

北曲杂剧音乐体制渊源再讨论

赵义山

摘要 北曲杂剧的音乐体制,为曲牌联套制,“套”是其基本的乐体结构。欲知北曲杂剧以“套”为单位的音乐体制渊源,关键是考察其“套”及套式结构形式从何而来。以往研究者多认为“套”来源于诸宫调,这个结论有误。“套”并非渊源于诸宫调,而是渊源于大曲和唱赚,主要是唱赚。有论者否定这一结论具有科学性,仍坚持回到百年以来的传统说法。其实,北曲杂剧套曲音乐体制主要源于唱赚的历史事实不容否定。对唱赚应有的曲史地位的否定,是建立在对宋人原始文献的割裂和误读之上的。

关于北曲杂剧音乐体制的渊源,笔者已结合元代剧曲和散曲的曲式结构以及宋代多种歌唱伎艺之乐体特征,发表过一些意见,尤其在《百年问题再思考——北曲杂剧音乐体制渊源新探》^①一文中,笔者又集中分析了宋代大曲、唱赚和诸宫调的曲式结构特征以及它们之间的关系,最后得出结论:北曲杂剧曲牌联套体音乐体制的形成,其渊源在大曲和唱赚,而不在诸宫调。不过,有同仁否定这一结论具有科学性,仍坚持百年来之传统说法。因事关曲学研究中的重大问题,不得不再次对这一问题展开讨论。

众所周知,研究古代某一文体的体制特征,最直接可靠的材料,首先莫过于古人传下来的某一文体之具体文本,其次才是古人的相关记载和论述。比较幸运的是,讨论北曲杂剧音乐体制渊源问题的几种关键性文体,如北曲杂剧、宋代大曲、唱赚、诸宫调等,或多或少都有具体文本和相关记载文字存世,根据现存之文本和记载,不难考论其各自的乐体结构形式。那么,最简单也最可靠的办法,便是先依据北曲杂剧现存文本弄清其乐体结构,然后再向前追探宋之大曲、唱赚、诸宫调等曲艺的乐体结构特征,最后在比较分析中考察源与流二者之间的乐体结构究竟是否相同,如此,其渊源关系也就自然获得解决。窃以为这样的探索路径,应该是具有科学性的。

一、北曲杂剧的音乐体制结构

这里讨论的北曲杂剧即元曲杂剧。《元刊杂剧三十种》《元曲选》《脉望馆钞校本古今杂剧》等书共收录有元一代的北曲杂剧约一百六十种,其音乐结构体制,无一例外为曲牌联套制,即将一支支曲牌按照一定规律组合成套曲,并以“套”为单位进行杂剧故事的演唱。通常情况下,一个杂剧剧本所用曲乐为四个套曲,如关汉卿所著《单刀会》,其四套曲子分别为:

(一)【点绛唇】→【混江龙】→【油葫芦】→【天下乐】→【哪吒令】→【鹊踏枝】→【寄生草】→【金盏儿】→【醉扶归】→【金盏儿】→【后庭花】→赚煞尾

(二)【端正好】→【滚绣球】→【倘秀才】→【滚绣球】→【倘秀才】→【滚绣球】→【倘秀才】→【滚绣球】→【叨叨令】→尾

(三)【粉蝶儿】→【醉春风】→【十二月】→【尧民歌】→【石榴花】→【斗鹤鹑】→【上小楼】→【么】→【快活三】→【鲍老儿】→【剔银灯】→【蔓菁菜】→【柳青娘】→【道和】→尾

(四)【新水令】→【驻马听】→【风入松】→【胡十八】→【庆东原】→【沉醉东风】→【雁儿落】→【得胜令】→【搅筝琶】→【离亭宴带歇指煞】(按:《元刊本杂剧三十种》后有【沽美酒】→【太平令】二曲出位)

又如尚仲贤所撰《气英布》,其四套曲子分别为:

