

元雜劇體製規律的淵源與形成

曾 永 義

引 言

從現存元雜劇觀察，其體製規律非常謹嚴：每一單位叫做一本或一種。每本分四段，有時還可以加上一兩個「楔子」。劇本開頭有「總題」，結尾有「題目正名」。每段由一套北曲加上賓白和科範組成，有時在套曲中還用上插曲，在劇末另有「散場曲」。每段宮調大體一定，如首段必用仙呂宮；二段多數用南呂或正宮；三段、四段大致用中呂、雙調。套數的組織相當嚴密，那些曲牌該在前，那些曲牌該在後，那些必須連用，那些可以互相借宮，都有一定的規矩。每套曲限押一個韻部；一本四段更由一人獨唱到底，幾無變例，由正末獨唱的叫末本，正旦獨唱的叫旦本。腳色除旦末兩行外，還有淨行。

以上是元雜劇體製規律的大要，由此可見每一本元雜劇的體製規律，其所包含的必要因素有四段、題目正名、四套不同宮調的北曲、一人獨唱全劇、賓白、科範、腳色等七項，另有可有可無的次要因素楔子、插曲、散場等三項，總計十項構成因素。這十項構成因素都有其來源，本文就是要探索其來源，並以觀其構成元雜劇體製規律的情形。

一、四 段

雜劇一本包含四個段落，每個段落一般叫做一折，但現存最早的元刊本「古今雜劇」不止不分折，連段落也是不很明顯的，這種情形就和永樂

大典宋元戲文三種也是不分出一樣。可見像元曲選那樣的分析和像明清傳奇那樣的分出，不是元雜劇和宋元戲文的原貌。然而元刊本古今雜劇中，卻有許多「一折」字樣，如關大王單刀會有「淨開一折」、「關舍人上開一折」之語，詐妮子調風月有「老孤正末一折」、「正末卜兒一折」之語。合計一本中的這些「一折」，絕不止「四折」，可見這個「折」字的意義，和現在所認知的不同，它只是劇中的片段，大抵等於一個場的演出。明朱有燬誠齋雜劇牡丹品仙呂點絳脣套中有「簫笛且吹簫一折了，笛一折了。」也還是這個意思。

然而元人鍾嗣成錄鬼簿張時起名下有「賽花月秋千記」一本，注明「六折」。又李時中名下有「開壇闡教黃梁夢」一本，注明「第一折馬致遠，第二折李時中，第三折花李郎學士，第四折紅字李二」，而天一閣本賈仲明凌波仙挽詞亦云：

元貞書會李時中、馬致遠、花李郎、紅字公，四高賢合捻黃梁夢，東籬翁頭折冤，第二折商調相從，第三折大石調，第四折是正宮，都一般愁霧悲風。

所記黃梁夢宮調秩序正與今本相同。又汪勉之名下云：

勉之，慶元人。由學官歷浙東帥府令史。鮑吉甫所編曹娥泣江，公作二折（按天一閣本作內有先生兩折）。樂府亦多。

鮑吉甫名天祐，吉甫其字，錄鬼簿其名下果有「孝烈女曹娥泣江」一本。由錄鬼簿中這三條證據，可見在鍾嗣成序錄鬼簿的年代（元文宗至順元年，一三三〇），元雜劇已經有現在一般所了解的分折情況。

我們再進一步考察：被認為明初寧獻王朱權所著的太和正音譜，^①其

① 筆者有「太和正音譜的作者問題」一文，原載書目季刊第九卷第四期，收入拙著「說戲曲」一書，臺北聯經出版事業公司。結論是：太和正音譜應當是寧獻王晚年門客所依託的著作，而卷首的自序必出自後人偽託。其編成年代在明宣德四年（一四二九）以後，正統十三年（一四四八）以前。

卷下的「樂府」，即曲譜部分所引用作為格式之曲，皆注明來源。其中錄有鄭德輝倩女離魂第四折黃鍾水仙子等元雜劇與明初雜劇四十七劇九十支曲，^②也就是其出於雜劇之曲，俱明注其劇名和折數。尤其在越調拙魯速下更注「王實甫西廂記第三折」，小絡絲娘下更注「王實甫西廂記第十七折」。弘治十一年（一四九八）金臺岳氏家刻本「全相注釋西廂記」亦已分五卷，每卷一本，每本又分四折。可見明初雜劇分折似乎已到了習焉自然

② 所錄的四十七劇九十支曲是：黃鍾水仙子和尾聲俱為鄭德輝倩女離魂第四折，正宮端正好、衰繡毬、煞、煞尾為費唐臣貶黃州第二折，倘秀才為尚仲賢歸去來兮第四折，伴讀書、蠻姑兒、芙蓉花為白仁甫梧桐雨第四折，笑和尚為無名氏鴛鴦被第二折；白鶴子為鮑吉甫尸諫衛靈公第四折，貨郎兒為無名氏貨郎旦第四折，窮河西為無名氏晉呂旦第三折，啄木兒煞為谷子敬城南柳第二折，大石調六國朝、歸塞北、卜金錢、怨別離、雁過南樓、催花樂、淨瓶兒、玉翼蟬煞為花李郎黃梁夢第三折，念奴嬌、喜秋風為鄭德輝翰林風月第二折，仙呂點絳脣、混江龍、油葫蘆、天下樂、那吒令為喬夢符金錢記頭折，寄生草為費唐臣貶黃州頭折，六么序為無名氏夢天臺頭折，醉中天、雁兒落、賺煞尾為馬致遠黃梁夢頭折，醉扶歸為鄭德輝王粲登樓頭折，憶王孫為馬致遠岳陽樓頭折，玉花秋為花李郎釘一釘頭折，中呂叫聲、鮑老兒、古鮑老、紅芍藥為白仁甫梧桐雨第二折，迎仙客為王伯成貶夜郎第三折，石榴花為無名氏收心猿意馬第三折，柳青娘為白仁甫流紅葉第三折，南呂牧羊關、菩薩梁州、玄鶴鳴、烏夜啼、紅芍藥為馬致遠陳搏高臥第二折，賀新郎為無名氏藍關記第三折，梧桐樹為馬致遠岳陽樓第二折，草池春為高文秀謁魯肅第二折，煞為范子安竹葉舟第三折，雙調新水令、梅花酒為范子安竹葉舟第二折，駐馬聽為無名氏風雲會第四折，五供養為王實甫麗春堂第四折，鎮江廻為無名氏勘吉平第三折，滴滴金為谷子敬城南柳第四折，漢江秋為唐進之黑旋風負荆第四折，小將軍為秦簡夫趙禮讓肥第四折，慶豐年為無名氏火燒阿房宮第三折，太清歌為尚仲賢越娘背燈第四折，秋蓮曲為無名氏連環說第四折，掛玉鈎序為王仲文五文原第四折，荆山玉為賈仲名度金童玉女第四折，收尾為馬致遠悞入桃源第四折，離亭宴煞為王實甫麗春堂第四折；越調聖藥王為無名氏赤壁賦第三折，麻郎兒、東原樂、絡絲娘、綿苔絮為王實甫麗春堂第三折，送遠行為鄭德輝月夜聞箏第二折，拙魯速為王實甫西廂記第三折，雪裏梅為周仲彬蘇武還鄉第二折，古竹馬為陳孝甫悞入長安第三折，眉兒彎為無名氏豫讓吞炭第三折，酒旗兒為白仁甫流紅葉第三折，青山口為無名氏伯道棄子第二折，三臺印、煞為無名氏赤壁賦第三折，耍三臺為無名氏敬德不伏老第三折，小絡絲娘為王實甫西廂記第十七折；商調集賢賓、上京馬、金菊香為喬夢符兩世姻緣第二折，掛金索為無名氏夢天臺第二折，雙雁兒為無名氏水裏報冤第二折。

的地步。但是明宣德金陵積德堂原刻本劉兌「金童玉女嬌紅記」、宣德正統間周藩原刻本朱有燬「誠齋雜劇」，以及嘉靖戊午（三十七，一五五八）刊本「雜劇十段錦」，則皆首尾銜接，其不分折有如元刊本「古今雜劇」三十種，則或可看作此時尚有人保存雜劇不分折的「古風」，或可證明此時雜劇分折的風氣尚未十分盛行。但無論如何，到了萬曆間，則雜劇一本分作四折已變作規律了。因為萬曆刊刻的劇本很多，沒有不明標四折的。

現存元雜劇一百六七十種，其中只有趙氏孤兒、五侯宴、東牆記、降桑樞四種各有五折，其餘都是四折。但是元刊本趙氏孤兒止四折，五侯宴等三種皆非元人舊作，^③可見所多出來的一折都有明人加入的嫌疑。至於錄鬼簿所著錄之張時起「賽花月秋千記」，特別注明六折，舊鈔本錄鬼簿則無此注，秋千記已亡，無從查考。而據此已可見元雜劇一本四折幾無例外。「折」字亦有作「摺」字者，譬如明富春堂本金貂記卷首附刊楊梓「敬德不伏老」雜劇就是如此，蓋同音假藉，都是指雜劇一個段落的意思。

元雜劇何以會產生如此謹嚴的「一本四折」呢？許多學者為此爭論不休，^④日本青木正兒中國近世戲曲史第二章「南北曲之起源」謂宋雜劇由「艷段（一段）——正雜劇（兩段）——雜扮（一段）之四段而成，其後元雜劇之以四折為定形之體例，已萌芽於此。」雖然鄭師因百和徐扶明都不同意這種看法，^⑤但筆者以為，元雜劇的一本四折實即宋金雜劇院本

③ 見鄭師因百先生「元劇作者質疑」，原載大陸雜誌特刊第一輯，收入景午叢編，臺北中華書局；又見嚴敦易「元劇斟疑」。

④ 如周貽白中國戲劇史第四章「元代雜劇」謂有人認為四折的體製來自古希臘悲劇，周氏本人則認為來自唐宋大曲，因為大曲「四解」是最常見的體例。

⑤ 鄭師因百先生景午叢編「元人雜劇的結構」有云：「日本青木正兒氏說：元劇的四折或係源於南宋官本雜劇的四段。其說不能成立，因為青木把官本雜劇的段數弄錯了。我認為官本雜劇只有兩段或三段；這不是幾句話所能說清的，容另文詳述。」可惜鄭師沒有進一步為文說明。徐扶明元代雜劇藝術第五章「折子」有云：「既然雜扮可以不跟正雜劇一道演出，那末宋雜劇的演出形式，並不一定是四段，而有時只有三段。這和元雜劇劇本的四折形式，又有什麼淵源呢？事實證明，沒有淵源。」

「四段」的進一步發展。請證成其說如下。

吳自牧成書於宋度宗咸淳十年（一二七四）的「夢梁錄」卷二十「妓樂」條云：

散樂教坊十三部，唯以雜劇爲正色。……且謂雜劇中末泥爲長，每一場四人或五人。先做尋常熟事一段，名曰「艷段」。次做「正雜劇」，通名兩段。……又有「雜扮」，或曰「雜班」，又名「紐元子」，又謂之「拔和」，卽雜劇之後散段也。頃在汴京時，村落野夫，罕得入城，遂撰此端：多是借裝爲山東、河北村叟，以資笑端。

此段記載大抵根據成書於宋理宗端平二年（一二三五）耐得翁都城紀勝「瓦舍衆伎」條修飾而成，都城紀勝「雜班」作「雜旺」，「拔和」作「技和」，當以夢梁錄爲是。^⑥ 由此可見宋雜劇每一場的演員四人或五人，每場包含先做的尋常熟事一段叫做「艷段」和次做而通名兩段的「正雜劇」。所以一場完整的宋雜劇演出共有三段；後來又加入一段「散段」叫「雜扮」或「雜班」，又叫「紐元子」或「拔和」。所以發展完成的「宋雜劇」結構共有四段：「艷段」和「散段」是各自獨立的，前者是「尋常熟事」的引子，後者是「以資笑端」的結尾；而「正雜劇」的「通名兩段」自然是主體。王國維唐宋大曲考引史浩劍舞，此舞曲演二事，一爲項莊刺沛公，一爲公孫大娘舞劍器；所以前有漢裝者，後有唐裝婦人服者，其動作姿態記述頗詳。王國維所加按語云：

大曲與雜劇二者之漸相近，於此可見。又一曲之中演二故事，東京夢華錄所謂雜劇入場，一場兩段也。

^⑥ 「旺」當爲「班」之形近而誤，「技」與「拔」亦然。「雜班」蓋言其組成之複雜，又「班」與「扮」音近，「雜扮」或爲「醜扮」之義。「拔和」卽「拔禾」，爲農夫之稱，元雜劇薛仁貴衣錦還鄉有「拔禾」，爲薛仁貴之父，正是鄉下農夫。

如果推測沒錯，那麼正雜劇「通名」的兩段，所演的即是同一名目、性質相類，但各自獨立的兩個故事。由此看來，宋雜劇的四段，事實上是由四個獨立的小戲所組成的，它可以說是一個「小戲羣」。王國維所云「雜劇入場，一場兩段」，見孟元老東京夢華錄卷九「宰執親王宗室百官入內上壽」條：

