

明代戲曲班社之研究

柯香君*

摘要

私人樂與職業戲班是明代戲曲演出之兩大群體。家樂繁盛，始自明代中葉嘉靖後，主要集中於江南一帶。家樂主人不但興建庭園閣樓以供演出，亦親自教導，或編寫劇本，甚至粉墨登場，其間並往來密切，因此促進戲曲日益精緻化，對明代戲曲表演藝術供獻良多。明代經濟發達、商業重鎮，則使職業戲班獲得生存空間，人民對於戲曲的依賴與喜愛，表明了戲曲在民間繁盛之狀。本文主要透過明代政治律令以及商業經濟之情況，了解明代環境對於戲曲產生的重大影響，並且有系統查看明代戲曲活動之兩大群體—私人樂與職業戲班之活動概況，其中包括組班之形成、演出場所與方式等，皆一一探究，從中以見各自所發展出之群體特色，以及所創造出前所未有之戲曲盛況。

關鍵詞 班社 私人樂 職業戲班 戲曲演出

前言

戲劇演出，需具備多樣條件，而演員是其中主要因素。自元以後，中國戲曲日益繁盛，對於場上演出之要求亦日趨嚴格。因此有關家樂、戲班之組織與活動，日漸複雜，此狀況亦成爲探討中國戲曲演出之重要環節。關於班社之名稱與內容，歷來說法眾多，有稱「女樂」、「戲班」、「家班」、「家樂」、「劇團」等。戲班名稱之界定，若依戲班性質而言，可分爲宮廷劇團、職業戲班與私人樂¹；若根據組班人物而定，則可依胡忌《昆劇發展史》，將明代私人家庭戲班分爲家班女樂、家班優童、家班梨園三種類型²。此僅就家樂部份，尚無法整體看出明代社會背景下所產生之班社組織情況。羅麗容〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，將明代以前中國古典戲曲之班社發展分爲四大類：

其一，以某一角色爲核心，由家庭成員所組成的戲班子；其二，伶人搭班或聚合所組成的戲班子；其三，士夫權貴之家，購買僮僕婢女，延師教唱，所組成的家樂；其四，非優伶身份之票友所組成之票房。³

其中一、二類同屬職業戲班，以營利謀生爲目的；第三類爲私人樂部分，第四類之票友乃家樂之延伸，是中國戲曲演出之特殊情況，純屬個人興趣，但卻間接說明戲曲在中國藝術上之發展，不僅是一種小道技藝，而是當時社會文藝主流。

私人樂與職業戲班是一般學者對於研究班社組織之基本分類，然而家樂、戲班該如何區分，歷來學者皆不甚著墨，以致於混淆不清。所謂私人樂，指由豪門仕宦之家所蓄養之班社，屬私人擁有。職業戲班則是以營利爲生之組織。本文主要透過明代政治律令及商業經濟，了解明代環境對

* 國立彰化大學國文所博士班三年級

¹ 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：臺灣學生書局，1886年06月），頁73。

² 胡忌：《昆劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年6月），頁191。

³ 羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，發表於國立中央大學主辦：崑曲國際學術研討會——世界崑曲與臺灣角色（2005年4月），頁1。



於戲曲產生之影響，有系統查看明代戲曲兩大群體—私人家樂與職業戲班之活動概況，包括組班、演出場所與方式等，從中得見各自所發展出之群體特色，以及所創造之戲曲盛況。

明代，中國戲曲臻於成熟，不論是私人家樂或職業戲班，皆盛極一時，尤其自明中葉正德、嘉靖後，國勢平穩、社會經濟繁榮，帶動了城鎮娛樂生活，對於戲曲發展有著莫大影響。明太祖有鑑於元朝因主荒臣專而滅亡，於是採用嚴峻政策治理國家，又適值北曲發展極致，因此明太祖了解只有以戲曲教化人民，方可收到事半功倍之效。徐渭《南詞敘錄》：「高明《琵琶記》，如山珍海錯，貴富家不可無。」⁴而日令優人進演。明太祖大力推崇《琵琶記》，是秉其教化功能，希望藉由演戲達到教化人民，但明太祖卻不贊成過度沉溺於享樂，余繼登《典故紀聞》：「夫溺於宴樂者，必至於危亡，安而慮危者，乃可以常安。」⁵其認為沉溺於宴樂必導致危亡，自然也不允許私人家樂設置，但對於藩王之態度，卻大不相同，李開先《張小山小令後序》：「洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。」⁶以詞曲、伶人賜予諸王，目的在教導不及，欲以聲音感人。其實，明太祖之內心是矛盾的，一方面為避免人民沉溺聲色，所以禁止私人家樂；但另一方面，又意識到戲曲之教化功能對於封建體制之幫助，因而鼓勵諸王進行戲曲活動。

明成祖亦如此，顧起元《客座贅語·國初榜文》規定，只許扮演勸人為善及歡樂太平，違背者拏送司法究治，⁷此榜一出，使明初戲曲受到很大衝擊。然明成祖對戲曲之利用亦在其教化功能，並帶有政治上之削藩目的。明成祖以藩王身份奪得政權，自不允許同樣事情再度發生，於是限制戲曲演出內容，寧獻王朱權與周憲王朱有燾，便是嚴酷律令下之產物。如朱有燾透過劇本創作，不斷向朝廷表白自己「一生待守禮法不生分外」⁸，往往假神仙之名，藏自身苦悶於劇作。

明初對於戲曲有著諸多限制，此時家樂活動僅限於藩王，士大夫蓄養家樂尙未能形成風氣。直至弘治年間，政府對於家樂之事，依然嚴厲禁止，余繼登《典故紀聞》：

祖宗時，法度甚嚴，如弘治時郎中顧諡在校尉張通家飲酒，令優人女粧為樂，事覺，即令冠帶閑往。今大縱矣。⁹

至少於弘治前，在家為樂演戲是被禁止的。如此嚴峻之法度，使士大夫對於家樂之事裹足不前，直到正德（1505—1521）、嘉靖（1522—1566），法度逐漸廢弛，家樂才慢慢盛行，至晚明萬曆（1573—1620）而達於極盛。

民間戲曲活動，宋代勾欄盛況，至明初已消聲匿跡，京城中幾乎沒有職班演出活動之記錄，直到天順年間方有，都穆《都公譚纂》：

吳優有為南戲于京師者，門達錦衣奏其以男裝女，惑亂風俗。英宗親逮問之，優具陳勸化風俗狀，上命解縛，面令演之。一優前云：「國正天心順，官清民自安。」云云。上大悅曰：「此格言也，奈何罪之？」遂籍群優于教坊。群優恥之，駕崩，遁歸於吳。¹⁰

從吳優表演「具陳勸風俗狀」可知，此時伶人於搬演題材上，尙受限於法令。然京城中未見職班演出，不代表其他城市亦無，正統年間（1435—1449）松江曹安《語調長言》：「夜飲之家生奸盜，予少時間一大家主翁，好文雅，專容唱南戲諸子弟在家。」¹¹正統時，上海已有南戲戲班流動演出，但真正要形成風氣還必須至明嘉靖後。

⁴ 徐渭：《南詞敘錄》，《歷代詩史長編二輯》，冊3（臺北：鼎文書局，1974年02月），頁240。

⁵ 余繼登：《典故紀聞》（北京：中華書局，1981年7月），頁29。

⁶ 李開先：《李開先全集》（北京：文化藝術出版社，2004年8月），頁533。

⁷ 顧起元：《客座贅語》（北京：中華書局，1987年4月），頁347-348。

⁸ 朱有燾：《神后山秋獮得騶虞》，《全明雜劇》，冊4（臺北：鼎文書局，1979年06月），頁1318。

⁹ 余繼登：《典故紀聞》，頁292。

¹⁰ 都穆：《都公譚纂》，《叢書集成新編》，冊87（臺北：新文豐出版社，1985年1月），頁49。

¹¹ 曹安：《語調長言》，《文淵閣四庫全書》，冊867（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁54。



明代社會經濟發達，帶動了家樂、職班興盛。原本以農立國之封建體制，至明代以商業為經濟主流，張居正（1525—1582）：「商不得通有無以利農，則農病。」¹²商業對國家人民之助益已被認可，因而促進市鎮繁榮。明代城鎮勃興，當始於成化、弘治年間。王錡（143—1499）《寓圃雜記》：

吳中素號繁華，……正統、天順間，余嘗入城，咸謂稍復其舊，然猶未盛也。迨成化間，余恒三、四年一入，則見其迥若異境，以至於今，愈益繁盛，閭閻輻軸，萬瓦甍鱗，……凡上供錦綺、文具、花果、珍羞奇異之物，歲有所增，……人性益巧而物產益多。¹³

自成化（1464—1487）吳中一帶經濟已相當富庶。明代重要商業城市集中於江南，故有「今天下財貨，聚於京師，而半產於東南」之語，尤其是長江沿岸都市，包括蘇州、南京、松江、杭州等地，張翰（1513—1595）於《松窗夢語》中，詳細勾勒出一幅繁盛景象。¹⁴明代南京成為南北商賈爭赴之地，此一經濟效益，擴散至周邊松江、姑蘇、常熟等地。其中又以蘇州為最，王世貞〈送吳令湄陽傳君入覲序〉：

今天下之稱繁雄郡者，毋若吾郡；而稱其繁雄邑者，亦莫若吾邑。吳固東南大郡會也，亡論財賦之所出，與百技淫巧之所湊集，駟僮講張之所倚窟。¹⁵

蘇州不僅是商業集散地，也是百技匯集生存之區域。商業營收效益大，吸引各種行業至此謀生，造成江南城鎮人口驟增，華亭范濂《雲間據目抄·紀風俗》載，不論是蘇州酒、修結、製鞋者等¹⁶，紛紛投入松江，使松江人口大增，而間接產生娛樂性之需求。

