

第一章 作为剧曲的元杂剧

传统上，人们习惯以元曲来称金元之际崛起于北方的北曲杂剧和散曲。元曲这个概念包括的散曲和杂剧两部分内容，其实分属诗歌和戏剧两种艺术范畴。它们共称的理由，是因为“曲”是它们共同的艺术形态特征。剧曲是杂剧的主要艺术表现形态，剧曲实质上就是能歌唱的诗。正是在这一点上，元杂剧和历代乐舞精神、诗歌传统相沟通。

一、以曲为本位的综合艺术

曲的概念古已有之。金文中已有“曲”字。作为歌曲、歌辞之意的曲在《国语·周语》中已出现。^①此后，曲在不同时代、不同场合所指对象或有所不同，但它的常用义，指与音乐有紧密关系的，当时正在歌唱或可以歌唱的歌辞。不过，元人并不常用“曲”这个具有概括性的概念来指称当时的曲创作，而是从不同角度，用了许多不同称谓。

第一组是统称：乐府、今乐府、北乐府、新声、曲、歌曲、乐章、南曲等。

第二组是各种体式的不同专称：词、小令、叶儿、令词、令曲、小

^①《国语·周语·召公谏弼谤》：“瞽献曲”。

词、俚歌、小曲、套数等。

这两组所指都是后世被称为散曲的元代诗歌。元人把当代的歌辞创作称为乐府，正可见在元人的观念中，认为当时的歌词创作是对古代乐府歌诗传统的自觉继承。“今乐府”“北乐府”只是元人给予的一个时代和音乐上的说明和界定。以乐府这一传统概念称当时的歌辞正是元人对元散曲文统的确认。“新声”在历史上总是被用来指不同于传统的新型创作。比如，相对于雅颂，郑卫之音是新声；相对于汉魏乐府，南北朝乐府是新声；唐宋曲子词，也是当时的新声。把当代歌辞称为“新声”，可见元人对当代歌辞有别于传统歌诗特性的自觉意识。后世（明代）用以统指元人歌辞的“曲”在元代却并不是一个常见的重要称谓。元人所谓“南吕曲”“鞞靶曲”等称谓中的曲，乃是曲的传统含义，而非当时歌词的专称。歌曲、乐章乃是两个传统的概称。南曲是一个新概念，南曲是“宋人词而益于里巷歌谣”^①，在南方流行歌曲的基础上产生的南曲，虽在两宋之际就已存在，但由于文人的介入，遂成为文坛大观，却开始于元中后期，大盛于明代。元曲是以北曲为主的。

把元散曲中的文人小令称为“词”“小词”“令词”等在元人，尤其元初人那里是常见的。由此可以看出，元人在文化上认同宋词，以元曲直承宋词的微妙心态。“俚歌”“小曲”也是传统概念，元人以之为称谓，可见他们对当代歌词与民间俗曲之间文化联系的清醒认识。套数是一个新概念，与小令相对。用以指短篇歌辞的令的概念早就存在，“叶儿”是它的俗称。元人沿续这一概念，用令指单片的短小当代歌曲。而以套或套数来指由同一宫调曲牌组成的完整的一组歌曲。套数曲体源于民间，后为文人所用，并在文人创作中，仍保留了其民间俗文学的一些特点，元曲创作中“套俗令雅”的现象正是其反映。

徐渭：《南词叙录·叙文》，《中国古典戏曲论著集成》第3册，中国戏剧出版社1959年版。下文引用该书，除特别注明者外，均为此版本。

元人指称当代曲创作还有第三组概念：传奇、杂剧、戏曲、戏文、南戏等，都是属于戏剧的专称。“传奇”、“杂剧”指的是北曲杂剧，即后世所谓元杂剧；“戏曲”、“戏文”、“南戏”均指与北曲杂剧声腔系统不同的南戏。但是第三组概念并非完全与诗歌的传统无涉。将散曲与杂剧分为两类，归入诗歌和戏剧的不同范畴，乃是后人的观念，在元人的观念中，虽未将散曲与杂剧混为一谈，但无论散曲还是杂剧创作和评论中，都是以曲为本位的。