第一盞御酒，歌板色……第三盞左右軍百戲入場……第四盞……參軍色執竹竿拂子，念致語口號，諸雜劇色打和，再作語，勾合大曲舞。……第五盞御酒，獨彈琵琶……參軍色執竹竿子作語，勾小兒隊舞。……參軍色作語，問小兒班首近前，進口號，雜劇人皆打和畢；樂作羣舞合唱，且舞且唱，又唱破子畢，小兒班首入進致語，勾雜劇入場，一場兩段。……雜劇畢，參軍色作語，放小兒隊。……第七盞御酒慢曲子，……參軍色作語，勾女童隊，……女童進致語。勾雜劇入場，亦一場兩段訖，參軍色作語，放女童隊。……第九盞御酒……

可見宮中宴會，雜劇一場兩段是夾在樂舞百戲中演出，這「一場兩段」的雜劇，自然是指「正雜劇」而言。又周密武林舊事卷一聖節條所記「天基聖節排當樂次」和吳自牧夢粱錄卷三「宰執親王南班百官入內上壽賜宴」條也都記載御前樂次，同樣有雜劇夾在樂舞百戲中演出。可注意的是夢粱錄所記在第五盞進御酒時有「雜劇入場，一場兩段」，第七盞進御酒時有「雜劇入場，三段」。所云「兩段」當如前文所云，即指正雜劇；至於「三段」，則顯然是正雜劇兩段又加上艷段作引子的緣故。宮中演出宋雜劇，至多止見此「三段」的記載，未見有完整四段的演出。其緣故可能是「散段」畢竟是後來加入的，而且內容是村人戲謔以資笑，登不得大雅之堂。但是到了金院本，元陶宗儀輟耕錄卷二十五「院本名目」條錄有六百九十種名目，其中「衝撞引首」一百九十目，「拴搐艷段」九十二目；胡

忌宋金雜劇考謂前者疑是以武術雜技爲開場的艷段，後者疑是以簡單情節爲開場的艷段。院本名目中又有「和曲院本」十四目，「上皇院本」十四目、「題目院本」二十目、「霸王院本」六目、「諸雜大小院本」一百八十九目，胡氏謂都屬於「正院本」，而陶氏云「院本、雜劇，其實一也。」則「正院本」卽「正雜劇」。院本名目中另有「打略拴搐」一百十目，「諸雜砌」三十目。胡氏謂打略拴搐普通是一人所擔任的數板念詞，由「猜謎」及「難字兒」推想，有時也是二人以上的演出，內容是以各種名目做爲滑稽打諢，而諸雜砌則是各種戲謔表演的名稱。凡此都屬院本的「散段」，以作爲「散場」之用。由此可見，「散段」雖然不容於御前演出，但實質上它是與艷段和正雜劇並存於宋金雜劇院本之中的，也就是說完整的宋金雜劇院本是包括四段各自獨立的「小戲羣」。

元雜劇緊接宋金雜劇院本之後，其間有所傳承是很自然的事。元雜劇的四折四個段落，很顯然就是來自宋雜劇的四段。其理由如下：

其一，元雜劇四折四個段落是極謹嚴的規律，它和前後相接的宋金雜劇院本的「四段」絕不是偶然的巧合，也就是說它是直接師法宋雜劇的。

其二，元雜劇四折雖然故事連貫，但演出時並不是一氣演完，而是每折間要參合「鬻弄隊舞吹打」，^⑦也因此事實上是一折一折獨立演出的，是夾雜著樂舞百戲輪番上場的。而這種搬演形式，豈不正是宋金雜劇院本的「遺規」嗎？

其三，宋金雜劇院本的四段和元雜劇的四段，其最大的不同是前者爲四個故事情節各自獨立的小戲，而後者爲故事情節一氣呵成的大戲。但若

^⑦ 見鄭師因百「元人雜劇的結構」，拙作「有關元雜劇的三個問題」，原載國立編譯館館刊第四卷第一期，收入拙著「中國古典戲劇論集」，臺北聯經出版事業公司。又見拙作「元人雜劇的搬演」，原載幼獅月刊四十五卷五期，收入拙著「說俗文學」，臺北聯經出版事業公司。

仔細觀察，卻不難發現，元雜劇的「一氣呵成」，其實是在宋雜劇獨立小戲的基礎上進一步的發展。

上文說過，宋金雜劇院本是以正雜劇二段為主體，前加「艷段」作引子，後加「散段」為散場的小戲羣；那麼元雜劇四折的關係又是如何呢？由於元雜劇限定四折，而故事又必須一氣連貫，於是其情節的安排和推展，便形成了起承轉合的刻板形式；也就是說，劇情的發展是採取單線式的。其首折大致為故事的開端，前半多虛寫，為劇中人自敘身世懷抱，作者也可以乘機發發牢騷，指桑罵槐一番，動人的警句多數在此。二三兩折為故事的發展，也可以說就是雜劇的主體，尤其第三折大都為全劇的最高潮，所以情文並茂的曲子以此折為多。到了第四折則成為強弩之末，只填三五支曲子即草草結束，像梧桐雨、漢宮秋第四折的長篇大套，旨在以音樂見長，是很特殊的例外。

像這樣以二三折為主體，以首折為開端，以末折為收斂的元雜劇結構，誰能說它不是仿自宋金雜劇院本的四段關係呢？

有以上三點理由，我們應當可以相信元雜劇的四折四個段落和宋金雜劇院本的四段有必然傳承的關係。然而元雜劇何以要執著這個傳統呢？徐扶明在所著元代雜劇藝術第五章「折子」的注四中說：

在《金瓶梅》裏，一再寫到，一本雜劇的演出時間，經常是一個下午。第四十二回演出雜劇，到西門慶吩咐點燈時，「扮了四摺」。第四十三回，演出「王月英月夜留鞋記」，「四摺下來，天色已晚。」第四十八回，西門慶在墳莊上演戲，也是「扮了四摺」，「看看天色晚來」。可見，當時演出一本雜劇所需要的時間，確實如此。這對於觀眾說來，比較合適，吃過午飯看戲，到一本雜劇演畢，恰好傍晚。

我想這種演出所需時間的恰到好處，應當就是元雜劇所以堅持以四折為律

的緣故吧！

二、四套北曲

元雜劇一折一套北曲，四折四套北曲。每一套曲皆聯合宮調相同或管色相同之曲牌若干，以成組織頗為嚴密的長篇樂曲。而元雜劇無論在宮調、曲牌，乃至聯套方式，也同樣有所傳承和開展。

（一）宮 調

中國古代音樂，有所謂十二律與七聲相旋為宮所得到的八十四調，但實際上從未全用，到隋唐只存燕樂二十八調，到金元，根據輟耕錄和中原音韻，只剩下六宮十一調，即：仙呂宮、南呂宮、中呂宮、黃鍾宮、正宮、道宮、大石調、小石調、高平調、般涉調、歇指調、商角調、雙調、商調、角調、宮調、越調，但當時通行的只有十二調，即去其道宮、高平調、歇指調、角調、宮調等五調，成為五宮七調；而元代雜劇，又減為五宮四調，即：仙呂宮、南呂宮、中呂宮、黃鍾宮、正宮、大石調、雙調、商調、越調。可見宮調有逐朝逐代減少的趨勢，而元雜劇所選用的五宮四調，應當是最適合戲劇搬演的樂調。這五宮四調根據元人燕南芝庵「唱論」是各具聲情的：⑧

仙呂宮唱清新綿逸，南呂宮唱感嘆傷悲，中呂宮唱高下閃賺，黃鍾宮唱富貴纏綿，正宮唱惆悵雄壯，大石唱風流醞藉，雙調唱健捷激蕩，商調唱悽愴怨慕，越調唱陶寫冷笑。

⑧ 芝庵唱論云：「大凡聲音，各應於律呂，分於六宮十一調，共計十七宮調。」文中所錄止五宮四調，其餘一宮七調是：道宮唱飄逸清幽，小石唱旖旎嫵媚，高平唱條物澀澀，般涉唱拾掇坑塹，歇指唱急併虛歇，商角唱悲傷宛轉，角調唱嗚咽悠揚，宮調唱典雅沉重。

這些宮調是否果然各具聲情，雖然學者有不同的看法，^⑨但無論如何，芝庵是元曲音樂家，以當代行家論當代音樂，其觀點是不能輕易抹煞的。

宮調聲情和上文所云元雜劇四折宮調大致一定，應當也有關係。周貽白中國戲劇發展史第四章「元代雜劇」，曾就元曲選、元刊古今雜劇、孤本元明雜劇合計一百四十五種元雜劇分別其各折所用宮調，獲得如下之統計：（後來楊蔭瀏中國音樂史稿也作了統計）

首折：仙呂宮142 正宮 2 大石調 1

二折：南呂宮55 正宮38 中呂宮24 越調10 商調 9 雙調 5
仙呂宮 2 黃鍾宮 1 大石調 1

三折：中呂宮47 正宮30 越調30 雙調16 商調10 南呂宮 8
黃鍾宮 3 大石調 1

四折：雙調102 中呂宮19 正宮12 黃鍾宮 6 越調 3 南呂宮 2
商調 1

可見首折幾乎必用仙呂宮，次折以南呂宮、正宮和中呂宮為主，三折以中呂宮、正宮和越調為重，末折大抵為雙調，二三兩折所用宮調幾盡九宮，

⑨ 譬如徐扶明元代戲劇藝術第八章「聯套」對於芝庵論宮調聲情的看法是：「這些解釋，有的說得比較明確，還容易理解；有的卻說得很抽象，令人難以捉摸。連明代研究曲律的行家王驥德，也覺得有些解釋『殊不可解』。何況聯系具體作品來看，有些解釋並不一定準確。比如按照燕南芝庵的解釋，仙呂是清新綿邈，而『陳州糶米』第一折，張撇古唱的『仙呂後庭花』卻表現了悲憤激昂的感情。」又如一九八〇年戲曲研究第一期張庚「北雜劇聲腔的形成和衰落」云：「所謂『清新綿邈』，就是聽起來清新有味，給人以難忘的印象。因此，仙呂調在元雜劇中多用於楔子，多用於第一折。喬夢符論雜劇創作時說：『起要美麗』，在劇本結構上如此，在音樂結構上也是如此相適應的。南呂宮的感嘆悲傷，在漢宮秋的第二折就運用了這個特點。正宮惆悵雄壯，在西廂記惠明下書一折，就是運用這個宮調比較雄壯的特點，由惠明來唱，就容易突出他的性格。單刀會第四折是雙調，這套曲子就是由關羽來唱的『大江東去浪千疊』。雙調的特點是『健捷激昂』，也就是長於表現慷慨激昂的情緒，而這一折中所表現的，正是關羽慷慨悲歌，單刀赴會的情緒。」楊蔭瀏中國古代音樂史稿亦不贊成宮調聲情之說。

可見變化最大。如果再進一步統計，則九宮依被使用次數之多少得表如下：

仙呂宮144 雙調123 中呂宮90 正宮82 南呂宮65 越調43

商調20 黃鍾宮10 大石調3

對於元雜劇宮調的使用現象，清代梁廷柅「藤花亭曲話」首先提出看法：

百曲中第一折必用仙呂點絳脣套曲，第二折多用南呂一枝花套曲，餘則多用正宮端正好，商調集賢賓等調。蓋一時風氣所向，人人習其聲律之高下，句調之平仄，先已熟記於胸中，臨文時或長或短，隨筆而赴，自無不暢所欲言。不然，何以元代才人輩出？心思才力，日趨新異，獨於選調一事不厭黨同也。

梁氏對於四折宮調的使用，雖然觀察未盡細密真切，但已覺察其大抵雷同的特性。對於這種情形，他只提出蓋一時風氣所向，人人習焉自然來解釋，則不免塘塞和草率。鄙意以為，這和元雜劇限定四折，四折故事情節的發展採取起承轉合的一貫手法有密切的關係。因為首折既然為故事之開端，則自然以「清新綿邈」之韻調引人入勝為適合，末折既已成為強弩之末欲草草結束，則自以「健捷激蕩」的節奏最為合拍。而二三兩折既為全劇之主體，使故事開展而進入高潮，則變化自然最多，所以必須運用各種聲情來相配合，這也正是二折使用宮調多達九種，三折多達八種的原因。而南呂之「感嘆傷悲」、正宮之「惆悵雄壯」，以及中呂之「高下閃賺」，無論聲情或節奏之變化皆最適合此開展而進入高潮之情節推展，故使用較為頻繁。至於大石之「風流醜藉」、黃鍾之「富貴纏綿」，蓋元劇中此等情調最少，也因此它們就被冷落了。

然而宮調聲情有如韻文之韻協聲情，皆極精微幽渺，雖然古人製作每講求擇宮選韻，但迄無絕對法則可以依循，因為意義情境往往帶動旋律節奏的變化，也因此最後只能說「運用之妙存乎一心」了。雖然，如就元雜

劇來觀察，每一宮調的套曲，大抵開頭數曲較為固定，芝庵所云之「聲情」也多能在此數曲中顯現出來，則芝庵之聲情說，並非毫無道理。

(二) 曲 牌

其次說到曲牌。北曲所用的曲牌，根據中原音韻與太和正音譜，共有三百三十五。王國維宋元戲曲考第八章「元雜劇之淵源」謂「就此三百三十五章研究之，則其曲為前此所有者幾半。」他進一步分析，則：

