

● 皖江文化研究

论“桐城歌谣文化带”的形成

徐文翔

(安庆师范大学 人文学院,安徽 安庆 246011)

摘要:“桐城歌”基本体式是七言五句式。它于明代前期在安徽桐城地区兴起,随即传播到桐城周边地区,在地域文化认同中形成了“桐城歌谣文化带”的核心圈子。晚明至清代,“桐城歌”沿着南北东西四个方向拓展,并在传播地与当地民歌相融合。整个传播过程以安徽文化为纽带,形成了更大范围的“桐城歌谣文化带”。

关键词:“桐城歌”;桐城歌谣文化带;七言五句式;文化认同

中图分类号:G07

文献标识码:A

文章编号:1003-4730(2021)02-0031-07

收稿日期:2020-10-19

DOI:10.13757/j.cnki.cn34-1329/c.2021.02.006

基金项目:安徽省高校人文社会科学研究重点项目“明清桐城歌的流衍与文化内涵研究”(SK2018A0318);安庆师范大学教学质量工程项目“基于‘马工程’新教材的中国古代文学教学提升研究”(2017jyxm037)。

作者简介:徐文翔,男,山东日照人,安庆师范大学人文学院讲师,文学博士。

明代民歌盛行,不同时期、不同地区均有时兴的民歌曲牌或样式。据史料记载,有明一代,先后流行过的有《锁南枝》《桐城歌》《银纽丝》《打枣竿》《挂枝儿》等。这其中,《桐城歌》是较有代表性的一种,它流传时间长,传播范围广,甚至形成了一条“桐城歌谣文化带”,其余绪一直绵延至当代,是民歌传播史上一个富有内涵的典型案列。

“桐城歌谣文化带”的存在是毫无争议的。这一点,桐城本地及更大范围内的民歌研究者皆有共识。但对于它的起源、形成及嬗变,却因为研究动机、定义界定等因素的影响,存在着模糊和争议。2016年桐城市文化部门编辑出版的《桐城歌研究论集》,全书收录了50篇国内“桐城歌”研究的论文,其中约三分之一提到了“桐城歌谣文化带”的概念,但在表述上却比较含混、笼统。因此,对“桐城歌谣文化带”的认识,还有进一步加强学理论证的必要。

一、“桐城歌”的主要体式特征

研究“桐城歌谣文化带”,必须从“桐城歌”说起。作为明代嘉靖、隆庆年间兴起的一种民歌样式,《桐城歌》常见于文人的记载。如沈德符《万历野获编》:“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。”^[1]顾起

元《客座赘语》:“后又有《桐城歌》《挂枝儿》《干荷叶》《打枣竿》等,虽音节皆仿前谱,而其语益为淫靡,其音亦如之。”^[2]这两段文字中,《桐城歌》虽与其他民歌曲牌并称,但它本身并不是一种曲牌。可称为曲牌者,如《山坡羊》《寄生草》《罗江怨》等,本属于散曲,后于市井传播中俗化,遂演变成民歌。当这些同曲牌的民歌与散曲放在一起时,有时甚至很难区分,只能以“小曲”或“时调”概称之。但《桐城歌》却并非如此。它不是来源于散曲,而是诞生于桐城地区原生态的民歌。因此,《桐城歌》不是一种曲牌,将其视为一种民歌体式更为合理。既然如此,从表述上来说,也应写做“桐城歌”。其道理,与“吴歌”不应写做《吴歌》,“楚辞”不应写做《楚辞》是一样的。

目前所能见到的最早辑录“桐城歌”的民歌选本,是刊刻于万历前期的《风月词珍》,其《时兴桐城山歌·斯文佳味》《时兴桐城山歌·斯情佳味》两部分,共收录“桐城歌”55首,其中54首为七言五句式(部分四、五句之间有衬字或衬句)。《风月词珍》之后,辑录“桐城歌”较为丰富的又有《乐府万象新》和冯梦龙所辑《山歌》。《乐府万象新》前集卷三中栏辑录14首《五句妙歌》,皆为七言五句式,其中有5首和《风月词珍》中的《时兴桐城山歌》几乎完全相同,可以肯定是属于“桐城歌”。《山歌》卷十《桐城时兴歌》辑有24首,除了最末一首《三秀才》为六句外,其他全部为七言五句式。因此可以说,

七言五句确实是嘉、隆以来风靡各地“桐城歌”的最主要体式特征。关于这点,郭英德在考察了《风月词珍》中的“桐城歌”后也认为:“尤其值得注意的是所谓《时兴桐城山歌》,其体制与他种山歌不同,为七字五句……此种民歌体制之出现,亦可作为明代民歌研究重要课题。”^[3]