散曲是诗歌传统的继承和发展自不待言。作为戏剧艺术的元杂剧，在元人的观念和创作中，也是将曲放在首位，并以之直承诗歌传统的。前辈元曲研究家，早就注意到了这个问题。王国维先生说元剧“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。……元剧关目之拙，固不待言。此由当日未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之。然如武汉臣之《老生儿》、关汉卿之《救风尘》，其布置结构，亦极意匠惨淡之致，宁较后世之传奇，有优无劣也。然元剧最佳之处，不在思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已。何以谓之有意境？曰：写情沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是也。元曲亦然。”^①不重视关目、思想、人物，而将重点放在抒发自身感想，创造意境上，这与戏剧关注故事情节、戏剧冲突和人物塑造的审美取向迥异其趣。

审视元杂剧，虽有王国维先生所列举的《老生儿》、《救风尘》以及人们所熟知的《赵氏孤儿》等结构和情节冲突比较具有戏剧特点的作品，但更多的是，戏剧性并不太强的作品。正是这些作品表明，元杂剧是一种以曲为本位的抒情性音乐诗剧。典型的元曲杂剧无确定的“戏剧结构”，而以“曲体结构”为其结构，它可以没有贯

穿全剧始终的故事情节和人物，也可以没有强烈的戏剧行动和戏剧冲突，但以一套曲构成其基本单位一折，四套曲构成一本剧，则是其通例。关汉卿偶倡优而不辞，是元曲文人作家中戏剧经验比较丰富的一位，其杂剧作品在元杂剧中，相对说来也是戏剧性比较强的，但从关氏的创作中，仍可以感受到有时他对曲的重视超过了对戏的重视。如其《单刀会》就没有一个贯穿全剧的情节和人物，前三折就是由正末扮演的不同人物在自说自话的唱曲。最后一折中，关羽和鲁肃作为戏剧冲突的双方，终于同台相见，应是戏剧的高潮部分，但最出彩的还是关羽自抒其情的悲壮苍凉的〔新水令〕和〔驻马听〕二曲，而不是最具戏剧行动的关、鲁二人的争斗场面。而像马致远《陈抟高卧》等这类作品中，几乎没有故事情节和戏剧冲突，当然更无戏剧高潮可言。作者只是借剧中人陈抟之口，唱自己参破功名，弃绝仕途之心。与作者那些歌咏隐居不仕的散曲作品在格调意境上都很相似。比如，马致远著名的散套〔双调〕《夜行船》与《陈抟高卧》的立意就相差无几，其第三折和《夜行船》甚至在抒情方式和审美意象上也十分接近。

元杂剧中将歌曲置于故事情节、戏剧冲突之上，给予了充分重视，浓墨重彩抒写。为了套曲的完整性，或是为了抒情主人公充分展示情感，作者不惜安排游离剧情之外的大段歌唱，甚至是整折的篇幅，都是没有戏剧冲突的描述性或抒情性歌唱。《尉迟恭单鞭夺槊》就是一个著名的例子。在第三折最后部分，正末扮的唐元帅，已用〔秃厮儿〕〔圣药王〕〔收尾〕三支曲子，将尉迟恭和单雄信交战的场景和结果，十分生动地描述出来了。戏剧故事情节可以说到此已经完结，但四大套曲子尚未完成，所以作者又安排了第四折。这则黄钟宫套曲共七支曲子，除开首的〔醉花阴〕和末尾的〔煞尾〕，其余五支曲子都是正末所扮探子以歌唱重复性描述第三折的交战情景：

……（正末扮探子上）好一场厮杀也呵（唱）〔黄钟宫醉花阴〕
……（徐茂公云）……兀那探子单雄信与那唐元帅怎生交锋你喘息定了慢慢的说一遍咱（探子唱）听小人话根源只说单雄信今番将手段展〔喜迁莺〕……（徐茂公云）……端的是谁赢再说一遍。（探子唱）〔出队子〕……（徐茂公云）……探子你喘息定了慢慢的再说一遍咱。（探子唱）〔刮地风〕……（徐茂公云）……探子你喘息定了慢慢的再说一遍咱（探子唱）〔四门子〕……（徐茂公云）……兀那探子你再说一遍咱（探子唱）〔古水仙子〕……

