

關德棟 李萬鵬 編

聊齋志異說唱集

關德棟 李萬鵬 編

# 聊齋志異說唱集

上海古籍出版社

聊齋志異說唱集

關德棟 李萬鵬 編

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 號)

新華書店上海發行所發行 江苏如东印刷廠印刷

開本 787×1092 1/32 印張 12.125 字數 242,000

1983 年 11 月第 1 版 1983 年 11 月第 1 次印刷

印數: 1—19,500

統一書號: 10186·404 定價(六): 1.00 元

## 前 言

蒲松齡的名著《聊齋志異》問世之後，廣泛流傳，其中有不少思想內容健康、人物形象鮮明生動、故事情節委曲完整的篇章，曾先後被改編再創作爲鼓曲書詞行世，形成了一批爲廣大羣衆喜聞樂見的民間說唱「志目」，是稱「聊齋故事說唱」。

說唱「志目」是《聊齋志異》的一種普及形式。它以通俗文藝特有的藝術手段，給一般文化水平低下的人們掃除了文字上的障礙，使廣大羣衆極大程度地滿足了欣賞聊齋故事的渴望，成爲羣衆文化生活的一種重要補充。它以自己顯著的藝術特色，流行街衢里巷、書壇歌場，使人們在從中領略原作意趣的同時，得到了鼓曲藝術美的享受。因此，這些通俗說唱作品，不僅在羣衆中具有相當深厚的基礎，而且在我國文藝發展史上也具有不容忽視的價值。它是我國文學藝術寶庫裏一份珍貴的遺產。

據見于文字的材料統計，現存各種傳統說唱「志目」共有一百七十多個，涉及到的說唱形式主要有俚曲、子弟書、單弦牌子曲、鼓詞、寶卷、彈詞和評書等。由於歷史上的原因，說唱「志目」像其他民間文藝一樣，一向被認爲是「卑不足道」、「不登大雅之堂」的俗曲，一般只能

在社會中下層流傳，在藝人記憶裏保存，較少有刊本傳世。民間偶有記錄傳抄，往往也不被藏書家們注意，日久天長，逐漸散失無聞。只是到了近世，它們的價值和作用才越來越受到人們的重視；這些長期被湮沒的鼓曲書詞，才又陸續被挖掘出來，整理刊行。《聊齋志異說唱集》的輯錄，就是爲了滿足藝術欣賞和學術研究這種日益增長着的需要而做的工作之一。

最早把《聊齋志異》改編爲通俗說唱的是蒲松齡自己。大約在《聊齋志異》初具規模之後，他曾有一段時間致力於通俗濟世之作，其中包括採用民間曲調和當地口語編寫成的一些獨具一格的俗曲，即所謂「聊齋俚曲」。這些敘事或移作代言的雜牌子曲和雜調戲曲，見于雍正三年（一七二五年）張元撰寫的《柳泉蒲先生墓表》碑陰開列的名目，計有戲三出，俚曲十四種（實應爲十五種），其中有七種俚曲，顯然是由《聊齋志異》翻改而來的說唱「志目」。它們是：

《姑婦曲》一冊，曲演《珊瑚》故事；

《慈悲曲》一冊，曲演《張誠》故事；

《翻魔殃》一冊，曲演《仇大娘》故事；

《寒森曲》一册，曲演《商三官》和《席方平》故事；

《禳妬咒》二册，曲演《江城》故事；

《富貴神仙曲》後增改爲《磨難曲》二册，曲演《張鴻漸》故事。

《聊齋志異》原是思想性和藝術性都極有成就的作品。作者生前，書稿即已在其知識分子階層的朋友中間流傳，並且得到清初詩人王士禛（漁洋）等輩的賞識和推重，應該說是頗具聲譽的了。那麼，蒲松齡爲什麼又把它翻改成爲當時文人所不齒的俗曲呢？這從他兒子蒲箬撰寫的《故顯考歲進士候選儒學訓導柳泉公行述》裏可以得到一些啓示。《行述》說：

