

或召集人也；邑長者，清代民間社團所謂董事也；提點者，實際執行其事者也；邑證者，監察人也；錢帛者，掌財物之人也；邑錄者，掌理文書之人也；邑判者，收發文書之人也；邑師者，今所謂顧問也；二官、三官者，今所謂助理也。然則吾國民間宗教社團之規模與組織形態，由簡而繁，由疏而密，其來固已舊矣。

## 論「當行本色」在戲曲 批評中的意義

李惠綿\*

古典戲曲兼具文學性和舞台性，就文學性而言，可以分別對作者、作品、讀者三方面提出創作、欣賞與批評的原理原則；就舞台性而言，則可以對作者（編劇）、作品（劇本）、導演、演員、劇場、觀眾六方面提出創作、欣賞與批評的原理原則。古典戲曲的創作理論和欣賞批評理論大約不出以上七個要素①。從這樣宏觀的角度觀察各家的戲曲理論時，便可以很清楚掌握其所觀照的層面。例如元周德清〈作詞十法〉：「知韻、造語、用事、用字、入聲作平聲、陰陽、務頭、對耦、末句、定格」②，是就作者創作北曲提出音律、詞采

\* 國立臺灣大學中國文學系副教授

① 為詮釋中國古典曲論，以說明各曲論家所關照的層面，拙著碩士論文《王驥德曲論研究》曾提出與戲曲批評理論相關的七要素，說明各要素的本質及其彼此關係，將七要素之間的關係構一圖式，並據此圖示說明王驥德論曲層面。收入《文史叢刊》之九十（臺北：台大出版委員會，1992年），頁36-42，241-245。

② 見《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》（以下簡稱《論著集成》）第1冊（北京：中國戲劇出版社），頁231-254。

③ 遼道宗清寧三年〈豆店清涼寺千佛像石幢記〉有云「提點成辦人馮鈞」，釋文載《遼代石刻文編》，頁279。

等十大法則。元胡祇通「九美說」：「一、姿質濃粹，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，圓轉纍纍然如貫珠；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。」<sup>③</sup>是就演員的形體資質、風度神韻、聰敏智慧及其唱念藝術、理解戲劇情節、掌握角色人物的能力而論。明孫鑣提出南劇「評曲十要」中<sup>④</sup>，「要事佳」、「要關目好」、「要按宮調協音律」、「要詞采」、「要脫套」、「要合世情關風化」是就戲曲作品而批評的六要素；「要善敷衍——淡處做得濃，閒處做得熱鬧」可以兼指作者編劇和演員而言；「要各角色派得勻妥」可以指作者（編劇）、導演而言；「要搬出來好」、「要使人易曉」是就觀眾而言。清黃燠綽《梨園原》提出〈曲白六要〉：「音韻、句讀、文義、典故、五聲、尖團。」及〈身段八要〉：「辨八形、分四狀、眼先引、頭微晃、步宜穩、手為勢、鏡中影、無虛日。」<sup>⑤</sup>則是就演員的唱念與身段藝術而論。曾師永義〈評驚中國古典戲劇的態度與方法〉就戲曲作品提出本事動人、主題嚴肅、結構嚴謹、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科譚自然等八端為具體的評驚標準<sup>⑥</sup>；其中「本事動人」、「賓白醒豁」二項亦可指涉讀者。以上每一組戲曲理論都是結合各項要素而成完整的觀照面，對作者、作品、讀者、導

③ 見胡祇通《紫山大全集》卷八〈黃氏詩卷序〉，四庫全書珍本第四集。拙著《元明清戲曲搬演論研究》第一章〈色藝論〉已討論九美說（臺北：文史哲出版社，1994年），頁28-29。

④ 孫鑣是呂天成的舅祖，其說見呂天成《曲品》卷下，《論著集成》第6冊，頁223。

⑤ 見《論著集成》第9冊，頁16-20。筆者有〈梨園原表演理論之探究〉，臺大《中文學報》第7期，頁347-378。

⑥ 文見《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1980年，頁1-22。

演、演員、觀眾提出具體周全的創作評賞方法。「當行本色」雖是單一的觀點，卻涉及對作品、作家、演員、觀眾四方面觀照，可以說是明清戲曲家對創作和評賞展現另一種美學觀點。歸納明清戲曲當行本色說，其中以觀照作品的理論最豐富，其他三者次之，本文將逐一論析，以探究「當行本色」在戲曲批評中的意義。

## 一、當行本色釋義、文學運用及其相關研究

當行本色之意義，可從詞語結構切入。「本色」之本義是本來顏色，引伸為外在的現象或面目，故原來應有之面目謂之「本色」，蘇軾〈六月二十日夜渡海〉「雲散月明誰點綴，天容海色本澄清」詩句正可印證本色之涵義。當行者，「行」是行業、行當，具備某種特殊能力與修為謂之「當行」。故當其行者必合其本色，「當行本色」即可合為一個詞語<sup>⑦</sup>。

再從文獻資料尋找當行本色的解釋，「本色」一詞在《晉書·志第二·天文中》的「七曜」條已出現：「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，吉。」此「本色」用以說明星象必本其正色才能應時順節，方是吉兆，取其「本來顏色」之本義。南宋孟元老《東京夢華錄》卷五「民俗」條云：「其士農工商，諸行百戶，衣裝各有本色，不敢越外。謂如香鋪裏香人即頂帽披肩……。街市行人便認得是何色目。」此「本

⑦ 從詞語結構切入「當行本色」意義是曾師永義在課堂上的解釋。一九九八年五月曾師命我就曲論中的當行本色問題至研究所課堂上報告，堂上受曾師啟發賜正良多，寫作本文即此因緣，感謝曾師鼓勵我重新思考這個問題。曾師課堂上每週皆有頗多校外先生女士及研究生旁聽，其中東吳大學羅麗容先生、東吳博士班侯淑娟學妹亦在堂上。淑娟曾撰寫《明代戲曲本色論》碩士論文，除提供大作及多篇筆者未收錄之相關資料，並相互研析；羅先生亦提供王偉勇先生〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉一文，師大蔡孟珍先生更專程送來其大作〈曲論中的當行本色說〉，師友之情，銘記心中，特此致謝。

色」指各行業者當該具有的衣著裝扮，以便使人易於識別；如果穿著越外，便失其本色；此乃取其「本來面目」之延伸義<sup>⑧</sup>。

「當行」原指唐宋兩朝應官府回買與差使（以徵役替代捐稅）的行業，凡加入正式團行組織者，稱為當行；反之即非當行。當行者又稱行家、在行；因團行本屬職業團體，故「行」又名「作」，所以行家又名「作家」；從事某行職業的人稱為「作手」；作出來的東西，合乎該行的規範要求，稱為「合作」<sup>⑨</sup>。「本色、當行」從社會生活層面被轉用到文學創作批評，較早見的是《文心雕龍·通變》：

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，而鑒括乎雅俗之際，可與言通變矣！

劉勰的「本色」是用藍草和蒨草的本來顏色，比喻漢代詩歌語言之通俗質樸；而以青色和紅色比喻劉宋詩歌語言的典雅華麗。雖然這是詩歌風格自然的演變，猶如「青生於藍、絳生於蒨」，但是濃過了原來的顏色就無法復原本色。因此文學創作者應該具有通變觀，即「矯訛翻淺，還宗經誥，斯斟酌乎質文之間，而鑒括乎雅俗之際」，也就是〈通變〉「贊辭」所說「參古定法」與「望今制奇」的通變之道。劉勰將「本色」轉用於文學創作，指詩歌語言的自然質樸；反之，典雅華麗語言即非本色。

宋代三則著名的詩話、詞話正好可以觀察運用本色、當行於詩論、詞論的演變及差異。陳師道（1053-1101）《後山詩話》云：「退之以文為詩，子瞻以

⑧ 侯淑娟《明代戲曲本色論》第一章第一節「釋名」對本色的出處及意義做了一番考述，此處兩段文獻資料引自該論文頁4、7。見東吳大學碩士論文，1992年6月。

⑨ 龔鵬程〈論本色〉專立一節談「何謂當行本色」，此處對當行的解釋參考該文，《古典文學》第八集（臺北：學生書局，1986年）頁358-362。

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、黃九耳，唐諸人不逮也。」<sup>⑩</sup>陳師道認為文、詩、詞各有其體，如果作者不加以分辨，就會寫出非本色的文體。韓愈以文為詩，蘇軾以詩為詞，皆不合詩、詞之正規體製；恰似徽宗時代雷中慶善舞於教坊，雖舞藝超凡極天下之工，然終不及女子舞姿情態之自然美好；故韓愈之詩、蘇軾之詞、雷大使之舞皆非本色。若欲推舉當時詞家作手，惟秦觀、黃庭堅兩人而已，唐代來詞人未能及也<sup>⑪</sup>。如就陳師道的批評邏輯，似乎是說秦觀、黃庭堅「以詞為詞」，其詞方是本色之作。

劉勰和陳師道運用本色都是一種譬況或類比，但其指涉的涵義則有不同：劉勰用以譬喻詩歌語言修辭；陳師道則是用以譬喻文體之辨。龔鵬程先生〈論本色〉解釋，宋代不僅面臨了一個諸多體裁逐漸混淆的困局，更處在一個風格體製轉變的歷史場景中，詩文皆然。文學批評是對於既有的具體作品展開知性的反省工作，宋朝當文體大備之會，首先開始以一個概念的問架來檢視文學，自然必須先對文學作品一番歸納的縱覽，因此文體論便成為批評理論中第一個思考的範疇。而文體風格的考慮基本上是通過對既往作品句法、格律、結構及審美要求的分析與歸類之後，將作品之風格表現予以界定，以供辨識，並作為一種規範性的要求，而成為一種創作的原則，對創作和批評提供一個規定的標準，用宋人轉用的術語來說，這種常體、適當的藝術形相即稱之為「本色」<sup>⑫</sup>。

⑩ 北宋尚無專門詞話，但在一些詩話中夾雜著詞話，如惠洪《冷齋夜話》、蔡條《西清詩話》等都是如此；而《後山詩話》是包含詞話最多的，此段話是其中最重要的一則。參成復旺等著《中國文學理論史》（二），（北京：北京出版社，1991年），頁513。又郭紹虞《滄浪詩話校釋》引此段話曰：「案本色之說，始見陳師道《後山詩話》。」實則劉勰《文心雕龍·通變》已運用本色一詞。（臺北：河洛圖書出版社，1979年再版），頁103。

⑪ 王偉勇〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉解釋這段話，此處參考之並有添增。文見《中國文學理論與批評論文集》（台北：新文豐出版社，1995年），頁201-249。

⑫ 龔先生該文論「本色說的功能」解釋本色與文學批評關係，同註⑩，頁366-371。

宋晁補之（無咎）（1053-1110）運用「當行」一詞不再是譬喻。南宋吳曾《能改齋漫錄》卷十六引晁無咎一段詞論云：「蘇東坡詞，人謂多不諧音律。自然，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，是著腔子唱好詩。」<sup>⑭</sup>這段是說東坡詞之語言風格氣勢縱橫豪放，雖不受詞律束縛，仍達到「自然」之境。而黃山谷詞固然高妙，往往將其「奪胎換骨」、「點鐵成金」的作詩方法施之於詞，亦即「以詩為詞」，故是著腔唱詩而已，實非詞家當行之語也<sup>⑮</sup>。晁補之以「當行家」一詞直接作為文學批評術語，直指山谷之非；對東坡則肯定其有他人未到之處。蘇、黃相較之下，東坡才是當行詞家。

嚴羽（生卒年不詳，約宋寧宗慶元末，1200年前後在世）用於詩論則是當行、本色兼用，《滄浪詩話·詩辨四》云：「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。」嚴羽提出只有妙悟才是從事詩歌創作的正路，並以「妙悟」和「學力」相對照。此處必須先引出《滄浪詩話·詩辨五》另一段文字：「夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書、多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟詠性情也。」

<sup>⑮</sup>嚴羽主張詩歌之本質在吟詠性情。換言之，是以表現形象和創造美感經驗來吟詠性情，而如何創造形象和美感經驗則唯有透過詩人之妙悟；也唯有吟詠情性的詩人才是當行詩人，其詩作才稱得上是本色之作。韓愈是個學者，其學問能力、窮理工夫遠在孟浩然之上，但是孟浩然詩卻比韓愈更符合吟詠情性之本

<sup>⑭</sup> 郭紹虞《滄浪詩話校釋》曰：「當行之說，始見《滄浪詩話》引晁無咎語，胡才甫箋注以此為後山語，非也。」其引金王若虛《滄浪詩話》卷二云：「蘇東坡小詞不諧律呂，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，乃著腔子唱和詩耳。」同註⑩，頁103。

<sup>⑮</sup> 此段參成復旺等著《中國文學理論史》，同註⑩，頁512-513。

<sup>⑯</sup> 這兩段文字分別見郭紹虞《滄浪詩話校釋》，同註⑩，頁10，23-24。

質。因此，韓愈是個當行的學者，而孟浩然才是當行詩人，其詩才是本色之作。故嚴羽所謂「當行」指詩人，「本色」指作品而言<sup>⑯</sup>。

當行、本色原是各自出現的語詞，有各自的意義，轉用於文學批評時，則有不同的運用。有時是各自使用，如劉勰、陳師道都借「本色」一詞譬喻作品；晁補之的「當行」偏指作者而言。有時是並用，如嚴羽的「惟悟乃為當行，乃為本色」，「須是本色，須是當行」，易使讀者以為本色即當行，當行即本色，義似無別，其實不然。從嚴羽的語言邏輯，很清楚地分別出作者與作品的關係：亦即作者唯有透過妙悟，才能成為當行詩人，才能寫出吟詠情性的本色詩作<sup>⑰</sup>。如果再做排列組合，則又可組成「當行本色」或「本色當行」之複合名詞，其所指涉意義須視上下文判讀。可知「本色、當行」轉用於文學批評所指涉的意義，正與其原始意義、延伸意義之發展演變相符。以上幾種不同詞語都充分運用於戲曲創作評賞，有些戲曲家之論點仍繼承詩論、詞論之涵義，因此本節先做這一番追溯。