这样一遍遍的重复，故事情节既无发展，也无戏剧冲突，对刻画人物来说，也是繁琐无用之笔。但对杂剧音乐结构来说，这套曲子却是必不可少的，而且在实际演出中，也给正末一个展示唱功的极好机会。元杂剧这种故事情节，戏剧冲突在第三折已经结束，却还要有第四折，以完成四套大曲的音乐结构的作品还颇有一些。作者往往在第四折中，安排强烈抒情性的演唱段落。而且，这些戏剧性不强的抒情性演唱段落，常成为一本戏的最成功、也是最为人称道的部分。比如马致远《汉宫秋》第四折和白朴《梧桐雨》的第四折，都是在故事情节、戏剧冲突已经结束后，正末的抒情性歌唱。像这样的折子，与其说是戏剧，还不如说是长篇抒情歌曲。而这两折历来都为人们所激赏。再如《火烧介子推》“第四折中为主的那个‘正末’完全是‘剧外人’构成该剧第四折那九支曲调带尾声的‘〔斗鹤鹑〕’套按其本质并不是‘剧曲’而是‘散曲’。同样也就一如《单刀会》、《子陵垂钓》这些剧作的着重处即作者的着眼点，就在其‘曲’。就说这个《火烧介子推》吧就是第四折那个‘正末’樵夫唱的那一大套曲写得好——作者狄君厚之所以写这本杂剧，就为了引出这个无名樵夫，借他的口，以旁观的角度，可以对那些‘招贤杀人’的皇帝放口大骂一顿（前面三折全是为这段曲作铺垫

而已)”。①

这种曲本位的现象，不仅表现在元人杂剧创作中，也反映在元人的曲学著作中。钟嗣成《录鬼簿》严格区分“有乐府”和“有所编传奇”的作家，兼有乐府和传奇创作的作家也明确作了交代，可见其对传奇和乐府的不同有着清醒的认识。但其将作传奇和乐府的作家编为一书，说明他认为二者是一类的。并且在具体的曲评中，钟氏评论的主要是曲而无关戏剧，重视的是曲文而非故事。其对前辈名公才人“叙其姓名，述其所作”②，而对方今名公才人相知者则“传其本末，吊以乐章”，③以《凌波仙》曲吊之。④这些人大多都有杂剧作品，但在他们的传和吊词中，间有涉及到对创作进行评论的，多是从曲文和音乐出发的。如：

宫大用 文章笔力 人莫能敌 乐府歌曲 特余事耳。

凌波仙 先生志在乾坤外 敢嫌天地窄 更辞章压元白。

郑德辉 公之所作 名闻天下 声彻闺阁 伶伦辈称“郑老先生”者，皆知其为德辉也。惜乎所作贪于俳谐，未免多于斧凿，此又别论焉。

凌波仙 乾坤膏馥润肌肤 锦绣文章满肺腑 笔端写出惊人句。解翻腾 今共古 占词坛老将伏输。《翰林风月》、《梨园乐府》端的是曾下功夫。

金志甫 所述虽不骈俪 而其大概 多有可取焉。

沈和甫：能辞翰，善谈谑。天性风流，兼知音律。以南北调合腔 自和甫始。如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲 极为工巧。

凌波仙：五言尝写和陶诗，一曲时传冠柳词。

洛地：《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》 载胡忌主编《戏史辨》第 71 页 中国戏剧出版社 1999 年版。

