

第二章 從元刊本再探元代雜劇體製及其意涵

上一章既已分析元刊雜劇「版本」方面的基本要素與性質，本章將進一步以元刊雜劇為藍本，重新探索元代雜劇的體製問題，並梳理其中隱含的表演意涵。前賢對於元雜劇體製、形式、規範等方面的研究，可謂積累甚厚，專著與論文汗牛充棟。重要的開路奠基者有：王國維（1877—1927）、吳梅（1884—1939）、青木正兒（1886—1964）、鄭振鐸（1898—1958）、孫楷第（1898—1989）、馮沅君（1900—1974）、周貽白（1900—1977）、趙景深（1902—1985）、吉川幸次郎（1903—1980）、嚴敦易（1905—1962）、鄭騫（1906—1991）諸人。¹此後元雜劇的研究可謂江山代有才人出，後繼者亦發揮歸納比較、析究個別議題之長。²本

¹ 前輩代表論著有：王國維，《宋元戲曲考》，《王國維遺書》15。吳梅，《元劇研究》，《吳梅全集》。青木正兒，《元人雜劇序說》（隋樹森譯，台灣：長安出版社翻印，1981）。鄭振鐸主要是發現脈望館古今雜劇，見〈跋脈望館鈔校本古今雜劇〉。孫楷第，《也是園古今雜劇考》；《滄州集》（北京：中華書局，1965）；《元曲家考略》（上海：上海古籍出版社，1981）。馮沅君，《古劇說彙》。周貽白主要力作為《中國劇場史》（上海：商務印書館，1936）；《中國戲劇史》（北京：中華書局，1953）；《中國戲劇史長編》（北京：人民文學出版社，1960年）。趙景深，《讀曲小記》（北京：中華書局，1959）；《元人雜劇鉤沈》（台北：世界書局翻印，1982。原書刊行於1956）。嚴敦易，《元劇斟疑》。吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《元雜劇研究》。鄭騫，《景午叢編》。關於元雜劇研究成果的論述，可參考李修生，〈建國以來元雜劇研究之回顧〉（《元雜劇論集》）；《元雜劇史》（南京：江蘇古籍出版社，2002版）頁335—349；解玉峰，〈二十世紀元曲研究雜議〉，《戲史辨》（北京：中國戲劇出版社，1999），頁310—315；吳國欽，〈二十世紀上半葉的元雜劇研究〉（《中山大學學報》2001年第3期）三文，介紹詳實，分析井然。又，寧宗一、陸林、田桂民編，《元雜劇研究概述》（天津：天津教育出版社，1989），則具體蒐羅許多研究書目。

² 二十世紀中葉以後的元雜劇研究成果與學者的介紹，仍可參考李修生前揭書、解玉峰前揭文、吳國欽前揭文、寧宗一前揭書。另有李靜，〈20世紀下半葉的元雜劇研究〉（《中山大學學報》2001年第3期）；張筱梅，〈20世紀元雜劇研究的成就與不足〉（《中山大學學報》2001年第3期）兩篇後續文章。這裡再作點補充：台灣既鄭騫之後，主要專著有黃敬欽，《元劇評論》（新竹：楓城出版社，1979）。張淑香，《元雜劇中的愛情與社會》（台北：長安出版社，1980）。顏天佑，《元雜劇所反映之元代社會》（台北：華正書局，1984）；《元雜劇八論》（台北：文史哲出版社，1996）。曾永義《參軍戲與元雜劇》（台北：聯經出版事業公司，1992）。許子漢，《元雜劇聯套研究》（台北：文史哲出版社，1998）；《元雜劇的聲情與劇情》（台北：里仁書局，2003）。游宗蓉，《元雜劇排場研究》（台北：文史哲出版社，1998）。大陸近年來關於「雜劇史」較重要的論述專著為季國平《元雜劇發展史》。西方漢學家重要的元雜劇史論著有 Chung-Wen Shih, *The Golden Age of Chinese Drama: YüanTsa-chü* (Princeton: Princeton University Press, 1976). (柯潤璞) J. I. Crump, *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies The University of Michigan, 1990), 原書刊行於1980年。中文版為魏淑珠譯，《元雜劇的劇場藝術》（台北：巨流圖書公司，2001）。

文不避重蹈，欲再翻覆討論的新意與立基為何？簡言之，就是「以元刊本討論元代雜劇」。一般討論元代雜劇諸面向者，幾乎皆以《元曲選》，並佐以其他中晚明雜劇選本為文本依據，往往忽略它們在經歷長時間的傳鈔擇選下，可能產生的演變、改竄、與其展現的「明代特質」。明代雜劇選本所呈現的世界，是一個延續包括元明兩代、同時涵蓋藝人與文人觀點的世界，要以它說明真正的元代戲劇，無異真相難求。關於元刊本對元雜劇研究的重要性，以及使用明代選本造成對元雜劇認識的失真，諸如吳梅、孫楷第、³鄭騫、嚴敦易、⁴伊維德、奚如谷等皆曾為文疾呼過，緒論已述。若純以元刊雜劇為分析樣本，我們往昔所瞭解的元雜劇體製會有什麼樣的不同？這是本章意欲「實驗」、深掘的主要動機。

而關於元雜劇的體製，開先河提出系統性的論說者為王國維，其《宋元戲曲考》中「元劇之結構」一章，全面分析結構組成。⁵其後，青木正兒、⁶孫楷第、⁷周貽白、⁸吉川幸次郎、⁹鄭騫、¹⁰嚴敦易、¹¹徐扶明¹²等學者，或提出疑點、或深入歸納、或指出體製結構與表演藝術的關係。至今學界所通行的論點，可以曾永義先生〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉一文的敘說，概括如下：¹³

³ 孫楷第《也是園古今雜劇考》頁153一段話極具代表性：「…懋循重訂本，校以元刊本，其所存原文不過十之五六或十之四五。三十年前究元曲者但據元曲選一書；是於元曲僅十得四五也。年來曲學進步，秘本多出，然吾人所見舊本，除元刊三十種外，其餘仍為刪潤之本；是於元曲僅十得七八也。居今日而言，讀元曲十得七八，固已遠勝三十年前十得四五者；然十之七八究非原文，以之論定元曲，則猶嫌不足也。…」。

⁴ 嚴敦易《元劇斟疑》頁141—142：「…因為明中葉前後刊行的元劇，其所根據的，便悉是從內府、教坊，以及伶工們傳出的本子，骨骼僅存了。在今日，如欲覩真正的元雜劇，似只可於元刊本中求之…」；頁409—410：「在現今論研元劇，是一種極困惑極為難的工作。因為元劇的絕大部分，已面目全非，骨骼僅是。不然便全披上了偽裝，加上了髹飾，這洗剝便別的功夫，不是簡單容易的事……」。

⁵ 《王國維遺書》15，頁69a—73a。

⁶ 《元人雜劇序說》第二章「雜劇之組織」。

⁷ 《滄州集》卷四〈元曲新考〉。

⁸ 《中國戲劇史長編》（上海：上海書店出版社，2004年重印版）第四章「元代雜劇」中，第11節「雜劇的體例」、第13節「排場及其演出」。

⁹ 《元雜劇研究》「序說」第2節「元雜劇的體裁」、下篇「元雜劇的構成（上）」第三節。

¹⁰ 《景午叢編》中，〈元雜劇的結構〉、〈論元雜劇散場〉二文。

¹¹ 如《元劇斟疑》頁95、127、378、501等處。

¹² 《元代雜劇藝術》（上海：上海文藝出版社，1981），從第四章「演員」至第十八章「演出」。

¹³ 收入《參軍戲與元雜劇》。此議題的相關研究又散見曾永義先生〈元人雜劇的搬演〉（《說俗文學》）；〈元雜劇分析的問題〉（《說戲曲》，台北：聯經，1976）；〈有關元雜劇的三個問題〉、〈元明雜劇的比較〉（《中國古典戲劇論集》，台北：聯經，1977版）；〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉

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、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。（頁 155—156）

據其歸納，構成元雜劇體製的十項因素可謂總結前人意見。由此，啟發本文再將之區分為三個大方向來思考。首先，「一本四段（折）四套曲」，加上「楔子」、「插曲」、「散場」等要素，屬於雜劇的基本結構問題，關係到唱曲與表演。其次，元雜劇的「腳色」實與「一人獨唱」的表演方式相互影響。最後，「題目正名」不僅關係到雜劇的形式，也可能應用至場上演出。因此，本章將從上述三方面，分三節內容，重探元雜劇的體製與結構，並將其置於演出脈絡中考量，發現其何以如是的意義。至於賓白與科範，實關係到表演藝術的呈現，待下一章分析。

值得一提的是，康保成《中國古代戲劇形態與佛教》第四章「金元雜劇形態與佛教」中，多項提問與本章處理課題的出發點極似，如其第三節「金元雜劇『題目』、『正名』的來源與性質」、第四節「重論『四折一楔子』」等。但因著眼點的差別，康氏從佛教緣由入手，本文從元刊本尋求解答，故思考途徑與結論則異多於同，頗可參看對照。

第一節

結構組成：一本四折、楔子與散場

一、

一「本」四「折」與「一折」

元雜劇的一本四段，亦即一本四折，為其基礎架構，可謂學界公認之說。在一本四折之前或之中，又可加上一至兩個「楔子」作為補充劇情之用；在一本四折之間偶可用「插曲」增添餘情；一本四折之末可用「散場曲」以為曲終人散之收束——這三項又是對「一本四折」結構形式的增補。本文意欲以元刊雜劇比對上述的結構形式，試圖更細緻地考察其中組成的因素與線索。

首先來看「一本」。當時人對於一「本」雜劇，或稱「本」、或稱「段」。前者如《錄鬼簿》不乏「末本」¹⁴、「旦本」¹⁵、「次本（二本）」¹⁶的標示。後者如《青樓集》「李芝秀」條：

賦性聰慧，記雜劇三百餘段……（頁29）¹⁷

這裡所指「雜劇三百餘段」的「段」，應為「一本雜劇」，而非「一本四段」的「段」。原因有二：第一，元代並無將四折、四套曲稱作「四段」的用法，下文將涉及。第二，再以周憲王朱有燬《劉盼春守志香囊怨》一劇為旁證，正旦劉盼春為樂妓，當正末扮的良家子周恭前來點戲時，她唱道：

【油葫蘆】你教我做一段清新甚傳奇？我數與伊。我待要做一個諸葛亮掛印氣張飛（末）這雜劇忒莽撞（旦）我做個王鼎臣風雪漁樵記（末）這雜劇忒孤寒……¹⁸

從旦的逐一點數及末的對話可知，他們所指的「一段傳奇」實為「一本雜劇」。此外，增補本《錄鬼簿》「武漢臣」條下，有增補者所寫的弔詞：

先生清秀濟南人，風調才情武漢臣。《登壇拜將》窮韓信，《老生兒》、關目

¹⁴ 如簡本「白人甫」條下《崔護謁漿》註記「末本」（頁8）等。

¹⁵ 如簡本「王實甫」條下《破窯記》註記「旦本」（頁11）等。

¹⁶ 如簡本「尚仲賢」條下《崔護謁漿》註記「次本」（頁12），繁本「李文蔚」條下《謝安東山高臥》註記「趙公輔次本」（頁64），增補本「趙子祥」條下《害夫人》註記「旦本、二本」（頁145）等。

¹⁷ 《青樓集》，引自《中國古典戲曲論著集成》第2輯，以下出處皆同。

¹⁸ 見《全明雜劇》三，頁1187。

真。**新傳奇、十段皆聞**。聽泉水，看暮雲，如此黃昏。（頁 140）

而歸於武漢臣之下所做的雜劇正好是十本。¹⁹又如「張壽卿」條的弔詞：

浙江省掾祖東平，韻藉風流張壽卿。《紅梨花》**一段**文筆盛，花三婆、獨自勝。…（頁 146）

而張壽卿正有一本雜劇為《紅梨花》。再如吳昌齡的弔詞：

西京出世俊英傑，名姓提將鬼簿寫。《走昭君》《東坡夢》《辰鉤月》，《探狐洞》《賞黃花》色目徠，《西天取經》行用全別。《眼睛記》、《狄青撲馬》，《抱石投江》、《貨郎末泥》，**十段錦**、段段和諧。（頁 146—147）

而歸於吳昌齡之下的雜劇正好就是弔詞中提到的十本。因此，元至明初時，一「本」雜劇可稱做一「段」雜劇，但似乎並無雜劇一本四「段」的說法。亦即，「段」為一個完整的雜劇之義。

接下來談一本四「折」。近代從王國維以降，皆稱一本雜劇之四套曲為「四折」。²⁰然若直接查對元刊雜劇，卻無法找到「一本四折」定義下的「折」之標示。這一點，孫楷第²¹、鄭騫²²、徐扶明²³、曾永義²⁴、解玉峰²⁵等，皆曾有所質疑。茲引鄭騫先生說法為代表：

折字的意義即是段落或節次之意，不必求之過深…最初，所謂一折並不限於包括一套曲子及若干賓白；任何一場一段，即使無曲文而只有賓白，都可以叫作一折。劇本則首尾銜接，所謂四折和楔子都不分開。不過全本之中必須包括曲子四套而已。元刊雜劇三十種及明初朱有燬自刻的雜劇誠齋樂府，都是如此。在這些劇本裡，全劇銜接不分，而常見有「一折」字樣，都是小的段落，合計起來，那個劇本也不止四折。這是折字的本義，元劇最初的形式。…（194—195）

據上，學者們已注意到元刊雜劇所註記的「一折」，其意義並非「一本四折」的「折」，而是「一場」、「一段」。這樣的情形一直持續到明初刊刻的雜劇，包括

¹⁹ 這十本雜劇為：曹伯明、魯義姑、天子班、三戰呂布、老生兒、掛甲朝天、關山怨、登壇拜將、提頭鬼、玉堂春。（頁 140—141）

²⁰ 王國維《宋元戲曲考》「十一、元劇之結構」所言：「元劇以一宮調之曲一套為一折。普通雜劇大抵四折，或加楔子。…（頁 69a）」。

²¹ 〈元曲新考·折〉，《滄州集》卷四。

²² 〈元雜劇的結構〉，《景午叢編》，頁 194—195。

²³ 《元代雜劇藝術》第五章「折子」，頁 95—98。

²⁴ 〈元雜劇分折的問題〉，《說戲曲》。

²⁵ 解玉峰，〈南戲本不必有「套」，北劇原不必分「折」〉（《中華戲曲》第 25 輯）。

周憲王朱有燬所著的誠齋樂府，²⁶和嬌紅記²⁷也未分出「四折」。

然而，要依劇本格式表徵斷定雜劇以「一本四折」作為分段標誌，至少是明代正統以後的事，²⁸事實又非如此。²⁹原因在於，周德清序於「泰定元年（1324）」的《中原音韻》，其【金盞兒】曲的定格範例，乃引馬致遠《岳陽樓》曲文，文後「評曰」載：

此是《岳陽樓》頭摺中詞也。（頁 241—242）

首見「頭摺」二字。由句意可知，「摺」義同「折」，意即一本四折之「頭折」（第一折）。³⁰再者，初稿完成於至順元年（1330），並至少經歷過三次訂正的《錄鬼簿》中，也有「折」的記註；緣於版本不一，試將主要版本標記「折」字的情況整理如下：

表 2-1-1：

作者	明說集本（簡本）	孟本（簡本）	天一閣本（增補本）	曹本（繁本）
李文蔚	金山題花怨 六折	金水題紅怨 六折	題紅怨	金水題紅怨
紀君祥	販茶船 第四 庚清	販茶船 第四折庚青韻	販茶船 二本	信安王斷復販茶缸

²⁶ 周憲王朱有燬的誠齋樂府共包括雜劇 31 種，其中台灣能見到的原刻本共 19 種，均為宣德、正統年間刊本或影刊本，藏於中央研究院傅斯年圖書館，已製成微捲。這 19 種為：《新編洛陽風月牡丹僊》、《新編天香園牡丹品》、《新編十美人慶賞牡丹園》、《新編群僊慶壽蟠桃會》、《新編瑤池會八僊慶壽》、《新編東華仙三度十長生》、《新編紫陽仙三度長椿壽》、《新編呂洞賓花月神仙會》、《新編南極星度脫海棠仙》、《新編四時花月賽嬌容》、《新編宣平巷劉金兒復落娼》、《新編張天師明斷辰鉤月》、《新編文殊菩薩降獅子》、《新編李亞先花酒曲江池》、《新編河嵩神靈芝慶壽》、《新編福祿壽仙官慶會》、《新編美姻緣風月桃源景》、《新編蘭紅葉從良煙花夢》、《新編關雲長義勇辭金》。事實上，憲王所著雜劇原來總稱為「誠齋樂府」，但因其散曲集亦稱為「誠齋樂府」，故學界一般習稱為「誠齋雜劇」。見任遵時《明代劇作家周憲王研究》頁 167—170。W. L. Idema, *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-Tun (1379—1439)*, Leiden: E. J. Brill, 1985, pp.34—35.

²⁷ 見劉東生著，金陵樂安積德堂刊行，《新編金童玉女嬌紅記》，《古本戲曲叢刊初集》影印北京圖書館藏日本影印明宣德刊本（上海：商務印書館，1954）。

²⁸ 鄭騫〈元雜劇的結構〉頁 195：「…（元雜劇）照現在的樣子分成四折而其中的小折不再標明，恐怕是明中葉以後的事，因為晚至嘉靖戊午刊本的雜劇十段錦還是不分…」。

²⁹ 根據孫楷第〈元曲新考·折〉的觀察，周憲王雜劇雖未寫「折」，但有「折」的觀念：「且以余所考，周憲王自刻所為誠齋傳奇雖不標折數，然王之意並非謂劇不分折。其《瑤池會八仙慶壽》雙調新水令套內自注科範云：『辦四仙童舞唱《蟠桃會》第三折內【青天歌】一折了。』考憲王《蟠桃會》劇南呂一枝花套次第三。其套曲前賓白內所插小曲有仙童仙女唱【青天歌】共八篇為八曲。是憲王刻所為曲雖未明標折數，而未嘗不承認北曲有分折之實…」（頁 317—318）。

³⁰ 「折」確有一義同於「摺」，可通用於：1.折疊，2.折子，3.皺紋、縐折。見《漢語大辭典（縮印本）》頁 3540。

張時起	秋千記 太新	秋千記 六折	鞦韆記 賽花月秋千記	賽花月秋千記 六折
李時中	黃糧夢 第一折馬致遠 第二折李時中 第三折花李郎 第四折紅字李二	黃糧夢 第一折馬致遠 第二折李時中 第三折放學士 第四折紅字李二	黃糧夢 鍾離單化呂純陽 開壇闡教黃糧夢 一折馬致遠 一折經字李二 一折花李郎 一折李時中	開壇闡教黃糧夢 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
鄭德輝	三戰呂布 末旦頭折	三戰呂布 末旦頭折	三戰呂布 元帥府單氣張飛 虎牢關三戰呂布	虎牢關三戰呂布 末旦頭折 次本
汪勉之	未列此條	未列此條	鮑吉甫所編《曹娥泣江》，內有先生兩折	鮑吉甫所編《曹娥泣江》，公作二折

逐一分析上表可得：1.李文蔚的《金水題紅怨》，兩本簡本版皆註記「六折」，但天一閣本與曹本卻未註記。相似者還有張時起的《賽花月秋千記》，說集本註記「太新」，意義不明，或以之為「六折」的訛誤，說服力似嫌不足；天一閣本則未標示，但孟本與曹本皆註記「六折」。綜合看來，這兩本戲是否真為「六折」頗具懷疑空間，因序於洪武十一年（1398）的《太和正音譜》，其中「李文蔚」條下的《金水題紅怨》、「張時起」條下的《鞦韆怨》，皆未見「六折」註記。³¹這兩本所謂「六折」，也是現存所有元雜劇記錄中的「例外」。³²既然「六折」不可靠，對於其「折」的標示自然需暫時存疑。

2. 紀君祥的《販茶船》，說集本註記「第四、庚清」，這「第四」解釋為第四「套」或第四「折」均可，但孟本則坐實為「第四折庚青韻」，其中「折」、「韻」二字，可謂據後人觀念而補上。天一閣本與曹本未註記，《太和正音譜》於紀君祥下的《販茶舡》也僅註記「二本」。故此條亦暫存疑。

3. 李時中的《黃糧夢》則可謂確證。各版本皆記註此劇「四折」中的個別

³¹ 《太和正音譜》，收於《錄鬼簿（外四種）》（上海：上海古籍出版社，1978），頁141。至於此書的作者，曾永義〈《太和正音譜》的作者問題〉（《說戲曲》）認為非寧憲王朱權所作，可能為其晚年門客所作，假托於朱權。洛地〈《太和正音譜》著作年代疑〉（《江西社會科學》1989年第2期）提出其書的著作年代應非今存本所署的「洪武三十一年」，而應晚至永樂前期。姚品文《寧王朱權》（西雅圖：藝術與人文科學出版社，2002）頁209—214，則有進一步的考證與推論。

³² 鄭騫〈元雜劇的結構〉頁196云：「…錄鬼簿著錄張時起撰賽花月秋千記，特別注明六折，舊鈔本錄鬼簿則無此注，秋千記已亡，無從考察。錄鬼簿著錄雜劇五百餘種，只此一種注明折數，可見四折之數甚少例外。」已持懷疑立場。

作者。《太和正音譜》「馬致遠」條下的《黃糧夢》，亦註記「第三折花李郎、第四折紅字李二」字樣。與此相似、但證據稍弱些的是「汪勉之」條。雖然簡本版未載此人（《太和正音譜》亦無），但根據天一閣本和繁本的記註，則《曹娥泣江》似由鮑吉甫和汪勉之二人合作編寫。由這兩本看來，「折」在元代是可以作為一本四「折」之用，但大概尚未完全固定下來；且此說與劇作家的編寫關係密切。

4. 鄭德輝的《三戰呂布》，除了天一閣本外，其餘三本皆註記「末旦頭折」字眼。「末旦頭折」意義雖然不明，³³但「頭折」二字令人聯想到《中原音韻》所載的「《岳陽樓》頭摺」。再次證實「摺」「折」意義相通，當時兩字並用。

雖然例證不多，我們大致可確認元代已用一本四「折」表示一本四套的概念，³⁴但尚未蔚成風氣。「折」一詞似為當時著錄用語，以其指稱、標誌：（1）劇中的第幾套曲，（2）某劇作家寫劇中的第幾套曲。既然雜劇的「四大套曲」為文人（劇作家）所寫，「折」的用法也許基本上屬文人（劇作家）圈子內的「行話」，於當時尚未成為普遍用語。直到明初，《太和正音譜》仍大量以（某某戲的）第某「折」說明曲牌格範，可證實「折」作為雜劇中一個完整套曲的概念，僅限於文人（劇作家、曲論家）論曲、制訂格律時所使用。

因此，同時代的元刊本完全未反映此一用語與觀點。孫楷第〈元曲新考·折〉的推論為：

…夫劇不分折，則不得分撰。是元曲未嘗不分折也。（頁 317）…

…今所見元刊雜劇不標折數，亦是省略不書，非本不分折也。（頁 318）…

…北曲之折，似當以段落區劃言。凡樂章有節次，故唱詞以一套為一折。動作言語有先後本末，故賓白科譚以一場為一折。其插入之歌曲舞曲等，雖非正唱，亦樂章之比，故以一遍一回為一折。…（頁 320）

孫氏肯定元雜劇有一本四折的「折」，亦有元刊本形式，「一場」、「一段」的「折」；元刊雜劇之所以不標「第幾折」，為省略耳。此「省略」說，若因元刊本性質為演出本，還有可能；但如身為藩王的朱有燾，其自刊的雜劇，應無省略的必要（由劇本標舉「全賓」可知欲備其詳），卻也不標第幾折，反而採取與元刊雜劇相同的模式（「一折了」），就難以理解了。從這點看來，元代雜劇分析的問題似乎又

³³ 嚴敦易《元劇斟疑》「十二、三戰呂布」頁 93—95，對「末旦頭折」一詞提出疑問與推論。

³⁴ 王萬嶺，〈元刊雜劇「折」的起始與本義〉（《戲曲研究》第 65 輯）一文，以元刊雜劇為研究對象探討「折」，與本文立意相同，所見略同而觀點秀穎。但他完全基於元刊本，因而反對元代的「折」有「一套曲」之意：「…充分說明這個『一折』與明代以一大套唱腔作為『一折』絕不是同一個概念。…我們往往喜歡拿明人『一折』的概念來套解元刊本的『一折』，豈不是驢唇不對馬嘴嗎？（頁 65—66）」，卻失之武斷。

比想像中複雜。王萬嶺〈元刊雜劇「折」的起始與本義〉文，即針對元刊本中頻頻出現的「一折了」進行分析，得出的結論是，「一折」爲：「劇作家在劇本中爲演員實際演出所作的一種舞台指示（頁 61）。」，且「賓白和動作兼而有之（頁 69）」、「是劇情發展中一個相對獨立的小段…（頁 70）」在其基礎上，本文意欲更深入挖掘元刊本「一折」的形式、內容、及其可能的演變。於此，先將元刊雜劇中有「折」標示者列表如下以觀察：

表 2-1-2：（為免對「折」字的混淆，將習稱的唱某「折」改為唱某「套」）

	劇名	上文	帶「折」的文字	下文
1	拜月亭	正旦唱完第 2 套下	夫人一折了 末一折了	小旦云了。正旦便扮上了（說白）。做嘆息科。唱第 3 套。
2	單刀會	正末（司馬德操）唱完第 2 套下	淨開一折 關舍人上開一折	淨上都下了。正末扮尊子燕居扮將主拂子上坐定，云（說白）。唱第 3 套
3a	調風月	無	老孤正末一折 正末卜兒一折	夫人上云住。正末見夫人住。夫人云了。正末書院坐定。正旦扮侍妾上（說白）。唱第 1 套
3b	調風月	正旦唱完第 1 套下	外孤一折 正末外旦郊外一折	正末六兒上。正旦帶酒上（說白）。唱第 2 套
3c	調風月	正旦唱完第 2 套下	孤一折 夫人一折 末六兒一折	正旦上云。長吁了。唱第 3 套
4	遇上皇	無	等孝老旦一折了 等外一折了	正末扮醉上。便放。唱第 1 套
5	任風子	無	等眾屠戶上一折下 等馬一折下	正末扮屠家引旦上坐定開（說白）。外上見住。唱第 1 套
6	紫雲庭	無	卜兒上一折了	旦末上了。正末共外云住。旦云共莫把盞辭科，云。唱【賞花時】、【么】
7a	薛仁貴	無	駕上開一折了 淨上一折 外末一折	正末同老旦上開（說白）。外末云了（正末說白）。唱【端正好】
7b	薛仁貴	正末唱完【端正好】下	駕上開一折 外末上一折	淨上云。淨末爭功了。駕上開住。交宣了。正末扮杜如晦上開（說白）。唱第 1 套
8a	魔合羅	正末唱完【賞花時】 【么】下。 旦下	二外一折	正末擔砌末上，云。唱第 1 套
8b	魔合羅	正末唱第 2 套之【神仗兒】	外一折下	正末唱第 2 套之【村里迓古】
9	介子推	無	淨旦一折	駕上開住。二太子奏住。旦譜奏了。貶太子了。貶正后入冷宮住。正末扮介子推披秉上開（說白）。唱第 1 套

10a	霍光鬼諫	二淨云了	駕一折 外開一折	正末做暴病扶主開(說白)。做長吁氣科。唱第 <u>3套</u>
10b	霍光鬼諫	正末扮魂子上開(說白)	外一折了下 (等駕上再開住) 二淨說計一折下	唱第 <u>4套</u>
11a	周公攝政	無	微子一折	駕上宣住。正末扮太師上,開(說白)。見駕科。駕云。封公了。駕云(說白)。駕云了(說白)。一行下。駕云。告歸農科。謝恩科。唱【 <u>賞花時</u> 】
11b	周公攝政	正末唱完【 <u>賞花時</u> 】	□叔一折	太后云了。駕云。一行都云了。正末秉圭上開(說白)。唱第 <u>1套</u>
11c	周公攝政	正末唱完第 <u>2套</u> 下	管叔一折	召公奭云。駕云了。正末上了開(說白)。唱第 <u>3套</u>
12a	追韓信	無	等漂母提一折下	惡少年云了。旦并外上。末抱籃背劍冒雪上開(說白)。唱第 <u>1套</u>
12b	追韓信	正末唱完第 <u>1套</u> 下	等霸王上開一折下 等駕提一折	等蕭何云了。正末背劍查竹馬兒上開(說白)。唱第 <u>2套</u>
12c	追韓信	竹馬兒調陣子上	漁翁霸王一折了	駕一行上。末扮呂馬通上云(說白)。唱第 <u>4套</u>
13	竹葉舟	正末唱完第 <u>2套</u> 。外末云了。叫漁缸科。云下	等李老保兒旦兒一折下	正末扮漁夫上披著蓑衣。搖船上開(說白)。唱第 <u>3套</u>
14a	博望燒屯	正末唱完第 <u>2套</u> 下	等眾將各一折了	張飛云了。末扮上。皇叔云了。云(說白)。唱第 <u>3套</u>
14b	博望燒屯	正末唱完第 <u>3套</u> 下	曹操管通一折	正末與皇叔一行上。皇叔開設宴了。唱第 <u>4套</u>
15	替殺妻	無	外一折云了	正末扮張千上開(說白)。外上云了。云(說白)。唱【 <u>賞花時</u> 】
16a	王粲登樓	無	蔡邕一折了	正末同卜兒上。卜兒云了。云(說白)。唱【 <u>賞花時</u> 】
16b	王粲登樓	【 <u>賞花時</u> 】唱完,下	駕一折了	蔡邕上開住。子建上坐定。外飲酒住。末上小二推上。小二云住。云(說白)。小二云了。唱第 <u>1套</u>
16c	王粲登樓	正末唱完第 <u>1套</u> 下	二淨一折	荆王上云住。正末背劍上云(說白)。唱第 <u>2套</u>
16d	王粲登樓	正末唱完第 <u>3套</u> 下	駕一折	子建上云住。正末整扮元帥上。做見住。奏樂住。子建把盞云了。唱 <u>4套</u>

根據上表分析,可歸納幾點結果:

1. 共有 15 本,恰好是元刊雜劇三十種的半數,另外再加上一本《王粲登樓》³⁵(總計為 16 本),裡頭含有「折」的標示。若暫不計《王粲登樓》,當中有 10

³⁵ 鄭騫《校訂元刊雜劇三十種》,於元刊本三十種之外,另附上一本《醉思鄉王粲登樓》。此劇有「脈望館鈔校古今雜劇」所收「古名家雜劇」之版本,其上有何煌(仲子)校錄李中麓鈔本全

本屬於「關目本」（佔了關目本 10／13 的比例！）、2 本「關目的本」、2 本「的本關目」、1 本「的本」；根據第一章的結論簡言之，有 12 本「關目本」類，3 本「的本」類。而以 16 本論，當中有 8 本（調風月、薛仁貴、魔合羅、霍光鬼諫、周公攝政、追韓信、博望燒屯、王粲登樓），在全劇的兩處以上標示「折」，《王粲登樓》甚至多到四處；而這 8 本中有 6 本屬於「關目本」。由此顯現「一折了」的標示與「關目本」有著絕對密切的關係；而既然關日本的性質為舞台演出本，則可見元刊雜劇的「一折」，屬於舞台表演的一環。

2. 觀察「某某一折」、「某某一折了」的指示，其主詞絕非「末本中的正末」、或「旦本中的正旦」，全由劇中其他腳色（人物）擔任。亦即，此「一折」的演出絕非由「正腳」（正末／正旦）擔綱，而是以「外腳」為重頭戲。這個現象與一本四折之「折」，其曲文全由正腳主唱，恰恰相反。可引伸其意義為，當某外腳出場表演「一折」時，堪可供：A、先吸住觀眾目光，醞釀「等待正腳出場」的高漲情緒。B、給予「正腳」套曲與套曲之間「喘息休憩」、或「改扮換妝」的機會。相對而言，這也是扮飾外腳的演員施展本領、個人獨秀、或與對手飆戲（技）的大好機會。對觀眾來說，則提供厭聽套曲、慣看正腳表演之餘，欣賞由次要腳色（演員），展現「唱」以外另種形態（科、白）表演的娛樂時刻。

3. 統計諸「一折了」的位置如下：

- | | |
|-------------------|-----|
| （1）於全劇的開頭 | 9 處 |
| （2）介於（楔子曲）與第一套曲之間 | 5 處 |
| （3）介於第一套曲與第二套曲之間 | 3 處 |
| （4）介於第二套曲與第三套曲之間 | 7 處 |
| （5）介於第三套曲與第四套曲之間 | 4 處 |
| （6）位於曲牌與曲牌之間 | 1 處 |

據上，則「一折」的表演以位於全劇的開頭處，以及第二、三套曲之間者為最多；除了一個例子（8b，《魔合羅》）的進行，是夾於曲牌與曲牌中間外，其餘的「一折」皆置於套曲之前，或套與套之間，排除正腳唱曲演出的場合。這現象頗符合前文推論，即「一折」主要用於「全劇開場」吸引觀眾，或置於演出「中段」一

文，與古名家、元曲選本均大異。鄭氏慧眼所見，此何煌校錄本按其體裁形式觀之，與元刊本全然相同，「可知此鈔本若非元鈔，即是自元刊或元鈔傳錄，蓋與元刊三十種可以等量齊觀者」。因何校分列書眉及行間，不便閱讀，故鄭騫重加校錄，附於三十種之後（見頁 458「鈔本王粲登樓跋」）。因原鈔本不可得見，故第一章用原版討論版本問題時未計入此劇。從本章之後，討論體製、劇本、表演等問題時，本文欲將此「鄭騫校錄何煌校本」《王粲登樓》，作為元刊雜劇之同質本看待，但會特別注明出來。

一二、三套曲之間，提供正腳稍微喘息、放鬆片刻的機會。不過，「一折」與正末的「改扮」並無必然、直接關係。換言之，並非需要正腳改扮人物時，才出「一折」以墊檔，爭取正腳換裝時間。「一折」固然不無調劑正劇演出、讓正腳休息的考量，卻也有它獨立的表演地位與劇情份量。亦即，外腳的演出也有其「功能性」之外的「獨立表演性」作用。所以，如《調風月》、《霍光鬼諫》、《周公攝政》、《博望燒屯》等，無正腳改扮的戲，反而穿插有一個以上的「一折」。

4. 我們能否推敲出「一折了」的具體表現內容呢？或可從現存明代元雜劇選本的同樣劇目，於二者對應、相似處比勘，勾勒其可能的形貌。先以「脈望館鈔校本古今雜劇」中的《好酒趙元遇上皇》³⁶與元刊本的《遇上皇》對照：

表 2-1-3：

元刊本	脈望館鈔本
等孝老旦一折了	<p>外扮孝老同卜兒搵旦上，孝老云：</p> <p>髮若銀絲兩鬢秋，老來腰曲便低頭。月過十五光明少，人到終年萬事休。老漢姓劉，排行第二，人都叫我做劉二公，乃東京人氏，婆婆姓陳。別無甚麼兒男，止生了這個女孩兒，小字月仙，人見十分大有顏色。不曾許聘于人，招了個女婿姓趙。是趙元那廝不成器，好酒貪盃不理家當，營生也不做，每日只是吃酒，我這女孩兒好生憎嫌他。近日聞東京有個臧府尹，他看上俺女孩兒。我女兒一心也要嫁他，爭奈有這趙元！婆婆，孩兒怎生做個計較可也是好？</p> <p>卜兒云：老的也，趙元這廝每日則是吃酒不理家業，久後可怎麼是了？</p> <p>茶旦云：父親，我守著那糟頭也不是常法。依著您孩兒說，俺如今直至長街上酒店裡，尋著趙元打上一頓，問他明要一紙休書；與便，不與呵，直拖到府尹衙門中，好歹要了休書休了，我可嫁與臧府尹。父親意下如何？</p> <p>孝老云：孩兒說的是。偕三口兒至長街上酒店裡尋趙元走一遭去！（同下）</p>
等外一折了	<p>外扮店家上云：買賣歸來汗未消，上牀猶自想來朝。為甚當家頭先白？曉夜思量計萬條。自家是店小二，在這東京居住。無別營生，開著個小酒店兒。但是南來北往經商客旅，常在我這店中飲酒。今日清早晨，開了這店門。挑起望杆，燒的這旋鍋兒熱著，看有甚麼人來？</p>

元刊本的第一個「一折」，對應的內容主要為孝老的「開場白」、「前情提要」，以及他和卜兒、搵旦間的對話，道出設計拋夫的意圖。第二個「一折」對應的內容，主要是外的「開場白」，當中隱含著動作（如「開了店門」、「挑起望杆」、「燒著旋鍋兒」等）。對比看來，「一折」似以外腳（間）的獨白、對話、和相應的動作為主體。

³⁶ 鈔本《好酒趙元遇上皇》，收入《脈望館鈔校本古今雜劇》，《古本戲曲叢刊四集》影印北京圖書館藏本。

其次，再以「脈望館刊本」的《張孔目智勘魔合羅》³⁷，與元刊本的《魔合羅》對照：

表 2-1-4：

元刊本	脈望館刊本
二外一折	<p>(李老) 李文道，你哥哥做買賣去了，你無事休去嫂嫂家去。我若知道，不道的饒了你。孩兒去了也。我眼觀旌捷旗，耳聽好消息。(下)</p> <p>(旦上) 妾身劉玉娘是也。有丈夫李德昌，販南昌買賣去了，今日無甚事，我開開這絨線鋪，看有甚麼人來？</p> <p>(李文道上) 自家李文道便是，開著個生藥鋪，人順口都叫我做賽盧醫。有我哥哥李德昌做買賣去了，則有俺嫂嫂在家，我一心愛上他，爭奈俺父親教我不要往他家去。如今瞞著父親推看他去，就調戲他，肯不肯不折了本。來到門首也，我自過去。(見旦科) 嫂嫂，自從哥哥去，不曾來望你。(旦) 你哥哥不在家，你來怎麼？(李) 我來望你，吃鍾茶，有甚麼事？(旦) 這廝來的不好，我叫父親去。父親！(李老上) 是誰叫我？(旦) 是您孩兒。(李老) 孩兒你叫怎的？(旦) 小叔叔來房裡調戲我來，因此與父親說。(李老見科) 你又來這裡怎的？(做打文道下)(李老) 若那廝再來，你則叫我，不道的饒了他里，我去家中打那弟子孩兒去下。</p>
外一折下	(李) 藥倒了也！我收拾了東西回家中去來。(下)

元刊本第一個「一折」對應的內容，主要是李老和李文道(二外)的對話與衝突，中間佐以各自與旦的對話。當中除了說白，更可看出「話語」暗示的動作性(如調戲、打罵等)。第二個「一折」在「古名家刊本」中只是一句簡短的獨白，但暗示其中包含了豐富的肢體動作(收拾東西)。關於此點，王萬嶺前揭文有精闢的分析：

…外末扮李文鐸開頭即上下場一次，劇作家沒有使用「一折」字樣，這第二次上場並沒有立即下場，…直到正末被藥倒以後，劇作家才標明「外一折下」。如果按照過去習慣的理解，「一折」表示「腳色上下一場」的意思，那麼在此之前外末已經登台表演一大段戲了，這豈不是自相矛盾嗎？耐人尋味的是，這一處的「一折」與「下」字連在一起，說明二者是一種先後關係，外末要先完成「一折」的表演，然後才可下場。那麼，劇作家要求外末在正末昏倒以後表演什麼情節呢？外末下場後，正末連唱了四支曲，指責和咒罵他的弟弟李文鐸搜走了他身上的錢財…原來這裡的「一折」，是劇作家要求演員在舞台上具體演出時表演搜錢、取物並用馬將之馱走等情節的提示。…(頁 68)

於是，我們可以感覺到一種趨勢：元刊本的「一折」到了脈望館選本，雖詳細鋪展「說白」，但原先豐富的「動作」卻可能隱沒至對話、獨語之中，反不若原先

³⁷ 古名家刊本《張孔目智勘魔合羅》，收入《脈望館鈔校本古今雜劇》，《古本戲曲叢刊四集》。

「某某一折」所暗喻的戲劇場面、給予的行動意象、和不涉框架的自由發揮度。

再看《元曲選》中的《馬丹陽三度任風子》，與元刊本的《任風子》相對照：

表 2-1-5：

元刊本	《元曲選》本
等眾屠戶上一折下	（眾屠戶上，云）俺都是甘河鎮屠戶。俺有一個哥哥是任屠，俺的本錢是他的。近新來不知是那裡走的個師父來，頭挽著三個丫髻，化的俺這一方之人盡都吃了齋素，俺屠行買賣都遲了，本錢消折。今日是任屠哥哥生辰之日，又是他孩兒滿月，一來與哥哥做生日，二來向哥哥借些本錢。說話中間，可早來到了也。 ³⁸
等馬一折下	（沖末扮馬丹陽上，詩云）雪瓮冰齋滿箸黃，沙瓶豆粥隔籬香。就中滋味無人識，傲殺羊羔乳酪漿。貧道祖居寧海，萊陽人也，俗姓馬，名從義，乃伏波將軍馬援之後。錢財過萬倍之餘，田宅有半州之盛。家傳秘行，世積陰功。初蒙祖師點化，不得正道，把我魂魄攝歸陰府，受鞭笞之苦。忽見祖師來救，化作天尊，令貧道似夢非夢，方覺死生之可懼也。因此遂棄其金珠，拋其眷屬，身掛一瓢，頂分三髻，按天地人三才之道，正一髻，受東華帝君指教，去其四罪，是人、我、是、非；右一髻，受純陽真人指教，去其四罪，是富、貴、名、利；左一髻受王祖師指教，去其四罪，是酒、色、財、氣，方成大道，正授白雲洞主丹陽抱一無為普化真人。陰符中道，人身難得，中土難逢，假是得生，正法難遇。貧道昨宵看見青氣沖天，下照終南山甘河鎮，有一人任屠，此人有半仙之份。因而秉過祖師，前去點化他。若到的甘河鎮，將一方之地都化的不吃腥葷，你道為何？此人是屠戶之家，他見我化的一方之地都吃了齋素，攪了他的買賣，他必然來傷害我性命；他若來時，點化此人歸於正道。（詩云）我與他閻王簿上除生死，紫府宮中立姓名。指開海角天涯路，引得迷人大道行。（下）

