# 古典文學研究輯刊

曾永義 主編

出版
文化出版社
花木蘭

十三編 第 20 冊

## 包公傳播研究（下）

李永平 著



需要全本请访问 www.ertongbook.com

# 古典文獻研究輯刊

十三編

曾永義主編

第20冊

## 包公傳播研究（下）

李永平著

國家圖書館出版品預行編目資料

包公傳播研究（下）／李永平 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2016〔民 105〕

目 4+206 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 十三編；第 20 冊）

ISBN 978-986-404-596-9（精裝）

1. 民間文學 2. 傳播研究

820.8 105002172

ISBN-978-986-404-596-9

9 789864 045969

古典文學研究輯刊

十三編 第二十冊 ISBN：978-986-404-596-9

包公傳播研究（下）

作　者 李永平

主　編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編　輯 許郁翎

出　版 花木蘭文化出版社

社　長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網　址 http://www.huamulan.tw 信箱 hml 810518@gmail.com

印　刷 普羅文化出版廣告事業

初　版 2016 年 3 月

全書字數 301287 字

定　價 十三編 20 冊（精裝）新台幣 38,000 元

版權所有・請勿翻印

# 包公傳播研究（下）

李永平　著



# 目次


上　冊

緒　論……1

一、問題的提出：爲什麼一定是包公……1

二、學術史回顧……4

三、基本的理論與方法……6

**第一編　包公文學傳播的環境**……9

**第一章　包公為政的政治語境**……11

一、包公時代的社會背景……11

二、宋代權力下移與多聲道傳播……14

三、帝師傳統、明君賢臣模式與包公傳播……17

**第二章　包公的自我敘事與歷史敘事**……23

一、自我敘事中的包公……23

二、歷史敘事中的包公……34

**第二編　文學史上包公的「多級」傳播**……49

**第三章　宋元話本與包公文學傳播之萌芽**……51

一、瓦舍的創設及傳播意義……52

二、宋金元話本小說中的包公……57




需要全本请访问 www.ertongbook.com

第四章　包公戲與包公傳播之發軔 …… 63
一、包公戲的規模 …… 63
二、元代包公戲形成的社會背景與受眾心理 …… 78
三、包公戲傳播之議程設置 …… 84
四、元明清三代戲劇中包公媒介形象的演變 …… 87
五、說唱、扮演與包公形象的傳播方式 …… 100
第五章　公案小說與包公傳播之拓展 …… 107
一、明清包公文學的規模 …… 107
二、包公小說中包公媒介形象的傳播演變 … 130
三、《三俠五義》的包公傳播意義 …… 139
四、因襲、改編——包公文學的民間傳播方式 …… 142
五、包公文學的敘事與包公傳播 …… 152
六、其它文學作品與包公傳播之維持 …… 166

下　冊

第三編　全方位多層次的包公文學傳播 …… 173
第六章　媒介的演進與包公文學傳播之格局 …… 175
一、搬演與包公戲劇傳播 …… 176
二、書場與包公小說傳播 …… 185
三、小說傳抄與包公傳播 …… 187
四、書坊刊印與包公文學的編刻傳播 …… 189
五、商業利潤與諸傳播方式的傳播動力 …… 201
第七章　地域與包公文學傳播之空間 …… 207
一、鄉村演劇傳統與包公傳播 …… 207
二、城市的書坊刊刻、會館戲劇與包公傳播 …… 228
三、包公文學在海外的傳播 …… 232
四、包公文學傳播中情節的地域文化適應現象 …… 237
第八章　傳播者、受眾與包公文學傳播之階層 …… 243
一、有口皆碑與樹碑立傳——民間敘事與包公的傳播 …… 243

二、包公文學的傳播主體 ……247
三、包公文學在民間傳播的模式……257

第四編　包公文學在民間流傳的傳播要素闡釋 ……271
第九章　民族文化與包公文學傳播之根基 ……273
一、判斷是非的人類學意義……274
二、神話敘事與包公傳播 ……282
三、儒家倫理與包公傳播 ……287
四、佛教文化與包公形象 ……291
五、道教文化與民間判官 ……300
六、民間信仰與包公傳播 ……306
第十章　社會控制與包公文學傳播的動力 ……311
一、儒教政治及其社會治理……311
二、價值建構與爭奪話語權的鬥爭……325
附錄一　蒙元政權與漢族口頭傳統的異軍突起：
兼及中國文學範型的演變 ……331
附錄二　祭祀儀式劇與包公形象的演變 ……347
主要參考文獻……367
後　記……377

