

《東華漢學》第8期；193-230頁
東華大學中國語文學系 2008年12月

詩人論曲——鄭因百先生的散曲學

游宗蓉*

【摘要】

鄭因百先生為近世曲學名家，本文以其散曲學為討論範疇，旨在說明鄭先生之研究成果，從而論析其散曲研究的特點及在散曲學史上的意義。鄭先生的散曲學可分為「考據」與「文學」兩方面，前者包括曲家考述、曲籍輯補校勘、曲律考訂等等；後者則透過曲評與曲選展現其批評觀點。又以其精研詳考的學養，為文撰述散曲概說性質的專文，提示初學者認識散曲的門徑。總觀鄭先生的散曲學，最為突顯的特點當是其以詩人意識為核心的批評觀點。鄭先生論曲體，不僅從「辨體」的角度，分析曲在形製規律和表現風格上與詩相異之處；亦能超越辨體之思維，探求曲與詩相通的本質，強調散曲內容以作者主體情志之正為本，語言則以典雅為尚。其論曲律，詳細分析曲律的構成要素與變化律則，固然亦屬「辨體」之論，但對曲律音樂性的掌握乃自語言旋律著眼，同樣也具有詩歌審美本質的意義。鄭先生以詩人意識論曲評曲，其所編《曲選》

* 國立東華大學中國語文學系助理教授

一書可視為此一觀點的具體實踐，所收曲家曲作均有獨到之考量。鄭先生散曲學所展現的詩人意識為散曲學史上所罕見，亦與學界格外強調「辨體」的研究趨向相異。此一相異而罕見的觀點，適可為散曲文學的探求激盪不同的思索，開啟更寬廣的視角。

關鍵詞：鄭騫、鄭因百、散曲、曲體、曲律、詩人意識

一、前言

鄭騫先生，字因百，自1948年應臺靜農先生之邀來臺，即任教於臺灣大學中文系，前後達三十三年。鄭先生一生潛心研究與教學，並曾五度赴國外講學或訪問，其為人為學之風範，素來深受海內外學人之敬重。1972年，鄭因百先生六十七歲，結束了最後一次的海外講學，自美國印第安納州立大學返回台灣，作有〈壬子自美回台〉一詩：

此身難再遠行役，且續平生未了書。見說文章千古事，從今作計莫迂疏。¹

早在二十六歲的詩作中，「文章千古事」（〈早春〉，卷一，頁14）即已成為鄭先生自我期許的人生事業。誠如林文月先生闡釋鄭先生〈壬子自美回台〉一詩所言：

鄭先生自有一種心靈的高尚寄託。這份寄託，從年輕時代以來未嘗鬆懈過，實已成為他生命的堅強支柱。²

鄭先生畢生致力的文章事業包括了文學創作與學術研究兩方面。他是一位鍾情不移的詩人，亦是一位黽勉不息的學者。鄭先生「我從弱齡詩作崇，吟邊青鬢成白頭」（〈詩與詩人〉，卷六，頁171）的創作成果，輯為《清畫堂詩集》一書，所收詩作始於二十一歲（1926），終於八十二歲（1987），首尾計六十二年，留下了古近體詩一千一百一十七首，詞六十四首。林月先生曾於〈溫州街到溫州街〉一文記敘了《清畫堂詩集》出版時，鄭先生溢於言表的喜悅珍惜之情，這本詩集實為鄭先

¹ 鄭因百先生，〈壬子自美回臺〉二首之一。收錄於鄭先生，《清畫堂詩集》（臺北：大安出版社，1988），卷四，頁86。本文所徵引鄭先生詩作，俱收於《清畫堂詩集》，下文不再一一註明出處，僅於引詩時標示卷次及頁碼。

² 林文月先生，〈清畫堂詩集〉，《寫我的書》（臺北：聯合文學出版社，2006），頁273。

生有意以此傳世的心血蘊積。³在學術研究方面，鄭先生的研究領域雖以詩詞曲為主，然以其「深究群經，博通諸史」的學養，莫不以經史考據為根柢。⁴據鄭先生於學術論著篇末所註記發表時間，目前可查考最早之作為〈珠玉詞版本考〉，先生時年二十九、三十歲（1934、1935）。至八十三歲高齡（1988）猶於東吳大學《文史學報》發表〈唐詩「長句」考〉一文。所著專書達三十餘種。⁵其治學之勤、論述之宏富，正如其畢生為詩之專注執著，同為不愧己志的生命實踐。

鄭先生一生與詩結緣，寫詩、讀詩、論詩，研究領域由詩延伸至詞、曲。他雖自稱筆路不合，「寫詞更不夠輕靈」⁶、「寫曲簡直不對路」⁷，但仍嘗試創作了〈網春詞〉六十四首，以及一折雜劇《李師師流落湖湘道》。林文月先生與曾師永義皆曾記敘鄭先生在課堂上以細膩的感觸引領學生進入詩歌的世界，⁸講解作品時，「不特精細說明內容情思意境，又同時分析其匠心技巧」⁹，更「每好舉出他所寫的詩詞以為講解之際的補充佐證」¹⁰。鄭先生對詩歌的敏銳感受既源於詩人特有的稟質，亦在長年讀詩、論詩的經驗中不斷琢鍊深化。在「從詩到曲」的路上，鄭先

³ 林文月先生，〈溫州街到溫州街〉，《作品》（臺北：九歌出版社，1993），頁140-141。

⁴ 何澤恆先生，〈鄭騫先生傳〉，《臺北：國立臺灣大學中國文學系系史稿》，國立臺灣大學中國文學系，頁230。

⁵ 關於鄭先生所著專書目錄，曾師永義已於〈鄭師因百（騫）的曲學及其對我的啟迪〉一文詳列，此不贅引。《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學中國文學系，2005，頁435-436。

⁶ 鄭因百先生，《清畫堂詩集·自序》，頁10。

⁷ 鄭因百先生，《李師師流落湖湘道雜劇·引言》，《景午叢編》上冊（臺北：中華書局，1972），頁447。

⁸ 參見林文月先生，〈因百師側記〉，《交談》（臺北：九歌出版社，2000）、曾師永義，〈清風·明月·春陽——我所知道的鄭因百老師〉，《清風·明月·春陽》（臺北：書泉出版社，1996）

⁹ 林文月先生，〈清畫堂詩集〉，《寫我的書》，頁283。

¹⁰ 林文月先生，〈坦蕩寬厚的心〉，《作品》，頁152。

生的創作與研究是相互體證、滋養的。

1948年鄭先生渡海來臺，也為臺灣學界的散曲研究揭開序幕。本文即嘗試梳理鄭先生散曲學之內涵，略探先生如何啟示後學散曲學之門徑。本文首先概述鄭先生散曲學著作所涉及的層面，繼之以其曲體論與曲律論為討論重點，並由鄭先生對曲家曲作之批評、編選，觀照其曲體、曲律論的具體實踐，從而考察鄭先生散曲學之特點及其意義。

二、鄭因百先生散曲學著作概述

鄭因百先生的散曲學著作主要收錄於《景午叢編》，¹¹《龍淵述學》收有〈論北曲的襯字與增字〉，格律方面的專著則有《北曲新譜》、《北曲套式彙錄詳解》，另編有《曲選》。這些著作有的雖非獨論散曲，以其仍關涉「散曲」之探討，亦列入本文討論範圍。總觀鄭先生的散曲學著作，所涉及的層面可分為下列數端：

（一）概說

鄭因百先生是台灣學界第一位就散曲加以概要說明介紹的學者。雖

¹¹ 鄭因百先生之散曲學著作收入《景午叢編》者包括：〈詞曲的特質〉、〈詞曲概說示例〉、〈論詞衰於明曲衰於清〉、〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉、〈馮惟敏與散曲的將來〉、〈王九思碧山樂府守律舉例〉、〈跋碧山樂府〉、〈跋雍正鈔本趙南星散曲〉、〈吳梅的羽調四季花〉、〈評陳輯元人小令集〉、〈紅葉記南詞韻選及三沈年譜合印本跋〉（上冊）；〈白仁甫交游生卒考〉、〈白仁甫年譜〉、〈馮惟敏及其著述〉、〈陳鐸（大聲）及其詞曲〉、〈新校梨園按試樂府新聲補正〉、〈仙呂混江龍的本格及其變化〉、〈仙呂混江龍篇後記〉、〈董西廂與詞及南北曲的關係〉、〈記明刊本朝野新聲太平樂府〉（下冊）。

然早在1931年，任中敏先生即著有《散曲概論》，¹²不過此書在台灣直到1963年才由復華書局重新出版，鄭先生所撰〈詞曲的特質〉、〈詞曲概說示例〉二文發表於1954年，可說是台灣最早的散曲入門之作。

鄭先生於〈詞曲概說示例〉一文文末註記曰：「民國四十三年，中華文藝函授學校講義」¹³，這兩篇文章以深入淺出的方式說明散曲的基本知識，¹⁴引領初學，確實頗為適合，或許鄭先生正是基於教學需要而撰寫。鄭先生曾為文提及對「概論」性質著作的看法：

我決不輕看大綱概論一類的東西，他們至少與年譜評傳有同樣價值，在啟蒙的效用只有更為重要。但是，寫大綱概要在簡明正確之外，還要具有引人入勝的風致趣味。……很希望我的幾位專家朋友連我也在其內，分工合作，為文學的各部門寫出幾部合於上述條件的啟蒙書籍。¹⁵

鄭先生所撰寫的這兩篇散曲概論文章，針對散曲的形式規律、內容風格、體製類別等方面說明其性質與律則，除了簡明扼要的提供初學者正確的知識之外，更做到了「風致引人」的自我要求。如〈詞曲的特質〉運用了許多生動的比喻突顯詞、曲各自的特點，把詞、曲比喻為「同胞兄弟」，「面貌神態儘管相似，而性情行為並不相同」。¹⁶面貌神態相似之處主要在於配合牌調、長短句法、細分聲調等形式規律，至於性情

