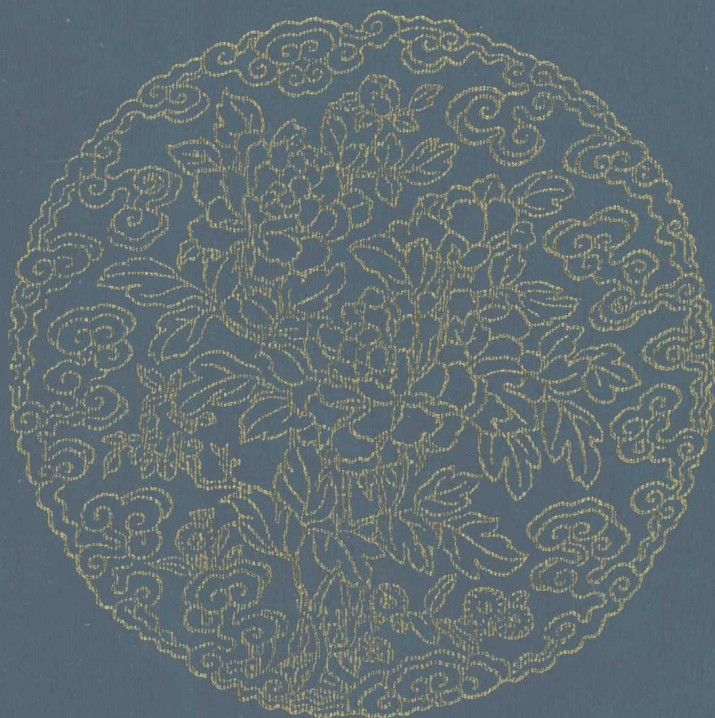


昆曲曲牌反套數範例集

任半塘著

北套 上冊



學苑出版社

羣芳譜

李塘署

北套 上册



學林出版社

封面扉页题签:任半塘

封面扉页设计:沈兆荣

J643.553-6

昆曲曲牌及套数范例集

(北套)

昆曲曲牌及套数范例集(北套)编写组编著

学林出版社出版、发行

(上海钦州南路81号)

上海古籍印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 87.75 插页 10 字数 1,500,000

1997年4月第1版 1997年4月第1次印刷

印数 1-800册

ISBN 7-80616-309-3/J·27 定价:(上下册)150元

臺灣藝術範疇文字牌圖

北 套

主 編 王守泰

副 主 編

錢大賚 徐沁君 郁念純 顧兆琳

編寫組成員 (以年齡為序)

朱堯文 王守泰 錢大賚 貝祖武

徐沁君 樊伯炎 郁念純 謝真第

龔之鈞 楊立祥 顧兆琳 朱 復

王正來

感謝文化部振興崑劇指導委員會、上海文化發展基金會、上海市文化局、上海文化廣場實業公司、上海崑劇團、中國崑劇研究會等單位，以及姚德懷、劉有恆、石海青等崑劇同仁對《崑曲曲牌及套數範例集》出版工作的熱忱關懷和大力支持。

《崑曲曲牌及套數範例集》編寫組
一九九六年七月

昆曲曲牌及套數範例集

(北套)

楔 子

《昆曲曲牌及套數範例集》簡稱《範例集》是一部工具書，為用於指導昆劇昆曲的填詞、譜曲、聯套、集折等實踐工作。實踐不能脫離理論根據，為此在已出的《範例集》南套中，我們輯入了以下幾篇理論性文章。

《前言》，見第一集。

《昆曲聲律總論》，見第一集卷一。

《再論樂式及孤牌》，見第二集卷四第一章。

《再論套式及套牌》，見第四集卷六第一章。

《南曲複套述例》，見第八集專論第一篇。

《傳奇集折體制探源及其展望》，見第八集專論第二篇。

《昆曲樂理初探》，見第八集專論第三篇。

這些理論性文章，不是我們的杜撰，而是整理古人和今人的論述，以實踐反復印證並加以歸納發展而作出的結論。是一家言，雖未必能為曲學家們所共認，也不敢說無疵可尋，無垢可覓，但方家們可能從《範例集》中，看到我們立論自有其全面性和系統性。我們認識到傳統昆劇昆曲藝術結構的組織原則是“以套為綱，依腔定套”。其組織形式則可歸結為“三體”，排比歸納三體，找出其規律，則成為“三式”。