當行、本色成為文學創作評賞的標準，乃大量運用於元明清以來的詩論、詞論、戲曲理論，引起學者關注而有相關研究<sup>⑱</sup>，其中以戲曲理論方面的研究

<sup>⑯</sup> 這段解釋來自何師慶明啟發，敬致謝忱。

<sup>⑰</sup> 趙山林《中國戲劇學通論》第七章〈戲劇批評學〉有一節〈論本色〉，也討論了〈通變〉篇和此三則詩話，歸納宋以前的文藝理論中，「本色」含義主要有二，一是古代典範之作的審美特色，因為它是斟酌於質與文、雅與俗之間，所以它的主要表現便是語言風格的特色。二是某種文學藝術樣式固有的審美特徵，是這種文學藝術樣式區別於其他文學藝術樣式的主要標誌。「當行」的含義主要是在創作過程中對於某種文學藝術樣式固有的審美特徵的自覺把握。（安徽：安徽教育出版社，1995年），頁745-746。筆者與趙氏之論證過程與結果並不相同的。

<sup>⑱</sup> 詩論方面有陳國球〈本色的探求與應用——胡應麟的詩體論〉，《胡應麟詩論研究》，（香港：華風書局，1988年）。詞論方面有王偉勇〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉。而龔鵬程〈論本色〉則屬綜論式，後二篇同前註。

最多。就筆者所閱讀，大約可以分為幾種寫作方式：其一敘錄式，如葉長海《中國戲劇學史稿》<sup>①</sup>各章節中，就明清戲曲家述及當行本色且有重要論見者，予以精要闡述，作者從繁多曲籍資料中引述、爬梳、整理各家當行本色之說，並使讀者得以掌握各家相關論點，功不可沒。其二專家式，曲論家中以徐渭、王驥德的論述最豐富，層面也最廣，因此有對二家個別專文討論者<sup>②</sup>。其三漫談式，大抵就戲曲本色語言或本物理論之缺陷或當行本色指涉的意義歸納概述<sup>③</sup>。其四主題式，以「本色」或「當行本色」為題專文討論<sup>④</sup>。以本色論為題者，以侯淑娟碩士論文《明代戲曲本色論》最為深入，其《緒論》對本色之釋名、興衰、萌芽做了一番考述，其餘專章論述明代戲曲本色論之興起、諸家分論及其特質與檢討，歸納出明代本色論有：歸範體製——分別詩詞間的分際、歸範題材、分別風格家數、雅俗之辨中的妙悟、戲曲語言的特質（包括造詞造句、典故運用、聲調格律）、案頭場上兩擅其美等六大特質，甚有貢獻。以「當行本色」為題者，最早見於曾師永義《當行本色》<sup>⑤</sup>，曾師為報紙副刊而寫，主要用意在以這四個字從文學韻調風格發揮到人們的安身立命。雖然篇幅所限不能充分發揮，大致也扼要解釋明代大家論當行本色的意義，並有精要

<sup>①</sup> 該書論述各家當行本色說，詳見各章；上海：上海文藝出版社，1986年。

<sup>②</sup> 就筆者所知有許祥麟《王驥德的本色說再探》，《戲曲研究》第12期，1984年6月。吳方《作戲逢場，原屬人生本色——談徐渭的戲曲本色觀》，《戲曲研究》第17輯，1985年12月。王長安《論徐渭本色的多層建構》，《戲劇藝術》第3期，1988年。

<sup>③</sup> 例如吳心《藝術本色漫議》，《戲曲研究》第3期，1992年。蔡運長《劇曲的本色與文采——漫談劇曲的特點之一》，《戲曲藝術》第4期，1993年。  
<sup>④</sup> 以專題為文者除下文所舉，另有萬雲駿《什麼是元曲的本色》，《古代文學理論研究叢刊》第3輯，上海：上海古籍出版社。許祥麟《明代劇論中的本色說》，《文史知識》，1982年1月。俞為民《明代曲論中的本色論》，《中華戲曲》第1輯，山西：山西人民出版社，1986年。

<sup>⑤</sup> 《當行本色》原載台灣日報副刊1984年2月3日，收入《清風·明月·春陽》（臺北：光復書局，1988年）。

結論：「必須『當行』的劇作家，才能使戲劇顯現『本色』；而如果不能使戲劇顯現『本色』的作家，也絕然不是『當行』。」可見當行是就作家而言，本色是就作品而言。

其後廖藤葉《明代劇論中的當行本色論》<sup>⑥</sup>則試圖分辨當行與本色所指涉之意義，「結語」部份分析九家對二者之指涉確有不同，頗有心得。蔡孟珍《曲論中的當行本色說》增加關照的層面，是在第參節敘述當行本色運用於明清戲曲評點；全文還是以第貳節「明代曲論中的當行本色說」為主體，這兩節都是以諸家為標題，是兼用敘錄式的寫作方法。其「結語」大意是說，所謂本色即指戲曲之本來面目，亦即戲曲之標準藝術形象，本當統括戲曲之整體藝術，但因明初曲辭藻飾太甚，因此本色論提出之初大抵就戲曲文辭立說。所謂當行蓋指劇作家之作品能在行地體現戲曲之所以為戲曲的綜合藝術，因此曲論中的當行說通常就文辭、音律、結構、劇場效果等整體藝術立論，故較本色論為晚。就其根本而言，當行與本色雖有廣狹之別，揆其本質原是一體，目的都在為戲曲藝術樹立規範，使劇作者、讀者與觀眾有一創作、批評欣賞的標準<sup>⑦</sup>。筆者非常贊同該文所說，當行本色的提出，給予前述三者「同時擁有一個衡量的指標與預期的方向」，然該文寫作似乎未盡依循這個方向，因此所得到

的本色、當行之意義，基本上還是環繞戲曲作品而言。

以上論述各有切入觀點與價值貢獻，關於戲曲當行本色之研究成果已頗豐碩，今撰寫本文加入討論行列，似有老生常談之嫌。然筆者仍有濃厚興趣，乃嘗試以戲曲創作評賞的觀點切入，進行專題式的論述，從而凸顯當行本色在戲曲批評中的意義。誠如本文開頭預設的寫作旨趣，筆者希望打破諸家分論的寫

<sup>⑥</sup> 廖氏為行文之便，於綱目安排上以類似或相同含義的本色論為依據，分為四節：一、重內容情節的本色派，二、排斥駢儷的本色派，三、偏向通俗的本色派，四、介乎駢儷和俚俗的本色派。從論述過程及結論可見其論明代劇論之當行本色仍只就作品層面而論。見《大陸雜誌》第87卷5期1992年。

<sup>⑦</sup> 文見師大國文研究所《中國學術年刊》第14期1993年3月。



作方式，試圖重新歸納做為戲曲創作評賞的「當行本色」說，究竟觀照那些層面，曲論家們又如何運用「當行本色」批評術語闡釋其所關照的層面，以及彼此之間的差異性何在<sup>②</sup>。

## 二、當行本色觀照作品藝術

誠如上節所述，本色運用於文學批評，或譬喻詩歌語言修辭，或譬喻文體之辨，或指稱詩歌吟詠情性之本質，都是從作品立論。運用於戲曲文學，仍然延續這樣的思考，因此，曲論家以當行本色觀照作品藝術性之資料最多，論點最豐富；尤其戲曲是一門綜合文學藝術，所論及的層面也最廣。歸納起來，大約有以下論點：一論體正，二論造語，三論賓白，四論音律，五論關目，六論品第，七論妙境。

### (一) 論體正

隨著文學史發展，曲體（包括散曲、戲曲）也加入詩、詞文體之辨行列中。較早提出曲體與詩體之辨是李開先〈西野春遊詞序〉<sup>②</sup>：「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。」此處的「詞」指曲而言，詩與曲其同在於「意」，其異在於「體」；也就是說二者都可以用來抒情寫志；而詩之體式是悠遠有餘、含蓄蘊藉，曲則明白易曉、直敘情懷，這是由於運用語言之差別而使其體現的情境滋

<sup>②</sup> 因古典戲曲論著多是曲話式體例，故明清曲家當行本色之說亦散見於各家曲論曲話之中，其中以《中國古典戲曲論著集成》十冊為主要依據。為讀者檢索之便，凡引用之資料，除專書各章已擬有標題之外（如王驥德《曲律》），筆者皆詳註各家著作所見之冊數及其頁數。

<sup>③</sup> 引自陳多、葉長海《中國歷代劇論選注》（以下簡稱《劇論選注》），湖南：湖南文藝出版社，1987年，頁107-108。

味不同<sup>④</sup>。李開先接著說：

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。元不成邊，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。<sup>⑤</sup>這裡提出散曲和傳奇戲文之體應俱以「金元風格」為準則，因為金元之曲順口而發、自然天成，可以為準。為樹立金元風格典範，李開先編選《改定元賢傳奇》一書，其〈後序〉云：「今所選傳奇，取其辭意高古、音調協和與人心風教俱有激勵感移之功，尤以天分高而學力到，悟入深而體裁正者，為之本也。」

<sup>④</sup> 這一段話正可以做為金元風格之注腳，也就是「體裁正」的標準。故戲曲作品必須體正，才是「詞人之詞」的本色，否則就是「文人之詞」。融合上文所引，李開先對詩體和曲體做了區別與規範，因此如果「以曲為詩」或「以詩為曲」則乖劣，「乖劣」之意，就是違背詩體、曲體之本色。從詩、曲各有其體的角度，稱許袁崇冕（號西野）〈春遊詞〉：「語俊意長，俗雅俱備，聲中金石，色兼玄黃，真如遊上林而踏青郊，淑景春葩，歷歷在目」，意謂〈春遊詞〉造語俊美、情意深長，既有曲之明白通俗，亦兼有詩之典雅，音律有金石之聲，文采有玄黃之色。可知李開先論「本色」是在辨正文體，而其曲體之規範其實已包括詞采、語意、音律等創作藝術，以及作家之才學妙悟、對觀眾之教化作用（詳下文）。

<sup>⑤</sup> 王驥德《曲律·雜論》第56條：「詞之異於詩也，曲之異於詞也，道迥不侔也。詩人而以詩為曲也，文人以詞為曲也，誤矣！必不可言曲也。」王氏雖提及詩、詞、曲道之異，但本段文意並未與本色論相關。見《論著集成》第4冊，頁159。

<sup>⑥</sup> 李開先之序文引自葉長海《中國戲劇學史稿》，同註<sup>③</sup>，頁94。

## (二) 論造語

李開先從本色角度，提出「國初」之後才分爲「詞人之詞」與「文人之詞」，「國初」時代雖未詳所指，然從所舉劉東生等人皆是明初雜劇作家，稱許其作尚有金元雜劇風格，表示其後的雜劇作家更受南曲影響而文士化了。不只雜劇如此，南戲更是如此。以「本色」觀念指稱戲曲語言藝術，乃是爲針對明初駢儷雕琢之風引起的；邵燦《香囊記》被公認爲是開啓駢儷之弊的南戲<sup>⑩</sup>。徐渭（1521～1593）最早提出批評：「以時文爲南曲，元末、國初未有也，其弊起於《香囊記》。」<sup>⑪</sup>徐渭指出邵燦「習《詩經》，專學杜詩，遂以二書語句勻入曲中」，說明《香囊記》充滿掉書袋的時文氣；因而評論：「《香囊》如教坊雷大使舞，終非本色。」<sup>⑫</sup>相對於《香囊記》，明初南戲則無時文氣：

南戲要是國初得體，南曲固是末技，然作者未易臻其妙。《琵琶》尙矣；其次則《翫江樓》、《江流兒》、《鶯燕爭春》、《荆釵》、《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<sup>⑬</sup>。

細讀文意，徐渭是將明初南戲作品依其妙境分爲三個等次：《琵琶記》最妙；《翫江樓》諸作之妙稍有可觀；其餘南戲雖然俚俗，卻句句本色；和《香囊記》比較之下，徐渭說：「與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也！」文而晦相對於俗而鄙，這兩種詞采的運用，徐渭在《西廂序》<sup>⑭</sup>有非常貼切的詞語作比

<sup>⑩</sup> 侯淑娟歸納明代認爲開啓工麗之端的說法有兩種，一是《金安壽雜劇》，一是《琵琶記》，見氏著碩士論文，同前註，頁26-31。

<sup>⑪</sup> 語見《南詞敘錄》，《論著集成》第3冊，頁243。

<sup>⑫</sup> 同前註。

<sup>⑬</sup> 同前註。

<sup>⑭</sup> 《西廂記·自序》見《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊卷6，山東：齊魯書社，1989年，頁647-648。

喻：

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。衆人嘖嘖者，我煦煦也。豈爲劇哉！凡作者莫不如此。

徐渭是唯一將本色意義清楚界定的曲論家，而且很貼切地將本義轉用於戲曲批評。本色者，本然之色，以原始自然爲特質；相色者，一切事物顯現出來的色彩，五彩繽紛。正身者，名正言順之身分，以本來形象爲特質；替身者，替代之身分，失去本我。故戲曲造語亦當如本色、正身之自然天成、不假粉飾；若如相色、替身，則必鮮豔奪目、嬌柔造作。《香囊記》即屬相色、替身之作，麗語藻句、堆垛雕琢猶如婢作夫人，欲塗抹成主母而多插帶，反掩其樸素之美。徐渭「貴本色，賤相色」的立場，在《題崑崙奴雜劇後》<sup>⑮</sup>中說得頗爲透徹：

語入緊要處，不可著一毫脂粉，越俗、越家常、越警醒，此才是好水確，不雜一毫糠衣，真本色。……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。乃如梅叔造語，不宜隨衆趨逐也。點鐵成金者：越俗越雅、越淡薄越滋味、越不扭捏動人，越自動人。

徐渭堅持語入緊要處不可著一絲文采，以免落入本色不足之病，從他對梅鼎祚（1548～1615）雜劇的批評，可知其本色指戲曲語言的俚俗易曉、質樸自然；其點鐵成金的方法是在家常、通俗、淡薄之中，越是警醒、越有滋味、越自動人。徐渭強調通俗的本色之中「自有一種妙處」（詳下文），並非如沈璟因「僻好本色」而「假本色於俚俗」，使作品流於膚淺庸率或「淺言俚句，擱

