戲劇研究　第11期
Journal of Theater Studies
2013年1月　　頁1-22

祁氏家班材料補遺
——兼論晚明家班的商業演出

林芷瑩
國立中正大學專案助理教授

前言

晚明是中國戲曲發展史上的高峰之一，無論是作者群體、作品質量乃至舞台藝術，都呈現極爲豐富的樣貌，而「家班」這樣的演出組織，則是晚明劇壇一道特殊的風景；晚明戲劇得以獲此豐碩成果，文人的深度參與乃重要因素之一，從創作劇本至觀賞演出，無論是直接創作劇本或是以文人品味影響劇壇風格，都是造就晚明戲曲盛況的重要推動力。[1]而組織家班，近距離、「客制化」地觀劇聆曲，甚至提供劇本、指導演員演出，則是文士參與戲劇演出乃至影響戲劇發展極爲直接的方式，因此，家班的演出活動極早便受到學者關注。陸萼庭先生在《崑劇演出史稿》中，曾特別介紹幾個重要的家樂與演員，並且指出家樂對戲曲藝術發展的影響：

[1] 曾永義先生在論及南戲到傳奇的演變時，標舉「北曲化」、「文士化」、「崑腔化」的歷程，「文士化」是傳奇的重要特色，說明文士的參與對於明代戲曲之興極爲關鍵。見曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁239-285。徐朔方先生爲南戲與傳奇做出界定時則說：「南戲或戲文，限於世代積累型的民間藝人集體創作，而以明清作家個人創作爲傳奇」，也將「作家」創作的投入視爲南戲演變成傳奇的重要因素。見徐朔方：〈南戲的藝術特徵和它的流行地區〉，收入《南戲論集》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁12-29。郭英德則直接將傳奇稱爲「文人傳奇」，認爲如此才能更精準地定義傳奇這一文學樣式。見郭英德：《明清文人傳奇研究》（臺北：文津出版社，1991年），第一章「明清文人傳奇的歷史演進」，頁4。以上所舉諸例較多著眼於文本層面，而文本的大量創作、修訂，與舞台演出活動的繁興是互爲因果的。

臺灣華藝學術期刊資料庫

> 士大夫的戲曲狂熱必然促使家樂的發展。既然士大夫們把演戲看做生活的必需，可以隨心所欲地在家樂中發揮自己的「創造性」，那麼這種「創造性」就會使廳堂演出活動戴上個人的偏見，或重音律，或重聲容細節。又因爲他們把演戲看作交際的必需，迎賓宴客，鄭重其事，所以他們的廳堂演出活動勢必崇尚典雅凝重的風格。這兩點顯然與必須考慮觀眾因素的廣場演出不同，而是廳堂演出方式所特有的。如果說「家樂」也留下了一些好的東西，那麼除了在歌唱、排場方面有一定的成就外，爲民間戲班提供後備力量恐怕是它值得稱道的貢獻了吧？[2]

陸先生因著眼其中無可避免的階級壓迫與奴隸買賣，對於家樂闡述略帶批評，但仍提出這一種演出組織對戲曲藝術發展的貢獻。另外，胡忌、劉致中在《崑劇發展史》中，論及「崑劇的繁盛」，別出一節討論「家庭戲班、職業戲班和宮廷演劇」，說明了家庭戲班在崑劇演出史中的重要地位。[3]以家班爲專題論述者，目前可見最早爲齊森華所著〈試論明代家樂〉[4]一文，文中提出家庭戲班較諸職業戲班所擁有的「指導優勢」、「劇目優勢」、「風格優勢」，突出了家庭戲班因爲得到戲曲素養深厚的家班主人近身指導、評論，在藝術上所獲得的益處。此後不久，由齊森華指導、李延賀所著上海華東師範大學博士論文《明清江南縉紳家樂》[5]則在論述家樂發展的歷史源流以及相關材料方面，都有大幅進展，也基本建構了後代家樂研究的框架，同時對保存於筆記、雜錄中的吉光片羽作出有系統的分析歸納，可對明清家樂有較爲全面的認識。爾後幾部專著，如：張發穎《中國家樂戲班》[6]、劉水雲《明清家樂研究》[7]、楊惠玲《戲曲班社研究：明清家班》[8]等，更大規模地蒐檢史料，豐富了明清家樂的面目，逐漸拼湊出明清家樂的概貌。

---

[2] 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002年修訂本），頁193。陸氏此書初版於1980年，多數觀點材料均已見於書中，該書範圍雖以崑劇爲限，但晚明崑劇確實爲江南勢力最龐大也最受士大夫歡迎的劇種，故所論亦具普遍性。

[3] 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年）。

[4] 齊森華：〈試論明代家樂〉，收入華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1998年），頁307-326。

[5] 李延賀：《明清江南的縉紳家樂》（上海：華東師範大學博士論文，2000年）。

[6] 張發穎：《中國家樂戲班》（北京：學苑出版社，2002年）。

[7] 劉水雲：《明清家樂研究》（上海：上海古籍出版社，2005年）。

[8] 楊惠玲：《戲曲班社研究：明清家班》（廈門：廈門大學出版社，2006年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

之所以使用「拼湊」這樣的辭彙，並非對現有研究成果持有負面的評價，而是爲凸顯此類議題之考論不易，即使近年由於檢索工具的發達，研究者得以有效率地大量搜檢古籍文獻，使分散在各類書籍中的相關材料漸爲世人所知，但許多細節仍僅能就有限的材料稍加勾勒，難窺全貌。故而新材料出現，不僅昭示其自身存在的意義，更可能在添補上一塊新的拼圖之後，便串連起原先散落的線索，指出現存史料未爲人所注意到的質性。在前輩學者不斷探索、建構明代劇壇面貌的過程中，晚明文人祁彪佳的作品提供了相當重要的第一手材料。

祁彪佳，字虎子，又字幼文、弘吉，號世培，生於萬曆三十年，卒於清順治二年（1603-1645），天啓二年（1622）進士，曾任福建興化府推官、御史、蘇松巡按，後官至都察院右副都御史。明亡，清軍南下，以書幣徵聘，不至，自沉殉國，《明史》有傳。[9]祁彪佳最早爲學者注意的是《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》二部著作，其中著錄評論了七百多部劇本，擴充了明代曲作目錄，後人也可藉以分析當時戲曲鑑賞的美學觀點；此外他尚留有十五年的日記，其中保存了大量的觀劇記錄，亦讓後代學者得以從中觀看戲劇如何深度涉入晚明世俗生活中，同時透露了關於演出場合、演出劇目等細節。[10]祁彪佳的日記、曲論既已成爲探論晚明劇壇豐富的「田野資料庫」，研究者在討論「家班」這樣與社會風俗、文化高度相關的論題時，自然也將祁氏列爲考察的重點對象，只可惜所見材料僅限於其親朋，他本人是否蓄養家班仍是在「不可確知」的狀態。

祁彪佳生長於一個對戲劇抱持高度興趣的家族，族中最爲人所知者應爲堂兄豸佳。祁豸佳嗜戲如癡，除編寫了《眉頭眼角》、《玉塵記》二劇，在親友筆下也留下他精於音律且蓄有優童的事蹟，如周亮工（1612-1672）言其「常自爲新劇，按紅牙，教諸童子。或自度曲，或令客度曲，自倚洞簫和之」[11]，張岱（1597-1679）在《陶庵夢憶》中，則工筆描繪了他的「梨園癖」：「止祥（豸佳字）精音律，

