

乾嘉時期昆劇藝人在表演藝術上因應之探討

汪詩佩 著

學海出版社



乾嘉時期崑劇藝人在 表演藝術上因應之探討

汪詩珮 著

高雄。汪詩珮，安徽桐城人，民國六十三年生於
學中文。台灣大學戲劇系碩士，現就讀於清華大
社，曾為國立國光戲院新編戲曲（狸貓換太子
子）下集，喜愛各類戲劇表演藝術。本書為碩
士論文。

乾嘉時期崑劇人在表演藝術上因應之探討／汪詩斌著。

—初版。—臺北縣深坑鄉：學海，民89

面；公分。

ISBN 957-614-161-3(平裝)

1. 地方劇 江蘇省 清 (1644-1912)

2. 崑劇 — 歷史

982.821

89002544

中華民國八十九年三月初版

定價：新臺幣三〇〇元

郵政劃撥帳號：〇〇一四三五四一號

發行人：李學海
發行所：學海
出版者：江蘇省
登記證：行政院
字第一〇〇二號
出版：新開局
社址：臺北市
社址：臺北市
社址：臺北市

乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討

ISBN 957-614-161-3 (平裝)

摘要

乾嘉時期的崑劇從「戲曲文學」角度視之，可謂衰落而一蹶不振。但若從「戲曲藝術」之角度關照，雖處「花雅之爭」的劣勢背景，其表演藝術反倒發散出成熟耀眼光芒，甚至於幾經困境與打擊，仍能保存精緻傳統於今。因此，本論文提出乾嘉朝為崑劇發展的關鍵時刻，當此之際，面臨商業化競爭的環境，崑劇「藝人」在表演藝術上尋求「因應」之道，推動改革形式與內容，使崑劇藝術持續進展，達至成熟，並架構出一套嚴謹的規範體制。故而，今日的崑劇演出，往往能上溯至乾嘉時期。

本文第一章探討花雅之爭所帶動的劇場環境，在地方劇種興起、市場商業化的競爭之下，崑劇陷入前所未有的生存危機，這卻也是引發藝人主導、改革創發的契機。接下來二、三、四章則提出崑劇藝人的三項因應之道，第二章首論「形式」的改革，闡述以「折子戲」為主體的演出，豐富崑劇的戲劇內涵，且關係到腳色與表演的精進發展。第三章整理乾嘉時期演出「劇目」全貌，瞭解崑劇藝人為適應時代或地域，如何調整變動，並深入劇目背後隱含的劇場現象。第四章從理論與譜例比對詳論身段表演藝術的「定型」，此一趨勢亦為崑劇藝術發展成熟、臻於完備的總結成果。

因此，乾嘉時期在藝人的自覺上，努力尋求表演藝術的因應之道，因而開啓崑劇「演員中心」時代，造就崑劇演出的新局面，而傳承至今，保留精華。

曾 序

想起當年台大要成立戲劇研究所是我「極力」的主張，我也竭盡所能使它實現。所以不稱作「戲曲」而稱作「戲劇」是希望中西兼顧，「勢均力敵」、「融會並通」。我雖然未在戲研所開課，但該所研究生也到中研所來選修或旁聽我的「戲曲專題」。其中汪詩珮、陳凱莘、韓昌雲還找我指導她們的碩士論文。

汪詩珮是我三十年好友高師大汪志勇教授的掌上明珠，志勇治學範圍與我相近，時相切磋，詩珮也在我眼裏看著長大。詩珮台大外文系畢業，有志發揚家學，考上戲研所，要我和林鶴宜教授指導她論文，我義不容辭。

由於家學，詩珮根柢深厚，不止喜愛京戲、崑劇，參加研習，粉墨登場；還學她父親編劇。上我課時，我評她最高分，緣故是她勇於探討艱難的問題，能自圓其說。她的碩士論文《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，也是一個不容易的題目。因為清代乾嘉時期，花雅爭衡，劣勢的雅部崑腔，如果不調適現實，不力求上進，恐怕崑腔曲劇早就被花部亂彈的洪流所湮滅。詩珮能抽絲剝繭的從各種層面去探究，所得的結論頗能言人所未言，發人所未發。因此論文未出版，即已被學者一再引用。而今學海出版社在她畢業未及一年之時，就將她這本論文出版，我和詩珮一樣感謝而高興。

目次

目次	I
緒論	1
第一章 花雅之爭所帶動的劇場環境	7
第一節 花雅之爭與崑劇局勢	7
一、花雅之爭的定義與分期	8
二、崑劇藝人的自覺與因應	15
第二節 商業化的劇場環境	18
一、家班的沒落	19
二、戲園的興盛	23
三、職業戲班遍布	27
第二章 以折子戲為主體的演出形式	31
第一節 從標目的演化看折子戲的戲劇性	33
一、晚明的崑劇折子戲	34
二、清初到清中葉的折子戲	39
附表一	47
附表二	56
附表三	63
第二節 折子戲對腳色分化與流派發展的影響	66
一、腳色分化的歷程	67
二、腳色分工的體系和內涵	73
三、表演流派與師承體系	81
附表四	88

