戲劇研究　第3期
2009年1月　頁249～296

論說戲曲雅俗之推移（下）
——從清乾隆末至清末

曾永義
世新大學講座教授

參、乾隆末至道光間之戲曲雅俗推移

乾隆五十五年庚戌（1790）至嘉慶二十五年庚辰（1820）間，戲曲雅俗之推移，主要是崑劇與徽劇的爭衡；其後道光元年辛巳（1821）至二十年庚子（1840），是皮黃戲的成立期，是爲崑劇與皮黃戲爭衡推移的時期。

一、乾隆末崑徽之雅俗推移

戲曲史上有件大事，那是乾隆五十五年皇帝八十大壽，徽商繼接駕設花雅二部供奉之餘，於此又派遣徽班入京祝釐。上文說過，徽班安慶花部在乾隆揚州劇壇中逐漸成爲花部翹楚，所以入京獻壽自不作他想。

徽班入京，見諸以下資料：

（1）李斗《揚州畫舫錄》卷5〈新城北錄下〉云：

> 京腔本以宜慶、萃慶、集慶爲上。……逮長生還四川，高朗亭入京師，以安慶花部合京、秦兩腔，名其班曰「三慶」，而曩之宜慶、萃慶、集慶遂沒不彰。[1]

（2）寫作始於乾隆五十九年甲寅（1794）冬至，成於乾隆六十年乙卯（1795）春分之《消寒新詠》卷4〈高月官〉云：

[1] 李斗：《揚州畫舫錄》，頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

高月官，安慶人，或云三慶徽掌班者。在同行中齒稍長，而一舉一動，酷肖婦人。第豐厚有餘，而清柔不足也。華服豔妝，見之者無紅顏女子之憐，有青蛱主母之號。善南北曲，兼工小調。嘗與雙鳳、霞齡等扮勾欄院妝，青樓無出其上者。若【寄生草】、【翦靛花】……淫靡之音，依腔合拍。所謂入煙花隊，過客魂銷；噴脂粉之香，遊人心醉者矣。[2]

（3）又有嘉慶八年癸亥（1803）序之小鐵笛道人《日下看花記》卷4〈補錄梨園舊人三人．月官〉云：

姓高，字朗亭，年三十歲，安徽人，本寶應籍。現在三慶部掌班，二簧之耆宿也。體幹豐厚，顏色老蒼，一上氍毹，宛然巾幗，無分毫矯強，不必徵歌，一顰一笑一起一坐，描摩雌軟神情，幾乎化境；即凝思不語，或詬誶嘩然，在在聳人觀聽，忘乎其爲假婦人。豈屬天生，未始不由體貼精微，而至後學，循聲應節，按部就班，何從覓此絕技？《燕蘭小譜》目婉卿爲一世之雌，此語兼可持贈朗亭。

詼諧怒罵總天生，解唱雌風無限情。管領群芳春不老，居然占得部頭名。那識高芳是舊枝，曾嫌魏老占春遲。花遊記得杭州樂，惜未相逢英妙時。[3]

（4）又留春閣小史《聽春新詠》〈別集．蓮官〉云：

《闖山》、《戲鳳》、《背娃》諸劇，得魏婉卿之風流，具高朗亭之神韻〔原注：朗亭名月官，三慶部，工《傻子成親》劇。〕已堪睥睨群芳矣。[4]

（5）又舒坤批本《隨園詩話》云：

迨至五十五年，舉行萬壽，浙江鹽務承辦皇會。先大人〔按即伍拉納，時爲閩浙總督〕命帶三慶班入京。自此繼來者，又有四喜、啓秀、霓翠、和春、春臺等班。各班小旦，不下百人，大半見諸士大夫歌詠。[5]

（6）又蕊珠舊史楊懋建《辛壬癸甲錄》〈宋金官〉云：

宋金寶，字碧雲，太湖人。……碧雲在嘉慶間早擅清名……所居深山堂，

[2] 鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁83。

[3] 小鐵笛道人：《日下看花記》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁103-104。

[4] 留春閣小史：《聽春新詠》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁196。

[5] 《批本隨園詩話批語》，見袁枚著，顧學頡點校：《隨園詩話》，頁859。

臺灣大學學術期刊資料庫

主之者曰余老四。乾隆五十五年，三慶徽入都祝釐時，即主其班事。弟子頗多，惟碧雲有翛然出塵之致。道光朝，四喜部漸不競，三慶與春臺代興而競爽。[6]

（7）又楊懋建《夢華瑣簿》云：

乾隆間，魏長生在雙慶部，陳渼碧在宜慶部。同時又有萃慶部，或曰今之三慶班殆合雙慶、宜慶、萃慶爲一者也。余按四喜班在四徽班中得名最先，《都門竹枝詞》云：「新排一曲《桃花扇》，到處閑傳四喜班。」此嘉慶朝事也。而三慶又在四喜班之先，乾隆五十五年庚戌，高宗八旬萬壽，入都祝釐，時稱「三慶徽」，是爲徽班鼻祖。今乃省「徽」字樣，稱「三慶班」，與雙慶、宜慶、萃慶部不相涉也。[7]

（8）又云：

春臺、三慶、四喜、和春爲「四大徽班」。[8]

從以上這八段資料，可見乾隆五十五年入京祝釐的徽班是「三慶徽」，其取名「三慶」，應當如李斗所云，乃以安慶花部合京、秦兩腔的緣故，楊懋建「或曰今之三慶班殆合雙慶、宜慶、萃慶爲一者也」之說，應當如楊氏所斷言，係屬顧名之附會，根本「不相涉」也；而李斗所提及之宜慶、萃慶、集慶，從其上下文意實爲京腔名班，亦應不可能涉及。李斗所記，但謂高朗亭入京後，合三腔爲「三慶班」，遂使京班原有之宜慶、萃慶、集慶三班「湮沒不彰」，並未明說高朗亭率領「三慶徽」入京；雖然《消寒新詠》提及高月官或云三慶徽班掌班者，但並不表示他就是率領三慶入京的人。

小鐵笛道人說高朗亭「年三十歲，安徽人，本寶應籍。現在三慶部掌班，二簧之耆宿也。」衆香主人作於嘉慶十一年的《衆香國》也說：「朗亭爲徽班老宿，膾炙梨園。」[9]但也沒說他入京之初即掌班。而考小鐵笛道人寫作《日下看花記》時，約在嘉慶八年左右；若此高朗亭入京時只是個十五歲上下的少年，在三十歲時既已被尊稱爲「二簧耆宿」，則他固可以少年時的二簧藝術造詣合京、秦兩腔爲「三慶徽」，但似乎尚未有領班的「資歷」；至於《消寒新詠》說他「或云三慶徽掌班」時，他已至二十二歲，較諸同行之十四、五歲，自是「齒稍

6 楊懋建：《辛壬癸甲錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁286。
7 楊懋建：《夢華瑣簿》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁352-353。
8 同前註，頁349。
9 衆香主人：《衆香國》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁1036。

臺灣大學學術期刊資料庫

長」可以擔任掌班了；若此，他起碼做了九年以上的三慶班掌班。所以著於道光辛卯至甲午（1831-1834）的楊氏《辛壬癸甲錄》所云余老四主持《三慶徽》班就應當可信。而四喜班雖得名最早，但眞正的「徽班鼻祖」，無疑的就是「三慶徽班」。再據舒坤所云，則承辦乾隆八十大壽，入京祝釐的是浙江鹽務，他們奉閩浙總督伍拉納之命，以「三慶徽」入京，則其入京就有可能由浙江杭州出發。何況小鐵笛道人〈詠月官詩〉有「花遊記得杭州樂」之句，明白說出高朗亭（月亭）曾在杭州，益可證明「三慶徽」杭州入京的可行性[10]。

「三慶徽」入京以後，於乾隆末接踵而至的還有「四慶徽部」和「五慶徽部」共同開啓了往後徽班雄霸北京的局面。上文引錄過嘉慶癸亥九月小鐵笛道人《日下看花記．自序》所云「邇來徽部迭興，踵事增華，人浮於劇，聯絡五方之音，合爲一致，舞衣歌扇，風調又非卅年前矣。」正寫出了乾隆末嘉慶初徽班稱霸北京劇壇的現象。因爲徽班原以二黃爲主腔，間及高撥子與吹腔，而入京之際，又合京、秦二腔，故云「聯絡五方之音，合爲一致。」如此這般的多腔調劇種，自然容易雅俗共賞，爭取廣大的觀眾群。

而成於乾隆末的《消寒新詠》一書，正反映了「三慶徽」和「四慶徽」、「五慶徽」接踵而至的當時北京劇壇情況。這時的崑腔也顯出了向隅之憾。

《消寒新詠》卷2〈李增官〉云：

> 邇來歌館，盛興武部。崑部如萬和、樂善等，屢入館而不開場，殊深向隅之憾。[11]

《日下看花記》卷4〈三官〉條所附之七絕一首，說得很明白：

> 有美眞饒林下風，幽姿故令隱芳叢。管清絃脆憑誰聽，說到崑腔耳盡聾。[12]

凡此皆可見，徽班進京不止如《揚州畫舫錄》所云，使京班宜慶、萃慶、集慶衰落，也使得崑部萬和、樂善每不開場。而觀眾對崑腔也裝聾作啞，懶於欣賞了。

上文說過高朗亭入京後，約於嘉慶初年擔任三慶徽掌班。其藝術修爲，不止以二簧爲人所推崇，而且「善南北曲」，即指崑曲而言，又「兼工小調」即指流

10　周育德校刊：《消寒新詠》附錄所作〈乾隆末年進京的徽班〉，謂《辛壬癸甲錄》「介紹三慶徽班班主，此已是徽班入都三十年後的追聞。」又謂《日下看花記》之寫作距「三慶徽」入都之時間較迫，其說更爲可信（頁156）。周氏未慮及高朗亭入都時之年歲，故有是說。

11　鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁38。

12　小鐵笛道人：《日下看花記》，頁98。

臺灣大學學術期刊資料庫

行的俗曲民歌，可見他是個崑亂不擋，多才多藝的演員。他因爲體態肥厚，所以扮相不夠清柔，他的戲路應當和魏長生相似，以花旦見長；可是當他二十二歲擔任掌班時，就被問津漁者嘲弄爲「就中老大抱琵琶，猶學嬌生唱晚霞。」至於他的班社活動情況，也可以從《消寒新詠》所記述的成員來觀察：

（1）問津漁者：陳喜官

> 陳喜官，三慶徽部旦也。余因偏好雅部，未嘗留意其間，故不知姓氏里居者多。且今之人，又稱若部爲京都第一。當演戲時，肩摩膝促，笑語沸騰。革鼓金鐃，雷轟谷應，絕無雅人幽趣。余雖嫌寥寂，又畏喧奴。非憨也，性實不近耳。客秋，陳喜官出臺。五陵豪少，豔稱其美。如花露春山，煙籠秋月。明眸似水，秀色如脂。笋欲抽芽，爪破檀郎玉頰；蓮猶遮藕，絲牽情客香魂。紅娘月下西廂，好調琴瑟；白傅江邊東道，忽聽琵琶。桃葉能歌，柘枝善舞。含情欲訴，顧影自憐。余久耳聞，究未目擊。另瞥見于香雪小齋，碧紗畫舫，羊情嫻雅，洗盡輕狂。人言雖過譽，亦十中六七，洵雋才也。至其嗜好由人，本不可強。而有美在中，余即偏好，也覺關情。不能置之于酸鹹之外。[13]

這一段寫出在偏好雅部的士大夫眼中，三慶徽部在北京登臺演出的現象，可見徽部戲曲熱鬧，「絕無雅人幽趣」；但看了陳喜官的演出，也覺關情；這和喜官「博得素袖飄舞袖，崑山片玉倍晶瑩」（見其後所詠陳喜官之詩），能兼演崑劇有關。而所云「且今之人，又稱若部爲京都第一」。則三慶徽在入京後，風靡劇壇之情況，不言可知。

（2）石坪居士詠三慶徽旦色「邱玉官」云：

> 何堪咿唔雜鳴榔，急拍繁弦又一腔。
> 聒耳乍聆鶯燕語，歡生始覺躁心降。
> 檀板輕敲傳秀韻，更饒麗質擅風流。
> 當場會得霓裳意，未列仙班也不羞。[14]

前首寫邱玉官唱梆子腔，後者寫唱崑腔；可見邱玉官也是崑亂不擋的。另外三慶徽貼旦蘇小三，也同樣崑亂不擋；石坪居士謂其演徽部「豐神韶秀」，演崑劇「聲技俱佳」；問津漁者謂「三慶徽班演〈殺奸〉（《翠屏山》）、〈殺嫂〉（《義俠記》）諸戲，皆係蘇小三一人出臺。弱質纖腰，何堪耐此波折。秋風零

[13] 鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁81。
[14] 同前註，頁80。

臺灣大學學術期刊資料庫

落，恐不爲伊人任受耳，慨之。」[15]其他介紹到的還有小旦沈霞官，他因「少年舉動亦輕狂」，曾經一番挫折；其演《郭華買胭脂》，風情雋美，不涉淫邪[16]。又有旦色沈翠林官[17]、雙鳳官[18]，亦復可觀。

其次再從《消寒新詠》看「四慶徽部」，其卷4白齋居士云：

> 余閒暇時，常寄情歌館。各部中非無佳子弟，而心賞者殊寥寥也。辛亥（乾隆五十六年，1791）秋，閱四慶徽部劇，頗爲愜懷。就中以董如意爲第一，其餘亦復卓爾不群。因各爲詠詩，以志鑒賞。[19]

辛亥爲乾隆五十六年，可知那一年「四慶徽」已緊隨「三慶徽」在北京演出。白齋居士首先對四慶徽部第一旦腳董如意歌詠三首七律，其夾注云：

> 〈鐵籠山〉作蠻女，歌音甚爲淒惻。……演〈佳期〉一劇，得情之至。……〈扯傘〉、〈醉酒〉二劇，最爲擅場之至。[20]

其次各以七律一首詠其他三人，其夾注云：

> （童雙喜，懷寧人）〈掃花〉一劇，可爲其斯小照也。（曹印官，望江人）〈補缸〉、〈戲鳳〉二劇，可稱佳絕。扮劉金定，劍甚快捷；扮蚌精豔中有韻，自九月病後，禪氣不充，見者益生憐。（陳桂官，懷寧人）〈撿柴〉一劇，情態不勝淒楚。[21]

可見四慶雖有好演員，但總體說來不如三慶徽出色。

其三再從《消寒新詠》看「五慶徽」：

問津漁者於卷二首論「五慶徽部」小生胡祥齡官，以梨花、春燕來比喻他。其序云：

> 歌臺演戲，太平盛事。余與二三知己，把酒尋芳于深柳堂前，臨春閣里。酒酣興曠，特少絲竹知音，終非快事。聞五慶徽部，嘖嘖人口，即借彼笙歌，大開局面。是時，樹木交蔭，香氣襲衣，繁林蓊鬱中，望見白雲掩映，素月澄輝。猶疑殘雪在樹，而奚奴報曰：「梨花開矣！」於是，攜金樽，吹玉笛，徘徊于其下焉。未幾，有一小鳥，似曾相識，穿花而度。其

