



中国 家乐戏班

张发颖◎著



學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国家乐戏班/张发颖著. - 北京:学苑出版社,2002.2
(学苑学术论坛)

ISBN 7-80060-034-3

I. 中… II. 张… III. 戏剧史-中国 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 38976 号

学苑出版社出版发行

北京市万寿路西街 11 号 100036

邮购电话:010-68232285

河北省高碑店市鑫昊印刷有限责任公司印刷

850×1168 32 开本 12.5 印张 300 千字

2002 年 2 月北京第 1 版 2002 年 2 月北京第 1 次印刷

印数:2000 册

定价:25.00 元

序

戏剧是文学的一个类型,拥有无数的读者。长期以来,它也是文学史研究不可或缺的部分。但是,文学剧本是舞台演出的底本,只是戏剧艺术的一个组成部分。戏剧作为一种综合艺术,它还包括音乐、舞蹈、美术等多种艺术因素;同时,它是由演员在一定场地条件下进行表演的艺术。因此,在不同的艺术研究领域都会涉及到它,特别是从场上表演方面的研究,更占有重要的地位。戏剧研究自古便是多方位的,中国古代戏剧研究著作就是多样的,如元代燕南芝庵的《唱论》、夏庭芝的《青楼集》,是关于演员和演唱的著作;周德清的《中原音韵》是一部韵书,也涉及到作曲法和曲评;钟嗣成的《录鬼簿》记录了作家作品的基本情况,也包括对作家作品的评论。明代以后,由于有“文词派”作家的出现,便有“本色”、“文词”之争。人们也便有了“案头”、“场上”之曲的讨论。王骥德建立了比较完整的戏曲理论,他在《曲律·论戏剧三十》中说:

其词格俱妙,大雅与当行参间,可演可传,上之上也;词藻工,句意妙,如不谐里耳,为案头之书,已落第二义;既非雅调,又非本色,掇拾陈言,凑插俚语,为学究、为张打油,勿作可也。

与李卓吾比较,王骥德重在戏剧批评,李卓吾则重在文学批评。清代李渔从戏曲表演艺术的要求出发,建立了戏曲创作和表演的理论体系。金圣叹则从文学创作技法的角度进行了研究。此外,度曲、曲谱、表演、曲话等方面的著作也多有流传。二十世纪以来,王国维首先建立了新的戏剧史学理论,虽然他重视文学,但也对古代演员、乐曲、戏剧形式等方面多所论述。此后,文学史、戏剧史研究出现大量成果;戏剧学学科的发展更是引人注目;从民俗学、社会

学、文化人类学、宗教学角度的研究也很有收获。谈到众多研究者,也有些有趣的现象:不少研究者不为门户所囿,往往提出严守藩篱者所不能提出的问题,如医家论曲,戏曲音乐家写作为文学史论著作,文学研究者论演员,等等。正如苏轼《题西林壁》:

横看成岭侧成峰,远近高低各不同。

不识庐山真面目,只缘身在此山中。

事物本身本存在多面性,身在其中未尝不是一种局限。近来人们日益认识到学科交叉具有推动学科发展的重要作用。吾友张发颖先生是辽宁省社科院文学所研究员。他的思想十分活跃,他在进行戏曲文学研究时,又转而注意戏班的研究,1991年出版了《中国戏班史》,接着又进一步收集家乐戏班的资料,1999年又完成《中国家乐戏班》。《中国戏班史》出版,适逢中国徽班戏剧进京200周年纪念,受到了我国戏曲艺术界的普遍关注。在《中国戏班史》的座谈会上,著名京剧演员王金璐、钮骠等先生都很肯定他的工作,《中国戏班史》被誉为“系统地论述戏曲班社发展历史”的“第一部”,“优秀的研究成果”(郭汉城语)。虽然发颖兄对戏班具体情况的了解无法和这些先生相比,也不可能不因此带来某些问题,但这样一部著作的价值是值得充分肯定的。中国的家乐戏班,自元至清始终存在,特别是明中叶至清中叶的家乐戏班,在戏曲的鼎盛时期发挥着不容忽视的作用。这些家乐戏班的存在,对戏曲剧本的创作、演员的表演,乃至中国戏曲美学的发展,都是十分重要的。发颖兄此书必将有利于对明清戏曲进行更为深入地研究。

