

馮夢龍改編劇語言之當行本色論

陳富容*

摘 要

「當行」、「本色」是戲曲批評中重要的兩個概念，而其運用範疇，歷來曲論家定義不一，大約包含語言、曲律、情節關目及舞台表演等項目。而其中以之批評戲曲語言者最多，馮夢龍亦在此之列。

在戲曲史的長流中，馮夢龍針對「當行本色」的言論並不突出，甚至有拾人牙慧之嫌。但若結合其改編戲劇的實際動作，則其中實有過人之處。

本文將馮夢龍改編劇中的語言論分為「曲辭」和「賓白」兩者，依其改編重點，分為「肖人物口吻」、「用詞新麗不陳腐」、「敘事流暢有條理」及「寫情宛轉而多致」四項來說明「曲辭的當行本色」；另外以「符合人物身分」、「流利生動而不落粗鄙」及「連結曲辭和科介」三點來說明「賓白的當行本色」。最後歸結出「馮夢龍改編語言的當行本色論」的重要價值。

關鍵詞：馮夢龍、改編劇、戲劇理論、當行、本色

* 育達商業技術學院共同科兼任講師

壹、前言

「當行」、「本色」是明代戲曲藝術批評的兩個重要概念，在明代曲壇上多數曲家對此皆有討論應用。而其中有些曲家將「當行」、「本色」之義對立起來，成為戲曲批評的兩個不同範疇；另外也有曲論家將「當行」、「本色」視為一體，在批評戲曲時，兩者相互應用。究竟「當行」、「本色」意義為何？兩者之間有無差異？是戲曲研究中，值得深入討論的問題。

近年來兩岸學者對此二戲曲批評的概念，逐漸重視，提出了不少單篇論文加以探討¹，其中大致不外乎以「語言」（包含曲辭及賓白）、「音律」、「情節關目」、「舞台表演」等項目，來觀察「當行」、「本色」的內涵。綜合言之，就明代曲壇而論，從「語言」角度切入者有何良俊、沈璟、呂天成、王驥德、臧懋循、馮夢龍、凌濛初、祁彪佳等；以「音律」切入討論的有徐復祚、沈璟、王驥德、臧懋循等；以「情節關目」切入者有呂天成、臧懋循、祁彪佳；以「舞台表演」切入則有王驥德及臧懋循二人。²可以看出，其中以「語言」的範疇來討論「當行」、「本色」者，為最大多數，幾乎所有曲家皆認為，「語言」是一部劇本是否合於「當行」或「本色」的重要批評點。

故本文即從「語言」的觀點切入，討論何為「當行」、「本色」。而由於筆者近年來對於改編劇論的研究興趣，故選擇歷來改編劇作最多，有許多先進改編劇論貢獻，並發表不少關於戲曲語言之當行本色論的馮夢龍，作為更進一步討論的主體。相信結合其對「當行」、「本色」之意見及大量改編戲曲之經驗，應能歸結出具有指導性的「戲曲語言之當行本色論」。

貳、明代戲曲語言之當行本色論

明初太祖恢復科考制度，文人地位提升，但由於考試以八股制義為主，重視四書五經，所培育出來的文人，是一群脫離民間，自命清高的知識階級。他們雖也喜好戲曲，但通常以氍毹類的劇場形式，為三五好友相聚的雅集。他們的創作目的有二：一則以展露文才、宴饗知音，一則以寄託閒情逸趣，玩賞詞華。卻忽略了一些民間劇場的演出需要，故而漸使明初劇壇的戲曲創作走上藻繪的案頭形式。

其初以邱濬、邵璨等人挾道學及時文的熱潮，應和朝廷律令，誇大風教作用，

¹ 如台灣學者龔鵬程的〈論本色·何謂當行本色〉、蔡孟珍的〈曲論中的當行本色說〉、廖藤葉的〈明代劇論中的當行本色論〉、李惠綿〈論「當行本色」在戲曲批評中的意義〉；大陸學者一峰的〈當行論——戲曲編劇藝術漫筆〉、王漢民的〈“本色論”在明代的兩次論爭〉、解玉峰的〈明代曲論中的當行論〉《學術月刊》、傅麗英〈本色當行——元雜劇藝術創作的高深境界〉、潘莉〈明代“本色”、“當行”曲論興盛原因初探〉、潘莉〈王驥德“本色”、“當行”曲論的內涵及成因〉。（出版年月及刊名皆附錄於參考書目）

² 此處暫且根據前賢的討論綜合分類，有些細節的研究，仍待日後更精確的一一討論。其中重複列出者為討論領域超過一項以上之曲家。

標榜文人藻飾尚繪的語言，最爲後人詬病。嘉靖以後，又有崑腔偏尚柔靡文雅的語言，更助長了這股風氣，漸漸形成了語言的文詞派，其間代表作家有鄭若庸、梁辰魚、張鳳翼、梅鼎祚、屠隆等人，「堆砌釘釘，玩弄詞藻」便是此派特色。

這樣的語言風格，使傳奇劇本，逐漸脫離舞台，一些警覺性較高的文人，開始注意到這個問題，而對曲辭的文詞派提出猛烈的批評。他們崇尚語言的自然風格，反對過分雕琢的文采，故提出了「當行」、「本色」的觀點，作爲他們語言創作的目標。

最早以「本色」來批評戲曲語言的，是明代著名的曲家——徐渭，不論是在劇作或劇論上，徐渭皆有非凡的成就。同時他也是本色論最有力的鼓吹者，王驥德曾說他是：「好談詞曲，每右本色。」³而他所謂的本色是：「文既不可，俗又不可，自有一種妙處，要在人領解妙悟。」⁴的語言。他雖然強調：「語入要緊處，不可一著一毫脂粉，越俗、越家常、越警醒，此才是好水碓，不雜一毫糠衣，真本色。」⁵的語言，卻也欣賞高明作《琵琶記》的「用清麗之筆，一洗作者之陋。」⁶他所揚棄的只是《香囊記》那種：「如教坊雷大使舞，終非本色。」⁷的雕鏤之文而已。

徐渭的本色論，開啓了有明一代反對語言駢儷的主調，將戲曲語言帶入一種「文而不晦」、「俗而不鄙」的風格追求中，而成爲戲曲語言論的主流。

同時期的何良俊接續這種語言本色論，不同的是，他加入了「當行」一詞，將之與本色並列，用以強調一種天然的曲詞風格。他曾道：「蓋填詞須用本色語，方是作家。」⁸他以《拜月亭》：「才藻雖不及高，然終是當行。……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。」⁹又評王實甫《絲竹芙蓉亭》：「通篇皆本色，詞殊簡淡可喜。……夫語關閨閣，已是穠豔，須得以冷言剩句出之，雜以訕笑，方才有趣。」¹⁰稱讚李直夫《虎頭牌》一劇的曲詞：「情語真切，正當行家也。」¹¹在元曲四大家中他獨取鄭德輝爲本色的典範，稱讚他的詞「淡而淨」，其餘三家則：「馬之詞老健而乏姿媚，關之詞激厲而少蘊藉，