(一)【点绛唇】→【混江龙】→【油葫芦】→【天下乐】→【哪吒令】→【鹊踏枝】→【寄生草】→【玉花秋】→【后庭花】→【金盏儿】→【雁儿】→收尾

(二)【一枝花】→【梁州】→【隔尾】→【牧羊关】→【哭皇天】→【乌夜啼】→收尾

(三)【端正好】→【滚绣球】→【倘秀才】→【滚绣球】→【脱布衫】→【小梁州】→【么篇】→【叨叨令】→【剔银灯】→【蔓菁菜】→【柳青娘】→【道和】→随煞

(四)【醉花阴】→【喜迁莺】→【出队子】→【刮地风】→【四门子】→【水仙子】→收尾

一套曲子一般为杂剧剧本一折的演唱曲词,一本杂剧一般有四折(极个别间或有五折、六折),即有四套曲子,俗称“四大套”,其后成为北曲杂剧的代称。如明顾起元《客座赘语》谓“南都万历以前,公侯与缙绅及富家,凡有燕会”,“若大席,则用教坊打院本,乃北曲四大套者”^②。其所谓“北曲四大套”,即指北曲杂剧。由此可见,合众曲而成“套”,以“套”为单位进行演唱,是北曲杂剧音乐体制的基本结构。元杂剧约一百六十个剧本,总起来也就有六百多个套曲。如纵观其套的结构方式,虽然比较复杂,但最基本的结构为以下两种套式:

(一)A→B→C→D→E→F→G→尾

(二)A→B→C→B→C→B→C→尾

第一种套式,表示在“首曲”(A)和“尾声”之间,另有若干支曲牌作为“过曲”,从而构成“一支首曲+若干支过曲+尾”的结构形式,此为北曲杂剧最主要的套式结构,如前述《单刀会》的第一、第三、第四套曲子,《气英布》的第一、第二、第四套曲子。

第二种套式,表示在“首曲”(A)和“尾声”之间,有两支不同的“过曲”循环间用,如前述《单刀会》第二套曲子,在首曲【端正好】之后,便以【滚绣球】【倘秀才】两只“过曲”循环间用。

除以上两种基本套式外,由这两种套式结合,又可衍生出一些变化,如前述《气英布》的第三套曲子,便是以前述第二种套式为基础,再增加两个曲牌固定组合结构,即“【脱布衫】→【小梁州】”和“【叨叨令】→【剔银灯】→【蔓菁菜】→【柳青娘】”,此外,还有用大曲与唱赚两种曲式结合构成的套曲。凡此,拙文《百年问题再思考——北曲杂剧音乐体制渊源新探》已有论述,不赘。北曲杂剧音乐体制以“套”为单位的基本特征既明,其套式结构的基本方式已知,那么,要探讨其音乐体制渊源,关键便是探考“套”及其套式结构的基本方式从何而来。

二、北曲杂剧套式出现以前的宋代乐坛之套曲体分析

欲探考北曲杂剧的音乐体制渊源,便不得不考察北曲杂剧流行之前宋代乐坛以“套”为单位的曲体。在宋代乐坛,以“套”为歌唱单位或含有“套”的歌唱曲体,有大曲、唱赚、杂剧和诸宫调。宋、金杂剧因剧本无存,大曲也并非典型的曲牌联套体,皆不论,此处专论唱赚和诸宫调。

唱赚,产生于北宋,宋人耐得翁《都城纪胜》之“瓦舍众伎”条载之甚明:“唱赚在京师日有缠令、缠达。”^③其意是说唱赚这种歌唱伎艺,在北宋汴京时有“缠令”“缠达”两种曲式。那么,什么是“缠令”呢?耐得翁解释说:“有引子、尾声为缠令。”^④耐得翁虽然只说到“引子”与“尾声”,但是,在一般情况下,“缠令”不会刚唱了首曲“引子”,便立即接唱“尾声”,中间必然还有一支以上的“过曲”。耐得翁所言不过是着眼于“缠令”首、尾两端最重要之结构部件罢了。由此可知,结构完整的“缠令”应为多支曲子组合而成的套曲体,其曲式结构可作如下表示:

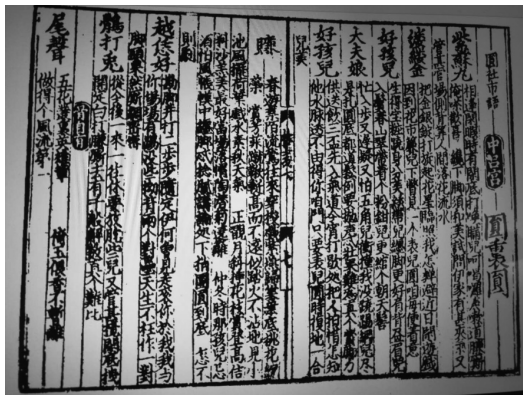
A→B→C→D→E→F→G→尾

其首曲A可视为“引子”,B、C、D、E、F、G等为若干支“过曲”,最后再加上“尾声”,这便构成标准而完整的“缠令”体套曲。

什么又是“缠达”呢?耐得翁继续解释说:“引子后只以两腔迎互循环间用者为缠达。”^⑤依照这一解释,其曲式结构可作如下表示:

A→B→C→B→C→B→C→尾

其中首曲A为“引子”,A之后的B、C两曲,即为“迎互循环间用”的“两腔”。



由此可见,唱赚中的“缠令”与“缠达”两种曲式,其实就是前述北曲杂剧套式结构中两种最基本的套式。以上是宋人耐得翁关于唱赚曲式的记载,其后吴自牧《梦粱录》有转引。

再看保存下来的宋人“赚曲”文本。这便是王国维20世纪初从宋人陈元靓《事林广记》续集卷七中发现的题为“园社市语”的一套【中吕宫·圆里圆】赚曲:

【中吕宫·圆里圆】《续修四库全书》影印元至顺建安椿庄书院刻本,第1218册第436页

这套曲子以【圆里圆】为“引子”，再缠联【紫苏丸】以下九支“过曲”，最后加“尾声”，从而构成一个标准的“缠令”体套曲：【圆里圆】→【紫苏丸】→【缕缕金】→【好孩儿】→【大夫娘】→【好孩儿】→【赚】→【越恁好】→【鹞打兔】→【骨自有】→尾声。

如果将宋人对赚曲套式结构的记载与现存文本结合以观，可以得出结论：宋代唱赚的曲式结构，是以“套”为基本单位的，其套式与后世北曲杂剧的套式完全一致。因此，北曲杂剧的套式结构主要渊源于宋代唱赚中“缠令”“缠达”两种，这一结论是合理的。问题的讨论本可以到此结束，但有学界同仁因见诸宫调中有“套”，故迄今为止，仍坚持诸宫调为北曲杂剧音乐体制的渊源，所以下面还要再看看诸宫调的曲体结构。

诸宫调现存三个文本，其中《刘知远诸宫调》（残）为最早，产生于北宋后期，其次为《西厢记诸宫调》，产生于金，最晚者为《天宝遗事诸宫调》（残），产生于元，可置而不论。将《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》曲式结构比较，二者基本一致，因此，此处以产生时代最早的《刘知远诸宫调》为考察对象。考其曲式结构，不外以下三种形式：

- （一）一曲带尾式：A→尾。此种结构形式最多，凡63曲（加尾）。
- （二）一曲不带尾式。此种形式凡13曲。
- （三）多曲带尾式：A→B→C→D→尾。此种结构形式仅3套。

在以上三种形式中，第二种形式“一曲不带尾”，为单曲，无结构形式可言，不论。

第一种曲式“一曲带尾”，其出现次数最多，占绝对优势，无疑应视为诸宫调曲式结构的主体。此种曲式除去“尾声”这种一般为“三句儿”的程式唱段之外，仅剩下一曲，构不成“套”，所以不是“套曲”。由此可见，诸宫调的主体曲式不是套曲体，其曲式结构也并非以“套”为基本单位。