发颖兄书成命吾说几句话,谨写此序。

李修生

辛巳年孟春二十二日于愚堂

前言

家乐戏班，研究文史者，人人皆知。然而遗憾的是，很少有人对家乐戏班作系统的研究说明。

近年来对它说的较多的，首先是胡忌先生的《昆剧发展史》，在这本书中，胡先生特辟两节文字，曰“家庭戏班兴盛”，曰“家庭戏班渐趋衰落”，对其做了较为详细的说明。再是拙作《中国戏班史》有一章曰“历代家班”，对其来龙去脉，组班情况，算是一个简略的说明，但谈不上对它做深入研究。

在《中国戏班史》写作过程中和刊出以后，总感到自明嘉、隆而后，退居林下的封建士大夫，尤其是那些怀才不遇者，大都修造园林，蓄养家班，研究禅宗佛学。这在当时几乎是一种普遍现象。因此，从古典戏曲的研究角度上说，家乐戏班成了一个引人入胜而神秘的难于涉足的领域，所以就想对它系统地下点功夫。本打算将其来龙去脉、组班情况、演出情况、兴盛衰落过程，作一历史的说明，使人明白怎么回事也就罢了。但仔细研究下去却发现：从表面上看，这是封建士夫闲居林下，狗马伎乐，玩物丧志，提不起，摆不到桌面上的东西。而在他们的生活中，却又成了认真对待，借以抒发各种感情，想尽一切办法把它弄好的事情。他们把所懂得的绘画、音乐、禅学、诗歌等学识全部投入到里面去。因此，家乐戏班的演出，又成了表现班主及戏曲教师们全部学识之处。他们运用我们传统文化之言志、抒情、写意、传神的文艺创作思想，汲取与借助于历史上的舞蹈、绘画、杂技、百戏、院本科诨、武术套路等，指导排练和演出他们的剧目。一人、两人、三人，蓄养家班有学识的班主都在这么做，慢慢形成一定成规，久而久之传下来。这不就是我们

今天独特的戏曲表演体系的形成过程吗？不正是他们——魏良辅改造昆山腔成水磨调昆曲，梁辰鱼用于戏曲创作，写成《吴越春秋》（《浣纱记》）一剧，奉行昆腔，排演戏曲，把昆腔戏曲发展成为我国一代戏曲正宗，使我们的戏曲表演艺术成为独特的言志、抒情、写意、传神的表演体系的吗？今天，我们的京剧，从程长庚到梅兰芳，不是始终处在向昆腔戏曲学习过程之中吗？因之，感到这一研究，超出了一般说明历史文化现象的范围，又有其更深一层的意义。

再是，我们今天的京剧，成为涵盖全国走向世界的戏剧，以其独有的戏剧表演体系为世界瞩目。其源头来自哪里？这里我们应当说到扬州盐商家乐戏班。扬州盐商家乐戏班，已不是我们所说的原始意义上的家乐戏班，但是，他们银钱山积，为了迎接皇上南巡，不惜巨资把封建士夫蓄养家班的传统继承下来，把当时社会上最优秀的昆腔戏曲艺人聚拢起来，组成最好的昆腔戏班。又聚拢民间地方戏曲的顶尖人材，以在扬州“盖于”当地乱弹的徽班人材为首，组成“花部”戏班，这样原昆腔戏班，就称为“雅部”，形成花、雅两部“同门吃饭”的局面。这使“花部”有了一个稳定的、很好的向昆腔剧种学习的环境与机会。因此，他们在保存自己的声腔、剧目特色的同时，又把昆腔戏曲的完美的表演艺术传统继承下来。一旦，也即适逢乾隆帝八十万寿，盐商们为博皇上一粲，又及时地派他们进京祝釐，使他们进京之后，一炮而响，占领了帝都剧坛，使京剧成为在我国独领骚坛的剧种，进而成为代表我们国家民族的剧种。在这里，我们又不能不想到我们的家乐班主及其戏曲教师们根据我们的文化传统所建立的独特的言志、抒情、写意、传神的戏曲表演体系，及扬州盐商们及时地继承并将这种独特的戏曲表演体系转达和移交给新兴的以徽班为首的乱弹剧种，使其继续发扬光大，走向大千世界。这又是超出我们原先打算一般说明历史文化现象范围，又一更深一层的意义。

