

218 页。

- ④ 大卫·哈维：《时空之间——关于地理学想象的反思》，包亚明主编《现代性与空间的生产》，上海教育出版社 2003 年版，第 397—400 页。

- ⑤ 索亚：《后现代地理学——重申批判社会理论中的空间》，王文斌译，商务印书馆 2004 年版，第 2 页。

(作者单位 辽宁大学文学院)

## “务头”再探

车文明

“务头”是元明时期散曲、戏曲(主要是北曲)创作与演唱中常用的一个文艺术语，明中叶以后此法渐绝，到清初，就变得“千古难明”了<sup>①</sup>。今人多有阐释，但众说纷纭，见仁见智，终难达成共识。

元周德清《中原音韵·作词十法》中有四处论及“务头”<sup>②</sup>。1.《作词十法》之七：“要知某调某句、某字是务头，可施俊语于其上，后注于定格各调内。”意即填词者应该知道哪里是“务头”，宜施俊语于其上。说明“务头”的位置是固定的，某调(曲子)之中某句或某字是“务头”，随后的“定格四十首”曲谱范例中表明“务头”所在。2.《作词十法》之二“造语”之“不可作”中曰，“全句语”(成语或前人作品中之名句)在短章乐府(小令)之“务头”上不可作，惟传奇(杂剧)中“务头”上用此法。3.在谈到造语不可作之“六字三韵语”时说，六字一句中押三个韵脚，即两字一韵的做法只在“务头”上使用，一般地方不可用。4.《定格四十首》中有“务头”者 27 首，曲中某字为“务头”时，周氏特别欣赏用上声起音、转音。从语意上分析看，“务”指紧要的事情，这里指紧要的地方，“头”为后缀，无义。

明代论“务头”最详者当推曲学家王骥德：

务头之说《中原音韵》于北曲胪列甚详，南曲则绝无人语及之者。然南、北一法。系是调中最紧要句字，凡曲遇揭起其音而宛转其调，如俗之所谓“做腔”处，每调或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是务头。《墨娥小录》载务头调侃曰“喝采”……今大略令善歌者，取人间合律腔好曲，反复歌唱，谛其曲折，以详定其句字，此取务头一法也。<sup>③</sup>

演员唱采处，也就是观众喝彩处，正如《水浒传》第五十一回描写白秀英唱到“务头”，看官喝彩一样<sup>④</sup>。到

清初，“务头”早已千古难明，连戏曲大师李渔也只好以不解解之：

曲中有务头，犹棋中有眼，有此则活，无此则死。进不可战，退不可守者，无眼之棋，死棋也；看不动情，唱不发调者，无务头之曲，死曲也。一曲有一曲之务头，一句有一句之务头。字不齟牙，音不泛调，一曲中得此一句即使全曲皆灵，一句中得此一二字即使全句皆健者，务头也。由此推之，则不特曲有务头，诗、词、歌、赋以及举子业，无不有务头矣。<sup>⑤</sup>

近人吴梅“竭十余年之功”，得出“务头者，曲中平上去三音联串之处也”的结论<sup>⑥</sup>。此说亦未得要领，研究者多不从。

综述今人对“务头”的解释，绝大多数研究者认为“务头”是曲唱中最精彩、高潮、紧要、关键之处，具有婉转悠扬的特征，并有其固定的位置。一曲中“务头”必有定处<sup>⑦</sup>，“务头是曲中某些具有固定位置，须特别强调发挥艺术技巧，增强艺术效果，从而显出明显变化的歌唱部分的专有名称”<sup>⑧</sup>。

至于“务头”的长短，则有不同理解。对周德清“要知某调某句某字为务头”，有的理解为有“一套之务头、一调之务头、一句之务头”三类<sup>⑨</sup>，句读为“要知某调、某句、某字为务头”，确有点拘泥与误读，大可商榷；有的认为“某调”与“某句”、“某字”是包容关系，非并列关系<sup>⑩</sup>，句读应为“要知某调某句，某字是务头”，甚是；还有论者言，“‘务头’所涵括的句子，则以二句为多，一句、三句次之，四句者则为鲜例……所谓务头为一字、二字、三字者，并非指务头的意义仅在这一字、二字或三字。而应当视其自所在的整个句子，都在务头所引动的一段精彩唱腔之内”<sup>⑪</sup>。这就有点勉强了，况且《中原音韵·定格四十首》中明确标