# 第三編　全方位多層次的包公文學傳播

# 第六章　媒介的演進與包公文學傳播之格局

文學媒介是指文學的感興修辭得以傳播的外在物質形態及渠道，它包括口語媒介、文字媒介、印刷媒介、大眾媒介和網絡媒介等類型。

文學媒介在文學中的作用表現在媒介性是文學的基本屬性。它不僅具體地實現文學意義信息的物質傳輸，而且給文學的感興修辭效果產生微妙而又重要的影響。這具體表現在如下方面：

第一，媒介是文學文本的物質傳輸渠道。在這個意義上，沒有媒介便沒有文學。

第二，媒介是作家寫作行爲的物質結果。作家的寫作只有物化爲媒介，才能轉化爲社會的人際傳播過程，否則就只能算是內心的潛在文學傳播行爲。而寫作一旦訴諸媒介，就宣告文學傳播過程的起始，由此文學進入發行、流通、消費和接受過程。

第三，媒介是讀者進入文學傳播過程的第一環節。讀者參加文學活動，首先接觸到的既不是文學文本的語言，更不是它所表達的意義，而是傳輸語言和意義的媒介。如果離開媒介，讀者便無從接觸文學的語言和意義，從而無從進入文學傳播。所以，在讀者參與文學這個特定的意義上講，媒介是文學傳播的第一環節。

第四，媒介是影響文學文本的意義及修辭效果的重要因素。由於不同的文學媒介在社會系統或文化語境中扮演不同的角色，因而文學媒介對於文本的意義及修辭效果會發生某種帶有實質性意義的影響。〔註1〕

〔註1〕有關文學媒介的論述參閱王一川：《文學理論》，四川人民出版社，2003年版，第127～131頁。

## 一、搬演與包公戲劇傳播

戲劇的傳播主要是由戲班以人爲媒介（演員）展開的。《太和正音譜》說道：

> 雜劇，俳優所扮者，謂之「娼戲」，故曰「勾欄」。子昂趙先生曰：「良家子弟所扮雜劇，謂之『行家生活』，娼優所扮者，謂之『戾家把戲』。良人貴其恥，故扮者寡，今少矣，反以娼優扮者謂之『行家』，失之遠也。」或問：其何故哉？則應之曰：「雜劇出於鴻儒碩士，騷人墨客所作，皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以爲『戾家』也」。關漢卿曰：「非是他當行本事，我家生活，他不過爲奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩爾。子弟所扮，是我一家風月」。〔註2〕

姚燮《今樂考證》引王棠語：

> 演戲而以班名，自宋「雲韶班」起。考宋教坊外，又有「鈞容直」、「雲韶班」二樂。宋太祖平嶺表，得劉氏閹官聰慧者八十人，使學於教坊，初賜名「簫韶部」，後改名「雲韶班」。「鈞容直」，軍樂也。在軍中善樂者，初名「引龍直」，以備行幸騎導。淳化初，改爲「鈞容直」。後世總稱爲班也。〔註3〕

王驥德《曲律》說：

> 丹丘先生謂雜劇、院本有正末、副末、狙、狐、靚、鴉、猱、捷譏、引戲九色之名。……今之南戲，則有正生、貼生（或小生）、正旦、貼旦、老旦、小旦、外、末、淨、丑（即中淨）、小丑（即小淨），共十二人，或十一人，與古小異。〔註4〕

戲班之名，始於北宋。雜劇劇短，一般以五人爲班，偶而也有多至八人者；傳奇劇長，雖也以八人爲班，但有多至十人、十二人者。當然，無論是五人、八人，還是十一人、十二人，只是指一次大戲上場演出的演員人數，並非是戲班的全部人員。

---

〔註2〕朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》（第3冊），中國戲劇出版社，1959年版，第24～25頁。