如《志異》八卷，漁搜聞見，抒寫襟懷，積數年而成。總以爲學士大夫之針砭，而猶恨不如晨鐘暮鼓，可參破村庸之迷，而大醒市嫗之夢也。又演爲通俗雜曲，使街衢里巷之中，見者歌，而聞者亦泣。其救世婆心，直將使男之雅者、俗者，女之悍者、妬者，盡舉而匍于一編之中。嗚乎！意良苦矣。

顯然，俚曲之作並非「遊戲」筆墨，而是通俗勸世之詞。作者的用意在于使《聊齋志異》走出書齋案頭，到羣衆中去發揮更大的教育作用，以彌補《聊齋志異》的不足。

由於《聊齋志異》是用文言文寫的，一般文化水平不高的人不易領略；對廣大長期被剝奪讀書受教育權利的勞動羣衆來說，閱讀原作困難就更大了。作者從勸人警世的觀點出發，清楚地認識到這一缺憾。所以「總以爲學士大夫之針砭，而猶恨不如晨鐘暮鼓，可參破村庸之

迷，而大醒市嫗之夢」。作者長期生活在民間，親眼見到民間說唱藝術對廣大羣衆巨大的吸引力，于是便利用民間說唱形式把《聊齋志異》翻改爲通俗俚曲，「使街衢里巷之中，見者歌，而聞者亦泣」，從而收到更廣泛的教育效果。

事實正像作者的意圖一樣，俚曲在羣衆中傳唱開了。從《姑婦曲》開場詩裏的「二十餘年老友，買來矇婢樂萱親，惟編姑婦一段曲，借爾弦歌勸內賓」來看，它們一問世就是場上曲，後來更有許多盲藝人身背三弦串鄉演唱；一直到抗戰前，山東淄博地區還出現過一個名叫劉盾子的著名俚曲藝人。

繼俚曲之後出現的說唱「志目」是平話。目前知見的早期作品有刊於乾隆之前的《醒夢駢言》。該書題「蒲崖主人偶輯」（另本題「菊畦主人偶輯」），別題「守樸翁編次」。這書的出現，想必此前已有平話形式的「志目」在羣衆中間流傳，而後才被輯錄整理成話本集。

我國的說書藝人，向有改編和移植的傳統。許多曲目都來自羣衆喜愛的文學故事，各曲種間更相互影響，輾轉移植比較普遍。《聊齋志異》早在未刊之前，稿本就「人競傳寫，遠邇借求」。隨着抄本的傳播，民間故事形式的「聊齋杈子」也在人們的口頭上流傳開了。這種現象不能不引起說書藝人或通俗讀物作者的注意。他們經常生活在社會的基層，不難發現《聊齋志異》一書對廣大羣衆有多麼大的藝術魅力，自然會迅速作出反映，改編或移植某些「志目」爲通俗書詞，

以饗聽衆和讀者。由《醒夢駢言》的刊刻年代推測，大約在雍正年間，這類平話就已經產生。

蒲崖主人，又號菊畦子，生平不詳，可能是蒲氏的族人。他輯錄的《醒夢駢言》計十二卷，每卷一回，每回演一「志目」。現將具體回目開列如下：

- 第一回 假必正紅絲夙繫空門 僞妙常白首永隨學士 演述《陳雲棲》故事；
- 第二回 遭世亂咫尺拋鸞侶 成家慶天涯聚雁行 演述《張誠》故事；
- 第三回 呆秀才志誠求偶 俏佳人感激許身 演述《阿寶》故事；
- 第四回 妒婦巧償苦厄 淑姬大享榮華 演述《大男》故事；
- 第五回 逞凶焰欺凌柔儒 釀和氣感化頑殘 演述《曾友于》故事；
- 第六回 違父命孽由己作 代姐嫁禍自天來 演述《姊妹易嫁》故事；
- 第七回 遇賢媳虺蛇難犯 遭悍婦狼狽堪憐 演述《珊瑚》故事；
- 第八回 施鬼域隨地風波 仗神靈轉災爲福 演述《仇大娘》故事；
- 第九回 倩明媒但求一美 央冥判竟得雙姝 演述《蓮城》故事；
- 第十回 從左道一時失足 納忠言立刻回頭 演述《小二》故事；
- 第十一回 聯新句山盟海誓 詠舊詞璧和珠還 演述《庚娘》故事；
- 第十二回 埋白石神人施小技 得黃金豪士振家聲 演述《宮夢弼》故事。

