

從明人「當行本色」論說「評騭戲曲」 應有之態度與方法

曾永義*

〔摘要〕

「當行」、「本色」可以說是明人論曲最主要的共用術語，關涉戲曲評論極大，但明人治學往往囫圇吞棗，其「當行本色論」參與「爭執」者一二十家，其中不乏名公士夫、一時俊彥，其論說雖有略得「當行」、「本色」之義者，卻無一人完全真正了解其中之真諦，其故乃因為人人可以以己意論說，甚至有近於胡說者；也因此使得明人論曲每每偏執一隅，難窺全豹，於戲曲作品之良窳與文學、藝術上之總體成就，也就難有準確的公正論斷。而筆者以為，如果能考察「當行」、「本色」之真正意涵，據此對於中國戲曲之評騭就會有正確態度和方法。因此乃敢以〈從明人「當行本色」論說「評騭戲曲」應有之態度與方法〉作為論題，以探討評騭中國戲曲應遵循的途徑。

筆者從事中國戲曲有年，敢就戲曲構成之九元素：本事、歌、舞、樂、雜技、演員充任腳色扮飾人物、代言體、講唱文學敘述方式、狹隘劇場與前人成說，補其不足，綴取併合，約為「八端」，以為欣賞評論我國戲曲之資。所謂「八端」即是：本事動人、主題嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科諷自然。持此八端以為欣賞評論標準，庶幾可以賞其情趣、辨其優劣、論其價值、定其地位。以上所舉的「八端」，蓋為欣賞評論我國戲曲所應注意的方向，其要領已略述於各「端」之中。

而若執此「八端」再回顧明人「本色」、「當行」之說，由於其論述失諸草率隨興，不止難以周延深入，而且因其大抵「各說各話」，就使後人探討起來，每每糾葛於其難於取精擇實的混淆之中。但是倘能將「當行」、「本色」還其原本「真諦」，亦即戲曲之「本色」實指「曲」和「戲曲」所具備的真質性、真面

*世新大學中國文學系講座教授、國立臺灣大學中國文學系研究講座教授、中央研究院院士

貌之總體呈現；戲曲之「當行」者，實指對「曲」和「戲曲」具有全然認知和修為的劇作家和批評家，那麼執此「本色」、「當行」以製曲撰劇和評曲論劇，必為其不二之法門，此「法門」也正是本文所論的「評驚戲曲」的態度與方法，具體的說正是不拘泥的態度與方法，其方法則是本事動人、主題嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科譚自然等八端。

關鍵詞：當行、本色、法門、說唱文學、中國戲曲、戲劇批評

緒論：「當行本色」名義之定位

中國戲曲的批評並不發達，縱觀元明清三代，其建構理論而自成體系的專門著作很少，所論述的面向也僅於唱曲的方法，如金元人芝庵《唱論》和明人魏良輔《曲律》，沈寵綏《絃索辨訛》、《度曲須知》，徐大椿《樂府傳聲》，以及王得暉、徐沅澂《顧誤錄》等；其於演員表演藝術之心得體驗者，只有清人黃旂綽等之《梨園原》；而對於條列理論以探討南北曲作法的，也只有元人周德清和明人王驥德。周德清《中原音韻·作詞十法》論及平仄聲調律、協韻律、造語之造字遣詞與曲譜之雛型。王驥德《曲律》四十論中的三十八論，雖然論述頗為周延，但卻顯得支離破碎，難於統整。而真正觀照戲曲之全貌並建構可引人入勝之批評論與培育論的，也只有清人李漁《閒情偶寄》中之〈詞曲部〉所論之結構、詞采、音律、賓白、科譚、格局，〈演習部〉所論之選劇、變調、撰曲、教白、脫套等。但若仔細考量，光憑《笠翁曲論》實在還不足以完整的作為評騭中國戲曲應具有的態度和方法。

至於呂天成《曲品》卷下，雖然引其外舅公孫月峯有批評〈南戲十要〉，祁彪佳《曲品敘》和高奕《新傳奇品·序》有評曲標準，皆但舉數語為觀點，未及發揮，更未明旨趣，較諸《笠翁曲論》更微不足道。

體系頗為專精的《笠翁曲論》尙未能作為評騭戲曲的準則，那麼其他的論曲著作呢？其他的曲學論著，見諸元明清三代者雖然成書者也有數十家之多，但不是著錄劇目、敘述題材內容、割裂拾綴前人文獻雜說，就是編為曲譜、選取名作佳篇，或對劇作評等論第，其涉及批評見解者，則大抵隱匿於曲話式之評點，其真知灼見，必須要有披沙淘金的功夫才能獲得一二。此一二之吉光片羽更往往出諸印象式之點綴，若無豐富之聯想與敏銳之觸發，則終究莫知所云。譬如：

(1) 鍾嗣成《錄鬼簿》之評論元曲諸家零碎散見，至多可歸納為重其筆力，賞其新奇，講究自然清麗而忌蹈襲與斧鑿，至於所謂「節要」，「排場」則偶然點綴一提而已。

(2) 賈仲明【凌波仙弔詞】有評論者十七家，綜合其觀點為：重視作家地位、風格，作品之語言、音律、關目。

(3) 朱有燉《誠齋雜劇·序文》亦偶涉戲曲批評，綜合其論述，他認為應具俊逸天才、講究清新風格，尙須注意其關目詳細、用韻穩當、音律和暢、對偶整齊、韻少重複，詞語整齊、引事得當，方能達到「詩人之賦麗以則」的境地。

舉此已可概見其餘。也就是說元明清的曲論家，絕大多數為「曲話式」，將其論曲觀點零碎的隨意點撥，如果不仔細予以綜合，則難於見其整體概念。

而再綜觀元明清三代戲曲之批評，對於劇作之論衡，大抵集中在《琵琶記》、《西廂記》、《拜月亭》、《臨川四夢》與《長生殿》等少數名作，由此而產生《琵琶記》、《拜月亭》之優劣論，沈璟之格律派與湯顯祖之詞采派，以及綿互明清兩代之「當行本色論」等論題。

而「當行」、「本色」可以說是明人論曲最主要的共用術語，關涉戲曲評論極大，但明人治學往往囿圖吞棗，其「當行本色論」參與「爭執」者一二十家，其中不乏名公士夫、一時俊彥，其論說雖有略得「當行」、「本色」之義者，卻無一人完全真正了解其中之真諦，其故乃因為人人可以以己意論說，甚至有近於胡說者；也因此使得明人論曲每每偏執一隅，難窺全豹，於戲曲作品之良窳與文學、藝術上之總體成就，也就難有準確的公正論斷。而筆者以為，如果能考察「當行」、「本色」之真正意涵，據此對於中國戲曲之評騭就會有正確的態度和方法。因此乃敢以〈從明人「當行本色」論說「評騭戲曲」應有之態度與方法〉作為論題，以探討評騭中國戲曲應遵循的途徑。

下文請據此論述，請先就「當行本色」之名義予以定位。

題目之「當行本色」、實含「當行」、「本色」、「當行本色」、「本色當行」四組術語。這四組術語為明人論曲所習見，見諸朱權、李開先、何良俊、徐渭、王世貞、湯顯祖、臧懋循、沈璟、王驥德、徐復祚、馮夢龍、沈德符、呂天成、凌濛初、祁彪佳等十五家。另有唐順之雖以「本色」論詩文，實亦可用之於曲，因之一併論列。若此，就有十六家。

而近世學者以之為論題加以探討者，見諸繁篇累牘。及門中即有侯淑娟《明代戲曲本色論》、¹蔡孟珍〈曲論中的「當行本色」說〉、²廖藤葉〈明代劇論中的當行本色論〉、³李惠綿〈當行本色論〉，⁴可見其為熱門論題之「一斑」。

1984年2月3日，我在《臺灣日報·副刊》的專欄裡，也曾以〈當行本色〉

¹ 侯淑娟：《明代戲曲本色論》（臺北：東吳大學中國文學研究所碩士論文，1992年）。

² 蔡孟珍：〈曲論中的「當行本色」說〉，《中國學術年刊》第14期（1993年3月），頁333-364。

³ 廖藤葉：〈明代劇論中的當行本色論〉，《大陸雜誌》87卷5期（1993年11月），頁26-33。

⁴ 李惠綿：〈論「當行本色」在戲曲批評中的意義〉，《臺大中文學報》第11期（1999年5月），頁287-338，後收入李惠綿：《戲曲批評概念史考論〔增訂本〕》（臺北：國家出版社，2009年），〈當行本色論〉，頁228-304。

爲題，將此四字引申爲人們安身立命的典則，有云：

明人以「當行本色」論曲，大抵說來，「本色」就文詞出發，「當行」則有「作法」、「聲韻」、「文詞」之別。就「本色」而言，沈璟主張「俚俗」，徐渭、徐復祚、凌濛初、馮夢龍大抵相近，都主張「質樸」，何良俊則進一步主張「淡淨蘊藉」，呂天成則主張「機神情趣」。其實「淡淨蘊藉」和「機神情趣」正是「質樸」的潛在內涵，而「俚俗」則是外現的面貌；潛在的內涵和外現的面貌，如果過分的話，無疑的，都有傷「質樸」的本然。所以說，明人論曲的所謂「本色」，可以歸納爲「質樸」二字。爲什麼曲要以「質樸」爲「本色」呢？因為曲原來是「滿心而發，肆口而成」的文學；演之於場上的戲曲，更講究「耳聞即詳」；所以自然不假藻績雕琢。

至於「當行」，無論從作法、聲韻、文詞的角度來看，都應當是真正的「行家」，然後才能使戲曲文學和藝術俱臻佳妙。所以必須「當行」的劇作家，才能使戲曲顯現「本色」；而如果不能使戲曲顯現「本色」的作家，也絕然不是「當行」。

然而曲的「本色」，是否如明人一般的說法就是「質樸」呢？如果把「質樸」講作「本來面目」，就大抵不差；如果當作「俚俗白描」的話，那就有待商榷。因為我們知道生旦淨末丑是戲曲腳色的五大綱行，它們有各自不同的技藝，扮飾各種不同的人物類型，所謂「生旦有生旦之口，淨丑有淨丑之腔。」彼此的聲腔口脛假借不得，否則就凌亂不堪而不知伊於胡底了。所以王驥德主張淺深、濃淡、雅俗各得其宜才是真「本色」，這應當是最切中合適的說法。

如此一來，若引伸「當行本色」的意義，那麼「當行」可以說在自己那一行裏很「入行」、很「在行」，很能「克盡厥職」；「本色」可以說自己爲人處事、安身立命，所表現的是「真面目」、「真性情」、「真本事」。一個「當行本色」的人，必能克盡厥職而以真面目真性情待人。人人能夠「當行本色」，必能各安其分、各盡其能，社會上也必能充滿坦誠真摯、和諧敦睦的氣氛。假如「安身」而不「當行」，重則禍國殃民，輕則尸位素餐。君不見南宋權臣韓侂胄、史彌遠、賈似道者流，不學無術，以致喪權辱國，身死國滅；而清季重臣王文韶者流，貪圖祿位，八面玲瓏，無所

建樹，乃有「琉璃蛋」之譏。假如立命不由「本色」，重則欺名盜世，輕則內外衝突。君不見唐代士子盧藏用隱居終南，乃作仕宦捷徑；而李白飛揚跋扈，竟然愧對葛洪。則吾輩「安身立命」之道，實捨「當行本色」莫由。⁵

可見「本色」、「當行」蘊含頗為豐富的引申義，如果不探究其本義，就像明人那樣隨意拿來作論曲的術語，就不免因各自觸發聯想的語意有別而「各說各話」，有的甚至於不免粗糙淺陋之譏；因之筆者所以重拈此論題，先述明人各自之要義，再綜合論評，一者以此見明人治學之荒誕，一者也實在「本色」足以呈現曲之特質，「當行」實為劇作家與劇評家所應有之修為；實有進一步論說闡發之必要。

為此，請先探索「本色」、「當行」之本義與元代以前引申義之概說。

一、「本色」之名義

「本色」始見《晉書·天文志》「七曜」：

凡五星有色，大小不同，各依其行而順時應節。……不失本色而應其四時者。⁶

又見劉勰（約 465-520）《文心雕龍·通變第二十九》：

夫青生於藍，絳生於蒨，雖踰本色，不能復化。⁷

又唐崔令欽（生卒不詳）《教坊記》：

聖壽樂舞衣襟，皆各繡一大窠，皆隨其衣本色制純縵衫。⁸

⁵ 〈當行本色〉一文收於拙著：《清風·明月·春陽》（臺北：光復書局，1988年），頁153-157。

⁶ 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》，《二十四史》第4冊（北京：中華書局，2008年），卷12〈志第二·天文中〉，頁320，總頁92。

⁷ 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1994年），頁570。

⁸ 〔唐〕崔令欽：《教坊記》，《中國古典戲曲論著集成》，第1冊（北京：中國戲劇出版社，

以上三條所云之「本色」，都可以看出是「本來顏色」的意思。清李漁《閒情偶寄·種植部·眾卉第四》所云：「綠者葉之本色」，⁹還是指同樣意思。

又《唐律》第一卷〈名例律〉第二十八條「工、樂、雜、戶人犯流罪」：

犯徒者，準無兼丁例加杖，還依本色。¹⁰

長孫無忌（594-659）《唐律疏義》曰：

還依本色者，工、樂還掌本業，……給使、散使各送本所。¹¹

則唐人已有以「本色」稱所執掌之行業。

唐南卓（生卒不詳）《羯鼓錄》：

璉常戴研絹帽打曲，上自摘紅槿花一朵，置於帽上簷處。二物皆極滑，久之方安。遂奏《舞山香》一曲，而花不墜落。本色所謂「定頭項」，難在不動搖。¹²

此「本色」蓋指技藝所具的修為。

又唐元稹（779-831）〈同州奏均田狀〉：

臣今便於當州近城縣納粟，官為變碾，取本色腳錢。¹³

1982年），頁12。

⁹ [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁326。

¹⁰ 錢大群譯注：《唐律譯注》（南京：江蘇古籍出版社，1988年），頁39。

¹¹ [唐]長孫無忌：《唐律疏義》，《文淵閣四庫全書》，第672冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年，據國立故宮博物院藏本影印），卷3，頁27，總頁65。

¹² [唐]南卓撰，[清]錢熙祚校：《羯鼓錄》（上海：古典文學出版社，1957年），頁4。

¹³ [唐]元稹：〈同州奏均田狀〉，周相錄校注：《元稹集校注》，中冊（上海：上海古籍出版社，2011年），卷38，頁998。

《宋史·食貨志》：

紹興十六年詔旨：絹三分折錢，七分本色；紬八折錢，二分本色。¹⁴

《明史·食貨志》：

雲南以金、銀、貝、布、漆、丹砂、水銀代秋租，於是謂米麥為本色，而諸折納稅糧者，謂之折色。¹⁵

又《明史·食貨志》：

所收稅課，有本色，有折色。¹⁶

《清史稿·穆宗本紀一》：

江蘇等省新漕徵收本色解京。¹⁷

以上由《明史》可知「本色」對「折色」而言；由元稹、《宋史》、《清史稿》，可知「本色」自唐至清指政府原定要徵收的田賦實物；則「折色」指可以折合銀錢的絹、紬、布、漆等等。

又宋孟元老（約 1103-1147）《東京夢華錄》卷五「民俗」：

¹⁴ [元]脫脫等撰：《宋史》，《二十四史》，第 14 冊（北京：中華書局，2008 年），卷 174，志第 127〈食貨上二〉，頁 4221，總頁 1100。

¹⁵ [清]張廷玉等撰：《明史》，《二十四史》，第 19 冊（北京：中華書局，2008 年），卷 78，志第 54〈食貨志二〉，頁 1894-1895，總頁 513。

¹⁶ 同前註，卷 81，志第 57〈食貨志五〉，頁 1974，總頁 533。

¹⁷ 趙爾巽等撰：《清史稿》（北京：中華書局，1976-1977 年），〈本紀二十一·穆宗本紀一〉，頁 784。

其士農工商，諸行百戶，衣裝各有本色，不敢越外。謂如香舖裏香人即頂帽披背；質庫掌事即著皂衫角帶不頂帽之類。街市行人，便認得是何色目。

18

此「本色」指各行業應穿著之衣裝服飾各有樣式；則服飾含有象徵人物身份之義。又凌濛初（1580-1644）《二刻拍案驚奇》卷十四：

丁惜惜又只願把說話盤問，見說道，身畔所有，剩得不多，衒衒家本色，就不十分親熱得緊了。¹⁹

由此可見，「本色」在明代，民間用指某種行業人物的性行的共同模式。

由以上資料可知，「本來的顏色」是「本色」原本的命義，由此而用為百工的「本業」，謂所從事的行業；進而為行業所應具備的修為，進而為行業所呈現的性情行爲；乃至於政府徵收賦稅中用指最基本的米麥而言，因宋代「士農工商，諸行百戶，衣裝各有本色，不敢越外」，而以各所具服飾之樣式顏色象徵其身分修為。則「本色」到宋代已引申為所應呈現的模式和所應具備的修為。

二、「當行」之名義

其次再看「當行」一詞：

「當行」一詞在宋代就已被應用到文學批評。趙令畤（1061-1134）《侯鯖錄》卷八「黃魯直小詞」一條云：

黃魯直間為小詞，固高妙，然不是當行家語，乃著腔子唱好詩也。²⁰

又南宋吳曾（生卒不詳）《能改齋漫錄》卷十六引晁補之（字無咎，1053-1110）

¹⁸ [宋]孟元老：《東京夢華錄（外四種）》（上海：古典文學出版社，1956年），頁29。

¹⁹ [明]凌濛初著，丁放鳴等標點：《二刻拍案驚奇》（海口：海南出版社，1992年），卷14〈趙縣君喬送黃柑 吳宣教干償白蠟〉，頁222。

²⁰ [宋]趙令畤撰，孔凡禮點校：《侯鯖錄》（北京：中華書局，2002年），頁206。

之語：

蘇東坡詞，人謂多不諧音律。居士橫放傑出，自是曲子中縛不住者。黃魯直間作小詞，固高妙，然不是當行家語，乃著腔子唱好詩。²¹

金王若虛（1174-1243）《滄南詩話》卷中引晁無咎語：

「蘇東坡詞小不諧律呂，蓋橫放傑出，曲子中縛不住者。」其評山谷則曰：「詞固高妙，然不是當行家語，乃著腔子唱好詩耳。」²²

又劉克莊（1187-1269）【水龍吟】詞：

讓當行家，勒〈浯西頌〉，草〈淮南詔〉。²³

又朱弁（1085-1144）《曲洧舊聞》卷五：

東坡曰：「某雖工於語言，也不是當行家。」²⁴

這五條資料中的「當行家」，明指為擅長某行業或是某種文藝修為的專家或作家。

又南宋岳珂（1183-1243）《愧郟錄》卷第十三「京師土木」條：

今世郡縣官府營繕創締，募匠庀役，凡木工率計，在市之樸斲規矩者，雖庖楔之技無能逃。平時皆籍其姓名，鱗差以俟命，謂之當行。²⁵

²¹ [宋] 吳曾：《能改齋漫錄》（北京：中華書局，1985年），頁409。

²² [金] 王若虛著，霍松林、胡主佑校點：《滄南詩話》（北京：人民文學出版社，1962年），頁70。

²³ [宋] 劉克莊著，辛更儒箋校：《劉克莊集箋校》，第15冊（北京：中華書局，2011年），卷189，頁7333。

²⁴ [宋] 朱弁：《曲洧舊聞》，收於《全宋筆記》第三編，第7冊（鄭州：大象出版社，2008年），頁44。

²⁵ [宋] 岳珂：《愧郟錄》（北京：中華書局，1985年），頁112。

則南宋之工匠應官府之差役，亦謂之「當行」，也就是承值其所具之行業，應是引申義。

三、嚴羽始合「當行」、「本色」論詩

而南宋嚴羽（生卒不詳）《滄浪詩話·詩辨四》則始合「當行」、「本色」論詩：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而其詩獨出退之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。²⁶

嚴氏以「當行」、「本色」互文，蓋以「當行」指詩人應具之修為，「本色」指詩作應有之品貌。

然而「本色」之用於文學批評，實遠出於「當行」。上文節引之梁劉勰《文心雕龍·通變第二十九》云：

今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集；雖古今備閱，然近附而遠疏矣。夫青生於藍，絳生於蒨，雖踰本色，不能復化。……故練青濯絳，必歸藍蒨；矯訛翻淺，還宗經誥。斯斟酌乎質文之間，而槩括乎雅俗之際，可與言通變矣。²⁷

劉氏以「漢篇」、「藍蒨」之「本色」、「質俗」，相對應於「宋集」、「青絳」之「踰本色」、「文雅」；可見他所謂的「本色」是指「質俗」而言。

又北宋陳師道（1053-1101）《後山詩話》云：

²⁶ [宋]嚴羽撰，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：河洛圖書出版社，1979年），頁10。

²⁷ [南朝梁]劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁569-570。

退之以文為詩，子瞻以詩為詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。今代詞手，惟秦七、黃九爾，唐諸人不迨也。²⁸