9 〔清〕張廷玉等撰：《明史》（北京：中華書局，2008年），卷275，總頁7051-7054。

10 早期學者的研究中，陸萼庭在《戲曲演出史稿》中便多處使用《祁忠敏公日記》中的觀劇資料，如第三章「競演新戲的時代」第一節「且看一張戲單」便摘錄了祁彪佳於崇禎五年至十二年日記中所載觀賞劇目，據以論述「其中新劇之多、門類之廣，都是值得注意的。」見陸萼庭：《戲曲演出史稿》，頁139。王安祈先生在《明代傳奇之劇場及其藝術》一書中，亦多處引用《祁忠敏公日記》來考證明代劇場、劇團、劇目等相關問題。見王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：學生書局，1986年）。

11 〔清〕周亮工：《讀畫錄》卷1，頁19b，收入朱天曙編校：《周亮工全集》（南京：鳳凰出版社，2008年）第5冊，總頁58。

臺灣大學學術期刊資料庫

咬釘嚼鐵，一字百磨，口口親授。阿寶輩皆能曲通主意。」[12]而祁彪佳在日記中曾提及止祥之優童：「舉酌四負堂，觀止祥兄小優演戲，諸友亦演戲數齣。」[13]通過這些文字，祁豸佳以家班主人的身分指導優人並攜之侑席取樂的情狀得以展示於後人眼中，亦成爲晚明文人嗜戲、組織家班的例證之一。豸佳胞弟熊佳能「遊戲詞壇，教習梨園，有老優教師所不曾經見者」[14]，雖未有進一步資料判斷兄弟二人是否共享同一部家樂，但均深度涉入家庭梨園演出無疑。

本文所論「祁氏家班」，將焦點鎖定於祁彪佳一房，不涉及豸佳兄弟。祁豸佳、熊佳爲彪佳同祖堂兄弟，乃叔父祁承勳所出，承勳爲遺腹子，幼受唯一的兄長、彪佳之父祁承㸁[15]教誨照顧，分爨後二房往來依舊頻繁，感情極爲親密，對戲曲的愛好也頗爲相類；學者根據祁彪佳對戲曲的喜愛及其親近之堂兄弟蓄養、指導家優的好尚，假定他必然亦擁有個人的家庭戲班，以滿足一己顧誤之癖，然而在他十五年的日記中，唯提及曾購入「歌者秦青」並聞其謳歌而已，[16]未有觀賞家優演劇的相關記錄，也使學者對此頗爲疑惑。陸萼庭先生於大著《崑劇演出史稿》中時引祁彪佳日記爲例，在介紹祁豸佳家班時，也引用了其中的記載，卻語帶保留地提及：

> 祁彪佳有無家班不可確知，不過他曾買歌者秦青並叫兒輩充當歌童隨著清客們在淡生堂排演戲曲，則是見於日記的。[17]

按，陸先生所指「叫兒輩隨著清客們在淡生堂排演戲曲」的記錄應指祁彪佳日記《小揭錄》：「（崇禎十四年三月）十四日……令兒輩充歌童同諸先生演習於澹生堂」，此處非爲排演戲曲，乃應隔日社廟舉鄉約之用：「十五日……予與十四兄兩保長及各甲長咸集，講孝順尊敬兩章，歌童相繼聲歌。」[18]陸先生的疑惑未能得到明確的答案，後繼學者在勾勒晚明家班活動時，雖多論及祁彪佳的日記，

12 〔清〕張岱撰，馬興榮點校：《陶庵夢憶》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁39。

13 祁彪佳：《甲申日記》，收入《祁彪佳文稿》（北京：書目文獻出版社，1991年），頁1365。

14 張岱：〈祭祁文載文〉，《瑯嬛文集》卷6，收入張岱著，夏咸淳校點：《張岱詩文集》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁358。

15 祁承「㸁」原字作「火業」，「火業」爲「㸁」之異體字，今已不流通使用，各家字庫均不載，爲免印刷排版困擾，本文俱逕書「祁承㸁」。

16 祁彪佳：《壬午日曆》：「（十月）十七日……是日買歌者秦青」、《癸未日曆》：「（十月）三十日……舉酌咸暢閣，聽秦青歌。」收入《祁彪佳文稿》，頁1305、1355。

17 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，頁189。

18 祁彪佳：《祁彪佳文稿》，頁1233-1234。

臺灣大學學術期刊資料庫

但仍顯得有些模稜兩可。如劉水雲在討論「家樂主人蓄樂的動機和意圖」時，在「娛親和家庭娛樂需要」下以祁彪佳爲例，卻又難以肯定所觀確是家班：

> 在祁彪佳《祁忠敏公日記》中也有大量的「演戲奉母」的記載，不過據筆者推測，祁氏中的此類記載多屬職業戲班的堂會演劇，因爲這些演劇常在大型的宴會中進行，觀眾較雜，於家樂多有不便。[19]

這種矛盾的心理說明了學者「雖未見其有，卻疑其不無」的感知。而楊惠玲在《戲曲班社研究：明清家班》一書中，逕將祁彪佳列入「我國晚明家班主人情況一覽表」中，並於「戲曲素養、才能」下載：「曾創作傳奇《全節記》；能親自教習演劇；曾撰寫戲曲論著《遠山堂曲品》和《遠山堂劇品》」[20]，這段資料中與家班最爲密切相關的乃是「能親自教習演劇」一項，然楊氏的資料出處僅列了《明史》與《嘉慶山陰縣志》，對查此二處均未見相關文字記敘。

筆者在全面梳理祁彪佳存世文獻時，於南京、杭州等地圖書館善本書室得見數封談及家班的尺牘，與他個人對戲曲嗜好的發展對看，可以將他究竟有無家班這個問題作出較明確的回應。分析這幾封尺牘並比照相關史料後，對現今「晚明家班」的研究成果亦能作出修正與補充。而展開論述之前必須稍作說明的是：雖然學者通過史料的檢定，認爲「家班」乃是後起的辭彙，並主張以源流較遠、指涉較全面的「家樂」一詞取代；然而「搬演類家樂」和「歌舞類家樂」屬性不同，「家班」這個約定俗成的名詞，無疑可以更清楚地指稱具有「私人性質」且從事「戲劇演出」的「組織團體」。[21]

---

19 劉水雲：《明清家樂研究》，頁213-214。

20 楊惠玲：《戲曲班社研究：明清家班》，頁167。

21 李延賀於《明清江南的縉紳家樂》考論家樂的概念與分類時提出：「家樂顯然是一種包括歌舞表演和戲曲表演在內的現象，後面我們將用『歌舞類家樂』和『搬演類家樂』使通常不加辨析的家樂內容變得清晰和條理分明。」（頁3）。而劉水雲在《明清家樂研究》中特別說明「明清家樂提法的科學性」，認爲「家樂」一詞「在明清文獻中的使用基本上擺脫了含糊、混亂的狀況，顯示出概念使用的穩定性。」（頁27）並將家樂定義爲「由私人蓄養的以滿足家庭娛樂爲主旨的家庭戲樂組織，以及這種特殊組織所從事的一切文化娛樂活動。」（頁1）這樣的定義固然周延完整，但是對於有針對性的討論項目則會造成語意上的混淆。本文使用「家班」一詞即針對「戲」，同時排除用以指稱演出活動本身。