³ 王驥德《曲律》卷四〈雜論第三十九下〉，收錄於《中國古典戲劇論著集成》第四集，大陸中國戲劇出版社，1959年，頁168

⁴ 徐渭《南詞敘錄》，收錄於《中國古典戲劇論著集成》第三集，大陸中國戲劇出版社，1959年，頁243

⁵ 徐渭〈題《昆侖奴》雜劇後〉，引自陳多、葉長海《中國歷代劇論選注》，湖南：湖南文藝出版社，1987年，頁122

⁶ 同註4，頁239

⁷ 同註4

⁸ 何良俊《曲論》，收錄於《中國古典戲劇論著集成》第四集，大陸中國戲劇出版社，1959年，頁6

⁹ 同註8，頁12

¹⁰ 同註8，頁8

¹¹ 同註8，頁9

白頗簡淡，所欠者俊語。」¹²可見他所謂的「當行」、「本色」意義上，並沒有很大的分別，大致上是指一種「自然而不堆砌」、「情真而不矯造」、「蘊藉而不淺露」、「簡淡而不濃豔」的語言。總之，他的「當行、本色」論，是偏向於追求自然、通俗的語言風格，而反對戲曲語言之「駢儷化」的。

而這種當行本色論的發展到了王驥德，更從語言的舞台角度出發，而進一步提出要求，他認為：「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。」¹³又道：「作劇戲亦可令老嫗解得，方入眾耳，此即本色之說也。」¹⁴但他並非讚賞「鄙俚」的語言風格，他曾評沈璟的曲詞：「詞隱傳奇，要當以《紅蕖》稱首，其餘諸作，出之頗易，未免庸率。」¹⁵他所追求的是一種介於「雅俗淺深」之間的曲詞理想：「大抵純用本色，易覺寂寞，純用文調，復傷雕鏤，……至本色之弊，易流俚腐，文詞之病，苦太文，雅俗淺深之辨，介在微茫，又在善用才者酌而用之。」¹⁶故而標示了他心目中的最高典範：「于本色一家，亦唯是奉常一人，……其才情在淺深、濃淡、雅俗之間，獨得三昧。」¹⁷而以湯顯祖的語言為他學習戲曲語言的標竿。

在何良俊及王驥德的戲曲語言批評中，約略可見二人對於「當行」與「本色」兩種概念的運用，並沒有明顯的差異，大致上是互相搭配說明的。到了凌濛初則直接言明「當行者曰本色」¹⁸，將兩種概念直接合而為一，而將能達到這種「當行本色」標準的語言，稱之為「天籟」。他在《南音三籟·凡例》中將曲分為三等：「其古質自然，行家本色為天；其俊逸有思，時露質地者為地；若但粉飾藻績，沿襲靡詞者，雖名詞流，聲傳里耳，概謂之人籟而已。」¹⁹他的「當行、本色」是一種「貴自然而不貴藻麗」的戲曲語言論。

另外，也有將「當行」與「本色」對立起來，分別來說明戲曲語言中兩種不同特性的。如呂天成以：「當行不在組織餽訂學問，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績以擬當行，一則襲樸淡以充本色。」²⁰他的「當行」除了兼論作法外，

¹²同註8，頁6

¹³同註3，卷四〈雜論第三十九下〉，頁8

¹⁴同註3，卷三〈雜論三十九上〉，頁154

¹⁵同註3，卷四〈雜論三十九下〉，頁164

¹⁶同註3，卷二〈論家數十四〉，頁122

¹⁷同註3，卷四〈雜論三十九下〉，頁170

¹⁸凌濛初著《譚曲雜劄》，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253

¹⁹凌濛初著《南音三籟·凡例》，王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第五十二、五十三輯，台北：台灣學生書局，1984年

²⁰呂天成著，吳書蔭校注《曲品校注》，北京：中華書局，1990年8月，頁22

也指語言的「組織餛飩」，但不偏於藻績；他的「本色」是一種「家常語言」，但不刻意襲淡。故雖然二者對立，但總合言之，仍是追求「文而不文，俗而不俗」之語言特色的。

而馮夢龍的「當行」、「本色」論，基本上與呂天成的理論頗為一致，也是將二者對立而言的。那麼，將之置於整個戲曲史的長流之中，其「當行本色」論是否有其獨具的理論價值呢？抑或如論者所謂「只是呂天成『雙美說』的繼承」²¹而已呢？這是筆者本文想要探討的事實。

參、馮夢龍的當行本色論

馮夢龍嘗評論王驥德的散曲是：「字字本色，卻又字字文采。」²²也曾在《曲律序》中評論當時曲風時說：「餛飩自矜其設色，齊東妄附於當行。」²³可知他所謂的當行本色之評論，多就戲曲的語言而論，在他的觀念中，「本色」和文采是可以得到統一的，而雕章鏤句、道聽塗說並不等於「當行」。戲曲語言之「當行本色」，是一種介於文采及樸質之間的文句。

所以，在馮夢龍談到戲曲語言時，經常是將當行、本色兩者並列，作為互相補充之用。他嘗言：「當行也，語或近於學究；本色也，腔或近於打油。」²⁴又說：「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。」²⁵他所追求的是一種雅俗共賞，文質並重的語言風格，只要用語不刻意雕章琢句、引經據典，也不流於油腔滑調、粗俗鄙俚，這種理想是可以達到的。他強調真實自然，重視語言的通俗性，認為：「傳奇曲只明白條暢，說卻事情出便殼。」²⁶在他心目中：「其佳者語多真至，政（正）自難得，彼以腐套填塞為詞者，視此何如？」²⁷但是並不是所有的華美辭句都被認為是「雕章琢句」而禁止使用的，如：「春辭須芳華燦爛，即點染正不失當行。」²⁸在適當之處，適度的點染，正是他所謂的當行本色。

可見馮夢龍所提出的「當行」，是指一種典雅卻不過於雕鏤的文字；而其「本色」，則為一種通俗卻不涉於粗俗的語言。兩者並論，是兼顧語言的文學性及通

²¹ 蔡孟珍著〈曲論中的當行本色說〉，《中國學術年刊》第十四期，1993年3月，頁355

²² 馮夢龍《太霞新奏》卷三正宮曲【白練序】王伯良（席上為田姬賦得鞋杯）末後評語，收錄於魏同賢主編《馮夢龍全集》第十五冊，上海古籍出版社，一九九三年第一版，頁113

²³ 馮夢龍《曲律序》，收錄於蔡毅編《中國古典戲曲序跋彙編》第一集，北京：齊魯書社，1989年，頁51

²⁴ 同註22，《太霞新奏序》，頁4

²⁵ 同註22，卷十二雙調曲【步步嬌】套沈子勺（離情）末後評語，頁561

²⁶ 沈自晉《重定南詞全譜·凡例》續紀，收錄於蔡毅編《中國古典戲曲序跋彙編》第一集，北京：齊魯書社，1989年，頁43

²⁷ 同註22，卷一仙呂曲【醉扶歸】套沈子勺（姻緣）末後評語，頁40

²⁸ 同註22，卷八黃鍾曲【畫眉序】套卜大荒（春景）末後評語，頁356

俗性的。他接續著前人「文而不文，俗而不俗」的風格，基本上並未有突破性的驚人之語，但如果細細比對觀察馮夢龍改編劇作與原著之間的差異，則可以更清楚的掌握其所謂「當行本色」的語言風格，對於劇作的舞台實驗性而言，可具有相當的指導價值。