¹² 《散曲概論》原以〈散曲之研究〉為題，於1926-1927年間在《東方雜誌》連載發表。1931年修訂為《散曲概論》，收入任先生編著《散曲叢刊》，由中華書局出版。

¹³ 鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁94。

¹⁴ 鄭先生於〈詞曲的特質〉所論述的「曲」兼含散曲與戲曲，於〈詞曲概說示例〉則云：「我們所要講的以屬於詩歌的詞和散曲為限，戲劇不在本講義範圍之內。」已清楚揭示該文「概說散曲」的性質。鄭先生之曲學著述，所論或屬戲曲與散曲的共同性質，本文不再一一附註說明。

¹⁵ 鄭因百先生，〈這種書癩一點〉，《永嘉室雜文》（臺北：洪範書店，1992），頁10。此文原發表於1943年。

¹⁶ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁58。

行為之異則表現在內容風格之別。於此，鄭先生仍然設譬說解：

這弟兄兩個的性行都是偏於瀟灑輕俊美秀疏放，而缺少莊嚴厚重雄峻，他們都只能作少爺而不能作老爺。所不同者：詞是翩翩佳公子，曲則多少有點惡少氣味。

……

詞的氣質既是如此純良，所以我說他是翩翩佳公子。曲則也有好處，也有毛病，雖與詞同是善良人家的子弟，氣質卻有點駁雜，所以我說他多少有點惡少氣味。¹⁷

這種形象生動鮮明而又精確貼切的比喻，足使初學者具體掌握詞、曲同中有異的各自面貌。有時論及一些較為專精的知識，鄭先生以平易的文字、清晰的條理加以陳述，也就不再令人望而生畏。如〈詞曲概說示例〉中說明散曲的套數：

至於套數，則是把同一宮調的若干曲牌聯在一起，同協一韻，前面有固定的首曲，後面有個尾聲，這樣就算一套。……各套所用牌調，孰先孰後，次序都有一定，不只作首曲用的必在第一，尾聲必在第末。這是因為各牌調的唱腔高低快慢不同之故，如把牌調的次序弄錯，唱起來就忽高忽低，忽快忽慢，而變成亂七八糟的噪音了。¹⁸

這一段文字不僅把散曲套數的基本形式和構成律則等規律說明清楚，更把規律中所蘊含的音樂意義揭示出來，使人「知其然」，亦「知其所以然」，所獲得的知識也更為完整。

除〈詞曲的特質〉、〈詞曲概說示例〉之外，鄭先生也在一些文章中表達了對散曲發展的總體觀察。「曲有四弊」是鄭先生一再言及的觀點，此說最早見於其所撰〈論詞衰於明曲衰於清〉一文。他認為曲受到元明兩代政治社會黑暗的濃厚影響，以致在本質上具有「頹廢、鄙陋、

¹⁷ 同前註，頁59、61。

¹⁸ 鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁72。

荒唐、纖佻」四項弊病：

因為政治社會的黑暗情形，社會的畸形狀態，暴君之昏虐，權臣猾吏之貪縱不法，使有心之士，對於政治社會生出一種厭惡、恐怖與悲憫交織而成的苦悶。他們受不了這種苦悶而又打不開他，於是頹廢下去，頹廢的結果便是淫靡。同時又有一般人，很希望進取功名富貴，而功名富貴又輪不到他頭上。於是或者假撇清，滿心升官發財，滿口山林泉石。或者怨天尤人，大發牢騷，旁人看去，只見其鄙陋無聊而已。元明曲裡邊，這種空氣頗為濃厚，這就是所謂黑暗時代的色彩。……荒唐是由頹廢生出來的，因為人一頹廢了，就拿真偽是非都不當回事，胡天胡帝，信口雌黃，纖佻則是淫靡風氣的反映。¹⁹

正因曲在本質上有這四項弊病，這個「少爺」縱使因為格律的彈性與語言的自由，在表現力上有「抒情紀事，寫景狀物，都能酣暢淋漓，盡態極妍」²⁰的優點，卻終究擺脫不了「惡少」習氣，難以展現更為開闊向上的新局。鄭先生由「曲有四弊」的觀點，進一步分析了元明清三代曲（特別是散曲）的發展。

曲為元代文學之代表，自不待言，然就散曲而論，鄭先生認為「朱明一代，別擅勝場，絕非元人所能籠罩」²¹。就體製而言，元人小令大佳，而套數猶未完備；就內容而言，元人幾乎千篇一律，仍有待開拓。散曲之發揚，不能不有待於明。被鄭先生視為使散曲「境界始寬，堂廡始大，內容體製乃臻完備」²²的康海、王九思、馮惟敏，正因其超脫「四弊」，故能把散曲帶上光明之路。可惜自馮惟敏之後，散曲隨著社會風

¹⁹ 鄭因百先生，〈論詞衰於明曲衰於清〉，《景午叢編》上冊，頁167。

²⁰ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁62。

²¹ 鄭因百先生，〈馮惟敏及其著述〉，《景午叢編》下冊，頁216。

²² 同前註，頁217。

氣的墮落，又自困於「四弊」，轉向淫靡纖豔一途。²³「元曲四弊」是元明黑暗時代的產物，因此當散曲發展至政治社會比較清明健全的清代，與彼時之時代精神相牴牾，文人於曲不免輕鄙憎惡，少數從事散曲創作者，更沒有一個及得上元明曲家，可謂衰微已極。²⁴儘管學界對「曲有四弊」之論尚有不同見解，²⁵不過鄭先生已為曲之得失梳理出大要，也為散曲之興衰變遷勾畫出清楚的輪廓。

（二）考據

輯佚、校勘、考訂等考據之學，是鄭因百先生學術上最費心力的部分，也是先生頗自珍視的部分。1980年，先生七十五歲完成《陳後山年譜》與《唐伯虎詩輯逸箋注》待印之時，寫下了「創作雖無成，考據或能補。駑駘附驥馳，鴉雀隨鳳舞。二公應不朽，我亦垂寰宇」（〈陳後山年譜唐伯虎詩輯逸稿成待印詩以紀之〉，卷六，頁160）的詩句。謙遜之中不難看出先生以考據傳世的心意。

²³ 同前註，頁216-217；〈馮惟敏與散曲的將來〉，《景午叢編》上冊，頁210-211。

²⁴ 鄭因百先生，〈論詞衰於明曲衰於清〉，《景午叢編》上冊，頁166-168。

²⁵ 如張清徽師有「曲之六奇」之說，認為曲之為曲，自有其不同之面貌、骨幹、風格、氣味，歸納其表現特點有六：一、成語及經史詩詞的引用；二、疊字的繁富；三、狀詞的奇絕；四、襯字之生動活潑；五、對仗及排句之豐盛精巧；六、俳優體之量多面廣。清徽師並說明「六奇」之論與鄭因百先生「四弊」之說並不牴觸，鄭先生所言重在曲之內容，與「六奇」之著眼處不同。見清徽師，〈曲詞中俳優體例之探索〉，《清徽學術論文集》，（臺北：華正書局，1993），頁663-664。又近人李昌集先生認為鄭先生所言「四弊」固然切中了元曲的缺失，但不能視為對元曲的總評，不足以代表元曲之全貌。元曲的根本精神是一種批判、否定之意識，其價值正在於打破雅文學的範式，而成就了一種新文學。一種文學新潮及其蘊涵的精神底蘊，每每呈正、負兩面之反映，正面得之，則成妙趣，反面現之，則生惡態，「四弊」亦然。以尚雅之眼觀之，則見其弊，以任真之心會之，則見其爛漫。不宜執一面而籠統論之。見氏著，《中國古代散曲史》（上海：華東師範大學出版社，1991），頁637-638。

鄭先生在散曲方面的考據工夫可謂「鉅細靡遺」，其小者，如〈永嘉室札記〉中「粉昆」、「聞早」、「警」、「收園結果」、「北曲中『不刺』二字」、「某字作△」、〈永嘉新札之餘〉中「行唐」諸語彙之考釋；²⁶其大者，如曲律考訂專著《北曲新譜》、《北曲套式彙錄詳解》之撰述。誠如先生自言：「不論大體細節，都要追根究底。」²⁷

鄭先生的散曲考據之作可概分為三部分。其一為曲家之考述。包括〈白仁甫年譜〉、〈白仁甫交游生卒考〉、〈馮惟敏及其著述〉、〈陳鐸（大聲）及其詞曲〉等篇。於曲家其人，搜採群籍，謹嚴辨擇，訂正舊說疑誤之處。於曲家其作，則廣稽文獻，編定著述目錄，並參校諸本，評定得失。使後學對曲家之生平、性行、作品有更深入的了解和更周全的掌握。於馮惟敏、陳大聲更輯錄文獻中的諸家評論，提供參照。

其二為曲籍之輯補校勘。其中〈新校梨園按試樂府新聲補正〉是就隋育楠（按：即隋樹森）所校訂元無名氏編散曲集《梨園按試樂府新聲》加以補闕、決疑、正誤，共得二百二十條。《樂府新聲》是元代散曲要籍，鄭先生補正此書，為散曲研究提供了重要的文本材料。其他包括〈跋碧山樂府〉、〈跋雍正鈔本趙南星散曲〉、〈評陳元輯元人小令集〉、〈紅蕖記南詞韻選及三沈年譜合印本跋〉、〈記明刊本朝野新聲太平樂府〉等篇，比較曲籍版本異同，評其得失，考其訛誤，並紀錄曲籍珍稀版本，亦深具學術價值。

其三為曲律考訂，其中所用工夫最深者自屬《北曲新譜》與《北曲套式彙錄詳解》兩本專著。《北曲新譜》之作，始於1945、1946年間，歷時二十三年，方於1968年完成。其間再三審核，數易其稿。²⁸其用力之勤、志意之堅定、工夫之細密精嚴，實為治學之典範。鄭先生考訂北

