戲 劇 研 究　第2期
2008年7月　頁1～48

論說戲曲雅俗之推移（上）
——從明嘉靖至清乾隆

曾永義
世新大學講座教授

中國戲曲史上有所謂「花雅爭衡」，或作「花雅之爭」，這是一件大事。因爲論時間在百年之上，論結果則使得劇壇盟主，由雄霸元明兩代的詞曲系曲牌體戲曲劇種，轉而爲詩讚系板腔體戲曲劇種；同時也使得腔調劇種由明代之單腔調劇種轉爲多腔調劇種；其劇場之主宰者也由元明兩代之劇作家劇場轉爲演員中心之劇場；迄今一百六十餘年。那是戲曲體製規律和音樂性格以及劇場主宰者的大革命，所以早就成爲熱門的論述話題。

也因此，只要是戲曲史的著作，按理都要涉及〈花雅爭衡〉，但手邊的書，像吳國欽《中國戲曲史漫話》[1]、彭隆興《中國戲曲史話》[2]、劉彥君、廖奔《中國戲劇的蟬蛻》[3]、許金榜《中國戲曲文學史》[4]等卻都未涉及。其他如青木正兒（1887-1964）《中國近世戲曲史》[5]、盧前（1905-1951）《明清戲曲史》[6]、馮明之《中國戲劇史》[7]、孟瑤（1919-2000）《中國戲曲史》[8]，余從、

1 吳國欽：《中國戲曲史漫話》（上海：上海文藝出版社，1980年）。
2 彭隆興：《中國戲曲史話》（北京：知識出版社，1985年）。
3 劉彥君、廖奔：《中國戲劇的蟬蛻》（北京：文化藝術出版社，1989年）。
4 許金榜：《中國戲曲文學史》（北京：中國文學出版社，1994年）。
5 〔日〕青木正兒著，王古魯（1901-1956）譯：《中國近世戲曲史》（臺北：臺灣商務印書館，1965年）。
6 盧前：《明清戲曲史》（香港：商務印書館，1961年）。
7 馮明之：《中國戲劇史》（香港：上海書局，1960年）。
8 孟瑤：《中國戲曲史》（臺北：文星書店，1965年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

周育德、金水《中國戲史略》[9]、鄧濤、劉立文《中國古代戲劇文學史》[10]、張庚（1911-2003）、郭漢城《中國戲曲通史》[11]、廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》[12]等都或簡或繁地把它當作論題，就中後兩部著墨較多，自然也較富於參考價值。而盧前之書成書較早，已將花雅爭衡分爲三期：始於秦腔，繼以徽調，成於皮黃。

對於「花雅爭衡」始終鍥而不舍的是周貽白（1900-1977），他在《中國戲劇史略》[13]（1936年）即以十四〈花部和雅部的分野〉、十五〈花部諸腔的興替〉、十六〈皮黃戲的來源及其現況〉三章論述；在《中國戲劇史講座》[14]（1958）十講中以第九講論〈清代內廷演劇與北京劇壇的嬗變〉；在《中國戲劇史長編》[15]中以第七章〈清初的戲劇〉、第八章〈清代戲劇的轉變〉、第九章〈皮黃戲〉作更詳密的探討。

「花雅爭衡」除在戲曲史著作論到之外，著爲單篇相關涉的論文爲數更多，就中可取者如：

1. 孟繁樹〈論花雅之爭〉將「花雅之爭」分作崑弋之爭、崑弋與梆子腔之爭、崑腔與安慶花部之爭三個階段[16]。
2. 徐扶明〈試論雅部崑劇與花部亂彈〉提出三個重要觀點：其一，「花雅之爭」始於明代不始於清代。其二，清代「花雅之爭」，起於乾隆，中經嘉慶，止於道光。其三，崑劇能持久撐持的原因[17]。
3. 陳芳〈論清代「花雅之爭」的三個歷史階段〉，所分清代「花雅之爭」的三個階段是：其一，從四川秦腔入京到魏長生南下，時約乾隆四十四年至五十年（1779-1785）六年之間；其二，北京的崑徽之爭，從三慶徽入京到集芳班報散，時約乾隆五十五年至道光八年（1790-1828）三十八年之間；其三，上海的崑、徽、京之爭，從四大崑班入滬，到京崑合班，時約同治初年至光緒

9 余從、周育德、金水：《中國戲曲史略》（北京：人民音樂出版社，1993年）。
10 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）。
11 張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》（北京：中國戲劇出版社，1992年）。
12 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育出版社，2000年）。
13 周貽白：《中國戲劇史略》（上海：商務印書館，1936年）。
14 周貽白：《中國戲劇史講座》（北京：中國戲劇出版社，1958年）。
15 周貽白：《中國戲劇史長編》（上海：上海書店出版社，2004年）。
16 孟繁樹：〈論花雅之爭〉，《地方戲藝術》1985年第4期，頁34-39。
17 徐扶明：〈試論雅部崑劇與花部亂彈〉，《藝術百家》1991年第1期，頁80-86，轉72。

臺灣大學學術期刊資料庫

十六年（1862-1890）二十八年之間[18]。

其爲專書者，則有2002年5月北京首都師範大學范麗敏之博士論文《清代北京劇壇花雅之盛衰研究》。全書要點爲：其一，一般將崑腔稱爲「雅部」，其餘諸腔主要是高、秦、皮黃稱爲「花部」，一部清代戲曲演出史，亦即一部花雅盛衰史。其二，以花雅諸腔爲基點，通過班社、演員、劇目勾勒各聲腔盛衰演變的歷史。其三，將清代北京劇壇分爲內廷與民間兩部分，其內廷花雅之盛衰分清初至咸豐九年，咸豐十年至光緒十七年，光緒十八年至宣統三年三個階段；其民間花雅之盛衰分清初（順治至雍正），清中葉（乾嘉兩朝），清末（道光至宣統三年）三個時期[19]。

本文即在時賢研究成果之基礎上，更確定的認爲：雖然「花雅」之名起於清乾隆中葉，但其所代表的「雅俗」觀念，就戲曲史而言，正是其互相運作、推動的兩股力量；更明確的說，自從南戲北劇成立以後，無論體製劇種或腔調劇種間的演進歷程，都可以說是一部「戲曲雅俗推移」的歷史。

這部「戲曲雅俗推移史」，據筆者觀察：宋金元間先是北劇雅南戲俗，南戲諸腔中，崑山繼海鹽爲雅，弋陽包攬餘姚爲俗。明末清初，先後有宮戲、外戲與崑腔、弋腔之雅俗。乾隆間依次有崑京、崑梆（梆指陝西梆子）、京梆（梆指四川梆子）、崑亂（亂指亂彈諸腔，見於入京之徽班）之雅俗爭衡。嘉慶間則有崑、徽，道光間有崑、黃，咸同至清末更有崑劇、京劇之爭與京朝、海派之辨。凡此也同樣離不開「雅俗」的推移。本文即想藉助資料來「說話」，更詳細的來論說「明清戲曲雅俗之推移」的情況。

以下在以文獻資料爲證，依時代先後論說明清兩代戲曲雅俗推移情況之前，請先辨明「花雅」之名義如下：

戲曲史上所謂的「花雅」，始見於清乾隆間安樂山樵太初（吳長元）《燕蘭小譜》和李斗（1749-1817）《揚州畫舫錄》。

《燕蘭小譜．例言》云：

> 元時院本，凡旦色之塗抹、科諢，取妍者爲花，不敷粉而工歌唱者爲正，即唐雅樂部之意也。今以弋腔、梆子腔等曰花部，崑腔曰雅部，使彼此擅

18 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），頁9-64。

19 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）

臺灣大學學術期刊資料庫

長，各不相掩。[20]

《揚州畫舫錄》卷五〈新城北錄〉下云：

兩淮鹽務例蓄花雅兩部以備大戲：雅部即崑山腔；花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之「亂彈」。

又云：

大面周德敷，……又服婦人之衣，作花面丫頭，與女腳色爭勝。[21]

錢泳（1759-1844）《履園叢話》云：

梨園演戲，高宗南巡時爲最盛，而兩淮鹽務中，尤爲絕出。例蓄花雅兩部，以備清唱。雅部即崑腔，花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈班。[22]

以上是有關「花雅」三段資料。《燕蘭小譜．弁言》自謂寫作始於乾隆甲午（三十九年，1774），迄於乙巳（五十年，1785）季秋[23]；《揚州畫舫錄．自序》自謂集錄時間「自甲申（乾隆二十九年，1764）至於乙卯（六十年，1795），凡三十年。」[24]可見二書所記爲乾隆後三十年之現象，劇壇有所謂「花部」、「雅部」，「花雅」對舉見於此時。錢泳所云，應錄自李斗。

「花」、「雅」之名義，吳氏所云「元時院本，凡旦色之塗抹、科諢，取妍者爲花」，顯然認爲「花部」之「花」，係因「花旦」之「花」而來。按其語實出元末夏庭芝《青樓集》：「凡妓，以墨點破其面者爲花旦。」[25]因之題爲明寧獻王朱權（1378-1448）撰之《太和正音譜．雜劇十二科》，其「十一曰『烟花粉黛』，即『花旦雜劇』。」[26]蓋舊時稱歌女娼妓爲「花娘」，如唐李賀（790-816）〈申胡子觱篥歌．并序〉：「朔客大喜，擎觴起立，命花娘出幕，徘徊拜客。」[27]如宋梅堯臣（1002-1060）〈花娘歌〉：「花娘十二能歌舞，籍

20 〔清〕吳長元撰：《燕蘭小譜》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續篇》（北京：中國戲劇出版社，1988年），上冊，頁6。

21 〔清〕李斗：《揚州畫舫錄》（濟南：山東友誼出版社，2001年），頁131、147。

22 〔清〕錢泳撰，張偉點校：《履園叢話》（北京：中華書局，1979年），頁332。

23 吳長元：《燕蘭小譜》，頁3。

24 李斗：《揚州畫舫錄》，頁1。

25 〔元〕夏庭芝：《青樓集》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第2冊，頁40。

26 〔明〕朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁24。

27 〔唐〕李賀，〔清〕王琦評注：《三家評注李長吉詩》（上海：上海古籍出版社，1998年），卷2，頁75。

臺灣大學學術期刊資料庫

甚聲名居樂府。」[28]又如元末陶宗儀《輟耕錄．婦女曰娘》：「而世謂穩婆曰老娘，女巫曰師娘，都下及江南謂男覡亦曰師娘，娼婦曰花娘。」[29]而上錄《揚州畫舫錄》徐班大面周德敷之充任「花面丫頭」亦即其例。可見「花」與「歌女」、「娼婦」確實有關，戲曲中妝扮妓女的，在雜劇中，因之稱作「花旦」，以之爲主要人物的雜劇，也被稱作「花旦雜劇」。但這和「花部」之「花」似乎無關。緣故是無論那一劇種都會有「花旦」，即使是優雅的崑劇亦不例外。所以「花部」、「花雅」之「花」，不應從「戲曲腳色」釋其名義。

鄙意以爲，「花部」、「花雅」之「花」，與「五花八門」、「花樣繁多」之「花」近似，都是取其種類多而雜之義；如此一來，就切合了雅部單指崑腔，而花部指京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧腔等衆腔繁雜之義。而崑腔比起京秦諸腔來，也正好有雅俗之別，所以「花雅」對舉，也自然有「雅俗」之義；何況「雅俗」是中國文化長久以來相對待的傳統觀念，如雅言俗語、雅樂俗樂、雅文學俗文學。吳氏所云「不敷粉而工歌唱者爲正」，不知何所據而云然；但又說「即唐雅樂部之意也。」則又隱然有「雅正」對舉「俗邪」之意。

即此總結而言說，「花雅」固有「俗雅」對比之義，也有「一雅正」對「衆花雜」之意。

再由李氏《畫舫錄》所云，搬演大戲是由兩淮鹽務機構負責，爲此在皇帝巡行到揚州時，照例都要準備「花部」和「雅部」的戲班來承應。雅部戲班只演出崑山腔一種腔調；花部則演出京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調等諸多腔調。

而花部諸腔，民間又總稱之爲「亂彈」。「亂彈」之名義，筆者長年在課堂上每釋之爲：就文人喜愛雅部崑腔的立場而言，花部諸腔在文人耳裡，不過「胡亂彈奏」而已；後來徐扶明〈亂談亂彈〉謂亂彈又作「鸞彈」、「爛彈」、「亂談」，本來就是「亂彈琴」的意思[30]；與本人解說之旨趣近似，可說「英雄所見」。筆者有〈梆子腔系新探〉，論及「亂彈之名義有四變」，即⑴康熙時，「亂彈」原指「秦腔」；⑵至乾隆時，「亂彈」成爲「花部」諸腔的總稱；⑶乾隆時江浙一帶梆子腔與崑腔合爲「崑梆」，又稱梆子亂彈腔，簡稱「亂彈腔」；

28 〔宋〕梅堯臣：《宛陵先生集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊正編》），卷10，頁93。

29 〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1959年），頁174。

30 徐扶明：《元明清戲曲探索》（杭州：浙江古籍出版社，1986年），頁328-339。

臺灣大學學術期刊資料庫

⑷清中葉以後，浙江秦吹腔亦稱「亂彈腔」[31]。則《揚州畫舫錄》「花部亂彈」之爲地方腔調總稱，範圍最大。

以下依時代先後，論說「明清戲曲雅俗推移」之現象。

壹、明嘉靖至清康熙間的戲曲雅俗推移

一、戲曲雅俗之推移已見嘉靖間人著述

前面已說過，「雅俗」或「花雅」其實只是相對的概念，以此推衍，那麼明代四大聲腔，海鹽、崑山是雅，弋陽、餘姚是俗；金元北曲雜劇是雅，宋元南曲戲文是俗；它們之間，同樣會產生爭衡推移的現象。茲舉數例說明如下：

其爲南曲戲文與北曲雜劇者，如楊愼（1488-1559）《詞品》卷一：

> 《南史》蔡仲熊曰：「五音本在中土，故氣韻調平；東南土氣偏詖，故不能感動木石。」斯誠公言也。近世北曲，雖皆鄭衛之音，然猶古者總章北里之韻、梨園教坊之調，是可證也。近日多尚海鹽南曲，士夫禀心房之精，從婉孌之習者，風靡如一，甚者北土亦移而躭之。更數十年，北曲亦失傳矣。白樂天詩：「吳越聲邪無法用，莫教偷入管弦中。」東坡詩：「好把鸞黃記宮樣，莫教弦管做蠻聲。」[32]

可見楊愼和蘇軾（1037-1101）、白居易（772-846）的觀念都一樣，南方的吳越音聲都是蠻邪鄙俗的，不應當使之配入管絃，應當守住梨園教坊雅正的「宮樣」。就楊愼生存的時代，北曲已衰，南曲海鹽腔正盛，但在他心目中，北曲畢竟是古雅的，南曲到底是俚俗的，俗總不如雅。這應當也是明代士大夫普遍的心態。所以祝允明（1460-1526）《猥談．歌曲》云：

> 數十年來，所謂「南戲」盛行，更爲無端。於是聲音大亂。……蓋已略無音律、腔調。愚人蠢工，徇意更變，妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類。變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，眞胡說耳。若以被之管絃，必至失笑。[33]