15 同前註，頁77-78。
16 同前註，頁77。
17 同前註，頁82。
18 同前註，頁76。
19 同前註，頁91。
20 同前註。
21 同前註，頁91-92。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 即小桃謝后，燕子來時耶？余問花不語，如醉如痴，不知置身何地。復入席，眾皆哂之，始知身在歌舞場中。倏見一童，素袖風流，淡溶溶之月色；花筵酒落，舞翩翩之羽儀。亦不知爲何戲，第詢其人，曰：「小生」。詢其名，曰：「祥齡也」。噫！雪膚花貌，復入余目中，而更處我堂上耶？疇昔梨花之報，燕子之來，余將與子頡頏耳。然酒闌人散，曲罷音沉，祥齡已歸去矣，于我又何與焉！是時，月下梨花，帘前燕子，猶依然在目也。興至，遂爲賦〈梨花〉、〈春燕〉二章。[22]

不只問津漁者賦〈梨花〉、〈春燕〉七律二章；石坪居士和鐵橋山人也各賦〈梨花〉七律一首、〈春燕〉七絕二首，〈梨花〉七律一首、七絕一首。石坪居士夾注云：

> 爾日觀「五慶徽部」，見祥齡聲技工穩，眉目清妍，心甚愜。忽索袖金已盡，不能凝覷，勉強而歸，亦算人生一失意事。[23]

即此可以看出，「五慶徽部」在乾隆六十年春之前已入京，聲名也頗受士大夫所重。而由彼等之寫祥齡，也不難看出，文人之「戀童癖」。此下所記諸伶也都有類似情況。

花部之外，《消寒新詠》尚登錄雅部班社如下：

（1）慶寧部：有生腳范二、小旦徐才（後入慶升）、小生劉大保、旦腳長生（亦入慶雲）、貼旦陳五福等五人。

（2）萬和部：小生王石壽、貼旦毛二、小旦金福壽、小旦徐雙慶等四人。

（3）萬合部：旦腳玉奇一人。

（4）松秦部：小旦蓮生，貼旦李增二人。

（5）金升部：小旦張三寶、張大寶二人。

（6）樂善部：貼旦王琪、小旦李玉齡二人。

（7）慶善部：貼旦沈四喜一人。

（8）翠秀部：宋瑞麟一人。

以上十八人中，李玉齡一人經歷金玉部、慶寧部、慶和部、慶升部三部，終歸樂善部；則雅部班社除上舉八部外，尚有金玉、慶和二部，總計十部。

《消寒新詠》所登錄雅部諸伶；與上文之評詠相近，但多出以花鳥爲喻。也

22 同前註，頁28-29。

23 同前註，頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

可見崑劇之演出在乾隆間雖已不如前，但還被許多文人雅士所嗜好，演出的班部尚多見記載；這種情形可由乾隆年間編刻的《綴白裘》裡所收的崑劇折子戲看出來，但也可以從中體察到崑劇演出此際幾乎是折子戲的天下。如前文所云，《綴白裘》共十二集四十八卷，收八十種劇作，四百六十齣折子，可視爲當時流行之場上劇目。其十一集所選之雜劇（爲梆子腔，亦散見二、三、六集）、高腔、亂彈腔、西秦腔劇目，論數量實不能與崑劇折子戲相比。益可證士大夫品味尚偏嗜崑曲。

乾隆末年，北京戲曲班社花部雅部之外，尚有崑亂兼演的班社。這種崑亂兼演的情況，早見諸《燕蘭小譜》中的「保和部」，保和部中演崑曲，有這樣一段記載。《燕蘭小譜》卷5〈雜詠．張蕙蘭〉云：

> 蘇伶張蕙蘭，吳縣人。昔在保和部，崑旦中之色美而藝未精者。常演《小尼姑思凡》，頗爲眾賞，一時名重，蓄厚資回南，謀入集秀部，蘇班之最著者，其人皆梨園父老，不事豔冶，而聲律之細，體狀之工，令人神移目往，如與古會，非第一流不能入此。蕙蘭以不在集秀，則聲名頓減，乃捐金班中司事者，掛名其間，扮演雜色。噫！爲名爲實，吾不能知，而其志則可嘉矣。[24]

據此，則蘇州之「集秀部」尚守住雅部崑腔而爲重鎮。

也因此，到了乾隆末年值得注意的雅部是集秀揚部，《消寒新詠》卷1石坪居士序集秀揚部小旦倪元齡官云：

> 癸丑夏，集秀揚部到都。聞其當行各色，富麗齊楚，諸優盡屬雋齡。一日，友人式南自歌館回，豔稱是部足冠一時，而心所傾慕尤津津於小旦名元齡者。[25]

癸丑當乾隆五十八年（1793），集秀揚部到達北京，即有「當行各色，富麗齊楚」的聲譽。其自名「集秀揚部」，自是集合揚州名伶組成的班社。按龔自珍（1792-1841）《定庵續集》卷4〈書金伶〉云：

> 乾隆甲辰（乾隆四十九年，1784），上六旬，江南尚衣、鹺使爭聘名班。班之某色人，藝絕矣，而某色人頗絀；或某某色皆藝絕矣，而笛師、鼓員、琵琶員不具；或皆具而有聲無容，不合。駕且至，頗窘。[26]

---

24 吳長元：《燕蘭小譜》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁43-44。

25 鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁19。

26 〔清〕龔自珍著，王佩諍校：《龔自珍全集》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁

臺灣大學學術期刊資料庫

由這些話語很清楚的可以看出，乾隆四十九年甲辰[27]爲迎駕南巡，江南崑劇界物色菁英，可是所有班社之腳色論其傑出者皆不齊全，乃取集腋成裘之義，組爲「集成班」，更名爲「集秀班」。揚州之「集秀揚部」顯然師法蘇州之「集秀部」而來。

而這種集秀的風氣，由上文所敘，可知由揚州鹽商首領江春以揚州本地亂彈「春臺」班合京、秦二腔始肇其端；高朗亭也踵繼其後，以徽班合京、秦二腔而爲「三慶徽」；而「集秀揚部」更進一步集崑亂不擋之優秀演員爲一班。請看《消寒新詠》對該都名伶之評詠：

> 王喜齡：貼旦，崑亂不擋。
>
> 倪元齡：小旦，亂彈。
>
> 李福齡：貼旦，亂彈。
>
> 李桂齡：小生，亂彈。
>
> 李秀齡：旦，崑亂不擋。[28]

由此可以看出乾隆末「亂彈」爲盛，而其崑亂不擋合演的現象，可以說是花雅爭衡中最可喜的現象，當時三慶、四慶、五慶三徽部也在這種風氣下，爲即將形成的京劇，作了最好的前奏。而徽部諸班也可以說是諸腔雜奏，相切相磋，相得益彰的最佳溫床。

二、嘉慶間崑徽繼續雅俗推移

乾隆間雅部崑腔與花部亂彈雖然勢均力敵；但在士大夫心目中尚唯崑曲是務，錢泳（1759-1844）《履園叢話．藝能》云：

> 近士大夫皆能唱崑曲，即三絃、笙、笛、鼓板亦嫻熟異常。余在京師時，見盛甫山舍人之三絃，程香谷禮部之鼓板，席子遠、陳石士兩編修能唱大小喉嚨，俱妙，亦其聰明過人一端。[29]

這種情形，以文人之「尚雅」而言，應當持續很久。

但乾隆末花部亂彈在北京已取得與雅部崑劇相當的地位，可以想見庶民眾多的廣大民間，花部亂彈的勢力一定強過雅部崑腔，這種趨勢嘉慶紀元以後，更加

181。

27 引文中謂乾隆六十多歲，應是七十歲。

28 鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁17、19、23、30、94。

29 〔清〕錢泳著，張偉點校：《履園叢話》，頁331。

臺灣大學學術期刊資料庫

明顯。嘉慶二十四年己卯（1819）六月焦循《花部農譚．序》云：

> 梨園共尚吳音。「花部」者，其曲文俚直，共稱爲「亂彈」者也。乃余獨好之。蓋吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未覩本文，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，血氣爲之動盪。郭外各村，於二、八月間，遞相演唱，農叟、漁父，聚以爲歡，由來久矣。自西蜀魏三兒倡爲淫哇鄙謔之詞，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，余因略爲解說，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。」爲芟之，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，血氣爲之動盪。」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，連他自己也參與了。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。鐃鼓既歇，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。」

亂彈在民間廣受歡迎，但文人著作，如衆香主人著於嘉慶十一年丙寅（1806）的《衆香國．凡例》云：「是集分爲六部，艷香、媚香、幽香、慧香、小有香、別有香。……每部首選，俱以崑劇擅長者冠之，重戲品也。」[32]仍以崑劇爲重。而朝廷也重申乾隆五十年的禁令，按蘇州老廟廟石碑上之嘉慶三年〈欽

30 〔清〕焦循：《花部農譚》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁225。
31 同前註，頁229。
32 衆香國主人：《衆香國》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁1017。

臺灣大學學術期刊資料庫

奉諭旨給示碑〉云：

> 亂彈、梆子、弦索、秦腔等戲，聲音既屬深靡，其所扮演者，非狹邪媟褻，即怪誕悖亂之事，於風俗人心殊有關係。……嗣後除崑弋兩腔仍照舊准其演唱，其外亂彈、梆子、弦索、秦腔等戲概不准再行唱演。所有京城地方，著交和珅嚴查飭禁，并著傳諭江蘇安徽巡撫、蘇州織造、兩淮鹽政，一體嚴行查禁。……嗣後民間演唱戲劇止許扮演崑弋兩腔，其有演亂彈等戲者，定將演戲之家及在班人等均照違制律一體治罪，斷不寬貸。[33]

嘉慶皇帝雖然也禁止花部亂彈，但事實上他和乃父乾隆皇帝一樣，雖然乾隆五年、四十二年一再「禁搬做雜劇律例」。二十七年「禁五城寺觀僧尼開場演劇」、「禁旗人進出戲園」。二十九年「禁五城梨園夜唱」。三十四年「嚴禁官員蓄養歌童」。嘉慶親政後，所頒禁戲律令不下於乾隆。如四年「禁止內城戲園」，八年「禁官員改裝潛入戲園」。十一年「禁旗人演唱戲文」、「潛赴戲館」。十二年「禁止在齋戒日期并祈雨齋戒及祭日演戲」等[34]。但卻都是喜愛戲曲的。當時宮中有所謂「侉戲」，據朱家溍〈清代亂彈戲在宮中發展的有關史料〉，是「泛指時劇、吹腔、梆子、西皮、二黃等，也就是亂彈的又一名稱。」[35]這些「侉戲」能在宮中演出，誰能說他父子倆不喜愛花部亂彈？只是帝王與大官貴人，一般是說的是一回事，做的又是一回事而已。

上文說過乾隆五十五年「三慶徽」入京，繼之而有「四慶徽」、「五慶徽」，其後又有春臺、四喜、和春、三和、嵩祝、寶章、三多、金鈺、重慶等徽班[36]，它們也和「三慶班」一樣長留都下，而其最著者，乃有所謂四大徽班。華胥大夫張際亮《金臺殘淚記》卷1〈張青藨〉云：

> 京師梨園樂伎，蓋十數部矣。昔推四喜、三慶、春臺、和春，所謂「四大徽班」者焉。余以丙戌始至京師，春臺、三慶、二部爲盛，春臺部以色著者，首紉香、竹香，次碧湘、蕙香；三慶部以色著者，首小郝、次蓮仙，固皆尤物也。今二年之間，或死或去，其在部中者，或稍衰矣。[37]

丙戌當道光六年（1826），可知張氏於是年入都，「今年二月之間」，可知其撰

---

33 丁汝芹：〈嘉慶年間的清廷戲曲活動與亂彈禁令〉，《文藝研究》1993年第6期，頁100-106。

34 見王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，頁42-48。

35 丁汝芹：〈嘉慶年間的清廷戲曲活動與亂彈禁令〉，頁101。

36 見吳新雷：〈四大徽班與揚州〉，《藝術百家》1991年第2期，頁40-46。

37 張際亮：《金臺殘淚記》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁232。

臺灣大學學術期刊資料庫

著時間爲八年戊子（1828）。而「昔推一語」亦可見「四大徽班」之號最晚當在嘉慶年間。

四大徽班的來歷，《菊部拾遺》云：

> 所謂四大徽班者，非四家盡屬徽人。如和春之爲揚州班，春臺之爲湖北班，四喜之爲蘇州班，三慶之爲徽班；其調各殊，其派各別。[38]

這是就藝人之籍貫而言的，但其所以同稱「徽班」者，乃因他們所唱的都是以「徽劇」爲根柢，而由於徽劇是多腔調劇種，藝術兼容並蓄，所以四大班可以各自發揮其特色，如下文所云四喜「曲子」、三慶「軸子」、和春「把子」、春臺「孩子」，因此說「其調各殊，其派各別。」

而吳新雷〈四大徽班與揚州〉則認爲：三慶班從揚州出發。春臺班在揚州創建，和春班在揚州組成，四喜班則經由揚州入京[39]。如上文所云三慶班有從杭州出發入京的可能性外，皆考證綦詳，令人可信。

春臺班上文已說過是揚州鹽商首領江春所籌建。四喜班則林蘇門《續揚州竹枝詞》云：

> 亂彈誰道不邀名，四喜齊稱步太平。每到采觴賓客滿，石牌串法雜秦聲。[40]

林蘇門是揚州甘泉人，其自序作於嘉慶五年（1800）八月，那時四喜班已在揚州唱紅，但尚未入京。

和春班則小鐵笛道人《日下看花記》寫於嘉慶八年癸亥立春前二日的〈跋〉云：

> 《看花記》剞劂將竣，和春新班初亮臺，偕友往觀。初見《夜探》一齣，有扮宮娥兩人，在左者眉目逼肖魯龍官，在右者神肖江金官，心焉記之。嗣演《收妲姬》一回，其伶之藝拍案叫絕。[41]

所云魯龍官和江金官皆三慶班名伶。由此可見和春班於嘉慶八年既已採錄三慶、春臺、四喜和其他班部名伶，則四大徽班之三慶固早於乾隆五十五年晉京，春

38　東鄰：《菊部拾遺》，附於波多野乾一（1890-1963）撰，鹿原學人譯：《京劇二百年之歷史》（臺北：傳記文學出版社，1974年）之後，頁17。原爲上海啓印務公司於1926年印刷，北京順天時報館發行。今見劉紹唐、沈葦窗主編《平劇史料叢刊》第一輯第二種。

39　見吳新雷：〈四大徽班與揚州〉，頁40-46。

40　揚州師範大學戲曲研究室編：《曲苑》（南京：江蘇古籍出版社，1984年）第一輯，頁264。

41　見張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁106。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺、四喜自亦早於嘉慶八年晉京。而所謂「四大徽班」之名實，亦當在嘉慶八年之後始完成。所以前引《日下看花記．序》也說：

> 邇來徽部迭興，踵事增華，人浮於劇，聯絡五方之音，合爲一致，舞衣歌扇，風調又非卅年前矣！

所云「邇來」，正指嘉慶八年以來；「聯絡五方之音，合爲一致。」指的是徽班對花雅腔調兼容並蓄；「三十年前之風調」，指的正是前文引其所云「往者，六大班旗鼓相當，名優雲集，一時稱盛，嗣自川派擅場，蹈蹻龍騰，墜鬟爭妍，如火如荼，目不暇給，風氣一新」的京梆爭衡現象。