陳氏以退之「詩」、子瞻「詞」、雷大使「舞」皆不合唐詩、宋詞、宮舞所應具有的品調模樣，所以縱然極天下之工，終究「非本色」。

總結兩宋之前有關「本色」、「當行」的本義和引申義，可知其用於文學批評，「當行」已偏於指稱擅長藝文修為之作家，而「本色」則偏於指稱作品應有之風貌。

以下再來看看明人如何論述「當行」、「本色」。

壹、明人「當行本色論」述評

上面所舉明人十六家，只有寧獻王朱權（1378-1448）以「行家」、「戾家」論演員。其《太和正音譜·雜劇十二科》：

雜劇，俳優所扮者謂之「娼戲」，故曰「勾欄」。子昂趙先生曰：「良家子弟所扮雜劇謂之『行家生活』，倡優所扮者謂之『戾家把戲』。良人貴其恥，故扮者寡，今少矣；反以娼優扮者謂之『行家』，失之遠矣。」或問其何故哉？則應之曰：「雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客所作，皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以為『戾家』也。」關漢卿曰：「非是他當行本事，我家生活，他不過為奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。子弟所扮，是我一家風月。」雖是戲言，亦合於理，故取之。²⁹

可見在寧獻王朱權身上，貴族的氣息十分嚴重，他眼中的樂戶伎人是卑微不足道的，他所引述的宋室貴冑趙孟頫，有可能和他一鼻孔出氣；但「偶娼優而不辭」

²⁸ [宋]陳師道：《後山詩話》，收於[清]何文煥編：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁309。

²⁹ [明]朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁24-25。

的關漢卿，不會說出那樣的話語是可以肯定的。然而無論如何，北曲雜劇在寧王的明初時代已經文士化而且被貴族文人所接受而文學地位提昇，也是可以斷言的。由此也可見，這時的搬演者，已有「行家」和「戾家」之分。其所謂「行家」是指稱所從事的演出工作者具有「當行本事」，「行家」顯指具備修為的演員而言。其說頗合「當行」之本義，但用指演員而非指作家。

其餘十五家，單以「本色」論述者有李開先、唐順之、徐渭、王世貞、湯顯祖五家；兼用「本色」、「當行」、「本色當行」、「當行本色」者有何良俊、臧懋循、沈璟、王驥德、徐復祚、馮夢龍、沈德符、呂天成、凌濛初、祁彪佳十家。茲分兩節評述如下：

一、明人單以「本色」論曲者

（一）李開先

李開先（1502-1568）〈西野〈春遊詞〉序〉：

詞與詩，意同而體異。詩宜悠遠而有餘味，詞宜明白而不難知。以詞為詩，詩斯劣矣；以詩為詞，詞斯乖矣。……傳奇、戲文雖分南北，套詞小令雖有短長，其微妙則一而已。悟入之功，存乎作者之天資學力耳。然俱以金元為準，猶之詩以唐為極也。何也？詞肇於金，而盛於元。元不戍邊，賦稅輕而衣食足，衣食足而歌詠作，樂於心而聲於口，長之為套，短之為令，傳奇、戲文於是乎侈而可準矣。……國初如劉東生、王子一、李直夫諸名家，尚有金元風格，迺後分而兩之，用本色者為詞人之詞，否則為文人之詞矣。³⁰

這裡所謂的「詞」都是指「曲」，「傳奇」則指北曲雜劇而言，所以說要「宜明白而不難知」，要「以金元為準」，「樂於心而聲於口」；他認為長套、小令、北曲雜劇和南曲戲文都一樣，要像明初劉東生等人一樣，具有「金元風格」，如此才是「用本色的」曲家之曲；否則便是講究藻飾的詞家之曲。可見李開先「本

³⁰ [明]李開先：〈西野〈春遊詞〉序〉，《李中麓閒居集》之六，收於卜鍵箋校：《李開先全集》，上冊（北京：文化藝術出版社，2004年），頁494。

色」之義在指「金元風格」，亦即曲極盛時代金元所具有的原本面貌和韻味，具體的說是造語要明白易懂，聲韻要「樂於心而聲於口」，那樣的自然流利。可見其所謂「本色」亦頗合原義。

（二）唐順之

唐順之（1507-1560）《唐荆川先生文集》卷七〈與洪方州書〉云：

近來覺得詩文一事，只是直寫胸臆，如諺語所謂開口見喉嚨者，使後人讀之，如真見其面目，瑜瑕俱不容掩，所謂本色。此為上乘文字。³¹

又於卷七〈與茅鹿門主事〉云：

就文章家論之，雖其繩墨布置，奇正轉摺，自有專門法師；至於中一段精神命脈骨髓，則非洗滌心源，獨立物表，具今古隻眼者，不足以與此。今有兩人：其一人心地超然，所謂具千古隻眼人也；即使未嘗操紙筆呻吟，學為文章，但直據胸臆，信手寫出，如寫家書，雖或疎鹵，然絕無煙火酸餒習氣，便是宇宙一樣絕好文字。其一人猶然塵中人也，雖其專學為文章，其於所謂繩墨布置，則儘是矣，然番來覆去，不過是這幾句婆子舌頭語，索其所謂真精神與千古不可磨滅之見，絕無有也，則文雖工而不免為下格。此文章本色也。³²

可見唐氏以「本色」論文章。具本色的文章，才是宇宙間絕好之文字。那就是「直抒胸臆，信手寫來」，使人「真見其面目」，此等作者必是「心地超然」之「千古隻眼人」。唐氏雖以本色論文章，其說亦何妨用來論戲曲，他的「本色」指的就是作品的「真面目」，也很切合「本色」之名義。

³¹ [明]唐順之：《唐荆川先生文集》，《叢書集成續編》，集部第116冊（上海：上海書店，1994年），卷7，頁17，總頁89。

³² 同前註，頁14-15，總頁87-88。

(三) 徐渭

徐渭（1521-1593）《南詞敘錄》：

南戲要是國初得體。……《琵琶》尚矣，其次則《翫江樓》、《江流兒》、《鶯燕爭春》、《荊釵》、《拜月》數種，稍有可觀；其餘皆俚俗語也，然有一高處，句句是本色語，無今人時文氣。³³

可見徐氏對於明初南戲分作「尚矣」的《琵琶記》，其次稍有可觀的《翫江樓》等數種，和「皆俚俗語」的其餘。而他認為，縱使第三級的明初南戲，起碼都「句句是本色語」。其「本色」亦指「造語」而言，即便是「俚俗語」，也還較今人無「時文氣」而具有「本色」的高處。他應當是用來反對「以時文為南曲」的《香囊記》。因為「《香囊》乃宜興老生員邵文明作，習《詩經》，專學《杜詩》，遂以二書語句句入曲中，賓白亦是文語，又好用故事作對子，最為害事。」所以「《香囊》如教坊雷大使舞，終非本色。」³⁴

對於「本色」，徐氏在〈題崑崙奴雜劇後〉云：

梅叔《崑崙》劇已到鵲竿尖頭，直是弄把喜戲一好漢。尚可攬掇者，直撒手一著耳：語入要緊處，不可著一毫脂粉，越俗越家常越警醒，此纔是好水確，不雜一毫糠衣，真本色。……至散白與整白不同，尤宜俗宜真，不可著一文字，與扭捏一典故事，及截多補少，促作整句。錦糊燈籠，玉鑲刀口，非不好看，討一毫明快，不知落在何處矣！此皆本色不足，仗此小做作以媚人，而不知誤入野狐，作矯冶也。³⁵

又云：

³³ [明]徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁243。

³⁴ 同前註，頁243。

³⁵ [明]徐渭：〈題崑崙奴雜劇後〉，《徐文長佚草》，收於《徐渭集》，第4冊（北京：中華書局，1999年），卷2，頁1093。

凡語入緊要處，略著文采，自謂動人，不知減卻多少悲歡，此是本色不足者，乃有此病；乃知梅叔造詣，不宜隨眾趨逐也。點鐵成金石者，越俗越雅，越淡薄越滋味，越不扭捏動人越自動人。³⁶

可見徐氏所強調的「真本色」是在「語入要緊處」，不可著一毫脂粉，不可略著文采，而要「越俗越家常」才能「越警醒」；「越俗越雅，越淡薄越滋味，越不扭捏動人自動人。」則徐氏論造語之本色在不施文采的白描自然。

但他所謂的「本色」又似不單指「造語」。其〈《西廂》序〉云：

世事莫不有「本色」，有「相色」。本色猶俗言正身也，相色，替身也。替身者，即書評中「婢作夫人終覺羞澀」之謂也。婢作夫人者，欲塗抹成主母而多插帶，反掩其素之謂也。故余於此本中賤相色，貴本色；眾人嘖嘖者，我啣啣也。豈惟劇者，凡作者莫不如此。嗟哉！吾誰與語！眾人所忽，余獨詳，眾人所旨，余獨唾。嗟哉！吾誰與語！³⁷

這段話一方面可與他反對時人劇作尙《香囊》之時文氣而講究造語之天然白描的主張相發明，從而認為那才是戲曲文學應具有的「本體正身」，凡是講求文字藻飾的都是「假相替身」；一方面也由此推廣而認為「凡作者莫不如此」的所有文學作品都應當具此「本色」。他所謂的「本色」已有所偏執。

（四）王世貞

王世貞（1526-1590）《曲藻》：

馬致遠〈百歲光陰〉，放逸宏麗而不離本色。押韻尤妙。長句如「紅塵不向門前惹，綠樹偏宜屋角遮，青山正補牆頭缺。」又如「和露摘黃花，帶霜烹紫蟹，煮酒燒紅葉。」俱入妙境。小語如「上床與鞋履相別」，大是名言。結尤疏俊可詠。元人稱為第一，真不虛也。³⁸

³⁶ 同前註。

³⁷ [明]徐渭：〈《西廂》序〉，《徐文長佚草》，收於《徐渭集》，第4冊，卷1，頁1089。

³⁸ [明]王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁28-29。

此段王氏批評馬致遠散套〈百歲光陰〉，總體而言謂「放逸宏麗而不離本色」，又言及押韻之妙，疏俊可詠，則其所謂「本色」，除講造語之雄麗疏俊外，亦兼顧協韻聲情之美妙可詠。

又其評馮惟敏北曲云：

近時馮通判惟敏，獨為傑出：其板眼、務頭、攢搶、緊緩，無不曲盡，而才氣亦足發之；止用本色過多，北音太繁，為白璧微瑕耳。³⁹

此所云「本色過多」，亦即馮惟敏所作北曲，過份運用北方語言和聲調。又其評金鑾之北曲云：

金陵金白嶼鑾，頗是當家，為北里所賞。⁴⁰

此所謂「當家」，即指「當行家」。亦即擅長北曲的名家。然而王氏既以元人北曲為「本色」之典範，卻又以「本色過多」為嫌，豈不自我矛盾。可見他所謂的「本色」語意不明，對於「當家」也含糊其詞。

（五）湯顯祖

湯顯祖（1550-1616）〈《焚香記》總評〉：

其填詞皆尚「真色」，所以入人最深，遂令後世之聽者淚，讀者嚶；無情者心動，有情者腸裂。何物情種，具此傳神手！⁴¹

湯氏之「真色」本於真情，故能傳神動人。則「真色」蓋指真情之本色，不在語言之白描。

清人之用「本色」者僅見兩家，焦循（1763-1820）《劇說》卷三：

³⁹ 同前註，頁 37。

⁴⁰ 同前註。

⁴¹ [明]湯顯祖：〈《焚香記》總評〉，《湯顯祖集》（臺北：洪氏出版社，1975 年），卷 50 〈補遺〉，頁 1486。

笨庵孫原文《餓方朔》四齣，……悲歌慷慨之氣，寓於俳諧戲幻之中，最為本色。⁴²

又陳棟（1764-1802）《北涇草堂曲論》：

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。⁴³

以上，焦循以「悲歌慷慨之氣寓於俳諧戲幻之中」為「最本色」，陳棟以「本色語」相對於「矜麗語」，具本色語如元曲，方為道地之曲。他們所謂的「本色」顯然也以元人北曲的語言質性為「依歸」。

二、明人兼用「本色」、「當行」論曲者

（一）何良俊

何良俊（1506-1592）《四友齋叢說》〈詞曲〉：

金元人呼北戲為雜劇，南戲為戲文。近代人雜劇以王實甫之《西廂記》，戲文以高則成之《琵琶記》為絕唱，大不然。……今二家之辭，即譬之李杜，……祖宗開國，尊崇儒術，士大夫恥留心詞曲，雜劇與舊戲文本皆不傳，世人不得盡見。雖教坊有能搬演者，然古調既不諧於俗耳。南人又不知北音；聽者既不喜，則習者亦漸少。而《西廂》、《琵琶記》傳刻偶多，世皆快觀。故其所知者，獨此二家。余所藏雜劇本幾三百種，舊戲文雖無刻本，然每見於詞家之書，乃知今元人之詞，往往有出於二家之上者。蓋

⁴² [清]焦循：《劇說》，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》，第3集（合肥：黃山書社，2008年），頁394。

⁴³ [清]陳棟：《北涇草堂曲論》，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》，第3集，頁532。

《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，其本色語少。蓋填詞須用本色語，方是作家。苟詩家獨取李杜，則沈宋王孟韋柳元白，將盡廢之耶？⁴⁴

可見何氏認為《西廂》全帶脂粉，過於豔麗；《琵琶》專弄學問，造作不自然，都不是雜劇、戲文作家所應用的「本色語」。而他謂「本色語」，從其下文「元人樂府，稱馬東籬、鄭德輝、關漢卿、白仁甫為四大家。馬之辭老健而乏滋媚，關之辭激厲而少蘊藉，白頗簡淡，所欠者俊語。當以鄭為第一。」⁴⁵則鄭德輝所以在他心目中能居元人樂府四大家之第一，乃因他具有「俊語」，這種「俊語」也就是要兼具姿媚蘊藉的「本色語」，它不可過於老健，不可過於激厲，不可過於簡淡。

但他又說：「王實甫《絲竹芙蓉亭》雜劇仙呂一套，通篇皆本色語，殊簡淡可喜。其間如【混江龍】內『想著我懷兒中受用，怕甚麼臉兒上搶白！』【元和令】內『他有曹子建七步才，還不了龐居士一分債。』【勝葫蘆】內『兀的般月斜風細更闌人靜，天上巧安排。』【寄生草】內『你莫不一家兒受了康禪戒？』此等皆俊語也。」⁴⁶則他所謂的「俊語」，豈不正是「詞殊簡淡可喜」的「本色語」？若此，何氏豈不與前文之評白仁甫「頗簡淡，所欠者俊語」相矛盾。

他又說「《儷梅香》第三折越調，……止是尋常說話，略帶訕語，然中間意趣無窮，此便是作家也。」⁴⁷

又說「《虎頭牌》是武元皇帝事，……十七換頭【落梅風】云：『抹得瓶口兒淨，斟得盞面兒圓。望著碧天邊太陽澆奠。只俺這女真人無甚麼別咒願，則願我弟兄們早能勾相見。』此等詞情真語切，正當行家也。」⁴⁸

又說「《拜月亭》是元人施君美所撰。……余謂其高出於《琵琶記》遠甚，蓋其才藻雖不及高，然終是『當行』。」⁴⁹

又說「《拜月亭·賞春》【惜奴嬌】如『香闥掩，珠簾鎖垂，不肯放燕雙飛。』〈走雨〉內「繡鞋兒分不得幫和底，一步步提，百忙裏褪了根兒。」正詞家所謂

⁴⁴ [明]何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959年），卷37〈詞曲〉，頁337。

⁴⁵ 同前註。

⁴⁶ 同前註，頁339。

⁴⁷ 同前註，頁339-340。

⁴⁸ 同前註，頁340。

⁴⁹ 同前註，頁342。

『本色語』。」⁵⁰

綜合以上何氏論述看來，他所謂「本色」，只在說「本色語」，只就戲曲的語言來論述；而他所謂「本色語」，指的正是姿媚蘊藉、簡淡可喜、情真詞切、意趣無窮的「俊語」。懂得用這種「俊語」來填詞的，也才是他心目中的「作家」和「當行家」。則何氏對於「當行本色」之取義，已偏於「造語」之所謂「俊語」而言。

而若再從何氏舉《拜月亭》、《呂蒙正》、《王祥》、《殺狗》、《江流兒》、《南西廂》、《翫江樓》、《子母冤家》、《詐妮子》等九劇後說：「此九種，即所謂戲文，金元人之筆也。詞雖不能盡工，然皆入律，正以其聲之和也。夫既謂之辭，寧聲叶而辭不工，無寧辭工而聲不叶。」⁵¹此說顯然為後來沈璟所傳承。若此，何氏所講求的「俊語」，當如周德清的「務頭」，同要兼具造語與聲韻而言，是要講求聲情與詞情的。只是他論聲情的話語僅此一見。

至於何氏僅各一見的「當行」和「當行家」，明顯的可以看出，與朱權所謂的「行家」不殊，也正是他自己所說的「作家」，都是用來指稱懂得戲曲行道的作家而言。但其所謂「行道」，幾乎至多也止於兼具聲情和詞情的「俊語」而已。

（二）臧懋循

臧懋循（1550-1620）《元曲選·序二》：

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；而況以吳儂強效僇父喉吻，焉得不至河漢？此則音律諧叶之難。總之，曲有名家，有行家：名家者出入樂府，文彩爛然，在淹通閎博之士，皆優為之；行家者隨所粧演，無不摹擬曲盡，

⁵⁰ 同前註。

⁵¹ 同前註，頁 343。

宛若身當其處，而幾忘其事之烏有。能使人快者掀髯，憤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飛，是惟優孟衣冠，然後可與於此。故稱曲上乘首曰「當行」。

52

臧氏所云之「本色」，指「境無旁溢，語無外假」，亦即語言要合乎當地腔口，情節亦要緊湊不枝蔓。則其「本色」蓋謂作家應具方言之能力與情節緊湊布置之修為。臧氏又就作品而分為名家與行家。名家指只要文采爛然的劇作家即可，若行家則要兼具他所說的「情詞穩稱」、「關目緊湊」、「音律諧叶」和「摹擬曲盡」四項之修為。有了這四項修為的作者才算是上乘的行家；則臧氏所謂之「當行」，可謂切合本義，只是他所舉的四項修為，尚不足以概括「當行」所應具備的全部要件。

（三）沈璟

沈璟（1553-1610）【商調·二郎神】套曲〈論曲〉，【黃鶯兒】一支：

奈獨立怎隄防，講得口唇乾空鬧攘。當筵幾度添惆悵。怎得詞人當行，歌客守腔，大家細把音律講。自心傷，蕭蕭白髮，誰與共雌黃？⁵³

此曲「詞人當行，歌客守腔」互文，從下句「大家細把音律講」，可知沈氏認為當行的作家，必須講求音律。

又〈答王驥德之一〉：

所寄《南曲全譜》，鄙意僻好本色，殊恐不稱先生意指，何至慨焉辱許敘首簡耶！⁵⁴

又〈答王驥德之二〉：

⁵² [明]臧懋循：《元曲選》（北京：中華書局，1991年），第1冊，頁4。

⁵³ [明]沈璟著，徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年），下冊，頁850。

⁵⁴ 同前註，下冊，頁900。

北詞去今益遠，漸失其真。而當時方言及本色語，至今多不可解。⁵⁵

所言「本色語」與「方言」類比，可知指白描之俗語，此正是沈氏所好戲曲語言之「本色」。可見沈氏對於「當行」和「本色」的命義，已經有所偏執。

(四) 王驥德

王驥德(1560?-1623)⁵⁶《曲律·論家數第十四》：

曲之始，止本色一家，觀元劇及《琵琶》、《拜月》二記可見。自《香囊記》以儒門手腳為之，遂濫觴而有文詞家一體。近鄭若庸《玉玦記》作，而益工修詞，質幾蓋掩。夫曲以模寫物情，體貼人理，所取委曲宛轉，以代說詞，一涉藻績，便蔽本來。然文人學士，積習未忘，不勝其靡，此體遂不能廢，猶古文六朝之於秦漢也。大抵純用本色，易覺寂寥；純用文調，復傷瑣鑿。《拜月》質之尤者，《琵琶》兼而用之，如小曲語語本色，大曲引子如「翠減祥鶯羅幌」、「夢遠春闌」，過曲如「新篁池閣」、「長空萬里」等調，未嘗不綺繡滿眼，故是正體。《玉玦》大曲，非無佳處；至小曲亦復填垛學問，則第令聽者憤憤矣！故作曲者須先認清路頭，然後可徐議工拙。至本色之弊，易流俚腐；文詞之病，每苦太文。雅俗淺深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已。⁵⁷

又《曲律·論曲禁第二十三》：

太文語（不當行）。（131）

又《曲律·論劇戲第三十》：

⁵⁵ 同前註，下冊，頁 901。

⁵⁶ 王驥德生年不詳，詳見李惠綿：《王驥德曲論研究》，第一章〈王驥德生平著作考述·字號與生平〉一節，和〈附錄壹·王驥德年表初編〉（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1992年），頁 53-56、259-269。

⁵⁷ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第 4 冊，頁 121-122。以下引文頁碼標於句末括號內。

