

古典曲論中「體」、「格」、「法」、 「式」的構詞方式、概念內涵 及其隱含之文體論意義

鄭柏彥

國立臺北教育大學語文與創作學系專任助理教授

提 要

本文研究主題聚焦於「文體論」，以古典曲論為第一手研究對象，旨在通過文獻史料的耙梳，分析其中「體」、「格」、「式」、「法」四字及以之複合構詞者。再從這些與「文體」相關之概念術語中，分析隱含的理論性涵義。主要從兩階段進行分析：其一，提舉出古典曲論中之「文體」相關概念術語，並探究其構詞模式及進行分類；其二，就分類所得進行歸納，並提舉出其隱含其中之「文體論」意識。通過分析研究後，可以將「體」、「格」、「式」、「法」相關內涵區分出「體製形式」與「藝術形相」兩類。在「體製形式」義中，可以歸納出「音律體製」、「曲唱體製」、「結構體製」、「章法體製」等四類；藝術形相義中，可以歸納出「體貌義」、「形式義」等兩類。

關鍵詞：體 格 法 式 文體 曲論

古典曲論中「體」、「格」、「法」、 「式」的構詞方式、概念內涵 及其隱含之文體論意義

鄭柏彥

國立臺北教育大學語文與創作學系專任助理教授

一、問題的導出

「文體批評」在中國古典文學論述中，一直是相當重要的批評傳統。^❶在現代學術研究中，文體論也成為探討詩、詞、文等文類重要的詮釋視域與研究進路之一；可是在既有的戲曲學研究中，卻相對欠缺文體論的相關研究。本論文的問題意識即由此引出，亟欲通過古典曲論的蒐羅，提舉出其中和「文體論」相關的重要術語，並詮解其內涵，以揭明隱含其中的「文體論」意義。如此將可做為戲曲文體論的基礎性研究，有助於進一步探究古典曲論與詩、詞、文論之間的差異，以及其與古典文體論之間的關係。古典曲論在本文中主要是指古代曲學論著，廣義而言包括專書、單篇、筆記、編纂體例、書名……等等，凡論及曲者皆視之為曲論，本論文以《中國古典戲曲論著集成》所收曲論為主，並以《新曲苑》補之，兩叢書雖未能含括所有古典曲論，但重要者多已含納其中，因此無論於質、量上皆具有代表性。

❶ 顏崑陽將之與「情志批評」並舉為中國古典文學批評的兩大傳統。詳見顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論——中國古典詮釋學例說》（臺北：里仁書局，2005年，修訂一版），頁1-3。

至於文體論的重要術語為何？顏崑陽先生於〈論文心雕龍「辯證性的文體架構」〉一文中，以徐復觀與龔鵬程的論見歧異為起點，分析《文心雕龍》中「文體」、「文類」、「體要」、「體貌」、「體式」等概念內涵及其關係，已指出文體論中的重要概念。^②其後又於〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉一文中，拓展研究範圍至古典詩、文論，分析「文體」與「文類」相關術語，其論述步驟為：先釐清「體」、「類」的「辭典性涵義」及「一般概念性涵義」，然後針對「文體」、「文類」、「體式」、「體貌」、「體製」、「體裁」、「體格」等概念術語進行分析，其分析是以「物身」、「形構」、「樣態」三義為基礎，通過文本語脈中上下文句的限定，對術語進行「理論性涵義」的界說。^③此處顏先生雖已清楚析論文體相關概念術語，但本文以古典曲論為研究對象，就範圍而言，與之不同，故詮解所得之概念，也會因文體對象不同而有獨特性及意義。在顏先生兩篇論文中，已提舉出文體論重要概念乃以「文體」、「文類」、「體要」、「體式」、「體貌」、「體製」、「體裁」、「體格」等術語為主。除此外，還可以從這些概念術語的構詞進行拆解，以上相關概念術語乃以「體」、「類」兩個單詞為主要構詞要素，並可從「體式」中拆解出「式」，從「體格」中拆解出「格」字，「式」與「格」有範型與體製格律之義，亦為古典文體論中

② 〈論文心雕龍「辯證性的文體架構」〉一文中，對徐復觀、龔鵬程等前行研究成果進行批判，並以《文心雕龍》隱含之文體論述為依準重新建構之，其論點已有相當之效力與代表性；又《文心雕龍》之文體論述，為中國古典文體論中最重要的作品，其相關文體術語概念足可資藉，故本論文襲用做為論述之基礎。詳見顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年），頁94-187；詳見徐復觀〈文心雕龍的文體論〉，收於《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1985年，6版），頁1-77；詳見龔鵬程：〈文心雕龍的文體論〉，收於《中央日報》副刊，1987年12月11-13日。

③ 此一文章以《文心雕龍》所揭示的文體概念為基礎，進一步審視其他文獻史料中與文體相關術語並探討其意義。因其是通過文本語脈的分析，故其所界說之概念術語具有具體性，又其研究範圍甚廣，且從字源分析出「物身」、「形構」、「樣態」三義以之為統攝原則，故具有普遍性與系統性。「物身」、「形構」、「樣態」三義在分析文體概念術語時，可充分解析概念術語之理論層級，故本論文於分析時襲用之。詳見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，收於《清華中文學報》第1期（2008年9月），頁1-67。

經常出現之概念術語。由上可歸納出文體論中之重要術語除「文體」、「文類」外，當及「體」、「類」、「格」、「法」、「式」等單詞及以這些單詞為構詞要素之術語。拆解文體術語，將有助於詮解其文體概念，若不進行字詞之細部分析，而僅從字面籠統概述，將流於淺層分析。大量地、全面地、細緻地進行語言組構分析，雖然需要耗費相當之心力，但卻是重要的文體論奠基工作。

於此，本文預設了一項基本假定，即：「古典曲論與古典詩文批評密切相關，故可從文體批評角度詮釋之。」因為無論是古典曲論中的體源批評、批評視角以及批評者，都與詩文批評，尤其是詩學密切相關。如王世貞即是後七子的領袖，《藝苑卮言》為詩文批評中的重要著作，他更直接將曲源推至《詩》^④，胡應麟亦是詩學大家。因此，雖然目前學界少從詩文批評的角度來檢視曲論，但曲家身在古典詩學傳統中，其自覺或不自覺地融會詩學觀念於曲學批評中，乃是一個不爭的事實。所以，曲學研究當可從詩學角度進入，如此將可詮釋曲論的不同面向。

當綜覽古典曲論後，卻觀察到其中使用與「文體」相關的重要概念術語有兩項特徵：其一，鮮少使用「文體」與「文類」等兩概念術語。其二，主要以「體」字進行複合構詞，以「格」、「法」、「式」等三字進行複合構詞較「體」字為少，以「類」字進行複合構詞最少，具文體論意義者亦少。「體」、「類」二詞雖在文體論中同為重要的基本概念，但在戲曲理論文獻史料中，可以觀察到使用「類」或以「類」構詞的概念術語並不多，其意義內涵也多為分類或相似的一般性義涵，如《南詞敘錄》云：

如〔黃鶯兒〕則繼之以〔簇御林〕，〔畫眉序〕則繼之以〔滴溜子〕之類，自有一定之序。（3-241）

又《今樂考證》在談楊升菴《蘭亭會》劇時云：

④ 其云：「《三百篇》亡而後有騷、賦，騷、賦難入樂而後有古樂府，古樂府不入俗而後以唐絕句為樂府，絕句少宛轉而後有詞，詞不快北耳而後有北曲，北曲不諧南耳而後有南曲。」參見《曲藻》，收入於《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁27。因為本文主要引用曲論見此《集成》，引證資料亦多，為求簡潔明暢，故以下若引自《集成》，則僅於引文後標明出處，不再贅註。如第3冊的第27頁，註為（3-27）。若引自其他古籍、叢書，方另行加註標明。

《也是園書目》入院本類，《曲考》入雜劇類，從《曲考》為的。（10-152）

又如《遠山堂曲品》評《藍田》一劇時云：

記楊伯雍種玉事，氣味古朴，與《虞夏》相類。（6-97）

又李調元《劇話》中引胡應麟語云：

或以中事跡相類，後人取為戲劇張本，因展轉為此稱耳。（8-37）

在這四條史料中之「類」，皆為一般性涵義，前兩則中的「類」為分類概念，而後兩則為相似概念，並沒有具備特殊的理論意義。而「文類」一詞，如胡應麟《少室山房曲考》中云：

裴（按：裴鉏）晚唐人，高駢幕客，以駢好神仙，故撰此以惑之。其書頗事藻繪，而體氣俳弱，蓋晚唐文類爾。^⑤

此處雖言唐傳奇，但仍可做為運用「文類」一詞之比較例證。此處「文類」為「樣態義」，因其從裴鉏《傳奇》文字修辭之「藻繪」與直觀之「體氣俳弱」，認為其「蓋晚唐文類爾」，此時「文類」一詞用以指涉晚唐文學作品之樣態。不過使用「類」、或「文類」、或以「類」組構複合詞而具有理論性涵義如胡應麟者，在古典曲論中相當少見。故以下並不再進行討論，而將焦點鎖定在「體」、「格」、「法」、「式」等四者。

由是，本論文研究論題聚焦於文體論，以古典曲論為第一手研究對象，旨在通過文獻史料的全面耙梳，整理出文體相關批評條目，分析其中以「體」、「格」、「式」、「法」四字及以之複合構詞者，從這些與「文體」相關之概念術語中，分析隱含的理論性涵義。主要從兩階段進行分析：其一，提舉出古典曲論中之「文體」相關概念術語，並探究其構詞模式及進行分類，如此將可清楚呈現曲論中文體相關術語的組構情況；其二，就分類所得進行歸納，並提舉出隱含其中之「文體論」意識。

