

何良俊《曲論》中本色論的主要核心

張雅函

南華大學文學系碩士生

摘要

「本色」是中國戲曲理論中的一個重要概念。何良俊在《曲論》中提出「本色論」的要求標準—簡淡清麗有俊語、蘊藉有趣、音律協和等觀點，引起了當時曲家的激烈討論，沈璟、王世貞、徐渭、王驥德等曲家，不論是反對其「本色論」，還是繼承發揚其「本色論」的片段，都為中國戲曲理論創作發展做了貢獻。

關鍵字：北曲、元曲四大家、戲曲理論



一、前言

何良俊，字元朗，號柘湖，松江府華亭奉賢拓林（今屬上海松江）人。嘉靖年間貢生，入國學，累舉不第，以蔡羽之先例，薦授南京翰林院孔目。此乃何良俊唯一在朝為官的時候，但何良俊鬱鬱不得志，無法施展抱負，不久棄官返鄉，時值倭寇侵擾，移居蘇州，年七十始返故里，著有《何氏語林》、《四友齋叢說》、《何翰林集》。

何良俊雖官場失利，但他的詩文與收藏鑑賞的才名，以及交遊廣闊而名盛於當世。與當世高官巨卿或為文壇鉅子，如張之象，徐獻忠、董宜陽、文徵明、顧璘、唐順之、莫如忠、莫是龍、陸樹聲、王世貞、聶豹、薛應旂、皇甫汸等人相互來往。何良俊妙解音律，喜好戲劇為當世知名，罷官後，在南京與其他文人雅士一起結社唱和。這就為他的評論與創作提供了一個良好的環境。沈德符《萬曆野獲編》記載：

嘉隆間，度曲知音者，有松江何元朗，蓄家撞習唱，一時優人俱避舍。然所唱俱北詞，尚得金元蒜酪遺風。予幼時，猶見老樂工二三人，其歌童也俱善弦索，今絕響矣。何又教女鬟數人，俱善北曲，為南教坊頓仁所賞。¹

何良俊家庭經濟狀況良好，又是書香門第，因此何良俊的戲班文化水準較優，並且與何良俊本人的偏好相關，搬演的是北曲，在當時北曲凋敝、南曲漸趨成熟的情況下，是獨樹一幟。何良俊晚年喜好戲曲，他的戲曲理論崇尚本色，強調戲曲創作必須要符合舞臺演出，並不是案頭之作，在明中葉的戲曲文化環境之下寫出《曲論》，以自身修養與對時曲的獨特觀察，對當時戲曲作出獨到的批評與看法。較晚的吳江派沈璟十分推崇這樣的觀念。

「本色」一詞從出現經歷宋、元，至明代，在戲曲領域逐漸佔據重要地位，特別是在明代中期之後，「本色」內涵向更深層次發展，何良俊身在戲曲變革並蓬勃發展的環境之中，提出了自己的看法，且在當時引起熱烈的討論，為戲曲理論帶來較全面的探討。何良俊有關戲曲理論的言論集中在其《曲論》中，主要觀點一是重北曲輕南戲，二是語言與聲律，而本文期能對何良俊《曲論》中的本色理論作一分析梳理，探討何良俊的戲劇理論的內涵特色。

二、《曲論》產生背景

（一）明代中期以前的戲曲創作

明代初期，開國獨尊儒術，專制高壓的箝制言論，並對戲曲創作與搬演做出許多限制，為了開國後的政治社會需求，便產生許多說教的劇本，如邱浚《五倫全備記》，強調傳統儒家封建道德等生硬的說教劇碼。而高明創作《琵琶記》之後，許多仿作的傳奇劇本紛紛出現，如邵燦《香囊記》等，雕琢字詞，文辭華艷，使事用典，多為迎合當權者而做的劇本，因此此時並未有完整理論出現。

