《踏摇娘》演变考论

罗世琴

【摘　　要】《踏摇娘》源自社会生活，随时代与社会变化不断进行艺术再造与加工，于唐代开元年间发展为较成熟的教坊剧目，今存文本以唐代《教坊记》《隋唐嘉话》《通典》所载最具代表性。检校诸本所记，则《踏摇娘》演变形式的重要阶段依次为：北齐前的踏歌抒情表演雏形，北齐时带有一定故事情节的“踏谣”叙事，隋末融入舞蹈、歌唱、审美等因素的“踏摇”综合表演，入唐后逐步定型过程中向《谈容娘》的表演形式靠拢并引发论争。虽然每一历时阶段的发展并不均齐，但总体上呈现出兼采多种艺术形式、调适于社会发展需求的渐进特点。

【关 键 词】《踏摇娘》；演变；文本

【作者简介】罗世琴，中国政法大学中文系。

【原文出处】《民族文学研究》（京），2020.4.103～112

《踏摇娘》取材于民间生活本事，至唐代发展为成熟的教坊剧，古今学人对其探讨与研究的视角不尽相同。围绕歌与戏的不同内涵，当代学者有以其为整个中国古典戏剧的滥觞，[①]认为这是“来自民间的歌舞戏”[②]；但也有研究认为它尚不可称为戏[③]，王国维指出“前此虽有歌舞，未用之以演故事，虽演故事，未尝合以歌舞；不可谓非优戏之创例也”，《踏摇娘》属“有歌有舞，以演一事”，是与古之俳优与汉以后“间演故事”最大的不同，故而“后世戏剧之源，实自此始”。[④]王国维由艺术演变视角析出歌、舞、故事情节等重要元素，指出《踏摇娘》在演进历程中的重要地位，但于其具体演化过程语焉不详。鉴于此，对《踏摇娘》的演变历程进行细致考述，追溯其由本事而不断进行的艺术再造与创新，考察社会因素在表演艺术方面的渐变作用，可为其历史定位提供依据与更新思考。

有关《踏摇娘》文本记载，以盛唐刘餗《隋唐嘉话》较早：

> 隋末有河间人，鼾鼻使酒，自号郎中，每醉必殴击其妻。妻美而善歌，每为悲怨之声，辄摇顿其身。好事者乃为假面以写其状，呼为踏摇娘。今谓之谈容娘。[⑤]

稍晚崔令钦《教坊记》所载，最为详尽且“字字值得注意”[⑥]：

> 北齐有人姓苏，鼾鼻。实不仕，而自号为“郎中”。嗜饮，酗酒，每醉、辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌。每一叠、旁人齐声和之，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。[⑦]

中唐杜佑《通典》所记又有不同：

> 踏摇娘生于隋末。河内有人丑貌而好酒，常自号郎中，醉归必殴其妻。妻美色善自歌，乃歌为怨苦之词。河朔演其曲而被之以管弦，因写其妻之

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

容。妻悲诉,每摇其身,故号"踏摇"云[8]。近代优人颇改其制度,非旧旨也。[9]

检诸以上唐代关于《踏摇娘》的重要载记[10],以下几处相异处尤值得关注:

第一,所记名称,有"踏谣"与"踏摇"之异。刘悚《隋唐嘉话》称"踏摇",崔令钦《教坊记》却称"踏谣",至杜佑《通典》又称"踏摇"。[11]"踏谣"与"踏摇",显然一强调歌,一强调舞,具体的表演形式不同。

第二,与"谈容娘"的关系扑朔迷离。刘悚《隋唐嘉话》称"今谓之谈容娘",意指二者为一剧;崔令钦《教坊记》则特地指出"或呼为'谈容娘',又非",认为"踏摇娘"与"谈容娘"不同;而杜佑《通典》则对此问题避而不谈,不予表态。结合"踏谣"与"踏摇"之别反观,称"踏谣"则否定与"谈容娘"同,称"踏摇"则肯定与"谈容娘"同,这就为辨析"踏摇娘"与"谈容娘"关系提供了线索。

第三,表达情感途径不一致。《隋唐嘉话》称妻为"悲怨之声"且"摇顿其身",《踏摇娘》就是为表现此"状"而进行的艺术表演;《教坊记》称妻因"衔怨"而"诉"事于邻里,再到"且步且歌"以称"苦",其后又出现与夫"殴斗""笑乐"等场面;《通典》则称妻所"歌""被之以管弦",有了一定的配乐,妻"摇其身"而"悲诉"。情感表达借助了不同的方式。