然而當詩珮撰寫這本書時，她的母親正與病魔搏鬥，她「抓緊照顧的空檔日夜趕工」，其辛苦可想。雖然她未能挽回母親的生命，但她優異的畢業成績和順利的考上博士班，畢竟使她母親含笑九泉。

現在詩珮肄業於清大中語所博士班，繼續跟隨王安祈教授治戲曲。安祈和鶴宜也都是我指導過的學生。我始終堅信一個理念，那就是學生一定要站在老師的肩膀上，學術才能一代高似一代。也因此詩珮在秉持家學之餘，更要像蜜蜂一樣廣汲師門乃至前輩時賢之「花粉」，釀成一家之「蜜汁」，如此乃能青出於藍而青於藍，豈止是學術的新銳而已。我欲以此期詩珮於未來。

民國八十九年三月十八日總統大選之晨

曾永義序於長興街台大宿舍

第三節 折子戲的藝術實踐.....	100
一、改變傳奇內在結構形式：「舞臺全本戲」.....	100
二、折子戲「通俗化」的努力與得失.....	108
第三章 崑劇劇目的變動與固定.....	121
第一節 花雅演出的崑劇劇目.....	122
一、乾隆時期.....	123
二、嘉慶時期.....	135
第二節 崑劇劇目的全貌與演變徑路.....	148
一、乾嘉時期劇目全貌.....	149
二、固定化趨勢.....	168
第三節 劇目隱含的劇場現象.....	171
一、崑亂合流.....	172
二、觀劇品味.....	178
三、教學劇目.....	182
第四章 崑劇身段表演藝術之定型.....	193
第一節 乾嘉時期身段表演的理論內涵.....	194
一、表演理論的繼承與總結.....	197
二、身段譜.....	204
三、導演的台本.....	214
第二節 身段譜所見之表演主幹——以〈書館〉為例.....	224
第三節 比對乾嘉時期身段譜到現代崑劇表演的傳承脈絡.....	250
一、《荊釵記·見娘》.....	251

二、《荊釵記·上路》.....	262
三、《千忠戮·打車》.....	268
四、《白羅衫·看狀》中的「開門」：.....	273
五、表演體系的程式化.....	277
結論.....	283
參考書目.....	291

緒論

本論文以清中葉的乾嘉朝為時代背景，這時期在繁盛的戲劇環境、商業化的市場下，職業班社林立、藝人頭角崢嶸，並產生劇種間的多元變化與更替，戲曲史上稱為「花雅之爭」。學術界普遍認為崑劇經歷花雅之爭後的結果是「不敵、大敗、與衰亡」，卻忽略在花部地方戲興起之際，崑劇也受到刺激、激發出生存鬥志，並產生轉變的「過程」。這是由於前人多站在「戲曲文學」的角度，研究崑腔傳奇的劇作家、劇本、音樂、理論等；卻往往忽略崑腔傳奇根本的意義是場上表演的「劇種」，而較少關注與「戲曲藝術」相關的劇場生態、表演藝術、劇目擅變等議題。事實上，若從演出史、劇場史的角度觀察花雅之爭，將發現崑劇此時的表演藝術相當輝煌精進；史料中從未出現數量如此之多的藝人名姓、職業班社、與演出情況的記載，因而開啓崑劇從「文人中心」的文學意識，過渡到「演員中心」的戲劇意識的新局面。

然而，我們也不可否認崑劇面臨外在環境的「巨變」，的確處於敗退與衰落之境。因此，乾嘉時期的崑劇呈現看似矛盾的兩重意義：從戲劇文學史角度，崑劇由盛轉衰；從演出史角度，卻是成熟而承先啓後的關鍵，上接明末清

初的表演體系，往後開啓「近現代崑劇」的脈絡¹。這便出現兩個問題，一是為何在劣勢中，崑劇仍能展現藝術的光芒，而非如強弩之末般的停滯下墜？二是乾嘉之後，崑劇運勢更如日薄西山、甚至在本世紀，唯一的仙霓社也解散，崑劇演出一度中斷；然令人驚異的是，崑劇藝術為何並未從此消失，反而依舊保持精緻傳統？針對問題的可能性，前者是崑劇在乾嘉之際面對競爭壓力，曾經嘗試過表演藝術的改良與進展，而非坐困愁城，因此反達至成熟狀態。後者是崑劇已發展出嚴謹的體制、成型的模式，故只要依樣演出與傳承，再難以維繫的處境都能保存精華。本論文正是觀察現象、發出質疑，再試圖提出假設，追尋其中演變的過程。

論文命題以「崑劇藝人」為討論對象，乃正視崑劇演出的主體。一般論述用語如「崑劇界」、「崑劇」、「劇場」、「劇壇」等，皆為概念性詞彙，卻無法貼近名稱背後真正的組成份子與推動力量，「藝人」。清初以前，論述崑劇的發展還可以「文人」作代表，乾嘉之後崑劇的存在則完全是藝人執著演出的結果。故本論文敘述時往往強調「藝人主體」，即傳達他們才是崑劇「執行者」與「主導者」的思維意識。「藝人」一詞與「演員」不盡相同，除了表演者的意涵外，當包括為完成戲劇演出而必須兼顧