② 《录鬼簿序》，《中国古典戏曲论著集成》第 2 册 第 101 页。

③ 同上。

卷下 同上第 118 页。

鲍吉甫、凌波仙 平生辞章有宫商 两字推敲付锦囊 耸吟肩有似风魔状。苦劳心 呕断肠 视荣华总是干忙。谈音律 论教坊 唯先生占断排场。

陈存父 能博古 善讴歌。其乐章间出一二 俱有骈俪之句。

赵君卿 公讨论经史 酬唱诗文 及乐章、小曲、隐语、传奇无不究意 所编《梨花雨》 其词甚丽。

睢舜臣 维扬诸公 俱作《高祖还乡》套数 唯公 [哨遍] 制作新奇 诸公者皆出其下。又有 [南吕·一枝花]《题情》……亦为工巧，人所不及也。

屈子敬 有乐府 所编有《田单复齐》等套数 以学官除教授 六十卒。乐章华丽，不亚于小山。

钟氏记录的既有杂剧作家，也有散曲家，更多的是兼作散曲和杂剧的作家。论散曲家注重辞章之美，论杂剧家时，他所注意的仍是曲文之美而不是戏剧故事之妙。《录鬼簿》中著录了四百多本杂剧，但钟氏无一处评论到杂剧的关目和人物。并且，钟氏著录杂剧作品时，有时可能也著录了少量套数作品。如屈子敬《田单复齐》，曹本《录鬼簿》于屈的小传中 明确写到是套数 而随后著录屈子敬杂剧作品时 也有《田单复齐》 不知是两部不同作品 还是同一部作品。但至少钟氏在著录时，对区分剧套和散套并没有十分强调。

元末明初贾仲明所补的《录鬼簿》凌江仙吊词，较多地评论到杂剧创作的成就 提到关目故事 如关汉卿“捻杂剧班头”，^① 马致远“战文场 曲状元”，^② 王实甫“新杂剧 旧传奇，《西厢记》天下夺魁”，^③ 陈宁甫《两无功》锦绣风流传 关目奇 曲调鲜 自按阖天

浦汉明校：《录鬼簿正续编》第 49 页 巴蜀书社 1996 年版。

同上 第 68 页。

同上 第 70 页。

下皆传’^①等,但仍强调‘珠玑语唾自然流,金玉词源即便有’^②的辞章曲文,仍十分瞩目于曲文。元代另外两部曲学著作《唱论》和《中原音韵》,更是充分反映了元人曲本位的意识。元代前期燕南芝庵的《唱论》是论曲唱的专著,尽管对其所论是散曲之唱还是戏曲之唱,学界看法颇不一致,但其专论词、曲,尤其是曲之唱,而无涉戏剧之关目故事则无疑。^③周德清《中原音韵》“盖以一书而兼有曲韵、曲论、曲谱、曲选四种作用”。^④所论乐府定格四十首中,虽有四首剧曲,但入选是由于其文辞优美,格律严整,强调的是曲而不是剧。

现存元人的元曲选本和元刊本杂剧也表明了元人曲本位的观念。元人曲选,编排多以曲调分类,而不以曲系作者名下。杨朝英首开元人选元曲之风,其编刊的《乐府新编阳春白雪》在大乐、小令、套数等不同的大类之下,再以曲调分为小类,并将《唱论》附于卷首。续编的《朝野新声太平乐府》则在小令、套数之下,又以宫调区分曲牌。无名氏的《梨园按试乐府新声》、《乐府群珠》等元人曲选也是按令套区分,以曲调系类的方式编排的。元人曲选只有专收小令的《乐府群玉》“较之其他元人选本,体裁独异,盖他本不但兼取套数,且皆以宫调为序,此则曲不以调聚,而以人聚”,^⑤但“惟卷中时有自乱其例之处,本应以词系人者,而人每隔卷复见,词遂前后零散”。^⑥这种情况的出现,也间接反映出即使是曲系作者的编选者,对曲的重视程度也超过了对人的重视程度。以曲调分类的编排方法对了解作品、作者的时代和总体创作面貌颇为不便,

浦汉明校:《录鬼簿正续编》第70页,巴蜀书社1996年版。

同上第49页。

^③ 《中国古典戏曲论著集成》第1册《唱论提要》:“《唱论》一卷,是我国现存论述金元时代戏曲的一部古典戏曲声乐论著。周贻白《戏曲演唱论著集释》:“《唱论》虽然所论为‘北曲’唱法,事实上是一种散曲,包括小令和套数的清唱。”

任讷:《作词十法疏证》,散曲丛刊本。

^⑤ 任讷:《乐府群玉提要》,文见《历代散曲汇纂》第91页,浙江古籍出版社1998年版。

^⑥ 同上,跋。

但正可见编者对曲乐的重视。《元刊杂剧三十种》是现存的元代刊行的惟一杂剧文本,30种中,只有少数科白较齐全,其他或仅有曲文而无科白,或科白极为简略而仅是提示。“这说明:在元人的观念中,曲乃是杂剧的根本和主干,书坊刊行‘的本’固是为了盈利。但所以能够盈利,是因为‘的本’作为杂剧的‘简介’而方便听众听戏,故杂剧观众首重者亦是‘曲’”。^①

