臺大中文學報　第二十期
2004 年6 月　頁135～194
臺灣大學中國文學系

明代戲曲文律論之開展演變

李　惠　綿*

提　要

本文「文律論」之「文」指遣詞用句、修辭技巧、文字風格；「律」指宮調曲牌、聯套規律、識譜填詞、審音押韻等音韻格律而言。是筆者繼〈周德清北曲文律論探析〉（刊登《漢學研究》22 卷第1 期，2004 年6 月）之後，接著論述明代戲曲文律論的開展演變。全文分四節：一、北曲文律雙美之建構與繼承；二、南曲文與律之分歧與變化；三、南曲文與律之輕重與取捨；四、南曲文律雙美之回歸與統合。

本文經由歷史性的論證，大約可以釐清戲曲批評史上關於文律之爭、湯沈之爭以及本色駢儷之爭等問題，並且獲得重要的觀察與成果。首先，周德清建構北曲文律雙美，成爲元末明初時期鍾嗣成等人重要的鑑賞原則和創作理論。明初到萬曆年間前期，文律論的演變以王世貞的觀點爲一個階段，文與律關係開始分歧變化。萬曆中期湯顯祖、沈璟各有輕重取捨，二人皆重視音律，沈璟講求謹守人工音律；湯氏不受人工音律束縛而通權達變。在文與律之間，沈璟

本文 93.02.13 收稿，93.04.14 審查通過。
＊ 國立臺灣大學中國文學系教授

臺灣大學學術期刊資料庫

重曲律捨辭工，湯氏重曲意捨律協。明萬曆後期，王驥德與呂天成主張以文律雙美統合，回歸周德清建構的文律雙美。

其次透過元明戲曲文律論開展演變之考察，清楚掌握戲曲語言本色與駢儷之爭的歷史因素、內涵意義；既與文律論息息相關，卻又不同層次。對王驥德提出「辭法兩擅其極」也找到其來自周德清的建構，因爲戲曲體製劇種的興衰發展及對語言藝術的美學理念不同，而有分歧變化或輕重取捨。王驥德以《曲律》專書分別在各章重新建構南曲文律論，到清代李漁《閒情偶寄》的「詞曲部」提出結構、詞采、音律、賓白、科諢、格局等戲曲創作六大要素，將詞采與音律並列，顯見文律論之傳承統合及更嚴密完整的理論建構。

關鍵詞：文律、本色派、駢儷派、湯沈之爭、音韻格律、語言修辭

臺灣大學學術期刊資料庫

The Evolution of the Theory of Language and Prosody of Chinese Traditional Opera in the Ming Dynasty

Li Huei-mian*

Abstract

In this essay, "language" in the "theory of language and prosody" designates the arrangement of words, the rhetorical skills, and stylistic features while "prosody" refers to rules for the tunes, the manner of connection, and the ways to identify musical scores and compose words, and discern musical tones and rhyme. The essay, which is a continuation of the former one, "An Analysis of Zhou Deqing's Theory of Language and Prosody for Northern *Sanqu* and *Zaju*" (*Chinese Studies*, 22.1 [June 2004]), discusses the development and evolution of the theory of language and prosody of Chinese traditional operas in the Ming dynasty. It is divided into four parts. Part I examines the construction and inheritance of the "embellishment of

* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

language and perfection of prosodic rules" (*wen lü shuang mei*) of northern *sanqu* and *zaju*; Part II analyzes the divergence and variation of language and prosody of southern *sanqu* and *zaju*; Part III dwells on the varying degrees of emphases on language and prosody of southern *sanqu* and *zaju*; and Part IV investigates the regression and unification of "embellishment of language and perfection of prosodic rules" of southern *sanqu* and *zaju*.

The essay tries to deal with several controversies in the history of criticism of Chinese traditional operas: one is the dispute between language and prosody, another concerns the debate of Tang and Shen, and the third is the argument between natural language and parallel couplets. From such a discussion, the author has obtained quite a significant result and insight. The "embellishment of language and perfection of prosodic rules," established by Zhou Deqing, became the important principles of appreciation and theory of literary creation for such critics as Zhong Sicheng and the like. From the early Ming dynasty to early *Wanli* period, Wang Shizhen's position was taken as an initial stage of the evolution of the theory of language and prosody. From this stage, the relation between language and prosody started to have divergence and variation. In the middle *Wanli* period, Tang Xianzu and Shen Jing put different emphases on language and prosody respectively. They both paid much attention to language and prosody: while Shen Jing strictly observed artificial prosody, Tang Xianzu flexibly adapted himself to different styles without restricting to artificial prosody. Again, while Shen did not follow the style of

臺灣大學學術期刊資料庫

embellishing language in disregard of the rules of prosody, Tang did not specifically emphasize the rules of prosody except the style of embellishing language. In the late *Wanlin* period, Wang Jide and Lü Tiancheng advocated regressing the "embellishment of language and perfection of prosodic rules," established by Chou Deqing, by means of the integration and unity of "embellishment of language and perfection of prosodic rules."

The essay also clearly grasps the historical factors and interior meanings of the debate between natural languages and parallel couplets through an exploration of the evolution of the theory of language and prosody of Ming-Qing traditional operas. The debate was closely linked with the theory of language and prosody at different levels. The author also brings up the idea of Wang Jide's "the extreme differences between prosody and language" (*ci fa liang shan qi ji*), established by Zhou Deqing. Since the rising and declining of all kinds of traditional operas and the esthetic concepts of language art were different, the references resulted in the divergence and variation or different emphases on language and prosody.

Besides, Wang Jide reestablished the theory of language and prosody of southern *sanqu* and *zaju* respectively discussed in all chapters of his book, *The Prosody of Operas (qu lü)*. Furthermore, Li Yu of the Qing dynasty, addressed the six elements of creating Chinese traditional operas in the sections on *ci* and *qu* of his book, *Expressing Free Mood Occasionally (Xian qing ou ji)*. The six elements are the arrangements of ideas (*jie gou*), literary grace of language (*ci cai*),

臺灣大學學術期刊資料庫

prosody (*yin lü*), aside and dialogue (*bin bai*), comical language (*ke hun*) and regular pattern (*ge ju*). The juxtaposition of literary grace and prosody is obvious to perceive not only the inheritance and unity of the theory of language and prosody, but also more rigorous and complete establishment of theory.

Key words: language and prosody (*wen lü*), the school of natural language, the school of parallel couplets, the debate between Tang and Shen, prosodic rules, embellishment of language

臺灣大學學術期刊資料庫

明代戲曲文律論之開展演變

李　惠　綿

前　言

文學創作理論中所謂「語言藝術」包括修辭論和聲律論。修辭論和聲律論是傳統文論、詩論、詞論重要的課題，挪移到兼具抒情、敘事、演唱性質的戲曲文類，更有不同的內涵。就修辭論而言，因爲散曲雜劇體製、南北方言、雜劇與南戲傳奇、曲辭與賓白、風格體例、抒情與敘事等等差異，所以遣詞用句、修辭技巧、文字風格都比詩詞文來得複雜。就聲律論而言，因其可供演唱，故包括「音律論」和「演唱論」。演唱論者指演唱戲曲者應當掌握五音四呼、四聲陰陽、出字、收聲、歸韻、切音等技巧。音律論指曲家填詞時須掌握南北曲調、宮調、套數、曲牌（含字數、句數、句式、平仄、押韻、對偶①）等格律②。事實上，除了上述南北曲調、宮調、套數、曲牌，「聲腔」和「腔

① 曾永義：〈中國古典戲劇的體製與規律〉，《中國古典戲劇的認識與與欣賞》（臺北：正中書局，1991 年），頁 142 。

② 俞爲民：〈古代曲論中的音律論〉，《中華戲曲》第 25 輯（北京：文化藝術出版社，2001 年 5 月），提出戲曲音律論包括聲律（平仄、陰陽搭配之法）和韻律（押韻之法），頁 34-62 。筆者認爲其聲律與韻律皆屬曲牌內涵，彼此之間往往有相互關聯，不必細分。

臺灣大學學術期刊資料庫

調」亦屬戲曲音樂範疇。不過「腔調」是戲曲歌唱時所以顯現方言旋律特殊韻味的基礎，「聲腔」則是對於些流播廣遠具有豐富生命力的腔調③。換言之，二者皆因方言而涉及戲曲音樂，不在本文論述之內。題目「文律論」之「律」主要指宮調曲牌、聯套規律、識譜填詞、審音押韻等格律而言；至於論及曲譜四聲格律而關涉演唱者（如沈璟、王驥德）則連帶併入討論④。戲曲批評將修辭論與聲律論合稱曰「文律」⑤、「詞律」或「辭法」，爲避免「詞律、辭法」分別與「詞學、修辭學」混淆，本文取「文律論」爲題。關於文律論在戲曲批評史上的發展，筆者先完成〈周德清北曲文律論探析〉⑥，周德清是元代文律論的代表，也是第一個建構北曲文律論的曲學家。本文是後續性之研究。爲進行明代文律論，則於第一節摘要元代北曲文律論。

一、北曲文律雙美之建構與繼承

周德清 (1277-1365) 的《中原音韻》兼具曲學性質，其音韻格律論包括「明腔、識譜、審音」三項；語言修辭論包括「造語、用事、襯字、對耦、務頭、末句」六項。周德清文律論的特點是論音韻格律大抵不離語言修辭；論造語藝術亦不離格律技巧。亦即要在音韻格律中經營語、意俱高而且文俗相濟的俊語熟字；在語言文詞中錘鍊韻協音調的北曲文體。周德清的文與律互相涵

③ 曾永義：〈中國地方戲曲形成的發展與徑路〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經，1988 年），頁 115-151。

④ 聲韻學對戲曲演唱的影響，也不在本文論述之內，下文關涉演唱乃是連類相及。

⑤ 「文律」一詞較早見於周德清《中原音韻・自序》，《中國古典戲曲論著集成》（以下簡稱《集成》）第 1 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 175。

⑥ 李惠綿：〈周德清北曲文律論探析〉，《漢學研究》22 卷第 1 期（2004 年 6 月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

容，是戲曲批評史上第一個建構北曲文律論的曲學家。

周德清建構文律雙美的創作論，同時期的鍾嗣成（約 1279 —約 1360 ）《錄鬼簿》用「文以紀傳，曲以吊古」的形式品評雜劇和散曲作家時，也以文律雙美的觀點品評，如鮑天祐：「平生詞翰在宮商，兩字推敲付錦囊。談音律，論教坊，唯先生占斷排場。」評周文質：「文筆新奇，明曲調，諧音律。」⑦不過對語言的要求，鍾氏能欣賞鄭光祖「乾坤膏馥潤肌膚，錦繡文章滿肺腑」、陳以仁「有駢儷之句」；亦能欣賞宮天挺「更詞章壓倒元白」。評沈和既稱「工巧」，又曰「一曲能傳冠柳詞」。鍾嗣成品評兼顧語言文俗之審美觀⑧，與周德清「文而不文、俗而不俗」的主張不謀而合。

元末明初賈仲明（約 1343 —約 1422 ）增補《錄鬼簿》承繼鍾嗣成的品評觀。例如挽關漢卿：「珠璣語唾自然流，金玉詞源即便有，玲瓏肺腑天生就」，賞其自然天成；挽王實甫「作詞章，風韻美」，賞其風流華茂。挽庾吉甫：「語言脫灑不粗疏，翰墨清新果自如。胸懷儻多清楚。戰文場一大儒，上紅筆沒半點塵俗。尋章摘句，騰今換古，噀玉噴珠。」更是同時品賞其清新自如和噀玉噴珠。至於在音律上評賞「曲調清諧」、「敲金句擊玉聲」、「音清亮，金玉鏗鏘」等，仍是重要的評鑑要素。

稍晚於周德清的楊維楨 (1296-1370) 在〈周月湖今樂府序〉中感慨北曲繼關漢卿、馮海粟、貫酸齋等人之後「往往泥文采者失音節，諧音節者虧文采，兼之者實難也」，因而提出「苟專逐時變，竟俗賤不自知，其流於街談市諺之

⑦ 鍾嗣成：《錄鬼簿》，《集成》第 2 册（北京：中國戲劇出版社， 1982 年），引文見頁 122 、 128 。

⑧ 陸林：《元代戲劇學研究》（安徽：文藝出版社， 1999 年），認爲鍾嗣成尚能文俗兼顧，並指出王季思〈談談錄鬼簿〉、王嚴〈評鍾嗣成錄鬼簿〉皆認爲鍾氏只強調駢儷、工巧，有待斟酌。頁 132 。

臺灣大學學術期刊資料庫

陋，而不見夫錦臟繡腑之爲懿也，則亦何取於今之樂府可被於弦竹者哉⑨。」認爲如果北曲專逐俚俗鄙賤之時風，將失去錦繡詞章之美；是故與其創作俚俗鄙賤之詞，不如取當代文采煥然而可被管絃入音律之樂府，可見對文律雙美之堅持。對於遣詞用句，楊維楨在輕鄙街談市諺之陋時（太俗），顯然更推崇典雅華藻之美。從以上三位曲評家印證，周德清建構的文律雙美，成爲元末明初時期重要的創作論和鑑賞觀。就從楊維楨提出「錦臟繡腑之爲懿」，講求華麗典雅的觀念由朱權 (1378-1448) 推波助瀾，《太和正音譜・自序》曰：

> 余因清讌之餘，採摭當代群英詞章及元之老儒所作，依聲定調，按名分譜，集爲二卷，目之曰《太和正音譜》；審音定律，輯爲一卷，目之曰《瓊林雅韻》；蒐獵群語，輯爲四卷，目之曰《務頭集韻》。以壽諸梓，爲樂府楷式，庶幾便於好事，以助學者萬一耳。吁！譬之良匠，雖能運於斤斧，而未嘗不由於繩墨也歟⑩。

從上下文義以及《太和正音譜》著錄〈古今樂府群英格勢〉及〈群英所編雜劇〉看來，朱權摭採元明樂府、雜劇，依其不同性質分別輯爲《太和正音譜》、《瓊林雅韻》、《務頭集韻》三本書付梓流傳，使其成爲創作樂府的範本。前二書「依聲定調」、「審音定律」顯然是提供依譜填詞押韻的律書；《務頭集韻》則是「蒐獵群語」而得，所收之群語應是周德清所謂「俊語」，必是警語佳句才值得摭採。王驥德謂：「涵虛子有《務頭集韻》三卷，全摘古人好語輯以成之者。」⑪可惜未見流傳。這三本書就是音韻格律之「繩墨」，而「斤斧」就是指遣詞用句。

---

⑨ 引自程炳達等主編：《中國歷代曲論釋評》（北京：民族出版社，2000 年），頁 57 。

⑩ 曾永義：〈太和正音譜的作者問題〉，考證此書疑出於朱權門客之手，《論說戲曲》（臺北：聯經，1997 年），頁 51-69 。本文暫從舊題朱權撰《太和正音譜》，《集成》第 3 冊，引文見頁 11 。