出於大曲者十一。

出於唐宋詞者七十有五。

出於諸宮調中各曲者二十有八。

可證為宋代舊曲者九。^⑩

合計一百二十三曲。王氏接著說：

由此推之，則其他二百十餘章，其為宋金舊曲者，當復不鮮；特無由證明之耳。

可見元曲與宋金舊曲的傳承是多麼的豐厚。但元曲中顯然也有胡樂的成分，如忽都白、呆骨朶、者刺古、阿納忽等即是。宋曾敏行「獨醒雜志」云：

先君嘗言，宣和末客京師，街巷鄙人多番曲，名曰「異國朝」、「四國朝」、「六國朝」、「蠻牌序」、「蓬蓬花」等。其言至俚，一時士大夫亦皆歌之。

可見北宋末年在汴京已經流行「番曲」，又金末劉祁「歸潛志」卷十三云：

唐以前詩，在詩；至宋則多在長短句。今之詩，在俗間俚曲也，如所謂源土令之類。……今人之詩，惟泥題目事實句法，將以新巧取

^⑩ 王氏原作「十章」，但其中所舉之「喬捉蛇」一曲已見於所舉出於諸宮調各曲中，當為重出，故應刪作九曲。

聲名，雖得人口稱，而動人心者絕少，不若俗謠俚曲之見其真情，而反能蕩人血氣也。

可見金代俚曲之發達。像這樣的番曲俚歌，應當也給元曲提供了不少的資源。

元曲三百三十五個曲牌，據筆者分析統計，計得小令專用曲四十六調，小令散套兼用曲六十八調，小令雜劇兼用曲十一調，帶過曲三十三調，總計散曲用曲一百五十八調，此外之一百七十七調俱為雜劇專用曲，如再合小令雜劇兼用之十一曲，計得雜劇用曲一百八十八調。

何以散曲、雜劇之用曲有所分野？這應當和音樂的性質有密切關係。因為散曲用以清唱，雜劇用以搬演，自然要品味有別。也因此，散曲襯字少而劇曲襯字多，可為窺豹一斑。

（三）套曲結構

再其次論套曲的結構方式。鄭師因百在「北曲套式彙錄詳解」序例中，列舉其分析研究北曲套式所獲致的結論如下：

1. 雜劇、散曲，每有其專用之套式而不相通假。雜劇用者偶可通用於散曲，散曲用者極少用於雜劇。因雜劇所受之限制較多，散曲所受之限制較少。（參閱下第三條）
2. 劇套所用首曲，均可用於散套，散套所用首曲，多數不能用於劇套。故劇套可用之首曲甚少，散套可用之首曲較多。
3. 雜劇每套所用牌調數量總在七八支至十四五支之間，甚少太短或太長者；散套則短者只二三支，長者可至二三十支。因劇套須與劇情配合，太短不足以發揮，太長則須顧及演唱者之體力與聽眾之興趣；散套係清唱，有時且只供吟咏，較可自由支配。
4. 雜劇所用套式甚少重複者，散曲則有若干作品，其套式完全相同。此亦因劇套須配合排場，排場變化，套式隨之；散套則抒情寄意，

全類詩歌，故一個套式可多次使用，例如「南呂一枝花、梁州第七、尾聲。」之一式是也。

5. 元初至元中葉爲一期，元末及明初爲一期，此兩期作品所用套式頗有差別。例如，元末人楊景賢撰西遊記雜劇，其中若干套式甚爲特殊，顯與關馬諸人作品不同。散曲則前一期大多數爲五六曲以下之短套，後一期漸多十曲以上之長套。
6. 各種套式中所用牌調數量偶可按一定之法則增減，而次序不容顛倒錯亂。此點觀雜劇各種版本及諸選本所載同一劇之異同情形，可以知之。
7. 北曲聯套規律甚嚴，無論雜劇、散曲、前期、後期，守常規者居多，變異者佔少數。此蓋由於聯套所根據者爲音樂，牌調之組織搭配、位置先後，無一不與樂歌之高下疾徐有關，自不能遠離成規而以意爲之。若夫神明變化，自出機杼，雖異常規而不悖樂理，則是專門名家之事矣。

因百師的「結論」止說明北曲套式的基本現象和原則。而楊蔭瀏在「中國古代音樂史稿」第二十三章「雜劇的音樂」則舉例說明劇套的七種類型：

1. 一般的單曲聯接：例如吳昌齡的「唐三藏西天取經」中「餞送郊關開覺路」一折是由下列六個單曲聯接而成：

（仙呂）點絳脣、混江龍、油葫蘆、天下樂、後庭花、青哥兒、煞尾。

2. 參用兩曲循環相間的手法：例如羅貫中的「風雲會」中第三折用到單曲十六次；對其中的「滾繡球」和「倘秀才」兩曲計循環相間地運用了五次。其各曲的排列次序如下：

（正宮）端正好、滾繡球、倘秀才、呆骨朶、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、脫布衫、醉太

平、二煞、收尾。

3. 「么篇」用曲變體的連用：雜劇或北曲重複連用兩次以上時，從第二曲起稱爲「么篇」。在馬致遠「黃粱夢」雜劇的第二折中，曾連用「醋葫蘆」曲十次之多，就是說有九個「醋葫蘆」的「么篇」。其全折中所用各曲的排列次序如下：

（商調）集賢賓、逍遙樂、金菊香、醋葫蘆、么篇、么篇、么篇、么篇、么篇、么篇、么篇、么篇、後庭花、雙雁兒、高過浪裏來、隨調煞。

4. 「煞」——結尾前同曲變體的連用：有時在套曲近尾處連用某曲的幾段變體，由前至後，直至「煞尾」爲止。可以用「煞」或用作引入「煞尾」的樂曲，僅是許多樂曲中的一小部分。如南呂宮的「牧羊關」、「烏夜啼」、「採茶歌」、「菩薩梁州」、「轉青山」等曲，中呂宮的「耍孩兒」等曲，正宮的「耍孩兒」、「滾繡球」、「叨叨令」、「倘秀才」、「醉太平」、「小梁州」、「笑和尚」、「賽鴻秋」等曲，雙調的「太平令」、「太清歌」等曲，都曾有過如此應用之例。茲舉白仁甫「御溝紅葉」劇^①中所用「耍孩兒」曲的「煞」爲例如下：

（正宮）端正好、滾繡球、倘秀才、叨叨令、白鶴子、么篇、紅繡鞋、快活三、鮑老兒、古鮑老、柳青娘、道和、耍孩兒、三煞、二煞、一煞、煞尾。

5. 「隔尾」——引用「隔尾」之例，只見於南呂宮的套數中，其形式

① 仁甫此劇不見傳本，僅存部分佚文及曲譜，但幸而是全折。雍熙樂府、九宮大成南北詞宮譜劇名均作「御溝紅葉」，太和正音譜、詞林摘艷均作「流紅葉」，北詞廣正譜作「流紅劇」。所存全折曲詞見盛世新聲正宮卷頁二三～二五、詞林摘艷卷六、雍熙樂府卷二頁三二～三四；曲詞見九宮大成南北詞宮譜卷三十四頁六四～七〇。

與作為全套尾聲的「收尾」並無兩樣，只是它被用在套數中間，作為劇情轉變的關鍵。茲舉關漢卿「蝴蝶夢」第二折為例：

（南呂）一枝花、梁州第七、賀新郎、隔尾、草池春、牧羊關、隔尾、牧羊關、紅芍藥、菩薩梁州、水仙子、煞尾。

6. 一曲的著重運用：雜劇套數中有一形式，是在相聯的多個曲牌之中，突出運用一個曲牌及其變體，使它多次出現於別的曲牌之間，成為前後貫串的線索。例如馬致遠「黃梁夢」第三折，前後用「歸塞北」五次。其各曲排列次序如下：

（大石調）六國朝、歸塞北、初問口、怨別離、歸塞北、么篇、雁過南樓、六國朝、歸塞北、擗鼓體、歸塞北、淨瓶兒、玉蟬翼煞。

7. 轉調：譬如「貨郎兒」原是由小販叫賣聲直接發展起來的一支民間歌曲，但後來有許多種變異。僅就「九宮大成南北詞宮譜」卷三十三所引的三個「貨郎兒」體式而言，已有相當的不同：其第一體出於元楊顯之「臨江驛瀟湘秋夜雨雜劇」第四折，由六句構成；其第二體出於散曲「金殿喜重重」套，由五句構成；其第三體出於元無名氏「楊氏女殺狗勸夫雜劇」第二折，由六句構成。「貨郎兒」的進一步發展形式是「轉調貨郎兒」。這是將「貨郎兒」曲牌的樂句，前後分成兩個部分，保留首尾數句，在其間插入了另一個或另幾個曲牌，而形成一種新的結構形式。譬如元無名氏「風雨像生貨郎旦雜劇」第四折：

（南呂）一枝花、梁州第七、「轉調貨郎兒（本調）、二轉（貨郎兒首三句、中呂賣花聲二至四、貨郎兒末句）、三轉（貨郎兒首五句、中呂鬥鶴鶉首五句、貨郎兒末句）、四轉（貨郎兒首三句、中呂山坡羊首至九、貨郎兒末句）、五轉（貨郎兒首三句、中呂迎仙客全、中呂紅繡鞋首至五、貨郎兒末句）、六轉（貨郎兒首三句、正宮叨叨令首句、中呂上小樓三至末、么篇首至八、貨郎兒末句）、七轉（貨郎

兒首三句、雙調殿前歡二至七、貨郎兒末句)、八轉(貨郎兒首二句、雙調快活年首二句及其疊字、中呂堯民歌五至六、正宮叨叨令五至六、正宮倘秀才第三句、雙調快活年首二句及疊字、中呂堯民歌五至六、正宮叨叨令五至六、貨郎兒末句)、九轉(貨郎兒首三字、脫布衫全、貨郎兒末句)」、煞尾。^⑫

以上所舉七種「套式」儘管不同，但基本上都是由「首曲」、「正曲」、「尾」三部分組成的。元雜劇的首曲和尾曲相當固定，茲據鄭師因百「北曲套式彙錄詳解」列舉如下：

1. 黃鍾宮：首曲「醉花陰」；尾曲「尾聲」（又名隨尾、煞尾、收尾）。
2. 正宮：首曲「端正好」；尾曲「尾聲」、「煞尾」（有七體，其第二體又名隨煞尾、隨尾；其第五體又名黃鍾尾、黃鍾煞）、「啄木兒煞」（又名鴛鴦兒煞）、「收尾」（有二體，一體用於散套，一體用於劇套，俱只見一例）。
3. 仙呂宮：首曲「點絳脣」、「八聲甘州」；尾曲「賺煞」（又名賺煞尾、賺尾、煞尾、尾聲）。
4. 南呂宮：首曲「一枝花」；尾曲「黃鍾尾」（與正宮合用）。
5. 中呂宮：首曲「粉蝶兒」；尾曲「尾聲」、「隨煞」、「啄木兒煞」（與正宮通用）。
6. 大石調：首曲「六國朝」；尾曲「雁過南樓煞」、「玉翼蟬煞」、「好觀音煞」。
7. 商調：首曲「集賢賓」；尾曲「浪來裏煞」（又作「浪裏來煞」、「隨調煞」、「尾聲」）。

^⑫ 所引「九轉貨郎兒」之結構分析，根據拙編「中國古典戲劇選注」，臺北國家書局。「九轉貨郎兒」在貨郎旦第四折中作「插曲」用，其「轉調」之方式，其實即「貨郎兒」本調之「犯調」。

8.越調：首曲「鬥鶴鶉」、「梅花引」、「耍三臺」；尾曲「收尾」。

9.雙調：首曲「新水令」、「五供養」；尾曲「收尾」、「隨煞」、「本調煞」、「煞」、「鴛鴦煞」、「離亭宴煞」、「歇指煞」、「離亭宴帶歇指煞」、「絡絲娘煞尾」、「尾」。

北曲的套數聯曲體，有明顯的首曲、正曲、尾曲，而這種「三部曲」的結構，其實是中國樂曲的傳統，宋郭茂倩樂府詩集卷二十六云：

又諸調曲皆有辭有聲。大曲又有艷有趨有亂。辭者，其歌詩也；聲者，若「羊吾夷伊那何」之類也。艷在曲之前，趨與亂在曲之後，亦猶「吳聲」、「西曲」，前有和，後有送也。

明方以智通雅卷二十九樂曲引南齊王僧虔之語云：

大曲有艷有趨有亂，艷在曲前，趨與亂在曲之後，亦猶吳聲西曲，前有和後有送也。

可見樂府詩集蓋本王氏之語。按春秋時論語泰伯孔子曾云「師摯之始，關雎之亂。」戰國時楚辭亦有亂，漢樂府有「艷歌行」、「艷歌羅敷行」、「艷歌何嘗行」等，又如婦病行、孤兒行等詩中皆明標「亂曰」。所云之「艷」顯然為曲前之引子，所云之「趨」與「亂」為曲末尾聲之節拍形式，「趨」顯然為快速之義。所云之「辭」既為歌詩，而聲之為「羊吾夷伊那何」，則指泛聲而言。又樂府詩集卷四十三引宋書樂志所舉大曲十五曲，並云：

其羅敷、何嘗、夏門三曲，前有艷，後有趨；碣石一篇，有艷；白鶴、為樂、王者布大化三曲，有趨；白頭吟一曲，有亂。

又舉「滿歌行」為晉樂所奏者分作「四解」，並有「趨」。所云「解」，按樂府詩集卷二十六「相和歌辭」云：

凡諸調歌辭，並以一章為一解。古今樂錄曰：「僮歌以一句為一解，中國以一章為一解。」王僧虔啓云：「古曰章，今曰解。解有

多少，當時先詩而後聲；詩敘事，聲成文，必使志盡於詩，音盡於曲。是以作詩有豐約，制解有多少，猶詩君子陽陽兩解，南山有臺五解之類也。

由此可見一解即一個樂章，^⑬於是古樂府的完整結構是：艷——解——趨與亂，而「艷」、「趨」、「亂」似為可有可無，因之宋書所舉大曲十五曲，有「艷」、「趨」、「亂」者皆特別指出。這種情形和後來南曲以引子、過曲、尾聲所構成的套式很接近。^⑭

