



9.47

竹琴三國志選

竹琴三国志选

中国曲艺出版社出版

新华书店北京发行所发行

六〇三厂印刷

字数176,000开本787×1092毫米1/32印张8 $\frac{3}{8}$

1986年10月第1版 1986年10月第1次印刷

印数01——2,200册

书号: 10227·077 定价: 1.30元

序

四川竹琴这种曲艺，所用的主要乐器是渔鼓和筒板，原名道情，但所唱的大都是《东周列国志》、《三国演义》等故事，与道家无关，大约这是演变到这样的，最初应该唱的是道家的事情。想来这些情况与佛家的变文和宝卷有些相似之处。最初的变文该是《维摩诘经变文》、《目连变文》之类，后来才有《伍子胥变文》、《秋胡变文》的；宝卷也该先有《龙华宝经》之类，然后才有根据弹词和民间传说改编的故事。

看了胡度同志整理选编的《竹琴三国志选》，我想尝试着为道情或竹琴探源。

我们在唐代南卓《羯鼓录》所列的目录里，曾经看到在他所列的诸宫曲里有所谓“御制三元道曲”。据说唐代皇帝姓李，老子也姓李，大约因此唐代皇帝就崇奉了道教，那末“御制三元道曲”也就是很自然的事情了。此外还有“九仙道曲”、“卢舍那仙曲”，大约也都是道曲。可惜这些道曲都已经看不到了。

唐代段安节的《乐府杂录》里又看到有“道调子”一条云：“懿皇命乐工敬约吹觱篥，初弄道调，上谓‘是曲误拍之’，敬约乃随拍撰成曲子。”不知这“道调子”是否也是道曲。

据明代郎瑛《七修类稿》所载，渔鼓筒板，始于宋朝。《稗

史汇编》载，靖康初，民间以竹径二寸，长五尺，蒙皮为鼓，成节奏。可见唱道情的来源是比较久远的。

到了元代，燕南芝庵的《唱论》又揭出“道家唱情，僧家唱性，儒家唱理”，并列为“三教所唱，各有所尚。”到了明初，朱权的《太和正音谱》就扩充此说，在《词林须知》中云：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八紘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰道情。”在这书的开端，叙述新定乐府体式诸家中，就有“黄冠体”。注云：“神游广漠，寄情太虚，有餐霞服日之思，名曰道情。”

事实上，元朝已有不少道曲或道情的实例。《自然集》（收入卢前的《饮虹簪丛书》）就是元代道曲的集子。《雍熙乐府》、《词林摘艳》、《盛世新声》这一类书上也收了不少的道曲或道情。乐道叹世的曲子，几乎随处可见。马致远、范康等人的杂剧，以道家为主人公的就更多了。

三十几年以前，我在苏州买到了几种道情的书。一种是木刻本，名叫《新编仙家乐事云水道情耍孩儿》，大约是以“耍孩儿”这一曲调唱道情的。我考查“耍孩儿”的字数，竟与清代郑板桥的《道情》完全相同。那末，郑板桥的《道情》应该也是用的“耍孩儿”这个曲调了。

另外一个木刻本所收较杂，内有《不老仙道情歌》十二首、《洒脱山人道情歌》等，亦有“耍孩儿曲”二首。还有一个抄本道情，内有“清江引”和《二十四孝》、《何文秀》等。胡度同志所说的走街坊的道人唱《二十四孝》劝世，大概就用的是这一类唱词了。以上这三种道情应该是较早的“抒情的道情”。

文人写作的道情，徐大椿的《洄溪道情》是与郑板桥的《道情》齐名的。

从“抒情的道情”逐渐发展到“叙事的道情”，我也买到《庄子道情劈棺传》和《韩湘子九度文公道情》，这两种都是用小曲唱的。前者用了“耍孩儿”“佛偈”“银定(绞?)丝”“浪淘沙”“四面镜(边静?)”“清江引”“黄莺儿”“编(边?)关调”“梳妆台”“鲜花调”“小郎调”“平调”“京堕(佗?)子”“剪剪(剪靛?)花”“补缸”“返云坡?”，看样子好象是扬州的小曲；后者用了“耍孩儿”“滴滴金”“满江红”“棉搭絮”“醉扶归”“雁儿落”“步步娇”“玉抱肚”“五供养”“清江引”“驻云飞”“山坡羊”“浪淘沙”“下山虎”“傍妆台”“濶濶(滴溜?)子”等。