第四,所涉时间,有三个较为重要的纵轴线。《教坊记》称"北齐",《隋唐嘉话》《通典》均记为"隋末",且诸本都言及"今"或"近代"。

围绕上述问题,逐一考述,有助于探讨《踏摇娘》发展演变的历程及其演变过程中的艺术加工细节。

一、从踏歌雏形到"踏谣"叙事

《踏摇娘》取材于民间家庭矛盾本事,夫酗酒殴妻,妻"诉于邻里","时人弄之",予以简单的艺术加工,最初的"弄"带有明显的踏歌特点。

《说文解字》释"踏"为"践",释"践"为"履",段玉裁注:"履之箸地曰履。"[12]踏歌正是以着履践地的方式加强节拍的,节奏相对简单。《西京杂记》载戚夫人侍儿贾佩兰出宫后言及在宫内时所见踏歌便是如此:"十月十五日共入灵女庙,吹笛击筑,歌《上灵》之曲,而相与连臂,踏地为节,歌《赤凤凰来》。"[13]踏歌往往以群体参与为主,复沓而有力的节奏伴随着简单歌调的反复吟唱,其形式源自上古傩仪,至今尚存于我国部分少数民族聚集区域内。南北朝时期,踏歌所配歌调已经倾向于哀怨婉转的抒情特点。《隋书》载古流求国[14]的民间踏歌习俗:"歌呼蹋蹄,一人唱,众皆和,音颇哀怨。扶女子上膊,摇手而舞。"[15]北魏胡太后作《杨白花歌辞》追思故人,"使宫人昼夜连臂蹋蹄歌之,声甚凄断"。[16]尔朱荣曾"与左右连手踏地,唱《回波乐》而出"[17],尽显婉转率真的一面,其所唱《回波乐》,至唐开元年间已与《绿腰》《苏合香》等曲相类,成为"软舞"的代表,足见更注重抒情,与声"凄断"在情感表达上一致。今见与踏歌相关的唐诗,如顾况《听山鹧鸪》、刘禹锡《踏歌词》等,内容多关涉鹧鸪"其志怀南,不徂北"[18]之意。可见,从汉魏降至唐代,"踏歌"存有的一些明显特点:其一,强调"相与"而为的多人共同参与,在统一节奏下完成动作;其二,强调"踏地为节",有一定的舞的动作,但仅仅"扶""上膊""摇手而舞",节奏单一、动作反复,所配吟唱歌辞,也与复沓节奏相应而简单反复;其三,吟唱形式上,可"一人唱,众皆和",无须乐器伴奏,主要是徒歌;其四,歌调多婉转甚至"哀怨""凄断",以抒情为主。

以《教坊记》载《踏摇娘》中"旁人齐声和之"相关内容验之,则:其一,妻"诉""苦"于邻里,邻里称

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

妻“苦”，妻与“旁人”多人“齐声”相“和”而歌，正是统一节奏下的“一人唱，众皆和”；其二，所歌的歌辞内容只有简短的“踏谣，和来！踏谣娘苦！和来”几个词组成的句子，简单且“每一叠”中都以相同的内容反复吟唱，与“踏地(蹄)”的简单动作相配合；其三，简单内容反复唱“和”，侧重悲苦情感的抒发。不难发现，《教坊记》所载《踏摇娘》中“旁人”的唱“和”形式，主要沿承踏歌而来。一方面，汉代以降，踏歌一直都是较为普遍的抒发情感的艺术形式，另一方面，《踏摇娘》本意在引发对妻遭夫殴打的同情，从艺术效果上，踏歌的形式，“旁人”中也可能有一部分就是观众，观众可以也参与到唱和中，强化悲苦的主旨并引发观者的怜悯与共鸣。然而，仅《教坊记》如此记载，《隋唐嘉话》与《通典》均不提及“旁人”相“和”，说明踏歌艺术形式仅存于《踏摇娘》早期简单艺术加工后的雏形阶段，且《教坊记》于《踏摇娘》的表演形式追溯得最远。

尽管如此，《教坊记》称“踏谣”而不称“踏歌”，说明所记的《踏摇娘》表演形式不仅上溯至踏歌阶段，而且也包括继踏歌之后、较踏歌更复杂的阶段。与踏歌相比较，这一阶段更具表演特征。首先，参演人数进行了调整。更进一步强调妻作为贯穿始终的主人公，“旁人”群体参与应“和”与夫的出场以外，全程聚焦于妻的“诉”“苦”。其次，主人公的活动范围更为自由。脱离“连手踏地”的形式，独立入场，入场后以“行”配“歌”，“徐步”前行，步伐节奏与乐歌节拍相合。其三，主人公“且步且歌”，与出场步行节奏相合，较为缓慢，刻画其内心之“悲”。其四，叙事歌谣形式出现。通过“行歌”的方式“诉”产生悲情的主要过程，唱辞便自然加入了相应的叙事成份。于是，“行歌”以叙事歌谣为主，“步”“歌”相合，成为“踏谣”。《教坊记》称“踏谣”，有意强调了“徐步”行进与“行歌”。至此，主人公、叙“怨苦”的唱辞、配合“歌”辞的舒缓节奏与简单动作等，交织作用渲染“悲”情，观者不参与演出，表演者与观众有了明显区分。

