越调”（曲牌联套体）两大类。

[31] 北京、上海：中国大百科全书出版社，1983，页 58。

《戏

曲研究》第 69 辑

厦门大学图书馆