⑤ 參見任讷編：《新曲苑》第1冊（臺北：臺灣中華書局，1970年），頁105。

二、古典曲論中文體相關概念術語的構詞模式

「體」、「格」、「式」、「法」四字有單詞使用，亦有組成合義複詞。在顏崑陽先生〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉一文中，即從文法學的角度分析詩、文論中「體」字之組合式合義複詞，「體」可為加詞，亦可為端詞。^⑥本節循此一分析方式，分析古典曲論中以「體」、「格」、「式」、「法」的構詞模式。就此四者構詞模式而言，有單詞、聯合關係、結合關係、組合關係等四種形式。其中較為重要者為組合關係，多數概念術語是以此種方式構詞，故獨立探討，另三者併而論之。

（一）單詞、聯合關係、結合關係

單詞是組構詞句的基本單位，其構詞形式亦甚為簡明，如《曲律》中云：「各人唱則格有所拘，律有所限，即有才者，不能恣肆於三尺之外也。」（4-137）句中之「格」即是單詞。又如呂天成《曲品》評《博笑》時云：「體與《十笑》類。」（6-230）又《曲律》中云：「元人雜劇，其體變幻者故多，……。」（4-148）此處「體」之義涵雖不同，然就其形式而言都是單詞。如上之例，在單詞的形式中「體」、「格」等皆可獨立成詞，其概念義涵需要依靠前後文脈方能顯義，而此時亦因無加詞之限定，故其概念層級較高，外延較大，如指涉為體製、體式時，是就其總體概念立義，不會指涉個別、單一之體製或體式。「式」與「法」亦可同理相推。

聯合關係指：兩個或兩個以上同詞類的詞，聯繫起來，上一個詞與下一個詞的關係是平行的。如「格式」與「規格」等，「格式」如《樂府傳聲》中云：

世之作此調者，遂隨筆寫去，絕無格式，真乃笑談。（7-173）

⑥ 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2008年9月），頁21。

又如《顧誤錄》中云：

度曲不顧文義，刪落字句，遵依尾聲格式，則兩失之矣。（9-70）

「規格」如焦循《劇說》引《書影》云：

《書影》云：「元人作劇，專尚規格，長短既有定數，牌名亦有次第。」
（8-129）

「格」與「式」、「規」與「格」詞義相當，皆為形構義，具格式之一般性涵義，合為一詞時其關係為聯合關係，又其關係密切，故「格式」、「規格」為聯合式合義複詞。

結合關係指：詞與詞之間具備構成句子之形式。^⑦如「得體」、「得法」、「定格」等，「得體」如《南詞敘錄》中云：

夫曲本取於感發人心，歌之使奴童婦女皆喻，乃為得體，……。 （3-243）

又如《曲律》中云：

落詩，亦惟《琵琶》得體。（4-142）

又如《閒情偶寄》中云：

一出用一韻到底，半字不容出入，此為定格。（7-37）

「得法」如《遠山堂曲品》評《雙鏡》時云：

此記簡淨得法。（6-92）

「定格」如《樂府傳聲》中云：

凡曲七調，自有定格。（7-185）

⑦ 關於「結合關係」之定義，詳見許世瑛：《中國文法講話》（臺北：臺灣開明書店，1998年，24版），頁44。

《續詞餘叢話》中云：

余嘗謂：曲之定格，人籟也；曲之務頭，天籟也。陶令不求甚解，神於解矣。（9-294）

「得」與「定」為動詞，「體」、「法」與「格」為賓語，為動詞跟賓語結合之謂語形式。然而其關係密切結合，「得體」、「得法」、「定格」成為結合式合義複詞。

（二）組合關係

在組合關係中，又可分成詞組與組合式合義複詞。當兩詞之間的關係是組合關係時，此一組合後之新詞便稱為詞組，而當詞組進一步形成專有名詞時，便可稱為組合式合義複詞。以下便分述「體」、「格」、「式」、「法」四者。

1. 「體」

「體」與其他詞語之組合關係有詞組與組合式合義複詞，詞組是可在詞與詞間可以加入關係詞，由此如「古樂府之體」（《譚曲雜筭》：4-255）、「古風之體」（《閒情偶寄》：7-56）、「生旦之體」（《閒情偶寄》：7-26）、「傳奇之體」（徐復祚《曲論》：4-238）、「南曲之體」（《藝概》：9-116）等等，是較為明顯的詞組形式。而有些詞組則與組合式合義複詞難以區辨，如「今體」（《碧雞漫志》：1-142）、「古體」（《曲律》：4-59、徐復祚《曲論》：4-246）、「古格」（《度曲須知》：5-199）、「古法」（《看山閣集閒筆》：7-144、《樂府傳聲》：7-153）等，因其是否有專指義涵，須視上下文脈而定。經由對古典曲論的總體把握，可知確有組合式合義複詞之形式，因為這些詞語多具理論性義涵，為曲家用以專指某些概念，並非僅指今之體或古之體，而是另具新義，下節會就其具體義涵進行探討，此處暫就其構詞模式進行說明。通過以上之初步分析，我們暫將「古樂府之體」、「古風之體」等這些插入關係詞之詞語界定為詞組，而將「今體」、「古體」等界定為組合式合義複詞。

在詞組中，「體」多做為端詞，而其加詞如上所列有文類、風格、腳色等。而在組合式合義複詞中，「體」、「格」、「法」、「式」等詞或為加詞、或為

端詞，其變化便甚為繁複。以下分述之。

(1) 「體」為端詞

就「體」而言，依顏崑陽先生的分析：古典詩、文論中「體」字做為端詞時，其義涵不出「物身」、「形構」、「樣態」三義，其加詞分為「領屬性加詞」與「形容性加詞」。⁸「物身」、「形構」、「樣態」三義實已包含文體概念的最大外延，故在古典曲論中出現之概念術語，亦無法有出於此三義外，不過就其具體義涵而言，仍須需由加詞與上下文脈進行判定。而其加詞之性質亦可從「領屬性加詞」與「形容性加詞」進行分類。

A. 「領屬性加詞」

「體」字之「領屬性加詞」有文類、體製、地域、時間、作家等等，其變化甚多。

文類者如：「傳奇體」（呂天成《曲品》：6-249、李調元《劇話》：8-37）、「劇體」（《曲律》：4-179、《遠山堂劇品》：6-159、呂天成《曲品》：6-229）、「府體」（《太和正音譜》：3-13）、「曲體」（徐復祚《曲論》：4-238）、「散體」（《閒情偶寄》：7-31）、「近體」（《閒情偶寄》：7-56）等，「散體」、「近體」為古典詩文論中固有之術語，故以下不再論之。

體製者如：「四節體」（呂天成《曲品》：6-232）、「全記體」（《遠山堂劇品》：6-159）、「拗體」（《閒情偶寄》：7-41）、「結體」（《遠山堂曲品》：6-17、6-101）、「犯體」（梁廷枏《曲話》：8-282）等。

地域者如：「江東體」（《太和正音譜》：3-13）、「西江體」（《太和正音譜》：3-13）、「東吳體」（《太和正音譜》：3-13）、「淮南體」（《太和正音譜》：3-14）、「北體」（4-179、239）、「南體」（4-179）、「楚江體」（《太和正音譜》：3-14）、「玉堂體」（《太和正音譜》：3-14）、「草堂體」（《太和正音譜》：3-14）等。

時間者如：「承安體」（《太和正音譜》：3-13）、「盛元體」（《太和正

⁸ 詳見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，收於《清華中文學報》第1期，頁21。

音譜》：3-13）、「古體」（《曲律》：4-59、徐復祚《曲論》：4-246）、「今體」（《碧雞漫志》：1-142）、「新體」（《曲藻》：4-25）等。

作家者如：「丹丘體」（《太和正音譜》：3-13）、「宗匠體」（《太和正音譜》：3-13）、「黃冠體」（《太和正音譜》：3-13）、「騷人體」（《太和正音譜》：3-14）、「俳優體」（《太和正音譜》：3-14）等。

B. 「形容性加詞」

「體」字之「形容性加詞」可從「樣態形徵」與「形構正變」兩者進行分類。所謂「樣態形徵」指作品之藝術性形象特徵；「形構正變」指從體製形構中區辨其正次、或正變之地位。

「樣態形徵」如：「治體」（《碧雞漫志》：1-112）、「側艷體」（《碧雞漫志》：1-114）、「香奩體」（《太和正音譜》：3-14）、「風流體」（《中原音韻》：1-231）、「巧體」（《曲律》：4-136）、「澀體」（徐復祚《曲論》：4-238）等。

「形構正變」如：「正體」（《曲律》：4-122、《譚曲雜笥》：4-260、梁廷枏《曲話》：88-283）、「變體」（《詞諺》：3-326、《曲律》4-150）、「又一體」（梁廷枏《曲話》：8-283）、「第一體」（梁廷枏《曲話》：8-283）、「第二體」（梁廷枏《曲話》：8-283）等。

