

出版
文化出版社
花木蘭

曾永義
主編

輯刊 文學研究 古典

五 編 第 11 冊

《消寒新詠》研究

謝俐瑩 著



古典文學研究輯刊

五 編

曾 永 義 主編

第 11 冊

《消寒新詠》研究

謝 俐 瑩 著



國家圖書館出版品預行編目資料

《消寒新詠》研究／謝俐瑩 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2012〔民 101〕

目 2+188 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 五編；第 11 冊）

ISBN：978-986-254-932-2（精裝）

1. 清代戲曲 2. 戲曲評論

820.8

101014717

ISBN-978-986-254-932-2



古典文學研究輯刊

五 編 第十一冊

ISBN：978-986-254-932-2

《消寒新詠》研究

作 者 謝俐瑩

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012 年 9 月

定 價 五編 20 冊（精裝）新台幣 33,000 元

版權所有・請勿翻印

《消寒新詠》研究

謝俐瑩 著

作者簡介

謝俐瑩，東吳大學中國文學系博士，現任中國文化大學中國戲劇學系助理教授，曾任臺灣藝術大學通識中心、東吳大學中國文學系兼任助理教授。在學期間即對崑曲表演異常著迷，跟隨大陸專業崑曲表演藝術家學習崑曲唱演，長期參加臺灣最早成立之崑劇表演團體「水磨曲集崑劇團」，曾有多場演出與講座，並持續擔任劇團重要職務。學術專長為戲曲理論與崑曲研究。

提 要

在清代乾嘉時期的北京劇壇，開始流行著一種對戲曲藝人加以品評的筆記專著。在當時花部和雅部聲腔藝人已開始競先爭勝的劇壇，無疑是起了推波助瀾的作用。這些筆記除了展現當時劇壇的盛況之外，並為後世留下了許多珍貴的戲曲史料。在眾多的品題書寫中，《消寒新詠》是極有特色的一本，以特殊的品題體例：「以花比色，以鳥比聲，托物賦形，分題合詠」，及其對表演藝術深入的分析討論，使得它鶴立於清代眾多的品題書寫之上。這本書展現了清代乾嘉時期在北京的某一群文人對於劇壇與戲曲藝人的喜好、意見及關注。將之置於戲曲史中觀照，則可發現它處於一個戲曲偏好的轉換時期：由崑曲霸占數百年流行的劇壇，漸漸地被各地方戲曲聲腔所取代，也就是所謂「花雅之爭」；既而聲腔融合、新的多聲腔劇種崛起，京劇因而形成。在這關鍵的時刻，《消寒新詠》記錄了北京都城內的班部、藝人及其演出概況，無疑是為「花雅之爭」的歷史留下一頁精彩的記錄。筆者擬從《消寒新詠》這部品題專書著手，管窺清乾隆時期的劇壇一隅，一方面檢視當時劇壇的演出情況與聲腔發展，一方面藉以探討該書反映的文化現象與審美情趣，同時，由《消寒新詠》對表演藝術與折子戲大量的批評與分析，也足以展現當時的演劇美學。



目

次

緒 論	1
一、《消寒新詠》的戲曲背景	2
二、《消寒新詠》與詩歌詠劇之關係	14
三、《消寒新詠》研究概述與研究方法	19
第一章 《消寒新詠》與品題文化之關係	25
第一節 花榜歷史	25
第二節 童伶文化	31
第三節 品題著作	39
第二章 《消寒新詠》之書寫體例與品題特色	45
第一節 《消寒新詠》之成書體例	45
第二節 《消寒新詠》之品題特色——抽象品評	54
第三節 《消寒新詠》之品題特色——具體品評	80
第三章 《消寒新詠》的表演評論	99
第一節 詮釋劇作的表演藝術	100
第二節 演員的表演藝術	105
第三節 表演的美學特質	123
第四章 《消寒新詠》反映的劇場現象	135
第一節 藝人生態與花雅班社	135
第二節 文人與藝人之交遊	151
第三節 文人的花雅審美觀	163