<sup>⑮</sup> 引自《劇論選注》，同註⑭，頁122。

拽牽湊」<sup>⑤</sup>，這一點是要特別加以分辨（詳下文）。

徐渭從《香囊記》之弊建立本色說，王驥德（1560？～1623）則如李開先同樣觀察到因戲曲語言差異而形成創作的派別，《曲律·論家數》云：「曲之始止本色一家，觀元劇及《琵琶》、《拜月》二記可見。自《香囊記》以儒門手腳爲之，遂濫觴而有文詞家一體。」這裡的「本色家」和「文詞家」即是李開先的「詞人之詞」和「文人之詞」，王驥德直指《香囊記》是「本色家」與「文詞家」之分界點，其後鄭若庸《玉玦記》更是「益工修詞，質幾盡掩」。王驥德雖然知道「曲以模寫物情，體貼人理，所取委曲宛轉，以代說詞，一藻藻績，便蔽本來。」但又以爲這也是戲曲發展的歷史現象，不可一律抹殺，所謂「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。」王驥德以文學史家的宏觀提出通達之見：

大抵純用本色，易覺寂寥；純用文調，復傷雕鏤。《拜月》質之尤者。《琵琶》兼而用之，如小曲語語本色；大曲，引子如「翠減祥鸞羅幌」、「夢遶春闌」；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；至小曲亦復填採學問，則第令聽者憤憤矣。故作曲者須先認其路頭，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。

王驥德就語言藝術的運用指出，華麗雕琢之文詞則太過，如《玉玦記》；通俗質樸之本色則又不及，如《拜月亭》。因此提出二者兼容並用，如《琵琶記》。因此作曲者當該掌握本色與文詞之分寸，此即所謂「認其路頭，然後可徐議工拙」，亦即其題目所謂「家數」；王驥德試圖從本色與文詞之流派中找到折衷

⑤ 凌濛初《譚曲雜笏》評：「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，刪拽牽湊，自謂獨得其宗，號稱詞隱。」（《論著集成》第4冊，頁254）。

的路頭方向，以建立戲曲創作的家法規矩<sup>⑥</sup>。至於如何辨別二者雅俗深淺而斟酌使用，則在於作者之才，所謂運用之妙，存乎一心也。

李開先雖在評西野《春遊詞》時早已提出「俗雅俱備」，但並不是爲建立語言藝術而強調出來的論點。徐渭極力主張越通俗、越家常之本色，堅持「語入要緊處，不可著一毫脂粉」、不可「略著文采」，尚有偏頗之處。相較之下，王驥德比前二家發揮得更爲精闢，兼容二者更爲通達。正因爲王驥德具有通達的語言創作理念，因此評賞《西廂記》、《琵琶記》時，和前輩何良俊（1506～1573）截然不同，以下分別引述二家之語：

近代人雜劇以王實甫之《西廂記》，戲文以高則誠之《琵琶記》爲絕唱，大不然……。今二家之辭，即譬之李、杜，若謂李、杜之詩爲不工，固不可；苟以爲詩必以李、杜爲極致，亦豈然哉！……。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《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？<sup>⑦</sup>

西廂組艷，琵琶脩質，其體固然。何元朗並譬之，以爲「《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，殊寡本色。」夫本色尙有勝二氏者哉？過矣

⑧！

⑥ 葉長海《王驥德曲律注釋》：古代學術文章注重師傳，凡宗法某人，一脈相承、信守家法的稱爲「家數」。本章雖也是說本色、文詞等戲曲創作流派，但立言重點在於所謂「曲以模寫物情，體貼人理」等戲曲藝術樣式的特徵，因而和詩論而稱「李、杜家數」之類略有不同。嚴羽《滄浪詩話·詩法》：「辨家數如辨蒼白，方可言詩。」下有一小注爲：「荆公（王安石）評文章，先體製而後文之工拙。」「體製」二字可能更接近《曲律》所說的「家數」一辭，當然，二者也不盡同。（湖南：湖南人民出版社，1983年），頁119。按：筆者認爲王氏所謂「家數」還是回到建立家法規矩的本義，並非偏指體製而言。

⑦ 見何良俊《曲說》，《論著集成》第4冊，頁6。

⑧ 王驥德《曲律·雜論》第21條，《論著集成》第4冊，頁149。



何良俊以李杜詩類比，認為《西廂記》、《琵琶記》文詞雖然堪稱工美，但本色話少，故不如元人其他作品，評賞家不當以二家辭工而忽視具有本色話的元人諸作。何良俊是就語言角度談論本色；王驥德則從「題材類型」而論，《西廂記》以才子佳人的離合為題材，適於脂粉組艷；而《琵琶記》以教忠教孝為本，文詞修質雅正，可為各得本色，各得其體，因此認為何良俊之說過於偏頗<sup>④①</sup>。王驥德的「其體固然」可與上文〈論家數〉肯定《琵琶記》本色、文詞兼用是為「正體」互相照應。換言之，視題材類型而斟酌本色與文詞，是劇作家對雅俗淺深之辨的路徑之一，其論「正體」與李開先「體裁正」意義不同；且一就文體規範而言，一就題材類型論本色文詞之語言藝術，層面也有不同。

就造語之俗雅而言，徐渭以「本色」、「相色」對舉；王驥德以「本色」、「文詞」對舉；馮夢龍（1574～1646）則以「本色」、「當行」對舉，《太霞新奏》批語曰：「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。」馮夢龍將二者同納入語言的範圍，但有雅俗之分。其分別在當行偏向曲詞藻麗，但未及華麗雕琢程度；本色偏向通俗口語而絕不流於粗俗。倘若流於粗俗則非本色，入於詩賦之堆垛雕飾，亦非當行<sup>④②</sup>。誠如馮夢龍所言：「當行也，語或近於學究；本色也，腔或近於打油。」<sup>④③</sup>馮夢龍雖然與王驥德同樣主張本色、文詞兼用之妙，但以「當行」一

詞指稱藻繪語言卻不合其原始意義或延伸意義，容易造成混淆。至於凌濛初（1580～1644）提出的：「曲始於胡元，大略貴當行不貴藻麗，其當行者曰本色。」<sup>④④</sup>和徐渭同樣主張本色反對藻繪，也和馮夢龍同樣將當行納入語言，

<sup>④①</sup> 對「組艷」與「脩質」之解釋，參侯淑娟論文；但其認為「其實不論是何氏或王氏都是在題材上談本色，只是觀點不同罷了！」與筆者解釋略有不同。見氏著論文，同註<sup>④②</sup>，頁128。

<sup>④②</sup> 對馮夢龍當行、本色之討論，先有曾師概括解釋，廖藤葉則更析辨之，此處合二說，同註<sup>④③</sup>、<sup>④④</sup>。

<sup>④③</sup> 馮夢龍《太霞新奏》批語引自葉長海《中國戲劇學史稿》，同註<sup>④④</sup>，頁227。

<sup>④④</sup> 語見《譚曲雜笏》，《論著集成》第4冊，頁253。

且將「當行」做為「本色」之義使用，亦造成混淆，不足取也。

另一類的曲家論當行、本色不是如上述環繞語言詞采雅俗之層面，而是著重語言的風格及其所表現之情感，其中以何良俊最有見解，他也是較早分別運用當行、本色之詞來評賞戲曲的人。例如評鄭德輝《倩女離魂》【越調·聖藥王】一曲是「清麗流便，語入本色」。評王實甫《絲竹芙蓉亭》雜劇【仙侶】套：「通篇皆本色，詞殊簡淡可喜。」評《西廂記》「魂兒飛在半空」、「我將你做心肝兒看待」、「魂飛在九霄雲外」、「少可有一萬聲長吁短嘆，五千遍搗枕推床」等句「語意皆露，殊無蘊藉」。評李直夫《虎頭牌雜劇》十七換頭【落梅風】之曲：「情真語切，正當行家也。」評《拜月亭》：「高出於《琵琶記》遠甚。蓋其才藻雖不及高，然終是當行。」<sup>④⑤</sup>綜合何良俊之本色說是主張文詞簡淡、天然妙麗、語意蘊藉、情真語切<sup>④⑥</sup>；而臻於此境之作者即是當行家，故其當行指劇作家而言，相較於馮夢龍、凌濛初將當行、本色混用於語言範圍，何良俊對二者之分別顯然最貼切原始意義。

以上曲家所論，除何良俊之「當行」指劇作家，馮、凌二家之「當行、本色」就戲曲造語藝術而言。綜合各家論造語本色說，包括主張「質樸通俗」、「雅俗兼用，各得其體」、「文詞簡淡，天然妙麗」、「語意蘊藉，情真語切」等不同論點。

### （三）論賓白

賓白雖亦屬造語範圍，但它是戲曲文學體製的要素之一，曲論家往往特別

<sup>④⑤</sup> 以上評論見何良俊《曲論》，《論著集成》第4冊，頁8、9、12。

<sup>④⑥</sup> 此外如王世貞《曲藻》評馬致遠《百歲光陰》：「放逸宏麗，而不離本色」（《論著集成》第4冊，頁28。）凌濛初《譚曲雜笏》批評自梁伯龍以來，不知其非當行，以故吳音一派，「靡詞如繡閣羅幃……啓口即是，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，即人間一種真情話，埋沒不露已。」（《論著集成》第4冊），頁253。王、凌二家之本色說與何良俊論點相同。

就賓白的語言藝術提出創作理論，如王驥德《曲律》、李漁《閒情偶寄》皆擬「賓白」一章專論之。為凸顯當行本色的美學觀點亦涉及賓白層面，故另外列出一項討論之。

較早以本色指稱賓白的應是徐渭，評論《崑崙奴雜劇》說道：「此本於詞家可佔立一腳矣，殊為難得。但散白太整，未免秀才家文字語，及引傳中語，都覺未入家常自然。至於曲中引用成句，白中集古句，俱切當，可謂擘風搶雨手段。」徐渭對曲詞與散白、整白之語言要求是不同的：曲詞可引用成句；整白尚可用古句（所謂「古句」當指俗語或諺語之類）；惟散白不可用之，更不可用書傳成語，如《香囊記》不止將詩經、杜詩語句勻入曲中，甚至「賓白亦是文語，又好用故事做對子，最為害事。」<sup>④⑥</sup>徐渭一步闡發：「散白尤忌文字、文句及扭捏使句整齊，以為脫舊套，此因小失大也。令人不知痛癢，如麻痺然。」劇作家以典雅整齊之字句入於散白中，或以為可超越金元雜劇的樸質傳統，但卻因小而失大。一旦劇中人物對白讓讀者觀眾不知所云、無痛無癢而不能引發共鳴，此乃「失大」者也。《崑崙奴雜劇》就是散白引用傳語而過於整練，失去家常自然。由第二項「論造語」可知徐渭對曲詞語言已經是要求「越俗、越家常、越警醒」，對於散白與整白更是強調：「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。」所以宜俗宜真才是創作賓白的基本原則。徐渭對一味用典用事的賓白有一比喻：「錦糊燈籠，玉鐮刀口，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，作矯治也。」因此凡是運用經子古籍、成句典故湊補成篇的賓白，便是本色不足之作<sup>④⑦</sup>。

對照徐渭的「整白」與「散白」，王驥德於《曲律·論賓白》提出「定場白」和「對口白」之創作原則。定場白亦稱為「坐場白」，是劇中主要人物

<sup>④⑥</sup> 語見《南詞敘錄》，《論著集成》第3冊，頁243。

<sup>④⑦</sup> 以上引文未注明者皆見《題崑崙奴雜劇後》，同註<sup>④⑥</sup>。

第一次上場念完引子和定場詩以後所念的一段獨白，多以四六句出之，可以「稍露才華，然不可深晦」；對口白是劇情進行中，人物之間的對白，如果是「太文語」則「不當行」（《論曲禁》），須「明白簡質，用不得太文字，凡用之、乎、者、也，俱非當家。……又凡「者」字，為北劇有之；今人用在南曲白中，大非體也」。因此「明白簡質」的對口白才合乎戲曲之「體」；此「體」指本色之體。反之，若使用太文字或太文語，則「非當家」、「非當行」。

徐渭和王驥德都是區分賓白的類型，分別給予創作的原則；凌濛初則從戲曲歷史發展考察賓白的演變，以本色一詞論賓白之見解最為特殊<sup>④⑧</sup>：

古戲之白，皆直截道意而已；惟《琵琶》始作四六偶句，然皆淺淺易曉。蓋傳奇初時本自教坊供應，此外止有上臺構欄，故曲白皆不為深奧，其間用諺語曰俗語；其妙出奇拗曰俊語。自成一家言，謂之本色。

使上而御前，下而愚民，取其一聽而無不了然快意。

第一時期指宋元時期的「古戲」（南戲），賓白皆直截道意。第二時期以《琵琶記》為代，雖然始作四六偶句，但都還是淺淺易曉，所以「儘有偶句描寫之工妙者，此自是其一種鋪排本色，人自不識其體耳」。第三個時期是初期傳奇，賓白間有俗語、俊語，曲白仍不深奧。三個時期的賓白雖然由通俗漸趨俊雅，但都自成一家言，尚且合乎賓白之本色。到了第四個時期，本色之賓白竟不復有之：

今之曲既鬪靡，而白亦就富；甚至尋常問答，亦不虛發閒語，必求排對工切。是必廣記類書之山人，精熟策段之舉子，然後可以觀優戲，豈其然哉？又可笑者，花面丫頭、長腳髯奴，無不命詞博奧、子史淹通，何彼時比屋皆康成之婢、方回之奴也？總來不解本色二字之義，故流弊至

<sup>④⑧</sup> 以下兩段引文見《譚曲雜筭》，《論著集成》第4冊，頁259。

此耳。

如第二項「論造語」所述，《香囊記》開啓駢麗之風，其後的南戲傳奇更是充斥雕鏤詞句、崇尚麗辭、排對工切的質白，以致質白語言難以符合劇中人物身分，甚至丫頭奴僕不滿腹詩書，曾幾何時滿屋子個個都像鄭康成、郝方回家中的女婢男僕了？顯見劇作家不明本色之義，以致流弊至此地步。凌濛初不禁質疑戲究竟搬演給誰看的？是否必須廣記類書、熟讀經史的山人舉子才有資格、才有能力觀賞戲劇？然則，唯有本色的質白，才能「使上而御前，下而愚民，取其一聽而無不了然快意」而達到普遍娛樂人心的功效。凌濛初以本色論述質白，實已照應到觀衆的層面了（詳下文）。