---

31 拙作：《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），頁237-247。

32 〔明〕楊愼：《詞品》（北京：人民文學出版社，1960年），頁61。

33 〔明〕陶珽輯：《說郛續》，收入《說郛三種》（上海：上海古籍出版社，1998年），第10冊，頁2099。

臺灣大學學術期刊資料庫

祝允明因爲站在講求宮調曲牌的北劇絃索調雅正的立場，所以嚴厲的批評當時南戲諸腔曲調未趨穩定而雜綴的俚俗現象。可見也是以北曲雜劇爲雅，南曲戲文爲俗。而「俗」的南曲戲文其實正逐漸向「雅」的北曲雜劇推移，並凌而上之。

其次再來看看南曲四腔中的雅俗。

湯顯祖（1550-1617）〈宜黃縣戲神清源師廟記〉云：

> 此道有南北。南則崑山，之次爲海鹽，吳浙音也。其體局靜好，以拍爲之節。江以西弋陽，其節以鼓，其調諠。[34]

湯氏以崑山、海鹽「體局靜好」，以弋陽「其調諠」，已明白的說出其間雅俗之別。

再如明顧起元（1565-1628）《客座贅語》卷九〈戲劇〉條云：

> 大會：則用南戲，其始止二腔。一爲弋陽，一爲海鹽。弋陽則錯用鄉語，四方士客喜閱之；海鹽多官語，兩京人用之。[35]

錯用鄉語爲載體而爲四方士客喜閱之，其行腔喧囂的弋陽腔，自然俚俗；多用官話爲載體而爲兩京人所用，其行腔靜好的海鹽腔，自然文雅。但「雅」的海鹽腔只拘限於「兩京人」，「俗」的弋陽腔則普及「四方士客」。

海鹽腔後來爲崑山水磨調所取代，成爲「文雅」的代表；餘姚腔性格接近弋陽腔，弋陽腔又衍變爲四平腔、青陽腔、徽池雅調等，同樣係屬「俚俗」。對此，筆者已有〈從崑腔說到崑劇〉[36]、〈海鹽腔新探〉、〈餘姚腔新探〉、〈弋陽腔及其流派考述〉論述之[37]，可見明代南戲諸腔雅俗有別，正是涇渭分明。

明代雅俗涇渭分明的南戲諸腔，萬曆以後所呈現的現象是：以一崑山腔之雅對其他新崛起的腔調之俗並存或爭衡。明王驥德（？-1623）《曲律》卷二〈論腔調第十〉云：

> 世之腔調，每三十年一變，由元迄今，不知經幾變更矣！……數十年來，

---

34 〔明〕湯顯祖著，徐朔方（1923-2007）箋校：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999年），第2冊，卷34，頁1189。

35 〔明〕顧起元撰，譚棣華等點校：《客座贅語》（北京：中華書局，1987年），頁303。

36 原載國立臺灣大學中國文學系編：《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2001年），頁103-158，後收入拙著：《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁179-260。

37 拙作：〈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；〈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》；〈弋陽腔及其流派考述〉，原載《台大文史哲學報》第六十五期（2006年11月），頁39-72。以上皆收入拙著《戲曲本質與腔調新探》。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

> 又有弋陽、義烏、青陽、徽州、樂平諸腔之出。今則石臺、太平梨園，幾遍天下，蘇州不能與角什之二三。其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼。[38]

王氏是站在崑山腔之雅的立場來看待諸腔之俗「其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼」的現象。《曲律》有明萬曆三十八年（1610）自序和明天啓乙丑四年（1624）春二月馮夢龍（1574-1646）敘，則其所云「數十年來」當在萬曆初年，其時崑腔與弋陽諸腔並存，到了萬曆末（四十七年，1619）、天啓間（1621-1627）石臺、太平二腔盛行之後，蘇州的崑腔就被比下去，只剩下十之二三的勢力了。可知崑腔與諸腔「雅俗爭衡而推移」早見諸明萬曆、天啓之間。

而其實戲曲諸腔「雅俗爭衡」的時代更早於萬曆，雅俗雖互有起落，而雅往往不如俗。徐樹丕《識小錄》卷四〈梁姬傳〉云：

> 吳中曲調，起魏氏良輔，隆萬間精妙益出。四方歌曲必宗吳門，不惜千里重貲致之，以教其伶、妓，然終不及吳人遠甚。[39]

可見隆慶（1567-1572）、萬曆（1573-1619）間「四方歌曲必宗吳門」，正是崑腔之雅壓倒其他諸腔之俗的時候。而在這前後，請看下面兩段資料。

其一，徐渭（1521-1593）成書於明嘉靖己未（三十八年，1559）的《南詞敘錄》云：

> 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（今紹興），常（常州，今武進）、潤（潤州，今丹徒）、池（池州，今貴池）、太（太平，今當塗）、揚（揚州，今江都）、徐（徐州，今銅山）用之；稱「海鹽腔」者，嘉（今嘉興）、湖（湖州，今吳興）、溫（溫州，今永嘉）、台（台州，今臨海）用之。惟崑山腔止行於吳中（今蘇州）。[40]

由流行區域看來，明嘉靖間弋陽、餘姚之俗，明顯的較諸海鹽、崑山之雅廣闊許多；也就是嘉靖間，俗較雅是強得多的。

其二，張元長《梅花草堂筆談》卷十四〈柳生〉云：

> 五十年來，伯龍死，沈白他徙，崑腔稍稍不振，乃有四平、弋陽諸部，先

38 〔明〕王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁117。

39 〔明〕徐樹丕：《識小錄》（臺北：新興書局，1985年《筆記小說大觀》），頁661-662。

40 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁242。

臺灣大學學術期刊資料庫

後擅長。[41]

梁辰魚卒於萬曆十九年（1591），則五十年來，已至崇禎十四年（1641），這其間崑腔較諸四平、弋陽諸腔是顯得衰微的。所以這時便有：《鼎刻時興滾調歌令玉谷新簧（或作調簧）》（萬曆三十八年〔1610〕書林劉次泉刻本）、《新刊徽板合像滾調樂府官腔摘錦奇音》（萬曆三十九年〔1611〕書林敦睦堂張三懷刊本）、《鼎鍥徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》（萬曆間福建書林金魁刻本）、《新鍥天下時尚南北徽池雅調》（萬曆間福建書林燕石居主人刻本）、《新鍥天下時尚南北新調堯天樂》（萬曆間福建書林熊稔寰刻本）[42]、《新鍥精選古今樂府滾調新詞玉樹英》（萬曆乙亥二十七年〔1599〕刊本）[43]等弋陽腔系之青陽腔與徽池雅調之散齣刊本，而且「徽池雅調」又已自稱「雅調」。又明胡文煥《群音類選》[44]於「官腔類」、「北腔類」之外，有「諸腔類」；明祁彪佳（1602-1645）《曲品》[45]收「傳奇」劇目外，亦有「雜調」劇目，都明顯以「雅」、「俗」爲分野；而「諸腔」、「雜調」之俗雖已被重視，卻尚不能與雅之「官腔」、「北腔」和「傳奇」並列。

二、明萬曆至清康熙間之「宮戲」與「外戲」

明代萬曆以後內廷有「宮戲」和「外戲」。明宦官劉若愚（1583-？）《酌中志．內府衙門職掌》云：

> 神廟孝養聖母，設有四齋近侍二百餘員，以習「宮戲」、「外戲」。凡慈聖老娘娘陞座，則不時承應外邊新編戲文，如《華岳賜環記》亦曾演唱。……神廟又自設玉熙宮近侍三百餘員，學「宮戲」、「外戲」，凡聖駕陞座，則承應之。……此二處不隸鐘鼓司，而時道有寵，與暖殿相亞焉。[46]

41 〔明〕張大復：《梅花草堂筆談》（上海：上海古籍出版社，1986年），下冊，頁936。

42 以上均見王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），第一輯。

43 收入〔俄〕李福清、〔中〕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）。

44 〔明〕胡文煥：《群音類選》（北京：中華書局，1980年影印南京圖書館首都圖書館藏本）。

45 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊。

46 〔明〕劉若愚：《酌中志》（北京：北京古籍出版社，1994年），頁109。

臺灣大學學術期刊資料庫

在明神宗萬曆以前，宮廷演劇活動，由教坊司和鐘鼓司承應[47]。由上面所引，可知萬曆以後，神宗又因孝養生母慈聖皇太后而增設四齋，爲自己也增設玉熙宮兩個演戲機構，各由近侍二百人、三百人承應。所習所演的是「宮戲」和「外戲」。

其所謂「宮戲」，應如《明史》卷七十四《志．職官三》所云：

> 鐘鼓司，掌印太監一員，僉書、司房、學藝官無定員，掌出朝鐘鼓，及內樂、傳奇、過錦、打稻諸雜戲。[48]

其中「內樂」即指「宮戲」，含傳奇、過錦、打稻戲三種。其「傳奇」則如鍾嗣成《錄鬼簿》所云之「傳奇」，係指金元以來之「北曲雜劇」而言。《金鰲退食筆記》中記神宗「歲時陞座」，用以承應的《盛世新聲》、《雍熙樂府》、《詞林摘豔》等，所收正是元明北曲散曲和雜劇[49]。秦蘭徵《天啓宮詞》云：

> 駐蹕回龍六角亭，海棠花下有歌聲。
>
> 葵黃雲字猩紅瓣，天子更裝踏雪行。
>
> 回龍觀，舊多植海棠，旁有六角亭。每歲花發時，上臨幸焉。嘗於亭中自裝宋太祖，同高永壽輩演雪夜訪趙普之戲。民間護帽，宮中稱雲字披肩。時有外夷所貢，不知製以何物，其色淡黃，加之冠上，遙望與秋葵花無異，特爲上所鍾愛。扁辮，絨織潤帶也，值雨雪，內臣用此束衣離地，以防汙泥。演戲當初夏時，兩物咸非所宜，上欲肖雪夜戎裝，故服之。[50]

由此一方面可見熹宗皇帝之酷愛戲曲，至於躬踐排場，不惜於冒暑著雲字披肩；一方面也可見，熹宗於宮中六角亭所演的，正是明初羅貫中所著北曲雜劇《宋太祖龍虎風雲會》，是爲「宮戲」。

其「過錦戲」，明呂毖《明宮史》卷三〈鐘鼓司〉云：

> 過錦之戲，約有百回，每回十餘人不拘。濃淡相間，雅俗並陳，全在結局有趣，如說笑話之類。又如雜劇故事之類，各有引旗一對，鑼鼓送上。所扮者備極世間騙局醜態，並閨閫、拙婦、騃男及市井商匠、刁賴詞訟、雜

47 〔清〕張廷玉（1672-1755）等撰：《明史》（臺北：臺灣商務印書館，1983年《文淵閣四庫全書》），卷61《志．樂一》，頁1-12。

48 張廷玉等撰：《明史》，卷74《志．職官三》，頁189。

49 〔清〕高士奇（1645-1704）：《金鰲退食筆記》（北京：北京古籍出版社，1982年），頁145。

50 〔明〕秦蘭徵：《天啓宮詞》，收入〔明〕張鼐：《吳淞甲乙倭變志》（臺北：新文豐出版公司，1979年《叢書集成續編》），頁494。

臺灣大學學術期刊資料庫

耍把戲等項。[51]

明沈德符（1578-1642）《萬曆野獲編》補遺卷一，《酌中志》卷十六，清初毛奇齡（1623-1716）《勝朝彤史拾遺記》卷六都有關於「過錦戲」的記載[52]。可見過錦戲就是「笑樂院本」（沈氏之語），「約有百回」，則是一個大型的「小戲群」，內容包羅萬象，而其中既有「世間市井俗態」及「拙婦騃男」，則應當包含類似唐戲《踏謠娘》和宋金雜劇院本《紐元子》那樣的地方小戲式的演出。

其「打稻之戲」，劉若愚《酌中志》卷十六〈內臣衙門職掌〉云：

> 西內秋收之時，有打稻之戲。聖駕幸旋磨臺、無逸殿等處，鐘鼓司扮農夫、媼婦，及田畯官吏徵租、交納、詞訟等事，內官監衙門伺候合用器具，亦祖宗使知稼穡艱難之美意也。[53]

像這樣的「打稻之戲」，目的是要使皇帝了解「稼穡艱難」，應當是宮廷舉行的一齣「儀式劇」。

至於「外戲」，沈德符《萬曆野獲編．補遺》卷一〈禁中演戲〉云：

> 至今上始設諸劇於玉熙宮，以習外戲，如弋陽、海鹽、崑山諸腔俱有之。其人員以三百爲率，不復屬鐘鼓司，頗采聽外間風聞，以供科諢。[54]

可見萬曆間宮廷的所謂「外戲」，是指南戲諸腔而言，它們是對明代傳統的主要宮戲之北曲雜劇而言的。但是萬曆以後，海鹽腔即被崑山腔取代，餘姚腔傳播的跡象微乎其微[55]，故爲沈氏所不及，則「外戲」主要指崑弋二腔。但崑曲似佔上風。史玄《舊京遺事》云：

> 神廟時，始特設玉熙宮，近侍三百餘員，兼學外戲。外戲，吳歈曲本戲也。光廟喜看曲本戲，於宮中教習戲曲者有近侍何明、鐘鼓司官鄭隱山等。[56]

神廟指神宗，光廟指光宗。所言「外戲」單指「吳歈曲本戲」，即「崑腔劇

---

51 〔明〕劉若愚輯著，呂毖編次：《明宮史》（北京：北京古籍出版社，1982年），卷2，頁39。

52 〔清〕沈德符：《萬曆野獲編．補遺》（北京：中華書局，1959年），卷1，頁798；劉若愚：《酌中志》，頁107；〔清〕毛奇齡：《勝朝彤史拾遺記》（臺北：新文豐出版公司，1979年《叢書集成新編》），卷6，頁13。

53 劉若愚：《酌中志》，頁107。

54 沈德符：《萬曆野獲編．補遺》，卷1，頁798。

55 拙作：《戲曲本質與腔調新探》，頁116-165。

56 〔明〕史玄：《舊京遺事》（北京：北京出版社，2000年《四庫禁燬書叢刊》），頁320。

臺灣大學學術期刊資料庫

本」。光宗不止喜閱讀，而且在宮中令人教習。

又秦蘭徵《天啓宮詞》云：

懋勤春暖御筵開，戲演東窗事幾回。

日暮歌闌牙板歇，蟒襴珠總出簾來。

上設地炕于懋勤殿，御宴演戲，恒幸臨焉。嘗演《岳武穆金牌記》，至風魔和尚罵秦檜，魏忠賢避匿壁後，不欲正視。牌總，內臣所懸，以貼裹外者。忠賢飾以明珠，宮眷或竊嘆曰：「帶珠者，待誅也。」[57]

所記爲明熹宗天啓皇帝在宮廷懋勤殿御宴演戲的情形，所演劇目爲明陳衷脈所作傳奇《金牌記》，正是崑腔劇本。

又無名氏《燼宮遺錄》卷下云：

（崇禎）五年皇后千秋節，諭沈香班優人演《西廂記》五、六齣，十四年演《玉簪記》一、二齣。[58]

沈香班是北京明末民間著名的崑腔班，則可見民間戲班已進入宮廷，所演正是崑腔戲劇目。

由以上都可證據，明末宮中所演的外戲就「崑弋」而言，主要還是崑劇。但若對宮戲之主體北曲雜劇而言，北曲雜劇的音樂還是比較「古雅」，崑劇相對「俚俗」。

三、清康熙間「宮戲」崑弋之爭衡

明末宮中這種以崑山腔爲「外戲」主體的風氣，也傳入尚未入關的滿清宮廷。而清初的「宮戲」事實上是繼承了明末的「外戲」，也就是崑、弋兩腔。

張煌言（1620-1664）《奇零草．建夷宮詞》第六首云：

十部梨園奏尚方，穹廬天子亦登場。

纏頭豈惜千金費，學得吳歈進一觴。[59]

