

中、日《九连环》歌曲的流传与变异

徐元勇

内容摘要 《九连环》是诞生于我国明清时代的一首广为传唱的民歌俗曲。日本自江户时代起，在全国也盛行着一首《九连环》的俗曲以及许多变体。日本《九连环》是由中国传入。中、日两国的《九连环》歌曲，在各自的社会文化背景中传播、衍化，形成了中日两国各个不同历史时期、各个地区、特色各异的《九连环》及其变种的音乐风格和形式。

关键词 民歌 明清俗曲 日本“明清乐” 九连环

—

中、日两国一衣带水，文化联系渊源流长。

俗曲《九连环》，在中、日两国歌曲音乐发展历史上，都曾经有过流播甚广的辉煌经历。中、日两国盛传的《九连环》俗曲，有着十分密切的亲缘关系，并且，有着十分相似的流播特征。它们都来源于中国明、清两个时代，属于在“民间歌曲”基础之上兴盛发展起来的“俗曲”。它最初来源于“民歌”，后发展成为“俗曲”，再后来，它又回返至民间，成为“民歌”得到流传。因此，它既是“民歌”和“俗曲”的本身，又反过来影响了当时以及后世“民歌”与“俗曲”的发展。而对中、日《九连环》俗曲不同存在情况的了解，能够促使我们更加深入地理解双方的这类音乐。《九连环》歌曲是中国“民歌”、“明清俗曲”与日本传统音乐乐种“明清乐”中，至今仍然为人们所熟知的名曲。在两国不同的社会文化背景下，在传播、衍化、变异过程中所体现出来的音乐文化现象十分有趣，至今仍然能够使人们从中得到许多有意义的启发。

由于无论是我国的《九连环》，还是日本的《九连环》，都来源于我国的“民歌”或“明清俗曲”之中，因此，如果要弄清楚哪些是“俗曲”，哪些属于“民歌”，那么，对“俗曲”、“民歌”以及“明清俗曲”等概念的认识与了解，便成为首要解决之事。

我国的明、清时期，是今天我们称之为“俗曲”、

“民歌”、“小调”、“时调小曲”等“市民音乐”、“民间音乐”最为繁荣的时代。“明清俗曲”是在明、清两个时代特定的社会历史环境中诞生的一种新型的音乐艺术形式，它的产生具有特定的时代背景缘由、人文思想意识和社会生存条件。特别是自明代开始，市民阶层的崛起和市民文化的兴盛，给这个时期音乐文化带来了新的活力。“明清俗曲”继承了滥觞于宋元以来的市民文化的传统，是“民间歌曲”向“俗曲”发展衍化的产物。

俗曲研究家李家瑞，在20世纪30年代撰写的《北平俗曲略》中所论及的“俗曲”类型有：“弹词”、“鼓词”、“莲花落”、“十不闲”、“花鼓”、“太平词”、“弦索调”、“杂曲”^①等多种。今天看来，李家瑞所讲意义上的“俗曲”，实际上已经包括了今天我们称之为“民间音乐”中的“民歌”和“曲艺”、“戏曲”中的许多内容。广义地讲，“俗曲”的范围，的确应该包括李家瑞上述之内容，甚至要更为广泛，譬如“民间音乐”中的戏曲曲牌音乐、器乐曲、歌舞音乐等等。其实，“民歌”与“俗曲”之间紧密的联系，并不是那么容易划分的，它们之间的特征也很难作出轩域分明、精确的界定。但是，笔者以为“明清俗曲”还是应该作为一个特定的概念来看待，即：把“明清俗曲”作为文学形式，它是一种历史的文学体裁，作为“曲”的音乐形式则是一种历史的乐种。“明清俗曲”作为文学体裁有其约定俗成的用韵规则、构词格律、句式结构、表现手段。著名音韵学家罗常培先生早在《北京俗曲百种摘韵》中就已经指出：“在民间流行的文艺作品里，有一种顺乎天籁的节奏和韵脚，这是纯任自然，

