

明清帝王、士大夫、庶民百姓之戲曲生活（下）——明清士大夫及庶民百姓之戲曲生活

曾永義*

〔摘要〕

本文考述戲曲在明清兩代所以能夠興盛而歷久不衰的根本動力，其實是在於明清兩代人上自帝王，下至庶民百姓的日常生活中。論社會階層，在帝王與庶民之間，尚有宗人貴族、政府主官、士大夫三種類型，其宗人貴族指諸王封君，其政府主官指督撫及府州縣之正堂，士大夫則有功名或無功名之智識分子。諸王封君雖類近內廷帝王，但對戲曲盛衰不具影響力之導向；政府主官實為士大夫之一環，但以其職司牧民，對戲曲之左右力又有非一般士大夫所能為者；而士大夫則實際掌握戲曲之創作，為戲曲之實踐者，其對戲曲之重要性不止不下於帝王，而且有非其所能望及項背者。至於庶民百姓，自古無不以戲曲為娛樂教化，對戲曲作全面之接受。因之若就此五層面而言，自以掌絕對權力之內廷帝室和手操創作能力之士大夫為主體。其他三方面則為次要之附體。而所謂「戲曲生活」，則從其對戲曲之演出、好惡、影響三方面來具體呈現。

至於明清記載中藝絕群倫的演員，除了先天的稟賦，後天的努力外，還有名師嚴格的教習，是為優伶所以技藝精湛的普遍原因。又今之所謂「舞台美術」，於明清已有人開始嘗試營造，並且講究穿關砌末的運用。總上所論，蓋可見明清戲曲藝術已臻十分精湛，為帝生、貴族、士大夫乃至庶民所熱愛，為其生活中不可或缺之一環，而其極盛與發達，則在晚明清初一兩百年之間。

關鍵詞：明清、帝王、士大夫、庶民、戲曲生活

* 世新大學中國文學系講座教授、國立臺灣大學中國文學系名譽教授、中央研究院院士。

二、明清士大夫之戲曲生活

(一) 明清士大夫之喜好戲曲

明代喜好戲曲的帝王既然如此之多，語云上有好者下必有甚焉，影響所及，明代士大夫也多數喜好戲曲。王驥德（1560-1623[4]）《曲律》四云：

今則自縉紳、青襟，以迨山人墨客，染翰為新聲者，不可勝紀。¹

又顧炎武（1613-1682）《日知錄》卷13「家事」條云：

今日士大夫纔任一官，即以教戲唱曲為事，官方民隱，置之不講。²

他們所說的雖然是萬曆年間及以後的現象，但這種現象其實從明成化以後就已如此，例證很多，列舉如下：

指揮陳鐸，以詞曲馳名，偶因衛事，謁魏國公於本府。徐公問：「可是能詞曲之陳鐸乎？」陳應之曰：「是。」又問：「能唱乎？」陳遂袖中取出牙板，高歌一曲。徐公揮之去。迺曰：「陳鐸金帶指揮，不與朝廷作事，牙板隨身，何其卑也。」³

祝希哲，名允明。長洲人，為人好酒色六博，不修行檢，常傳粉黛，從優伶間度新聲。俠少年好慕之，多齎金從遊，允明甚洽。⁴

¹〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），卷4，頁167。

²〔清〕顧炎武：《日知錄》，《顧炎武全集》第18冊（上海：上海古籍出版社，2001年），卷13，頁552。

³〔明〕周暉：《周氏曲品》，任中敏編：《新曲苑》第1冊（臺北：臺灣中華書局，1970年），頁154。

⁴〔明〕徐復祚：《三家村老曲談》，任中敏編：《新曲苑》第1冊，收入王小盾等主編：《任中敏文集》（南京：鳳凰出版社，2014年），頁102。

衡州太守馮正伯（名冠），邑人。少善彈琵琶，歌金元曲。五上公車，未嘗挾策，惟挾《琵琶記》而已。余友秦四麟為博士弟子，亦善歌金元曲，無論酒間興到，輒引曼聲，即獨處一室，而嗚嗚不絕口。學使者行部至矣，所挾而入行笥者，惟《琵琶》、《西廂》二傳。或規之：「君不虞試耶？」公笑曰：「吾患曲不善耳，奚患文不佳也。」其風流如此。⁵

張伯起有《處實堂集》，著述甚富。……善度曲，自晨至夕，口嗚嗚不已。吳中舊曲師太倉魏良輔，伯起出而一變之。至今宗焉。常與仲郎演《琵琶記》，父為中郎，子趙氏，觀者填門，夷然不屑意也。⁶

李于田縱橫聲伎，放誕不羈，女伶登場，至雜伶人中，持板按拍。主人知而延之上座，恬然不為怪。又胡白叔，幼而穎異，以狐旦登場，四座叫絕。⁷唐荊川半醉作文，先高唱《西廂·惠明不念法華經》一齣，手舞足蹈，縱筆伸紙，文乃成。⁸

近年士大夫享太平之樂，以其聰明寄之剩技。余髫年見吳大參（國倫）善擊鼓，真淵淵有金石聲；但不知於王處仲何如。吳中縉紳則留意聲律，如太倉張工部（新），吳江沈吏部（璟），無錫吳進士（澄時），俱工度曲。每廣坐命技，即老優名倡，俱皇遽失措，真不減江東公瑾。此習尚所成，亦猶秦晉諸公多嫻騎射耳。⁹

徐霖字子仁，少年數遊狹邪，所填南北詞大有才情，語語入律，妓家崇奉之。吳中文徵仲題畫寄徐，有句云：「樂府新傳桃葉渡，彩毫遍寫薛濤箋。」迺實錄也。武宗南狩時，伶人臧賢薦之於上，令填新曲。武宗極喜之。¹⁰

此外像王九思（1468-1551）、康海（1475-1540）、李開先（1502-1568）、楊慎（1488-1559）、梁辰魚（1519-1593）、沈璟（1553-1610）、王衡（1561-1609）、沈

⁵ 同前註。

⁶ 同前註，頁 104。

⁷ 〔清〕焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 210。

⁸ 同前註，頁 212。

⁹ 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》中冊（北京：中華書局，1959 年），卷 24，頁 627。

¹⁰ 〔明〕周暉：《金陵瑣事》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第 37 冊（北京：北京出版社，2005 年，據清乾隆四十年張淦活字本影印），卷 2，頁 41，總頁 672。

齡（生卒不詳）、許自昌（1578-1623）等等被本書所述評的劇作家更不用說。可見明代的士大夫是多麼的熱衷戲曲，他們對於聲歌度曲的造詣，連老曲師和伶工都愧服。甚至於雜處伶倫間，傅粉登場，不以為恥；為文先歌一曲，赴試獨挾劇本以行，可以說喜之、好之到了癡絕的地步了。也因此，明代的戲劇便操在王室和士大夫的手中，戲曲的地位因而提高起來。當時的人已經不把戲曲看成小道末技，他們是把它當作文學作品來閱讀、來創作的，所以談話中常引用劇中之辭，甚至連官方文書也不免用上戲曲之辭了。¹¹

而明代士大夫曲風之盛，即使到了快亡國也不稍衰。吳偉業（1609-1672）《梅村家藏稿·宋子建詩序》云：

當是時，江左全盛，舒、桐、淮、楚衣冠人士，避寇南渡僑寓大航者且萬家。秦淮燈火不絕，歌舞之聲相聞。¹²

而明朝滅亡之後，清初的士大夫並不因亡國而停止戲曲的活動，尤其蘇州一帶，自從魏良輔（約 1526-約 1582）改革崑山腔為「水磨調」，使得「四方歌曲必宗吳門」¹³之後，蘇州的曲家更是輩出，而在「鼎革」之後，即有以李玉為首的所謂「蘇州作家群」，據吳新雷（1933-）考察，他們是：李玉（生卒不詳）、朱佐朝（生卒不詳）、朱素臣（隴）（生卒不詳）、畢萬侯（魏）（生卒不詳）、葉稚斐（時章）（1612-1695）、張彝宣（大復）（生卒不詳）、朱雲從（生卒不詳）、薛既揚（旦）（生卒不詳）、盛際時（生卒不詳）、陳二白（生卒不詳）、陳子玉（生卒不詳）、過孟起（生卒不詳）、盛國琦（生卒不詳）等十三人。¹⁴

對於這十三位「蘇州作家群」，吳綺（1619-1694）有【滿江紅】詞〈次楚畹韻贈元玉〉有句云「公瑾當筵曾顧誤，小紅倚笛偏能妙。看浮雲富貴只尋常，頭寧掉。」¹⁵可見李玉是位有風骨視富貴如浮雲的大曲家。

¹¹ [明]錢希言：《戲瑕》（北京：中華書局，1985年），卷3，「制草用《琵琶記》」條，頁50。

¹² [清]吳偉業：《梅村家藏稿》，收入《歷代畫家詩文集》第2冊（臺北：臺灣學生書局，1975年，據清宣統三年武進董氏誦芬室刊本影印），卷28，頁2上，總頁517。

¹³ [明]徐樹丕：《識小錄》，收入《筆記小說大觀》40編第3冊（臺北：新興書局，1985年，據國立中央圖書館藏佛蘭草堂手鈔本影印），卷4，頁661。

¹⁴ 吳新雷：〈論蘇州派戲曲家李玉〉，《北方論叢》第5期（1981年10月），頁44。

¹⁵ [清]吳綺：《林蕙堂全集》，收入《文淵閣四庫全書·集部》第1314冊（臺北：商務印書館，

又沈德潛（1673-1769）〈凌氏如松堂文讌觀劇〉云：

憶昔康熙歲辛巳，橫山先生執牛耳。堂開如松延眾英，一時冠蓋襄陽里，
酒酣樂作翻新曲。……¹⁶

此詩小注云：「時朱翁素臣製曲，有《杜少陵獻三大禮賦》、《琴操問禪》、《楊升庵妓女遊春》諸劇。」¹⁷可見朱素臣在康熙四十年辛巳（1701）參加橫山先生葉燮所招集的盛會，酒酣之際，即席作短劇三篇，才情非常敏捷。

又葉時章（1612-1695）字稚斐，號牧拙生，葉燮（1627-1703）〈牧拙公小像贊〉云：

氣豪而邁，思窈而曲。笑傲寄之《虎珀匙》，悲忿寓之《漁家哭》。維彼小嫌，假茲報復。浮雲過太虛，釋願超流俗。¹⁸

可見葉時章劇作《虎珀匙》寄以笑傲，《漁家哭》寓之悲忿。也因此焦循（1763-1820）《劇說》引《繭翁閑話》說《琥珀匙》原本中有「廟堂中有衣冠禽獸，綠林內有救世菩提」。因而「為有司所恚，下獄幾死。」¹⁹《漁家哭》，周鞏平（1956-）謂當係順治二年（1645）葉稚斐逃難至安溪見漁民愁苦所撰寫，觸怒豪紳，誣告官府而下獄。²⁰

又清初蘇州有兩位張大復，學者每混淆為一，及門盧柏勳博士論文《清初蘇州崑劇劇壇研究》²¹已予以辨明：一為崑山張大復（?-1630），字元長，自號病

1983年），卷25，頁4，總頁725。

¹⁶ [清]沈德潛：《歸愚詩鈔》，收入《續修四庫全書·集部》第1424冊（上海：上海古籍出版社，2002年，據清刻本影印），卷10，頁9，總頁333。

¹⁷ 同前註。

¹⁸ 收入[清]葉長馥：《吳中葉氏族譜》，轉引自周鞏平：〈葉稚斐傳記史料的新發現〉，《戲曲研究》第15輯（北京：文化藝術出版社，1985年），頁119。

¹⁹ [清]焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，卷3，頁126。

²⁰ 同前註。

²¹ 盧柏勳：《清初蘇州崑劇劇壇研究》（臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，2019年），頁81-92。

居士。著有《梅花草堂筆談》等；一為吳縣譜名張彝宣，字大復，號寒山子，著有《寒山堂曲譜》等。前者著作含人物傳記、小品文、詩歌、戲曲評論，文學專長較多樣；後者為純粹曲家，著傳奇二十九本、雜劇六本，以《寒山堂曲譜》傳世，為學者所稱。前者負盛名，後者事迹不顯，以致為前者所掩。

又清王應奎（1684-約 1759）《海虞詩苑·邱山人園》云：

園，字嶼雪。隱居邑東之塢丘山，自號塢丘山人。工吟詠，善書畫，大抵以石田翁為宗。填詞則取法貫酸齋、馬東籬，所撰《黨人碑》、《虎囊彈》、《歲寒松》、《蜀鵑啼》諸劇，至今流傳遍江左。蓋君於音律最精，分刊節度，累黍不差，梨園子弟畏服之；每至君里，心輒惴惴，恐一登場，不免為周郎所顧也。為人跌蕩不羈，耻事干謁，同里錢都憲黍谷慕君名，招致未得，嘗月夜造訪，君出床頭宿釀醉客，淋漓傾倒，至夜分乃別。明日，君寫《訪月圓》以贈，……晚年輯《名教表微》一書，未竟而沒，年七十有四。²²

可見邱園（1617-1690）是位精於音律，受梨園行敬服的劇作家，而且也是位不事干謁，人品高尚的畫家。

又清人顧光旭（1731-1797）《梁溪詩鈔》卷 18 收錄薛旦詩作，其〈薛秀才旦〉小傳云：

字既揚，自號訢然子，家故長州，垂髫列膠庠。國初遷居無錫。甲午以鄒海岳見招，遊京邸，遂復赴昌平童子試，刊《燕遊試草》。既揚生而慧業，吐納風流，懷才不遇，艷思綺語，往往見於歌曲。自謂仙吏玉蛾，曳霞捧硯；天魔山鬼，卷霧侍几；如《蘆中人》、《醉月緣》、《續情燈》、《長生桃》、《一宵泰》幾十餘種，盡登梨棗。欲步武徐文長、沈君庸諸公之後，以舒其憤懣之氣，蓋亦悲哉，舉鄉飲賓，卒年八十七。²³

²² [清]王應奎：《海虞詩苑》，收入《蘇州文獻叢書》第 2 輯（上海：上海古籍出版社，2013 年），卷 5，頁 107-108。

²³ [清]顧光旭：《梁溪詩鈔》（臺北：臺灣大學圖書館藏清乾隆六十年〔1795〕刊本），卷 18，頁 9-10。

甲午是指清順治十一年甲午（1654），鄒海岳（1623-1654）為鄒忠倚之字，順治九年（1654）漢榜狀元。徐文長（1521-1593）為徐渭之字，著有雜劇《四聲狼》；沈君庸（1591-1641）為沈自徵之字，著有《漁陽三弄》。可見薛旦是個失意科場的秀才，他要學習徐、沈二人，將一肚皮牢騷，發抒在他的戲曲創作之中。

以上諸家含李玉、葉時章、張彝宣、邱園、薛旦五位生平事迹較為明顯的「蘇州作家群」，已可概見，他們都是功名失落的書生，他們都不甘才情湮沒，乃發抒在戲曲的創作；他們如此，其他生平更隱晦的作家就更不必說了；而這正是清代戲曲作家的普遍現象。

清乾隆以後，尤其是乾隆五十五年（1790）徽班晉京的激盪，士大夫對於北京劇壇的花雅諸腔，起了很大的關懷，他們在賞心樂事之餘，大都化用筆名別號，記錄品評當時北京花雅兩部名班名腳的技藝特色和造詣，充分顯示文人對於戲曲觀賞的喜好和品味，這些著作大抵被收錄在張次溪（1909-1968）編纂《清代燕都梨園史料正續篇》，²⁴列其相關目錄如下：