但是，他们在这一方面虽然做了很多，却总教人有“鸳鸯绣出

从教看,莫把金针度与人”之感。他们如何工作,如何考虑问题,却记载很少。有的,多是一些看戏文人写的观感性的诗文。所以,研究起来,时时感到材料不足,对已有材料难于配置。因之,在论证过程中,颇感吃力,也就更感到这本书特别不成熟。为此,希望时彦来哲,发掘更多材料,做更深入研究,对这本书肯定,否定,都是学术成果。

1999年2月3日于沈阳北陵寓所步晚斋

目 录

前言	(3)
一 历史上的家乐	(1)
二 明代诸王家乐戏班	(11)
(一)诸王家乐兴盛的原因	(11)
(二)诸王以有家乐知名者	(15)
三 仕宦豪门之家乐班主	(23)
(一)早期嘉、隆间之家乐戏班班主	(23)
(二)万历间及其后繁盛期之家乐戏班班主	(37)
(三)清前期家乐戏班班主及家乐戏班衰落	(56)
四 家乐戏班伶人来源	(73)
五 家乐戏班之组织与培训	(82)
六 家乐戏班之演出形式	(92)
七 对唱腔说白的推进	(110)
八 对脸谱和戏装的推进	(131)
九 对演技的推进(上)	(156)
(一)北杂剧与南戏系统表演现状	(156)
(二)家乐班主对戏曲艺术的态度	(167)
十 对演技的推进(下)	(175)
(一)几件具体道具的使用	(175)
(二)虚拟写意,无不可解	(189)
(三)化简道具,无不可代	(195)

十一	导演艺术及演出水平·····	(201)
十二	家班名伶·····	(213)
十三	形成演出体制·····	(226)
	(一)以突出剧本内容为演出要求·····	(226)
	(二)排演“总纲”·····	(235)
	(三)不成功的探索·····	(251)
十四	形成我国戏曲演出体系(上)·····	(257)
	(一)元、明戏曲理论的衍进·····	(257)
	(二)潘之恒与家乐班主的戏曲“传神”论·····	(261)
十五	形成我国戏曲演出体系(下)·····	(270)
	(一)绘画的启示·····	(270)
	(二)潘之恒论伶人三项素质与五项表演标准·····	(272)
	(三)表演化境从禅悦和绘画中来·····	(277)
十六	“曲宴”,共同提高的戏曲活动·····	(290)
十七	附丽于家乐戏班的“串客”·····	(297)
	(一)历史上的串客与明代民间串客活动·····	(297)
	(二)著名串客·····	(303)
十八	戏曲教师与清曲家·····	(312)
十九	承前启后的扬州盐商家乐戏班·····	(331)
	(一)扬州盐商之富与扬州的文化氛围·····	(331)
	(二)扬州盐商接待皇上南巡·····	(340)
	(三)扬州盐商所蓄家乐戏班(上)·····	(346)
	(四)扬州盐商所蓄家乐戏班(下)·····	(362)
	(五)徽班进京·····	(371)
	附:家班伶人的去路·····	(374)
	后记·····	(383)