這幾篇「志目」的內容，多是有關家庭、兒女的世俗故事，略帶神話色彩。它們在一定程度



上揭露了封建禮教的罪惡和世風的窳敗，同時還大膽地歌頌了青年男女爲追求愛情自由的鬥爭精神。作爲平話藝術，故事鋪衍得體，語言簡明酣暢，均有可取。與俚曲「志目」相比，二者的取材頗多類似之處，但《駢言》裏却没有像《寒森曲》那樣明顯影射時政的篇章，也缺乏像《磨難曲》那樣再創造的魄力，這可能與改編者或輯錄者的藝術見解有關。

《醒夢駢言》裏的「志目」也不盡與現在通行本《聊齋志異》相同。例如，第十回的故事情節顯然脫胎于《小二》，但是平話的背景却把徐鴻儒起義移作唐賽兒起義，又把主人公趙小二、丁紫陌改爲曹珍姑、王子函。這種改動，不無原因。有人據此「頗疑作者改寫平話時係據當時傳抄本」，值得研究者的重視。

另有咸豐年間刊本《刪定二奇合傳》四十回，本是《拍案驚奇》和《今古奇觀》的合選本，其中却也兩見「志目」，即卷十四的第三十四回「曾孝廉解開兄弟劫」，演《曾友于》事；卷十五的第三十六回「毛尙書小妹換大姊」，演《姊妹易嫁》事。一說這兩篇作品就是《醒夢駢言》的第五、六回。《醒夢駢言》又名《醒世奇言》，從「奇」字着眼，《二奇合傳》的刪定者選取其中的兩篇補入書中也是可以理解的。

從「聊齋杈子」到平話的發展，爲後來的「聊齋評書」開闢了廣闊的道路。至同、光年間，「聊齋評書」就在京、津一帶相當流行了。說「聊齋」者，自成「演義」一派，並且出現了德月川、張智

蘭、單長德、董雲坡、陳士和等名家。僅陳士和一個人，據傳就說過五十多段「志目」，從已整理出版的《夢狼》等十三段故事來看，藝術水平是相當高的。在清末民初有些報刊，像《新報》、《羣強報》等，還闢有「白話聊齋」、「講說聊齋」專欄，刊登過《紅玉》、《細侯》、《青娥》、《仙人島》等數十個通俗「志目」。這些作品大部分是約請有寫作能力的評書藝人撰寫的，張智蘭就曾應《新報》之約，主持過「白話聊齋」一欄，所寫作品很有評書特色。