臺灣古典學術期刊資料庫

一、祁氏家班組建概況

南京圖書館善本書室的抄本《遠山堂尺牘》中，收有祁彪佳〈與孫孟諸公祖〉、〈與彭天錫〉、〈與張二酉姨父〉、〈與費年兄〉、〈與張介子〉等五函提及其家優人之事，可供後人大致了解祁家家班概況。[22]祁氏家班組建肇始於彪佳長兄麟佳，此事於彪佳寫給姨父張聯芳（二酉）的信中（附件三）可略見梗概：

> 家先兄向有聲音之僻，年來製有梨園戲具，乃方在合班，而先兄已溘先朝露矣。遺言以此奉老母，聊代斑舞……

從這段尺牘內的文字可知：祁家戲班的組建實自麟佳始，而在戲班演員尚未「合」定前，先完成的是「戲具」，據此函後文所言，乃專指「服飾」，即演員演戲所用之戲服。家庭戲班限於人數，所備劇目或者不如職業戲班繁多，需要的戲服、行頭砌末在種類上亦可較爲簡省，不過較講究的人家依舊爲此投注相當的經費，以彰顯主人的風雅或者豪富，故而私家擁有的戲服可能較職業戲班更爲精緻考究。如吳三桂（1612-1678）之家班：

> 使趙燮採買吳伶之年十五者，共四十人爲一隊。申衙故有戲具，猶以爲未足，令造各色哆羅及金甲嵌胡珠，銀甲嵌珊瑚。又玉帶、金帶、銀帶、珈南帶、犀甲帶、沈香帶，俱嵌珠寶，凡爲箱三十，約費數十萬金。[23]

此固是較爲極端的例子，不過可以想像，演員可能老去、離班，精緻華麗的行頭卻可傳之久遠、永寶於家，故而以採辦戲飾作爲組織家庭戲班的前置作業，是完全可以理解的。數年之後，祁彪佳對外論及家中戲班，仍道「先兄製有戲飾，遺命奉之老母聊爲暮景之歡，蓄優有年」[24]，此時在祁家的家優，很可能已經汰換（詳後），但由祁麟佳所購置的戲飾仍爲祁家的家班所使用，可視爲延續家庭戲班傳統的重要傳承。

祁麟佳是彪佳諸兄弟中，對戲曲表現出最大熱情者，祁彪佳的《遠山堂劇品》「雅品」之下，著錄其劇作四種，分別爲《救精忠》、《慶長生》、《紅粉禪》、《錯轉輪》，沈泰於崇禎二年所編纂的《盛明雜劇》中，便收錄了《錯轉

22　本文所使用的抄本材料全文按時間順序作爲附錄附於文後，以便引用與檢證。

23　〔清〕抱陽生編著，任道斌點校：《甲申朝事小紀》（北京：書目文獻出版社，1987年），頁127。

24　祁彪佳：〈與孫東曙公郎〉，抄本浙圖《林居尺牘》，丙子夏秋冊。

臺灣大學學術期刊資料庫

輪》一劇；而麟佳於崇禎二年亡故後，彪佳爲其集結諸作刊行，並作〈太室山房四劇及詩稿序〉述其始末。[25]彪佳亦曾在多封與曲友往來的尺牘中提及「大家兄」，如給呂師著函言「《曲律》二本及沈詞隱諸本，索之大家兄處，俱璧上鄴架」、與史槃信中說「翁丈前許顧我，大家兄亦欲談心，明晨望玉趾之臨矣」、向袁于令提及「《宮鳧》容於大家兄架上搜之」，[26]可見祁麟佳熱衷與同道往來、談曲論戲，至於辦置行頭、籌建家班，是他對戲曲的熱情最直接的展現。

在備妥了基本行頭之後，接下來便進入挑選優人，即「合班」的階段。關於合班的細節，信中並未具體述及，然仍可整合幾封尺牘略窺一二，前揭致姨父函（附件三）乃爲追究一名逃跑的謝姓丑腳：

> 班中有謝丑者，向在劉宅陸生班十年不逃，夏間忽以父病告暫歸，自刻其期且復至，何姊夫復貸以數金并班利以二十金計矣。詎此奴竟逃而之苕上……

則知祁家戲班有部份成員來自「陸生班」，甚且可能接收了「陸生班」所有的優人，此由另一封〈與孫孟諸公祖〉（附件一）可稍揣摩。信中提到「陸生班優人，實先兄之所遺，老母以暫屬於家姊夫何貢生者，昨聞取罪徐吏，因而干老公祖之憲法」，此信收件人爲「孫孟諸公祖」，翻檢《紹興府志》，應是崇禎三年就任紹興府同知的孫光祚。[27]祁彪佳在信中逕指「陸生班優人」爲其兄長所遺，雖然不能確知所指稱的人數究竟有多少，但據此表述方式，所謂「陸生班」應已俱皆歸祁家，否則如此陳述便易使人誤解。

關於「陸生班」未見相關材料，僅能據彪佳諸信大略掌握概況，此班之前既曾隸劉姓人家長達十年之久，演員應皆已長成而非童伶。同時，根據祁彪佳寄與彭天錫之函所言「彼優人內有謝丑，在越中雖稱善技，於三吳直車載斗量耳，缺此一人則通班且將星散矣」（附件二），可推測謝姓丑腳應爲此班主要演員，且技藝在當地頗受歡迎，這也是異於一般對家班重生旦二行的印象。劉水雲分析家班演員的腳色設置時，以李明睿（1585-1671）的家樂重生旦、輕淨丑的傾

25 關於刊印細節，可參考趙素文：《祁彪佳研究》（北京：中國社會科學出版社，2011年）第二章第一節中，「祁彪佳與祁麟佳《太室山房四劇》的印刻」。

26 祁彪佳：〈與呂諱師著〉、〈與史荷汀〉、〈與袁于令〉，俱見南京圖書館藏本《遠山堂尺牘》。

27 〔清〕李亨特總裁，平恕等修：《紹興府志》乾隆五十七年刊本（臺北：成文出版社，1975），頁609。

臺灣大學學術期刊資料庫

向，推論「這大概是明清文士縉紳階層一種共同的審美趣味」；隨後再指出明清家樂史料中，對淨、丑二腳色的重視不夠，更進一步以《筆夢》中錢岱（1541-1622）家樂「扮淨者別無他長，第敷粉面做雜趁腳色，或吹彈、合曲、打鑼、走場」爲例，強化這個推論。[28]不過李、錢二例俱是女班，女性由於生理限制，扮演淨丑較不易討好，加以傳奇劇本原本就多重生旦，故家班、特別是女班看重生旦二腳是可以理解的，此處陸生班以丑腳爲台柱，可能透露了他們的屬性有別於文獻資料中常見的家班（詳後文）。此外，在祁彪佳〈與費年兄〉一函中（附件四），祁彪佳向費姓同年解釋追索逃優事件原委時，言及曾委請親戚拘捕優人於「原籍」，又提到小价去往姑蘇事，可知這些優人乃出自蘇州，與當時優人多出於吳地的大趨勢相符，而與優人的籍貫連結，陸生班應是個崑班。

綜上所述可知：祁家蓄優之初，乃是自外聘雇帶藝伶人，同時，由「陸生班」的名稱看來，應是一副完整的戲班。胡忌將家班組成略做分類，認爲除了買取男童女童組成家班（家班女樂、家班優童）外，還有一類是「家班梨園」：「家班梨園的優伶，一般是職業劇班的成員，當他們爲家班主人備置時，都有一定的演唱技藝和演出經驗。」[29]祁家顯然便是採取了這個方式，可較有效率組織起足以演出的演員陣容。

