

# 臧懋循之戲曲當行論 ——以其批改《玉茗堂四夢》為例

陳 富 容 \*

## 大 綱

- 一、前言
- 二、戲曲「當行」論
- 三、臧懋循之戲曲當行理論
- 四、結語

---

\*育達商業技術學院兼任講師、中興大學中文研究所博士候選人

## 摘 要

臧懋循是明代曲壇上一重要戲曲家，但他為人所稱道的成就，通常僅止於編選《元曲選》前後集一事而已。如此的瞭解，對臧懋循而言，顯然是不足的。

在研讀批改《玉茗堂四夢》的內容中發現，晉叔在戲劇理論的發表上，亦有其獨到的見解。尤其是他對「戲曲當行」一詞涵義的闡述，繼承了前人優秀的見解，並且發人所未發，他所謂的「當行」，非僅就作者而論，更涉及演員的問題，對於後代曲壇的影響，不容小覷。

故本文擬以「臧懋循之戲曲當行論」為題，觀察他在相關文章及《玉茗堂四夢》的批評中所觸及的戲劇理念，其中包含了歷來戲劇理論中所討論的語言、曲律、關目、人物、腳色、曲牌及其他舞台演出等各個層面的相關問題，對後來戲劇理論的發展，具有深遠的影響。故知臧懋循的「當行論」，在劇壇上有其重要地位，是為中國戲劇理論史上，不可忽視的一頁。

關鍵字：臧懋循、戲曲理論、當行、玉茗堂四夢、臨川四夢

## 一、前 言

臧懋循，字晉叔，生於明世宗嘉靖二十九年（西元 1550 年），卒於明神宗萬曆四十八年（西元 1620 年），浙江省長興縣人，家住太湖之濱，顧渚山之南，號顧渚山人。

在整個中國戲曲史上，臧懋循的定位主要在於編選《元曲選》前後集的成就，而其戲曲理論並未受到特別的重視。因為在晉叔一生中從未寫過任何曲話，也沒有散曲或戲曲的創作，所以一般而言，他的戲劇主張並不明顯，甚至不被注意。

但是如果仔細研讀他的文集，可以發現其中有不少談論戲劇創作及演出的文章，如〈元曲選序〉、〈元曲選後集序〉、〈荊釵記引〉、〈玉茗堂傳奇引〉及〈寄謝在杭書〉等篇。而這些言論，在當時的劇壇，也造成了一些影響。在他心中，其實是有一套完整的戲劇理論，而這些理念則在他所批改的《玉茗堂四夢》劇本中展露無遺。

受到明代曲壇影響所致，在戲曲批評的過程中，臧懋循對「本色」、「當行」的概念特別重視，尤其是他的「當行」理論，幾乎涉及了當時戲曲理論的所有範疇，而對於《玉茗堂四夢》的批改，也是他為追求心目中理想的「當行之劇」所作的努力。故本文選定其批改之《玉茗堂四夢》為研究主體，希望經由分析其批改之動作，更進一步瞭解其戲曲理論，並知悉他對「當行」的定義，是否有其獨到之處及重要的影響力，以此還原他在戲曲史上應有的地位。

## 二、戲曲「當行」論

「當行」一詞，在岳珂《愧鄉錄》曾經提到：

今世郡縣官府，營繕創締，募匠庀役，凡木工，率計在市之樸斲規矩者，雖居鍥技，無能逃；平日皆籍其姓名鱗差以俟命，謂之當行。<sup>註 1</sup>

龔鵬程先生則據此加以說明：

凡未加入這種正式團行組織者，即是不當行，既屬當行，就須遵守本色，每一行的衣飾，各有其特色，不得淆亂。所以當行者又稱之為行家、在行。但因行團本屬職業團體，故行又名為作。……因此行家，亦可名為作家；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>註 2</sup>。

故知就其原始意義而言，「當行」一詞與「本色」、「行家」、「在行」、「作家」、「作手」、「合作」等詞，皆有相當程度的關連，甚或可視為同義詞。

簡單而論，「當行」即為「內行、在行」，就是要「做什麼像什麼」，如果用在文學創作上，即是「寫文像文、寫詩像詩、寫詞像詞」，就戲劇而言，當然也要「寫戲曲像戲曲」了。能寫出此種作品的人，才是「行家」，是「作家」。

但每個人對於戲曲當行的要求不同，有人注重的是「語言」層面，認為戲曲是演給大眾看的，而這些大眾可能是不識字的老人、婦孺，故要求「語言的

---

註 1 岳珂《愧鄉錄》卷十三「京師木工」條，收錄於《百部叢書集成》，台北：藝文印書館，1966年，第四冊，頁7。

註 2 龔鵬程〈論本色·何謂當行本色〉，《古典文學》第八集（台北：學生書局，1986年），頁360。

淺白、無華」，如何良俊註<sup>3</sup>。有人注重的是「音律」的層面，認為戲劇既然是用唱的，當然得讓唱者順口、聽者順耳，故要求「曲文諧律」，如沈璟註<sup>4</sup>。有人則注意到「關目」的層面，因為一部戲劇要動人，首先必須有扣人心弦的情節組織，故而講求「關節局段」，如呂天成註<sup>5</sup>。而王驥德則從整個戲劇的「可傳可演」上著眼，在關目情節上，要求「勿蔓勿促」，且要有「大頭腦」；在音律上除要求用韻勿雜外，且注意宮調之稱事，須「以調合情」；在語言上要求

---

註 3 何良俊《曲說》：「元人之詞，往往有出于二家之上者。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。」（收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》（四），台北：鼎文書局，1974年2月，頁6）【禿廝兒】（鄭光祖《鄒梅香》曲）：「請學士休心勞意攘，俺小姐他只是作耍難當。」止是尋常說話，略帶訕語，然中間意趣無窮。此便是作家也。（同上，頁9）「余謂其（指《拜月亭》）高出《琵琶記》遠甚，蓋其才藻雖不及高（明），然終是當行。其『拜新月』二折，乃隱括關漢卿劇語。他如『走雨』、『錯認』、『上路』館驛中相逢數折，彼此問答，皆不須實白，而敘說情事，婉轉詳盡，全不費詞，可謂妙絕。《拜月亭》『賞春』、『惜奴嬌』如『香閣掩珠簾鎮垂，不肯放雙飛』，『走雨』內『繡鞋兒分不得幫底，一步步提，百忙裏褪了根。』正詞家所謂『本色語』。」（同上，頁12）

註 4 沈璟商調【二郎神】論曲：「【二郎神】何元朗一言兒啟詞宗寶藏。道欲度新聲休走樣，明為樂府，須教合律依腔。寧使人不鑒賞，無使人撓喉振噪。說不得才長，越有才，越當著意斟量。……」

【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？（收錄於徐朔方輯校《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991年12月，頁849）

註 5 呂天成《曲品》：「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。當行兼論作法，本色只指填詞。當行不在組織鉅訂學問，此中自有關節局段，一毫增損不得，若組織，正以蠹當行。本色不在摹勒家常語言，此中別有機神情趣，一毫妝點不來，若摹勒，正以蝕本色。今人不能融會此旨，傳奇之派，遂判而為二：一則工藻續以擬當行，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，果真本色，則境態必是當行矣。今人竊其似而相敵也，而吾則兩收之。即不當行，其華可擷；即不本色，其質可風。」（吳書蔭校注《曲品校注》，北京：中華書局，1990年8月，頁22）

勿為學究，勿為打油，要「非雅非俚」<sup>註 6</sup>。其他還有如徐復祚、沈自晉、凌濛初、馮夢龍、沈德符、祁彪佳、陳繼儒及張楚叔等人，都曾經就各個不同領域提出對戲曲「當行」的見解，呈現了「當行」理論的多元性。

在當時爭相以「當行」評論戲曲的曲壇上，臧懋循亦未缺席。對「當行」的定義，他也提出不少可觀的意見，其中最值得注意的一段話就是他在〈元曲選後集序〉中所談到的：

曲有名家，有行家。名家者出入樂府，文彩煥然，在淹通宏博之士，皆優為之。行家者隨所扮演，無不摹似曲盡，宛若身當其處，而幾忘其烏有，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，然後可與此。故稱曲上乘首曰當行。<sup>註 7</sup>

在這段話裏，臧懋循將戲曲工作者分為名家與行家兩者。所謂「名家」指的是那些博通古今、擅於修辭的文士，他們的專長在於「出入樂府」，也就是將戲曲當作傳統的詩詞歌賦來創作的曲家，所寫仍舊只是配樂的「文」而非「劇」，

---

註 6 王驥德《曲律》：「曲與詩原是兩腸，故近時才士輩出，而一搦管作曲，便非當家。汪司馬曲，是膠漆詞耳。弇州曲不多見，特《四部稿》中有一【塞紅秋】、兩【畫眉序】，用韻既雜，亦詞家語，非當行曲。」（卷四〈雜論第三十九下〉，頁 8）「貴剪裁，貴鍛鍊，以全帙為大間架，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達；毋令一人無著落，毋令一折不照應。傳中緊要處，須重著精神，極力發揮使透；如《浣紗》遺了越王嘗膽及夫人採葛事，紅拂私奔、如姬竊符，皆本傳大頭腦，如何草草放過？若無緊要處，只管敷衍，又多惹人厭憎。皆不審輕重之故也。又用宮調，須稱事之悲歡苦樂。如游賞則用仙呂、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，而不諧里耳，為案頭之書，已落第二義。既非雅調，又非本色，掇拾陳言，湊插俚語，為學究，為張打油，勿作可也。」（卷三〈劇戲第三十〉，頁 7）