信口流露来的,和拟古作品的拘牵声律,严守韵书的情形绝对不同。但是,这种自然的节奏和韵脚,往往在不定之中也有相沿成风的定型,并不是丝毫没有条理的。民间文艺的韵脚,普遍叫做‘辙口’或‘辙儿’。所谓‘辙’便是车轮子自然碾出来的轨迹,……在北方流行的歌谣和小调里有所谓‘十三道辙’的,那便是这种自然押韵的轨迹。”^②“明清俗曲”作为一种音乐乐种,在其音乐性质、结构形式、表现手法、流布领域、社会作用等方面也都有其自身的规律与原则,其狭义的、具体所指,基本与李家瑞在《北平俗曲略》所论及的“杂曲”类相似。“明清俗曲”,不同于我们今天界说的“民间歌曲”,也不同于历史上文人们所创作的词曲歌曲和“拟民歌”,而是属于介于两者之间的第三类中国古代歌曲形式。也就是说,“俗曲”与“民歌”是既有联系,又有区别的两种艺术形式。^③今天,我们对于“明清俗曲”与同时代的“宫廷音乐”、“琴歌”等专业化、职业化的音乐相比较所显示出来的明显不同,已经为人们所认知和认可。然而,如果说“俗曲”与“民间音乐”中的“民歌”属于不同的两个类型,却不是那么容易使人能够轻易接受。但是,“民歌”与“明清俗曲”确实又是两种极有区别的音乐类型。“民歌”无论是在歌词内容、形式或音乐构成等方面都比较原始简单、质朴。而“俗曲”在歌词创作上则相对具有情感复杂、用词用语讲究的特点;在作曲手段方面,较之“民间歌曲”具有一定技术化、技巧化等特点。弄清楚“俗曲”以及“明清俗曲”的概念,有利于认识《九连环》在衍变、发展过程中所展现出来的特征和规律,便于区别“民歌”《九连环》与“俗曲”《九连环》的不同特征。过去,我们不能解释各地区民歌水平参差不齐的原因,就在于没有区分开自然民歌与被加工过的民歌。虽然今天的这些歌曲都是从民间采集来的,但是,它们中肯定大量存在曾经被加工过的作品。从“民歌”中划出“俗曲”,是一项细致的工作,是对已有一百多年历史的“民歌”、“俗曲”等概念进行再认识^④,是民歌研究工作的深入,具有现实的意义。

我国“明清俗曲”的名称,是一个完整、固定的概念,它有具体的时限,即明、清这两个特定的历史时期,有其独立、特殊的形式与内容。正如日本的“明清乐”也被称之为“俗曲”一样,它也是一个特指的概念,即:自日本江户时代起,由中国传至中国的中国“明清俗曲”和“民歌”,在日本变异、衍化和形成的“明清乐”乐种,以及其他一些通俗流行的音乐类型。虽然,日本对于“俗曲”称谓的作用,也要因人、因时、因场合而各有不同。但是,有一个基本点与我国“俗曲”的界定是相同的,即:“把娱乐

性较浓的歌曲”称之为“俗曲”。这类用于“娱乐”的“俗曲”本身,就是要依据不同的娱乐场所、娱乐内容和娱乐对象,作出不同意义上的调整,其本身就具有职业性和专业性上的意义,而非即兴性。在这一点上,就与“民间歌曲”有着明显的不同。吉川英史在《日本音乐的历史》中对日本“俗曲”有一个界定,这里可以作为进一步理解我国“明清俗曲”和其他类型“俗曲”的一个参照,也可以作为把我国“明清俗曲”与日本“明清乐”进行比较研究的一个基础。吉川英史指出:“俗曲的名称,因人、因场合有各种各样的使用。广义的意思指雅乐以外的所有音乐都可以称之为俗曲;稍微狭义的是指除能乐、箏曲、琵琶乐等,包含端呗、歌泽,以及小呗等小篇的所有三味线组歌。不过,这里只是把酒宴之上,类似寄席场合演奏的娱乐性较浓的歌曲称之为俗曲。另外,也有别于民谣的三味线音乐化、城市化的歌唱俗谣。……具体的形式有:都都逸、二上新内……等。”^⑤无论如何,日本“俗曲”类型中的艺术形式,与日本“民谣(民歌)”之间的区别是明显的。“俗曲”中的艺术形式,大部分都有其明确的传承流派和历史的渊源关系,有一定的组织性,在音乐的改造和发展方面都有其一定的规范性和原则。与民间音乐的自然发展有着本质的区别。在日本广义的“俗曲”概念所包含的类型中,与中国“民间音乐五大类”的内容基本相同,而狭义的“俗曲”概念则近似笔者对中国“明清俗曲”所作出的界定。在吉川英史主编的《邦乐百科辞典——从雅乐至民谣》的“俗曲”词条里所列举的种类中,还有一种称之为“洒落洒”^⑥的形式,它就是由日本俗曲“明清乐”中的《九连环》歌曲衍化而来的,日本“明清乐”理所当然被划为“俗曲”之列。尽管“明清乐”中的“明乐”,即《魏氏乐谱》,被我国音乐界视为“宫廷音乐”,不过,《九连环》与《魏氏乐谱》中的作品,的确存在着一些不一样的东西^⑦。所以,在日本“明清乐”里,作为“俗曲”的作品,主要还是集中在“清乐”中,由中国传入日本的明清俗曲而成为日本“清乐”中的这些作品有二百首左右。其中,最具影响的作品有:《九连环》、《抹(茉莉花)》、《剪剪花》、《算命曲》等。从日本“清乐”的这些作品中,能够窥知与中国“明清俗曲”的关系,《九连环》是最具代表性的一例。而且,中国和日本《九连环》的广泛流播,以及以其所产生的多样变体,也显示了“俗曲”与“民间歌曲”在流传过程中的不同变异性。而各具特色的流播变异状况所展示出来的文化特征更是耐人寻味。