凌濛初之當行、本色意義就造語而言，不及徐渭、王驥德（參第二項）；但就質白而言，包括「直截道意」的本色、「以工妙偶句成其鋪排」的本色、「間有俏語、俊語」的本色等各種情況，則比徐渭、王驥德具體而通達。三人之中，則只有王驥德以當行、當家兼指劇作家善用本色質白之能力。

#### （四）論音律

何良俊論本色強調語意簡淡清麗的風格及蘊藉真切的感情（參第二項），作爲反對文采工美雕琢的立足點，因而權衡辭采與聲律孰輕孰重時，道出他的名言：「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。」<sup>④</sup>戲曲學者都公認這是開啓沈璟（1553～1610）格律派之先聲，而沈璟恰好是第一個把「當行」意義指稱音律的曲家。沈璟著名的格律論見於【二郎神】套曲，其中【金衣公子】：「奈獨力怎提防？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。」<sup>⑤</sup>這段話原是肯定《拜月亭》等九種戲文皆爲入律聲和之作，語見《曲論》（《論著集成》第4冊，頁12）。

<sup>④</sup>雖是一組理論套曲，這首曲子卻寫得很抒情，讓讀者彷彿看到一個已經白髮蒼蒼、無人知賞卻還苦心鼓吹音律的孤獨者。其中「詞人當行，歌客守腔」是對句，「詞人」對「歌客」，分別指作者與歌者；「當行」對「守腔」，扣緊下句，意指細講音律而言；沈璟以反問句語法，極力呼籲不論是「一個當行詞人或守腔歌客都應該恪守音律的主張」。

雖然何良俊提出聲律和諧重於詞采雕琢，但普遍運用當行評賞音律者反而是徐復祚（1560～1630），其對沈璟之評論可對照出當行與本色之所指：

沈光祿（璟）著作極富，有《雙魚》……《紅蕖》等十數種，無不當行。《紅蕖》詞極艷，才極富；然於本色不能不讓他人作。蓋先生嚴於法，《紅蕖》時時爲法所拘，遂不復條暢；然自是詞家宗匠，不可輕議<sup>⑤</sup>。

關於沈璟劇作語言風格的轉變可用祁彪佳評《紅蕖記》作說明：「此詞隱先生初筆也，……。字字有敲金戛玉之韻，句句有移宮換羽之工。……，而雕鏤極矣。先生此後一變爲本色。正惟能極艷者方能極淡。今之假本色於俚俗，豈知曲哉？」<sup>⑥</sup>可知《紅蕖記》因其恪守詞法音律嚴謹，「字字有敲金戛玉之韻，句句有移宮換羽之工」，故自是稱詞宗匠，堪稱當行之作。但其詞采富艷雕琢至極，此後作品一變，方爲本色，故云「然於本色不能不讓他人作」<sup>⑦</sup>。可知徐

<sup>⑤</sup> 引自《劇論選注》，注者題爲〈詞隱先生論曲〉，同註②，頁157。

<sup>⑥</sup> 語自《曲論》，《論著集成》第4冊，頁240。

<sup>⑦</sup> 語自《遠山堂曲品》，《論著集成》第6冊，頁18。又祁彪佳之前的呂天成《曲品》對沈璟作品也有相同評論：「（《紅蕖記》）著意著詞，曲白工美……。先生自謂『字離句鏤，正供案頭耳！』此後一變矣。」（《論著集成》第6冊，頁229）。

<sup>⑧</sup> 王驥德不同於祁彪佳評論，《曲律·雜論》第71條曰：「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》爲非本色，殊不其然。」（《論著集成》第4冊，頁164）。王驥德認爲沈璟作品一變爲本色，卻矯枉過度，未免庸俗草率。

復祚的本色和徐渭一樣反對雕琢語言<sup>54</sup>，而其「當行」也是就音律而言。以下再舉徐復祚評論他劇證成其說：

何元朗（良俊）謂施君美《拜月亭》勝於《琵琶》，未為無見。《拜月亭》宮調極明，平仄極叶，自始自終，無一板一折非當行本色語，此非深於是道者不能解也。弇州乃以「無大學問」為一短，不知聲律家正不取於弘詞博學也。

王弇州一代宗匠，文章之無定品者，經其品題，便可折衷，然於詞曲不甚當行。其論《琵琶》也，曰：「……至於腔調微有未諧，譬如見鍾、王跡，不得其合處，當精思以求詣，不當執末以議本也。」夫「作曲先要明腔，後要識譜，切記忌有傷於音律」，此丹丘先生之言也。腔調未諧，音律何在？若謂不當執末以議本，則將抹殺譜板，全取詞華而已乎？

徐復祚認為王世貞（弇州，1526～1590）堪稱品評文章之當行（行家），卻不是評曲之當行。譬如王世貞認為腔調和諧是戲曲末節，不當以「腔調微有未諧」抹殺《琵琶記》之佳妙；徐復祚則以朱丹丘明腔調、識板譜的論點反駁之<sup>55</sup>，主張諧腔調、守音律才是戲曲之本。同理，王世貞批評《拜月亭》無大學問<sup>56</sup>，而不識其「宮調極明，平仄極協」之奧妙，再度印證王世貞實非深於曲道之行家。徐復祚讚美《拜月亭》「無一板一折非當行本色語」，細讀此句，

<sup>54</sup> 例如徐復祚《曲論》評《香囊記》：「以詩語作曲，處處如煙花風柳。……麗語藻句，刺眼奪魄。然愈藻麗，愈遠本色。」評鄭虛舟《玉跌記》：「凡用僻事，往往自為拈出……。獨其好填塞故事，未免開釘釘之門，開堆垛之境，不復知詞中本色為何物。」（《論著集成》第4冊，頁236、237）。故麗藻句、填塞堆垛皆非本色，反而言之，語言質樸自然方為本色。

<sup>55</sup> 徐復祚引丹丘先生之語，見於舊題朱權《太和正音譜》，《論著集成》第3冊，頁23。

<sup>56</sup> 王世貞貶《拜月亭》有三短：一無詞家大學問，二無風情，又無稗風教，三歌演終場不能使人墮淚。見《曲藻》，《論著集成》第4冊，頁34。

「板」原指板拍，延伸為音律之意；「折」意指一齣，所謂「一板」和「一折」兩者性質不相同。徐復祚卻以「當行本色語」一詞連用，並將「一板一折」語詞統合起來，似乎其「當行本色語」一詞是各有所指：「本色語」指語言；「當行」照應「板」字，則指音律。換一句話說就是「每一板皆當行，每一折皆本色語」。這樣的詮釋可以從徐復祚另一段評論印證：

《琵琶》、《拜月》而下，《荆釵》以情節關目勝，然純是倭巷俚語，粗鄙之極；而用韻卻嚴，本色當行，時離時合<sup>57</sup>。

這裡同樣將「本色當行」一詞連用，細讀上下文意，「當行」指《荆釵記》用韻嚴謹，合於音律；「本色」指其倭巷俚語太過粗鄙，偏離真正本色精神，故「本色當行，時離時合」。如上分析，可以清楚分辨徐復祚所謂「本色」指自然樸質之語言；「當行」指懂得欣賞戲曲音律的行家、兼指作品音韻格律。運用「當行」評賞戲曲音韻格律可說是沈璟、徐復祚開展出來的說法，而運用「當行本色」則以徐復祚最早。

### （五）論關目

關目是戲曲文學體製專有的名詞，「關」是關鍵；「目」是眼睛，為人類五官之靈魂，最為重要；故「關目」是連合式合義複詞，意指「全本故事中最關鍵重要的情節」<sup>58</sup>。如用「關目情節」一詞，則「關目」以名詞作形容詞用，修飾名詞「情節」；如用「情節關目」，則又是連合式合義複詞，包括全本故事情節及其關鍵情節。故「關目」不等於「情節」，因為「情節」的意義範圍大於「關目」。曲論家談當行本色凡與情節結構或關目佈置有關者，一併列入討論。

與徐復祚同時期的沈璟符（1578～1642）也連用「本色當行」一詞。

<sup>57</sup> 以上三則見《曲論》，《論著集成》第4冊，頁235、236。

<sup>58</sup> 從詞彙結構解釋「關目」一詞，是曾師課堂上的說法。

沈德符單獨使用「當行」時明確指散曲家或劇作家而言，如評馮海樑（馮惟敏）散曲「差為當行」；評「邱文莊（邱濬）淹博，本朝鮮麗，而行文拖沓，不為後學所式，至填詞尤非當行；今《五倫全備》是其手筆，亦俚淺甚矣。」<sup>69</sup>沈德符連用「本色當行」時，「當行」意義指情節結構而言。例如《顧曲雜言》「太和記」條云：

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<sup>70</sup>。

明雜劇中有「合數個劇完整獨立又兼具共同性題材之劇而冠以一個名稱者」，謂之「套劇」<sup>71</sup>。這種形式始於明成化年間沈采《四節記》，此記分春夏秋冬，以四名人配四景，各敘述一個故事，不過它屬於戲文體制，今已不傳<sup>72</sup>。據沈德符所述，《太和記》即是《四節記》之擴充。《盛明雜劇》選入八種，當是《太和記》二十四折其中八折<sup>73</sup>。這八本雜劇都是一折短劇，取材都是節令中的文人雅事，其寫作目的僅在於應景歡賞、樂事賞心，自然合於紅氍毹上或案頭清供。沈德符認為，為了敷衍一個文人雅事<sup>74</sup>，竟然鋪敘

<sup>69</sup> 以上評語分別見《顧曲雜言》「南北散套」、「邱文莊填詞」二條，《論著集成》第4冊，頁203-204。

<sup>70</sup> 語見《顧曲雜言》，《論著集成》第4冊，頁207。

<sup>71</sup> 張全恭只說：「合數劇而冠以一個名稱者，謂之套劇。」（《明代的雜劇》，《嶺南學報》第陸卷第一期），筆者認為套劇定義又應更嚴謹，故稍作補充。呂天成《曲品·舊傳奇》著錄《四節記》，《明清傳奇鈎沈》輯有佚曲一支；又散見於《醉怡情》等書；《八能奏錦》題此劇作《四遊記》。參莊一拂《中國古典戲曲存目彙考》上冊（上海：上海古籍出版社，1982年），頁100。

<sup>72</sup> 此據曾師永義之說，曾師並考述《太和記》應是許潮原作，楊慎竄改，《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979年），頁261-262。

<sup>73</sup> 如《武陵春》本陶淵明《桃花源記》敷衍，《蘭亭會》本王羲之《蘭亭集序》等等。關於八種雜劇內容概要及其評述，詳參《明雜劇概論》，同前註，頁259-264。

六折篇幅，而且「每事必具始終，每人必有本末」，可說是「齣既蔓衍，詞復冗長」。如果當場演出，則一折可演一更漏的時間。雖然文詞典雅工麗，雖似出博學文人之手，終非本色當行。曾師永義《明雜劇概論》分析：「就結構來說，沈德符所指責的「蔓衍」是深中其弊的。除《南樓月》、《赤壁遊》、《同甲會》外，排場俱屢經轉換，移宮換調往往至四五次之多，如果分開來就可以成為幾折；而硬塞於一折之中，怎不令人感到蔓衍冗煩？此外，關目有時也欠剪裁，如《武陵春》之插入天臺仙女托漁郎寄劉阮書，頗覺無謂。」<sup>75</sup>可見沈德符之「當行」意義是指情節結構、關目佈置，本色仍指文詞而言。沈符從折數體製及其情節結構評論雜劇是否為當行又見《顧曲雜言》「雜劇」一條：

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。惟徐文長滑《四聲猿》盛行，然以詞家三尺律之，猶河漢也。梁伯龍有《紅線》、《紅綃》二雜劇，頗稱諧穩，今被俗優合為一大本南曲，遂成惡趣。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。然此（應作「北」字）劇但四折，用四人各唱一折，或一人共唱四折，故作者得逞其長，歌者亦盡其技。王初作《鬱輪袍》乃多至七折，其《真傀儡》諸劇，又只以一大折了之，似尚隔一塵。

分析沈德符之意，北雜劇所以為「本色」乃因語言具有蒜酪味之樸質風格；所以為「當行」則因具四折體製，用四人各唱一折，或一人共唱四折；就情節結構、關目佈置而言，才夠篇幅讓作者馳騁才學；就搬演場上而言，也才

<sup>75</sup> 曾師解釋沈德符所謂「蔓衍」是就一折而論（同註<sup>74</sup>，頁262）；筆者是就一人一事敷衍六折而論。雖有不同，但可以說明沈德符之「當行」是指關目、結構。



使演員充分發揮其表演藝術。汪道昆《大雅堂樂府》四種，全用南曲或南北合套，每劇一折，每折敘述一個故事，敷衍文人韻事，極男女婉轉俳諧之情；猶如一篇篇典雅瑰麗之文賦，宜於案頭不宜於搬演場上，故非當行之作<sup>66</sup>。徐渭《四聲猿》雖然「高華爽俊，穠麗奇偉，無所不有，稱詞人極則，追躅元人。」<sup>67</sup>但形式結構有一折、二折、五折及南北曲之不同，異於金元雜劇四折體製，故「以詞家三尺律之，猶河漢也」。梁辰魚《紅線傳》四折，恪守元人規矩，由旦獨唱到底，頗稱諧穩；但易為南曲，遂成惡趣<sup>68</sup>。以上所舉三家雜劇或非當行或非本色，各有得失。王衡雜劇雖得金元（蒜酪）本色，堪稱一時獨步。但是《真傀儡》、《沒奈何》都只有一折，似乎不足以開展故事情節；而《鬱輪袍》長達七折，其中第二、五折全用賓白而無曲文，似乎故事篇幅又太冗長，故「似隔一塵」，仍非當行之作。曾師永義指出：「所謂『金元蒜酪本色』，也說得很中肯，但若以辰玉諸劇不依元人用四折，便認為『似隔一塵』，則僅是沈氏個人的感覺。」<sup>69</sup>如同沈德符批評汪道昆之作非當行，筆者也認為經過蛻變轉型的明雜劇，自不必再以元雜劇的當行本色規範之，明雜劇自成格局、自成特色亦即其當行本色，沈德符的評論顯然缺乏通變觀。經過以上分析，才能清楚解釋沈氏是從折數體製及其情節結構評論雜劇是否為當行。