〔註3〕姚燮：《今樂考證》，《中國古典戲曲論著集成》（第10冊），中國戲劇出版社，1959年版，第15頁。

〔註4〕王驥德：《曲律》卷三，「論部色第三十七」，《中國古典戲曲論著集成》（第4冊），中國戲劇出版社，1959年版，第143頁。



需要全本请访问 www.ertongbook.com

### （一）搬演傳播的場所

從大量的戲曲文物看，明清兩代，廟臺之多，不可悉數。如前所述，城市勾欄的建制，農村的露臺被吸收進勾欄而成爲戲臺，勾欄的「神樓」也可能是農村神廟局部的遺存。如果說宋元瓦舍勾欄是農村神廟戲臺的外遷或延伸，那麼，隨著入明以後城市瓦舍勾欄的解體，神廟戲臺就成爲農村文化娛樂的主要場所而更加熱鬧起來。如前所述，宋元時期的瓦舍勾欄，爲城鄉戲班演藝交流、競爭，提供了固定的場所。入明以後，城鄉戲班或歸入教坊，或沒入妓院，或回到農村，出現了城鄉戲班的再次分流。

明代戲劇在城市中的傳播主要在曲院、會館、神廟、官廳、家庭庭院等場所進行。此外，茶館、酒樓以及其它一切公共場所也可以是戲劇的傳播場所。而南京的秦淮河、蘇州的虎丘山、杭州的西湖、開封的相國寺、北京的大興隆寺更是戲劇搬演的好去處。曲院本來特指教坊司管轄的樂戶營業處，後來也泛指以賣藝爲主的所有妓院，這是明代戲曲傳播的重要場所。朱彝尊《靜志居詩話》說：「明制南、北都各立教坊司，北有東、西二院，南有十四樓。其後南都舊院特盛。」〔註5〕余懷《板橋雜記》記南京曲院之盛：

> 金陵古稱佳麗之地，衣冠文物，盛於江南，文采風流，甲於海內。白下青溪，桃葉團扇，其爲豔冶也多矣。洪武初年，建十六樓，以處官妓，淡煙、輕粉，重譯、來賓，稱一時之盛事。自時厥後，或廢或存，迨至百年之久，而古迹漸湮，存者惟南市及舊院而已。南市者，卑屑所居，珠市者，間有殊色。若舊院，則南曲名姬，上廳行首，皆在焉，余生也晚，不及見南部之煙花、宜春之子弟。而猶幸少長承平之世，偶爲北里之遊。長板橋邊，一吟一詠，顧盼自雄。所作歌詩，傳誦諸姬之口。楚潤相看，態娟互引，余亦自詡爲平安杜書記也。〔註6〕

這裏所說的十六樓、南市、珠院、舊院都是教坊司所屬的樂戶聚居賣藝之處，樂戶最初是承應官府召喚，同時也接待來南京的外地富商。後來承應漸少，多自謀生計，曲院也就成爲南京城內戲劇、時曲傳播的重要場所。

---

〔註5〕朱彝尊：《靜志居詩話》卷二三《教坊》，人民文學出版社，1990年版，第216頁。

〔註6〕余懷：《板橋雜記・序》，上海古籍出版社，2000年版，第2頁。

張岱在《陶庵夢憶》中記載了自己在天啓、崇禎間遊南曲即南京教坊的故事：

> 南曲中，妓以串戲爲韻事，性命以之。楊元、楊能、顧眉生、李十、董白，以戲名，屬姚简叔期余觀劇。僕僮下午唱《西樓》，夜則自串。僮爲興化大班，餘舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七齣，戲至更定，曲中大吒異。楊元走鬼房問小卿曰：「今日戲，氣色大異，何也？」小卿曰：「坐上坐者余主人。主人精賞鑒，延師課戲，童手指千，僕僮到其家，謂『過劍門』，焉敢草草！」楊元始來物色余。《西樓》不及完，串《教子》，顧眉生、周羽、楊元、周娘子、楊能、周瑞隆。楊元膽怯膚栗，不能出聲，眼眼相覷，渠欲討好不能。余欲獻媚不得，持久之，伺便喝綵一二；楊元始放膽，戲亦遂發。嗣後曲中戲，必以余爲導師，余不在，雖夜分不開臺也。以余而長聲價，以余長聲價之人、而後長余聲價者，多有之。〔註7〕

