

論說戲曲之「遭遇」並為其「發聲」

曾永義*

〔摘要〕

本文論說戲曲歷代被鄙薄之情況：衛道之士，或視之為「穢慢嫵褻」、「勸淫為俠」；或視為「小道末技」、「體卑藝賤」。即使近代五四運動諸君子，亦論之為「幼稚惡劣」、「助長淫殺」；乃當今最高學術殿堂，尚有一二「耄耋碩儒」斥之為「沒有思想」、「沒有文化」。若論其故，則先秦儒家對「歌樂」崇雅鄙俗之觀念影響後世歷久不衰；以及宋元戲曲作者多為書會才人、演員多為樂戶歌妓，遭遇不偶、處身卑賤，實有以致之。

但是亦有開明之士對戲曲持肯定之見解：如孔子之認同合乎禮俗之戲樂，司馬遷表彰倡優滑稽諷諫之功能，元人胡祇遹讚嘆藝人有「九美」之說，鍾嗣成認為戲曲作者是「不死之鬼」，虞集更以北雜劇為「一代絕藝」，其後如明人李贄、茅一相、于若瀛、陳與郊、息機子，清人李漁、宋廷魁等也莫不有戲曲為「一代文學」之看法。於是明清乃至民國文士，透過詩詞曲之異同比較，以見曲更具高難度之學者，亦頗有其人，如明人臧懋循、王驥德、黃周星，清人田同之、陳棟、楊恩壽與近人任訥等；而筆者更從體製、音律、語言、內容、風格五方面之比較，以見曲較諸詩詞之特色，而足為一代文學之理由，並由此又進一步論述戲曲之質性與今日因應之道，認定戲曲最足為民族文學藝術之具體表徵。

關鍵詞：戲曲、詩詞曲、戲曲質性

*世新大學講座教授、國立臺灣大學特聘研究講座教授、中央研究院院士。

前言

「戲曲」原是宋元時代南曲戲文的專稱，重其文則稱「戲文」，重其曲則稱「戲曲」；後來由於王國維（1877-1927）著有《宋元戲曲史》，便被定位為「中國傳統戲劇」的稱呼。但是在文獻裏，古人或稱「曲」，或與「詞」連稱「詞曲」，或稱「樂府」，因為「戲曲」的基礎元素是「曲」，所以本文所標示的戲曲，就古人而言，其實是兼「散曲」而論的。

我從事戲曲研究，從1964年9月肄業臺大中文研究所碩士班，以「洪昇及其《長生殿》」為論題算起，迄今已五十三年。對於「戲曲」已無疑的認為：它是韻文學的頂峰，是表演藝術的極致，是民族文化最具體而完整的表徵。可是戲曲卻長年被鄙薄為「不登大雅之堂」，縱使今日之最高學術殿堂，尚有一二「耄耋碩儒」斥為「沒有思想」、「沒有文化」，可見其觀念之「根深柢固」。為此想一探究竟，戲曲何罪而歷代被鄙薄，其故安在？難道沒有洞燭之士為其發聲？所發之聲又如何？而曲較諸詩詞有何異同？古人有何看法，其實又如何？而戲曲之實質如何？其在藝術文化上有何等之地位，又在今日看來，戲曲之利弊得失如何？有何因應之道。凡此都是本文想探討和說明的問題。

三、四十年前，我就為發展完成的「戲曲大戲」下過這樣的定義：

戲曲大戲搬演曲折引人入勝的故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，透過演員充任腳色扮飾人物，運用代言體，在狹隘的舞臺上所呈現出來，深具寫意性的綜合文學和綜合藝術。¹

可見在我心目中，構成「戲曲大戲」內涵的，就有：曲折故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學、演員腳色人物、代言體、狹隘劇場等九個元素。由於演員腳色人物為一體之三面，密不可分，所以合而為一。也因為所構成的元素有九個之多，所以要使之完成為藝術的有機體，並非容易。首先是各元素本身要各自發展到某一程度，然後彼此之間要逐次磨合，其作為藝術基礎之歌舞樂要率先互融，

¹ 此段文字略有修訂。原見曾永義：〈中國古典戲劇的形成〉，《中國國學》第10期（1982年9月），頁163-181。

而最後更要出現可以使之綜合孕育之大溫床，才能使其促成之推手著力以竟其功。這其間也就非經歷長遠的時間不可。而其「大溫床」為何？那就是「瓦舍勾欄」，而偏偏要等到宋代以後，都城坊巷制度破壞，改為街市制，它才能興起；而活動其中之「書會才人」和「樂戶歌伎」也才能聯成有力推手，促使此九元素因地制宜而完成為南戲、北劇。²這也是戲曲大戲南戲、北劇晚出的原因。直到南宋光宗紹熙間（1190-1194）才見南曲戲文在溫州成立；³金宣宗貞祐二年（1214）遷都南京（汴梁，今開封）以後，北曲雜劇（時稱「么末」）才在汴梁成立。⁴

一、戲曲歷代被鄙薄

若論戲曲之被鄙薄，已早在其淵源形成過程中的「倡優雜技」時代，見於文獻最早的是隋代。

《隋書·柳彧傳》云：

臣聞昔者明王訓民治國，率履法度，動由禮典。非法不服，非道不行。道路不同，男女有別，防其邪僻，納諸軌度。竊見京邑，爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戲朋游。鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男為女服，倡優雜技，詭狀異形。以穢嫚為歡娛，用鄙褻為笑樂，內外共觀，曾不相避。高棚跨路，廣幕陵雲，袷服靚妝，車馬填噓。餽醕肆陳，絲竹繁會，竭貲破產，竟此一時。盡室並孥，無問貴賤；男女混雜，緇素不分。穢行因此而生，盜賊由斯而起。浸以成俗，實有由來；因循敝風，曾無先覺。非益於化，實損於民。請頒行天下，並即禁斷。康哉《雅》、《頌》，足美盛德之形容；鼓腹行歌，自表無為之至樂。敢有犯者，請以故違敕論。⁵

² 曾永義：〈宋元瓦舍勾欄及其樂戶書會〉，《中國文哲研究集刊》第27期（2005年9月），頁1-43。

³ 曾永義：〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第11期（1997年9月），頁1-41。

⁴ 曾永義：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第15期（1999年9月），頁1-42。

⁵ [唐]魏徵：《新校本隋書》，《中國學術類編》（臺北：鼎文書局，1980年），頁1483-1484。

柳彧把隋代「俳優雜技」的庶民歡樂，視之為「穢嫚鄙褻」，認為會因此「竭貲破產」，會「男女混雜，穢行滋生」，會「盜賊由斯而起」，為害甚大。這種觀念，到了南宋更「變本加厲」，見於以下三段資料：

宋陳淳（1159-1223）〈朱子守漳實跡記〉：

朱先生守臨漳，未至之始，闔郡吏民得於所素，竦然望之如神明，俗之淫蕩於優戲者，在在悉屏戢奔遁。及下車涖政，寬嚴合宜，不事小惠。⁶

清代沈定均（生卒不詳，活動於光緒間）主修《光緒漳州府志》卷三八〈民風·宋郡守朱子諭俗文〉云：

約束城市鄉村，不得以禳災祈福為名，斂掠財物，裝弄傀儡。⁷

宋陳淳〈上傳寺丞論淫戲書〉云：

某竊以此邦陋俗。當秋收之後，優人互湊，諸鄉保作淫戲，號「乞冬」。羣不逞少年，遂結集浮浪，無賴數十輩共相唱率，號曰「戲頭」，逐家哀歛錢物，拳優人作戲，或弄傀儡，築棚於居民叢萃之地，四通八達之郊，以廣會觀者，至市廛近地四門之外，亦爭為之不顧忌。今秋自七八月以來，鄉下諸村正當其時，此風在在滋熾，其名若曰「戲樂」，其實所關利害甚大：一、無故剝民膏為妄費；二、荒民本業事游觀；三、鼓簧人家子弟，玩物喪恭謹之志；四、誘惑深閨婦女，出外動邪僻之思；五、貪夫萌搶奪之奸；六、後生逞鬥毆之忿；七、曠夫怨女邂逅為淫奔之醜；八、州縣二庭紛紛起獄訟之繁；甚至有假托報私仇，擊殺人無所憚者。其胎殃產禍如

⁶ [宋]陳淳：〈朱子守漳實跡記〉，[清]李維鈺原本，[清]吳聯薰增纂；[清]沈定均續修：《光緒漳州府志》，卷46〈藝文六〉，頁1，總頁1109。又見於[宋]陳淳：〈侍講待制朱先生敘述〉，《北溪大全集》，《文淵閣四庫全書》第1167冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），卷17〈雜著〉，頁7，總頁632。

⁷ [清]李維鈺原本，[清]吳聯薰增纂；[清]沈定均續修：〈民風·宋郡守朱子諭俗文〉，《光緒漳州府志》，收入於《中國地方志集成·福建府縣志輯》第29冊（上海：上海書店，2000年據清光緒三年（1877）芝山書院刻本影印），卷38，頁11，總頁918。

此，若漠然不之禁，則人心波流風靡，無由而止，豈不為仁人君子德政之累。謹具申聞，欲望台判案榜市曹，明示約束并帖四縣，各依指揮，散榜諸鄉保甲嚴禁止絕。如此，則民志可定，而民財可紓，民風可厚，而民訟可簡，閭郡四境皆實被賢侯安靜和平之福，甚大幸也。⁸

朱先生即朱熹（1130-1200），字元晦，原籍婺源（今江西婺源縣），寄籍福建建陽縣。宋高宗紹興十八年（1148）進士，累官煥章閣待制。光宗紹熙元年（1190）知漳州，三年後去任。陳淳，字安卿，號北溪，福建龍溪人，朱熹知漳時時，嘗從之學。寧宗嘉定十一年（1218）特奏名，授安溪主簿，不就。傅寺丞即傅伯成，字景初，由濟源遷居泉州。少從朱熹學，孝宗隆興元年（1163）進士，寧宗慶元三年（1197）知漳州。歷官大理寺丞。由上引三段資料，可見朱熹和他的門弟子都非常反對戲劇，但由於「俗之淫蕩於優戲」、「優人互湊諸鄉保作淫戲」諸語，以及所描述城鄉熱烈演戲的情形，可見朱熹和傅伯成守漳時，漳州一帶真是演戲成風。其中所說到的劇種，除「傀儡戲」明言外，均但云「優戲」或「優人作戲」，而由其「廣會觀者」，演出場面盛大，其戲當有為南曲戲文之可能。

南宋光宗、寧宗的福建「優戲」，朱熹和他的弟子陳淳都反對，朱熹便加以禁止。陳淳更認為其「胎殃產禍」有八款之多，真佩服他羅織本事之大，可以如此駭人聽聞。然而被陳淳不幸而言中的是寧宗時由《王煥》戲文引起的一件事。元劉一清（生卒不詳）《錢塘遺事》卷六〈戲文誨淫〉云：

湖山歌舞，沉酣百年。賈似道少時，挑達尤甚。自入相後，猶微服間或飲於妓家。至戊辰、己巳間（宋寧宗嘉定元年至二年，1208-1209），《王煥》戲文，盛行於都下，始自太學有黃可道者為之。一倉官諸妾見之，至於群奔，遂以言去。⁹

此段記載以「戲文誨淫」標題，可見作者從負面觀察到戲曲對觀眾感染力甚大，

⁸ [宋]陳淳：〈上傳寺丞論淫戲〉，《北溪大全集》，《文淵閣四庫全書》第1167冊，卷47，頁9-10，總頁875-876；又收於[清]李維鈺原本，吳聯薰增纂，沈定均續修：〈宋陳淳與傅寺丞論淫戲書〉，收入於《光緒漳州府志》，卷38，頁17-18，總頁921。

⁹ [元]劉一清：《錢塘遺事》，《四庫全書》第408冊，（臺北：台灣商務印書館，1983年），頁1000。

可以影響人們的行為。而從中也可以看出：戲文在光宗紹熙間（1190-1194）成立後，至此不過十五年，而已盛行都下臨安，且文人如太學生黃可道已創作有《王煥》戲文。

到了金元之際，北曲已屬盛行，但在金元間大詩人元好問（1190-1257）和大文豪王惲（1228-1304）師生眼中，又是如何呢？

元好問《論詩三十首》第二十三首：

曲學虛荒小說欺，俳諧怒罵豈詩宜？今人合笑古人拙，除卻雅言都不知。¹⁰

王惲【正宮·黑漆弩】〈游金山寺并序〉云：

昔漢儒家畜聲妓，唐人例有音學；而今之樂府，用力多而難為工。縱使有成，未免筆墨勸淫為俠耳！渠輩年少氣銳，淵源正學，不致費日力於此也。¹¹

元氏所說的「曲」和王氏所謂的「樂府」，雖然都指當時的北曲散曲，但如前文所云，戲曲畢竟以「曲」為基礎；他們對於「曲」的觀感，元氏認為「虛荒、俳諧怒罵」很不雅，王氏更認為「勸淫為俠」非少年所應學習。

戲曲在明中葉後更加盛行，但朝廷已在開國之初就給戲曲下了嚴峻的律令。《大明律》卷二十六〈刑律九·雜犯〉，「搬做雜劇」條云：

凡樂人搬做雜劇、戲文，不許粧扮歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令粧扮者與同罪，其神仙道扮及義夫節婦孝子順孫勸人為善者，不在禁限。¹²

元至正 25 年（1365 年），朱元璋（1328-1398）佔領武昌後，開始著手議訂律令，

¹⁰ [金元]元好問撰；施國祁注，麥朝樞校：《論詩三十首》，收入於《元遺山詩集箋注》（北京：人民文學出版社，1989年），卷11，頁531。

¹¹ [元]王惲：〈游金山寺并序〉，收入於《秋澗先生大全文集》，《四部叢刊》初編集部，第74冊（臺北：臺灣商務印書館，1965年），卷76，頁740-741。

¹² 效鋒點校：〈刑律九·雜犯〉，「搬做雜劇」條，收入於《大明律》（北京：法律出版社，1999年），卷26，頁202。

1367年命左丞相李善長為律令總裁官，依《唐律》編修法律；洪武六年（1373）由刑部尚書劉惟謙二次修訂，經實踐考察後進行第三次修改和增刪，洪武三十年五月（1397）《大明律》才正式頒發。而這條律令，同樣被抄入《大清律例·刑律·雜犯》，規定雜劇、戲文只能妝扮神仙道扮及義夫節婦孝子順孫勸人為善者，而對於扮演歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢則予以禁止。這固然由於太祖為了建立鞏固統治者威權，以免被優伶褻瀆尊嚴；但因此戲劇的生命被拘限了。到了明成祖，更嚴厲的執行他父親這項律令。明顧起元（1565-1628）《客座贅語》卷十〈國初榜文〉云：