商業繁盛，帶動商人參與戲曲活動。明代商人請戲班演戲，出手闊綽，常令人咋舌，侯方域《壯悔堂文集·馬伶傳》：

梨園以技鳴者，無論數十輩，而其最著者二：曰興化部，曰華林部。一日新安賈合兩部為大會，遍徵金陵之貴客文人，與夫妖姬靜女，莫不畢集。¹⁷

新安賈即徽商，合著名職班興化與華林同臺較勁，應花費不少。當時馬伶不幸敗給華林之李伶，待三年後回到南京，請徽商再開戲宴，一雪前恥。兩次宴客皆由徽商出資，可見商賈對職班之貢獻。

江南城鎮商業繁榮，間接促進文化氣息提升與凝聚。現有資料顯示，明代蓄家樂者，集中於江南，如江蘇陸粲、錢岱、王錡爵、申時行、沈璟、許自昌、鄒迪光、顧大典、徐錫允、范長白等；松江則有何良俊、潘允端、朱國盛、施紹莘等；以及浙江屠隆、馮夢禎、謝國、祁豸佳、張岱、查繼佐等，從現今存留之園林華亭，不難想像當日盛極一時之家樂盛況。

一、私人家樂

（一）家樂之範疇

家樂，即私人蓄置之班社，以歌舞演戲為主。在中國家樂制度部分，自先秦以來便已有眾多關於家樂記載，然早期均以歌舞演出為主，以演劇為主者並不多見，直至唐代，方有家樂演戲記錄，

¹² 張居正著：《張文忠公全集》（臺北：臺灣商務印書館，1968年12月），頁262。

¹³ 王錡：《寓圃雜記》（北京：中華書局，1984年6月），頁42。

¹⁴ 張翰著：《松窗夢語》（北京：中華書局，1985年5月），頁83。

¹⁵ 王世貞著：《弇州山人續稿選》，臺北：文海出版社，1970年），頁1664-1665。

¹⁶ 范濂：《雲間據目抄》，《叢書集成三編》，冊83（臺北：新文豐出版公司，1997年3月），頁393-394。

¹⁷ 侯方域：《壯悔堂文集》，《四庫禁燬書叢刊》，集部·冊51（北京：北京出版社，2000年1月），頁510。



唐無名氏《玉泉子真錄》，曾記載崔鉉家僮模仿其妻李氏善妒之狀，屬調謔性質，雖稍嫌簡略，但已具有家樂演戲雛形。¹⁸宋代，有張鑑家樂，李日華《紫桃軒雜綴·卷三》：張鑑字功甫，循王之孫。豪侈有清尚，嘗來吾郡海鹽，作亭園自恣。令歌兒衍曲，務為新聲，所謂海鹽腔也。¹⁹

張鑑（1153—？），字功甫，號約齋，成紀人（今甘肅天水），其新聲每每成為海鹽腔之濫觴。最早有家樂演雜劇者，始自元代康惠公楊梓。姚桐壽《樂郊私語·楊氏樂府》：

州少年多善歌樂府，其傳皆出於澉州楊氏。當康惠公存時，節俠風流，善音律，與武林阿里海崖之子雲石交善。雲石翩翩公子，無論所製樂府、散套，駿逸為當行之冠，即歌聲高引，可徹雲漢。而康惠公獨得其傳，今雜劇中有《豫讓吞炭》、《霍光鬼諫》、《敬德不伏老》，皆康惠公自製，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳。其後長公國材、次公少中，復與鮮于去矜交好，去矜亦樂府擅場。以故楊氏家僮千指，無有不善南北歌調者。由是州人往往得其家法，以能歌名於浙右云。²⁰

澉州即澉浦，海鹽所屬，是浙江重要產鹽區。楊梓曾為杭州路總管，本身善於創作北雜劇，其家僮皆善歌南北調，可視為明代家樂先聲。

明初嚴峻律令，使家樂受限不少，至中葉，家樂才逐漸繁盛。明代蓄家樂之目的與用途，可分為三：

其一，限於私人觀賞，滿足主人聲色之娛，家樂女伶秘不示人。如《筆夢敘》所載錢岱家樂，「然侍御宴外賓，多用男班。而女樂但用之家宴及花朝月夕而已，曾不輕出侑賓。」²¹女樂是自家主人觀賞。錢岱並嚴格規定僮僕不得混入戲房，「曾記數年前，侍御宴一顯達，出女優為侑。其僮姚保者，竊從百順堂罅隙窺之。有言於侍御，即杖而逐之。」²²僮姚保因窺視而遭受杖打並加以驅逐。此外，家樂亦招待較為親密之友朋觀賞，葉紹袁《葉天寥年譜別記》：

聲容雙美，觀者其二三兄弟外，惟余與周安期兩人耳。安期兒女姻也，然必曲房深室，僕輩俱局外廂，寂若無人，紅妝方出。²³

沈氏家之女樂，僅其家兄弟與葉紹袁、周安期可觀賞，即使名重天下張天如欲見之，沈君張竟別招伶人以侑之，可見對家樂女伶秘不示人之堅持。明末清初，查繼佐甚至因拒絕家樂給人觀賞而牽連廷鑑明史案，險遭殺身之禍。

其二，提供遊宴慶賀之需，以家樂表演招待外賓，不以營利為目的，多數家樂屬此類別。《陶庵夢憶·包涵所》：

涵老聲妓非侍妾比，仿石季倫、宋子京家法，都令見客。靚妝走馬，嬖姍勃窣，穿柳過之，以為笑樂。²⁴

包涵所不吝惜將家樂示人，以博取客人歡笑，高興之餘，亦帶家樂外出演戲。其他如何良俊常以家樂會友，屠隆、潘允端攜樂訪友，董份、張科則喜以家樂宴客，皆將家樂做為宴客訪友之用。有些士大

¹⁸ 無名氏：《玉泉子真錄》，《景印文淵閣四庫全書》，子部·雜家·冊 878，頁 517。

¹⁹ 李日華：《紫桃軒雜綴》，《四庫全書存目叢書》，子部·雜家類·冊 108（台南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年），頁 44。

²⁰ 姚桐壽：《樂郊私語》，《筆記小說大觀》四編，第四冊（臺北：新興書局有限公司，1988 年），頁 2563。

²¹ 無名氏：《筆夢敘》，《香豔叢書》第二集（臺北：古亭書屋，1969 年 4 月），頁 332。

²² 無名氏：《筆夢敘》，頁 330。

²³ 葉紹袁：《午夢堂集》（北京：中華書局出版，1998 年 11 月），頁 897。

²⁴ 張岱：《陶庵夢憶》（長春：吉林文史出版社，2001 年 7 月），頁 65。



夫蓄養家樂，在以家樂作為交際手腕，如田弘遇家樂女妓陳圓圓，乃田弘遇結納朝貴之重要工具。陸次雲《圓圓傳》：

酒甫行，吳即欲去，畹屢易席，至邃室，出群姬，調絲竹，皆殊秀。一淡粧者，統諸美而先眾音，情豔意嬌，三桂不覺其神移心蕩也。遽命解戎服，易輕裘。²⁵

以陳圓圓結納吳三桂。又鄒迪光交遊滿天下，其聲伎亦為交際工具。《陶庵夢憶·愚公谷》：「愚公先生交遊遍天下，名公巨卿多就之。歌兒舞女，起席華筵，詩文字畫，無不虛往實歸。」²⁶此類家樂乃明代經濟繁榮下之產物，尤其正德、嘉靖後，更形成一股風氣。

其三，將家樂作為營利用途，可稱其為「職業家班」。此類以明末清初李漁為代表。李漁帶其家樂四處遊走，出入縉紳豪門，以演出獲取利益。《一家言·復柯岸初掌科》：「遊秦、遊楚、遊閩、遊豫、遊江之東西、遊山之左右，遊西秦而抵絕塞，遊嶺南而至天表。」²⁷李漁當初設置家樂，並不在以此獲得經濟上之錢財，其家樂不僅限於親友間之觀賞，《笠翁文集·喬復生、王再來二姬合傳》云：「歲時伏臘，月夕花晨，與予夫婦及兒女誕日，即一樽二簋，亦必奏樂於前；賓之嘉者，友之韻者，親戚鄉鄰之不甚迂者，亦未嘗秘不使觀。」²⁸李漁家樂早期演出之範圍在家庭娛樂，而後使家樂走向江湖，則是礙於生計需求，《予攜婦女出遊，有笑其失計者，詩以解嘲》詩云：「歲儉移民常就食，力衰呼侶伴坦蕩。」²⁹將家樂做為營利之用，或許李漁也是始料未及。

其實，崇禎之際，就有出租家樂之例，阮大鍼曾將家樂出租，冒辟疆《冒巢民先生年譜》提到，崇禎十二年（1639）秋，冒廣生應試金陵，與其盟友侯方域、陳貞慧、吳應箕等置酒高會，出金聘阮大鍼家樂演劇，懷寧伶人《燕子箋》初演，盡態極妍，演全部，白金一斤。³⁰然阮大鍼出租家樂之目的為何？蓋阮氏早期依附魏忠賢，後魏敗，列為逆案，「贖為民，流寓南京，治亭榭，蓄聲妓自娛。」³¹崇禎八年，阮氏為避禍寄居南京，築石巢園，置辦家樂，其目的不僅自娛，更重要在於交際應酬。

諸名士嘗飲酒高會，觀大鍼所撰《燕子箋》劇。大鍼使其家優闌入伶人中，竊聽諸名士語。酒酣，皆輒指詈大鍼。大鍼陰結歡於侯方域，欲與諸名士釋怨，方域不忍拒，其所暱秦淮妓李香君沮之。³²

阮大鍼因其惡德遭人指責，欲與當時名士釋怨，故用聲伎家樂作為工具。阮氏行為雖令人不恥，但其家樂卻具有相當水平，《陶庵夢憶·阮圓海戲》：

阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。……故所搬演，本本出色，腳腳出色，齣齣出色，句句出色，字字出色。³³