沈德符《萬曆野獲編》記屠隆與西寧侯夫人在曲院觀賞戲曲之事：

> 西寧夫人有才色，工音律。屠（隆）亦能新聲，頗以自炫，每劇場輒闌入優中作技。夫人從簾箔中見之，或勞以香茗，因以外傳。〔註8〕

這裏所說的「劇場」，當是南京曲院中的表演場所。而據顧起元說，明代南京教坊司曲院的極盛時實在萬曆十年以前：

> 余猶及聞教坊司中，在萬曆十年前房屋盛麗，連街接弄，幾無隙地。長橋煙水，清吡灣環，碧楊紅藥，參差映帶，最爲歌舞勝處。時南院尚有十餘家，西院亦有三四家，倚門待客。其後不十年，南、西二院，遂鞠爲茂草，舊院房屋，半行拆毀。……淫房衰止，此是維風者所深幸，然亦可爲民間財力虛贏之一驗也。〔註9〕

曲院之中戲曲的傳播，主要是以市民中的有身份者如縉紳、富商爲對象，至於一般的市民，他們接受戲曲的傳播則主要在會館、神廟及茶館、酒樓等公共場所。

---

〔註7〕張岱：《陶庵夢憶》卷七《過劍門》，嶽麓書社，2003年版，第268～269頁。

〔註8〕沈德符：《萬曆野獲編》卷二五《詞曲・曇花記》，中華書局，1959年版，第217頁。

〔註9〕顧起元：《客座贅語》卷七《女肆》，中華書局，1987年版，第89頁。

《客座贅語》記南京貴族、士大夫及富商家庭燕會演出情況：

> 南都萬曆以前，公侯與縉紳及富家，凡有燕會，小集多用散樂，或三四人，或多人，唱大套北曲，樂器用箏、篥、琵琶、三弦子、拍板。若大席，則用教坊打院本，乃北曲大四套者，中間錯以撮墊圈、舞觀音，或百丈旗，或跳隊子。後乃變而盡用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，間有用鼓板者。今則吳人益以洞簫及月琴，聲調屢變，益爲淒忱，聽者殆欲墮淚矣。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，四方土客喜聞之；海鹽多官語，兩京人用之。後則又有四平，乃稍變弋陽而令人可通者。今又有崑山，校海鹽又爲清柔而婉折，一字之長，延至數息。士大夫稟心房之精，靡然從好，見海鹽等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪擊缶，甚且厭而唾之矣。〔註 10〕

凡有燕會，小集用散樂，大席則用教坊打院本。所演劇種有北曲、有南曲，南曲之中又有海鹽、弋陽、四平、崑山諸種。舉行燕會之地，便是衙門及自家的廳堂及庭院。《萬曆野獲編》記：

> 崑山梁伯龍（辰魚）亦稱詞家，有盛名，所作《浣紗記》，至傳海外，然止此，不復續筆。……《浣紗記》初出，梁遊青浦，時屠緯眞（隆）爲令，以上客禮之，即命優人演其新劇爲壽。〔註 11〕

凡有聲望，有錢財的主顧爭相蓄養或雇用家班，並蔚然成風。這些家班演出一般只供家人、朋友、親戚等於己利益相關的人欣賞，傳播的範圍畢竟有限。但也有相當一部分家班廣泛接觸社會，把一些精彩的曲目普及到那些需要文化滋養的下層群體中去。崇禎七年（1634）中秋之夜，張岱在敢山亭舉行戲曲大會，與會七百餘人，能唱戲曲者百餘人，同唱《浣紗記・採蓮》、《念奴嬌序》、《錦湖萬頃》之曲，聲如潮湧，山爲雷動。又命其家「茂苑班」顧（山介）竹、應楚煙等人，於山亭演劇十餘齣，「妙入情理，擁觀者千人，無蚊虻聲，四鼓方散。」〔註 12〕除此，他還居然把戲班帶進寺廟，讓那些遠離塵世的「寺人」也分享戲曲帶來的歡樂。〔註 13〕

---

〔註 10〕顧起元：《客座贅語》卷九《戲劇》，中華書局，1987 年版，第 107 頁。
〔註 11〕沈德符：《萬曆野獲編》卷二五《詞曲・梁伯龍傳奇》，中華書局，1959 年版，第 193 頁。
〔註 12〕張岱：《陶庵夢憶》卷七《閏中秋》，嶽麓書社，2003 年版，第 260 頁。
〔註 13〕張岱：《陶庵夢憶》卷一《金山夜戲》，嶽麓書社，2003 年版，第 25 頁。

包公戲在明代的具體演出場所劇目今實難詳考。可貴的是《金瓶梅》第四十三回「爭寵愛金蓮鬥氣，賣富貴吳月攀親」爲我們提供了堂會演劇的情景，包公戲《王月英元夜留鞋記》最終選爲西門慶的壽戲：