永樂九年七月初一日，該刑科署都給事中曹潤等奏：乞勅下法司，今後人民倡優裝扮雜劇，除依律神仙道扮、義夫節婦、孝子順孫、勸人為善及歡樂太平者不禁外，但有褻瀆帝王聖賢之詞曲、駕頭雜劇，非律所該載者，敢有收藏傳誦、印賣，一時挈送法司究治。奉旨：「但這等詞曲，出榜後，限他五日都要乾淨將赴官燒毀了，敢有收藏的，全家殺了。」¹³

「限五日都乾淨燒毀」，否則「全家殺了」。這樣的嚴刑峻法，不止作者廢筆、演員畏縮，就是觀眾也裹足不前。戲曲限制到成為宣傳宗教、道德的工具，比起宋元自由發展的恢宏氣魄，自然要萎縮退化了。太祖這條律令和成祖這道榜文非常有效，有明一代的劇本，碰到非借重皇帝不可的地方，便只好以「殿頭官」來敷衍；至於像羅本（約1330-約1400）《龍虎風雲會》扮演宋太祖，那恐怕是禁令之前的作品，羅本是元人入明的。呂天成（1580-1618）《齊東絕倒》扮演堯舜、程士廉（生卒不詳）《帝妃遊春》扮演唐明皇以及臧懋循（1550-1620）《元曲選》之刊行《漢宮秋》、《梧桐雨》諸劇，那大概是末葉禁令鬆懈了的緣故。

於是戲曲的風世教化作用，變成了戲曲的重要旨趣。這在元末戲文高明（1305-1359）《琵琶記》已經彰顯得很清楚。其開場【水調歌頭】謂「不關風化體，縱好也徒然。」他要表現的是「子孝共妻賢」。¹⁴朱鼎（約1573前後在世）《玉鏡臺記》開場【燕春臺】也說「賴扶植綱常，維持名教，中流砥柱，眼底誰

¹³ [明]顧起元：〈國初榜文〉，出自於《客座贅語》，收入於《元明史料筆記叢刊》第16冊（北京：中華書局，1987年），卷10，頁347-348。

¹⁴ [明]高明著，汪巨榮校注：《琵琶記》（臺北：三民書局，1998年），頁2-3。

能。」¹⁵金懷玉（約 1573 前後在世）《狄梁公返周望雲忠孝記》開場【何陋子】更說得明白：「景仰先賢模範，無非激勸人情。詞豔不關風化體，有聲曾似無聲。惟有忠良孝友，知音人耳堪聽。」¹⁶而邱濬（1421-1495）《伍倫全備忠孝記》開場則簡直是一篇教化淑世，振興倫常的箴言。他在【鷓鴣天】裡先學高明說：「若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳。」所以「今宵搬演新編記，要使人心忽惕然。」¹⁷他更說：

小子編出這場戲文，叫作《伍倫全備》，發乎性情，生乎義理，蓋因人所易曉者，以感動之。搬演出來，使世上為子的看了便孝，為臣的看了便忠，為弟的看了敬其兄，為兄的看了友其弟，為夫婦的看了相和順，為朋友的看了相敬信，為繼母的看了不管前子，為徒弟的看了必念其師，妻妾看了不相嫉妬，奴婢看了不相忌害。善者可以感發人之善心，惡者可以懲創人之逸志，勸化世人，使他有則改之，無則加勉。自古以來，轉音都沒這個樣子。雖是一場假託之言，實萬世綱常之理；其於出出教人，不無小補云。¹⁸

像這樣把戲曲當作「伍倫全備」的教化工具，邵璨（約 1465-約 1531）《香囊記》【沁園春】踵繼其後說：「因續取五倫新傳，標記紫香囊。」¹⁹在這種戲曲教化觀的影響下，或者出以叱奸罵讒、表彰忠烈的，如周禮（1457 前-1525 左右）《東窗記》、姚茂良（約 1464-1521）《雙忠記》、張四維（1526-1585）《雙烈記》、馮夢龍（1574-1646）《精忠旗》、孟稱舜（1599-1684）《二胥記》、無名氏《鳴鳳記》、《十義記》、《運甓記》等；或出以獎勵節孝的，如李開先（1502-1568）《斷髮記》、陳羆齋（生卒不詳）《躍鯉記》、張鳳翼（1527-1613）《祝髮記》、清人袁于令（1599-1674）

¹⁵ [明]朱鼎：《玉鏡臺記》，《古本戲曲叢刊二集》，（上海：商務印書館，1955 年，據長樂鄭氏藏汲古閣刊本影印），頁 1。

¹⁶ [明]金懷玉：《狄梁公返周望雲忠孝記》，《古本戲曲叢刊二集》（上海：商務印書館，1955 年，影印北京圖書館藏明文林閣刊本），頁 1。

¹⁷ [明]邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1954 年，影印北京圖書館藏明世德堂刊本），頁 1。

¹⁸ [明]邱濬：第一折【西江月】，出自《伍倫全備忠孝記》，收入於《古本戲曲叢刊初集》，頁 2。

¹⁹ [明]邵璨：《香囊記》，收入於 [明]毛晉編：《六十種曲》第 1 冊（北京：中華書局，1990 年，據上海開明書店原版重印），頁 1。

《金鎖記》、沈受宏（1645-1722）《海烈婦》、黃之雋（1668-1748）《忠孝福》等。也就是說戲曲不止被統治者限定內容，作為教化的工具，同樣也被儒者用來教忠教孝。所謂「君子不器」，被當工具的人，必為正人君子所不齒；何況被當工具用的戲曲又有什麼高尚的品質可預於文學藝術之列？所以工具化的戲曲，實質上是被鄙薄的。

然而縱使像邱濬官至武英殿大學士，以戲曲要教化百姓「五倫全備」，立朝剛正的兵部尚書王恕（1416-1508）卻還批評他「理學大儒，不宜留心詞曲。」為此丘氏挾仇報怨，終至王氏為之去位。²⁰

又王驥德（約 1560-約 1623）《曲律》卷四〈雜論第三十九下〉云：

甬東薛千《勿遺筆餘》二卷中載：王漢陂好為詞曲，客有規之者曰：「聞之太上立德，其次立功，其次立言，公何不留意經世文章？」漢陂應聲曰：「子不聞其次致曲乎？」足稱雅諺。²¹

與李夢陽（1472-1529）、康海（1475-1540）並稱「前七子」的王九思（1468-1551），只因好為詞曲，便被友人勸說多留意「經世文章」。由此可見詞曲、戲曲在當代文人心目中是多麼的鄙薄，所以明人陶奭齡（1562-1609）《小柴桑喃喃錄》要說「《西廂》、《玉簪》等，諸淫媠之戲，亟宜放絕，禁書坊不得鬻，禁優人不得學，違則痛懲之。」²²清人顧公燮（生卒不詳，乾隆間諸生）《消夏閑記摘鈔》甚且杜撰可笑之事，說王實甫（1260-1307）、湯顯祖（1550-1616）因著《西廂記》、《牡丹亭》便被打入阿鼻地獄受苦，以報應他們「誨淫」之罪。²³於是連著有《曲論》的徐復祚（1560-約 1630），在其〈附錄〉中也要說：

²⁰ [明]沈德符：〈邱文莊填詞〉，出自《顧曲雜言》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁203-204。

²¹ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁178。

²² [明]陶奭齡：〈陶奭齡自序〉，收入於《小柴桑喃喃錄》，國家圖書館藏明崇禎乙亥（1635），吳寧李為芝校刊本，卷上，頁66。

²³ [清]顧公燮：《消夏閑記摘鈔》，《叢書集成續編》子部第96冊（上海：上海書店，1994年），卷下，「陳眉公學問人品」條，頁4-5，總頁730-731。

近王弇州作《卮言》，作《別集》，湯臨川作《紫簫記》，亦紛紛不免於豬嘴關。乃知古人制作，必藏名山大川，有以也。余小子，何足比數？然亦每以作詞見嫉於人。夫余所作者詞曲，金元小技耳，上之不能博高名，次復不能圖顯利，拾文人唾棄之餘，供酒間謔浪之具，不過無聊之計，假此以磨歲月耳，何關世事？安所□□，而亦煩李定諸人毒吻耶？²⁴

徐氏所著戲曲有《紅梨記》、《投梭記》、《宵光劍》，雜劇有《梧桐雨》、《一文錢》。他顯然也因所著戲曲和王世貞、湯顯祖一樣，都「不免於豬嘴關」，遭致「李定諸人毒吻」，因而牢騷的說出「詞曲，金元小技耳」那一段話，但由此也可看出時人確實認為戲曲創作，「上不能博高名，次復不能圖顯利」，不過是「文人唾棄之餘，供酒間謔浪之具」而已，「戲曲」是何等的遭受鄙薄！也因此許多作者便羞於自見姓名，而署以別號，以此而為「無聊之計」，也「假此以磨歲月」，而且也可以免除他人「毒吻」！

對於戲曲作者這種自我隱姓埋名或題署別號的現象，明人沈自晉（1583-1665）在所刪補編撰之《南詞新譜》中提出批評：

詞何以必表姓字？蓋聲音之道通乎微，一人有一人手筆，一時有一時風氣，歷歷盡然。昔維先詞隱《南詞韻選》，近則猶龍氏《太霞新奏》所錄姓名為確，其他諸集不過草草從坊本傳訛，總屬烏有。……予茲集乃博訪諸詞家，實核其作手，可一覽而知其人，論其世，非止浪傳姓字也已。……詞家作曲而每諱之，或曰無名氏，或稱別號某以當之。嗟乎！曲則何罪而諱之若是？……曲何負於我而藐乎視之也哉？然則先詞隱於諸集中每稱無名氏以相掩覆，亦復未能免俗耳，今悉改正而表其姓氏云。²⁵

這種輕視詞曲以致作者不敢顯著姓名的觀念，清乾隆間《四庫全書》的編纂者更明白的反映出來。《四庫全書總目》卷一四八〈集部總敘〉云：

²⁴ [明] 徐復祚：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁244。

²⁵ [清] 沈自晉編：《南詞新譜》，《善本戲曲叢刊》第3輯，第3冊（臺北：臺灣學生書局，1984年，影印清順治乙未（1655）刊本影印），〈凡例〉，「稽作手」條，頁6，總頁35-36。

集部之目，《楚辭》最古，別集次之，總集次之，詩文評又晚出，詞曲則其閏餘也。²⁶

《四庫全書總目》卷一七三，集部二十六，《松泉文集》二十卷、《詩集》二十六卷》後案語：

諸史著錄，但有《別集》、《總集》之分。《文獻通考》始於《別集》之內析出《詩集》、《歌詞》、《奏議》三門。……惟歌詞體卑而藝賤，則從馬氏之例，別立《詞曲》一門焉。²⁷

《四庫全書總目》卷一九八，集部五十一，詞曲類一：

詞曲類：詞、曲二體在文章、技藝之間。厥品頗卑，作者弗貴，特才華之士以綺語相高耳。然三百篇變而古詩，古詩變而近體，近體變而詞，詞變而曲，層累而降，莫知其然。究厥淵源，實亦樂府之餘音，風人之末派。其於文苑，尚屬附庸，亦未可全斥為俳優也。今酌取往例，附之篇終。詞、曲兩家又略分甲乙。詞為五類：曰別集，曰總集，曰詞話，曰詞譜、詞韻。曲則惟錄品題論斷之詞，及《中原音韻》，而曲文則不錄焉。王圻《續文獻通考》以《西廂記》、《琵琶記》俱入經籍類中，全失論撰之體裁，不可訓也。²⁸

其以詞曲為集部「閏餘」、為「附庸」，「歌詞體卑而藝賤」，而詞、曲又有甲、乙之分，因此詞尚分五類，而「曲則惟論品題論斷之詞及《中原音韻》，而曲文則不錄焉。」對於明人王圻（1530-1615）《續文獻通考》以《西廂記》、《琵琶記》入經籍類中，居然說「全失論撰之體裁，不可訓也。」

按王圻《續文獻通考》卷一七六〈經籍考·樂律類·《琵琶記》典〉云：

²⁶ [清]永瑤等撰：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1965年），卷148，頁1267。

²⁷ 同前註，卷173，頁1530。

²⁸ 同前註，卷198，頁1807。

瑞安高明著，因友人有棄妻而婚於貴家者，作此記以感動之，思苦詞工，夜深時，燭焰為之相交，至今猶為詞曲之祖，其餘傳記俱涉淫詞不載。²⁹

可見王圻載入《琵琶記》是有條件的，即用：「思苦詞工」，「為詞曲之祖」；而其他「涉淫詞」的俱不載；則《西廂記》自亦在王氏摒除之列，未知《四庫》何以將《西廂記》與《琵琶記》連類併入。而其實對於王圻之列《琵琶記》，於其《續文獻通考》，明末清初的周亮功（1612-1672），在所著《因樹屋書影》中早發難說：「予又見《續文獻通考》以《琵琶記》、《水滸傳》列之經籍誌中，雖稗官小說，古人不廢，然羅列不倫，何以垂遠。」³⁰可知《四庫》編者，縱使不是拾周氏牙慧，也是一鼻孔出氣。

而到了民國八年五四運動前後，舉起「打倒孔家店」和「文學革命」大旗的新文化運動的先驅者，如陳獨秀（1879-1942）、胡適（1891-1962）、魯迅（1881-1936）、錢玄同（1887-1939）、劉復（1891-1934）等在《新青年》發動了對戲曲的批判。如陳獨秀說：「舊劇如《珍珠衫》、《戰宛城》、《殺子報》、《戰蒲關》、《九更天》等，其助長淫殺心理於稠人廣眾之中，誠世界所獨有，文明國人視之，不知作何感想。」³¹錢玄同說：「若今之京調戲，理想既無，文章又極惡劣不通……而戲子打臉之離奇，舞臺設備之幼稚，無一足以動人情感。」³²劉半農說：「凡一人獨唱、二人對唱、二人對打、三人亂打（中國文戲、武戲之編劇，不外此十六字），與一切報名、唱引、繞場上下、擺對相迎、兵卒繞場、大小起霸等種種惡腔死套，均當一掃而空。」³³後來倡導整理國故的胡適在那時也說：「在中國戲劇進化史上，樂曲一部分本可以漸漸廢去，但也依舊存留，遂成為一種『遺形物』。此外如：臉譜、嗓子、台步……等等，都是這一類的『遺形物』。……這種『遺形物』不掃除乾淨，中國戲劇永遠沒有完全革新的希望。」³⁴

²⁹ [明]王圻：《續文獻通考》，《四庫全書存目叢書》子部類書類，第188冊（臺南：莊嚴文化出版社，1995年，影印中國科學院圖書館藏明萬曆三十一年曹時聘等刻本），卷176，頁4，總頁356。

