



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

板俊荣 张仲樵 著

 南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

中国古代民间俗曲曲牌、 曲词及曲谱考释



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

中国古代民间俗曲曲牌、
曲词及曲谱考释

板俊荣 张仲樵 著

 南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (C I P) 数据

中国古代民间俗曲曲牌、曲词及曲谱考释 / 板俊荣,
张仲樵著. -- 南京: 南京师范大学出版社, 2013. 12
ISBN 978-7-5651-1642-1

I. ①中… II. ①板… ②张… III. ①曲牌音乐—研究—中国—古代②曲词—研究—中国—古代③乐谱—研究—中国—古代 IV. ①J617

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第313363号

书 名	中国古代民间俗曲曲牌、曲词及曲谱考释
作 者	板俊荣 张仲樵
责任编辑	王欲祥
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号 (邮编: 210097)
电 话	(025)83598919(传真) 83598112(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://www.njnu.edu.cn
电子信箱	nspzbb@163.com
照 排	南京理工大学印刷照排中心
印 刷	南京爱德印刷有限公司
开 本	889 毫米×1194 毫米 1/16
印 张	37
字 数	852 千
版 次	2013 年 12 月第 1 版 2013 年 12 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5651-1642-1
定 价	280.00 元

出 版 人 彭志斌

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

序

两次拜读板俊荣送来的新著《中国古代民间俗曲曲牌、曲词及词谱考释》(一为“初稿”,二为“修订稿”),都有一种特别感受:当代中国的学术研究,早已不是过去那种封建“家族式”秘不外宣的私营,而是一种面向社会和整个学术领域湖面的开放式投石。任何学术领域的深入和展开,都有赖于多渠道、多学者的更新和接力。前辈学人留下的研究资料和学术精神,是后学珍惜和承继的财富;后学对前辈学人资料积累的接替研究和继续推进,则是对前辈学人一生苦旅的最好肯定和发扬,同时也是当代学术研究不可匮乏而需要面向社会和学界产生其辐射影响及反馈的路径。也许,这就是当代某些学术研究领域之所以兴旺、之所以能更上一层楼的普世表现。而我所了解和见到的这部由板俊荣和已故张仲樵先生共同署名的著作,即当属这种颇具现代学术价值和现实意义的接续成果。

板俊荣从2001年起,开始向当地音乐界公认的明清俗曲研究专家张仲樵(1925—2008)先生学习民间音乐,并持续协助已入80高龄的先生,整理梳理其大半辈子收集和积累的丰富的民间音乐资料。2007年,二人合作完成了《南京民间俗曲音乐研究》的著述。2008年5月,张仲樵先生仙逝,原两人拟定的另一合作科研项目“中国古代民间俗曲音乐研究”,即由后学板俊荣接续进行。笔者眼下见到的这部著述,就是这一合作项目的结题版本,由此我也才有了上述这些有关学术研究两代人传承之偶发性体验和感受。

就我个人学术视野所及范围而言,以传统明清俗曲小调为研究对象的音乐学成果,并不鲜见,但其研究成果主要建立在长期与民间歌手、艺人接触所获第一手材料基石之上,并主要采用现代民族音乐学理论与研究方法的,则不多见。因此可以说,这部著述,由前辈张仲樵先生提供坚实研究材料和持续研究线索为基础,由后学板俊荣执笔继续收集、梳理、整合、扩展并进行系统分析考释而完成,可谓是一部比较典型的“老少合一”科研成果。

细读这部著述,笔者总体上以为:作为“中国古代民歌音乐资料整理与研究”课题规划的一部具体成果,采用文献研究、比较研究和调查研究的方法,对宋元以来流传民间特别是江南地区最有代表性的“词曲小令体曲牌”和“民间小调体曲牌”,凡二十三曲,一曲一个章节,进行了迄今为止所见最为细致的梳理整合、材料显示和比较分析,对曲牌的衍生称谓、词格结构及衍

化轨迹、早期曲谱考译等内容进行了尽可能的综合分析。显然,与前一部两人合著的《南京民间俗曲音乐研究》相比,在民间俗曲曲牌的流传范围、文献整理、词谱考释等方面,取得了新的学术进展,其面貌已不可相提并论、同日而语。

材料丰富,文献扎实。本课题的学科归属,虽说属于艺术学范畴的音乐学分支,但在内容和方法上,却显露出比较清晰的“目录文献学”学科的特色。作者为这一特色的塑造,的确下了很大功夫。作者在采用张仲樵先生遗留资料以及参考冯光钰、江明惇、车锡伦、董维松、徐元勇、刘晓静等学者相关研究成果基础上,凡可见其它历史文献、刊印版本、手抄词谱、口传记录、海外档案等,都尽可能地予以全面收集、细致梳理、分别展示、比较辨识。从作者罗列的“古代诗词曲选集”、“戏曲散曲论集及善本”、“古代笔记小说及刻本”、“俗曲民歌专辑”、“音乐论著”、“报刊期刊”等六大类古代和近现代中国民间俗曲曲词著录文献可以看出,作者的文献资料工作的确做得比较扎实。也正因为如此,这种扎实的目录文献积累,也就为该项研究课题的最终完成和质量提升,奠定了厚实的基础。

