

《東華漢學》第 18 期；331-376 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2013 年 12 月

鄭因百先生戲曲學述評

游宗蓉*

【摘要】

鄭因百先生於1948年渡海來台任教，為台灣曲學研究的奠基者。本文旨在綜述鄭先生在戲曲方面之研究成果及其在戲曲學史上的意義。鄭先生的戲曲學可分為「戲曲文獻之稽考」、「戲曲體製格律之考訂」、「戲曲藝術之品評」三大面向，而其治學之根柢則為經史考據，得力於乾嘉樸學之傳統。尤其在稽考戲曲文獻方面，編纂目錄、輯逸校勘、考評版本，更充分展現鄭先生徧稽史料、考辨事實的樸學素養。在考訂戲曲體製格律方面，鄭先生針對元雜劇體製中素有疑義之處，如「插曲」、「散場」，進行詳細的比對考辨，提出明確界義。更以二十餘年的心力考訂北曲曲律，完成《北曲新譜》、《北曲套式錄詳解》兩部專書，足為北曲曲律之經典。其考訂之工夫細密精嚴，其底蘊固仍為樸學之治學精神，其方法強調歸納資料、推論律則，則又具有科學實證之意義。在品評戲曲藝術方面，主要從文學的角度來衡量，曲文則是其關注的焦點。鄭先生論評戲曲曲文首重「質地清真」，要代劇中人物立心，深透其情，方

* 國立東華大學華文文學系副教授

能真切動人，這正與其寫詩、讀詩、論詩時「本乎情志」的觀點相通，其根源俱為先生的詩人心靈。

關鍵詞：鄭騫、鄭因百、戲曲、戲曲學、樸學、戲曲文獻學、曲律

前言

鄭先生名騫，字因百，自1929年擔任天津河北省立女子師範學院中文系教授兼主任，至1991年辭去東吳、輔仁大學中文研究所講座教授一職，先生任教於大學院校超過一甲子之歲月，畢生心力完全奉獻於學術研究與教育。先生以詩、詞、曲為主要研究領域，曾永義先生於「鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會」上總論鄭先生之學術成就時言道：「老師的著述很宏富，評價很高，尤其在曲學方面的成就更為海內外所公認、所推崇，對學界的影響甚大。」¹「曲學」在大學中文系的學術體制裡是一門晚出的年輕學科，1917年，吳梅應北京大學校長蔡元培之禮聘至北大任教，曲學才正式進入大學講堂，並培養了接受現代學術洗禮的新一代研究者。鄭先生於燕京大學畢業之後，1938年回到母校中文系任教，即展開了曲學方面的論述，任職燕大期間於《燕京學報》、《燕京大學文學年報》等刊物發表學術論文。²1946、1947年任教於瀋陽東北大學、上海暨南大學期間，已於中文系開設「曲選」課程。1948年，鄭先生應臺靜農先生之邀請來臺，任教於臺灣大學中文系，講授「曲選」、「戲劇概論」等課程，³也為台灣的曲學研究扎下根苗。

「曲學」之「曲」包括散曲與戲曲，本文以鄭先生之戲曲學為討論範疇。鄭先生的戲曲學論著計有專書三本，單篇論文四十七篇，詳目見本文附錄。絕大多數論文已收錄於先生所著《景午叢編》⁴與《龍淵述

¹ 曾永義，〈鄭師因百（騫）的曲學及其對我的啟迪〉，《鄭騫戲曲論集（代序）》，（臺北：國家出版社，2012），頁13。

² 如〈善本傳奇十種提要〉發表於《燕京學報》第24期，1938；〈馮惟敏及其著述〉發表於《燕京學報》第28期，1940；〈跋雍正鈔本趙南星散曲〉、〈跋碧山樂府〉發表於《燕京大學文學年報》第7期，1941。

³ 鄭先生任教於各大學期間所開設課程，參見何澤恆，〈鄭騫先生傳〉，《鄭騫戲曲論集·附錄》，743-744。

⁴ 鄭騫，《景午叢編》（臺北：台灣中華書局，1972）

學》⁵，又於2012年重新編輯為《鄭騫戲曲論集》⁶一書。另有〈論詞衰於明曲衰於清〉、〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉、〈詞曲的特質〉、〈詞曲概說示例〉等論文⁷，主要以散曲為討論對象，但部分內容與戲曲相關。依據鄭先生的研究成果，本文將分從「戲曲文獻之稽考」、「戲曲體製格律之考訂」、「戲曲藝術之品評」三方面探析先生研治戲曲的課題與成就，及其啟迪後學的治學態度與方法。

一、戲曲文獻之稽考

何澤恆先生於〈鄭騫先生傳〉歸納因百先生之治學方法云：「先生講授文辭，莫不根柢經史考據，不為鑿空之論，所以開示學子有本有原之學。」⁸以治經史之法治戲曲，注重戲曲文獻的勾稽察考，講求實證考據，正是鄭先生戲曲學的根柢。鄭先生戲曲論著中，有關戲曲文獻之稽考，包括輯逸、校勘、版本、目錄、訓詁等考據之作，即占了七成以上，足見先生用力之深。而先生治戲曲之所以對文獻稽考格外重視，除了基於徵實求真的治學理念，⁹以及個人學問上的偏好之外，¹⁰也緣於戲曲之學自身發展建構的實際需求。

⁵ 鄭騫，《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992），

⁶ 鄭騫，《鄭騫戲曲論集》（臺北：國家出版社，2012）。本文引用鄭先生論文，若未特別註明，則皆出自此書，附註中只標示頁次。

⁷ 這四篇論文均收錄於《景午叢編》（上冊）。

⁸ 何澤恆，〈鄭騫先生傳〉，頁741。

⁹ 鄭因百先生〈自題古今誹韓考辨文後〉詩云：「既欲求真實，寧復計辛苦。」見所著《清畫堂詩集》（臺北：大安出版社，1988），卷五，頁131。治學以考據為根柢，即出自對「真實」的一份堅持。

¹⁰ 鄭因百先生曾於〈這種書瘟一點〉一文中談到研究考據是學問上的嗜好品，「當我們讀過某人的作品而發生喜悅之感的時候，很自然的願意知道關於此人的一切，旁人已經寫出來了，我們願意看，沒有人寫過，我們也不憚煩瑣的去搜討檢查，越詳越好。這是好奇心與求知慾。」此文雖是因為看到自己所著詞人年譜舊作遭到書攤夥計白眼：「這種書不太好賣，瘟一點。」有感而發，帶著詼諧嘲解的味道，但也寫出了鄭先生對考據之學的喜好。

戲曲躋身現代學術之列，始於王國維。戲曲在古代向來被視為小技小道，儘管元明清三代皆有文人關注戲曲之學，但終究難入大雅之堂，「正史藝文志及四庫全書提要，於戲曲一門，既未著錄；海內藏書家，亦罕有蒐羅者」¹¹、「後世儒碩皆鄙棄不復道」¹²，因此王國維從事戲曲研究時首需面對的，便是文獻資料零散殘缺的問題。於此，王國維充分運用清儒乾嘉之學的考據工夫，蒐羅整理戲曲史料，務使立論信而有徵。¹³其所著《宋元戲曲考》為戲曲研究的開創與奠基之作，此書之完成，正建立在稽考戲曲文獻的紮實基礎上。此一以文獻稽考為根柢的研究方法，成為早期戲曲學的重要治學途徑。鄭先生於〈評介馮沅君著《古劇說彙》〉一文對此提出了看法：

也許有人要想何以若干年來研究戲劇史以及小說史的人，總是在零碎的考證上用功夫。殊不知這是無可奈何的。俗文學史的研究是一種新興的學問，還在華路藍縷的時期，就戲劇史來說，雖有幾部系統敘述的專著如王國維先生的「宋元戲曲史」，日本青木正兒的「中國近世戲曲史」之類，那只是粗具大綱的間架，需要補正的地方還多得很。尤其是所謂古劇方面，即南宋金元三百年間，更有許多存疑待決的問題。正需要一般學者爬羅剔抉，旁搜博采，方能弄出些頭緒來。如果這部分功夫沒有作到，則敘述半

〈這種書癩一點〉一文，收錄於所著《永嘉室雜文》（臺北：洪範書店，1992）。

¹¹ 王國維，〈曲錄自序〉，《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，1993），頁405。

¹² 王國維，〈宋元戲曲考序〉，《王國維戲曲論文集》，同前註，頁3。

¹³ 王國維在撰述《宋元戲曲考》之前，已廣蒐史料，完成《曲錄》、《錄曲餘談》、《錄鬼簿校注》、《戲曲考原》、《優語錄》、《唐宋大曲考》、《古劇角色考》、《曲調源流表》、《戲曲散論》等九部專著。這九部專著運用了版本、目錄、校勘、輯逸、訓詁等方法，最終總成《宋元戲曲考》「究其淵源，明其變化之跡」的研究成果。見〈宋元戲曲考序〉，同前註。此一研究進路正得力於乾嘉之學的傳統。寧宗一即云：「王國維繼承了清代乾嘉以來『樸學』大師的治學方法，在戲曲史方面作了精深的研究。」見氏著，〈評《中國戲曲通史》——兼論中國戲曲史研究中的方法論問題〉，《戲曲研究》第十一輯（北京：文化藝術出版社，1984），頁142。

天還是不實不盡。所以現在研究戲劇史還是只能從搜集史料考證零星問題上著手，不是不想作系統的敘述，而是還沒有到時候。正如同蓋房子，即使間架算是有了，門窗戶壁甚至房子的頂蓋都還不完全，若嫌鋸木頭搬磚瓦瑣碎麻煩，而馬上想要有一所完整的房子來住，不亦太性急乎？¹⁴

王國維所開創的現代戲曲學，其核心課題在於廓清戲曲發展的歷史面貌，這也是鄭先生戲曲研究關注的重點，文獻稽考正是此一學術路向亟需的工夫。因此鄭先生認為「馬幼漁先生曾說：『現在治戲曲小說要用乾嘉諸老治經史的精神、方法。』這是對的，愈是新興的學問愈需要如此。」¹⁵並且奉行不輟。舉凡劇作家的生平、劇本的異文與逸文、版本異同及流傳、劇本寫作者的爭疑，乃至一字一詞的意義等等，鄭先生皆以其積學勤力的成果，提供戲曲史研究上補正決疑的助益。綜觀鄭先生對戲曲文獻的稽考，涵括了「目錄編纂」、「輯逸校勘」、「版本考評」三個層面，說明如下。

（一）目錄編纂

鄭先生研究戲曲以元人雜劇為主，確定材料與範圍是進行研究工作的起步，但就元雜劇而言，有關劇作家的人數、劇作家的事跡、各人作品的數量、作品存亡殘逸的情形、現存作品的版本等等基本問題，在鄭先生當時雖有元明清三代戲曲舊籍的著錄，以及現代戲曲目錄學專著的考索，如王國維《曲錄》、黎錦熙《元雜劇總集曲目表》、鄭振鐸《元曲敘錄》、《元明以來雜劇總錄》、徐調孚《元人雜劇現存書目》、章蕘蓀《元劇徵存覆目》等等，¹⁶但著錄的資料仍不夠完整翔實，因此鄭先生有意重新編定元人雜劇總目。考述元劇作者生平、考證雜劇作者爭

¹⁴ 鄭騫，〈評介馮沅君著《古劇說彙》〉，頁 715。

¹⁵ 同前註，頁 716。

¹⁶ 參見苗懷明，《二十世紀戲曲文獻學述略》第六章〈二十世紀戲曲目錄學述略〉（北京：中華書局，2005），頁 229-253。

疑、搜輯逸劇逸文、辨析版本異同等等，都是編定總目的準備工作。輯逸、校勘、版本等方面的研究，除有助於元劇目錄編纂之外，還有其他的學術意義，下文將再詳述。

元劇作家開創了一代文學，但卻「類多江湖隱淪之士，韜光混俗，聲聞不彰」¹⁷，鄭先生曾說：「余嘗於《元史》及諸元人別集中尋求各家傳記資料，所獲甚少，幾於緣木求魚，不只披沙揀金也。」¹⁸元劇作家生平考索不易，鄭先生詳加考述者只有白樸一人。¹⁹這是因為白樸「系出中州世家，父子兄弟皆為名流，文獻足徵，事跡可考」，竟是元劇作家中唯一能夠「採摭舊聞，寫成傳記或年譜者」。²⁰因此先生博採群籍，精審嚴辨，修訂早先蘇明仁所著〈白仁甫年譜〉的缺漏謬誤，撰有〈白仁甫年譜附白華白格繫年〉、〈白仁甫交游生卒考〉二文，一來使後之學者對其人其作有更深切的了解，二來亦或是藉以稍解對於元劇作家事跡湮沒不聞的遺憾與無奈吧。在元劇作家生平可考者甚微的情況下，鄭先生認為元人雜劇總目中所附劇作家小傳，應以《錄鬼簿》及《錄鬼簿續編》為主，必有充分的證據方可增改。編纂目錄的另一項重要基礎工作是考證雜劇作者。於此，鄭先生撰有〈辨今本《東墻記》非白樸原作〉、〈元劇作者質疑〉、〈西廂記作者新考附西廂版本彙錄〉等論文，就十九種存本題署作者有誤或有疑之劇本加以考訂。²¹

