

戏曲史论丛书

戏曲优伶史

XIQU YOULINGSHI

孙崇涛 徐宏图 著



文化艺术出版社

戏曲史论丛书

戏曲优伶史

孙崇涛 徐宏图 著

文化艺术出版社

(京)新登字140号

戏曲优伶史

孙崇涛 徐宏图 著

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店经销

北京华昌印刷厂印刷

开本850×1168毫米 印张10.625 字数230,000

1995年6月北京第1版 1995年5月北京第1次印刷

印数：0,001—1,000册

ISBN 7-5039-1350-9/J·433

定价：11.50元

戏曲史论丛书

主 编：张 庚 郭汉城

执行主编：沈达人 苏国荣

序

郭汉城

中国戏曲学的全面建立，是一项长期而艰巨的系统工程，也许需要两代、三代人的持续努力，或者更长的时间，才能逐步完成的。

张庚同志做了一辈子的戏曲研究工作。在他主持下，我们这个创作集体先后编写了“一史一论”（即《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》），这是这门学科的最基本的工作。前辈王国维、吴梅、周贻白等先生，已经为我们打下了很好的基础，我们是在他们研究成果的基础上继续工作的。

在史与论的关系上，过去一般认为“论从史出”。所以我们最先着手的是写《中国戏曲通史》。编写《通史》的工作在“文革”前的中国戏曲研究院时代，就已进行了好几年，并写出了初稿，由于当时左倾思潮的干扰，以及随之而来的长期的政治动荡，书写了出来，却一直不能出版。七十年代末八十年代初，才又重新组织了力量，这部史才得面世。自此以后，我们国家进入了一个平稳的年代，有利于学术研究工作的进行，于1987年写出了《中国戏曲通论》。在此之前，我们又与全国戏曲研究工作者一道，编写了《中国大百科全书·戏曲》卷；接着组织《中国戏曲志》的编写工作。《中国戏曲志》是按照分省立卷的具有全国

性的巨大工程，已经接近完成。

假如说，《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲》卷、《中国戏曲志》，以及海内外专家学者们的这方面的著作、研究成果，都为建立中国戏曲学的基础投入了一砖一瓦，那么，今天需要做的工作还是大量的。

中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术，是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的，它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样，有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律，这在史论中只能提纲挈领地涉及，很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。

关于编写分史、分论，张庚同志设想得比较早。记得1983年的夏天，《中国戏曲通论》刚作为国家重点项目上马，编写人员集中西山某处讨论《通论》的总体构想，在讨论中大家已经谈到：等写完了《通论》，接着写分史、分论。因而在《通论》结束之后，达人和国荣建议组织力量编写一套“戏曲史论丛书”，以分史、分论作为这套丛书的重点。我和张庚同志觉得这符合我们原来的设想，就开始组织人力，在1988年初，通过论证立项，作为中国艺术研究院“8·5”计划的重点项目。这套丛书有如下

1²部：

傅晓航《戏曲理论史述要》

吴毓华《古代戏曲美学史》

刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》

孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》

武俊达《戏曲音乐概论》

陈幼韩《戏曲表演概论》

黄在敏《戏曲导演概论》

栾冠桦《戏曲舞台美术概论》

沈达人《戏曲意象论》

安蔡《戏曲“拉奥孔”》

马也《戏剧人类学论稿》

苏国荣《戏曲美学》

以上12部专著的执笔人，除了武俊达、陈幼韩二位同志是院外的著名专家、徐宏图同志是外省的研究人员外，其他都是本院戏曲研究所的研究人员。一般来说，他们对本专业都有较长时期的研究和积累。经过几年的努力，终于都一一写出来了，而且达到了一定的学术水平，这是很可喜的事。书中有不少可取的见解，是积累了前人的研究成果，又有他们自己的丰富发展。当然，并不是这些见解都是那么成熟和正确。但我以为只要言之成理，就可以作为“一家言”来讨论。在学术问题上，只有本着“百家争鸣”的精神，才能不断地进步。我坚信在“百家争鸣”精神的鼓舞下，全国定会有更多更好、范围更广的戏曲史论及分史、分论著作出现。

除了戏曲分史、分论以外，还须向建立戏曲交叉学科而努力。20世纪是一个交叉学科、边缘学科大发展的世纪，它促使了自然科学、社会科学的迅猛发展。中国戏曲理论研究的进一步深入，必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题，不是在本学科的范围所能解决的。其实，在以往的戏曲研究工作中，某些交叉学科已经进行，并取得了一定成果。如戏曲文物学，就是戏曲学与考古学的交叉；戏曲文献学，就是戏曲学与文献学的交叉；戏曲美学，是戏曲学与哲学的交叉等，它们已经成了我们重要的研究课题。其它如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗

学、戏曲宗教学等等，都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。比如，当前大家都很关心戏曲在新的历史条件下应如何生存和发展的问题，这就牵涉到戏曲的生态结构、生态环境等等一系列问题，实际上是一个戏曲生态学的问题。又如在当前的商品大潮中，戏曲应该如何适应商品经济的发展？戏曲的商品属性与物质商品又有什么不同？精神商品的特殊性何在？这些问题，都涉及到戏曲经济学的问题。现在观众究竟喜欢看些什么戏？尤其是青年观众爱看什么？如何在审美趣味上适应广大青年观众的爱好？这些，又是属于戏曲观众学的问题。这些问题的探讨、解决，将有助于戏曲的历史和现状研究的进一步深入，有助于戏曲学的建立。

从以上简略的、不完全的叙述中，中国戏曲学涉及的方面、问题都十分广泛，既要总结历史的经验，又要总结现实的经验。根据当前戏曲研究状况，我觉得现状的研究更应受到重视。理论研究一定要联系实际，尤其要联系当前创作、研究的实际。理论研究要有助于戏曲的发展，要善于从实践中总结一些具有规律性的、普遍性的、特征性的东西，升华为新的理论。这样的理论更具有生命力和时代感，更会受到大家的关心和重视。从这一意义上看，上面提到的“论从史出”的观点，还不是很全面的。理论应从历史和现状中出。如果我们以此来衡量这部丛书，有些做得全面一些，既联系到历史，又联系到现状；而有些为求例证的稳定性，则侧重于历史上规律性问题的探讨。对此，我们不强求一律。

理论研究还要建立在大量翔实的资料基础上。我认为这一套丛书在这方面是注意到了。至于对这些资料的认识、解释、融会贯通得如何，还要请读者和同仁们指教。

这套丛书中的某些著作，还运用了一些新的学科、新的方法，来探讨一些新的问题。我认为只要不是生搬硬套，也应受到欢迎。

研究工作应以个人研究为基础，个人研究与集体研究相结合。像“通史”、“通论”、百科、志书、集成一类等大型的综合著作，需要组织具有各种知识的、较多的人员来集体完成。分史、分论比较专一，我们就采取个人研究的形式进行。

在规划本丛书的时候，我们除了邀请少数老专家撰稿外，大部分都请中青年研究人员来承担，意在通过这套丛书的写作，培养出一批具有实力的年富力强的研究人才出来，使今后戏曲理论队伍能够衔接得上。实际证明，我们的愿望基本上达到了。这是他们通过艰苦努力的结果。

这套丛书一直在以李希凡同志为首的院领导的关心、扶植和督促下完成的；院科研办公室给了我们很大支持，尤其帮助解决经费的困难；文化艺术出版社也在他们力所能及的范围内给了我们不少帮助，尽可能提早出版日期，我们都要很好感谢他们！

1993年3月1日



作者小传

孙崇涛 1939年生。浙江瑞安人。1961年毕业于杭州大学中文系，1981年毕业于中国艺术研究院研究生部。现任中国艺术研究院戏曲研究所研究员、戏曲史研究室主任。



徐宏图 1945年生。浙江平阳人。1966年毕业于浙江师范学院中文系。现任浙江省艺术研究所副研究员。二人曾合著有《青楼集笺注》等论著。

目 录

第一章 戏曲形成前的优伶史略.....	1
第一节 优伶原始.....	2
第二节 周秦古优.....	18
第三节 汉魏六朝俳优与散乐人.....	38
第四节 唐五代梨园弟子.....	53
第五节 两宋诸色伎艺人.....	72
第二章 金元行院与路歧.....	95
第一节 金元优伶概貌.....	95
第二节 金元行院.....	109
第三节 元代杂剧路歧.....	115
第四节 金元行院与路歧在戏曲史上的地位及贡献.....	127
第三章 元明戏文子弟.....	134
第一节 戏文子弟的流变.....	134
第二节 戏文子弟的行迹.....	143
第三节 戏文子弟的传统.....	148
第四节 戏文子弟的创造.....	157
第四章 明传奇诸腔剧伶.....	167
第一节 昆腔剧伶.....	169
第二节 弋阳诸腔剧伶.....	196

第三节	其他诸腔剧伶	202
第四节	诸腔剧伶的艺术贡献	207
第五章	清代花雅菊英（上）	215
第一节	清代花雅优伶历史发展概况	215
第二节	家班昆伶	226
第三节	职业戏班昆伶	232
第四节	宫廷戏班昆伶	254
第六章	清代花雅菊英（下）	258
第一节	弋腔（高腔）艺伶	258
第二节	秦腔（梆子）艺伶	263
第三节	徽班艺伶	270
第四节	汉调及其他皮簧腔系艺伶	283
第五节	京剧演员	287
结束语		300
优伶姓名索引		302
后 记		326

第一章 戏曲形成前的优伶史略

在中国古代，凡从事戏剧、音乐、歌舞、滑稽调谑乃至说唱等带有表演艺术性质的艺人，曾有一个独特的名称：优伶。在先秦，优和伶原是有区别的：优，谓俳优和倡优。俳优一般指以滑稽调谑逗人笑乐的一类艺人或宫廷弄臣；倡优主要指以乐舞为业的艺人。伶，亦称伶优，多指演奏音乐的艺人，有时也兼指制定乐律的乐师或职掌音乐事务的乐官。汉以来、宋之前，优、伶经常并称，作为对以歌、舞、乐及滑稽调谑为业的一类艺人的统称。宋元以来，随着中国戏曲艺术的日渐成熟和发展，优伶往往成为戏曲演员的专称；它在历代，又有优人、伶人、伶官、俳官、乐户、乐人、散乐、行院、路歧、子弟、戏子、梨园弟子、菊部群英等等许多别称。

广义的优伶，先中国戏剧之生而生；而作为狭义的中国戏曲优伶，其演进历史，则与中国戏曲发展进程基本同步。同西方某些戏剧艺术直接导源于宗教或游戏的情况有所不同，中国戏曲艺术以及它的表演者优伶，却是历经初民艺术、巫术文化、庙宇文化、宫廷文化、市井文艺以及姑称之为“优谏艺术”的周秦古优讽谏史绩等的重重洗礼，通过长期的演进、集结、凝聚、熔铸而成。因此，中国戏曲优伶形成的历史，相应于艺术高度综合的中国戏曲多源头流汇的历史，也走着一条多元归一的途经。原始歌

舞艺人、周秦古优、汉魏六朝俳优与散乐人、隋唐歌舞及参军戏伶人、宋金诸色伎艺人等等，各曾逞其绰约风姿，漫步过历史长廊，最后匿身于中国戏曲优伶的浩浩大军。

中国戏曲终其大成之日，也是造就一代戏曲优伶之时；中国戏曲形成过程中的萌动、消长、更替、积淀、汰洗等现象的出现，有诸多原因，其中却包括优伶实践的主要因素。因此，在叙述中国戏曲优伶发展历史之前，不能不叙述中国戏曲形成之前的广义的中国优伶的历史概貌。借此，我们还可以从一个侧面来了解中国戏曲的产生与形成是如何走着一条与众（世界各国戏剧艺术）不同的路程。

第一节 优伶原始

中国优伶既是完成中国戏剧等诸门类艺术的复杂表演形式的实践者，也是诸门类艺术本身的创造者、推进者和改革者。在中国古代，戏剧、俗乐、歌舞、说唱等，处于正统文艺观所歧视的地位，很少有人致力研究它们的历史、探究它们的起源问题。只是到了近现代，在民主主义革命促进人们对所谓“俗文学”的重视与倡导的情况下，“俗文学”研究日益开展，优伶起源问题也被学者们提到探讨日程。其中研究较为专门、深入，且见解较有影响和有代表性的是王国维和冯沅君。王国维在1912年完成的《宋元戏曲考》中说：

巫覡之兴，虽在上皇之世，然俳优则远在其后。《列女传》云：“夏桀既弃礼义，求倡优侏儒狎徒，为奇伟之戏。”此汉人所记，或不足信。其可信者，则晋之优施，楚之优孟，皆在春秋之世。

王氏似乎认为，优伶的出现在春秋之时，而且与早先的巫觋之兴有关。冯沅君嫌其语焉不详，在她1941年写成的《古优解》中，对此作了更具体、更明确的表述：

古优的远祖，导师、瞽、医、史的先路者不是别人，就是巫。在迷信的氛围极度浓厚的原始社会里，巫觋是有最大权威的，群巫之长往往就是王。这类人所以能总揽一族大权的原因，是他们自认为（有时别人也认为）是神的化身，为神所凭依或神人间的媒介；他们有神秘超人的法术、技能，以此法术、技能来满足一族人的为生存而发生的欲求。因此远古巫者，大都用卜筮的方法（甚或不用）预测未来的祸福休咎，能为人疗治疾病，能观察天象，通习音乐，能歌舞娱神。随着社会的演进，巫者技艺渐分化为各种专业，而由师、瞽、医、史一类人来分别担任，倡优则承继它们的娱神的部分而变之娱人的。

冯氏确认古优源于古巫。后来，她又在《古优解补正》及《汉赋与古优》两文^①中重申了自己的论点，再度予以肯定。

此后的戏剧史家，对上述观点似未见有异议。海内出版的各种戏曲史论著，常有相似的意见和提法。如著名戏剧史家周贻白先生在1960年出版的《中国戏剧史长编》中，就曾经断言“俳優”的来源是“属于降神的巫觋”：“巫觋，最初当然是伺候神灵的职业。但因祀神仪式里的歌舞，渐渐地用于娱乐人君之故，事实上巫觋便降为弄臣了。一部分成为籥人而司乐；一部分成为歌人或舞人。其特立的名词即为俳優，亦即今日戏剧中的脚色或演员的旧称。”台湾学者唐文标先生在其近年所著的《中国古代戏剧

^① 《古优解》(1941)、《汉赋与古优》(1943)、《古优解补正》(1944)等文，现均收入《冯沅君古典文学论文集》(山东人民出版社，1980年版)。

史》^①一书中也说：“‘巫覡’的技艺方面专才，在社会转变，由原型的部落到集权帝国中，无可奈何地下降为古代的‘俳优’。”他们都认为俳优出现在历史舞台上，是由于社会分工，巫覡失灵的结果。

其实，此说值得商榷。因为无论古巫或古优，都脱胎于原始民间歌舞。在原始社会，人们在劳动之余从事业余的歌舞活动；进入奴隶社会后，那些擅长业余歌舞者，即为奴隶主所占有，成为他们的专职奴隶，或用以降神，或用以取乐。降神的为“巫”，取乐的为“优”。巫和优从原始民间歌舞的母体中孕育、诞生，可能有时间上的先后，但彼此并不存在渊源关系。至于后来巫术失灵，巫覡相继失业，有的转而为优，那是属于“改行”、“转业”的问题，实与渊源无涉。本书开章，将先就此命题，具体阐述一下我们的见解。

一 优伶脱胎于原始歌舞

在史前的原始社会，由于物质条件的限制，当然不允许产生专事娱乐的优伶，但繁盛的原始歌舞确为优伶的降生作了种种的准备，起了孕育与催生的作用。其时，我们的先人在共同生活和劳动中，常常借助歌唱、舞蹈以表达思想和欲望，寻求娱乐和舒憩。他们在与大自然或敌对民族的斗争中，逐渐丰富自己的感知，在一定限度内，感知现实的美，并遵循这种美的规律，采用歌舞形式，再现自己所认识的世界。例如，在狩猎时代，先民用竹制的弓，发射泥制的弹丸，以追打鸟兽，猎取食用的“肉”。他们在追捕