昆曲由於曲牌來源不同，向分南曲和北曲兩大聲腔系統。但八字原則和“三體”“三式”則帶有普遍性，施諸南、北曲而皆准。南套中的幾篇理論性文章，除《複套述例》一文，標題即指明南套之外，其餘各篇亦無南、北之分。但北曲有些特點尚為上述幾篇文章所未涉及，在進入北曲套數及曲牌分析以前，特在此加以補充，並仿元雜劇例，稱此文為楔子。

(一) 中國戲曲和文學

中國戲曲的藝術綜合性極強，而在全國現存300多個劇種中，惟有崑劇能最高度地把戲曲與文學結合起來，因此崑劇也就理所當然地成為中國傳統文化在戲曲領域裏的代表劇種了。

戲曲史家把中國戲曲斷為宋元南戲、元明雜劇、明清傳奇三個時代。見《中國大百科全書·戲曲、曲藝》卷，張庚著《中國戲曲》。依中國文學史的斷代，則說成是唐詩、宋詞、元曲、明傳奇。我們在本文中主要討論的是：按戲曲史提出的元明雜劇和按文學史提出的元曲問題，但也不免涉及宋元南戲和明清傳奇。

我們首先應當把前面提出的慣用語加以嚴格界定，以免因用詞混淆而造成概念上的模糊。詩、詞、曲、傳奇是可以代表四個不同歷史朝代的文學形式，除詩、詞與戲曲之間不存在直接關係或僅存在局部關係之外，元曲以其劇套的文學形式與歌唱、舞蹈相結合則為雜劇。傳奇的文學形式與歌唱、舞蹈相結合則為崑劇。南戲的出現更早於雜劇，其劇本形式是戲文，因戲文最早出現為民間文學而為高階層文人所不齒，故戲文未能進入文學史，後來因受到高階層文人的重視並學習了元曲劇套的特點而衍化為傳奇，這一過程我們稱之為戲文的傳奇化。結合着戲文的傳奇化也存在着南戲的“崑化”。對崑化作用做出重大貢獻的，前有顧堅，後有魏良輔。以上論點請參考《範例集》面套第八集第二篇專論，《傳奇集折體制探源及其展望》有關章節。

(二) 元雜劇的崑化

元雜劇“崑化”這個事實是客觀存在的，但作為概念則是《範例集》首先提出的。祇有確立“崑化”這個概念，然後在工作實踐中纔能正確掌握北曲傳統理論和使用古人留傳給我們的資料，明辨是非，去偽存真，判斷哪些是未經崑化前的事物，哪些已受崑化的

影響。

南戲崑化而成崑劇中的南曲，雜劇崑化而成崑劇中的北曲。我們特別強調“崑劇中的”四個字，因為在崑化以前，南戲和雜劇還在南北對峙，分庭抗禮的時代，人們就常稱南戲為南曲（或南詞），雜劇為北曲。是崑化起了調和南北的作用，並逐漸把兩種受來源不同影響的文化，在戲曲形式上統一為崑劇，在文學性上則由元曲過渡為明傳奇。不能不承認這是中國這樣一個多民族國家，在戲曲史上和文學史上，一個發展過程中的特點。

雜劇的崑化過程與南戲不同，我們可以這樣譬喻，就是後者是自發的，而雜劇的崑化則是被迫的。我們之所以比作自發，原因是南戲發展中在文學形式上不斷以學自諸宮調的模套結構和雜劇的集折體制改善自己，這樣就在中國文學史上創始了“明傳奇”的時代。同時在歌唱藝術方面進行了聲腔的崑化，於是崑劇又以傳奇為其文學形式開始把雜劇排擠出歌壇舞榭。南戲崑化的這段過程，在《範例集》南套《傳奇集折體制探源及其展望》專論中已有較詳細的說明，請參閱。