（2）「體」為加詞

顏崑陽先生認為：當「體」字做為加詞時通常為領屬性質，其下之端詞，則為領屬於「體」之某種事物。⁹此說已清楚描述此一構詞型態。在古典曲論中，可見到相關之複詞有：「體式」（《太和正音譜》：3-12、魏良輔《曲律》：5-6）、「體例」（《樂府傳聲》：7-158、梁廷枏《曲話》：8-278）、「體段」（《閒情偶寄》：7-35）、「體格」（《曲律》：4-187、《遠山堂曲品》：6-68、《顧誤錄》：9-61）、「體裁」（《曲律》：4-168、《遠山堂曲品》：6-34、呂天成《曲品》：6-232）、「體製」（《中原音韻》：1-173、《樂府傳聲》：7-151）、「體樣」（《閒情偶寄》：7-47）、「體調」（《曲律》：4-167）、

⁹ 同上註。

「體質」（《閒情偶寄》：7-78、79）。其端詞受到「體」之限定，故其多指文體中的某一部份。

2. 格

就「格」而言，較少以詞組方式構詞，而是以組合式合義複詞較為普遍，其亦有端詞與加詞之不同。以下分述之。

（1）以格為端詞

以「格」為端詞者，其「領屬性加詞」有時間者如「古格」；有體製者如「字格」（《閒情偶寄》：7-34、35）、「調格」（《度曲須知》：5-197）、「體格」（同「體」中之例），「體格」等與「體」結合，意義受到「體」字之限制，已見前說；另有文體要素者如「風格」（徐復祚《曲論》：4-238）、「氣格」（《遠山堂曲品》：6-52、64）、「意格」（《遠山堂曲品》：6-28）等。另「形容性加詞」有「正格」（《曲律》：4-125、《顧誤錄》：9-69）等。

（2）以格為加詞

以「格」為加詞者有：「格局」（《遠山堂曲品》：6-30、《閒情偶寄》：7-64）、「格法」（《樂府傳聲》：7-173）、「格度」（焦循《劇說》：8-96）、「格勢」（《太和正音譜》：3-12、16）、「格調」（芝菴《唱論》：1-159）等。

3. 「法」

「法」在古典曲論中之使用亦相當普遍，亦可見到其與其他詞複合為詞組或組合式合義複詞。詞組者中「法」多為端詞，以文類為加詞者如：「傳奇之法」（《遠山堂曲品》：6-96）；以唱曲或章法技巧為加詞者如「裁鍊之法」（《遠山堂曲品》：6-52）、「抗墜掩抑、頂疊關轉之法」（《遠山堂曲品》：6-54）、「科誦之法」（《遠山堂曲品》：6-101）、「可長可短之法」（《閒情偶寄》：7-77）、「緩急頓挫之法」（《閒情偶寄》：7-107）、「長唱之法」（《樂府傳聲》：7-152）、「短唱之法」（《樂府傳聲》：7-152）、「用筆之法」（《樂府傳聲》：7-159）、「參軍之法」（焦循《劇說》：8-84）、「連廂之法」（焦循《劇說》：8-97）、「本地風光之法」（梁廷枏《曲話》：8-265）、「聲務鏗鏘之法」（《閒情偶寄》：7-52）、「單押之法」（《南曲入聲客問》：7-130）；綜前兩者如「傳奇聯貫之法」（《遠山堂曲品》：6-38）、「史家附傳之法」（焦

循《劇說》：8-172）、「詞法」（梁廷枏《曲話》：8-278）等。

就組合式合義複詞而言，「法」較少做為加詞，亦多為端詞，其「領屬性加詞」者如「北曲法」（《南曲入聲客問》：7-130）、「曲法」（梁廷枏《曲話》：8-257）、「戲法」（呂天成《曲品》：6-239）、「傳奇法」（呂天成《曲品》：6-243）是以文類為端詞；「口法」（《樂府傳聲》：7-152、153）、「唱法」（《樂府傳聲》：7-157、171）、「指法」（《度曲須知》：5-202）等是以曲唱表演為加詞；「句法」（《顧誤錄》：9-57）、「章法」（《樂府傳聲》：7-177、《藝概》：9-118）、「篇法」（《藝概》：9-118）則是以章法為加詞；「格法」（《樂府傳聲》：7-173）是以體製為加詞；「古法」（《樂府傳聲》：7-153、梁廷枏《曲話》：8-285）則是為「形容性加詞」。

4. 「式」

在戲曲理論文獻史料中，「式」的使用雖不如「體」、「格」、「法」為多，然其所蘊涵之概念卻是相當重要。就其構詞模式而言，亦可區別為詞組與組合式合義複詞。詞組如「傳奇之式」（焦循《劇說》：8-175）等，為較明顯之構詞形式，然如「古院本式」（《遠山堂曲品》：6-84）、「《會香衫》式」（《遠山堂劇品》：6-161），其亦可視為詞組，因其義即指為古院本之式、《會香衫》之式，並沒有另成新義。

就組合式合義複詞而言，「式」有做為加詞，如「式古」（《度曲須知》：5-197）、「式今」（《度曲須知》：5-241）者，視其文脈不同，可以歸之為詞結或結合式合義複詞，因為「式」在此有動詞性質。「式」亦有為端詞者，如「楷式」（《太和正音譜》：3-11）、「對式」（《太和正音譜》：3-13）、「譜式」（《度曲須知》：5-240）等。

從上述的討論中，可知曲論中除了使用「體」、「格」、「式」、「法」四字外，亦以此四字來鑄用文體術語，顯見曲家從文體角度論曲之意識已經成熟。以下便由這些相關術語分析其隱含之文體論意義。

三、「體」、「格」、「法」、「式」的體製形式義

經由對戲曲理論文獻史料的總體把握，可以歸結出「體」、「格」、「法」、「式」及以之為構詞元素之相關概念術語，其文本語脈所呈現意義內涵主要有二：體製形式與藝術形相。此處主要分析體製形式義；藝術形相義則於下節論之。

體製形式指涉的是文體的形式結構特徵，曲論中最相關的指涉術語當然便是「體製」與「體裁」，在戲曲理論文獻史料中亦見使用。「體製」如《中原音韻》中云：

魏、晉、隋、唐體製不一，音調亦異，往往於文雖工，於律則弊。……是書既行，於樂府之士豈無補哉！又自製樂府若干調，隨時體製不失法度。
(1-173)

又如《樂府傳聲》中云：

又論元曲只四齣，猶有古者升歌笙入，間歌合樂之遺意。嘗欲編次史傳中忠孝廉節諸事，仿元人體製以授。(7-151)

《中原音韻》中以「體製」一詞主要是用以指稱樂府的格律，而《樂府傳聲》則是指稱元雜劇四折形式，無論是格律或分折都是包含在體製概念中。「體裁」如《曲律》在評董中峯時云：

在翰苑時，曾有應制《駕幸西湖》南北調詞一闕，今在集中，即限於體裁，亦勝楊南峰數等。(4-168)

又《顧誤錄》中云：

宮調既分，體裁各判，在仙呂調曰賺煞，在中呂調曰賣花聲煞，在大石角曰催拍煞，在越角曰收尾。(9-70)

又焦循《劇說》中引《書影》云：

元人作劇，專尚規格，長短既有定數，牌名亦有次第。今人任意增加，前後互換，多則連篇，少惟數闕，古法蕩然矣。惟余邇江門人王漢恭光魯所作《想當然》，猶有元人體裁。（8-129）

第一則引文之「體裁」著重於格律，第二則之「體裁」著重於樂律宮調，第三則則是更明確可以看出其「體裁」是指劇之長短、牌名之次第。

以上之「體製」、「體裁」各詞，雖然就其總體概念而言都是體製形式義，然而經由進一步的分析，可以看出其具體指涉又各自有所不同。由此，以下將其具涵之體製形式義進行次概念的類分，以更明確呈現相關概念術語在曲論中所隱含的理論性涵義。由上節所梳理出的單詞與複詞中，可將之具涵體製義者再區分為四類，其一為「音律體製」；其二為「曲唱體製」；其三為「結構體製」；其四為「章法體製」。

（一）音律體製

「音律體製」指與樂律或格律、句式相關之文字形式規範，如曲牌、宮調、韻部、文字長短等。這些都是屬於體製形式概念中的不同層面，本文將之統稱為「音律體製」。以下分單詞、複詞進行說明。

1. 單詞

在單詞的「體」、「格」、「式」、「法」中皆可析離出此義。「體」者如《藝概》中云：

曲套中牌名，有名同而體異者，有體同而名異者。名同體異，以其宮異也；體同名異，亦以其宮異也。（9-117）

又：

平、仄互叶，詞先於曲，如〔西江月〕、……、〔大聖樂〕亦俱有互叶之一體。（9-120）

又如《今樂考證》中云：

傳奇雖小道，凡詩、賦、詞、曲、四六，無體不備。（10-257）

第一則引文在論曲牌有同名異實或異名同實的情況，其中「體」便是指曲牌之譜式格律。在第二則引文中舉〔西江月〕等曲牌為例，說明其有平仄互叶的情況，亦為格律之義。而《今樂考證》主要在指出傳奇會援用各種文體於劇本中，故此處之「體」即是著重於文字形式長短、格律所區分出來之形式特徵。無論是曲牌譜式、平仄或文字格律、長短都屬於「音律體製」。