例如,作为上编“词曲小令体曲牌”首章的《满江红》一曲,作者列举了两宋词、元散曲、明清词论等著述中相关史料,近人相关论著中的研究线索和观点见解,以及清乾隆以来宫廷文献、民间版本中所见代表性曲谱,对其一一进行分析、比较和评估,并适时加入作者所做现代译谱和曲调配词等材料举证,从而比较清晰地展示出这一曲牌传承传播、词格分支流变、多种曲谱版本以及词曲结构形态等方面的基本特征和面貌。

文案田野,互证互补。在这部著述中,作者既重视历史和当代已有文案的借读、分析和比较,同时又注重新鲜材料发掘和调查采访第一手材料的展示和论证,由此遂将调查所获口传材料、新见版本和采集记谱,与旧有文案材料及古代遗存乐谱进行比对互证,对所涉曲牌音乐结构进行历史存在与现实流传接通的比较和考释,提升了相关词谱称谓名实、亲疏关系、流变分支和传承状态等方面研究的可信程度和学术价值。

例如,在《莲花落》一曲考释中,作者使用从民间艺人处获得的民国时期手抄本工尺【莲花落】曲谱,参考田野考查所知当地群众对【莲花落】有【叶木落】、【也么落】、【莲花落引曲】、【春调】等多种别称状况,并以自身在江苏江阴、吴江等地采集和记录的【莲花落引曲】(张仲樵记录)、【莲花落·数唱调】(张仲樵记录)等曲谱为例,对其进行多方面展示和对应分析。在【叠落金钱】一曲考释中,将田野调查所获与当今依然在江苏流传的“五大宫调”中的【叠落】材料加以印证,列举出不同艺人所唱的六七个同一曲目版本,同时使用作者先前调查采集江苏农民沈玉芳所唱【湘江浪】(张仲樵记录)的早期记谱,加以比较研究。其它诸如此类、难得一见的,还有作者1963年采集记录的苏南艺人王嘉大、许素娟所唱【九连环】,苏州江苏省昆剧三团著名艺人沈雪芳所唱【九连环】四段,江苏省评弹演员侯丽君演唱的四季体【孟姜女调】,等等。这些均属于新发现和新采集的艺人所述材料及所唱曲谱的展现汇集,无疑都是相关历史文献不可能如实记载的民间音乐原型。

词谱并存,音声再现。本课题作为一部艺术学范畴的中国传统音乐研究著述,词谱的音响再现和音乐形态比较,就显得格外重要。为此,作者在历史文献所见相关俗曲曲牌“文案”材料基础上,下了不少工夫,将旧时不易视唱的工尺谱式曲牌,一一翻译呈现为现代乐谱,同时与近

现代所知具有代表性的简谱、线谱材料进行历时性展示和共时性比较,使这一课题的研究面貌和主题内容,具有了更为明确而具体的音乐学研究指向。

例如,作者尽其可能使用和展现迄今所知的古代民间俗曲乐谱和近现代代表曲调,其中既有古代器乐曲集或仅记录为工尺的俗曲曲谱,也有古代相关戏曲曲谱汇集中的相关曲牌;既有民间各地俗曲、小曲传谱以及笔记期刊中的工尺谱笔录,也有部分东传日本在境外重刊的难得曲调;此外还有不少近现代音乐工作者和作者实地调查所记录的新调新曲。作者对其中多半是工尺谱版本的历史遗存曲牌或曲目,进行了细心的译配,使读者或研究者可以根据所译词谱进行歌唱或演奏,能够从音响和形态结构方面进行具体音乐形貌的感知、分析和比对,从而具备了本项课题最终完成所不可匮乏的音乐性能表达和音乐形态特征的展示。

当然,亦如前述,由于作者是站在“中国古代民歌音乐资料”整理和研究层面来考释相关明清俗曲小调的,所以总体上看这一科研规划的全面完成,显然不是一种内容和结构都比较单一的项目,故而作者眼下完成的这部著述,还只能视为是这一总体科研规划的一个阶段性成果,自然也就存在一些可以在今后继续拓展和深入的空间容量,这也就是我在前面将其喻为“湖面投石”、希望由此而激起更多“涟漪”的理念初衷。