不過，祁彪佳六封提及家班的尺牘中，有五封與追索「逃優」相關，〈與彭天錫〉、〈與張二酉姨父〉、〈與費年兄〉、〈與張介子〉四封尺牘寫作時間相近，均針對陸生班中謝姓丑腳逃班而作，此事緣起於謝丑以返鄉探親爲由離班，卻另投新主、逾期未返，彪佳便委請當地的親友代爲處理。〈與張二酉姨父〉是祁彪佳寫給姨父張二酉的信，此信對謝丑叛逃始末述之甚詳，而〈與費年兄〉收件者費姓同年，即謝丑所歸新主，由此函得觀事件最後的結局。〈與張介子〉乃祁彪佳懇請表弟張萼（介子）處理謝丑事件引發的餘波，可見叛離原班的優人顯然不僅謝丑，印證了彪佳「一優既去、衆優皆意」的顧慮。因此，雖然根據尺牘可以確指「陸生班」與祁家的關聯，然而就時間上而言，此班隸於祁家的時間並不會太長，大約是在崇禎三、四年間，若衆優確實因謝丑的離班而鬨散，那麼崇禎四年後很可能祁家所蓄養的家班便已改換了。前文所引五函均作於祁彪佳開始記錄日記之前，故而我們無法在日記中發現相關的記述，但大抵作於他守制在鄉

28　劉水雲：《明清家樂研究》，頁258-259。
29　胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，頁199。

臺灣大學學術期刊資料庫

期間則是沒有問題的。[30]

二、祁彪佳「家班主人」的身分

本文由祁彪佳的數封尺牘展示的線索，勾勒了祁氏家班的組建以及運作概況，似乎對祁彪佳是否爲家班主這個問題，已然有了明確的答案，然而根據祁彪佳個人對於蓄優一事所表現出來的態度以及他個人戲緣的起伏，對於這個「家班主人」的身分，仍有必要作更細緻的分析，而信中屢屢出現的何姓姊夫，則爲關鍵人物。

這副家班於崇禎二年左右組建後，原先的發起者祁麟佳已逝，彪佳的長子過繼給長兄爲嗣，可能因此也一併繼承這些優人戲飾，[31]而無論是因爲「聲歌非苦塊所宜」或是「深惡之」，繼承之後便交予姊夫何芝田（繼洪）董理，他自己和家班的關聯反而十分隱晦。他屢次出面處理優人犯事、逃跑諸事，皆出於姊夫的懇託，因爲他的官場經歷和地方聲望，會是解決這些人事紛擾重要的憑藉。從〈與孫孟諸公祖〉（附件一）函中，他特地說明「陸生班優人，實先兄之所遺，老母以暫屬於家姊夫何貢生者」，或可看出在外人眼中，陸生班不似祁家所有，所以在他以治下之民的身分前去關說時，必須強調這層關係。在他寫給友人彭天錫的信裡，便逕稱奉姊夫之命；而他寫給姨父、表兄的兩封信中所敘，應是較不須掩飾而接近事實的情況：

> 家先兄向有聲音之僻，年來製有梨園戲具，乃方在合班，而先兄已溘先朝露矣。遺言以此奉老母，聊代斑舞。是時某以越中風俗惡薄，每蓄優人必有口舌，故力中止之，寧以此服飾轉售或藏之笥中耳，而竟以百金之班銀恐散而不可收拾，遂托何姊夫經紀其事。（附件三）

這段文字中，祁彪佳除說明優人何以由何芝田管理外，也表明了自己對於蓄優一事的態度。祁彪佳生性溫和端謹，因爲蓄優可能招惹口舌是非所以敬而遠之，是完全可以理解的，即便這段時間他自己熱心於蒐集曲本、寫作《遠山堂曲品》與《遠山堂劇品》，但大量與曲家交際的尺牘中，卻難以發現與優人相關的文字，

30 祁彪佳之父祁承㸁於崇禎元年亡故，時彪佳任福建興化府推官，後回山陰守喪至崇禎四年服闕後赴北京候補，目前可見的日記始於是年彪佳抵達北京之後。

31 祁彪佳曾有信與寡嫂外家討論其子所繼承之財產，戲飾等物或當一併承之。在〈與費年兄〉（附件四）一函即提及奉寡嫂之命處理逃優之事。

臺灣大學學術期刊資料庫

除了本文附錄的幾封尺牘。[32]

而祁彪佳個人的戲劇嗜好在他於崇禎六、七年間巡按蘇松之後有了巨大的衰減，在巡按蘇松時期，他在政治勢力的壓迫下，鎮定了地方動亂，也排解戲劇引起的紛爭；[33]崇禎八年獲准辭官返鄉後，對戲曲的愛好已不復原先熱烈，他曾經在日記中記錄自己「顧誤之癖，於此已解，終不喜觀之矣」[34]，比對他驟減的觀劇頻率，此言似亦非假。[35]另外一封約莫作於同時的尺牘，則將他的處境說得更清楚：

> 聞族中尊長有設席演戲相邀小弟之意，盛情心銘已多，而事則有萬萬不敢當者，蓋弟無德於吾宗，而漫叨杯酌，心實不安，此不可一也；引病而歸，與升遷者不同，決無可以享大烹之理，此不可二也；弟戒特殺且素惡優人，而乃違心赴召，如坐針氈矣，此不可三也；民窮財盡之時，即吾宗之豐裕者亦不多，而爲此無益之費，可乎？此不可四也。此四者弟實實見其不可，倘尊長必欲相強，則惟有入山引避而已。[36]

這封信抬頭錄爲「與族長」，據信件內容可以推斷，此乃彪佳辭官還里推辭族長的戲席款待，信中或有官樣文章、客套敷衍之處，但「素惡優人」之語卻難作假，試想若家中蓄有優人，以此作爲推辭的藉口於情理亦難服人；日記的文字或許可能爲了表現某種立場而故做姿態，但對外交際的書信若與行事矛盾，則於名聲有礙，亦容易招致誤會與紛爭，這是祁彪佳林下生活中所極力避免的。

必須稍加分辨的是〈與孫東曙令郎〉（附件六），此函作於崇禎九年，內文並未提到姊夫何芝田，而且作於彪佳辭官鄉居之時，此時已無苫塊之不宜，復有里居之閒適，是否有可能改變心意、收回家班自行經營呢？[37]對照祁彪佳的日

---

32 祁彪佳目前可見寫作時代最早的尺牘，應是作於興化理刑時期的《莆陽尺牘》，崇禎元年他因父喪返鄉到崇禎四年赴京候補這段時間的尺牘集爲《遠山堂尺牘》，分藏於南京圖書館與北京國家圖書館內。

33 祁彪佳：〈與夏孔林〉：「而雲間傳小青爲《雙眞記》者，內譏及朱雲萊，遂起大訟，姪調之始解，是以於此不敢更著一語矣。」見祁彪佳：《里中入都尺牘》，收入《祁彪佳文稿》，頁2167。