結 論	173
一、形神論貫串《消寒新詠》之論述	174
二、文人精神的展現	178
三、劇場現形錄	179
參考書目	183

表 目

表一：《消寒新詠》之〈正編〉、〈雜載〉、〈集詠〉所錄 花雅藝人一覽	46
表二：《消寒新詠·正編》品題藝人之花鳥名稱及其意 涵	65
表三：《消寒新詠》中對「生」行藝人形貌意態的描述	89
表四：《消寒新詠》所錄花雅藝人之年齡	137
表五：《消寒新詠》藝人班部一覽表	139
表六：《消寒新詠》所錄藝人及其擅演劇目概況	144
表七：《消寒新詠》所錄亂彈劇目於《綴白裘》《納書 楹曲譜》中可見者	148
表八：《消寒新詠》所錄崑曲劇目於乾隆六十年後曲譜 收錄一覽	149

緒 論

在清代乾嘉時期的北京劇壇，開始流行著一種對戲曲藝人加以品評的筆記專著。在當時花部和雅部聲腔藝人已開始競先爭勝的劇壇，無疑是起了推波助瀾的作用。這些筆記除了展現當時劇壇的盛況之外，並為後世留下了許多珍貴的戲曲史料。在眾多的品題書寫中，《消寒新詠》〔註 1〕是極有特色的一本。除了與其他品題書寫相同，他們均從「觀眾」的視角出發，對藝人、對演出、對戲曲表演藝術提出一己之識見，且這群觀眾俱是「文人」。更特別的是，《消寒新詠》以特殊的品題體例，及其對表演藝術深入的分析討論，使得它鶴立於清代眾多的品題書寫之上。

《消寒新詠》在這一波品花專著中，以其別出心裁的品題方式，「以花比色，以鳥比聲，托物賦形，分題合詠」（〈擷芳道人序〉，頁 1）。花鳥之擬不僅指涉藝人之聲色形貌、身段情態，更兼之對於藝人之性情品格、生平軼事均予以涵括；同時，在品評藝人外在形象、內在人格之餘，更兼之由「外」溯形其「內」——也就是其身為藝人之表演藝術、表演境界，亦均含概在所擬之物的意象內。也就是說，《消寒新詠》一書所採用的批評方式，正是魏晉以來文人常用的意象批評，意象所指涉的意涵往往有言外之意、象外之趣。

就這點上來看，有別於同類型的品題書寫，《消寒新詠》是一部很難得的除了對戲曲藝人形貌色相的興趣之外，專注於戲曲及表演本身的書。作者群顯然是看戲成癡的觀眾，對於人物體認頗有真知灼見。這本書展現了清代乾

〔註 1〕 本文所引《消寒新詠》乃據鐵橋山人等撰、周育德校刊：《消寒新詠》（北京：中國戲曲藝術中心，1986 年）。文中為清耳目，凡引用該書內容，僅標頁數，不再重複作註。

嘉時期在北京的某一群文人對於劇壇與戲曲藝人的喜好、意見及關注。將之置於戲曲史中觀照，則可發現它處於一個戲曲偏好的轉換時期：由崑曲霸占數百年流行的劇壇，漸漸地被各地方戲曲聲腔所取代，也就是所謂「花雅之爭」；既而聲腔融合、新的多聲腔劇種崛起，京劇因而形成。在這關鍵的時刻，《消寒新詠》記錄了北京都城內的班部、藝人及其演出概況，無疑是為「花雅之爭」的歷史留下一頁精彩的記錄。同時，以作者對雅部崑腔的喜好，也反映出當時文人階層對流行文化的品味與其他階層不同，更趨近帝室宮廷的品味。筆者擬從《消寒新詠》這部品題專書著手，管窺清乾隆時期的劇壇一隅，一方面檢視當時劇壇的演出情況與聲腔發展，一方面藉以探討該書反映的文化現象與審美情趣，同時，由《消寒新詠》對表演藝術與折子戲大量的批評與分析，也足以展現當時的演劇美學。