具体来说,本书主体内容在结构上分“词曲小令体曲牌”和“民间小调体曲牌”而成上、下两篇,所考释研究曲目类型的文化形态和艺术内涵不尽相同,其相关音乐理论和构成规律的模式化阐述和比较研究策略,还略显薄弱。其次,流散全国各地的同宗同名、同宗异名的俗曲小调,特别是其中流散在中国中西部地区的同宗、同类俗曲小调,还需要增选一些有代表性和有影响的曲牌或曲目,纳入著者的研究范围,从而扩大其研究视野,使中国俗曲小调研究包容更为广泛深入。著作中虽有不足,但从当前资料的获取和同类著作的研究现状看,已是相当全面,且具代表性。

此外,我还以为,由板俊荣执笔完成的这部“老少合一”著作,似可以做为一个“两代人接力传承”的成果实例,供更多有志于中国传统音乐研究的后学们参照。

事无巨细,拉杂道来。是为序。

任国栋

2013年12月于海南万泉河畔

— 目 录

序 伍国栋 / 1

绪 论 / 1

一、民间俗曲及其称谓 / 1

二、民间俗曲的发展概况 / 4

三、民间俗曲的“细胞”——曲牌 / 8

四、研究内容及方法 / 12

五、古代民间俗曲曲词的著录文献 / 15

六、古代民间俗曲的曲谱著录情况 / 22

上篇 词曲小令体曲牌 / 29

第一章 满江红 / 30

一、牌名【满江红】及其他称谓 / 31

二、词牌【满江红】 / 32

三、曲牌【满江红】 / 35

四、【满江红】的早期曲谱译析 / 38

第二章 清江引 / 51

一、曲牌【清江引】释名 / 51

二、散曲【清江引】 / 52

三、昆曲及俗曲【清江引】 / 56

四、古代【清江引】的存谱译析 / 57

五、从【清江引】看曲牌的牌名及词曲关系 / 67

第三章 耍孩儿 / 69

- 一、【耍孩儿】名称的由来 / 69
- 二、【耍孩儿】的几种类型 / 71
- 三、【耍孩儿】的早期曲词 / 73
- 四、俗曲【耍孩儿】的早期曲谱考译 / 79

第四章 挂枝儿 / 94

- 一、【挂枝儿】牌名及称谓 / 94
- 二、【挂枝儿】的早期曲词及词格特点 / 96
- 三、【挂枝儿】的早期曲谱译配及分析 / 99

第五章 劈破玉 / 111

- 一、【劈破玉】牌名及称谓 / 111
- 二、【劈破玉】的早期曲词及词格特点 / 112
- 三、【劈破玉】的早期曲谱考译 / 120

第六章 山坡羊 / 136

- 一、牌名【山坡羊】及其他称谓 / 136
- 二、【山坡羊】的曲词及词格特点 / 138
- 三、【山坡羊】的早期曲谱译析 / 141

第七章 马头调 / 153

- 一、【马头调】释名 / 153
- 二、【马头调】的曲词及词格 / 154
- 三、【马头调】的早期曲谱选译及近似曲牌比较 / 157
- 四、流传江南的民间小调——【码头调】 / 172

第八章 寄生草 / 179

- 一、曲牌【寄生草】释名及其他称谓 / 179
- 二、【寄生草】的曲词及词格 / 180
- 三、【寄生草】早期曲谱选译及分析 / 186

第九章 南京调 / 209

- 一、【南京调】小史 / 209
- 二、【南京调】的曲词及词格 / 210
- 三、【南京调】的曲谱及特点 / 212

第十章 罗江怨 / 226

- 一、牌名【罗江怨】及其称谓 / 226
- 二、散曲和戏曲中的【罗江怨】 / 227
- 三、俗曲【罗江怨】的早期曲词与特点 / 229
- 四、【罗江怨】的早期曲谱选译分析 / 234

下篇 民间小调体曲牌 / 247

第十一章 莲花落 / 248

- 一、【莲花落】的缘起 / 248
- 二、【莲花落】的称谓 / 250
- 三、【莲花落】的曲词与词格 / 251
- 四、【莲花落】的早期曲谱 / 253
- 五、【莲花落】的表演及流变 / 268

第十二章 五更调 / 273

- 一、“五更词”、“五更体”与【五更调】 / 273
- 二、【五更调】及其别称 / 274
- 三、【五更调】的早期曲词及词格分析 / 275
- 四、俗曲【五更调】的早期曲词及曲谱译析 / 280

第十三章 叠落金钱 / 292

- 一、【叠落金钱】的名称由来 / 292
- 二、【叠落金钱】的源流及称谓 / 293
- 三、【叠落金钱】的早期曲词及词格 / 294
- 四、【叠落金钱】的早期曲谱 / 297

第十四章 补缸调 / 317

- 一、牌名【补缸调】及其称谓 / 317
- 二、【补缸调】的早期曲词及词格 / 319
- 三、【补缸调】的早期曲谱译析 / 321
- 四、【补缸调】的衬词虚声【呀呀哟】 / 332