^① 原书题《中国古代剧戏史初稿》，载台湾《中山学术文化集刊》，中国戏剧出版社1985年翻印，改称此题。

这些鸟兽时，不禁感到自豪和欢快，以胜利者自居，为了表达这种萌发于内心的激情，于是唱出了“断竹，续竹，飞土，逐宍(肉)”的《弹歌》(见《吴越春秋·勾践阴谋外传》)。不难想象，他们是边唱边模拟制作弹弓、拉弓弹丸等动作和姿势，作载歌载舞的表演。为了庆贺出猎的成功，有时他们还披着各种兽皮跳起拟兽舞来。《尚书·益稷》“击石拊石，百兽率舞”的记载，就是这种舞蹈的描述。他们以拍打石块为节奏，仿效不同禽兽的体态而翩翩起舞。这些歌舞，如普列汉诺夫所说，“都是生产过程的简单描述”(《没有地址的信》)。但绝不是生产过程的重复，而是对劳动生活的初步概括、提纯和美化，构成了与实际生产过程有根本区别的原始社会的意识形态活动，因而具有一定的象征性和拟态性。它们是产生戏剧美的最初因子和基素。原始歌舞蕴藏着一定的社会内容，表达人们的心态，激发生活欲求的联想，并使人从中获得美的享受。这种社会功能与后世以娱人为主要目的的优伶们的表演是一致的。至于跳拟兽舞的演员，披戴兽皮模仿鸟兽的动作，则开后世优伶化装、妆扮之先河。

进入农耕时代(新石器时代)之后，又产生了一系列与农事活动相关的歌舞。据《吕氏春秋·古乐》篇记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”从八首“葛天氏之乐”的名目来看，多数是以咏歌种植五谷和驯养动物为主题，旨在祈求五谷丰登，人畜两旺。从演出形式看，每三人为一队，执着牛尾，踩着舞步，且歌且舞，反映了原始歌舞中歌、舞、乐三者密不可分的特点。并且这时舞者手里还使用“道具”牛尾。以牛尾作“道具”的，还有一首求雨的舞曲《舞雩》。

《周礼·春官》曾记：“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则帅巫而舞雩。”“雩”在殷墟卜辞中写作“𩇛”，是求雨之舞的专字。它表演时，舞者要同时向四周作盘旋的舞步或舞姿，故卜辞又写作“槃隶”。“隶”在卜辞中写𠄎或𠄏，象征双手捧着一条牛尾。可见，这首舞曲也是执着牛尾跳的。又因为表演时要求牛尾必须在演者手中轮流传递，所以又称“代舞”或“隶舞”，代、隶同音，轮流传递的意思。在古人看来，歌舞既然能战胜旱灾，必然亦能战胜水灾，所以《吕氏春秋·古乐》称：“昔阴康氏之始，阴多潜伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。”这是排涝斗争的反映，它既能宣导洪水，又能通筋活血，与上述的求雨舞曲一样，都表现了人定胜天的思想和愿望。

原始时代，氏族间经常发生战争，所以以战争为题材的歌舞也不少。据《山海经·海外西经》记载：刑天氏与天帝争权而发生战争，刑天氏失败，被砍掉头颅，埋在常羊山。但他仍不屈服，竟以双乳为眼，肚脐为口，执干戚（盾牌与斧子）而舞，以示死不罢休，“猛志固常在”（晋陶渊明《读山海经》诗）。另据《尚书·大禹谟》记载：虞舜称帝，有苗不服。舜命禹率众多氏族对有苗进行讨伐，围攻了三十天，有苗仍不投降，一位叫益的臣子，劝诫禹说：“惟德动天，无远弗届。满招损，谦受益，时乃天道。”意思是说，只有用仁德才能感人、服人，何必硬打呢？禹接受他的忠告，把兵撤了回来，用干羽（盾牌与羽毛）为道具，表演舞蹈，果然慑服了有苗，使其归降。以上就是历史上著名的“干戚舞”，属称所谓“武舞”。舞者手操干戚，旅进旅退，步伐雄壮整齐。中国戏曲向来注重武打，其渊源直可追溯到原始时代的歌舞。

男女相爱，自古而然。以此为题材的原始歌舞亦不少见。据《吕氏春秋·音初》记载：大禹治水，途经涂山时，见到了涂山氏之女，来不及相聚，就匆匆地巡视南方去了；涂山氏之女为之怅然，即令其妾候禹于涂山之南，女乃作歌曰：“候人兮猗！”歌词虽然只有短短的四个字，却包含着涂山氏之女等候大禹时丰富而复杂的思想情感。闻一多说：“那不是个词句，甚至不是一个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言。”

（《神话与诗》）因为唱这几个字声音可以拉得很长，在声调上也有相当的变化，所以闻一多又称它是“音乐的萌芽”。原始公社每逢节日即举行舞会，据说，其中有一个节日专为男女相爱而设，这一天，青年男女欢聚一堂，尽情地唱歌、跳舞。据闻一多考证，这个节日在汉族为祭祀氏族女始祖的日子，所跳的舞叫“万舞”。周代民歌《宛丘》：“坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽”及《东门之枌》：“东门之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下”云云，正是对这个节日遗风的生动描绘。（同上）据说，现在云、贵一带族彝等少数民族的歌舞，尚存其遗风，如彝族的《跳月》、苗族的《芦笙舞》等，即属此类。每年春月，未婚男女集中草原，吹芦笛摇铃，并肩舞蹈终日，然后各携所爱而归。

此外，尚有图腾舞、雉舞、角抵舞等等。

总之，原始歌舞的内容是丰富多采的，它形象地再现了先民从狩猎到农耕的各方面的生活图景。歌舞的形式，也是多种多样的。歌唱中，有独唱，如涂山氏之女所歌；有轮唱、合唱，如虞舜时的《九辩》、《九歌》。舞蹈中，有三人舞，如葛天氏之乐；有五人舞，如1973年青海省大通县孙家寨出土的新石器时代马家窑时期陶盆内壁组舞彩绘所示的五个人牵手跳舞者即是（参见王克敏《中国舞蹈史话》附图1）；有十二人舞，如“大雉舞”；

有手执羽旄的文舞，如“夏龠舞”；有手持干戚的武舞，如“象舞”，等等。

“行有余力，则以学文”。尽管原始时代生产力低下，人类尚处于衣难蔽体、食难糊口的低级阶段，没有余力供养专事歌舞的艺人，但初民在耕猎之余、集体团聚之时，也少不了类似后世优伶那样供人笑乐、消人疲劳的人出现在他们的面前，借以恢复体力和生命意志。“民亦劳止，汔可小康”（《诗·大雅·民劳》），为了满足初民们在紧张劳碌之余所需的松弛和笑乐的欲求，原始社会芸芸众生中那些业余擅长歌舞者们最先担当了这一义务。到了原始社会后期，随着生产力的发展和部落联盟的出现，原始歌舞逐渐由业余嬗变为专业。其时，部落联盟首领，包括一些部落首领，为了宣传自己的文治武功，都设有专员，掌管音乐，他们就是后世的所谓“乐官”，或称“乐师”、“乐正”。相传黄帝有乐师伶伦和荣将。《吕氏春秋·古乐》记黄帝命伶伦制音律，伶伦历尽跋涉之劳，取竹于嶰溪之谷，制成管筒，去阮隃山下，听凤凰之鸣，而别十二律吕；还记黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音。皇甫谧《帝王世纪》还说黄帝命伶伦作《渡漳》之歌。帝誉的乐师叫咸黑^①。《吕氏春秋·古乐》：“帝誉命咸黑作为声歌，《九招》、《六列》、《六英》。有倕（巧匠名）作为鼗鼓、钟磬、吹苓、管壎、箎、箛、推钟。”尧的乐师叫质。《古乐》：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以糜鞞置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”舜的乐官叫夔。《尚书·尧典》：“帝曰：‘夔，命汝典乐！教胥子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无

^① 咸黑，又作“咸墨”。南朝梁刘勰《文心雕龙·颂赞》：“昔帝誉之世，咸墨为颂，以歌《九招》。”

傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。’”《左传》昭公二十八年：“昔有仍氏生女黝黑而甚美，光可以鉴，名曰玄妻，乐正后夔取之，生伯封。”应劭《风俗通义》引孔子语：“昔者舜以乐传教于天下，乃令重黎举夔于草莽之中而进之，舜以为乐正、夔于是正六律，和五声。”禹的乐官叫皋陶。《吕氏春秋·古乐》：“禹立，勤劳天下，日夜不懈。通大川，决壅塞；凿龙门，降通滂水以导河，疏三江五湖注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。”这些乐官都掌管、指挥一定数量的乐工，其中既有装扮“凤鸟”、“百兽”之类而歌舞的演员，也有“击鼓”、“吹苓”而伴奏的乐手。部落首领所备的这些歌舞，主要是用于清庙明堂，以夸耀本部落的强盛，慑服其他氏族。如上文已经提及，舜为了征服有苗，曾组织了一场规模宏大的“干戚舞”，即是一例。这样的舞队，当然非专业不可了。这些专业的歌舞者，终于脱离了生产劳动，而专以歌舞为职业，成了后世优伶的祖先。所不同的是，他们那时尚有人身自由，在部落大家庭中享有平等的权利，与其他人的区别仅在于职业，不像后世优伶那样，失去人身自由，而沦为家庭或集团的奴隶。他们的歌舞技艺，有的曾直接为后世优伶所继承、发扬，如禹时歌颂治水成功的九段乐舞《夏籥》，以原始管乐器籥为主要伴奏乐器，以鸟羽为道具（详见《公羊传》及《文王世子》注）。传之周代，仍然如此。只是舞者头戴皮帽，身着皮衣，外套丝织的白色罩衣^①。其穿戴要求，日益讲究，渐与后世

^① 《礼记·明堂位》：“季夏六月，以禘礼祀周公于太庙。……皮弁素积，黝而舞《大夏》。”黝（音 xi 锡），皮衣上加罩衣。

戏剧妆扮靠近。

这些专业的歌舞者，既是后世的优伶之祖，同时又是后世的巫覡之祖。他们一方面以歌舞娱人，另一方面也以歌舞娱神。如黄帝时的《云门》（《周礼·春官·大司乐》注）、尧时的《咸池》（《周礼》、《国语》等注）、舜时的《大韶》（《尚书·益稷》、《庄子·天下篇》）等，都是原始氏族公社时代的宗教乐舞，或用以崇拜图腾，或用以降神，或用以祭祖。其中《韶》舞，到了春秋时的齐国仍在演出，孔子看了乐得“三月不知肉味”，连称：“《韶》，尽美矣，又尽善也！”（《论语·述而》）所不同的是，演者已不再是普通的业余或专业歌舞艺人，而是专事降神的巫覡，用以祭祀四方星、海、山河或王者的祖宗（《周礼·春官》）。可见，原始时代的祭神是由歌舞艺人兼任的，到了后世，才由专事娱神的巫覡接替。这从“巫”字由“舞”字演变而成，也可以得到证实（详后）。

总之，优伶虽然诞生于奴隶社会，而它的孕育期却在原始社会；原始社会民间歌舞，是孕育优伶的母体；原始民间歌舞艺人，才是他们真正的先祖。

二 奴隶制时代的“优伶”

大约公元前21世纪，夏王朝建立，世袭制取代禅让制，标志着中国已由“大同”之世转入“小康”之世，即由无阶级的原始社会进入开始有阶级的奴隶社会。作为奴隶主阶级附庸的优伶，实际已随之而诞生。据《列女传》载：夏桀“收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟之戏者，聚于旁，造烂熳之乐”；《管子·轻重》还

说夏桀拥有“女乐三万人，端噪晨乐，闻于三衢”^①。倡优、女乐的队伍既然如此庞大，且能表演当具一定规模的“奇而之戏”与“烂漫之乐”，可见，实际意义的“优伶”，在夏桀时代，已盛极一时，其产生和形成年代，当更在此之前。

让我们再把追溯的目光落在奴隶制的缔造者大禹的身上。据《吕氏春秋·古乐》载，禹因治水有功，被推上部落联盟首领的宝座之后，就下令皋陶制作大型乐舞《夏籥》“以昭其功”。这首以籥为主要伴奏乐器的九段舞曲，已由原始歌舞固有的群体娱乐性，演变为专替个人歌功颂德的礼赞了。参加这首舞曲演出的演员和伴奏人员，已带上承应、服役的性质，虽然还未有人称其为“优伶”^②，但实际已涂上优伶的色彩，或可称为优伶的雏形了。禹的儿子启，作了奴隶社会第一个最高统治者之后，除了借歌舞夸耀个人功绩之外，更利用音乐进行狂欢作乐。据说，他因狂欢过度，终于丧失了天神的佑护。《墨子·非乐》所谓“启乃淫佚康乐，野于饮食。将将铿锵，管磬以力。湛浊于酒，渝食于野，万舞翼翼。章闻于天，天用弗式”，说的就是这件事。启饮酒于野外，为助酒兴，而携带家奴，为其设“万舞翼翼”的演出。这些歌舞者的身份、职责，与后世优伶并无实质的区别。

优伶所以萌生于奴隶社会，是社会进步和劳动分工的结果。我国进入奴隶社会后，由于生产工具改进，尤其是铜器的使用，

① 后二句，《太平御览》“人事部”134引作：“晨噪于三衢，乐闻于三衢。”是，当据正。

② 《吕氏春秋·古乐》曾称：“帝颛顼……令嫫先为乐倡，嫫乃偃蹇，以其尾鼓其腹，其音英英。”汉高诱注：“乐倡，乐人也。”据此，“嫫”则是最早被文献称为“乐倡”的乐人。然而，这仅是后人追述史前的一种传说，而且这“嫫”（鼃或鳝类的动物）还属于一种人畜不分的传说中的生灵，故不足为凭。

促进了社会生产力的迅速发展，使畜牧业和农业生产有了剩余产品，多余的粮食已用于酿酒。相传少康发明造酒，习称杜康造酒（《世本》）；杜康即少康。牧畜、房子、农具、粮食等家庭私有财产产生了；战争中捉到的俘虏成了奴隶；氏族中形成某些拥有财富和势力的大家族。奴隶主阶级的形成，正是这种财富积累和权力集中的结果。奴隶主们不仅垄断了奴隶们的物质产品，并且同样占有他们的精神产品。如夏桀占有女乐三万，商纣亦占有大批“倡优”以及钟鼓、管弦（详后）可证。这就是优伶产生的社会基础。

同时，随着物质生活的改善，势必促使人们对精神文化生活的追求，其中包括对歌舞、杂技、卜筮、医药、天象等等的迫切需求。其中歌舞尤为我们的远祖所爱好，也最盛行。《易经》和《尚书》尚保存有奴隶们所唱的乐歌，如有歌唱劳动生活的“女承筐”（《易经·归妹》上六），有反映婚姻制度的“贲如”（《易经·贲》六四），有描写战争情况的“得敌”（《易经·中孚》六三），有诉说受虐待痛苦的“无平不陂”（《易经·泰》九三），有对统治者诅咒的“时日曷丧”（《尚书·汤誓》）等等。人们借歌舞以抒发内心的哀怒与喜乐。至于上层的贵族们，则更是沉湎于歌舞之中。所以“歌舞优伶”或姑称“歌伎”、“舞伎”，便率先诞生了。

另外，奴隶社会脑力劳动和体力劳动开始分工。奴隶主一面借歌舞颂扬自己的武功文治，威慑人民，巩固自身的统治。如商汤推翻夏桀建立商朝后，即据“先王之乐”谱写乐舞《大濩》和《九招》，以纪念他的功勋（《墨子·三辩》）。另一面又以歌舞进行自我陶醉和享受。“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵”（《离骚》），夏启曾以乐舞《九辩》与《九歌》用于声色之娱。

启的儿子太康更有过之。《尚书·五子之歌》说他：“内作色荒，外作禽荒。甘酒嗜音，峻宇雕墙。有一于此，未或不亡。”是个沉湎声色，败国亡家之徒。商汤放逐夏桀之后，吸取前朝教训，对执政者的淫佚康乐一度有所抑制。《尚书·仲虺之诰》称赞他“不迓声色”，同书《伊训》还说他制订条文，抑制统治者的声色歌舞，对“敢有恒舞于宫，酣歌于室”的“巫风”加以制裁。条文还规定臣子也有纠正的责任，“臣下不匡，其刑墨”，失职者，将受到刑罚。这些记载，从一个侧面告诉我们，商代统治者借歌舞享乐的风气很盛。到了商末的纣王，更变本加厉，曾命乐工师涓谱写新曲，聚集大臣观赏女乐表演，进行无节度的狂欢，以至激起百姓的怨恨，导致贵族叛乱。《史记·殷本纪》所谓“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。……百姓怨望，而诸侯有畔者”，说的就是这件事。《说苑·反质》还说纣王“为鹿台、糟丘、妇女、倡优、钟鼓、管弦……”。尽管《说苑》及上文提及的《列女传》，均属后来汉人追述，文中所称的“倡优”，也是著述者的概念、名称，并不完全代表时人（夏、商人）的真实名称，但实际意义并不离谱。这些艺人脱离生产劳动，以自己娴熟的歌舞技艺或诙谐滑稽服务于人主，沦为后者豢养的专职奴隶，其性质同后世所称的“倡优”还有什么两样呢？