¹ 沈德符〈詞曲·弦索入曲〉《萬曆野獲編》卷二十五，中華書局 1959 年版，頁 641。



嘉靖年間，1527年前後，鄭若庸《玉玦記》、1534年陸采《明珠記》、1543年前後，梁辰魚《浣紗記》、1545年張鳳翼《紅拂記》等劇作問世，傳奇創作趨於成熟。南曲各種聲腔興盛，崑腔經過改革，正在發展，而北曲已不受人重視。因此嘉靖、隆慶時期劇壇上出現了兩種不良傾向：一種是追求華麗藻飾、脫離人民生活的「時文氣」，一種是忽視戲劇舞臺特性、隨意揮灑的「案頭曲」。但這樣文辭華麗、充滿匠氣、忽視戲曲本身特點的戲曲創作狀況，引起了一些曲家的不滿。明中期一些曲家開始反對，徐渭《南詞敘錄》中批評：「《香囊》如教坊雷大使舞，終非本色。」²並稱讚宋元南戲「句句是本色語。」這些曲家認為宋金元的曲才是「本色」，當時那些劇作皆稱不上「本色」佳作。「本色論」就是在與藻繪派的辯駁的背景出現並發展起來的。從徐渭、何良俊開始就以語言通俗、自然來反擊、矯正創作中的藻繪惡習，後來的王驥德、凌濛初、徐復祚等人仍堅持把「本色」作為批評藻繪的有力武器，因而在明代出現了一系列的「本色論」的相關論述與爭論。

（二）明中期以前「本色論」的發展

「本色」是中國戲曲理論中的一個重要概念。「本色」最初的含義是事物本來的顏色、面目，語出《晉書·天文志》：「凡五星有色，大小不同，各依其行而順時應節……不失本色而應四時者，吉。」³而劉勰在《文心雕龍·通變》中把「本色」引進了文學批評領域：「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，絳生於茜，雖逾本色，不能復化。」⁴這是「本色」一詞進入文學批評領域的開端，但此時的「本色」含義還比較簡單，僅是指諸文體的「本體之色」。至宋代，「本色」一詞引入詩論當中，內涵也起了變化。宋陳師道《後山詩話》：「退之以文為詩，子瞻以詩為詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。」⁵劉克莊《後村詩話》：「韓柳齊名，然柳乃本色詩人。」⁶這是從文學創作的本體來講，認為各種文體有其自身特色，蘇軾之詞並非詞應有的語言風格，柳宗元之詩是呈現本色的作品。至嚴羽《滄浪詩話·詩辨》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，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已，惟悟乃為當行，乃為本色。」⁷把「本色」與禪宗的「妙悟」相結合來論詩，求得「詩道」的極高境界。這些詩文方面的批評使「本色」具有了較豐富的內涵，在戲曲批評中打下了良好的基礎。

至元代，曲成為當時主要的文學樣式，是對當時社會生活的真實描繪和對時代精神的率直表露。王國維在《宋元戲曲史》裡指出：「蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山，傳之其人之意也，彼以意興之所至為之，以自娛娛人。」

² 徐渭《南詞敘錄》《中國古典戲曲論著集成》（三）北京，中國戲劇出版社，1959年，頁243。

³ 《晉書·天文志》：「凡五星有色，大小不同，各依其行而順時應節。色變有類，凡青皆比參左肩，赤比心大星，黃比參右肩，白比狼星，黑比奎大星。不失本色而應其四時者，吉；色害其行，凶。」

⁴ 劉勰《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，絳生於茜，雖踰本色，不能復化。桓君山雲：予見新進麗文，美而無採；及見劉揚言辭，常輒有得；此其驗也。故練青濯絳，必歸藍茜，矯訛翻淺，還宗經誥。斯斟酌乎質文之間，而括乎雅俗之際，可與言通變矣。」

⁵ 陳師道《後山詩話》《歷代詩話》（上）何文煥輯，北京，中華書局，1981年，頁309。

⁶ 劉克莊《後村詩話》臺北市，新文豐，1989年。

⁷ 嚴羽《滄浪詩話》《歷代詩話》（下）何文煥輯，北京，中華書局，1981年，頁686。



關目之拙劣，所不問也；思想之卑鄙，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也；彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀而真摯之理，與秀傑之氣，時流露於其間。」⁸可見元曲的創作上同樣需要「本色」。雖然元曲有「本色」的要求，但是元代戲曲藝術的發展和對戲曲進行理論總結的過程並不是協調一致的。王國維在《宋元戲曲史》中指出：「元雜劇之爲一代之絕作，元人未知之也。」⁹在元代後期雖然出現了如鐘嗣成《錄鬼簿》、夏庭芝《青樓集》等專門的戲曲論著，但僅是涉及戲曲構成的某個方面，或者戲曲活動的史料記載，在元代並未產生嚴格的戲曲理論著作。而明初同樣只是注重戲曲的創作，理論與創作的質量並未等重。直至明中葉以後，才提出較系統的「本色論」，並開始許多的創作與討論。

李開先是首先提出並形成戲曲「本色論」的文人，李開先重視「金元風格」，選曲的著眼點是金元曲中曲詞優美的作品，理論的立足點也在此。李開先首先肯定曲的地位與重要性，在〈市井豔詞序〉中提到：