我們之所以說雜劇被迫崑化，是因為在這個劇種受到崑劇排擠，絕跡舞臺以後，纔有藝人和文人，效南戲之演變為崑曲南曲，對之進行崑化。這段經過有前人著作可證，例如沈寵綏（生年不詳，明萬曆時在世，約卒於清順治二年（1645））《度曲須知·曲運隆衰》。但文學時代既已由元曲過渡為明傳奇，雜劇僅靠歌唱藝術的改革，也不能重振昔日獨擅顰顰的盛況，祇能以折子戲的形式，附庸於傳奇中，但隨着傳奇的發展，一部中所包含的北曲折則逐漸增加，請參閱上述《傳奇集折》專論。

南戲崑化，壓迫了雜劇，致其由盛而衰。但後來雜劇又由其崑化得維持於消而不亡。特別是入清以後，以雜劇的藝術形式，兼收南北，創始了所謂南雜劇，更給予雜劇以復興的契機。雖因花部的崛起，來勢迅猛，而雜劇這棵剛剛破土而出的幼苗，也隨着傳奇同趨枯萎，但分析了昔日雜劇歇而元曲不絕，今日崑劇衰而傳奇猶存的原因，我們相信，雜劇和崑劇，憑其高水平的文學形式，必能作

為民族傳統優秀文化的一個方面，獲得振興和與世常存。特別是雜劇藝術，在發展中尚大有游及餘地，我們希望《範例集》北套也能在這些工作中，對讀者有一些幫助。

由於《範例集》確立了“昆化”這一概念，於是在理論分析中就明確了北曲實踐中的特點，即“三不同”。

三不同是：

- (1) 雜劇的文學形式出現為元曲中的劇套，元曲劇套與散文不同。
- (2) 雜劇在昆化中有所發展和變化，這就導致北曲套式、詞式與雜劇之不能盡同。
- (3) 南曲北曲來源不同，特徵不同，這就要求在分析方法上區別對待。

雜劇昆化，除去容易想到的唱腔水磨化之外，還進行些什麼其它措施，是個值得探討的昆曲發展史上的問題，這個問題從前還沒人有系統地作過。我們提出如下建議：

《集成曲譜》收有 102 個北套和南北合套折子。可以把它們分成三類：第一類直接繼承自雜劇者 17 折，它們總是孤立地在昆曲中出現而不成為傳奇的組成部分。第二類是仿元作品，均出現為傳奇中的一折，此類共出現了 56 折。第三類是南北合套，計 29 折。

第一類的 17 折，劇目不列舉，它們中多數的原始雜劇文學本，今尚可考。取其與昆化後的折子對比，當可看出其發展趨勢。

前人著述雖多稱南北合套係元人沈和所創，其實當時聯套技巧還很不成熟，也是昆化以後纔趨於完備的。

(三) 北曲的套式

昆曲北曲承自元曲，元曲套數即已成型，這就給我們研究北曲套式帶來很大方便。在《範例集》南套中，我們就提出“依腔定套”這個原則，也一再強調不可片面理解宮調論而生硬地把宮調和套式死死扣住。《範例集》從主腔概念出發，把曲牌分成套牌和孤牌兩種。同屬一個宮調的南曲，並不都可以聯結成套。

北曲套式、曲牌、宮調之間的關係，不像南曲那樣複雜難解，曲牌之按宮調入套比較準確。由雜劇繼承下來，北曲祇有〔般涉·耍孩兒〕和〔仙呂·賞花時〕兩個曲牌不與其它曲牌聯套，因此我們依南套例，定這兩個曲牌為北孤牌。

