

论戏剧的“本色当行”之美*

梁晓萍

摘要：本色当行是中国戏剧美学史上使用范围较广、使用频率较高、使用周期较长的一个关键词，其审美基调与审美内涵奠定于明代，亦因争论而丰富和拓展于明代，将其置于中国古代戏剧美学的历史坐标中，是理解“本色当行”复杂而深刻意蕴的真正妥帖之举。戏剧语言是本色当行外在审美特征的重要表征，强调通俗易懂、自然质朴以及浅深、浓淡、雅俗之间的独特三昧，因人物身份、性格与角色而自觉变化和遵守戏剧格律亦为其在语言上的审美追求。在谋篇布局等结构方面，本色当行追求人事安排合理，情节引人入胜、关目紧凑的张力之美。本色当行是戏剧美学理论家基于戏剧艺术本体特征、作家、表演者和观众等多重主体以及中国诗学理论的一种必然性审美选择。作为一种审美追求，本色当行也有其理论局限，过于守正抱一，难免会产生一些新的问题。

关键词：本色当行 通俗 质朴 结构特征

本色当行并非专属于戏剧美学^②，却因戏剧审美而成为使用频率极高的一个关键词；明代曲论家多用此语，各自基于不同的历史境遇，针对不同的曲界问题，基本形成了戏剧审美中关于“本色当行”的诸多观点；清代、近代曲学家们多承明代衣钵，终使“本色当行”成为曲学理论中使用范围最广、也最为流行的术语之一。整体而言，明代曲学家奠定和拓展了“本色当行”的审美基调与审美内涵，争论亦最多，然因固执于文体等偏见和“身在其中”的局限，尚未能全面、真正地把握“本色当行”之理论价值。唯有联系清代、近代戏剧审美，将其置于中国古

代戏剧美学的历史坐标中，才能真正妥帖地理解戏剧审美中“本色当行”的深刻意蕴。

就用于戏剧美学理论而言，“本色”早于“当行”，二词指涉和内涵有时相同相近，然又常显殊异，因人而辨，因时而别。“本色”乃戏剧本体性特征，既通过戏剧案头之本的语言、情感、形象等彰显而出，又通过舞台表演体现出来；“当行”则更侧重指舞台表演的要求。

“本色当行”连用，审美意蕴整合了这两者不同的内含，然在不同场合，亦需整体细观，方可愈见其深刻意旨。

一、本色当行的复杂意蕴

明代著名戏剧理论家王骥德曰：“当行本色之说，非始于元，亦非始于曲，盖本宋严沧浪之说诗。”^③可见“当行本色”之说，早

*本文系国家社科基金艺术学重大项目“中华传统艺术的当代传承研究”（项目编号：19ZD01）、“美学与艺术学关键词研究”（项目编号：17ZDA017）阶段性成果。

② “本”与“色”最早分而言之，于刘勰的《文心雕龙》中紧密关联在一起：“色虽糅而有本”，用于“诠赋”；“当行”一语，最早用于论词；约自宋代严羽《沧浪诗话》起，在文学批评领域出现了一个新的审美概念“本色当行”，强调诗、词守本持一。

③ 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1959年，第152页。

在元人言曲之前就已出现。较早将“本色”一词引入文艺理论界的是刘勰，其《诠赋》篇曰：“原夫登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅；物以情观，故词必巧丽。丽词雅义，符采相胜。如组织之品朱紫，画绘之著玄黄；文虽杂而有质，色虽糅而有本，此立赋之大体也。”^①此处，“色”即“文”“丽词”，“本”即“质”“雅义”，“本”“色”尚未合体。刘勰又于《通变》篇曰：“今才颖之士，刻意学文，多略汉篇，师范宋集，虽古今备阅，然近附而远疏矣。夫青生于蓝，绛生于蓂，虽逾本色，不能复化。”^②此处“本色”运用本义，为“本来颜色”之意，刘勰以“本色”为喻，意在批评时人“师今而不师古”之弊，强调“变化”“突破”的重要性。“当行”一语，始出于王若虚《滹南诗话》，其引晁无咎评黄山谷词曰：“词固高妙，然不是当行家语，乃著腔子唱和诗耳。”^③此处“当行”即指行家、内行的意思。宋人严羽论诗，将“本色”“当行”对举，是二者并用的最早记载，《沧浪诗话·诗辨》曰：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有浅深，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也；他虽有悟者，皆非第一义也。”^④又《诗法》曰：“须是本色，须是当行。”^⑤郭绍虞借陈师道《后山诗话》评韩愈“以文为诗”和苏东坡“以诗为词”而