二

讲《九连环》是我国“明清俗曲”中“一首”广为传唱的俗曲的说法并不十分准确。虽然最初的《九连环》的确只是一首单曲，是一首“民歌”形态的简单歌曲。但是，随着它的广泛传唱和流变，到后来产生了许多内容复杂、形式多样、风格各异的多首《九连环》。《九连环》的曲名，最初是以一种玩具命名的。“九连环”作为一种智力玩具，在中国古代文献中是有记载的，如：在明·杨慎的《丹铅总录》中说：“‘九连环’之制，玉人之功者为之，两环互相贯为一，得其关拆解之为二，又合而为一。今有此器，谓之‘九连环’，以铜或铁为之以代玉，闺妇孩童以为玩具。”而在清·徐珂编撰的《清稗类钞》中，又较为详尽地记载着“九连环”的使用说明：“‘九连环’，玩具也，以铜制之，欲使九环同贯于柱上，则先上第一环，再上第二环。而下其第一环，更上第三环。而下其第一、二环，再上第四环。如是更迭上下，凡八十一次，而九环毕上矣。解之之法，先下其第一环，次下其第三环，更上第一环，而并下其第一、二环。又下其第三环，如是更迭上下，凡八十一次，而九环毕下矣。”^⑧在曹雪芹的名著《红楼梦》第七回中，也有林黛玉在贾宝玉房中作拆解“九连环”游戏的描述。说明“九连环”这种智力玩具在清代仍然为人们所喜欢。近来，木制、铁制的“九连环”玩具，在中国民间不时也仍然能够见到。另外，据中国民间的传说，“九连环”也是一种爱情的信物，因此在有关“九连环”的中国文学、诗歌作品中，在歌曲的歌词内容中均带有爱情的色彩与描述。从歌词内容方面考证，可以肯定，最早的《九连环》“民歌”和“俗曲”，首先是借用了“连环不断解不开”、“两情相依，紧紧相连”等这些具有爱情含义的主题。

三

中国《九连环》俗曲，早在明代就有了。而想知道最早、最原始的《九连环》俗曲，那已经是不可能的事情了。我们今天在中国国内所能见到的《九连环》的最早刊刻本或抄本传世乐谱的出现是在清朝，乐谱最早见于清·乾隆至光绪年间，由北京书社刊刻印刷的《百本张抄本》中的工尺谱（见谱例1）。

例1 《百本张抄本》谱

九连环

【清】《百本张抄本》

徐元勇 译谱



这是一首音乐结构比较简单的俗曲，应该说保持了《九连环》属于“民歌”阶段的形态。当然，也明显存在被该乐谱辑录者进行加工的痕迹，主要是在歌词内容方面的加工。这首《九连环》与本文后面所要例举的日本“看看节（看看小调）”中的《九连环》属于一个类型，它的简单性是显见的。而且，简单、直接，几乎一字一音，显示了这首曲调是较为早期的《九连环》形式。为了与下文所举的《九连环》作品进行比较研究，我们对这首《九连环》首先做一个分析。曲调是由“宫”音起，再“宫”音结束。第一句的上半句落音为“商”，下半句落音为“徵”。第二句的音调风格明显与第一句不同，以“羽”为多，但仍然结束在“宫”调性上。

在李家瑞的《北平俗曲略》中的“杂曲”类中，称《九连环》是“福建调”中最著名的一种“俗曲”^⑨。他在书中所指曲谱，仍然是《百本张抄本》中的“福建调”之一的《九连环》工尺谱。另外例举的一首《九连环》“俗曲”，是转制北京书社《箫笛合谱》所刊的曲谱，是一首有复杂变化的器乐曲谱，此谱虽然未点板眼，但基本与《百本张抄本》中的《九连环》工尺谱相近，开头几句几乎一模一样。李家瑞在书中对《九连环》曲调的来源，作了进一步的推断，他认为这首《九连环》属于福建地区的“俗曲”，并以其“打嘟噜”的演唱特征，断定《九连环》来源于福建省。这种说法的理由是不充分的，因为“打嘟噜”的演唱特征在中国其他许多地区都存在。不“打嘟噜”的演唱方法，的确是《九连环》的一大特征，这在今天各地的《中国民歌集成》中还能够见到。不过，这种“打嘟噜”的演唱方法是由于明清时代“俗曲”的娱人性、取悦听众的社会功能所致。每一个时代都有建立在符合本时代审美观念基础之上的唱法特征。正如今天演唱通俗歌曲时，由于借助了发达的电器设备，而在唱法上具有了电声的特点一样，明清时

