

中國文學研究

文學批評家李笠翁

戲曲創作家的李笠翁早已爲世所重，文學批評家的李笠翁卻還沒有惹人注意；這大概由於他的十二種曲的超奇成就獨佔了欣賞界，以致他的曲評竟被忽略。其實他的批評和他的創作正是一般地賦有天才。假如他沒有著十二種曲，他的曲評單獨也儘足保持他在文學史上所有的地位和價值。論到他的批評系統和卓識，真可稱得劉勰之後，僅見之才。雖則他的學問不出曲的範圍，未免失之偏。然下一轉語爲他辯護，其短正乃其長；其失在偏，其得在專。中國的文學批評大概是破碎的，散漫的，雜感的，偶爾興至，隨筆錄下；從沒有人正正經經地把他當作學問做的。像文心詩品兩部書總算有問架的了，然而仔細再讀，並不見有什麼精義。因爲劉勰鍾嶸當初並沒有好好下工夫當作專業去做，只不過使興弄了件小玩藝罷了。於今我有榮幸介紹這位下過專工的笠翁的文學批評——曲評，正不啻當年英法人士新譯了亞里斯多德的詩學。

這個譬喻，或許有人要說過於推重了笠翁。是的，就學說論，笠翁自然不如亞里斯多德那樣精深；就文學的體裁

論，中國的曲也未必有希臘的史詩和悲劇那樣偉大。但把他們的著作比較的研究一下，論見卻頗有相同之處，而曲與悲劇的大體也很多相近之點。我想讀過笠翁的一家書裏面關於曲評一部份和亞里斯多德的詩學裏面關於悲劇一部份的人總該有同樣的感想。

曲始於元，蔚爲一代傑作。焦里堂易錄裏說得好：「一代有一代之所勝，欲自楚騷以下爲撰一集，漢則專取其賦，魏晉六朝至隋則專錄五言詩，唐則專錄其律詩，宋專錄其詞，元專錄其曲。」焦里堂所說的未必全對，而元曲獨尙則爲旨言。元曲好處在於自然；作者「但尋寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露其間。」而所寫的時代情狀以能自然之故，頗足供史家研究當時政治社會的資料。又曲中國須用襯字之故，每夾入許多俗字俗語，實爲前此各種文學所未有，而足爲今日白話文學之先河。惟元曲僅以意境勝，雖「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出」，然思想結構卻極散漫，此則論曲者不可不知；而笠翁眼光獨到，不拘泥於元曲一

稱，必取歷來曲家之著作詳觀而並讀之，取其優長，去其偏頗，發爲曲評，故未嘗迷信古人，遺談來者。此乃翁曲評特勝之處，先言其學說大要與比較，然後再論他的特殊價值。翁曲評內容分詞曲與演習二大部，詞曲部又分六項三十七款——（一）結構——戒諷刺，立主腦，脫窠臼，密針線，減頭緒，戒荒唐，審虛實；（二）詞采——貴顯淺，重機趣，戒浮泛，忌填塞；（三）音律——恪守詞韻，深遊曲譜，魚校當分，靡監宜避，拗句難好，合韻易重，慣用上聲，少填入韻，別解務頭；（四）賓白——辭務鏗鏘，詞求肖似，詞分繁簡，字分南北，文貴精潔，意取尖新，少用方言，時防漏孔；（五）科誦——戒淫褻，忌俗惡，重關係，貴自然；（六）格局——家門，沖場，出脚色，小收煞，大收煞；以上六大項三十七小款，皆就學理立論，演習部亦分五項十六款——（一）選戲——別古今，判冷熱；（二）調變——縮長爲短，變舊成新；（三）授曲——解明曲意，調熟字音，字忌模糊，曲嚴分合，鑼鼓忌雜，吹合宜低；（四）教白——高低抑揚，緩急頓挫；（五）脫套——衣冠惡習，聲音惡習，語言惡習，科誦惡習；以上五項十六款，皆就實驗立論。這種分類的研究雖然很有點清儒治學的科學精神，但是分析和綜合之間究竟還欠缺近世科學方法的精密程度。好比詞曲部第一項結構和第六項格局便大可併