元代末和明初雜劇劇本存世者尚有一百六、七十種，姑按每種分四折計算（以五折為一本和一劇分數本者究係少數）則共有劇套六百餘式，分屬各宮調，可供參考。依樣葫蘆，仰摘即是，因此前人所輯北曲曲譜，論套式者很少，祇有《北詞廣正譜》和《南北詞簡譜》（分編南、北兩部分，以下專指《北詞簡譜》或簡稱《簡譜》）對每個宮調，提出古人用過的套數体式各數式至十餘式不等，既遠非全豹，其擷選亦多憑曲譜編者的主觀隨意性，而劇套、散套不分，對崑曲組套，更有鑿柄不合之虞。

民國二十二年（1933）蔡登撰《元劇聯套述例》一書，（以下簡稱《元套述例》）由上海商務印書館出版，羅列元雜劇119種所用劇套，這是論列元曲套式最早的著作。《北曲套式彙錄詳解》（以下簡稱《彙錄詳解》），係臺灣學者鄭騫所輯，1973年台北藝文印書館出版。全書上下二卷，內容比《元套述例》更有增益，收元代及明初雜劇用過的劇套659式，因有些套式用之者不止一例，故例多於式，總數705例。該書彙錄散套258式共369例，洋洋大觀，極盡詳備。該著還對各宮調所屬套式，各按聯套特徵，歸納為四、五個大類，謂為開元曲套式科學研究之光河，當非過甚其辭。

崑曲北曲套式繼承自元曲劇套而有所發展，《彙錄詳解》為我們所用，也就像披荊斬棘似地作了我們研究崑曲北套的開路先鋒，致使我們在《範例集》北套工作中能收事半功倍之效。我們為釐定崑曲北曲套式，對每個宮調，均將藉《彙錄詳解》的指引，把傳統崑劇實踐中所見北曲套數，加以排比歸納，而總結出9個宮調中的11種套式。有關論證見各宮調卷第一章。讀者祇要掌握了《範例集》的“積木型”套式理論，就能依劇情要求，靈活運用這些套式，來進行北曲的選牌聯套工作了。

下面我們再對與北曲聯套有關的某些問題加以補充。

(1)北曲曲牌 北曲曲牌絕大部分繼承自元曲。但《太和正音譜》所收曲牌335個中，(煞尾在內)，為昆曲繼承者僅三分之一強。例如《集成曲譜》用過北曲曲牌約120個。《範例集》去其罕用者，併其名異實同者共101個，煞尾在外。(因北曲煞尾標名混亂，尚須下一番整理功夫)這些曲牌依宮調分類，計〔雙調〕25個、〔越調〕18個、〔仙呂〕16個、〔中呂〕14個、〔正宮〕8個、〔南呂〕7個、〔黃鐘〕6個、〔商調〕6個、〔般涉〕1個。

《範例集》南套中，曲牌各依其聯套特徵，分為套牌和孤牌兩大類。南曲套牌數約佔全部的三分之二，餘係孤牌。套牌可以按主腔同一性的規律以異牌聯成本套。孤牌則以其主腔的特殊性無異牌可聯，因此祇能以重複前腔的方式組成自套。北曲情形不同，上述101個曲牌中僅〔仙呂〕中有個〔賞花時〕和〔般涉·耍孩兒〕是孤牌。〔賞花時〕在雜劇中即孤用於楔子中。在昆曲中亦是罕用曲。〔般涉〕套牌在元曲中即不多，《太和正音譜》僅收有8個，元人劇套中常見以〔哨遍〕一支(或連么篇)後跟〔耍孩兒〕及其煞曲多支的聯套形式。煞曲實係〔隨煞〕，簡稱〔煞〕，按其詞式乃是么篇換頭，〔煞〕常連用多支，故〔耍孩兒〕在劇套中即係以自套形式出現，昆化後〔哨遍〕失傳，於是〔耍孩兒〕真成為〔般涉〕孤牌矣。〔耍孩兒〕自套在劇套中即從不以自套成折，而是跟在〔中呂〕或〔正宮〕套後面，昆化後仍按此法連用成折。