所言不難看出滿人亦喜愛傳自蘇州的崑曲。

順治二年（1645）滿清入關，由於海宇初定，無暇顧及宴樂。但康熙初年設

57　秦蘭徵：《天啓宮詞》，頁490。

58　〔明〕佚名：《燼宮遺錄》（臺北：文海出版社，1971年《明清史料彙編》），頁32。

59　〔清〕張煌言：《張蒼水集》（臺北：新文豐出版公司，1991年《叢書集成續編》），卷1，頁9，總頁491。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

立「南府」，正可看出康熙皇帝喜好戲曲。尤其是崑曲。姚廷遴《歷年記》載康熙二十五年（1686）首度南巡，云：

> （帝至蘇州，即問）：「這裡有唱戲的麼？」工部曰：「有。」立即傳三班進去。叩頭畢，即呈戲目，隨奉茶點雜出。戲子稟長隨長哈曰：「不知宮內體式如何？求老爺指點。」長隨曰：「凡拜，要對皇爺拜。轉場時不要背對皇爺。」上曰：「竟照你民間做就是了。」隨演〈前訪〉、〈後訪〉、〈借茶〉等二十齣，已是半夜矣。……次日皇帝早起，問曰：「虎丘在哪裡？」工部曰：「在閶門外。」上曰：「就到虎丘去。」祁工部曰：「皇爺用了飯去。」因而就開場演戲，至日中後，方起駕。[60]

康熙初到蘇州就一口氣看了二十幾齣戲，第二天早起又轉往虎丘觀賞演出；誰能說他不是個戲迷？

又清宮懋勤殿舊藏《聖祖諭旨》云：

> 魏珠傳旨：爾等向之所司者，崑、弋絲竹，各有職掌，豈可一日少閒，況食厚賜，家給人足；非常天恩，無以可報。崑山腔，當勉聲依詠，律和聲察，板眼明出，調分南北，宮角不相混亂，絲竹與曲律相合而爲一家，手足與舉止睛轉而成自然，可稱樂園之美何如也。又弋陽佳傳，其來久矣。自唐霓裳失傳之後，惟元人百種世所共喜。漸至有明，有院本北調不下數十種，今皆廢棄不問，只剩弋陽腔而已。近來弋陽腔亦被外邊俗曲亂道，所存十中無一二矣。獨大內因舊教習，口傳心授，因未失眞。爾等益加溫習，朝夕誦讀，細察平上去入，因字而得腔，因腔而得理。[61]

由此段「諭旨」，可看出三件事：其一，宮廷畜養崑山腔、弋陽腔兩種班社；其二，康熙皇帝對崑山腔、弋陽腔雖皆重視，但對崑山腔似較爲欣賞；其三，若較諸崑弋兩腔之勢力而言，崑腔顯然較盛，弋陽腔已有苟延殘存之現象。

又康熙三十二年十二月李煦〈弋腔教習葉國楨已到蘇州摺〉云：

> 切想崑腔頗多，正要尋個弋腔好教習，學成送去。無奈遍處求訪，總再沒有好的。今蒙皇恩，特著葉國楨前來教導。[62]

---

60 〔清〕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），頁119-120。

61 轉引自朱家溍（1914-2003）：〈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。

62 故宮博物院明清檔案部編：《李煦奏摺》（北京：中華書局，1976年），頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

由此可知，弋陽腔連要尋個教習都不容易，較諸「頗多」的崑腔來，其在宮廷中的聲勢之強弱，不言可諭了。但康熙皇帝曾在宮中餞行禮部侍郎高士奇返鄉，席間令女伶演出六齣戲，其中〈一門五福〉、〈羅卜行路〉、〈羅卜描母容〉、〈琵琶盤夫〉四齣屬弋陽腔[63]。可見弋陽腔在宮中尚有演出。

又康熙五十二年（1713），兵部右侍郎宋駿業與王原祁（1642-1715）等人合作完成《康熙萬壽圖》[64]，記錄康熙六十大壽慶典的工筆設色寫實畫卷。圖中所繪暢春園至神武門蹕路，共有戲臺四十九座，據朱家溍研究可看出：

西四牌樓莊親王府外大街搭設戲臺，所演爲崑腔《安天會．北餞》。

新街口正紅旗搭設戲臺，所演爲崑腔《白兔記．回獵》。

東四旗前鋒統領等搭設戲臺，所演爲《紅梨記．醉皂》（崑腔或弋腔）。

都察院等搭設戲臺，所演爲崑腔《浣紗記．回營》；另一台爲崑腔《邯鄲夢．掃花》。

西直門內廣濟寺前禮部搭設戲臺，所演爲崑腔《上壽》；正黃旗戲臺，所演亦爲崑腔《上壽》。

內務府正黃旗搭設戲臺，所演爲崑腔《單刀會》。

西直門外直武廟前巡補三營搭設戲臺，所演爲《金貂記．北詐》（崑腔或弋腔）。

廣通寺前長蘆戲臺，演崑腔《連環記．問探》；另一台爲崑腔《虎囊彈．山門》。[65]

另有《邯鄲夢．三醉》（崑）、《玉簪記．問病》或〈偷詩〉（崑）、《西廂記．游殿》（崑）、《雙官誥》、《鳴鳳記》（崑）等。

據此已可概見，康熙宮中崑劇之盛行，弋陽戲不過附庸而已。而彼時自然以崑爲「雅」，弋爲「俗」。

清代康熙朝以前，宮廷中崑盛弋衰，那麼在民間的情況又是如何呢？

研究戲曲史的人都知道，明萬曆至清康熙是崑劇最興盛的時候。茲舉數段資料，以概見其情況：

---

63 高士奇：《蓬山密記》（上海：上海書店出版社，1994年《叢書集成續編》），頁3b-4a，總頁32。

64 北京故宮博物院藏。

65 畫卷現在北京故宮博物院。文字引自周傳家、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），頁124。

臺灣大學學術期刊資料庫

張岱（1597-1685）《陶庵夢憶》卷四〈張氏聲伎〉云：

> 我家聲伎，前世無之。自大父於萬曆年間與范長白、鄒愚公、黃貞父、包涵所諸先生講究此道，遂破天荒爲之。有可餐班，以張綵、王可餐、何閏、張福壽名。次則武陵班，以何韻士、傅吉甫、夏清之名。再次則梯仙班，以高眉生、李岭生、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、顧岭竹、應楚烟、楊騄駧名。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，無論可餐、武陵諸人，如三代法物不可復見；梯仙、吳郡間有存者，皆爲佝僂老人。而蘇小小班，亦強半化爲異物矣。茂苑班，則吾弟先去，而諸人再易其主，余則婆娑一老，以碧眼波斯，尚能別其姘醜，山中人至海上歸，種種海錯皆在其眼，請共舐之。[66]

明萬曆後，像張岱家那樣畜養家班的，其知名者如：潘允端、屠隆（1542-1605）、馮夢禎（1548-1605）、錢岱、顧大典、沈璟（1553-1610）、申時行（1535-1614）、鄒迪光、祁止祥、阮大鋮（1587-1646）等十一家，其他如徐老公、顧正心、朱雲萊、徐青之、吳昌時（？-1643）、徐錫允、吳珍所、金習之、金鵬舉、汪季玄、范長白、劉暉吉、許自昌、屠獻副、吳太乙、項楚東、謝弘儀、曹學佺（1567-1624）、董份、范景文（1587-1644）、譚公亮、米萬鍾（1570-1628）、徐滋胄、錢德輿、田宏遇、宋君、沈鯉（1531-1615）、侯恂（1589-1659）、侯朝宗（1618-1654）、汪明然、吳三桂（1612-1678）等三十八家[67]。據此可見明代家樂繁盛的狀況。

清代家樂可考者有：李明睿（1585-1671）、汪汝謙、朱必掄、冒襄、秦松齡（1637-1714）、查繼佐（1601-1704）、徐爾香、吳興祚（1632-1698）、王孫駿、陸可求、王永寧、尤侗（1618-1704）、李漁（1611-1680）、侯

---

66 〔明〕張岱撰，馬興榮點校：《陶庵夢憶》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁37-38。

67 見張發穎：《中國家樂戲班》（北京：學苑出版社，2002年），頁23-56。柯香君：《明代戲曲發展之群體現象研究》（彰化：彰化師範大學國文研究所博士論文，2007年7月），據張發穎《中國家樂戲班》、劉水雲：《明代家樂研究》（上海：上海古籍出版社，2005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）整理爲〈明代私人家樂一覽表〉，計得明代家樂共一〇一家，更見其繁盛（頁355-365）。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

杲、翁叔元（1633-1701）、吳綺（1619-1694）、李書雲、俞錦泉、喬萊（1642-1694）、張皜亭、吳之振（1640-1717）、季振宜（1630-？）、亢氏、宋犖（1634-1713）、陳端、劉氏、湖北田氏、曹寅（1659-1712）、李煦、張適、唐英（1682-1756）、王文治（1730-1802）、畢沅（1730-1797）、黃振、李調元（1734-1803）、徐尚志、黃元德、張大安、汪啓源、程謙德、江春、恆豫、程南陂、方竹樓、朱青岩、黃瀠泰、包松溪、孔府等四十八家[68]，猶能賡續明代家樂之盛。

其中如李漁家班，爲清康熙五年（1666）前後，戲曲大家李漁在南京自辦的家班女樂。與一般家樂很少公開演出不同，李漁常親自帶領遊走公卿之間，並流動於北京、山西、陝西、甘肅、江蘇、浙江等地作職業公演，博取酬金。演員多由李漁本人教習，常演自編的《笠翁十種曲》和經他本人修訂過的傳統劇目[69]。

如老徐班爲乾隆間揚州鹽商徐尚志所創辦，爲揚州「七大內班」之首。有演員二十多人，擅演劇目有《琵琶記》、《尋親記》、《西樓記》、《千金記》等幾十本。除服務於班主自娛和佐客之外，還要聽從兩淮鹽務衙門差遣，備演出仙佛麟鳳、太平擊壤之大戲，多在寺廟舞台演出，亦經常作社會營業性演出，活動於揚州城鄉之間，行頭極富，每部戲開價三百兩銀子[70]。

以上這些家樂家班都是用來演出崑劇，由此可見崑劇之繁盛，以及士大夫之嗜好崑劇。

接著再看崑腔在北京的演出情況。

清初尤震《玉紅草堂集．吳下口號》云：

索得姑蘇錢，便買姑蘇女。

多少北京人，亂學姑蘇語。[71]

北京人學姑蘇語以便學唱崑曲正成了一時習尚，則崑腔之盛行可知。

又如李蒼存〈太平園〉詩，其一云：

新曲爭謳舊譜刪，雲璈彷彿在人間。

諸郎怪底歌喉絕，生小都從內聚班。

---

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

69 同前註，丁波：〈李漁班〉條，頁209。

70 同前註，明光：〈老徐班〉條，頁212。

71 〔清〕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（人文社會科學版）》第2卷第1期（2004年3月），頁64。

臺灣大學學術期刊資料庫

其二云：

羯鼓聲高細管清，錦屏絳蠟映雕甍。

止聞歡笑無愁嘆，園裡風光是太平。[72]

內聚班在太平園中演出，那是《長生殿》國喪演出釀禍的戲班[73]。由此二詩也可見清康熙間戲班在戲園演出的現象。

又《檮杌閒評》第七回〈侯一娘入京訪舊，王夫人念故周貧〉云：

一娘進店來……一娘又唱了套南曲。二人嘖嘖稱羨。那人道：「從來南曲沒有唱得這等妙的，正是『詞出佳人口』。記得小時在家裡有班崑腔戲子，那唱旦的小官唱得絕妙，至今有十四、五年了，方見這娘子可以相似。如今京師雖有數十班，總似狗哼一般。」[74]

《檮杌閒評》不題撰著人。繆荃孫（1844-1919）《藕香簃別鈔》、鄧之誠（1887-1960）《骨董續記》皆推測爲李清著。歐陽健又從時代、史才，對明末黨爭宅心仁恕，對李清祖父李思誠持回護態度，對裏下河地區的地理、風俗、人情及語言極爲熟悉等幾方面，進一步推證本書著者確有許多與李清相合之處[75]。按李清，字映碧，一字心水，晚號天一居士，南直隸興化（今江蘇興化）人。生於明萬曆三十年（1602），卒於清康熙二十二年（1683）。明崇禎四年（1631）進士，官至大理寺丞。清康熙間徵修《明史》，辭以年老不至。《檮杌閒評》雖然爲小說體，但其作者既極可能爲李清，則其敘寫之背景，當爲入清以後；則上文引敘之崑腔，極可能以康熙初年爲背景；因之所云「（崑腔）如今雖有數十班」，蓋可以視之爲清康熙間崑班在京之現象；至其所云「（數十班崑腔）總似狗哼一般」應是爲襯托侯一娘而故作貶抑之詞，未必爲康熙間北京劇壇之崑腔藝術水準。然而，康熙間，北京宮外劇壇有五十班「崑班」，則其宮外勢力豈必下於「九門輪轉」之「京腔」（詳下文）！所以說，北京在乾隆年間魏長生未入京以前之「崑京」爭衡，可以說是：「平分秋色」，「相鄰稱霸」，「兩不上下」。

崑腔如上所述，明萬曆之後，清康熙之前，就民間而言，文獻所見弋陽諸

---

72 〔清〕李蒼存：〈太平園〉，轉引自周傳家：〈北京的崑曲藝術〉，頁64。

73 見拙作：《清洪昉思先生昇年譜》（臺北：臺灣商務印書館，1981年），頁148-160。

74 劉文忠校點：《檮杌閑評》（北京：人民文學出版社，1983年），第七回，頁78-80。

75 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。以上見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），頁291。

臺灣華語學術期刊資料庫

腔，勢力其實不下於崑腔[76]。上文引明王驥德《曲律》卷二〈論腔調第十〉，述及之腔調有弋陽及其衍派義烏、青陽、徽州、樂平、石台、太平等腔調。

明末沈寵綏《度曲須知》上卷〈曲運隆衰〉也提到海鹽、義烏、弋陽、四平、樂平、太平等腔調[77]。

清康熙間劉廷璣（？-1676）《在園雜志》卷三也說到弋陽腔變爲四平腔、京腔、衛腔，又有梆子腔、亂彈腔、巫娘腔、嗩吶腔、囉囉腔等腔調[78]。

可見明萬曆以後，至康熙間，崑腔以外，也是諸腔並行。而我們又知道弋陽腔在明中葉以後，流入安徽南部，在徽州府產生徽州腔，其別名即「四平腔」。又明代中葉以後，弋陽腔流入安徽池州府青陽縣而爲青陽腔，不止與崑山腔抗衡，而且成爲在民間流傳最廣的南戲聲腔。也因此，明萬曆間與崑山腔在刊本中並稱「時調青崑」或「崑池新調」[79]。

又前文引王驥德《曲律》卷二〈論腔調第十〉所云「今則石臺、太平梨園幾遍天下」，可見流傳在石臺、太平的腔調勢力之強盛，連蘇州的崑曲也無法抗衡。據王氏《曲律．自序》所署爲萬曆庚戌冬，當明神宗萬曆三十八年（1610），則石臺、太平腔調之盛，當在萬曆三十八年之前。按石臺、太平兩縣，地處安徽南部池州府與徽州府之間，而石臺（即石棣）和青陽同屬池州府，太平雖屬寧國府，但亦鄰近徽、池二府，所以自然會受到嘉靖間（1522-1566）就已盛行流播的徽州腔和青陽腔的影響，而將兩者合而爲一，稱作「徽池雅調」。也因此，萬曆末年，閩建書林熊稔寰彙輯、漳水燕石主人刊梓的《新鍥天下南北時尚徽池雅調》和由明教坊司扶遙程萬里選，後學庠生沖懷朱鼎臣集，閩建書林拱唐金魁繡的《鼎鍥徽池雅調南北官腔樂府點校板曲響大明春》二書，應當就是石臺、太平兩腔的選集。它們事實上是弋陽腔的流派。