¹⁷ 鄭騫，〈白仁甫年譜附白華白格繫年〉，頁 399。

¹⁸ 鄭騫，〈關漢卿雜劇總目〉，頁 103。

¹⁹ 鄭先生另有〈馮惟敏及其著述〉一文，考述明代曲家馮惟敏其人其作。馮惟敏雖作有《梁狀元不伏老》、《僧尼共犯》兩本雜劇，不過鄭先生所看重的是馮惟敏在散曲發展歷史上的重要地位，而非其戲曲成就。

²⁰ 鄭騫，〈白仁甫年譜附白華白格繫年〉，頁 400。

²¹ 〈元劇作者質疑〉所考訂的作品有《金錢記》、《殺狗勸夫》、《兒女團圓》、《雙獻功》、《倩女離魂》、《酷寒亭》、《趙氏孤兒》、《裴度還帶》、《五侯宴》、《東墻記》、《蔣神靈應》、《灑池會》、《伊尹耕莘》、《智勇定齊》、《三戰呂布》、《老君堂》、《降桑椹》、《黃鶴樓》等十八種，加上《西廂記》，鄭先生共計曾就十九種元雜劇作者重新考證。

從這幾篇文章可以歸納出鄭先生考訂元劇作者的論據主要有三：現存劇本之題目正名、劇本體製與曲文排場。就題目正名而言，鄭先生云：「題目正名總括全劇綱領，當然要與劇本內容相符，如有差異，即可證明不是同一劇本，或劇名雖同而非同一作者。」²²鄭先生以《錄鬼簿》、《太和正音譜》為參照，仔細分析存本情節內容與二者所著錄題目正名之異同，從而考察存本是否為《錄鬼簿》、《太和正音譜》所著錄之作品，釐清所題作者是否有疑誤。就劇本體製而言，元雜劇照例一本四折，由正末或正旦獨唱全劇。在折數上，《錄鬼簿》著錄之雜劇中僅《賽花月秋千記》特別註明「六折」，存本體製若超過四折，尤其今存《西廂記》五本二十一折，體製更加特殊，何以《錄鬼簿》未加注明？在唱法上《西廂記》與《東牆記》旦末皆可唱，破壞元人常規而近於南戲。鄭先生認為對於這些與元劇體製通例不合的作品是否出自元人之手，應結合其他證據審慎考辨。就曲文排場而言，鄭先生認為「文字則各代有各時代的風格面目，勉強造作不來。無論什麼樣的『開明前進』之士，也不能無中生有在風氣未開之前有成熟的創作」²³，因此可從曲文風格判斷存本所題作者時代是否相符。又如《蔣神靈應》、《澗池會》、《伊尹耕莘》、《智勇定齊》、《三戰呂布》、《老君堂》、《降桑椹》等劇，文字庸俗、排場熱鬧，應為明代內府伶工所編改。由上述論據，可以見出先生熟稔《錄鬼簿》、《太和正音譜》之著錄體例，於元雜劇劇本亦必全面細讀，有了對元雜劇史料充分完整的掌握，才能對照出個別作品的歧異，進而就有疑處細推詳考，得出有力的結論。²⁴

²² 鄭騫，〈西廂記作者新考附附西廂版本彙錄〉，頁 661。

²³ 同前註，頁 672。

²⁴ 關於這十九種雜劇的作者，迄今學界尚無一致的見解。如《裴度還帶》、《五侯宴》一般仍歸為關漢卿所作，《西廂記》也以王實甫所作，或王實甫作、關漢卿續二說為主流意見。鄭先生雖謙稱這些考訂之說，「以供治元明雜劇者之研討」（〈元劇作者質疑〉，頁 121）、「只是把胸中所疑寫出來，供治學者參考，無意強人信我」（〈《西廂記》作者新考附西廂版本彙錄〉，頁 673），但所提論據，無不由史料歸納而得，持之有故，言之成理，值得重視。

鄭先生考述劇作家生平與考訂元劇作者，並著力於元劇輯逸、版本比較（詳下文），為編撰元人雜劇總目做了準備。先生以〈關漢卿雜劇總目〉一文為例，提出編撰元劇總目的方法與體例。由所訂十四條凡例，可知鄭先生心目中完善的戲曲目錄應該達到下列標準：

1. 審慎辨析所用史料的内容與價值，²⁵擇定以何者為主，何者做為參校之用。
2. 慎擇所用史料的版本，並以所見各本參校補正。
3. 各書所載資料如有歧異，均需考訂或校列。
4. 詳考劇本存殘亡逸之情況。
5. 所著錄項目應包括劇作家小傳、劇作總數（含存、殘、逸各若干）。所有劇作依存、殘、逸之次第排列，各劇之下列出著錄資料。全存之作注明版本、殘存之作注明見於何書。凡有考訂之處，皆須說明。

儘管這部元人雜劇總目最終並未完成，但鄭先生構思之完備，卻在日後重要戲曲目錄專著中得到印證。50年代以後，傅惜華所編《中國古典戲曲總錄》陸續出版，²⁶其方法、體例正與鄭先生之見解一致。以其中《元代雜劇全目》為例，所收劇目「勿論其有流傳刊本、舊鈔善本，或現已失傳，僅於戲曲選集、各家曲譜中，錄有散折零支殘文者，或今已全逸不見，止存其雜劇名目者，本編一概著錄」，²⁷與鄭先生廣汲博採的作法相同；其著錄內容包括作家小傳、劇作總數、存殘逸之作品數量、各劇註明存逸，全存者錄其版本、殘存者錄其出處、亡逸之作列於

²⁵ 就元雜劇而言，《錄鬼簿》、《錄鬼簿續編》與《太和正音譜》為最早、最詳、最可信之著錄資料，當以三者為主。其餘公私各家書目、曲目，以及元明所刻雜劇總集所收劇本，可供參校補充。殘劇逸文則可從明代各種曲選及明清曲譜輯得。見鄭因百先生〈關漢卿雜劇總目〉、〈元雜劇的紀錄〉二文中有關元劇總目之編撰方法。

²⁶ 傅惜華《中國古典戲曲總錄》是一套古典戲曲目錄專著，原預定分為八編出版，實際出版了四部：《元代雜劇全目》、《明代雜劇全目》、《明代傳奇全目》、《清代雜劇全目》。

²⁷ 傅惜華，《元代雜劇全目·例言》（北京：作家出版社，1957），頁2。

最後，考訂之處，皆以按語說明，亦與鄭先生所訂體例相合。苗懷明指出傅氏所編目錄具有「收錄完備」、「體例完善」兩項特點，為二十世紀戲曲目錄學中具有標志性意義的著作，「它標志著戲曲目錄的編制與研究達到了一個新的高度」。²⁸則鄭先生編撰元人雜劇總目的宏願雖然只完成了關漢卿的部分，但所揭示的方向與作法卻展現了學術的遠見。

（二）輯逸校勘

戲曲在古代只被視為通俗文藝，明清之時雖有文人因個人好尚而從事於劇本刊刻或收藏，但畢竟比不上所謂「經國大業，不朽盛事」的詩文典冊，流失散逸者所在多有。更何況宋元時期，戲曲只是庶民娛樂，流傳之劇本更為稀少。王國維研究宋元戲曲之時，即已感慨於「一代文獻，鬱堙沈晦」²⁹，此後搜求戲曲逸本或逸文，擴充研究材料，遂成為推進戲曲研究的重要工作。鄭先生在搜輯散逸上費了很大的心力，從明清兩朝的各種曲選、曲譜裡輯出殘存之作的單折零曲。一方面使元人雜劇總目的著錄資料更完整，另一方面，由於元雜劇大量散逸，現存之作尚不及全數的五分之二，這些散見於曲選、曲譜中的零星材料也就益顯珍貴。正如鄭先生談到元雜劇輯逸工作時所言：

如果元劇流傳下來的很多，這少數殘篇，不去注意他們也就算了；偏偏現存元劇只是那麼區區一百餘本，遂使喜讀元劇者，感覺不過癮，而抱著多一折是一折，多一曲是一曲，甚至多一句是一句之感，對這些殘篇特加珍視。……而且，這些殘存的元劇，大部分都是佳製，如高文秀的謁魯肅，……都是絕妙好詞，比全本現存的名劇不在以下，比那些幸存的下駟要高出許多。所以，

²⁸ 苗懷明，《二十世紀戲曲文獻學述略》第六章〈二十世紀戲曲目錄學述略〉，頁 255-256。

²⁹ 王國維，〈宋元戲曲考序〉，《王國維戲曲論文集》，頁 3。

把這些零零碎碎散見各書的殘劇搜輯起來，校訂編錄，以便閱覽，的確是件重要工作。³⁰

有關元雜劇輯逸的成果，在鄭先生之前有趙景深《元人雜劇輯逸》³¹、顧隨〈元明殘劇八種〉³²。《元人雜劇輯逸》輯得元劇四十一種，其中四種已見於1940年出版的《孤本元明雜劇》，³³原輯《玉嬌春》〔神仗兒〕一曲，經顧隨考訂，應屬邾經《鴛鴦塚》，³⁴《漢張良辭朝歸山》〔村里迓鼓〕一曲，經鄭先生考訂，應屬李壽卿《鼓盆歌莊子歎骷髏》，³⁵故此書所輯逸劇實為三十五種。顧隨所輯較趙景深多出三種，重出而有增補者五種。鄭先生在趙、顧二人的基礎上擴充材料，³⁶又多輯得十二種³⁷，增補兩種，輯錄的成果見於〈元人雜劇的逸文及異文〉。除了數量上增加之外，鄭先生認為完整的輯逸工作尚須包括校勘與附記本事，並希望有機會看到《南北詞廣韻選》、《風月錦囊》等當時只聞其名的曲籍，在資料更為確定之後，出版《元劇鉤沈》一書。此書最終並未刊行，〈元人雜劇的逸文及異文〉中也只列出所輯劇本的草目及簡單的按語，校勘與本事說明尚未附入。而趙景深於1956年增修《元人雜劇輯逸》，完成《元人雜劇鉤沈》，共收逸劇四十五種，有十種為舊作所無。其中三種依顧隨所輯增入，另七種鄭先生早先於〈元人雜劇的逸文及異文〉已列入新輯劇目，先生於元劇輯逸之細密，於此可見。《元人雜劇鉤沈》比舊作多了作者小傳、劇情簡述與異文校勘等內容，在曲文辨析方面下了

³⁰ 鄭騫，〈元人雜劇的逸文及異文〉，頁133-134。

³¹ 趙景深，《元人雜劇輯逸》（上海：北新書局，1935）。

³² 顧隨，〈元明殘劇八種〉，《燕京學報》22期（1937）。

³³ 這四種是《東牆記》、《貶黃州》、《存孝打虎》、《雲窗夢》。

³⁴ 鄭騫，〈元人雜劇的逸文及異文〉，頁146。

³⁵ 同前註，頁139。

³⁶ 趙景深、顧隨所依據的曲籍有《太和正音譜》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》、《北詞廣正譜》、《九宮大成南北詞宮譜》等五種，鄭先生又納入《盛世新聲》、《詞林摘豔》（萬曆內府刻本）、《萬壑清音》、《北曲拾遺》、王驥德《古本西廂記校注》五種曲籍。

³⁷ 鄭因百先生於〈元人雜劇的逸文及異文〉所輯逸劇較趙、顧二人多出十一種，1967年又為該文加入「補遺」，增加無名氏《鴛鴦塚》一種。

較多的工夫。³⁸即如鄭先生所言：「輯錄名劇，應當根據不同的來源，詳為校勘。……輯而不校，不能算是竟全功。」³⁹鄭先生的《元劇鉤沈》雖未及出版，但再度展現了先生周備嚴謹的學術見解。

除了劇本流失散逸，造成研究材料缺乏之外，流傳的版本彼此間歧異甚多，也是元雜劇研究遭遇的問題。在輯逸之外，鄭先生也極注重元劇校勘的工作。元雜劇既非經傳詩文，自元代流行於民間，歷經伶人傳唱、書坊刊刻、文人編選，隨意增刪改動，勢所必有。因此鄭先生認為元劇並不存在所謂真正的原本，至多是比較接近元人原貌的本子，⁴⁰「合校各系統的本子而求返回元人真象，那是不可能的事」。⁴¹由此，鄭先生校勘元劇的目的，不在找出真正的「元本原貌」，而是一方面經由比較各本異同，訂正脫誤錯亂，考證增刪改動之處；一方面通過校勘整理，定出學者可讀可用的讀本。鄭先生校勘元劇的成果可分為三部分，說明如下。