爲一談，而第二項詞采裏的重機趣並須包入第一項結構裏的戒諷刺，戒荒唐，審虛實等則當別出別論，嚴格的翁曲評的分項照近代劇理看來不免凌亂無序之譏。我們現在介紹他的學說且按照戲劇原則，由結構（plot）個性描寫（characterization）題材（subject-matter）文詞（diction）音律（metre）諸語（globe）一件一件的講來。這裏讀者不可誤會作者也是那時時髦人士硬把中國的曲本和西洋的戲劇勉強湊合，牠們二者的本質確是十分相近，且看下文便知。

結構 論到曲的結構，應先立主腦。一本戲中有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心止爲一人而設，即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心又止爲一事而設，此一人一事即作傳奇（戲曲）之主腦也。既立主腦，次當減頭緒，「後來作者不請根源，單露枝節，謂多一人可增一人之事，事多則關目亦多，令觀者如入山陰道中，人人應接不暇。」此等思想實屬大誤。「作傳奇者能以頭緒忌繁四字刻刻關心，則思路不分，文情專一，其爲詞也，如孤桐勁竹，直上無枝。」主腦既立，頭緒亦減，則當審針線，重機趣，蓋「一種戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成……湊成之工全在

針線緊密，一節偶疎，全篇之破綻出矣。每編一折，必須前顧後折，後顧前，顧前者欲其照映，顧後者便於埋伏。照映埋伏，不止照映一人，埋伏一人；凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到。『故填詞之中，勿使有斷續痕。』所謂無斷續痕者，非止一餉接一餉，一人頂一人，務使承上接下，血脈相連。即於情事，截然絕不相關之處，亦有連環細筋，伏於其心，看到後來，方知其妙。如藕於未切之時，先長暗絲以待；絲於結成之後，纔知作藕之精。以上係就大體而言，所謂埋伏照應，宜前宜後，尚有一定格局。『開場用末，沖場用生，開場數語，包括通篇；沖場一餉，蘊釀全部。此一定不可移者。開手宜靜，不宜喧，終場忌冷，忌熱，生旦合為夫婦，外與老旦非充父母，即作翁姑，此常格也。然遇情事變更，勢難仍舊，不得不通融兌換而用之。諸如此類，皆其仍可改，聽人為政者也。』開場數語，謂之『家門』，雖云為字不多，然非結構已完，胸有成竹者，不能措手。『未說家門，先有一上場小曲，如西江月、蝶戀花之類，總無成格，聽人拈取。此曲向來不切本題，止是勸人對酒忘憂，逢場作戲，諸套語，予謂詞曲中開場一折，即古文之冒頭，時人之破題，務使開門見山，不常借帽覆頂。即將本傳中立言大意，包括成文，與後說家門一詞相為表裏。前是暗說，後是明

說，暗說似破題，明說似承題；如此立格，始為有根有據之文。』

『開場第二折，謂之沖場。沖場者，人未上而我先上也。必用一悠長引子，引子唱完，繼以詩詞及四六排語，謂之定場白。』此折之一引一詞，較之前折家門一曲尤難措手。務以寥寥數言，道盡本人一腔心事，又且蘊釀全部精神，猶家門之括盡無遺也。同屬包括之詞，而分離易於其間者，以家門可以明說，而沖場引子及定場詩詞全用暗射，無一字可以明言故也。非特一本戲文之節目全於此處埋根，而作此一本戲文之好歹，亦即於此時定價。』

『本傳中有名脚色，不宜出之太遲。如生為一家，旦為一家，生之父母隨生而出，旦之父母隨旦而出，以其為一部之主，餘皆客也。雖不定在一餉二餉，然不得出在五四折之後。太遲則先有他脚色上場，觀者反認為主；及見後來人，勢必反認為客矣。雖淨丑脚色之關乎全部者，亦不宜出之太遲。』