而另一弋陽腔流派「京腔」，則始見於明代萬曆間《缽中蓮》傳奇第十五齣〈雷殛〉中五雷正神所唱曲調，注明爲京腔。

「京腔」係弋陽腔流播到北京，京化後的稱呼。江西弋陽腔傳入北京，始見於上文所引明嘉靖三十八年（1559）徐渭《南詞敘錄》。明崇禎間，江蘇如皋人

76　拙作：〈弋陽腔及其源流考述〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁187-193。

77　〔明〕沈寵綏：《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁198。

78　〔清〕劉廷璣撰，張守謙點校：《在園雜志》（北京：中華書局，2005年），頁89-90。

79　以上參考流沙：〈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），頁115-152。

臺灣博碩學術期刊資料庫

冒襄（1611-1693）《影梅庵憶語》云：

> 辛巳（崇禎十四年，1641）早春，余省覲去衡嶽，繇浙路往，過半塘訊姬，則仍滯黃山。許忠節公赴粵任，與余聯舟行。偶一日，赴飲歸，謂余曰：「此中有陳姬某，梨園之勝，不可不見。」余佐忠節治舟數往返始得之。……是日燕弋腔《紅梅》，以燕俗之劇，咿呀啁嘶之調，乃出之陳姬身口，如雲出岫，如珠在盤，令人欲仙欲死。[80]

所謂「燕俗之劇」，顯然指的是「弋腔」；也可見弋陽腔傳到北京，也沾染「燕俗」，也就是「京化」了。到了清初王正祥《新定十二律京腔譜》，在〈凡例〉中就說得更明確了，云：

> 弋腔之名何本乎？蓋因起自江右弋陽縣，故存此名。猶崑腔之起于江右之崑山縣也。但弋陽腔舊時宗派淺陋猥瑣，有識者已經改變久矣。即如江浙間所唱弋腔，何嘗有弋腔舊習？況盛行於京都者，更爲潤色，其腔又與弋陽迥異。余又不滿其腔板之無準繩也，故定爲十二律，以爲曲體唱法之範圍，……尚安得謂之弋腔哉！今日應顏之曰京腔譜，以寓端本行化之意，亦以見大異于世俗之弋腔者。[81]

可見弋腔入京後，「更爲潤色」而京化後，已經與原本「世俗」的弋腔大異其趣。

由以上所述弋陽腔系諸腔看來，它們在民間的勢力並不下於崑山腔；崑山腔大抵行於士大夫家樂的酒筵歌席，弋陽諸腔則演於群衆的廣場之中。而在京師裡，則有弋陽腔京化後之京腔與崑腔並行[82]。也因此，王正祥於康熙二十四年（1685）繼《新定十二律京腔譜》後所編定的《新定十二律崑腔譜》，列舉當時所流行的崑腔劇目，與《京腔譜》相較，除少一《封神》外，其餘全同；即錄有《琵琶》等四十三種劇本；而康熙間金陵冀聖堂梓行的《綴白裘合選》，錄有崑劇劇目四卷共三十九種。凡此皆可見康熙間崑弋兩腔在民間既「並行」，又「勢均力敵」。

---

80 〔清〕冒襄撰：《影梅庵憶語》（臺北：新興書局，1974年《筆記小說大觀》），頁3316-3317。

81 〔清〕王正祥：〈凡例〉，《新定十二律京腔譜》，收入《善本戲曲叢刊》第35冊，頁49-50。

82 詳見拙作：《戲曲本質與腔調新探》，頁166-217。

臺灣大學學術期刊資料庫

貳、清乾隆間之戲曲雅俗推移

康熙後雍正一朝，內廷宮戲，仍是崑弋兩腔。禮親王昭槤（1776-1829）《嘯亭雜錄》卷一〈杖殺優伶〉云：

> 世宗萬幾之暇，罕御聲色。偶觀雜劇，有《繡襦》院本〈鄭儉打子〉之劇，曲技俱佳，上喜賜食。其伶偶問今常州守爲誰者，（原注：戲中鄭儉乃常州刺史。）上勃然大怒曰：「汝優伶賤輩，何可擅問官守？其風實不可長。」因將其立斃杖下，其嚴明也若此。[83]

可見雍正既沒人性，亦沒藝術嗜好。

乾隆一朝六十年間（1736-1796），作於乾隆十九年（1754）之李聲振《百戲竹枝詞》所詠及之北京腔調有「且不爲時人所喜」的吳音，和弋陽腔、秦腔、亂彈腔、月琴曲、姑孃腔、四平腔等地方腔調[84]。此「弋陽腔」當爲「京腔」。

而上文提到的京腔到了乾隆間，也傳到揚州。前引李斗《揚州畫舫錄》卷五所云「花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、囉囉腔、二簧調，統稱之爲亂彈。」可見乾隆年間，京腔與弋陽腔已判然有別，所以同列爲花部亂彈諸腔之一。

京腔和弋陽腔一樣，乾隆以後也被稱作「高腔」。清楊靜亭《都門紀略》卷四〈都門雜記．詞場序〉云：

> 我朝開國伊始，都人盡尚高腔。延至乾隆年間，六大名班，九門輪轉，稱極盛焉。[85]

這裡所說的「高腔」，既然是在乾隆年間，可以「九門輪轉，稱極盛焉」，則自是指京腔而言。

又嘉慶癸亥八年（1803）九月小鐵笛道人《日下看花記．自序》云：

> 有明肇始崑腔，洋洋盈耳。而弋陽、梆子、琴、柳各腔，南北繁會，笙磬同音，歌詠昇平，伶工薈萃，莫盛於京華。往者，六大班旗鼓相當，名優雲集，一時稱盛。嗣自川派擅場，蹈蹻競勝，墜髻爭妍，如火如荼，目不

---

83 〔清〕昭槤撰，何英芳點校：《嘯亭雜錄》（北京：中華書局，1980年），頁12。

84 〔清〕楊米人等著，路工（1920-1996）編選：《清代北京竹枝詞》（十三種）（北京：北京古籍出版社，1982年），頁157-158。

85 〔清〕楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略》（揚州：廣陵書社，2003年），頁58，總頁123-124。

臺灣大學學術期刊資料庫

暇給，風氣一新。爾來徽部迭興，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！[86]

這段資料正說明明代萬曆以後至清嘉慶間崑弋、崑京、京梆、崑徽爭衡的歷程。也就是說乾隆間爲皇帝祝釐觀賞，爲揚州鹽商所備置的「花部」、「雅部」，雖名稱始於其時，而事實上在其前後都是存在的。如果就時代和腔調來說，那麼有清一代，所經歷的「花雅爭衡」，應當有以下幾個階段：康熙以前的崑弋腔，已見前述；乾隆間的崑、京腔，京、梆腔，崑、梆腔，崑、亂腔，乾隆末至嘉慶間的崑劇、徽戲；道光間的崑劇、皮黃戲；同光間崑劇與京劇等之間的雅俗推移。分別說明如下。

本章先敘乾隆間崑京、崑梆、京梆、崑亂四種推移情況。

一、崑京之雅俗推移

京腔在康熙初由於王正祥《新定十二律京腔譜》，講求唱、和、嘆[87]，和腔分三種：行腔、緩轉、急轉，調分三種：翻高、落下、平高的結果，已趨向雅化[88]；但京腔仍相當重視滾白，而有「加滾」、「合滾」、「暢滾」三種形式[89]，並繼承弋陽腔加滾的傳統，而未接納青陽腔和徽池雅調所發展五七言詩的「滾唱」；也因此京腔保持了弋陽腔「鐃鈸喧闐，唱口囂雜」[90]，不用絲竹但有鑼鼓的特色。即此而言，它比起崑山腔之「雅」來說，仍舊居於「俗」的地位。

京、崑二腔在康熙間的宮外劇壇，京腔由上文引《都門紀略》所云，至乾隆年間，尚「六大名班，九門輪轉，稱極盛焉。」可見勢力凌駕崑腔之上。其興盛情形由以下資料可見得。華亭人趙駿烈有詩云：

不用笙簫奏法筵，只聞鑼竹鼓喧闐。
京腔曲子聲如沸，賺得燕人笑語顛。[91]

又乾隆間閩浙總督伍拉納之子也有〈詠高腔〉詩云：

86 張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，頁55。
87 王正祥：《新定十二律京腔譜·總論》，頁38-39。
88 同前註，〈凡例〉，頁70-71。
89 同前註，頁73-74。
90 昭槤撰，何英芳點校：《嘯亭雜錄》，卷8〈秦腔〉，頁236。
91 轉引自周傳家、秦華生主編：《北京戲劇通史》（明清卷），頁132。

臺灣大學學術期刊資料庫

臉脹筋紅唱未全，後場鑼鼓鬧喧天。

主人傾耳搖頭讚，今日來聽戲有緣。[92]

又乾隆二十一年（1756）眞隸清苑（保定）人李聲振《百戲竹枝詞》記前門查樓演出京腔〈刀會〉情形：

弋陽腔俗名爲高腔，視崑調甚高也。金鼓暄闐，一唱數和，都門查樓爲尤盛。

查樓倚和幾人同，高腔喧闐震耳聾。正恐被他南部笑，紅牙槌碎大江東。[93]

其第三首所云「弋陽腔俗名高腔」，既演於京師前門查樓，則爲京腔無疑。這三首詩寫出了京腔藝術的特質是「鑼鼓喧闐」、「曲聲如沸」，唱時「臉脹筋紅」；而觀眾反應是「人笑語顛」、「傾耳搖頭」，可見其受熱烈歡迎之程度。

而京腔的「六大名班」是：大成班、王府班、裕慶班、餘慶班、萃慶班、保和班。六班均見於乾隆五十年北京崇文門外精忠廟〈重修喜神祖師廟碑志〉，分別被列於三十六個戲班之第八、第九、第四、第六、第七、第三。其中大成班又見於雍正十年（1732）北京陶然亭〈梨園館碑記〉，列於十九個立碑戲班之首。王府班、餘慶、萃慶又見於《燕蘭小譜》卷三。另外宜慶、萃慶、集慶三班既見於《揚州畫舫錄》卷五，又見於《燕蘭小譜》卷三。如此一來，去其重複，京腔名班就有八班。

而京腔班社中，《燕蘭小譜》記有名腳多人，乾隆間更有「十三絕」之說。前文所引清楊靜亭《都門紀略》卷四〈都門雜記．詞場序〉之後接云：

其各班各種腳色，亦復會萃一時，故誠一齋繪十三絕圖像懸於門額。[94]

又同書《都門匯纂．翰墨門．誠一齋》下注云[95]：

人物區額，時人賀世魁畫。所繪之人，皆名擅詞場：霍六、王三禿子、開秦、才官、沙四、趙五、虎張、恒大頭、盧老、李老公、陳丑子、玉順、連喜，號十三絕。其服皆戲場粧束，紙上傳神，望之如有生氣，觀者絡繹不絕。[96]

---

92 《批本隨園詩話批語》，見〔清〕袁枚（1716-1797）著，顧學頡（1913-1999）點校：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1982年2版），頁861。

93 楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞》（十三種），頁157。

94 楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略》，頁58b，總頁124。

95 同前註，頁17，總頁41。

96 周傳家、秦華生主編：《北京戲劇通史》（明清卷）亦錄「十三絕」，謂：遲財官（即池

臺灣大學學術期刊資料庫

「十三絕」具備各門腳色，各懷絕技，亦可見京腔盛時景況。

而彼時士大夫狎旦之風氣已成，其後越演越烈，由道光間之《品花寶鑑》可知其情況。趙翼（1727-1814）《簷曝雜記．梨園色藝》云：

> 京師梨園中有色藝者，士大夫往往與相狎。庚午辛未間，慶成班有方俊官，頗韶靚，爲吾鄉莊本淳舍人所昵。本淳旋得大魁；後寶和班有李桂官者，亦波峭可喜。畢秋帆舍人狎之，亦得修撰。故方、李皆有「狀元夫人」之目，余皆識之。二人故不俗，亦不徒以色藝稱也。本淳歿後，方爲之服期年之喪。而秋帆未第時頗窘，李且時周其乏。以是二人皆有聲縉紳間。後李來謁余廣州，已半老矣，余嘗作李郎曲贈之。[97]

庚午辛未間爲乾隆十五年十六年（1750-1751），那時正是京腔方盛，秦腔未入京之時；京腔旦腳有色藝者爲士大夫所狎，也可見京腔早被士大夫所喜好，不止是優雅的崑腔而已。也因此連王府也畜養京班，而且最爲出色。乾隆間戴璐（1739-1806）《藤陰雜記》卷五云：

> 京腔六大班，盛行已久。戊戌己亥時尤興王府新班。湖北江右公讌，魯侍御贊元在座，因生腳來遲，出言不遜，手批其頰。不數日，侍御即以有玷官箴罷官。於是縉紳相戒不用王府新班，而秦腔適至。六大班伶人失業，爭附入秦班覓食，以免凍餓而已。[98]

由這段記載，可獲得以下訊息：其一，大規模的讌會場合，如湖北江右的會館公讌，以京腔侑酒，可見其廣受歡迎的程度。其二，王府新班某生腳因遲到又出言不遜，被魯侍御批頰，某生腳就仗王府權勢使魯侍御罷官，顯現京班演員氣焰之盛。其三，戴璐爲乾隆間進士，《藤陰雜記》有嘉慶元年丙辰（1796）自序，所云戊戌己亥當爲乾隆四十三、四年（1778、1779），所謂「秦腔適至」，即指魏長生入京。可見京腔六大班的散落，有兩個原因：其一爲士大夫拒絕王府新班；其二爲秦腔入都壓倒京班。

寶財），工武生：大頭官（即恆大頭），工王帽生：嘟喚胡（藝名），工花白髯：老公李三，工脆生：霍六，工老生兼正生：肉粥，工正旦：連喜，工花旦：楊大彪，工紅淨：馬年，工黑淨：唐奎兒，工淨：陳丑子，工文丑：虎張，工武丑（頁135）。又清李光庭（1674-1756）《鄉言解頤》（道光二十九年）卷三〈優伶〉條亦載「京腔十三絕」，乃其晚年「追憶七十年間故鄉之謠諺歌誦，耳熟能詳者。」（〔清〕李光庭著，石繼昌點校：《鄉言解頤》〔北京：中華書局，1982年〕，頁54）

97 〔清〕趙翼著，李解民點校：《簷曝雜記》（北京：中華書局，1982年），卷2，頁37。

98 〔清〕戴璐：《藤陰雜記》（北京：北京古籍出版社，1982年），卷5，頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