正德初尚〈山坡羊〉，嘉靖初尚〈鎖南枝〉……二詞譁于市井，雖兒女初學言者，亦知歌之……語意則直出肺肝，不加雕刻，俱男女相與之情，雖君臣友朋，亦多有託此者，以其情尤足以感人也。故風出謠口，真詩只在民間。《三百篇》大半采風者歸奏，予謂今古同情者，此也。¹⁰

在政治高壓箝制且理學風行的明代社會，李開先認爲「真詩」只在民間，並認爲曲可與《詩經》的「國風」並論，是非常大膽的看法，顯示了他對當時風氣的突破。

而李開先又從音樂的角度肯定曲的創作，在《閑居集》¹¹提到：

或以爲：「詞，小技也，君何宅心焉？」嗟哉！是何薄視之而輕言之也！音多字少爲南詞，音字相半爲北詞，字多音少爲院本；詩餘簡于院本，唐詩簡於詩餘，漢樂府視詩餘，又簡而質矣，三百篇皆中聲，而無文可披管絃者也。由南詞而北，由北而詩餘，由詩餘而唐詩，而樂府，而三百篇，古樂亦庶幾可興。故曰：「今之樂，猶古之樂也。」嗚呼！擴今詞之真傳，而復古樂之絕響，其在文明之世乎？

李開先說戲曲創作可恢復古樂，似乎有些武斷；但他肯定詩體發展在與音樂的配合上，越來越豐富，的確是符合事實。李開先提出這樣的說法，是想把曲提升到與《詩經》相等的地位。李開先以「真詩」觀點，肯定民間戲曲創作。而自審美角度則提出「語意直出肺肝，不加雕刻」。這個觀點形成了所謂的戲曲「本色論」，對戲曲創作影響很大，並引起後來曲家許多的論述與爭論。

李開先在〈西野春遊詞序〉¹²中提出了他的本色論觀點：「以金元爲准，猶詩之以唐爲極，……國初劉東生、王子一、李直夫諸名家，尙有金元風格，乃後分而兩之，用本色者爲詞人之詞，否則爲文人詞。」他本色論的內涵是「詞人之詞」，這是與「文人

⁸ 王國維《宋元戲曲史》上海，上海古籍出版社，1998年，頁98。

⁹ 同上註。

¹⁰ 李開先〈市井豔詞序〉《明代文論選》蔡景康選編，北京，人民文學出版社，1999年，頁142。

¹¹ 李開先《李中麓閑居集》十二卷，明嘉靖三十六年刻本，九行十八字大黑口四周雙邊。

¹² 李開先〈西野春遊詞序〉《明代文論選》蔡景康選編，人民文學出版社，1999年，頁144。



詞」相對的一個概念。李開先「詞人之詞」，即具有曲應有風格之詞。

明初至中葉戲曲「本色論」的提出，除了李開先之外，尚有徐渭、何良俊、王世貞等人，這些戲曲理論家雖然出生年代不同，但他們的論著差不多出現於同一時期。戲曲本色論是他們共同探討的本質問題。每位論者因側重點不同，出發點不一，得出的結論也不相同。

徐渭的本色論是在《南詞敘錄》中評價南戲《玩江樓》、《江流兒》等劇時所提出。「……其餘皆俚俗語也；然有一高處：句句是本色語，無今人時文氣。」¹³他提出的「本色語」是與「時文氣」相對立的一個概念。其所反對的是明代初年模仿《琵琶記》而作的諸如《香囊記》之類「時文氣」很濃的南戲作品。像是《南詞敘錄》中說：「《香囊》乃宜興老生員邵文明作。習詩經，專學杜詩，遂以二書語句句入曲中，賓白亦是文語。又好用故事作對子，最為害事。」¹⁴明顯表達出他對文句雕琢藻麗的不滿。在評論梅鼎祚的《昆侖奴》所寫的〈題崑崙奴雜劇後〉說：「語入要緊處不可著一毫脂粉。越俗越家常，越驚醒，此才是好水碓，不雜一毫糠衣，真本色。」¹⁵戲曲本色語在其理論中是一種「文既不可，俗又不可」、「從人心流出」的俗而有情味的語言。其在《南詞敘錄》中不斷強調的就是這樣一個觀點。「夫曲本取於感發人心，歌之使奴、童、婦、女皆喻，乃為得體。」「與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也。」其認為《琵琶記》中《十八答》曲「句句是常言俗語，扭作曲子，點鐵成金，信是妙手」；《琵琶記》中「食糠、嘗藥、築墳、寫真諸作，從人心流出」，是「最不可到」之作。另外，徐渭推重村坊小曲，不主張嚴限曲律，認為作南九宮者「最為無稽可笑」，「大家胡說可也，奚必南九宮焉。」可以說，徐渭「本色論」所強調的是真情與語言通俗的部分。