“如教坊雷大使之舞^⑥，虽极天下之工，要非本色”^⑦语以及《滹南诗话》评黄山谷词“不是当行家语”都强调，“当行”“本色”二词义有出入，“本色”指自然之色，“当行”指内行，不过二者均强调符合特定文体体裁的传统功用及其审美特色，即“不破坏原来的体制以逞才学”，形式纯粹，格调协调。由上可知，诗、文、词论中“本色当行”所体现出来的基本审美大致相同，强调无论学习、创作还是欣赏，都要符合文体特色，谨守法度，文是文，诗是诗，词是词，不越出诗、文、词各自的文体之规，恃才而变。承继诗文词之论，戏剧美学中的“本色当行”也多强调“得体”“合体”，抱体守一，强调在“曲之体制”内遣词造句，布局谋篇，设置角色，张本表演。不过，诚如后人对“陈后山指摘苏词”提出质疑一样，对于戏剧的“本色当行”，元明清及近代曲论家的看法也多有辩证和宽佑之语。总体而言，“本色当行”

① 刘勰：《文心雕龙·诠赋》，王运熙 周锋译注，上海：上海古籍出版社，2010年，第35页。
 ② 刘勰：《文心雕龙·通变》，王运熙 周锋译注，上海：上海古籍出版社，2010年，第145页。
 ③ 王若虚：《滹南诗话》，丁福保编《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第517页。
 ④ 严羽：《沧浪诗话·诗辨》，北京：中华书局，1985年，第2页。
 ⑤ 严羽：《沧浪诗话·诗法》，北京：中华书局，1985年，第29页。

⑥ 沈德符：“古人酒欢起舞，多男子。如唐杨再思之《高丽舞》，祝钦明之《八风舞》，则大臣亦为之；安禄山之《胡旋舞》，仆固怀恩为宦官骆奉仙舞，则边帅亦为之；若和歌起舞与张存业求缠头，则储君亦为之矣。唐开成间乐人崇胡子能软舞，其舞容有大垂手、小垂手、惊鸿、飞燕、婆婆之属，其腰肢不异女郎，则知唐末已全重妇人。而唐时教坊乐又有《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社》、《渠借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞，《阿辽》、《柘枝》、《黄鹂》（簪）、《拂菻》、《大渭州》、《达摩叉》之属，谓之健舞；又不专用女郎也。宋时宗庙朝享之外，亦用妇人，其所谓女童队、小儿队、教坊队者，已仿佛今世。至金、元益不可问。今之学舞者，俱作汴梁与金陵，大抵俱软舞。虽有南舞、北舞之异，然皆女妓为之；即不然，亦男子女装以悦客。古法渐灭，非始本朝也。至若舞用妇人，实胜男子，彼刘、项何等帝王，尚恋戚、虞之舞。唐人谓：教坊雷大使舞，极尽工巧，终非本色。盖本色者，妇人态也。”《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第219页。
 ⑦ 陈师道《后山诗话》曰：“退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。今代词手，唯秦七、黄九尔，唐诸人不迨也。”陈师道：《后山诗话》，何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第309页。

