

## 元杂剧“折”的本义与起始

李 日 星

关于元杂剧“四折”结构模式的“折”的权威解释,主要有两种:  
一、“折”即“掌记”。周贻白《中国戏曲发展史纲要》说:

元剧的北曲四大套,连同每套前后的独白或对白,通常称为四折,亦即以一套曲词和独白、对白为一折。折原作摺,因为当时把一场戏的曲白写在一个纸摺上,故有是称。这种用于剧场专写曲白的纸摺,或名“掌记”,与今之所谓手册相近<sup>①</sup>。

二、“折”指角色上下场。钱南扬《戏文概论·形式第五》有专节论述“出”与“折”,认为“‘出’的名称,疑由演员的出场、进场而来”;而“折”的涵义,也是指角色上下场。他说:

“折”字的运用,不知始于何时?现在所见,以金元杂剧所用者为最早。如《元刊古今杂剧三十种》……可见“折”的涵义,金元人与明人又不同。金元人以脚色为标准,无论什么脚色上下一场,都作一折计算。所以《诈妮子》有十一折(一套曲子也当一折),《薛仁贵》有十折。<sup>②</sup>

这个意义上的“折”,以脚色上下场为起迄,而不以一套曲词为标志。周贻白《中国戏曲发展史纲要》也曾说过:

在当时的舞台表演方面的所谓折,系指戏中的一场而言,即几个脚色上场表演后陆续下场,不管唱白多少,或者只做一些动作,都叫一折,并非以一套曲词为其起迄。<sup>③</sup>

认为“折”表示角色的上场、下场，自然就联想到后世戏剧而与“场”相对应。张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》明确地说：

在元代，折和场的涵义是差不多的。从《元刊古今杂剧三十种》中，可以看到“等众屠户上一折下”，“等马一折下”（《任风子》），“等漂母提一折下”（《追韩信》）等这样的记录，这里的折，是只有科白而无曲文的场子。如果按此来划分剧情的段落，一本戏就不是四折，而是更多的折。这样的折，与场也没有多大区别了。由此可以看出，北杂剧的最基本结构还是分场。<sup>④</sup>

显然，关于“折”的这两种诠释，或以折叠式的“掌记”为想象依据，或停留在“元刊本”的表面现象，均没有深究“折”的本义和美学功能。因而，与元杂剧“四折”结构模式的客观存在并不相符。

—

“折”的本义是什么？具有什么功能？它究竟是元人的创造，还是明人的杰作？

从字面讲，古代的“折”与“摺”本属部首相异、音义有别的两个词。“摺”有三义：一为摧折、毁损。《说文解字》：“摺，败也。从手，习声。”段玉裁注：“败者，毁也。”《史记·范睢传》：“魏齐大怒，使舍人笞击睢，折胁摺齿”。司马贞《索隐》：“摺，音力答反。谓打折其胁而又拉折其齿也。”在这个意义上，摺与折，音义均不同。二为折叠、曲折。朝廷把经由通政司转递的进本称为“摺奏”；民间把摺叠式的扇子叫“摺扇”，都是专有名词。三为“折”的繁体字，现代汉字简化方案中“摺”简化为“折”。但在古代汉语中，另有一常用的“折”字，比“摺”字的应用要广泛的多，习用俗字的元杂剧作家当不会舍弃现成的“折”字，而去转借“摺”然后简化为“折”。也不会因为演员用折叠式的掌记来记录曲词，剧作家的创作也便迁就演员记词的方便而以“折”分段。因此，“折”非“掌记”，是可以肯定的。

“折”的逆折反转、回还反复之意，在我国历史上演变为一种艺

术方法和美学概念，被广泛地应用到文学、音乐、书法、绘画、园林、建筑等各个领域。园林、建筑、绘画，往往在曲折回环，层澜叠障中，开辟曲径通幽的一片新天地；书法艺术常常以遒劲的逆折之笔，折中求圆，势中显韵，在运笔用墨中创造出韵味和律动；音乐更是以回还反复的手法为习见。中国音乐以线型旋律为基本手段，使音乐在线型轨迹的游动中，反复变奏，突出主旋律，造成起伏婉曲，回肠荡气，缠绵不舍的节奏和韵律。

以“折”为美，是文学创作竭力追求的审美理想。诗词文赋无不在起承转合的逻辑结构和节奏韵律中逆意折笔，创造深邃新奇，婉转跌宕的意境。宋代李耆卿《文章精义》说：“文章有短而转折多气长者，韩退之《送董邵南序》，王介甫《读孟尝君传》是也；有长而转折少且气短者，卢袁《西征》是也”。清刘熙载《艺概·文概》所谓“通其变，遂成天地之文”，并说“一阖一辟谓之变”。“一阖一辟”符合天地自然之道，故而能成天地之文。清唐彪《读书作文谱》论作文之理时也说：