詞藻工，句意妙，如不諧里耳，為案頭之書，已落第二義；既非雅調，又非本色，掇拾陳言，湊插俚語，為學究、為張打油，勿作可也。（137）

由這三段資料，可見王氏認為戲曲語言如果「太文」就不是「當行家」；如果「掇拾陳言、湊插俚語」，或者「為學究」之酸腐語，或者為「張打油」之故作詼諧，都不是戲曲的「本色語」。但也因為「本色之弊，易流俚腐；文詞之病，每苦太文」，所以他希望作者能善於斟酌運用雅俗淺深之際；要像《琵琶》那樣「小曲語語本色」，大曲則不忌「綺繡滿眼」，才是曲中「正體」。可見王氏心目中的「當行家」要像高明那樣將語言之「雅俗深淺」用得恰到好處才算數；而「本色語」，則指俚俗白描的語言。

又《曲律·雜論第三十九上》：

《西廂》組豔，《琵琶》修質，其體固然。何元朗並訾之，以為「《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，殊寡本色」。夫本色尚有勝二氏者哉？過矣！（149）

當行本色之說，非始於元，亦非始於曲，蓋本宋嚴滄浪之說詩。滄浪以禪喻詩，其言：「禪道在妙悟，詩道亦然。惟悟乃為當行，乃為本色。有透徹之悟，有一知半解之悟」。又云：「行有未至，可加工力；路頭一差，愈驚愈遠」。又云：「須以大乘正法眼為宗，不可令墮入聲聞辟支之果」。知此說者，可與語詞道矣。（152）

曲與詩原是兩腸，故近時才士輩出，而一搦管作曲，便非當家。汪司馬曲是下膠漆詞。弇州曲不多見，特《四部稿》中有一【塞鴻秋】、兩【畫眉序】，用韻既雜，亦詞家語，非當行曲。（162）

（詞隱）《紅蕖》蔚多藻語，《雙魚》而後，專尚本色，蓋詞林之哲匠，後學之師模也。（164）

詞隱傳奇，要當以《紅蕖》稱首。其餘諸作，出之頗易，未免庸率。然嘗與余言，歎以《紅蕖》為非本色，殊不其然。生平於聲韻、宮調，言之甚悉，顧於己作，更韻、更調，每折而是，良多自恕，殆不可曉耳。（164）問體孰近？曰：「於文辭一家得一人，曰宣城梅禹金：摘華採藻，斐亶有致；於本色一家，亦惟是奉常一人：其才情在淺深、濃淡、雅俗之間，為獨得三昧。餘則脩綺而非塚則陳，尚質而非腐則俚矣。（170）

李空同、何大復必不能曲，其時康對山、王溪陂皆以曲名，世爭傳播，而二公絕然不聞，以是知之。即弇州所稱空同「指冷鳳凰笙」句，亦詞家語，非曲家語也。（178）

世所謂才士之曲，如王弇州、汪南溟、屠赤水輩，皆非當行。（180）

由以上王氏《曲律·雜論》所述及之「當行」、「本色」看來，其所謂「本色」乃指戲曲之語言文詞，要像湯顯祖那樣「淺深、濃淡、雅俗之間」用得恰到好處，而不是「非塚則陳」那樣的「脩綺」，也不是「非腐則俚」那樣的「尙質」。如果能如此，才算是「本色語」、「當行曲」，也才是「曲家語」；如講究「摛華揆藻」，便是「詞家語」。能作出「本色語」的曲家，便是「當行曲」。可見王氏之「當行」、「本色」，皆就曲之造語而論，與上文所舉《曲論》諸論中之見解是一致的。至其引滄浪語，以「悟」爲「當行本色」，實屬故作「玄妙」，置之可也。

（五）徐復祚

徐復祚（1560-1630 以後）《曲論》：⁵⁸

《拜月亭》宮調極明，平仄極叶，自始至終，無一板一折非當行本色語，此非深於是道者不能解也。（235）

《琵琶》、《拜月》而下，《荊釵》以情節關目勝；然純是委巷俚語，粗鄙之極；而用韻卻嚴，本色當行，時離時合。（235）

《香囊》以詩語作曲，處處如煙花風柳。如「花邊柳邊」、「黃昏古驛」、「殘星破暝」、「紅入仙桃」等大套，麗語藻句，刺眼奪魄。然愈藻麗，愈遠本色。《龍泉記》、《五倫全備》，純是措大書袋子語，陳腐臭爛，令人嘔穢，一蟹不如一蟹矣。（236）

鄭虛舟若庸，余見其所作《玉玦記》手筆，……此記極為今學士所賞，佳句故自不乏。……獨其好填塞故事，未免開釘釘之門，闢堆珠之境，不復知詞中本色為何物。（237）

⁵⁸ [明] 徐復祚：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，以下引文頁碼標於句末括號內。

自此吳江顧大典有《義乳》、《青衫》、《葛衣》等記，皆起流派，操吳音以亂押者；清峭拔處，各自有可觀，不必求其本色也。（237）

沈光祿環著作極富，有《雙魚》、《埋劍》、《金錢》、《鴛被》、《義俠》、《紅葉》等十數種，無不當行。《紅葉》詞極贍，才極富，然於本色不能不讓他作。蓋先生嚴於法，《紅葉》時時為法所拘，遂不復條暢；然自是詞家宗匠，不可輕議。（240）

近日袁晉作為《西樓記》，調唇弄舌，驟聽之亦堪解頤，一過而嚼然矣。音韻宮商，當行本色，了不知為何物矣！（240）

《西廂》……語其神，則字字當行，言言本色，可為南北之冠。（243）

由以上徐氏之論《拜月亭》「宮調極明，平仄極叶，自始至終，無一板一析非當行本色語」，又謂《荆釵》「以情節關目勝；然純是委巷俚語，粗鄙之極；而用韻卻嚴，本色當行，時離時合。」可知徐氏連用「當行本色」、「本色當行」，「當行」、「本色」同義互文。其義兼指宮調、平仄、韻叶等聲韻律以及詞句之語言不可像《香囊》所云「以詩詞語作曲」那樣的「麗語藻句」，否則「愈藻麗，愈遠本色」，而若越「釘釘堆垛」，也就越「不復知詞中本色為何物」。可見他所云之「本色」偏向指語言之「本色觀」，是接近王驥德的；但他又合「當行」而擴其義，及於平仄聲韻之講求。

（六）馮夢龍

馮夢龍（1574-1642）《太霞新奏》卷三，王伯良〈席上為田姬賦得鞋杯〉套後評：

律調既嫺，而才情足以配之。字字文采，卻又字字本色。此方諸館樂府，所以不可及也。⁵⁹

又《太霞新奏》卷五，沈伯英〈問月下老〉散套後評：

⁵⁹ [明]馮夢龍評選，俞為民校點：《太霞新奏》，收於《馮夢龍全集》，第14集（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁44。以下引文頁碼標於句末括號內。

〈問月下老〉題目好，全套俱本色流利。支思窄韻，能不犯齊微韻一字，非老手不能。（77）

又《太霞新奏》卷八，卜太荒〈春景〉散套後評：

春辭須芳華燦爛，即點染正不失當行。……然長套更不借一韻，不重一押，亦有可取。（134）

又《太霞新奏》卷十，龍子猶〈有懷〉散套後評：

子猶諸曲，絕無文采，然有一字過人，曰「真」。（166）

又《太霞新奏》卷十二，沈子勻〈離情〉散套後評：

詞家有當行、本色二種。當行者，組織藻繪而不涉於詩賦；本色者，常談口語而不涉於粗俗。若子勻「別風辭鸞」一套，可謂當行矣！（210）

馮氏居然把「當行」、「本色」認為是「詞家二種」。其所謂「當行」，指的是戲曲語言「組織藻繪而不涉於詩賦」，所以子勻「別風辭鸞」一套，判定為「當行」之作；而點染春景的卜太荒，也「正不失當行」；其所謂「本色」，指的是戲曲文辭的「常談口語而不涉於粗俗」；所以沈伯英的〈月下問老〉流利自然便是「本色」。則馮氏對「當行」、「本色」之義，可謂最為「離譜」。

（七）沈德符

沈德符（1578-1643）《顧曲雜言·太和記》：

向年曾見刻本《太和記》，按二十四氣，每季填詞六折，用六古人故事，每事必具始終，每人必有本末。齣既蔓衍，詞復冗長，若當場演之，一折可了一更漏，雖似出博洽人手，然非本色當行。⁶⁰

⁶⁰ [明]沈德符：《顧曲雜言》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁207。以下引文頁

又〈雜劇〉：

北雜劇已為金元大手擅勝場，今人不復能措手。曾見汪太函四作，為《宋玉高唐夢》、《唐明皇七夕長生殿》、《范少伯西子五湖》、《陳思王遇洛神》，都非當行。惟徐文長渭《四聲猿》盛行，然以詞家三尺律之，猶河漢也。……近年獨王辰玉太史衡所作《真傀儡》、《沒奈何》諸劇，大得金元（蒜酪）本色，可稱一時獨步。（214）

又〈舞名〉：

唐人謂：「教坊雷大使舞，極盡巧工，終非本色。」蓋本色者，婦人態也。（219）

由沈氏〈舞名〉條所述觀之，其所謂之「本色」即指原本應有之模樣韻致。則〈雜劇〉條所論，玉辰（王衡）所撰南雜劇甚具元人北曲雜劇之風範。至其所云汪太函（道崑）雜劇四種合用「本色當行」，自指《太和記》既無元人風貌，亦不具元人手法。則沈氏之「當行本色」說，頗接近本義。亦即「當行」指作家之修為，「本色」指作品之表現。只是其用語甚簡略，必須揣摩乃能得之。

（八）呂天成

呂天成（1580-1618）《曲品》卷上：

觀傳奇，近時為盛。大江左右，騷雅沸騰；吳浙之間，風流掩映。第當行之手不多遇，本色之義未講明。當行兼論作法，本色只指填詞。當行不在組織鉅釘學問，此中自有關節局概，一毫增損不得；若組織，正以盡當行。本色不在摹剽家常語言，此中別有機神情趣，一毫粧點不來；若摹剽，正以蝕本色。今人不能融會此旨，傳奇之派，遂判而為二：一則工藻績以擬當行，一則襲樸淡以充本色。甲鄙乙為寡文，此嗤彼為喪質。殊不知果屬當行，則句調必多本色矣；果其本色，則境態必是當行矣。今人竊其似而

相敵也，而吾則兩收之。即不當行，其華可擷；即不本色，其樸可風。進而有宮調之學，……又進而有音韻平仄之學，……又進而有八聲陰陽之學。⁶¹

又《曲品》卷下，神品二〈拜月〉校正：

云此記出施君美筆，亦無的據。元人詞手，製為南詞，天然本色之句，往往見寶，遂開臨川玉茗之派。（224）

明人之論「當行本色」，呂氏可謂最為詳審。其所謂「當行」重在編撰傳奇之「作法」，其中關目情節之布置、排場冷熱之處理都要精細得體，如果刻意掇拾餽釘以炫耀學問，都稱不上真正的大手筆。其所謂「本色」，則明指單就「填詞」而言，而所填詞之語言要呈現其機神情趣，切忌有意妝點藻飾和摹勒家常，一切要出諸天然。他也指出時人有「工藻績」的「擬當行」和「襲樸淡」的「充本色」，兩相嗤鄙；都非真「當行」、真「本色」。最後他也認為，即稱之為「曲」，也應當進一步講究宮調、音韻平仄、八聲陰陽的聲韻音律之學。

（九）凌濛初

凌濛初（1580-1644）《譚曲雜劄》：

曲始於胡元，大略貴當行不貴藻麗。其當行者曰「本色」。蓋自有此一番材料，其修飾詞章，填塞學問，了無干涉也。故《荆》、《劉》、《拜》、《殺》為四大家，而長材如《琵琶》猶不得與，以《琵琶》間有刻意求工之境，亦開琢句修詞之端，雖曲家本色故饒，而詩餘弩末亦不少耳。國朝如湯菊莊、馮海浮、陳秋碧輩，直闖其藩，雖無崇本戲曲，而製作亦富，元派不絕也。自梁伯龍出，而始為工麗之濫觴，一時詞名赫然。蓋其生嘉、隆間，正七子雄長之會，崇尚華靡；弇州公以維桑之誼，盛為吹噓，且其實於此道不深，以為詞如是觀止矣，而不知其非當行也。以故吳音一派，

⁶¹ [明] 呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁211-212。以下引文頁碼標於句末括號內。

競為剽襲。靡詞如綉閣羅幃、銅壺銀箭、黃鶯紫燕、浪蝶狂蜂之類，啟口卽是，千篇一律。甚者使僻事，繪隱語，詞須累證，意如商謎，不惟曲家一種本色語抹盡無餘，卽人間一種真情話，埋沒不露已。至今胡元之竅，塞而未開，間以語人，如錮疾不解，亦此道之一大劫哉！⁶²

可見凌氏以「不貴藻麗」爲當行，又謂「其當行者曰『本色』」，則其所云「本色」與「當行」爲異名同實，皆用以反對時人「藻麗」之風。其用指戲曲語言亦明矣。

《譚曲雜劄》又云：

沈伯英審於律而短於才，亦知用故實、用套詞之非宜，欲作當家本色俊語，卻又不能，直以淺言俚句，捫拽牽湊，自謂獨得其宗，號稱「詞隱」。而越中一二少年，學慕吳趨，遂以伯英開山，私相服膺，紛紜競作。非不東鍾、江陽，韻韻不犯，一稟德清；而以鄙俚可咲爲不施脂粉，以生梗雉〔稚〕率爲出之天然，較之套詞、故實一派，反覺雅俗懸殊。使伯龍、禹金輩見之。益當千金自享家簪矣！（254-255）

《譚曲雜劄》又云：

《紅梨花》一記，其稱琴川本者，大是當家手，佳思佳句，直逼元人處，非近來數家所能。（255）

又云：

蓋傳奇初時，本自教坊供應，此外止有上臺拘攔，故曲白皆不爲深奧。其間用詼諧曰「諛語」，其妙出奇拗曰「俊語」。自成一家言，謂之「本色」。（259）

⁶² [明]凌濛初：《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁253。以下引文頁碼標於句末括號內。

以上三條資料，可見號稱「詞隱」的本色派領袖，在凌氏眼中不過是以「搯拽牽湊」極不自然的「淺言俚句」來冒充，他根本不能作出「當家本色俊語」；也就是說戲曲當行家所用的「本色語」就是「俊語」。而這種「俊語」要出諸「天然」，要像元人那樣的「佳思佳句」。如果這種「妙出奇拗」的「俊語」能夠「自成一言」，便是達到「本色」的境界。

又《南音三籟·凡例》：

曲分三籟，其古質自然，行家本色者為天；其俊逸有思，時露質地者為地。若但粉飾藻績，沿襲靡詞者，雖名詞流，聲傳里耳，概謂之人籟而已。⁶³

又《南音三籟》評祝枝山【仙呂·八聲甘州】〈詠月〉為人籟，曰：

昔人以「長空萬里」與此套較優劣，云「覺此為色相。」不知律以古調本色，「長空萬里」未嘗不色相也。（11）

又《南音三籟》評顧道行【南呂·香遍滿】〈閨怨〉為地籟，總評曰：

至如「蘆花吹白上人頭」及「愁耽白苧秋」、「病怕黃昏後」等語，雖非曲家本色所尚，然自是詞家俊句，以視浮套懸殊也。（52-53）

又《南音三籟》以唐伯虎【越調·亭前柳】〈瓶墜寶簪折〉為天籟，評曰：

今人專務藻繪，剝去本色，不若吳歌【掛枝兒】，反為近情。（91）

又《南音三籟》以馮海符【商調·集賢賓】〈秋思〉為天籟，評曰：

此四曲句句本色，妙甚。（101）

⁶³ [明]凌濛初著，孔祥義標點：《南音三籟》，收入安平秋、魏同賢主編：《凌濛初全集》，第肆集（南京：鳳凰出版社，2010年），頁3。以下引文頁碼標於句末括號內。

又《南音三籟》評《拜月亭》【仙呂·上馬踢】套曲爲天籟，其中【臘梅花】眉批曰：

如此等曲，不假藻繪，真率自然，所謂削膚見肉，削肉見骨者也。（172）

又《南音三籟》評《拜月亭·相逢》【中呂·粉蝶兒】套曲爲天籟，其中【耍孩兒】眉批曰：

「肯分地」，亦詞家本色語，猶云「恰好的」也。（202）

又《南音三籟》評《紅梨記》【越調·小桃紅】套曲爲地籟，總評曰：

總評：用韻甚嚴，度曲婉轉處近自然，尖麗處復本色，非爛熟元劇者，不能有此。（247）

又《西廂記》凡例：

但細味實甫別本，如《麗春堂》、《芙蓉亭》，頗與前四本氣韻相似，大約都冶纖麗。至漢卿諸本，則老筆紛披，時見本色。此第五本亦然。⁶⁴

又《琵琶記》凡例：

曲中妙處，專取當行本色俊語，非取麗藻。⁶⁵

從以上這些「評語」和「凡例」，也可見凌氏以「古質自然」爲「行家本色」；其在《南音三籟》中，較之「俊逸有思，時露質地者」有「天籟」、「地籟」之別，更無論「但飾藻績，沿襲靡詞」的「人籟」了。於是在他心目中，「本色」要以元

⁶⁴ [明]凌濛初著，孔祥義標點：《西廂記》，收入安平秋、魏同賢主編：《凌濛初全集》，第拾集，頁1。

⁶⁵ 同前註，頁23。

曲「古調」爲準地，縱使是「詞家俊語」也「非曲家所尚」。而當世作家，因「專務藻績」，便「剝去本色」；而只要是「真率天然」、「不假藻飾」的本色語，無不句句「妙甚」；所以「曲中妙處，專取當行本色俊語，非取麗藻。」而「漢卿諸本，則老筆紛披，時見本色。」也因此「度曲婉轉處近尖麗復本色」的作家，自然「非爛熟元劇者不能有此」。

總而言之，凌氏之「當行」、「本色」，亦盡在論說其與造語關係。他視「當行」爲作出「本色語」的作家，而「本色語」是曲中講究的天然質樸的俊語，它不是硬湊出來的俚諺俗語，更不是文詞家的「藻績語」。則凌氏所認知之「當行本色」，亦不過窺及一偏而已。

(十) 祁彪佳

祁彪佳（1602-1645）〈遠山堂曲品敘〉：

予素有顧悞之僻，見呂鬱藍《曲品》而會心焉。……韻失矣，進而求其調；調謬矣，進而求其詞；詞陋矣，又進而求其事。或調有合於韻律，或詞有當於本色，或事有關於風教，苟片善之可稱，亦無微而不錄。故呂以嚴，予以寬；呂以隘，予以廣；呂後詞華而先音律，予則賞音律而兼收詞華。

66

這段話可見祁氏之戲曲批評：首在講求韻協，其次在曲調、在曲詞、在本事。其曲詞要能合乎本色。而其所謂「本色」，從其評諸劇之語觀之：如「詞極爽」（《睡鄉》頁12）、「詞無腐病」（《蕉帕》頁12）、「詞極輕爽，工於疏處更見才情。」（《半繻》頁15）、「以工麗見長，雖屬詞家第二義」（《玉玦》頁20）、「詞白穩貼，猶得與《荆》、《劉》相上下」（《雙盃》頁25）、「幸其詞屬本色」（《檀扇》頁43）、「此曲詞調朗徹，儘有本色，是熟於科譚排場者」（《釵釧》頁55）、「曲雖多釋弱句，而賓白卻甚當行。其場上之善曲乎？」（《水滸》頁59）、「就徐劇略演之，爲齣止十八，其中數折，不失文長本色」（《女狀元》頁62）、「前本與《精忠》同。後半稍有改攙，便失原本之色。不識音律者，誤人一至於此！」（《陰抉》頁91）、「作

⁶⁶ [明] 祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁5。

者於崔、魏時事，聞見原寡，止從草野傳聞，雜成一記，即說神說鬼，去本色遠矣。調多不明，何以稱曲。」（《磨忠》頁 109）、「方諸生精於曲律，其於宮韻平仄，不錯一黍。若是而復能作本色之詞，遂使鄭德輝《離魂》北劇，不能專美於前矣。白香山作詩，必令老嫗能解，此方諸之所以不欲曲為案頭書也。」（《倩女離魂》頁 162）、「此亦非羅貫中傳內所載。鋤強抑暴，自是英雄本色。」（《黃花峪》頁 181）

以上，由「詞屬本色」、「本色之詞」看來，其「本色」當就曲詞而言。再由「詞極爽」、「詞無腐病」、「詞極輕爽」、「以工麗見長，雖屬詞家第二義」、「詞白穩貼，猶得與《荆》、《劉》相上下」、「曲雖多穉弱句」諸語揣摩，其所謂「本色之詞」，既非指酸腐或工麗，亦非屬俚俗穉弱，當為「輕爽穩貼」之語。再從「此曲詞調朗徹，儘有本色」、「文長本色」、「原本之色」、「說神說鬼，去本色遠矣」、「英雄本色」，則其「本色」一詞，又非單指戲曲之曲詞，而應指原本應具有之精神面貌而言；因之或指戲曲「詞調朗徹」，或指關目情節不可「說神說鬼」。至於「當行」一詞，於此則單指賓白之運用得體。則祁氏於「本色」之義雖未全然朗澈，但亦庶幾近之。至於「當行」則幾於無知。