的戏剧审美主要体现在对戏剧语言、结构布局、情感把握以及舞台表演等的审美要求上。

二、本色当行的外在审美表征

戏剧语言（包括曲词与宾白）是“本色当行”审美旨趣的直观显现，在戏剧语言上，“本色当行”的审美追求主要有五。其一是强调通俗易懂，即从审美接受效果的角度出发，指出戏剧语言首先当为人所“明白”，然后方能实现“入人心”的更高追求，也唯其如此，戏剧这门艺术方可传唱久远。这一方面表现为“优人之需”，一方面表现为“老妪之需”。王骥德曰：“剧戏之行与不行，良有其故。庸下优人，遇文人之作，不惟不晓，亦不易入口。村俗戏本，正与其识见不相上下，又鄙猥之曲，可令不识字人口授而得，故争相演习，以适从其便。”又曰：“作剧戏，亦须令老妪解得，方入众耳；此即本色之说也。”^①优人何以争相演习？老妪又何以解得戏文？全因其容易明白。

那么，如何才能通俗易懂？这便是“本色当行”在戏剧语言上的第二个审美追求：自然质朴，即强调多用民间口语、俗语，自然而然的用语，反对堆砌词藻，尽带脂粉，仅供摆设，开豆钉之门，反对掉书袋子，卖弄学问，只管个人表现，不顾“演”与“传”的实际效果。李开先通过比较论及曲体语言：“词与诗，意同而体异，诗宜悠远而有余味，词宜明白而不难知。……用本色者为词人之词，否则文人之词矣。”^②何良俊批评《西厢》“全带脂粉”，指责《琵琶》“专弄学问”，指出“填词须用本色语，方是作家”，^③即强调运用民间的本色之语，方可真正称得上是当

行之作家。何良俊还以女子刻画太过，反不如天然妙丽为胜作喻，强调戏剧语言要自然天成，洗尽铅华，独存本质：“……夫语关闺阁，已是浓艳，须得以冷言剩句出之，杂以讪笑，方才有趣；若既着相，辞复浓艳，则岂画家所谓‘浓盐赤酱’者乎？画家以重设色为‘浓盐赤酱’，若女子施朱傅粉，刻画太过，岂如靓妆素服，天然妙丽者之为胜耶？”^④徐渭论曲，以俗为美，批驳脂粉之语，其曰：“语人要紧处，不可着一毫脂粉，越俗，越家常，越警醒，此才是好水碓，不杂一毫糠衣，真本色。”^⑤他反对作曲学杜诗，反对“以书语”植入曲中，让宾白亦成文语，或用故事作对子害事，认为这样会使曲语难以“感发人心”，难以“使奴、童、妇、女皆喻”。徐渭极力批评“以时文入南曲”的《香囊记》，指出其“如教坊雷大使舞，终非本色”^⑥，还以“相色”反衬“本色”之美，指出相色之语“涂脂抹粉”，然不过替身，令人生厌，本色之语方为俗言正身，“素”而珍贵。张大复亦反对堆垛学问：“盖词曲本与诗余异趣，但以本色当行为主，用不得章句学问。”^⑦李渔对于自然质朴的戏剧语言的理解更为深刻，其曰：“元人非不读书，而所制之曲，绝无一毫书本气，以其有书而不用，非当用而无书也；后人之曲，则满纸皆书矣。元人非不深心，而所填之词，皆觉过于浅近，以其深而出之以浅，非借浅以文其不深也；后人之词，则心口皆深矣。”在李渔看来，元曲之所以冠绝曲坛，深得后人景仰，极为重要的原因在于元曲作家能够“以其深而出之以浅”，元曲作家并非腹中无书，而是“有书而不用”，绝