²⁶ 〈永嘉室札記〉、〈永嘉新札之餘〉俱收入先生所著《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992）。

²⁷ 鄭因百先生，〈治學漫談〉，《永嘉室雜文》，頁152。

²⁸ 鄭因百先生，〈北曲新譜序〉，《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973）。

曲律的方法為「遍讀現存元代及明初北曲，包括小令、散套與雜劇三者，取每一牌調之全部作品，比較之，歸納之，……舊說得失，悉加考訂。明句式，辨三聲，定韻協，析正襯，確立準繩，分別正變」²⁹，鄭先生並設計十八種符號，用以標示韻協、聲調、斷句、增襯，使研究者視而可辨。其體例方法皆為獨創，深具科學實證之精神。

《北曲新譜》所考訂之對象為個別曲牌，北曲曲律更有套數一體，鄭先生乃繼《北曲新譜》之後，完成《北曲套式彙錄詳解》。依宮調為次，說明各宮調中聯套所用首曲、尾聲，以及各牌調之先後位置與相互關係，北曲之聯套法則遂得以明晰。各宮調分列劇套與散套，先之以基本形式，次及各種變化，北曲套式之面貌可概見於此。³⁰

鄭先生不僅以紮實縝密的治學態度與方法完成這兩本專著，更在梳理龐雜資料的過程中以敏銳的眼光探求北曲格式變化的原理，撰寫〈仙呂混江龍的本格及其變化〉、〈論北曲的襯字與增字〉。前者為北曲格式中最具神龍夭矯變化之勢的〔混江龍〕找出本格與變格，尋其變化之軌跡。後者則是在掌握個別曲牌變化軌跡的基礎上，進一步歸納北曲曲牌格式的構成元素、影響北曲曲牌格式變化的關鍵因素——襯字、增字、增句，以及關鍵因素的變化原則。

（三）評選

除「考據」之學外，鄭因百先生透過對歷代散曲家的評論與散曲作品的編選，表現了他對散曲文學的批評鑑賞。在曲評方面，鄭先生撰有〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉、〈馮惟敏與散曲的將來〉、〈王九思碧山樂府守律舉例〉、〈吳梅的羽調四季花〉諸文，〈跋雍正鈔本

²⁹ 同前註，頁1。

³⁰ 鄭因百先生，〈北曲套式彙錄詳解序例〉，《北曲套式彙錄詳解》（臺北：藝文印書館，1973）。

趙南星散曲〉、〈馮惟敏及其著述〉、〈陳鐸（大聲）及其詞曲〉等篇雖是考據性質的文章，文中也對其人其作有所評析。在曲選方面，鄭先生以其精研曲學的獨到眼光，編有《曲選》一書，為台灣學界第一本散曲選本，選錄元明兩代的散曲作品，並加以注解。

鄭先生嘗自言：「我喜歡文學，也喜歡考據，數十年來，始終致力於此。」³¹基於對考據的一份喜歡，鄭先生耐得住煩瑣，下得了苦工。他戲稱自己「往往為了一件無關重要的小考據而徧稽群書，為了一個統計數字而數了又數，算了又算，（我的書桌上常擺著一個算盤，不是為了家庭經濟而是為了學術上的統計）。」³²散曲的考據之學也就在這樣找了又找、算了又算的過程中完成了上述傲人的學術成果。這些成果，固然使後學獲益匪淺，而鄭先生「既欲求真實，寧復計辛苦。辛苦終有成，雲開紅日吐，出門步晨風，爽氣撲眉宇」（〈自題古今誹韓考辨文後〉，卷五，頁131）那種「樂在其中」的問學襟懷，相信更具有深刻的啟發意義。鄭先生學術事業中的另一份喜歡——文學，則藉由散曲評選而展現。鄭先生作為台灣首開散曲研究之風的學者，以深厚紮實的考據工力與敏銳細膩的文學體察為根柢，為文概述散曲之形式、內容、風格，評介得失，論其發展，誠如永義師所言：「教人讀來就好像坐在課堂上聽老師娓娓而談，不疾不徐的、清清楚楚的，很複雜的問題、很難解釋的觀念，而老師用很簡單的話語、很切當的比喻，便使人恍然大悟、豁然貫通；更難得的是往往趣味橫生，使人忘了那其實是非常知性的學術論文。」³³親切而有滋味的發揮了概論性質文章啟蒙的效用。

總觀鄭先生散曲學的成果，筆者認為其對散曲文學的批評實是最為特出的部分，其特出之處則在於詩人意識的彰顯，這也正是本文擬定「詩

³¹ 鄭因百先生，〈景午叢編自序〉。

³² 鄭因百先生，〈治學漫談〉，《永嘉室雜文》，頁151-152。

³³ 曾永義先生，〈鄭師因百（騫）的曲學及其對我的啟迪〉，頁440。

人論曲」為論題的原因。在概述鄭先生的散曲學著作之後，下文將以鄭先生散曲學中的詩人意識為論述核心，就「曲體」與「曲律」兩方面分析其散曲批評觀點，進而觀察其批評觀點如何透過曲評與曲選具體實踐。

三、鄭因百先生的曲體論

「體」指「文學體式」，其意為某一類文學作品因其「體製」之性質、功能，而應具有的標準藝術形相。³⁴鄭因百先生於〈詞曲的特質〉一文說明「曲」的特質時，首先指出的便在於「曲」是配合音樂而能夠歌唱的，此一性質決定了曲在體製上的形式規律。因為配樂，所以曲有格式固定的「曲牌」，「曲牌」即代表「樂譜」。為了配合樂譜，曲的句法為長短句，每一曲牌中各字的聲調也要細分，甚至若干字的聲調是固定的，不能移易，分配組織相當嚴格。曲的體製有其嚴格規範的一面，亦有較為運用自如的一面。曲（特別是北曲）允許添加襯字，形式的伸縮變化具有較大的彈性。其次曲之用韻與近代口語相近，又可四聲通押、入派三聲，在用韻和調律上也增加不少方便。再者，曲有套數一體，聯用不同曲牌，長短快慢，抑揚頓挫，更可有不少變化。雖然與「詞」相較，曲的體製已更富於彈性變化，但二者同樣必須受音律的節制，而與「詩」相異。³⁵除體製之外，鄭先生亦論及曲和詩、詞的表現風格有所不同，「詩詞以凝鍊含蓄為貴，曲則不然，務須明白顯豁，曲折詳盡，

³⁴ 參見顏崑陽，〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉、〈中國古典文學批評術語·體勢〉，《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993），頁121-149、360-367。

³⁵ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁58-59、61-62。

以求其生動活潑。」³⁶

由曲配樂歌唱的性質，鄭因百先生分析了曲體在形製上與詩相異的特點，又自表現風格區分曲與詩的差異，具有「辨體」的意味。所謂「辨體」即是從作品的體式，分殊不同的文學類別，以見其差異。³⁷然而，鄭先生的曲體觀中又另有一層「詩曲不二」的意思。他曾多次提及「曲是詩之支流」的看法：

詞曲只能算是詩的新生支流。（〈論讀詩〉）³⁸

詞曲雖只是詩之一體，而能與詩鼎立，附庸蔚為大國。（〈詞曲的特質〉）³⁹

詞曲都是配合音樂能夠歌唱的詩。（〈詞曲概說示例〉）⁴⁰

散曲本身，是詩的一種別體。（〈論詞衰於明曲衰於清〉）⁴¹

散曲只能算是詩的支流、別體，是因為散曲的創作必須受音樂譜律的支配，這影響了散曲與詩外在形製的差異。但在外在體製明顯可辨的殊異之外，仍應存在著某種足以使二者聯繫相通之成分，否則詩與散曲之間「主脈／支流」、「正體／別體」的關係便無以建構。由鄭先生的論述觀之，此一使詩與散曲得以聯繫相通的成分，即是二者內在的本質。

鄭先生屢言「曲有四弊」，技巧高明，內容卻欠正當、欠充實。⁴²儘管鄭先生感慨散曲一體未能充分發展利用，書寫更為豐富的題材意境，但認為曲「雖有四弊，惡根並不深，不中四弊之毒的作品，也頗有些個」，只要治曲者能夠認清曲的本質，抉擇洗伐，隱惡揚善，仍能從那些「譬

³⁶ 鄭因百先生，〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁123。

³⁷ 參見顏崑陽，〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第二期（2000.7），頁54-55。

³⁸ 鄭因百先生，〈論讀詩〉，《景午叢編》上冊，頁2。

³⁹ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁59。

⁴⁰ 鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁66。

⁴¹ 鄭因百先生，〈論詞衰於明曲衰於清〉，《景午叢編》上冊，頁166。

⁴² 同前註，頁169。

如日月，光景常新」的作品中得到美好的收獲。⁴³然則散曲美善的本質為何？自然是內容的正當充實，依鄭先生之說，即是「以作者自己為中心，表現出純正的思想，真摯的性情，雄闊的胸襟懷抱」⁴⁴。此一「出乎情志之正」的創作內涵正是使散曲與詩超越外在體製的殊異，而得以聯繫相通的內在根本性質，鄭因百先生曲體觀中的詩人意識也於此顯現。

「詩以情志為本」一語大抵可以概括古人對詩之本質的共同認識，亦是鄭先生數十年為詩始終執守的信念。在為《清晝堂詩集》所寫的序文中，先生言道：

這些詩只是我六十年情感生活的紀錄，春鳥秋蟲，自鳴其哀樂，絲毫無關於國計民生，反映不出我所經歷的現實。真是大時代的小人物，大園子裡的野草閒花。聊可自慰的是：所寫的都是自己的性情襟抱，說自己的話，記自己的事，沒有尋常應酬之作，不曾寫過仿冒的假古董。表現不出我這個時代，卻還可以表現出我這個人，以及我對古典文學演進的理念。