三、明人本色當行論總評

上面所舉何良俊等十家：

何良俊旨在論「本色語」，即戲曲之是否「本色」由語言決定。「本色語」也是「俊語」，要姿媚蘊藉、簡淡可喜。因此他認為懂得用「俊語」來填詞的「作家」，便是「當行家」。所見不免拘泥於一隅，離「本色」、「當行」之涵意實偏且遠。

臧懋循則認為「本色」是語言要合乎當地腔口，情節緊湊不枝蔓。又將曲家分作「名家」、「行家」。名家只要文采爛然即可，行家則要兼具「情詞穩稱」、「關目緊湊」、「音律諧叶」和「摹擬曲盡」四要件。他在時人中，可以說把「當行」發揮得最透徹的理論家。

沈璟卻拿「本色語」和「方言」類比，用來指稱白描的俗語；而把懂得「細把音律講」的作家稱作「當行」。所論也止於「一廂情願」。

而**王驥德**則將「本色」、「當行」關合論述，他認為「本色」應當在「淺深、濃淡、雅俗之間」用得恰到好處，而不是過份的「脩綺」或「尚質」。能如此，

便是「本色語」、「當行曲」，也才是「曲家語」。能作出「本色語」的曲家，便是「當行家」。他可以說把「本色語」說得最恰當的人；但論「當行」則未盡得體，其「本色」也止於「造語」之一偏。

徐復祚則將「當行」、「本色」，「當行本色」、「本色當行」皆用作同義互文，並指音律和造語；凌濛初亦說「不貴藻麗」為「當行」，又謂其「當行者曰本色」；其見解有如何良俊、徐復祚之視「當行」、「本色」為一體之兩面，而皆就造語而言。凌氏以元曲「古調」為準繩。而馮夢龍居然把「當行」和「本色」認為「詞家二種」，亦即是「曲詞的兩種類型」。其所謂「當行」指的是「組織藻繪而不涉於詩賦」，「本色」指的是「常談口語而不涉於粗俗」，都是指「造語」而言。此數家亦皆流於偏執。

沈德符所謂的「本色」、「當行」，可以看出「本色」是指作品應具的風貌；「當行」是指作家應有的手法。呂天成可以說與沈德符「英雄所見」，而且論述得更加周到得體。其以「當行」為作法，已顧及關目排場；而以「本色」單就「填詞」而言，且要講究其「機神情趣」。而祁彪佳之論「本色」認為曲詞之「輕爽穩貼」為戲曲應具有的精神面貌，此點與沈、呂二家近似，而他竟單以賓白之運用得體為「當行」，未知何所據而云然。

至於李開先等五家：

李開先先將戲曲作家分為曲家與詞家二派，曲家用「本色語」，講求聲口相應、明白易知，當以金元為風範。否則，便是講究藻飾的詞家之曲。

徐渭亦以「本色」為不施文采的白描自然，才是戲曲的「本體正身」，他是對時人之崇尚《香囊》之時文氣而發；但如同李開先，都止就語言風格而論。

而王世貞則將本色指向造語之「雄爽疏俊」外，亦兼顧協韻聲情之美妙可詠。但他卻又自相矛盾的認為「本色過多」為曲家之弊，則又似以「本色」為造語之「白描質樸」。可見其於「本色」並非有真知卓見。

湯顯祖則不單講「本色」，而講「真色」，即以「真情」為本色，故能「入人最深」，因之也不在乎語言是否白描。

至此，我們再回顧本文開頭對「本色」、「當行」之本義、引申義的探究，我們知道：其用於文學批評，「本色」應是指稱作品所屬體類應具有的品調風貌；「當行」則應指稱作家對所屬體類應具有的創作修為。

然而從上文對十五位明代曲論家所運用的批評術語「本色」、「當行」、「本色當行」、「當行本色」的分析，可見明人所謂的「本色」、「當行」，其較接

近本義和引申義者，除沈德符之論「當行」外，大抵皆以「本色」論戲曲之「造語」；雖然何良俊、王驥德、凌濛初皆把「當行」用來指稱作家，但那也僅在說明能用「本色語」的作家，即為「當行家」。

明人對於「本色語」的看法，除了王世貞以「秀麗雄爽」兼聲情之美，湯顯祖以能感人的真情來定位「本色」外，大抵都主張以元人為典範，反對語言的藻麗，以排除《香囊記》對時人的影響。但沈璟以方言俚語為尚，不免落入摺拽牽湊；應當如王驥德在淺深、濃淡、雅俗之間用得恰到好處，為最得體。

至於沈璟以「細把音律講」的作家當作「當行家」，是因為他以格律派領袖自居；祁彪佳單以「賓白運用得體」為當行，卻不免偏狹。應當以臧懋循兼具「情詞穩稱」、「關目緊湊」、「音律諧叶」、「摹擬曲盡」四要件最為周延。

但臧氏之論，若比起呂天成《曲品》卷下所記之「南劇十要」，則又瞠乎其後。呂氏云：

我舅祖孫司馬公謂予曰：「凡南劇，第一事要佳，第二要關目好，第三要搬出來好，第四要按宮調、協音律，第五要使人易曉，第六要詞采，第七要善敷衍——淡處作得濃，閑處作得熱鬧，第八要各角色派得勻妥，第九要脫套、第十要合世情，關風化。持此十要，以衡傳奇，靡不當矣。」但今作者輩起，能無集乎大成？十得六七者，便為璣璧；十得三四者，亦稱翹楚；十得二三者，即非砧砧。具隻眼者，試共評之。⁶⁷

可見呂天成《曲品》是有意要執此「十要」以評論南戲、傳奇的。但從《曲品》觀之，他似乎也沒能做到。

總此可見，明人論「本色」真得其宜的，不過一位王驥德；論「當行」最為周延的，也只一位臧懋循。緣故是明人治學不精嚴，名實未審之前，即隨意生發以為銓衡，因此難免以偏概全，各是其是、各非其非，畢竟如瞎子摸象，攪亂是非，終究不得「真象」。

其實若以「本色」、「當行」、「當行本色」、「本色當行」來論戲曲，那麼「本色」可以說就是戲曲作品本身所應具有而呈現於外的韻調面貌，雖以王驥德曲詞之「造語」觀念為主，而不止於此；「當行」是指劇作家所應具備的能力

⁶⁷ [明]呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁223。

修爲，雖以臧懋循所論爲主，但不止於此。那麼，應當如何才算妥貼周全呢？鄙意認爲欲知曲的真「本色」，應當從「曲」的特質說起。

貳、「本色」為「曲之本質」之總體呈現

一、前賢論詩詞曲之不同

而若論「曲之本質」，則當比較「詩詞曲之異」，以此來說明曲在韻文學中，如何從其近親兄弟「脫穎而出」。對此，臧懋循〈《元曲選》後集序〉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。⁶⁸

可見臧氏認爲詩詞曲一脈相傳，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。

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。」以爲漸近自然。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

⁶⁸ [明]臧懋循：〈《元曲選》後集序〉，《元曲選》，第1冊，頁4。

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。（160）

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？⁶⁹

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？⁷⁰

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《西園詞說》有以下三則：其一〈沈謙論詩詞曲不同〉：

⁶⁹ [清]黃周星：《製曲枝語》，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》，第1集，頁223。

⁷⁰ 同前註。

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，侵漢調亦覺僿父。」

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。」⁷¹

所舉沈謙、董文友、王士禎三家，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，分鑣並駢，非有先後。謂詩降為詞，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，幾何不情文踈鑿，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！⁷²

⁷¹ 以上三則引文見〔清〕田同之：《西園詞說》，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》，第2集，頁279。

⁷² 同前註，頁281。

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《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。⁷³

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。⁷⁴

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，於詩詞之明顯異同，實在沒有分辨的能力。

近人任讷《散曲之研究·七作法》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，一不如話也。同一話也，詞與曲之所以說者，其途逕與態度亦各異。曲以說得急切

⁷³ [清]陳棟：《北涇草堂曲論》，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》，第3集，頁532。

⁷⁴ [清]楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》，第9冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁236-237。

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。沉鬱者，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，詳下文派別中。）

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，撒關手下筆，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。⁷⁵

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，但比較均片面而不夠周延，因此也難以從中看出「曲」的真正「本質」。以下且經由體製、音律、語言、內容、風格等五方面來比較「詩詞曲之異同」，從而看出「曲」之全面質性，亦即其「本色」的總體呈現。

二、曲之特質

筆者認為：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。本節想從詩詞曲的簡單比較中，見出曲的特質，亦即「曲」所呈現整體風貌所具之「本色」。

（一）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。又曲有南北之分，帶過與合套之別，較之詩詞變化多方。

（二）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。

⁷⁵ 任二北：《散曲之研究》，收於《元曲研究》（臺北：里仁書局，1984年），乙編，頁49-51。

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。

翠羽、搖風。淡月、疏篁。（貫雲石【折桂令】）
 搵、英雄淚。繫、斜陽纜。（辛棄疾【水龍吟】）
 殷勤、紅葉詩。冷淡、黃花市。（喬吉【雁兒落】）
 對人嬌、杏花。撲人飛、柳花。（白樸【慶東原】）
 蔬圃、蓮池、藥欄。石田、茅屋、柴關。（張養浩【沈醉東風】）
 長醉後、妨何礙。不醒時、有甚思。（白樸【寄生草】）
 秋風遠塞、皂雕旗。明月高臺、金鳳杯。（張可久【水仙子】）
 點秋江、白鷺沙鷗。不識字、烟波釣叟。（白樸【沈醉東風】）

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），（3·1）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。⁷⁶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

⁷⁶ 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。

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。折碑三尺邙山墓。西風一葉烏江渡。夕陽十里邯鄲樹。
(無名氏小令)

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

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。從今後衫兒袖兒都拉濕重重疊疊的淚。(王實甫《西廂記》)

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(攙)不向煙花兒路上走。

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。

（三）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：

【醉中天】彈破莊周夢。兩翅駕東風。三百座名園一採一箇空。難道是風流孽種。嚇殺尋芳的蜜蜂。輕輕搦動。把賣花人、搦過橋東。（王鼎〈大蝴蝶〉）

【折桂令】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、除分畫黑。剛分得、一半兒白日。風雨相隨。兔走鳥飛。仔細沈吟。都不如快活了便宜。（盧摯）

【折桂令】平生不會相思。才會相思。便害相思。身似浮雲。心如飛絮。氣若遊絲。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。（徐再思）

【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》）

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。

（四）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。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。⁷⁷

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。曲之所以被認為「不登大雅之堂」，曲之所以始終止能望詩詞之項背，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。

⁷⁷ 同前註，上冊，頁 62-63。

(五) 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、水爲譬。⁷⁸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，則爲彬彬君子；可以爲雅士，飄逸而絕倫；可以爲豪傑，氣吞其山河。譬之於女，則爲大家閨秀，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。譬之於男則爲翩翩佳公子，可以乘時而超妙空靈，亦可以失意而委頓沉鬱；譬之於女，則爲小家碧玉，雖丰姿可人，終無閨範氣象。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。譬之於男則爲五陵少年，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，則爲薛濤、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。

三、戲曲之基本認知

經由詩詞曲五方面的比較之後，對於曲的特質有所認識之後，那麼就應當進一步對於以曲爲主體的表演藝術「戲曲」同樣有基本而正確的認知，然後對於戲

⁷⁸ 同前註，頁 58-65。

曲的評騭，也才有堅實的基礎。而如果一位劇作家或劇評家具有這些對「曲」或「戲曲」所應具備的正確認知和修為，那麼他對「曲」或「戲曲」就可謂「當行」了，而他本身對之也就是個「當行家」了。

筆者認為欲作為「曲」或「戲曲」的「當行家」，起碼要對「曲」有如上述本質性的認知，而對於「戲曲」的基本認知，則起碼如下：

（一）戲曲之民族、戲曲之國家

中華民族是戲曲的民族，中國迄今還是戲曲的國家；因為具有長遠的歷史和眾多的劇種。據拙作〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，⁷⁹就中如《禮記·郊牲》的先秦「蜡祭」，可見巫覡之賽社報神儀式，可以妝扮演故事產生「戲劇」；《周禮·夏官·司馬》中殷商「方相氏」之驅儻，可見巫覡驅疫禳災儀式，亦可以妝扮演故事，產生戲劇。而《史記·樂書》的周初《大武》之樂，於宗廟祭祀時演出武王伐紂等故事，更為實質之「戲劇」，其年代距今三千一百餘年。至若《楚辭·九歌》巫覡之歌舞妝扮並代言以演故事，則直為「戲曲小戲」群矣，至今二千五百餘年。若此，中國戲劇、戲曲之源生，何必晚於西方戲劇！

宋金以後，歷代劇種以大戲為主流，皆一脈相承，有宋元南曲戲文、金元北曲雜劇、明清傳奇、明清南雜劇、清代亂彈京戲，以及近代地方戲曲。就地方戲曲而言，雖社會變遷急遽，凋零頗多，但起碼尚有大戲劇種兩百餘種，小戲劇種百餘種，偶戲劇種數十種；其與崑劇和京劇，仍然像歷朝歷代一樣，時至今日仍舊深入社會各階層，脈動著廣大群眾的心靈，闡發著共同的民族意識、思想、理念和情感。

（二）戲曲小戲之質性

就戲曲表演藝術而言，其所謂「小戲」，就是「演員合歌舞以代言演故事」。⁸⁰除上文言及的儻儀小戲外，歷代尚有宮廷官府演出的優伶小戲，如唐參軍戲和宋金雜劇院本；以及民間演出的鄉土小戲，如漢歌戲，唐《踏謠娘》，宋金雜班，明過錦戲。近代鄉土小戲則為演員少至一人或三兩人，情節極為簡單，藝術形式

⁷⁹ 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。

⁸⁰ 曾永義：〈戲曲的淵源、形成與發展〉，《臺大中文學報》第 12 期（2000 年 5 月），頁 365-420。

尙未脫離鄉土歌舞的小型戲曲之總稱；其具體特色是：一人單演的叫「獨腳戲」，小丑小旦合演的叫「二小戲」，加上小生或另一小旦或另一小丑的叫「三小戲」。劇種初起時女腳大抵皆由「男扮」；其妝扮歌舞皆「土服土裝而踏謠」，意思是穿著當地人的常服，用土風舞的步法唱當地的歌謠。因為是「除地爲場」演出，所以叫做「落地掃」或「落地索」或「地蹦子」。其「本事」不過是極簡單的鄉土瑣事，基本上選用即興式的表演，以傳達鄉土情懷；往往出以滑稽笑鬧。保持唐戲《踏謠娘》和宋金雜劇院本「雜班」的傳統。

（三）戲曲大戲之質性與藝術地位

其所謂「大戲」，即對「小戲」而言；也就是演員足以充任各門腳色扮飾各種類型人物，情節複雜曲折足以反映社會人生，藝術形式已屬綜合完整的大型戲曲之總稱。一九八二年，筆者在〈中國古典戲劇的形成〉中，給「大戲」下了這樣的定義：「中國戲曲大戲是在搬演故事，以詩歌爲本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過演員充任腳色扮飾人物，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。」⁸¹可見「綜合文學和藝術」的「大戲」是由故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、演員充任腳色扮飾人物、代言體、狹隘劇場等九個元素構成的。如果將「小戲」看作戲曲的雛型，那麼「大戲」就是戲曲藝術的完成。

也因為戲曲大戲是由上舉九個元素所構成的綜合文學和藝術，所以若論其質性，也應當由這九元素入手考察。而我們知道，歌舞樂是戲曲美學的基礎，本身皆不適宜寫實；如此加上狹隘的劇場作爲表演空間，自然產生「虛擬象徵性」非寫實而爲寫意性的表演藝術原理。而爲了使「虛擬象徵性」達到優美的藝術化，使演員的唱作念打、手眼身髮步「四功五法」有所遵循的規範，使觀眾有便於溝通聆賞的媒介，就逐漸形成了宋元間所謂的「格範」（訛變爲「科範」和「科泛」），這也就是今日取義模式規範的所謂「程式」；用此「程式性」對「虛擬象徵性」有所制約，然後戲曲的表演藝術原理「寫意性」才算完成，並從中衍生了歌舞性、節奏性、誇張性與疏離且投入性等戲曲大戲質性。

而戲曲大戲又由於演出場合不同，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；

⁸¹ 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。

而說唱文學藝術對戲曲產生利弊相生的強力影響又為不爭的事實，因此而使戲曲成為「詩劇」，同時具有豐富的故事題材和音樂內涵，但也使戲曲有「自報家門」的尷尬，有濃厚的「敘述性」，從而促使其關目布置但有「展延性」而缺乏逆轉與懸宕，終不免刻板與冗煩之譏。加上明清兩朝律令森嚴，更使得題材不出歷史與傳說範圍，且層層相因蹈襲；功能止於「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之「類型性」而愛憎判然；戲曲乃因此而很少能反映現實和寄寓深刻不俗的旨趣思想。

然而中國戲曲畢竟與希臘戲劇、印度梵劇同列為世界三大古劇，同為人類藝術文化的瑰寶。倘若再論其源遠流廣，儘多變化而綿延相承，迄今不衰；其舞臺藝術終於臻為高妙而完整，其文學價值可與詩詞並觀；則中國戲曲絕非希臘戲劇與印度梵劇所能望其項背。即戲曲的基本原理「寫意性」，其突破時空的制約，使場面可以自由流轉，也同樣不是西方劇場的「三一律」所能比擬。而中國戲曲演員，必須集歌唱家、舞蹈家、音樂家於一身的藝術修為，也自然為東方歌舞伎演員與西方歌劇演員所望塵莫及。所以代表中國戲曲文學藝術最優雅最精緻結合的崑劇，於二〇〇一年五月被聯合國教科文組織公布為首批「人類口述和非物質遺產代表作」，可以說是實至名歸。⁸²

至於偶戲，發展至今已成為「大戲的縮影」，只是將真人改由偶人來扮演而已，高明的演師總會讓偶人栩栩如生。然而其歷史亦相當久遠：中國木偶原用於喪葬與辟邪，其進入歌舞百戲的時代在漢初（206 B.C.），迄今兩千兩百餘年；其用為說唱演述長篇故事見於盛唐玄宗時（712-755），迄今一千二百數十年；其傀儡戲與影戲多藝逞能，其極偶戲藝術文學之至者則在兩宋（960-1278），當時傀儡論其操作有懸絲、水、杖頭、肉、藥發五種；影戲論其材質有手、紙、皮三種；迄今千餘年。西方有許多學者認為影戲始於中國宋代。而後起之秀布袋戲，百餘年來在臺灣有光輝燦爛之歲月。而今大陸之偶戲，諸多改良，無論懸絲傀儡、杖頭傀儡、布袋戲與影戲，皆能別開境界，融入生活、發皇國際，則中國為偶戲之古國與大國，誰曰不宜！⁸³

⁸² 筆者有〈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；後收入拙作《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年）。

⁸³ 筆者有〈中國歷代偶戲考述〉（上）、（下），《戲曲學報》第7期（2010年6月），頁1-53；第8期（2010年12月），頁21-61。後收入拙作《戲曲與偶戲》（臺北：國家出版社，2013年）。

如果能認知了解以上經由與詩詞比較之後，所呈現之曲的特殊韻調風貌，亦即「曲的特質」，同時對戲曲也有基本而正確的認知；那麼「曲之本色」也就在其中。而若能充分呈現這樣「本色」的曲或戲曲，也必然是文學的佳篇傑作。

參、「當行」為創作與評騭戲曲應具備之態度與方法

那麼作為一位曲的「當行家」，又當如何呢？

鄙意以為「當行家」，從創作而言，固然要完全具備曲和戲曲的能力修為；而若從批評而言，又何嘗不也一樣要具備曲和戲曲的能力修為？因為沒有這種能力修為的人，既無法創作出合規中矩的佳曲佳劇，也必然無從對曲和戲曲有適切中肯的批評。所以對曲、戲曲的創作和批評，同樣都要完全具備相同的能力和修為。

戲曲在我國向來被視為小道末技，文人偶一為之，也只是作為遣興之具，像關漢卿、王驥德、李漁等人將戲曲作為專業的作家，為數不多；所以戲曲不列入傳統文學之林，而把戲曲當作一門學問來研究，更如鳳毛麟角。晚近學術昌明，戲曲在文學上的地位，才正式成為廣大的學者所共同承認。於是自從王國維的《曲學五書》之後，雖然研究我國戲曲的學者如雨後春筍，但對於劇作的欣賞評論，則名家如吳梅、王季烈諸賢，皆止於曲話式的品點，尚無方法可循，所以對劇作的優劣，便很難有客觀的論評。