「格」字就其一般性涵義而言，已具有格式、規格之意，是已經較接近於格律之義。在《製曲枝語》中云：

按格填詞，通身束縛，蓋無一字不由湊泊，無一語不由扭捏而能成者。
（7-119）

又《曲律》中云：

〔風入松〕之每調繼以兩〔急三槍〕，與末調之單用本調，雖古有此格，然《琵琶》後八折耳，安在其必當而拘拘以此為法也，拈出與秉筆者商之。
（4-161）

又《藝概》中云：

曲莫要於依格。同一宮調，而古來作者甚多，既選定一人之格，則牌名之先後，句之長短，韻之多寡、平仄，當盡用此人之格，未有可以張冠李戴、斷鶴續鳧者也。（9-117）

第一則引文中，「按格」之「格」即是指曲譜中之固定化格律；第二則引文中，「古有此格」之「格」，亦是指曲牌聯套之規律；第三則引文中，在區辨按律填詞之譜式，認為若同一宮調作者多時，依格律填詞時應該要依同一人之譜，而不可綜合各家。這些說法是否確當，非本文重點，但已可由此看出這三則引文中之「格」字皆指格律，故皆指「音律體製」義。

「法」字之「音律體製」義，如《樂府傳聲》在「入聲讀法」條對於字音演

變情況有云：

又其派入三聲，有一定之法，與古音亦稍殊。（7-168）

又如梁廷枏《曲話》中云：

今人每一曲中疊用一字為韻腳，其法亦本元人。（8-261）

第一則引文中，「法」指曲韻入聲派入三聲之規律；第二則引文中，「法」指押韻之規律，故皆為格律義。

「式」字之「音律體製」義，如《遠山堂曲品》在論及《合劍》中南北合套的情況時云：

但其中以北〔朝天子〕配〔南二郎神〕，北〔倘秀才〕配南〔甘州歌〕，北〔醉太平〕配南〔宜春令〕，北〔駐馬聽〕配南〔駐馬聽〕，南北各配四五調，歌之頗叶，似可採以為式。（6-55）

又如《曲律》中云：

〔商黃調〕，此係合犯，乃〔商調〕、〔黃鍾〕各半隻，或各一隻合成者，皆是也。但不許〔黃鍾〕居〔商調〕之前；曲無前高後低之理，古人無此式也。（4-83）

第一則引文中，《遠山堂曲品》認為《合劍》可以為「式」的地方，在於其南北曲配用之方式，故可視之為「音律體製」義。第二則引文中，在論〔商黃調〕之音樂體製，認為其由〔商調〕、〔黃鍾〕組成，並提出「不許〔黃鍾〕居〔商調〕之前」的規範，認為這種情況違反樂理，前人並無此種體製流傳，此處以「式」稱之，即是「音律體製」義。

2.複詞

經由以上的分析，可以看出「體」、「格」、「法」、「式」單詞皆具有「音律體製」義，而其複詞形式亦是如此。以下分述之。

就「體」而言，有「體裁」、「拗體」、「犯體」、「正體」、「又一體」、

「第一體」、「第二體」等組合式合義複詞隱含「音律體製」義。「體裁」參見上文《顧誤錄》之例。「拗體」見《閒情偶寄》「拗句難好」條，其云：

如〔皂羅袍〕、〔醉扶歸〕……等曲，韻腳雖多，字句雖有長短，然讀者順口，作者自能隨筆。即有一二句宜作拗體，亦如詩內之古風，無才者處此，亦能勉力見才。（7-41）

又：

「懶能向前」、「事非偶然」二句，兩句四字，兩平兩仄，末字叶韻。……
「懶能向前」、「事非偶然」二句，皆拗體也。（7-43）

由以上引文可以看出笠翁所謂「拗體」主要著眼於平仄上，當平仄安排使得填詞變得困難時，便可稱為「拗體」。「犯體」如《梁廷枏曲話》引《九宮譜定》中云：

犯曲只宜犯本宮。或偶犯別宮，則音調必稍異。如〔醉太師〕、〔貓兒出隊〕之類，只宜直作本曲之名，不必分作犯體。（8-282）

由此可以看出稱「犯體」乃為指稱犯曲之體製，而其義涵主要是指涉曲牌雜用的現象，而曲牌雜用即屬音律之範圍。至於「正體」、「又一體」、「第一體」、「第二體」為《梁廷枏曲話》中辨《嘯餘譜》時使用之（8-283）。因為《嘯餘譜》中所輯之詞譜，有「第一體」、「第二體」之說，因此多做臆測。故在《四庫全書總目提要》已提及：「所列詞譜第一體、第二體之類，以及平仄字數，皆出臆定，久為詞家所駁。」¹⁰故《梁廷枏曲話》認為《九宮大成南北宮譜》所辨明之「正體」、「又一體」較為正確。此四者為詞律中對於「正體」、「又一體」的稱呼，而「正」、「又一」、「第一」、「第二」指格律體製上之正次。然「正體」除體製義外，尚有體式義，將於下文另行討論。

就「格」而言，組合式合義複詞者如「字格」、「調格」、「正格」；結合

¹⁰ （清）紀昀等編：《欽定四庫全書總目》第6冊（臺北：藝文印書館，1997年），頁4203。

式合義複詞者如「定格」。「字格」於《閒情偶寄》中云：

從來詞曲之旨，首嚴宮調，次及聲音，次及字格。……或彼曲與此曲牌名巧湊，其中但有一二句字數不符，如其可增可減，即增減就之，否則任其多寡，以解補湊不來之厄，此字格之不能盡符也。（7-34）

此處「字格」指曲牌中之既定字數，為填曲時之規格，因其隨譜而定，故納入「音律體製」義之範圍。「調格」見《度曲須知》：

且辭章既夥，演唱尤工，凡偷吹、待拍諸節奏，頂疊、躲換、以及縈紆、牽繞諸調格，推敲罔不備至。（5-197）

此處「調格」指樂調之格，其所列出之「調格」雖是特殊之格，然就其概念仍是「音律體製」。「正格」在《曲律》中云：

至「金爐寶篆消」曲末句，「算人心不比往來潮」，此是正格，「心」字當疊。（4-125）

此處「正格」指譜中之字韻，王驥德認為「人心」二字須是疊韻方為「正格」，此亦是就格律上論。「定格」如《雨村曲話》中云：

致遠《黃梁夢》，周德清取「鴈兒落」為定格。（8-13）

又如《閒情偶寄》中云：

一出用一韻到底，半字不容出入，此為定格。（7-37）

第一則引文中，指出周德清引馬致遠曲為「定格」，而此「定格」為格律之固定形式。第二則引文是從用韻方式論「格」。故此二者皆是從「音律體製」言之。

除此外，亦有將「體」與「格」中複合為「體格」者，如錢熙祚評《曲律》時云：

觀其辨別體格，研究聲韻，持論甚嚴，故不愧「律」之一字。（4-187）

此處錢熙祚已點明「律」之概念，「體格」與「聲律」都含攝在「律」中，故「體格」當指文字形式之格律。也是包含在「音律體製」的概念中。

「法」、「式」亦有「音律體製」之複詞，「北曲法」、「古法」、「譜式」等。「北曲法」見《南曲入聲客問》中云：

故混入三聲，則與北無別，且亦難於分派；如北曲法，竟廢卻入聲，又四聲不完；所以別出單押之法，而隨譜變腔為定論也。（7-130）

此處「北曲法」用以指北曲的入聲派入三聲，此屬音律體製義。而「古法」如焦循《劇說》中引《書影》云：

元人作劇，專尚規格，長短既有定數，牌名亦有次第。今人任意增加，前後互換，多則連篇，少惟數闕，古法蕩然矣。（8-129）

又如《詞餘叢話》中引《琴瑟理數考》云：

隋、唐以來，惟奏黃鐘一均，而旋宮之法廢矣。古法盡亡，獨存於琴、瑟。（9-239）

第一則引文中之「古法」之「古」指元人，「法」則是指劇之長短、聯套規律等，其中聯套規律即是「音律體製」。第二則引文中，「古法」則是指「旋宮之法」，宮調變化之規律亦是「音律體製」。「譜式」如《度曲須知》中云：

自元人以填詞制科，而科設十二，命題惟是韻腳以及平平仄仄譜式，又隱厥牌名。（5-197）

此處「譜式」指平仄譜，故為「音律體製」義。

「體」、「格」、「法」、「式」單詞及以之構詞的複詞皆有用以指涉「音律體製」，可知「音律體製」為曲家論曲之文體概念的重要議題之一。此外，涵攝「音律體製」義的概念術語，有些會兼具文類概念，如「曲體」、「劇體」、「古體」、「今體」、「北體」、「南體」等。「曲體」一詞除體製義外另有體式義，此處僅就體製義言，體式義則在下文另行論述。在清初王正祥《新定十二

律京腔譜》中多次使用「曲體」，也是使用「曲體」一詞最爲明確者，如在其「凡例」中云：

況盛行于京都者，更爲潤色，其腔又與弋陽迥異。予又不滿其腔板之無準繩也，故定爲十二律，以爲曲體唱法之範圍。^⑪

又：

如有俚鄙之曲，而可以爲曲體者，即當錄用；苟非然者，及字字珠璣、行行錦繡，而於曲體正格實爲背謬，又何足取？。^⑫

又：

今各律各調所敘曲體，先敘聯套，再敘兼用，更敘慢詞，終敘緊詞。^⑬

從第一則引文可以看出王正祥所言之「曲體」之「曲」乃特指京腔，而京腔是流傳至京城經過變革之弋陽腔。而且是因爲「腔板之無準繩」，所以定十二律，所以其「曲體」之「體」爲體製義，尤其指格律中腔調音律的部分。然就「曲體」一詞觀之已有文類義，此「曲體」爲京腔之體，而由京腔之體區別出京腔之類。