1. 安樂山樵《燕南小譜》，乾隆間。
2. 問津漁者、石坪居士、鐵橋山人、白齋居士合著之《消寒新詠》，乾隆59年至60年（1794-1795）。
3. 留春閣小史《聽春新詠》。
4. 小鐵笛道人《日下看花記》，嘉慶八年（1805）。
5. 眾香主人《眾香園》，嘉慶十一年至十六年（1806-1811）。
6. 華胥大夫張際亮《金臺殘淚記》，道光六年（1826）。
7. 播花居士伽羅奴《燕台集艷二十四花品》，道光三年（1823）。
8. 蕊珠舊史楊懋建《辛壬癸甲錄》道光十一年至十四年（1831-1834）、《丁年玉筍志》，道光十七年（1837）、《夢華瑣簿》、《長安看花記》（1837）。
9. 粟海庵居士《燕台鴻爪集》，道光十二年（1831）。
10. 四不頭陀《曇波》，咸豐二年（1852）。
11. 倦遊逸叟《梨園舊話》，咸豐年間。
12. 邗江小遊仙《菊部群英》（錄176人），同治九年至十年（1870-1871）。

²⁴ 張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續篇》（北京：中國戲劇出版社，1988年）。

13. 鐵花岩主《群花新譜》，同治十一年（1872）。
14. 醉里生《都門竹枝詞》，同治十一年（1872）。
15. 蜀西樵《燕台花事錄》，光緒二年（1876）。
16. 苕溪藝蘭生《側帽餘談》，光緒三年（1877）。
17. 長洲王韜《瑤台小錄》，光緒九年至十九年（1883-1892）。
18. 番禺沈太侔《宣南零夢錄》，光緒十年（1884）。
19. 順德羅瘦公《鞠部叢談》，民國六年（1917）。

以上諸家對於乾隆以迄清宣統間，北京劇壇班社、藝人之種種現象，無非在呈現其士大夫生活之「風雅」，用簡約雋永之筆，寫其觀劇休閒生活之雅人雅事雅情，以見名角之妙歌妙舞妙韻。但他們似乎還認為如此行徑於「衛道之士」有虧，所以多數作者隱匿真姓真名，託之以別署，不敢像明代潘之恒（1556-1622）那樣公然著作《巨史》和《鸞嘯小品》，使人從其日常生活中的劇目觀賞，知其對南北戲曲，尤其對崑劇所講求之鑒賞尺度和藝術準則；更無人能像呂天成（1580-1618）之著《曲品》、祁彪佳（1602-1645）之著《曲品》、《劇品》縱覽有明一代之傳奇、雜劇，別其品第、論其要義的宏觀和魄力。所幸尚有如龔自珍（1792-1841）《定庵續集》卷4之〈書金伶〉、²⁵焦循《花部農譚》、²⁶梁紹壬（1792-?）《兩般秋雨菴隨筆》、²⁷葉調元（生卒不詳）《漢口竹枝詞》、²⁸楊靜亭（生卒不詳）《都門雜詠》²⁹等，能勇於對戲曲之述論，揭櫫於自家著作之中。

而有清士大夫對於康乾以後之花雅爭衡，雖然不免有以雅為優先的觀念，但大抵都能雅俗同賞，尤其是經學名儒焦循，於嘉慶二十四年（1819）著作《花部農譚》，並為之〈序〉云：

²⁵ [清]龔自珍：《定庵文集》（上海：上海商務印書館，1937年），頁180。

²⁶ [清]焦循：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁225。

²⁷ [清]梁紹壬：《兩般秋雨菴隨筆》（臺北：文海出版社，1975年影印版）。

²⁸ 收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》第4冊（北京：北京古籍出版社，1997年），「湖北」條，頁2628-2629。

²⁹ 見徐永年增輯：《都門紀略》（臺北：文海出版社，1971年，據京都榮錄堂藏本影印），頁49，總頁623-623。

梨園共尚吳音。「花部」者，其曲文俚直，共稱為「亂彈」者也。乃余獨好之。蓋吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未觀本文，無不茫然不知所謂。其《琵琶》、《殺狗》、《邯鄲夢》、《一捧雪》十數本外，多男女猥褻，如《西樓》、《紅梨》之類，殊無足觀。花部原本於元劇，其事多忠、孝、節、義，足以動人；其詞直質，雖婦孺亦能解，其音慷慨，血氣為之動盪。郭外各村，於二、八月間，遞相演唱，農叟、漁父，聚以為歡，由來久矣。自西蜀魏三兒倡為淫哇鄙謔之詞，市井中如樊八、郝天秀之輩，轉相效法，染及鄉隅。近年漸反於舊，余特喜之，每攜老婦、幼孫，乘駕小舟，沿湖觀閱。天既炎暑，田事餘閒，群坐柳陰豆棚之下，侈譚故事，多不出花部所演，余因略為解說，莫不鼓掌解頤。有村夫子者筆之於冊，用以示余。余曰：「此農譚耳，不足以辱大雅之目。」為芟之，存數則云爾。³⁰

焦循這段話並不完全正確，譬如以雅部多男女猥褻，若就花部小戲而言，與事實正好相反；以花部原本於元劇，也不是如此。可見他雖博學多聞，著述等身，但戲曲的認知卻不是很通達。然而他所體會的花部亂彈，「其詞直質，雖婦孺亦能解，其音慷慨，血氣為之動盪」，確是這些民間戲曲感人動人的地方。從他所描述的民間喜好的樣子，連他自己也參預了。而至此我們也可以說，士大夫不止有喜歡能接受花部的人，而且也有鼓吹亂彈的人了。他在《花部農譚》裡又說：

余憶幼時隨先子觀村劇，前一日演《雙珠·天打》，觀者視之漠然。明日演《清風亭》，其始無不切齒，既而無不大快。鏡鼓既歇，相視肅然，罔有戲色；歸而稱說，浹旬未已。彼謂花部不及崑腔者，鄙夫之見也。³¹

這是他追憶幼時之事，時當乾隆三十數年，從中也透露出花部亂彈感人實深，早就受庶民百姓所歡迎，也因此他斥責「彼謂花部不及崑腔者，鄙夫之見也」。

但無論如何，清代文人對花部衝激下「潰不成軍」的雅部崑腔，在光緒間，居然尚有對崑腔「變童妝旦」的演員，模擬進士科舉，進行所謂「菊榜」之選拔

³⁰ [清]焦循：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁225。

³¹ 同前註，頁229。

活動。姚華（1876-1930）〈增補菊部群英跋〉云：

每春官貢士，則菊部一榜，殆若成例。然其文或傳或不傳。予不及見其盛也。自戊戌（光緒二十四年，1898）入都，聞榜孟小如以下十人。癸卯再來，又見榜王琴儂以下十人。迄於甲辰貢舉悉罷，菊榜亦絕。不及十年而國變矣。建國元年，橫被厲禁，而優人與士夫始絕。³²

所云「菊榜」即仿進士登科錄為之，未知始於何時，而已見於道光間之《品花寶鑑》，又稱「花榜」，蜀西樵也（生卒不詳）《燕台花事錄》「品花」，謂朱靄雲（生卒不詳）為「丙子（光緒二年，1876）花榜」「狀頭」，孟金喜（生卒不詳）為「甲戌（同治十三年，1847）花榜第二人」，王喜雲（生卒不詳）「甲戌花榜第三人」。王萊卿（生卒不詳）「丙子花榜第二人」。周壽芳（生卒不詳）「甲戌花榜第一人」。³³由這些所謂「花榜」，可見光緒間尚有一批文人眷顧花雅二部之「變童妝旦」，即此亦可窺知京劇以外，崑劇與諸腔的殘餘勢力。

（二）明清之家樂演出

著者在〈論說「折子戲」〉中，於〈折子戲產生之背景〉，論及「以樂侑酒之禮俗」，肇始先秦；而「家樂」，見諸《史記·孔子世家》之「齊女樂」以來，歷代亦「綿延不絕」。³⁴

到了明代，朝廷於諸王分封，有賜樂戶和賜詞曲的制度。《續文獻通考》卷104〈樂考·歷代樂制·賜諸王樂戶〉云：

昔太祖封建諸王，其儀制服用俱有定制。樂工二十七戶，原就各王境內撥賜，便於供應。今諸王未有樂戶者，如例賜之，仍舊不足者，補之。³⁵

³² [清]姚華：〈增補菊部群英跋〉，收入[清]張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁448。

³³ [清]蜀西樵也：《燕台花事錄》，收入[清]張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁546-547。

³⁴ 曾永義：〈論說「折子戲」〉，原載《戲劇研究》創刊號（2008年1月），頁1-81；收入曾永義：《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009年），頁357-371。

³⁵ [清]嵇璜等奉敕撰：〈樂考·歷代樂制·賜諸王樂戶〉，《續文獻通考》（臺北：新興書局，

李開先〈《張小山小令》後序〉云：

洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。³⁶

就因為有這樣的制度，所以在明代，「王府家樂」就很興盛。其知名者，如燕王棣（1360-1424）、寧獻王朱權（1378-1448）、周憲王朱有燾（1379-1439）、代簡王朱桂（1374-1446）、慶王朱梅（1378-1438）、永安王（名不詳）、鎮國將軍朱多煤（生卒不詳）等之家樂。³⁷

至於官宦豪門之家樂，則有女伎家班、優童家班和梨園家班三種類型，其知名者如嘉隆間之康海、王九思、李開先、何良俊（1506-1573）等四家，其他如沈齡、徐經（1473-1507）、王西園（生卒不詳）、鄒望（生卒不詳）、苗生菴（生卒不詳）、陳參軍（生卒不詳）、朱玉仲（生卒不詳）、曹懷（生卒不詳）、葛救民（生卒不詳）、顧惠岩（生卒不詳）、俞憲（生卒不詳）、安膠峰（生卒不詳）、安紹芳（1548-1605）、顧涇白（生卒不詳）、陳爾馭（生卒不詳）、馮龍泉（生卒不詳）、曹鳳雲（生卒不詳）、黃邦禮（生卒不詳）等十八家。

又如萬曆以後，其知名者如：潘允端（1506-1581）、屠隆（1543-1605）、馮夢楨（1548-1605）、錢岱（1541-1622）、顧大典（1541-1596）、沈璟、申時行（1535-1614）、鄒迪光（生卒不詳）、張岱（1597-1684）、祁止祥（生卒不詳）、阮大鍼（1587-1646）等十一家，其他如徐老公（生卒不詳）、顧正心（生卒不詳）、陳大廷（生卒不詳）、秦嘉輯（生卒不詳）、王錫爵（1534-1614）、吳越石（生卒不詳）、吳本如（生卒不詳）、包涵所（1597-1689）、沈君張（生卒不詳）、朱雲萊（生卒不詳）、徐青之（生卒不詳）、吳昌時（1594-1643）、徐錫允（生卒不詳）、吳珍所（生卒不詳）、金習之（生卒不詳）、金鵬舉（生卒不詳）、汪季玄（生卒不詳）、范長白（生卒不詳）、劉暉吉（1591-1652）、許自昌、屠憲副（生卒不詳）、吳太乙（生卒不詳）、項楚東（生卒不詳）、謝弘儀（生卒不詳）、曹學佺（1575-1646）、董份（1510-1595）、范景文（1587-1644）、譚公亮（生卒不詳）、米萬鍾（1570-1631）、徐滋胄（生卒不詳）、錢德輿（生卒

1958年），卷104，頁3719。

³⁶ [元]張可久撰，[明]李開先編：《張小山小令》，見[明]李開先著，卜鍵箋校：《李開先全集》上冊（北京：文化藝術出版社，2004年），頁533。

³⁷ 張發穎：《中國家樂戲班》（北京：學苑出版社，2002年），頁11-22。

不詳)、田宏遇(?-1643?)、宋君(生卒不詳)、沈鯉(1531-1615)、侯恂(1590-1659)、侯朝宗(1618-1654)、汪明然(生卒不詳)、吳三桂(1608-1678)等卅八家。³⁸據此已可見明代家樂繁盛之狀況。

以下舉數家以概見明代家樂活動之現象。

李開先，嘉靖丁未閏九月章丘松澗姜大成(生卒不詳)《寶劍記》後序云：

予曰：「子不見中麓《寶劍記》耶？又不見其童輩搬演《寶劍記》耶？嗚呼，備之矣！」園亭揭一對語云：「書藏古刻三千卷，歌擅新聲四十人。」有一老教師，亦以一對褒之：「年幾七十歌猶壯，曲有三千調轉高。」久負「詩山曲海」之名，又與王漢陂、康對山二詞客相友善。³⁹

又何良俊《四友齋叢說》卷18〈雜紀〉云：

有客自山東來者，云李中麓家戲子幾二三十人，女妓二人，女僮歌者數人。繼娶王夫人方少艾，甚賢。中麓每日或按樂、或與童子蹴毬、或鬪碁。客至則命酒。宦資雖厚，然不入府縣，別無調度。與東南士夫求田問舍得隴望蜀者，未知孰賢。王元美言，余兵備青州時，曾一造李中麓。中麓開燕相款，其所出戲子皆老蒼頭也。歌亦不甚叶，自言有善歌者數人，俱遣在各莊去未回。亦是此老欺人。⁴⁰

又其《四友齋叢說》卷13云：

余家自先祖以來即有戲劇。我輩有識後，即延二師儒訓以經學。又有樂工二人教童子聲樂，習簫鼓弦索。余小時好嬉，每放學即往聽之。見大人亦

³⁸ 同前註，頁23-56。柯香君：《明代戲曲發展之群體現象研究》（彰化：彰化師範大學國文研究所博士論文，2007年），頁355-365。據張發穎《中國家樂戲班》、劉水雲《明代家樂考》、楊惠玲《戲曲班社研究——明清家班》整理為〈明代私人家樂一覽表〉，計得明代家樂共101家，更見其繁盛。

³⁹ 〔明〕姜大成：〈寶劍記後序〉，見蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊（濟南：齊魯書社，1989年），頁613。

⁴⁰ 〔明〕何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959年），卷18，頁159。

閒晏無事，喜招延文學之士，四方之賢日至，常張燕為樂，終歲無意外之虞。⁴¹

又錢謙益(1582-1664)《列朝詩集小傳·何孔目良俊》云：

良俊，字元朗，華亭人。……元朗風神朗徹，所至賓客填門。妙解音律，晚畜聲伎，躬自度曲，分刊合度。秣陵金閨，都會佳麗，文酒過從，絲竹競奮，人謂江左風流，復見於今日也。⁴²

顧大典，錢謙益《列朝詩集小傳》云：

大典，字道行，吳江人。隆慶戊辰進士，授會稽教諭，遷處州推官。當內遷，乞為南稽勛郎中，僉事山東，以副使提學福建，坐吏議罷歸。家有諧賞園、清音閣，亭池佳勝。妙解音律，自按紅牙度曲，今松陵多蓄聲伎，其遺風也。⁴³

張岱，見《陶庵夢憶》卷4〈張氏聲伎〉云：

我家聲伎，前世無之。自大父於萬曆年間與范長白、鄒愚公、黃貞父、包涵所諸先生講究此道，遂破天荒為之。有可餐班，以張綵、王可餐、何閏、張福壽名。次則武陵班，以何韻士、傅吉甫、夏清之名。再次則梯仙班，以高眉生、李峴生、馬藍生名。再次則吳郡班，以王畹生、夏汝開、楊嘯生名。再次則蘇小小班，以馬小卿、潘小妃名。再次則平子茂苑班，以李含香、顧嶠竹、應楚煙、楊駮駢名。主人解事日精一日，而僮童技藝亦愈出愈奇。余歷年半百，小僮自小而老，老而復小，小而復老者凡五易之，無論可餐、武陵諸人，如三代法物不可復見；梯仙，吳郡間有存者，皆為佝僂老人。而蘇小小班，亦強半化為異物矣。茂苑班，則吾弟先去，而諸

⁴¹ 同前註，卷13，頁110。

⁴² [明]錢謙益：《列朝詩集小傳》，收入《明代傳記叢刊·學林類》（臺北：明文書局，1991年），丁集上，頁490-491。

⁴³ 同前註，丁集中，頁526。

人再易其主，余則婆娑一老，以碧眼波斯，尚能別其妍醜，山中人自海上歸，種種海錯皆在其眼，請共舐之。⁴⁴

由以上李開先、何良俊、顧大典、張岱四家已可窺豹一斑，其蓄養聲伎，於酒筵歌席搬演戲曲，已為明代士大夫日常生活所需，張岱之敘其家伎，五十年間而有可餐班、武陵班、梯仙班、吳郡班、蘇小小班、平子茂苑班等六班更迭其間，而班班皆有名伶，而「主人解事日精一日，而僊童技藝亦愈出愈奇。」正可以看出其戲曲生活主僕相互琢磨以提昇技藝的寫照。因此家班的普及，也必然使得明代整體的戲曲藝術不斷的精進。