第三种曲式“多曲带尾”，因除去“首曲”和“尾声”之外，还有几支“过曲”，是由多曲构成的一套曲子，所以是“套曲”，但因其仅三套，所占比例最小，所以不是诸宫调的主体曲式。

诸宫调的曲式结构既明，还有一个需要考察的问题：诸宫调原本以“一曲带尾”为主体曲式，那么，其中的三个套曲是哪里来的？是诸宫调自身具有的？还是外来的？这是考察诸宫调是否为北曲杂剧套式结构体制渊源的关键。其实，看看这三个套曲首支曲牌的标注格式，便可知晓。这三套曲子的曲式结构分别如下：

- （一）【仙吕调·恋香衾缠令】→【整花冠】→【绣裙儿】→尾
- （二）【正宫·应天长缠令】→【甘草子】→尾
- （三）【中吕调·安公子缠令】→【柳青娘】→【酥枣儿】→【柳青娘】→尾

请务必注意，这仅有的三个套曲，皆无一例外在首支曲牌后标明“缠令”二字，这便清楚地表明了它们的来源，唱赚的两种基本曲式结构之一——“缠令”。而且【安公子缠令】一套，还略带“缠达”的痕迹。此可谓诸宫调中之套曲来源于唱赚的铁证。作者特别标明“缠令”二字，不仅表明了它的来源，而且也同时表明它作为“套”的曲体性质，是有别于诸宫调“一曲带尾”的主体曲式的。既然诸宫调中的“套”是从唱赚一体中借用来的，因此，将诸宫调作为北曲杂剧套式音乐体制的渊源是不科学的，由此转而否定唱赚作为套曲体制渊源的历史地位，就显得更不妥当了。

不过，有论者又认为，“唱赚属于单一宫调”，“北杂剧的多曲牌联套经验”虽来自唱赚，但

由“单一宫调进行多宫调联套”，“自然是诸宫调说唱而非单一宫调歌唱的唱赚”^⑥。其实，这是将赚曲的“单一宫调”理解得太过僵化了。诚然，任何一套赚曲一般都使用“单一宫调”，但却并不等于任何一套赚曲都只能用同一个宫调。比如陈元靓《事林广记》中那套【圆里圆】的赚曲，其所用宫调为“中吕宫”，而该书所载另一套有谱无词的赚曲【愿成双】，使用的是“黄钟宫”（俗名“正宫”）。又比如，周密《癸辛杂识·别集》所记南宋官僚文人高文虎有侍妾银华，该女子“善小唱、嘌唱，凡唱得五百余曲；又善双韵，弹得赚五六十套”^⑦，那么，这“五六十套”赚曲，究竟又用了多少个宫调？不得而知，但可以肯定的是，这“五六十套”赚曲绝对不会都只用了“中吕宫”或“正宫”这样的同一个“单一宫调”，而一定还使用了“仙吕”或“南吕”，抑或“双调”或“越调”等多个宫调。还有《梦粱录》《武林旧事》等书所载宋代三十多位著名的唱赚艺人，也绝不会都唱的是“单一”的同一个宫调的赚曲，这也是可以肯定的。因此，只要有若干套不同宫调的赚曲在歌坛传唱，那么，当需要歌唱具有相当长度的内容时，尤其需要“变花前月下之情及铁骑之类”的大型故事为赚曲演唱时，用若干套不同宫调的赚曲来进行联套演唱，这应该是顺理成章的事。没有任何理由可以断定赚曲自身不能构成联套而非要经历诸宫调这一环节不可。