① 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第154页。

② 李开先：《西野春游词序》，俞为民、孙蓉蓉编：《历代曲话汇编》（明代编第一集），合肥：黄山书社，2009年，第412页。

③ 何良俊《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），1959年，第6页。

④ 何良俊《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第8页。

⑤ 徐渭：《题昆仑奴杂剧后》，俞为民、孙蓉蓉编：《历代曲话汇编》（明代编第一集），第500页。

⑥ 以上见徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社，1959年，第243页。

⑦ 张大复：《寒山堂曲谱》“凡例”，《续修四库全书》1750册，上海：上海古籍出版社，2002年，第637页。

不做表面的豪华铺排，只以极浅之语言入人之心。

戏剧语言“本色当行”的审美追求与戏剧的传播途径——搬演以及戏剧“受众”的接受能力和审美喜好紧密相关，然而一味地迎合受众必然会降低戏剧艺术的水平，同样不利于其广泛而长久地流传，这便催发了“本色当行”在戏剧语言上的第三个审美特征：于浅深、浓淡、雅俗间独得戏剧三昧，指出本色当行之语，既不反对文采，亦不排斥丰盈的意蕴。王骥德主张戏剧贴近老妪之需，但老妪并非“一味鄙俗”的代名词，这不仅因为老妪亦需文采的濡染与提升，更因戏剧之语需要选择、提炼、加工与提高，一味家常口语，艺术与日常何异？故王骥德极为推崇“掇拾本色，参错丽语，境往神来，巧凑妙合”，与元人相比“别出一径”^①的汤显祖。清人黄图珙也深谙此理，其曰：“元人白描，纯是口头言语，化俗为雅。亦不宜过于高远，恐失词旨；又不可过于鄙陋，恐类乎俚下之谈也。其所贵乎《清真》，有元人白描本色之妙也。”^②

实际上，从场上人物语言出发，本色可以有“不作才语”的本色和“作才语”的本色，其标准是“最尚口吻相肖”，^③这便引出“本色当行”在戏剧语言的第四个审美特征，即戏剧语言符合人物身份、性格和角色的审美特征，这一特征强调无论宾白，还是唱词，都需要因人而设，因人而异，不可因作家才情的一味挥洒，而游离于人物之外，让人物

说出不属于自己的话来。凌濛初曾以“本色当行”为标准，对宾白作过一个比较研究，认为“古戏之白”、宋元时期的宾白，皆直截道意；至《琵琶记》“始作四六偶句”，大都还浅浅易晓；传奇初期，教坊供应、场上演出，曲白皆不深奥，虽有诙谐俏语、奇拗俊语，但自成一家本色之言，亦可使人“了然快意”；然“今之曲”，曲之白竟富、排对工切、堆垛学问，甚至“花面丫头、长脚髯奴”，亦全然改变身份、性格，“无不命词博奥，子史淹通”，真正令人可恶。清初李渔主张，作曲之语，贵在肖似，他在《词采第二》中指出：“一味显浅，而不知分别，则将日流粗俗，求为文人之笔而不可得矣。”认为填词要依角色而定其语，当知分别，“说一人肖一人”，不可角色不分，殊相雷同，若为花面，“则惟恐不粗不俗”，“一涉生、旦之曲，便宜斟酌其词。无论生为衣冠、仕宦，旦为小姐、夫人，出言吐词，当有隽雅春容之度；即使生为仆从，旦作梅香，亦须择言而发，不与净、丑同声”。^④角色是中国古典戏剧在长期的艺术实践中提炼而成的类型人物，是对生活的高度概括，角色各有所别，角色不同，说话方式、语言风格、言语内容当亦不同，李渔“说何人肖何人”的观点从角色这一戏剧本体性属性的角度将戏剧语言的审美要求提到了一个更高的境界。

“本色当行”在戏剧语言上还有遵守戏剧格律的审美追求，尤其强调词协音律，强调戏剧语言符合一定的律吕、宫调等规范，这是承继传统诗学理论又兼顾戏剧本体的一种审美要求，也是“本色当行”在戏剧语言上的第五个审美特征。戏剧是一种场上艺术，它首先需要入耳入眼，所以，本色当行的戏剧语言当能够奏之场上，“可演可传”，若词极拗口，使观众听不入耳，难免会影响其搬演效果。何良俊比较高则诚与施君美时，指

① 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第165页。

② 黄图珙：《看山阁集闲笔·词宜化俗》，《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1959年，第142页。