的（改）編劇、導演等多重身份。此時期的戲劇藝術多在藝人手中完備，文人較難參與演出的重要環節。

以「表演藝術」為研究領域，因戲劇實踐場上的方式即為「表演」，表演藝術也是此時期藝人爭擅與觀眾注目的焦點。廣義解釋之，除了表演技藝外，諸如劇目的擇定、演出的形式安排等，都屬於此範圍。本論文在表演技藝上則以「身段表演」為主要範疇，探討觀眾進入劇場，關心諸如：演全本還是折子？演哪一齣戲？誰來演？演的好不好？等問題。而唱念在崑劇中所佔之比比重雖大，曲學、唱論、賓白論的相關研究與身段相比，較為豐富，故為了集中焦點於「演」戲與「看」戲，同時兼顧論文篇幅，關於崑劇表演於唱念的範疇，本文暫不討論。

題目最後的「因應」，則是大膽的假設。此假設希望解決崑劇在劣勢與困境中，表演藝術的形式與內容卻仍能達到高度境界的問題。思索「背景環境」與「演出主體」間的互動，極可能因崑劇藝人面對「花雅之爭」的刺激，「自覺」需與花部旺盛的生命力、活潑自由的表現方式競爭，而試圖從崑劇的演出形式、劇目型態、表演內涵等方面改良，以尋求「因應」之道。崑劇藝術在長期積累下，此時本已相當豐富，再經由藝人千錘百鍊、精益求精，遂導致表演藝術的成熟與極致。若將此假設，對應於當代傳統戲曲的弱勢處境，也使包括京劇、歌仔戲等演員產生「自覺」並提出「因應」之道，如「雅音小集」與「當代傳奇劇場」便是思潮下的結果；便知當時雖因藝人「發聲」不易，難以尋求直接證據，但由今推古，現象的起源大有相

¹ 陸尊庭於《崑劇演出史稿》頁172亦言：「乾嘉時期之所以重要，還在於開啓了『近代崑劇』的新頁，我們目前看到的崑劇，實際歸屬於『近代崑劇』的範疇。早期的崑劇藝術面貌並不完全是這種樣式，近代崑劇的藝術特色，絕大部份是繼承乾嘉時期的。」。

同的可能，所異的只是當代藝文環境的自覺與文人熱心的關懷參與吧。

於是，本論文提出藝人的三項因應之道。首先是以折子戲為主體的演出形式。關於折子戲的論述甚多，再度研究意欲突顯乾嘉時期的眾多折子戲，確實是藝人改造的產品，「折子戲」的興盛與蔚為主流，突出了「演出本」與「文學本」的差異，建構了豐富多元的各式「劇目」，更與腳色的發展、表演的精進相輔相成；這是崑劇改革與脫離文人傳奇本的第一步。再從劇目的改良談起，瞭解在花雅合流的背景下，為因應觀眾的取向，同時又要保持崑劇的本質，劇目將如何演出、安排、改變、與保留。最後，從身段表演藝術討論，深入崑劇高度精緻化的表演理論與實質內涵。此章將集中筆墨，解決開頭的另一項發問：崑劇是否已發展出成熟的表演體系、固定的演出模式，使改良後的精華成果得以傳承保存？由此提出崑劇表演藝術「定型」的假設。首先得排除乾嘉之前崑劇「定型」的可能，再提出其於此時期「定型」的證據。我們從當代演出與傳習經驗看來，崑劇有固定的程式行諸場上，當無疑義；因此在整篇論文中，將留意各討論議題可能呈現的「固定化」趨勢與現象。如是，希望理解崑劇以卓越的技藝形神，卻在劇場競爭中一敗塗地，然而在苦境中卻又保存綿延至今的過程。

戲曲藝術中，實踐表演的「藝人」和觀看表演的「觀眾」，組成最密切的互動關係，與推進戲曲發展、日新又新的原動力。而「表演」則是戲曲存在的表徵、本質的核

心。因此，本論文希望切入戲曲研究的原點，探究崑劇「表演藝術」體系的形式與內涵，關照實際參與份子，勾勒彼時演出活動的過程與脈絡；由此出發，主要將崑劇視為一「演出劇種」，而非「文學劇種」。

在材料的使用方面，冀望藉由古代典籍的閱讀，回歸當時環境。如從筆記小說、竹枝詞中，可查得觀戲文化、戲劇生態的蛛絲馬跡；從身段譜的記載，可瞭解藝人的表演細節與詮釋觀點；從摘錦本、台本選輯中，察覺出流行概況與劇目演變；從關於表演理論的著作，可推測藝術發展的歷程。再者，近現代直接與崑劇相關的論著當為重要參考依據；而由於乾嘉時期複雜多元的劇場環境，使崑劇與其他劇種在演出關係上密不可分，故關於地方戲與花雅之爭的描述也應盡量博覽。此外，乾嘉時期為演出史承先啓後的關鍵時代，尋找資料時，不僅止於乾嘉劇壇概況，對於晚明劇壇、甚至近現代的戲劇環境也需留意，必要時得作比對，方能察覺前後脈絡。