〔雙調·清江引〕原係北曲，但昆化後既可代北套煞尾，亦常入南套代尾聲。〔中呂·撲燈蛾〕、〔仙呂入雙調·二犯江兒水〕均南曲，昆化中常在樂式中加入乙、凡兩音而北化，加入北曲折子，這三個曲牌我們稱之為亦南亦北曲牌，收入《範例集》北套。

集曲手段創自何時尚待考證，南曲用之甚廣，元曲用之則稱轉調，僅見〔轉調貨郎兒〕一種，係以〔正宮·貨郎兒〕為主曲，劇套、散套均有用者。無名氏雜劇《風雨像生貨郎旦》第四折有〔九轉貨郎兒〕者，實係由9支曲子組成的集曲套。第一天係〔貨郎兒〕本調，以次8支均係〔轉調貨郎兒〕，各支所集曲牌不同。〔九轉貨郎兒〕亦為昆曲所繼承，見《長生殿·彈詞》。以上三個亦南亦

北曲牌及〔九轉貨郎兒〕均未計入上述《範例集》北套所收曲牌統計數內。

〔仙呂·點絳脣〕係北〔仙呂〕套首牌。〔中呂·粉蝶兒〕係北〔中呂〕套首牌，此兩牌昆化後有時即孤用，代替引子。這個用法後來並為京劇所繼承，〔點絳脣〕用於主帥、大將登場，〔粉蝶兒〕則用於番將、神怪、草莽英雄上場。

煞尾由元曲到昆曲，是由煩瑣化簡單，由混亂到規則的變化，但演變脈絡，還須通過考證工夫，纔能理出頭緒。明初朱權《太和正音譜》列煞尾 20 式，分屬 12 個宮調，定格取自劇套，散套者均有之。明末臧懋循刊刻《元曲選》，收元雜劇百種，煞尾規律比較整齊，同宮調折子所用煞尾，詞式幾乎一致，僅有少數宮調，（例如〔雙調〕）有數種詞式不同的煞尾，煞尾形式之簡化當係經過臧氏加工之故。儘管吳梅在《元劇研究》中，對臧之改動原作，抨擊甚力，但今天以繼承和發揚的態度對待傳統，我們認為臧懋循的工作還是有積極意義的。而清初李玉所輯《北詞廣正譜》，當係求全之故，共列煞尾 60 式，分屬 13 個宮調，比《太和正音譜》更有增益。這雖可為考證工作，提供更豐富的資料，但對北曲填詞實踐來說，轉使人感覺頭緒太多無所適從了。

昆曲北曲煞尾，雖不像南曲尾聲那樣，能以一種詞式適當變化，概括全局，但也不像《太和正音譜》輯錄的那樣複雜。一般情形除〔雙調〕外，每個宮調的煞尾，可概括為一式。所憾者煞尾標名規律還不夠強，即以《集成曲譜》所錄為例，〔煞尾〕之外有標為〔尾聲〕、〔尾〕及其它北煞尾專稱者。《範例集》將在每個宮調卷《附牌分析》章對《集成》所收該宮調各折所用煞尾，進行分析、排比、歸納列為一節，（〔雙調〕專列一章）。分析中並以元曲劇套煞尾為參考。在標名問題上，我們嚴格區分南北曲，以“煞尾”作為北曲的泛稱而把〔尾聲〕和〔尾〕的牌名排除於北曲之外。經過詞式排比，有傳統煞尾專名可用者，即用原名。惟有個別煞尾，普遍為某宮調所專用，而又無傳統煞尾，詞式可與某比擬者，則以〔某某煞尾〕稱之，“某某”係該宮調名。事出權宜，未經全面考

