

出版
文化出版社
花木蘭

曾永義
主編

輯刊 研究 文學 古典

二 編 第 18 冊

元雜劇排場研究

游宗蓉 著



古典文學研究輯刊

二 編

曾 永 義 主編

第 18 冊

元雜劇排場研究

游 宗 蓉 著



國家圖書館出版品預行編目資料

元雜劇排場研究／游宗蓉 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2011〔民 100〕

目 2+350 面：19×26 公分

（古典文學研究輯刊 二編：第 18 冊）

ISBN：978-986-254-505-8（精裝）

1. 元雜劇 2. 戲曲評論

820.8

100001058

ISBN-978-986-254-505-8



古典文學研究輯刊

二 編 第十八冊

ISBN：978-986-254-505-8

元雜劇排場研究

作 者 游宗蓉

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓之三

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2011 年 3 月

定 價 二編 30 冊（精裝）新台幣 48,000 元

版權所有・請勿翻印

元雜劇排場研究

游宗蓉 著

作者簡介

游宗蓉，民國五十六年生。國立台灣大學中國文學研究所博士。現任國立東華大學華文文學系助理教授。主要研究領域為古典戲曲與俗文學。著有《元明雜劇之比較研究——以題材為核心之探討》一書，並與曾永義先生、林明德先生合著《台灣傳統戲曲之美》。

提 要

「排場」是戲曲結構的基本單位，亦是影響戲曲舞臺藝術表現的關鍵要素。過去學界對於戲曲排場的研究大多以南戲傳奇為對象，事實上，排場亦是元雜劇研究中至為緊要的問題。本文以元雜劇排場為論題，以二百三十五本元代和元明間雜劇為材料，就其排場詳加剖析。首先依據排場之界義，提出元雜劇排場的基本畫分標準及變化原則。以此分場結果為基礎，從排場的轉移、排場的類型、排場的結構三方面進行討論。就排場的轉移而言，歸納出基本模式、時空轉換、人物更替三種模式，並論析其所表現的情節特點，以及與套式變化之間的相應關係。就排場的類型而言，區分為引場、主場、過場、短場、收場五類，分析各類排場對全劇的作用，及其與腳色人物、套式、賓白、科汎、穿關等之間的互動關聯。就排場的結構而言，歸納出元雜劇單一排場的三段式結構基型，再進一步分為單式結構與複式結構。最後就元雜劇全本排場的承轉配搭規律加以討論，說明各種結構型態對搬演效果的影響。本文之研究為元雜劇排場理論的建立提供了具體可信的基礎，也為元雜劇的評賞提供了新的角度，從而對元雜劇的藝術成就能有較為周備完整的論斷。



目次

上編 / 本論編

緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 排場的涵義	3
第三節 歷來排場理論綜述	5
一、民國之前排場概念的演進	5
二、傳奇排場理論的建立	12
三、元雜劇排場理論的發端	17
第四節 本文之研究	20
第一章 元雜劇排場的劃分	23
第一節 基本標準	23
一、情節的涵義	23
二、情節單位	24
三、情節單位的特質	26
四、戲劇性情節單位與非戲劇性情節單位	29
第二節 變化原則	36
一、表演分量	37
二、空場區隔	41
第二章 元雜劇排場的轉移	43
第一節 基本轉移模式	43

一、轉移形式	43
二、表現手法	46
第二節 時空轉換型排場轉移	48
一、突顯人物關係的演進變化	49
二、表現重複式的情節	51
第三節 人物更替型排場轉移	53
一、情節發展具有強烈的轉折性	54
二、由弔場性質擴大為獨立排場	56
三、表現外在行動結束後的情感抒發	57
四、用以收束全劇的外加性情節	59
第四節 排場轉移與套式變化的相應關係	60
一、改易宮調	61
二、變換聯套單位	65
第三章 元雜劇排場的類型	69
第一節 排場分類	69
一、排場分類基準	69
二、各類排場的關目條件	71
第二節 各類排場與腳色人物的相應關係	78
一、組場腳色門類	79
二、組場人物地位	83
三、組場人數多寡	86
第三節 各類排場與套式賓白的相應關係	88
第四章 元雜劇單一排場結構	101
第一節 結構基型	101
一、起 段	101
二、中 段	105
三、合 段	107
第二節 單式結構	109
一、單式結構排場的涵義	109
二、單式結構排場的類型	111
第三節 複式結構	115
一、複式結構排場的涵義	115
二、複式結構排場的類型	117