那么,“桐城歌”七言五句的体式特征,具体是怎样呈现的呢?《风月词珍》中的《时兴桐城山歌·斯情佳味》第一首,其实就是“作法介绍”:“自古山歌四句成,如今五句正时兴。看来好似红纳袄,一番拆洗一番新。兴,多少心思在尾声。”^{[4]129}相对于传统的四句体,五句体末尾多出来的一句似乎显得突兀,至今在桐城地区,还流传着“五句山歌五句单,四句容易五句难”的说法。但恰恰是这第五句,在前四句铺垫的基础上,起到了“画龙点睛”的作用。胡适曾对这种独特的体式做出描述:“很明显的,这是七言四句山歌的变体,加上一句押韵的第五句,往往这最后一句是全首里的最精彩的部分。这个变体,在歌谣中就好像生物学上的‘变种’,我们可以叫他做‘桐城歌体’。”^[5]此外,“兴,多少心思在尾声”中的“兴”字,是四、五句之间的衬字,也值得注意。并非所有的“桐城歌”都有衬字或衬句,若有,则通常是类似“诗眼”的字句,如《时兴桐城山歌·斯文佳味》第十首:“心上人儿久不逢,昨宵梦见两情浓。想是前生修不到,今生闪得两西东。空,枉使团圆在梦中。”^{[4]129}又如《时兴桐城山歌·斯情佳味》第十五首:“月儿湾湾贴着天,牙梳湾湾掠鬓边。手儿湾湾搂郎颈,小脚儿湾湾搭郎肩。颠,好似推车上小山。”^{[4]131}这两首中的衬字“空”和“颠”,都对前四句有传神的概括,并引起最精彩的第五句。因此,《时兴桐城山歌·斯情佳味》第一首中的“兴”字,虽是衬字,但无意中又暗示了“起兴”的意味。

至此,我们可以对“桐城歌”的主要体式特征进行概括:(一)句式:七言,五句,前四句铺垫,第五句为“画龙点睛”之笔。(二)衬字(衬句):若有衬字(衬句),则在四、五句之间,以概括传神的语言,起到承上启下的作用。这种“七言五句式”也是“桐城歌”艺术魅力最具代表性的体现。

二、“桐城歌”与“桐城歌谣文化带”

按照字面意思,“桐城歌谣文化带”的形成,应当与“桐城歌谣”的传播有关。“歌”与“谣”本是不

同的概念,《诗经·魏风·园有桃》有句:“心之忧矣,我歌且谣。”朱熹解释道:“合曲曰歌,徒歌曰谣。”^[6]《初学记·乐部上》也说:“有章曲曰歌,无章曲曰谣。”^[7]也就是说,在最初的字义里,配乐演唱的称为“歌”,不配乐演唱的则称为“谣”。

一首原生态民歌的最初产生,往往是乡民的即兴歌唱,没有曲谱,也少有歌名;在流传过程中,逐渐形成固定的曲调,并被记录下来,这才有了配乐演唱的可能。起源于江苏民歌《鲜花调》而风靡南北的《茉莉花》就是一个典型。因此,现代的民歌研究中,“歌谣”早已合称,是否配乐演唱已不再是其考量的因素。例如,上世纪20年代的“北大歌谣学”运动,虽冠以“歌谣”的名称,实际上主要是对“民歌”的搜集和研究。我们现在所说的“桐城歌谣文化带”,本质上也就是“桐城歌文化带”,是随着“桐城歌”的传播而逐渐形成的。

还有一个问题是比较关键的,即“桐城歌”的溯源。当前的研究中存在着一个“以古为美”的趋向,把“桐城歌”等同于广义的桐城歌谣,极力地将源头往前回溯,直至追溯到春秋时期季札过桐国而闻歌。客观地说,从突出桐城文化的源远流长和“桐城歌”的文化遗产的意义来说,这样做是没问题的;但如果从现代学术视域出发考察“桐城歌谣文化带”的形成,无限泛化的界定,会违背民歌传播学的规律,最终使研究流于汗漫无归。部分研究者乐于使用“桐城歌谣文化带”的概念,在表述上却又含混、笼统,原因即在于此。

《万历野获编》记载“桐城歌”的广泛流传,是在嘉靖、隆庆年间;万历前期《风月词珍》中的那首“自古山歌四句成,如今五句正时兴”,也印证了此时“桐城歌”的方兴未艾。考虑到当时的传播条件,“桐城歌”在其发源地——桐城地区的产生,应当早于嘉、隆时期。由于缺乏更为详细的文献记载,具体产生于何时尚不能确定,但笔者认为,定于明代前期是比较合理的。而“桐城歌谣文化带”的形成轨迹,必然是从桐城地区向较近的周边辐射,继而扩展至更大范围,因此,其开端也应在明代前期。