上述俚曲、平話、評書等作，一般篇幅較長，而且解放前後已有刊本行世，本集不再收錄。其中有的作品，像蒲松齡的《聊齋俚曲》，我們準備另行校點印行。

## 二

從質量上來看，子弟書裏的「志目」，藝術成就最爲突出，現存作品十六種，幾乎全是中、晚期子弟書的佳作。

子弟書是乾隆年間開始盛行的一種鼓詞，它源于滿族的民間說唱，因曾爲八旗子弟所擅場，故名「子弟書」，亦稱「清音子弟書」。同、光間的曼殊震鈞在《天咫偶聞》裏說：

舊日鼓詞，有所謂子弟書者，始創于八旗子弟，其詞雅馴，其聲和緩，有東城調、西城調之分，西韻尤緩而低，一韻紆綳良久。

東城調又稱東韻，其曲調音節類似戲曲裏花部的高腔，宜於演唱沉雄闊大、慷慨激昂的故事。西城調又稱西韻，其曲調音節類似戲曲裏雅部的崑腔，宜於表現婉轉低迴、纏綿悱惻的情緒。乾隆時的羅松窗、嘉慶時的韓小窗的作品，可爲早期子弟書的代表。當時影響較大的是西韻，所以嘉慶二十二年（一八一七年）刊得碩亭的《京都竹枝詞》（又名《草珠一串》）裏有「西韻悲秋書可聽」之句。稍晚，有石玉崑者又創巧腔，人稱「石韻」。他到天津演唱，其技又得名「京子弟」。但是，子弟書並不屬於「子弟」專有，所謂「生意」者，也出現過一些名家，像王心遠、趙德璧等盲藝人，都聲價極昂。乾隆時唱東城調的趙先生，據說每演出一次要二十兩銀子，這只有後來的石玉崑的聲價才能和他相比；還有「水滸王」、「醉郭」等，也都是著名的子弟書民間藝人。

富察敦崇在《燕京歲時記》裏說：「子弟書音調沉穆，詞亦高雅。」蔡繩格在《金臺雜俎》裏也說，子弟書「詞婉韻雅，如樂中琴瑟，必神閑氣定，始可聆此」。這裏給人們的印象，彷彿子弟書是一種曲高和寡的雅樂，是一種王公府第堂會上的玩意兒。其實，它的曲詞不盡高雅，大部分還是雅俗共賞的。所以從清代中葉以來就一直深受廣大羣衆的歡迎，在北京、天津、瀋陽一帶尤爲盛行。它後來的衰落，並不在於曲詞高雅，而是因爲唱腔繁難，教習不易，又加上光緒末年新興曲種在京、津等地競相出現，改變了聽衆的欣賞趣味，作爲一個曲種，它才逐漸在新聲競奏的曲壇上消失。但是，子弟書的曲詞却並沒有因之泯滅，許多作品在京韻大鼓、梅花大鼓、梨花

大鼓、奉調大鼓、河南墜子等曲種裏又得到了新生。

子弟書的內容主要來自戲曲、小說，部分取材於當時的社會生活，改編作品占有極大的比重。其中，「聊齋故事」的數量稍遜于「紅樓」，約和「三國」、「水滸」的篇目相當。這些「志目」作品絕大部分是抄本，除《瑞雲》外，均見於百本張《子弟書目錄》著錄，但百本張抄本却沒有車王府抄本傳世的數量多。它們的作者及成書、傳抄的年代，均無記載，目前已很難考察。從鶴侶氏的《集錦書目》裏不見「志目」這一現象來推測，作品的寫作年代大約都在道光之後。又從子弟書的開頭和結尾常嵌有作者的別號或齋名這一現象來看，《聊齋胭脂傳》三回，結尾有「漁村寫罷胭脂傳」之句；《綠衣女》二回，開頭有「這些時，竹窗春暖無一事」之句；《鳳仙》三回，開頭有「煦園無事閑潑墨」之句，作者約略可考的也只有漁村、竹窗和煦園三人。

漁村，生平不詳，約生活在道光、咸豐年間，可能是山東人，有子弟書《胭脂傳》、《天台傳》兩種。竹窗，生平不詳，有子弟書《綠衣女》等兩種。煦園，生平不詳，約生活在同治、光緒年間。從《花叟逢仙》裏的「煦園氏公餘偶遣憐香筆」之句來看，他可能在清政府裏當差，編有子弟書《羣仙慶壽》、《攜曹》、《鷓鴣》、《鳳仙》等八種，是子弟書晚期的作家之一。他不僅自己編寫，而且還改訂過子弟書十四種，其中包括無名氏的「志目」十種，即：《葛巾傳》、《秋容傳》（《小謝》）、《大力將軍》、《馬介甫》、《鳳仙傳》、《陳雲棲》、《顏如玉》（《書癡》）、《嫦娥傳》、《蓮香傳》、《俠女》各一回。

據說，這十個「志目」都是子弟書中期作品，原作出自一個人的手筆。除上述十三種「志目」外，還有《鍾生》三回、《姚阿繡》三回和《瑞雲》殘存兩回，作者則無可考。

傅惜華先生在《子弟書總目》裏曾著錄過一篇《續黃梁》。他的根據是《集錦書目》有「長隨嘆說，笑他們不醒這蝴蝶夢黃梁」一句，「黃梁」當是書名，因而疑譜《聊齋志異》中《續黃梁》一篇。不過，在沒發現《續黃梁》作品前，這一子弟書「志目」只能存疑。