張岱中肯之見，正是不以人廢事也。將家樂作為營利用途者不多，可確切得知者僅李漁一人，然究其

²⁵ 陸次雲：〈圓圓傳〉，《香豔叢書》第九集，頁2375-2376。

²⁶ 張岱：《陶庵夢憶》，頁161。

²⁷ 李漁：《笠翁全集》，（杭州：浙江古籍出版社，1992年10月），頁205。

²⁸ 李漁：《笠翁全集》卷1，頁98。

²⁹ 李漁：《笠翁全集》卷2，頁183。

³⁰ 冒辟疆：《冒巢民先生年譜》（北京：北京圖書館，1999年），頁400-401。冒襄：《如皋冒氏詩略》，《叢書集成三編》，冊100（臺北：新文豐出版公司，1985年），頁797。

³¹ 《民國皖志列傳稿》一。參照趙景深：《方志著錄元明清曲家傳略》（北京：中華書局，1987年2月），頁138。

³² 《民國皖志列傳稿》，頁138。

³³ 張岱：《陶庵夢憶》，頁175。



家樂形成，當於康熙七年³⁴，此時蓄養家樂風氣已逐漸衰落，民間職班方興。李漁之所以如此，與當時社會經濟及本身家庭經濟狀況不無關聯。

晚明戰亂頻仍，社會經濟衰微，導致蓄養家樂之風逝去。財力是維持家樂主要支柱，一但主人去世、家門沒落或家產散盡，解散家樂就成爲必然之徑，如何良俊、朱正初、錢岱、鄒迪光、米萬鍾、阮大鍼去世後，家樂解散；錢籍晚年則因揮霍致貧，被迫解散家樂；或顧正心，自鼎革後，家族衰敗，其家樂亦不復存在；乃至於祁豸佳因親歷國破家亡，決心修禪而解散家樂。然亦有家樂能傳承悠久，如王錫爵家樂從明萬曆延至清康熙，歷經四代，或申時行、汪汝謙家樂，在易代後，依然盛行於江南。可見明代對於家樂之熱衷，即使傾注全力或散盡家財，亦在所不惜。

（二）明代私人家樂之分類及其特質

1. 諸王家樂

明初藩王政策給上位者帶來極大威脅，諸藩王爲保全身家，只好託身修道或逃避於戲曲宴樂之中，其中以寧獻王朱權及周憲王朱有燾之家樂爲顯例。關於朱權家樂，目前雖無直接資料可證明，但透過焦循《劇說》，尚可窺知一二：

江斗奴演《西廂記》於勾欄，有江西人觀之三日，登場呼斗奴曰：「汝虛得名耳！」指其曲謬誤，並科段不合者數處。斗奴羞，留之。乃約明旦當來；而斗努不測，以告其母齊亞秀。明旦，俟其來，延坐，告之曰：「小女藝劣，勞長者賜教。恨老妾瞽，不及望見光儀。雖然，尚有耳在，願高唱以破哀愁。」客乃抱琵琶而歌。方吐一聲，亞秀即曰：「乞食漢非齊寧王教師耶，何以給我？」顧斗奴曰：「宜汝不及也。」客亦大笑。命斗奴拜之。留連旬日，盡其藝而去。³⁵

齊寧王即朱權，而「乞食漢」乃其家樂之教師也。成爲乞食漢，當是朱權家樂解散後之事。朱權對於戲曲貢獻良多，尤其《太和正音譜》之完成，表明了自身與當時戲曲界之互動，其擁有家樂自屬必然。

周憲王朱有燾，著有《誠齋樂府》三十二種，沈德符《萬曆野獲編·填詞名手》：「惟周憲王所作雜劇最夥，其刻本名《誠齋樂府》，至今行世。雖警拔稍遜古人，而調入弦索，穩斜流麗，猶有金元風範。」³⁶朱有燾不僅優秀劇作，亦與家樂有良好互動。《豹子和尚自還俗》傳奇引：

暇日觀元之文人有制《偷甲》傳奇者，……予乃效其體格，亦製偷兒傳奇一帙，名之曰《豹子和尚自還俗》。用是以適閑中之趣，且令樂工演之，觀其態度以爲佐樽之一笑耳。³⁷

朱有燾不僅止於案頭創作，還以家樂演出，以資娛樂歡笑。明初帝王律令，造成戲曲活動，不論是創作或私人家樂，均集中藩王手裡，而以北曲雜劇爲演出內容。

2. 文人士大夫家樂

文人士大夫爲明代蓄養家樂主流，身分多爲進士，其加入促使戲曲更趨精緻。入明，最早有家樂記載爲馮夔，字廷伯，號龍泉，江蘇無錫人，弘治三年（1490）年進士。《無錫金匱縣志·古跡》：「夔家有女樂，賓客常滿。」³⁸馮夔女樂並非以演戲爲主，黃印《錫金識小錄·前鑑·聲色》：

廷伯起幃，眾女作樂，隱隱聞外，賓客滿四坐矣。……分曹歌曲，列伍吹簫，至魚龍角觝，燕

³⁴ 黃果泉：《李漁家庭戲班綜論》，《南開學報》第2期（2000年），頁24-29。

³⁵ 焦循：《劇說》，《歷代詩史長編二輯》第8冊，頁197。

³⁶ 沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年2月），頁642。

³⁷ 蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年10月），頁823。

³⁸ 斐大中等修：《無錫金匱縣志》（臺北：臺北市無錫同鄉會，1968年），頁192。



官紳一用之。³⁹

馮夔家樂僅在於演唱歌舞，或作魚龍演出、或作角觝競技而已，真正以家樂演戲者為康海。康海（1475—1540）自罷官後，便以聲伎自娛，間作有小令樂府，並諧以聲音，自彈琵琶以歌之。康海除了自身有戲曲之才外，其繼室張氏能歌善舞，尤以秦腔當行，亦為家樂中重要人物，人稱「康家班」。同時之王九思，亦以家樂寄情。二人「俱以北擅場，並不染指於南」⁴⁰，可知當時仍以演唱北曲為主，而南曲則有逐漸興盛之勢。

之後，尚有陸粲、李開先、何良俊等。何良俊（1506—1573）家樂可上溯至其祖、父之輩，於《四友齋叢說·史九》自言：

余家自先祖以來即有戲劇，我輩有識後，即延二師儒訓以經學，又有樂工二人教童子聲樂，習簫鼓絃索。余小時好嬉，每放學即往聽之。⁴¹

自幼耳濡目染，造就何良俊之戲曲品味，其蓄聲伎當始自晚年罷官後，約於嘉靖晚期。沈德符《顧曲雜言·絃索入曲》云：

嘉、隆間度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮習唱，一時優人俱避舍，以所唱俱北詞，尚得金元遺風。予幼時猶見老樂工二三人，其歌童也，俱善絃索，今絕響矣。何又教女鬟數人，俱善北曲，為南教坊頓仁所賞。頓曾隨武宗入京，盡傳北方遺音，獨步東南；暮年流落，無復知其技者。⁴²

可知正德、嘉靖，當是北曲逐漸式微，而南曲鼎盛之轉變期。

自嘉靖後，家樂演出已由北曲轉為弋陽、崑腔等腔調。《中國戲曲志·江蘇卷》：

從嘉靖至清初，士大夫蓄養家班成風，以應酬飲宴，客主俱樂。一般家班皆唱崑腔，亦有兼唱弋陽腔者，由於家班資財豐厚，廣羅人才，班主有即家主，均為學識淵博的文人雅士，往往自編自導，因而名角雲集，新秀輩出，影響巨大。⁴³

嘉靖年間乃私人家樂醞釀期，蓄家樂在士大夫間相襲成風，無論有錢有勢，或有財無勢，家樂已成為士大夫間交遊之重要條件，至萬曆（1573—1620），更如雨後春筍般地湧現，潘允瑞、顧大典、申時行、屠隆、錢岱、馮夢禎、沈璟、鄒光迪、范允臨、顧正心等人堪為代表。潘允瑞《日華堂日記》詳細記載從購買「串戲小廝」組成家樂，到演出劇目，以及攜樂訪友之情狀。⁴⁴范濂《雲間據目抄》：

近年上海潘方伯，從吳門購戲子，頗雅麗，而華亭顧正心、陳大廷繼之。松人又爭尚蘇州，故蘇人鬻身學戲者甚眾。⁴⁵

指出當時松江家樂熱衷購買吳門戲子，間接點出崑腔之流行。稍後顧大典，本身妙解音律，自棄官歸隱後，便蓄聲伎自娛，錢謙益《列朝詩集小傳》：「家有諧賞園、清音閣，亭池佳勝。妙解音律，自按紅牙度曲。今松陵多畜聲伎，其遺風也。」⁴⁶不論是購買吳門戲子或蓄養聲伎，在當時已成為一種風尚。

³⁹ 黃印：《錫金識小錄》（臺北：中華書局，1962年4月），頁577。

⁴⁰ 沈德符：《萬曆野獲編》，頁640。

⁴¹ 何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959年4月），頁110。

⁴² 沈德符：《顧曲雜言》《歷代詩史長編二輯》第四冊，頁204。

⁴³ 中國戲曲志編委會：《中國戲曲卷·江蘇卷》（北京：中國 ISBN 中心，1992年12月），頁640。

⁴⁴ 劉水雲：〈明代家樂考〉，《中國文哲研究通訊》13：1=49（2003年3月），頁96。

⁴⁵ 范濂：《雲間據目抄》，頁394。

⁴⁶ 錢謙益：《列朝詩集小傳》（臺北：世界書局，1985年2月），頁486。



萬曆間，重要家樂尚有錢岱⁴⁷與申時行。錢岱（1539—1620），於四十四歲，萬曆十年，疏請終養，於是回家鄉修整園林，蓄養家樂，共蓄有伶人十三位及女教師二人。錢岱對其女樂要求嚴格，且秘不示人，以自娛為主。申時行（1536—1614）自萬曆十九年（1591）卸職後，便廣蓄聲伎，其家樂成爲吳中之冠，主要著名伶人有周鐵敦等。就現有資料看來，申時行家樂具有一定水平，及至入清，其家樂亦仍活躍於蘇州。