³⁰ [清]周亮功：《因樹屋書影》（上海：古典文學出版社，1957年），卷1，頁11。

³¹ 陳獨秀：〈答張謇子〉，《新青年》卷4，第6號（1918年6月），通訊欄，頁624。

³² 錢玄同：〈致陳獨秀〉，《新青年》卷3，第1號（1917年3月），通訊欄，頁6。

³³ 劉半農：〈我之文學改良觀〉，《新青年》卷3，第3號（1917年5月），頁1-13。

³⁴ 胡適：〈文學進化觀念及戲劇改良〉，《新青年》卷5，第4號（1918年10月），頁313-314。

新文化諸先驅者對戲曲的全盤否定，就戲曲歷來被鄙薄的遭遇而言，可以說已「登峰造極」、「莫此為甚」。在當時也自然引起對戲曲有真正認識和研究的知識份子和戲曲界人士如張厚載（1895-1949）、宋春舫（1892-1938）、齊如山（1877-1962）、馮叔鸞（1883-?）等所反彈。他們大抵都能比較理性的比較中西戲劇的異同，彰顯戲曲的寫意之美和西方無法望其項背的時空流轉之自由。

二、有識之士對戲曲肯定之見解

然而為戲曲發聲，歷來也必有公允持正之人。首先看到的還是被學者當作戲曲源頭的「儺戲」，「儺」是古人祈福避邪的巫覡禮儀。

《周禮·春官·女巫》：「旱暵則舞雩」。³⁵古代求雨之祭叫「雩祭」，因以女巫樂舞，又叫「舞雩」。《論語·先進》云：

子路、曾皙、冉有、公西華侍坐。子曰：「以吾一日長乎爾，毋吾以也。居則曰：『不吾知也！如或知爾，則何以哉？』」子路率爾而對曰：「千乘之國，攝乎大國之間，加之以師旅，因之以饑饉；由也為之，比及三年，可使有勇，且知方也。」夫子哂之。「求！爾何如？」對曰：「方六七十，如五六十，求也為之，比及三年，可使足民。如其禮樂，以俟君子。」「赤！爾何如？」對曰：「非曰能之，願學焉。宗廟之事，如會同，端章甫，願為小相焉。」「點！爾何如？」鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作。對曰：「異乎三子者之撰。」子曰：「何傷乎？亦各言其志也。」曰：「莫春者，春服既成。冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」夫子喟然歎曰：「吾與點也！」³⁶

孔子因曾點意趣在「風乎舞雩，詠而歸」最為瀟灑，所以稱許說：「吾與點也。」

³⁵ [漢]鄭玄注，[唐]賈公彥疏：《周禮注疏》，收入[清]阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第5冊（臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），卷26，頁10，總頁400。

³⁶ [魏]何晏集解，[宋]邢昺疏：《論語注疏》，收入[清]阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第13冊（臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），卷11，頁10，總頁100。

可見主張「放鄭聲」的孔子，也能欣賞那合乎禮儀的女巫「舞雩」。

《論語·鄉黨》云：「鄉人儺，朝服而立於阼階。」³⁷可見孔子也很重視當時迎神以驅逐疫鬼的風俗。又《孔子家語》卷之六〈觀鄉射第二十八〉云：

子貢觀於蜡。孔子曰：「賜也，樂乎。」對曰：「一國之人皆若狂，賜未知其樂也。」子曰：「百日之勞，一日之樂，非爾所知也。」³⁸

雖然今本《家語》為曹魏王肅所纂，但畢竟根據先秦典籍，其所謂「蜡」，《禮記·郊特牲》云：

天子大蜡八，伊耆氏始為蜡。蜡也者，索也。歲十二月合聚萬物而索饗之也。蜡之祭也，主先嗇而祭司嗇也；祭百種以報嗇也；饗農及郵表啜、禽獸，仁之至、義之盡也。古之君子使之必報之：迎貓，為其食田鼠也；迎虎，為其食田豕也；迎而祭之也。祭坊與水庸，事也；曰：「土返其宅，水歸其壑；昆蟲毋作，草木歸其澤。」³⁹

「蜡」是天子為了酬謝與農事有關的八位神靈而舉行的祭祀。八位神靈是：先嗇（如神農氏）、司嗇（如后稷）、農（田峻）、郵表啜（田峻於井間所舍之處）、貓、虎、坊（所以畜水所以障水）、水庸（所以泄水亦所以受水）。祭祀這八位神靈誠如蘇軾（1037-1101）《東坡志林》卷二所言是在行「戲禮」，東坡云：

八蜡，三代之戲禮也。歲終聚戲，此人情之所不免也。因附之以禮義，亦曰：不徒戲也而已矣，祭必有尸也。……。今蜡謂之「祭」，蓋有尸也。貓虎之尸，誰當為之？置鹿與女，誰當為之？非倡優而誰？⁴⁰

³⁷ [魏]何晏集解，[宋]邢昺疏：《論語注疏》，卷10，頁9，總頁90。

³⁸ [明]何孟春註：《孔子家語》，收入《四庫全書存目叢書》子部一（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年，影印中國歷史博物館藏明正德十六年刻本），卷6，頁52。

³⁹ [漢]鄭玄注：《禮記鄭注》，收入《聚珍仿宋四部備要》經部第9冊（臺北：中華書局，1965年，據相臺岳氏家塾本校刊），頁7。

⁴⁰ [宋]蘇軾：《東坡志林》，收入《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1981年），卷2，頁26。

但據《周禮·春官·宗伯》，掌祭祀者應為巫覡而非如東坡所云之倡優。這種蜡既是行「戲禮」，從中亦可看出有妝扮、有口白（「土返其宅」等祝詞），有儀式動作。而到了春秋時代，孔子和子貢所見之「蜡祭」，能使「一國之人皆若狂」，則其娛人娛神的雜技或戲劇成分必然更加盛大。孔子對這樣的「狂歡」不止不反對，而且有其「百日之勞，一日之樂」的說詞，可見凡是合乎禮俗的戲樂他是提倡的。

準此而言，周代的大型歌舞劇《大武》之樂，固亦為孔子所詮釋；楚辭〈九歌〉已屬戲曲小戲群，如王逸〈九歌序〉所言，⁴¹也必然為屈原所稱述。於是如兩漢「角觥戲」中劇目《東海黃公》、《總會仙倡》、《烏獲扛鼎》、《巴渝舞》，三國曹魏《遼東妖婦》、蜀漢《慈潛訟閻》，晉代《文康樂》，蕭梁《上雲樂》，蕭齊《天臺山伎》，乃至唐代之「參軍戲」、宋金「雜劇院本」，⁴²既然都為朝廷演出劇目或劇種，就都必須為當朝之帝王和士大夫所喜聞樂見才是。

而歷代優戲，如司馬遷（約 145 B.C.- 90 B.C.）《史記·滑稽列傳》：

天道恢恢，豈不大哉！談言微中，亦可以解頤。淳于髡仰天大笑，齊威王橫行。優孟搖頭而歌，負薪者以封。優旃臨檻疾呼，陛楯得以半更。豈不亦偉哉！⁴³

〈滑稽列傳〉可以說是太史公司馬遷對於宮廷優人的慧眼獨具，他看出了優人「寓諷諫於滑稽詼諧」的優良傳統，也為後世唐參軍戲、宋雜劇等宮廷小戲立下了可觀的典範。而此亦〈詩大序〉所云：「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。」⁴⁴的遺緒。

⁴¹ [漢]王逸〈九歌序〉：「《九歌》者，屈原之所作也。昔楚國南郢之邑，沅、湘之間，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌樂鼓舞以樂諸神。屈原放逐，竄伏其域，懷憂苦毒，愁思沸鬱。出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋。因為作《九歌》之曲，上陳事神之敬，下見己之冤結，託之以風諫。故其文意不同，章句雜錯，而廣異義焉。」[宋]洪興祖：《楚辭補註》（臺北：臺灣商務印書館，1967年），頁98-99。

⁴² 曾永義：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期（2003年11月），頁215-266。

⁴³ [漢]司馬遷：《新校本史記三家注并附編二種》，《中國學術類編》（臺北：鼎文書局，1981年），頁3203。

⁴⁴ 同前註，頁16。

元代是北曲雜劇的時代，元初官至山東東西道和江南浙西道提刑按察使的胡祇通（1227-1293），其《紫山大全集》卷八〈黃氏詩卷序〉云：

女樂之百伎，惟唱說焉。一、資質濃粹，光彩動人。二、舉止閑雅，無塵俗態。三、心思聰慧，洞達事物之情狀。四、語言辨利，字真句明。五、歌喉清和圓轉，累累然如貫珠。六、分付顧盼，使人人解悟。七、一唱一說，輕重疾徐，中節合度，雖記誦閑熟，非如老僧之誦經。八、發明古人喜怒哀樂、憂悲愉佚、言行功業，使觀聽者如在目前，諦聽忘倦，惟恐不得聞。九、溫故知新，關鍵詞藻，時出新奇，使人不能測度、為之限量。九美既具，當獨步同流。近世優於此者，李心心、趙真、秦玉蓮。今黃氏始追踪前學，可喜，可喜！持卷軸乞言，故諭之如此。仍以七言四句歌之：「瀝瀝泠泠萬斛珠，清和圓滑轉鶯雛。阿嬌生在開元日，未信傳呼到念奴。」⁴⁵

胡氏所謂九美，包括一個人的容華、姿韻、明慧、語言、唱腔、身段、合度、模擬、出新等方面的稟賦和修為。雖然是針對說唱藝術而發的，而戲曲與說唱事實上是一變之間而已。所以「九美說」，何嘗不可以用到戲曲表演上來。

胡氏又於卷八〈優伶趙文益詩序〉肯定戲曲「插科打諢」、「出於眾人之不意」的趣味。⁴⁶又在卷八〈贈宋氏序〉云：

百物之中，莫靈莫貴於人，然莫愁苦於人。……此聖人所以作樂以宣其抑鬱，樂工伶人之亦可愛也。樂音與政通，而伎劇亦隨時所尚而變。近代教坊，院本之外，再變而為雜劇。既謂之雜，上則朝廷君臣政治之得失；下則閭里市井父子、兄弟、夫婦、朋友之厚薄，以至醫藥、卜筮、釋道、商賈之人情物理，殊方異域風俗語言之不同，無一物不得其情、不窮其態。以一女子而兼萬人之所為，尤可以悅耳目而舒心思，豈前古女樂之所擬倫也！全此義者，吾於宋氏見之矣。⁴⁷

⁴⁵ [元]胡祇通：《紫山大全集》，《四庫全書》（臺北：台灣商務印書館，1983年），第1196冊，頁149。

⁴⁶ 同前註，頁149-150。

⁴⁷ 同前註，頁171。

胡氏此序之旨趣有三，其一認為戲曲音樂可以宣泄抑鬱，娛樂人心。其二認為元雜劇是由金院本變化而來。其三認為雜劇的內容非常龐雜，包括政治得失和一切人情物理，而一位成功的演員有如宋氏，要能夠窮其情而盡其態，然後也才能夠悅人耳目而舒人心思。雖然胡氏對於雜劇之「雜」不免於望文生義，但却切中其內容之繁複。其戲曲娛樂說雖然也是一般見識，但其院本變為雜劇之說，就戲曲史而言，則為極重要之啟示。而以胡氏之身分能重視戲曲如此，自有提升戲曲地位之意義。

但若論提升元曲之地位，則莫過於鍾嗣成（約 1279-1360 間）所著《錄鬼簿》。他將人都視作「鬼」，有已死之鬼、未死之鬼、不死之鬼。他認為不止聖賢忠孝之人有事功永垂不朽者「雖鬼而不鬼」，即使是門第卑微、職位不振的高才博識之士，只要有作品傳世，便是「不死之鬼」，使之得以傳遠。而他所記錄的正是元代最繁盛時期的書會才人和名公士夫的戲曲、散曲作家的生平事蹟和作品目錄。他將這些作家都視為「不死之鬼」，則事實上也提升了元曲的文學和藝術，他的眼識是超越千百年的。

又著《中原音韻》的周德清（1277-1365）和為他作序的虞集（1272-1348）、羅宗信（生卒不詳），也自然都肯定北劇。羅宗信說：「世之共稱唐詩、宋詞、大元樂府，誠哉！……國初混一，北方諸俊新聲一作，古未有之，實治世之音也。」⁴⁸ 虞集謂：「我朝混一以來，朔南暨聲教，士大夫歌詠，必求正聲。凡所製作，皆足以鳴國家氣化之盛。自是北樂府出，一洗東南習俗之陋。」⁴⁹ 孔齊（約 1367 前後在世）《至正直記》又記虞氏之語，謂「一代之興，必有一代之絕藝足稱於世者：漢之文章，唐之律詩，宋之道學，國朝之今樂府，亦關於氣數音律之盛，其所謂雜劇者。」⁵⁰

周德清自序云：

樂府之盛、之備、之難，莫如今時。其盛，則自搢紳及閭閻歌詠者眾。其備，則自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，

⁴⁸ [元] 羅宗信〈中原音韻序〉，周德清：《中原音韻》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 173。

⁴⁹ [元] 虞集〈中原音韻序〉，周德清：《中原音韻》，頁 177。

⁵⁰ [元] 孔齊：「虞邵庵論」條，《至正直記》，《叢書集成初編》第 2886 冊（北京：中華書局，1991 年），卷 3，頁 67。

字暢語俊，韻促音調；觀其所述，曰忠，曰孝，有補於世。其難，則有六字三韻，「忽聽、一聲、猛驚」是也。⁵¹

周氏為了維繫元曲「韻共守自然之音，字能通天下之語」的傳統，所以精心撰著《中原音韻》以供當時和後世作者遵守。

元代楊維禎（1296-1370），其《東維子文集》卷十一〈朱明優戲序〉云：

百戲有魚龍、角觝、高絙、鳳皇、都盧、尋橦、戲車、走丸、吞刀、吐火、扛鼎、象人、恠獸、舍利、潑寒、蘇莫等伎，而皆不如俳優、侏儒之戲。或有關於諷諫，而非徒為一時耳目之玩也。窟壘家起於偃師獻穆王之伎，漢戶牖侯祖之，以解平城之圍。運機關，舞埤間，闕支以為生人。後翻為伶者戲具，其引歌舞亦不過借吻角啞聲；未有引以人音，至於嬉咲怒罵，備五方之音，演為諧譚嚙啞而成劇者也。玉峰朱明氏世習窟壘家，其大父應俳首駕前，明手益機警，而辨舌歌喉，又悉與手應，一談一咲，真若出於偶人肝肺間，觀者驚之若神。松帥韓侯宴余偃武堂，明供群木偶為尉遲平寇、子卿還朝；於降臣民辟之際，不無諷諫所係，而誠非苟為一時耳目玩者也。韓侯既賚以金，諸客各贈之詩，而侯又為乞吾言以重厥伎，於是乎書以遺之。時至正二十六年三月二十有三日。⁵²

