戲劇研究　第36期
Journal of Theater Studies
2025年7月　頁1-56
DOI: 10.6257/JOTS.202507_(36).001

品味的競逐與意義的協商：晚明清初坊刻戲曲散齣選本作為大眾文本*

林鶴宜
國立臺灣大學戲劇學系教授

前言

戲曲作爲通俗文藝的重要項類，在晚明清初（範圍從明萬曆中期到清康熙前期[1]）得到突破性的發展，造就了劇壇全面勃興的盛況。比較明顯的特徵包括：高階文人投入戲曲編劇並累積豐厚的成果、表演藝術的精進和提升、實踐經驗的理論化沈澱及開拓、聲腔藝術的生成及繁衍、戲曲出版品的高度流通和大眾化等，這幾項突破皆爲前朝所未見。這一切都立基於商品經濟的發達，市鎮崛起，帶動人文及享樂主義。

由於文人名士的大量參與，戲曲文學躋身正統文學之列，加上崑腔水磨調的成熟，成爲精緻表演藝術的代表，使之從元代勾欄劇場的「俗」文化，晉身爲堂會氍毹的「雅」文化，但也因此漸漸與一般大眾有了距離。而另一方面，**劇種聲**

* 本文爲科技部專題研究計畫「晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響」（MOST 105-2410-H-002-126-MY2）研究成果。在研討會論文發表及投稿過程中，得到專家們諸多寶貴意見，特別是本期刊三位審查人，對本文修改幫助甚鉅，謹在此表達最誠摯的感謝。

1 郭英德：《明清傳奇綜錄》（河北：河北教育出版社，1997年）將明清傳奇的發展分爲生長期、勃興期、發展期、餘勢期等四期，其中，勃興期和發展期又分上、下。本文討論的時間範圍大約在勃興期（全）和發展期（上）的明萬曆十五年到清康熙十九年。

臺灣大學學術期刊資訊庫

腔在此時期的繁衍擴大，讓戲曲有了「分衆」的條件，雅、俗分化，在締造精緻性的同時，也能留住民間性和通俗性。

誠如著名思想家布爾迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）所言，階層的差異，塑造出藝術的複雜性和區隔，並以此反映社會的差異。[2]社會中階層的存在是難以抹除的，然而，除了極少數例外，每一個「個人」在不同的層面和狀況中，都不固定隸屬於單一階層。因此，文化藝術品味本身的特質，可能更適合作爲本文討論的主軸。例如中國傳統概念中的「雅」與「俗」；或者約翰．費斯克（Fiske, 1939-）提到的「高雅文化」（high culture）與「大衆文化」（popular culture）。[3]

士大夫階層每每以高姿態的品味主張，對民間戲劇提出嚴厲的批評和詆毀——這些言論多集中在他們對民間聲腔的擯斥。**晚明清初，坊刻戲曲出版品因大量刊行而成爲時興娛樂商品**，爲戲曲的繁興提供了推波助瀾的最大動力。**戲曲散齣[4]選本以市場爲取向，追求新奇時尚，對各聲腔和各種品味好尚兼容並蓄，帶著鮮明的通俗性和龐雜性，強大的傳播動力，使之成爲大衆文化文本。**

相較於文人傳奇以「全本」的形式流傳於士大夫階層，散齣選本以既有的文化資源——全本劇目（包括劇本和表演），透過「選齣」的形式，以去框架、變形、互文等方式，消解文人傳奇的階層意識與價值觀，提出廣大戲曲愛好者對於生命與生活的詮釋、及其與社會和時代的連繫。並以豐厚、多樣的副文本和角度解讀，建構大衆的「自我」與社會的關聯，經過消費商品（購買戲曲散齣選輯）的途徑，使意義得以流通。**重新架構了「戲曲」的內涵，得以更加全面的表現當時代通俗文藝消費大衆的品味和好尚。**

---

[2] 皮埃爾．布爾迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》（北京：商務出版社，2015年）。

[3] 「雅」、「俗」是中國文化長久以來相對的審美觀念，參見劉禎：〈略論中國戲曲雅俗審美思潮之變遷〉，《東南大學學報：哲學社會科學版》第14卷第6期（2012年11月），頁75-80。「高雅文化」（high culture）與「大衆文化」（popular culture），參見John Fiske, "Popular Texts: Textual Poverty and Intertextuality," in *Understanding Popular Culture* (London: Unwin Hyman, 1989), pp. 123-127.

[4] 王安祈：〈從散齣到折子——由《迎神賽社禮節傳簿》論起〉，收在《崑劇論集——全本與折子》（臺北：大安出版社，2012年），頁1-44。指出，折子戲立基於精選散齣，到了萬曆年間，散齣和折子應是並存的。大部分的崑曲選本應該比較接近案頭或清唱選粹，但許多弋陽系聲腔的散齣選本，已具備陸萼庭所提出的折子戲特點，可視爲折子。本文討論相對於「全本」的劇本單齣形式選本，一律稱爲「散齣」。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文借用約翰．費斯克大眾文化理論的概念，例如：商品與文化、大眾的層理（formations）、大眾文本特性，生產者式文本，文本之間的互文性等，幫助我們剖析晚明清初戲曲散齣選本大量出現，在那個人文主義思潮湧動、享樂主義盛行的時代，所顯示的意義。費斯克考察的是當代歐美流行消費的大眾文化現象，[5]與晚明清初的社會文化情況有相當的差異，卻也有諸多相呼應之處，足以啓發我們的思考，開啓不同的討論角度。

費斯克強調，「大眾」並不以客觀的形式存在，階層是不斷流動，無法被簡單區分的。尤其在晚明清初人本思想覺醒，市民文化蓬勃的階段，**儘管有許多文人士大夫捍衛代表階層價值的高雅文化。卻有更多文人，不僅是大眾文化的接受者，更是主要的傳播者和創作者。戲曲散齣選本的創造性，是大眾對菁英藝術的品味競逐和意義的協商**。而不同時期出版的選本，更透露社會變動的訊息，凸出的體現了階級的複雜性和流動性，以及意義的多元性。[6]

一、戲曲散齣選本：一種新形式的大眾消費商品

晚明時期傳統農業爲本的經濟轉型爲市場經濟，江南市鎮崛起，構成繁密交錯的城市網絡，推動了中國早期的「工業化」發展，並一度引起「資本主義萌芽」的研究熱潮。[7]此時出版業的空前興盛，戲曲散齣選本的大量出現，正是出版商品化，享樂主義當道的城市生活之反映。爲我們提供了「大眾」的品味好尚

[5] 費斯克的代表作*Understanding Popular Culture*（《理解大眾文化》）所討論的文化商品，包括：牛仔褲、小報、電視節目、電影、摔跤比賽等。

[6] John Fiske, “Commodities and Culture: Formations of The People,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 23-26. 本文引用費斯克論述，多參考王曉珏、宋偉杰譯，約翰．費斯克著：《理解大眾文化》（北京：中央編譯出版社，2001年）。

[7] 李伯重：《江南的早期工業化（1550-1850）修訂版》（北京：中國人民大學出版社，2010年）指出，江南早期「工業化」時期，大約始於明嘉靖中後期，終於清道光末年。與資本主義萌芽研究的時間大抵一致。「資本主義萌芽」在1950年代即成爲研究熱點，到了1980年代到達頂峰。代表作如傅衣凌：〈明清時代江南市鎮經濟的分析〉，《明清資本主義萌芽研究論文集》（上海：上海人民出版社，1981年），頁297-306。（原載《歷史教學》1964年第5期）許滌新、吳承明主編：《中國資本主義發展史》（臺北：谷風出版社，1987年）。近年經濟史學界對此有進一步的思考，代表人物爲傅衣凌的學生李伯重，認爲將江南早期的工業化以「資本主義萌芽」解讀，即落入西方中心主義史觀，這將忽視江南工業發展的眞正特點，把重點放在生產關係，而非生產力或工業結構。事實上明清江南工業屬於「節能省材」的超輕結構，生產力並未提高，只是生產人口增多。

臺灣大學學術期刊資料庫

和劇壇眞實的流行樣貌。

戲曲散齣選本作爲手工業製造品，一種被大量複製的消費商品，充滿了大衆文本的特質。透過商品的流通，大衆（通俗文藝消費者）依自己的方式解讀並創造意義。[8]

（一）戲曲散齣選本的大量出現

中國的商品經濟長期主要體現在官府、地主、官僚、豪商的活動，以及普通工商業者和農民家庭手工業者的活動。到了明代中葉以後，這幾個面向的運作都有了較大的進展，特別是手工業生產，具有相對的穩定性。[9]儘管，一直到明末，這種生產關係仍然是單純協作制、工場手工業和商業資本支配家庭工業三種形式並存，並未進展到大機器工業的階段。手工操作和獨立經營可以說是明清江南工業的兩大特點。[10]農產品和手工業產品的商品化和擴張，仍然形成龐大生產線和大量的交易市集，促成沿海市鎮崛起。**根據萬曆間張濤《歙志》提到當時都會勃興的情形**：

> 今之所謂都會者，則大之而爲兩京、江、浙、閩、廣諸省；次之而淮、相、蘇、松諸府；臨清、濟臨諸州；儀眞、蕪湖諸縣；瓜州、景德諸鎮。[11]

這些都是農產品和手工業的製造或交易繁盛之地，商賈輻輳。豪商勢力不斷擴大，包括衆所熟知的鹽商、糧商、布商、絲商、茶商等等，類型繁多，其中也包括墨商、書商等文化事業的商人群。[12]

晚明是中國古代出版的鼎盛時期，表現爲：出版從業者的職業化，書坊組織

---

8 John Fiske, “The Jeaning of America, The Commercial and the Popular,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 10-21.

9 孔經緯：《新編中國經濟史》（長春：吉林大學出版社，1993年）第五章第一節「明朝封建經濟的發展和變化」第三小節「商品經濟和市場關係」。頁98-101。孔經緯視此爲「資本主義萌芽的前提條件」。

10 參見孔經緯：《新編中國經濟史》第五章第一節第五小節「明朝資本主義關係萌芽的生長」，頁117-121。又，前引李伯重《江南的早期工業化（1550-1850）修訂版》第十章〈節能省材型發展：明清江南工業發展的主要特點〉第三節也指出，明清江南工業企業形式一直是以獨立經營的中小作坊爲主，較大規模的作坊數量不多，且有減少的趨勢。頁378-396。

11 〔明〕張濤：《歙志》（萬曆刻本）卷十〈貨殖〉，《上海圖書館藏稀見方志叢刊》（北京：國家圖書館出版社，2011年），第124冊，頁773。

12 孔經緯：《新編中國經濟史》第五章第一節第三小節「商品經濟和市場關係」，頁98。

臺灣大學學術期刊資料庫

和經營的專業化，以及出版工作者的分工協作和有效運行。[13]論者多把識字人口的增加，市民讀者群的加入，視爲晚明出版業大興的一個重要的支撐，特別是在商品經濟繁盛的江南一帶。郭孟良強調，**此時在知識階層和文盲之間，還有一個不可忽略的，粗通文墨的「識字階層」，他們爲了本業和生活所需，具備初級和中級的讀寫能力，大大提高了「功能識字人口」，成爲文化消費的主要支撐**。[14]馮保善在研究明清通俗小說讀者市場時，也指出「訓蒙」（而非「經學」）的「蒙學」教育，在江南社會行之有年，因爲讀書識字與生產、生活息息相關，成爲生存的需要。[15]

整體購買力的提升，也拓展了書籍的消費群體，促使書籍內容呈現出明顯的大衆化和功利化取向，**休閒娛樂和實用性質的書籍成爲熱銷消費商品**。郭孟良認爲，這種出版物的結構調整和規模擴張，堪稱是一場「傳播文化的革命」，而小說、戲曲、制藝和日用類書是最具代表性的幾個典型。[16]張獻忠也指出，明代商業出版由菁英文化傳播向大衆傳播的轉變，完全是市場競爭的結果。[17]

戲曲和小說是晚明市民文學最具代表性的文類。[18]以娛樂形式來說，戲曲的親民程度更勝於小說。因爲戲曲最終以舞台形式呈現，不通文墨者亦能透過舞台觀賞來接收動人的故事或表演。而正如同演義章回小說和話本小說最初的形式是表演性質的說書，戲曲一旦被刊刻，即成爲獨立存在的讀物。晚明的戲曲出版品包括專家別集、全本選輯、散齣選本、戲劇學著作等四種類型。[19]散齣選本多來

---

13 郭孟良：《晚明商業出版》（北京：中國書籍出版社，2010年）第二章〈「書客」群落：職業出版傳播者的成長〉，頁19-66。郭氏將晚明時期設定在明代嘉靖到明亡。

14 參見郭孟良《晚明商業出版》第六章〈「天下四民」：閱讀群體的新建構〉，頁172-197。「功能識字人口」概念，引自Evelyn Rawski, *Education and Popular Literacy in Ching China* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1979), pp. 1-17.

15 馮保善：〈明清江南教育大眾化與通俗小說讀者市場〉，《文藝研究》2018年第6期，頁76-83。引清人張履祥之說，稱蒙學有兩種，一曰經學；一曰訓蒙。前者爲了科舉；後者有掃盲的性質。

16 郭孟良：《晚明商業出版》第三章〈「嘉惠里耳」：出版的大眾化與功利化取向〉，頁67-109。

17 張獻忠：《從菁英文化到大眾傳播：明代商業出版研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2015年），第七章第一節，〈從菁英文化到大眾傳播〉，頁269-280。

18 方志遠：〈明代市民文學的主要品種〉，《明代城市與市民文學》（北京：中華書局，2004年），第三章第一節，頁118-179。確立的市民文學有：白話小說、戲曲、民歌時調、說唱詞話、笑話、打油詩、嘲諷曲、民謠、民諺、文言傳奇及其他等10種。

19 林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：學海出版社，1995年），第三章〈晚明戲

臺灣大學學術期刊資料庫

自演出本，雖然是讀物，卻是最劇場化、大衆化的一種出版形式，有別於其他三種的「案頭化」特性。

「選本」包括全本和散齣，是戲曲擴大流通的方式，它具備「擷取菁華」和「匯聚」的雙重意義。「全本」選輯，北曲以《元刊雜劇三十種》（元代坊刻本）爲最早，[20]南曲以官編類書《永樂大典》（明永樂五年〔1408〕）所收戲曲三十三種爲起始，前者甚至是將原有的單行本匯爲一書。[21]**「散齣」選本則以《風月（全家）錦囊》**（甲、乙、丙編原本單獨成書，現存嘉靖三十二年[1553]重刊本）[22]**發端**，然而，它雖不是「全本」，跟後來的「散齣」選本卻也存在著根本的差異。**也許更適合視爲從「全本」到「散齣」的過渡**。

《風月（全家）錦囊》同時收錄戲文、傳奇、南雜劇，以及雜曲（含文人散曲、民間小曲和民間故事說唱曲）。去除甲編的雜曲和夾雜性質的戲曲不論，乙編和丙編收錄的戲曲，有以下的特點：

1. 每本戲佔一卷，以劇名爲卷名，例如「新刊摘匯奇妙戲式全家錦囊伯皆一卷」，但所選各段落相連，並沒有「齣名」或「折名」隔開。
2. 每本戲收錄的段落相當多，與後來的分齣本對照，大多相當於十數齣，至多有三十齣以上者，如《伯皆》收錄了三十四齣，且次序完全依照全本，保留住情節的脈絡，並未打亂或分置不同卷次。
3. 許多劇目保留了「副末開場」。[23]

《風月（全家）錦囊》係從當時代諸多劇目中，選取了編者認可者；又從全本

曲刊行〉，頁83-126。

20 三十種版式不一，有題大都新編，有題古杭新刊，乃書坊雜湊而成的本子，王國維爲上海石印本作序，提到書匣上原有「元刻古今雜劇乙編」，仍認爲是選本，且猜測定有甲編。王國維：《元刊雜劇三十種．序》（上海石印本），參見鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年）。但此書成書時間仍有爭議。

21 此時期尚有清唱歌集的《盛世新聲》（明正德十二年〔1517〕戴贄刻本）、《詞林摘艷》（嘉靖四年〔1525〕原刊本）等。不列入本文討論範圍。

22 參見孫崇濤：《風月錦囊考釋》（北京：中華書局，2000年）。甲、乙、丙編是孫崇濤的分法。孫崇濤根據楊士奇《文淵閣書目．題本》所言，《風月錦囊》乃「自永樂十九年，南京取回來」。斷訂其初刻可能早自永樂。（頁1）黃仕忠：〈《風月錦囊》刊印考〉，《學術研究》1998年第3期，頁117-119，則根據收錄內容認爲「其實這只是同名而已，二者並無瓜葛。」

23 以乙編爲例，二十卷二十本戲中，保留「副末開場」的有《伯皆》、《荊釵》、《蘇秦》、《北西廂》、《劉智遠》、《三元登科記》、《五倫傳紫香囊》七種。參見孫崇濤、黃仕忠：《風月錦囊箋校》（北京：中華書局，2000年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，選取了重要情節的段落；再從每一段落，選取了重要的曲文（它常刪去過多的曲文和細節，但大部分有賓白）。可以說做到了書名中提到的「摘」和「滙」之意。然而，它將每本戲勒爲一卷，並保留了「開場」的大帽子，顯見此書的概念更像是「小全本」，而非後來的「散齣」或「折子」。

明萬曆年間，戲曲散齣選本大量出現，這些選本是當時新形式大衆娛樂商品的一個大類。相較於全本選輯，它更集中的擷取精華，也匯入更龐雜的內涵。其中有單收戲曲散齣者；更多的是兼收戲曲散齣和散曲，甚至加入時調小曲或其他可能引起消費者興趣的內容。**從萬曆到清康、雍朝，坊刻戲曲散齣選本，被認爲來到了眞正成熟的階段。**[24]

散齣選本中，有劇本和曲本之別。劇本爲演出底本，須包含完整的情節段落和表演行當分工，呈現戲曲作爲綜合藝術的特質；曲本專爲清唱而設，所收錄的散齣一般不標示行當和角色，且沒有賓白（或極少），抹除「戲劇性」，以曲牌爲主體。因而**去除曲本散齣的劇本散齣，才是本文討論的重心。**[25]