『上半部之末，餉暫攝情形，略收蘊釀，名為小收煞；宜緊忌寬，宜熱忌冷。』全本收場名為大收煞，此折之難在無包括之痕，而有團圓之趣。如一部之內，要緊脚色共有五人，其先東西南北各自分開，到此必須會合。此理諱不知之，但

其會合之故，須要自然而成，非由車馬……骨肉團聚不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？水盡山窮之處偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或姑疑而終信，或喜極信極而又致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之樂者也。」

綜觀傳奇——戲曲——之結構實與西洋戲劇暗合：雖折數之多寡與幕數（act）場數（scene）有懸殊，然劇情格局則頗相似。傳奇中第一折家門與第二折沖場之包括通篇體態全部猶如戲劇中第一幕第二場之暗示（hint），後來各種人物之意志與動作咸於此半露。自沖場以至小收煞猶如戲劇之第一幕以至第三四幕之間，由繫結（tying of knot）以至焦點（climax）而戲劇第二幕以後無新脚色登場亦正如傳奇不容在第四五折以後，自小收煞以至大收煞猶如戲劇自焦點以降，由解結（untying of knot）以至結局（catastrophe）登場脚色至此並須會合以求結束，則戲劇與傳奇之成例正屬一樣，而大收煞大都歡笑團圓，則又極似西洋之喜劇（comedy）與諧劇（farce）了。

個性描寫 結構所以佈置戲劇的動作，而顯著之動作則端賴個性描寫，筆端曲折雖無專項說明，然推重之語

散見話中頗多，惟中國傳奇偏於音樂，以歌唱動人，與西洋戲劇兼以表演取勝，畧有區別。牠的個性描寫非以純粹動作表示，乃從靜的動作——語言中看出來，所以筆端說「言者，心之聲也，欲代此一人立言，先以代此一人立心，若非夢往神遊，何謂設身處地？無論立心端正者我當設身處地代生端正之想，即遇立心邪僻者，我亦當曾經從權暫為邪僻之思，務使心曲隱微隨口吐出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。若水滸傳之錢串，吳道子之寫生，斯稱此道之絕技。」極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但宜從脚色起見，如在花面口中惟恐不粗不俗，一涉生旦之曲便宜斟酌其詞，無論生為衣冠仕宦，且為小姐夫人，出言吐詞當有雋雅從容之度，即使生為僕從，且作梅香亦須擇言而發，不與淨丑同聲，以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔故也。」就是說到科誦笑話也須因人而別，「生旦有生旦之科誦，外末有外末之科誦。」古人傳奇中之說白與科誦不合於時代與環境者，且應當改易，因為「凡人做事貴於見景生情，世道遷移，人心非舊，當日有當日之情態，今日有今日之情態，傳奇妙在入情，即使作者至今未死亦當與世遷移，自啗其舌，必不為膠柱鼓瑟之譚，以拂聽者之耳。」如此改易，一方面因為迎合聽衆之嗜好，一方面亦所以求合現代之個性。

題材 文學題材，三事並重——情感、想像、思想、傳奇。

不能自外於文學，當然也少不了這三種要素。笠翁評曲雖無專項及此，然東鱗西爪亦頗說得痛切。他論情感之妙用最爲清楚：「予謂傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡皆爲人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮冲冠，能使人驚魂欲絕，即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之聲反能震天動地。」情感妙用，在能喊起讀者或聽者之同感（sympathy），並滲透（permeate）他們胸中抑蓄之情，也被笠翁數語道盡：「王道本乎人情，凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外，無論詞曲，古今文字皆然，凡說人情物理者千古相傳。」所謂情感之特質不僅是普遍的，並且是永久不廢江河萬古流的啊。

然人情物理一五一十老實的說來，則亦未必見奇，是必有待於想像。「傳奇無實，大半皆寓言耳。欲勸人爲孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事；凡屬孝親所應有者悉取而加之，亦猶「紂之不濟不如是之甚也」，一居下流，天下之惡皆歸焉。」其餘表忠表節與種種勸人爲善之劇，率同於此。「惟想像之極乃能盡選擇之能事，而最理想之人生得以表達。」未有真境之所欲爲，能出幻境縱橫之上者。」笠翁此語，真能窺見想像之妙用。