明一字为“务头”者十一处,二字取“务头”者八处,三字取“务头”者三处,一句为“务头”者三处,二句为“务头”者八处,三句为“务头”者三处,四句为“务头”者一处,怎么能随意曲解作者的本意呢?还是按照王骥德所言“每调或一句、或二三句,每句或一字、或二三字,即是务头”为是。

一般认为,“凡包含有‘务头’或属于‘务头’的句子,字调的使用都要求很严格,尽量避免倒字”<sup>⑫</sup>。“务头是定格中遵守‘声律相协’要求最严格的地方,而非‘务头’之处的‘定格’要求,处理上可相对宽松些”<sup>⑬</sup>。

此外,前辈学者有的认为“务头”为“以声音为主之曲调,每调必有一个以上之特腔,以维持其名目,而此特腔,或即所谓务头乎?”<sup>⑭</sup>或为“曲中之强调回应律也,平仄重复,使全篇声音紧严,令读者重温故音”<sup>⑮</sup>等,皆有主观臆测、论证不周之嫌,不为今人认可。

洛地将华夏民族的“唱”分为“以乐传辞”(以定腔传辞)的歌唱(民间为主)与“以文化乐”(依字声行腔)的曲唱(文人为主)两类。前者以稳定或基本稳定的旋律,传唱(不拘其平仄声调的)文辞;后者以文辞句子的字读语音的平仄声调,化为乐音进行,构成旋律<sup>⑯</sup>,颇有见地。一般而言,产生于不同地域的民间曲子,基本上都属于“随心而歌”、“以乐传辞”一类的唱,并无填词合律方面的专门要求。后来随着一些优秀曲子的广泛传唱,对其声律规范标准的提出自然产生,而文人曲家则是这些标准的主要制定者。北曲基本上属于“以乐传辞”的性质,其中的小令则声腔格律要求稍严一些,“务头”是曲中婉转曲折、需要“做腔”、唱彩的地方,当然对其字句平仄要求最严格,而非“务头”之处的“定格”要求,则可相对宽松一些。

王骥德所谓“做腔”,即“凡曲遇揭起其音而宛转其调”之处,即是“务头”,道出了这一难解之迷的真谛。清王德晖、徐沅澂《顾误录》言:“出字之后,再有工尺则做腔”,并区分了南北曲之不同,“南曲腔多调缓,须于静处见长。北曲字多调促,须于巧处讨好……大都字为主,腔为宾,字宜重,腔宜轻”<sup>⑰</sup>。也就是说,唱出一字后,不紧接着唱下字,而是继续唱出曲调旋律。再以《沈谱》卷一八商调过曲〔集贤宾〕为例,所选散曲中有“听寒蛩声满床头,空房自守”两句,尾注说:“今人唱‘床头’,‘头’字,或亦点一板;‘空房’,‘房’字下,作一转腔;而将‘自’字带在‘首’字上唱者,皆非也。‘自’字不做腔,止可唱。不善作词者所用平声字耳,若上声、去声字而称为合调者,唱之必不

可不做腔也。”<sup>⑱</sup>而“腔句,从旋律构成来说,是字腔与过腔的组合。完整地说还有节奏,即由:字腔、板眼、过腔,三者的结合”<sup>⑲</sup>。由此可见,“做腔”类似于所谓“过腔”,“揭起其音”似可理解为“字腔”,“婉转其调”则为“过腔”。而“过腔接字,乃关锁之地”<sup>⑳</sup>,须格外注意。此外,曲中字为“务头”时,周氏格外欣赏上声起音、转音。上声的调值为由半低音先降到低音再升到半高音,舒徐婉转。“盖大略平、去、入启口便是其字,而独上声字,须从平声起音,渐揭而重以转入,此自然之理”<sup>㉑</sup>。

