

从俗曲到北管※

——明清俗曲与泉州北管关联研究

杨丽霞

(集美大学音乐学院 福建厦门 361005)

摘要:北管又名北曲、小曲、细曲、曲仔,是流传于泉州地区的一种地方音乐,与台湾北管一脉相承;通常被认为是江淮一带的民歌,通过多种渠道流传到泉州后,受闽南与莆仙交汇区语言声腔的制约而形成的一种新乐种。但笔者在研究中发现,北管唱曲的风格与形式并不同于一般的民歌,无论从音乐形态或是构词格律上看,都与明清俗曲有着一定的渊源。文章试从曲牌名、曲词、曲调、音乐表现形态等几个方面对北管与明清俗曲的关联进行对比研究,并对泉州北管在传播过程中的相关问题提出新的见解与探讨,希望为追溯北管的源流提供参考。

关键词:泉州北管;明清俗曲;北管;曲牌

中图分类号: J607 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004-2172 (2012) 04-0065-10

一、缘起

北管,并不单指某一剧种,在《辞海》、《辞源》、《汉语大词典》等工具书中,我们只能找到单个的“北”与“管”,并无“北管”一词。它是明清以后闽台闽南语方言的民众为区别于土腔与白话的地方音乐,而对明清时期由福建以北传入的唱白用中州官话的民间音乐的总称。北管起源于外省,形成发展于福建闽南地区,又随着先辈移民渡海入台,在两岸流传。虽有着同宗同祖的血缘关系,但近四十年的隔绝使得彼此在各自封闭的环境中发展,失去交流的机会,且受地缘环境、社会环境及文化环境等诸多因素的影响,表现出各自的生命历程和表现形式,从而又有泉州北管和台湾北管之分,这将另行文论述。为避免混淆,本文将讨论的范围定于泉州北管。泉州北管属于综合性乐种,当地人多称北曲、北管、小曲、小调、曲仔,以区别于闽南地区最为盛行的南管(南曲),两者被并称为“南弦北管”,其称谓正如人们以音乐的地方特性划分北曲与南曲的道理是一样的。早期曾在闽南地区的泉州、厦门、漳州等地广泛流传,而目前其活动范围主要集中在泉州的泉港地区,并于2006年被列入第一批“国家级非物质文化遗产名录”。通常被认为最初是江淮一带的民歌流传至该地

区后,受闽南与莆仙交汇区语言声腔的制约形成的新乐种。但笔者在研究中发现,它的风格与形式又不同于一般的民歌,分析如下:首先,按北管形成的时间为明末清初,而这时期尚未出现“民歌”一词,而是有小唱、小曲、小调、俚曲、市井小令、时调、清曲等多种称谓。明清俗曲是今人给予这一时期这种艺术形式的统称。其次,北管中的曲名多与明清流行的曲牌名相同或相近,并存在有多个作品搭配同一曲辞的现象,如《四大景》、《鲜花》、《打花鼓》、《尼姑下山》、《红绣鞋》等皆为同一基本固定的旋律填入各种歌词反复使用的曲子。“对于民歌来说,一个曲调只搭配唯一的曲辞,当一个曲调可以搭配多首曲辞时,这个曲调就成为曲牌,也就成为俗曲。”^①第三,北管的曲调音乐形态有着特别的音腔、节奏、曲式特征,它的构词格律、用韵规则、字句结构有着明显的文人笔墨的痕迹,这也是明清俗曲的特征。它们属于民歌,但都是被选择、加工、推荐的民歌,并脱离了民歌最初的形式而向更高艺术形式发展了,杨荫浏先生将其称之为“曲子”。^②依据这些线索,笔者对明清相关的文献记载及刊刻的俗曲集、俗曲古谱等文献资料进行了对比考证,试从曲牌、曲文、旋律等几方面对明清俗曲在泉州北管中的传衍发展加以论述。

收稿日期:2012-05-03

※基金项目:本文系2011年教育部人文社会科学规划项目“闽台北管音乐研究”阶段性成果,项目编号:11YJA760086。

作者简介:杨丽霞(1969—),女,硕士,集美大学音乐学院副教授。

二、曲牌名之关联

目前可收集整理到的泉州北管近 250 首,包括“曲”和“谱”两部分。曲即唱曲,谱为器乐曲。这里面并不全是明清俗曲,其中也混杂了诸如《流水》、《二黄》、《西皮》等来自京剧声腔的曲牌,或《水底鱼》、《火石榴》等广东潮剧串子,可见在对北管的界定中,当地人是将明清时期流行于闽南地区的,除方言土语以外演唱的乐曲声腔统归为北管。为更好了解北管的数量和在不同文本中的存在状态,考察北管作品与不同乐种之间的互见情况,^③并为研究者提供最直接的信息,现将统计到的曲牌整理如下:

《四大景》、《采莲歌》、《采桑》、《红绣鞋》、《打花鼓》、《鲜花》、《采茶》、《玉美人》、《纱窗外》、《出汉关》、《玉兰花》、《四季景》、《美人相思》、《层剪花》、《卖杂货》、《五更串》、《昭君出塞》、《尼姑下山》、《闺唤》、《葡萄》、《苏武牧羊》、《四季时》、《陈世美》、《算命》、《看芙蓉》、《穿珠》、《公公赞》、《新茉莉》、《叹烟花》、《纱金扇》、《倒板》、《崩海关》、《抱子行》、《离别调》、《无名》、《彩绿旗》、《哭调》、《反二黄尾》、《西皮》、《急叠板》、《二黄》、《房水》、《雅调兵》、《思乡》、《泗州调》、《不知足》、《玉美串》、《西皮串》、《梅花串》、《射雁串》、《拾鞋串》、《锦忠串》、《贵子图》、《步步串》、《步步娇》、《行板》、《平板》、《平板尾》、《四边静》、《百家春》、《将军令》、《广东调》、《广东调》、《四板》、《江南大八板》、《下山虎》、《拾相思》、《清串》、《仁心串》、《八板头》、《大八板》、《盘山调》、《引头》、《接板》、《引头》、《流水》、《二黄》、《上小楼》、《百全图》、《一枝香》、《金不换》、《寄生草》、《三板》、《太平歌》、《梅花三弄》、《赏月光》、《海底鱼》、《下主楼》、《新风阳》、《马序调》、《状元游》、《二锦板》、《文串》、《四季时》、《盼宗台》、《颂月光》、《银柳丝》、《车前草》、《东塔》、《西塔》、《汉中山》、《湘江郎》、《小气板》、《探庵堂》、《花六板》、《思情郎》、《二凡正板》、《柳青莲》、《小开门》、《新风阳》、《十杯酒》、《过江龙》、《五音调》、《真珠壳》、《凤金串》、《坪串》、《满江红》、《蔓香台》、《京都板》、《秋江串》、《下主楼》、《草琴串》、《判宗台》、《状元游》、《卖棉纱》、《倒挺云》、《四喜调》、《新宝瓮》、《火石榴》、《倒吊莲》、《二进板》、《武串》、《四季战时》、《梅花香》、《一条根》、《十二景》、《东串》、《到春来》、《美貌娇容》、《柳条金》、《浪淘沙》、《秋江》、《采桑》、《和尚采花》、《倒挺六》、《落上》、《老六板》、《玉梅花》、《白

牡丹》。

为减少重复与繁琐,同名而不同曲的曲牌则不列入上述北管,其中能找到与明清俗曲辑录作品存有相同的曲牌名的有《寄生草》、《粉红莲》、《四大景》、《上小楼》、《卖杂货》、《十杯酒》、《满江红》、《红绣鞋》、《鲜花调》、《纱窗外》、《昭君出塞》、《打花鼓》、《玉美人》、《银柳丝》、《尼姑下山》、《四喜调》、《泗州调》、《步步娇》、《看芙蓉》、《采茶》、《算命曲》、《四边静》、《将军令》等,如果按谱系、族亲归类,还能找到两者之间的进一步联系。如北管中《茉莉花》、《尼姑下山》、《鲜花调》等当属明清俗曲中的“叠断桥”类曲牌;北管中的《纱窗外》、《玉美人》等属于“罗江怨”类曲牌等,这些曲牌大部分存在于“曲”中。有些曲牌名虽不完全相同,但通过对查寻的资料进行对比,从曲调或曲词中可以确认为同一曲牌。可考证到的类似曲牌如下:

《鲜花调》:即为现在广为传唱的《茉莉花》,最早见于清代道光元年(公元 1821 年)刊刻的《小慧集》,因为每段歌词唱的是不同鲜花,所以叫鲜花调,也称双叠翠。泉州北管有首称为“鲜花”的曲牌,与《小慧集·小调谱》中的“鲜花调”从音乐到曲词几乎一致,另还有多首作品属于鲜花调曲牌。

《银纽丝》:是俗曲中较早出现的一个曲牌,最早见于明代沈德符所著的《万历野获篇》,在清代李斗的《扬州画舫录》、乾隆六十年刊行的《霓裳续谱》、《时尚南北雅调万花小曲》,嘉庆年年间《白雪遗音》及蒲松龄《聊斋俚曲》等多个明清俗曲辑录集中均有记载,在长期流传中,形成众多同名异曲或异名同曲的形态,北管中的《银柳丝》与银纽丝之《探亲调》属于同一曲调。

《虞美人》:又名虞美人令、玉壶冰、玉美人,在戏曲、曲艺、民歌及民间器乐曲中均有此曲牌,其中又多为同名异曲者。北管中的《玉美人》、《美人相思》与《大明天下春》中的《虞美人病缠》,《霓裳续谱》中的《玉美人儿娇模样》、《玉美人儿梳妆罢恹恹病病》、《玉美人在绣房》等曲牌内容是大体一致的,都是唱“玉美人得病在牙床”的故事。

《剪靛花》:此曲牌最早见于明钞本《钵中莲》,时称《剪剪花》,在明万历年间已十分盛行。后在不同时期和地方流传,又衍化出靛花开、网调、剪甸花、尖尖花、减减花、渐渐花等复杂称谓。泉州北管中称《层剪花》。

《湘江浪》:见于清李斗《扬州画舫录》:“近来群尚《满江红》、《湘江浪》,皆本调也。”北管中称为双

江浪，也称五更串、湘江郎。

《玉娥郎》：曲名最早见于清·艾衲居士《豆棚闲话·虎丘山贾清客联盟》，此外，《扬州画舫录》、《万花小曲》、《霓裳续谱》均收有此曲牌。在传播的过程中，又有《春色儿娇》、《四季常春》、《四大景》等衍生出来的别名。泉州北管中有首《四大景》，其歌词与《霓裳续谱》中两首牌名为《玉娥郎》的内容大同小异，想必音乐也是基本一致的。

《劈破玉》：又称碧破玉、碧波玉，是明清俗曲中一支重要曲牌。明代《八能奏锦》、《乐府玉树英》、《摘锦奇音》、《新侵天下时尚南北徽池雅调》及清代刊刻的《万花小曲》、《霓裳续谱》等皆收有此曲牌，其所歌咏的内容题材众多。北管里《白卜玉》为“碧破玉”的谐音，曲调与歌词与江淮一带流行的民歌《劈破玉》互为吻合。