这些奴隶制时代的“倡优”，和普通奴隶一样，没有任何人身自由。奴隶主强使他们伺候一生，死后还把他们当作殉葬品，妄想 在冥间继续为他们 提供声色之娱。1950年发掘的武官村殷代大墓中有女性骨架二十四具，随葬品有乐器和三个小铜戈。这二十四位女性生前或许即是乐舞艺人，是随着死去的奴隶主殉葬其中的，小铜戈是她们舞蹈时用的道具。（见郭宝钧《1950年春殷墟发掘报告》，载《中国考古学报》第5册，1951年）1953年

发掘的大司空村殷代坟墓中有三个钟，可能也有三位乐器的演奏者被活埋。（见马得志等《1953年安阳大司空村发掘报告》，载《考古学报》1955年第9期）奴隶主和贵族们奢好歌舞，在客观上对优伶的产生和发展起了推进的作用。

奴隶社会部落、氏族以及国与国之间的交往崇尚歌舞，这对优伶的形成和盛行也有一定影响。夏代少数民族首领朝见夏王，常常是携带乐工贡献乐舞的。据《路史·后纪》十三《注》引《竹书纪年》说：“少康即位，方夷来宾，献其乐舞。”少康是夏代第六朝国君，约公元前2015年左右在位。至第十六君帝发即位，时约公元前1774年左右，又有许多边疆民族到夏王朝表演舞蹈。据《古本竹书纪年》载：“（夏）后发即位元年，诸夷宾于王门。冉保庸会于上池。诸夷入舞。”

根据记载，商代的歌舞是有乐器伴奏的，因此，除歌舞优伶外，还有大量的器乐伴奏优伶，此即后世称作“伶优”者。《墨子·非乐》所谓“将将铿锵，管磬以力”，就是描绘伶优们伴奏时的情景。当时使用的乐器有鼓、鼗、铃、磬、编磬、钟、编钟、缶、埙、箫、言、瑟，等等，既有打击乐器，又有管乐器，还可能有弦乐器。据近人考证，当时在绝对音高方面，已逐渐形成明确的观念；纯四度，大、小三度，大二度等音程关系，已为人们所掌握。（参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》第二章）

三 优伶与巫覡的关系

优伶与巫覡并不存在渊源关系，他们犹如一对孪生兄弟或姐妹，共同孕育于原始时代民间歌舞的母体，脱胎于奴隶社会初期，均是奴隶制的产物。出现于优伶与巫覡之前的原始民间歌

舞，是生产劳动的产物。它发展到了奴隶社会，明显地沿着两种职能在延伸：一是继承上古人们以歌舞作为劳作之余的娱乐手段；一是用以祀神祭祖、既娱神又娱人的宗教礼仪。事为前者，是后世优伶的祖先；事为后者，即是巫覡。

与纯属民间歌舞者职业化了的优伶不同，巫覡同时又是原始宗教观念的产物。原始时代，人们由于缺少科学知识，对变幻无常的自然界，诸如日出月息，昼夜交替，寒暑递嬗，春华秋实之类，都感到神奇莫测，难以对付。于是认为，自然界和人一样，都是生命体，而且还是人类无法与其抗衡的具有巨大而神秘威力的怪物，人们要获得生存，必须对它们顶礼膜拜。因而逐步形成原始宗教观念，产生图腾崇拜。图腾是原始人所共同信仰为其祖先或保护神的象征，而加以崇拜的动植物或自然现象，尤以动物居多。他们选择其中一种作为自己氏族崇拜的偶像，并举行舞蹈予以祭祀。于是原始歌舞又衍生出一种新的乐舞，即后世称之为图腾舞。传说夏人以龙为图腾，龙本不存在，由蛇想象而成，祭祀时即模仿蛇的动作而跳起图腾舞来。据说夏禹曾跳过这种舞，被后人称为“禹步”，还被吸收到戏曲表演中去。又传说商人以凤为图腾，于是模仿凤行走时踏高脚的舞蹈，一直流传后世，俗称“高脚舞”。原始人对自己部落的图腾崇拜对象，不捕不杀，不喝它们的血，还举行祭典，相反，对于别的部落信仰的动物，则视为恶邪，并举行舞蹈予以驱逐。这种舞被称作“雩舞”。

《周礼·夏官》载“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾”云云，即是原始时代雩舞某些装扮和表演动作遗风的写照。至今在贵州、安徽等全国许多各民族聚居的地方，还能找到古代雩舞（当地人称“雩戏”、“神戏”、“地戏”等等）的遗迹。在原始时代，无论图腾舞、雩舞，或其他别的宗教舞，最先都是

由民间业余歌舞艺人扮演的。进入奴隶社会，奴隶主利用并改造这些舞蹈的内容与形式，用作求神问卜、祭祀祖先或歌功颂德的工具，以加强自己的神权统治。如《舞雩》，在原始社会原是大旱求雨的舞，到了奴隶社会被奴隶主用作祭神的典礼。从此，艺人们脱离生产劳动，成为专门的神职人员，女的称“巫”，男的称“覡”，后世通称“巫覡”。所以，巫覡和优伶一样，也来自原始民间歌舞艺人。这从“巫”和“舞”两个字的读音及字形的演变踪迹也可看出。“巫”、“舞”除四声不同外，读音一样，均读作wu；从卜辞的夨（舞）字，到小篆的巫（巫）字，^①再到楷书的“巫”字，可以明显地看出“巫”字是从“舞”字逐步演化而来的踪迹。

王国维曾据《国语·楚语》，认为“巫覡之兴，在少皞之前，盖此事与文化俱古矣”（《宋元戏曲考》），恐未必是实。少皞相传为黄帝子，名摯，号金天氏，为远古时代东夷族首领。少皞之前的年代，物质条件尚不允许产生专事祀神的舞人。巫作为一种专职人员，只有当社会分工明显出现之时方能产生。它的产生年代至早也不会超越夏代初年。相传夏禹学过巫舞，至今一些地方巫婆作法尚称“禹步”，巫或当滥觞于禹时。至商代乃大兴。《尚书·伊训》记大甲（商汤孙、大丁子）元年，伊尹戒“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”可证。

关于巫和优的区别，王国维《宋元戏曲考》指出三点：其一，“巫以乐神，而优以乐人”；其二，“巫以歌舞为主，而优以调谑为主”；其三，“巫以女为之，而优以男为之”。这第一点是对的，不过巫在乐神的同时也乐人，巫的舞蹈实际上是神人

^① 参见《籀室殷契类纂正编》和《说文解字》。

共乐的节目。第二、三两点，则未必尽然。因为巫固然以歌舞为主，而优也同样以歌舞起家。优的前身本就是歌舞艺人，他们正是以擅长歌舞才被奴隶主占为私有的。他们的歌舞，见诸记载的，有夏启时的“万舞”，夏桀时的“烂熳之乐”，商纣时的“北里之舞”等等；调谑是在周秦俳优出现的年代才发展起来的，在春秋时蔚成风气，人才辈出，如晋之优施，楚之优孟，秦之优旃等，均以调谑见称，并被形诸典籍。王国维这里所谓的“优”，大概专指周秦俳优。而周秦俳优与巫覡之间，则更无什么渊源或关系可言了。巫、优虽皆以歌舞为其技能，但目的不一样。巫用以降神，涂有宗教色彩，而优则完全用以娱人。巫以女为之，覡却以男为之；优既有男为之，亦有女为之，上述夏桀聚女乐三万者即是。正如冯沅君所说，倡优是奴隶的一种，女性沦为奴隶当在男性之前，至少是同时的，因为女性除普通劳役外，统治者对她们还有性的要求。女奴中知书者可为女史，能酿者可为女酒，那么能歌舞，善诙谐，或身体发育不正常者，无疑为倡优，为侏儒。（详见《古优解补正》）

巫和优的区别，除上述外，还有遭遇上的明显不同。巫的地位，比优高得多。巫据说能通神明，是神、人之间的媒介，奴隶主用他们去管理占卜，因而占据着神权的尊严，受到人们的敬重，曾一度得到统治者的重用，有的还当了国家的大臣。如商代的巫咸和巫贤，就分别担任大戊朝及祖乙朝的国师，主宰着国家的兴亡。优伶则始终是奴隶主借以作乐的工具，他们一旦失却奴隶主的欢心，即被弃之如草芥，或遭杀身之祸，有的即使竭诚侍候主子一生，也难免作殉葬品。不过，巫的好景并不太长，随着社会的进步，自然科学的发展，巫术的欺骗性逐渐暴露，巫的地位日趋下降。至春秋时，魏国的西门豹为破除迷信，竟把巫婆及

其弟子投入河中。优伶却与之相反，随着娱人技艺需求的日益增强，人们对优伶的需要与日俱增。在这种情况下，部分巫覡弃其巫术，发挥其歌舞的特长，去从事优伶的行业，也是完全可能的。

巫和优对中国戏剧的影响也不一样。巫覡尽管乐神也乐人，他们手舞足蹈装神弄鬼的表演，对后世戏剧代言体的形成以及装扮角色的确立，虽不无影响，但其目的毕竟是为了降神，因此全部表演笼罩着一种神祇的力量，表演内容被纳入宗教理念的框架，表演形式只是求神问卜的一种礼仪，而且这种礼仪形式还日趋凝固与守旧。纯粹的宗教礼仪形式，不可能发展成为戏剧；巫覡如不舍弃职掌宗教礼仪者的身份，也不可能成为戏剧职业演员。优伶则不同，他们的表演主要是为了娱人。他们把歌喉和舞姿对着自己的同类，或歌，或舞，或滑稽调笑，无论内容或形式，均根据人们娱乐的需要而不断地改进和丰富起来。他们的表演一步一步地走向戏剧美的本体。中国戏曲无论唱、念、做、打，都可以从他们的表演中找到自己的渊源。优伶对中国戏剧的影响是直接、积极的，与巫覡有着本质的区别，他们才是中国戏剧职业演员的真正先驱，是中国戏曲艺术的缔造者。

第二节 周秦古优

实际意义的中国优伶，虽然孕育、脱始于我国原始民间歌舞，产生、形成于奴隶社会，而“优”和“伶”的名称确立以及他们的行迹被正式载人典籍，却大约始于春秋时期（公元前770—前476）。然而，这些典籍记及的周秦年代的优伶，虽然可视为后世各类优伶的先驱，而其性质、职能等，毕竟与后者有较多的差

异。为了区别起见，我们姑称其为“周秦古优”。

一 古优的记载

相传为春秋鲁人左丘明所著的《国语》、《左传》，是我们目前所见到的记述“优”和“伶”活动情形的较早的两本书。关于优，如《国语·齐语》记齐桓公问计于管仲道：

昔吾先君襄公，筑台以为高位，田狩鬻戈，不听国政，卑圣侮士，唯女是崇。……优笑在前，贤才在后。（晋韦昭注：“优笑，倡俳也。”）

现见先秦典籍中明确提及优人行迹的，当以此为最早。^①齐襄公即位于公元前697年，卒于前689年；齐桓公所说的，是前七世纪初的事。其时，“优笑”居然令齐国国君置“贤才”而后顾，可见它已具有相当的魅力了。关于伶，如《左传》成公九年载：

晋侯观于军府，见钟仪。问之曰：“南冠而系者，谁也？”有司对曰：“郑人所献楚囚也。”使税（脱）之。召而吊之，再拜稽首。问其族，对曰：“泠人也。”公曰：“能乐乎？”对曰：“先人之职官也，敢有二事。”

鲁成公九年，即公元前582年。楚人钟仪被晋人囚禁于军府的事，发生于早此二年（见《左传》成公七年秋）；钟仪先人充“泠人”职，又当远早于此。晋杜预注：“泠人，乐官。”亦作

① 较早提到“优”的，还有《礼记·乐记》中所说的“及优侏儒，寝（猥）杂子女”，但它并不涉及优人的具体行迹。冯沅君《古优解》还曾据《国语》记郑桓公与史伯的谈话中有“侏儒、戚施，实御在侧，近顽童也”的话，断定《国语》所记的是公元前773年左右就已有侏儒、戚施充任近似“顽童”、实则 为优的事实。可备为一说。然而这里毕竟还没有明确写明是“优”。

“伶人”。如《国语·周语》：“钟成，伶人告和。”又可简称作“伶”，如《国语·鲁语》：“今伶箫咏歌及《鹿鸣》之三。”韦昭注上二句说：“伶人，乐人也。”“伶，伶人，乐官也。”可证“泠”、“伶”可通。

在周秦，优与伶是有区别的：优主要指以谐谈嘲弄逗人笑乐的人（通常亦称“俳优”），同时也指某些歌舞、奏乐一类的艺人（通常亦称“倡优”）；伶则专指奏乐的艺人，其中包括兼掌音乐事务的“乐官”。伶的社会地位，一般高于优，这同他们担任着替上层统治者“制礼作乐”的庄重任务有关。至于他们中间的“乐官”，又称“乐师”、“乐正”，正同“工师”、“工正”一般，都是些具有专业技能的“职官”，而且还是世代继承的“世职”，如上引《左传》所记钟仪及其先人即是。

周秦优人，有姓名可以考见者，以春秋晋国的优施为最早。他的生活年代，约与晋献公及其爱妃骊姬同时。晋献公即位于周惠王元年（前676），五年，攻骊戎，获骊姬以归。骊姬为了立亲子奚齐为嗣，曾同优施合谋杀害太子申生。其事发生在晋献公十一年至二十一年（前666—前656）间，《国语·晋语》对此曾有较详尽的记载。据此，大约可以确定，晋优施是生于公元前七世纪初的人，是历史上有姓名可考的最早的优人。

优施之后，见于记载的较著名的周秦优人，依次尚有：春秋楚国庄王（前613—前590在位）时期的优孟（事迹见《史记·滑稽列传》）、齐国景公（前547—前490在位）时期的优施（事迹见《谷梁传》定公十年）、战国赵襄子（前457—前425在位）时期的优莫（事迹见汉刘向《新序·刺奢第六》），以及秦代始皇和二世（前221—前207）时期的优旃（事迹见《史记·滑稽列传》）等。

伶人的始祖，可以追溯到传说中的黄帝和尧、舜时代（详见《优伶原始》）。相传伶人的名称，就是由皇帝的乐师伶伦而来的。春秋以后，有姓名的伶人史迹，亦渐见于史籍。除了上文已经引录的《左传》所记楚国伶人钟仪及其先人之外，他如：《国语·周语》记及的周景王（前554—前520在位）时期的伶州鸠和宋人王应麟注汉史游《急就篇》“泠幼功”中提到的“《战国策》韩有泠向，《吕氏春秋》周有泠悝，《郑志》有泠刚，汉《功臣表》有泠耳、泠广”等。

至于同伶人性质基本同类的“乐师”，有名字见记于典籍的，更不乏其人。光春秋而言，晋有师旷，鲁有师挚、师乙、师存、师亥，卫有师襄、师涓，郑有师文，齐有师开，等等，不可胜数。^①

上述优人、伶人或乐师，他们都是作为人主的附庸，为君主或诸侯所豢养和使用。在周秦民间，是否也有流散的优伶呢？由于这方面的情况，古籍很少述及，所以很难断定。而《左传》襄公二十八年记齐人庆封出奔时的这段话，却为我们透露了这方面的一点消息：

陈氏、鲍氏之围人为优。庆氏之马善惊，士皆释甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里。

晋杜预《春秋左氏传集解》注云：“优，俳也。”“鱼里，里

^① 师旷事迹，散见于《周逸书·太子晋》、《左传》襄公十四年、《国语·晋语八》、《韩非子·十过第十》等；师挚事迹，见《论语·泰伯》；师乙事迹，见《礼记·乐记·师乙篇》；师存事迹，见《国语·鲁语上》；师亥事迹，见《国语·鲁语下》；师襄事迹，见《史记·孔子世家》、《韩诗外传·五》；师涓事迹，见《韩非子·十过第十》；师文事迹，见《列子·汤问第五》；师开事迹，见《晏子春秋·内篇杂下第六》。