③ 王季烈认为：“元人作曲，最尚口吻相肖。《汉宫秋》乃元帝、昭君口吻，故用妍丽之词。《任风子》乃屠夫口吻，故绝不作才语。《陈抟高卧》乃隐士口吻，故用超逸之语。然则不作才语处，固是本色，即作才语处，妙仍是本色也。”王季烈：《螭庐曲谈》，秦学人、侯作卿编著：《中国古典编剧理论资料辑》，北京：中国戏剧出版社，1984年，第430页。

④ 李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（六），北京：中国戏剧出版社，1959年，第26页。

出施作“才藻虽不及高，然终是当行”，^①徐复祚也认为“《拜月》宫调极明，平仄极叶，自始至终，无一板一折非当行本色语”，认为“非深于是道者不能解也”，^②都是基于场上的一种中肯评价。明代早期，经魏良辅等人不断研磨打造过的昆曲尽管得到士大夫的青睐，搬演效果却不尽如人意，《宝剑记》需“令吴中教师十八人唱过，随腔字改妥，乃可传耳”^③，“第当行之手不多遇，本色之义未讲明”^④，所作之曲，“登场闻之，秽溢广坐”^⑤，有感于昆山腔舞台传播的瓶颈之限，沈璟主动为“南曲正声”，他一面审定音律，一面积极推广词协音律的本色当行观，“俚儒之稍通音律者，伶人之稍习文墨者”，都从其九宫正音中获益匪浅。

三、本色当行的结构特征 与内在“骨髓”

戏剧不同于诗歌，乃叙事之作，故“本色当行”还体现为谋篇布局方面的审美追求，它要求人事安排合理，情节引人入胜，极具张力。深谙戏剧之难，也极为赏识本色当行之作的臧晋叔，在其编定的《元曲选》序文中指出，作元曲有三难，其中一难便是“关目紧凑之难”。“关目”主要指结构安排吸引人的、适合舞台演出的故事或在故事中具有有效性和重要作用的关键情节，^⑥关目由人与事构成，在臧晋叔看来，戏剧当“人习其方言，事肖其本色，境无旁溢，语无外借”，人

与事都是自然而然，本色上演。生活是最为动人的剧作，戏剧能够遵循生活而作，便是最好的“本色当行”。不过，戏剧又不同于生活，它应当是高度提炼过的生活。因此，戏剧关目当“紧凑”。紧凑的外部表征是快节奏，其实质是人事演绎的高密度，紧凑的戏剧关目如同压紧的弹簧一样，人物、剧幕之间充满了相互的牵引力，也蕴含了丰富意蕴的可能性，它使戏剧欣赏者在一种紧张与期待中，看到戏剧人物的流动，联想到曾经的人事，甚至超越当下，遥想到更为深邃的宇宙与人生感悟，从而进入一种充满超越感的审美境界之中。

徐复祚《曲论》曰：“《琵琶》、《拜月》而下，《荆钗》以情节关目胜，然纯是倭巷俚语，粗鄙之极；而用韵却严，本色当行，时离时合。”^⑦与《琵琶》和《拜月》相比，《荆钗记》这一早期南戏倭巷俚语难免过浓，用词遣句似有鄙俗之嫌，然其关目情节的设计安排颇为引人，波折不断，且用韵严谨，用语具有本色特征，非常适合于场上搬演，因此，徐氏认为此剧优于其他的剧目。可见，徐氏视布局谋篇的“关目情节”为“本色当行”的重要表现。

如果说通俗质朴、意蕴丰盈、谐和音律的戏剧语言是“本色当行”的外在审美表征，关目紧凑、布局谋篇是“本色当行”的审美结构特征，那么，情感真实则是“本色当行”审美的内在“骨髓”。臧晋叔曾曰：“曲有名家，有行家。名家者出入乐府，文彩烂然。在淹通阔博之士，皆优为之。行家者随所妆演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞，是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘，首曰当行。”^⑧当行之作何以使人扼腕掩泣，欲罢不能？究其实，在于它能够以情动人。汤显祖在《焚香记总