一、《消寒新詠》的戲曲背景

《消寒新詠》成書於清乾隆六十年（1795），正是個諸腔並起的時代。根據《中國戲曲通史》第四編〈清代地方戲〉〔註2〕敘述清代諸腔爭勝的局面可見，於康熙末至乾隆中葉（乾隆三十九年，1774），除了崑弋諸腔外，還有亂彈腔、梆子腔、秦腔、西秦腔、襄陽調、楚腔、吹腔、安慶梆子、二簧調、羅羅腔、弦索腔、巫娘腔、瑣哪腔、柳子腔、勾腔等。然這從吳長元《燕蘭小譜》、李斗《揚州畫舫錄》、嚴長明《秦雲擷英小譜》、錢德蒼《綴白裘》、焦循《劇說》、《花部農譚》等及某些禁書目錄中見於記載的記錄，未見記錄者還所在多有。然而事實上，有許多聲腔根本上異名同實、或同出一源。陳芳曾將乾隆時期流行於北京之聲腔劇種作一番考釋：除了崑曲獨樹一幟外，又有高腔、秦腔、徽戲、山東柳子戲、絲弦戲、武安平調、哈哈腔、老調、豫劇等共九種，每一種各有不同的名目。〔註3〕而諸多衍生的名稱，有的是一音之轉、有的是因為地方化而改變它的名稱，有的則是因為樂器特色而改變名稱等種種不一而足的原因。也就是說，在清代初至中葉的這一個階段，由於地緣關係，京師一地於是諸腔盛行，精彩紛呈。小鐵笛道人《日下看花記·自序》：

〔註2〕張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（北京：中國戲劇出版社，1992年4月），頁875～890。

〔註3〕見陳芳：《乾隆時期北京劇壇研究·乾隆時期北京所流行之戲曲劇種與聲腔》（臺北：學海出版社，2000年9月），頁26～44。

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，蹈躑競勝，墜髻爭妍，如火如荼，目不暇給，風氣一新。邇來徽部迭興，踵事增華，人浮於劇，聯絡五方之音，合為一致，舞衣歌扇，風調又非卅年前矣。〔註4〕

這段記錄將清初以來京師流行的聲腔迭變作了一番梳理，也總結了清初至乾嘉由崑腔、京腔、秦腔、徽班的流行概況。但實際的情況當然不如這段記載來得簡單明朗。聲腔、班部之間的同時並存與互相影響、交融才是真實的情況。但上段文字也基本上將整個時代流行的趨勢扼要地說明清楚了。

在談及諸腔並起的過程前，先談談所謂「亂彈」與「花雅」的概念。成書於乾隆六十年（1795）的李斗《揚州畫舫錄》卷五「新城北錄下」將當時所謂的「花雅」與何謂「亂彈」作了一番定義：

兩淮鹽務例蓄花雅兩部，以備大戲。雅部即崑山腔，花部為京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。〔註5〕

也就是說，在乾隆時期除了崑腔屬「雅部」之外，其餘流行於京師的地方諸腔統謂之「亂彈」。《中國戲曲劇種手冊》曾予以解釋：「過去曾把崑曲、高腔之外的劇種都叫『亂彈』，也有曾把京劇稱為『亂彈』，也有的劇種以『亂彈』命名，如溫州亂彈、河北亂彈，但更多的仍用在以秦腔為先、為主的梆子腔系統的總稱上。」〔註6〕可見「亂彈」一詞之多用。值得注意的是，雖然從《揚州畫舫錄》看來乾隆時期一般認為京腔（弋陽腔）等均納入花部，但事實上弋腔（亦即《劇種手冊》云之高腔）因早在京師生根發芽，在宮庭中占有一席之地，與後來的花部亂彈地位殊不相同。從前述宮庭演劇遺留下來的抄本往往崑弋並稱可見，二者可謂同等階級。因此在乾隆時期「亂彈」之內涵十分籠統，一方面用為統指崑腔之外的花部諸腔（弋腔亦屬花部，唯崑弋並稱時，被納入雅部），一方面也被用來泛指秦腔（梆子腔）系統。