第十五章 粉红莲 / 339

- 一、【粉红莲】牌名及称谓 / 339
- 二、【粉红莲】的早期曲词及词格结构 / 340
- 三、【粉红莲】的代表性曲谱译配及分析 / 343

第十六章 银纽丝 / 355

- 一、牌名【银纽丝】及其他称谓 / 356
- 二、【银纽丝】的早期曲词及词格特点 / 357
- 三、【银纽丝】的早期曲谱选译分析 / 362

第十七章 双叠翠 / 379

- 一、牌名【双叠翠】及其称谓 / 380
- 二、【双叠翠】的曲词及词格 / 380
- 三、【双叠翠】的早期曲谱选译分析 / 382

第十八章 叠断桥 / 400

- 一、【叠断桥】的牌名及称谓 / 400
- 二、【叠断桥】的早期曲词及词格 / 402
- 三、【叠断桥】的早期曲谱选译 / 404

第十九章 凤阳调 / 418

- 一、【凤阳歌】与【凤阳调】之辨 / 419
- 二、“打花鼓”的历史简述 / 421
- 三、【凤阳调】的曲词分析 / 425
- 四、【凤阳调】的早期曲谱译析 / 428

第二十章 剪靛花 / 439

- 一、【剪靛花】的牌名及称谓 / 439
- 二、曲牌【剪靛花】的词格及变体 / 442
- 三、【剪靛花】中的歌曲类型简述 / 445
- 四、【剪靛花】的早期曲谱及音乐特点 / 447

第二十一章 九连环 / 465

- 一、“九连环”的名称和类型 / 465
- 二、【大九连环】的曲词及流变 / 466
- 三、【大九连环】的早期曲谱 / 467
- 四、俗曲曲牌【九连环】及其早期曲词 / 476
- 五、【小九连环】的早期曲谱 / 477

第二十二章 梳妆台 / 492

- 一、【梳妆台】的称谓及词格 / 492
- 二、【梳妆台】与其他曲调的渊源关系 / 493
- 三、【梳妆台】早期曲谱及曲调特点 / 494
- 四、新时调——【梳妆台】 / 503

第二十三章 春调 / 508

- 一、“打春”及【春调】 / 508
- 二、【春调】与“孟姜女”民间故事的结合 / 509
- 三、【春调】的较早曲谱 / 513

余论：沿着今声寻古韵——以“五大宫调”研究为例 / 529

- 一、“五大宫调”概述 / 529
- 二、“五大宫调”的渊源及流布区域 / 532
- 三、“五大宫调”雅俗分野的艺术特征 / 538
- 四、“五大宫调”的套曲结构与集曲手法 / 540
- 五、“五大宫调”声韵特点 / 545
- 六、“五大宫调”演唱及伴奏 / 553

图片索引 / 564

谱例索引 / 571

后 记 / 579

绪 论

将视野确定于民间俗曲音乐的研究,首先会带来研究内容选择上的困惑。什么是民间俗曲,它与民歌、散曲、小调、小曲、戏曲、曲艺等音乐类型有何本质上的区别,怎样处理好文学领域与音乐领域的研究视角,怎样界定,又如何取舍,这是首先必须面对的问题。其次,怎么确定所研究内容的时间和空间界域,是需要尽可能说清楚的。还有,在研究过程中,最大的难题就是资料的缺乏。我们不得不面对这种以音声的方式存在于一定时空中的民间艺术形式,它是口耳相传的,也是瞬间即逝,更是处于社会底层不被关注的民间文化艺术。在留今资料中,以纸质乐谱文献为主,且许多都记录得不是很详尽。又因为是民间的口传文化,在称谓、形态、内容等方面存在个体认识方面的差异。这些因素都会影响研究成果的客观性和全面性。因此,在进入具体内容的研究之前,当需对这些问题展开探讨。

一、民间俗曲及其称谓

今天,“俗曲”一名已经作为一个学界普遍认可的专有名词在使用,但其内涵和具体内容在不同学科尚存在争议。民间文学领域的专家认为,俗曲就是“俚巷俗曲”、“市井小曲(调)”、“村坊小曲”,与“正统”的散曲、昆曲有着明显区别。对于俗曲的内容,刘复在《中国俗曲总目稿》序言中通过与歌谣的比较作了界定:“歌谣与俗曲的分别,在于有没有附带乐曲:不附乐曲的如‘张打铁,李打铁’,就叫做歌谣;附乐曲的如‘五更调’,就叫做俗曲。所以俗曲的范围是很广的:从最简单的三句五句的小曲起,到长篇整本,连说带唱的大鼓书,以至于许多人合同扮演的蹦蹦戏,中间有不少的种类和阶级。”^①民间音乐中有学者则认为它与小调同义,也称“时调”、“小令”或“俚曲”^②。《中国音乐词典》释义云:

① 刘复,李家瑞. 中国俗曲总目稿·序[M]. 北京:中央研究院历史语言研究所,1932:1.