何良俊與李開先、王世貞、徐渭被並稱為嘉靖、隆慶年間四大曲論家。何良俊提出自身的「本色論」後，引起許多討論，使「本色論」再次進行建構，其中王世貞對於何良俊所說的本色論提出許多意見，也產生出己身的戲曲理論。

王世貞的《曲藻》針對何良俊的「本色論」而提出自己的看法。王世貞認為戲曲語言的風格很多，曲的作者每人都有自己的風格，即使同是「情語」，也有情中冷語、情中快語、情中悄語，因此不能一概而論。王世貞的本色論是在評論馬致遠作品時提出來的。認為馬致遠的《百歲光陰》，「放逸宏麗，而不離本色」¹⁶。王世貞的本色論的提出不同於何良俊，認為「放逸宏麗」，亦不離本色。提出了「豔爽」論與何良俊「蘊藉」相對。並對何良俊抑《琵琶》而重《拜月》表示不滿。認為高明的《琵琶記》：「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；描寫情態，仿佛如生；問答之際，了不見扭造，所以佳耳。」¹⁷《琵琶記》有辭工事美，體貼人情、

¹³ 徐渭《南詞敘錄》《中國古典戲曲論著集成》（三）北京，中國戲劇出版社，1959年，頁243。

¹⁴ 徐渭《南詞敘錄》《中國古典戲曲論著集成》（三）北京，中國戲劇出版社，1959年，頁243。

¹⁵ 陳良運《中國歷代賦學曲學論著選》百花洲文藝出版社，2002年。

¹⁶ 王世貞《曲藻》《中國古典戲曲論著集成》（四）中國戲劇研究院編，中國戲劇出版社1959年版，頁28。

¹⁷ 王世貞《曲藻》《中國古典戲曲論著集成》（四）中國戲劇研究院編，中國戲劇出版社1959年版，頁28。



描物如生，自然而然等特點，是王世貞「本色論」的範本。王世貞認為戲曲語言的典範是詞藻富麗、文采華美。雖然其認為《拜月亭》「亦佳」，「然無詞家大學問」，「又無裨風教」，「歌演終場，不能使人墮淚」。這也是其本色論主張的反映。

另一方面，王世貞要求戲曲合律依腔。在評李開先的劇本時說：「公辭之美，不必言。第令吳中教師十人唱遍，隨腔字改妥，乃可傳耳。」¹⁸明確地提出曲要合律依腔，但並不是要求苛守音律，與後來沈璟要求的「斤斤三尺」不同。「《琵琶記》至於腔調微有未諧，譬如見鐘王跡，不得其合處。當精思以求諧，不當執末以議本也。」¹⁹王世貞的本色論可以說包含辭工事美、體貼人情、描寫物態、自然而然、合律依腔等方面，卻也體現了文人曲論的片面性。王世貞在《曲藻》中對許多曲家的品評，都是使用了明中期復古派詩文鑒賞中所用的「才情」與「學問」，並非真正從戲曲創作者的角度來看戲曲，可以說王世貞並未真正理解戲曲創作生產的過程與要求。

不過，王世貞的曲論兼顧南曲、北曲進行論述，並把南曲北曲同等看待。這不同於何良俊、李開先首重北曲；也不同於徐渭的單重南曲。王世貞的理論是文人曲論的代表，由於位高名盛，對後來的曲論影響很大。後來的湯顯祖、王驥德等人都在一定程度上受了王世貞曲論的影響。

明中期以前的本色論圍繞在戲曲風格的要求上，曲論家就《琵琶記》、《西廂記》、《拜月亭》等作品作出研析，進而推展到元曲四大家的地位排序，其目的都是在討論戲曲語言風格。徐渭的本色論偏愛語言質樸方面，而王世貞的本色論則偏向藻麗典雅的要求，何良俊則在《曲論》中提出了不同於徐渭強調真情質樸的戲曲本色，不同於王世貞一派文人戲曲的雅致風格，以實際創作的情形說明本色語言通俗的要求，這也是何良俊特立於其他曲論家的地方。

三、主要特點

明代中葉，復古主義來勢洶洶，影響範圍除了詩文外，還包括戲曲創作與理論，戲曲方面基本上呈現：重北曲雜劇，輕南曲戲文。何良俊好讀古人書，對當時李夢陽、何景明等人大力提倡的復古之風相當贊同，其雖然贊同復古主義，卻也有質疑的部分，但其經世致用的目標與復古主義關係密切，其本身也偏好古人，對戲曲的評價方面也深受這樣復古經世致用的思想影響，形成何良俊《曲論》重北曲輕南戲的傾向。