前人論戲曲之書，除了明王驥德《曲律》、清李漁《劇論》外，不是偏論音律一隅，就是雜集不成系統的零金碎羽；所論及的也不過是戲曲的語言、韻律和風格，像徐復祚《曲論》之偶及情節關目，凌濛初《譚曲雜劄》之泛論戲曲搭架，已屬難能可貴。王驥德《曲律》分項論述，兼及散曲與戲曲，所論四十條中，專就戲曲而論的，只有「論戲曲第三十」、「論賓白第三十四」、「論科譚第三十五」、「論落詩第三十六」等四條，以及「雜論第三十九上下」中的一些隻言瑣語，這些論述，雖然頗可觀采，但尚不能使人很清楚的看出王驥德對戲曲所持的概念和主張。而李漁的《笠翁劇論》則理論謹嚴，系統分明，從結構、詞采、音律、賓白、科譚、格局等六方面論戲曲的創作，從選劇、變調、授曲、教白、脫套等五方面論戲曲的演習；層次井然，而觀點正確。有此一書，我國戲曲的理論，才真正建立起來。但是，光憑《笠翁劇論》中的觀點，來作為評騭我國戲曲的依據，則尚有所不足。

戲曲不止是文學的，而且是舞臺的。舞臺的藝術雖然不能完全由劇本表現出來，但大抵寄託在劇本之中；如果只有好的演員，而沒有好的劇本，也絕不會演出成功的戲曲。所以笠翁論戲曲便注意到屬於文學的詞采和賓白，同時也注意到屬於舞臺的音律結構、科誦和格局；而無論屬於文學的或舞臺的，都一齊具備在劇本之中。但《笠翁劇論》猶有可議之處，譬如「結構第一」中，「戒荒唐」、「審虛實」二項，其實是屬於戲曲素材的範圍；「戒諷刺」一項，則和戲曲的主題有關。其他「立主腦」、「脫窠臼」、「密針綫」、「減頭緒」四項，都屬於戲曲關目布置的問題，其「格局第六」中的「小收煞」、「大收煞」二項，按理應當置於「結構第一」之下，因為那也是屬於關目布置的項目。而論戲曲結構，除了關目的布置之外，應當還講求排場的處理和腳色的運用。笠翁《劇論》「格局第六」中有「出腳色」一項，說明出生旦腳色不宜在第四、五折之後，其他重要腳色不宜在第十折之後；但不及腳色的運用和勞逸均衡的問題。其論戲曲演習的「選劇第一」中，有「劑冷熱」一項，說明「冷中之熱，勝於熱中之冷；俗中之雅，遜於雅中之俗。」雖然已略涉排場冷熱兼劑的道理，但對於造成冷熱的重要因素：宮調聲情、套曲性質，則未嘗顧及。其「詞采第二」分「貴淺顯」、「重機趣」、「戒浮泛」、「忌填塞」四款，「賓白第四」分「聲務鏗鏘」、「語求肖似」、「詞別繁減」、「字分南北」、「文貴精潔」、「意取尖新」、「少用方言」、「時防漏孔」八款，皆已注意到語言所表現的情味和運用語言的技巧；但對於語言成分的掌握，以及語言所顯現的風格和內容情節的關係，則略而不聞。其「音律第三」分「恪守詞韻」、「凜遵曲譜」、「魚模當分」、「廉監宜避」、「拗句難好」、「合韻易重」、「慎用上聲」，「少填入韻」、「別解務頭」九款，所涉及的是聲韻的精微；但對於句式、主控的分辨，宮調的運用、套式的配搭，集曲的組成，尤其聲情、詞情的渾融無間，亦皆未暇論及。而其「科誦第五」所分成的「戒淫褻」、「忌俗惡」、「重關係」、「貴自然」等四款，可以說是確當不易之論；至於「格局第六」所分五款中的「家門」、「冲場」二款，僅說明傳奇成規，可以說無關宏旨。此外關於戲曲思想的表達，故事題材的運用和剪裁，皆粗略而不精詳；而人物塑造的方法，更絲毫未嘗論及。所以說光憑《笠翁劇論》中的觀點，來作為欣賞評論我國戲曲的依據，尚有所不足。

此外上文所論臧懋循謂戲曲「行家」要兼具「情詞穩稱、關目緊湊、音律諧叶、摹擬曲盡」四要件，實已涉及詞采、關目、音律、人物塑造，而上文所論及

之呂天成《曲品》卷下所云，其舅祖孫司馬所提評鷺南劇之「十要」，⁸⁴可以說「識逾時流」，在明人曲論中，實非「凡響」。只是他所論的第三要「搬出來好」、第七要「善敷衍」、第八要「各角色派得勻妥」都可歸併在「排場處理」之中；其第九要「脫套」就是後來笠翁所說的「脫窠臼」，也可合入第二要「關目好」。而更爲可惜的是孫氏和臧氏一樣，都但舉綱目而未能進一步舉例說明；而無論如何，他們所舉的綱目已給我們許多的啓示。

我國戲曲歷經元明清三代，由成立，而發展，而完成，無論文學或藝術，都已經有很高的造詣。而戲曲是一種綜合的文學和藝術，尤其是中國的戲曲，任何一種前代或當代的文學，沒有不能涵容於戲曲的文學之中；也沒有任何一種前代或當代的技藝，不能表現於戲曲的藝術之中；所以評鷺我國戲曲，首先要了解其構成的因素和產生的背景，然後從文學的和藝術的各方面進行探討，才能真正的鑒別出戲曲的價值和優劣。

筆者鑒於近人評鷺中國戲曲，或有未能真正了解其構成因素和產生背景，對於雜劇、傳奇等劇種的特質懵然不知，因此不免偏執一隅，以致牽強附會，雖然有時也能夠給中國戲曲注入一些新的文學情趣，但究竟難於教人首肯。也因此，筆者不揣譎陋，謹就個人涉獵所得，提出評鷺中國戲曲的態度和方法，就正於博雅君子；倘能因此而建立一套評鷺中國戲曲的共同標準，則是區區莫大的期望。

一、謹嚴而不拘泥之態度

欣賞評論我國戲曲所應具有的態度，就是要謹嚴而不拘泥。要達到這種態度的先決條件，則是對於我國戲曲要具有深厚的學養。對於戲曲文學、藝術的發展和完成要有清楚的認識，認識我國戲曲在體製、內容、音樂和表現方式上都不停的在變遷、不停的在改進；其韻文、散文交互使用，歌唱、賓白更相迭起；唱念與音樂、動作相應，音樂、舞蹈與詩歌相合，甚至於武術、雜技也加入了舞蹈的行列，於是而形成「唱做念打」兼備的綜合文學和藝術。這其間，詩讚系和詞曲系說唱文學的影響，燕樂、民歌、胡曲的注入和各種聲腔的消長，劇作家和演員的身分、觀眾的成員，劇場的形製、演出的場合等所構成的戲曲特質，漢魏六朝的百戲、隋唐的歌舞戲、宋雜劇、金院本、金元雜劇、宋元南戲、明清傳奇、南

⁸⁴ [明]呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁223。

雜劇、短劇、清皮黃等劇種的傳承關係，以及戲曲的目的、所表現的思想內容，甚至於時代的政治社會環境，也都要能夠了然於胸中。有了這樣的學養基礎，才能真正的成爲「當行家」，對於眼前的古典劇作，才能歷覽其各種層面和透視其隱涵的底蘊，其利弊瑕瑜，自然無所逃遁，戲曲的價值和優劣也才有公正的評斷。

有了深厚的學養基礎，在消極方面還要顧及兩點：那就是不偏執一隅和不牽強附會。固然學養基礎深厚，便很自然的能夠避免這兩種缺點，但或者有人昧於方法，有人拘於某種文學理論的影響，以致偏執一隅而無所知、牽強附會而不自覺。

所謂偏執一隅，是指欣賞評論劇本，光在某一方面或少數的幾方面進行討論，以此而作爲論定劇作成就的高下。往昔中國的劇評家，決大多數不是鑒賞詞采、就是講求音律，以至於明萬曆間，劇壇形成了標榜詞采、以湯顯祖爲代表的臨川派和考究音律、以沉璟爲主腦的吳江派。臨川譏吳江「毫鋒殊拙」，吳江誚臨川「詰曲聱牙」，各執一隅，自相冰炭，如此焉有是非可言。後來的吳炳和阮大鍼之流，也不過有意調和吳江和臨川，既重詞采，亦講音律而已。以詞采和音律作爲欣賞劇作的品味、衡量劇作成就高下的標準，最多只是把劇作看成是一種音樂文學，和樂府、大曲、詞、散曲不殊，而戲曲恢宏的氣魄和多采多姿的舞臺生命，卻反而無從體察。晚近文學批評發達，所受西洋理論的薰陶尤多，於是我國戲曲中某劇的主題思想、結構形成、人物性情、以及究屬悲劇或喜劇等，往往成爲欣賞論述的課題。論者也往往僅執其一以爲評述的準繩，即遽爾斷定某劇爲佳作，某劇爲劣品。或有能兼顧數方面者，但多半仍未敢涉及寄託在劇本中的舞臺生命，以至於所見未全，結論不免偏差。

所謂牽強附會，是指論者以先入爲主的觀念爲基礎，然後搜羅劇本中可以比附的材料，不遵守邏輯的推理方式，強爲證成其說。這種牽強附會的論證，給人的只是捉風捕影的感受，毫無動人的力量。而這種情形，主要出現在討論戲曲的主題思想上。前人對於文學的功能有美刺一說，認爲詩文如此，戲曲也不能例外。而既要有所刺，則必然隱微其語，於是論者便挖空心思，以探索其旨。譬如高明寫作《琵琶記》，明明自己說傳奇「不關風化體，縱好也徒然」，他的目地是要人「只看子孝共妻賢」；可是有人卻要說：「琵琶一書，爲譏王四而設，因其不孝於親，故加以入贅豪門、致親餓死之事。」何以知道呢？「因『琵琶』二字，

有四『王』字冒於其上，則其寓意可知也。」⁸⁵。又如湯顯祖的《牡丹亭》，明明自己說其作劇所得的暗示是：「傳杜太守事者，彷彿晉武都守李仲文、廣州守馮孝將兒女事，予稍為更而演之。至於杜守收拷柳生，亦如漢睢陽王收拷談生也。」他是為了「白日消磨腸斷句，世間只有情難訴。」所以假藉牡丹亭告誡世人「但是相思莫相負」，表達的是死生不渝的至情；可是有人卻要說：「世或傳此劇為刺曇陽子而作。」⁸⁶「或謂以王世貞師事曇陽子之故，作者或即以此詬世貞耶？」⁸⁷可是曇陽事蹟與劇中情節根本不相類。凡此都不過是齊東野人之語，不值通人一

⁸⁵ [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，〈詞曲部·結構第一·戒諷刺〉，頁20-21。又可參見[明]田藝衡《留青日札》卷19「琵琶記」一條所記：「高明者，溫州瑞安人，……因感劉後村之詩『死後是非誰管得，滿村爭唱蔡中郎』之句，乃作《琵琶記》。有王四者，以學聞，則誠與之友，善勸之，仕登第後，即棄其妻，而贅于太師不花家，則誠悔之，因作此記，以諷諫名之，曰『琵琶』者，取其上『四王』字，為『王四』云耳。元人呼『牛』為『不花』，故謂之『牛太師』，而伯喈曾附董卓，乃以之託名也。」收於《瓜蒂庵藏明清掌故叢刊》（上海：上海古籍出版社，1985年），卷19，頁642-643。

⁸⁶ [明]徐樹丕《識小錄》卷之四「湯若士《牡丹亭》」一條：「若士文章在我朝，指不能多屈，出其緒餘為傳奇，驚才絕艷《牡丹亭》尤為鱸炙。往歲聞之，文中翰啓美云，若士素恨太倉相公，此傳奇杜麗娘之死，更而生以況曇陽子，而平章則暗影相公也。按曇陽仙蹟，王元美為之作傳，亦既彰彰矣，其後太倉人更有異議云，曇陽入龕後，復生至嫁為徽人婦，其說曖昧不可知，若士則以為實，然耳聞若士死時，手足盡墮，非以綺語受惡報，則嘲謔仙真，亦應得此報也，然更聞若士具此風流才思，而室無姬妾，與夫人相莊至老，似不宜得此惡報，定坐嘲謔仙真耳。」收於《筆記小說大觀》四十編，第3冊（臺北：新興書局，1985年），頁653-654。

[清]朱彝尊著，姚祖恩編，黃君坦校點《靜志居詩話》：「義仍填詞，妙絕一時，……其《牡丹亭》曲本，尤極情摯。……世或相傳云『刺曇陽子而作』。然大倉相君，實先令家樂演之，且云：『吾老年人，近頗為此曲惆悵。』相君雖盛德有容，必不反演之於家也。」（北京：人民文學出版社，1990年），下冊，卷15「湯顯祖」一條，頁461。

[清]吳翌鳳《鐙窗叢錄》卷二：「玉茗堂開春翠屏，新詞傳唱《牡丹亭》。傷心拍徧無人會，自插檀槽教十伶。此湯義仍先生句也，義仍填詞妙絕古今，《牡丹亭》院本相傳為刺曇陽子而作，弇州四部彙有曇陽子傳，稱其得道仙去。」收於《叢書集成續編》子部，第91冊（上海：上海書店，1994年），頁1-2，總頁162。

⁸⁷ [清]焦循《劇說》有辯證此事，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》，第3集，卷2，頁356-358。又「曇陽仙」一事，[明]沈瓚《近事叢殘》所記最詳（北平：廣業書社，1928年），頁104-105。

笑。⁸⁸近人討論古典戲曲，也不乏牽強附會，故作驚人之語的。譬如關漢卿的竇娥冤雜劇，有人說是旨在假藉竇娥表現堅貞的民族氣節。關漢卿運用的是借題發揮的方法，將在異族鐵蹄下的三種類型人物刻劃出來：有像竇娥那樣至死不屈、保持貞操、堅決要求復仇，具有民族氣節的烈士，有像張驢兒那樣為虎作倀、欺壓弱小、趁火打劫，泯滅良知的民族敗類，有像蔡婆那樣優柔寡斷、敵我不分、唯利是圖的異朝順民，此說見李束絲〈關漢卿底《竇娥冤》〉；⁸⁹邵驥乃作〈竇娥冤是否有民族氣節〉一文以駁之。⁹⁰如果像李氏那樣的附會法，那麼元雜劇中便有層出不窮的民族烈士，民族敗類和異朝順民。試問：竇娥守節不改嫁就算有民族氣節的話，那麼關氏另一本雜劇《望江亭》，其女主角譚記兒以寡婦之身改嫁，是否就失去了民族氣節？又有人說馬致遠的《漢宮秋》雜劇「是借歷史故事來指斥宋代亡國時候，皇帝的庸昏，文臣武將的無能、怕死又無氣節。」⁹¹可是《漢宮秋》和白樸的《梧桐雨》，無論題材、關目、結構都很相近，如果《漢宮秋》旨在指斥宋代的亡國君昏臣庸，那麼《梧桐雨》也就應當具有相同的主题思想。其實劇中的王昭君不過是遷就觀眾趣味美化的形象，以達成社會意識要求的人物化身而已。試看明傳奇《和戎記》及平劇《漢明妃》中的王昭君，豈不是又進一步把王昭君刻劃成理想中的完美典型了嗎？而劇中盛稱夷勢，期孤忠於弱女子，早已表現在石崇的王昭君詞中，不獨馬致遠的《漢宮秋》為然。由此可見，欣賞評論劇本過分的牽強附會，便容易掩蓋劇作的真面目，抹去劇作的真價值。這層迷霧也似的障礙，是應當首先祛除淨盡的。

有了深厚的學養基礎，在積極方面，欣賞評論我國戲曲，還可以發掘或注入新的文學生命力。文學固然有時空的制限，但偉大的作品則是超越時空而不朽的，它所呼喚的是人類亙古以來的共同心聲，它所流露的是宇宙自然永恆的生命情

⁸⁸ 可參王國維《錄曲餘談》辯證此事，見《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，2000年），頁313-314。

⁸⁹ 李束絲：〈關漢卿底《竇娥冤》〉，《關漢卿研究論文集》（上海：古典文學出版社，1958年），頁202-212。

⁹⁰ 邵驥：〈《竇娥冤》是否有民族氣節問題〉，《關漢卿研究論文集》，頁213-216

⁹¹ 此說見徐朔方：〈馬致遠的雜劇〉，《新建設》1954年12月號所刊；1991年徐氏在《浙江學刊》又發表一篇同名論文，自言：「1954年我在《新建設》雜誌12月號發表了一篇同名論文，片面強調馬致遠思想的積極一面而無視於作為世代累積型集體創作的金元雜劇（包括馬致遠在內）的獨特傳統。」刊於《浙江學刊》1991年第3期，頁56-63。

趣；它流轉到那一個時代，就有那一個時代的意義；它傳播到那一個地域，就有那一個地域的特色。這種時代的意義和地域的特色，固然是當時和當地的人所注入的，但同時也是作品本身所蘊涵所反映的。所注入的既不牽強，所反映的也極自然；於是文學本身的生命力便如不竭的靈泉，汨汨然滋湧而出，而其潤澤我們人類的心靈，也將是汨汨然不竭的情趣。戲曲是文學的一環，其佳作良篇自然也蘊涵著無窮的文學生命力，我們如果以一顆活躍的心靈來鑑賞它，它自然也會回報我們以新鮮的情趣。能夠如此，我們欣賞評論我國戲曲，才能既謹嚴而又不流於拘泥。在謹嚴之中，我們看到了它本來的面目；在通達之際，我們也發現了它脫胎換骨的新貌。本來的面目，見其價值；脫換的新貌，使其不朽。這也是我們欣賞評論我國戲曲的主要目的。

二、具體而完備之方法

有了謹嚴而不拘泥的態度，然後可以進一步講求具體的欣賞評論方法。方法不止要儘量求其具體，而且要求其完備。文學的鑑賞雖然不能摒除訴諸感悟，但仍舊有法可循，譬如劉勰的《文心雕龍》就舉出了觀位體、觀置辭、觀通變、觀奇正、觀事義、觀宮商之所謂「六觀法」。戲曲較一般文學所具備的條件為多，也因此欣賞評論的方法所牽涉的方向也較廣，但以其頗有律則可循，所以較為具體而易於完備。著者從事我國戲曲有年，敢就戲曲構成之九元素：本事、歌、舞、樂、雜技、演員充任腳色扮飾人物、代言體、講唱文學敘述方式、狹隘劇場與前人成說，補其不足，綴取併合，約為八端，以為欣賞評論我國戲曲之資。所謂「八端」即是：本事動人、主題嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科譚自然。持此八端以為欣賞評論標準，庶幾可以賞其情趣、辨其優劣、論其價值、定其地位。茲依次說明如下：

（一）本事動人

搬演故事是戲曲的主要條件之一。戲曲所搬演的故事就是所謂「本事」。本事就其內容而言，有古今虛實之別。搬演古事，往往取諸載籍傳說；搬演今事，大抵取諸耳聞目睹。古事可託諷諭，今事可發新奇。就我國戲曲的本事來說，則絕大多數取諸載籍傳說，作者機杼獨運的很少見。這當然和我國戲曲的特質以及時代背景有關。元雜劇之劇目題材類型，舊題之朱權《太和正音譜》有所謂「雜

劇十二科」：

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「鑊刀趕棒」（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）。⁹²

我國戲曲有明確的分類，⁹³可以說以此為始。夏伯和《青樓集》記述元代歌妓所擅場的雜劇有鴛鴦、花旦、軟末尼、閨怨、綠林等五類。此五類散見篇中，夏氏並未明舉。故雜劇分類之始，仍應歸屬《正音譜》。《正音譜》十二科中的附注，去其與《青樓集》重複的，尚有君臣、脫膊、神佛三類，合起來共八類，由其名稱可以看出是民間的分類法。除脫膊一類外，大致是就劇中主要人物的身分來分類的。而《正音譜》十二科中，一、二、五、六、八、九、十等七科，可以說係就劇作的內容性質分的；其餘五類，可以說係就劇中主要人物的身分分的。因為系統不純，所以十二科中像四五六七等四科間，九、十一兩科間，一、十二兩科間，便容易產生界線不明，混淆不清的現象。

對於元雜劇之劇目題材分類，羅錦堂《現存元人雜劇本事考·現存元人雜劇之分類》，⁹⁴及至目前為止，堪稱最為平正通達。他將元雜劇就內容分作八類，每類又分若干項。八類是：歷史劇 35 本、社會劇 24 本、家庭劇 27 本、戀愛劇 20 本、風情劇 80 本、仕隱劇 21 本、道釋劇 22 本、神怪劇 4 本；其中以社會劇類中的「公案劇」和「綠林劇」，最能反映元代政治社會的黑暗；以戀愛劇類中的「良賤劇」，最能反映士子、歌妓、商人間的關係，而採用的手法大都是「正言若反」；以仕隱劇類中的「發跡變泰劇」最能反映讀書人的遭遇，也是採用「正言若反」的方式；以道釋劇最能反映元代士子超脫塵寰的冥想。

⁹² [明]朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊（北京：中國戲曲出版社，1982年），頁24。

⁹³ 關於我國古典戲曲的分類，筆者有〈我國戲曲的形式和類別〉一文，原載《中外文學》2卷11期（1974年4月），頁9-19；後收入拙著：《古國古典戲曲論集》（臺北：聯經出版事業公司，1975年），更名為〈中國古典戲曲的形式和類別〉，頁1-13。

⁹⁴ 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》（臺北：中國文化事業股份有限公司，1960年）。