② 江明惇. 汉族民歌概论[M]. 上海:上海音乐出版社,1982:173.

“五四”运动以后,我国研究民间文艺的学者,对用一定曲调演唱的大鼓、弹词、琴书、牌子曲、时调小曲等类的曲艺形式和秧歌、花鼓、落子、滩簧等类的民间歌舞小戏的通称。如李家瑞编的《北平俗曲略》,刘复、李家瑞所编的《中国俗曲总目稿》等书都是按这种体例编写的。中华人民共和国成立后,文艺界明确地划分了戏曲、曲艺两种艺术的界限。民间小戏属于戏曲的范围。曲艺艺术,一般分为“说”(评书、相声等)、“唱”(大鼓、琴书、牌子曲、开篇、时调小曲等)和“说唱”(即评弹、说唱鼓书等说唱相兼的曲艺形式)三大类;后二者或称“鼓曲”。俗曲一词,遂不见使用。^①

今天,学术界已将明清以来的民间小曲、时调均称为“俗曲”,随之,“明清俗曲”一词作为一个专名在使用。而在明清时期,不论民间还是学界并无“俗曲”一称,明人对当时“可继响《国风》”(王骥德《曲律》)、深受“里巷童孺妇媪之所喜闻”(顾起元《客座赘语》卷九)、“不问南北,不问男女,不问老幼良贱,人人习之,亦人人喜听之。以至刊布成帙,举世传诵,沁人心腑”(沈德符《万历野获编·时尚小令》)的“时尚小令”多以“小曲”、“俚曲”称呼。清初刘廷玑进而又对小曲作了界定:“小曲者别于昆弋大曲也,在南始于【挂枝儿】,……在北则始于【边关调】。”^②

据上可见,“俗曲”的范畴是比较广的,几乎包括了除昆曲、皮黄等正统大戏之外的所有民间歌唱类音乐。“中国传统文化的韧性,是这个伟大、崇实的民族默默积累、传承下来的。往往不喊叫、不作标记、史籍失载,加上某些歪曲,弄得古、今杂陈,名、实紊乱,难于辨认。”^③历史上,在“俗曲”一名被使用之前,相关内容曾有“俚曲”、“时调”、“牌子曲”、“时调小曲”、“时曲”、“时令小曲”、“小令”、“时尚小令”、“小唱”、“杂曲”、“杂调”、“曲儿”、“调儿”等称谓。民间俗曲主要流传在城镇的市民阶层,它与劳动号子、山歌的最大区别是没有与生产劳动紧密结合,尤其不是伴随在体力劳动过程中产生的民间歌唱体裁。民间俗曲大多是在城乡居民休闲时用于专门娱乐的歌唱类型。与山歌、号子相比,它们的曲调比较细腻、典雅,有的结构长大且复杂,许多还是连缀成套地演唱。许多民间俗曲曲词都有文人或掌控书写能力的人参与,具有较强的文学性特色,体现了市民阶层的文化生活。再与文人玩味的散曲相比,虽然诸多俗曲沿用了散曲牌名,但俗曲主要还是流传在社会地位和文化程度不高的普通市民阶层中,社会普及率非常高。或许这便是近代学者以“俗曲”一名来区别散曲和昆曲的缘由吧。

这里,“俗”与“雅”是相对的,释义数端,可作“通俗”、“世俗”、“俚俗”、“浅俗”、“艳俗”等意思理解,甚至也可作“淫俗”、“媚俗”、“卑俗”等贬义解释。作为“俗曲”,“若是望文生义,以为‘雅’‘俗’之分在此,那就错了:小曲中很有极雅的雅词,皮黄昆曲中也有俗不可耐的作品”^④。笔者以为,之所以称作“俗曲”,首先是与昆曲、皮黄等大戏相对的,同时也与其流传极广、社会普及程度较高有关。正如宋代柳永的词因流传甚广而被一些守旧的文人称作“俗词”一样。还

① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部. 中国音乐词典[M]. 北京:人民音乐出版社, 1985:378.