當代關於崑劇劇場與演出藝術的論著，有兩種研究傾向：一類多貫穿明清兩代的發展史，著重整體概念的建構；然對於某一特定時代的階段性發展，在顧全大局的情況下難免剖析不夠完全，因而仍有深究空間。另一類談崑劇主題的同時，往往充斥著對表演的泛論與評析，卻跨越京崑、不分時地、忽略史料、天馬行空、難以釐清頭緒脈絡，反而將戲曲劇種的多元面向「單一化」了。因而，雖初寫論文，便選擇如此龐大而難以處理的論題；卻希望藉由史料的運用、觀點的確立、時空的掌握，切入崑劇藝術本質，

關懷演出史上的模糊問題、藝人的弱勢地位，勾勒斷代的整體現象與面貌；如此的假設與求證，也冀望能引起更多學者的質問、甚至共同關注。

第一章 花雅之爭所帶動的劇場環境

崑劇在乾嘉時期面臨「戲劇史」上的困境，卻同時發展出「藝人主導權」與「劇場史」上的繁盛局面。造成巨變的原因，是「花部」強勢造成的刺激與改良動力，以及商業化的「劇場環境」與「消費競爭」的背景。本章將針對論文题目的背景因素詳加解析，以明瞭促使崑劇藝人產生自覺與尋求因應的因果關係。

第一節 花雅之爭與崑劇局勢

乾嘉時期劇壇上各聲腔劇種並起、百花齊放、劇種勢力消長與重組等現象都是戲劇史上空前熱鬧的，其中的標誌乃是「稱霸」二百年的崑劇被新興的花部諸腔所取代，故史家一般稱這段歷史為「花雅之爭」。花雅的爭擅與交流不僅導致花部藝術形式的趨於成熟、將花部拱上劇壇盟主的地位；也引發了雅部崑劇藝術內涵的質變，導致其針對演出型態與觀眾性質做出因應，因此「花雅之爭」是戲劇演出史上極重要、「非自發性」的運動，影響了近現代戲曲界的面貌。以下將勾勒花雅之爭的現象及其對崑劇的影響。

一、花雅之爭的定義與分期

將「花」「雅」分別出來並賦予意義，最早見於乾隆五十年的《燕蘭小譜》：「今以弋腔、梆子等曰花部，崑腔曰雅部，使彼此擅長，各不相掩」，重點在於後兩句話，主要論義是「同場發揮」的精神。乾隆五十九年《揚州畫舫錄》也云：

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。

以花、雅相稱，顯然取其劇種氣質而言，「雅」即較文雅、蓋高尚之意，「花」則較無嚴格的體制規範、較通俗、活潑嘈雜不入清耳，因又稱為「亂彈」。從「花」、「亂」的名稱看來，似隱含「二元」、「對立」的傾向。

然而事實上，花雅之「爭」並不完全是「對立」與「競爭」的局面。有些學者將花部歸於純然「民間」、「群眾」、「通俗」的，而雅部都是「宮廷」、「文人」、「精緻」的兩種極端，即陷入了意識型態的迷思¹。所謂的「花雅之爭」，除了花部與雅部的競爭，還包括了花部與花部的競爭、以及花雅間的交流與融合吸收。人們易以現在的眼光

審視從前的事物，而難抹去偏差之見。其實，當時劇壇並未明顯將崑劇與地方戲劃分為兩個競爭集團，它們的消長，乃是商業環境下自由競爭的結果，將在下一節論之。明代前期，也是南戲各腔調並立的局面；然而崑山「水磨調」一出，即從地方戲（南戲）的地位驟升至所謂的「官腔」、深受中上階層喜愛，與地方「諸腔」²相對，而稱霸戲劇史。如今只是回歸多元並立的境地，或可言地方諸戲勢力再度抬頭，打破崑劇獨擅的局面。檀萃在乾隆四十九年北京寫下的《雜吟》詩³：「絳絃竟發雅敲梆，西曲二簧紛亂毘。酒館旗亭都走遍，更無人肯聽崑腔」與原注：「西調絃索由來本古，因南曲興而掩之耳……數百年來，以南曲為中原大雅之音而置西腔於不論，今尚西音，殆復古乎？」表示原來「西調」也曾風光過，但不敵崑腔；如今又「風水輪流轉」。而崑腔之沒落，也是如此。

因此胡忌亦道⁴：「從劇種發展看，並不是雅部崑劇歷史在前，其他各種花部歷史全在崑劇之後。例如弋陽腔的歷史很早……又如秦腔……在明代末年之前應已盛行在西北陝西、甘肅一帶……所以雅部和花部的說法並不是有時代先後之分，崑劇稱為雅部只是清初以後的事」。原先崑劇

² 如（明）胡文煥的《群音類選》便將崑曲歸類「官腔」、其餘地方聲腔歸類「諸腔」。

³ 轉錄《崑劇發展史》引自顧峰：《皮黃源流與演劇聲腔》，《春城戲劇》一九八四年第一期，所引略有更正。

⁴ 參見胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，一九八九年，頁312。

¹ 各種論述中，《中國戲曲通史》對「花雅之爭」的解釋較極端，而《崑劇演出史稿》、《崑劇發展史》、《中國京劇史》、《中國曲學大辭典·花部 雅部條》（杭州：浙江教育出版社，一九九七年）等書則站在較中立的角度看待。