第五章 元雜劇全本排場結構	127
第一節 基本結構原則	127
一、各類排場使用的必要性	127
二、各類排場場數多寡	129
三、各類排場的配置	131
第二節 全本排場結構型態	133
一、基本結構型態	134
二、特殊結構型態	136
第三節 全本排場的配搭	141
一、關目情節	141
二、腳色人物	142
三、套式賓白	143
四、情調氣氛	144
五、複式結構	145
結 論	147
一、本文研究成果	147
二、元雜劇排場研究的意義	153
下編 / 資料編	
資料一：元雜劇劇名編號及各劇分場索引	155
資料二：元雜劇分場一覽表	163
資料三：特殊排場轉移模式劇例	324
資料四：複式結構排場劇例	336
參考資料	347

緒 論

第一節 研究動機

戲劇的意義與價值唯有透過舞臺演出才能完全呈現，戲劇的創作與評論也必須著眼於舞臺演出才能考量周備。中國古典戲劇以詩歌為本質，具有濃厚的文學性，但以「舞臺」為最終依歸的原則，與其他戲劇並無二致。曾師永義於〈評騭中國古典戲劇的態度與方法〉一文〔註1〕提出評論古典戲劇的八項標準——本事動人、主題嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科譚自然，並且說明：

倘劇作止於本事動人、主題嚴肅、曲文高妙三者具備，或甚至於僅曲文高妙一項，則不失為案頭之曲；倘結構謹嚴、音律諧美、科譚自然、賓白醒豁四者兼備，則堪為場上佳劇。倘曲文高妙，又加以場上四項，則不失為案頭、場上兩兼之佳作。

「案頭之曲」是就文學的角度而論，「場上佳劇」則是從搬演的觀點出發，可知對古典戲劇的評論應該兼顧文學藝術與舞臺藝術兩個層面，二者兼美，固為佳作，但若就戲劇本身的獨特意義與價值而論，舞臺效果的考量實比文學性的高低更為重要。

古典戲劇的舞臺藝術表現與「排場」密切相關，王季烈《螭廬曲談》卷二〈論作曲〉第四章〈論劇情與排場〉論及「排場」對於戲劇搬演的重要：

作傳奇者，情節奇矣，詞藻麗矣，不合宮調則不能付之歌喉；宮調

〔註1〕此文收錄於永義師所著《說戲曲》一書。

合矣，音節諧矣，不講排場則不能演之艷飪。

「情節奇矣，詞藻麗矣」，只具備案頭閱讀的樂趣；「宮調合矣，音節諧矣」，充其量也只增添了聆賞音樂之美的興味；唯有「演之艷飪」，才是真正的戲劇，而劇作欲施於場上搬演則須講求「排場」。

張師清徵於《明清傳奇導論》第四編第一章〈傳奇分場的研究〉中也提到：

一部傳奇的編撰，重心是寄託在舞臺上的演出，由演出上表現編劇的手法。……所以傳奇中一場一場的佈置，原是發展整個故事形式的基本骨架，場面一亂，或是不夠完全，那麼這部劇本，便要解體，因此分場是很重要的，……一部傳奇表現的手法，全都依據在這些場面的組成上。

分場以及各種場面的組織安排是影響傳奇在舞臺上演出成功與否的關鍵。

王季烈與清徵師皆強調劇本的創作是以實際演出為最終目的，而「排場」則為影響戲劇搬演成敗的重要因素。兩人所論均針對傳奇而言，實則一切戲劇都必須在舞臺上演出才具有意義，傳奇如此，元雜劇何獨不然？「排場」既對古典戲劇的舞臺表現具有重要的影響，又豈是傳奇所獨有？但長久以來對於元雜劇的評論角度往往侷限於文學價值的分析，鮮有從排場觀點探討其舞臺藝術優劣者。自明代以來，對元雜劇文詞的稱賞即普遍出現於筆記式的曲評曲話中，即使是近代對元雜劇進行整體研究的專著亦然。如王國維《宋元戲曲考》〈元劇的文章〉即將元雜劇視為元代文學的代表作：

若元之文學，則固未有尚於其曲者也。元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰自然而已矣。古今之大文學無不以自然勝，而莫著於元曲。