又根據劉宏度「宋歌舞劇考」總論所敘，大曲結構可分成三部分：首為散序；次為排遍，亦名中序，始有拍，其第一遍為歌頭，又名引歌；末為入破，舞者入場，其節拍之變化有虛催、前袞、實催、中袞、歇拍、煞袞。可見大曲亦為「三部曲」，即：散序——排遍——入破。而大曲既前有艷、後有趨，則「散序」即「艷」，而「入破」即「趨」。

綜合以上所述，樂府、大曲、北曲、南曲皆由三部分構成，其關係如下：

艷——解——趨或亂（樂府）

散序——排遍——入破（大曲）

首曲——正曲——尾曲（北曲）

引子——過曲——尾聲（南曲）

又上述北雜劇套式第四式結尾前同曲變體的連用，使這種形式的套數產生

⑬ 楊蔭瀏中國古代音樂史稿第四編第五章「解是什麼」中認為「漢代的大曲已是歌舞曲，它有歌唱的部分，所以有歌詞，但它又有不須歌唱而只須用器樂演奏或用器樂伴奏著進行跳舞的部分，那就是『解』。『一解』是第一次奏樂或跳舞，『二解』是第二次奏樂或跳舞，餘類推。」如果劉氏之說果然，事實上也無妨「一解」即是「一章」之義；因為在歌詩之間插入樂器演奏或舞蹈，就整首樂歌而言，也自然構成「分章」。

⑭ 南曲有引子、過曲、尾聲，其套式有以下四種類型：(一)引子——過曲——尾聲。(二)引子——過曲。(三)過曲——尾聲。(四)過曲。

相當長的「尾聲」，這應當是保留大曲「入破」的形式，因為大曲屬於編組體，為一調重頭的變奏體。

（四）宋樂曲對元劇套數的影響

接著來考察宋代其他樂曲對元雜劇套式所產生的影響。首先對宋代其他樂曲作簡單的考述。成書於宋理宗端平二年乙未（一二三五）的耐得翁都城紀勝「瓦舍衆伎」條^⑤云：

「諸宮調」本京師孔三傳編撰傳奇靈怪，入曲說唱。……「唱叫小唱」，謂執板唱慢曲、曲破，大率重起輕殺，故曰淺斟低唱，與四十大曲舞旋為一體，今瓦市中絕無。「嘌唱」，謂上鼓面唱令曲小詞，驅駕虛聲，縱弄宮調，與叫果子、唱耍曲兒為一體，本只街市，今宅院往往有之。「叫聲」，自京師起撰，因市井諸色歌吟賣物之聲，採合宮調而成也。若加以「嘌唱」為引子，次用四句就入者，謂之「下影帶」。無影帶者，名「散叫」。若不上鼓面，只敲盞者，謂之「打拍」。「唱賺」在京師日，有「纏令」、「纏達」；有引子、尾聲為「纏令」；引子後只以兩腔互迎，循環間用者為

⑤ 成書於宋度宗咸淳十年甲戌（一二七四）的吳自牧夢梁錄卷二十「妓樂」條亦有相近的記載：「更有小唱、唱叫，執板慢曲、曲破，大率輕起重殺，正謂之『淺斟低唱』。若舞四十大曲，皆為一體。但唱令曲小詞，須是聲音軟美，與叫果子、唱耍令不犯腔一同也。……說唱諸宮調，昨汴京有孔三傳編成傳奇靈怪，入曲說唱；今杭城有女流熊保保及後輩女童皆效此，說唱亦精，於上鼓板無二也。蓋嘌唱為引子四句就入者謂之『下影帶』。無影帶，名為『散呼』，若不上鼓面，止敲盞兒，謂之『打拍』。唱賺在京時，只有纏令、纏達。有引子、尾聲為纏令。引子後只有兩腔迎互循環，間有纏達。紹興年間，有張五牛大夫，因聽動鼓板中有太平令或賺鼓板，即今拍板大節抑揚處是也，遂撰為『賺』。賺者，悞賺之之義也，正堪美聽中，不覺已至尾聲，是不宜為片序也。又有『覆賺』，其中變花前月下之情及鐵騎之類。今杭城能唱賺者，如寶四官人……等。凡唱賺最難，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫聲，接諸家腔譜也。……今街市與宅院，往往效京師叫聲，以市井諸色歌叫賣物之聲，採合宮商成其詞也。」

「纏達」。中興後，張五牛大夫因聽動鼓板中，又有四片太平令，或賺鼓板——即今拍板大節揚處是也，遂撰爲「賺」。賺者，誤賺之義也，令人正堪美聽，不覺已至尾聲，是不宜爲片序也。今又有「覆賺」，又且變花前月下之情及鐵騎之類。凡「賺」最難，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫聲諸家腔譜也。

由此可見宋代之樂曲有諸宮調、唱叫小唱、嘌唱、叫聲、唱賺等五種。其中「唱叫小唱」，張炎詞源云：「惟慢曲、引、近則不同，名曰小唱。」則是從已有之大曲中，選取其慢曲、引、近部分，進行清唱；唱時用板打拍，歌唱中充分運用強弱變化來加強抒情的效果。^⑩這和元人唱散曲雖相似，但大曲爲單調重頭之變奏曲，因此「小唱」之結構必與元曲套式無關，其相關者有下列三種：

1. 嘌唱和叫聲：「嘌唱」，宋程大昌「演繁露」云：「既舊聲而加泛拍者名曰嘌唱」，如此而加上都城紀勝所云，可知嘌唱是民間的小型歌曲，如令曲小詞，加上變奏，以鼓聲爲節。而「叫聲」，宋高承「事物紀原」云：

嘉祐末（一〇六三），仁宗上仙，四海遐密，故市井初有「叫果子」之戲。其本蓋自至和（一〇五四～五五）、嘉祐（一〇五六～六三）之間叫「紫蘇丸」樂工杜人經「十叫子」始也。京師凡賣一物，必有聲韻，其吟哦俱不同，故市人採其聲調，間於詞章，以爲戲樂也。

由此加上都城紀勝所云，可知「叫聲」，北宋仁宗時已有，是根據民間各種歌吟和賣物之聲，創造出來的一種歌曲形式。當時所謂「耍曲兒」應屬歌吟，所謂「叫果子」應屬賣物之聲，今存九宮大成南北詞宮譜中以「叫

^⑩ 以上對「小唱」之說明，參考楊蔭瀏「中國古代音樂史稿」第十四章；下文有關嘌唱、叫聲、唱賺、諸宮調之說明亦然。

聲」題名的曲牌，都相當短小，可見它不是大型的歌曲。「叫聲」與「嘌唱」都可以獨立演唱，但也可以在「叫聲」前面加「嘌唱」而結合成為有「下影帶」的新曲形式。

上文所述的元雜劇曲套式第七式「轉調貨郎兒」，顯然就是在「叫聲」和「嘌唱」的基礎上發展完成的。

2. 唱賺：由都城紀勝所記，可見在北宋時即已流行，當時已有兩種形式，基本形式是「纏令」，即正曲前後有引子、尾聲的套曲；而若將不同形式之正曲改由兩個牌調迎復循環，即所謂「纏達」。到了南宋，張五牛因聽到民間稱為「鼓板」的歌唱藝術，有分為四段的「太平令」，從而創造了一種稱為「賺」的新歌曲形式。這種新歌曲的特點，是在聽者津津有味之際，卻不覺已到尾聲。因此它不宜單獨使用，必須聯於「纏令」之中，也因此使得「纏令」有進一步的發展。到了都城紀勝成書的時候（一二三五）又有所謂「覆賺」，即一再使用「唱賺」的套曲形式來歌唱愛情和英雄的故事，本身已經是說唱文學。

所云「纏令」之套式，如董解元諸宮調之「仙呂調醉落魄纏令」：

〔仙呂調醉落魄纏令〕、〔整金冠〕、〔風吹荷葉〕、〔尾〕

這種套式和上文所舉元劇七種套式之第一式，即「一般單曲聯接」者相同。而宋大駕鼓吹，恒用導引、六州、十二時三曲。梓宮發引，則加祔陵歌；虞主回京，則加虞主歌；各為四曲。南渡後郊祀，則於大駕鼓吹三曲外，又加奉禋歌、降仙臺二曲，共為五曲。^{①7} 其「導引」為引子，「十二時」為尾聲；則「纏令」之形式實始於宋大駕鼓吹曲，元劇套曲第一式可謂即源於此。

所云「纏達」，則與上文所舉元劇套曲第二式相同，當為此式之根

^{①7} 見王國維宋元戲曲考第四章「宋之樂曲」。

源。而「纏達」又源自「傳踏」，王灼碧鷄漫志卷三云：

世有般涉調拂霓裳曲，因石曼卿取作傳踏，述開元天寶舊事。曼卿云「本是月宮之音，翻作人間之曲。」近夔帥曾端伯增損其辭爲勾隊口號，亦云開寶遺音。

按曾慥樂府雅詞卷上錄有無名氏「調笑集句」及鄭僅與晁補之之「調笑」，又秦觀淮海長短句與毛滂東堂詞亦均有「調笑」，洪适盤洲樂章亦有「番禺調笑」，而其體均謂之「轉踏」。「轉踏」與「傳踏」一音之轉，爲同物異名無疑。其體製：首用駢語爲勾隊詞，次口號，次以一詩一詞詠一故事。詩共八句，四句爲一韻，詞用調笑令，故稱「調笑轉踏」，詞首二字與詩末二字相疊，有宛轉傳遞之意。郭茂倩樂府詩集卷八十二近代曲辭類錄有王建與韋應物之「宮中調笑」各四首與二首，另戴叔倫則謂之「轉應詞」，又錄有崔液、謝偃、張說、劉禹錫之「踏歌」各數首。劉禹錫踏歌有「新詞宛轉遞相傳」一首，鄭僅調笑曲卽全引之爲放隊詞，可證此體與唐人調笑詞、轉應詞、踏歌皆有關係。^⑱

由「傳踏」或「轉踏」之體例看來，其勾隊詞與放隊詞卽「纏達」之引子與尾聲，而其一詩一詞遞用亦與「纏達」之兩腔迎互循環相當。「纏達」與「傳踏」或「轉踏」更是音近相轉，可見「纏達」其實是「傳踏」或「轉踏」的進一步發展。

至於所云「賺」，王國維於事林廣記戊集卷二發現一套「圓社市語：中呂宮圓裏圓」，其構成的曲牌是：

紫蘇丸、纓纓金、好女兒、大夫娘、好孩兒、賺、越恁好、鷓打兔、尾聲。

按董解元西廂記諸宮調有「道宮憑欄人纏令」一套，其結構如下：

^⑱ 以上參考近人「宋代歌舞劇曲錄要」總論。

憑欄人、賺、美中美、大聖樂、尾

此套有「賺」插入一般單曲聯接的套曲之中，而亦自名為「纏令」，圓社市語之套式與此既相近，則均可視之為「帶賺的纏令」，此類纏令當即張五牛所創者。從圓社市語圓裏圓之套曲牌名看來，則縷縷金、好孩兒、越恁好三曲均在南曲中呂宮，紫蘇丸則在南曲仙呂宮為引子，鶻打兔則南北曲皆有，唯皆無大夫娘一曲，則帶賺之纏令為南曲所專有，也難怪北曲中無此套式。（又董西廂憑欄人諸曲亦均非北曲所有）

3. 諸宮調：都城紀勝謂諸宮調是北宋孔三傳所創。按王灼碧鷄漫志卷二云：

熙豐元祐間……澤州孔三傳者，首創諸宮調古傳，士大夫皆能誦之。

熙寧、元豐是宋神宗年號，元祐是宋哲宗年號，其時間是西元一〇六八年至一〇九三年。澤州即今山西省晉城縣。由此可見諸宮調的創始在西元十一世紀中葉以後的北宋時代，創始人孔三傳是澤州人，所以是屬於北方的說唱文學。

現存宋金諸宮調只剩下一個殘篇、一個殘本和一個整本，殘篇見永樂大典戲文三種之「張協狀元」，其中有末色所唱的一段「諸宮調」。「張協狀元」，錢南揚宋元南戲百一錄考定為南宋作品，則此段保留在戲文裏的「諸宮調」，可以看作是南宋諸宮調，而由此也可見成於北方的諸宮調，事實上已流入南方。殘本即「劉知遠諸宮調」，是在甘肅西部發掘出來的西夏文物之一，大約是十二世紀的作品。全本是「西廂諸宮調」，為金章宗時（一一九〇～一二〇八）董解元所作。

諸宮調是運用各種宮調套曲、曲白相間的一種大型說唱音樂。其套數形式除上文所舉的「纏令」和「帶賺的纏令」之外，尚有單曲或單曲加尾聲，以及纏令帶纏達等三種形式。其單曲之例如：