名。优在鱼里，就观之。”唐孔颖达《正义》云：“杜（预）以优在鱼里，士往观之；刘炫以为国人从旁为优，引行以至鱼里。”杜、刘两家的解说略有出入。不管这场优戏是否在“鱼里”这个地方串演，它不属于贵族邸第的演出，却可以肯定；至于弄优者，无论是陈氏、鲍氏之“圉人”（养马者）也好，或是鱼里一带的百姓或是专业优人也好，他们有别于上述那些专为贵族所豢养并使用的优伶，也可以肯定。他们极可能就是流散于民间的优人。

二 古优的特点

周秦古优，是周秦历史的独特产物。说他们“独特”，主要是指周秦古优中的俳优、倡优在当时政治生活中的地位和作用方面，有三点显得很特别的地方：

（一）君主所亲，而为流俗所轻。

先秦俳优或倡优，大多言谈诙谐，行为滑稽，有的还能歌善舞，有的足智多谋，有的是形体短小的“侏儒”。这些都使人增添生活情趣或感到好奇。所以他们难免为当时各国君主、诸侯所收罗和猎取，作为他们逗乐的玩物而得到宠养，或作为他们解答政治疑窦、咨询斗争谋略的对象而获得亲近。

然而，正如司马迁所指出的那样：“主上所戏弄，倡优所畜，流俗之所轻也。”（《报任安书》）人君的“近优”、“喜优”，与公众舆论的“轻优”、“毁优”，在周秦时代却形成极为强烈的对比。在当时的一些政治家们看来，优人不仅出身下贱，言行荒唐，不合正道，而且简直跟“奸人”、“谗贼”无异；“近优”与“喜优”，是无道之君的昏庸行为，是国败家亡

的征兆。《管子·四称》记管仲回答齐桓公政事咨询时，就将“进其谀优”列为“昔者无道之君”的特征之一。同书《立政九败解》中还说：“然则国适有患，则优倡侏儒起而议国事矣，是殴国而捐之也。”只有“无道之君”，才会“进其谀优”；倡优、侏儒议政，是国事危殆的表现。持有这种见解的还不止管仲一人。《国语·越语下》记越王勾践召见范蠡商议图吴大计时，亦把“喜优”列为吴王夫差必亡的原因之一。

当时这些极力诋毁、贬斥优人的舆论，主要是士阶层从本身立场出发制造的。它是士阶层企图消解同人主接近的优人可能产生的政治影响和作用，以维护自身政治利益而制造的一种舆论。这可以从当时某些人总是将“优”跟“士”对立起来的言论中获得证实。如说：“一难也，近优而远士。”（《韩非子·难三》），
“吾闻楚之铁剑利而倡优拙。夫铁剑利则士勇，倡优拙则思虑远。”（《史记·范雎传》）春秋战国时期是士阶层不断壮大、活跃，并在政治（学士）、军事（武士）、外交（策士）、文化（术士）各方面日益发挥作用的年代。“好士者强，不好士者弱”（《荀子·议兵》），是当时百家反复强调的见解，也是他们希望跻身上层集团、左右各国形势的一种舆论。至于不入流品的俳优、倡优群体的崛起并时时利用他们同君主接近的机会去干预国家政治生活，对士阶层来说，无疑是一种干扰和威胁。士阶层对此深恶痛绝，故而把“优笑”与“贤才”视为对立，把“近优”与“远士”二者认作因果必然，把优语斥为惑君的“谗言”、“谀语”等等，在言论上极力予以诋毁。而在实际行动上，竟致演成齐鲁夹谷之会，孔子杀优施，“首足异门而出”的惨剧。

最先看重周秦古优历史作用、肯定他们历史地位的，是汉代的司马迁。司马迁在其历史巨著《史记》中，特地为优孟、优旃

等列传，把他们的事迹写入《滑稽列传》。传末称赞说：“优孟摇头而歌，负薪者以封。优旃临槛疾呼，陛楯得以半更。岂不亦伟哉！”司马迁甚至认为，优人言论的作用，可以同“六艺”经典相提并论：“孔子曰：‘六艺于治一也。《礼》以节人，《乐》以发和，《书》以道事，《诗》以达意，《易》以神化，《春秋》以义。’太史公曰：‘天道恢恢，岂不大哉！谈言微中，亦可以解纷。’”一反传统偏见，给以极高的评价。

（二）身微言轻，却可排难解纷。

作为统治者的附庸，周秦古优的出身一般都比较卑微。他们中有的出身于“乐人”，如“优孟者，故楚之乐人也。”（《史记·滑稽列传》）有的是被人所歧视的“侏儒”，如“优旃者，秦倡侏儒也。”（同上）有的来自破落农民，如《汉书·地理志》记载战国赵、中山破产农民曾流为倡优的情况说：“赵、中山地薄人众，犹有沙丘纣淫乱余民。丈夫相聚游戏，悲歌慷慨，起则推剽掘冢，作奸巧，多弄物，为倡优。女子弹弦，跕躡，游媚富贵，遍诸侯之后宫。”他们之所以为人君或贵族所亲近，主要是后者利用优人善诙谐、好言谈、擅歌舞等特长，作为自己“戏弄”和“备乐”的对象。

然而，正是这些被人歧视、遭人诋毁、无足轻重的小人物，却凭借自己的智慧才能，利用同人主接近的有利条件，在国事紧要关头，为人主出谋划策，排难解纷，给时政以意想不到的影响。

优人为主子出谋划策的事迹，以春秋晋国的优施为最出名。《国语·晋语》曾记晋献公宠姬骊姬欲立亲子奚齐为嗣而问计于优施，优施教以从谋害太子申生入手。骊姬担心大臣里克反对，不敢下手，再次问计于优施。优施乃自告奋勇，请里克喝酒，并

在席间又唱又舞，说动里克保持“中立”，使骊姬终于实现了杀害太子申生、谮害二公子（重耳、夷吾）的政变计划。（事载《国语·晋语一、二》）这场政变的主谋虽是骊姬，但实际又完全是优施一手策划的。

不仅优人，伶人亦有这类为人主排难解纷的事例。其中，春秋楚国伶人钟仪被晋国拘禁时，以自己的言行促成晋、楚结盟，共济国危的事迹，可作为代表。事见《左传》成公七年至十二年所载，详情不复赘述。

（三）位卑业贱，却敢犯颜直谏。

优必谏——可称“优谏”——是周秦古优很主要的一个特点；其影响所及，致成两千余年的传统。元人王晔曾编《优戏录》，“集历代之优辞有关于世道者”，已经注意到“优谏”的重要作用。惜书不传。（见元杨维桢《东维子文集·优戏录序》）近人王国维辑《优语录》，收唐宋优语五十条。任二北扩而充之，成《优语集》，收优语十倍于王书，其中数量最多的，要数历代的优人“谏语”。在这些“优谏”事例中，优人们为了匡正时弊，在人君面前，或反唇相讥，或指桑骂槐，甚至还拿对方同暴君桀、纣相提并论，极尽挖苦、讽刺之能事，表现了无所畏惧的精神。

在众人心目中是位卑业贱的优人，为什么在当时会有这种敢于犯颜直谏的勇气？推究其原因，与两方面的社会因素密切相关：

一是春秋战国时期“厚招游说”的社会风气使然，春秋战国是我国奴隶制向封建制过渡的大变革时期。新兴的地主阶级在从领主阶级手中逐渐夺取土地之后，随时准备吞噬领主阶级，取其统治地位而代之。春秋后期和战国的兼并战争，实质上就是领主

和地主争夺政权的斗争。在这场斗争中，双方都注意争取和利用当时日益壮大的士阶层的势力，因而在组织路线和思想舆论方面都实行比较开放、松宽的政策。他们广开才路，竞相养士，收罗各种人才，并不拘一格地给以优待和重用。“厚招游说”的结果，必然会造成思想舆论界百家争鸣、异说竞繁的自由局面。

“优谏”正是在这种社会环境和风气中得以助长和扶植的。

二是同春秋战国时期倡导“风谏”的社会舆论有关。“上以风化下，下以风化上。主文而诤谏，言之者无罪，闻之者足以戒。”（《毛诗·大序》）君主要广开言路，虚心听取各方的反映和意见，臣民要负起对君主敢于“风谏”的义务。这是当时思想舆论界普遍强调、极力倡导的。翻开记述春秋战国各国史事的《国语》、《战国策》以及先秦诸子百家群书，有关臣下向君主进谏的记载俯拾皆是，正反映了这一点。孔子说：“忠臣之谏有五义焉：一曰诤谏，二曰戇谏，三曰降谏，四曰直谏，五曰风谏。唯度主而行之，吾从其风谏乎！”（《孔子家语·辨政》）

“风谏”即“讽谏”，系指灵活机巧的进谏方式。因为它容易为人主所接受，效果最佳，所以孔子极力提倡。“优谏”正合“风谏”之义。诚如宋人洪迈所说：“俳优侏儒，周伎之最下且贱者，然亦因能戏语，而衷讽时政，有合于古矇诵工谏之义。”（《夷坚志》丁集）古优寓讽谕于笑谈，藏针于幽默，易被君主接受；加之一些优人行为奇特滑稽，富有娱乐性，即使有点出格，也被君主所宽容；而优人自己也利用自身的特殊身份，常为自己的言行辩解，如晋优施就曾声称：“我优也，言无邮！”（《国语·晋语一》）“邮”，作过失解，“言无邮”，意谓自己人微言轻，说话有点过失，也值不得有身份地位的人去计较。这些就使得“优谏”活动更畅行无阻，古优的技能，得以充分施展。

三 古优的技能

周秦的优和伶，各有不同侧重的技能和技艺。优侧重于滑稽调笑，同时兼及歌舞、音乐、杂技等；伶侧重于音乐，偶尔涉及滑稽调笑，而“女伶”，则兼歌舞。现按技能、技艺种类，分述如下：

（一）滑稽调笑

“优”字的古训，总是同戏谑、调笑等联系在一起。例如，《左传》襄公六年：“宋华弱与乐轡少相狎，长相优，又相谤也。”杜预注：“优，调戏也。”孔颖达《正义》：“优者，戏名也。《晋语》有优施，《史记·滑稽列传》有优孟、优旃，皆善为优戏，而以‘优’著名。”汉史游《急就篇》：“倡优俳笑观倚庭。”汉颜师古注云：“倡，乐人也。优，戏人也。俳，谓优之褻狎者也。笑，谓动作云谓皆可笑也。”等等。可见，滑稽调笑乃是优人的本行。

周秦古优的滑稽调笑，不光是出以“主上所戏弄”的娱乐需要，它还同古优肩负的“优谏”职责密切相关。古优无论是替人主出谋划策，排难解纷，还是对人主仗义直言，犯颜进谏，多借助他们善滑稽调笑的技能，做到寓讽刺于幽默，进谏言于谈谑。他们以自己的聪明才智和说话技巧去征服对方，通常采用以下三种方式：

1. 欲抑先扬，正话反说。

例如，楚庄王心爱的马“肥死”，准备以大夫之礼葬马，群臣争谏，庄王不听，还下令：“有敢以马谏者，罪至死。”优孟见庄王如此愚顽，不采取正面直谏的方式，而是先装作为死马伤

心的样子，“入殿门，仰天大哭”。待庄王惊问其故时，他有意说出一番言过其甚的话：“马是大王所爱的宝物，今死，凭楚国堂堂之大，何愁什么东西没有，仅以大夫之礼葬它，实在太薄了，该用人君之礼葬之才好。”王问如何葬法，优孟又进而把葬礼大肆渲染了一番：“用雕玉作内棺，用文梓木作外椁，椁室得用榧枫豫章之类名贵木头来填塞。安葬时，要调拨兵士替它穿墓引棺，指令老弱百姓为它运土填坟。出殡时，还需有齐、赵两国使者作前导，韩、魏两国武士作后卫。葬后要供飨祖庙，祭以三牲，并封赐给它万户之邑。”接着言转正题，反唇相讥：“只有这样，才使各国诸侯都明白大王您是如何的贱人而贵马啊！”这样使庄王听了自知有失，终于改变了主意，采纳优孟以“六畜葬之”的建议。

欲抑先扬，正话反说，就是运用夸张兼反语的讽刺艺术。它通过伸张、扩大对方的错误意图，故意把谬误引向极端，使之陷入极不合情理、逻辑的可笑境地，以达到令谬误不攻自破，或使对方引咎自戒的目的。古优所以要采取这种方式，当然是与他们所处的地位低下有关。正如宋人马令在《南唐书·谈谐传序》中所说：“呜乎！谈谐之说，其来尚矣。秦汉之滑稽，后世因为谈谐而为之者，多出乎乐工、优人，其廊人主之褊心，讥当时之弊政，必先顺其所好，以攻其所弊。”这实是一种不得已而为之的方式。

2. 远譬曲喻，连类而伤。

如优莫谏赵襄子节饮。优莫见赵襄子自我吹嘘饮酒五日五夜而不病，竟鼓励赵襄子说：“请君继续努力吧，跟纣王相比还差两天呢！人家纣王连饮七天七夜，君才五天五夜。”襄子听后，担忧地问：“那么我也会像纣王一样灭亡吗？”优莫说：“不会

的。”并且作了这样的解释：“桀、纣之所以亡，是遇上汤、武二王之故；今天下尽是桀，君不过是纣，桀、纣并世而存，怎能会相亡呢？”这里优莫把赵襄子巧妙地比作纣王，而且还把当时所有的国君都比作夏桀，一语多刺，连类而伤，既尖锐深刻，又避免锋芒毕露，取得较好的讽刺效果。

3. 虚戈作戏，引君入瓮。

著名的“优孟衣冠”故事，就是典型例子。优孟为了劝谏楚庄王爱护故相孙叔敖的后代，竟穿戴起孙叔敖的衣冠，摹仿他的言行举止，诉说起下代受穷，楚相不可为的一番道理。他装得惟妙惟肖，居然令楚庄王信以为真，赶紧厚封孙叔敖之子。

优旃“临槛疾呼”故事，也属“虚戈作戏”之例。优旃见到在大雨冲淋下持盾站岗执勤的武士，深表同情，设计解脱他们，于是教大家：当我临槛大呼你们的时候，你们应迅速答应。待到敬酒上寿，殿呼万岁，优旃疾呼“陛楯郎”，大家果然应“诺”。优旃趁此故意奚落说：“你们身材高大有什么用，还不过站在雨中挨淋而已；我虽矮短，却能在屋内安息。”秦始皇听此，猛有所悟，即令武士轮半换岗休息。与“优孟衣冠”不同，优旃是装而不扮，同时他的“演出”，并非自己一人，还有群体配合。如果说，在这场“虚戈作戏”中，优孟还只是个“演员”的话，而优旃则是“编剧”、“导演”、“演员”一身三任。

（二）音乐

音乐是伶人（包括审音制律的“乐师”和兼掌音乐事务的“乐官”）的职责。汉颜师古注《急就篇》“泠幼功”说：“伶人，掌乐之官也，因为姓焉。”《毛诗·简兮》：“卫之贤者仕于伶官”句，郑玄笺：“伶官，乐官也。泠氏世掌乐官而善焉，故后世多号乐官为伶官。”……可知，“伶（泠）”字，总是同“乐”

字联系在一起；音乐是伶人的主要技艺。如上面已经提到的楚国伶人钟仪即长于弹琴，《左传》说：“与之琴，操南音”；周景王时的伶州鸠，谙熟黄钟、大吕等十二律吕，精通丝竹金石草木匏土之道，能释音乐方面的王事之疑（详《国语·周语下》），都是其例。又如，春秋晋悼公时，某伶人善于吹箫。《国语·鲁语下》记晋悼公宴请鲁国叔孙时，有“伶箫咏歌及《鹿鸣》之三”句，韦昭注：“言乐人以箫作此三篇之声，与歌者相应也。”