張岱《琅嬛文集》卷6〈祭義伶文〉云：

夏汝開……汝在越四年，汝以余為可倚，故攜其父母幼弟幼妹共五人來；半年而父死，汝來泣，余典衣一襲以葬汝父。又一年，余從山東歸，汝病劇臥外廂，不得見；閱七日，而汝又死。汝蘇人，父若子不一年而皆死於茲土，皆我殮之，我葬之，亦奇矣！亦慘矣！……汝未死前，以弱妹質余四十金。汝死後，余念汝，舊所逋俱不問，仍備糧糈，買舟航，送汝母與汝弟若妹歸故鄉。……余四年前，糾集眾優，選其尤者十人，各製小詞。……今汝同儕十人，逃者逃，叛者叛，強半不在。汝不幸而蚤死，亦幸而蚤死，反使汝為始終如一之人，豈天玉成汝為好人耶？⁴⁵

從這段話，我們可以看出所謂家樂中的伶人是怎麼來的。簡單說一句，他們都是無法維生的窮人，或者將自己的子弟典賣，或者像夏汝開（?-1631）一樣舉家投靠。一旦如此，他們便完全失去獨立的身分，否則便是「逃」，便是「叛」，而仍免不了疾病的死亡。

而像這樣的「家樂」，皆為當時之豪門貴族或縉紳富商私家所蓄養，是為了專供一家享樂而成立的戲班；其演員自從宣德禁歌妓以後，多為「優僮」性質，除了歌舞演戲之外，長大散班後，不是成為主人奴僕，就是到民間職業戲班演戲餬口。另外所謂的女戲家樂，如下文提及的「朱雲崧女戲」和「李漁女戲」，則

⁴⁴ [明]張岱：《陶庵夢憶》（上海：上海古籍出版社，1982年），卷4，頁37-38。

⁴⁵ [明]張岱：《瑯嬛文集》（長沙：岳麓書社，1985年），頁267-268。

所採買蓄養的自是窮人家的女孩，如《紅樓夢》所寫的「梨香院女戲」，也是賈蓄從蘇州買回來的十二個女孩子。她們最後的「歸宿」，如不是成為主人姬妾，就是如優僮一般，成為職業戲班演員。而若在明代，則職業演員尚有更主要的來源，那就是上文所說過的「樂戶歌伎」。

家樂的作用，主要在居家自娛，在賓主同歡。以下二列可見一斑。馮時可（生卒不詳）《馮元成選集》〈寄張伯起〉云：

遙想門下閑居，清夜朱火延起。騰觚飛爵，簡情跳躑，兩行列坐，名娼小史，叱宮激商，姁媮致態，應笑娑娑折腰人也……何時坐文起堂中，聽歌《竊符》、《執綾美人》（當指《紅拂記》）乎？⁴⁶

張伯起即張鳳翼（1627-1613），馮時可寫給他的信，一方面想像他閑居以家樂自娛的情景，一方面期望拜訪他時，可以觀賞伯起所撰的《竊符》和《紅拂》二記演出。

又陳繼儒（1558-1639）《晚香堂集·許秘書園記》云：

渡梁入得閑堂，閎爽弘敞。檻外石臺，廣可一畝餘，虛白不受纖塵，清涼不受暑氣。每有四方名勝客，來集此堂，歌舞遞進，觴詠間作。酒香墨綵，淋漓跌宕，紅綃于錦瑟之傍，鼓五搗，雞三號，主不聽客出，客亦不忍拂袖歸也。⁴⁷

許秘書即許自昌，萬曆三十六年（1608），自昌以文華殿中書舍人辭歸故里築梅花墅閑居，蓄家班，演於得閑堂。由陳繼儒此記，可見其賓主間，在家樂聲色中，歌舞觴詠，通宵達旦、極歡極樂的情景。

當然，蓄有家樂的，自然可以廣結交誼，抬高自家身分。

對於明代家樂演出的情況，顧起元（1565-1628）《客座贅語》云：

⁴⁶ [明]馮時可：《馮元成選集》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第62冊（北京：北京出版社，2005年），卷33，頁7，總頁358。

⁴⁷ [明]陳繼儒：《晚香堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊·集部》第66冊（北京：北京出版社，2000年，據明崇禎刻本影印），卷4，頁21，總頁610。

南都萬曆以前公侯與縉紳及富家，凡有讌會小集，多用散樂。或三四人，或多人唱大套北曲，樂器用箏、琵琶、三絃子、拍板。若大席，則用教坊，打院本，乃北曲大四套者，中間錯以撮墊圈、舞觀音、或百丈旗、或跳隊子。後乃變而盡用南唱。歌者祇用一小拍板，或以扇子代之。間有用鼓板者。今則吳人益以洞簫及月琴，聲調屢變，益為悽惋，聽者殆欲墮淚矣。大會則用南戲，其始止二腔，一為弋陽，一為海鹽。弋陽則錯用鄉語，四方士客喜聞之；海鹽多官語，兩京人用之。後則又有四平，乃稍變弋陽，而令人可通者。今又有崑山，較海鹽又為清柔而婉折，一字之長，延至數息。士大夫稟心房之精，靡然從好，見海鹽等腔，已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篴擊缶，甚且厭而唾之矣。⁴⁸

這段記載說明在明代的陪都南京，明神宗（1563-1620）萬曆前後公侯縉紳富家讌會以樂侑酒的情況。萬曆之前，若小集多用散樂唱大套北曲；若大席，則用教坊演四折北曲雜劇。萬曆之後，改唱南曲，小宴用小唱；大會則演南戲，萬曆初用弋陽腔或海鹽腔，稍後也用稍變弋陽的四平腔，及至顧氏之時，則為崑山水磨調所獨霸了。即此可見家樂宴會的演出有小集與大席之分，小集唱單折曲文或散曲數支，大席則演南北戲曲。而其腔調則隨流行變遷。

我們如果將這段記載拿來印證嘉靖間《金瓶梅》小說西門慶的宴會歌樂現象，則所用皆海鹽弟子，說明嘉靖間正是海鹽盛行的時候。其四十九回接待宋、蔡兩御史，「門首搭照山彩棚，兩院樂人奏樂，叫海鹽戲并雜耍承應。……端的歌舞聲容，食前方丈。」⁴⁹第五十八回西門慶做壽宴客：「玳安兒來叫，四個唱的，……先是雜耍百戲，吹打彈唱，隊舞吊罷，做了個笑樂院本。……四個唱的彈著樂器，在旁唱了一套壽詞。……下邊樂工呈上揭帖，到劉、薛二內相席前，揀令一段《韓湘子度陳半街升仙會》雜劇。才唱得一折，只聽喝道之聲漸……。」⁵⁰其演出既然在門首搭「照山彩棚」，則必為「大席」演出，其內容含雜耍、一套壽調、笑樂院本、《升仙會》雜劇一折。可謂相當駁雜。

北曲雜劇四折搬演的時間，如就《金瓶梅》第四十二回〈豪家攔門玩煙火，

⁴⁸ [明]顧起元：《客座贅語》（北京：中華書局，1997年），頁303。

⁴⁹ [明]蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》上冊（北京：人民文學出版社，2000年），第四十九回，頁579-580。

⁵⁰ [明]蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》下冊，第五十八回，頁712-713。

貴客高樓醉賞燈〉，西門慶吩咐點燈時，「戲文扮了四摺」；⁵¹第四十三回〈為失金西門慶罵金蓮，因結親月娘會喬太太〉演《王月英元夜留鞋記》：「戲文四摺下來，天色已晚。」⁵²第四十八回〈曾御史參劾提刑官，蔡太師奏行七件事〉，西門慶在墳莊上演戲，「扮了四摺」……看看天色晚來」⁵³等觀之，應當演一本約為一個下午；如在晚上演出，應是傍晚到三更的半個夜晚。

而戲文傳奇演出之時間，再就《金瓶梅》觀之，其六十三回〈親朋祭奠開筵宴，西門慶觀戲感李瓶〉云：

晚夕，親朋夥計來伴宿，叫了一起海鹽子弟搬演戲文。……下邊戲子打動鑼鼓，搬演的是「韋臬玉簫女兩世姻緣」《玉環記》。……不一時弔場，生扮韋臬，唱了一回下去。貼旦扮玉簫，又唱了一回下去。……下邊鼓樂響動，關目上來，生扮韋臬，淨扮包知水，同到拘欄裡玉簫家來……沈姨夫與任醫官、韓姨夫也要起身，被應伯爵攔住道：「……這咱才三更天氣，……左右關目還未了哩！」……於是眾人又復坐下了。西門慶令書僮：「催促子弟，快吊關目上來，分付揀著熱鬧處唱罷。」須臾，打動鼓板，扮末的上來請問西門慶：「小的〈寄真容〉的那一摺唱罷？」西門慶道：「我不管你，只要熱鬧。」貼旦扮玉簫唱了一回，……那戲子又做了一回，約有五更時分。眾人齊起身，西門慶拿大杯攔門遞酒，款留不住，俱送出門。⁵⁴

第六十四回〈玉簫跪央潘金蓮，合衛官祭富室娘〉云：

西門慶道：「老公公，學生這裡還預備著一起戲子，唱與老公公聽。……是一班海鹽戲子。」……（以下演《紅袍記》已見前文。）一面叫上唱道情的……高聲唱了一套〈韓文公雪擁藍關〉故事下去。……直吃至日暮時分……（西門慶）叫上子弟來，分付：「還找著昨日《玉環記》上來。」因向伯爵道：「內相家不曉的南戲滋味……。」伯爵道：「……那裡曉的

⁵¹ [明]蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》上冊，第四十二回，頁500。

⁵² 同前註，第四十三回，頁515。

⁵³ 同前註，第四十八回，頁570。

⁵⁴ [明]蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》下冊，第六十三回，頁807-810。

大關目，悲歡離合。」於是下邊打動鼓板，將昨日《玉環記》做不完的摺數，一一緊做慢唱，都搬演出來。……當日眾人坐到三更時分，搬戲已完，方起身各散。……與了戲子四兩銀子，打發出門。⁵⁵

由《金瓶梅》這兩回描寫《玉環記》的搬演，可得知它是分兩次被演完，中間尚且間入《紅袍記》數摺和唱道情的搬演，並非前後接續；而且是因為西門慶以《玉環記》中韋皋和玉簫女來比喻他和李瓶兒的「兩世姻緣」，所以才特意將它全本演完；也因此親友觀看時，「只揀熱鬧處唱」。從演出時間來看：第一次，自晚夕至五更，是演到通宵達旦；第二次自日暮時分至三更時分，是演到半夜。第一次演出時間多一倍而且「只揀熱鬧處唱」，演出摺數應當是占全本的大部分，如此才能在一個通宵達旦和一個半夜演完全本《玉環記》三十四齣。如果正常演出應當要三個通宵達旦，是很少人有耐心如此看戲的。

由《金瓶梅》中之演出全本《玉環記》的情況看來，起碼在其成書的嘉靖間，南戲全本搬演的情况已經不多，緣故是三四十齣的戲文頗嫌其冗長，所以《紅袍記》只演了數折就中斷了。

也因為南戲冗長，繼其後的傳奇同樣嫌其冗長，都不適合在宴會中全本演出，也因此錢岱《筆夢》所記其家女樂「演習院本」，雖有以下十本：《躍鯉記》、《琵琶記》、《釵釧記》、《西廂記》、《雙珠記》、《牡丹亭》、《浣紗記》、《荊釵記》、《玉簪記》、《紅梨記》，但這十本戲從來沒演出過全本，而是「以上十本，就中止摘一、二齣或三、四齣教演。張樂時王仙仙將戲目呈侍御（錢岱）親點，點訖登場演唱。侍御醜顏諦聽，或曲有微誤，即致意沈娘娘為校正云。」因為女戲演員「每嫺一二齣而已」、「如張素玉、韓王王，則〈蘆林相會〉、〈伯喈分別〉，其擅長也；張二姐與吳三三之〈芸香相罵〉、〈拷打紅娘〉，其擅長也；徐佩瑤之張生，吳三三、周連璧之鶯鶯、紅娘，張素素之〈汲水訴夫〉，馮翠霞之〈訓女〉、〈開眼〉、〈上路〉等，尤為獨擅。」⁵⁶於是一方面從嘉靖以後的南雜劇，滋生了四折以下而以一折為主要的「短劇」；同時也從其全本的散齣摘錦中，發展了精粹的折子戲；也因此席間演劇的劇目就不虞匱乏了。

明代家樂演劇的內涵，尤其是短劇和折子是為清人所沿襲的。

清代家樂可考者有：李明睿（1585-1671）、汪汝謙（1577-1655）、朱必掄

⁵⁵ 同前註，第六十四回，頁 817-819。

⁵⁶ 見劉致中：《明清戲曲考論》（臺北：國家出版社，2009年），頁 45。

(1601-?)、冒襄(1611-1693)、秦松齡(1637-1714)、查繼佐(1601-1676)、徐爾香(生卒不詳)、吳興祚(1632-1698)、王孫驂(1579-1654)、陸可求(生卒不詳)、王永寧(?-1672)、尤侗(1618-1704)、李漁(1611-1680)、侯杲(1624-1675)、翁叔元(1633-1701)、吳綺、李書雲(生卒不詳)、俞錦泉(生卒不詳)、喬萊(1642-1694)、張疇亭(生卒不詳)、吳之振(1640-1717)、季振宜(1630-1674)、亢氏、宋犖(1634-1714)、陳端(生卒不詳)、劉氏、湖北田氏、曹寅(1658-1712)、李煦(1635-1729)、張適(生卒不詳)、唐英(1682-1756)、王文治(1730-1802)、畢沅(1730-1797)、黃振(1724-1773)、李調元(1734-1803)、徐尚志(生卒不詳)、黃元德(生卒不詳)、張大安(生卒不詳)、汪啟源(生卒不詳)、程謙德(生卒不詳)、江春(1720-1789)、恆豫(生卒不詳)、程南陂(生卒不詳)、方竹樓(生卒不詳)、朱青岩(生卒不詳)、黃澐泰(生卒不詳)、包松溪(生卒不詳)、孔府等四十八家，⁵⁷猶能賡續明代家樂之盛。

其中如李漁家班，為清康熙五年(1666)前後，戲曲大家李漁在南京自辦的家班女樂。與一般家樂很少公開演出不同，李漁常親自帶領遊走公卿之間，並流動於北京、山西、陝西、甘肅、江蘇、浙江等地作職業公演，博取酬金。演員多由李漁本人教習，常演自編的《笠翁十種曲》和經他本人修訂過的傳統劇目。⁵⁸

又如老徐班為乾隆間揚州鹽商徐尚志所創辦，為揚州「七大內班」之首。有演員二十多人，擅演劇目有《琵琶記》、《尋親記》、《西樓記》、《千金記》等幾十本。除服務於班主自娛和佐客之外，還要聽從兩淮鹽務衙門差遣，備演出仙佛麟鳳、太平擊壤之大戲，多在寺廟舞台演出，亦經常作社會營業性演出，活動於揚州城鄉之間，行頭極富，每部戲開價三百兩銀子。⁵⁹

又如曹寅家班，康熙二十九年(1690)六月，出身漢軍正白旗包衣的曹寅，字棟亭，出任江蘇蘇州織造，在官署內，蓄有家班。清人法式善(1753-1813)《梧門詩話》云：「曹棟亭性豪放，縱飲徵歌，殆無虛日。酷嗜風雅，東南人士多歸之。」⁶⁰和他交情深厚的尤侗和洪昇(1645-1704)兩位戲曲家，他為尤侗演出《李白登科記》，⁶¹為洪昇演出《長生殿》三晝夜。⁶²尤侗也有家樂，親授家伶，演出