从民歌传播学的角度来说,某种原生态民歌受到民众的喜爱并广泛传播,最主要的原因往往不是歌词的内容,而是其极具特色、并易于与不同地域民歌因素相融合的体式特征。因此,由“桐城歌”而形成“桐城歌谣文化带”,“七言五句式”应当被视为最直接、有力的动因。前文中,我们已对

“桐城歌”的主要体式特征进行了界定。《桐城歌研究论文集》的“后记”中,编者也强调:“作为民间文学范畴的‘桐城歌’以其五句头的歌谣开创了民间文学极其鲜活的表现形式,从而奠定了她在中国民间歌谣之林的特别形象。”^[8]在此前提下,考察“桐城歌谣文化带”的形成,也就有了比较清晰的脉络,即以桐城地区为中心,循着七言五句式的体式特征,探寻“桐城歌”的传播踪迹,这其中,既包括某首“桐城歌”的原貌流传,也包括在传播地发生字句的变易,以及在其影响下新的七言五句式民歌的产生。同时,明清桐城文教昌盛,并以文人活动、文化交流为载体,向其周边地区形成了辐射影响,形成了一定范围内的文化认同。这种影响在客观上也促进了“桐城歌”的初步传播,并推动了早期“桐城歌谣文化带”核心圈子的形成。

三、“桐城歌谣文化带”的形成

“桐城歌谣文化带”的形成,是一个较为漫长的过程,它伴随着“桐城歌”的产生和传播而发生,自明代前期滥觞,直至清代方才定型。考察“桐城歌谣文化带”的形成,有效的方法只有一个,就是以文献所载的七言五句式民歌,与“桐城歌”进行比对,从而确定其“血缘关系”,进而确定“桐城歌”的传播范围。

桐城地貌西北环山,东南滨水,自明代以来,便成为皖西南的交通枢纽和承东启西的通衢之地。从传播学的角度说,交通的便利和经济文化交往的发达,是民歌传播的必要条件。“桐城歌”沿长江的东向传播,通常受关注较多。比如《万历野获编》形容“桐城歌”的流传范围是“自两淮以至江南”;关德栋在《明清民歌时调集·山歌》的序中也写道:“本书卷十辑的《桐城时兴歌》的‘桐城歌’是起于安徽桐城地方的一种曲调,以后流布于吴语地区。”^{[9]267}此外,“桐城歌”还有南向、西向等传播路径,由桐城经水路和陆路传播至皖南以及江西、湖北等地区。以下便根据所掌握的资料,对“桐城歌谣文化带”形成轨迹试做探究。

1. 以安徽青阳和江西弋阳为代表的南向传播

“桐城歌”自明代前期产生后,不长时间,就随着人口的流动传播到了南边的安徽青阳、江西弋阳等地区。

编刻于万历前期的民歌、戏曲选集《大明天下春》中,第六集名为《时兴玉井青莲歌》,收录七言

五句式民歌32首。玉井,即今安徽省池州市青阳县,位于桐城西南方,相隔不远。根据“时兴”二字,可知这32首民歌是万历前期流传在青阳的。其中第十一首为:“昨宵一梦玄又玄,梦见心肝共枕眠。醒来依旧还是我,冤家只在梦里缠,梦里相交也枉然。”^{[4]112}同样编刻于万历前期的《风月词珍》中,《桐城时兴山歌·私情佳味》第四十二首为:“昨宵梦儿做得玄,梦见情人共枕眠。醒来依然还是我,冤家只在梦里缠,梦里相交也枉然。”^{[4]135}比照可知,青阳的这首民歌属于“桐城歌”无疑。由此推测,《时兴玉井青莲歌》中的其余31首七言五句式,也是从桐城传播过去的,或者受“桐城歌”的影响而作。

《大明天下春》中的第七集《弋阳童声歌》,也是七言五句式,共14首。弋阳,即今江西省上饶市弋阳县,位于桐城正南。是集名为“童声歌”,但其内容却都是男女情爱,可知并非儿童所唱。其中第一首为:“时人作事巧非常,歌儿改调弋阳腔。唱来唱去十分好,唱得昏迷姐爱郎。好难当,怎能忘,勾引风情挂肚肠。”^{[4]115}这首歌值得注意的有两点:一是“歌儿改调弋阳腔”,说明“桐城歌”传播到弋阳后,其腔调发生了变化,这也是民歌传播过程中必然会发生的改变。二是整首歌在四、五句之间的衬句为“3+3”模式(其余13首也是如此),相比一般的“桐城歌”体式略有变化,可以视为其“落地生根”的一种表现。