以庄子和韩湘子故事写成道情的大约不在少数。除我所收藏的以外，前者还有明末刊本《庄子叹骷髅南北词曲》，题“昆陵舜逸山人杜蕙编”，唱词大都是七字句。清初丁耀亢《续金瓶梅》第四十六回引有《庄子叹骷髅》，用的都是“般涉调·哨遍”和“鹧鸪天”。后者还有《舶载书目》所著录的明紫微山人云霞子所辑的《新镌龙项义释说唱十二度韩门(湘)子》，清黄文暘《曲海目》所著录的清无名氏《蓝关道曲》，下注“皆耍孩儿小调”。由于上面屡次称引“耍孩儿”，可见这曲子是道情主要的曲子。《金瓶梅词话》六十四回也有《韩文公雪拥兰关》道情。

据王绍猷的《秦腔记闻》所说，可知清末所用的渔鼓，是一根长三四尺、径三寸余的竹筒，蒙以猪脬皮，有时围径稍大。筒板在清末还有四五尺长，后减为二尺余。这与胡度同志所说，是极为相近的。陕西的陇东道情，原来是用皮影形式演出，近已搬上舞台，发展成为一个剧种了。

据田益荣同志说，大致陕西和山西都有道情。陕北的古道情同山西相近，新道情却由山西传到陕西，称为陇东道情。乐器除渔鼓、筒板外，还用了四弦和水子。

四川竹琴，据老艺人说，是从河南传去的。河南与山、陕同属中原之地，大概从东向西，这道情就逐渐流传到四川去了。清末民初，竹琴在四川很盛行。解放前后，老艺人相继去世，后学无人，日渐衰落，全川演唱竹琴的知名艺人，只有十几个人，现在听说更少了。

胡度同志整理选编《竹琴三国志选》，得到了重庆市文化部门及领导同志的支持。他开始注意竹琴，约在一九五三年。那时他为了搜集川剧传统剧目及调查研究地方曲艺，几乎跑遍了全川。他听过多次竹琴之后，觉得不错，便接近艺人，记录了一些段子。后来又重点收集《三国志》的段子，费了三年多的时间，采取各种本子相互校正补充，方才大体上搞出了一份较完整的材料，为这本选集打下了基础。一九五七年，他还编选了一本四川《清音曲词选》，由作家出版社出版了。可见他对四川地方曲艺是有研究的。

儿时我在芜湖，曾于城隍庙看到说猴书的，即说的《西游记》故事，也是用渔鼓、筒板来唱的。十多年前，听到山东曲艺团唱山东琴书，也有渔鼓、筒板，再加上扬琴，唱的还是道家故事《吕洞宾戏白牡丹》。胡度同志来信给我，说起四川竹琴与山东琴书有相似之处，我是颇为相信的。

在这本选集中，胡度同志一共精选出三国段子二十四段。我认为这些段子的共同优点是文词雅洁，有些地方简直是好诗，写景尤为所长。如《过徽品士》、《庞统献环》中那些山林景物的描写，正是元曲大家马致远的优良传统的继承，虚实相生，情景交融，形象姿态，传神造妙。用韵方面虽然不象弹词那样严格地讲究平仄，但每句的脚韵却总是遵守不渝。象京剧一样，上句的末一字常用下句同一平声韵的上去声，唱起来就更为动听。有时七字句换四三为三四，

十字句换三三四为三四三，使声腔富于变化，有利于表达内容。一般说来，好多段子都比《三国演义》更为丰富，这当是元明清以来作家和艺人逐渐丰富起来的。很明显，《临江赴宴》是从关汉卿的名剧《单刀会》来的，只要拿该剧第四折与这竹琴一对照就可以了然。关羽一面观江景、一面得意的刻划，该受了京剧的一些影响，但也有独到之处。《白帝托孤》在艺术描写上是感人的，比演义有很大的丰富。《青梅煮酒》中关于“金枝刁”和“观鱼”的情节，演义上是没的，颇能突出人物的心理活动和性格。《玄德哭诏》对刘备的假哭诏和藏锋不露的手段，描写得也较深刻。《火烧赤壁》最后火攻一段写得有声有色，极有气势，实在是好文章。《单骑救主》也写得如火如荼，刀光剑影，令人目不暇接。