所以本文便就「曲辭」及「賓白」等二種戲劇中主要的語言成份，進一步分析馮夢龍在改編劇中，所透露出來對語言「當行本色」的要求。

一、曲辭之當行本色

曲辭是劇本組成最重要的一個部分，幾乎所有劇本的創作，皆以之為主體，曲辭的寫作通常多於賓白；就文體而論，它屬於一種韻文，除須合於音律外，內容亦較講求韻致，故須歷經一番錘鍊，方能致於「文而不文，俗而不俗」的化境。所以不論以創作的分量及創作的心思而言，曲辭皆不能不為劇作家創作的重點，而將多數精力集中於此。

在馮夢龍的改編作品中，亦突顯出此一現象。若細細比對馮夢龍改編劇作與原著的差異，便可發現他在修改曲辭上的用心。而其修改方向，即將原著的文句，改編為適合舞台演出，堪稱當行本色的語言。而其所強調的當行本色，不外下列幾點：

（一）肖人物口吻

馮夢龍寫唱詞，常常注意到曲辭是否肖人物口吻的問題。英雄豪傑當有英雄豪傑的氣魄，文人書生當有文人書生的氣質，市井百姓則有市井百姓的形象，千萬不可不混亂。以下便用《女丈夫》中，馮夢龍曾明顯指出他這種改編意圖的兩個例子，加以說明。

在張鳳翼《紅拂記·仗策渡江》一折中李靖的唱詞二曲原為：

【瑞鶴仙】少小推英勇，論雄材大略，韓彭伯仲，干戈正洶湧，奈將
星未耀，妖扮猶重，幾回看劍掃秋雲，半生如夢，且渡江西去，朱門
寄跡，待時而動。

【錦纏道】……方顯得奇才大用，任區區肉眼笑英雄。²⁹

第一曲用了「韓（信）彭（越）伯仲」、「將星未耀」二語，馮夢龍以為此語「不肖李靖大志」³⁰，因為畢竟韓信與彭越只在漢高祖劉邦的開國功臣之一，而且最後慘遭兔死狗烹之災，不值得李靖心儀嚮往，他的最初心志應是在於圖王，而不僅止於為將，故而將它改為「天資獨縱」、「沈吟自想」。同樣第二曲的「奇才大用」等詞也不像他的口吻，所以改為「劍氣沖霄漢，要把鼙槍掃盡日當空」³¹，才是李靖的本色。

另外，同樣在《紅拂記》中第二十二齣「教婿覓封」，最後生旦告別，唱：

【長拍】〔旦〕滾滾征塵，滾滾征塵，重重離思，迢迢的去程無際〔生〕

娘子，你有甚言語叮囑我〔旦〕我欲言還止，轉教人心折臨岐，無奈

燕西飛，更生憎影，瑩瑩伯勞東去，只怕蕭條虛繡戶，禁不得門掩梨

花夜雨時，縱不然化做了望夫石，也難免春來瘦了腰肢。

【短拍】〔生〕淚染冰綃，愁濃綠蟻，為功名難免別離，自笑處囊錐，

解不開這些愁緒，怎理得亂繩千縷，由圖個分茅列土，趨歸路，促高

車。

【尾聲】修書須把平安寄〔旦〕織得迴文付杖誰，只索夢趁飛花逐馬

蹄。³²

這樣的告別話語，與一般平凡夫妻無別，盡敘情語，不似李靖、紅拂二人口吻，

²⁹張鳳翼著《紅拂記》第二齣，收錄於《全明傳奇》，台北：天一出版社，民國七十二年十二月，卷一，頁3

³⁰馮夢龍著《女丈夫》第二折「李靖渡江」，收錄於魏同賢主編《墨憨齋定本傳奇》，收錄於魏同賢主編《馮夢龍全集》。上海古籍出版社，1993年，頁823

³¹同註30，頁824

馮夢龍以為不妥，故改為：

【長拍】〔旦〕滾滾征塵，滾滾征塵，迢迢驛路，逗起萬重離思〔生〕娘子有甚言語囑咐我〔旦〕干戈擾攘，縱橫豺虎，就其中辨別雄雌，此去似鳥投枝，自古道，臨事而懼，好謀而成須萬分詳慎，休逞少年豪肆〔生〕小生領命〔旦〕竭節據忠失聖主，為將帥統軍師，掃盡四方蛇豕〔生〕娘子，小生只是放你不下〔旦〕休得為陌頭柳色繫掛絲絲。

【短拍】〔生〕塞外征人，塞外征人，閩中少婦為功名難免參差〔旦〕官人此去，竟投李公子便了〔生〕此去似鐵投磁，趁康莊好馳驟駢，直待分茅列土，那時方表是男兒。

【尾聲】囊錐脫穎終須試〔旦〕豪傑從來不顧私〔合〕不負了相贈千金進取資。³³

男兒立志在四方，所有的兒女情長都可以暫時拋下，這才符合二人的英維本色。

（二）用詞新麗不陳腐

除了要求語言合乎人物的身分性格外，馮夢龍亦十分強調曲詞的新麗，反對套用陳舊腐語。他改了李玉《人獸關·閩箴》一齣中俞公訓女時父女所合唱的最後一曲，原曲是：

³²同註 29，第二十二齣，卷三，頁 20

³³同註 30，第十九折「女仗勸駕」，頁 910

【尾聲】〔外〕論齊家先誠正〔旦〕修身日夕凜冰兢〔合〕共享清時

樂太平。³⁴

所引用的是《大學》八條目「格物、致知、誠意、正心、修身、齊家、治國、平天下」的辭句，馮夢龍以為：「【尾聲】修齊治平等語太腐」³⁵，故而將它改為：

【尾聲】〔旦〕守閨門依親令，從今針指向窗櫺〔外〕自古道自在成

人不並行。³⁶

只是在訓女，何必提到修齊治平的大事，硬要套用經典上的用語，反而使內容顯得生硬，馮夢龍的改詞是較為適當的。

另外，在描景的用語上，馮夢龍主張清新、自然。他讚嘆《西樓記·覓緣》的【三解醒】一曲「寫景如畫」³⁷，原詞寫道：

曲巷高樓疏樹影，蜂黃蝶粉輕盈，假看珠勒垂紅袖，倦整金釵倚翠屏，

幾陣香風吹醉醒，蘭麝氤氳寶霧橫，春纖冷，綠紗深處小婦調笙。³⁸(省

略其間寶白)