再如吉川幸次郎於《元雜劇研究》下篇〈元雜劇的文學〉以三、四兩章的篇幅專門討論元雜劇的文章，他將元雜劇的文學表現視為元雜劇研究的核心：

雜劇作者的關心重點，與其說在事件的構成，毋寧說在如何用恰當美麗的歌辭，來敘述這種已被構成的事件。因此，以語言表現為中心來研究元曲，在研究整個元曲的過程上，可說是最重要的一環。

吉川對元雜劇文學價值的論述，主要在探討其語言運用。他認為元雜劇成功的運用口語，形成活潑的文學特質，此一特質使元雜劇具有高度的寫實力，超越傳統文學的侷限，可以描寫傳統文學所無法描寫的情景，而對於傳統文

學所慣寫的題材，不但可以並駕齊驅，甚且可以凌駕其上，對元雜劇的語言可謂讚賞備至。

元雜劇的文學價值早有歷史定評，但元雜劇畢竟不是專為案頭吟賞而寫的文學作品，它活躍在舞臺上一百多年，元代勾欄的盛況足為明證。元雜劇的本質是為舞臺搬演而創作的戲劇作品，對元雜劇的研究自應將舞臺藝術的表現納入方可臻於完備。古典戲劇搬演的成敗優劣既與「排場」密切相關，對元雜劇排場做一全面探討實為一重要課題。

第二節 排場的涵義

「排場」一詞通常用來表示藉以顯現身分地位的鋪張場面，此一詞彙之運用自古已然，如《宋史·禮志》〈嘉禮〉四「宴饗」記載：

凡大宴，有司預於殿庭設山禮排場，為群僊隊伍，六番進貢，九龍五鳳之狀。

於大宴時設「排場」以顯示天子威儀。又如《紅樓夢》第二十四回：

賈芸深知鳳姐是喜奉承、愛排場的。

時至今日，仍有「擺排場」、「排場盛大」等用語，表示人們為炫耀身分而做的種種布置。「排場」一詞在日常生活中每多用以形容鋪張紛華的場面措施，實則此一詞彙原與戲劇歌舞等表演密切相關，如南呂一枝花套「嘆秀英」中〔梁州第七〕一曲云：

忍恥包羞排場上坐，念詩執板，打和開呵。

所言「排場」意指戲場、舞臺。又如《紅樓夢》第二十二回，寶釵點了「山門」這齣戲，對寶玉言道：

你白聽了這幾年的戲，那裡知道這齣戲的好處，排場又好，辭藻更妙。

「排場」一詞當表示戲劇演出的場面。

「排場」本與表演有關，之後成為戲劇的專門術語，更進而為日常生活所引用。本文以元雜劇排場為研究主題，自應從戲劇的角度對「排場」一詞的涵義加以界定。「排場」與古典戲劇產生緊密連繫始自清代，民國以後更成為評論研究古典戲劇的重要觀點〔註2〕，排場的涵義也隨著排場理論的演進而

〔註2〕關於排場與古典戲劇之間的關係，以及排場理論的發展詳見下節。

逐漸完備明確。有關「排場」涵義之說明始見於王季烈《螭廬曲談》卷二第四章〈論劇情與排場〉：

演劇者之上下動作謂之排場。

意為「排場」是演員由上場到下場的一段表演，此一定義無法顯示排場的實質內涵，亦無從得見排場與全劇的關係，失之粗略。王沛綸《戲曲辭典》中對「排場」的定義是：

謂腳色分配，如何可以勻稱，排場冷熱，如何可以調劑也。

解說籠統，大約表示排場與腳色運用有關，且必須留意搬演場面的調劑。作者又以「排場」解釋「排場」，無法釐清排場的意義。

張清徽師提出「傳奇分場」之說，認為「傳奇中一場一場的佈置，原是發展整個故事形式的基本骨架」（見《明清傳奇導論》第四編〈傳奇分場的研究〉），此說已觸及戲劇結構，實謂全本傳奇係由「場」結構組織而成，換言之，「場」為傳奇結構的基本單位。清徽師的看法證諸中國戲劇發展的歷史是可以確實成立的。

中國劇場的舞臺裝置一向非常簡單，不設布景，在演出之前，舞臺只是不具任何意義的實體空間，待劇中人物上場後，舞臺才成為表示特定時空的戲劇情境，劇中人物下場，結束一段演出，舞臺又恢復為空蕩蕩的實體空間。隨著一場場戲的连接轉移，戲劇情節向前推進，各種表演技藝也在場上一一呈現，一場戲就是一個完整的表演段落。中國戲劇從小戲開始，即已具備以「場」做為基本單位的結構雛型，如崔令欽《教坊記》所載「踏謠娘」的演出情形：