的盛行乃因受文人與上層階級的喜愛，地方戲則一直蟄伏於鄉野民間。崑劇受中上階層影響日久，一旦抽離掉保護與栽培（如家班），與其他劇種一樣，完全面對群眾的擇取時，必然難以與長久經營的地方戲爭奪、甚至適應這塊屬於通俗大眾的地盤。若就歷史的必然性而言，「合久必分、分久必合」，宋金雜劇陳列的局面被元雜劇統整、宋元明南戲揮灑的局面被崑山腔統整、之後的「亂彈」競唱也將被皮黃統整。故乾嘉朝恰好位於分崩離析、各劇種花開遍地時期，崑劇由稱霸的盟主退位，也是時勢所趨。

究竟「花雅之爭」的局勢與分期如何呢？《中國戲曲通史》⁵第十一章將發生在北京劇壇的爭擅分為三回合，先後屹立於劇壇的花部劇種，依次為京腔、秦腔與徽班，時間則歷經乾隆到嘉慶。但陸萼庭在《崑劇演出史稿》中，卻不認為所謂的京腔「崑弋班」應算作「花部」：「一般把弋陽腔列入花部，其實到了後期，弋陽老腔在江湖上經常與崑腔合作，所謂崑弋班，當時官府倒是不禁的」（頁174）。他以為從徽班進京開始，才算進入「崑腔與亂彈的競爭時期」（頁173），因而花雅之爭的第一回合是以乾嘉時期的北京為範圍；崑劇雖失敗，還只是「小挫，因為影響僅限於北方，崑劇在南方的根基並沒動搖」（頁174）。他將第二回合分在同治末、光緒初，發生於徽班、京班的相繼南來，地區就在崑劇的江南老家了；結果是「崑劇力量先是分化削弱，後來幾至完全瓦解」（頁259—260）。

二書不同處在於，《中國戲曲通史》的分期乃以「花部」為本位，關注焦點集中在北京；《崑劇演出史稿》則以崑劇為本位，除了北京外，重點還有蘇州、揚州、上海等江南城市。

若將以上兩種說法統合，則乾隆朝在北京最先流行的花部是京腔，亦即京化的弋陽腔，音樂為曲牌體、聲勢與崑腔並列、且後來也納入宮廷，故北京戲班往往兼唱「崑弋腔」。這時還未嗅到太多「火藥味」，加上京腔與崑腔體質、劇目、歷史皆相近，的確不適合劃在「花雅之爭」中。然而，乾隆四十五年後⁶京腔盛行局面被以魏長生為首的秦腔藝人打破。如《燕蘭小譜》卷三所說：「魏三…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」。這一階段與其說是「花雅」爭，不如說是「花部」與「花部」（京、秦）之爭，因此「花雅之爭」不能望文生義地解釋為花部與雅部的爭鬥，其真正意義是表示經過此階段的擅替，雅部終被花部所取代。更何況「爭鬥」之外，「交流」也十分頻繁，如秦腔雖以新鮮的唱腔、討好的劇目、大膽的表現手法大受歡迎，但當時的戲班裏，「合京、秦」二腔的藝人很多，劇種同台交流機會極大，如魏長生與其徒陳銀兒，便會加入京班「永慶」、「宜慶」部。

⁶ 關於魏長生進京的時間，史料記載不一，周傳家：《魏長生論》註釋2研究其進京時間與次數，認為首次在「乾隆甲午（1774）」，二次進京為「己亥（1779）」，收於《戲曲研究》第二十一輯，一九八六年十二月。

⁵ 張庚、郭漢城著，台北丹青版，民國七十四年。

12 乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討

接下來，因表演偏向色情，秦腔在乾隆五十年被清廷明令禁止⁷，而徽班恰好進京於乾隆五十五年，慶賀皇帝「八十壽」。徽班取得此後京師的主導地位，關鍵在於它兼容並蓄、廣納江海的藝術手法：徽班藝人能唱崑劇、京腔、秦腔，加上徽戲原本的劇目與題材頗多，包括歷史、英雄、傳說等，又有「武戲」特色，故以堅強實力席捲戲劇市場。如此，這一階段雖看似「徽班」對抗京、秦、崑劇，實則亦為互相交流吸收的局面。

南方則有本地「亂彈」，如《綴白裘》中的「梆子腔」⁸之類：整體局面雖以崑劇佔大半壁江山，然「亂彈」勢力也不容小覷。如鄭板橋乾隆五年題序的童偉業《揚州竹枝詞》之一首⁹：「豐樂、朝元又永和，亂彈戲班看人多。就中花面孫呆子，一齣傳神借老婆」，可見南方揚州也相當盛行「亂彈」，其題材的生動有趣深深吸引觀眾。《揚州畫舫錄》卷五也記：

郡城花部，皆係土人，謂之本地亂彈，此土班也。至

⁷ 引自《中國京劇史》上卷，北京：中國戲劇出版社，一九九〇年四月二版，頁40。

⁸ 參考林鶴宣：〈也談《綴白裘》裏的地方戲〉第三節「《綴白裘》地方戲的腔調」，文中對於《綴白裘》書中的「梆子腔」，認為「泛指清代中葉以前，江、浙一帶的弋陽腔和崑山腔，與南來的山陰梆子腔、西秦腔等同時流行，甚或同臺演出之後，在「諸腔並出」、彼此交流的過渡階段中，所存在的所有腔調」；《綴白裘》書中的「亂彈腔」，則專指「江浙亂彈」（頁32）。因此與秦腔、徽調相比，南方的地方戲仍在發展中，距成熟尚有段距離。