像這種清新簡淡的寫景辭句，是馮夢龍所喜愛的。而細細觀察他所改的寫景詞句，的確能實現他清新自然的要求。如他將李玉《人獸關·離樽》中的【普天樂】一曲：

³⁴ 李玉著《人獸關》，第六齣，收錄於《全明傳奇》，台北：天一出版社，民國七十二年十二月，卷上，頁 25

³⁵ 同註 30，《人獸關》第六折「俞公訓女」眉批，頁 2525

³⁶ 同註 35

³⁷ 同註 30，《楚江情》第二折「觀燈感歎」眉批，頁 1818

³⁸ 同註 37

石雖頑，曾聽講，閣凌空，西山爽，茶經載，茶經載，清冷三泉澗依
然，古鶴何方，看白雲千頃，極目正蒼茫，樓仰坡仙，無盡詩囊。³⁹

改爲：

殿參差，隨方向，樹陰森，依石長，泉甘美，泉甘美，陸羽曾嘗澗依
然，古鶴何方，行道一石梁，望瑤階千尺，遊客如狂。⁴⁰

勾勒出一幅山間奇景，有美石、茂樹、甘泉，還有名人古鶴爲之陪襯，行道石梁、瑤階千尺，更讓人有如臨仙境的感覺，比起李玉原詞(因又刻意套入“頑石點頭”、“陸羽著茶經”等人文典故，反而形成障礙，未能將美景自然道出)，馮夢龍的詞似乎更爲流暢，意境也更爲優美，不愧爲寫景的高手。

(三) 敘事通暢有條理

馮夢龍寫曲的用詞，強調通俗流暢，而且條理清晰，用在敘事上，經常使人一聽便解，不必多作思量，最適合在舞台上演唱。原本敘事混亂無序、浮泛無邊的曲辭，透過他刪除贅詞、重新排列的整理後，事物的條理更爲流暢，觀眾也能因他的引導，而隨著劇情的發展，將感情融入。

在《永團圓·會鬪》一齣中，李玉描寫蔡文英、王晉、江納、畢如刀等人看會的情節，原本敘事混亂，首先【朝天子】一曲寫的是東征西討的武士，又加上鍾馗妹、咬齋郎、朱買臣、嚴子陵、黑旋風和老子的會；【普天樂】一曲則寫小紅娘、法聰僧、達摩祖師、織女牛郎的會；又【朝天子】描述的是小秦王、尉遲恭、關雲長、東方朔、牡丹亭、望湖亭及觀音善才的會，最後一曲【普天樂】出場的則是唐僧取經、廣寒宮、晁蓋、狀元等會。對此馮夢龍評道：「原本敘事俱亂，殊少家數，今改各從其類，層層敘出，如千軍萬馬，刁斗森然，誰謂填詞可草草乎？」⁴¹認爲敘事應當條理清晰，各從其類，而不能草草了事，想到什麼，就寫什麼。所以改爲第一曲敘武戲：

³⁹同註 34，第二齣，卷上，頁 6

⁴⁰同註 30，《人獸關》第二折「虎丘餞別」，頁 2498

⁴¹同註 30，《永團圓》第五折「看會生嫌」眉批，頁 2702

【朝天子】戰溫侯虎牢，餞雲長錦袍，慣征東仁貴，白袍罩征西寡婦，
扮將來恁喬，咬臍郎真年少，走潼關老曹，霸梁山姓晁，火燒火燒，
猛火燒，黑旋風，元宵夜鬧元宵鬧。⁴²

第二、三曲寫名女青雅故事：

【普天樂】小紅娘多波俏，法聰僧風魔了，紅蓮女紅蓮女五戒魂消，
識英雄紅拂潛逃，看綵毬星炤書生投破窰。

【朝天子】鬧清明小桃鎖銅臺二喬，美貂蟬串就連環套，秦樓高聳跨
雙鸞品簫，和番琵琶調，楚陽臺夢文，海神祠陰告，把櫓搖櫓搖，快
櫓搖，載西施，五湖去了，五湖去了⁴³

最後一曲寫的是仙佛家故事：

【普天樂】遠西天唐僧到，廣寒宮明皇造，瑤池宴瑤池宴，方朔偷桃，
達摩師一葦乘潮，看函關李老青牛紫氣高。⁴⁴

將故事一類一類分開排列，觀眾先聽到來的是武戲、名女青雅、仙佛家等故事，再聽到故事內容性質，便能夠很容易理解唱詞。如果像原詞那般混亂，台下觀眾必定無法完全理解唱詞內容，而作者所要呈現的豐富形象也因此折損，所以填詞實在不可以草率。

對於敘事內容過於浮泛，馮夢龍亦覺不妥，而加以修改。在《人獸關·誼存》

⁴²同註 41，頁 2701

⁴³同註 41

⁴⁴同註 41，頁 2703

一齣，施還責罵桂薪無情的曲詞，原本這樣寫的：

【豆黃葉】想當時投托，孤寡悽惶，竟不念千里顛連，竟不念千里顛連，受盡了百般悒快，恩偏仇報，義翻怨償，縱嚴父魂歸泉壤，縱嚴父魂歸泉壤，恐地下相逢你的赧顏怎當。⁴⁵

如此曲辭只在反覆的埋怨與責備，雖言「百般悒快」，卻沒有歷歷的指証，馮夢龍覺得這樣的文字不夠動人，認為：「此際還話須項項還他明白，使桂賊踏踏無地方妙，原本語似泛，故改之。」⁴⁶所以將詞改為：

我辛勤遠涉，伺候門牆，你那時席也不值得一設，坐也不值得一陪你
把我做隸僕看承，你把我做隸僕看承，希罕你贖金一兩，恩偏仇報義
翻怨償，縱亡父在九泉之下，亡父在九泉之下，料想靈魂也痛結肝腸。

47

將桂賊無情的對待，一一指陳，痛心疾首，觀眾方能感同身受，桂薪此時原形畢露，無所遁逃，這樣的曲辭才夠深刻，具有撼動人心的力量。

（四）寫情宛轉且多致

馮夢龍主張「情教論」，要「借男女之真情，發名教之偽葯」⁴⁸，他強調「男女的真情」，認為它是足以代替傳統的名教，而真正達到感化人心的效果，所以每當劇情發展到需要男女主人公一表心中之情的時候，他總是不輕易放過。

他認為在敘述情事的時候，曲辭應當宛轉多致，因為情感是隱約的，如果使用過於淺露簡單的唱詞，反而損害到語言的當行本色。情感的表白，應當是「越

⁴⁵同註 34，第二十九齣，卷下，頁 50

⁴⁶同註 30，《人獸關》第三十二折「証明奇夢」眉批，頁 2662

⁴⁷同註 46，頁 2661

⁴⁸同註 22，《山歌序》，頁 3

情越痴，不痴不情」⁴⁹，所以認為說情可以「次第敘出」，而不嫌多詞累贅，與敘事避免浮泛重覆的表現方式有所不同。

在《永團圓》「看錄」是一個極重要情節，女主人公江蘭芳為情投江，經過幾番的流離，卻在此時無意的翻閱，看到了情郎的名字，心情自然驚喜交加，尤其當他又看到蔡文英娶妻江氏的記載，難免覺得莫明，而反覆猜疑。此番心情起伏，須將它寫得宛轉多致，而非「一曲可草草而盡」⁵⁰。故他將原來用口白表明的看錄情節，加上曲詞，唱出心中複雜的情感：

【鶯啼序】才郎得第膺縣選在屬近乘軒〔再看介〕娶江氏門，止該寫
聘江氏才是，如何寫起娶字來，咦！事有可疑，難道他棄了我又別娶
了不成，且住縱然他別娶娉婷，難道恰生生是江姓，姻聯恁般樣十分
湊巧，教月下老也難尋方便，心暗轉，這啞謎好難決遣。⁵¹