總而言之，京腔在乾隆四十四年之前是興盛的。方其興盛時《消寒新詠》卷四，問津漁者云：

> 廿年前，京中有「六大班」之名，「宜慶」其一。余初至京，同鄉爲余語，第詫焉，而不敢置喙。後往觀其劇，規模科白，俱不從梨園舊部中得來，一味喧呶而已。且人多面目黧黑，醜惡可怖，獨以花粉飾其妝而不知愧。以是故，余嘗過而不問焉。一日，途遇廉泉，好友也。談笑中，題「宜慶部新添一旦，楚楚動人。君修花鳥之史，宜無遺于葑菲，別有取乎羽毛。何不增入，庶幾聞鳥于雞鶩之群，采花于荊棘之叢耳。」余頷之，猶不據信。越日，降格而往，陡遇伊人，即廉泉所稱羨者。翠鈿蟬鬢，淺黛低顰；蝶浪裙翻，魚沈袖落。敲殘檀板，過巫峽之朝雲；響徹瑤台，聽瀟湘之夜雨。身輕似燕，舌囀如鶯。光燃暗室之燭，非同爝火；水染污地之濁，獨見涇清。洵翹楚于其中，當賞識而不愧者也。須臾，日輪西墜，烏衣子弟下上于飛。人聲沸騰中，倏見服平等衣，匍匐子弟前，若問訊狀。大約梨園舊習，初至之人，與同隊相好之人，稱名執奴僕禮，亦未可知。余睨而視，將信將疑。蓋卸卻翠翹，未施脂粉，又是一番丰度也。靨圓而頰色，廉泉有「粉傅何郎面，脂凝杜子唇」相贈句。余以詩逼肖，沈吟太息之聲，不覺流露。茶博士聞而笑，趁而告曰：「君何相顧之頻也！伊故非誰，宜慶大班新添旦色，四川人，徐四官，年才弱冠耳。」歸而記之，並證廉泉相契之不誣云。[99]

所云「廿年前」，以《消寒新詠》成書於乾隆五十九、六十年間而言，正是乾隆三十九、四十年。由問津漁者的描述看來，京班宜慶部雖不乏庸資拙藝，但色藝雙絕，動人心魄者，亦自有徐四官其人。而從中亦可見文人狎旦之心態。

然而震鈞《天咫偶聞》卷七卻云：

> 國初最尚昆腔戲，至嘉慶中猶然。後迺盛行弋腔，俗呼高腔，仍昆腔之辭，變其音節耳。內城尤尚之，謂之「得勝歌」，相傳國初出征，得勝歸來於馬上歌之，以代凱歌，故於《請清兵》等劇，尤喜演之。[100]

這裡所說的弋腔、高腔，實質上都指京腔，其所以能作凱歌、得勝歌，自與其腔調特色「鐃鈸喧闐」有關。其所云崑腔之盛由國初至嘉慶，京腔之盛則在嘉慶之

99 〔清〕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），卷4，頁78。

100 〔清〕震鈞：《天咫偶聞》（北京：北京古籍出版社，1982年），卷7，頁174。

臺灣大學學術期刊資料庫

後，由上文所敘，顯然與事實不符。但其中亦透露出崑腔在嘉慶間餘勢猶存；則崑腔在乾隆間應該如康熙間，仍與京腔「旗鼓相當」。

考《燕蘭小譜》卷四所錄，屬雅部崑腔之戲班有保和部、太和部、端瑞部、吉祥部、慶春部、永慶部，亦可證乾隆三十九年至五十年間崑腔似尚能與京腔抗衡。

「兩不上下」的京崑二腔，在乾隆間也就合爲複合腔調「崑弋腔」（弋腔在此實爲京腔）了。按《綴白裘》是乾隆年間江浙劇壇流行劇目演出腳本的選輯，除收錄崑劇劇目四百六十齣外，尚在第二、三、六集的部分和第十一集的全部，收錄共三十四種約七十個折子的地方戲，其第六集〈凡例〉云：

> 梆子秧腔即崑弋腔，與梆子亂彈，俗皆稱梆子腔。是編中凡梆子秧腔，則簡稱梆子腔；梆子亂彈腔，則簡稱亂彈腔。[101]

由此可見，乾隆間，崑腔既與弋陽腔合流爲「崑弋腔」，「崑弋」更與梆子腔合流爲「梆子亂彈」，亦即「崑梆」。這應當是「崑弋」與「崑梆」爭衡後的美滿結果。（「崑梆」詳下文）

二、崑梆（陝西梆子）之雅俗推移

一般都認爲魏長生從四川帶秦腔於乾隆四十四年入北京，使原本九門輪轉的京腔併入秦腔，而使「京秦不分」；而事實上在魏長生未入京前，京師已有另一種秦腔梆子，叫做「西曲」的陝西梆子早就與崑腔發生「崑梆爭衡」的現象。

對此「崑梆之爭」，首先，我們先看看崑腔在乾隆間北京劇壇的情況：

乾隆皇帝喜好戲曲，於乾隆六年（1741）設立「律呂正義館」，命莊親王胤祿（1695-1767）與武英殿修書處行走張照主其事。又命他們修纂《九宮大成南北詞宮譜》。又命編製宮廷新戲：包括節戲《月令承應》、《法宮雅奏》，《九九大慶》爲贈福雜劇，大戲《勸善金科》演目連故事，《昇平寶筏》演西遊記故事，以兩百四十齣爲一部，係出張照之手。乾隆十年張照死後，由胤祿領銜，周祥鈺、鄒金生合編，繼續完成《鼎峙春秋》演三國故事，《忠義璇圖》演水滸故事，兩部同樣是十本二百四十齣的大戲。這些承應的節戲和長篇大戲，主

[101] 鴻文堂《綴白裘》六集無凡例，引自寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，收入中國戲曲學會等編：《中華戲曲》第2輯（太原：山西古籍出版社，1986年），頁143。

臺灣戲曲學術期刊資料庫

要演唱崑腔。

乾隆十六年，第一次南巡以前，乾隆皇帝將康熙皇帝初創的「南府」擴建完成。康熙定期命蘇州織造挑選崑腔名工入宮承差，稱「梨園供奉」，安置於景山，所居連房數百間，俗稱「蘇州巷」，建有老郎廟及度曲習藝之所，是爲南府有「外學」之始。乾隆擴建南府，下設頭、二、三「內三學」。大、小「外三學」，又有中和樂、十番學、錢糧處、跳索學。設六品之大總管一員領其事，屬內務部，全盛時總數不下一千四五百人。當時宮中演戲，請看趙翼《簷曝雜記》所記「熱河行宮」的劇場盛況，云：

> 內府戲班子弟最多，袍笏甲冑及諸裝具，皆世所未有。余嘗於熱河行宮見之。上秋獮至熱河，蒙古諸王皆覲。中秋前二日爲萬壽聖節，是以月之六日，即演大戲，至十五日止。所演戲率用《西遊記》、《封神傳》等小說中神仙鬼怪之類，取其荒誕不經，無所觸忌，且可憑空點綴，排引多人，離奇變詭作大觀也。戲臺閣九筵，凡三層。所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者，甚至兩廂樓亦作化人居。而跨駝舞馬，則庭中亦滿焉。有時神鬼畢集，面具千百，無一相肖者。神仙將出，先有道童十二、三歲作隊出場，繼有十五、六歲，十七、八歲者。每隊各數十人，長短一律，無分寸參差。舉此則其他可知也。又按六十甲子，扮壽星六十人，後增一百二十人。又有八仙來慶賀，攜帶道童不計其數。至唐玄奘僧雷音寺取經之日，如來上殿，迦葉、羅漢、辟支、聲聞，高下分九層，列坐幾千人，而臺仍綽有餘地。[102]

可見乾隆時內廷皇帝萬壽節搬演大戲的情形，排場之盛大，簡直古今觀止。

又王際華乾隆三十九年（1774）正月初八日記云：

> 巳初，上回宮，宣召大學士高公（晉）……大宗伯（臣際華）……共二十人，詣重華宮茶宴，……演戲三出：《太白醉罵》、《癡夢》、《夢梅赴試》（未完）。
>
> 即席恭和御製七律二首。賜碧玉如意一枝，金星研一方，張浮《雪夜訪戴》一軸，沈周《溪午納涼》一軸，皆有御書題句，續入《石渠寶笈》上等者也。[103]

---

102 趙翼著，李解民點校：《簷曝雜記》，頁11。

103 〔清〕王際華：《王文莊日記》，據清乾隆間稿本影印，收入〔清〕阿里等撰：《日記備考》（北京：學苑出版社，2006年），頁350-351。

臺灣大學學術期刊資料庫

王際華字秋瑞，號白齋，錢塘人。乾隆十年乙丑科探花，歷官戶部尚書。由其日記，可見乾隆在宮中喜看崑劇折子戲。

乾隆皇帝喜好崑劇，但對於劇本中有損本朝者，則不能容忍，乃於乾隆四十五年下令刪改抽撤劇本，云：

> 乾隆四十五年十一月乙酉，上諭軍機大臣等，前令各省將違礙字句書籍，實力查繳，解京銷毀。現據各督撫等陸續解到者甚多。因思演戲曲本內，亦未必無違礙之處，如明季國初之事，有關涉本朝字句，自當一體飭查。至南宋與金朝關涉詞曲，外間劇本，往往有扮演過當，以致失實者；流傳久遠，無識之徒，或至轉以劇本爲眞，殊有關係。亦當一體飭查。此等劇本，大約聚於蘇揚等處。著傳諭伊齡阿、全德留心查察，有應刪改及抽撤者，務爲斟酌妥辦。並將查出原本刪改抽撤之篇，一併黏簽解京師呈覽。但須不動聲色，不可稍涉張皇。[104]

而事實上乾隆皇帝在此之前，已下令在揚州設局修改曲劇。《揚州畫舫錄》卷五〈新城北錄下〉云：

> 乾隆丁酉，巡鹽御史伊齡阿奉旨于揚州設局修改曲劇，歷經圖思阿并伊公兩任，凡四年事竣。總校黃文暘、李經；分校凌廷堪、程枚、陳治、荊汝爲；委員淮北分司張輔，經歷查建珮、板浦場大使湯惟鏡。[105]

可見設局在揚州修改曲劇一事，自乾隆四十二年丁酉（1777）至乾隆四十五年庚子（1780）第五次南巡之後辛丑年（1781），歷經四年始告結束。其名爲「修改」，實行「審查」。黃文暘因之著有《曲海》二十卷，共收戲曲劇目一千十三種[106]。

宮廷中的崑山腔如此，那麼宮外又如何呢？

根據《燕蘭小譜》卷四所錄，屬雅部崑腔之戲班，在北京者，乾隆五十年之前尚有保和部、太和部、端瑞部、吉祥部、慶春部、永慶部，不只能與京腔抗衡，即就魏長生入京後，亦能與秦腔相頡頏。但種種跡象正顯現崑腔之趨於衰微。《燕蘭小譜》卷四殿末〈張發官〉云：

---

104 王利器（1911-1998）輯錄：《元明清三代禁燬小說戲曲史料》（增訂本，上海：上海古籍出版社，1981年），頁45。

105 李斗：《揚州畫舫錄》，頁131。

106 李斗：《揚州畫舫錄．新城北錄下》其目並錄焦循（1765-1814）《曲考》所增益之目雜劇四十二種，傳奇二十六種。又附葉堂（1736-1795）《納書楹曲譜》所載名目，其所未備者二十四種，總計一千零九十五目（頁135-145）。

臺灣文獻學術期刊資料庫

> 昔保和部，本崑曲，去年雖演亂彈、跌撲等劇，因購蘇伶之佳者，分文武二部，於是梁谿音節，得聆於嘔啞謔浪之間，令人有正始復聞之歎！……部中皆梨園父老，惟發官年二十四，爲最少，回視陳、王、二劉[107]，不必出門合轍也。以之作殿，殆曲終奏雅歟！[108]

《燕蘭小譜》卷四只錄「雅部二十人」，乾隆四十九年連崑腔名班「保和部」，也因時勢所趨，不得不在崑腔中「雜演亂彈，跌撞等劇」，並從而分爲文、武二部，文部保留崑腔原貌，武部則改用亂彈（指陝西「秦腔」詳下文）跌撲雜劇，而對於乾隆五十年年紀最小二十四歲的張發官，發出「曲終奏雅」既感佩其藝術，又復傷嘆崑腔聲勢已見衰頹的感傷！

對於崑腔衰落的感嘆，乾隆二十一年李聲振《百戲竹枝詞．吳音》云：

> 俗名崑腔，又名低腔，以其低於弋陽也。又名水磨腔，以其腔皆清細也。
>
> 譜分南北，今之陽春矣，傖父殊不欲聽。
>
> 陽春院本記崑江，南北相承宮譜雙。
>
> 清客幾人公瑾顧，空勞逐字水磨腔。[109]

又檀萃作於乾隆四十九年之《滇南集．律詩．雜錄》云：

> 絲弦竟發雜敲梆，西曲二黃紛亂嚨。
>
> 酒館旗亭都走遍，更無人肯聽崑腔。[110]

因此在《燕蘭小譜》寫作的乾隆四十八年、五十年之間，從其卷二卷四所記「花部十八人」中，也可以看出：崑腔藝人有逐漸兼演亂彈，甚至於去崑改亂的現象，呈顯出，崑腔日中西昃的場景。按《燕蘭小譜》卷二所記花部十八人：鄭三官「崑曲中之花旦也」，王五兒「崑曲、京腔俱善。壓于名輩，不能一展所長。」[111]；卷四所記雅部二十人：吳大保「本習崑曲，與蜀伶彭萬官同寓，因兼學亂彈，然非所專長。」[112]；四喜官「兼唱亂彈，涉妖妍而無惡習」、「嘗演

---

107 吳長元：《燕蘭小譜．例言》：「陳、王、二劉，時稱四美，以冠花部。」（吳長元：《燕蘭小譜》，頁6），按即卷二所記之陳銀官、王桂官、劉二官、劉鳳官。

108 吳長元：《燕蘭小譜》，頁40。

109 楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞》（十三種），頁157。

110 轉引自萬素：〈徽班徽調史料摘錄〉，收於顏長珂、黃克主編：《徽班進京二百年祭》（北京：文化藝術出版社，1991年），頁172。

111 吳長元：《燕蘭小譜》，頁20、22。

112 同前註，頁34。

臺灣大學學術期刊資料庫

《打櫻花》，口吐胭脂顆顆，愈增其媚。」[113]也因此，《燕蘭小譜．例言》云：「雅旦非北人所喜。吳（大保）、時（四喜官）二伶兼習梆子等腔，列于部首，從時稱也，發官爲殿，其曲終奏雅歟！」已明白說出彼時「雅旦」（崑腔之旦）非北京人所喜的現象。而促使「更無人肯聽崑腔」的，據檀萃所云，是梆子腔系統的「西曲二黃」，二黃於乾隆間即已傳入北京[114]，西曲則指陝西梆子（詳下文）而從《燕蘭小譜》所記之吳大保、四喜官看來，則魏長生入京後，對於崑腔演員有所影響也是不爭的事實。

其實崑腔的衰落早在乾隆九年（1744），徐孝常爲張堅《夢中緣》傳奇所作序中即已見之，云：

> 長安梨園稱盛，管絃相應，遠近不絕。子弟裝飾，備極靡麗，臺榭輝煌，觀者疊股倚肩，飲食若吸鯨填壑。而所好惟秦聲囉弋，厭聽吳騷，聞歌崑曲，輒闃然散去。[115]

如果所記是事實，那麼崑腔之衰頹，就不待魏長生乾隆四十四年之入京了。而這裡所指的「秦聲羅弋」應指乾隆九年流入北京的地方腔調，其「羅弋」之「弋」，當係時稱之「高腔」、「京腔」。其「秦聲」也不是魏氏自四川攜入之「秦腔」，應是自陝甘傳入者，李聲振作於乾隆二十一年至三十一年（1756-1766）之北京《百戲竹枝詞．秦腔》云：

> 俗名梆子腔，以其擊木若析形者節歌也。聲嗚嗚然，猶其土音乎？
>
> 耳熱歌呼土語眞，那須叩缶說先秦。烏烏若聽函關曙，認是雞鳴抱柝人。[116]