这本选集，对于全国各剧种整理三国戏和《三国演义》的研究，我认为是极有参考价值的。更重要的是，这些三国竹琴，本身也都是艺术品，应该公诸于世，以供品赏。

赵景深

一九七九年二月于上海

四川竹琴简述

一

四川竹琴是由散文和韵文互相交织的一种地方曲艺，有说有唱，为群众熟悉。

据老艺人谈：它源出于河南，何时流入四川，一时尚难查考。清初时，四川的一些城镇和水陆码头，已有“渔鼓筒”出现，演唱者多为道人，往来街头巷间之间，流动演唱，有《二十四孝》等节目，唱的是“玄门调”、“南音调”，作为劝世的说教。至光绪年间，始有非道流的艺人演唱，由街头进入烟茶酒馆，坐堂演唱，初名道情，唱的多为戏文，大部分是《列国志》及《三国演义》上的故事，如《百里认妻》《伍员渡芦》《漂母饭信》《华容释曹》《白帝托孤》等节目。

竹琴这个名称，大约始于清末民初，因其主要乐器是一根去节的竹筒，故而得名。四川梁山曾举行过竹琴大会，参加者有千余人。演出后，经过公众评选——评词、评调、评板，选出三根半竹琴，即杜成辉、孙成德、赵高峰、梁佩然（半根）四人。杜成辉是清末举人，收集竹琴词本很多，对竹琴艺术颇有研究，以票唱为乐，不公开做艺。孙成德是广安火神庙道人，曾在川北一带演唱竹琴，以艺布道。赵高峰是位艺人，以唱竹琴为业，在重庆、川东一带做艺。梁佩然人称梁

半根(他的艺术比前三人都差,只抵半根竹琴之意),虽唱竹琴,但不做艺。梁山竹琴大会的举行,扩大了竹琴在人民群众中的影响。一九二五年前后,竹琴开始在较固定的书馆里演出。成都少城的锦春茶楼,重庆江北的大观茶园,便是当时演唱竹琴的书馆。在此两处演唱的名艺人有:蔡觉之(外号蔡瞍瞍)、贾瞎子(即贾树三)、赵高峰、吴玉堂、吴金安、崔洪兴,后继者有萧湘泉、邓梓乔等人。演唱的节目除三国、列国段子外,尚有《琵琶记》、《铡美案》、《白蛇传》、《花木兰》等。之后,竹琴书馆日益增多,演唱者也多以此为职业了。

抗日战争爆发以后,由于帝国主义文化大量侵入四川,反动统治阶级对民间艺术的一贯摧残,艺人内部分裂,竹琴开始衰落,加之名老艺人相继去世,缺乏后起之秀,到一九四九年底四川解放,全川演唱竹琴的知名艺人,据我所知不过十数人了。可以说这是竹琴兴衰的一个历史缩影。

竹琴的主要乐器,是一根长约三尺、直径约二寸粗的去节竹筒,筒上刻有花草(也有不刻的),作为装饰,一端蒙着鱼皮(或猪的小肠膜),手指敲打鱼皮,发出清脆声响,称为渔鼓。另有一对长约二尺余、宽约一寸的竹板,称为简板,有的板端还挂有碰铃。艺人敲着渔鼓、简板,在一定的节拍和声腔中说唱。但技巧熟练的艺人,运用这简单的乐器,能打出有意境的艺术效果。一九五一年去世的全川著名艺人贾树三,在演唱《临江赴宴》关羽过江一段时,能打出长江的波澜壮阔、浪拍船头、风吹旗响的音响效果;在《单骑救主》中又能打出千军突进、万马奔腾、刀枪剑戟格斗时的音响效果。这种高明的打击技巧,不但有助于刻划人物性格和渲染环境气氛,还可以诱导观众的想象得到欣赏的愉快。