对本事进行艺术改创后，《踏摇娘》由日常生活琐事上升至艺术表演。由注重抒情、众人参与的踏歌雏形，过渡到兼有一定故事情节的主人公“踏谣”叙事，以主人公唱辞为主，“间演故事”[19]，以“歌”演“故事”，从而区分了观者与表演者，形成《踏摇娘》表演形式渐变的第一个阶段。崔令钦《教坊记》取“坊间人”口述而成，所以对于演绎过程中的诸多细节问题，如角色扮演是由“丈夫”“著妇人衣”进行，取名以表演形式为主(“以其且步且歌，故谓之‘踏谣’”)，表现基调取唱辞内容为主(“以其称冤，故言‘苦’”)等，都进行了说明与解释，明显地可以看出是表演者视角的叙述。由于表演形式的渐变，很难区分形式或时间上的节点，故而一并记载。

二、从“踏谣”叙事到“踏摇”表演

尽管文本载记时间相去并不久远，《教坊记》专注于“踏谣”而《隋唐嘉话》《通典》却着重于“踏摇”。任半塘曾对此给予关注，辨称《教坊记》作“踏谣”“义甚周匝”，且“《通典》作‘摇’，必有所据，不能详”，但未进一步详细解析。[20]

细检文本，不难发现称“踏谣”着重于歌唱方式，而称“踏摇”则更强调身体动作，以“踏谣”或“踏摇”命名显然是因所强调的表演形式不同。“踏谣”的情感基调舒缓而平静，着力于冷静而悲情地“诉”“苦”说“怨”。夫醉酒动辄殴妻一事，经艺术加工，已成为具有一定情节的表演形式，整场表演通过“踏谣”的舒缓节奏与悲怨唱辞来诉说事由、表现妻

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

之悲凄，从艺术效果上，以缓慢深沉而又充满悲怨的氛围感染观众并引发同情。相较而言，称“踏摇”，则更关注配合歌唱时“摇(顿)其身”的强烈肢体动作[21]，强调诉说自身不幸遭遇时不管不顾、无法遏止的激动情绪与行为之“状”，基调不再舒缓且冷静理智，而是转向了激烈轩昂与慷慨悲愤，艺术效果上也更能煽燃观众的愤慨。“心情的激动要以动作来表现，就走到了舞蹈的境界”[22]。加入激烈的肢体配合动作成为“踏摇”，尽管仍是在一定节奏下配合的简单动作，但相对于“踏地”或“徐步”，已经是“通过一系列姿态的连续展现”而成的舞蹈艺术[23]，在表现人物、感染观者等方面起到了作用。

再看杜佑《通典》所载的“踏摇”，除“摇其身”的简单舞蹈动作外，还强调了河朔间“演其曲而被之以管弦”。“被之以管弦”，也即对妻所“自歌”的旋律与“摇其身”之“状”施以器乐配乐，由于配乐的基本格调、韵律节奏等必然与歌唱时身体摇摆的强烈动作相契合，也必然呈显出紧张激烈之状。“演其曲”，也即除唱辞与配乐之外，还加入了表现“妻之容”的舞蹈表演，因要配合歌、乐，舞蹈的动作并不一定复杂高难，但足以“演”出故事内容与情感。

加入“摇其身”“被之以管弦”以“演其曲”，说明《踏摇娘》已由简单诉说叙事更进一步推进到了歌、乐、舞的综合表演，从而由以“歌”演“故事”发展到以“歌舞”演“故事”，“故事情节与戏剧表演皆具备”[24]，发展为较成熟的艺术表演形式。

“舞者，乐之容也”[25]，舞蹈是与视觉感官相关的表现方式，一旦注重视觉，则妻之形貌也必然受到关注。《教坊记》只言夫“鼾鼻”之丑貌，不言妻的形貌，相应，间接强调了妻因“衔悲”而进行的“诉”，以突出叙事唱辞。《隋唐嘉话》以“踏摇”记的同时，又载妻“美而善歌”，视觉艺术性明显增强了。一方面，妻与夫在形貌方面形成强烈对比：妻貌美，夫却“鼾鼻”——貌之美丑相去甚远；另一方面，二人具体行为也形成鲜明对比：妻善歌，夫却不“仕”且假冒“郎中”身份，动辄酗酒、殴妻——行动上的美与丑对比明显。对妻之“貌美”“善歌”的艺术审美取代了对其所“诉”内容之悲的情感体验，不但整个故事的诉说效果没有消减，相反，增强了对妻遭遇的怜悯。

配合妻的容貌特点，在角色扮演方面也进行了调整。《教坊记》称妻的角色“今则妇人为之”与“丈夫著妇人衣”相应，强调了扮演者方面的改变。由男性演员“装旦”演出，也即“弄假妇人”，是“弄”中常用的扮演方式。《隋书·音乐志》载周宣帝宇文赟沉溺于杂伎百戏：“好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞相随，引入后庭，与宫人观听。”[26]俞樾以此为“弄假妇人之始”[27]。“弄”是汉代以来就流行的一种表演方式，俳优有“弄参军”等，称“弄”本就有戏弄之意，带有很强的娱乐性。入唐以后，这种演出形式曾一度流行，《乐府杂录·俳优》中记载，当时的俳优之嬉，有弄参军、弄假官(假吏)、弄孔子、弄假妇人、弄婆罗门等。