元人对艺人的艺术修养的品评上,也往往更侧重于曲唱而不是做功。《青楼集》品评歌妓演艺,大多少不了对其歌唱水平的评论。胡祇遹在《黄氏诗卷·序》中第一次提出演艺的完整规范,有所谓“九美”之说。“九美”之中,对艺人“唱说”的要求也是最重要的:

女乐之百伎,惟唱说焉。一、资质浓粹,光彩动人;二、举止闲雅,无尘俗态;三、心思聪慧,洞达事物之情状;四、语言辩利,字句真明;五、歌喉清和圆转,累累如贯珠;六、分付顾盼,使人解悟;七、一唱一说,轻重徐疾,中节合度,虽记诵娴熟,非如老僧之诵经;八、发明古人喜怒哀乐,忧悲愉佚,言行功业,使观者如在目前,谛听忘倦,惟恐不得闻;九、温故知新,关键词藻,时出新奇,使人不能测度为之限量。九美既备,当独步同流。

前三美是对艺人“资质”、“举止”、“心思”的要求。第五和第七条直接强调“歌喉”、“唱说”,其他各项要求,虽未直接说到歌唱,但如“字句真明”、“谛听忘倦”、“关键词藻时出新奇”都和曲唱有关。而唱说首重“语言辩利,字句分明”和《唱论》论唱强调“字真”如出一辙。

总之,元杂剧剧曲,本就是散曲形式的发展和运用,散套和剧套都是用同宫调曲牌联套而成,散曲可抒情、描写、叙事,也有代言

体。完全是代言体的剧套，自然要表现戏曲情节、戏剧冲突和人物性格，但在元人曲本位的戏剧观念中，杂剧创作尚在词章之列，杂剧中的许多剧曲实质上也是抒情诗或叙事诗。在元明多数人看来，散曲和剧曲都是肉声演唱的歌曲。明人的戏剧观念比元人要明确得多，但明代散曲选本常有剧曲，“本为杂剧中有科白之套曲，而选者削其科白 仅登曲文 如《词林摘艳》《雍熙乐府》所载者”。^①元散曲无疑是乐府歌辞、唐声诗、唐宋词这一歌诗传统的继承和发展，元杂剧剧曲，在某些方面，也和自古以来绵延不绝的文人诗歌传统相衔接。

然而，尽管元杂剧因其特殊的艺术形态和审美取向，和我国音乐文学传统，文人诗歌创作有着紧密联系，但毕竟是一种新的文艺形式。尽管在元代一些文人心目中，杂剧仍在歌曲词章之列，但它毕竟不再是传统意义上的诗歌，而是一种具有综合艺术性质的戏剧形式。

首先，从文学文本上说，元杂剧的代言叙事体式，将它和其他各种文学艺术样式区别开来。元杂剧的创作和元人论剧时，固然还将音乐、格律、词采等放在重要地位，但对戏剧的故事性也不无认识。每本元杂剧都包含了一个故事，这个故事无论是否具有强烈的戏剧性，都是由表演者扮演剧中人物表演出来的。杂剧的一本四折固然是一种音乐结构，但在某种意义上说，也是戏剧的故事结构和故事的发生、发展、高潮、结局的过程相一致。就演故事这一重要特征来说，元杂剧继承的是先秦以来，即已成形的叙事文学传统，而代言体式，也已在宋元以前的表演伎艺中出现。可以说，元杂剧文本体式本身，已展示出它具有较为成熟的戏剧本体。撇开科白等因素，单就套曲而言，也不仅是歌唱之曲，更是以代言方式叙述故事和塑造人物的重要手段。

任讷：《散曲之研究》文见《东方杂志》第 23 卷第 7 号 第 24 卷第 5、6 号。

其次，如果我们从剧场性的角度来看元杂剧，其综合性艺术和性质就更为明显了。和后世的其他戏曲形式一样，元杂剧也“并曲与白而歌舞登场”^①；必合言语、动作、歌唱以演一故事^②。杂剧综合了文学、音乐、舞蹈、美术等因素。在表演中，歌唱、念白、舞蹈、武打、音乐伴奏以及人物造型（如扮相、穿着等）、砌末道具等紧密地联系在一起。杂剧艺术不仅仅是音乐和文学的结合体，也是音乐、文学和演员丰富多彩的舞台表演、形象造型，以及略具舞台艺术布置雏形等的有机综合。