⁵⁷ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》(南京：南京大學出版社，2002年)，頁208-214。

⁵⁸ 同前註，丁波「李漁班」條，頁209。

⁵⁹ 同前註，明光「老徐班」條，頁212。

⁶⁰ [清]法式善：《梧門詩話》(臺北：文海出版社，1975年)，頁223。

⁶¹ [清]尤侗：《悔庵年譜》，收入《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第74冊(北京：北京圖書館

其《鈞天樂》。⁶³

又李煦家班。李煦字旭東，出身滿州正白旗包衣，於康熙三十二年（1693）接替曹寅任蘇州織造，直至康熙六十一年（1722），長達三十年。康熙六度南巡（康熙二十三年至四十六年，1684-1707），與曹寅接駕四次。均用家樂支援迎鑾演出。李煦善施惠，人稱「李佛」，可是「公子性奢華，好串戲。延名師以教習梨園，演《長生殿》傳奇，衣裝費至數萬，以致虧空若干萬。吳民深感公之德，而惜其子之不類也。」⁶⁴

又朱必掄家班女樂。朱必掄字珩璧，蘇州吳縣人。明末太學生，入清不任，隱居太湖畔，頗有盈財。園林別墅，蓄女樂自娛。吳偉業有詩〈過東山朱氏畫樓有感〉，其〈序〉云：

東洞庭以山後為尤勝，有碧山里，朱君築樓教其家姬歌舞。君每歸自湖中，不半里，令從者據船屋作鐵笛數弄，家人聞之皆出。樓西有赤欄千累丈餘，諸姬十二人，豔妝凝睇，指點歸舟於煙波杳靄間。既至，即洞簫鈿鼓，諧笑並作，見者初不類人世也。君以布衣畜妓，晚而有指索其所愛者，以是不樂，遣去，無何竟卒。余偶以春日過其里，雖簾幙凝塵，而湖山晴美，樓頭有紅杏一株，傍簷欲笑。客為余言，君生平愛花，病困，猶扶而瀝酒，再拜致別。諸伎中有紫雲者，為感其意，至今守志不嫁。嗟乎！由此足以得君之為人矣。⁶⁵

朱必掄以布衣而能坐擁湖山之勝、女樂之美，真彷彿神仙中人。但也因此為漕運總督路振飛（1606-1647）之子索要其所愛女伶紫雲。⁶⁶為此不樂而卒。

又王永寧家班。王永寧字長安，為吳三桂女婿。康熙初至蘇州，吳三桂為之

出版社，1999年），卷下，頁13，總頁79。

⁶² [清]金埴撰，王湜華點校：《巾箱說》（北京：中華書局，1982年），頁136。

⁶³ [清]尤侗：《鈞天樂》，收入《續修四庫全書·集部》第1775冊（上海：上海古籍出版社，2002年，據中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本影印），頁1，總頁578。

⁶⁴ [清]顧公燮：《丹午筆記·李佛公子》，《江蘇地方文獻叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1985年），頁179。

⁶⁵ [清]吳偉業：《梅村家藏稿》，收入《歷代畫家詩文集》第1冊，卷14，頁6，總頁313。

⁶⁶ 見錢瓊主編：《蘇州戲曲志》（蘇州：古吳軒出版社，1998年），頁300。

構置拙政園，設有家樂，極盡豪奢。劉獻廷（1648-1695）《廣陽雜記》云：

吳三桂之壻〔婿〕王長安，嘗於九日奏女伎於行春橋，連十巨舫以為歌臺，圍以錦繡，走場執役之人，皆紅顏皓齒高髻纖腰之女。吳中勝事，被此公占盡。乃未變之先，全身而沒，可謂福人矣。⁶⁷

此外像明萬曆朝首輔太倉王錫爵（1534-1614），於萬曆二十二年（1594）致仕，創立家班，入清而歷順治、康熙兩朝傳承四代近百年，擁有良好之曲師如張野塘（生卒不詳）、趙瞻雲（生卒不詳）而聞名。萬曆間另一首輔申時行於萬曆十九年（1591）辭官返蘇州閒居，設立家班，萬曆四十二年（1614）申時行去世，其子申用懋（1560-1638）、申用嘉（?-1653）繼續經營，入清後，一度中斷，其孫申紹芳（生卒不詳）努力恢復，分為大中小三班，至康熙二十三年（1684）尚有演出記錄。申氏家班以優秀演員聞名，如管金、金君佐。像王氏、申氏兩世家之家班，都累代傳承百年，可說是很不容易的事。

家班在明萬曆盛行之後，在豪門貴族縉紳之中，幾成妝點身分門第的標幟，即使經歷亡國，進入異族統治之清初亦不稍衰。葛芝（1615-?）〈王氏先像序〉云：

吾吳中士大夫之族則不然，高門巨室，累代華胄者，毋論已。即崛起之家，一旦取科第，則必前堂鐘鼓，後房曼鬚，金玉犀象玩好罔不具。以至羽鱗狸互（作者按：疑為「牙」字之誤）之物，泛沉醜盪之齊；倡優角觝之戲，無不亞于上公貴族。⁶⁸

可見科舉時代，一旦場屋得意，不止身分驟貴，門第都會陡然崛起；於是生活排場便要大大不同，其中為「倡優角觝之戲」而蓄養家樂便成為不可或缺的一環。而也因此，便惹起勤政而嚴厲的雍正皇帝（1678-1735）之不滿，下令禁止官吏蓄養優伶，王利器（1912-1998）輯錄《元明清三代禁毀小說戲曲史料》云：

⁶⁷ [清] 劉獻廷：《廣陽雜記》（北京：中華書局，1957年），卷2，頁99。

⁶⁸ [明] 葛芝：《臥龍山人集》，收入《四庫禁燬書叢刊·集部》第33冊（北京：北京出版社，2000年，據清康熙九年自刻本影印），卷9，頁4-5，總頁390-391。

雍正二年（1724）十二月十八日，奉上諭：外官蓄養優伶，殊非好事。朕深知其弊，非倚仗勢力，擾害平民，則送與屬員鄉紳，多方討賞；甚至藉此交往，夤緣生事。二三十人，一年所費，不止數千金。如按察使白洵，終日以笙歌為事，諸務俱已廢弛。原任總兵官閻光燁將伊家中優伶盡入伍食糧，遂致張桂生等有人命之事。夫府道以上官員，事務繁多，日日皆當辦理，何暇及此？家有優伶，即非好官。著督撫不時訪查。至督撫提鎮，若家有優伶者，亦得互相訪查，指明密摺奏聞。雖養一二人，亦斷不可徇隱，亦必即行奏聞。其有先曾蓄養，聞此諭旨，不敢存留，即行驅逐者，免其具奏，既奉旨之後，督撫不細心訪察，所屬府道以上官員，以及提鎮家中尚有私自蓄養者，或因事發覺，或被揭參，定將本省督撫照徇隱不報之例，從重議處。⁶⁹

雍正皇帝明白指出「家有優伶，即非好官。」因為他「深知其弊」，所以嚴令督撫「不時訪查」，務必清除積弊。根據昭槿（1776-1830）《嘯亭雜錄·馬侯》所載，歸義侯馬蘭泰（生卒不詳），「雍正中，北征準噶爾。馬為副將軍，屯察漢赤柳。軍中無以為娛，馬乃選兵丁中之韶美者，傅粉女粧，褒衣長袖，教以歌舞，日夜會飲於穹幕中。為他將帥所舉發，奪爵遣戍焉。」⁷⁰可見雍正帝言出必行，也因此家樂戲班，此後便見沒落。

（三）明清曲家之交遊

在明清戲曲文學、理論、藝術的發展過程中，總會出現影響力較大的人物，以他為核心形成交遊網，而透過彼此的切磋影響，使戲曲指出向上之路，而獲得各自特殊的成就。這種人物，在明代有魏良輔、梁辰魚、沈璟、張鳳翼，在清代則以李玉為首的蘇州作家群。茲列舉簡述如下：

1. 魏良輔字尚泉，太倉人，他是改革崑山腔為「水磨調」的大曲家。著者在《戲曲腔調新探》第七編〈從崑腔說到崑劇〉第三節〈魏良輔與水磨調的創發〉，考述他創發「水磨調」的歷程，有這樣的結論：

⁶⁹ 王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁31。

⁷⁰ [清]昭槿：《嘯亭雜錄》（北京：中華書局，1997年），卷8，頁243。

魏良輔創發「水磨調」時，過雲適、袁髯、尤駝三人是他的前輩，他自嘆不如過，而袁、尤二人自認不及他。和他同時的吳中善歌者有陶九官、周夢谷、滕全拙、朱南川（見《詞詠·詞樂》）、張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、陸九疇（見《梅花草堂筆談》卷十二）、宋美、黃問琴（《鸞嘯小品·敘曲》）、周夢山、潘荊南、張梅谷、謝林泉（《寄暢園聞歌記》），以及他的女婿張野塘（《閱世編·紀聞》、他的弟子安撫吉（馮舒〈感懷詩一首贈錢大履之〉）、周似虞（《初學集》卷三十七）、張新、吳芍溪、任小泉、張懷仙（《南曲九宮正始·自序》等，不是和他切磋就是作為他的羽翼，他可以說是一位博取眾長而終於成大就的一代宗師。⁷¹

以上可見和魏良輔長年共同創發「水磨調」的曲家，起碼就有二十五人之多，他們顯然是以魏良輔為核心來共同成就這戲曲史上之偉大事業的。

2. 梁辰魚，著者又在前揭文第四節〈梁辰魚與傳奇的建立〉中以一小節考述「梁辰魚為崑劇開山的緣故」，得知他「考訂元劇，自翻新調，作《江東白苧》、《浣紗》諸曲；又與鄭思笠精研音理，唐小虞、陳樸泉五七輩雜轉之，金石鏗然」，從而「獨得魏良輔真傳」。⁷²他「身長八尺有奇，疏眉虬髯，好任俠，不屑就諸生試。勉遊太學，竟亦弗就。營華屋招來四方奇傑之彥。嘉靖間，七子皆折節與交。尚書王世貞、大將軍戚繼光特造其廬。辰魚於樓船簫鼓中，仰天歌嘯，旁若無人。千里之外，玉帛狗馬，名香珍玩，多集其庭。而擊劍扛鼎之徒，騷人墨客，羽衣草衲之士，無不以辰魚為歸。性好遊，足跡遍吳楚間。喜酒，盡一石弗醉。尤善度曲，得魏良輔之傳，轉喉發響，聲出金石。其風流豪舉，論者謂與元之顧仲瑛相仿佛云。」⁷³像梁辰魚之性情為人，如此的風流豪舉，又有創作散曲《江東白苧》、戲曲《浣紗記》為實務，尤其獨得魏良輔度曲之傳；他儼然為一時不可取代的核心人物；若此焉能不實至名歸的居為「崑劇開山」之祖。而他所結交的友人，經著者考察，如陸采（1497-1537）、李開先、俞允文（1513-1579）、李攀龍（1514-1570）、徐渭、王世貞（1526-1590）、王稚登（1535-1612）、王世懋（1536-1588）、屠

⁷¹ 曾永義：《戲曲腔調新探》（北京：文化藝術出版社，2009年），頁234。

⁷² [明]張大復：《梅花草堂筆談》（上海：上海古籍出版社，1986年，據梅花草堂藏板影印），卷12，頁25，總頁775。

⁷³ [清]金吳瀾等修，汪堃等纂：《崑新兩縣續修合志》，收入《中國方志叢書·華中地方》（臺北：成文出版社，1970年，據清光緒六年刊本影印），卷30，頁17，總頁523。

隆、梅鼎祚（1549-1615）等皆為中晚明文壇領袖和曲壇名家；如大梁王侯（1523-？）、⁷⁴遼王朱憲爌（1526-1582）、朱載堉（？-1593）、總督胡宗憲（1512-1565）、大將軍戚繼光（1528-1588）等都是金紫燦爛之家；如處州同知皇甫汸（1505-1584）、溫州知府龔秉德（生卒不詳）、荊州知府袁祖庚（1519-1590）、屯田員外郎周后叔（生卒不詳）等皆係現任職官；如魏良輔、顧允默（？-1592）、顧允濤（生卒不詳）、鄭思笠（生卒不詳）、唐小虞（生卒不詳）、鄭梅泉（生卒不詳）、陳文如（生卒不詳）等都以音樂名噪於時。他和這些友人交往，有的可以助長他的身價聲望，有的可以唱和文學創作，有的可以和他切磋水磨新聲的提升。

3. 沈璟，戲曲史上學者一般都認為明萬曆間，曲壇有湯沈之爭，亦即尚詞的臨川湯顯祖（1550-1616）與尚律的吳江沈璟之間曲學主張不同的論辯，對此，著者有〈散曲、戲曲「流派說」之溯源、建構與檢討〉⁷⁵詳論其事。就中說到所謂「吳江派」煞有其事，乃源自沈璟之侄沈自晉（1583-1665）在所撰《望湖亭》第一齣【臨江仙】，云：

詞隱登壇標赤幟，休將玉茗稱尊。鬱藍繼有榭園人。方諸能作律，龍子在多聞。香令風流成絕調，幔亭彩筆生春。大荒巧構更超群。鯁生何所似，顰笑得其神。⁷⁶

依次舉出呂天成（鬱藍）、葉憲祖（榭園，1566-1641）、王驥德（方諸）、馮夢龍（龍子猶，1574-1646）、范文若（香令，1587-1634）、袁于令（幔亭，1599-1674）、卜世臣（大荒，生卒不詳）、沈自晉（謙稱為鯁生）等人在沈璟（詞隱）旗幟下，休要使湯顯祖（玉茗）唯我獨尊。這支儼然「點將錄」的曲子，大概是所謂「吳江

⁷⁴ 據莊吉：〈梁辰魚和「大梁王侯」交遊考〉、〈崑山「大梁王侯」再考〉的考證，大梁王侯就是明代嘉靖年間的崑山縣令王用章，1532年出生，卒年不詳。莊吉：〈梁辰魚和「大梁王侯」交遊考〉，《浙江藝術職業學院學報》第14卷第2期（2016年10月），頁10-14。莊吉：〈崑山「大梁王侯」再考〉，《蘇州教育學院學報》第1期（2018年4月），頁33-38。

⁷⁵ 曾永義：〈散曲、戲曲「流派說」之溯源、建構與檢討〉，《中國文學學報》第6期（2015年12月），頁1-64。

⁷⁶ [明]沈自晉：《望湖亭》，《古本戲曲叢刊二集》（上海：商務印書館，1955年，據長樂鄭氏藏明末刊本影印），頁1。

派」的由來。則沈自晉所舉連他自己在內的並時曲家八人，便都是以沈璟為核心的吳江派人物。

這些人物如呂天成和沈璟關係非常密切，時有書信往來，討論戲曲創作；主張戲曲詞律雙美，著有《曲品》。王驥德與呂天成為摯友，因亦與沈璟在曲學和創作上有所討論。他著有《曲律》，對沈璟之嚴於曲律固有所稱許，但亦有所批評；又認為沈璟以俚俗為「本色」之說，是錯誤的見解。馮夢龍曾以所著《雙雄記》向沈璟請益。其所著《太霞新奏》和《墨憨齋曲譜》都受沈璟《南曲譜》不少影響。顧大典與沈璟都蓄養家伎，常相伴為「香山、洛社之遊」，⁷⁷以詩相酬贈。但顧大典《青衫記》以吳音協韻，鄰韻通押，則不取沈璟律法。卜世臣（生卒不詳）和呂天成兩人被王驥德認為都親炙沈璟而得其真傳。卜世臣還將所著《冬青記》請沈璟審閱。沈自晉則是舉出「吳江大蠹」的沈璟之侄，還賡續其衣鉢，編纂《南詞新譜》。

以上所舉環繞沈璟的呂天成、王驥德、馮夢龍、顧大典、卜世臣、沈自晉等都在曲學和劇作上與沈璟頗相切磋，他們在功名上除顧大典曾任南京兵部主事，貶禹州知州外，皆功名不顯，但却都是曲壇名家，可以想見他們與沈璟的沆瀣一氣、相得益彰。