代在演唱“俗曲”时所产生的演唱方法，依据的也是当时的社会环境和条件，具有时代的烙印。

《中国民歌集成·福建卷》^⑩中，收录有今天从民间采集来的《九连环》“民歌”（见谱例2）。我们可以作一些比较研究。

例2

九连环

摘自《中国民歌集成·福建卷》

徐元勇 译谱

这首《九连环》，无论从音乐的构成、曲调的进行和歌曲的整体特征上看，都与《百本张抄本》中的《九连环》曲谱，明显地存在着亲缘关系。但是，这并不说明《九连环》自古至今就真的一直在福建流传，甚至说福建是《九连环》的源地。福建建阳地区的这首《九连环》俗曲，是一首已经发展变异得比较成熟的作品。原谱有三段歌词，曲调上也有一些变化，间奏变得复杂和具有地方色彩，可明显看出所存在的外来音调，以及地方特色与外来音调的矛盾。也就是说，把最早《九连环》曲调中在存在着的上下句风格相异的矛盾，进行了扩大与发展。这首《九连环》曲调的进行，虽然在具体音符上有变异，但是仍然保留了“宫”音起，“宫”音结束，第一句的上半句落音为“商”，下半句为“徵”音等特征。变化发展比较大的，主要还是在第二句和间奏部分。

20世纪初，李白英在中国江苏无锡一带亲自采集得来的“俗曲”《九连环》，与《百本张抄本》中的《九连环》的曲调也相差无几，也有着相同的特征和亲缘的关系。甚至，我们还有理由认为，也许《百本张抄本》中的《九连环》曲谱，最早是采自吴地。因

为，无论是《九连环》的歌词内容，还是曲调的风格韵味，都具有江南吴地的特征。并且，具有“明清俗曲”的特色，可以被称为“明清俗曲”的遗音。其实，与《百本张抄本》相近的《九连环》曲调有多种，在江浙流传很广，也有不少的变种。20世纪初，由李白英编曲的《民间十种曲》^⑪和《在野底歌曲》^⑫曲谱中的“民间歌曲”《九连环》、“俗曲”《九连环》，就存在着一些不同程度的变异，也都流传于江浙一带（见谱例3、4）。

例3

小九连环

摘自1931年李白英编《在野底歌曲》

徐元勇 译谱

这首《九连环》歌曲，原谱载有八段歌词，谱例介绍了前两段。

这首《九连环》的曲调，虽然不如今天《中国民歌集成》和其他出版的《中国民歌》中所采集来的《九连环》^⑬那么细巧，装饰音也那么得体。但是，看得出这是一首旋律流畅、结构规整曾经过加工的作品，是一首由“民歌”发展成为较为成熟的“俗曲”的作品。“宫”音起，“宫”音结束。第一句的上半句落音为“商”，下半句落音为“徵”。弱起拍使曲调一开始就更加委婉，说明了该曲被加工运用的场所和作用，强调了它的功用性。曲调把原来有歌词的部分变成了间奏，即加进了乐器的伴奏，这也是功用性的需要。应该说今天我们在国内所能够见到的《九连环》歌曲，绝大部分保留了被加工后的特征。这类歌曲，作为“民歌”是属于比较成熟的一类。按照笔者的研究思路，它们便是属于“明清俗曲”之列的作品。如果从民间音乐中的“民歌”与“说唱”、“戏曲”音乐的关系而论，它们属于“过渡作品”。不过在“明清俗曲”中，有的作品的确过渡到了说唱、戏曲中去了，有的则仍然作为“民歌”在民众中流传着。但是，比其他民歌却要成熟得多。

李白英采集来的这首《九连环》歌词，与清华广生编述的《白雪遗音·卷三》中的一首名为“五更”