萬曆後期則有米萬鍾、范景文、阮大鍼、侯恂、田弘遇、祁豸佳、以及張岱等家樂。阮大鍼品性雖爲人垢病，但其家樂卻時有精湛演出。除專精戲曲之文人廣蓄家樂外，亦有著名書畫家參與，如米萬鍾（1570—1628），字仲詔，號友石。其文采風流，有「米家四絕」—米家園、米家燈、米家石、米家童。米家童即其家樂，主要活動於順天（北京），是當地最早用崑腔演唱《南西廂記》之家樂。⁴⁸其餘如祁豸佳，精音律，善詞曲，親自教曲。《陶庵夢憶·祁止祥癖》：「止祥精音律，咬釘嚼鐵，一字百磨，口口親授。」⁴⁹至晚明，蓄家樂之風氣有增無減，但卻漸趨於交際用途，且極盡奢華之能事。

明末清初以查繼佐、冒辟疆、李漁等爲代表。查繼佐（1601—1676），於晚明崇禎時已蓄有家樂，曾一度參與抗清之列，然卻不廢聲樂。康熙初年，受莊庭鑑「明史案」牽連，雖幸免於難，卻愈加縱情於家樂中，吳騫《拜經樓詩話》：「查孝廉晚益耽聲伎之樂，家蓄女伶，並一時妙顯。嘗自製《鳴鴻度》等新樂府，登場搬演。」⁵⁰查繼佐對於家樂聲伎之喜好無人能敵，據年譜載，一直至去世前三天，依然抱病觀劇。⁵¹其家樂乃當時浙中名部。⁵²

以上所學文人士大夫家樂，礙於篇幅有限，僅簡述重要家樂。總括上文可知，文人士大夫蓄家樂因素有三：

- 一、以家樂自娛以寄情，此類多半是文人於仕途之路遭受挫折所致。如康海、王九思等。
- 二、專爲聲色之娛而設置，純粹以享樂爲主。如李開先、何元朗、顧大典、申時行、錢岱、祁豸佳、張岱、查繼佐等。
- 三、以家樂做爲交際工具，如阮大鍼、田弘遇、鄒迪光等。

3.其他

私人家樂在明代大爲流行，家中蓄有聲伎就等同有身分地位之代表，因而產生一些淺俗之輩，藉家樂以附庸風雅。徐經即屬此類，何元朗《四友齋叢說·史十一》：

唐六如（唐寅）中解元日，適有江陰一巨姓徐經者，其富甲江南，是年與六如同鄉舉，奉六如甚厚，遂同船會試。至京，六如文學籍甚，公卿造請者闐咽街巷。徐有戲子數人，隨從六如日馳聘於都市中，是時都人屬目者已眾矣。況徐有潤屋之資，其營求他運以進，不無有之。⁵³

徐經乃徐霞客祖，明代時富甲江南，徐經本身是個有錢無才之士，文中雖提及擁有戲子數人，但並無對其家樂特色做進一步說明，不過從「其營求他運以進，不無有之」，可知徐經財大氣粗，其家樂當爲附庸風雅而設。

⁴⁷ 參見羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁 12-13。

⁴⁸ 范景文：《文忠集·題米家童》，《景印文淵閣四庫全書》集部·別集類·冊 1295，頁 589。

⁴⁹ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 92。

⁵⁰ 吳騫：《拜經樓詩話》，《續修四庫全書》集部·冊 1704（上海：上海古籍出版社，2002 年），頁 478。

⁵¹ 沈起：《查東山年譜》，《續修四庫全書》史部·傳記·冊 553。

⁵² 鈕琇：《觚賸·雪遘》，「孝廉夫人亦妙解音律，親爲家伎拍板、正其曲誤，以此查氏女樂，遂爲浙中名部。」《續修四庫全書》子部·雜家類·冊 1177，頁 79。

⁵³ 何良俊：《四友齋叢說》，頁 133。



文人士大夫之風尚，使一些富可敵國之商人加入家樂行列，其中又以徽商最甚。有商人在致富後，選擇一地定居，以蓄家樂方式附庸風雅，徽商汪宗孝即為顯例。本於揚州業鹽，後移往南京，得王孫故宅廢圃，並「擇稚齒曼容，千金百琲者貯之，教以歌舞，盡一時妙選。」⁵⁴吳夢暘與臧懋循都曾見其家樂演出。

晚明汪汝謙（1577—1655），字明然，安徽歙縣人，後流寓於杭州。真實身份是兩浙行鹽之徽商，好交遊，喜聲伎。其家有樓船名曰「不繫園」，亦名為「隨喜庵」，乃其聲色歌舞之所。《春星堂詩集·遺詩》序云：「余少時聞武林有汪明然先生，……先生置舫曰『不繫園』，桂楫蘭橈，宏麗特甚。每四方名流至止，必選伎徵歌，連宵達旦。」⁵⁵華麗不繫園船舫，成為晚明杭州西湖高士文人雅集之所。黃汝亨曾為其作《不繫園約》，有「九忌」，乃「殺生、雜賓、作勢軒冕、苛禮、童僕林立、俳優作劇、鼓吹喧填、強借、久借」，從「強借、久借」可知不繫園並非僅汪汝謙可用，因此當出借他人時，忌以「俳優作劇」自然無法強制執行。《陶庵夢憶·不繫園》載張岱攜楚生往不繫園看紅葉，當夜，彭天錫與羅三、與民串本腔戲，妙絕；與楚生、素芝串調腔戲，又復妙絕。⁵⁶在當時以戲曲為主流環境中，真要制止俳優作戲，自當不易。汪汝謙雖禁止於不繫園上作戲，但自身卻相當喜愛戲曲，曾聘請著名曲師黃問琴與蘇昆生為其家樂教習。⁵⁷不繫園之華麗與規矩，將身為徽商炫耀之心態表露無遺，不但藉此向世人展現豐厚財力，亦表達了附庸風雅之情。

此外，徽商汪季玄因經商而寓居揚州。其家樂創始於明萬曆三十九年（1611），與當時戲曲理論家潘之恒同鄉，《潘之恒曲話·廣陵散二則》：

社友汪季玄招曲師，教吳兒十餘輩。竭其心力，自為按拍協調。舉步發音，一釵橫，一帶場，無不曲盡其致。……其濃淡煩簡，折衷合度，所未能勝吳歛者一間耳。別之五年，季玄且厭去，以贈范學憲長倩，欲終其愛，以進於技，令得列之班行。⁵⁸

面對汪季玄五年後厭其家樂而贈予范長白，潘之恒有著無限感觸。汪季玄不僅徒蓄聲伎，更能「按拍協調」，真可謂審音者，這對以經商為主之安徽人而言，是不常見的，也因此獲得潘之恒極力讚賞，認其可與吳歛者相媲美。

最後提及潘之恒好友吳琨家樂。吳琨，字越石，主要活動於徽州。潘之恒對其家樂大力讚揚，《潘之恒曲話·曲派》：「自黃問琴以下諸人，十年以來，新安好事家多習之。如吾友汪季玄、吳越石，頗知遴選，奏技漸入家境，非能諧吳音，能致吳音而矣。」⁵⁹雖其技尚無吳音水準，但已神似。《潘之恒曲話·豔絕十三首》，即鉅細靡遺描述吳琨家樂之伶人。吳琨家樂是完備的，共十三位伶人，⁶⁰且有高水平之演技。《曲話·情痴》進一步記載觀賞其家樂演《牡丹亭》之情狀。

同社吳越石家有歌兒，令演是記，能飄飄忽忽，另翻一局于縹緲之餘，以悽愴於聲調之外。一字不遺，無微不極。既感杜、柳情深，復服湯公為良吏。吳君有逸興，然非二孺莫能寫其形容，非冰生莫能賞其玄暢。⁶¹

家樂演技精湛，將杜、柳之深情表露無遺。吳越石雖為一介商人，然對其家樂要求嚴格，在當時徽州地區，有著重要影響力。

⁵⁴ 李維禎：《大泌山房集》，《四庫全書存目叢書》集部·冊 152，頁 227。

⁵⁵ 轉引劉水雲：《明代家樂考》，頁 109。

⁵⁶ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 72。

⁵⁷ 轉引劉水雲：《明代家樂考》，頁 109。

⁵⁸ 潘之恒：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988 年 8 月），頁 211。

⁵⁹ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 17。

⁶⁰ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 199。

⁶¹ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 72。



徽商在明代家樂中扮演著重要地位，廣及處包括南京、徽州、杭州、揚州等當時商業繁華重鎮，他們不但投下大筆資金，裝飾美麗船舫、精舍，聘請名師教習，甚至自身有著良好的戲曲才能，然其皆喜愛吳中崑曲，因而對崑腔之流播，有著積極的推動作用。

(三) 明代私人家樂之演出情況

1. 演出場所

明代家樂演出場所，主要以堂會、亭園及樓船為主。堂會演出記載繁多，茲舉一二例說明。所謂堂會，即於廳堂上作「鬪齣式」之演出⁶²。祁彪佳《祁敏公日記》載崇禎十七年正月十三日：「舉酌負四堂，觀止祥兄小優演戲。」⁶³或如鄒迪光詩〈繩河館觀劇復集具茨樓坐月，次周承明韻〉、〈秋日周承明攜徐伯明集予山園膏夏堂觀劇，有詩見貽，次韻〉、〈正月十六夜集友人於一指堂，觀演《昆侖奴》、《紅線》故事，分得十寒〉、〈一指堂與邵潛夫觀劇，酒次賦贈和原韻〉⁶⁴等，又冒辟疆《同人集》載陳瑚〈得全堂夜讌後記〉：「越一日，諸君招余復開樽于得全堂，伶人歌《邯鄲夢》。」⁶⁵其中膏夏堂、一指堂、四負堂、得全堂，即為廳堂演出場所。