宋元南戲的題材，錢南揚《戲文概論》謂有出於正史的，時事的、民間故事的，以及出於唐宋傳奇、宋金雜劇、宋元話本和金元雜劇同題材的。⁹⁵其內容則：其一，敘述愛情、婚姻、家庭生活的；其二，反映戰爭動亂、社會黑暗給人民帶來的苦難；其三，敷演歷史故實，或表彰忠臣義士叱奸罵讒的；其四，表彰忠孝節義以獎勵風俗的；其五，以道釋為內容或呈現迷信思想的；其六，寫文人發跡變泰的；其七，寫家庭之悲歡離合的。以上七個類型，自以第一類之婚變故事和第二類之黑暗社會最能反映宋元戲文的時代背景。其中尤以《祖傑》戲文那樣，⁹⁶堪稱是最典型也是最現實的例子。

明代傳奇的題材內容，呂天成《曲品》卷下謂：「傳奇……括其門數，大約有六：一曰忠孝，一曰節義，一曰風情，一曰豪俠，一曰功名，一曰仙佛。元劇之門類甚多，南戲止此矣。」⁹⁷可見南戲傳奇之題材內容未及元劇之廣；但明清傳奇有個內容上的特色，那就是「十部傳奇九相思」，也因此造就出了像湯顯祖《牡丹亭》和洪昇《長生殿》那樣講求至情至愛而膾炙人口的傑作。

至於京劇，據《戲考大全》可見：劇目以歷史故事為主，其「三國故事」有 78 目，「春秋戰國故事」有 21 目，「楊家將故事」有 15 目，「隋唐故事」有 18 目，「水滸故事」有 16 目，「包公故事」有 14 目，「薛家將故事」有 13 目，尤為觀眾所喜聞樂見。⁹⁸而於此也可見，京劇「袍帶戲」所佔的比例很重。這應當和京劇西皮、二黃源出高亢的西秦腔、梆子腔有頗為密切的關係。然而京劇劇目，何止這區區數百，1989 年 6 月北京中國戲曲出版社出版由曾白融所主編的《京劇劇目辭典》，收錄京劇劇目 5300 餘條。即此也可見京劇是曾經何等的盛行；但就內容而言，亦與元明戲曲不殊，依然是歷史與傳說故事為主。

而戲曲旨在反映人生、批評人生，欲達此目的，則必須要能動人。戲曲要能動人，固然有許多的因素，而其本事能否引人入勝，則是最重要的原因。本事能否引人入勝和取材的今古沒有什麼牽連，倒是和虛實的運用有很密切的關係。

⁹⁵ 錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 121。

⁹⁶ [宋]周密：《癸辛雜識》，收入《唐宋筆記叢刊》（北京：中華書局，1983 年），別集上〈祖傑〉條，頁 261。

⁹⁷ [明]呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第 6 冊（北京：中國戲曲出版社，1982 年），頁 223。

⁹⁸ 《戲考大全》，第 5 冊（上海：上海書店，1990 年，據中華圖書館藏本影印），〈戲考分類目錄〉，頁 1-6。

戲曲本事之違背事實，甚至將奸作忠，將善作惡，雖不是「於今為烈」，但可以說「自古已然」。譬如徐渭《南詞叙錄》於所載宋元舊篇《趙貞女蔡二郎》一劇下注云：

即舊（疑為蔡之誤）伯喈棄親背婦，為暴雷震死。里俗妄作也，實為戲文之首。⁹⁹

伯喈就是東漢末年文史學家蔡邕的別字。根據舊戲文，則蔡邕是個不孝不義的人，他的下場是被「暴雷震死」。蔡邕地下有知，必然「豈有此理」而「暴跳如雷」。陸游〈小舟遊近村捨舟步歸〉云：

斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場；死後是非誰管得，滿村聽說蔡中郎。

100

可見放翁對於伯喈死後千古，竟然被俗子的無端誣衊，深致嘆息。後來高則誠改作《琵琶記》，特為標目「全忠全孝」，據說用意蓋「一洗伯喈之冤」。但其本事仍舊與史不符。誠如王伯良在其《曲律·雜論》中所說的「古戲不論事實，亦不論理之有無可否。」因為他們選取運用戲曲題材的方法是「於古人事多損益緣飾為之」，只是「尚存梗概」而已。王伯良，這位明代最偉大的劇論家，認為戲曲的本事應當「就實」，不應當「脫空杜撰」。所以他對當時「捏造無影響之事以欺婦人小兒」的劇作，斥為必是「優人及里巷小人所為」，因為那是「大雅之士」所「不屑為」¹⁰¹的。他這種觀點是否正確，另當別論；而他對於戲曲的本事已經提出「就實」的「實」和「脫空杜撰」的「虛」。李笠翁《劇論》更有「審虛實」一節：

傳奇所用之事，或古、或今，有虛，有實，隨人拈取。古者，書籍所載，古人現成之事也；今者，耳目傳聞，當時僅見之事也；實者，就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂

⁹⁹ [明]徐渭：《南詞叙錄》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁250。

¹⁰⁰ [宋]陸游：〈小舟遊近村捨舟步歸〉，《劍南詩稿》，卷33，收於錢仲聯校注：《陸遊全集校注》，第4冊（杭州：浙江教育出版社，2011年），頁327。

¹⁰¹ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁147。

也。人謂：「古事多實，近事多虛。」予曰：「不然。傳奇無實，大半皆寓言耳。欲勸人爲孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者，悉取而加之；亦猶紂之不善，不如是之甚也，一居下流，天下之惡皆歸焉。其餘表忠、表節，與種種勸人爲善之劇，率同於此。若謂古事皆實，則《西廂》、《琵琶》，推爲曲中之祖；鶯鶯果嫁君瑞乎？蔡邕之餓葦其親，五娘之斡蠱其夫，見於何書？果有實據乎？孟子云：「盡信書不如無書。」蓋指武成而言也。經史且然，矧雜劇乎？凡閱傳奇而必考其事從何來、人居何地者，皆說夢之痴人，可以不答者也。然作者秉筆，又不宜盡作是觀。若紀目前之事，無所考究，則非特事跡可以幻生，並其人之姓名，亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也。若用往事爲題，以一古人出名，則滿場腳色，皆用古人，捏一姓名不得；其所行之事，又必本於載籍，班班可考，創一事實不得。非用古人姓字爲難，使與滿場腳色同時共事之爲難也；非查古人事實爲難，使與本等情由貫串合一之爲難也。予既謂「傳奇無實，大半寓言」，何以又云「姓名事實，必須有本」？要知古人填古事易，今人填古事難。古人填古事，猶之今人填今事，非其不慮人考，無可考也；傳至於今，則其人其事，觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可據，是謂實則實到底也。若用一二古人作主，因無陪客，幻設姓名以代之，則虛不似虛，實不成實，詞家之醜態也。切忌犯之。¹⁰²

可見笠翁所謂的「實」是指可考諸載籍的「事實」而言，所謂的「虛」是指憑藉今事敷演的「虛構」。他說「傳奇無實，大半皆寓言耳」，是正確的；至於他所主張的「虛則全虛，實則全實」，雖純粹就觀衆的心理而論，但事實上恐非戲曲運用虛實之道。

著者則認爲，就我國戲曲而言，凡是本事有所憑藉的，無論其出諸史傳、雜說或耳聞、目睹，甚至於改編前人劇作，都算作「實」；而凡是「脫空杜撰」，或緣「實」所作的「渲染」，都算作「虛」。如此一來，我國戲曲運用虛實的方法則有：以實作實、以實作虛、以虛作實、以虛作虛等四種方式：

¹⁰² [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，〈詞曲部·結構第一·審虛實〉，頁30-31。

(1) 以實作實：就是戲曲根據史傳雜說改編，其關目情節、人物性情很忠實的依照原來敷演，幾不加點染。這類劇作雖然敷演容易，但不流於板滯者幾稀。例如明代劉兌《嬌紅記》雜劇係根據元人宋海洞《嬌紅傳》敷演而成，除了將悲劇改作喜劇，令金童玉女下凡的男女主腳婚配團圓、回歸仙界外，幾乎依樣畫葫蘆的把《嬌紅傳》的所有情節完全搬進去，甚至連小說中許許多多的詩詞也不肯捨棄。因之不但關目煩冗蕪雜，即排場亦平板無生氣；無論場上案頭，都教人困頓欲眠。傳奇如陸采《明珠記》根據薛調《無雙傳》，梁辰魚《浣沙記》根據趙曄《吳越春秋》，都不免「手段庸劣，斷非佳作」之譏。

(2) 以實作虛：就是戲曲雖根據史傳雜說改編，但其關目情節有所剪裁和點染，人物性情有所刻劃和誇張，由此而寄寓著作者所要表現的思想和旨趣。這一類作品在所謂「文人劇」中最多。因為一方面有所憑藉，一方面又可以酌意抒寫，所以易於結撰和發揮才情；也因此評價高的戲曲文學作品，往往見於此類。例如元人關漢卿《竇娥雜》劇乃是憑藉鄒衍「六月飛霜」和「東海孝婦」的故實，從而表現元代政治的黑暗、社會的混亂，以及人民呼天搶地的痛苦呼號；清初雜劇如吳偉業《臨春閣》、《通天台》，王夫之《龍舟會》，陸世廉《西臺記》，土室遺民《鯁詩讖》；傳奇如吳偉業《秣陵春》，洪昇《長生殿》，孔尚任《桃花扇》；莫不假藉史傳雜說，以寓麥秀黍離之思。他們或指桑罵槐、批評人物，或蒼涼感嘆，以資勸懲，所以每多絃外之音。

(3) 以虛作實：就是戲曲是脫空杜撰的，但其內容和思想卻能表達人們的共同心靈和願望。此類劇作，長處在不受拘礙，可以自由抒發，馳騁才情；短處則在托空無所，耗時費力，如非資質俊拔，涵養功深的作家，很少不流於矯揉造作。例如關漢卿《救風塵》雜劇，純出機杼獨運，刻劃趙盼兒的機智，歌頌人間苦難相濟的情義；加以文詞本色自然，意境佳妙，所以感動了許多讀者，成為千古的名著。可是清末劉清韻的《天風引》雜劇，寫馬俊行商，舟遭颶風，天妃娘娘護持，吹送至羅刹國，為該國執戟郎知遇，延為上賓，並代製假面具，使同其國人之臉面，以便交通該國貴人。後馬受同官排擠，乃辭官，棄面具，感慨道：「想我生於文明之世，禮義之邦，視掇巍科如拾芥，躡高位如探囊。那知一經飄泊殊方，不特才華没用，連面目亦不得守其常。」此劇純出虛構，作者的用意很明顯，旨在諷刺滿清末年那些沒有民族氣節的洋奴；但因為才華短絀，處處顯得捉襟見肘，感人之力量，自然不深。

(4) 以虛作虛：就是戲曲是脫空杜撰的，所要表現的也只是作者個人的空中

樓閣。此類劇作未能植根於故實和群眾，所以如果不是成了曲高和寡的絕世之作，便是成爲荒謬絕倫的下駟之品。例如明寧獻王朱權的《獨步大羅》雜劇，記呂純陽、張紫陽二仙奉東華帝君命，至匡阜南嶽西點化沖漢子。先鎖住心猿意馬，次去酒色財氣，再逐去三尸之蟲，更與一丹藥服之，教以養嬰兒姪女之理，又於渡頭點化之，然後同入大羅天，引見東華帝君諸仙。劇中的沖漢子，其實就是朱權晚年的自我寫照，而那些成仙了道的方法，也不過是他個人執迷的一派胡言而已。又如鄒兌金的《空堂話》雜劇，寫的是自言自語，內容無非是放志清虛，不問世事。其兄式金眉批云：「叔弟深入禪，即此文從妙悟中流出，筆墨俱化。」儘管其「逸氣高清，藻思雅韻。」最多只是案頭清供而已。

以上四類，就我國戲曲來說，自然以「以實作虛」一類佔絕大多數，其他三類都屬少數。這和中國戲曲是以歌舞樂爲美學基礎，以及戲曲的目的在於教化和娛樂有很密切的關係。因爲戲曲本事有所憑藉，作者便可專注於文辭的修飾和排場的美化，同時也可以在思想情感上多所發抒，強化主題。倘若以虛作虛必然空泛無根，以實作實又嫌拘礙太甚，以虛作實又非人人爲關漢卿、湯顯祖；所以「以實作虛」，不失爲戲曲之道。

至於虛實之用，用實當以不扭曲其面目爲原則。就史實來說，不必如清周樂清《補天石》雜劇，有意替古人補恨，於是《宴金台》：燕太子丹終於滅亡暴秦；《定中原》：諸葛亮滅吳魏，蜀漢統一天下；《河梁歸》：李陵得自匈奴歸漢，遂滅匈奴；《琵琶語》：王昭君得自匈奴再歸漢宮；《紉蘭佩》：投汨羅江而死的屈原，又回生爲楚王所重用；《紉如鼓》：晉鄧伯道失子復得團圓；《碎金牌》：秦檜伏誅，岳飛滅金立功；《波弋樂》：魏荀奉倩之妻不死，終得夫妻偕老。像這樣的「補恨」，雖然是庶民百姓心中之所願，但從藝術文學的觀點來看，實是畫蛇添足。就人物來說，赤壁之戰時的諸葛孔明不過二十八歲，就不必硬教他帶「三髯鬚」、穿道袍，使他顯得「仙風道骨」；因爲他其實是重法尚儒的政治家。我國戲曲雖然不講求名物制度、地理官爵，有時胡天胡地，荒唐可笑，譬如元曲選本的馬致遠《漢宮秋》，可以教王昭君投入黑龍江而死；但那是時代頹廢思想的感染，人們是可以視若無睹的。而若在科學昌明、民智發達的今日如法泡製，觀衆必然如芒刺在背，認爲大受愚弄而憤然不平。所以用實之道也應當顧及時代背景。至於用虛，當以循其實而予以剪裁、點染、誇張、強化爲是。戲曲成就的高下關鍵，就是在於能否善用其虛。譬如楊潮觀《吟風閣》短劇三十二種，除了要「借丹青舊劇，偶加渲染」，以「自家陶寫性中天」外，更重要的是要從「兒

女淚，英雄血」中見出「百年事、千秋筆」，以「暮鼓晨鐘」來震撼世道人心。也因此其三十二劇，篇篇自然妥貼而臻奇妙，偉然自成風格。

總上所論，戲曲虛實之道，當循其實而善用其虛；斤斤於實，固然有傷引人入勝、騰挪變化之姿；去實大遠，亦必教人坐立不安，無從領受。而虛之為用，乃在明淨其實、強化其實。真正動人的劇作，絕非出以荒唐怪異，而是本乎人情物理；只當求於耳目之前，而非索諸見聞之外。也因此，「以實作虛」，當觀其剪裁點染之功；「以虛作實」，當視其揣摩人情之效。本事動人，然後主題思想才可以教人確實掌握，藝術造詣才可以教人真切感染。譬如孔尚任的《桃花扇》傳奇，於史事之剪裁點染俱極精當，以故能使人如置身易代之中，體驗其勝國遺民、麥秀黍離之思。又如關漢卿的《救風塵》雜劇，雖不能道其所本，但入情入理，引人逐勝，活生生的勾畫出青樓歌妓的遭遇和心境，使人如耳聞目睹，為俠義出自妓女而嘆息，為百無一用之書生而悲哀。

（二）主題嚴肅

戲曲的一般目的雖然是給予觀眾娛樂，但是優良的劇作家往往在娛樂之中，寄寓某種嚴肅的思想。有了某種嚴肅思想的蘊涵，然後戲曲才有深度，同時導入以正途。這種正確的引導作用，是在主觀的潛移默化中達成的，而非訴諸客觀的說教與刺激。所以戲曲的主題，可以寄托遙深，而卻要表達平實；可以事涉荒唐，而卻要言外見意。可以一斑而窺全豹，也可以剎那而即永恆。元人雜劇不明白揭櫫主題，而所反映的是那個黑暗時代的整個社會和人生。那其間有千古以來，蒙受冤屈者的悲憤和呼號，吐露了對於「天道無親，常與善人」的疑惑；那其間也有對於現實人生的失望，希企超然出世的冥想。雖然有時過於激越，有時過於消極；卻無不純任自然，很真切的表達出來。因為它是屬於全民的思想情感，所以主題是嚴肅的。可是如果事涉迷信有如《看錢奴》雜劇，滅絕人倫有如《小孫屠》雜劇；至多只能反映一時一地的觀念和風俗，於世道固然無補，於人心亦無抒發的作用，都不足以列入佳作之林。

但是明清兩朝，卻使戲曲內容思想走上寓教於樂的狹隘路途，一方面是儒家長遠以來的教化觀；而更為直接的則是朝廷嚴峻的律令。《大明律》卷第二十六〈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。¹⁰³

元至正 25 年（1365），朱元璋佔領武昌後，開始著手議訂律令，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；但因此戲曲的生命被拘限了。到了明成祖，更嚴厲的執行他父親這項律令。明顧起元《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。」¹⁰⁴

「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，比起元代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《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《齊東絕倒》扮演堯舜、程士廉《帝妃遊春》扮演唐明皇以及臧晉叔《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。

¹⁰³ 效鋒點校：《大明律》（北京：法律出版社，1999 年），卷第 26〈刑律九·雜犯〉，「搬做雜劇」條，頁 202。

¹⁰⁴ 〔明〕顧起元：《客座贅語》，收於《元明史料筆記叢刊》，第 16 冊（北京：中華書局，1987 年），卷 10〈國初榜文〉，頁 347-348。

於是戲曲的風世教化作用，變成了戲曲的重要旨趣。這在明初戲文《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」。¹⁰⁵朱鼎《玉鏡臺記》開場【燕春臺】也說「賴扶植綱常，維持名教，中流砥柱，眼底誰能。」¹⁰⁶金懷玉《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，知音入耳堪聽。」¹⁰⁷而邱濬《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。」¹⁰⁸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，其於出教人，不無小補云。

109

像這樣把戲曲當作「伍倫全備」的教化工具，邵璨《香囊記》【沁園春】踵繼其後說：「因續取五倫新傳，標記紫香囊。」¹¹⁰在這種戲曲教化觀的影響下，或者出以

¹⁰⁵ [明]高明著，汪巨榮校注：《琵琶記》（臺北：三民書局，1998年），頁2、3。

¹⁰⁶ [明]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），頁1。

¹⁰⁷ [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。

¹⁰⁸ [明]邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊》初集，第4函（上海：商務印書館，1954年，據北京圖書館藏明世德堂刊本影印），頁1。

¹⁰⁹ [明]邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊》初集，第4函，第一折【西江月】，頁2。

¹¹⁰ [明]邵璨：《香囊記》，收入[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。

叱奸罵讒、表彰忠烈的，如周禮《東窗記》、姚茂良《雙忠記》、張四維《雙烈記》、馮夢龍《精忠旗》、孟稱舜《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《斷髮記》、陳巖齋《躍鯉記》、張鳳翼《祝髮記》、袁于令《金鎖記》、沈受宏《海烈婦》、黃之雋《忠孝福》等。

而文士遭逢不偶，托諸翰墨以寄牢愁，自古而然，傳奇亦不能免俗。徐復祚《投梭記》開場【瑤輪第七】云：

瑤輪先生貌已焦，何事復啾啾。自從世棄，屏居海畔，煞也無聊。況妻身號冷，子腹啼杼。不將三寸管，何處覓逍遙。算來日月，只有酒堪澆。一醉樂陶陶。自歌自舞，自斟自酌，暮暮朝朝。但清風無偶，明月難邀，聊將離索意，說向古人豪。¹¹¹

如此窮愁潦倒，杯酒自澆塊壘，寄託於三寸之管，可以說是文人慣用的「技倆」。其實陸采《南西廂記》【南鄉子】早說過類似話語：

吳苑秀山川，孕出詞人自不凡。把筆戲書雲錦爛。堪觀。光照空濛五色間。天意困儒冠。且捲經綸臥碧山。那個榮華傳萬載，徒然。做隻詞兒盡意頑。¹¹²

陳玉蟾《鳳求凰》【玉樓春】亦說：

冷看世事如棋壘，蠻觸雌雄呼吸改，英雄袖手臥蒿萊，坐對金鵝飛翠靄。文人腑臟清於水，拍腦長吟銷慷慨，閒抽五色繪風流，一曲飛觴澆塊壘。¹¹³

姚茂良《雙忠記》【滿庭芳】亦云：

¹¹¹ [明]徐復祚：《投梭記》，收入[明]毛晉編：《六十種曲》，第8冊，頁1。

¹¹² [明]陸采：《南西廂記》，《古本戲曲叢刊》初集，第7函（上海：商務印書館，1954年，據大興傅氏藏明周居易刊本影印），頁1。

¹¹³ [明]陳玉蟾（澹慧居士）：《鳳求凰》，《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1955年，影印長樂鄭氏藏明末刊本），頁1。

士學家源，風流性度，平生志在鷹揚。命途多舛，曾不利文場。便買山田種藥，杏林春熟、橘井泉香。無人處，追思往事，幾度熱衷腸。幽懷無可托，搜尋傳奇，考究忠良。偶見睢陽故事，意慘情傷。便把根由始末，都編作律呂宮商。《雙忠傳》天長地久，節操凜冰霜。¹¹⁴