第一部分是異本互校。鄭先生將現存元雜劇中八十九種有兩種以上版本者，列舉不同版本間的重要異同之處，並加以說明與評論。其中〈關漢卿《竇娥冤》雜劇異本比較〉收錄於《景午叢編》上冊，武漢臣《老生兒》、張國賓《薛仁貴》、無名氏《舉案齊眉》三種的異本比較發表於《國語日報》「書和人」副刊第九十八期，其餘八十五種劇本異本互校則見於〈元雜劇異本比較〉（一至五組），自1973年至1976年分五期發表於《國立編譯館館刊》。各劇分從關目、賓白、套式、曲文四項分析各本異同。以《竇娥冤》為例，鄭先生以古名家本、《元曲選》本、《酹江集》本互校，對照出《元曲選》本改動較多，一、三、四折皆增添用曲，但與舊有諸曲格格不入，古名家本保有古拙質樸之風致，《元曲選》本改動之後，則偏於綺麗典雅，大失元人本色。不過古名家本割

³⁸ 苗懷明，《二十世紀戲曲文獻學述略》第五章〈二十世紀戲曲曲文輯逸述略〉，頁222。

³⁹ 鄭騫，〈元人雜劇的逸文及異文〉，頁134。

⁴⁰ 鄭騫，〈孤本元明雜劇讀後記〉，頁223。

⁴¹ 鄭騫，〈臧懋循改訂元雜劇平議〉，頁253。

裂第二折情節，將竇娥遭受冤判之事移為第三折，造成第二折只有南呂〔一枝花〕半套，第三折用了南呂〔一枝花〕後半套，再加上正宮〔端正好〕套，大大違背元劇體製。《元曲選》本則將毒死張老及冤判之事，以南呂〔一枝花〕套完整敘述，因此應從《元曲選》本，改正古名家的錯誤。至於《酌江集》本雖多依《元曲選》本，但有若干處遵循古名家本，並以眉批注出依從與否之考量。鄭先生於元劇異本比較當中，藉由詳細對照，考證何者接近原作，何者改動較多，評論各本得失，從而建立對現存元劇各版本的評價，並展現鄭先生品評元劇的角度與標準，下文將再論及，暫不贅述。

第二部分是曲選曲譜與各版本互校。明清時期所編曲選曲譜中收錄了部分現存元雜劇的單折或零曲，據鄭先生考察，這些單折零曲「其文辭字句與各劇通行本頗有出入。兩兩相較，短長互見，大多數可以並存；可以訂補通行本妄改妄刪之處也不少。」⁴²鄭先生運用《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《詞林摘豔》（萬曆內府刻本）、《雍熙樂府》、《北曲拾遺》、李開先〈詞套〉等曲籍，預備將各書所收現存元雜劇之單折曲文輯錄在一起，做為與各版本對照的依據，並於〈元人雜劇的逸文與異文〉一文列出所錄元人雜劇異文目錄，共計有三十二本雜劇中的七十一折。⁴³此外，鄭先生認為「《正音譜》撰於明永樂中，典型未遠；《廣正譜》書成於清順康間，文獻足徵」⁴⁴，兩者為相當可信的材料，因此將二譜所收屬於五十七種現存元劇的二百一十七支曲子與通行版本互校，寫成〈太和正音北詞廣正二譜引劇校錄〉。⁴⁵經由比較異同，考訂曲譜與通行本曲文的正誤、脫漏、改動，曲牌的正誤、異名、格律，雜

⁴² 鄭騫，〈元人雜劇的逸文與異文〉，頁 151。

⁴³ 〈元人雜劇的逸文與異文〉所列目錄，計有三十一本雜劇中的七十折，1967 年「補遺」又加入《村樂堂》第一折。

⁴⁴ 鄭騫，〈太和正音北詞廣正二譜引劇校錄〉，頁 161。

⁴⁵ 二譜所收屬於現存元劇之曲計有五十九劇、二百七十八支曲子，此文列入校錄者不含《西廂記》五十二曲，以及《貨郎旦》〔九轉貨郎兒〕九曲，見鄭騫，〈太和正音北詞廣正二譜引劇校錄〉之說明，頁 162。

劇的別名、作者等等。鄭先生原有意將〈元人雜劇的逸文與異文〉所列元劇異文目錄下各書所收諸曲，以及〈太和正音北詞廣正二譜引劇校錄〉所錄諸曲，彙整為《元劇錄異》一書，與上文所言《元劇鉤沈》，合為自己就曲選曲譜輯逸校勘元劇的總成果。鄭先生曾說：「三十年來，研究元劇之風蔚起，或述其源流，或析其結構，或考事實，或詳品藻；而搜輯散逸，校刊同異，則甚少有人致力及之。」⁴⁶可知兩者實為鄭先生極為重要的學術志向。可惜的是，這兩本書最後並未印行，這無疑是鄭先生學術事業上的一大憾事，亦是學界的一大損失。

鄭先生校勘元劇的第三項重要成果是1962年出版的《校訂元刊雜劇三十種》。《元刊雜劇三十種》是元雜劇唯一現存的元代刻本，保存了各劇未經明人改動的元代樣貌，在元劇史料上自然具有極高的價值，早在王國維治戲曲之時，即已注意到此書的重要性，為之撰寫敘錄，考訂作者，並依時代先後重新排列各劇次第。然而此書出自元代民間書坊，又是不受重視的小技小道，因此刊刻上有不少問題，造成研讀上極大的不便。即如鄭先生所言：

這部書是元代書坊所印的「小唱本」，刻工非常草率拙劣，錯字、掉字、同音假借字、簡體俗字，滿紙都是，有時簡直刻得不成字形。講到行款格式，則賓白與曲文常是混在一起，分不出來，曲調牌名也常有誤刻或漏刻。此外還有一種毛病，就是賓白不全，只有正末或正旦的簡單說白，或竟全無賓白。於是，別無他本諸劇的情節常是弄不清楚。有了這兩個缺點，對於元劇修養有素的人，讀此書也有時頗感吃力，更不必說初學。⁴⁷

基於元刊雜劇的重要學術價值，不斷有學者就此書加以校訂整理。不過直到50年代，相關的校訂工作仍只處理了部分作品，⁴⁸鄭先生的《校訂

⁴⁶ 鄭騫，〈太和正音北詞廣正二譜引劇校錄〉，頁161。

⁴⁷ 鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種·序》（臺北：世界書局，1962），頁2。

⁴⁸ 參見苗懷明，《二十世紀戲曲文獻學述略》第四章〈二十世紀新發現戲曲文獻述略〉有關《元刊雜劇三十種》的說明，頁167-168。

元刊雜劇三十種》是對此書進行全面整理的最早著作。其校訂工作包括三方面：其一校訂文字，分為正誤、補缺、刪衍三項；其二校訂格律，含曲牌名目及曲文格律；其三根據他本增補十六支曲子。⁴⁹一如鄭先生其他學術專著，此書在材料、方法、體例上皆有嚴謹周備的考量。

在材料上，鄭先生所選擇據以參校的材料，包括各劇明代鈔本刻本、明代曲選《詞林摘豔》、《雍熙樂府》、近人編輯《孤本元明雜劇》、《元人雜劇全集》等。《詞林摘豔》、《雍熙樂府》刊於明嘉靖年間，於諸曲選中較為近古；《孤本元明雜劇》、《元人雜劇全集》則分別有王季思、盧前之校訂，可備參考。至於各種歌唱所用曲譜，如《遏雲閣曲譜》、《六也曲譜》等，一來晚出，且難免有歌者傳唱改動之處，故不採用。⁵⁰足見鄭先生在材料選擇上，必審慎考慮其性質與效用，不肯失之浮濫。

在方法上，鄭先生堅持必有確實根據，充足理由，才對原書進行正誤、補缺或刪衍。元刊雜劇三十種當中，有十六種尚有其他版本流傳，對於這類作品，鄭先生以他本或曲選之異文對校為主要方法，至於另十四種為孤本，鄭先生或以曲選之異文對校，或參酌《孤本元明雜劇》、《元人雜劇全集》之校訂。此外，鄭先生也充分發揮自己精熟北曲格律的特長，從韻協、對偶、句法等方面校訂原書曲牌名稱或曲文的錯誤。其他尚有依據文義、元曲語言慣例（如常用語、常用典故、習用假借字等）、此書刊刻通例（如元刊雜劇中各劇若有「聖旨」二字，通常會以兩圈代替）、字形字音之相近訛誤等考訂方法。這些方法顯示了鄭先生對校勘之學的深厚素養，及對元劇史料、格律、語言等各個面向的整體掌握。

在體例上，鄭先生校訂此書的目的在於使之「成為一般學者可以閱讀的讀本」⁵¹，因此並未遵照原書不分折的形式，而依照《元曲選》之

⁴⁹ 鄭騫，〈校訂元刊雜劇三十種·序〉，頁3。

⁵⁰ 鄭騫，〈校訂元刊雜劇三十種·校訂凡例〉第二、三、四條，頁1。

⁵¹ 鄭騫，〈校訂元刊雜劇三十種·校訂凡例〉第一條，同前註。

刊刻形式，分出楔子、折次，又標明各折所用宮調，區分曲文與賓白之字體，加上新式標點，總之取其便於閱讀。不僅劇本編排形式考慮到閱讀便利的需求，即於各劇所附「校勘記」，亦留意避免煩瑣。鄭先生曾舉出自己閱讀《關漢卿全集》的經驗，「每劇之後附有校勘記，臚列諸本異文，鉅細靡遺；予閱讀此種校勘記未及兩劇即感頭腦昏沈，讀不下去」。⁵²因此校訂此書時，於校勘記中只註記重要資料，包括據以參校之書、刪補之處及依他本校改、依文義曲律改動之處等等，若有疑而未決之問題，亦存而不諱。

鄭先生《校訂元刊雜劇三十種》嚴謹周備，成為學界所重的校本。大陸學者寧熙元曾自言於撰寫《元刊雜劇三十種新校》期間，1978年得見鄭先生校本，獲得不少助益：

深嘆先生之功力，遠非旦暮所能致，亦非精於曲學，勤於勾稽，善於類推者所能及。其於是書，厥功至偉，自不待言。因取先生所校，訂正拙稿不當之處若干。特別在調名的體認，曲律的勘定，以及逸曲的增補幾個方面，取用實多，不敢掠美。⁵³

寧熙元之校本在鄭先生的基礎上又加以修訂補充，被視為目前元刊雜劇較為完善的校本，由其對鄭先生之感佩推崇，可看出鄭先生嚴謹的治學、深厚的學養在推進學術研究上的貢獻。

（三）版本考評

鄭先生對戲曲版本的考評分為兩類，其一是以單一劇作之版本為論述對象，或著重於綜述該本形式內容之特點、考察刊刻時代、辨析版本流傳與異同，如〈跋劉龍田本《西廂記》〉、〈明斯干軒本琵琶記〉、〈跋陸貽典鈔本琵琶記〉等專文；或考證作者事跡、概述劇情內容、考證劇作本事、評定作品得失、鑑定版本價值，如〈善本傳奇十種提要〉；

⁵² 鄭騫，〈元明鈔刻本元人雜劇九種提要〉，頁 264-265。

⁵³ 寧熙元，《元刊雜劇三十種新校·自序》（蘭州：蘭州大學出版社，1988），頁 12。

另有〈西廂版本彙錄〉、〈西廂版本彙錄補遺〉則只分類列舉所知見版本，以備學者察考。其二是以元明間元雜劇彙編之版本為論述對象，此尤為鄭先生著力之處，本文即就此加以探討。

如前所述，由於元雜劇流傳的各版本彼此間頗有差異，鄭先生詳細校勘異同，了解各本如何增刪改動，並訂正各本脫誤錯亂之處。此外，鄭先生也認為考察各版本成書、流傳的過程，分析其內容，並評斷其在元劇研究上的價值，是一項有益於初學者的工作。在這方面，鄭先生曾寫成〈元明鈔刻本元人雜劇九種提要〉一文，文中除了考述各版本的編者、成書時間、流傳過程、所收作品之存逸情形等資料之外，由於曾經詳細比對所有現存元劇各種版本的異同，鄭先生更得以具體指出各版本的得失及其學術價值。這九種版本當中，《元刊雜劇三十種》是唯一的元代刻本，保有雜劇在元代的原初形式；《元曲選》本則是流傳、影響最為廣遠的雜劇選本。鄭先生於〈從《元曲選》說到《元刊雜劇三十種》〉、〈臧懋循改訂元雜劇平議〉二文，針對這兩種重要元劇版本做了更細密的分析。

鄭先生總括對現存元劇版本的考察，將之區分為四個系統。《元刊雜劇三十種》在刊刻形式、文字風格、聯套形式等方面，代表了元雜劇的原貌，在元雜劇研究上，其最大的意義在於「存真」。對比於此，《元曲選》則為改動幅度最大之版本，也因而遭受不少批評。鄭先生認為《元曲選》的改動敗筆多過成功之處，尤其曲文之修改增刪，遠遜於舊本；但在關目調整補充、刊刻形式的整一與清晰上則較他本更為完善，對於元雜劇的流傳，自有重要貢獻。鄭先生分析了過去曲學家對《元曲選》的正負評價，認為其功其過互不相掩，應該以客觀態度具體說明。另外，脈望館鈔校本《古今雜劇》、息機子《雜劇選》、《陽春奏》、玉陽仙史《古名家雜劇》、顧曲齋《古雜劇》、繼志齋《元明雜劇》等六種版本，改動較少，也較接近原作，屬於同一系統。其中脈望館鈔校本《古今雜劇》今傳本收錄雜劇二百四十二種，其版本來源有息機子《雜劇選》、玉陽仙史《古名家雜劇》、內府本、山東于小穀本等等，在史料