一 历史上的家乐

迄今,我国历史上的歌舞戏剧组织,共有三类。

一是官乐,它属皇家、政府。如《周礼春官·大司乐》,“以乐舞教国子,舞云门、大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武”。秦有“奉常”。汉有“乐府”。唐有“太常”、“教坊”、“衙前乐”。宋有“教坊”、“衙前乐”。元有“教坊”、“仪凤司”。明有“教坊”、“钟鼓司”。清有“南府”、“昇平署”等。它们为皇家、政府祭祀、大典、宴享、燕乐等服务。

二是民间散乐。他们多数流动于民间,以艺谋生。如《周礼·春官》:“旄人掌教舞散乐,舞夷乐。”汉郑玄注云:“散乐,野人为乐之善者,若今黄门倡矣。”唐贾公彦疏:“若今黄门倡矣者,汉倡优之人,亦非官乐之内,故举以为说也。”唐杜佑《通典》:“散乐非部伍之声,俳优歌舞杂奏。”所谓散乐,实汉魏南北朝指当时民间流行的鱼龙漫衍,俳优侏儒,山车巨象,拔井种瓜,杀马剥驴,都卢寻橦等杂技百戏。汉张衡的《西京赋》曾有其演出盛况的描述:

总会仙倡,戏豹舞黑,白虎鼓瑟,苍龙吹篴。女娥坐而长歌,声清畅而蜷蛇。洪厓立而指麾,被羽毛襜褕。……巨兽百寻,是为曼延。神山崔嵬,歛从背见。……白象行孕,垂鼻犇困。海鳞变而成龙,状蜿蜒以蜺蜺。舍利颺颺,化为仙车,骊驾四鹿,芝盖九葩。……吞刀吐火,云雾杳冥。画地成川,流渭通泾。东海黄公,赤刀粤祝。……

隋,炀帝为炫扬国威:

大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之。总追四方散乐，大集东都。……伎人皆衣锦绣缛彩，其歌舞者多妇人服，鸣环佩，饰以花眊者，殆三万人。……

（《隋书·音乐志》）

至唐，《唐会要》：

其年（开元二年）十月六日，敕：散乐巡村，特宜禁断。如有犯者，并容止主人及村正决三十，所由官入考奏，其散乐人仍递本籍入重役。（卷三十四）

至宋，又称散乐为“路歧人”。赵彦卫《云路漫抄》：“今人呼路歧乐人为散乐。”（卷十二）耐得翁《都城纪胜》言南宋杭州：“此外如执政府墙下空地（旧名南仓前），诸色路歧人在此作场。”吴自牧《梦粱录》亦言杭州：“又有村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷呈百戏伎艺，求觅铺席宅舍钱酒之资（“百戏伎艺”）。”宋末元初，又有专门描写路歧艺人生活情况的《宦门子弟错立身》南戏剧本。

这类民间散乐路歧艺人，发展至明、清，就是流动营业谋生于城市、乡村的杂技百戏与戏曲班社。

三是自有史记载以来，王公贵人、仕宦豪门，私家蓄养的为其一人一家服务的歌舞伎人，多为女性，她们以丝竹声色为主人服务。这我们可称为“私乐”，“私人家乐”，人们惯称之为“家乐”、“家伎”、“女乐”。我们这本小书要讨论的正是这种“私人家乐”的发展晚期，以演戏曲为主要内容的部分。

先秦女乐

见于记载有“女乐”最早者为夏桀。《管子·轻重甲》：“昔者桀之时，女乐三万人。晨噪于端门，乐闻于三衢。”

“春秋”时期，女乐最盛。诸侯之间，互赠女乐，竟成了以乱对方之政的手段。秦缪公内史王缪为缪公出主意怠戎政：“君试遗其女乐，以夺其志。”（《史记·秦本记》）又齐人见孔子为政于鲁，知鲁必霸。“于是选齐国中女子好者八十人，皆衣文衣而舞康乐，文马三十驷，遗鲁君。陈女乐文马于鲁城内高门外”（《史记·孔子世家》）。又郑贿晋，“女乐二八，晋侯以女乐之半赐魏绛”（《春秋传·襄公十一年》）。