此外,《大明天下春》中的第八集《新增协韵耍(孩)儿》和第九集《九句妙龄情歌》也都是七言五句式,两集共50首。其中,《新增协韵耍(孩)儿》第二十八首为:“桐城小伙好唱歌,声声唱出小登科。不觉秀才知道了,扯到家中当老婆。笑呵呵,我的哥,这样娇娇有几多。”^{[4]121}这首歌对当时流行的男风进行调笑,调笑对象为“桐城小伙”,且点明了“好唱歌”的桐城民俗,则为桐城周边之人所作无疑,这也可以视为“桐城歌”传播的影响。至于《九句妙龄情歌》,其衬句比较复杂,但认真分辨后,仍能看出是七言五句式。举第四首为例:“姐儿上山砍柴薪,被郎扯住黑松林。千乔万推我不肯,翻来覆去逼成亲。遭了瘟,扯破褪;打个钉,我害疼,再来砍柴烧自身。”^{[4]123}将其与《风月词珍》中《时兴桐城山歌·斯情佳味》第二十七首相比较:“姐儿上山砍柴薪,被人哄到黑松林。千缠万缠也不肯,被他白白按倒打了个钉。扯破褪,遭了瘟,再要砍柴烧自身。”^{[4]133}可见,前一首是对后者的改编,将四、五

句之间“3+3”的衬句又增加了一组。这也证明了《九句妙龄情歌》中的民歌,同样属于“桐城歌”的体系。

通过对《大明天下春》第六集《时兴玉井青莲歌》和第七集《弋阳童声歌》的考察,可以确定迟至万历前期,“桐城歌”已经向南传播到了安徽青阳和江西弋阳。当然,民歌的传播不可能是“点对点”式的,我们有理由推测,在桐城往青阳、弋阳所经过的区域,也是“桐城歌”的传播范围。《大明天下春》中的第八集《新增协韵要(孩)儿》和第九集《九句妙龄情歌》,虽不能确知其流行于何地,但应当距青阳、弋阳不远,或许正位于这条“桐城歌”南向的传播路线上。

2. 以湖北恩施为代表的西向传播

明清时期,“桐城歌”也存在着一个沿长江向西传播的轨迹,最远甚至到达湖北恩施地区。如今的恩施,是公认的湖北“五句体”民歌最为集中的区域;而有研究者认为,恩施的“五句体”民歌,就来源于“桐城歌”的传播^[10]。恩施距离桐城将近一千公里,如此远的距离下,“桐城歌”是通过怎样的路径、借由怎样的契机传播到这里的呢?可能有两种情况:一是借助正常的经济文化交流,沿长江航道的二次传播甚至多次传播最终影响到恩施;二是清朝初年“湖广填四川”所引发的移民潮,推动了“桐城歌”的向西传播。

先说第一种情况。桐城隶属于安庆府,“桐城歌”在明代前期产生后,马上就在安庆城区及周边流传开来,而安庆又是长江中游重要的码头,有“万里长江此封喉,吴楚分疆第一州”之称。经由安庆沿长江而上的旅人、客商,就可能将“桐城歌”传播到了上游的江汉平原,再进一步扩散至恩施所在的武陵山区。再说第二种情况。明末清初的战乱,导致四川地区人口急剧减少,而恩施与四川交界,也受到了很大影响。为迅速恢复四川的经济,清朝初年,政府推行“湖广填四川”政策,从湖南、湖北、江西、安徽等地大量移民,恩施地区很可能就在这时迁入了不少安徽百姓。现今恩施老城內,不少清朝前期的房屋建筑还保留了徽土结合的风格,可以视为移民文化的确证。

“桐城歌”对恩施地区“五句体”民歌的影响,集中体现在起句“程式”的继承上。美国学者阿尔伯特·贝茨·洛德在其名著《故事的歌手》中,将“程式”定义为:“在相同的格律条件下,为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词。”^[11]通过比较