的《九连环》歌词明显同源。而且，李白英采集的这首《九连环》，其歌词规整性的分段，虽然有受《白雪遗音》中《九连环》影响的痕迹，但是，它又完全依据音乐曲调的进行来分段，所以，具有了更切贴、更音乐化的意义。试比较《白雪遗音》中《九连环》歌词：“我的暖，干郎儿啾呀哟，啾呀啾呀哟，情人儿暖，送我的九连环，九连九连环，双双手儿解，解又解不开。解不开啾呀哟。情人儿暖，解开我的九连环，九连九连环，我与他做夫妻，是我的男，男儿汉暖啾呀哟。变一对鸟儿飞上天，飞暖飞上天，飘飘摇摇落下来。奴家再与他重，重相见暖啾呀哟。雪花儿飘，飘得三尺三寸高，飘一个，雪美人，与奴家怀，怀中抱暖啾呀哟。一更暖，一点是啾呀哟，啾呀啾呀哟。二更暖，二点是不来了，不来不来了。三更鼓儿交半夜，四更鼓儿惊，金鸡报晓啾呀哟。五更暖，五点是天明了，天明天明了。进香房，象牙床，轻纱帐，红绫被，鸳鸯枕，枕儿思，枕儿想。怎不叫奴思，怎不叫奴想，相思病暖啾呀哟。”^⑩

华广生《白雪遗音》中的这首《九连环》歌词，是明清俗曲中能够见到的一首较为完整的《九连环》作品。由于与李白英以及今天采集来的《九连环》歌词很接近，所以，也佐证了《九连环》俗曲是一首流传很广、影响很大，而且很早的俗曲作品。

例4 李白英江苏采集谱

九连环

摘自李白英1928年采编《民间十种曲》

徐元勇 译谱

另外，在新中国成立后出版的江苏民歌歌曲集中，也收录有《九连环》的“民歌”（见谱例5）。而且，从民间收集、编辑出版的许多中国民歌集中，都有《九连环》的歌曲，并与《百本张抄本》、李白英采集的《九连环》曲调，以及《中国民歌集成·福建卷》中收录的《九连环》“民歌”也都十分相近。从它们之间曲调的基本结构、旋律的进行、调性的特性音以及歌词内容等各个方面，都能够找到一脉相传的例证。

例5 今人采自江苏谱^⑪

九连环

徐元勇 译谱

综上所述有一点可肯定，那就是上述《九连环》俗曲，完全属于“同宗”一族，出自一个母体，具有同宗的渊源关系。不过要想理出哪个是母体，哪个为子项，却非易事。1998年，冯光钰先生的专著《中国同宗民歌》^⑫，对包括《九连环》在内的一些“明清俗曲”作品作了纵横的考证，是中国民歌研究中一部填补“明清俗曲”曲调研究空白的著作。笔者上述文章中所列举的《九连环》歌曲，便可以作为“同宗民歌研究”的范畴。但是，我认为要区别那些看似“同宗”，实际并无关系的一些情况，有些甚至应该说根本就不是属于这个范畴的情况。譬如，象冯先生在其书中所列举的多首《九连环》就都不属于“同宗”之列。实际上，有的只是对《九连环》名称的借用，与《九连环》曲调没有关系，也并不是真正《九连环》的作品或其变体，在曲调风格特征上并无联系，甚至在歌词内容上也没有关系，不属于一个宗流中的“俗曲”或“民歌”，所以不能够称之为“同宗”，而只能视为名称的借用而已。这些借用，有的是借用《九连环》“九”字的“多、大”的意思；有的借用“连环”一词的“循环、反复”之意。如江苏民歌《姑苏风光》，又名《大九连环》。由于使用了多个曲牌，形成了一种套曲，所以又称其为“大九连环”。但是，其中根本没有《九连环》的曲调和内容。当然，在其他一些所谓的“大九连环”的套曲中，也可能有以《九连环》的曲牌为套曲曲牌之一的现象，这又得另当别论。由于有了“大九连环”，为了区别“俗曲”《九连环》，便在原来《九连环》之上加以“小”字，以示区别。这种添加有“小”字的《九连环》，也正是《九连环》从“民歌”发展至“俗曲”，或再由“俗曲”转向“民间”的证明。说上述有的《九连环》俗曲属于“明清俗曲”，那是因为有的《九连环》作品，的确无论在歌词还是曲调方面，都有着明显被加工过的痕迹，有规整、细腻、精巧的特征。有的《九连环》是在“民歌”《九连环》基础上，发展进入“俗曲”，之后又转入民间，成为“民歌”的《九连环》。所以说，要想弄清楚“民歌”与“俗曲”的区别，的确是十分困难。

当然，《九连环》歌曲，以及其他“明清俗曲”