真實自我的展現是鄭先生作詩、論詩最為重視的精神氣格。顏崑陽先生曾由文學理論的觀點，歸納中國知識階層的詩歌創作，是由情性、道德、學識三項因素構成創作主體，詩之所以為詩，便是此一「主體」的表現。⁴⁵鄭先生論散曲最重視的也是此一創作主體的呈顯。「人格與學問的結晶」是鄭先生對詩人與詩的最高評價，論詩如此，論詞中蘇軾開拓詞境，為詞指出向上一路如此，論散曲中張養浩、馮惟敏盡洗四弊之陋，將散曲帶上光明之路，亦復如此。鄭先生對散曲本質意義的體察，實根源於中國知識階層詩教文化意識所濡染的詩人心靈。

除了主張散曲創作一如詩歌，當以情志人格為本之外，鄭先生對散

⁴³ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁63-64。

⁴⁴ 同前註，頁64。

⁴⁵ 顏崑陽，〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，頁60。

曲的語言風格亦別有見解，一反學界高度稱揚散曲以本色尖新獨異於詩詞的普遍主張，而以「典雅」為尚。鄭先生認為元人雜劇固以白描本色為其佳處，但散曲則實以工麗取勝，偶有白描之作，非諠即俗。⁴⁶鄭先生對散曲「典雅」語言的要求，並非虛華藻麗的表相，而是一種根源於深厚文化涵養的文采修飾，亦是創作主體內在學識的展現。鄭先生對自己的詩作要求「氣格吐屬貴安雅，纖冶叫囂吾所仇」（〈詩與詩人〉，卷六，頁172）、「典冊開胸襟，哀樂見情性」（〈自勉得敬韻出句平仄遞用〉，卷六，頁180），與其論散曲語言是一致的。這亦足以說明鄭先生以「典雅」論曲的主張，同樣具有與詩相通的本質意義。

鄭先生的曲體論既辨析外在體製之殊異性，亦觀照內在本質之普遍性。後者在歷代散曲學中尤為特出。古代曲家論散曲，多自「曲與詩原是兩腸」⁴⁷著眼，不論音律、用字、作法、內容、風格，裡裡外外各層面，循「辨體」之思維，務求為散曲闢一獨立天地。即或不滿於散曲之街市性格，倡議「辭壯而麗，不傷不淫」⁴⁸、「格力雄渾正大」⁴⁹，亦鮮少涉及散曲本質意義之探求。元末曾有曇花一現的「詩曲一體」之見，但也只是「樂府本乎詩」的泛泛之談。⁵⁰至於以情、志論散曲者，或執「文章巨擘，遊戲為此」⁵¹之見，以文章之士為此遊戲筆墨，就中益反

⁴⁶ 鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁86。

⁴⁷ 明·王驥德，《曲律·雜論第三十九下》，《中國古典戲曲論著集成》第四集（北京：中國戲劇出版社，1982），卷四，頁162。

⁴⁸ 元·鄧子晉，〈朝野新聲太平樂府序〉，蔡毅編著，《中國古典戲曲序跋彙編》第四冊（濟南：齊魯書社，1989），頁2775。

⁴⁹ 元·楊維禎，〈沈氏今樂府序〉，吳毓華編著，《中國古代戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁22。

⁵⁰ 有關元代後期對曲體與詩之關係的論辨，參見李昌集，《中國古代曲學史》第二章〈元代關於「曲」的觀念〉第二節〈曲體品性論·一·士大夫的曲體品性論〉，（上海：華東師範大學出版社，1997），頁70-74。

⁵¹ 明·徐復祚《曲論》：「彼皆海岳英靈，文章巨擘，羽翼大雅，黼黻王猷，正業之外，遊戲為此。」《中國古典戲曲論著集成》第四集，頁241。

顯其卓犖不群之志；⁵²或持「情真」之論，認為「散曲中亦有悲歡離合」，可使人「愀然欲淚」。⁵³前者既視散曲為遊戲筆墨，可供曲家隱托其志，則曲體無由、亦無須開拓其「向上一路」。後者之「情」，則強調「人同此情」的普遍情感，而非創作主體的個人情志。兩者皆與鄭先生對曲體本質的看法有所不同。

迨晚近於散曲研究有開創之功的任中敏先生，所著《散曲概論》論散曲亦特重體式之分判，於詞、曲之別辨析尤為細密。除了在調律、叶韻、句法、用字、風格等方面詳析詞、曲相異之處外，值得注意的是，任先生至為肯定散曲「古今上下，文質雅俗，恢恢乎從不知其所限」⁵⁴的內容，特別著意標舉散曲題材上「放得極寬，取得極俗，寫得極粗」⁵⁵的一面。雖昔人薄其駁雜，而任先生則尚其廣闊，甚至撰有《曲諧》四卷，蓋以「體格愈所謂卑者，每每愈得自然之趣」，因此專錄體格「降之又降」的俳體之作，俾讀者賞其雋永奇妙之趣。⁵⁶任先生對散曲曲體「寬廣容俗」的正面評價影響深遠，⁵⁷此一進路顯然與鄭先生以「詩本質」論曲體迥然相異。

「辨體」對於確立散曲研究之獨立性有不可忽視的學術意義，這也是鄭先生掌握曲體特質的主要面向之一，亦是歷代曲家學者最為關注的

⁵² 參見李昌集，《中國古代曲學史》第六章〈明代的曲體文學論〉第一節〈曲體文學本性論·二·曲體文學尊卑觀與「遊戲」說和「真情論」〉，頁375。

⁵³ 明·張琦，《衡曲塵談·填詞訓》，《中國古典戲曲論著集成》第四集，頁268。

⁵⁴ 任中敏先生，《散曲概論》，卷二〈內容〉，《散曲叢刊》第四冊（臺北：臺灣中華書局，1984）卷二，頁14。

⁵⁵ 同前註，頁17。

⁵⁶ 任中敏先生，《曲諧》，《散曲叢刊》第四冊，頁1。

⁵⁷ 趙義山，《20世紀元散曲研究綜論》第四章第四節〈曲體風格論〉曾就任中敏先生曲體風格論對學界的影響加以說明，並認為其說「為向學界昭示出散曲獨特的文學風貌作出了巨大的貢獻，並為曲體風格的研究奠定了堅實的基礎。」（上海：上海古籍出版社，2002），頁104。

部分。至於鄭先生曲體觀中超越「辨體」思維而追索曲體本質的論述，則在學界表述散曲獨特面貌的群聲匯聚之中，似乎顯得有些寂寞。鄭先生談到自己的治學態度時曾舉出「評文論史，要有自己思考體會出來的見解，不隨便人云亦云」⁵⁸的準則，先生對於散曲本質的觀照，正是此一準則的具體實踐。

四、鄭因百先生的曲律論

「曲律」意指散曲體製的格式規律，為散曲體式的重要構成因素，本不應獨立於曲體論之外。但由於鄭先生對曲律的考訂下了相當深的工夫，論述宏富，因此本文將先生之曲律論另立一節，以便進行較為詳細的討論。

鄭先生之所以如此重視曲律，是因為曲的「音樂性」。曲是配合音樂而能歌唱的，所以要有固定的格式。儘管時至今日，曲不一定披之管絃，也不一定發為歌唱，但「音樂性」是構成曲的根柢，無法與曲辭分割。讀曲之時，仍能感受其鏗鏘曼妙的韻律，仍能獲得怡情悅耳的美感，這正是曲的音樂性所致。⁵⁹

曲律之學是歷代曲學至為關切的論題，古今曲家也在此項論題的探討上提出許多精微深入的見解。曲既是配樂而作，對曲律的掌握似乎不能不自音律入手。然而音律之學實非一般人所能通曉，對初學者而言，曲律有如荊天棘地，無路可循。鄭先生曾以多位曲家對襯字的論說為例，明言「前人論此，皆偏重音律而不從文字著手，是以愈論愈深，愈

⁵⁸ 鄭因百先生，〈治學漫談〉，《永嘉室雜文》，頁152。

⁵⁹ 此段有關曲之音樂性的說明，見鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁66。

說愈遠，而使人不得要領，無所適從」⁶⁰。有見於此，鄭先生解說曲律時便「撇開音律上之唱法不談，而專從字句之讀法分析說明，訂立條款」⁶¹，即便不懂音律，亦可明瞭，實為後學開闢了一條簡而有法的路徑。

「訂立條款」是鄭先生考訂分析曲律時極為重視的步驟。他不僅清楚辨析個別曲牌的正確格式，訂定譜例，更強調從掌握個別曲牌格式進而釐清構成格式的方法及變化的原理，歸納其規律。明其規律，才能通體觀照曲辭格律所蘊含的音樂意義，並提示後學可操作的範式。

鄭先生將曲牌格式的構成要素歸納為句數、字數、句式、調律、協韻、對偶等六項。⁶²其中論析最為詳細者為句式、字數、調律三項，分別說明於下。

（一）句式

鄭先生所謂「句式」，意指一句之中音節分段的形式。如「同為七字句而上四下三者為一式，上三下四者又為一式；同為六字句而上四下二者為一式，平分兩段每段三字者又為一式。」⁶³音節的分段，是用來調節語氣的輕重舒徐。鄭先生將句式歸納為「單式句」與「雙式句」兩類，單、雙式之區分係以每一句下段音節（如七字句上四下三的「下三」、六字句上四下二的「下二」）的音節數為依據，其為單數者為單式句，為雙數者為雙式句。句式的差異將影響曲的音節韻味，單式句健捷激裊，雙式句平穩舒徐。一曲之中，句式或單或雙，必須辨認清楚。如果只照一句字數填寫，而句式單雙互誤，則通篇音節紊亂，誦讀之際，便覺滯礙不順。⁶⁴