保存上可謂功不可沒；息機子《雜劇選》之文字勝於明代他本；《古名家雜劇》收有元人雜劇四十九種，為此系統中僅次於《古今雜劇》者，在舊本保存上，也居功厥偉；至於《陽春奏》與《元明雜劇》所收諸劇大多亡逸，雖為近古之本，價值有限，而《古雜劇》則依舊本重印而未校勘整理，雖刊印精美，足供鑑賞，但在異文比較上無甚作用。又有孟稱舜《古今名劇合選》（《柳枝集》、《酌江集》），自成一系。此本於元劇或從舊本、或從《元曲選》，取捨之間，頗有見識。亦有自出己見、改動曲文之處，所改文字亦每每較《元曲選》穩妥。經由鄭先生的解說，元劇各版本之特點、得失、價值已十分清楚，足可提供元雜劇研究者材料選擇上的考量依據。

鄭先生約於1930年開始初治戲曲，⁵⁴當時戲曲研究仍在步入現代學術領域的初興階段，稽考戲曲文獻是重要治學方向，亦是必要的基礎工作，鄭先生的戲曲學便是在一般人看來零星的考證工夫上，積學數十年，完成了上述研究成果。這看似零星的工夫，實則是鄭先生完成學術藍圖的具體步驟。諸如透過考證作家生平、辨析作品歸屬、搜輯逸劇、校勘異文，導向元雜劇總目的編纂，為元雜劇研究確定材料與範圍；透過現存元劇的異本比較，釐清元雜劇的初始面貌及其入明之後的種種改動，為了解元雜劇傳播與接受的歷史進程提供具體的訊息。雖然鄭先生終其一生並未撰寫「元雜劇史」，但其所預想的幾部專書，包括《元人雜劇總目》、《元劇鉤沈》、《元劇錄異》、《元雜劇異本比較》等，都是關乎建構元雜劇史的重大課題。鄭先生曾說做考證要「探驪得珠」，在重要問題上下工夫，反之，「為了一種了無可取的清人傳奇，或無關重要的所謂之戲曲作家，而博采群書大作其考據，真是『可憐無補費精神』，這些與戲劇史有什麼關係呢？」⁵⁵其稽考戲曲文獻，正源於「立其大者」的學術視野。

⁵⁴ 鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種·序》，頁3。

⁵⁵ 鄭騫，〈評介馮沅君著《古劇說彙》〉，頁716。

二、戲曲體製格律之考訂

元雜劇的體製極為嚴謹，例外之作鮮少，學者對此現象也格外感到興趣。早在王國維《宋元戲曲考》中即有專章〈元劇之結構〉討論此問題。其所謂「結構」，實指元雜劇之體製規律，包括一本四折、楔子、一折一宮調之套曲、賓白、科泛、腳色、砌末、主唱腳色等等。⁵⁶此後不少學者接續探討此一課題，或提出王國維之說的疑誤，或補充新材料、新見解。⁵⁷鄭先生亦曾針對元雜劇體製上的一些爭疑問題加以考訂。其次，元雜劇採取曲牌體的音樂結構，曲牌以及由曲牌聯綴而成的套式，無疑是元雜劇體製諸多構成元素之中至為重要的項目。單一曲牌，有其獨特的格式規律；由隻曲聯成套式，則有各自不同的聯綴規律，此二者即為元雜劇之「曲律」。而考訂曲律正是鄭先生戲曲學中成果宏富的重要部分。以下即分從元雜劇體製與元雜劇曲律兩方面說明鄭先生的考訂成果。

（一）元雜劇體製之考訂

林鶴宜〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉指出，1950-1980年代是台灣戲曲學的奠基期，「戲曲歷史與發展」是這個階段所建立的戲曲研究主軸之一，其中戲曲歷史的探尋尤為首要，劇種體製則是戲曲歷史的研究重點。鄭因百先生是此一研究路向的開啟者，奠定了重要格局。⁵⁸上文已曾論及，鄭先生稽考戲曲

⁵⁶ 王國維，《宋元戲曲考》〈十一、元劇之結構〉，《王國維戲曲論文集》，頁117-122。

⁵⁷ 如青木正兒、孫楷第、馮沅君、周貽白、鄭振鐸、吉川幸次郎等人，都有相關論述。參見吳國欽、李靜、張筱梅編，《元雜劇研究·導論》及所附〈20世紀元雜劇研究論著目錄索引〉（武漢：湖北教育出版社，2003）。

⁵⁸ 林鶴宜，〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的

文獻，旨在廓清戲曲發展的歷史面貌，其於目錄、版本、輯逸、校勘等方面的積累之功，正是建構戲曲史系統性專著不可或缺的基石。鄭因百先生來到臺灣之後，於1951年發表〈元雜劇的結構〉一文，為台灣學界討論元雜劇體製的最早著作。雖因刊物之篇幅與性質所限，「只作簡單賅括的敘述，考據問題概不詳談」，⁵⁹但已為台灣的戲曲研究揭示了「劇種體製」此一重要課題，並由其後之學者累積了豐厚可觀的成果。⁶⁰

〈元雜劇的結構〉所概述的元雜劇體製要素包括題目正名、一本四段、四套北曲、一人獨唱、賓白、科介、楔子、插曲、散場，鄭先生特別對「插曲」與「散場」提出了新的見解，對後者更有專文〈論元雜劇散場〉加以探討。元雜劇在各折套曲的中間或前、後，可以插入一兩支曲子，鄭先生將這類插入的曲子定名為「插曲」，並歸納其性質：就用曲而言，不必與本套同宮調韻部，實際上以不同者居多。用南曲、北曲皆可，有時用不入宮調的山歌小曲。就作用而言，插曲以打諢性質最為常見，多由淨行腳色演唱，正旦不唱插曲，正末偶有唱插曲者，仍屬打諢性質。另一種較為少見的插曲，用於劇中穿插歌舞場面或唱道情以勸世，語氣正經，用曲不限一二支。⁶¹鄭先生對元雜劇「插曲」名義的界定，為學界所普遍接受沿用，也使「插曲」成為元雜劇研究的課題之一。⁶²

建構〉，《戲劇研究》第3期（2009），頁7-8、14-15。

⁵⁹ 鄭騫，〈元雜劇的結構〉，頁62。

⁶⁰ 在台灣戲曲研究奠基階段，繼鄭因百先生之後對於戲曲體製之探討著力最深者為曾永義先生。曾先生受業於鄭先生門下，自60年代末至80年代，即發表多篇有關戲曲體製之論文，論述範圍涵括元、明、清三代之雜劇。相關論文已收錄於曾先生所著《中國古典戲劇論集》、《說戲曲》、《說俗文學》、《詩歌與戲曲》、《參軍戲與元雜劇》等書，此不一一贅引。此外，此階段之學位論文頗多以「體製」之角度進行單一劇種之研究，參見林鶴宜，〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉，頁15。

⁶¹ 鄭騫，〈元雜劇的結構〉，頁67。

⁶² 如張啟超撰有〈元雜劇的「插曲」研究〉，收入《小說戲曲研究》第一集（臺北：聯經出版事業公司，1988）。

除插曲之外，元雜劇中尚有一類用於第四折套曲收尾之後的曲子。這類曲子在現存元雜劇中僅有《單刀會》、《貶夜郎》、《東窗事犯》（以上見《元刊雜劇三十種》）、《氣英布》、《倩女離魂》（以上見《元曲選》）五例，所用曲牌是一定的。對於這類曲子，學者或認為是劇末的楔子，或認為是正戲之外加演的饒戲，或認為是元雜劇「增曲」的一種類型。⁶³鄭先生將這類曲子與元雜劇之「插曲」、「楔子」相比較，從作用、曲牌、演唱腳色、刊刻格式等方面加以考察，認為並非一事。再由《北詞廣正譜》「黃鍾套數分題」下所徵引《倩女離魂》黃鍾〔醉花陰〕套在這類曲子之下有注語云：「作散場」。因而判斷這類曲子當為「散場」之曲，並將「散場」定義為：

散場是附在雜劇劇尾，即第四折之後的東西，也有曲子，也有賓白科介，或以完成劇情，或是另起餘波，其性質作用與楔子非常相近，而絕不是所謂插曲。所用唱詞，都是照例帶用的曲牌。這些曲子，與第四折所用套曲，宮調異同皆可，但必須換韻，所換之韻，只限一次。⁶⁴

元刊雜劇有七本於劇末標示「散場」，⁶⁵但未刻出「散場」的表演形式。鄭先生的見解為這類曲子找到了元雜劇體製名稱上的依據，也為元雜劇的「散場」提供了一種可能的推論。儘管鄭先生自言對於這項推論並無十分把握，⁶⁶其後學者對此見解也仍看法不一，⁶⁷但鄭先生藉由細密的觀

⁶³ 徐扶明，《元代雜劇藝術》第四章〈楔子〉（上海：上海文藝出版社，1981），頁 88-91。

⁶⁴ 鄭騫，〈論元雜劇的散場〉，頁 79。

⁶⁵ 這七本為《拜月亭》、《氣英布》、《薛仁貴》、《介子推》、《霍光鬼諫》、《竹葉舟》、《博望燒屯》。

⁶⁶ 鄭先生於〈論元雜劇的散場〉一文附記有云：「這篇文章是民國三十三年十月寫的，寫成之後，並不十分自信，只是存此一說而已。所以後來我寫〈元雜劇的結構〉一文時，對於這個問題還說是存疑。姑且印在這裡，以供當世學人參考。」按：〈元雜劇的結構〉發表於 1951 年，此附記為 1960 年編集《從詩到曲》時所記。頁 80。

⁶⁷ 如曾永義，〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉有關「散場」之論述即採取鄭先生之說。見氏著，《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，

察，早在1944年即率先指出這類曲子與「楔子」、「插曲」的差異，確立彼此性質之區隔，也使後之研究者對於元雜劇的用曲方式有了進一步的認識。

（二）元雜劇曲律之考訂⁶⁸

有關曲律之考訂，鄭先生著有《北曲新譜》、《北曲套式彙錄詳解》二書，前者詳析北曲各曲牌的格式規律，早已成為研究者奉為圭臬的曲律經典；後者彙錄北曲各宮調之套式，辨明聯套法則，為第一部對北曲聯套進行全面系統性研究的專著，⁶⁹也為元雜劇套式研究奠定了重要基礎。

合樂而歌是曲的基本性質，曲牌的格律與套式的聯綴組織，都與其音樂旋律密切相關。正因如此，歷代曲家論曲律，多由音律著手，論其笛色、腔調、板眼、粗細等等。但礙於音律之學過於專門，曲家所論越是深微，一般人越是如墮五里霧中，曲律遂成為初學者望而卻步的艱深之學。鄭先生對此深有所感，考訂曲律時便捨音律不言，專從文字入手，務使一般人或初學者得以明瞭。所著《北曲新譜》考訂個別曲牌格律，訂定譜例，讀者按譜比對，即可得知作曲者是否確實掌握了該曲之格律，並於誦讀之際，體會曲辭曼妙的音聲之美。《北曲套式彙錄詳解》以宮調為次，劇套與散套分別列舉。先標列基本形式，其次列出各種變化形式，並就其與基本形式間的差異加以解說，於各種形式之下更詳註

1992），頁213-215。康保成，〈重論四折一楔子〉雖稱鄭先生將這類曲子歸於「散場」是值得參考之見解，但又將其等同於元雜劇末尾正戲結束之後的「打散」，忽略了這類曲子和全劇情節之緊密關聯，實非正戲之外的表演成分。見《中華戲曲》，2004年第1期，頁16。汪詩珮，〈從元刊本重探雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇〉第二章第一節〈結構組成：一本四折、楔子與散場〉，認為元刊雜劇的散場即為「打散」，是正戲結束後的表演。而這些劇末套式結束後多出的曲子則是屬於正戲之一環的「劇尾曲」。見清華大學中文所博士論文，2005，頁119。