註 7 臧懋循《負苞堂集》〈元曲選後集序〉，（台北：河洛圖書，1975 年），頁 56。

顯然未跳脫傳統文人的思維模式。而他對於所謂的「行家」，則從作家和演員的身分立論，認為只有「行家」才是真正以「劇」的觀點來思考戲曲的人，故所創作或演出的戲劇，不論其事之有無，在舞台上搬演時，皆能使人融入其境，感覺真實，進而隨戲憂憤、喜樂，這便是他心目中的「曲之上乘」，堪稱「當行」，可見晉叔是以「當行」為戲曲作品之最高標準的。

由以上敘述可知，晉叔所謂的「當行」，是為「場上之劇」而非「案頭之劇」。但如何才能創作出適於場上演出的劇本呢？在對戲曲創作的要求上，晉叔曾提出了「三難」的課題，包括「情詞穩稱之難」、「關目緊湊之難」及「音律諧協之難」<sup>註 8</sup>三者，徐朔方先生將此三難之說，歸結為臧懋循所提出「當行之作的三條標準」<sup>註 9</sup>。的確，這段文字與「名家、行家」之論緊密相連，直指其理論的歸向，晉叔所謂的戲曲「當行」，是不可能罔顧「三難」，而別樹一格的。

但晉叔追求戲曲當行的作法，卻遠遠超出此「三難」之說，幾乎涵蓋了他對所有戲曲的要求，這一點可以從他批改《玉茗堂四夢》中得到印証，除了戲曲語言、關目、曲律等三大要素外，人物、腳色、曲牌及其他與舞台表演相關的因素，皆不脫其「當行」理論的範疇。

### 三、臧懋循之戲曲當行理論

從臧懋循對戲曲名家與行家的分辨可知，他是推崇「行家」的，而所謂「行家」，正是能創作或演出觀眾樂於欣賞之劇的人。可見在晉叔心中，已經明顯

---

註 8 同註 7。

註 9 語見徐朔方《論湯顯祖與其他》〈臧懋循和他的《元曲選》〉（上海：上海古籍出版社，1983年），頁 271。

有「劇」的觀念了，而其「當行論」正是他追求一種不同於傳統文學作品，所產生的最高指導原則。究竟臧懋循「當行」理論之真實面目為何？以下便由其文章與批評所涉及的幾個方向展開討論：

### (一) 戲曲語言

晉叔曾在〈元曲選後集序〉中說道：

曲本詞而盡取材焉。如六經語、子史語，二藏語、稗官野語，無所不供其采協。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。<sup>註 10</sup>

他認為戲曲語言是可以雅俗兼收的，但如何將「六經語、子史語，二藏語、稗官野語」之類的語言，用於曲子之中，而達到「串合無痕，悅人之耳」的效果，則為其困難之處。

故欲確實掌握晉叔的語言論，必先洞察其所謂「雅」、「俗」兼收的原則。我們可以從他批改《玉茗堂四夢》中，找到運用雅言與俗語的標準。分述如下：

#### 1. 「雅言」的運用

晉叔認為曲與詩、詞、賦等體裁皆屬不同，硬將「唐詩」、「詩餘」或「賦」之類的語言置於曲中，甚至是引經據典，易於導致內容太文或太迂而不得曲體，故每指出其弊或直接刪改之。如對於臨川落場詩好集唐句，晉叔便頗不以為然，他認為：

凡戲落場詩宜用成語，為諧俚耳，臨川往往集唐句，殊乏趣，故

---

註 10 同註 7。

改竄為多。註 11

故文中改者甚多，如在《還魂記》改本第七折「尋夢」下場處將湯顯祖所集唐詩：「武陵何處訪仙郎，只怪遊人思易忘。從此時時春夢裏，一生遺恨繫心腸。」

註 12 改為：「〔旦〕我有心中事，難共傍人說。〔貼〕總是一心人，何用提防妾。」

註 13 其云：

麗娘心事，到底不能瞞侍兒，故此落場詩最有做，何須集唐哉？

註 14

而在《邯鄲記》中，則指出「詩餘語」入曲實不得體，以其太文：

「小樓外幾曾拋眼」，又「愁和悶被東風吹上眉山」皆詩餘語，以入曲則落第二義，為太文也。註 15

另外，在《南柯記》第二十五齣「翫月」末尾，臨川原作：

(生)齊家治國，只用孔夫子之道，這佛教全然不用。(旦)奴家一向不知，怎生是孔夫子之道？(生)孔子之道，君臣有義，父子有親，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。(旦)依你說，俺國從來沒有孔子之道，一般言了君臣之義，俺和駙馬一般夫婦有

---

註 11 湯顯祖著，臧懋循改訂：《還魂記》(台北：國家圖書館，善本書微卷、微片)，卷上，「開場」，頁 3。

註 12 湯顯祖著《湯顯祖戲曲集》《牡丹亭》第十二齣「尋夢」(台北：里仁書局，1981年 11 月)，282 頁。

註 13 同註 11，卷上，第七折「尋夢」，頁 27。

註 14 同註 13。

註 15 湯顯祖著，臧懋循改訂：《邯鄲記》(台北：國家圖書館，善本書微卷、微片)，卷上，第八折「虞動」，頁 29。

別，孩兒們一樣與你父子有親，他兄妹們依然行走有序，這卻因何？（生笑介）說是這等說，便與公主流傳這經卷罷了。<sup>註 16</sup>

這段話在臧改本中，全被刪去，而曰：「原本此下有齊家治國等白，此道學家語，乃豫章人本色，不意臨川亦自厭之。」<sup>註 17</sup>原本臨川作此，頗有嘲諷儒家「五倫」之意，而晉叔則直接將之刪去，不願於劇中談論道德文章，僅在眉批上加以評論。

又於湯顯祖《南柯記》第十五齣「侍獵」中，原有〈龜山大獵賦〉<sup>註 18</sup>一文，文長四百一十六字，晉叔在改編本中將之全部刪去，僅保留其頌，他說：

〈龜山大獵賦〉於賦體則善，入曲則迂，故刪賦而存其頌。<sup>註 19</sup>

試想如此一篇賦體，朗讀於舞台之上，必然費時不少，而台下觀眾，又幾個能夠當下理解？將賦入於曲中，確實過迂，故晉叔不取。

但晉叔並非主張所有這類語言皆不得引用，若是運用得體，他亦能予以肯定。如《紫釵記》三十三折「入夢」中，老旦嘆道：

你那裏知道，我家比往日不同了，往日梁園多種竹，歲內無人森似束。舞榭傾欹樹少紅，歌臺黯澹苔攢綠，塵埋粉壁舊花鈿，鳥啄風箏碎珠玉。至今簾影友挂珊瑚鈎，指似傍人甚痛哭。我家坐

---

註 16 湯顯祖著《湯顯祖戲曲集》《南柯記》（台北：里仁書局，1981年11月），頁604。

註 17 湯顯祖著，臧懋循改訂：《南柯記》（台北：國家圖書館，善本書微卷、微片），卷上，第十九折「翫月」，頁54。

註 18 同註16，頁567。

註 19 同註17，十四折「侍獵」，頁40。

不得了也！註<sup>20</sup>

其中「舞榭傾欹樹少紅，歌臺黯澹苔攢綠，塵埋粉壁舊花鈿，鳥啄風箏碎珠玉。」四句乃化用唐人詩句。以老旦的家世唸此詩，頗合其身分，而且人在悲傷中帶有幾許詩意，亦合乎人情，於此引用唐詩，並無不妥，故晉叔評曰：「用杜詩註<sup>21</sup>亦得。」

又有《南柯記》第三折「禪請」中，有揚州合郡僧俗虔請契玄法師講經說法，呈書曰：

竊以某等生維揚花月之區，豈無惡業；接古潤金焦之境，亦有善緣。凡依玉蕊之花，盡抱香檀之樹。恭惟甘露山主契玄大師座下；性融朗月，德普慈雲。鐘鼓不交參，截斷眾流開覺路；風幡無動相，掃除塵翳落空華。見三世諸佛面目本來，入一切眾生語言三昧。盂蘭盆裏，喝開朵朵金蓮；寶月燈中，打破重重玉網。雖則小山禁足，久知大眾歸心。惟願慈悲，和南攝受。註<sup>22</sup>

內容多用尋常佛門術語，合乎情境，文詞不甚艱澀，且篇幅亦不過於冗長，緩緩道來，意思應不難理解。故評曰：「此駢語之佳者。」

由上可知，晉叔對於引用詩、詞、賦、駢語及經典語，並無定然之偏見，運用之得體與否，方為其評改重點。

---

註 20 湯顯祖著，臧懋循改訂：《紫釵記》（台北：國家圖書館，善本書微卷、微片），卷下，第三十三折「入夢」，頁 41。

註 21 應為元稹詩，元稹〈連昌宮詞〉：「……舞榭欹傾基（一作臺）尚在（一作存），文窗窈窕紗猶綠。塵埋粉壁舊花鈿，鳥（一作鳥）啄風箏碎珠玉。」請參見清聖祖敕編《全唐詩》卷 419，第十二冊，頁 4613，北京：中華書局，1996 年。