⁶⁰ 鄭因百先生，〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁127。

⁶¹ 同前註。

⁶² 同前註，頁119。

⁶³ 同前註，頁128。

⁶⁴ 同前註，頁128-132。

(二) 字數

同一曲牌在不同作品中字數可能差異甚大，尤以北曲為然，此為讀曲者所習見而難明其理的問題。元人周德清於所著《中原音韻·作詞十法》中提及曲中有「襯益字」，即陪襯之字，明代以來多稱之為「襯字」。襯字是曲牌字數變化的因素，歷代曲家雖對襯字有所說解，但偏重從音律之理立論，使初學者難窺堂奧。再加上有時作品雖有增添之字，但難以從語氣或文法上辨識何者為陪襯性質，因而論者甚至提出北曲「襯字無定法」⁶⁵、「襯字毫無限制」⁶⁶等令人茫然無從的說法。鄭因百先生乃捨音律而就字句讀法分析，以全部元人雜劇、散曲作品為基礎材料，依牌調逐一比對歸納，提出正字、襯字、增字的概念，使曲中字數變化的因素得以明晰。

鄭先生指出每一曲牌中各句皆有一定字數，此為正字。在本格正字之外，又可加入若干字，作為轉折、聯續、形容、輔佐之用，謂之「襯字」。襯字用以陪襯，故多為虛字，即形容詞、副詞、助詞、連接詞之類。「增字」則是在正字之外所加入與正字在意義分量上分庭抗禮，同居主要地位的字。⁶⁷鄭先生並在歸納所有元人作品中各曲牌的字數變化之後，得到襯字、增字的使用原則各十二條，反駁了「無定法」、「無限制」的舊說。由此，曲之形式固然變化多端，其體格仍然清晰可辨。

總觀鄭先生所提曲中增襯的原則，最為重要者在於確守句式。鄭先生指出「音節是詞曲的生命」⁶⁸，句式既與音節具有密切關係，則句式實為曲牌音樂性的穩定基礎。曲牌格式即使可加入襯字、增字而使字數

⁶⁵ 吳梅，《顧曲塵談》第一章〈原曲〉第四節〈論北曲作法〉，王衛民編，《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983），頁30。

⁶⁶ 王季烈，《螭廬曲談》（上海：上海商務印書館，1927），卷二〈論作曲〉，第五章〈論詞藻四聲及襯字〉。

⁶⁷ 鄭因百先生，〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁123、135-136。

⁶⁸ 同前註，頁132。

改變，但必須確守句式之單雙，以維持曲調之聲情。

（三）調律

所謂「調律」意指曲牌中每句裡平仄聲的分配。鄭先生指出曲中的平聲有陰陽之分，仄聲分為上去入三者。曲牌中某字須平、某字須仄、某字平仄不拘，皆有一定規範。特別是必須嚴格區分聲調的部分，不僅平仄不能通融，平聲尚且要別陰陽，仄聲上去入亦不得混用。如〔齊天樂〕末句三字必用「平去上」，黃鍾〔醉花陰〕首句末三字必用「去平上」，〔琵琶仙〕第二句第五字必用入聲。作曲時，聲調若有所出入，則為「落腔」，不僅不能唱，就是讀起來也會失去抑揚抗墜、鏗鏘曼妙的音樂美。⁶⁹

鄭先生對曲律的分析既由文字句讀入手，則對曲之音樂性的掌握自非就管絃工尺而論，而是曾師永義所言之「語言旋律」。所謂「語言旋律」是當人們運用語言以表情達意之時，語言音節所具備之音長、音高、音強、音色等因素於音節聯綴疊累中構成變化而形成的旋律性。中國語言本富於旋律感，而韻文學更透過體製之規律強化語言旋律的美感。⁷⁰換言之，語言旋律並非散曲所獨具，而實是中國詩歌所共有的音樂生命，鄭先生在其詩作中也同樣表現出對音節之美的追求。

鄭先生詩作中屢屢自言對詩律的重視，如：

浮聲列前茅，切響為後勁。低昂變宮羽，音律自醇正。慚無八斗才，勉依三尺令（〈自勉得敬韻出句平仄遞用〉卷六，頁180）
律嚴細推敲，韻窄絕通借。（〈詩人與農夫得禡韻〉卷六，頁187）
調律諧宮商，選色儷丹素。（〈手錄年餘以來所為詩懷戴靜山〉，

⁶⁹ 同前註，頁119；〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁68。

⁷⁰ 曾師永義，〈中國詩歌的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業有限公司，1988），頁1-2。

卷六，頁182)

有時鄭先生更在詩作的自注中進一步對聲調、用韻的經營，以及在語言旋律上的效果，作了較為詳細的說明，如：

無韻詩者，謂韻部通假甚寬，兼以古今南北語音歧異，雖有韻而讀之似無韻也。此種情形，入聲韻最為顯著；亦惟有入聲之澀咽峭拙，方能讀之似無韻而仍保持音律之美。平上去三音絕不宜大量通假。右詩云云，意甚明晰，讀者當不致以為予主張作詩不須協韻。且韻字限制，有時可收因文生情之效，所謂「從一字得全句」。古人和韻詩，無論和人或自和，往往勝於原作，即是此理，是亦不可不知。（〈無韻詩二十韻〉，卷五，頁139-140）

此詩出句依唐人平仄遞用法。合用屋沃二韻。不押韻之字亦皆用入聲，使每句句尾非平即入，不雜上去，似可增加悠揚澀咽之致。

（〈代棺中人語並序〉，卷六，頁170）

鄭先生於七十歲以後，作詩尤勤，八十一歲時有詩云：「少壯曾學詩，中道延期程，七旬再發軔，十年粗有成。」（〈結詩〉，卷八，頁283）這十年中，不僅詩作數量驚人，更在詩律技法上琢磨出新。如〈四時九轉歌分詠四時凡九轉韻二十四句〉、〈拈韻習作得二十八儉〉、〈自勉得敬韻出句平仄遞用〉、〈詩人與農夫得禡韻〉、〈詩思吟限用支韻〉、〈讀盧仝詩觀梵谷畫得卦韻出句平仄遞用〉、〈散步得情調古詩人頭銜名教授一聯檢宥韻字足成之依唐人五古黏對法〉、〈夜深放歌試為轉韻新體時重讀李長吉詩〉、〈為諸生說三言訖試作一章詠古〉、〈前詩一韻到底復成轉韻一章即事詠懷〉、〈比興二章分用藥紙兩韻〉、〈午晴獨酌效唐人三韻五七言小律〉、〈丙寅霜降日試擬競病韻詩四首〉諸詩，由詩題即可見出鄭先生「晚年漸於詩律細」的寫作態度。或限韻轉韻，以挑戰選韻與詩情的配搭；或限定聲調體式，以競試詩體束縛下所能展現的音節之美。

鄭先生一再強調曲的創作必須受音樂譜律的限制，其論曲律亦根基於曲的音樂性。鄭先生一則「就曲論曲」，分析曲律在句式單雙、字數

增襯、調律嚴審等方面與詩相異的特點，因此其曲律論也就具有「辨體」的意義。再則就鄭先生論曲之音樂性時所指涉的語言旋律而言，規範體製以強化文字音節美感的表現亦是中國古典詩歌一致的本質，鄭先生的創作態度與成果也體現此一詩歌審美之本質。因而其論曲律亦如曲體之論，不僅呈現「辨體」的思維，亦涵攝了「本質」的探求。

五、鄭因百先生曲體曲律論的實踐

鄭先生對曲體、曲律的看法，已見上述。這些見解並非空懸之議，而能具體落實於鄭先生對曲家曲作的批評鑑賞。本節分從曲家評論與作品編選兩方面加以說明。

（一）曲家評論

鄭先生論曲之體式，不僅辨析其與詩、詞相異之處，亦直探其與詩內在相通的本質。持此觀點，「作者學問與人格的結晶」是鄭先生對散曲創作的最高評價，歷代曲家當得此譽者僅有元代張養浩與明代馮惟敏兩人。⁷¹鄭先生認為元曲固然技巧精湛，內容風格卻相當狹窄低陋。張養浩與馮惟敏的散曲則超越了元代狹陋的格局，成為高尚雅正的文藝作品。推究其因，首先在於兩人皆以創作者的真實自我為中心，其情感、思想、生活，皆可由所作散曲中求之。

鄭先生運用「知人論世」之法則，詳細考察張養浩與馮惟敏的生平事蹟，以與其散曲相參證。雲莊樂府多寫於張養浩五十二歲至六十歲間

⁷¹ 下文有關鄭先生對張養浩、馮惟敏之評論，引述自先生所撰〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉（《景午叢編》上冊，頁173-182）、〈馮惟敏與散曲的將來〉（《景午叢編》上冊，頁209-212）、〈馮惟敏及其著述〉（《景午叢編》下冊，頁216-247）。

歸隱雲莊別墅之時，雲莊歸隱是歷經官場憂患，不苟合取容的抉擇，因此其散曲寫閒適是飽嘗甘苦後的真閒適，不是誇談逍遙的頹廢之語。而當其以散曲描寫榮華空虛、艱險潛伏的仕宦之味時，也都是過來人的現身說法，有著一般落魄文人或失職不平之士同類題材作品所道不出的真切生動與雍容氣度。再就馮惟敏而論，鄭先生廣採群籍，為其立傳，並多處徵引其散曲所署年歲事蹟為證，由此可見其創作「以自我為中心」之一斑。並歸納其人其作云：

出為令倅，則守正愛民，不畏強禦。退處山林，則詩酒嘯歌，亦有以自樂其樂。守正愛民而遭惡勢力之摧抑，故悲憤；詩酒嘯歌而故鄉擅林壑之美，故恬適。蘊蓄既厚，內容充實，此其所以能卓然特立，自成一家。⁷²