〔仙呂調一斛義〕^{①⑨}

其單曲加尾聲者如下：

〔中呂調牧羊關〕、〔尾聲〕。

其纏令帶纏達者如下：

〔仙呂調六么〕、〔六么實催〕、〔六么遍〕、〔哈哈令〕、〔瑞蓮兒〕、〔哈哈令〕、〔瑞蓮兒〕、〔尾〕

單曲和單曲加尾聲的形式為北劇套式所無，但卻見於南曲套式。而纏令帶纏達的套式，在北曲正宮套中不乏其例，上文所舉元劇套式第二類型即是。至於純粹的「纏達」則沒有，元劇中只有馬致遠陳搏高臥第三折和鄭廷玉看錢奴次折比較接近。^{②⑩}但無論如何，諸宮調與南北曲關係密切，則是不爭的事實。對此，鄭因百師已有專文^{②⑪}詳論，大意說諸宮調「是一部從詞到曲蛻變時期的作品，也是南北曲將分未分時的作品。往上說與詞有關；往下說不只為北曲之祖，與南曲也有極密切的關係。」南曲非本文範圍，姑且不論；因百師論「董西廂與北曲的關係」是從宮調、曲調、尾聲格式、套式組織、音樂用韻及方言俗語等六方面來說明，從而見出董西廂在宮調、曲調、尾格、套式等方面之被北曲所沿用，而在音樂、用韻及方言俗語等方面，兩者又復相同。可見像董西廂那樣的諸宮調，與北曲的傳承關係是多麼的密切。

除都城紀勝所舉諸樂曲外，宋代尚有一種樂曲叫「鼓子詞」。鼓子詞

^{①⑨} 以下所舉之例均見董西廂，這種單曲成套的形式很多。

^{②⑩} 陳搏高臥第三折套式：端正好、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、叨叨令、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、三煞、二煞、煞尾。看錢奴次折套式：端正好、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、滾繡球、倘秀才、塞鴻秋、隨煞。

^{②⑪} 鄭師專文題目作「董西廂與詞及南北曲的關係」，見所著景午叢編下集，臺北中華書局。

皆用一調連續歌唱以詠事物。其方式有二，一是並列同性質的事物，以同一詞調來歌詠；一是從頭至尾敘述一個事物，亦以一調反復歌詠。前者如歐陽修六一詞以采桑子十一首分詠潁州西湖景物、楊元素時賢本事曲子集載歐陽修以漁家傲十二首詠十二月景物、洪适盤洲樂章以生查子十四首詠盤洲一年景物；後者如侯鯖錄載趙令時以商調蝶戀花十二首敘元微之會真記事。可見鼓子詞是運用一調重頭的方式來增加樂曲的長度，這種情形和上文所舉元劇套式第三類型，亦即採用多數「么篇」連用的方式很接近；也就是說，曲中採用多數「么篇」連用的方式，應當是受到鼓子詞的影響。²²

在上文所舉元劇套式第六類型，亦即一曲的著重使用，似乎也可以看作是對「鼓子詞」同調重頭的師法。若此，則元劇套式七種類型，便一一可以在宋代的大曲、鼓吹曲、唱賺、諸宮調、鼓子詞中找到根源了。

三、其 他

本章所要討論的，包括元雜劇體製規律構成因素十項中的八項，亦即除了「四段」和「一套北曲」外的其他因素：總題題目正名、一人獨唱、賓白、科範、腳色、楔子、插曲、散場曲。茲依次論述如下：

（一）總題、題目、正名

元雜劇劇本在最開頭和最末後，都有一行內容相同的所謂「總題」，在末後的總題之前，則有「題目」、「正名」，這是一般都知道的體製規律。但是，何謂「題目」？何謂「正名」？它們之間是否有關係，它們究竟是一物之異名、還是根本不同的兩樣東西；它們除了給劇本提供「總題」之外，對於戲劇的搬演是否有所作用；而它們的根源又是如何？凡此都為學者所疑惑而未得確解的問題。

²² 同調重頭的聯套方式在北曲不多見，但南曲卻成了極重要的聯套方式。

對於這些問題，筆者在「有關元人雜劇搬演的四個問題」一文²³中，特以「題目、正名之分別與關係及其作用」一節詳加討論，所獲得的結論有以下三點：

其一，現存宋元南戲四種在卷首末色開場之前，必有「題目」四句。

② 南戲雖然止有「題目」而無「正名」，且置於卷首，但其內容形式實與北劇之「題目」、「正名」不殊；如果將此四種南戲的「題目」，分其前兩句為「題目」，後兩句為「正名」，有如北劇規律，亦無不可。所以南戲之「題目」，可視同涵括北劇之「題目」、「正名」。何況元雜劇刊本之「題目」、「正名」，有置於劇本開頭者，如「願曲齋」、「雜劇十段

²³ 原載中外文學第十三卷第二期，收入拙著「詩歌與戲曲」，臺北聯經出版事業公司。

② 張協狀元卷首之題目作：

張秀才應舉往長安
王貧女古廟受饑寒
呆小月村口調風月
莽強人大鬧五鷄山

宦門子弟錯立身卷首之題目作：

衝州撞府粧旦色
走南投北俏郎君
戾家行院學踏爨
宦門子弟錯立身

小孫屠卷首之題目作：

李瓊梅設計麗春園
孫必貴相會成夫婦
朱邦傑識法明犯法
遭盆吊沒興小孫屠

陸貽典鈔「元本琵琶記」在卷首末色上場之前，仍舊有：

極富極貴牛丞相
施仁施義張廣才
有貞有烈趙貞女
全忠全孝蔡伯喈

此四句雖未標示「題目」，但為「題目」無疑。

錦」、「柳枝集」、「醉江集」本等，明代雜劇劇本亦有如此者，如中山狼、不伏老、真傀儡、易水寒等。²⁵即此可見南戲但作「題目」置之卷首，可能是較原始的形式。

其二，就現存元雜劇傳本觀察，「題目」和「正名」有分別與沒有分別，各佔「旗鼓相當」的勢力，難怪自古以來就是一個搞不清的問題。而筆者以為：「題目」、「正名」原本是有分別的，但因為涵義有寬窄與重疊，世人不明，乃逐漸混淆，以致糾纏不清；這種混淆不清的情形，在元代就已開其端。其過程應當是這樣子的：起先止有「題目」作為劇本的內涵綱領，其後為點出劇名，即劇本的正式名稱，乃加注「正名」二字；「正名」本止加在最末一句，此由做為劇名之「總題」幾乎皆取自末句可知；其後為求其勻稱，於是將「題目」、「正名」所統攝之語句使之相等；「題目」、「正名」所統攝之語句既然相等，於是其輕重相稱，別無軒輊；再其後因有強調「正名」者，於是泯除「題目」而止以「正名」出現。到了明代，「題目」、「正名」在元劇體製規律中，成為習慣口語，於是有的根本視為一物而連書為「題目正名」，甚至於有的乾脆省作「正目」了。

其三，「題目」、「正名」的作用是：一為演出前作為「花招」上的廣告詞，一為雜劇結束時用作宣念。將題目正名用作「宣念」，有如說唱文學每一段終了，多要「繳題目」一樣。

由以上三條結論可知：「題目」、「正名」原止作「題目」，這是繼承說唱文學的傳統，南戲正保留其原始形式，其後的分化糾纏，都是因為不明究裏所產生的現象。

²⁵ 元雜劇之題目正名置於劇本末尾者如元刊雜劇、古名家雜劇、息機子、元曲選、明抄本等；明雜劇置於劇本末尾者如卓文君、沖漢子、誠齋雜劇。

(二) 一人獨唱

雜劇由末色獨唱的叫「末本」，由旦色獨唱的叫「旦本」，例外之作甚少。^{②⑥} 這種由正末或正旦一種腳色主唱到底的情形，除了正末或正旦扮飾一個人物之外，還有扮飾二個人物以上的情形，在元曲選百種，這類劇本有三十八本，約佔三分之一強，不可謂之不多。徐扶明在「元代雜劇藝術」第九章「一人獨唱」中，從這類劇本歸納出三個基本原則：第一，改扮人物只能男換男，女換女；第二，改扮人物登場，則原扮人物不同場；^{②⑦} 第三，不論改扮兩個或三個人物，必須有一個居於主要地位，由他主唱兩折或三折套曲。^{②⑧} 徐氏云：

再者，變換主唱人物，又可以減輕一本戲中主唱演員的負擔，不致於過累。既然在一本四折戲裏，要變換兩個或三個主唱人物，那麼，由一個演員改扮「趕場」，自然來不及的，勢必要由幾個演員妝扮，輪流登場。在當時，一個劇團不會只有一個正末和一個正旦，何況有些演員還能兼演末旦兩種腳色。

徐氏所舉出的三個原則，驗諸元雜劇，非常正確；但是由於沒弄清「劇中人物」、「演員」與「腳色」三者之間的關係；又不明白元雜劇一本四折不是一氣演完，而是折間插入吹打歌舞雜技；再者也未考察元雜劇的劇團

^{②⑥} 只有「貨郎旦」正旦唱一折，副旦唱三折；「張生煮海」旦唱三折，末唱一折；「生金閣」末唱三折，旦唱一折是例外之作。「西廂記」有時一折之中旦末合唱；「東牆記」中也有旦末合唱；但此二劇皆有明人竄改之嫌。見鄭師因百「元人雜劇的結構」。

^{②⑦} 只有「生金閣」第三、四折，正末原扮的郭成之鬼魂與改扮的包待制同場；「盆兒鬼」第三、四折，正末原扮的楊國用之鬼魂與張撇古同場。但劇本對於郭成與楊國用之鬼魂俱作「魂子」而不標示腳色，則此時之「魂子」事實上已不是原來人物，所以另由「雜」腳所扮飾。因此仍不違背一個劇團止一位正末和原扮人物不與改扮人物同場的原則。

^{②⑧} 「黃梁夢」正末首折扮鍾離權，次折扮院公，三折扮樵夫，四折扮邦老。徐氏認為院公、樵夫、邦老都是鍾離權化身，可算是同一人物。

有多少人，所以才會有「改扮趕場來不及」的錯誤想法，從而產生「一個劇團不會只有一個正末和一個正旦」的錯誤結論。筆者在「中國古典戲劇腳色概說」一文²⁹中說：

中國古典戲劇的「腳色」只是一種符號，必須通過演員對於劇中人物的扮飾才能具體的顯現出來。它對於劇中人物來說，是象徵其所具備的類型和性質；對於演員來說，是說明其所應具備的藝術造詣和在劇團中的地位。

這是就發展完成後的「腳色」來定義的，如果就元雜劇的正末和正旦來說，那麼它對於劇中人物只是象徵男女性別，而不具類型，所以元劇中的正末可以扮飾各色各樣的男性人物，而正旦可以扮飾各色各樣的女性人物；對於演員，則說明其主唱全劇，為劇團之主腳。徐氏因為將腳色、演員、劇中人物三者混淆，所以才會產生在章節標題作「一人獨唱」而文中卻說「由幾個演員妝扮輪流登場」的「矛盾現象」。

元雜劇一本四折由一種腳色（正末或正旦）獨唱是否即一人獨唱呢？這是學者常常迷惑的問題。對此筆者在「元人雜劇的搬演」一文³⁰中已經有詳細的考述，結論是：元雜劇一般劇團只有一個正末或正旦，因此正末或正旦獨唱，即一個演員獨唱，亦即一人獨唱。理由如下：

其一，從元雜劇劇本與田野考古資料可證金元戲劇搬演，每場以五、六人為尋常，如果加上司樂或雜務者，一個劇團只要十餘人即可應付演出。如此一來，各門腳色便只能有一人。洪趙縣的元雜劇壁畫也可以看出只有一個正末。

其二，直到明萬曆以前，北雜劇的搬演，每折間仍然參合「爨弄隊舞吹打」，因此通本四折由正末或正旦一人獨唱，既得休息，自有餘力。

²⁹ 原載國立編譯館館刊六卷一期，收入拙著「說俗文學」，臺北聯經出版公司。

³⁰ 原載幼獅月刊四十五卷五期，收入拙著「說俗文學」。

其三，由元雜劇中「重扮」或「改扮」之例觀之，雖人物不同，而俱由同一演員所充任之「正末」或「正旦」扮飾則無可疑。由於元劇搬演時，折間參合歌舞雜技，所以「改扮」人物，自然綽有餘裕。

如此說來，元雜劇一本四折不止是一腳獨唱，而且是一人獨唱了。^①

元雜劇「一人獨唱」，正是繼承說唱文學的傳統：

其一，唐代俗講的講經文，主講者為法師，司唱經題、韻文者為都講。

其二，宋代隊舞，導引講說者為竹竿子參軍色，歌唱者為歌伴。「歌伴」齊唱，亦猶一人獨唱。

其三，陸游捨舟步歸四絕之一：「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正做場；身後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎。」此蓋為宋代「陶真」演唱之情形，很明顯的是由盲翁一人擊鼓說唱。

其四，一百二十回本水滸傳第五十一回述白秀英一人演唱諸宮調「豫章城雙漸趕蘇卿」。又古今雜劇三十種石君寶「諸宮調風月紫雲庭」首折混江龍有「我唱的是三國志先饒十大曲，俺娘便五代史續添八陽經」之語，皆可證諸宮調係由一人獨自說唱。^②

由以上四點足可說明元雜劇不止一腳獨唱而且是一人獨唱，其淵源固然既遠且深，直從說唱文學而來。但元劇曲辭可為對話之代用，可表白劇中人物之心意，用為抒情、願望、抱負、企圖、想像之寫照；可表明事態，或用之表示事件之過去、現在；或為他人之形容，或說明自己現狀及動作等；可用以描寫四周之景象。可見元雜劇雖然師承說唱文學一人獨唱