> 吳月娘與李瓶兒同遞酒，階下戲子鼓樂響動。喬太太與眾親戚，又親與李瓶兒把盞祝壽。方入席坐下，李桂姐、吳銀兒、韓玉釧兒、董嬌兒四個唱的，在席前唱了一套《壽比南山》。戲子呈上戲文手本，喬五太太分付下來，教做《王月英元夜留鞋記》。廚役上來獻小割燒鵝，賞了五錢銀子。比及割凡五道，湯陳三獻，戲文四折下來，天色已晚。堂中畫燭流光，各樣花燈都點起來，錦帶飄飄，彩繩低轉，一輪明月從東而起，照射堂中，燈光掩映。〔註 14〕

同樣在《金瓶梅》第三十一回「琴童藏壺構釁西門開宴爲歡」爲西門慶生日選戲，包公戲《陳琳抱妝盒》、《普天樂》遭遇落選：

> 周守備道：「老太監，此是歸隱歎世之辭，今日西門大人喜事，又是華誕，唱不的。」劉太監又道：「你會唱『雖不是八位中紫綬臣，管領的六宮中金釵女』？」周守備道：「此是《陳琳抱妝盒》雜記，今日慶賀，唱不的。」薛太監道：「你叫他二人上來，等我分付他。你記的《普天樂》『想人生最苦是離別』？」夏提刑大笑道：「老太監，此是離別之詞，越發使不的。」〔註 15〕

成化、弘治以後，城市逐漸繁榮，市民的文化生活也重新豐富起來。但由於城市社會關係的變化，娛樂方式特別是戲曲的表演方式也發生了新的變化。這種變化就是地域性商人組織及地方家族勢力的加強。徽商、晉商、江西商、閩商、粵商、陝商、洞庭商、兩湖商等，以及諸如江西商中的撫州商幫、吉安商幫，晉商中的澤潞商幫，粵商中的潮州商幫等，都在各地設有會館，商人向會館捐資，會館向商人集資，由會館出面聘請戲班。各地市鎮的活動則往往由一個或幾個在政治、經濟、文化上具有優勢的大家族操縱，市鎮的事務也由這些家族進行實質性的管理。因此，市鎮的戲劇演出往往由這些大家族來經辦。〔註 16〕

〔註 14〕《新刻繡像批評金瓶梅》卷九，《李漁全集》第十二卷，浙江古籍出版社，1992 年版，第 164 頁。

〔註 15〕《新刻繡像批評金瓶梅》卷七，《李漁全集》第十二卷，浙江古籍出版社，1992 年版，第 13 頁。

〔註 16〕關於這方面的研究，參見日本學者田仲一成《中國的宗族與戲劇》，上海古籍出版社，1992 年版，第 321～322 頁。

侯方域《馬伶傳》曾記明末金陵徽商設宴演戲盛況云：金陵爲明之留都，梨園以技鳴者無論數十輩，而最者二：曰興化部，曰華林部。一日，新安賈合兩部爲大會，遏徽金陵之貴客、文人，與夫妖姬靜女，莫不畢集。列興化於東肆，華林於西肆，兩肆皆奏《鳴鳳》。宴會規模之大，對臺演戲之盛，在社會上的影響是可以想見的。當時以「吳門梨園」、「弋陽梨園」、「海鹽子弟」、「餘姚梨園」、「宜黃戲子」、「族陽戲子」等名號稱呼這些戲班時，說明他們已經得到了觀眾的認同，他們成爲了晚明文化傳播的代言人，也是傳播晚明文化的主體部分。他們遍佈城市、鄉村的各個角落，只要有觀眾需求，搭一個臺就開鑼出演，而且鄉間節日繁多，每到這個時候，都是演劇傳播的最佳時機。

### （二）包公戲搬演的傳播規模

在明代，《魚籃記》是常演的劇目，這種才子佳人的傳奇模式和魚籃觀音傳說相結合，又加入了當時盛傳的包拯的奇聞趣事，迎合了當時民眾普遍的審美喜好。此劇成爲當時舞臺常演的劇目，《雙錯帨自序》云：「舊有弋陽調，演普門大士收青魚精一劇，辭旨俚鄙。」〔註 17〕可見此劇是弋陽腔本。《醒世姻緣傳》第八十六回唱戲樂神，也點演了此劇。另外在祁彪佳《遠山堂曲品》雜調類記還有《牡丹記》，內容與《魚籃記》略同，〔註 18〕只惜劇本不存。由此可知，這個故事在當時戲曲舞臺上演出比較頻繁。其中的「觀音收精」齣，給人們留下了深刻的印象：