情感、想像既具，若無思想，則言之無物，笠翁於此也頗

加注意；不過他的思想還不出儒家「文以載道」之說。所以他的開宗明義便直言說：「傳奇一書，昔人以代木鐸，因恐夫愚婦識字知書者少，勸使爲善，誠使勿惡其道無由，故設此種文詞，借優人說法與大衆齊聽。」所以他力勸人重道德而戒淫穢：「於嬉笑談諧之處包含絕大文章，使忠孝節義之心得此愈顯。」但笠翁並不是一個道學先生把道德的話連篇累牘紀下來，作成訓誨的文章。他是一個很講風趣的人，他主張道德思想要用旁徵博引的法子寫出來，所以他說：「所謂無道學氣者，非但風流跌宕之曲，花前月下之情，常以板腐爲戒，即談忠孝節義，說悲苦哀怨之情，亦當抑聖爲狂，寓哭於笑。」

文詞 文詞分曲白二種而言。曲文之奧義雖多，要以「意深詞淺，全無一毫書本氣」爲貴。「其事不取幽深，其人不得隱僻，其句則採街談巷議，即有時偶涉詩書亦係耳根聽熟之語，舌端調慣之文，雖出詩書竹與街談巷議無別者。」亦偶有用着成語之處，點出時事之時，妙在信手拈來，無心巧合，竟似古詩我，並非我覓古人。」

說白切忌「只要紙上分明，不顧口中順逆。」笠翁手則握筆，口卻登場，全以身代梨園，復以神魂四繞，考其關目，

試其聲音，好則直書，否則刪筆，「更宜調聲協律，世人但知四六之句，平間仄，仄間平，非可混施崇用，不知散體之文亦復如是。平仄仄平仄平仄，仄平仄平仄平，乃千古作文之通訣，無一語一字可廢聲音者也。」且北曲有北音之字，南曲有南音之字，如南音自呼爲我，呼人爲你，北音呼人爲您，自呼爲俺爲咱之類是也。「一曲自宜求一律，不可南北混雜，「不宜頻用方言，令人不解。」且傳奇之爲道也，愈益愈密，愈巧愈精。」故宜意取尖新，「當於著筆之初，以至脫稿之後，隔日一刪，逾月一改，始能淘沙得金，無瑕瑜互見之失矣。」

音律 傳奇音律須恪守詞韻，遵曲譜，「依樣畫葫蘆」一語，竟似爲填詞而發，妙在依樣之中別好歹，稍有一線之出入，則葫蘆體樣不圓，非近於方則類乎扁矣。葫蘆豈易畫者哉？「能」字字在聲音律法之中，言言無資格拘繫之苦，如蓮花生在火上，仙叟突於橘中，始爲盤根錯節之才，八面玲瓏之筆，「凡作傀儡牙之不合句，自造新言，即當引用成語，成句在人口頭，即稍更數字，略變聲音，念來亦覺順口。」

諧語 諧語卽是科諢，「插科打諢，填詞之末技也。然欲雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此處留神，文字佳，情節佳，

而科諢不佳，非特俗人怕看，卽雅人韻士，亦有瞠目之時。作傳奇者全要善驅睡魔，睡魔一至，則後乎此者，雖鈞天之樂，霓裳羽衣之舞，皆付之不見不聞，如對泥人作揖，土佛談經矣……若是則科諢非科諢，乃看戲之人奉湯也。養精益神，使人不倦，全在於此，可作小道觀乎？」科諢之妙在於近俗，而所忌者又在於太俗，不俗則賴腐儒之談，太俗卽非文人之筆。又「妙在水到渠成，天機自露，我本無心說笑話，誰知笑話逼人來，斯爲科諢之妙境耳。」我們在這裏當能記得西洋戲劇專門有一種丑角（clown）癡漢（fool）和談諧的脚色（humorist），他們所說的話便和科諢一般兒功用。