註 22 同註 17，第三折「禪請」，頁 9。

## 2. 「俗語」的運用

有些「諧語」、「諢語」、「趣語」，雖不登大雅之堂，但用於曲中，卻可增加不少趣味。故對於這類的語言，晉叔保留者多，刪削者少，甚至經常稱讚其運用之佳。如在《還魂記》三十一折「鬧宴」中，有曲曰：

【節節高】江南好宦遊急難休樽前，且進平安酒，福壽有，女子悠，夫人又。閃英雄淚漬盈盈袖，傷心不為悲秋瘦。<sup>註 23</sup>

晉叔讚曰：「『夫人又』諧語也，入曲亦佳。」而在三十二折「榜下」中，則註曰：

苗翰林見陳秀才驚云：「又是告考遺才！」主樞密云：「陳秀才夾帶一篇海賊文字，倒中的快。」皆近來縉紳中趣語。<sup>註 24</sup>

對於湯顯祖運用諧語之妙，以致成為縉紳中趣談的現象，頗有讚賞之意。

另外，在湯顯祖《紫釵記》第十三齣「花朝合巹」中有一段：

(老旦) 那些人從都李家的麼？(鴻) 不是李家是桃家。(老) 那個桃家？(淨) 豪家！(老) 那個毫家？(雜) 李家作了豪家。(老) 好好，原來李郎豪家子也。馬可是李家？(鴻) 不是李家是桃家！(老) 怎生又是桃家馬？(生) 不是桃家馬，是桃花馬！(老) 李郎，好一個桃之夭夭，浣紗，請這寶相一班騎從，別館筵宴。<sup>註 25</sup>

---

註 23 同註 11，卷下，第三十一折「鬧宴」，頁 52。

註 24 同註 11，卷下，第三十二折「榜下」，頁 53。

註 25 湯顯祖著《湯顯祖戲曲集》《紫釵記》(台北：里仁書局，1981年11月)，頁 55。

這段是劇中李益為了向小玉求聘，借馬、隨從以混充場面的對白。一般人目之為「惡諢」，但晉叔卻評之曰：「丑淨桃家等白，頗可解頤，而評家有目為惡諢者，所謂知聲而不知音，其人是也。」<sup>註 26</sup>又云：「臨川為曲最長於打諢，唯此略得。」<sup>註 27</sup>可見晉叔對於此段諢語，頗為賞識，而以為臨川難得之諢語。

對於這段諢語之優劣，此處暫且不論。但從評語中，透露出一些訊息：即晉叔對於諢語之鄙俗，接受程度應較一般曲家更高。這個現象也可從《邯鄲記》第二十三齣「織恨」中觀察到，臨川諢曰：

(末)梅香者，丫頭之總名也。春間討的是春梅，冬天討的是冬梅，頭上害喇驢的叫做喇梅，這不知是盧尚書那一時討的？總名梅香。(丑笑介)梅香，梅香，有甚香處？(末)梅香者，暗香也，都在衣服裏下半截。(低介)吊起，那一陣陣香，滿屋竄來。

註 28

而晉叔則評之曰：「暗香等諢亦不惡！」<sup>註 29</sup>可見只要可以增加趣味，調和場面，縱使其趣味低俗，晉叔亦可接受。他所厭棄的是一些拖拉劇情，賣弄口舌，毫無趣味的文字遊戲，如《南柯記》第二十七齣「閨警」中的一段諢語：

每門一個女小旗總領。奴家是王大姐，平日有些手面，領了東門女小旗。哎喲，陳姥姥、趙姨姨你也來了。(老)老身領了西門。  
(小旦)奴家了北門。只南門小總不到。(貼扮小廝插旗上)列位大娘拜揖。(丑)一個俊哥兒。(貼)我母親是南門女小旗，病

註 26 同註 20，第九折「合巹」，頁 24。

註 27 同註 26。

註 28 湯顯祖著《湯顯祖戲曲集》《邯鄲記》卷下(台北：里仁書局，1981年11月)，頁 812。

註 29 同註 15，卷下，第二十二折「織恨」，頁 28。

了，小子替領。(丑)南風發了，也罷。公主號令。：旗婆們都要演習武藝。咄！陳姥姥看把勢。(踢老跌介)哎，我老人家了。  
(丑)趙姨姨，看跌。(小跌介)哎，王大姐饒了罷那。(丑)小哥，看飛尖。<sup>註 30</sup>

故晉叔刪之，而評曰：「原本有丑貼等譚語，皆削去。杜詩云：『惡竹須應斬萬竿。』予以為惡竹猶賢於惡譚也。」<sup>註 31</sup>

從以上的例証大約可以得知晉叔對於「雅言」與「俗語」的選擇，並不預存成見，只要適於舞台表演，符合人物口吻的，都可以運用於戲曲的語言之中。

但只要再進一步觀察晉叔在改訂本中確切評為「當行」的語言(包括「本色語」、「行家語」、「當家語」、「作家語」等評語)，便不難發現，他所謂「當行」之語，其實更指向於樸實自然、不刻意雕琢的文字，所以他特別稱讚「無意中得」<sup>註 32</sup>或是「文而不迂」<sup>註 33</sup>之類的語言。在他批評《四夢》的文辭時，曾特別標舉以為「當行語」者，亦多偏向於民間口語化的通俗語言，如：

沒有老婆(甚的耍，嗒，但婆娘好把檀郎打)句是行家語。<sup>註 34</sup>

「問天天，怎昨日今朝今朝來似兩人。」是當行語。<sup>註 35</sup>

「錦屏人忒看的韶光賤」當家語也。<sup>註 36</sup>

---

註 30 同註 16，第二十七齣「閩警」，頁 613。

註 31 同註 17，卷下，第二十一折「閩警」，頁 2。

註 32 同註 20，卷下，第三十三折「入夢」，「淨上場語是無意中得者，然所謂行家大率如此。」頁 41。

註 33 同註 11，卷下，第二十二折「婚走」，「前半曲文而不迂，非作家不能為也。」頁 17。

註 34 同註 20，卷上，第二十折「啟冤」，頁 55。

註 35 同註 15，卷上，第二十二折「織恨」，頁 26。

註 36 同註 11，卷上，第五折「遊園」，頁 17。

「坐公堂冤業報，怎如得老倉公多女好。」皆作家語也。<sup>註 37</sup>

另外，許多在眉批中標明「句佳」者，亦多屬此類。他更稱道「囉嚙哩（哩嚙囉）」<sup>註 38</sup>、「滑喇沙」<sup>註 39</sup>等胡話為本色當行語，可見晉叔已將人物的身分因素，考慮到戲曲語言的摹寫之中，所謂「填詞者必須人習其方言」<sup>註 40</sup>，是他進步的戲曲語言觀，明顯標舉戲曲語言有別於傳統詩詞的典雅特質。

其實在追求「當行語」的同時，晉叔心目中自有一套標準，他常在評語中將他認為合乎「當行」的語言，拿來與元人作比較。如：

「原來丞相府十分尊重」，元人作曲專以此等語為當行，不在藻麗，即詩詞家亦然。<sup>註 41</sup>

「在閩浮殿見了些青面獠牙，也不似今番怕」如此等語，何必讓元人？<sup>註 42</sup>

以胡語作譯者，謂非中國人所聞也，元劇中亦有此。<sup>註 43</sup>

其所列舉堪與元劇上下者，多為接近俚俗、不專飾藻麗的語言。由此可見，「元人語」是為晉叔追求語言通俗的最高典範，亦即其追求「當行」之語的最高目標。

## (二) 情節結構

註 37 同註 11，卷上，第十一折「悼殤」，頁 41。

註 38 同註 20，卷下，第二十四折「帥北」，「囉嚙哩（哩嚙囉）二句是本色語」，頁 14。

註 39 同註 11，卷上，第十一折「悼殤」，「儘枯梗命一條蹊、滑喇沙跌一交句亦自當行。」，頁 44。

註 40 同註 7。

註 41 同註 11，卷下，第三十三折「硬拷」，頁 57。

註 42 同註 11，卷下，第三十五折「圍駕」，頁 69。

註 43 同註 11，卷下，第二十九折「圍釋」，頁 38。

中國古典戲劇的故事情節向來是以「曲體」來表現和敷演的，以致劇作家對表現自己主觀的意圖超越了對戲劇故事本身邏輯性的要求。一般而言，中國古典戲曲的情節的合理性與結構的嚴整性受到重視，並有較詳盡的論述，應是在明中葉以後。<sup>註 44</sup>

由於對戲劇的關注及投入，晉叔也敏銳的感受到情節結構的重要性，他曾明確提出「關目緊湊」的要求：

宇內貴賤妍媸，幽明離合之故，奚啻千百其狀，而填詞者必須人習其方言，事肖其本色。境無旁溢，語無外假。<sup>註 45</sup>

這段話其實包含了「人、事、境、語」四個戲劇因素，但在晉叔看來，卻皆可被收攏於「關目緊湊」的內涵之中。他要求的「關目緊湊」，是包含人物形象塑造準確、事件發展扣緊主題、不作無關緊要的背景鋪陳、不離題書寫等條件，唯有緊密監控這四項因素，才能確保結構的緊湊，不致拖拉過長。如此之考量，實來自於晉叔對劇場的熟稔，能充分考量演出人力所得，這一點可以從他批評湯顯祖的一段話理解：