⁹ 引自《中國戲曲通史》頁6。

城外勁伯宜陵馬家橋僧道月來集陳家集人，自成集班，戲文亦間用元人百種，而音節服飾極儉，謂之草臺戲，此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重崑腔，謂之堂戲。本地亂彈社行之禱祀，謂之臺戲。迨五月崑班散班，亂彈不散，謂之火班。後句容有以梆子腔來者，安慶有以二黃調來者，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。

可知「亂彈」又分為好幾層級，並包括「本地土班」與「外來趕火班」等，最「優」的仍是安慶花部，即「徽班」。從演唱地點來看，「城市」市民因教育程度高、或傳統聽慣崑曲，故「堂戲」演出仍盛。亂彈既為地方戲，從來就以「農村」起家，之後漸漸由農村包圍城市。卷五還有：

郡城自江鶴亭徵本地亂彈，名春臺，為外江班。不能自立門戶，乃徵聘四方名旦如蘇州楊八官、安慶郝天秀之類。而楊、郝復採長生之秦腔，並京腔中之尤者如滾樓、抱孩子、賣餘餘、送枕頭之類，於是春臺合京秦二腔矣。

揚州本地亂彈也許不甚優，難以自立大班，但卻善於吸收其他花部的長處，包括京、秦腔與徽調；在競爭化的時代，劇種間有交流吸收，就有成長空間。

分析過後，試補充「花雅之爭」的定義：當乾嘉之時，戲劇環境商業化，而產生劇種或戲班間的市場競爭，尤以

京城為兵家必爭之地。「雅部」的崑劇在市場劣勢、又無文人與家班做後盾與保護下，逐漸喪失觀眾。「花部」諸腔則各自殺伐，領導流行。分期可以「劇種」劃為：京腔優勢、秦腔優勢與徽班優勢；或以「地域」分南北差異。在北京稱霸的劇種先是「京腔」，但其雅化較深、與崑腔合流普遍，故不能算作「純粹」花部勢力的抬頭；再者是「秦腔」，掀起京師瘋狂局面、遂使京、崑為之沒落；迨清廷發佈禁令、徽班進京，流行風氣又一變，劇壇霸主成為「徽調」。這三階段反映流行與觀眾品味的易變，也使得崑劇終難再興，只能維持一線命脈。各劇種在爭擅過程中，也有因同台競技而相互交流、吸收、合演的現象，彼此都受影響與啓發，引發後來如「川劇」、「皮黃」等「複合性」聲腔劇種¹⁰的出現。此時期上承之前的「崑劇」統整劇壇，下接後來的「京劇」統整劇壇，恰為百家爭鳴的戲劇戰國時代。

《綴白裘》六集序¹¹：「一則協律和聲，俱按宮商角徵，而音節不差；一則抑揚婉轉，佐以擊竹彈絲，而天籟目耿。宜於文人學士有之，宜於庸夫愚婦者亦有之，是誠有高下共賞之妙。」花部與雅部有著相異的「美學趣味」，將之放在一起比高下，崑劇必然吃虧；失敗與其歸咎於

¹⁰ 關於「複合」聲腔一詞，參考廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》第四章「南北複合腔種形成」的概念，台北：寶雅文化事業有限公司，民國八十一年。

¹¹ 參見蔡毅編著：《中國古典戲曲叢書編》，濟南：齊魯書社，一九八九年。

「雅」，不如說是不符新奇多變的「觀眾習慣」、不懂勾欄風情的「行銷包裝」、與「通變權衡」的太慢，而非本身技藝不如人。

二、崑劇藝人的自覺與因應

「花雅之爭」對崑劇造成的直接影響便是觀眾的流失，這時期也是崑劇「藝人」抬頭的時代。相對於掌握在「文人」手中的演出，此時因戲班「演出活動」頻繁，藝人遂主導崑劇劇場。陸萼庭於《崑劇演出史稿》也說：「探討崑劇的發展，如果過於著重談劇作、論作家，而忽視演出活動的特點，獲致的結論無疑同樣會陷入片面性」（頁171）。雖然就大環境來看，崑劇的逐漸「沒落」是不爭的事實，但仍維持一定的演出活動，尤其是在南方¹²，且全國各地都有崑劇的蹤跡¹³。事實上，乾嘉朝大環境對整體戲曲發展極有利，當時戲劇流行程度如《蘇州竹枝詞·豔蘇州》¹⁴第二首：「家歌戶唱尋常事，三歲孩子識戲文。」第三十一首：「千金浪擲愛名優，多買歌童揀上流。學會戲文三兩本，城隍廟裡浪行頭。」以及《都門竹枝詞》¹⁵：