一如張養浩，馮惟敏散曲不論抒寫仕宦的曠達憤激，抑或山林的安閒恬適，均出自親身經歷的真實心境與感悟。

張養浩與馮惟敏將一己之生活、思想與情感化入散曲創作之中，而尤為鄭先生所讚賞者，更在於兩人散曲中所表現的崇高人格。張養浩在隱居八年之後，於天曆二年關中大旱之際，受召再起，赴陝西救災。到官四月，鞠躬盡瘁，最後病逝於任上。關中救災濟民時的種種心情也在其散曲中留下了紀錄，如〔喜春來〕、南呂〔一枝花〕〈詠喜雨〉諸作中對生民的關懷悲憫，不但為元散曲中所僅見，曲中所展現仁人志士之胸襟氣度，更為一般文人才士所難以企及。馮惟敏成長於重視文采學行的家學環境，其學術思想、立身治行，完全以儒家為準則，散曲中如雙調〔新水令〕〈憶弟時在秦州〉、正宮〔端正好〕〈邑齋初度自述〉、仙呂〔點絳脣〕〈改官謝恩〉諸套曲，便表現出持身守正的儒者胸懷，一改散曲道家息氣濃厚的風調，提高了散曲的風格內容。

鄭先生評論曲家，格外重視其創作是否表現內在的真實自我。即使

⁷² 鄭因百先生，〈馮惟敏及其著述〉，《景午叢編》下冊，頁217-218。

未必達致張養浩、馮惟敏之境地，只要能夠於作品中得見作者純正之思想與真摯之性情襟抱，鄭先生亦予以正面評價。如康海、王九思，雖然其散曲所表露的大體只是失職不平的感慨，與山林泉石的愛好，擺脫不了元人警悟厭世、散誕逍遙的陳套，於題材之擴大與氣象之開闊上不及張、馮二人，但其感慨與愛好畢竟為己身遭遇的真實反映，足以見其性情與懷抱，鄭先生仍稱許其超越元人，為散曲別開新境的成就。⁷³又如明末趙南星，其散曲頗有以市井小曲諧謔之語而成者，格調雖非鄭先生所推重之高尚雅正，但作者之意正藉此罵世以洩其骯髒不平之氣，慷慨激烈，適與其骨鯁清亮、嚴正而近於操切的人格性情相應，鄭先生亦肯定其「言為心聲」，在明代散曲中自成風格。⁷⁴凡此皆可看出鄭先生論曲特重作者主體展現的觀點。而此一創作主體的情志內涵，則如鄭先生評馮惟敏所云：「其思想、學術，則純粹儒家者流也。其性情、生活，則詩人之性情生活也。」⁷⁵乃以詩人之文化傳統為其根柢。

除了強調散曲創作的主體展現之外，由於對曲體音樂性的重視，散曲家是否能充分掌握曲的音律，亦是鄭先生散曲批評的要點。其於〈王九思碧山樂府守律舉例〉、〈吳梅的羽調四季花〉二文，⁷⁶針對王九思、吳梅散曲如何運用曲律以充分發揮散曲的音節之美，做了十分仔細的分析說明。鄭先生以王九思兩套正宮〔端正好〕的煞曲各五支為例，比勘十支曲子各句末字之聲調，以此例說明王九思散曲音律精細，故讀來特別鏗鏘諧婉。而此十曲用同一曲牌，音律全無出入，更可見出王九思作

⁷³ 鄭先生對康海、王九思的評論，參見所撰〈馮惟敏與散曲的將來〉（《景午叢編》上冊，頁209-210）、〈馮惟敏及其著述〉（《景午叢編》下冊，頁216）。

⁷⁴ 鄭先生對趙南星的評論，參見所撰〈跋雍正鈔本趙南星散曲〉，《景午叢編》上冊，頁280-282。

⁷⁵ 鄭因百先生，〈馮惟敏及其著述〉，《景午叢編》下冊，頁217。

⁷⁶ 鄭因百先生，〈王九思碧山樂府守律舉例〉，《景午叢編》上冊，頁213-216。〈吳梅的羽調四季花〉，《景午叢編》上冊，頁283-288。

曲的才氣與工力。

吳梅的羽調〔四季花〕則是鄭先生推崇為「良工心獨苦」的絕紗之作。鄭先生將吳梅此曲與《南詞新譜》所收舊曲〔四季花〕相比較，說明吳梅此曲遵照舊譜，一絲不苟，可見其精於曲牌之音樂性格。鄭先生透過細膩的分析，把吳梅此曲如何構成音節上諧婉與峭折相得益彰的美感清晰的勾畫出來。更指出吳梅作曲不僅審音極細，守律極嚴，尤為難得的是雖在法度的束縛下，仍顯得從容閒雅，以高華之詞藻與清真之境，達到音律與文字並美的境界。

鄭先生曾談起「以前聽前輩講詞曲，說要嚴別四聲，常笑其迂拘，今日乃自笑當時之幼稚」⁷⁷，之所以自笑，是因為鄭先生治曲愈深，愈發了解曲律之嚴格精細固是一種束縛，但這種束縛正是曲的生命所在，明其格律，方得以品賞其音節之美。鄭先生以王九思、吳梅為例，示範了分析散曲格律的方法，以及此一方法在探索散曲美感上的效用與價值。

再就曲家的語言風格而言，鄭先生特別重視「典雅」。他除了肯定張養浩雲莊樂府所表現的作者人格情志之外，也推許其詞藻典雅。⁷⁸對王九思散曲，則評其「清詞麗句，中規合度」，足為散曲正宗。⁷⁹鄭先生論散曲語言的典雅，是一種「文質彬彬」的文化涵養，其根柢仍在創作者的情志胸襟。如馮惟敏，雖然其詞藻「有時沙泥俱下」⁸⁰，出以本色諧謔，但「謔不傷雅，質不近俚」⁸¹，鄭先生亦予以肯定。至若張可久，其散曲富麗精工，固不失為第一流曲家，但對其「真氣不足」，鄭

⁷⁷ 鄭因百先生，〈王九思碧山樂府守律舉例〉，《景午叢編》上冊，頁216。

⁷⁸ 鄭因百先生，〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉，《景午叢編》上冊，頁175。

⁷⁹ 鄭因百先生，〈王九思碧山樂府守律舉例〉，《景午叢編》上冊，頁215。

⁸⁰ 同前註，頁216。

⁸¹ 鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁86。

先生頗致嘆惋之意。⁸²由此可見，「典雅」雖是鄭先生眼中散曲語言的理想標準，但在文、質之間，「情志之正」仍是評價散曲的首要標準。

（二）作品編選

自1928年盧前《元曲別裁集》出版以來，至今學者所編著的散曲選本不下一百多種。⁸³鄭因百先生於1953年出版的《曲選》為台灣學界第一本散曲選本，所選錄的作家與作品，正如鄭先生所自稱：「選錄古人作品，要以自己的眼光旨趣為標準，不因襲任何前人選本。」⁸⁴不僅與前人選本有別，即與之後的諸多選本相較，仍呈現頗為突顯的個人特色。其特色可由以下幾點來觀察。

1、就所選作品的時代而言

目前所見的散曲選本絕大多數專為元散曲而編著，⁸⁵鄭因百先生所撰《曲選》選錄元明兩代作品，除了表現較為廣闊的觀照面向之外，即與其他同樣選錄歷代作品的散曲選本相較，亦有其獨特的選曲觀點。以下先表列一些重要選本所選元明兩代曲家曲作的數量統計，再據以分析說明。

⁸² 同前註，頁85。

⁸³ 據趙義山《20世紀元散曲研究綜論》所附「20世紀元散曲研究書目·二·作品選注評析」之書目資料，大陸地區散曲選本即有134種。（上海：上海古籍出版社，2002），頁298-305。

⁸⁴ 鄭因百先生，〈治學漫談〉，《永嘉室雜文》，頁152。

⁸⁵ 據趙義山於《20世紀元散曲研究綜論》所附書目資料，在大陸地區散曲選本134種之中，元散曲選本即有97種。（上海：上海古籍出版社，2002），頁298-305。

書名	編著者	作家人數 元／明	作品數量		出版年
			小令	散套	
元明清曲選	錢南揚	20/11	元181 明42	元5 明8	1936
曲選	鄭因百	28/31	元119 明97	元35 明76	1953
元明清散曲選	洪柏昭 謝伯陽	45/39	元129 明112	元18 明19	1988
歷代曲選注	朱自力 呂凱 李崇遠	12/3	元32 明6	元10 明1	1994
元明清散曲精選	黃天驥 康保成	36/17	元51 明43	元6 明0	2002

首先就所收曲家人數觀之，鄭先生《曲選》是唯一一本所收明代曲家多於元代的選本。其餘除《元明清散曲選》元代曲家稍多，但與明代相差不遠之外，各選本元代曲家人數為明代的二至四倍。⁸⁶再就作品數量觀之，小令部分，《曲選》與《元明清散曲選》、《元明清散曲精選》相近，所收元人作品較多，但與明代差距不大。《元明清曲選》與《歷代曲選注》則元人作品遠多於明人。散套部分，《曲選》所收明人作品多達76套，超出元人甚多，與各選本大不相同。由以上數據，可見即使學者所編著之散曲選本不再侷限於元散曲的範圍，但仍明顯呈現偏重元曲的趨向，鄭先生的《曲選》則獨異於此一趨向。其所以持論「獨異」，實根源於鄭先生對曲體的見解，以及從而發展出的散曲史觀。

⁸⁶ 部分曲家的時代歸屬，各選本有所出入。汪元亨、楊維禎二人，鄭先生《曲選》歸入明代，錢南揚《元明清曲選》與黃天驥、康保成《元明清散曲精選》將汪元亨歸入元代，洪柏昭、謝伯陽《元明清散曲選》中兩人亦歸入元代。今依鄭先生《曲選》之說，以使分析基準一致。