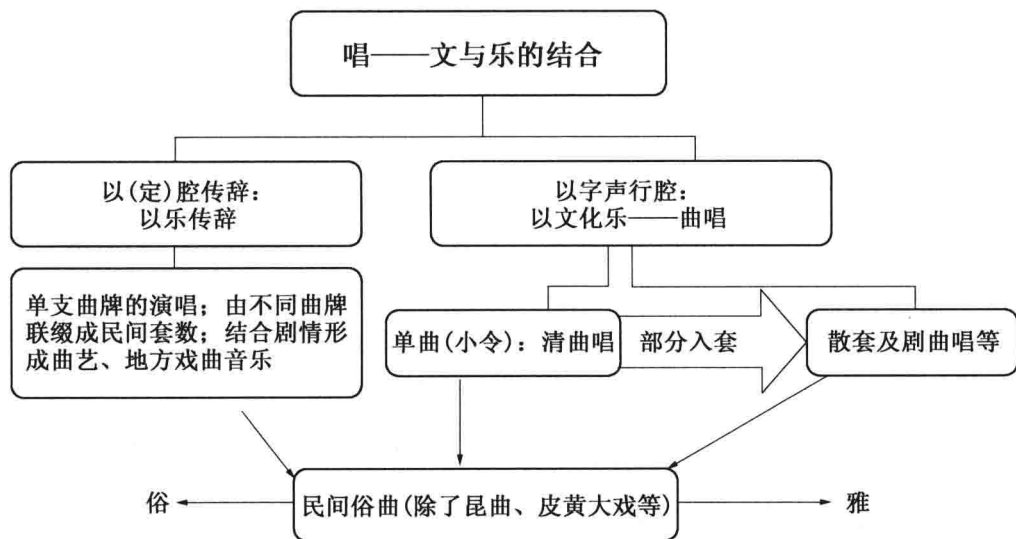
② [清] 刘廷玑. 在园杂志[M]. 北京:中华书局, 1982:94.

③ 黄翔鹏. 元散曲的音乐·序[M]//孙玄龄. 元散曲的音乐(上). 北京:文化艺术出版社, 1988:1.

④ 刘复,李家瑞. 中国俗曲总目稿·序[M]. 北京:中央研究院历史语言研究所, 1932:1.

有,与文人创作的散曲相比,绝大多数民间俗曲作品还是要通俗得多。根据洛地先生对“唱”(民间歌唱)的研究^①,笔者将俗曲的来源及类型归纳为以下图式^②:

俗曲来源及类型图式



借助以上图示,可以让我们进一步理解洛地先生对古代歌唱艺术的论述。洛先生从“文体与乐体相结合,构成一门文艺——唱”^③入手,将“文”与“乐”的结合关系总结为“以(定)腔传辞”和“以字声行腔”两类。前者凸显了“以乐传辞”的特征,强调了音乐旋律的稳定性,而文体较自由,多为“倚声填配”所得;后者凸显了“以文化乐”的特征,强调了词(辞)体的稳定性,多为文人创作,并根据板眼、布韵、节奏,化为音乐,即“曲唱”。

中国古代社会中阶层分明,不同社会阶层的人们歌唱的内容和风格是不同的。“以(定)腔传辞”或“以乐传辞”的歌唱活动主要流传在市民和农民阶层,他们用本地非常熟悉的曲调填配符合自己生活、身份的曲词在歌唱,其中有许多都是在实际劳动和现实生活中的即兴填配,与文人的填词理念和手法完全不同。流传至今的山歌、号子和部分城市小调便属于这一类的“唱”。

起初,文人创作词、曲等作品都是能唱的,即“词唱”、“曲唱”,也正是借助“唱”这种音声载体和活动行为,才使词、曲作品得到广泛传播,也才使其创作在特定的时空中达到巅峰。但随着时空转移,尤其是层次不同、偏好差异较大的大批文人的参与,在“散曲中出现了不宜唱(可唱而不宜唱)的曲。……有了为供阅读而不为供唱听的‘案头’曲(虽然,案头曲也是可唱的)。……‘案头化’是文人乐府的必然趋势。然而,因其不宜唱,乃与‘唱’渐相脱离”^④。因与唱脱离,曲唱的文化生态环境改变了,创作也就走向了枯竭。但在民间,歌唱的行为是不会停止的,民众口中的音声总是在自觉地汲取新鲜而符合自身情感表达需要和他们社会身份的内容。于是,由文人创作的

① 洛地. 词乐曲唱[M]. 北京:人民音乐出版社,1995:1—4.

② 板俊荣. 民族音乐学多位网视野下的海州五大宫调[D]. 南京:南京艺术学院,2012:4.

③ 洛地. 词乐曲唱[M]. 北京:人民音乐出版社,1995:1

④ 洛地. 词乐曲唱[M]. 北京:人民音乐出版社,1995:32—33.