34 祁彪佳：《歸南快錄》，收入《祁彪佳文稿》，頁1033。

35 關於祁彪佳對戲劇愛好的改變與他仕宦生涯的關聯，可參考林芷瑩：《祁彪佳之宦歷、戲緣與其《遠山堂二品》的寫作》（新竹：清華大學中文系博士論文，2010年6月）。文中列有【《祁忠敏公日記》所載祁彪佳觀劇記錄】可供參考。

36 祁彪佳：《都門入里尺牘》，收入《祁彪佳文稿》，頁2115。

37 李延賀指出：「江南地區致仕家居的縉紳是遠比其他身分數量更多影響更大的家樂支持

臺灣大學學術期刊資料庫

記，則可確知該班仍爲何氏所有：

「（六月）二十六日……何芝田偕翁艾弟至……爲芝田作書致孫東曙長公。」[38]

儘管在信中他仍稱「先兄製有戲飾，遺命奉之老母聊爲暮景之歡，蓄優有年」，但很顯然，這封信依舊是受姊夫之託而作，戲班也是姊夫所有，遇有紛擾，才由人脈較廣、社會背景都較爲顯赫的祁彪佳處理。這說明了何以祁彪佳的日記並未見到家班相關材料，事實上他並未眞正「擁有」一個家班，對於蓄優一事，顯然也不抱好感；但他卻從亡兄手中接過了一副戲飾，儘管轉手交給了姊夫，同時也留下了他對外宣稱「蓄優有年」的文字。

三、從祁氏家班的運作看晚明家班的商業演出

從前文謝丑離班事件可以看到這些優人與家班主人之間的關係，名義上優人爲主人所「蓄」，改隸新主會被冠以「叛」、「逃」這類帶有負面評價的字眼，但只要新主願意賠償損失，仍可爭取到轉換主人的機會。如費氏「措發班銀」後，謝丑便正式隸於費宅，解除與祁家的關係。在〈與孫東曙公郎〉（附件六）一函也可看到類似的狀況，此函收錄於浙江圖書館所藏抄本《林居尺牘》，上署「丙子年夏秋」，丙子年即崇禎九年，此時彪佳里居在鄉，作此書亦爲追討叛逃優人，信中除重申對此班的「所有權」、希望孫氏令優人速返外，也提出「如潭府必需於是」的解決方案：一爲優人回到山陰履行演出義務「抵償班價」後，方使之歸於孫氏；一爲該班優人將原貸數目償清，便可了結彼此的關係。

在〈與孫東曙令郎〉一函中提到「邇來演劇貴鄉」，根據函中內容與《福建通志》對照，孫東曙應是曾與彪佳同時任職閩地的孫光啓，孫氏爲嘉興人，則此班演員不僅對外演出，且範圍不限本鄉、更及於附近城鎮。進一步揣摩此信用語，孫氏與祁家並無特殊的交誼，與學者指出「家樂的族外演出限定在主人的交往範圍之內，而不是進行市場演劇。族外演出的功能是交際或交往」[39]的情形明

者。」見李延賀：《明清江南的縉紳家樂》，頁23。劉水雲歸納明清家樂主人身分時，也別出一類爲「致仕縉紳」，下分「壯歲罷官，藉聲伎以耗壯心」、晚年致仕，蓄聲伎以遣岑寂」。見劉水雲：《明清家樂研究》，頁157-164。

38 祁彪佳：《林居適筆》，收入《祁彪佳文稿》，頁1055。

39 李延賀：《明清江南的縉紳家樂》，頁46。

臺灣大學學術期刊資料庫

顯不同。又如前文已經討論過的「陸生班」確實爲家班，並曾隸屬於劉姓人家長達十年之久，歸屬祁家之後，可能因謝丑離班、其他優人也陸續離開而解散，故在〈與孫東曙令郎〉信中所言戲班，應已非陸生班，但味信中之意，此班爲祁家所蓄，所用也依舊是祁麟佳生前所製之行頭，同時信中既言「以此奉母」，則爲家班無疑。

這些演員既可接受外部聘約進行營利演出，則除了祁家所給予的「班值」，便有額外的金錢收入。如祁彪佳對彭天錫說明事情原委時提到謝丑藉口返鄉前，拿走了「班值與借貸共二十餘金」（附件二），而向姨父請求協助時則說「貸與數金並班利以二十金計」（附件三），無論是「班值」或是「班利」，看來應是此班演出之所得，所以這個「家班」雖爲私人所蓄，但仍藉由演出賺取收入。這個情況在祁彪佳因優人犯事而寫給父母官關說的信裡可以得到呼應：他解釋「敝鄉之畜優以圖利者，不孝每深惡之，又何敢爲之曲庇」（附件一），說明蓄優乃是「有利可圖」之事，而且在越中已頗不少見。

如此，既然家班歸主之後演出仍有「班值」、「班利」收益，而蓄養家班又可「圖利」，那麼可以大膽假設：這種演劇模式可能是由「家班主人」出資備妥行頭，並聘任合適戲班或演員，演員接受聘任的班銀後，有爲主人演出的義務，但同時也可接受外面的邀約演出，收益部份則由演員與家班主人拆分。如此經營模式類似合夥的關係，可以使得主人既保有觀賞該班演出的優先權利，又免除負擔伶人起居生活開銷的義務，伶人仍可對外演出，也依庇於主人勢力之下，得到保障與聲譽。雙方權利義務關係若能獲得平衡，主雇兩邊便是各取所需，共造雙贏的局面；而平衡若被破壞，優人則「逃」則「叛」，祁彪佳諸函即本此而作。

李延賀注意到了這種對外演出的「私人」戲班，他直接把這類戲班歸於職業戲班，並對胡忌等學者的「家班梨園」的概念提出修正：

> 家樂最根本的特徵就是非職業性，他之不同於職業戲班的地方，正在於他不進行市場演劇而僅僅進行自娛演出和交往演出。雖然私有性也是家樂的特徵之一，但是過度強調容易模糊如下事實：某些職業戲班也是縉紳大夫們所私有的……被冠以某府班的戲班通常是職業梨園。他們也是個人或官府蓄養的，冠以某府班之名則可能意味著勢力雄厚；在市場演劇中具有廣告效應……[40]

[40] 同前註，頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

若要以「進行市場演出與否」來劃分家班與職業戲班，則定義上頗有困難，如阮大鋮（1587-1646）的家班便提供了「進行市場演劇」的反證，而在時人的記述中又非常明確地將這個班子定義爲阮大鋮的家樂。根據冒襄（1611-1693）的記載，他觀賞阮氏家樂演出《燕子箋》是透過正常的程序「定戲」：

> 懷寧伶人《燕子箋》初演，盡妍極態，演全部白金一斤……乃阮伶臨時辭有家宴不來，群令僕噪其門，懷寧即譴長鬚數人，持名帖押全班致余云：「不知有佳節高會，已撤家宴，命伶人不敢領賞，竭力奏技。」且云：「先君昔掌南考功曾訂交，明蚤即來躬候。」余曰：「我輩公席定伶人於淮清戲寓，烏知爲誰氏家樂也……」[41]