這段文字從百戲、優諫，說到傀儡戲。不止說到傀儡戲的起源，而且說到傀儡由引歌舞演進為戲劇之演出。由朱明的人偶合一，「觀者驚之若神」，及其演出《尉遲平寇》、《子卿還朝》那樣的歷史劇目看來，元代的傀儡戲已經很發達，而且楊氏是肯定傀儡藝術的。

《東維子文集》卷十一另有一篇〈優戲錄序〉，則因「錢塘王暉集歷代之優辭有關於世道者」，而昌言優諫之效從容於一言之中，發揮了太史公為滑稽者作傳，取其「談言微中，則感世道者深矣」的宗旨。其〈周月湖今樂府考〉謂「往往泥文采者失音節，諧音節者虧文采，兼之者實難也。」其〈沈氏今樂府考〉謂「以警人視聽，使痴兒女知有古今美惡成敗之觀懲。」〈沈氏今樂府考〉又謂其

⁵¹ [元]周德清：〈自序〉，《中原音韻》，頁175。

⁵² [明]楊維禎：《東維子文集》，《四部叢刊初編》第312冊，（臺北：臺灣商務印書館，1965年，影印上海商務印書館縮印江南圖書館藏鳴野山房舊鈔本），頁81-82。

「嫖邪正豪俊鄙野，則亦隨其人品而得之。」又其〈沈生樂府序〉謂「不待思慮雕琢，又推其極至；華如遊金、張之堂，冶如攬嬌、施之祛；幽潔如屈宋，悲壯如蘇李。具是四工夫，豈可以肆口而成哉！益肆口而成者，情也；具四工者，才也。」⁵³皆可觀採。而即此也可見楊氏之重視戲曲。

到了明代，李贄（1527-1602）在其《焚書·雜述》繼羅宗信、虞集「一代有一代文學」之觀念，提出文學遞變，「皆古今至文」的概念，他說：

詩何必古選？文何必先秦？降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本、為雜劇、為《西廂》曲、為今之舉子業，皆古今至文，不可得而時勢先後論也。⁵⁴

又明茅一相（生卒不詳）〈題詞評《曲藻》後〉，亦有相近似的看法：

夫一代之興，必生妙才；一代之才必有絕藝；春秋之辭命、戰國之縱橫，以至漢之文，晉之字，唐之詩，宋之詞，元之曲，是皆獨擅其美而不得相兼，垂之千古而不可泯滅者。⁵⁵

其後，于若瀛（1552-1610）和王驥德，更都將元曲拿來和經典並列，視之為傳承遞變之統緒。于氏〈陽春奏·序〉云：

自伏羲畫卦而文字肇興，宇宙景色翕然煥矣。六經森布，炳如日月，此聖人立言垂訓之大法也。降至《三百篇》，率皆采閭巷歌謠而播之聲詩，宣尼父所謂可興、可觀，良有旨矣。〈離騷〉則楚之變也，五言則漢之變也，律則唐之變也，至宋詞、元曲又其變也。⁵⁶

⁵³ 同前註，〈優戲錄序〉，頁 82；〈周月湖今樂府考〉，頁 75；〈沈氏今樂府考〉，頁 75-76；〈沈生樂府序〉，頁 76。

⁵⁴ [明] 李贄：〈童心說〉，收入於《焚書》（北京：中華書局，1974 年），卷 3，頁 276。

⁵⁵ [明] 王世貞：茅一相〈題詞評《曲藻》後〉，《曲藻》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 38。

⁵⁶ [明] 黃正位（尊生館主人）編：《陽春奏》，《古本戲曲叢刊四集》（上海：上海商務印書館，1958 年，影印北京圖書館藏明萬曆刊本），于若瀛〈陽春奏序〉，頁 1。

明陳與郊（玉陽僊史 1544-1611）〈古雜劇序〉云：

後《三百篇》而有楚〈騷〉也，後〈騷〉而有漢之五言也，後五言而有唐之律也，後律而有宋之詞也，後詞而有元之曲也。⁵⁷

這種觀念，編選《古今雜劇》的息機子（生卒不詳，活動於 1598 前後）也有近似的看法。其〈序〉云：

一代之興，必有鳴乎其間者。漢以文，唐以詩；宋以理學，元以詞曲。其鳴有大小，其發於靈竅一也。⁵⁸

清代的李漁（1610-1680）在其《閒情偶記》卷之一〈詞曲部·結構第一〉卷首即說：

填詞一道，文人之末技也。然能抑而為此，猶覺愈於馳馬試劍，縱酒呼盧。孔子有言：「不有博弈者乎？為之猶賢乎已。」博弈雖戲具，猶賢於「飽食終日，無所用心」；填詞雖小道，不又賢於博弈乎？吾謂技無大小，貴在能精；才乏纖洪，利於善用。能精善用，雖寸長尺短，亦可成名。否則才夸八斗，胸號五車，為文僅稱點鬼之談，著書惟供覆瓿之用，雖多亦奚以為？填詞一道，非特文人工此者足以成名，即前代帝王，亦有以本朝詞曲擅長，遂能不泯其國事者。請歷言之。高則誠、王實甫諸人，元之名士也，舍填詞一無表見。使兩人不撰《琵琶》、《西廂》，則沿至今日，誰復知其姓字？是則誠、實甫之傳，《琵琶》、《西廂》傳之也。湯若士，明之才人也，詩文尺牘，盡有可觀，而其膾炙人口者，不在盡牘詩文，而在《還魂》一劇。使若士不草《還魂》，則當日之若士，已雖有而若無，況後代乎？是若士之傳，《還魂》傳之也。此人以填詞而得名者也。歷朝

⁵⁷ [明]陳與郊（玉陽僊史）：〈古雜劇序〉，王驥德編：《古雜劇》，收入於《古本戲曲叢刊四集》（上海：上海商務印書館，1958年，影印北京圖書館上海圖書館及長樂鄭氏藏明萬曆顧曲齋刊本），頁1。

⁵⁸ [明]息機子：《古今雜劇選·序》，收入於俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：明代編》第2集（合肥：黃山書社，2008年），頁435。

文字之盛，其名各有所歸，「漢史」、「唐詩」、「宋文」、「元曲」，此世人口頭語也。《漢書》、《史記》，千古不磨，尚矣。唐則詩人濟濟，宋有文士踴躍，宜其鼎足文壇，為三代後之三代也。元有天下，非特政刑禮樂一無可宗，即語言文學之末，圖書翰墨之微，亦少概見。使非崇尚詞曲，得《琵琶》、《西廂》以及《元人百種》諸書傳於後代，則當日之元，亦與五代、金、遼同其泯滅，焉能附三朝驥尾，而掛學士文人之齒頰哉？此帝王國事，以填詞而得名者也。由是觀之，填詞非末技，乃與史傳詩文同源而異派者也。⁵⁹

李氏雖然開頭就說「填詞一道，文人之末技也。」但他論到「填詞而得名」的文人，認為「漢史、唐詩、宋文、元曲」並為一代文字之盛，已是世人口頭語，文人欲傳千古不磨之名，則各歸依其所盛即可。所以他總說「填詞非末技，乃與史傳詩文同源而異派者也。」其實也旨在提升戲曲的地位。同時的評點家金聖歎，把《西廂記》和《莊子》、《史記》、《離騷》、《杜詩》、《水滸》並列為「第六才子書」，毛聲山（生卒不詳）把《琵琶記》並列為「第七才子書」，也同樣強調戲曲的價值不下於子史詩文。

其後宋廷魁（1710-?）更在所撰傳奇《介山記·自跋》中說：

且余嘗縱觀古今之文，而見冊府中一大梨園也，六經之文，生也；《史記》、《離騷》，淨也；枚、馬、沈、宋，王、楊、盧、駱、歐、黃、梅、賈諸子之詩賦，旦也；漢魏樂府、李唐梨園，以及宋人之詩餘、元明之南北宮傳奇，丑也。梨園有生、旦、淨而無丑，則樂不成文章；有經史詩賦而無傳奇，不足以窮文之變、達文之趣。由是以談傳奇，豈小道乎？蓋吾輩境地有限，而筆有化工，則無形不造，亦無人不為。故忽而為幽燕老將，忽而為三河少年；忽而為下吏，忽而為顯宦；忽而為翠袖佳人，忽而為荷衣仙子；忽而為鬼怪，忽而為神靈；忽而俗，忽而雅；忽而痴，忽而黠；忽而身在九天之上，忽而身在九府之下，忽而身在八極之遙。極宇宙荒蕩必不可至之境，極人生尊顯奇幻必不可為之人；而皆可以至之，而皆可以為

⁵⁹ [清]李漁：《閒情偶記》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁7-8。

之。蓋作者直以億千萬手目，化作億千萬色目，而實以一身而化作億千萬身也。是則傳奇之筆，豈非吾輩抒寫幽恨，滌蕩湮鬱，極豪爽，極雋雅，極奇快之事也哉！⁶⁰

宗氏很巧妙的將「古今之文」比作梨園中之生旦淨末丑，大大的提升了「傳奇」的文學地位，酣暢淋漓的表彰了戲曲的功能。

也因此，王國維在《宋元戲曲史·序》中也說：「凡一代有一代之文學：楚之騷、漢之賦、六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」⁶¹從此戲曲躋入「一代文學」之列，可說成為定論。但不知何故今日尚有拾五四餘緒而謂「戲曲沒有思想」、「沒有文化」者，戲曲果真「沒有思想」、「沒有文化」嗎？對此，請留待後文。

三、戲曲遭受鄙薄之原因

從以上可見戲曲在歷史長河裡，確實遭遇許多鄙薄，甚至幾近揶揄和污衊；但也有開明有識之士予以正視和揄揚，更有將之與歷代文學，乃至於與經典相並比，將曲與戲曲躋入「一代之文學」的。然而何以戲曲會長年被鄙薄呢？戲曲果然可以為一代文學嗎？它比起詩詞來真是難得多嗎？它的質性到底如何呢？它在民族藝術文化中，居有何等的地位和價值呢？凡此都可以令我們深切省思。但請先讓我們來探討戲曲遭受鄙薄的原因。

對於戲曲何以長年被鄙薄的原因，筆者觀察出以下兩點：

（一）儒家對「樂」的觀念所產生的崇雅卑俗

這要從《尚書·堯典》說起：

⁶⁰ [清]宗廷魁：《介山記·自跋》，收入俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：清代編》，第2集，頁241。

⁶¹ 王國維：《宋元戲曲史》，收入《王國維遺書》第1冊（上海：上海古籍書店，1983年，影印商務印書館1940年版），頁1。

詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。⁶²

《毛詩·大序》：

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。⁶³

《禮記·樂記》：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應故生變，變成方謂之音。比音而樂之，及于戚羽旄謂之樂。樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而后動。是故先王慎所以感之者。……凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故，治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。⁶⁴

《尚書·堯典》說的是詩歌聲律的命義，兼及「八音克諧，神人以和」的作用。《毛詩大序》為漢初毛亨說《詩》之作，充分發揮「詩言志」之說，說明詩歌舞蹈源生的自然之理。《禮記·樂記》則在〈大序〉的基礎上，進一步闡發了六心與六聲互相感發，乃至治世、亂世、亡國與聲音融通呈現的關係。像這樣對於詩歌樂舞

⁶² [漢]孔安國傳：《尚書》；[唐]孔穎達疏：《尚書正義》，[清]阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第2冊（臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），總頁46。

⁶³ [漢]毛亨傳，鄭玄箋：《毛詩傳箋》；[唐]孔穎達疏：《毛詩正義》，[清]阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第3冊（臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），總頁13。

⁶⁴ [漢]鄭玄注：《禮記注》；[唐]孔穎達疏：《禮記正義》，收入於[清]阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第8冊（臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），卷37，頁1，總頁662。

的基本理念和看法，可以說影響著此後中國的每一個讀書人。

而從這幾段話，又可以整理出古人對「歌樂」間源生與發展完成的觀念理路，那就是：心→志→詩→歌→聲→音→踏→舞→樂，也就是說在「歌」之前，已因感物「心動」而用「詩」的語言形式來表達內心情志的感覺，因此說「詩言志」、「詩者，志之所之也；在心為志，發言為詩，情動於中而形於言。」

而「歌」則是以「詩」為載體，從心中自然流露出來的嗟嘆和吟詠，所謂「滿心而發，肆口而成。」這樣的嗟嘆和吟詠就是「聲」，因此說「歌永言，聲依永」，「言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之。」

而「音」則是「聲」的進一步藝術化，是指配器合律而彼此和諧的「聲」，因此「八音克諧，無相奪倫」，「聲相應，故生變；變成方，謂之音。」「聲成文，謂之音。」

而「樂」的完成，是要加入「舞蹈」的，所以「詠歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。」但這種「舞」應當只是配合「歌謠」的「踏舞」，即所謂「踏謠」之「踏」，只是應和節奏的肢體韻律；而如果是「配器合律」的「音」，就應當是手執干戚羽旄的儀式之舞，其舞蹈已具象徵性的肢體語言；至此，才是整個「樂」完成，也因此說：「比音而樂之，及干戚羽旄謂之樂。」

以上可以說是古人由心而志而詩而歌而聲而音而踏而舞而樂系列連鎖演進的「歌樂」觀念。其縝密連瑣之關係，真是間不容髮；而由此也可見其對歌樂體會之周延與深刻。

又《堯典》：

夔曰：於！予擊石拊石，百獸率舞。⁶⁵

《尚書·益稷》：

夔曰：「戛擊鳴球、搏拊，琴、瑟以詠。祖考來格，虞賓在位，群后德讓。下管鼗鼓，合止柷敔，笙鏞以閒。鳥獸蹢躅；簫韶九成，鳳皇來儀。」⁶⁶

⁶⁵ 同前註，總頁 46。

⁶⁶ 同前註，總頁 73。

由此可見樂官夔在堯舜時敲擊磬石，打擊玉磬，撫按琴瑟來協和詠歌。堂下樂有鼗鼓，演奏時始祝終敵，中間以笙配合編鐘，化妝的鳥獸蹁跹然跳起舞來，用簫吹奏的韶樂，更使妝扮的鳳凰飛舞，翩翩然而有致。從中可見舞樂、歌樂相和應襯的現象。