恩施民歌与“桐城歌”中相同或相似的起句“程式”,可以清晰地梳理出一条传承的线索。

现今所见的明清“桐城歌”中,以“送郎送到(在)”“昨日与(同)姐”“姐儿门前”“姐在房中”等程式的起句较为典型。

“桐城歌”中以“送郎送到(在)”起句者,如《风月词珍》所收《时兴桐城山歌》中的“送郎送到大门东”^{[4]129}“送郎送到十里亭”^{[4]130},《山歌》所收《桐城时兴歌》中的“送郎送到五里墩”^{[4]358}等;而恩施的传统“五句体”民歌中,以“送郎送到”起句的也很常见,例如“送郎送到十里碑”^{[12]160}“送郎送到大桥头”^{[12]160}“送郎送到后山窝”^{[12]161}等。其中有一首七言五句“组合体”的民歌《十送郎》,有八小段以“送郎送到”起句,其中一句“送郎送到五里坡,再送五里也不多”^[13],与《桐城时兴歌》中的“送郎送到五里墩,再送五里当一程”^{[4]358}极为相似。

“桐城歌”中以“昨日与(同)姐”起句者,如《大明天下春》所收《时兴玉井青莲歌》中的“昨日同姐到花园”^{[4]111},《风月词珍》所收《时兴桐城山歌》中的“昨日与姐同过桥”^{[4]131}“昨日与姐把拳猜”^{[4]131}(《山歌》所收《桐城时兴歌》中有两首起句与此完全相同);而恩施的传统“五句体”民歌中,有多首也以“昨日与姐”起句,其中有三首起句为“昨日与姐同过河”^{[12]156}“昨日与姐同过沟”^{[12]157}“昨日与姐同过江”^{[14]29},与“桐城歌”中的“昨日与姐同过桥”^{[4]131}仅一字之差。

“桐城歌”中以“姐儿门前”起句者,如《大明天下春》所收《时兴玉井青莲歌》中的“姐儿门前一树槐”^{[4]113}“姐儿门前一口塘”^{[4]113};而《恩施土家族苗族自治州民间歌谣集》所收传统“五句体”民歌中,有两首起句都为“姐儿门前一树桃”^{[14]98},一首为“姐儿门前一枝蒿”^{[14]22},其对“桐城歌”的起句“程式”继承非常明显。

“桐城歌”中以“姐在房中”起句者,如《风月词珍》所收《时兴桐城山歌》中的“姐在房中作郎鞋”^{[4]128},《大明天下春》所收《弋阳童声歌》中的“姐在房中绣枝花”^{[4]116}“姐在房中绣花鞋”^{[4]116}等;而恩施的传统“五句体”民歌中,有多首起句都为“姐在房中绣花鞋”^{[14]46}。此外,恩施民歌还常把“姐在房中”的“程式”化用到某一句中,不再拘泥于起句,可以说是对“桐城歌”在继承基础上的创新。

因此,湖北恩施地区的“五句体”民歌,受“桐城歌”传播的影响是毋庸置疑的。循着“桐城歌”从桐城到恩施的传播路径,这近千公里的沿长江

一带,也应在“桐城歌谣文化带”的辐射之内。

3. 以南京、苏州为代表的东向传播

根据《万历野获编》的记载,嘉靖、隆庆年间,“桐城歌”就已经风靡于江南地区了。而顾启元的《客座赘语》成书于万历四十五年(1617年),是书专记南京的风俗人情、典章制度等,也提到了这一时期“桐城歌”在南京的流行。现今能见到的民歌选本对“桐城歌”的收录情况,也印证了史料的记载。《风月词珍》中收录有两集《时兴桐城山歌》,虽没有直接点明流行于何地,但其书却题“金陵书肆绣梓”,似乎可以作为万历前期“桐城歌”在南京地区流传的证据。到了万历后期,冯梦龙在《山歌》中专列一卷《桐城时兴歌》,收录24首“桐城歌”,而它们都是流传于以苏州为中心的江南地区的。因此可以推断,明代中期——也就是“桐城歌”产生之后不久,其东向的传播就已成规模。

那么,“桐城歌”的东向传播,其具体路径是怎样的呢?笔者认为,“桐城歌”先是由桐城流传至其东南周边的水路发达地区,再由此沿着航道向东传播。具体传播的原因,与当时劳动力的移动和商人的贸易往来有关。

推动“桐城歌”东向传播的主要原因之一,是明代中期以来安徽劳动力向南京、苏州等经济发达地区的转移。中晚明商品经济的发达,以江南地区织布业最为典型,而其从业的工人,就以安徽人为主。大木康在《冯梦龙〈山歌〉研究》一书中说:“支撑着当时苏州丝织业的,也有从安徽来的大量外出劳动者。他们将故乡的歌谣带到了苏州,在劳动或闲暇时放声歌唱,以此排遣乡愁。由于他们都是男性,因此可以推想那些与恋情有关的歌谣,自然是慰解他们无聊的最佳良药。”^{[15]207}这种情况一直持续到清代,据统计,清朝初年苏州郊外的织布业,从业工人有两万多,大多数都来自于安徽太平、宁国二府。如此大规模的劳动力转移,主要依靠的就是长江及其支流的发达水路,而“桐城歌”也就沿着长江水系顺流而下,流传到了南京、苏州等地。