至于乐师，则不仅都有很高的弹琴技艺，而且大多精于审音制律。古书于这方面的记载，尽管有些夸张，但仍可以反映部分真实情况。如《淮南子·汜论训》称：“师旷之施琴柱也，所移上下者，无尺寸之度，而靡不中音。”同书《览冥训》篇说：“师旷奏《白雪》之音，而神物为之下降，风雨暴至，平公癘病，晋国赤也。”《盐铁论·刺复》说：“师旷之谐五音也，正其六律而宫商。”再如关于师文，《列子·汤问》记他弹琴十分讲究“得心应手”，他的琴技学自师襄，竟达到如此神妙的程度：“当春而叩商弦，以召南吕，凉风忽至，草木成实；及秋而叩角弦，以激夹钟，温风徐回，草木发荣；当夏而叩羽弦，以召黄钟，霜雪交下，川池暴沍；及冬而叩征弦，以激蕤宾，阳光炽烈，坚冰立散。……”他如，师开琴艺极度精细。齐景公筑成柏寝之台，令师开来弹琴。师开左手奏宫音，右手奏商音，即刻感觉到此台有点向西倾斜。景公问他何以知之，师开解释说：“东方之声薄，西方之声扬。”（见《晏子春秋·内篇杂下第六》）师涓“能写列代之乐”，并且“善造新曲以代古声”，弹起琴来，能使卫灵公“情涵心惑，忘于政事”。（《拾遗记》）……类似事例甚多，不胜一一枚举。

优同音乐亦有关。许慎《说文解字》把“优”、“倡”、

“乐”三字互为转训：“优，饶也。……一曰倡也。”“倡，乐也。”则“优”又可训为“乐”。颜师古曾训“倡”为“乐人也”（《汉书·广川惠王越传》注）。《吕氏春秋·古乐》记颛顼“令鯀先为乐倡”。这些都说明“倡”——即“优”——同“乐”的关系。而《滑稽列传》称优孟为“故楚之乐人也”，这更是先秦优人可以习乐的一个佐证。

（三）歌舞

《说文解字》把“优”训为“倡”；而在古书中，“倡”与“唱”通。如《礼记·乐记》：“壹倡而三叹”，《诗经·郑风·萼兮》：“倡予和女”等。则优人自必能歌；歌舞相连，优人亦当通舞。

从上述先秦优人的事迹中，也可以看出他们的行为多以歌舞相伴的特点。如优孟效孙叔敖衣冠说楚庄王时，曾唱着“山居耕田苦，……”的歌；齐、鲁夹谷之会，“齐人使优施舞于鲁君之幕下”；晋优施说里克，则是且歌且舞。又，《史记·滑稽列传》所记优人的口语，许多是协韵的。如优孟说楚庄王以六畜葬马的这段话：“以垆灶为椁，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于人腹肠。”“棺”和“兰”协；“光”和“肠”协。对此，冯沅君先生曾经猜度说：“优人于正式歌咏外，日常与人谈话，也多采歌唱式。”（《古优解》）

《淮南子·俶真训》篇，有“足蹠阳阿之舞，而手会绿水之趋”句，汉高诱注“阳阿”，为“古之名倡也”。如果此解属实，则古之倡优，还有因舞而闻名者，可惜的是这位阳阿的具体事迹，现已无从查考。

如果说，上述这些周秦男性优人的歌舞技能还只是作为他们言行的一种附属和补充的话，那么周秦的许多“女倡”、“女

伶”、“女乐”，则是以歌舞作为她们侍奉人主的专职。有关周秦女性优伶的记载材料并不太多，只在稍后的典籍中，获得一些间接信息。例如，《史记·赵世家》：“太史公曰：‘吾闻冯王孙曰，赵王迁，其母倡也。嬖于悼襄王。’”徐广《史记集解》曾据《列女传》卷七《孽嬖》，注“其母倡”为“邯郸之倡”。这是周秦女倡有身份可考的一条材料。再如，晋王嘉《拾遗记》卷四记燕昭王二年（前310），“广延国来献善舞者二人：一名旋娟，一名提谟。……二人皆舞。……乃使女伶代唱其曲，清响流韵，虽飘梁动木，未足嘉也。”这里还提到了唱曲的“女伶”。至于周秦典籍里提到“女乐”的，则不乏其例。如“齐人馈女乐，季桓子受，三日不朝。”（《论语·微子》）“郑伯嘉来，纳女工妾三十人，女乐二人。”“公赐魏绛女乐十八。”（《国语·晋语》）等等。这些像物品一样被其主人“馈”来“赐”去的“女乐”，其身份地位，则更下男性优伶一等，则完全是为统治者提供声色之娱的工具。

（四）杂技

古优兼习杂技，据古籍所记考之，可见两端：“角抵”与“扶卢”。

关于“角抵”。

角抵之戏，有广狭义之分。广义的角抵戏，包含的技艺至广，事实上等于“百戏”。汉张衡《西京赋》所叙“临迴望之广场，程角抵之妙戏”中，就有“扛鼎”、“寻橦”、“跳丸剑”、“走索”、“戏豹舞黑”、“吞刀吐火”、“东海黄公”……等等许多名目。狭义的角抵，专指两人角力以摔倒对方为优胜的竞技戏乐。角抵虽盛于汉，是汉代“散乐”的主要内容之一，但追溯其来源，实出自战国、秦代的俳優。《史记·李斯传》：“是

时二世在甘泉，方作穀抵俳优之观，李斯不得见。”裴駮《集解》云：“应劭曰：‘战国之时，稍增广武之礼，以为戏乐，用相夸示，而秦更名曰角抵。角者，角材也；抵者，相抵触也。’文颖曰：‘案：秦名此乐为角抵，两两相当，角力，角伎艺射御，故曰角抵也。’”《汉武故事》也说：“角抵，昔六国时所造。”可见，角抵之戏至迟始于战国；至秦，二世在南宫甘泉“作穀抵俳优之观”，用作皇家的专门欣赏节目，可以想象其时技艺发展成熟之程度了。

关于“扶卢”。

《国语·晋语四》有“侏儒扶卢”之语，韦昭注曰：“扶，缘也。卢，矛戟之秘。缘之以为戏。”可见，“扶卢”是一种扶绕、攀援矛、戟之类兵器作出各种高难动作的杂技。汉角抵戏中的所谓“都卢寻橦”（张衡《西京赋》）、唐百戏里的“缘竿”（《旧唐书·音乐志》）等，实际都是从它那儿发展而来的。

四 古优的影响

周秦古优上承初民文化的遗泽（如继承原始民间歌舞艺人能歌善舞的传统），旁取游士文化、巫术文化、史官文化等的特长（如学习游士阶层善于辩说的才能，继承巫覡合诗、乐、舞为一的传统，汲取史官融文、史、政、哲、经、教多种学术为一体的经验），从而使自己成为兼备讽谏、政教、娱乐等多种文化职能（“伶人”、“乐官”还具有祭典、礼仪方面的职能）的独特的社会阶层。他们在政治、文化、艺术诸多方面，都曾作出过历史贡献并深刻影响于后代。对于这些，应该给予全面探讨和估价。古优在政治方面的作用和影响，我们在“古优的特点”一节中已有所涉

及。至于文化、艺术方面，范围甚广，如在后世的文学、戏剧、音乐、民俗等等方面，都可以找到周秦古优所给予各种不同程度影响的踪迹。这里，我们只着重谈谈周秦古优的技能、技艺对于中国戏剧艺术发展产生的重要影响。

周秦古优的技能、技艺对中国戏剧艺术发展的影响，主要表现为在以下四个重要问题上：

（一）开中国戏剧装扮人物故事之端。

尽管关于中国戏剧起源与形成问题，学术界目前尚持有多种不同见解，也尽管对把“优孟衣冠”的典故认作中国戏剧表演始祖的讲法，人们提出过许多异议，但是就追溯装扮人物表演故事的发端而言，却不能不归结于周秦古优。著名的“优孟衣冠”，至少可以说是具有后世戏剧表演因素的最早事例。因为它具有四个特点：

1. 装扮人物。

优孟“为孙叔敖衣冠，抵掌谈语”，“象孙叔敖，楚王及左右不能辨也”……这是说优孟的穿戴、动作、言语等，都是属于装扮性质的“戏事”，具有戏剧的“假定性”。

2. 敷演故事。

从“庄王置酒，优孟前为寿”的优孟初次登场，到“三日后，优孟复来”的优孟二次登场，再到“庄王谢优孟”的收场，所演的犹如一个包括开端、发展到结局的简单而完整的虚构故事，它包含着未有剧本的戏剧性情节的创造成分。

3. 采用代言体。

无论是优孟初见庄王时所说的“请归与妇计之……”，还是三日后复命，对庄王转述“妇言”“楚相不足为”的一番道理，以及末了的歌唱，都是以孙叔敖的口吻，作第一人称的现身说

(唱)法，采用了代言体的语式。

4. 连说带表并歌唱。

中国后世戏曲所谓“唱做念打”或称“唱做念表”的基本艺术手段，都可以在“优孟衣冠”故事里找到踪迹。

王国维曾言：“合言语、动作、歌唱以演故事，而后戏剧之意义始全。”（《宋元戏曲考》）若以这样的标准衡量，把“优孟衣冠”看作为后世中国戏剧的最早雏形，或视如明人胡应麟所称“优伶戏文，自优孟抵掌孙敖，实始滥觞”（《庄岳委谈》），都未尝不可。

（二）为中国戏曲以歌舞演故事发轫。

载歌载舞、“以歌舞演故事”（王国维《戏曲考原》），是中国戏曲艺术的主要特征。尽管中国戏曲艺术的这一特征，是在十二世纪宋金时期，随着诸宫调、话本等演说故事的文艺样式的高度发展和诸伎杂呈的勾栏瓦舍演出繁荣提供各种艺术进一步综合的条件下才基本形成的，但其发轫，却在于周秦古优的技艺。上述古优的事迹中，如齐优施之嗤笑鲁君，楚优孟之谏庄王等，均伴以歌舞。而这些结合着言谈举止进行的歌舞，跟纯粹的歌舞形式是不同的，它是人物言语、行动、表情的一种延伸，是与人物的音容举止相配合、相补充的，因此可以说，它已经包含着类似于后世戏曲歌舞表演的因素，甚或可以说，它是开我国戏曲以歌舞演故事的先河。

除歌舞之外，周秦古优的兼习杂技、善言好辩及滑稽言行等，对后世歌舞化戏曲的形成，也不无影响。唱、做、念、打，或称唱、做、念、表，是中国戏曲表演的四种主要艺术手段，也是戏曲演员必须具备的四项基本功，习称“四功”，即：唱功、做功、念功、武功。古优的载歌载舞，以及由载歌载舞所必然带

来的歌舞化的举止动作，可视为后世戏曲表演唱、做的嚆矢。古优的善言好辩，以及多采用协韵的口语，似可令人闻听到后世戏曲“散白”与“韵白”道念的先声。至于戏曲武打，古优的兼习“角抵”、“扶卢”等，堪称其远祖。“角抵”之相扑争交，“扶卢”之缘矛耍戟，实为后世戏曲翻腾跌扑、刀枪开打之类“毯子功”、“把子功”的滥觞。古优的幽默滑稽，不仅深刻影响中国戏剧传统风格的形成，而且也为中国戏曲行当的确立，跨出最早的一步。纵观中国戏剧发展历程，喜剧性行当是率先出现并处于中心地位的，如唐参军戏中的“参军”与“苍鹅”，宋杂剧和金院本中的“副净”与“副末”等。之所以会这样，尽管原因是多方面的，而直接继承周秦俳优滑稽调笑传统，应该说是最主要的原因。从这个角度来说，周秦俳优还是中国戏剧行当的始祖。无怪有人说：“丑角以优孟、曼倩为先声，开幕最早，伶界以此为最贵。”（清徐珂《清稗类钞》卷三十八）

（三）影响中国戏剧悲喜交集风格的形成。

中国传统戏曲不同于西方戏剧那样存在悲、喜剧的鲜明界域，即使是些所谓的“悲剧”，它也是处处穿插滑稽调笑、插科打诨的场面和结以“大团圆”的收尾，使之悲喜交错、悲中有喜、亦庄亦谐。这种“笑和眼泪混杂在一起”的戏剧风格的形成，固然有多方面的历史原因，但是从戏剧本身的发展角度来看，在百家争鸣未艾，倡导“中庸之道”、追求“哀而不伤”、“乐而不淫”的“中和”之美的儒家美学思想未及主宰天下的周秦时代，古优即率先以其擅长的“喜剧”手段介入“表演”领域，敲响中国戏剧主旋律的先声，这是其中非常重要的原因。唐代参军戏、宋金杂剧和元明“笑乐院本”的“大率不过谑浪调笑”的基调，是对周秦俳优善滑稽调笑技能的直接继承和发展；宋元南

戏、元明杂剧、明清传奇和近现代地方戏中的悠长深厚的“喜剧”传统和“悲剧”掺和着浓烈“喜剧”成分的风格，又同前者一脉相承，可见周秦古优对中国戏剧传统风格形成影响的至大、至远！

（四）促成中国戏曲“真假相成”表演体系的确立。

中国戏曲又一传统风格，是它既强调“假戏真做”，又承认“弄虚作假”。“装穷像穷，装富像富”，制造生活幻觉，使舞台演出“直如真事在望”（《梨园原》），这是中国戏曲表演努力追求的目标。但与此同时，中国戏曲的歌舞性、程式性、虚拟性的特点和喜剧行当夸张性、随意性的表演传统，又使它同生活拉开距离，强调艺术变形处理，承认假定性，追求欣赏性和娱乐性。“戏之耳”，某些地方戏演出时用以书写装点戏台屏的这三个大字，表明中国戏曲演出是公开承认假定性的。中国戏曲喜剧行当的表演，向来还有“以故事、世务为滑稽”的传统，他们会常常随心所欲地走出了戏剧的规定情境，采用含沙射影、指桑骂槐、触类旁通、顺手投枪等等手法，指点、批评、议论起“世务”来。这类风格、特点，我们在周秦古优的讽谏行为中可以见到端倪。如古优批评时弊、规谏人主，一般开头都不直接表明本意，而采取或如优莫谏赵襄子式的借古讽今，或如优孟“葬马之谏”、优旃“漆城之讽”式的正话反说，或如“优孟衣冠”、优旃“临槛疾呼”式的现身说法，先给人造成“幻觉”，然后才把真相点明。这种优谏艺术，有其悠久的历史渊源，它同周诗的比兴、楚赋的喻托、周秦诸子散文中的寓言等血脉相通，体现了中国古代文学艺术集理念、情感、景象三者为一体的传统美学特征。而继承这种传统美学特征的中国戏曲“真假相成”、再现与表现交融的表演体系，我们可以在周秦古优的优谏艺术中找到了它的“遗传基因”。

第三节 汉魏六朝俳优与散乐人

中国优伶在公元前二世纪初至公元六世纪末的汉魏六朝近八百年历史间，经历了一个漫长而重要的转变时期。这时期的中国优伶，在继承周秦古优和先秦乐舞传统的基础上，分别在滑稽优谑与歌舞杂戏两个方面都加以发展和提高，并向着更高层次的艺术创作与综合方向演进，为中国诸门类艺术的发展，特别是为中国戏曲艺术的缔造，作出了重要贡献。

汉魏六朝间，凡是侧重于滑稽调谑表演的优伶，多称“俳优”，也间称“优人”、“伶人”、“优者”、“倡家”、“优倡”、“幸倡”等等，而从事各类歌舞杂戏的优伶，则有“象人”、“伎人”、“乐人”、“舞人”、“歌伎”、“舞倡”、“鼓师”等等不同名目。后者曾总称为“散乐人”^①。如《隋书·音乐志》称：“周时，郑译有宠于宣帝，奏征齐散乐人，并会于京师为之。”本节即以“俳优”与“散乐人”，分别作为上述两类优伶的统称。后者，还含指一些贵族或富豪家的“家伎”。

一 俳优与散乐人的历史概况

汉魏六朝，包括由大一统到分裂的汉帝国（西汉、东汉），军阀

^① “散乐”原是中国古代乐舞的名词。最初见《周礼·春官》：“旒人掌教舞散乐、舞夷乐。”汉郑玄注：“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣。”本指周代的民间乐舞，由于它不属于官乐（雅乐）范畴，故称“散乐”。汉代以来，散乐被谄入宫廷，成为宫廷乐舞的一部分，它包括歌舞、杂奏、角抵、杂技、幻术、傀儡、说唱等各类杂戏。南北朝以来，“散乐”成为“百戏”的同义语，一直沿习至隋唐。故《旧唐书·音乐志》称：“散乐者，历代有之，非部伍之司，俳优歌舞杂奏，……如是杂奏，总名百戏。”（《通典》卷一四六，文同）

割据的三国（魏、蜀、吴）鼎立，表面统一实则充满矛盾与危机的两晋（西晋、东晋及西北方的“五胡十六国”）和政权频繁更迭、南北长期分治的南（宋、齐、梁、陈）北（北魏、北齐、北周）朝等诸多历史时期。在这段历史中，中国社会处于由暂时稳定统一到长期动荡分裂的状态。其间，历史情况复杂，文学艺术现象纷繁，中国优伶的发展，亦呈现前所未有的变化。现分两个历史段落，简述其历史发展概况：