從學理上研究中國戲劇——傳奇——的本質，和西洋戲劇比較起來，可說是大同小異，不過缺少一門佈景（scenery）。但這個在西洋古劇上並不重要，所以亞里斯多德論列悲劇六事，把他置於最後，就是後來到十六世紀的時候還是可有可無。莎士比亞的戲劇傑作便沒有佈景，有人替他辯護說：詩人想像中的背景（background）是佈不出來的，倒不如不佈，讓觀者用自己的想像去體會。我們引了上面的話，替中國戲曲勉強解釋，亦未嘗不可，但有需要改良的地方還是供去改良爲是。以前中國戲曲沒有佈景，

不必去責備求全；以後倒不可不注意佈景，更須好好提倡佈景，俾中國戲曲有進於完美的機會。

至於演習部，則純爲笠翁經驗之談。他所舉的選劇、調變、投曲、教白、脫套六項即包括現在戲劇上劇本、導演、化裝三大問題。現在就他的原意綜合分析而解說於後。

劇本問題 「選劇授歌童，當自古本始，古本既熟，然後間以新詞，切勿先今而後古。」而古本又必從琵琶、荆釵、幽閨、尋親等曲唱起，蓋腔版之正未有正於此者。此曲善唱，則以後所唱之曲，腔版皆不謬矣。『舊曲既熟，必須間以新詞，切勿聽拘士腐儒之言，謂新劇不如舊劇，一概棄而不習。戲曲限於曲調，他這種主張，自有他的相當價值，不能與西洋戲劇注重創作一例看，但他並不是一個迷信古本的人，他又主張變調，或縮長爲短，或變舊爲新，這種辦法卻像西洋戲劇裏的「改作」(adaptation)』

導演問題 他僅顧到授曲、教白、聲音、語言、習、科、舞、習一方面；換句話說，他僅顧到說明，而沒有顧到動作——姿勢，這大概由於中國戲曲是專爲「聽」的，不是爲「看」的習慣。在未授曲教白之先，他主張先解明曲意。他說：「解明情節，和其意之所在，則唱出口時儼然此種神情；問者是問，答者是答，悲者黯然魂消，而不致反有喜色，歡者怡然自得，而不見稍有瘁容，且其聲音齒頰之間，各種俱有分別。」這裏他的目的要表情恰當，也是導演分內重要的事。

化裝問題 他僅顧到衣飾一項；主張什麼身分的人穿什麼衣服，如「鳳巾、儒雅、風流、方巾、老成、持重，以之分別老少，可稱得宜。」現在演古裝劇，服飾實是一個值得研究的藝術問題！

至於很重要的佈景問題這裏也未提，大約也因不重「看」之故。

論到文學批評的方法，笠翁和亞里斯多德完全一樣，採的是歸納法。他搜集了元朝以來有名的曲家如高則誠、王實甫、湯若士、關漢卿一般人的著作，就如亞里斯多德根據希臘有名的戲劇家的著作，採爲客觀的標準，以供精密的研究；然後抽出他們的共同的特質特性，以建設一般的原理原則。『沒有藝術，自然不能成全；沒有自然，藝術無所寄托。』天才得法則面著，法則得天才而彰。所以一個成功的作家要多讀名著，欣賞出其中的三昧。至於一本道出名著精華的著作，講明一切義蘊，更屬有益而便於作家取徑了。笠翁「以生平底裏和盤托出，併前人已傳之書亦爲取長棄短，別出瑕瑜，使人知所從違，而不爲誦讀所誤。」良以