應命名之邏輯性，識者當不致斥為標新立異。

(2)北曲套式特點 我們也把北曲曲牌像南曲過曲那樣，分成首牌、次牌和附牌。北煞尾和南尾聲不同，尾聲獨立於南套之外，煞尾則包括在北套之中。北套的首牌，雖然也像南曲引子那樣點成散板，但文體與南曲引子不同，在引起全折的作用以外，比引子更富於抒情、寫景或敘事性。樂式也與全套結成整體。北套首牌、次牌、煞尾定位性都很強。煞尾以前的附牌，取捨較自由，前後次序，也較靈活，但還是有規律可循的。

北曲曲牌雖然一般同宮調即可聯套，但不可不指出特殊情形。有少數曲牌可兼入兩種不同宮調的套式，如〔上小樓〕、〔快活三〕、〔朝天子〕。既能參加〔中呂·粉蝶兒〕套，也能參加〔正宮·端正好〕套。也有同一套式而有兩種主腔體系的，例如同是〔仙呂·點絳脣〕套，《山亭》和《吳判》主腔體系不同，不可混用。也有一個宮調包括兩種套式，其主腔體系分別獨立，不能交叉聯套的，如〔越調〕之有〔鬪鶴鶩〕和〔看花回〕兩種套式。這些特點都不是能由“依宮定套”的觀點所概括，祇能用“依腔定套”來解釋。

《範例集》對待聯套工作與傳統不同之處，是把聯套比作學童拼搭積木，故稱我們的套式為“積木型”的。而傳統聯套則率以前人舊作為樣，依樣葫蘆，故我們稱之為“樣板型”的。這個套式理論對指導南北曲聯套均適用，因或尚未為曲家們所熟悉，故我們不避重複之嫌，在此再作闡述。

如果把一個套式比作一組積木，那末每個套牌就是一塊積木塊。如果各積木塊之間是用榫子連起來的，則主腔就是套式的榫子，而首牌、次牌、附牌之分，則是積木塊的分類，何者為樑，何者為柱。至於要把聯套工作作好，把曲牌放在合適位置，各得其所，有如建築物之樑柱不能互易，磚瓦不可不分，則必須掌握好套式和套牌的三種特徵。

三種聯套特徵是套式的穩定性，單個曲牌的定位性，和曲牌之間結合的嚴實性。某個套式在不同折子中出現時，其曲牌聯套方式，幾乎不變，或從無變化，我們就說這個套式較為穩定，或極為穩定。

某幾個曲牌在不同折子中出現時，總是連貫在一起，從不分開或很少分開，我們就說它們之間結合得極嚴實或比較嚴實。某個曲牌在不同折子中出現時，在套數中的位置比較固定，例如總是居附牌之首，緊貼煞尾之前，或常居折子中部，我們就說，該牌的定位性強。一般來說，北曲曲牌的這三種聯套特徵，表現得都比南曲曲牌強烈。

(四) 北曲的詞式

崑劇編劇，在根據故事發展，分析選套，確定聯牌組套的方案以後，下一道工序就是填詞。為指導填詞，有傳統工尺書可供參考，在《範例集》面套第一集《前言》中，已提出常用的幾種。這些工尺書一般的內容編排，是給每個曲牌提出一種定格，我們對這種工尺書泛稱曲譜。

定格是由曲譜編者為該曲牌選定的一支曲子。編者主觀認為這支曲子可作填詞模範之用，為此他對這支曲子的全部曲詞進行了斷句。在句尾加註“句”字（不分句號逗號）；叶韻的字（即韻位）則標以“韻”或“叶”字。也區別了正字和襯字，對每個正字旁註了四聲。曲詞上也點明了正板的位置。但每種曲譜，標註詳略程度不等，有的正、襯不分，有的不註板位，有的不標四聲。

定格有一定不移的意思，前人意見，填製新詞應以定格為依據，懷遵其詞式。這是有一定道理的，因為漢語劇曲，必須依字（聲）行腔，纔能使樂曲符合字聲的規律。按定格填詞可保證譜曲不會遇到困難。但過度強調懷遵定格，就把填詞家管得太死了。曲律家也早提出，崑曲填詞，貴在活用。四聲嚴處，上去不可互易，寬處平仄可以不分。話雖如此，傳統曲譜並未在定格上普遍指出何處可寬何處必嚴。活用還須憑填詞家識曲多，經驗廣。