本文討論的範圍自萬曆中期到清康熙前期，與戲曲發展階段相呼應。以下將晚明清初成熟興盛時期的戲曲散齣選本，**依照討論的需要，將「全名及篇幅存卷、出版時地、版式及收錄內容、聲腔、編者、出版者」等訊息，編製爲附表一：「晚明清初戲曲散齣選本一覽表」。**

此表主要根據王秋桂編《善本戲曲叢刊》、龍彼得輯錄《明刊戲曲弦管選集》、李福清、李平編《海外孤本晚明戲劇選輯三種》、陳志勇編《明清孤本戲曲選本叢刊》等所收戲曲散齣選本影本編錄，並在「出版者」欄內以括弧標註本文使用版本的出處。**相關資訊，主要依據實際內容所見，**並參考王秋桂編《善本戲曲叢刊．出版說明》、龍彼得著，胡忌、王櫻芬譯〈古代閩南戲曲與弦管——

24 參見朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》（上海：上海古籍，2004）第一章〈戲曲選本源流論〉，第二節〈戲曲選本的成熟——明代萬曆時期到清代康熙、雍正時期〉，頁15-22。

25 根據朱崇志《中國古代戲曲選本研究》附錄〈中國古代戲曲選本敘錄〉，成熟期（萬曆至康雍時期）的**全本選集**，包括：《古名家雜劇》、《元人雜劇選》、《陽春奏》、《古雜劇》、《元曲選》、《六合同春》、《元明雜劇四種》、《陳氏元明雜劇四種》、《盛明雜劇》、《古今名劇合選》、《六幻西廂》、《四大痴》、《傳奇十種》、《山水嶺傳奇》、《四太史雜劇》、《六十種曲》、《繡刻演劇》、《童雲野刻雜劇》、《雜劇新編》等。**清唱曲本**（**散曲及散齣**）包括：《群音類選》、《選古今南北劇》、《吳歈萃雅》、《月露音》、《南音三籟》、《詞林逸響》、《珊珊集》、《樂府南音》、《樂府遏雲編》、《南北詞廣韻選》、《北曲參見拾遺》、《古今南北劇》、《樂府名詞》、《樂府爭奇》、《曲選》。另應還有《詞珍雅調》。

臺灣大學學術期刊資料庫

明刊三種選本之研究〉、李平〈流落歐洲的三種晚明戲劇散齣選輯的發現〉、陳志勇《明清孤本戲曲選本叢刊．解題》、朱崇志〈中國古代戲曲選本敘錄〉（《中國古代戲曲選本研究》附錄）以及各選輯相關研究專文。（參見附表一之注釋）

從訊息密集的一覽表，可以清楚看到「**戲曲散齣選本**」**這種新形式的出版物，如何在晚明清初的坊刻中大量出現。留存至今被整理影印出版的選本就有31種之多**，當時實際刊行必然遠遠超過這個數字。出版時間高度集中在晚明，而以清初爲餘緒，這樣的盛況堪稱空前絕後。從版面安排來看，設計和工藝雖有精粗之別，清一色都有插畫。[26]所有的三層本，大皆出自福建書林（許多爲江西人選輯）；[27]有幾本是上下二層的雙層本，來自蘇州、徽州、湖州；至於出自金陵和杭州者，則皆爲不分層的版式，反映了其間訴求的差異。就內容而言，除了戲曲，或兼收散曲；在雙層或三層本中，往往包含民歌、時調、地名、方言、俏語、笑話、趣聞、酒令、小說、議論等，五花八門。就聲腔而言，明確包含弋陽腔及其他諸聲腔者，就佔了20種，另有南音戲曲1種，共21種，爲全部的67.7%。這些都將爲成以下討論的重要依據。

（二）戲曲散齣選本的商品性及大眾文本特質

坊刻出版品是手工業作坊以營利爲目的，大量複製的出版形式。**明代坊刻出版品的量體有多大呢**？根據繆咏禾的統計，以《千頃堂書目》，加上《中國古籍善本書目》所載，減去25%的重覆，得數30,366種，做爲基本數，再根據海內外數據進行加減，得到3.5萬的數量估計。[28]

至於戲劇類的出版品，**筆者曾根據當今收錄較嚴謹的幾種戲曲目錄書，針對晚明戲曲刻本進行統計**，包含坊刻、私刻，共622種之多。（含同劇目的不同版

26 明天啓四年《萬壑清音》以及清初《萬錦清音》殘卷沒有插畫。前者爲過錄抄本，本無插畫；《萬錦清音》是殘卷，原來是否有插畫不得而知。因此可以說沒有例外。

27 參見方彥壽：《增訂建陽刻書史》（福州：福建人民出版社，2020年）。附表一標註刊刻地爲福建者，皆經一一確認。前引孫崇濤：《風月錦囊考釋》提醒，包括《詞林一枝》、《八能奏錦》、《樂府玉樹英》、《樂府菁華》、《堯天樂》、《玉谷新簧》皆由江西人編輯，頁12-13。《冰壺玉屑》殘本不知編者和刊刻者，其版式和收錄內容和福建書林三層本是同一個脈絡。

28 繆咏禾：《明代出版史稿》（南京：江蘇人民出版社，2000年）第二章〈明代出書種數〉，頁17-47。

臺灣大學學術期刊資料庫

本）從中歸納刊刻者名號146個，共出版499個版本。只有123種版本的刊刻者無可考。在這622種中，專家別集有555種（戲文87種，傳奇381種，雜劇87種），散齣選輯及全本選輯42種，戲劇學著作25種，以文人戲文、傳奇佔絕大多數。[29]從這些刊本所見，刊刻戲曲的主要據點包括浙江的杭州、紹興、吳興（湖州府城），江蘇的南京、蘇州、安徽的歙縣（徽州府城）、及福建的建陽。[30]在刊刻的形式方面，就如萬曆間人謝肇淛《五雜俎》所形容的：「覃精聚神，窮極要眇，以天巧人工，徒爲傳奇耳目之玩。」主要表現爲：精美的木刻插畫、朱墨套印、名家評點，還有注釋、音釋和點板等，[31]精良的程度堪爲商業出版的代表，可見晚明時期戲曲之盛。近年隨著古籍陸續被發現並重刊，數量又有所超越。

趙林平針對晚明坊刻戲曲，分析其商業化的經營模式，首先表現在多元化的銷售管道，包括交互校訂或租賃版片（例如「世德堂」和「富春堂」共用《香囊記》版片）；除固定的書肆，也會在聚落出現流動攤點，並利用書船行銷各處，甚至設有分店（如唐氏「文林閣」）。最值得注意的，莫過於書本中夾帶的廣告，廣告可謂無所不在，包括書目、扉頁、凡例、序言、附錄、牌記、插畫，皆可置入廣告。而爲了推銷，甚至開啓文人社群推薦模式，贈書請朋友代爲宣傳。此外，負面的盜版及作僞以謀利的行爲，也是商業化的一種現象。[32]這些特徵皆爲晚明坊刻戲曲所共有。

爲了吸引消費者，提高銷售，書坊莫不在內容的體例安排和印刷的美術設計上費盡心思。郭孟良指出，整個晚明的商業出版品，從書籍的序跋（小引）、凡例（識語）、題記、目錄、正文、插圖、牌記等內在結構，到裝幀的函套、牙

29 林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》第三章，〈晚明戲曲刊行〉，頁83-126。根據的材料是傅惜華：《明代傳奇全目》、《元代雜劇全目》、《明代雜劇全目》、及莊一拂《古典戲曲存目彙考》、羅錦堂《戲曲總目彙編》。

30 前引林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，第三章〈晚明戲曲刊行〉，第一節〈晚明戲曲刊行的主要據點〉，頁84-90。

31 前引林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，第三章〈晚明戲曲刊行〉，第二節〈晚明戲曲刊行的內容和形式〉，頁91-106。

32 參見趙林平：《晚明坊刻戲曲研究》（揚州：揚州大學中國古代文學系博士論文，2014年），第一章〈晚明坊刻戲曲的編輯、銷售、廣告及其他〉，頁17-40。有關贈書請朋友推薦，趙林平舉的例子是臧懋循：《負苞堂集》卷四〈寄黃貞父書〉，提到在刊刻《元曲選》時，因經費問題，先刊行了五十個劇本，請黃汝亨代爲「吹噓交遊間」。至於盜版有三種，包括盜印其他書坊刻本（如「繼志齋」盜印「觀化軒」《玉簪記》）；舊書改新名（如《牡丹亭》改名《留眞記》，《紅梅記》改名《丹桂記》）；以及請人捉刀（如汪廷訥諸作的眞實作者可能是陳所聞）。但最後一例應屬作僞。

臺灣大學學術期刊資料庫

簽、扉頁、版面、版心、魚尾、界欄、書口、象鼻、書耳等，透過文字、圖像、墨色、素材等構成的外在形式，都做到堪稱「天巧人工」。[33]

其中，戲曲散齣選本是商業色彩最濃厚的一種戲曲出版品。實價標示凸出了書籍的「商品」身分。例如《大明春》（又名《萬曲長春》）卷首頁眉有「每部價銀一錢二分」的字樣。另外，曲本散齣《月露音》書後牌記也標示：「每部紋銀捌錢」。

「商品」透過銷售，流通到廣大讀者手中，賦予戲曲散齣選本大眾性。這種大眾性來自於「市場」取向，有別於文人全本戲的「文學」取向，它順應大眾對時尚享樂的追求，以大眾的接受和好惡爲準則。除了上文提到的有關體例架構和印刷美術的安排，**針對所收錄的內容，其商品性和大眾文本特質可以從以下幾個方面說明：**（參見附表一）

1. 滿足大眾對新奇、時尚的追求

從散齣選本誇大的全名中，可以看到主打的賣點，包括「新」字涉及的「新鍥」、「新刊」、「新刻」、「新選」、「新調」、「新聲」、「新詞」；和「時」字涉及的「時尚」、「時新」、「時調」等。書坊不僅極力滿足消費者對新奇和時尚的追求，並以此做爲編輯的準則。從書面來看，「新」包括刊刻的形式和選錄內容；「時」則指具備當時流行，受到大眾歡迎的特質，兩者是相呼應的。《詞林一枝》編者葉志元在首頁的題識，指出了坊刻散齣選本的這兩個最高準則：

> 千家摘錦坊刻頗多，選者俱用古套，悉未見其妙耳。予特去故增新，得京傳時興新曲數折，載於篇首，知音律者幸鑒之。[34]

「新』的相對是「古」、「故」，若要比他人出色，必得收錄市面上剛流行散齣。《樂府珊珊》〈增訂珊珊集凡例〉對此特別強調：

> 戲曲如《西樓》，如《千古》、《十快》，如《鸂鶒裘》，俱新出傳奇，他刻中所未載。[35]

不僅「俱新出傳奇」，還是「他刻中所未載」，換言之，以「獨家」作爲賣

[33] 郭孟良：《晚明商業出版》第四章〈「天巧人工」：書籍形態與傳播要素〉，頁110-142。

[34] 參見《詞林一枝》（王秋桂編：《善本戲曲叢刊》第一輯影印本），頁首。（無編頁）

[35] 參見《樂府珊珊》（王秋桂編：《善本戲曲叢刊》第二輯影印本），頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

點。《樂府珊珊》爲曲本，以收錄散曲爲主，[36]但這種以「獨家」爲賣點的說明卻很有代表性。

福建書林出版的三層式戲曲散齣選本，以射利爲目的，最懂得掌握追求新奇、時尚的原則，收錄的散齣通常維持相當數量的「獨家」來吸引買家，然而這些選本甚少附有序文，只能從實際情形來瞭解其收錄原則。根據尤海燕的研究，《大明天下春》獨有43齣、《徽池雅調》獨有22齣、《堯天樂》獨有30齣，幾乎都佔了其選齣的一半篇幅。這些獨有的齣目，包含了大量新作品。例如《樂府菁華》（萬曆二十八年出版）獨有的《禹錫郊外遊賞》、《裴興娘還青衫》出自顧大典《青衫記》（萬曆十二年作）；《樂府紅珊》（萬曆三十年出版）獨有的《明皇賞牡丹》出自吳世美《驚鴻記》（萬曆十八年）；《詞林一枝》（萬曆三十四至三十五年出版）獨有的《齊王被難》、《辱罵齊王》出自張鳳翼《灌園記》（萬曆十六年）等，[37]都是剛出爐，炙手可熱的新戲。

2. 趨從通俗品味，大量收錄諸聲腔劇目

晚明時期，崑山腔持續受到文人以及市民的青睞。胡文煥（生卒年不詳，生存於晚明）於萬曆年間編輯的《**群音類選**》，**主要收錄崑山腔曲本，共26卷，列入「官腔類」；另收錄「諸腔類」4卷。「官腔」這一名稱本身即充滿階級性，明白的標示代表「正統」和「高上」的藝術位階**。當時戲劇家爲傳奇編目，如祁彪佳（1603-1645）《遠山堂曲品》（殘稿），也在崑劇的六品420種之外，另列「雜調」46種。[38]雖然二書收錄崑山腔，對比於諸聲腔的數量上十分懸殊，卻說明了諸聲腔大爲流行的事實，已經到了無法忽視的地步。諸聲腔在民間擁有很大的消費市場，卻因爲這些聲腔主要透過舞台表演流傳，不以案頭閱讀爲目的，因此留存至今的劇本十分有限。實際在市井鄉野風行的程度，卻遠大過崑山腔。[39]

---

36 其所收錄的戲曲散齣一般沒有賓白，也不交代行當。爲了凸顯曲牌的主體性，連劇名都不標示在齣目之上，只放在版心。

37 尤海燕：《明代折子戲研究》（北京：首都師範大學中國古代文學系博士論文，2009年），頁39。

38 〔明〕祁彪佳《遠山堂曲品》（《中國古典戲曲論著集成》六）（北京：中國戲劇出版社，1959年），根據〔明〕呂天成《曲品》（《中國古典戲曲論著集成》六）擴張而成。據「明遠山堂藍格殘稿本」補入其他版本內容，缺妙品、雅品，後附雅品殘稿。據〈曲品提要〉，《曲品》成書於1623-1624年（天啓三、四年）之間，可知《遠山堂曲品》時間又更晚。

39 參見廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育，2000）第三卷下編第九章第

臺灣大學學術期刊資料庫

諸聲腔以散齣的方式，被大量收錄在各選本之中，並成爲最大賣點。標幟著更包容的大衆品味，上表所見晚明清初戲曲散齣31種選本之中，諸聲腔即佔了21種之多，而且多直接將聲腔名稱箝在書名中，以爲號召。例如：

標示「滾調」：《玉樹英》、《玉谷新簧》、《摘錦奇音》、《樂府萬象新》

標示「弋」：《崑弋雅調》

標示「青陽」：《詞林一枝》、《時調青崑》、《樂府歌舞台》

標示「徽」、「池」：《八能奏錦》、《徽池雅調》

標示「海鹽腔」：《大明春》（又名《萬曲長春》，同時亦標示徽池、青陽）

又有不標示於書名，卻在序文中提到「弋調」的，包括《纏頭百練》、《纏頭百練二集》和《萬錦清音》（《最娛情》）。還有雖然完全不提及聲腔名稱，實際卻收錄有諸聲腔者，如《大明天下春》、《樂府菁華》、《堯天樂》、《歌林拾翠》、《冰壺玉屑》、《萬壑清音》等。

其中最具代表性的是《大明春》，此書在書首、目錄及一至六卷卷首，標示了不同書名。卷一名「鼎鍥徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春」，卷二至卷六名：「新（／鼎）鍥（／刻）徽池雅調官腔海鹽青陽點板（／點板青陽）萬曲明春」，把當時流行的徽池、崑腔、海鹽、青陽等聲腔都包納進去。這些諸腔聲散齣選本，或單收滾調散齣；或和崑山腔並收，藉以吸引買氣。

3. 內容龐雜，廣納其他休閒文藝及實用知識

「選輯」的出發點，原本即在摘取菁華。許多書名除了箝上「新」和「時」的字眼，也強調選本集精華於一書的特質，例如：「精華」、「精選」、「選粹」、「摘錦」等。甚至進一步，強調其完整性和豐富性，例如：「增補」、「大全」、「雅雜」等。

玄明壯夫《樂府滾調新詞玉樹英．樂府玉樹引》提到：

> 予慕前輩風流聲吻，間從妙選中採摭其尤最者，以爲湖海豪雄鼓吹資。語語瓊琚，字字瑤琨，譬則天庭寶樹，一枝一幹，皆奇珍異寶之菁華也，命曰玉樹英。[40]

二節〈南戲諸聲腔盛演劇目〉。整理各個散齣選本和目錄書，可得明代流行的諸聲腔劇目一百四十一種，而留存明代全本的只有十六種。頁416-421。

40 參見《新鍥精選古今樂府滾調新詞玉樹英》，收入李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇

臺灣大學學術期刊資料庫

有別於文人傳奇刻本或選本的精瞻秀雅，坊刻戲曲散齣選本追求版面的靈活變化，**主要表現爲將版面分割爲雙層或三層**，且圖文並置，就像是多層格的貨品陳列架，**有助於營造琳瑯滿目的豐富感**。除了和散曲合刊，又置入小曲或其他休閒文藝，項目包括：民歌、時調、方言、俏語、笑話、趣聞、酒令、小說、地名、議論等。這些內容通常被塞進三層本空間狹窄的中層，作爲一種陪襯而存在。若是放在**雙層本**的上層，則形成上下相對之勢。原本收錄戲曲的單一文本，經過這種新編輯概念的操作，成爲「雙重」文本，甚至「三重」文本。

就商品來說，多重文本意味「一種消費，多重享受」。**附表一所收錄的三層本共12種**，大皆來自福建書林，收錄架構清一色爲：上下層皆戲曲，中層雜收其他內容，比重不大，種類繁多，像是個附帶的贈品。

雙層本有7種，結構上包含許多不同的巧思和變化。第一類上下層皆收戲曲，如《樂府菁華》，皆標示行當、對白，並皆雜有插畫。唯一的差異是，上層齣名皆四字；下層齣名箝上人物名，成爲六字，例如：「五娘分別長亭」、「伯皆中秋賞月」等。第二類上層散曲及其他俗曲，甚至包括酒令、笑話，下層戲曲。如：《滿天春》、《摘錦奇音》、《萬錦清音》（《最娛情》）、和《萬錦清音》殘本等。散曲部分的處理較三層本細膩，尤其是兩個《萬錦清音》版本，對於明代散曲曲家作品作了細心的選錄。第三種上層收小說，下層收戲曲。有《萬錦嬌麗》、《古今傳奇》和《萬錦清音》。形成小說、戲曲上下對舉的形式，上欄所收，並無趣聞、笑談的短小故事，而是文學氣味濃厚的詩話故事、詞話故事，或是頗佔篇幅的文言小說和白話小說。

