

宋代文人说唱伎艺鼓子词^{*}

于天池

(北京师范大学中文系,北京,100875.男,教授)

摘要:鼓子词是宋代上层文人的说唱伎艺。探讨其音乐构成、题材内容、演出体制、作品存世情况及在宋词中的文学地位,指出赵德麟《商调蝶恋花》鼓子词在中国古代曲艺史上导夫董解元《西厢记诸宫调》的先路,但在演唱体制上却只是存世鼓子词的特例。

关键词:宋代文人;说唱伎艺;鼓子词

中图分类号:I209 文献标识码:A 文章编号:1002-0209(1999)05-0086-05

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。由于它是文人所专有的伎艺,因此,在记载宋代市井瓦舍伎艺的著作如《东京梦华录》《都城纪胜》《西湖老人繁胜录》《梦粱录》和《武林旧事》中罕见著述,往往被后人所忽视。而较之宋代其它说唱伎艺,由于它在宋代文人专集中常常保存下来,反而让我们更易窥见其真面目。

现存宋人鼓子词有:欧阳修《六一词》中的咏颍州西湖的[采桑子]11首,二种十二月鼓子词[渔家傲]24首,赵德麟《侯鯖录》中《元微之崔莺莺·商调蝶恋花》12首,王庭圭《卢溪词》中《上元鼓子词并口号》[点绛唇]2首,《梅》[醉花荫]2首,李子正的咏梅《[减兰十梅]并序》10首,洪适《盘洲乐章》中《盘洲曲》[生查子]14首,吕渭老《圣求词》中的《圣节鼓子词》[点绛唇]2首,张抡《道情鼓子词》中咏春、夏、秋、冬、山居、渔父、酒、闲、修养、神仙各10首,侯寘《纘窟词》中《金陵府会鼓子词》[新荷叶]1首,[点绛唇]1首,姚述尧《箫台公余词》中《圣节鼓子词》[减字木兰花]2首。共22种,含181首词^①。

* 收稿日期:1998-12-15

- ① 欧阳修的咏西湖[采桑子]11首虽然没有明确标出是鼓子词,但从他的《西湖念语》来看,却是典型的鼓子词。“鸣蛙暂听,安问属官而属私;曲水临流,自可一觴而一咏”是鼓子词在宴筵聚会上演出的环境。“敢陈薄伎,聊佐清欢”,则是以鼓司仪伴奏。另外,所连用的11首[采桑子]词调,咏西湖之四季,也都与当时鼓子词的体制一致。其咏十二月鼓子词[渔家傲]共两种:“正月斗勺初转势”见《六一词》本集。汲古阁《六一词跋》云:“荆公尝对诵永叔小阙云:‘五彩新丝缠角粽,金盘送,生绡画扇盘凤。’曰:‘三十年前见其全篇,今才记三句。’乃永叔在李太白尉端原席上所做十二月鼓子词。”“正月新阳生翠”见扬绘辑《时贤本事曲子集》,其后云:“欧阳文忠公,文章之宗师也。其于小词,尤脍炙人口,有十二月鼓子词,寄[渔家傲]调中,本集亦未尝载,今列之于此。前已有十二月鼓子词,此未知果公作否。”据以上所叙,则欧阳修咏西湖的[采桑子]11首,二种十二月鼓子词[渔家傲]24首均为鼓子词无疑。洪适《盘洲乐章》中《盘洲曲》[生查子]14首也未明言是鼓子词,而“其体制实与欧阳修所作同,但省去曲前致语耳”。首先指出此点的是刘永济先生,见其《宋歌舞剧曲录要》。

以上的统计应该说是很不准确的。由于我们是以明确标以鼓子词的标识为检索的手段,因此一种词歌误判为鼓子词的可能性不大,而遗漏或无法确认是否是鼓子词的可能性则所在多有。比如依据李子正的咏梅《[减兰十梅]并序》10首,则莫将的《木兰花·十梅》10首,侯真的《菩萨蛮·木犀》10首,赵长卿的《探春令·赏梅》10首,黎廷瑞的《秦楼月·梅花十阙》等则可能是鼓子词。依据欧阳修的咏西湖[采桑子],则仲殊的[南徐好],陈允平的《西湖十咏》,张继先的[望江南]12首等似乎也可能是鼓子词。依据欧阳修的[渔家傲],则黄铼的《渔家傲·朱晦翁示欧公鼓子词戏作一首》是鼓子词的可能性也很大。由于缺乏确证,只能付之阙如了。