（一）两汉时期

汉承秦代一统之基业，无论在经济上或文化上都向前推进了一大步。文、景之世，由于经济上采取比较放任的政策，工业、手工业方面，出现了各种各样的家庭手工业作坊，甚至产生了较大规模的工场工业；商业亦因税率不高、查禁松懈而日趋繁荣。至武帝刘彻时代，不仅进而发展国内工业、商业，而且还加强对外贸易。国势强盛，人民生活获得了暂时安定，并形成我国封建社会初期的文化高峰。点缀太平盛世景象的歌舞百戏，缤纷纷呈。其表演者散乐人的队伍，无论在宫廷、贵族宅第或在民间，都得到迅速发展。

关于宫廷散乐人的情况，例如《汉书·礼乐志》中所载：

朝贺置酒，陈前殿房中，不应经法。治箏员五人，楚鼓员六人，常从倡三十人，常从象人四人，诏随常从倡十六人，秦倡员二十九人，梁倡象人员三人，诏随秦倡一人，雅大人员九人。朝贺置酒为乐，楚四会员十七人，巴四会员十二人，洮四会员十二人，齐四会员十九人，蔡讴员三人，齐讴员六人，箏瑟钟磬员五人，……

队伍之庞大和部类之繁细，可以想见。其中“象人”，三国魏孟康注云：“若今戏虾鱼师（狮）子者也。”晋韦昭注云：

“着假面者也。”唐颜师古赞同孟说。可知，属于汉宫廷散乐人之一的所谓“象人”的表演，已如后世戏曲舞台上的“假形”一样，装扮成鱼虾、狮子之类，或如韦昭所说的，戴上了各式面具。这些“象人”的表演内容与形式，在东汉张衡（78-139）的《西京赋》中曾得到生动而具体的描述。

除了“象人”、“常从倡”等之外，还有所谓“黄门名倡”、“黄门工倡”之称。他们都是些得宠于朝廷的艺有专精的歌人、舞人或乐工。如“黄门名倡”丙强、景武，因善“郑声”，曾“显富于世”（《汉书·礼乐志》）；“黄门工倡”成少伯，善吹竽，声称“音不通千曲以上，不足以为知音”（汉桓谭《新论·琴道》）。一些女性歌人、舞人，甚至凭借其色艺而跻身于皇室，成为帝王所宠幸的姬、妃乃至皇后。如汉高祖刘邦的宠姬戚夫人、汉武帝刘彻的爱妃李夫人、汉成帝刘骜的皇后赵飞燕等，都是名享一时的歌人或舞人出身。

《汉书·礼乐志》还曾载：“高祖庙，奏《武德》、《文始》、《五行》之舞；孝文庙，奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞；……高祖既定天下，……作《风起》之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。”汉初之于礼乐和大型歌队的热衷，由此可见一斑。至汉武帝时，设立“乐府”，一面培养音乐人才，一面“采诗夜诵”，搜集“赵代秦楚之讴”。出身倡优的李延年被起用，担任延律都尉。汉武帝本人还亲自创作《十九章》之歌，“使童男女七十人俱歌昏祠至明夜”（《汉书·礼乐志》）。歌舞和倡优之兴，可谓极盛一时。像“乐府”这样成批集中童男女由有经验的教师进行训练并参加演出实践的做法，实可视为自唐代“梨园”教习至近代戏剧“科班”的滥

觴。为武帝宠爱的李夫人，即是李延年之妹，她“本以倡进”，妙丽善歌舞，早死，武帝不胜痛悼，作赋吊之，见《汉书·外戚传》。同时受到武帝宠爱的，还有“幸倡”郭舍人等。汉代宫廷畜优之风，至成帝时，依然不减。据说，那时宫廷倡优伎乐还多至千人。^①

汉代散乐人除供奉宫廷外，也为当时的贵族和富豪所豢养。当时官僚贵戚狎爱倡优成风，《汉书》于这方面多有记述。例如：丞相田蚡，“所好音乐狗马田宅，所爱倡优巧匠之属。”（《灌夫传》）宗室刘去，“好文辞方技博奕倡优”，“数置酒，令倡俳裸戏坐中以为乐”。（《景十三王·广川惠王传》）昌邑王，曾“发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡。”（《霍光传》）元后时期，“五侯群弟，争为奢侈，……后庭姬妾，各数十人，僮奴以千百数。罗钟磬，舞郑女，作倡优，狗马驰逐。”（《元后传》）成帝时期，“贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐。”（《礼乐志》）此外，像西汉的张禹、东汉的马融等文士贵显，亦竞相效习。如：“（张）禹将（戴）崇入后堂，饮食妇女相对，优人管弦，铿锵极乐，昏夜乃罢。”（《汉书·张禹传》）“（马）融，外戚豪家，多列女倡，歌舞于前。”（《后汉书·卢植传》）至于富豪及一般富民的养优、玩优的风尚，在汉桓宽《盐铁论》一书中曾有所披露。如云：“富者钟鼓五乐，歌儿数曹；中者鸣竽调瑟，郑舞赵讴。”（《散不足》）“夫家人有客，尚有倡优奇变之乐，而况县官乎？”（《崇礼》）元帝时的谏大夫贡禹，曾在奏议中称：

^① 汉桓谭《新论·离事》：“昔余在孝成帝时为乐府令，凡所典领倡优伎乐，盖有千人之多也。”

“诸侯妻妾或至数百十，豪富吏民畜歌者至数十人，是以内多怨女，外多旷夫。”（《汉书·贡禹传》）汉代贵族、豪富畜优的风尚，实启后世“家乐”的先声。

散乐人在民间除被用作宴客、娱乐消遣之外，还有用作丧事或祭祀的。《盐铁论·散不足》说：“今俗因人之丧以求酒肉，幸与小坐，而责办歌舞俳优，连笑伎戏。”“今富者祈名岳，望山川，推牛击鼓，戏倡舞像；中者南居当路，水上云台，屠羊杀狗，鼓琴吹笙。”这种习俗，到了南北朝佛教盛行时，更蔚然成风。

汉代的散乐倡优，由于史籍失记，知名者不多，偶被史籍或诗文涉及身世事迹者，仅有：均为“故倡”出身的李延年、李夫人兄妹及其父母兄弟（《汉书·佞幸传》、《汉书·外戚传》），善“郑声”的“黄门名倡”丙强、景武（《汉书·礼乐志》），“名倡”刘玉碧^①（《乐府诗集·相和歌辞三·鸡鸣》），黄门“工鼓琴者”任真卿、虞长倩与“工吹竽”者成少伯（《新论·琴道》），济南安王刘康家“鼓吹妓女”宋闰（《后汉书·济南安王康传》）^②等寥寥数人。

汉代的宫廷俳优，继承周秦古优滑稽调谑的传统，则由从前的以政事讽谏为使命而逐渐转向以调笑娱乐为主要目的。他们发言陈词，“令人主和说（悦）”，故甚得宠幸，其地位之显，胜

① 《乐府诗集·相和歌辞三·鸡鸣》，“黄金为君门，璽玉为轩堂。上有双樽酒，作使邯郸倡。刘玉碧肯贳，后出郭门王。”唐虞世南辑《北堂书钞》卷一百十二引乐府歌云：“名倡刘碧玉”，刘玉碧，或即“刘碧玉”。

② 《后汉书·济南安王康传》载：“济南安王康，建武十五年封济南公，……立五十九年薨。子简王错嗣。错为太子时，爱康鼓吹妓女宋闰，使医张尊招之，不得，错怒，自以剑刺杀尊。国相举奏，有诏勿案。”

于周秦，致有“倡优”之称，如郭舍人者。此外，还有被称为“言语侍从之臣”（汉班固《两都赋》）的东方朔、枚皋一类人物，他们亦以滑稽调谑见称而被供养于宫廷，堪称是些“准俳优”。宫廷之外，据《西京杂记》载：“京兆有古生者，学纵横、揣摩、弄矢、摇丸、橈蒲之术。为都掾史四十余年，善地漫。二千石，随以谐谑，皆握其权要，而得其欢心。……京师至今俳优，皆称古掾曹。”这位长年担任都掾史的京城小吏“古生”，却能身兼俳优谐谑及杂伎，并由此讨得权贵们的欢心，这也一定程度上反映了汉代从上至下都在追求俳谐伎乐的社会风尚。

汉代宫中畜养侏儒供作笑乐的空气很盛。东方朔曾面对汉武帝说：“侏儒长三尺余，奉一囊粟，钱二百四十。臣朔长九尺余，亦一囊粟，钱二百四十。侏儒饱欲死，臣朔饥欲死。”（《汉书·东方朔传》）虽属戏谑之言，但亦反映出侏儒在汉宫中得到宠养的情况。侏儒实际也可归入俳优行伍。^①他们还经常参加“百戏”中滑稽节目的表演。汉李尤《平乐观赋》描写宫廷“百戏”演出节目内容时，曾说：“侏儒、巨人，戏谑为偶”，便是佐证。据汉章帝（公元76—89年在位）时希腊人某氏所著的《爱利脱利亚海周航记》载，当时汉代“每年有侏儒来至秦国（罗

^① 汉魏典籍，多将侏儒与“倡优”或“俳优”连称，也是一个证据。例如：汉司马迁《史记》：“优游者，秦倡侏儒也。”又：“侏儒倡优之好，不列于前。”魏王肃《孔子家语》：“齐奏宫中之乐，俳优侏儒戏于前。”甚者，侏儒有时竟是优人的别称。例如：春秋齐、鲁夹谷之会，孔子所诛杀的，《谷梁传》说是“优”，而《孔子家语》与何休《公羊解诂》都称“侏儒”；《国语·齐语》记齐桓公指责襄公弊政说：“优笑在前，贤材在后。”《管子·小匡》则作：“倡优侏儒在前，而贤士大夫在后。”按《管子》一书，一般认为是秦汉时人的假托。

马)之边境,其人皆身体短小,面部甚宽”云云。当时罗马斗兽场中的侏儒舞人,或许即由来自中国的侏儒所扮演。三国时,孙权于黄初五年(222)还差遣会稽刘咸,给罗马人送去男女侏儒各十人。后因“咸于道中物故,乃径还本国也。”(《南史·夷貊传》)

(二) 魏晋南北朝时期

魏晋南北朝是中国历史上最动荡的年代,社会生产力遭到严重破坏,民间艺术的发展也自然受挫。但是另一方面,由于各族人民在动乱中进行了一次大的流动与迁徙,却带来了文化上的融合与彼此促进。在伎艺方面,汉代兴起的“百戏”,至此不仅内容更为充实丰富,而且艺术形式还不断创新。由于统治者的征调,各地散乐人纷纷汇集京邑。他们在艺术上相互竞争、交流和吸收,使“百戏”种类不断扩充。至北齐一代,竟扩至一百多种,成为名符其实的“百戏”。《隋书·音乐志下》云:“始齐武平中,有鱼龙烂漫、俳优、侏儒、山车、巨象、拔井、种瓜、杀马、剥驴等奇怪异端,百有余物,名为‘百戏’。”其中光杂技节目,梁代时就增至二十余种,如“跳铃”、“跳剑”、“掷倒案”、“猕猴幢”之类,皆为新设,详见《隋书·音乐志上》。散乐人在表演中还创作了一些高难、惊险的节目。据《晋书·乐志下》载:晋成帝时,侍郎顾臻曾经上表要求禁演“逆行连倒”、“头足入筥”、“皮肤外剥”、“肝心内摧”等“诸伎面伤人者”的节目。奏准,罢“高绶”、“紫鹿”、“跛行”、“鳖食”、“齐王卷衣”、“竿儿”等技。

这时期的俳优与散乐人队伍在不断扩大。这跟君王们肆意追求逸乐、贵族富豪争相养优的风气密切相关。

当时,尽管战事频仍,江山可以旦夕易主,君王们却决不放

弃任何战乱间隙的机会，去贪图逸乐，追求俳优伎乐之娱。大批的民间散乐人被搜罗至宫廷献艺，俳优侍笑于君侧。魏武帝曹操戎马倥偬，却酷爱乐舞，“倡优在侧，常以旦达夕”。魏明帝曹睿，重仿汉平乐观故事，征集“习伎歌者各有千数”，“每逢岁首，建巨兽，鱼龙曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制。”魏齐王曹芳，“耽淫内宠，沉漫女德，日延倡优，从其丑谑”，小优郭怀、袁信等，每于其殿前“裸袒游戏”。（以上均见《三国志·魏书》）蜀主刘备，于群僚宴会，亦常招“倡家”，“酒酣，乐作，以为嬉戏”。（《三国志·许慈传》）北魏道武帝（拓跋珪），天兴六年（403），“诏太乐总章鼓吹，增修杂伎”，于殿庭大演“五兵”、“角抵”、“麒麟”等百戏。（《魏书·乐志》）后周大臣郑译，有宠于宣帝，“奏征齐散乐人，并会京师为之”，“宣帝广召杂伎，增修百戏，鱼龙曼衍之伎，常陈殿前。累日继夜，不知休息。”（《隋书·音乐志》）……事例之多，不可胜举。

贵族富豪沉湎声色、争相畜优的情况，例如：三国魏之游楚，“不学问，而性好游邀音乐，乃畜歌者。琵琶箏箫，每行来将以自随。”（《三国志·魏书·张既传》裴松之注引《三辅决录》）蜀之刘琰，“车服饮食，号为侈靡，侍婢数十，皆能为声乐。”（《三国志·蜀书·刘琰传》）西晋富豪石崇，衣服伎乐，曾夸于一时。（详《世说新语·汰侈》、《晋书·石苞传》等）至南北朝，此风更盛。南朝宋之张瓌，衰暮之年，仍“居室豪富，伎妾盈房”，人有所讥，瓌说：“我少好音律，老而方解，平生嗜欲无复一存，唯未能遣此耳。”（《南史·张裕传》）徐湛之，“伎乐之妙，冠绝一时”。（《宋书·徐湛之传》）梁之羊侃，“姬妾侍列，穷极奢靡”，乘舟出行，“盛设

帷屏，陈列女乐”，致使“观者填咽”。（《梁书·羊侃传》）陈之章昭达，“每饮会，必盛设女使杂乐，备尽羌胡之声。音律姿容，并一时之妙，虽临对寇敌，旗鼓相望，弗之废也。”（《陈书·章昭达传》）孙瑒，“歌钟舞女，当世罕俦；宾客填门，轩盖不绝。”（《南史·孙瑒传》）北朝魏之王雍，家中“妓女五百”，“人则歌姬舞女击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日”。（《洛阳伽蓝记·城南·高阳王寺》）齐之魏收，“既轻疾，好声乐，善胡舞。文宣末，数于东山与诸优为猕猴与狗斗，帝宠狎之”。（《北史·魏收传》）……此类史实，难以胜数。当时的情况，确如梁人裴于野在《宋略·乐志叙》中所说：“王侯将相，歌伎填室；鸿高富贾，舞女成群。”

贵族们不仅畜养家伎取乐，且有粉墨装扮，躬践优伶排场的。据《三国志·魏书·王粲传》裴注引《魏略》：“（曹）植初得（邯郸）淳甚喜，延入坐，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉，遂科头拍袒。胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫。谓淳曰：‘邯郸生如何耶？’于是乃更著衣帻，整仪容，与淳评说混元造化之端，品物区别之意。”以曹植之贵而兼能优伶舞蹈、杂技、说书各伎，当时风尚，可以想见。

魏晋南北朝民间散乐人的活动亦甚活跃。魏明帝曹睿于青龙三年（235）建造总章观，从民间征调入宫的“习伎歌者”“各有千数”。他命名匠马钧制作的木人和女乐舞像，可以表演“击鼓”、“吹箫”、“跳丸”、“掷剑”等百戏动作，这些正是当时民间各类散乐杂伎节目的仿照（以上见《三国志·魏书·明帝纪》及同书《杜夔传》裴注引傅玄《马先生事迹》）。晋代歌舞，如《杯盘舞》、《拂舞》、《白紵舞》等，均系民间散乐人所创造。其中的《白紵舞》，据《宋书·乐志》载：“本吴地所

出，宜是吴舞也。”南朝宋文帝（424—453）时，江南民间“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群”。（《南史·循吏传》）陈代京邑与各州百姓，每逢正月十五之夜，即请民间散乐人表演角抵诸戏，递相夸竞，至于靡费财力。故入隋时，柳彧曾上表隋文帝，奏请禁绝：“窃见京邑，爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形，外内共观，曾不相避，竭货破产，竞此一时。……请颁天下，并即禁断。”（《北史·柳彧传》）上准其奏。