竹琴的演出,一般常见的是由一个人坐着演唱,词中角

色按生、旦、净、末、丑分类，人物的嘴脸、服饰、性格、思想感情以及环境气氛的描写，都靠演唱者一人以不同的声腔有区别地表现出来。这种演唱形式，要求演唱者需具有较高的艺术修养和语言表达能力。过去在成都也曾见过有五人坐唱的形式，生、旦、净、末、丑各类角色，分别由一人担任演唱；除一人坐中间掌握渔鼓、筒板外，其余分坐两边，增加了梆子、碰铃、檀板等辅助乐器，但这种近似戏曲坐唱的形式在其他地区是不多见的。

竹琴的唱腔，从早期的“玄门调”、“南音调”，经过长期的发展和演变，逐渐丰富。在节奏方面，主要有一字板、二流板、三板、占占板等。一字板较慢，宜于平叙。二流板稍快，宜于解说。三板（又称快板）和占占板，宜于表现激烈、紧张的情景。在腔调方面，主要有甜腔、阴调、苦平腔、怒腔、笑腔、谈腔、扫腔之分。甜腔用来表现喜悦、兴奋。阴腔和苦平腔用来表现悲愁、哀怨。怒腔用来表现气愤。笑腔分生、旦、净、末、丑各类，随人物的性格、感情而变化。谈腔又称讲口，用来表现各种人物的不同语调。扫腔艺人称为收尾子，它的作用有二：一是插在接腔和讲白之间，一是用以煞尾。为了内容的需要，唱腔中有时还夹用“满江红”“扬叠断”“月调”“莲花调”“金纽丝”“银纽丝”等曲牌。这些曲牌，大多是从流行四川的兄弟曲种扬琴和清音中吸收进来的。节奏和腔调的结合，构成了竹琴唱腔的独特风韵，既有地方色彩，又有民族特点。

竹琴的流派，自民初起，就有扬琴调与中和调之分。扬琴调的创始者贾树三（一八九四——一九五一），回族人，祖居成都，三岁双目失明，跟竹琴名艺人蔡觉之学艺，成名后人称贾瞎子。他在青年时期，曾向四川扬琴名家李莲生学

艺，行腔走韵，一字不苟。扬琴音乐在节奏上以七眼一板为主，较之竹琴以三眼一板为主要复杂、委婉、细致得多。他的竹琴唱腔吸收了扬琴的长处，又揉进了川剧名家康芷林、贾培之、萧楷臣的行腔艺术，融会贯通，自成一格，善于刻画性格复杂的人物的思想感情，描绘多种多样的环境气氛，丰富了竹琴的艺术表现手段，深受群众的欢迎。后来学习和继承他的艺术流派的竹琴艺人逐渐增多，被称为成都派。特点是：以唱腔见长，华丽细致，韵味深厚，优美动听；有时可以突破板眼限制，比较灵活自由。中和调是竹琴的老腔（艺人称为正宗竹琴），板眼限制很严，唱腔朴素，粗犷而有气势，极富四川口语的特色，流行川东一带，故称川东派，代表艺人是重庆北碚的吴玉堂。

二

竹琴的传统节目相当丰富。据我见到的词本有：

三国志：六十四段。

列国志：三十三段。

琵琶记：蔡伯喈与赵五娘事，十二段。

绣襦记：郑元和与李亚仙事，十段。

清风亭：雷打张继保事，四段。

铡美案：包文正铡陈世美事，八段。

白蛇传：许仙与白素贞事，四段。

红袍记：刘智远与李三娘事，十二段。

三孝记：姜诗休妻事，六段。

三元记：王春娥与薛广事，六段。

玉蜻蜓：徐元宰庵堂认母事，四段。

珍珠塔：方卿与翠娥事，十段。

黑虎缘：韩世忠与梁红玉事，六段。

花木兰：花木兰从军事，四段。

兴汉图：吴汉杀妻事，三段。

回龙传：薛平贵与王宝钏，十段。

古玉杯：雪艳刺汤勤事，四段。

百宝箱：杜十娘投江事，二段。

以上均是大书。还有一些独立的小段：王祥卧冰、处道还姬、三难新郎、红娘传书、宝玉探病、醉打山门、武松打店、明皇惊梦、大审苏三、坐楼杀惜、活捉三郎、花子骂相、秋江赶潘、芦花记、浔阳江、王母寿、湘子寿、玉祖寿、长生丹、百子岩、渔家乐、蓝桥会、引凤楼、七仙姬、洛阳桥、孟姜女、度文公等四十余段。