文中提及的「淮清戲寓」，於《儒林外史》可見相關介紹：「他這戲行裡，淮清橋是三個總寓，一個老郎庵……總寓內都掛著一班一班的戲子牌，凡要定戲，先幾日要在牌上寫一個日子。」[42]冒襄的記述中有演出價格（白金一斤），也有公開的定戲的辦法（於「淮清戲寓」預定），商業演出的性質殆無疑義。對照冒襄言「阮伶臨時辭有家宴不來」，可以推想當時情況：諸人確定了中秋夜公席之約後，便至淮清河總寓定下阮府優人該日時段，而臨到演出之日，阮伶卻因與府中家宴時間衝突而辭演，導致眾人僕從登門喧鬧，惹出後續事端。至於冒襄對持名帖而來的阮氏家僕言「烏知爲誰氏家樂」等語，從他記敘「懷寧伶人《燕子箋》初演，盡妍極態」中流露的傾慕之情，可知不過是爲推拒阮大鋮示好之意、予以難堪的托辭罷了，但絕非直接向阮氏商借家優則是肯定的。

阮氏家班技藝之超絕，主要得力於主人戲曲素養，張岱如此描述：

> 阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，筆筆勾勒，苦心盡出，與他班鹵莽者又不同。故所搬演，本本出色、腳腳出色、出出出色、句句出色、字字出色。余在其家看《十錯認》、《摩尼珠》、《燕子箋》三劇，其串架斗筍，插科打諢，意色眼目，主人細細與之講明，知其意味，知其指歸，故咬嚼吞吐，尋味不盡。[43]

阮大鋮不但自作劇本，更深入指點優人體味自己創作的苦心孤詣，使之再現於舞

41 〔清〕冒襄：〈往昔行跋〉，《同人集》卷9，頁5，收入《四庫全書存目叢書．集部》第385冊（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年），總頁378。

42 〔清〕吳敬梓：《儒林外史》（上海：上海古籍出版社，1990年）第二十四回，頁13a。

43 張岱著，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，頁73-74。

臺灣大學學術期刊資料庫

台上；阮氏的指導不僅就作者的立場希望作品可以得到妥善的詮釋，更是站在家班主的立場，強化演員的市場競爭力，以別於他班的「孟浪」、「鹵莽」。張岱特別說明自己是在阮大鋮家中看到這種編（導）演的互動，這也是演員們要獲得作者深入指導最好機會，因此阮氏家班雖然進行商業演出，但是絕無可能視之爲職業戲班。而由冒氏的記載也可以看到：作爲家班的演員雖然亦作對外演出，但主人本身的需求順位仍應是更爲優先，如此，才能保有家班的私人質性。[44]

事實上，如果鬆動對家班「私人性」的狹義認定，可以發現更多相關材料透露「家班」並非絕對地「去商業化」，這可以從家班的命名考察。劉水雲在《明清家樂研究》一書的〈緒論〉中，說明捨「家班」而用「家樂」的原因之一是他認爲「以『班』命名的戲劇組織絕大多數爲職業戲班，只有極少數屬於家樂」，並在註腳中舉例說明：

> 這種以班命名的家樂一般都由職業戲班轉變而來，如王孫駿《蕊亭隨筆》卷二載：「余孩子時曾見優伶十餘人，因郡城陷，徙泰，投靠余家。大兄命名曰『粲者班』，以有三女故也。」可知王孫駿家樂「粲者班」原爲職業戲班。[45]

然而這個例子卻正好是一個反例，說明了這些演員是在成爲家班之後才獲得「粲者班」 之名，並非帶著「班」名轉變爲家班；這些演員需要一個響亮的班名，很有可能意味著他們將會對外演出、需要一個供人叫喚、指稱的名號。張岱的記述更是強力的證明，他曾在《陶庵夢憶》中簡述其家班之更替史：

> 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，遂破天荒爲之。有「可餐班」，以張彩、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

44 李延賀注意到阮大鋮家班的商業演出，也承認「（家班）這一術語的不準確並不等於家樂的非市場演劇和職業戲班的市場演劇是不兼容的。至少有兩個例子說明說明家樂在某種特定情況下的市場演出」，所舉二例即阮氏與冒襄家樂。見李延賀：《明清江南的縉紳家樂》，頁5。本文試圖說明的是，這種個人蓄優而後進行市場演出，並非是「特定情況」。冒襄之例由於已入清代，本文不援爲例證，但李延賀將冒襄「家生十餘童子，親教歌曲成班，供人劇飲，歲可得一二百金」的情況視爲「家樂的職業化」，事實上，除了家優是家生子、由主人親教之外，與明末家班的商業演出應頗相類，至少說明提供自己的家班供人劇飲是有一個通暢的管道或者機制可以實行的。冒襄文見〈附書邵木公世兄見壽詩後〉，收入《同人集》卷三。

45 劉水雲：《明清家樂研究》，頁33。

臺灣大學學術期刊資料庫

則「梯仙班」，以高眉生、李岑生、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、顧岑竹、應楚煙、楊騄駬名。主人解事日精一日，而傒童技藝亦愈出愈奇。余歷年半百，小傒自小而老、老而復小、小而復老者，凡五易之。[46]

從張岱的文字中可知：這些在張宅自小而老的演員，其技藝隨主人之鑑賞能力提升而愈發精湛，由職業戲班帶藝轉投的可能性甚小，但卻又皆命以「班」名，推翻了前文劉氏「以班命名的家樂一般都由職業戲班轉變而來」的歸納。劉氏雖然解釋家樂以「班」字命名的現象有些失準，但對他們與商業活動的連結卻提供了一個很好的理解角度，那就是：私人家樂同時也可能進行商業演出，尤其是以「班」爲名的班社。

張岱前引文所數家中諸班，根據他的記述，很可能就是在教成後，同時也對外演出的。如〈祭義伶文〉中對其家吳郡班演員夏汝開的描述：

敷粉登場，弩眼張舌，喜笑鬼諢，觀者絕倒，聽者噴飯，無不交口贊夏汝開妙者。綺席華筵，至不得不以爲樂。死之日，市人行道、兒童婦女無不嘆息，可謂榮也。[47]

擁有這樣的「群衆基礎」，可以說明這個演員是有相當機會對外演出，且宴席邀約竟如此炙手可熱，至於未能得之便不爲樂的境地；文中沒有多加說明，但可以想像：未能得之的原因可能是預定得太晚或者與主人家宴衝突，如前文阮氏家班一般。

張岱家班的養成亦具代表性，其舊伶馬小卿說道：「主人精賞鑒，延師課戲，童手指千，傒僮到其家謂過劍門，焉敢草草」[48]，說明了張岱家的優人有專門教習指導，但是主人的觀賞無疑是對學習成果的驗收，受教的僮僕特別害怕面對主人演出，比之爲「過劍門」。若連結前文引用阮大鋮指點家伶演出的情況，除了編演劇作的部份，其實是非常相似的，也同樣可以想像他們到主人家演戲的緊張感，是與演於他處對比而產生的。[49]而主人本身若精於鑑賞當然提供了演出水

46 張岱撰，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，頁37。
47 張岱著，夏咸淳校點：《張岱詩文集》，頁355。
48 張岱撰，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，頁70。
49 張岱亦曾改作《冰山記》令小優演出，只是張家優人與張岱本人的戲曲作品連結不若阮大鋮家班般緊密。見張岱撰，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，頁70，「冰山記」條。

臺灣大學學術期刊資料庫

準的保障，可以達到和家優演技相互增譽的良性循環，張岱稱「以余而長身價，以余長身價之人而後長余身價者，多有之」，或者同樣適用於家班和家班主間的關係。[50]建立起家班與市場演出的連結後，若不再強調其必然「非市場化」，在檢視文獻中被讚譽爲「遂冠一邑」[51]或是「里中第一」[52]的家班時，便能理解其「冠」與「第一」，是經過市場機制的檢證的。