^① 元曲選無名氏「硃砂擔」，楔子、首折正末扮王文用，三折扮太尉神；而次折由扮王文用之正末獨唱，卻另有正末扮飾之太尉神同場出現。這只是孤例，也許是刊本有誤。

^② 明張元長梅花草堂筆談卷五謂曾見演唱董西廂，係「一人攝弦，數十人合座，分諸色目而遞歌之。」但這只是明人偶然現象，並非金元本來如此。

的規律，然而由於由說唱之敘述改為戲劇妝扮之代言體，因而可以發揮的餘地就較說唱為多；所以在「一人獨唱」的基礎上，元雜劇還是有進一步的發展和提昇的。

(三) 賓 白

元雜劇的賓白，就其有韻無韻分，有散白與韻白兩大類。散白包括：(1)獨白：一人敘述自身的經歷或心事。(2)對白：二人或二人以上的對話。(3)分白：二人各說各的，但又互有呼應。(4)同白：二人或二人以上，同時說話。(5)重白：一人說的話，另一人重複一遍；或者兩人同時各說各的，但他們說的話卻是一樣的。(6)帶白：即帶云，主唱腳色自己在歌唱中帶入說白。(7)插白：即插話。主唱腳色正在歌唱，旁的腳色插入說白，借以引發主唱腳色下邊的歌唱。(8)旁白：即背云，後世戲曲稱為背拱。即是在劇中兩人或數人對話之際，其中有一人要表白自己的心事，不使對方知道，但又必須讓觀眾了解，也就採用這種旁白方式。(9)內白：即內云。一種是前臺演員與後臺演員，一呼一應，後世戲曲行話稱為「搭架子」。(10)外呈答云：這裏的「外」，本身是劇外人而不是劇中人，但卻置身於場上，竟可與劇中花面腳色一再對話，甚至給以評論或譏嘲。韻白包括：(1)詩對的賓白，含上場對、上場詩、下場對、下場詩，上下場對都是兩句，字數不定，一人獨念；上場詩大都四句，間或八句，字數不定，一人獨念；下場詩都是四句，字數不定，有一人獨念，也有兩人或三人同時下場分念。(2)類似快板、順口溜之類：這類韻白大都出於花面腳色的插科打諢。其念唱好像京劇的乾板或乾牌子，乾板又叫念板，也叫做數板；乾牌子如「撲燈蛾」、「金錢花」、「雜板令」、「馬夫贊」等等，因為只念不唱，故云。^③(3)另外還有一種詩讚詞的韻白：元雜劇中時有整段七言或十言詩讚

^③ 以上散白、韻白之種類及說明見徐扶明「元代雜劇的藝術」第十章「賓白」。

體的唱念詞（間有五、八、九等雜言），或稱「詩云」、「詞云」，或謂「訴詞云」、「斷云」，有時直書「云」，其作用在敘述和總結，也有作為形容的。^②

以上計散白、韻白十有三種，可見元雜劇賓白的豐富性，這些種類的賓白除詩讚詞外，大抵皆被後世戲曲所採用。然而元雜劇這十三種賓白，是否也是前有所承呢？上文曾說到鄭因百師比較董西廂與元雜劇，在方言俗語方面兩者相同，則兩者在賓白上有所近似也是很自然的事。董西廂屬於敘述體，所以其散說部分便有如「旁白」，而這「旁白」，如係個人口脛，則改用代言體就成了「獨白」；如係對話口脛，則改用代言體就成了「對白」；而董西廂中引了許多本傳中的歌詩或其他韻文，諸如此類一變之下也就成了詩讚詞之「韻白」。此外，就元雜劇的賓白而言，起碼有兩樣是深受講唱文學的影響：

其一，自讚姓名履歷等：元雜劇乃至於整個中國古典戲曲，腳色上場都先念詩詞，然後自表姓名、履歷或自述性情懷抱，甚且為同場腳色道姓名說履歷。前者如說唱文學的「致語」，有押座定場的作用；後者則如說書人的介紹人物，只是將第三身改作第一身而已。

其二，上文說過元雜劇所使用的賓白有一種「詩讚詞」。這種詩讚詞和散文賓白及曲文的配合關係，則或詩曲夾用，如關漢卿單刀會首折油葫蘆及末之詞云；或韻散相生，如楊顯之瀟湘雨第三折之張天覺詩云、白；翠鸞（正旦）白、詩云；第四折之解子白、詞云；正旦詞云、張天覺白、詞；興兒白、詞云；驛丞白、詞云；解子詞云、正旦詞云；或韻散相重，如無名氏魯齋郎第四折之包拯曲與賓白。按韻散相生與韻散相重，為講唱

^② 作敘述者如孟漢卿「魔合羅」第三折旦訴詞云，作總結者如關漢卿「竇娥冤」第四折詞云，作形容者如楊顯之「瀟湘雨」第四折解子云。

文學韻散結構的兩種形式，早見於變文。^⑤又七字句為詩讀體說唱文學的主要句式，元雜劇中之詩讀詞最為習見；亦有全用十言者，如鄭光祖醉思鄉王粲登樓第四折之蔡相詞云，無名氏王月英月夜留鞋記第四折之詞云，說唱文學中每有「攢十字」之語，即指此體，^⑥元代及明初雜劇，極大多數皆使用詩讀詞，據葉德鈞「宋元明講唱文學」的統計，元曲選一百種中，有詩讀詞者計九十二種。九十二種中，每種皆不止一見，每折亦不只一處，共計有一百八十處。而最值得注意者為見於全劇之末者計八十七種，一百十九處（在其他各折者僅六十九處），可能是藉此作為「打散」用的。由此可見，元雜劇簡直就是把自變文、陶真以來的詩讀體說唱文學涵容其中；而元雜劇曲白相間使用，顯然來自唱賺與諸宮調等詞曲系的說唱文學。則元雜劇事實上是結合了詩讀系與詞曲系說唱文學，將敘述體改作代言體，發展而完成的劇種。

至於上述賓白類別中之分白、同白、帶白、插白，則為說唱文學所無，當為詩讀、詞曲兩系的說唱文學結合成為戲劇之後的進一步發展，而「外呈答」的情形，則頗使我們想起宋教坊十三部色中「參軍色」手執竹竿子的作用，他在樂舞和戲劇之外作導引和指揮。而「引戲」和「捷譏」也有類似的情形。只是「引戲」和「捷譏」可以加入劇中演出而成為劇中腳色，而這裏的「外」則為劇外人物；這也可能是「引戲」和「捷譏」發展的結果，不再在劇中充任腳色而游離於劇外，專任導引呈答之事，更加

^⑤ 變文韻散的結構形式，請詳拙作「關於變文的題名、結構和淵源」，原載中國文學研究叢刊小說之部一，收入拙著「說俗文學」。

^⑥ 「攢十字」在「明成化說唱詞話」中只有花關索下西川和薛仁貴二本用上幾段，其餘十四種都是七言為主的韻語。「攢十字」在明代的詞話中才得到充分的發展，像稍後楊慎「歷代史略十段錦詞話」，其韻文除了首尾的「西江月」和詩詞外，便完全是三三四的十字詩讀。如此說來，元雜劇中的攢十字，頗疑係明人竄入的筆墨。

恢復了「參軍色」本來的面目。^{②⑦}

(四) 科 範

科範指元劇身段動作，有規範可資依循者，範亦作泛或汎，顯然為同音之訛變，「科範」，簡稱「科」。徐渭南詞鈔錄云：

科者，相見、作揖、進拜、舞蹈、坐跪之類，身之所行，皆謂之科。

就元雜劇的「科範」來觀察，大抵包括以下五個類型：(1)做工，元代稱作「做手兒」，著重表情動作，後世戲曲稱為「身段」。元雜劇本中對此最為重視，注明詳細，其種類也很複雜。(2)武功，有毬子功和把子功。前者如筋斗、搶背、扑旗；後者即刀槍箭戟之類的功夫，所謂「刀對刀」、「鞭對鞭」。(3)劇中穿插的歌舞，一般只寫作「舞科」。(4)音響效果，如「雁叫科」、「內做風科」。(5)檢場性質的動作，如「做撥桌兒科」、「卒子做托砌末上科」。元雜劇的「科」主要是指做工和武功而言，其他都算次要。^{②⑧}

元雜劇的這五個類型的科範，其有關「淨」腳者，大抵來自宋金雜劇院本。陶宗儀輟耕錄卷二十五「院本名目」條云：

其間副淨有散說，有道念，有筋斗，有科汎。教坊色長魏、武、劉三人鼎新編輯。魏長於念誦，武長於筋斗，劉長於科汎；至今樂人皆宗之。

可見金院本中魏武劉三人的技藝，到了元代尚受到演員的崇拜和效法，則金院本之科汎影響於元雜劇者可見。譬如燕青博魚第二折「做打楊衙內科，楊衙內打筋斗科。」襄陽會第一折淨白：「我打的筋斗，他調的百

^{②⑦} 請詳見拙作「參軍戲及其演化之探討」第三章「參軍戲的變化——南戲北劇中的院本成分」第一節「南戲北劇中插入性的院本」。見臺大中文學報第二期。

^{②⑧} 以上元雜劇「科範」的五個類型和說明，見徐扶明「元代雜劇藝術」第十二章「科介」。

戲。」黃花峪第一折：「酒也賣不成，整嚷了這一日，收了舖兒，往鐘鼓司學行金斗去來。」其中「金斗」即「筋斗」，這些都是明言「筋斗」的例子。又宋金雜劇院本的本質務在滑稽，由副淨「發喬」，副末「打諢」。

⑤ 這種滑稽的表演，在元雜劇裏，主要由淨腳擔任。淨腳的科範往往是「喬」，道念往往是既「諢」且「砌」。所謂「插科打諢」就是指淨腳做些滑稽的動作和說些可笑的言語，引人興會，發人一粲。所謂「喬禮拜」（見伊尹耕莘）、「喬遞書」（劉弘嫁妹）、「喬嘴臉」（西廂記）、「喬軀老」（爭報恩），以及習見的「喬趨踰」，都是由淨腳表演的滑稽動作；所謂「習行院，打諢通禪」（藍采和），以及習見的「諢科」，大都是由淨腳道念和做表的可笑言語和動作。

至於「末」、「旦」的科範，大抵是在元雜劇的體製規律下，配合劇情所琢磨出來的表演藝術吧！因為其所充任的人物不定型，不像淨行不是滑稽突梯就是無賴奸邪。

至於「劇中穿插歌舞」的科範，明代周憲王朱有燉「誠齋雜劇」最喜歡以此調劑場面，這種情形和本是折間插演的武術雜技一樣，都逐漸的融入戲劇之中。

（五）脚 色

「脚色」的定義在上文討論「一人獨唱」時已經加以說明。而有關「脚色」的問題相當的煩雜，必須作全面的觀察才能真正洞燭其肌理；為此筆者有「中國古典戲劇脚色概說」一文詳論其事。茲截取其中有關元劇脚色之要點如下：

「脚色」一詞始見於永樂大典戲文「張協狀元」，此劇時代屬南宋，

⑤ 吳自牧夢梁錄卷二十「妓樂」條：「且謂雜劇中末泥為長，每一場四人或五人。……末泥色主張，引戲色吩咐，副淨色發喬，副末色打諢。……大抵全以故事，務在滑稽，唱念應對通備。」

所云「後行腳色」，顯然指戲劇之腳色而言。又見於南宋理宗時趙升所撰「朝野類要」卷三入仕欄，但那是指簡單的身家履歷或名銜之意，有如科舉時代，應試者於殿試策上自敘出身後，所必須開列的三代「腳色」。兩者時代相近，因之腳色之本義究為「名銜」、「履歷」，或為戲劇之所謂「腳色」已不可得知；但以戲劇語言每借作生活語言之例⁴⁰觀之，應以戲劇之所謂「腳色」為源始。再考「腳色」一詞之形成，則由宋教坊十三「部色」之「色」與「外腳、雜腳」之「腳」所構成之聯合式合義複詞。

劇種不同，腳色的繁簡也隨之有異，譬如宋金雜劇院本只有末、淨二類，元雜劇則擴充為末、旦、淨、雜（衆）四門，南戲傳奇又加上生、丑而成為六綱，到了皮黃，更有七行之稱，即生、旦、淨、丑、流、武、上下手。嚴格說來，皮黃的流、武、上下手三行，和元雜劇、明清傳奇的「衆」、「雜」類似，都是指那些不入流的演員而言。因此，中國古典戲劇中的腳色，就其門類而言，不外乎生、旦、淨、末、丑、雜（衆）六綱，其孳乳繁衍，亦就此六綱而分派滋生。

腳色門類之名稱，莫不源自市井口語，但由於俗文學有省文與訛變的習慣，當其演變至符號性之專稱後，就很難追求其本義了。也因此，腳色名義之說最為紛紜而莫衷一是。雖然，就元雜劇末、旦、淨、雜（衆）四門而言，筆者考述的結論是：

末，即參軍戲之「蒼鶻」，「鶻」字韻屬入聲八點，「末」字韻屬入聲七曷，兩者為一聲之轉；又「下末」、「卑末」、「晚末」諸語，古來皆為男子之謙稱；故由蒼鶻之「鶻」轉為「末」而作為腳色名。馬令南唐書說到韓熙載曾和舒雅易服燕戲，「入末念酸」，以為笑樂。這應當是