4. 李玉。以李玉為核心的蘇州作家群之名錄及其對戲曲之愛好有如上述。而若考其彼此之間，因交遊而從事的事業，則及門盧柏勳在其博士論文《清初蘇州崑劇劇壇研究》已論之甚詳。⁷⁸顏長珂（1933-）、周傳家（1944-）《李玉評傳》云：

蘇州群作家大都是社會地位低微的布衣之士，沉抑下層的「才人」。他們於功名無望，懷才不遇，便自然而然地跟填詞作曲結下了不解之緣，把畢生才智交給梨園。他們基本上是以編劇為生的專業劇作家，因而作品繁多，創作力旺盛。他們之間有一定的交往，常常彼此結合，或「同編」或「同閱」……從造詣、成就和影響來看，李玉無疑是這批作家的代表和首領。李玉可能和這群作家中的大多數都有聯繫，其中關係最密切的是朱素

⁷⁷ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，卷4，頁164。

⁷⁸ 盧柏勳：《清初蘇州崑劇劇壇研究》，第二章「清初蘇州崑劇劇壇之作家及作品考察」，頁65-159；第三章「清初蘇州作家群之交遊互動探究」，頁161-197。

臣、朱佐朝、畢魏、張大復等。此外，老曲師鈕少雅、通俗文學大家馮夢龍、吳江派曲家沈自晉等亦與李玉相友善。江左兩大詩人太倉吳偉業和常熟錢謙益也都與李玉有過交往。⁷⁹

顏、周二氏指出以李玉為首的蘇州群，彼此交往結合，而在創作上有群體「同編」或「同閱」的現象，而柏勳更指出在曲譜的編製上，同樣有協同編訂的現象。⁸⁰其劇本之群體創作現象，柏勳例舉：

其四人合作者有：

- 1.《清忠譜》：李玉、朱確（素臣）、葉時章（稚斐）、畢魏。
- 2.《四奇觀》：朱確（素臣）、朱良卿（佐朝）等四人。
- 3.《四大慶》：朱確（素臣）、邱園、葉時章、盛際時。
- 4.《四大慶》：朱確（素臣）、朱佐朝、邱園、葉時章。

其三人合作者：

- 1.《定蟾宮》：朱確（素臣）、過孟起、盛國琦。

其二人合作者：

- 1.《一品爵》：李玉、朱佐朝。
- 2.《埋輪亭》：李玉、朱佐朝。
- 3.《後西廂》：葉時章（稚斐）、朱雲從。
- 4.《龍燈賺》：朱佐朝、朱雲從。
- 5.《黨人碑》：朱佐朝、邱園。
- 6.《虎囊彈》：朱佐朝、邱園。
- 7.《照膽鏡》：朱佐朝、朱雲從。

⁷⁹ 顏長珂、周傳家：《李玉評傳》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁7。

⁸⁰ 盧柏勳：《清初蘇州崑劇劇壇研究》，第三章第二小節「曲譜修纂之交流」、第三小節「劇本編寫之交流」，頁173-185。

其曲譜之共同編訂者：

- 1.《寒山堂曲譜》：張彝宣（張大復）為主，李玉等參預。
- 2.《北曲廣正譜》：李玉為主，朱確（素臣）等參預。

其共同創作劇本之情況；如《四大慶》第四本第十六齣【沽美子】云：

嘆人生樂事賒，嘆人生樂事賒。《四大慶》果佳絕，更與那四景風流巧襯貼。聞新聲四折，說什麼靈心幻舌；葉稚蜚泰山奇寫，丘映雪匡廬妙結，朱素靈岳陽巧設，盛濟如峨眉弄拙。俺呵，無非是情愜興熱，長端便捷。呀！總不計大家優劣。⁸¹

此曲明白的說出四人分工合作《四大慶》的情況和各自負責的部分。
及門李佳蓮《清初蘇州劇作家研究》云：

清初蘇州劇作家除了本身內部的往來交流以外，向外接觸的友朋還包括了詩文家、書畫家、音樂家、通俗文學家、表演家等等，可見他們所從事的戲曲活動並非孤立的、片面的、單獨的層面而已，而是能夠貫通文學與藝術、理論創作與實踐演出，甚且是融合雅（正統文人）與俗（民間藝人）的多方吸收、交流與融合的綜結合體。當然，劇作家們能有如此廣泛的交流對象，是和清初蘇州一地蔚鬱的人才湧現、豐富的藝文資產，與高度的文化素質有相輔相成的關係。⁸²

佳蓮概括的說明了清初以李玉為首的蘇州作家群與群外人士交遊的情況，柏勳則在其博士論文中詳考其實際的現象：⁸³譬如馮夢龍對蘇州作家群有守律理論、場上之曲要求、通俗庶民化的三點影響。《音韻須知》有「廣陵李書雲輯，吳門朱素臣

⁸¹ [清]朱素臣等著：《四大慶》，收入《古本戲曲叢刊五集》下冊（上海：上海古籍社，1986年，據泰縣梅氏綴玉軒鈔本影印），第四本，第十六場。

⁸² 李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》（新北：花木蘭文化出版社，2013年），頁73。

⁸³ 見盧柏勳：《清初蘇州崑劇劇壇研究》第三章第二節〈清初蘇州作家群與群外交遊〉，頁167-183。

校」⁸⁴的題識。馮夢龍建議沈自晉修訂沈璟《南曲譜》為《南曲新譜》，臨終前並把未完稿之《墨憨齋曲譜》交給沈自晉，使之採用於《新譜》之中。又俞為民（1951-）《宋元南戲考論·南曲譜的沿革與流變》指出鈕少雅（1564-？）《南曲九宮正始》有幾項成就：「一是精選曲文；二是實是求是；三是詳考錯訛；四是辨明異同。」⁸⁵這幾項成就，也同時體現在李玉《北詞廣正譜》和張彝宣《寒山堂曲譜》之中。又《秦樓月》傳奇卷首署「吳門朱素臣編次、湖上李笠翁評閱」，⁸⁶李漁不止為此劇作眉批，還另補兩齣戲。陳維崧（1626-1682）、余懷（1616-1696）、顧湄（生卒不詳）、江琬（1624-1691）也為之題詩，又錢謙益、顧湄為李玉《眉山季》題詞，吳偉業為李玉《清忠譜》作序，馮夢龍也為李玉作〈重訂《永團圓》敘〉、為畢魏作〈《三報恩》序〉；而《秦樓月》除吳綺作序外，更聚會江南文士品評，留下許多題識，依次為吳下梅庵（尤侗）題詩、梅花樓伊人（顧湄）【相見歡】、其年氏（陳維崧）【長相思】、蜀眉山鈍老（江琬？）題詞、廣霞山人（余懷）題詩、笠翁（李漁）【鵲橋仙】等，堪稱一時風雅盛事。

而士大夫交遊，規模之大者，莫過於結社集會，飲酒賦詩、徵歌演劇，以復社為例：蘇人吳翌鳳（1742-1819）《鐙窗叢錄》云：

南都新立，有秀水姚澣北若者，英年樂於取友。盡收質庫所有私錢，載酒徵歌。大會復社同人於秦淮河上，幾二千人，聚其文為《國門廣業》。時阮集之填《燕子箋》傳奇，盛行於白門。是日，句隊末有演此者，故北若（姚澣）詩云：「柳暗花溪澹泞天，恣携紅袂放鐙船。梨園弟子覘人意，隊隊停歌《燕子箋》。」⁸⁷

又清人程穆衡（生卒不詳）《吳梅村詩集箋注·癸巳春日禊飲社集虎邱即事》云：

⁸⁴ [清]李書雲輯，[清]朱素臣校：《音韻須知》，收入《續修四庫全書·集部》第1747冊（上海：上海古籍出版社，2002年，據上海辭書出版社圖書館藏清刻本影印），頁1，總頁226。

⁸⁵ 俞為民：《宋元南戲考論》（臺北：臺灣商務印書館，1994年），頁386-392。

⁸⁶ [清]朱素臣編次：〈情槩〉，《秦樓月》，收入《古本戲曲叢刊三集》（北京：文學古籍刊行社，1957年，據北京圖書館藏清初刊本影印），卷上，頁1。

⁸⁷ [清]吳翌鳳：《鐙窗叢錄》，收入《續修四庫全書·子部》第1139冊（上海：上海古籍出版社，2002年，據民國十五年鉛印涵芬樓秘笈本影印），卷1，頁13，總頁579。

癸巳（順治十年，1653）春同聲、慎交兩社，各治具虎邱申訂，九郡同人至者五百人，……會日以大船廿餘，橫亘中流，每舟置數十席，中列優唱，明燭如繁星。伶人數部，歌聲競發，達旦而止。⁸⁸

這兩段資料既可看出明末清初士大夫所組成的「復社」凝結力和聲勢的龐大，而且也可看出他們對於國家興亡似乎都無動於衷。南明君臣腐敗，他們照樣「恣攜紅裊放燈船」，國家亡了他們同樣「歌吹達旦」。

三、明清宗人貴族、政府主官、庶民百姓之戲曲生活

（一）明清宗人貴族之戲曲生活

明代宗人貴胄對戲曲影響最大的自然是寧獻王朱權和周憲王朱有燉。他們都以宗藩提倡雜劇，對於明代北曲雜劇復興的貢獻很大。

寧獻王《太和正音譜》⁸⁹更給北曲立下了規範。只是他對於倡優作家有很大的偏見，他說：「子昂趙先生曰：『娼夫之詞，綠巾詞。』其詞雖有切者，亦不可以樂府稱也。故入於娼夫之列。」⁹⁰所以他將趙敬夫（生卒不詳）、張國賓（生卒不詳），花李郎（生卒不詳）、紅字李二（生卒不詳）都屏斥在「樂府群英」之外，而別立「娼夫不入群英者四人」一目，甚至於更將趙敬夫字改為「趙明鏡」，張國賓字改為「張酷貧」，他的理由是，娼夫「異類託姓，有名無字。」故「止以樂名稱之，互世無字。」⁹¹同時他更發表了以下這麼一段議論：

雜劇俳優所扮者謂之娼戲，故曰「勾欄」。子昂趙先生曰：「良家子弟所扮雜劇，謂之行家生活，娼優所扮者，謂之戾家把戲。良人貴其恥，故扮者寡，今少矣；反以娼優扮者謂之行家，失之遠也。」或問其何故哉？則

⁸⁸ [清]吳偉業著，[清]程穆衡箋：《吳梅村詩集箋注》上冊（上海：上海古籍出版社，1983年，據清保蘊樓鈔本影印），卷5，頁4，總頁295。

⁸⁹ 《太和正音譜》應為寧獻王門下客所著，寧獻王不過署名而已，其說見本書〈《太和正音譜》的作者問題〉一文。

⁹⁰ [明]朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁44。

⁹¹ 同前註。

應之曰：「雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客，所作皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以為戾家也。」關漢卿曰：「非是他當行本事，我家生活。他不過為奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。子弟所扮，是我一家風月。」雖是戲言，亦合於理，故取之。⁹²

趙子昂（1254-1322）是末代王孫，體內沒有庶民的血液，尚有可能說那樣的話語，而從「偶倡優不辭」的關漢卿（生卒未確），加上當時士大夫李時中（生卒不詳）、馬致遠（1250-1321）與倡優花李郎、紅字李二合撰《黃梁夢》的事實⁹³看來，關氏是不可能那樣說的。其實那不過是寧獻王借古人以發己見而已。而寧獻王這段議論簡直將戲曲宣布為貴族、文士的特權和私有物；明代戲曲也因此走上貴族化、文士化的途徑，其內容、感情也逐漸和民間脫節。

周憲王著有《誠齋雜劇》三十一種，俱存。著作之多除了元代的關漢卿和高文秀（生卒不詳），無人可以比擬，而若以現存作品來說，則其數量之多是元明第一了。他的作品既多，音律諧美，方面又廣，文字且有「金元風味」，更重要的是在體製和排場上都有突破和創新，此後的作者每從他得到啟示和發展。他在元明雜劇史上，可以說居於樞紐的地位。

清代也有四位親王與戲曲的關係密切，上文所敘及奉乾隆之命主持「律呂正義館」修纂宮譜和編製新戲的莊親王胤祿（1695-1767），看似厥功甚偉，但其實是因張照以成事，算不上有真正的貢獻。

但乾隆末的康親王永恩（?-1797），則是位戲曲作家。他字惠周，號蘭亭主人。生年未詳，卒於嘉慶二年（1797）。康修親王崇安之子，襲封康親王。乾隆四十三年（1778），復其祖禮烈親王爵號，改稱禮親王，死後謚恭。為人平易，崇尚儉約。好讀書，擅長詩文詞曲。著有《誠正堂稿》、《律呂元音》、《金錯膾鮮》等。⁹⁴所著傳奇四種：《五虎記》本事出《說唐演義全傳》；《四友記》出元無名氏《張天師斷風花雪月》和吳昌齡（生卒不詳）《花間四友東坡夢》；《三

⁹² 同前註，頁 24-25。

⁹³ 賈仲名【凌波仙】詞云：「元貞書會李時中，馬致遠花李郎紅字公，四高賢合捻《黃梁夢》。東籬翁頭折冤，第二折商調相從；第三折大石調，第四折是正宮。都一般愁霧悲風。」東籬為馬致遠之別號。〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 204。

⁹⁴ 據郭英德：《明清傳奇綜錄》下冊（石家莊：河北教育出版社，1997 年），頁 1050。

世記》出王士禎(1634-1711)《池北偶談》卷24〈邵進士三世姻緣〉；《雙兔記》出明徐渭《四聲猿》之〈花木蘭替父從軍〉。四種俱存。另有雜劇《度藍關》，演韓愈(768-824)、藍采和(615-760)事，亦存。傳奇四種合稱《漪園四種》。⁹⁵

其《五虎將》，作者於首齣〈緣起〉【西江月】自述作意云：「從來興邦烈士，應知勇猛難尋。攻城略地定乾坤，那個離了戰陣。銜(書作「啣」)杯場上閒看，看他英勇莫論。唐家五虎果超羣，寫來且驚眾論。」⁹⁶五虎將指秦瓊(571-638)、程咬金(589-665)、尉遲恭(585-658)、王君廓(?-627)、段志玄(598-642)。

其《四友記》首齣〈標目〉【齊天樂】云：「自來騷客少年場，雪月風花為上。四時之內，八節之中，自有雄才氣壯。解意難忘，恐真實莫變，流落他方。蝸牛一角，隱得金針在內藏。」⁹⁷

其《三世記》首齣〈標目〉【滿庭芳】云：「人世經常各異，有奇有變何妨。從來怪事盡尋常，人生多似夢，夢裏即荒唐。莫言三世無由，傳自貽上漁洋。閒歌一曲樂迴腸，花間風送露，月照曲欄旁。」⁹⁸

其《雙兔記》首齣〈標目〉【西江月】云：「大易無限文章，變爻返覆陰陽。是男是女有何妨，只要名節綱常。對茲一番奇事，方知孝義難忘。作成《雙兔》警優場，特表木蘭名望。」⁹⁹

郭英德(1954-)《明清傳奇綜錄》謂永恩《漪園四種》皆「結構紊雜，詞曲平板，殆非佳作。」¹⁰⁰

清代另兩位親王醇親王奕譞(1840-1891)、肅親王善耆(1866-1922)，一在咸豐，一在宣統，他們對於「京腔」的倡導和維護，都盡了最大的努力。¹⁰¹

⁹⁵ 同前註，頁1050。

⁹⁶ [清]永恩：〈緣起〉，《漪園四種·五虎將》(清乾隆四十一年[1776]，哈佛大學藏本)，卷上，頁1。

⁹⁷ [清]永恩：〈標目〉，《漪園四種·四友記》，卷上，頁1。

⁹⁸ [清]永恩：〈標目〉，《漪園四種·三世記》，卷上，頁1。

⁹⁹ [清]永恩：〈標目〉，《漪園四種·雙兔記》，卷上，頁1。

¹⁰⁰ 郭英德：《明清傳奇綜錄》下冊，頁1051。

¹⁰¹ 王芷章：《腔調考源》，轉自《清代伶官傳》(北京：商務印書館，2014年)，卷4，頁27-28。

（二）明清的官府演戲

在前文論宋元南戲和金元雜劇時，述及彼時之戲曲演員，主要由樂戶歌妓擔任。而樂戶有「喚官身」的義務，亦即應官府之召於其酒筵演出侑酒。樂戶的制度始於北魏，至清雍正間始被廢除。所以宋元明官府不必蓄養戲班而自有民間樂人承應。這種情形在清初還見記載，金埴（1663-1740）《巾箱說》云：