祁彪佳的家班最早由其長兄所籌建，前文已經敘及麟佳對於戲曲的喜好，他樂與曲友同道往來，亦親自寫作劇本，組織家班後可藉編、導工作直接參與演出，甚至可以通過商業演出來檢視自己與家班的素質，可惜天不假年，最終只留下戲飾與戲班，交予後人繼承管理。

結論

本文藉著考索祁彪佳有無家班這個疑問，分析了祁氏存世的數封尺牘，其中言及其家班的組建過程、運作的模式，同時也讓後人循線看到了晚明家班和商業演出密不可分的關係。而就祁彪佳是否爲家班主、是否擁有家班這個核心問題，頗難輕率回答，以他必須站在第一線處理家優在鄉里間引起的紛爭或是家優叛逃至他處的人際問題，毫無疑問他自然是「擁有」這個家班；但當他將家班交付與

50 「南曲中妓，以串戲爲韻事，性命以之，楊元、楊能、顧眉生、李十、董白以戲名，屬姚簡叔期余觀劇，傒僮下午唱《西樓》，夜則自串。傒僮爲興化大班，余舊伶馬小卿、陸子云在焉，加意唱七出，戲至更定，曲中大詫異。楊元走鬼房問小卿曰：今日戲，氣色大異，何也？……楊元始來物色余。《西樓》不及完，串《教子》。顧眉生：周羽，楊元：周娘子，楊能：周瑞隆。楊元膽怯膚栗，不能出聲，眼眼相覷，渠欲討好不能，余欲獻媚不得，持久之，伺便喝采一二，楊元始放膽，戲亦遂發。」張岱此則記錄主角是曲中妓，但曲中演出者顯然不只妓女，還有請自外面的職業劇團，即文中所提及的興化大班，馬小卿此時已經離開張家，成爲興化大班的演員。見張岱撰，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，頁69-70。

51 〔清〕胡介祉，〈侯朝宗公子傳〉：「至是投老寂寞，公子乃教成諸童，挈供堂上歡，司徒公爲色喜，而里中樂部，因推侯氏爲第一也。」收入侯朝宗：《壯悔堂文集》，收入《四庫備要》第86冊（上海：中華書局，1920年），頁5。

52 「徐錫允……家畜優童，親自按樂句指授，演劇之妙，遂冠一邑。詩人程孟陽爲作徐君按曲歌，所謂九齡十齡解音律，本事家門俱第一，蓋紀實也。時同邑瞿稼軒先生以給諫家居，爲園於東皋，水石臺榭之勝，擅絕一時，邑人有徐家戲子瞿家園之語，目爲虞山二絕云。」〔清〕王應奎：《柳南隨筆》卷2，頁2b，收入《續修四庫全書》第1147冊（上海：上海古籍出版社，1995年），總頁324。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

親戚、完全置身於管理與演出等事宜之外，顯然他並未眞正踏入「蓄優」之列，更不如史料中那些懷抱顧誤之癖的家班主一般，深度參與家班的演出活動之中。故此，與其斷定「是與非是」，不如說祁彪佳是一個「有名無實」的家班主，或許更貼近眞實情況。

而在分析這些論及家班諸函的過程中，也因其中顯而易見的市場性質使我們重新檢視關於晚明家班演出的史料，不將「家班」完全排除於劇團的市場機制後，可以發現許多史料背後都可尋繹商業演出的痕跡；如此，在職業戲班與家庭戲班之間的界限並不嚴明的情況下，兩者間的交流也可能比目前所知更爲密切。陸萼庭於《崑劇演出史稿》討論民間職業戲班與藝人時認爲：

> 家樂的興盛和普遍，在崑劇演出史上確是一種突出的現象，但它並不能標誌崑劇的演出方向。崑劇的發展始終與民間戲班的盛衰有著密切的關係。單純地爲少數人服務，藝人的演出活動從屬於少數人的意志，如長年不見陽光的花朵：這是家樂廳堂演出的特點。梨園搬演家的視野要寬廣些，他們爲了生存，竭力擺脫束縛，奔向廣大觀眾中去，讓各色人等共同欣賞品評：這是民間戲班廣場、劇場演出的特點。家樂起伏較大，一般壽命都很短；而一個著名的民間班社十年不散是常見的事，因爲它在觀眾中間有深遠的影響，其盛況非家樂所能夢見。然而事實上這演出的雙線又不像一刀切開那麼分明，民間班社在早期多赴宅第演唱，而且常以參與小型的文士雅集爲榮。在這點上與家樂並無不同，只是更專業化而已。因此，民間職業崑班尋求的是雅俗共賞的方向，這無疑很正確，但演進的道路卻遠不是平坦的。[53]

陸氏論職業戲班面對廣大觀眾的部份，主要著眼於寺廟和廣場，目前似乎未見家班在廣場或寺廟作商業演出的例子，否則文人雅士的品味與大眾的眼光可能有更直接的交流。文人深度參與家班演出活動，而家班又透過商業性演出散佈了文士對戲曲作品編、導、演的概念，這些流動的痕跡雖然難以確鑿指出，但在重新理解家班的運作後，在日後考索戲劇的發展，將成爲一條值得探索的伏流。

[53] 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，頁198。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：祁彪佳言及「家班」相關尺牘六通

附件一〈與孫孟諸公祖〉

自老公祖下車以來，仁明並著，不孝伏在苫塊，尚不能修子民展謁之禮，何敢有所瀆陳，且敝鄉之畜優以圖利者，不孝每深惡之，又何敢爲之曲庇。但陸生班優人，實先兄之所遺，老母以暫屬於家姊夫何貢生者，昨聞取罪於徐吏，因而干老公祖之憲法，其中曲直自有明鑒，惟祈老公祖少霽威嚴，暫緩簽拘，倘其情有可原，更惟恩之特貸，庶此輩異鄉遊食之徒，不至鳥驚魚散，而寒家之班銀有所著落，則敝鄉士民愛戴之初，寒家尤首受雲天之庇矣。此實奉老母之命，非同他關說者，望老公祖鑒原。

附件二〈與彭天錫〉

家姊夫有命弟代瀆者：彼優人內有謝丑，在越中雖稱善技，於三吳直車載斗量耳，缺此一人則通班且將星散矣，故與之班值及借貸共二十餘金。月初謝優以母病告暫歸，今聞欲背卻舊主，而芳如兄所蓄諸優中有與之爲緣者，事未必確，家姊夫不得不爲先事之防，乞仁兄於晤茅兄時一詢其故。

附件三〈與張二酉姨父〉

甥某有不得已之瀆，言之實甚慚愧者，乞老姨父垂聽留神焉。家先兄向有聲音之僻，年來製有梨園戲具，乃方在合班，而先兄已溘先朝露矣。遺言以此奉老母，聊代斑舞。是時某以越中風俗惡薄，每蓄優人必有口舌，故力中止之，寧以此服飾轉售或藏之笥中耳，而竟以百金之班銀恐散而不可收拾，遂托何姊夫經紀其事。班中有謝丑者，向在劉宅陸生班十年不逃，夏間忽以父病告暫歸，自刻其期且復至，何姊夫復貸以數金并班利以二十金計矣。詎此奴竟逃而之苕上，及何姊夫家人訪得之，復倚豪有力，且詈且毆，家人幾不能歸。此輩朝秦暮楚、狼子野心乃其常態，亦未有毫無事端忽蓄叛念，既竊重資而去，而臨去猶復稱貸以益之，且至於詈主毆僕，若此奴頑惡之甚者也。一優既去，衆優皆意，何姊夫無可奈何，以負資而逃爲得計，是無一優便無衆優矣。老母慮班銀之仍付流水，以是恨之最深，命某恃懇於老姨父，嚴拘其父兄，立以嚴限，期於必得，即此優已