至於「花雅」之名，除《揚州畫舫錄》所載外，更早的乾隆五十年乙巳

〔註4〕《日下看花記》小鐵笛道人序於嘉慶八年癸亥（1803）。張次溪：《清代燕都梨園史料》正續編（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁55。

〔註5〕〔清〕李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1997年12月，清代史料筆記叢刊），頁107。

〔註6〕李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊·陝西省·秦腔》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁160。

(1785)的吳長元《燕蘭小譜·例言》中云：

今以弋腔、梆子等曰花部，崑腔曰雅部，使彼此擅長，各不相掩。

〔註7〕

由這兩條最早關於「花、雅」命義的文獻來看，將崑曲以外的諸聲腔劇種歸於「花部」，是乾隆後期形成的習慣定例。而這種命義，恐怕與長期稱霸劇壇的崑曲性質文雅，且多皇室貴胄與文人士夫階層喜好，較具「正統性」傾向有關；而其餘諸腔則所演劇目多有小戲性質，並傾向於情色小戲，因此以「花」稱之。

根據《中國戲曲通史》的分析，蓋自清康熙末葉至道光末葉的戲曲流行可分為兩大階段。第一階段自康熙末葉至乾隆中葉（1700 左右～1774），為清代亂彈諸腔蓬勃興起的時期；第二階段自乾隆末葉至道光末葉（1775～1850），這是花部亂彈諸腔與雅部崑曲激烈爭勝的局面。〔註8〕《消寒新詠》著作的年代，正好在第二階段的開始。而在這第二個階段，又歷經三個回合的諸腔爭勝，包括花雅之爭（即京腔與崑腔的競爭）、京秦之爭、與徽班進京之後的京秦融合與皮黃的發展作為這個階段的結束。雖然在花部與雅部的「競爭」上，本來二者的觀眾群即有差異，大多數文人喜好雅部崑腔，市井百姓喜歡亂彈諸腔，並不存在衝突，但當秦腔、徽班、甚至本以崑腔出身的揚班進京之後，確實雅部的觀眾漸漸流失，複合聲腔劇種的多樣化與豐富性確實令人一新耳目。因此，實際上的「花雅之爭」是十分複雜的，更包括了亂彈諸腔的競秀與彼此間爭勝的消長，甚至最後達到「融合」。而《消寒新詠》所處的時代，正是乾隆末年諸腔並起的關鍵時期，《消寒新詠》恰記錄了此時期聲腔流行的史料。

《消寒新詠》的作者是三位酷嗜雅部的文人，因此在該書中記載雅部崑腔史料、品評藝人劇目等為多，但特別的是，該書亦不乏品評諸多花部藝人及劇目，將其時京師花部班社中之徽班（三慶、四慶、五慶）、集秀揚部、秦腔、京腔等花部聲腔及班部在北京的各色活動、與班內藝人的表演，都詳實地予以記錄。這在戲曲史中特別具有珍貴的史料意義與價值。

關於《消寒新詠》所載花雅諸部藝人與班社的情況，將於本論文第四章討論。以下首先說明《消寒新詠》著書時代先後的崑腔、京腔、秦腔、徽班的流行情況，以及史料中記載花盛雅衰的狀況。