沈德符、徐復祚連用「本色當行」一詞而各有所指，乃是筆者就其語意分辨之，並不是他們自己有意識地區分；稍晚於後的後呂天成（1580～1620

<sup>66</sup> 沈德符所記汪道昆四作，有《長生殿》而無《張京兆戲作遠山》，然《長生殿》未見其他戲曲書籍著錄，當以《盛明雜劇》所收為是。筆者有《汪道昆大雅堂樂府在明雜劇史上的意義》專文討論，《幼獅學誌》第20卷第4期，1989年10月。

<sup>67</sup> 王驥德《曲律·雜論》第81條，《論著集成》第4冊，頁167。

<sup>68</sup> 據《明雜劇概論》考述，《紅綃記》已佚，所敘故事與梅鼎祚《崑崙奴》相同。《紅線傳》結構處處為紅線寫照，結尾亦高妙。同註<sup>69</sup>，頁230。

<sup>69</sup> 《明雜劇概論》有專節論述王衡雜劇，同前註，頁318-327。

前)就很清楚地表白要闡明「當行」與「本色」的意義，他有感於：「博觀傳奇，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。」<sup>70</sup>就上下文駢句之意，騷雅沸騰指傳奇作品，風流掩映指傳奇作家。呂天成感慨在傳奇作家作品風流鼎盛時期，卻不多見「當行之手」，亦無人將本色之義講得明白，可見其當行指劇作家，本色指一種觀念。掌握這一點才能解讀呂天成接著下文的闡發：

當行兼論作法，本色只指填詞。當行不在組織鉅釘學問，此中自有關節局段，一毫增損不得；若組織正以蠶當行。本色不在摹剽家常語言，此中別有機神情趣，一毫妝點不來；若摹剽正以蝕本色。

首先反駁馮夢龍所謂「當行者，組織藻繪而不涉於詩賦」之說，提出當行意義不在組織鉅釘學問之上，亦即不屬於語言藝術之層面，若將當行固著於組織文詞上，才是蠶蝕當行本義。所謂「當行兼論作法」、「此中自有關節局段」，是說「當行」除指稱「當行之手」的劇作家，還兼論其掌握劇作「關節局段」之創作能力。而「關節局段」則指關目段落之佈局，這種能力，誠如王驥德《曲律·論劇戲》所論：「貴剪裁、貴鍛煉；以全秩為大間架，以每折為折落；以曲白為粉堊、為丹雘；勿落套，勿不經；勿太蔓，蔓則局懈而優人多刪削；勿太促，促則氣迫而節奏不暢暢達；毋令一人毋著落，毋令一折不照應。傳中緊要處，須著重精神，極力發揮使透。」劇作家要觀照全本故事間架，每一齣之承接段落以及曲白相間的安排；故事不能落落俗套，也不可荒誕不經；情節發展不可枝蔓過多，也不能太急促；劇中人物要有著落，有照應，關鍵情節要有機趣風神。這樣觀照「關節局段」的當行作家，

<sup>70</sup> 以下引文據吳書蔭《曲品校註》，（北京：中華書局，1994年），頁23。為詮釋之便，分幾個段落引出。吳氏校勘之後，文意更清晰。又當行本色相關論文引用此段文字，皆取自《論著集成》第6冊（頁211-212），各篇論文解釋呂天成當行本色的意義眾說紛紛；筆者就整段文字詳細分析其文意脈絡，期能適當地解讀呂天成之意。

當然是「一毫增損不得」<sup>①</sup>。

呂天成「本色」之義，也非如徐渭所謂「越俗、越家常、越警醒」，若將本色畫限於「摹剽家常語言」，也是蠹蝕本色意義；「本色」講求的是語言的「機神情趣」，也就是「機趣」。李漁對「機趣」精闢的解釋正可以作為註腳：「機趣二字，填詞家必不可少。機者，傳奇之精神；趣者，傳奇之風致。少此二物，則如泥人、土馬，有生形而無聲氣。」所謂「精神、風致」都已經超越運用語言的表象而進入抽象的層次，呂天成賦予本色的意義和下文第七項「論妙境」是密切相關的。至於如何創造機趣，李漁進一步提出「勿使有斷續痕、勿使有道學氣」的原則：「所謂無斷續痕者，非止一齣接一齣，一人頂一人，務使承上接下，血脈相連，即於情事截然絕不相關之處，亦有連環細筍伏於其中。……所謂無道學氣者，非但風流跌宕之曲、花前月下之情當以板腐為戒，即談忠孝結義與說悲苦哀怨之情，亦當抑聖為狂，寓哭於笑。」<sup>②</sup>這種經由語言流露出來的精神風致是天然而成，自然展現，絲毫不能有「為文造情」的妝點做作。呂天成接著說：

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。而不知果屬當行，則句調必多本色矣；果具本色，則境態必是當行矣。今之竊其似而相敵也，而吾則兩收之。即不當行，其華可擷；即不本色，其質可風。

呂天成所說的兩種派別仍然延續李開先、王驥德之分類，「工藻績」即文詞

<sup>①</sup> 吳書蔭《曲品校註》云：「呂天成認為當行與本色有關，但又不同於本色，它還涉及到關節局段。因此戲曲創作要考慮本身的規律和特點，在組織事件、穿插情節的同時，注意提煉語言，妥善安排賓白和科諢。」（同前註，頁24-25）。可知吳氏亦提及呂天成之「當行」涉及到關節局段。

<sup>②</sup> 語見李漁《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二》中「重機趣」，《論著集成》第7冊，頁24-25。參《曲品校註》引李漁之說做為「機神情趣」之註腳，同前註，頁25。

家，「襲樸淡」即本色家。前者以工於雕琢麗句而比擬為當行家，後者則以承襲質樸傳統而充為本色家，於是劇作家相鄙互嗤，其實二派各有所失。呂天成肯定一個當行的劇作家，其遣詞造句及其語言旋律必然是合乎本色精神；而一齣本色的戲劇，其語言之機神情趣所流露的意義情境必然是當行劇作。呂天成闡釋其說之後，表明品曲的原則：凡是合乎當行、本色之作都納入《曲品》；即使非當行之作，乃取其詞采華美者；即使非本色之作，亦取其樸質可為典範者。在分辨並界定當行、本色所指的論述中，呂天成是極具見解的，他使當行本色之說開展了另一扇窗。

#### (六) 論品第

以上第二項至第五項，以「當行本色」做為戲曲創作評賞的觀點，包括了語言（造語、賓白）、音律和關目，可知曲論家各有其關注項目；而臧晉叔（1550～1620）則是第一個將這三者統合起來的人，而且具體陳述戲曲創作之道有三難：「情詞穩稱之難、關目緊湊之難、音律諧協之難」<sup>③</sup>。先論情詞穩稱之難：

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；而要歸斷章取義、雅俗兼收、串合無痕，乃悅人耳。此則情詞穩稱之難。

臧晉叔指出戲曲語言運用難於詩詞，因詩詞偏於抒情，宜文雅婉約；戲曲偏於敘述，有雅有俗，自然要使用各種不同風格的語言，所以經史子集之語、道藏佛藏經典之語、街談巷議之語皆可因時因地因人而用之。對採自各方面的語彙加以熔鑄剪裁，使之如天衣無縫，妥貼自然，達到悅人之境，是有其難度的。

<sup>③</sup> 以下引文見臧晉叔《元曲選·序二》，引自《劇論選注》，同註②，頁184。

其次論關目緊湊之難：

宇內貴賤、妍媸、幽明、離合之故，舊奚千百其狀；而填詞者必須入習其方言，事肖其本色，境無旁溢，語無外假，此則關目緊湊之難。世間人生貴賤美醜、悲歡離合，不止千樣百態。劇作家安排情節、佈置關目或塑造人物時，要兼顧「人、事、境、語」四者，其中「人」和「語」二者指戲劇情節進行中人物的賓白問答。明初以來，戲劇體製有北雜劇、南雜劇、戲文、傳奇等各放異彩，語言有南北方言之異，「人習其方言」意指劇作家要依照其所要撰寫的體製劇種，編排劇中人物習用合適的方言<sup>②④</sup>。「事肖其本色」指故事情節、內容題材要合乎其本色之體，猶如王驥德所謂「西廂組麗，琵琶脩質，其體固然」之本色。「境無旁溢」指情節發展不橫生枝節，不牽扯與主題無關之內容思想。「語無外假」即李漁「語求肖似」之意：「務使曲曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。」<sup>②⑤</sup>生旦、淨丑當該各有不同腔調聲口，也要合乎不同身分地位、不同個性類型的人物。再次論音律諧協之難：

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

<sup>②④</sup> 臧晉叔此段專論關目緊湊之難，為何牽涉「人習其方言」？趙山林《中國戲劇學通論》第七章「本色當行論」以兩頁多篇幅討論臧晉叔三難，於此並無解釋（同註<sup>②④</sup>，頁762-764）。廖藤葉解釋臧晉叔本色指內容摹寫切合世間千百其狀；當行是情詞、音律、關目情節綜合的舞台表現，亦無解釋此語（同註<sup>②④</sup>，頁27、32。）案：李漁有「少用方言」之說：「凡作傳奇，不宜頻用方言，令人不解。近日填詞家見花面登場，悉作姑蘇口吻，遂以此為成律，每作淨丑之白，即用方言。不知此等聲音，止能通於吳越，過此以往，則聽者茫然。」此外，又有「字分南北」之論：「如南音自呼為『我』，呼人為『你』；北音呼人為『您』，自呼為『俺』、為『咱』之類是也。……。時人傳奇多有混用者。」（《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四》，《論著集成》第7冊，頁60、57）。傳奇使用方言既有此情況，則北雜劇更有大量的蒙古方言。因此筆者試從體製劇種解釋「人習其方言」，似乎才能將此句話與所謂關目之難聯繫起來。

<sup>②⑤</sup> 引自李漁《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四》，《論著集成》第7冊，頁54。

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，顯不劣調。而況以吳儂強效僞父喉吻，焉得不至河漢？此則音律諧協之難。

北曲可用宮調雖多，但文字格律卻比南曲複雜得多，臧晉叔所說就是北曲增句、增字和襯字變化問題。曾師永義有〈北曲格式變化的因素〉專文詳論，大意是說曲中原來只有本格的「正字」，其後加「襯字」使曲意流利活潑；襯字原為虛字，浸假而易為「實字」，於是意義分量與正字相敵，其地位乃提升而為「增字」；增字起初不超出三字，後來也有逐漸累積的情形，因而成句，即所謂「增句」<sup>②⑥</sup>。劇作家既要懂得北曲填詞之格式變化，又要萬變不離其中，合乎曲譜格律；何況是南方語言系統的作家創作北曲，更要著力用心。可見要熟練運用文字音律何其不易。臧晉叔從以上創作之難提出曲有「名家」、「行家」之分：

名家者，出入樂府，文彩爛然，在海通閩博之士，皆優為之。行家者，隨所粧演，無不摹擬曲盡，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。

所謂「有文章者謂之樂府」，名家就是博洽通達、宏闊博之士，能充分發揮戲曲文學的劇作家，其作屬於案頭之劇。行家就是隨物賦形，委曲宛轉，模寫物情，體貼人理，其作屬於場上之劇；唯有行家的劇作才能在搬演於舞臺上時令觀眾產生共鳴感動（詳下文）。表面看來，臧晉叔雖言「三難」，實則包括了「五難」；換言之，劇作家必須兼備情詞體稱、關目緊湊、賓白妥貼、音律諧協之能力；而其劇作必須能搬演動人，融合這五項才稱得是「上乘」的當行劇作家。上文討論之曲家，李開先只就本色一詞論體正；何良俊、徐渭、王

<sup>②⑥</sup> 文見《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1980年）頁326。

驥德、馮夢龍、凌濛初皆就當行或本色論造語、質白；沈璟、徐復祚就當行、本色論造語、音律；沈德符、呂天成成就當行、本色論造語、關目；他們多是從一兩種角度說當行本色。而臧晉叔是融合多重面向，從而標舉出「上乘者首曰當行」，最早以「當行」指稱最上品的劇作；其後王驥德更建立當行本色的品第論，《曲律·論劇戲》說：

又用宮調，須稱事之悲歡苦樂，如遊賞則用【仙侶】、【雙調】等類，哀怨則用【商調】、【越調】等類。以調合情，容易感動得人，其詞格俱妙，大雅與當行參間，可演可傳，上之上也。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，勿可作也。

「以調合情」是宮調聲情與戲劇悲歡苦樂情境搭配，才容易感動觀眾；「詞格俱妙」，詞指遣詞造句，格指曲譜格律；「詞妙」則為大雅，可為案頭閱讀，可以傳世；「格妙」則合乎語言旋律，則為當行，可以搬演場上。可知戲曲之曲調、音律、造語、搬演、動人五者具備才能稱為上之上品，等同於臧晉叔「上乘當行之曲」。如只是造語工妙，宜於案頭閱讀，雖非質樸自然本色，則落為第二義。如既非文雅之詞，又非本色之聲，而是粗鄙之語，則勿可作也。這段文字容易引導讀者以為王驥德從語言雅俗之分及其可演可傳將劇作分為三等，其實不然：

勤之《曲品》所載，蒐羅頗博，而門戶太多。舊曲列品有四：曰神、曰妙、曰能、曰具；而神品以屬《琵琶》、《拜月》。夫曰神品必法與詞兩擅其極，惟實甫《西廂》可當之耳。《琵琶》尚多拗字類句，可列妙品。……新曲列為九品，以上之上屬沈、湯二君，而以沈先湯，蓋以法論；然二君既屬偏長，不能合一，則上之上當虛左。……余謂品中止宜取傳奇之佳者，次及詞曲略工、搬演可觀者，總以上中下三等第之，不必多立名目。其餘俚腐諸本，竟點不存；或盡搜人間所有之本，

另列諸品之外，以備查考，未為不可<sup>⑦</sup>。

王驥德提出所謂「神品」必須音韻格律與文詞造語皆達到極致之境，而湯顯祖與沈璟只是各偏一長，故認為呂天成不應將二家列於「上之上」，可見其三等第之外尚有「神品」（上之上品）。但王驥德並未清楚界定神品以及上、中、下品之區分，對照上段〈論劇戲〉大約可以類推：「傳奇之佳者」就是「以調合情，容易感動得人，其詞格俱妙，大雅與當行參間，可演可傳，上之上也」；「詞藻工，句意妙」可以為案頭者為上品；「格妙」而搬演可觀者為中品；「本色」而諧里耳者為下品。至於掇拾陳言，湊插俚語之作則根本不能入品矣。