再由《日下看花記》四卷所錄北京名伶八十四人所屬班社，來觀察北京戲曲之情況：可見在嘉慶八年之前，京師有戲曲班部十六，依所登錄人數論，春臺部二十四人居首，正如〈朱元寶〉條所云：「春臺人倍他部，色稍次者即場上無分，以人浮於劇也。」[42]即此亦可見春臺部色藝之盛冠絕當時。而最先入都的三慶徽十六人居其次，隨後而來的四喜部九人又其次；如再加上彼時剛入京的和春部，則「四大徽班」之勢即成矣。而雙慶部所記皆散去者，則彼時已解班矣，即此亦可見魏長生之「秦腔」其勢已衰。而崑亂不擋之藝人尚有三慶之韓吉祥，春臺之陳榮珍；而四喜之以崑曲爲名，加上初自南來之集秀部，則崑腔雖衰，尚有典型可睹。再看成書於嘉慶十年乙丑（1805）九秋的來青閣主人《片雨集》所題贈名伶所屬之班部：四大徽班之四喜部落在富華部之後，春臺更在慶寧之後。富華部被題詠諸人記其籍貫皆爲蘇州人，僅一人爲長洲，其餘皆吳縣人，可以想見應是崑腔班部，則與四喜合力，崑腔在嘉慶間自是餘韻猶存。而春臺所以落後如此，蓋由於所記之人憑其好惡。而富華部雖受青睞於此，卻不見於《日下看花記》，或者亦才由蘇州組班入京。

署嘉慶十一年丙寅眾香主人自敘之《眾香國》凡例云：

> 每部首選，俱以崑劇擅長者冠之，重戲品也。每部之末，俱以梨園中老宿殿之，誌婪尾也。[43]

可知在文人心目中，崑劇「戲品」最爲高尚。

眾香主人《眾香國》卷尾有「辛未仲春，與望儀館主人邂逅江幹」之「又識」語，可知其書撰於嘉慶十一年丙寅至十六年辛未（1806-1811）之間。其所

---

42 同前註，頁91。

43 眾香國主人：《眾香國．凡例》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁1017。

臺灣大學學術期刊資料庫

錄班社十部中，三慶、和春、春臺、三和、四喜爲大部，慶寧、雙和、三多、大順亭、彩華爲小部，演員九十八人中，其演崑旦者雖皆爲部首，但僅得六人而已。

四大徽班入京後。種種相關事項，錄資料說明於後。蕊珠舊史楊懋建《夢華瑣簿》云：

> 樂部各有總寓，俗稱「大下處」。春臺寓百順胡同，三慶寓韓家潭，四喜寓陝西巷，和春寓李鐵拐斜街，嵩祝寓石頭胡同。諸伶聚處其中者，曰「公中人」。聘歌師，食用俸者，曰「拿包銀」。司事者曰「管班」。管班職掌分爲三：曰掌銀錢，曰掌行頭〔原注：衣箱爲行頭〕，曰掌派戲。生旦別立下處，自稱曰「堂名中人」。堂名中人初入班，必納千緡或數百緡有差，曰「班底」。班底有整股，有半股。整股者四日得登場演劇一齣，半股者八日，曰「轉子」。諸部周流赴戲園，大園四日、小園三日一易地，亦曰「輪轉子」。堂名中人有班底者，許償其值相授受。其堂名多承襲前人舊號。彼往此來，鵲巢鳩居。雖繫以姓氏，不嫌張冠李戴。也間有自立門户，別命堂名者。曰新堂名，必其人能自樹立，到處知名者矣。然自納班底外，宴部中父老及諸鐘磬笙笛師，所費不貲。不如頂堂名者，有班底及一切屋宇器用，俱坐享其成，可免勞民傷財也。間亦有裹頭居大下處者〔原注：俗呼旦曰「包頭」〕，大抵老夫耄矣。然吾嘗見三慶部演《四進士》大軸子，其般漁家蜆妹者，乃豔如芍藥、光采動人，約其年，當纔二十許人耳。雨初云「此大下處中人」，並以其名告，余忘之矣。後問安次香，言其人即李壽林。計其年齒不相當，恐未必然。[44]

由此可知四大徽班在北京之處所，及梨園中一些行規。四大徽班也各具特色，《夢華瑣簿》又云：

> 四徽班各擅勝場。四喜曰「曲子」。先輩風流，饁羊尚存，不爲淫哇，春牘應雅。世有周郎，能無三顧？古稱清歌妙舞，又曰「絲不如竹，竹不如肉。」爲其漸近自然，故至今堂會終無以易之也。三慶曰「軸子」。每日撤簾以後，公中人各奏爾能。所演皆新排近事，連日接演，博人叫好，全在乎此。所謂巴人下里，舉國和之。未能免俗，聊復爾爾。樂樂其所自生，亦烏可少？和春曰「把子」。每日亭午，必演《三國》、《水滸》諸

[44] 楊懋建：《夢華瑣簿》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁351-352。

臺灣大學學術期刊資料庫

小說，名「中軸子」。工技擊者，各出其技。疴癭丈人承蜩弄丸，公孫大娘舞劍器渾脫，瀏漓頓挫，發揚蹈厲，總干山立，亦何可一日無此？春臺曰「孩子」。雲裏帝城如錦繡，萬花谷春日遲遲，萬紫千紅，都非凡豔。而春臺，則諸郎之夭夭，少好咸萃焉。奇花初胎，有心人固當以十萬金鈐護惜之。[45]

由此可見四大徽班所各擅的勝場，「四喜班」以「曲子」，即以崑曲唱腔爲著，宜於堂會清賞。「三慶班」以「軸子」，即以新鮮連本戲爲著，宜於庶民大衆口味。「和春班」以「把子」，即以雜技武術爲著，演爲「中軸子」，宜於觀衆眼目。「春臺班」以「孩子」，即以美豔童伶爲著，宜於風月中人憐惜。

北京梨園演出之程序，《金臺殘淚記》卷三〈雜記〉云：

京師樂部登場，先散演三、四齣，始接演三、四齣，曰「中軸子」，又散演一、二齣，復接演三、四齣，曰「大軸子」。而忽忽日暮矣。貴人於交中軸子始來，豪客未交大軸子已去。《都門竹枝詞》所云「軸〔讀紂〕子剛開便套車，車中裝得幾枝花」者是也。《燕蘭小譜》作「胄子」，誤。宜作「軸」。[46]

對此，《夢華瑣簿》言之又更詳：

《竹枝詞》云：「雙表對時剛未正，到來恰已過三通。」此嘉慶年事也。余案：紅豆村樵《紅樓夢傳奇》凡例云：「絲竹之聲哀，不可無金鼓以震盪之。」此言殊近理。今梨園登場，日例有「三軸子」：〔原注：《竹枝詞》注云「軸」音「紂」。〕「早軸子」，客皆未集，草草開場。繼則三齣散套，皆佳伶也。「中軸子」後一齣曰「壓軸子」，以最佳者一人當之。後此則「大軸子」矣。大軸子皆全本新戲，分日接演，旬日乃畢。每日將開大軸子，則鬼門換簾，豪客多於此時起身徑去。此時散套已畢，諸伶無事，各歸家梳掠薰衣，或假寐片時，以待豪客之召。故每至開大軸子時，車騎蹴蹋，人語騰沸，所謂「軸子剛開便套車，車中載得幾枝花」者是也。貴游來者皆在中軸子之前聽三齣散套，以中軸子片刻爲應酬之候。有相識者，彼此互入座周旋，至壓軸子畢，鮮有留者。其徘徊不忍去者，大半市井販夫走卒。然全本首尾，惟若輩最能詳之。蓋往往轉徙隨入三四戲園，樂此不疲，必求知其始訖，亦殊不可少此種人也。今日開戲甚早，日中即中軸

45 張際亮：《金臺殘淚記》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁352。

46 楊懋建：《夢華瑣簿》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁250。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 子。不待未正無爲。李小泉言：「嘉慶初年，開戲甚遲，散戲甚早。大軸子散後，別有清音小隊，曰『襠子班』，登樓賣笑。浮梁子弟迷離若狂，金錢亂飛，所費不資。」今日雖有襠子班，但赴第宅清唱，如打軟包之例，不復赴園般演矣。〔原注：京城舊日頓子房皆打軟包赴人家，保定則班中諸伶亦打軟包。〕又近來諸部大軸子恆至日昳乃罷，惟四喜部日未高春即散，猶是前輩風格。內城無戲園，但設茶社，名曰雜耍館。唱清音小曲、打八角鼓、十不閒以爲笑樂。南城外小戲園或暇日無聊，亦有襠子赴園。然自是雜耍館之例，非復當年大戲散相繼登場意思也。[47]

可見其演出程序是：開場之早軸子；中間由三齣折子構成中軸子，由佳伶當之，中軸子之末一齣由最佳之伶任之，稱壓軸子；最後爲連本新戲之大軸子。

從以上可知，嘉慶一朝二十五年在北京是徽班，尤其是四大徽班的天下。由於徽班兼蓄諸腔，其中崑亂俱備；四大徽班以崑劇爲著者，僅四喜一部而已，可見崑腔不如徽班遠甚；而此時之徽班正如大鴻爐，諸腔競奏，屆時必有一二王者出，而高朗亭既有「二簧耆宿」之說，則徽劇中之二黃腔，已自出人頭地矣。

三、道光間崑徽推移的結果促成皮黃戲的成立

道光繼嘉慶之後，北京劇壇仍以徽班爲主體。道光即位即下令縮編內廷演劇機構，道光元年《恩賞檔》云：

> 正月十九日……將南府、景山外邊旗籍、民籍學生，有年老之人并學藝不成不能當差者，著革退。其民籍學生，著交蘇州織造便船帶回……
>
> 六月初三日……其景山大小班，著歸并在南府，永遠不許提「景山」之名。再，大戲有一百二十餘人之戲，可以減去一百名，上二十名即可。[48]

到了道光七年後便「奉旨將南府民籍學生全數退出，仍回原籍」，並把南府改爲「昇平署」那樣的小衙門[49]。而且道光皇帝還搬了許多律令來禁止戲曲的演出，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》所錄者就有十三條之多[50]。

署道光三年癸未（1823）乞巧節識之播花居士伽羅奴之《燕臺集艷二十四花

47　《清代燕都梨園史料》，頁354-355。

48　《恩賞旨意承受檔》，錄自周育德：《崑曲與明清社會》（瀋陽：春風文藝出版社，2005年），頁276。

49　同前註，頁276。

50　王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，頁68-76。

臺灣大學學術期刊資料庫

品》錄有春臺、四喜、三慶、嵩祝四部二十四人，可見此時「嵩祝部」取代了「和春部」。

到了道光年間，劇壇之現象。梁廷枏（1792-？）《兩般秋雨庵隨筆》：

> 京師梨園四大名班，曰四喜、三慶、春臺、和春。其次之則曰重慶、曰金鈺、曰嵩祝。余壬午年初至京，當遏密八音之際，未得耳聆目賞。次年春，始獲縱觀，色藝之精，爭妍奪媚。然余逢場竿木，未能一一搜奇也。丙戌入都，寓近彼處，閒居無事。時復中之。四班名噪已久，選才自是出人頭地，即三小班中，亦各有傑出之人、擅場之技，未可以檐下目之。此外尚有集芳一部，專唱崑曲，以笙璈初集，未及排入各園。其他京腔、弋腔、西腔、秦腔，音節既異，裝束迥殊，無足取焉。[51]

梁廷枏生於乾隆五十七年，道光舉人。所云「壬午」爲道光二年（1822），丙戌爲道光六年，彼時京師梨園仍以四大徽班四喜、三慶、春臺、和春爲首，其次爲重慶、金鈺、嵩祝，而京腔、弋腔、西腔、秦腔則被視爲末流，「無足取焉。」此外尚有「集芳」一部專唱崑曲。

又道光八年戊子臘八月自敘之華胥大夫張際亮《金臺殘淚記》卷三云：

> 《燕蘭小譜》記甘肅調即「琴腔」，又名「西秦腔」。胡琴爲主，月琴爲副。工尺咿唔如語。此腔當時乾隆末始蜀伶、後徽伶盡習之。道光三年，御史奏禁。
>
> 《燕蘭小譜》記京班舊多高腔。自魏長生來，始變梆子腔，盡爲淫靡。然當時猶有保和文部，專習崑曲。今則梆子腔衰，崑曲且變爲亂彈矣。亂彈即弋陽腔，南方又謂「下江調」。謂甘肅腔曰「西皮調」。
>
> 先朝諸王多畜樂部，父老云然。攷《燕蘭小譜》，有所云「王府大部」者。可見數十年來，此風已息。近年嵩祝部習小生某郎，有寵於□□王，王今薨矣。
>
> 丙戌冬，內務府散供奉，梨園南返。有不返者，仍入春臺諸部。[52]

可知丙戌（道光六年）冬，朝廷內務府已經解除花部的供奉，其主要供奉的應當是京腔和梆子腔；而「王府大部」正是京腔，則道光間，京腔已成廣陵散。又所云魏長生之梆子「琴腔」，在徽斑是主要腔調，人人都要學習，乾隆五十年一度

---

51 見張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁886-887。〔清〕梁廷枏：《兩般秋雨庵隨筆》（臺北：文海出版社，1975年），卷3〈京師梨園〉條，頁110-111。

52 張際亮：《金臺殘淚記》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁250-251。

臺灣大學學術期刊資料庫

被禁，道光三年再度被禁。以致梆子腔衰落，而且崑腔班也幾乎都要變爲亂彈班了。所以《金臺殘淚記》卷二〈閱《燕蘭小譜》諸詩，有慨於近事者，綴以絕句〉，其六首云：

> 空作花枝照酒巵，蘭生往日已堪悲。如今那見梁谿隊，月曉風殘又一時。[53]

其注云：「今都下徽班皆習亂彈，偶演崑曲，亦不佳。」可知崑曲的遭遇和情況，但所云「亂彈」即單指弋陽腔，則與事實不符，當如上文所舉，以李斗所言爲是，蓋彼時徽班皆爲多腔調兼容之班部。

至於崑腔衰落之現象，有道光十七年丁酉（1837）中秋序之蕊珠舊史《長安看花記》云：

> 道光初年，京師有集芳班。仿乾隆間吳中集秀班之例，非崑曲高手不得與。一時都人士爭先聽睹爲快。而曲高和寡，不半載竟散。其中固大半四喜部中人也。近年來，部中人又多轉徙入他部，以故吹律不競。然所存多白髮父老，不屑爲新聲以悅人。笙、笛、三絃，拍板聲中，按度刊節。……吐納之間，猶是先輩法度。若二簧、梆子，靡靡之音，《燕蘭小譜》所云「臺下好聲鴉亂」，四喜部無此也。每茶樓度曲，樓上下列坐者落落如晨星可數。而西園雅集，酒座徵歌，聽者側耳會心，點頭微笑，以視春臺、三慶登場，四座笑語喧闐，其情況大不相侔。[54]