倘若仅从俳优逗乐的角度，“弄假妇人”的确能起到较好的效果，且“弄”戏发展至唐代也未“过时”。但对于以表达悲情为主的《踏摇娘》言，又有不适用处。“北齐”“时人弄之”阶段，夫出场以前，都是以舒缓的节奏与“悲”诉的“歌”辞为主，男子“弄假妇人”，虽无关嬉乐，但角色扮演上尚可行；发展至“踏摇”，加入容貌审美与舞蹈动作后，仍由男子扮演，则女性形貌之美与舞姿身段等便会有所消损。故而在“弄假妇人”的表演中，除了男子“著妇

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

人衣”，还特地增加“为假面以写其状”。“时人”借“假面”遮掩男子面容，避免男性表演女性角色的弊端，以达成更好的审美效果。学界有以为《乐府杂录》所载唐代的“弄假妇人”可能由宦官参演：“弄假妇人本为官者统辖之教坊中戏，大有可能由宦者演之。宦者所以能演妇人，正处于其特殊的生理特征。而其事实本于汉之脂粉侍中也。”[28]无论“脂粉侍中”，还是“宦者演之”，其实都是为了更接近所扮演的女性角色。对于《踏摇娘》而言，“假面”表演一方面可以规避男性表演者与女性角色之间的差距，另一方面又使表演逐步脱离“弄”的娱乐性，转向审美。

以“假面”代言是《踏摇娘》艺术加工与再造历程中由男性扮演到女性扮演的过渡，不但妻之“美”取代了其“诉”之悲，观众的视角也由被悲情熏染的情感逐步过渡到关注主人公控诉之“容”与“状”，进而转向注重美容美声，由怜悯同情转向艺术欣赏。

另外，增加了简单舞蹈与器乐配乐后，原本通过“歌”辞叙说事由的表现方式，已演变为由舞蹈动作、管弦配乐、唱辞叙事相结合的表演方式，也即将原本通过听觉感知的内容，通过视觉与听觉相结合的方式来表现，从艺术效果方面无疑是一大进步。听觉感官来自配乐与唱辞，视觉感官来自主人公的貌美、随着乐歌节奏而强烈摇摆的肢体动作与强烈的控诉之状。这种情况下，视觉感官的冲击占据绝对优势，唱辞之“谣”的作用大大减弱，终致强调控诉时动作与言辞声貌并存的“踏摇”取代强调叙事悲怨的“踏谣”。

从“踏谣”叙事至“踏摇”表演，《踏摇娘》的变化主要体现在：其一，表演形式方面，由“歌”辞的表演(“谣”)到由舞蹈、配乐、唱辞综合表演(“摇”)；其二，表现主旨方面，由体味“诉”说的内容之悲转向关注并欣赏表演者的美容美声；其三，观赏视角方面，由听觉感官转向视听综合感官。历经此演变阶段后，《踏摇娘》已发展为成熟的综合表演形式，以“歌舞”演“故事”，“合歌舞以演一事”[29]。

三、从《踏摇娘》到与《谈容娘》混同

《教坊记》所载《踏摇娘》有夫妻殴斗情节，“及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐”。由两人配合完成的表演特地突出了妻对夫的反抗与反击，且“殴斗”之目的在于“笑乐”。

以演员互斗进行表演的方式起源较早，流传最广泛形式之一便是角抵戏。角抵本为军事讲武之礼的部分，发展至秦汉时具有了纯娱乐性质，致使“先王之礼没于淫乐中矣”[30]，李尤《平乐观赋》中仍称其“戏谑为耦”[31]。刘大杰指出北朝之前的角抵为“象人戏”，因为虽具娱乐性质，但都不是以叙人与人之事以及人与人间的社会关系为主要内容的，至北朝，才逐步发展到歌舞与人物故事的关联，“表演的故事虽极为简单，但已经是社会上的现实生活”，这一变化，《踏摇娘》便为重要代表之一。[32]

《踏摇娘》中以笑乐为目的的夫妻殴斗是以戏谑为旨的角抵戏的延伸。夫酗酒后殴妻的动作必然滑稽，进而成为“戏谑”的笑料。这一形式得益于角抵，也受制于角抵：一方面，以社会生活为基础，通过既已流行的艺术形式表演现实故事；另一方面，囿于艺术表现手法的限制，尚未完全脱离角抵欢愉的主旨。

殴斗情节对欢娱效果的积极推动作用自然不言而喻，理应在表演中更进一步强调并深化，然而，《隋唐嘉话》《通典》均不言及夫妻殴斗一段，唯《教坊记》有相关记载，且强调是在“今”之前，说明唐代