凡宴會使樂，人多樂觀忠孝節義之劇。戊戌（康熙五十七年，1718）仲冬，家太守紫庭公於兗署餞予南旋。姑蘇名部搬《節孝記》、至孝子見母，不惟座客指顧稱歎，有欲涕者，即兩優童亦宛然一母一子，情事楚切，不覺淚滴氍毹間。¹⁰²

可見金埴南歸時，兗州太守曾召姑蘇名部到府署演出《節孝記》為他餞行。官署自蓄戲班的，除了江寧、蘇州、杭州織造府因有供奉宮廷優人與南巡接駕的任務外，官員如私自蓄養，則雍正和道光皇帝（1782-1850）皆曾明令禁止。但是地方府州縣的官署則常配合民間節令慶典或迎神賽社，舉辦演劇活動。譬如萬曆二十年（1592）左右，江盈科（1553-1605）任長洲知縣，曾寫〈迎春歌〉¹⁰³記蘇州迎春演戲情況，時任吳縣知縣的袁宏道（1568-1610），也有〈迎春歌和江進之（盈科字）〉。¹⁰⁴清人葉紹袁（1589-1648）《啓禎記聞錄》云：

撫院大廳，曹虎於望前，搭臺關帝、城隍兩廟。喚上等梨園二班，各演戲七日以款神，士民統觀。¹⁰⁵

可見賽會活動雖由官府舉辦，而演出戲班也自民間召來。

¹⁰² [清]金埴撰，王湜華點校：《巾箱說》，頁140。

¹⁰³ [明]江盈科著，黃仁生輯校：〈迎春歌〉、〈迎春感賦〉，《江盈科集》（長沙：嶽麓書社，1997年），卷2，頁99、101。

¹⁰⁴ [明]袁宏道：《袁中郎全集》，《四庫全書存目叢書·集部》第174冊（濟南：齊魯書社，1997年，據山西大學圖書館藏明崇禎二年武林佩蘭居刻本影印），卷29，頁2-3，總頁718-179。

¹⁰⁵ [清]葉紹袁：《啓禎記聞錄》（上海：上海商務印書館，1917年），卷6，頁8-9。

官府公宴，演出戲曲，所演劇目要適配場合，似乎在明末就已逐漸形成慣例。陶奭齡（1571-1640）《小柴桑喃喃錄》云：

如《四喜》、《百順》之類，《頌》也；有慶喜之事則演之，《五倫》、《四德》、《香囊》、《還帶》等，《大雅》也；《八義》、《葛衣》等，《小雅》也；尋常家庭燕會則演之。《拜月》、《綉襦》等，《風》也；閑庭別館，朋友小集，或可演之。至於《曇花》、《長生》、《邯鄲》、《南柯》之類，謂之逸品，在四詩之外，禪林道院，皆可搬演，以代道場齋醮之事。¹⁰⁶

這是就演出「全本戲」而論的；其實只能說是概括性，難以說是絕對性。因為一部傳奇大抵悲歡離合兼具，旨歸雖有所趨，卻不全然直指。可是萬曆以後，折子戲逐漸發達，公宴場合，坐首席的人點戲，就不能不考慮劇目與演出場合的適切性。焦循《劇說》卷6云：

公宴時，選劇最難。相傳：有秦姓者選《琵琶記》數齣，座有蔡姓者意不懌；秦急選《風〔瘋〕僧》一齣演之，蔡意始平。歲乙卯（乾隆六十年，1795），余在山東學幕，試完，縣令送戲，幕中有林姓者選《孫臏詐風〔瘋〕》一齣，孫姓選《林沖夜奔》一齣，皆出無意，若互相諷者。主人阮公之叔阮北渚鴻解之曰：「今日演《桃花扇》可也。」懷寧粉墨登場，演《鬪丁》、《鬪榭》二齣，北渚拍掌稱樂，一座盡歡。¹⁰⁷

因為蔡伯喈有不忠不孝之嫌，瘋僧大罵秦檜，孫臏裝瘋賣傻、林沖夜奔逃命，對在座姓蔡姓秦姓孫姓林的人都意存不敬，都會引起不快之感，所以姓阮的北渚先生便改點《桃花扇》的《鬪丁》、《鬪榭》以劇中同姓的阮大鍼來自我調侃，既解除了眼前孫姓、林姓的尷尬，同時也引發大家為之「機趣橫生」。

¹⁰⁶ [明]陶奭齡：《小柴桑喃喃錄》（明崇禎間〔1628-2644〕吳寧李為芝校刊本，國家圖書館藏本），卷上，頁65-66。

¹⁰⁷ [清]焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，卷6，頁208。

(三) 明清庶民百姓之戲曲生活

明清帝王、士大夫如此喜好戲曲，庶民百姓更不用說。葉盛（1420-1474）《水東日記》卷 21〈小說戲文〉條云：

今書坊相傳射利之徒，偽為小說雜書，南人喜談如漢小王、蔡伯喈、楊六使；北人喜談如繼母大賢等事甚多。農工商販，鈔寫繪書，家蓄而人有之，痴騃婦女，尤所酷好；好事者因目為「女通鑑」，有以也。¹⁰⁸

《劇說》卷 6 云：

邱瓊山過一寺，見四壁俱畫《西廂》，曰：「空門安得有此！」曰：「老僧於此悟禪。」¹⁰⁹

又謝肇淛（1567-1624）《五雜俎》卷 15 有云：

宦官婦女看演雜戲，至投水遭難，無不慟哭失聲，人多笑之。¹¹⁰

庶民對於戲劇如此的酷好，而戲劇之深中其心又如此之深。因此，一有演劇的機會，便競相爭睹。呂天成《曲品》卷下云：

冬青，悲憤激烈。……吾友張望侯曰：「樵李屠憲副於中秋夕，帥家優於虎丘千人石上演此，觀者萬人，多泣下者。」¹¹¹

張岱《陶庵夢憶》也記載許多演劇的盛大場面，如卷一「金山夜戲」條，記張氏

¹⁰⁸ 〔明〕葉盛著，魏中平點校：《水東日記》（北京：中華書局，1980年），頁 213-214。

¹⁰⁹ 〔清〕焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，卷 6，頁 214。

¹¹⁰ 〔明〕謝肇淛：《五雜俎》，收入《續修四庫全書·子部》第 1130 冊（上海：上海古籍出版社，2002 年，據明萬曆四十四年潘膺祉如韋館刻本影印），卷 15，頁 37，總頁 657。

¹¹¹ 〔明〕呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 233。

自攜戲具，命家僮盛張燈火，演於龍王堂大殿中，唱韓蕲王金山及長江大戰諸劇，鑼鼓喧天，一寺人皆起看。卷七記載「西湖七月半」，卷五「虎邱中秋夜」描繪各色人等「無不鱗集」，「鼓吹百十處」，¹¹²「燈火優僊，聲光相亂」。¹¹³而城隍廟前演《冰山記》，「觀者數萬人，臺址鱗比，擠至大門外。」¹¹⁴甚至於「越俗掃墓，男女袷服靚妝，畫船簫鼓，……唱無字曲。」¹¹⁵蘇州士女六月二十四日，「傾城而出，畢集於葑門外之荷花宕」，¹¹⁶聲歌縱歡。

以下引其《陶庵夢憶·虎邱中秋夜》以見明代各色人等愛好戲曲之情況：

虎邱八月半，土著流寓、士夫眷屬、女樂聲伎、曲中名妓戲婆、民間少婦好女、崽子嬰童及游冶惡少、清客幫閑、僮僕走空之輩，無不鱗集。自生公臺、千人石、鶴澗、劍池、申文定祠，下至試劍石、一二山門，皆鋪氈席地坐，登高望之，如雁落平沙，霞鋪江上。天暝月上，鼓吹百十處，大吹大擂，十番鑼鈸，漁陽摻撾，動地翻天，雷轟鼎沸，呼叫不聞。更定，鼓鏡漸歇，絲管繁興，雜以歌唱，皆「錦帆開澄湖萬頃」同場大曲，蹲踏和鑼絲竹肉聲，不辨拍煞。更深，人漸散去，士夫眷屬皆下船水嬉，席席徵歌，人人獻技，南北雜之，管弦迭奏，聽者方辨句字，藻鑿隨之。二鼓人靜，悉屏管弦，洞簫一縷，哀澀清綿，與肉相引，尚存三四，迭更為之。三鼓，月孤氣肅，人皆寂闕，不雜蚊虻。一夫登場，高坐石上，不簫不拍，聲出如絲，裂石穿雲，串度抑揚，一字一刻，聽者尋入鍼芥，心血為枯，不敢擊節，惟有點頭。然此時雁比而坐者，猶存百十人焉。使非蘇州，焉討識者！¹¹⁷

像這樣的場景，拿來和其杭州「西湖七月半」對看，不難想像晚明的士大夫百姓是如何的在過笙歌競逐的生活，而其戲曲藝術又是如何的發達。試想《浣紗記》第十四齣〈打圍〉旦貼合唱【普天樂】「錦帆開牙檣動」，第三十齣〈採蓮〉吳王

¹¹² [明]張岱：《陶庵夢憶》，卷5，頁47。

¹¹³ 同前註，卷7，頁62。

¹¹⁴ 同前註，頁70。

¹¹⁵ 同前註，卷1，頁6。

¹¹⁶ 同前註。

¹¹⁷ 同前註，卷5，頁46-47。

領唱的合唱曲【念奴嬌序】「澄湖萬頃」¹¹⁸那樣的同場大曲，人人張口能唱，相為應和，又是如何動人的場景。而這種傳統，在虎丘¹¹⁹是歷久不衰的。清初錢謙益《初學集·似虞周翁八十序》所記的周似虞彷彿就是張岱所記虎丘中秋夜那位最後登上上石的歌者。

一般庶民百姓的戲曲生活，無論宋元明清乃至今日民國尚且與節令和賽會有極密切的關係。節令演戲，假藉年俗同歡，賽會演戲則人神共享而實質歸於人，往往更為盛大。此節令和賽會演戲，由於全民皆可參與，所以大抵只能「廣場奏技」，格調趨於俚俗，形式偏於熱鬧，內容若非忠孝節義，便是猥褻調笑。

至於勾欄演出，明代自萬曆以後，民間的職業戲班的名班名角便可入宮承應；官府演戲也以他們「喚官身」；庶民百姓只要付費就可以入場看戲。所以「勾欄獻藝」純為以演戲謀生的職業劇團，其服務範圍堪稱上自內廷，下至里巷，無論帝王公卿士大夫百姓，皆可提供娛樂。

明清戲曲戲班的腳色，南戲有生、旦、貼、淨、末、外、丑七色，故福建小梨園謂之「七子班」，傳奇則又增老旦、小生而九色，再增小丑、副淨、小旦而為十二色。明王驥德《曲律》卷3〈論部色第三十七〉云：

今之南戲，則有正生、貼生（或小生）、正旦、貼旦、老旦、小旦、外、末、淨、丑（即中淨）、小丑（即小淨），共十二人，或十一人，與古小異。¹²⁰

所云「南戲」實為「傳奇」。

清李斗（?-1817）《揚州畫舫錄》卷五云：

副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，謂之男腳色；老旦、正旦、小旦、貼旦四人，謂之女腳色，打諢一人，謂之雜；此江湖十二腳色。¹²¹

¹¹⁸ [明]梁辰魚撰，吳書蔭編集校點：《浣紗記》，《梁辰魚集》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁486、533。

¹¹⁹ 張岱《陶庵夢憶》書中寫作「虎邱」，而今江蘇省蘇州市的山丘，寫作「虎丘」為是，「虎邱鎮」係指福建省泉州市安溪縣下轄城鎮。徵引文獻之外的論述，以「虎丘」行文。

¹²⁰ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，卷3，頁143。

李斗所云「江湖十二腳色」，實指花部亂彈而言。可見戲班腳色不出十二種，即可應付演出。

而演之於氍毹的家樂，雖然主要蓄養於官吏士夫，但巨商豪賈又何嘗不可。而無論如何，一般庶民百姓是無以與於排場的。所以庶民百姓的戲曲生活，便主要反映於節令、賽會之中，所搬演的自然是職業戲班。以下舉數例以見其梗概：

張岱《陶庵夢憶》卷4〈嚴助廟〉云：

陶堰司徒廟，漢會稽太守嚴助廟也。歲上元設供，任事者聚族謀之終歲。……十三日以大船二十艘載盤盞，以童崽扮故事，無甚文理，以多為勝。城中及村落人，水逐陸奔，隨路兜截轉摺，謂之「看燈頭」。五夜，夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班或僱自武林者，纏頭日數萬錢。唱伯喈、荊釵，一老者坐臺下對院本，一字脫落，羣起噪之，又開場重做。越中有「全伯喈」、「全荊釵」之名起此。天啟三年，余兄弟攜南院王岑，老串楊四、徐孟雅，圓社河南張大來輩往觀之，到廟蹴踘，張大來以一丁泥一串珠名世。……劇至半，王岑扮李三娘，楊四扮火工竇老，徐孟雅扮洪一嫂、馬小卿十二歲扮咬臍，串磨房、撒池、送子、出獵四齣。科諢曲白，妙入筋髓，又復叫絕。遂解維歸。戲場氣奪，鑼不得響，燈不得亮。¹²²

此段記載的是晚明在嚴助廟上元燈節的演戲活動：可見任事者煞費苦心，「聚族謀之終歲」，元宵前兩日，先有遊藝「看燈頭」，鼓起群眾熱鬧的氣氛。元宵當天，來廟埕演出的必是越中的上三班或來自杭州的名班，戲金高達每日數萬錢。演出要與劇本一字不差而有所謂「全伯喈」、「全荊釵」，如果「一字脫落」，就「群起噪之」，又「開場重做」。即此可見觀眾水準之高，即使職業名班，亦不敢稍事馬虎。可是天啟三年（1623），張岱兄弟的家班和串客，在看人演戲之餘，突然技癢，上臺演出《白兔記》中的四齣戲，使現場優劣立判，搶盡風采，而令人叫絕。即此亦可見，演戲風氣之盛，人人都可以隨時展現絕藝。

又清顧祿（1793-1843）《清嘉錄·青龍戲》云：

¹²¹ [清]李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1997年），卷5，頁122。

¹²² [明]張岱：《陶庵夢憶》，卷4，頁33-34。

每歲竹醉日後，炎暑逼人，宴會漸稀，園館暫停，烹炙不復歌演，謂之「散班」。散而復聚，曰「團班」。團班之人，俗稱「戲螞蟻」。中元前後，擇日祀神演劇，謂之「青龍戲」……銜戲出場，先有坐銜彩畫臺閣人物，故事駕山倒海而出。鑼鼓敲動，魚龍曼衍，輝煌銜燭一片，琉璃蓋金閭，戲園不下十餘處，居人有宴會，皆入戲園，為待客之便，擊牲烹鮮，賓朋滿座，闌外觀者，亦累足駢肩，俗目之為看閒戲。¹²³

可見蘇州一帶每年農曆五月十三日竹子生日的所謂「竹醉日」，天氣開始「炎暑逼人」，職業戲班只好「散班」，直到農曆七月十五日中元節前後才又「團班」，演出祭祠老郎廟的酬神「青龍戲」，可以宴會，入坐戲園；也可以「看閒戲」，闌外觀看；而裏裏外外，自是熱鬧滾滾。