① 何良俊：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第12页。
② 徐复祚：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第235页。
③ 王世贞：《曲藻》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第36页。
④ 吕天成：《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），第211页。
⑤ 沈德符：《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第206页。
⑥ 梁晓萍：《关目与关目漏洞》，《文艺研究》2015年第5期。

⑦ 徐复祚：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第236页。
⑧ 臧晋叔：《元曲选序》，《元曲选》（第一册），北京：中华书局，1958年，第4页。

评》中也提出了一个以“真情”来铸造其“真色”的命题，其言：“其填词皆尚真色，所以入人最深，遂令后世之听者泪，读者颦，无情者心动，有情者肠裂”。^①真色即尊重“人生而有之情”，不加雕饰，却将刻骨之情自然析出。戏剧真正打动人心的是其中之“情”，是作家笔下之“情”、舞台演员的表演之“情”与观众心中之“情”的高度同构。汤显祖之本色当行观，突破了仅从语言、声律等来讨论的偏颇，一下子抓住了根本，凸显了“本色当行”乃抒真情的必然结果。这便也是徐复祚所言的“神髓”。针对王世贞在《曲藻》中激赏《西厢记》“雪浪拍长空”等语，徐复祚指出：“王弇州取《西厢》‘雪浪拍长空’等语，亦直取其华艳耳，神髓不在是也。语其神，则字字当行，言言本色，可为南北之冠。”^②徐复祚并不认可王世贞仅从语言声韵等形式角度所理解的本色当行观，认为其忽视了该剧内在的神髓。联系其后“至于实甫之意，谓元微之通于姑之子而托名张生，是不必核”之语，以及别处“要之传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也”的精彩论断，可知，徐复祚赞赏的戏剧是基于真情实感整合下的有意味的形式。在徐复祚看来，情感是“本色当行”的“神髓”，唯其如此，读者与观众方可在情感的激荡下想象，在想象的激发下生成超越性的情感，在错位与变异中体验到审美的乐趣。

明清尤其明代的戏剧美学中，李开先、何良俊、徐渭、李贽、沈璟、王骥德、臧懋循、徐复祚、沈德符、吕天成、凌濛初等都热衷于本色当行的学术表达，人们之所以津津于“本色当行”，有其深刻的哲学与文化缘由。明代文化整体呈现出多元共存的态势，儒、佛、道、各种民间宗教以及外来的天主教并存，学术上理学进一步发展，并出现了

心学，自由开放的思想观念不仅成就了戏曲等民间文化的繁荣，也促成了诸多学者参与其中的关于戏曲美学理论的学术争鸣。至中晚明，嘉靖以后，尤至万历年间，随着心学的渐入人心，宋明理学的禁锢渐趋松动，“发乎情，止乎礼义”的古训逐渐成为文人们竭力要挣脱的思想束缚。世俗之真情渐成为一种不可扼止的力量，李贽的“童心说”、袁宏道的“性灵说”、徐渭的“真我说”、汤显祖的“至情论”、金圣叹的“必至之情”等均以应时而生的合乎人之真情的思想而登上明代的文化历史舞台。戏曲作为一种新生文体，以其最能张显世俗之情的艺术样式，坚持秉举抒发人性、人情的审美之旗。因此，以强调个体情感体验、个体真情为基质，以质朴通俗之语言等为形式特征的“本色当行”便成为戏剧美学的关键词。

至近代，谈论“本色当行”者渐少，然其精神内核并未消散，将其继承并作理论总结的有王国维的“自然”说：“元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。”^③王氏之“自然”是“本色当行”说的提炼，他的“自然”一语不仅概括了以元曲为代表的中国古典戏曲在语言表达上的文体特色，也凸显了其在情感表达上的“曲”之要求，然因其对于“舞台”维度的忽视，削弱了其中“当行”的审美比重，故在一定程度上淡化了戏剧的本体性追求。与王国维同时代的吴梅，以及后学周贻白、曾永义^④等学人，深谙本色当行之理，均在各自的理论文本或戏剧理论史的梳理与建构中，强调“剧依其体”的重要性的必要性。