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

已经发展成熟的《踏摇娘》中并没有夫妻殴斗情节。究其实,这一情节的改变与永徽律对夫妻殴斗立法规定有关:“诸妻殴夫,徒一年;若殴伤重者,加凡斗伤三等。(须夫告乃坐)。死者,斩。……过失杀伤者,各减二等……杀者,各斩。”[33]为了即达到观赏的欢愉之感,又不与当下律令相杵,原有的夫妻殴斗一段,必须作为过时的“旧料”弃而不用。[34]

正是在入唐以后《踏摇娘》表演的这一转变关键期,《谈容娘》盛行。今存常非月有《谈容娘》诗,较为详细地描述了《谈容娘》的歌舞表演:

举手整花钿。翻身舞锦筵。
马围行处匝。人压看场圆。
歌要齐声和。情教细语传。
不知心大小。容得许多怜。[35]

诗中所写与《踏摇娘》载记文本有诸多近似之处:表演者“歌要齐声和”“情教细语传”,观众“人压看场圆”,说明在《谈容娘》的表演中既有“歌”,又有“和”,二者彼此呼应,与作为《踏摇娘》雏形所具备的踏歌形式与其后简单表演中的“踏谣”形式相近;“举手整花钿”“翻身舞锦筵”,都是舞蹈,与“踏摇”后加入舞蹈动作相近;观者围观《谈容娘》的表演,产生“怜”的情感,又与《踏摇娘》融入审美因素的情感体验相近。此外,《谈容娘》也有“笑乐”的一面[36],与《踏摇娘》夫妻殴斗“以为笑乐”又相近。

由于调适于律法的需求,原本作为《踏摇娘》调动观众情绪的高潮部分的夫妻殴斗情节不得不被移出,《踏摇娘》便向《谈容娘》靠拢。靠拢的结果,崔令钦《教坊记》称“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”,杜佑《通典》称“近代优人颇改其制度,非旧旨也”。周贻白认为《通典》所言“近代优人颇改其制度”,就是《教坊记》所谓“今则妇人为之”。[37]综合两种记载,则至“今”或“近代”的主要变化在于:

第一,“妇人为之”。《踏摇娘》自加入了对妻容貌审美后,为了避免由男子扮演貌美女子带来的视觉障碍,采用假面形式,但随着互相殴斗的欢愉情节的取消,整个表演更集中于妻“摇(顿)其身”的表演与说唱,假面便不再适用,逐渐被代替,由“妇人”进行“本色”演出。假面表演恰恰是由“假妇人”向“真妇人”的过渡。

第二,“不呼‘郎中’,但云‘阿叔子’”。在前期上场的角色中有夫,“自号”为“郎中”,有明显的容貌特点,有说辞,有“殴击”妻的行为。表演进行一段时间后,夫又再次登场,与妻“殴斗”,引人“笑乐”。妻的角色扮演者改为“妇人”后,有明显愉悦效果的“殴斗”情节被移出,上场的剧中男性角色便也由“呼‘郎中’”变而为“云‘阿叔子’”,足见“郎中”已被“阿叔子”这一角色取代。由此,出现“自号郎中”等,都是因为夫的角色尚在剧中,又可证明凡有夫的角色在剧中,均不是“今”或“近代以来”的表演。

夫的角色被取代,则整个故事就远离了夫殴妻、妻悲诉的本事根源,完全被改编成主人公“踏摇娘”与另外一个男性人物的故事,偏偏这个人是“阿叔子”身份,就使得《踏摇娘》成了一个有几分俗气的调侃嬉笑、但又颇为夺人眼球、激发人们好奇感的剧目。中国古代男女授受不亲,《礼记·曲礼》载“男女不杂坐”“嫂叔不通问”[38],叔嫂关系一直都是人们比较在意的特殊关系之一。“嫂溺,则援之以手乎”[39]还曾是一个颇为两难的辩题。西晋正始年间,有关“叔嫂服”问题,蒋济与何晏、夏侯玄还进行过专门的诘难讨论,何晏、夏侯玄虽以融通儒道

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

见长，但是在这个问题上，依然坚持“叔嫂无服”，认为“家人之中，男女宜别，未有若叔嫂之至者”。[40]之所以有这样的讨论，恰恰说明时人对叔嫂问题看法与以往已有不同。究其根源，魏晋以来礼法受到挑战，叔嫂关系也是其中之一。《世说新语》载阮籍嫂还家，“籍见与别”，以示不羁礼法的任诞之举；王浑妻有“若使新妇得配参军(王浑弟王沦)，生儿故可不啻如此”[41]的言论。可见魏晋以降，人们对叔嫂之间交往的要求没有那么严苛，当夫妻殴斗已经不能合乎社会需求，改成“阿叔子”，则观众的兴致就会提升很多。

发展至此，叙事已不再成为主要内容，整个表演集中向舞蹈动作侧重，趣味性与审美意味更浓。这一变化无疑是向《谈容娘》靠近，从而造成“旧旨全失”最为主要的原因。

第三，“调弄又加典库”。任半塘认为此处是加了一个典库的角色来戏弄主人公踏摇娘。[42]剧中男性角色由夫换成“阿叔子”，整个表演的看点已经发生了变迁，再加入另外的角色一起构成嬉笑打趣，不再关涉家庭隐私问题，整个剧都变成了以打趣娱乐为目的。内容虽然没有一定的规诫意味，但也不至于“荒”，恰恰靠拢向了《谈容娘》的审美趣味。