予觀琵琶記□四十四折，□令善謳者一而奏之須兩晝夜乃做，今改牡丹亭三十五折也，幾琵琶十之八矣，當恐梨園諸人未能悉力搬演，玉茗堂原本有五十五折，故予每嘲臨川不會到吳中看戲，雖似□□（輕薄），實則□□。<sup>註 46</sup>

晉叔以為，一部長達四十四折的《琵琶記》尚需兩個晝夜才可能演完，更何況

---

註 44 李贄曾在批評劇作時提及「關目好」、「事好」，但並無論述，直到王驥德才有較詳盡的論述。

註 45 同註 7。

註 46 同註 11，卷下，第三十五折「圓駕」，頁 75。

《牡丹亭》全本長達五十五折，演員實在不堪負荷。但臨川卻無視於劇場現實，以致所作劇本不能完全適於舞台演出，因此加以嘲諷。此一主張在晉叔針對臨川的《玉茗堂四夢》所作的修改中，表現的特為明顯，幾乎所有改編的大動作，皆為符合此項要求。對於太過旁出、違離主題的支節，晉叔的改編作法有二。

首先，是「刪併折子」。臨川之劇往往過於冗長，以《四夢》而言，《牡丹亭》長五十五齣，《紫釵記》五十三齣，《南柯記》四十四齣，只有《邯鄲記》較短，原因是：「束手本傳，不敢別出己意。」<sup>註 47</sup>故僅作共三十齣。對此晉叔的看法是：

玉茗堂（此指《紫釵記》）上下共省十六折，然近來傳奇已無長於此者，自吳中張伯起《紅拂記》等作止用三十折，優人皆喜為之，遂日趨日短，有至二十餘折者矣，況中間情節非迫促而乏悠長之思，即牽率而多迂緩之事，殊可厭人，予故取玉茗堂本細加刪訂，在竭俳優之力，以悅當筵之耳。<sup>註 48</sup>

在他看來三十折上下，已為演出長度之極至，而在實際舞台上，優人演出的情況，甚至有日趨日短的現象。晉叔以為一部真正的「筵上之曲」，不宜過長，三十折上下是最理想的長度。所以他所改訂的《玉茗堂四夢》，除《邯鄲記》一劇外，其餘都是大筆刪削。其刪併情況之大概如下：

牡丹亭	紫釵記	南柯記	邯鄲記
4. 腐嘆，併於延師折。	5. 許放觀燈，以非傳奇關要刪之，併於「墮釵燈影」折。	16. 得翁 17. 議守 淳生得父報	26. 雜慶，刪。

註 47 同註 15，卷下，第二十八折「合仙」，頁 63。

註 48 同註 20，卷下，第三十六折「宣恩」，頁 57。

6. 悵眺，刪。以其迂闊。	6. 託鮑謀釵，刪。是曲中虛□處。	書，蓋為謁見國王時有親翁之說後有祈父生天事，此小說家妙處，然作寄書折則煩矣，至南柯郡守公主一言即能得之，何入右相入□，故原本二折並刪。	
7. 閨塾，併於延師折。	10. 「回求僕馬」與「僕馬臨門」併。		
9. 肅苑，併於遊園折。	11. 「妝臺巧絮」刪。		
11. 慈戒，刪。以為麗娘尚未尋夢，神思不應困倦至此。	15. 權夸選士，刪。		
	16. 花院盟香，刪。此後赴洛榮歸，俱生旦上場，不若改入錢別折，以存烏絲之誓，亦一法也。		
13. 訣謁，刪。以其迂闊（以郭駝一角僅柳文耳，無出場必要）。			19. 薦佐，刪。
15. 虞謀，刪。牝賊梨花鎗也，以金虞非所急故刪去。	18. 黃堂言錢，刪。		23. 念女，刪。
17. 道覲，刪。全用千字文可厭。	20. 春愁望捷，刪。		24. 風謠，刪。
18. 診崇，併於九折寫真後。	25. 折柳陽關，併入門楣絮別。		38. 生恣，刪。
	26. 隴上題詩，刪。		
24. 拾畫，刪。其內容於十四折玩真中，以十落索引子一曲帶過。	30. 吹臺避暑，刪。		40. 疑懼，併入遣歸折。
29. 旁疑，刪。	33. 巧夕驚秋，刪。		43. 轉情，併入情盡折。
30. 歡撓，刪。	38. 計哨訛傳，諸曲俱刪，今改入此下（併入裁詩折）。		
33. 祕議，併入二十回生折。			
38. 淮警，刪。	43. 緩婚收翠，刪。		
40. 僕偵，刪。	45. 玉工傷感，刪，敘其語於「撒錢」折。		
43. 禦准，刪。			
49. 淮泊，刪。	50. 玩釵疑歎，併入賞牡丹（遇俠折）之前曲，亦改用其半。		
52. 索元，刪其曲而入其事於硬拷折中			

共計《牡丹亭》減少了十八折，《紫釵記》減少了十六折，《南柯記》減少了八折，《邯鄲記》減少了一折。可以看出，晉叔改編劇情，大多以刪併為主，鮮少有再增入情節的。其減少關目的做法，一是直接刪去整段折子，一是將二折合併，或在他折中以數語帶過。如此一則可以使劇本不致過於冗長，適於舞台之搬演，一則可以減省演員的負擔，使其集中精力於重要的劇情表演上。

再者，是「刪併曲文」。為了縮短演出長度，晉叔除了大動作的刪併關目外，同時也大量的刪併曲文。其做法可以分為三類：一是隨關目之刪除，直接減去；二是嫌其內容迂闊，將之刪去；三是合數曲為一，以節演員之力。

共計《牡丹亭》由原來四百三十四支曲，刪併至二百四十一支；《紫釵記》原來四百七十九支曲，刪併至二百四十四支；《南柯記》由原來三百一十支曲，刪併至二百一十二支；《邯鄲記》則由原來二百四十四支曲，刪併至二百零一支。其中《牡丹亭》和《紫釵記》皆減少了將近一半的曲文，刪落的幅度，不可謂不大。

這些大幅度的刪併動作，雖然照顧到了舞台演出的實際層面，但由於刪併的作法上過於粗糙，大大的減低內容之可看性，成為晉叔改訂本最為人所詬病者。因此導致他的改訂劇本在舞台演出的接受度不高<sup>註 49</sup>，無法成為真正的「筵上之曲」，甚至連置於案上的價值都減低了，這恐怕是晉叔當初所始料未及的結果，也是其改編劇作的一大敗筆。

另外，在晉叔的情節結構觀中，劇情之能否前後連貫、一氣呵成，亦為其

---

註 49 徐朔方《晚明曲家年譜》卷二〈臧懋循年譜〉曾記載：「由於他精於北曲而疏於南曲，他的改編沒有被戲曲界所接受。如《邯鄲記》第三齣被臧氏刪去的兩支【賞花時】，稱為【掃花】，恰恰是後世流傳最盛的片段之一。」（浙江：浙江古籍出版社，1993年12月），頁443。

當行理論的重要因素之一。刪併後之作品，內容雖然略嫌疏漏，但那僅表示其個人才情之不足，無法織入與原作相應之文字<sup>註 50</sup>，但就理論層面而言，晉叔對於情節結構的埋伏照應、針線緊密，可說是十分重視的。所以除了刪併折子與曲文外，晉叔對於情節結構的整飭，還包括調整彌縫劇情發展的合理性與完整性。

這點在他所批改的《玉茗堂四夢》中可以得到充分的証據。他經常在眉批處註明：「某為某之張本」、「某處有埋伏」、「某與某有照應」、「某可完某處公案」……，以提醒演員前後串連的關係，或提醒某處為「戲眼」、「關目緊要」，須特別著重描繪，以提防重要劇情遭演員臨場刪減，而造成表演上的前後不續或喪失原作精神的現象。故《紫釵記》中有：