⁶⁸ 鄭先生對元曲曲律的考訂，乃兼含劇曲與散曲而論，所論述者或為劇曲與散曲的共通性質，本文不一一指明。

⁶⁹ 1933年蔡瑩著有《元劇聯套述例》，是最早一部論列北曲套式的著作。但此書時代較早，當時所見材料尚不齊全，而對元劇套式規律的解說也較簡略。

出處，研究者使用上極為便利。於此皆可見鄭先生提供後學曲律津梁的立意與苦心。以下分從「曲牌格律」與「聯套規律」兩方面詳述之。

1. 曲牌格律

鄭先生認為曲牌格式具有六項構成要素：

（一）句數：全曲共若干句。（二）字數：全曲共若干字，每句各占多少。（三）句式：句中之如何分配。例如：同為五字句而有上二下三與上三下二之別，同為七字而有上四下三與上三下四之別。（四）調律：句中某字須平，某字須仄，某字平仄不拘；而有時平聲須分陰陽，仄聲必分上去。（五）協韻：某句必協韻，某句必不協韻，某句可協可否。（六）對偶：某些句必須對偶，某些句必不對偶，或可對可否。⁷⁰

鄭先生強調這六項要素是填曲的準繩，歌唱與誦讀的尺度，務須嚴格遵守。其《北曲新譜》一書，即依此六項要素，為每一支曲牌明訂譜例，於例曲之後，首先列出各句之平仄、韻協，再標註全曲句數、字數、句式，使各曲牌的格式規範得以明晰。

鄭先生考訂北曲曲牌格律，除訂出個別曲牌的本格、舉出譜例，提供治曲學曲者「誦讀無棘喉澀舌之苦，寫作不致貽失格舛律之譏」⁷¹的規範之外，更強調從個別曲牌格式的釐訂，進而歸納影響北曲曲牌格式變化的因素及其變化原理，這對北曲曲律研究尤其具有重要的學術意義。同一曲牌在不同作品中每每格式不一，有的甚至變化甚鉅，幾難辨識為相同曲牌，此為北曲習見之現象。鄭先生指出造成北曲曲牌格式伸縮變化的因素有五：增句、減句、襯字、增字、減字。所謂「增句」、「減句」，是在曲牌本格固定句數之外又增加或減少若干句。「增句」、「減句」的情形俱不多見，可增句的曲牌僅有三十三調，尚不及《北曲

⁷⁰ 鄭騫，〈論北曲的襯字與增字〉，頁 618。

⁷¹ 鄭騫，《北曲新譜·自序》（臺北：藝文印書館，1973），頁 1。

新譜》所收曲牌的一成。⁷²可減句的曲牌更少，僅有十二調。⁷³曲牌句數的增減，各調有其法則，《北曲新譜》於各調之下皆附詳細說明。其次，曲牌本格有一定的字數，是為「正字」，正字之外增加或減少的字即為「襯字」、「增字」、「減字」。減字的情形極為少見，影響甚微，⁷⁴影響北曲曲牌格式變化的最重要因素，當屬襯字與增字。歷來治曲者總將曲牌本格正字以外多出的字統歸為襯字，但有時增出的字與正字看來同樣重要，難以區分孰正孰襯，曲牌格式也混亂難明。鄭先生認為這類多出的字實具有兩種不同性質，其一在曲意表達上只居陪襯地位，多為虛字，即形容詞、副詞、助詞、連接詞之類，用以轉折、聯續、形容、輔佐，是為「襯字」；其二則與正字意義分量勢均力敵，在曲意表達上同樣居於主要地位，是為「增字」。⁷⁵曲牌中的襯字、增字絕非任意添加，鄭先生歸納出使用襯字、增字的原則各十二條，論其根本，則與曲牌的「句式」密切相關。

鄭先生將「句式」定義為：「一句之中所應有之字數，及此若干字之如何分配是也。例如：同為七字句而上四下三者為一式，上三下四者

⁷² 鄭先生於〈論北曲的襯字與增字〉指出北曲可增句的曲牌僅十八調，但檢索《北曲新譜》，可增句的曲牌包括：黃鐘〔刮地風〕、正宮〔笑和尚〕、仙呂〔端正好〕、〔混江龍〕、〔油葫蘆〕、〔那吒令〕、〔元和令〕、〔上馬嬌〕、〔遊四門〕、〔後庭花〕、〔柳葉兒〕、〔青哥兒〕、〔六么序么篇換頭〕、〔醉扶歸〕、南呂〔玄鶴鳴〕（即〔哭皇天〕）、〔草池春〕（即〔鬥螞蝦〕）、〔鶴鶉兒〕、〔隔尾〕、〔黃鐘尾〕、〔道和〕、商調〔高過浪裡來〕、〔高平煞〕、越調〔鬥鶉鶉〕、〔絡絲娘〕、〔綿搭絮〕、〔拙魯速〕、雙調〔新水令〕、〔攪箏琶〕、〔川撥棹〕、〔梅花落〕、〔撥不斷〕、〔忽都白〕、〔隨煞〕，計三十三調。鄭先生該文係修訂 1950 年舊作〈北曲格式的變化〉一文而成，修訂重點在於襯字與增字的資料，可增句之曲牌總數或許是因為沿用舊文而與《北曲新譜》不符。《北曲新譜》所收曲牌計三百八十二調，可增句之曲牌約佔 8%。

⁷³ 北曲可減句的曲牌包括：仙呂〔那吒令〕、〔村里逐鼓〕、〔遊四門〕、南呂〔賀新郎〕、〔草池春〕（即〔鬥螞蝦〕）、〔鶴鶉兒〕、越調〔耍三台〕、〔寨兒令〕、雙調〔攪箏琶〕、〔滴滴金〕、〔碧玉簫〕、〔忽都白〕，計十二調。

⁷⁴ 鄭騫，〈論北曲的襯字與增字〉，頁 635。

⁷⁵ 同前註，頁 622、634-635。

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。」⁷⁶並依據句子的下段字數將句式分為兩類，其為單數者稱為「單式句」（如七字句上四下三的「下三」、六字句上三下三的「下三」），為雙數者稱為「雙式句」（如七字句上三下四的「下四」、六字句上四下二的「下二」）。中國的語言文字具有單音節、單形體的特質，一字一音節，句式即是將一個句子的音節總數加以分段的形式，音節分段則構成一句之內音節間的停頓與間隙。添加襯字、增字須受曲牌句式的節制，其一是必須確守句式單雙，其二是必須加在音節停頓的位置。就前者而言，單式句與雙式句的差異，即是音節分段形式的差異，亦即音節停頓形式的差異，此一差異將影響曲牌的節奏型態。鄭先生指出：「單式句，其聲『健捷激裊』；雙式句，其聲『平穩舒徐』。」⁷⁷曾永義先生進一步細陳兩者之差異：「一調如純用單式句，則節奏顯得流利快速；如純用雙式句，則節奏顯得平穩緩慢；單雙式配合均勻，則節奏屈伸變化，韻致諧美。」⁷⁸由此可知，曲牌中句式或單或雙必須明辨，若有差誤，將使音節紊亂，破壞其節奏。即使曲牌加入襯字、增字改變了曲牌的總字數，也必須確守句式之單雙，才能維持曲牌原有之聲情特點。就後者而言，音節停頓之處為音節之間的縫隙，一句之首，以及一句之中上下兩段分段點，都是音節縫隙較大的位置，於此處加字，才能維持曲牌節奏的穩定，不致搶帶不及。

2. 聯套規律

單一曲牌是構成元雜劇音樂體製的基本單位，四套北曲則是元雜劇音樂體製的完整架構，關目情節亦須在此音樂架構下布置完成，考訂聯套規律實不僅為元雜劇曲律研究的重要項目，亦是關乎元雜劇結構的核心課題。然而明清曲譜只標列個別曲牌之格式，從未論及聯套規律；民

⁷⁶ 鄭騫，〈論北曲的襯字與增字〉，頁 626。

⁷⁷ 同前註，頁 627。

⁷⁸ 曾永義，〈中國詩歌中的語言旋律〉，見氏著，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988），頁 29-30。

國以後，如許之衡《曲律易知》、王季烈《螭廬曲談》雖有專章論及戲曲套數，但只概括指出曲牌聯綴成套須有一定之次序，於元雜劇則略舉各宮調若干通行套數，至於各曲牌依據何種次序原則組織成套，各宮調套式之差異是否具有某種變化規律，皆付之闕如。1933年蔡瑩《元劇聯套述例》出版，這才出現第一部有關元雜劇套式的專著。但此書除因受時代所限，所見材料尚不周備之外，主要內容大抵止限於列舉套式，缺少對元劇套式規律的分析解說。直到鄭先生著《北曲套式彙錄詳解》，不僅擴充材料，將所有現存北曲套式（含散套與劇套）彙為一編，便於檢證，尤其重要的是，鄭先生從繁雜的材料中歸納聯套形式與法則，將元雜劇聯套研究推進至建構理論的階段，在戲曲學史上具有重大意義。

自來曲家論戲曲套式，每常強調其次序性，如許之衡《曲律易知》云：「其牌名先後，皆有一定之次序，一定之性質，而不容任意顛倒屬雜者也。」⁷⁹鄭先生進一步指出套式之次序有定是基於音樂上的需求：「聯套所根據者為音樂，牌調之組織搭配、位置先後，無一不與樂歌之高下疾徐有關，自不能遠離成規而以意為之。」⁸⁰「次序」誠然是曲牌聯綴成套時極為重要的規範，但並非構成套式的唯一條件，鄭先生透過對北曲套式的詳密比對分析，提出了多項前人所未言及的聯套原則，使學者對北曲聯套規律的內涵有更完整的認識。《北曲套式彙錄詳解》所論套式包含散套與劇套，就雜劇套式而言，鄭先生提出了以下各項聯套原則：

1. 各宮調套式所使用之首曲及次曲是固定的，例外者甚少。如仙呂宮以〔點絳脣〕為首曲，〔混江龍〕次之；中呂宮以〔粉蝶兒〕為首曲，〔醉春風〕次之。唯雙調首曲雖固定使用〔新水令〕，但次曲變化較多，和其他宮調有所不同。不過仍有較常使用的曲

⁷⁹ 許之衡，《曲律易知·概論》（臺北：郁氏印獎會，1979），頁14。

⁸⁰ 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解·序例·結論》第六條（臺北：藝文印書館，1973），頁4。

牌，包括〔駐馬聽〕、〔沈醉東風〕、〔步步嬌〕三調，其中又以〔駐馬聽〕最為常見。

2. 各宮調套式皆有經常或必須連用之曲牌。⁸¹曲牌連接的型態有三：一是異曲連用，如南呂宮〔罵玉郎〕－〔感皇恩〕－〔採茶歌〕；二是疊用么篇，如中呂宮〔上小樓〕－〔么篇〕；三是異曲循環使用，如正宮〔滾繡毬〕－〔倘秀才〕。
3. 各套式有些曲牌可以或必須多用。多用的情形有兩種，其一是上述疊用么篇的連用型態；其二是在這些曲牌之間插入其他曲牌。如商調〔醋葫蘆〕可反覆使用，而每支〔醋葫蘆〕之間亦可插入其他曲牌。
4. 借宮的運用。有的宮調從不借宮，如越調；有的以借宮為常格，如商調。各宮調借宮之曲聯入套中的位置也有所不同。如正宮借其他宮調之曲，皆是本宮曲牌在前，借宮之曲在後，借宮之後，除尾聲外，不再用本宮之曲；中呂宮借般涉調之曲，皆位於本宮曲牌之後，尾聲之前，借用其他宮調曲牌，則可混入本宮曲牌之間。
5. 各宮調若用於末折，可以不用尾聲，若用於其他折次，則必須使用尾聲。

上述各項原則除了首曲次曲、借宮之運用兩項與曲牌聯綴次序有關之外，套式中個別曲牌的性質亦是元雜劇聯套規律的構成要素，諸如連用與否、多用與否、必用與否等等。為學者提供了分析元雜劇聯套更精細的思考線索。⁸²其次，如上文所言，元雜劇套式亦是布置關目情節的架構依據，則聯套形式與關目情節亦當存在某種對應關係。這方面鄭先生所論雖然不多，但也提出了幾點觀察，如仙呂宮的〔村里迓鼓〕、〔元和令〕、〔上馬嬌〕、〔游四門〕、〔勝葫蘆〕諸曲連用時，多在劇情

⁸¹ 劇套中只有大石調沒有連用之曲，此調甚少使用，劇套僅有四套，各劇套式也不一致，難以歸納律則。

⁸² 如許子漢，《元雜劇聯套研究》（臺北：文史哲出版社，1998）於各宮調套式聯綴規律之分析即頗受鄭先生之啟發，將元雜劇聯套規律歸納出曲牌次序、連用／獨用、多次使用／單次使用、必要性／非必要性等四項要素。

轉變之際；⁸³正宮〔滾繡毬〕、〔倘秀才〕二曲循環使用，頗便於鋪敘之用。⁸⁴這些觀察使得聯套研究跨出了音樂或曲律的界限，進而可與雜劇的關目情節、乃至排場結構相結合，為元雜劇戲劇藝術的研究開出了新的可能性。