「劇體」一詞在《曲律》、《遠山堂劇品》及呂天成《曲品》中頗見使用。《曲律》中云：

余昔譜男后劇，曲用北調，而白不純用北體，爲南人設也。己爲《離魂》，並用南調。鬱藍生謂：自爾作祖，當一變劇體。既遂有相繼以南詞作劇者。
(4-179)

王驥德此處雖引呂天成語云，但並不妨礙此一「劇體」之概念內涵。「劇體」在此指「劇」之體製，其中「體」之體製義著重在宮調。不過在此段文脈中，仍無

^⑪ 參見《古典戲曲序跋彙編》第1冊，頁103。

^⑫ 同上註，頁105。

^⑬ 同上註，頁106。

法判斷「劇」是曲之總稱，抑或特指北雜劇。然不論是指曲之總稱或指北雜劇，都是具涵文類概念。另外「劇體」亦有指結構體製，由下文另行論述，此處暫不論之。此外又有「古體」、「今體」，其雖是以時間為端詞進行複合，然就其文脈而言仍可看出其特定之指涉對象，「古體」如《曲律》論調名時云：

有古體無考，俗傳增減句字，至繁聲過多，不可遵守，如〔越恁好〕、〔雌雄畫眉〕類。（4-59）

又如徐復祚《曲論》中云：

大率吾輩為唐律、絕句，自應用唐韻；為古體，自應用古韻；若夫作曲，則斷當從中原音韻……。 （4-246）

「今體」如《碧雞漫志》中云：

然唐中葉漸有今體慢曲子，而近世有填連昌詞入此曲者，後復轉此曲入道調宮，又轉入高宮大石調。（1-142）

在《曲律》中「古體」之「體」為體製義，尤指格律，而「古體」雖是泛指性概念，然就其文脈而言，其應指北雜劇與宋、金院本，因王驥德身處明代，故其以「古體」名之前代戲曲。而徐復祚《曲論》中之「古體」則是指古體詩。《碧雞漫志》之「今體」則是指宋詞。其都從體製著眼，通過端詞複合，指涉某一文類，故具涵文類義。又「北體」、「南體」之「北」、「南」指北曲與南曲，如徐復祚《曲論》引王驥德《題紅·序》論韻部時云：

至北調諸曲，不敢借用，以北體更嚴，存古典刑也。（4-238）

又《曲律》中

後為穆考功作《救友》，又於燕中作《雙環》及《招魂》二劇，悉用南體，知北劇之不復行於今日也。（4-179）

此處「北體」、「南體」的類分標準為音韻宮調之特徵，以「北」、「南」來

名其類，「北體」指的是具北曲的「音律體製」者，「南體」指具南曲的「音律體製」者，故「音律體製」為曲家用以區別文體之類標準之一。

（二）曲唱體製

「曲唱體製」指戲曲場上演唱之體製，此為戲曲所獨有，雖然此一體製不一定能夠於劇本中呈現，然就戲曲整體而言是不可缺少的一個環節。

1. 單詞

以「體」字來指稱「曲唱體製」者，如《曲律》中云：

劇之與戲，南北故自異體。北劇僅一人唱，南戲則各唱。（4-137）

《曲律》中從一人獨唱來分辨南北戲劇之差異，而此處「南北故自異體」之「體」，自然即指一人唱、多人唱之「曲唱體製」。

而「格」字具曲唱體製義者，如《曲律》中云：

南戲曲，從來每人各唱一隻。自《拜月》以兩三人合唱，而詞隱諸戲遂多用此格。畢竟是變體，偶一為之可耳。（4-150）

又《閒情偶寄》中云：

蓋詞曲中之高低抑揚，緩急頓挫，皆有一定不移之格，譜載分明，師傳嚴切，習之既慣，自然不出範圍。（7-104）

《曲律》此段引文同時出現「格」與「變體」，此處「體」、「格」當屬同義，因為其以南戲為一人獨唱隻曲的「體」為正，而《拜月亭》以後出現的合唱體製是「體」之變，「格」與「變體」皆指「曲唱體製」，只是再由其中區辨何者為正、何者為變。《閒情偶寄》中的「格」義，從「師傳」與「高低抑揚」、「緩急頓挫」來看，所指乃是唱曲之規則，也就是「曲唱體製」。

至於以「法」字來指稱「曲唱體製」者，如《樂府傳聲》中云：

何謂口法？每唱一字則必有出聲、轉聲、收聲，及承上接下諸法。

(7-152)

在唱曲時，對於每一個字之發音，及字與字、音與音之間的承轉都有其規定，此一規定各朝代有所不同，與《閒情偶寄》互文觀之，可知這些唱法皆在曲譜中載明，成爲一種規範，故「承上接下諸法」之「法」亦爲「曲唱體製」。

以「式」字來指稱「曲唱體製」者，如《顧誤錄》中云：

尾聲乃經緯十二律，故定十二板。式律中積零者爲閏，故亦有十三板者。

句僅三句，字自十九字至二十一字止，多即不合式矣。(9-70)

此處論板式之板數與字數，而此也是從曲唱的角度言之。故「不合式」之「式」乃指曲唱之體製規範，而「式律」一詞所指亦相同。「式」與「律」有規範法則之義，而於此處即指向曲唱規制。

2. 複詞

以「體」字複合構詞指曲唱體製者，如「女真風流體」、「生旦之體」，在《太和正音譜》中云：

且如女真風流體等樂章，皆以女真人音聲歌之，雖字有舛訛，不傷於音律者，不爲害也。(3-23)

又《閒情偶寄》中云：

以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔故也。元人不察，多混用之。(7-26)

《太和正音譜》這段文字亦見於《中原音韻》，引文中已明言「女真風流體」爲樂章，當以女真人音樂曲歌唱之，此即是「曲唱體製」。以及《閒情偶寄》中分辨行當唱腔，其「體」之定義皆屬「曲唱體製」概念範圍。

以「格」字複合構詞指「曲唱體製」者，如、「格調」「格局」、「正格」、「古格」，如芝菴《唱論》中云：

歌之格調：抑揚頓挫，頂疊垛換，縈紆牽結，敦拖嗚咽，推題九轉，捶欠遏透。(1-159)

又《顧誤錄》中云：

如《四夢》傳奇之尾聲，多不入格局，至有三十餘字者。（9-70）

又：

有贈板中唱散板一句者，或贈板中忽唱無贈板者，又或末二句唱無贈板者，此皆演家取其便處，並非正格。（6-69）

《度曲須知》：

當時新聲初改，古格猶存，南曲則演南腔，北曲故仍北調。（5-199）

《唱論》直言「歌之格調」，並列舉出多種變化方式，此處「格調」即屬曲唱之表現，同樣的與《閒情偶寄》互文觀之，便可將其歸入「曲唱體製」中。《顧誤錄》論《四夢》一段，為上文「式」字引文之後文，乃論南套尾聲之譜式，接續前後文脈來看，此處「格局」即指曲唱之體製規範。而「正格」一詞，則是論唱贈板的問題，更直皆指出「演家」，為論曲唱之規範。《度曲須知》之「古格」乃相對「新聲」而言，「新聲」是南曲唱南腔，「古格」便是唱北曲，此處從南北曲調區辨南北戲曲差異。故「古格」具有「曲唱體製」的概念內涵。

從上節所列「法」之詞組中，便有許多從字面即可察其與曲唱有關之概念術語，如「抗墜掩抑、頂疊關轉之法」、「緩急頓挫之法」、「聲務鏗鏘之法」等。然而這些「法」之概念術語著重於法門、技巧的概念。這些與唱彈相關法門、技巧如《閒情偶寄》所言會「譜載」、「師傳」成為規範，而這些規範也與文字音律脫離不了關係，也受到文體之限制，並形成特色，因此雖非文字形式，但本文仍納入文體之範圍，統以「曲唱體製」稱之。以「法」字複合構詞者，如「口法」、「唱法」、「歌法」等。「口法」在上引《樂府傳聲》中已見之，另外如：

上古之口法，三代之不傳；三代之口法，漢魏六朝不傳；漢魏六朝之口法，唐宋不傳；唐宋之口法，元明不傳。若今日之南北曲，皆元明之舊，而其口法亦屢變。南曲之變，變為「崑腔」，去古浸遠，自成一家。（7-152）

從此一引文可以看出其將「崑腔」視為「口法」的一種，如此一來可以更明確的看出「口法」的「曲唱體製」義涵。而「唱法」、「歌法」皆屬「曲唱體製」，概念內涵與「口法」相近。以「唱法」、「歌法」指「曲唱體製」者，如《藝概》云：

「壘壘乎端如貫珠」，歌法以之，蓋取分明而聯絡也。（9-118）

又《度曲須知》云：

至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉？（5-241）

又《樂府傳聲》云：

其聲之變，雖係人之唱法不同，實由此調之平仄陰陽，配合成格，適成其富貴纏綿，感歎悲傷，而詞語事實，又與之合，則宮調與唱法須得矣。（7-171）

又：

又作「傳奇」之人喜集數曲為一，以致宮調難分，音拍盡失，訛且傳訛，盲復引盲，幾何而不盡變元人之歌法哉！（7-150）

上述諸條之「唱法」、「歌法」應為同義，「歌」與「唱」皆為謂語，冠於「法」前為領屬加語，皆指唱曲時的規範。《藝概》論唱曲時字字分明而連續，《度曲須知》、《樂府傳聲》論同曲牌的不同曲唱變化。值得注意的是《樂府傳聲》中對於「唱法」、「歌法」的討論最多¹⁴，可見曲唱體製至清時，已臻為完備，且受