旦即作對鏡正為玉釵句也，此是戲中緊要關目，唱者須知。<sup>註 51</sup>

因喚歌妓引出鮑四娘，此等串法斷不可少。<sup>註 52</sup>

《還魂記》中有：

旦恐為陳教授所知，遽成親事，同去臨安，此關目之最緊嚴者。

<sup>註 53</sup>

麗娘回生之後柳郎奔走無暇，今已入臨安，石姑他出，詰問題詩

所以，此一段斷不可少。<sup>註 54</sup>

---

註 50 「臧晉叔先生刪削原本，以便登場，未免有截鶴續鳧之嘆。」茅瑛：朱墨本《牡丹亭·凡例》，收錄於《全明傳奇》（台北：天一出版社，未著明出版年月），頁 1。

註 51 同註 20，卷上，第十九折「濟友」，頁 48。

註 52 同註 20，卷下，第三十二折「醉評」，頁 37。

註 53 同註 11，卷下，第二十二折「婚走」，頁 17。

註 54 同註 11，卷下，第二十四折「如杭」，頁 21。

於《南柯記》中亦提及：

田子華接應之說，此戲中關目，不可缺也。<sup>註 55</sup>

如此細心批點，其目的在指導演員，使其明白「緊要關目」所在，以期做到表演上的針線不漏，讓演出更加精彩。由此可見，晉叔的「行家」之論，實包含演員舞台表演的部分。

對於臨川思考不夠周密的地方，晉叔也會有增入或改編的動作，為其彌縫缺漏，如：

李郎入贅霍府，豈有赴選喜事而不辭鄭夫人者乎？臨川老作手，何鹵莽乃爾？<sup>註 56</sup>

夫人與侍女回杭既無院子隨從，即杜安撫亦逕下無一語分付，豈其時間寇警而膽落耶？<sup>註 57</sup>

予以盧生外補因由，夫人豈可不問？特為增入庶于尾聲，覺有線索。<sup>註 58</sup>

《南柯記》中更增入國王吊場等白，因為：

國王吊場，不但外等先下，便於卸妝改扮，且國母遣郡主選婿亦覺有因。吳人每稱此為戲眼，正關目謂也。<sup>註 59</sup>

不僅是情節，就連表演能否一貫的緊密連繫，都在考慮的因素中。這便可以說

---

註 55 同註 20，卷下，第二十二折「銀屏」，頁 6。

註 56 同註 20，卷上，第十一折「試喜」，頁 31。

註 57 同註 11，卷下，第二十折「回生」，頁 14。

註 58 同註 15，卷上，第九折「外補」，頁 31。

註 59 同註 20，卷上，第二折「春遊」，頁 7。

明晉叔於關目情節之一針一線，是十分著意設想的。

經過以上討論我們可以瞭解到，晉叔對於情節結構的要求，是儘量要求緊湊，避免頭緒繁雜，以便適於舞台演出，故其改編《玉茗堂四夢》之動作，雖多以「刪」或「併」為主，但卻也在保持情節結構的合理與完整的堅持下，亦不免適當的增入情節，以彌縫闕漏。

### (三) 人物腳色

在戲曲語言與情節結構的論述中，晉叔皆曾將人物的形象考慮在內，要求劇中所有人物的言談、唱詞，不論雅俗，皆應以適合身分為主，以符合人物性格精神；事件的安排，亦應前後連貫，以突顯人物形象的完整。若非如此，扭曲了人物形象，必將造成劇作的一大敗筆。

就這一點而論，晉叔對臨川置喙之處並不多見，反而多所維護與肯定。如他對於《牡丹亭》中陳最良形象之維護與說明：

陳教授下葯名引毛詩，或以為諧謔甚非末體，不知戲中往往用末  
□科，且因詩起病，即披詩定方，此正老學究事，又何疑焉？註<sup>60</sup>

以衛靈公問陣為兵法，又云夫人南子，是老學究本事。註<sup>61</sup>  
或問陳秀才爾時正投賊營，何以改縷縷金作出隊子？不知秀才手  
中有杜安撫書，心膽稍壯，蓋兩國交兵，不斬來使，此腐儒所熟  
聞也。註<sup>62</sup>

---

註 60 同註 11，卷上，第九折「寫真」，頁 33。

註 61 同註 11，卷下，第二十五折「寇間」，頁 25。

註 62 同註 11，卷下，第二十九折「圍釋」，頁 40。

認為臨川之作，從言談內容到歌唱曲調，在在都體現出陳最良的老學究本色，並無不妥，以此化解時人之疑。

又有人對臨川於《邯鄲記》中描繪崔夫人沿途追趕盧生之舉，以為不妥，對此晉叔亦解釋道：

或謂崔夫人不宜沿途追趕，當其處子孳人招嫁，豈良家所為？夢境模糊，又無論矣！<sup>註 63</sup>

可見晉叔對於臨川之作，實多所維護。但亦有以為不當者，如《邯鄲記》中：

原本何仙姑盼洞竇不至，曰：「好悶人！」此復墜風塵境耶，削之是也。<sup>註 64</sup>

對於有損人物形象之語言，提出意見或加以修正，所論亦甚為合理。

另外，晉叔也注意到了戲曲腳色之表演程式各有差異，對於不合適的曲文，提出批評，如：

「喫不的直駕將軍一個瓜」，此出驛丞之口則佳，今作生曲，吾不取也。<sup>註 65</sup>

明傳奇中，通常生腳所扮演的人物多半具正派儒雅的特質，少事科譚表演，所以像「喫不的直駕將軍一個瓜」這類較為輕佻的口語，就不適合讓生腳來唱。對於腳色的分配，晉叔也同時慮及劇團人力，為原作進行調整：

---

註 63 同註 15，卷上，第十三折「東巡」，頁 46。

註 64 同註 15，卷下，第二十八折「合仙」，頁 60。

註 65 同註 15，卷下，第十二折「望幸」，頁 40。

凡戲舊稱八腳，後始增老旦而蘇□間有官淨副淨大丑小丑□十一人極□此折自老旦而下，已用九人，更為王孫仕女縱觀燈火，恐非倉卒可辦，故直用老旦引旦貼上而內佐以鼓吹稱賞，亦不冷場矣。註 66

如此安排，則劇團在演出時，便不至於因為腳色的不足，而顯得左支右絀。

除了對語言及劇情加以審視，確保人物性格形象的完整性、對腳色程式及人數加以關注，確保演出的順暢外，在不破壞人物形象的原則上，晉叔對於人物在舞台上該唱何曲文、道何賓白、做何動作，則進一步考量了場上人力調度的問題。

演出當中的人力調度，是劇團在演出前就必須安排妥切的重要事宜，如此方能使一幕幕的場景，從容不迫、按部就班的呈現在觀眾之前。對此，晉叔在批改《四夢》時，提出了不少意見：

此引分前後各四句，為國王右相上場亦甚妥當，而原本國王用其全，右相止首二句，恐臣之別不在此。註 67

【繡帶兒】二曲，【宜春令】四曲皆生一人供唱，猶喜中多介白，稍節力耳，曲與譚俱不惡。註 68

【駐雲飛】用三曲已足，且生睡矣，亦不應更唱以攪睡思。註 69

【一江風】本四曲，今去其一，以李所題邊城詩止三事故耳，其合處俱改于疊句起調，使眾將官從傍合聲和之，頗動人聽，而生

---

註 66 同註 20，卷上，第五折「觀燈」，頁 11。

註 67 同註 17，卷上，第二折「樹國」，頁 5。

註 68 同註 17，卷下，第三十四折「尋寤」，頁 45。

註 69 同註 17，卷上，第九折「就徵」，頁 27。

亦少休息以便發調，非諳于曲者不能為也。註 70

或安排上下場順序，以使演出過程流暢：

老旦先下便改扮國母也，此戲中回顧穿插法。註 71

與原尾全別，此從來未有也，且使鼓吹供應者便於改裝，謂之脫卸法。註 72

司戶吊場斷不可少者，臨川于此每不留意，當由未見搬演家數耳。註 73

如此細心的考量，讓演員的上下場更形流暢，不致於慌亂之中露出本相。晉叔對於人物腳色的安排與調度，實可謂之周全。

#### (四) 曲律曲牌

音樂的因素，向為中國戲曲之一大特色，戲曲之所以能在中國文學史上取得一席之地，與其曲文之創作，有著密切的關係。所以曲文的內容，一直都是劇作家創作戲曲和劇評家評論戲曲時，不可能忽略的主角。而晉叔之關注戲曲音樂，同樣不減他人，改編曲文主要從曲律規範及曲牌調性兩方面著眼。

##### 1. 曲律規範

在晉叔的戲曲三難中，晉叔曾提及：

北曲有十七宮調，而南止九宮，已少其半，至于一曲中，有突增幾十句者，一句中有襯貼數十字者，尤南所絕無，而北多以此見

---

註 70 同註 20，卷上，第二十一折「邊愁」，頁 55。

註 71 同註 17，卷上，第七折「情著」，頁 23。

註 72 同註 20，卷上，第十三折「杏苑」，頁 34。

註 73 同註 15，卷下，第二十四折，「召還」，頁 41。

才。自非精審于字之陰陽，韻之平仄，鮮不劣調。而況以吳儂強效儂父喉吻，焉得不至河漢？此則音律諧協之難。<sup>註 74</sup>

這段話是就曲文之「合律」而言的。晉叔認為要做到「音律諧協」，必須重視三個要點：一是字數、字數須合於律；二是精審字之陰陽及韻之平仄；三則為避免方言土腔入曲，以致拗口難唱。而此三者即為他在改編《四夢》中，最為瑣碎，且不厭其煩的工作。他所作的改編，包括下列三者：

(1) 改正字數與句數

晉叔在〈元曲選後集序〉中指出：「北曲有十七宮調，而南止九宮，已少其半，至于一曲中，有突增幾十句者，一句中有襯貼數十字者，尤南所絕無，而北多以此見才。」這段話點出了北曲與南曲在填曲時一個很大的差異，即北曲在填曲時，經常有增字和增句的情況<sup>註 75</sup>，而這種情形在南曲中是不被允許的，這是由於南北曲宮調格律不同所致。所以習於北曲的作家，便有可能在作南曲時不經意的增字或增句，導致演唱上的困難。