由其末兩句，知所指梆子腔爲陝西梆子。

又嚴長明（1731-787）《秦雲擷英小譜》云：

> 至于英英鼓腹，洋洋盈耳，激流波，遶梁塵，聲振林木，響遏行雲，風雲爲之變色，星辰爲之失度，又皆秦聲，非崑曲也。
>
> 若夫調中有句，句中有字，字中有音，音中有態，小語大笑。應節無端，手無廢音，足不徒跗，神明變化，妙處不傳，則音而兼容，在秦聲中固當

113 同前註，頁34-35。

114 見拙作：〈皮黃腔系考述〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁291。

115 〔清〕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），頁1692。

116 楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞》（十三種），頁157。

臺灣大學學術期刊資料庫

復進一解，又無論崑曲矣！[117]

由所描述秦腔之聲情，亦當指陝西梆子。

又《消寒新詠》卷四鐵橋山人記「安崇官」：

安崇官，陝西人，雙和部小旦也。其技藝何若，余固未經見也。第詢之西人，則莫不贊賞，謂雙和部當以崇兒爲最。一日，偶於友人寓所，有客某，西人也。余即舉崇官爲問。客盛稱之，謂其體態端雅，若無嬌容，然每當登場演劇，則尤雲殢雨，靡不入神，固雙和部表表出色者也。噫！公好所在，諒屬不誣。惜余非知音，不能遽下定評。因即所聞而紀以詩。

秦腔日日演京畿，不喜嗚嗚聽本希。記得隔窗驚瓦落，頓教樓鴿忽回飛。（原注：憶某日在同樂軒，正當游心彼息慮，靜聽百壽度曲，時忽隔牆鴉噪喧騰，猶如山崩屋倒。詢之，乃知雙和部在彼處演劇，此蓋喝采之聲也。噫！抑何喧嘩至此耶！）[118]

可見陝西秦腔有其嗚嗚洋洋，高亢明亮的特色，士大夫有的不完全接受，有的不止接受，而且頗能欣賞。

按「梆子腔」之名首見於明熹宗天啓二年（1622），曲譜摺子所收錄之三十三首工尺譜中有標明「邦子空」者，顯爲「梆子腔」之省文；次見康熙間劉獻廷（1648-1695）《廣陽雜記》卷三，有云：「秦優新聲有名亂彈者，其聲甚散而哀。」[119]又見清康熙間劉廷璣《在園雜志》卷三，又見康熙四十三年前後顧彩《容美記遊》卷五，又見康熙間魏荔彤〈江南竹枝詞〉，又見康熙間四川棉竹知縣陸箕永〈棉州竹枝詞〉[120]。則「梆子腔」亦稱「亂彈」，又由劉氏「廣陽」之指北京，可見康熙間已傳入北京，也因此，李聲振《百戲竹枝詞．亂彈腔》云：

秦聲之縵調者，倚以絲竹，俗名崑梆，夫崑也而梆云哉？亦任夫人崑梆之而已。

渭城新譜說崑梆，雅俗如何占號雙？

縵調誰聽箏笛耳，任他擊節亂彈腔。[121]

---

117 〔清〕嚴長明：《秦雲擷英小譜》（臺北：文海出版社，1974年《近代中國史料叢刊續輯》影印光緒丁未〔33年，1907〕長沙葉德輝〔1864-1927〕刊本），頁111。

118 鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁82。

119 〔清〕劉獻廷著，汪志和等標點：《廣陽雜記》（北京：中華書局，1957年），頁152。

120 以上見拙作：〈梆子腔系新探〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁219-222。

121 楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞》（十三種），頁157-158。

臺灣大學學術期刊資料庫

由「渭城」句知秦聲指陝西梆子，而上文已說過崑腔與京腔（舊稱弋腔）爭衡的結果，產生了「崑弋」之複合腔調；而由李氏所記，也可見崑腔、陝西梆子腔爭衡的結果，也終於產生了「崑梆」之複合腔調。如上文所云，這是「最美滿的結局」。所以北京的「崑梆爭衡」，早在乾隆初，而這裡的「梆」是由陝甘流入京師的「梆子腔」，並非是魏長生由四川攜入京師的「川梆」，亦即「琴腔」。

三、京梆（四川梆子）之雅俗推移

上文引戴璐《藤陰雜記》說到秦腔入京以後，京腔「六大班伶人失業，爭附入秦腔覓食，以免凍餓而已。」

這裡所謂的「秦腔」，俗稱「梆子腔」，是指魏長生由四川帶入北京的「琴腔」，以胡琴、月琴或月琴、箏、渾不似爲伴奏。這種秦腔與上文所說與崑腔爭衡的陝西秦腔，亦稱陝西梆子有別。魏長生帶來的秦腔較諸長期浸潤首都、宮廷已經京化之弋陽腔而被改稱作「京腔」者，事實上仍有雅俗之分。也就是說，京梆相對而言，京爲雅而梆爲俗，因爲四川梆子的劇目多屬小戲。所以京、梆爭衡仍屬「戲曲雅俗推移」。

而爲了釐清「秦腔」（梆子腔）諸名義的本源流派，以利下文說明，則筆者有〈梆子腔系新探〉[122]，其結論如下：

其一，舊屬秦地的陝甘一帶，早在嬴秦時李斯上秦始皇書中就說：「夫擊甕叩缶，彈箏搏髀，而歌呼嗚嗚，快耳目者，眞秦之聲也。」[123]這裡的「秦聲」，不止和前文所引李聲振「嗚嗚若聽函關曙」完全相同，也和陸次雲在〈圓圓傳〉所說的「繁音激楚，熱耳酸心」[124]宛然相合，更和嚴長明在《秦雲擷英小譜》中所說「英英鼓腹，洋洋盈耳；激流波，遶梁塵，聲振林木，響遏行雲，風雲爲之變色、星辰爲之失度」[125]以及今日秦腔之激昂慷慨，高亢悲涼如出一轍。可見由方音方言爲基礎形成的「秦聲、秦腔」歷經兩千數百年，而風格特色，猶然一脈

122 原載《中國文哲研究集刊》第30期（2007年3月），頁143-178。收入拙作：《戲曲本質與腔調新探》，頁269-272。

123 〔漢〕司馬遷（145-86B.C.）撰：《史記》（北京：中華書局，1985年），第8冊，頁2543-2544。

124 〔清〕張潮（1650-1707）編：《虞初新志》（石家莊：河北人民出版社，1985年），頁200。

125 同註117。

臺灣大學學術期刊資料庫

相傳。

其二，秦腔以地名，最古者稱西秦腔，於萬曆年間即已傳播至江南，其有能力自源生地「秦」流播至江南，起碼應在明代中葉之前；又有甘肅調、隴東腔、隴州腔、隴西梆子等異名同實的名稱。秦腔原本以雜曲小調之所謂「西調」爲歌唱載體，乃至由此發展而用南北曲、套數、合腔、合套，而以北曲爲主，視爲曲牌體；也可以從俗講詞話或從鑼鼓雜戲取材，用七字、十字之詩讚作爲載體歌唱，是爲板腔體；因但以梆子爲節拍，故稱「梆子腔」；康熙間，秦腔有以笛爲伴奏者稱「吹腔」，有以胡琴、月琴或月琴、箏、渾不似爲伴奏者稱「琴腔」，其載體似仍爲西調等詞曲系。至乾隆末，秦腔與崑弋合流，其與弋陽腔結合者稱梆子秧腔（秧爲弋陽合音），其與崑弋腔合者稱梆子亂彈腔或崑梆；其樂器管絃並用，爲笛、箏；而安慶班子用此二腔演唱，又訛「班」爲「梆」，而稱「安慶梆子」，因之《綴白裘》乃合此二腔並稱「梆子腔」，以致訛亂名目，致使梆子腔有同名異實的現象。

其三，亂彈之名原指秦腔（秦地梆子腔），其次成爲「花部」諸腔的統稱，又爲《綴白裘》中「梆子亂彈腔」之簡稱，更爲今日浙江秦吹腔之稱；其義凡四變。

其四，臺灣亂彈之古路戲源自西秦戲，其腔自爲西秦腔。我們由古路戲所用曲牌體和板腔體合奏的情形，應可以看出西秦腔曾經運用曲牌和詩讚作爲載體的現象，正是所謂「禮失而求諸野」。

其五，臺灣亂彈戲中之「梆子腔」實爲秦吹腔板式化之前的「原型」，而安慶彈腔之「吹腔原板」，徽劇之「吹腔正板」，則亦可證明秦吹腔板式化的現象。

其六，秦腔晚近之載體一方面發展原有之詩讚，一方面將詞曲系西調之長短句雜曲小調演變爲三五七字之體式；又由此合併三字、五字兩句而成七言或十言爲單元之詩讚板腔體，而將雜曲小調乃至於曲牌套數變爲器樂曲，伴奏樂器也由吹奏樂器改爲弦樂。而若論完全改爲板腔體的時間，應當始於乾、嘉之世。

其七，秦腔生命力非常強大，向外流播至京、津、冀、魯、豫、皖、浙、贛、湘、鄂、粵、桂、川、滇、青、寧、新、藏等中國十八行政區，以及臺灣，所到之處必與當地方言腔調融合，或略有變化，或產生新腔。因此山西、河北、河南、山東的梆子，均尚名「梆子」，是爲梆子腔系或梆子聲腔。而樅陽腔（石牌調）、梆子秧腔、梆子亂彈腔（崑梆）、襄陽調（西皮）、高撥子，乃至浙江

臺灣大學學術期刊資料庫

亂彈等皆可稱爲梆子腔衍生的新腔。所以若說秦腔是近代中國地方系腔調劇種之母，並不爲過。

其八，今日秦腔尚與崑、高、皮黃合稱中國四大腔系，而若論秦腔在劇種中與其他腔調運用的類型，則有以下五種：（1）單一運用：如河南梆子；（2）在多腔調劇種中，作爲一個獨立腔調，有獨立之演出與傳統劇目，如川劇之彈戲；（3）與其他腔調結合，仍保有其特性，如浙江紹劇之「二凡」；（4）與其他腔調結合，仍保存某些梆子因素，如西皮；（5）作爲一種腔調在一個劇種中單獨使用，保留劇目與獨立演出形式，如京劇中之南梆子。

了解了梆子腔整體的複雜概念之後，再來探討與「京腔」爭衡的「梆子腔」究竟是那一種梆子腔。吳太初《燕蘭小譜》卷五〈雜錄〉云：

> 友人言：蜀伶新出秦腔，即甘肅調，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴爲主，月琴副之。工尺咿唔如話。[126]

由此可見，魏長生由四川帶入北京的，正是梆子腔加入絃樂器後衍生的「琴腔」。這種「琴腔」因爲原本梆子腔（秦腔），所以在北京也被稱作「秦腔」或「梆子腔」，又由於來自四川，也被稱作「四川梆子」。

而明白了梆子腔（秦腔）的來龍去脈之後，我們接著進一步探究一下使北京劇壇產生京梆之爭，而終於使京腔沒落的魏長生其人其事。雖然對於魏長生論者已多[127]，但由於資料本身的矛盾，所以見解難趨一致，筆者一時亦難以論其是非。在此，只能據其相關資料，作較切實的論述。

請先將魏長生相關的重要資料列舉如下：

（1）《燕蘭小譜》卷五：

> 友人張君示余〈魏長生小傳〉，不知何人作也。敘其幼習伶倫，困阨備至。己亥（乾隆四十四年）歲隨人入都。時雙慶部不爲眾賞，歌樓莫之

126 吳長元：《燕蘭小譜》，頁46。

127 如屈守元（1913-2001）：〈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；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；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；周傳家：〈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。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。林香娥：〈魏長生與花雅之爭〉，《中國戲曲學院學報》第25卷第1期（2004年2月），頁52-59。曾筱蒨：〈魏長生與清代乾嘉時期的北京劇壇〉，臺大中研所筆者所授「戲曲專題」之讀書報告，2007年7月。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

齒及。長生告其部人曰：「使我入班，兩月而不爲諸君增價者，甘受罰無悔。」既而以《滾樓》一劇名動京城，觀者日至千餘，六大班頓爲之減色。又以齒長，物色陳銀兒爲徒，傳其媚態，以邀豪客。庚辛之際（乾隆四十五、四十六年），徵歌舞者無不以雙慶部爲第一也。且爲人豪俠好施，一振昔年委蘭之氣。鄉人之旅困者多德之。嗟乎！此何異蘇季子簡練揣摩，以操必售之具耶！士君子科闈困躓，往往憤懣不甘，試自思之，能如長生之所挾否乎？然機會未來，彼亦蜀中之賤工耳。時乎！時乎！藏器以待可也。[128]

（2）《燕蘭小譜》卷三：

魏三，（永慶部）名長生，字婉卿，四川金堂人。伶中子都也。昔在雙慶部，以《滾樓》一齣奔走，豪兒士大夫亦爲心醉。其他雜劇子胄無非科諢、誨淫之狀，使京腔舊本置之高閣。一時歌樓，觀者如堵。而六大班幾無人過問，或至散去。白香山云：「三千寵愛在一身，六宮粉黛無顏色。」眞可爲長歎息者。壬寅（乾隆四十七年，1782）秋，奉禁入班，其風始息。今（乾隆五十年）雖復演，與銀官分部，改名永慶，然較前則殺（去聲）矣。而王、劉諸人，承風繼起，亦沿習醜狀，以超時好。余謂魏三作俑，可稱野狐教主。傷哉！幸年屆房老，近見其演貞烈之劇，聲容眞切，令人欲淚，則掃除脂粉，固猶是梨園佳子弟也。效顰者，當先有其眞色，而後方可免東家之誚耳。[129]

（3）《燕蘭小譜》卷三：

白二（永慶部），大興人，原係旗籍，旦中之天然秀也。昔在王府大部，與八達子、天保兒擅一時盛譽。余乙未（乾隆四十年，1775）入都，渠春光爛熳，已開到荼蘼矣。然興未闌珊，聲名不減。庚辛（乾隆四十五、四十六年）間，魏、陳（魏長生、陳銀官）疊興，門前始爲冷落。[130]

（4）李斗《揚州畫舫錄》卷五〈新城北錄下〉：

自四川魏長生以秦腔入京師，色藝蓋於宜慶、萃慶、集慶之上，於是京腔效之，京秦不分。[131]

128 吳長元：《燕蘭小譜》，頁44-45。
129 同前註，頁32。
130 同前註，頁25。
131 李斗：《揚州畫舫錄》，頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

又云：

四川魏三兒，號長生，年四十來郡城投江鶴亭，演戲一齣，贈以千金。嘗泛舟湖上，一時風聞，妓舸盡出，畫槳相擊，溪水亂香。長生舉止自若，意態蒼涼。[132]

（5）趙翼《簷曝雜記．梨園色藝》云：

歲戊申（乾隆五十三年，1788），余至揚州。魏三者，忽在江鶴亭家。酒間呼之登場，年已將四十，不甚都麗，惟演戲能隨事自出心意，不專用舊本，蓋其靈慧較勝云。[133]