王驥德的分品名目是就呂天成而提出修正的。《曲品》上卷專評作家，下卷專評作品，凡明代嘉靖（1522～1566）以前的作家、作品分為神、妙、能、具四品，稱為「舊傳奇品」；隆慶、萬曆（1567～1620）後的作品分為上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下等九品，稱為「新傳奇品」。卷下總說即以其舅祖孫司馬公（孫鑣）「評南劇十要」做為品評作品之原則（見前文引）；卷上「新傳奇品」總說則提及闡發當行、本色之意義，並表明品評作家之原則：首先是具備當行、本色作品的作家「則兩收之」；其次是「即不當行，其華可擷；即不本色，其質可風」者（見前引）；以下接續的原文，其句法依次是：「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」。呂天成並未進一步具體說明如何以這些原則區分四品；但綜合整段文字之意，大約可以推論出其品第作家之次序凡六：善於關節局段之當行和機神情趣之本色者為上，其次善於組織文詞者，其次善於摹擬家常語言者，其次善於安排宮調音樂者，其次善於音韻平仄者，其次善於八聲陰陽者。呂天成與王驥德之差異是：呂偏重以當行本色品第作家，王偏重以當

⑦ 見《曲律·雜論》第93條，《論著集成》第4冊，頁172-173。



行本色品第作品。

與呂天成同時期的凌濛初也品評元明散曲和戲曲，編為《南音三籟》，其書〈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』；若但粉飾藻繪、沿襲靡詞者，雖名重詞流、聲傳里耳，概謂之『人籟』而已。」所謂三籟來自《莊子·齊物論》：「地籟則衆竅是已，人籟則比竹是已，天籟吹萬不同，而使其自己也，咸其自取。」<sup>78</sup>莊子天籟是就聲音而言，雖就聲音而言，但天籟卻是無聲；雖是無聲，一方面卻又自已而然，自取而成，一方面又是衆聲之所出，故地籟衆竅之聲和人籟比竹之聲皆來自天籟。凌濛初將當行本色之古質自然比擬為自然自取的天籟<sup>79</sup>；如若文采俊美、風格放逸而有思想意境，並稍有質樸之色者，則次為地籟；至於粉飾藻繪、沿襲靡詞則屈居人籟而已。如前所述，凌濛初混當行、本色為一，皆就語言藝術而言（含造語、語意、質白），並且主張樸質易曉、情真語切，因而成為品第三籟的原則，顯然不及王驥德、呂天成多重的品第角度。

祁彪佳《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》體例大致同於呂天成《曲品》，而分為妙、雅、艷、能、逸、六品；其品評次第見〈曲品敘〉：「韻失矣，進而求其調；調為矣，進而求其詞；詞陋矣，又進而求事。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。」可知其先求文字音律，其次宮調音律，再次語言文詞，最末為戲劇主題思想。將主題思想納入品第原則則是前三家所無，然而先音律後文詞卻與呂天成、凌濛初二家

<sup>78</sup> 〈齊物論〉原文是以子綦與子游對話道出三籟，此處乃節引，王師叔岷《莊子校註》上冊（臺北：中央研究院歷史語言研究所發行，1988年）頁48。按：凌濛初運用三籟只有天籟合乎莊子原文本義而已。

<sup>79</sup> 〈南音三籟敘〉說：「曲有自然之音，音有自然之節，非關作者，亦非關聽者，莫知其所以然而然。通其音者可以不設宮調，解其節者可以不立文字；而學者不得不從宮調文字入，所謂『師曠之聽，不廢六律』，與匠者之規矩埒也。」可見凌濛初的「自然」說是入乎音樂旋律、語言旋律而又出乎其外。見《中國古典戲曲序跋彙編》第1冊，同註<sup>78</sup>，頁57。

不同<sup>80</sup>。

呂天成、凌濛初、祁彪佳主要運用當行、本色品第作家，其中以呂天成關注關節局段、機神情趣最有創見。臧晉叔以「當行」品第上乘之作；王驥德以當行本色品第作品，觀照角度多面而通達，尤其強調劇作搬演場上、感動觀眾之說，最能凸顯出二家評曲賞曲之洞見。

### （七）論妙境

戲曲家不論是以當行本色論體正、造語、質白、音律、關目或以之為品第原則，都屬於創作評賞中具體可言的原理，但是戲曲文學藝術所要達到的妙境卻是抽象而難以言喻了。上文論及呂天成的「本色不在摹剿家常語言，此中別有機神情趣」，用了李漁「傳奇之精神、傳奇之風致」加以詮釋。此外，早於呂天成的王世貞和徐復祚，都有類似的評論：

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，青山正補牆東缺」……，俱入妙境。……結尤疏俊可詠，元人稱為第一，真不虛也<sup>81</sup>。

王弇州取《西廂》「雪浪拍長空」諸語，亦直取其華豔耳，神髓不在是也。語其神，則字字當行，言言本色，可為南北之冠<sup>82</sup>。

王世貞從語言風格談本色，認為〈百歲光陰〉散曲俱入妙境，不虛為元人第一。至於北曲雜劇則認為以《西廂》為歷卷，特別舉例分析其文詞有「駢麗中

景語」、「駢麗中情語」、「駢麗中諷語」、「單語中佳語」等不同類型<sup>83</sup>。〈曲品敘〉又云：「呂以嚴，予以寬；呂以隘，予以廣；呂後詞華而先音律，予以貴音律而兼收詞華。」按：祁彪佳自言其與呂天成品第先後之別，顯然有錯誤（詳前文）。

<sup>81</sup> 語見王世貞《曲藻》，《論著集成》第4冊，頁28-29。

<sup>82</sup> 語見徐復祚《曲論》，《論著集成》第4冊，頁242。

<sup>83</sup> 王世貞對《西廂》之評論見《曲藻》，文長不贅引，《論著集成》第4冊，頁29。



王世貞此則評論並未牽涉本色當行，但徐復祚就認為王世貞對《西廂》的贊賞都是從詞采華艷角度而發，實非當行之評論；進而提出《西廂》之「字字當行，言言本色」方是其風神精髓之所在。上文分析過徐復祚反對語言釘釘堆垛，主張質樸自然之本色；其「當行」指音律而言，故此處之「字字當行」仍就每個字之平仄音韻格律而言。可知徐復祚是融合音律、造語而肯定《西廂》臻於「神髓」之境。

呂天成、王世貞、徐復祚三人評賞曲之機神、妙境、神髓，都是鳳毛麟爪，尚非以論妙境為主體；徐渭和王驥德師生二人則較為著力發揮。如前所述，徐渭力主造語、質白宜俗宜真，但並非膚淺庸率之鄙俗，這分寸之間就是徐渭所說的：「文既不可，俗又不可，自有一種妙處，要在人領解妙悟，未可言傳。」<sup>84</sup>綜合前文論述徐渭的本色說，此處很清楚地表明不可以詞麗文晦，要通俗家常又不可以粗鄙庸俗，而是要有一種妙處，此妙處就是〈題崑崙奴雜劇後〉所謂的有一種雅趣、滋味和動人之處（見前引）。而如何使作品臻於妙處，全在作者之領解妙悟工夫，這種工夫是難以言傳的。徐渭以本色妙悟說評賞《琵琶記》：

或言：「《琵琶記》高處在〈慶壽〉、〈成婚〉、〈彈琴〉、〈賞月〉諸大套」，此猶有規模可尋。惟〈食糠〉、〈嘗藥〉、〈築墳〉、〈寫真〉諸作，從人心流出。嚴澹浪言：「水中之月，空中之影」，最不可到<sup>85</sup>。

徐渭指出一般人欣賞的是〈高堂稱慶〉、〈強就鸞鳳〉、〈琴訴荷池〉、〈中秋

<sup>84</sup> 李復波、熊澄宇《南詞敘錄注釋》斷句為：「文既不可俗，又不可自有一種妙處」；並引《論著集成》校勘記曰：「此處似脫落一『不』字，『又不可自有一種妙處』似應作『又不可不自有一種妙處』，文意才通順。」（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁54。按：原文斷句為：「文既不可，俗又不可，自有一種妙處」，語意即通，不必強加一「不」字。

<sup>85</sup> 以上兩條引文見《南詞敘錄》，《論著集成》第3冊，頁243。

賞月)<sup>86</sup>，這幾齣戲抒情寫景文詞典雅，其遣詞造字、語意情境皆有規模可尋；但徐渭以為自人心流露真情真性而動人心弦的才是〈糟糠自厭〉、〈代嘗湯藥〉、〈感格墳成〉、〈乞丐尋夫〉<sup>87</sup>。這幾齣戲都是趙五娘的主戲，前兩齣戲表現五娘的善體親心、溫婉恭良、真情流露、自我犧牲。後兩齣鋪敘公婆過世，五娘以麻裙包土，賴鬼神冥護，遂成墳臺；其後背著自描公婆之真容，作道姑狀，彈奏琵琶，唱行孝曲，乞食途中，千里尋夫。高明明劃一個中國傳統女性，如何執著於倫理的實踐，爲了事親至孝、事夫至貞，在顛沛困境中依然堅苦卓絕，剛強不屈。時至今日，崑曲舞台搬演〈吃糠〉、〈遺囑〉、〈賣髮〉、〈描容〉這幾齣折子戲，仍然以其悲淒之情泛泛起觀衆心湖一圈圈的漣漪<sup>88</sup>，這就是戲劇動人的妙處。徐渭借用嚴羽《滄浪詩話·詩辨五》：「故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」類比，說明戲曲本色達到妙境是無聲無色無形無象，只可意會不可言傳。

王驥德評賞戲曲達到不可言傳之妙境是用上節提及「詞與法必兩擅其極」的「神品」。「神品」一詞取之於夏文彥《圖畫寶鑑》之畫論：「氣韻生動，出於天成，人莫窺其巧者，謂之神品。」<sup>89</sup>所謂「大匠能與人規矩，不能使人巧也。其所能者，人也；所不能者，天也。」<sup>90</sup>故出於天成，莫窺其巧就是無

<sup>86</sup> 以上齣目據《六十種曲》本，分別見第二齣、十九齣、二十二齣、二十八齣。  
<sup>87</sup> 以上齣目據《六十種曲》本，分別見第二十一齣、二十三齣、二十七齣、二十九齣。

<sup>88</sup> 民國八十六年十一月大陸南北五大崑劇團來臺演出，以〈吃糠〉、〈遺囑〉、〈賣髮〉、〈描容〉、〈掃松〉、〈書館〉六齣折子戲串演全本《琵琶記》。由計鎮華、張靜嫻、梁谷音等演員精湛演出，贏得熱烈掌聲。

<sup>89</sup> 見《曲律·雜論》第94條，《論著集成》第4冊，頁173。關於「氣韻生動」解釋參徐復觀《中國藝術精神》，拙著《王驥德曲論研究》有引述討論，同註①，頁217-219。

<sup>90</sup> 王驥德以分別以「規矩」和「巧」評論：「詞隱之持法也，可學而知也，臨川之脩辭也，不可勉而能也。」見《曲律·雜論》第76條，《論著集成》第4冊，頁166。

法以規矩言傳的神境。王驥德反對呂天成將《琵琶記》列入神品（見前引），只有《西廂》堪為神品之作，其〈西廂記評語〉曰：

《西廂》風之遺也，《琵琶》雅之遺也。《西廂》似李，《琵琶》似杜，二家無大軒輊。然《琵琶》工處可指，《西廂》無所不工。《琵琶》宮調不論，平仄多舛；《西廂》繩削甚嚴，旗色不亂。《琵琶》之妙，以情以理；《西廂》之妙，以神以韻。《琵琶》以大，《西廂》以化。此二傳三尺。

《西廂》之妙，不當以字句求之，其聯絡顧盼，斐聲映發，如長河之流，率然之蛇，是一部片段好文字，他曲莫及<sup>90</sup>。

王驥德歸屬《西廂》是繼承國風抒情浪漫的傳統，《琵琶》則是繼承大小雅莊嚴體正的傳統，故曾云「《西廂》組麗，《琵琶》脩質」。雖說其體固然，無大軒輊，但《西廂》可列神品，而《琵琶》直列妙品（見前引）。徐渭尚且指出《琵琶記》中〈糟糠白厭〉等幾齣戲如「水中之月，空中之影」；王驥德則認為二者相較，《琵琶》之工皆有規模可尋，而《西廂》則莫窺其工巧。綜上引兩則評語，王驥德也同時運用宮調、平仄、文采、字句、關日情節（聯絡顧盼）、神韻等多重角度論《西廂》所以為「神品」之所在，換言之，無所不工又無法直窺其工才成為「神品」之作。這樣的評賞正好可以與《曲律·論散套》的理論相合：

意新語俊，字響調圓；增減一調不得，顛倒一調不得；有規有矩，有色有聲，衆美具矣。而其妙處，政不在聲調之中，而在句字之外。又須煙波渺漫，姿態橫逸，攬之不得，挹之不盡。摹歡則令人神蕩，寫怨則令人斷腸，不在快人，而在動人。此所謂風神，所謂標韻，所謂動吾天機，不知所以然而然，方是神品，方是絕技。

<sup>90</sup> 引自《劇論選注》，同註<sup>90</sup>，頁160。

「風神」是指作品內容情思表現出來的風力與神趣。劉勰《文心雕龍·風骨》說風乃「化感之本源，志氣之符契」，王驥德既云「曲以模寫物情，體貼人理」，則述情言理「必始乎風」，而「情之含風」亦如「形之包氣」，故風神者，風氣也，是作者內涵之志氣與作品外現之文氣的生命活力，此與畫論「氣韻生動」之氣相合。然由於曲具有「合樂而歌」之性質，故「標韻」指音樂的迭宕與律動，此與畫論「氣韻生動」之韻有所差別。合「風神」、「標韻」乃達到「自然天成」、「窮理盡性、事絕言象」、「不涉理路、不落言筌」、「羚羊掛角、無跡可求」、「不知其所以然而然」的「神韻」，而為曲之「神品」也。曲之神品「無他寄言」猶如畫之神品。神品者必須達到曲之「極致」，此極致是在聲調之中，亦不在句字之內，換言之，不受辭法之拘而超乎其外，自有一種風力、神趣和律動流貫其間。這種巧妙，是言有盡而意無窮，如「風」之無時不在而不覺其在，因此「攬之不得，挹之不盡」。而曲中無窮的意趣不僅在於「賞心悅目」，更在於能「感物動人」，以觸動人性深處最自然純粹、最真實無偽的心靈契機。曲的本質在於此，曲的最高藝術境界亦在此。