推动“桐城歌”东向传播的主要原因之二,是徽商的活跃。徽商自宋代开始兴起,明中期至清初达到全盛,而其进行贸易活动的主要地区,就是江南一带。从明代成化年间开始,徽商就在扬州的盐业、南京和苏州的丝织业中占据了重要地位。他们从徽州地区出发,经陆路或水路来到江南,同时也把“桐城歌”带来此地。数量庞大、财力雄厚

的徽商,也是青楼妓馆中的常客,而这些地方正是听唱民歌俗曲的主要场所。出现在南京、苏州民歌选本中的“桐城歌”,其内容以男女情爱为主。这些歌曲,一方面是那些从安徽来此谋生的产业工人“慰解他们无聊的最佳良药”,一方面则是富有的商人在酒酣耳热之时喜听的乡调。我们甚至可以想象,歌妓们为了迎合听众,会特意习唱“桐城歌”,这也在无形中推动了“桐城歌”的进一步传播。值得一提的是,冯梦龙在苏州编刻的《山歌》,现存的海内孤本,却是在安徽歙县被发现的。这本书很可能是某位徽商所购,“他购买此书的动机之一,大概是书中收录了故乡的歌谣——‘桐城歌’。”^{[15]208}

考察明清时期南京和苏州地区流传的“桐城歌”及其变体,可以对它的东向传播有更直观的印象。

《山歌》卷十《桐城时兴歌》的第十首名为《摇头》,其歌词为:“昨日与姐同过桥,调他一句把头摇。待他二八春心动,那时倒扯我上桥,我也学姐把头摇。”^{[4]357}这首歌的原型,来自于《风月词珍》之《时兴桐城山歌·私情佳味》第十三首:“昨日与姐同过桥,调他几调把头摇。待他十八春心动,那时倒扯我上桥。莫心焦,我也学姐把头摇。”^{[4]131}后一首出现在万历前期,前一首则出现在万历后期,很显然,在此时段内,这首歌完成了南京到苏州的传播。如果我们再把目光锁定在二者“昨日与(同)姐”的起句“程式”的话,那么它的源流可以继续向西回溯。万历前期,流传在青阳的一首“桐城歌”即以“昨日同姐”起句:“昨日同姐到花园,百般花儿在眼前。世上花儿都不爱,情哥只爱并头莲。莫相嫌,此花红活又新鲜。”^{[4]111-112}由此可以推测,具有相同起句“程式”的“桐城歌”,沿着长江航道自西向东(青阳—南京—苏州)先后出现。

“桐城歌”东向传播到江南地区后,也在当地产生了变体,或与固有的民歌体式相融合。

江南地区本来盛行有源远流长的“吴歌”,“吴歌”除了“吴语”的发音外,其实并没有十分固定的形式,明代中期以来,“桐城歌”传播到江南后,也入乡随俗,变为“吴语”发音,由此所产生的变体,常被归入到“吴歌”一类。现存最早的清代民歌选集——刊刻于顺治十三年(1656年)的《新镌南北时尚万花小曲》,按照曲牌或体式分为十种,其中第四种“吴歌”的第二首,即名为《桐城歌》,歌词在开头两句“一更一点月照台,月照窗台郎不来”后,

以“又”字领起下片:“一壶美酒顿成醋,一笼好火化灰台。小乖乖还不来,苦难挨,月迎腮,眼泪汪汪换睡鞋。”^[16]可以看到,下片仍然是“桐城歌”体式的底子。整首歌被归到“吴歌”一类中,说明“桐城歌”在江南地区的流传过程中,产生了与“吴歌”的融合;以《桐城歌》为名,则是对其来源的强调,特意打下“桐城歌”的印记。

总之,“桐城歌”的东向传播,主要发生于明代中期到清初。“桐城歌”在江南地区的落地生根,首先是因为这一时期安徽人口(产业工人及徽商)的东向移动,也和“桐城歌”七言五句式的特殊魅力有关。江南本就有丰富的“吴歌”资源,“桐城歌”的注入,使两大优秀的民歌系统发生了碰撞,迸发出了绚丽的火花。