元刊本第一個「一折」對應的內容，主要是屠戶的說白，然而應該是「眾屠戶」的聲口，到了《元曲選》似乎只派出一個「代表」開場與略敘前情。第二個「一折」則全為馬丹陽的獨白，通篇自我介紹與交代因果，特別突出其文言（文人）口吻。從脈望館本，再到《元曲選》本，「一折」的內容表面上是說白份量大幅增加，但實際上卻顯然單調、單一化得多，幾乎由「（獨）白」替代「眾聲喧嘩」的戲劇場面，而話語中的「動作性」也幾乎全被抹煞，只餘下單純的文字化表述。

但是也有相反的情況，以長篇大帙鋪排呈現，似乎遠比原先的「一折」更大場面。此即「脈望館鈔校本」的《諸葛亮博望燒屯》。元刊本《博望燒屯》第三套曲前「等眾將各一折了」，到了「脈望館本」的結果，王萬嶺前揭文有述：

…可在脈望館鈔校本中先後出現了曹軍主將夏侯惇與趙雲、糜竺、糜芳、劉

³⁸ 《元曲選》本的順序與元刊本不同，前者是先出「馬丹陽一折」，才出「眾屠戶一折」的，但此處為了對照元刊本，將兩段先後順序顛倒處理。見王學奇主編，《元曲選校注》第四冊下卷頁4209—4210。

封、關公分別作戰的經過，每遇一將至少對話十多句，都可構成一個獨立的戲曲小段。這以後夏侯惇在敗逃途中遇到早已守候多時的張飛，這一段中夏侯惇與張飛的對話長達數十句，最後夏侯惇騙得機會脫身逃跑。這幾個「一折」單是各種對白就多達數千言，還不包括實際演出時武打、調陣、磨旗、吶喊、放水、煙火等動作和舞台效果。（頁 70）

似這般演化為盛大的武戲征戰場面，顯然受到明代教坊重視武戲劇本的影響；而明代內府本雜劇也有加重配角戲份、減少主角唱曲的傾向，³⁹與此應有互為因果的關係。總之，以上分析提醒我們：元刊本的「一折」或許包含豐富的對話與動作，隨著時代的演變、選本的考量，可能逐漸出現單一化、單面向的發展，以致於遠離舞台、趨向案頭。但反過來，也有個別細節放大、鋪排、添上當代特質，以迎合彼時觀眾口味的增飾現象。也因此，元刊本「一折」的真實面貌，我們只能藉此啟發、提示與想像，但後世劇本的內容畢竟無法與之等同。

綜言之，元刊本的「折」乃由「外腳」以「科」、「白」（動作、對話或獨白）方式呈現，作為一劇起頭，或穿插於「正腳曲唱」的間隙，構成調劑正劇曲文的有機小品。至此，我們對於元代雜劇「折」的理解，必須從兩方面考慮：第一層面，從劇作家的角度，一劇四大「套曲」是唯一的重點，是劇作家創作的主力；或自鑄偉詞，或分工合寫、各逞才情。無論其心中是否存有一本四「折」的概念，都無妨於他們按「套曲」索驥以寫詞。而對品評、立規、著錄的文人來說，分四套為「四折」，主要是為了具體摘出其中的某個套曲作為討論對象，或指出某位作家作某個套曲。「套曲」概念的「折」，理論上應先於元刊雜劇的「一折」，因為得先存在這四套（折）正腳唱的曲文，才便於在套曲之前或之間，插入「某某一折」。

第二個層面，從藝人角度而言，一本四套自有其分野，仙呂【點絳脣】套與南呂【一枝花】套，從曲牌組成上便可判斷區隔，因此毋須註記「折」以「斷劇」，直接以音樂表明段落即可。所以，元刊雜劇劇本最清楚詳盡的標示盡為「曲牌名」，特別以「陰刻」突顯，因其關係到演唱者記憶音樂與文字的方式。正腳關心的是曲文內容，其餘端視曲牌（宮調）便可對套曲次序了然於胸。對正腳以外

³⁹ 參見伊維德（宋耕譯），〈我們讀到的是「元」雜劇嗎？——雜劇在明代宮廷的嬗變〉：「…比較《元刊雜劇三十種》裡的雜劇和萬曆本中的相同作品，便會發現後者曲詞的數目較少。有時，很大一部分曲詞被刪掉了。被納入宮廷演出的朱有燬的一些劇目，為我們提供了一個難得的機會，對同一出戲的較早的『全寶本』與萬曆本做一比較。結果發現配角戲大大增加了，而且改編者還致力於使之多樣化，包括增加上場詩、下場詩，供背誦的韻文段落等方法。同時，為配角提供的舞台指示也更為詳盡。…」（頁 103）。」。

的演員而言，主角不上場時，輪到他們以科白的表演發揮一小段場次，就是屬於他們的「一折」。這「一折」，是配角演員的獨戲、主戲，相對於正腳唱曲的四套（四「折」），可謂以外腳為本的「折子」，而這樣的「折」只有置於演出的脈絡下才具意義。再以「折」的本義試想：「折」同「摺」，「折子」若為演員隨身所攜、摺成一頁頁以提示的掌記或小抄，則正腳的「摺」載的是出場時唱的套曲（以曲牌而非「折」標誌），以及配腳何時上場（意味著自己等待出場、或下場休息）的「一折」；配腳的「摺」上載的是出場時機、或少許表演科白提示。劇作家寫給正腳的四「折」以曲牌、曲文現身便可，配腳的「一折」卻對所有演員都重要，它標誌著演出人員與戲份的轉換。元刊本不記一本四「折」而記「某某一折」，主要反映了演員與演出觀點；「一本四折」是文人、劇作家、曲論家眼中的劇本結構，「某某一折」則是演員與劇場實踐需要的結構形式。⁴⁰

元刊本主要性質為舞台演出本，故不標一本「四折」而標「一折」，但諸如《嬌紅記》或「誠齋雜劇」等明初作品也如此，如何解釋呢？或許，一戲四折是寫作的基本原則，是心中自然規範的尺度，寫出來意義也不大；但「某某一折」之註記，不僅於演員有意義，對劇作家亦有「簡省筆力」之效，使之專心於曲文制作，不必費心於外腳戲份的科白，只要在適當位置提出由哪些腳色「一折」，演員們自會據此作戲。明初劇作家恐是有意識地沿用元刊本「一折」的慣例，便於「有話則長，無話則短」的創作考量。近似某種「仿古」與「便利」的心態，才能解釋何以在《中原音韻》、《錄鬼簿》、《太和正音譜》裡已有四「折」之說，但身為「文人」劇作家的朱有燾，在自刻的劇本中，也並未註記一本四「折」，反存在不少「一折」的標示。

二、楔子

釐清了元雜劇結構中的「折」，接下來要探討與「一本四折」、「一折」有著連帶關係，亦屬於雜劇結構內鍊一環的，「楔子」與「散場」的問題。先談「楔子」。其定義可以鄭騫說法為代表：⁴¹

⁴⁰ 康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁216，以比喻方式解釋元刊本不分折的現象：「…如何理解元刊雜劇及明初朱有燾等人的作品不分折呢？我以為，這是當時的劇本書寫、刊刻習慣與演出形態分離所造成的。不用說，雜劇中穿插的技藝表演為優人所為，不是劇本的組成部分。不需要作家特別指出。此外，作家寫作及書坊刊刻劇本時，不特意標出折數，就如同不使用標點符號一樣。書寫不用標點，不等於說話不停頓。…」

⁴¹ 鄭騫，〈元雜劇的結構〉。

…如果四折表演（按：整本戲的故事）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。…（頁 191—192）

這樣的認知大概已普遍為學界接受。換言之，楔子的基本特徵是「填補四折劇情之不足」，故以一兩支曲之增綴，使情節發展較為完整順暢。按此，其前提需包括兩個條件：1.四折的長度確實無法充分鋪排敷衍劇情。2.補上這一兩支曲後劇情便堪完整。然而這又衍生出新的問題：為何元雜劇一定要以「楔子」、唱固定的一兩支曲子的方式，卻不考慮以其他形式作為補充之用？例如加入「某某一折」？若只有一兩支曲子的差別，為何就不能在套曲中多加幾支曲牌解決，非得獨立出來？是否楔子除了補充、聯絡劇情之外，還有更深刻的意義與作用？⁴²為解釋上述疑惑，需以元刊雜劇作為檢視與討論的基準。

事實上，元刊雜劇體裁全無「楔子」二字的標示；現存劇本最早標出「楔子」者，為朱有燾的誠齋雜劇。⁴³為方便目覽，暫以學界界定的「楔子」標準（以仙呂【賞花時】或【端正好】為形式），參考鄭騫《校訂元刊雜劇三十種》內的標示，將元刊雜劇實質內容為「楔子」者，列表如下：

表 2-1-6：

劇名	曲牌	位置	唱者	楔子故事大要	四折主要故事大要
拜月亭	【賞花時】+ 【么】	開場	正旦	正旦母女送別父親於亂局	1. 曠野奇逢 2. 夫妻生離 3. 拜月許願 4. 意外相逢團圓
踈者下船	【端正好】	開場	正末	昭王即位斬了賊臣，仍擔心子胥復仇	1. 昭王派申包胥求救 2. 昭王一家逃難 3. 踈者下船

⁴² 日下翠有〈楔子考〉（《中國戲曲小說の研究》）文，限於筆者日文能力，引用康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁 218 的解譯與發揮：「正如日本學者日下翠先生所指出的：在《元曲選》中，楔子多半置於劇首，與插於《中國古代戲劇形態與佛教》兩木間的木楔意義相左。這質疑很有力。故而，我們對楔子來自木楔，乃『輔佐劇情之不足』說產生了根本的懷疑。」

⁴³ 如《新編宣平巷劉金兒復落娼》有【端正好楔子】的標示，《新編李亞仙花酒曲江池》有【賞花時楔子】的標示；見中央研究院傅斯年圖書館藏誠齋雜劇原刊本。可參見孫楷第〈元曲新考·楔子〉：「余考明周憲王誠齋傳奇其諸劇中凡稱楔子皆與曲牌連文。如《桃園景》及《煙花夢》劇南呂一枝花套（並是第二套）前所書，有『楔子端正好』…」（頁 321—322）等，不過原刊本實作「端正好楔子」，順序與孫說相反，疑其所見非原本。

					4. 退兵復位與弟團圓
老生兒	【端正好】	開場	正末	自喜將獲麟兒	1. 於莊園接獲母子失蹤噩耗 2. 散財並假意驅姪 3. 上墳後收姪，疏遠女兒女婿 4. 小梅偕子出現，一家團圓
趙氏孤兒	【賞花時】+ 【么】	開場	趙朔？ ⁴⁴	趙朔行刑前寄望 孤子	1. 韓厥自刎放走程嬰與孤兒 2. 公孫杵臼與程嬰密計 3. 程嬰受逼殺程子與公孫 4. 孤兒長成後程嬰圖示真相
紫雲庭	【賞花時】+ 【么】	開場	正旦	正旦為正末踐行 並埋怨鴛母	1. 情別走後自嘆賣藝生涯 2. 情人暗會卻被迫拆散 3. 正末逃出與正旦賣藝走天涯 4. 正旦恰至正末父親處獻藝，父親終於接 受兩人
薛仁貴	【端正好】	開場	正末	薛父送行孩兒從 軍	1. 仁貴與張士貴比射箭以定功 2. 薛父思兒得夢 3. 農夫童伴敘述仁貴父母處境 4. 仁貴衣錦還鄉拜見父母
魔合羅	【賞花時】+ 【么】	開場	正末	李德昌出外經商 與妻話別	1. 李德昌病倒託高山捎信與妻 2. 堂弟前來古廟將他藥殺劫財 3. 張鼎為李妻訴冤，府尹派命 4. 張鼎問案用羅合魔巧計勘破
岳孔目	【賞花時】+ 【么】	2—3 折 間	正末	岳孔目在陰間被 呂岩收為徒	1. 岳孔目恣行被韓魏公撞見 2. 岳孔目受驚嚇一病嗚呼 3. 醒來發現自己借屍還魂 4. 在兩家爭執中受度出家
介子推	【賞花時】	3—4 折 間	正末	介子推未被封贈 與母親歸隱	1. 介子推進諫被貶退朝 2. 王安奉命賜申生自盡 3. 重耳出奔，介林自刎，子推護主出走割 股奉君 4. 文公燒山相逼燒死子推母子
東窗事犯	A【端正好】 +【么】 B【賞花時】 +【么】	A 開頭 B.2—3 折間	正末	A 岳飛被 13 道金 牌下令宣回 B 何宗立奉命勾捉 呆行者，在鬼門關 見秦檜受苦	1. 岳飛遭秦檜誣陷下獄被害 2. 地藏王化身呆行者揭發秦檜罪行，並暗 示下場 3. 岳飛鬼魂向高宗托夢要求株殺秦檜 4. 何回報高宗岳飛昇天秦檜下地獄
范張雞黍	【賞花時】+ 【么】	開頭	正末	范 式 與 張 邵 分 別，相約兩年後今 日拜訪	1. 范式與王韜結伴見張邵，後者殺雞炊黍 招待。 2. 范式夢見張邵鬼魂知其死 3. 范式千里趕至張邵靈車前 4. 范為張守靈，後受徵聘
周公攝政	【賞花時】	開頭	正末	武王伐紂，周公建	1. 周公祝天占卜，武王宣其托孤

⁴⁴ 《元曲選》本《趙氏孤兒》以「沖末」扮趙朔。但因元刊本為曲本，舞台指示未標明，「楔子曲」無法充分否定有由「正末」扮趙朔的可能。此處暫存疑。

				言維殷祀、封三監	2. 武王輔成王攝行國事 3. 管蔡之亂周公自罪親征 4. 勝歸賞罰後，周公歸政
替殺妻	【賞花時】	開頭	正末	張千與員外結拜，員外外出托他照顧妻子	1. 張千陪嫂掃墓受糾纏，只好詐許 2. 其妻欲趁員外酒醉殺害之，被張千奪刀反殺之 3. 此案行至包待制處，張千投案自首 4. 張千擔死罪受刑
焚兒救母	【端正好】+ 【么】	開頭	正末	張屠因母病於王員外處當襖只得兩升米	1. 張屠救母病買到假硃砂，只好惠捨兒子換取母癒 2. 張母病癒張屠一家上泰安還愿，神靈要以王員外子換張屠子犧牲 3. 急腳李能護送張子至張家 4. 張屠回家見子拜謝神靈
王粲登樓	【賞花時】	開頭	正末	因丞相蔡邕寄書召之，王粲拜別母親上京求取功名	1. 王粲流落月餘，見蔡邕卻受辱求去，幸獲子建薦與劉表 2. 王粲至荊州劉表處，因心性過高兼受小人讒言，不得見用 3. 王粲登樓抒懷，飲酒思鄉。聖旨到取粲做元帥 4. 王粲見聖上與子建，自敘經過並懷恨蔡邕，直到王母引邕女解釋，王才瞭解蔡之苦心

從上表可歸納出幾點：

1. 共 14 本，幾佔元刊雜劇三十種 1/2 的比例，再加上一本《王粲登樓》，存有所謂的「楔子」；可見楔子並非元雜劇結構的必要條件，但為常見形式。當中除了《東窗事犯》有兩個楔子外，其餘都只有一個；故楔子應以一個為常態。

以 14 本統計如下：

關目本類（關目本 5、關目的本 1） 6 本

的本類（的本 1、的本關目 2） 3 本

曲本類 2 本

觀眾本類 4 本

除了演出本性質的關目本、的本，包括曲本、觀眾本都錄有楔子。可見楔子的主體確為「曲」，重點在於「歌唱性」，⁴⁵所以元刊本四類皆涵蓋而未有遺漏者。

2. 15 本中，楔子位於開頭者有 13 個，位於 2—3 套曲間有 2 個，位於 3—4 套曲間有 1 個。可見楔子位於開場者為常態，這與一劇開頭處的敘事方式關係密

⁴⁵ 康保成《中國古代戲劇形態與佛教》《中國古代戲劇形態與佛教》頁 222—223 推測「元雜劇楔子的演唱，當即與南曲引子同。」

切。⁴⁶

3. 15 本中，除了一本（《趙氏孤兒》）不確定外，其餘主唱者皆為正腳（劇中的正旦或正末）。相對於「一折」屬於外腳、以科白方式呈現；「楔子」則是以「正腳」為主的「唱曲」。換言之，楔子基本上是屬於正腳的表演場次。

4. 上表所有的楔子與其前後「折」（套曲）對照之，都呈現出「時空」、「場景」的相異。換言之，楔子處理的情節與正劇是不連續的、獨立的事件，與上下文間出現時空轉換、場景易位的現象。這無形之間暗示楔子是刻意擇選、安排的，與前後情節既「相互關連」，又維持「主體性」的單獨段落。

5. 因此，為了理解楔子是否為「補充」、「填補」劇情之用，表中將楔子的敘事、其劇四折的劇情一併列出對照。結果發現，若按「補充說明」、「補遺」的標準檢視，大概只有《東窗事犯》的第二個楔子（B）符合。透過此劇第二折呆行者的預言，以及第四折何宗立的回報朝廷，我們可以想像秦檜將受到報應，後果不其然；而第二個楔子即上演當何宗立奉命拘捕呆行者，卻發現秦檜帶枷走入地獄。這個楔子如果拿掉，改以簡短說白附加在第二折後、或第四折前似亦可；究其內容，它並非關鍵、缺之不可的場次，而屬「補遺」性質、補充說明預知事件。然而，其餘的楔子就不同了。它們絕非僅是補充、聯繫情節，而是作為全劇「關鍵」地位的「前情提要」或「中心樞紐」——把此戲主要劇情畫龍點睛地勾勒出來，將主要人物（腳色）間的關係或隱或顯地昭彰出來，為根本的因果關係埋下伏筆，為情節發展奠定基礎認知，從而開啓接續下來的機關、照應、與情感的深掘等。為說明起見，特將這 15 本楔子一一解析如下：

拜月亭：楔子為正旦與父母親一齊出場，帶出故事背景——「戰亂」，造成全劇的離散與錯認，導致日後的父女失散、再引發翁不認婿與夫妻分離。楔子既點出亂局，也埋下日後一連串苦境的伏筆。

踈者下船：此戲情節主幹是伍子胥攻楚，楚昭王出奔。楔子明白點出昭王對子胥的憂慮，預示此後的故事發展。

老生兒：此戲圍繞著「生子萬事足」、「不孝以無後為大」的傳統思想開展，親女及婿也不比姪子更親，有兒才得綿延根脈。故楔子中正末將獲麟兒的喜悅，實展現全劇的中心思想，並反差後來失子的哀傷。

趙氏孤兒：趙家的滅門是悲劇的起因，孤兒是復仇的唯一希望。楔子藉由趙朔行刑前的話語道出原委，托孤的希望則造成懸宕的效果，開啟之後數

⁴⁶ 康氏前揭書認為「楔子」來字於佛教的「契經」，其「往往用在正式說法之前，先簡略地陳述經文大義……而元刊雜劇有楔子的 14 種劇本中，位於劇首的是 12 種，只有個別例外。這顯示出，越早期的作品，楔子總是越放在全劇開頭。這與『契』用在正式說法之前相合（頁 222）。」

人犧牲、力保一人的故事。

紫雲亭：此戲因藝人與宦門子弟身世懸殊，造成正末父親的不諒解，拆散二人；加上鴛母的壓迫緊逼，正旦心情鬱結。楔子為正末赴京上考，二人別離敘情之場景；「誰不知俺娘劣恁爺狠」一句，實為之後正末落榜、其父憤怒、鴛兒手段、及正旦苦情埋下伏筆。

薛仁貴：此戲強調薛仁貴父母對從軍孩兒的思念，以此「苦澀」反襯衣錦還鄉的榮歸。楔子以薛父送行開場，表達不捨之情，可謂彰顯主題。

魔合羅：故事起因於李德昌的堂弟對其妻有歹念，趁他外出欲下手不成，逮到機會下毒嫁禍以洩憤。楔子敘述夫妻別離，並點出妻子對堂弟的憂心，開啟全劇因果。

岳孔目：此戲的重點在於「借屍還魂」，直到借屍還魂之時，岳孔目才甘受點化、看破出家。楔子位於岳氏死去與復活之間，敘述呂洞賓於陰間救他、收為徒弟，並借屍讓其回陽之事，可謂劇情的關鍵樞紐。

介子推：此戲敘述介子推一生為國，甚至為晉文公犧牲親兒，卻在功成後未受封賞，乃至最後不願出仕、死守被焚的悲劇。楔子位於三、四折間，正是介子推艱辛保王成功、晉文公登基卻忘了這位功臣之際；表現介子推的不平，及後來在母訓下選擇歸隱山林。心境的轉折、歸隱卻成悲劇的肇因，這個楔子亦是全劇情節變化的樞紐。

東窗事犯：此戲始於秦檜奸計得逞，最後以東窗事發、秦檜入地獄受苦、岳飛平反收場。第一個楔子中，岳飛的攻敵之心與連連被召，可謂全劇的前情提要，並暗示後來的冤案；既展現因果，也開啟將來事端。

范張雞黍：此戲寫范張的厚誼，兩人重義守約、生死不渝。楔子在起頭處便點出二人相交與相約，可謂概括劇情重點。

周公攝政：此戲骨幹為周公監國、平管蔡之亂。楔子點出周公在武王心中的份量，及其建言封三監，為後來的劇情佈局。

張千替殺妻：此戲全因結拜兄長（員外）妻子的糾纏，逼使張千下手殺人，最後擔罪就戮。楔子以員外與之結拜、外出托張千照顧妻子二事，敘述前因，埋下後果。

焚兒救母：此戲故事為張屠母親重病、王員外落井下石，張屠只得誠心發愿求天、終得神助，乃至善有善報、惡有惡報。楔子敘述張屠與員外的交涉，點出惡人之因、善人之果，開啟下文。

王粲登樓：此戲全因蔡邕為磨平王粲高傲心性，故意以書召之、辱折之，再暗助他奔往荊州，再受貶抑後終得功名。王粲在失意而登樓抒懷之際，

額外感傷思鄉，掛記家中老母。故開頭楔子既點出蔡邕之書、流落之因，又藉母子拜別埋下思鄉情懷；全劇人物、劇情中心、情感高潮，由此醞釀立基。

仔細勘察，很明顯，楔子與「編劇手法」有著絕大的關係。劇情也許四折亦可成就，但故事可以「更曲折」的方式來敘說。於是，在主要情節線、或複雜的故事軸線「之前」，採取某種透視而又點到為止的技法，或設下埋伏照應的小機關，有助於懸宕的效果或情勢的凝聚；於故事中間繫加一環扣，則生發世事變化、局勢扭轉之感。看似簡短的支曲（小令），卻是極為重要、極好利用以調和全劇的編寫技巧。若少了楔子，整體結構也許未致坍塌，卻足致傾斜走樣：少了引領全局的旗幟、穿透其中的樞紐，戲就「立」不起來。所以楔子用「曲」、用「正腳」唱。它不是補充的零件、填充的螺絲，它是「關鍵性」的一環；它的地位如同正文套曲，皆屬於重要的文字與音樂要件。我們知道，元雜劇凡是重要的敘事皆由曲文、皆由正腳充任；否則大可交由外腳以「一折了」的方式演出。事實上，類似的概念鄭振鐸〈論北劇的楔子〉一文早已指出，只是未受重視：⁴⁷

第三個誤解是《西廂箋疑》說：「元曲本止四折，其有餘情難入四折者，另為楔子。」我們在這裡要注意「餘情難入四折者」這幾個字。我們在前面已經說過，北劇的楔子與劇中的「折」是打成一片，凝結成一塊，分拆不開的。它在本文中，其地位與正則的「折」是並無差別的，其所敘述的情節，其所包含的內容，不僅不是餘情，有時且為全劇的關鍵，全劇的頂點，全劇的主腦，至少也是全劇中不可缺少的一段情事。…

此種例子，舉不勝舉。總括一句話，即楔子並非四折外或難入四折之餘情。我們如果仔細的研究北劇的楔子，而詳察其內容，及其與諸「折」的關係，我們便可知北劇作者之使用楔子，決不是漫然的下一着空棋，落一個閑子的，更不是將難入四折之餘情收拾了來，便使之成為一個「楔子」的。楔子之要慘淡經營，苦心結構，決不下於正則的「折」的。用不到楔子的地方，決不能濫用。要用到楔子的地方，決不能不用。有時一個楔子不夠用時，便不能不用到兩個。楔子裡的東西不能歸併於「四折」或「五折」之內，更不能將它擴大而成為一折。總之，北劇之有楔子，乃是北劇本身結構上很重要的一個技術。…

筆者苦思之論，前賢早已慧眼識出，於此不敢掠美。鄭氏細微地觀察到楔子的關

⁴⁷ 原文寫於1927年12月30日，收入鄭振鐸《中國文學研究》（北京：作家出版社，1957），轉引自《鄭振鐸全集》第四卷（石家莊：花山文藝出版社，1998），頁555—556。

鍵地位，絕非只是四折之外的「餘情」而已。由此我們再來探討楔子與「四折」的關係。從元刊本不註記一本四「折」、亦不註記「楔子」的現象觀察，楔子對於劇作家而言，也是不言自明的一種形式。劇作家創作時心中自有一本四折、或加上一至兩個楔子的結構模式，寫出「曲牌」便足以彰顯、標記；對演唱者的正腳而言，各式套數、曲牌名即代表劇本的格套，一看便知。因此，「楔子」與「四折」在雜劇組成形式層面的意義是相似的：皆屬於曲體結構之一環，劇作家藉曲以寫情敘事；兩者皆脫離不了音樂為載體，「折」是套曲，「楔子」是支曲小令，必須為正腳所演唱。這也說明了為何楔子的曲牌相當有限⁴⁸：正腳唱楔子，理論上說來為四套曲之外另加的負擔，即使只是一兩支曲的小令，變化一多亦易混淆；若襲用固定的幾個曲牌，方便於習唱記誦。

元刊本雖無「楔子」二字，但《中原音韻》於「仙呂四十二章」的首支【端正好】下，即注明「楔兒」（頁 225），故知元代已有「楔子」的名與實。另《太和正音譜》於仙呂【端正好】曲牌下，亦以小字註記「楔兒」，其引曲文亦標：「無名氏《拂塵子》楔兒」。⁴⁹因此，楔子最初的名稱應為「楔兒」。前文還提到，誠齋雜劇中有數本，於【賞花時】或【端正好】的曲名後補上「楔子」二字。從以上數例看來，「楔子（兒）」均與曲牌名聯繫在一起，則楔子究竟只指曲牌本身呢，還是也包括上下文其餘的科白表演？這個問題首先由孫楷第提出：

…（按：舉《太和正音譜》之例）。是則元曲本有楔子之稱。元刊雜劇第省而不書，非無其語也。然楔子二字宜作何解？其在楔子前後之賓白，將與端正好賞花時同目為楔子乎？抑僅端正好賞花時曲為楔子，其前後賓白不得徑謂之楔子乎？此事世人未有的解。余考明周憲王誠齋傳奇其諸劇中凡稱楔子皆與曲牌連文。（按：以下舉數例）……凡所書楔子皆與牌名相連，明其意以楔子屬曲，與賓白無涉也。而按之元曲選，則諸劇標楔子者直目為一章，與標折者等夷。一折之中，有曲有白。一楔子之中，亦有曲有白。……按：北曲所重在詞，不在白。元鍾嗣成《錄鬼簿》所稱劇共幾折，明寧獻王《太和正音譜》所稱曲在某劇第幾折，皆以詞言；而楔子亦當以詞言，不兼賓白言之。…（頁 321—322）

孫氏的分析很透徹。他將《元曲選》對於「楔子」的標示與分段，拿來和明初文獻甚至同是晚明選本的《元明雜劇》的格式比較，認為楔子的原始意義單指「曲

⁴⁸ 鄭騫〈論元雜劇散場〉頁 201 便曾提出疑問：「楔子唱曲何以必用賞花時或端正好，在元劇唱腔及演奏情形失傳已久之後，一時無從解答，也許永遠無從解答。但無論如何，既然千篇一律，總有他的理由。大概是音律上的關係」。

⁴⁹ 《太和正音譜》（《中國古典戲曲論著集成》第 3 輯），頁 101。

牌」，如同一本四「折」原來應僅指四套曲。然而，如同前文之分析，雜劇的「折」有雙重含意，各自代表文人劇作家、與表演者的觀點；「楔子」亦近似。原先的「楔兒」、「楔子」既屬曲體結構的一環，從文人／劇作家的觀點視之、據其記載察之，則意義固為「曲牌」及其內的「曲文」。這是狹義的界定。更寬廣地說，即使觀察元刊雜劇，也能發現「楔子」確實是涵蓋一整場表演在內的。試以元刊本「楔子」三例舉證如下：

表 2-1-7：

劇名	前文	「楔子」曲文	後文
紫雲庭	卜兒上一折了。旦末上了。正末共外云住。旦云共末把盞辭科。云：伯伯好去者呵！兀的是：花發多風雨，人生足別離。	【賞花時】客舍青青楊柳新。驛路茸茸芳草裊。朝雨浥輕塵。一盃酒盡。歌罷渭城春。 【么】西出陽關無故人。則見俺在這南國梁園依舊親。舍人呵！誰不知俺娘劣恁爺狠。伯伯！兩陣狂風是緊。也不到得交吹散楚城雲。	下。
替殺妻	外一折云了。正末扮張千上開：小人是屠家張千的便是，家貧親老。不多近遠有個員外，待要結義小人做兄弟。待不從呵，時常感他恩德多；待從來，爭奈家緣生受。外上云了。云：哥哥既是不嫌貧呵。	【賞花時】哥哥道不敬豪門只敬禮。不羨錢財只敬德。哥哥，您兄弟有句話對哥哥題。咱便似陳雷膠漆。你兄弟至死呵不相離。	外云了。請老母參拜了。結義科。外云往直西索錢了。送科。下。
介子推	淨旦開了。駕上開了。叔向奏了。卜兒開了。末上見卜云：您孩兒去晉城，知得重耳為君，號文公，即位，將群臣都封贈了，惟忘了您兒。兒作了一篇龍蛇歌，懸於晉朝宮門，晉文公若見，必宣您兒來。卜兒云。不省了。云：上問母親，怎生是一世之榮不如萬載之名？卜兒云了。做省得了。母親言者善也，家中無妨礙。	【賞花時】母親道奉地臨朝一世榮。背母歸山博個萬代名。家中萬事無牽掛。則今日便登程。卜云了。遙望著翠 綿山峻嶺。卜兒云了。您孩兒鴉背著母親行。	

上表中的三個例子，在楔子曲的或前或後，都連帶了在此曲情境下的對白與動作；這些科白的產生，是正腳和其他腳色互動的結果，其中更或帶有「某某一折」的外腳戲，若要將之截然與曲文二分開來，則上下文的脈絡也將隨之斬斷，不知何措。因此可推測，劇作家所寫的「楔子曲」是第一層意義，在實際演出時，除了正腳所唱的楔子曲，與其餘外腳在科白上的整體互動，才最終形成舞台上的「楔子」場次。

這樣說來，《元曲選》本對於楔子的標誌與分段法則，才是承繼元刊本的演

出實況嗎？卻又不然，《元曲選》標示的楔子恐怕是有些問題的。這得從鄭振鐸〈論北劇的楔子〉文中，根據《元曲選》本所做的統計來看：

…在楔子裡，則唱曲者不限於「主唱者」之正末或正旦，別的角色，如副末及別的角色，亦可在楔子裡主唱。此種主唱者，可以別名之為「臨時主唱角」。在《元人百種曲》的七十二楔子中，以「臨時主唱角」唱曲者，共有八個，即占十分之一以上。臨時主唱角以沖末為最多，此外則為末、淨，還有一個不注明用何角色扮演的張飛。茲列表如下…（頁 558）

若對照前文所分析的元刊本範例，《元曲選》本由正腳以外主唱楔子的比例似乎稍高。⁵⁰鄭氏按《元曲選》統計楔子「位置」的比例也和元刊本有段差距。⁵¹我們有理由懷疑當中有些楔子，是後人竄改或添加上去的。⁵²舉一例證說明：元刊本的《竹葉舟》並無楔子，但是《元曲選》的《竹葉舟》卻多了一個楔子【賞花時】，且由「沖末」所唱。試以下表分析原委：

表 2-1-8：

元刊本	元曲選
未標	標「楔子」
外末扮陳季卿上云：小生姓陳名季卿，武林餘杭人也。幼年習學儒業，來到京師應舉，不及第，流落於此。正值冬天，下著紛紛揚揚大雪，好命薄呵。猛想起來，此間青龍寺惠長老乃是小生故鄉人也，今日去投奔一遭。	（沖末扮陳季卿上，詩云：）慚愧微名落禮闈，飄零不異燕孤飛。連天大廈無棲處，來歲如今歸未歸。小生姓陳，雙名季卿，武林餘杭人氏。幼習儒業，頗有文名。只因時運未通，應舉不第，流落不能歸家。況值暮冬天道，雨雪雖，寒威轉添。似小生這等舉目無親，怎免飢寒之嘆。（做嘆科）嗨，我陳季卿好命薄也！我想起來，那終南山青龍寺有個惠安長老，他與小生同鄉，甚是交好。他曾屢次寄書，約我到寺中相會。或者他肯濟助我，也未見得。則索向終南山投謁惠安長老，走一遭去來（下）。
等外末上開住。等行者云了。	（外扮杰郎惠安領丑行童上，詩云：）明心不把幽花捻，見性何須貝葉傳。日出冰消原是水，回光月落不離天。貧僧乃終南山青龍寺惠安和尚是也，原籍餘杭人氏，自幼攻習儒業，中年落髮為僧。偶因游方到此終南山青龍寺，悅其山水，遂留做此寺住持。貧僧有一同窗故友，叫做陳

⁵⁰ 嚴敦易《元劇斟疑》頁 215 已觀察到：「…話說回來，按現存元雜劇中，除這本《曲江池》（按：朱有燬作）之外，儘有楔子的主唱角色，並非正劇四折主唱角色之例。如：《竹葉舟》、《陳州糶米》等，係正末主唱，沖末唱楔子，沖末或為正末改扮之誤；如《竇娥冤》、《謝金吾》等，係正旦主唱，沖末或淨唱楔子，例與《曲江池》同。然而，這到底是一種『變格』，要非元雜劇純正的規律。這些『變格』的形成，恐還係出於教坊伶工搬演潤改所致。換言之，那是後來所增易，並非原文如此。…」。

⁵¹ 鄭文統計《元曲選》百種曲中七十二個楔子的位置為：在劇首者 52，在一到二折間者 12，在二到三折間者 6，三到四折間者 2。見頁 559—560。

⁵² 康保成前揭書亦持類似見解：「…元刊雜劇中的楔子全由正末或正旦演唱，無一例外；而《元曲選》中的楔子不少是配角演唱的…當然也不排除另外一種可能，即配角演唱的楔子是明人後加的。」

	<p>季卿。此人飽諳經史，貫串百家，真有經天緯地之才，吸露凌雲之手。只為功名未遂，一時流落，不能歸家。貧僧也曾屢次寄書，請他到來寺中相會，並無一字回我。行者，你到山門前望，去，倘那陳解元來時，快報我知道。(行童)理會的。</p>
	<p>(陳季卿上，詩云)才離紫陌上，便入白雲中。可蚤來到青龍寺門首也。小和尚，你惠安長老在家麼？(行童)呸！你也睜開驢眼看看，我這等長的和尚還教做小和尚？全不知些禮體。我看起來，你穿著這破不刺的舊衣，擎著這黃甘甘的瘦臉，必是來投托俺家師父的，卻怎麼這等傲氣？(陳季卿)嗨，小生好背時也！(做揖科，云：)小師父恕罪，煩報你惠安長老，道有故人陳季卿特來相訪。(行童云：)你這先生，這才是句說話。怪不得自古以來儒門和俺兩家做對頭的。罷、罷、罷，你站在一邊，我替你報覆去。(做報科，云：)且住，待我逗這禿廝耍子。(做入見科，云：)師父，外面有個故人，自稱耳東禾子即夕，特來相訪。(惠安云：)這廝胡說，世上那有這等姓名的人？(行童云：)你這老禿廝，你還要悟佛法哩，則會在經處偷眼兒瞧人家老婆。(惠安云：)這廝敢風魔了。再出去問明白了來說。(行童云：)有什麼不明白？是耳東禾子即夕特來相訪。(惠安云：)我不省的。(行童云：)你請出師父娘來，他便知道。(惠安云：)！(行童云：)我說與你，這個叫做拆白道字：耳東是個陳字，禾子是個季字，即夕是個卿字。卻不是你的故人陳季卿來了也？(惠安云：)快請進來。(行童出見科，云：)陳先生，恰才俺師父再四不肯認你，虧我一頓老禿廝罵的肯了，如今請你哩。(陳季卿做入見科，云：)小生數年光景，有失拜謁。(惠安云：)貧僧久知仁兄文場不利，累次寄書相請，今日俯臨，實乃貧僧之萬幸也。(陳季卿云：)長老，累蒙書召，小生非不心感，但是我螢窗雪案，辛苦多年，自謂功名唾手可拾，豈知累科下第，惶恐難歸。以此拜訪無顏，只望長老勿罪。(惠安云：)仁兄差矣，豈不聞古人有云：無學之謂貧，學而不能行之謂病。據仁兄這等宏才積學，何患不得功名？昔伊尹耕於有莘，傳說困於版築，後來皆遇明主，居師相之位。仁兄今日雖然薄落，一朝運至時來，為師為相，做出那伊尹、傳說的事業，又何難哉？(陳季卿云：)好說，小生告回了。(唱)</p> <p>【仙呂賞花時】我則為十載螢窗苦學文，慚愧殺萬里鵬程未致身，因此上甘流落在風塵。我可也幾回家暗，則是個無面目見鄉人。(下)</p> <p>(惠安云：)仁兄，你怎麼就去了？請轉來。呀，真個去了。行者，你快請他轉來，說貧僧還有話講。(行童云：)我就趕出山門外請他去，只怕師父娘不肯留他哩。(下)(惠安云：)你看這秀才功名心急，想是要回下處溫習經史去哩。我荒剝雖則淒涼，尚也不缺粥。不若留他在此，資其衣食，以待選場。一則遂了他風雲之志，二則也見我這點鄉曲之情，有何不可？(詩云：)故人昔未遇，借此山中居。則恐登樞要，何曾問草廬。(下)</p>
未標	標「第一折」
外末題滿庭芳云了	<p>(陳季卿上，云：)小生陳季卿，感蒙惠安長老念同鄉的義分，留在我寺中溫習經史，等候選場。這是小生不幸中之幸也。今日無甚事，待惠安長老出定來，要他指引我到什麼古蹟去處遊玩遊玩，消遣我旅況。(惠安引行童上，相見科，云：)仁兄，你屈留在此，山寺荒涼，甚多簡慢，莫不有些見責麼？(陳季卿云：)長老說那裡話，小生連月打攪，感激不盡。只是小生久聞終南山是天下第一座名山，中間勝景必多。乞</p>

	<p>長老指引，容小生瞻仰一番，可也不枉。(惠安云：)既如此，待貧僧引路，仁兄隨喜便了。(陳季卿做看寺科，云：)委的好一座寺也。你看殿侵碧落，樹拂層雲，水繞漢陂，峰臨紫閣，真個觀之不足，玩之有餘。(做望科，云：)長老，這東南角上，隱隱一條水路，是通著那裡的？(惠安云：)這條水路是漢陂通出去的，從此入漢江，就是我們的故鄉歸路。(陳季卿做嘆科，云：)長老，小生對此，不覺歸思頓發。有筆、硯乞借過來，待小生賦【滿庭芳】一詞，書於素壁之上，可乎？(惠安云：)貧僧願觀。行者，取文房四寶過來。(行童云：)兀的不是文房四寶？你這先生自揣做的好寫的好便寫，不然你莫寫。省得人笑你杭州阿呆。(陳季卿做寫科，云：)長老，待小生表白與你聽者。(詞云：)坐破寒氈，磨穿鐵硯，自誇經史如流。拾他青紫，唾手不需憂。幾度長安應舉，萬言策曾獻頭。空餘下連城白壁，無計取封侯。可憐復失意，羞還故里，懶駐皇州。感君情重，僧舍暫淹留。暇日相攜登眺，憑高處、共豁吟眸。家山遠，如何歸去，都付夢中遊。(惠安云：)好高才也。(行童云：)通得。(惠安云：)你曉得什麼，快去看茶來！(行童下)</p>
<p>正末扮鶴氅提荆籃上開： 貧道姓呂名岩，字洞賓，道號純陽子。本師法旨，為凡世間有一人姓陳名季卿，此人有神仙之分，交我點化此人。望見這青龍寺有一道紫氣，敢有此人在這寺裏。(詩曰)朝遊北海暮蒼梧，袖內青蛇膽氣粗。三日岳陽人不識，朗吟飛過洞庭湖。</p>	<p>(正末扮呂洞賓，提荆籃上，云：)世俗人，跟貧道出家去來。我著你人人了道，個個成仙。這裡可也無人，我姓呂名岩，字洞賓，道號純陽子是也。因應舉不第，道經邯鄲，得遇正陽子師父，點化黃梁一夢，遂成仙道。今奉吾師法旨，為世間有一人陳季卿，餘杭人氏，有神仙之分，教我來度脫他。貧道按落雲頭，見一道青氣，此人正在終南山。不免到青龍寺走一遭去也呵。</p>
【仙呂點絳脣】套	【仙呂點絳脣】套

從上表的對照觀察：1.元刊本的陳季卿為外末，非由正腳出任；《元曲選》將此腳色改為「沖末」。故此「沖末」唱楔子曲，自然就破壞了元刊本中以正腳唱楔子的精神。2.《元曲選》本的說白是元刊本的數倍之多。最甚者，當屬元刊本的「行者」一角，應指《元曲選》本中的「外扮杰郎惠安」，但《元曲選》本又平白增添一個「丑」行童。我們知道元代雜劇是沒有「丑」的，這個角色及其大量的諢語，都是後人增入的結果，幾佔三分之二的篇幅。3.《元曲選》本的【賞花時】一曲亦為元本所無，恐為後人增竄的結果。此曲實違背元刊本楔子的精神，它非但不是關鍵性、點睛式的安排；尤甚者，實為全無必要的文字，因其曲文在前頭說白處已數遍提及，重複性高。按其性質看來，若以《元曲選》作為分析對象，而將其中的楔子視為四折之外用以「填補」劇情、「補套曲之不足」的「餘情」，是可以理解的。但恐非元本面貌，實為畫蛇添足。4.《元曲選》把元刊本第一折之前的科白段落，一析為二，分於楔子、第一折中敘之。但兩者在元本中實為前後連結的劇情，硬生生被劃開，造成楔子與第一折「場景」完全相