〔註7〕收於張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁6。

〔註8〕張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》，頁875～892。

先來談談崑曲的情況，這首先從宮廷演劇談起。在帝制時代，宮廷演劇的內容和喜好傾向，影響力是極強的。帝王的愛好往往帶領了士夫貴胄階層的喜好，也可以說代表了一個時代的流行總結。因此，觀察宮庭演劇對一個時代演劇情況的重要性可想而知。自明代魏良輔改良崑山水磨調以來，大量以崑曲劇種的劇作與戲曲論著的完備，崑曲選本的出現，及崑曲家班、職業崑班的興盛，使得崑曲成爲一種跨地域性的流行劇種。自萬曆年流傳至北京後，原先以北曲雜劇爲主的宮庭演劇，也漸漸改演了崑曲了。在明中末葉至清初這段期間，崑曲勢力顯然較之其他聲腔劇種強勢許多。清初起始延續了明代舊制，宮廷演劇歸屬教坊司，至康熙年建置了南府、景山，爲宮中的演劇機構，這個機構在乾隆年間擴展了宮廷劇團的組織。而宮中演劇，除了崑腔之外，南戲系統的弋陽腔也早在北京落地生根。宮中演劇是崑弋並重，雖然崑劇仍然處於優勢。從故宮所藏之清代戲曲抄本來看，可以看出這個趨向。故宮藏清代戲曲抄本絕大部分是康熙至道光南府時期、與道光七年以後的昇平署時期所抄寫的。所抄寫的曲本多半是崑腔和弋腔。朱家潛先生說明云：「根據檔案記載，以嘉慶二十五年爲例，經常上演的元明雜劇、明清傳奇中的單齣戲……每本十齣崑腔居之七、弋腔居之三。」〔註9〕至嘉慶二十五年如此，乾隆時期以崑爲盛亦可想而知。在南府時期，有留下「崑弋月令承應戲」、「崑弋承應宴戲」、「崑弋開場承應戲」、「崑腔單齣戲」、「崑弋本戲」的各種抄本，還有少數的「亂彈單齣戲」抄本。至於「亂彈本戲」、「秦腔戲」抄本則是昇平署時代才出現在宮庭演劇之中，〔註10〕南府時代，也就是清初至嘉慶初年，顯然以崑弋演劇爲主。而且崑盛於弋。宮庭如此，流風所及，官員與八旗子弟亦是如此。但這也反應出一個現象：因崑腔早在宮廷演劇中占得先機，皇室以崑腔爲傳統、正聲，而弋腔之崛起雖也甚早，但直到它在京中盛行，宮廷演劇才漸將之納入演出。因此，崑多弋少也顯示了弋腔之京化盛行，而終被皇室接受的現象。也是亂彈腔早已從乾隆時代風行，但直至道光以後的昇平署時代，才漸在宮廷演劇中漸占一席。

而民間演劇的流行則無傳統、雅正之要求。戲曲的娛樂性一直都是民間

〔註9〕參〈朱家潛序《故宮珍本叢刊》〉，故宮博物院編：《故宮珍本叢刊：卷首》（海口：海南出版社，2000年），頁14。

〔註10〕見《故宮珍本叢刊》之「分冊總目錄·清代南府與昇平署劇本與檔案」。朱家潛序說明云，每齣戲有六種用途的本子：安殿本、總本、單頭本、曲譜、排場串頭、題綱。同註9。

觀劇最重要的取向。諸腔並起，隨著人們求新求變的娛樂需求，前述《日下看花記》所云以「六大班」領導的京腔擅場可見當時演出的盛況。很顯然地，民間的喜好與宮廷的風格是大大不同。楊懋建《都城記略·詞場序》云：「我朝開國伊始，都人盡尚高腔；延及乾隆年，六大名班，九門輪轉，稱極盛焉。」〔註11〕高腔，又稱弋腔、京腔。清李調元《劇話》云：「弋腔始弋陽，即今高腔，所唱皆南曲。又謂秧腔，秧即弋之轉聲。京謂京腔，粵俗謂之高腔，楚、蜀之間謂之清戲。」〔註12〕可見高腔、弋腔、京腔、甚至秧腔實為一種。京腔，實即流播至北京後京化的弋腔。康熙二十三年（1684）王正祥編《新訂十二律京腔譜·凡例》云：「但弋陽時宗派，淺陋猥瑣，有識者已經改變久矣。即如江浙間所唱弋腔，何嘗有弋陽舊習？況盛行于京都者，更為潤色其腔，又與弋陽迥異。」〔註13〕足見弋陽傳至北京已久，在清初極盛一時。其於〈總論〉並云：「夫崑弋既已並行，而弋曲之板既無傳腔多乖紊，予心怒焉，而忍令其蕩廢如是乎！爰操三寸不律管而孳孳焉。」〔註14〕認為崑弋並行既久，然弋腔竟無譜，並興起定譜之事。一個劇種從無譜至有音樂家為其定譜，定是發展到極盛時期之事。故前述「六大班」之聲名至乾隆末年仍有餘響，也足見京腔之當年擅場。問津漁者於《消寒新詠》卷四〈雜載〉題及乾隆中期的京腔「六大班」在乾隆末年的情況：