四喜部和集芳班的遭遇，可以看出道光間的崑曲雖有雅士支持，但卻是如何的冷落；而春臺、三慶的二黃、梆子又是何等的受人歡迎。又成書於道光間，反應嘉慶道光北京梨園生活之陳森《品花寶鑑》第三回相公蓉官與觀衆富三之對話云：

> 蓉官又對他人道：「大爺是不愛聽崑腔的，愛聽高腔雜耍兒。」那人道：「不是我不愛聽，我實在不懂，不曉得唱些什麼？高腔倒有滋味兒，不然倒是梆子腔，還聽得清楚。」[55]

可見這時的崑腔曲劇，因爲庶民大衆聽不清楚，也覺得沒有滋味，連學戲曲都不想學崑腔了。又徐珂（1869-1928）《清稗類鈔》云：

> 道光朝，京都劇場猶以崑劇、亂彈相互奏演，然唱崑曲時，觀者輒出外小

[53] 同前註，頁240。
[54] 楊懋建：《長安看花記》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁310-312。
[55] 〔清〕陳森：《品花寶鑑》（西安：西北大學出版社，1993年），頁37-38。

臺灣大學學術期刊資料庫

遺，故當時有以「車前子」譏崑劇者。[56]

「車前子」在中藥中用以治小便不通者。由此也可見崑劇在觀眾心中，已不能與亂彈班同等地位。

那麼這時京師所習尚的腔調又是什麼呢？粟海庵居士作於道光十二年（1832）的《燕臺鴻爪集》，其〈三小史詩引〉有云：

> 一香與其兄韻香，同屬春臺部，先後齊名。足微蹇，登場促步若橫行。然趁作姿媚，轉益其妍。京師尚楚調，樂工中如王洪貴、季六，以善爲新聲稱於時。一香學而兼其長。抑揚頓挫，動合自然。口齒清歷，又燕產也，昵昵作燕兒女子恩怨爾汝語，聲情曲肖，令人心動。時無出其右者。[57]

從這段話可見一香這位旦腳演員，從王洪貴和李六那裡學到他們「以喜爲新聲稱於時」的長處，這種「新聲」，正是京師所崇尚的「楚調」，也就是「西皮」。而一香口齒清歷，又是北京人，以京音唱西皮，尤「聲情曲肖」；所以詩中也稱他「郢曲聲聲妙，燕言字字清。」

就因爲這段話，將「西皮」視爲道光間的「新聲」，所以就引起了學者皮黃合奏的另種看法，如陶君起《京劇史話》謂先到北京的徽調二黃與後進京的漢調西皮「自然結合起來」，成爲皮黃[58]。其他如張夢庚等合著的《京劇漫話》[59]，八十年代出版的《辭海》〈皮黃〉條，亦皆有相同的見解。

然而這裡所謂的「京師尚楚調」，其實是楚調西皮在乾隆之後，於道光間第二次晉京之後，由於名伶王洪貴、李六等的推波助瀾，皮黃、西皮二腔，二度結合成皮黃。指明當時的徽班已是以西皮二黃爲主腔在演唱了。而並非說明那時才出現「西皮」那樣的新聲，皮黃合奏也絕不是在道光間。筆者有〈皮黃腔系考述〉[60]，有以下四段結論，云：

皮黃腔是西皮、二黃兩腔結合並存的複合腔調。

---

56 徐珂：《清稗類鈔》（臺北：臺灣商務印書館，1966年），頁50。

57 粟海庵居士：〈三小史詩并引〉，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁272。

58 陶君起：《京劇史話》：「清朝道光中葉，湖北的漢劇演員李六、王洪貴等來到北京，以『楚調（即漢劇）新聲』得名。楚調和徽劇在戲路上雖然風格不同，但是出於同一源流，因此有時也在一處搭班。這樣，徽、漢兩個劇種便自然結合起來。由於這兩個劇種歌唱部分以西皮、二黃兩種腔調爲主，所以也稱爲『皮黃』〔又名『京調』〕。」（北京：中華書局，1962年），頁6。

59 張夢庚等合著：《京劇漫話》（北京：北京出版社，1982年），頁12。

60 曾永義：《戲曲本質與腔調新探》，頁317-318。

臺灣大學學術期刊資料庫

西皮腔與襄陽調、楚調爲同實異名。論其根源則爲山陝梆子流入湖北襄陽，與襄陽土腔結合，山陝梆子腔被襄陽土腔所吸收涵容，其流播他方時，因楚爲湖北之簡稱與古稱故被名爲「楚調」，又因其實際形成於襄陽，故又被稱作「襄陽調」；而湖北人習慣稱唱詞爲「皮」，經常說「唱一段皮」、「很長的一段皮」，乃因其襄陽調實質上含有濃厚的山陝梆子成分，實由西方傳入，所以簡稱之爲「西皮」。「西皮調」最早的記載見諸明崇禎間（1628-1644）刊本《梅雨記》，那時已流行大江南北。此外西皮腔之流播，從文獻考察可知康熙間流入江蘇、福建，乾隆間又擴及廣東、浙江、四川、雲南、貴州、江西等省。

二黃腔實出江西宜黃，爲明萬曆間向外流播的西秦腔二犯至宜黃，爲宜黃土腔所吸收涵容而再向外流播，於康熙間至北京被稱作「宜黃腔」；但流播至江浙，由於當地方言音轉訛變之關係，其稱呼乃有「宜黃」、「宜王」、「二黃」三稱寫法，終於以「二黃」最爲流行，乃失本來名義，而有種種附會的說法。宜黃腔在康乾之際，已在北京和花部諸腔並嶄頭角。康熙十七年前後，宜黃腔也已流播到江浙，也應當在乾隆之前流入安徽和湖北。

西皮二黃兩腔的合流，在乾隆間應當首先在湖北襄陽，其次在北京和揚州。

而到了乾隆五十五年，爲慶祝皇帝八十大壽，以三慶徽班晉京，合京秦二腔於班中；其後又有四喜、和春、春臺入京，合稱四大徽班。乾隆末至嘉慶初，徽班主要仍以皮黃合京秦二腔演出，其後逐漸側重皮黃，終以皮黃爲主，並吸收四平調、崑腔、羅羅腔以及諸腔小調，演員於是達成「文武崑亂不擋」的境地，更打破由旦腳擔綱的格局改由以生行爲主，於道光二十年前後，皮黃在北京京化完成，出現程長庚、余三勝、張二奎「老三鼎甲」標誌著京劇的成立；又經過咸豐、同治至光緒（1851-1908）而有譚鑫培（1847-1917）、汪桂芬（1860-1909）、孫菊仙（1841-1931）「新三鼎甲」使京劇達到成熟的時期。

皮黃合奏，雖早在乾隆間的北京、漢口、揚州三地，但是成爲京劇之主腔到處流行，應是在道光間。道光三十年葉調元《漢口竹枝詞》中〈詠戲劇〉五首：

1. 梨園子弟眾交稱，祥發聯陞與福興。
   比似三分吳蜀魏，一般臣子各般能。〔原注：漢口向有十餘班，今止三部。〕
2. 月琴弦子與胡琴，三樣和成絕妙音。
   啼笑巧隨歌舞變，十分悲切十分淫。〔原注：唱時止鼓板及此三物，竹濫絲哀，巧與情會。〕
3. 曲中反調最凄涼，急是西皮緩二黃。

臺灣大學學術期刊資料庫

倒板高提平板下，音須圓亮氣須長。〔原注：腔調不多，頗難出色，氣長音亮，其庶幾乎？〕

4. 小金當日姓名香，喉似笙簫〔原書誤作「箭」〕舌似簧。
二十年來誰嗣響？風流不墜是胡郎。〔原注：德玉、福喜俱胡姓。〕

5. 風前弱柳舞纖腰，宛轉珠喉一串調。
情景逼眞聲淚并，祭江祭塔與探窯。〔原注：此閨旦之大戲也，二胡及張純夫，均臻其美。〕[61]

由以上所錄第一首詩之原注和第三首詩可知在道光末年的漢口，西皮和二黃同臺演出，能奏出淒涼的反調，板式有倒板和平板，歌唱要圓亮氣長。又由第二首詩可見其文場伴奏樂器爲胡琴、月琴、三弦，正與京劇的所謂「三大件」相同。這三種絃樂合奏成「絕妙音」，既能襯托悲喜之情，也能應和歌舞的節奏。由末二首可知當時盛演閨旦戲，名腳有胡德玉、胡福喜、張純夫，擅長劇目有〈祭江〉、〈祭塔〉、〈探窯〉。這三齣戲依次唱的是二黃、反二黃、西皮。

皮黃合奏既已在道光間風靡京師，乃至像漢口那樣的城市，則此時之「四大徽班」又是如何呢？署道光癸未（三年）乞巧節播花居士伽羅奴之《燕臺集艷二十四花品》云：

茲值雨窗無事，爰於四喜、春臺、三慶、嵩祝四部中，就耳目所及，戲拈二十四人，以伎藝優劣爲高下，小變體裁，用成花品。[62]

則四大徽班在道光初年，和春部有被嵩祝部取代之跡象。又蕊珠舊史楊懋建《辛壬癸甲錄》云：

余自壬辰入春明門，日居月諸，歲不我與。鬱鬱無聊，頹然自放。所識第一仙人曰韻香。韻香者，林姓，吳人。來京師隸嵩祝部。於時京城歌樓擅名者，分爲四部：曰「春臺」、曰「三慶」、曰「四喜」、曰「和春」，各擅勝場，以爭雄長。嵩祝部既寥落不能自存，……今日惟和春尚是王府班，然吹律不競久矣。四喜　嘉慶間名部，乃道光以來，部中人又多轉入春臺、三慶部。《都門竹枝詞》所云「新排一曲《桃花扇》，到處閑傳四喜班」者，今亦歌板酒旂，零落盡矣。一時徵歌者必推春臺、三慶，翕然

61 〔清〕葉調元：《漢口竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》第4冊，頁2628-2629。

62 播花居士：《燕臺集豔二十四花品．序》，見張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁1039。

臺灣大學學術期刊資料庫

無異詞。[63]

雖然嵩祝部曾因韻香個人「媚力」，於道光十一年辛卯在儀愼親王壽筵席上，使得嵩祝部的京腔「一時聲譽頓起」，「從此徵歌舞者，首數嵩祝，不復顧春臺、三慶矣！」但他死後，「春臺、三慶名輩林立，且多後來之秀。」[64]可知道光十一年至十四年間執北京劇壇之牛耳者，即是春臺與三慶兩部。而四喜蓋因其「曲子（崑曲）」，和春則因其王府京腔已大不合時宜，自然沒落下來。

但楊懋建《長安看花記．秀蘭》條云：

秀蘭，范姓，字小桐。吳人。……丙申暮春二十三、四日，小桐於北孝順胡同燕喜堂張筵召客。……於時賓霍豪家、五陵游俠、薦紳貴介、過夏郎君，莫不駿奔麇至，來會者六七百人。妙選春臺、三慶、四喜、和春、嵩祝五部佳伶，合爲一班。試雲想之衣裳，奏錦城之絲管。卜晝卜夜，歡樂未央。笙歌燈火，極一時之盛。[65]

則道光十六年丙申（1836）春，京師班部，四喜、和春、嵩祝雖不如春臺、三慶，但尚並稱五名部。

對於京師彼時之崑腔班部，《長安看花記》云：

道光初年，京師有集芳班。仿乾隆間吳中集秀班之例，非崑曲高手不得與。一時都人士爭先聽睹爲快。而曲高和寡，不半載竟散。其中固大半四喜部中人也。近年來，部中人又多轉徙入他部，以故吹律不競。然所存多白髮父老，不屑爲新聲以悅人。笙、笛、三絃，拍板聲中，按度刋節。韻三字七，新生故死。吐納之間，猶是先輩法度。若二簧、梆子，靡靡之音，《燕蘭小譜》所云「臺下『好』聲鴉亂」，四喜部無此也。每茶樓度曲，樓上下列坐者落落如晨星可數。而西園雅集，酒座徵歌，聽者側耳會心，點頭微笑，以視春臺、三慶登場，四座笑語喧闐，其情況大不相侔。部中人每言：我儕升歌，座上固無長鬚奴、大腹賈。偶有來入座者，啜茶一甌未竟，聞笙、笛、三絃、拍板聲，輒逡巡引去。雖未敢高擬陽春白雪，然即欲自貶如巴人下里固不可得矣。[66]

對此楊懋建《夢華瑣簿》亦云：

63　楊懋建：《辛壬癸甲錄》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁280。
64　同前註，頁277。
65　楊懋建：《長安看花記》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁304-305。
66　同前註，頁310-311。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 吳中舊有集秀班。其中皆梨園父老，切究南北曲，字字精審。識者歎其聲容之妙，以爲魏良輔、梁伯龍之傳未墜，不屑與後生子弟爭朝華夕秀。而過集秀班之門者，但覺天桃郁李，鬬妍競豔，蒹葭倚玉，惟慚形穢矣。道光初，京師有仿此例者，合諸名輩爲一部，曰「集芳班」。皆一時教師、故老，大半四喜部中舊人。約非南北曲不得登場般演。庶幾力返雅聲，復追正始。先期遍張帖子，告都人士。都人士亦莫不延頸翹首，爭先聽睹爲快。登場之日，座上客常以千計。聽者凝神攝慮，雖池中育育羣魚，寂然無敢譁者。蓋有訂約，四五日不得與坐者矣。於時名譽聲價，無過「集芳班」。不半載，「集芳班」子弟散盡。張樂於洞庭，鳥高翔，魚深藏、又曰西子駭麋。豈誑語哉？[67]

其注云：

> 聞常熟蔣聽松言：「吳中集秀班，道光年間亦已散去云。」

道光間無論京師之「集芳班」或吳中之「集秀班」，都已散去，則雅部崑腔之寥落更甚於乾嘉矣。但楊懋建《丁年玉筍志．小天喜》條云：

> 小天喜，字聽香，扈姓。春福堂連喜胞弟。四喜部後來之秀也。近日崑腔歌喉，推金麟第一。聽香出，遽掩其上。……丁酉入春來，四喜部登場，座上客往往與春臺相埒。每日不下七八百人。視前一二年，蓋已倍之矣。天運循環，無往不復。善哉，司馬季主之論卜也。四喜部屯極而亨，或者可復返嘉慶間舊觀？則聽香其先聲乎？[68]

可見唱崑腔的四喜部，嘉慶間頗爲興盛，道光十六年之前頗爲困頓，至十七年丁酉春又因扈聽香之歌喉，如「洛鐘之應銅山，蒲牢夜半鳴，足以發聾振聵」[69]而有復興之趨勢。

但是崑腔畢竟是要走下坡的。因爲此時的京師已被楚調和二黃所籠罩，由前引粟海庵居士作於道光十二年的《燕臺鴻爪集》，其〈三小史詩引〉所云，已知：京師尚楚調，楚調就是「西皮」。又張次溪輯《北京梨園竹枝詞彙編》、道光二十五年（1845）楊靜亭《都門雜詠．詞場．黃腔》云：

> 時尚黃腔喊似雷，當年崑弋話無媒。而今特重余三勝，年少爭傳張二

[67] 楊懋建：《夢華瑣簿》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁373。
[68] 楊懋建：《丁年玉筍志》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁334-335。
[69] 同前註，頁334。