“曲”依然以“唱”的形态在流传着,只是逐渐走下了由文人和上层社会阶层铸就的神坛,摆脱了各种禁锢,以灵活多变的结构形态在民间流传,即由高雅的曲唱艺术走向了民间俚曲、俗曲、小曲。

二、民间俗曲的发展概况

历史上,人类社会总是存在着严格的阶层划分,各阶层所创造和消费的文化类型、体系也不尽相同,且各具特色。在农民阶层中,流传着与劳动生活密切联系的山歌和号子,其数量极其庞大,且短小精悍,稳定性较强。在市民和文人阶层中,流传最广的就是民间俗曲了。它是一种在各地民间曲调的基础上发展起来的城市通俗歌曲或流行歌曲,与山歌、号子相比,它们是时尚的,也是传播和更替较快的。其主要特点就是“婉转细腻、一曲多词”,有的还“一词多曲”,在流传中形成了许多曲牌。

明王世贞《曲藻·序》云:

曲者,词之变。自金、元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。^①

明王骥德在《曲律》中还说:

曲之调名,今俗曰“牌名”,始于汉之《朱鹭》、《石流》、《艾如张》、《巫山高》。梁、陈之《折杨柳》、《梅花落》、《鸡鸣高树颠》、《玉树后庭花》等篇。于是,词而为《金荃》、《兰畹》、《花间》、《草堂》诸调,曲而为金、元剧戏诸调。^②

宋代之后,诸多散曲、小令都延续了词牌名在流传,如【满江红】、【山坡羊】等。

然词之与曲,实分两途。间有采入南、北二曲者:北则于金而小令如《醉落魄》、《点绛唇》类,长调如《满江红》、《沁园春》类,皆仍其调而易其声;于元而小令如《青玉案》、《捣练子》类,长调如《瑞鹤仙》、《贺新郎》、《满庭芳》、《念奴娇》类,或稍易字句,或止用其名而尽变其调;南则小令如《卜算子》、《生查子》、《忆秦娥》、《临江仙》类,长调如《鹊桥仙》、《喜迁莺》、《称人心》、《意难忘》类,止用作引曲,过曲如《八声甘州》、《桂枝香》类,亦止用其名而尽变其调。至南之于北,则如金《玉抱肚》、《豆叶黄》、《剔银灯》、《绣带儿》类,如元《普天乐》、《石榴花》、《醉太平》、《节节高》类,名同而调与声皆绝不同。^③

词、曲起初都是流传在人们口中的,是被歌唱着的,也是动态的、活着的、可变的,只是后来

① [明]王世贞.曲藻[M]//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:25.

② [明]王骥德.曲律[M]//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:57.

③ [明]王骥德.曲律[M]//中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(四).北京:中国戏剧出版社,1959:57—58.

在文人的主导下逐渐案头化、固化了而已。有的词、散曲、俗曲的牌名一样,但词格、结构或曲调都截然不同,如【满江红】。许多曲牌虽然称谓众多,但内涵未变。可见,牌名与内容、曲调之间的关系是很复杂的,研究中当需具体问题具体对待,切忌望文生义。

宋代以来,在集市基础上发展起来的城市逐渐增多,市民阶层逐步形成,市民文化也随之形成。元代以降,北方战事连绵,少数民族与汉族文化形成了大交融;而在南方,汉族传统文化在感受到北方少数民族文化冲击的危机下,伴随着江南经济复苏的进程,借机得以发展,且保持了比较纯正的“血统”。到了明清,江浙一带成为全国最富庶的地区,商业发达,城市逐渐繁荣,市民阶层逐渐壮大,文化也随之得以繁荣。在民间音乐文化上,继宋元词、曲之遗风,俗曲在明清两代得到长足发展,且为后来其他音乐类型的形成和发展奠定了基础。明卓人月在其编选的《古今词统》之《续草堂诗余序》眉批中说:“夫诗让唐,词让宋,曲让元,庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银绞丝》之类,为我明一绝耳。”

明代中叶,社会相对稳定,经济得以发展,城市中的商业贸易活动频繁,尤其在交通条件和地理环境比较优越的江南,商业活动已达到了相当高的程度。大批手工业生产者、劳工、商人、灾民及无业游民等涌入城市,在谋生、发展的同时为城市的文化建设贡献了力量。流浪艺人和歌妓们集聚码头、港口、妓院和茶楼酒肆,他们成为城市里民间音乐的主要操演、创作和传播群体,为民间音乐在城市的繁荣做了贡献。市民阶层的壮大,在客观上又刺激了商业经济的繁荣,加速了城镇化进程,自然民间音乐的操演群体也随之壮大。

市民与“日出而作,日落而息”的传统自耕农有着本质的不同。他们见多识广、思想活跃、观念新颖,且有条件交流学习,也容易接受新鲜事物。所以,他们总是引领着、创造着时代潮流,且重视文化知识的学习与探究。在市民文化中,其主要引领者和创造者是市民文人(城市文人)。“市民文人是指那些有市民意识,且生活在市民当中的文人,他们的思维和志趣与真正下层的市民有很多相似之处,由于他们受过系统而正规的文化熏陶,他们既是市民的精神领袖,是城市文化生活的主要领导者和创造者,又深受市民气息的浸染,在很多地方诸如生活方式、审美趣味、人生态度、价值观念等与市民高度一致。”^①市民文人爱好声色,喜弄诗文,追求充实的精神生活。他们多集中在市镇的茶楼、妓院、戏楼、酒楼等场所,评赏艺术、写诗作赋、饮酒交友是他们的主要日常活动,正如吕天成形容沈璟时所说:

沈光禄金、张世裔,王、谢家风,生长三吴歌舞之乡,沈酣胜国管弦之籍。妙解音律,花、月总堪主盟,雅好词章,僧、妓时招佐酒。束发入朝而忠鯁,壮年解组而孤高。卜业郊居,遁名词隐。嗟曲流之泛滥,表音韵以立防;痛词法之蓁芜,订全谱以辟路。^②

吕天成还说梁辰鱼“丽调喧传于白苎,新歌纷咏于青楼”^③。

① 聂付生. 冯梦龙研究[M]. 上海:学林出版社,2002:6.