① 汤显祖：《〈焚香记〉总评》，《历代曲话汇编》（明代编第一集），俞为民、孙蓉蓉编：《历代曲话汇编》（明代编第一集），第607页。

② 徐复祚《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第242页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年，第98页。

④ “在20世纪80年代以来的古代戏曲研究史上，‘本色当行’的《明杂剧概论》作为一部经典的学术著作，已经产生并继续发生着巨大的学术效应。而且，数十年来，曾永义还在大学讲台上设坛传道，将这种‘本色当行’的中国古代戏曲研究传承于他的学生，形成颇具规模的中国古代戏曲研究‘曾氏学派’”。郭英德：《“本色当行”的中国古典戏曲研究——重读曾永义〈明杂剧概论〉》，《晋阳学刊》2016年第5期。

结语

“本色当行”的审美内涵大略如上，但如此论述尚不能完全概括这一关键词的审美意旨，实际上，“本色当行”的内蕴极为复杂，它一方面体现为“本色”与“当行”二词审美意旨的各有侧重，一方面体现为即使同为“本色”或“当行”，不同的人也会有不同的理解。吕天成被学界认为是明清两代自觉对“本色”与“当行”之意义及其相互关系问题阐释的第一人，其曰：“博观传奇，近时为盛。……第当行之手不多遇，本色之义未讲明。当行兼论作法，本色只指填词。当行不在组织钉学，此中自有关节局概，一毫增损不得；若组织，正以蠹当行。本色不在摹勒家常语言，此中别有机神情趣，一毫妆点不来；若摹勒，正以蚀本色。今人不能融会此旨，传奇之派，遂判而为二：一则工藻绩少拟当行，一则袭朴淡以充本色。甲鄙乙为寡文，此嗤彼为丧质。殊不知果属当行，则句调必多本色；果其本色，则境态必是当行。今人窃其似而相敌也，而吾则两收之。即不当行，其华可擷；即不本色，其朴可风。”^①这段精彩的论述文字，既体现了吕天成对于文采、质朴两派的辩证观点，也体现了其对于“本色”与“当行”的辩证看法。在吕天成看来，“本色”“当行”各有所指，“当行”所指似又更多，二者又可理解为戏剧的一体两面，各尽其才，交相辉映，方可达到和谐统一的最高境界，亦才能获得文、质兼备，雅、俗统一的最佳审美效果。

同为论述本色当行，不同的人也有不同的侧重，譬如对本色当行之语的理解，有人偏向通俗质朴，有人偏向文采质朴兼顾，又有人更加注重语言与音律的谐和。譬如同为元杂剧，何良俊对近人“杂剧以王实甫之《西

厢记》，戏文以高则诚之《琵琶记》为绝唱”的论点大不以为然，认为“《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问”，二者名气不小，然本色语少，不能算方家之作，“元人之词，往往有出于二家之上者”。可见，何良俊是把专弄学问、尽带脂粉的曲作排除在他所理解的“本色”之外的。王骥德则对何良俊“《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，殊寡本色”的说法加以反驳：“夫本色尚有胜二氏者哉？”缘何如此？乃因王骥德论“本色”强调的是浅深、雅俗的合理组合。对同一作品，不同论者竟分出本色、文采、本色兼文采等截然不同的理解，可见，对于“本色当行”的理解的确存在因人而异的实际情形。

整体而言，本色当行是戏剧理论家基于戏剧艺术本体特征的一种审美选择。在这一选择中，既有对曲作家、表演者、读者、观众等创作和审美主体的考虑，又有对戏剧这一来自民间、尚未完全登入大雅之堂的新型文体的诗学理论的自觉承继。因此，可以说，这种审美选择有其必然性。当然，本色当行也有一定的局限，过于守正抱一，必然会步宋人之后尘，只看到苏轼“以诗入词”的不合文体性，却忽视其为词扩容的功劳，难免会产生一些新的问题。

（责任编辑：范利伟）

^① 吕天成：《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），北京：中国戏剧出版社，1959年，第211—212页。