经过这些改变，《踏摇娘》与《谈容娘》已非常接近，导致人们在观演时往往将二者混同为一剧，故而《隋唐嘉话》言“今谓之谈娘”。

然而，崔令钦坚持认为二者不可混同：“或呼为‘谈容娘’，又非”，考究其实：

首先，《踏摇娘》与《谈容娘》分属不同教坊机构。一般观看歌舞演出，从远处即可听闻声音，走近才可一睹舞姿细节，但常非月《谈容娘》诗先写近景，一开始就叙写“举手整花钿。翻身舞锦筵”的舞姿细节，再拉开空间距离写远景，描绘观看演出时“马围行处匝。人压看场圆”的场面，之后又回到近景关注唱辞“歌要齐声和。情教细语传”，足见舞是《谈容娘》当之无愧的最核心的内容，“歌”“和”“细语”等都是以辅助舞姿的方式出现；这与《踏摇娘》虽有舞蹈动作，但通过唱辞、配乐、舞蹈综合表现不同。《旧唐书·郭山恽传》载张锡“为《谈容娘》舞”，也可见出《谈容娘》本是乐舞之名，与《踏摇娘》不同。另一方面，盛唐时期教坊的设置有明确目的与分工，开元二年(714)，唐玄宗因“太常礼乐之司，不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊以教俗乐”[43]，于长安、洛阳增设四处外教坊。其中，设于长安的有两处，“右教坊位于外郭城光宅坊，左教坊位于外郭城延政坊”。左右教坊艺人有明确分工：“右多善歌，左多工舞，尽相因成习”。[44]《谈容娘》原本重舞蹈，《踏摇娘》原本重歌，理应分属左右教坊，不宜混同。

其次，舞蹈的难易程度方面，《踏摇娘》的“摇顿”有别于《谈容娘》华丽的舞姿。《谈容娘》诗描写舞姿细节用“翻身舞锦筵”句，足见舞蹈动作确有相当难度，或正因如此，唐中宗要求大家“各效技艺”时张锡便表演此舞。唐代有身份的男子在宴集期间进行舞姿展示，已成为风尚，很多人为此进行专门的技艺学习与专业训练，所以表演的舞姿往往带有较高难度，为人所熟知的安禄山表演“胡旋舞”便是一例。这种华丽而有相当难度的专业舞姿，与《踏摇娘》“摇(顿)其身”的简单舞蹈确实有区别。

再次，《踏摇娘》是双人甚至三人表演，而《谈容娘》却为单人表演。《谈容娘》诗“举手整花钿。翻身舞锦筵”的描写，张锡一个人“为《谈容娘》舞”，都说明《谈容娘》是单人表演；而《踏摇娘》则先有“夫”，

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

入唐后又有“阿叔子”与“典库”，发展的每个阶段都不是主人公一个人的表演。此外，今见《太平御览》卷五七三有引《踏摇娘》相关文字，称出《乐府杂录》，文字内容却与《通典》几乎一样，唯《通典》言“因写其妻之容”，《太平御览》引为“因写其夫妻之容”[45]，由此或也可窥见《踏摇娘》表演人数方面的线索。从表演阵容与演员储备方面，二者又有不同。

此外，《踏摇娘》配合舞蹈进行的或是“摇(顿)其身”、不管不顾的激烈“悲诉”，或是嬉笑打闹的戏谑内容；《谈容娘》传达的是人人喜爱的“细语”传情。二者情感基调与风格也不一样。

以上《踏摇娘》与《谈容娘》的区别，往往是表演者需要重点考虑的重要内容，却容易被观赏者忽略。《隋唐嘉话》注重观者视角，而《教坊记》是整理坊间人所言，着力于表演者视角，对参演人数、表演基调、舞姿难度等关注更多。对《踏摇娘》是否就是《谈容娘》持有不同的观点，从某种程度上，也是当时作为专业人士的坊间艺人与民间欣赏者间的不同认知。杜佑或许是基于其各有理据，故而避不讨论。由此，又可进一步说明教坊正盛的开元年间，正是《踏摇娘》已经向《谈容娘》靠拢、有所融合(“或呼为‘谈容娘’”)，但又时隔不久，有源可辨(“又非”)的一段时间，进而可推及，唐高宗或武则天时期，正是《踏摇娘》定型的关键时期。

结语

《踏摇娘》源自社会生活，历经北齐、隋末的艺术再造与渐变，至唐代逐步定型。诸本所言“今”或“近代”以来的表演，当指《踏摇娘》在开元时期的形式；相对而言，“北齐”与“隋末”，则是《踏摇娘》由本事逐步在舞台表演过程中发展完善、逐步加入更新表演形式的代表性再造时段。