《葡萄》：清·乾隆年间刊行的《霓裳续谱》中有一首俗曲曰《轻轻来到葡萄架》，而嘉庆年间辑录的另一部大型俗曲集《白雪遗音》中也有一曲牌名为《葡萄架》，经比证，两者与北管《葡萄》曲牌名、歌词均近同，为同一作品。

《四季鲜花》：在清·道光二十四年（公元1844年）张椿刊印的《张鞠田琴谱》里收录有该曲牌。全曲分为春景、夏景、秋景、冬景四段，歌词根据不同季节，分别唱了四季的鲜花，北管中有《四季景》与之相吻合。

《粉红莲》：为明代重要的俗曲之一，在王骥德《曲律》、沈德符《万历野获编》等论著中均有记载，后发展演变为流行于江淮一带的民歌《八段景》，在泉州北管中更名为《采莲歌》，也称《小小鱼儿》，其歌词均能见到“小小鱼儿”、“上江游到下江来”、“头动尾巴摆”等相似的歌词，可见其渊源。

《二凡》：日本《清乐秘曲私谱》（乾隆）分两卷，在其坤卷《协神洞》中有《二凡》，另《增补改定清风雅谱》中收有《二凡调》、《二凡串》，对照曲谱，与北管《二凡正板》相近。

《西皮》：日本《清乐秘曲私谱》（乾隆）分两卷，在其坤卷《协神洞》中有《西皮》，另《增补改定清风雅谱》中收有《西皮调》，与北管中《西皮串》和《西皮连六串》、《西皮慢板》属同一源。

还有些曲牌名似乎与明清俗曲很相近，如《过江龙》与《混江龙》、《火石榴》与《石榴花》、《白牡丹》与《牡丹春》、《一枝香》与《一枝花》、《到春来》与《到春花》等是否是同一曲牌？由于保留在泉州北管中的这些曲牌只有曲而无词，所以无法与明清

俗曲作进一步对比而无法确认。之所以存在这些同曲异名现象，是由于民间音乐或戏曲在流传过程中，受到口传、地域、谐音、方言、即兴、仿制、改编等因素影响，发生曲牌名变异是常有的事，或者由一种曲牌名变异是同一曲牌名的曲词另行改为与其它曲牌名曲调相搭配结合的情况，并在曲调上发生变异也是可能的。

现以明清俗曲《劈破玉》为例，作一具体说明。《劈破玉》是一首在民间广泛流传的古老曲牌，在明代已盛行，明代文学家袁宏道曾在《袁中郎全集》诗曰：“吾今之诗文不传矣，其万一传者，或今闺阁妇人孺子所唱《劈破玉》、《打枣杆》之类，犹是无闻不识真人所作，故多其声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐、嗜好情欲，是可喜也。”单是《新侵天下时尚南北徽池雅调》就有“精选劈破玉歌”47首和“续选劈破玉歌”32首。另外，《摘锦奇音》中也收入《时尚劈破玉歌》共69首，可见其之盛行。至清代《劈破玉》则成为更为流行的曲牌，清代戏曲作家李斗在《扬州画舫录》对《劈破玉》在清代流传作了生动记叙：“小曲……以《劈破玉》为最佳。有于苏州虎丘唱是调者，苏人奇之，听者数百人。明日来听者益多，唱者改唱大曲，群一噱而散。”如此盛行了三百多年的小曲想必音乐一定是很动人的吧，只可惜现所见的《劈破玉》大都为歌词类。能查找到的最早的《劈破玉》曲谱来自清道光二十四年（1844年），由琴家张鞠田辑录的《张鞠田琴谱》中，其歌词为：

深沉沉苍苔，黄霜霜衰草，烟乱水冷夕阳斜照，令人空伤怀抱。冷清清绣房，妖滴滴人儿，怎经得风雨萧萧。暖悲切切寒鸦，嘹嘹冥鸿，苦哀哀任窗前频叫。响呛呛翠竹，叮咚铁马，无休无歇又被金风吹摇。孤零零人儿，远迢迢去了，又不知是那一日才把书信捎。愁恹恹心情，听断续砧声，怎能不牵动人烦恼。乍朦胧，适才昏沉沉睡去，糊涂涂醒来，又不知是黄昏，又不知是晓。

泉州北管有首《白卜玉》曲牌，从地方方言看是“劈破玉”的谐音，但无论是曲调还是歌词却与张鞠田辑录的《劈破玉》没有太大的联系，那么究竟是不是属于劈破玉的曲牌呢？因为作为常见的曲牌，《劈破玉》存见于民歌、戏曲剧种、说唱等不同曲种当中，但从唱词词格及曲调来看，不同曲种之间却少有影响，因此形成多种同名异曲的形态。通过查证对比，笔者还是在流传于两淮之间的民歌《劈破玉》中发现其曲调和音乐形态与北管《白卜玉》高度相近，

提取音调对照如下:

江淮民歌《劈破玉》



泉州北管《白卜玉》



从上两例乐句对比发现,两者的基本音调是一致的,不同的是江淮民歌比北管记谱高一个八度,泉州北管《白卜玉》旋律更为婉转缠绕些,这与译谱与传唱者的习惯有关,曲调同出一源是肯定的,从而也证实了《白卜玉》即为《劈破玉》。由于明清两代俗曲产生、发展与流播的广泛性,使得俗曲曲牌数目繁多,而这些曲牌的题材广泛、内容丰富,本文列举的仅是常见的与明清俗曲相同的北管。加上随着传播时间的推移和人们欣赏趣味的改变,泉州北管在上百年的发展几乎都处于自生自灭中,因此现在能挖掘与保存下来的数目与庞大的明清俗曲相比仅为其中一小部分。17世纪之后,北管音乐经福建传入台湾,迅速取代台湾那些非闽南或客家系统音乐声腔及戏曲,并发展成为[牌子]、[弦仔谱]、[细曲]、[戏曲]四大类,音乐风格与形态复杂多样,可以说几乎完整地保留了明清音乐的风格与类别。有台湾学者研究指出,在北管兴盛的年代里,曾有超过一千个以上的北管团体同时存在于台湾。或许我们能从存于台湾的北管细曲中找到更多的关于泉州北管的信息。

三、歌词之关联

现在保留下的许多明清时期的俗曲作品,绝大多数都只存有其歌词,有刊刻或抄写的曲谱则较为罕见。以冯梦龙、王廷绍、华广生等明清文人辑录的作品为代表,这为后人进行古籍文献和文物的研究提供了丰富的资料。这些时调小曲自明代滋生流行后,到清代并未削弱反而更为繁盛,且除此之外的弹词、鼓词、道情等也大量涌现,各地的戏曲小戏种类繁多。由此俗曲也在民歌与天津时调、四川清音、单弦牌子等说唱音乐中得到传播和嬗变。产生的俗曲也更为丰富,所以能较容易地在北管中找到相近的歌词,现以北管中的《葡萄》与明清辑录的俗曲作一比较:

泉州北管	霓裳续谱	白雪遗音
葡萄	轻轻来到葡萄架	葡萄架
轻轻来到葡萄架。葡萄架下有一枝桂花, 暖哟暖哟。那葡萄青枝绿叶满盘, 那桂花一棵一棵够长, 暖哟暖哟。安架左手下葡萄, 暖哟, 右手折桂花。先吃葡萄后带折桂花, 暖哟暖哟。水溜溜的葡萄香喷喷的桂花, 暖哟暖哟, 吃了葡萄准叫人难舍。	轻轻来到葡萄架, 葡萄架下有一棵桂花。那棵桂花青枝绿叶开满杈, 那葡萄一嘟噜一嘟噜头朝下。酸的溜儿的葡萄, 香喷喷的桂花。左手掐葡萄, 哎哟右手掐桂花。吃了葡萄, 带上桂花。见情人说些风流话。你与我同解香罗帕。	轻轻来到葡萄架, (绣鞋刚半扎)。葡萄架下一树桂花, (香风阵阵刮)。那桂花青枝绿叶开满叉, (朵朵放黄花), 那葡萄一嘟噜一嘟噜穗头朝下, (美味可夸)。酸溜溜的葡萄, 香喷喷的桂花, (爱杀奴家)。左手掐葡萄, 哎哟, 右手摘桂花。吃了个葡萄, 戴上朵花。哎哟酸杀奴, 叫奴难舍难丢下, (常在心牵挂)。好时光盼郎早早的回来罢, (把奴想杀)。

上述三者相比,歌词内容描写完全是一致的,只不过泉州北管《葡萄》省去了《白雪遗音》和《霓裳续谱》中后两句雷同的情爱话语,使作品似在咏物而不是言情。此外,《白雪遗音》中的[葡萄架]在唱词中的每句句尾多了类似于帮唱性质的衬词,也称为“带把”;而泉州北管《葡萄架》每句句尾则用了“暖哟”等虚词作为衬托。但三者系同一家族血缘关系则毫无疑问。

又如泉州北管《算命》在《清代杂曲》中也收录了相同曲牌,我们再来作一比较。

泉州北管《算命》:

姐姐在绣房中绣花鞋,忽听门外报子声,算命先生伊摆哟。

奴奴将此绣鞋放落下,开门来请我先生,请你算命伊摆哟。

奴的年庚八字十六岁,属兔六月十三日,子时降生伊摆哟。

将此八字挂起乙卯年,未月亥日正子刻,要问姻缘伊摆哟。

清代杂曲集《算命》:

姐在房中绣花崩,忽听门外弦子声,算命先生,哈哈。

花针插在花呀花崩上,开开门来叫先生,请你来算命,哈哈。

丁卯年来属兔的，栗子开花，我的先生，四月里生，哈哈。

不问财来不呀不问寿，只问红娘，我的先生，几时出闺门，哈哈。

先生忙把八字来呀来排，笑问婚姻，我的姑娘，再过三春，哈哈。

红娘听说冲呀冲冲怒，不会算合，我的先生，错瞎眼晶，哈哈。

隔壁有个王呀王三姐，与我同年同月，我的先生，又同时辰，哈哈。

十三十四头呀头胎养，十五十六，我的先生，二胎降生，哈哈。

三个铜钱你呀你拿去，不会算命，我的先生，请出大门，哈哈。

三个铜钱我呀我不要，不会奉承，我的姑娘，另请高明，哈哈。

北管中此曲只有四段，每段三句，词格十分规整对称，每段的基本句式均为九字句、七字句、七字句，在字数、句数、对偶、平仄、押韵等格律上显得较为严谨，但从歌词内容和主题来看，似乎不够完整，有可能是在长期流传过程中发生了变异，也有可能是传唱过程或记谱中省略了后面的内容，而《清代杂曲集》中则有十二段，内容较为完整，基本句式为四句唱腔结构，句式结构也较方整。但从唱词的内容、字数、句式的格律方面看，两者颇为近同。在泉州北管中能找到这样与明清俗曲关系密切的曲牌及曲词还有许多，如《卖杂货》、《四大景》、《红绣鞋》、《纱窗外》、《玉美人》、《剪剪花》等，它们的词文虽不完全一致，但都高度相近。此情况说明了，泉州北管中部分曲牌应是出自于明清盛行的俗曲，这些俗曲在北管中被忠实地传唱承袭，虽历经长期流传，却仍保留着与明清俗曲极雷同的曲词，这也为研究明清俗曲原始艺术形态及其流变提供了活标本，具有宝贵的价值。