「此是詞家討便宜法；開手即以告人，使後來作者未經捉筆，先省一番無益之勞。知笠翁爲此道功臣，凡其所言，皆真切可行之事，非大言欺世者比也。」雖然「非笠翁千古疑人不分一毫人我，不留一點渣滓者，孰肯盡出家私底蘊，以博慷慨好義之名乎？」後來作者，當錫予一字，命曰詞奴，以其爲千古詞人皆效紀綱奔走之力也。」（引言皆笠翁語）笠翁在這裏把他自己的貢獻表白得很清楚。雖然我們現在看不出他的影響和成績是怎樣，但就我們所知道的，自從亞里斯多德發表他的詩學以後，千百年來無論是作史詩和悲劇的或是論史詩和悲劇的都出不了這個範圍，那末笠翁發表了他的曲評以後，千百年後，無論是作曲的或是論曲的當然也不能出了這個範圍，這是笠翁的曲評學說中第一點可稱讚的。

笠翁論曲，多發前人所未發，而注重結構，詞采於音律之前，尤有獨到之見。我們且聽他自己說明理由：「填字首重音律；而于獨先結構者，以音律有書可考，其理彰明較著……至結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始。如造物之賦形，當精血初凝，胞胎未就，先爲制定全形，使點血而具五官百骸之勢。倘先無成局，而由頂及踵，逐段滋生，則人之一身常有無數斷續之痕，而血氣爲之中阻矣。工師之建

宅亦然：基址初平，間架未立，先尋何處建廳，何方門戶，棟需何木，椽用何材，必俟成局了然，始可揮運斧，倘造成一架而後再籌一架，則便於前者不，便於後者，勢必改而就之，未成先毀。猶之築舍道旁，兼數宅之匠，不足供一廳一室之用矣。」詞采似可稍緩，而亦置音律之前者，以有才技之分也。文詞稍勝者，即號才人，音律極精者，終爲藝士。我們看他說理何等明白，比喻何等精切，根據西洋戲劇注重結構（Plot）之理由，並衡以普通情理，實不能不令人心折。笠翁在中國曲中提倡結構之遠，誠罕見。倘若我們再把亞里斯多德和他相比，那亞里斯多德之側重悲劇結構過於音律，真可謂「英雄所見略同」了。至於先詞采而後音律，以「才」爲準，尤見笠翁之重視天才與自由創造。所以笠翁又說：「人惟求舊，物惟求新，新也者，文章事物之美稱也。而文章一道較之他物尤加倍焉。豈不乎陳言務去，求新之謂也。至於填詞一道，較之詩詞古文，又加倍焉……東施之貌，未必醜於西施，止爲效顰於人，遂受千古之誚。」明言妙語，可以喚醒只知修詞擬句之詩賦家，而細玩東施效顰之言，又不禁爲古今來多少文人拘於格調，以致埋沒有用之天才可惜啊！這是笠翁曲評學說中第二點可稱讚的。

笠翁的創造精神，改革思想，一見於他先結構詞采，而

後音律，再見於他於填詞之外，提倡賓白。『自來作傳奇者，止重填詞，視賓白爲末著。常有白雪陽春其詞，而巴人下里，其音者……原其所以輕此之故，殆有說焉。元以填詞擅長，各人所作，北曲多而南曲少。北曲之介白者，每折不過數言，即抹去賓白而止。閱填詞，亦皆一氣呵成，無有斷續，似併此數言亦可略而不備者……在元人則以當時所重不在於此，是以輕之。後來之人又謂元人尚且不重，我輩工此何爲？遂不覺日輕一日，而竟置此道於不講也。』故以近人王國維對於元曲之激賞，猶未能見其短於賓白而提倡改革，則笠翁之卓識真有不可及了。我們且聽他自己道出他的主張來：『嘗謂曲之有白就文字論之則猶文之於傳註，就物理言之則猶棟樑之於榱桷，就人身論之則如肢體之於血脈，非但不可相無，且覺稍有不稱，即因此賤彼，竟作無用觀者。故知賓白一道，常與曲文等視，有最得意之曲文，即當有最得意之賓白。』至此又進一步反詰而作更深之解說：『填詞既曰填詞，即當以詞爲主，賓白既名賓白，則言白乃其實，奈何反主作客而犯樹大於根之弊乎？笠翁曰：始作俑者責爲子，責之誠是也。但其敢於若是與其不得不若是者，則均有說焉。請先白其不得不若是者：前人賓白之少，非有一定當少之成格，蓋彼只以填詞自任，留餘地以待後人。』且其