4.“桐城歌”的北向传播

“桐城歌”的北向传播,大致可以分为两种情况,一是由桐城向其北部临近地区的直接传播,还有一种是“桐城歌”传播到江南地区后,沿着大运河航道往北发生的二次传播。

先看第一种情况。桐城所处地域,向北与河南南部和安徽淮南地区相邻。按照常理,如此近的距离下,这两个地区也应受到“桐城歌”传播的影响。因为缺少文人辑录,明清时期的民歌文本保存较少,但晚清民国时期这条路径的传播情况,还是能够比较清晰地勾勒出来。

上世纪20年代的“歌谣学运动”中,许多学者致力于搜集各地民歌,其中曾广西搜集的豫南民歌和台静农搜集的淮南民歌,就都是“桐城歌”典型的“七言五句体”。曾先生所搜集的民歌并没有发表,并在解放前带去了台湾,现已无从查考;台先生所搜集的113首淮南民歌,则于1925年发表于原北京大学研究所国学研究会出版的《歌谣》第85、87、88、91、92号上,除去少量四句、六句式外,有107首都是五句式,其受“桐城歌”的影响显而易见。同时期胡适的《全国歌谣调查的建议》一文,更提供了进一步的证明:

奇怪的是,如果我们检查北京大学所藏的各地歌谣,我们就可以知道台静农先生所收集的几百首“淮南民歌”,通行在安徽的西北部,完全是这种七言五句体;曾广西先生所收集的几百首“豫南民歌”——从豫南带到南京的句容县的,——也完全是这种七言五句体。于是我们才知道这种“桐城歌体”,在三百年中,已经流传很广了,北边到豫南,南边到句容县。最近储皖峰先生到皖南的休宁县,在一个安庆工人的嘴里

记录出了四百二十首歌谣,也都是这种“桐城歌体”^[15]!

胡适的文章,确凿无疑地说明了“桐城歌”在河南南部和淮南地区的流传。从桐城到这两个地区,一往西北,一往东北,综合起来,可以大致称之为“桐城歌”的北向传播。此外,这段话还提示了两条“桐城歌”的传播路线,一条是“桐城—淮南—句容(南京)”,一条是“桐城—安庆—休宁(皖南)”,依据这些信息,由点到线,许多条线再连缀成面,“桐城歌谣文化带”的面貌也就越来越完整、清晰了。

“桐城歌”由江南地区沿着大运河航道的北向二次传播情况,也可以通过现存民歌文本得以考察。

晚明至清末,南北都流行一种民歌“倒搬桨”(又称“倒扳桨”“倒板桨”)。一般认为,其源头在南京及周边一带,后沿着大运河向北传播到京津地区。“倒搬桨”有六句式 and 七句式两种,但其实都是“桐城歌”五句式的变体。先看六句式。清初小说《三续金瓶梅》中有一首六句式“倒搬桨”:“大河里洗菜叶儿飘,见了一遭想一遭。人多眼杂难开口,石上栽花不坚牢。肉儿小娇娇,生生让你想坏了。”^[17]很明显,第五句“肉儿小娇娇”为衬句,整首歌的体式和“桐城歌”完全一致。至于七句式“倒搬桨”,冯光钰在《中国曲牌考》中认为:“‘倒搬桨’的唱词多为七句式结构,其中第五句及第七句都是叠句,实为五句。”^[18]我们以乾隆年间《霓裳续谱》所载的一首为例:“今年兴隆甚似常年,广积金银聚财源,福如东海长流水,寿比南山不老仙,不老仙,永享安宁乐团圆,呀,永享安宁乐团圆。”^[19]^[17]歌中末句点题,第五句“不老仙”虽为叠句,但也可以视为衬句,而第七句则是对第六句的完全重复,其原型,仍来自于“桐城歌”。

此外,晚清时期,扬州地区民歌中流行一种“号子书”,篇幅一般较长,属于长篇叙事民歌,而五句式的组合是其歌词常用的构成形式。现存晚清扬州“聚盛堂唱本”中即收录了若干首“号子书”,如《口传相与姐姐号子书》,其歌词主体全为五句式组合:“相与姐姐隔条街,郎门对住姐门开,早上看姐来打扮,晚上看见姐望呆,小乖乖,恨不得连衣搂过来。我与姐家隔板山,送姐姐一根白玉簪,公婆面前不敢代,丈夫面前不敢拴,小心干,代到娘家转个湾。相与姐姐隔条沟,天天晚上转沟头,郎在河东双流泪,姐在河西泪双流,小姣流,愁的婚姻不到头……”^[19]此歌中,每一组五句式皆

以“XXXX隔XX”起头,“隔”字之后,一般为某种难以逾越的物体(墙)或地形(山、沟等),象征男女私情“可望而不可即”的难处。这种起句形式,在冯梦龙所辑《山歌》卷二《私情四句》中可以找到源头,如“结识私情隔条浜,湾湾走转两三更”^{[4]311}“结识私情隔躲墙,两边有意弗同床”^{[4]311}等。可以推测,明中期以后,“桐城歌”在东向传播到江南地区后,还沿着运河往苏北地区产生二次传播,并与当地民歌发生了融合。

四、余 论

我们以七言五句式为线索,由“桐城歌”的传播路线,大致描述了“桐城歌谣文化带”的形成。但还有一个问题需要廓清:如何界定它的范围?