四、曲调上的关联

同样一首曲调，流传到不同的地点，便会与当地的风俗、音乐、方言等相结合，产生相应的变化，再随着时间的推移和历史审美的不同而发生或多或少的变异。由于明清俗曲存见的曲谱有限，难以客观地逐曲详细对比，但它又多流变于民歌、曲艺、戏曲等多种传统音乐形式当中，从中我们也可以发现它们之间的血缘关系。鲜花调就是这样一首作品，目前在全国就有好几十种不同的版本，唱腔也各不相同，频繁见

诸于各地民歌、戏曲、说唱等传统音乐当中，是较早的明清俗曲作品，也是时值今日学术界论及最多、研究最为深入的作品之一，它后来演变为我们耳熟能详的江苏民歌《茉莉花》。现已知最早的鲜花调歌词，存于清乾隆三十九年（1771年）刊印的《缀白裘》戏曲剧本集，其中有《花鼓》一剧，描述一对打花鼓卖艺的风阳夫妇，应邀至风流公子曹月娥家中演唱“花鼓曲”的故事。因歌词一开始就是“好一朵鲜花”，所以打花鼓的曲调名曰《鲜花调》，这也符合中国传统音乐中，经常取唱词的开头几个字作为曲名的习惯。歌词中的“茉莉花”隐喻花鼓女，“看花人”指的就是花鼓女的丈夫。共有九段唱词，前三段各唱一种鲜花，后六段唱的是张生和崔莺莺的爱情故事。其歌词为：

1. 好一朵鲜花，好一朵鲜花，有朝一日落在我家。你若是不开放，对着鲜花儿骂，你若是不开放，对着鲜花骂。

2. 好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，满园的花开赛不过它。本待要采一朵戴，又恐怕看花的骂。本待要采一朵戴，又恐怕看花的骂。

3. 八月里桂花香，九月里菊花黄，勾引的张生，跳过粉墙。好一个崔莺莺，就把那门关儿上。好一个崔莺莺，就把那门关儿上。

4. 哀告小红娘，哀告小红娘，可怜的小生跪在东墙。你若是不开门，直跪到东方儿亮，你若是不开门，直跪到东方儿亮。

5. 豁喇喇的把门开，豁喇喇的把门开，开开的门来不见了张秀才。你不是我心上人，倒是贼强盗，你不是我心上人，倒是贼强盗。

6. 谁要你来瞧，谁要你来瞧，瞧来瞧去丈夫知道了。亲哥哥在刀尖上死，小妹子就悬梁吊，亲哥哥在刀尖上死，小妹子就悬梁吊。

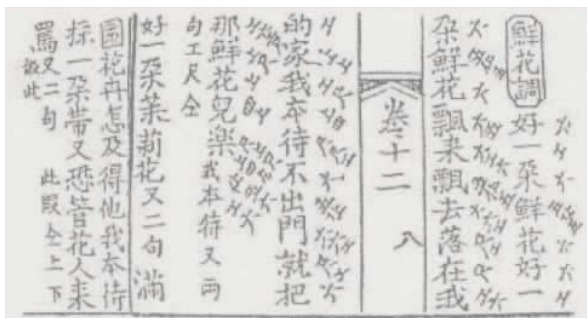
7. 我的心肝，我的心肝，心肝你引我上了煤山。把一双红绣鞋揉得希脑子烂，把一双红绣鞋揉得希脑子烂。

8. 我的哥哥，我的哥哥，哥哥门前一条河。上搭着独木桥，叫我如何过，上搭着独木桥，叫我如何过。

9. 我也没奈何，我也没奈何，先脱了花鞋后脱裹脚，这才是为情人，便画把那河来过，这才是为情人，便画把那河来过。

清道光元年（1821年）贮香主人所辑之《小慧集》，收有包括《鲜花调》在内的七首曲牌及蓑衣式的工尺谱，也是目前《鲜花调》曲谱见诸于文献记载

的最早版本。这首《鲜花调》采用斜行工尺记写，记有与《花鼓》中前两段相同的歌词，旋律上则保存着鲜明的明清俗曲的音乐形态和审美意识。



将其译为五线谱对照如下：



从音乐结构上看，《鲜花调》第一句是两个2小节相同乐句，落音在 sol 上；第二句是4小节构成的乐句，明显是第一句的扩展，落音在 do 上；第三句又是2小节乐句，落音在 mi 上；第四句是5小节长句子并带有拖腔，落音在 sol 上。从全曲旋律音调看，旋律连贯、流畅，总体以级进音阶上下或环绕进行，跳跃性不大。前两句为一段，后两句为一段，徵调式。为了强调语气又做了一次反复。与委婉缠绕的江南民歌《茉莉花》相比，显得简练、质朴。其曲式结构图如下：