子弟書多是分回演唱的，短者一回，長者十數回，甚至多達數十回。因為它的音調沉穩、和緩，有時一韻紆綦良久，所以每回的篇幅較短，一般不超過一百句。其體制結構是：每回由十番組成，每番有八句或十句唱詞，開頭的一番或兩番，類似七言律詩，稱爲「詩篇」，或稱「頭行」，以後幾番全是以七字句爲基礎而增添襯字的上下句，句式比較靈活，隔句押韻，韻腳講求平仄。它的曲詞，敘事簡潔，抒情細膩，造句工巧，唱起來琅琅上口，起伏有致。改編的「志目」作品，多是一回體的短篇，長者不超過三回，它們充分體現了子弟書的藝術特色。

子弟書「志目」基本忠于《聊齋志異》原作，極少借題發揮。但是它們的主題思想和故事情節，又不盡與原作相同。像《胭脂》，原作的重點爲折獄，是一篇公案小說。單弦牌子曲的改編者就將此「志目」定名爲《胭脂判》，不僅鋪述了施愚山審案的詳細情況，而且全文引述了原作的判詞。子弟書《胭脂傳》則是以胭脂的愛情悲劇爲重點，胭脂是曲中的主人公，故事情節也是圍

繞胭脂展開的。改編者並沒有拘泥於原作的故事情節，讓王氏在胭脂家中登場，二人相送出門；而是「佳人不愛閨中坐，移動金蓮到了大街。撞見個風流王家少婦，她二人是閨中密友兩無猜」。這個改動，既符合了一個思春少女的思想和舉動，又大大地節省了敘事筆墨，留下篇幅鋪敘胭脂擇婿、思婚等情節。以後情節重點在展示胭脂的悲劇性格和悲劇結局，與此有關的，像思鄂、拒奸等，則鋪述得淋漓盡致，而佔原作三分之二篇幅的毛大凶殺、鄂生和宿介蒙冤、施公覆審等情節，在子弟書裏却佔不到三分之一。這樣處理材料，顯然重點不是釋冤覆盆，簡化了的折獄過程，在此只不過是促進了悲劇的最後完成罷了。結尾看來好像是有情人終成眷屬的喜劇，實際上却是一場難以名狀的大悲劇。改編者沒有採用原作「生感其眷戀之情，愛慕殊切」的內容，這就有意無意地宣告了這個奉官斷配的最終結局是個悲劇。

除此以外，像《馬介甫》、《鳳仙傳》、《秋容傳》、《大力將軍》、《綠衣女》等的改編也都很有特色。改編是一種再創造，把文言作品改編為通俗說唱是一種更為艱苦的再創造。它不僅有主題、情節、語言等的變化，而且創造形象的手段也各有特色。子弟書的人物形象是鮮明生動的，它既有靜態的刻劃，又有動態的描寫，更突出的是于感情細微之處見精神。

子弟書的語言特色是敘事質樸簡潔，抒情狀物絢麗多姿。特別是開頭的詩篇，一般都對仗工穩，很像一首首七言律詩。

三

從數量上來看，演述「志目」最多的曲種是單弦牌子曲。據目前掌握的材料初步統計，現存曲目共有六十七個，作品至少也有七十多本。

單弦隸屬於八角鼓系統，它是由岔曲中插入時調小曲、地方戲曲和鼓曲而組成的雜牌子曲。署名「逆旅過客」編輯的《都市叢談·八角鼓》條裏說：

八角鼓者，相傳爲前清定鼎時凱歌之詞，後以三弦隨之，名爲「岔曲」。……由岔曲內又加添各種雜調，是爲「單弦兒」。

這是有關八角鼓裏岔曲和牌子曲形成過程的一般說法。其實，單弦的名稱出現較晚，它是隨着牌子曲出現一個人自彈自唱的單場演出形式而得名的，所以又稱「單弦牌子曲」。

八角鼓開始盛行的年代，約在十八世紀中葉。楊米人於乾隆六十年（一七九五年）寫成的《都門竹枝詞》裏曾說：

同樂軒中樂最長，開來軸子未斜陽；打完八角連環鼓，明慶新班又出場。

可見當時八角鼓盛行，已於「雜耍館」演唱。乾隆六十年刊刻的《霓裳續譜》裏收有各種岔曲一百四十八支，其中有五支已初具牌子曲的形式。到道光年間，八角鼓有了進一步的發展，不僅