印度佛教在东汉永平（58—75）年间开始传入东土，魏晋时，朝廷给予大力提倡，至南北朝间，乃大盛。当时佛寺遍布各地，僧尼多达百万计。民间散乐人也经常参加寺院的迎神赛会活动，使寺院不仅是宗教活动的中心，同时也成为百姓进行文艺娱乐活动的游艺场所。如南朝梁代长干里的瓦官寺，就是著名的士庶会聚嬉游之地，每逢法会，即有散乐人的百伎杂耍演出。时人萧子云《玄圃讲赋》称有：“吴姬楚艳，胡笳燕筑；常从名倡，戏马蹋鞠。”北魏洛阳的诸大寺院，凡值庙诞，亦均有散乐人的百戏演出。《洛阳伽蓝记》载：其时如长秋寺（刘腾所建）释迦像出，有“辟邪狮子，导引其前。吞刀吐火，腾骧一时；缘幢上索，诡譎不常。奇伎异服，冠于都市”（卷一“城内”）；昭仪尼寺三尊佛像出时，则“伎乐之盛，与刘腾（谓长秋寺）相比”（同上）；宗圣寺佛像出来时，“市井皆空，炎光腾辉，赫赫独绝世表。妙妓杂乐，亚于刘腾，城东士女多来此寺观看也。”（卷二“城东”）；景兴尼寺金像出街，“丝竹杂伎，皆由旨给”（同上）；景明寺一千多佛像轮流出来时，“梵乐法音，聒动天地；百戏腾骧，所在骈比”（卷三“城南”）；景乐寺凡举行“大

斋”，“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，诸妙人神”（卷一“城内”）；汝南王悦，“召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞扑殿庭。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总率其中。……士女观看，目乱睛迷。”（同上）参加祭祀演出的散乐人，有许多人是因年老色衰或主人亡故而从宫廷或贵族家中遣散出来的乐妓。她们为了谋生而进了寺院，寺院则利用她们的技艺吸引人们去信奉佛教，就这样散乐人成为扩大佛教宣传的得力帮手，艺术与宗教携手结为同盟。

魏晋南北朝时期的宫廷俳优滑稽调谑，亦承秦汉而盛。不过俳优戏谑、讽刺的对象，已非针对皇帝或君主本人，而是奉皇帝或君主之命，去戏谑、讽刺他们的臣僚了。像三国蜀主刘备命俳优扮演博士许慈、胡潜，由辩论文义而至忿争、斗打，“以为嬉戏”（见《三国志·蜀书·许慈传》），后赵高祖石勒使俳优扮演参军周延断官绢下狱“以为笑”（见《太平御览》卷五六九“俳优”引《赵书》），北齐高祖高欢令优人石董桶戏谑勋戚景尉贪图财利、盘剥百姓（见《北齐书·景尉传》）等，就是较典型的例子。这时期的俳优滑稽调谑，虽然也包含某些政治上的用意，如用来嘲弄臣僚的腐化和失职，但是更主要的目的，是供作嬉笑娱乐，正如上述事例记载中所说“以为嬉戏”、“以为笑”、“（北齐高祖）令优者石董桶戏之（景尉）”。使周秦的“优谏”传统，渐向“优戏”方面嬗变、更迭，并且还产生了像《说肥瘦》（见《三国志·魏书·王粲传》裴注引《吴质别传》）、《辽东妖妇》（见《三国志·魏书·齐王纪》裴注引司马师等“废帝奏”）一类专门供作笑乐的优戏节目，对后世滑稽戏的发展，产生深刻影响。如后赵俳优扮演参军的优戏，一般认为即是唐代参军戏的嚆矢。

这时期有姓名可以查考的俳優，仅有魏国的云午（见《三国志·魏书·齐王纪》裴注引《世语》及《魏氏春秋》）、郭怀、袁信（见同书裴注引司马师等“废帝奏”），东晋的赵牙（见《晋书·会稽文孝王道子传》），前秦的王洛（见《晋书·苻坚载记上》），北齐的石董桶（见《北齐书·景尉传》、唐侯白《启颜录》）等少数几位，而无法查考姓名的俳優当然更多。散乐人的情况也如此。除了极个别在朝廷乐艺中显露头角的乐人、舞人，以及名声因其人主之显而显的贵族家伎被史籍顺带记载之外，绝大多数人的姓名、身世、事迹，则湮没无闻。被记载的宫廷散乐人如：三国曹魏，宫中有“晓知先代诸舞”的著名舞人冯肃、服养（见《三国志·魏书·方伎传》），“能歌宗庙、郊祀之曲”的乐师尹胡和以善“新声”得宠的柴玉、左延年（见《晋书·乐志上》），擅长《鞞舞》的李坚，“清彻好声”、以唱《但歌》特妙著称的宋荣华；魏晋之间，有“善弘旧曲”的孙氏、“善击节唱和”的宋识、“善清歌”的陈左、善吹笛的列和、善弹的郝索和善琵琶的朱生等六位“越古今而无偏”的著名乐人；东晋有破前秦获来的善习“旧曲”的扬蜀等乐人（以上均见《晋书·乐志下》）；南北朝时期，有善呈《老胡文康歌舞伎》（拟名）的西域艺人文康（见《乐府诗集·清商曲辞·上云乐》），龟兹“善胡琵琶”的苏祇婆，以及归化北齐的曹国曹妙达、康国安未弱、安马驹（均见《隋书·音乐志》）等各国著名音乐歌舞艺术家。著名家伎如：晋石崇家的绿珠，“美而艳，善吹笛”（见《晋书·石苞传》）；后赵石虎家的郑樱桃，甚令石虎“宠惑”，为了钟爱她一身，致使石虎屡次杀妻（见《晋书·石季龙载记上》）；南朝梁羊侃家的舞女张净琬，据说“腰围一尺六寸，时人咸推能掌中舞”，孙荆玉，“能反腰贴地，衔得席上玉簪”

(见《梁书·羊侃传》)……皆称羨于一时。

二 汉魏六朝优伶技能的演进

纵观汉魏六朝俳优与散乐人历史发展的趋势，这时期的优伶在职能与技艺性质方面，较明显地体现了以下几方面的演进轨迹：

(一) 由优谏到优戏

汉魏六朝俳优在继承周秦古优滑稽调笑技能的同时，使这种技能的功用，由原来以惩诫讽劝人主为使命渐向为人主提供笑乐为主要目的过渡。周秦古优的滑稽调笑固然有时也出自“主上所戏弄”、为人主提供笑乐的需要，但是从“优孟衣冠”、“贱人贵马”，优旃“临槛疾呼”、“令麋鹿触寇”、“漆城荡荡”，优莫“劝赵襄子节饮”，卫侏儒“说灵公纳贤”等这些著名古优故事来看，它们的主要功能是在于“谏”，即体现为鲜明的政治功利的需要，笑乐只是附属的效果或手段。汉魏以来，随着封建帝国的确立和儒术独尊局面的形成，使周秦百家争鸣、厚招游说产物的古优已经失去其存在的价值，而由郭舍人、东方朔一类以滑稽调笑“令人主和悦”的宫廷“弄臣”来代替。《文心雕龙·谐谑》说：“东方、枚臯，铺糟啜醢，无所匡正，而诋嫚嫚弄，故其自称为赋，乃亦俳也，见视如倡，亦有悔矣。至魏文因俳说以著笑书，薛综凭宴会而发嘲调，虽扑笑衽席，而无益时用矣。”古优“匡正”、“时用”职能的日益消退，便是俳优“以为嬉戏”性质的逐步增长。像三国蜀俳优摹仿“许(慈)胡(潜)相伐”、魏俳优“说肥瘦”、魏优人郭怀、袁信表演《辽东妖妇》、后赵俳优扮演参军断绢入狱、北齐优人石董桶戏景尉等俳优事

迹，虽然也包含某些政治上的惩诫讽劝用意，但矛头已非针对人主（皇帝或贵族）本人，而是针对人主的下属，甚至只是拿下属作对象开点玩笑而已。再则，周秦古优的滑稽调笑，除“优孟衣冠”一例之外，绝大多数表现为口头辩说，而汉魏六朝俳优，除口头辩说之外，还穿插着更多的戏剧性的行动，如许、胡的斗打，石董桶的剥衣等，甚至可能还有舞蹈表演、音乐伴奏或歌唱。^①总之，周秦古优的“优谏”，到了魏晋南北朝时期，已被俳优发展、创造成为一种“优戏”。“优戏”之与“优谏”的不同，就在于“优戏”较之“优谏”，越来越接近于戏剧本体的功能。

（二）由即兴命题

周秦古优的“优谏”活动，大抵是据事而发，逢场作“戏”。魏晋以来，俳优擅场，不少却是应命而作。例如：魏帝曹芳“使（郭）怀、（袁）信于观下作《辽东妖妇》”，魏将吴质“召优，使‘说肥瘦’”，蜀主刘备“使倡家假为二子（许慈、胡潜）之容，效其讼阍之状”，后赵君主石勒“使俳优着介幘，黄绢单衣”，扮演参军周延“以为笑”，北齐神武（高祖）“令优者石董桶戏之（景尉）”，等等。这表明，从周秦古优到魏晋南北朝俳优，优人的滑稽调笑技能，由即兴发挥渐向命题表演方面演进。命题表演的出现，包含着发现题材、进行构思、完成表演等艺术

^① 在《三国志·魏书·齐王纪》裴松之注引司马师等“废帝奏”所载魏国小优郭怀、袁信于芙蓉殿前作“裸袒游戏”和于广望殿下作“辽东妖妇”中，极可能含有舞蹈成分。同书《蜀书·许慈传》，记蜀主刘备命优人扮演“许（慈）胡（潜）相伐”说：“酒酣，示作，以为嬉戏。”很显然，表演时曾有音乐伴奏。同书《魏书·齐王纪》裴注引《世语》及《魏氏春秋》，记魏国优人云乍见齐王曹芳时，便歌唱道：“青头鸡！青头鸡！”

创作程序的完善。在这些创作程序中，优人的表演，已不再是随意的、散漫的滑稽言行，而是受到固定题材内容、规定情景及表演形式等限定的戏剧性的行动。

（三）由献技到故事

周秦的优人和伶人，兼及歌舞、音乐、杂技等方面的伎艺，而这些伎艺一般不同故事内容结合。到了汉代，宫廷散乐人表演“百戏”，开始融进神话传说成分。如东汉张衡《西京赋》中写到的“总会仙倡”与“曼延之戏”的歌舞场面，娥皇长歌、洪涯指挥、巨兽腾挪、神怪变化等，皆取自神话传说题材。但它们还似未真正构成完整的故事始末。到了南北朝时期，民间散乐人开始用歌舞形式表现人世故事，出现了《踏谣娘》、《兰陵王》、《钵头》一类节目。西域艺人文康，还曾表演过包含神话传说故事的歌舞伎。这些节目，不仅是唐宋“歌舞戏”的先驱，而且也为后世“以歌舞演故事”的中国戏曲形成，奠定了基础。

（四）由单呈到杂陈

正如文学上的“体物而浏亮”的汉赋出现而显示的“苞括宇宙、总览人物”、铺陈百事、极尽夸饰的特色一样，汉代“百戏”艺术的产生，改变了先秦歌舞歌自歌、舞自舞的单呈局面。“百戏”散乐人在规模宏大的场面上，铺展了无限广阔的艺术想象空间，汇聚了琳琅满目、五色斑斓的各种艺术品种。举凡音乐、歌舞、杂技、幻术、角抵、竞技、傀儡、说唱、俳谐……皆被同时纳入“妙戏”。这种传统，一直延续至魏晋南北朝，而且代有增饰。汉魏六朝“百戏”诸艺杂陈的特点，对绚丽多彩的隋唐五代宫廷歌舞戏和两宋诸色伎艺勾栏作场的发展，都产生一定影响。随着中国商品经济的发展，都市的进一步繁荣，民俗文艺尤其是叙事性的艺术品种的发展以及文艺商品化的出现，中国戏

曲——由诸艺杂陈到诸艺综合的艺术——的最后形成，便是指日可待了。

第四节 唐五代梨园弟子

唐代优伶名目繁多，种类复杂，主要有散乐、太常乐、教坊人、梨园弟子等等。所谓“梨园弟子”，从严格意义说，是专指唐玄宗时梨园歌舞艺人。“梨园”是唐玄宗开元二年（714）设立的音乐、歌舞机构，以教习法曲为主，因地点设在禁苑梨园而得名。唐玄宗曾选坐部伎子弟及宫女数百亲自教正于梨园，“声有误者，帝必觉而正之”。这些梨园艺人，即被称为“皇帝梨园弟子”，简称为“梨园弟子”。本节所称的“梨园弟子”，是采用约定俗成并实际广泛使用的概念——指一切与戏剧有关的艺人。用于唐代，我们将泛指所有官方和非官方的戏剧以及与戏剧相关的音乐、歌舞、杂技、诙谐等方面的艺人，包括宫廷散乐、皇帝梨园弟子、教坊与太常艺人，以及某些流散于民间的艺人，等等。

继唐之后，是五代（后梁、后唐、后晋、后汉、后周）十国（吴、南唐、吴越、楚、闽、南汉、前蜀、后蜀、荆南、北汉）纷争，这是晚唐藩镇割据局面的延续。其间的优伶，承唐代梨园弟子发展余势而演化，故而将这时期的优伶历史概况，也一并予以介绍。现分初唐、盛唐、中唐、晚唐与五代五个历史段落，简要叙述这时期优伶的发展情况。

一 初唐散乐的发展

初唐，自高祖至睿宗（618—712）间，近一百年。这时期，

唐政权日益巩固，民生日见安堵，戏剧以及音乐、歌舞、杂技等，获得蓬勃发展的机会，其中歌舞戏尤为盛行。其间的优伶，承隋旧制，称作“散乐”。如《唐会要》卷三十三，言唐太宗贞观二十三年（649），“诏诸州散乐太常上者，留二百人，余并放还。”又，《旧唐书》卷六十四，谓高宗朝滕王元婴“鸠合散乐，并集府僚，严关夜开，非复一度。”女伶则称“散妓”。如高祖武德元年（618），孙伏伽上言：“今散妓者，匪韶匪夏，请并废之。”（《新唐书》卷一〇三）

初唐散乐是在隋代散乐的基础上发展起来的。隋炀帝为了追求声色之娱，一方面将隋文帝设置的七部乐改为九部乐，增加大批乐工；另一方面又大力征集各地散乐。如大业二年（606），囊括原属周、齐、梁、陈的乐家子弟编为乐户，有善音乐及百戏者，皆置太常，并“置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余”。（《隋书·裴纆传》）大业六年（610），为迎接突厥染干来京，“总追四方散乐，大集东都”，戏场绵延八里，参加演出的乐伎，达一万八千之众。（见《隋书·音乐志》）隋代的散乐队伍终于出现了空前庞大的规模。唐初仍袭隋之九部乐，至贞观十六年（642），才增改为十部乐，并继续征集民间散乐。除上面已提及的贞观朝“诏诸州散乐”、高宗朝“鸠合散乐并集府僚”之外，又如武后时，李峤上书：“太常乐户已多，复求访散乐，独持大鼓者已二万员。愿量留之，余勒还籍，以杜妄费。”

（《新唐书·李峤传》）可见曾有大批的散乐被征入宫廷。又据载，当时仅隶太乐署的乐户，就有一万二千五百四十九人，其中，“文、武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，伎内散乐一千人，音声人一万零二十七人。”（《新唐书·百官志》“太乐署”条）被征集的散乐中，有原属隋代乐工的，如隋炀帝时的

乐工白明达，入唐后为教坊乐工，曾奉唐高宗李治命，依莺声创作乐曲《春莺啭》等。（《教坊记》）

初唐散乐的大量集中，这对提高散乐的技术水平有一定帮助。这首先由于艺人们由业余转入专业后，受到皇室的供养，不必为衣食奔波，也不再像在民间时那样，仅逢年过节才能参加演出，而是随时随地得准备献艺，因而技艺得到不断琢磨和提高。其次，是由于集中宫廷之后，消除了原来的地域、民族的隔阂，使各方各种艺术获得互相交流、学习的机会。再次，是皇家设有训练艺人的专门组织，如太乐署、教坊等，并制订了一系列对艺人训练和考绩的严格制度。例如太乐署，既管雅乐，也管燕乐，它不仅对参加学习的乐工即所谓的“音声人”规定了一套考核的标准，如十五年内要经过五次“上考”、七次“中考”，学会五十曲以上较难的曲调才能毕业等，而且对担任教学的乐师，每年也要进行一次考核，分别评为上、中、下三级，满十年又要经过一次大的考核，以决定升降或除名。（《新唐书·百官志》）此外，统治者经常组织竞演，也促使散乐们的技艺得以精进。如高宗上元元年（674）观酺，“时京城四县及太常音乐，分为东西两朋，帝令雍王贤为东朋，周王玮为西朋，务以角胜为乐。”