臺灣大學學術期刊資料庫

受他姓之資，在何姊夫不難代償，惟在盜奴之出，以爲負心者戒，庶衆優不敢效尤，此不特某有以復老母，而且得終先兄所以奉老母之心，舉家皆感刻高情更無極矣。乃聲歌豈苦塊中事，而甥之遠扎相干，竟爲一優人之故，不知者以爲踰禮寔甚，是以一字一惶愧，不禁汗之浹於背也。

附件四〈與費年兄〉

昨以瑣事奉瀆老年兄，實切惶悚。蓋此服飾爲先兄所遺，而弟以聲歌非苫塊所宜，絕不預聞，托家姊夫何貢生經理其事。謝丑之逃也，弟以寡嫂之命致懇年兄，乃小价臨行，恐此優之未即在潭府，故家姊夫又以一函托張舍親拘其人於原籍，且所拘年來累逃之優四五人，不止一謝丑也。小价既得其人於年兄，又蒙措發班銀，則弟與家姊夫已極感高誼矣，不料小价蠢不解事，仍復順途而之姑蘇，恐張舍親拘他優而并及謝丑，則弟慮年兄之未必原其故，而獲罪深矣！弟雖至劣，於年誼素不敢自處於薄，豈敢以一優而取罪於知己？此後隨當致之舍親，概停追覓，俾此優常侑清觴，而此段委曲不得不先白之年兄，以祈慈炤於跡表，且弟之絕無利於梨園也，即詢謝丑便知之。

附件五〈與張介子〉

向以優人之逃煩瀆老姨父，不意前者未獲，後者繼之，要亦此輩之常態耳。弟以蓄優爲越憊俗，且非草土之人所宜言，而復恐再瀆之取罪也，故昨何姊夫申懇，而弟不敢致一字。百不盡言，統乞仁兄婉致爲禱。

附件六〈與孫東曙令郎〉

不肖向理莆陽，荷尊先公老先生提挈之誼，可足千古，嗣以牛馬風塵，茲且伏處里下，暨聞哲人之萎，不及躬致生芻，深爲歉仄。有啓者：先兄製有戲飾，遺命奉之老母聊爲暮景之歡，蓄優有年，邇來演劇貴鄉，聞群優遂欲歸之潭府；此輩不克全其終於舊，恐亦不能善其始於新；倘得台兄俯諭此輩發還小价，此寒家之願也。如潭府必需於是，則或借重台命暫遣至敝邑，俾之抵償班價而旋使其服役於左右亦可，倘又未便暫離，敢以原貸之數目奉覽，乞台兄嚴限群優如數見擲，庶使告母處，不致人與財兼失，以少寬弟輩之督責，則佩德宏矣。統惟鑒裁示之，不肖乞身杜門，不問戶外之事，茲以母命仰瀆，伏望炤原，不盡馳注。

臺灣大學學術期刊資料庫

祁氏家班材料補遺
——兼論晚明家班的商業演出

林芷瑩
國立中正大學專案助理教授

晚明士大夫祁彪佳雖留下爲數甚多的觀劇記錄，並對戲曲表現出極大熱情，但卻未能見到他蓄養家班的相關史料，與一般好戲且隱居林下的文人雅士習尚有異。本文透過善本尺牘確立祁彪佳蓄有家班的事實，並且勾勒了祁氏家班組建乃至運作的概況。同時因祁彪佳個人對戲曲嗜好的消歇，將他定位爲「有名無實」的家班主，以貼近他名義上擁有家班卻又與家班活動無涉的矛盾現象。本文最後，則因祁氏家班同時對外演出，提示我們重新檢視晚明家班相關史料，進一步肯定了家班雖爲私人所有，但仍透過市場演出面對大眾。

關鍵字：祁彪佳　家班　家樂　崑班　商業演出

臺灣大學學術期刊資料庫

Supplementary Notes on Qi Family's Private Troupe ——with a Discussion of the Private Troupes' Commercial Performances in the Late Ming Dynasty

Chih-ying LIN

Assistant Professor for Project, National Chung Cheng University

Qi Biaojia, the scholar-official and Chinese opera enthusiast in the late Ming dynasty, left a considerable archive of performance reviews; however, no record shows that, as did most recluse literati engrossed in Chinese opera, he ever owned a private troupe. Through a thorough investigation of relevant manuscripts and letters, this paper argues that Qi had actually sponsored a private troupe, and reveals how the troupe was formed and run; it concludes that Qi, having gradually lost interest in Chinese opera, later became the figurehead owner of the troupe and was no longer involved in any of the troupe's activities. As Qi's private troupe performed to the public as well, it suggests that private troupes also undertook box office pressure, a fact that is learned by reexamining the historical materials of private troupes in late Ming dynasty.

Keywords: Qi Biaojia private troupe family troupe Kun troupe commercial performance

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王應奎：《柳南隨筆》，《續修四庫全書．子部》第1147冊，上海：上海古籍出版社，1995年。

王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，臺北：學生書局，1986年。

祁彪佳：《林居尺牘》，浙江圖書館藏抄本。

_____：《遠山堂尺牘》，南京圖書館藏抄本。

_____：《祁彪佳文稿》，北京：書目文獻出版社，1991年。

李亨特總裁，平恕等修：《紹興府志》，乾隆五十七年刊本，臺北：成文出版社，1975年。

李延賀：《明清江南的縉紳家樂》，上海：華東師範大學博士論文，2000年。

吳敬梓：《儒林外史》，上海：上海古籍出版社，1990年。

周亮工著，朱天曙編校：《周亮工全集》，南京：鳳凰出版社，2008年。

抱陽生編著，任道斌點校：《甲申朝事小紀》，北京：書目文獻出版社，1987年。

胡介祉：〈侯朝宗公子傳〉，收入侯方域：《壯悔堂文集》，收入《四庫備要》第86冊，上海：中華書局，1920年。

胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989年。

冒襄：《同人集》，收入《四庫全書存目叢書．集部》第385冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年。

徐朔方：〈南戲的藝術特徵和它的流行地區〉，收入《南戲論集》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

陸萼庭：《崑劇演出史稿》修訂本，臺北：國家出版社，2002年。

郭英德：《明清文人傳奇研究》，臺北：文津出版社，1991年。

曾永義：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。

齊森華：〈試論明代家樂〉，收入華瑋、王璦玲主編，《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，1998年。

張岱著，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，上海：上海古籍出版社，1982年。

_____，夏咸淳校點：《張岱詩文集》，上海：上海古籍出版社，1991年。

張廷玉等撰：《明史》，北京：中華書局，2008年。

張發穎：《中國家樂戲班》，北京：學苑出版社，2002年。

楊惠玲：《戲曲班社研究：明清家班》，廈門：廈門大學出版社，2006年。

趙素文：《祁彪佳研究》，北京：中國社會科學出版社，2011年。

劉水雲：《明清家樂研究》，上海：上海古籍出版社，2005年。

臺灣大學學術期刊資料庫