三、产生认知分歧的根本原因

对同一历史事实，居然出现不同的认识，根本原因何在？我以为主要在以下两方面：

第一方面，是因为王国维在《宋元戏曲考》“宋之乐曲”一章中引述《梦粱录》卷二“妓乐”条中关于唱赚一段文字时，出现了几点遗憾。

遗憾之一：王氏引的是《梦粱录》的记载，而未引《都城纪胜》的记载。但《都城纪胜》成书在前，大约比《梦粱录》早四十年，《梦粱录》是转引耐得翁《都城纪胜》中关于唱赚的记载的，而《梦粱录》的转引，文字上有差错，客观上影响到对唱赚的正确认识。比如《都城纪胜》中记载唱赚那段文字的第一句云：“唱赚在京师日有缠令、缠达。”《梦粱录》却转引为：“唱赚在京时只有缠令、缠达。”因其衍一“只”字，于是给人造成一种误会：仿佛唱赚的套式结构除了北宋时的“缠令”“缠达”之外，到南宋又新增加了别的曲式。事实上，不仅唱赚，即便后来所有的北曲，自始至终也就是“缠令”与“缠达”两种基本套式。又比如《都城纪胜》在解释什么是“缠达”时云：“引子后只以两腔迎互循环间用者为缠达。”《梦粱录》却转引为：“引子后只有两腔迎互循环，间有缠达。”将原文“间用”误作“间有”，且又漏掉原文中的“为”字，致使原文非常清楚的解释，结果变得含混不清。

遗憾之二：王氏在引用《梦粱录》关于唱赚的记载时，又把那段文字分裂为两段了。在论述宋代“传踏”一体时，王氏引用了该段文字的前半：“在京时，只有缠令缠达，有引子尾声为缠令，引子后只有两腔迎互循环，间有缠达。”因为王氏要论证“缠达”即“传踏”（值得商榷），所以仅引用了前面两句，省去了后面的文字，这便妨碍了后学对赚曲结构体制的完整理解。

遗憾之三：王氏在引述前面两句时，又略去了“在京时”三字前面的关键词唱赚二字。于是后学们便认为“缠令”“缠达”是北宋时的两种歌唱伎艺，仿佛它们与唱赚并非一回事，这便引起了后学的重大误解。

遗憾之四：王氏在“宋之乐曲”一章中，先论述了传踏、大曲、诸宫调等曲体，最后才论到唱赚，这时又才引用了《梦粱录》中关于唱赚那段文字的后半：“绍兴间，有张五牛大夫，因听动鼓板中有【太平令】或赚鼓板，即今拍板大节扬处是也，遂撰为赚。赚者，误赚之义，正堪美听中，不觉已至尾声，是不宜为片序也。”王氏引用此段文字后，没有仔细区别张五牛所撰之“赚”

为曲牌之“赚”，并非是作为一种曲唱伎艺的曲体之“赚”，王氏理解得比较模糊笼统，客观上让后学产生了唱赚产生于南宋的误会。

第二方面，是因为在王国维之后，人们很少再回到《都城纪胜》中关于唱赚那段文字去对原始文献作完整的贯通性理解，而是仅根据王国维的分开引录和模糊分析来理解，由此又进一步导致了误解。要弄清楚唱赚一体的性质，必须放弃《梦粱录》的转引文字，回到《都城纪胜》的原始记载，而且必须读懂《都城纪胜》中该段文字的全文：

唱赚在京师日有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令，引子后只以两腔迎互循环间用者为缠达。中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有四片【太平令】，或赚鼓板（即今拍板大节扬处是也），遂撰为“赚”。“赚”者，误赚之意也，令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。今又有覆赚，又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。^⑧