而此一現象極有可能是臨川所經常犯的一個錯誤。晉叔在〈元曲選序〉中曾謂：

湯義仍紫釵四記中間，北曲駸駸乎涉其藩矣，獨少音韻少諧，無鐵綽板唱大江東去之病。南曲絕無才情，若出兩手。<sup>註 76</sup>

認為臨川作北曲雖有「鐵綽板唱大江東去之病」，但亦可以「涉其藩矣」，而其

---

註 74 同註 7。

註 75 曾永義先生在《說俗文學》〈北曲格式變化的因素〉一文中對北曲的增字、增句現象有詳細的說明。(台北：聯經出版社，1980年)，頁 326。

註 76 〈元曲選序〉，同註 7，頁 55。

所作南曲則是「絕無才情」的。這類的評語，在其改訂的《臨川四夢》中，亦屢見不鮮：

【天下樂】【那吒令】二曲，即元人無以加之。予謂臨川為南北詞若出兩手，今臨川已矣，恨不及而□評驚也。<sup>註 77</sup>

此曲凡【錦堂月】後皆有之，臨川作此往往舛謬，由不知南曲板眼也。<sup>註 78</sup>

臨川為南尾得體者止此。<sup>註 79</sup>

顯見晉叔以為臨川所作北曲偶有可以超越元人的佳作，但南曲卻難以得體。而他對於這個現象的解釋是：

以臨川之才，何必減元人，而猶有不足於曲者何也？當元時所工北劇耳，獨施君美幽閨、高則誠琵琶二記，聲調近南，後人遂奉為矩矱。而不知幽閨半雜贗本，已失真多矣，即天不念拜新月等曲。吳人以供清唱，而調亦不純。其餘曲名莫可考正，故魏良輔止點琵琶板而不及幽閨，有以也。琵琶諸曲，頗為合調，而鋪敘無當，……至曲每失韻白，多冗詞，又其細矣。今臨川生不踏吳門，學未窺音律，豔往哲之聲名，逞汗漫之詞藻，局故鄉之聞見，按亡節之弦歌，幾何不為元人所笑乎？<sup>註 80</sup>

在晉叔看來，臨川之所以缺乏創作南曲的才情，原因在於其生在南劇流行之初，當時唯有《幽閨記》和《琵琶記》二劇是較為人所熟知的本子，但其中《幽

---

註 77 同註 11，卷上，第十三折「冥判」，頁 48。

註 78 同註 20，卷下，第三十四折「遇俠」，頁 48。

註 79 同註 15，卷下，第二十三折「功白」，頁 36。

註 80 同註 7，〈玉茗堂傳奇引〉，頁 62。

雜贗本，《琵琶》多舛誤，臨川若依此填曲，則難免有失。再加上「臨川生不踏吳門」，所以學律不精，而受此二劇錯誤的引導，故導致其所作《臨川四夢》中之南曲，錯誤連連。

這段話給人有種以「吳門曲律」為最高準則的感覺，以此批評臨川曲律，實難服眾人之口。實際上，在那個時代，音律上並沒有一個完全統一的標準，也沒有一部完備的實用曲譜可供參考<sup>81</sup>，聲腔之運用亦十分混雜，有人甚至懷疑臨川劇作並非為崑腔而作<sup>82</sup>。因此，若用沈璟規範化的崑曲格律來衡量《牡丹亭》和其他三夢，當然乖律而不便「當場」之處就很多了。在這種情況下，用「生不踏吳門」來批評臨川「學未窺音律」，未必合理。但從另一個角度來看，他點出當時曲壇概況，及臨川所作南曲可能的缺失，則又十分值得重視了。

---

註 81 根據徐朔方先生的《晚明曲家年譜》之考証，《臨川四夢》皆作於沈璟的《南九宮十三調譜》完成之前。《紫釵記》作於明神宗萬曆十五年（西元 1587 年），《牡丹亭》作於萬曆二十六年（西元 1598 年），《南柯記》作於萬曆二十八年（西元 1600 年），《邯鄲記》作於萬曆二十九年（西元 1601 年），參見卷三〈湯顯祖年譜〉，同註 49，頁 201。而沈璟的《南九宮十三調曲譜》則於萬曆三十四年出版，參見卷一〈沈璟年譜〉，頁 287。

註 82 徐朔方先生曾提出臨川劇作乃為宜黃腔演唱，而非崑腔的觀點，著有〈論湯顯祖戲曲的腔調問題〉（同註 9，頁 63）〈《牡丹亭》和崑腔〉（刊載於《文藝研究》，2000 年第三期）等一系列的相關論文，引起曲壇廣大的注意，進而引發相關的爭議。如周育德先生便認為：「湯顯祖作傳奇，不是協昆山之律，也不是協海鹽之律。湯顯祖的時代甚至還沒有一部完備的實用曲譜可以參考。……湯顯祖寫《四夢》所能參照的只是早期的戲文如《琵琶記》、《荊》、《劉》、《拜》、《殺》等著名南曲的詞格和北曲雜劇的曲牌，就自己比較有把握的格式來模仿寫新曲。」（參見其《湯顯祖論稿》〈臨川四夢和戲曲舞台〉一文，北京：文化藝術出版社，1991 年 6 月）。而蔡孟珍女士則發表〈湯顯祖「拗折天下人嗓子」質疑——兼談《牡丹亭》的腔調問題〉一文，認為湯顯祖《牡丹亭》應當還是依崑腔所作之曲（發表於《教學與研究》第十六期，1994 年 6 月），故關於湯顯祖曲作的腔調問題，至今看法仍十分歧異，未有定論。

在這個評論的基礎上，晉叔在改訂《臨川四夢》時，針對臨川南曲的字句之失，經常指出其多句、少句，或字數襯貼過多的現象，並加以增補或刪除。故在眉批中經常有「多某句，刪之」、「少某句，補之」、「句字多舛，改之」、「句字不合調」、「削煩冗處便於唱」之語，繁不及數。但偶而也有對北曲的多句現象，提出意見者：

此曲（【混江龍】）在北調元無定句，然太長則厭人，故為刪其煩冗者，下【後庭花】曲亦然。<sup>註 83</sup>

可見晉叔雖然相對的肯定臨川之北曲，亦無法不對其不當之句數有所挑剔。這些作法的主要考量，還是在便於當場的因素上。

## (2) 改竄音律不協者

臨川之曲，乖律難歌，每使歌者拗口，是時人所通認的缺點。對此就連臨川本人，也不曾否認，而只道自己是「筆懶韻落，時時有之」<sup>註 84</sup>。故晉叔於改訂四夢中，每每指出臨川曲之音律不協者，加以改竄，使之可歌。

故晉叔在改訂本眉批中多處指出臨川之「不得音律」、「音調舛錯」、「平仄不諧」及「落韻」等缺點。如：

此即望捷意也，第二郎神腔本耐唱，而作者不得其音律，是以改之。<sup>註 85</sup>

註 83 同註 11，卷上，第十三折「冥判」，頁 46。

註 84 湯顯祖著，徐朔方校注《湯顯祖全集》，詩文卷四十六，尺牘卷三〈答孫侯居〉，北京：北京古籍出版社，1995 年，頁 1392。

註 85 同註 20，卷上，第十五折「榮歸」，頁 36。

此曲音調亦多舛錯，並改正。註 86

此正隔尾，原本作賺，非也，「馬踐征埃」征字平聲不協，今改戰。註 87

崢嶸下平仄不調，便難度曲，今改正。註 88

此曲家悽婉動人，其中如「生割開娘兒，直恁忍陰風幾陣燈影昏」用字皆拗，而歌喉轉折就之，正與調合，若尋常仄平平仄仄平平體，便不韻矣，臨川當未解此。註 89

臨川用歌戈韻，每以家麻雜之。註 90

寒山桓歡猶可強合，而以古詩韻竄入先天音調，猶為不協，聊改定二三字，所謂去其太甚者也。註 91

此寒山韻也，臨川雜用先天，今悉竄定，然猶有借桓歡字者。註

92

而這些音律問題，實包含了「字之陰陽、韻之平仄」等複雜因素，雖然臨川用韻是否「舛錯」的問題尚且值得商榷註 93，但晉叔為使「歌者舌本不致太強耳」註 94，在改訂本中多所竄定，其用心可謂深矣。

---

註 86 同註 20，卷下，第二十八折「臥轍」，頁 26。

註 87 同註 20，卷下，第二十三折「圍釋」，頁 11。

註 88 同註 15，卷上，第七折「驕宴」，頁 25。

註 89 同註 11，卷上，第十六折「奠女」，頁 60。

註 90 同註 17，卷上，第七折「情著」，頁 20。

註 91 同註 20，卷上，第四折「出鎮」，頁 10。

註 92 同註 17，卷下，第二十八折「臥轍」，頁 25。

註 93 徐朔方先生便為湯顯祖辯稱：「人們對湯氏的責難有時不僅吹毛求疵，而且對南戲顯得很外行。……其實歌戈與家麻韻，支思和皆來韻在南戲中一向通押。《張協狀元》第十五齣《女冠子》、第四十二齣《馬鞍兒》、第四十五齣《太子游四門》先例俱在。《琵琶記》、《幽閨記》也有同樣例子。」同註 9，頁 272。