不过，总的说来，元杂剧还是将曲词放在十分重要的地位，典型的元杂剧对抒情性的重视和追求，超过了对叙事趣味的重视和追求。从我国整个古代戏剧发展史来看，元杂剧还没有完全完成从以抒情为中心向以戏剧的故事情节和人物为中心的转移。元人对戏剧的看法，也还有诗歌本体论的倾向。将戏剧故事情节的重要性和曲词的文采音律置于同等地位，将戏剧看作是故事内容与直观的演出形式的统一体，将作为表演伎艺的戏和作为诗歌文学的曲和谐地统一起来，以明晰的综合艺术观念看待戏剧，则要在明清的戏剧理念中才逐渐完成。

二、曲牌联套的结构特点

既然在元人心目中，曲是杂剧中最重要因素，那么元代曲的面貌是怎样的？曲又以怎样的方式构成了杂剧呢？“曲止小令、杂剧、套数三种”。^③简单说来，小令是曲最基本的篇制，同宫调的数只令曲，按一定规律构成了套数，套数有散套和剧套之分，带宾白

王骥德：《曲律·杂论三十九上》，《中国古典戏曲论著集成》第4册。

王国维：《宋元戏曲史》第40页。

③ 刘熙载：《艺概·曲概》，上海古籍出版社1978年版。

科范的剧套 即是杂剧。

体式短小的单片歌词称为令，并不始于元代。唐就有所谓酒令 宋词体式有令、引、近、慢之说。令是体式短小的词，但体式多短为令，宋元时人未有成说。明人顾从敬《类编草堂诗余》从字数多少出发，以 58 字以下的词调为小令，此说一向为人们所认同。令曲在宋代已由民间曲子演化为成熟的文人词，是文人歌辞创作的主要类型。同宫调曲牌组成的一个完整篇章称为套数或套，是元曲的一个新概念，金元之际，套数才从说唱艺术等民间曲文化中脱颖而出，成为文人诗歌创作的一种重要形式。因此可以说，令贮存了更多固有的文人歌诗传统，而套数则保存了更多民间曲文化的信息。元人谓“套数当有乐府气味，乐府不可似套数”。^①古人云“有文章者谓之乐府”，如“无文饰者谓之俚歌，不可与乐府共论也”。^②这里的“乐府”指的是文人歌诗，而所谓“乐府气味”指的是文人雅化的美学风格和审美情趣。元人站在文人立场上要求套数有乐府的审美风范，认为乐府不能像套数那样有俚俗之趣。但是元曲如只有小令，从文体上说，也许只是词体的一种延续，散套和剧套的出现，才标志着元曲形成了自己独特的形式体系。以元曲曲牌为例，用于套数中的曲牌，远远多于专用于单曲小令中的曲牌。《中原音韵》所称“335 章”除去重出及“尾”等 26 个曲牌，共有 229 个曲牌，只用于套，不作单曲小令的有 139 个曲牌，令套并用的有 66 个曲牌，专作单曲小令的只有 24 个曲牌。

小令和套数的不同，不仅表现在结构上的单曲和套曲之别，审美风格上的雅俗之别，而且，在具体写作技巧上也有不同。如衬字之法，单曲小令和套数都用，但套数中增衬的量更大，衬字也更趋俚俗和口语化。并且在套数中曲体的灵活性更加突出，语言更趋散文化。小令比套数在曲体和辞式上更趋稳定，相同曲牌在小令

燕南芝庵：《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》第 1 册。

周德清：《中原音韵·正语作词起例》同前。

和套数中，有时辞式完全不同。如〔梧叶儿〕曲牌 在小令和套数中辞式就很一样。小令（元吴弘道）：

韶华过，春色休。红瘦绿阴稠。花凝恨，柳带愁。泛兰舟。明日寻芳载酒。

套数 元杂剧《薛仁贵衣锦还乡》第二折（元刊本）：

那刘太公菩萨女，却招了壮王二作布袋。交众亲眷插环钗到我行休交拜。我道是因甚来。子一句话道得我泪盈腮。子被你没主意了爷爷奶奶。

在套数中，曲体的辞式更加灵活，在不同的套数中，相同的曲牌，有时辞式有很大差别。如〔梅花酒〕。

关汉卿《窦娥冤》〔梅花酒〕：

你道是咱不该，这招状供写的明白。本一点孝顺的心怀，倒做了惹祸的胚胎。我只道官吏每还复勘，怎将咱屈斩首在长街！第一要素旗枪鲜血洒；第二要三尺雪将死尸埋；第三要三年旱示天灾 咱誓愿委实大。