同、「時間」勉強改成前後、且需添冗長重複的話語以襯墊和解釋。於是，一個既非關鍵或伏筆場景、又非正腳唱曲、與下折間缺少時空轉換的楔子，雖然充斥大量科白於其中，卻失去元代雜劇真正的楔子精神。這般經後人析劃增添的例子，是難以作為論證的。這也是本文堅持以元刊本舉證分析元雜劇的理由所在。

總論之，楔子是劇作家精心安排的設計，雖然只有一兩支曲，卻足以為或複雜或曲折的故事設下埋伏映照、或情勢轉換的提示。因為關鍵，所以由正腳演唱；為了不增加負擔，所以只寫固定的一兩支曲牌。既屬雜劇曲體結構的一環，曲為劇之本，故無論關目本、的本、曲本、觀眾本皆錄存之。但在表演舞台上，正腳的唱是配合著與其餘外腳的對話、動作，組成時空場景獨立、又為全劇有機組成的一個段落。以上分析的「楔子」特質，在《元曲選》本恐怕是難以見出端倪的。

三、散場

如果說楔子是「前情提要」，是「關鍵樞紐」，元雜劇結構中還有一種「收束全劇」的形式，學者一般視為「散場」、「打散」。關於散場，孫楷第、馮沅君、胡忌、徐扶明、鄭騫、日下翠⁵³等前輩均有討論。源於此問題的複雜性，本文擬先從鄭騫先生的說法談起。鄭騫〈論元雜劇散場〉一文於之剖析甚詳，他認為元刊本的《單刀會》、《貶夜郎》、《東窗事犯》、《元曲選》本的《氣英布》、《倩女離魂》五劇：

…在第四折套曲收尾之後，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。…元人雜劇規律極嚴，很少例外，同折之中，不能換宮換韻，更是金科玉律。何以這五劇的作者這樣破壞成規？…（頁 201）

他先假設此五例為「插曲」或「楔子」⁵⁴，遵其規則檢驗，則非也。後根據《北曲廣正譜》的一條資料，認定這五例為「散場」：

…散場這個名詞，最早見於元刊雜劇三十種，這三十種裏，有七種（拜月亭、氣英布、薛仁貴、介子推、霍光鬼諫、竹葉舟、博望燒屯）劇尾都注有散場字樣，但都未載其曲辭，所以從前不知道散場是什麼。現在根據李氏（按：《北曲廣正譜》）的說明，才知道所謂散場，原來就是我們討論的劇尾附曲。…（頁 203）

⁵³ 見孫楷第《也是園古今雜劇考》「六、品題」，頁 226—238。馮沅君〈孤本元明雜劇鈔本題記〉第三節，《古劇說彙》，頁 362—364。胡忌〈談雜劇的收場〉（《文學遺產增刊》第一輯，北京：作家出版社，1955）。徐扶明《元代雜劇藝術》頁 325。鄭騫〈論元雜劇散場〉（《景午叢編》）。日下翠〈元刊本の「散場」〉（《中國戲曲小説の研究》）。

⁵⁴ 孫楷第〈元曲新考・北曲劇末有楔子〉（《滄州集》），便把這些例子作為「劇末楔子」解釋。

鄭騫爲之下定義：

總結起來說：散場是附在雜劇劇尾，即第四折之後的東西，也有曲子，也有賓白科介（元刊三十種本無賓白科介，是全本照例如此），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，後庭花例帶青歌兒或柳葉兒，側磚兒例帶竹枝歌，甚少例外）。…每種雜劇，不一定有散場，正如每種雜劇不一定有楔子。而散場較楔子，似乎更為次要，所以元刊本雜劇，於各劇楔子曲文，都詳細載出，於各劇散場，或者載出曲文，或者只注散場二字。而雜劇中有散場者，亦只此數本，遠不及有楔子者之多。…（頁 203）

按鄭騫說法，「散場」形式主要由固定幾種「曲牌」的「散場曲」（與第四套曲換韻、或兼換宮），及其前後的「科白」組成，用以「完成劇情」或「另起餘波」；性質與楔子相似，差異在於構成曲牌不同，一在開頭、一在結尾。

然而，若從元刊本檢視，結果卻相異。將元刊本明確標示「散場」者，併其前文，以下表列出以觀察：

表 2-1-9：

劇名	前文	散場標示
拜月亭	…小旦云了。使命上封外末了。【沽美酒】驟將他職位遷。中京內作行院。把虎頭金牌腰內懸。見那金花誥帝宣。沒因由得要團圓。【太平令】咱卻且儘教佯呆著休勸。請夫人更等三年。你既愛青燈黃卷。卻不要隨機而變。把你這眼前。厭倦。物件。分付與他別人請佃。孤云了。	散場
氣英布	…【收尾】把那坐下征 猛兜住。嗔忿忿氣奔破胸脯。生拏損那柄黃烘烘簸箕來大金蘸斧。趕霸王出。駕封王了。	散場
薛仁貴	…【收江南】怎敢和大唐皇帝做對門家。若是兒家女家有爭差。有碗來大紫金瓜。我其實怕他。大奶子休唬小娃娃。…【德勝令】子見簸箕大手揼沙。揪住我短頭髮。漾在堦直下。搶了我老鼻凹。□□爺是當今駕。詳察。俺這窮身分怎消受他。眾外做抬正末了。【殿前歡】若官司見呵。敢交咱受刑罰。帶云：早是禁斷賽社。私擡著個當坊土地撞人家。你 地走， 得我參參怕。擺列著兩行頭答。老小人有句話。我道麼。你休踏著磚瓦。辟留撲同，敢漾我在堦直下。不是磕碎腦袋。搶了鼻凹。	散場
介子推	…云了。【聖樂王】那老兒過六旬。近七旬。他道是老而不死是何人。你道他性子很。意氣嗔。見如今抱黃蘆肢體做灰塵。可知道有甚吃火不燒身。【收尾】不爭你個晉文公烈火把功臣盡。枉惹得萬萬載朝廷議論。常想趙盾捧車輪。也不似你個當今帝主狠。駕云了。祭出。	散場
霍光鬼諫	…陛下，霍山霍禹造反，明日請我主赴私宅，以擊金鐘為號，待亂天下。微臣一往來奏知我主。下。駕提天明了。一拿二淨上了。駕	散場

	斷了。安排祭土了。【落梅風】滅九族誅戮了髻。斬全家抄估了事產。可憐見二十年公幹。墓頂上濫濫土未乾。這的是承明殿霍光鬼諫。	
竹葉舟	…擺八仙隊子上。外末云：師父言這幾個是誰。【十二月】這個勝仙花曾遊大羅。這個吹鐵笛韻美聲和。這一個口略綽手拿著個箎籬。這個髮蓬鬆鐵拐斜拖。這個曾將那華陽女度脫。這個綠羅衫笑舞狂歌。【堯民歌】這個落腮鬚常帶醉顏酡。外末云：師父你？唱：我邯鄲店黃梁夢經過。覺來時改盡舊山河。正是一場興廢夢南柯。真個當初受坎坷。今日萬古清風播。下。	散場
博望燒屯	…都審了。是真命科。哥哥，你更待那裡去來？有真命皇帝，咱弟兄廝守，只不好那？外云了。沒三日前準備下。外問了。快行上了。拿曹操出。駕斷出。	散場
王粲登樓	…卜兒引旦兒上云了。謝外。【駕鵲煞】張儀若不是當時一度懷惆悵。蘇秦怎能勾今朝六國知名望。填還了萬里驅馳。報答了十載寒窗。唱道執着百萬軍權。三臺印掌。臥雪眠霜。雄赳赳驅兵將。再不對樓外斜陽。望斷天涯舊鄉黨。	散場

分析上表可得：

1. 元刊雜劇中共有七本，約佔四分之一弱的比例，另外加上一本《王粲登樓》，於劇末明確標示「散場」二字。七本中有六本為「關日本」，一本為「的本關目」，可見「散場」與演出本、劇場實踐關係密切。元代雜劇的「散場」與「一折了」、「楔子」相比，可能屬於較為次要的設計。

2. 觀察「散場」註記，除了《博望燒屯》於曲文結束之後尚有一整段科白才接「散場」外，其餘皆緊接於「第四套曲文」之後，當中或夾帶少許科白。按照元刊雜劇體例，關日本、的本、曲本、觀眾本四類，當中科白或多或少或省去不論，但最重要的「關目」——曲文，卻是必要而缺一不可；這點由「楔子曲」雖未標舉「楔子」二字，但其曲文於四類中均涵蓋，可見大略。由此推論，若有所謂「散場曲」，元刊本沒有理由刪去不刊。只有一個原因可以解釋：「散場」可能並未有曲，至少未有正腳所唱之曲。

3. 綜觀上表，《氣英布》、《介子推》、《霍光鬼諫》、《博望燒屯》四劇，劇末皆有「駕」之現身，分別為：駕封王了、駕云了、駕斷了、駕斷出。另《王粲登樓》第四折開頭便是「駕一折」，察此折曲文，王粲有面君呈報的情節，可知直至劇末「駕」都在場上。⁵⁵而《拜月亭》雖未直接有「駕」現身，但有「使命上封外末了」，可謂間接帶來皇帝的詔書；最後「孤云了」的「孤」，是正旦父親，

⁵⁵ 如【梅花酒】曲文：「今日我見帝王。志節昂昂。喜氣洋洋。相貌堂堂。得意也王仲宣。待賢也漢君王。陛下且莫過獎。君仁德賽文王。臣虛負作賢良。比昭烈武成王。」值得注意的是，「脈望館鈔校本古今雜劇」所收「古名家」本的《王粲登樓》，第四折與元刊本大異，刪掉八曲之多（包括【梅花酒】），情節亦異，無「駕」現身場上。

也是朝廷權臣，與「駕云了」頗為近似。《薛仁貴》雖未直接有「駕」現身，但薛仁貴已娶公主，為駙馬身分，回鄉省親時媳婦拜見公公，薛父唱「怎敢和大唐皇帝做對門家」、「□□爺是當今駕」⁵⁶二語，故知劇末也間接與「駕」牽連。七本中惟《竹葉舟》與「駕」絲毫無涉，劇末現身者乃是神仙，有「擺八仙隊子上」的舞台指示。歸納以上分析，則形成「散場」的重要條件之一，似是場上有「駕」，或場上有「眾仙」。但這僅為「單向」條件，並非所有劇末出現「駕」或「仙」的劇就一定附帶散場，後文將論及。

4. 還會發現，《介子推》、《霍光鬼諫》二劇劇尾除了「駕」斷出或云了之外，皆有「祭」的提示，前者為「祭出」，後者為「安排祭土了」。這兩本戲的散場恐怕與祭典儀式關係密切。

5. 若一一解析各劇劇尾場景：《拜月亭》為婚宴場合，《氣英布》、《霍光鬼諫》與《博望燒屯》皆有武戲排場（戰爭或伐叛），《薛仁貴》為盛大歸鄉之景，《竹葉舟》為眾仙排場，《介子推》為皇帝率隊搜山，《王粲登樓》為廷上受封、泯恩仇、大團圓場面；而《介子推》與《霍光鬼諫》另有皇帝主祭的場景。可以說，每一本的劇末皆為或喜慶、或鋤奸、或祭儀、或光榮、或勝利、或熱鬧的「群眾」場面。無一例外。

於是我們暫可歸納「散場」成立的因素如下：首先，「散場」用在劇末曲套結束後，舞台上演出者眾，且具熱鬧或儀式性排場之際。其次，散場前往往有「駕」現身，以皇帝主持的封典、祭典、或下斷語收束全劇；又或以駕的宣命、駕的女兒女婿出面。另有一例以神仙隊仗出場。總的說來，乃以皇帝、皇親貴族、群仙作結。最重要的是，散場應無正腳唱曲之事。既然劇末為群眾場面，且場上顯然有諸位「貴人」，則當舞台演出結束後，可能無法簡簡單單地下台了事，對劇中人的身份而言，有失敬重；從觀眾角度而言，也太草草收場。如是，則「散場」極可能便是某種類似當代「謝幕」加上「安可曲」的表演，讓眾多演員以某種「姿態」退場，照顧到正戲中群眾的「散去」；之後配上某類「餘興」表演，延續群場氣氛，才順勢結束整場戲的演出，使觀眾「散去」。如孫楷第所言：

…凡正劇扮演畢，腳色出場；不欲即散，更為餘情羨文以收拾之，元明人於此等通謂之打散。蓋扮雜劇至末折尾聲止，正劇雖完，而當場之藝猶未結束，觀者猶未去也。…（頁 226—227）

或徐扶明之意：

⁵⁶ 《元曲選》本《薛仁貴榮歸故里》，情節與元刊本大異，薛仁貴娶的不是公主，而是徐茂功的女兒，因此劇末無「駕」之現身，而是徐茂功上場封賞。

正戲演畢，還有「打散」，即是加演小節目，送客。(頁 325)

「打散」亦即「打」(表演)一個「散場」，見《紫雲庭》第四折正旦唱【川撥棹】：

不索你自誇揚。我可也知道你打了個好散場。休得行唐。火速疾忙。見咱個舊日個恩官使長。與咱多多的準備重賞。

其曲文敘述正旦旁觀正末自喜於剛表演(打)的好「散場」。《紫雲庭》劇內的戲班乃以正旦為主要「角兒」，打散者既為正末，則配合前文觀察「散場無曲」的情況來看，「散場」表演應與正腳、首要演員無關，而為劇團外腳(其餘演員)的專職。這種表演恐怕不僅是眾演員對觀眾一鞠躬，或魚貫退下的呆板形式，而是特別安排、帶有娛樂效果的節目。正因「散場」的純表演特性，且由藝人(主要是外腳演員)所編排演出，故元刊雜劇中僅於關目本、的本二類「舞台演出本」見之，其餘元代文獻、明代以後刊本等，亦即文人所寫、所編選的與雜劇相關的著作中，則不見此一詞彙。是故「散場」與正腳唱曲無涉，而是以戲班其他演員的技藝結束整場表演。

那鄭騫認為的「散場」、孫楷第認為的「北曲劇末的楔子」，又是怎麼回事呢？為釐清箇中差異，先分析五例中屬於元刊雜劇的三例。下表除列出鄭氏認定為「散場」的曲文外，也將其前後文一併列出觀察：

表 2-1-10：

劇名	前文	疑似散場曲文	後文
單刀會	【離亭宴帶歌指煞】見紫衫銀帶公人列。晚天涼江水冷蘆花謝。心中喜悅。見昏慘慘晚霞收。冷颼颼江風起。急颼颼雲帆扯。重管待。多承謝。道與梢工且慢者。早纜解放岸邊雲。船分開波中浪。棹攪碎江心月。下談有甚盡期。飲會分甚明夜。兩國事須當去也。隨不下老兄心。去不了俺漢朝節。	【沽美酒】魯子敬沒道忙也。我來喫筵席。誰想您狗行狼心使見識。偷了我衝敵軍的軍騎。拿住也怎支持。【太平令】交下麻繩牢拴子。行下省會與愛殺人□烈關西。用刀斧手施行可忒到為疾。快將斗來大銅□準備。將頭稍定起。大□□掂只。打爛大腿。尚古自豁不盡我心下惡氣。	題目四句
貶夜郎	未虛下。水府龍王一齊上坐定了。【夜行船】畫戟門開見隊仙。聽龍神細說根元。向人鬼中間。輪迴裏面。又轉生一遍。【川撥棹】赴科選。跳龍門奪狀元。命掩黃泉。魚跳深淵。不見九五數飛龍在天。望海門潮近遠。【七兄弟】偶然。見面。恕生年。那裡取禹門浪急桃花片。玉溪月滿木蘭船。錦溪露濕芙蓉面。【梅花酒】他雖無帝主宣。文武雙	【後庭花】翰林才顯耀微。酒家錢還報微。酬了鶯花志。補完了天地缺。尋常病無些。玉山低。不合保他短處劫。便將俺冤恨雪。君王行廝間迭。聽讒臣耳畔說。貶離了丹鳳闕。下江船不暫歇。采石渡逢令節。友人將筵會設。酒杯來一飲竭。正夜闌人靜也。波心中猛觀絕。見冰輪皎潔潔。手	下

	全。將相雙權。鑾駕齊肩。比侯門深似海。我怎敢酒量大如川。憶上元。芍藥圓牡丹圓。梧桐院海棠軒。歌舞地綺羅筵。衫袖濕帽簷偏。相隔著水中原。無旅店少人煙。龜大夫在傍邊。鼈相公守根前。先鋒可憐見。眾水族盡皆全。擺列著一圓圈。【收江南】可甚玉簪珠履客三千。比長安市上酒家眠。兀的不氣喘。月明孤枕夢難全。	張狂腳列。探身軀將丹桂折。【柳葉兒】因此上醉魂如燈滅。中秋夜祿盡衣絕。再相逢水底撈明月。生冤業。死離別。今番去再那裡來也。	
東窗事犯	【煞尾】投至奏的九重禁闕君王准。交燒與掌惡鄴都地藏神。屈殺了岳飛岳雲張憲三人已上昇。三個全身將身身。秦檜賊臣不須論。想他誑上欺君。苦虐黎民。近有東岳靈文。交替了陳壽千年無字碑，古自證不的本。	【後庭花】見一日十三次金字牌。差天臣將宣命開。宣微臣火速臨京闕。以此上無明夜離了塞冊。馳驛馬踐塵埃。度過長江一派。臣到朝中怎掙揣。想秦檜無擎劃。送微臣大理寺問罪責。將反朝廷名分揣。屈英雄淚滿腮。臣爭戰了十數載。將功勞番做罪責。【柳葉兒】今日都撇在九霄雲外。不能夠位三公日轉千階。將秦檜三宗九族家族壞。每家冤讎大。將秦檜剖棺槨剝尸骸。恁的呵！恩和讎報的明白。	等地藏王隊子上。斷出了。

分析上表可得：

1. 以上三本於第四套曲文結束後，另有額外增添之曲，皆為「帶過曲」，且有換韻現象。《單刀會》第四套雙調【新水令】用「車遮」韻，其後的【沽美酒】、【太平令】宮調同但改為「支思」韻。《貶夜郎》第四套雙調【新水令】用「先天」韻，其後增添仙呂【後庭花】、【柳葉兒】，改用「車遮」韻。《東窗事犯》第四套正宮【端正好】用「真文」韻，其後增添仙呂【後庭花】、【柳葉兒】改「皆來」韻。⁵⁷

2. 《單刀會》的【沽美酒】帶【太平令】曲文，鄭騫以為「觀其語氣，仍是關唱」，但他也承認「稍近諱語」⁵⁸。這兩曲文字與前頭關羽之語差異甚大，較為粗鄙，前後文情境似非一貫。孫楷第亦認為是關羽所唱，他推測：

審其詞，似公（按：關公）回荊州後，亦設宴邀肅，謝之。肅至乃盜公追風騎，欲窘公。發覺拿住，遂見縛也。此是單刀會餘波，乃劇末之楔子無疑。

⁵⁷ 參見鄭騫〈論元雜劇散場〉頁 199。

⁵⁸ 同上，頁 200。

(頁 327)

此推測卻又太過，曲文中既有「我來喫筵席」，自不會是關公回請魯肅，否則這二曲該由魯肅唱之。劉知漸、黃天驥二人則認為此近似諱語之曲，可能出於「周倉」之口。⁵⁹本文以為，這兩曲更可能為關舍人所唱，⁶⁰在關羽唱完抒情大段的曲文後，舍人現身與魯肅插科打諢一番。由「快將斗來大銅□準備。將頭稍定起。大□□掂只。打爛大腿」之詞考量，頗有宋金雜劇院本中「副淨色發喬，副末色打諢」⁶¹的味道。但此二曲為散場否？首先，其劇末未標「散場」二字，若按上述八本劇末皆註明散場的標準來看，此劇恐無散場。再者，上述八本標出「散場」卻無曲文，此處則有曲文；元刊本最重要的關目便是曲文，曲文既有，可謂尚在「正戲」範疇內，視為全劇完畢才出的「散場」似乎難以成立。

3. 《貶夜郎》末了這二曲曲文也頗為費解。范長華〈王伯成《貶夜郎》雜劇析探〉的詮釋頗具參考價值：⁶²

本劇開場的時候，李白說：「曾夢跨白鶴上昇，吾非個中人也」，已表明其原屬仙籍，這個神仙身份到第四折得以印證。第四折「折桂令」唱罷，場面上只見「末虛下」、「水府龍王一齊上坐定了」，忽然由冷清淒涼的夜郎，轉為熱鬧喜氣的水府龍宮……李白在龍王與眾仙的簇擁烘托下，愈發顯出神仙風采。(頁 7)

第四折的前半場氣氛冷清，場景在夜郎，李白月下獨酌，自歌自舞。唱到「折

⁵⁹ 見劉知漸〈讀《單刀會》札記〉(《元雜劇論集》)：「…元刊本第四折末尾，還多了一個次要人物的唱詞。這個人物，可能就是周倉…(按：下引二曲)…語氣非常粗魯，極似周倉。大約關羽上船後，周倉發現自己的坐騎被魯肅部下偷去，因而憤怒地對偷馬者唱出這支曲文。明刊本把它刪去，似乎也很可惜(頁 318)」。黃天驥〈元劇的「雜」及其審美特徵〉(黃天驥主編《中國古代戲曲與古代文學研究論集》，北京：中華書局，2001)：「…在《元刊雜劇三十種》中，《單刀會》的第四折，正末扮關羽，拉著魯肅送他上船…按理他已下場了，但劇本竟在【煞】之後又有兩首曲子……與《孤本元明雜劇》本相較，發現後者的《單刀會》沒有這兩支曲子。而曲中說魯肅偷走了馬，說要把他抓來用大銅錘『打爛大腿』之類的話，俚俗粗魯，也不似是關羽口吻，倒可能是扮演周倉的演員在主角離場後的『打散』…(頁 107)」。

⁶⁰ 參見王萬嶺〈周倉何時隨關羽〉(《文學遺產》1999.1)文，反對黃天驥的「周倉說」。觀察元刊本第三折有「淨開一折」、「關舍人上開一折」；第四折有「舍人云住」、「淨上云」的舞台指示，故「淨」可能為魯肅，與「關舍人」有互動。持平而論，元刊本確未出現「周倉」二字，但也不能完全排除「淨」指周倉的可能。

⁶¹ 序於 1235 年的《都城紀勝》(《東京夢華錄(外四種)》)「瓦舍眾伎」條，頁 96。序於甲戌，1274 或 1334 的《夢粱錄》(《東京夢華錄(外四種)》)「妓樂」條，頁 309。

⁶² 此文為「李白與三峽」國際學術討論會(會議時間：1997.10.19—10.21。會議地點：四川省萬縣縣市)之會議論文，未刊，在此感謝范先生惠賜。

桂令」時「虛下」，場面頓時轉為熱鬧，場景在水府宮殿。台上五花八門的龍王部將，五顏六色的奇異裝扮，沖淡了觀眾的悲傷情緒，李白在經歷人間劫難，回歸仙籍，滿足了觀眾的仰慕崇拜。李白撈月沈江的情節，王伯成並未安置在第四折的正場戲內，倒是在「散場」時補敘……此曲悠揚悲涼，與水府迎仙的熱鬧，恰成對比，有如冷水澆頭，涼入背脊，足令看戲百姓為李白嘆息思索不已。（頁9）

對於「水府龍王一齊上」之後的【夜行船】至【收江南】曲，范長華釋為李白「回歸仙籍」的安排，似乎暗示「未虛下」的指示，代表李白沈江而死；既已死、已成仙，則劇末的【後庭花】帶【柳葉兒】，則可看做一種「回溯」敘述，補充說明前情（撈月身亡）。不過，伊維德（W. L. Idema）〈貶夜郎——舞台上的李太白〉（"Banished to Yelang: Li Taibai Putting on a Performance"）對此有不同見解：⁶³

...However, the final song of the suite seems to suggest that the reception at the court of the dragon king has to be understood as a dream scene.....Probably it is only after awakening from this dazzling dream of his audience with the dragon king, that Li Taibai commits suicide by jumping into the river...(pp.22—23)

（…然而，這組曲子的最後一首（按：指【收江南】），似乎建議我們將這場龍王宮廷的接待看作夢中場景…可能直至從這場光彩炫目的拜謁龍王之夢醒來之後，李白才自沈江中…）

...While no stage directions specify this, it would appear reasonable to assume that the protagonist here appears dressed as a ghost, perhaps to take a final leave in a dream of his Nanjing friend or his wife, or even of the emperor...(p.24)

（…縱然此處並無任何舞台說明，我們仍可合理推測正末於末二曲扮魂子上，也許出現於他南京之友、或妻、或皇帝的夢中拜別…）

伊維德將【夜行船】至【收江南】看作夢境，並暗示【收江南】唱完後李白便赴死，故末二曲帶過曲為其「魂子」所唱，拜別世人。綜合以上意見，本文認為「水府龍王一齊上坐定了」之後的曲文（【夜行船】至【收江南】），於舞台場面、戲劇時空都與「未虛下」之前所敘，展現巨大的轉換，水底王宮的熱鬧景象固然可能為李白入仙籍的暗示，更可能如伊維德之言，為夢境的隱喻。惟有夢境時空，才得以解釋【收江南】末尾所唱「月明孤枕夢難全」一句。既然一切是場夢，李白毋需如伊氏之意，在夢醒時便投江，可待唱完【後庭花】帶【柳葉兒】，最終才人去江空，方為最佳安排。【後庭花】一曲，似是敷演李白夢醒孤寂，再嘆抑鬱不展，再藉酒抒發情緒，以致醉眼水底撈明月事；【柳葉兒】一曲，則是沈江

⁶³ 《民俗曲藝》145期，2004年9月。

情景的安魂曲。元刊本的舞台指示雖不多，但極為關鍵，若出現李白的魂子，理應註記出來⁶⁴；若無，我們寧可相信李白至此才死。二曲是否為散場？雖然水府龍王齊上的一段為熱鬧群場，但末二曲時，舞台上顯然只餘李白孤伶伶的身影，前後反差甚大，情緒張力的經營極高，但一個人不需要「散場」；是故二曲完結只有簡單而合乎情理的舞台指示：「下」，似指向李白之死，但不是「散場」。

4. 《東窗事犯》第四套曲，為何宗立向皇帝報告他奉命勾捕呆行者，卻見到秦檜地府受苦的經過。最後的【後庭花】帶【柳葉兒】曲文，明顯是由岳飛的「魂子」上場，⁶⁵唱出冤屈與平反之情。前後曲文唱者不同，情節也非直接相聯繫。值得注意的是，在二曲之後，還有科白表演：「等地藏王隊子上」、「斷出了」。這個「斷出了」的主詞可能為地藏王或駕，估計後者可能性大些。如果說這本戲有「散場」卻未標出的話，這個「散場」恐非此二曲，參照前文分析，反倒可能位於「斷出了」之後。

根據鄭騫先生「散場」理論的五例中，另有二例《元曲選》之劇，也需探究根底。先談《元曲選》的《漢高皇濁足氣英布》。因元刊本亦有此劇，以下表對照分析二本劇尾差異：

表 2-1-11：

元刊本	元曲選本
【收尾】把那坐下征 猛兜住。嗔忿忿氣奔破胸脯。生拈損那柄黃烘烘簸箕來大金蘸斧。	【尾聲】嗔忿忿將一匹跨下征 緊纏住，殺的那楚項羽促律律向北忙遁。(打旋風科，云)俺英元帥呵，(唱)兀的不生拈損明晃晃這柄簸箕般金蘸斧。
趕霸王出。	(張良云：)俺這壁勝了也，那壁敗了也。探子，賞你三壇酒，一肩羊，十日不打差。(探子叩頭謝科，下)(樊噲云：)不知項王敗走那里去，俺每領些軍馬趕上，殺他一陣，也好分他的功。不要獨獨等這黥面之夫占盡了。(隨何云：)項王既敗，帝業成矣，臣等請為大王舉千秋之觴。(漢王云：)今日之勝，皆賴軍師妙算，隨使者游說之功，諸將翊贊之力。只等英元帥奏凱回來，孤家當裂土而封，大者王，小者侯，不敢吝也。(正末引卒子跚馬上，唱：)
	【側磚兒】為什麼捐軀死戰在沙場，也則要赤心扶立漢家邦。莫道咱居功處無謙讓，咱本是天生下碧玉柱、紫金梁。【竹枝歌】他若問英布如何救外黃，咱則說項羽虧輸走夏陽。恨不就窮追直趕到烏江，今日個鳴金收士

⁶⁴ 如《東窗事犯》第三折的岳飛為：「正末扮魂子引二將上開」。《霍光鬼諫》第四折的霍光為：「正末扮魂子上開」。

⁶⁵ 此劇第三套曲前，便有「正末扮魂子引二將上開」的舞台指示，可知岳飛早已成為魂子，或許因此末尾毋須再註記出來。

	馬，奏凱見君王。堤防，只怕他放二四，又做出那濯足踞胡床。
駕封王了。	(云：)可早到漢營了也，令人，接了馬者。(做下科) (卒報云：)喏，報大王得知，有英元帥到於轅門之外。 (漢王云：)隨大夫，你出去引進來。(隨何出迎科)(正末入見，云：)末將引兵到外黃城下，與項王決戰，幸獲微功，只是不曾請的旨，不好窮追，望大王勿罪。(漢王云：)項王此敗，其意氣消折盡矣，況他龍且、周蘭已為韓信所斬，只待諸將之兵會集，那時追他，亦未為遲。孤家聞知兵法有云：兵賞不逾日。當時韓王克齊，就封三齊王，今卿建此大功，封為淮南王，九江諸郡皆屬焉。隨何說卿歸漢，功亦次之，加為御史大夫。其餘諸將，姑待擒獲項王之後，別行封賞。一壁廂椎翻牛，下酒，就軍營前設一慶功筵宴，賜士卒大酺三日者。(正末同隨何謝恩科。)(唱：)
	【水仙子】謝天恩浩蕩出尋常。(帶云：)咱英布呵，(唱：)與韓信三齊共頡頏。便隨何豈有他承望，也則為薦賢人當上賞，消受的紫綬金章。咱若不是扶劉鋤項，逐著那狐群狗黨，兀良，怎顯得咱這黥面當王。
散場	

對照觀察，兩本差異甚大。鄭騫以為元曲選本《氣英布》之例，可說明劇末三曲就是元刊本標記卻詳情不明的「散場」內容：

…尤其是氣英布劇，元刊本劇尾明注散場字樣，而元曲選本恰有側磚兒、竹枝歌、水仙子三曲，這更足以證實我們的定論。(頁 203)

但實情似乎複雜的多。元刊本第四套曲為探子唱，完後有「趕霸王出」的舞台指示，可能是類似英布率兵將項羽趕下的表演；大概以科白表示、不排除有武戲動作。然而《元曲選》本近似的一段，一開始並無英布，而是張良、隨何、樊噲、漢王等人的對話，僅以話語「揚言」趕霸王，並無相應之動作。接下來才由英布出場，主唱疑為「散場曲」的【側磚兒】帶【竹枝歌】。前曲一副盡忠報效之姿，後曲則稍敘「趕霸王」一事，但僅為「回溯」；元刊本實際於場上搬演的「趕霸王」過程，在《元曲選》本僅為口頭威嚇與描繪而已。兩者相較，似乎是《元曲選》本的話語性（包括歌唱）替代了元刊本的動作性。元刊本的「駕封王了」，在《元曲選》本先是漢王劉邦說了好一番話、封了英布和隨何，然後是英布唱【水仙子】以答謝；這段曲文卻不似元刊本中英布的魯直口吻。元刊本的兩項舞台指示中都未含曲文，《元曲選》本相應的段落卻是長篇的對話和正末的唱曲，當中頗有後人竄入的可能。這三個曲牌若為「散場曲」，按照元刊本的體例，正腳之曲理應刻出，沒有以「散場」二字打混之理。況且，此三曲口吻不類，充滿道德、

說教、忠良的文言氣息，極似明人增添補入之詞，而非原來元劇所有。最重要的是，元刊本明示「散場」二字，是在「趕霸王出」與「駕封王了」之後，此三曲及其前後相關科白只表現上述二事，實屬「正劇」範疇，故絕非「散場」。

再看《元曲選》本的《迷青瑣倩女離魂》。《倩女離魂》第四套曲為倩女「魂旦」所唱，但最後三曲則改由其正身「正旦」唱之。曲文如下：

【尾聲】猛地回身來合并，床兒畔一盞孤燈。兀良，早則照不見伴人清瘦影。（魂旦附正旦體科，下。）（梅香做叫科，云：）小姐，小姐，王姐夫來了也。（正旦醒科，云：）王郎在那裡？（正末云：）小姐在那裡？（梅香云：）恰才那個小姐，附在小姐身上，就蘇醒了也。（旦末相見科）（正末云：）小生得官後，着張千曾寄書來。（正旦唱：）

【側磚兒】哎！你個辜恩負德王學士，今日也有稱心時。不甫能盼得音書至，倒揣與我個悶弓兒！

【竹枝歌】打聽為官折了桂枝，別取了新婚甚意思？着妹妹目下恨難支，把哥哥閑傳示，則問這小妮子，被我都 的扯做紙條兒。

（正末云：）小姐分明在京，隨我三年，今日如何合為一體？（正旦唱：）

【水仙子】想當日暫停征棹飲離尊，生恐怕千里關山勞夢頻。沒揣的靈犀一點潛相引，便一似生個身外身，一般般兩個佳人；那一個跟他取應，這一個淹煎病損。母親，則這是倩女離魂。

（夫人云：）天下有如此異事！今日是吉日良辰，與你兩口兒成其親事。小姐，就受五花官誥做了夫人縣君也。一面殺羊造酒，做個大大慶喜的筵席。（詩云：）風闕詔催征舉子，陽關曲慘送行人。調素琴王生寫恨，迷青瑣倩女離魂。

【尾聲】之後的三曲，《一笠菴北詞廣正譜》⁶⁶於「黃鐘宮套數分題」中，列有此劇第四套為例，並附記：

時本有雙調金山玉（按：即荊山玉，亦即側磚兒）、竹枝歌，在水仙子前，三調俱別韻，作散場。

然而同書「黃鐘宮類題」引曲牌名 33 章，最末兩首曲牌為：

荊山玉 以下二調群珠不載，疑偽 竹枝歌

此劇有與元刊本《單刀會》、《東窗事犯》相似之處，即第四套曲唱者、與最後換韻之曲的唱者，嚴格說來，有著「腳色／角色」上的差異；前為魂旦，後為魂旦與正旦合而為一者，前後實為同一角色之兩身，可能為兩腳分飾，也可能唱曲者為同一人。【側磚兒】帶【竹枝歌】二曲，口吻特別俏皮、俚俗些，與前後文的【尾聲】和【水仙子】的口氣頗有差距；且這二曲為支思韻，與之前第四套的庚

⁶⁶（清）徐慶卿輯，李玉更定，《一笠菴北詞廣正譜》，《續修四庫全書》1748 冊。

青韻、之後【水仙子】的真文韻俱異。故《廣正譜》的作者註記【荆山玉】、【側磚兒】爲「時本」所加，又懷疑此二調爲「僞」，是有些道理。正因其無論口吻、韻腳都頗爲歧出，這二曲爲明人補添增入的可能性極大。至於【水仙子】的曲文主要是總結、斷語，與前二曲韻腳不同、口吻亦不甚類，說不定它才是原本的「劇尾曲」。《倩女離魂》雖無元刊本可供比對，但《廣正譜》將這三首「別韻」之曲視爲「散場」的說法，不甚可靠，因爲劇末似無群眾場面，也非盛大喜慶（與《拜月亭》的婚禮差得遠），實無「散場」的必要；若按前文之推論，散場應無正腳所唱之曲，況其曲文之敘猶在「正劇」範圍之內。

那麼，這五劇末尾換韻（或兼換宮）的曲子若非散場，又如何解釋呢？試歸納它們的相似點爲：1. 唱者「身份」或「腳色（角色）」的轉變。《單刀會》疑似由關羽改爲關舍人或周倉，《貶夜郎》疑似由夢中的李白回到現實的李白，《東窗事犯》則由何宗立改爲岳飛魂子，《氣英布》由探子改爲英布，《倩女離魂》由魂旦改爲正旦。2. 與之相應的，是前後場景、情境的轉變或調整。《單刀會》由關羽的抒情性場景改爲插科打諢之場，《貶夜郎》由熱鬧的龍宮夢境化爲孑然一身的孤立冷清，《東窗事犯》由使臣報告轉換成冤魂訴怨，《氣英布》是探子報告與眾將封賞輸誠的轉換，《倩女離魂》是魂旦消失、恢復正身的奇幻場景。也就是說，原則上一個套曲由正腳一人主唱，身份始終，且其情境、場景基本連貫而無甚變動。但當劇情需要，發展出劇末餘波，必須藉由轉換主唱者的身份或場景，才能總結、收束全劇時，便採用這幾種換韻（或兼換宮）的「帶過曲」敘述，以音樂變化符合情節、人物的變化。甚至我們合理地懷疑第四套曲與劇尾曲的演唱者可能爲不同的兩名演員，⁶⁷所以才需換韻或換宮。總之，這種「劇尾帶過曲」與「散場」不同；它是「收束正劇」的一種形式，⁶⁸「散場」則是在全劇完結之後才出的餘興節目。但它亦可與散場同時出現於一劇末尾，如《氣英布》，元刊本明示「散場」，《元曲選》本則添上劇尾曲，可見「散場」與「劇尾曲」並不違背，但兩者的並存顯然是明代以後的現象了。因此，孫楷第所舉凌濛初刻本《西廂記》各本結尾的【絡絲娘煞尾】，⁶⁹實屬這類明代以後增添補入的「劇尾曲」

⁶⁷ 這也牽涉到元代雜劇「一人主唱」制的可否變動，參見下節。

⁶⁸ 胡忌〈談雜劇的收場〉一文用「收場」而不用「散場」，即因其所討論近似此類。

⁶⁹ 孫楷第《也是園古今雜劇考》：「元王實甫西廂記四本。今所見明刊舊本，每本末折尾曲後皆附小絡絲娘一曲。明凌濛初謂此絡絲娘曲爲眾伶人打散語，其言甚是。…右所舉絡絲娘曲，諸本錄其詞，皆在每本末折唱徹扮腳人出場之後。其詞用韻，既多與各本末折唱詞不叶，其詞意亦非當場扮戲人語。此以伶人打散語目之，則怡然理順。…（頁233—234）」並參考《暖紅室刻王關北西廂記》（台北：廣文書局，1982），此爲暖紅室、夢鳳樓校訂凌濛初鑑定本。事實上，所有明本《西廂記》概非原本（元本）面貌，而此曲極短、頗文言氣，若用之於「散場」不僅篇幅過

性質，恐非散場。⁷⁰

「劇尾曲」置於劇尾，而也有類似例子置於第四折開頭的。試看元刊本《竹葉舟》第四折開頭：

正末打愚鼓上。

昨日東周今日秦，咸陽燈火洛陽塵。百年一枕滄浪夢，笑殺崑崙頂上人。今朝無事，上街抄化。

【節節高】子為這百年名利。做下一場公案。試把，金馬玉堂臣宰每。從頭觀看。都待久居廊廟。長他功幹。做到三公位。享千鍾祿。呀，早上在百尺竿。怎如我早納下烏靴象簡。【元和令】我庵靜坐裏。你為功名往來幹。若是棘針途路接天關。更難行也人去攀。不管雲陽鮮血未曾乾。惡風波早過眼。饒你百事聰。所事奸。那個曾人馬得平安。不如嚴子陵獨釣在秋江上。對紅蓼灘。閑把釣魚竿。【遊四門】比着風波千丈世途難。可須名利不如閑。我看黃鶴對舞青松澗。俗事不相關。將意馬拴。推倒是非山。【勝葫蘆】煞強如鐵甲將軍夜過關。他驅猛試跨雕鞍。有一日戰罷荒郊白骨寒。爭如我茅庵草舍。蒲團紙帳。高臥得清閑。【又】事不欺心睡自安。勸你塵世莫愁煩。打迭起琴書還舊山。尋取藥爐經卷。對石臺香案。也終是勝人間。【後庭花】觀丘墳土未乾。英雄骨已寒。那裏也楚霸王鴻門會。韓元帥拜將壇。如今淨潺潺。人生虛幻。嘆人生如過眼。我在邯鄲古道間。紅塵中倦往還。寒驢兒門外拴。棄功名如等閑。做神仙頃刻間。【柳葉兒】吃了頓黃梁仙飯。強如煉葛洪九轉靈丹。長安市上曾來慣。粧個風魔漢。權借些兒個酒容顏。點頭時會盡人間。

【正宮端正好】我不去玉堂遊。也不向東山臥。得磨陀且自磨陀。打數聲愚鼓向塵寰中過。便是我物外閑功課。

……（以下略）

這是一個相當特別的例子，在第四套曲之前插入八首仙呂曲牌，宮調與韻腳皆異。鄭騫先生將之定義為「插曲」：⁷¹

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。這一兩支插曲，不必與本套同宮調韻部，反而是不同的居多…插曲都是「打諢」性質…大都由丑、淨或搢旦唱…還有一種插曲，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…這種插曲語氣都很正經，也不限定只用一兩支曲，也不一定由一個人唱。…道情或舞

小（後文提到的《紫雲庭》【鷓鴣天】為其絕佳對比），也不像是藝人編排口吻。

⁷⁰ 胡忌〈談雜劇的收場〉亦持反對意見，他舉《兩世姻緣》與《王蘭卿》劇末的【絡絲娘】為例，分析：「…這兩本的絡絲娘曲也全是由當場正角所唱，那末準此推想，西廂記的四曲絡絲娘也全是由末折的正角所唱。那就是第一本是末張生唱。第二本是旦鶯鶯唱，第三本是旦紅娘唱，第四本是末張生唱。依據這個推論，再看一下西廂記的原文就絲絲扣合而且格外覺得意趣無限。…它也可說是雜劇收場時候所唱的曲子（頁309）」，頗具說服力。