梁辰魚《浣紗記》【紅林橋近】更行不改名坐不改姓的說：

佳客難重遇，勝遊不再逢。夜月映臺館，春風叩簾櫳。何暇談名說利，漫自倚翠偎紅。請看換羽移宮，興廢酒杯中。驥足悲伏櫪，鴻翼困樊籠。試尋往古，傷心全寄詞鋒。問何人作此，平生慷慨，負薪吳市梁伯龍。¹¹⁵

以上之所以不厭其煩的錄下這些傳奇「開場名義」，無非要強調抱著這樣藉他人酒杯以澆自己塊壘的明清傳奇固然不少，而筆者縱觀明人雜劇自弘治至嘉靖這八十年間，雖然可以找出康海、王九思、楊慎、陳沂、李開先、許潮、徐渭、馮惟敏、汪道昆、梁辰魚、陳鐸、高應珙、胡汝嘉等十三位有名氏作家，但是各家劇作不過一、二種，多亦不過數種而已，他們都是士大夫，有功名、官職，戲曲對他們只是興到隨筆，其創作目的，是爲了寫寫個人的胸懷志向，或者發發個人的抑鬱牢騷；甚至於只是藉這個戲曲的體裁來逞逞個人美麗的詞藻，表現個人的風雅和享樂，戲曲在他們手裡，自然造成一種情感空虛、故事單薄的傾向。他們對於題材的選擇以文人掌故爲主，以佛道爲副；因爲這兩種題材最適合於抒憤寫懷，作爲失意時的寄託。他們的思想生活完全是屬於貴族縉紳一類的，民間的疾苦和人情物態，在他們眼中或許曾經出現過，但他們絲毫不措意於此，所以像元雜劇那樣的社會劇固然看不到，就是像明初《兒女團圓》、《來生債》那樣的作品也無從尋覓。這種題材取捨的趨向一直到後期，甚至於延伸到清人雜劇，都是如此。因此中期以後的雜劇，就完全成了文人之曲的局面。

也因此，主題思想的嚴肅與正確，在明代以後的戲曲中，便成了較弱的一環。尤有甚者，更假藉戲曲以爲攻擊諷刺、報仇洩怨之資，意之所喜者，處以生旦之

¹¹⁴ [明]姚茂良撰，王鏊點校：《雙忠記》（北京：中華書局，1988年，以富春堂為底本點校），頁1。

¹¹⁵ [明]梁辰魚：《浣紗記》，收入毛晉編：《六十種曲》，第1冊，頁1。

位；意之所怒者，變以淨丑之形；如康海《中山狼》之於李夢陽，王九思《杜甫游春》之於李東陽，李開先〈漢陂王檢討傳〉云：「嘉靖初年，將徵之纂修實錄。而同罷吏部者，摘取《游春記》中所具人姓名，毀於當路：『李林甫固是指李西涯，而楊國忠得非楊石齋，賈婆婆得非賈南塢耶？』坐此竟已之。翁聞之，乃作小詞自嘲，殊無尤人之意。」¹¹⁶後來像沈德符《萬曆野獲編》、王世貞《曲藻》、蔣一葵《堯山堂曲說》、《盛明雜劇》沈士伸評語、錢謙益《列朝詩集小傳》、《鄆縣志》等等也都有類似的記載。所說的李西涯就是李東陽，楊石齋即楊廷和，賈南塢即賈詠；便是走火入魔，流於惡道了。

（三）結構謹嚴

戲曲雖然是文學藝術的一環，也有文學藝術的共性結構；但戲曲畢竟是綜合文學和藝術的有機體；所以它的結構自然不能為一般單一文學或藝術所範疇。也就是說：戲曲不止有外在結構，更有內在結構。外在結構即劇種的「體製規律」；內在結構實為劇種的「排場」。其外在結構又因劇種不同而有所差異，譬如詞曲系曲牌體之與詩讚系板腔體，便有很大差別；曲牌體中，金元北曲雜劇、宋元南曲戲文、明清傳奇、明清南雜劇又各自有所分別；但由於戲文與傳奇一脈相承，變異不大，所以可以併為一談。戲曲內在結構藝術性之高低，實端賴劇作家手法。而每一劇種之外在結構對其內在結構制約下所呈現之藝術內涵，又各有其特色。可見論戲曲結構是不能不內外兼顧的。¹¹⁷

然而自古以來，學者對於戲曲結構，或者以偏概全，或者理念混淆，均難以窺其全貌，既使名家如李漁，碩學如王國維亦不能免。以致其論外在結構者惟明人王驥德、清人李漁以及近人王國維、鄭師因百與錢南揚，而王氏僅及套曲，李氏但及格局五款，王氏只論古劇與元劇，鄭師亦惟及元劇，錢氏則述南曲戲文。而其論內在結構者，家數縱使屈指難數，然而大多數亦只在情節、關目、關目情節幾個術語中打轉；或有體悟到戲曲情節關目應全面講究其布置之藝術手法，如李漁之〈立主腦〉、〈脫窠臼〉、〈密針線〉、〈減頭緒〉堪稱最為精密者，然而此外幾乎亦皆在頭腦、間架、搭架、排置、局段、布局、局面、練局、局段、

¹¹⁶ [明]李開先：〈漢陂王檢討傳〉，《閒居集》之十，卜鍵箋校：《李開先全集》，中冊，頁767。

¹¹⁷ 曾永義：〈論說「戲曲之內外在結構」〉，上海戲劇學院戲劇學研究中心主編：《戲曲學》第2輯（2014年12月），頁160-206。

構局、章法等不清不楚的概念中自我糾纏。所幸鍾嗣成、賈仲明始用「排場」評賞雜劇，明人呂天成、凌濛初、祁彪佳繼之以評傳奇，清人洪昇、孔尚任、金兆燕、梁廷柅、楊恩壽等又推波助瀾，及至民國許之衡、王季烈、張師清徽（敬）而理論底於完成。筆者更敢以「排場」論戲曲之內在結構。而所謂「排場」，是指中國戲曲的腳色在「場上」所表演的一個段落，它是以關目情節的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱作念打而展現出來。就關目情節的高低潮以及其對主題表現所關涉的程度而分，有大場、正場、短場、過場四種類型；就表現形式的類型而言，有文場、武場、文武全場、同場、群戲之別；就所顯現的戲曲氣氛而言則有歡樂、遊覽、悲哀、幽怨、行動、訴情等六種情調；後二者其實是依存於前者之中。因之標示「排場」當斟酌這三種狀況，然後方能充分的描述出該排場的特質。

而由此也可見「排場」是由關目、腳色、套式、穿關、表演五個因素構成的有機體，它是戲曲劇目演出時的一個單元，這單元的面貌和情味，可以大大小小、形形色色，總以吸引觀眾聆賞為依歸。所以必須安排創設數個乃至許多如此這般的單元乃成為整體的戲曲演出。也因此說，戲曲的「內在結構」在「排場」。

就因為中國戲曲是以分場的方式連續演出，所以其藝術也就形成非寫實而為虛擬象徵性的特質，也惟有這樣特質的戲曲才能搬演宇宙間的萬事萬物和自由自在的時空流轉。譬如《西廂記》第一本第一折扮張生的正末在場上走來走去唱著「隨喜了上方佛殿，早來到下方僧院，行過廂房近西，法堂北鐘樓前面，遊了洞房，登了寶塔，將迴廊繞遍，數了羅漢，參了菩薩，拜了聖賢。」隨著演員運用虛擬、象徵、程式的唱作，於是時間不停的推移，空間一個接一個的轉換，假如運用寫實佈景，如何應付得來？當然，這種虛擬象徵程式的手法是要透過腳色的上下，並配合其歌舞樂渾融無間的表演，以啟發觀眾的想像力，然後才能傳達出來。

而戲曲之結構既有內外之分，本身又是一錯綜複雜之有機體，外在結構既為體製規律，內在結構既主要出自劇作法家手法之「排場」，則內在結構必受外在結構之制約而產生影響，也是必然的事。北曲雜劇、南雜劇、南戲傳奇外在結構對內在結構制約皆產生相當的影響：

1. 北曲雜劇

從構成元劇體製規律的十個因素看來，固然皆有其深厚的淵源，但也都有向

上的發展；也因此，使得元劇能以「大戲」的姿態光耀中國劇壇。¹¹⁸但也由於元劇的外在結構體製規律相當謹嚴，對於劇作的內在結構「排場」便產生了以下幾點影響：

第一，由於限定四折，於是關目的安排和推展，便形成了起承轉合的刻板形式；也就是說，劇情的發展是採取單線展延式的，沒有逆轉也沒有懸宕。

第二，由於限定一人獨唱，作者筆力因而只能集中此人，其他腳色遂無從表現，有時劇中主要人物卻不任唱，而改由其他次要人物，因而顯得本末倒置，喧賓奪主；又有時為湊足套式，只好唱些不必要的曲文，不止因之有拖沓蛇足之感，而且也教人昏昏欲睡。北曲雜劇的搬演，雖然折間插入其他技藝，主唱者可以休息，但四大套北曲出自一人之口，單調之外，亦覺氣力難支。而且不連續搬演，也使全劇氣脈間歇。

第三，元劇宮調雖或各具聲情，但套式變動不大；雖然由於唱辭不同，語言旋律可以變化，但總不免刻板之失。

大抵說來，元劇這樣的戲曲形式事實上是以前詞曲系為主，以詩讚系為輔的說唱文學，將敘述體改作代言體，發展而完成的劇種，由於傳統包袱太重，受到說唱文學藝術的影響太深，所以其結構、排場實在不易生動，只能以文字見長；因而其戲曲表演藝術之提升與發展，實有待於明清傳奇。

2. 南雜劇

明清南雜劇有廣狹二義，筆者對於「南雜劇」取其廣義，南雜劇體製較傳奇為短小，同時偶而運用或兼用北曲，這兩點無疑是北曲雜劇的遺跡；而其運用南曲，或北曲而採分唱、合唱以及家門形式，則顯然是南戲傳奇的現象；因此，後期的南雜劇，其實是南北曲的混血兒。它改進了北曲雜劇限定四折四套北曲和末或旦獨唱的刻板形式，而代以南戲傳奇排場聯套的諸多變化，以調劑冷熱，並給予各腳色均可任唱的自由。對於長短，它既不受四折的限制，也不採取傳奇式的冗長，它僅依照劇情的需要而在最多十一折之限內任意長短。所以南雜劇可以說是改良後最進步的戲曲形式，周憲王對於戲曲藝術的改進，也在這裡得到支持和發展，這樣的戲曲形式才真正是有明一代的特有產物，我們若說到明雜劇，實在應當以南雜劇為代表才是。¹¹⁹

¹¹⁸ 見前揭文，拙作〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉。

¹¹⁹ 筆者有《明雜劇概論》（臺北：國家出版社，2015年）。筆者近年新編崑劇劇本《梁祝》、

3. 傳奇

傳奇一方面是北曲雜劇和南曲戲文的混血兒，另一方面也是戲文提升發展的結果，所以它可以說是在因應性很大的外在結構下最具藝術性的戲曲，也可以說是戲曲大戲的代表劇種。

傳奇的外在結構，雖然也講究宮調、曲牌、聯套、唱法，但不像北曲雜劇那樣的刻板，由於其外在結構以「齣」為單元，而必須回應內在結構的需求，因此劇作家便可在基本規律下，發揮自家的藝術修為去建構排場，而排場的主要基礎，即在於關目情節的布置章法。

因為傳奇一般長度在三、四十齣，長的往往多達五、六十齣，所以傳奇關目布置要達到埋伏照應、緊湊嚴密並非容易；由此而建構的排場要能夠冷熱兼濟、變化得宜而使腳色勞逸均衡尤其困難。所以傳奇之內在結構如《長生殿》之「無懈可擊」者，百不得其一；卻是往往因為其數十齣之緣故而顯得冗長，即使湯氏《紫釵》、《牡丹》二夢亦不能免。

傳奇由戲文發展而來，其發展過程中自有質變，其明顯者，傳奇之體製規律終於謹嚴而固定，亦自然影響其內在結構。譬如傳奇分上下本，分齣清楚，上本結束謂之「小收煞」，下本總結謂之「大收煞」；上下本關目排場應均衡對應。又譬如傳奇主角，由一生一旦而二生一旦而二生二旦，關目排場之布置處理必有調適。又譬如傳奇曲牌性格穩定，套式規範成立，於排場之處理雖趨向類型化，但由於品類繁多，取資有餘，反能助成藝術之提昇。又譬如由於「大小收煞」必為傳奇之大關節目，故必以「大場」應之，尤其劇末「大收煞」為全篇關合處，幾乎例用「大團圓」收場。

而也因為傳奇腳色較諸北劇之四種、南戲之七色可多至十數色；所以藝術分工越細，可扮飾之人物越多，所可搬演之劇情越趨複雜，藝術也自然向上提昇。又由於南戲傳奇歌唱之方式多端，有獨唱、對唱、輪唱、合唱、接唱、接合唱等，加上曲牌有南北，聯套有南北分套、合腔、合套皆可運用，所以在戲曲上較諸北劇一腳色末或旦之一人獨唱，自然更為靈活而機趣品味層出不窮。

而如果就詞曲系曲牌體大戲劇種傳奇和詩讚系板腔體的大戲劇種京劇來比較，那麼由於詞曲系曲牌體大戲劇種之傳奇崑劇體製規律相當整飭，曲牌的制約

《孟姜女》、《李香君》、《楊妃夢》、《魏良輔》、《蔡文姬》，為配合現代劇場演出時間在兩個半小時以內，便都採用南雜劇的體製規律。

非常嚴格，所以崑劇演員的唱腔自我發揮的空間很少，而詩讚系板腔體大戲之皮黃京劇體製規律非常簡單，以七言十言、上下對句為單元，上仄韻下平韻，加上分場明顯，時空轉換自由，所以京劇演員可以自我發揮的空間很大；也因此崑劇演員不能像京劇演員那樣創發形成流派藝術，自然也無以開宗立派。然而也因為崑劇的內在結構處理排場的精緻度比起京劇高得多，所以崑劇也才能成為最優雅的文學和最精緻藝術的綜合體，使京劇難以望其項背。

（四）曲文高妙

青木正兒《元人雜劇序說》，將元雜劇分為本色與文采兩派。大約以曲辭素樸，多用口語者本色派；曲辭藻麗，尚用雅言者為文采派。¹²⁰周德清〈作詞十法〉的〈小引〉謂「凡作樂府，古人云：『有文章者謂之樂府。』如無文飾者謂之俚歌，不可與樂府共論也。」¹²¹所說的「古人」，蓋指芝菴，因其《唱論》中有「成文章曰樂府」之語。¹²²大抵周氏論曲中語言是就文士之曲為準則的，所以他認為可作「樂府語、經史語、天下通語」，不可作「俗語、蠻語、謔語、嗑語、市語、方語、書生語、譏諷語、全句語、拘肆語、張打油語、雙聲疊韻語、六字三韻語」，他對於曲文的主張似乎偏向於文采一派，但他又說：「造語必俊，用字必熟。太文則迂，不文則俗；文而不文，俗而不俗；要聳觀，又聳聽。」¹²³則又似乎有調和文采與本色之意。王驥德《曲律·曲禁四十條》中，認為曲中不可作的語言是：「方言、太文語、太晦語、經史語、學究語、書生語」，他將周氏認為可作的「經史語」，列於法禁之中，可見他是偏向於本色一派的。周氏又從修辭學的觀點論造語，提出了四點「語病、語澀、語粗、語嫩」的禁忌和「明事隱使，隱事明使」、「切不可用生硬字、太文字、太俗字、襯字」的「用事」與「用字」的方法。¹²⁴王驥德〈曲禁〉有關修辭的更有「陳腐、生造、俚俗、蹇澀、粗鄙、錯亂、蹈襲、沾唇、拗嗓、語病、請客、重字多、襯字多、堆積學問、錯用故事、對偶不整」等十六條。¹²⁵他認為「襯字多」，應當避忌，這是有道理的；因為襯字太多，歌

¹²⁰ [日] 青木正兒：《元人雜劇序說》。

¹²¹ [元] 周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，頁231。

¹²² [金元] 芝菴：《唱論》，《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，頁160。

¹²³ [元] 周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，頁232-233。

¹²⁴ 同前註，頁233-234。

¹²⁵ 本段引文詳見[明]王驥德：《曲律·論曲禁第二十三》，《中國古典戲曲論著集成》，第

唱時必然躲閃不及。而周氏認為切不可用「襯字」，雖就散曲立論，但襯字的功用在於轉折、聯續、形容、輔佐，能使凝鍊含蓄的句意化開，變成爽朗流利的話語，有助於曲中「豪辣浩爛」的情致；曲之一大特色，即在襯字之運用，若「襯字無」，則直如詞化之曲而已。¹²⁶此外，他們的見解都大致可取。笠翁《劇論》對於「詞采」，提出四點主張：貴顯淺，不帶一毫書本氣；重機趣，有精神、有風致，勿使有斷續痕、勿使有道學氣；戒浮泛，說何人、肖何人，議某事、切某事，景書所睹、情發欲言；忌填塞，勿多引古事、勿疊用人名、勿直書成句。笠翁所論，雖未及劇曲的語言成分，但見解則甚為明達而中肯，尤其指出「極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但宜從腳色起見。」「如在花面口中，則惟恐不粗不俗，一涉生旦之曲，……當有雋雅從容之度。」¹²⁷更是發前人所未發之論。王靜安先生《宋元戲曲史》論元代雜劇和南戲的佳處，都說「一言以蔽之，曰『自然而已矣。』」所謂「自然」，據靜安先生之意，蓋謂「有意境」，亦即「摹寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露於其間。」¹²⁸「真摯之理與秀傑之氣」，正是使得曲文高妙的基礎。

綜上所述，曲文所要求的境界就是自然高妙，無論質樸或文采，只要達到自然高妙，便是佳作。譬如關漢卿的雜劇並非純然質樸，而是視雜劇的內容而定：《緋衣夢》述王閏香與李慶安之情，王閏香的唱詞便清新典麗；《單刀會》述關羽赴魯肅之約，關羽的唱詞便雄壯豪邁；《玉鏡臺》述溫嶠的風流行徑，其唱詞便旖旎嫵媚。¹²⁹蓋高明的作家，必能隨物賦形，無論質樸或文采，都能恰如其分。又戲曲應當沒有不可用的語言，只要能做到：（1）述事如其口出，充分表現人物的身分和性情；所謂「生旦有生旦之曲，淨丑有淨丑之腔。」（2）使觀眾耳聞即曉，不假思索，直接感動。（3）明淨而不辭費。（4）與賓白血脈相連，相生相成。（5）表現的韻味機趣橫生，而有清剛之氣流貫其間。這五點應當才是我國古典戲曲遣詞造句的標準，惟有如此，聲情詞情才能穩稱，達到雅俗得宜，串合無

4 冊，頁 129-131。

¹²⁶ 參見鄭師因伯：〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992 年），頁 119-144。

¹²⁷ 〔清〕李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，〈詞曲部·詞采第二〉，頁 33-39。

¹²⁸ 王國維：《宋元戲曲史》，《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，1998 年），頁 123。

¹²⁹ 參見鄭師因伯：〈關漢卿的雜劇〉，《鄭騫戲曲論集》（臺北：國家出版社，2012 年），頁 85-95。

痕的妙境。倘若只尚辭藻的華麗，芳澤鉛華，肆意塗飾，則最多不過是辭賦的別體而已，已非戲曲之道了。

（五）音律諧美

中國韻文學裏的辭賦和詩詞，雖然也都講求音律，但未若戲曲之精密謹嚴。音律的要素是聲和韻，有法則可循的為人工音律，完全訴諸感悟的是自然音律。人工音律寄托在聲調的平上去入、韻腳的疏密轉變，以及句式的單雙、語言的長度之中。戲曲更要將這些語言的旋律，使之與音樂的旋律密切結合，渾融無間。所以戲曲除了王驥德《曲律·曲禁》所云：「重韻、借韻、犯韻、犯聲、平頭、合腳、上上疊用、上去去上倒用、入聲三用、一聲四用、陰陽錯用、閉口疊用、韻腳多以入代平、疊用雙聲、開閉口韻同押」等應當避忌和上文所舉《笠翁劇論》音律第三之九款應當遵守外，還要注意到宮調的聲情和聯套的方法。元雜劇雖然四折之宮調略有成例，但芝菴《唱論》所謂「太凡聲音各應於律呂」，「仙呂宮唱清新絳邈，南呂宮唱感嘆傷悲，中呂宮唱高下閃賺，黃鍾宮唱富貴纏綿，正宮唱惆悵雄壯……」¹³⁰倘運用得法，必更能增加戲曲效果。傳奇宮調的聲情雖不可拘泥，但仙呂、南呂、仙呂入雙調三調，則近於清新絳邈、宛轉悠揚，宜於男女言情之作；正宮、黃鍾、大石三調，則近於典雅端重、惆悵雄壯，宜於豪情勝概之作；中呂、雙調，則近於高下閃賺、健捷激裊，宜於過脈短套之用；越調、商調，則近於悽愴怨慕、悲傷宛轉，宜於死生離別之用。元曲套數的組織相當嚴密，首尾之曲固有定格，而那些曲牌該在前，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。傳奇之曲有粗細，聯套之法則細曲在前，粗曲在後，其板眼要能銜接。倘若曲調亂用，或不明聯套之法，以致緊慢失次，必然乖音舛律，不能登諸場上。上文說過，套數的配搭和排場的組合有很密切的關係，排場所顯現的內容和氣氛有歡樂、悲哀、游覽、行動、訴情等之不同，則其套式自然有別。倘不明其理、配搭不當，必不能使聲情、詞情合一，終致不倫不類之譏。