⁴⁰ 如「講究排場」、「自吹自擂」、「後臺老闆」、「英俊小生」、「當家花旦」、「一板一眼」，乃至於「開場白」、「開鑼」、「亮相」、「客串」、「玩票」等等莫不由戲劇語言而作為生活語言。

「末」色最早出現的記載。

且，妓女稱「姐」早見於繁欽與魏文帝賤；宋元以來，妓女為戲劇之重要演員。「姐」字演變為「且」，有兩條線索：一是訛作「姐」，再省為「且」；一是省作「且」，再訛作「且」。二者皆有跡象可尋：按元刊雜劇三十種李太白貶夜郎之「駕且」，拜月亭之「小且」，任風子之「且」，魔合羅之「且」，其「且」字俱或作「且」字，當為「姐」字省文之遺，而又作「且」，則當為「且」字之訛，後來以訛亂真，「且」卻寢假而居正名。「且」既可訛作「且」，則「姐」自亦可訛作「姐」；故宋金雜劇院本名目中，或作「姐」、或作「且」。官本雜劇段數中稱「姐」者有「老孤遣姐」、「偌賣姐」，而金院本名目中亦有此兩目，而「姐」俱作「且」，其為省文，明顯可知。北宋釋文瑩玉壺野史卷十記韓熙載「與賓客生且雜處」，「且」色始見於此。

淨，即參軍戲之「參軍」，「參軍」之合音先取「靚」字以見參軍臉部化妝「粉白黛綠」之特質，再衍聲為同音假借之「靖」與「淨」，此種情形在宋代已然；今日福建之莆仙戲淨腳尚保留古稱「靚妝」。後來因為「淨」字通行易識而流行，遂湮滅「靖」、「靚」二字而終致不可解。宋雜劇有「副淨」，「淨」色始見於此。

雜，在劇中地位如王驥德曲律所說「雜腳備員，第可供把盞執旗而已。」其名義為「雜當」一詞省文而來。雜當指管雜事之人。另有「衆」，原是指衆多不入流之腳色人物而言，後來例扮軍卒、百姓。

中國戲劇腳色一向專稱與俗稱並行，專稱由於省文、訛變已成為符號，俗稱則尚保留市井口語，元雜劇習見者如下：

捷譏：這是一個學術爭議的問題。鄙意以為，在宋元之間，縣級之地方政府原有「節級」之官職，其手下有若干兵丁以維持治安，本來和樂官無關，觀夢梁錄「妓樂」條所舉教坊官職無「節級」一稱可知。後來因為

雜劇院本每有扮演節級者，乃寢假而為腳色，亦即為俗稱之腳色；又因其繼承軍中節級率領兵丁之遺意，故在教坊中又為樂官。後來又因為在雜劇院本中「節級」每為便捷譏諷之人物，乃取其音近而為「捷譏」。「捷譏」一語既通行，終於將「節級」淹沒不彰，即連應作「巡軍節級」者亦作「巡軍捷譏」。「捷譏」在長壽仙院本與王勃院本中均有導引之作用，實即「引戲」。也就是說，如就戲劇之導引而言，則稱「引戲」；如就其便捷譏諷而言，則為「捷譏」；而「引戲」實為「正淨」，則「捷譏」如就腳色而言，亦為「正淨」。^④

孤：當場妝官者。

卜兒：老婦人。元刊本「娘」皆作「妯」，「卜」字當為「妯」字之又省文。「兒」為詞尾。

邦老：盜匪惡人。為「幫老」之省文。「幫」字省作「幫」再省作「邦」。「老」為詞尾。

孩兒：或作徠兒，或省作徠、徠，為孩童之義。

爺老：與「曳刺」一音之轉，為走卒之義。

駕：扮演帝王后妃者，由「鑾駕」、「駕頭」省文而來。

張千：為官員侍從。

梅香：例作丫環。

祇候：例作衙役。

胡子傳、柳隆卿：本為市井人物，以其性行而為劇中「幫閑小人」之典型。

其他如舍人、卒子、夫人、店家、媒人、使命、尊子、女色、屠戶、婿、衆、窮民、侍婢、樂探、太后、雜當等，則本義尚存，可以了然；此

^④ 詳見拙作「參軍戲及其演化之探討」第三章第二節，臺大中文學報第二期。

外亦有直用人物之姓名者。

元雜劇末、旦、淨三綱，每綱之下，又或因其地位輕重有別，或因所扮飾人物之身分性情有殊，而孳乳繁衍，產生許多名目。筆者曾根據元刊雜劇三十種與元曲選百種統計元雜劇之腳色，因元曲選頗經明人竄改，故其名目較元刊雜劇為多，茲以末、旦、淨為綱，元刊雜劇所見為甲類，元曲選所見為乙類，列舉元雜劇腳色名目如下：

- | | | |
|---|---|--|
| 末 | { | 甲：正末、外末、駕末、外孤、小末、孤末。 |
| | } | 乙：正末、沖末、外、小末、副末、衆外。 |
| 旦 | { | 甲：正旦、外旦、小旦、老旦。 |
| | } | 乙：正旦、副旦、貼旦、小旦、外旦、大旦、二旦、老旦、旦兒、駕旦、搽旦、色旦、魂旦、衆旦、林旦、岳旦。 |
| 淨 | { | 甲：淨、外淨、二淨。 |
| | } | 乙：淨、副淨、董淨、薛淨、胡淨、柳淨、高淨。 |

元曲選中尚有「丑」行，有「丑」、「劉丑」、「張丑」等名目。按丑為南戲系統之腳色，與北劇之副淨相同，元曲選所見之「丑」，實明人所增入，非元劇之本然。

以上孳乳分化之腳色，其名義皆可由在劇團地位之輕重（如正末、外末，正末為主要，外末為額外為次要）與人物之身分與性質（如駕末為扮帝王之末色，老旦為年老之婦女）求得，詳見拙作「中國古典戲劇腳色概說」，此不更贅。

（六）楔子

元雜劇一本四折表演完整故事，如果四折表演不完，穿插不起來，可以另加小段，名曰「楔子」，以補四折之不足；楔子的本義即是作木工時填補縫隙的小木頭。楔子普通只用一個，放在第一折之前；把楔子放在折與折之間，或用兩個楔子的都居少數。楔子也有曲和賓白，但曲子不用成

套，只用一兩支，而且照例用仙呂賞花時或端正好。

元雜劇現存一百六七十本，有楔子的凡一百零五本，不用賞花時或端正好只有三本：崔府君用仙呂憶王孫，雙獻功用越調金蕉葉，村樂堂用雙調新水令。^⑫

若論楔子補足四折之作用，如以四折作「正場」，則在首折之前的楔子即「引場」，在折與折之間的楔子即「過場」。

以上是我們根據類似元曲選那樣的元雜劇體製，對於楔子所作的詮釋。但是像古名家雜劇中的「岳陽樓」、「梧桐雨」、「青衫淚」等劇，卻是在「賞花時」或「端正好」曲牌下注明「楔子」。另外於顧曲齋本「傷梅香」、「柳毅傳書」、「金錢記」、「倩女離魂」、「梧桐葉」等五本都把卷首的楔子當作「第一折」而使全劇有五折。又元明雜劇本「羅李郎大鬧相國寺」，把「端正好」二支和「點絳脣」套曲合為第一折，把「賞花時」一支和「一枝花」套曲，又合為第二折；而元曲選本則把此劇「端正好」二支別出為第一個楔子，把「賞花時」一支別出為第二個楔子。王驥德曲律云：

登場首曲，北曰楔子，南曰引子。

朱有燉誠齋雜劇「得驪虞」在第一支曲「賞花時」之上標明「楔子」，正合王氏之說；但「曲江池」卻把「賞花時」及其「么篇」包括在第一折裏；可見明人對於「楔子」的觀念還是莫衷一是，直到元曲選和息機子本「古今雜劇選」才有今日我們觀念中整齊畫一的形式。儘管明人對楔子的觀念莫衷一是，但是其所用曲仙呂賞花時與端正好，及其周遭的科白，則是確實存在的，其引場或過場的作用也是具備的。

^⑫ 以上見鄭因百師「元人雜劇的結構」。又元史九敬先「莊周夢」第一折與第二折間之楔子用「賞花時」、「端正好」、「滾繡球」三曲；西廂記第二本楔子，用「正宮端正好」套十一曲，實際上等於一折。此二例亦屬規矩之外。

若要追尋「楔子」的根源，則在卷首者，恐怕是宋金雜劇院本「艷段」（即衝撞引首）在形式上的遺留，它們相同的是都作為短小的開首導引，所不同的是，艷段為獨立之個體，而楔子則與其後四折血脈相關；而我們可以說楔子與其後四折之血脈相關，正是楔子取艷段之形式與作用之後，在內容上進一步的發展。至於折與折間的「楔子」，則應當是卷首楔子的更進一步運用，因為「引場」與「過場」雖因所處地位不同而導致功能的些微差異，但其對主體「正場」的填補性質則不殊。就因為折與折之間的「楔子」是卷首「楔子」的更進一步運用，所以為數不多；拿元人百種曲來觀察，在六十九種有楔子的劇本中，把楔子安排在卷首的有四十九種，在折與折之間的才二十種而已。

如此說來，宋金雜劇院本的艷段，對元雜劇體製的形成便產生了三種作用：其一，由於「艷段」和「正雜劇」二段及「散段」共四段而使元雜劇產生四折的形式；其說已見前論。其二，由於「艷段」短小和導引的體製和作用，使元雜劇保留其特質而別生卷首之「楔子」。其三，又由卷首之「楔子」擴充其效能而產生折間之「楔子」，而這事實上也是「艷段」更進一步的師法和變化。

（七）插 曲

元雜劇的套曲相當謹嚴，但在任何一折套曲的中間或是前後，可以插入曲子一兩支，這個沒有專名，借用現代語名之為「插曲」。插曲不必與本套同宮調和韻部，反而是不同的居多。不一定用北曲，有時用南曲，有時用不入調的山歌小曲。插曲都是「打諢」性質，其詞句都是無理取鬧，談諧滑稽，大都由淨、搵且唱，正且向來不唱插曲，正末偶爾唱也還是打諢，無關正經。但另有一種插曲，或在劇中唱道情以勸世覺迷，如「竹葉舟」第四折套曲前列禦寇所唱；或為劇中穿插歌舞場面所唱的舞曲，如金安壽第一折衆歌兒所唱及第四折八仙所唱；這種插曲語氣都很正經，也不

限定只用一兩支曲，也不一定由一人唱。打諢的插曲比較常見；道情或舞曲比較少見，而且是元劇末期的產物。^{④③}

打諢的插曲還可進一步歸納出以下四種現象：

其一，多為小曲，如「醉太平」、「豆葉黃」、「金字經」之類；或唱「尾曲」，如「劉弘嫁婢」中淨扮王秀才唱「尾聲」。這類小曲一般只用一兩支，但「圯橋進履」中的喬仙唱四支「上小樓」和一支「朝天子」共五支，是很特殊的例子。

其二，唱這類小曲有獨唱，如「瀟湘雨」中試官唱「醉太平」；有兩人分唱，如「破甓記」、「九世同居」都是由大淨、二淨分唱一支小曲；有合唱，如「望江亭」第三折的「馬鞍兒」，先由李稍、張千、楊衙內各唱一句，然後三人合唱四句。

其三，這類小曲一般是放在折前或折尾，作為此折的開場或結尾，尤其放在第二、三折前後的比較多。放在第二折前後的，有「瀟湘雨」、「小尉遲」、「還牢末」、「東坡夢」等；放在第三折前後的，有「薛仁貴」、「蝴蝶夢」、「望江亭」、「羅李郎」等。安排在套曲中間的，在元代早期劇本中頗為罕見，而在中晚期劇本中則較多。

其四，這類小曲歌唱時，往往由歌唱腳色自己說明，甚至於由「呈答」的劇外人給予應和，引人發笑。^{④④}

元雜劇師法說唱文學形成「一人獨唱」的規律，就戲劇的搬演而言，本來是既刻板而不合理。而每一個時代都會自然產生歌謠小調來滋潤和豐富人們的心靈，也因此元劇中不能主唱的淨腳，便很自然的吸收了適合自家特質的小曲來顯現滑稽詼諧的趣味。而就中國古典戲劇及地方戲劇形成與發展的徑路來觀察，其源始絕大多數是由鄉土踏謠為基礎所形成的滑

^{④③} 以上見鄭因百師「元人雜劇的結構」。

^{④④} 以上見徐扶明「元代雜劇藝術」第九章「一人獨唱」第四節。

稽小戲，⁴⁵也因此，元劇中的淨腳歌唱小曲打諢，也就很自然的了。而這種現象，其實也是宋金雜劇院本淨腳歌唱隻曲小調的遺留。

(八) 散場

元刊雜劇三十種本的單刀會、貶夜郎、東窗事犯；元曲選本的氣英布、倩女離魂，以上五劇在第四折套曲收尾後，都有與本折套曲同宮調而換韻，或者宮調及韻全不相同的曲子兩三支。前者如單刀會第四折雙調新水令套用車遮韻，套後有沽美酒、太平令二曲，宮調雖同而改支思韻；後者如貶夜郎第四折雙調新水令套用先天韻，套後有仙呂後庭花、柳葉兒二曲改車遮韻。東窗事犯第四折正宮端正好套用真文韻，套後亦有仙呂後庭花、柳葉兒二曲改皆來韻。氣英布第四折黃鍾醉花陰套用魚模韻，套後有雙調側磚兒、竹枝兒、水仙子三曲改江陽韻。倩女離魂第四折黃鍾醉花陰套用庚青韻，套後亦有借雙調側磚兒、竹枝歌（即竹枝兒）、水仙子三曲，前兩曲改支思韻，後一曲又改真文韻。