丈夫著婦人衣，徐步入場行歌。每一疊，旁人齊聲和之，云：「踏謠，和來！踏謠娘苦，和來！」

這齣小戲的演出是以演員入「場」進入戲劇情境，演出一段受虐妻子的心聲。再如宋雜劇的演出情形：

先做尋常熟事一段，名曰「豔段」；次做正雜劇，通名兩段。……又有雜扮，或曰「雜班」，又名「紐元子」，又謂之「拔和」，即雜劇之後散段也。（見吳自牧《夢梁錄》卷二十「妓樂條」）

宋雜劇的結構共計四段，豔段和散段是各自獨立的，一為引子，一作結尾，而以正雜劇兩段為主體，正雜劇的兩段是演出同一名目、性質相類，但各自獨立的兩個故事。因此，宋雜劇其實是由四個獨立的小戲所組成的「小戲群」

〔註3〕，包含四個段落，也就是四場小戲。及至大戲成立，雖然演出一氣貫串之事，但情節的發展仍為段落式進行，每一段落即是「一場」，清徽師的「傳奇分場說」以「場」的聯綴布置做為傳奇結構的骨架，與中國戲劇的結構原理是相符的。推廣而論，誠如永義師所言：

中國戲劇組織結構的基本單位就是「排場」，儘管唐宋金元四代從廣場演出發展到舞基、舞亭，乃至於固定的勾欄或舞樓演出，而其戲劇之進行為連續性之「排場」則一，「排場」必自成段落，也是中國戲劇的基本原理。（見《詩歌與戲曲》〈說排場〉）

元雜劇體製例分四折，然每折或分為若干場次〔註4〕，實際仍是以「場」為結構單位，因此元雜劇的排場即是元雜劇結構的基本單位。排場做為元雜劇結構的基本單位，其實質內涵為何，永義師曾加以說明：

所謂「排場」是指中國戲劇的腳色在「場」上所表演的一個段落，它是以情節關目的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱作念打而展現出來。（見《詩歌與戲曲》〈說排場〉）

永義師具體說明排場所包含的各項構成要素，實已明確界定排場的完整涵義。

總結而論，元雜劇的排場是全劇結構的基本單位，表示舞臺上演出的一個段落，此一段落由情節、腳色、套式、賓白、科汎、穿關砌末六項要素構成，整本元雜劇即由各排場連貫結構而成。

第三節 歷來排場理論綜述

永義師於《詩歌與戲曲》一書所收錄〈說排場〉一文中，曾將自元代以來有關排場的理論做一歸納整理，加以評述，本節即以此文為依據，而於資料上擇要補充，綜述歷來排場理論發展概況。

一、民國之前排場概念的演進

（一）元代「排場」一詞的運用

「排場」一詞最早見於元曲，如關漢卿雜劇〈謝天香〉第二折中錢大尹

〔註3〕見永義師《詩歌與戲曲》〈中國古典戲劇的形成〉一文。

〔註4〕詳見下節「元雜劇排場理論的發端」。

欲納謝天香爲妾，謝天香以兩人地位懸殊爲理由婉拒，唱〔牧羊關〕一曲：

相公名譽傳天下，妾身樂籍在教坊，量妾身則是箇妓女排場，相公是當代名儒，妾身則好去待賓客供些優唱。

曲文中以「妓女排場」表示自己的身分，用「排場」一詞實與其「待賓客、供優唱」的生活方式有關。元代樂籍中人有「應官身」的義務，也就是在官府的宴會上表演歌舞戲劇，而對於一般客人亦以清歌妙舞侍筵佐歡，才藝出眾的歌妓甚至受到文人雅士的青睞，賦歌酬贈，如《雍熙樂府》卷九收錄南呂〔一枝花〕套〈贈歌妓〉中的〔梁州第七〕一曲：

畫堂深別是風光，叢林中獨占排場。歌一聲嬌滴滴皓齒歌，歌金縷似流鶯窗外玎璫；彈一曲嫩纖纖尖指彈，彈銀箏勝鐵馬簷間驟響；舞一遍俏盈盈細腰舞，舞霓裳若蝴蝶花底飛揚。少年，正當，三千隊裡知名望。那風流那歌唱，高髻雲鬟宮樣粧，端的是國色無雙。