¹⁴ 宮調既殊，排場亦異，然當時之唱法，非今日之唱法也。（《樂府傳聲》：7-157）試令今之登場者，依崑腔之唱法，聽者能辨其幾句幾韻，百不能得一也。句韻之法，不幾盡喪耶？（《樂府傳聲》：7-181）其體例如出一手，其音節如出一口，雖文之高下各殊，而音調無有不合者，歌法至此而大備，亦至此而盡顯。（《樂府傳聲》：7-158）試從古音，一一考之，則入聲派入三聲之故可明，而三代已前之歌法，亦可推測而知矣。（《樂府傳聲》：7-168）

到曲評家之重視。

論「曲唱體製」者，有以「體」、「格」、「法」、「式」單詞論之，亦有以四者復合成詞論之。與「音律體製」相同，為曲論中重要的文體觀念。

（三）結構體製

所謂「結構體製」專指體製中涉及劇本形式結構者，如分折、分本、分齣等。此處亦循上例分單詞與複詞進行敘述。

1. 單詞

「體」字如呂天成《曲品》評《風教篇》時云：

一記分四段，倣《四節》體，趣味不長，然取其範世。（6-232）

又評《節孝》時云：

分上下帙，別是一體。（6-240）

又如《遠山堂劇品》評《會香衫》云：

上劇止奸尼賺衫一節事耳，未盡者以次劇繼之。元人原有此體，如《西廂》之分為五劇是也。（6-158）

又如《梨園原》云：

古時戲，始一出鬼門道，必先唱〔紅芍藥〕一詞。……後人因其單薄，添〔倒垂蓮〕，套其體也。（9-9）

在這四則引文中，「體」皆是「結構體製」義。如《曲品》中所言分「一記分四段」、「上下帙」亦是一種文體組構的形式，只是體製一為仿效《四節》劇，另一為《節孝》特有，故稱其「別是一體」；《遠山堂劇品》中之「體」則是指元雜劇分本這項體製特徵；至於《梨園原》所言是指古時戲開場時會先唱〔紅芍藥〕，後人之增添〔倒垂蓮〕曲，是套襲其結構體製。

「格」字如《閒情偶寄》中云：

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，止是勸人對酒忘憂、逢場作戲諸套語。

(7-66)

說家門前的用曲規則，「不成格」也就是說沒有固定的體製規範，而是任曲家自由發揮，並定義此曲之性質為「不切本」，此雖然不是論大結構，但仍是論曲之部分結構，故為「結構體製」義。

2. 複詞

「體」之複詞者如「變體」、「全記體」等。「變體」者，在《衡曲塵譚》中云：

大江以北，漸染胡語；而東南之士，稍稍變體，別為南曲，高則成氏赤幘一時，以後南詞漸廣，二家鼎峙。(4-269)

此處之「變體」，為變異其體，就其詞性而言，並非一個複詞，而是謂語加上受詞的句子形式。而將「變體」視為一個複詞者，如《遠山堂劇品》評《黑旋風仗義疎財》時云：

北詞五折，兩人唱，此變體也。(6-149)

又如呂天成《曲品》評《奇節》時云：

一帙分兩卷，此變體也。(6-230)

第一則引文中，是將因其「五折」、「兩人唱」，與北雜劇之體製結構比較後，可視為「變體」。第二則亦是從結構體製上論其「變體」。

「全記體」者，如《遠山堂劇品》評《琴心雅調》中云：

翫其局段，是全記體，非劇體，故必八折，而長卿之事，乃陳其概。

(6-159)

又如評《捐奩嫁婢》中云：

此第於兩姓結姻處鋪敘一番，其打局是全記體。（6-184）

《琴心雅調》與《捐奩嫁婢》兩種都是「南八折」的雜劇，因此《遠山堂劇品》「全記體」認為其雖為雜劇，然體製並非如元雜劇之「劇體」以四折為度，八折已類傳奇，故以「全記體」名之。此處著眼於體製結構。

此外如「劇體」一詞，一方面具有結構體製義，另一方面也具備文類義。如《遠山堂劇品》云：

南曲向無四出作劇體者，自方諸與一二同志創之，今則已數十百種矣。

（6-161）

又《曲品》評《十孝》時云：

有關風化，每事以三折，似劇體，此自先生創之。（6-229）

又評《泰和》時云：

每齣一事，似劇體。（6-240）

《遠山堂劇品》及呂天成《曲品》中，對於「劇體」之「體」，乃著眼於體製中分折、分齣，而從其文脈中可以判斷其「劇體」之「劇」指北雜劇，故具涵文類概念。然「劇」是指曲之總稱、或北雜劇、或其他殊類，在本論文第三章會有更深入的討論，在此暫不贅述。

論「結構體製」者，無論單詞或複合成詞，都以「體」字為主，少數以「格」名之。

（四）章法體製

此處「章法體製」乃是指文章佈局之法及文句組構之法。此本應非體製形構之範圍，然而經由史料的閱讀，發現在古典曲論中往往會將某一些情節佈局或文句組構加以模式化，並歸之於某一文類，成為文體的規格制度。句法者，如《曲律》中論「巧體」云：

巧體第二十九。古詩有離合、建除、人名、藥名、州名、數目、集句、等體。……今《紅葉》用藥名、牌名、五色、五聲、八音及瀟湘八景、離合、集句等體，種種皆備，然不甚合作。（4-136）

「巧體」指以各種奇巧來組句，並不在音律、曲唱的規範中，而是文句之奇思弄巧以爲趣，

如「傳奇體」，在《後山詩話》中云：

范文正《嶽陽樓記》用對語說時景，世以爲奇。尹師魯讀之，曰：「此傳奇體爾。」傳奇，唐裴鉞所著小說也。¹⁵

其中尹師魯所言「傳奇體」一詞，可以看出指涉的是「對語說時景」——一種駢散相間的修辭句法。這種概念內涵與呂天成《曲品》中所言不同，其評《霞箋》時云：

此即《心堅金石傳》，死者生之，分者合之，是傳奇體。（6-249）

此處「傳奇體」著重在劇情佈局，就《霞箋》之劇情內容進行評述。此外如呂天成《曲品》評《雙環》時云：

此木蘭從軍事，今增出婦翁及夫婿，串插可觀。此是傳奇法。（6-243）

又如《遠山堂曲品》評《中流柱》時云：

傳耿樸公強項立節，而點綴崔、魏諸事，俱歸之耿公，方得傳奇聯貫之法。（6-38）

此處「傳奇法」指傳奇中增衍劇情的鋪敘方式，「傳奇聯貫之法」亦是一種佈局方式。這種概念類型與「結體」相同。如《遠山堂曲品》評《紫簫》時云：

十郎塞上初歸，會於牛、女之夕，亦可作結體，正不忍見小玉憔悴一段耳。

¹⁵ （宋）陳師道：《後山詩話》，收於（清）何文煥輯：《歷代詩話》上冊（北京：中華書局，1981年），頁310。

(6-17)

又評《呼盧》時云：

傳宋武微時發跡，後以臣節終之，恰得結體。(6-50)

又評《進瓜》時云：

李翠蓮借魂成婚，恰得結體。(6-101)

「結體」一詞於《文心雕龍·明詩》中即見之，其云：

觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也。¹⁶

周振甫將「結體散文」譯為「風格和行文」¹⁷，其所言乃就「直而不野，婉轉附物，怛悵切情」而來，此皆為風格描述概念，故「結體」指「風格」。但此處三段引文所言，明顯非「風格」概念，而是指情節結構，這與書論中論「結體」較為接近，徐謙《筆法探微》云：

書法之法大要有四：一用筆，二結體，三分布，四用意。……結體者，疊筆成形之法也……。¹⁸

書論中之「結體」乃指一字之筆畫結構，而上引曲論之「結體」是著重於劇情佈局，為一劇之情節結構。但又更進一步賦予評價義，將劇情結尾能妥善安排為「結體」，故有「恰得」之語。

論「章法體製」者，以「體」字及以之構詞之概念術語為主，較少見以「格」、「法」、「式」論之。

從鑄用文體概念術語的情況而言，曲家對於曲之文體觀念討論重心為「音律

¹⁶ (梁)劉勰著，周振甫譯注：《文心雕龍譯注》（臺北：五南圖書有限公司，1993年），頁77。

¹⁷ 同上註，頁78。

¹⁸ 徐謙：《筆法探微》，引自季伏昆編著：《論學書之途徑與方法》，《中國書論輯要》（南京：江蘇美術出版社，2008年），頁146-147。

體製」及「曲唱體製」兩者，對於「結構體製」、「章法體製」則相對較少關注。「音律體製」及「曲唱體製」相關文體概念術語鑄用時，「體」、「格」、「式」、「法」等四者皆為曲家選用；而「結構體製」及「章法體製」相關文體概念術語鑄用時，則以「體」為主。

四、「體」、「格」、「法」、「式」的藝術形相義

文字形式是從文體的形構處論，而藝術形相則是統合體製、修辭等文體各元素後的整體表現，但就其表現之側重面而言仍是從樣態處論。就古典文體學的角度來看，可以區分為：體貌、體式兩部分。以下便從「體貌」與「體式」兩個方向探討「體」、「格」、「式」、「法」四字及以之複合構詞所隱含的藝術形相義。