如上所述，這些坊刻散齣戲曲選本，所收內容以新、奇、時尚、獨家等特質滿足讀者，廣納受民間歡迎的通俗聲腔，並強調增補、大全，創造琳瑯滿目，類似「拼盤」的豐富感，提供讀者依各人所好，自選重點。

何豫明（Yuming He）從觀閱關係的角度，將晚明的坊刻選本比喻爲一個展示舞臺，指出此一特性特別集中表現在戲曲散齣選本。選本將「書頁」轉變爲一個構想和實踐可以透過印刷、文字和戲劇相互影響而聯結起來的地方，創造了一個新的「閱讀劇場」。各式各類的出版品「文本化」了眞實生活中的各種時興趣味，反過來說，作者和讀者也積極的在各種作品中，表現個人追求享樂的品味和

選輯三種》影印本（上海：上海古籍出版社，1993年），頁1-2。

臺灣大學學術期刊資料庫

高人一等的手法。[41]

筆者認爲，若就內容包含的「多」與「雜」來說，**戲曲散齣選本可以比喻爲一座「紙上的瓦舍」，它的核心是戲曲「勾欄棚」，卻同時設有各色賣藝據點，**甚至有食店、酒店、刻書作坊及雜品零售等店舖，（《夢華錄》、《繁盛錄》）以當時代最時興、最受消費者喜愛的內容，共組觀賞表演的娛樂世界。讀者們透過「買」和「選」的行動，得以各自建構（生產）出「戲曲」新面貌和文化意義。費斯克指出，大眾生產力是以一種「拼裝」（bricolage）的方式，將文化產物進行再組合與再使用的過程。對選擇出的意義加以創造性的使用，在持續的文化再生產過程中，文本和日常生活被富有意義地連接起來。[42]因此，拼裝什麼？如何拼裝？構成了各自的奧妙。

二、形式的力量：選本的去階級性與文本生產力

如果我們把商品視爲「意識形態的物質形式」，把商品的流通，視爲是某種意義的流通，[43]那麼，晚明清初的戲曲選本就可以被視爲是當時市井大眾意識型態的物質形式，一個大眾文化的文本。選本的流通成爲一種意義——通俗大眾的價值觀和品味——的流通，**透過購買的消費行爲，選本讀者參與了文化資源的使用和創造，傳遞了他們所認同的意義和快感，消解了「全本」文人傳奇在聲腔和品味上的階層意識。**

這種意義和快感的創造，往往透過對商品的撕裂或變形，將商品改造爲自己認同和需要的文化樣貌。[44]透過選本中散齣的改編，大眾將受到歡迎的戲齣，改造爲自己能夠理解且認同的內涵，進行流通，並生產出作品的新意義。我們可以**從文人傳奇在非崑山腔的諸聲腔中如何被改編，觀察到新的意義如何被創造，崑**

41 參見Yuming He, “Page and Stage: Drama Miscellanies and Their Milieu,” in *Home And The World: Editing The “Glorious Ming” in Woodblock-Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2013), pp. 74-139.

42 John Fiske, “Popular Discrimination: Fans and Productivity,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 146-151.

43 John Fiske, “The Jeaning of America: The Commercial and the Popular,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 10-21.

44 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

山腔和諸聲腔如何透過這種意義的創造互文，並進行對話。

如果我們把通俗化、大衆化的過程，視爲是對經典的掙脫，例如韻文學從詩而詞，而曲。詞被稱爲「詩餘」，曲又被稱爲「詞餘」，原本帶有貶抑的意味，卻同時包含「另起爐灶」的實質。那麼，而戲曲散齣選本對於諸聲腔的青睞，將文人傳奇名劇「改調而歌之」，當然可以視爲是對崑曲嚴謹格範的掙脫。

（一）文人傳奇敘事框架的消解和階層意識的抹除

南曲戲文在經過南宋以來的發展，到了明代中後期，迎來了「傳奇」的新階段。論者或從「質變」的角度，認爲「傳奇」指的是晚明時期由「戲文」進化而來的南曲新體製劇種，內涵包括崑山腔和弋陽諸腔。[45]曾永義先生則提出「三化說」，認爲南曲戲文經過北曲化、文士化、崑曲化，而成爲傳奇。只有崑腔可稱傳奇，其餘諸腔皆停留在戲文的階段。[46]而無論哪一種論點都不影響「文人傳奇」的定義。崑山腔崛起後，在晚明受到文人與市民的推崇，文人寫作傳奇，一概以崑山腔來演唱。

郭英德《明清文人傳奇研究》提出「規範化的長篇文學體製」、「格律化的戲曲音樂體製」和「文人化的藝術審美趣味」，作爲「**文人傳奇」的三要素**。他認爲高明的《琵琶記》只是文人傳奇的發軔之作，而將「崛起期」定在嘉靖元年（1522）到萬曆十四年（1586）的六十五年間，以李開先（1502-1568）的《寶劍記》首開其風，梁辰魚（約1521-1594）的《浣紗記》和王世貞（1526-1590）《鳴鳳記》與之互相呼應。他指出，「文人傳奇」中所塑造的理想人格，無論是符合倫理道德規範的「倫理美」，或從內在情趣出發的「情趣美」，「都是人格的理性美，是超人之美，而不是凡人之美」，「**士大夫氣和道學氣，雖然有清濁之別，但在封建文化意識結構中，卻是沆瀣一氣的。**」「**情感與理念的撞擊、交鋒，使這些理想人格扭曲、變形，以至自我分裂。**」郭英德認爲，沈璟（1553-1610）和湯顯祖（1550-1616）是分別開創了近代理想人格的創造之先聲的重要

45 林鶴宜：〈從內涵的質變論戲文、傳奇的界說問題——兼論湯顯祖戲曲的腔調〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁，2003年）指出，崑山腔體製格律愈趨整飭；弋陽諸聲腔則生發出較南戲更爲自由的滾調，幫腔也較南戲時期繁複，皆已發生「質變」。參見頁17-62。

46 曾永義：〈南北戲曲之交化以南戲爲母體產生明清「傳奇」考述〉，《戲曲劇種演進史考述》（北京：現代出版社，2019年），頁390-425。

臺灣大學學術期刊資料庫

作家。但這種變異只在極其有限的範圍裡進行。[47]**譚帆、陸煒分析「傳奇美」，也提到**：「由於時代不同，其思想內容雖有人文主義思潮的強烈表現，……能摒棄道學家的說教，以描寫眞實人情爲宗旨，然**其抒寫人情卻多以達到與封建倫理的和諧爲歸結。」[48]二書皆提到文人傳奇和「封建文化」或「封建倫理」的關聯**。

從題材偏好，我們可以很清楚的辨識文人戲曲創作背後的階層意識、價值和品味。戲文傳奇由於是雙主角制，本來就比較偏重家庭倫理和愛情劇題材。錢南揚《戲文概論》分析戲文的題材，指出戲文常見歷史英雄、正義清官和道釋慶壽，但以婚姻問題（爭取婚姻自由和婚變）佔三分之一以上爲多。[49]郭英德《明清傳奇史》分析傳奇創作巔峰的勃興期（明萬曆15年到清順治8年），題材的百分比，分別是：風情劇45.6、歷史劇19、時事劇7、社會家庭劇14、文人劇7.9、神佛劇6.5等，呼應了李漁的名言：「傳奇十部九相思」之說。[50]戲文原本和雜劇一樣，包含反映生命和生活的各式題材。漸漸的，因爲大量文人加入寫作隊伍，書生追求美滿姻緣，求取功名的歷程，成爲被關切的重中之重，從而發展出一個固定的故事套路，並反過來以這樣的套路去框架所有題材。

「文人傳奇」的敘事程式在基本結構和許多環節上，凸顯了士大夫的價值觀。在這個特定的戲劇文類中，以文人話語構築了一個誇耀士大夫階級身分，以其認同關注、人生追求、品味好尚爲唯一價值的世界。由於劇中主角人物清一色出身士大夫階層，在「一人一事」的敘事規則驅動下，很自然的忽略了庶民百姓的生活眞實和心靈感受。

「散齣」光憑「選本」這一形式特質，便足以牽引出重大的意義。文人傳奇依循詩文別集的脈絡，皆以「全本」單行本問世。坊刻戲曲散齣選本作爲商品，則完全立基於市場考量，只擷取精華，順應庶民大衆的品趣和愛好。因爲「不是全本」，它得以跳脫文人傳奇帶來的形式框限，從而消弭其間所意味的階層和價

47 以上引用參見郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：北京師大出版社，1992年）第一章〈明清文人傳奇的歷史演進〉、第二章〈明清文人傳奇的人格範型〉第一節〈明清文人傳奇的理想人格〉，頁1-68。

48 譚帆、陸煒：〈中國古典劇論的審美理想〉，《中國古典戲劇理論史》（上海：華東師範大學出版社，2005年），頁269。

49 參見錢南揚：〈概觀〉，《戲文概論》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁121-125。

50 郭英德：〈傳奇十部九相思〉，《明清傳奇史》（北京：北京人民文學出版社，2012年），頁305-327。

臺灣大學學術期刊資料庫

值；而作爲「散齣選本」，更得以建構出不同的題材選擇和藝術喜好。

首先，選本跳脫了文人戲文傳奇全本「出角色」對「性別」和「階級」的規範。依照文人傳奇的慣例，「生旦家門」中，生腳必須在「副末開場」後的第二齣出場，上場後唱整支引曲（一般除開場外多用半引），接著唸比較正式的上場詩（詞或古風），再以四六賦體自述身世懷抱，自嘆時運不濟，懷才不遇等。旦腳若已與生腳婚配，則與生在同一齣出場。否則照例在生腳之後的第三齣出場，但若旦腳身分卑微，例如淪落「風塵」或「落難」，則必須延後至少一齣出場，例如《繡襦記》第四齣〈厭習風塵〉、《玉簪記》第四齣〈遇難〉皆然。如係雙生雙旦戲，旦腳常在第二男主腳（小生）上場之後才登場，反映了傳統夫婦倫理及男尊女卑的觀念。清代朱素臣《十五貫》的蘇戍娟甚至在第二男、女主腳都出現後的第五齣才上場。而有趣的是，對比生腳上場的大發牢騷，旦腳作爲生腳的婚姻對象，上場後唱全引、唸上場詩略同於生，氣氛多是歡慶熱鬧，介紹旦腳的家庭（落難除外）。最常見的場景是旦腳舉觴爲高堂祝壽，或是一同飲酒賞景等。有時則是父母「訓女」，然後討論爲女「擇配」，顯現了社會對女性功能的刻板定位。例如湯顯祖《牡丹亭》第三齣〈訓女〉。[51]正是文人傳奇的典型表現。散齣選本中，這種介紹人物的「出角色」段落，由於缺乏情節，很少被選入。

其次，選本破解了文人傳奇僵化的「書生求取功名」敘事主軸。文人傳奇中，生腳所扮演大多爲文弱書生。書生十載寒窗，終極目標在應舉登科，所以傳奇幾乎都有應舉登科的情節。此一事可繁可簡，包括：催試、辭親、登途赴考、投店待試、考試場面、放榜、遊街、瓊林宴、榮歸省親等都在描寫範圍之內。作者通常只擇取其中二、三事鋪寫，但幾乎任何題材和故事，都會帶到科舉一事，成爲敘事上的固定軸線。即使是武人，也以功名爲追求，或從軍或參加武科考試，內容如出一轍。[52]此外，常見「奸人作梗」的程式情節，對商人階層多有貶低，藉以擡高「文才」的價值。以至結局的「金榜題目」、「團圓旌獎」等，也都可以看出文人對階級性的強調。散齣選本雖然順應某些場合的需求，也選入科

51 其例俯拾即是，例如：〔明〕孫柚《琴心記》第三齣〈文君新寡〉、〔明〕梅鼎祚《玉合記》第三齣〈懷春〉、〔明〕葉憲祖《鸞鎞記》第三齣〈閨詠〉、〔明末清初〕李漁《巧團圓》第三齣〈議贅〉、《奈何天》第三齣〈憂嫁〉等。

52 林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003年），頁63-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

考相關的散齣，但「書生求取功名」再也不是千篇一律的故事主軸了。

其三，選本以散齣爲單元，消除了戲文傳奇「生旦雙主角制」的限制，但又不像元雜劇「單主角制」受限於「一人主唱」，因而得以**徹底擺脫單、雙主角的框架**，以劇情題旨爲依歸，從而凸顯了原本依附在功名與倫理下的各種人生處境。**各個行當都有專屬的折子，所有的行當都可以成爲主角**。尤海燕以選本收錄折子的情形進行觀察，指出明代各行當藝術的發展並不平衡，而以旦腳爲最凸出。元代「末本戲」的數量大於「旦本戲」，明代嘉靖時期生和旦基本持平，但到了萬曆時期，以旦腳爲主角的折子大受歡迎，被收錄的比率已經明顯高於生腳戲。這從旦腳的行當藝術最受評論者青睞，也可見一斑。此外，貼旦戲和淨腳戲也頗受歡迎。貼旦戲特重如潘金蓮、閻婆惜一類的風流「花旦」類型；淨腳戲則密集的出現在三國故事的英雄戲中。[53]**這和主張「一人一事」，「事隨人走」，且絕大多數以生腳爲主軸的文人戲文傳奇美學有所悖離**。

散齣選本透過對「全本」的捨棄，移除了束縛文人戲文傳奇的形式框架，從而消除其間所意味的階層和價值，開啓並重構了觀賞戲曲的新視野、新品味。

（二）文人傳奇散齣在諸聲腔選本中的變形與互文

如前所言，諸聲腔因爲明白易懂，對庶民大衆有強烈的吸引力，擁有龐大的觀閱市場，因而廣受選本青睞。散齣選本破解文人士大夫對崑山腔的執著，以內容反映了諸聲腔龐大的流行勢力。**班友書認爲，從戲文到諸聲腔，《風月錦囊》是一個重要的過渡**。此書是目前所見最早的明代戲曲散齣選本，收錄了明代前半葉流行的戲文，**它是諸聲腔將戲文劇目「改調而歌」的先驅**，[54]但在《風月錦囊》中，還看不到聲腔的標示或特質的顯現。到了萬曆年間的散齣選本，開始將聲腔標示在書名中，做爲招徠買家的亮點。可見到萬曆年間諸聲腔劇種流行之興盛。

諸聲腔劇目主要靠著劇場表演傳佈，其精華則大量被收錄在散齣選本中。從本文第一節**附表一「晚明清初戲曲散齣選本一覽表」**所見，這些選本有專收諸腔

53　尤海燕：《明代折子戲研究》第四章〈從明代折子戲看戲曲的發展變遷〉，第一節〈明代折子戲與戲曲腳色的變遷〉，頁78-92。

54　班友書：〈明代青陽腔劇目問題芻議〉，《古劇青陽腔　青陽腔研究文集》(合肥：安徽文藝出版社，2002年)，頁46-72。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲者，專收崑腔戲者，有諸腔、崑腔並收者，當然，還兼收了散曲、北腔（絃索調）、清腔等和其他通俗文藝。對於聲腔和劇種有較全面的關照。

至於將「滾」、「滾調」字眼箝在書名，集中在萬曆年間。其後，持續表現滾調的特徵，但並不在書名上標注滾調，甚至不特別突顯聲腔，僅在內文中以單行中號字（非曲文單行大字，或賓白的雙行小字）表示滾調，例如《堯天樂》即是。班友書認爲《堯天樂》和《詞林一枝》、《大明春》、《徽池雅調》是的青陽腔最可信的四個選本。[55]

「聲腔」是語言旋律的音樂表現，各地方方言因爲語言聲調調值的不同，而形成不同的音樂聲腔。至於加上「滾」，主要的目的有二，一是解釋曲文，使庶民大眾容易理解，另一是渲染曲情之用。[56]這都必須將原作品加以變形，如此一來，便不斷的改變或添增，生產出新的文本內容。

從選本收錄的諸聲腔散齣來看，有很大一部分是戲文劇目，然而，也有不少當時代文人傳奇或雜劇作品的「改調而歌」。**文人戲曲到了市井鄉野的諸聲腔舞台上，是否爲了適應不同受眾的品味，而進行內容的轉換呢？其面貌如何？這提供了我們有趣的觀察角度。**

《浣紗記》被公認是第一部根據崑山腔音律量身打造的劇本。張大復（1554-1630）《梅花草堂筆談》卷十二〈崑腔〉記載《浣紗記》的創作過程：

> 梁伯龍聞，起而效之，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、陳梅泉五、七輩雜轉之，金石鏗然。譜傳藩邸戚畹，金紫熠爚之家，而取聲必宗伯龍氏，謂之「崑腔」。[57]

由明入清的文人朱彝尊（1629-1709）在《靜志居詩話》卷十四〈梁辰魚〉中曾說：

> 傳奇家曲別本，弋陽子弟可以改調歌之，惟《浣紗》不能，固是詞家老手。[58]

---

55 前引班友書：〈明代青陽腔劇目問題芻議〉，頁50。。

56 參見林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》第六章第四節〈弋陽諸腔中的「滾」及其演變〉，頁207-222。

57 參見〔明〕張大復：《梅花草堂筆談》（上海：上海雜誌，1935年），頁258。

58 參見〔明末清初〕朱彝尊著，姚祖恩編，黃君坦校點：《靜志居詩話》（北京：人民文學出版社，1990年），頁430。

臺灣大學學術期刊資料庫

其意，梁辰魚精審音律，專爲崑山腔編寫《浣紗記》，所以弋陽腔可以將許多流行劇目「改調而歌」，卻沒辦法對《浣紗記》這麼做。

實際檢視晚明清初的戲曲選本（不含清唱選本），可以看到各選本收錄《浣紗記》散齣的數量不少。《浣紗記》約創作於嘉靖末年，[59]最初的本子並沒有留傳下來，現存明代刊本有七種之多，[60]這些散齣選本的來源可能根據不同版本。茲以《古本戲曲叢刊初集》影印「怡雲閣」刊本爲底本，[61]對比各選本收錄《浣紗記》散齣的情形如**附表二：「《浣紗記》散齣被選本收錄及內容易動表」**。