⑪ 《曲律・論務頭》，《集成》第 4 冊，頁 114 。

臺灣大學學術期刊資料庫

朱權於自序說《瓊林雅韻》是根據卓氏《中州韻》「審音定韻，凡不切於用者去之，舛者正之，脫者增之，自成一家」而成⑫。卓氏指卓從之《中州樂府音韻類編》，此書實乃《中原音韻》⑬，《瓊林雅韻》與《中原音韻》有如下差異。其一，十九韻部分類與次序相同，但韻目改爲有意義而且文雅的名稱，如東鍾改爲穹隆，江陽改爲邦昌⑭，正合乎韻書命名。其二，取消平聲陰、陽及陰陽類⑮。由於平聲不分陰陽，故注明「入作平俱作平」，不像周德清強調「入作平聲俱屬陽」。筆者認爲《太正音譜》的格律中，只注明平聲，或許是以爲分陰陽對曲譜格律沒有意義，因而取消⑯。用周德清舉例，【寄生草】末句第五字必用陽字，【點絳唇】首句韻腳必用陰字，《太和正音譜》的曲例都用陽平⑰。其三，字數擴大一倍，由四千零九十四字增多爲八千一百六十七字，對後人使用韻腳更爲方便。其四，在每一韻字後增加意義注釋，如「穹，高也」。《中原音韻・正語作詞起例》之十五曰：「逐一字解註中原音

⑫ 《瓊林雅韻》，《四庫全書存目叢書》集部・詞曲類第 426 册（臺南縣：莊嚴文化， 1997 年），據南京圖書館藏明洪武三十一年 (1398) 刻本影印。

⑬ 王驥德《曲律・論韻》曰：「涵虛子有《瓊林雅韻》一編，又與周韻略似，則亦五十步之走也。」同前註，頁 112 。周維培：〈中原音韻與元人曲籍五種小考〉，《中原音韻新論》（北京大學出版社， 1991 年），認爲卓從之《中州韻》是《中原音韻》墨本流傳後的改編本，頁 237-248 。

⑭ 其他韻目對照分別爲：支思／詩詞，齊微／丕基，魚模／車書，皆來／泰階，眞文／仁恩，寒山／安閑，桓歡／觥鸞，先天／乾元，蕭豪／蕭韶，歌戈／珂和，家麻／嘉華，車遮／砗磲，庚青／清寧，尤侯／周流，侵尋／金琛，監咸／潭巖，廉纖／慊謙。

⑮ 卓從之《中州樂府音韻類編》有陰陽類，見《新曲苑》第 1 册（臺北：臺灣中華書局， 1970 年）。

⑯ 姚品文：《朱權研究》（南昌：江西高校出版社， 1993 年），認爲是受《洪武正韻》（ 1375 年）官書之影響，頁 97-98 。李昌集：《中國古代曲學史》（上海：華東師範大學， 1997 年），認爲可能是爲使其韻通於南北曲，適應明初南方一帶南北曲唱的並存與交融，頁 245-246 。

⑰ 如「東籬賞菊陶元亮」、「書劍生涯」之「陶」、「涯」字皆陽平。同前註，頁 105 、 102 。

臺灣大學學術期刊資料庫

韻」，但後人並未見到解註的本子，故《瓊林雅韻》實際上爲中原音韻完成解註⑱。

至於依聲定調、按名分譜的《太和正音譜》，則有兩點特色。其一，根據《中原音韻》的「樂府三百三十五章」，以十二宮調領屬曲牌，每個曲牌援引曲例以定格，構成一種列譜定則。其二，確立譜式例曲的具體標注方法，即全曲標注平仄，某些句子指明正襯，或某字標注入派三聲後的聲類。此譜調有定句，句有定字，字有定聲（平仄去上），成爲第一部完整建立北曲文字格律譜。周德清提出識譜之中，曲牌字句增損、襯字、末句平仄、定格四十首等，都只舉出若干例證；《太和正音譜》可說是再現周氏「作詞之膏肓，用字之骨髓」，更加確立北曲音韻格律的典範。

與周德清較大差異的是《太和正音譜》並未提出造語理論，因此只能從曲譜中的內容項目探尋其語言藝術觀。首先，《務頭集韻》實際蒐集了周德清可施俊語的務頭。其次「新定樂府體一十五家」，分類方法及體例都近似《滄浪詩話・詩體》。或以內容定體，如草堂體「志在泉石」⑲；或以風格定體，如丹丘體「豪放不羈」⑳；或內容風格兼具，如承安體「華觀偉麗，過於逸樂」。其三是在「樂府體式」後舉出合璧對（兩句對者是）、連璧對（四句對者是）等七種「對式」名目，比周德清舉出三種對耦更精密。其四，〈古今群英樂府格式〉品評元明曲家一百八十七人（含元末明初雜劇作家十六人），大致按其評價高低分爲三類，第二類一百五十人之下注曰：「俱是傑作，尤有勝於前列者。其詞勢非筆舌可能擬，眞詞林之英傑也。」元末明初賈仲明增補《錄鬼簿》已有從關目角度評賞雜劇㉑，朱權完全從「詞勢」角度品評，茲摘錄語言

⑱ 以上四點差異，參姚品文：《朱權研究》，同前註，頁 97-98 。
⑲ 其他如黃冠體、楚江體、香奩體、騷人體、俳優體。
⑳ 其他如宗匠體、江東體、西江體、東吳體、淮南體。
㉑ 如王伯成「關目風騷」等，相關論述參李惠綿：〈關目、情節論〉，《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局， 2002 年），頁 199-236 。

臺灣大學學術期刊資料庫

文詞的評賞：

1. 馬東籬之詞，如朝陽鳴鳳。其詞典雅清麗，可與《靈光》《景福》而相頡頏。有振鬣長鳴，萬馬皆瘖之意。又若神鳳飛鳴于九霄，豈可與凡鳥共語哉？宜列群英之上。
2. 張小山之詞，如瑤天笙鶴。其詞清而且麗，華而不艷，有不吃煙火食氣，眞可謂不羈之材；若被太華之仙風，招蓬萊之海月，誠詞林之宗匠也。當以九方皐之眼相之。
3. 關漢卿之詞，如瓊筵醉客。觀其詞語，乃可上可下之才，蓋所以取者，初爲雜劇之始，故卓以前列㉒。

朱權對戲曲語言的風格採用的是形象比喻的方式，提供的是一種會意性的境界。這些形象所肯定的基本上就是一種雍容典雅、清麗富贍、珠玉臨風的語言，可說是更加深化北曲樂府的意義。這樣的品評與鍾嗣成、賈仲明大異其趣。朱權所以將馬致遠、張可久列爲第一、二位，而將關漢卿視爲可上可下之才，就是從文詞典雅清麗的角度著眼。馬致遠與關漢卿分別爲詩人與劇人的代表㉓，前者注重文學情味，文字高華典雅，宜於案頭閱讀；後者講求戲劇效果，宜於場上搬演，文字質樸豪放。張可久只有散曲，小令代表元代後期散曲最高成就，題材無所不包，皆是典雅婉麗之風格，可謂取詩詞之正統地位而代之。

綜合以上《瓊林雅韻》的韻目名稱，《太和正音譜》建立的樂府體式、對式名目、運用的批評語言、對文詞的審美觀，都可印證朱權使北曲完全進入文人律曲品曲的典型。值得注意的是，朱權將周德清作詞十法之前的小序㉔檃括

㉒ 以上引文見《太和正音譜》，同前註，頁 16 、 17 。

㉓ 葉慶炳：〈論元人雜劇中的劇人之劇與詩人之劇〉，《晚鳴軒論文集》（臺北：大安出版社， 1996 年），頁 429-474 。

㉔ 周德清之語見《中原音韻》，同前註，頁 231 。此段文字之析論見拙文：〈周德清北曲文律論探析〉，同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

成兩段大同小異的文字：「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」這一段放置在樂府體式和對式名目之後作爲總結，意謂認同周德清樂府文飾的主張。另一段「大體作樂府，切忌有傷於音律，乃作者之大病也。且如女眞【風流體】等樂章，皆以女眞人音聲歌之，雖字有舛訛，不傷於音律者，不爲害也。大抵先要明腔，後要識譜，審其音而作之，庶不有忝於先輩焉」放置在「群英樂府格勢」之後作爲總結，意謂前輩固爲詞林英傑，也要能具備明腔、識譜、審音之工夫。可以印證《太和正音譜・自序》所謂「譬之良匠，雖能運於斤斧，而未嘗不由於繩墨」。表面看來，朱權完全承繼開展周德清的文律觀；然就語言文詞而言，卻與周氏文而不文、俗而不俗的理念有了距離。

二、南曲文與律之分歧與變化

朱權的時代是上承北曲由元入明衰微變化時期，同時下啓南曲戲文傳奇興起的時代。就北曲而言，散曲進入後期階段（元世祖至元末），南方文人以含蓄琢鍊手法寫曲，風格趨於典雅婉麗雕琢之痕；雜劇則進入第三階段（至正時代，1341-1367），也由通俗而文雅，由質樸而婉媚，由民間進入宮廷。朱權侄子朱有燉創作的明雜劇《誠齋樂府》，以「麗則之音」爲原則，講究形式上的精麗富贍、富麗織錦；內容上的錦繡燦爛、堂皇喜慶；以及功能上的微言大義，完全體現元末雜劇入明之後的變化。就南曲而言，永嘉戲文流播之後的南戲傳奇，大約經過「北曲化、文士化、崑曲化」三個階段㉕。宋元《永樂大典戲文》三種已經插用北曲或南北合套，使南戲在宮調曲牌和聯套方式逐漸受到北曲體製影響而趨於謹嚴，此謂之「北曲化」。明初盛行劇壇的南戲，所謂

㉕ 曾永義：〈也談南戲的名稱、淵源、形成與流播〉，《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化出版事業公司，2000 年），頁 116-183。

臺灣大學學術期刊資料庫

「荊劉拜殺」和《琵琶記》等五種都是元末南戲的延續，明人對這些「舊本」都給予「改本」，使其文辭由質樸而變爲文雅，格律亦趨於嚴整。尤其《琵琶記》白描質樸與藻飾典麗兼而有之，已有「文士化」之跡象。明嘉靖、隆慶年間 (1522-1572) ，魏良輔與曲師們努力改良崑山土腔，融合餘姚腔、弋陽腔、海鹽腔等，使之輕柔纏綿、委婉悠遠、玉潤珠圓，「別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板……。腔曰崑腔，曲名時曲，聲場稟爲曲聖，後世依爲鼻祖㉖。」第一個用水磨調唱戲施諸氍毹者是梁辰魚《浣紗記》。梁辰魚以作散曲手法創作戲劇，上承《琵琶記》、《香囊記》的工麗典雅，進而流爲纖巧，甚至賓白亦用駢偶工整。自此明代傳奇偏重辭藻華贍、聲韻鏗鏘，由場上之曲漸成案頭之文，這是「崑曲化」。

傳奇進入文士化，曲詞趨於藻飾典麗之後，引起曲家關注，提出元人之詞不可偏廢的主張，何良俊 (1506-1573) 《曲論》曰：

> 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？㉗

何良俊所以認爲西廂全帶脂粉，是因爲「情辭易工……，是以作者既易工，聞者亦易動聽。即《西廂記》與今所唱時曲，大率皆情詞也。」所謂「時曲」指當時聲情裊娜、文詞典雅的崑曲。然而元雜劇中「如《王粲登樓》第二折，摹寫羈懷壯志，語多慷慨，而氣亦爽烈……。託物寓意，尤爲絕妙，豈作

㉖ 借用沈寵綏：《度曲須知・曲運隆衰》之語，《集成》第 5 冊，頁 198 。
㉗ 何良俊：《曲論》，《集成》第 4 冊，頁 6 。

臺灣大學學術期刊資料庫

調脂弄粉語者可得窺其堂廡哉㉘！」是說元雜劇曲詞慷慨豪氣，是閨閣濃豔的《西廂記》難以窺其門徑的。至於批評《琵琶記》賣弄學問，如第二十八齣〈中秋望月〉【念奴嬌】：「『長空萬里』是一篇好賦，豈詞曲能盡之？然既謂之曲，須要有蒜酪，而此曲全無。正如王公大人之席，駝峰、熊掌、肥腯盈前，而無蔬、筍、蜆、蛤、所欠者，風味耳。」㉙意思是說【念奴嬌】曲以賦體手法寫景狀物，鋪采摛文，然曲詞應有通俗本色之語，以顯現曲之風味；正如菜色當有蒜醋㉚調味，如山珍海味宴席亦當有蔬筍等清淡之菜色。因此何良俊認爲《西廂記》、《琵琶記》文詞雖然堪稱工美，但本色語少，評賞家不當以二家辭工而忽視具有本色語的元人諸作，亦如詩家不可不取王、孟、元、白等。正因爲詩不可決然以李、杜爲之工極致，曲體亦然，故主張填詞需用本色語，才能稱是當行的曲家。然則何良俊本色語的內涵是什麼？摘錄《曲論》幾則對元雜劇評語：

1. 馬之詞老健而乏姿媚，關之詞激厲而少蘊藉，白頗簡淡，所欠者俊語，當以鄭爲第一。
2. 《西廂記》內如「魂靈兒飛在半天」、「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，五千遍搗枕椎床」，語意皆露，殊無蘊藉。……余謂：鄭詞淡而淨，王詞濃而蕪。
3. 王實甫《絲竹芙蓉亭》雜劇【仙呂】一套，通篇皆本色，詞殊簡淡可喜。㉛

何良俊比較元曲四大家之詞各有缺點，唯有鄭德輝堪爲第一。相對之下，就是要求姿媚、蘊藉、俊語、淡淨的本色語。王實甫之詞「濃而蕪」，就是指

㉘ 以上兩段引文，同前註，頁 7 。
㉙ 同前註，頁 11 。
㉚ 酪，即醋（酢），古之酸味。熊鈍生主編：《辭海》（臺北：臺灣中華書局，1980 年），頁 4418 。
㉛ 同前註，頁 6 、 8 。

臺灣大學學術期刊資料庫

《西廂》語既著相，詞復濃豔，如畫家重設色之濃鹽赤醬；如《絲竹芙蓉亭》雜劇【仙呂】就是簡淡清新的本色語。所以推崇鄭德輝，正是因其「清麗流便，語入本色，然殊不穠郁，宜不諧於俗耳也[32]。」只要清麗脫俗，不諧於俗耳，又不流於穠艷馥郁即可。即使易流於工巧的情辭，鄭德輝之作亦與人不同，可以達到「蘊藉有趣，語不著色相，情意獨至」之境[33]。可知何良俊尤其推崇簡淨蘊藉，即在簡淡的詞語中蘊含言外之趣。所謂「若女子施朱傅粉，刻畫太過，豈知靚妝素服、天然妙麗者之爲勝耶[34]？」何良俊本色說的含義是「要求抒發性情簡淡蘊藉，清麗流便。若以雅俗分界，何良俊本色說偏於雅，屬於淡雅，與追求詞藻華麗、堆垛故實的駢儷派有別。」[35]何良俊的本色論可說是在傳奇創作典麗風潮的背景下，提出淡雅清麗而辭不工巧的美學觀。以下進一步要探討何氏對文律關係的觀點。在此之前，必須先解釋絃索的問題。