> 〔前腔〕（旦）原來是駕彩雲觀音，水月坐青蓮大士。菩薩！仰望你發聲慈悲救殘生。哀憐小蚯蛇，指引再生途。不至成機滅，皈依佛法中，皎潔同秋月的菩薩，唯願你千年香火不絕，大　地長春輪迴百結……（貼）若肯隨我，我明日奏過玉皇封你爲魚籃觀音。我天下一日走三遍，如今你替我一日走一遍。
>
> 〔紅繡鞋〕我今帶你香山，香山，接萬紹載雲煙，雲煙。人皆仰，萬民傳，與國休，世相傳。〔註 19〕

〔註 17〕蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》，齊魯書社，1989 年版，第 1511 頁。

〔註 18〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》（第六冊），中國戲劇出版社，1959 年版，第 119 頁。

〔註 19〕《觀音魚籃記》第二十八齣，見《古本戲曲叢刊二集》，中國戲劇出版社，1959 年版。

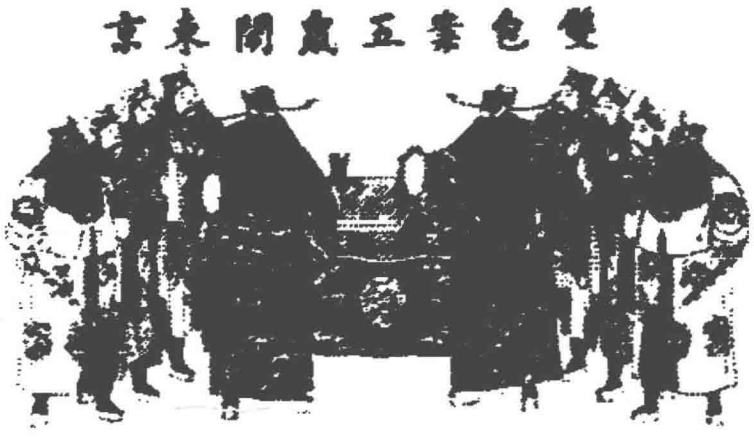



圖 6-1　花部《雙包案》（清代桃花塢木版年畫）

在晚明，包公戲廣泛傳播，呂天成《曲品》「汪昌朝所著傳奇十四本」云：「村夫巷婦無不豔談包龍圖，以《龍圖公案》所載忠孝事，最能動俗也。昌朝拾掇其關係之大者，演爲斯記。雖未必盡核，頗足維風。」〔註 20〕

乾隆年間，地方戲被統稱爲「花部」。所謂「花部」，是與被稱爲「雅部」的崑曲相對應而言。對此，清人李斗在《揚州畫舫錄》中記述：「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。」〔註 21〕此後的很長時期裏，花部成了地方戲的代稱。地方戲因被視之爲花雜，亦稱作「亂彈」或「亂彈諸腔」。這一時期的戲劇歷史，也因此被叫做「花部亂彈時代」，或簡稱「亂彈時代」。

徽班於乾隆五十五年（1790）秋爲祝乾隆壽誕應徵入京。當時，應徵的是高朗亭所駐的三慶徽班。繼三慶班之後，又有許多徽班陸續進京作場，至嘉慶、道光年間，徽班已成爲花部中的一支勁旅，其中尤以三慶、四喜、春臺、和春等四大班名噪京師。徽調作爲花部的代表，其中有多種包公戲，如圖 6-2 爲徽劇《斬包勉》的臉譜。

〔註 20〕呂天成：《曲品・具品九》增補版，「汪昌朝所著傳奇十四本」，「忠孝完節」，清華大學圖書館發現的乾隆 56 年楊志鴻抄本，爲萬曆 41 年（1613 年）呂天成增補本。亦參見趙景深《增補本〈曲品〉的發現》，《復旦大學學報》，1964 年第 1 期。

〔註 21〕《揚州畫舫錄》卷五，《歷代史料筆記叢刊》，中華書局，1960 年版，第 107 頁。



需要全本请访问 www.ertongbook.com