又《論語·八佾》：

子曰：「《關雎》樂而不淫，哀而不傷。」⁶⁷

又云：

子謂《韶》：盡美矣，又盡善矣。謂《武》：盡美矣，未盡善也。⁶⁸

〈陽貨〉：

子曰：「小子何莫學夫《詩》？詩可以興，可以觀，可以群，可以怨；邇之事父，遠之事君；多識於鳥獸草木之名。」⁶⁹

〈述而〉：

子曰：「志于道，據于德，依于仁，游于藝。」

子曰：子在齊，聞《韶》，三月不知肉味，曰：「不圖為樂之至於斯也。」⁷⁰

由此可見孔子對於詩樂、樂舞、《詩經》、藝術的看法和主張。他聞《韶》可以「三月不知肉味」，對音樂的欣賞感染可以到如此境界。因為孔子認為詩樂可以樂可以哀以發人情之常，但不可過度的浸淫和悲哀。孔子批評虞舜之《韶》樂和周武王《大武》之樂，顯然他是主張「盡善盡美」為音樂的最高境界。孔子認為《詩經》之作用，真是「大矣哉！」而最重要的是興觀群怨。孔子不是刻板的道德家；因

⁶⁷ [魏]何晏集解，[宋]邢昺疏：《論語注疏》，卷3，頁11，總頁30。

⁶⁸ 同前註，卷3，頁15，總頁32。

⁶⁹ 同前註，卷17，頁5，總頁156。

⁷⁰ 同前註，卷7，頁2、4，總頁60、61。

為他認為藝術是和道、德、仁、義並重的。但孔子對於當時俗樂的所謂「鄭聲」則非常排斥。《論語·衛靈公》云：

放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。⁷¹

又〈陽貨〉云：

惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也。⁷²

可見孔子對於音樂的立場是崇雅惡俗的。這些音樂的觀念對後人影響也都很大。

又《論語·子路》記載子路問政，孔子回答：

名不正，則言不順；言不順，則事不成；事不成，則禮樂不興；禮樂不興，則刑罰不中；刑罰不中，則民無所措手足。⁷³

可見孔子是把「禮」和「樂」擺在一起，同時更彰顯了「禮樂」在為政上的重要性。

又《左傳·襄公十一年》：

晉侯以樂之半賜魏絳。……辭曰：「夫樂以安德，義以處之，禮以行之，信以守之，仁以厲之，而後可以殿邦國、同福祿、來遠人，所謂樂也。」⁷⁴

又《國語·周語下》云：

⁷¹ 同前註，卷 15，頁 4，總頁 138。

⁷² 同前註，卷 17，頁 7，總頁 157。

⁷³ 同前註，卷 13，頁 1-2，總頁 115。

⁷⁴ [晉]杜預注：《春秋經傳集解》；[唐]孔穎達疏：《春秋左傳正義》，[清]阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 10 冊（臺北：藝文印書館，1955 年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），總頁 547。

(伶州鳩云)夫政象樂，樂從和，和從平。聲以和樂，律以平聲。⁷⁵

像這樣把「樂」和德義禮信仁掛鉤而用在安邦定國和音樂對政治具有象徵作用的觀念，就使得後世的戲曲也走上倫理道德教化的道路。又我們從《左傳·襄公二十九年》季札聘魯觀於周樂所作的批語，⁷⁶也同樣可以看出他認為「樂」與政風、民俗間有互動影響的關係。

又《荀子·樂論》：

夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹為之文。樂中平則民和而不流；樂肅莊，則民齊而不亂。……樂姚冶以險，則民流侵鄙賤矣。……故禮樂廢而邪音起者，危削侮辱之本也。故先王貴禮樂而賤邪音。⁷⁷

又云：

君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心。動以干戚，飾以羽旄，從以磬管。故其清明象天，其廣大象地，其俯仰周旋有似于四時。故樂行而志清，禮修而事成。耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂。⁷⁸

鐘磬、琴瑟、干戚、羽旄、磬管都是音樂的羽翼和憑藉，可以象天象地象四時，而且可以「移風易俗，天下皆寧，美善相樂。」足見音樂在儒家心目中的重要。

又《禮記·郊特牲》：

奠酬而工升歌，發德也。歌者在上，匏竹在下，貴人聲也。⁷⁹

音樂以人聲為貴，而淫靡之音樂則在殺不赦。這種殺不赦的淫聲，也就是下文的

⁷⁵ [三國] 韋昭註：《國語》（臺北：藝文印書館，1974年），卷3，〈國語下〉，頁93。

⁷⁶ [晉] 杜預註：《春秋經傳集解》；[唐] 孔穎達疏：《春秋左傳正義》，[清] 阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第10冊，總頁667-673。

⁷⁷ 荀子：《荀子集解》（臺北：世界書局，1991年），頁253。

⁷⁸ 同前註，總頁253。

⁷⁹ 同前註，總頁484。

「鄭衛之音」。

又《禮記·王制》：

做淫聲、異服、奇技、奇器以疑眾，殺。⁸⁰

又《禮記·樂記·魏文侯》：

魏文侯問於子夏曰：「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問古樂之如彼，何也？新樂之如此何也？」子夏對曰：「今夫古樂，進旅退旅，和正以廣，弦匏笙簧，會守拊鼓。始奏以文，復亂以武，治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古，脩身及家，平均天下，此古樂之發也。今夫新樂，進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止，及優侏儒，獲雜子女，不知父子，樂終，不可以語，不可以道古。此新樂之發也。」⁸¹

對於音樂亦有貴古賤今之觀念，所謂古在儀式在文雅；所謂今在謔浪淫亂。於是古樂便被崇為遵禮順德，而今樂便被貼上違禮背德的標籤從此難於翻身。

總而言之，先秦論歌樂已及歌樂之源生、命義與作用，再由人心與歌樂之感發而有輕俗樂而重雅樂之觀念，並進而論及歌樂與政教風俗、世道之關係，儒家更將歌樂與仁義道德連繫。此等觀念，大抵為後世論歌樂「寓教於樂」者所依循。

也就是因為這樣的觀念，由儒家思想而成為民族文化理念的統緒，便使得源生民間俗樂，發自百姓真心真聲的戲曲，與之大不能切合。於是戲曲以其描摹男女浪漫情愫而被視為淫奔，有礙風教；以其發抒人們胸中苦難悲憤而被當作悖逆，有妨治世。如此加上貴古賤今，戲曲又居詩詞之後，越降越卑，便幾於難有翻身之地。

（二）宋元戲曲作者多為書會才人、演員多為樂戶歌伎

個人長年研究中國戲曲史，一直如上文所認為，如果没有宋、元的瓦舍勾欄和樂戶書會，那麼作為中國戲曲長江大河的南戲北劇，就不知要晚到什麼時候才

⁸⁰ 同前註，總頁 260。

⁸¹ 同前註，總頁 686。

能真正成立。因為沒有孕育的溫床，那能容許構成南戲北劇的重多因素安穩結合而茁壯；沒有調適促成的推手，那能順利形成而使之向上發展。而我認為做為南戲北劇孕育的溫床就是宋、元的瓦舍勾欄，而促使之成立發展的推手就是活躍瓦舍勾欄中的樂戶和書會。

筆者有〈宋元瓦舍勾欄及其樂戶書會〉，獲得結論如下：

宋、元之瓦舍勾欄，論其名義，所謂「瓦舍」，本義為瓦覆之屋舍，因漢譯佛經而有「僧舍」之義，進而為「佛寺」之名；又由於北魏之後，佛寺戲場興起，至北宋佛寺既為戲場，又名瓦舍，其汴京相國寺可以為證；又因北宋時唐代以前之坊市制已毀，改為街市制，瓦舍亦或由佛寺而廣布街市之中，乃成為庶民游賞之所、百藝薈萃之地。瓦舍中之「勾欄」，本為欄杆之義，亦因佛經中所描述之天宮、淨土、極樂世界之歌舞演藝場所，皆在「勾欄」之中，因以之為歌舞等演出場所之名。然而宋、元之「瓦舍勾欄」，實為百藝會演的戲場，也是酒樓茶肆歌兒舞女賣身賣藝的據點，更是「士庶放蕩不羈之所，亦為子弟流連破壞之地。」

兩宋瓦舍勾欄中伎藝，見於以下四書者：《東京夢華錄》二十七種，《都城紀勝》近百種，《繁勝錄》二十八種，《武林舊事》六十一種。可分類為樂舞十八種、歌唱八種、雜技六十九種、說唱二十種、戲曲雜劇一種、偶劇八種，總計一二四種，其數目之多歷代文獻所僅見。其伎藝成立行社者已所在都有。其技藝，單就說唱中，傳踏（轉踏，纏達）、唱賺、覆賺、諸宮調而言，已可見兩腔循環之子女調、纏令、帶賺之纏令，以及單曲和單曲加尾聲之短套對南北曲套式結構的影響，其他對於南戲北劇之成立，或提供因素，或提供題材。也就是說，南戲、北劇之成立，在瓦舍勾欄中，不止給予孕育的溫床，也給予形成所必須的滋養。

而在瓦舍勾欄中活躍的樂戶，其制度自北魏孝文帝太和五年（481）至清雍正元年（1723），計施行一千三百四十二年，如果連同其前身的先秦優伶樂人而論，則何止邁越兩千年而已！職掌中國表演藝術如此長久的「樂戶」，竟是罪戾之人，竟是卑賤之輩，則其藝術又焉能為世人所重！而樂戶之眾，充斥朝廷官府，遍布郡國州縣，尤以朱明一代為甚。

而另外在瓦舍勾欄中同樣活躍的書會，只是宋、元的產物。「書會」一詞的意義，在宋代原本和鄉校、家塾、書館一樣，是兩宋里巷中用來課讀切磋之所；後來成為民間文藝家的行會組織，其成員被稱作才人或先生，為民間表演藝術家，亦即樂戶伎人，編寫演出的底本，諸如劇本、話本、曲詞、隱語等等。大約在元仁宗延祐（1314-1320）年間，又把在民間所推動的伎藝會演活動，亦稱作「書會」。

於是「書會」一詞，其義乃有三遷；然而若就宋、元瓦舍勾欄中的「書會」而言，實應以其第二義為是。

樂戶伎人和書會才人在瓦舍勾欄中關係極為密切，相為表裏。才人為勾欄演出提供文學的憑藉，伎人為勾欄演出呈現藝術的光華。而若就南戲北劇之由小戲壯大為大戲而言，則瓦舍勾欄實已提供充分之養分與安適之溫床，而樂戶書會實已從中調適運作做了極有力的推手。也因此我們說，如果沒有宋、元的瓦舍勾欄和活躍在其中的樂戶書會，中國大戲南戲北劇的成立和完成，又不知更要晚至何時。⁸²

但也因為戲曲劇本創作出自「書會才人」，為遭遇不偶、窮困潦倒的落拓書生，自然為世人所輕視；而戲曲藝術表演又出諸「樂戶歌伎」，是社會底層作奸犯科、難於別有謀生伎倆的卑鄙藝人，自然為人避之惟恐不及。戲曲以這樣兩種身份的人作為推手，焉能不被世人尤其是衛道之士所鄙薄。

有此兩點緣故，加上臧懋循所謂元代朝廷「以曲策士」之說，已被証實為子虛烏有；也就是說，戲曲與仕途毫無瓜葛，擅長戲曲者，絲毫不能以之為富貴榮身之具，則世人焉能對戲曲有所揄揚？

四、戲曲何以可作一代文學

然而戲曲畢竟在宋元瓦舍勾欄裏，仰仗著「書會才人」和「樂戶歌伎」發展完成為綜合文學和藝術的大戲，其中之北曲雜劇，因為元代政治社會的黑暗，高文典冊無能為力，束諸高閣；古文詩詞視諸唐宋，只為餘緒。恰好此時之宋金俗曲葉兒雅化為樂府小令，詩讚系板腔體之彈詞、崖詞和詞曲系曲牌體之唱賺、諸宮調提供大量的說唱故事，尤其唱賺、諸宮調之樂曲套數，更付與豐富的曲牌聯套；使得中原汴梁河洛一帶，以北曲為基礎，形成散曲和「么末」，「么末」是元世祖至元八年以後稱作「雜劇」的先前民間俗稱。也因為北曲雜劇在元代最盛、作家最多、作品最多最好，是其他時代所無法比擬的，所以被文學史家稱作「元雜劇」而躋為一代文學。

而在北曲雜劇於汴梁形成漸往大都流播興盛的更早二十年，在南方的溫州也形成南曲戲文；但由於蒙元政治勢力的影響，北劇盛於市朝，南戲蟄伏民間；直

⁸² 詳見曾永義：〈宋元瓦舍勾欄及其樂戶書會〉，《中國文哲研究集刊》第27期（2005年9月），頁1-43。

到元末明中葉嘉靖間，南戲北劇逐次勢均力敵，形成對峙的局面；同時也互相交化，而以北劇為主體者產生「南雜劇」，以南戲為主體者形成「傳奇」。到了清代康乾之間，地方戲曲花部亂彈興起，與以傳奇作為載體的腔調劇種「崑劇」抗衡，至道光間，花部以西皮二黃為主腔，成為皮黃戲，同治間終在北京京化而外流，被稱為「京劇」。可見戲曲在元明清三代，劇種雖有遞變，但各領風騷，是綿延不絕的；就世界而言，也是唯一迄今血脈相連，古今承繼的唯一劇種。其藝術文化上的意義和價值是無可比擬的。⁸³

（一）明清至民國文人之詩詞曲比較

而作為戲曲最主要元素的「曲」，明清文人拿它來和唐詩、宋詞比較，以見其獨特的質性，從而提升了曲的文學藝術地位。

在明代文人以「一代有一代之文學，各擅其場」來提升詞曲地位之時，也有透過詩詞曲的異同來突顯曲較諸詩詞的難度更高，從而無形中提高了曲的地位。首先舉出的是臧懋循《元曲選·序二》云：

所論詩變而詞，詞變而曲，其源本出於一。而變益下，工益難，何也？詞本詩而亦取材於詩，大都妙在奪胎而止矣。曲本詞而不盡取材焉，如六經語、子史語、二藏語、稗官野乘語，無所不供其採掇，而要歸於斷章取義，雅俗兼收，串合無痕，乃悅人耳。此則情詞穩稱之難。字內貴賤、妍媸、幽明、離合之故，奚啻千百其狀！而填詞者必須人習其方言，事肖其本色，境無旁溢，語無外假。此則關目緊湊之難。北曲有十七宮調，而南止九宮，已少其半。至於一曲中有突增數十句者，一句中有襯貼數十字者，尤南所絕無，而北多以是見才。自非精審於字之陰陽，韻之平仄，鮮不劣調；而況以吳儂強效滄父喉吻，焉得不至河漢？此則音律諧叶之難。⁸⁴