這些選本無論是單收諸聲腔，單收崑山腔，或崑山腔與不同的聲腔合輯。[62]對《浣紗記》散齣內容的改動大致而言並不大。其中，【醉怡情】是崑曲選本，雖然刪減了不少曲子，主要爲避免蕪雜冗長，意義上並無變動。其餘或是對白的少許更動，或是缺少開頭一二曲，如《詞林一枝》的〈吳王遊湖〉和《堯天樂》的〈送別越王〉皆如此。且此二本分別出現在中層和上層，對白全刪，似乎作爲曲本清唱之用。

可以注意到各選本**齣名多與「怡雲閣」本不同**，這或者根據收錄來源，或是編者根據所見到的劇情重點，取其易爲觀閱者所理解。**思想意旨方面，則有幾處改動較值得注意**：

首先，《樂府紅珊》、《八能奏錦》、《玉谷新簧》都缺〈打圍〉第三支【普天樂】後的大段對白。內容是吳王夫差登上了姑蘇臺，遠遠望見被拘禁在牧馬石室的越王勾踐、勾踐夫人和大夫范蠡，於流離困苦之際，仍謹守君臣夫婦之儀，覺得可憐可敬，萌生了釋放勾踐的念頭。少去這一段，作用是集中強調吳王

59　參見黎國韜：〈梁辰魚生卒年及《浣紗記》創作年代考〉，《五邑大學學報（社會科學版）》第10卷第4期（2008年11月），頁59-63。具體爲1562-1566之間。

60　根據傅惜華：《明傳奇全目》（北京：人民文學出版社，1959年），《浣紗記》現存明刊本有七種：萬曆間富春堂刻本（壽德堂板，重刻出像浣紗記）、萬曆間刻本（陽春堂本，重刻吳越春秋浣紗記）、萬曆間文林閣刻本（重刻出像浣紗記）、明末刻本（李卓吾批評）、明崇禎間刻本（鄭振鐸藏，怡雲閣本、古本戲曲叢刊影印本）、明末汲古閣原刻本、汲古閣六十種曲本。頁43。

61　「怡雲閣」刊本跟《六十種曲》本內容基本相同，且齣名除了第5齣「交戰」作「交征」，第18齣「得赦」作「降赦」外，完全一致，屬於同一脈絡。此一系統被視爲定本，流傳最廣。

62　標示「滾調」，如《玉樹英》、《玉谷新簧》、《樂府萬象新》；標示「青陽」腔，或「徽池」（亦爲青陽腔），如《詞林一枝》、《八能奏錦》；崑腔和青陽腔或其他滾調聲腔並收者，如：《大明天下春》、《歌林拾翠》、《堯天樂》、《纏頭百練》初二集、《萬壑清音》。純粹收錄崑山腔，如《匯選昆調歌林拾翠》、《崑腔雜齣醉怡情》。

臺灣大學學術期刊資料庫

遊湖狩獵的意氣風發。

其次，《萬象新》〈西施女訴心病〉，缺〈效顰〉中東施「效顰」的長段戲謔對白，重點放在西施因思念范蠡而得心病，更符合「**訴心病**」的齣名。

其三，《大明天下春》〈**范蠡歸湖**〉**少了一段對白，多了兩段說白，一支插曲，筆者認爲此折的差異大有值得玩味處**。缺少的對白出現在范蠡與西施登舟泛湖之前，兩人相見，西施表示自慚出身寒微，又受到吳王摧殘，失去貞潔，年華不再，不能相配。[63]范蠡回應：

> 生：**我實霄殿金童，卿乃天宮玉女，雙遭微譴，兩謫人間。故鄙人爲奴石室**，本是宿緣，**芳卿作妾吳宮**，實由塵劫。今續百世已斷之契，要結三生未了之姻，如豁迷途，方歸正道。
>
> 旦：即蒙恩誼，敢不祗承，但舊家姐妹久缺音書，晚景椿萱，杳無消耗，欲暫返山中之駕，方相從湖上之舟，未知尊意何如？[64]

這段「謫仙歷劫」之說，似乎是爲了消弭西施失去貞潔的缺憾。《大明天下春》沒有這段對話，且不等西施開口要求，范蠡早已邀來西施父母姐妹一同登舟。接下來的雙調【新水令】南北大套，「怡雲閣」本沒有任何賓白，《大明天下春》在【沈醉東風】和【忒忒令】後，多了兩段范蠡的說白：

> 當初同主公降吳之時，將主公勾踐牧馬，有夫人親爲問病，嘗糞侍藥，拘**禁卑人石室爲奴三年，以致芳卿沾患心疼，有背前盟，實切惶媿！**
>
> 夫人，我本圖諧兩姓之歡，求期百年之好，豈料**家亡國破，君繫臣囚，不得已將美人獻與吳王，非爲割恩分愛，實欲雪恥圖王**。[65]

兩段心聲都說得肯切，一爲三年無音訊，害西施得心病道歉，二爲國破家亡，不得不犧牲兩人愛情道歉，十分動人。尤有甚者，在原來套曲末尾【南漿水令】之前，多了一段西施的回憶：

> 旦：昔日與吳王遊湖採蓮，妾唱採蓮歌以惑之。
>
> 生：卿還記得，請試歌之。

---

63 旦：「妾乃白屋寒娥，黃茅下妾，惟冀德配君子，不意苟合吳王。摧殘風雨，已破苣蔂之梢，斷送韶華，遂折芙蓉之蒂，不堪奉爾中饋，未可充君下陳。」

64 參見《古本戲曲叢刊初集》影印「怡雲閣」本《浣紗記》第四十五齣〈泛湖〉，頁77。

65 參見《大明天下春》，收入李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》影印本，頁332-333。

臺灣大學學術期刊資料庫

旦：妾記歌之，相公請聽：「秋江崖邊蓮子多，採蓮女子棹船歌，房中蓮子齊戢戢，爭前競折歌綠波。恨逢長莖不得藕，斷處絲多刺傷手，何時尋伴歸去來，山遠水長莫回首。」[66]

這是面對家國興亡之際，個人付出的兩種截然不同的態度，「怡雲閣」本的范蠡在犧牲兩人的愛情，建立大功之後，搬出「謫仙歷劫」之說，儼然寬宏大量不計較她的「失身」。《大明天下春》版本不僅不需要這種「化解」，兩人還一起回味西施如何迷惑吳王的功蹟。**西施被訓練爲美女間諜，翻轉了國家的命運。她究竟是工具，還是女英雄？選本顯然提出了不同的認定，與文人全本形成了巧妙的協商與對話**。

《玉簪記》也是崑曲傳唱頗盛的劇目，歷久不衰，至今仍受到戲迷的喜愛。晚明清初被散齣選本收錄更甚於《浣紗記》。《玉簪記》創作於明隆慶四年（1570），現存的明代刊本有十四種之多，[67]茲以《古本戲曲叢刊初集》所收「繼志齋」本爲底本，對比各選本收錄《玉簪記》散齣，曲白間字句雖略有增減改易，但內容思想無甚差異。值得注意的是，《詞林一枝》和《堯天樂》收錄有「師儉堂」專有的〈陳妙常空門思母〉和〈妙常月夜焚香〉兩齣，可知其流傳過程不斷變化，反映在選本上。參見**附表三：「《玉簪記》散齣被選本收錄表」**。

前文提到，諸聲腔選本在收錄文人傳奇散齣時，即便文字相同，它的音樂都已經遭到「改調」，換言之，音樂已產生了新的內涵，一般從文字難以察覺。只有少數本子會將滾調聲腔添加的「滾」顯現在文字上，留下清楚的印記。例如《玉簪記》第21齣〈**姑阻佳期**〉【石榴花】和【泣顏回】二曲，在繼志齋刻本、《堯天樂》本和《怡春錦》本中，便有很大的增添和變化：

「繼志齋」刻本	《堯天樂》本	《怡春錦》本
〔旦上〕【石榴花】聽殘玉漏，輾轉動人愁，思量起意含羞，我把玉釵敲斷鳳凰頭，傍孤燈暗數更籌，	【石榴花】〔旦〕聽殘玉漏，輾轉動人愁，思量起竟含羞，奴把玉釵敲斷鳳凰頭，傍孤燈暗數更籌，	【石榴花】〔旦上〕聽殘玉漏，展（輾）轉動人愁，思量起竟含羞，適纔月到中庭，如今月又西斜

66　同上，頁337-338。

67　參見前引趙林平：《晚明坊刻戲曲研究》，上編第四章第一節「晚明《玉簪記》坊刻本的傳布」，頁73-78。《玉簪記》玉簪記版本有三個系統，〈空門思母〉〈月夜焚香〉屬三十六齣系統，爲萬曆「師儉堂」特有；「繼志齋」本屬於三十四齣系統，無以上兩齣；《六十種曲》爲三十三齣系統，少了第24齣〈春科會舉〉。（在「繼志齋」本也僅有「例當照常不錄」六字）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「繼志齋」刻本	《堯天樂》本	《怡春錦》本
出乖露醜。這事兒落了他人後。昨宵雨約雲期，到今朝鳳泣鸞愁。	出乖弄醜。我想昨宵之事，豈是我出家人所爲，一見潘郎人才出衆，語話清奇，因此上，出乖弄醜，這事兒反落在他人後，想昨宵雨約雲期，到今日泣鸞愁。	了。傍孤燈暗數更籌，玉釵敲斷鳳凰頭，出乖露醜。我想昨宵之事，豈是我出家人所爲，因見潘郎人才出衆，語句溫存，因此上，出乖露醜，這事兒反落了他人後，我想潘郎與我好，比做那件來好？比做園內之花，墻外之蝶，未採其花，眷戀不捨，既採其花，飄然而去。冤家，想昨宵雨約雲期，今番做鳳泣鸞愁。
【又】〔生作忙上科〕忙來月下恨殺那人留，爲甚事淚雙流，武陵人抱悶悠悠，夜深沈不餌魚鈎，心中暗愁。〔旦〕愁甚麼，把人丟下就是。〔生〕好蹺蹊。這話兒好教我參不透，只指望楚雨巫雲，怎番作綠慘紅愁。	【前腔】〔生〕忙來月下，恨殺那人留，爲甚事淚雙流，武陵人抱悶悠悠，夜深沈不餌魚鈎，心中暗愁。〔旦〕你愁甚麼，把人丟下就是。〔生〕好蹺蹊。這話兒好教我參不透，實指望楚雨巫雲，怎番作綠慘紅愁。〔旦〕今日不比往日了，把有緣恩愛從此罷休，潘郎。	【前腔】〔生上〕忙來月下，恨殺那人留，〔見介〕呀，陳姑，你往常一見小生，歡天喜地。今日歡無半點，愁有千般。爲甚事淚雙流，武陵人抱悶悠悠，夜深沈不餌魚鈎，心中暗愁。〔旦〕愁甚麼，把人丟下就是。〔生〕這話兒好教我參不透，我在姑娘跟前，千方百計得到此間。今日所爲何來？實指望楚雨巫雲，怎番作綠慘紅愁。〔旦〕我想未得之時，如珍似寶，到今日情還未久，便這般丟人，罷罷罷早些開交，早些開交。
【泣顏回】〔旦〕休說那風流，一霎時忘却綢繆。教我黃昏獨自等得我月轉西樓，將人便丟，那些箇見你情兒厚。〔生〕小生不是故意來遲，幾乎做將出來，正到半路，被我那	【泣顏回】休說那風流，一霎時忘却綢繆，來就說來，不來就說不來，哄人怎的，冤家，教我黃昏獨自直等得月轉西樓。自入空門，洗心待君，指望有個天長地久的日子，誰想	【泣顏回】從今後，從今後，休想那風流，一霎時忘却綢繆，你來說就來，不來就說不來，哄人怎的？耍人怎的？冤家，教奴家黃昏獨自直等得月轉西樓。你本是得意無情

臺灣大學學術期刊資料庫

「繼志齋」刻本	《堯天樂》本	《怡春錦》本
狠心的姑娘走將出來叫我，幸而聽得，只得回轉。不想他帶我到禪堂去，他一邊打坐，教我一邊讀書，出定方放我回寢，以此來遲，〔生作跪科〕恕小生之罪。〔旦背科〕他愁模樣堪愛堪憐，定不是將沒作有。	你花心未採，往往來來，花心已採，一去不來。當初只道和你交厚好，誰知好後便忘交，將人便丟，那些個見你情兒厚。〔生〕非是小生故意來遲，幾乎做將出來，正到半路之間，忽聽得狠心的姑娘喚我，幸而聽得回轉，誰想他帶我到禪堂上去，他一邊打坐，叫我一邊讀書，出定方許回寢，以此來遲，望仙姑恕我來遲之罪。〔旦〕看他愁模樣堪愛堪憐，定不是將沒作有。	漢，那有眞心到我身。當初指望交情好，誰知好後便忘交，將人便丟，那些箇見你情兒厚。〔打生掌介〕〔生〕陳姑，非是小生故意來遲，走到半路，卻被狠心的姑娘沖見，他強留我同到禪房，他說：「我一面打坐，你一面看書，待我入定，方可就寢。」因此纔得轉來，非是故意來遲，望乞陳姑恕罪。〔跪介〕〔旦〕〔背介〕我只道他爲著甚的而來，看他雙膝跪在我的跟前，心下何忍呢？看他愁模樣堪愛堪憐，定不是將沒作有。定不是將沒作有。起來吧。〔生〕陳姑笑一笑，纔好起來。〔旦〕我不會笑。〔生〕陳姑不笑，我一世不起來。〔旦冷笑介〕〔生〕自古道冷笑無情，我一發不起來。〔旦〕多情反被無情惱，爲你冤家想殺（煞）人。想當初雲雨會陽台，忍教他雙膝跪塵埃。這還是姑娘心很（狠），奴家見窄，奴家見窄，待奴家向前去笑顏開，喜盈腮，喜笑顏開，畢竟去，畢竟去，攙扶我那冤家你便起來。〔扶生起介〕

這是一折典型的風情劇，其實「繼志齋」本已頗有情味，對白雖不多，但曲文動人。《堯天樂》對白增多，揭露了更多妙常忐忑猜疑的心情，【泣顏回】還加了

臺灣大學學術期刊資料庫

一段「滾」，讓情致更爲生動。《怡春錦》本直接省略潘生被姑母纏住的兩支【月兒高】過曲，從【石榴花】開始，將兩人邊賭氣，邊調情，推展到了極致。在【泣顏回】最後，加了妙常大段滾唱，表現她一掃陰霾，笑逐顏開的心情轉變。這後二者係舞台演出本，也就是所謂的「台本」，記錄了舞台上演員表演創造的成功範例。**前者內斂，後二者漸趨露骨，凸顯文人全本和民間選本的不同品趣**。[68]

本節針對戲曲「散齣選本」的形式特質，說明它如何因爲跳脫「全本」，消解了原本在文人傳奇中揮之不去的階級性、敘事框架及對行當藝術的限制。這在純崑劇選齣本，如《匯選昆調歌林拾翠》和《醉怡情》中，效果也是一樣的，只是在流行於市井鄉野的諸聲腔中，因爲品味不同，表現得更爲淋漓盡致。加上滾調聲腔對於文本的變形、增添和轉化，賦予了文人傳奇折子全新的思想、情味和風貌。形成彼此的辯證和協商，且產生互文的效果和趣味。

三、文化的區隔與戲曲散齣選本多元意義的並存

布爾迪厄認爲，人們的好惡和品味，反映著他們所關聯的階級。他的《區分：判斷力的社會批判》深具影響力。譯者劉暉指出，此書揭示各種所謂文化品位、生活趣味等文化消費，反映的是社會的區分與差異。趣味實際上是一種對人的階級分類。此書第二章「社會空間及其變化」第三節「轉移的策略」第八小節「競爭的鬥爭與結構的平衡」分析「趣味」的本質：[69]

> **趣味**是將**物**變成**區分**的和特殊的**符號**……，趣味使被納入身體的物質範疇內的區別進入有意義的**區分的象徵**範疇內……**也就是變成等級位置的象徵表現**。……這個分類系統持續地把**必然**變成策略，把**限制**變成偏好，……產生一整套**選擇**，這些選擇構成被分類的和能分類的生活風格，而這些生活風格從它們在一個對立的和關聯的系統中的位置獲得其意義，也就是其價值。

---

68 《新鐫天下時尚南北新調堯天樂》並沒有特別在書名標出「滾調」，內容架構上也沒有諸聲腔的標示。但書頁分三層，上下層皆九行，曲文大字單行，對白小字雙行，滾調的部分爲中號字單行，十分清楚，在以上表格中以底線表示。《新鐫出像點板怡春錦曲》又名《纏頭百練》，分「禮、樂、射、卸、書、數」六集，《玉簪記．過（阻）約》被收錄在「弋陽雅調數集」。書頁不分層，九行，曲、白皆單行，曲文大字，滾唱亦大字，在以上表格同樣以底線表示，對白小字。

69 皮埃爾．布爾迪厄著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》。介紹文字見書背封面。引文見頁274-275。

臺灣大學學術期刊資料庫

費斯克在談到大眾文本的矛盾與複雜性時，也引用布爾迪厄此書，指出文化的功能在於區別不同的階級和階級群體，所有的文化符號與實踐都體現了社會區分和隔離不同階層的功能，並將這些區隔在美學或品味的普遍價值中加以定位。[70]

這些理論可以幫助說明晚明清初戲曲藝術的分眾和品味的區隔，實際上也包含著社會階層差異的意味在其中。在宴會酒席的廳堂氈氍上，以及在節日賽社的戶外戲台，不僅表演的內涵可能有所變化；因應場所不同，風格亦肯定有所差異。尤其值得觀察的是，這些文化商品跟日常生活、社會結構如何產生聯結，大眾文本如何透過副文本以及名稱等細節，產生了階層所認同的意義，使得價值和意義變得多元。

（一）戲曲藝術品味的區隔與多元

戲曲受眾的聲腔品味形塑，有其歷史背景和不同的社會支撐結構。

自明中葉開始，南曲聲腔迅速發展。成書於**明嘉靖**三十八年（1559）的《南詞敘錄》最早提到**四大聲腔分布的情形**：

> 今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之。稱餘姚腔者，出於會稽，常、潤、池、太、揚、徐用之。稱海鹽腔者，嘉、湖、溫、台用之。惟崑山腔止行於吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上。[71]