这段文字对唱赚一体的曲式构成，以及它的几个发展阶段和阶段性特征都记载得非常清楚。其要意是，唱赚最初在北宋汴京时出现，有“缠令”“缠达”两种基本曲式。南宋前期张五牛大夫在赚曲中有四片【太平令】这个曲调的基础上创制了“赚”这个曲牌。作为一个分四片而具有特殊唱法的曲调，它在唱赚构成的套曲中不宜作为仅用一片的“序”曲（引子）。在南宋后期出现了“覆赚”，“覆赚”还将才子佳人之恋与征战杀伐之类的大型故事改编为赚曲演唱。演唱赚曲是最难的，因为要兼容慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家的腔谱^⑨。理解了耐得翁对唱赚一体之曲式结构、演化发展历程和歌唱特征的叙述以后，我们便可以来看看有论者的解读是否符合原意了。

有论者认为，唱赚“是在北宋唱曲发展而来的市井伎艺小唱、嘌唱、耍令、叫声、番曲、缠令、缠达基础上形成的大型歌唱样式”^⑩，“北杂剧的多曲牌联套经验当然首先来自缠令、缠达和唱赚”^⑪；又认为：“在南方杭州形成的唱赚，所唱曲牌与北方有较大差异”^⑫。这些似是而非的说法，对于耐得翁《都城纪胜》中关于唱赚一段文字，实有多重误读：

误读之一：将北宋时就已经流行的唱赚的两种构曲方式“缠令”“缠达”，误解为两种独立的歌唱伎艺，于是把“缠令”“缠达”与唱赚并列为三，将同一种伎艺理解为三种不同的伎艺，将唱赚与“缠令”“缠达”的包含与被包含关系理解为相互并列的关系。其实，唱赚是一种联曲成套、并以“套”为单位的歌唱伎艺，在北宋时就已经流行，包括“缠令”“缠达”两种基本套式。换句话说，“缠令”“缠达”便是唱赚，唱赚必用“缠令”“缠达”，舍“缠令”“缠达”，唱赚便不复存在。

误读之二：把南宋张五牛大夫在赚曲中有四片【太平令】这个曲调的基础上创制了“赚”这个曲牌，误解为张五牛在北宋“缠令”“缠达”的基础上创制了唱赚这种歌唱伎艺，于是把曲体之“赚”与曲牌之“赚”混为一谈，由此，也就完全忽略了唱赚的演化、发展阶段和阶段性特征。

误读之三：在前面两重误读的基础上，误以为唱赚是在南宋杭州形成的。其实，耐得翁记载得很清楚：“唱赚在京师日有缠令、缠达。”这里的意思很明白，唱赚在北宋汴京时就有“缠令”“缠达”两种套式。这里没有丝毫的含混不清。只因为王国维引用这句话时，把首句中的关键词唱赚二字去掉了，再加上不少论者又把南宋张五牛所创曲牌之“赚”与曲体之“赚”混为一谈，这才有了“在南方杭州形成唱赚”这一时间、地点都不对的误解。

论者因为有上述多重误解，遂导致对唱赚与“缠令”“缠达”之关系，对唱赚由北宋到南宋前期、再到南宋后期的阶段性发展，对唱赚与诸宫调之关系，以及对“覆赚”的性质等等，便都

不可能有正确的认知与论述了。

其他不论,仅以“覆赚”的性质而言,论者认为:“覆赚的演出形式和音乐形式不明,‘覆赚’一词的语义也不明。杨荫浏先生曾经猜测:‘覆赚可能是指把几套唱赚联接运用而言。’这是把‘覆赚’误读作了‘复赚’,‘覆’的意思是遮盖或倾覆,‘复’的意思才是重复、还原。但杨先生这一误读,却长期支配了学界许多人对覆赚的理解,今天甚至放大成覆赚产生了北曲结构。”^⑩这里顺便说一下,“覆赚”的“覆”字,除了论者所说“遮盖”“倾覆”之意外,又与“复”通,还有“重复”“反复”的意思,所以,“覆赚”的“覆”字,在此处的准确含义应为“重复”或“反复”,而“覆赚”是指一套又一套接连演唱的赚曲(即联套)。杨荫浏的“猜测”无误,今人对“覆赚”的理解也并非“放大”,而是还它以历史的本来面目。