音律之道甚為精微，何況戲曲之主體寄托於音律之中，故音律不可不論。大抵說來，只要聲情、詞情渾融無間，便算諧美。但持以論音律的法則，卻不可過於拘泥。譬如南戲初成，無九宮可言，押韻亦止取協口語；明乎此，那麼對於《琵琶

¹³⁰ [金元]芝菴：《唱論》，《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，頁160。

琵琶記》之「韻雜宮亂」，就不必譏其千古厲階了。

然而筆者又以為如果能進一步了解「戲曲歌樂」的內涵及其所以建構的元素，那麼才算是對戲曲的「曲」有真正的認識。¹³¹

就「戲曲歌樂的內涵」而言，可以分作劇作家運用語言所創作的各種歌詞形式和音樂家運用音符和樂器伴奏所創作的各種樂曲形式兩大部份。

其歌詞形式有歌謠、小調、詩讚、曲牌、套式等，其樂曲形式有土腔體、板腔體、曲牌體三種。而歌詞與樂曲必須配搭融合、相得益彰，最後由充任腳色扮飾人物的演員以其一己之「唱腔」傳達出來，然後「戲曲歌樂」才算完成。

因之若論其建構完成「戲曲歌樂」之元素，則：其屬於歌詞形式者，有語言本身之內在質素；含字音結構、聲調組合、韻協佈置、音節形式、韻長攤破、複詞結構、語句結構、意象情趣之感染力等。亦即此構成語言本身之八質素皆含有音樂性之語言旋律，亦稱「聲情」；而語言所具之意義情趣思想，亦稱「詞情」；「詞情」、「聲情」之間，自以「詞情」為主，亦即「聲情」是用來描述、渲染、襯托、強化「詞情」；兩者必須相為融合，相得益彰，以此為基礎，然後音樂家才能譜上最切當的音符，順應其「聲情」，彰顯其「詞情」，並配合器樂來詮釋歌詞，達到真正的歌樂融合，相得益彰。也因此語言旋律（聲情）可以說是「戲曲歌樂」的根本，而歌樂的相得益彰，實有賴於「聲情」、「詞情」首先的融合無間。而方音土語之語言旋律，即所謂腔調。腔調之載體，即含歌謠、小調、詩讚、詞曲牌調等。

這裡要特別說明的是，「語言旋律」在齊梁以前，大抵憑作家之體悟；可以稱之為「自然音樂」。齊梁以後開始講究「四聲八病」，而後唐有詩律，宋有詞律，元明有曲律，語言旋律講求人為的制約，可稱之為「人工音樂」。再說「戲曲歌樂」，其屬於樂曲形式者，有音樂本身之內在質素，含宮調、管色、板眼等，其音樂本身之外在質素，含音符與擊樂、管樂、絃樂三種形式之器樂。

而最後將「戲曲歌樂」完成之「唱腔」，實由歌者將一己之音色之質性融入腔調之語言旋律，再憑藉個人口法之修為，行腔運轉其高低、長短、強弱、頓挫、力氣，並對歌詞意義情境思想之感染力同時融會而傳達於所唱出的歌聲之中。

可見戲曲音樂之內涵，極為繁複，每每令人視為畏途，認為是千苦難解之奧秘。但無論如何，如欲成為「當行家」與「評論家」，又怎能捨此不論？

¹³¹ 筆者有〈論說「歌樂之關係」〉，《戲劇研究》第13期（2014年1月），頁1-60。

（六）賓白醒豁

第一位注重戲曲賓白的是明周憲王朱有燉，他的《誠齋雜劇》特別強調「全賓」，一改過去劇本只印曲文而省略賓白的惡習。而把賓白的地位提高和曲文相當的，則是王驥德。他的《曲律》說：「諸戲曲之工者，白未必佳，其難不下於曲。」他主張：「定場白稍露才華，然不可深晦。」「對口白須明白簡質，用不得太文字，……句字長短平仄，須調停得好，令情意宛轉，音調鏗鏘；雖不是曲，卻要美聽。」¹³²而笠翁〈論賓白〉計有八款，可見笠翁對賓白的重視。他比王驥德更明白的說出：「賓白一道，當與曲文等視。有最得意之曲文，即當有最得意之賓白。」尤其又注意到「語求肖似」，合乎人物的口脛，更是深明戲曲之道的人所必須講求的。他說：「欲代此一人立言，先以代此一人立心。」「務欲心曲隱微，隨口唾出。說一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。」¹³³蓋實白最能表現人物性情，關目情節又賴以推動，是一點都馬虎不得的。所以王李二氏的主張都足以供我們借鑒。現在皮黃有句「千金話白四兩唱」的行話，用意雖然在強調念白比唱曲為難，但其注重賓白對於戲曲的功能，也是顯而易見的。

大抵說來，戲曲賓白第一重要的是「語求肖似」，其次是「聲務鏗鏘」、「文貴精潔」和「意取尖新」。當然，它是和曲文互相生發，血脈相連的。而倘若像明代一些藻麗派的傳奇，不止曲文塗粉抹脂，連賓白也一律四六駢偶，那就淪入戲曲惡道而不可救藥了。

（七）人物鮮明

由於我國戲曲的表現方式主要是象徵性，所以腳色的綱行生旦淨末丑，已經隱寓人物的類型。大抵說來，生旦所扮演的人物，必然是忠正善良，知書達禮；淨丑所扮演的人物，或粗獷魯莽或奸險狡獪、或滑稽突梯。也因此，我國戲曲中的人物，絕大部分是倫理教化下，公衆所認可的典型人物，具有鮮明性情的，為數不多。元雜劇不重視賓白，又限定一人獨唱，所以能夠像關漢卿《竇娥冤》之塑造竇娥、蔡婆、張驢兒，《救風塵》之塑造趙盼兒、周舍、宋引章，那樣類型之中猶見幾分個性的，已屬難能可貴。傳奇中，名作如《琵琶記》、《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等尚略得三昧外，其他值得稱道的很少。其故是我國戲

¹³² [明]王驥德：《曲律·論賓白第三十四》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁141。

¹³³ [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，〈詞曲部·賓白第四〉，頁61、64。

曲的敘事方法，深受講唱文學的影響，人物背景、履歷、性情，都由角色自家道出。觀眾所要求的是「善惡分明、愛憎判然。」因此所謂暗示、襯托、懸宕諸法，俱難以用來塑造人物。但無論如何，劇中人物形象要求刻劃分明、心理要求隱微畢現，是劇作家所應盡到的責任，所以論我國戲曲仍要觀其人物塑造是否成功，即不能宛然在目、個性鮮明，亦應類型純然。

（八）科諢自然

科諢就是插科打諢，也就是戲曲搬演的過程之中，插入一些滑稽突梯的動作和話語。宋雜劇、金院本務在滑稽，由《輟耕錄》院本名目條知道，它已經發展成專門的技藝。¹³⁴劇中的科諢主要由淨丑擔任，其他次要腳色也可以偶然施及，生旦主要腳色則儘量要避免。《笠翁劇論》謂「插科打諢，填詞之末技也。然欲雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此處留神。文字佳、情節佳，而科諢不佳，非特俗人怕看，即雅人韻士，亦有瞌睡之時。」¹³⁵誠如笠翁所論，科諢的目的是在調劑情調、引人興會，以「驅走睡魔」。其在劇中的地位和分量雖不如曲文和賓白，但少此一服清涼濟，必使全劇失色。上文說過，笠翁所舉的科諢四款，皆是確當不易之論。「淫褻」和「俗惡」都是科諢中的低級趣味，固然當戒，但我國戲曲能免於此的竟然少之又少，名家之作，包括提出戒律的《笠翁十種曲》都不能免。至於「重關係」和「貴自然」則尤其要講求。所謂關係，就是「於嘻笑諷諧之處，包含絕大文章，使忠孝節義之心，得此愈顯。」若此，科諢的作用，更有強化主題之義了。所謂「自然」，王驥德說：「須作得極巧，又下得恰好。」「若略涉安排勉強，使人肌上生粟，不如安靜過去。」¹³⁶笠翁謂「妙在水到渠成，天機自露。我本無心說笑話，誰知笑話逼人來。」¹³⁷能如此，確是「科諢之妙境」。

¹³⁴ [元]陶宗儀：《南村輟耕錄》，收於俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：唐宋元編》（合肥：黃山書社，2005年），「院本名目」，頁436-450。

¹³⁵ [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，〈詞曲部·科諢第五〉，頁73。

¹³⁶ [明]王驥德：《曲律·論科諢第三十五》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁141。

¹³⁷ [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，〈詞曲部·科諢第五〉，頁76。

結語

以上所學的「八端」，蓋為欣賞評論我國戲曲所應注意的方向，其要領已略述於各「端」之中。以此來衡量我國戲曲，倘劇作止於本事動人、主題嚴肅、曲文高妙三者具備，或甚至於僅曲文一項高妙，則不失為案頭之曲；倘結構謹嚴、音律諧美、科譚自然、賓白醒豁四者兼備，則堪為場上佳劇。倘曲文高妙，又加以場上四項，則不失為案頭，場上兩兼之佳作；而若七者健全，又益以人物分明一項，則堪稱無懈可擊之妙品。

但是持「八端」以衡量我國戲曲的同時，還應當隨時注入和發掘新的文學情趣。其方法不妨採取現代的文學批評理論或訴諸個人的感悟，但要不牽強附會和偏執一隅為原則。能如此，那麼欣賞評論我國戲曲，才能既客觀而又主觀，不失劇作的真面目，而又能抒發其底蘊，於是劇作的價值和成就也才能真正了然。

而若執此「八端」再回顧明人「本色」、「當行」之說，由於其論述失諸草率隨興，不止難以周延深入，而且因其大抵「各說各話」，就使後人探討起來，每每糾葛於其難於取精擇實的混淆之中。但是倘能將「當行」、「本色」還其原本「真諦」，亦即戲曲之「本色」實指「曲」和「戲曲」所具備的真質性、真面貌之總體呈現；戲曲之「當行」者，實指對「曲」和「戲曲」具有全然認知和修為的劇作家和批評家，那麼執此「本色」、「當行」以製曲撰劇和評曲論劇，必為其不二之法門，此「法門」也正是本文所論的「評騭戲曲」的態度與方法，具體的說正是不拘泥的態度與方法，其方法則是本事動人、主題嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科譚自然等八端。

2013年元月8日草稿完成

引用文獻

- 《戲考大全》第5冊，上海：上海書店，1990年，據中華圖書館藏本影印。
- 元稹著，周相錄校注：《元稹集校注》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 王世貞：《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 王若虛著，霍松林、胡主佑校點：《滄南詩話》，北京：人民文學出版社，1962年。
- 王國維：《宋元戲曲史》，收入《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，1998年。
- _____：《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，2000年。
- 王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 田同之：《西圃詞說》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》第2集，合肥：黃山書社，2008年。
- 田藝衡：《留青日札》，收入《瓜蒂庵藏明清掌故叢刊》，上海：上海古籍出版社，1985年。
- 任二北：《散曲之研究》，收入《元曲研究》，臺北：里仁書局，1984年。
- 朱弁：《曲洧舊聞》，收入《全宋筆記》第3編第7冊，鄭州：大象出版社，2008年。
- 朱鼎：《玉鏡臺記》，收入《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。
- 朱彝尊著，姚祖恩編，黃君坦校點：《靜志居詩話》，北京：人民文學出版社，1990年。
- 朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 何良俊：《四友齋叢說》，北京：中華書局，1959年。
- 吳翌鳳：《鐙窗叢錄》，收入《叢書集成續編》子部第91冊，上海：上海書店，1994年。
- 吳曾：《能改齋漫錄》，北京：中華書局，1985年。
- 呂天成：《曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 李束絲：〈關漢卿底《竇娥冤》〉，收入《關漢卿研究論文集》，上海：古典文學出

版社，1958年，頁202-212。

李惠綿：《王驥德曲論研究》，臺北：國立臺灣大學出版委員會，1992年。

_____：〈論「當行本色」在戲曲批評中的意義〉，《臺大中文學報》第11期，1999年5月，頁287-338。

_____：〈當行本色論〉，收入氏撰：《戲曲批評概念史考論〔增訂本〕》，臺北：國家出版社，2009年，頁228-304。

李開先：《李中麓閒居集》，收入卜鍵箋校：《李開先全集》，北京：文化藝術出版社，2004年。

李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，上海：上海古籍出版社，2000年。

沈德符：《顧曲雜言》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

沈璟著，徐朔方輯校：《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991年。

沈瓚：《近事叢殘》，北平：廣業書社，1928年。

周密：《癸辛雜識》，收入《唐宋筆記叢刊》，北京：中華書局，1983年。

周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

孟元老：《東京夢華錄（外四種）》，上海：古典文學出版社，1956年。

岳珂：《愧郊錄》，北京：中華書局，1985年。

房玄齡等：《晉書》，收入《二十四史》第4冊，北京：中華書局，2008年。

祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

芝菴：《唱論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

邱濬：《伍倫全備忠孝記》，收入《古本戲曲叢刊》初集第4函，上海：商務印書館，1954年，據北京圖書館藏明世德堂刊本影印。

邵璨：《香囊記》，收入毛晉編：《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。

邵驥：〈《竇娥冤》是否有民族氣節問題〉，收入《關漢卿研究論文集》，上海：古典文學出版社，1958年，頁213-216。

金懷玉：《狄梁公返周望雲忠孝記》，收入《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。

- 長孫無忌：《唐律疏義》，收入《文淵閣四庫全書》第 672 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年，據國立故宮博物院藏本影印。
- 侯淑娟：《明代戲曲本色論》，臺北：東吳大學中國文學研究所碩士論文，1992 年。
- 南卓撰，錢熙祚校：《羯鼓錄》，上海：古典文學出版社，1957 年。
- 姚茂良撰，王鏞點校：《雙忠記》，北京：中華書局，1988 年，據富春堂本點校。
- 凌濛初：《譚曲雜割》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- _____著，丁放鳴等標點：《二刻拍案驚奇》，海口：海南出版社，1992 年。
- _____，孔祥義標點：《西廂記》，收入安平秋、魏同賢主編：《凌濛初全集》第 10 集，南京：鳳凰出版社，2010 年。
- _____：《南音三籟》，收入安平秋、魏同賢主編：《凌濛初全集》第 4 集，南京：鳳凰出版社，2010 年。
- 唐順之：《唐荆川先生文集》，收入《叢書集成續編》集部第 116 冊，上海：上海書店，1994 年。
- 徐朔方：〈馬致遠的雜劇〉，《新建設》1954 年 12 月。
- _____：〈馬致遠的雜劇〉，《浙江學刊》1991 年第 3 期，頁 56-63。
- 徐復祚：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- _____：《投梭記》，收入毛晉編：《六十種曲》第 8 冊，北京：中華書局，1990 年，據上海開明書店原版重印。
- 徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- _____：《徐文長佚草》，收入《徐渭集》第 4 冊，北京：中華書局，1999 年。
- 徐樹丕：《識小錄》，收入《筆記小說大觀》第 40 編第 3 冊，臺北：新興書局，1985 年。
- 效鋒點校：《大明律》，北京：法律出版社，1999 年。
- 高明著，汪巨榮校注：《琵琶記》，臺北：三民書局，1998 年。
- 崔令欽：《教坊記》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- 張廷玉等：《明史》，收入《二十四史》第 19 冊，北京：中華書局，2008 年。
- 梁辰魚：《浣紗記》，收入毛晉編：《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。

脫脫等：《宋史》，收入《二十四史》第14冊，北京：中華書局，2008年。

陳玉蟾：《鳳求凰》，收入《古本戲曲叢刊》二集，上海：商務印書館，1955年，影印長樂鄭氏藏明末刊本。

陳師道：《後山詩話》，收入何文煥編：《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年。

陳棟：《北涇草堂曲論》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》第3集，合肥：黃山書社，2008年。

陶宗儀：《南村輟耕錄》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：唐宋元編》，合肥：黃山書社，2005年。

陸采：《南西廂記》，收入《古本戲曲叢刊》初集第7函，上海：商務印書館，1954年，據大興傅氏藏明周居易刊本影印。

陸遊：《劍南詩稿》，收入錢仲聯校注：《陸遊全集校注》第4冊，杭州：浙江教育出版社，2011年。

曾永義：〈我國戲曲的形式和類別〉，《中外文學》2卷11期，1974年4月，頁9-19。

_____：〈中國古典戲曲的形式和類別〉，收入氏撰：《中國古典戲曲論集》，臺北：聯經出版事業公司，1975年，頁1-13。

_____：〈中國古典戲劇的形成〉，《中國國學》第10期，1982年9月，頁163-181。

_____：〈當行本色〉，收入氏撰：《清風·明月·春陽》，臺北：光復書局，1988年，頁153-157。

_____：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，《臺大中文學報》第3期，1989年12月，頁203-252。

_____：〈戲曲的淵源、形成與發展〉，《臺大中文學報》第12期，2000年5月，頁365-420。

_____：〈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。

_____：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。

_____：〈中國歷代偶戲考述〉(上)，《戲曲學報》第7期，2010年6月，頁1-53。

_____：〈中國歷代偶戲考述〉(下)，《戲曲學報》第8期，2010年12月，頁21-61。

_____：《戲曲與偶戲》，臺北：國家出版社，2013年。

_____：〈論說「歌樂之關係」〉，《戲劇研究》第13期，2014年1月，頁1-60。

- _____：〈論說「戲曲之內外在結構」〉，上海戲劇學院戲劇學研究中心主編：《戲曲學》第2輯，2014年12月，頁160-206。
- _____：《明雜劇概論》，臺北：國家出版社，2015年。
- 湯顯祖：《湯顯祖集》，臺北：洪氏出版社，1975年。
- 焦循：《劇說》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》第3集，合肥：黃山書社，2008年。
- 馮夢龍評選，俞爲民校點：《太霞新奏》，收入《馮夢龍全集》第14集，南京：江蘇古籍出版社，1993年。
- 黃周星：《製曲枝語》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》第1集，合肥：黃山書社，2008年。
- 楊恩壽：《詞餘叢話》，收入《中國古典戲曲論著集成》第9冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 廖藤葉：〈明代劇論中的當行本色論〉，《大陸雜誌》87卷5期，1993年11月，頁26-33。
- 臧懋循：《元曲選》，北京：中華書局，1991年。
- 趙令時撰，孔凡禮點校：《侯鯖錄》，北京：中華書局，2002年。
- 趙爾巽等：《清史稿》，北京：中華書局，1976-1977年。
- 劉克莊著，辛更儒箋校：《劉克莊集箋校》第15冊，北京：中華書局，2011年。
- 劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1994年。
- 蔡孟珍：〈曲論中的「當行本色」說〉，《中國學術年刊》第14期，1993年3月，頁333-364。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：中華書局，1972年。
- _____：《龍淵述學》，臺北：大安出版社，1992年。
- _____：《鄭騫戲曲論集》，臺北：國家出版社，2012年。
- 錢大群譯注：《唐律譯注》，南京：江蘇古籍出版社，1988年。
- 錢南揚：《戲文概論》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，臺北：中國文化事業股份有限公司，1960年。
- 嚴羽撰，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，臺北：河洛圖書出版社，1979年。
- 顧起元：《客座贅語》，收入《元明史料筆記叢刊》第16冊，北京：中華書局，1987年。
- 青木正兒：《元人雜劇序說》，上海：開明書店，1948年。

On the Method and Attitude of Criticizing Traditional Chinese Drama Based on the Concepts of “*Danghan*” and “*Bense*”

Tseng, Yong-i*

[Abstract]

“Danghang” and “bense” may be regarded as the major common terms for Ming drama criticism. However, due to disagreement of the meaning of these two terms among the critics of Ming drama, there is still lack of fair judgment of the merits and quality of individual dramatic works. Hence, this paper focuses on the method and attitude of criticizing traditional Chinese drama based on the concepts of “danghan” and “bense.” I will explore the eight constituents of Chinese drama: the original story, song, dance, music, acrobatics, and the interpretation of the characters by actors playing different “roles”. I will also examine daiyan style, the chantefable method of narration and the effect of the narrow stage. I propose “eight points” as highlights of methodology in drama criticism: lively story, serious theme, strict structure, melodious song and lyric, harmonious temperament, clear and flowing dialogue and spontaneous jokes. These “eight points” should be regarded as the standard for appreciating and criticizing Chinese drama.

If we return to the original meaning of “danghang” and “bense,” we may conclude that while “bense” refers to the entire presentation of the true nature and true color of “qu” and “xiqu,” the term “danghan” actually refers to the dramatists and critics who have complete understanding and cultivation of the art of Chinese drama. The one and only “famen”(method) for us would be to take “danghang” and “bense” as the proper basis in writing and criticizing Chinese drama.

Keywords: *danghang*, *bense*, method, *chantefable*, Chinese drama, drama criticism

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