⁷¹ 鄭騫〈元雜劇的結構〉。

曲比較少見，而且是元劇末期的產物…（頁 194）⁷²

按鄭騫所謂的插曲，究其性質大部分實與明人增入有關，此戲大約是唯一的元代例子。這一組八首曲子的最末兩首亦為【後庭花】帶【柳葉兒】。元刊本的「插曲」和「劇尾曲」似乎都與「帶過曲」密切相關，這或許是音樂上的因素。既然插曲與套曲皆由正腳所唱，為何要改變宮調與曲牌呢？除了鄭騫所說的唱道情以勸世的作用外，「插曲」為正末展現一種「獨白式」、「抒情式」的樣態與形象，似乎是獨立於劇情之外，顯出仙風道骨之貌；之後的第四套曲則是正末準備「度弟子」，故展現威嚴、並進入劇情敘事框架中，與插曲的全然抒情、獨我形象是有些許差距的。為何不用「楔子」的形式呢？可能這段場景並非全劇之「關鍵」、「樞紐」，只是表現正末情態，所以採用另一種的音樂體式烘托。這與上述「劇尾曲」帶有主腳身份或情境轉換的因子，頗為類似。既然「劇尾曲」和「插曲」屬於相似的曲體結構，我們也可將之視作在一本四折、楔子之外，雜劇用以安排劇情變化時，所進行的文字與音樂的巧思、所形成的雜劇體裁之一；但在具體分析時，也須將元代的設計與明人的增添分得清楚。兩者既皆有「曲」在內，則屬於劇作家（文人）的建構、屬於唱曲者（以正腳為主）的戲份，卻不屬於「散場」表演。不過，元刊本《竹葉舟》除了這段插曲之外，劇末也注有「散場」，可見「插曲」或「劇尾曲」，的確可與「散場」並行不悖。

接下來再觀察元刊雜劇中，另外幾本疑似有「散場」者，作為散場定義的補充。茲列表如下：

表 2-1-12：

劇名	前文	劇尾
遇上皇	等勾淨旦一行上云了。【雁兒落】姜太公顛倒敢。魯義姑心中鑑。倚官府要了手模。也暫你遭坑陷。【得勝令】卻不風月擔兒擔。早則蜻蜓把太山撼。往日忒愚濫。今番刀下斬。忍不住拳。風雪裡將人賺。得臉如藍。索休書卻大膽。	駕斷出。
紫雲庭	【收江南】老官人分付取小學郎。孤云了。則交你住拘欄，不交你坐監房。末云。在相公廳當日個你分開這沙上宿鴛鴦。怎生般對當。卻交俺荷香裡再成雙。卜兒云。下。	【鷓鴣天】玉軟香嬌意更真，花攢柳襯足消魂。半生碌碌忘丹桂，千里悠悠覓彩雲。鸞鑑破，鳳釵分，世間多少斷腸人。風流公案風流傳，一度搬著一度新。
公孫汗衫記	【雁兒落】一日家提到千萬言。片時間作念夠三十遍。子被你閃殺我也張孝友。我子道能夠見孩兒面。【德勝令】元來是和尚替鬼通傳。我活七	等長老云關兒。做說與卜兒認住。外旦上云了。認住。等孤趕淨上。淨待下外淨衝上拿

⁷² 鄭文所舉例的樣本，全為明代以後的本子，連其中的《竹葉舟》亦為《元曲選》本。

	十歲也不曾見。你那尸首兒歸何處。你這魂靈兒在眼前。休言。也是我作念的強魂現。你生天。也是俺心堅石也穿。	住。出場。
周公攝政	太后云了。禮不可廢。【落梅風】伯禽備法駕非公道。微臣免朝請忒分外。君臣遇一朝一代。太后云了。娘娘道，臨大節不可奪當為鑑戒。聽道罷，痛連心性。氣夯胸懷。臣不忠不孝。無德無才。想建年基業，留萬世恩人，會為君，能使臣，托孤的主人安在。下。	唐叔獻嘉禾上了。祭出。

依據上表，不免產生困惑。首先，《汗衫記》的劇末注有「出場」二字，與「散場」是否有關？而《遇上皇》的劇末有「駕斷出」、《周公攝政》的劇末有「祭出」。若按前文分析帶有「散場」字眼的歸納，則劇尾有「駕」現身（《周公攝政》第四折有「駕」與「太后」出場）、且最後由駕「斷出」或疑有祭典儀式者，似乎都具備以「散場」表演作結的可能，為何這兩本偏未注出？

這就要提到孫楷第⁷³與馮沅君⁷⁴對於「散場」的推測，二人認為雜劇劇末的唸誦語如「詞云」、「斷云」，為一種「散場」的形式。胡忌〈談雜劇的收場〉已明確反對此說，因二人所舉之例大多為「明代人的作品」（頁305），並且：

孫先生說：「打散在正劇之後。打散人入場，在扮正劇人出場之後。其人非復扮腳之人；其念唱詞語，亦僅以申說正劇，既是疏通導達，何妨作搗彈說詞家話。且戲曲未嘗不通於搗彈說詞也。」這段既主張「打散人入場，在扮

⁷³ 孫楷第《也是園古今雜劇考》頁226：「也是園本（按：脈望館本《司馬相如題橋記》）則尾聲後尚有一場。今錄其文於左：

（尾聲）今日箇青霄有路終須到。不負我漢相如題詩過橋。國正遠人來，才高近臣表。

（眾云）雜劇卷終也。（外云）道甚？（眾答云）瀛州開宴列嘉賓，祝贊吾皇萬萬春；武將提刀扶社稷，文官把筆佐絲綸。（下引題目正名略）

右所引自『眾云雜劇卷終了』以下，皆打散之詞。」將劇末的唸誦語視為「打散」。

⁷⁴ 馮沅君〈孤本元明雜劇鈔本題記〉舉脈望館本《陶母剪髮待賓》、《鄭月蓮秋夜雲窗夢》為例（頁362），回推元刊本中劇末標記「散場」或「出場」者（頁363），認為「元劇最後一段白大多數含有結束全劇的性質，而且有時還包羅著與題目正名相同，至少相似的語句。…如《李亞仙花酒曲江池》劇尾鄭府尹的白：

（鄭府尹云）…（詞云）親莫親父子周全，愛莫愛夫婦團圓。鄭元和風流學士，李亞仙絕代嬋娟。曲池前偶逢情賞，杏園後益顯心堅。早遂了跳龍門桂枝高折，空餘下蓮花落樂府流傳。

…如《散家財天賜老生兒》劇尾正末的白：

（正末云）您一家聽老夫說者。（詞云）六十年趨下家私，為無兒每每嗟咨。親兄弟不幸早喪，引孫侄遣出多時。狠張郎妄圖家業，孝順女暗撫親支。遇寒食上墳祭掃，傷感處化妒為慈。因此上指絕地苦勸糟糠婦，不枉了散家財天賜老生兒。（頁364）」

認為雜劇卷終的「詞云」或「斷云」即是一種「散場」的方式。

正劇人出場之後」，那麼題橋記的「眾」實在是雜劇演完時在場的人物，當念詩收場後才下場，與打散無關。…（頁309—310）

這在胡忌文中界定為「唸誦語收場」的形式。胡忌「收場」（收束正劇）的說法，對照「散場」（散去觀眾）頗為精確。本文以為，其推測可適用於元刊本《遇上皇》、《汗衫記》、《周公攝政》之結尾，僅標示「駕斷『出』」、「『出』場」、「祭『出』」，卻無「散場」的例子。此三本雖無「散場」，但於劇末則以「唸誦語」「出場」；「出」即指「出」詞云、斷云、唸誦語以「收場」。《周公攝政》雖為孤本流傳，但可對照脈望館本《遇上皇》、《汗衫記》的結尾，雖不能排除或有後來增入的文字，但基本上與元刊本頗能相呼應。⁷⁵

為何用「出場」不用「散場」呢？《遇上皇》觀其劇末內容，是類似公案性質的判案平反；《汗衫記》最後則是水落石出與拿住元兇的場景。雖場上不乏諸位演員，但劇情氛圍卻非喜慶、戰爭、熱鬧之類，而是純粹的「真相大白」，故採取唸誦方式結尾「出場」，可能較符合氛圍，情勢上用不到餘興表演的熱鬧性。至於《周公攝政》以及上述有「劇尾曲」的《東窗事犯》，劇末皆有「駕」，且一為「祭出」，一為「（駕）斷出了」，表面上與標明「散場」的《霍光鬼諫》、《介子推》近似。本文認為它們未標「散場」的原因可能是，《周公攝政》劇末周公之曲，瀰漫著感傷的調性；《東窗事犯》劇末岳飛之曲，有種不平之氣，這樣的劇情氛圍可能亦不適用於「散場」表演，以簡單、肅穆地唸誦斷語「出場」較為允當。反之，《霍光鬼諫》劇中的霍光，並非自身遭詆毀、流言之災（如周公），

⁷⁵ 脈望館本《好酒趙元遇上皇》結尾：

（駕云）住住住，您一行人聽寡人下斷。則為這劉二公不識親疎，將女婿趕的別居。你妻更心生乖劣，狠毒心不辯賢愚。月仙女心懷歹意，誇伶俐索討休書。誤限次若遭責斷，實指望一命身卒。趙元苦厭厭不辭風雨，路迢迢不避崎嶇。草橋店忽逢聖主，赦罪犯半點全無。趙元加你為府尹，賜綵段羅綺真珠。劉二公兩口兒罰同免罪，與趙元不可同居。月仙女杖斷一百，因變亂敗壞風俗。臧府尹貪淫壞法，依律令迭配流徙。今日箇恩仇分別，一齊的萬歲山呼。

對照元刊本「駕斷了」頗可呼應。又，脈望館本《相國寺公孫汗衫記》結尾，陳虎被趙興孫捉住之後（即元刊本「淨待下外淨衝上拿住」），突然出現一個「外」來收束全劇：

（外扮府尹領祇從人上云）五刑六律治居民，王法條條理不仁。體察世間冤枉事。龍泉劍斬不公人。老夫姓李名忠字國用。幼習儒業，頗看詩書，官拜府尹之職奉。聖人的命着老夫遍天下專理啣冤負屈不平之事，今有金獅子張員外被賊徒陳虎圖財陷害，老夫體察是實。奉聖人的命，着老夫親身判斷，可早來到也。（見科云）張員外裝香來，您一行人望闕跪者，聽老夫下斷：奉勅旨體察啣冤，陳豹與父母團圓。老員外合家歡樂，張孝友重整姻緣。將陳虎碎屍萬段，梟首級號令街前。李府尹今朝判斷，一齊的拜謝天顏。

對照元刊本「出場」頗可參照。

又非因冤屈而平反（如岳飛），反倒是子孫不肖才特地化魂前來報信的，劇末雖霍家遭殃，卻為國幸，霍光自是光榮犧牲之感大於哀愁。《介子推》劇末實為樵夫指責晉文公之語，罵得沸沸湯湯，理正激昂，以此高亢情緒襯托「駕」的慚愧、追悔、和祭祀。故此兩本戲的整體氛圍，才適用於「散場」。換言之，不是凡劇末帶有「駕」或「祭祀」場面之劇，皆必出「散場」，仍須視劇末情緒、情節氛圍而定。

至於《紫雲庭》，則提供我們推測「散場」表演方式的線索。這本「風月愛情劇」的第四折，正旦與正末身處筵席演劇場合，正末父親為達官（前開封府同知），劇末則為團圓喜慶情節，其結尾的氛圍如同《拜月亭》般，適用於「散場」表演，但劇尾卻未標「散場」，反倒出現一曲【鷓鴣天】。⁷⁶細察《紫雲庭》於正旦唱完【收江南】曲、卜兒說白結束後，先出現「下」的指示，才接末曲【鷓鴣天】；這與前述《貶夜郎》等直至唱完「劇尾曲」才「下」是不同的，因「散場」正是場上主腳下場後才開始表演的餘興。此處的【鷓鴣天】可能才是真正的「散場曲」形式，因為：1. 此曲文字呈現一種廣義的、對情感的評論、對風月的頌讚，而與主戲並無直接聯繫，頗似當代連續劇播映完畢的片尾曲，告知觀眾戲完了，該是曲終人散之時。相當符合「散場」的意義。2. 《青樓集》「魏道道」條云：

勾欄內獨舞鷓鴣四篇（片）打散，自國初以來，無能繼者。妝旦色有不及焉。
（頁 24）

其「鷓鴣」應即為【鷓鴣天】，這項記載說明魏道道擅長以獨舞搭配【鷓鴣天】曲牌的方式「打散」，但其「妝旦色」（扮「正旦」）表演卻不及其「打散」演出般佳，暗示她在劇團中可以「正旦」（正腳）上場，但大多時候可能擔任外腳，並負責散場獨舞。⁷⁷而《紫雲庭》劇末正旦既已「下」，其【鷓鴣天】曲文應亦由外腳演員歌舞一段「散場」。

《古本戲曲叢刊》初集所收的《金童玉女嬌紅記》，⁷⁸在第一套【仙呂點絳脣】中的【元和令】曲後，有一段「舞鷓鴣」的旁證：

（末見孤，卜科）（孤云）你到這裡沒什麼管待，叫了幾個行院，動些樂器，

⁷⁶ 孫楷第《也是園古今雜劇考》頁 230 將此【鷓鴣天】視為「打散之詞」，並推測：「以意度之，元刊《紫雲庭》所據底本，其末折雙調套偶省尾聲，雙調套後偶附打散用之鷓鴣天一詞。坊間刻書，不知鷓鴣天係打散詞，因附鷓鴣天於收江南後，遂似連為一套者。……」。

⁷⁷ 關於藝人的扮演與腳色的關係，詳見下一節。

⁷⁸ 劉東生《金童玉女嬌紅記》（《古本戲曲叢刊》初集影印北圖藏日本影印明宣德刊本）。引文亦參考胡忌《宋金雜劇考》頁 206 之標點。

飲數杯酒咱。(末謝云)感承叔叔二位，小姪是兒女輩，何勞尊意。

(院本上，開，下。雜劇上。)

【上馬嬌】笑語邊，鼓樂喧，急管間繁絃。比及聽過雲歌半掩桃花扇，先看它舞罷鷓鴣篇。

【游四門】真乃是歌喉宛(轉)舞踣躑，餘韻尚悠然。紅牙緩引驪珠串，箇箇一般圓。看，花□玉樽前。

戲中先出「院本」，再上「雜劇」。**【上馬嬌】**言道「比及聽過雲歌…，先看它…」，比及可作「與其」解，表示與其聽雜劇，不如先看「舞**【鷓鴣】**」的散場表演。此曲結合**【游四門】**曲文，乃文學意象筆法，寫雜劇之「歌曲」和「散場」，代表「有始有終的全本雜劇」，籠統帶過這段院本與雜劇的「戲中戲」演出，因此之後便再無與此表演相關之述。由此可推想，雜劇散場的**【鷓鴣天】**之舞，極有獨立觀賞的娛樂價值，才會被標舉出來，乃至《青樓集》中特書「魏道道」一條。

若溯源，雜劇的散場可能來自於宋雜劇的「散段」。《夢梁錄》「妓樂」條有：…又有雜扮，或曰「雜班」，又名「紐元子」，又謂之「拔和」，即雜劇之後散段也。頃在汴京時，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借裝為山東、河北村叟，以資笑端。…(頁309)⁷⁹

「散段」當時又名「雜扮」，是以調笑科諢為主體，大約是城裡人取笑鄉巴佬之類的短鬧劇。證之《東京夢華錄》「京瓦伎藝」條，有「劉喬、河北子、帛遂、吳牛兒、達眼五、重明喬、駱駝兒、李敦等，雜班(頁30)」；《西湖老人繁勝錄》「瓦市」條，有「雜班，鐵刷湯、江魚頭、兔兒頭、菖蒲頭(頁123-124)」，看姓名綽號即知其中有扮「鄉巴佬」者，並能領略其以調笑本領為長的特質。這般調笑特色的「散場」，至元代依然上演，可以高安道〈淡行院〉散套為證：⁸⁰

【一煞】打散的隊子排，待將回數收；搽灰抹土胡儂傜。淡番東瓦來西瓦，卻甚放走南州共北州。凹了也難收救，四邊廂土糝，八下里磚甃。(頁324)

此曲敘述一個下等的戲班，在「打散」時由某演員(可能為副淨之類，因他妝扮為「搽灰抹土」)胡亂調笑排遣一番。這番科白表演顯然既無趣(淡番)又掛一漏萬(放走南州、北州)，即使「硬凹」也難以補救，因此觀眾氣得朝他們拋土扔磚、噓聲連連。這是以調笑作為散場表演。還可以明人葉盛《水東日記》卷

⁷⁹ 《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條與此極為相像：「雜扮或名雜旺，又名紐元子，又名技和，乃雜劇之散段。在京師時，村人罕得入城，遂撰此端，多是借裝為山東河北村人，以資笑。今之打和鼓、撚梢子、散耍皆是也(頁97)」。

⁸⁰ 引文出自胡忌《宋金雜劇考》「附錄：高安道〈淡行院〉散曲箋注」。

36「詩林廣記參評」的一段話作為旁側理解：⁸¹

詩與文稍異者，以詩兼興趣，有感慨調笑風流脫灑處，如長詩落句，翻空旁入，作散場語也，然時一出奇可耳。（頁 350）

他以長詩的「落句」比喻「散場語」，以「翻空」、「旁入」形容散場的「出奇」；可見「散場」的新奇性、趣味性都是這類表演考量的重點，這也是宋雜劇「雜扮」之遺風。

值得注意的是，《武林舊事》「諸色伎藝人」條下的「雜扮」目，雖也錄有「鐵刷湯」等 26 人（頁 458—459），但其中已經出現諸如「魚得水 旦」、「王道泰」、「王壽香 旦」、「自來俏 旦」等名字，可見南宋末年後，「雜扮」開始出現笑鬧之外，或以歌舞為主的表演，即前文【鷓鴣天】一類者。再看一個旁證。《水滸全傳》，⁸²第 51 回，前半段故事敘述雷橫觀看白秀英演出，因自尊被傷憤而打人之事。中間一段形容白秀英的人如此說道：

李小二道：「都頭出去了許多時，不知此處近日有箇東京新來打趂的行院，色藝雙絕，叫做白秀英。那妮子來參都頭，卻值公差出外不在。如今見在勾欄裡，說唱諸般品調。每日有那一般打散，或有戲舞，或有吹彈，或有歌唱，賺得那人山人海價看。都頭如何不去一？端的是好箇粉頭。」

白秀英的表演主體為說唱，即「諸宮調」。而在每日正場表演結束後，都有如尋常演戲完後的「打散」演出，其「打散」的內容，或是舞蹈、或是樂器吹彈的演奏、或是歌唱；既然小說中白秀英與其父相依為命，並無整個戲班為班底，上述的正場與打散表演大概均由白秀英一手包辦，「打散」便是獨舞、獨唱、獨奏。這條資料時代雖晚，也間接提供我們「散場」的內容有歌、舞、樂等形式，並且是與正劇不相干的餘興節目。

綜論之，元刊本的「散場」標示之所以沒有具體內容，正因為「散場」是屬於演員自行規劃的表演片段，因應劇情終了之前的群眾場面、整體氛圍，而在正劇結束後，以一小段或滑稽調笑、或歌或舞或器樂演奏等表演作為「娛樂」，承接劇末群眾場面的氛圍，襯托舞台上演員的退場，保持舞台餘溫，並作為散去觀眾的手段。元刊本遺留下來唯一一個可能為「散場」的內容，便是《紫雲庭》末尾的【鷓鴣天】曲牌，在正腳下場後，由其餘外腳演員以歌唱、舞蹈頌讚愛情風月作結；此首曲子或可用在任何一本風月、愛情戲的散場，因其不涉及具體劇情。不涉及具體劇情，恐怕也正是「散場」表演的要素，因為散場總在正戲全部完畢

⁸¹ 葉盛，《水東日記》（北京：中華書局，1997 版）。

⁸² 李泉、張永鑫校注，《水滸全傳校注（一百二十回本）》（台北：里仁書局，1994），頁 871。

之後展開，作為獨立的「餘興」節目，若稍涉正戲內容，豈不藕斷絲連難以清場？所以鄭騫先生以為的五本元雜劇「散場曲」，實屬與「楔子」、「插曲」相似性質的「劇尾曲」，是劇作家建構劇情內容的敘事技巧，用以完成劇情或另起餘波，並涉及劇尾人物／腳色、及場景、時空的轉換，為主戲的一環，但不是「散場」。孫楷第、馮沅君以為的「唸誦語」，則是一種劇末「出場」的形式，為收束全劇所下的「詞云」、「斷語」，乃屬劇情主軸之最末環節，亦非「散場」。「散場」基本上毋需劇作家創造，因其完全屬於場上之構，屬於藝人編排的表演，並且主要是「外腳」演員的貢獻。

最後，本節關於元雜劇組成結構的探析，有以下幾點初步結論：1. 雜劇的一本或稱一段。2. 雜劇的一本四「折」於元代主要為文人（劇作家）所用，其意義在於指稱劇中某套曲之編寫、品評。但真正於當時流行、且對演出有意義的「折」的用法，是屬於外腳戲份的「一折」，代表正腳唱曲以外、其餘演員發揮的科白表演片段。3. 雜劇的「楔子」絕非僅「填補」劇情之用，而是劇作家巧構前情提要、劇情進行關鍵的「樞紐」，故以正腳唱曲方式呈現，但恐其負擔過重，只用固定的一、兩支曲牌。4. 雜劇的「散場」是群戲結束後，因應劇末熱鬧氛圍而附加的餘興節目，由藝人（主要是外腳演員）表演。5. 雜劇另有「劇尾曲」和「插曲」，作為劇尾或劇情需要時，安排人物／腳色，或場景／情境轉換之用，以與套曲不同韻（或不同宮）的幾種「帶過曲」為主體。

於是我們發現，雜劇「一本四折」的結構，表面上看似僵化，有了諸如「一折」、「楔子」、「劇尾曲」、「插曲」、「散場」的加入與調劑，就充滿變化與彈性，可為無物不包、無事不敘的體裁，再複雜的情節都能納入，曲盡人情地道來。文人／劇作家主要負責制作四套曲文的主幹，實際搬演乃以正腳負責四大套的演唱，其餘演員負責主幹之外的枝葉增添，以豐富的科白表演填充、配搭、接續、延伸、組串整部戲，血肉豐富，絕不單調。元刊本的劇本體製不僅彰顯曲詞與音樂的主軸，更隱含了包括正腳、外腳在內所有演員的表演於其中。

第二節 「腳色」與「一人主唱」

既已梳理元刊雜劇劇本的結構組成，此節將觀察其中的「腳色組成」與「配搭」，以及衍生而來、關於「一人主唱」的疑點。先從腳色說起。關於腳色的定義、來由、以及元雜劇腳色的研究，可參考王國維、⁸³孫楷第、⁸⁴徐扶明、⁸⁵曾永義先生、⁸⁶李惠綿、⁸⁷解玉峰⁸⁸等前賢著作。為求行文意思清楚，下文在使用「腳」、「腳色」一詞時，指的是中國古典戲劇特有的、介於演員與劇中人之間的象徵符號；⁸⁹使用「角色」一詞，則指劇中的人物（如關公、劉備等）。⁹⁰另有「角兒」、「名角」等，則指劇班挑大樑的藝人。元雜劇的腳色，一般歸納為末、旦、淨三綱，⁹¹其中正末或正旦為擔綱劇情的主角，主唱之劇稱「末本」或「旦本」。學界大致認為無論劇中角色「改扮」的繁簡與否，元雜劇均為「一人主唱」制。⁹²

⁸³ 《古劇腳色考》，《王國維遺書》16。《宋元戲曲考》「十一、元劇之結構」，頁71b—72a。

⁸⁴ 〈元曲新考·腳色〉，《滄州集》頁338—340。

⁸⁵ 《元代雜劇藝術》第十六章「腳色」。

⁸⁶ 〈前賢「腳色論」述評〉、〈中國古典戲劇腳色概說〉、〈元人雜劇的搬演〉之「劇團與腳色」三文，均收入《說俗文學》。

⁸⁷ 《元明清戲曲搬演論研究》（台北：文史哲出版社，1998）第七章「腳色論」。

⁸⁸ 《北雜劇角色研究》（未刊稿，南京大學中文系2000年博士論文）之「導論」。

⁸⁹ 曾永義先生〈中國古典戲劇腳色概說〉對「腳色」下的定義為：「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」（頁291—292）。

⁹⁰ 此說乃參考黃克保《戲曲表演研究》（北京：中國戲劇出版社，1992）頁99之說法。亦可見於李惠綿《元明清戲曲搬演研究》「腳色論」頁254。

⁹¹ 如趙景深〈元劇結構的成因〉（《讀曲小記》）：「…如果簡約地說起來，不過只是末、旦、淨三項，…」（頁7）。曾永義〈元人雜劇的搬演〉「劇團與腳色」一節：「元雜劇的腳色可大別為末、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份性情有殊，而孳乳繁衍，產生許多名目。…」（頁357—360）。廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》第二卷「北雜劇體製」之「角色分工」：「元雜劇裡的角色，根據元刊雜劇劇本所提供的，…他們主要可以歸入末、旦、淨三種角色行當…」（頁63）。

⁹² 學界一般同意所謂的「一人主唱制」，是由劇團的正末或正旦演員一人主唱四套曲，當劇中主角更動時，便出現「改扮」現象（即一趕二或一趕三）。如鄭騫〈元雜劇的結構〉頁192—195有論「四折一人獨唱」情形，認為「…元劇四折並不是一氣演完，折與折之間還夾演旁的雜耍；這樣主角就有休息和改扮的時間…」（頁195—196）。吉川幸次郎《元雜劇研究》頁193—195認為元雜劇中出現改扮情形者，「出自名家者少，而出自非名家者多」。洛地〈「一正眾外」「一角眾腳」——元雜劇非腳色制論〉頁82—86，以其理論證明元雜劇的「一人主唱」。葉慶炳，〈論元

另有一種意見主張元雜劇非「腳色制」，即洛地〈「一正眾外」「一角眾腳」——元雜劇非腳色制論〉一文所提。他分析元刊雜劇，認為後代「腳色制」的概念無法準確地套用於元刊雜劇：

…雜劇演出中是有「色」的；但是「色」在雜劇演出中遠未發展得很健全，並未用以概括劇中人，亦未成為「腳色」。…（頁 81—82）

故他考察《青樓集》⁹³中的兩條說法，一是夏庭芝〈青樓集誌〉：

…「雜劇」則有旦、末。旦本女人為之，名粧旦色；末本男子為之，名末泥。其餘供觀者，悉為之外腳。…（頁 7）

一是「大都秀」條：

…善雜劇。其外腳供過亦妙。（頁 36）

他認為除了「末本中的末」與「旦本中的旦」為「正腳」、「角（妓）」之外，其餘包括各種人物、稱呼、色目、甚至末本中的正旦、旦本中的正末等，都是供過的「外腳」。由此解釋元雜劇的「一人主唱」制：此一人在「當場（戲中）」為「正」，在「班社」中為「角」。洛氏理論有助於解決元雜劇「腳色」中的「正」、「外」、「角」的詞彙和內涵。

前賢既已詳述，本文則試圖以元刊雜劇為藍本，觀察元代雜劇搬演時的「腳色分布」及其意義，並對前人忽視的某些腳色、及其間的組合配搭等，予以補充說明，並對元雜劇中比例不小的「改扮」現象提出解釋，最後則重探「一人主唱」的規律。以下先將元刊雜劇的「腳色分布」情形列表觀察。

一、腳色分布及其意涵

劇一人獨唱及主唱腳色與劇中人的關係〉（《鄭因百先生八十壽慶論文集》，台北：台灣商務印書館，1985）則作了統計。曾永義〈元人雜劇的搬演〉「搬演形式」一節，頁 378—379 有論述；〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉「一人獨唱」一節，頁 193—197 再補充說明之。廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》第二卷「北雜劇體製」之「一人歌唱的體製」，頁 59—61。但也有認為是「一個（種）腳色主唱」而非「一人主唱」者，如周頤白《中國戲劇史長編》（上海：上海書店出版社，2004）：「元劇始終只用一個腳色主唱，這是一般的說法，其實應當說是用一種腳色主唱…（頁 212）」。徐扶明《元代雜劇藝術》「一人主唱」一章，認為有改扮情形的戲，恐是由一名以上的演員主唱：「…既然在一本四折戲裡，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…這樣，一本戲由幾個末角或幾個旦角輪流登場主唱，既解決了一個演員從頭唱到底的過累問題，又可以使得演員們得到較多的發揮歌唱才能的機會，也可以使得觀眾有機會欣賞演員們各有特色的歌唱藝術（頁 171）」。金文京〈從「一人獨唱」談到元雜劇的戲劇特質〉（《田中謙二博士頌壽記念中國古典戲曲論集》）有整理與闡述。

⁹³ 收入《中國古典戲曲論著集成》第 2 輯，以下皆同。

（一）全劇四套曲由「同一劇中人」主唱：

根據正腳扮飾人物的複雜程度，先討論劇中未出現「改扮」情形者，亦即全劇皆由「同一劇中人」（由正腳一人飾之）主唱者。接下來說明表 2-2-1 中分類的意義。單獨把「正腳」分開來看，是爲了凸顯劇中「一個角色」主唱到底，與表 2-2-2、表 2-2-3「改扮」諸人物主唱的差別。表中的「外腳 1」一欄，主要取材自洛地的「外腳理論」。洛氏之文將「外腳」分爲三類：

- （1）「外末、外旦、外淨、外」之屬。
- （2）以「稱呼」或「人物」出場者。
- （3）「眾外」、「眾」等群眾人物（頁 82）。

「外腳 1」爲洛氏理論的第一義，乃「除了主唱正腳之外的末、旦、淨三綱腳色」者。表中的「人物（身份）」，顧名思義爲以「人物」、「身份」之名稱呼者。表中的「眾」，則代表劇本提到「眾外」、「一行」等群眾出場；若元刊本未加標示，但由曲文判斷應同時有群眾在場者，則以「○」符號代表。

需要再加解釋的，是表中「準腳色」與「人物（身份）」二欄的差別。一般將孤、⁹⁴駕、卜兒、俵兒、孛老⁹⁵之類的名稱，視爲「雜」、⁹⁶腳色之外的「俗稱」、⁹⁷或「準腳色」。⁹⁸然而仔細推敲，會發現「孤、駕、卜兒」三者與其他「稱呼」、「身份」、「人名」相較，在出現頻率上，前者遠遠勝於後者（參考下表）。「卜兒」尚有諸如「夫人」、「母親」、「太后」等「相近意義」替代詞，「駕」與「孤」則實爲「皇帝」與「官員」的「象徵性符號」，其用法已接近「腳色」的符號性意

⁹⁴ 《太和正音譜》稱「孤」爲「當場粧官者」（頁 53）。又可見王國維《古劇腳色考·孤》頁 7b。馮沅君〈古劇四考跋〉（《古劇說彙》）注 8 頁 90—91 詳考「孤」爲「居官者之稱」。

⁹⁵ 可參看張影，〈「鮑老」「孛老」辨釋〉（《藝術百家》2004.3）。

⁹⁶ 徐扶明《元代雜劇藝術》第 16 章「腳色」將元刊雜劇的腳色分爲五類（頁 288），而將「孤、孛老、卜兒」劃分爲「雜」類中較常使用的（頁 298）。

⁹⁷ 曾永義〈中國古典戲劇腳色概說〉：「我國古典戲劇於劇中人物的標示，一向腳色與俗稱並用。…」據其統計，元雜劇的「俗稱」有：駕、舍人、卒子、老孤（孤）、卜兒、夫人、六兒、梅香、店家、媒人、使命、孛老、祇候人、尊子、旦兒、俵（俵兒）、女色、屠戶、婿、眾、窮民、侍婢、樂探、小駕、太后、張千、雜當等二十七目之多，其直用人物姓名者不在此數。（頁 259—160）

⁹⁸ 「準角色」之名見解玉峰《北雜劇角色研究》：「北雜劇劇本中，我們常常可以見到類似『孤』、『孛老』、『卜兒』、『俵兒』、『邦老』、『拔禾』、『莊家』、『媒婆』、『都子』、『駕』、『店小二』、『梅香』等名目，所有這些名目都是用以指代某一類人或某一特定的人，在雜劇的演出時都有一定的規範性的要求，從這一層意義上說，它們與各類戲曲角色有共同之處，所以我們一概稱之爲『準角色』…」（頁 24—25）。本文借用時則回歸「腳色」原義，故寫作「準腳色」。

義。⁹⁹因此本文將之從「俗稱、身份、人名」之流區分出來，借用解玉峰的說法，暫名為「準腳色」，藉此對元刊雜劇「腳色」的名目與內涵作更全面的觀察。¹⁰⁰

表 2-2-1：¹⁰¹

拜月亭	正腳	外腳 1	準腳色	人物（身份）	眾
楔子	正旦		孤	夫人、梅香	
第一折	正旦	正末、小旦、外（末）		夫人、哨馬	
第二折	正旦	正末、小旦、外	孤	夫人、店家、大夫	
第三折	正旦	正末、小旦		夫人、梅香	
第四折	正旦	正末、小旦、外末	孤	夫人、媒人、使命	○
調風月					
第一折	正旦	正末	老孤、卜兒	夫人	
第二折	正旦	正末、外旦	外孤	六兒	
第三折	正旦	正末、外旦	孤、外孤	夫人、六兒	
第四折	正旦	正末、外旦	老孤、外孤	夫人	眾外
遇上皇					
第一折	正末	外、旦、淨	孤	孛老	
第二折	正末	外（一行）	駕	賣酒的	
第三折	正末	外	孤	祇候人	
第四折	正末	外、淨、旦	駕	楊戩、孛老	○
陳搏高臥					
第一折	正末	外（二名）			
第二折	正末	外（天使）			
第三折	正末		駕		
第四折	正末			女色	
老生兒					
楔子	正末	（張郎、引璋）	（卜兒）		
第一折	正末	（張郎、引璋）	卜兒		
第二折	正末	外、（引璋）、婿（張郎）	卜兒		眾、窮民一行
第三折	正末	外末（劉大）、小末（張郎）、引璋（旦）	卜兒		外一行
第四折	正末	小末（張郎）、外、	卜兒	小梅、梅香、俵兒	

⁹⁹ 胡忌《宋金雜劇考》則持傳統意見：「…若以元刊《汗衫記》『等小末扮孤上』及元曲選《貨郎旦》『沖末扮孤』…諸例參看，則『孤』並非角色名，其本色可由『末』扮，可由『淨』扮。故『孤』是介於角色和非角色之間的名稱…他如『卜兒』、『孛老』等，亦類此…（頁 156）」。

¹⁰⁰ 值得一提的是，解玉峰已觀察到此現象，惟未詳加分析。其文中曾提及：「…『孤』與『外孤』、『老孤』的並存，說明『孤』在某種程度上具有戲曲角色的意義。與『旦扮 XXX』、『末扮 XXX』相似，北雜劇中又常見『孤扮 XXX』，這也說明『孤』在某種程度上有戲曲角色的意義…」，「…值得一提的是，『夫人』可由『卜兒』扮，如《古雜劇》本《梧桐葉》第四折有『孤扮牛尚書、卜兒扮夫人上』。此例進一步證明，孤、卜兒都略具有角色的意義」（頁 25）。

¹⁰¹ 有時元刊本同折中的標記不完全一致，如同一腳或寫作「外」、或寫作「外末」；或按劇本曲文判斷場上應有此腳，劇本卻未標示，皆以「（）」記號表徵。

		旦（引璋）			
紫雲庭					
楔子	正旦	正末、外	卜兒		
第一折	正旦	正末、外末	老孤、卜兒		
第二折	正旦	外旦（侍婢）、正末	孤末、卜兒		
第三折	正旦	正末、外末	卜兒		
第四折	正旦	正末	孤、卜兒	樂探、梅香	
貶夜郎					
第一折	正末	外末（祿山）	駕	高力士、太真	
第二折	正末	外末、外（高力士）	駕、駕旦（太真）	僕童	
第三折	正末	外末、旦、外			
第四折	正末			水府龍王們	○
岳孔目					
第一折	正末	外末、外		張千	
第二折	正末	旦、外		福童？	
楔子	正末	外末（仙）、外（閻王）			
第三折	正末	外末		李屠妻、兒	
第四折	正末	外末（李屠父）、外末（呂洞賓）旦		官	
范張雞黍					
楔子	正末	（第一折以下未標示腳色） 外（第五倫丞相）、外末（三人）	駕、卜兒		
七里灘					
第一折	正末			（劉秀）	
第二折	正末			（劉秀）	
第三折	正末		駕	使命	
第四折	正末		駕		
周公攝政					
楔子	正末		駕	微子、武庚、管叔、蔡叔、霍叔	一行
第一折	正末	外	駕	太后、□叔	一行
第二折	正末		（小）駕	太后	眾
第三折	正末	淨	駕	太后、管叔、召公奭、太公	○
第四折	正末	淨	駕	太后、武庚、管叔、唐叔	眾（一行）
博望燒屯					
第一折	正末	外（劉備）		道童、關羽、張飛、趙雲、劉封、傖兒	
第二折	正末	外		曹操、夏侯惇、劉備、張飛、趙雲、劉封、糜竺、糜芳、關羽	
第三折	正末			劉備、張飛、趙雲、劉	

				封、糜竺、糜芳、關羽	
第四折	正末	外（管通）	駕	曹操、劉備、張飛、趙雲、劉封、糜竺、糜芳、關羽、傖兒	
替殺妻					
楔子	末	外		老母	
第一折	末	旦		母親	
第二折	末	外、旦			
第三折	末	外（鄭州官）、外（包待制）、外（員外）		母	
第四折	末	外		母	
王粲登樓					
楔子	正末		卜兒	蔡邕	
第一折	正末	外（蔡邕）	駕	子建、小二	
第二折	正末	二淨、外		荆王	
第三折	正末	外、外			
第四折	正末	外（蔡邕）、旦兒	駕、卜兒	子建、太保	

以上共十三本；若加上《王粲登樓》、以及曲本《疎者下船》（全劇無標示，但由曲文判斷乃正末楚昭王一人主唱）則為十五本，約佔二分之一的比例。可知由「同一劇中人」唱四套曲，為元刊雜劇的主要體式。上表可觀察到幾點現象：

1. 主要人物為「五人」¹⁰²

若排除《范張雞黍》（近「曲本」）和《疎者下船》（「曲本」）兩本舞台指示不詳者，則十三本當中有七本，於劇本發生重要關節、進展之處（折），¹⁰³計算出場的「正腳」、「外腳1」加上「準腳色」，則相關的「主要」、「核心」人物，概為「五人」之數。試看：《拜月亭》第二折為夫妻離散、末折為「錯認巧合」結合「真相大白」，出場有正旦、正末、小旦、外末、孤五位。《調風月》第三折為被設計前往提親、末折為燕燕鬧婚宴；出場有正旦、正末、外旦、老孤、外孤五位。《遇上皇》首折為趙元被陷，末折為趙元在上皇支持下終懲惡妻與奸夫縣官；出場有正末、外、淨、旦、孤（駕）五位。《老生兒》第三折為墳前辨親疎，末折為「喜出望外」的分家，出場有正末、小末、外、旦、卜兒。《紫雲庭》首

¹⁰² 馮沅君〈古劇四考跋〉「五、路岐考」曾作統計：「宋元時一個劇團究竟包括多少團員？…宋雜劇的主要腳色不過四五人，元劇較複雜，但似乎仍以三人，四人，或五人者為多。…《元曲選》載劇百種…在這四百七十場中，每場二人的是三七場，每場三人的是〇九場，每場四人的是一三六場，每場五人的是七七場，四者合計得三百五十九場，約當全數的四分之三。…（頁53—54）」其樣本依據與統計目的皆與本文相異。

¹⁰³ 上一節推論元代雜劇「一本四折」之說並不普遍，但為求行文方便，以下仍從俗以「折」指稱「四折」。

折交代正旦與卜兒的衝突、旦與末的情深，第二折爲末旦被拆散；出場有正旦、正末、外旦、孤末、卜兒五位。《貶夜郎》第二折爲李白醉而應召、馬驚楊妃，但仍受賞賜，並發現安楊情感有異；出場有正末、外末、外、駕旦、駕五位。《王粲登樓》末折爲王粲受封面君，發現蔡邕苦心，真相大白併闔家團圓，出場有正末、外、旦兒、駕、卜兒五位。

劇中關節處的「主要人物」介於四、五位之間者有三本：《周公攝政》、《岳孔目》、《張千替殺妻》。《周公攝政》乍看之下人物眾多，但仔細分析劇情進展的「主要人物」實爲第三、四折的正末、淨、駕、太后四位，其餘皆屬「人名」之流，而情節線並不複雜。《岳孔目》末折的兩個家庭搶人大戰與悟道，出場的「官」若按腳色慣例算作「孤」，則「主要人物」勉強可計爲正末、二外末、旦、官五位。《替殺妻》第三折爲審案與張千決定自首的關鍵，若將「母」按腳色慣例算作「卜兒」，則亦可勉強計爲末、三外、母五位。後兩本主要人物可謂介於四—五人之間。而從這三本也可體會出，表中最模糊而難以界定的實屬「夫人」、「太后」、「母」（《遇上皇》的「孀老」亦屬此型）四種「人物／身份」；歸類爲「準腳色」似太過，視之爲純粹的「雜流」之屬卻又不足顯其份量。可見元代雜劇的「準腳色」與「人物（身份）」之間，存在著混同、變動、流動的空間，尤其是扮飾母性長者的「卜兒」一色，雖已具備「類型人物」的特徵，尚未完全以固定稱呼「型塑」之。

「主要人物」小於四—五人者有兩本，大於五人者有一本，後文將及。由比例看來，這類「同一劇中人」主唱的雜劇演出時，基本上以「五位角色」作爲重要情節推進的規劃組合，五角分屬於「正腳」、「外腳」、「準腳色」三種類別。

由出土文物和歷史文獻可知，宋金雜劇便爲「四到五人」的腳色結構。¹⁰⁴但宋金雜劇的五腳內涵與元雜劇有別，且基於其「滑稽」本質，演出的核心人物概爲副末與副淨。但元雜劇的「五人」則意義不同。根據廖奔《宋元戲曲文物與民俗》第四章「元代」的敘述，屬於元雜劇的文物主要有：