作者因爲這位歌妓出色的才藝而稱讚他「獨佔排場」，「排場」一詞顯然具有指涉各種表演的意味。又如湯式〔沈醉東風〕「悼女伶」：

檀板歇聲沈鷓鴣，翠盤空香冷氍毹，嬌鶯喚不醒，杜宇催將去，錦排場等閒分付，多管是無常緊趁逐，都不由東君做主。

「檀板歇，翠盤空」是悼念女伶的歌聲舞影，「氍毹」則是當日喝采聲喧的表演舞臺。此處的「排場」已意謂著舞臺上歌舞演出的情況。

元代的歌妓除了「待賓客、供優唱」之外，同時也參加勾欄裡雜劇及其他才藝的表演，勾欄裡的演出亦常用「排場」一詞。如睢玄明般涉〔耍孩兒〕套〈詠鼓〉中〔二煞〕一曲有云：

排場上表子偷睛望，恨不得街上行人將手拖。

又如《青樓集》「趙梅哥」條云：

張繼娶和當當，雖貌不揚，而藝甚絕，在京師曾接司燕奴排場，由是江湖馳名。

所言「排場」皆表示演出的場所。勾欄裡正式演出之前女伶要先坐在「樂床」上吸引觀眾，稱爲「坐排場」。高安道般涉〔哨遍〕套〈嗓淡行院〉描寫元代勾欄中演出的情形，其中〔七煞〕一曲即描述了「坐排場」的情況：

坐排場眾女流，樂床上似獸頭，樂唆報是十分丑。一個個青布裙緊緊的兜著奄老，皂紗片深深的裹著額樓。棚上下把郎君溜，喝破子把腔兒莽誕，打訛的將納老胡颺。

勾勒出女伶坐排場時的妝扮、神情和表演清唱的情況。此外，在勾欄中表演則稱為「做排場」，如無名氏仙呂〔點絳脣〕套〈贈妓〉中〔後庭花〕一曲云：

喚官身無了期，做排場抵暮歸。

又雜劇《藍采和》第一折演出漢鍾離前往勾欄度脫藍采和，一進勾欄就往樂床上一坐，王把色對他說：

這個先生，你去那神樓上或腰棚上看去，這裡是婦人做排場的，不是你坐處。

「做排場」是進行表演，「做排場」之處即為舞臺，漢鍾離坐在舞臺上，自然不宜，因此王把色請他往觀眾席——神樓、腰棚上去。同劇第二折〔梁州〕一曲云：

若逢對棚，怎生妝點的排場盛。

「對棚」指的自然是和別的劇團打對臺，這時臺上的演出就要格外熱鬧講究。此處的「排場」意指舞臺上的演出情形。

由於元代「排場」一詞與歌舞戲劇等各種表演相關，而青樓妓女又皆身兼女伶之事，因此「排場」便每每與風月生活相連繫。如關漢卿南呂〔一枝花〕套〈不伏老〉中〔梁州第七〕一曲自稱：

占排場風月功名首，更玲瓏又剔透。我是個錦陣花營都帥頭，曾翫府遊州。

表白自己風流浪蕩的生活。又如無名氏商調〔集賢賓〕套〈佳遇〉〔醋葫蘆么篇〕一曲云：

你看他綠雲擾擾玉釵橫，誰似占斷排場風月景，若寫入丹青圖，縱尋得畫昭君妙筆難畫成。

讚誦風月場中的一位佳人。

元人所謂「排場」主要和各種表演有關，或指演出的場所，或指舞臺上演出的情形，此時「排場」一詞並不專為戲劇所有。

（二）明代與「排場」相關的曲論

明初賈仲名續《錄鬼簿》，以〔凌波仙〕曲弔趙子祥云：

一時人物出元貞，擊壤謳歌賀太平，傳奇樂府時新令。錦排場，起玉京。害夫人，崔和檐生。白仁甫，關漢卿。麗情集，天下流行。

《害夫人》、《崔和檐生》為趙子祥雜劇作品，此處所言「錦排場」，已具有搬演雜劇的意味。至萬曆年間，臧懋循以「排場」專指戲劇演出，其於《元曲

選·序二》云：

而關漢卿輩爭挾長技自見，至躬踐排場，面傅粉墨以爲我家生活，
偶倡優而不辭者，或西晉竹林諸賢託杯酒自放之意，予不敢知。

謂關漢卿等人「躬踐排場」，意指這些劇作家實際參與戲劇演出。除臧懋循與賈仲名外，明代其他戲曲著述未見「排場」一詞，不過仍有不少曲論是以實際搬演的觀點對劇作加以評析，雖然沒有揭櫫「排場」二字，但這些看法實與排場有關，並爲後世排場理論初立基礎。如徐復祚《曲論》評《琴心記》云：