折则有回还反复之致焉，从东而折西，或又从西而折东也。其间有数十句中四五折者，有三四句一句一折者，大都四五折后即不可复折，其往复合离，抑扬高下之致，较之平叙无波者，自然意味不同者也。此折之理也。

这是对“折”的美学原理最好的阐释。“折”的美学理想是创造回还反复，抑扬高下之致的意象和境界。它既有以曲为美的追求，又有折不宜过繁的限量，所谓“四五折后即不可复折”，是对叙事时间和空间的“度”的把握和控制。尽管这里谈的是作文之道，却对认识元杂剧的“折”提供了富有启迪性的哲学思考和现成的文字与美学依据。

元杂剧以正旦和正末为主唱者而分为“旦本”或“末本”。正旦或正末每唱完一个套曲，表演完故事的一个段落以后下场，然后重新上场，再唱另一个套曲，表演另一个段落，如此反复折回，把戏曲推向纵深。“折”，用以指这一叙事部分与另一叙事部分之间相互勾

连的叙事关系,使戏剧故事中分数折以构成浩荡之势,造成戏剧情节的起伏波澜,承转开合,极尽曲折之致。这种反转折回,反复往还,勾连发展的叙事特征,正是元杂剧代言体叙事结构的逻辑体现。因此,元杂剧的“折”不仅是戏剧音乐结构的单元,故事情节的段落,而且是戏剧情节的发展构成和转折阶段的叙事谋略和计量单位。

## 二

《元刊古今杂剧三十种》用于标记角色上下场的“折”,是“折”的多重功能之一。角色上场一次,表演一番下场,然后再上场表演,沿着“古门”出入,反复折回,往还反转,体现了“折”的本义和美学原理。但是,“元刊本”用“折”来标记上下场的人物都是戏剧的次要角色,并非主唱套曲的戏剧主角,如“元刊本”《诈妮子》剧:

老孤、正末一折。正末、卜儿一折。(正旦唱[点绛唇]套)  
外、孤一折。正末、外旦郊外一折。(正旦唱[粉蝶儿]套)  
孤一折。夫人一折。末六儿一折。(正旦唱[斗鹌鹑]套)  
(正旦唱[新水令]套)

本剧是以燕燕为主角而由正旦主唱的“旦本”戏,因此,在正旦上场之前,先后出场进行表演的老孤、正末、卜儿等都是次要角色。这就给我们留下了一个非常有趣的思考空间,既然剧中非主唱角色“上下场一次”,可以用“一折”表示。为什么不能把戏剧主唱者的上下场一次,也称之为“一折”?如果在“元刊本”连曲文也被省略的情况下,《诈妮子》杂剧是否也可以用“正旦一折”来作为主唱者燕燕上下场的提示语呢!显然,也是可以的。反过来说,正旦或者正末上下场一次,主唱一个套曲,表演一段故事,被当作“一折”,那么,在保留曲文而省略科白的情况下,把次要角色的上下场一次,称之为“一折”,完全是顺理成章的。或许正是因为元杂剧以一大套曲为分“折”惯例,“元刊本”才有所依傍而借以用于非主唱角色上

下场的提示语。至少“元刊本”所用“折”字，已经为我们提供了可靠的信息密码和依据。可见，元杂剧“折”的运用，至少有两种功能。一是表示角色的上下场，即周贻白和钱南扬所提出的以脚色上下场为起迄的“折”。一是用于剧本分段的“折”。而这两种功能事实上是相通的。这就是两者都包含角色的一次上下场。所有探究“折”的由来都没有注意到作为角色上下场的“折”与用于剧本分段的“折”，两者之间所蕴涵的内在联系。