定格型的傳統曲譜，還有這樣的缺點，即：從懷遵的觀點，定格選取，自然就傾向於泥古，以致後來居上，有勝於前人者，未被重視。

《範例集》為指導填詞，為每個曲牌提出一種詞式範本。範本

型與定格型之不同，在於範本是就大量傳世有詞有譜的，同牌名曲子進行排比而訂出的。參加排比的曲子寫作年代，貫串了自明嘉靖，迄清乾隆；即由水磨腔初創，到崑劇極盛，綿延了二百餘年。這樣纔使我們的範本，尊古而不泥古，重視原始格式，也承認發展和進步。在考慮詞式中，也兼顧樂式。範本中選用特定的標誌，表示曲詞宜嚴可寬的每個特點。對填詞既起約束作用，也賦予很大的靈活性。

然而傳統南曲曲牌定格以及曲譜中為定格所加註釋，對研究南曲還是起一定作用的。我們絕不數典忘祖，即如《範例集》南曲詞式分析的第一步，也是從參考傳統定格開始的，先以每個例曲與定格比較，從中選定樣牌。

南曲詞式定格對曲牌分析之所以能起一定作用，與這些曲譜的撰寫目的、根據以及寫作年代有關。較早的南曲曲譜，沈璟的《南曲譜》是就蔣孝舊刻充實考訂和加註板位撰成的，其侄沈自晉重修增訂，稱為《南詞新譜》，而把蔣刻稱為《南詞舊譜》。沈璟、蔣孝、魏良輔都是明嘉靖時代人，《南曲譜》所收定格，主要選自明傳奇或為傳奇所繼承的南戲劇本，因此對崑曲南曲填詞，是能起一定作用的。

分析北曲詞式最古的著作當推明初朱權所撰《太和正音譜》。其書在專論而外，為元曲曲牌各選錄一例，詳註四聲，標明正襯。取例多自元人散套或小令，兼及少量明初作品，蓋因散曲小令襯字較少，便於示例之故。也有少數取自雜劇者，正襯區別未盡精當，往往誤襯為正。當時水磨調尚未發明，此書之撰；全為指導填詞和分析散曲、雜劇詞式之用。

崑曲既興，為指導崑曲填詞，陸續有多種曲譜刊刻，其中如清初的《北詞廣正譜》，是專為北曲編著的。清人的《欽定曲譜》、《九宮大成南北詞宮譜》和近人吳梅所撰《南北詞簡譜》各分南、北兩部分。以上各曲譜的北曲部分，其實都延續了《太和正音譜》體系，不過選例各有增損，標註詳簡或異，對個別曲牌或有創見，有所註釋而已。這些北曲譜最大欠缺，是仍未脫《太和正音譜》窠

白，選例取自元曲，沒有考慮到元曲經昆化成為昆曲北曲中詞式上的發展、變異和規律。

其實雜劇發展到元末明初，詞式變化已很豐富，朱權打算在《太和正音譜》裏，以一例概括全面，已感捉襟見肘，於是繼之出世一脈相承的各種北曲譜，就更覺貧乏無力了。

《北詞廣正譜》略勝一籌，此書特點是：不但對每個曲牌示例，點明板位，且一個曲牌，常羅列多種變化，稱作“又一體”，但對於變化規律未經系統地加以揭櫫。

通過上面的解釋可以想到，我們不能按分析南曲的方法和程序，進行昆曲北曲詞式分析，為提出合理的分析方法，首先還須了解昆曲北曲的詞式特點。

(1) 北曲詞式的特點 曲家慣謂北曲“死腔活板”以與南曲之“死板活腔”相對立。北曲的腔是不是死或怎樣理解這個“死”字，是樂式方面的問題，容在下文討論。但由北曲“活板”這一事實，可反映出北曲詞式之富於變化。我們試用一個實例說明。列入《範例集》北套卷三的〔般涉·耍孩兒〕例曲中，《三怕》此牌第一支有10個詞句，63個正字，分4個詞段，8個韻位和36個正板。但《罵曹》此牌第一支則祇有8個詞句，47個正字，分3個詞段，5個韻位和26個正板。