第頭腦太亂，腳色太多，大傷體裁，不便於登場。

認爲戲曲搬演應留意關目布置與腳色運用，情節主線必須清晰，避免「頭腦太亂」，場上腳色也不宜紛繁。

凌濛初《譚曲雜筭》云：

戲曲搭架，亦是要事，不妥則全傳可憎矣。舊戲無扭捏巧造之弊，故都大雅可觀。今世愈造愈幻，假托寓言，明明看破無論，即真實一事，翻弄作烏有子虛，總之，人情所不近，人理所必無，世法既自不通，鬼謀亦所不料，兼以照管不來，動犯駁議，演者手忙腳亂，觀者眼暗頭昏，大可笑也。

強調劇作的內容必須合情合理，如果硬要扭捏造作，全劇結構必然自相牴牾，實際演出時亦必笑話百出。

祁彪佳《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》評論四百六十六種傳奇，二百四十二種雜劇，對劇作的評析亦頗重視演出的效果，如評《鸚鵡洲》：

世之評者云「局段甚雜，演之覺懈」，是才人語，非詞人手。

此劇演出效果不佳的原因在於「局段甚雜」，亦即結構失當，頭緒過繁。祁彪佳論劇首重「構局」，如評《四豪記》：

首以周天王之分封，合之以邯鄲解圍，中分記其事，各五六齣，如四節例，構局頗佳。

又如評《中流柱》云：

傳耿樸公強項立節，而點綴崔、魏諸事，俱歸之耿公，方得傳奇連貫之法，覺他人傳時事者，不無散漫矣。

由其評語看來，所謂「構局」是就情節關目的布置而言。

徐、凌、祁三家論曲雖能著眼於舞臺演出，但只偏重情節關目的布置，

呂天成《曲品》卷下引述舅祖孫鑛所提出的評曲十要，則對影響戲曲搬演成敗的因素有較周全的考量：

凡南劇，第一要事佳，第二要關目好，第三要搬出來好，第四要按宮調、協音律，第五要使人易曉，第六要詞采，第七要善敷衍，淡處做得濃、閑處做得熱鬧，第八要各腳色派得均妥，第九要脫套，第十要合世情、關風化。持此十要以衡傳奇，靡不當矣。

他明確表示戲曲要「搬出來好」，而二、四、五、七、八、九各項其實都是使得戲曲搬演成功的因素。孫鑛的評曲標準雖然涵括了與舞臺藝術有關的多項因素，但只是提綱挈領式的條列出來，並未對各項因素加以詳論。

王驥德承續孫鑛的評曲觀點，並進一步加以闡述。他認為劇作應該兼具文學性與舞臺性：

其詞格俱妙，大雅與當行參間，可演可傳，上之上也；詞藻工，句意妙，如不諧里耳，為案頭之書，已落第二義；既非雅調，又非本色，掇拾陳言，湊插俚語，為學究、為張打油，勿作可也。（《曲律》卷三〈論劇戲第三十〉）

「詞」指劇作的文學性，「格」指劇作的舞臺性〔註5〕，兩者並重兼美方為上乘佳作，若徒具華詞美句，無法實際演出，已失去戲劇的真正意義，因此戲曲創作應觀照舞臺演出的效果：

以全帙為大間架，每折為段落，以曲白為粉堊、為丹腹；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，須著重精神，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，如遊賞則用仙呂、雙調等類，哀怨則用商調、越調等類，以調合情，容易感動得人。（《曲律》卷三〈論劇戲第三十〉）

王驥德所論包含曲白、腳色、情節、套式四項，在曲白方面，或採麗詞、或用本色語，應適當運用，勿落俗套，亦忌荒誕不經；在腳色方面，須使每一

〔註5〕參見李惠綿《王驥德曲律研究》第三章〈曲之體製結構論〉，《臺灣大學文史叢刊》第九十集。