马致远《汉宫秋》第三折〔梅花酒〕：

呀！俺向着这迥野悲凉。草已添黄，色早迎霜。犬褪得毛苍，人搠起纓枪 马负着行装 车运着糒粮 打猎起围场。他他他 伤心辞汉主；我我我，携手上河梁。他部从入穹荒，我銮舆返咸阳。返咸阳 过宫墙 过宫墙 绕回廊 绕回廊 近椒房 近椒房 月昏黄 月昏黄 夜生凉 夜生凉 泣寒蛩 泣寒蛩 绿纱窗 绿纱窗 不思量。

范子安《竹叶舟》[梅花酒]：

休待两鬓秋，与天子分忧。叹岁月如流，早白了人头。待献赋长杨临帝阙，我乘彩凤上瀛洲。俺三人是故友，一个吹玉笛对岩幽，一个倚银筝步沧洲，一个弹锦瑟上扁舟。

曲牌本是曲音乐上的标识，但在同一个曲牌中，却有字句的增衍 辞式的不同 那么 曲的唱法是怎样的呢 洛地先生认为 北曲之唱有四类 套中曲牌句式漫漶无定 反映其唱无定格 北曲为“以乐传辞”，有“定腔乐汇”有些小曲 是“以定腔传辞”北曲小令由于文人介入而律曲化，在吟唱上是“以文化乐”。洛地先生将曲唱分为以乐传辞和以文化乐两种。前者指以一个稳定的唱腔形成一个完整的唱调，同一曲调歌辞体式、句式可以差别很大，但用的是完全相同的唱腔。后者指以文辞字句的读音、声调等化为乐音，构成旋律，同一曲调在文体辞式上相同。套数文体上的漫漶，不稳定，说明了套的唱大约多是以乐传辞，辞式尚未律化。小令律化的程度较高，依字声行腔。^①

令套在唱法上的不同，与其生产者和消费者的身份及传播方式的不同具有密切的关系。元散曲 小令、散套 的作者中 很多是名公高官和以从事传统诗文创作为主的文人，他们专写的曲辞，在居家逸乐或游冶宴饮时由伎乐演唱，或是并不付诸歌唱，只是作为诗歌文本存在。文人自身往往既是生产者，又是消费者。剧套在元代作者多为下层文人，面对的多是市井的观众，套数俚俗的特点保留更多。比如《录鬼簿》（天一阁本 所载“前辈名公有乐章传于世者”47人中 除董解元“以其创始 故列诸首”其他人多是“公卿

参见洛地：《词乐曲唱》下篇第一章，人民音乐出版社 1995 年版。

大夫居要路者 皆才高名重 亦于乐府用心。盖文章政事 一代典型”。^① 并且，其中许多人都创作传统诗文。有些人作曲，只是偶一为之。而“前辈有所编传奇行于世者”和“方今才人相知者”作者虽说是“公卿、大夫、高贤、逸士、鸿儒 总括一篇”，^② 实际以沉沦下僚、浪迹市井者为多 而更罕有以诗文创作著称之人。