而「本色論」的提出，是何良俊在評論《西廂記》與《琵琶記》時帶出的，《曲論》中說：

今二家之辭，即譬之李杜。若謂李杜之詩為不工，固不可。苟以為詩必以李杜為極致，亦乞然哉？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

¹⁸ 同上註。

¹⁹ 同上註。



取李、杜，則沈、王、孟、韋、柳、元、白，將盡廢之耶。²⁰

其認為《拜月亭》才是真正佳作，《曲論》中說：

《拜月亭》是元人施君美所撰……余謂其高出於《琵琶記》遠甚。蓋其才藻雖不及高，然終是當行。其〈拜新月〉二折，乃隱括關漢卿雜劇語。他如〈走雨〉、〈錯認〉、〈上路〉、〈館釋中相逢〉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。《拜月亭》〈嘗春惜奴嬌〉如「香閨掩，珠簾鎮垂，不肯放燕雙飛」，〈走雨〉內「繡鞋兒分不得幫和底，一步步提，百忙裡褪了根兒」，正詞家所謂。本色語。²¹

何良俊認為當時人對金元雜劇不夠瞭解，因此對時人把《西廂記》與《琵琶記》視為南戲、北劇的絕唱，相當不以為然，認為《西廂記》脂粉氣太過濃厚，《琵琶記》則賣弄學問過多，用的都不是本色的語言風格。何良俊認為《拜月亭》明白易懂，富有藝術感染力，是《琵琶記》所不能及的。

當然這樣的批評並非語言問題，是包含了何良俊對男女愛情等題材的偏見；而其批評《琵琶》「專弄學問」，也似乎過苟，但他的確較多地注意到了《琵琶記》追求語言的文學色彩的傾向。後來凌蒙初也指出《琵琶》「間有刻意求工之境，亦開雕琢修辭之端」的弊病，在這個問題上，可以說何良俊還是很有識見的。

而其對本色的要求可以從其對元曲四大家的評價看出，「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，當以鄭為第一。」細究其本色標準，大致可以分為三個核心。

（一）簡淡清麗有俊語

從何良俊認為「白頗簡淡，所欠者俊語」，即贊同白樸創作的簡淡，卻又認為他缺少俊語，因此可以說其對本色創作的基本要求是「簡淡有俊語」。其最推崇鄭光祖，稱讚鄭光祖《倩女離魂》曲詞「清麗流便，語入本色；然殊不濃鬱，宜不諧於俗耳也。」認為它們才是「本色」的楷模。

而對於鄭光祖與王實甫的創作，在《曲論》中說：

《西廂》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，少可有一萬聲長籲短歎，五千遍搗枕椎床」語意皆露，殊無蘊藉……，餘謂鄭詞淡而淨，王詞濃而蕪。²²

認為《西廂》中許多曲詞濃艷雜蕪，毫無蘊藉，並再次強調了鄭光祖語言風格的「淡淨」，正是其所要求的「本色」風格。

但根據何良俊的標準，王實甫的詞曲並不全是「濃而蕪」，很多曲詞還是符合「簡淡」的標準。何良俊曾贊賞「王實甫《西廂》，其妙處亦何可掩」，並特別欣賞「系春

²⁰ 何良俊《詞曲》《四友齋叢說》卷三十七，上海，上海古籍出版社，2005年，頁1168。

²¹ 同上註，頁1173。

²² 何良俊《詞曲》《四友齋叢說》卷三十七，上海，上海古籍出版社，2005年，頁1169。



心情短柳絲長，隔花陰人遠天涯近」這些曲詞，「雖李供奉復生，亦豈能有以加之哉」。何良俊還特別表示王實甫《歌舞麗春堂》雜劇中《絲竹芙蓉亭·仙呂》雜劇一套：

通篇皆本色語，殊簡淡可喜。其間如〈混江龍〉內「想著我懷兒中受用，怕什麼臉兒上搶白」〈元和令〉內「他有曹子建七步才，還不了龐居士一分債」……，此等皆俊語也。……若既著像，辭復濃豔，則豈畫家所謂「濃鹽赤醬」者乎？畫家以重設色為「濃鹽赤醬」，若女子施朱傅粉，刻畫太過，豈如靚裝素服，天然妙麗者之為勝矣。²³