此時，弋陽腔的勢力最大，崑山腔還只流行於吳中一帶。經魏良輔（1489-1566）、張野塘（生卒年不詳）等人的改良，吸收了海鹽腔的靜好，以及北曲絃索官腔的音樂成果，大約在嘉、隆之際，發展出精緻細膩的水磨調，在江、浙流傳，並向外傳播，根據記載，萬曆末年，已經流傳到了北京。[72]沈寵綏（?-1645）《度曲須知》（成書於崇禎十二年，1639）形容其音樂：「功深溶琢、氣無煙火，細如游絲，流麗悠遠」，稱爲「水磨調」，深受士大夫階層的喜愛，吸

70 John Fiske, “Popular Texts: Contradictions and Complexity,” in *Understanding Popular Culture*, p. 121.

71 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》（《中國古典戲曲論著集成》三），頁242。

72 見〔明〕袁中道《游居杮錄》第260條：「萬曆三十八年庚戌正月初一，‥偶於姑蘇會館前逢韓求仲、賀丞伯，曰：『此中有少宴集，幸同入』是日多生客，不暇問姓名，聽吳優演《八義》」。萬曆三十八年袁中道應試北京。見《筆記小說大觀》第七編，第二冊（臺北：新興書局，1975年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

引大量文人投入創作，迅速將之精緻化爲文人和市民群體的專享劇種，使之躍居當時四大聲腔之首。

文人投入，除了意味著大量文學劇目的出現，充實了劇種的基底，**還包括相關的理論著述的生成**。今所見的古典戲曲理論，還有所有的南曲曲譜，幾乎都是戲劇家針對崑曲創作而發的，其他聲腔相對而言，形同「失語」狀態。

依流行的勢力來說，崑山腔晚來後到，在明代嘉靖年間只限於吳中一地，萬曆後始大爲流行，與弋陽腔成分庭抗禮之勢。然而知識分子卻獨以崑山腔的文雅高尚自矜。聲律家王驥德（1540-1623）一再重申：「在南曲，則但當以吳音爲正。」甚至把曲調被弋陽腔演唱，視爲「曲之屯」（曲的危難）。沈寵綏的《度曲須知》「絃索題評」條，[73]也說：

> 我吳自魏良輔爲崑腔之祖，而南詞之布調收音，既經創闢，所謂水磨腔、冷板曲，數十年來，遐邇遜爲獨步。

他們自矜自貴，對於盛行於市井鄉野的弋陽諸腔極力詆損，甚至拿來作爲貶抑不守崑腔格律的詈詞。戲曲名家湯顯祖的「四夢」備受文人推崇，但他生於江西，不諳吳語，兼以「不妨拗折天下人嗓」的率性，臧懋循（1550-1620）、凌濛初（1580-1644），等人每每以「江西弋陽土曲」、「弋陽語」、「慣聽弋陽之耳」譏諷他。即使到了清代乾隆年間，張堅（1681-1763）寫作《夢中緣》傳奇，有人買去打算以弋陽腔演出，他知道了以後，竟「急索其本歸，曰：『吾寧糊瓿』」。可見其執見之深。[74]

胡文煥於萬曆年間編輯的《群音類選》將崑山腔劇本列入「官腔類」，開啓了後世以崑曲代表「雅」部，相對所有地方戲都稱「花」部的概念。萬曆年間還出現了第一部品評傳奇的專書《曲品》，初稿完成於萬曆三十年（1602），對於民間諸腔劇本，呂天成（1580-1618）在〈曲品自序〉中說：「其不入格者，擯不錄。」[75]直接將之擯棄在外。稍晚的祁彪佳（1603-1645）《遠山堂曲品》大抵依據呂氏《曲品》加以增補擴充而成。他強調自己對待民間諸腔戲曲的作

---

73 參見〔明〕王驥德：《曲律》（《中國古典戲曲論著集成》四），頁183。〔明〕沈寵綏：《度曲須知》（《中國古典戲曲論著集成》五），頁202。

74 參見前引林鶴宜：〈從內涵的質變論戲文、傳奇的界說問題——兼論湯顯祖戲曲的腔調〉，頁34-35。張堅事見《夢中緣》徐孝常序。蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），頁1692。

75 〔明〕呂天成：《曲品》（《中國古典戲曲論著集成》六），頁208。

臺灣大學學術期刊資料庫

法：「呂品傳奇之不入格者，擯不錄，故至具品而止。予則概收之，而別爲『雜調』。」[76]祁氏將所有的劇目分「妙、雅、逸、艷、能、具」六個等級。（包含戲文）對於「不及品者」的「雜調」一類，雖然收錄，卻以文人觀點極盡輕蔑之能事，如批評《勸善》：「全不知音調，第效乞食瞽兒沿門叫唱耳。……以三日夜演之，哄動村社」；批評《鹿台》：「文理荒謬，腔拍全疏，第可供窺壁掛簾之觀耳」；批評《跨鶴》：「詞之穢惡至止，令人字字欲嘔。」；但偶而也不得不承認弋陽腔戲劇的成就，如批評《剔目》：「此段可以裂眦。」；批評《韓朋》：「〈父子相認〉一齣，弋優演之，能令觀者出涕。」[77]

文人們由於掌控了話語權，據此而生莫名的優越感。順應聲腔的特質，「吳語」成爲最優雅的語音，像湯顯祖那般不諳吳語，便被認爲帶著土氣。尤其崑山腔表演藝術精緻細膩，相較於其音樂的流麗悠遠，弋陽腔被認爲根本不知音調爲何物，比做瞎眼乞兒叫唱；而相比於文人的文采斐然，弋陽腔劇本簡直文理荒謬，甚至令人作嘔。然而，祁彪佳也注意到，弋陽腔演出時，「哄動全村」的盛況，其情節及表演之感人者，「可以裂眦」，也能「令觀者出涕」。

這純然是藝術品味分衆帶來的階級輾壓。文人戲曲和民間戲曲對於史傳和詩歌，本有著不同層次的繼承，包含對「大敘事」與「小敘事」的不同偏重，以及「雅」與「俗」之別，但不應有高下之分。

文化本來就是權力關係的一部分。高雅文化（貴斯克用語，見前文）文本雖然被視爲經典般的存在，但被支配的亞文化卻一直持續以不妥協的態度，抗拒著高雅文化的收編。大衆文化文本總是活力十足，不受束縛。因爲唯有建立自我的品味、價值觀和意識形態，才能爭取自我存在的意義，建立自我認同。[78]

相對於上舉文人士大夫自矜自傲的言論和態度，更廣大的選本讀者群（包含文人讀者群）在對於藝術喜好的選擇上，表現了包容開放的態度和多元品味，早期戲文、崑曲和諸聲腔劇目，都是選本收錄的對象。**諸選本雖各有所好，有些偏好單一聲腔，但更多的是兼容並收，有些甚至以收錄聲腔的多樣化爲特色。**例如：《萬錦清音》（《最娛情》）、《纏頭百練二集》、《大明春》都收錄三種以上腔調。這批坊刻散齣選本，保留了諸聲腔相當大量的劇目。**祁彪佳所提到**

[76] 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品．凡例》（《中國古典戲曲論著集成》六），頁7。

[77] 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，頁112-123。

[78] John Fiske, “The Jeaning of America, The Commercial and the Popular,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 10-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

的「雜調」46種，便有一半劇目得到坊刻選本的收錄。[79]錢南揚認定滾調是餘姚腔的特徵，此一特徵爲青陽腔所繼承。所以他將《古本戲曲叢刊》收錄的《金貂記》、《十義記》、《玉釵記》、《雲臺記》、《綈袍記》、《鸚鵡記》、《白袍記》、《昇仙記》、《珍珠記》、《和戎記》、《古城記》、《青袍記》和《香山記》等十三種，認定爲餘姚腔劇本，同時指出，坊刻選本收錄了以上劇目的散齣，許多卻不見於其全本。[80]換言之，**選本保留了民間流傳和演變的豐富過程**。

班友書針對九種散齣選本進行統計，所收青陽腔劇目達到108個之多。[81]各選本爲了提升買氣，常以獨家爲號召，因此各本內容差異較大。其效應便是對作品收錄範圍的擴大，能夠即時反映當時劇壇的流行戲碼。**其中包括一些全本已佚劇目的散齣**，例如《金臺記》、《雙璧記》、《藏珠記》、《羅帕記》、《五桂記》（《萃盤記》）、《百花記》、《牡丹記》（《鯉魚記》）、《賣水記》、《昭關記》、《嫖院記》、《箱環記》、《陽春記》、《綠袍記》等。[82]其中，**有些同時被多個選本收錄**，例如：《五桂記》、《牡丹記》、《昭關記》等。[83]說明它們曾經廣泛受到觀眾歡迎和追捧。一個劇目流行過後從舞台退場，文人有「全本」的形式可以繼續在案頭流傳，諸聲腔劇種則很大的程度仰賴這些選本的收錄。**選本爲民間聲腔揭露了不爲人所見的舞台風景**。

在網路媒體發達的今天，大眾文化文本很容易透過網路平台和社交軟體迅速傳播，並隨之產生巨量、五花八門的呈現形態和新文本。而在享樂主義盛行的晚明清初，這些**坊刻戲曲散齣選本在眞實生活中的流行，則可以透過同一選輯，被不斷複製、增補、拆解、重編，甚至串接、拼湊的情形來理解**。

---

79 這23種是《三元》、《珍珠》、《香山》、《古城》、《雙壁》、《征遼（白袍）》、《昇仙（二種）》、《勸善》、《金臺》、《韓朋》、《和戎》、《麒麟》、《還魂》、《藏珠》、《羅帕》、《剔目》、《牡丹》、《胭脂》、《易鞋》、《金釵》、《躍鯉》、《綈袍》、《織錦》。

80 前引錢南揚：《戲文概論》，頁62。

81 這九個選本是：《詞林一枝》、《大明春》、《徽池雅調》、《堯天樂》、《樂府菁華》、《玉谷新簧》、《摘錦奇音》、《八能奏錦》、《時調青崑》。

82 潘華雲：《明代青陽腔劇目研究》（合肥：安徽大學中國古代文學研究所碩士論文，2002年）第一章第二節〈見於明代各選本的青陽腔劇目〉，頁5-8。

83 《五桂記》散齣被《時調青崑》、《玉谷新簧》、《大明春》、《摘錦奇音》、《樂府萬象新》收錄。《牡丹記》散齣被《樂府菁華》、《摘錦奇音》、《大明春》收錄。《昭關記》散齣被《摘錦奇音》、《時調青崑》、《大明春》收錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

例如《玉谷新簧》，首頁書名署《玉谷調簧》，目錄頁署「鼎鐫玉谷調簧目錄」一卷至五卷，實際上內頁，第一卷署「鼎刻時興滾調歌令玉谷新簧首卷」，第二卷署「鼎鐫精選增補滾調時興歌令玉谷調簧卷之中」，接下來的三卷，前面書名皆同，分別是「玉谷調簧卷之下」、「玉谷新簧卷之一」、「玉谷調簧卷之二」。明顯是兩個或以上的本子，冠上一個新目錄串接而成。

《鼎鐫崑池新調樂府八能奏錦》同樣由「卷上、中、下」後，加上「卷一、二、三」組合而成，現存卷上及卷二、三，兩者版面存在細微差別，都是三層，十行，但卷上的欄框若有若無，卷二、三的欄框則很清晰。正文前的目錄維持「卷上、中、下」加上「卷一、二、三」不連續的原貌。

還有本文第一節第二小節提到的《大明春》，書首、目錄及一至六卷卷首，標示了不同文理結構的書名。也可見這是一本經過不斷傳播，拆解，又重新被拼湊起來的書。

此外《徵歌集》和《賽徵歌集》、《纏頭百練》（《怡春錦》）和《纏頭百練二集》都是因爲首編暢銷，而有續編。另外如中國國圖版和傅惜華藏版的兩種《萬錦清音》，內容雖不同，同樣分風、花、雪、月四集，[84]也有續編的意味。

像這些明確的以複製，增補，拆解，拼湊，串接，不斷變化、擴大的例子，正是大衆文本傳播和內容增長的方式。遑論讀者面對選本琳瑯滿目的內容，依各自偏好構成的內容串聯，進行無形的「編輯」，建立了各自的主軸。費斯克說：「所有商品均能爲消費者所用，以構造有關自我、社會身份認同以及社會關係的意義。」[85]這特別適合用來說明坊刻戲曲散齣選本有其異於文人全本的文化功能，藉此建立了不同的意義和新價值觀。

任何文化商品的流行，都必須滿足相互抵捂的現實。**所有的文化商品，多少都趨從於我們可以稱之爲中心化的、規訓性的、霸權式的、一體化的的力量，特別是一些被視爲「經典」的文學和藝術作品**。另一方面，與規訓式力量相對抗的，又是大衆的文化需要。[86]戲曲散齣選本具備寬大的包容性，不同的品味和價

[84] 《萬錦清音》版本參見陳志勇《明清孤本戲曲選本叢刊》（北京：國家圖書館，2017年），〈解題〉，頁20-22。

[85] John Fiske, “All commodities can be used by the consumer to construct meanings of self, of social identity and social relations,” in *Understanding Popular Culture*, p. 11.

[86] John Fiske, “Commodities and Culture: The Two Economies of Television,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 26-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

值觀常常是重疊且並存的。朱崇志在他的《中國古代戲曲選本研究》一書中，對於戲曲選本收入戲文和傳奇的數量，做了仔細的統計，以戲文而言，相當集中於某幾個劇本，而以《琵琶記》獨領風騷。傳奇則顯現較分散的狀態，而以《玉簪記》、《紅拂記》和《浣紗記》得到最多的收錄。[87]這四個劇本都十分受到文人的推崇，同時也是崑曲的盛演劇目。**我們可以把這種同時被雅、俗品味青睞的劇目，視爲品味和意義上的共識，是不同的階層消費者在日常生活體驗與意識形態規範的交叉點。**

附表一所見31種戲曲散齣選本中，如前所述，選本各有所好，有些只收單一腔，只標示崑腔者，雖然只有《匯選昆調歌林拾翠》、《時尚崑腔雜齣醉怡情》兩種，但根據刊刻習慣和出版地點，不特別標示聲腔的幾種選輯，都有可能專收崑山腔。[88]然而有更多的選本，表現出對諸聲腔的偏愛，值得注意的是，其中兼收崑山腔者有12種之多。整體而言，散齣選本多以創造性的欣賞，表現對高雅文化的接納和包容。

本文第二節第二小節，以文人傳奇散齣爲主軸，觀察特定散齣在不同選本中的變形與互文。若以單一選本爲主軸，則可以看到不同品味並存，提供讀者遊走參照之趣。《方來館合選古今傳奇萬錦清音》（又題《繡像最娛情》）的「多元組合」是很好的例子。書首方來館主人〈萬錦清音．序〉：

> 古今傳奇，崑調、弋調、絃索、幽窗奏雅，名家雜詠，采其數種之情節，上附批評新小說一冊。[89]

此書分「風、花、雪、月」四集（卷）共收八十一個散齣，版面爲上下欄，上欄爲名家散曲、戲曲清唱（或故事）等，下欄爲戲曲。**就文類來說**，有清唱散曲，有戲曲，有小說（故事）。**就聲腔來說**，「風、花、雪」集收崑劇散齣，「月」集目錄下注「弋陽調」，崑、弋並重。**就風格來說**，同爲崑劇，「花」集既收錄文學性極高的《牡丹亭》〈驚夢〉和〈尋夢〉，還有許多晚明文人名劇折子；卻也收錄了露骨淫穢的《水滸記》〈閻婆野合〉和《翠屏山》〈齋壇赴約〉。**就音樂來說**，「風」集收錄李日華《南西廂》四個折子，「月」集則收錄

87 前引朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》第二章〈戲曲選本文本論〉，頁29-91。

88 例如：《樂府紅珊》、《徵歌集》、《賽徵歌集》、《萬錦嬌麗》。又，參見註62。

89 陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊》第一集收錄「國圖本」和「傅惜華藏本」兩種《萬錦清音》。前者爲殘末，無序。上欄收有酒令相關之故事及笑話。後者有方來館主人〈萬錦清音．序〉，內容並不見有小說或故事。

臺灣大學學術期刊資料庫

題爲王實甫作的《北西廂》〈惠明傳信〉，兼顧了南曲（《崑曲》）的宛轉與北曲（《絃索調》）的遒勁。從中可**見選本作爲大衆文本，以商業出版品流傳有日之後，多元品味協商並存的面貌**。

（二）日常生活、社會聯結與意義生產

費斯克引羅蘭．巴特（Roland Barthes）在《S/Z》一書中的論點，將文本分爲「讀者式（readerly）」傾向的文本——將內容當作既成意義來接受，以及「作者式（writerly）」傾向的文本——要求讀者參與意義的建構。而**以「生產者式」（producerly）的文本來描述大衆文本**。「生產者式」的文本基本上就像「讀者式」文本，容易理解，但卻同時具有「作者式」文本的開放性，不要求，卻允許「作者性」。它具有鬆散，易於介入的特性。[90]

坊刻戲曲散齣選本呈現的便是「生產者式」文本參與創造的特性。戲曲的「表演」擁有超越「故事」的魅力，（戲曲故事常有固定套路）**所以散齣選本收錄的都是舞台演出本，也就是所謂「台本」，集結漫長的傳播過程中，衆多伶人的創意和心得**。[91]舞台上即時的表演雖然無法被保留下來，但各種添增，例如對白和諸聲腔的滾唱，其內容和位置都可以自行決定。新的文本於是源源不絕被創造出來。（詳如本文第二節第二小節）

坊刻對選本的加工處理，更創造了豐富的副文本。包括我們從書名就可以看到的：音釋、注釋、點板、評點跟出像。音釋和注釋各有詳略偏重，都是對讀者的服務。至於點板是專供曲唱所用，這也是台本的特徵，評點則常由名家執筆，這些都包含著副文本作者的藝術主張。

特別值得一提的是「出像」——插畫。由於晚明坊刻戲曲出版的興盛，一個戲劇場景，可能存在多種插圖（版畫）。**這是生意競爭的考量，是畫者對戲劇場景不同的詮釋和想像，也是爲了投不同品味的讀者之所好**。其中最凸出的例子是《西廂記》，竟有多達41種之多的版畫。[92]插圖是劇本最吸睛的副文本，劇作家說了一個故事，畫者各自賦予故事不同的形象，從而生成新的文本。以《玉簪