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(1131~1189)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两宋的。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14调,基本上都是中调的词而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11首,十二月鼓子词[渔家傲]是12首。赵德麟《元微之崔莺莺·鼓子词》[商调蝶恋花]是12首,王庭圭《上元鼓子词》是12首,李子正咏梅《减兰十梅并序》用10首。吕渭老《圣节鼓子词》[点绛唇]用2首,张抡《鼓子词道情》十种各10首。洪适《盘洲曲》[生查子]用15首。姚述尧《圣节鼓子词》是2首。最可注意者是侯真的作品《金陵府会鼓子词》,一次用1首[新荷叶],一次用2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:“观其每调十叠,此真宋人所谓‘鼓子词’也。”^[1](《道情鼓子词》1卷)显然并不确切。不过,稍微注意一下就会发现,鼓子词在使用上也还略有规律可循:它要么是零碎的一二首,要么便是10首或略有增益。估计以10首为常例,一二首为其简易变例。

那么,与其它词作相比,鼓子词是不是“其所以异于普通之词者不过重叠此曲,以咏一事而已”呢^[2]?也不是。诚然,鼓子词大都以同一词调的反复使用为其特征,但宋词中其他形式的词作连用同一词调并不罕见,况且,宋代的歌舞也“恒以一曲连续歌之”。如柘枝舞例用[柘枝令],渔父舞例用[渔家傲],调笑转踏例用[调笑],它们也都是复沓连续使用同一词调,却都是歌舞词而非鼓子词。

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”。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,编成短阙。曲尽一时之景,聊资四座之欢。女伴近前,鼓子邱侯。”那么用的是什么鼓呢?估计用的是高架杖鼓。也即一直沿袭下来广泛使用的说鼓书或鼓词用的鼓,这种高架杖鼓在宋代已非常盛行,像故宫博物院藏宋杂剧眼药酸图中的鼓,宋杂剧参军末色图中的鼓,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,陈元靓《事林广记》唱赚插图中的鼓都是此种。尤可注意者是传为五

代顾宏中的韩熙载夜宴图，其中韩熙载与侍从们听姬妾弹琵琶时，韩熙载所坐的胡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，例用拍板控制节奏，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。郑振铎先生在其《中国俗文学史》中推测鼓子词的演唱形式，说：“是知鼓子词的讲唱者至少须以三人组成。一人是讲说的，另一人是歌唱的。讲唱者或兼弦索或兼吹笛，其他一人则专吹笛或操弦”，恰恰把鼓子词最重要的击鼓者遗漏了^[3]。

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”的话呢？关于这点，合理的解释是，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，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。这里的“薄伎”，就是指击鼓的技艺。欧阳修同样是既自己创作词，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《韩熙载夜宴图》中的韩熙载与他的文友们可以击鼓参与歌舞的演出，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的参与性。正是这种参与性使得文人在创作鼓子词时得到刺激并在像“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^①。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，充满现场演出的气氛。在这点上，它的功能与歌舞的致语颇为一致。象王庭圭之《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，它配器简略，人员简单；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，它们大都是时序节令之作。如王庭圭的上元鼓子词，吕渭老、姚述尧的圣节鼓子词，侯寘的金陵府会鼓子词，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，这既与唐五代的曲子词中的《十二时》、《五更转》有关，又与宋代

① 鼓子词前无致语者有：欧阳修之十二月鼓子词，王庭圭之《梅》[醉花荫]，洪适之《盘洲曲》[生查子]，吕渭老之《圣节鼓子词》[点绛唇]，张抡《道情鼓子词》中咏春、夏、秋、冬、山居、渔父、酒、闲、修养、神仙，侯寘之《金陵府会鼓子词》[蕲荷叶]，姚述尧之《圣节鼓子词》[减字木兰花]。没有致语的原因，估计同后人的删削、刊刻的失落有关系。

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。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。