這裡何良俊將戲曲創作比做女子，認為「靚裝素服，天然妙麗者」比起濃妝豔抹的女子為佳，是一種自然素雅的美感。何良俊所讚賞的戲曲語言應該樸素簡淡，「只是尋常說話，略帶訛語」，應該俚語俗語，而不是雕繪滿眼的麗詞藻語，「帶脂粉」、「弄學問」，絕不是「本色」戲曲語言。可見「淡而淨」為何良俊本色語言的重點之一。

（二）蘊藉有趣

戲曲作為一種語言藝術，雖然提倡通俗淺易，但是不能像日常說話那樣毫不修飾，它還得要求一定的文學性，講究含蓄蘊藉。因此，何良俊特別欣賞鄭德輝的《佳梅香》，認為頭一折〈寄生草〉、〈六麼序〉兩段曲詞「蘊藉有趣」，而〈大石調·初開口〉「又不曾薦枕席，便指望同棺梓，只想夜偷期，不記朝聞道」段曲詞「語不著色相，情意獨至，真得詞家三昧者也。」這些曲辭自然曉暢又比較文雅，脫去了民間口語的淺白和粗俗，活潑而含蓄，即所謂「語不著色相，情意獨至。」這種語言應該說正是戲曲所需要的。又指出第三折〈越調〉、〈小桃紅〉兩段曲詞「止是尋常說話，略帶訛語，然中間意趣無窮，此便是作家。」何良俊並不反對使用「尋常說話」，但用於劇本必須要有「意趣」，雖不在於語言的華麗耽美，但也與直露、淺白相反，要求含蓄、有韻味，某種程度上要耐得住咀嚼，言詞的容量大，有味外之味，能令人回味。

何良俊在評《琵琶記》時說：

高則誠才藻富麗，如《琵琶記》〈長空萬裏〉，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、肥脂盈前，而無蔬、筍、蜆、蛤，所欠者，風味耳。²⁴

何良俊在此闡述自己的看法，承認高則誠《長空萬里》一曲，文辭華瞻，如果作為一篇「賦」來看，是寫的很好的，但從戲曲語言的要求來看，就不是佳作。因為它缺乏「蒜酪」，就好比雖有山珍海味，卻調製不出佳餚美味。所謂戲曲語言的「蒜酪」，大致上是指曲的一種詼諧調侃的趣味。何良俊說過，濃豔的文句，「須得以冷言剩句出之，雜以訛笑，方才有趣」，有了這些佐料，再穿插運用清詞麗句，便可以調和八珍，鹹淡得宜了。何良俊同時主張「彼此問答，皆不須賓白，而敘說情事，宛轉詳盡，全不費詞」這些曲詞要通俗易懂，曉暢自然，以致於不用賓白就可以清楚完整地交代故事的發展情節。因此，何良俊認為戲曲的「本色」語，在於情辭需「語不著色相，而情意獨至」並

²³ 同上註，頁 1169、1170。

²⁴ 何良俊《詞曲》《四友齋叢說》卷三十七，上海，上海古籍出版社，2005年，頁 1172、1173。



且要「蘊藉有趣」才是真正的戲曲語言。

何良俊的「本色論」雖然總體偏向雅，但只是偏向俊雅、清雅，而不是富雅嬌麗，因此欣賞鄭德輝戲曲語言的簡淡潔淨而蘊藉有味，不喜歡王實甫與高則誠戲曲語言的富耽華麗與雍容華貴。可以說，何良俊「本色論」有雙重意涵：以簡淡流暢、清麗文雅為基本要求，而含蓄蘊藉、意趣無窮便為最高境界。

（三）音律協和

何良俊本人精通音律，作為北曲的酷愛者，在戲曲音律性、舞臺表演性等方面具有很高的造詣。在《曲論》中對南曲戲文、雜劇作品的點評，常常從舞臺實踐的「能唱」、「入樂」等角度來論述。在論證《拜月亭》高於《琵琶記》時，何良俊還帶出了「當行」一語，說明其認為優秀的戲曲作品除了要具備「本色語」外，還需要舞臺表演性。何良俊不僅點評曲詞的文學性，更重視戲曲舞臺的表演性。何良俊曲論有兩方面的判斷標準，音樂與曲詞，並認為曲詞與音律是一個有機整體，作曲必須協律，只有辭工聲葉之作才是佳作。何良俊在音樂的要求標準上，其實是雅樂與俗樂的對峙，崇雅貶俗。在北曲和南曲的對立中，崇北曲抑南曲。這從《曲論》中重北曲而輕南曲，主要討論北曲，次之才論南曲便可知曉。

何良俊從戲曲特性出發，要求戲曲語言注意音樂性。何良俊評判《西廂記》與《琵琶記》的標準，除了上述簡淡清麗有俊語、蘊藉有趣之外，還有一個標準，是否「入弦索」。沈德潛十分同意何良俊此一說法，在《萬曆野獲編》中說：