（1）「新絳吳嶺庄墓雜劇磚雕」（頁 210—212）。此磚雕共有七塊，中間五

¹⁰⁴ 見廖奔《宋元戲曲文物與民俗》頁 97：「北宋墓葬出土的雜劇文物造型，演員皆為四人或五人，已奠定了後世雜劇文物場面的基本格式…以後金、元時期雜劇文物基本上都是如此安排…」，以及其書第三章「金代」介紹的，「馬村 M2」（四人）、「馬村 M4」（四人）、「馬村 M5」（四人）、「馬村 M6」（五人）「侯馬市金代董墓」（五人）、「焦作西馮封墓雜劇俑」（五人）等雜劇磚雕或戲俑（頁 177—205）。而這些金代的雜劇文物所顯現的雜劇人物，均可對照《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條之語：「雜劇中，末泥為長，每四人或五人為一場…末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢，又或添一人裝孤…」（頁 96），看出所飾腳色。其中「副淨」、「副末」兩色必有之，而雜劇文物的整體形象也較爲偏向「滑稽性」。

塊為雜劇人物，而此五名演員的裝扮、姿態並未如宋金雜劇磚雕般，顯露出滑稽的特質，而是呈現較為嚴肅、演劇式的「樣態」。¹⁰⁵值得注意的是，居中之人戴展腳幞頭，顯然為官員，即扮「孤」者。

(2)「運城西里庄墓雜劇壁畫」(頁 212—215)。此壁畫主體包括東壁有六名伴奏者(五名樂人與一名傒兒)，以及西壁有六名雜劇演員。西壁六人中，最左者為一「丫髻小兒」，藏於第五人身後，可不算作主要人物。因此主要演員依舊為五人，似乎處於演劇時的樣態。居中者亦為「扮官，裹展腳幞頭，著圓領大袖袍服，雙手秉笏」，即一扮「孤」者。

(3)「洪洞明應王殿忠都秀作場壁畫」(頁 215—226)。此壁畫即有名的「忠都秀作場」壁畫，繪有演員及場面人員十人，另有一人掀起後幕窺視。但後排五人顯然為扮奏的「場面」，或「供過」的「身份名」或「群眾」，前排五人才是劇中主要腳色。這五名演員亦處於演劇之樣態。¹⁰⁶居中者亦為「裹展腳幞頭，著圓領大袖紅袍，雙手秉笏，扮作一貴官」之「孤」。

從這三樣重點文物看來，元代雜劇一般演出時的核心人物、主要的上場演員正是「五人」之數。而五人之中，排除了類似宋金雜劇「發喬打諢」的副淨、副末色，也點明元雜劇的重點是在表演具戲劇性的完整故事，而非作為滑稽調笑的小品短篇；因此如同前文所言，元刊本中的「五人」之數，其腳色內涵實為「正腳、外腳、準腳色」的組合，並無副淨、副末，「身份(名稱)」及「眾」之流亦非重點。因此除了洛地「一正眾外」的理論之外，於實際演出時，似乎還必須考慮：「準腳色」之屬亦為劇本腳色體製、演出人物分配的重要環節。事實上，從宋金雜劇的「五花爨弄」，進展到元雜劇的主要演員組合：「五人(角)」分屬「三種腳色類別」(簡稱「五人三腳」)，雖然人數均為「五」，但實質內涵差異甚大；表現了中國戲劇由宋金雜劇的「滑稽性」進展至元雜劇的「故事性」。而既然「準腳色」也在核心之內、居於重要地位，則關於元劇腳色分為「三綱」、或「一正眾外」的分析，似乎還有補充的空間，尤其是元雜劇磚雕或壁畫中的五人，居中權衡者都屬「孤」一腳。後文將論及。

¹⁰⁵ 筆者之據為書中圖片與廖奔的描繪，圖片雖看不清楚，僅止於輪廓，但仍可判斷其中人物形象缺少「滑稽」、「發喬」的味道，因此廖奔文中所敘五人中的第四人：「…左第四人著藍袍，扎紅色帛帶，乘皂靴，甩左袖，右手執棒至肩，當為副末。…(頁 211)」就顯得有些薄弱，因為「副末」為宋金雜劇中的腳色，為專司「發喬」的滑稽型人物。元雜劇則未見「副末」一腳。

¹⁰⁶ 廖奔所敘文中第二人：「左二人戴皂羅帽，著虎紋黃袍，有鳳鳥花卉寬緣及肩補子，乘布履。此人畫濃眉、粘黑髯、勾白眼圈、裸胸，明顯為一發喬角色。(頁 218)」然就此腳色認真比劃的表情看來，他的裝扮雖特別，卻不像是在「發喬取笑」、或為一滑稽人物之流。此點後文將論述。

在七本「五人三腳」、三本介於「四—五人」之外，有兩本「主要人物」「小於四人」者，《陳搏高臥》和《七里灘》，這兩本的共通性為皆屬「隱居樂道」題材，曲詞具高度「文人化」傾向，且劇情亦較「簡單」。由此推測，當主要出場人物低於「四、五人」時，也代表其「戲劇性」、「故事性」的減弱，以及「文人化」風味的濃厚。

出場主要人物「大於五人」的有一本，《博望燒屯》。此劇有一特殊現象：除了二、三人以「腳色名」出現外，其餘眾多角色皆以「人名」現身；而這些「人名」幾乎也是每一場皆佔重要地位之人，與劇情進展主線關係密切。也許當一劇所含的重要角色過多時，「（外腳）供過者」便毋須一一指派腳色，改以最「經濟」的方式，直接以「人名」亮相即可。這種在腳色分配上極為特殊的劇本，正因其角色眾多、場面浩大，恐非一單純劇團所能負荷，可能由特殊的劇班（如教坊）所編排，於特殊場合演出（內廷），合眾藝人之力共演的、具有特殊性質的本子（如賀歲片之屬）。現存《脈望館鈔校本古今雜劇》收有一鈔本《諸葛亮博望燒屯》，卷末趙琦美（清常道人）之跋，明示其為「內本」，頗可視作此劇自元至明皆為宮中承應之戲的旁證。總之，由同一名劇中人主唱的元雜劇，還是以「五人三腳」為其基本腳色組合。

2. 三綱之外的「準腳色」

上表顯示一個奇特的現象：「淨」雖被認為是元雜劇腳色「三綱」之一，但其上場「頻率」與「地位」都遠不如「準腳色」的孤、駕、與卜兒。這十五本中僅《遇上皇》、《周公攝政》、《王粲登樓》三本出現「淨」，以腳色份量來說甚至不及同場的孤或駕。於這三本中，淨腳雖帶有「負面人物」的意味，但更為「反派」之人如安祿山，卻非由「淨」、反由「外末」所飾。¹⁰⁷這代表元代雜劇對於人物形象的「善惡」，並未直接以「腳色」作出評判或類型化的象徵。這直接影響元刊雜劇的故事，甚少以強調「善惡分明」、「正反二分」的情節元素構成；諸如《拜月亭》、《調風月》、《紫雲庭》、《老生兒》等故事，毋寧更著重描繪階級、

¹⁰⁷ 如蔡欣欣《雜技與戲曲發展之研究》（台北：文史哲出版社，1998）書中第三章所論的「淨」，應是包括明代元雜劇選本的分析，恐不完全適用於元代雜劇的現象：「淨腳在元雜劇中衍化為『一正眾外』的外腳地位，所扮飾的人物空間極為寬廣：或為滑稽無賴之徒，或為奸詐權豪勢要，或為兇殘綠林強人，或為昏庸貪官污吏，或為卑微市井小民等，可以說上至君王臣僚、下到百姓走卒，皆在涵括的範圍中。為了場面腳色分配的需要，產生了副淨、大淨、二淨、外淨、董淨、薛淨等腳色分稱來代指；並在人物個性的捏塑上，呈現出滑稽奸邪的多元面向；且由於不必擔任主唱的職司，散說、道念、筋斗、科汎遂成為其表演的技藝重點（頁252）」。

環境、歷史因素的偶然，或一念之間的選擇，所造成「人生際遇」的無常。

另一個奇特的現象是，有十一本出現「駕」或「孤」；通常一本戲只出現「駕」或「孤」二者之一，惟《遇上皇》二者皆有，但「孤」與「駕」未在同場出現（一、三折為孤，二、四折為駕），據此推測劇團中扮飾「駕」與「孤」者應為同一人。表中有五本戲出現「卜兒」，而另有三本則標明「夫人」、「太后」或「母親」，與「卜兒」同樣性質的人物（身份）稱呼。因此，根據出場頻率，「準腳色」類別實於雜劇中佔有重要地位。如前所述，「反派」力量不是元代雜劇衝突的主要來源，反而諸如「官員」（孤）、「皇上」（駕）二類具有至高權力的「斷裁者」，或「夫人」、「太后」、「母親」、「卜兒」等「母性長輩」的介入，常成為一劇重要的「阻礙」或「幫助」力量，具有影響情節的關鍵影響力。舉例來說，《拜月亭》的王父、《紫雲庭》的靈春父與老鴿均為大家長，其個人喜好便成為主角戀情的「阻礙者」，但最終迫於情勢和解，主角才得團圓。再如《調風月》的「孤」與「夫人」妥協，答應燕燕為小夫人；《遇上皇》的「駕」讓趙元作南京府尹，方助主角改變命運。再如《周公攝政》的「太后」與「駕」在劇中力挺周公，《博望燒屯》最後為「駕」的封賞安頓，《王粲登樓》最後為「駕」的調解與行封等，均以行動支持主角。若「駕」的力量未能服膺主角，但首肯放行，則主角才得隱居樂道去也，如《陳搏高臥》和《七里灘》。而當「駕」也受到蒙蔽，無法判斷是非、支持忠義之士，則主角就死路一條了，如《貶夜郎》的李白。不論何種情況，「卜兒」之類，尤其是「駕」與「孤」，實為決定「劇情發展」與「主角命運」的關鍵性力量。而這正與現實生活中，我們的悲歡離合不見得受「大奸大惡」者影響，卻反而經常受到擁有最高權力的「仲裁者」所左右，甚為相似。元代雜劇最動人之處，正是道出這種人生難以掌握的偶然與無奈。

談到「駕」，就不能忽略「駕頭雜劇」一詞。¹⁰⁸《青樓集》中記載幾位女藝人擅演「駕頭雜劇」，如「順時秀」條：

…姿態閑雅。雜劇為（於）閨怨最高（最為得體），駕頭、諸旦本亦得體（駕頭亦高）。…（頁 20）

「南春宴」條：

¹⁰⁸ 馮沅君〈古劇四考〉（《古劇說彙》）注 37（頁 40）、孫楷第〈元曲新考·駕頭雜劇〉（頁 332—338）已考證「駕頭」一詞指「皇帝」。關於「駕頭雜劇」的專文論述，可參考陳毓沅〈明代的駕頭雜劇禁令與舞台上的帝王形象〉Tian Yuan Tan, “Prohibition of *Jiatou Zaju* in the Ming Dynasty and the Portrayal of the Emperor on Stage”, *Ming Studies*, vol.49(2005).其文從元刊雜劇中出現「駕」一腳的 14 本戲中，比對其在明代抄、刊本中的演變，檢視明初對於演出皇帝等人物的禁令，是否影響明代演出元雜劇中的皇帝形象。

姿容偉麗。長於駕頭雜劇，亦京師之表表者。(頁 22)

「天然秀」條：

…閨怨雜劇，為當時第一手。花旦、駕頭，亦臻其妙。…(頁 23)

此處的「閨怨」、「駕頭」、「花旦」為劇中人物的形象語，恐怕不是指雜劇的「題材」，¹⁰⁹這一點後文還會再論。而擅演「駕頭」雜劇者，應不侷限於「以帝王為主唱者」的劇本，還包括「各劇中的駕與孤」，因「駕／孤」即使不任主唱，亦為劇中關鍵人物之一，戲份不輕，後文亦有詳論。此意見還可從出土文物得到佐證：即「洪洞明應王殿忠都秀作場」壁畫。對於壁畫中誰是忠都秀，向來有兩種意見。大部分主張居中飾「孤」者為忠都秀，因其具有明顯的女性特徵，且立於舞台中央的重要位置，視為劇班號召之名角，堪為允當。¹¹⁰但也有反對此說者，因這名「孤」於畫面上不像為主唱者，若基於「一人主唱」原則，主唱者忠都秀可能扮飾畫面中其他人物，如前排最左一位、也是畫中前排的另一位女子，其姿態甚似「入戲」的正腳，主唱此「旦本」。¹¹¹或主張此壁畫表現的不是正式演出場面，而是「打散」場景，方可解釋畫中前排左起第二位「副淨」色「發科」之樣態。¹¹²

本文認為，忠都秀便是居中那位扮孤的女子，因戲班既以她為號召，平日演出她即使不需場場上台，但置入「壁畫」、留取丹青之像時，卻應當置於畫中核心地位。忠都秀正如同《青樓集》描述的幾位藝人般，能作「駕頭」雜劇，亦即

¹⁰⁹ 如游宗蓉《元明雜劇之比較研究》(台北：學海出版社，1999)第二章「元明雜劇題材類型的比較」頁 67，便認為這些描述語為「題材的分類」。

¹¹⁰ 可參考劉念茲〈元雜劇演出形式的幾點初步看法——明應王殿元代戲劇壁畫調查札記〉(《戲曲研究》(季刊)1957年第2期)。周貽白〈元代壁畫中的元劇演出形式〉(《文物》1959年第1期)。柴澤俊、朱希元〈廣勝寺水神廟壁畫初探〉(《文物》1981年第5期)。周國雄〈山西洪洞明應王殿戲曲壁畫新探〉(《華南師範大學學報》1985年第3期)。

¹¹¹ 參見景安寧《廣勝寺水神廟》Anning Jing, *The Water God's Temple of the Guangsheng Monastery* (Leiden: Brill, 2002)第三章「Drama」部分。根據作者實際的田野考察，分析這幅壁畫所處的環境脈絡、具體細節，加上美術史方面的研究，推測此畫為：1.表現一戲的「開頭」或「結尾」之時，故演員齊聚舞台(頁 149—150)。2. 此畫所繪之劇的主題，可能為包括呂洞賓與白牡丹、呂洞賓飛劍斬黃龍的故事。他並未否認前排左起第二人可能為正末(頁 151)、其或扮黃龍和尚，左起第一人視為忠都秀扮飾的白牡丹，右起第一人為呂洞賓，右起第二人為鍾離權。其推測固言之有理，但許多「畫面」上的關鍵性的問題仍懸而未解，如既以忠都秀為主腳，為何是黃龍主唱？「孤」為何人？右起第一、二人看似無道長風範，以為呂洞賓、鍾離權頗為牽強等。但仍可為一家之說(頁 145—160、178—179)。又，馮沅君〈金院本補說〉(《古劇說彙》)頁 313—315，有關於「呂洞賓戲白牡丹」雜劇的資料收集與推測。

¹¹² 周國雄〈山西洪洞明應王殿戲曲壁畫新探〉一文，認為只有在「打散」場面時，才會出現：1. 演員排排站的場面。2. 非由正末、而由「副淨」張嘴唱做表演(頁 106)。

可於各劇中扮「駕」或扮「孤」。這兩種「準腳色」的仲裁性地位，恰與其在戲班的重要性相仿。不過，若「孤」為忠都秀，則此畫欲表現的戲有兩種可能：一是以「孤」為主角之劇，而歷來猜測此戲的說法紛紜，有假設忠都秀為「蘇秦」、「范雎」或「被度化者」，皆有不類之處¹¹³；尤其難以解決的，是畫面顯示主唱者為另一人（即「孤」左邊之人）。第二種可能是「主唱者」為他人，「孤」扮演與之問答、下斷者。這兩種可能都牽涉到元雜劇是否為「一人主唱」的問題，將留待後文詳析。總之，不論何種情況，都再次證實「孤」或「駕」在戲中地位的關鍵性；而扮飾的演員也許經常為班社中的名角兒，故擅演「駕頭雜劇」的女藝人，應即善於扮飾各劇中的駕或孤。發掘出的元代戲劇文物，其居中者幾全為「孤」，可謂按照實際劇場演出情形刻畫的。

（二）全劇四套曲由「同一劇中人」主唱，但主唱者有「轉換、改變身份」的情形

表 2-2-2：

任風子	正腳	外腳 1	準腳色	人物（身份）	眾
第一折	正末扮屠家	旦、外		馬（丹陽）	眾屠戶
第二折	末扮刺客	外、旦		馬（丹陽）、神	眾（先生）
第三折	正末挑擔扮先生	旦、外		馬、俵兒	
第四折	末			馬、小那	
汗衫記					
第一折	正末扮員外	外末、外旦、淨、外淨	卜兒	解子	
第二折	正末	外末、淨、外旦、外	卜兒		
第三折	正末扮都子	外末、小末（扮孤）、外旦、淨、外淨、外	卜兒	俵兒	
第四折	正末	外旦、外、淨、外淨、長老（外末）	孤、卜兒		
霍光鬼諫					
第一折	正末重扮霍光	外（楊敞）、二淨	駕	昌邑王	一行
第二折	正末	小旦、外、二淨	駕、卜兒		

¹¹³ 如劉念茲〈元雜劇演出形式的幾點初步看法〉文提到：「至於這幅畫上所繪的戲是什麼戲什麼內容，有人認為是演的元雜劇《凍蘇秦》的第四折（元曲選有此劇本）。認為正中紅袍秉笏者是蘇秦，前排左起第二人是陳用，前排左起第四人是張儀。理由是過去通常戲班演出吉慶戲，總是演蘇秦榮歸故里，再者用小生穿紅袍戴展翅頭的人，在戲中只有蘇秦一人可以這樣打扮。有人認為是演的神仙道化之類的戲。可能是一出八仙度化人得道的故事，正中穿紅袍者是被度化的人，前排左起第二人是漢鍾離，第四人是呂洞賓，後排吹笛的是韓湘子，拍板的是藍采和。現在還很難肯定這是什麼戲。（頁 79）」周貽白〈元代壁畫中的元劇演出形式〉文不同意這兩種說法，提出此戲可能為無名氏《須賈大夫諍范叔》，但他在詳細分析之後仍持重地表示「這個看法如果不對，也許所畫的是元代雜劇中今已不存的一本，那便只好暫時存疑了（頁 31）」。

第三折	正末	小旦、外、二淨	駕		一行
第四折	正末扮魂子	外、二淨	駕		○
竹葉舟					
第一折	正末	外末		行者	
第二折	正末	外末、淨孤三人			
第三折	正末扮漁夫	外末、旦兒		李老、保兒、行者	
第四折	正末	外末		八仙	

此類有四本。若以前文歸納的規則檢驗之，則四本戲中《任風子》和《竹葉舟》¹¹⁴的主要人物約為三人、外腳人數亦少，其「文人化」傾向的確較顯著。《汗衫記》的主要人物為五人以上、外腳亦多，而此戲的「情節離合」、「故事性」著實複雜得多。《霍光鬼諫》於第一折、第四折的劇情關節，主要人物均為五人；除了正末之外，「駕」亦為關鍵角色。

當中兩本在題材上為「度脫劇」：《任風子》的正末「任屠」在身份上的轉換，表現他由凡人、受激、到願意受度的過程。《竹葉舟》的正末「呂洞賓」轉換身份，乃為達到勸誡警嚇之效。另兩本，《汗衫記》的正末「張文秀」在身份上的轉換，表現他遭逢人生際遇的大起大落。《霍光鬼諫》的正末「霍光」，則是死後轉換成鬼魂身份，仍一本忠心、阻止叛變。這四本戲雖以同一「聲口」、同一「敘事者」的觀點進展劇情，卻因有「身份」轉換的變化，可謂介於「以同一劇中人主唱」與「正末改扮人物主唱」之間的型態。

題材類型

試以《太和正音譜》的「雜劇十二科」(頁24)為參考依據¹¹⁵，分析包括(一)、(二)兩類以「同一劇中人主唱」的這十九本題材類型如下：(若一戲同時適用兩種題材則皆列於下，以斜體示之)

神仙道化：岳孔目、任風子、竹葉舟

隱居樂道(又曰「林泉丘壑」)：陳搏高臥、七里灘

披袍秉笏(即「君臣」雜劇)：遇上皇、*跡者下船*

忠臣烈士：周公攝政、霍光鬼諫

孝義廉節：范張雞黍、張千替殺妻

¹¹⁴ 《竹葉舟》第二折的「三位淨孤」實為眾仙之流，且此折亦非重要關節處。

¹¹⁵ 游宗蓉《元明雜劇之比較研究》第二章「元明雜劇題材類型的比較」第一節「題材類型舊說商榷」，認為《太和正音譜》的「雜劇十二科」，因分類基準不一而易於混淆(頁67-68)。但距元不遠的明初人所論的元雜劇分類，其實頗能代表時人的意見，其「歷史時代性」仍無可取代，故此處仍以《太和正音譜》為一觀察標準。

叱奸罵讒：霍光鬼諫、貶夜郎

逐臣孤子：貶夜郎

鏃刀趕棒（即「脫膊」雜劇）：博望燒屯

風花雪月：調風月

悲歡離合：拜月亭、遇上皇、老生兒、汗衫記、踈者下船、王粲登樓

煙花粉黛（即「花旦」雜劇）：紫雲庭

神頭鬼面（即「神佛」雜劇）：岳孔目

雜劇「十二科」中，所有的題材類型都包納其中，足見「以同一劇中人」主唱的形式，基本上可以編寫任何題材、任何故事的雜劇，尤其以探討人生「悲歡離合」者為大宗；其他如神仙道化、隱居樂道、披袍秉笏、忠臣烈士、孝義廉節等題材也各有千秋。換言之，「同一角色主唱」型態的雜劇，頗適合表現生命無常、君臣遇合或遭間、朋友之義、親情近踈、愛情離合、文人志向與抒懷等，屬於「人與人相處」、關係「個人命運與修為」的題材。即使從「小我」擴展到家國之事的「大我」，以同一劇中人主唱也頗能表現「文臣之忠」（如李白、霍光、諸葛亮）、「聖人之難」（如周公）等，以「文臣（智囊）」、「宰輔」的角度書寫政治歷史者。而表面上看似為君臣之事的《踈者下船》、《遇上皇》，所關注的實際上非關政事，實展現個人生命、際遇的無常。總之，以同一劇中人主唱的雜劇，所能表達的「終極」關懷，是各種類型、各式人物的人生故事，是此一劇中人的窮達、離合或出脫之道；以此「單一視角」敘述歷史現實與生命情感。這與下文將要分析的「改扮人物」類型，有著極大的不同。

（三）全劇的主唱者出現「改扮」情形

表 2-2-3：

單刀會	正腳	外腳 1	準腳色	人物（身份）	眾
第一折	正末扮喬國老	外末	駕		○
第二折	正末重扮正 （司馬德操）			道童	
第三折	正末扮尊子燕居扮 將，主拂子	淨		關舍人	○
第四折	正末扮尊子席間	淨		舍人、卒子	一行
西蜀夢	（此為曲本）				
第一折	正末扮劉備使者				
第二折	正末扮諸葛亮				
第三、四折	正末扮張飛				
看錢奴					
第一折	正末披秉扮增福神	淨扮賈弘義		聖帝（尊子）	一行

第二折	正末藍扮 (周榮祖)	旦兒、外末(外)扮 陳德甫、淨、外旦		俵兒	
第三折	正末又扮莊老	淨、外旦、小末、外 淨	(卜兒)	來興、神鬼卒 子	一行
第四折	正末	外末、小末	卜兒		
三奪槊					
第一折	末扮劉文靖	正先扮建成、元吉	駕	高祖、(尉遲)	
第二折	末扮上了 (秦叔寶)	(建成、元吉)			
第三折	末扮敬德上				
第四折	末扮上了	(建成、元吉)			○
氣英布					
第一折	正末扮英布	外、外(末)(隋何)		卒子、小校、 天臣(使命)	○
第二折	正末扮英布	外末	駕		○
第三折	正末扮英布	外(隋何)	駕	子房	
第四折	正末拿砌末扮探子		駕	霸王、(英布)	○
趙氏孤兒					
	此爲曲本				
楔子	正末扮趙朔 ¹¹⁶				
第一折	扮韓厥				
第二、三折	扮公孫杵臼				
第四折	扮趙氏孤兒				
薛仁貴					
楔子	正末(薛父)	淨、外末、老旦	駕		
第一折	正末扮杜如晦	外末、淨(外淨)	駕		○
第二折	正末扮李老	外末、老旦、老孤、 外淨	駕		
第三折	正末扮拔禾	外末、旦	駕		一行
第四折	正末重扮李老	外末、老旦、(旦)			眾(外)
魔合羅					
楔子	正末(李德昌)	旦、二外			
第一折	末	外(高山)			
第二折	末	外(李文鐸)、外(高 山)			
第三折	正末(張鼎)	旦、外(李文鐸)	孤	王大	一行
第四折	正末	旦、外(高山)、外 (文鐸)		老大夫(李伯 英)	
介子推					
第一折	正末扮介子推披秉	淨、旦	駕	太子、正后	一行
第二折	末扮閻官托砌末	淨、旦、外(使臣)	駕	申生(太子)、 重耳、神獒	一行
第三折	末素扮(介子推)	外(介林)、淨、旦	卜兒	重耳(太子)、	一行

¹¹⁶ 元刊本並未明示楔子主唱者的腳色，此據上一節「楔子」所分析的「楔子應爲正腳主唱」推想之。

				楚使	
楔子	末	淨、旦	駕、卜兒	叔向	
第四折	末扮樵夫		駕		○
東窗事犯					
楔子	正末扮（岳飛）			二將	
第一折	正末帶枷		（駕）		
第二折	正末扮呆行者拿火筒			太師	
楔子	正末扮虞侯（何宗立）			太師、賣卦先生、牧童、地藏王、（牛頭馬面）	
第三折	正末扮魂子		駕	門神、二將	
第四折	正末扮何宗立		（駕）	（岳飛魂子、二將）、地藏王	隊子
追韓信					
第一折	末抱籃背劍冒雪	旦、外、淨（惡少年）	卜兒		
第二折	正末背劍墮竹馬兒		駕	霸王、蕭何、漁公	
第三折	正末	淨（樊噲）	駕	蕭何	
第四折	末扮呂馬通（扮韓信上）		駕	漁翁、霸王	一行

上表共有 11 本，約佔元刊雜劇三分之一強的比例，出現「劇中主角改扮」的情形。¹¹⁷其中主角於全劇改扮一次者有四本，改扮兩次者有七本。

1. 「改扮一次」者

先看「改扮一次」的四本。《看錢奴》正末第一折扮增福神，第二折以下扮周榮祖（第三折「莊老」實為同一人、轉換身份）。究其本質與前文第二類「同一劇中人主唱、轉換身份」者極為近似；增福神與周榮祖在服飾上雖有「披秉」與「藍扮」的差異，但人物形象卻有「玄機」在其中。「增福神」徹頭徹尾反對把財運降於賈弘義；「周榮祖」則被剝削二十年富貴（借於賈氏）、受磨難於賈弘義、最終又物歸原主。兩者若由同一人扮飾，前後對照不無幾分「寓諷」、「反嘲」的意味：第一折由「神旨」決定命運的安排，為後來周榮祖的「義人受難」找出理由，但反而突顯了「天道莫名」的荒謬與深刻，此「改扮」竟富有哲理意義。

¹¹⁷ 王國維《宋元戲曲考》第十一章頁 71a-b 首論及「改扮」。徐扶明《元代雜劇藝術》第九章「一人主唱」，解釋「改扮」：「元雜劇一人主唱的藝術形式，除了一個人物從頭唱到底之外（如《竇娥冤》中的竇娥），還有腳色不變，主唱人物可換」。他並列出「改扮」人物的三項原則等，見頁 169—172。

《魔合羅》前半部由正末飾苦主李德昌，後半部改扮為翻案緝凶的張鼎。固然情節上李德昌因被殺害而無法繼續演出，但改扮張鼎的敘事技巧，也隱含天理自在、法網恢恢、疏而不漏，一樁公案終由「被害人」親自平反的「玄機」、潛在意義。另外兩本《氣英布》與《追韓信》，正末都在第四折改扮為「探子」（《追韓信》的呂馬通一角，實為探子），故此處的「改扮」與「探子」之報有連帶關係。暫留待下文再談。

2. 「改扮二次」者

再看主角「改扮二次」者，有《單刀會》《西蜀夢》《三奪槩》《趙氏孤兒》《薛仁貴》《介子推》《東窗事犯》七本。這七本在題材上，雖看似各有所屬：

忠臣烈士：趙氏孤兒、單刀會、西蜀夢、介子推

孝義廉節：薛仁貴

叱奸罵讒：東窗事犯

鏖刀趕棒：三奪槩、（氣英布）、（追韓信）

但仔細推究本質，實皆屬「歷史演義」故事，¹¹⁸描寫英雄、將相、烈士者。若再加上前述改扮一次的《氣英布》與《追韓信》，則總的說來，出現「主角改扮」情形的 11 本中，除了 2 本之外，可謂全為「歷史演義劇」。可知「改扮」現象與「題材」關係之密切，基本上以「軍國大事」為主體，「兒女私情」則全無。

七本中，《單刀會》、《西蜀夢》、《三奪槩》、《趙氏孤兒》四本或為「曲本」、或為「的本」，均屬關目不詳、標示未盡者，故無法從刊本上確知完整的外腳人數或其餘人物。但此四本中的三本有一共同點：正末在第一、二折改扮兩種角色，但三、四折則扮同一人物。列於下：

《單刀會》 1. 喬國老 2. 司馬德操 3、4. 關公

《西蜀夢》 1. 劉備 2. 諸葛亮 3、4. 張飛

《三奪槩》 1. 劉文靖 2. 秦叔寶 3、4 尉遲敬德

另一本則是正末於楔子、首折、第四折改扮三種角色，第二、三折則扮同一人物：

¹¹⁸ 這裡希望在題材表象下探究的本質，乃參考游宗蓉《元明雜劇之比較研究》第二章第二節「題材類型的畫分」中，她於傳統對「歷史劇」分類的基礎上，更進一步勾勒：「…元明雜劇中所謂的『歷史劇』往往正缺乏寬闊的歷史視野，儘管依託於歷史的背景，英雄傳奇如…，這些個別的人物或事件才是其主要興趣所在。…『演義』一詞源於宋代說話中的『講史』，『講史』乃是『講說前代書史文傳、興廢爭戰之事』，以正史、野史、傳說為材料，結合說話人的想像創造，以虛實相融的方式講述史事。…講史側重朝代興亡、政治事件、軍事戰爭等內容，而演義小說自然也接續此一傳統，元明雜劇不乏此類作品，因此以「演義」概括元明雜劇中類同講史的題材，應是『恰如其分』的（頁 85—87）」。

《趙氏孤兒》楔子. 趙朔 1. 韓厥 2、3. 公孫杵臼 4. 程嬰

這四本似可視為主角改扮兩次的「典型」，亦即以「劇中重要角色連演兩折」為一戲的主幹，其餘折次再改扮他角。¹¹⁹以演員的體力、負荷估計，「同一正末改扮兩次」的極限約止於此。若以此四本戲討論「一人主唱、改扮人物」類型的雜劇與「說唱文學」之間的關係，也頗為適切。例如涂秀虹從「平話」觀點切入來看，認為元雜劇的三國戲與《三國志平話》關係密切，一人主唱改扮兩種以上人物，正是轉換敘事焦點、轉換視角。¹²⁰徐大軍則以「話本小說」作為比較對象，觀察元雜劇的改扮現象，實際上是模仿說書人的全知觀點，¹²¹他認為：

…考察『元刊雜劇三十種』，主唱人變換的劇作有十三種，幾近二分之一。（筆者按：此統計恐有誤）更換另一人物為主唱人，也並不是為了要抒發這個人物的情感和心靈，或要著力塑造這個人物，而是為了找一個合理的敘述角度。主唱人的換來換去，是為了要方便地敘述一個故事，而用一個固定主唱人不能完成這一任務。…（頁 191）

以上很能代表學界對於元雜劇為了兼顧「一人主唱」和「多重敘事視角」，因而發展出「主角改扮」編劇模式的看法。

然而，這套解釋方式似乎不易用在四本之外的其餘三本，因其改扮情況不但「複雜」得多，且具「穿插性」：

《薛仁貴》 楔子. 薛父 1. 杜如晦 2. 李老（薛父） 3. 拔禾 4. 李老

¹¹⁹ 如徐扶明《元代雜劇藝術》第九章，談到「一人主唱」的「改扮」時，歸納的第二項原則：「變換主唱人物，不論是換兩個或三個，必須有一個居於主要的地位，主唱兩折或三折的套曲，所以一般沒有四折換四個的（頁 170）」。

¹²⁰ 涂秀虹《元明小說戲曲關係研究》（上海：上海三聯書店，2004），第二章第二節「在講史基礎上創作的元代三國戲」：「…三國戲的背景是三國歷史，雖然每一段故事都有其主要人物，但關於三國歷史的敘述主要敘述的是事件，人物依托於故事而尚未能超越故事存在，同時故事牽涉面既廣，事件之間的聯繫錯綜複雜，要敘述這樣的故事假如守定一個主唱人物單一的視角是很難表現的。雜劇一人主唱的體制決定主唱者一般都是劇中主角，但劇作者往往根據劇情的需要或者主觀創作意圖的需要而變通。現存三國戲就是這樣，主角主唱的形式很難全面表現闊大的歷史情景與複雜的事件，因此，平話全知全能的敘事方式為雜劇提供了現成的經驗（頁 82）」。

¹²¹ 徐大軍，《話本與戲曲關係研究》（台北：新文豐出版公司，2004），第七章「金元雜劇與話本的關係形態」：「既然金元雜劇是在敘述一個故事，就面臨著為故事的敘述而選擇一個方便有力的主唱人的任務。主唱人處於雜劇敘述的中心，應為故事的主人公，但情況有時並非如此…在方便敘述的原則下，雜劇不選擇故事主要人物為主唱人，而是讓一些與事件有關聯的旁觀者或見證人作為主唱人分擔故事的敘述。實際上這還是說書人敘述思維的慣性使然，是一種說書人敘述的虛擬。而當固定主唱人難以充分敘述出全劇較為複雜的故事情節或特殊的動作、場面時，如情節變化多，時空有閃換，以一個人物的視角難以實現敘述的預期目的，於是便考慮變化主唱人進行敘述…（頁 190）」。

《介子推》 1. 介子推 2. 闍官 3. 介子推 楔子. 介子推 4. 樵夫
《東窗事犯》楔子. 岳飛 1. 岳飛 2. 呆行者 楔子. 虞侯（何宗立）
3. 岳飛魂子 4. 何宗立 （劇末可能有岳飛魂子上）

雖然劇中主角亦主唱「兩折」（或以上）的分量，但卻面對「頻繁」且「不連貫」的改扮情形；不論以說唱文學的方式解釋、或以「一人主唱」的敘事視角分析，都不甚合理且意義不明，並且在實際演出時恐有「捉襟見肘」處。請看：《薛仁貴》中正末的主要角色是「薛父」，但薛父分別在楔子、第二折、第四折出場，若由「同一人主唱」，則正腳得於全戲每一折下場都進行改扮作業，才能應付各折主唱人物不同的實際情況。《介子推》的正末在第一折扮介子推，第二折改扮闍官，第三折再扮回介子推，中間只連一個楔子，完畢後馬上改扮為樵夫，全劇一共得下場改扮三次。《東窗事犯》的正末於楔子與首折扮岳飛，二折改扮呆行者，中間楔子再度改扮為何宗立，接下來馬上扮回岳飛鬼魂，第四折再改扮為何宗立，結尾還需改扮回岳飛魂子。六場戲改扮五次，實在大費周章。以上三本戲，無論從情節進展、敘事視角、勞逸分配等情形考量，都很難理解為何要作此「勞民傷財」、對劇團和演員「不經濟」的安排。若單為擴大敘述層次與觀點，至少可將同樣人物集中在前後場次安排，如同《單刀會》等四劇一般。因此，我們面臨「一人主唱」條款的難以解釋。

二、「一人主唱」規則的再探

論者主張元雜劇即使改扮多次也由「一人」為之的主要依據，在於劇本中出現「重扮」、「又扮」字眼。¹²²我們暫且不論《元曲選》，先看元刊雜劇中出現的例子有三：

《單刀會》第二折 正末「重扮」正
《看錢奴》第三折 正末「又扮」莊老
《薛仁貴》第四折 正末「重扮」李老

據上，《單刀會》這話語意不清，因第一折正末扮為「喬國老」，第二折改扮「司馬德操」；若此話釋為「正末重扮司馬德操」就不通了，因實際並無「重扮同一人物」之事。能否從另一角度設想，解為「正末重扮正（末）」之意？亦即，劇

¹²² 如洛地〈「一正眾外」「一角眾腳」〉文：「…元劇本子上寫得很明白。如元刊本《單刀會》第一折『正末扮喬國老上』，第二折『正末重扮先生（司馬徽）上』（筆者按：原本並非如此）；如元刊本《薛仁貴》楔子中正末扮李老，以下次第『扮杜如晦』、『扮李老』、『扮拔禾』，到末折『正末重扮李老上』；又如上已引《張羽煮海》首折『正旦扮龍女』，到二折『正旦改扮仙姑』；諸刊本中，『改扮』、『重扮』比比皆是。若非同一名演員，何有『重扮』、『改扮』之事呢？…（頁84）」。

團第一主腳的正末於首折扮演他角（也許是「駕」），第二折再重新回來扮演「正腳」？

《看錢奴》則爲一人改扮二角之劇，前文已作過分析，「又扮」之語可解，惟正末於二、三折間只是轉換「身份」，並無「改扮」人物之事。此例算不得數。

《薛仁貴》末折的「重扮孛老」一語，只能代表正末自第二折（扮孛老）、第三折（扮拔禾）到第四折的改扮，應爲「同一人」；但仍無法證實第一折的杜如晦亦然。

事實上，我們需要考慮「重扮」二字除了「重新扮飾」之外，是否還有別的意思？最好的範例是《霍光鬼諫》，此劇第一折開頭就出現「正末重扮霍光」之語。正末第一次上場，何來「重新扮飾」某角之舉？故此處「重扮」二字，應代表某種裝扮、身份、姿態之意，如「重臣」、高官重祿、德高望重、老成持重的表現方式，才足以說明。¹²³

論者主張元雜劇「一人主唱」可以兼顧改扮之因，還根據臧懋循改定《還魂記》的眉批，¹²⁴以及顧起元《客座贅語》的記載。¹²⁵但兩位萬曆時期曲家之述，只能觀察到：全劇主唱的正腳「旦、末」，無論其改扮與否，似乎都需要「喘息片刻」的機會；但這種暫停正戲、以娛樂「墊檔」的方式，大概適用於所有雜劇演出，無法證明專爲「一人主唱、改扮角色」類型所用，更何況，明代「譙樂」的演出場合與元代「商業劇場」相異甚遠，若要以此證明雜劇「改扮」必爲「一人主唱」，頗爲勉強。

更何況，「即便角色改扮多次，亦爲一人主唱」之說，還必須肯定元代劇團基本上只有一個正旦或一個正末，亦即只有一位演員可以開口主唱才行。但關於

¹²³ 此觀點受 Idema 伊維德，"Why You Never Have Read a Yuan Drama" 之文影響，參見宋耕譯〈我們讀到的是「元」雜劇嗎〉頁 104：「…正旦或正末在一折中首次出場時出現的『旦扮』或『末扮』字樣，並不是像現代學者編訂元雜劇時所以爲的那樣，表示『正旦扮…』或『正末扮…』，因為『扮』的後面並沒有劇中人物的名字。這些字眼應該表示『扮成旦』或『扮成末』，也就是穿旦或末的常規戲服，而不是穿其他的戲服，如喪服、盔甲等。」

¹²⁴ 臧懋循改訂的《玉茗堂四種傳奇·還魂記》（轉引自廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》第二卷頁 62，引北圖善本部藏明刻本）第二十五出有眉批曰：「北戲四折，止旦末供唱，故臨川于生旦□曲□□接踵□□不知北劇每折間以釁弄、隊舞、吹打，故旦末當有餘力。若以□施南曲，將梁唐文皇□宋金□，不至死不止乎？」

¹²⁵ 顧起元《客座贅語》（北京：中華書局，1997 年版）卷九「戲劇」：「南都萬曆以前，公侯與縉紳及富家，凡有譙會，小集多用散樂，或三四人，或多人，唱大套北曲，樂器用箏、琵琶、三絃子、拍板。若大席，則用教坊打院本，乃北曲四大套者，中間錯以撮墊圈、舞觀音，或百丈旗，或跳隊子。…（頁 303）」。

這一點，鄭騫、徐扶明、曾永義先生都注意到論證的缺乏，而謹慎地論述。¹²⁶至於一個劇團究竟有多少可唱的角色？學者一般引用《宦門子弟錯立身》、《藍采和》兩部關於戲劇演員的作品，以及《紫雲亭》、《香囊怨》中對於「一人主唱」的描寫為依據。然而，《紫雲亭》裏的正旦韓楚蘭是唱諸宮調的，¹²⁷故藝班以她為主腳，再加上鴿母和假父便可成軍。但後來跟隨韓氏跑江湖的正末靈春馬也要學唱，¹²⁸可見即使是說唱班子，「多一個人唱」總是好。至於《漢鍾離度脫藍采和》，根據曲文只知藍采和為其家庭劇班的領銜主腳，但絕未說明僅他一人能唱；¹²⁹事實上，當他出家之後，「藍家劇團」依舊經營下去，只是觀眾減少，遲至第二代之手似乎又繁盛起來。¹³⁰朱有燉《劉盼春守志香囊怨》中的正旦劉盼春固然一人

¹²⁶ 鄭騫〈元雜劇的結構〉頁192—195有論「四折一人獨唱」情形，認為「…元劇四折並不是一氣演完，折與折之間還夾演旁的雜耍；這樣主角就有休息和改扮的時間…」，但他稍後又態度謹慎地提出「元代每一個戲班子裏是否只有一個正末一個正旦，現在還沒有定論。如果有兩個人以上，他們可以輪流替換，一人獨唱之說便須推翻。既無定論，只好仍從舊說」（頁195—196）。徐扶明《元代雜劇藝術》「一人主唱」一章，認為有改扮情形的戲，恐是由一名以上的演員主唱：「…既然在一本四折戲裡，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角色…」(頁)。曾永義〈元人雜劇的搬演〉亦謹慎地認為：「…但一種腳色獨唱是否即一人獨唱，則尚無定論。其關鍵所在，乃是一個劇團是否只有一位正末或正旦。從上文對於元代劇團的考察，似乎只有一位正末或正旦的可能性較大…但是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；除非刊本有誤，否則一個劇團非止一位正末，一本雜劇非止一人獨唱；但這只是孤例，又是無名氏之作，難以說明元雜劇的現象。…」(頁378—379)。