（一）體貌義

顏崑陽對「體貌」概念所下的定義為：「指作品整體之美感印象，亦即作品之個別風格。」¹⁹這是就《文心雕龍》蘊涵的文體觀念而言，而顏先生經由對古典詩文論的分析後，對史料中「體貌」一詞概念義涵的詮定亦近同，其云：「指涉一篇作品或一家之作的整體『樣態』。」²⁰本文對於「體貌」的定義即基於此，乃只單一作品或一家之作的藝術形相。而當賦予此藝術形相「範型性」時，「體貌」便上升為「體式」。「體式」於下節會進行分析，此暫不贅述。在王灼《碧雞漫志》中云：

唐末五代文章之陋極矣，獨樂章可喜，雖乏高韻，而一種奇巧，各自立格，不相沿襲。（1-113）

王灼所指「樂章」雖然並非元代以後出現之戲曲或散曲，但其所言之「格」，卻

¹⁹ 顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，頁180。

²⁰ 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，收於《清華中文學報》第1期，頁28。

可作為「格」指藝術形相之一證。上節所述之「格」字，無論指音律或其他，都是指體製形式。但此處引文從前後文脈即可知所指為藝術形相，因為從「高韻」、「奇巧」可知為藝術形相的描述用語，而從「不相沿襲」一語可知「格」所指非體製形式，因為體製形式乃是相沿承襲，形成一個創作上的共同現象。而「體貌」則是千變萬化，依作者各異其趣，此處既無給予範型性，又為「各自」之描述，故斷為「體貌」之義。

從王灼對「體貌」之「各自立格」一語，可知「體貌」是各自成趣，各有不同，在曲論中以「體」、「格」及其複合成詞者來指涉者為多，而以「法」、「式」及其複合成詞者較少，以下析論之。

1. 單詞

「體」字為「體貌義」者，如《雨村曲話》：

《嘯餘譜》有新定樂府十五體名目：……。按：此十五體，不過綜其大概而言；其實視撰詞人之手筆，各自成家，如馬致遠之「朝陽鳴鳳」則豪爽一路，王實甫之「花間美人」則細膩一路，各自成體，不必拘也。（8-8）

李調元此處雖引的是程明善的《嘯餘譜》，但《嘯餘譜》為雜摘群書而成書，所謂「新定樂府十五體名目」實從《太和正音譜》而來，其源由並非本論文著墨所在。從前後文脈可知所論者為作者文章之藝術形相，而「視撰詞人之手筆，各自成家」乃是在說藝術形相各家各有其特色，如馬致遠之「豪爽」、王實甫之「細膩」。此處並沒有給予兩者範型意義，為「體貌」概念，故此處之體乃指「體貌」。又如《曲律》中云：

《西廂》組艷，《琵琶》修質，其體固然。（4-149）

又：

此體亦是西樓最佳，如《失雞》《轉五方》等曲，皆極當行。（4-135）

王驥德總括《西廂》之表現為「艷」、《琵琶》為「質」，是分別對於這兩個作品藝術形相特徵的描述，故「其體固然」之「體」當指「體貌」。而對於王磐（西

樓)的評價亦為「體貌」概念，該段引文出自「論俳諧第二十七」，「故此體」乃指俳諧體，王驥德對於俳諧體之說明為：

俳諧之曲，東方滑稽之流也，非絕穎之姿，絕俊之筆，又運以絕聞之機，不得易作。著不得一個太文字，又著不得一句張打油語。須以俗為雅，而一語之出，輒令人絕倒，乃妙。(4-135)

從「東方滑稽之流」可知為一家「體貌」，而其下又針對此「體貌」進行描述，需有「絕穎之姿」、「絕俊之筆」、「運以絕聞之機」、「以俗為雅」、「一語之出，輒令人絕倒」等要素。而王磐即善於該體，因此王驥德評其「當行」，也就是可以合宜的展現東方滑稽之流的「體貌」，所以此「體」之「體」即應指「體貌」。

以「格」字為「體貌義」者，如評《彈指清平》時云：

至其超軼處，自行自止，驚破世眼，當別設一格以待之。(6-15)

又如評《金合》時云：

語俱獨造，多有初讀之不解，再讀之知其博奧者，當於傳奇中別設一格以待之。(6-66)

《遠山堂曲品》中評《紅拂》云：

湯海若序此記云：「《紅拂》已經三演：在近齋外翰者，鄙俚而不典；在冷然居士者，短簡而不舒；今屏山不襲二家之格，能兼諸劇之長。」

(6-49)

《遠山堂曲品》以論個別作品為主，故此處乃為描述「體貌」。在超軼處可自行自止，即為《彈指清平》之「體貌」特徵；語俱獨造，初讀不解，再讀知其博奧則是《金合》之「體貌」特徵。故此處所言之「格」，乃是在指涉兩者的藝術形相已經具備可辨識的個人特徵，也就是「體貌」。而在第三則引文中更為清楚，其論及近齋外翰（生平里籍不詳）、張鳳翼（冷然居士）、張太和（屏山）等三

人皆作《紅拂》，而各有其樣貌，近齋外翰所作「鄙俚而不典」、張鳳翼「短簡而不舒」，張太和不襲而兼之，三人之作各有其藝術形相特徵，故所謂「二家之格」的「格」非體製義，而是指「體貌」。

2. 複詞

曲論中指涉「體貌」者，多以「體」字進行複合成詞，如徐復祚《曲論》中提及之「澀體」，其云：

徐彥伯為文，以鳳閣為「鷗門」，龍門為「虬戶」，當時號「澀體」。

(4-238)

此處指出唐代徐洪（彥伯）作詩以僻澀典奧為特徵，其所言雖非曲，但其概念類型仍屬「體貌」。而在《太和正音譜》中有「新定府體一十五家」之語，為「丹丘體」、「宗匠體」、「黃冠體」、「承安體」、「盛元體」、「江東體」、「西江體」、「東吳體」、「淮南體」、「玉堂體」、「草堂體」、「楚江體」、「香奩體」、「騷人體」、「俳優體」（3-13~14）等。這些為曲家歸納所得之藝術形相類型，在《太和正音譜》中並沒有給予範型性定義，所以此處屬「體貌」概念，與徐復祚之言相同。而其中如「丹丘體」之流會在後世曲家的論述中被提升到「體式」位置，但在《太和正音譜》之中仍僅具備「體貌」義。其「府體」乃「樂府體」之省稱，因為在《太和正音譜》的目錄中即有「樂府體式」條（3-12），然在〈卷上〉中論及時則是名為「於今新定府體一十五家，及對式名目」，故其「體式」乃合稱「體」與「式」，非本文所謂之「體式」。「式」指「對式」為「合璧對」、「連璧對」……等等對句之法（3-14~15），與上述「章法體製」中《曲律》之例近同，此處不再討論。而「體」則是指「樂府體」有「側艷體」、「丹丘體」、「宗匠體」……等等共十五種「體貌」類型。

（二）體式義

「體式」概念顏崑陽先生就分析《文心雕龍》後所下的定義為：

「體式」有兩層，一為超越個別作品，相應於某一文類之「體式」；一為

超越個別文類之「體式」，乃一普遍之美的範疇，也即是〈體性篇〉所謂的「八體」。²¹

又經由分析古典詩文論中「體式」一詞後，對史料中「體式」一詞概念義涵的詮定為：

「體式」必須兼合著文類「形構性」的「體裁」，以及作家作品「樣態性」的「體貌」二個要素，再加上「範型性」此一規定，才是完整的涵義。²²

故「體貌」指個別作品或一家之作的藝術形相，而「體式」則是該藝術形相具備「範型性」者。以下即以此定義作為研究基礎，進行文獻的分析。

1. 單詞

對曲之「體式」，各曲家界義未必盡同，本文焦點也不在分析各家之說，而是著重探討他們是如何指涉「體式」這個概念。以「體」字指涉「體式」概念者，如徐渭《南詞敘錄》云：

夫曲本取於感發人心，歌之使奴童婦女皆喻，乃為得體；經、子之談，以之為詩且不可，況此等耶？直以才情欠少，未免輟補成篇。吾意：與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也？（3-243）

《南詞敘錄》所言之「曲」，是就曲的統稱言之，也就是先指出所言之文類的「形構性體裁」，「感發人心」、「婦孺皆易知」則為作品藝術形相之樣態，徐渭認為具備這種樣態方為「得體」。而「得體」正是預設了某一範型基準，合者為得，故此「體」字當指「體式」。接著徐渭又從反面立說，認為引經書、子書入曲的弊端。將「體」指涉為「體式」概念，在曲論中相當常見，如黃周星《製曲枝語》云：

愚嘗謂：曲之體無他，不過八字盡之，曰：「少引聖籍，多發天然」而已。

²¹ 顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，頁180。

²² 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，收於《清華中文學報》第1期，頁31。

(7-120)

同樣的，此處先指出所言之文類的「形構性體裁」為曲，並論「少引聖籍，多發天然」之樣態，所指乃是少用經典典故，而出自然之語，此即藝術形相之描述。從「無他」的論斷，可知黃周星認為此八字即為曲的藝術形相最佳表現，故「體」字具涵典範性，即指「體式」。

以上為體式的第一層義，即相應某一文類之「體式」，而本文以曲論為主，故第二層義便不在討論範圍之中，曲論中所言者亦少。又如《曲律》中云：

自《香囊記》以儒門手腳為之，遂濫觴而有文詞家一體。（4-121）

又《曲律》中云：

問體孰近？曰：「於文辭一家得一人，曰宣城梅禹金，摘華淡藻，斐亶有致；於本色一家，亦惟是奉常一人，其才情在淺深、濃淡、雅俗之間，為獨得三昧。餘則脩綺而非垛則陳，尚質而非腐則俚矣。若未見者，則未敢限其工拙也」。（4-170）