富貴人家甚至營造華麗亭臺閣樓做為演出場所。如潘允瑞《玉華堂日記》中，描述潘氏於豫園以家樂宴客之狀。或冒辟疆於《同人集》中載於水繪園演出情況，其家水繪園，在如皋城東北，有壹默齋、枕烟亭、寒碧堂、烟波玉亭、湘中閣、懸露山房、因樹樓等，均可為演出場所。園林中往往同時具有堂、亭、閣樓，因此演出地點，亦隨主人心意而定。錢岱家樂演出地點，隨季節不同而有變化，《筆夢敘》：

夏時則避暑小輞川之空心亭，……秋時或小輞川，或四照軒，……。冬月則於百順堂期我軒地板上，再鋪重茵，窗櫺皆以毳幕揜蔽，……宴飲用女樂，惟冬天為多，……年八十，……乃出女樂演戲相款，列筵百順堂。⁶⁶

樓船亦為家樂演出主要場所。家樂主人往往營造華美樓船以供演出，由《陶庵夢憶》對汪汝謙之不繫園，以及自家〈樓船〉之描述可知。《陶庵夢憶·樓船》：

家大人造樓，船之；造船，樓之。故里中人謂船樓，謂樓船，……以木排數重搭台演戲，城中村落來觀者，大小千餘艘。午後颶風起，巨浪磅礴，大雨如注。樓船孤危，風逼之幾覆。以木排為戩，索纜數千條，網網如織，風不能撼。少頃風定，完劇而散。⁶⁷

張岱家樓船落成之日，城中男女老幼畢集看之，不僅看船之華美，更看船上戲子表演。又施紹莘造有畫舫「隨庵」一艘，《秋水庵花影集·柳上新居》後跋：

復造一畫舫，命曰「隨庵」。每風月清美之辰，放浪於鷗沙、鷺渚之際，攜六七童子，吹洞簫，拍象板，鼓擅絲，唱自製詞。⁶⁸

「柳」即太湖。而馮夢禎於《快雪堂日記》癸卯七月十一日：「船以為館，留余敘，張樂演《拜月亭》。

⁶² 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，頁 159。

⁶³ 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，《北京圖書館古籍珍本叢刊》冊 20，史部·傳記類（北京：書目文獻出版社，1996 年），頁 1003。

⁶⁴ 鄒迪光：《石語齋集》，《四庫全書存目叢書》集部·別集類·冊 159，頁 147。

⁶⁵ 冒辟疆：《同人集》，《四庫全書存目叢書》集部·總集類·冊 385，頁 86。

⁶⁶ 無名世：《筆夢敘》，頁 332-333。

⁶⁷ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 174。

⁶⁸ 施紹莘：《秋水庵花影集》，《四庫全書存目叢書》集部·詞曲類，冊 422，頁 124。



樂半，余諸姬奏技隔船。」⁶⁹又同年七月十七：「尋往斷橋，……先令諸姬隔船奏曲，始送酒作戲，是日演《紅葉傳奇》。」⁷⁰可知馮夢禎家樂多以隔船方式演出。而張岱於《陶庵夢憶·包涵所》中所描述西湖樓船，最大船隻可直接「置歌筵，儲歌童」，不必相隔。演出場所多樣，展現家樂多元面貌，不再是宋元時代之商業勾欄，而是伴隨更多文人氣息之亭園勝景。

2.演出方式

元代北曲以四折為主，演出時間較為適中，至明代傳奇成為主流，其體製達四、五十齣，做全本演出著實不易。因此，多採折子方式演出，挑選劇中精華片段。馮夢禎《快雪堂日記》戊戌年九月二十日：「徐生滋胃以家樂至，演蔡中郎數出。」⁷¹或於丁酉十月二十六日：「邀黃近洲屠氏梨園，演《雙珠記》，找《北西廂》二折，復奏《琵琶》。」⁷²或祁彪佳《祁忠敏公日記》崇禎八年六月八日：「觀女梨園演江天暮雪數齣。」⁷³錢岱觀賞家樂演出時亦採點戲方式，《筆夢敘》：

以上十本，就中止摘一二齣，或三四齣，演時王仙仙將戲目呈上，侍御親點訖，登場演唱。⁷⁴

其中亦有全本戲之演出。如冒襄《如皋冒氏詩略》載：

中秋夜，為姬洗塵於漁仲兄河亭，懷寧伶人《燕子箋》初演，盡妍極態，演全部，白金一斤。⁷⁵

冒辟疆為董小婉洗塵，借阮大鍼家樂演出全本《燕子箋》。又《祁忠敏公日記》崇禎六年二月十五日：「觀《香囊記》，客散已雞鳴矣。」⁷⁶或崇禎十一年二月十日，觀《榴花記》，直至子夜方別⁷⁷。因演全本戲，所以散會已子夜或雞鳴了。演出全本戲之理有由有三：其一，劇本乃家樂主人自行創作，故以家樂實驗演出；其二，搬演優秀作品，如申時行家樂，以搬演《鮫綃記》聞名；其三、於初演時搬演全本，如《燕子箋》初演。

折子演出從明代家樂開始成型，表明明代戲曲表演藝術愈見精湛，而觀眾水準亦愈提高，不再只是欣賞故事內容，而能用心玩味片段精華之演技。

二、職業戲班

（一）職業戲班之定義與分類

民間賣藝為生者眾，故其伎藝五花八門，從早期娼優歌舞之散樂、漢代雜技百戲、唐代參軍、宋代說話、元代雜劇，直到明清傳奇，林林總總，均以營利謀生為主要目的。然其身分地位自來備受歧視，但卻是民間藝術最佳保存者，尤其流動演出方式，使藝術得以交流而更臻完善。早期職班，不論在演出內容、制度或組織，均尚未完備，最早有關戲班組織記載，見唐代范攄《雲溪友議·豔陽條》：

乃有俳優周季南、季崇及其妻劉采春，自淮甸而來，善弄陸參軍，歌聲微雲，篇韻雖不及濤，

⁶⁹ 馮夢禎：《快雪堂日記》，《快雪堂集》，《四庫全書存目叢書》集部·別集類，冊165，頁74。

⁷⁰ 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁74。

⁷¹ 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁768-769。

⁷² 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁63。

⁷³ 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，頁657。

⁷⁴ 無名氏：《筆夢敘》，頁332。

⁷⁵ 冒襄：《如皋冒氏詩略》，《叢書集成三編》冊100（臺北：新文豐出版公司，1985年），頁797。

⁷⁶ 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，頁657。

⁷⁷ 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，頁752。



容華莫之比也。⁷⁸

指出早期戲班形成的兩個特點：一是戲班組成以家庭成員為主，二是戲班沿村轉疇的演出方式。之後宋金元時期之戲班成員，亦以家庭為主要單位，從夏庭芝《青樓集》、《藍采和》、《錯立身》等資料可知。由家庭組織而成之職班，人數不多，以早期戲曲體制而言，對「五花爨弄」演出形式尚可應付自如，當人手不夠，或以一人分飾多角方式進行演出。明代隨著戲曲日益精緻化，尤其明中葉後經濟繁盛及士大夫之參與，家庭戲班簡陋之形式已不敷需求，更具職業水準之戲班便開始湧現。現有資料記載明代戲班演出資料眾多，但可考班名卻寥寥可數，多集中於當時經濟重鎮，如南京有興化班、沈周班、華林班、郝可成小班、崑山班；上海有瞿氏老梨園、吳門梨園、楊成班、曹成班、何一班、三峨班；吳中一帶有吳徽州班、瑞霞班、金府班；其他尚有北京沈香班、江西宜黃班、越中海鹽班、浙江呂三班，以及甘陝華慶班等。

此類賣藝為生者，從前稱為「路歧人」、「打野呵」⁷⁹，已表明流動演出特徵。元代路歧已包括以演雜劇為生之家庭戲班。《藍采和》：「掩路歧每怎敢自專，這的是才人書會劃新編。」元代職班沿村轉疇之方式，於高安道《嗓淡行院》中表露無遺，【尾聲】：「梁園中可慣經，桑園裏串的熟。似兀的武光頭、劉色長、曹娥秀，則索趕科地沿村轉疇走。」⁸⁰職班以謀生營利為目的，若演技不佳，勢必無法繼續於當地謀生，雖已有固定之勾欄，但能持續演出者並不多。如《藍采和》【混江龍】「試看我行針步線◎俺在這梁園城一交卻又早二十年◎」⁸¹藍采和家庭戲班能於城中梁園棚勾欄一待就二十年，與其精湛演技不無關聯。當藍采和被鍾離權度脫，原本受歡迎之戲班，也淪為第三流之流動戲班。然多數勾欄仍是一個戲班接著一個戲班，正是「淡翻東瓦來西瓦，卻甚放走南州共北州。」這種沿村轉疇現象持續至明代，如前所言都穆《都公譚纂》載，天順年間「吳優有為南戲于京師者」；或如成化陳鐸〈嘲川戲〉散套所言，

【二煞】遠去有十數程，近行有七八里。破窑古廟是安身地，賽神賽社處一個飽。無鈔無錢時忍一會饑，夜裡熬。一纏一個鐘響，一弄一個雞啼。⁸²

清楚描述明代職班之生活，不僅需到處作戲趕路，無固定安身之所，且僅能於古廟或破窑處歇息，依靠迎神賽會以圖溫飽。

沿村轉疇自來便是職班營業方式，入明後，受限政策法令、社會經濟等因素，改變原有營業場所，不再僅限於勾欄瓦舍，還包括有堂會、寺廟及船舫等地，從中印證明代無處不觀戲之盛況。