杂剧的联套方式，就是它的结构形式。元杂剧剧本结构通常是一本四折 也有的作品有五折、六折 许多作品都有一个楔子 还有的作品有两个楔子。分折是按音乐结构，而不是按场景，同一宫调一套曲组成了一折，一折中可以不只一个场景 如《窦娥冤》第一折就有三个场景：赛卢医药铺、荒郊和蔡婆婆家。随着场景（时间、地点）的变化，故事情节迅速转换。这种一折场景的迅速变化，不是通过布景而是通过人物上下场和表演来实现的。显示出我国戏曲早期就有注重音乐歌唱和布景、表演具有虚拟性的特点。同一宫调的曲子联套，有利于演员演唱和乐工伴奏。杂剧一般是一本四折一个角色主唱的，一折之中，音调变换太大，演员演唱就相当困难。当然，一折之中必须同宫调曲子的限制，也容易束缚曲家的写作 并且音乐也容易没有起伏 所以有时也可以“借宫”即借用别的宫调中的曲牌，但一般也限于调门相近的宫调。元杂剧常用的有五宫四调 即所谓“北九宫”：仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫、双调、商调、越调、大石调。燕南芝庵在《唱论》中描述这九个宫调的声情云：仙吕宫宜清新绵邈；南吕宫宜感叹伤悲；中吕宫宜高下闪赚；黄钟宫宜富贵缠绵；正宫宜惆怅雄壮；大石调宜风流蕴藉 双调宜健捷激昂 商调宜凄怆怨慕 越调宜淘写冷笑。

芝庵之语十分抽象，我们不能从中分析出杂剧应用宫调的规律。李修生先生《元杂剧史》中有两个统计表，量化了这九个宫调在元杂剧中的具体应用情况，对我们直观了解元杂剧宫调的应用

① 《录鬼簿》卷上。

② 《录鬼簿》卷下。

规律十分有用。

《元刊杂剧三十种》所用宫调：

宫调套曲名	一折	二折	三折	四折	五折
仙吕点绛唇	30				
中吕粉蝶儿		4	14	5	
双调新水令		2	4	16	
正宫端正好		7	4	5	1
南吕一枝花		11	1		
越调斗鹌鹑		3	4	2	
商调集贤宾		2	3	1	
黄钟醉花阴		1		1	

《元曲选》、《元曲选外编》(共 162 种 171 本)所用宫调：

宫调套曲名	一折	二折	三折	四折	五折
仙吕点绛唇	163	2			
八声甘州	5				
双调新水令		4	17	117	2
五供养		1	2	1	
豆叶黄		1			
中吕粉蝶儿		31	53	19	
正宫端正好	1	43	35	12	1
南吕一枝花		65	10	2	
玉交枝		1			
越调斗鹌鹑		10	34	7	
耍三台		1			
梅花引		1			

商调集贤宾	1	9	15	5	
黄钟醉花阴		1	3	8	
大石调六国朝 念奴娇	1		2		
		1			

由上面两表可见，现存元杂剧常用套曲主要有〔仙吕点绛唇〕〔中吕粉蝶儿〕〔双调新水令〕〔正宫端正好〕〔南吕一枝花〕〔越调斗鹤鹑〕〔商调集贤宾〕。并且几乎首折都用〔仙吕点唇〕第四折大多用〔双调新水令〕。第二、三折所用套曲分散一些，但也有侧重。第二折常用〔南吕一枝花〕〔正宫端正好〕〔中吕粉蝶儿〕三套曲子，第三折常用〔中吕粉蝶儿〕〔正宫端正好〕〔越调斗鹤鹑〕三套曲子。元杂剧四折之外，常有楔子。楔子由一二支曲子构成，常用〔仙吕赏花时〕这是现存元杂剧套曲应用的统计，应当也能反映元杂剧应用套曲的一般情况。由此，我们似乎可以认为，元杂剧四折所用四大套曲子的组合并不是随意而行的，而是有某些规律可循。具体到每一套曲中，联套曲牌的组合，情况更为复杂，但似乎也不是完全随意的。马致远现存杂剧的首折都是用的〔仙吕点绛唇〕套曲，这里我们就以此为例，来看看元杂剧套曲中曲牌组合的情况。①

马致远现存杂剧首折所用曲牌：

剧名	陈抟高卧	任风子	荐福碑	汉宫秋	青衫泪	岳阳楼	黄梁梦
仙吕	点绛唇	点绛唇	点绛唇	点绛唇	点绛唇	点绛唇	点绛唇
	混江龙	混江龙	混江龙	混江龙	混江龙	混江龙	混江龙
	油葫芦	油葫芦	后庭花	油葫芦	油葫芦	油葫芦	油葫芦
	天下乐	天下乐	油葫芦	天下乐	天下乐	天下乐	天下乐

《黄梁梦》由马致远与李时中、花李郎、红字李二合作。第一折是马作，故亦可计算在内。马致远《误入桃源》现存只有第四折残曲，故不计。