的影响,还不仅仅限于民歌方面。从文学的角度讲,“俗曲”的范围很窄,而从音乐曲调方面看,“俗曲”渗透进入的领域却是很广的。正如李家瑞在《北平俗曲》中把“俗曲”概念扩大延伸到民间音乐的“说书之属”、“戏剧之属”、“杂耍之属”等其它范围那样。《九连环》与“明清俗曲”确实是横向地对当时的其他艺术形式也产生过深刻的影响。从历史的纵深来看,“明清俗曲”在专业音乐和民间音乐,在民歌和曲艺、戏曲之间,起到了融合和传播的作用。有人说:“一切传统音乐都是传播的音乐。在传播中不断演变,又在演变中不断发展。可以说,没有传播及演变,就没有音乐文化的发展;不再传播演变的音乐文化,将是僵滞的音乐文化。”^①《九连环》的传播与演变,充分体现了这一点。《九连环》不仅与明清时期各地区的俗曲、民歌以及其它姊妹艺术有着渊源流长、非常紧密的关系,而且对于我们今天的戏曲、曲艺、民间小调等传统音乐的发展也产生过巨大的影响。在今天的民歌、曲艺、戏曲中,仍然能够看到以不同的形式存在着的《九连环》作品。因此,除了上述这些《九连环》的俗曲之外,还可以列举许多地方的《九连环》民歌作品和戏曲、说唱音乐及其变种。

四

上述乐谱,既方便我们把“明清俗曲”与今天“民歌集成”中的《九连环》歌曲进行比较研究,也为同日本“明清乐”等日本种种《九连环》音乐进行比较研究创造了条件。而对于日本《九连环》俗曲的了解,能够为弄清楚中国《九连环》歌曲的来源,或寻找更早一些时候的《九连环》曲调的踪迹,提供参考的例证。同时也为中国明清俗曲的流传变异情况,提供了一个强有力的佐证。

中、日两国的《九连环》,在各自的社会文化背景中传播、衍化,形成了中日两国各个不同历史时期、各个地区各具特色的《九连环》及其变种的音乐风格和形式。中国《九连环》歌曲的流传变异情况是复杂的,也似乎难于追溯到《九连环》的根源。而日本“俗曲”《九连环》,在日本流传变异的历史脉络则相对比较容易梳理。象“明清乐”中的《九连环》俗曲的传承,甚至连传承人都记述的比较清楚。

日本的《九连环》俗曲,是自江户时代起在全国流传最为盛行的一首“俗曲”。此曲最早是由中国传入。据说是1800年由宁波商人刘然乙传到日本的。之后,日本“明清乐”的各派始祖金琴江、林德

建等人,在长崎传播的“清乐”中,也有《九连环》的曲目。所以,《九连环》最早属于日本“明清乐”中的一支曲目,并由此曲目衍化、生成了日本传统音乐艺术形式中的“看看舞”、“法界节”、“长崎节”、“洒落酒”等艺术形式。从现在日本各地的各种不同《九连环》曲谱中,从今天我们对中国明清俗曲的了解与研究中可以看出,中国“明清俗曲”的《九连环》在传入日本之始就发生了一定的变化。后来,在歌词内容和曲调方面更发生了较大的变异。但是,也始终保留着一些中国明清俗曲《九连环》传入之始的一些主要思想,如表现爱情的主题。而且特别值得指出的是,今日长崎的“清乐”以及“清乐”中的《九连环》、《抹(茉莉)花》、《算命曲》、《剪剪花》等俗曲,与由中国传至日本当时的形式似乎变化不很大,因为至少听得出与今天中国所能够见到的这些俗曲的曲调很相近。日本政府把其视为“无形文化财”也是不无道理的。至于《九连环》中国旋律日本化的情况,是指《九连环》流播至日本其它地方,特别是本土和一些偏远地区而言。

由于日本《九连环》俗曲不仅得到流传,而且还有大量的乐谱出版。日本公开刊行出版的,包括《九连环》在内的日本“明清乐”乐谱,自江户时代末期到明治时期有很多。虽然大部分都是月琴谱,但由于所谓月琴谱都是使用工尺谱记写的,所以其乐谱也完全可以用于其他乐器进行演奏和用于歌唱(见谱例6)^②。

例6

九连环

摘自日本《邦乐百科辞典》

徐元勇 译谱



这首《九连环》曲调,与本文上述例举的中国《九连环》曲调相比较,也明显存在着亲缘关系。同时还应该承认,日本的这首《九连环》,是包括中国今天所能够见到的《九连环》曲调中比较早期的一种。应该说是最简单、简单、没有任何装饰音的一首《九连环》曲调。这也许就是人们常常说起的文化研究中“中心”与“边缘”的关系问题所带来的特殊现象。

类似谱例6的《九连环》曲调,在日本的“明清乐”和“俗曲”的种类中还存在着许多。或者说日本“明清乐”中,保留了更多这种曲调简单、风格平淡的作品。就中国人的视角看来,这些《九连环》的词