（二）職業戲班成員與組班方式

明代戲子身分未見提升，然朝廷與民間皆陷入戲曲狂熱，進入戲班成為窮困子弟賺錢途徑。明初職班趨於沒落，直至中葉後，伶人地位提高，陸容《菽園雜記》：

嘉興之海鹽、紹興之餘姚、寧波之慈溪、台州之黃巖、溫州之永嘉，皆有習為倡優者，名曰：「戲文子弟」，雖良家子不恥為之。⁸³

成化、弘治年間，戲文子弟之習優身分，已被社會大眾接受。張翰《松窗夢語·風俗紀》：

⁷⁸ 范摠：《雲溪友議》，《景印文淵閣四庫全書》子部·冊 1035，頁 607。

⁷⁹ 參見周密：《武林舊事》，《筆記小說大觀》28 編，第 2 冊，頁 814。章淵：《稿簡贅筆》。（古今圖書集成電子版）

⁸⁰ 高安道：《嗓淡行院》，《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1986 年 9 月），頁 1111。

⁸¹ 無名氏：《漢鍾離度脫藍采和》，《全元曲》，卷 9（石家莊：河北教育出版社，1998 年），頁 6608。

⁸² 陳鐸：〈嘲川戲〉散套，《全明散曲》，卷 9（山東：齊魯書社，1994 年 3 月），頁 619。

⁸³ 陸容：《菽園雜記》（北京：中華書局，1985 年 5 月），頁 124。



夫古稱吳歌，所從來久遠。至今遊惰之人，樂為俳優。二三十年間，富貴家出金帛，制服飾器具，列笙歌鼓吹，招至十餘人為隊，搬演傳奇；好事者競為淫麗之詞，轉相唱和；一郡城之內，衣食於此者，不知幾千人矣。⁸⁴

此時成為俳優不再是可恥之事，且其酬勞可觀，乃至於遊惰之人亦樂為俳優，造成以搬演傳奇為食者眾。明代職班成員與元代大不相同，元代主要來自家庭成員，明代職班伶人來源有三：一，招收貧寒子弟訓練之；二，自家樂流入職班者；三，娼妓串戲演出者。

明代願意賣身為伶人者眾，范濂《雲間據目抄》提到潘允瑞從吳門購戲子，造成「蘇人鬻身學戲者甚眾」，此乃因應社會需求。《潘之恒曲話·王翠翹》：

王翠翹者，故臨淄民家女也。自少鬻于倡，冒姓為馬。假母呼為翹兒。攜來江南，教之吳歎，即善吳歎；教之彈胡琵琶，即善彈胡琵琶。⁸⁵

貧寒子弟加入職班，本身並無基礎，相較於從家樂轉入職班者，伶人本身已具演戲技巧，倘若原本家樂又有名氣，對於職班無疑具有加分作用。自家樂流入職班者，有張岱家樂中蘇小小班伶人馬小卿、陸子雲，離開後便投身於「興化班」，《陶庵夢憶·過劍門》：「僊童為興化大班，余舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七出戲。」⁸⁶或如申時行家伶中小旦張三，後轉入吳徽州班。

「以娼兼優」在明代亦為常見情況。《陶庵夢憶·過劍門》記載娼妓串戲經過。

南曲中，妓以串戲為韻事，性命以之。楊元、楊能、顧眉生、李十、董白以戲名，屬姚簡叔期余觀劇。……持久之，伺便喝采一二，楊元始放膽，戲亦遂發。嗣後曲中戲，必以余為導師，余不至，雖夜分亦不開臺也。⁸⁷

從中可見妓女認真學戲之態度。或余懷家中，曾請名叫尹春妓女演出《荊釵記》，《板橋雜記·麗品》：

尹春，字子春，姿態不甚麗，而舉止風韻綽似大家，…專工戲劇、排場，兼擅生旦。余遇之遲暮之年，延之至家演《荊釵記》，扮王十朋，至見孃祭江二齣，悲壯淋漓，聲淚俱迸，一座盡傾，老梨園自嘆弗及。⁸⁸

尹春演劇技藝超群，連老梨園亦自嘆不如。《潘之恒曲話·王月傳》：

王月，字空飛。上海妓。善以吳音度曲，其音繞梁。演傳奇旦色數十本，皆精絕。覽總綱，過目不遺。⁸⁹

娼妓本身多習有歌舞技藝，明代戲曲興盛，若欲討好客人，或有更多收入，學習演戲即為必備條件。

職班組成有「臨時搭班」與「固定班底」兩種形式。固定班底乃由基本成員組班而成，職班中基本伶人固定不變，或偶有名氣之伶人、喜愛演戲者串戲演出。《潘之恒曲話·吳劇》：「串演者彭十、白六諸俊，皆有令名。惟莫蘭舟為生，尙有苦氣。其後，彭生死而白娘嫁，張公（張鳳翼）之興為索然。」⁹⁰串演者多為戲班擔綱者，一但逝去或離開，便使職班遜色不少。臨時搭班採合成方式，自宋代以來便如此，陳淳〈上傳寺丞論淫戲〉：「其竊以此邦陋俗，當秋收之後，優人互湊諸鄉

⁸⁴ 張翰：《松窗夢語》，頁 139。

⁸⁵ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 175。

⁸⁶ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 165。

⁸⁷ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 165-166。

⁸⁸ 余懷：《板橋雜記》，《筆記小說大觀》三編，第 10 冊，頁 6411。

⁸⁹ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 138。

⁹⁰ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 56。



保做淫戲，號乞冬。」⁹¹泉州鄉村農閒演戲，優人們臨時組湊一個戲班，乞冬作戲。明代延續此種搭班模式，陳鐸《嘲南戲》散套，

【十煞】一個是聽便的吳信臣，一個停喪的戴秉彝◎一個成頭作勑歸君德。去那東鄰西舍商量著干。打仗成群砌轉著為◎拚一夜都不睡◎歸君德心忙似箭，吳信臣步走如飛◎

【九煞】喬粉兒家去了兩遭，朱聰兒家轉了一回◎把定銀錢半先遞◎這一個幫閑子弟生來好，那幾個貪饅厥兒不肯推◎那想東道主番嫌貴◎把話頭兒改悔◎日子兒那移◎⁹²

吳信臣、戴秉彝、歸君德三人，每到演劇繁忙時節，便東家走，西家竄，至教坊樂戶人家裡找人組班演出，而班頭必先付予演員錠金。明末小說《弁而釵》寫到文生被騙去串戲吃酒，而流入戲班。

「我這裏新合一班崑腔子弟，少一正旦，足下若肯入班，便有幾十兩班錢到手，日有進益。」……就回去搭了蘇州班。「四十兩替令弟還班銀。」⁹³

搭班過程中，入班便可獲得幾十兩銀子，其間有戲便演，無戲便休息，倘若因故退出，則須歸還原本班銀。《潘之恒曲話·金鳳翔》：「金娘子，字鳳翔。越中海鹽班所合女旦也。」⁹⁴可知明代職班組成以搭班或合班為主要形式。

明代商業繁盛，娛樂需求大，造就明代職班繁盛之狀。明代觀賞戲曲演出，已成為民間普遍娛樂方式，職班中之伶人，不僅是樂戶、賤民為之，不少良家子弟亦投身其中，而各地紛起之職班，不但傳播各地之聲腔，更促使中國戲曲邁向另一高峰。

（三）明代職業戲班之演出情況

1. 演出場所

明代勾欄沒落，明初尚有記載，如洪武年間官方於南京興建之御勾欄，⁹⁵主要提供官員宴飲。朱有燾於《復落娼》及《桃園景》二劇中，則提及開封及保定之市井勾欄演出活動。明中葉，職班演出場所產生變化，包括有因婚喪喜慶，應富貴人家邀請而至廳堂演出，或逢迎神賽會節日，至神廟演出，乃至於城鎮旅店中演出。

堂會演出，即廳堂上做戲，在明代小說中屢見記載，如《金瓶梅》、《檮杌閒評》等，均有詳細說明，茲不贅述。寺廟演出是為迎神賽會，可謂當地盛事，商人富賈往往巨資邀請職班參與，葉紹袁《葉天寥年譜·別記》：「正青苗插種之時，城市競相媚五方聖賢，各處設台演戲。」⁹⁶於四處聚集郡中有名之職班慶賀，以媚五方聖賢。《陶庵夢憶·嚴助廟》：

夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班，或僱自武林者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荊釵》，一老者坐臺下對院本，一字脫落，群起噪之，又開場重做。越中有「全伯喈」、「全荊釵」之名起此。

⁹⁷

即使於寺廟演出，亦不得過於散慢，否則一字脫落，就得重新開場。

⁹¹ 何喬遠：《閩書》，《四庫全書存目叢書》史部·冊 207，頁 754。

⁹² 陳鐸：《嘲南戲》，頁 619-620。

⁹³ 醉西湖心月主人：《弁而釵》，《思無邪匯寶》陸冊（臺北：臺灣大英百科公司，1995 年 4 月），頁 203。

⁹⁴ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 145。

⁹⁵ 黃建彰：《明實錄》（京都：中文出版社，1984 年 5 月），頁 3417-3418。

⁹⁶ 葉紹袁：《葉天寥年譜》，頁 887。

⁹⁷ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 80。



船舫演戲，盛行於水鄉澤國之江南，馮夢禎《快雪堂日記》萬曆二十七年十一月初四：「以風大不堪移舟，悶坐作戲。戲子松江人，甚不佳，演《玉玦記》。」⁹⁸杭州、嘉興一帶，有民間戲船流動演出，即船上演出之戲班。此類型之職班不進城鎮演出，觀眾或於船上，或於岸邊觀看。小橫香室主人《清人逸事·郭生始創戲院》：

其船名捲梢，觀者別雇沙飛、牛舌等小舟環伺其旁。小如瓜皮往來渡客者，則曰蕩河船。把槳者非垂髫少女，及半老徐娘。風雨甚至，或所演不洽人意，岸上觀者即拋擲瓦礫，劇每中止。船上觀客過多，恐遭覆溺，則又中止。一曲笙歌，周章殊甚。雍正間有郭姓者始架屋為院，人皆稱便，生涯甚盛。自此踵而為之者至三十餘家，捲梢船於是廢。⁹⁹