又战国楚宋玉赋“招魂”，希望屈原“魂兮归来”，再享人间富贵：“肴羞未通，女乐罗些。陈钟案鼓，造新歌些。涉江采菱，发言荷些。”（《文选》）

汉晋女乐

《史记·魏其武安侯列传》，言武安侯田蚡：“前堂罗钟鼓，立曲旃，后房妇女以百数。”《汉书·礼乐志》言成帝时：“是时郑声尤甚，黄门名倡丙强景武之属，富于世。贵戚五侯，定陵、富平侯外戚之家，淫侈过度，至与人主争女乐。”《汉书·张禹传》：“禹性习知音声，内奢淫，身居大第，后理丝竹管弦”，“饮食妇女相对，优人管弦铿锵，极乐。昏夜乃罢”。《后汉书·马融传》，言马融不拘儒者常节：“常坐高堂，施纱帐，前授生徒，后列女乐。”曹操《魏武遗令》：“吾婕妤妓人，皆著铜雀台，于台堂上施八尺床穗帐，朝晡上脯糒之属。月朝十五，辄向帐作伎。”（《文选》）“作伎”，即歌舞演奏。已至临死，安排后事，还未忘歌舞享乐。

东晋“谢安在东山蓄妓”，而且他还有理由：“年在桑榆，自然至此，正赖丝竹陶写。”（《世说新语》）王导“王丞相作女伎，施设床席。蔡公先在坐，不说而去，王亦不留”（《世说新语·方正》）。《晋书·殷仲文传》：“仲文妓乐数十，丝竹不绝音。”

《魏书·高聪传》：“唯以声色自娱”，“有妓妾十余人，有子无子，皆注籍为妾，以娱其情”。《北史·夏侯道迁传》：“于京城之西水次，

市地大起园池，植列蔬果，延致秀彦时往游适。妓妾十余，常自娱乐。”

《宋书·沈演之传》言太宗泰始中诏曰：“沈勃琴书艺业，口有美称，而轻躁耽酒，幼多罪愆，比奢淫过度。妓数十，声酣放纵，无复界限。”而演之本人却“谦约自持，上赐女伎，不受”。《宋书·杜骥传》言杜骥第五子幼文薄于行，为辅国将军，梁、南秦二州刺史：“幼文所在贪横，家累千金，女伎数十人，丝竹昼夜不绝”，“帝微行夜出，辄在幼文门墙之间听其弦管”。《宋书·徐湛之传》言其“贵戚豪家，产业甚厚。室宇园池，贵游莫及，妓乐之妙，冠绝一时”。《宋书·恩倖传》言阮佃夫：“宅舍园池，诸邸第莫及。妓女数十，艺貌冠绝。当时金玉锦绣之饰，官掖不逮也”，“于宅内开渎东出十许里，塘岸整洁，泛轻舟，奏女乐”。《宋书·范晔传》：“晔家乐器服玩并皆珍丽，妓妾亦盛饰。母住单陋，唯一厨盛樵薪。子弟冬无被，叔父单布衣。”《南史·徐君倩传》：“善弦歌，为梁湘东王镇西谘议参军，颇好声色。侍妾数十，皆佩金翠曳罗绮”，“有时载妓肆志游行，荆楚山川，靡不毕践”。《陈书·孙瑒传》：“其自处颇失于豪奢，庭院穿筑极林泉之致；歌钟舞女，当世罕俦。”《南齐书·张瑰传》：“瑰居室豪富，伎妾盈房”，“或有讥瑰衰暮畜妓。瑰曰：‘我少好音律，老而方解。平生嗜欲，无复一存，唯未能遣此处耳。’”