從第一則引文中，其「體」字尚為「體貌」之義，乃指文辭家引經子語之樣態；但在第二折引文中，「體」字又為「體式」概念，雖然其沒有直指「體」之文類為何，但仍可知為曲之總稱或南曲。「問體孰近」，則是預設了某一範型，再由各「體貌」進行比對，故曰文辭家、本色家各得一人，其藝術形相各有特色或「摘華淡藻，斐亶有致」、或於「淺深、濃淡、雅俗之間，為獨得三昧」；若從反面來看，則是若能脩綺而不垛不陳或尚質而不腐不俚者，便可稱之為近「體」，而此「體」則是王驥德理解中的曲之「體式」。

2. 複詞

以「體」字複合成詞以指涉「體式」概念者，徐復祚《曲論》中云：

山谷用之詩，已自僻澀，禹金乃用之作曲。然則三藐、三菩提，盡曲料耶？此體最易驚俗眼，亦最壞曲體，必不可學。（4-238）

徐復祚此亦是從「僻澀」論起，「此體」所指乃是「體貌」，指用典僻澀之樣態，而「最壞曲體」已預設了曲應有之「體式」。從上文所言，可知其認知之「體式」乃指「感發人心」、「婦孺皆易知」。《曲論》又云：

傳奇之體，要在使田畯紅女聞之而赧然喜，悚然懼；若徒逞其博洽，使聞者不解為何語，何異對驢而彈琴乎？（4-238）

「傳奇之體」如前所言並非合義複詞，而是詞組。此處在定義傳奇之「體式」，一樣是強調易知易懂而反對僻澀。

《遠山堂劇品》中有「劇體」之語，其云：

紅蓮記……。太乙傳此，藻豔俊雅，神色俱旺，且簡略恰得劇體。（按：入豔品）（6-177）

此處之「劇體」是以領屬性加詞複合成詞，但其加詞屬性為文類，「劇」當指南雜劇，因為《遠山堂劇品》所評者以南雜劇為主，僅少數為元雜劇。「恰得劇體」已隱含有一雜劇之範型作為基準，以之評述《紅蓮記》，尤其「藻豔俊雅」、「神色俱旺」、「簡略」等樣態，他認為這些藝術形相特徵符合雜劇之理想範型，故可稱「恰得」，由是可以看出「劇體」一詞即為「體式」之概念。

在王驥德《曲律》中有「正體」之語，其云：

《拜月》質之尤者，《琵琶》兼而用之，如小曲語語本色，大曲引子如「翠減祥鸞羅幌」、「夢繞春闈」，過曲如「新篁池閣」、「長空萬里」等調，未嘗不綺繡滿眼，故是正體。（4-122）

此段引文乃承上引文辭家之辨而來，「正」本身就有典範之評價意義，所以王驥德認為能兼本色與文辭兩家之長，方為「正體」。故其續云：

至本色之弊，易流俚腐；文詞之病，每苦太文，雅俗淺深之辨，介在微茫，又在善用，才者酌之而已。（4-122）

認為有才者能取本色、文辭之長，而避其之短，而這種辨別取捨並非易達，但若

能達者，也就是能稱之為「正體」，故「正體」一詞為「體式」概念。

五、結論

上文從「體」、「格」、「式」、「法」四字的構詞模式開始分析，接著分析其單詞、複詞隱含的文體觀念，可以區分出「體製形式」與「藝術形相」兩類。在「體製形式」義中，可以歸納出「音律體製」、「曲唱體製」、「結構體製」、「章法體製」等四類；藝術形相義中，可以歸納出「體貌義」、「形式義」等兩類。通過以上的分析，可將所引用的文體概念術語製表如下：

體製形式				藝術形相	
音律體製	曲唱體製	結構體製	章法體製	體貌義	體式義
單詞： 體、格、法、式	單詞： 體、格、法、式	單詞： 體、格	單詞： 無	單詞： 體、格	單詞： 體
複詞： 體裁、拗體、犯體、正體、又一體、第一體、第二體；字格、調格、正格、體格；北曲法、古法；譜式。	複詞： 女真風流體、生旦之體；格調、格局、正格、古格；抗墜掩抑、頂疊關轉之法、緩急頓挫之法、聲務鏗鏘之法、口法、唱法、歌法。	複詞： 變體、全記體、劇體。	複詞： 巧體、傳奇體、結體、傳奇法、傳奇連貫之法。	複詞： 澀體、丹丘體、宗匠體、黃冠體、承安體、盛元體、江東體、西江體、東吳體、淮南體、玉堂體、草堂體、楚江體、香奩體、騷人體、俳優體。	複詞： 曲體、傳奇之體、劇體、正體。

由上表可以觀察出這些文體用語存在著多義性，如「體」字既可指「體製形式」，又可指「藝術形相」，故須依語境進行分析。在「體」、「格」、「法」、「式」四字中，「體」字的運用最廣最多，「格」次之，「法」又次之，「式」最少。以「體」「格」及以其構詞者較多，尤以「體」為主。在「體製形式」的討論中，

以「音律體製」最多，但至明清中晚期後，文體概念術語指涉曲唱者變多，可見曲家對於曲之文體特徵關注焦點的轉移、擴展。在「藝術形相」的文體術語中，亦以「體」字及其複合構詞為主。

這些術語中有些是新創，如「丹丘體」、「曲體」等；有些是襲用文體論既有術語，如「體裁」、「正體」等，並以之進行曲的文體特徵詮說，所鑄用之術語亦可尋繹出規則與類型，由此可知曲家已經具備了文體意識。

徵引書目

一、傳統文獻

梁·劉勰著，周振甫譯注，《文心雕龍譯注》，臺北：五南圖書有限公司，1993年。

宋·王灼，《碧雞漫志》，收於《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

宋·陳師道，《後山詩話》，收於清·何文煥輯《歷代詩話》上冊，北京：中華書局，1981年。

元·周德清，《中原音韻》，收於《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

元·燕南芝庵，《唱論》，收於《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

明·王世貞，《曲藻》，收於《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

明·王驥德，《曲律》，收於《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

明·朱權，《太和正音譜》，收於《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

明·呂天成，《曲品》，收於《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

明·李開先，《詞謔》，收於《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲

劇出版社，1982 年。

明·沈寵綏，《度曲須知》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 5 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

明·祁彪佳，《遠山堂曲品》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

明·祁彪佳，《遠山堂劇品》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

明·胡應麟，《少室山房曲考》，收於任讷編《新曲苑》第 1 冊，臺北：臺灣中華書局，1970 年。

明·凌濛初，《譚曲雜筭》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

明·徐復祚，《曲論》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

明·徐渭，《南詞敘錄》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

明·魏良輔，《曲律》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 5 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·毛先舒，《南曲入聲客問》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·王正祥，《新定十二律京腔譜》，收於《古典戲曲序跋彙編》第 1 冊，濟南：齊魯書社，1989 年。

清·王德暉、徐沅澂，《顧誤錄》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 9 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·李漁，《閒情偶寄》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·李調元，《雨村曲話》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·李調元，《劇話》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲

劇出版社，1982 年。

清·姚燮，《今樂考證》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 10 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·紀昀等，《欽定四庫全書總目》第 6 冊，臺北：藝文印書館，1997 年。

清·徐大椿，《樂府傳聲》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·梁廷柌，《曲話》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·焦循，《劇說》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·黃周星，《製曲枝語》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·黃圖珌，《看山閣閒筆》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·楊恩壽，《續詞餘叢話》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 9 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

清·劉熙載，《藝概》，收於《中國古典戲曲論著集成》第 9 冊，北京：中國戲劇出版社，1982 年。

二、近人論著

（一）專著

徐復觀 1985《中國文學論集》，臺北：臺灣學生書局，6 版。

徐謙 2008《筆法探微》引自季伏昆編著：〈論學書之途徑與方法〉，《中國書論輯要》，南京：江蘇美術出版社。

許世瑛 1998《中國文法講話》，臺北：臺灣開明書店，24 版。

顏崑陽 2005《李商隱詩箋釋方法論——中國古典詮釋學例說》，臺北：里仁書局，修訂一版。

顏崑陽 1993《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局。

（二）期刊論文

顏崑陽〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期，
2008 年 9 月。

（三）報章

龔鵬程〈文心雕龍的文體論〉，收於《中央日報》副刊，1987 年 12 月 11-13 日。

Word-Formation Method, Concept Connotation and Its Implied Meanings of Stylistics in Regard to Classical Theory of Drama Related to Words Such As Ti, Ge, Fa and Shi

Cheng, Po-Yen

Assistant Professor, Department of Language and Creative Writing,
National Taipei University of Education

Abstract

This study focuses on stylistics, taking classical theory of drama as the primary object, and analyzes four words: Ti, Ge, Fa and Shi and the derived compound word building, after reviewing the relevant literature. Furthermore, based on the conceptual terms related to the stylistics, the implied theoretical meanings are analyzed. Two phases are divided: (1) to specify relevant conceptual terms used in the stylistics of the classical theory of drama, and to explore as well as classify its models of word building; (2) to generalize the implied ideology of stylistics. After the analysis, the related connotations of the four words are divided according to system forms and art history. The four categories of the system forms include temperament, singing, structure and presentation, and disposition and formation in art history.

Keywords: Ti, Ge, Fa, Shi, stylistics, theory of drama