「絃索」（或作弦索）大抵有三種意義。元曲的伴奏樂器主要有笛、鼓、板、琵琶，根據元盧摯（約 1242 —約 1314）【蝶戀花】〈予將南邁席間合曲張氏夫婦〉及出土元墓壁畫，元代中期以前琵琶便是謳歌樂府新聲所用的樂器之一，北曲被之管絃是元雜劇的特色[36]。魏良輔說：「北曲與南曲大相懸絕，

---

[32] 例如鄭德輝「《倩女離魂》越調【聖藥王】內：『近蓼花，纜釣槎，有折蒲衰草綠蒹葭。過水窪，傍淺沙，遙望見煙籠寒水月籠紗，我只見茅舍兩三家。』」即屬清麗本色之詞。同前註，頁 7 。

[33] 如「《傷梅香》頭一折【寄生草】『不爭琴操中單訴你飄零，卻不道窗兒外更有個人孤零』，【六么序】『卻原來群花弄影將我來謊一驚』，此語何等蘊藉有趣！……眞得詞家三昧者也。」同前註，頁 7 。

[34] 同前註，頁 8 。

[35] 參金寧芬：〈何良俊曲論發義〉，《中國古典文學論叢》第 3 輯（北京：人民文學出版社， 1985 年），頁 258-262 。

[36] 北曲伴奏樂器有琵琶，已有山西運城西里莊元墓壁畫出土爲證，吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺大中文所碩士論文，曾永義先生指導， 2003 年 6 月），根據廖奔《中國戲劇圖史》及盧摯等相關學者之考證，有詳盡之論證。頁 27-31 。

臺灣大學學術期刊資料庫

有磨調、絃索調之分。北曲字多而調促，促處見筋，故詞情多而聲情少。南曲字少而調緩，緩處見眼，故詞情少而聲情多。北力在絃索，宜和歌，故氣易粗。南力在磨調，宜獨奏，故氣易弱。近有絃索唱作磨調，又有南曲配入絃索，誠爲方底圓蓋㊲。」此以「北曲絃索」與「南曲磨調」（或南曲鼓板）對稱。其次，由絃索樂器而有延伸義，指北曲勁切雄麗的音樂風格。魏良輔「方底圓蓋」之借譬，指「絃索唱作磨調」和「南曲配入絃索」。前者是說將遒勁豪放的北曲絃索唱成婉轉裊娜的水磨調㊳。這種用水磨調唱的絃索已非眞正北曲絃索，沈寵綏稱之曰「吳中絃索」㊴。至於「南曲配入絃索」現象，可從徐渭《南詞敘錄》找到例證：

> 高皇笑曰：「……高明《琵琶記》如山珍、海錯，富貴家不可無」。既而曰：「惜哉，以宮錦而製�detail也！」由是日令優人進演。尋患其不可入絃索，命教坊奉鑾史忠計之。色長劉杲者，遂撰腔以獻，南曲北調，可於箏琶被之；然終柔緩散戾，不若北之鏗鏘入耳也㊵。

可見以絃索配入南曲而見之戲場始於明初朱元璋，《琵琶記》是第一部被宮廷教坊奉鑾官員以箏琶絃樂配入南戲之作。徐渭批評南曲北調，柔緩散戾之音樂風格，已失去北曲鏗鏘遒勁之風格，觀點與魏良輔相同。明代中葉以後入弦索之雜劇已不多見，何良俊：

㊲ 魏良輔：《曲律》，《集成》第 5 册，頁 7 。

㊳ 周貽白：《戲曲演唱論著輯釋》，（北京：中國戲劇出版社， 1962 年），解釋爲「南曲的唱調配上北曲的宮譜，並不是用弦樂器或管樂器伴奏的問題。」頁 78 。按：南曲有北曲套數或南北合套，理當配上北曲宮譜。與其說是南曲的唱調，不如說是南曲劇本配上北曲宮譜。然所謂方底圓蓋應兼指兩種情況，周氏只取其一。

㊴ 沈寵綏：《度曲須知・絃索題評》曰：「古曲聲情，雄勁悲激，今則盡是靡靡之響。今之絃索，非古絃索也。」，同前註，頁 202 。

㊵ 徐渭：《南詞敘錄》，《集成》第 3 册，頁 240 。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄭德輝雜劇，《太和正音譜》所載總十八本，然入絃索者惟《傷梅香》、《倩女離魂》、《王粲登樓》三本。今教坊所唱，率多時曲，此等雜劇古詞，皆不傳習。……。人久不聞，不知絃索中有此曲矣[41]。

何良俊對於當時教坊盛行演唱崑腔時曲，以致不能傳習雜劇古詞而深以爲憾，卻讚賞以絃索入律的南戲：

南戲自《拜月亭》之外，如《呂蒙正》『紅粧豔質』，『喜得功名遂』；《王祥》內『夏日炎炎』、『今日個最關情處，路遠迢遙』；……皆上絃索。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，寧聲協而辭不工，無寧辭工而聲不協[42]。

引文中九種戲文是《拜月亭》、《呂蒙正風雪破窯記》、《王祥行孝》、《殺狗記》、《江流記》、《崔鶯鶯西廂記》、《翫江樓》、《子母冤家》、《鶯燕爭春詐妮子調風月》皆是宋元南戲[43]。不同於魏良輔和徐渭方底圓蓋、南曲北調之論，何良俊以「皆上絃索」的角度鑑賞《拜月亭》等九種戲文的聲律成就。換言之，何氏以能否使用北曲樂器絃索來伴奏做爲評價早期戲文藝術得失的主要標準；而肯定其「入律」，可能是指北曲一套嚴謹規範的宮調系統[44]。九種戲文詞雖不能盡工，但能以絃索入律，足以合其音，故給予肯定，顯然在文詞與音律之間，是以音聲和合爲評價標準。於是導引出重音律之主張：「夫既謂之辭，寧聲協而辭不工，無寧辭工而聲不協。」此處以「夫既謂之辭」做爲上下文轉折，必須以上述何良俊本色論爲基礎，確知其反對「辭工」的主張。所以強調當辭工與聲協不得兼具時，寧可聲協而辭不工（九種戲文屬

[41] 何良俊：《曲論》，同前註，頁 6 。
[42] 同前註，頁 12 。
[43] 除《拜月亭》、《呂蒙正》、《殺狗記》尚有全本，其餘殘存曲文見錢南揚：《宋元戲文輯佚》（上海：古典文學出版社， 1956 年）。
[44] 程芸：〈沈璟合律依腔理論述評〉，《文學遺產》第 5 期， 2000 年，頁 90-97 。

臺灣大學學術期刊資料庫

之），莫要㊺辭工而聲不協。因此他認爲《拜月亭》高出於《琵琶》遠甚。例如「〈走雨〉、〈錯認〉、〈上路〉、〈館驛〉中相逢數折，彼此問答，皆不須賓白，而敘說情事，宛轉詳盡，全不費詞，可謂妙絕。……正詞家所謂本色語㊻。」何氏以《拜月亭》證明，其才藻雖不及高明，但是辭不工而聲協仍然可以成爲當行本色之作。

極力主張語言本色論者還有徐渭（ 1521-1593 ），而被公認爲開啓駢儷之弊的南曲則是邵璨《香囊記》。《南詞敘錄》云：

> 以時文爲南曲，元末、國初未有也，其弊起於《香囊記》。……習《詩經》，專學杜詩，遂以二書語句勻入曲中；賓白亦是文語，又好用故事作對子，最爲害事。……吾意：與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也㊼！

《香囊記》曲詞、賓白都是堆砌典故、繁文縟麗，用《詩經》和杜詩語句勻入曲中，即是周德清禁用的書生語和全句語。文而晦相對於俗而鄙，這兩種詞采的運用，徐渭在〈西廂序〉有非常貼切的比喻：

> 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。婢做夫人者，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，我煦煦也。豈惟劇哉！凡作者莫不如此㊽。

徐渭是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

㊺ 根據楊樹達：《詞詮》，「無寧」可作二解：其一作「寧可」解，「無」爲語首助詞，無義。其二「無」作禁戒副詞「莫」，與「毋」通，不要、不可、不得之義。「寧」又可作語中助詞，無義。何良俊文章中，寧與無寧連用，取肯定前者，否定後者。參金寧芬：〈何良俊曲論發義〉，同前註，頁 263-264 。

㊻ 《曲論》，頁 12 。

㊼ 語見《南詞敘錄》，同前註，頁 243 。

㊽ 《西廂記・自序》，蔡毅主編：《中國古典戲曲序跋彙編》第 2 冊（濟南：齊魯書社， 1989 年），頁 647-648 。

臺灣大學學術期刊資料庫

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，猶如婢女學做夫人，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〉中說得頗爲透徹：

> 語入要緊處，不可著一毫脂粉，越俗、越家常、越警醒，此才是好水碓，不雜一毫糠衣，眞本色。……。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。乃如梅叔造詣，不宜隨眾趨逐也。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[49]。

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（梅叔，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。

徐渭主張與其文而晦，不如俗鄙易曉；然其鄙俗並非膚淺庸率之類，其分寸掌握就是徐渭所說：「填詞如作唐詩，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。」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。徐渭以本色妙悟評賞《琵琶記》：

> 或言：「《琵琶記》高處在〈慶壽〉、〈成婚〉、〈彈琴〉、〈賞月〉諸

[49] 引自陳多、葉長海：《中國歷代劇論選注》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁122。

臺灣大學學術期刊資料庫

大套」，此猶有規模可尋。惟〈食糠〉、〈嘗藥〉、〈築墳〉、〈寫眞〉諸作，從人心流出。嚴滄浪言：「水中之月，空中之影」，最不可到[50]。

徐渭指出評曲者大多認爲《琵琶記》高妙處在〈高堂稱慶〉、〈強就鸞鳳〉、〈琴訴荷池〉、〈中秋賞月〉等齣[51]，所謂「猶有規模可尋」，意味徐渭對這幾抒情寫景、文詞典雅的戲，是文士曲家易於規範模寫的。但發自人心、流露眞情眞性的〈糟糠自厭〉、〈代嘗湯藥〉、〈感格墳成〉、〈乞丐尋夫〉[52]則更動人心弦。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、眞情流露、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眞容，作道姑狀，彈奏琵琶，唱行孝曲，乞食途中，千里尋夫。高明刻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，在顚沛困境中依然堅苦卓絕，剛強不屈，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。

雖然徐渭和何良俊都是因爲反對傳奇文士化的辭采藻縟而提出本色論，但是經由《香囊記》和《琵琶記》對照，徐渭既能品味猶有規模可循的〈高堂稱慶〉等齣，亦能讚賞本色妙境的〈糟糠自厭〉等，因此肯定《琵琶記》在南戲「作者興，語多鄙下」的文風，能「用清麗之詞，一洗作者之陋。」[53]可知同樣主張本色派，何良俊偏於簡淨典雅，徐氏兼具二者，然則追求言外之意、象外之象的妙趣則一。

---

[50] 以上兩條引文見《南詞敘錄》，同前註，頁 243 。

[51] 以上齣目據《六十種曲》（臺北：臺灣開明書店， 1970 年），分別見第 2 齣、19 齣、 22 齣、 28 齣。

[52] 以上齣目據《六十種曲》，同前註，第 21 齣、 23 齣、 27 齣、 29 齣。

[53] 《南詞敘錄》，同前註，頁 239 。

臺灣大學學術期刊資料庫

徐渭對音律的看法在批駁《琵琶記》是不知律之作。高明在第一齣【水調歌頭】自白：「……不關風化體，縱好也突然。論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另作眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看子孝共妻賢。」高明強調戲曲一則教化功能爲上，二則以能感動人心爲要。請知音君子只以這兩點觀賞《琵琶記》，不要執著於插科打諢的喜劇形式和宮調協和的音樂效果。沈璟評曰：「東嘉妙處全在調中平、上、去聲字用得變化，唱來和協。至於調之不倫，韻之太雜，則彼已自言，不必尋數矣[54]。」分析沈璟的評語，其一謬解高明「不尋宮數調」之意義；其二從當時傳奇趨於嚴謹規律的宮調、聯套、押韻形式，批評明初的《琵琶記》韻雜宮亂，不免以今律古。其三肯定高明善用字調變化、唱來和協之妙，可見高明仍然知曉音律。徐渭也許針對沈璟之批評不表贊同：「或以則誠『也不尋宮數調』之句爲不知律，非也。此正見高公之識。」不過徐渭是從「南曲本市里之談，即今吳【下山歌】、北方【山坡羊】，何處求取宮調？」[55]的角度肯定高公不尋宮數調之見識。在「永嘉雜劇」小戲的階段，徐渭可解釋爲「村坊小曲而爲之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農，市女順口可歌而已」[56]，而一旦汲取說唱文學進入大戲階段的「戲文」，就已經有了宮調體製。雖然徐渭謬解「不尋宮數調」之義，然對南曲曲牌之運用還是頗爲重視：

> 南曲固無宮調，然曲之次第，須用聲相鄰以爲一套，其間亦自有類輩，不可亂也。如【黃鶯兒】則繼之以【簇御林】，【畫眉序】則繼之以【滴溜子】之類，自有一定之序。作者觀於舊曲而遵之可也[57]。

周德清羅列各宮調統領的曲牌時已呈現北曲聯套次序，但並未訴諸文字說

[54] 引自呂天成：《曲品》，《集成》第6冊，頁224。
[55] 同前註，頁241。
[56] 同前註，頁240。
[57] 同前註，頁241。

臺灣大學學術期刊資料庫

明，是後學經由雜劇聯套加以印證；《太和正音譜》轉錄亦然。針對南曲曲牌聯套之次第提出理論者，或以徐渭較早。徐渭舉例都是同一宮調，【黃鶯兒】繼之【簇御林】，屬商調過曲；【畫眉序】繼之以【滴溜子】屬黃鍾宮過曲。這背後反映即使在移宮換羽的聯套之中，仍須用旋律、調式相近者承接，否則將造成音律不協的現象。戲曲家必須懂得曲牌的音樂特質才能掌握「聲相鄰」的原則，這正是周德清音韻格律中的「明腔」，這番理論對明清音律論影響巨大。

徐渭在文詞與音律方面各有見解，從其不取早期戲文傳奇韻雜宮亂之觀點，而高度肯定《琵琶記》文詞典雅與本色妙境，可知在文與律之間還是以取文詞爲重，並未如何良俊「寧聲協而辭不工」那樣鮮明的輕重取捨。

王世貞 (1526-1590) 的文律論反映在品評元曲及南戲傳奇。就北曲而言，王氏推馬致遠爲第一，評〈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，元人稱爲第一，眞不虛也[58]。」又列舉元曲佳句，分爲景中雅語、景中壯語、意中爽語、情中快語、情中冶語、情中俏語、情中緊語、諢中奇語、諢中巧語等[59]。指出元曲可以在寫景、抒情、寫意、諢語中呈現典雅、豪壯、艷冶、俏麗、奇巧等。基於此推許「北曲故當以《西廂》壓卷」，列舉其文詞分爲「駢儷中景語」、「駢儷中情語」「駢儷中諢語」、「單語中佳語」等不同類型，是其他傳奇不能及也[60]。所取諸語，皆從華豔角度著眼[61]。就評南曲而言：