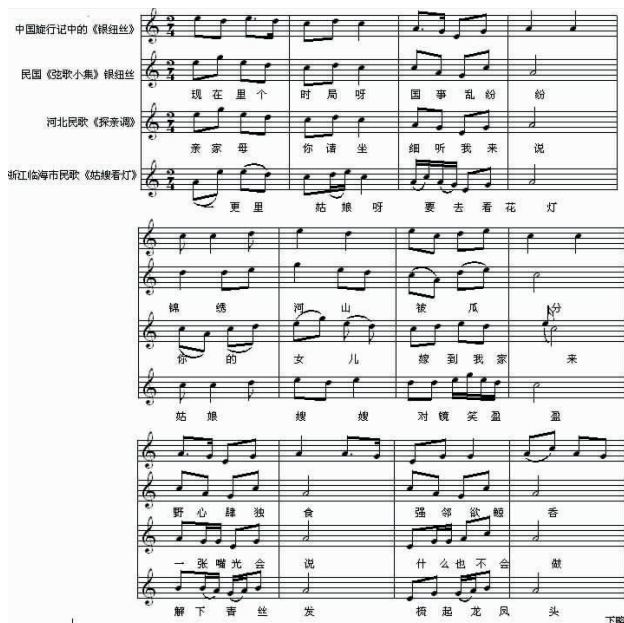


在泉州北管中有一首名为《鲜花》的曲牌，与《鲜花调》高度相近，可以说基本保留了《鲜花调》的原型，对照如下：



其唱词前五段与《鲜花调》是一致的，北管《鲜花》旋律比《鲜花调》略为婉转些，但两者明显为同一曲调。此外，由“百本堂”刊刻的“百本张”抄本中的《花鼓子》和《中国民间歌曲集成·北京卷》中的《找花鼓·张生戏莺莺》等作品和《鲜花调》的曲谱都很相近，来自于同源曲调。在北管中，鲜花调是最常用的曲牌，另有多首曲牌唱的也是鲜花调，属于同曲异名作品。

再如《银纽丝》作为出现较早的明清俗曲，其曲牌最早见于明代沈德符（1578—1642）所著《万历野获编》中的“时尚小令”一节：“嘉、隆间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《乾荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银绞丝》之属”。又《曲律》卷一“论曲源”提及：“至北之滥流而为〔粉红莲〕、〔淫纽丝〕、〔打枣杆〕，南之滥流而为吴之〔山歌〕、越之〔采茶〕诸小曲，不啻郑声，而各有其致”。说明该曲牌产生于北方，后来又向两淮与江南流传，并颇受民众喜爱，且改名为《银绞丝》，正如《寒夜录》所载：“我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几〔吴歌〕、〔挂枝儿〕、〔罗江怨〕、〔打枣杆〕、〔银绞丝〕之类，为我明一绝耳”。又，冯梦龙编的《山歌》卷2：“姐儿唱只《银绞丝》，情哥郎也唱只《挂枝儿》。”至清代该曲牌则流传更广，李斗《扬州画舫录》，颜自德、王廷绍编订的《霓裳续谱》及清华广生编订的《白雪遗音》等大型俗曲集中均收有《银纽丝》曲牌，但都只有词而无曲谱。北管中有首曲牌也称《银柳丝》（见下列谱例）。



上述几曲为不同时期、不同乐种的作品，虽有区别，但与上述两曲都较为接近，我们可以把这一共有的旋律音调作为《银纽丝》的特征音调。

五、音乐表现形态上的关联

不同时期、不同的地区及不同的民间音乐在唱奏或表演形式上均有所不同，特别是古代传统音乐的曲调、乐谱及表演形式等方面，由于历史久远，加上“口传心授”的传承方式，我们无法真正实现聆听当时实际的音乐音响效果，只能从一些文献刊刻或文人辑录的有限的工尺谱中去管窥其音乐形态，并依此挖掘还原古代俗曲音乐的表现形态。王骥德《曲律·论曲源》中有一段精彩的描述：“迨季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美、善兼至，极声调之致。”又《霓裳续谱·跋》云：“霓裳续谱为伶部靡靡之音，大雅之士见而辄鄙。然按之宫商，考其音节，恍如天籁之自鸣而自止焉。”由此证明了在明清流行甚广的俗乐所具有的强大感染力与艺术性。明清俗曲的演唱形式多为独唱或自弹自唱，与一般的民歌相比，有固定的乐器伴奏，既有单一乐器伴奏的，也有使用小型乐队伴奏的。其使用的乐器常见的有琵琶、月琴、三弦、四胡、坠琴及一些打击乐器如板、鼓等。明沈宠绥《度曲须知》（1639年）验证了这一点：“唯是散种如《罗江怨》、《山坡羊》等曲，彼之扎箏、箏、浑不似诸器者，彼俗尚存一二……抑且丝，扬则肉乃低应，调揭则弹音愈渺，全在子母声巧相鸣和，而江左所习《山坡羊》，声情指法，罕有