可見臧氏認為詩詞曲一脈相傳，但越變越難。曲較諸詩詞又有「情詞穩稱之難」、「關目緊湊之難」、「音韻諧叶之難」等三難。

⁸³ 曾永義：〈論說戲曲雅俗之推移（上）、（下）〉，《戲劇研究》第2期（2008年7月），頁1-48；第3期（2009年1月），頁249-295。

⁸⁴ [明]臧懋循：《元曲選》第1冊（北京：中華書局，1989年），頁3-4。

明人王驥德《曲律·雜論第三十九下》：

晉人言：「絲不如竹，竹不如肉。」以為漸近自然。吾謂：詩不如詞，詞不如曲，故是漸近人情。夫詩之限於律與絕也，即不盡於意，欲為一字之益，不可得也。詞之限於調也，即不盡於吻，欲為一語之益，不可得也。若曲，則調可累用，字可襯增。詩與詞，不得以諧語方言入，而曲則惟吾意之欲至，口之欲宣，縱橫出入，無之而無不可也。故吾謂：快人情者，要毋過於曲也。⁸⁵

可見王驥德認為詩詞無論在體製格律或遣詞造句所受的拘限較諸曲為大，因此難於像曲那樣能夠暢快人情。

又明末清初黃周星（1611-1680）《製曲枝語》云：

詩降而詞，詞降而曲，名為愈趨愈下，實則愈趨愈難。何也？詩律寬而詞律嚴，若曲則倍嚴矣。按格填詞，通身束縛。蓋無一字不由湊泊，無一語不由扭捏而能成者。故愚謂曲之難有三：叶律，一也；合調，二也；字句天然，三也。嘗為之語曰：三仄更須分上去，兩平還要辨陰陽。詩與詞曾有是乎？⁸⁶

又云：

愚謂曲有三難，亦有三易。三易者，可用襯字襯語，一也；一折之中，韻可重押，二也；方言俚語，皆可驅使，三也。是三者皆詩文所無而曲所有也。然亦顧其用之何如，未可草草。即如賓白何嘗不易，亦須順理成章，亦可動聽，豈皆市井遊談乎？⁸⁷

可見黃氏是從聲韻規律和造語技巧來說明曲較諸詩詞之難易。從表相看，可以說

⁸⁵ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁160。

⁸⁶ [清]黃周星：《製曲枝語》，收於俞為民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：清代編》，第1集（合肥：黃山書社，2009年），頁223。

⁸⁷ 同上註，頁223。

言之成理；而其實詩詞曲之遞變，是韻文學自然演進的結果，其間實無難易之別。蓋出諸名家，則必無一字之湊泊，亦無一字之扭捏，而無不妙手天成；所以各為一代之文學。

又清康熙間田同之（1677-？）《西圃詞說》有以下三則：其一〈沈謙論詩詞曲不同〉：

承詩啟曲者，詞也；上不可以似詩，下不可似曲。然詩與曲又俱可入詞，貴人自運。

其二〈董文友論詩詞曲界限〉：

董文友《蓉渡詞話》曰：「詞與詩、曲，界限甚分，似曲不可，而似詩仍復不佳；譬如擬六朝文，落唐音固卑，侵漢調亦覺僂父。」

其三〈王士禎論詩詞曲不同〉：

或問詩詞曲分界，曰：「『無可奈何花落去，似曾相識燕歸來』，定非香奩詩；『良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院』，定非草堂詞也。」⁸⁸

所舉沈謙（1620-1670）、董文友（生卒不詳）、王士禎（1634-1711）三家，雖皆在說明詩詞曲當有分野，但皆未明白說出當如何分野，其界限與不同又在何處，如此，豈不等於「白說」。

對此，田氏本人則進一步說明〈詞曲之所以分〉：

或云：「詩餘止論平仄，不拘陰陽。若詞餘一道，非宮商調，陰陽協，則不可入歌固已。」第唐宋以來，原無歌曲，其梨園弟子所歌者，皆當時之詩與詞也。夫詩詞既已入歌，則當時之詩詞，大抵皆樂府耳，安有樂府而不叶律呂者哉？故古詩之與樂府，近體之與詞，分鑣並騁，非有先後。謂

⁸⁸ 以上三則引文見〔清〕田同之：《西圃詞說》，收於俞為民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：清代編》第2集，頁279。

詩降為詞，以詞為詩之餘，詞變為曲，以曲為詞之餘，殆非通論矣。況曰填詞，則音律不精，性情不考，幾何不情文踐躐，宮商倘背乎！於是知古詞無不可入歌者，深明樂府之音節也。今詞不可入歌者，音律未諳，不得不分此以別彼也。此詞與曲之所以分也。然則詞與曲判然不同乎？非也。不同者口吻，而無不同者諧聲也。究之近日填詞者，固屬模糊。而傳奇之作家，亦豈盡免於齟齬哉！⁸⁹

田氏說了半天，也止在強調詩詞曲都是「樂府」，都要協和聲律。

再看乾嘉間陳棟（1526-1572）《北涇草堂曲論》所云：

曲與詩餘，相近也而實遠。明人滯於學識，往往以填詞筆意作之，故雖極意雕飾，而錦糊燈籠，玉相刀口，終不免天池生所譏。間有矯枉之士，去繁就簡，則又滿紙打油，與街談巷語無異。夫曲者曲而有直體，本色語不可離趣，矜麗語不可入深。元人以曲為曲，明人以詞為曲，國初介於詞曲之間，近人并有以賦為曲者。賞音可觀，定不河漢余言。⁹⁰

則陳氏所強調詞曲之異同在於語言之趣味。

又同光間楊恩壽（1834-？）《詞餘叢話》卷一〈原律〉：

昔人謂「詩變為詞，詞變為曲，體愈變則愈卑。」是說謬甚。不知詩、詞、曲固三而一也，何高卑之有？風琴雅管，三百篇為正樂之宗，固已芝房寶鼎，奏響明堂；唐賢律、絕，多入樂府，不獨宋、元諸詞，喝唱則用關西大漢，低唱則用二八女郎也。後人不溯源流，強分支派。《大雅》不作，古樂云亡。自度成腔，固不合拍；即古人遺製，循塗守轍，亦多聾牙。人援「知其當然、不知其所以然」之說以解嘲，今竝當然者亦不知矣。詩、詞、曲界限愈嚴，本真愈失。⁹¹

⁸⁹ 同上註，頁 281。

⁹⁰ [清]陳棟：《北涇草堂曲論》，收於俞為民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：清代編》第 3 集，頁 532。

⁹¹ [清]楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》第 9 冊，頁 236-237。

可見楊氏是反對臧氏「曲有三難」之說，而認為詩詞曲都屬音樂文學，三者同一，何高卑之有。但他除了頑固的「復古」觀念之外，於詩詞曲之明顯異同，實在沒有分辨的能力。

但楊氏又在其《續詞餘叢話》卷二大論填詞之苦樂：

填詞一道，雖為大方家所竊笑，殊不知此中自有樂也，惟好事者始能得之。大凡功名富貴中人，大而致君澤民，小而趨炎附勢，惟日不足，何暇作此不急之需？必也漂泊江湖、沉淪泉石之輩，稍負才學而又不遇於時，既苦宋學之拘，又覺漢學之鑿，始於詩、古文辭之外，別成此一派文章，非但鬱為之舒，慍為之解，而且風霆在手，造化隨心：我欲作官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即諧西子、王嬙之佳偶；我欲成仙、作佛，則西天、蓬島，即在筆牀硯匣之旁；我欲盡忠、致孝，則君治、親年，可駕堯、舜、彭篋之上。非若他種文字，欲作寓言，必須醞藉；倘或略施縱送，稍欠和平，便犯佻達之嫌，失風人之旨矣。填詞者用意、用筆，則惟恐其蓄而不宣，言之不盡。代何等人說話，即代何等人居心。無論立心端正者我當設身處地代生端正之想；即遇立心邪僻者，亦當舍經從權，暫為邪僻之思。務使心曲隱微，隨口唾出，認一人肖一人，勿使雷同，勿使浮泛；若《水滸傳》之敘事，吳道子之寫生，斯道得矣。東坡以行文為樂事。夫文之樂，吾則不知；雕蟲小技之樂，未有過於填詞家矣。

填詞誠足樂矣，而其搜索枯腸，撚斷吟髭，其苦其萬倍於詩文者。曲詞一道，句之長短，字之多寡，聲之平、上、去、入，韻之清濁、陰陽，皆有一定不移之格，長者短一句不能，少者增一字不可。又復忽長忽短，時少時多，當平者用仄則不諧，當陰者換陽則不協。盡有新奇之句，因一字不合，便當毅然去之；非無捏湊之詞，為格律所拘，亦必隱忍留之。調得平仄成文，又慮陰陽反覆；分得陰陽清楚，又與聲韻乖張。作者處此，但能佈置得宜，安頓極妥，已是萬幸之事，尚能計詞品之低昂，文情之工拙乎？能於此種艱難文字，顯出奇能：字字在聲音律法之中，言言無資格拘攀之

苦；如蓮花生在火上，仙叟奕於橘中；始為盤根鑿節之才，八面玲瓏之筆。壽名千古，夫復何慚。⁹²

所論填詞之苦樂入木三分，實為深思體會之言，實為曲家知音。

近人任訥（1897-1991）《散曲概論·作法第七》對於詞曲分野也頗有精闢之論說：

若曲之判別於詞者，固不僅僅於句法，韻腳，材料之一則如話，一則不如話也。同一話也，詞與曲之所以說者，其途徑與態度亦各異。曲以說得急切透徹，極情盡致為尚；不但不寬弛，不含蓄，且多衝口而出，若不能待者；用意則全然暴露於詞面，用比興者，並所比所興，亦說明無隱；此其態度為迫切，為坦率，可謂恰與詩餘相反也。（惟唐五代北宋詞之態度，猶多與曲相同者，如張耒之敘賀鑄《東山詞》有曰：「是所謂滿心而發，肆口而成，雖欲已焉，而不得者。」所謂「肆口而成」，欲已不得，金元好曲子正如此。）為欲極盡情致之故，乃或將所寫情致，引為自己所有，現身說法，如其人之口吻以描摹之；或明為他人之情致，則自己退居旁觀地位，以唱歎出之，以調侃出之：此其途徑為代言，為批評，亦皆詩餘中所不有者也。作曲者既已運用句法，韻腳，多採語料，倘又循是以得曲中說話之途徑與態度，則所作者，判別於詞，而得曲之根本也必矣。

總之：詞靜而曲動，詞斂而曲放，詞縱而曲橫，詞深而曲廣，詞內旋而曲外旋，詞陰柔而曲陽剛；詞以婉約為主，別體則為豪放；曲以豪放為主，別體則為婉約；詞尚意內言外，曲竟為言外而意亦外。詞曲之精神如此，作曲者有以顯其精神，斯為合法也。

為便於彼此比較，益為著明起見，嘗就學作詞曲之進程上，畫分為四層步驟：初步妥溜，文理以外，句法，四聲，叶韻，俱能妥貼順溜之謂。詞與曲雖各妥溜其所妥溜，不必盡同，而首先必求此妥溜，則一也。次步在詞為清新，在曲為尖新。新，乃二者之所同，惟詞乃託體於渾穆，尖非其所宜；曲之感人在敏銳，尖正得其所也。三步在詞為沉鬱，在曲為豪辣。沈

⁹² [清]楊恩壽：《詞餘叢話》，收入俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：清代編》第4集，頁552-553。

鬱者，情之所發，鬱勃而不能盡忍，鬱積而不能盡宣，語之所出，重不知其所負，深不知其所止，而詞既已成矣；豪辣者，尖新而能入於大方，情之熱烈，可以炙手，詞之所鞭策，痕垢立見，而曲既已成矣。四步於詞為可以入亦可以出者，有所為亦不必有所為者，其語觸著多而做作少者，難以名之，權曰空靈；於曲則為灑爛，蓋由險而趨平，由奇而入正，虛涵渾化，而超出於象外者，曲之高境也。此所比較，僅限於詩餘與曲文，其他附屬曲文之科介賓白，皆不與焉；蓋專為曲之基本說法，故即可當散曲之作法觀也。曲取「尖新」，見王驥德《曲律》。「豪辣」、「灑爛」，皆貫雲石《陽春白雪·序》中語。

又為簡易淺明計，嘗就詞曲之名稱立說，以見其精神與作法：雜劇則其精神端在內容之雜，傳奇則其精神端在情節之奇，或得其反義為不奇，至於散曲，則逕曰曲之精神在散，而曲之作法亦全在散也。蓋上文所謂動也，放也，橫也，廣也，外旋也，皆適符於散之義。作者需放開眼取材，得元人之光怪陸離，撇開手下筆，得元人之莽放恣肆；若一狃於尋常詞章之故態，或存雅俗之見，或懸純駁之分；則是有所拘執，而不能放也，散也，去作曲之法遠矣。然則問散曲之作法如何者，固可以一言以蔽之曰「散」耳。⁹³

可見任氏論詞曲之別從取材、語言之運用、精神面貌、作法等方面論說，可謂切當不易而深中肯綮。

至於其他所舉數家，亦可概見，古人論曲之「本質」，皆經由與詩詞之比較來求得，所用方法雖然正確，但均比較片面而不夠周延，因此也難以從中看出「曲」的真正「本質」。但諸家則皆將詩詞與曲並列比較，顯然承認曲如同詩詞，皆為一代文學，都重視曲而無鄙薄之意。曲如此，則以曲為基礎之戲曲，何嘗不也如此。

（二）筆者之詩詞曲比較

但是諸家都說曲較詩詞為難，那是以創作「制約性」之鬆緊為基準論說的單方面而言。筆者則認為：詩詞曲雖一脈相承，詞曲更如同胞兄弟，但由於時代不同，體製有別，於是其音律、語言、內容、表現方式、風格，亦隨之而有異。這

⁹³ 任中敏：《散曲概論》，收於任中敏編著，曹明升點校：《散曲叢刊》下冊（南京：鳳凰出版社，2013年），頁1071-1072。

裡想從詩詞曲的簡單比較，以見出曲的真正特質，亦即「曲」所呈現整體風貌所具之「本色」。

1. 體製

體製：詩有古、近體，近體又有律、排、絕三種，各有五七言，古體更有雜言。五絕最短，止四句二十字；古體可以自由展延，但最長的〈孔雀東南飛〉亦不過一七四五字。詞有單調、雙調、三疊、四疊之分，而最長的【鶯啼序】止於二百四十字。散曲則短至十四字即可成篇的小【絡絲娘】，長則可以累數十調的長套，如劉時中【正宮端正好】〈上高監司〉套用三十四調，凡二千四百餘字。而曲若用諸戲曲，隨劇情所需，累其套數而生發展延，如清宮大戲即長達二百四十齣矣。又曲有南北之分，帶過與合套之別，較之詩詞變化亦更多方。