註 94 同註 11，卷上，第七折「尋夢」，頁 25。

對於臨川某些不合調的曲子，晉叔也有無能改竄的時候，故有時僅在眉批處提醒歌者曰：「首一句失粘，唱者須委曲就之。」<sup>註 95</sup>、「此曲平仄有失韻處，歌者委曲就之可也。」<sup>註 96</sup>或「中二句甚不合調，以起兵時為眾合唱，不須好腔，姑用之。」<sup>註 97</sup>可見，曲子中某些不合調處，只要運用演唱的技巧，仍可歌之，晉叔之多所竄定，難免予人「好掩人美」之感，而其真正目的或許是在與臨川一較高下吧！<sup>註 98</sup>

### (3) 避免方言土腔

湯顯祖是江西臨川人，江西弋陽腔為其慣用的方言，但至於他是否以「弋陽腔」或弋陽腔改良而成的「宜黃腔」創作戲曲，則仍是曲壇上的一個公案。

明人凌濛初曾經指出：

惜其（湯顯祖）使才自造，句腳、韻腳所限，便爾隨心胡湊，尚乖大雅。至於填調不諧，用韻龐雜，而又忽用鄉音，如「子」與「宰」之類，則乃拘于方土，不足深論，止作文字觀，猶勝依樣畫葫蘆而類書填滿者也。……祇以才足逞而律實未諳，不耐檢核，悍然為之，未免護前。況江西弋陽土曲，句調長短，聲音高

註 95 同註 20，卷上，第十六折「餞別」，頁 43。

註 96 同註 11，卷下，第三十三折「硬拷」，頁 60。

註 97 同註 15，卷上，第八折「虜動」，頁 28。

註 98 晉叔經常在眉批中自道：「臨川自為之未必能勝！」（同註 20，卷上，第二十折「啟寇」，頁 56）或「予改勝之」，而稱己為「點石成金手」（同註 20，卷下，第二十九折「賣釵」，頁 24）。而對於時人對自己改作的批評，則辯護道：「或謂予好改竄以掩人美，亦惟臨川能諒之。」（同註 20，卷上，第十二折「赴洛」，頁 32）故相信：「使臨川聞之，亦當擊節稱賞。」（同註 11，卷下，第三十三折「硬拷」，頁 62）他對臨川那種既批評貶低，又期待肯定的矛盾情結，溢於言表。

下，可以隨心入腔，故總不必合調，而終不悟矣<sup>註 99</sup>。

有人以凌濛初這段話，斷定臨川之曲乃為弋陽腔而作，此論曲壇方多爭議，姑且不談。但凌濛初以臨川之曲，受到弋陽腔的影響，故曲中常有「句調長短，聲音高下，可以隨心入腔」的情形，導致種種不合調，則是確實存在於臨川曲中的現象。

對此，臨川本人並不否認，而謂己：「生非吳越通，智意短陋。」<sup>註 100</sup>這段話也曾引起後人對其曲作腔調的種種揣測與探討<sup>註 101</sup>。但不論這是湯顯祖的意氣之言或是謙卑之語，都透露出臨川承認自己的曲作確有不合於崑腔之處，可見其曲作非以正統的吳語創作，而雜用鄉音，是呼之欲出的事實。

由此上述情況推論，晉叔所謂「以吳儂強效儉父喉吻」，如就傳奇的領域而言，則極有可能是針對臨川之劇而言。而且他曾多次於眉批中指出：

原本神仗兒與琵琶記調多不合，當是弋陽腔誤人。<sup>註 102</sup>

此曲已見《牡丹亭》，中間音調須與深于曲者商之。而臨川以慣聽弋陽之耳，矢口而成，其舛宜矣，予此改亦如調瑟然，不能更

---

註 99 凌濛初《譚曲雜劄》，收錄於楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》（同註 3），頁 254。

註 100 同註 84，詩文卷四十七，尺牘之四〈答凌初成〉，頁 1442。

註 101 徐朔方先生《論湯顯祖及其他》〈再論湯顯祖戲曲的腔調問題〉一文中指出：「湯顯祖〈答凌初成（濛初）〉信：『不佞生非吳越通，智意短陋』云云，用反話表達了他的憤懣。」說明《牡丹亭》非以崑腔創作，不必合其律。（同註 9，頁 68）。而蔡孟珍女士則在〈湯顯祖「拗折天下人嗓子」質疑—兼談《牡丹亭》的腔調問題〉一文中以為：「他（湯顯祖）本人也謙稱『生非吳越通，智意短陋』，……如果他作的只是僻居一隅的宜黃土腔，那他何必要求作『吳越通』，以他的不羈個性，又何必如此謙卑地稱自己『智意短陋』？」（《教學與研究》第十六期，1994 年 6 月），頁 93。

註 102 同註 20，卷下，第二十四折「參幕」，頁 7。

絃，終難盡美也。註 103

此曲有奴家並不曾虧了駙馬等白，此弋陽語也，削。註 104

此下白又作弋陽語，削之。註 105

這些評語都可以說明晉叔認為臨川之劇，的確受到弋陽土腔的影響。而他對於這些鄉音是極其鄙薄的，故以「儻父喉叻」稱之，改訂中又多所刪削。他認為臨川之劇，因受江西土語的影響，並非十分適合吳優搬演，故欲使吳優歌演臨川之劇，必須經過此一改竄。

## 2. 曲牌調性

對於曲牌的調性是否合於場上氛圍，臧懋循在批改《四夢》時，亦十分重視。如他在《還魂記》二十二折「婚走」中，將原本【勝如花】曲改為【桂枝香】，原因是：

用辭婚曲宜斬截，故以桂枝香易勝如花，且下【不是路】好接調。

註 106

又在二十五折「寇間」中改【駐馬聽】作【縷縷金】，曰：

末當此兵戈惶急之時用【駐馬聽】曲殊不得調，故唱以【縷縷金】。

註 107

《紫釵記》中則有：

---

註 103 同註 20，卷上，第十九折「翫月」，頁 53。

註 104 同註 20，卷下，第二十七折「招還」，頁 21。

註 105 同註 104，頁 23。

註 106 同註 11，卷下，第二十二折「婚走」，頁 14。

註 107 同註 11，卷下，二十五折「寇間」，頁 23。

生有北【點絳脣】【寄生草】諸曲，皆刪，改【出隊子】上，以北曲不宜奏于悲惋時耳。<sup>註 108</sup>

臨川作【桂枝香】一曲甚不得淒涼調，今改【擲破金字令】授旦唱，而貼以【夜雨滴梧桐】佐之，聞者當泫然泣下矣。<sup>註 109</sup>

《邯鄲記》中有：

原本作【忒忒令】乃慢板曲也，見虎時豈暇唱此，故予改【五供養】且便後曲接調。<sup>註 110</sup>

《南柯記》中亦有：

臨川作【黃鸞兒】既非禮拜所宜，且後第八折有此曲，故用【江兒水】改之以與生合其腔。<sup>註 111</sup>

此折原止【絳都春序】二曲，臨川每喜為之，何也？此曲頗無好腔，唯《明珠記》劉尚書上場在焦念時唱此為得，然亦自有他曲綴其後，今國王升殿，冠裳濟濟，引新駙馬謁見，無唱無做豈不孛然？今改【降黃龍】【黃龍滾】各二曲，又尾聲使意象俱足，臨川有知必當絕倒地下。<sup>註 112</sup>

這些都是將曲調性質與演出氣氛的問題，事先在改編劇本時考慮進去了。

另外，晉叔也站在觀眾的立場，設想曲目的耐聽與否，以及是否重覆造成

---

註 108 同註 20，卷上，第十六折「餞別」，頁 40。

註 109 同註 20，卷下，二十二折「銀屏」，頁 1。

註 110 同註 15，卷下，第二十折「讒快」，頁 21。

註 111 同註 17，卷上，第六折「遇粲」，頁 17。

註 112 同註 17，卷上，第十折「引謁」，頁 31。

冷場的問題，如《還魂記》中的：

此下有【尹令】吳人目為拽經腔，與其厭聽，不如去之。<sup>註 113</sup>

原本【不是路】南曲不但已見二十二折，亦覺冷場，故以【三太平令】易也。<sup>註 114</sup>

《紫釵記》中的：

原本作【風帖兒】今改【四邊靜】，非但歌者易發調，而詞易豪爽可喜。<sup>註 115</sup>

這些曲目的調整，都是設想到搬演當場，為使觀眾融入情境及演出場面熱絡，所進行的修改。

### (五) 其他

為使戲劇的演出能「摹似曲盡」，而達到「使人快者掀髯，憤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飛」的效果，除了語言、情節結構、人物腳色、曲律曲牌等要素外，在晉叔批改的《四夢》中，還可以發現幾項他所注重的舞台因素：