这些节目，从内容看，民主性的精华是主要的，自然也带有不少封建糟粕。一般说来都具有艺术性：人物鲜明，结构严谨；描写细致，语言生动，是一宗可贵的值得研究的曲艺艺术遗产。

竹琴的词本，按其体例来说，是由散文和韵文两种文体交织组合的一种民族形式的说唱文学，以散文解说，韵文歌唱。散文接近口语；韵文的句式，基本上是七字句或十字句。它以第一人称代言体为主，以第三人称叙述体为辅，说唱人物和故事，抒情写景，夹叙夹议，生动灵活。这种说唱形式，既有别于戏曲，又能使演唱者和听众之间进行直接的艺术交流，内容和形式达到了和谐统一。演唱者可以进入角色，为角色代言；也可以跳出来，以演唱者的身分，评论书中人物和事件，交代前后情节发展的脉络，描写高山流水、茅村野店、风云雨雪、刀光剑影等客观环境，从中表达出演唱者或听众的爱憎感情，并且往往带有幽默的风趣。丰富

的艺术表现手段,是为了表现丰富的生活内容。试看《华容释曹》中关羽上路的一段描写:

关云长提刀上马急奔驰,
小阳天气雨如丝。
绿袍绿铠绿锦辔,
关字高悬绿绣旗。
五百儿郎摆成队,
东风呼呼送马蹄……

写得有情有景,有声有色,有气势,有行动,有形象,给欣赏者以丰富的联想。

再看《临江赴宴》的结尾:

关云长挂帆破江雾,
岸上留下鲁大夫。
悔不该乔府去打赌,
临江亭中今受辱。
叫儿郎悄悄散队伍,
无颜回朝把旨复。
鲁子敬长吁短叹心踌躇,
一棋走错满盘输。

以幽默诙谐的语言,嘲弄鲁肃的失算,衬托关羽的机智,对人物心理状态的描写颇能传神。这种描写,既是客观的再现又是演唱者的主观表述,既耐人寻味又符合角色的心情。

又如《火烧赤壁》中,程昱发现黄盖来船有诈,提醒曹操须加防范;曹操自矜过甚,不听程昱之言。演唱者在此处插进两句评语:“堪笑孟德见识浅,不识黄盖巧机关。”点醒听众注意事态的发展,又反映出听众欣赏时的心理活动。最后火攻的大段描写,则完全是演唱者的描述,绘声绘色,引

人入胜。这种艺术表现手法，在结构情节、刻画人物诸方面，都有方便之处；作为艺术技巧来看也是高明的，值得我们借鉴。整理时为了便于区别，词中凡是以第三人称叙述的地方，都标明一个“表”字。

竹琴词中开头的“报板”，都是第三人叙述体，一般是八句。它有时象是一段节目的内容介绍，有时又象是对一段故事或其主要人物的评语，类似古典戏曲剧本开头的“报场”，起到点题的作用。

三

研究和整理竹琴《三国志》这部大书，是五十年代初在党的领导和重庆市文化部门的支持下进行的。我看到的词本有六十四段，其中有：清光绪十九年（一八九三）成都志古堂、二酉山房和重庆坊间木刻本，有成都贾树三、北碚吴玉堂、涪陵王伯勋、内江严树荣、绵阳易九洲、忠县姜维新、宜宾李清华、重庆萧湘泉等艺人手抄本。按《三国演义》的回目顺序，第一段为《桃园结义》，最末一段是《孔明归天》，基本上包括了演义中的主要人物和故事。据老艺人谈，过去约有百段左右，可惜已经散失，有待今后继续调查、收集。就已见到的词本看，由于口传心授的关系，有的残缺不全，有的情节芜杂，且多异本，互有优劣。整理时，本着党的“百花齐放，推陈出新”的方针，从抢救遗产出发，先汇集各种木刻本、手抄本、演唱本，再参照史书及《三国演义》，比较分析，取长补短，求同存异，择优入选，并在文字上作了些必要的删节和整理，几经斟酌，费时三年，于一九六二年大体上整理出一个比较完整的材料。这本《竹琴三国志选》就是在这个材料的基础上，得到赵景深先生的帮助，选编出二十四个