透過音樂宛轉的情致，將看錄時心中反覆的情感，委曲的表露出來，方是蘭芳此刻心情的完整寫照。

另外，在《邯鄲記·東巡》一齣，描寫盧生好不容易完成了運河的開道工程，正歡喜準備回家與夫人團聚，卻又無端為宇文融設計陷害，連家都不得回轉，便要直接趕往邊境禦敵，這種有點無奈，卻又急立軍功的心情，豈是「昔日饑寒驅我去，今朝富貴逼人來」⁵²，二句詩可以簡單帶過的？故而說道：「原本只用四句（實僅二句）詩，少情。」⁵³，增加【出隊子】一曲，敘述此刻心情：

烽煙警驟，玉關失守利，門庭禦寇，天語叮嚀恭受，統貔貅萬騎，載
星疾走，管一戰取封侯，管一戰取封侯。⁵⁴

⁴⁹同註 30，《風流夢》第十一折「繡閣傳真」眉批，頁 2089

⁵⁰同註 30，《永團圓》第二十八折「看錄明緣」眉批，頁 2824

⁵¹同註 50

⁵²湯顯祖著《邯鄲記》，第十四齣「東巡」，收錄於明毛晉編《六十種曲》，台北：台灣開明書局，1970年，頁 2430

⁵³同註 30，《邯鄲夢》第十五折「東巡聞警」眉批，頁 2361

⁵⁴同註 53

唱完了這曲，盧生的心情方能盡釋。

由以上各點可知，馮夢龍的曲辭風格，不是一味的要求通俗，或者是追求文采，而是視劇情表達的需要，選擇適當的詞彙，這才是他心目中真正認定語言的當行本色。

二、賓白之當行本色

徐渭的《南詞敘錄》中曾經說道：「唱為主，白為賓，故曰賓；白，言其明白易曉也。」⁵⁵正如其所言，在元代雜劇中，賓白的地位是無足輕重的，所以元人作劇，通常不寫賓白，而由伶人自行添入。臧懋循曾在《元曲選序》中提到：「賓白則演劇時伶人自為之，故多鄙俚蹈襲之語。」⁵⁶故在其所編選的《元曲選》中，在賓白部分，經常僅以「某某云了！」帶過，而不詳錄其內容。

王驥德也曾道：「元人諸劇，為曲皆佳，而白則猥鄙俚褻，不似文人口吻。蓋由當時皆教坊樂工先撰成間架說白，卻命供奉詞臣作曲，謂之“填詞”。」⁵⁷在元劇的搬演過程中，伶人自行填入賓白的現象，似乎是一種習成的事實，而它所造成的後果則是「曲白不易貫串，兩者斷截為二」。⁵⁸

明代以後，雖有許多劇論家逐漸的注意賓白的重要性，而提出重視賓白的呼籲⁵⁹，但總不如馮夢龍直接付諸於改編的實際動作來的切實。針對賓白寫作粗鄙之缺點，馮夢龍的改編作品中，體現了下列三個重要的觀點：

（一）符合人物身分

馮夢龍改編賓白的主要重點，大致和他寫曲辭一樣，皆重視文字與人物身分的配合，強調不一樣的身分性格，便有不一樣的說話口吻；場合不同，說話口氣也會隨著改變。

從馮夢龍改編劇的賓白使用上可以發現，他的用語生動活潑、流利自然，經常隨著劇中人物情感所到，適時的加上感嘆、驚訝、疑惑等語詞，完全能夠感染

⁵⁵ 同註4，頁246

⁵⁶ 臧晉叔著《元曲選序》〈自序一〉，收錄於《負苞堂集》，台北：河洛圖書，1975，頁54

⁵⁷ 同註3，頁148

⁵⁸ 孟稱舜曾經否認此種說法：「或云元曲填詞，皆出詞人之手，而賓白則演劇時伶人自為之，故多鄙俚蹈襲之語。予謂元曲固不可及，其賓白妙處更夫可及。」（《醉江集·天賜老生兒》眉批，收錄於《全元雜劇》，台北：世界書局印行，1968年）但這種不可及的賓白實在少之又少，所以多數人還是寧願相信前一種說法。

⁵⁹ 袁中道曾道：「凡傳奇，詞是肉，介是筋骨，白、諱是顏色。《紫釵》止有曲耳，白殊可厭也，諱間有之，不能開人笑口，若所謂介，作者尚未夢見，此卻不是肉屍而何？」（沈際飛評點《牡丹亭》中集諸家評語時所引用，收錄於《玉茗堂尺牘六卷》）王驥德則更重視到賓白的寫作：「諸戲曲之工者，白未必佳，其難不下于曲。」（同註3，〈論賓白第三十四〉，頁141）

劇中人物的情緒，模仿劇中人物的口吻。

馮夢龍在人物的用語上，主要是在言談的思想內涵，及說話的場合上做分別，而不在於言談間的咬文嚼字。如《邯鄲記·合仙》一齣寫到何仙姑久久不見呂洞賓引渡盧生歸來，感到疑惑，便道：「鍾離公，著你高徒洞賓子奉東華道旨，下界度引真仙，還不見到，好悶人也！」⁶⁰最後一句「好悶人也」，語氣帶點煩燥，和仙人無憂自在的形象，不能貼合，反倒像是一般世俗女子，所以馮夢龍改用：「何也？」⁶¹一詞代替，以何仙姑只是稍感疑惑，而不是煩燥，這才符合仙人形象。

而在李玉的《人獸關》中所刻劃的施濟這一人物，家財萬貫，為人樂善好施，說話間自然應當帶有幾分闊氣，所以在他應承出金搭建佛寺的時候，馮夢龍特別加上了：「三百金就夠了，這個不難！」⁶²完全把他的性格和身分，表露在言談之間，用語十分適當。

眼看覷他，豈可著他灌園！譬如雞司晨、犬司夜、牛司耕，方纔各得其職，若使鳳司晨、驥司夜、麟司耕，可乎？」⁶³從“譬如”到“可乎”之間的幾句話，雖然憑小姐的家教應是可以說出的，但在母親面前說話意達即可，無須如此賣弄，所以馮夢龍在改編劇中便將這一段話刪去，使言談間更為流暢自然。

而馮夢龍的用語，極富情緒的變化，語鋒間常帶有感情，不似原來平淡。在《西樓記·凌窘》一齣，寫穆素徽和池同的一段對話：

〔淨〕行院人家，從了良，到說什麼冰霜操守，出乖露醜，不是守那

于叔夜麼？〔旦〕正是！⁶⁴

素徽被鴿母和池同串通騙娶，面對池同心中自然不能平順，對他說話也就不會客氣，在這裏如果素徽的語鋒能更尖銳一些，便能更接近真實，所以馮夢龍把素徽的話改為：「呸！難道守你不成！」⁶⁵如此針鋒相對，則演出時便更生動了。