2. 音律

詩之古體只講求押韻，近體加上平仄和對偶，詞則分別四聲，曲更考究陰陽。詩的押韻是平聲與平聲押，上聲與上聲押，去聲與去聲押，入聲與入聲押，也就是四聲各自押韻，不能互相通融。詞則平聲獨用、入聲獨用，上去兩聲獨用、通用均可。詞中平仄通押的情形，只限於【西江月】、【渡江雲】、【換巢鸞鳳】等少數例子，而曲則北曲平上去（無入聲）三聲通押，南曲押韻雖大致與詞相同，但平上去通押的情形較詞為多，則又近於北曲。所謂平仄通押或三聲通押，並不是平仄聲隨便押一個字就行，而是那一句該押平聲，那一句該押仄聲，仍有它一定的規律。由此可見曲在音律上有較詩詞謹嚴的一面，但也有較寬的一面；謹嚴的是平仄律，寬敞的是協韻律。

另外在句中的「音節形式」，詩和詞曲也有不同。茲先舉數例，再作說明。

搵、英雄淚。繫、斜陽纜。（辛棄疾【水龍吟】）

翠羽、搖風。寒珠、泣露。（貫雲石【蟾宮曲】）

殷勤、紅葉詩。冷淡、黃花市。（喬吉【雁兒落過得勝令】）

對人嬌、杏花。撲人飛、柳花。（白樸【慶東原】）

蔬圃、蓮池、藥闌。石田、茅屋、柴關。（張養浩【沈醉東風】）

長醉後、方何礙。不醒時、有甚思。（白樸【寄生草】）

疏星淡月、秋千院。愁雲恨雨、芙蓉面。（張可久【塞鴻秋】）

點秋江、白鷺沙鷗。不識字、烟波釣叟。（白樸【沈醉東風】〈漁夫〉）⁹⁴

上舉四言、五言、六言、七言各四例，分作兩種不同的音節形式，每種各有二例。即：四言有（2·2），（1·3）二式；五言有（2·3），（3·2）二式；六言有（2·2·2），（3·3）二式；七言有（4·3），（3·4）二式。每句的最後音節如果是偶數，則稱作「雙式句」；如果是單數，則稱作「單式句」。雙式句音節平穩舒徐，單式句音節則健捷激裊。四言詩的音節形式只用雙式，「對酒、當歌，人生、幾何」。五言詩只用單式，如「國破、山河在，城春、草木深」。七言詩亦只用單式，如「錦江春色、來天地，玉壘浮雲、變古今」。而詞曲則四言、五言、六言、七言各有單雙式，所以詞曲較詩更富音樂性。⁹⁵按音節形式與意義形式不同，如「春水船如天上坐，老年花似霧中看。」音節形式止是 4·3，而意義形式則為 3·1·3，這一點要分清楚。

詞曲的音節形式雖然都有單式和雙式，但曲中更有襯字、增字、夾白、滾白。因此語言長度伸縮變化、語勢輕重交互傳遞，在節奏上又較詞更為流利活潑。茲舉數例說明如下。先舉正宮【叨叨令】三曲之前半段：

黃塵萬古長安路。折碑三尺邨山墓。西風一葉烏江渡。夕陽十里邯鄲樹。
（無名氏）

想他腰金衣紫青雲路。笑俺燒丹煉藥修行處。俺笑他封妻蔭子叨天祿。不如逍遙散誕茅庵住。（楊朝英）⁹⁶

見安排著車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣。有甚心情將花兒靨兒打扮的嬌嬌滴滴的媚。準備著被兒單枕兒冷則索昏昏沈沈的睡。從今後衫兒袖兒都揸濕重重疊疊的淚。（王實甫《西廂記》〈長亭送別〉）⁹⁷

⁹⁴ [宋]辛棄疾，鄧廣銘箋注：【水龍吟】〈登建康賞心亭〉，頁 34、【水龍吟】〈過南劍雙溪橋〉，頁 337，收入於《稼軒詞編年箋注增訂本》（上海：上海古籍出版社，1998 年）。隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，2000 年），頁 193、200-201、367、414、633、922。

⁹⁵ 見鄭師因百（騫）：〈詞曲的特質〉，《景午叢編》（臺北：中華書局，1972 年），上冊，頁 58-65。

⁹⁶ 隋樹森編：《全元散曲》，頁 1292、1660。

⁹⁷ [元]王實甫：《西廂記》，收入曾永義編注：《中國古典戲劇選注》（臺北：國家出版社，2007），頁 421-422。

再舉關漢卿南呂【一枝花】〈不服老〉套之【尾曲】為例：

「我是箇蒸不爛、煮不熟、捶不扁、炒不爆」響噹噹一粒銅豌豆。〔恁子弟每〕「誰教你、鑽入他、鋤不斷、斫不下、解不開、頓不脫、」慢騰騰千層錦套頭。「我翫的是梁園月，飲的是東京酒。賞的是洛陽花，攀的是章臺柳。我也會圍棋、會蹴鞠、會打圍、會插科、會歌舞、會吹彈、會嚙作、會吟詩、會雙陸。你便是落了我牙、歪了我嘴、癩了我腿、折了我手，〔天賜與我〕這幾般兒歹症候，尚兀自不肯休。則除是閻王親自喚，神鬼自來勾，三魂歸地府，七魄喪冥幽。」〔天哪！〕那其間（攪）不向煙花兒路上走。⁹⁸

上面【叨叨令】三曲，第一曲全同本格，一字不襯，讀來有如詩詞；第二曲每句句首加襯字，略近口語，較為流利；至若第三曲，襯字分佈句中音步處，反較正字為多，於是語調騰挪變化、語勢輕重有致，曲的流利活潑便充分的表露出來。〈不服老〉套【尾曲】中，本格正字、正句只有七言三句，但此曲中，加「」符號的是「滾」，無韻的是「滾白」，有韻的是「滾唱」，都屬「增句」。加〔〕符號的是「夾白」，其中「天哪！」一語，即夾白中的「帶白」。加（）符號的是「增字」。此外在曲中還有「減字」、「減句」的情形。也就是因為曲的格式中本格之外尚且可以容納這許多因素，所以曲的格式便常變化多端，有時直教人墮入五里霧中，這是讀曲最感頭痛的事。

3. 語言

詩的語言大抵比較古樸典重，詞比較輕靈曼妙，曲則講求明白通俗、機趣橫生。因為曲盛行的元代，由於外族文化的衝激和庶民階層的抬頭，所以充滿著鮮活的生命力，茲舉數例如下：

王和卿【醉中天】彈破莊周夢，兩翅架東風。三百座名園一採一箇空，難道是風流孽種。唬殺尋芳的蜜蜂。輕輕搦動。把賣花人、搦過橋東。

盧摯【蟾宮曲】想人生七十猶稀，百歲光陰，先過了三十，七十年間，十歲頑童，十載尫羸。五十歲、除分晝黑，剛分得、一半兒白日。風雨相催，兔走烏飛。仔細沉吟，都不如快活了便宜。

⁹⁸ 隋樹森編：《全元散曲》，頁 173。

徐再思【蟾宮曲】平生不會相思，才會相思，便害相思。身似浮雲，心如飛絮，氣若游絲。空一縷、餘香在此，盼千金、遊子何之。證候來時，正是何時？燈半昏時，月半明時。⁹⁹

【轉調貨郎兒第六轉】恰正好嘔嘔啞啞、霓裳歌舊舞。不提防撲撲突突、漁陽戰鼓。剗地裏出出律律紛紛攘攘奏邊書。急得個上上下下都無措。早則是喧喧啾啾。驚驚遽遽。倉倉卒卒。挨挨拶拶。出延秋西路。〔鑿與後〕攜著個嬌嬌滴滴、貴妃同去。又只見密密匝匝的兵。惡惡狠狠的語，鬧鬧炒炒。轟轟割割。四下喳呼。生逼散恩恩愛愛。疼疼熱熱。帝王夫婦。〔霎時間畫就了這一幅〕慘慘淒淒絕代佳人絕命圖。（洪昇《長生殿》第 38 齣〈彈詞〉）¹⁰⁰

上邊所舉的四支曲子，都是詩詞中所不能見到的，緣故是其所用的語言為詩詞中所沒有，也因此所產生的情味便和詩詞絕然不同。

4. 內容

文體不同，所表現的內容就有很大的差別。詩固然沒有不能表達的事物，但由於語言形式較為刻板，所以只長於抒情寫景，而短於記事說理；抒情亦宜於悲而不宜於喜。詞托體最為短小，更止於抒情寫景，而幾不能記事說理。而散曲之好處則在寫景之美，狀物之精，描寫人生動態、社會情事，能盡態極妍，形容畢肖。也就是說，散曲較之詩詞，是唯一能自由自在的表現各色各樣內容的韻文學。散曲既已如此，則何況戲曲之浩瀚磅礴。但是，曲畢竟是衰世文學，受到時代極其不良的影響。鄭師因百（騫）在〈詞曲的特質〉一文中說：

曲是元明兩朝的產物。凡是讀過歷史的人，都知道這兩朝的政治社會不怎麼清明健全，是中國文化的衰落時期。其情形大致有如下述：在上者的施為是凶暴昏虐，在下者的風氣是頹廢淫靡。政治的黑暗情形，社會畸形狀態，暴君之昏虐，特權階級如元之蒙古人，明之藩王及豪紳，與一部分疆臣吏胥之貪縱不法，使有心之士，對於現實生出一種厭惡恐怖與悲憫交織而成的苦悶。他們受不了這種苦悶，而又打不開牠，於是頹廢下去。頹廢

⁹⁹ 同前註，頁 41、114、1051。

¹⁰⁰ 〔清〕洪昇：《長生殿》，收入曾永義編注：《中國古典戲劇選注》，頁 757。

的結果便是淫靡。同時又有一般人，很熱中而久不得志。或者假撇清，滿心功名富貴，滿口山林泉石；或者怨天尤人，大發牢騷。旁人看去，則只見其鄙陋無聊。我以為曲有四弊：頹廢、鄙陋、荒唐、纖佻。頹廢與鄙陋如上所述。荒唐是由頹廢生出來的。人一頹廢了，就把是非真偽都不當回事，胡天胡地，信口雌黃。這種情形，在散曲裡較少，在劇曲裡頗多。……纖佻則是淫靡風氣的反映，是從抒寫男女之情上生出來的毛病。古今中外的文學，沒有不寫男女之情的，這是正當而優美的人類情感，無可非議。但在寫出來的時候，要寫得蘊藉深厚，若寫得太露太盡而流於纖佻輕薄，那就失去其正當優美。元明曲裡邊，每涉到男女之情，常是容易犯這種毛病，於是連累到整個的曲。¹⁰¹

就因為曲所受時代之毒頗深，產生許多不良現象。也因此，曲中作家，能表現出純正的思想、真摯的性情、雄濶的胸襟懷抱，亦即是曲中作品而能表現出作者人格和學問的，極為少見。曲之所以長年被認為「不登大雅之堂」，曲之所以被士人認為不能與詩詞比肩，質其緣故，乃在於此「四弊」。雖然，如馬致遠、張養浩之散曲，則脫然於四弊之外，元人雜劇更以磅礴之筆曲盡社會人生；則曲之四弊亦猶日月之明，偶蝕其光而已。

5. 風格

詩詞曲在體製、音律、語言、內容等方面既然各自有別，那麼其綜合起來的性情品味，即所謂「風格」，自然有所不同。鄭因百師曾以翩翩佳公子喻詞、惡少喻曲，又以光、水為譬。¹⁰²筆者亦準此以說明詩詞曲風格之異同。

大抵說來，詩的風格較莊嚴、厚重而雄峻。譬之於男，則為彬彬君子；可以為雅士，飄逸而絕倫；可以為豪傑，氣吞其山河。譬之於女，則為大家閨秀，可以母儀天下，可以相夫教子。譬之於光，則或烈日當空，或陽春布澤；譬之於水，則或滄海波濤，或一碧萬頃。又或如崇山峻嶺，崖谷之犖确；又或如峰巒起伏，蒼翠之蜿蜒。

詞的風格較瀟灑而韶秀。譬之於男則為翩翩佳公子，可以乘時而超妙空靈，亦可以失意而委頓沉鬱；譬之於女，則為小家碧玉，雖丰姿可人，終無閨範氣象。

¹⁰¹ 鄭師因百（騫）：〈詞曲的特質〉，《景午叢編》，上冊，頁 62-63。

¹⁰² 同前註，頁 58-65。

譬之於光，則或夕陽晚照，或流光徘徊；譬之於水，則或澄湖漣漪，或碧潭寫影。又或如精金琅玕，綠疇平野。

曲的風格較輕俊而疏放。譬之於男則為五陵少年，裘馬輕肥、意氣縱橫；可以豪辣灑爛以致飛黃騰達，亦可以頹廢荒唐終於鄙陋纖佻。譬之於女，則為薛濤、李師師者流，雖然高雅俊賞，到底風塵中人。譬之於光，則繁星萬點，雖然閃閃灼灼，終覺熒熒寒微；而間或烈火熊熊，刺眼飛舞，亦可以致人焦頭爛額矣。譬之於水，則或長江波浪，或春水東流；或清溪潺潺，或飛瀑淙淙。又或如白璧而有瑕，平林而煙織，廣漠而風沙。

此外，就其表現方式來說，詩詞大抵採敘述口脛，主詞往往不明，故既質直而又委曲，深厚醞藉而有致。曲則或現身說法採用代言體，或旁觀唱嘆採用批評體，而無不滿心而發、肆口而成，雖欲已言而不得者。所以曲的表現有如汨汨然不竭的泉流。

經過這樣的比較才可證明「曲」非不止是「詞餘」，而是較諸詩詞別具體格，謹嚴處因為詩詞所不及，寬鬆處之揮灑自如，尤為詩詞不能望其項背。則曲有什麼好可「卑」的，詩詞又憑什麼可以為「傲」的？其所以為「卑」為「傲」，不過文人偏見，識見短小狹隘所致而已。

結語：戲曲之質性與今日因應之道

那麼發展完成的戲曲大戲又具有怎樣的質性呢？筆者有〈中國戲曲之本質〉，其結論是：

大戲的本質，其觀照點應當從大戲的構成因素著眼，從中又要分清那些因素是構成美學的基礎，最為主要；而每個因素的內涵與足以引發戲曲本質或產生某些現象的關鍵尤其要能掌握；然後對於「戲曲本質」的探討才能周延而條貫，否則難免「摸象」與「雜亂」之病。

而我們知道，歌舞樂是戲曲的美學基礎，本身皆不適宜寫實，如此加上狹隘的劇場作為表演空間，自然產生「虛擬象徵」非寫實而為寫意性表演的藝術原理。而為了使虛擬象徵達到優美的藝術化，使演員的唱做念打有所遵循的規範，使觀眾便於溝通聆賞的媒介，就逐漸形成了宋元間的所謂「格範」或「科汎」和「科介」，這也就是今日取義模式規範的所謂「程式」；用此「程式」對「虛擬象徵」有所制約，然後戲曲表演的藝術原理才算完成，並從中衍生了歌舞性、節奏性、