廿年前，京中有「六大班」之名，「宜慶」其一。余初至京，同鄉為余語，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，猶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。」……靨圓而頰色，廉泉有「粉傳何郎面，脂凝杜子唇」相贈句。余以詩逼肖，沉吟太惜之聲，不覺流露。……宜慶大班新添旦色，四川人，徐四官，年才弱冠耳。（頁78）

〔註11〕張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，頁884。

〔註12〕《劇話》之著作年代約於乾隆四十年（1775）左右。收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年）八，頁46。

〔註13〕〔清〕王正祥：《新定十二律京腔譜》（臺北：臺灣學生書局，1984年，《善本戲曲叢刊》據清康熙甲子1684停雲室原刊本影印），頁49。

〔註14〕〔清〕王正祥：《新定十二律京腔譜》，頁39。並於首頁云：「京腔盛行，惜無曲譜。茲故選曲歸律，定其腔板。」

從這段資料，可知京腔在乾隆時期的情況。以當時汰舊換新速度之快的梨園生態而言，「六大班」雖名聲猶存，然實已沒落。部中藝人也已跟不上時代。但在競爭激烈的劇壇中，宜慶部仍為掙扎求存而招收新生代藝人。這也可見當時班部在諸腔競起時的情況。

乾隆三十九年（1774）、及乾隆四十四年（1779），魏長生二次入京，劇壇掀起了一陣新的波瀾。清李斗《揚州畫舫錄》云：

京腔本以宜慶、萃慶、集慶為上，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。迨長生還四川，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、集慶遂湮沒不彰。〔註15〕

這段資料也說明了當時京腔生存、與「京秦不分」的實況。京腔班子為了求生存，必須改變演出型態，京腔已經沒落，觀眾喜新腔、厭舊聲，若京腔班堅持只唱京腔，恐怕為潮流所淘汰。因此，當魏長生帶領的秦腔受到大眾歡迎之後，京腔班子只得轉型，改唱秦腔。秦腔，又稱梆子腔、桃桃子、西秦腔、甘肅調、琴腔等，李調元《劇話》有云：「俗傳錢氏《綴白裘》外集，有『秦腔』，始於陝西，以梆為板，月琴應之，亦有緊、慢，俗呼『梆子腔』，蜀謂之『亂彈』。」〔註16〕秦腔發源於陝西，且於清代已流播至江南、閩廣與四川等地。《燕蘭小譜》記載：「友人言：蜀伶新出琴腔，即甘肅調，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴為主，月琴副之。工尺咿唔如話，旦色之無歌喉者，每借以藏拙焉。」〔註17〕所提及的「蜀伶」，應即乾隆三十九年（1774）第一次入京的魏長生。四川人魏長生第一次入都便已小有名氣，但第二次入京（乾隆四十四年，1779）才真正打響名號，影響了北京的戲劇生態。《燕蘭小譜》記魏長生小傳云：

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，豪兒士大夫亦為心醉。其他雜劇子胥無非科譚、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。〔註18〕

〔註15〕〔清〕李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1997年，清代史料筆記叢刊），頁131。