《踏摇娘》的渐变时段与故事表演方式关联明显，《教坊记》置于北齐与称“踏谣”相应，《隋唐嘉话》《通典》所置隋末又改为“踏摇”。就其发展而言，本事与艺术表演的雏形时期应早于北齐，至《教坊记》所载北齐时已经由踏歌雏形发展至有故事情节的“踏谣”，具备了以“歌”演“故事”的基本形式；至隋末又经过加入舞蹈动作、管弦配乐，借鉴流行的假面表演等，致使歌唱的因素逐步式微，以舞蹈动调动感官的审美因素逐步被发现，成为较成熟的以“歌舞”演“故事”的综合表演艺术。这种形式发展至入唐以后，又主动调适于社会要求，修改并淡化部分故事情节、加入更新角色，终在开元年间成为流行的教坊剧目。北齐与隋末的两次变化属渐进更新，而唐代开元时期的变化却堪称“蜕变”，虽然“全失旧旨”，却促成《踏摇娘》定型。

由此，可得出《踏摇娘》发展演变的如下简表。

时间	发展阶段	概述	唐代重要文本所记[46]
北齐之前	踏歌雏形	多人参与的简单复沓动作。	“每一叠，旁人齐声和之，云：‘踏谣，和来!踏谣娘苦，和来!’”(《教坊记》)
北齐	“踏谣”叙事	出现主人公，以“歌”演“故事”，加入叙事。	“徐步入场，行歌”“且步且歌”“诉于邻里”(《教坊记》)
隋末	“踏摇”综合演绎	以“歌舞”演“故事”，加入舞蹈、配乐，伴有审美倾向，与歌辞共同形成综合演绎。	“美色善自歌”“演其曲而被之以管弦”“每摇其身”(《通典》)“好事者乃为假面以写其状”“美而善歌”“辄摇顿其身”(《隋唐嘉话》)
唐代开元时期	向《谈容娘》靠拢并混同	变角色、改变故事本源、改变表演者，置入杂戏表演。	“妇人为之”“不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’”“调弄又加典库”“全失旧旨”(《教坊记》)“非旧旨也”“近代优人颇改其制度”(《通典》)

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

从踏歌雏形、“踏谣”叙事、“踏摇”表演终至与《谈容娘》混同,《踏摇娘》体现了对生活本事进行艺术创新与再造的基本历程。虽然其变化的程度并不等齐,也并不是每一次变化都有明确记载,但发展的大致轨迹与重要历时阶段依然清晰可辨。《踏摇娘》表演形式的艺术加工与再造不仅呈现出歌、乐、舞兼采通融、多元渐进的特点,在具体演进过程中也体现了对社会发展需求的不断调适。梳理其演变的历程,无疑对我国早期文化艺术形式发展的探讨与研究有巨大意义。

注释:

①冯艳军:《试论中国古典戏剧形成于〈踏摇娘〉》,《大众文艺(理论)》2009年第16期。

②周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,上海:上海古籍出版社,1979年,第44页。

③杨浚滋:《一千多年前的民歌——〈踏摇娘〉》,《中国音乐》1990年第36期。

④王国维撰,叶长海导读《宋元戏曲史》,上海:上海古籍出版社,1998年,第6-7页。

⑤刘悚撰,程毅中点校《隋唐嘉话》,北京:中华书局,1979年,第57页。

⑥任半塘:《唐戏弄》,上海:上海古籍出版社,2006年,第498页。

⑦崔令钦撰,任半塘笺订《教坊记笺订》,北京:中华书局,1962年,第175页。

⑧此处标点为笔者所标,原标点为“故号《踏摇》云”。

⑨杜佑撰,王文锦等点校《通典》,北京:中华书局,1988年,第3730页。

⑩另有韦绚《刘宾客嘉话录》:“隋末有河间人,齆鼻酗酒,自号郎中,每醉必驱击其妻。妻美而善歌,每为悲怨之声,辄摇顿其身。好事者乃为假面以写其状,呼为‘踏摇娘’。今谓之‘谈娘’。”见《景印文渊阁四库全书》第1035册,台北:台湾“商务印书馆”,2008年,第466页。周勋初、唐兰等先生考此为《隋唐嘉话》内容。见周勋初《〈隋唐嘉话〉考》,傅璇琮、周祖谟主编《唐代文学研究(第五辑)——中国唐代文学学会成立十周年国际学术讨论会暨第六届年会论文集》,桂林:广西师范大学出版社,1992年,第676页。唐兰:《〈刘宾客嘉话录〉的校辑与辨伪》,新建设编辑部《文史》第四辑,北京:中华书局1965年,第75页。此外,《太平御览》载有引《乐府杂录》的《踏摇娘》本,见李昉等撰《太平御览》卷五七三,北京:中华书局,1960年,第2587页。又钱熙祚《乐府杂录跋》称《教坊记》有《踏摇娘》,而《乐府杂录》“讹为苏鹊自号郎中,又别出《踏摇娘》,皆失考”。见《钱熙祚乐府杂录跋》,段安节撰《乐府杂录》,北京:中华书局,2012年,第158页。鉴于此,本文未列举《刘宾客嘉话录》《乐府杂录》所载相关内容。