臺灣大學學術期刊資料庫

奎。[70]

道光二十五年在楊氏眼裡，北京的崑山腔、弋陽腔已無人提及，而以余三勝（1802-1866）、張二奎（1814-1864）爲代表的皮黃腔正風靡一時。余、張二人和他們同時的程長庚（1811-1879）並稱「前三傑」。至此，如前所云，「皮黃戲」可說已經成立。

肆、清咸豐同治至清末光緒宣統間之京戲、崑劇與亂彈戲

一、京劇獨霸劇壇

道光二十年左右，徽班內部諸腔徽調、漢調、崑腔、梆子腔相互交流融化，從而產生了新劇種。這個新劇種是以皮黃腔爲主，兼擅崑腔以及吹腔、撥子、南鑼等地方戲曲腔調的多腔調劇種。這新劇種在北京被稱皮黃。道光末咸豐間皮黃傳到鄰近的大城天津，同治六年（1868）又由天津傳到上海，便被外地人稱作「京劇」，從而逐漸流播全國。

京劇從形成到成熟的過程中，出了前後「三傑」。前三傑即前文提及的余三勝、程長庚、張二奎和後三傑孫菊仙、譚鑫培、汪桂芬。他們從原來以「孌童妝旦」爲主的演出形式，領袖群倫的創發了以老生行當爲主的表演藝術。尤其譚鑫培確立了以湖廣音爲主，協以中州音韻的聲韻體系，使京劇演員幾乎無所不以此爲宗，而被視爲京劇的聲韻法則，對於京劇之成立與成熟起了關鍵性的作用。北京語言的特點已逐漸融於徽漢二調即西皮二黃之中。所謂「十三轍」、「四聲」、「上口字」、「尖團字」便是標誌。今日湖北、安徽仍有同樣是皮黃合奏的地方戲曲，而它們不是京劇，主要緣故便是在舞臺上所用的仍是沒有經過「京化」的徽、漢地方語言。

同治六年京劇南下上海與徽班、梆子班合演，於光緒末年逐漸成了具有特色的海派或南派京劇，而與北京的京朝派抗衡。

京劇成熟之後，由於其四功五法行當藝術化的表演藝術體系非常的嚴謹，演員勤學勤練即可具備深厚的功底；兼以其屬詩讚系板腔體之劇種，演員「唱腔」所受的「格律」制約很小，可以發揮的空間相當大。因此一個優秀演員如果能廣

[70] 楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略》，頁49a，總頁371。

臺灣大學學術期刊資料庫

汲博取、與名腳同臺切磋，組織自己的藝術團隊，便能形成自己「唱腔」的特色，從而在劇目上有所專屬以塑造鮮明無二之劇中人物，建立自家表演藝術之獨特風格，終於被觀眾所接受認可，由共鳴而附從，薪傳有人，使京劇因而產生了流派藝術。而京劇流派藝術如春花綻放，也呈現了京劇藝術的成就與發展[71]。

京劇流派藝術始於前三傑之程長庚以安徽人而爲「徽派」，余三勝以湖北人而爲「漢派」，張二奎以北京人而爲「京派」，是爲以地域區別的流派。到了譚鑫培，才創立了以個人風格特色爲標幟的「譚派」，爲一代宗師，爲流派藝術的眞正開端。於是而有「前四大鬚生」余叔岩、言菊朋、高慶奎、馬連良；「南麒北馬關外唐」麒麟童周信芳、馬連良、唐韻笙；「後四大鬚生」馬連良、譚富英、楊寶森、奚嘯伯等流派促進了老生行京劇藝術的進一步繁榮；而北方的楊小樓、尙和玉，南方的蓋叫天、張英傑等流派也促成了武生行京劇藝術的提升。

到了清末民初經過王瑤卿的革新，突破了青衣和花旦行的嚴格界限，創立了「花衫」一行，大大豐富旦行的演唱和表演，從而創立了「王派」，使得一直處於配角地位的旦行藝術有了翻身的地位，並培養出了「四大名旦」梅蘭芳、程硯秋、荀慧生、尙小雲，各自成爲影響深遠的流派，也從舞臺上取老生行而代之，成爲京劇藝術的眞正主角。於是徐碧雲、筱翠花、歐陽予倩、馮子和、黃桂秋、朱桂芳、閻嵐秋等也紛紛崛起各創流派；龔雲甫、李多奎也在老旦行豎立了鮮明的旗幟。

在行當流派藝術的氛圍中，淨、丑兩行的表演人才也相繼輩出形成其流派藝術。如淨行之金少山、侯喜奎、郝壽臣等，而錢金福、范寶亭、許德義也在武淨方面開立了門戶。丑行則文丑郭春山、慈瑞泉，大丑劉斌崑，武丑傅小山、蕭盛章，也都各展其才華，爲觀眾所肯定。

以上是根據《中國京劇史》[72]撮要並融入自己一些淺見寫成的。也就是說「京劇」成立以後，即不止獨霸北京劇壇，而且四處流播，遍及全國。其流播至上海者又發展爲「海派京劇」，若較諸北京之「京朝派京劇」，論其雅俗，則京朝派爲雅，海派爲俗。凡此已有《中國京劇史》四大冊詳爲敘述。本文爲此止於擷菁取華，作爲本章之導言。

至於此時期的內廷演戲。昇平署中本宮太監的「內學」所演弋腔越來越少，

71 筆者：〈論說「京劇流派藝術」之建構〉，《中國文哲研究集刊》，待刊稿。

72 北京市藝術研究所，上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

最多只是開頭和結尾承應一二齣，有時則甚至予以省略。所演的戲出以皮黃爲主和少數的梆子，多由外學藝人和外邊戲班承擔。可見宮中也受民間劇場的影響，也是京劇的天下了。

因此，此時期北京劇壇能與「京劇」抗爭者已絕無僅有。本章所要觀照和敘述的是崑劇、京腔戲、梆子戲在京劇聲威下的種種現象。筆者採取的方法還是讓資料來說話。

二、崑劇殘喘之情況

咸豐年間（1851-1861），曾因道光三十年庚戌（1850）二月二十五日道光皇帝崩逝而使「庚辛兩載，笙歌闐寂，各部名優風流雲散。」[73]其後「音樂重開」，張次溪《燕都名伶傳．時小福》：「年十二歲，值洪楊亂作，……時京戲班以春臺、四喜、三慶、嵩祝爲最著。」[74]可見京師戲班沿徽班系統。四不頭陀咸豐二年（1852）自敘之《曇波》，尚記有崑腔伶人福壽等九人，其中如小蘭之師「長慶，色藝冠一時，雖六郎老去，而三慶部猶倚之爲重。」[75]又如翠玉（字黛仙）「其兄美玉，舊有聲春臺部，黛仙遂習其藝。當八音宣播，二三妙伶集於春臺，黛仙稍後於春臺，故未見稱於一時。」[76]又南國生〈《曇波》跋〉云：「乾嘉以來……一二妙伶尚知風雅，故豔而傳之也。遞至今日，餘韻稍衰。」[77]則可見其所記者應爲徽班中之崑曲演員，其時尚寄身於其間，延崑腔一線不墜之緒。

陳彥衡《舊劇叢談》云：

> 徽班老伶無不擅崑曲，長庚、小湘無論矣，即譚鑫培、何桂山、王桂官、陳德霖亦無不能之。其舉止氣象皆雍容大雅，較諸徽、漢兩派，判如天淵，此又由崑曲變化之確實證據。然則北京之皮黃，固不可與徽、漢兩派之皮黃同日而語矣。[78]

許九埜《梨園軼聞》云：

73　四不頭陀：《曇波》，收於張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁397。
74　張次溪：《燕都名伶傳》，《清代燕都梨園史料正續編》，頁1192。
75　同註75，頁399。
76　同前註，頁400。
77　同前註，頁402。
78　陳彥衡：《舊劇叢談》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁849-850。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 老伶工未有不習崑曲者，如長庚之〈釵釧大審〉，小湘之〈游園驚夢〉、〈前後親〉，譚鑫培之〈別母亂箭〉，何九（即何桂山）之〈嫁妹〉〈山門〉，未易更僕數。即後來之陳德霖、錢金福諸伶，皆係科班出身，於文武崑亂無不熟習。內行中謂必先學崑曲，後習二黃，自然字正腔圓，板槽結實，無荒腔走板之弊。亦如習字家之先學篆隸，再習眞草，方得門徑也。[79]

可知京劇雖盛，但名家知道必須崑劇爲根柢，才能創造傑出之藝術，也因此陳彥衡便說京劇從崑曲變化而來；筆者也常說，京劇藝術是崑劇的通俗化。

其次再看雙影庵生咸豐五年乙卯（1855）秋七月序之《法嬰祕笈》[80]，錄年十三至二十歲之優人六十二人，其中籍屬蘇州者四十名，占三分之二，當不乏崑腔藝人，或爲當時各班之崑腔藝人名錄。

由余不釣徒及殿春生所著之《明僮合錄》[81]，可見咸豐同治間北京戲曲演員尙以孌童爲貴。（有余不釣徒咸豐六年丙辰〔1856〕序，有殳山劍石主人同治六年丁卯〔1867〕序。）

光緒間，文人模擬進士科舉，亦有所謂「菊榜」，姚華〈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。[82]

所云「菊榜」即仿進士登科錄爲之，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《燕臺花事錄》「品花」，謂朱靄雲爲「丙子（光緒二年，1876）花榜狀頭」，孟金喜爲「甲戌（同治十三年，1847）花榜第二人」王喜雲「甲戌花榜第三人」。王萊卿「丙子花榜第二人」。周壽芳「甲戌花榜第一人」。由這些所謂「花榜」，可見光緒間尙有一批文人眷顧花雅二部之「孌童妝旦」，即此亦可窺知京劇以外，崑劇與諸腔的殘餘勢力。

79 許九埜：《梨園軼聞》，同前註，頁841。
80 雙影庵生：《法嬰秘笈》，同前註，頁405-410。
81 余不釣徒、殿春生合著：《明僮合錄》，同前註，頁413-431。
82 姚華：〈增補菊部群英跋〉，同前註，頁448。

臺灣大學學術期刊資料庫

同治十一年壬申（1872）鐵花岩主序之《評花新譜》[83]，錄有徐如雲（四喜部，喜演崑劇）、王桂官（四喜部）、范芷湘（四喜部）、金紫雲（四喜部，演《四絃秋》）、劉雙壽（四喜、春臺兩部）、喬蕙蘭（三慶、四喜兩部，演〈折柳〉）、姚寶香（四喜、春臺兩部）、錢桂蟾（三慶部，喜崑劇，演〈折柳〉、〈思凡〉）、閻桂雲（春臺、四喜部）、顧芷蓀（四喜部，工崑曲）、范雙喜（四喜部）、陸小芬（四喜部，工〈遊園〉、〈驚夢〉）、張芷荃（四喜部）、錢雙蓮（四喜部）等十四人應當都是崑劇演員。

同治庚午、辛未（九年、十年，1870-1871）邗江小遊仙客所著《菊部群英》，其凡例云：「是編專就時下梨園子弟，全行搜錄」[84]，總計一百七十六人其中能演崑劇者如下：

> 鮑秋文（和春，崑旦）、喜兒（四喜，唱老生、小生，兼崑生）、孔元福（三慶，唱崑旦兼青衫）、湯金蘭（四喜，唱崑旦）、張秀蘭（春臺，唱崑旦）、宋福壽（春臺，唱花旦；三慶，崑正旦）、孫彩珠（永勝奎部，唱旦，兼崑亂）、徐阿三（三慶，唱崑旦）、桂林（四喜，唱崑旦）、桂官（四喜，唱崑生）、桂芸（四喜，唱崑旦）、桂芝（四喜，唱崑旦）、徐阿二（唱崑生）、菊秋（四喜，唱崑旦兼青衫）、蕙蘭（三慶、四喜，唱崑旦）、朱雙喜（四喜，唱崑旦）、芷蓀（四喜，崑生兼崑旦）、芷荃（四喜，崑旦）、芷茵（四喜，唱崑旦）、芷湘（四喜，崑旦）、陳芷衫（唱崑生兼武生）、陳荔衫（四喜，唱崑生兼武生）、曹福壽（唱崑旦）、來福（三慶、春臺，唱崑旦）、陸鴻福（三慶，唱崑旦）、琴芳（三慶、四喜，唱崑旦）、瑞生（四喜，唱崑旦）、素芳（四喜，唱崑生）、陸玉鳳（春臺，唱崑旦兼青衫）、小芬（春臺，唱崑旦兼青衫）、玉林（三慶，唱崑旦）、長福（三慶，唱崑旦兼刀馬旦）、鳳玲（三慶，唱崑旦兼花旦）、金保（三慶，崑旦兼花旦）、沈芷秋（唱崑旦）、玉兒（四喜，唱崑旦）、四十兒（四喜，唱花旦，兼崑旦、青衫）、曹春山（四喜，唱崑老生）、敬福（四喜，唱崑旦兼青衫）、敬祿（四喜，唱崑旦）、沈阿壽（唱旦，兼崑亂）、小寶（春臺，唱崑生兼武生）、王湘雲（四喜，唱崑旦）、梅清（四喜，唱崑旦兼青衫）、時小福（唱旦，兼崑亂）、鳳寶（三慶。唱老、小生，兼崑生）、桂枝（三慶，唱崑旦）、錢

[83] 鐵花岩主：《評花新譜．序》，同前註，頁453。
[84] 邗江小遊仙客：《菊部群英．凡例》，同前註，頁471。

臺灣大學學術期刊資料庫

秋夢（三慶，唱崑旦）、桂鳳（三慶，唱崑旦）、李艷儂（唱青衫兼崑生）、琴官（唱崑旦兼花旦）、順兒（唱崑旦兼武生）、陳蘭仙（四喜，唱崑旦）、寶玲（春臺，唱崑旦，兼青衫、花旦）、玉福（春臺，唱崑旦）、紫雲（四喜，唱崑旦，花旦兼青衫）、璸雲（唱老生，小生，兼崑生）、錢阿四（四喜，唱崑正旦）、寶蓮（四喜、春臺，唱崑旦兼花旦）、寶雲（四喜、春臺，唱崑旦、花旦兼老旦、鬍子生）、朱蓮芬（唱旦，兼崑亂）、桂壽（三慶、四喜，唱花旦兼崑旦）、徐小香（唱小生兼崑旦）、如雲（四喜，唱崑旦兼青衫）、度雲（四喜，唱崑旦兼花旦）、多雲（四喜，唱丑，兼鬍子生、崑生）、五雲（四喜，唱崑旦），亦雲（唱崑旦兼小生、丑）、杜阿五（四喜，唱崑旦）、狗兒（四喜，唱崑生，兼武生）[85]。