在《永團圓·詭離》一齣，江納、賈金、畢如刀等人，設計逼迫蔡文英寫下離書，文英當時無計可施，只好假意屈從，而心中卻是忿忿不平的。李玉原著在

⁶⁰同註 52，第三十齣「合仙」，頁 2493

⁶¹同註 30，《邯鄲夢》第三十二折「群仙聚會」，頁 2468

⁶²同註 30，《人獸關》第二折「虎丘餞別」，頁 2499

⁶³張鳳翼著《灌園記》第十三齣「后識法章」，收錄於明毛晉編《六十種曲》，台北：台灣開明書局，1970年，頁 5777

⁶⁴袁于令著《西樓記》第十九齣，收錄於明毛晉編《六十種曲》，台北：台灣開明書局，1970年，頁 4575

⁶⁵同註 30，《楚江情》第十九折「守節拒逼」，頁 1917

這種心情上的表明，似乎不夠清楚。文中只寫道蔡生依照賈金安排，寫下離書，只在最後說道：「今日要煩賈老先生做箇見人，倘晚生後日僥倖，豈可使世疑晚生有棄妻之事。」⁶⁶這樣的話語，過於平靜，不是文英此刻該有的表現。所以馮夢龍加入了以下幾段話：

〔生〕要離便離，寫他什麼！〔小淨〕蔡兄，這是常規，免不得的，一定要寫！〔生〕一定要寫麼，這也是小事……〔生閣筆介〕晚生是不願的！〔小淨〕蔡兄，文書上要是這樣寫，這不過是套子。〔生〕便寫！⁶⁷

這樣一下子不願，等一下又願意，交叉反覆，使得人物當場的對立、情緒的衝突，隨著提升，不似原先那般平淡無味，演來更是生動。

（二）流利生動而不落粗鄙

與曲辭不同的是，賓白的使用，本來就比較淺露，即使文人雅士說話，也不會太過文言，所以在賓白的寫作上通常重視口語化，強調的是文句的流利生動。但因為他的學識背景，對於一些低俗用語，也刻意的摒棄不用，所以他對於賓白的使用，主要是介於通俗與文雅之間。

一般人容易將通俗與粗俗的定義混雜，以為通俗的語言，必定不離市井小民常用粗俗字句。其實二者之間，是有一段距離的。至少馮夢龍的用語，確實是如此。

馮夢龍出身文學世家，除了通俗文學之外，對於經學、史學及詩、詞等傳統古典文學都有研究和著述。他雖然同情市井小民，提倡通俗文學，但學問的根，畢竟將他的寫作帶出了粗鄙的坑。使他的寫作雖然追求通俗，卻能不落低俗。

馮夢龍在改編劇本時從不使用粗鄙的文字，對於原作中過分的不雅之詞，他也必定加以修改。如《西樓記·錯夢》一齣，在叔夜之僕文豹出場的時候，袁于令曾用了一段令人難堪的低俗文字：

⁶⁶ 李玉著《永團圓》第七齣，收錄於《全明傳奇》，台北：天一出版社，民國七十二年十二月，卷上，卷上，頁23

⁶⁷ 同註30，《永團圓》第八折「逼寫離書」，頁2718

〔丑上〕手銃放不完，朦朧忽睡去，夢進一水房，劈面見老嫗。老嫗抱了我，撮弄我肉具，掀裙剛湊著，精來拎不住。連忙叫噯啣，恨其太急遽，既是這般快，何如手銃趣，相公敢是耍我耍子。⁶⁸

這段賓白非但不雅，而且對於整場戲的劇情發展上，也無助益，純粹只為挑逗人心，實在不必要。所以馮夢龍將它刪去，只以「聽得喚文豹，文豹忙來到，相公要甚麼？」⁶⁹幾句話帶過便夠。

在湯顯祖《邯鄲記·織恨》一齣，寫催錦的官來到織房，對於崔氏及丫鬟梅香百般凌辱時，也有這樣一段話：

〔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。……〔丑打貼不伏介〕哎啣，寶貝都沒有了，珍珠到有些兒。〔丑〕在那裏？〔貼〕裙窩裏溜的。〔貼尿譚介丑〕這是梅香下截的香竄將出來了。⁷⁰

這種對話過於粗俗，而且舞台上演來也不好看，雖為取悅於觀眾，但恐怕是效果不彰。所以馮夢龍將它省略，以高力士及時趕到，化解了這場危機。

另外，對於劇作家動不動就以話罵人，而且用詞過於粗鄙的現象，馮夢龍亦加以修改。如湯顯祖《牡丹亭·詰病》中，杜母喚「春香賤才！」⁷¹，馮夢龍則將「賤才」二字省去；袁于令《西樓記·銜恚》中，于父罵叔夜「這個畜生！」⁷²，《楚江情·改詞銜恨》中也只以「這廝！」⁷³代替；李玉《人獸關·憤泣》中，施母憤道尤氏「這賤人！」⁷⁴，馮夢龍則改為「這不賢婦！」⁷⁵。這些修改雖不

⁶⁸同註 64，第二十齣，頁 4577

⁶⁹同註 30，《楚江情》第二十折「病中錯夢」，頁 1919

⁷⁰同註 52，第二十三齣，頁 2463

⁷¹湯顯祖著，邵海清校注《牡丹亭》第十六齣「詰病」，台北：台灣商務印書館，1990年，頁 113

⁷²同註 64，第七齣「銜恚」，頁 4530

⁷³同註 30，《楚江情》第七折，頁 1849

⁷⁴同註 34，《人獸關》第二十一齣，卷下，頁 22

見得能比原著通暢，但由此可知，馮夢龍是不樂見劇本中有這種罵人詞句的。

對於人與人之間相處應有的禮節，馮夢龍有時也會在原作者忽略時，特別點出。這種作法非但可以周全禮數，也可以使演出的場面更為融洽。他在《新灌園·忠孝私憂》一折中，王蠋拜見法章時便加入了一段話：

〔外〕殿下在上，老臣王蠋參見！〔生〕先生請起！看坐來！〔外〕

老臣告坐了！〔坐介〕⁷⁶

這是君臣相見時應有的禮數，不可省略，否則演來便不自然了。

在《人獸關·憤泣》一齣中，寫王婆為施家母子奔跑傳訊，施家母子在落難之時，尚能遇到這般好人，心中自然感激不已，原劇除了施母所說：「多承媽媽好心！」⁷⁷一句話外，別無謝意，故而馮夢龍又加上了：「難得媽媽這般志誠忠厚，十分勞動了，明早總謝罷！」⁷⁸幾句，特表心中的感謝之意，方才周到。

這種種的改編，皆可顯示出馮夢龍文詞間帶有一股高貴的文人氣息，隱約的表露在他寫作的同時，也可證明他所追尋的本色語言，是通俗而不低俗、高雅而不賣弄的。

另外，馮夢龍還善用文字的諧音作文章，使演出上多了幾分詼諧，調和觀眾的情緒。如在《風流夢·行訪狀元》一折加入了：

〔丑〕進士都要題詩哩！〔老旦〕韻不熟！〔丑〕叫俺家老婆去罷！

俺老婆孕極熟，一年養一個孩子。〔老旦〕休得取笑，還是叫去。⁷⁹

用“韻”和“孕”的斜音，作出一段有趣的對話。又如《新灌園·計匿王嗣》中的“齊景公”⁸⁰（指頸子被割掉的齊王），《量江記·州堂辱使》的“弓爺”⁸¹（指弓泊，譚作“什麼公爺婆爺”），都是利用文字諧音的趣味，作出一段譚語，欲開觀眾笑懷，調和氣氛，使當場更為活潑生動。