---

[58] 王世貞：《曲藻》，《集成》第 4 册，頁 28-29 。

[59] 同前註，頁 29-30 。

[60] 對《西廂》之評論文長不贅引，同前註，頁 29 。

[61] 徐復祚《曲論》曰：「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，可爲南北之冠。」《集成》第 4 册，頁 242 。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 《琵琶記》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳。元朗謂勝《琵琶》，則大謬也。中間雖有一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無裨風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。《拜月亭》之下，《荊釵》近俗而時動人，《香囊》近雅而不動人，《五倫全備》是文莊元老大儒之作，不免腐爛[62]。

對何良俊（元朗）提出反駁，認爲《拜月亭》無大學問、無風韻情致、無益教化、無法動人；《荊釵》近俗而時動人；《香囊》近雅而不動人。融合對元曲評價，可知要求語言既要典雅駢儷，又要情韻動人。比起徐渭更講求雕琢，但動人的美學則一，評《琵琶記》可證：

> 則成所以冠絕諸劇者，不唯其琢句之工、使事之美而已，其體貼人情，委曲必盡；描寫物態，仿佛如生；問答之際，了不見扭造，所以佳耳。至于腔調微有未諧，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[63]。

欣賞《琵琶記》字琢句工及人情委婉細膩、敘事自然動人；雖然「腔調微有未諧」，但不當以音律之瑕疵而抹煞其文采之美；就像欣賞鍾繇和王羲之書法，當求其神趣，不當求其合於漢隸規範。可見王世貞以辭工爲「本」，以音律爲「末」，完全與何良俊相反。然則所謂本末並非有否定之意，只是二者有輕重之別。王世貞肯定元曲諸大家「咸富有才情，兼喜聲律，以故遂擅一代之長。」雖然「東南之士未盡顧曲之周郎；逢掖之間，又稀辨撾之王應。稍稍復變新體，號爲南曲。高拭則成[64]，遂掩前後。」意思是說東南文士雖疏於音律，少見如東晉王應之善於辨識撾鼓聲音的細微變化；但是高明《琵琶記》之

---

[62] 同前註，頁 34。
[63] 同前註，頁 33。
[64] 從上下文判讀應指高則成，當作「高氏則成」。

臺灣大學學術期刊資料庫

出，足以冠絕前後諸家。王世貞可貴之處在其通變觀：「大抵北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。雖本才情，務諧俚俗。譬之同一師承，而頓、漸分教；俱爲國臣，而文武異科。」[65]他對南北曲演變發展歷史雖不正確[66]，但此段文字主要強調南北曲各有音樂特色[67]，務必合乎南北曲各自的民間性（俚俗非指語言俚俗）。證明王世貞雖以音律爲末，並未否定曲之諧律。

三、南曲文與律之輕重與取捨

沈璟（江蘇吳江人， 1553 -1610 ），著述甚豐，散曲、傳奇（十七種）皆有創作，戲曲音韻編撰著述包括增定《南曲全譜》二十一卷（ 1597 年以前）[68]、別輯《南詞韻選》十九卷、《論詞六則》、《唱曲當知》、《正吳編》、《考定琵琶記》等書，以及【二郎神】一套、【鶯啼序】一套，極論作詞之法[69]。王驥德讚許「其所點板《南詞韻選》及《唱曲當知》、《南九宮譜》皆古人程法所在，當愼遵守[70]。」徐復祚亦肯定：「所著《南曲全譜》、

[65] 以上三段引文見《曲藻・序》，同前註，頁 25 。

[66] 王世貞錯誤的曲史觀，如：「詞不快北耳而後有北曲，北曲不諧南耳而後有南曲。」同前註，頁 27 。

[67] 王世貞曰：「凡曲，北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。北力在絃，南力在板。北宜和歌，南宜獨奏。北氣易粗；南氣易弱。此吾論曲三昧語。」可以互證。同前註，頁 27 。

[68] 周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社， 1997 年），考察沈璟《南曲全譜》主要寫作於 1589 年辭官鄉居期間，萬曆 27 年 (1599) 湯顯祖致呂玉繩信已提及沈譜，故大體推知成書當在萬曆 25 年 (1597) 以前。《南曲全譜》又名《南詞全譜》、《南九宮譜》、《南九宮十三調曲譜》等，頁 111-112 。

[69] 沈璟相關著述見王驥德《曲律・雜論》，同前註，頁 163-166 。

[70] 《曲律・論板眼》，同前註，頁 118 。

臺灣大學學術期刊資料庫

《唱曲當知》，訂世人沿襲之非，劇俗師扭捏之腔，令作曲者知其所向往，皎然詞林指南車也[71]。」現存著名的【二郎神】套曲[72]、《南曲全譜》[73]、《南詞韻選》[74]。《南曲全譜》是根據蔣孝《舊編南九宮譜》[75]，以及之前陳、白二氏的《九宮》、《十三調》二譜增補而成[76]。沈譜以曲例爲中心，以注文形式對每一曲調格律進行具體分析；又於各宮調之末附錄「尾聲總論」，對南曲聯套體製和方法進行總結。例如《南九宮曲譜》舉【中呂】尾聲總論其中兩條：

> 若用【石榴花】二曲【解三醒】二曲【光光乍】二曲，【尾聲】云：平平仄（可平）仄平平仄，仄（可平）仄仄平平仄（可平）仄，仄（可平）仄平平仄（可平）仄平。
>
> 若用【駐馬聽】二曲【越恁好】二曲，不用【尾聲】[77]。

考察【中呂】總論共有十四條，沈璟以「若用」句法逐條羅列，等於是歸納出【中呂】聯套的各種形式；而不同的聯套形式，【尾聲】格律隨之而異，甚至不用【尾聲】。北曲聯套在《中原音韻》只能從曲牌羅列次序觀察現象，並無理論說明；直到明末徐于、李玄玉《北詞廣正譜》才試著予以歸納；沈璟

---

[71] 徐復祚：《曲論》，同前註，頁 240 。

[72] 【二郎神】套曲收入《博笑記》卷首，徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社， 1991 年）。

[73] 沈璟：《增定南九宮曲譜》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第三輯（臺北：學生書局， 1984 年），以下引用沈譜據此，簡稱《南九宮曲譜》。

[74] 沈璟：《南詞韻選》，明虎林刊本，國家圖書館善本室藏。

[75] 蔣孝：《舊編南九宮譜》，正規名稱應是《南九宮十三調詞譜》或《南小令宮調譜》，成於嘉靖 28 年 (1549) ，附有《音節譜》，早沈譜五十餘年，是現存完整南曲格律譜中最古老的一種。參周維培《曲譜研究》，同前註，頁 91-97 。

[76] 根據蔣孝：《南小令宮調譜・序》，該譜是從陳、白二氏所出二譜：「輯南人所度曲數十家，其調與譜合及樂府所載南小令者，匯成一書，以備詞林之闕。」引自周維培《曲譜研究》，同前註，頁 93 。

[77] 《南九宮曲譜》，同前註，頁 335 。

臺灣大學學術期刊資料庫

試圖從南曲尾聲格式尋繹南曲聯套方法，是其獨特貢獻[78]。從這個脈絡可以看到南北曲聯套形式的建立，必須歷經長時期的積累工夫，可見周德清主張「凡作樂府，大抵先明腔的理論」何其不易。以下將融合【二郎神】套曲、《南九宮曲譜》、《南詞韻選》等相關論述歸納沈璟的音律論。【二郎神】套曲開篇如下：

> 何元朗，一言兒啓詞宗寶藏，道欲度新聲休走樣，名為樂府，須教合律依腔。寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓。說不得才長，越有才越當著意斟量。

何良俊（元朗）以簡淡清麗的本色觀，作爲反對文采工美雕琢的立足點，因而權衡華辭與聲律孰輕孰重時，道出：「夫既謂之辭，寧聲協而辭不工，無寧辭工而聲不協」的名言。沈璟似乎忘記何良俊的理論背景，開宗明義演繹成「合律依腔」的絕對標準。在此準則之下，曲家不得以善於鋪采摛文的才情而不守格律，越是有才情者，越應當著意斟酌合律依腔的創作原理。於是「寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓」成爲唯一的選擇，可說是對案頭之曲的否定。沈璟幾乎以斷章取義的方式發揮何良俊的論點，事實上，他們崇律雖同，對辭采的藝術態度完全不同，因爲何氏並未主張寧使人不鑒賞的作品。沈璟對音律的具體主張承接在上文【二郎神】之後：

> 【前腔】參詳，含宮泛徵，延聲促響，把仄韻平音分幾項。倘平音窘處，須巧將入韻埋藏。這是詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽。若是調飛揚，把去聲兒填它幾字相當。
>
> 【囀林鶯】詞中上聲還細講，比平聲更覺微茫，去聲正與分天壤，休混把仄聲字填腔。析陰辨陽，卻只有那平聲分黨，細商量，陰與陽還須趁調低昂。

[78] 參考周維培論述沈譜貢獻，同前註，頁 124 。

臺灣大學學術期刊資料庫

【前腔】用律詩句法須審詳，不可廝混詞場，【步步嬌】首句堪爲樣，又須將【懶畫眉】推詳。休教鹵莽，試比類，當知趨向。豈荒唐，請細閱《琵琶》，字字平章。

【啄木鸝】《中州韻》，分類詳，《正韻》也因他爲草創。今不守《正韻》填詞，又不遵中土宮商。製詞不將《琵琶》仿，卻駕言韻依東嘉樣。這病膏盲，東嘉已誤，安可襲爲常。

第一，「把仄韻平音分幾項」意指分辨平上去入四聲。概括四聲有延聲（長聲）與促響（短聲）之別，王驥德《曲律・論平仄》：「平聲聲尚含蓄，上聲促而未舒，去聲往而不返，入聲則逼側而調不得自轉。」[79]可作爲註腳。「參詳，含宮泛徵，延聲促響」是說填詞時須按四聲特點處理字音。《南九宮曲譜》所收曲例，一一考校讀音，在每一字旁標注平上去入。

第二，「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」意指該用平聲而無恰當的平聲字時，可以巧用入聲字代替。沈璟借用北曲「入作平俱屬陽」的特點，提出南曲「入聲字可作平聲用」的獨秘之方。故《南九宮曲譜》中凡入作平之字，皆標注「作平」。不過沈璟強調：「凡入聲韻止可用之以代平聲韻，至於當用上聲、去聲韻處，仍相間用之，方能不失音律[80]。」也就是說北曲中的入作上聲和入作去聲，仍須回歸南音的入聲字運用，沈璟使南曲入聲字有分別性的使用。

第三，「休混把仄聲字填腔」是說上去聲雖同是仄聲字，但不可混用。因爲去聲行腔上揚（所謂「若是調飛揚，把去聲兒填它幾字相當」指此而言）；上聲則行腔下降，二者相反，故云「詞中上聲還細講，去聲正與分天壤」。

第四，「陰與陽還須趁調低昂」，從崑曲來說，陰平字聲高平，陽平字聲

[79] 同前註，頁 105 。
[80] 《南九宮曲譜》，同前註，頁 563 。

臺灣大學學術期刊資料庫

由低轉高，故平聲要析辨陰陽。周德清講求平聲辨陰陽是因爲陰陽錯置，演唱時會造成混淆；沈璟則是從音樂腔格而論，二者不同。

第五，用韻依據《中州韻》或《正韻》。《中州韻》指《中原音韻》；《正韻》指明初官修的《洪武正韻》（洪武八年，1375），雖然編撰原則是「一以中原雅音爲定」，但與《中原音韻》仍有不同。首先，就平聲韻相乘上去入而分，實際上有二十二韻部，其中除將《中原音韻》三個韻部細分而改變韻目之外，其餘韻部完全相同[81]。其次平聲不分陰陽，並且保留南音入聲獨立。沈璟感慨「今不守《正韻》塡詞，又不遵中土宮商」，似乎主張二書兼用，卻無明確交代遵守之間如何取捨。不過沈璟既然說「《中州韻》分類詳，《正韻》也因他爲草創」，顯然是主張依據《中原音韻》。觀二書異同及上述格律，包括平上去三聲、入聲獨立（用中原入派三聲者）、平聲分陰陽、入作平以代平（用中原入作平俱屬陽）、押韻等現象，完全可以遵《中原》宮商（意指字音）。《南詞韻選・凡例》曰：「是編以《中原音韻》爲主，故雖有佳詞，弗韻弗選也。……用韻甚雜，殊誤後學，皆力斥之。」沈寵綏《度曲須知・宗韻商疑》也提到：「又聞之詞隱生曰『國家《洪武正韻》，惟進御者規其結構，絕不爲塡詞而作。至詞曲之於《中州韻》，猶方圓之必資規矩，雖甚明巧，誠莫可叛焉者。』是詞隱所遵惟周韻，而《正韻》則其所不樂步趨者也。」從這兩段文字可證明沈璟主張遵守《中原音韻》。沈璟試圖爲南曲押韻尋求理論根據，沈寵綏〈宗韻商疑〉提出折衷觀點：「凡南北詞韻腳當共押周韻。若句中字面，則南曲以《正韻》爲宗，……北曲以周韻爲宗。」[82]這就是所謂「北準《中原》，南遵《洪武》」。沈寵綏提出南北詞韻腳共押周韻應不同於沈璟，因爲北曲無入聲韻，而沈璟譜例中入聲韻是獨立的。例如《南九宮

[81] 周維培：《曲譜研究》，同前註，頁 836 。
[82] 同前註，頁 235 。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲譜》【高陽臺】又一體選《琵琶記》：

去上平平，平平上上，平去平去平作平。平上平平，去平平上平作平。平平
夢遠親闈，愁深旅邸，那更音信遼絕 。淒楚情懷，怕逢淒楚時節 。重門

去上平平上，去去平上去平作平。上平平，入上平平，去平平入。
半掩黃昏雨，奈寸腸此際千結 。守寒窗，一點孤燈，照人明滅。[83]

此曲韻腳「絕、節、結、滅」字屬入聲韻，前三字都是以入代作平，沈璟注曰「此用入聲韻」。

第六，「用律詩句法須審詳，不可廝混詞場」是說曲中有七字句、五字句者，平仄句式與律詩句法不一定相同，不可混同。如【仙呂入雙調・步步嬌】首句格律是「十（表可平可仄）仄平平平平去」，中間連用四個平聲字，可見與律句不同。又如【南呂・懶畫眉】全曲五句爲：七、七、七、五、七，句句押韻。《南九宮曲譜》以《琵琶記》爲例：

去入平平上平平， 上入平平平去平，去平作平去去平平。 入 去平平
頓覺餘音轉愁煩，似寡鵠孤鴻和斷猿，又如別 鳳乍離鸞。只見殺聲在絃中

去。 作平去平平平去平 。
見，敢只 是螳螂來捕蟬。[84]

曲末註曰：此調第一字，平仄不拘。第二字，必用仄聲。第三、第四字，必用平聲，乃是正體。觀《琵琶記》三曲皆然，可見矣。舊譜以「花開花謝悶如醒」一曲，詞意可觀而錄之，非知音者也。