以上，專業「崑旦」之演員有鮑秋文等二十九人，以崑旦爲專工兼任亂彈其他旦色之演員有孔元福等十七人，以崑旦爲專工兼任亂彈其他腳色之演員有亦雲三人，總計專業崑旦四十七人。以亂彈旦色兼崑旦者有四十兒等二人，以亂彈其他腳色兼崑旦者有徐小香一人；總計旦兒五十三人。以崑生爲專業者有桂官等三人，以崑生爲專業兼雅部其他腳色者有芷蓀一人，以崑生爲專業兼亂彈其他腳色者有陳芷衫等四人，以上專業崑生八人；以亂彈腳色兼崑生者有喜兒等五人，唱崑老生者有曹春山一人；總計崑生十四人。合生旦而計之，同治間尚得雅部生旦專業者五十六人，以亂彈爲專業而兼演者十一人；總計六十七人。較諸總數之一百十七六人雖不過半，但亦可見「能崑劇者」在諸班中尚不乏其人，尤其四喜班得崑旦二十七人，崑生八人；亦可見「四喜班」一直以雅部崑腔爲專長；其他三慶、和春、春臺三班早已偏向花部亂彈矣。

《菊部群英》使我們知道同治間花部與雅部仍是雜揉的。花旦戲多過青衣戲，旦戲還不曾走到嚴肅的路上去，仍只是些遊戲的調情小劇，像《扛子》、《賣餖飣》、《入府》、《麵缸》、《搖會》、《上墳》、《拾鐲記》、《湖船》、《花鼓》、《關王廟》、《打櫻桃》等，幾乎每一個花旦都會唱，其中如《上墳》、《麵缸》、《連廂》（即《花鼓》）等在《綴白裘》第十一集中是統稱爲梆子腔的，而兼唱崑腔、亂彈與皮黃的人也很多，如鳳玲、金保之類。但在後二種中，崑腔的劇目就極少極少了。由這三部書的劇目的忠實保證，使我們相

[85] 邗江小遊仙客：《菊部群英》，同前註，頁473-501。

臺灣大學學術期刊資料庫

信崑腔在同治年間仍有一部份勢力，到了光緒年間，崑腔便被皮黃戲幾乎完全取而代之了[86]。

楊圻《檀青引》：「迄穆宗中葉，湘淮軍克金陵，平捻匪。東南定，再見中興。而檀青貧，終不得返京師。京師方重靡靡之音，無重崑曲者。於是諸伶中，亦無有知檀青姓氏者矣。」[87]可見同治中雖唱崑曲者尚有其人，但劇壇上自以皮黃爲主。香溪漁隱《鳳城品花記》有光緒二年丙子小除夕藝蘭生序，又卷首云：「辛未秋九月，余偕諸君子被辟入都。」[88]則應作於同治十年辛未至光緒二年丙子間。其〈妙珊〉條謂「時都下不尚崑曲，故所演多雜劇。」[89]

又苕溪藝蘭生「强圉赤奮若橘冬」（光緒三年丁丑冬，1877）序之《側帽餘譚》有以下諸語：

> 時下盛尚黃腔。京師自尚亂彈，崑部頓衰。惟三慶、四喜、春臺三部帶演，日只一二齣，多至三齣，更蔑以加。曲高和寡，大抵然也。
>
> 子弟無論學崑與黃，必隸三慶等三部。故崑曲之於三部，藉延一綫耳。
>
> 雛伶崑劇，惟四喜最多，三慶次之，春臺幾如廣陵散矣。[90]
>
> 壬申子月，既望之夜，同人大會於寶興樓上。人月爭輝，履舄交錯。坐中芷荃善笛，小芬善簫並胡琴，楞仙、蓉秋皆工崑曲。使各奏所能，一時歌聲、笛聲、管絃聲，次第間作。[91]

大抵說來，同治間雖然崑曲尚藉三慶、春臺，尤其是四喜留一線於不墜，文人也偶然藉作風雅；一到光緒，已是「極衰」：下面九段記載也有類似的話語：

（1）《清稗類鈔．戲劇之變遷》云：

> 〔光緒初年〕崑弋諸腔，已無演者；即偶演，亦聽者寥寥矣。[92]

（2）光緒六年（1880）韓文黎《都門贅語》云：

> 詞曲元人最擅長，梨園舊譜叶宮商。陽春白雪知音少，近日歌樓盡二簧。[93]

---

86 趙景深：《清代燕都梨園史料續編．序》，同前註，頁950。
87 楊圻：《檀青引》，同前註，頁1079-1080。
88 香溪漁隱：《鳳城花品記》，同前註，頁568。
89 同前註，頁571。
90 藝蘭生：《側帽餘譚》，同前註，頁602。
91 同前註，頁617。
92 徐珂：《清稗類鈔．戲劇類．戲劇之變遷》，頁3。
93 韓又黎：《都門贅語．戲園》，清光緒六年刊巾箱本，頁15；又見張次溪輯：《北平梨園

臺灣大學學術期刊資料庫

（3）番禺沈太侔《宣南零夢錄》云：

> 光緒乙亥〔元年，1875〕，余年十一，侍先慈入京。是爲三慶、四喜最盛時代。……每屆臘月，三慶演《三國志》，四喜演全本《五彩輿》。兩班角色均極齊全，尋常戲碼必有崑曲一二折，堂會戲推重朱蓮芬。光緒甲申〔十年，1884〕後，崑戲忽然絕響，亦甚奇也。[94]

（4）長洲王韜撰於光緒九年（1883）至十九年（1892）之《瑤臺小錄》（中）云：

> 景和二主人梅凌雲。凌雲字有芬，小字二瑣，廣陵人，名優梅慧仙巧玲之子。年十四，……在歌場中爲小生，善崑曲。近歲崑山曲子，幾如廣陵散，不能無望於肖芬也。[95]

（5）豬毛胡同《鞠臺集秀錄》作於光緒十二年丙戌（1886），仿邗江小遊仙客《菊部群英》，錄有綺春主人時小福等八十二人，其能唱崑旦者十六人，十六人中兼弋腔者一人，兼弋腔又兼小生者一人，兼亂彈花旦者一人，兼青衫者一人，其專業崑旦者十二人。隸四喜者四人，不知所屬者一人。其專業崑生者二人，其中兼崑亂者一人。以上崑生、崑旦合計十八人，隸四喜者十四人，隸三慶者四人[96]。亦可證崑曲一線不墜，主要在四喜班。

（6）倦遊逸叟《梨園舊話》云：

> 徐小香者。徐正名炘，字蝶仙，蘇州人。……咸豐中，京師亂彈日盛，遂在戲園演亂彈劇，而堂會則多演崑劇，以士大夫嗜崑劇者多，故常煩其演唱。[97]

（7）順德羅癭公《鞠部叢譚》云：

> 〔陳〕德霖崑曲功力最深。及光緒中葉，崑曲極衰，無人過問，其時德霖亂彈功力尚淺，歌臺之上黯然無色。及他日銳進至登峯造極，人但知其爲青衫泰斗，而不知其崑曲如是精能也。近數年士夫提倡崑曲，間請德霖出臺，始有稱其崑曲者。據深於崑學者謂：北方伶人中，崑曲字正腔圓，可

竹枝詞耆編》，《清代燕都梨園史料正續編》，頁1176。

94 沈太侔：《宣南零夢錄》，同前註，頁804。

95 王韜：《瑤臺小錄》，同前註，頁671。

96 佚名：《菊臺集秀錄》，同前註，頁629-646。

97 吳燾：《梨園舊話》，同前註，頁819-820。著作年代在民國六年丁己（1917），所記同治之後。

臺灣大學學術期刊資料庫

稱穩練者，惟德霖一人而已。[98]

（8）又云：

老何九爲崑淨第一，其〈火判〉、〈山門〉、〈嫁妹〉等劇，皆非他人所能及也。自崑劇不爲世所重，老何九困於衣食，不能不出演，每唱前三齣戲，演畢得錢數吊，貰酒還家，一醉高臥而已。觀劇者恒不及見何九，即見亦不之重也。民國二年，徐佛蘇嫁妹於藍公武，吾爲特召何九演〈嫁妹〉一齣，座客多讚賞，不知此即每日演前三齣之淨角也。近者侯益隆之〈嫁妹〉，功架甚佳，已極難得，較之何九則火氣過重，不及何九之神氣倨慢也。[99]

（9）《梨園舊話》云：

何桂山即何九，以花面馳譽於菊部垂三十年。隸三慶班，其崑劇如〈山門〉、〈嫁妹〉、〈火判〉，固爲有目共賞。而尤以亂彈著名，其喉音高朗，以花面而唱高調，又極堅卓、極圓足，如撞萬石洪鐘，聽之震耳。[100]

以上九條資料不是說崑劇「即偶演，立聽者寥寥矣。」「陽春白雪知音少，近日歌樓盡二簧。」就是說「光緒甲申（十年）後，崑戲忽然絕響，亦甚奇也。」「近日學崑山曲子，幾如廣陵散。」然而士大夫上有提倡崑曲者，堂會中尚演崑劇，尚有名角如陳德霖、何桂山。則崑劇在光緒間縱使搖搖欲墜，仍有文人雅士支持的一股韌力在。

且再看光緒十七年（1891）何墉新編崑劇《乘龍佳話》，其序云：

自有京調、梆子腔，而崑曲不興，大雅淪亡，正聲寥寂。此雖關乎風氣之轉移，要亦維持挽救者之無其人也。崑班所演，無非舊曲，絕少新聲。京班常以新奇彩戲炫人耳目。以紫奪朱，朱之失色也宜矣。三雅崑班，近年來無人過問。去年秋，諸同志有欲振興正雅者，招崑班來滬開演。初時亦不乏顧曲之人，兩月以後，座客漸稀，生涯落寞，漸將不支。班中人以爲舊戲不足娛目，爰將舊稿翻新，而卒無補於事。余慨夫雅樂之從此一蹶，恐難復振，因自撰《乘龍佳話》傳奇一本。取《唐代叢書．柳毅傳》中事，點綴成之，與李笠翁所著《蜃中樓》絕不相蒙。唯曲文取其少而易，排場取其奇而新，凡燈彩腳色，悉心處置，不使有重複牽強之弊。雖不敢

98　羅惇曧：《鞠部叢譚》，同前註，頁781。
99　同前註，頁788。
100　同前註，頁821。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 自詡知音，然以較諸京班之新戲，全係鋪排，別無意義者，覺迥乎不同。奈以填譜者濡遲時日，且老伶工皆不知通變，但知守舊，不欲謀新，至今年二月，崑班停歇，此曲仍未付氍毹，意頗惜之。[101]

筆者近日在兩岸爲提倡崑劇，不止假中華民俗藝術基金會與友人洪惟助教授十年間舉辦六屆「崑曲研習班」培養崑曲後場演藝人員與生旦等演員數百人，並兩度巡迴大陸六大崑劇團錄製「崑劇選粹」（百三十三齣）；還親自編劇，有《梁山伯與祝英臺》、《孟姜女》分別由國光劇團、臺灣戲曲學院京劇團於2004年12月和2007年3月先後假臺北國家劇院演出，並於2005年11月巡演上海、杭州、佛山演出《梁祝》，2008年四月巡迴北京、上海、蘇州、廈門演出《孟姜女》，反應都很熱烈，贏得許多「謬賞」和「肯定」。而今新編創作之崑劇《李香君》又於2007年元月稿成，老搭檔蘇州大學周秦教授亦已著手譜曲，訂於2009年11月假臺北城市舞臺演出；若較諸何墉《乘龍佳話》之「白忙」一場，則堪稱幸運可以欣慰矣！

然而崑劇雖是終於被皮黃、京劇所打敗，幾於完全湮沒，但誠如陳彥衡《舊劇叢談》云：

> 今日之皮黃，由崑曲變化之明證，厥有數端。徽、漢兩派唱白純用方音鄉語，北京之皮黃平仄陰陽、尖團清濁分別甚清，頗有崑曲家法，此其一證也。漢調淨角用窄音假嗓，皮黃淨角用闊口堂音，係本諸崑腔而迥非漢調，此其二證也。皮黃劇中吹打曲牌皆摘自崑曲，如【泣顏回】摘自〈起布〉、【朱奴兒】摘自〈寧武關〉、【醉太平】摘自〈姑蘇臺〉、【粉孩兒】摘自〈埋玉〉，諸如此類，不可枚舉。而武劇中之整套【醉花陰】、【新水令】、【鬬鵪鶉】、【混江龍】等更無論矣，此其三證也。北京皮黃初興時，尚用雙笛隨腔，後始改用胡琴，今日所指唱者之【正宮】、【六字】諸調，皆就笛而言，其爲崑班摹仿變化無疑，此其四證也。[102]

如此，加上前文所引「徽班老伶無不擅崑曲」諸語，則皮黃、京劇從崑劇中汲取滋養以創新，亦可見「扎根傳統以創新」是民族藝術生生不息之不二法門。崑劇雖然終於被京劇所取代，但也像「落花」一般，「化作春泥更護花」，爲新起之京劇，提供了許多養分。

---

101 阿英編：《晚清文學叢鈔．傳奇雜劇卷》（北京：中華書局，1962年），下冊，頁716。

102 陳彥衡：《舊劇叢談》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁849。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、亂彈的情況

咸同至清末北京劇壇中的「亂彈」，就京腔和梆子腔來觀察，則有興有衰。王芷章（1903-1982）《腔調考原》云：

> 自魏長生以西秦腔入京，而崑弋始衰；迨高朗亭又以二簧至，而弋腔愈衰；道光十年以後，黃腔代興，時京中弋腔之班未絕也。迄道光晚歲，亂作西南，洪楊首義，而清廷政治，頓呈杌隉之狀，使梨園行亦受波及，因而不振。咸豐初年，都中笙歌，獨爲寂寞，舊有各伶，多散歸田里，或以年老逝世，繼起無人，因此綿延數百年之弋腔，遂亦淪於絕境。其後醇親王奕譞（1840-1891），身懼此腔傳絕，乃於邸中，網羅宿伶，成立一高腔科班，並招攬八旗貧寒子弟，月給口糧，來邸學習，延聘惠二、劉三順、猴兒恒、錢寶珍、紀大、倉兒李、洪金、洪禧、白老福、楊老曼等爲教習，從事排演舊時各劇，自是頗有弋腔高材，使此一脈生機，賴以不斷。其所組班，在同治間者曰安慶，在光緒九年者曰恩慶，後曰恩榮，生徒皆以「慶」、「榮」二字爲名，如胡慶元、胡慶合、勝慶玉、陳榮會、國榮仁、趙榮麟、何榮海、吳榮英輩，皆班中之佼佼者。……光緒初，皮黃、梆子盛極一時，弋腔相形見絀，益爲不支。迨醇親王逝世，恩榮亦散，班中伶人，貧無立足地，或留京改業，其屬河北籍者，則多回鄉務農。而恩慶出身之徐廷璧，乃與濟州稻地鎮之耿兆隆集資成立同慶班；光緒十三年，復與玉田王繩祖組織益合科班，招生徒七十餘人，今享盛名之益字輩伶人，即出其中。宣統元年，肅親王善耆（1866-1922）掌民部，繼醇王之志，重招昔時恩慶班伶人之在田間者，如勝慶玉等，至京，創立安慶崑弋社〔按，即劉半農氏〔1891-1934〕所發現的戲簿裡的「復出安慶班」〕，演於東安市場之東慶茶園〔原注：今毀〕；辛亥事起，清帝遜政，而此爲弋腔後殿之安慶班，亦不得不瓦解矣。[103]