¹² 如《崑劇演出史稿》頁171所舉少年學戲、宴客觀劇的例子，說明崑劇的蓬勃。

¹³ 如鄭長風：《崑劇史料鈎沈》一文，提及乾隆壬辰年有關於「貴州崑班」的記載，可見崑劇流傳之廣，收於《明清戲曲家考略》，上海：上海古籍出版社，一九九四年。

¹⁴ 引自《崑劇發展史》頁345、428。

¹⁵ 以下引自《中國京劇史》頁25—26。

「玩得場來出大言，三篇文字要搶元，舉人收在荷包裡，爭刺新頭下戲園。」、「偷得功夫上戲樓，寫來長票不持籌，忽然喝采人無數，未解跟由也點頭。」既然戲劇風氣盛行，表示市場很大，對崑劇而言，「危機」也是「轉機」，端看如何吸引觀眾，而藝人必自覺劇場演出的「雅俗共賞」即為關鍵。

其實不只藝人，文人也注意到崑劇必須借「轉型」來換取新生。如唐英在乾隆初年，便嘗試將當時流傳甚廣的梆子腔等地方戲改編為崑劇，有《天緣債》（即《張古董借妻》）、《面紅笑》（即《打面紅》）等¹⁶。但文人之筆寫不來世俗之曲，終究未能成功。因此，期待崑劇發生「質變」，在劇場中號召觀眾，還是必須以「演出主體」一藝人一面對第一線劇場反應後，自覺改革的必要，才能真正尋求因應之道。

關於這方面的研究，歷來學者著墨不多。其中曾以「藝人觀點」進行討論的，有陸雋庭《崑劇演出史稿》、胡忌《崑劇發展史》以及洛地《關於崑班演出本》¹⁷等著作。本論文則提出在花部興起的背景下，崑劇藝人必自覺觀眾流失，而思索因應之道。對應於外在戲劇環境的蓬勃，與花部諸腔如火如荼的發展，崑劇的「演出形式」必須改良，

使藝術表現在成熟之外，能更貼近大眾。藝人嘗試的作法包括：（一）演出以「折子戲」為主要表現型態，將文人劇作的精華提煉、加強表演份量、帶動腳色的精進與表演流派的豐富，使崑劇更「戲劇化」。（二）在「演出劇目」上，順應時代或地域而改良、重視觀眾品味、甚至在花雅交流下適度跟隨花部特色。然而，以上兩點因應之道，雖將崑劇導向「通俗化」，卻又無力甩開崑劇「雅」的本質，以致受刺激導致的「質變」，仍不脫內在的雅緻。因此因應之（三）便是崑劇在身段表演成熟後，發展出「定型」模式。「定型」的特質也存在於折子戲、劇目兩部份，成為崑劇雖經改良、卻仍然無法振作復興的關鍵。結果，相對於「文學本」的崑劇，在劇場中藝人有自己的「演出本」；劇目的創發與上演重視觀眾取向；藝人為了與花部的「粗放」風格作區隔，在表演技藝上發展更傾向精緻成熟。崑劇藝人體認「通俗」的必要，卻丟不開數百年的傳統包袱。思想與行為不得不的矛盾，使藝人們的因應，始終難以突破，崑劇依舊逐漸沒落。

「花雅之爭」的現象，與當時劇場環境的興盛互為因果，下一節將接著討論「商業化」的劇場與消費行為，形成花雅勢力消長的背景。

¹⁶ 關於唐英所編崑劇與地方戲劇目孰先孰後的問題，可參閱王安祈：〈《張古董借妻》與《天緣債》〉一文，《中外文學》十八卷十一期，民國七十九年四月。相關研究則可參考丘慧蓉：《唐英戲曲研究》，中央大學中文所碩士論文，民國八十年五月。

¹⁷ 收於《戲曲藝術》一九八六年第一期，北京：中國戲曲學院。

第二節 商業化的劇場環境

上一節談到的「花雅之爭」，已勾勒出乾嘉時期劇壇興盛更替的面貌。而影響各劇種間高度競爭與合流局面的環境因素，便是整體商業化的劇場背景，包括承繼明代劇場演出方式的「家班」逐漸沒落，屬於清中葉的演出場所「戲園」興起，以及職業班社林立。這代表戲劇已成「全民化」娛樂，觀眾層面廣、數量多，市場機制決定劇種勝負存亡。宋元「勾欄」可算做戲劇史上第一次商業環境的出現，然而彼時戲劇體制仍未成熟。戲劇史上大規模的商業化環境，則出現於乾嘉時期，各種聲腔並起、劇種多元化，演出主體也落到藝人手中，劇場空前繁盛，並持續到現代。商業化必使市場上出現高度競爭化的局面，因而在劇種間發生加速淘汰或一面倒的稱霸情形。對於崑劇演出來說，最重要的轉捩點也在此時期，從受中上階層「保護」或「豢養」，到「市場開放」而自由競爭、自己主導的個體。因此，本文先從明末清初崑劇的演出形式：「家班」談起，在其沒落之際，也即是戲園林立、職業戲班茁壯，商業化環境儼然準備完成的時刻。

一、家班的沒落

根據齊森華：〈試論明代家樂〉¹⁸一文，明代在「正德」年間始有家樂的活動，而從萬曆至清初，是家樂演出的鼎盛期，也是文人瘋狂迷戀戲曲的時期¹⁹。明末清初之際，家班是崑劇演出最重要的形式，凡士大夫或略有財勢之家大都備有「家樂」，供主人聲色之娛、應酬之用，或滿足編劇、觀劇之癖。家班主要組成份子以「女樂」為主，另還有以「男性優童」或「職業優伶」組成的²⁰，著名家班有錢岱、朱雲崧、劉暉吉、李漁、阮大鍼、冒襄、尤侗等家樂²¹。