上述曲家中，較早以語言本色說論妙境者是徐渭；以當行本色論神品最為透徹者是王驥德，而且其界定為神品之作幾乎統合上述各項目，因此凸顯出王驥德以當行本色做為創作評賞戲曲的美學觀點，最為博深、最為通達、最有洞識、最有境界。

### 三、當行本色觀照作家、演員、觀眾

「當行」既指具備某種特殊能力與修為之人，就戲曲來看，「行」可以從劇作家、導演、演員、觀眾、讀者六種不同的對象來說。就劇作家而言，當其行者，必須具備創作能力，對戲曲藝術掌握體正、造語、賓白、文字格律、宮調聯套、關日佈置、品第等能力，使劇作達到神妙之境。就導演而言，當其行

者，要具備鑽研劇本、指導演員、安排角色、進行排戲及結合劇場藝術之能力。就演員而言，當其行者，必須具備色藝條件、唱念藝術、身段藝術、腳色行當藝術及以形傳神的最高表演藝術境界<sup>92</sup>。就觀眾、讀者而言，當其行者，應涵養觀賞閱讀戲劇藝術之興趣及品鑒欣賞之能力。因此在這個完整的、理想的理論之下，每個人都可以在他自己的角色位置中，努力做一個戲劇行家。事實上，曲學家論當行本色並未就上述六種對象一一論及，根據筆者觀察，大約觀照作家、演員、觀眾三方面；而且呈現的論點也是零星片段，雖然如此，但我們至少可以分析出當行本色說對這三種對象所關注的問題。

第二節討論當行本色說觀照作品各項藝術時，不免涉及作家。換言之，「當行」一詞指稱作家時，往往會有名異實同的詞語，為凸顯這些意義類同的詞語，再將上節曾引用資料摘要出來，條列如下：

今元人之詞，往往有出於二家之上者。蓋《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，其本色語少，蓋填詞須用本色，方是「作家」<sup>93</sup>。

《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」<sup>94</sup>。

《虎頭牌》是武元皇帝事……。此等詞，情真語切，正「當行家」也<sup>95</sup>。  
沈光祿著作極富，……等數十種，無不「當行」<sup>96</sup>。

王弇州一代宗匠，文章之無定品者，經其品題，便可折衷，然於詞曲不甚「當行」<sup>97</sup>。

<sup>92</sup> 拙著《元明清戲曲搬演論研究——以曲牌體戲曲為範疇》即以色藝論、度曲論、曲白論、身段論、腳色論、形神論六大主題為全書之結構。同前註<sup>3</sup>。

<sup>93</sup> 何良俊《曲論》，《論著集成》第4冊，頁6。

<sup>94</sup> 何良俊《曲論》，《論著集成》第4冊，頁12。

<sup>95</sup> 何良俊《曲論》，《論著集成》第4冊，頁9。

<sup>96</sup> 徐復祚《曲論》，《論著集成》第4冊，頁240。

<sup>97</sup> 徐復祚《曲論》，《論著集成》第4冊，頁235。

曲與詩原是兩腸，故近時才士輩出，而一擲管作曲，便非「當家」<sup>98</sup>。  
世所謂才士之曲，如王弇州、汪南溟、屠赤水輩，皆非「當行」<sup>99</sup>。

《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<sup>100</sup>。

曾見汪太函四作……都非「當行」<sup>101</sup>。

以上幾則曲話都是直接評論作家，或從作品反指作家，共有「作家」、「當行家」、「當家」、「當家手」等詞語，最常用的還是「當行」。因為有「當行」與「非當行」之別，所以形成作家分類，如李開先所謂詞人之詞與文人之詞；臧晉叔所謂名家與行家；王驥德所謂詞家與本色家，但是三家論述的層次並不相同。李開先主張散曲、戲曲應俱以金元風格為準，故強調用本色的詞人之詞，反對文人之詞。王驥德主張本色、文辭各得其體，故凡善用之才者皆予以肯定，如：「問體熟近？曰：於文辭一家得一人，曰宣城梅禹金——摘華採藻，斐疊有致。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。餘則脩綺而非採則陳，尚質而非腐則俚矣。」<sup>102</sup>可見王氏認同梅鼎祚與湯顯祖各擅其長，各領風騷。李開先、王驥德二家都是從語言修辭為作家分類，臧晉叔則是就案頭之劇與場上之劇分「名家」與「行家」，認為行家之作才堪稱上乘之曲（詳第六項「論品第」）；而元雜劇真正的行家便是關漢卿，因其人乃是「爭挾長技自見，至躬踐排場，面敷粉墨，以為我家生活，偶倡優而不辭者。」<sup>103</sup>。

要如何成為當行的作家，也是此論題之下另一個受關注的問題。李開先較

<sup>98</sup> 《曲律·雜論》第65條，《論著集成》第4冊，頁162。

<sup>99</sup> 《曲律·雜論》第112條，《論著集成》第4冊，頁180。

<sup>100</sup> 凌濛初《譚曲雜劄》，《論著集成》第4冊，頁255

<sup>101</sup> 沈德符《顧曲雜言》，《論著集成》第4冊，頁214。

<sup>102</sup> 《曲律·雜論》第90條，《論著集成》第4冊，頁170。

<sup>103</sup> 見《元曲選·序二》，同註<sup>7</sup>。

早提出「悟入之功，存乎作者之天資學力」，主張作者必須有「悟」的能力，而深悟的工夫，一則來自天分高，二則來自後天學力。徐渭也提出「文既不可，俗又不可，自有一種妙處，要在人領解妙悟，未可言傳。」所謂「在人領解妙悟」就是在於作者體會妙悟，才能恰當地表現作品語言本色的妙處。強調作者妙悟的工夫，實來自嚴羽《滄浪詩話》，王驥德也借用其說：

當行本色之說，非始於元，亦非始於曲，蓋本末嚴滄浪之說詩。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：「須以大乘法眼為宗，不可令墮入聲聞辟支之果。」<sup>⑩</sup>知此說者，可與語詞道矣<sup>⑪</sup>。

王驥德既以嚴羽之詩道會通曲道（詞道者，曲道也），故當先掌握嚴羽以禪喻詩意義。《滄浪詩話·詩辨四》云：「禪家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正；學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義。若小乘禪，聲聞辟支果，皆非正也。」佛家有三乘：一曰菩薩乘，普濟眾生，故稱大乘。二曰辟支乘，並無師承，獨自悟道，且僅求自度，故稱小乘。三曰聲聞乘，由誦經聽法而悟道者。學者體悟詩道亦當如悟禪道，從大乘入手方是具正法眼，方為悟第一義。故曰禪道、詩道惟在妙悟，而惟悟乃為當行，乃為本色（見前引）。「妙悟是禪宗僧徒領略佛理的思維方法，是修行者在凝思結想，摒除一切雜念，精神高度集中條件下，憑藉著直覺對佛理的一種豁然貫通的領悟，是『一剎那間，妄念俱滅，若識真性，一悟即至佛地』。所謂禪道和詩道惟在妙悟，就是要從現實的凡俗世界中返向空靈的精神王國，發現萬事萬象中最精微的東西；而且不要點破為好，使人意會又不可名狀，是一種指向心領意會的藝術思維方式。」<sup>⑫</sup>

<sup>⑩</sup> 《曲律·雜論》第36條，《論著集成》第4冊，頁152。

<sup>⑪</sup> 引自王向峰《中國美學論稿》，北京：中國社會科學出版社，1996年，頁219-220。

嚴羽進一步區分：「然悟有淺深，有分限；有透徹之悟，有但得一知半解之悟。漢魏尚矣，不假悟也。謝靈運至盛唐諸公，透徹之悟也；他雖有悟者，皆非第一義也。」可知嚴羽所謂妙悟有二義，一指「第一義之悟」，一指「透徹之悟」，此二義有關聯，也有差別。就其關聯處言之，則滄浪以盛唐之詩為第一義，而復以盛唐為透徹之悟<sup>⑬</sup>。就其差別處言之，則第一義之悟強調學者於遍觀熟參之後，自辨其真是非；透徹之悟強調不欲人以議論才學為詩，而歉於一唱三歎之音。故於第一義中悟盛唐詩人澄澈玲瓏之妙，於透徹之悟中又以合於古人者為標準<sup>⑭</sup>。《滄浪詩話·詩辨五》即是著力闡述透徹之悟：

夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書、多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟詠性情也。盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。近代諸公乃作奇特解會，遂以文字為詩、以才學為詩、以議論為詩。夫豈不工，終非古人之詩也。蓋於一唱三歎之音，有所歉焉。且其所作多務使事，不問興致，用字必有來歷，押韻必有出處，讀之反覆終篇，不知著到何在<sup>⑮</sup>。

這裡所說的「別趣」、「興趣」、「興致」實質是同一個概念，與「文字」、「才學」、「議論」等詞語相對而言。前者的動力源泉是情感，後者的依據是書、是理。讀書、窮理是涵養作者情性，使詩歌得以表現別趣、興趣的必

<sup>⑬</sup> 《滄浪詩話·詩辨四》以大小乘比喻，並將漢唐詩歌做了品第之分：「論詩如論禪，漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也；大曆以還之詩，則小乘禪也，已落第二義矣；晚唐之詩，則聲聞辟支果也。」不過，嚴羽並未依照佛家三乘對照類比。同註<sup>⑩</sup>，頁10。

<sup>⑭</sup> 此二義在滄浪論旨中不相矛盾，而後格調派即宗第一義之說，神韻派則取透徹之悟，後人演述，遂有格調、神韻之分了。關於此二義之異同，參郭紹虞《滄浪詩話校釋》，同前註，頁18-19。

<sup>⑮</sup> 見郭紹虞《滄浪詩話校釋》，同前註，頁23-24。

要途徑；但如果只是借詩歌形式馳騁作者文字、才學、議論工夫而不問別趣、興趣，就失去詩歌吟詠情性之本質了。盛唐詩人正因為具有透徹之悟，所以才創造出「如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮」的詩歌，而這種「羚羊掛角，無跡可求」的妙悟工夫是不涉理路、不落言筌的。

回到王驥德的曲論系統，「別趣」、「興趣」、「興致」即其所謂風神、標韻、動吾天機；而王實甫就是一個具有透徹之悟的劇作家，故《西廂記》以神以韻，無所不工，是唯一可入神品之作；而高則成屬於半透徹之悟的劇作家，故《琵琶記》工處可指，只能列入妙品；湯顯祖、梅鼎祚各得本色家、文辭家之一長，也屬於半透徹之悟的劇作家；「格妙」而搬演可觀者或「本色」而諧里耳者，則屬聲聞辟支果也。至於那些創作瑣拾陳言，湊插俚語的作家根本不能入品矣。

李開先、徐渭、王驥德三家提出作家要領解妙悟，是因為作者悟入之深淺及才學之高下，將影響其能否成唯一個當行的作家，或成爲那一類型的作家，或成爲那一等第的作家。不止作家有當行與非當行之分，演員也有「行家」與「戾家」之分，見於朱權（？～1448）引述元代趙孟頫（1254～1322）與關漢卿的說法<sup>⑩</sup>：

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；娼優所扮者，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，失之遠也。」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，故以爲戾家也。」關漢卿曰：「非是他當行本事。我家生活，他不過爲奴隸之役，供笑獻勤，以

<sup>⑩</sup> 舊題朱權《太和正音譜》「雜劇十二科」，《論著集成》第3冊，頁24-25。

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。

「行家」指職業性的演員，「戾家」指非此行業的子弟客串者，這原就是演員的表演藝術而分。但是趙孟頫卻從演員出身地位之貴賤而分「行家生活」與「戾家把戲」，「生活」與「把戲」意義對稱，皆指技藝<sup>⑪</sup>。趙孟頫認爲良家子弟演出的雜劇才是行家技藝，然因良家子弟貴其恥，較少演出，時人不知，反以爲娼優所扮演是行家技藝，其實只是戾家把戲而已。關漢卿也以文人地位自傲而清楚表明：我輩良家子弟所扮才是當家技藝；娼優所扮並非他當家本事，他們不過「爲奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。」朱權以「亦合於理」的想法引述二家之說，表示認同貴良家子弟而鄙賤娼優的態度，這種不以表演技藝而以出身背景來區分演員的觀念相當偏頗。元代、明初這樣的看法，到了臧晉叔有了轉變，再看其《元曲選·序二》的意見：

名家者，出入樂府，文彩爛然，在淹通閎博之士，皆優爲之。行家者，隨所粧演，無不摹擬曲盡，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。

臧晉叔強調名家與行家的區別，關鍵在於其劇作能否隨所粧演，搬演動人，難怪稱舜（古今名劇合選序）感慨臧晉叔之三難，「未若所稱當行家之爲尤難也」<sup>⑫</sup>；而且只有像優孟、優旃那般一流的演員才能來演行家的劇本<sup>⑬</sup>。換言之，當行的劇作家寫出當行本色的劇作，必須要有當行的演員才能將優秀的劇本淋漓盡致地搬演在舞台上。回到趙孟頫的推理，他認爲鴻儒碩士、騷人墨客

<sup>⑪</sup> 王學奇主編《元曲選校注》第1冊上卷注云：「生活，一般指勞作、手藝，這裡指戲劇表演。」（河北教育出版社，1994年），頁14。

<sup>⑫</sup> 引自《劇論選注》，同註<sup>⑩</sup>，頁234。

<sup>⑬</sup> 對臧晉叔名家與行家之解釋，承蒙曾師堂指正解惑，敬致謝忱。



所作的雜劇必須由良家子弟扮演<sup>⑭</sup>，臧晉叔的論點顯然較之通達而有見識。臧晉叔扭轉了趙孟頫狹隘的觀點，從表演藝術能力肯定俳優的地位價值，因此凡是創作出既能搬演場上、又能動人的劇作家稱為「行家」，而「可與於此」的演員也可稱為「行家」。反之，如果非行家劇作，又非行家演員，將如王驥德所說：