然而，两种场合的“折”，又有着本质的差异。这就是主唱者与非主唱者的上下场有着根本的区别。主唱者上场以后要唱完一大套曲方能下场，这与非主唱者情节性过场戏的上下场是不能相提并论的。非主唱者不唱套曲，上下场的表演时间短暂，不像主唱者那样与一个套曲相始终。因此，杂剧结构段落的划分自然不宜按照所有角色的上下场为依据，理所当然是以主唱者所唱套曲为标准，而元杂剧每本四大套曲的标志非常明显。所以，此“一折”非彼“一折”。两者所指对象和范围，界限分明。用以表示次要角色的一次上下场，就是一个“只有科白而无曲文的场子”。它与明初朱有燬杂剧中所用“一折”的含义，如“二人相打一折”、“净与末争闹一折”、“舞唱一折”、“吹弹一折”等基本相同，含有“一次”、“一回”、“一番”、“一遍”、“一阵”等意义。根据姜书阁《说曲》的解释，“折”用以作为科白表演的舞台指示，“相打一折”、“争闹一折”、“舞唱一折”、“吹弹一折”等，其实就是“相打一回”、“争闹一番”、“舞唱一阵”、“吹弹一遍”等。<sup>⑤</sup>但是，“折”一旦用以指主要角色演唱一大套曲，表演一大段故事的一次上下场，便具有戏剧音乐分套和戏剧情节分段的更为重要的结构功能。因为元人杂剧是由主角正末或正旦来演唱套曲，所以，主角的一次上下场，与剧本中的一个套曲和一段故事情节基本吻合。因此，用以指主唱者上下场的“折”就是以主唱者所唱套曲为标准划段分析的“四分法”的“折”。如果不加区别的把非主唱者上下场的“折”与主唱者上下场的“折”等而视之，则不

能真正理解“折”的结构功能和美学价值。

那么,为什么《元刊古今杂剧三十种》只标记次要角色上下场的“一折”,却不标明主唱者上下场的四折结构分段的“折”次呢?道理很简单,因为元杂剧四分法的“折”以主唱者所唱套曲为准则,每本四大套曲的标志非常明显,不标剧本折次照样一目了然。如前面所引《诈妮子》剧即是。元杂剧的分折体制是一种固定模式,具有约定俗成的社会效应。因此,“元刊本”在省略科白,只保留曲文的情况下,不标剧本折次,这正是传播与接受之间极为自然的社会默契。钱南扬《戏文概论》说:

宋金元时代,戏剧还没有分出、折的习惯。不分出、折,不等于说没有出、折。出、折是有的,就是一段接一段,牵连而下,不把它分开罢了。<sup>⑥</sup>

本来,这里已经触及到问题的本质,即“元刊本”不分“折”,并不等于说元杂剧没有“折”;元杂剧原本是有“折”的,只是出版者没有分段标折而已。毫无疑问,元杂剧按主唱者所唱套曲来划分“折”次,这是不容否认的事实。但是,钱南扬把“一套曲子也当一折”与表示次要角色一次上下场的“一折”,不加分别地同等计量而认为“《诈妮子》有十一折,《薛仁贵》有十折”,这就是没有斟酌“折”的两种功能所造成的错觉。

### 三

“折”是元杂剧中具有多重功能的结构术语。四折结构法的“折”是元杂剧结构的固有特征和核心概念。“结构”是创作的第一要义,任何一个作家在动笔写他的作品的时候,首先要“先有成局”,按照他的“先在结构”来创造他的审美世界,如杨义《中国叙事学》所说:“在写作过程中,结构既是第一行为,也是最终行为,写作的最后一笔就考虑到结构,写作的最后一笔也追求结构的完成”。<sup>⑦</sup>元杂剧创作也不例外。因而,对于元杂剧体制结构的“四分法”与“折”

的起始本不容置疑。它理所当然是与元杂剧共生的，是元剧作家深心灵慧的伟大创造，而不是后人给加上去的。

但事实并非如此。“折”的运用和分“折”起始问题，一直是元杂剧文体研究的焦点。长期以来，理论界多认为元杂剧分折是明中叶以后的事。钱南扬《戏文概论》说：“分出、折的事，大概是起于明朝中叶”<sup>⑧</sup>；周贻白《中国戏曲发展史纲要》也说：“到明代，却把一套曲词连同独白、对白，作为一折，到现在已成习称”<sup>⑨</sup>；《中国曲学大辞典》说得更为明确：至明臧懋循《元曲选》“方正式分为‘折’，每折以一个套曲为核心，标出折数，遂成定式”<sup>⑩</sup>这就是说，元杂剧原本不分折，四折分法始于明代中叶而非元人杂剧的固有形态。