何元朗謂《拜月亭》勝《琵琶記》，而王弇和州力爭以為不然，此是王識見未到處。《琵琶》無論襲舊太多，與《西廂》同病，且其曲無一句可入弦索者。《拜月亭》則字字穩帖與彈出膠粘，蓋南曲全本可上弦索者惟此耳。至於〈走雨〉、〈錯認〉、〈拜月〉諸折，俱問答往來，不用賓白，固為高手，即旦兒「髻雲堆」小曲，模擬閨秀嬌憨情態，活脫逼真。《琵琶》咽糠，描真亦佳，終不及也。²⁵

沈德潛指出《琵琶記》《西廂記》有「襲舊太多」的通病之外，還有兩者都無法「入弦索」，只有《拜月亭》可以「入弦索」，這是何良俊推崇《拜月亭》的重要原因之一。

何良俊說《拜月亭》「彼此問答，皆不須賓白，而敘說情事，宛轉詳盡，全不費詞」，強調了曲文如話，也強調了唱詞要表達情節與行動，提出唱詞應有戲劇性、符合舞臺性的主張。

而何良俊在評價《拜月亭》後，接著討論另外九種戲文，《呂正蒙》等九種戲文「皆上弦索」，並說明此九種戲文的好處。

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，寧聲葉而辭不工，無寧辭工而聲不葉。²⁶

²⁵ 沈德符《詞曲·弦索入曲》《萬曆野獲編》卷二十五，中華書局，1959年版，頁641。

²⁶ 何良俊《詞曲》《四友齋叢說》卷三十七，上海，上海古籍出版社，2005年，頁1173。



所謂「上弦索」，就是指唱詞要入音律。如果唱詞與音律不合，就無法讓觀眾聽得清楚，也不可能收到動人的效果。他主張寧可嚴格遵守戲曲音律，即使劇本的詞句不夠通順，也不能爲了追求字句的工整而違反腔律。

強調戲曲可唱性的主張對明中葉以來戲曲作品日益脫離舞臺的創作傾向，是有現實意義的，並對萬曆年間出現的以沈璟爲首的吳江派產生了直接的影響。沈璟《二郎神》散曲一支寫道：

何元朗，一言兒啟詞宗寶藏。道欲度新聲休走樣，名為樂府，須教合律依腔。甯使時人不鑒賞，無使人撓喉擻噪。說不得才長，越有才越當著意斟量。²⁷

沈璟繼承了何良俊的曲論主張，號召時人「大家細把音律講」，要求讓戲曲回歸舞臺。說明了何良俊重視戲曲音樂性的要求，也可以看出其強調劇場性的重要。

對於何良俊來說，本色也是指通俗自然，和諧合律，適合舞臺表演，使演員易唱，觀眾易聽，也就是說「本色」包括語言和音律兩個方面。何良俊在語言與音律之間，以及劇場性等問題，並沒有做出完整統一的理論架構，因而有些偏頗的部分，也引起一些曲論家的不滿，如王世貞提出，戲曲價值的「三條標準」：

《拜月》是元人施君美撰，亦佳。元朗謂勝《琵琶》，則大謬也。中間雖有一二傳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無禪風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。²⁸

明確反對何良俊所推崇的《拜月亭》，認爲《拜月亭》沒有「詞家大學問」，「無禪風教」，「不能使人墮淚」並不是最佳的戲曲。

由於何良俊重視舞臺表演性，才會對王實甫、高則誠這些有名的曲家提出中肯的批評，不是指責他們曲詞的文學性而是質問其作品的「蒜酪」、「風味」、「語意皆露」、「過於濃豔」等風格。也基於這一立場，對鄭光祖、施惠、王九思則十分稱讚，認爲他們或是「本色」，或是「當行」，或是「蘊藉」，這大多是從場上實踐、表演經驗而論述。清楚的明白戲曲文學性與舞臺性的優劣，因此才提出「寧聲葉而辭不工，無寧辭工而聲不葉」。

四、結論

何良俊的戲曲「本色論」語言主要針對雜劇作品，其「本色論」的要求標準一簡淡清麗有俊語、蘊藉有趣、音律協和等觀點，以及特別欣賞那種通俗易懂而又有較強文學性的語言，而且主要是以元曲的語言特點作爲審美標準，明顯趨雅。而其「本色論」中