王氏這段話，可以說就是道光以後，所云弋腔（即指京腔）的興衰存亡史。在皮黃、梆子腔的傾軋之下，幸在咸豐間得醇親王奕譞的倡導維護，宣統間得肅親王善耆之賡續其志，其間又得三藝人徐廷璧、耿兆隆、王繩視之奮然而起，使其班社薪火相傳，然而辛亥革命以後，弋腔即不得不隨清廷而瓦解矣。

103 王芷章：《腔調考原》，轉引自王芷章：《清代伶官傳》（北京：中華書局，1937年再版），卷4，頁57-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

以下資料，尚可看出道光以後京腔的一些蛛絲馬跡。

楊懋建《長安看花記》有道光十七年丁酉中秋序，其〈蘭香〉條云：

> 和春爲王府班，擊刺跌擲是其擅場。中軸子爲四部冠。今高腔即金元北曲之遺也。和春猶習之。又多作秦聲。至於清歌慢〔曼〕舞，固無聞焉。[104]

宣統元年（1908）威震瀛《京華百六竹枝詞》云：

> 宛轉珠喉服靚妝，弋腔秦調雜宜黃。銀官去後湘雲老，腸斷詞曹粉署郎。[105]

由前段資料正可証據王芷章的話語，京腔一直爲王府所青睞，道光間甚至以和春躋入四大名班，而以擊刺跌擲之「中軸子」爲四部冠。只是「清歌曼舞」則非其所能。所云「高腔」即弋腔，亦即京腔。時人每混用此三名詞。又以高腔即金元北曲之遺音，未知何所據而云然。由後段資料可證直至宣統年間，京腔尚能與梆子腔、二黃腔並存，實亦有賴於肅親王善耆之扶持。所云弋腔即指京腔、秦腔即梆子腔，宜黃腔即二黃腔[106]。

其次看看道光以後梆子腔的情況：

（1）張際亮《金臺殘淚記》有道光八年戊子自敘，云：

> 今則梆子腔衰，崑曲且變爲亂彈矣。[107]

（2）楊掌生《夢華瑣簿》有道光二十二年壬寅（1842）序，云：

> 戲莊演劇，必徽班。戲園之大者如廣德樓、廣和樓、三慶園、慶樂園，亦必以徽班爲主。下此，則徽班、小班、西班相雜適均矣。[108]
>
> 春臺、三慶、四喜、和春，爲「四大徽班」。其在茶園演劇，觀者人出錢百九十二，曰「座兒錢」，〔原注：此散座也，官座及桌子則有價。〕惟嵩祝座兒錢與四大班等。堂會必演此五部。日費百餘緡，纏頭之采不與焉。〔原注：戲莊及第宅綵觴宴客，皆曰「堂會」。〕下此，則爲小班，爲西班。茶園座兒錢各以次遞減有差。堂會則非所與聞。西班諸伶，則捧觴侑酒，並所不習。近日亦有出學酬應者。然召之入酒家則可，茶園爲衆人屬目之地，有相識者

104 楊懋建：《長安看花記》，同前註，頁319。

105 威震瀛：《京華百六竹枝詞》，同前註，頁1178。

106 詳見拙著：〈梆子腔新探〉、〈皮黃腔系考述〉，收於《戲曲本質與腔調新探》，頁218-319。

107 張際亮：《金臺殘淚記》，張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁250。

108 楊懋建：《夢華瑣簿》，同前註，頁349。

臺灣大學學術期刊資料庫

亦止遣傔僕送茶，諸伶仍不登座周旋也。[109]

內城禁開設戲園。止有雜耍館。外城小戲園，徽班所不到者，分日演西班、小班，又不足，則以雜耍補之。故外城亦多雜耍館。[110]

（3）同治十一年壬申醉里生《都門新竹枝詞》：

新腔梆子效山西，粉墨登場類木雞。有客南來聽未慣，隔牆疑作鷓鴣啼。[111]

（4）陳彥衡《舊劇叢談》（寫作時間當在民國二十年〔1931〕之後）云：

自秦腔盛行，鑼鼓專務火暴，雖二簧場面亦雜以梆子。俗派流傳，外江變本加厲。今日場面中求其眞有二簧規矩韵味者，卽北平亦不多見矣。[112]

田際雲，梆子花旦，又名「想九霄」。少時尚姣好，中年擁腫，少風韵，藝亦平平。其人工於心計，組織玉成，編製新劇，頗能轟動一時。當時人以其名對「忘八旦」，可謂滑稽之尤。[113]

當時徽班之外有梆子班。清季北京銀號皆山西幫，喜聽秦腔，故梆子班亦極一時之盛，而以義順和、寶勝和兩班爲最著名。自田際雲立玉成班，始兼唱二簧，然少名角，惟黃胖名月山以二簧武生而隸梆子班，短打武劇，精悍便捷，最稱拿手。……秦腔老生中，郭寶臣〔原注：卽「老元元紅」〕、楊娃子、達子紅、十三紅，花旦中十三旦、一盞燈、福才子、靈芝草，青衣中撈魚鶴、溜溜旦，花臉中黑燈、銀玉，丑角中劉七、張黑，皆其中翹楚。惟山西老角日見零落，漸以北直梆子攙雜其間，不免江河日下矣。大抵梆子戲劇多鄙俚嘈雜，少文靜之趣，故爲縉紳先生所不取，不能與二黃爭衡，而終歸於淘汰歟。[114]

由以上四家記載，加上前文宣統元年（1908）威震瀛〈京華百六竹枝詞〉「弋腔秦調雜宜黃」之語，可知道光八年張際亮所云「梆子腔衰」，指的應是盛於乾隆間的魏長生川梆子；楊掌生於道光二十二年所云之「西班」應是同治間醉里生所云「新腔梆子效山西」的山西梆子，亦即陳彥衡所云盛行的「秦腔」。可見道光間山西梆子不能與四大徽班和嵩祝班相提並論，只能和「小班」在「小戲園」演

109 同前註，頁349-350。
110 同前註，頁350。
111 醉里生：《都門新竹枝詞》，同前註，頁1176。
112 陳彥衡：《舊劇叢談》，同前註，頁852。
113 同前註，頁853。
114 同前註，頁859。

臺灣大學學術期刊資料庫

出；觀眾看戲的「座兒錢」也比徽班便宜；估計山西梆子因爲北京銀號商人「山西幫」愛聽鄉音的關係，在光緒間始得山西梆子盛行。盛行的結果也使得二黃的伴奏場面受到影響。也因此山西梆子也出了不少名演員，就中田際雲不止組織玉成班，還使「徽秦合奏」。但無論如何，由於山西梆子不爲士大夫所喜，自歸衰落，先是雜入直隸梆子，最後維持到宣統間也隨著滿清王朝而被「淘汰」。

結論

以上經由文獻資料證據可以看出，雖然「花部」、「雅部」的觀念起於乾隆間的北京和揚州。戲曲史家因此也認爲彼時有「花雅爭衡」的現象。而所謂「花雅」其實就是「雅俗」，雅俗也其實是中國文化中國文學互相推移向前的兩股力量，戲曲史中的雅俗推移，自從南戲北劇成立以後，無論體製劇種或腔調劇種也莫不如此。

據筆者觀察，明嘉靖間，祝允明、楊愼認爲北劇是雅南戲是俗，萬曆間湯顯祖、顧起元、王驥德等人認爲南戲諸腔中，崑山腔繼海鹽爲雅，弋陽包攬餘姚爲俗。萬曆宮廷中有「宮戲」、「外戲」，宮戲演北劇爲雅，《孤本元明雜劇》中多教坊劇可以爲證；外戲演崑、弋、打稻、過錦諸戲爲俗。清康熙至嘉慶間宮廷內府演崑弋二腔，崑雅弋俗。乾隆間，花部繁興，統稱「亂彈」。其重要腔調京腔、陝西梆子、四川梆子皆與崑腔有所爭衡，仔細觀察，有崑京、崑梆（陝西梆子）、京梆（四川梆子）、崑亂之相互推移。乾隆末（五十五年以後）徽班入京，因有崑徽之推移，經嘉慶至道光二十年，徽班中之皮黃突出爲主腔而形成「皮黃戲」，從此爲崑劇皮黃戲之推移。皮黃戲於同治六年南下上海，被稱爲京劇。京劇於光緒後獨霸劇壇，導致崑劇一息殘喘，而亂彈之京腔、山西梆子亦隨滿清而消亡。

然而體製劇種南戲北劇推移的結果，產生新體製劇種明清傳奇和南雜劇；腔調劇種崑腔、弋陽腔之推移則產生新腔調劇種崑弋腔，類此而有崑梆腔、京梆腔、皮黃腔，崑劇更提供大量藝術滋養供京劇成長，使京劇簡直從崑劇蛻變而

臺灣大學學術期刊資料庫

來。可見爭衡推移的結果，反成合流而壯大。

從「戲曲雅俗推移」的現象，似乎也可以讓我們體悟到，戲曲藝術文化的推移消長，事實上是物理自然之現象；也因此我們對於傳統藝術文化不合時宜的趨於消沈，其實無須感傷，只要我們擅於作「永久性動態文化櫥窗」[115]的維護保存，又懂得如何「扎根傳統創新」[116]，那麼我們的藝術文化，其實是賡續前修不停的向上提昇向前開展而生生不息的。

〈校後記〉

近日讀到友人王永寬教授（河南省社會科學院文學所）〈清代戲曲的雅俗并存與互補〉[117]，大意謂：清代戲曲的內容和形式都呈現出多元、多樣、多變的趨勢，從戲曲文學劇本的情況來看，雅與俗的兩種傾向的並存與互補是突出的特點。其主要表現可以從四個方面進行考察：一是雅中雅，文士劇作的案頭化傾向；二是雅中俗，傳奇與雜劇的大衆化趨勢；三是俗中雅，文士創作對於地方俗曲及花部戲曲的提升；四是俗中俗，地方戲曲中的市井趣味。

又於《戲曲研究》第七十五輯讀到友人楊飛博士（山西師大學戲曲文物研究所）〈試析清代乾嘉時期揚州劇壇的轉型性特徵〉[118]，大意謂：乾隆時期揚州開始取代蘇州成爲南方戲曲演出活動的中心。其家班性質由士大夫蓄養轉爲商人尤以鹽商爲多，雖爲家班卻具有職業戲班的因子；其戲曲理論評價開始由雅部轉向花部，藝術評價標準重視演員的師承和技藝。

以上二文未及採入拙文之中，請讀者參閱。

115 筆者有：〈臺灣地區民俗技藝的探討與民俗技藝園的規劃〉詳論其事，見拙作：《說民藝》（臺北：幼獅文化事業公司，1987年），頁131-213。

116 筆者有：〈從戲曲論說「中國現代歌劇」〉詳論其事，見拙作：《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁189-228。

117 王永寬：〈清代戲曲的雅俗并存與互補〉，《東南大學學報》（哲學社會科學版）第10卷第3期（2008年5月），頁86-92。

118 楊飛：〈試析清代乾嘉時期揚州劇壇的轉型性特徵〉，中國藝術研究院《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第75輯（北京：文化藝術出版社，2008年），頁121-140。

臺灣大學學術期刊資料庫

論說「戲曲雅俗之推移」

曾永義

戲曲史上有所謂「花雅爭衡」的現象。其實「花雅」對舉，亦即「雅俗」之別，正是中國文化與文學互相推移向前所資藉的兩股力量。戲曲史中的雅俗推移，自南戲北劇成立以後，無論體製劇種或腔調劇種也莫不如此。本文即在爬梳文獻資料，詳細論說明清「戲曲雅俗之推移」的情況。

明嘉靖間，北劇是雅，南戲是俗；萬曆間崑山腔繼海鹽爲雅，弋陽腔包攬餘姚爲俗。萬曆宮廷又有宮戲、外戲之分，宮戲演北劇爲雅，外戲演崑、弋、打稻、過錦諸戲爲俗。

清康熙至嘉慶間宮廷內府演崑弋二腔，崑雅弋俗。乾隆間，花部繁興，統稱「亂彈」，京腔、陝西梆子、四川梆子皆與雅部崑腔有所爭衡，而有崑京、崑梆（陝西梆子）、京梆（四川梆子）、崑亂之相互推移。

乾隆五十五年（1790）後，徽班晉京，因有崑徽之推移。經嘉慶至道光二十年（1840），徽班突出皮黃主腔而成「皮黃戲」，爲崑劇、皮黃戲之推移。皮黃戲於同治六年（1867）南下上海，被稱爲京劇，於光緒後獨霸劇壇，致崑劇一息殘喘，而亂彈之京腔、山西梆子亦隨之消亡。

可見戲曲雅俗之間相互爭衡推移的結果，往往合流而壯大，發展爲新的劇種，無論體製劇種或腔調劇種均是如此。而戲曲史的演進歷程，亦可以說是一部雅俗推移的歷史。

關鍵詞：花雅爭衡，雅俗推移，雅部崑腔，花部亂彈，京劇

臺灣大學學術期刊資料庫

A Study on the Competition between Refined and Popular Plays

Yong-yih TSENG

When there are references to "the competition of *hua* and *ya*," in the history of Chinese drama, these "flowery and refined" aspects mean distinctions between elegant and popular presentations. Their mutual interaction promoted the development of Chinese culture and literature, as did institutionalized drama and tune oriented drama since the establishment of the Southern opera and Northern play. Through an examination of classical literature, this paper intends to clarify the mutual relation between refined and popular plays as they rose and declined.

During the Jiajing reign of the Ming dynasty the Northern play was regarded as elegant and Southern opera was popular. By the Wanli reign Yiyang music, recruiting Yuyao music, was considered popular; while Kunshan music, continuing the tradition of Haiyan music, appeared to be refined. Among the entertainment at Wanli's court there were court plays and outside plays. The latter, such as Kunshan and Yiyang music, *dadao* and *guojin* plays, seemed to be vulgar if compared to the refined Northern court plays.

From the Kangxi reign to the Jiaqing reign of the Qing dynasty court entertainment included the refined Kunshan music and the popular Yiyang music. In the Qianlong reign, so-called flowery *luantan* (miscellaneous tunes) became popular in which Beijing music, Shaanxi *bangzi*, and Sichuan *bangzi* prevailed over refined Kunshan music.

The arrival at Beijing of Anhui play troupes in 1790 brought vigorous rivals to Kunshan music, especially as Xipi music and Erhuang music dominated Anhui plays after 1840. When in 1867 *pihuang* plays were presented in Shanghai and were known as Beijing Opera, not only Kunshan music drew its last breath, but also Beijing music and Shanxi *bangzi* withered away in the meantime.

Evidently, the competition between refined and popular plays always results in different genres incorporating each other and developing a brand new style. Both institutionalized drama and tune oriented drama underwent the same process. Maybe we can describe the development of Chinese history of drama in terms of a competition between refined and popular presentations.