造成活板的原因或是襯字的增加，或是詞句的增減。俗說南曲“襯不過三”，意思說襯字最多連用不超過三個字，南曲破例者甚少。襯字上例不點板，南曲襯字少，故祇要襯位選擇合適，即可作到這點而不增加譜曲困難。北曲往往隨意增加襯字，襯字太多，趕唱不及，則擴充樂式增加板位來補救。這樣則原是襯位上的字即轉襯為正了。後來的模仿者還可能在轉襯為正的詞句上，再加添襯字，造成襯上加襯的形式，這都會使板數、板位、句型甚至句數都發生變化。

詞句的增減為南曲所罕見，但北曲則常見不鮮。可以概括為：增、重、拆、墊、併、刪等幾種變化方式。增句可能是單句增加，或成段增加。一句或一段的增加是常見的，但有個別曲牌可連續增加許多句或許多段。重句是增句的特殊形式，照例祇重一句，曲詞

或全同或微異。增句雖多增在原句之後，但亦有增在原句之前者，前增或後增，須就樂式判斷。北曲中常有墊句出現，墊句表現為呼喚或驚歎句，行腔上亦有特殊樂感，不難與增句區別。墊句上的板是墊板，墊板不在正板計數之內。拆句係將原來的一句拆為兩個分句，併句則係將原來的兩句併為一句。刪句則是將某句完全刪除。

北曲詞式的變化，盡如上述，至於句型的變化，板數的增減，板位的移動，句逗的互易，那就更是常見的了。

(2)北曲詞式的分析和標誌 進行北曲曲牌分析，必須注意昆曲之與雜劇以及北曲之與南曲這兩個不同。前人留下的北曲曲譜，定格均取自元人劇套、散套或小令。在崑化中曲牌詞式或多或少已有變化。一般情形是規律性加強了，但也增加了靈活性。規律性和靈活性並不是對立着不可調協的，因為靈活性也有規律在約束着，《範例集》的寫作原則就是找出靈活變化的規律，而傳統曲譜不論怎樣論列詳備，註釋精當，就是對規律闡發總結得不够。例如《北詞簡譜》為〔雙調·折桂令〕所作註釋說：“按此調或十句、或十一句、或十二句、或十三句、或多至十七句，句法皆大同小異。……”《簡譜》此牌定格取自張小山小令，註釋根據何在，未經考證，不敢妄議。但我們對大量昆曲〔折桂令〕進行排比歸納的結果，則發現此牌一般為十二句式，亦有作十一句者，則刪減必為第⑩句，並減一詞段，可見變化是很有規律的。也確有曲牌增句數不限者，例如〔仙呂·混江龍〕，但所增是某句，總能得到規律可依。

北曲、南曲各有特點，也使詞式分析方法不能全同。南曲詞式少變，傳統南曲曲譜與崑曲實踐結合較密切，定格指導作用較強，我們可用傳統曲譜為導向，從眾多的例曲中選擇詞式與定格最接近者一例，作為樣牌，即南套曲牌分析中之(a)目。再以其它例曲，以詞式一一與樣牌對比，覘其異同，這就是南套曲牌分析中之(b)目，最後折乎其衷，訂為範本即(c)目。但北曲曲牌分析就不能如法炮製。

北曲曲牌詞式分析最終目的，雖然也和南曲一樣，訂出詞式範本，列為(c)目，但不能由樣牌出發。因為未經排比，不可能找出哪個例曲可以滿足樣牌折乎其衷條件的。我們的經驗是：北曲分析不