段子，辑成一集，以供读者和研究者欣赏、研究。

三国故事，在我国民族民间说唱文学的艺苑中是久具传统的，唐时已有说三国故事，北宋时有专说“三分”的职业艺人，元刊有《全相三国志平话》。它之所以被采用作为说唱文学题材，推其原因，不外是三国这一历史阶段，政治上呈现出错综复杂的矛盾斗争，涌现出许多足智多谋、骁勇善战的杰出人才，可以引起人们的普遍兴趣；同时也因为《三国演义》章回小说问世之后，在国内外的广泛流传和巨大影响所致。鲁迅先生在他著的《中国小说史略》中曾扼要地指出：“说《三国志》者，在宋已甚盛。盖当时多英雄，武勇智术，瑰伟动人，而事状无楚汉之简，又无春秋列国之繁，故尤宜于讲说。”《三国志》所以成为四川竹琴的一部大书，我想这是一个重要因素，是有渊源可寻的。

这本选集中的段子，总的说来是各具特色的，大致可以看出竹琴艺术表现手法的多样性。它们虽然取材于《三国演义》，但并不是简单的复述，而是在艺术上有所创造与丰富，具有民间口头文学的若干重要特点。赵景深先生在序言中已有所论述。我只补充两点如下：

（一）竹琴段子在人物刻划和故事铺叙方面，往往较《三国演义》的有关回目更为集中、细致。例如《公台骂曹》，就是将演义中前后数回的有关情节串连起来，加以穿插、剪裁而写成的，使陈宫的性格更为鲜明突出，故事更为紧凑。再以刘备到隆中求访诸葛亮为例：史书上不过“凡三往乃见”五个字，演义中发展成为长达五千字左右的一个回目，而竹琴则将这个故事衍述为《初顾茅庐》、《踏雪访贤》、《隆中对策》三个段子，对刘备、关羽、张飞的性格刻划有很多发展；其中对张飞的描写愈见精彩，往往通过一两句话，便能突出

其性格特色，竭尽传神之妙；情节的穿插也更富有戏剧性。

再如赤壁鏖兵的故事，本是演义中最精彩的篇章之一，但竹琴《火烧赤壁》的结构、布局，却又和演义有较大的不同，繁中择简，错综有致；其中对孔明、周瑜、曹操三个主要人物的刻划，既有史实所据，又有人民创造，笔机神理，造妙天然。又如：孙权表刘备为荆州牧，乃惧曹操之计；曹操封周瑜为南郡太守，欲使孙、刘两家自相吞并，在演义中（第五十六回）本是孔明首先看出来的，但在竹琴《三气周瑜》中，却改为鲁肃先识破。周瑜明知曹操所用之计已被鲁肃看破了，可是他在这位长者面前，为了表示自己的过人之智，佯装不知，含混应之，使得鲁肃有“只为荆襄七郡地，叫吾来往受驰驱，此行尚未知底细，都督神机使吾迷”之感，在机智中表现了鲁肃的憨厚，并非胸无主见之人，由鲁肃的感叹反衬出周瑜狭窄的心胸。其他如在战争场面的描写中，除了调兵遣将及场景的铺叙外，始终将主要人物置于尖锐冲突的中心，从行动中去刻划人物：《庞统献环》中的庞统和蒋干，《威斩华雄》中的关羽，《玄德哭诏》中的刘备，《青梅煮酒》中的曹操等，都是栩栩如生、神形毕肖、各具色彩的典型人物，在艺术形象的塑造上为我们提供了不少可贵的经验与方法，显示出历代艺人继承、创造和人民欣赏积累的成果。

（二）竹琴段子在语言艺术方面，既保留了《三国演义》文学语言的本色，又不生搬硬用，而是巧妙地 and 四川口语相结合，活泼生动，机智清新。且看《华容释曹》中两个曹军士卒的对话：

甲：伙计，是倒是呀！你看前面有数处烟火，倘无伏兵还则罢了；若有伏兵，哧，你我才好有一比哟！

乙：好比何来呀？