唐、五代家乐

唐代，为封建社会盛期，家伎女乐，更有新的发展。

入唐，高祖武德时即置内教坊，武则天改为云韶府。这说明入唐即有了专为皇家内廷服务的伎乐。唐太宗前太子李承乾“常命户奴数十百人专习伎乐。学胡人椎髻，剪彩为舞衣。寻橦跳剑，昼夜不绝，鼓角之声，日闻于外”（《旧唐书·李承乾传》）。“玄宗为平王，有散乐一部”（《新唐书·礼乐志》）。这就是说，太子李承乾与玄宗为平王时，他们都自有家乐，而且不只是女性家伎，连民间流传

的散乐也吸收进来。民间散乐为皇家贵族大规模使用,始于隋炀帝。炀帝乃亡国之君,故唐朝开国,一直视皇家贵族使用和蓄养散乐为不祥之兆。万年县法曹孙伏伽就曾因太常司于民间借妇女衣裙五百具上书高祖:“百戏散乐,本非正声”,“散乐定非成功之乐”(《旧唐书·音乐志》)。但玄宗是一个熟谙音律歌舞的天子,又加开元时期天下富足,按捺不住喜好之情,便想了一个办法,“置教坊于禁中以处之”(《旧唐书·音乐志》)。因之,《旧唐书·音乐志》说:

玄宗又于听政之暇,教太常乐工子弟三百人,为丝竹之戏。音响齐发,一声有误,玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子,又云梨园弟子,以置院近于禁苑之梨园。

《新唐书·百官志》:

开元二年,又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士,第一曹博士,第二曹博士。京都置左右教坊,掌俳优杂技。自是不隶太常,以中官为教坊使。

而且不只长安有教坊,于东都洛阳亦设属太常系统之教坊。俗乐有一千五百人,长安教坊乐人多由此遴选(《乐府杂录》)。

关于唐教坊情况,拙著《中国戏班史》有较详叙述,此不再赘。从唐玄宗立教坊来说,对王侯豪门家乐之影响,其意义有二:一是散乐百戏从此进入家乐;二是男伶进入家乐,家乐成员不再单纯女伎。

至于品官之蓄养家乐,据《唐会要》:

其年(中宗神龙二年)九月敕:三品已上,听有女乐一部;五品已上,女乐不过三人。(卷三十四)

又：

天宝十载九月二日敕：五品已上正员清官，诸道节度使及太守等，并听当家蓄丝竹，以展欢娱。（卷三十四）

而且蓄养女乐费用，由国家开支，成为官员俸金之一部分。白居易年老，自己处理后事。有“不能忘情吟”，在序中说：

乐天既老，又病风，乃录家事，会经费，去长物。妓有樊素者，年二十余，绰绰有歌舞态。善唱杨枝，人多以曲名名之，由是名闻洛下。籍在经费中，将放之。马有骆者，驢状骏稳，乘之有年，籍在经物中，将鬻之。

（《全唐诗》）

所谓“籍在经费中”、“籍在经物中”，即在国家给白居易的俸金与物品中有其份额。正因如此，我们所见唐代官员如裴度、元稹、白居易、刘禹锡等，在其诗作中描写宴饮歌舞不断，正源于此。

杨国忠家子弟，权势煊赫，春游时“以大车结彩帛为楼，载女乐数十人”（《开元天宝遗事》）。元载“势倾中外，福州观察使寄乐伎十人”，“半载不得送”（张固《幽闲鼓吹》）。“十宅诸王，多解音声，倡优百戏，皆有之”（钱易《南部新书》）。陶渊明后人陶岷“自有家乐一部”（袁郊《甘泽谣》）。崔铉以家乐演出疗其妻妒。据无名氏《王泉子真录》：

崔公铉在淮南，尝卑乐工习其家僮以诸戏，一日乐工告以成就，且请试。铉命于堂下，与妻李氏坐观之。僮以李氏妒忌，即以僮衣妇人衣，曰妻曰妾，列于旁侧。一僮执简束带，旋辟唯诺其间，张乐命酒笑语，不能无属意者，李氏未之悟也。