技藝更加多樣化，而且鼓聲遍及大江南北，流傳也更爲廣泛了。梁紹壬的《燕臺小樂府·八角鼓》一首裏提到道光年間的八角鼓包括說書、唱曲、口技、戲法、雜技和滑稽等。該詩最後說：「由來此戲五方同，不及京師技最工。」可見北京以外，別處也有演出，邗上蒙人的小說《風月夢》裏就記有道光間揚州演唱八角鼓的情形。大約就在此時，八角鼓的演唱者們開始注意到《聊齋志異》一書在羣衆中的巨大影響，曾採用「志目」篇名，巧妙地聯綴成一些寫景抒情的「小岔」，作爲八角鼓開場時演唱的「脆唱」曲，以吸引聽衆。這類鑲嵌「志目」的岔曲，見于《小岔抄存》裏的就有《細柳垂小翠》、《聊齋志目》、《蓮香與紅玉》、《青梅爭紅豔》等四支。像《細柳垂小翠》一曲寫的是：

細柳垂小翠，春光滿江城，遍地的阿繡，錦瑟織成，粉蝶翩翩過長亭，丁前溪水莽草，在河間生。忽聽得鳥語鶯聲驚狐夢，農人農婦勸耕種，惟願苗生田子成。

這段僅有六十個字的曲詞，却容納了《細柳》、《小翠》、《江城》、《阿繡》等十九個「志目」，寫得活潑生動，不即不離，構思十分巧妙。「志目」岔曲不是簡單的文字遊戲，它對擴大《聊齋志異》的影響起過積極作用。其中鑲嵌的「志目」不一定都完全直接來自原作，有些可能來自當時歌場和劇場上流行的「聊齋故事」曲目和戲目，這對我們研究《聊齋志異》的影響和各種藝術形式的相互作用，也有一定的資料價值。



在岔曲裏，目前還沒有發現敘事「志目」，偶有涉及到《聊齋志異》內容的段子，如《嬌娜雪譚》之類，演述的也並非該「志目」的完整故事。它僅借某一人物或某一情節片斷生發開去，目的還是詠物抒情。

岔曲由「帶把」到「夾核」，逐漸形成了早期的牌子曲——「腰節」和「羣曲」，仍不見敘事「志目」。清抄本《悅目怡情》裏有一段《書名腰節》，第一句是「聊齋一塊匾，寫得是雙鳳奇緣」，「聊齋」在這裏還是以書目的形式出現的。此時不見敘事「志目」的原因，至少與它們的體制和曲牌有關。岔曲、腰節、羣曲之類，體制都比較短小，很難容納一個完整的故事；它們的曲牌音樂多以抒情見長，敘事受到一定的限制。像《書名腰節》的組織形式是在「岔曲頭」和「岔曲尾」中間，夾上了「南羅」、「羅江怨」和「倒推船」三個曲牌，每個曲牌只三句唱詞，每曲只用一番，而且音樂性較強，一般不能反覆用來敘事。在後來的單弦裏，「倒推船」也是每曲使用一次一番；「南羅」每曲使用一次一番或兩番；只有「羅江怨」在作了相應的改革以後，每曲才使用一次數番，但仍然保持較明顯的抒情色彩。

大約在十九世紀中葉，八角鼓裏才出現了牌子曲敘事「志目」。第一個編演這類曲目的，傳說是單弦的創始人隨緣樂。張次溪在《人民首都的天橋》裏說：

單弦爲附屬於八角鼓中的一種，又名雜牌子曲，是一種清雅曲藝。相傳開始編著的人是隨緣樂。曲