⁷⁵同註30，《人獸關》第二十三折「王婆遞信」，頁2613

⁷⁶同註30，《新灌園》第二折，頁450

⁷⁷同註34，第二十一齣，卷下，頁24

⁷⁸同註30，《人獸關》第二十三折「王婆遞信」，頁2615

⁷⁹同註30，《風流夢》第三十五折，頁2246

⁸⁰同註30，《新灌園》第十五折，頁494

⁸¹同註30，《量江記》第二十二折，頁1077

可見馮夢龍運用賓白的妙手，的確讓語言更爲生動自然，演出的效果，也因他的改編，更爲增強了。

（三）連結曲文和科介

曲文的寫作，雖然可以加上襯字，已經較詩詞的運用活潑許多，但仍然要受格律的限制，無法像一般口白，可以運用自如。所以如果想讓曲文流轉更加生動、動作語言間更加諧調，其前後之貫串，便不得不藉助於賓白了。

在馮夢龍所改編的諸多劇本的原劇當中，多數缺乏這一個動作。或許是過於信賴演員，以爲這種簡單的動作，應該可以臨場發揮；或許是本身的舞台經驗不足，想不及此。但馮夢龍基於本身的舞台經驗，及對劇情的投入，觀察到以往演員自加賓白的弊病，所以在改寫劇本的時候，便將當場該有的賓白補入，不使演員自加的粗鄙之詞，破壞了作者的曲意，或者因爲缺乏賓白的推動，而使觀眾無法了解曲文。

其實在馮夢龍的觀念中，曲文和賓白是一體的，所以在語氣上一定要能連貫。許多作家在一段對白之後、曲和曲之間、甚至同一曲的文句之間，並沒有一個適當的承接，在語氣的轉折上，有明顯的斷截之痕，此時如果能在唱詞中，加上賓白，與曲文相互配合，一唱一答，則非但能使唱詞更清晰，而且演來也不冷清。馮夢龍的改編劇本中，便經有這種以曲文與賓白相問答的場面。如他寫《新灌園·齊王拒諫》一折，王蠋勸齊王時唱道：

【啄木兒】他招樂毅為亞卿〔淨〕樂毅是箇匹夫，一發不足為慮了〔外〕

十載雄心不逞〔淨〕幹得甚事〔外〕他那里市骨求賢〔淨〕俺這里

也不弱〔外〕俺這里黷武窮兵〔淨〕像我也勾了〔外〕他那里養民訓

民勤修政〔淨〕俺這里也不讓他〔外〕俺這里色荒酒荒耽歡慶〔淨〕

嘎！嘎！荒於酒色，難道是個昏君，可恨！可恨！〔外〕大王！怕一

旦兵馬臨城難抗衡。⁸²

在這樣的一唱一答之間，更顯出齊王不納忠言的傲慢情態，也把王蠋那種冒死進

⁸²同註 30，《新灌園》第五折，頁 461

諫的勇氣表露無遺，比起原劇只是王蠋一方面的唱詞，馮夢龍的劇本顯得生動多了。

而在只有一人單獨出現的場合，也可以用獨自唱答的方式來說明唱詞。在《永團圓·看錄明緣》一折中，在江蘭芳獨自翻閱案牘時，馮夢龍便運用曲白交叉的方式，說明【集賢賓】一曲的文詞：

閒翻案牘玩簡編，見疏草連篇，一片丹心將經濟展〔又翻看介〕這都

是刊名文卷看刊書天憲森然〔又翻介〕這是錢糧冊簿軍儲要典論足

食，是足兵前伴！我想為官的呵！身顯受鞅掌宦塵非淺。⁸³

如此的一唱一白，觀眾更容易了解曲文的內容所指為何，否則如果只是單獨的唱曲，實在很難想像蘭芳看的究竟是什麼呢！

馮夢龍在適當的地方，加入賓白，使曲文內容更為流利清晰，達到了推動曲文的功效，也使得舞台的演出更具通俗性，觀眾易解。

除了用賓白推動曲文，使語氣連貫外，馮夢龍也強調賓白的運用要與動作相結合。結合的方法有二：一是領起動作，一是說明動作。在演劇中，如果沒有預設情境，或者加以表明，突出其來的動作，會使觀眾感到莫明，也同樣會造成演出上的裂痕，劇情便不能順利連接。所以馮夢龍在改編劇中，經常在動作之前，加上幾句簡短的賓白，幫助演員更自然的做出動作來。如在原本《西樓記·情死》一齣中，劉楚楚向素徽報叔夜死訊時，袁于令是這樣寫的：

〔旦驚介〕莫不是死了？〔老旦〕也差不多，八月二十五日死的。〔旦〕

可真否？〔老旦〕是昨日途遇醫人包必濟他說是目擊的。〔旦痛哭仆

地介〕⁸⁴

在楚楚說完話的時候，素徽便緊接著仆地哭泣，前後好像不太連貫，馮夢龍楚楚的話之後補上一句：

⁸³同註 30，《永團圓》第二十八折，頁 2823

⁸⁴同註 64，第二十四齣，頁 4592

〔旦〕呀！這等是真信了，可不痛殺我也！〔哭仆地介〕⁸⁵

說完這句話才仆地而哭，一方面引起旦腳的情緒，一方面也讓觀眾把焦點放在素徽身上，是重要的一句賓白。

而在表明動作的賓白方面，如在李玉《人獸關·豪逐》一折中，施母訓子要珍惜錢財，免得像如今落得淒慘無比，原寫道：

〔老旦〕咳！說那里的話，只因你爹爹揮金如土，年來囊囊空虛，今日閃

得我母子飢寒不保，你還要講這樣不知稼穡的話來！〔小生跪介〕〔老

旦〕……⁸⁶

在小生跪下後，並無表白，馮夢龍以為不妥，故加上：「孩兒知罪了！」⁸⁷連接上較為順暢，並且說明了下跪的悔意。

另外《邯鄲記·召還》一齣，在盧生飽受小人欺凌時，湯顯祖寫道：

【紅納襖】……〔丑〕打你個仗當今一塊子的膽〔生笑介〕〔丑〕打

的你皮開肉綻兀自氣岩岩也。⁸⁸

盧生這一笑，並未點明，令人不解。故馮夢龍在盧生笑後加上了：「儘你打，後來要懊悔呷！」⁸⁹表明他心中意圖，此一笑才有意義。

加上賓白，非但能引起演員情緒，更可使觀眾明瞭動作的意義，而且動作的本身也不會被忽略，所以二者的結合在演出上是很重要的。

這些連絡貫串的語言，賓白的運用遠比曲辭來的靈活清晰，故而善用賓白，可以彌補曲辭創作之不足。而如此結合的曲辭和賓白，能使人物更完整、劇情更生動、演出更逼真，發揮劇作感人的力量，堪稱「當行本色」。