我们知道,字多调促,词情多而声情少是北曲不同于南曲的最大特点之一。一般而言,仅有字腔者为多,带有过腔者较少。“务头”就是由字腔与过腔组合成的字少声多的曲乐段落。窃以为南曲中少有言及“务头”者,是因为它本身就是字少声多、徐迂婉转之曲,若按“务头”而论,可能绝大多数曲子、段落皆符合“务头”之特征,在北曲中犹一月之孤明的“务头”,在南曲中可能类似于满天繁星,不足为贵,所以没有人单独强调了。

《中原音韵·定格四十首》之〔商调〕《梧叶儿》:

别离易,相见难,何处锁雕鞍?春将去,人未还,这其间,殃及杀愁眉泪眼。评曰:如此方是乐府。音如破竹,语尽意尽,冠绝诸词。妙在“这其间”三字,承上接下,了无瑕疵。“殃及杀”三字,俊哉语也!有言:“六句俱对”,非调也。殊不知第六句止用三字,歌至此,音促急,欲过声以听末句,不可加也。兼三字是务头,字有显对展才之调。“眼”字上声,尤妙,平声属第二着。

按:《全元散曲》共收录〔商调·梧叶儿〕曲139首<sup>㉒</sup>,除无名氏62首外,分属15位作者,其中张可久最多,29首;关汉卿、乔吉、赵善庆、李致远、宋方壶最少,各1首;无名氏62首。《中原音韵》所选为关汉卿所作。〔梧叶儿〕又名〔碧梧秋〕、〔知秋令〕,主要有三种体式,皆为七句,只是每句字数多少有差。一为如上关汉卿所作,字句格为三,三,五,三,三,三,七。《太和正音谱》选张可久《鸳鸯浦》为范例,与关作体式一致。139首中完全符合这一体式者共15首,另外48首基本符合,有时第3句为6字或末句为6字、8字,但第1、2、4、5、6句均为3字不变。另一体字句格为三,三,五,五,五,五,七(或六),共24首。第三体字句格为:五,五,五(或六),五(或六),五,五,七(或六、八),共25首。另外有8首为六,六,六,六,六,六,七(或八);4首为五,五,

五、六、六、六、七。最后有15首体式较杂,但也是7句。总计139首中基本符合周氏所认可的体式,尤其是第6句为3字者,达63首,约占45%,比例最大。当然,需考虑到曲中有衬字,排除此项原因,则符合周氏认可之体式者比例将更大。因为第六句是“务头”所在,作者特别强调:“第六句止用三字,歌至此,音促急,欲过声以听末句,不可加也。”说明字多调促确为北曲特征,而“务头”就是字少声多,欲“过声”,也就是过腔、做腔的地方,所以“止用三字”为上,再不可加字以成对。否则字多分声,无法徐迂婉转,无法唱采,这是“务头”处最紧要的问题。此例也说明,北曲创作中,不明或不遵“务头”规则的情况大有人在,即使是同一位作者,也难免(如张可久),所以需要特别提请注意。另一例:

〔拨不断〕《隐居》:名利竭,是非绝。红尘不向门前惹,绿树便宜屋上遮,青山正补墙头缺。竹篱茅舍。评曰:务头在三对,急以尾收之。

本曲“务头”较长,为中间三句七字对偶,徐迂婉转,曲折绵长,所以最后4字“急以尾收之”。

周氏在讨论造语不可作之“全句语”(成语或前人著名诗文语等现成语句)与“六字三韵语”时,都提出此类做法只在传奇(杂剧)中“务头”上使用,不可在散曲小令上使用。其中“全句语”即使在“短章乐府”(散曲小令)“务头”上亦不可使。同是“务头”,为何“全句语”在杂剧中可用,而在散曲中不可用?确实耐人寻味。洛地曾指出:北曲“‘小令’与‘剧套’,从二者的差异说,简直可以说是两类”(而南曲曲牌体式、句式、格律则相对稳定)。他曾将〔梧叶儿〕〔四块玉〕〔点绛唇〕〔混江龙〕之小令与剧曲体式作了比较,发现差异非常大<sup>②</sup>。整体而言,剧曲字数、句数较散曲多,说明其曲调亦比散曲长且多。同名曲牌之“务头”,在剧曲中比在散曲中曲调长、节拍多,所以在剧曲中才可用“全句语”。二字一韵,既频又急,缺少变化,假如快速朗诵都很困难,何况急速唱出?“务头”处字少声多,婉转曲折,比如一字占三、五个或更多乐音,两三拍,可用六字三韵语,“如众星中显一月之孤明也”,而一般地方字多声少,比如一字占一两个乐音,半拍或一拍,用六字三韵“句句急口令矣”,不仅很难唱采,就连清楚地唱出字音恐怕都很困难。可见,填词者要知何处是“务头”,在此处字句多少、平仄格律一定要严守,不能随意变通,否则,就是不明“务头”。