何以知其然耶?道理很清楚,因为“覆赚”“又且变花前月下之情及铁骑之类”,即把才子佳人之恋和征战杀伐一类情节复杂的故事改编为赚曲演唱。假如所改编者为《崔莺莺》《一枝花》(所谓“花前月下之情”)、《杨家将》《狄青传》(所谓“铁骑之类”)等故事,那就不是一两套赚曲可以演唱完的,必须要多套赚曲联唱,这就是所谓“覆赚”。因为唱赚“兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱”,其融汇多种曲式和伎艺的能力远远超过诸宫调,所以到南宋以后,唱赚的流行程度也就远胜诸宫调了。这从《梦粱录》和《武林旧事》两书所载宋代从事唱赚和诸宫调两种伎艺演唱的著名艺人可见一斑。据这两书所载,唱赚的著名艺人有奚四官人、离七官人、周竹窗、东西两陈九郎、包都事香、沈二郎、雕花杨一郎、招六郎、沈妈妈、濮三郎、扇李二郎、郭四郎、孙端、叶端、牛端、华琳、黄文质、盛二郎、顾和、马升、熊春、梅四、汪六、沈二、王六、许曾三、绍六、小王三、媳妇徐、沈七、谢一珪等32人,而诸宫调著名艺人则仅有熊保保、高郎妇、黄淑卿、王双莲、袁本道等五人。其盛衰之势,相形见绌。试想,如果不是因为要用多套赚曲(即覆赚)联唱“花前月下之情及铁骑之类”的大型故事,如果不是因为远胜于诸宫调的能“兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱”的融汇综合能力,换句话说,如果不是因为在题材内容、体制规模、曲式结构和演唱形式等方面皆有重大发展和突破,唱赚何以能在南宋后期出现远胜过诸宫调的繁盛景象。总之,唱赚和覆赚,宋人的记载原本十分清楚,其作为北曲杂剧套曲体制渊源的历史地位摆在那里,建立在误读文献基础之上的曲为解说,甚至否定唱赚本来的历史地位,恐非实事求是的科学态度。

四、论者误读拙文之后的驳论

拙文《百年问题再思考——北曲杂剧音乐体制渊源新探》的主旨,是论说北曲杂剧音乐体制的渊源在大曲和唱赚,而并非诸宫调。拙文认为:“在宋代乐坛和艺坛流行的大曲、唱赚、诸宫调和杂剧这几种伎艺中,大曲和唱赚,本身既可以作为独立的演唱曲艺存在,又可以作为一种基本曲式被别的伎艺所借用,从而相融于别的伎艺之中。”^⑪具体而言,即相融于宋杂剧、南戏、诸宫调等伎艺中。又认为:“北曲杂剧联套音乐体制的形成,其渊源在大曲和唱赚,而不在诸宫调。自北宋中叶以后,杂剧、诸宫调与唱赚并行艺坛。”^⑫它们的流行是共时的,并非历时的,它们之间的影响是互动的,并非单向的。拙文的论证,主旨明确,即论证北曲杂剧的套曲音乐体制渊源,也包括南戏和诸宫调中之套曲音乐体制的渊源,都在唱赚,而并非论述北曲杂剧或南戏的整个表演体制渊源于唱赚(在我的曲学史观念中,北曲杂剧表演体制的渊源既不在唱赚,也不在诸宫调,而在“宋金杂剧”,此当另论,不赘)。

但是,论者在驳论拙文时,却用了相当的篇幅去论述唱赚是“歌唱”体,“南戏”是“表演”

体,然后得出结论说:“唱赚无法直接转化为南戏。”^⑩又用几乎同样的驳论方式,把唱赚看作是在南宋杭州才兴起的歌唱伎艺,于是又得出结论说:“唱赚无法直接唱为北杂剧。”^⑪面对如此驳论,笔者不得不指出,拙文只是在论述唱赚是北曲杂剧套曲音乐体制的渊源,简言之,即北曲杂剧的套式源于赚曲,而并非论述唱赚是北曲杂剧(也包括南戏)整个表演体制的渊源,论者随意扩大了拙文的论题,不能不说是对其拙文的一种误读或曲解。