¹²⁷ 見《紫雲亭》首折【仙呂點絳脣】：「…我每日撒歡為生。俺娘向諸宮調裡尋爭竟。」、【混江龍】：「…我勾欄裡把戲得四五迴鐵騎。到家來卻有六七場刀兵。我唱的是三國志先饒十大曲。俺娘便五代史續添八陽經。…」。

¹²⁸ 見《紫雲亭》第三折【耍孩兒】：「…若還俺娘知咱這暗私奔，到毒似那倒寨計。若還恁爺見你這諸宮調，更狠如那唱挽歌。…」。

¹²⁹ 見《藍采和》(隋樹森編，《元曲選外編》，北京：中華書局，1996年)第一折正末之白：「小可人姓許名堅。樂名藍采和。渾家是喜千金。所生一子是小采和。媳兒藍山景。姑舅兄弟是王把色。兩姨兄弟是李簿頭。…」(頁971)。第二折藍采和被喚官身時有一段對話：「(祇候云)大人喚官身哩。(正末云)我今日好的日頭。著王把色去。(祇候云)不要他。要你去。(正末云)著李簿頭去。(祇候云)也不要他。(正末云)著王把色引着粧旦色去。(祇候云)都不要。只要藍采和去。(頁975)」既有「粧旦色」，她可能負責主唱劇團「旦本」的演出。

¹³⁰ 見《藍采和》第三折第二支【滾繡毬】插白：「(淨云)自從哥哥去了。勾欄裏就沒人看。(頁977)」，第四折開頭的白：「(旦兒同二淨上淨云)自從藍采和跟著師父出家去了。可早三十年光景。王把色我如今八十歲。李簿頭七十歲。嫂嫂九十歲。都老了。也做不的營生。他每年小的便做場。我們與他搗鼓去。…」(頁978—979)。

能唱許多雜劇，但她實為青樓中以「(清) 唱曲」為營生的妓女，而非活躍場上的劇團中人。¹³¹「永樂大典戲文三種」之一的《宦門子弟錯立身》，戲中的散樂王金榜一家人數極少，故當延壽馬追隨他們意欲加入時，班主王父開出的條件可謂所需技藝樣樣俱全，當然也包括要能「主唱」雜劇。¹³²總之，除了「說唱藝班」常僅有「一人」能唱，一般劇團可能有(或打算招募、培養)兩個(或以上)的主唱者。

因此，事實上我們手中並未握有「十足」的證據，能充分證明改扮多角的正末均為「一人主唱」。反而有一些「模稜兩可」的例證，令人感覺不排除或有「兩名正末」同在場上的情形，如：

1. 《氣英布》第四折開頭，為「正末上拿砌末扮探子上」，唱完一套曲後出現兩個舞台指示：「趕霸王出」、「駕封王了」。按常理，「趕霸王出」的主詞，與「駕封王了」的受詞，都應指「英布」。因為探子與英布是否同台不明，故有兩種可能性，一是一位正末扮探子報完後，原先的正末英布隨即上場，兩人同台與否皆可；一是正末探子報完下場，以最快的速度改扮成英布再趕上場。

2. 《追韓信》第四折開頭為「末扮呂馬通上云」，唱完一套曲後「下」，接下來出現兩個舞台指示：「扮韓信上」、「駕上云」。呂馬通下場後韓信才上台，與上述推測類似，或有兩個正末，一上一下；或為正末報探完畢後下場，以最快速度改扮韓信再趕上場。

3. 《東窗事犯》第四折開頭為「正末扮何宗立上」，唱完一套曲後，另接續兩曲【後庭花】帶【柳葉兒】，觀其口氣為岳飛魂子，可見在劇末岳飛魂子也上場，但與何宗立同台與否則未明。可能一名正末扮何宗立，原先的正末則扮岳飛(魂子)；或正末的確改扮何宗立，另找一外腳扮岳飛魂子(類似「替身」)唱二曲；或正末唱完後下，以最快的速度改扮岳飛魂子隨即上場。

¹³¹ 《劉盼春守志香囊怨》第一折劉盼春的假父自我介紹時，白曰：「自家姓劉，是這汴梁樂人院裏一個出名的末泥。年紀小時，子弟每見我唱得好，與了個樂名喚做鳴高。如今年老了我婆婆，當著這窮家緣過活。有個女孩兒年長一十八歲，名是臘兒，四般樂器皆能。酒席上老先生每見孩兒能彈快唱，與了孩兒一個名字，喚做盼春。…(頁 1184—1185)」，又，當正末與一幫人打算聽唱時，有一段白曰：「(末、淨、貼淨同上相見科，問姓名了，貼淨云)尊兄，今此女子不比其他之妓，十分能彈能唱，記得有五六個雜劇。(頁 1186)」。由這兩段對話強調正旦的「彈唱功夫」，以及其家僅三人的組織可知，正旦恐非「場上」演員。

¹³² 見《錯立身》錢注本第十二出：「(末白)你會甚雜劇？(生唱)【鬼三台】我做《硃砂擔浮漚記》，《關大王單刀會》。做《管寧割席》破體兒，《相府院》扮張飛。《三奪槊》扮尉遲敬德。做《陳驢兒風雪包待制》。吃推勘《柳成錯背妻》。要扮宰相做《伊尹扶湯》，學子弟做《螺獅末泥》。(頁 244)」。

4.《三奪槊》第一折爲「末扮劉文靖」，但恰在劉文靖上場之前，出現一個舞台指示：「（高祖）大怒將尉遲恭拿下」。若第三、四折的正末尉遲恭在此以「本尊」出現，他須在下場後以極快的速度改扮再上。又或此處的尉遲恭只是某「外腳」扮的替身？甚或此戲有兩名正末，一爲第一主腳，扮演尉遲恭者，另一位則在首折扮劉文靖？

以上四例若要讓正末唱完後，下場立即「改扮」回「原來主角」再上台，但戲或已將近尾聲、或剛起頭，似乎可以不用如此大費周章的。究竟他人可否幫正腳分擔唱做之繁工呢？答案是可以。有一個學界忽視已久的「確例」，證實劇團應有第二位演員可擔負部分主唱的任務，就是《焚兒救母》這本戲。

焚兒救母	正腳	外腳 1	準腳色	人物（身份）	眾
楔子	正末（張屠）	外末、旦、外旦			
第一折	末	外末（太醫）、正旦、 外（員外）		（母親）	
第二折	正末	旦、外末（員外） 外末（炳靈公）		母親、（俵兒）	
第三折	外末扮急腳上	外旦（小旦，扮王母）		張婆、俵兒	
第四折	正末	旦		母親、俵兒	

此戲楔子、第一、二、四折，正末扮張屠，但第三折卻由「外末」扮「急腳李能」出場，把原本要葬送在泰安東岳廟香爐內的張屠之子，平安送回汴梁家中。這條線索非常重要，因爲若按一般以爲的慣例，由正末「改扮急腳上」，則此戲將被視爲另一樁「正末改扮一次」的例證；但實際上它卻是由「外末改扮」第三折主唱者，正末則於他折扮演主角張屠。正因此戲爲「觀眾本」，而非給藝人看的「關目本」或「的本」，也許才得以「保留」一絲真相的線索，使我們得窺元代雜劇恐非本本都由「同一演員主唱（一人主唱）」。

此戲第三折由「外末」代打，正好提供班中主腳（「正末」）下場休息片刻的機會。更重要的是這一折的性質：由急腳李能富說明、報告性質的曲文觀察，第三折可以說是「探子場次」的變形。

三、「探子」與「報探」的變形

讓我們回到前文論「正末改扮兩次」的三本戲，來追索元刊雜劇中「探子場次」的「變形」。《薛仁貴》戲裡的三個主唱人物中，薛父（孛老）與拔禾兩個人物在性情、裝扮上較爲近似，頗符合前文分析「一人分飾二角」時，論及「潛在、雙關涵義」的「玄機」。「拔禾」爲薛仁貴從小玩伴，在不知他真正身份前，對著他罵：

【哨遍】…他如今騎鞍壓馬。蔭子封妻。待着嫡親兒女報深恩。子除是肩擔著爺娘念阿彌。那廝早死遲生。落塹拖坑。下場少不的木驢上坐地。

【耍孩兒】老爺娘受苦他榮貴。不聽的那五六月雷聲霹靂。…（頁 218）若拔禾與薛父爲同一人所飾，此刻戲中人物「無心」的指責，恰爲真實身份「有意」的嘲諷，極具深意。若這兩個人物皆由正末改扮，頗有雙關的反嘲效果。至於第一折的杜如晦則與之不類，其角色反而近似於「探子」的變形：經他之口「報告」出薛仁貴與張士貴的比箭、以及皇上的判決等。

《介子推》戲裡的三個主唱人物中，第四折的「樵夫」正是「探子」的變形化，他向晉文公「報告」燒山情況、之推母子下落、甚至斥罵晉文公。另二位角色，介子推與閻官，都是耿介而忠心之臣，雖質疑晉主但終究盡忠職守，即有矛盾也是死節而後已；兩者人物性情、扮飾條件都相去不遠，若以同一人扮飾頗符合「潛在、雙關意涵」。而樵夫責君的激烈口吻卻與他們二位的性情不甚相合。

《東窗事犯》戲裡的三個主唱人物中，呆行者的道破秦檜真面目與罵賊口吻，恰與岳飛的含冤形成隱喻的對比；若由同一人改扮，頗具嘲諷、雙關意涵。至於未折出場的何宗立，由他向駕「報告」事件經過可知，此一人物可視爲「探子」的變形化；他兩次上場僅擔負「敘事」責任，未呈現個人性情。

再進一步推論，則《單刀會》第二折正末「司馬德操」，與魯肅一問一答間，展開「報告」關公的勇猛威武。《西蜀夢》第一折正末爲「劉備派遣的使者」，他在行路中敘述、「報告」劉備對二位兄弟的思念，以及關張的結局等。《三奪槊》第一折正末「劉文靖」，向駕「報告」尉遲恭的投靠大唐、與單雄信的比武、搭救秦王李世民等功績。《趙氏孤兒》第四折正末「趙氏孤兒」，在與程嬰的問答中，敘述他看到的殺戮圖與實情，及想像報復仇人的畫面等。上述這些折子中正末所扮的「角色」與「曲文」，都近似於「探子」與「報探」的變形。

於是，從《氣英布》、《追韓信》中實際報告征戰情形的「探子」，到這七本「正末改扮兩次」戲裡出現的「探子變形」，可以大致歸納出三點現象：

1. 此「探子型」人物並未參與主要情節的進展，也未加入戲裡主要人物的行動，基本上屬於「旁觀者」角色。故他常以「全知全能」的敘事視角，敘述整個事件的歷史演變、來龍去脈，或對人物動作（如征戰等）做出圖像式的描繪。
2. 從曲文內容可知，大部分都以與另一人（如駕）的「問答」形式進行，即對方以說白詢問，此人以唱曲答之。
3. 「探子變形」的場次，經常在交代完事件始末之後，於結尾處下一客觀評論，

或將重點精要處以「小結」方式道出。¹³³

因為「正末改扮」與「探子場次」關係密切，我們試著討論雜劇中出現「探子場次」的意義。¹³⁴林鶴宜〈論元雜劇征戰情節中的「探報」〉一文，¹³⁵討論元雜劇處理征戰題材時的「探報」場面，分析其敘事手法、此手法的歷史淵源、美學意義等；她從敦煌變文、詞話等講史類的說唱文學文本探究「探報」的由來，極具慧眼。然其文所據皆為元刊本之外的明人選本，且以征戰性的探報場面為對象，與本文的出發點迥異。

四、「改扮」與「探子場次」的關係

本文以為，元刊雜劇的「改扮」與「探子場次」相關的現象，皆出於「歷史演義」性的題材，而這類題材與當時流行的平話小說甚為相關。現存「全相平話五種」，包括「全相武王伐紂平話」、「新全相三國志平話」兩本較為首尾完整者，以及三本由名稱可知其前後應有「系列連續」之作：「全相平話樂毅圖齊七國春秋後集」，既有後集可知前集闕失；「全相秦併六國平話（秦始皇傳）」，既言「秦始皇傳」則應有其餘人物的系列；「全相續前後書平話（呂后斬韓信）」，既言「續集」則應有「正集」、既言「呂后斬韓信」則應還有其餘人物系列。若再加上元代另存的長篇小說《五代史平話》、《大宋宣和遺事》，可知元代平話小說極為流行，多敷衍歷史演義故事，並對於特定幾個「朝代興替」時期感到興趣：武王伐紂、春秋戰國乃至秦一統、漢初、三國、隋唐、五代、兩宋之交。¹³⁶而元刊雜劇

¹³³ 試舉幾例說明，如《三奪槩》第一折結尾【醉扶歸】：「索甚把自己千般獎。齊王呵！不如交別人道一聲強…」，【賺煞】：「…也是青天會對當，故交這尉遲恭磨障。磨障這弑君殺父的劣心腸」。《趙氏孤兒》第四折結尾【尾】：「欲報俺橫亡的父母恩。托賴著聖明皇帝福。若是御林軍肯把趙氏孤兒護。我與亢金上君王做的主」。《薛仁貴》第一折結尾【賺煞尾】：「官裡待報答你那，血濺的戰袍紅。草染的征靴綠。那一枝方天戟超今越古。你覲張士貴容顏如地土。他這賴功的是天理乘除。鎮皇都。四海無虞。倚著這百二山河壯帝居。為你呼風喚雨。他拿雲握霧。不是我呵，你怎能勾一封天子詔賢書」。《介子推》第四折結尾【收尾】：「不爭你個晉文公烈火把功臣盡。枉惹得萬萬載朝廷議論。常想趙盾捧車輪。也不似你個當今帝主狠」。

¹³⁴ 趙建坤，〈探子何以唱主角——推論元雜劇形態與講唱文學的關係〉（《中山大學學報》2002.5）、〈論元雜劇「探子主唱」模式的表演本質〉（《藝術百家》2003.1）雖與此議題有關，但其分析對象主為《元曲選》，主旨也與本文相異。

¹³⁵ 收入淡江大學中文研究所主編，《文學與美學》第五集（台北：文史哲出版社，1995）。

¹³⁶ 如[元]王恽《秋澗先生大全文集》（《四部叢刊》初編集部景印上海商務印書館縮印明弘治刊本。台北：藝文印書館，1975）卷77，〈賦筆〉詩的第二首：「雨點鳴鏡裂竹聲，併隨牙板一時停。詞源都作建瓴傾，白羽揮開諸葛陣。蒼濤翻動憲王陵，低空知有彩雲橫。」「隋末唐初與漢亡，干戈此際最搶攘。一時人物盡鷹揚，褒鄂有靈毛髮動。曹劉無敵簡書光，爭教含泣到分香。」

中的歷史演義劇，《單刀會》《西蜀夢》是三國故事，《三奪槩》《薛仁貴》是隋唐，《氣英布》《追韓信》是漢初，《趙氏孤兒》《介子推》是春秋，《東窗事犯》是南北宋之交。平話小說與雜劇中的歷史演義劇，於時代範疇的興趣上基本符合。

但是雜劇和平話小說所深入的細節又不一樣。雜劇的確可能以講史、平話為取材底蘊，因為這是觀眾熟悉、感興趣的故事背景，但雜劇敷衍的正是敘事文學直述而下、未嘗駐足留心的情感層次。如《三國志平話》對於「單刀會」事件只有簡單的敘述：

…有一日，探事人言：「江吳上大夫魯肅引萬軍過江，使人將書請關公赴單刀會。」關公：「單刀會上，必有機見，吾豈懼哉！」至日，關公輕弓短箭，善馬熟人，攜劍，無五十余人，南赴魯肅寨。吳將見關公衣甲全無，腰懸單刀一口。關公視魯肅，從者三千，軍有衣甲，眾官皆掛護心鏡。君侯自思，賊將何意？茶飯進酒，令軍奏樂承應，其笛聲不響三次。大夫高叫，言「宮商角徵羽」，又言「羽不鳴」，一連三次。關公大怒，捽住魯肅。關公言曰：「賊將無事作宴，名曰單刀會，令軍人奏樂不鳴，爾言『羽不鳴』，今日交『鏡』先破！」魯肅伏地，言道「不敢」。關公免其性命，上馬歸荊州。…
(頁 457—458)

而元刊雜劇《單刀會》對應於平話相似處，雖僅第三、四折，但主要曲文不在發展情節，卻極為細膩地鋪排了心理層次，如第三折若以關公「單刀會上，必有機見，吾豈懼哉」之語作文章：

【上小樓】你道他兵多將廣。人強馬壯。大丈夫雙手俱全。一人拼命。萬夫難當。你道隔漢江。起戰場。急難侵傍。交他每鞠躬鞠躬送的我來船上。

【么】你道先下手強。後下手殃。一隻手搭住寶帶。臂展猿。劍扯秋霜。他待暗暗藏。緊緊防。都是狐朋狗黨。小可如我千里獨行，五關斬將。

觀其曲文，氣勢與信心可敵萬夫，符合「吾豈懼哉」的形象。第四折最有名的「大江東去浪千疊」等曲文，則是少見的武將抒情話語。雜劇所展現的人物心理描繪與抒情特長，實異於同時代平話小說的純粹「說故事」特質。或者應該說，雜劇乃基於平話講史的故事性與歷史熟悉度，「再建構」出的「細節追索」與「放大」。這裡也要指出，一般對於雜劇借鑑說唱文學的敘事方式多有論述，但較少同時提到平話小說在敘事中，其實亦穿插不少「代言」成分，上引《三國志平話》文字中的對話即為一例。這代表敘事體與代言體的「互相借鑑」早已應用得相當廣泛，不僅是戲劇文類「單向」的創發。至於元刊雜劇《單刀會》與平話絕異之處，即

(頁 745)」，便提到時人「筆下」創作之時代，似乎以三國和隋唐最為搶眼。

第一、二折以改扮人物上場、並從東吳君臣的角度敘述。此固出自其體製「一本四折」的考量，需要擴展事件以足篇幅；但也正由於雜劇「只有」一本四折，不若「長篇」平話自有前後脈絡與連貫性，因此若要以「有限的篇幅」展現「歷史格局」，並接近於小說全知全能、自由轉換敘事者的「敘事自由度」，則安排東吳君臣提供的「三國圖像」與「關羽功績」，既可涵蓋歷史背景的前情提要，也因不侷限於一人之口，而使主角的「偉大與崇高」更加立體化，使故事的因果不致於單薄、單線化。

再如《關張雙赴西蜀夢》，此劇所根基的既非歷史，又非平話小說，而是劇作家根據桃園結義的情感，虛構出一場人鬼交織、如夢似幻的心理劇。雖無「歷史真實」，但觀眾必能認可此一「情感真實」的假設。整樁事件的主角應該是劉備，但主唱者卻是兩個旁觀者（劉備使者、諸葛亮）、一個被害人張飛，以不同視角建構出事件的多方面向；尤其藉由旁觀者之口描繪前因後果、來龍去脈，實加深戲的歷史跨越度與時空層次。這種近似平話或講史的「歷史寬度」與「時空幅度」，正是一本四折的雜劇所不容易表現的，但也是「歷史演義劇」所需要盡量達成的目標；而「改扮主唱人物」正是最好的方法。在一劇中安排主要人物、主線故事之外的旁支，反而更能凸顯、照應或豐富主線事件的上下縱橫觀點。這是元刊雜劇表達歷史英雄、將相豪傑、興衰更替的手段：在直接敘事之外，再加入「旁觀之眼」以說明、解釋與描繪。

而「探子報探」及其「變形」，正是主要的「旁觀之眼」。「探子」場次的敘事口吻多於代言口吻，與平話、講史、說唱文學當然脫不了干係，但這還只是表象特徵。特別是在「探子變形化」的場次，我們經常可見主唱者娓娓道來事件的脈絡始末，其之於歷史演義劇，可謂代替了「說話人」、「小說全知全能敘事者」的「交代情節」的角色與功能。平話、講史主敘事，雜劇主抒情，兩種文類的本質固然相異，但兩者交會之點，亦即聯繫兩者歷史題材的共通情節處，正是雜劇為此發展出來的「探子變形化」。這就是為何元刊雜劇的「改扮」情形幾乎全發生於歷史演義性題材，並且其中全都具有「探子」或「探子變形」場次之故。藉由探子型人物、或其中非當事者的旁觀人物主唱，我們看到元刊雜劇的歷史演義性，實為正史、平話之外的另一種面貌，帶有一種幽微宛轉的情結：《單刀會》中，看到英雄史的回顧和不減當年的氣勢。《西蜀夢》中，看到英雄的末路與蜀漢前途的黯淡。《三奪槊》中，看到的是老邁的英雄，與好漢屢提當年勇。《氣英布》中，看到的是英布的悔恨，與其易於被收買的忠直。《趙氏孤兒》中，看到無名英雄犧牲背後的掙扎與節義。《薛仁貴》中，看到英雄功成名就的背後，一個被犧牲的家庭辛酸。《介子推》中，看到忠臣的鞠躬盡瘁、徹底犧牲與被遺忘。

《東窗事犯》中，看到岳飛的冤氣、委屈與再三銜訴。《追韓信》中，看到男兒壯志未竟，與得遇明主的心情。這與前文分析的、「以同一角色主唱」類型的雜劇，所表達出的「人生境遇」與「人世情感」，倒有幾分「貌離神合」了。

五、劇團中可主唱的另一演員

既然「探子」及「探子變形」場次有著編劇結構上的特殊意義，之於演出應該也具有特殊性。上文已經分析過，我們無法確認「改扮」者皆為「同一人」主唱，再加上《焚兒救母》遺留下來的線索，正是在「探子變形」之場，改由「外末」上場主唱，因此本文提出一個假設：「探子」與「探子變形化人物」可能不是由劇中「第一主腳」、劇團中的首席「角兒」改扮，而由其餘腳色、劇團其他演員改扮應工。這個假設能否成立？讓我們根據表 2-2-3，觀察各劇（暫排除四本腳色標示不明確者）中「探子及其變形」場次的腳色分配。

《氣英布》第四折時，前三折曾出場的「外」與「外末」皆未上場，故也許此「探子」由其中一位「外（末）」改扮演出。《追韓信》於第四折時，前三折或曾出場的「旦」、「外」、「淨」、「卜兒」未在場上，但因此折末尾亦有其餘人物（漁翁、霸王等）上台，故雖可能由外腳改扮，但未知確切的可能性。《薛仁貴》的第一折，由老旦、旦或老孤，尤其同為官員的老孤改扮「杜如晦」的可能性較大。

《介子推》的第四折，場上只有正末與駕（及可能的群眾），故此「樵夫」可能由淨、旦、外其中一人改扮之。惟《東窗事犯》是個例外，因為正末於第一個楔子和第四折扮何宗立時，場上各色人等皆多於正末扮岳飛之時，然而此戲除了正末與駕之外，其餘人物全以「身份」現身，而非「腳色名」，與《博望燒屯》同；可知此戲恐亦為「大場面」之劇，若需另一位能唱的演員應不是問題。

再察看《青樓集》隱藏的線索。其中「魏道道」條曰：

勾欄內獨舞【鷓鴣】四篇打散，自國初以來，無能繼者。妝旦色（有）不及焉。（頁 24）¹³⁷

蹊蹺處在於最後一句話：「妝旦色不及焉」，這表示魏道道可扮劇中的旦色（妝旦色），也許包括正旦與外腳之旦，然技藝不如她「打散」時的獨舞令人印象深刻。這意謂著劇團演員不完全是「固定應工」的，同一演員可能隨戲而異、被派遣不

¹³⁷ 目前可見的《青樓集》標點本（《中國古典戲曲論著集成》本與《青樓集箋注》本）皆以流傳較廣的清末葉德輝輯《雙煤景閣叢書》的刊本為底本。但明無名氏輯的《說集》所收本才是「現存來源最古的版本，內容文字，比較現存的各種刻本，歧異的地方確是很多；序題亦較刻本為豐富，真是唯一重要的寶貴的古本」（《集成》頁 5）。因此以下所引《青樓集》文字，將參考《集成》本之校勘，若《說集》本的異文足以影響條目之意義，則以「（）」符號另列之。

同的「腳色」任務。再看「梁園秀」條：

…歌舞談謔（談諧），為當代稱首。（頁 17）

既強調梁園秀的「歌舞」與「談謔（談諧）」兩項相異的特長，則落實在扮演人物上，她可扮飾「正腳」以歌舞主唱，亦能演出具談諧特質的「外腳」。再看「大都秀」條：

姓張氏。其友（夫）張七，樂名黃子醋。善雜劇。其外腳供過亦妙。（頁 36）既說她「外腳」亦妙，表示大都秀可為正腳、亦可為外腳，端視戲的內容與腳色分配而定。因此這裡要建立的一個觀念是：藝人固有正腳、外腳之分，但正腳不一定永遠在戲中扮演主角，也有「因戲制宜」以外腳串場的可能；反之亦然。

事實上，若細察《青樓集》，會發現一個普遍的現象，即許多藝人間彼此有著密切的親屬關係，¹³⁸其中夫妻或母女可能同為班中「角兒」、均以劇藝擅長。這些藝人若非習藝、供應於「教坊」者，極可能組織「家庭戲班」於勾欄或各地路歧表演；如是，則班中恐怕不僅僅有「一名」能主唱者而已。試以下表勾勒藝人間的親屬關係：¹³⁹

表 2-2-4：

旦色	親屬關係	技藝之描述
梁園秀 17	夫從小喬，樂藝亦超絕云（亦有伎能云）	歌舞談謔（談諧）為當代稱首
周人愛 22	兒婦玉葉兒	
瑤池景 23	夫呂總管	
賈島春 23	夫蕭子才	
賽金帶 53 *	夫花蠡才	
國玉第 24	夫教坊副使童關高	長於綠林雜劇，尤善談謔
張玉梅 24	子劉子安、媳蠻婆兒、孫女關關	
賽簾秀 25	夫侯耍俏	中年雙目皆無所覩，然其出門入戶，步線行鍼，不差毫髮，有目莫之及焉。聲遏行雲，乃古今絕唱。
天錫秀 26	夫侯總管、女天生秀	善綠林雜劇，足甚小，而步武甚壯
時小童 27	女童童、婿末泥度豐年	善調話，即世所謂小說者…女童童亦有舌辨
郭次香 28	夫陳德宣	微眇一目
韓壽頭 28	夫曹皇宣	亦善雜劇
趙偏惜 28	夫樊字蘭奚（院本「罕與比」）	旦末雙全
朱錦繡 29	夫侯耍俏（又善「院本」） 時稱負絕藝者，前輩有趙偏惜、樊字蘭	雜劇旦末雙全，而歌聲墜梁塵，雖姿不逾中人，高藝實超流輩。

¹³⁸ 馮沅君〈古劇四考•路歧考〉首先提出元代藝人「中間常有家屬或親戚的關係（頁 10—11）」。

¹³⁹ 表中第一欄「旦色」中，人名後面的數字表示引自《集成》本的頁數。若條目引自其校勘之《說集》本文字者，以「*」表示。

	奚，後則侯朱也	
小玉梅 30	女匾匾、婿末泥安太平、孫女寶寶	
楊駒兒 30	女楊買奴、婿查查鬼張四	
趙真真 31	夫馮蠻子、女西夏秀、婿江閩甫	善雜劇，有遶梁之聲
李嬌兒 31	夫王德名	花旦雜劇特妙，時人目為「風流旦」
張奔兒 32	夫李牛子、女李真童 35	(張)善花旦雜劇，時人目為「溫柔旦」。 (李)十餘歲即名動江浙。色藝無比， 舉止溫雅，語不傷氣，綽有閨閣風致。
賽天香 32	夫李魚頭	
趙梅哥 33	夫張有才	
和當當 33	夫張有才(繼室)、女鸞童	藝甚絕，在京師曾接司燕奴排場，由是 江湖馳名
陳婆惜 33	女觀音奴	善彈唱，聲遏行雲
顧山山 34	夫李小大	…而花旦雜劇，猶少年時體態…
李芝儀 35	女童童，兼雜劇、次女多嬌	工小唱、尤善慢詞
大都秀 36	夫張七	善雜劇。其外腳供過亦妙
喜溫柔 36	夫曾九	
瓊花宴 71 *	夫教坊史六	粧旦絕倫
劉婆惜 38	夫李四	頗通文墨，滑稽歌舞，迥出其流
事事宜 39	夫玳瑁斂、叔象牛頭(皆副淨色)	姿色歌舞悉妙
簾前秀 39	夫末泥任國恩	雜劇甚妙
燕山景 39	夫田眼睛光	夫婦樂藝皆妙
燕山秀 39	夫馬二，名黑駒頭	旦末雙全，雜劇無比
孔千金 40	兒婦王心奇	善花旦，雜劇尤妙
李定奴 40	夫帽兒王(雜劇亦妙)	歌喉宛轉，善雜劇

上表中的藝人家庭組合，多以夫妻或母女為核心班底，再加上小叔、女婿、孫女等人馬。瑤池景、國玉第、天錫秀、瓊花宴四人，其夫或稱「總管」、或為「教坊」之人，可能夫妻皆為教坊藝人。而時小童母女、陳婆惜母女、李芝儀則顯以「彈唱」為生。再排除一些未加說明者，則其餘女演員可能為「家庭戲班」之「粧旦色」(正旦主唱者)。而其丈夫們恐亦非泛泛之輩，因特別提出其夫名姓，表示他們也享譽當時，甚至或可和夏庭芝打算另寫一部的「末泥集」作為對照，可惜未能成書或未能流傳。¹⁴⁰其中如梁園秀夫從小喬「樂藝超絕」，小玉梅和簾前秀丈夫均為「末泥」，燕山景夫婦均「樂藝皆妙」，這三對組合恐怕都是「妻與夫」皆能唱「正腳」者。而賽簾秀與郭次香幾近失明，她們雖仍維持絕佳技藝，但其丈夫似乎需要共同肩負起「主唱」的演出重任。而國玉第、天錫秀若擅長於

¹⁴⁰ 現存元代藝人身傳的《青樓集》幾乎全寫女性，實因夏庭芝另打算寫一本全為男性之傳，但竟未成或未能傳世：「…幸賞音之士，有所增益，庶使後來者知承平之日，雖女伶亦有其人，可謂盛矣！至若末泥，則又序諸別錄云。…(《青樓集誌》，頁8)」。

教坊演出「綠林雜劇」，則其他題材之戲上演時，恐由他人出任正腳。李嬌兒、張奔兒、顧山山、孔千金等人擅長「花旦」雜劇，但元刊雜劇中僅三本為「旦本」，整體來說元雜劇的「旦本」也比不上「末本」數量，¹⁴¹則演出末本戲時是否由其夫（或他人）任正腳？又，張奔兒、李真童母女甚且皆為名伶、皆能扮飾主角。這些現象都隱含著雜劇班社恐怕不止一位「能主唱的正腳」的痕跡。

更值得推敲的是關於三位「旦末雙全」的演員。事實上，《青樓集》寫到能夠「旦末皆擅」的女演員不止上述幾位，如珠簾秀¹⁴²、順時秀¹⁴³、天然秀¹⁴⁴也都是能演某些男性人物的，且她們的技藝均屬「拔尖兒」型，但夏庭芝卻未對她們使用「旦末雙全」的字眼。全書僅趙偏惜、朱錦繡、燕山秀三人被稱作「旦末雙全」。其中趙、朱兩位的共通性為：她們的丈夫皆為善演「院本」的名家，而這兩對夫妻檔（趙 v.s. 樊孖；朱 v.s. 侯）的絕佳搭檔也為時人所並舉稱道，或即丈夫主演「院本」、妻子主演「雜劇」。而既然丈夫以院本演出為主、以滑稽調笑為本事，大約就不擅雜劇了，雜劇全由妻子擔綱；因此妻子自然必須「旦末雙全」，既能扮主唱正旦、又必須能扮主唱的正末。這是藝人適應現實狀況的絕佳調整與反映。至於另一位號稱「旦末雙全」的燕山秀，則不清楚其夫技藝，但她是珠簾秀的高足，因此承續師門技藝。是故，女藝人能夠「旦末兼擅」者有兩類，一類以天賦與高超技藝出神入化地扮飾男性和女性人物，珠簾秀及其徒燕山秀、順時秀、天然秀四人便屬此類；一類或因另外的「角兒」主演院本，故劇班確需靠她主唱，因此適應環境「練就」一身旦本末本皆能扮的本事。換言之，有些「旦末雙全」是「逼」出來的。其餘的女藝人，基本上各有所長，適合妝扮或花旦、或駕頭、或綠林人物不等；而元雜劇中旦本、以皇帝或綠林好漢為主唱人物的戲並不多，難道戲班就不演其他的戲了嗎？恐怕是班中另有能唱者：或是其家庭成員的丈夫、女兒、女婿等；或其他搭班的角兒；或是身在藝人眾多的「教坊」，尋另一主唱之人不是問題。總之，適用於「一人主唱」的元雜劇規則與環境，並非絕對存在、難以動搖。

再讓我們從出土文物觀察。前文曾提及的「忠都秀」壁畫，學者對此畫表現為何戲、何場面有幾種推測，但都有一個共同的難解處：若劇班名角忠都秀為壁畫居中「持笏為官」者，為何畫面上開口唱的卻是其左側一妝扮似「淨」之人呢？

¹⁴¹ 根據洛地〈「一正眾外」「一角眾腳」〉文，就現存元劇 162 種所作的大約統計為，末本 106 種（61%），旦本 48 種（30%），其他 8 種（頁 82）。

¹⁴² 「珠簾秀」條云：「…雜劇為當今獨步。駕頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙…」（頁 19）。

¹⁴³ 「順時秀」條云：「…雜劇為閨怨最高，駕頭、諸旦本亦得體…」（頁 20）。

¹⁴⁴ 「天然秀」條云：「…閨怨雜劇為當時第一手。花旦、駕頭，亦臻其妙…」（頁 23）。

前輩學者劉念茲〈元雜劇演出形式的幾點初步看法〉文中的考慮很能說明問題：

按照一般的看法，紅袍秉笏者這個角色應該是屬於元雜劇所謂的正末。向來研究戲曲史的人都認定元雜劇是由正末或正旦唱，其餘角色只有賓白而不能唱。…但是這幅壁畫明明白白繪出，似乎正在唱的不是紅袍秉笏的正末的人物，而是前排左起第二人，似乎像淨角的人物在唱。為什麼我們懷疑這位淨角在唱呢？因為，畫上清楚繪出他張著嘴露出四顆牙齒，手在比劃著；而且，後排吹笛的人的兩手好像是正在吹的形象，因為左手食指和小指朝上放開，其餘手指按著笛孔。如果，能夠這樣解釋的話，難道說元雜劇還有淨唱的破格的唱法嗎？若果不這樣解釋，那就使人懷疑畫家不一定是完全寫實的，或者懷疑這位看來像淨角的人物，他不是淨而是正末。因為，元雜劇中作為正末出現在舞台上的有七十九歲白鬍鬚的包公…也有面貌醜陋的李逵…。可見正末不一定像現今舞台的小生老生的打扮。假若這樣解釋能成立的話，那麼，又發生了新的問題。從畫面地位上看，只能說紅袍秉笏者是主角，而元雜劇每折只能由一個正末或一個正旦唱，絕不允許同一折中兩個人唱。因此，也很難斷定前排左起第二人是正末了。…（頁 78—79）

劉氏認為紅袍秉笏居中者應該就是劇中的正末，由正腳忠都秀擔任，但畫面主唱者卻似為左邊黃袍敞胸者；若主唱者為正末，居中者亦為正末，則在「一人主唱」的體製規定下並不合理。因此，為解決此一疑惑，周國雄、景安寧都提出特殊的看法解釋，前文已述。

按照本文之見，這幅壁畫正好說明了兩個可能的現象：一是此畫為「探子變形」場次的呈現，一是主唱畫中「探子變形角色」者，可能由劇團「另一演員改扮」。若壁畫所擬為第四折的「探子變形」場次，主唱者為改扮為黃袍敞胸的一位正末，與之進行問答者為忠都秀改扮的「孤」；由於已到全劇末尾的唱曲，接下來將進行類似「一行上」的群眾場面或「散場」，因此眾演員排排站等候下斷、聽命以「收場」。若忠都秀於第四折扮為「孤」，則又有兩種可能性：一是她於前三折扮飾主唱人物，第四折則由劇團另一「末泥色」改扮主唱的「探子型人物」，以求演員勞逸均分。二是也許此戲忠都秀皆未主唱，而是從頭至尾飾演「孤」，正末由另一劇團主腳擔任，亦即我們在畫面上看到的黃袍敞胸者。不論哪一種可能，此畫主唱者都為忠都秀之外的另一位演員，因此「忠都秀劇團」擁有「至少兩名」可唱的藝人。幾乎可以確定：元雜劇看似嚴格拘謹的「一人主唱」體制，恐怕不如後代論述者想像的一成不變，而可隨劇團腳色分配、演出場合、劇本差異等做出調整。而「探子變形場次」與「探子型人物」的編劇形式，則為較大排場、或需要調整人力的演劇場合，提供了可能「更換主唱者」的機會。表面上看

似頻頻改扮的劇本，在演出時恐怕是頭牌「名角兒」不至消耗過多精力、二牌「角兒」也能上場獻技的「勞逸均攤」制度吧。

「忠都秀壁畫」不是孤例。前文所述另一幅「運城西里庄墓雜劇壁畫」，畫面上五位主要演員中，同樣是由左邊第二人主唱，而居中者亦為官員。試看廖奔《宋元戲曲文物與民俗》書中的描述：

…第二人為一滑稽角色，裹獨角斜挑幞頭，着方格紋袍服，腰繫帛帶，敞懷，身上有點青花繡，眉眼以墨貫。此人地位獨出，正在踏步、指點作科，當為淨色。第三人扮官，裹展腳幞頭，着圓領大袖袍服，雙手秉笏。…（頁 213）

這位「似淨色」的人物與「忠都秀壁畫」的妝扮非常相像，同樣有「敞懷」的特徵，並且也像在「主唱」（廖奔謹慎地說「正在踏步、指點作科」）。這同樣面臨到一個問題：若此人為「淨腳」，何能主唱？若為「正末」，但扮孤者居中、也較似劇團主腳？因此本文以為，這幅壁畫同樣也顯現了一折「探子變形」場次，由另一正末改扮「探子型人物」的敞懷者，向居中的「孤」稟報。飾「孤」者、飾「敞懷者」均為班中可開口唱曲之演員。而這幅圖呈現的大概不是末折，因此畫面上各演員呈現不齊整的排列。

因此，「改扮主唱者」、「歷史演義性題材」、「探子變形場次」三者的關係極為密切，我們可以推測，在演義劇中的「探子變形」場次，主唱者經常由劇團首席藝人以外的演員改扮為「探子型人物」。《焚兒救母》是正腳下場歇息、改由外腳上台主唱之例；「忠都秀壁畫」與「運城西里庄墓雜劇壁畫」則是正腳與「另一主唱者」同在場上之例。劇本的「改扮主唱者」，可謂架構多重的「敘事視角」；舞台上的「改扮主唱者」則提供不只一位「角兒」發揮的飆戲場合。雜劇打破「單一視角」敘事的同時，也打破了「一人主唱」的嚴格規則、「單一主角表演」的舞台呈現；也許這正是歷史演義劇喜用「改扮」的關鍵吧。

六、正腳與外腳扮演的自由出入

而當劇團首席演員不一定場場皆主唱戲裡的正腳、主角時，她們又唱些什麼樣的角色呢？試著觀察《青樓集》裡，或有女藝人擅長「某某雜劇」之類的描繪，找出可能的解釋。下表列出：

表 2-2-5：

演員	描述
珠簾秀 19	雜劇為當今獨步，駕頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙
順時秀 20	雜劇為閨怨最高，駕頭、諸旦本亦得體 （雜劇於閨怨最為得體，駕頭亦高）
南春宴 22	姿容偉麗。長於駕頭雜劇，亦京師之表表者。

天然秀 23	才藝尤度越流輩。閨怨雜劇爲當時第一手。花旦、駕頭，亦臻其妙
國玉第 24	長於綠林雜劇，尤善談謔，得名京師
天錫秀 26	善綠林雜劇，足甚小，而步武甚壯
平陽奴 28	一目眇。四體文繡。精於綠林雜劇
李嬌兒 31	姿容姝麗，意度閑雅，時人號爲「小天然」。花旦雜劇特妙。
張奔兒 32	姿容豐格，妙於一時。善花旦雜劇。時人目奔兒爲「溫柔旦」，李嬌兒爲「風流旦」
米里哈 34	貌雖不揚，而專工貼旦雜劇（善攻花旦雜劇）
顧山山 34	至今老于松江，而花旦雜劇，猶少年時體態
喜溫柔 36	（姿色端麗，舉止溫雅，善花旦雜劇）*73
荆堅堅 40	善唱。工於花旦雜劇，人呼爲「小順時秀」
王心奇 40	善花旦，雜劇尤妙
李定奴 40	凡妓，以墨點破其面者爲花旦

上引之描述可分爲兩類，其一，將「雜劇」的表演與「駕頭」、「花旦」、「軟末泥」、「閨怨」等形容詞分開描述，如珠簾秀、順時秀、王心奇條。意思似乎表示女藝人所扮飾的諸般雜劇人物中，尤擅「閨怨」、「駕頭」、「花旦」、「軟末泥」等幾種類型的「人物形象」。其二，則是將這些形容詞置於「雜劇」之前，成爲「駕頭雜劇」、「閨怨雜劇」、「花旦雜劇」、「綠林雜劇」之語。而這般詞彙似乎有將「人物形象」與雜劇「題材」混爲一談的傾向。是故學界常將其視爲夏庭芝對雜劇「題材」的分類之屬。

然而，綜觀上表包涵的僅有駕頭、花旦（貼旦）、閨怨、軟末泥、綠林五種，若作爲「題材」分類，則「涵蓋範圍」似極其有限，在意義上也不甚明確。讓我們對照明初《太和正音譜》「雜劇十二科」提到的雜劇題材：

一曰「神仙道化」。二曰「隱居樂道」（又曰「林泉丘壑」）。三曰「披袍秉笏」（即「君臣」雜劇）。四曰「忠臣烈士」。五曰「孝義廉節」。六曰「叱奸罵讒」。七曰「逐臣孤子」。八曰「鋌刀趕棒」（即「脫膊」雜劇）。九曰「風花雪月」。十曰「悲歡離合」。十一曰「烟花粉黛」（即「花旦」雜劇）。十二曰「神頭鬼面」（即「神佛」雜劇）。（頁 24）