这里牵涉到一个剧本创作与出版之间的本末源流问题。元杂剧家本来严格地遵循“一本四折一楔子”的模式与规则编写剧本，“四折”结构体制原本就是元杂剧叙事结构的“定式”和文本形态。但是，出版家在出版剧本时未必一定要分段标折。我们必须把元杂剧作家创作的“源”，同元明文献出版家所刊行作品的“流”，予以区别对待。元代和明初文献出版家所刊刻的元人杂剧不分折，并不等于说元杂剧家所创作的剧本没有折，而是因为刊刻者尚处于杂剧时兴的当代，对约定俗成、众所周知的领域知识不以为然而简省了分折标目的程序，使元杂剧固有的折次没有得到彰显。更何况《元刊古今杂剧三十种》原本就是省略了科白，只保留剧情梗概和曲文的残简本。但到了明代中叶，元杂剧艺术销声匿迹而成为历史遗响，文献出版家只有恢复元人杂剧的本来面目，依据元杂剧的固有形态分折标目，才具有刊印出版的意义。因此，元杂剧的四折分法并不是文献出版家的创造，也不是他们的善意“篡改”，而是对元杂剧的珍视而还其本来面目。臧懋循在《元曲选序》中说：“唯杂剧以四折写传奇故事”<sup>⑪</sup>，表明了他整理出版元杂剧分折标目的依据。很显然，标“折”与否，是出版家的选择，而元杂剧家所创作的杂剧作品，本身是以四折结构法为分折原则的。因此，四折分法并非始

于明，而是元杂剧与生俱来的结构形态。姑且不论元杂剧本身的特征，就现存有关文献资料也足以证明这一点。

根据臧懋循《元曲选》和隋树森《元曲选外编》，现存元人杂剧一百六十二种，其中只有关汉卿《五侯宴》、白朴《东墙记》、纪君祥《赵氏孤儿》、刘唐卿《降桑椹》和王实甫《西厢记》第二本等五种剧为每本五折，其余全为每本四折。关、白、纪、刘、王均是元代前期的作家，或许创作前期正是在走向规范而并不太严的情况下尚有例外。他们之后的元杂剧作品却再也没有越例的。这说明四折结构法是元杂剧创作的定式、惯例、原则和方法。它与臧懋循“杂剧以四折写传奇故事”的体例说明完全相符。

元杂剧既以“一本四折”为限，那么，一本之内可用“楔子”补救；一本之外以连本形式加以扩充。王实甫《西厢记》为五本二十一折；扬景贤《西游记》为六本二十四折。朱权《太和正音谱》所载元人杂剧剧目，有近四十种剧目均注明为“二本”，说明元杂剧以分折结构与联本形式互为补充，构成完整、严密而又灵活的，以四折一本为低限的结构体制。那么，这种联本形式必须以分折结构为基础，没有四折一本的分折法，就不可能有二本、五本、六本的联本形式。以此断定，元杂剧的创作务必要以四折分法先制定全局。钟嗣成《录鬼簿》在张时起《赛花月秋千记》杂剧下注明“六折”，意味着《秋千记》既不足“二本”，又不合“一本四折”的规范，故以特例加注。这足以说明元杂剧不仅有折，而且原本就是分折的。

钟嗣成《录鬼簿》在李时中的《黄粱梦》下注明“第一折马致远，第二折李时中，第三折花李郎学士，第四折红字李二”；朱权《太和正音谱》记载“群英所编杂剧”，在马致远《黄粱梦》下也注明：“第二折花李郎，第四折红字李二”；在范冰壶名下又注明：“四人共作”，然后在其剧目《鹌鹑裘》下注云：“第二折施君美，第三折黄德润，第四折沈珙之”。这说明，元杂剧作家的合作编剧的程序是先把杂剧故事划分为四个段落，每个段落安排一个套曲，四折划定，框架形

成,再着手选择宫调与曲牌,然后分别执笔填写曲辞和科白。只有这样,才能由四个人分头执笔,各写一折,合而成本。这种四人合写一剧的创作过程,恰好与四折分法相吻合,是“折”的运用和四折分法始于元而非始于明的最有力的证明。

元杂剧的“折”和“四折”结构体制,是元代杂剧家独具匠心的艺术创造。它体现杂剧结构的内在本质,既是元杂剧家对于杂剧叙事结构的整体把握,使戏曲的叙事时间与空间有明确的总量控制,又是杂剧家创造戏曲作品生命形态的规则和方法。因此,原杂剧的“折”,不仅仅是简单的戏剧情节段落的计量单位,而且是表示戏剧情节发展转折的节奏韵律的美学范畴。它随杂剧的问世而诞生,是元杂剧固有的叙事结构模式和与生俱有的独特审美范式。

注:

①③⑨周贻白:《中国戏曲发展史纲要》150、160页,上海古籍出版社,1979年。

②⑥⑧钱南扬:《戏文概论》168、169、170页,上海古籍出版社,1981年。

④张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》(上)157页。中国戏剧出版社,1980年。

⑤姜书阁:《说曲》第10页,江苏文艺出版社,1990年。

⑦《杨义文存》第一卷34页,人民出版社,1997年。

⑩《中国曲学大辞典》707页,浙江教育出版社,1997年。

⑪臧懋循:《元曲选》,中华书局,1958年。

作者工作单位:五邑大学中文系