90 John Fiske, “Popular Texts: The Producerly Text,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 103-106.

91 本文〈附表一〉所收錄31個散齣選本，《樂府菁華》和《樂府萬象新》都直接把「梨園」二字標在書名中。都是諸聲腔選本。

92 張青飛：〈明刊戲曲中的「一劇多圖本」現象探析〉，《出版科學》2017年6期，頁112-117。

臺灣大學學術期刊資料庫

記》爲例，上文提到的第21齣〈姑阻佳期〉，可以找到《詞林一枝》和《賽徵歌集》兩幅插畫，前者的構圖與「繼志齋」本同，潘必正雙膝跪地，面部上仰，一手環抱坐在椅凳上的陳姑。後者潘必正站立搖手，陳姑面帶笑容。**而第19齣的〈詞姤私情〉，給予繪圖者更大的想像空間。三個選本所附插畫，風格差距甚大。**《賽徵歌集》〈詞媾鸞鳳〉潘必正手持陳姑夾在經書中的詩箋，得知陳姑心意，大膽掀開床帳，窺看睡去的陳姑。《玉谷新簧》〈詞媾私情執詩求合〉，二人站立床前，潘必正手持詩箋向陳姑求愛。《摘錦奇音》〈必正執詩求合〉構圖相當大膽，潘必正從後方抱住陳姑，動作親暱。[93]

圖：選本所見《玉簪記》第19齣〈詞姤私情〉的三種插畫

《賽徵歌集》	《玉谷新簧》	《摘錦奇音》
		

三幅插圖對二人透過詩箋進而私合的描寫，截取了不同時間點，簡直如同連環畫，因而尺度也大不相同，滿足了讀者的好奇心和不同品味。

郭孟良指出，晚明書籍出版的大眾化與功利化取向，與其說是一場出版經濟和學習文化的革命，[94]毋寧說是一場傳播文化的革命，其中，「**菁英階層的案頭**

[93] 「繼志齋」本〈詞媾私情〉插畫與《摘錦奇音》雷同，但潘必正被挖除。前引趙林平：〈晚明坊刻戲曲研究〉第二章第一節「萬曆間坊刻戲曲版畫的創作流變及其他」認爲此圖可能來自萬曆26年「觀化軒」本的翻摹，頁49。但趙或者未看到《賽徵歌集》的插畫。

[94] 高彥頤著，李志生譯：《閨塾師：明末清初的江南才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005年），頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

清供，下放爲普通民衆的日常消費，從而具有了大衆文化的商品性、通俗性、娛樂性、功利性特徵。」書籍形態的天巧人工爲此提供了重大的助益，新的內容不斷的被生產。[95]

從讀者如何使用戲曲散齣選本，還可以看到選本內容如何與生活聯結，換言之，即其與社會的關聯。從中探查他們是**如何透過使用選本建立意義和快感**。

《纏頭百練》（即《怡春錦》）和《纏頭百練二集》，皆分「禮、樂、射、御、書、數」六卷。《樂府歌舞台》及《萬錦清音》皆分「風、花、雪、月」四卷。對於內容做了分類。「風花雪月」看來皆文人雅事；有趣的是《纏頭百練》〈幽期寫照禮集〉及《纏頭百練二集》的〈相思譜禮集〉，所收皆是男女私會之事。似乎對「禮」字有新解。

若說與日常生活密切聯結者，則首推秦淮墨客紀振倫編的《**樂府紅珊**》，有萬曆三十年南京廣慶堂唐振吾刻本，是一本戲文、傳奇、元明雜劇單齣選輯，不分欄，對於所收錄的散齣，依題材進行分類，共十六卷，每卷收錄一類，分別是：

慶壽類、伉儷類、誕育類、訓誨類、激勵類、分別類、思憶類、捷報類、訪詢類、游賞類、宴會類、邂逅類、風情類、忠孝節義類、陰德類、榮會類。

元夏庭芝將元雜劇分爲十類，還有明初朱權的「雜劇十二科」[96]都是從「全本」的層次將戲劇題材進行分類。**《樂府紅珊》打破「全本」的框架，爲散齣分類。這是對戲曲題材的重新「描述」。其分類基準**，既不是主旨，也不是表演，而是戲劇行動，準確一點說，**是舞台上的「戲劇場景」**。這樣的角度可謂別開生面，充分反映了散齣的劇場性（而非案頭性）。

進一步說，《樂府紅珊》這十六類，表現了各階層文化的生活聯結、品賞趣味和思想取向。大致可分四個面向：

與生命禮俗有關者：慶壽類、伉儷類、誕育類。

95　前引郭孟良：《晚明商業出版》第三章〈「嘉惠里耳」：出版的大眾化與功利化取向〉，頁67-109。

96　〔元〕夏庭芝：《青樓集》（《中國古典戲曲論著集成》二），分雜劇爲「駕頭、閨怨、鴇兒、花旦、披秉、破衫兒、綠林、公吏、神仙道化、家長里短」十類，頁7。〔明〕朱權：《太和正音譜》（《中國古典戲曲論著集成》三），「雜劇十二科」將元雜劇分爲「神仙化道、隱居樂道、批袍秉笏、忠臣烈士、孝義廉節、叱奸罵讒、逐臣孤子、鈸刀趕棒、風花雪月、悲歡離合、煙花粉黛、神頭鬼面」等十二類，頁24-25。

臺灣大學學術期刊資料庫

與情感有關者：分別類、思憶類、訪詢類、游賞類、邂逅類、風情類。

與功名有關者：捷報類、宴會類、榮會類。

與德行有關者：訓誨類、激勵類、忠孝節義類、陰德類。

可以想見觀閱者在不同的集會場合，觀賞到相關散齣表演，一方面應景烘托氣氛，另一方面劇中的思想也得到宣揚。例如：賀生日、成婚、生子、賀功名、宴客、歡聚、抒懷、餞行、家庭聚會、宗族聚會等，功能性十分明顯。劇中人物典範和願望都很有時代的指標性。**讀者各取所需，從而創造各自的意義**。

以清唱曲本《詞珍雅調》和《樂府紅姍》比對，它的分類更細膩，明顯爲士大夫文人取向。全書分爲〈翰苑詞珍〉、〈慶賀詞珍〉、〈風月詞珍〉、〈遣懷雅調〉四部分，目錄依用途分類，如：〈翰苑詞珍〉元集分：勉學類、別親赴選類、英才赴選親朋餞別類、英才赴選夫妻相別類、英才遠行類。亨集分：英才赴選旅邸憶別類、閨情類、金榜題名等，跟生活的聯結也很大，但侷限於文人（「英才」）趣味。[97]

而從絕大多數未進行分類的散齣選本，也可以找到不少帶有儀式性的劇目，例如《昇平記．祝壽新詞》（《大明春》卷五）、《昇天記．目連賀正》（《八能奏錦》卷五）、《昇天記．元旦上壽》（《八能奏錦》卷五）、《曇花記．關羽顯聖》（《詞林一枝》卷二），以及收錄在各本的《五桂記》慶賀功名的散齣，都是因爲「場合」的功能而被收錄。

爲了吸引不同買家，散齣選本對齣名也表現了「生產性」。例如《玉樹英》、《樂府紅珊》、《堯天樂》、《詞林一枝》、《樂府菁華》等，都在齣名前標出該齣的主角人物，以凸顯戲劇焦點，如：〈陳妙常秋江送別〉、〈錢玉蓮抱石投江〉、〈霍小玉灞橋送別〉、〈蒙正夫妻祭灶〉、〈五娘分別長亭〉等。《來鳳館精選古今傳奇》則精心安排目錄，採取「唱詞第一句數個字＋齣名＋曲牌名」標示。例如：

（牡丹亭）　裊晴絲　驚夢　步步嬌

透過這樣的編排，突顯「台本」的特性，混合「曲本」特質，讓懂得唱曲的讀者，一見到目錄就被挑引起興致。

97 《詞珍雅調》爲清唱曲本。豫人李子彙選，胡東塘堂繡梓。陳志勇〈解題〉認爲，原本《詞珍》、《雅調》應爲同一個人選編和出版的兩部書，後可能爲了節約成本合刊。陳志勇編《明清孤本戲曲選本叢刊》6-9冊。

臺灣大學學術期刊資料庫

而由於日常生活處境的差異，與社會聯結的不同，散齣選本中，也可以看到許多異名同實的劇目，透露了不同的角度和關注，表現了作品對讀者的不同意義。這可以說是階層不同所造成的辨識差異，例如：[98]

《白雁記》（《堯天樂》）即《牧羊記》；

《米糷記》（《玉谷新簧》）即《珍珠記》；

《奇逢記》（《詞林一枝》）或《天緣記》（《大明春》）即《幽閨記》；

《易鞋記》（《八能奏錦》）即《分鞋記》；

《咬臍記》（《天下春》）即《白兔記》；

《思婚記》（《玉谷新簧》）即《目連記》或《勸善記》；

《紅葉記》（《徽池雅調》）即《題紅記》；

《剔目記》（《八能奏錦》）或《刺瞽記》（《大明春》）即《繡襦記》；

《寒衣記》（《大明春》）即《長城記》

《復仇記》（《玉谷新簧》）即《昭關記》；

《萃盤記》（《玉谷新簧》）即《五桂記》；

《槐陰記》（《樂府菁華》）即《織錦記》

《賣釵記》（《玉谷新簧》）即《金印記》；

《嚐膽記》（《大明春》）即《浣沙記》；

《繡球記》（《八能奏錦》）即《破窯記》；

《藍關記》（《八能奏錦》）即《昇仙記》

《鯉魚記》（《摘錦奇音》）即《牡丹記》；

《蘆林記》（《徽池雅調》）即《躍鯉記》；

《續緣記》（《玉谷新簧》）即《玉環記》；

《護國記》（《樂府菁華》）即《陽春記》（《堯天樂》）。

由上可見，相對於全本，散齣選本所見的劇名，似乎更重視日常之物與戲劇性的強調。如《米糷記》和《珍珠記》，二者立意相同，只是前者更貼近生活。《奇逢記》和《幽閨記》，前者強調結下情緣的一刻，後者強調相思的情意綿長。《剔目記》和《繡襦記》，一凸顯勸學的殘酷，一凸顯溫柔鄉的留連。《賣釵記》和《金印記》，前者關注落魄時的堅持，後者強調顯耀時的風光。而最值

98　以下齣目參考班友書：〈明代青陽腔劇目問題芻議〉，《戲曲研究》第27輯，頁226，補充了坊刻散齣選本齣名的出處。

臺灣大學學術期刊資料庫

得注意的，莫過於《勸善記》，此劇散齣被收錄次數最多的是〈尼姑下山〉跟〈僧尼相調〉兩齣，餘如〈花園發誓〉、〈六殿見母〉、〈訴三大苦〉等，亦曾被單次收錄（《歌林拾翠》）。《玉谷新簧》第一卷收錄〈尼姑下山〉，正是《勸善記》全部內容最受選本青睞的一齣，劇名標示爲《思婚記》，原意「勸善」，反而有了「誨淫」的嫌疑。可謂**透過齣目的選擇，改變故事重心，進而反轉原作主題思想的傳達**。[99]**劇名和齣名的變動，表現了語言所揭示的社會差異。**

更有甚者，戲曲散齣選本雜入各式內容，幾乎到了無所不用其極的地步，猶如一個多層格展示櫥，提供讀者依自己的興趣偏好，各取所愛，進行「創造性選讀」，在閱讀時自選重點，自行串連，建立快感。其中，以日用類書的雜入戲曲散選最值得注意。日用類書是晚明商業出版的特色之一，是一種實用性的日用百科全書，將日常生活所需的各種常識分門別類匯爲一編，它來源於宋元時期，形成於商品經濟繁榮的晚明萬曆年間。[100]這些內容廣泛的滲入到當時各類暢銷書籍中。戲曲散齣選本三層本的中欄，以及某些雙層本的上層。（**參見附表一「版式及收錄內容」欄**）除了休閒文藝的小說、民歌、時調、小曲、酒令，又置入方言、俏語、笑話、趣聞、地名、議論等，皆屬日用類書的範圍。**特別值得注意的是其中的色情因素**，例如《大明天下春》，不止第六卷中層所收錄的〈百妓評品〉，第七卷〈新增協韻耍兒〉、〈九句妙齡情歌〉皆帶有濃厚的色情意味，方便讀者瀏覽接觸。《玉谷調簧》卷一中層〈時興各處譏妓耍孩兒歌〉，如同它春宮畫般的封頁插圖，也具有色情意味。而最令人驚訝的，莫過於崇禎十五年刊，粲花主人選輯，西湖漫史評點的《精繪出像點評新鐫匯選昆調歌林拾翠》，正文開始前先是數十幅全頁插圖，其中如「燦誘」（卷二《南柯夢》）、「撓卧」（卷三《夢花酣》）、「欵動」（卷四《珍珠衫》）、「私媾」（卷四《百花舫》）、「野合」（卷五《水滸傳》）等，都是極其露骨的春宮畫。可以和日用類書中的「風月門」、「風鑑門」相呼應。[101]

---

99 根據廖奔：〈目連戲文系統及雙下山故事源流考〉，《民俗曲藝》93期（1995年1月），「雙下山」的情節來自〔明〕馮惟敏的《僧尼共犯》雜劇，先被《風月錦囊》收錄，後有《救母記》、《思婚記》和《出玄記》三個系統，被收入《勸善記》及《勸善金科》，後來形成的《孽海記》即分別承襲自這三個系統。頁31-56

100 前引郭孟良：《晚明商業出版》第三章第五節第一小節「明間日用類書界說」，頁99-101。

101 「風月門」「風鑑門」是日用類書教人如何嫖娼宿妓的內容，例如《萬用正宗不求人全編》及《五車萬寶全書》等皆包含。

臺灣大學學術期刊資料庫

到了明末和清初，由於福建建陽書坊走下坡，**散齣選本在形式上，很明顯的由不分層或是雙層本，取代了三層本**，出版地也由福建改爲江南。就反映時代的能力而言，晚明時期，世情小說貼近百姓市井生活情態，獲得頗高的成就。鼎革之際，小說出版曾出現高度時效性的時事題材，成爲鮮明的特點。[102]相較於小說，戲曲創作中，蘇州派劇作家和以李漁爲主的劇作家群，有明顯世情化的表現，亦有若干時事劇，但反映在散齣選本並不多。**至於萬曆時期受到高度討論的「情理之辯」，在明末有所修正**。從「情」、「理」的對立，到「情」歸復於「性」、「理」，找到兩者之間的調和，[103]**在選本中，則有所反映**。根據尤海燕的觀察，從萬曆年間到明末，劇場趣味有所變化。萬曆年間各選本收錄最多的是「風情類」齣目，天啓、崇禎年間仍受歡迎，但明顯可以觀察到教化氣息濃厚的散齣增多，例如。《繡襦記》的〈剔目〉和〈打子〉，在萬曆時期未受注意，到了天啓、崇禎獲得多個選本青睞。又，萬曆年間曾流行以歌舞陣容取勝的大量「遊賞」類散齣，以《紅葉記．四喜四愛》最受歡迎，有多達十幾種選本收錄，到了天啓、崇禎之後遭到冷落，那是因爲觀衆對「戲劇性」的要求提高了。只有《浣紗記》的〈採蓮〉和〈打圍〉得以歷久不衰，因爲〈打圍〉「錦帆開」曲和〈採蓮〉「澄湖萬頃」曲，已成爲當時的流行歌。[104]

本節透過對戲曲散齣選本深層結構的研究，試圖分析掌握話語權的文人階層如何透過推崇或貶抑，造成品味的區隔，而大衆又如何從既有的資源中進行「生產者式」的閱讀，各取所愛，創造屬於自己的文化和認同，表現比單一文人價值更具包容性，也更具代表性的多元品味和價值觀。另一方面，也驗證大衆文本的複雜性，既在於它被讀者使用的方式，也在於它內在的辨識結構。文本意義存在複雜密集的關係網絡，是由讀者而不是文本作者創造出來的。階層是流動的，而不是固定的。**「大衆」並不以客觀的固定形式存在，因而它所建立的意義也是多元而流動的**。

102 張獻忠：《從菁英文化到大眾傳播：明代商業出版研究》第七章第一節〈從菁英文化到大眾傳播〉，頁269-280。郭孟良：《晚明商業出版》第三章第二節〈消閒娛樂類圖書出版個案之一：小說〉，頁75-82。

103 王瓊玲：〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》18期（2001年3月），頁139-188。

104 尤海燕：《明代折子戲研究》第三章〈明代折子戲的發展變遷〉，第一節〈明代折子戲流行劇出的變遷〉，頁58-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

中國成熟的大戲，發生在宋、元時期，無論早期戲文或是雜劇，皆以庶民大眾爲對象。明代中後期，因爲戲曲聲腔的發展，開始了藝術品味的分眾，崑山腔被文人雅士所推崇，將表演藝術推向精緻化，並將作品文學提升到一個前所未有的高度，更累積了厚實的理論成果。大量高階文人投入鑽研、創作和論述，在戲曲史上是前所未有、開創性的大事。而和它相對的弋陽腔和其他聲腔，流傳在廣大的市井和鄉野，卻幾乎如同失語狀態。

晚明清初是文人傳奇發展的巔峰期，其成就愈高，對大眾品味的屏蔽也愈強大。得力於晚明商品經濟帶動的坊間出版，**大量出現的散齣選本，以市場爲取向，追求新奇、時尚，既收錄受文人雅士和市民群眾青睞的崑山腔劇目，也對「疇農市女」喜愛的諸聲腔張開雙臂**。同時，廣納其他休閒文藝和實用知識，迎合多階層讀者的多樣化需求。

從散齣發揮的「形式」力量；諸聲腔對文人傳奇的改寫、創造；一種選本多元內涵的趣味遊走；以及各種副文本的意義生產；還有不同的層次和面向，表現當時代市井文化的生活聯結、品賞趣味和思想取向。**一方面使文人雅士爲俗所化，反過來說，廣大民眾亦附庸風雅，體現不同階層讀者品味和價值的多元組合，揭示消費大眾（包含文人）所認知和定義的價值，填補了佔絕對多數的文人傳奇劇本的現存戲曲文獻中，民間板塊嚴重遭到掩蓋的缺憾，構築了戲曲更完整的面貌**。