〔註16〕同註12。頁47。

〔註17〕張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁46。

〔註18〕張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁32。

「六大班」若不散班，也只能「效之」了。而「六大班」之失去觀眾，還有另一說法。戴璐《藤陰雜記》卷五云：

京腔六大班盛行已久，戊戌（乾隆四十三年，1778）己亥（乾隆四十四年）時尤興，王府新班〔註19〕湖北、江右公宴，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。〔註20〕

不論縉紳相戒不用王府新班之事是否影響甚鉅，但京班伶人紛紛改入秦班卻是事實。其實觀眾喜好的影響力應是大於王府力量的。以魏長生及其演出劇目的魅力，於崑弋流行已久的京師來說，實在有耳目一新的刺激效果。《燕蘭小譜》卷五記載：

（魏長生）己亥歲（乾隆四十四年，1779）隨人入都。時雙慶部不為衆賞，歌樓莫之齒及。長生告其部人曰：「使我入班，雨月而不為諸君增價者，甘受罰無悔。」既而以《滾樓》一劇名動京城，觀者日至千餘，六大班頓為之減色。又以齒長，物色陳銀兒為徒，傳其媚態，以邀豪客。庚（乾隆四十五年）辛（乾隆四十六年）之際，徵歌舞者無不以雙慶部為第一也。〔註21〕

可見得，本為唱京腔的京班，由於魏長生的改變，唱起了秦腔。禮親王昭槤（1776~1829）之《嘯亭雜錄》卷八「魏長生」條云：

時京中盛行弋腔，諸士大夫厭其囂雜，殊乏聲色之娛，長生因之變為秦腔。辭雖鄙猥，然其繁音促節，嗚嗚動人，兼之演諸淫褻之狀，皆人所罕見者，故名動京師。凡王公貴位以至詞垣粉署，無不傾擲纏頭數千百，一時不得識交魏三者，無以為人。〔註22〕

由於秦腔所唱均多情色小戲，兼之「繁音促節」，極聲色之娛。自魏長生《滾樓》一齣轟動京師以來，又有後繼者。《嘯亭雜錄》又云：「（魏長生）其徒陳

〔註19〕六大班皆隸王府，故稱王府新班。

〔註20〕〔清〕戴璐：《藤陰雜記》，《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1973年），十四編第十冊，頁6717。

〔註21〕張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁45。

〔註22〕〔清〕昭槤：《嘯亭雜錄》（北京：中華書局，1997年，清代史料筆記叢刊），頁238。昭槤生活的時代是乾嘉時期，《嘯亭雜錄》約成於嘉慶十九、二十年（1814、1815）。

銀官，復髻齡韶秀，當時有青出於藍之譽。長生既蓄厚貲，乃抽身歸里，陳遂繼其師業。」《燕蘭小譜》記載：「而王（桂官，萃慶部）、劉（二官，萃慶部）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。」〔註23〕這種情況至乾隆五十年（1785）產生變化。《欽定大清會典事例》卷一〇三九〈都察院·五城〉：

（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、弋二腔。如不願者，聽其另謀生理。倘於怙惡不遵者，交該衙門查拿懲治，遞解回籍。〔註24〕

從這裏可以看出，清朝廷尚以崑弋為「可信賴」的劇種，由於秦腔演唱以情色劇居多，甚至有裸露身軀的演出，〔註25〕違反善良風俗的「淫戲」因而被禁演。此時秦班暫時解散了。但事實上一直到嘉慶三年，蘇州老郎廟的《翼宿神祀碑記》仍有如下禁語：

……欽奉諭旨，元明以來，流傳院本，皆係崑、弋兩腔，已非古樂正音，但其節奏腔調，猶有五音遺意，即扮演故事，亦有談忠說孝，尚足以觀感勸懲。乃近日倡有亂彈梆子、弦索秦腔等戲，聲音既屬淫靡，其所扮演者，非狹邪媒褻，即怪誕悖亂之事，于風俗人心，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，著交和碩嚴查飭禁，並著傳諭江蘇、安徽巡撫、蘇州織造、兩淮鹽政，一律嚴行查禁，如再有仍前唱演者，惟該巡撫、鹽政、織造是問。欽此。欽遵。