²⁷ 沈璟《博笑記》雜劇卷首《二郎神》散曲，《太霞新奏》《中國古典編劇理論資料彙編》中國戲劇出版社，1984年，頁56。

²⁸ 王世貞《曲藻》《中國古典戲曲論著集成》（四）中國戲劇研究院編，中國戲劇出版社1959年版，頁34。



的音律說十分有特色，「寧聲葉而辭不工，無寧辭工而聲不葉」的看法，以及重視舞臺表演性，深深影響了沈璟「重音律而輕文辭」的觀點。但何良俊「本色論」相對也呈現出某些保守與侷限的地方，因而引起爭論。其在《曲論》中評價《拜月亭》、《琵琶記》和《西廂記》，以及對「元曲四大家」的排序，引起了當時曲家的激烈討論，對文壇上的藻麗的風氣是有力的抨擊，產生了廣泛的積極影響。而何良俊與王世貞對《拜月亭》與《琵琶記》優劣之爭，也因為對立的觀點引起後來曲論家的討論。其意義已越出劇本孰優孰劣的範圍，而涉及戲曲的文風問題。他們的見解不論正確與否，都給予後輩不同的啓示，開創了良好的爭鳴風氣，為戲劇評論的繁榮揭開了序幕。如晚明沈德符的《顧曲雜言》、徐復祚的《曲論》、凌濛初的《譚曲雜札》以及臧懋循的《元曲選序》都批評了王世貞「富麗典雅」的語言觀點，實為晚明時期的戲曲觀念比明中期戲曲觀念更接近戲曲本體，也更加重視場上之曲以及舞臺當行性的關係而做出的反駁。由此可以說，何良俊的戲曲理論具有其獨到之處。

稍後的沈璟為首的吳江派，強調音律，重視戲曲音樂性的看法，是部分繼承何良俊重音樂與舞臺性的特點；而呂天成、徐復祚與明末的沈德符大多贊成沈璟的觀點。湯顯祖在創作上反對摹擬，重才情與靈氣，認為戲曲語言應該是意趣神色為上，音律則只是次要，可以說是反對沈璟計較音律的代表。此外，凌濛初的《譚曲雜札》推崇金元人風格，反對沈璟之矯揉作風，基本上是從另一方面—語言風格來繼承何良俊的理論。而稍後於沈璟與湯顯祖的王驥德，其《曲律》綜合了「本色論」的優點，吸收了嘉靖年間何良俊與王世貞兩方面的觀點，可以說是明代「本色論」的集大成者。總之，曲家不論是反對何良俊的「本色論」，還是繼承發揚其「本色論」的片段，都為中國戲曲理論創作發展做了貢獻。



五、參考書目

- 王國維《宋元戲曲史》，上海，上海古籍出版社，1998年。
- 王雲五主編《明史》，臺北市，臺灣商務印書館，1988年。
- 王雲五主編《晉書》，臺北市，臺灣商務印書館，2000年。
- 何文煥輯《歷代詩話》，北京，中華書局，1981年。
- 何良俊《四友齋叢說》，北京，中華書局，1959年版。
- 何良俊《四友齋叢說》，上海，上海古籍出版社，2005年。
- 何良俊《何翰林集》，四庫全書存目叢書集部第142冊。四庫全書存目叢書編纂委員會，別集類，臺北市，莊嚴文化，1997年。
- 沈德符《萬曆野獲編》，中華書局，1959年版。
- 錢謙益《列朝詩集小傳》，臺北市，世界書局，1985年。
- 羅立乾注譯，李振興校閱《新譯文心雕龍》，臺北市，三民，1996年。
- 蔡景康選編《明代文論選》，人民文學出版社，1999年。
- 《中國古典編劇理論資料彙編》，北京，中國戲劇出版社，1984年。
- 《中國古典戲曲論著集成》，北京，中國戲劇出版社，1959年。
- 《中國戲曲理論研究文選》，上海，上海文藝出版，1985年。
- 袁行霈主編《中國文學史》，北京，高等教育出版，2002年。
- 郭英德《明清傳奇史》，南京，江蘇古籍出版社，1999年8月。
- 麻文琦，謝雍君，宋波著《中國戲曲史》，北京，文化藝術，1998年。
- 程千帆主編《明清文學理論叢書》，濟南，齊魯書社，1992年7月。
- 廖奔著《中國戲曲史》，上海，上海人民，2004年。
- 趙景深《曲論初探》，上海，上海文武出版社，1980年。
- 劉漢光〈戲曲本色論的內涵及發展〉廣東民族學院學報（社會科學版），1995年第二期，總第34期。
- 陳維昭〈何良俊與明代戲曲學命題〉上海戲劇學院學報，2007年第3期，總137期。