如本文第一節所述，鄭先生雖然肯定元代散曲在藝術技巧上的成就，但認為元代曲體的發展尚未完備。元人之作一方面受到「四弊」的束縛，一方面散套的創作仍有所不足，不論內容、體製，皆待明人始得發揚。持此觀點，鄭先生編著《曲選》，元明兩代在曲家人數與小令數量上分庭抗禮，散套數量則明代遠高於元代。至於《曲選》未收清代散曲，則如本文第一節所述，鄭先生認為散曲受黑暗時代的嚴重影響而有「四弊」之失，以致無法充分發揮曲體的美善本質。至清代又因精神文化較為清明，對深中「四弊」之害的散曲抱持鄙視的態度，文人甚少涉足，即或偶有創作，亦遠不及元明曲家，也就沒有收錄的價值。由此看來，《曲選》實是鄭先生散曲發展史觀的具體展現。

2、就所選作品的體製而言

除於所收元明兩代曲家人數與作品數量上，表現出有別於其他選本偏重元曲的趨向之外，鄭先生《曲選》所收各體作品的分量亦與其他選本不同。相關統計數字表列於下。

書名	編著者	作品體製		出版年
		小令 北/南	散套 北/南/南北合	
元明清曲選	錢南揚	元181/0 明26/16	元5/0/0 明5/3/0	1936
曲選	鄭因百	元119/0 明24/73	元33/0/2 明27/43/6	1953
元明清散曲選	洪柏昭 謝伯陽	元129/0 明65/47	元18/0/0 明10/8/1	1988
歷代曲選注	朱自力 呂凱 李崇遠	元32/0 明4/2	元10/0/0 明1/0/0	1994
元明清散曲精選	黃天驥 康保成	元51/0 明31/12	元6/0/0 明0/0/0	2002

首先就小令與散套數量觀之，可以看出鄭先生對散套的重視。目前所見散曲選本明顯以小令為重，為數眾多的「元曲三百首」一類選本即反映了此一現象。上表所列各家歷代散曲選本也同樣偏重小令，所錄散套極為有限。而鄭先生《曲選》所收散套，元代有35套，明代更多達76套，在各種選本中可謂獨樹一格。衡諸元明兩代散曲創作的情況，隋樹森所編《全元散曲》收錄散套457套，謝伯陽所編《全明散曲》收錄散套2064套，諸家散曲選本所收散套數量實不過聊為點綴而已，鄭先生《曲選》對散套的重視，則較適切的反映了元明散曲創作的概況。《曲選》在散套數量上遠高於其他選本，除了提供後學對於散套體製較為充分的認識之外，亦當與鄭先生對散曲特質的見解有關。先生在分析曲體形式規律時曾云：

詞只是一首一首的單位。最長不過二百餘字，而且這樣長的調子占極少數，普通所謂長調總是在百字左右，小令更不必說。簡幅既小，自然施展不開。曲則小令之外又有套數；更可以擴大起來，與另一種文體，即作為賓白的散文，合起來，寫成劇本，波瀾氣勢當然比詞大得多。⁸⁷

散套是運用不同曲牌聯綴而成，篇幅也就隨之擴大，不論抒情紀事，寫景狀物，都可以表現得酣暢淋漓。雖然詞也有合若干首以咏一事之例，如歐陽修的〔采桑子〕咏穎州西湖；或合若干首分咏若干事，如秦觀的〔調笑轉踏〕，但皆重複使用同一詞牌，遠不及曲之套數可以聯用不同曲牌，在音節長短快慢、抑揚頓挫上具有靈活變化的效果。⁸⁸這是曲體的便利之處，也是曲較詩、詞更為進步，得以盡情發揮其表現力的重要體製特點。有見於此，鄭先生選錄散曲便極為重視散套一體。

再就南、北曲之別觀之，元人專擅北曲，自不待言。至明代中葉，

⁸⁷ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁62。

⁸⁸ 同前註。

散曲創作已呈現「北詞」、「南調」各擅勝場的景況。至晚明，南曲極盛，北曲幾成絕響。相較於南、北曲在元明散曲發展上的消長，各家選本於明代散曲所選錄的作品卻仍以北曲為多，小令、散套皆然。獨有鄭先生《曲選》所選明人作品南曲遠多於北曲，如實反映了散曲發展的歷史面貌。

3、就作品取舍的標準而言

散曲選本的編撰，本為後學提供對散曲的初步認識。選錄了哪些曲家、哪些作品，通常即反映了編著者所欲勾勒的散曲概貌。以幾則編著者所言為例：

本書選錄的標準，是思想與藝術並重，題材、體裁、各種風格流派兼顧，同時還選錄了少數與散曲極為相近的民間小曲，以顯示散曲絢爛多姿的面目。（洪柏昭、謝伯陽《元明清散曲選·前言》）由於不同時代的作者，具有不同的經歷和不同創作個性，因此，曲壇上也出現珠寶紛呈、繁花似錦的局面。……本書僅向讀者提供散曲的一些精品。（黃天驥、康保成《元明清散曲精選·前言》）曲是元代的新興文學，有濃厚的民歌韻味，在寫作的方法上與詩詞有所不同。詩詞講究含蓄蘊藉，多採用比興的寫法；曲則講究尖新情意，多採用賦的寫法，也就是白描的寫法，直書其事，不含蓄，不修飾，寫得淋漓盡致，不留餘韻。（賴橋本，林玫儀《新譯元曲三百首·導讀》）

它的藝術特點是多用口語俚語，通俗易懂。其意境尤為廣闊，內容無所不包，舉凡寫景、抒情、咏物、吊古、敘事、贈答、議論、說理，無施而不可。散曲的情趣，比詩詞更接近於民眾。如果說詩詞宜含蓄清雅，而散曲則宜淺顯豪辣、奔放恣肆，特別適於表現戲謔嘲弄、調侃譏議的內容，甚至嘻笑怒罵、揶揄挖苦，筆鋒所至，均能窮形盡相，入木三分。（吳新雷、楊棟《元散曲經典·前言》）

編選散曲選本既為後學勾勒散曲概括面貌，則「諸格皆備」就成為

編著者選錄曲家曲作的重要考量標準。散曲面貌的勾畫又往往透過和其他文體的比較而突顯，因此標舉散曲的特點也成為選錄的參考依據，這在元散曲選本中尤其是強調的重點。

與上述散曲選本相較，鄭先生《曲選》的編選旨趣顯得格外獨特。此書例言第二條即揭示「概以醇雅為主」的選曲標準，一則與一般選本標舉散曲通俗質樸、顯豁奔放、題材廣闊等形式內容特點的編選旨趣大異其道。二則與各選本「諸格皆備」以示散曲概括面貌的用意亦頗不合。究其根由，仍須自鄭先生對曲體的見解加以考察。

鄭先生所謂「醇雅」，可從《曲選》與其他選本所收曲家曲作之差異，推知其意涵。就所收曲家而言，如元代王和卿、劉庭信、睢景臣、杜仁傑，均為大多數選本所收錄，而未見於鄭先生之《曲選》。王和卿是元代曲家中游戲嘲謔之風的代表性人物，於題材之選擇尤其不避俗惡。為任中敏先生所肯定「散曲內容因能容俗而闊」的〈王大姐浴房中吃打〉、〈長毛小狗〉等曲，即出自其手。⁸⁹劉庭信擅寫男女風情，以「街市俚近之談，變用新奇」⁹⁰，有小曲俚俗率切之情調，又極重視形式之尖巧。杜仁傑、睢景臣分別以〈莊家不識勾欄〉、〈高祖還鄉〉散套聞名，也是各選本普遍選入的作品。這兩套散曲都是以鄉下人的口吻寫作，因其識見短淺，故眼中所見勾欄演劇的熱鬧、高祖還鄉的盛況，都充滿漫畫式誇張變形的滑稽之趣。〈莊家不識勾欄〉雖然有戲曲史料的價值，〈高祖還鄉〉雖然具備嘲戲帝王的叛逆精神，但畢竟充滿濃厚滑稽為戲的色彩，以供笑談，既以鄉下人口吻寫成，語言也就俚俗如話。其次，某些曲家則為其他選本罕見，而為鄭先生《曲選》選入者。如元代朱庭玉，《曲選》選其四套散曲，鄭先生評其所作北套「清麗芊綿，

⁸⁹ 任中敏先生，《散曲概論》，卷二〈內容〉，《散曲叢刊》第四冊，頁17。

⁹⁰ 元·夏庭芝，《青樓集·般般醜》，《中國古典戲劇論著集成》第二集，頁37。

篇篇可誦」，因惋惜其名不著，特意表而出之。⁹¹又如明人何瑋，明弘治十五年進士，因迂劉瑾而自請辭官。為人清正，具儒者氣度，對當世士風頗有影響。⁹²《曲選》選其兩套散曲，皆抒發仕路風波之感懷，歸於閒居自適之樂，為自身性情遭際之寫照。

再以《曲選》與其他選本同一曲家所選作品的差異來看，如元代關漢卿的〈不伏老〉散套，不僅在語言上以大量增襯突出酣暢放恣的格調，內容上更直寫「向煙花路上走」，至死不改的人生宣言，徹底顛覆傳統文人價值，表現豪辣的氣魄，素來為散曲選本所青睞，但《曲選》並未選錄。明代王磐〈失雞〉、〈瓶杏為鼠所囓〉諸曲，俳諧戲謔，屢為各選本所採錄，《曲選》亦未選入。再如元代徐再思散曲，《曲選》捨其〔折桂令〕〈春情〉、〔沈醉東風〕〈春情〉、〔清江引〕〈相思〉等以造語俊巧、俚俗情態見長的風情之作，而選錄了〔梧葉兒〕〈即景〉「鴛鴦浦，鸚鵡洲，竹葉小漁舟。煙中樹，山外樓，水邊鷗。扇面兒瀟湘暮秋」。鄭先生評此曲「通篇不寫情感，情感即在其中。是為文學中最超脫之境；但惟詞曲小令及絕句能之」⁹³，看重其含蘊不盡之美感。又於明代王九思之作，收錄了各選本少見的〔清江引〕「紫閣山人王敬夫，盛世閒人物。癩修山海經，怕奏長楊賦，病起花間刪樂府」一曲，鄭先生評此曲「情致之灑落，聲調之諧婉，堪稱獨步。此曲聲調抑揚處，全在幾個去聲與上聲字。（自注：閣字入作上，物字樂字入作去）敬字若改上聲字便不起調，而作者適字敬夫，所謂文章本天成，妙手偶得之」⁹⁴，於本曲音律之美倍加讚賞。