曲『家核戶誦已久，童叟男婦，皆能備悉情由，即便一句賓白不道，止唱曲文觀者亦能默會……至於新演一劇，其間情事觀者茫然，詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一着。』

笠翁既申論賓白重要之理由，更大膽宣佈他的文學革命主張：『至其敢於若是者，則謂千古文章總無定格，有創始之人即有守成不變之人，有守成不變之人即有大仍其意，小變其形，自成一派而不顧天下非笑之人。』讀了這段，我們可以知道文章變體乃自然之狀態，一般守舊派以爲由詩變爲樂府，詞曲是退化，固然不對；一般革新派以爲是進化也不對；一般調和派以爲是循環，更不對——這種變化不過多添了一種文學體裁，至於這種體裁的高下如何是不能定的。笠翁推重賓白在傳奇上自然是一大改進，而對於近今新劇之成立亦頗有影響。我們現在的新劇雖然大都是受舶來品的影響，當初止少當難有若干傳奇中賓白的成分。這是笠翁曲評學說中第三點可稱讚的。

我們知道笠翁不僅是一個曲評家，並且是一個製曲的過來人，又是一個演曲的經驗者。他的最大特長在他能時時念到『填詞之設，專爲登場。』他既已把他平時讀曲、編曲演曲的心得，寫成詞曲部學理之論，演習部經驗之談，

他復能顧到觀衆 (audience) 的問題；他認清戲劇表演的時間限制 (limit of time) 的原理，於是有縮長爲短的議論；他說：「……人無論貴賤貧富，日間盡有常行之事，閱之未免妨工；抵暮登場則主客心安，無妨時失事之虞。古人乘燭夜遊，正爲此也。然戲之好者必長，又不宜草草完畢，勢必鬧場志趣，羣擬神情，非達旦不能先闕。然求其可以達旦之人，十中不得一二，非迫於來朝之有事，即限於此際之欲眠；往往半部即行，使佳話戛然而至……與其長而不終，無寧短而有尾；故作傳奇付後人先必示以可長可短之法。」他又認清曲情與觀衆之興趣之關係，於是替他們預備着一劑料評——與衍劑。這是笠翁曲評學說中第四點可稱讚的。

笠翁實在是一個值得稱讚的文學批評家，他的旨趣

大都屬於歸納派 (inductive criticism)；有時他研究曲的本質，別有心得，他便直率地提出他的改革主張，另創一種原理原則，所以他半隻腳又跨入推理派 (speculative criticism)。在中國文學批評界裏像笠翁這樣大膽建設了許多原理原則——有系統有價值的原理原則——實在是鳳毛麟角，並且增高中國戲曲的地位不少。而西洋文學批評界自亞里斯多德以後，像他這種人才，也不多见。雖然，在學理方面，他沒有提倡佈景，在演習方面，他忽略了姿勢動作，化裝，佈景等要素；我們應當原諒他是受了時代和環境需要的支配底結果。正如莫爾頓 (Moulton) 教授所說，假如亞里斯多德見着聖經 (Bible)，他的詩學 (Poetics) 內容必定有多少改變。那末，假如笠翁能有讀到近代西洋戲劇的機會，他的曲評將發生如何變化，正復相同。



中國文學批評家與文學批評 (三)

文學批評家李笠翁

胡夢華

戲曲創作家的李笠翁早已爲世所重，文學批評家的李笠翁卻還沒有惹人注意；這大概由於他的十二種曲的超奇成就獨佔了欣賞界，以致他的曲評竟被忽略。其實他的批評和他的創作正是一般地賦有天才。假如他沒有著十二種曲，他的曲評單獨也儘足保持他在文學史上所有的地位和價值。論到他的批評系統和卓識，真可稱得劉勰之後，僅見之才。雖則他的學問不出曲的範圍，未免失之偏，然下一轉語爲他辯護：其短正乃其長；其失在偏，其得在專。中國的文學批評大概是碎破的，散漫的雜感，偶爾興至，隨筆錄下；從沒有人正正經經地把他當作學問做的。像文心、詩品兩部書總算有問架的了；然