「卷梢」乃明末商業性之戲船，多停泊於遊人眾多之處，以船為戲台，船艙為戲房，觀眾可雇小船圍繞四周看戲，或於岸上觀賞。若演出不佳，則被丟擲瓦礫，若遇大風大雨則停演，一但船上觀眾過多，恐其翻覆，便得中止演出。看來船上演出，頗費周章。

酒樓、旅店演出，《陶庵夢憶·泰安州客店》有詳細記載：

余進香泰山，未至店里許，見驢馬槽房二十三間，再近有戲子寓二十餘處，再近則密戶曲房，皆妓女妖冶其中。……上者專席，糖餅、五果、十饌、果核、演戲；次者二人一席，亦糖餅、亦饌核、亦演戲；下者三四人一席，亦糖餅、饌核，不演戲，用彈唱。計其店中，演戲者二十餘處，彈唱者不勝計。¹⁰⁰

職班與旅店合作，當客人進住旅店，演戲便成為招待項目，可視為當時商業手法。除前述特定場所外，亦有於廣場上搭台演出，李漁《連城壁》〈譚楚玉戲里傳情·劉藐姑曲終死節〉：「那座神廟原是對著大溪的，戲台就搭在廟門之外，後半截還在岸上，前半截竟在水裡。」¹⁰¹為慶祝每年宴公誕辰，只能臨時對著廟之正門口搭建戲台。《金瓶梅》西門慶請海鹽戲班，於庭院中搭台演出。¹⁰²

明代職班演出場所，有勾欄、堂會、寺廟、旅店以及船舫等地，當時社會無論何事皆以戲曲演出為主要方式，不僅婚嫁、祝壽、迎神、飲宴需戲班活絡氣氛，甚至喪事亦請職班演出。《萬曆寶應志》：「近日揚城治喪……朝祖之夕，演劇開筵，聲伎雜發，名曰伴夜。」¹⁰³《金瓶梅》描述李瓶兒去世，西門慶為他辦理喪事，叫了一起海鹽子弟，搬演戲文。¹⁰⁴明代，戲曲成為民間重要娛樂形式，不但活絡中國演戲、觀戲之風氣，更帶動戲曲發展。

2. 演出價碼

職業戲班以營利為主，其演出價碼是值得關注的。明代職業戲班應邀演出已成為主要方式，在邀請過程中逐漸產生一套基本模式，侯甸在《西樵野記·卷一·觀鬼戲》中載弘治癸丑年的一則戲班演戲記錄：

湖州俞氏數演梨園。飲客酒罷，夜有二青衣持燈至，曰：「吾乃嚴尚書府中，召汝今夕演戲。」隨以白金半錠授之。諸伶如召，從至一大廈，雕樑畫棟，席間章縫畢集，惟飲食殊不可啖。主公命云，夕宜演趙盾故事。直未許，鳴金，諸優演罷。久之，未曉，復睡壹覺。乃一古廟。試

⁹⁸ 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁 24。

⁹⁹ 小橫香室主人著：《清人逸事》，《清朝野史大觀》（臺北：臺灣中華書局，1959 年 6 月），頁 148。

¹⁰⁰ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 93。

¹⁰¹ 李漁：《連城壁》，《李漁全集》第 8 卷，頁 267。

¹⁰² 笑笑生：《金瓶梅》，頁 593-597。

¹⁰³ 轉引自李靜：〈明代堂會演劇述略〉，《上海戲劇學院學報》《戲劇藝術》第 4 期（2004 年），頁 67。

¹⁰⁴ 笑笑生：《金瓶梅》（臺北：三民書局股份有限公司，1980 年 3 月），頁 597。



以白金視之，冥錠也。或曰國初嚴尚書舊遊地也。¹⁰⁵

此則記載雖帶有神怪之意，但點明欲邀請戲班演出，需預付訂金之規則。《櫛杌閒評》第十四回亦提及，必需先預定戲班。

印月道：「做本戲看看也好。」七官道：「費事哩！」進忠道：「就做戲也彀了，總只在十兩之內，你定班子去。」¹⁰⁶

邀請戲班至家中演出，到底須花費多少，在計價方式上採「以本計價」。所謂「本」，乃計算戲曲分段之單位，如《荆釵記》、《琵琶記》全本。如前所論，明代戲班受邀演出，主要以演出全本戲為軸心，散齣屬於之後多加的找戲，因此在計價上，是以本論價，至於找戲則為附加之演出，合之即為一場戲。

確定「本」之範圍後，才可知其價碼內容。《櫛杌閒評》第四回提到：

做戲要費得多哩！他定要四兩一本，賞錢在外。那班蠻奴才好不輕薄，還不肯吃殘饋，連酒水將近要十兩銀子。¹⁰⁷

此段話明確指出「以本計價」方式，一本四兩，而酒水、賞錢屬額外支出，總計請一戲班演出需費十兩銀子。李漁《連城壁》中則云：「別的梨園每做一本，不過三四兩、五六兩戲錢，他這一班定要十二兩，還有女旦的纏頭在外。」¹⁰⁸可知戲班價碼乃隨其名氣而定。然有更甚者，如徐樹丕《識小錄·卷四·甲申奇疫》載吳中流行「西瓜瘟」，「一時巫風遍郡，日夜歌舞祀神，優人做臺戲，一本費錢四十千，兩年錢賤，亦抵中金十四金矣。」¹⁰⁹十四兩銀子一本戲，乃是由於瘟疫抬高戲價；而葉紹袁於《甲行日注》記：「平湖郊外，盛作神戲，戲錢十二兩一本。」¹¹⁰可知請作神戲之價錢較一般高出許多。陸文衡於《畚菴隨筆·卷四·風俗》詳細記載了戲班價錢之飛漲：

蘇州素無蓄積而習於侈靡，……萬曆年間優人演戲一齣止一兩零八分，漸加至三四兩、五六兩。今選上班價至十二兩，若插入女優幾人，則有纏頭之費，供給必羅水陸，此尤妄耗者也。¹¹¹

說明萬曆間蘇州演出一齣戲只需費錢一兩零八分，而後戲價愈來愈高，至清初已達十二兩。此處所指之齣，即為本也。以上約略點明當時邀請戲班之價碼，然而還必需視伶人之技藝而定。張岱《陶庵夢憶·卷六·彭天錫串戲》云：

彭天錫串戲妙天下，然出出皆有傳頭，未嘗一字杜撰。曾以一出戲，延其人至家費數十金者，家業十萬緣手而盡。¹¹²

僅是邀請彭天錫一人演一場戲，便費數十金。戲班價錢持續上揚，不僅是晚明淫靡之風的顯現，亦為戲曲盛行之鐵證。明人徐樹丕於《識小錄·卷四·吳優》中提到：「優人鮮衣美食，橫行里中，人家做戲一本，費至十餘金，而諸優尤恨恨嫌少。」¹¹³可知明末清初請戲班演出，不但規矩多，價錢高，戲子之要求也愈多，乃至於橫行里中。

¹⁰⁵ 侯甸：《西樵野記》，《續修四庫全書》，子部·小說家類·冊 1266（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 691。

¹⁰⁶ 無名氏：《櫛杌閒評》，《古本小說集成》上（上海：上海古籍出版社，1993 年），頁 527。

¹⁰⁷ 無名氏：《櫛杌閒評》，《古本小說集成》上，頁 123。

¹⁰⁸ 李漁：《連城壁》，《李漁全集》第 8 卷，頁 260。

¹⁰⁹ 徐樹丕：《識小錄》，頁 534。

¹¹⁰ 葉紹袁：《午夢堂集·附錄一·譜傳類·甲行日注》，頁 1015。

¹¹¹ 陸文衡：《畚菴隨筆》（臺北：廣文書局，1969 年 1 月），頁 14。

¹¹² 張岱：《陶庵夢憶》，頁 122。

¹¹³ 徐樹丕：《識小錄》，《筆記小說大觀叢刊》四十編，第 3 冊（臺北：新興書局有限公司，1988 年），頁 535。



賞錢，本是主人自由給予，如遇知名戲子演技佳，《金瓶梅》第四十三回云：

戲文四摺下來，天色已晚。……唱畢，喬太太和喬大戶娘子，叫上戲子，賞了五包一兩銀子。四個唱的，每人二錢。¹¹⁴

《櫛梳閒評》第三回云：

吳益之道：「今日戲做的好。」王公子道：「只是難為雲卿了，一本總是旦曲，後找三齣又是長的。」吳益之道：「也罷了，今日有五、六兩銀子的賞錢，多做幾齣也不為過。」¹¹⁵

雲卿之賞錢可多達五六兩，已為請戲班價錢之一半了。第二回亦云，「飲了一回，二公叫家人賞眾戲子每名一兩，那小旦分外又是一兩；四妓女並侯氏亦各賞一兩。」¹¹⁶賞錢本是出自主人心意，何良俊在《四友齋叢說·卷十五·史十一》云：

許石城言：介老請東橋日，許亦在坐，……後上席，戲劇盈庭，教坊樂工約有六七十人。東橋曰：「相別數年，今日正要講話。」此輩喧聒，當盡數遣去。命從人取銀五錢賞之，介老父子大為沮喪。後數日，介老即請北京六部諸公，亦有教坊與戲子。諸公聽命如小生，樂工賞賜各二、三兩，是日亦請石城在坐，蓋所以示意於石城也。¹¹⁷

介老嚴高以賞錢多寡示意石城，藉賞錢表明自身權勢。然而後來，賞錢卻成優人自行要求額外之錢財，所以湯顯祖曾於給羅章二之信中告誡：「往人家搬演俱宜手分，莫因人家愛我的戲，便過求他酒食錢物。」¹¹⁸可知此要求賞錢陋習在當時頗為常見。

此外，亦有不同計價方式。湯顯祖於《唱二夢》云：「半學儂歌小梵天，宜伶相伴酒中禪。纏頭不用通明錦，一夜紅氍四百錢。」¹¹⁹此詩寫湯顯祖看宜伶演出《南柯記》與《邯鄲記》，一場夜戲花費四百錢，其觀賞地點當屬於宋元時之勾欄場合，價錢上以人頭而論。《櫛梳閒評》第十三回中則是以「買兩根籌進去」為看戲方式¹²⁰，雖未言及買籌之價錢，但可知亦為人頭計價方式。