Keywords: competition of *hua* and *ya,* rise and decline of refined and popular arts, Kunshan music as refined, miscellaneous tunes as flowery, Beijing Opera

臺灣人文學術期刊資料庫

徵引書目

丁汝芹：〈嘉慶年間的清廷戲曲活動與亂彈禁令〉，《文藝研究》1993年第6期，頁100-106。

小鐵笛道人：《日下看花記》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

尤震：《玉紅草堂集．吳下口號》，轉引自周傳家：〈北京的崑曲藝術〉，《北京聯合大學學報》（人人社會科學版）2卷1期（2004年3月），頁64。

毛奇齡：《勝朝彤史拾遺記》，收入《叢書集成新編．史地類》第101冊，臺北：新文豐出版公司，1979年。

王正祥：《新定十二律京腔譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第35冊，臺北：臺灣學生書局，1984年。

王永寬：〈清代戲曲的雅俗并存與互補〉，《東南大學學報》（哲學社會科學版）第10卷第3期，2008年5月，頁86-92。

王利器輯錄：《元明清三代禁燬小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年增訂本。

王芷章：《腔調考原》，轉引自王芷章：《清代伶官傳》，北京：中華書局，1937年再版。

王際華：《王文莊日記》，收入《歷代日記叢鈔》第30冊，北京市：學苑出版社，2006年。

王韜：《瑤臺小錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

北京市藝術研究所，上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999年。

北京圖書館善本部編：《北京圖書館善本書目》，北京：中華書局，1959年。

司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1985年。

史玄：《舊京遺事》，收入《四庫禁燬書叢刊．史部》第33冊，北京：北京出版社，2000年。

四不頭陀：《曇波》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

朱家溍：〈清代內廷演戲情況雜談〉，《故宮博物院院刊》1979年第2期，頁19-20。

_____：〈清代亂彈戲在宮中發展的有關史料〉，轉引自丁汝芹：〈嘉慶年間的清廷戲曲活動與亂彈禁令〉，《文藝研究》1993年第6期，頁101。

朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊。

江蘇社會科學院明清小說研究中心文學研究所編：《中國通俗小說總目提要》，北京：中國文聯出版公司出版，1990年。

邗江小遊仙客：《菊部群英》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

何光表：〈魏長生唱秦腔質疑〉（上），《戲曲藝術》1988年2期，頁101-104；（下），《戲曲藝術》1988年3期，頁98-102。

何墉：《乘龍佳話．序》，收入阿英編：《晚清文學叢鈔．傳奇雜劇卷》，北京：中華書局，1962年。

臺灣大學學術期刊資料庫

余不釣徒、殿春生合著：《明僮合錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

余從、周育德、金水：《中國戲曲史略》，北京：人民音樂出版社，1993年。

佚名：《菊臺集秀錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

____：《燼宮遺錄》，收入《明清史料彙編》第七集第二冊，臺北：文海出版社，1971年。

吳長元：《燕蘭小譜》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續篇》。

吳國欽：《中國戲曲史漫話》，上海：上海文藝出版社，1980年。

吳新雷：〈四大徽班與揚州〉，《藝術百家》1991年第2期，頁40-46。

_____主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

吳燾：《梨園舊話》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

李斗：《揚州畫舫錄》，濟南：山東友誼出版社，2001年。

李光庭著，石繼昌點校：《鄉言解頤》，北京：中華書局，1982年。

李賀撰，王琦評注：〈申胡子觱篥歌并序〉，《三家評注李長吉詩》，上海：上海古籍出版社，1998年。

李福清、李平編：《海外孤本晚明戲劇選集三種》，上海：上海古籍出版社，1993年。

李蒼存：〈太平園〉，轉引自周傳家：〈北京的崑曲藝術〉《北京聯合大學學報》（人文社會科學版）2卷1期，2004年3月，頁64。

沈太侔：《宣南零夢錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1959年。

沈寵綏：《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊。

周育德：《崑曲與明清社會》，瀋陽：春風文藝出版社，2005年。

周育德：〈乾隆末年進京的徽班〉，收入鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》附錄。

周貽白：《中國戲劇史略》，上海：商務印書館，1936年。

_____：《中國戲劇史講座》，北京：中國戲劇出版社，1958年。

_____：《中國戲劇史長編》，上海：上海書店出版社，2004年。

周傳家、秦華生主編：《北京戲劇通史》（明清卷），北京：北京燕山出版社，2001年。

_____：〈魏長生論〉，《戲曲研究》第21輯，北京：文化藝術出版社，1986年，頁172-192。

孟瑤：《中國戲曲史》，臺北：文星書店，1965年。

孟繁樹：〈論花雅之爭〉，《地方戲藝術》1985年第4期，頁34-39。

屈守元：〈魏長生續談〉，《四川師範大學學報》（社會科學版）1980年3期，頁41-49。

東鄰：《菊部拾遺》，收入波多野乾一撰，鹿原學人譯：《京劇二百年之歷史》，臺北：傳記文學出版社，1974年。

林香娥：〈魏長生與花雅之爭〉，《中國戲曲學院學報》25卷1期，2004年2月，頁52-59。

林蘇門：《續揚州竹枝詞》，轉引自揚州師範大學戲曲研究室編：《曲苑》第一輯，南京：江蘇古籍出版社，1984年。

_____：《續揚州竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》，北京：北京古籍出版社，1997年。

臺灣大學學術期刊資料庫

祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊。

青木正兒著，王古魯譯：《中國近世戲曲史》，臺北：臺灣商務印書館，1965年。

佶山監纂，單渠等總纂：《（嘉慶）兩淮鹽法志》，清同治九年揚州書局重刊本。

冒襄撰：《影梅庵憶語》，收入《筆記小說大觀》五編第六冊，臺北：新興書局，1974年。

姚廷遴著，桂永定標點：《歷年記》，收入《清代日記彙鈔》，上海：上海人民出版社，1982年。

姚華：〈增補菊部群英跋〉，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

威震瀛：《京華百六竹枝詞》，收入張次溪輯：《北平梨園竹枝詞薈編》，《清代燕都梨園史料正續編》。

故宮博物院明清檔案部編：《李煦奏褶》，北京：中華書局，1976年。

昭槤撰，何英芳點校：《嘯亭雜錄》，北京：中華書局，1980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7月。

流沙：〈青陽腔源流新探〉，《明代南戲聲腔源流考辨》，臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1999年。

胡文煥：《群音類選》，北京：中華書局，1980年。

范麗敏：《清代北京劇壇花雅之盛衰研究》，北京：首都師範大學博士論文，2002年5月。

香溪漁隱：《鳳城花品記》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

倪蛻：〈戲爲舉業文題詞〉，《蛻翁文集》，收入《叢書集成續編．集部》第127冊，上海：上海書店出版社，1994年。

夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》第2冊。

徐孝常：《夢中緣．序》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，濟南：齊魯書社，1989年。

徐扶明：〈亂談亂彈〉，《元明清戲曲探索》，杭州：浙江古籍出版社，1986年。

_____：〈試論雅部崑劇與花部亂彈〉，《藝術百家》1991年1月，頁80-86。

徐珂：《清稗類鈔》，臺北：臺灣商務印書館，1966年。

徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊。

徐樹丕：《識小錄》，收入《筆記小說大觀》四十編第三冊，臺北：新興書局，1985年。

留春閣小史：《聽春新詠》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

祝允明：《猥談》，收入陶珽輯：《說郛續》，《說郛三種》第10冊，上海：上海古籍出版社，1998年。

秦蘭徵：《天啓宮詞》，收入張鼐：《吳淞甲乙倭變志》，《叢書集成續編．文學類》第71冊，臺北：新文豐出版公司，1979年。

袁枚著，顧學頡點校：《批本隨園詩話》，收入《隨園詩話》，北京：人民文學出版社，1982年二版。

____：〈誥封光祿大夫奉宸苑卿布政使江公墓志銘〉，收入王志英點校：《袁枚全集》第2冊，南京：江蘇古籍出版社，1993年。

臺灣大學學術期刊資料庫

高士奇：《金鰲退食筆記》，北京：北京古籍出版社，1982年。

_____：《蓬山密記》，收入《叢書集成續編．史部》第40冊，上海：上海書店出版社，1994年。

高晉奉飭撰：《南巡盛典》，清乾隆辛卯年內府刊本。

崑岡等修，劉啓端等纂：《欽定大清會典事例》，收入《續修四庫全書》第812冊，上海：上海古籍出版社，1997年。

張大復：《梅花草堂筆談》，上海：上海古籍出版社，1986年。

張次溪：《燕都名伶傳》，《清代燕都梨園史料正續編》。

張廷玉等：《明史》，收入景印文淵閣《四庫全書》第298冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

張岱著，馬興榮點校：《陶庵夢憶》，上海：上海古籍出版社，1982年。

張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

張發穎：《中國家樂戲班》，北京：學苑出版社，2002年。

張煌言：《張蒼水集》，收入《叢書集成續編．文學類》第150冊，臺北：新文豐出版公司，1989年。

張夢庚等合著：《京劇漫話》，北京：北京出版社，1982年。

張際亮：《金臺殘淚記》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，頁232。

張潮編：《虞初新志》，石家莊：河北人民出版社，1985年。

張醒民：〈勇於創新的人——紀念傑出的秦腔藝人魏長生〉，《當代戲劇》1980年第1期，頁19-21；第2期，頁19-21。

梁廷枏：《兩般秋雨庵隨筆》，收入《中國近代史料叢刊續編》第16輯第157冊，臺北：文海出版社，1975年。

梅堯臣：〈花娘歌〉，《宛陵先生集》，收入《四部叢刊正編》第43冊，臺北：臺灣商務印書館，1979年。

眾香國主人：《眾香國》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

許九埜：《梨園軼聞》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

許金榜：《中國戲曲文學史》，北京：中國文學出版社，1994年。

陳芳：〈論清代「花雅之爭」的三個歷史階段〉，《清代戲曲研究五題》，臺北：里仁書局，2002年。

陳彥衡《舊劇叢談》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

陳森：《品花寶鑑》，西安：西北大學出版社，1993年。

陶君起：《京劇史話》，北京：中華書局，1962年。

陶宗儀：《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959年。

寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，《中華戲曲》第2輯，1986年。

彭隆興：《中國戲曲史話》，北京：知識出版社，1985年。

曾永義：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。

_____：〈弋陽腔及其流派考述〉，《臺大文史哲學報》第65期，2006年11月，頁39-72。後

臺灣大學學術期刊資料庫

收入《戲曲本質與腔調新探》。

_____：〈海鹽腔新探〉，原載臺灣戲曲學院《戲曲學報》創刊號，2007年6月，頁3-27。後收入《戲曲本質與腔調新探》。

_____：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。

_____：〈從戲曲論說「中國現代歌劇」〉，《戲曲與歌劇》，臺北：國家出版社，2004年。

_____：〈梆子腔系新探〉，《中國文哲研究集刊》第30期，2007年3月，頁143-178。後收入《戲曲本質與腔調新探》。

_____：〈臺灣地區民俗技藝的探討與民俗技藝園的規劃〉，《說民藝》，臺北：幼獅文化事業公司，1987年。

_____：〈餘姚腔新探〉，原載彰化師範大學國文系編《國科會中文學門九〇～九四研究成果發表會論文集》，後收入《戲曲本質與腔調新探》。

_____：《清洪昉思先生昇年譜》，臺北：臺灣商務印書館，1981年。

_____：〈論說「京劇流派藝術」之建構〉，中央研究院《中國文哲研究集刊》，待刊稿。

曾筱蒨：〈魏長生與清代乾嘉時期的北京劇壇〉，臺大中研所「戲曲專題」讀書報告，2007年7月。

湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999年。

焦文彬：〈爲戲曲界闢一新紀元的天才——紀念魏長生逝世一百八十周年〉，《當代戲劇》1982年7期，頁58-61。

焦循：〈哀魏三序〉，《里堂詩集》卷6，北京圖書館館藏稿本。

____：《花部農譚》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊。

粟海庵居士：〈三小史詩并引〉，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

費軒：《夢香詞》，收入杜召棠注：《杜注楊州竹枝詞六種》，嘉義：建國書店，1951年。

馮明之：《中國戲劇史》，香港：上海書局，1960年。

楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞》（十三種），北京：北京古籍出版社，1982年。

楊圻：《檀青引》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

楊飛：〈試析清代乾嘉時期揚州劇壇的轉型性特徵〉，《戲曲研究》第75輯，2008年，頁121-140。

楊惠玲：《戲曲班社研究：明清家班》，廈門：廈門大學出版社，2006年。

楊愼：《詞品》，北京：人民文學出版社，1960年。

楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略》，揚州：廣陵書社，2003年。

楊懋建：《丁年玉筍志》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

_____：《辛壬癸甲錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

_____：《長安看花記》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

_____：《夢華瑣簿》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

萬素：〈徽班徽調史料摘錄〉，收入顏長珂、黃克主編：《徽班進京三百年祭》，北京：文化藝術出版社，1991年。

臺灣大學學術期刊資料庫

葉調元：《漢口竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》第4冊。

董偉業：《揚州竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》第2冊。

蜀西樵也：《燕臺花事錄》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2000年。

趙景深：《清代燕都梨園史料續編．序》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

趙翼著，李解民點校：《簷曝雜記》，北京：中華書局，1982年。

劉文忠校點：《檮杌閑評》，北京：人民文學出版社，1983年。

劉水雲：《明代家樂研究》，上海：上海古籍出版社，2005年。

劉廷璣著，張守謙點校：《在園雜志》，北京：中華書局，2005年。

劉彥君、廖奔：《中國戲劇的蟬蛻》，北京：文化藝術出版社，1989年。

劉若愚：《酌中志》，北京：北京古籍出版社，1994年。

_____輯著，呂毖編次：《明宮史》，北京：北京古籍出版社，1982年。

劉獻廷著，汪志和等標點：《廣陽雜記》，北京：中華書局，1957年。

播花居士：《燕臺集豔二十四花品．序》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

歐陽健：〈檮杌閒評作者爲李清考〉，《社會科學戰線》1986年第1期，頁165-169，轉164。

鄧濤、劉立文編：《中國古代戲劇文學史》，北京：北京廣播學院出版社，1994年。

醉里生：《都門新竹枝詞》，收入張次溪輯：《北平梨園竹枝詞薈編》，《清代燕都梨園史料正續編》。

震鈞：《天咫偶聞》，北京：北京古籍出版社，1982年。

盧前：《明清戲曲史》，香港：商務印書館，1961年。

錢泳著，張偉點校：《履園叢話》，北京：中華書局，1979年。

錢祥保等修，桂邦傑纂：《續修江都縣志》，收入《中國地方志叢書．華中地方．江蘇省》第162號，臺北：成文出版社，1975年。

戴璐：《藤陰雜記》，北京：北京古籍出版社，1982年。

韓又黎：《都門贅語》，清光緒六年（1880）刊巾箱本；又見張次溪輯：《北平梨園竹枝詞薈編》，《清代燕都梨園史料正續編》。

雙影庵生：《法嬰秘笈》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

顏全毅：〈花雅爭勝時期觀劇心態變遷〉，《戲文》2005年3期，頁21-22。

羅惇曧：《鞠部叢談》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

藝蘭生：《側帽餘譚》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

嚴長明：《秦雲擷英小譜》，《近代中國史料叢刊續輯》第七輯第70冊，臺北：文海出版社，1974年。

鐵花岩主：《評花新譜．序》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》。

鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，北京：中國戲曲藝術中心，1986年。

臺灣大學學術期刊資料庫

顧起元著，譚棣華等點校：《客座贅語》，北京：中華書局，1987年。

龔自珍：〈說金伶〉，龔自珍著，王佩諍校：《龔自珍全集》，上海：上海古籍出版社，1996年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