而仔細再讀，並不見有什麼精義。因為劉鑒、鍾嶸當初並沒有好好下工夫當件專業去做，只不過使與弄了件小玩藝罷了。於今我有榮幸介紹這位下過專工的笠翁的文學批評——曲評，正不啻當年英法人士新譯了亞里斯多德的詩學。

這個譬喻，或許有人要說過於推重了笠翁。是的，就學說論，笠翁自然不如亞里斯多德那樣精深；就文學的體裁論，中國的曲也未必有希臘的史詩和悲劇那樣偉大。但把他們的著作比較的研究一下，論見卻頗有相同之處，而曲與悲劇的大體也很多相近之點。我想讀過笠翁的一家書裏面關於曲評一部份和亞里斯多德的詩學裏面關於悲劇一部份的人總該有同樣的感想。

曲始於元；蔚為一代傑作：焦里堂易餘齋錄裏說得好：「一代有一代之所勝，欲自楚騷以下為撰一集，漢則專取其賦，魏晉六朝至隋則專錄五言詩，唐則專錄其律詩，宋專錄其詞，元專錄其曲。」焦里堂所說的未必全對，而元曲獨尚則為旨言。元曲好處在於自然；作者「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其

間。」而所寫的時代情狀以能自然之故，頗足供史家研究當時政治社會的資料。又曲中因須用襯字之故，每夾入許多俗字俗語，實爲前此各種文學所未有，而足爲今日白話文學之先河。惟元曲僅以意境勝，雖「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出；」然思想結構卻極散漫。此則論曲者不可不知；而笠翁眼光獨到，不拘泥於元曲一種，必取歷來曲家之著作詳觀而並讀之，取其優長，去其偏頗，發爲曲評，故未曾迷信古人，遺誤來者。此乃笠翁曲評特勝之處。先言其學說大要與比較，然後再論他的特殊價值。

笠翁曲評內容分詞曲與演習二大部。詞曲部又分六項三十七款——（一）結構：戒諷刺，立主腦，脫窠臼，密針線，減頭緒，戒荒唐，審虛實；（二）詞采：——貴顯淺，重機趣，戒浮泛，忌填塞；（三）音律：——恪守詞韻，凜遵曲譜，魚模當分，廉監宜避，拗句難好，合韻易重，慎用上聲，少填入韻，別解務頭，（四）賓白：——聲務鏗鏘，詞求肖似，詞分繁簡，字分南北，文貴精潔，意取尖新，少用方言，時



防漏孔；(五)科譚：——戒淫褻，忌俗惡，重關係，貴自然；(六)格局：——家門，冲場，出脚色，小收煞大收煞；以上六大項三十七小款，皆就學理立論。演習部亦分五項十六款——(一)選戲：——別古今，劑冷熱；(二)調變：——縮長為短，變舊成新；(三)授曲：——解明曲意，調熟字音，字忌模糊，曲嚴分合，鑼鼓忌雜，吹合宜低；(四)教白：——高低抑揚，緩急頓挫；(五)脫套：——衣冠惡習，聲音惡習，語言惡習，科譚惡習；以上五項十六款，皆就實驗立論。這種分類的研究雖然很有點清儒治學的科學精神，但是分析和綜合之間究竟還欠缺近世科學方法的縝密程度。好比詞曲部第一項結構和第六項格局便大可併為一談，而第二項詞采裏的重機趣並須包入；第一項結構裏的戒諷刺，戒荒唐，審虛實等則當剔出別論。嚴格的講，笠翁曲評的分項照近代劇理看來不免凌亂無序之譏。我們現在介紹他的學說且按照戲劇原則，由結構(plot)、個性描寫(characterization)、題材(subject-matter)、文詞(diction)、音律(metre)、諧謔(joke)一件一件的講來。這裏，讀者不可誤會作者也是那種時