及焉。虽非正音，仅名‘侔调’，然其怆怨之致，所堪舞潜蛟而泣嫠妇者，犹自当年逸响云。”清李斗《扬州画舫录》卷十一《虹桥录下》中也详细记述了明清俗曲音乐伴奏的形式：“小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌，最先有《银纽丝》、《四大景》……诸调。”，再如，清·二石生《十洲春雨》：“院中竟尚小曲，其所著者有软擎、淮黄、离京、凄凉、四平、四喜、杭调、满江红、劈破玉、湘江浪、剪靛花、五更月、绣荷包、九连环、武鲜花、倒扳桨、闹五更、四季相思、金银绞丝、七十二心诸调，和以丝竹，如袅风花软，押雨莺柔，颇觉曼迴荡志。”从中可看出这些乐器大都比较讲究和精致，演奏者也较自觉地注重乐器的演奏技巧，讲究伴奏与歌唱的配合与衬托。当然，对于乐器的使用情况，即使同样作为明清俗曲，在各个不同历史时期所使用的乐器和同一时期不同的地区之间是有同有异的，也会因不同的乐种而发生增减乐器的情况。比如蒲松龄俚曲中提到的乐器除了明清俗曲中常用的三弦、四胡、月琴等外，还使用了一种称之为“撒拉金”的竹板类乐器。而泉州北管传统使用的乐器多达二十余种，包括管乐器、弦乐器和打击乐器。在这些乐器中，与明清俗曲伴奏乐器相同的有：三弦（北三弦、中三弦）、月琴、琵琶、提弦（即京胡）及鼓、板等多种打击乐器，另外还加入了当地特色乐器双清、伢胡及周边其它戏曲音乐共同使用的乐器如嗩仔、品箫、壳仔弦等。受地方闽南与莆仙交汇语言声腔的制约，传统的演唱也多为独唱或弹唱形式，由此可见两者在音乐表现形式上也有一定的关联。此外，明清俗曲与北管的共同之处还在于它们均有固定的演出场所，并带有一定的娱人性和经营化目的。不同的是，明清俗曲以茶坊酒肆、青楼、妓馆为主，如《小郎词》所述：“丢眼邀朋游妓馆，拚头结伴上湖船”，这些场所成为小曲赖以生存的温床；而北管则有固定的乐社和习教馆，并频繁参与民俗信仰活动，如婚丧喜庆、普度、酬神祭祖、朝拜、妆阁、罚戏等，以表演换取一定的经济利益。因此，艺人们都能自觉熟悉不同作品，追求演唱与演奏技艺的提高，以满足与取悦欣赏者，这也是北管至今能较完好地保存着明清俗曲音乐形态的原因之一。

六、余论

在前人研究的基础上，通过上述明清俗曲与泉州北管在曲牌、曲词、曲调与音乐形态等方面的比较考查，再作以下几点思考：

（一）泉州北管中的唱曲与明清俗曲有着密切关

系。它盛于民间,并较为完好地保存了我国明、清两个时代特定的社会历史环境中产生的明清俗曲的艺术特征,是我国民歌中的一个特殊类别。传统北管研究中均将其笼统归于江淮民歌,其主要原因是明清俗曲本身属于民歌的一部分,它又大量流变存在于民歌、说唱、戏曲等民族民间音乐,特别是现在我们所熟悉的许多同宗民歌都源于明清俗曲或变异形式,所以产生概念的混淆。另外,从江淮传过来的小曲,也不一定就是江淮民歌。因为俗曲作为时调,主要由各地民歌小调发展而来,更确切地说,是由北向南渐次推进发展的,它一经产生便迅速遍及全国各地,如《银纽丝》、《寄生草》、《粉红莲》等曲牌均源于北方后影响渐及两淮以及江南。希望本文研究能对考查泉州北管的起源及流变提供新的参考。

(二) 福建便利的水陆交通及频繁的贸易往来是明清俗曲衍变成北管的主要原因。明清时期,运河和长江一带水陆码头林立,是商贸繁盛之区,商贾活动甚为频繁,因此,这里也成为南北东西的曲艺艺人、歌伎行艺演出交流的重要场所。因此流传于江淮地区的俗曲就可能随着过往的商贾与艺人传播而来。其次,扬州在清代作为南北运输的枢纽,也是盐的集散地,而泉州又是福建重要的海盐产地,借助着便利的水路航运,“通商贾,辇货之境外,几遍天下。”又“冬易浙米而南,春易广米而北,闽海赖以无乏食之民。”往来于江淮一带与泉州之间的江淮籍盐运官兵也带来了流行于江、浙、沪的小曲。第三,明末清初淮河河水泛滥成灾,无数灾民背井离乡南下逃荒,卖艺行唱,加速了北管的形成和传唱。当历史还停留在纯朴单一的依靠人群的流动进行文化传播的年代,这方的歌与那方的歌便通过移民、官道、商道等方式分别且分几次传入福建。

(三) 关于北管形成时间的探讨,由于没有确切的史料记载,因此传说不一。一种说法由清光绪年初,上海、江苏、浙江、广东等地的民间音乐,通过海上运输、南下盐兵、淮河决堤、难民逃荒等渠道传入泉州市泉港区,在与当地民间音乐不断融和、渗透、演化过程中形成了独特的乐种,这成为多数研究者的依据和定论。而另一说法则是在泉州开元寺甘露戒坛24尊飞天乐伎中,发现了六件北管使用乐器,据蔡才厚主编的《鲤城区志》记载:“甘露戒坛建于北宋天禧三年(1019年),明建文二年(1400年)重建。”以此物证了宋朝或明朝北管音乐就已存在,甚至有研究者根据“天子传音”的传说,认为其产生于唐代……之所以存在争议,笔者认为重要原因有二:

一是将北管来源定位于民歌,使人们忽略了对它真实来源的考查;二是即使确定北管与明清俗曲有一定的关联,仍涉及到俗曲起源历史研究的角度,究竟是从曲牌名称说起,还是从曲牌唱词和音乐说起,或是流传的时间说起?如果是从曲牌名称说起,那么作为明清俗曲遗响的北管就应追溯到唐代甚至更早的朝代了。如宋·郭茂倩《乐府诗集》中就提及南朝小曲《五更转》,唐代也有以“更”为限的《叹五更》吟唱体。而泉州北管中也有《五更串》、《叹婚姻》等以五更为词格的内容。如果从曲牌体的唱词和音乐来说,明清俗曲是在明清这个特定历史时期流传的一种具有承前启后性质的艺术形式,具有独特的艺术个性和品质。作为“时调小曲”,它“承宋、元戏曲之余绪,明中下叶发展极速,且达于最盛时期……降及清代,南北俗曲,余势犹盛,除旧调之外,复出新声,竞盛一时。”那么它就应当归于明清特定时代背景下产生的艺术形式了。^④笔者通过研究与推断,认为其应产生于明末清初,理由有以下几点:1. 北管资料有记载的最早的职业艺人出生于1852年,即从他出生算起也已到了清朝咸丰二年壬子时期,在没有其它有力证据之前,我们只能推断这个时期前后为北管形成的大致时间。2. 从歌词中我们可获得一些信息,以北管《打花鼓》为例,从唱词中“自从出个朱皇帝,十年倒有九年荒。”来看,作品本身就应是明末清初的事情了,《中国戏曲史编年·元明卷》按语说:“朱元璋立法严厉,用刑惨酷,史有明载,其惩唱曲者亦用严刑峻法,当实有其事。”^⑤所以作为市民娱乐的各种戏曲小调不可能在这一时期兴盛,至多也就是在官府或民间暗地流传而已。只有当李自成率领农民起义军一举攻克了凤阳,百姓才可能敢于无所顾忌地唱出心里的哀怨、凄凉和悲愤。试想,当朱氏及子孙统治天下的时候,还有可能允许唱出这样的歌词吗?3. 再从北管与明清俗曲的密切关系,而明清俗曲形成于明、清这一特定的历史时期来看,北管形成于明叶后期至清代是毋庸置疑的。

(四) 北管能较完整地保持明清俗曲的形态与风格,与职业、半职业艺人的贡献分不开。因为有了职业艺人的开馆授艺、专业演出组织与严谨的师承关系,才可能如此忠实地保留着明清俗曲的艺术形态,并随着闽南人的海外开发而传至台湾及东南亚闽南人聚集的地方。从它与日本清乐、御座乐的比较中,我们也可以发现其一脉相承的关系。

结 语

综上所述,明清时期,随着资本主义萌芽、经济的

发展和市民阶层的壮大,俗曲在全国各地青楼酒肆和街头里巷广为流传,并广泛地存在于民歌、说唱、戏曲、器乐等音乐形式中。而福建经济的繁荣、水陆交通的发达及商贾的贸易往来,是明清俗曲衍变成北管的主要原因。它以其强韧的生命力和一代又一代职业、半职业艺人的师承传教而忠实地保留了我国明清俗曲的时调特点,从侧面反映了明清哲学思潮、社会风俗、生活态度及审美情趣,对研究明清俗曲的形态及流变具有宝贵的价值。

责任编辑:郭爽

注释:

- ①任广世:《明清俗曲研究综述》,中国诗歌研究动态第四辑,第369页。
- ②杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1999年,第193页。
- ③所谓互见者,是指两曲完全相同或异名同实、或内容大体相同。
- ④傅惜华:《中国俗曲总集叙录》,人民文学出版社,1957年,第83页。
- ⑤永宽,王钢:《中国戏曲史编年·元明卷》,中州古籍出版社,1994年,第148页。

出版社,1994年,第148页。

参考文献:

- [1] 冯梦龙,王廷绍,华广生. 明清民歌时调集(上)[M]. 上海:上海古籍出版社,1986:455.
- [2] 郑振铎. 中国俗文学史[M]. 上海:上海世纪出版集团,2006.
- [3] 沈德符. 万历野获编[M]. 北京:中华书局,1959:647.
- [4] 李斗. 扬州画舫录[M]. 江苏:江苏广陵古籍刻印社,1984:245.
- [5] 徐元勇. 明清俗曲流变研究[M]. 南京:东南大学出版社,2011:83-95.
- [6] 谷川. 泉港北管音乐[M]. 北京:中国文史出版社,2002.
- [7] 李寄萍,黄嘉辉. 泉台北管比较研究[J]. 泉州师范学院学报,2006(5).
- [8] 中国民族民间器乐集成泉州市分卷北管编写组. 中国民族民间器乐集成泉州市分卷·惠安北管(乐种资料本)[G] 中国民族民间器乐曲集成泉州市分卷北管编写组编印,1995.

From *Su Qu* to *Bei Guan*: Study on *Su Qu* in Ming and Qing Dynasties and on Related Quanzhou *Bei Guan* YANG Lixia

Abstract: *Bei Guan*, coming down from the same origin with Taiwan *Bei Guan*, also named *Bei Qu*, *Xiao Qu*, *Xi Qu* and *Qu Zai*, is a music genre spreading in Quanzhou area. It is commonly considered as originating from Jiang Huai folk songs, which spread to Quanzhou and conditioned by the language tune of Min Nan and Puxian dialects to form a new music genre. My research, however, is trying to illustrate that the style and form of *Bei Guan* singing music are different from those of folk songs in general sense. *Bei Guan*, considered of both its music and lyric pattern, is closely related to *Su Qu* in Ming and Qing Dynasties. This article makes a comparison between *Bei Guan* and *Su Qu* in Ming and Qing Dynasties on aspects of the name, lyric, melody and expressive pattern of Qu, and gives some new ideas about the spreading process of Quanzhou *Bei Guan*.

Key words: Quanzhou *Bei Guan*; *Su Qu* in Ming and Qing Dynasties; *Bei Guan*; name of *Qu*