再看職業戲班「廣場奏技」的場景。《陶庵夢憶》卷6〈目蓮戲〉云：

余蘊叔演武場搭一大臺，選徽州旌陽戲子，剽輕精悍，能相撲跌打者三四十人，搬演目蓮，凡三日三夜。四圍女臺百什座，戲子獻技臺上，如度索、舞絙、翻桌、翻梯、舢斗、蜻蜓、蹬罈、蹬白、跳索、跳圈、竄火、竄劍之類，大非情理。凡天神、地祇、牛頭、馬面、鬼母、喪門、夜叉、羅刹、鋸磨、鼎鑊、刀山、寒冰、劍樹、森羅、鐵城、血澗，一似吳道子地獄變相，為之費紙札者萬錢。人心惴惴，燈下面皆鬼色，戲中套數，如招五方惡鬼，劉氏逃棚等劇，萬餘人齊聲吶喊。熊太守謂是海寇卒至，驚起，差衙官偵問，余叔自往復之乃安。¹²⁴

余蘊叔（生卒不詳）選徽州旌揚戲子演「目蓮戲」，極盡雜耍特技之能事，光四圍之女台就百餘座，演到精采動人處，萬餘觀眾齊聲吶喊，使得熊太守嚇得以為倭寇攻上來。想像這種場面，今日已難得一見。

在清代野外搭台演出則有所謂「春台戲」。王應奎《柳南文鈔·戲場記》云：

¹²³ [清]顧祿：《清嘉錄》，《續修四庫全書·子部》第1262冊（上海：上海古籍出版社，2002年），卷7，頁7-8。

¹²⁴ [明]張岱：《陶庵夢憶》，卷6，頁52-53。

架木為臺，幔以布，環以欄，顏以丹靛……於是觀者方數十里，男女雜沓而至。有黎而老者，童而孺者，有扶杖者，有牽衣裾者，有衣冠甚偉者，有豎褐不完者，有躅步者，有蹠足者……約而計之，殆不下數千人焉。¹²⁵

又袁學瀾（生卒不詳）《吳郡歲華紀麗·春台戲》云：

值春和景明，里豪市俠搭臺曠野，釀錢演劇，男婦聚觀。眾人熙熙，如登春台，俗謂之春台戲。擡神款待，以祈農祥。¹²⁶

可見這種在春和景明之日，由「里豪市俠搭台曠野」，由眾人分攤戲資，祀神以祈農祥的「春台戲」，其「男女雜沓」，四方湧至的各色人等，「殆不下數千人」，場面還是很盛大。

戲曲演出的場所，不止如以上所說的內廷、勾欄、堂會、野台，甚至於客舍、酒館、船舫也都有記載可徵。如明無名氏〈拘刷行院〉【耍孩兒】散套，¹²⁷寫的正是妓女在酒樓應召獻技的情形。《陶庵夢憶》卷4〈泰安州客店〉云：

客店，至泰安州，不復敢以客店目之。余進香泰山，未至店里許，見驢馬槽房二十三間；再近，有戲子寓二十餘處；再近，則密戶曲房，皆妓女妖冶其中。余謂是一州之事，不知其為一店之事也。……店房三等，下客夜素早亦素，午在山上用素酒果核勞之，謂之接頂。夜到店設席賀，謂燒香後，求官得官，求子得子，求利得利，故曰賀也。賀亦三等：上者專席，糖餅、五果、十饌、果核、演戲；次者二人一席，亦糖餅，亦饌核，亦演戲；下者三四人一席，亦糖餅饌核，不演戲，用彈唱。計其店中演戲者二十餘處，彈唱者不勝計。¹²⁸

¹²⁵ 〔清〕王應奎：《柳南文鈔》，收入《清代詩文集彙編》第256冊（上海：上海古籍出版社，2010年），卷4，頁5。

¹²⁶ 〔清〕袁景（學）瀾著，甘蘭經、吳琴校點：《吳郡歲華紀麗》，收入《江蘇地方文獻叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1998年），卷2，頁74。

¹²⁷ 隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，1986年），頁1821-1823。

¹²⁸ 〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，卷4，頁39-40。

像這樣的「客店」演戲，應當類同家樂氍毹搬演一般；這和清代兼具宴飲聚會和舞台演戲的「戲莊」，應當有前後傳承的關係。

上文敘士大夫結社演戲引清人程穆衡〈春禊飲社集虎邱〉說到「會日以大船廿餘，橫亘中流，每舟置數十席，中列優唱，明燭如繁星。伶人數部，歌聲競發，達旦而止。」¹²⁹而在這之前《陶庵夢憶》的〈西湖七月半〉謂「樓船簫鼓，峨冠盛筵，燈火優僊，聲光相亂。」¹³⁰都可見「樓船演戲」，也是明清演戲的一種奇觀。其演出看似因緣士大夫，但孫毓修（1871-1922）「綠天清話」專欄，〈郭生始創戲院〉介紹虎丘有「蕩河船」云：

吳縣王鶴琴先生，耆年碩德，與談吳中掌故，則掀髯抵掌，如數家珍。嘗詢以吳中戲院之肇始，先生云：明末尚無此，款神宴客，侑以優人，則於虎邱山堂河演之，其船名捲梢，觀者別僱沙飛牛舌等小舟，環伺其旁，小如瓜皮，往來渡客者，則曰蕩河船，把槳者非垂髫少女，即半老徐娘，風流甚至，或所演不洽人意，岸上觀者輒拋擲瓦礫，劇每中止。船上觀客過多，恐遭覆溺，則又中止。一曲笙歌，周章殊甚。¹³¹

若此，則有「蕩河船」參豫渡客者，亦是庶民共同享有的演劇形式。

結語

綜上所論，可見明清兩代在內廷之演劇機構、士大夫之家樂、民間之勾欄，以及明代遍天下之樂戶歌伎、清代之優僊、女戲搬演之下，上自帝王下至庶民，不喜戲曲的除了明英宗外，更難找出第二位。而嗜好戲曲的，無論帝王、貴胄、官吏、士大夫、庶民百姓，則比比皆是，以致其戲曲生活多彩多姿。而戲曲之演出雖然遍及全國各地，但如若加上士大夫之創作與優伶之演出而言，則其政治文化與商業之大城，自是亦為戲曲興盛之中心。即此說來，明代北京由於靖難後營建，戲曲中心還讓南京與蘇州，至清代，則由蘇杭而及北京與揚州，而晚清之上

¹²⁹ 〔清〕吳偉業著，〔清〕程穆衡箋：《吳梅村詩集箋注》上冊，卷5，頁4，總頁295。

¹³⁰ 〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，卷7，頁62。

¹³¹ 〔清〕孫毓修（綠天翁）：〈綠天清話·郭生始創戲院〉，《小說月報》1912年第3卷第6期，頁2。

海得租界之便，躋身現代化大城，自為新興之戲曲中心。因之，若比照北曲雜劇六大中心之說，則明清戲曲就應當有南京、蘇州、杭州、北京、揚州、上海等六大中心。

而明清人之戲曲生活既然如此多彩多姿，也因此自然促成戲曲藝術的蓬勃發展，所產生的戲曲名角也就指不勝屈。茲列舉兩代名角數人，以補前文之所未及，以見其技藝之超凡絕倫。

其一，李開先《閒居集·詞諺·顏容》：

顏容，字可觀，鎮江丹徒人，（周）全之同時也，乃良家子，性好為觀，每登場，務備極情態；喉啞響亮，又足以助之。嘗與眾扮趙氏孤兒戲文，容為公孫杵臼，見聽者無戚容，歸即左手捋鬚，右手打其兩頰盡赤，取一穿衣鏡，抱一木雕孤兒，說一番，唱一番，哭一番，其孤苦感愴，真有可憐之色、難已之情。異日復為此戲，千百人哭皆失聲。歸，又至鏡前，含笑深揖曰：「顏容，真可觀矣。」¹³²

顏容（生卒不詳）本良家子，只是「性好為戲」的「串客」，並非以演戲討生活的職業演員，而對於演出的自我要求竟如此嚴苛，不教全場觀眾都感動，絕不停止對自己技藝的磨礪。

其二，侯方域（1618-1655）《壯悔堂集·馬伶傳》云：

馬伶者，金陵梨園部也。金陵為明之留都，社稷百官皆在，而又當太平盛時，人易為樂。其士女之問桃葉渡、遊雨花臺者，趾相錯也。梨園以技鳴者無論數十輩，而其最著者二：曰興化部，曰華林部。一日，新安賈合兩部為大會，遍徵金陵之貴客、文人，與夫妖姬、靜女，莫不畢集。列興化於東肆，華林於西肆，兩肆皆奏鳴鳳——所謂椒山先生者。迨半奏，引商刻羽，抗墜疾徐，并稱善也。當兩相國論河套，而西肆之為嚴嵩相國者曰李伶，東肆則馬伶，坐客乃西顧而歎，或大呼命酒，或移坐更近之，首不復東。未幾，更進，則東肆不復能終曲。詢其故，蓋馬伶恥出李伶下，已易衣遁矣。馬伶者，金陵之善歌者也，既去，而興化部又不肯輒以易之，

¹³² [明]李開先著，卜鍵箋校：《李開先全集》中冊，頁1350。

乃竟輟其技不奏。而華林部獨著。去後且三年，而馬伶歸，遍告其故侶，請於新安賈曰：「今日幸為開讌，招前日賓客，願與華林部更奏鳴鳳，奉一日歡。」既奏，已而論河套，馬伶復為嚴嵩相國以出，李伶忽失聲匍匐前，稱弟子。興化部是日遂凌出華林部遠甚。其夜華林部過馬伶曰：「子天下之善技也，然無以易李伶。李伶之為嚴相國，至矣，子又安從授之而掩其上哉？」馬伶曰：「固然，天下無以易李伶，李伶即又不肯授我。我聞今相國崑山顧秉謙者，嚴相國儔也。我走京師，求為其門卒，三年日侍崑山相國於朝房，察其舉止，聆其語言，久乃得之，此吾之所為師也。」華林部相與羅拜而去。馬伶名錦，字雲將，其先西域人，當時猶稱「馬狃狃」云。¹³³

侯方域這篇〈馬伶傳〉除了藉此嘲諷「今相國崑山顧秉謙者，嚴相國儔也」外，也讓我們看到了自宋元以來名班「對棚」比高下的現象；更使我們領會到名角「十年磨一劍」對技藝之功夫絕活精益求精的毅力和精神。

其三，清褚人獲（1635-?）《堅瓠癸集》載鄭桐庵（生卒不詳）〈周鐵墩傳〉云：

吳中故相國申文定家，所習梨園，為江南稱首，鐵墩者又梨園稱首也。姓周氏，魁岸趨雄，平顛廣額，方面矧項，身短而肥。自項至踵，廣狹方圓略稱，人呼鐵墩云。鐵墩當場而立，木強遲重，方其蹋鞠、超距、角抵、跳躍，雖俊鶻飛隼莫能過也。數歲時，侍相國所，相國目之曰：「此童子當有異。」教之歌歌，教之泣泣，教之官官，教之乞乞，盡忖宵摩，滑稽敏給，罔不形容曲中，極于自然。時復援引古今，以佐口吻，資談笑于相國左右。余素不耐觀劇，然不厭觀申氏家劇。每座間，輒自提輟，毋踣，毋奔鄙，毋輕薄歌呼、謔浪諧調，毋以道學示嚴重，毋以氣節示凌蹕，懼驚鐵墩揣摩去也。觀者如入雲霧中，啼笑悲歡，動心失志。而鐵墩冷眼看人，四筵之性情畢見，擅名梨園四十年。¹³⁴

¹³³ 〔明〕侯方域：《壯悔堂文集》，收入《四部備要》第86冊（上海：中華書局，1936年），卷5，頁57。

¹³⁴ 〔清〕褚人獲輯撰，李夢生校點：《堅瓠集》，收入《歷代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2012年），癸集卷1，頁738-739。

周鐵墩(生卒不詳)是明萬曆間相國申時行家班的一員,因長相醜陋,有如鐵墩,因以為名。申相國獨具慧眼調教,養成模仿人物百態唯妙唯肖的絕技。康熙元年(1662)金之俊(1593-1670)致仕返蘇州,多次觀賞周鐵墩的演出,為他作〈鐵墩贊〉,云:

鐵墩鐵墩,遊戲乾坤。一言一動,奸雄面孔。多怒多歡,宵小肺腑。千秋百祀,令人切齒。董狐直筆,遜其刻劃。惡魄有知,慈悲導師。當場活潑,總是棒喝。自少至老,從無煩惱。今年八十,少壯莫敵。宜乎長生,神仙地行。¹³⁵

鐵墩工白淨,發揮其行當專工技藝,將所扮飾之人物,刻畫到無微不至的程度。

明清兩代像顏容、馬伶(生卒不詳)、周鐵墩那樣的演員,散見諸家筆記與評傳中,其所以能如此藝絕群倫,除了先天的稟賦,後天的努力外,還有名師嚴格的教習。如張岱《陶庵夢憶》卷2〈朱雲崧女戲〉云:

朱雲崧教女戲,非教戲也。未教戲,先教琴,先教琵琶,先教提琴、弦子、簫管、鼓吹、歌舞,借戲為之,其實不專為戲也。……絲竹錯雜,檀板清謳,入妙腴理……西施歌舞,對舞者五人,長袖緩帶,繞身若環,曾撓摩地,扶旋猗那,弱如秋藥……見者錯愕。雲老好勝,遇得意處,輒盱目視客。得一讚語,輒走戲房,與諸姬道之。倏出倏入,頗極勞頓。¹³⁶

可見朱雲崧之親自訓練女伶,是對戲曲藝術基礎之彈奏歌舞先作嚴格的訓練;而在演出時,只要有人讚美,他便即時轉達鼓勵。李漁《閒情偶寄》更以〈演習部〉和〈聲容部〉論述他對戲曲演員的選擇和培養。其〈喬復生、王再朱二姬傳〉云:

命伶工奏予所撰新詞名《鳳求鳳》,……二姬垂簾竊視……。次日詰之,……試以劇中情事,一一為我道之。渠即自顛至末,詳述一過,纖毫弗遺……

¹³⁵ 金之俊:《息齋集》(北京:中國國家圖書館藏清順治六年〔1649〕刻本),卷5。此轉引陸尊庭:《崑劇演出史稿》(上海:上海教育出版社,2006年),頁131。

¹³⁶ 〔明〕張岱:《陶庵夢憶》,卷2,頁13。

再詢：「詞義，則能明矣？曲中之味，亦能咀嚼否耶？」對曰：「有是音，有是容，二者不可偏廢；容過目即逝矣，曲之餘響，至今猶在耳中……。」未幾，則情不自禁，人前亦難捫舌矣。謂予曰：「歌非難事，但苦不得其傳；使得一人指南，則場上之音，不足效也。」予笑曰：「難矣哉！未習詞曲，先正語言，汝方音不改，其何能曲？」對曰：「是不難，請以半月為期。」……果如期而盡改，儼然一吳儂矣。¹³⁷

可見李漁訓練其女戲姬人的步驟方法是：先教其看戲，從中掌握劇情，明其詞義、品其曲味，了解其音、容的互動生發。因為喬復生（1655-1673）來自山西平陽，不改方音土腔，所以要她從語言的根本，糾正為吳儂軟語。

舉此二例，同樣可以窺豹一斑，說明明清優伶所以技藝精湛的普遍原因。

雖然戲曲自成立之後，即以歌、舞、樂為美學元素，發展出虛擬、象徵、程式為表演藝術之基本原理，對於今之所謂「舞台美術」並不講求，但是明清事實上已有人開始嘗試營造。《陶庵夢憶》卷5〈劉暉吉女戲〉云：