眉批注曰：煩字、鸞字俱借韻；頓字可用平聲；覺字仄聲，妙甚、嚴甚；來字切不可用上聲去聲，若無平聲字，用入聲可也；或于第三句下點一截板，可笑。

[83] 同前註，頁 552 。此曲出自第 13 齣，《六十種曲》，同前註。
[84] 《南九宮曲譜》頁 409 。此曲出自第 22 齣，《六十種曲》，同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲中七言句和五言句之格律皆與律詩句法不同。即以此例與上述要點印證，平上去入標注分明，其中覺、鵠、殺字屬入聲，證明入聲獨立爲一類。「別鳳、只是」之「別、只」兩字必用平聲，標注「作平」，即是「入作平以代平」之秘方；眉批曰「來」字若無平聲字，用入聲可也，印證「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」。首句「頓覺餘音」完全符合沈璟指示格律；第二字譜例必用仄聲，此用入聲「覺」字，「頓覺」二字爲去聲、入聲組合，符合連用仄聲變化原則。凡連用兩個平聲字者，如「餘音、孤鴻」亦有陰陽調變化。韻腳猿、見、蟬字屬先天韻，煩字屬寒山韻，鸞字屬桓歡韻，故眉批曰「煩字、鸞字俱借韻」。上文引沈璟評「東嘉妙處全在調中平、上、去聲字用得變化，唱來和協」，惜其「調之不倫，韻之太雜」；【懶畫眉】曲可印證高明善於變化句中字面、用韻太雜的現象。沈璟肯定《琵琶》字字平章（辨別清楚），又責難東嘉用韻病入膏肓，正是此意。至於評其「韻雜」乃是根據《中原音韻》韻部，證明沈璟主張韻遵《中原》，字調兼守《中原》及《洪武》。

以上六點音律論是從【二郎神】套曲分析而得，我們發現沈璟也試圖在文字格律譜中強調文字與音樂的關係，譬如「若是調飛揚，把去聲兒填它幾字相當」、「陰與陽還須趁調低昂」等，就是在說明字之平仄、陰陽必須與腔格旋律搭配；反映在《南九宮曲譜》中閉口音鈐記，其理相同。沈寵綏《度曲須知・出字總訣》云「尋侵，閉口眞文」、「監咸，閉口寒山」、「廉纖，閉口先天」，又曰「此訣，出詞隱《正吳編》」[85]。從沈寵綏記述得知沈璟的口訣，正是具體指出眞文閉口就是尋侵的讀法，寒山閉口就是監咸的讀法，先天閉口是廉纖的讀法。因此沈璟曲譜中凡屬侵尋、監咸、廉纖三種閉口韻都特別用〇圈出[86]，如上引【高陽臺】曲文，其中「深、音、掩、點」屬侵尋韻，皆

[85] 《度曲須知》，同前註，頁 205 。按：《正吳編》又名《遵製正吳編》，已佚。
[86] 周維培說是眞文、寒山、廉纖三類閉口字，可能誤記。同前註，頁 119 。

臺灣大學學術期刊資料庫

用〇圈出[87]。閉口音是北曲重要的語音特質，周德清一再強調不可開閉口韻（開合）混押，正是因爲南方語音沒有閉口音，那麼沈璟曲譜圈出閉口音，應與演唱有密切關係（詳下文王驥德論閉口），由此更能明白沈璟編譜的用心，【二郎神】套曲第六支曰：

> 【啄木鸝】北詞譜，精且詳，恨殺南詞偏費講。今始信舊譜多訛，是緐生稍爲更張，改弦又非翻新樣，按腔自然成絶唱。語非狂，從教顧曲，端不怕周郎。

沈璟感慨北曲文字譜尚有精詳的《北詞譜》（《太和正音譜》），南曲雖有嘉靖年間蔣孝的《舊編南九宮譜》，卻不標注正襯、不點板式、不注平仄、不圈閉口字、曲句之間亦無點讀[88]。於是在蔣氏舊譜及附錄《音節譜》基礎上增補而成《南曲全譜》，雖是自謙稍爲更張，然其考定四聲、標注平仄、分別正襯、附點板眼、圈出閉口字等，也頗開創意義。其中附點板眼是從沈譜開始，而曲譜中並沒有特別標注陰平或陽平，但沈璟卻強調「析陰辨陽，趁調低昂」之論，這些都是沈璟從文字譜中凸顯樂譜演唱的意義。

【二郎神】套曲以議論筆法論音律，到最後卻寫得很抒情，【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？」讓讀者看到一個白髮蒼蒼、無人知賞卻還孤獨苦心鼓吹音律的曲學家。「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。沈璟效法「晚節漸於詩律細」的杜甫

---

[87] 根據吳盈滿《沈寵綏絃索辨訛之研究》考察，明人程明善《嘯餘譜・北曲譜》（成書於萬曆 23 年， 1595 ），〈凡例〉云：「閉口字作〇」，表示此譜亦以「〇」符號圈出閉口之字，可知閉口符號早在此時期已被使用。同前註，頁 80 。

[88] 參周維培：《曲譜研究》，同前註，頁 91-97 。

臺灣大學學術期刊資料庫

細講戲曲音律，凸顯「縱使詞出繡腸，歌稱繞梁，倘不諧律呂也難褒獎」的執著（見【二郎神】套曲第八支【金衣公子】），雖然推何良俊爲「合律依腔」的宗師，同爲崇律輕辭之曲家，但二人對詞采藝術的理念實則大異其趣。

沈璟並未專論文詞，直接陳述之理念見於沈璟寫給王驥德的手札。沈璟增定《南九宮曲譜》，乃是王驥德「慫恿先生爲之」[89]，譜成後沈璟書信請王氏作序[90]，書曰：「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？翹首南鴻，日跂琳璧，爲望不淺耳[91]。」沈璟清楚表白僻好本色。此外，從他人轉述或品評沈璟創作亦能印證其戲曲創作運用的語言。先摘錄徐復祚（ 1560-約 1630 ）和祁彪佳 (1602-1645) 的評語：

1. 沈光祿（璟）著作極富，有《雙魚》……《紅蕖》等十數種，無不當行。《紅蕖》詞極贍，才極富，然於本色不能不讓他作。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[92]。
2. （《紅蕖記》），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。正惟能極豔者方能極淡。今之假本色於俚俗，豈知曲哉[93]？

沈璟早期的《紅蕖記》恪守詞法、音律嚴謹、詞采雕鏤，堪稱「字字有敲金戛玉之韻，句句有移宮換羽之工」，自是詞家宗匠。呂天成（約 1580-約 1618 ）評《紅蕖記》：「著意著詞，曲白工美……。先生自謂『字雕句鏤，

---

[89] 《曲律・雜論》曰：「蓋先生雅意，原欲世人共守畫一，以成雅道，余稍參一隙，亦爲先生作忠臣意也。作譜，余實慫恿先生爲之。」同前註，頁 169 。

[90] 《曲律・雜論》曰：「嘗一命余序《南九宮譜》，既就梓，誤以均爲韻。余請改正，先生復札，巽辭爲謝。比札至，而先生已捐館舍矣。」同前註，頁 164 。

[91] 見〈詞隱先生手札二通〉，收入王驥德：《新校注古本西廂記》，民國 19 年北平富晉書社影印，臺大圖書館善本室藏。

[92] 徐復祚：《曲論》，同前註，頁 240 。

[93] 祁彪佳：《遠山堂曲品》，《集成》第 6 册，頁 18 。

臺灣大學學術期刊資料庫

正供案頭耳！』此後一變矣[94]。」從呂天成轉述可知沈璟自知之明，也許因爲《紅蕖記》過度字雕句鏤，只宜於案頭，爲了能演之場上，故此後作品一變爲本色。祁彪佳讚賞「能極豔者方能極淡」，故而肯定其本色作品不同於俚俗之作。王驥德（約 1560-1623 ）卻認爲沈璟作品變爲本色後矯枉過度，未免庸俗草率，《曲律・雜論》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，歉以《紅蕖》爲非本色，殊不其然[95]。」凌濛初 (1580-1644) 評得更加嚴苛：「 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、掤拽牽湊[96]。」認爲沈璟的戲曲語言不是質樸自然的本色，而是極其庸鄙的本色。以周德清語言之雅俗等級來看，顯然已到「太俗則鄙」的地步。沈璟應是主張本色語言，才會筆之於作品，惜其才短未能掌握分寸，以致有淺言俚句、掤拽牽湊之譏。沈璟道道地地是個崇律輕辭的曲家。就從引述諸家評語中，我們也看出徐復祚也是一位崇尚音律的曲家：

1. 元朗（良俊）謂施君美《拜月亭》勝於《琵琶》，未爲無見。《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。弇州乃以「無大學問」爲一短，不知聲律家正不取於弘詞博學也。
2. 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[97]？

[94] 呂天成：《曲品》，同前註，頁 229 。
[95] 《曲律》，同前註，頁 164 。
[96] 凌濛初：《譚曲雜箚》，《集成》第 4 冊，頁 254 。
[97] 以上兩段見徐復祚：《曲論》，同前註，頁 235-236 。

臺灣大學學術期刊資料庫

徐復祚認爲王世貞（弇州， 1526-1590 ）堪稱品評文章之當行（行家），卻不是評曲之當行。譬如王世貞認爲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；徐復祚則以朱權明腔調、識板譜的論點反駁之，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[98]，而不識其「宮調極明，平仄極叶」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，「板」原指板拍，延伸爲音律之意；「折」意指一齣，所謂「一板」和「一折」兩者性質實不相同。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，《荊釵》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[99]。

「當行」指《荊釵記》用韻嚴謹，合於音律；「本色」指其倭巷俚語太過粗鄙，偏離眞正本色精神，故「本色當行，時離時合」。故「本色」指自然樸質之語言；「當行」指懂得評賞戲曲音律的行家、兼指作品音韻格律。如上分析，同時分辨出徐復祚反對倭巷俚語。從他批評《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《玉玦記》：「凡用僻事，往往自爲拈出……。獨其好填塞故事，未免開飣餖之門，闢堆垛之境，不復知詞中本色爲何物。」[100]可知故藻麗詞句、填塞堆垛皆非本色；反而言之，語言質樸自然方爲本色，徐復祚和徐渭一樣都是反對雕琢語言。

---

[98] 王世貞貶《拜月亭》三短見前文引。
[99] 徐復祚：《曲論》，同前註，頁 236 。
[100] 徐復祚：《曲論》，同前註，頁 236 、 237 。

臺灣大學學術期刊資料庫

除了徐復祚以「聲律家正不取於弘詞博學」之論與沈璟相唱和，事實上「自詞隱作詞譜，而海內斐然向風，衣缽相承，尺尺寸寸守其矩矱」[101]，形成吳江派。沈璟於「曲學法律甚精，汎濫極博，斤斤返古，力障狂瀾」[102]，儼然成爲吳江格律派的代表[103]。同時期的湯顯祖（江西臨川人， 1550-1616 ）在友人書信中提出相對性的論辯：

1.〈答呂姜山〉：寄吳中曲論良是。「唱曲當知，作曲不盡當知也」，此語大可軒渠。凡文以意趣神色爲主，四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迕拽之苦，恐不能成句矣[104]。

2.〈答孫俟居〉：曲譜諸刻，其論良快。久玩之，要非大了者。莊子云：「彼烏知禮意。」此亦安知曲意哉。其辨各曲落韻處，麤亦易了。周伯琦作《中原韻》，而伯琦於伯輝、致遠中無詞名。沈伯時《指樂府迷》，而伯時於花菴、玉林間非詞手[105]。詞之爲詞，九調四聲而已哉！且所引腔證，不云未知出何調犯何調，則云又一體又一體。彼所引曲未滿十，然已如是，復何能縱觀而定其字句音韻耶？弟在此自謂知曲意者，筆懶韻落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子[106]。

---

[101] 《曲律・雜論》，同前註，頁 165 。

[102] 《曲律・雜論》，同前註，頁 163 。

[103] 王驥德認爲眞正守其矩矱者是呂天成、卜世臣二人；但一般都說，吳江派主要作家還包括沈自晉、葉憲祖、袁于令、顧大典、王驥德、范文若等。不過王驥德是主張辭法雙美論者，詳下文。

[104] 〈答呂姜山〉，《湯顯祖詩文集》卷 47 （上海：上海古籍出版社， 1982 年），頁 1337 。

[105] 此段文字頗多疏誤，周伯琦當作周德清；伯輝當作德輝，因鄭德輝與馬致遠齊名。沈伯時《指樂府迷》當作《樂府指迷》，是南宋詞學專著；玉林當作玉田，花菴、玉田指黃昇、張炎。

[106] 〈答孫俟居〉，《湯顯祖詩文集》卷 46 ，同前註，頁 1299 。

臺灣大學學術期刊資料庫

呂姜山和孫俟居都與湯顯祖爲同年友[107]，信中提及呂姜山寄去的「吳中曲論」可能指《唱曲當知》或【二郎神】套曲等；「曲譜諸刻」可能指《南曲全譜》。「唱曲當知，作曲不盡當知」應是呂姜山信中之語，是說唱曲者應當知曉且遵守音律，而作曲者應當知曉音律卻不必盡守音律。此話深得湯氏之心，故大爲愉悅[108]。湯氏認爲作曲者所以不必盡守音律，是因爲戲曲以意趣神色（意旨、情趣、神韻、色采）四者爲主體，給孫俟居的信兩度提到「曲意」，就是指「意趣神色」。當四者具備時，筆下則有麗詞俊音可用，爾時既有「麗詞」所附有的「俊音」，又能超越宮調聲律的規範。試想如果爲了拘守平仄格律，造成文思停滯阻礙、文句拼湊牽強，又何以爲句？湯顯祖在意趣神色的立論點，提出兩點質疑。其一，曲譜每有曲牌不明、犯調不清的現象，甚至「又一體」滋生繁多，又如何有必然的定律可供人遵循？可見「曲律」是無法定出絕對標準的[109]。其二，周德清通聲律之學、工樂章之詞，雖有《中原音韻》，卻未能與鄭德輝、馬致遠並駕齊驅；沈義父論詞律甚爲嚴密，雖有《樂府指迷》，卻未能與黃昇、張炎同爲詞林能手。可見盡守音律規範，未必就是詞曲能手，言下頗有揶揄吳中曲派恪守詞律之意。最後湯顯祖表白自己是知曲意者，換言之，爲了秉持意趣神色的創作美學，韻落之時難免不守格律，只好教天下人拗折嗓子了。

從這兩封書信的辯證對比出吳江派「曲律」（曲之律法），湯顯祖匠心獨運「曲意」（意趣神色），因此面對《牡丹亭》改本，湯顯祖一再表白：

1.〈答凌初成〉：不佞生非吳越通……。不佞《牡丹亭》記，大受呂玉繩

[107] 同年友指同爲萬曆十一年 (1583) 進士。呂姜山，名胤昌，字玉繩，號姜山，浙江餘姚人，呂天成之父。王驥德《曲律・雜論》曰：「孫比部諱如法，字世行，別號俟居，吾郡（指浙江）之餘姚人。」同前註，頁 171 。