（6）小鐵笛道人《日下看花記》卷四〈附錄梨園已故者一人．三兒〉云：

姓魏，名長生，字婉卿，藝名三兒，四川金堂人，卒於壬戌（嘉慶七年，1802）送春日，年已五十有九矣。長生于乾隆甲午（三十九年）後始至都，見其《滾樓》，舉國若狂。予獨不樂觀之。適乙未（乾隆四十年，1770）至都，見其《鐵蓮花》，始心折焉。庚申（嘉慶五年，1800）冬復至，頻見其《香聯串》，小技也，而近乎道矣。其志愈高，其心愈苦；其自律愈嚴，其愛名之念愈篤。故聲容如舊，風韻彌佳。演武技氣力十倍。朗玉劉郎乃其晚年得意之徒，謂可度金針者，惜師授未克盡傳，長生已成逝水矣。然朗玉之劇，居然得其遺風餘韻，悼婉卿之不復，即望朗玉于將來。朗玉勉旃。

傳後有五絕句，其第五首云：

海外咸知有魏三，清遊名播大江南。幽魂遠赴綿州道，知己何人爲脫驂。[134]

（7）焦循《里堂詩集》卷六〈哀魏三〉序云：

蜀中伶人魏三兒者，善效婦人妝，名滿于京師。丁未、戊申間，余識其面於揚州市中，年已三十餘。壬戌春，余入都，魏仍在，與諸伶伍，年五十三，猶效婦人，伶之少者多笑侮之。未一月，頓沒。魏少時，費用不下巨萬，金釧營數筐。至此，其同輩醵錢二十千，買榔棺瘞之，聞者爲之太息。余聞魏性豪，有錢每以濟貧士，士有賴之成名。或曰：有選蜀守者，無行李資，魏夜至，贈以千金。守感極，問所欲。魏曰：「願在吾

132 同前註，頁156。

133 趙翼著，李解民點校：《簷曝雜記》，頁37-38。

134 張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，頁104-105。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄉里作一好官。」此皆魏弱冠時事，相距蓋三十許年也。信然，有足多者。[135]

詩云：

花開人共看，花落人共惜。未有花開不花落，落花莫要成狼籍。可憐如舜顏，瞬息霜生鬢；可憐火烈光，瞬息成灰燼。長安市上少年多，自誇十五能嬌歌。嬌歌一曲令人醉，縱有金錢不輕至。金錢有盡時，休使囊無資。紅顏有老時，休令顏色衰。君不見魏三兒，當年照耀長安道，此日風吹墓頭草。[136]

（8）楊懋建《夢華瑣簿》云：

老僕楊升，年七十餘……楊升言：「魏三年六十餘，後入京師理舊業，髮鬚鬚有須矣。日攜其十餘歲孫赴歌樓。眾人屬目，謂老成人尚有典型也。登場一齣，聲價十倍。夏月般《表大嫂背娃子》，下場即氣絕。」魏三為野狐教主，以《葡萄架》、《銷金帳》二齣。楊升所云云，我未之前聞也。[137]

綜合以上資料，可得以下重要訊息：

其一，魏長生，字婉卿，藝名三兒，四川金堂人[138]。他入都後參加雙慶部，以《滾樓》一劇名動京城，觀者日至千餘，使得京腔六大班頓時減色，幾無人過問。他是「伶中子都」，以科諢誨淫媚態，使得豪兒士大夫心醉不已。他為人豪俠好施，鄉人之旅困者多德之。

其二，《日下看花記》有嘉慶癸亥九月自序，小鐵笛道人謂魏長生卒於嘉慶七年壬戌送春日，年五十九。楊懋建《夢華瑣簿》謂夏月，魏演《表大嫂背娃兒》死於台上。焦循亦謂壬戌春之後未及一月即歿；則魏長生卒於嘉慶七年壬戌送春日初夏應無可疑。

小鐵笛道人又於《日下看花記》卷一開首記魏長生弟子「劉朗玉」，所詠

135 〔清〕焦循：《里堂詩集》八卷，《詞集》二卷，係焦氏稿本，收藏在北京圖書館，見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），卷7〈集部．清別集〉，頁76。此書編號為10865。

136 同前註。

137 張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，頁367。

138 楊懋建《夢華瑣簿》云：「幼時聞故老有言：『魏三兒故吾嘉應所屬之長樂人，徙居四川者。魏於長樂為大族，徙蜀者固多。』然此事文獻無徵，所謂未經平子，未敢信也。」（同前註，頁379），錄此以供備考。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

錄詩第三首「曲高占得春光好，青勝於藍早十年」之下注云：「婉卿來都，年近三十矣。」且謂「長生於乾隆三十九年甲午後始至都。」而吳太初《燕蘭小譜》卻謂魏長生乾隆五十年乙巳「（今）幸年屆房老矣」，按「房老」用指年屆三十歲之僕婢，以魏長生之爲戲子，故有是稱。其間相差十一年，頗疑道人誤記乾隆「甲辰」年爲「甲午」，如係果然，則乾隆四十九年甲辰（1784），長生年二十九，故道人云「年近三十矣」。據此逆推，則魏長生生於乾隆二十年（1755）乙亥，亦與焦循〈哀魏三序〉所云乾隆五十二、三年丁未、戊申間，「余識其面於揚州市中，年已三十餘」相合。因之其享年當爲四十八歲。則道人五十九歲、焦循五十三歲與楊懋建老僕楊升六十餘歲之說皆不可信。但以焦循謂嘉慶壬戌春入京，尚見長生「與諸伶人」、「猶效婦人，伶之少者多笑侮之」，證諸楊升之語，蓋亦可信其落魄終生，未能脫卸戲衫之窘狀。

其三，魏長生入都之時間，吳太初記爲乾隆四十四年己亥，其最盛時在乾隆四十五、六年庚子、辛丑；四十七年壬寅秋，「奉禁入班，其風始息」，當只離開雙慶班，禁其演出；乾隆五十年乙巳復演，與其弟子銀官分部，改名永慶班，其勢大不如前了。吳氏於記永慶部白二，亦謂「庚辛（乾隆四十五、六年）間，魏陳疊興。」前後文亦相合。而前文所引戴璐《藤陰雜記》亦謂乾隆四十四年己亥「秦腔適至」，與吳氏之說亦正相合。因之蓋可斷言，魏長生入都時當爲乾隆四十四年己亥，其時當二十五歲。與楊懋建《夢華瑣簿》所云「魏三初入都時，年已二十七。」尚頗接近。

其四，魏長生到揚州的時間，焦循、趙翼所記相近，應在乾隆五十二、三年丁未、戊申間。趙翼所記與李斗所言皆謂魏長生投江春（鶴亭）門下，其時魏年四十。雖然在趙、李眼中，魏長生演戲豐采不相似，但所敘應在同時。若據此以推論魏氏生年，則上追四十年，應在乾隆十四年己巳（1749）。若再以小鐵笛道人「卒於壬戌（嘉慶七年送春日），年五十九」爲可據推之，則當生於乾隆九年甲子。如此加上上文所論，其生年就有三說，即乾隆九年甲子（1744）、乾隆十四年己巳（1749）、乾隆二十年乙亥（1755）三說。其享年亦有五十九歲、五十四歲、四十八歲三說。留此以待高明。又江春卒於乾隆五十四年（詳下文），則魏長生亦應於是年之前離開揚州。

其五，李斗《揚州畫舫錄．新城北錄下》有云：「迨長生還四川，高朗亭入京師。」按高朗亭同三慶徽入京在乾隆五十五年庚戌（1790），則魏長生返四川亦當在是年。其返四川，則當自乾隆五十四年由揚州返京師，再由京師返四川。

臺灣大學學術期刊資料庫

其六，小鐵笛道人於嘉慶五年庚申（1800）冬尚在京都頻見魏長生演《香聯串》，焦循也在嘉慶七年壬戌春在京師見其與諸伶爲伍。則魏長生晚年又復入京，且落魄死於京師。

以上是根據文獻，對魏長生重要行年所作的考證，雖尚有未能明確定論者，但較或但擷一寓即作陳說者，自有不同；存此以供讀者參考。

此外，我們從《燕蘭小譜》的例言，知道魏長生「曲藝之佳，實超時輩。」他唱崑腔也「聲容眞切，感人欲涕。」[139]他在京師風靡的情況，嘉慶間襲封禮親王的昭槤《嘯亭雜錄》卷八〈魏長生〉云：

> 時京中盛行弋腔，諸士大夫厭其囂雜，殊乏聲色之娛，長生因之變爲秦腔。辭雖鄙猥，然其繁音促節，鳴鳴動人，兼之演諸淫褻之狀，皆人所罕見者，故名動京師。凡王公貴位以致詞垣粉署，無不傾擲纏頭數千百，一時不識交魏三者，無以爲人。[140]

魏長生以四川梆子之所謂「秦腔」取代當時已京化之弋腔而名作「京腔」者。他的弟子最負盛名的有陳銀官、蔣四兒、劉朗玉等，《燕蘭小譜》卷二〈花部〉謂陳銀官「與長生在雙慶部，觀者如飽飫醲鮮，得青子含酸，頗饒回味，一時有出藍之譽。」[141]又謂蔣四兒「于羞澀中娥媚之態，回視魂挑目招者，眞桃李輿臺矣。」[142]《日下看花記》謂劉朗玉「嬌姿貴彩，明豔無雙。……《胭脂》、《烤火》，超乎淫逸，別致風情。」[143]他們師徒所演的戲齣如《滾樓》、《烤火》、《胭脂》、《別妻》等都屬於猥褻誨淫的小戲。影響所及，《燕蘭小譜》卷二所記花部十八人，所記及之劇目亦大抵爲「小戲」，如王桂官之《賣餖飣》、鄭三官之《吃醋》、《打門》；其他如《補缸》、《看燈》、《弔孝》、《思春》、《葡萄架》等，莫不如是。誠如張次溪所輯《北平梨園竹枝詞薈編》所云：

> 班中崑弋兩嗟嗟，新到秦腔粉戲多。
> 男女傳情眞惡態，野田草露竟如何？[144]

正寫出了當時魏長生師徒等秦腔劇目的內容和風格。而其結果是使得清廷禁止了秦腔。《欽定大清會典事例》云：

---

139 吳長元：《燕蘭小譜》，頁73。
140 昭槤撰，何英芳點校：《嘯亭雜錄》，頁237-238。
141 吳長元：《燕蘭小譜》，頁17。
142 同前註，頁24。
143 小鐵笛道人：《日下看花記》，頁57。
144 張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，頁1172。

臺灣大學學術期刊資料庫

> （乾隆）五十年議准，嗣後城外戲班，除崑弋兩腔仍聽其演唱外，其秦腔戲班，交步軍統領五城出示禁止。現在本班戲子，概令改歸崑弋兩腔。如不願者，聽其另得謀生理。儻有怙惡不遵者，交該衙門查拏懲治，遞解回籍。[145]

這條禁令看樣子沒執行多久，因爲《燕蘭小譜》成於乾隆五十年乙巳秋，已說「今雖復演。」

京秦二腔爭衡的結果，雖然京腔在北京劇壇頓時衰颯，但也促使京腔往秦腔靠攏，如前引李斗《揚州畫舫錄》所云，成爲「京秦不分」的現象。亦即合成如《綴白裘》所云之「梆子秧腔」。不只北京如此，即在揚州，李斗亦云江鶴亭創立的本地亂彈春台班，由於亦「采長生之秦腔并京腔中之尤者」而使「春台班合京秦二腔矣」。京秦二腔合班同演，自然會互相影響，改變戲曲的生態。

四、崑亂之雅俗推移

前文說過，根據筆者的考察：「亂彈」之名原指「秦腔」（秦地梆子腔），其次成爲「花部」諸腔的總稱。又爲《綴白裘》中「梆子亂彈腔」之簡稱；更爲今日「浙江秦吹腔」之稱；其義凡四變[146]。如果就其廣義而言，那麼上文所說崑弋、崑梆、崑京爭衡，事實上已是「崑亂爭衡」，因爲弋陽腔、京腔、陝西或四川梆子腔都屬於廣義的「亂彈」。但爲了說明其「爭衡」之發展歷程，其所論述的是崑腔與諸腔中之弋、京、梆個別之「爭衡」；然而由於資料所呈現的不同訊息，這裡要說的，則是雅部崑腔與花部亂彈諸腔總體爭衡的現象，藉此以彌補上文之不足。只是從種種跡象看來，在乾隆間，花部亂彈中，勢力最大的還是梆子腔。

乾隆中花部諸腔，蔣士銓（1725-1784）乾隆十六年（1751）所作《昇平瑞》中所記地方腔調有：崑腔、漢腔、弋陽、亂彈，廣東摸魚歌、山東姑娘腔、山西卷戲、河南鑼戲、福建烏腔。

又乾隆間唐英劇作有九種係從地方戲翻改而成者，爲：《三元報》、《蘆花絮》、《十字坡》、《梅龍鎮》、《麪缸笑》、《巧換緣》、《天緣債》、《雙

145 〔清〕崑岡等修，劉啓端等纂：《欽定大清會典事例．都察院．五城》，收於《續修四庫全書》第812冊，卷1039，頁425。

146 見拙作：〈梆子腔系新探〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁237-247。

臺灣大學學術期刊資料庫

釘案》、《梁上眼》等九種，其中運用地方腔調和民歌小調者爲：《梁上眼》第八齣〈義圓〉魏打算所唱之「梆子腔」，茄花兒所唱之「姑娘腔」。《甕缸笑》第四齣〈打缸〉中周蠟梅所唱之「梆子腔」。《茄騷》中二胡兒上場時所唱之【胡歌】；《轉天心》第八齣〈丐敘〉中吳定所所唱之【回回曲】；第二十九齣〈丐婚〉中群丐所唱七支【蓮花落】[147]。

又上文引李聲振《百戲竹枝詞》作於乾隆二十一年丙子（1756），吟詠吳音，謂且不爲時人所喜；而另外所吟詠者尚有弋陽腔、秦腔、亂彈腔、月琴曲、唱姑孃、四平腔等腔調[148]。

而張庚、郭漢城《中國戲曲通史》統計，乾隆中葉以前，除崑山腔以及弋陽腔外，見於記載的，尚有以下腔調劇種在民間流行，即：梆子腔、秦腔、亂彈腔、西秦腔、襄陽調、楚調、吹腔、安慶梆子、二簧調、羅羅腔、弦索腔、巫娘腔、嗩吶腔、柳子腔、勾腔等十七種腔調。其中襄陽調爲楚調，梆子腔、秦腔與亂彈腔，弦索調與柳子腔，皆爲異名同實，故實得十三種[149]。

若以《通史》爲基礎，尚可補入廣東摸魚歌、山西卷戲、福建烏腔、胡歌、回回曲、蓮花落、月琴曲、四平腔等八種腔調和小曲。可見乾隆間，崑弋之外的花部諸腔已經很繁盛。

這種繁盛的現象，事實上早見諸趙翼《簷曝雜記》卷一〈慶典〉描述乾隆十六年弘曆之母崇慶皇太后六十壽辰之慶祝活動：

> 自西華門至西直門外之高梁橋，十餘里中，各有分地，張設燈綵，結撰樓閣……每數十步門一戲臺，南腔北調，備四方之樂。[150]

按：《中國大百科全書．戲曲．曲藝》彩圖第十二頁題《乾隆御題萬壽圖》局部所繪正是乾隆十六年天街的演出場面。其所云「南腔北調，備四方之樂」，若不是花部亂彈諸腔介入，如何能如此！可見乾隆皇帝在宮中觀賞崑弋，在宮外其實也不拒絕花部亂彈。

而若論花部亂彈所依存的地方，自是以文化發達，商賈薈萃的大都會爲所在。北京爲都城，已知崑弋、崑京、崑梆、京梆在此爭衡，可以無論：請看南方

147 參看〔清〕唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁614、192、8、295-296。