总之,“务头”是元明时期戏曲、散曲创作、演唱中一个常用的文艺术语,是曲(尤其是北曲)唱中最紧要的地方,也就是最精彩、高潮、关键之处,具有婉转悠扬的特征,并有其固定的位置,对其字句平仄要求最严格。它是“以乐传辞”唱法的派生物,是出字之后再有工尺的“做腔”,类似于“过腔”,通俗一点说,类似于今天戏曲演唱中的“耍嗓子”,属揭起其音、婉转其调之处。准确地说,是由“字腔”与“过腔”组合成的字少声多的曲乐段落。在字多声少的北曲中,属于较少的字少声多之腔,在行腔急促的地方,起转折的作用,尤为珍贵,“如众星中显一月之孤明也”。唱家须明白,在“务头”处要唱彩。填词者要知“务头”,在此处字句、平仄一定要严守格律,尤其要少加衬字,否则会被讥为“不明务头”。由于北曲音乐亡佚,我们今天无法用乐谱与词谱(字句平仄定格)对照分析“务头”,只能利用古人的描述进行阐释,这是此古代文艺术语至今众说纷纭的根本原因。

- ①⑤ 李渔:《闲情偶寄·词曲部》,“音律第三·别解务头”,《中国古典戏曲论著集成》第7册,中国戏剧出版社1959年版,第47页,第47页。
- ② 周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》第1册,第236、232、233、240、252页。
- ③②① 王骥德:《曲律》卷二“论务头第九”,《中国古典戏曲论著集成》第4册,第114页,第107页。
- ④ 《水浒传》第五十一回,中华书局2005年版,第466页。
- ⑥ 吴梅:《顾曲麈谈》,《吴梅戏曲论文集》,中国戏曲出版社1983年版,第32—33页。
- ⑦ 罗忼烈:《词曲论稿·说务头》,香港中华书局1977年版,第288—289页。
- ⑧ 冯洁轩:《“务头”考》,载《中国音乐学》1987年第2期。
- ⑨ 周维培:《论中原音韵·务头》,中国戏剧出版社1990年版。
- ⑩ 赵义山:《元散曲通论》,巴蜀书社1993年版,第135—139页。
- ⑪ 李昌集:《中国古代散曲史》,华东师范大学出版社1991年版,第136页。
- ⑫ 杨耐思、蓝立冀:《释“务头”》,载《语文研究》1983年第1期。
- ⑬ 谢建平:《从“务头”到“唱调”——再论曲律形成发展的两个阶段性特征》,载《艺术百家》2006年第5期。
- ⑭ 颖陶:《论务头》,载《剧学月刊》1932年第一卷第2期。
- ⑮ 林之堂:《论“务头”续》,载《中南民族学院学报》1982年第2期。
- ⑯⑰⑱ 洛地:《词乐曲唱》,人民音乐出版社1995年版,第2—6页,第154页,第277、15—18页。
- ⑰ 清王德晖、徐沅澂:《顾误录·度曲八法》,《中国古典戏曲论著集成》第5册,第60页。