可見秦腔之興盛，並非朝廷下了禁令，就可以禁止得了的。

在魏長生離京之後未久，乾隆五十五年（1790）為祝賀高宗八十歲大壽，浙江鹽政官員引高朗亭組成三慶班入京，也就是小鐵笛道人《日下看花記·自序》中所提及的徽部。《批本隨園詩話》云：

迨至（乾隆）五十五年，舉行萬壽，浙江鹽務承辦皇會，先大人（伍拉納）命帶三慶班入京，自此繼來者又有四喜、啓秀、霓翠、和春、

〔註23〕張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁18。

〔註24〕轉引自《北平梨園掌故長編》，收入張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁884。

〔註25〕《燕蘭小譜》卷五記：「近日歌樓老劇冶豔成風，……魏三〈滾樓〉之後，銀兒、玉官皆效之。又劉有〈桂花亭〉、王有〈葫蘆架〉，究未若銀兒之〈雙麒麟〉，裸裎揭帳令人如觀大體雙也。」同前註，頁47。

春臺等班，各班小旦不下百人，大半見諸士大夫歌詠。〔註26〕

徽班之盛由此而始。蕊珠舊史楊掌生《夢華瑣簿》中云：

春臺、三慶、四喜、和春，爲「四大徽班」。……余按四喜在四徽班中得名最先，《都門竹枝詞》云：「新排一曲《桃花扇》，到處聞傳四喜班。」此嘉慶朝事也。而三慶又在四喜之先，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。〔註27〕

根據周育德先生的考證，乾隆年間進京的徽班乃「三慶徽班」，即如楊掌生所言爲「徽班鼻祖」。而「四大徽班」之說乃始於嘉慶朝。〔註28〕也就是說，自三慶徽來京之後，所引起的劇壇波瀾，使得後繼者甚眾，就不是一兩位藝人的事了，而是一個班、一個班，數十、數百位藝人前仆後繼地形成一股風潮。

而徽班何以受觀眾喜愛？多變的聲腔或許爲原因之一。徽班所唱的聲腔是一種複合性的多聲腔劇種，其形成的過程與內涵十分複雜。李斗《揚州畫舫錄》云：「迨長生還四川，高朗亭入京師，以安慶花部，合京秦兩腔，名其班曰三慶。」〔註29〕這還算是單純化的說明。《中國京劇史》談及徽班聲腔時總結說明：「就徽調這一地方劇種而言，其本劇種土生土長之腔調，最初不過吹腔、撥子而已。之後所唱之二簧腔和崑曲，是吸收了江蘇崑山腔和湖北二黃調，加以演化而成。實際上1790年進京之徽班，所演唱之聲腔、劇目，比徽調豐富得多。除吹腔、撥子、二簧、崑曲外，如柳枝腔、羅羅腔等一些流布範圍較小的戲曲聲腔，均兼而用之。」〔註30〕足見徽班所唱之聲腔是複合性的，不止非單一聲腔，且非單一劇種。也因爲它的多元，因此吸引了更多觀眾。而《鞠部拾遺》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。」但之所以均指爲徽班，乃因組成的藝人多來自安慶。徽班之盛，

〔註26〕轉引自周育德：〈乾隆末年進京的徽班——讀《消寒新詠》所見〉，《消寒新詠》，頁155。同時，關於《批本隨園詩話》的作者，根據公書儀先生的考釋，應爲顧學頤先生斷定的伍拉納之子舒石舫，而非王芷章先生所云的伍子舒。見《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006年），頁99～102。

〔註27〕楊掌生《夢華瑣簿》自敘之寫作時間爲道光二十二年壬寅（1842）。張次溪：《清代燕都梨園史料》，頁349、352。

〔註28〕周育德校刊：《消寒新詠》，頁156。

〔註29〕〔清〕李斗：《揚州畫舫錄》，頁131。

〔註30〕北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999年）上卷，頁47。