148 楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞》（十三種），頁157-158。

149 張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》，頁875-876。

150 趙翼著，李解民點校：《簷曝雜記》，頁10。

臺灣大學學術期刊資料庫

揚州的情況。李斗《揚州畫舫錄．新城北錄下》云：

> 郡城花部，皆係土人，謂之「本地亂彈」，此土班也。至城外邵伯、宜陵、馬家橋、僧道橋、月來集、陳家集人，自集成班，戲文亦間用《元人百種》，而音節服飾極俚，謂之「草台戲」，此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重崑腔，謂之「堂戲」。本地亂彈只行之禱祀，謂之「台戲」。逮五月崑腔散班，亂彈不散，謂之「火班」。後勾容有以梆子腔來者，安慶有以二簧調來者，弋陽有以高腔來者，湖廣有以羅羅腔來者，始行之城外四鄉，繼或於暑月入城，謂之「趕火班」。而安慶色藝最優，蓋於本地亂彈，故本地亂彈間有聘之入班者。[151]

由此可見在乾隆三十年代以後的揚州，崑腔仍主要演出於堂會，而亂彈無論本地或外來，亦無論暑月，均能演之於野台而爲台戲，揚州戲曲之繁盛實由亂彈，尤其是由四方八面向這商業大城洶湧而至的外來亂彈。若論其故，則有以下二端：

其一爲揚州商業繁榮，戲曲薈萃。

（1）乾隆親筆親序《南巡盛典》卷三十一〈自高橋易舟至天寧寺行館即景雜詠〉云：

> 三月煙花古所云，揚州自昔管絃紛。
> 還淳擬欲申明禁，慮碍翻殃謀食群。[152]

（2）林蘭癡嘉慶五年序之《續揚州竹枝詞》云：

> 徽商巴姓住邗城，洪水汪邊久得名。[153]

（3）費執御《夢香詞》中一首竹枝詞云：

> 揚州好，廟觀戲場開幾處。士官酬願起，一班子弟掛衣來，喝采打歪歪。
> 原注：「凡梨園初到郡中，先于廟中演唱掛衣。」[154]

（4）董耻夫〈揚州竹枝詞〉（有鄭板橋〔燮，1693-1765〕乾隆五年序）云：

> 豐樂朝元又永和，亂彈班戲看人多。就中花面孫呆子，一出傳神借老

151 李斗：《揚州畫舫錄》，頁154-155。

152 〔清〕高晉奉敕撰：《南巡盛典》（〔清〕乾隆辛卯〔卅六年，1771〕年內府刊本），卷31，頁16。

153 〔清〕林蘇門：《續揚州竹枝詞》，收入雷夢水（1921-1994）等編：《中華竹枝詞》（北京：北京古籍出版社，1997年），第2冊，頁1346。

154 〔清〕費軒：《夢香詞》，收入杜召棠注：《杜注揚州竹枝詞六種》（嘉義：建國書店，1951年），頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

婆。[155]

（5）費執御《夢香詞》：

揚州好，幾處冶遊場，轉爨大秦梆子曲，越憐安息棒兒香，一覺十年長。注云：梆子戲，秦中腔也。[156]

（6）《續揚州竹枝詞》云：

亂彈誰道不邀名，四喜齊稱步太平。

每到彩觸賓客滿，石牌串法雜秦聲。

（義按：四喜指乾隆五十五年進京之四喜班。此亂彈指徽戲。）[157]

又云：

喧闐鑼鼓手中叉，急管繁弦靜又嘩。

嵩祝卻教新改後，魏三留得鐵蓮花。[158]

（義按：魏長生在乾隆五十三年秦腔被禁後到揚州；此嵩祝指其後進京之嵩祝班。）

由這些資料看來，秦腔亂彈在揚州最受歡迎。這應當和魏長生南下被江鶴亭抬舉有密切的關係。即謝溶生〈揚州畫舫錄序〉所云：「到處笙簫，盡唱魏三之句。」[159]又嘉慶《重修揚州府志》引《雍正志》謂雍正時，揚州士大夫家「治喪」、「官家公事」、「士庶尋常聚會」，都要「徵歌演劇」[160]。可見「徵歌演劇」，早成爲揚州人的重要習俗。

其二爲徽商迎駕所作的經營。

一九二一年《續修江都縣志》云：

揚州多寓公，久而占籍，遂爲土人。而以徽人之來爲最早，考其時代當在有明中葉。揚州之盛，實徽商開之。[161]

可見徽商在揚州的勢力。而乾隆間揚州徽商中，最著名的是江春。嘉慶十一年刊

155 〔清〕董偉業：《揚州竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》，頁1317。

156 費軒：《夢香詞》，杜召棠注：《杜注揚州竹枝詞六種》，頁7。

157 林蘇門：《續揚州竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》，頁1349。

158 同前註。

159 李斗：《揚州畫舫錄》，頁5。

160 〔清〕阿克當阿等修，姚文田（1758-1827）等纂：《重修揚州府志》（臺北：成文出版社，1975年《中國方志叢書》），卷60，頁7-8，總頁4689-4691。

161 錢祥保等修，桂邦傑纂：《續修江都縣志．雜錄》（臺北：成文出版社，1975年《中國地方志叢書》影印1926年鉛印本），卷30，頁15b，總頁1948。

臺灣大學學術期刊資料庫

本《兩淮鹽法志》卷四十四〈人物志〉：

> 江春字穎長，歙人，江演孫也。生時白鶴翔於庭，因號鶴亭。少習舉業，不得志。父承瑜卒，遂嗣爲商總，身系兩淮盛衰者垂五十年。乾隆中，每遇災賑，河工、軍需、百萬之費，指顧立辦。以此受知高宗純皇帝。三十一年，太監張鳳盜金冊事發，亡命江淮間，春與游擊白雲上設計擒之，鹽政高恆以聞，由候補道特加布政使銜，一時異數，諸商無出其右者。四十五年，車駕南巡，幸其康山別業，召對稱旨。[162]

又據袁枚《小倉山房續文集》卷三十二〈誥封光祿大夫奉宸苑卿布政使江公墓志銘〉，江春生於康熙六十年（1721），卒於乾隆五十四年（1789），自乾隆六年左右接任商總後，「凡供張南巡者六，祝太后萬壽者三，迎駕山左、天津者一而再。」[163]由此可見，江春是乾隆十六年（1751）、二十二年（1757）、二十七年（1762）、三十年（1765）、四十五年（1780）、四十九年（1784）六次接駕的頭面人物，乾隆多次幸其家，賞物賜詩，「恩幸之隆，古未有也。」他也爲接駕辦了雅部「德音班」和花部「春台班」。

江春的「德音班」和「春台班」，《揚州畫舫錄．新城北錄下》云：

> 崑腔之盛，始於商人徐尚志徵蘇州名優爲「老徐班」，而黃元德、張大安、汪啓源、程謙德各有班，洪充實爲「大洪班」，江廣達爲「德音班」。復徵花部爲「春台班」。自是德音爲「內江班」，春台爲「外江班」。今內江班歸洪箴遠，外江班隸于羅榮泰。此皆謂之內班，所以備演大戲也。
>
> 郡城自江鶴亭徵本地亂彈，名「春台」爲外江班，不能自立門户。乃徵聘四方名旦，如蘇州楊八官、安慶郝天秀之類。而楊、郝復采長生之秦腔并京腔中之尤者，如〈滾樓〉、〈抱孩子〉、〈賣餑餑〉、〈送枕頭〉之類，于是春台班合京、秦二腔矣。[164]

由以上可見：演出大戲，承應乾隆皇帝臨幸揚州的戲班叫「內班」。就雅部崑腔的內班而言：始創者爲鹽商徐尚志的「老徐班」，那是他徵集蘇州的名優所組成

---

162 〔清〕佶山監纂，單渠等總纂：《（嘉慶）兩淮鹽法志．人物．才略》（〔清〕同治九年〔1870〕揚州書局重刊本），卷44，頁15。

163 袁枚：《小倉山房續文集》，收於王志英點校：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），第2冊，頁576-577。

164 李斗：《揚州畫舫錄》，頁131。

臺灣大學學術期刊資料庫

的。另外有洪亮實的「大洪班」、江廣達（即江春、江鶴亭）的「德音班」，還有黃元德、張大安、汪啓源、程謙德的戲班。所以揚州一地用來供奉乾隆臨幸的崑班，就有七大「內班」。汪廣達另外還組了一個花部內班叫「春台班」，爲了和他所組的崑腔「德音班」區別，「春台」又稱「外江班」；「德音」又稱「內江班」。到了乾隆末，春台班歸羅泰，後來入京爲四大徽班之一；德音班歸洪箴遠。

即此加上前文所敘揚州郡城本地崑班和亂彈土班、外來班的情況，可見花雅兩部在揚州郡城的繁盛。就「花雅爭衡」而言，乾隆三十年以後，雅部崑腔顯然還是居於上風；而花部諸腔則從四方八面，向這爲皇帝巡幸而備辦的揚州蜂擁而來，它們在揚州既爭勝也切磋，先是安慶二簧居冠冕，接著是以揚州本地亂彈合京、秦二腔，終於是以二簧合京、秦二腔，所演出劇目應當也以二簧爲主，京、秦次之。花部的勢力越來越大，顯然就要待機而發了。

在乾隆三十年到五十年代，揚州劇壇如此；我們再來看看士大夫和民間對於花雅兩部的觀感：

1. 山西蒲縣柏山東嶽廟乾隆十七年（1752）碑記云：

> 士人每歲於季春廿八日，獻樂報春，相沿以久。……至期係必請平郡蘇腔，以昭誠敬，以和神人，意至虔也。[165]

該廟乾隆四十二年的碑文更說「因土戲褻神，謀猷蘇腔，又慮戲資無出。」則乾隆間縱使在山西蒲縣柏山這樣偏遠的小地方都還認爲崑腔祀神才能表現誠敬，若用土戲梆子腔，就要褻神了。

2. 乾隆間倪蛻《蛻翁華堂全集．戲爲舉業文題詞》云：

> 夫時所尚者，崑調也，抑揚盡致，固有餘妍，然而依樣葫蘆，千人輿之，邪許之聲，相似也；是以死煞排場，略無變換，反不如折楊皇華，不倫不類，有足令人當春風而一笑者。[166]

倪氏著有《蓮花幕》、《鴛鴦劍》二部傳奇，卻也認爲像「折揚皇華」那樣的花部諸腔，有令人可觀可賞者，可知他認爲花雅皆有可觀，花部未必不如雅部。

3. 寫作始於乾隆五十九年甲寅（1794）成於六十年乙卯之《消寒新詠》卷三問津漁者於卷一詠貼旦王喜齡說：「僕嘗見其演崑戲，規模殊欠靜細，不脫亂彈

---

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

166 〔清〕倪蛻：《蛻翁文集》（上海：上海書店出版社，1994年《叢書集成續編》），卷2，頁73，總頁544。

臺灣大學學術期刊資料庫

習氣。」又云：「京師謂亂彈爲武，崑腔爲文。」又其〈題王百壽官戲．《玉簪記．茶敘》〉云：

> 余乍見京腔演戲，生旦諢謔摟抱親嘴，以博時好。更可恨者，每以小丑配小旦，混鬧一場，而觀者好聲接連不斷。嗚呼！好尚至此，宜崑班之不入時俗矣！[167]

可見問津漁者不悅京腔演出之「諢謔摟抱親嘴，以博時好。」但崑腔也因此有「不入時俗」之嘆。

4.《消寒新詠》卷四問津漁者於「沈四喜」又云：

> 夫崑戲，乃文人風雅之遺。借端生意，寓勸懲於笑罵中，科白規模無不合拍。雖屬子虛，斷非不近情理者。稍涉於邪，即亂乎正。倚門賣笑妝，余未見其可也。憶壬子（乾隆五十七年，1792）夏間，四喜初到京師，在慶樂園演《天寶遺事》，馬嵬驛貴妃楊氏伏誅，悲啼眷戀，宛轉生情，猶不失本來面目。即演《水滸記．借茶》、《義俠記．裁衣》，男女歡情，都是本文所有，從未節外生枝。余當擊節稱快，謂可以化旦之徒工妖冶，以求時尚者。不意後亦效顰，并至當場演劇時，以一足踢後裙。試問婦人女子閨門中有此舉動乎？崑旦之淫野，始於彼一人，五福特背師而學者耳。四喜非無女人態——兩眉橫翠，秀若遠山。惟細審其聲技，今與昔判若兩人，幾至不堪回首。惜哉！[168]

像沈四喜這樣的崑旦竟然落得以「妖冶」、「淫野」以博時好，可見雅部已受花部習染，難怪問津漁者要感到惋惜。

石坪居士於《消寒新詠》卷一續集秀揚部「倪元齡官」云：「余初不屬意，以武部聲技，無當風雅，……豈似崑部繪影傳神，令人玩味不厭耶？」[169]又卷三「邱玉官」云：

> 邱玉官，三慶徽部旦色也，世人咸贊其技。侑觴送曲，雖不能得風雅之遺，一種丰神，亦足以解人頤者。余到京數載，雅愛崑曲，不喜亂彈腔，謳啞咿唔，大約與京腔等。惟搬雜劇，亦或間以崑戲。時，同座哂曰：「強爲效顰，終不免東施誚耳！」然有一旦，名邱玉官，蓋具兼長，而聲色并茂者。余初視其演戲，每一出，調情賣笑，諢語淫行，幾致流於狂

[167] 鐵橋山人著，周育德校刊：《消寒新詠》，頁14、50。
[168] 同前註，頁74-75。
[169] 同前註，頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 蕩，不能高人一籌。後數往觀，亦復雅韻輕清，高下中節，此何異奇芳埋草徑也！惜齒稍長，貌不甚雋。殆眞善用其能，而以技悅人者耶！亟錄之，以紀萍逢之別賞云。[170]

可見石坪居士不止能雅愛崑劇，對於三慶徽部邱玉官這樣的旦色終於也能欣賞他的「雅韻輕清」。

他又在卷四「陳喜官」也說明他「因偏好雅部」，對花部未嘗留意，但遇上陳喜官，也稱讚他「洵雋才也」[171]。

可見石坪居士和問津漁者一樣，是既喜好崑劇，也能欣賞亂彈的人。

這種對花雅都能欣賞的觀念，亦見於花部已昌盛時的留春閣小史《聽春新詠．例言》中，云：

> 梁谿派衍，吳下流傳，本爲近正；二簧、梆子，娓娓可聽，各臻神妙，原難強判低昂。然既編珠而綴錦，自宜部別而次居。先以崑部，首雅音也；次以徽部，極大觀也；終以西部，變幻離奇，美無不備也。至蔣陶諸人，音藝兼全，盛名久享，自不屑與噲等伍，特以別集標之。[172]

可見其書雖以「崑部雅音」爲首，但花部之二簧、梆子亦不偏失。其所云「西部」即指陝西梆子。

上文曾敘及唐英《古柏堂傳奇》以花部劇目改編爲崑劇，又在劇中運用花部腔調小曲；蔣士銓也同樣在他的《藏園九種曲》中，運用秧歌詞、高腔、梆子腔、佛曲等；也都同樣看出崑亂其實可以「共襄盛舉。」

從以上敘述可見，文人喜愛雅部是自然的，但由於花部的興起，文人也從其表現技藝，認爲花部也確實有足供觀賞者，從而接受了花部諸腔，則花部諸腔趨向繁盛的阻力就可以說越來越少了；相反的，雅部崑腔除了文人宴集之外，便很難在大庭廣衆中立足了。

170 同前註，頁79-80。

171 同前註，頁81。

172 張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，頁155。

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

TSENG Yong-yih

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

臺灣大學學術期刊資料庫