職業戲班營業之價碼比起同時其他行業而言是相當高的，成書於崇禎末年《沈氏農書》云：「長年一名，工銀三兩，吃米五石五斗，平價六兩五錢。」¹²¹明代每名長工，一年僅有銀三兩，與戲班一本戲四兩、一場戲十兩相較，實在是天差地別。因此自明中葉經濟繁盛後，成為伶人更是讓人趨之若鶩，甚至以做戲為榮。

3.演出方式

「點戲」自元代以來便有，是中國職業戲班演出的基本模式，藍采和之家庭戲班即是。在《漢鍾離度脫藍采和》第一折：

（正末云）師父要做甚麼雜劇？（鐘云）但是你記的，數來我聽。（正末云）我數幾段師父聽咱。（唱）【油葫蘆】甚雜劇請恩官望著心愛的選。（鐘云）你這句話敢忒自專麼！（正末唱）俺路歧每怎敢自專。這的是才人書會劃新編。（鐘云）既是才人編的，你說我聽。（正末唱）

¹¹⁴ 笑笑生：《金瓶梅》，頁 377。

¹¹⁵ 無名氏：《櫛梳閒評》，《古本小說集成》上，頁 78。

¹¹⁶ 無名氏：《櫛梳閒評》，《古本小說集成》上，頁 60。

¹¹⁷ 何良俊：《四友齋叢說》，頁 125-126

¹¹⁸ 湯顯祖：《玉茗堂全集·尺牘》（臺北：洪氏出版社，1975年3月），頁 1426。

¹¹⁹ 湯顯祖：《玉茗堂全集·唱二夢》，頁 766。

¹²⁰ 無名氏：《櫛梳閒評》，《古本小說集成》上，頁 465。

¹²¹ 沈氏：《沈氏農書》，《百部從書集成》第 24 輯，學海類編，第 22 函（板橋：藝文出版社，1966 年），頁 490。



我做一段干祐之金水題紅怨，張忠澤玉女琵琶怨。（鐘云）你做幾段脫剝雜劇。（正末云）我試數幾段脫剝雜劇。（唱）做一段老令公刀對刀，小尉遲鞭對鞭，或是三王定政臨虎殿。（鐘云）不要，別做一段。（正末唱）都不如詩麗麗春園。【天下樂】或是做雪擁藍關馬不前。¹²²

清楚描述了點戲之演出形製。明代職業戲班承續了此種演出方式，當戲班受邀於家中演出時，主人可針對自身喜好，或者因應宴會之所需，點齣適當之劇碼。基本上，每個戲班需備有戲單以提供點戲，《櫟杌閒評》第三回寫到：

小旦接了去，彼此以目送情，戲子叩頭謝賞，才呈上戲單點戲。老太太點了本《玉杵記》，乃裴杭藍橋遇仙故事。……等戲做完了，又找了兩齣……。要戲單進來，……一娘要奉承奶奶歡喜，道「小的告罪了。先點一齣《玉簪記》上〈聽琴〉罷。」……又有個揚小娘，是王尚書的小夫人，道：「大娘，我也點齣《霞笺》〈追趕〉。」大娘笑道：「你來了這二年，沒人趕你呀？我便點齣《紅梅》上〈問狀〉也是揚州趣事。」一娘送出戲單子，戲子一一做完。¹²³

老奶奶所點《玉杵記》是堂會上主要劇目，以全本方式演出，而後各家所點《玉簪記》之〈聽琴〉、《霞笺記》之〈追趕〉以及《紅梅記》之〈問狀〉，則屬折子形製，謂之找戲，通常是於全本戲演出後，再搬演其他傳奇戲本中之散齣。

此種點戲演出方式與私人樂演出形製相類，是明代堂會演出普遍採用之形式，然而欣賞折子戲，需對劇情發展了解，且主要著重於心理層面之描述，無法滿足一般觀眾需求，因此在神廟或戲棚裡演出，依然以全本戲為主，如《陶庵夢憶》中嚴助廟演出「全伯喈」、「全荆釵」。

採取點戲方式，當以顧客為主要考量，倘若戲班拿手戲碼愈多，受到邀請之機會自然愈高。有些劇目則是必備的基本劇碼，如《荆釵記》、《琵琶記》、《西廂記》等，若連最基本之劇目也不熟悉，勢必無法滿足觀眾喜好，無法獲取演出機會。因此熟記劇本乃伶人所應具備之技藝，如朱有燉於《香囊怨》雜劇說到劉盼春，「能彈能唱，記得五六十雜劇」。或《潘之恒曲話·王月傳》：「演傳奇旦色數十本，皆精絕。覽總綱，過目不遺。」¹²⁴劉盼春與王月均善於熟記劇本，且演技精絕。

不同戲班有各自所擅長演出之劇目，每個戲班在演出過程中，會逐漸發展出自身特色，如沈周班招牌戲為《義俠記》¹²⁵、興化大班演出《西樓記》¹²⁶等。此外，伶人自身亦有拿手戲碼，如《板橋雜記》中所載李香：「從吳人周如松受歌，玉茗堂四夢皆能妙其音節，尤工琵琶，與雪苑侯朝宗善。」¹²⁷李香善於演出「臨川四夢」，或如杭州女伶商小玲：「以色藝稱，於《還魂記》尤擅場。」¹²⁸宜黃班之吳迎，則擅長演唱湯顯祖《紫釵記》。南京有名丑角劉淮，擅演《繡襦記》之來興。¹²⁸這些伶人皆將劇中人物演的如栩如生，自然為戲班帶來不少名氣，也為戲班增加不少收入。如吳徽州班有申時行家樂伶人小旦張三。馮夢禎《快雪堂日記》載：「萬曆壬寅九月二十五日：吳徽州班演《義俠記》，且張三者，新自粵中回，絕伎也。」¹²⁹等到九月二十七日再次觀賞時，張三已易他班，便覺損色。因此，伶人有好的演技，自然使戲班生色不少，而成為爭相聘請之對象。

¹²² 無名氏：《漢鍾離度脫藍采和》，收錄《全元曲》，第9卷（河北：河北教育出版社），頁6608-6609。

¹²³ 無名氏：《櫟杌閒評》，《古本小說集成》上，頁74-76。

¹²⁴ 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁138。

¹²⁵ 袁中道：《遊居柿錄》卷十一：「江陵閩藩理問李太和見召，遍覓名戲，得沈周班，演《武松義俠記》。中有扮武二郎者，舉止語言，曲盡其妙。」頁257。

¹²⁶ 張岱：《陶庵夢憶·卷七·過劍門》：「僊童下午唱《西樓》，夜則自串。僊童為興化大班，余舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七出戲。」頁165。

¹²⁷ 余懷：《板橋雜記》〈下卷軼事〉，頁6422。

¹²⁸ 周暉：《金陵瑣事·卷四·痴絕》，《四庫禁燬書叢刊》，冊37（北京：北京出版社，2005年），頁726。

¹²⁹ 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁58。



結語——家樂、戲班之交流

明代中國戲曲臻於成熟，在經濟富庶與文人士大夫之加入後，將戲曲帶向多元化之途徑，其中又以私人家樂與職業戲班為主流，兩大群體的參與，不僅豐富明代戲曲內涵，更創造出前所未有之戲曲熱潮。家樂與職班之繁盛始自明嘉靖後，主要集中於江南一帶。二者間之交流，促進了戲劇品質提升，各地之家樂、職班有著不同特色，尤其職班流動演出方式，影響了戲曲聲腔之流播。

明代家樂盛行，以文人士大夫為最，不但具備有良好文學素養，自譜新劇，以供場上演，亦親自教唱、指導演戲，甚而有躬踐排場者。其並非閉門造車，而是與其他家樂有著良好的互動，時常可見其攜樂訪友，或邀請文人雅士共聚一堂，以觀賞家樂演出，此對家樂技藝之提升著實有不小的幫助。而一旦家樂解散後，其伶人可能遁入職班，亦可能轉入其他士大夫之家樂，此對職班與戲曲演技之傳承，有重要的推進作用與深遠影響。自家樂轉入家樂者，如下：

徐老公（強送）→錢岱

何良俊（解散）—陳悅→無錫顧惠巖家樂

申時行（未解散）—沈娘娘→錢岱（經考證不成立）¹³⁰

阮大鍼（解散）—朱音仙→冒辟疆

冒辟疆（強行帶走）—徐紫雲→陳維崧

汪季玄（厭之）→直接贈予范允臨，或贈予朱承綵再由朱氏轉贈范允臨

田弘遇（解散）—冬兒→劉清澤

查繼佐（未解散）—蝶粉脫離查家→劉清澤

又如著名曲師蘇昆生，明末時流落至金陵，或於諸姬院曲、公卿座間奔波，清初曾受聘於徽商汪汝謙，為其家樂教習，至汪死則流落民間。家樂間交流促進戲曲藝術更加精湛，使得蓄家樂之風氣綿延不絕。

當家樂主人觀賞職班演出時，亦不吝於指教，此對職班亦有莫大幫助。家樂主人在家樂與職班中扮演著重要角色，家樂主人不但擁有技藝超群之聲伎家樂，更將本身的戲劇長才帶入職班，不但促使民間技藝更加完善，也帶給人民更高的藝術水平。

職業戲班，民間表演藝術。職班之興盛，呈現了戲曲之繁榮，人民對於戲曲的依賴與喜愛，無論婚喪喜慶，皆以戲曲為主要表現方式。不論是私人家樂或職業戲班，二者存在著緊密關聯，不但發展出各自群體特色，更相互影響，創造出前所未有的明代戲曲盛況。

¹³⁰ 參見羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁 12。「錢家班教師沈娘娘來自申時行家班，當屬道聽塗說，子虛烏有之事。」