② [明] 吕天成. 曲品[M]//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(六). 北京:中国戏剧出版社,1959:212.

③ [明] 吕天成. 曲品[M]//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(六). 北京:中国戏剧出版社,1959:214.

文人在古代官士民“三级社会”中处于中间地位,“他们上可达‘官’——政府,下可通‘民’——大众、平民、蛮人;同时又夹在二者之间摇摆、变化,既可对两边批判,又时常两头受气”^①。他们“混迹于优人歌妓之间,徜徉于声色犬马之中,并视此为人生一大乐事。……正因为有很多相同的地方,这些文人表达的感情与市民息息相通,在很多方面代表着市民利益,为市民鸣冤叫屈、申张正义”^②。在艺术领域内,市民文人玩味和创造的艺术类型、艺术作品总是普通民众所追求的时尚,所以,“时调”、“时兴小曲”、“时尚小曲”、“市井小曲”等名称的由来也就不言而喻了。俗曲的流传速度之快,社会普及程度之深是超乎想象的。对此,沈德符在《万历野获编》中有较详细的记述:

元人小令,行于燕赵,后浸淫日盛。自宣、正至成、弘后,中原又行【锁南枝】、【傍妆台】、【山坡羊】之属,李崧峒先生初从庆阳徙居汴梁,闻之,以为可继国风之后。

何大复继至,亦酷爱之。今所传【泥捏人】及【鞋打卦】、【熬鬚髻】三阙,为三牌名之冠,故不虚也。自兹以后,又有【耍孩儿】、【驻云飞】、【醉太平】诸曲,然不如三曲之盛。嘉、隆间乃兴【闹五更】、【寄生草】、【罗江怨】、【哭皇天】、【干荷叶】、【粉红莲】、【桐城歌】、【银纽丝】之属,自两淮以至江南,渐与词曲相远。不过写淫媾情态,略具抑扬而已。比年以来,又有【打枣竿】、【挂枝儿】二曲,其腔调约略相似,则不问南北,不问男女,不问老幼良贱,人人习之,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世传诵,沁入心腑。其谱不知从何来,真可骇叹。又【山坡羊】者,李、何二公所喜,今南北词俱有此名。但北方惟盛爱【数落山坡羊】,其曲自宣、大、辽东三镇传来。今京师技女,惯以此充弦索北调。其语秽褻鄙浅,并桑濮之音亦离去已远。而羈人游婿,嗜之独深,丙夜开樽,争先招致。^③

与文化程度不高或者根本不能读写的绝大部分市民、农民比,市民文人掌握着对文字的驾驭权,在欣赏民间曲调之余,有兴趣和社会责任把出自农民和市井之口的民间词曲加以记录,甚至加工改造,从中汲取创作素材,客观上使这些词曲文献以文本的形式得以保存和流传。但同时我们也得看到,文人们所搜集、整理的民间词曲并不完全客观,他们往往会依照自己的意志和审美偏好来取舍,甚至在记录书写中刻意按照自己的意愿篡改,尤其在曲词内容方面。正如郑振铎所说:“在正德刊本的《盛世新声》里,在嘉靖刊本的《词林摘艳》和《雍熙乐府》里,我们也可得到一部分的民间歌曲。不过,其内容却是经过文人学士们的改造过的。”^④

当然,“在文人学士们里,也有不少人是不甘为古旧的规则所拘束,宁愿冒同辈的讥嘲而去拟仿俗曲的”^⑤。为获得新的创作素材,文人将视野投向了民间。生动灵活、大胆泼辣、纯真质朴的民间曲调时常触动着文人的神经,也激发了他们的创作热情和灵感。在词曲创作中,文人

① 徐新建. 民歌与国学[M]. 成都:巴蜀书社,2006:37.

② 聂付生. 冯梦龙研究[M]. 上海:学林出版社,2002:7.

③ [明] 沈德符. 万历野获编[M]. 北京:中华书局,1959:647.

④ 郑振铎. 中国俗文学史(下)[M]. 北京:作家出版社,1954:262.

⑤ 郑振铎. 中国俗文学史(下)[M]. 北京:作家出版社,1954:292.