⁹¹ 鄭先生於〈詞曲概說示例〉一文自《曲選》中選錄南北小令各十首、南套北套合套各一套，以作為範例。評朱庭玉語見此文。《景午叢編》上冊，頁91。

⁹² 清·張廷玉，《明史》卷二八二〈儒林一·何瑋傳〉（臺北：洪氏出版社，1975），頁7256-7257。

⁹³ 鄭因百先生，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁84-85。

⁹⁴ 同前註，頁85-86。

根據上述《曲選》所錄曲家曲作與其他選本的差異，鄭先生所揭示的「醇雅」當可從三方面來理解：一是內容上的「情志之正」，二是語言上的「典雅」，三是音律上的「諧美」。第一項尤為根本要義。前文曾一再言及鄭先生論散曲創作時格外強調創作主體情志人格的展現，並重視散曲音節和諧、語言典雅的美感。這些論曲觀點都具有直指散曲與詩相通的本質意義。顏崑陽先生曾由論析宋代「以詩為詞」現象，提出中國知識階層具有「詩文化母體意識」的看法。其說大體謂「詩」是一切以音律形式抒情言志的韻文「母體」，此「母體」的意義有三：一是一切韻文形式體製的「正典基型」，各體韻文雖然體製各異，但必合乎正典基型「音必低昂互節，韻必先後應和」的規範。二是一切韻文語言的「正典體式」，以典雅為宗。三是一切韻文內容情志的「正典價值」，吟詠情志。⁹⁵鄭先生的「醇雅」觀正為此一詩文化母體意識的發顯，《曲選》與各選本頗有差異的根本因素也在於此。

鄭先生以「醇雅」選曲，獨宗一格，與其他選本「諸格皆備」的取向不同，鄭先生也自承此選「取舍或偏」。⁹⁶鄭先生並不否定選本應當具有概要示範的性質，其編《詞選》時即採取「於各種風格，兼收並錄，不立宗派」⁹⁷的編選立場。正因如此，先生編《曲選》「概以醇雅為主」的用意也就格外值得探究。《曲選·例言第二條》云：「近人論曲選曲，多承明末陋習，以鄙俚淺露為本色，以輕佻纖靡為清新；曲學雖興，曲體仍卑。」則《曲選》之宗醇雅，實意在矯正過去選曲論曲識見偏淺，貽誤後學之弊，從而為曲體提示正大之途。鄭先生認為就形式而言，曲頗有匯聚各種文體優點的意味，抒情紀事，寫景狀物，皆可入於曲中，具有表現文化優良美質的條件。然而在曲的發展過程中，既已因為黑暗

⁹⁵ 顏崑陽先生，〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，頁61-62。

⁹⁶ 鄭因百先生，《曲選·例言第二條》。

⁹⁷ 鄭因百先生，《詞選·例言第二條》（臺北：中國文化大學出版部，1988）。

時代的不良影響致有「四弊」之病根，過去的選本又陳陳相因，「以冶豔為飄逸清新，以鄙俚為本色自然。須知一涉纖俗，無藥可醫；而誤認纖俗為曲的本質又從而欣賞之者，則大有人在」⁹⁸。因此鄭先生編《曲選》，就是要「拿准眼光，尋找莊重醇雅之作」⁹⁹，以使治曲者能掌握曲真正美好的本質。後學循此正途入門，再累積較多的閱讀經驗，自能分判何為真正的本色清新。《曲選》專主醇雅，雖不免無法彰示散曲的完整面貌，但先生為破除對曲體積習已深的錯誤認知，蓋不得已而為之。

鄭先生評論曲家、編選散曲作品，有其一貫而清晰的批評標準，此一標準根源於鄭先生兼涵本質之探求與辨體之思維的曲體、曲律論。鄭先生選曲論曲，首重創作者性情胸襟、道德學問的主體展現，此一以「詩本質」為核心的批評觀點，為鄭先生散曲學中最为突顯之特點。音節諧美、語言典雅固亦為散曲與詩相通之處，但若脫離情志而空務音節、語言之追求，至多亦不過第二流人物。¹⁰⁰鄭先生以根柢於文化傳統的詩人意識與詩人心眼研治散曲，但並未走上視曲為詩、泯滅曲之獨立性的偏狹之路。在揭示散曲本質與詩相通的同時，鄭先生仍然十分重視散曲自身的特點。散曲具有異於詩、詞的體製規律與表現風格，鄭先生評曲重視音節的精細分析，選曲著意提高散套的分量，並申言作曲務求明白顯豁以達生動活潑之趣，在在顯示其對曲體特殊性的掌握。《曲選》一編雖主醇雅，實則鄭先生何嘗不能欣賞如張養浩「那的是為官榮貴，止不過喫些筵席，更不呵，安插些舊相知。家庭中添些蓋作，囊篋裡儻些東西；教好人每看作甚的」（〔朱履曲〕）、馮惟敏「人世難逢笑口開。笑得我東倒西歪。平生不欠虧心債。呀！每日笑胎梅。坦蕩放襟懷。笑

⁹⁸ 鄭因百先生，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊，頁62-64。

⁹⁹ 同前註。

¹⁰⁰ 鄭因百先生於〈陳鐸（大聲）及其詞曲〉一文評陳大聲散曲只是穩協流麗，沒有新詞藻、新意境，更看不出甚麼性情襟抱，只能算第二流。《景午叢編》上冊，頁259。

傲乾坤好快哉」(〔河西六娘子〕)這類質樸自然之作?甚至即使不喜雍正鈔本趙南星散曲中近似小曲的俚俗市井文字,鄭先生仍嘉許其發憤而作,批評吳梅疑其為偽託乃「固哉」之論。¹⁰¹鄭先生品曲論曲實基於兼容各體,更不以一己所好自限的通達立場。「平正通達」正是林玫儀先生回憶受業於鄭先生門下時深受啟發的「四字金言」——「因百師說,無論做人或做學問,都要務求平正通達。」¹⁰²鄭先生的散曲學為此四字提供了又一註腳。

六、結語

一如鄭先生其他方面的學術事業,先生的散曲學以「考據」與「文學」為兩大支柱。於考據精深謹嚴,於文學細膩敏銳。不論版本字句、形式格律、曲家生平著作等基礎知識的提示說明,或是作品情思意境、語言音節等藝術表現的分析啟發,都為後學開啟了研讀散曲的門徑與視野。總觀鄭先生的散曲學,筆者以為詩人意識的突顯是其中最為特出之處。此一詩人意識在鄭先生長年寫作、閱讀與研究中體察踐履而深刻內化於心,承繼了中國知識階層長遠深厚的詩教文化傳統。因此鄭先生對於散曲文學的探求,不僅辨析其體式的軌範,更超越了體式的分殊,直指散曲內在與詩相通的本質,對散曲的內容境界抱持著更高的要求與期許。

自1920年代散曲研究初興迄今,努力為散曲找出其特殊而獨立於詩、詞之外的文學價值,一直是學界共同的趨向。而在學界努力為散曲掙得一片獨立天地之時,倘若這「獨立」只能憑藉「無所不包、寬容能

¹⁰¹ 鄭因百先生,〈跋雍正鈔本趙南星散曲〉,《景午叢編》上冊,頁280。

¹⁰² 林玫儀先生,〈我所認識的鄭因百老師〉,《中國文哲研究通訊》第一卷第二期(1991.6),頁79。

俗」支撐起一片天地；倘若這片獨立天地所高舉與詩分庭抗禮的旗幟，只能以「玩世避世」¹⁰³為精神圖像，這獨立天地的存在是否缺少了某種作為文學更為深刻豐廣的意義與價值？鄭先生「詩人論曲」之進路在散曲研究的眾聲相應中益顯特殊，也益顯寂寞。但這特殊而寂寞的聲調，適可為散曲文學的探求激盪出不同的思索，因而也益顯珍貴。

¹⁰³ 李昌集先生於《中國古代散曲史》（上海：華東師範大學，1991）提出散曲文學以避世思想為精神基調，以玩世哲學為主導風範。

Professor Zheng Qian's Research on Non-Dramatic Song

Tsung-jung Yu*

Abstract

This article is focused on Professor Zheng Qian's research on Sanqu (non-dramatic Song) with the emphasis on analyzing its features and values. Zheng's Sanqu studies can be divided into two aspects: textual research and literary criticism. The former includes life history of the authors, surveys of literary works, collections and revisions of Sanqu and also collations of Qu form. As for the latter its point of view is expressed by commenting on the author, the works and the edition of the works. The most remarkable part is how the poet's consciousness is used as the central viewpoint. In Zheng's opinion on Qu style, he not only emphasizes the differences between the meters and style in comparison with poetry, but also looks into the essence of the similarities within them. He strongly emphasizes that the content of Sanqu is focused on the writer's inner thoughts. The language of Sanqu needs to meet the standard of elegance. As for the qu form, Zheng's research indicates that it's based on the rhythm of language, just like the characteristics of poem. Hence, we can see from the "Selection of Sanqu" edited by Zheng is an embodiment of these viewpoints. All the authors and their works included in this volume have been considered thoroughly.

Keywords: Zheng Qian, sanqu, qu style, qu form, poet's consciousness

* Assistant Professor, Department of Chinese, National Dong-Hwa University