文化是複雜的，它體現的正是階級的複雜性，因爲階級是無法簡單區分的。形形色色的個人在不同的狀況和角度，可以屬於不同的大眾層理（formations），並時常在各層理間頻繁流動。且可能因爲性別、年齡、族群、區域、個人條件、人際關係而流動，**流動性正是複雜社會中大眾的持徵**。[105]**這對當今社會是如此，對於晚明因爲商品經濟帶動的消費社會亦然**。晚明時期經濟的發達，帶來經濟階級中商人階層和文化階層中士人階層的升降浮動。提供「四民」轉換跑道的機會，特別是由儒而商，從而促成階層的流動。[106]尤其值得注意

[105] John Fiske, "Commodities and Culture: Formations of The People," in *Understanding Popular Culture*, pp. 23-26.「層理」一詞，參考王曉珏、宋偉杰譯，約翰．費斯克著：《理解大眾文化》的翻譯，頁28及頁58注釋1的說明。

[106] 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（臺北：聯經出版社，2007年），第一

臺灣大學學術期刊資料庫

的是，因生計所需，「文盲」和「士大夫」之間「識字」群體的出現，其間的價值觀和道德標準，不僅有許多的雅、俗重疊，對應的人群也常常是多跨度的、流動的。

如本文所述，大眾文化充滿了對抗的因素，其力量來自於「生產者式」文本的「生產者式」讀者。這對社會的發展而言，是一種以消費顯現自我品味和認同價值的進步力量。晚明清初的戲曲散齣選本，作爲手工業製造商品的大眾文本，藉由消費和生產式閱讀行爲，發揮自下而上的力量，抵抗、消解了原本存在於文人戲曲中的階級意識。費斯克指出，大眾文化可以被視爲透過消費行爲，在社會體製內部，創造並流通意義與快感的積極過程。[107]這在晚明清初坊刻戲曲散選本中，有相當淋漓盡致的表現。

章第四節〈士大夫身分地位的變化〉，頁56-66。余英時：《中國近世宗教倫理與商人精神》（臺北：聯經出版社，1987年），頁108。

107 John Fiske, “The Jeaning of America: The Commercial and the Popular,” in *Understanding Popular Culture*, pp. 10-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄

附表一：「晚明清初戲曲散齣選本一覽表」

全名／篇幅存卷	出版時地	版式及收錄內容	聲腔	編者	出版者
精刻彙編新聲雅雜**大明天下春**（原卷數不詳，殘存第四至八卷96齣）	明代（時間可能早於玉樹英和萬象新）[108]／福建[109]	三層。上下層戲曲，中層時調、地名、方言俚語。有插畫。	含部分滾調聲腔[110]	不詳	不詳（海外孤本）
新鍥精選古今樂府滾調新詞**玉樹英**（5卷107齣，殘存第一卷19出，第二卷1頁）	萬曆27年[111]／福建	有引。三層。上下層戲曲，中層時曲。有插畫。	滾調聲腔	汝川黃文華	書林余绍崖（海外孤本）
新鍥梨園摘錦**樂府菁華**（6卷67齣）	萬曆28年[112]／福建	雙層。皆戲曲。有插畫。	滾調聲腔[113]	豫章劉君錫輯	書林三槐堂王會雲（善1）
新刊分類出像陶眞選粹樂府紅珊（16卷98齣）	萬曆30年[114]／南京	有序。不分層，八行。有插畫。		秦淮墨客（紀振倫）	廣慶堂唐振吾（善2）
新刻增補戲隊錦曲大全**滿天春**（上下2卷18齣）	萬曆32年[115]	雙層。上層錦曲，下層戲曲。有插畫。	閩南南音	不詳	書林李碧峯陳我含（「戲曲弦管選集」）

108 李平：〈流落歐洲的三種晚明戲劇散齣選輯的發現〉，收在李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，頁9-30。

109 官桂銓：〈《福建省志·戲曲志》史料補正〉，《福建史志》2001年第6期，頁23-27。

110 《海外孤本》三種皆收錄有滾調聲腔，參見李平前引文。

111 書前有古臨玄明壯夫〈樂府玉樹引〉，署：「皇明萬曆己亥歲季秋穀旦上浣之吉書於青雲館」。萬曆己亥歲即萬曆27年，1599年。

112 書末有牌記：「萬曆庚子歲仲秋月三槐堂王會雲繡梓」。庚子年爲萬曆28年，1600年。

113 《樂府菁華》版面雙層，下層滾唱之處，皆直接以圓圈標出「滾」字。

114 書前有編者秦淮墨客萬曆壬寅歲序。

115 《滿天春》卷末有牌記：「歲甲辰瀚海書林李碧峰陳我含梓」，龍彼得著，胡忌、王櫻芬譯：〈古代閩南戲曲與弦管——明刊三種選本之研究〉，收在龍彼得輯錄，泉州地方戲曲研究社編：《明刊戲曲弦管選集》（北京：中國戲劇出版社，2003年），頁1-98。認爲刊印於1604年（萬曆32年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

全名／篇幅存卷	出版時地	版式及收錄內容	聲腔	編者	出版者
新刻京板青陽時調詞林一枝（4卷47齣）	（萬曆新歲）萬曆34或35年[116]／福建	三層。上下層戲曲，中層散曲、時曲。有插畫。	青陽腔	玄明黃文華選輯，瀛賓郤希甫	閩建書林葉志元（善1）
鼎刻昆池新調樂府八能奏錦（6卷，殘存上、二、三卷，39齣）	（萬曆新歲）萬曆35或36年[117]／福建	三層。上下層戲曲，中層時曲、人物、。有插畫。	崑山腔和青陽腔	汝川黃文華	書林愛日堂蔡正河（善1）
鼎刻時新滾調歌令玉谷新簧（5卷44齣）	萬曆38年[118]／福建	三層。上下層戲曲，中層時調、燈謎、酒令、滾調新詞。有插畫。	滾調聲腔	吉州景居士	書林（劉）廷礼、劉次泉（善1）
新刊徽版合像滾調樂府官腔摘錦奇音（6卷57齣）	萬曆39年[119]／徽州	雙層。上層小曲及其他（俗曲、地名、酒令、燈謎等），下層戲曲。有插畫。	滾調聲腔和崑山腔	徽歙龔正我	徽州張三懷敦睦堂（善1）
新鐫天下時尚南北徽池雅調（2卷37齣）	王：萬曆年間／朱：明末／福建	三層。上下層戲曲，中層俗曲。有插畫。	青陽腔	閩建書林熊稔寰	潭水燕石居主人（即熊稔寰）（善1）
梨園會選今古傳奇滾調新詞樂府萬象新（8卷，殘存前集一至四卷，60齣）	萬曆間／福建	三層。上下層戲曲，中層時曲、地名。有插畫。	滾調聲腔	安成阮祥宇	書林劉齡甫（海外孤本）

116 書末有牌記「萬曆新歲孟冬月葉志元綉梓」。有關「萬曆新歲」，參見郭英德、王麗娟：〈《詞林一枝》、《八能奏錦》編纂年代考〉，《文藝研究》2006年第8期，頁61。

117 書末有牌記「皇明萬曆新歲愛日堂蔡正河梓行」。有關「萬曆新歲」，見郭英德、王麗娟〈《詞林一枝》、《八能奏錦》編纂年代考〉，頁61。

118 書末有牌記「萬曆庚戌年孟秋月刊行」。萬曆庚戌年即萬曆38年，1610年。

119 書末有牌記「辛亥孟春書林張三懷梓」。辛亥年即萬曆39年，1611年。

臺灣大學學術期刊資料庫

全名／篇幅存卷	出版時地	版式及收錄內容	聲腔	編者	出版者
萬曲長春/鼎刻徽池雅調南北官腔樂府點版曲響**大明春**/新鍥徽池雅調官腔海鹽青陽點板萬曲明春[120]（6卷47齣）	萬曆間／福建	三層。上下層戲曲，中層時調及江湖方語。有插畫。	青陽腔、海鹽腔和崑山腔	程萬里、朱鼎臣、散人葆和	閩建書林拱塘金魁（善1）
徽歌集（殘本，存一卷18齣）	萬曆間／徽州	不分層，十行。有插畫。戲曲。		不詳	玩虎軒（明清孤本1）
賽徽歌集（6卷53齣）	萬曆間	有序。不分層，七行。有插畫。		不詳	不詳（善4）
新鐫天下時尚南北新調**堯天樂**（2卷65齣）	萬曆間或明末／福建	三層。上下層戲曲，中附笑談、酒令。有插畫。	青陽腔[121]	豫章饒安殷啓聖	閩建書林熊稔寰（善1）
新鐫出像點板北調**萬壑清音**（8卷68齣、四冊）	天啓4年（抄本）／杭州[122]	有序。不分層，九行。刻本有插畫，抄本無插畫。	明人戲曲之北曲散齣，含青陽腔[123]	止雲居士	西爽齋（善4、明清孤本1）
新鐫出像點板**怡春錦曲**/**《纏頭百練》**（6卷75齣）	崇禎間／杭州	有序。不分層，九行。戲曲和散曲。有插畫。	含弋陽腔	沖和居士（清溪道人方汝浩[124]）編選	崢霄館陸雲龍[125]（善2）

120 《大明春》在書首、目錄及一至六卷卷首，各有不同的書名。書首及目錄名：「萬曲長春」。卷一名：「鼎刻（／鍥）徽池雅調南北官腔樂府點版曲響大明春」。卷二至六名：「新（/鼎）鍥（/刻）徽池雅調官腔海鹽青陽點板（／點板青陽）萬曲明春」。

121 參見前引錢南揚：源委第二第四章〈三大聲腔的變化〉，《戲文概論》，頁45-72。錢南揚指出，《堯天樂》下卷下上層〈十義記〉曲文已加上了滾唱。頁63-66。

122 《萬壑清音》有抄本，王秋桂編：《善本戲曲叢刊》四集（臺北：學生書局，1984年）影印。和天啓四年西爽堂刻本，陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊》第一集《萬壑清音．題詞》署：「甲子夏日止雲居士題」。甲子年爲天啓四年，1624年。鈔本及書首皆有「黃光宇鐫」字樣。陳志勇〈解題〉認爲抄本爲「西爽齋」刻本的過錄本，「西爽齋」是吳仲虛在杭州開辦的書坊。

123 《萬壑清音》所收皆明人戲曲中的北曲，其中，卷二《金貂記》收〈敬德粧瘋〉、〈收服高麗〉二折，錢南揚認爲是青陽腔，參見前引《戲文概論》「源委第二」第四章〈三大聲腔的變化〉。

124 孫書磊：〈南圖舊藏精抄本《歌代嘯》作者考辨〉，《中國戲曲學院學報》第31卷第3期，2010年8月，認爲沖和居士即清溪道人方汝浩，頁45-49。

125 據〈樂府纏頭百練二集引〉提到「嘗簡拔名曲爲纏頭百練，已自紙貴，今復精遴爲選之二」得知。

臺灣大學學術期刊資料庫

全名／篇幅存卷	出版時地	版式及收錄內容	聲腔	編者	出版者
新鐫出像點板纏頭百練二集（6卷80齣）	崇禎3年[126]／杭州	有序。不分層，九行。散曲、戲曲。有插畫。	南曲、絃索元音、弋陽雅調	清溪道人（沖和居士）	崢霄館陸雲龍（明清孤本1）
新鐫樂府清音歌林拾翠（初、二集198齣）	崇禎8年[127]／南京	不分層，九行。有插畫。戲曲。	青陽腔[128]	不詳	金陵奎璧齋、寶聖樓、大有堂合刊（善2）
精繪出像點評新鐫匯選昆調歌林拾翠（6集99齣）	崇禎15年[129]／杭州	有序。不分層，九行。有插畫。戲曲。	崑山腔	粲花主人選輯，西湖漫史評點	（明清孤本1）
新鐫繡像評點玄雪譜（4卷82齣）	崇禎間	有序。不分層，九行。有插畫。戲曲		鋤蘭忍人	不詳（善4）
新刻出像點板時尚崑腔雜齣醉怡情（8卷165齣）	崇禎間[130]／蘇州	有序。不分層，十行。有插畫。	崑山腔	明青溪菰蘆釣叟輯	古吳致和堂（善4）
聽秋軒精選樂府萬錦嬌麗傳奇（殘存1卷13齣）	明末／湖州[131]	有序。雙層。上層小說，下層戲曲。有插畫。		玉茗堂主人（僞託）、白雲道人，烟水散人	不詳（善2）

126 此書卷首有〈百練二集引〉，落款「書庚午中秋日瓠落生題於崢霄館」。庚午年即崇禎三年，1630年。

127 每集前皆有目錄，選齣中又夾有單劇目錄，如「浣紗拾翠」、「千金拾翠」等。單劇目錄後有標識：「歲在巳亥吉月書林／金陵寶聖樓梓」（頁182、442）、「歲在巳亥吉月書林鄭氏／鄭元美梓」（頁275、356）、「歲在巳亥吉月金陵奎璧齋梓」（頁503）、「歲在巳亥吉月書林大有堂梓」（頁562）等，可知爲合刊性質。王秋桂〈出版說明〉沒有納入此書，朱崇志〈敘錄〉亦未對出版時間進行說明，「巳亥年」若是「己亥年」，則爲萬曆27年或順治16年。若爲「乙亥年」，則是崇禎8年，1638年，依其不分層的版式來看，比較像明末崇禎刻本。

128 參見前引錢南揚：《戲文概論》。

129 此本有四個版本，中國浙江省圖書館本全稱《精繪出像點評新鐫匯選昆調歌林拾翠》。據尤海燕：〈國圖本《新鐫歌林拾翠》考〉，《戲曲藝術》2008年第4期，頁47-50。出版時間爲崇禎15年。

130 前引王秋桂〈出版說明〉說有清初古吳致和堂刊本，朱崇志說有明崇禎刻本和清初古吳致和堂刊本。

131 烟水散人一般認爲是浙江嘉興人徐震。參見劉天振：《明清江南城市商業出版與文化傳播》（北京：中國社會科學出版社，2011年），頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

全名／篇幅存卷	出版時地	版式及收錄內容	聲腔	編者	出版者
新鐫樂府時曲**千家錦**（2卷，存上卷14齣）	明末	不分層，十二行。有插畫。戲曲。		不詳	不詳（明清孤本1）
冰壺玉屑（殘存12齣）	晚明	三層，上下層戲曲，中俗曲，有插畫。	含滾調[132]	不詳	不詳（明清孤本1）
來鳳館精選**古今傳奇**（原4集8卷，殘存2卷19折不全）（序文提到「最娛情」）	清順治4年[133]	有序。雙層。上層詩話、詞話、散曲、文言小說、俗曲、白話小說。下層戲曲。有插畫。		邀月主人	不詳（明清孤本1）
方來館合選古今傳奇萬錦清音/繡像**最娛情**（4卷，81齣）	清順治18年[134]／蘇州	有序。雙層。上層散曲，下層戲曲。有插畫	含崑山腔、弋陽調、絃索	方來館主人（白雲道人）	方來館（明清孤本1）
萬錦清音（4卷，殘存37齣）	清初／蘇州	雙層。上層散曲、酒令故事、俗曲、長歌、笑話，下層戲曲。無插畫。		方來館主人	（明清孤本1）
新選南北樂府**時調青崑**（首、次、一、二共4卷55齣）	清初[135]／福建	三層。上下層戲曲，中層時調、酒令、笑話等。有插畫。	青陽腔和崑山腔	江湖黃儒卿	書林四知館（善1）
新選南北時尚青崑合選**樂府歌舞台**（原共4卷約58齣，殘存風集20齣）	清／清順治刊本／南京	不分層，九行。戲曲。目錄雙層，下爲插畫。	青陽腔和崑山腔	明無名氏	金陵奎璧齋鄭元美（善4）
新刻精選南北時尚**崑弋雅調**（4集60齣）	清康熙年間[136]／福建	有跋。三層。上下層戲曲。中層趣聞、酒令、笑話等。有插畫。	含弋陽腔	江湖知音者	書林廣平堂（明清孤本1）

132 黃婉儀：〈戲曲散齣選本《冰壺玉屑》敘考〉，《戲劇研究》第12期（2013年7月），頁89-120。

133 卷首有「丁亥新秋節來鳳館主人序」，丁亥年即順治4年，1647年。此本殘存不同收藏來源之一集上卷及三集下卷。但目錄完整。

134 卷首有「順治辛丑臘月方來館主人題」序，辛丑年即順治十八年，1661年。

135 一般皆認爲此書刊於明末，洪惟助主編：《崑曲辭典》（宜蘭：傳統藝術中心，2002年）「時調青崑」條，舉其卷一中層〈兩京十三省土產歌〉中有句「崇禎皇帝登龍位，一旦江山屬清朝」認爲係清初刊本。

136 《崑弋雅調》分風、花、雪、月四集，刊刻時間參見陳志勇〈解題〉，頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

附表二：「《浣紗記》散齣被選本收錄及內容易動表」

「怡雲閣」本齣目	選本收錄齣名	內容易動
2〈春遊〉	《賽徵歌集》卷三〈偶遇西施〉 《歌林拾翠》初集〈前訪傾城〉 《纏頭百練》南音獨步樂集〈行春〉	曲文皆同，對白偶缺一二句。 曲白皆同。 曲白皆同。
9〈捧心〉	《歌林拾翠》初集〈捧心憶蠡〉 《玄雪譜》卷四〈閨病〉 《新鐫歌林拾翠殘卷》卷五〈閨病〉	曲白皆同。 曲白皆同。 （缺）
10〈送餞〉	《萬象新》後集四卷上層〈越王別臣往吳〉	（缺）
12〈談義〉	《萬壑清音》卷五〈伍員訪友〉 《纏頭百練二》鐵綽板御卷〈訪友〉	曲白皆同。對白偶缺一二句。 曲白皆同。對白偶缺一二句。
14〈打圍〉	《玉樹英》三卷上層〈吳王遊湖〉 《樂府紅珊》卷十〈吳王遊姑蘇台〉 《詞林一枝》卷四中層〈吳王遊湖〉 《八能奏錦》卷五上層〈吳王遊湖打圍行樂〉 《玉谷新簧》二卷上層〈吳王遊賞〉 《萬象新》後集二卷一上層〈吳王登舟遊湖〉 《歌林拾翠》初集〈獵遊蘇臺〉	（缺） 曲文皆同、缺第三支【普天樂】之後的大段對白。 無開頭【北醉太平】曲，僅有曲文無對白。 同《樂府紅珊》。 同《樂府紅珊》。 （缺） 曲白皆同。
17〈效顰〉	《萬象新》卷一下層〈西施女訴心病〉。	曲文同。缺【不是路．前腔】之後的大段笑謔對白。
18〈得赦〉	《堯天樂》上卷上層〈送別越王〉	缺開頭【傳言玉女】及【疏影】二曲，曲文皆同，對白全刪。
19〈放歸〉	《八能奏錦》卷四下層〈越王別吳歸國〉	（缺）
23〈迎施〉	《賽徵歌集》卷三〈再顧傾國〉 《歌林拾翠》初集〈後訪傾國〉 《纏頭百練二》漢官儀樂卷〈重訪〉 《醉怡情》卷六〈後訪〉	曲文同，對白偶缺一、二句。 曲白皆同。 曲文同，對白偶缺一、二句。 缺開頭【虞美人】二支，及【劉潑帽】共三曲，缺【三換頭】之後對白。