這些在第四折套後饒出來的曲子，根據北詞廣正譜之說，就是作「散場」用之曲。可見「散場」是附在雜劇劇尾，即第四折之後的東西，也有曲子，也有賓白科範（元刊本三十種無賓白科範是刊本省略），或用以完成劇情，或是另起餘波，其性質作用與楔子非常相近，而決不是所謂「插曲」。所用唱詞，都是照例帶用的曲牌（沽美酒例帶太平令，後庭花例帶青哥兒或柳葉兒，側磚兒例帶竹枝歌，甚少例外），這些曲子與第四折所用套曲，宮調異同均可，但必須換韻，只限一次。倩女離魂劇散場曲換韻二次，乃是因為側磚兒、竹枝歌二曲為時本所加，並非原文。

每種雜劇不一定有「散場」，正如每種雜劇不一定有楔子。而散場較

⁴⁵ 筆者有「中國古典戲劇的形成」與「中國地方戲曲形成與發展的徑路」二文，前者原載中國國學第十期，後者原載中央研究院第二屆國際漢學會議論文集，均收入拙著「詩歌與戲曲」。

楔子似乎更爲次要，所以元刊本雜劇，於各劇楔子曲文，都詳細載出，而於各劇散場，或者載出曲文，或者只注出「散場」二字。^{④⑥}

按元刊雜劇三十種注有「散場」二字的，只有拜月亭、氣英布、薛仁貴、介子推、霍光鬼諫、竹葉舟、博望燒屯七種。可見散場乃是可有可無之物。又「散場」與「打散」不同，這一點必須弄清楚，不可混淆。^{④⑦}

如果「楔子」是對宋金雜劇院本「艷段」在形式的規模並作進一步的發展和運用，那麼「散場」也可以說是宋金雜劇院本「散段」在形式上的規模和進一步的發展和運用。在形式上，「散場」規模了「散段」之作為戲劇結束的末尾，由於非主體，所以體製短小；在進一步的發展和運用上，散場雖在規律上獨立於第四折之外，但劇情則與前文血脈相連，不像「散段」之爲獨立小戲。如此說來，「散段」和「艷段」一樣，對於元雜劇體製的形成也產生了兩種作用：其一，由於「散段」和「艷段」及「正雜劇」二段共四段而使元雜劇產生四折的形式；其說已見前論。其二，由於「散段」短小和結尾的體製和作用，使元雜劇偶然保留其特質而別生卷末之「散場」。若此，則宋金雜劇院本與元雜劇之間的傳承關係，真是密切極了。

四、結 論

總結以上的論述，元雜劇體製規律非常謹嚴，細繹這謹嚴的體製規律，其所包含的必要因素有四段、總題題目正名、四套不同宮調的北曲、一人獨唱全劇、賓白、科範、腳色等七項，另有可有可無的次要因素楔

^{④⑥} 以上見鄭因百師「論元雜劇散場」，收入景午叢編。因百師所謂之「散場」，有些人認爲這是「劇末楔子」，有些人認爲這是「饒戲」，見徐扶明「元代雜劇藝術」第六章「楔子」第四節。

^{④⑦} 元雜劇結束之後，尚有以歌舞爲餘興，所舞之曲牌例用「鷓鴣天」，因謂之「舞鷓鴣」，是爲「打散」；詳見拙作「元人雜劇的搬演」，收入「說俗文學」一書。

子、插曲、散場等三項，總計十項構成因素。這十項構成因素都有其根源，也有其在根源的基礎上進一步的發展。

元劇一本四折，而事實上原來是首尾連貫的，只因爲一本包含四套不同宮調的北曲，所以也就有明顯的段落。「折」的意義原來也只是指一個片段的演出而言，如此一本中就不止四折。以「四折」代替「四段」而作明顯的畫分，應當始於元末明初，直到明萬曆間才整齊畫一而成爲體製。

若論元劇四折的根源，則應當來自宋金雜劇院本艷段、正雜劇二段、散段一共「四段」。元雜劇四折雖然故事連貫，但搬演時並非一氣演完，而是每折間要參合「爨弄隊舞吹打」，也因此事實上是一折一折獨立演出的，是夾著樂舞百戲輪番上場的，而這種搬演方式，正是宋金雜劇院本的「遺規」。也就是說，元雜劇繼承了宋雜劇院本四段獨立演出夾雜樂舞百戲的形式，而在這四段的基礎上進一步發展，將故事貫串，一氣呵成。然而四折關目情節的結構大抵採取起承轉合的程序，則尚未擺脫宋金雜劇院本以艷段爲引首，以散段爲收束，以正雜劇二段爲主體的影響。因爲元雜劇的重點還是在二三折，而首折止是故事端緒，末折又往往草草收場。而據實際演出，四折正好一個下午可以演完，則四折的體製也有其實際的需要吧！

元雜劇四折之外又有「楔子」和「散場」，都用以補劇情之不足。楔子多數置於卷首用作「引場」，亦有置於折間用作「過場」，而散場必置於劇末用作收場。對於它們的根源似乎也可以從宋金雜劇院本中求得。那就是「楔子」原是「艷段」在形式上的遺留，它們同是作爲短小的開首導引；而楔子又進一步發展，把艷段的獨立性化除，使之與其後的四折血脈相關。而折間的楔子，則應當是卷首楔子更一進步的運用，因爲「引場」與「過場」雖因所處地位不同而產生功能的些微差異，但其對主體「正場」（元劇四折可視爲四個正場）的填補性質則不殊。

如果「楔子」是對宋金雜劇院本「艷段」在形式上的規模並作進一步的發展和運用，那麼「散場」對「散段」也有相同的情況，亦即在形式上，「散場」規模了「散段」之作爲戲劇結束的末尾，由於非主體，所以體製短小；在進一步的發展和運用上，散場雖在規律上獨立於第四折之外，但劇情則與前文血脈相連，不像「散段」雖作爲末段而仍爲獨立之小戲。

其次說到四套北曲，每一套皆由宮調、曲牌構成套式。宮調是由十二律和七聲旋宮所形成，原有八十四調，隋唐只存二十八調，金元又剩十七調，而元雜劇實際使用的只有五宮四調，即仙呂、南呂、中呂、黃鍾、正宮等五宮與大石調、雙調、商調、越調等四調，每個宮調都有所屬的聲情，如仙呂「清新綿邈」、雙調「健捷激裊」。北曲曲牌約有三百三十五調，考其來源，則有大曲、唐宋詞、諸宮調、宋代舊曲，以及胡曲番曲和金代俚曲，當然也有時代歌謠小調。散曲與劇曲有時可以通用，有時則有分野，不容假藉。

元劇套式基本上是由宮調或管色相同的曲牌按照一定的板眼形式聯合而形成的。有首曲、正曲和尾聲。此種結構「三部曲」，其實淵源有自；在樂府爲艷、解、趨（或亂），在大曲爲散序、排遍、入破，而並時之南曲則爲引子、過曲、尾聲。

再就元劇套式觀察，約有七式：其一爲一般單曲聯接，有首曲有尾聲，此從宋鼓吹曲與纏令而來。其二爲參用兩曲循環相間的手法，此爲宋纏令帶纏連之結構形式。其三「么篇」用曲變體之連用，此即鼓子詞同調重頭之規模。其四，結尾前煞曲變體的連用，此爲保存大曲入破長篇尾聲的痕跡。其五，以隔尾作爲套數中間劇情轉變的關鍵，此爲南呂套中之特殊現象，前世樂曲未見其例。其六，一曲著重運用，此亦爲鼓子詞之變化運用。蓋鼓子詞爲同調重頭，如間入數曲異調，而保留多數之同調重頭，

卽成此式。其七，轉調貨郎兒，此由貨郎兒犯調；亦卽「貨郎兒」保留首尾，插入一至三支其他樂曲所形成的新曲。

由此可見，元劇套式大抵有所淵源傳承，也可見其對前代樂曲之廣汲博取。而七種套式中，實以一般單曲聯用，有首曲有尾聲之所謂「纏令」者最爲習見；「纏令」固爲唱賺之基礎，實亦諸宮調套式之根本；可見纏令，尤其諸宮調套式對元劇套式所產生的影響。

其次又說到總題題目正名，總題在劇本的首尾，大抵皆擇取題目正名中的末句而來。題目正名本止作「題目」，爲劇本之綱領，原是在雜劇結束時用作宣念，演出前用作「花招」上的廣告詞。後來爲點出劇名，卽劇本的正式名稱，乃加注「正名」二字；「正名」本止加在末句，此由做爲劇名之「總題」幾乎皆取自末句可知；其後爲求其勻稱，於是將「題目」、「正名」所統攝之語句使之相等；「題目」、「正名」所統攝之語句既然相等，於是其輕重相稱，別無軒輊；再其後因有強調「正名」者，於是泯除「題目」，而止以「正名」出現。到了明代，「題目」、「正名」在元劇體製規律中，成爲習慣口語，於是有的根本視爲一物而連書爲「題目正名」，甚至於有的乾脆省作「正目」了。

若論「題目」之根源，當係搬演傀儡時之「宣白題目」或說唱之「繳題目」；而南戲之置於卷首，則有如傀儡；元劇之置於卷末，則有如說唱。

元劇一本四折，不止是「一腳獨唱」，而且是「一人獨唱」；這正是繼承唐代俗講、宋代隊舞、陶真和諸宮調的傳統；但元劇將敘述改爲代言，因而唱辭可爲對話之代用，可表白劇中人物之心意，可表明事態，可用以描寫四周之景象，其作用有所發展，較原本爲多。

與曲辭血肉相關的「賓白」，就其有韻無韻分，有「散白」與「韻白」兩大類。散白包括獨白、對白、分白、同白、重白、帶白、插白、旁

白、內白、外呈答等十種；韻白包括詩對的賓白、順口溜之類的賓白、詩讀詞的賓白等三種；有此十三種賓白，使得元劇產生機趣活潑的特色，而其中之「獨白」、「旁白」、「對白」，以及詩讀詞之「韻白」，都可以從說唱文學中找到根源。

與賓白合稱爲「科白」的「科範」，在元劇中大抵包括做工、武功、歌舞、音響、檢場等五個類型；其中自以「做工」最爲主要，此爲正末、正旦主唱腳色所必須修爲；而淨腳則繼承宋金雜劇院本之遺風在於「發喬」與「打諢」。

元劇腳色，俗稱之外，其專稱者有末、旦、淨、雜四門，元曲選所見之「丑」，爲明人增入，並非本然。由於劇情之需要，末又分化爲正末、外末、駕末、外孤、小末、孤末等，旦又分化爲正旦、外旦、小旦、老旦等，淨又分化爲淨、外淨等；其分化之原理，一者由其地位分，以資鑑別其在該行中之輕重，一者用以說明所扮飾人物之身分或性質。

元劇腳色固然繼承宋金雜劇院本之末、淨、裝旦而來。但由於劇種不同，其主要腳色亦因之有異，譬如宋金雜劇院本由副淨、副末主演，元雜劇則由正末、正旦主演；又由於劇種不同，名目相同之腳色所涵蓋之意義亦因之而異，譬如宋金雜劇院本之淨、末爲職司「發喬」與「打諢」，扮飾男性人物腳色，裝旦則爲臨時性之腳色；而元雜劇之正末、正旦則俱爲主唱之劇中男女性人物，故由其所扮飾之人物類型觀之，實包括傳奇、皮黃中之各門腳色；而元雜劇之「淨」則除扮飾滑稽詼諧之人物外，又有進一步發展，卽性別兼男女，而性情有趨向奸邪者。

元劇除四套北曲與可有可無之楔子曲、散場曲之外，尚有所謂「插曲」，插曲多爲時調小曲，大抵爲淨腳打諢時所歌唱，用作調劑場面；此實爲宋金雜劇院本歌唱隻曲小調之遺留。

由以上構成元劇體製規律的十個因素看來，固然皆有其深厚的淵源，

但也都有向上的發展。也因此，使得元劇能以「大戲」的姿態光耀中國的劇壇。但也由於元劇的規律相當謹嚴，對於劇作便產生了以下幾點影響：

第一，由於限定四折，於是關目的安排和推展，便形成了起承轉合的刻板形式；也就是說，劇情的發展是採取單線展延式的，沒有逆轉也沒有懸宕。

第二，由於限定一人獨唱，作者筆力因而只能集中此人，其他腳色遂無從表現，有時劇中主要人物卻不任唱，而改由其他次要人物，因而顯得本末倒置，喧賓奪主；又有時為湊足套式，只好唱些不必要的曲文，不止因之有拖沓蛇足之感，而且也教人昏昏欲睡。元雜劇的搬演，雖然折間插入其他技藝，主唱者可以休息，但四大套北曲出自一人之口，單調之外，亦覺氣力難支。

第三，元劇宮調雖各具聲情，但套式變動不大；雖然由於唱辭不同，語言旋律可以變化，但總不免刻板之失。大抵說來，元雜劇這樣的戲劇形式事實上是結合了詞曲系與詩讚系說唱文學，將敘述體改作代言體，發展而完成的劇種，由於傳統包袱太重，受到說唱文學藝術的影響太深，所以其結構、排場實在不易生動，只能以文字見長；因而其戲劇藝術之提升與發展，則有待於明清傳奇了。