可知這十二科中，固然有語意不甚清楚、或分類內容恐有重疊者，但基本上可謂面面俱到。而上述《青樓集》中，僅「花旦雜劇」一項與之恰恰符合。「綠林雜劇」或可能與「鋌刀趕棒」、「脫膊雜劇」類似，然範圍卻窄得多。¹⁴⁵至於「駕頭雜劇」，參考《太和正音譜》相似的分類（披袍秉笏、忠臣烈士、叱奸罵讒、逐

¹⁴⁵ 參考《藍采和》第一折，鍾離問藍采和會演何戲的對白與曲答：「（鍾云）你做幾段脫剝雜劇。（正末云）我試數幾段脫剝雜劇。（唱）做一段老令公刀對刀。小尉遲鞭對鞭。或是三王定政臨虎殿。（鍾云）不要。別做一段。（正末唱）都不如詩酒麗春園。（頁 972）」則藍采和所數的四本「脫剝雜劇」雜劇中，只有《黑旋風詩酒麗春園》屬水滸「綠林好漢」的故事。

臣孤子)，除了專指以「皇帝」為主角的戲之外，應還包括「有皇帝在內」的戲；陳麟沅的研究亦支持此見。而「閨怨雜劇」、「軟末泥雜劇」則似乎無法在《太和正音譜》的分類中找到對應。¹⁴⁶因此，《青樓集》中的用語並非指「雜劇題材」，而是指「人物形象」類型的可能性較高。

要釐清《青樓集》用語的確切所指，還需同時配合夏庭芝〈青樓集誌〉中的一段文字：

雜劇則有旦、末。旦本女人為之，名粧旦色；末本男子為之，名末泥。其餘供觀者，悉為之外腳。有駕頭、閨怨、鴛兒、花旦、披秉、破衫兒、綠林、公吏、神仙道化、家長裏短之類。（頁 7）

「駕頭」以下至「家長裏短」十類，就語氣觀之，實承接上文「其餘供觀者，悉為之外腳」而來，也就是說，這十類指的是「外腳」的人物形象類型。¹⁴⁷就其名目而言，駕頭、鴛兒、披秉、破衫兒、綠林、公吏、神仙道化、家長裏短八項，屬於所扮飾的「人物身份」。「閨怨」與「花旦」兩項，則兼有「人物身份」與「角色遭遇」的意義，後文會詳談。夏庭芝對於「題材」的分類方式與用語，實際上出現在〈青樓集誌〉的另一段話：

院本大率不過謔浪調笑，雜劇則不然。君臣如《伊尹扶湯》、《比干剖腹》；母子如《伯瑜泣杖》、《剪髮待賓》；夫婦如《殺狗勸夫》、《磨刀諫婦》；兄弟如《田真泣樹》、《趙禮讓肥》；朋友如《管鮑分金》、《范張雞黍》，皆可以厚人倫，美風化。又非唐之傳奇、宋之戲文、金之院本所可同日語矣。（頁 7）

這才是夏氏以傳統「倫常」、「教化」關係所作的「題材分類」。

既然可以確定夏庭芝所說的「駕頭雜劇」等，為女藝人主唱時扮演的「人物形象類型」；而〈青樓集誌〉的十項名目，又俱為「外腳」所涵蓋者。因此，這幾項詞彙應既指「正腳」，亦即首席演員所扮飾的人物形象，可以是劇中的「主角」、「主唱者」；又可為首席演員（或其餘演員）扮飾劇中「非主唱者」時，舞台上供過的「外腳」形象。

因此「駕頭」不單指以皇帝為主唱正腳的戲（如《踈者下船》中的楚昭王），

¹⁴⁶ 「閨怨」的意義下文將試解。至於「軟末泥」，現存唯一的線索存於朱有燾《香囊怨》第一折，正旦劉盼春細屬她會唱的雜劇：「【天下樂】…（旦）做一個泣樹的田真是軟末泥（末）這雜劇也冷淡…（頁 1188—1189）」此戲見《錄鬼簿續編》（《校訂錄鬼簿三種》本）「楊景賢」條下：《三田分樹》，題目正名「動神祇兄弟團圓 感天地田真泣樹（頁 174）」可能指主角較為懦弱、難以自立、被欺壓的男子形象。

¹⁴⁷ 徐扶明《元代雜劇藝術》第十六章「腳色」，便認為這些描繪乃指「外腳」：「…夏伯和《青樓集志》記載元雜劇腳色，『正腳』有旦、末，『外腳』有駕頭、閨怨、鴛兒、花旦、披秉、破衫兒、綠林、公吏、神仙道化、家長裏短之類。…（頁 291）」。

也包括演員扮飾一戲中的「駕」（如《遇上皇》中的上皇）、甚至「孤」（如《拜月亭》中的王父）等外腳。「鴛兒」則應指鴛母，如《紫雲庭》中的卜兒。「披秉」可指如《介子推》中介子推、閹官等正腳，亦可指如《霍光鬼諫》中的「外」楊敞。「破衫兒」固可指呂蒙正、鄭元和等正腳，也可指如《老生兒》中未被員外夫人接受前的姪兒劉端。「綠林」固然可指梁山泊好漢李逵、燕青等人，也可指如《拜月亭》未考上武狀元前、與正末結拜的「外末」（陀滿興福），或《汗衫記》中因犯罪被押解的「外淨」趙興孫。「公吏」可指正腳如《魔合羅》中的張鼎，也可指許多戲中的糊塗判官、或《陳搏高臥》與《七里灘》中朝廷派來的使臣。「神仙道化」可以是呂洞賓、馬丹陽，也可是地藏王、或《看錢奴》的增福神。「家長裏短」可以是《老生兒》、《汗衫記》中的員外正腳，也可指《看錢奴》中的「外末」陳德甫，或諸多戲中主角的家中老母、奴婢之類。

誠如夏庭芝言，外腳演員所扮飾的人物形象層面頗廣，那麼換個方式來說，正腳演員所扮飾的人物形象又何其不然？翻檢《錄鬼簿》，若要找專以「某種類型人物」為主角／主唱者的戲（如專以皇帝、綠林好漢為主角者），數量畢竟都有限。但若能唱的演員作為正腳時，能扮某類專攻的人物形象；「供過」外腳時，能演各式的「類型人物」，則大部分的雜劇都可透過「獨特的主角形象」，加上其餘「類型角色」的模式詮釋、上演。藝人可以於此戲扮主唱者的駕，彼戲扮外腳、非主唱者的駕，甚至其餘「類型化」的外腳。「名角兒」便能配合劇團可能有的另一名主唱者，演出各式戲碼，不受題材範圍的限制。這也就是元代著名文人胡祇遹，題贈一名技藝超群的女藝人朱氏，所極度讚賞的寬廣戲路：¹⁴⁸

學業專攻，積久而能。老於一藝，尚莫能精。以一女子，眾藝兼并：危冠而道，圓顱而僧，褒衣而儒，武弁而兵。短袂則駿奔走，魚笏則貴公卿。卜言禍福，醫決生死。為母則慈賢，為婦則孝貞。媒妁則雍容巧辨，閨門則旖旎娉婷。九夷八蠻，百神萬靈。五方之風俗，諸路之音聲；往古之事迹，歷代之典型。下吏污濁，官長公清。談百貨則行商坐賈，勤四體則女織男耕。居家則父子慈孝，立朝則君臣聖明。離筵綺席，別院閒庭；鼓春風之瑟，弄明月之箏。寒素則荊釵裙布，富豔則金屋銀屏。九流百伎，眾美羣英。外則曲盡其態，內則詳悉其情。心得三昧，天然老成。見一時之教養，樂百年之升平。…（頁147—148）

朱氏何以能「眾藝兼并」？從文中提到人物形象之廣、高下智愚均包，可知恐怕

¹⁴⁸ 胡祇遹，〈朱氏詩卷序〉，《紫山大全集》，《景印文淵閣四庫全書》1196（台北：台灣商務印書館，1983）。

非指她能飾演所有雜劇的「正腳」；而是涵蓋她所專攻的某類「正腳形象」，兼及其所能扮飾所有外腳的「類型人物」，均展現出獨特性與普遍性的詮釋，才能面面俱到、曲盡其態、詳悉其情吧。

至於「閨怨」與「花旦」這兩類同屬女性人物者，有何分別？先談「花旦雜劇」，¹⁴⁹關於其涵蓋層面，試看朱有燉《香囊怨》第一折中，正旦劉盼春與周恭的問答：

……（末）都不要，只索大姐做個花旦雜劇。（旦）【寄生草】有一個寄恨向銀箏怨。有一個志賞在金線池。有一個崔鶯鶯待月西廂記。有一個董秀英花月東牆記。有一個王月英元夜留鞋記。有一個蘇小卿月夜販茶船。有一個呂雲英風月玉盒記。…（頁 1190）

這幾部雜劇的女主角身份有妓女（《金線池》的杜蕊娘、《販茶船》的蘇小卿），有大家閨秀（《西廂記》的崔鶯鶯、《東牆記》的董秀英），有小家碧玉（《留鞋記》的王月英）等，她們的共通性在哪兒呢？¹⁵⁰就在於「追求情愛」上頭。也就是這些女子雖然各自身份、性情、命運不同，但劇中重點皆在於描繪男女間情感的起承轉合，因此凡屬「愛情」、「風月」題材與劇情的女主角，可稱作「花旦」；「花旦」的演劇類型也正是《太和正音譜》所說的「煙花粉黛」一類，「煙花」指歡場女子、「粉黛」泛指年輕貌美的女子，完全涵蓋了《香囊怨》所舉雜劇的正旦形象。於焉我們可以解釋「張奔兒」條所說的「時人目奔兒為溫柔旦，李嬌兒為風流旦」之語：實為前者擅演「粉黛」，後者擅演「煙花」，但都屬為愛獻身，並獲得報償的女子。

「閨怨」雜劇，除了《閨怨佳人拜月亭》於題目明確點出「閨怨」二字，因此正旦王瑞蘭可算做此類之外，我們還可從朱有燉《香囊怨》的第一折中，正旦劉盼春自道會哪些戲時看出線索：

【那吒令】…（旦）做一個狂夫呵有煮海生。做一個怨女呵有臨江驛。（末）這兩個雜劇是秀才每不仁不義也，不好。…（頁 1189）

其中「怨女」二字與「閨怨」頗有關連。《臨江驛瀟湘夜雨》的正旦翠鸞先是官舟翻覆與父失散，後嫁與崔甸士，不料丈夫得了功名另娶妻。翠鸞在義父家久無丈夫音信，至秦川縣官邸尋夫，發現真相，卻遭狠心毒打後再發配沙門島。被解

¹⁴⁹ 自王國維《古劇腳色考》將「花旦」釋為「蓋即元曲之色旦、搢旦也」（頁 7a）以來，學界多持此議。

¹⁵⁰ 參考解玉峰〈《青樓集》「花旦」辨〉（《中國典籍與文化》2000 年第 1 期）頁 34。其文分析「花旦雜劇」頗為詳細中肯，但他對於這段《香囊怨》引文的解釋卻是「以『花子』作面飾的年青女子，並非角色、更非『搢旦』（頁 36）」，亦即「花旦」實為「年青女子」。與本文的解釋不同。

途中經過臨江驛，巧遇父親官行途中也至此歇息，父女巧會，方得藉其父官威懲戒其夫，最終仍勉強接受薄情郎。¹⁵¹這般情節所表現的主題絕非風月愛情，而是女子受難、遭磨、分離的境遇，甚至最後「悲欣交集」的結局。《拜月亭》的正旦亦在遭遇苦難後才得到一個「勉強」的團圓場面（正旦與小旦起爭執，正旦與正末也賭氣互訐）。因此推測「閨怨」的真正含意，似乎指一姿容與品德皆端正的年輕女子，卻在人生最美好的時刻受難，因此其生也苦，其心也「怨」。按此標準，諸如《調風月》的燕燕、或是竇娥、趙盼兒（她未得情愛，只能按耐自己心中的悲涼，義助他人）等正旦，或者《魔合羅》中含冤莫白的劉玉娘等外腳，都可屬於「閨怨」類型的女子。《青樓集》中的女藝人凡擅長「花旦」、「閨怨」者，除了某些外腳戲份，基本上雜劇「旦本」中的正腳可謂全屬此二類人物形象，故她可視作劇班的「領銜頭號女演員」。

總結之，元刊雜劇的腳色組合，在既有的「旦、末、淨」三綱、「一正眾外、一角眾腳」的基礎之上還有不少的補充空間。本節主要提出「準腳色」的形式與內涵，尤其強調其中的「駕／孤」，及其作為全劇仲裁者的概念。若將元刊雜劇分為兩類：以「同一劇中人主唱」與「主唱者出現改扮情形」，則前者基本腳色架構為「五人」分屬「三腳」，長於刻畫人生的悲歡離合。後者以歷史演義題材為主，且似以「探子變形」的編劇手法，打破「一人主唱」的規則，使雜劇得藉「主角改扮」走出文類、篇幅的限制，貼近小說長篇敘事的時空幅度。最後，則從其時演員的關係、戲班的組織、及一流藝人可自由扮飾正／外腳的專屬／類型人物，再證元雜劇於劇場搬演時，恐非後世想像、僵化難解的「一人主唱制」。

¹⁵¹ 參考《元曲選》本《臨江驛瀟湘夜雨》。

第三節 關於「題目正名」

前文分析元刊雜劇的基本結構與腳色組成，其實遠不如後人以爲的僵硬、固定化，而是具有因演員、因場地環境、因劇本而異的彈性；亦即，元雜劇的體製其實是因應表演而生、而調整的，具有劇場性的考量於其中。在這一章的末尾，希望提出對於「題目正名」的再研究，進一步證實這個觀點。

關於元雜劇的「題目正名」，孫楷第¹⁵²、馮沅君¹⁵³、胡忌¹⁵⁴、周妙中¹⁵⁵、鄭騫¹⁵⁶、胡仲實¹⁵⁷、徐扶明¹⁵⁸、曾永義¹⁵⁹等學者皆曾論及。近來解玉峰〈元曲雜劇「題目正名」推考〉¹⁶⁰一文，則再從各元刊、明刊、明抄的元雜劇版本，及元明的雜劇文獻目錄中，鉅細靡遺地考察「題目正名」的異同，推測「題目正名」恐非出於劇作家之手，或由雜劇藝人（班社、或書坊商）創造，且與雜劇結尾的「斷詞」有關。雖然解氏的臆測於推論過程稍有不足，且因包羅所有元明抄刊雜劇，故於分析時難以精確定焦，但其直覺的眼光頗有見地。前賢討論題目正名的形式時，往往以元刊本之外的明代選本（尤其是《元曲選》）爲主要分析對象；但未將自元至明的雜劇版本演變脈絡納入考量，導致分析結果或顧此失彼、因現象紛呈而不易釐清本來面目。事實上，若單純鎖定元刊雜劇觀察，附佐以時代相近的文獻推敲，似較能排除明代雜劇選本複雜因素的干擾，找出較爲接近元代雜劇的現象。因此，本節將鎖定元刊雜劇爲探究目標，希冀在諸先進的基礎上，更進一步觀察元雜劇「題目正名」的發展與演變。

一、從「題目正名」的「變異性」論其「性質」

¹⁵² 孫楷第《也是園古今雜劇考》第六章「品題」頁231—233，談及「打散」時亦論及題目正名。

¹⁵³ 馮沅君，〈孤本元明雜劇鈔本題記〉（《古劇說彙》）第三節頁361—368有論到題目正名的問題。

¹⁵⁴ 胡忌，〈談雜劇的收場——讀「也是園古今雜劇考」札記〉。其文暗示題目正名可爲雜劇收場的唸誦語。

¹⁵⁵ 周妙中，〈關於元曲的三個問題〉（《文學遺產增刊》第2輯，1956），文中第二個問題爲「什麼叫做題目正名？」，頁217—220。

¹⁵⁶ 鄭騫，〈元雜劇的結構〉（《景午叢編》）頁190—191有論及此問題。

¹⁵⁷ 胡仲實，〈「題目正名」考〉（《戲曲研究》第4輯，1981.4）。

¹⁵⁸ 徐扶明，《元代雜劇藝術》第17章「題目正名」。

¹⁵⁹ 曾永義，〈元人雜劇的搬演〉（《說俗文學》）頁381—382；〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉（《參軍戲與元雜劇》）第一節「總題、題目、正名」，頁190—193；〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉第一節「『題目』、『正名』之分別與關係及其作用」（《詩歌與戲曲》）。

¹⁶⁰ 解玉峰，〈元曲雜劇「題目正名」推考〉（《民俗曲藝》140期，2003.6）。

(一) 從「題目正名」的著錄考其變異性

先將元刊雜劇各本的「標題」(取「頭題」,¹⁶¹並去掉大都、古杭、新編、關目等字眼)、劇末的「題目正名」,與《錄鬼簿》著錄的雜劇標題作比對,試圖找出屬於「元代」的現象。由於《錄鬼簿》分為三個系統:簡本、繁本與增補本,而簡本著錄雜劇的「簡題」,繁本著錄「標題」;增補本則是介於簡、繁本之間的系統,實以簡本(簡題)為底,再由明初增補者於各目下添上「題目正名」。¹⁶²既然三個系統不一,下表則全部列出以見其詳。

表 2-3-1:

元本標題	元本題目正名	簡本	繁本	增補本
關張雙赴西蜀夢	無	雙赴夢	關張雙赴西蜀夢	雙赴夢 荊州牧閬州牧二英魂 關雲長張翼德雙赴夢
閨怨佳人拜月亭	無	拜月亭	閨怨佳人拜月庭	拜月亭 閨怨佳人拜月亭
關大王單刀會	喬國老諫吳帝 司馬徽休官職 魯子敬索荊州 關大王單刀會	單刀會	關大王單刀會	單刀會 魯子敬索荊州 關大王單刀會
詐妮子調風月	雙鶯燕暗爭春 詐妮子調風月	調風月	詐妮子調風月	詐妮子 雙鶯燕暗爭春 詐妮子調風月
好酒趙元遇上皇	丈人丈母狠心腸 司公倚勢要紅粧 雪裏公人大報冤 好酒趙元遇上皇	好酒趙元遇 上皇	好酒趙元遇上皇	遇上皇 好酒趙元遇上皇
楚昭王疎者下船	無	鴿者下船	楚昭王疎者下船	疎者下船
看錢奴買冤家債主	疎財漢典孝子順孫	冤家債主	看錢奴買冤家債主	冤家債主 貪財漢空使倖勞神 看錢奴買冤家債主
泰華山陳搏高臥	無	陳搏高臥	太華山陳搏高臥	陳搏高臥 西華山陳搏高臥
馬丹陽三度任風子	為神仙休了腳頭妻 菜園中摔殺親兒死 王祖師雙赴玉虛宮 馬丹陽三度任風子	馬丹陽	無	馬丹陽 王祖師重創七真堂 馬丹陽三度任風子
散家財天賜老生兒	舉家妻從夫別父母 臥冰兒祭祖□家私 指絕地死勸糟糠婦	老生兒	散家財天賜老生兒	老生兒 指絕地苦勸糟糠婦 散家財天賜老生兒

¹⁶¹ 元刊雜劇每本皆各有一「頭題」與「尾題」,兩者不盡然全同。

¹⁶² 關於《錄鬼簿》的三個系統,參見王鋼《校訂錄鬼簿三種》「前言」頁16—20。

	散家財天賜老生兒			
尉遲恭三奪槊	齊元吉兩爭鋒 尉遲恭三奪槊	三奪槊	尉遲恭三奪槊	三奪槊 齊元吉兩爭鋒 尉遲恭三奪槊
漢高皇濯足氣英布	張子房附耳妬隋何 漢高皇濯足氣英布	無	漢高皇濯足氣英布	無
趙氏孤兒	韓厥救捨命烈士 陳英說妬賢送子 義逢義公孫杵臼 冤報冤趙氏孤兒	趙氏孤兒	趙氏孤兒冤報冤	趙氏孤兒 義逢義公孫杵臼 冤報冤趙氏孤兒
風月紫雲庭	象板銀鑼可意娘 玉鞭嬌馬畫眉郎 兩情迷到忘形處 落絮隨風上下狂 靈春馬適意誤功名 韓楚蘭守志待前程 小秀才琴書青瑣幃 諸宮調風月紫雲庭	紫雲亭	諸宮調風月紫雲亭	紫雲亭 韓秀才詩禮青雲路 諸宮調風月紫雲亭
公孫汗衫記	馬行街姑姪初結義 黃河渡妻夫相抱棄 金山院子父再團圓 相國寺公孫汗衫記	汗衫記	相國寺公孫汗衫記	汗衫記 金山院父子再團圓 相國寺公孫汗衫記
薛仁貴衣錦還鄉	白袍將朝中隱福 黑心賊雪上加霜 唐太宗招賢納士 薛仁貴衣錦還鄉	薛仁貴衣錦 還鄉	薛仁貴衣錦還鄉	衣錦還鄉 張仕貴賴功治罪 薛仁貴衣錦還鄉
張鼎智勘魔合羅	無	魔合羅	張鼎智勘魔合羅	魔合羅 曹司屈推貨郎漢 張鼎智勘魔合羅
李太白貶夜郎	無	貶夜郎	李太白貶夜郎	貶夜郎 李太白貶夜郎
岳孔目借鐵拐李還魂	岳孔目借屍還魂 呂洞賓度脫李岳	鐵拐李岳	呂洞賓度鐵拐李岳	鐵拐李岳 韓衛公讚抱病曹司 呂洞賓度鐵拐李岳
晉文公火燒介子推	無	火燒介子推	晉文公火燒介子推	介子推 火燒介子推
東窗事犯	岳樞密爲宋國除患 秦太師按結勾反諫 何宗立勾西山行者 地藏王證東窗事犯	東窗事犯	秦太師東窗事犯	東窗事犯 何宗立勾西山行者 地藏王證東窗事犯
霍光鬼諫	長安城霍山造反 海溫縣廢王遭難 長信宮宣帝登基 承明殿霍光鬼諫	無	無	無
死生交范張雞黍	無	范張雞黍	死生交范張雞黍	范張雞黍 第五倫舉善薦賢

				死生交范張雞黍
嚴子陵垂釣七里灘	劉文叔醉隱三家店 嚴子陵垂釣七里灘	釣魚臺	嚴子陵釣魚臺	七里灘 嚴子陵垂釣七里灘
輔成王周公攝政	說武庚管叔流言 輔成王周公攝政	周公攝政	周公輔成王攝政	周公攝政 輔成王周公攝政
蕭何追韓信	霸王垓下別虞姬 高皇親掛元戎印 漂母風雨嘆王孫 蕭何月夜追韓信	追韓信	蕭何月夜追韓信	追韓信 蕭何月下追韓信
陳季卿悟道竹葉舟	呂純陽顯化滄浪夢 陳季卿悟道竹葉舟	無	陳季卿悟道竹葉舟	竹葉舟 呂洞賓顯化滄浪夢 陳季卿悟道竹葉舟
諸葛亮博望燒屯	曹丞相發馬用兵 夏侯敦進退無門 關雲長白河放水 諸葛亮博望燒屯	無	無	博望燒屯 關雲長白河放水 諸葛亮博望燒屯
張千替殺妻	悍婦貪淫生惡計 良人好義結相知 賢明待制翻疑獄 鯁直張千替殺妻	無	無	替殺妻 賢明待制番疑獄 勿頭張千替殺妻
小張屠焚兒就母	炳靈公府君神怒 速報司夢中分付 王員外好賂貪財 小張屠焚兒救母	無	無	無
醉思鄉王粲登樓	窮書生一志綢繆 望中原有國難投 薦賢士蔡邕閉閣 醉思鄉王粲登樓	王粲登樓	醉思鄉王粲登樓	王粲登樓 不納賢蔡公閉閣 醉思鄉王粲登樓

需再強調，《錄鬼簿》的簡本系統只著錄雜劇的「簡題」，繁本系統只著錄雜劇的「標題」，此二種均未包括「題目正名」。惟「增補本」（天一閣本）於大部分的「簡題」之下添補「題目正名」，故增補本所見的題目正名實際上乃明初人（可能為賈仲明）所添寫。¹⁶³這個前提釐清之後，試就上表觀察幾點現象。粗作統計：

1. 元刊本的「標題」，大致與《錄鬼簿》「繁本」所著錄者「相同」。例外者有 8 本：（表中阿拉伯數字為其「標題字數」）

元刊本標題	繁本著錄
趙氏孤兒 4	趙氏孤兒冤報冤
風月紫雲庭 5	諸宮調風月紫雲亭
公孫汗衫記 5	相國寺公孫汗衫記

¹⁶³ 參考王鋼《校訂錄鬼簿三種》「前言」之第六節「關於增補本《錄鬼簿》」，頁 26—28，詳述近人認為此本可能為賈仲明所撰補的理由與疑點。

岳孔目借鐵拐李還魂 9	呂洞賓度鐵拐李岳
東窗事犯 4	秦太師東窗事犯
嚴子陵垂釣七里灘 8	嚴子陵釣魚臺
輔成王周公攝政 7	周公輔成王攝政 ¹⁶⁴
蕭何追韓信 5	蕭何月夜追韓信

其中「嚴子陵垂釣七里灘」與「嚴子陵釣魚臺」的差別，主要在於「地名」，因七里灘亦可稱為釣魚臺；而簡本標題亦為「釣魚臺」。「輔成王周公攝政」與「周公輔成王攝政」只是前後對調。以上兩本的差別不大。但是從其餘六本可看出，當元刊本「標題」字數為四、五、九字時，便會出現與繁本著錄的差異。換言之，繁本著錄的「標題」字數只有六、七、八三種「基本款」，其中以「七字句」為大宗。故知繁本《錄鬼簿》出現將雜劇標題名「規格化」、「定式化」的傾向；反之，元刊本則相對呈現較為「隨意」、「不規則」、「未定式」的標題寫法。

2.《錄鬼簿》「簡本」與「增補本」著錄的「簡題」名基本相同，故增補本確以簡本系統作為修訂的底本。例外者僅 5 本：

簡本著錄	增補本著錄簡題
調風月	詐妮子
好酒趙元遇上皇	遇上皇
薛仁貴衣錦還鄉	衣錦還鄉
火燒介子推	介子推
釣魚臺	七里灘

這五本中，「釣魚臺」與「七里灘」的差異在「地名」，前文已述。至於遇上皇、衣錦還鄉、介子推三本，簡本《錄鬼簿》卻未採取以 3—4 字為「簡題」的模式，雖原因不明，但由此可知，簡本雖已建立某種「簡題」的範式，但仍有少許的出入。到了增補本《錄鬼簿》，則一律將「標題名」最後的 3—4 字歸納為「簡題」，可謂將此規則「定式化」；唯一的例外便是將「調風月」寫作「詐妮子」，顯示此規則亦或有以「標題名」的前三字為「簡題名」的線索。總之，元刊雜劇的「簡題」在《錄鬼簿》的著錄下，呈現出較「標題名」更為穩定的狀態。

3.（1）元刊本與《錄鬼簿》「增補本」著錄之「題目正名」對照，大致相同者有 12 本，約佔三分之一強的比例。其中《調風月》《三奪槩》《竹葉舟》3 本，兩者均為「兩句式」，可謂「完全相同」。《單刀會》《老生兒》《趙氏孤兒》《汗衫記》《東窗事犯》《博望燒屯》《張千替殺妻》《紫雲庭》《王粲登樓》¹⁶⁵9 本，

¹⁶⁴ 王鋼校訂本著錄「輔成王周公攝政」（頁 76），但在此條下有一註記 133：「此目原作『周公輔成王攝政』，不合元劇題目正名句法慣例，從增補本改（頁 110）」。

¹⁶⁵ 《王粲登樓》為鄭騫先生從何煌校「脈望館藏古名家雜劇」本，重新校錄而輯成，從中無法百分之百確定其題目正名是否為「元本」原貌。見《校訂元刊雜劇三十種》頁 458。

元刊本皆為「四句式」，故僅「最後兩句」與增補本「大致相同」。

(2) 元刊本與「增補本」《錄鬼簿》著錄之「題目正名」相異者有 4 本：

劇名	元刊本	增補本
看錢奴	疎財漢典孝子順孫 ¹⁶⁶	貪財漢空使倖勞神 看錢奴買冤家債主
任風子	爲神仙休了腳頭妻 菜園中摔殺親兒死 王祖師雙赴玉虛宮 馬丹陽三度任風子	王祖師重創七真堂 ¹⁶⁷ 馬丹陽三度任風子
衣錦還鄉	白袍將朝中隱福 黑心賊雪上加霜 唐太宗招賢納士 薛仁貴衣錦還鄉	張仕貴賴功治罪 薛仁貴衣錦還鄉
岳孔目	岳孔目借屍還魂 呂洞賓度脫李岳	韓衛公讚抱病曹司 呂洞賓度鐵拐李岳

這四本的差異甚大，可以看出題目正名的「變體」現象。增補本似改訂元刊本質樸、通俗的文字，傾向雅化而對仗工整，且一律精鍊為「二句式」。

(3) 元刊本與增補本《錄鬼簿》著錄的「題目正名」，出現「此有彼無」現象者有 10 本，約佔三分之一。再細分為：

A. 「元刊本有、增補本無」者，《遇上皇》《氣英布》《霍光鬼諫》《七里灘》《周公攝政》《追韓信》《小張屠》7 本。¹⁶⁸這反映了增補本作者雖將其經眼劇本

¹⁶⁶ 曾永義先生〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉，分析此本何以僅有一句題目正名：「…而『看錢奴』之所以但有題目而止一句，也因為版面除劇末總題外止剩一行，故予以減省；否則就要另起一版（頁 189）」。

¹⁶⁷ 見王鋼《校訂錄鬼簿三種》此條目（頁 136）下之註記 88：「此劇題目正名疑係增補者誤標。案繁本此目作《王祖師三度馬丹陽》，則馬丹陽係被度者而非度人者。存本《任風子》劇中，亦無王祖師度馬丹陽關目。蓋增補者見《馬丹陽三度任風子》劇，檢《錄鬼簿》中無《任風子》而有《馬丹陽》，遂誤標其下。…（頁 195）」。

¹⁶⁸ 王鋼《校訂錄鬼簿三種》「前言」第六節「關於增補本《錄鬼簿》」，頁 30—34 談到增補本著錄題目正名的情形：「…在未標題目正名的劇目中，當也有編者曾經眼者（按：以下舉《斬蔡陽》為例，不贅）…其產生的原因主要可能有三：一是編者的疏忽大意。二是此書傳鈔過程中的脫落，比如在清叻初齋鈔本中，便又脫去了關漢卿《織錦回文》的題目正名。三是編者所見本原即無題目正名。第三種情況在明代的本子中較少，如脈望館鈔本《哭存孝》、息機子刻本《陳搏高臥》等，而《元刊雜劇三十種》內竟有八種不載，審其排版，俱是為了節省版面省略者。編者所見可能會有的一些這樣的本子。在增補的題目正名中，有些僅標一句而不是一對句子，頗疑有些就是依據這種本子卷首所題劇名增補的。如果這種本子卷首也僅題簡名，像元刊本《趙氏孤兒》那樣，則編者縱使經眼，也無法增標了。（頁 31）」基於以上認識，他認為增補本的題目正名不盡可靠。

的題目正名補充於後，而他未能蒐羅目睹者亦所在多有；另一種可能是，他所見的某些劇本為元刊本之外的版本，其中亦有未錄題目正名者。

B.「增補本有、元刊本無」者，《西蜀夢》《魔合羅》《范張雞黍》3本。以往解釋元刊本無題目正名者，有「版面空間不足」或「原本即無」兩種方式；¹⁶⁹而至少這三例表明：增補本作者過目的版本是有「題目正名」的，元刊本因「版面空間不足」而取消題目正名的著錄，可能性極大。這兩種現象代表題目正名在元代似尚未成為定型化的體製形式，於不同版本系統間流傳著或有、或無、或為殊形的「變異」與「多元」現象。

C.「二者皆無著錄」題目正名者5本，《拜月亭》《疎者下船》《陳搏高臥》《貶夜郎》《介子推》。觀察這五本的元刊本版面空間，確因排版過擠而納不下題目正名。但連增補本也無，則有兩種可能：一是增補本作者所見的五劇本子，正是現存的元刊本。二是增補本作者所見五劇，雖來自其他版本，但亦未標示題目正名。這關係到元代雜劇是否「本本皆存在題目正名」的爭議，需要仔細推考。第一步，五本中有三本（拜月亭、貶夜郎、介子推）為現今流傳的「孤本」，難以找到佐證。不過，若比對「標題名」會發現，元刊本「泰華山陳搏高臥」，增補本寫作「西華山陳搏高臥」；元刊本「晉文公火燒介子推」，增補本寫作「火燒介子推」，並不一致；再從增補本作者的書寫慣性來看（見注17），他所經眼的二劇恐非現存之元刊本，而是同劇的別種版本；特別是明代諸選本系統中，正有一本《西華山陳搏高臥》無題目正名。¹⁷⁰換言之，就《陳搏高臥》與《介子推》的標題比對結果，元刊本與增補者所見之本應俱未載題目正名。二本的比例雖低，卻足以證實元代雜劇刊刻印行時，題目正名尚非「必然存在」、「缺一不可」的形式。然亦不能據此斷定題目正名絕非出於劇作家之手，還需其他佐證。可以持平地說，元代雜劇題目正名的變異與多元現象，也涵蓋了某些本子「無」題目正名的情況。

總之，以元刊雜劇為觀察對象，可以瞥見元雜劇：1.「簡題」形式較之「標題」、「題目正名」，相對穩定。2.「標題」形式於坊刻本與文人著錄中，呈現出略有差異的面貌，代表其樣式尚未完全統一。因此，「標題」來自於「題目正名

¹⁶⁹ 認為版面空間不足者有鄭騫〈元雜劇的結構〉頁196、曾永義〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉頁189、徐扶明《元代雜劇藝術》頁315—316。認為可能原本即無題目正名者有胡仲實〈「題目正名」考〉頁157—158、解玉峰〈元曲雜劇「題目正名」推考〉頁97—98。

¹⁷⁰ 明代系統諸版本情況如下：《脈望館鈔校本古今雜劇》中收有一「古名家本」《西華山陳搏高臥》，題目正名為「識真主買卦汴梁 醉故知徵賢勅佐 寅賓館勅使遮留 西華山陳搏高臥」。尊生館主人《陽春奏》收有一本《西華山陳搏高臥》，題目正名同前本。《元曲選》收有一本《西華山陳搏高臥》，題目正名為「識真主汴梁賣課 念故知徵賢勅佐 寅賓館天使遮留 西華山陳搏高臥」。而息機子《雜劇選》收有一本《西華山陳搏高臥》，無題目正名。

最末一句」的說法，於元代之時尚有待商榷。3. 題目正名的異體、有無、形式等，自元至明初的面貌頗有差別，可解釋為元代的題目正名基本上未達至定式，反而具有彈性、隨意、多元化的現象。

(二)「題目正名」形式與性質的關係

接下來看，元刊本「四句式」的題目正名明顯多於「二句式」，此外或有因版面空間不足而省略為「一句」（看錢奴）、甚至直接「刪去」、或最多有八句者（紫雲庭）。¹⁷¹種種現象說明元刊本未對題目正名加以規範。增補本《錄鬼簿》則全面將題目正名「二句式化」，排除「四句式」或其他不規則句數的題目正名。增補者似也基本掌握到：雜劇的「標題」與「題目正名」的最末一句關係密切，是故當他未見某劇的題目正名時，便將其「標題」置於「題目正名」的位置、再另行摘出「簡題」於其上（如遇上皇、陳搏高臥、貶夜郎、介子推、七里灘、周公攝政、追韓信）。因此，明永樂二十年（1422）之後刊行的增補本，¹⁷²已將元雜劇的簡題、標題與題目正名「規格化」、「定式化」，使其具有可預測性。

「四句式」與「二句式」的題目正名差別為何？歸納元刊本的「四字句」句型模式，多為「人名」（或人物親屬關係）、「地名」、「動作」或「事件」的組合，如「喬國老諫吳帝」、「魯子敬索荊州」、「菜園中摔殺親兒死」、「舉家妻從夫別父母」、「長安城霍山造反」等等。而接連四句類似句型的組合，形成一種「說明白」、「講清楚」的效果，講得是什麼呢？恐怕不是一般認為的「概括劇情」作用。¹⁷³試想：《遇上皇》的劇情，主要在第二折以後、趙元遇到上皇才開始展開，但其題目正名「丈人丈母狠心腸 司公倚勢要紅粧 雪裏公人大報冤 好酒趙元遇上皇」，卻與實際劇情的進展頗不應合。再看《任風子》的題目正名「為神仙休了腳頭妻 菜園中摔殺親兒死 王祖師雙赴玉清宮 馬丹陽三度任風子」，實際上只寫到了劇中的第三折（第四折勉強提到），其中「王祖師雙赴玉清宮」一句甚且與

¹⁷¹ 曾永義〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉註釋5頁220—221，提及《紫雲庭》的8句「正名」：「…鄭因百師…訂前四句為『詩曰』，後四句各分兩句為『題目』、『正名』。隋樹森《元曲選外編》與徐沁君《新校元刊雜劇三十種》俱同鄭師。此劇『正名』作八句，誠為孤例，前四句與後四句為相異之兩部分，甚為顯然；故分前四句為『詩曰』，證以元劇體製，當可從；但析後四句為『題目』、『正名』各二句，衡以元刊雜劇三十種情況，不如保持『正名』為佳」。

¹⁷² 現存「天一閣本」（增補本）《錄鬼簿》，有永樂二十年賈仲明的後序。見《錄鬼簿》（《中國古典戲曲論著集成》第2輯）頁96—98。

¹⁷³ 如徐扶明《元代雜劇藝術》頁307寫到的：「…什麼叫做『題目正名』呢？這就是用兩句話或者四句話，標明劇情提要，確定劇本名稱。…」。

情節毫無關係。而《衣錦還鄉》的題目正名「白袍將朝中隱福 黑心賊雪上加霜 唐太宗招賢納士 薛仁貴衣錦還鄉」，更令人納悶地幾乎只提到第一折情節，與其劇事實上以「薛父」為主角的情況相左。《霍光鬼諫》的題目正名「長安城霍山造反 海溫縣廢王遭難 長信宮宣帝登基 承明殿霍光鬼諫」，則是將劇中情節次序顛倒，把霍山造反放在廢王與新帝登基之前；同樣「失序」的情況還有《追韓信》「霸王垓下別虞姬 高皇親掛元戎印 漂母風雨嘆王孫 蕭何月夜追韓信」。

當然，也有比較接近於「概括劇情」者，如《單刀會》與《趙氏孤兒》。然整體而言，元刊本題目正名近似「大白話」一覽無遺，所勾勒的不是「情節」本身，而是情節中最易使人一目了然的「人」、「地」、「事（物）」所串接起的「故事因果提要」。前三句所敘述的，實為「潛在」或「導致」「最後一句」主角與事件的「故事因果關係」，藉此點明此戲有哪些人物、發生在什麼地方、發生了什麼事件等；相反地，其曲文內容實際上可能只是抒寫人物情感、興發胸中情懷、感嘆傷悲等，與題目正名看似「精彩內容」的敘事提要不全搭合。這可能便是「題目正名」的原意：為抽象情感或情境的曲文，提取出具體、敘事性的因果脈絡，幫助瞭解此劇故事背景與人物關係，以便進一步明白曲文所營造的抒情化或文人化世界。例如元刊本《趙氏孤兒》既為「曲本」，僅由曲文實無法得知情節有哪些人物，但看了題目正名就豁然開朗，甚至可推測各折的主唱者。或是「關目本」《遇上皇》，僅看劇本不易弄懂趙元為何被迫休妻、死路一條、乃至發跡變泰的來龍去脈，但有了題目正名的輔佐就清楚多了。

「二句式」的題目正名則功用不同。只有兩句其實是說不清故事因果、稱不上背景提要的，但卻能「擇其精要」地指明情節的「重點」（如「雙鶯燕暗爭春 詐妮子調風月」）、道出與主角遭遇最「直接相關」的人物（如「齊元吉兩爭鋒 尉遲恭三奪槊」、「劉文叔醉隱三家店 嚴子陵垂釣七里灘」、「呂純陽顯化滄浪夢 陳季卿悟道竹葉舟」等），因而隱含「總結劇情」的收束作用。若「四句式」的題目正名乃為使讀者明白曲文鋪排之下的故事背景脈絡，「二句式」的題目正名則可為全劇下總結語、彰顯劇情內容的精華、濃縮描寫的重點。

分析元刊本於題目正名所呈現的隨意性、不穩定性、及帶有將劇情因果「具體化」的現象，顯示藝人、劇團、或刊刻書坊可能起到一定程度的作用；¹⁷⁴換言

¹⁷⁴ 如胡仲實〈「題目正名」考〉所認為：「在元人雜劇裡，題目與正名並非劇本的組織部分。是勾欄藝人為了商業的需要而臨時編寫的，並不一定出自劇作家的手筆。因此，在《元刻古今雜劇》裡，有的劇本篇末附有題目正名，有的則完全沒有。…（頁157）」、「…這種對題目正名標注的混亂情況，正好說明了它在元人雜劇體例中的性質。有些劇本的題目正名，可能是劇作家擬的，是寫完劇本之後，用兩句或四句詩文加以概括，然後圈定一個劇名。有些劇本…劇作家往往只寫

之，題目正名與「劇作家編寫」的曲文恐怕有一段距離，容後文再敘。而增補本《錄鬼簿》於題目正名的「二句式化」，足見明初之後，元雜劇的題目正名在「文人」的改訂之下，已然規格化，使標題系統在形式上具有一致的樣貌（標題最後三或四字為簡題、題目正名為二句式、題目正名最後一句為標題等），內容則由「質樸直解」轉為較「文言精練」。

至於簡本與繁本《錄鬼簿》中未載題目正名的現象，再以元代文獻佐證解釋之。《中原音韻》¹⁷⁵提到的雜劇名目有：

齊微韻「璽」字，前輩《剛王莽》傳奇與支思韻通押。（頁 212）

…南宋都杭，吳興與切隣，故其戲文如《樂昌分鏡》等類，唱念呼吸，皆如約韻…（頁 219）

前輩《周公攝政》傳奇【太平令】云：「口來、豁開、兩腮」。…（頁 233）及其「定格」部分所舉之例有：《岳陽樓》（頁 241—242）、《登樓》（即王粲登樓，頁 242）、《西廂》（頁 244）、《切繪》（頁 249）、《金山寺》（頁 251）等。通篇提到雜劇名稱時，俱為二至四字不等的「簡題」。而《青樓集》提到的雜劇名目亦有二例，一為「樊事真」條：