劉暉吉奇情幻想，欲補從來梨園之缺陷。如《唐明皇遊月宮》，葉法善作場上，一時黑魘地暗，手起劍落，霹靂一聲，黑幔忽收，露出一月，其圓如規，四下以羊角染五色雲氣，中坐常儀，桂樹吳剛，白兔搗藥。輕紗幔之內，燃賽月明數株，光焰青黎，色如初曙。撒布成梁，遂躡月窟，境界神奇，忘其為戲也。其他如舞燈，十數人手攜一燈，忽隱忽現，怪幻百出，匪夷所思。令唐明皇見之亦必目睜口開，謂艷鉅場中那得如許光怪耶！彭天錫向余道：「女戲至劉暉吉，何必男子，何必彭大！」天錫，曲中南董，絕少許可，而獨心折暉吉家姬，其所賞鑒，定不草草。¹³⁸

劉暉吉女戲這場《唐明皇遊月宮》的演出，令張岱和彭天錫（生卒不詳）大為讚嘆折服，其故是其舞台美術之「光怪陸離」有如今之聲光電化科幻，而在距今三四百年之明人劇場上即可以呈現！豈不教人瞠目結舌，驚為觀止！

¹³⁷ [清]李漁：《笠翁文集》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第1卷（杭州：浙江古籍出版社，1991年），卷2，頁95-96。

¹³⁸ [明]張岱：《陶庵夢憶》，卷5，頁49。

又李漁《蜃中樓》第五齣〈結蜃〉標目下注云：

預結精工奇巧蜃樓一座，暗置戲房，勿使場上人見。俟場上唱曲放烟時，忽然抬出。全以神速為主，使見者驚奇羨巧，莫知何來，斯有當於蜃樓之義，演者萬勿草草。¹³⁹

所云「唱曲放烟時」是指場面上演出海中魚蝦蟹蟹合力吐烟氣以營造蜃樓之時，此時舞台上必使之煙漫霧迷，而張伯騰將拄杖擲出，變作一條長橋，連接浮現而出的蜃樓，以待柳毅度過。如此這般的場景，也堪稱與劉暉吉的《遊月宮》相為伯仲。

再看洪昇《長生殿》第十六齣〈舞盤〉的場景：

（場上設翠盤。旦花冠、白繡袍、瓔珞、錦雲肩、翠袖、大紅舞裙。老、貼同淨、副淨扮鄭觀音、謝阿蠻，各舞衣白袍，執五彩霓旌、孔雀雲扇密遮旦簇上翠盤介）（樂止，旌扇開，旦立盤中舞，老、貼、淨、副唱，丑跪捧鼓，生上坐擊鼓，眾在場內打細十番合介）¹⁴⁰

由洪昇這一劇本中所注記的舞台演出提示，可知傳奇發展到康熙年間的表演藝術，對於穿關砌末的運用是何等的講究，何等的富麗堂皇。也難怪彼時江蘇織造李煦之「公子性奢華，好串戲，延名師以教習梨園，演《長生殿》傳奇，衣裝費至數萬。」¹⁴¹則其演出之豪奢可以想見。

總上所論，蓋可見明清戲曲藝術已臻十分精湛，為帝生、貴族、士大夫乃至士大夫所熱愛，為其生活中不可或缺之一環，而其極盛與發達，則在晚明清初一兩百年之間。

¹³⁹ [清]李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第4卷，頁222。

¹⁴⁰ [清]洪昇：〈舞盤〉，《長生殿》，收入曾永義編注：《中國古典戲劇選注》（臺北：國家出版社，2016年），頁617。

¹⁴¹ [清]顧公燮：《丹午筆記·李佛公子》，《江蘇地方文獻叢書》，頁179。

徵引書目

〔傳統文獻〕

- 〔元〕張可久撰，〔明〕李開先編：《張小山小令》，見〔明〕李開先著，卜鍵箋校：《李開先全集》上、中冊，北京：文化藝術出版社，2004年。
- 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕江盈科著，黃仁生輯校：《江盈科集》，長沙：嶽麓書社，1997年。
- 〔明〕朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕何良俊：《四友齋叢說》，北京：中華書局，1959年。
- 〔明〕呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》中冊，北京：中華書局，1959年。
- 〔明〕沈自晉：《望湖亭》，《古本戲曲叢刊二集》，上海：商務印書館，1955年，據長樂鄭氏藏明末刊本影印。
- 〔明〕周暉：《周氏曲品》，任中敏編：《新曲苑》第1冊，臺北：臺灣中華書局，1970年。
- _____：《金陵瑣事》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第37冊，北京：北京出版社，2005年，據清乾隆四十年張淦活字本影印。
- 〔明〕姜大成：〈寶劍記後序〉，見蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，濟南：齊魯書社，1989年。
- 〔明〕侯方域：《壯悔堂文集》，收入《四部備要》第86冊，上海：中華書局，1936年。
- 〔明〕袁宏道：《袁中郎全集》，《四庫全書存目叢書·集部》第174冊，濟南：齊魯書社，1997年，據山西大學圖書館藏明崇禎二年武林佩蘭居刻本影印。
- 〔明〕徐復祚：《三家村老曲談》，任中敏編：《新曲苑》第1冊，收入王小盾

- 等主編：《任中敏文集》，南京：鳳凰出版社，2014年。
- 〔明〕徐樹丕：《識小錄》，收入《筆記小說大觀》40編第3冊，臺北：新興書局，1985年，據國立中央圖書館藏佛蘭草堂手鈔本影印。
- 〔明〕陶爽齡：《小柴桑喃喃錄》，明崇禎間（1628-2644）吳寧李為芝校刊本，國家圖書館藏本。
- 〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- _____：《瑯嬛文集》，長沙：岳麓書社，1985年。
- 〔明〕張大復：《梅花草堂筆談》，上海：上海古籍出版社，1986年，據梅花草堂藏板影印。
- 〔明〕梁辰魚撰，吳書蔭編集校點：《浣紗記》，《梁辰魚集》，上海：上海古籍出版社，1998年。
- 〔明〕陳繼儒：《晚香堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊·集部》第66冊，北京：北京出版社，2000年，據明崇禎刻本影印。
- 〔明〕馮時可：《馮元成選集》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第62冊，北京：北京出版社，2005年。
- 〔明〕葛芝：《臥龍山人集》，收入《四庫禁燬書叢刊·集部》第33冊，北京：北京出版社，2000年，據清康熙九年自刻本影印。
- 〔明〕葉盛著，魏中平點校：《水東日記》，北京：中華書局，1980年。
- 〔明〕錢謙益：《列朝詩集小傳》，收入《明代傳記叢刊·學林類》，臺北：明文書局，1991年。
- 〔明〕錢希言：《戲瑕》，北京：中華書局，1985年。
- 〔明〕謝肇淛：《五雜俎》，收入《續修四庫全書·子部》第1130冊，上海：上海古籍出版社，2002年，據明萬曆四十四年潘膺祉如韋館刻本影印。
- 〔明〕顧起元：《客座贅語》，北京：中華書局，1997年。
- 〔明〕蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》上、下冊，北京：人民文學出版社，2000年。
- 〔清〕王應奎：《柳南文鈔》，收入《清代詩文集彙編》第256冊，上海：上海古籍出版社，2010年。
- _____：《海虞詩苑》，收入《蘇州文獻叢書》第2輯，上海：上海古籍出版社，2013年。
- 〔清〕尤侗：《悔庵年譜》，收入《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第74冊，北京：

北京圖書館出版社，1999年。

_____：《鈞天樂》，收入《續修四庫全書·集部》第1775冊，上海：上海古籍出版社，2002年，據中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本影印。

〔清〕永恩：《漪園四種·五虎將》，清乾隆四十一年（1776），哈佛大學藏本。

_____：《漪園四種·四友記》，清乾隆四十一年（1776），哈佛大學藏本。

_____：《漪園四種·三世記》，清乾隆四十一年（1776），哈佛大學藏本。

_____：《漪園四種·雙兔記》，清乾隆四十一年（1776），哈佛大學藏本。

〔清〕朱素臣編次：《秦樓月》，收入《古本戲曲叢刊三集》，北京：文學古籍刊行社，1957年，據北京圖書館藏清初刊本影印。

_____等著：《四大慶》，收入《古本戲曲叢刊五集》下冊，上海：上海古籍社，1986年，據泰縣梅氏綴玉軒鈔本影印。

〔清〕李書雲輯，〔清〕朱素臣校：《音韻須知》，收入《續修四庫全書·集部》第1747冊，上海：上海古籍出版社，2002年，據上海辭書出版社圖書館藏清刻本影印。

〔清〕李漁：《笠翁文集》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第1卷，杭州：浙江古籍出版社，1991年。

_____：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第4卷，杭州：浙江古籍出版社，1991年。

〔清〕李斗：《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，1997年。

〔清〕沈德潛：《歸愚詩鈔》，收入《續修四庫全書·集部》第1424冊，上海：上海古籍出版社，2002年，據清刻本影印。

〔清〕吳偉業：《梅村家藏稿》，收入《歷代畫家詩文集》第1、2冊，臺北：臺灣學生書局，1975年，據清宣統三年武進董氏誦芬室刊本影印。

_____著，〔清〕程穆衡箋：《吳梅村詩集箋注》上冊，上海：上海古籍出版社，1983年，據清保蘊樓鈔本影印。

〔清〕吳綺：《林蕙堂全集》，收入《文淵閣四庫全書·集部》第1314冊，臺北：商務印書館，1983年。

〔清〕吳翌鳳：《鐙窗叢錄》，收入《續修四庫全書·子部》第1139冊，上海：上海古籍出版社，2002年，據民國十五年鉛印涵芬樓秘笈本影印。

〔清〕法式善：《梧門詩話》，臺北：文海出版社，1975年。

〔清〕金埴撰，王湜華點校：《巾箱說》，北京：中華書局，1982年。

- 〔清〕金吳瀾等修，汪堃等纂：《崑新兩縣續修合志》，收入《中國方志叢書·華中地方》，臺北：成文出版社，1970年，據清光緒六年刊本影印。
- 〔清〕姚華：〈增補菊部群英跋〉，收入〔清〕張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 〔清〕昭槿：《嘯亭雜錄》，北京：中華書局，1997年。
- 〔清〕洪昇：《長生殿》，收入曾永義編注：《中國古典戲劇選注》，臺北：國家出版社，2016年。
- 〔清〕袁景（學）瀾著，甘蘭經、吳琴校點：《吳郡歲華紀麗》，收入《江蘇地方文獻叢書》，南京：江蘇古籍出版社，1998年。
- 〔清〕孫毓修（綠天翁）：〈綠天清話·郭生始創戲院〉，《小說月報》1912年第3卷第6期，頁2。
- 〔清〕梁紹壬：《兩般秋雨菴隨筆》，臺北：文海出版社，1975年影印版。
- 〔清〕焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- _____：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔清〕蜀西樵也：《燕台花事錄》，收入〔清〕張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 〔清〕葉長馥：《吳中葉氏族譜》，轉引自周鞏平：〈葉稚斐傳記史料的新發現〉，《戲曲研究》第15輯，北京：文化藝術出版社，1985年。
- 〔清〕葉紹袁：《啓禎記聞錄》，上海：上海商務印書館，1917年。
- 〔清〕褚人獲輯撰，李夢生校點：《堅瓠集》，收入《歷代筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2012年。
- 〔清〕劉獻廷：《廣陽雜記》，北京：中華書局，1957年。
- 〔清〕嵇璜等奉敕撰：《續文獻通考》，臺北：新興書局，1958年。
- 〔清〕顧公燮：《丹午筆記·李佛公子》，《江蘇地方文獻叢書》，南京：江蘇古籍出版社，1985年。
- 〔清〕顧祿：《清嘉錄》，《續修四庫全書·子部》第1262冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔清〕顧炎武：《日知錄》，《顧炎武全集》第18冊，上海：上海古籍出版社，2001年。

〔清〕顧光旭：《梁溪詩鈔》，臺北：臺灣大學圖書館藏清乾隆六十年（1795）刊本。

〔清〕龔自珍：《定庵文集》，上海：上海商務印書館，1937年。

〔近人論著〕

王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年。

王芷章：《腔調考源》，轉自《清代伶官傳》，北京：商務印書館，2014年。

李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》，新北：花木蘭文化出版社，2013年。

吳新雷：〈論蘇州派戲曲家李玉〉，《北方論叢》第5期，1981年10月，頁44-49。

_____主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

金之俊：《息齋集》，轉引陸萼庭：《崑劇演出史稿》，上海：上海教育出版社，2006年。

俞為民：《宋元南戲考論》，臺北：臺灣商務印書館，1994年。

柯香君：《明代戲曲發展之群體現象研究》，彰化：彰化師範大學國文研究所博士論文，2007年。

徐永年增輯：《都門紀略》，臺北：文海出版社，1971年，據京都榮錄堂藏本影印。

郭英德：《明清傳奇綜錄》下冊，石家莊：河北教育出版社，1997年。

張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續篇》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

張發穎：《中國家樂戲班》，北京：學苑出版社，2002年。

莊吉：〈梁辰魚和「大梁王侯」交遊考〉，《浙江藝術職業學院學報》第14卷第2期，2016年10月，頁10-14。

_____：〈崑山「大梁王侯」再考〉，《蘇州教育學院學報》第1期，2018年4月，頁33-38。

隋樹森編：《全元散曲》，北京：中華書局，1986年。

曾永義：〈論說「折子戲」〉，收入《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009年。

_____：《戲曲腔調新探》，北京：文化藝術出版社，2009年。

_____：〈散曲、戲曲「流派說」之溯源、建構與檢討〉，《中國文學學報》第6

期，2015年12月，頁1-64。

雷夢水等編：《中華竹枝詞》第4冊，北京：北京古籍出版社，1997年。

劉致中：《明清戲曲考論》，臺北：國家出版社，2009年。

錢瓔主編：《蘇州戲曲志》，蘇州：古吳軒出版社，1998年。

盧柏勳：《清初蘇州崑劇劇壇研究》，臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，2019年。

顏長珂、周傳家：《李玉評傳》，北京：中國戲劇出版社，1985年。

The Operatic Life of Emperors, Scholar Officials and the Common People In the Ming and Qing Dynasties (II): The Operatic Life of Scholar Officials and the Common People In the Ming and Qing Dynasties

Tseng, Yong-Yih*

[Abstract]

This study contends that xiqu opera during the Ming and Qing dynasties gained flourishing and extensive popularity because of its grounding in the daily lives of both emperors and the common people. In terms of social division, between emperors and the common people lay a social stratum of nobles, governmental officials, and scholar officials. Nobles here denotes those invested with royal and noble titles, while the government bureaucracy denotes governors of various provinces as well as county magistrates, and the notion of scholar officials denotes intellectuals with or without official rank. Although those invested with royal and noble titles were similar in some respects to emperors in the royal court, they did not influence the rise and fall of xiqu opera. Scholar officials who also served in government had more influence on xiqu opera than common scholar officials. Nonetheless, scholar officials were actually the ones who controlled the creative practices of xiqu opera. The important influence scholar officials had on xiqu opera was considerable, surpassing even that of emperors. As the common people have treated xiqu opera a source of convivial entertainment since ancient times, they accepted xiqu opera completely. Hence, if we take the above five social categories as points of analysis, one can take as main subjects the emperors who possessed absolute political authority and scholar officials who controlled the

* Chair Professor of Shih Hsin University, Professor Emeritus of National Taiwan University, Academician, Academia Sinica.

creation of xiqu opera, with the other three being secondary. “Chinese operatic life” is made manifest through performance culture, popularity, and influence.

In terms of understanding outstanding xiqu actors that are discussed in historical records from the Ming and Qing periods, in addition to those with innate talent who improved themselves through great effort, there were also those who received strict training from xiqu masters. These master-pupil relationships were the general reason why the actors could develop such exceptional skills. As to what we would call “stage design” today, there were already attempts during Ming and Qing times to build sets, as well as to utilize costumes and props in a judicious manner. Based on the above, we can see that Ming-Qing xiqu was an exquisite artistic practice, popular among emperors, nobles, and scholar officials during the Ming and Qing dynasties and essential in their lives. Xiqu opera reached its greatest popularity for about one or two hundred years between the late Ming dynasty and early Qing dynasties.

Keywords: Ming and Qing dynasties, emperor, scholar official, the common people, Chinese opera life