#### 1. 表演動作

在批改《四夢》時，晉叔除了配合曲文劇情，在眉批上指示表演重點外，有時也為了使演出更精彩，對劇作內容做適度的調整，即使是細微的小動作也不馬虎。如：

---

註 113 同註 11，卷上，第七折「尋夢」，頁 25。

註 114 同註 11，卷下，第三十折「遇母」，頁 45。

註 115 同註 20，卷上，第十四折「權噴」，頁 35。

魂旦與花神先下是做法。註 116

送石道姑走纔有做。註 117

盧生不為此疑何由得悟？故道人待唱後上問，甚得做法。註 118

老旦等重上，且見生驚避墜釵，始覺有情。註 119

尾改二句而以鄭夫人與鮑合唱是做法，且可省落場詩。註 120

鄭夫人先下，便旦與生別，方有做法。註 121

此處須作徘徊不前之狀纔得做法。註 122

淳于惶感田生勸解皆有做。註 123

從以上評語，我們可以發現晉叔批改《四夢》時，十分著重於內容的表演性，不論是增加曲白或增減情節，皆考量其是否有令人動容的表演身段，不足則增補之，多餘則刪改之。這些提示與安排，不僅使演員能準確掌握作者的曲意，也使得表演的動線更加順暢，增加不少舞台的可看性。

## 2. 道具場景

對於道具、場景與演出內容之間的配合，晉叔的設計，亦是精彩的：

侯景先獻釵原在綿搭絮後，不若插戴以遊謂橋，更添一段春色。

註 124

---

註 116 同註 8，卷上，第十三折「冥判」，頁 52。

註 117 同註 8，卷下，第二十二折「婚走」，頁 18。

註 118 同註 15，卷下，第二十七折「合仙」，頁 57。

註 119 同註 20，卷上，第五折「觀燈」，頁 12。

註 120 同註 20，卷上，第九折「合巹」，頁 26。

註 121 同註 20，卷上，第十二折「赴洛」，頁 32。

註 122 同註 20，卷下，第三十四折「遇俠」，頁 49。

註 123 同註 17，卷上，第十一折「貳館」，頁 35。

註 124 同註 20，卷上，第二折「春遊」，頁 5。

折殘梅供養即便魂旦散花顯示神跡，且與前花神事相應。<sup>註 125</sup>  
 魂旦以帕蒙首上，令解授鬼字，以便柳郎宴會，此是做法。<sup>註 126</sup>  
 原本敕黃門押送午門外相認，予以為午門外非翁婿爭論之場，亦  
 非春香道姑闖進之所，不若押送平章府為便。<sup>註 127</sup>

以上種種精心的設想，在在都顯示了晉叔所批改的《玉茗堂四夢》，是朝著「摹似曲盡」的目標在努力。他儘可能的想像演出的場景，為搬演時可能遭遇的問題作準備，期盼自己所改編的劇本，可以幫助演員作出一場真正適合登台的「當行之劇」。

晉叔之當行理論，不僅在追求一個身為劇作家的「當行」，也多方指導了演員如何演出「當行」。他的論述圍繞著舞台搬演的因素展開，環環相扣，有時實在難以一刀兩斷，談到語言的雅俗，皆須考量人物的形象問題；人物形象的掌握、文辭與曲目的多寡，則牽涉著關目的鬆緊；而曲白、情節的增刪，又不免慮及舞台的表演身段。總之，所有問題，在當行理論的統攝下，是很難單獨跳開而論的，能否適於舞台表演，是所有理論必將歸結的最終核心，也是所有理論必須服從的唯一綱領。

## 四、結 語

臧懋循戲曲理論的範疇，幾乎涵蓋了所有明代劇壇上曾經討論過的重要課題。在「戲曲語言」上，他接續了周德清、徐渭、何良俊以來「文」與「俗」的討論，贊成雅俗兼收，但更實際的考量舞台條件，偏向以俗為上；在「情節

---

註 125 同註 11，卷上，第十五折「魂遊」，頁 55。

註 126 同註 11，卷上，第十五折「魂遊」，頁 57。

註 127 同註 11，卷下，第三十五折「圓駕」，頁 75。

結構」上，他發揮王驥德「毋令一人無著落，毋令一折不照應」及「貴剪裁，貴鍛鍊」等主張，提出由「人、事、境、語」四項要素進行監控，確保關目之緊湊；在「戲曲音樂」上，他繼承吳江派的曲律主張，大力修正臨川曲文音律及字數上的訛誤，要求曲文必須能在舞台上演唱，又從演出的角度選擇曲牌，刪除過多的曲牌以節場上之力與演出時間，考量曲牌的調性與演出內容的搭配及是否耐聽等問題。在「人物腳色」的問題上，較王驥德「設以身處其地，模寫其似」的主張更進一步，要求口吻、舉止之符合身分外，更從舞台的人力調度上，主張分配曲白唸唱、安排演出腳色。

這些想法及做法，對於後世的曲家，有實際而深刻的影響，孟稱舜與李漁，便是這條邁向舞台之路的重要後進。孟稱舜曾道：

吳興臧晉叔之論備矣，一曰情辭穩稱之難，一曰關目緊湊之難，  
又一曰音律諧協之難，然未若所稱當行家之為尤難也。<sup>註 128</sup>

他看出晉叔之「三難」尚未達自己所稱「當行家」的標準，須再加上「身處百物云為之際，而心通乎七情生動之竅」<sup>註 129</sup>的條件，要求作者「化身曲中之人」、演員「置其身於場上」，那麼對劇中人物的揣摩與體會便能更深入，所作之劇必屬「當行」。孟稱舜所謂人物刻畫的問題，其實便是晉叔在批改《四夢》時，不斷修改及提示的重點，他是在晉叔的基礎上，加以發揮，把問題說得更清楚，將「當行家」的意義確實的推及至演員身上，使中國的戲劇理論更往前邁進了一步。另外，還有李漁提出「縮長為短」、「劑冷熱」等主張，我們都可以在晉叔的戲曲理論中找到雛型，可見晉叔的當行理論，實為戲曲之創作邁向舞台的一大推手。

註 128 孟稱舜〈古今名劇合選序〉，《續修四庫全書》1763，（上海：上海古籍出版社，2002年），頁 207。

註 129 同註 129。

晉叔將所有戲曲的問題都導向於舞台，以適於舞台的創作及演出為「當行」，充分顯現了他具有強烈的「劇」的觀念，這是他的理論最為傑出之處。他將戲曲與傳統詩文分別而論，提出不一樣的要求，真正落實了所謂的「戲曲當行」故將他的戲曲理論稱為「當行論」，是實至名歸的。雖然他所改編的作品，曾遭致許多的批評<sup>註 130</sup>，而他用心修改，欲使之登上舞台的作品，亦為舞台所遺棄，但這並不影響他在戲劇理論上的成就。徐朔方先生曾將他與沈璟作比較，結論道：

沈璟所說的當行本色並未觸及戲曲藝術的根本特徵，而臧懋循卻看到這一點，他所說的當行本色才是真正的當行本色。<sup>註 131</sup>

以晉叔戲曲藝術之「當行本色」更勝於沈璟，而其所談論的「當行本色」，可以成為戲曲中「當行本色」的真正標準。對此，大陸學者一峰在〈當行論——戲曲編劇藝術漫筆〉更給予晉叔極高的評價：

臧晉叔的戲劇主張經過歷史的考驗，證明它是正確的。如此明確的區分名家、行家，褒行家貶名家，強調演出效果，並且指出只有與表演聯繫緊密的人才可能成為行家，臧晉叔是前無古人的。

註 132

可見晉叔「當行論」在戲劇史上的重要性，並不被完全埋沒，而他批評《四夢》的內容，也確實多次指出臨川之失。他擴充了「當行」一詞在戲曲理論上的意義，為戲曲的舞台演出，提供了一套切合實際的論述，這些都將在文學史上留

---

註 130 諸家的評論可見拙著〈臧懋循批改《還魂記》評析〉《逢甲人文社會學報》第四期，2002年5月，頁110。

註 131 同註9，頁270。

註 132 一峰：〈當行論——戲曲編劇藝術漫筆〉《民族藝術》，1995年第二期，頁1。

下痕跡，晉叔的當行論，可謂承先啟後，是為戲劇史上不可忽視的一頁。

# Tsang Mao-hsun's Theories of "be Expert at Drama" ——Taking His Revision of "Yu ming-tang's Four Dreams" for Example

*Chen, Fu-Jung* \*

## Abstract

Tsang Mao-hsun was an important critic on drama in Ming Dyn. But the only thing that everybody praises was his achievements on editing "The selections of Yuarn drama" and its supplement. It does not know thoroughly for Tsang Mao-hsun.

One idea came to me when I was reading the Tsang Mao-hsun's revision of "Yu ming-tang's four dreams", that was his comments on drama are special. What particulars were his theories of "be expert at drama". They were complete and strict. Have a great influence on drama in later generations that we must regard seriously.

I taking "Tsang Mao-hsun 's theories of 'be expert at drama'" for the title of this paper. To research the theories in his articles. Including the words, the tonalities, the structure, the characters, the actors, the songs, and the considerations on performance. They almost contained all the

---

\* Instructor, Department of Applied Chinese, Yu Da College of Business. Ph.D. Candidate, Graduate Institute of Chinese Literature, National Chung Hsing University

dramatic theories. The influence of his theories was profound and lasting on drama in after years. So we know that Tsang Mao-hsun's criticism of "be expert at drama" is carrying on the past heritage and opening up the future. It is an important page that can't be ignored in the history of Chinese traditional opera.

**Key words :** Tsang Mao-hsun, dramatic theories, be expert at drama, Yu ming-tang's four dreams, Lin-chuan's four dreams