…好事者編為雜劇，曰《樊事真金篋刺目》，行於世。（頁 25）

以及「一分兒」條：

…時有小姬歌《菊花會》南呂曲云…（頁 37）

一為「標題」、一為「簡題」。又《全元散曲》錄孫季昌【端正好】套〈集雜劇名詠情〉，全篇基本上以雜劇名（以「簡題」為主，偶摘錄「標題」）作遊戲文字，試舉一隅如下：

【滾繡球】常記的曲江池麗日晴。正對著春風細柳營。初相逢在麗春園遣興。便和他謁漿的崔護留情。曾和他在萬花堂講志誠。錦香亭設誓盟。誰承望下場頭半星兒不應。央及殺調風月燕燕鶯鶯。則被這西廂待月張君瑞。送了這花月東牆董秀英。盼殺君卿。（頁 1239）

唱詞，或簡單地注明一下上下場的關目，連劇中人物的念白，也留給藝人去臨時編排了。至於附於篇末為演出服務的題目正名，更是劇作家所不屑于寫的。…（頁 158）。解玉峰〈元曲雜劇「題目正名」推考〉提出：「…雜劇題目正名正像雜劇的斷詞一樣，並非雜劇作家原作，題目正名是在後來的雜劇傳播過程中一演出、傳抄和刊刻一雜劇藝人（書坊商也有可能參與）逐步為其添加的題目正名，所以同一種雜劇在不同的雜劇班社或書坊商可以編造出不同的題目正名，後來的雜劇選家們也曾為題目正名做過一些潤飾的工作（如《元曲選》的編者臧懋循）。所以，現存元曲雜劇的題目正名應當視為《錄鬼簿》雜劇藝人、雜劇書坊商和雜劇選家們共同參與「世代累積型」成果。…（頁 113）。然以上二篇文章於舉證方面似不足析明，論述亦不夠嚴密。

¹⁷⁵ 收入《中國古典戲曲論著集成》1。下文《青樓集》收入《中國古典戲曲論著集成》2。

因此，元代文人筆下寫到的雜劇名目，只有「簡題」與「標題」兩類，可分別以《錄鬼簿》的「簡本」與「繁本」系統為代表，題目正名向來不被提及。故元代雜劇基本上乃以「簡題」或「標題」知於世、行於世；雖無法據此判定前者是否較後者更接近劇作家原始的題名，¹⁷⁶但文人所錄簡題之例確實多於標題（《太和正音譜》亦錄簡題）。接下來要問，「題目正名」是否為劇作家原始編寫時的設計？

前已述及胡仲實、解玉峰二人之見，¹⁷⁷但其論證並不完整，此處再加補充。觀察元刊本的題目正名，其文字頗為質樸、粗鄙，且多為「四字句」的「直譯」，可謂便利讀者掌握「劇情背景脈絡」，進而對抽象、抒情式的曲文作出適當瞭解；就其文學性與目的性來看，元刊本題目正名由劇作家原創的可能性確實薄弱。這又有兩種可能，一是劇作家寫出題目正名，卻經藝人、劇團或書坊的改動、通俗化，以順應演出場合與觀眾層次。二是劇作家實際上不寫題目正名，而由藝人、劇團或書坊所編，演出或發行後方廣為流傳。無論哪一種可能，似乎都排除元刊本題目正名為劇作家的「原作」，才能通盤解釋何以元代文獻盡闕著錄、各本流傳面貌頗有變異、及其本身形式與內容的不穩定性與相對彈性。

但是到了明初，情況發生了變化。由增補本《錄鬼簿》看來，增補本作者所代表的文人劇作家，已介入題目正名的「改寫」，以「二句式」的摘出精要，作為一劇畫龍點睛式的品評模式，而未句正好緊扣標題。原先質樸白描的文字，也經修飾而呈現文人氣息。這不啻顯示風尚的轉變：題目正名的創作已全然納入雜劇編修體製，成為與曲文、賓白一般地位、關係緊密的有機整體；最顯明的例證便是賈仲明¹⁷⁸與朱有燬¹⁷⁹的劇本，均自作題目正名。換言之，明初以後，題目正

¹⁷⁶ 這個假設由解玉峰〈元曲雜劇「題目正名」推考〉所提出：「…『趙氏孤兒』比之『冤報冤趙氏孤兒』、『公孫汗衫記』比之『相國寺公孫汗衫記』…可能更接近雜劇家們『原始』的雜劇名。…雜劇簡名應當比雜劇全名更接近對雜劇家而言的原始的雜劇名（頁100）。」、「…對關漢卿、馬致遠等元曲雜劇作家而言，雜劇的稱名一般原應當是簡短的，如《竇娥冤》、《陳搏高臥》、《趙氏孤兒》、《漢宮秋》一類，原本不必有『感天動地竇娥冤』、『泰華山陳搏高臥』、『冤報冤趙氏孤兒』、『破幽夢孤雁漢宮秋』等所謂雜劇全名，這些全名實際上都是因題目正名而生。…」（頁105）」。

¹⁷⁷ 解文的推論有一部份是從觀察《元曲選》以外的文獻（包括古名家雜劇等明刊明抄系統、元刊本、錄鬼簿等）而來：「…但《元曲選》之外的其他各種文獻所載題目正名的不同，都說明元曲雜劇的題目正名可能並非雜劇作家所作，由此才可能產生如此大的差異（頁97）」。

¹⁷⁸ 《錄鬼簿續編》無論是否為賈仲明所作，編者記錄賈仲明名下之劇實異常詳盡，是《續編》中唯一著錄所有劇作題目正名的作家：「**雙坐化**：行童尼士兩歸元，紫竹瓊梅雙坐化。**裴度還帶**：長安市瑤涯報恩，山神廟裴度還帶。**玉梳記**：顧玉香雙美錦堂歡。荆楚臣重對玉梳記。**梅杏爭春**：金鑾殿夫妻成配，上林苑梅杏爭春。**調風月**：脫香風令風情（按：有脫字），花柳仙姑調風月。**七世冤家**：死女云付三生惡夢，癡曹司七世冤家（按：恐有脫字）。**碧桃花**：玉重巧謗青雲竹，

名便全然生成於劇作家筆下了。

二、「題目正名」位置的可能來由

「題目」與「正名」原始的意義，曾永義先生〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉釋義甚詳：「題目」有標題、題識以及品評三義；「正名」有「審定名分」、「真正之名分」、「正式之名稱」之義（頁 196—199）；原先可能只有「題目」，「正名」為其標注，久之亦被抬舉出來，乃至題目、正名混用。¹⁸⁰康保成《中國古代戲劇形態與佛教》第四章第三節「金元雜劇『題目』、『正名』的來源與性質」，則從佛教翻譯與傳播過程中，既有「題目」又有「正名」的現象，乃至其在敦煌講經文與變文遺留之痕跡，推測元雜劇題目正名來自於借用佛教術語的結果（頁 196—205）。

接下來的問題是，元雜劇何以在「劇末」採行這兩類詞彙呢？事實上，這樣一種既提示敘事因果骨幹、兼有品評收束的詩句形式，我們並不陌生：元代的平話小說中也有類似的設計——「散場詩」。若以「全相平話五種」¹⁸¹為檢視依據，則《武王伐紂平話》、《樂毅圖齊七國春秋後集》、《秦併六國平話》三部，於小說敘述文字當中，經常出現「詩曰」二字，採鮮明的「陰文」刻法彰顯出來，大多

丘長三度碧桃花。**菩薩蠻**：張雲傑飽存君子志，蕭叔華寄情菩薩蠻。**玉壺春**：玉壺春勅賜金花誥，李素蘭風月玉壺春。**雙獻頭**：淫心和尚早虧心命（按：恐有衍文），正性佳人雙獻頭。**燕山怨**：劉建中夢出手字記，湯汝梅秋夜燕山怨。**燕山夢**：甄秋峰詩酒漆園春，順時秀月夜燕山夢。**節婦牌**：清廉太守行公案，志烈夫人節婦牌。**雙告狀**：棄心婦雙負心，屈死鬼雙告狀。（頁 181）」這除了暗示編者與賈仲明關係十分密切（或即為本人）外，從「題目正名」的雅馴亦可看出賈仲明是有意識地結合標題，親身創作題目正名的文人作家。

¹⁷⁹ 朱有燉的憲府原刻本既註明「全賓」，包括曲文、所有賓白均為自作，故所有的「題目正名」亦當為他親身所作。見中央研究院傅斯年圖書館藏 19 種宣德、正統間刊本，及《全明雜劇》（台北：鼎文書局，1979）3、4 輯所收朱有燉雜劇 31 種，版本不一。

¹⁸⁰ 原文如下：「然而『正名』又是怎麼來的呢？從元刊雜劇三十種來考察，在劇本前後作為劇名的「總題」，沒有不正是『題目、正名』的最後一句。因此，『正名』應當原止是『題目』中的『標注』，起先應當止加在『題目』末句之上頭，甚至於止用較小之字體書寫，用以點明此句乃本劇之『正式劇名』；但因為『題目』的結構方式，如果兩句則為對聯，如果四句則為兩兩對仗的二聯，為了求其整齊美觀，乃將『正名』字體放大，如果是四句，則更提前一行書寫，務使與『題目』在款式上『勢均力敵』，久而久之，矇昧本然，習焉不察，而當人們再度追究起其間的異同與關係，就不明就裏而給弄糊塗了。『正名』既然是『正式劇名』之義，又早與『題目』等量齊觀，於是有人更看重了它，而棄置『題目』於不顧，這應當是何以有些劇本但有『正名』的原因（頁 199—200）」。

¹⁸¹ 參見《歷史通俗演義（全相平話五種）》（台北：中央圖書館，1970）。

爲「七言四句」。這些文中的「詩曰」有以下幾種作用：(1)「提綱」上下文或「濃縮」、「強化」已敘之情節。(2)評論「人物」。(3)將非必要敘事帶過、如「過場」般。(4)「預示」人物或事件未來發展。(5)引述「詠史詩」、或小說人物的「賦詩」。至於《續前漢書平話》與《三國志平話》兩部，文中「詩曰」段落極少，且幾乎未作陰刻處理。特別的是，五種中除了《續前漢書平話》外，皆有所謂的「開場詩」和「散場詩」。¹⁸²「開場詩」有「述古續今」的作用，「散場詩」則常作爲全篇懲惡揚善、品評下斷的收束語。¹⁸³最值得注意的是《三國志平話》卷末的四句「散場詩曰」：

漢君懦弱曹吳霸 昭烈英雄蜀帝都

司馬仲達平三國 劉淵興漢鞏皇圖

此「七言四句」詩由人名、地(國)名、事件等所組成，可謂故事背景的提要，卻與全書實質內容干係不大(小說並未講述司馬氏平三國之事，劉淵一線也只在最後提出以爲補恨，絕非小說重點)的特點，與元刊雜劇「題目正名」的意味十分相近。同時代的平話小說與雜劇，這兩類新興的俗文學體式，在「收束」形式上竟有異曲同工之妙。若借用康保成的研究理路，則元代平話小說的「散場詩」亦可上溯至敦煌講唱文學作品中，末尾出現的七言詩現象；¹⁸⁴並可聯繫到佛教淵源。換言之，透過「題目正名」的考察，似乎可以將佛教傳入中國後，影響「俗文學」(包括講唱文學、小說、戲曲等)興起、發展的演變脈絡一路貫穿起來。

¹⁸² 胡士瑩《話本小說概論》(北京：中華書局，1980)第十七章「關於講史」頁709—710，介紹「開場詩」和「散場詩」：「在整部講史話本的開端，通常有一、二首七絕或七律詩發引，稱之爲『開場詩』。開場詩有的概括全部歷史，如《武王伐紂平話》…有的專門交代該講史平話的內容，如《樂毅圖齊》…有的是以評論發端…在講史話本的篇末，都有一首七絕或七律的『散場詩』…用以總結全文內容，如《三國志平話》…或作評論以爲借鑒教訓，如《晉史平話》…這些『開場詩』和『散場詩』，亦爲後來長篇歷史小說所襲用」。

¹⁸³ 參考樓含松，〈講史平話的體製與款式〉(《浙江大學學報》第34卷第5期，2004.9)頁104：「在整部講史平話的開端，通常有一兩首七絕或七律發引，作爲開場詩。開場詩有不同的形式：有的是概括全部歷史，如《武王伐紂平話》、《薛仁貴征遼事略》；有的專門交待該講史平話的內容，如《七國春秋平話後集》、《三國志平話》；有的以評論發端，如《宣和遺事》、《秦併六國平話》、《五代梁史平話》。在講史平話的篇末，都有一首七絕或七律作爲散場詩，也有不同的形式：有的是總結全文內容，如《五代唐史平話》、《三國志平話》；有的用作評論，總結歷史教訓，如《五代晉史平話》、《宣和遺事》、《秦併六國平話》。現存平話中只有《前漢書平話續集》沒有開場詩和散場詩，可見這個平話前後都有殘缺」。

¹⁸⁴ 如康書頁203—204舉《舜子變》末尾的兩首七言韻文，其一爲：「瞽叟填井自目盲，舜子從來歷山耕。將米糞都逢父母，以舌舐眼再還明。」其二爲：「孝順父母感於天，舜子淘井得銀錢。父母拋石壓舜子，感得穿井東家連。」

值得後續研究。

再回到元代。除了形式上的相似之外，如同第一章所述，元代現存的小說戲曲幾全出於福建書商之手，故也許「題目正名」的形式與內涵，最初乃由「閩中書坊」借鑑當時平話小說類似的「散場詩」，應用到雜劇劇本結構之刊行。這裡再借鑑古典小說的研究成果旁敲側擊。紀德君研究與「通鑑」類史書有間接關係的明清歷史演義小說，¹⁸⁵認為「書商」於生產過程中佔有一席之地：

當時，從事「通鑒」類史書之普及與歷史演義之編纂者，主要為書商和書商型的文人。在動手編寫歷史演義之前，他們早已刊售過多種「通鑒」類史書…可見，他們最初編寫演義的主要動機之一，就是為了將《通鑒》等史書通俗化，以向民眾傳播歷史知識，借以牟利。（頁 118）

書商既刊刻史書（主要為「通鑒」、「綱目」之類），也編刻歷史通俗演義，以商業立場來看，實為事半功倍、一魚兩吃的辦法。經營者已掌握市場脾性，於是藉由同一批編纂者，以相近的材料製出「嚴肅版」的史書與「通俗版」的演義，經濟而巧構，最後再販售給中上階層的文人與中產階級兩種讀者群（兩類並非全然區分，而是重疊互容），將消費者一網打盡。元代刊刻小說、戲曲的閩中書坊，或許也有可能以此模式編修、付梓、行銷，以相近的生產線發展兩套產品，開發更大的市場；或者在同地、同行的競爭、影響下，借用或發展出類似的結構形式。

紀文也論述到，演義作者在演繹史事時，對歷史人事進行了通俗化、條理化、故事化和傳奇化的藝術加工和處理，使史傳文體與小說文體得到了較好的會通與整合（頁 121）。值得注意的是其文對於「條理化」一項的分析：

…為了使主要事件經緯明晰，節目詳具，給人以完整、顯豁的印象，演義作者就須從紛雜的事件中抽繹大端…（頁 120）

換言之，把複雜面向的歷史簡約、條理化為演義小說的這個過程，似乎與將雜劇的抽象化曲文簡約為題目正名的概括性，極為近似。「書坊」編寫結構的策略性可能一脈相承。試想：平話一則一則的故事相屬而下，長篇巨帙，到結尾讀者可能已忘了整個故事的主幹脈絡與重點精神之所在，當中的「詩曰」、最後的「散場詩」既有提醒之效，又再加強讀者印象。雜劇雖僅一本四折，篇幅不大，但曲文卻較散文抽象、難解、抒情化得多，著重描繪人物的胸臆與情感，更甚於事件的原委鋪排。因此結尾處的題目正名，正好將故事中具象化的人、地、事明確示出，加強敘事印象，使觀眾明瞭曲文所繹大綱。

由於「題目正名」與平話小說「散場詩」的機制相仿，甚至彼此或有相互襲

¹⁸⁵ 紀德君，〈「按鑒」與歷史演義小說文體之生成〉（《文學遺產》2003 年第 5 期）。

用的關係，故理論上按「題目／正名」的本義（標題、正式名稱），應當置於「劇首」、¹⁸⁶於「開頭」立即點出才合情理；事實上卻似乎蹈襲小說完結評斷的筆法，反而被置於「劇末」。換言之，現存戲文、傳奇的「題目」皆置於劇首，才為較合理的安排。元刊雜劇的反其道而行，正說明其劇本體製與書坊介入、編纂或改動有關。於是，再回頭看魯迅《中國小說史略》所認為的：

…北宋時，劉斧秀才雜輯古今稗說為《青瑣高議》及《青瑣摭遺》，文辭雖拙俗，然尚非話本，而文題之下，已各系以七言，如《流紅記》（紅葉題詩娶韓氏）、《趙飛燕外傳》（別傳敘飛燕本末）、《韓魏公》（不罪碎盞燒鬚人）、《王榭》（風濤飄入烏衣國）等，皆一題一解，甚類元人劇本結末之「題目」與「正名」，因疑汴京說話標題，體裁或亦如是，習俗浸潤，乃及文章。¹⁸⁷

可知魯迅已慧眼看出小說與雜劇「題目正名」的相似性，其文所敘乃宋代的「文言小說」，彼時近似「題目」之語確依原義置於前。但到元代的平話時已改置於卷末。

故而題目正名最初的形式，恐怕是由刊行劇本的書坊，為方便「讀者」於曲文閱畢後，總結、明瞭其故事情節線的一種安排，與其刊刻平話小說的策略相仿。而這些元刊雜劇的「讀者」正如第一章所猜想，大約包括藝人、一般讀者、或識字不多的蒙古貴族或商賈人士等；文人或非主要銷售對象，因曲文對他們而言正是本行所在，不需附加「直解」式的收束語。正因讀者群以非文士為主體，元刊本的題目正名本質上頗為質樸鄙俗，採大白話式的平鋪直述，以四句七言詩涵蓋劇中元素，且具有彈性的變易與出入。因此，元代文人著錄、引用雜劇名稱時，便未考慮納入題目正名。後因刊本普遍流行，此格式漸為大眾所熟悉、認可，反過來影響劇作家的觀念，將之納入創作形式；文人書寫記錄時，遂將原先質樸平敘的題目正名，加以修訂、簡化、文言對仗化，終成雜劇劇末畫龍點睛的主旨所在，與曲文的編創合為一有機整體，無形中更接近「題目」「正名」品評、辨正名分的本義了。

三、「題目正名」與演出

最後一個問題是，題目正名是否有實際的、劇場表演方面的作用？¹⁸⁸清毛奇

¹⁸⁶ 如曾永義〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉便如此解釋：「…（題目）而南戲之置於卷首，北劇之置於卷末，則可能是南北戲劇習慣不同使然（頁199）」。

¹⁸⁷ 魯迅，《中國小說史略》（《魯迅全集》9）第十三篇「宋元之擬話本」頁119。

¹⁸⁸ 如康保成便否定其具演出作用，見前揭書頁209：「…所謂題目、正名只是劇本文學結構，無需劇中人或場外人唱念。」、頁211：「…題目、正名只是劇本文學成分，實際演出時毋需唱

齡《西河詞話》溯「連廂詞」之源，認為雜劇沿襲其例，於劇末唸正名四句。¹⁸⁹其說推理甚粗疏，¹⁹⁰且所見實為明末之例，¹⁹¹卻影響後來學者的看法。如馮沅君便認為「元劇的上演，在演畢時，或都由最後唱念的腳色來宣告劇終，唱唸出題目正名」；¹⁹²孫楷第也認為元雜劇的「題目正名即由眾唱出，實亦打散語也」，亦即將「打散」與「題目正名」列為雜劇最後的「收呵」。¹⁹³反之，徐扶明則主張「題目正名應該放在正戲開演之前，『報幕』式地向觀眾介紹劇情提要，使觀眾預先對即將演出的劇目內容有所了解」；¹⁹⁴此外，在錢南揚之後，¹⁹⁵他亦認為題目正名可寫在「招子」上，「作為宣傳廣告之用」。¹⁹⁶

解玉峰〈元曲雜劇「題目正名」推考〉一文，已對「散場說」¹⁹⁷與「招子宣傳說」¹⁹⁸作了有力的否定，本文支持其看法。先說前者。馮沅君文所舉之例，為

念，也不是用來寫招子或報幕用的。」

¹⁸⁹ 見毛奇齡，《西河詞話》卷35，《叢書集成續編》164（上海：上海書店，1994），頁12—13。

¹⁹⁰ 馮沅君〈孤本元明雜劇鈔本題記〉已批評道：「…驟然看去，毛說的理由似很充分，無怪乎二百餘年來不少人採用它。但我們若果稍加尋繹，便覺得它不易成立。…連廂詞之所以有「坐間」人是因為唱與演不由一人擔任…在各色演員下場後，『坐間』『司唱』人仍可自由唱念。元雜劇則不然，…唱者與演者合而為一，…那末演者下場後，場上即無人司唱，題目正名更由何人唱念？大抵毛說只出於一時臆度，未曾詳加考慮，…（頁361）」。

¹⁹¹ 曾永義〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉註釋8：「毛奇齡，字大可，號西河，浙江蕭山人，生於明熹宗天啟三年，卒於清聖祖康熙五十五年；明亡時已二十二歲。既云『少時觀西廂記』，則時當明末崇禎間（頁222）」。

¹⁹² 馮沅君〈孤本元明雜劇鈔本題記〉頁362

¹⁹³ 孫楷第《也是園古今雜劇考》頁232。

¹⁹⁴ 徐扶明，《元代雜劇藝術》頁315。

¹⁹⁵ 錢南揚，《永樂大典戲文三種校注》頁4，註釋2：「…宋金時代各種技藝的演出，必先張貼招子。…而題目當即寫在招子上，使觀眾知道一個概況。…」。

¹⁹⁶ 徐扶明前揭書，頁319。

¹⁹⁷ 解玉峰文頁108：「…元曲雜劇題目正名在雜劇演出時，是否可能如馮沅君、孫楷第二先生所演演出結束時由雜劇藝人唸誦出來呢？…脈望館抄本雜劇基本是可以被認為是明代宮廷雜劇的演出本，從許多抄本雜劇反映的情況看，雜劇表演也是不包括題目正名的。脈望館抄本雜劇《桃花女》、《射柳捶丸記》、《鎖魔鏡》等都是在劇本念白或曲文全部終了之後，明確標明『下』或『同下』，其後才標出題目正名。《古名家雜劇》本《梧桐雨》、《猿聽經》等也都在劇本之末標下或同下。下或同下自然是指示演員退場，所以這些都說明題目正名並不包含在雜劇的表演之內。」明確反對「散場說」。

¹⁹⁸ 解玉峰文頁110：「…招子既然有海報的性質，其內容應當是向觀者或聽眾預告表演的節目、何人表演以及表演時間之類，一直到近代的戲園也都是如此。按雜劇所演故事一般為民眾熟知的民間故事或傳聞，招子上有雜劇名是完全可能的，但將題目正名全部照錄，似無必要。…此外，從現存有關招子的材料看，招子的內容似都比較簡短，而元曲雜劇的題目正名有許多長達四句、

《孤本元明雜劇》（實為《脈望館鈔校本古今雜劇》選輯者）的《陶母剪髮待賓》、《鄭月蓮秋夜雲窗夢》；孫楷第文所舉之例，亦為「脈望館鈔本」的《司馬相如題橋記》。二位所藉以論述的劇本有一共通點：皆出於「脈望館鈔本」系統，而既然脈望館鈔本反映的乃是明代教坊演劇情況，恐無法以之「論斷」元代雜劇的演出。更何況，脈望館鈔本系統將題目正名置於劇末，並未明示或暗示任何「題目正名由劇末某腳所唸誦」的線索，恐怕二位先輩臆測的成分大些。至於後者，錢南揚、徐扶明的舉證，僅見招子內容涵蓋有領銜演員之名、雜劇標題名（可能為簡題）等，確未見其寫上題目正名的線索。事實上，直至近代戲園廣告也只標舉名角兒、劇名、與演出時地等必要資訊，過長的詩句是不符合廣告效益的。

然而，解文於否定之後，標舉出「斷詞說」，¹⁹⁹認為雜劇藝人有意將題目正名隱括、涵蓋在「斷詞」內；他雖未直接推論題目正名的表演，卻似乎暗示其發生於「劇末斷詞」的唸誦之中。其實馮沅君、²⁰⁰胡忌、²⁰¹曾永義²⁰²三位先生文中，

每句八言，所以題目正名的全部內容很難都寫在招子上。所以錢南揚先生『題目當即寫在招子上』的說法，筆者認為是不可靠的。」明確反對「招子說」。

¹⁹⁹ 解玉峰文頁 110—113：「筆者在調查題目正名的過程中，注意到題目正名與雜劇『斷詞』的相親性，題目正名最直接的來源似乎是雜劇的斷詞。從現存雜劇劇本看，凡雜劇故事終結時，通例是有一定社會地位的人物（一般由『外』扮）上場念斷詞，斷詞大多是對整個故事的概括以及劇中各色人物命運的宣判，其中寓懲惡揚善之意。（以下舉例）……題目正名和雜劇斷詞在形式上的相似性，存在兩種可能性：其一是雜劇藝人有意把題目正名包含在斷詞中，其二是題目正名是從雜劇斷詞的歸結、抽取出來的。從現存的雜劇劇本看，題目正名在雜劇中的使用是經常性的，而斷詞卻非每劇必用，因此題目正名在先，而後被隱括於雜劇斷詞中，當為常例。雜劇斷詞大多是對整個雜劇故事情節的概括，那麼，題目正名是否如雜劇斷詞一樣，是雜劇藝人概括關目而作？因文獻所限，關於題目正名在雜劇中實際功用問題，我們目前還無法做出很切實的判斷，筆者傾向與認為，題目正名主要是雜劇藝人為方便其概括雜劇關目而作的。」

²⁰⁰ 馮沅君〈孤本元明雜劇鈔本題記〉頁 364—366：「…元劇最後一段白大多數含有結束全劇的性質，而且有時還包羅著與題目正名相同，至少相似的語句。（以下舉例）…元劇中最後唱念的腳色既常負結束全劇的責任，又往往念著與題目正名相同的語句，那末將作為全劇撮要的題目正名劃分到他名下似尚不十分牽強附會。…元劇中結束全劇的腳色時常自視如劇外人。（以下舉例）…劇中腳色既然可以置身劇外，自然在戲劇演畢時，可用劇外人的身分來宣告劇終，提出劇名，使觀者得個較清晰的印象散去」。

²⁰¹ 胡忌《宋金雜劇考》頁 152—154：「北曲雜劇的收場，還有一個顯明的特徵是往往有贊導的儀式。其司贊導者有時為『外』，有時為『末』。其贊導形式有『副末沖上』及『本場應付』兩種。（以下舉例）…此種贊導詞，多是重複敘述劇情大意或稍加人物褒貶辭意…『元刊雜劇三十種』因多刪略賓白的緣故，其劇後的贊導詞也不能得見，一般均加以兩句或四句的『題名』（擬名）罷了！…」。

²⁰² 曾永義〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉頁 200—201：「至於『題目』、『正名』在元雜劇搬演中的作用，…其二為雜劇結束時用作宣念。（以下舉例）…以上資料第一條在曲文的末句點出

已觀察到此一現象。這個說法最大的問題有兩點：一是諸文所舉之例大部分仍來自明代的雜劇抄本或刊本，我們無法排除其中曾經明代教坊或藝人的更動。最顯著的例子是「脈望館鈔本」《楚昭公踈者下船》。此戲與元刊本《楚昭王踈者下船》大相逕庭，從標題、曲文、賓白、到內容都可看出經明人大幅更動的痕跡。據前文表格，元刊本《踈者下船》是沒有題目正名的，而此明鈔本卻有題目正名。讓我們觀察其劇末「斷詞」與「題目正名」的關係：

（秦昭公云）楚公子您一家兒望闕跪者，聽聖人的命：

則為那湛盧劍飛入楚地，伍子胥雪恨懷仇。楚昭公合家避難，漁船小風浪難收。妻共子踈者下水，兄與弟至親在舟。申包胥入秦求救，七晝夜兩淚澆流。秦亭驛一朝哭倒，統雄兵為此因由。加你為上卿之職，郢川定百姓歌謳。今日箇加官賜賞，一齊的拜謝尊周。

題目 伍子胥懷冤雪恨

正名 楚昭公踈者下船

的確，劇末的「斷詞」與「題目正名」確有相互包納的關係，但這絕對無法等同於元代雜劇的現象。因其斷詞雖扣緊劇情，但所扣者非元刊本情節，乃明鈔本所特出者；故知此斷詞應為明人所作、以與題目正名彼此聯結。

第二個疑點則來自元刊本。我們可在元刊本中找到劇尾有疑似「下斷」之指示，但卷末卻「無題目正名」之例，如《拜月亭》劇末為：

孤云了。散場。

最後的「孤云了」，符合元雜劇普遍以「孤」或「駕」下斷之常例，但最後接的是「散場」而非題目正名。又如《介子推》劇末為：

駕云了。祭出。散場。

同樣以「駕」下斷語，但未接題目正名。若論者以為上例乃因元刊本「省略」題目正名之故，則有更多是劇尾並無「下斷」，但卷末卻依然以「題目正名」作結之例，如《調風月》、《冤家債主》、《任風子》等多本，茲不贅述。而《老生兒》的劇尾是元刊本中寫的最清楚的，試看：

【德勝令】咱早子絕地上不安墳。向孝堂裡有親人。你卻行病能醫病。女呵！我怎肯知恩不報恩。一世兒為人。姪兒呵！大富貴十年運。

（云）當時若不是女兒賢會，將小梅藏在姑姑家裡，怎能夠子父團圓。這家私女孩兒一分，姪兒一分，我孩兒一分。子是這踈財留子之法。（唱）

劇名，第二條之後，劇末的『斷語』、『詞云』，其括弧中的語句都與它們各自的『題目』、『正名』相同……」。

咱四口兒都親。把這潑家緣三分兒分。

題目 舉家妻從夫別父母 臥冰兒祭祖□家私

正名 指絕地死勸糟糠婦 散家財天賜老生兒

很明顯，正末最後的唱詞與念白雖有近似「下斷」、「下結」的意味，但與題目正名並無彼此涵蓋、隱括的干係。至此，上述諸文所推測的「斷詞說」恐怕於元代並不存在。爲求謹慎，不妨改其假說爲：據「脈望館鈔本」或可看出某種隨時代「擅變」的可能性。換言之，題目正名到了明代，或經由教坊藝人的更動，其演出形態發生轉變，可能與劇尾「斷詞」的唸誦語彼此牽連。這也間接說明題目正名可根據演出場合、對象、演出者等外在條件，發生表演過程的變化。而顯然其中起到主要作用的並非劇作家，而是藝人。理清以上問題，接下來便可進入本文對於元代題目正名表演形態的推測。

此問題得先釐清「題目正名」與其「針對對象」的關係。由於元刊雜劇的題目正名向來置於劇末，其形式或與同時代平話小說的「散場詩」有關，可能由書坊介入及加添，故「題目正名」原始的「預設讀者」，或以藝人、青樓妓女爲主。此乃出於元刊雜劇特殊的「關目本」、「的本」特性，其主要持有與閱讀者爲需求新劇本、依循「掌記」演出的這批「專業」人士，他們是題目正名形式的「第一層」讀者，藉題目正名的輔佐穿透抽象或艱澀的曲文，明瞭情節生成原因、相關背景、人事物的牽連等。反過來說，他們或許亦爲題目正名的「始創者」、「幕後建議者」，因爲書坊的刊刻也可能參考藝人的表演、聽從他們的建議而來；亦或他們可同時爲題目正名的「二度」「改定者」，即在實踐過程中，他們又創發、編排出另一種內容的題目正名說法，影響另一系統的版本。種種可能，導致當時的題目正名出現不穩定及「變異」、「多元」現象；這正暗喻其容許彈性改動與增刪的空間。惟有當題目正名形式較爲規律、一致時，才表示「文人」參與了修訂，而藝人的隨心生發與改竄不再爲普遍現象。

更進一步而言，藝人的表演自有其欣賞的「觀眾」階層，這就幫助我們推測題目正名的「第二層」讀者——雜劇的「觀眾」。雖未能從文獻找到「直接證據」，言明雜劇演出亦伴隨題目正名的呈現，但頗有些許旁證容我們側面推敲；本文以爲，其位於「開演前」的可能性最大。見《全元散曲》所錄喬衢〈嘆秀英〉：

【梁州第七】生把俺殃及做頂老。為妓路割地波波。忍恥包羞排場上坐。念

詩執板。打和開呵。隨高逐下。送故迎新。……（頁19）

這首曲子描寫一位妓女自嘆身世、爲討生活只得充任賣笑妓女的悲哀，從曲中知道她也兼於雜劇賣藝。元代雜劇於勾欄演出時，舞台前有一「坐排場」之處的「樂

床」，妓女／藝人排坐亮相，等待演出或供人品頭論足。²⁰³而由曲文得知，她們在排坐之外，也兼些簡單的表演任務，如「念詩」、「執板」、「打和」、²⁰⁴「開呵」，²⁰⁵即正劇開場前的「暖場」與「起頭」；雖未包括在正式表演之中，卻有著「告白」、「宣示」演出的意味。《南詞敘錄》²⁰⁶於「開場」條亦解釋「開呵」：

宋人凡句欄未出，一老者先出，**夸說大意以求賞，謂之「開呵」**。今戲文首一出，謂之「開場」，亦遺意也。（頁 246）

值得注意的是，曲文描寫的這四個動作，「念詩、執板」應是形容「打和、開呵」的；換言之，這段「開場」程序中，妓女「秀英」以「念詩執板」的動作做出「打和與開呵」的程式。「打和」意思不甚明，但顯與「開呵」同為開場程序之一。而「念詩執板」應為「執板念詩」的倒裝，亦即「拍板」、「念詩」。開場、開呵時會唸什麼「詩」？極有可能為「夸說大意」的「四句七言詩」，「題目正名」。

再看一個明代的旁證。《水滸全傳》第 51 回，²⁰⁷講到雷橫前往觀賞白秀英的諸宮調演出時，有一段敘述：

…看戲臺上，卻做笑樂院本。…院本下來，只見一個老兒，裹著磕腦兒頭巾，穿著一領茶褐羅衫，繫一條皂縵，拿把扇子，上來**開呵**道：「老漢是東京人氏，白玉喬的便是。如今年邁，只憑女兒秀英歌舞吹彈，普天下伏侍看官。」鑼聲響處，那白秀英早上戲臺，參拜四方，拈起鑼棒，如撒豆般點動，拍下一聲界方，**念了四句七言詩**，便說道：「今日秀英招牌上明寫著這場話本，是一段風流蘊藉的格範，喚做豫章城雙漸趕蘇卿。」說了，開話又唱，唱了又說，合棚價眾人喝采不絕。

據上引，白玉喬的「開呵」內容雖僅為介紹自己與女兒，並未「夸說大意」；但白秀英初上台、舞完鑼棒後，最先開口說的話卻是「念四句七言詩」，接下來則

²⁰³ 關於「坐排場」的研究，參見胡忌《宋金雜劇考》頁 314，附錄「淡行院」箋注之「排場」注腳：「女伶做場的處所。做場是包括了歌、舞、彈三種演出的；而在未演唱前女伶所在的位置有專名稱做『樂床』。…此外，比較狹窄的意義即是女伶在坐位（樂床）上的做場。…」以及曾永義〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉「貳、伴奏樂器、樂隊組織及其所處之位置」，頁 208—209。

²⁰⁴ 參見胡忌《宋金雜劇考》附錄〈「淡行院」箋注〉，「打訛的」注腳：「…淺見以為『打訛』或即是『打和』。『訛』、『和』音近，『打和』則常見，亦為應唱節次之一。…（頁 315—316）」。

²⁰⁵ 參見孫楷第《也是園古今雜劇考》：「…何謂按喝？凡伎藝登場呈伎，皆有人為之贊導。其贊導詞用之於發端者，則謂之開呵。……以余所知，則戲曲亦有開呵。…（頁 223—225）」。胡忌《宋金雜劇考》：「『開和』或作『開呵』、『開喝』（其例見下），在金元時它是用做伎藝人在演唱前的自身介紹之類的說明語言。…（頁 100—101）」。

²⁰⁶ 天池道人，《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第 3 輯。

²⁰⁷ 李泉、張永鑫校注，《水滸全傳校注（一百二十回本）》頁 871。

道出今日開講的「話本」標題：「豫章城雙漸趕蘇卿」。這四句七言詩大概不會是自我介紹或表白（其父已道出），也不會是正話開頭的「開場詩」（唸完標題後才進入「開話」），觀其前後文脈絡，這四句詩最可能的內容，似為四句七言的「題目正名」之屬。

再看《全元散曲》曾瑞〈風情〉第8支【紅綉鞋】：

閑談笑踏科兒尋鬪。但離別覓縫兒承頭。好一會弱一會廝奚酬。着廝拾掇為
了題目。閑打罵做了開頭。兩箇虛難當又真箇有。（頁484）

整首曲講述的似是秀才與妓女間，逢場作秀、曖昧而糾扯不清的情事。這支曲文有部分以演戲為喻，形容兩人之間的真真假假、好好壞壞。「着廝拾掇（按：應為掇）為了題目」一句，意喻以「題目」開張、收拾底下的觀眾、使之安靜注意臺上。下一句「閑打罵做了開頭」，意喻兩人眉來眼去、打情罵俏的調戲，簡直可當作雜劇的開頭，富有趣味與戲味。如此看來，則「題目」實為放在正劇「開頭」之前，以為「拾掇」²⁰⁸觀眾之用。

再看明末劉若愚《酌中志》²⁰⁹卷16「鍾鼓司」條，有一段描述「水傀儡」：

…聖駕陞殿，座向南，則鍾鼓司官在圍屏之南，將節次人物各以竹片托浮水上，遊鬪頑耍，鼓樂喧哄。另有一人執鑼在旁宣白題目，贊傀儡登答，道揚喝采。或英國公三敗黎王故事、或孔明七擒七縱、或三寶太監下西洋、八仙過海、孫行者大鬧龍宮之類。惟暑天白晝作之，如耍把戲耳。…（頁108）

明代宮廷演出水傀儡時，由負責操縱演出之外的人宣唸「題目」，以輔助木偶登場問答（登答）之類，可見其「題目」的宣唸應在木偶正劇演出之前；所宣之題目則是關於演出故事內容的（以下舉五例），極可能便是「題目正名」之類「夸說大意」者。

另有一個「院本」的旁證。《重刻元本題評音釋西廂記》後附的《園林午夢記》，²¹⁰其卷首於正劇開始、人物上場前有一段文字：

（開和）輪轉心常不動 爭長競短何用

撥開塵世閒愁 試聽園林午夢

此四句六言詩，明白標示為「開和」（即「開呵」）。此院本乃嘉靖間李開先所作，故其詩不論形式或內容都已趨於雅致而文人化。但觀此詩主旨，頗有雜劇「題目

²⁰⁸ 《全元散曲》錄有睢玄明一套【耍孩兒】，題為〈詠鼓〉，其中【四煞】曲文：「專覷著古弄的說出了。村末的收外科。但有些決撒我早隨聲和。做院本把我拾掇盡。赴村戲將咱來擗一和。五音內咱須大。我教人人喜悅。箇箇脾和。」（頁547）亦用到「拾掇」一詞，意指「收拾」。

²⁰⁹ 劉若愚（1584—？），《酌中志》（《長安客話·酌中志》，北京：北京古籍出版社，2001）。

²¹⁰ 余瀟東校正、劉龍田刊行，《重刻元本題評音釋西廂記》。

正名」的意味，最末一句則明確點出院本名目「園林午夢」。²¹¹可見即便到了明代的院本體裁，演出之前「開呵」的內容也應為「四句詩」的「題目正名」之屬。

以上所舉雖為間接旁證，卻可從中推敲出「題目正名」似乎置於正劇上演之前的線索。在演出的「開呵」階段，以唸誦方式道出題目正名，或佐以自我介紹，可為「開場提示」、「夸說大意」、「提醒、收拾觀眾注意力」的作用。那麼，若題目正名的表演被包含在一戲「開呵」階段，為何它卻又被放在劇本結尾的位置？這又回到前文的推論，「題目正名」體製與「書坊」的關係。換言之，在題目正名「文本化」階段，起到最大作用的，是書坊的印刷文化。無論藝人的運用與影響在刊本之前或之後，書坊實按其同時梓行平話小說的格式，依樣套用在劇本形式上。後來即使演出樣貌漸成規模，雜劇體製的模式已基本固定，也就繼續沿襲前例、未加更動了。不過，我們仍可在另一種戲劇體製上頭，看到題目正名被擺對位置、真正對應於劇場的實際操作面，不受雜劇文本沿襲平話小說形式的約束——此即「戲文」的「題目」、乃至「傳奇」的「副末開場」、「家門」之面貌。而造成當中差異最重要的原因，恐怕是早期戲文劇本以「藝人抄本」方式遺留，未經刊刻傳遞，方得保持劇場演出原貌。現存最早的「永樂大典戲文三種」便屬抄本。最後，「題目正名」正如同所有的元雜劇「體製」一樣，會隨著時代發展逐漸脫離隨意、彈性、多元的面貌，轉趨定型。明初開始，題目正名受到文人的改訂與規範化，便一定程度地失去早期具有輔佐理解曲文內容的實際功用，轉為相對案頭式、文人式的句型，多以二字句為主，濃縮劇情主旨，以品評方式為劇尾作出精心的收束。最終形成我們在《元曲選》所看到的，題目正名整齊、劃一的樣貌。²¹²

²¹¹ 這個院本的結尾處也有四句詩，但顯然絕非「題目正名」一類，而屬評論、抒懷之語：「黃梁久炊猶未熟，社鼓一聲驚覺來。萬事到頭都是夢，浮名何用惱吟懷」。

²¹² 可參見解玉峰前揭文對《元曲選》題目正名的觀察：「…據筆者統計，《元曲選》所收雜劇 100 種，皆有題目正名，其中兩句的 90 種，四句的 10 種。…（頁 84）」、「…這說明，臧懋循在編選元曲雜劇時，並非僅僅是依照原本，而是有許多如他在《元曲選》中說的『參伍校訂』一類的工作…（頁 96）」、「…在臧懋循所編《元曲選》中，從刊刻的形式看，雜劇的題目正名是實際上被分作題目和正名。…（頁 98）」頗可看出整齊劃一、精心設計的樣貌。