總觀鄭先生對北曲曲律的考訂，就其基本方法而言，是遍採現存元代及明初北曲，包括散曲與劇曲，進行勘對、比較、歸納。如《北曲新譜》考訂曲牌格律，是「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，……明句式，辨三聲，定韻協，析正襯，確立準繩，分別正變」⁸⁵，然後作成定論。《北曲套式彙錄詳解》則「彙輯現存元代及明初雜劇六百餘套及散曲四百餘套之套式，參訂比較，分析種類，並加說明。」⁸⁶此一博取材料以求確證的治學取向，與先生稽考戲曲文獻相同，皆根柢於乾嘉樸學的精神與方法。而先生在進行材料的搜集、比對、歸納之後，尤其重視訂立條款，明定譜例，辨明各曲牌、套式的構成要素與原理，及其格式變化的法則。由此才能對所謂「規律」有完整的說明，也才能為分析曲律建構一套步驟具體明確的操作範式，這無疑具備了科學實證的精神。再就其於學術發展之意義而言，鄭先生為北曲所有曲牌定出譜例、為所有套式歸納基本與變化形式，檢索比對至為便利，也為曲律研究提供了豐富可信的材料，其對學者助益之大，自不待言。尤有進者，鄭先生透過梳理龐大資料所歸納北曲曲牌與套式的構成要素、格式規律與變化原理，都使北曲曲律研究不再只是陳列現象，而達到建構理論的層次，並開啟了更深廣的學術議題。諸如由曲牌格式要素與變化因素，導向中國詩歌語言旋律之探討；⁸⁷由套式聯綴規律，開啟元雜劇套式、劇情、排場關聯之研究。⁸⁸其對學者識見的拓展、思考的啟迪，尤其意義深遠。

⁸³ 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》仙呂宮「聯套法則」，頁41。

⁸⁴ 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》正宮「聯套法則」，同前註，頁12。

⁸⁵ 鄭騫，《北曲新譜·自序》，頁1。

⁸⁶ 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解·凡例》第一條，頁2。

⁸⁷ 曾永義先生於〈鄭師因百（騫）的曲學及其對我的啟迪〉一文中曾詳細說

三、戲曲藝術之品評

陳平原於〈中國戲劇研究的三種路向〉一文回顧二十世紀戲劇研究的總成果（按：該文所指「戲劇」，實即「戲曲」），指出研究者對戲曲美學的探索分殊為「文字之美」、「聲韻之美」、「劇場之美」三種路向，後兩者是以曲律、表演、劇場為對象的演劇性研究，前者則是以文學批評為中心的文學性研究。⁸⁹鄭因百先生雖然沒有針對戲曲的藝術特質或成就撰述專文，但仍可從其有關元雜劇異本之比較探知其品評戲曲藝術的角度與標準。整體而言，「文學」是鄭先生品論戲曲最為著重的面向，「表演」與「劇場」則甚少言及。而在曲律方面，鄭先生雖於元雜劇曲律考訂下了極大工夫，但不同於傳統曲律之學自音樂演唱著眼，其所強調的聲韻諧和是在文字誦讀之際展現，實仍屬文學之範疇。戲曲是一門綜合藝術，評騭戲曲的藝術價值自然也須涵括舞臺實踐的得失。鄭先生品論戲曲獨重「文學」，鮮少涉及「表演」與「劇場」，誠然不夠完備。這一方面是基於鄭先生個人於中文系求學任教的學術背景，治學之法以治經治史為根本，⁹⁰另一方面則是處於戲曲學建構的早期階段，劇本仍是研究的中心材料，台灣的戲曲學直到1980年以後才大

明鄭先生〈論北曲之襯字與增字〉如何影響自己對於中國詩歌語言旋律的思考，並寫成〈中國詩歌中的語言旋律〉一文。頁 19-32。

⁸⁸ 如許子漢，《元雜劇聯套研究》、《元雜劇的聲情與劇情》（臺北：里仁書局，2003），便是在鄭聯套規律研究的基礎上進一步展開元雜劇套式、劇情、排場關聯之研究。

⁸⁹ 陳平原，〈中國戲劇研究的三種路向·摘要〉，《中山大學學報（社會科學版）》，2010年第3期，頁1。

⁹⁰ 陳平原於〈中國戲劇研究的三種路向〉論及自戲曲進入現代學術研究的範疇之中，一向由中文系的學者為研究主力。在中文系的學術建制與課程設計中，治經治史之法是研究方法的根本，文學領域中「文學史」是最重要的學科，影響所及，曲學的研究也受此一學術理念的制約。即使沒有任何舞臺經驗，亦無礙其成為出色的戲曲學者。見同前註，頁 23-24。

幅納入「演劇」相關課題。⁹¹鄭先生雖因年事已高，並未涉足演劇這類新興課題，但卻以通達的眼光鼓勵後學循此方向繼起努力。鄭先生於1975年為曾永義先生《中國古典戲劇論集》所作序文言道：

往昔學者研究我國古典戲劇，多偏重於曲文辭藻、曲調格律，及劇本寫作之各項問題，如劇情處理、人物描寫等等。關於劇體演化、劇場形式、表演技術、服裝道具等外在事物之探討，尚屬新開闢之方向，而此一方向甚為正確，不如此實不足以覘古典戲劇之全貌也。⁹²

鄭先生對戲曲研究發展過程的觀察，也正歸納了自己論評戲曲的路向——重視曲文辭藻、曲調格律，及劇情處理、人物描寫等等，同時也表現出一位前輩學者對戲曲學拓展新路的遠見與期待。

鄭先生曾針對現存八十九種有異本流傳的元雜劇詳加校勘比對，其主要目的固然是考訂各版本的改動脫誤，以評定其於元雜劇版本學上的價值，但經由不同版本間的異同分析，亦可得見其對戲曲藝術的品評。曲牌、聯套是否合律，是必然納入考量的基本標準，鄭先生也依據所著《北曲新譜》與《北曲套式彙錄詳解》指出各版本元雜劇用曲得失之處。除此之外，鄭先生品評戲曲藝術的角度可歸納為曲文、關目、搬演三方面。

（一）曲文

鄭先生著力最多之處在於曲文之品評，其品評的主要標準有二：一為曲文風格是否合於時代的美感特質；二為曲文的運用是否能夠發揮適當的戲劇作用。鄭先生指出時代不同，戲曲曲文的整體風格也具有不同的美感特質。他曾一再言及元雜劇「元人舊本與明人改本之主要區別」⁹³，

⁹¹ 林鶴宜，〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉，頁11-12。

⁹² 鄭騫，〈中國古典戲劇論集序〉，見曾永義，《中國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版事業公司，1986），頁1。

⁹³ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第一組）〉，國立編譯館館刊，2卷2期（1973），頁17。

指出「樸拙醇厚」與「工雅流利」為元明兩代戲曲風格的最大差異，元劇樸實，明人藻飾，二者之差異，於元劇異文中時時可見。以鄭先生所舉《張天師》第二折〔罵玉郎〕為例：

你待學西廂待月張君瑞，我這裡聽言罷，不由我笑微微。我想那前賢治下傍州例。你在這人世間，他在那月殿裡，您兩個待成佳配。（脈望館趙鈔本）

莫不是崔鶯鶯害了你這張君瑞，只指望西廂下，暗偷期。把鏡中花生扭做蟾宮桂。現如今你瘦岩岩病怎支，他虛飄飄去不歸，知甚日重歡會。（臧懋循《元曲選》本）

趙鈔本質樸無華，臧本鋪采文飾，判然可辨。前者保有元劇舊貌，後者則為明代情味。⁹⁴除文字樸素少華飾之外，文字對偶、平仄、韻協等方面不求工穩，於元劇中亦往往可見；有時用字較為生硬，也使得語意、文氣較為晦澀或不連貫。凡此皆使元雜劇於樸實中帶有一分拙趣。相對於此，明人對元雜劇的改動，則常代之以工整流利，顯然「明傳奇氣味太重」⁹⁵。鄭先生比較元雜劇各版本異文時每每言及元雜劇樸拙而氣厚，明人改筆工巧而氣薄。如評論《陳搏高臥》第一折〔天下樂〕各本曲文云：

元刊「雖然是子丑寅卯，甲乙丙丁。」其餘諸本（按：指息機子本、古名家本、陽春奏本、《元曲選》本）俱作「似這般暗奪鬼神機，豫知天地情。」元刊質樸而氣韻厚，餘本工雅而氣韻薄。⁹⁶

此處敷演陳搏在街市上賣卦，自述能憑八字為人斷定一生吉凶禍福。元刊本將干支直接入曲，有質木樸拙之味，而下文接續「也堪交高士聽」，便生發出幾字干支，其理高妙之意。語拙而有力，其「氣厚」在於此。而明人改本對偶工整，造語文雅，但顯得呆板俗套，故其「氣薄」。元

⁹⁴ 此例見鄭騫〈元雜劇異本比較（第二組）〉，國立編譯館館刊，2卷3期（1973），頁122。

⁹⁵ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第三組）〉，國立編譯館館刊，3卷2期（1974），頁9。

⁹⁶ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第一組）〉，頁25。

明兩代曲風有別，鄭先生對於明人改筆中的佳作雖加以肯定，但也強調明人所作畢竟與元劇之神韻情味相隔甚遠，就元雜劇之品評而言，仍以樸拙醇厚為尚。

鄭先生除就整體文學風格比較分析元明兩代戲曲的特質之外，在元雜劇異本比較當中也透露了其對於「戲劇語言」的看法。一般文學作品由創作者表述自我生命經驗，所使用的語言是創作者個人化的語言；而戲曲做為一種戲劇表演的形式，其語言是由劇中人物在特定戲劇情境中所表達，所以必須貼合人物與情境，才能達成使人物塑形與情節鋪陳合理合情的戲劇作用。鄭先生曾言曲（含戲曲與散曲）「無論抒情紀事，寫景狀物，都能酣暢淋漓，盡態極妍」⁹⁷，就戲曲而言，此意與王國維揭櫫「自然」一詞以論元雜劇之文章⁹⁸正自相通。所謂「酣暢淋漓，盡態極妍」，即是指戲曲語言當依據劇本題材、人物、情境，逼真生動的呈現。鄭先生曾以此觀點評論關漢卿雜劇具有「如水銀瀉地，無孔不入」的描寫技巧：

寫武將有英雄氣概，寫少女是閨秀聲情，寫冤屈的民婦則叫天呼地，聲淚俱下，寫俠妓的口吻則粗俚中有佻爽之致。若不知作者，幾乎看不出是同一個人的作品。從前稱讚多才藝的演員，有「裝龍像龍，裝虎像虎」之語，關漢卿則是寫龍像龍，寫虎像虎。⁹⁹
《拜月亭》……描寫深閨思婦的心理細膩入微。《調風月》……寫舊時使女的憨媚，姿態橫生，不遜於《西廂記》之描寫紅娘。這兩劇與《西蜀夢》、《單刀會》出於一人之手，乃知關漢卿的才情殊不可及。¹⁰⁰

⁹⁷ 鄭騫，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》上冊（臺北：台灣中華書局，1972），頁 62。

⁹⁸ 王國維指出元劇之佳處正在於「自然」，並標舉其為中國最自然之文學。具體而言，其自然表現在「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如出其口」。見氏著，《宋元戲曲考》〈十二、元劇之文章〉，頁 123-124。

⁹⁹ 鄭騫，〈關漢卿的雜劇〉，頁 93。

¹⁰⁰ 鄭騫，〈從《元曲選》說到《元刊雜劇三十種》〉，頁 238。

可知戲曲真正的自然並非一味平淡白描，而是恰如其分而又生動真切的描摹。鄭先生在比較元雜劇各本異同之時，也常常就各本曲文是否與劇中人物、情節相切合，論評其優劣得失。以鄭先生對《竇娥冤》的分析為例，竇娥於第一折出場之時唱〔點絳脣〕、〔混江龍〕二曲抒發愁緒，古名家本雖有拙句，卻不失質樸自然之致。《元曲選》本改動的句子，如「天若是知我情由，怕不待和天瘦」（〔點絳脣〕）、「催人淚的是錦爛漫花枝橫繡闥，斷人腸的是剔團圓月色挂粧樓」（〔混江龍〕），皆與竇娥市井少婦的身分、口吻相違背，〔混江龍〕各句尤其太過情豔，更不恰當。第二折演出蔡婆將張老父子留在家中同住，古名家諸曲多以竇娥的冷嘲熱罵表現其對蔡婆的強烈不滿，如「您三口兒團圓到大來喜」（〔隔尾〕）、「這婆娘心如風刮絮，那裡肯身化作望夫石。」（〔賀新郎〕）《元曲選》本則改為「得一個身子平安倒大來喜」（〔隔尾〕）、「婆婆也，你莫不為黃金浮世寶，白髮故人稀。」（〔賀新郎〕）等較為軟弱空泛的文字。實則正因竇娥對婆婆此舉深感痛惡，所以才逾越媳婦的分寸，出言譏刺，甚至罵個痛快。也由於有這一段譏嘲痛罵為鋪墊，使得其後竇娥因不忍蔡婆年老受刑而毅然屈認罪名之舉動，更顯出仁心勇氣，在心理轉變的刻畫上，以及悲劇意義的深化上，都表現得頗為成功。¹⁰¹