臺灣大學學術期刊資料庫

「怡雲閣」本齣目	選本收錄齣名	內容易動
25〈演舞〉	《歌林拾翠》初集〈西施歌舞〉 《醉怡情》卷六〈歌舞〉	曲白皆同。 開頭兩支【風入松慢】次序對調，賓白較簡略。
26〈寄子〉	《萬象新》後集四卷上層〈子胥寄子鮑叔〉 《歌林拾翠》初集〈伍員寄子〉 《纏頭百練二》漢官儀樂卷〈寄子〉 《醉怡情》卷六〈寄子〉	（缺） 曲白皆同。 曲白皆同。 缺【泣顏回】第三支，【催拍】第二三支及【一撮棹】，賓白較簡略。
30〈採蓮〉	《歌林拾翠》初集〈宮蓮泛採〉 《纏頭百練》南音獨步樂集〈採蓮〉 《醉怡情》卷六〈採蓮〉	曲白皆同。 曲白皆同。 缺開頭【醜奴兒令】，【古歌】二支與【念奴嬌】前二支對調，缺【念奴嬌】後二支，賓白較簡略。
33〈死忠〉	《歌林拾翠》初集〈子胥死忠〉 《萬壑清音》卷五〈伍員自刎〉	曲白皆同。「善本戲曲叢刊」本有錯頁。(115-116) 曲白皆同。對白易動一二字。
34〈思憶〉	《玄雪譜》卷四〈憶舊〉	曲白皆同。
45〈泛湖〉	《大明天下春》卷四上層〈范蠡歸湖〉 《賽徵歌集》卷三〈扁舟晦跡〉 《歌林拾翠》初集〈扁舟寄跡〉	**少一段對白，多兩段說白、一支插曲。** 實爲汪道崑《五湖遊》[137] 開場對白同《浣紗記》，接《五湖遊》【新水令】水雲深處木蘭舟套曲。

137 〈泛湖〉一齣挪用〔明〕汪道崑的《五湖遊》套曲，自浣紗記《富春堂》本即如此，參見張菁：〈《浣紗記》富春堂本與六十種曲本比較〉，《濮陽職業技術學院學報》2017年第6期，頁88-91。

臺灣大學學術期刊資料庫

附表三：「《玉簪記》散齣被選本收錄及齣名易動表」

「繼志齋」本齣名	《六十種曲本》[138]齣名	各選本收錄及齣名
6.于湖借宿	6.假宿	《歌林拾翠》二集〈于湖借宿〉
9.西湖會友	9.會友	《歌林拾翠》二集〈西湖會友〉
10.奕棋挑逗	10.手談	《歌林拾翠》二集〈談棋挑逗〉
12.必正投姑	12.下第	《歌林拾翠》二集〈必正投姑〉
14.茶敘芳心	14.幽情	《大明春》一卷上層〈茶敘芳心〉
16.絃裡傳情	16.寄弄	《樂府菁華》卷四下層〈潘陳對操〉 《萬象新》後集三卷下層〈潘陳月夜對操〉（缺） 《玉樹英》卷二上層〈潘陳對操〉（缺）） 《歌林拾翠》二集〈對操傳情〉
17.旅邸相思	17.耽思	《歌林拾翠》二集〈旅邸相思〉
19.詞姤私情	19.詞媾	《賽徵歌集》卷四〈詞媾鸞鳳〉 《摘錦奇音》二卷下層〈必正執詩求合〉 《玉谷新簧》卷二上層〈詞媾私情執詩求合〉 《八能奏錦》上卷上層〈執詩求合〉（殘頁） 《樂府紅珊》卷十三〈陳妙常詞姤私情〉 《歌林拾翠》二集〈詞姤私情〉 《怡春錦》禮集〈詞媾〉 《萬象新》後集三卷下層〈妙常詞媾私情〉（缺） 《玉樹英》卷二上層〈執詩求合〉（缺）
21.姑阻佳期	21.姑阻	《時調青崑》卷一上層〈姑阻佳期〉 《堯天樂》上卷下層〈潘必正姑阻佳期〉 《詞林一枝》卷一下層〈潘必正姑阻佳期〉 《八能奏錦》三卷上層〈姑阻佳期〉 《賽徵歌集》卷四〈姑阻佳期〉 《怡春錦》數集〈阻約〉 《歌林拾翠》二集〈姑阻佳期〉 《摘錦奇音》二卷下層〈必正姑阻佳期〉（缺）
22.知情逼試	22.促試	《徽池雅調》卷二下層〈臨安赴試〉 《歌林拾翠》二集〈知情逼試〉

138 〔明〕毛晉：《六十種曲》，臺北：開明書局，1970年。

臺灣大學學術期刊資料庫

「繼志齋」本齣名	《六十種曲本》[138]齣名	各選本收錄及齣名
23.秋江哭別	23.追別	《賽徵歌集》卷四〈秋江哭別〉 《摘錦奇音》二卷下層〈妙常秋江哭別〉 《玉谷新簧》卷二上層〈秋江哭別〉 《大明春》一卷上層〈秋江送別〉 《八能奏錦》三卷上層〈秋江哭別〉 《樂府菁華》卷四上層〈秋江哭別〉 《樂府紅姍》卷六〈陳妙常秋江送別〉 《纏頭百練二》數卷〈泣別〉 《歌林拾翠》二集〈秋江哭別〉 《萬象新》後集三卷下層〈潘陳秋江哭別〉（缺） 《玉樹英》卷二上層〈秋江哭別〉（缺）
28.發書登第	27.擢第	《樂府紅珊》卷八〈潘必正及第報捷〉
「繼志齋本」無	《六十種曲》本無	《堯天樂》上卷下層〈嬌蓮女空門思母〉 《詞林一枝》卷一下層〈陳妙常空門思母〉 《大明春》一卷上層〈妙常思母〉 《八能奏錦》上卷上層〈妙常思凡（母）〉（缺）
「繼志齋本」無	《六十種曲》本無	《詞林一枝》卷一下層〈陳妙常月夜焚香〉 《堯天樂》上卷下層〈陳妙常拜月憶人〉

臺灣大學學術期刊資料庫

品味的競逐與意義的協商：晚明清初坊刻戲曲散齣選本作為大眾文本

林鶴宜

國立臺灣大學戲劇學系教授

晚明清初商品經濟發達，市鎮崛起，坊刻出版盛極一時。讀物從文人的書齋走向廣大的消費群眾。包括戲曲在內的通俗文藝，在內涵、形式和傳播方式各方面都有突破性的發展。坊刻戲曲散齣選本在此時期大量出現，成爲一種代表大眾文化的文本。提供我們觀察消費語境下，廣大的選本消費者（／讀者群，包含文人），在面對藝術的喜好上，如何表現包容開放的態度，展現品味和意義協商並存的面貌，豐富了戲曲多元的價值。

本文首先說明晚清初商品經濟條件下，坊刻戲曲散齣選本大量出現的背景，確立出版的內涵和關鍵訊息，指出其作爲大眾文化文本，如何凸顯對新奇、時尚的追求，表現通俗性和龐雜性等特質。接著，強調「形式」帶來的力量，闡述「散齣」如何去除「全本」的敘事框架和既定主軸，消解文人傳奇的階層意識及其對表演行當的限制。諸聲腔對文人傳奇的「改調而歌」，使劇本變形，創造新的內涵和意義，不同的聲腔之間，除了互文，更展開價值觀與詮釋的對話和辯證。

就藝術品味形塑的根本而言之，明代中後期聲腔的高度發展，提供了戲曲藝術分眾的條件，文人對崑山腔的推崇和對諸聲腔的貶抑，讓我們看到藝術的區隔性，以及諸聲腔不同於崑山腔的價值取向。散齣選本卻能兼容並蓄，既對充滿生命力的諸聲腔另眼相待，亦重視高雅的崑山腔。而龐大的多樣的副文本，更令人目不暇接，各式新內涵不斷被注入到大眾文本之中。讀者們透過創造性閱讀，各自建構其與日常生活和社會的聯結，表現散齣選本多元的藝術品味，體現階級的複雜性和流動性。

關鍵字：大眾文化文本　坊刻散齣戲曲選本　文人傳奇　崑山腔　聲腔

臺灣大學學術期刊資料庫

The Contestation of Taste and the Negotiation of Meaning: Commercial Editions of Selected Scenes as Popular Texts in the Late Ming and Early Qing

Ho-yi LIN

Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

In the late Ming and early Qing periods, the development of the commodity economy and the rise of market towns led to a flourishing of commercial publishing. Reading materials expanded beyond the confines of scholars' studies to reach a broad consumer base. Popular literature and art forms—including drama—underwent groundbreaking transformations in content, form, and modes of dissemination. During this period, a large number of anthologies of selected scenes began to appear, becoming a form of text representative of popular culture. These anthologies offer valuable insights into the consumption context of the time, allowing us to observe how a wide range of consumers (including the literati) expressed a tolerant and open attitude toward artistic preferences, revealing a cultural landscape in which taste and meaning were negotiated—a process that enriched the multifaceted value of drama.

This article first outlines the background behind the mass publication of anthologies of selected scenes under the conditions of a thriving commodity economy in the late Ming and early Qing periods, establishing their publishing context and key messages. It highlights how, as texts of popular culture, these anthologies reflect a pursuit of novelty and fashion, and exhibit traits of accessibility and complexity. The discussion then turns to the power of "form," explaining how the format of "selected scenes" breaks away from the narrative structure and fixed thematic focus of complete plays, dissolving the hierarchical consciousness of *literati chuanqi* and their restrictions on role-type. The adaptation of *literati chuanqi* by various vocal styles—"altering the tune to be sung"—transformed the scripts, generating new meanings and content. Between different vocal styles, not only do intertextual relationships emerge, but also a dialogic and dialectical interplay of values and interpretations.

From the perspective of the formation of artistic taste, the advanced development of vocal styles in the mid- to late Ming period provided the foundation for the segmentation of theatrical audiences. The literati's admiration for *Kunshanqiang* and their disparagement of other vocal styles reveal not only a clear differentiation in artistic values but also the distinct aesthetic orientations embodied by non-Kunshan vocal styles. Yet anthologies of selected scenes demonstrated a remarkable inclusiveness: they granted renewed attention to the vibrant and expressive non-*Kunshan* styles, while still valuing the refined elegance of *Kunshanqiang*. These

臺灣大學學術期刊資料庫

anthologies were further enriched by an overwhelming array of paratexts, which continuously infused new meanings into popular cultural texts. Through creative acts of reading, individual readers constructed personal connections between the texts and their own everyday lives and social experiences—revealing the pluralistic artistic sensibilities embedded in the anthologies, and reflecting the complexity and fluidity of social class.

Keywords: texts of popular culture　commercial editions of selected scenes　*literati Chuanqi*　*Kunshanqiang*　vocal style

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王安祈：《崑劇論集——全本與折子》，臺北：大安出版社，2012年。

王秋桂編：《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。

王國維：《元刊雜劇三十種．序》（上海石印本），參見鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。

王瓊玲：〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》18期，2001年3月，頁139-188。

王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

孔經緯：《新編中國經濟史》，長春：吉林大學出版社，1993年。

毛晉：《六十種曲》，臺北：開明書局，1970年。

尤海燕：〈國圖本《新鐫歌林拾翠》考〉，《戲曲藝術》2008年第4期，頁47-50。

_____：《明代折子戲研究》，北京：首都師範大學中國古代文學系博士論文，2009年。

方志遠：《明代城市與市民文學》，北京：中華書局，2004年。

方彥壽：《增訂建陽刻書史》，福州：福建人民出版社，2020年。

古本戲曲叢刊編刊委員會編輯：《古本戲曲叢刊初集》，上海：上海古籍出版社，1954年。

皮埃爾．布爾迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》，北京：商務印書館，2015年。

朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》，上海：上海古籍出版社，2004年。

朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

朱彝尊著，姚祖恩編，黃君坦校點：《靜志居詩話》，北京：人民文學出版社，1990年。

呂天成：《曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

余英時：《中國近世宗教倫理與商人精神》，臺北：聯經出版社，1987年。

巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，臺北：聯經出版社，2007年。

李平：〈流落歐洲的三種晚明戲劇散齣選輯的發現〉，收入李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，上海：上海古籍出版社，1993年。

李伯重：《江南的早期工業化（1550-1850）修訂版》，北京：中國人民大學出版社，2010年。

李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，上海：上海古籍出版社，1993年。

官桂銓：〈《福建省志．戲曲志》史料補正〉，《福建史志》2001年第6期，頁23-27。

林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：學海出版社，1995年。

_____：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁書局，2003年。

洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭：傳統藝術中心，2002年。

臺灣大學學術期刊資料庫

約翰．費斯克（John Fiske）著，王曉珏、宋偉杰譯：《理解大眾文化》，北京：中央編譯出版社，2001年。

夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

郭孟良：《晚明商業出版》，北京：中國書籍出版社，2010年。

郭英德：《明清文人傳奇研究》，北京：北京師大出版社，1992年。

_____：《明清傳奇綜錄》，河北：河北教育出版社，1997年。

_____：《明清傳奇史》，北京：北京人民文學出版社，2012年。

郭英德、王麗娟〈《詞林一枝》、《八能奏錦》編纂年代考〉，《文藝研究》2006年第8期，頁55-62。

陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊》第一集，北京：國家圖書館，2017年。

袁中道：《游居柿錄》，《筆記小說大觀》第七編，第二冊，臺北：新興書局，1975年。

孫書磊：〈南圖藏舊精抄本《歌代嘯》作者考辨〉，《中國戲曲學院學報》第31卷第3期，2010年8月，頁45-49。

孫崇濤：《風月錦囊考釋》，北京：中華書局，2000年。

孫崇濤、黃仕忠：《風月錦囊箋校》，北京：中華書局，2000年。

班友書：〈明代青陽腔劇目問題芻議〉，《古劇青陽腔　青陽腔研究文集》，合肥：安徽文藝出版社，2002年。

_____：〈明代青陽腔劇目問題芻議〉，《戲曲研究》第27輯，頁223-245。

高彥頤著，李志生譯：《閨塾師：明末清初的江南才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005年。

張大復：《梅花草堂筆談》，上海：上海雜誌，1935年。

張青飛：〈明刊戲曲中的「一劇多圖本」現象探析〉，《出版科學》2017年6期，頁112-117。

張菁：〈《浣紗記》富春堂本與六十種曲本比較〉，《濮陽職業技術學院學報》2017年第6期，頁88-91。

張濤：《歙志》（萬曆刻本），《上海圖書館藏稀見方志叢刊》，北京：國家圖書館出版社，2011年。

張獻忠：《從菁英文化到大眾傳播：明代商業出版研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2015年。

許滌新、吳承明：〈明代商品流通和商人資本〉，《中國資本主義發展史》，臺北：谷風出版社，1987年。

傅衣凌：〈明清時代江南市鎮經濟的分析〉，《明清資本主義萌芽研究論文集》，上海：上海人民出版社，1981年。

傅惜華：《明傳奇全目》，北京：人民文學出版社，1959年。

曾永義：《戲曲劇種演進史考述》，北京：現代出版社，2019年。

馮保善：〈明清江南教育大眾化與通俗小說讀者市場〉，《文藝研究》2018年第6期，頁76-83。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃仕忠：〈《風月錦囊》刊印考〉，《學術研究》1998年第3期，頁117-119。

黃婉儀：〈戲曲散齣選本《冰壺玉屑》敘考〉，《戲劇研究》第12期，2013年7月，頁89-120。

廖奔：〈目連戲文系統及雙下山故事源流考〉，《民俗曲藝》93期，1995年1月，頁31-56。

廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2000年。

趙林平：《晚明坊刻戲曲研究》，揚州：揚州大學中國古代文學系博士論文，2014年。

劉天振：《明清江南城市商業出版與文化傳播》，北京：中國社會科學出版社，2011年。

劉禎：〈略論中國戲曲雅俗審美思潮之變遷〉，《東南大學學報：哲學社會科學版》第14卷第6期，2012年11月，頁75-80。

潘華雲：《明代青陽腔劇目研究》，合肥：安徽大學中國古代文學研究所碩 ，2002年。

蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》，濟南：齊魯書社，1989年。

黎國韜：〈梁辰魚生卒年及《浣紗記》創作年代考〉，《五邑大學學報（社會科學版）》第10卷第4期，2008年11月，頁59-63。

錢南揚：《戲文概論》，臺北：木鐸出版社，1982年。

龍彼得著，胡忌、王櫻芬譯：〈古代閩南戲曲與弦管——明刊三種選本之研究〉，收在龍彼得輯錄，泉州地方戲曲研究社編：《明刊戲曲弦管選集》，北京：中國戲劇出版社，2003年。

龍彼得輯錄，泉州地方戲曲研究社編：《明刊戲曲弦管選集》，北京：中國戲劇出版社，2003年。

繆咏禾：《明代出版史稿》，南京：江蘇人民出版社，2000年。

譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》，上海：華東師範大學出版社，2005年。

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Unwin Hyman, 1989.

He, Yuming. *Home And The World: Editing The "Glorious Ming" in Woodblock-Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2013.

Rawski, Evelyn. *Education and Popular Literacy in Ching China*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1979.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