[108] 「大可軒渠」一解甚愉悅貌；又解令人捧腹，言其可笑。若取後者，則意義完全相反。

[109] 參曾永義：〈論說拗折天下人嗓子〉，《論說戲曲》（臺北：聯經， 1997 年），頁 161-198 。

臺灣大學學術期刊資料庫

改竄，云便吳歌。不佞啞然笑曰，昔有人嫌摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。其中駘蕩淫夷，轉在筆墨之外耳。若夫北地之於文，猶新都之於曲[110]，餘子何道哉[111]。

2.〈與宜伶羅章二〉：章二等安否？近來生理何如？《牡丹亭》記要依我原本，其呂家改的，切不可從。雖是增減一二字以便俗唱，卻與我原做的意趣大不相同了[112]。

湯顯祖在這兩封書信都提到呂玉繩（姜山）改本《牡丹亭》[113]，呂氏改本是爲了便於崑腔演唱。湯氏籍貫江西，曾自我表白不通吳地方言（詳下文），因此審音用韻難免不合吳中崑腔。就邏輯而言，「云便吳歌」之語並不足以證明《牡丹亭》絕非爲崑山腔而作[114]；如果爲了便於吳歌，豈能只是「增減一二

[110] 「北地」指明代前七子之一李夢陽，號北地。楊慎，四川新都人，因以爲號，楊慎好曲，有散曲集《陶情樂府》，雜劇《洞天玄地》、《蘭亭會》、《太初記》等。

[111] 〈答凌初成〉，《湯顯祖詩文集》卷 47 ，同前註，頁 1344 。

[112] 〈與宜伶羅章二〉，《湯顯祖詩文集》卷 49 ，同前註，頁 1426 。

[113] 關於呂玉繩改本，徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社， 1987 年），認爲可能是湯顯祖把沈改本誤爲呂改本，頁 54 。周育德：〈呂家改的及其他〉，《湯顯祖論稿》（北京：文化藝術出版社， 1991 年），從梅鼎祚：〈答湯義仍〉「呂玉繩近致《還魂》，麗事奇文」之語，肯定呂家改本，並考察呂本約於萬曆二十九年刊刻，頁 303-308 。

[114] 徐朔方將「云便吳歌」當作《牡丹亭》不爲崑曲創作之證明；又列出湯氏本人記載九條戲曲唱腔，演唱者都是宜黃伶人，無一字提及崑曲演員與湯氏劇作之關係，因而主張湯氏戲曲的唱腔是以海鹽爲前身的宜黃腔。參〈再論湯顯祖戲曲的腔調問題〉，《湯顯祖及其他》（上海：上海古籍出版社， 1983 年），頁 63-69 。曾永義：〈論說拗折天下人嗓子〉亦證成其說（見前註）。關於《牡丹亭》腔調是崑山腔或宜黃腔而寫，學者仍有爭議，如周育德：〈湯顯祖若干問題之我見〉，否定「《牡丹亭》原是爲宜黃腔作不爲崑山腔作」之說法，文見《明清戲曲國際研討論會論文集》（臺北：中央研究院文哲所， 1998 年 8 月）下册，頁 465-484 。又如蔡孟珍：〈湯顯祖拗折天下人嗓子質疑——兼談牡丹亭的腔調問題〉，《教學與研究》（臺灣師範大學文學院出版， 1994 年 6 月），從傳奇體製及崑曲格律考察，主張爲崑腔而作。頁 89-97 。

臺灣大學學術期刊資料庫

字以便俗唱」而已？湯氏堅持切不可從呂家改本，是因爲即使只是增減一二字，則與筆墨之外情思奔放的「意趣神色」大不相同了。猶如畫家將王維「袁安高臥圖」割蕉加梅一樣，失去「得心應手、意到便成、造理入神、迥得天意」的美學精神[115]。至於湯氏對沈璟改本之論辯則見王驥德記述：

> 吳江嘗謂：「寧協律而不工，讀之不成句，而謳之始協，是爲中之之巧」。曾爲臨川改易《還魂》字句之不協者，呂吏部玉繩（鬱藍生尊人）以致臨川，臨川不懌，復書吏部曰：「彼惡知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子」。其志趣不同如此。鬱藍生謂臨川近狂，而吳江近狷，信然哉[116]！

王驥德是說呂玉繩將沈璟改本轉致湯氏，引起湯氏不悅。沈璟改本現存沈自晉《南詞新譜》兩支曲子，名曰《同夢記》[117]。一支是第二齣〈言懷〉柳夢梅所唱【雙調】引子【眞珠簾】[118]，將原作與改本並列引出：

> **原作**：河東舊族柳氏，名門最。論星宿連張帶鬼。幾葉到寒儒，受雨打風吹。謾說書中能富貴，顏如玉和黃金那裏？貧薄把人灰，且養這浩然之氣。
>
> **改本**：河東柳氏簪纓裔，名門最。論星宿連張帶鬼。幾葉到寒儒，受雨打風吹。謾說書中能富貴，金屋與玉人那裏？貧薄把人灰，且養浩然之氣。

---

[115] 彥遠《畫評》言王維畫物多不問四時，如其所藏「袁安高臥圖」有雪中芭蕉是也，引用四句是彥遠之評。轉引陳良運：《中國歷代賦學曲學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，2002 年），頁 628 。

[116] 《曲律・雜論》，同前註，頁 165 。

[117] 《南詞新譜》卷首：「古今入譜詞曲傳劇總目」於《同夢記》下注云：「詞隱先生未刻稿」。根據「凡例」，此譜完成於丁亥 (1647) 秋，距沈璟之死已有 37 年，距湯顯祖之死已有 31 年。周育德〈呂家改的及其他〉據此判斷沈璟改本只是未刻稿，湯氏不可能看到，所見是呂本。同前註，頁 306 。

[118] 沈自晉：《南詞新譜》（北京：中國書店，1985 年），於【眞珠簾】下注明：「串本《牡丹亭》，伯英改定。」（卷 22 ）。

臺灣大學學術期刊資料庫

眉批：與原本《臥冰記》同調。名門最三字，用上平平，而最字不用韻亦可；貴字不用韻亦可；灰字不用韻亦可。

尾批：末二句，《拜月亭》句法也，將「貧薄」二字作襯，用三字句；而末句用平仄平平，仄平平仄亦可。

根據沈譜所說《臥冰記》，此調句數及其字數是七三七五五七七三四四⑲，故曰「末句用平仄平平，仄平平仄亦可」。湯氏末二句用的是《拜月亭》句法⑳，分別是五、六。對照格律，首句應作七字，押韻；但湯氏作六字，不押韻，故沈璟改爲「河東柳氏簪纓裔」合律；可是「名門最三字，用上平平」，平仄不合，沈璟並未改動。就曲意而言，這句要表述的是河東柳宗元名門之後的柳春卿已成「舊族」，是一種家道中落的滄桑感，引出下文「幾葉到寒儒，受雨打風吹」；改本用「簪纓裔」變成強調高官顯宦之家後裔，且與「名門最」意義重複。其次，這支曲詞押齊微韻，如眉批所言，第二、六、八句不用韻亦可。第七句格律應作「仄仄仄平平平仄」，原作「顏如玉和黃金那裏」和改本「金屋與玉人那裏」皆未押韻，平仄格律皆有不合者。就曲意而言，先問「顏如玉」後問「黃金」意味關注對象由人推及物，才會有下文因夢見美人而改名之痴傻。可見沈璟改本並未完全合於格律，然所改之處則曲意有別；難怪湯氏會發出「彼惡知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子」激慨之詞。

第二支是【越調・蠻山憶】集曲，曲牌下註曰：「《同夢記》，即串本《牡丹亭》。」眉批曰：「前《牡丹亭》二曲，從臨川改本。此一曲從松陵串本，備錄之，見湯、沈異同。」㉑原作第四十八齣〈遇母〉演述杜夫人母女重逢時疊用【番山虎】四支，分別由杜夫人、杜麗娘、石道姑、春香演唱，沈璟

⑲ 《臥冰記》【眞珠簾】曲文見沈璟《南九宮曲譜》。

⑳ 明・鈕少雅、徐于室編：《九宮正始》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第 3 輯（臺北：學生書局， 1987 年），錄有《拜月亭》【眞珠簾】一格，作九句。

㉑ 《南詞新譜》卷 16 ，同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

將原作分唱的曲子合併，把石道姑和春香唱詞合而爲一，又借用杜夫人母女的合唱詞，未能理解原作刻劃人物的意圖[122]。這樣的改動顯然不僅如王驥德所說「爲臨川改易《還魂》字句之不協者」而已[123]。

以上兩支曲文對照，證明沈璟改本事實，也印證湯沈「曲意」與「曲律」之別。再檢閱沈璟《南曲全譜》選錄《還魂記》五支曲文[124]，沈璟大都在眉批指出其中一兩個借韻字，只有【月上五更】總評「用韻甚雜」，眉批曰：「掩風二字，改作平去二音，乃協。」可見湯顯祖在這五支曲文用韻較爲雜亂，其他平仄格律大都相合。借韻可能與湯氏的方言有關，他自稱非通吳地方言（吳越爲偏義複詞，指吳地），又非一意鑽研音律之學，故筆懶落韻，往往不合吳地歌之。這種情形就像周德清批評山東籍的楊朝英一曲三韻、開合（閉）混押的現象。由此可見湯氏絕非不懂音律之人，〈七夕醉答君東二首〉詩曰：「玉茗堂前春翠屏，新詞傳唱牡丹亭。傷心拍遍無人會，自掐檀痕教小伶。」他既能「自掐檀痕教小伶」，焉能不懂音律？此外，在所撰《紫簫記》第六齣〈審音〉，敘鮑四娘傳授霍小玉唱曲，借四娘之口暢論曲律，舉出「字句多少都唱得」，也就是可以增減字句的曲牌有八個；最後又說「中間還有道宮高平歇，又有子母調一串驪珠，休得拗折嗓子。」凡此皆可證明湯氏懂得音律[125]。然則湯氏對音律的觀念是什麼？〈答凌初成〉曰：

> 不佞生非吳越通，智意短陋，加以舉業之耗，道學之牽，不得一意橫絕流暢於文賦律呂之事。獨以單慧涉獵，妄意誦記操作。層積有窺，如暗中索

[122] 詳細之比對，參陳凱莘：《崑劇牡丹亭舞臺藝術演進之探討——以牡丹亭晚明文人改編本及折子戲爲探討對象》（臺大：戲劇研究所碩士論文，曾永義先生指導，1999 年），頁 76-79。

[123] 周育德：〈呂家改的及其他〉已有考述，曲文不贅引。同前註，頁 304-306。

[124] 五支曲是【宴蟠桃】、【桃花紅】、【步金蓮】、【疏影】、【月上五更】，同前註，頁 51、79-81、111。

[125] 關於《紫簫記》的論證，參曾永義：〈論說拗折天下人嗓子〉，同前註，頁 177。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 路，闖入堂序，忽然霤光得自轉折，始知上自葛天，下至胡元，皆是歌曲。曲者，句字轉聲而已。葛天短而胡元長，時勢使然。總之，偶方奇圓，節數隨異。四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一節，故爲緩音，以舒上下長句，使然而自然也。獨想休文聲病浮切，發乎曠聰；伯琦四聲無入，通乎朔響。安詩填詞，率履無越。不佞少而習之，衰而未融。

湯氏自稱雖不通吳地方言，又非鑽研樂律，但多年浸潤戲曲創作，體悟自遠古葛天氏以來至蒙元時代皆是歌曲，只是因爲詩歌體製隨時代變遷而有長短之別而已。湯氏提出「曲者，句字轉聲而已」，由此推衍「偶方奇圓，節數隨異」的詩歌體製及其音節形式，三言、五言、七言屬奇數句；四言、六言屬偶數句。「四六之言，二字而節」，是說四言詩音節形式爲二、二；六言詩音節形式爲二、二、二。「五言三，七言四」，是說五言詩在第三字作頓，音節形式爲三、二；七言詩在第四字作頓，音節形式爲四、三。這是吟詠詩歌自然而然的旋律。至於唱曲，三、四言的短句往往一字一拍，故作緩音來紓解上下的長句，這是使然而自然的現象。湯顯祖最後述及沈約提倡詩歌聲律四聲八病之說，以及周德清入派三聲爲北曲所用，引導作詩製曲者遵守不敢逾越。自己謙稱少而習之，由於不才，至今老邁依然未能完全融會貫通。事實上，以湯氏才情，何至於「少而習之，衰而未融」，乃是再度強調自己不受那些詩律曲律之規範。但絕非不守「人工音律」，而是在人工音律之外，另有一種無法訴諸人爲科範的「自然旋律」；猶如詞中蘇軾「自是曲子中縛不住者」[126]。

湯顯祖表白追求意趣神色四者，是包含對戲曲藝術境界的整體內涵與形式，所謂「麗詞俊音」可說是對戲曲文律一言以蔽之的藝術追求。不過「麗詞」並非湯氏唯一的語言主張，從其評點劇作中略見戲曲語言觀，如：

---

[126] 曾永義：〈論說拗折天下人嗓子〉專節討論「湯顯祖不懂音律嗎」，詮釋湯音律觀，極爲詳密，同前註，頁 177-187 。

臺灣大學學術期刊資料庫

1.老、貼旦口中，雖不必文，亦不該太俗。（《紅梅記》第十四齣〈抵揚〉）。

2.作者精神命脈，全在桂英冥訴幾折，摹寫得九死一生光景，宛轉激烈。其填詞皆尚眞色，所以入人最深，遂令後世之聽者淚，讀者顰，無情者心動，有情者腸裂。（《焚香記・總評》）。

3.填詞如說話，此文家最上乘也。亦詞家最上乘也，妙絕妙絕！（《焚香記》第八齣〈逼嫁〉）。

4.曲白色色欲眞，妙手也！詞壇有此，稱化工矣！（《焚香記》第九齣〈離間〉）。⑰

以上各條評語，不論唱詞賓白都主張「眞」，且以「曲白色色欲眞」爲詞家化工之筆。湯氏雖不用「本色」之詞，但強調填詞如說話、不文亦不太俗、填詞尚須眞色等，都和徐渭的「本色」基本精神相通。這樣的創作觀也呈現在劇作中，如《牡丹亭・寫眞》杜麗娘畫完自畫像後，春香折服，唱【玉芙蓉】：

丹青女易描，眞色人難學。似空花水月，影兒相照。〔旦喜介〕畫的來可愛人也！咳，情知畫到中間好，再有似生成別樣嬌。〔貼〕只少個姐夫在身傍。若是姻緣早，把風流壻招，少什麼美夫妻，圖畫在碧雲高。

「眞色人」是杜麗娘本來面目，包括麗娘沈魚落雁的容顏和愛好天然的襟懷。麗娘吩咐花郎去裱畫時，唱【鮑老催】囑咐：「這本色人兒妙……」本色人與眞色人呼應，意指把本來面目眞實描繪出來的畫像。可見湯顯祖將「眞色」作爲評點的審美標準，而且實踐於創作中。詞尚眞色、意尚情眞，才能發揮作者的精神命脈。這是用湯氏的評點、創作和理論分析其詞采觀⑱。