⑪文中均以《踏摇娘》记文本名称。

⑫许慎撰,段玉裁注,徐灏笺《说文解字注笺》卷二下,光绪二十年(1894)刻本,第54页,重庆市北碚图书馆藏。

⑬李昉等撰《太平御览》卷五百七十二,北京:中华书局,1960年,第2586页。

⑭《北史》卷九十四亦载《流求传》,与《隋书》所载基本相同。学界有以流求国为今台湾或台湾北部者,如连横《台湾通史》,北京:商务印书馆,2010年,第3-8页;张崇根:《东海古流求考辨》,《国家航海》2014年第3期;徐晓望:《隋代陈稜、朱宽赴流求国航程研究》,《福建论坛》2011年第3期。也有以“流求”为琉球者,如梁嘉彬《隋书流求传逐句考证》,《大陆杂志》(台湾)第四十五卷第六期,1972年12月,第1-38页;米庆余:《〈隋书·流求传〉辨析》,《历史研究》1995年第6期。

⑮魏征、令狐德芬撰《隋书》,北京:中华书局,1973年,第1823-1825页。

⑯李延寿撰《南史》,北京:中华书局,1975年,第1535-1536页。

⑰李延寿撰《北史》,北京:中华书局,1974年,第1762页。

⑱师旷撰,张华注《禽经》,《景印文渊阁四库全书》第847册,台北:台湾“商务印书馆”,2008年,第677页。《禽经》旧题师旷撰,张华注,《提要》称:“《禽经》注引《异物记》语,考书中鹧鸪一条,称晋安曰怀南,江右曰逐隐,春秋时安有是地名?其伪不待辨。张华晋人,而注引顾野王《瑞应图》、任昉《述异记》,

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

乃及见梁代之书，则注之伪亦不待辨。”

⑲王国维：“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事……”王国维撰，叶长海导读《宋元戏曲史》，第6页。

⑳任半塘：《唐戏弄》，第513页。

㉑《隋唐嘉话》称“摇顿其身”，《通典》称“摇其身”。

㉒宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，1981年，第59页。

㉓苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，北京：中国社会科学出版社，1983年，第10页。

㉔修海林、李吉提：《中国音乐的历史与审美》，北京：中国人民大学出版社，1999年，第84页。

㉕段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局，2012年，第127页。

㉖魏征、令狐德芬：《隋书》，第342页。

㉗俞樾：《茶香室丛钞》，光绪二十五年(1899)刻春在堂全书本，天津图书馆藏。

㉘黎国韬：《古代乐官与古代戏剧》，广州：广东高等教育出版社，2004年，第367页。

㉙王国维撰，叶长海导读《宋元戏曲史》，第6页。

㉚班固撰，颜师古注《汉书》，北京：中华书局，1962年，第1085页。

㉛欧阳询撰，汪绍楹校《艺文类聚》，上海：上海古籍出版社，1965年，第1134页。

㉜刘大杰：《中国文学发展史》，上海：复旦大学出版社，2011年，第259页。

㉝岳纯之点校《唐律疏议》，上海：上海古籍出版社，2013年，第364页。

㉞有关唐代律法与《踏摇娘》故事情节变化问题，参见拙文《以戏谑赏“悲”情——唐代〈踏摇娘〉故事演变律令背景考》，《北京舞蹈学院学报》2019年第3期。

㉟彭定求编《全唐诗》，北京：中华书局，1960年，第2125页。

㊱《旧唐书·郭山恽传》载：“时中宗数引近臣及修文学士，与之宴集，尝令各效伎艺，以为笑乐。工部尚书张锡为《谈容娘舞》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》，左金吾卫将军杜元琰诵《婆罗门咒》，给事中李行言唱《驾车西河》，中书舍人卢藏用效道士上章。山恽独奏曰：‘臣无所解，请诵古诗两篇。’帝从之，于是诵《鹿鸣》《蟋蟀》之诗。奏未毕，中书令李峤以其词有‘好乐无荒’之语，颇涉规讽，怒为忤旨，遽止之。”见刘昫等撰《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第4970页。

㊲周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，第37页。

㊳孙希旦撰，沈啸寰、王星贤点校《礼记集解》，北京：中华书局，1989年，第44页。

㊴焦循撰，沈文倬点校《孟子正义》，北京：中华书局，1987年，第521页。

㊵严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局，1958年，第1273页。

㊶徐震堮：《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984年，第393、424页。

㊷任半塘：《唐戏弄》，第513页。

㊸司马光撰，胡三省音注《资治通鉴》，北京：中华书局，1956年，第6694页。

㊹崔令钦撰，吴企明点校《教坊记》，北京：中华书局，2012年，第11页。

㊺李昉等撰《太平御览》卷五百七十三，北京：中华书局，1960年，第2587页。

㊻本表“唐代重要文本所记”一列所引文献是从本文开篇引文中总结出来的，具体出处见前文，不再另注。

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/