曲结合不佳，却符合日本人的审美心态（见谱例7）。

例 7

九连环

摘自田边尚雄编《日本俗曲集》

徐元勇 译谱



这首《九连环》曲谱，是日本以五线谱形式印刷、刊行的最早的日本“俗曲”谱之一。“看看节”就是依据这首歌曲中“看看兮”的歌词而命名。也有依据歌曲衬词命名的情况，如“洒落洒小调”即以歌曲中的衬词“洒落洒”命名。

为了便于中国的音乐研究者了解日本“明清乐”及其包括《九连环》在内的乐谱的情况，现依据日本方面的研究资料，列举一些日本刊行的“明清乐”的乐谱，供参考使用。

自江户时代以来，日本刊行了许多有关“明清乐”的乐谱，以出版时间先后为序有：葛生龟龄《花月琴谱》（1831年，日本天佑2年），木村蓬中《越琴谱》（1939年），大岛秋琴《观生居·月琴词谱》（1860年，日本万延1年）等。由于进入明治时代之后，日本“明清乐”更加盛行，所以，刊行的乐谱也就更加增多起来，主要刊行的乐谱有：平井连《声光词谱》（1872年），小曾根乾堂《西晋遗音》（1874年）、《月琴乐谱》（1877年）、《花月余兴》（1877年），是井新六《月琴乐谱》（1877年），河副作十郎（何杏村）《清乐曲牌雅谱》（1877年），佐佐木潜《明清乐谱摘要》（1877年），镝木溪庵《清风雅谱》（1878年），平井连《明清乐教授本》（1878年），颖川源三郎《中国古代之歌》（1879年），盐谷五平《清乐歌谱》（1879年），山下国义（松琴）《大肖乐谱》（1881年），富田宽《清风柱础》（1883年）、《清风雅唱》（1884年），长原梅园《月琴俗曲·琴声余兴》（1886年），冈本纯《月琴乐曲·清乐指南》（1888年），町田久（樱园）《明笛清筒独奏指南》（1893年），崎富子《清风雅谱·月琴独奏教程》（1893年），百足登《明清乐指南》《音乐全书》第三编，1894年）等。这些乐谱的大部分是小型本和袖珍本，歌词均以清代发音注日本假名发音，曲调以工尺谱字记写。乐谱的编辑或刊印者，也大多为“明清乐”的知名人士或某一派系的领导者。

五

被中、日两国称之为《九连环》的“俗曲”，在各自社

会文化背景下，在传播、衍化的流传变异中所体现出来的音乐文化现象十分有趣。譬如象日本“俗曲”中的“法界节”就是一例。首先是“法界节”曲名的由来就很有意思。“法界节”是明治20年代盛行的流行歌曲，《九连环》的歌词中原本有“不开”一词，其日语读音为“ほうかいHOKAI”。当《九连环》传到日本的其他地区，人们不理解“不开”的含义，而“ほうかいHOKAI”的读音与“法界”的读音相同，所以，人们又给“ほうかいHOKAI”加上了“法界”二字，也就称之为“法界节”了，又因其来源地为长崎，所以有时也称为“长崎节”。仅仅从“不开”→“ほうかい”→“法界”等《九连环》的名称的变异上，我们就能够看到在不同文化环境中所存在和发生着的不同变化的现象，那么，在歌词内容和音乐曲调上所存在着的变化就更是不言而喻了。日本《九连环》变异体的名称，几乎都是以歌词内容中的某一词句命名，如上述的“法界节”以及“看看节”等都是歌词中的词句。而且，日本《九连环》的变异体，有的不仅在歌词内容上保留了思想的延续性，而且有的在曲调上也明显地存在着渊源关系。如果从“同宗民歌研究”的视角来看，这些曲种，可以名副其实的称之为同宗一类。从日本《九连环》俗曲来看，的确有些象中国明清俗曲早期的《九连环》俗曲形式。

不过，在日本《九连环》曲调的流传变异中，还有一种情况较为复杂。据考证，这些曲调与日本“明清乐”有关。但是，今天的俗曲却没有一点“明清乐”的痕迹。譬如，在日本九州串木野市的民歌中，就有一首《串木野洒落酒》（见谱例8）^⑩的民歌便是属于此类的民歌。