戲劇之行與不行，良有其故。庸下優人，遇文人之作，不惟不曉，亦不易入口。村俗戲本，正與其見識不相上下，又鄙猥之曲，可令不識字人口授而得，故爭相演習，以適從其便。以是知過施文采，以供案頭之積，亦非計也<sup>⑮</sup>。

過施文采之作不能搬演場上，庸下優人只好相演習村俗戲本，劇場上將充斥鄙猥之曲了。故當行劇作家固然緊要，但當行演員對於當行劇作的流傳演出卻有相當大的引導作用。當行作家作品與當行的演員，其最終目的就是要呈現在觀眾之前，因此觀眾的反應也是當行本色說之中另一個關注的對象，這一點臧晉叔已經提到行家的劇作是可以「使人快者掀髯，憤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飛」，說明舞台演出要能牽引觀眾悲憤苦樂的情緒。而強調戲劇要令觀眾神蕩、斷腸、動人，更是王驥德標舉神品的化境（詳前文）。戲劇不止要能動人，還要具有教化意義，誠如高則成《琵琶記》所云：「不關風化體，縱好也徒然。論傳奇，樂人易，動人難」<sup>⑯</sup>，即同時強調戲劇對觀眾的多重意義：不僅要搬演得好、要能樂人，更要具有風教意義、要動人心弦。就本色論而言，李開先較早觸及這個論點。由於李開先主張戲文、傳奇俱以金元本色風格為準，因此他在〈改定元賢傳

<sup>⑭</sup> 朱權進一步補充良家子弟所以合於扮演鴻儒碩士、騷人墨客所作雜劇的原因：「良家之子，有通於音律者，又生當太平之盛，樂雍熙之治，欲返古感今，以飾太平。所扮者，隋謂之康衢戲，唐謂之梨園戲，宋謂之華林戲，元謂之昇平樂。」《太和正音譜》「雜劇十二科」，《論著集成》第3冊，頁25。

<sup>⑮</sup> 《曲律·雜論》第46條，《論著集成》第四冊，頁154。

<sup>⑯</sup> 語自第一齣〈副末開場〉【水調歌頭】。

奇後序）提出改定原則：「今所選傳奇取其辭意高古，音調協和，與人心風教俱有激勵感移之功，尤以天分高而學力到，悟入深而體裁正者，為之本也。」前文分析過這個原則其實已經包括多層面的考慮，而這其中對觀眾心靈的陶冶淨化與人性的感化教育便是由其本色之說延伸而來。

戲劇要對觀眾達到激勵感移之功，首要條件當然要讓觀眾聽得懂、看得懂。因為戲劇觀眾畢竟不是只有文人雅士，正如凌濛初的質疑：「今之曲既既靡，而白亦就富；甚至尋常問答，亦不虛發閒語，必求排對工切。是必廣記類書之山人，精熟策段之學子，然後可以觀優戲，豈其然哉？」試想滿場華靡富艷的說曲道白，豈能模擬擬生活、表現人生？而觀賞戲劇又豈是山人學子獨特特有的娛樂？因此唯有本色的曲白，才能「使上而御前，下而愚民，取其一聽而無不了然快意」。既使是一齣刻意求工、琢句脩辭的戲，未必文人學士也能聽懂，徐復祚說：

傳奇之體，要在使田畯紅女，聞之而趨然喜，悚然懼。若徒逞其博洽，使聞者不解為何語，何異對驢而彈琴乎？……余謂：若歌《玉台》於筵前臺畔，無論田畯紅女，即學士大夫，能解作何語者幾人哉？……文章且不可澀，況樂府出於優伶之口，入於當筵之耳，不遑使反，何暇思維？而可澀乎哉<sup>⑰</sup>！

徐復祚這段話深得戲劇表演藝術之特質。他特別注意到戲劇是當下舞台時空所進行的一場表演，舞台空間不變，時間卻是連續狀態，演員的唱念身段亦如流水連續不斷，當下不可能讓觀眾有回復思考的時間，因此不論那一類的觀眾，都必須使觀眾聞之即解，聽之即明，甚至就在「聞之」一剎那就要牽動觀眾的憂喜之情。此外，徐復祚提到田畯紅女（農夫婦女），更點出另一群戲劇觀眾是庶民百姓，其實所謂教化作用主要也是就這類觀眾而發的。因此戲曲語言力

<sup>⑰</sup> 徐復祚《曲論》，《論著集成》第4冊，頁237-238。

求本色更是曲論家給予觀眾的基本要求，例如徐渭：「夫曲本取於感發人心，歌之使奴童、婦女皆喻，乃為得體。經子之談，以之為詩且不可，況此等耶？吾意：與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也？」<sup>⑮</sup>又如王驥德：「作劇戲，亦須令老嫗解得，方入眾耳，此即本色之說也。」<sup>⑯</sup>他們二人都從語言質樸之本色關注到一般觀眾的接受性。即使王驥德主張本色、文詞各得其體，也特別提醒作者掌握的分寸：「過曲體有兩途，大曲宜施文藻，然忌太深，小曲宜用本色，然忌太俚。須奏之場上，不論士人閨婦，以及村童野老，無不通曉，始稱通方。」（《曲律·論過曲》）。可知作者以其妙悟工夫，斟酌雅俗、淺深、濃淡之間，都必須以觀眾通曉為基本訴求。

當行本色之說可以說從作者出發，經由演員二度詮釋，而落實於觀眾，最後再回歸到作者身上；因為通常觀眾欣賞一齣戲之後，離開劇場時，當下說出的一句話總是與作者編劇息息相關，如「這戲好看極了！」「這戲還可以看！」「這戲真難看！」等等，觀眾當下粗略的評語，背後所評論的也就是：「作者不是一個當行本色的編劇」！

## 結 論

本文主要討論了明代十五位曲論家「當行本色」之說<sup>⑰</sup>，可以看出「當行

<sup>⑮</sup> 《南詞敘錄》，《論著集成》第3冊，頁243。

<sup>⑯</sup> 《曲律·雜論》第44條，《論著集成》第4冊，頁154。

<sup>⑰</sup> 清初張大復（生卒年不詳）《寒山堂曲譜》以本色當行選擇譜例；吳人《長生殿》之批語也指出該劇中語言的當行本色處；徐大椿（1693～1711或1700～1778）《樂府傳聲·元曲家門》提出曲體與詩詞之體不同，認為元人作曲之家門、用筆之法，是以「至味、實情、深義」為其本色之至。以上參葉長海《中國戲劇學史稿》，同註<sup>⑱</sup>，頁316-317、342、425。大抵而言，清人之論述不如明代曲家之豐富深入，無多值得陳述之處，故本文雖以明代為主要論述材料，但是仍然可以呈現「當行本色」之說完整的觀照層面。

本色」詞語轉用於戲曲領域，普遍成為戲曲創作、欣賞與批評的美學觀點。誠如前文所說，戲劇文學和舞臺藝術的批評理論基本上包括作者（劇作家）、作品（劇本）、導演、演員、劇場、觀眾（讀者）等要素；因此我們可以從宏觀的視野，分析每一種理論學說觀照的立足點。當行本色之說，曲論家雖各有其偏重的論點，但是將其各執一說加以統合之後，竟發現這種單一的美學論點卻觀照了作品、作家、演員和觀眾四個要素。其中觀照作品藝術包括了體正、造語、賓白、音律、關目、品第、妙境等七項，成為當行本色說的主體。

經過本文分析，關於當行本色說，大約得到以下的結論：首先，從戲曲歷史發展來看當行、本色詞語運用的情形，由於元代正當雜劇體製盛行，語言風格特色沒有明顯的對立，不須強調「本色」論題，因此只有趙孟頫用「行家」、關漢卿用「當行」指稱演員的身分。到了明代，明雜劇、南曲戲文、傳奇各種其場，一則是元、明雜劇體製之變化，二則是南曲文士文化現象，戲曲語言走向駢麗雕琢，因此有李開先首先強調「體正」及「本色之詞」，其後徐渭、王世貞也只用「本色」；臧晉叔只用「行家」或「當行」；何良俊最早分用「當行」、「本色」；而連用「當行本色」則以徐復祚較早。其次，就指稱意義而言，「當行」、「當行家」、「當家」、「當家手」、「作家」、「行家」等詞語皆指創作者，包括悟入深、天分高、學力到，並兼指其善於遣詞造句、雅俗並用、曲調格律、情節結構、關目佈置之創作能力。其中「當行」或「行家」亦就演員而言，唯有當行的演員才能搬演「行家」所作的戲劇，才能將行家劇作中那足以令觀眾悲憤苦樂的情感淋漓盡致地在舞臺上詮釋出來。「本色」指作品藝術而言，論曲詞之本色則有主張「質樸通俗」的本色、「雅俗兼用，各得其體」的雙美本色、「文詞簡淡，天然妙麗」的本色、「語意蘊藉，情真語切」的本色、「機神情趣」的本色；論賓白則有強調「宜俗宜真」的本色、「直截道意」的本色、「以工妙偶句成其鋪排」的本色、「間有俏語、俊語」的本色。其三，就其作為創作、批評、欣賞的美學意義而言，融合當行、

本色所觀照的多重角度可以為作家、作品類分等第進而標舉出上乘或神品之境。其四，就其對觀眾之功效而言，當行本色的作家作品加上行家演員的表演藝術，可具有人心風教、激勵感移之價值作用。其五，就曲論家論述「當行本色」說之成就與境界而言，趙孟頫、關漢卿以演員身分地位類分行家、戾家，而未權認同其理，皆為士大夫偏見，難以令人信服。李開先首先提出作者悟入之功、天資學力，並最先強調「體裁正」的「本色」作品。何良俊、王世貞在一般自然質樸的潮流之下，別開一面強調簡淡清麗、放逸宏麗、情真語切的本色風格。馮夢龍、凌蒙初以「當行、本色」並指語言藝術，最為混淆；不過凌蒙初從戲曲歷史發展考察質白的演變，以「本色」包括「直截道意」、「以工妙偶句成其鋪排」「間有俏語、俊語」之質白，最為通達。沈璟、徐復祚以「當行」評賞戲曲音韻格律是為開創性之見。沈德符、呂天成分別以「當行」論戲劇情節結構、關目局段，亦別具洞見；其中呂天成是唯一特別著力闡釋當行、本色所指意義並清楚分辨的曲論家。臧晉叔極力推崇上乘的行家劇作，不僅兼備情詞穩稱之難、關目緊湊之難、音律諧協之難，更有行家演員搬演場上、足以動人，使「當行」一詞觀照到作家、作品、演員、觀眾等多層面，將「當行」之說發揮的頗為深入。徐渭要求作者領解妙悟，主張家常俗語的本色，以便歌之使奴童、婦女皆喻，並提升作品達到如「水中之月、空之中影」的妙處，進而能彰顯曲之感發人心的藝術特質，使「本色」一詞觀照到作家、作品、觀眾之層面，將「本色」說闡釋的頗有境界。王驥德借用嚴羽禪道如詩道的理論，主張惟悟乃為當行、乃為本色，提出戲曲語言應當本色、文詞各得其體或雅俗淺深兼用，而且應當以調合情、詞格俱妙；並從當行、本色之運用情形具體為作家作品界定出品第的標準原則，從而標舉「神品」之境界；同時力主戲劇要可傳可演，不僅要讓演員可以搬演當行的劇作，還要讓老嫗解得，更要令觀眾（讀者）神蕩、斷腸，可以看出王驥德的當行本色論在諸家之中，觀照最多層面、見識最通達、論點最深入、最有成就，而使「當行本色」之說

達到最高境界。

古典戲劇理論中，作為創作評賞的美學觀點，如「務頭論」、「虛實論」、「當行本色論」皆是。「務頭」一詞由元代周德清拈出，原就創作北曲而言，強調詞采、音律俱佳之務頭，其後運用於創作南戲、傳奇，延伸到演員的演唱藝術，繫聯作者與唱者的合作關係，甚至再轉用於詩文、小說等方面<sup>①</sup>。「虛實」二字則原屬儒家、道家的人生哲學，轉用於文論、詩論、畫論、小說、小說理論；在戲曲理論中也因曲學家所指之異而有不同的意義層次<sup>②</sup>。「當行本色」亦是從原始意義及行業組織被轉用於詩論、詞論，尤其在戲曲創作評賞理論中大放異彩。此乃筆者這一系列的研究論述最大的心得與收穫，似乎我們可以為戲曲美學理論找到不同的觀照方法<sup>③</sup>。

附錄：本文引用明清曲論家「當行本色」說之時代及其著作：

- |     |             |                               |
|-----|-------------|-------------------------------|
| 朱 權 | ? ~ 1448    | 《太和正音譜》                       |
| 李開先 | 1502 ~ 1568 | 《西野春遊詞序》、《改定元賢傳奇後序》           |
| 何良俊 | 1506 ~ 1573 | 《曲論》                          |
| 徐 渭 | 1521 ~ 1593 | 《南詞敘錄》、《題崑崙奴雜劇後》、<br>《西廂記·自序》 |
| 王世貞 | 1526 ~ 1590 | 《曲藻》                          |
| 臧晉叔 | 1550 ~ 1620 | 《元曲選·序二》                      |
| 沈 璟 | 1553 ~ 1610 | 【二郎神】套曲                       |

<sup>①</sup> 參拙文〈務頭論之源變〉，《中外文學》第16卷第1期，1987年6月，頁98-124。

<sup>②</sup> 參拙文〈明清戲劇批評中的虛實論〉，《臺大中文學報》第九期，1997年6月，頁145-186。

<sup>③</sup> 感謝審查先生，對本文之賜正與肯定。

- 徐復祚 1560 ~ 1630 《曲論》  
 王驥德 1560 ? ~ 1623 《曲律》  
 馮夢龍 1574 ~ 1646 《太霞新奏》批語  
 沈德符 1578 ~ 1642 《顧曲雜言》  
 呂天成 1580 ~ 1620 《曲品》  
 凌濛初 1580 ~ 1644 《譚曲雜筭》  
 祁彪佳 1602 ~ 1645 《遠山堂曲品·序》  
 孟稱舜 1600 ~ 1655 《南音三籟·序》  
 張大復 生卒年不詳 《寒山堂曲譜》  
 吳人 生卒年不詳 《長生殿》批語  
 徐大椿 1693 ~ 1711  
 ( 1700 ~ 1778 ) 《樂府傳聲》