家班的特徵有二：一是以「廳堂」演出為主。通常在文士們的小型宴會中，劇目是預定的，有時還有「點戲」的規定。演出廳堂可以是拆掉幾根柱子的寬敞大廳²²、書

¹⁸ 收於華璠、王璠玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》，台北：中研院文哲所，一九九八年，頁310。

¹⁹ 陸粵庭《崑劇演出史稿》第三章第二節「家樂的發展」云：「封建士大夫們對戲曲的狂熱，發展到明末清初時期，登峰造極，忘乎所以」，頁116。齊森華前揭文亦形容：「…文人觀戲若痴，其對演戲醉心的程度，也許只有魏、晉文人對樂與酒的沈溺始能相擬」，他並統計邵彪佳於崇禎五年十月一個月內觀戲十一次，崇禎六年正月一個月內觀戲達十四次之多，見頁323。

²⁰ 同註1。

²¹ 參見齊森華前揭文頁313，與陸粵庭前揭書頁124—132的介紹。

²² 如張岱：《陶庵夢憶》卷三描述包涵所家大廳：「大廳以拱斗抬樑，偷其中間四柱，隊舞獅子甚暢」。屠友祥校注，上海：上海遠東出版社，一九九六年。

齋、花園等，總之在家樂主人私邸內，鋪上「紅氍毹」，就可供演出。而觀眾皆以文人或豪客為主，數量不多，「決定了家樂演出的非社會性」²³。二是以家班主人（文人）為主導。因家樂主人大多是戲曲活動家或劇作家，本身具高度的藝術修養，故往往色藝並重、或延師傳授、或親自指教²⁴。故由家班搬演主人之劇，往往能在曲文唱口上盡達原意；且常有「第一手」的文人劇本可演，上演劇目可能是最「新」的；再加上家班不必考慮生計與上座率等問題，因而敢於對舞臺藝術進行探索、革新²⁵。在全方位重視演奏、唱口、表演的訓練下，家班的演出水準極高，往往超越職業戲班。然而，缺陷是因文人普遍喜愛生旦愛情戲，故其餘腳色與主題便不甚突出²⁶。

家班到乾隆末年後，便逐漸銷聲匿跡了²⁷。其沒落的原因主要有二：一是皇帝的明令禁止，如雍正二年十二月「禁外官畜養優伶」，乾隆三十四年「嚴禁官員畜養歌童」、嘉慶四年五月「禁止官員蓄養優伶」²⁸等。而彼時民間戲

²³ 見齊森華前揭文頁312。

²⁴ 同上註，參考頁317。

²⁵ 如米萬鍾家樂以「武戲」著稱，往往以真刀真槍上場（王思任〈米太僕萬鍾傳〉）；劉暉吉女戲善於表現「奇情幻想」，在舞臺機關與佈置上出神入化等（《陶庵夢憶》卷五）。引自同上註頁317—319。

²⁶ 參見齊森華前揭文頁319。

²⁷ 陸粦庭《清代全本戲演出述論》文頁7曾提及「家班的最後一代」，其主人李廷敬死於嘉慶十一年。收於《明清戲曲國際研討會論文集》。

²⁸ 皆參考《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，台北：河洛出版社，民國六十九年一月。

班十分蓬勃，官員大可微服去看戲，犯不著為養家班而遭罰。二是文人士大夫風氣的改變。如小說《梨園外史》第七回有句話：「明朝戲班，都是閹人自家控的……自從我朝桐城張文端公崇尚節儉，不蓄家伶，士大夫夫人效法，不控班子」²⁹。當然，這並非表示所有的仕宦都不看戲、不狹優，只是表面的「官場」風氣不敢破壞，卻將原先家樂的活動移轉至民間班社，但所觀之戲便不只崑劇了。

「家樂」係以「崑劇」為主體的演出，標誌了「文人」與「上層階級」的戲劇活動，以及「戲班」與「看戲活動」的私有化，則其沒落後產生的影響有：第一，高水準的表演藝術流放至民間。在大量財力、物力、人才培育下的家班，演出水準既高，而在家班解散後，流落出的伶人除了投靠另一家班外，主要便是投入民間的職業戲班。他們易帶動職業藝人的水準，傳授「精緻化」的崑劇表演藝術。第二，家班的衰落也標示「演出場合」的改變，即從私人「廳堂」至「公共」劇場，使得崑劇藝術更普及民間、為更多觀眾欣賞。這也造成戲曲特權的釋出，崑劇從中上階層的娛樂到中下階層也能觀賞高水準的演出；以及整體戲劇環境從「私有化」轉向「大眾化」，再促成「商業化」。以家班為演出形式，主體仍是文人，是「劇作家」、「戲曲家」的觀點呈現。在家班沒落後，崑劇在整體上，才算真正回歸「公眾劇場」，以「藝人」的意志為主導，而去除「保護色彩」、面臨民間現實層面的挑戰。

²⁹ 引自齊森華前揭文頁310—311。