在上述劇例中，人物的情緒、心理及對事件的反應，都以符合其身分、性格的語言來表達。此外，戲曲具有虛擬象徵的特質，舞臺上一般不設實體布景，劇中人物所處的空間景象是透過人物的語言描述而建立，此時所使用的語言仍須與人物相切合。如《硃砂擔》第二折敷演王文用往泗州做買賣，以〔梁州第七〕唱出沿路景色，脈望館趙鈔本與《元曲選》本曲文頗有差異：

過了些遙山隱隱，遠水悠悠，畫橋翠柳，沙岸汀洲。過了些青芽綠暗雲收，急旋旋淺澗深溝。我這裡呸呸的走過他這山崗，我則

¹⁰¹ 鄭騫，〈關漢卿《竇娥冤》雜劇異本比較〉，頁 277-278。

見隱隱遙觀著這楚岫，呀呀呀，我則見淹淹的日落平收。過了些綠楊渡口，山村水館黃昏後。（脈望館趙鈔本）

過了些青山隱隱，綠水悠悠，荒祠古廟，沙岸汀洲。七林林低隴高丘，急旋旋淺澗深溝。剛抹過另巍巍這座層巒，還隔著碧遙遙幾重遠岫，又接上白茫茫一帶平疇。巴的到綠楊渡口，早則是雲迷霧鎖黃昏後。（《元曲選》本）

王文用是個行路做小買賣的貨郎，鄭先生認為脈望館本雖然修辭不夠整鍊，有些句子不合文法，卻是「透過劇中人物的知識與觀察力，所見到的景物」，合乎其身分，正是恰當的戲劇表現。《元曲選》本工整順溜，層次分明，卻不是人物應有之口氣。¹⁰²

戲曲語言不僅要切合人物的身分、性格及其在特定情境中的心理反應，也要留意是否符合劇情開展的脈絡。如《貨郎旦》第二折〔鴛鴦尾煞〕，脈望館趙鈔本作「你父母今日身亡」，這一折演出李彥和一家因失火逃難，於洛河邊搭上賊船，李彥和被推墮河中，乳母張三姑無力撫養李家幼子春郎，只得將之賣與恰巧路過此地的拈各千戶。鄭先生指出春郎之母在第一折中即已過世，此處只有父親李彥和落水，趙鈔本之曲文與此折情節不合，《元曲選》本改為「你父親此地身亡」，方與劇情相合。¹⁰³又如《揚州夢》第三折演出白文禮許諾將為杜牧之與張好好玉成親事，古名家本〔採茶歌〕一曲作「今日個既得朝雲行暮雨」，鄭先生以當時兩人並未成親，用此語言之過早，因此《元曲選》本改為「既然你肯把赤繩來繫足」，《柳枝集》本改作「今日個若得朝雲行暮雨」，都與劇情較為切合。¹⁰⁴

¹⁰² 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第五組）〉，國立編譯館館刊，5卷2期（1976），頁11。

¹⁰³ 同前註，頁52。

¹⁰⁴ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第四組）〉，國立編譯館館刊，5卷1期，（1976），頁10。

(二) 關目

關目意指情節。¹⁰⁵戲劇情節是由一序列的事件所組成，一齣戲的關目布置是否得宜，首須注意事件的連接相承是否合於情理、是否完整清晰。如《牆頭馬上》第三折演出裴少俊與李千金於尚書府後花園同居生子之事被撞破，裴尚書強逼少俊休妻。古名家本寫裴少俊休妻之後，隨即命張千收拾琴劍書箱上京赴考，李千金如何離開尚書府，歸往何處，皆無著落。因此鄭先生認為《元曲選》本與《柳枝集》本於休妻後多出一段裴少俊瞞著父親悄悄送千金回家的情節，比古名家本更合於人情。¹⁰⁶又如《楚昭公》第二折伍子胥領吳兵攻楚，《元曲選》本全折演出楚昭公領其弟芊旋於將臺之上觀看雙方交戰，直至楚國大敗，才由芊旋護持逃亡。此折對吳兵來襲之時楚國宮中與昭公妻兒情況如何，皆未提及，芊旋護持昭公離開之時，對昭公妻兒也毫無交待。至次折，昭公妻兒方才突然出場隨昭公一起逃亡。元刊本此折則敘述昭公於宮中聽聞楚軍戰敗，乃與群臣共議出亡。楚軍敗陣、宮中慌亂、親弟妻兒諸人皆有所照應。鄭先生比較兩者差異，認為元刊本關目布置周全清楚，《元曲選》本則過於疏漏草率。¹⁰⁷

情節發展合理，脈絡清晰，是戲曲關目布置的基本要求。在此之上，倘能運用事件加強氣氛、深化人物，則可使關目安排更具戲劇效果。如《瀟湘雨》第二折演出張翠鸞至秦川尋找時任縣令的丈夫崔甸士，崔甸

¹⁰⁵ 學界一般將戲曲中的「關目」解釋為情節，近年學者對此術語已有更精細的分析，並重新界定其涵意。如許子漢，〈戲曲「關目」義涵之探討〉將「關目」定義為：「乃劇作家在完整劇情的基礎上，基於對傳達劇情與表演效果二者的衡量而決定的劇本內容。具體的說，劇作家為達到傳達劇情之要求，選定必須演出之段落，再將雖於「情節」上必須，但於表演上有礙的部份以暗場處理，並視表演效果所需，加入原本在「情節」上並不必要的段落。所謂表演效果所需，最主要的就是場面冷熱的調劑與腳色勞逸的均衡二者。」見《東華人文學報》第2期（2000.1），頁125。不過，鄭因百先生使用「關目」一詞，仍是指稱情節，本文從之。

¹⁰⁶ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第二組）〉，頁117。

¹⁰⁷ 同前註，頁101。

士不認妻子，反倒誣指翠鸞是自家行竊私逃的奴婢，欲加杖責。顧曲齋本接續的情節為翠鸞隨即跪倒受責，《元曲選》本則加入翠鸞不服，責罵崔甸士背義負心，崔甸士惱羞成怒，連連拍案，喝令祇候壓倒翠鸞痛打的情節。鄭先生認為「顧曲齋此處關目太簡略，寫翠鸞過於老實，臧改合情合理」。¹⁰⁸這一段增添的情節，不僅更真切道出翠鸞痴心尋夫卻乍然發覺丈夫醜惡面目的震驚與痛心，此即鄭先生所謂「合情合理」；進一步看，這一段衝突使翠鸞的形象與此折後段悲憤直斥崔甸士的行為更加一致。面對丈夫的背叛與殘酷，翠鸞並非一味老實軟弱，即使在哀哀無告的處境中仍未完全失去堅持自我尊嚴的勇氣，這也使得人物的形象更為深刻飽滿。又如《黑旋風》第四折敷演李逵殺死白衙內與郭念兒，帶著兩顆頭顱回梁山獻功。其後脈望館趙鈔本只簡單以賓白表述李逵回山，宋江稱讚兩句，隨即結束全劇。《元曲選》本則添加了許多細節，敘述宋江與吳學究帶領人馬前去接應李逵，雙方途中相遇，李逵詳述殺人經過，宋江下令將人頭掛在梁山泊前，並設宴慶賀。趙鈔本草草收束，關目太過簡單。《元曲選》本增添的情節使事件收束得較為從容，而且讓全劇末尾行義除惡的歡慶氣氛更加濃厚，正如鄭先生所說「熱鬧多矣」¹⁰⁹。

（三）搬演

鄭先生品評戲曲，主要由「文學」著眼。上文所述戲曲語言與劇中人物、情節的切合，以及關目的布置運用，固然與戲劇效果有關，不過鄭先生仍是從「案頭作品」的角度來衡量的。論評戲曲藝術，自然還可以從搬演的角度來思考劇本舞臺實踐的得失，這方面鄭先生談得不多，大體著重於淨腳滑稽逗笑以調劑氣氛的舞臺效果。鄭先生於比較元雜劇異本時，多處指出舊本中淨腳用以博取場上一笑的賓白，被《元曲選》本改得呆板正經，趣味盡失。如古名家本、脈望館趙鈔本《單鞭奪槊》

¹⁰⁸ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第三組）〉，頁7。

¹⁰⁹ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第二組）〉，頁96。

第二折，元吉念上場詩云：「朝為田舍郎，暮登張子房。」顯然係化用戲曲常用成語「朝為田舍郎，暮登天子堂」而來。元吉由淨腳扮飾，此上場詩故意文字不通，以博一笑。《元曲選》本卻將之改回「朝為田舍郎，暮登天子堂」，完全喪失了淨腳逗笑的原意。¹¹⁰戲曲中淨丑腳插科打諢，常常藉由脫離戲劇情境，造成搬演上的疏離效果，向觀眾揭穿自己正在演戲，引起觀眾會心一笑。如《硃砂擔》第三折，地曹判官奉命到人間捉拿惡賊白正，脈望館趙鈔本中其臨下場前唱了一支插曲，與鬼力表演一段科諢：

〔煞尾么篇〕硬邦邦指爪將頭梢來挽，粗滾滾繩將臂膊拴。打碎天靈共眼眶，踢折蠻腰和腦漿，把那廝拏到陰山。（做嘴臉科）
（鬼力云）怎麼則做嘴面，口裡呢？（淨云）嗨！可忘了口裡的
（唱）我到下頭慢慢的想。

判官在唱完「把那廝拏到陰山」之後，本來應該還有一句唱詞，這時他卻停下來「做嘴臉」。所以小鬼問他怎麼做「嘴面」，口裡的唱詞呢？判官這才擺出恍然大悟的樣子，然後接唱末句「我到下頭慢慢的想。」意指我到戲臺底下再慢慢想。這一段表演從一開始正經八百的要狠狠的痛懲惡賊，翻轉為拿扮戲來開玩笑，純是遊戲。《元曲選》本卻端容正色的把最後兩句唱詞改為「把那廝直拏到酆都那邊，著他慢慢的想。」雖然和前面的唱詞一意相連，卻「滑稽之趣全失」。¹¹¹科諢是戲曲搬演不可或缺的調劑散，清代李漁則將之比喻為「看戲之人蔘湯」¹¹²，鄭先生可說深體其味。

鄭先生對戲曲藝術的品評散見於元雜劇異本的條列比較之中，歸納而言，涵括曲牌聯套、曲文風格、關目布置、人物刻畫等面向，偶爾談及淨腳調劑舞臺氣氛的戲劇作用，而以曲文風格、關目布置與人物刻畫三者為主。關目的推展、人物的行動實以唱曲為重要媒介，因此「曲文」

¹¹⁰ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第五組）〉，頁 33。

¹¹¹ 同前註，頁 12。

¹¹² 清·李漁，《閒情偶寄》卷三〈詞曲部·科諢第五〉，《中國古典戲曲論著集成》第七集（北京：中國戲劇出版社，1982），頁 61。

可說是鄭先生品論戲曲最為關注的焦點。就元雜劇而言，樸拙醇厚是其本色，也是鄭先生評價元雜劇文學藝術的最重要指標。當然，作品題材、作者才性有所不同，元雜劇的文學風貌也不會定於一格，質俚者有之，綺豔者有之，舊本與改本的風格也不同。鄭先生曾說：「無論樸素或華美，塗飾或白描，其質地總須清真二字」¹¹³可知其言「樸拙醇厚」，原不拘執於文字華素之皮相，而繫乎內在質地之清真。清真之質地即是「誠於中，形於外」的不虛飾、不造作，因此鄭先生評賞元雜劇曲文之佳妙，每每以「真切」、「切實」加以稱許。「質地清真」不僅是鄭先生衡量元雜劇，也是衡量所有戲曲的準繩。鄭先生對曲文「清真」的要求，誠然是「戲劇」的——恰切的表現劇中人物，而同時也是「詩」的。

鄭先生認為曲是詩的支流，¹¹⁴是配合音樂而能歌唱的詩。¹¹⁵從詩吟詠創作者個人生命經驗的角度來看，散曲才能歸屬於詩，戲曲既是劇中人物所唱，似乎也就不宜置入詩的行列。然而戲曲曲文採取「詩歌」的體式，因此戲曲又有了「劇詩」之稱。從形式上看，戲曲以詩歌演故事、以詩歌敘場景，這是戲曲被稱為「劇詩」最明顯可見的因素。深一層看，詩的本質既在於創作者的主體情志，當劇作家以一種「不隔」的態度，深體劇中人物在情節流動中的見聞與心念，戲曲曲文即承載了劇中人物的思想、情感、行動，自不妨視之為劇中人物抒情寫志之詩。鄭先生強調戲曲語言須「質地清真」，適與先生數十年寫詩、讀詩、論詩所執守「本乎情性」的理念相通。