例 8

串木野洒落酒

久保けん お采譜

徐元勇 译配歌词

据称它也是由《九连环》衍变而来。但是，我们可以从曲谱中看到，无论在歌词内容和音乐曲调上，几乎都与中国的明清俗曲的《九连环》没有多少关系。而且，

就是与日本“明清乐”中的《九连环》也完全不是一个样。就算是属于流行日本全国的“洒落洒小调”风格的日本音乐,也是被串木野地区化的“洒落洒”。所以,称其为《串木野洒落洒》。它的流传路线是这样的:《九连环》俗曲,从中国南方的“色町(花街柳巷)”^①,传到日本的长崎,从作为长崎“看看舞”的伴奏歌曲,逐渐演化成为“看看小调”,再由“看看小调”蜕变为当时流行全日本的“洒落洒小调”。属于这类风格的歌曲还有“法界节”、“梅枝”以及类似《串木野洒落洒》这样的《九连环》形式的变种歌曲。这首鹿儿岛地区的“洒落洒小调”,虽然日本认定是中国的《九连环》,但是可以看到,它已经完全变异成为一首渔民们在作远洋渔业时表现欢乐和忧愁的日本歌曲。也许是想借用《九连环》的名称,而又与中国借用《九连环》名称的现象不同。日本的一些歌曲或曲种,从历史沿革追溯,它们的确与日本“明清乐”以及包括《九连环》在内的中国明清俗曲有关。但是,它们在各自的环境中,这些《九连环》已经完全发生了面目全非的变化。譬如象这首被誉为“寿命长久的流行歌曲”^②的《串木野洒落洒》。应该说,这不仅仅是中国旋律日本化的问题,而且也可以看到中、日民歌的传播与流变,同样存在着专业化、职业化与自然民歌自由传播的不同性质。专业者对待民歌的态度是注重保留本质特性,注意继承与发展的关系,而民间则具有鲜活的随意性和即兴性,是依据现实的社会生活进行的改变,其音乐的变异当然有时已经是面目全非了。《串木野洒落洒》的情况就是一个明显的例子。

(在本文写作过程中,我的博士生导师江明惺教授给予多方指导,使我受益良多。日本著名音乐学家蒲生乡昭教授、樋口昭教授,寄赠了重要的日本“明清乐”方面的资料,和包括日本《九连环》俗曲在内的乐谱,为我的比较研究提供了不可缺少的材料。在此表示衷心地感谢。)

①李家瑞著《北平俗曲略》,上海文艺出版社1990年5月依据1933年1月国立中央研究院历史语言研究所影印。

②罗常培著《北京俗曲百种摘韵》,来熏阁书店印行1950年11月。

③关于“明清俗曲”的详细界定,请参阅拙文《界说“明清俗曲”》,见《交响》2000年第三期。

④关于“民歌”、“俗曲”、“明清俗曲”的详细论述,请参见

拙作《界说“明清俗曲”》。

⑤(日本)吉川英史《日本音乐的历史》,创元社1965年6月20日第1版,1995年5月20日第18次印刷,第352页。

⑥日文名称的写法为“さのさ”。中文名称“洒落洒”,是笔者依据日语的读音音译。

⑦详见拙文《〈魏氏乐谱〉研究》,《中国音乐学》2001年第1期。

⑧(清)徐珂编撰《清稗类钞》,中华书局1984年12月第1版。

⑨⑩《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会、福建编辑委员会编《中国民间歌曲集成·福建卷》全二卷,ISBN中心出版1996年12月第1版第1112页。

⑪李白英编曲《民间十种曲》,上海光华书局1928年12月初版,1931年10月再版。

⑫李白英编曲《在野底歌曲》,上海光华书局1931年10月初版。

⑬今人采集、编辑出版的“九连环”歌曲主要有:张仲樵、袁飞编著《苏南小调常用曲调》,江苏人民出版社1965年11月第1版第3页;人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》,人民音乐出版社1984年10月第1版,1995年7月第5次印刷第439页;文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国民歌》,上海文艺出版社1982年9月第1版第497页等,以及各地的《中国民歌集成》之中亦有。从这些歌曲中,可以看到,在不同的时期,歌词均有不同意义和程度上的变化,音乐曲调却相差差不多。

⑭《明清民歌时调集》,上海古籍出版社1987年9月第1版第703页。

⑮摘自人民音乐出版社编辑部编《中国民歌选》,人民音乐出版社1984年10月第1版,1995年7月第5次印刷第439页。

⑯冯光钰著《中国同宗民歌》,中国文联出版公司1998年9月第1版。

⑰冯玉钰《中国传统音乐的传播演变》,载《中国音乐》1993年第2期第5页。

⑱该谱来源于(日)吉川英史主编《邦乐百科全书——从雅乐至民谣》292页“九连环”词条的工尺谱。

⑲日文名称的写法为“串木野さのさ”,载《日本民谣全集·5·九州、冲绳编》,雄山阁1975年。

⑳㉑《日本民谣全集·5·九州、冲绳编》,雄山阁1975年第130页的“同目解说”。

作者简介:徐元勇(1964—)男,出生于四川省阆中市。曾先后就学、工作于四川音乐学院、天津音乐学院。现为上海音乐学院博士生。