⑰ 以上引自秦學人等編：《中國古典編劇理論資料匯編》（北京：中國戲劇出版社，1984 年），頁 73 、 75-76 。

⑱ 許祥麟：〈湯顯祖本色說〉，《天津師大學報》（1986 年第 1 期），頁 77-79 。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、南曲文律雙美之回歸與統合

當湯沈在詞與律各有偏重時，稍晚十年左右的王驥德（約 1560-1623 ）也參與了這場論辯，並且加以統合。元明以來曲籍或屬著錄系統，或屬曲話系統；直到王氏《曲律》才開始專擬標題，是第一部門類詳備、論述全面、首尾完整、組織嚴密、自成系統的曲學專著。關於文律的論述，以簡御繁見於〈論曲禁〉，鉅細靡遺則見於相關論題[129]。關於音韻格律方面，歸納如下：

（一）四聲之用，不得乖法

平仄四聲必遵譜律規範，若作曲者失字聲之調，則曰「拗嗓」。〈論曲禁〉羅列四十條曲家宜禁之病，其中關於字聲方面有十條，包括犯韻，犯聲，疊用雙聲，疊用疊韻，平頭，合腳，上去疊用，上去、去上倒用，一聲四用，入聲三用。前八種是從四聲八病和周德清作詞十法而來；後二者則是王驥德特別強調的曲病。所謂一聲四用是說「不論平上去入，不得疊用四字」，即「單字句不得連用四平、四上、四去、四入」。這條曲禁其實已包含不得入聲三用，因入聲「逼側而調不得自轉」，北曲派入三聲，不致因字聲促而拗調；南曲則入自爲入，若疊用三入聲字，歌時便無靡曼清圓之韻。

（二）四聲有陰有陽，不宜錯用

《中原音韻》惟平聲分陰、陽，上去俱無，且入聲作平聲俱屬陽；王驥德〈論陰陽〉曰：

> 東之爲陰，而上則爲董，去則爲凍；籠之爲陽，而上則爲隴，去則爲弄，清濁甚別。……。蓋字有四聲，以清出者亦以清收，以濁始者亦以濁斂，此亦自然之理，惡得謂上去之無陰、陽，而入之作平者皆陽也。

[129] 相關論述見李惠綿：《王驥德曲論研究》，《文史叢刊》（臺北：臺灣大學文學院出版， 1992 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

按東、董、凍聲母皆爲全清；籠、隴、弄聲母皆爲次濁；清者爲陰，濁者爲陽，故平上去各有清濁，亦各有陰有陽，這是從吳語方言而發[10]。南北曲陰陽之別在於揭起與抑下之不同。王氏曰：「南曲凡清聲字皆揭而起，凡濁字皆抑而下，以揭者爲陰，以抑者爲陽。」（北曲反之）。可見強調嚴分陰陽是基於演唱因素。王氏提出「平之陽字，欲揭起難；而用一入聲，反圓美好聽，何也？以入之有陰也。」這裏從演唱南曲的特性說明入作平亦有陰。

「陰陽錯用」也是曲禁之一，運用原則是「陰字宜搭上聲，陽字宜搭去聲」，例如《琵琶記》第三十五齣〈兩賢相遘〉【祝英臺・換頭】有「春晝」、「知否」、「今後」三詞，上三字皆陰，而獨「知否」好聽。「春」字則似「唇」，「今」字則似「禽」，正以下字去、上二聲不同之故，若「春」、「今」爲陽，或易「晝」、「後」爲上，則又無不叶矣，此下字活法也。周德清「作詞十法」有「用陰字法」及「用陽字法」，然止於平聲。王驥德推擴其說，以爲不止限於陰平、陽平，上去聲亦須講陰陽，並且具體說明陰平、陽平與上、去聲之搭配。

（三）入聲獨立，出入互用

沈璟只說「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」，意謂入聲止可代平，餘以上、去相間；王驥德則將入聲擴大使用。〈論平仄〉則曰：

> 北則入無正音，故派入平、上、去之三聲，且各有所屬，不得假借；南則入聲自有正音，又施於平、上、去之三聲，無所不可。大抵詞曲之有入聲，正如藥中甘草，一遇缺乏，或平上去三聲字面不妥、無可奈何之際，得一入聲便可通融打諢過去，是故可作平，可作上，可作去；而其作平也，可作陰，又可作陽，不得以北音爲拘。此則世之唱者由而不知，而論

[10] 趙元任：《現代吳語的研究》，（北京：清華學校研究院，1928 年），第三章分析吳語聲調有兩派：一派平上去入依聲母之清濁各有陰有陽兩類，共八類；一派把陽上歸入陽去，只有七聲。頁 78-79 。

臺灣大學學術期刊資料庫

者又未敢拈而筆之紙上故耳。

王驥德指出南曲入聲爲獨立調類，曲中可代平、上、去；如作平，可作陰亦可作陽。入聲可以這樣靈活運用，眞可謂如藥中甘草。

（四）恪守韻類，不得出入

王驥德不同意沈璟用韻依據《中原音韻》，主張「南曲之必用南韻，猶北曲之必用北韻」[131]，《曲律・論韻》曰：「余之反周，蓋爲南詞設也，而中多取聲《洪武正韻》，遂盡更其舊，命曰《南詞正韻》，別有蠡見，載凡例中。」可惜此書不存。關於韻目分類，二人最大不同處應是王驥德根據開合洪細分韻。〈論韻〉曰：

> 周之爲韻，其功不在於合而在於分，而分之中猶有未盡然者：如江、陽之於邦、王；齊、微之於歸、回；魚、居之於模、吳；眞、親之於文、門；先、天之於鵑、元。試細呼之，殊自逕庭，皆所宜更析。

吳語韻母的開口韻、合口韻、齊齒韻和撮口韻大致與中古開、齊、合、撮相當[132]，從吳語方言主張作曲押韻當分而用之，重新予以歸納：

> 吾之爲南韻，自有南曲以來，未之或省也。吾之分「姜、光」、「堅、涓」諸韻，自有聲韻以來，未之敢倡也。吾又嘗作聲韻分合之圖，蓋以泄天地元聲之秘，聖人復起，不能易吾言矣[133]。

姜、光二字屬江陽韻，堅、涓二字屬先天韻，王氏分「姜、光」與「堅、涓」各爲二韻，顯然是從開合洪細而分。據開合洪細分韻，《洪武正韻》已有之，〈論韻〉云：「或謂周韻行之已久，今不宜易更。則『魚模』一韻，《正韻》業已離之爲二矣。」《洪武正韻》實際上只比《中原音韻》多三組韻目，這三組韻目分別是將齊微韻析爲「齊、薺、霽」和「灰、賄、隊」；魚模韻析

---

[131] 〈雜論〉，同前註，頁 180 。
[132] 參趙元任：《現代吳語的研究》第二章，同前註，頁 62-69 。
[133] 〈雜論〉，同前註，頁 180 。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲「魚、語、御」和「模、嫫、暮」；蕭豪韻析爲「蕭、篠、嘯」和「爻、巧、效」。而析分「江陽」、「眞文」、「先天」諸韻者當始自王驥德[134]，故以前人「未之敢倡」自居，而有「聖人復起，不能易吾言」之誇語。

王氏強調押韻處要妥貼天成[135]；禁止用重韻、借韻、韻腳多以入代平[136]（因入作平聲者，直讀作入聲則不協，強作平聲讀則乖南音，故不許多以入聲代平聲字。）、趁韻[137]、換韻[138]。其中最爲王氏詬病是借韻和換韻。王氏以作北曲者守韻兢兢，無敢出入爲典範，而感「南曲類多旁入他韻」，以致「曲之道盡亡」。王驥德認爲「北劇每折只用一韻，南戲更韻已非古法」。事實上，南戲傳奇各齣若排場變易，移宮換羽之際自可換韻，以北劇古法規範南戲，似乎過於嚴苛。

（五）保留北曲閉口字音

王驥德〈論閉口字〉云：「蓋吳人無閉口字，每以侵爲親，以監爲奸，以廉爲連，至十九韻中，遂缺其三[139]。」可知當時吳人雙唇鼻音韻尾已經消失，變成舌尖鼻音。沈璟曲譜將閉口字用○標示，〈論閉口字〉可作爲註解：

> 閉口者，非啓口即閉，從開口收入本字，卻徐展其音於鼻中，則歌不費力，而其音自閉，所謂鼻音是也。詞隱於此，尤多喫緊，至每字加圈。……。惟歌者調停其音，似開而實閉，似閉而未嘗不開。此天地之元聲，自然之至理也[140]。

王氏認爲閉口字是天地之元聲，自然之至理，不可「混以鄉音，俾五聲中

---

[134] 筆者已有相關考證，不贅述。參《王驥德曲論研究》，同前註，頁 190-191 。
[135] 見〈論字法〉，同前註，頁 124 。
[136] 以上三則見〈論曲禁〉，同前註，頁 129-132 。
[137] 見〈論過曲〉、〈論險韻〉，同前註，頁 139 、 135 。
[138] 見〈論過曲〉，頁 139 。
[139] 《曲律》，同前註，頁 113 。
[140] 《曲律》，同前註，頁 113 。

臺灣大學學術期刊資料庫

無一閉口之字」。所以凡是北曲的閉口字時，南曲演唱時要從開口收入本字，而徐展其音於鼻中，使之「轉關其聲，以還本韻」。歌者可「調停其音，似開而實閉，似閉而未嘗不開」。這樣的唱法倒是頗符合崑曲咬字吐音的水磨技巧。由於主張南曲宜保留閉口字音，故〈論曲禁〉提出不得「開閉口同押」及「閉口疊用」，又有「閉口字少用，恐唱時費力」之說[141]。

音韻格律論歷經元明曲學家的累積，王驥德自有傳承、辨正與創發。《曲律・自序》曰：「元周高安氏有《中原音韻》之創；明涵虛子有《太和詞譜》之編；北士恃爲指南，北詞稟爲令甲，厥功偉矣。至於南曲，鵝鸛之陳久廢，刁斗之設不閑；綵筆如林，盡是嗚嗚之調；紅牙迭響，祇爲靡靡之音。」可知他建構南曲曲律之用心。周德清、朱權建構北曲音韻格律指南，王驥德則在沈璟基礎之上建構南曲格律規範，眞所謂「法尤密，論尤苛」。

王驥德不是專求格律派的曲學家，關於南曲的修辭技巧也有重要的論述。周德清「作詞十法」關於造語還只是條列式曲話，到王驥德則是專章專題論述。諸如〈論章法〉、〈論句法〉、〈論字法〉、〈論用事〉、〈論襯字〉、〈論對偶〉、〈論務頭〉等，可說是在文學批評中的文論和周德清造語藝術的基礎上推而擴之，因之〈論曲禁〉也有二十條相關條文。其中落入庸俗之病者包括「陳腐、生造、俚俗、不文雅、蹇澀、粗鄙、方言、蹈襲」；落入駢儷之病者包括「太文語、太晦語、經史語、學究語、書生語、堆積學問」。可見王氏和周德清相同，都反對太俗和太文的戲曲語言[142]。王驥德〈論家數〉曰：

> 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。近鄭若庸《玉玦記》作，而益工修詞，質幾盡掩。夫曲以模寫物情，體貼人理，所取委曲宛轉，以代說詞，一涉藻繢，便蔽本來。

[141] 見〈論字法〉，又見〈雜論〉，同前註，頁 124、154。
[142] 相關論述已見拙著《王驥德曲論研究》，同前註，頁 205-211。

臺灣大學學術期刊資料庫

徐渭只說「以時文爲南曲，元末、國初未有也，其弊起於《香囊記》」，王驥德就以本色家和文詞家概括元明戲曲語言流派的發展。所謂益工修詞、一涉藻繢就是文詞太過而失去本色，導致「質」幾盡掩、便蔽「本來」。王氏接著說：

> 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，……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，則第令聽者憒憒矣。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。

這裏以三齣戲做爲比較，《拜月》是太過質樸；《琵琶》不純用本色、亦不純用文調；《玉玦》則是過於填塞典故堆砌辭藻。故「典雅一派，矯庸俗之弊，其末流也，遂日趨於艱晦堆積之途。通俗一派，矯典雅之弊，其末流也，遂日趨於鄙俚庸濫之途[143]。」唯有本色、文詞兼備才是正體。然則曲家如能掌握作品之本體，即是能認其路頭，議其工拙，如：

> 1.《西廂》組艷，《琵琶》修質，其體固然。何元朗並訾之，以爲「《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[144]。
>
> 2.問體孰近？曰：於文詞一家得一人，曰宣城梅禹金，摛華掞藻，斐亹有致。於本色一家，亦惟是奉常一人，其才情在淺深、濃淡、雅俗之間，爲獨得三昧。餘則修綺而非垛則陳，尚質而非腐則俚矣[145]。

---

[143] 引自羅忼烈：〈曲禁疏證〉，《詞曲論稿》（臺北：木鐸出版社，1982 年），頁 369 。

[144] 〈雜論〉，同前註，頁 149 。

[145] 〈雜論〉，同前註，頁 170-171 。

臺灣大學學術期刊資料庫

這兩段文字中的「本色」不是質樸本色之義，而是能辨乎淺深、濃淡、雅俗之「本體」。如上分析，湯顯祖標榜麗詞俊音乂主張眞本色；而在湯沈之爭的風潮中，當格律派將湯顯祖歸屬文詞家時，唯王驥德標舉湯氏爲獨得三昧的本色家，可謂爲知音。因此王驥德能洞察湯氏劇作得失：「《紫簫》、《紫釵》第脩藻豔，語多瑣屑，不成篇章；《還魂》妙處種種，奇麗動人，然無奈腐木敗草，時時纏繞筆端；至《南柯》、《邯鄲》二記，則漸削蕪類，俛就矩度，布格既新，遣詞復俊，其掇拾本色，參錯麗語，境往神來，巧湊妙合，乂視元人別一谿徑，技出天縱，匪由人造[146]。」亦能洞察沈璟傳奇之病，除《紅渠》稱首，「其餘諸作，出之頗易，未免庸率[147]」；《臥冰記》有「庸拙俚俗之曲，……其認路頭一差，所以已作諸曲，略墮此一劫，爲後來之誤甚矣[148]。」從王驥德對湯沈語言的評價中，同時洞察湯沈不同志趣：

> 臨川之於吳江，故自冰炭。吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙；臨川尚趣，直是橫行，組織之工，幾與天孫爭巧；而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。……其志趣不同如此[149]。

吳江所守之「法」即是音韻格律之法，臨川之「趣」即是修辭組織之工。王驥德深知「詞隱之持法也，可學而知也；臨川之脩辭也，不可勉而能也。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[150]。」格律之法可學而知，工巧之辭則不可力強而致。換言之，格律之法可賴作者後天學養，工巧之辭則必須憑恃作者先天才氣。故所能者，人也；所不能者，天也。王驥德以「辭」與「法」對舉，即是「文」與「律」。王驥德曰：「臨川湯奉常之曲，當置『法』字無論，盡是案頭異書。……使其約束和鸞，稍閑聲律，汰其賸字累