⁸⁵ 同註 30，《楚江情》第二十三折「素徽矢節」，頁 1943

⁸⁶ 同註 34，《人獸關》第十六齣，卷下，頁 2

⁸⁷ 同註 30，《人獸關》第十八折「豪家占產」，頁 2580

⁸⁸ 同註 52，第二十五齣，頁 2472

⁸⁹ 同註 30，《邯鄲記》第二十九折「特詔賜環」，頁 2434

肆、結論

從馮夢龍的改編作品中，可以看出他對曲辭和賓白如何符合其對「當行本色」的標準的要求，有著或同或異的要求。對於曲辭和賓白，他同樣重視「合於人物身分」及「流暢自然」的要點。因為如果讓劇中人物唱出或講出不適於角色身分的語言，則會破壞其人物性格之完整，而損壞其所欲表達的主體精神；而如果語言不夠流暢，不論是唱曲或唸白，都會使演員或觀眾感到難以忍受的。劇作也會因此而埋下失敗的因子，所以不論曲辭或賓白，皆當由此二觀點出發而進一步設計語言。

但除此之外，馮夢龍針對曲辭與賓白兩種不同的寫作模式，所強調之當行本色亦不盡然相同。主要是在於兩者在劇本中的不同地位，及創作文體不同所致。故在創作曲辭的部分，特別注意其用詞容易襲舊及韻文抒情的特色，而突顯其「用詞新麗不陳腐」及「寫情宛轉而多致」的要求。而賓白部分，則因其於口語化的過程中，容易流於粗鄙及運用靈活的特性，故有「不落粗鄙」與「連結曲辭和科介」的要求。

針對曲辭與賓白之間的相同及相異處，馮夢龍對於戲曲語言的「當行本色」要求，透過其改編劇論的實踐，較以往的理論家來的切實，也讓後來的劇作家有了更明確的依循標準。所以馮夢龍的「當行本色」論，不僅是對前人的承繼而已，更有其獨具一面的參考價值。

參考文獻

一、書籍

- 《人獸關》，李玉著，收錄於《全明傳奇》。台北：天一出版社，1983年。
- 《中國古典戲曲序跋彙編》，蔡毅編，北京：齊魯書社，1989年。
- 《中國歷代劇論選注》，陳多、葉長海著，湖南：湖南文藝出版社，1987年。
- 《太霞新奏》，馮夢龍著，收錄於魏同賢主編《馮夢龍全集》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 《永團圓》，李玉著，收錄於《全明傳奇》。台北：天一出版社，1983年。
- 《玉茗堂尺牘六卷》，湯顯祖著，沈際飛等評點（明崇禎九年吳郡沈氏刊本）：。
- 《曲品校註》，呂天成著，吳書蔭校註，北京：中華書局，1990年。
- 《曲律》，王驥德著，收錄於《中國古典戲劇論著集成》。大陸中國戲劇出版社1959年。
- 《曲論》，何良俊著，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。
- 《西樓記》，明袁于令著，收錄於明毛晉編《六十種曲》。台北：台灣開明書局1970年。
- 《牡丹亭》，湯顯祖著，邵海清校注。台北：台灣商務印書館，1990年。
- 《邯鄲記》，湯顯祖著，收錄於明毛晉編《六十種曲》。台北：台灣開明書局，1970年。
- 《南音三籟》，凌濛初著，收錄於王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第五十二、五十三輯，台北：台灣學生書局，1984年。
- 《南詞敘錄》，徐渭著，收錄於《中國古典戲劇論著集成》，大陸中國戲劇出版社，1959年。
- 《紅拂記》，張鳳翼著，收錄於明毛晉編《六十種曲》。台北：台灣開明書局，1970年。
- 《負苞堂集》，臧懋循著，台北：河洛圖書，1975。
- 《量江記》，余翹著，收錄於《全明傳奇》。台北：天一出版社，1983年。
- 《酌江集》，孟稱舜著，收錄於《全元雜劇》。台北：世界書局印行，1968年。
- 《墨憨齋定本傳奇》，馮夢龍著，收錄於魏同賢主編《馮夢龍全集》。上海古籍出版社，1993年。
- 《譚曲雜劄》，凌濛初著，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。

《灌園記》，張鳳翼著，收錄於明毛晉編《六十種曲》。台北：台灣開明書局，1970 年。

二、期刊論文

- 〈《牡丹亭》和崑腔〉，徐朔方著，《文藝研究》，2000 年第三期
- 〈“本色論”在明代的兩次論爭〉，王漢民著，《戲劇》，1997 年第四期
- 〈王驥德“本色”、“當行”曲論的內涵及成因〉，潘莉著，《山西大學學報》第二十三卷第四期，2000 年 11 月
- 〈本色當行——元雜劇藝術創作的高深境界〉，傅麗英著，《河北學刊》，1999 年第三期
- 〈曲論中的當行本色說〉，蔡孟珍著，《中國學術年刊》第十四期，1993 年 3 月
- 〈明代“本色”、“當行”曲論興盛原因初探〉，潘莉著，《寧波大學學報》，第十二卷第一期，1999 年 3 月
- 〈明代曲論中的當行論〉，解玉峰著，《學術月刊》，1999 年第九期
- 〈明代劇論中的當行本色論〉，廖藤葉著，《大陸雜誌》第八十七卷第五期，1993 年 11 月
- 〈湯顯祖「拗折天下人嗓子」質疑——兼談《牡丹亭》的腔調問題〉，蔡孟珍著，《教學與研究》第十六期，1994 年 6 月
- 〈當行論——戲曲編劇藝術漫筆〉，一峰著，《民族藝術》，1995 年第二期
- 〈論「當行本色」在戲曲批評中的意義〉，李惠綿著，《臺大中文學報》第十一期，1995 年 5 月
- 〈論本色·何謂當行本色〉，龔鵬程著，《古典文學》第八集，台北：學生書局，1986 年
- 《明代戲曲理論的對峙與合流：以《西廂記》、《拜月亭》、《琵琶記》的高下之爭為線索》，王書珮中興大學碩士論文，1996 年 6 月

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp.65-88, No.7, Nov. 2003
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

A Study of Ferng Meng-long's Adaptive Language in Librettos, Its Distinctive Character and Competence

*Fu-Jung Chen**

Abstract

“Distinctive character” and “being an expert at drama” are two important concepts in dramatic criticism, and though their identifications of implied categories have not yet received the same conclusion historically, in general they contain diction, temperament, plot, structure, arena and other items. Most drama critics usually employ the two phrases to criticize drama, and Ferng Meng-long is also one of them.

In dramatic history, Ferng Meng-long's critical work about “distinctive character” and “being an expert at drama” is not considered impressive by others. He is even suspected of imitating others' viewpoints. However, once we combine his critical work with his actual adaptations of drama, we can not but confess there is some excellent achievement in them.

At first, this article will discuss Ferng Meng-long's adaptive dramatic language into two parts: “songs in Chinese opera” and “dialogue in Chinese opera”. Then I will consider “songs in Chinese opera” into four groups: “the character's speaking”, “diction brand new and beautiful, not cliché”, “describing things fluently and orderly” and “expressing feelings with concealed or implied deep meanings in variable ways” to illuminate “distinctive character” and “being an

* Part-time Lecturer, Yu Da University.

expert at drama” . Furthermore, I will account for “distinctive character” and “being an expert at drama” , the feather of dramatic dictions from three points “according to the character's status” , “fluent, lively, not crude” and “binding songs and actions” , and finally discover the important value of Ferng Meng-long 's adaptive dramatic language within them.

Keywords: Ferng Meng-long, adaptation, dramatic theory, distinctive character, being an expert at drama