当然,实事求是地说,论者在误读拙文之后的驳论中,某些说法又似乎承认了唱赚是北曲杂剧套式音乐体制的渊源。比如,论者说,“倒是北宋汴京产生的缠令、缠达直接影响了北曲体系的形成”^⑫。论者既然承认“缠令、缠达直接影响了北曲体系的形成”,却又否认唱赚是北曲杂剧套式音乐体制的渊源,这岂不自相矛盾?其实,问题已经清楚了,论者没有把“缠令”“缠达”看作是唱赚的基本套式,而是把它们看作与唱赚既有联系又有区别的另外两种独立的歌唱伎艺,其原因已如前述。总之,论者既误读了原始文献,又误读了拙文,然后在此基础上否定拙文“具有科学性”,这自然也就“顺理成章”、不足为怪了。

最后,我很同意论者对王国维在中国古代戏曲史研究中开疆拓宇的历史性贡献的充分肯定,但后学们指出王国维的某些疏漏,并非不尊重或是要否定其学术成就与贡献,恰恰相反,这或许倒是对王国维最好的纪念和尊重,是为了更好地发扬光大王国维的学术传统。同样,拙文指出论者的一些疏漏,也并非要否定其学术贡献,论者数十年来旁搜博览,将丰富的戏曲文物资料用于中国古代戏曲发展史研究所取得的突破性进展,是学界有目共睹的,也不是笔者指出某些疏漏便可以否定的。另外,作为后学,能发现新的资料,并提出建立在新资料基础上的新观点,当然是最值得称道的,但倘能在旧资料的重读和梳理中发现前人认知的一些问题甚至错误,并加以纠正,也同样是具有意义的。论者还指出:“如果我们能够像王国维那样从事学术,从沉潜的研究出发,以史证说话,在全部材料的互证与反证中寻绎出历史的脉络,构建出完整的认识体系,接受学界的检验,而不是仅用孤证作支撑、凭推衍下断语、以特殊否定一般,学术的根基就会牢靠。这就是王国维百年戏曲史路径所告诉我们的、研究对象之外的学术智慧与德操。”^⑬笔者完全赞同此论,并愿以此与论者及“百万后学”共勉。

- ① 赵义山:《百年问题再思考——北曲杂剧音乐体制渊源新探》,载《文学评论》2016年第4期。此文之外,拙著《元散曲通论》修订本(上海古籍出版社2004年版)之有关章节,拙文《关于“赚”与“套”之关系的重要资料考辨及其他》(载《东南大学学报》2007年第2期)、《元曲〔哨遍〕套式及其曲学史意义考论》(载《中国韵文学刊》2017年第1期)、《“唱赚”与“覆赚”考论》(载《文艺研究》2018年第7期)等,皆先后论及赚曲与套数问题。
- ② 顾起元:《客座赘语》卷九“戏剧”条,《续修四库全书》第1260册,上海古籍出版社2002年版,第258页。
- ③④⑤⑧ 耐得翁:《都城纪胜》,《丛书集成续编》第240册(台北)新文丰出版公司1989版,第270页,第270页,第270页,第270页。
- ⑥⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 廖奔:《王国维与百年戏曲史路径——兼谈唱赚的历史定位》,载《文学评论》2017年第5期。
- ⑦ 周密:《癸辛杂识·别集》下,明毛晋所刻《津逮秘书》本。
- ⑨ 参见赵义山《“唱赚”与“覆赚”考论》。
- ⑭⑮ 赵义山:《百年问题再思考——北曲杂剧音乐体制渊源新探》。

(作者单位 四川师范大学文学院)

责任编辑 容明