[146] 〈雜論〉，同前註，頁 165 。
[147] 〈雜論〉，同前註，頁 164 。
[148] 〈雜論〉，同前註，頁 160 。
[149] 〈雜論〉，同前註，頁 165 。
[150] 〈雜論〉，同前註，頁 166 。

臺灣大學學術期刊資料庫

語，規之全瑜，可令前無作者，後鮮來哲。二百年來，一人而已[151]。」意指以湯氏天賦異稟之才情，如能約之以聲協，諳熟以格律，去其多餘繁複之字語，規範使之達到辭法融合，猶如玉之光采無瑕，可使湯顯祖臻於無人可與匹敵之境。這就是王驥德所謂「夫曰神品，必法與辭兩擅其極」[152]的主張。從上文分析王驥德的音韻格律論與修辭技巧論，足證王氏建構南曲辭法論的苦心，戲曲文律論終於回歸「兩擅其極」的論點。王驥德之說深得呂天成（約 1580-約 1618 ）支持，《曲品》曰：

> 吾友方諸生曰：「松陵具詞法而讓詞致，臨川妙詞情而越詞檢。」善夫！可謂定品矣！……。不有光祿，詞硎不新；不有奉常，詞髓孰抉？倘能守詞隱先生之矩矱，而運以清遠道人之才情，豈非合之雙美者乎[153]。

呂天成將王驥德（號方諸生）對湯沈的評價以一言以蔽之，意謂沈璟遵格律而遜於詞采之意態情致，湯顯祖則妙詞情而失越法度。因而提出守詞隱先生之詞法，而運以清遠道人之詞情，臻於辭法合之雙美之境。王驥德、呂天成辭法雙美之說，爲後來曲論家所接受。如明代茅暎〈題牡丹亭記〉：「大都有音即有律。律者，法也，必合四聲、中七始而法始盡。有志則有辭，曲者志也，必藻繪如生，顰笑悲涕而曲始工。二者固合則幷美，離則兩傷[154]。」清代丁耀亢（約 1607-約 1691 ）〈赤松遊題辭〉：「凡作曲者，以音調爲正，妙在辭達其意，以粉飾爲次，勿使辭掩其情。既不傷詞之本色，又不背曲之元音，斯爲文質之平[155]。」這幾位曲論家都提出熔文詞與聲律爲一爐的創作主張。不僅如此，晚明以來，文人傳奇創作也出現了文詞與聲律兩臻其美的追求。正如吳

[151] 〈雜論〉，同前註，頁 165 。
[152] 〈雜論〉，同前註，頁 173 。
[153] 呂天成：《曲品》，同前註，頁 213 。
[154] 引自隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992 年），頁 167 。
[155] 語見李增坡主編：《丁耀亢全集》（鄭州：中州古籍出版社， 1999 年），頁 808 。

臺灣大學學術期刊資料庫

梅分析：吳炳與孟稱舜是「以臨川之筆，協吳江之律」；呂天成、卜大荒、王驥德、范文若等是「以寧庵之律，學若士之詞」；至於馮夢龍、史槃、徐複祚、沈嵊等則「協律修辭，並臻美善」[156]。可知王驥德、呂天成倡導辭法雙美的創作理論，不僅影響其他曲論家，也主導此後文人傳奇的創作法則[157]。

結　論

本文以明代戲曲文律論爲題，追本溯源從元代周德清等人的文律觀進入。經由歷史性的論證，大約可以釐清戲曲批評史上關於文律之爭、湯沈之爭以及本色駢儷之爭等問題，並且獲得重要的觀察與成果。首先，周德清建構北曲文律雙美，成爲元末明初時期鍾嗣成、賈仲明、楊維楨等人重要的鑑賞原則和創作理論。從明初到萬曆年間前期，文律論的演變大約以王世貞的觀點爲一個階段。這個階段是文與律關係開始分歧變化：朱權繼承北曲文律雙美觀，審音定律與典雅清麗二者兼備，可謂「崇律尚辭」。何良俊與徐渭偏向「崇律輕辭」，主張文詞本色。王世貞以音律爲「末」，以辭工爲「本」，講求駢儷華豔，情韻動人，可謂「輕律尚辭」，乃是反對何良俊「寧聲協而辭不工」之論。在這個分歧點上，要特別強調所謂「輕律」或「輕辭」並非輕視或否定之意。古典戲曲以「樂曲」爲靈魂，就兼顧場上和案頭而言，焉能不講求音韻格律？因此明代的戲曲文律論，每一位曲論家都重視音韻格律的；只是在音律與文辭二者之間，會出現輕重取捨的論辯，甚至進入偏激式的堅持。所以何良俊的「寧聲協而辭不工」引發沈璟「寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓」；而王世貞的「不當執末以議本」引發湯顯祖「凡

[156] 吳梅：《中國戲曲概論》卷中，《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983 年），頁 153 。

[157] 郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：師範大學出版社，1992 年），第一章〈明清文人傳奇的歷史演進〉亦有相關論述，頁 17-18 。

臺灣大學學術期刊資料庫

文以意趣神色爲主，四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否」，乃至有「不妨拗折天下人嗓子」之說。但即使是輕重取捨的爭辯，他們都不曾否定或輕視音韻格律的技巧。沒想到此番輕重取捨，竟引發萬曆年間後期著名的湯沈之爭。所謂湯沈之爭並非斷章取義指湯重詞采，沈重格律，事實上二人皆重視音律，區別在沈璟講求謹守人工音律；湯氏不受人工音律束縛，通權達變於自然音律。在文與律二者之間的選擇，沈璟重曲律捨辭工，湯氏重曲意捨律協。他們各有輕重取捨，各堅持自己的創作理念。到明萬曆後期，王驥德與呂天成主張以文律雙美統合，反而回歸周德清的建構，不同的是戲曲史歷經北曲雜劇與戲文傳奇的興衰遞變。

其次明代所謂本色派、駢儷派之爭，就是從文律論中的「文」這個課題延伸出來的。元代戲曲語言已有質樸豪放與典雅婉約之別，周德清對造語藝術已經有相當周全的思慮，其言曰：「造語必俊，用字必熟。太文則迂，不文則俗；要文而不文，俗而不俗」[18]。筆者融合「作詞十法」中的法則，分析「文與俗」關係有四個等級，列表如下：

「作詞十法」中文與俗之等級		
等級／派別	指　標	可作和不可作之語
1.太文（駢儷派）	駢儷雕琢	不可作書生語、全句語、太文字，因「書之紙上，詳解方曉，歌則莫知所云」。
2.文雅（文詞派）	典雅俊語	可作樂府語、經史語
3.通俗（本色派）	本色自然	可作天下通語
4.太俗（鄙俗派）	俚俗猥鄙	不可作俗語、蠻語、謔語、嗑語、市語、拘肆語、語粗、張打油語、太俗字

[18] 《中原音韻》，同前註，頁 232 。

臺灣大學學術期刊資料庫

這四個等級大約可以依次名爲「駢儷派、文詞派、本色派、鄙俗派」，對於解釋明代諸位曲論家的語言主張是很重要的指標。周德清顯然是主張文詞派、本色派兼而有之。其主張文雅是爲聳觀；主張通俗是爲聳聽。故不可太文，太文則迂；亦不可太俗，太俗則鄙。元末明初北曲雜劇式微南戲傳奇興起，尤其自《香囊記》大量使用藻麗詞句、填塞堆垛，有些曲論家爲了矯正弊端，不時以北雜劇作爲典範，成爲本色派與駢儷派抗衡。元代鍾嗣成已開啓欣賞駢儷之句，明代戲曲語言的分歧點就是朱權主張典雅富麗（駢儷派）；加上傳奇堆砌駢儷之風愈加嚴重，於是何良俊、徐渭、王世貞針對時弊文風提出類似復古的理念，主張語言本色。然而同樣主張本色，其程度實有不同。何良俊以簡淨清麗爲本色（文詞派）；徐渭兼顧文詞典雅而趨於質樸無華之本色（本色派）；王世貞認定的本色卻是駢儷華豔，實近於駢儷派。湯顯祖主張麗詞俊音，強調填詞皆尚眞色，也是兼具本色派和文詞派。至於沈璟雖亦癖好本色，但矯枉過正，本色太過以致於俚俗猥鄙（鄙俗派）。徐復祚雖以「聲律家正不取於弘詞博學」呼應沈璟，但主張質樸自然方爲本色，則近於徐渭的本色派。到了王驥德洞察「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，乂在善用才者酌之而已。」這段話正是文與俗的四種等級，與周德清「太文則迂，不文則俗；要文而不文，俗而不俗」異曲同工。王驥德不僅以辭法雙美回歸周德清的文律雙美，也以本色、文詞兼備回歸周德清的造語美學。

透過元明戲曲文律論開展演變之考察，清楚掌握戲曲語言本色與駢儷之爭的歷史因素、內涵意義，其與文律論息息相關，卻乂不同層次，可說是母題之下的子題；也釐清湯沈之爭的來龍去脈及眞正本質。對王驥德提出「辭法兩擅其極」也找到其來自周德清的建構，因爲戲曲體製劇種的興衰發展及對語言藝術的美學理念不同，而有分歧變化或輕重取捨。王驥德以《曲律》專書分別在各章重新建構南曲文律論，到清代李漁《閒情偶寄》的「詞曲部」提出結構、

臺灣大學學術期刊資料庫

詞采、音律、賓白、科諢、格局等戲曲創作六大要素，其中將詞采與音律並列，顯見文律論之傳承統合及更嚴密完整的理論建構。

附記：本文為九十一年度（91 年 8 月 1 日至 92 年 7 月 31 日）國科會專題計畫（B 類）研究成果論文

（責任校對：林貝珊）

引 用 書 目

一、專書

〔元〕周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第 1 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第 2 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕毛晉輯：《六十種曲》（臺北：臺灣開明書店，1970 年）。

〔明〕王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕卓從之：《中州樂府音韻類編》，《新曲苑》第 1 册（臺北：臺灣中華書局，1970 年）。

〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕王驥德：《新校注古本西廂記》，民國 19 年北平富晉書社據明萬曆間香雪居刊本影印，臺大圖書館善本室藏本。

臺灣大學學術期刊資料庫

〔明〕朱　權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》第 3 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕朱　權：《瓊林雅韻》，《四庫全書存目叢書》集部・詞曲類第 426 册（臺南：莊嚴文化，1997 年），據南京圖書館藏明洪武三十一年(1398) 刻本影印。

〔明〕何良俊：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕沈自晉：《南詞新譜》（北京：中國書店，1985 年）。

〔明〕沈　璟：《南詞韻選》，明虎林刊本，國家圖書館善本室藏。

〔明〕沈　璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984 年）。

〔明〕沈璟著、徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991 年）。

〔明〕沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第 5 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕凌濛初：《譚曲雜箚》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕徐復祚：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔明〕徐　渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第 3 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

〔明〕鈕少雅、徐于室編：《九宮正始》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987 年）。

〔明〕湯顯祖著、徐朔方校點：《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍出版社，1982 年）。

〔明〕魏良輔：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第 5 册（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。

〔清〕丁耀亢著、李增坡主編：《丁耀亢全集》（鄭州：中州古籍出版社，1999 年）。

吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺北：國立臺灣大學中文所碩士論文，曾永義先生指導，2003 年 6 月）。

吳　梅：《中國戲曲概論》卷中，《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983 年）。

李昌集：《中國古代曲學史》（上海：華東師範大學出版社，1997 年）。

李惠綿：《王驥德曲論研究》，《文史叢刊》（臺北：臺灣大學文學院出版，1992 年）。

周貽白：《戲曲演唱論著輯釋》（北京：中國戲劇出版社，1962 年）。

周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1997 年），

姚品文：《朱權研究》（南昌：江西高校出版社，1993 年）。

徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987 年）。

秦學人等編：《中國古典編劇理論資料匯編》（北京：中國戲劇出版社，1984 年）。

郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：北京師範大學出版社，1992 年）。

陳　多、葉長海：《中國歷代劇論選注》（長沙：湖南文藝出版社，1987 年）。

陳良運：《中國歷代賦學曲學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，2002

臺灣大學學術期刊資料庫

年）。

陳凱莘：《崑劇牡丹亭舞臺藝術演進之探討——以牡丹亭晚明文人改編本及折子戲爲探討對象》（臺北：國立臺灣大學戲劇所碩士論文，曾永義先生指導，1999 年）。

陸　林：《元代戲劇學研究》（合肥：安徽文藝出版社，1999 年）。

程炳達等主編：《中國歷代曲論釋評》（北京：民族出版社，2000 年）。

隗　芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992 年）。

熊鈍生主編：《辭海》（臺北：臺灣中華書局，1980 年）。

趙元任：《現代吳語的研究》，（北京：清華學校研究院，1928 年）。

蔡毅主編：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989 年）。

錢南揚：《宋元戲文輯佚》（上海：古典文學出版社，1956 年）。

李惠綿：《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002 年）。

二、論文

李惠綿：〈周德清北曲文律論探析〉，《漢學研究》22 卷 1 期（2004 年 6 月）。

周育德：〈湯顯祖若干問題之我見〉，《明清戲曲國際研討論會論文集》（臺北：中央研究院文哲所，1998 年 8 月）下册。

周育德：〈呂家改的及其他〉，《湯顯祖論稿》（北京：文化藝術出版社，1991 年）。

周維培：〈中原音韻與元人曲籍五種小考〉，《中原音韻新論》（北京：北京大學出版社，1991 年）。

金寧芬：〈何良俊曲論發義〉，《中國古典文學論叢》第 3 輯（北京：人民文學出版社，1985 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

俞爲民：〈古代曲論中的音律論〉，《中華戲曲》第25輯（北京：文化藝術出版社，2001年5月）。

徐朔方：〈再論湯顯祖戲曲的腔調問題〉，《湯顯祖及其他》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁63-69。

許祥麟：〈湯顯祖本色說〉，《天津師大學報》（1986年第1期），頁77-79。

曾永義：〈也談南戲的名稱、淵源、形成與流播〉，《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化出版事業公司，2000年）。

曾永義：〈中國古典戲劇的體製與規律〉，《中國古典戲劇的認識與欣賞》（臺北：正中書局，1991年）。

曾永義：〈中國地方戲曲形成的發展與徑路〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年）。

曾永義：〈太和正音譜的作者問題〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年）。

曾永義：〈論說拗折天下人嗓子〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年）。

程　芸：〈沈璟合律依腔理論述評〉，《文學遺產》第5期，2000年。

葉慶炳：〈論元人雜劇中的劇人之劇與詩人之劇〉，《晚鳴軒論文集》（臺北：大安出版社，1996年）。

蔡孟珍：〈湯顯祖拗折天下人嗓子質疑——兼談牡丹亭的腔調問題〉，《教學與研究》（臺北：國立臺灣師範大學文學院出版，1994年6月）。

羅忱烈：〈曲禁疏證〉，《詞曲論稿》（臺北：木鐸出版社，1982年）。

臺灣大學學術期刊資料庫