就现存鼓子词的文学成就而言，北宋欧阳修及围绕在他周围的作家的鼓子词成就较高，南宋时张抡的道情鼓子词也取得了较高的成绩。他们的鼓子词虽也有时序特点，而意在独抒性灵，非仅应景之作。欧阳修的咏颍州西湖的 [采桑子] 鼓子词，是迄今为止发现的年代最早、最具文学个性色彩的鼓子词。它把颍州西湖一年四季，特别是春色的明媚及诗人对西湖的无限爱怜，表达得淋漓尽致。像其中的前 4 首：

轻舟短棹西湖好，绿水逶迤。芳草长堤。隐隐笙歌处处随。
无风水面琉璃滑，不觉船移。微动涟漪。惊起沙禽掠岸飞。
春深雨过西湖好，百卉争妍。蝶乱蜂喧。晴日催花暖欲然。
兰桡画舫悠悠去，疑是神仙。返照波间。水阔风高飐管弦。
画船载酒西湖好，急管繁弦。玉盏催传。稳泛平波任醉眠。
行云却在行舟下，空水澄鲜。俯仰留连。疑是湖中别有天。
群芳过后西湖好，狼籍残红。飞絮蒙蒙。垂柳阑干尽日风。
笙歌散尽游人去，始觉春空。垂下帘栊。双燕归来细雨中。

作为鼓子词的代表作，赵德麟的《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，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。赵德麟的鼓子词则提供了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，却忽视了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，使得《莺莺传》从单纯地诉诸于视觉印象的读本，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，是秦观和毛滂的 [调笑令] 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之作与董西厢之间的关系，但起码我们有理由认为赵作在《莺莺传》与董西厢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。

而且赵德麟的《元微之崔莺莺·商调蝶恋花》在散说部分引叙《莺莺传》的过程中，为了保持说唱故事的流畅还进行了删削，比如《莺莺传》中评论莺莺性格时的插入“大略崔之出人者，艺必穷极，而貌若不知；言则敏辩，而寡于酬对。待张之意甚厚，然未尝以词继之。时愁艳幽邃，恒若不识。喜愠之容，亦罕形见。”以及扬巨源赋《崔娘诗》元稹《会真诗》都为作者所不取，颇见匠心。

赵德麟鼓子词在歌咏崔张爱情时不仅歌词缠绵，颇得《莺莺传》神韵，如“正是断肠凝望际，云心捧得嫦娥至”，“最是动人愁怨处，离情盈抱终无语”，“幽会未终魂已断，半衾如暖人犹远”，“旧恨新愁那计遣，情深何似情俱浅”，其散说评论也有很入微深刻的地方，如“崔已他适，而张诡计以求见。崔知张之意，而潜赋诗以谢之，其情盖有未能忘者矣。乐天曰：‘天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期’。岂独在彼者耶”。总之，赵德麟《元微之崔莺莺·商调蝶恋花》是崔张爱情故事演变发展中的一个不容忽视的环节，也可以说是在王实甫《西厢记》之前，其重要性仅次于董解元《西厢记诸宫调》的一部说唱作品，对其研究，有待深入。

然而，从鼓子词的演唱体制上看，赵德麟的《元微之崔莺莺·商调蝶恋花》却非常独特。

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，方志地理之作亦如此，即使如李子正的《减兰十梅》咏梅，也还是咏风、雨、雪、月、日、晓、晚、早、残，各章之间有相对的独立性，且结构松散。《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，缠绵相续，因果相连。这种结构形式，在我们已知的181首鼓子词中是唯一的，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，然而观其谋篇布局，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“为杂剧之祖”（见毛奇龄《西河词话》）。但是这种叙事的说唱相间的鼓子词到底是沿袭已久的，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它作品年久失传，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。

赵德麟的《元微之崔莺莺·商调蝶恋花》无疑是宋代鼓子词的代表作，但从演唱的体制上看，赵作这一叙事的说唱相间的形式毕竟仅此一家，不能以为宋代鼓子词的体制都是如此。

参考文献：

- [1] 王重民·中国古籍善本书提要·集部·道情鼓子词一卷 [M]·上海：上海古籍出版社，1982。
- [2] 王国维·宋代戏曲史：宋之乐曲 [A]·王国维文集 [C]·北京：燕山出版社，1997。
- [3] 郑振铎·中国俗文学史：下册第八章鼓子词与诸宫调 [M]·上海：上海书店，1984。