⑮ 沈璟编著、沈自晋重订《南词新谱》卷一八，中国书店1985年影印本。

⑯ 明魏良辅《曲律》《中国古典戏曲论著集成》第5册，第5页。

⑰ 按索引统计得140首，其中，张可久《鸳鸯浦》一作徐再思作，二人名下均收录，故实为139首。

（作者单位 山西师范大学戏曲文物研究所）

## 元曲“蛤蜊味”说献疑

查洪德

读元曲论著，常见论者称元曲的风格特点（风味）为“蛤蜊味”，或称“蛤蜊风味”，较早的如1999年奚海在《青海师范大学学报》第4期发表《略论元杂剧的本色、当行和蛤蜊风味》的专门文章，文章说：“蛤蜊和元曲两者确实有着惊人的相似之处。正因为这样，一些独具慧眼地敏锐感悟到了元曲的伟大和审美特征的曲史家和曲论家们，还在元朝当代就坚决抵制和批判了那些王公勋戚和贵族文人的一切有关文学艺术的所谓正统、卫道等的陈词滥调，分外骄傲地将蛤蜊和元曲相联系标榜”。“标榜”者是钟嗣成，奚海引其《录鬼簿序》，说他为那些“门第卑微，职位不振”的曲家立传，“并以讽刺挑战的口吻写道：‘若夫高尚之士，性理之学，以为得罪于圣门者，吾党且啖蛤蜊，别与知味者道！’”至于何谓“蛤蜊味”，比较常见的说法是与“蒜酪”味接近，以为指元曲的俗趣与诙谐情调，还有若干论文对元曲“蛤蜊味”做了详细的阐释。但邓绍基主编的《元代文学史》说：“钟嗣成在当时已经料到，他作《录鬼簿》必然会受到那些尊奉‘性理之学’人们的歧视和不满，因而他说：‘若夫高尚之士，性理之学，余有得罪于圣门者，吾党且啖蛤蜊，别与知味者道。’明确表示杂剧与宣传‘性理之学’的作品不同，自有‘蛤蜊’味。其独树一帜，以聚‘知味者’与‘性理之学’分庭抗礼之心，昭然纸上。”<sup>①</sup>如此看来，“蛤蜊味”与俗趣等元曲风味无关，似乎是指思想观念上的叛逆色彩。

这些都使我感到疑惑。我知道“蛤蜊”是一种海生动物，肉可食，但不知道它与元曲如何联系。尽管研究者对此风味做了许多阐述，如俗趣诙谐、豪爽泼辣、痛快淋漓等，但我总觉得这与蛤蜊之味连不上。学者们对所谓“蛤蜊味”理解的不一致，更使我对这一说法的可靠性产生怀疑。经过考察，我认为《录鬼簿序》“别与知味者道”之所谓“味”，与元曲之“风味”并无关联。“且啖蛤蜊”则另有出处。我们先将钟嗣成

的话引在下边，然后讨论。钟嗣成《录鬼簿序》云：

余因暇日，缅怀故人，门第卑微，职位不振，高才博识，俱有可录，岁月弥久，湮没无闻，遂传其本末，吊以乐章，复以前乎此者，叙其姓名，述其所作，冀乎初学之士，刻意词章，使冰寒于水，青胜于蓝，则亦幸矣。名之曰《录鬼簿》。嗟乎，余亦鬼也！使已死未死之鬼，作不死之鬼，得以传远，余又何幸焉？若夫高尚之士，性理之学，以为得罪于圣门者，吾党且啖蛤蜊，别与知味者道！

“且啖蛤蜊”四字是有出处的，并且在古人那里是一个比较常用之典，各大类书多有收录。其出处在《南史》卷二一《王融传》。王融为南朝齐武帝时人，颇有才，亦有诗名，为“竟陵八友”之一。融少年得志，高自标置，自期三十以内位至公辅。《南史》本传载：

（融）初为司徒法曹，诣王僧祐，因遇沈昭略，未相识。昭略屡顾盼，谓主人曰：“是何年少？”融殊不平，谓曰：“仆出于扶桑，入于旸谷，照耀天下，谁云不知？而卿此问！”昭略云：“不知许事，且食蛤蜊。”

这显然是沈昭略见话头不对，为避免冲突，借“且食蛤蜊”以转移话题。钟嗣成用此典，只不过以“啖”易“食”，并不影响词义。明人孙蕡用此典，也作“啖”，其长诗《骊山老妓行补唐天宝遗事戏效白乐天作》，诗后自题云：“而客有问余者曰：子诗浅易明白，仿佛乐天。然用事不免多误：上林苑是汉家事，《白翎雀》是世曲子，百子花萼楼恐不在骊山上，如何？余笑曰：那知许事，且啖蛤蜊。西山朝来，颇有爽气。”（《西庵集》卷三）孙蕡觉得这位“客”于诗为外行，用“那知许事，且啖蛤蜊”之典，表示不想和他说，以免“对牛弹琴”。