有证据表明,清代以来,“桐城歌”还传播到了台湾和日本,与“北管细乐”和“日本清乐”都产生了融合,那么,这是否属于“桐城歌谣文化带”的范围呢?笔者认为,界定“桐城歌谣文化带”,有两个关键词需要注意,一是“歌谣”,二是“文化”。以“歌谣”而言,其脉络即我们在文中界定的“七言五句式”。以“文化”而言,“桐城歌”起源于桐城,第一时间在其周边地区展开传播,形成了“桐城歌谣文化带”的核心圈子,凝聚这个小圈子的,是桐城文化(包括科举文化、文人交友文化、经商文化等)的辐射影响力,以及方言、习俗等因素形成的地域认同,也就是接受“桐城歌”的音乐语言环境。在这个核心圈子的基础上,“桐城歌谣文化带”继续向外扩散,其所到达的边界,取决于“桐城歌”的传播驱动力是否直接带有本土文化的印记。上文所论述的几个方向的传播,除了沿大运河航道的北向二次传播外,其他传播情况都显著地与安徽人、安徽文化有关,歌曲的传播中承载着文化的认同。从这个意义上说,“桐城歌谣文化带”的内涵基于桐城文化,又扩展至与其相关联的徽文化。如果一首“桐城歌”在传播中彻底消弭了这一文化的印记,那么自然就不属于“桐城歌谣文化带”的范围了。

鉴于此,我们应当以正确的态度来认识“桐城歌谣文化带”,既不过分夸大它的影响,同时又充分挖掘其内在的关联因素。在当今长江经济带协同发展的契机下,应当从“人与文化”的视角出发,考察其中的人文内涵,在“桐城歌谣文化带”的范围内,增强“和而不同”的文化认同感,让这一宝贵的文化资源,在新时期发挥其应有的作用。

[参考文献]

- [1]沈德符.万历野获编[M].北京:中华书局,2007:647.
- [2]顾启元.客座赘语[M].北京:中华书局,1987:302.
- [3]郭英德.稀见明代戏曲选本三种叙录[J].清华大学学报(哲学社会科学版),2007(3):73-76.
- [4]周玉波,陈书录.明代民歌集[M].南京:南京师范大学出版社,2009.
- [5]胡适.全国歌谣调查的建议[M]//胡适全集:第12卷.合肥:安徽教育出版社,2003:350.
- [6]朱熹.诗经集传[M].北京:中国书店,1994:67.
- [7]徐坚.初学记[M].北京:中华书局,1962:376.
- [8]张志鸿,郭骊,朱怀江.桐城歌研究论文集[C].合肥:安徽人民出版社,2016:444.
- [9]关德栋.明清民歌时调集[M].上海:上海古籍出版社,1987.
- [10]戴璐.恩施五句子的源流及民俗文化内涵[D].恩施:湖北民族学院,2015.
- [11]阿尔伯特·贝茨·洛德.故事的歌手[M].尹虎彬,译.北京:中华书局,2004:40.
- [12]郭祖铭,刘吉清.宣恩民歌精选[M].武汉:湖北人民出版社,2006.
- [13]邓源楣.山民歌小集[M].呼和浩特:内蒙古人民出版社,2006:161.
- [14]徐开芳.恩施土家族苗族自治州民间歌谣集[M].武汉:湖北人民出版社,2006.
- [15]大木康.冯梦龙《山歌》研究[M].上海:复旦大学出版社,2017.
- [16]周玉波.清代民歌时调文献集[M].北京:社会科学文献出版社,2014:12.
- [17]紫阳道人,朱一玄.《金瓶梅》续书集成[M].延边:延边大学出版社,1999:475.
- [18]冯光钰.中国曲牌考[M].合肥:安徽文艺出版社,2009:161.
- [19]无名氏.“聚盛堂”唱本[G].扬州“聚盛堂”书坊刻印,私人收藏.

责任编辑:陈寿富