1988年鄭先生所著《清畫堂詩集》出版，這本詩集收錄了鄭先生二十一歲（1926）至八十二歲（1987）的詩作，計有古近體詩一千一百一十七首。先生於序文中寫道：

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

¹¹³ 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第三組）〉，頁18。

¹¹⁴ 鄭騫，〈論讀詩〉，《景午叢編》上冊，頁2。

¹¹⁵ 鄭騫，〈詞曲概說示例〉，《景午叢編》上冊，頁66。

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。

抒寫一己真情實性，是鄭先生創作的堅持，也是創作的自傲。先生讀詩、論詩，乃至論詞與散曲，也抱持同樣的態度。《景午叢編》裡諸多評論文章，往往以創作者的身世遭遇、性情襟抱來印證闡釋詩歌中的情懷，並以自己生命之體驗，深刻入微的貼近每一位創作者獨特的心靈。鄭先生品評戲曲曲文，也用這樣的方式貼近劇中人物的心靈。如鄭先生評元刊本《老生兒》第四折〔駐馬聽〕云：「描寫吝嗇的商人醒悟以後的心理，深透真切。『我共那受用人，都一般白髮侵雙鬢』，從旁人口中說出無甚稀奇，當事者自己調侃自己便覺感喟蒼涼。」¹¹⁶當戲曲曲文能深透真切的描摹劇中人物的心理，誦讀之際，便也油然而興懷，感同身受。如元刊本《三奪槩》第二折〔梁州第七〕、〔牧羊關〕、〔隔尾〕三曲，秦瓊自嘆衰病，鄭先生評曰：「烈士暮年，壯心未已，每讀一過，輒欲擊缺唾壺。」¹¹⁷對鄭先生而言，不論讀詩品曲，都是對「詩人」主體情志的探問。因此，當鄭先生以「質地清真」做為品評戲曲的標準，究其底蘊，實源於其敏銳善感的詩心。

結語

鄭先生曾如此描述自己的學術志趣：「我喜歡文學，也喜歡考據，數十年來，始終致力於此。」¹¹⁸先生的戲曲學亦含括考據與文學兩端，於考據尤其投注數十年之工夫。在稽考戲曲文獻方面，包括輯逸、校勘、

¹¹⁶ 鄭騫，〈從《元曲選》說到《元刊雜劇三十種》〉，頁 235。

¹¹⁷ 同前註，頁 237。

¹¹⁸ 鄭騫，〈景午叢編自序〉，

版本、目錄、訓詁等工作，累積了豐碩的成果。此一學術路向，得力於乾嘉樸學傳統，也是自王國維以降早期戲曲學的重要治學方法。鄭先生將樸學的工夫擴展至戲曲體製格律的考訂，完成《北曲新譜》、《北曲套式錄詳解》兩部專書，在樸學廣稽博考的基底之上，又格外強調歸納資料、推論律則，具有科學實證之精神。藉由戲曲考據之學的成果，鄭先生又以充分具體的資料進行戲曲藝術之品評。其論評戲曲，主要從「文學」的角度來衡量，而關注的焦點則在於曲文。一來以元雜劇各版本異文之比對為依據，歸納元明兩代曲文風格之差異，二來分析曲文在人物刻畫與關目布置上的作用。鄭先生品評戲曲曲文，以「質地清真」為準繩，重視曲文代劇中人物立心，深透其情的真切動人，正與其寫詩、讀詩、論詩時「本乎情志」的觀點相通，其根源俱為先生的詩人心靈。

總觀鄭先生的戲曲學，其所關注的核心問題在於廓清戲曲發展的歷史面貌，其中又以元雜劇為研究重點，考據則是最重要的研究方法。鄭先生曾經感嘆戲曲考據之學是聰明人眼中的笨事，而「戲劇小說的研究所以沒有突飛猛進，正是因為肯這樣笨做的人太少」。¹¹⁹其重要學術成果無一不是做了多年的笨事而完成的——《校訂元刊雜劇三十種》首尾歷時三十年、¹²⁰《北曲新譜》前後花費二十三年、¹²¹許多論文多年之後又重加修訂或補述。鄭先生用這樣的笨事為元雜劇史的建構打下了厚實基礎，也為台灣的戲曲學開啟了由體製劇種切入戲曲史探究的重要格局，讓後來的學者得以在鄭先生厚實的肩膀上，站得穩、看得遠、走得踏實。¹²²

¹¹⁹ 鄭騫，〈評介馮沅君著《古劇說彙》〉，頁 717。

¹²⁰ 鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種·序》，頁 1。

¹²¹ 鄭騫，《北曲新譜·自序》，頁 1。

¹²² 鄭先生曾說：「做學問應當越往後的人做得越好才是，因為後人可以汲取前人的經驗成果做為基礎，如此再加上自家努力所得，成就便容易在人之上了。在學術的路途上，我喜歡學生踩著我的肩膀前進，只要他們有好成績，我就會高興。」見曾永義，〈鄭師因百（騫）的曲學及其對我的啟迪〉，《鄭騫戲曲論集（代序）》，頁 46。

附錄：鄭因百先生戲曲論著簡表

◎單篇論文

篇名	發表／撰述 時間	刊物／專書名稱	備註
*玉茗新詞初稿	不詳	不詳	1970補附註
評介馮沅君著《古劇說彙》	不詳	不詳	馮書1947商務印書館出版
善本傳奇十種提要	1938	燕京學報24期	初稿完成後四、五年陸續增訂，1970年補附記
*馮惟敏及其著述	1940	燕京學報28期	
論元雜劇散場	1944	不詳	
元人雜劇的逸文及異文	1946初稿 1958增改稿	青年文化 學術季刊	1967年補遺
**辨今本《東牆記》非白樸原作	1947	北平：俗文學14、15期	
仙呂混江龍的本格及其變化	1950	台灣大學 文史哲學報第1期	
**北曲格式的變化	1950	大陸雜誌1卷7期	
元雜劇的紀錄	1951	大陸雜誌3卷12期	
元雜劇的結構	1951	大陸雜誌2卷12期	1970年補附記
《董西廂》與詞及南北曲的關係	1951	台灣大學 文史哲學報第2期	
元劇作者質疑	1954	大陸雜誌 特刊第一輯	
從《元曲選》說到《元刊雜劇三十種》	1954	大陸雜誌8卷8期	1966年補附註
關漢卿的雜劇	1958	中國文學史論集	1958年以〈關漢卿〉為篇名發表。1966補附記
關漢卿雜劇總目 <small>附元人雜劇 總目凡例</small>	1958	大陸雜誌 17卷10期	

太和正音北詞廣正二譜 引劇校錄	1958	淡江學報	1953年輯校
吉川著《元雜劇研究》 中譯本序	1960		
《孤本元明雜劇》讀後 記	1960	大陸雜誌21卷1、2 期合刊	1966年定稿
臧懋循改訂元雜劇平議	1961	台灣大學文史哲 學報第10期	1971年補附記
《李師師流落湖湘道》 雜劇 <small>附九轉貨郎兒譜</small>	1961	幼獅學報3卷2期	1970年補附記、 附錄
關漢卿《竇娥冤》雜劇 異本比較	1964	大陸雜誌 29卷10期	
明斯干軒本《琵琶記》	1965	香港：文學世界 季刊9卷2期	1970年補後記
羅著《中國戲曲總目彙 編》序	1966		
仙呂混江龍的本格及其 變化後記	1967		
白仁甫交游生卒考	1968	台北：廣文月刊 1卷1期	1970年補正
**元人雜劇異本比較舉 例	1968	書和人98期	
元明鈔刻本元人雜劇九 種提要，	1969	清華學報 新7卷2期	1971年補附記
白仁甫年譜 <small>附白華白格繫年</small>	1969		
*《紅藻記》、《南詞韻選》 及《三沈年譜》合印本 跋	1970		
**《北曲套式彙錄詳解》 序論	1971	大陸雜誌 42卷10期	
永嘉室札記	1972	中國書目季刊 7卷1、2期	
《西廂記》作者新考 <small>附西 廂版本彙錄</small>	1973	幼獅學誌11卷4期	
論北曲的襯字與增字	1973	幼獅學誌11卷2期	由〈北曲格式的 變化〉增改

永嘉餘札	1973	中國書目季刊 7卷3期	
**元雜劇異本比較	1973	國立編譯館館刊 2卷2期	
**元雜劇異本比較（第二組）	1973	國立編譯館館刊 2卷3期	
**元雜劇異本比較（第三組）	1974	國立編譯館館刊 3卷2期	
永嘉新札之餘	1975	中國書目季刊 9卷3期	
**元雜劇異本比較（第四組）	1976	國立編譯館館刊 5卷1期	
**元雜劇異本比較（第五組）	1976	國立編譯館館刊 5卷2期	
《西廂記》版本彙錄補遺	1977	幼獅月刊45卷5期	
跋黃嘉惠本《董西廂》	1977	書和人316期	補1944、1972跋文
跋劉龍田本《西廂記》	1977	書和人316期	
龍淵里日鈔	1978		
跋陸貽典鈔本《琵琶記》	1978	書和人316期	
**元雜劇中的幾個問題	1978	中國文化 復興月刊11卷1期	

* 表示收錄於《景午叢編》或《龍淵述學》，但《鄭騫戲曲論集》未收。

**表示《景午叢編》、《龍淵述學》、《鄭騫戲曲論集》皆未收錄。

◎專著

書名	出版年	出版者
校訂元刊雜劇三十種	1962	臺北：世界書局
北曲新譜	1973	臺北：藝文印書館
北曲套式彙錄詳解	1973	臺北：藝文印書館

主要徵引書目及參考文獻

- 王國維，《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，1993。
- 吳國欽、李靜、張筱梅編，《元雜劇研究》，武漢：湖北教育出版社，2003。
- 汪詩珮，《從元刊本重探雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇》，清華大學中文所博士論文，2005。
- 林鶴宜，〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉，《戲劇研究》第3期，2009。
- 苗懷明，《二十世紀戲曲文獻學述略》，北京：中華書局，2005。
- 徐扶明，《元代雜劇藝術》，上海：上海文藝出版社，1981。
- 康保成，〈重論四折一楔子〉，《中華戲曲》，2004年第1期。
- 許子漢，《元雜劇聯套研究》，臺北：文史哲出版社，1998。
- 許子漢，〈戲曲「關目」義涵之探討〉，《東華人文學報》第2期，2000。
- 許子漢，《元雜劇的聲情與劇情》，臺北：里仁書局，2003。
- 許之衡，《曲律易知》，臺北：郁氏印獎會，1979。
- 陳平原，〈中國戲劇研究的三種路向〉，《中山大學學報（社會科學版）》，2010第3期。
- 傅惜華，《元代雜劇全目》，北京：作家出版社，1957。
- 曾永義，《中國古典戲劇論集》，臺北：聯經出版事業公司，1986。
- 曾永義，《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1988。
- 曾永義，《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992。
- 寧熙元，《元刊雜劇三十種新校》，蘭州：蘭州大學出版社，1988。
- 趙景深，《元人雜劇輯逸》，上海：北新書局，1935。
- 趙景深，《元人雜劇鈎沈》，上海：上海古典文學出版社，1956。

- 鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962。
- 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第一組）〉，國立編譯館館刊，2卷2期，1973。
- 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第二組）〉，國立編譯館館刊，2卷3期，1973。
- 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第三組）〉，國立編譯館館刊，3卷2期，1974。
- 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第四組）〉，國立編譯館館刊，5卷1期，1976。
- 鄭騫，〈元雜劇異本比較（第五組）〉，國立編譯館館刊，5卷2期，1976。
- 鄭騫，《景午叢編》，臺北：台灣中華書局，1972。
- 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，1973。
- 鄭騫，《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973。
- 鄭騫，《清晝堂詩集》，臺北：大安出版社，1988。
- 鄭騫，《永嘉室雜文》，臺北：洪範書店，1992。
- 鄭騫，《龍淵述學》，臺北：大安出版社，1992。
- 鄭騫，《鄭騫戲曲論集》，臺北：國家出版社，2012。
- 顧隨，〈元明殘劇八種〉，《燕京學報》22期，1937。

Professor Zheng Qian's Research on Chinese Classical Drama

Tsung-Jung Yu*

Abstract

This article will discuss Professor Zheng Qian's contributions to the research on Chinese classical drama. Zheng's studies can be divided into three aspects: textual research, collations of Qu form and art criticism. The foundation of Zheng's research is the Pu Scholar (the textual criticism at Qian-jia Period in Qing Dynasty). Especially on the textual research, including compilations of drama catalogues, collections and revisions of works, and also surveys of versions, Professor Zheng performed profound scholarship of Pu Scholar and accomplished significant achievement. In terms of collations of Qu form, Professor Zheng resolved some controversial issues about the structures of Yüan tsa-chü. Furthermore, the most important parts of Zheng's studies on Qu form are generalizations of the form of tunes and the composing rules of the songsets. In terms of art criticism, Professor Zheng strongly emphasized the essence of the lyrics in Chinese classical drama is sincerity. The language of lyrics needs to meet the inner thoughts of characters. This opinion is similar to Zheng's writing and criticism on poem that originates from the poet's consciousness.

Keywords: Zheng Qian, Chinese classical drama, studies on Chinese classical drama, Pu Scholar, Philology, Qu form

* Associate Professor, Department of Sinophone Literatures, National Dong-Hwa University