久之，戏愈甚，悉类李氏平昔所尝为，李氏虽少悟，以其戏偶合，私谓不敢尔然，且观之。僮志在发悟，愈益戏之，李果怒骂之曰：“奴敢无礼，吾何尝如此？”僮指之且出曰：“咄咄，赤眼而作白眼谛乎？”铉大笑。

这个家乐演出，说明：一，此时家乐已不皆女妓。二，当时家乐演出已有属谐谑剧剧目，不仅是歌舞丝竹。

至五代南唐，韩熙载“蓄女乐四十余人，不加检束，恣其出入，与宾客聚杂”。又“不拘礼法，常与雅易服燕戏，猥杂侍婢，入末念酸，以为笑乐”（马令《南唐书》）。“雅”即其学生陶雅。刘承勋盗用国帑，“家蓄妓乐，迨数百人。每置一妓，费数百缗，而珠金服饰，亦各称此”（同上）。释文莹《湘山野录》言，刘承勋“家蓄妓乐数十百人”，一妓“学师巫持刀勅水一艺，凡费二千缗”（见江少虞《皇朝类苑》）。

宋元家乐

宋代仕宦豪门蓄养家乐之风亦盛。首先是驸马高怀德（赵匡胤妹夫），以功臣与皇戚资格，节钺领睢阳，“声伎之好，冠于一时”（曾慥《类说·沂公笔录》）。宋子京冬修《唐书》，问及来自宗子家姬人，言太尉家“拥炉命歌舞，间以杂剧”（朱弁《曲洧旧闻》），这也是家乐。而皇帝提倡大臣蓄养家乐。李廌《师友杂记》：

曾诚存之尝曰：“近日少师韩持国云，仁皇一日与宰臣议政罢，因赐坐。从容语曰，幸兹太平，君臣宜以礼自娱乐，卿等各有声乐之奉否？各言有无多寡。惟宰相王文正公（旦）不迹声色，素无后房姬媵。上乃曰，朕赐旦细人二十，卿等分而教之，俟艺成，皆送旦家。一时君臣相阅如此。

至南宋，周密《齐东野语》有两处记载豪门家乐之情况。一言张俊之孙张镒家乐。王简卿侍郎尝赴其家牡丹会：

众宾即集，坐一虚堂，寂无所有。俄问左右云：“香已发未？”答云：“已发。”命卷帘，则异香自内出，郁然满座，群妓以酒肴，丝竹次第而至。别有名妓十辈，皆衣白，凡首饰衣领，皆牡丹，首带照殿红一枝，执板奏歌侑觞。歌罢乐作，乃退。复垂帘谈论自如。良久，香起卷帘如前，别十妓易服与花而出。大抵簪白花则衣紫；紫花则衣鹅黄；黄花则衣红。如是十杯，衣与花凡十易。所讴者皆前辈牡丹名词。酒竟，歌者乐者无虑数十百人，列行送客。烛光香雾，歌吹杂作，客皆恍然如仙游也。（卷七）

又：

赵元父祖母，齐安君夫人徐氏，幼随其母入吴郡王家，又入平原郡王家，尝谈两家侈盛之事，历历可听。其后翠堂七楹，全以石青为饰，故得名，专为诸伎教习之所。一时伶官乐师皆梨园国工也。吹弹舞拍，各有总之者，号曰“部头”。每遇节序生辰，则于旬日外依月律按试，名曰“小排堂”，虽中禁教坊所无也。只笙一部，已是二十余人。自十月旦至二月初，日给笙炭五十斤，用熏笼藉笙于上，复以四和香熏之。盖笙簧暖则字正而声清越，故必然焙而后可。（卷十七）

明李曰华《紫桃轩杂缀》又言张镒至海盐，“作园亭自恣”，“令歌儿衍曲，多为新声，所谓海盐腔也”。

元代，除了皇家有宫廷私乐仪凤司，元顺帝有“十六天魔舞”等女伎外，有关仕宦豪门家乐之记载不多，但不是没有。如姚桐寿