寫意性、誇張性與疏離且投入性的本質。

而由於演出場合不同，劇場、劇團也跟著有所差異。此所以廣場廟會、勾欄營利、宮廷慶賀、堂會清賞，其所演出的內容和形式也自然各具特色；而由於說唱文學對戲曲產生強力的影響，使戲曲成為一種詩劇，使戲曲有「自報家門」的尷尬，有濃厚的敘述性質，從而促使戲曲的關目結構只有展延性而缺乏逆轉與懸宕，終究不免刻板與冗煩的弊病；而由於故事題材不出歷史與傳說範圍，且層層相因蹈襲，加上明清兩朝律令嚴酷，使得戲曲在功能上偏向娛樂性、教化性兼具的「寓教於樂」一途，而其在獎善懲惡之餘，必使得觀眾對劇中人物愛憎判然，戲曲乃因此而很少能反映現實和寄寓深刻不俗的思想旨趣。

然而戲曲源遠流長，其間儘多變化而一脈相承，其舞台藝術畢竟極為高妙而完整，其文學價值亦可與詩詞並觀，是我國貴重的文化資產，無容置疑。尤其其虛擬象徵程式的表演藝術原理，所產生的歌舞、節奏、寫意、誇張、疏離且投入的藝術特質，更為舉世所罕見而珍惜；所以代表中國戲曲文學藝術最優雅和最精緻結合的崑劇，已被聯合國視為人類共同的文化資產，¹⁰³我們焉能不更加努力的予以維護和發揚。¹⁰⁴

明白了戲曲之質性如此，那麼戲曲大戲又應如何調適當代呢？筆者亦有〈戲曲在當代因應之道〉，其結論云：

戲曲當代因應之道，首在真切認識戲曲之本質在寫意，其傳統之優美質性，如歌舞性、節奏性、誇張性、疏離與投入性及其所形成之虛擬象徵程式之表演藝術原理，使排場自由流轉而無時空之制約。凡此皆應保存並予以發揚；而戲曲語言富於音樂旋律，自有其腔調口法，絕不可受到西方美聲唱法所「污染」，否則便失去了崇高的戲曲民族性。

其次當留意戲曲之其他質性，其可修正者則改良之。如詩劇形成之變革，如程式之運用與創新，如腳色修為之突破，如調適現代劇場發揮運用其功能。至其已不適應時代之質性，如自報家門，與受講唱文學影響之延展性敘述結構，如主題思想忠孝節義教化之窠臼，如題材之陳陳相因，如雜技之喧賓奪主等，就應該

¹⁰³ 二〇〇一年五月十八日聯合國教科文組織公布「人類口述和非物質遺產代表作」十九項中，中國崑曲列在其中，見美聯社巴黎五月十八日電，《聯合報》2001年5月20日〈文化版〉。

¹⁰⁴ 曾永義：〈中國戲曲之本質〉，《世新中文研究集刊》創刊號（2005年6月），頁23-66。後收入曾永義：《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），頁23-95。

予以祛除。

在此前提之下，如果能期諸「妙手」，了解在同一時空之下的三種戲曲類型，¹⁰⁵使之各安其位，各發其能；並知所以扎根傳統與融合中外之道，那麼「現代戲曲」，必可從「傳統戲曲」中開出燦爛之花、結成豐碩之果！¹⁰⁶

總而言之，認識戲曲的質性，也了解戲曲文學和藝術的長短處，給與戲曲以適宜的因應之道，才是今日正確對待的態度，任何無知的偏見或過份的揄揚，都是沒有必要的。

至於說「戲曲沒有思想」，最多只能說沒有「西方哲學家」的思想，它其實充滿著中國儒釋道「庶民化」的思想，那是顯而易見的現象，無須費詞辯駁；又說「沒有文化」，那最多也是沒有「五四」時代所希冀的「西方文化」，它其實也充斥著數千年來中華的「民族文化」，除非故意「視若無睹」，否則也是無須置費一詞的。

再從上文對詩詞曲的比較來說，戲曲是韻文學的極致，也是毋庸置疑的；而戲曲又既是中國表演藝術的綜合體，則其位居中國表演藝術的頂端也是極自然的。其所涵蘊的內容思想和表現出來的文化現象，可以說是融會古今數千年來中華民族之所共有，則其為民族文化最具體之表徵，誰曰不宜？

而今戲曲尚能陶冶和豐富我國民之生活，並且彰顯其藝術特質於世界之藝壇，歷久而不衰；則吾人焉能不予以珍惜、維護和發揚？

2017年元月30日 丁酉初三下午3:40

2017年2月1日 丁酉初五日上午9:45時修整初稿

¹⁰⁵ 1. 極具原始性或傳統性而瀕臨滅絕的。以歌仔戲為例，如宜蘭的本地歌仔；以布袋戲為例，如許王的小西園。2. 扎根於傳統的創新有所涵容和開展的。以歌仔戲為例，如明華園；以布袋戲為例，如五洲園。3. 保留傳統的某些因素而在形式技巧內容上極盡創新之能事已屬蛻變轉型的。以歌仔戲為例，如上世紀盛行一時的電視歌仔戲；以布袋戲為例，如霹靂電視布袋戲。

¹⁰⁶ 曾永義：〈戲曲在當代因應之道〉，《藝術百家》總第106期（2009年1月），頁23-290。後收入曾永義：《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009年），頁595-620。

徵引書目

- 元好問撰，施國祁注，麥朝樞校：《元遺山詩集箋注》，北京：人民文學出版社，1989年。
- 孔安國傳：《尚書》，孔穎達疏：《尚書正義》，阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第2冊，臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。
- 孔齊：《至正直記》，《叢書集成初編》第2886冊，北京：中華書局，1991年。
- 毛亨傳，鄭玄箋：《毛詩傳箋》；孔穎達疏：《毛詩正義》，阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第3冊，臺北：藝文印書館，1955年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。
- 王世貞：《曲藻》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 王圻：《續文獻通考》，收入於《四庫全書存目叢書》子部類書類，第188冊，臺南：莊嚴文化出版社，1995年，影印中國科學院圖書館藏明萬曆三十一年曹時聘等刻本。
- 王國維：《宋元戲曲史》，收入於《王國維遺書》第1冊，上海：上海古籍書店，1983年，影印商務印書館1940年版。
- 王惲：《秋澗先生大全文集》，收入於《四部叢刊》初編集部，第74冊，臺北：臺灣商務印書館，1965年。
- 王驥德：《曲律》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- _____編：《古雜劇》，收入於《古本戲曲叢刊四集》，上海：上海商務印書館，1958年，影印北京圖書館上海圖書館及長樂鄭氏藏明萬曆顧曲齋刊本。
- 司馬遷：《新校本史記三家注并附編二種》，臺北：鼎文書局，1981年。
- 永瑤等撰：《四庫全書總目》，北京：中華書局，1965年。
- 任中敏編著，曹明升點校：《散曲叢刊》，南京：鳳凰出版社，2013年。
- 朱鼎：《玉鏡臺記》，《古本戲曲叢刊二集》，上海：商務印書館，1955年，影印長樂鄭氏藏汲古閣刊本。
- 何孟春註：《孔子家語》，收入於《四庫全書存目叢書》子部一，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年，影印中國歷史博物館藏明正德十六年刻本。

- 何晏集解，邢昺疏：《論語注疏》，收入於阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》，第 13 冊，臺北：藝文印書館，1955 年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。
- 李漁：《閒情偶記》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 李維鈺原本，吳聯薰增纂，沈定均續修：《光緒漳州府志》，收入於《中國地方志集成·福建府縣志輯》第 29 冊，上海：上海書店，2000 年據清光緒三年（1877）芝山書院刻本影印。
- 李贄：《焚書》，北京：中華書局，1974 年。
- 杜預注：《春秋經傳集解》，孔穎達疏：《春秋左傳正義》，阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 10 冊，臺北：藝文印書館，1955 年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。
- 沈自晉編：《南詞新譜》，收入於《善本戲曲叢刊》第 3 輯，第 3 冊，臺北：臺灣學生書局，1984 年，影印清順治乙未（1655 年）刊本。
- 沈德符：《顧曲雜言》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 辛棄疾著，鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注增訂本》，上海：上海古籍出版社，1998 年。
- 周亮功：《因樹屋書影》，上海：古典文學出版社，1957 年。
- 周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊初集》，上海：商務印書館，1954 年，影印北京圖書館藏明世德堂刊本。
- 邵璨：《香囊記》，收入於〔明〕毛晉編：《六十種曲》第 1 冊，北京：中華書局，1990 年，上海開明書店原版重印。
- 金懷玉：《狄梁公返周望雲忠孝記》，《古本戲曲叢刊二集》，上海：商務印書館，1955 年，影印北京圖書館藏明文林閣刊本。
- 俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：明代編》第 2 集，合肥：黃山書社，2008 年。
- _____主編：《歷代曲話彙編：清代編》第 1-3 集，合肥：黃山書社，2009 年。

- 洪興祖：《楚辭補註》，臺北：臺灣商務印書館，1967年。
- 胡祇通：《紫山大全集》，收入於《四庫全書》第1196冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。
- 胡適：〈文學進化觀念及戲劇改良〉，《新青年》卷5，第4號（1918年10月），頁313-314。
- 韋昭註：《國語》，臺北：藝文印書館，1974年。
- 徐復祚：《曲論》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 效鋒點校：《大明律》，北京：法律出版社，1999年。
- 荀子：《荀子集解》，臺北：世界書局，1991年。
- 高明著，汪巨榮校注：《琵琶記》，臺北：三民書局，1998年。
- 陳淳：《北溪大全集》，《文淵閣四庫全書》第1167冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 陳獨秀：〈答張謇子〉，收入於《新青年》卷4，第6號（1918年6月），通訊欄，頁624。
- 陶奭齡：〈陶奭齡自序〉，收入於《小柴桑喃喃錄》，國家圖書館藏明崇禎乙亥（1635），吳寧李為芝校刊本。
- 曾永義：〈中國古典戲劇的形成〉，《中國國學》第10期（1982年9月），頁163-181。
- _____：〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第11期（1997年9月），頁1-41。
- _____：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第15期（1999年9月），頁1-42。
- _____：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期（2003年11月），頁215-266。
- _____：〈中國戲曲之本質〉，《世新中文研究集刊》創刊號（2005年6月），頁23-66。
- _____：〈宋元瓦舍勾欄及其樂戶書會〉，《中國文哲研究集刊》第27期（2005年9月），頁1-43。
- _____：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。
- _____編注：《中國古典戲劇選注》，臺北：國家出版社，2007年。
- _____：〈論說戲曲雅俗之推移（上）、（下）〉，《戲劇研究》第2期（2008年7月），頁1-48；第3期（2009年1月），頁249-295。

- _____：〈戲曲在當代因應之道〉，《藝術百家》總第 106 期(2009 年 1 月)，頁 22-290。
- _____：《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009 年。
- 隋樹森編：《全元散曲》，北京：中華書局，2000 年。
- 黃正位（尊生館主人）編：《陽春奏》，收入於《古本戲曲叢刊四集》，上海：上海商務印書館，1958 年，影印北京圖書館藏明萬曆刊本。
- 楊恩壽：《詞餘叢話》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第 9 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 楊維禎：《東維子文集》，收入於《四部叢刊初編》第 312 冊，臺北：台灣商務印書館，1965 年，影印上海商務印書館縮印江南圖書館藏鳴野山房舊鈔本。
- 臧懋循：《元曲選》，北京：中華書局，1989 年。
- 劉一清：《錢塘遺事》，收入於《四庫全書》第 408 冊，臺北：台灣商務印書館，1983 年。
- 劉半農：〈我之文學改良觀〉，《新青年》卷 3，第 3 號（1917 年 5 月），頁 1-13。
- 鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，收入於阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 5 冊，臺北：藝文印書館，1955 年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。
- _____：《禮記注》，孔穎達疏：《禮記正義》，收入於阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第 8 冊，臺北：藝文印書館，1955 年，影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。
- _____：《禮記鄭注》，收入於《聚珍仿宋四部備要》經部第 9、10 冊，臺北：中華書局，1965 年，相臺岳氏家塾本校刊。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：中華書局，1972 年。
- 錢玄同：〈致陳獨秀〉，《新青年》卷 3，第 1 號（1917 年 3 月），通訊欄，頁 6。
- 魏徵：《新校本隋書》，臺北：鼎文書局，1980 年。
- 蘇軾：《東坡志林》，收入於《唐宋史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1981 年。
- 顧公燮：《消夏閑記摘鈔》，收入於《叢書集成續編》子部第 96 冊，上海：上海書店，1994 年。
- 顧起元：《客座贅語》，收入於《元明史料筆記叢刊》第 16 冊，北京：中華書局，1987 年。

Speaking for the Traditional Chinese Drama : A Discussion on Its Historical Fate

Tseng, Yong-i*

[Abstract]

This paper deals with the literati's contempt for the traditional Chinese drama in history. The traditionalists regarded Chinese drama either as "dirty and obscene" or as "trivial and humble." The modern scholars of the May 4th Movement also criticized it as "naive and odious." Even in the highest academic hall, there were still some "old and learned" scholars denounced Chinese drama as "no thought" and "no culture". These negative comments for Chinese drama were mainly influenced by the Confucian concept of respecting "elegance" and despising "vulgarity" for generations. In addition, the authors of the Song and Yuan drama were mainly the dramatists from the professional theatrical society and the actors were poor and humble singers from the music households.

Nevertheless, there were also open-minded men who held positive views of Drama: such as Confucius' identification with music conforming to the customs; Sima Qian's commending the entertainers' comic and satirical functions. Moreover, Hu Zhiyu's of the Yuan praised the artists with his theory of "nine beauties." Zhong Sicheng believed that the dramatists were "immortal ghosts." Yu Ji regarded the Northern Drama as "unique art of a generation." Later, in the Ming Dynasty, Li Zhi, Mao Yixiang, Yu Ruoying, Chen Yujiao, Xi Jizi and Li Yu, Song Kuiting of the Qing all proposed that drama was "the literature of a generation." Moreover, there were scholars of the Ming and Qing Dynasty and the Republican period such as Zang Maoxun, Wang Jide, Huang Zhouxing of the Ming, and Tian Tongzhi, Chen Dong, Yang Enshou and Renne, who highlighted the difficulty of writing drama by comparing the similarities and differences

* Chair Professor of Shih Hsin University; Research Chair Professor of National Taiwan University; Academician, Academia Sinica.

between shi, ci and qu poetry. To make a further exploration, I will compare from the five aspects of system, music, language, content and style to present the features of qu which will explain why drama could be the literature of a generation. And thus I will further discuss the nature of Chinese drama and the way should be taken to confirm Chinese drama as a concrete symbol representative of national literature and art.

Keywords: traditional Chinese drama, shi poetry, ci poetry, qu poetry, the nature of traditional Chinese drama