（《旧唐书·郝处俊传》）

初唐散乐中女优占较大比例，以至被时人目为“淫风”而遭禁演。如高祖武德元年（618），孙伏伽奏曰：“百戏散乐，本非正声，隋末始见崇用。此谓‘淫风’，不得不变。近太常假民裙襦五百称（套），以衣妓工，待玄武门。……请并废之。”

（《唐会要》卷三十四）又，高宗龙朔元年（661），“皇后请禁天下妇人为俳優之戏，诏从之。”（《旧唐书》卷四）

初唐散乐虽大量被诏入内廷供奉，但民间散乐的活动仍然十

分频繁。如中宗景龙（707—710）间，散乐们表演的“合生”戏，令上自王公，下至闾里街童市子，旁及“胡人”，都效法着“咏歌蹈舞”。（《新唐书》卷一一六）睿宗（710—712）朝，为显示“军民同乐”，曾于安福门官民合办一场酺乐，造成“府县里闾，课赋苛严，呼嗟道路，贸坏家产营百戏”。（《新唐书》卷一二九）另从睿宗太极元年（712）唐绍的上疏中得知，其时凡婚丧，即使“下俚庸鄙”，亦均邀散乐“以为戏乐”，并且，“近日此风转盛，上及王公，乃广奏音乐，……歌舞喧哗。”（《旧唐书》卷四十五）

初唐散乐见诸记载者，除上面提及的白明达等人外，尚有张四（见《旧唐书》卷六十四《滕王元婴传》）、称心（见《旧唐书》卷七十六《恒山王承乾传》）袜子、何懿（见《新唐书》卷一一九《武平一传》）、安金藏（见《新唐书》卷一九一本传）、赵丽妃（见《新唐书》卷七十六《玄宗贞顺皇后传》）、赵元礼父女（见《新唐书》卷一二一《王琚传》）等。其中称心及袜子、何懿较为著名。称心，太常乐人，年十余岁，即“美姿容”，“善歌舞”，太子承乾特加宠幸，赐号“称心”。擅长“褻戏”、“酣歌”，承乾为之“悦耳目，移情灵”，以至“不可以御”。太宗知后，大怒，收称心而杀之，受牵连而同时被杀者数人。其时优伶地位之卑贱，命运之悲惨，可见一斑。称心被杀后，承乾仍然思念不已，竟筑室，图其像，朝夕祭祀，直至被太宗废为庶人。（见《新唐书·太宗诸子传》）袜子、何懿，均为胡人，中宗景龙时，曾于两仪殿同演“合生”戏，因技艺精妙，“异曲新声，哀思淫弱”，竟使朝野相效，以至“始自王公，稍及闾巷，妖妓胡人，街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰合生。”（《新唐书》卷一一九）

二 盛唐梨园弟子的繁盛

盛唐，指玄宗开元、天宝（713—756）四十余年。这是唐帝国政局稳定，经济繁荣，文化艺术高度发展的极盛时期。在戏剧、乐舞方面，歌舞戏与参军戏如双峰峙立，音乐、歌舞以及百戏等，并驾齐驱，戏剧舞台呈现出云蒸霞蔚、万紫千红的画面。

精通音律的唐玄宗，继位前就“频遣使访召女优”（《旧唐书·贾曾传》），蓄有散乐一部；登基第二年，即分别在长安、洛阳设立左右教坊，并在禁苑创立梨园，广招民间及外籍的艺人集中训练，并亲加指导，号称“皇帝梨园弟子”，还延聘一批精通业务、富有实践经验的艺术师担任教师与导演，终于造就出一大批技精艺绝的表演人才。据宋陈旸《乐书》载，其时内外教坊近二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎，尚不计在内。《新唐书·礼乐志》则说：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常户子弟及鼓吹署，皆番上总号音声人，至数万人。”高手如：张四娘善歌舞戏《踏谣娘》，容儿善歌舞戏《钵头》；黄幡绰、李仙鹤、阿布思妻擅长参军戏；张野狐除善参军戏外，又擅鬻策；李龟年、李鹤年、许永新、韦青、念奴、何满子、胡二姐、裴大娘、任智方四女、李郎子等，均善歌；公孙大娘、李彭年、谢阿蛮善舞；颜大娘、庞三娘则歌、舞兼擅；骆供奉、雷海青善琵琶；贺怀智则琵琶、箜篌并擅；王大娘善竿木；李谟、胡鹞、王六六、王师简善笛；马仙期善方响；王花奴、吕元真擅击鼓，等等，无不名噪一时。唐段安节在《乐府杂录·原序》中极力称赞他们的技艺说：

约三代之歌钟，均九戚之律度，莫不韶音尽美，雅奏克

谐，上可以吁天降神，下可以移风变俗也。以至桑间旧乐，濮上新声，金丝慎选于精能，本领皆传于故老。重翻曲调，全祛淫绮之音；复探优伶，尤尽滑稽之妙。

其时，梨园弟子因伎艺的差异被分成坐、立两部：在殿堂上坐着演唱的，称“坐部伎”，在堂下立着表演的，称“立部伎”。坐部伎的主要伎艺是奏唱乐歌，立部伎的主要伎艺则包括歌舞、戏剧以及杂技等。唐白居易《咏立部伎》诗，曾就上述二部艺人的技艺予以比较，诗云：

立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。搥巨索，掉长竿。
太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵。坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。……

这是统治阶级的审美观。按照这种审美观来衡量，坐部伎自然要比立部伎高贵，所以当时经太常检阅后，凡坐部伎乐工不能胜任者，即退到立部伎去，仍然不行的，便拨入专司宗庙祭礼的雅乐部。尽管唐代立部伎的地位比坐部伎低，但立部伎对后世戏剧的影响却比坐部伎要大，因为他们除了表演歌舞、百戏外，还演出包括带故事性的歌舞戏、参军戏在内的所谓“杂戏”，而这些却直接关系到中国戏剧发展的进程。上述白诗描写“立部伎”有所谓“鼓笛喧”、“鼓笛鸣”、“击鼓吹笙和杂戏”，均与鼓有关，可见立部伎应包括鼓架部的艺人在内。而鼓架部艺人所演的剧目，则有歌舞戏《代面》、《苏中郎》、《钵头》等（见《乐府杂录》），它们正是中国古代戏剧的雏形。

教坊妓女因色艺的优劣，被分成不同的等级，以派不同的用场：平民的女儿因容色艳丽而入选内廷的，主要是学习琵琶、三弦、箜篌、箏等乐器，同时亦学习歌舞，她们被称为“搯弹

家”。其中技艺出色的，称为“宫人”；宫人入选“宜春院”之后，称为“内人”，内人因常常在皇帝跟前供奉，故又称作“前头人”。内人排练一个新舞曲，一天即可完成，搥弹家即使排满一个月也未必能成。不过内人的技艺亦有工拙，演出中总是选择其中最佳者，排列在舞队的首尾作为引队，以招观众瞩目。搥弹家则安排在舞队的中间，以收扬长藏拙之效果。（详见《教坊记》）

盛唐梨园弟子中，还有一个由十五岁以下的童伶三十多人组成的少年班，称“小部音声”。他们年纪虽小，技艺却很精湛。据宋乐史《杨太真外传》载：开元十四年六月一日，杨贵妃生日，唐玄宗幸华清宫，命“小部音声”于长生殿奏新曲。新曲未取名，适逢南海进荔枝，因名之曰《荔枝香》。演奏结束时，“左右欢呼，声动山容”。据近人考证，参加这次演出的，有马仙期的方响，李龟年的羯鼓，张野狐的箜篌，雷海青的琵琶，贺怀智的拍板等。（任半塘《唐戏弄》）这些人后来都成为唐代梨园名家。可见，唐代梨园对弟子的训练和培养，是从幼年抓起的。

盛唐时，民间散乐活动亦很活跃。他们撞州过县，巡回表演，颇受欢迎。或许因为演出的内容与形式有碍于封建统治，曾被斥为“伤风害政”而横遭“禁断”。如开元二年八月九日敕令：

自有隋颓靡，庶政凋弊，征声遍于郑卫，炫色矜于燕赵。广场角抵，长袖从风，聚而观之，寝以成俗。……眷兹伎乐，事切骄淫，伤风害政，莫斯为甚。既违令式，尤宜禁断！（《唐会要》卷三十四）

同年十月六日又敕令：

散乐巡村，特宜禁断。如有犯者，并容止主人及村正，决三十，所由官附考奏。其散乐人，仍递送本贯，入重役。（同上）

凡是观众喜闻乐见的艺术形式，妄借政令敕禁是无济于事的，其结果往往愈禁愈烈，到后来，连统治者自己也沉溺其中。唐玄宗就在颁布敕令的同一年，分设内外教坊，广罗天下散乐以自娱。据《通典》卷一四六载：“散乐者，……俳优歌舞杂奏，玄宗以其非正声，置教坊于禁中处以之。”《新唐书·礼乐志》也说：“玄宗……置内教坊于蓬莱宫侧，居新声散乐，优倡之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。”规模更大的是东都洛阳酺五凤楼的那一次，唐玄宗“命三百里县令、刺史，各以声乐集。是时颇言帝且第胜负，加赏黜。河内太守攀优伎数百，被锦绣。”（《新唐书·元德秀传》）

由于最高统治者溺爱并提倡文艺，盛唐梨园弟子的际遇与以往的优伶有所不同。他们之中有的人获得进教坊或梨园深造的机会，从而施展了自己的才艺；有的人还直接受到唐玄宗的奖掖、护持以至重用，如李仙鹤因善参军戏，“特授韶州同正参军”（《乐府杂录》），李龟年兄弟三人，亦因擅长歌舞，“特承恩顾”（《明皇杂录》）。女艺人因色艺精绝被选为“内人”后，还“四季给米”，以至“给第宅，赐无异等。”（《教坊记》）所以诗人元稹诗云：“玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”（《华原磬》）艺人们的高超技艺还普遍地获得诗人们的吟咏、颂扬，如杜甫之咏李龟年善歌、公孙大娘善舞，刘晏之咏王大娘善戴长竿等。更有甚者，王昌龄、高适、王之涣等人，竟把被梨园弟子讴歌诗作多少，作为鉴定各人诗作优劣的标准。唐薛用弱《集异录》曾记其事：

开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。……一日，天寒微雪，三人共诣旗亭，貰酒小饮。……昌龄等相约曰：“我辈各擅诗名，每不自定其甲乙，今者可以密观诸伶所

讴，若诗人歌词之多者，则为优矣。”……（下略）

梨园弟子在民间也受到人们的尊重。据宋刘道醇《五代·画补遗》载：当时有一位艺名叫“留杯亭”的梨园弟子极负盛名，一位与画家吴道子齐名的雕塑家杨惠之，于京兆为其塑像。塑像安置在闹市中，面朝着墙，京兆百姓望其背就说：“此留杯亭也。”可见京兆百姓是何等熟悉并爱戴这位名艺人的。

尽管如此，作为统治者娱乐工具的优伶，其社会地位毕竟是卑贱的，不可能摆脱悲惨的命运。他们随时有被责打乃至杀身的危险。如曾得宠于唐玄宗的参军戏弟子黄幡绰，一次偶然外出，唐玄宗使人召之，未能按时回来，玄宗大怒，下令“络绎遣使寻捕”。（唐南卓《羯鼓录》）另一位擅长吹笛的弟子胡鹞，因触怒了洛阳令崔隐甫，被唐玄宗下令曳出门外，活活打死，崔隐甫还得到赏赐绢百匹。（宋王谠《唐语林》）沧州歌手何满子，无辜入狱，临刑时进《何满子》曲赎死，唐玄宗仍然不免。白居易曾作《何满子》诗吊之云：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。”教坊艺人唐崇，仅因央另一位艺人许小客向唐玄宗求教坊判官，触怒了唐玄宗，玄宗密敕北军“驰马践踏之”。后虽未果，却“决杖递出五百外”。许小客也遭到除名。（《唐语林》）“宫门深似海”，梨园弟子一旦入宫就没有人身自由了，想见自己的父母也受到种种约束。据《教坊记》载：他们只有在每月的二十六日才能与家人中的一人会面，且要按规定的地点相见。唐诗人曾为此叹息说：“《霓裳》一曲千门锁，白尽梨园弟子头。”（赵嘏《冷日过骊山》）“虽然自小属梨园，不识先皇玉殿门。还是当时歌舞曲，今来何处最承恩？”（罗邺《宫中》）在安史之乱中，唐代梨园弟子遭到了浩劫。唐段安节在《乐府杂录》原序中说：“洎从离乱，礼

寺隳颓，簌簌既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡。”杜甫《剑器行》亦说：“梨园弟子散如烟，女乐余姿映寒日。”有的还远逃至江南。白居易《江南遇天宝乐叟》诗云：“白头病叟泣且言：禄山未乱入梨园。能弹琵琶和法曲，多在华清随至尊。”更多的却为安禄山乱兵所抓获，强其作乐，否则即惨遭杀害。据《安禄山事迹》下载：

禄山尤致意于乐工，求访颇切。不旬日间，获梨园弟子数百人。群贼乃相与大会于凝碧池，宴伪官数十人，陈御库珍宝，罗列前后。既作乐，梨园弟子皆不觉歔歔，相视泣下。群贼露刃持满以助之，而悲不自胜。乐工雷海青者，投乐器于地，西向恸哭。贼乃缚海青于戏马台，支解以示乐人。闻之者无不伤痛！

王维闻之曾赋诗曰：“万户伤心生野烟，百官何日更朝天？秋槐落叶空宫里，凝碧池头奏管弦。”

三 中唐艺人的转变

中唐，自肃宗至敬宗（756—827）间，凡七十年左右。这是唐帝国由极盛走向骤衰的时代。其间，无论政治、经济和文化，都出现了较大的转变。就文艺而言，原来占有绝对统治地位的贵族文艺，开始发生了动摇，而新生的市民文艺逐渐抬头；众多的艺人从宫廷出来，散入民间。在此情况下，使唐代梨园弟子的发展，出现了如下三方面显著的变化：

第一，艺人们不再如以往那样一味依附宫廷贵族，而开始直接向民间普通观众卖艺谋生。姚合《零食》诗曰：“伎乐州人戏，使君心寂寥。”白居易《府伶》诗：“府伶呼唤争先到，家酝提

携动辄随。”元稹《哭女樊》诗：“腾踏游江舫，攀援看乐棚。”可见当时州有戏，府有伶，处处有戏棚，梨园弟子的足迹踏遍各地。而卖艺场所最多的，则在大寺院。宋钱易《南部新书》载：“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙 其次荐福、永寿。”另据《云溪友议》载，著名参军戏女艺人刘采春及其夫周季南、叔周季崇等，经常演出于淮甸（今扬州）、越州（今绍兴）一带，说明当时已出现了在民间流动的家庭戏班形式。这种由艺人们自行组织的商业性班社，是都市发达、商品经济活跃的产物。其演出，无论内容或形式，均从市民意趣出发，故能打动市民观众，为其所欢迎。如刘采春一唱《望夫歌》，“闺妇行人莫不涟泣。”其歌曰：“莫作商人妇，金钗当卜钱。朝朝江上望，错认几人舡。”反映商妇的哀怨，这正是商人生活的写照。此外，原在长安、关中一带为贵族服务的家伶和大批宫廷梨园弟子，或因安史之乱，或因年老被逐，亦纷纷流散四方。据《唐会要》卷三十四载：“大历十四年五月，诏罢梨园伶使及冗食三百余人，留者隶太常。”《新唐书》则云：“罢梨园乐工三百人。”这些人有的成了各地藩镇的家乐，有的加人民间散乐的队伍，足迹直至江淮一带，白居易《琵琶行》诗中写到的在浔阳江头所遇的琵琶女，就是其中的一位。此外，如当年名闻内廷的歌手许永新、李龟年，笛师李谟等，亦都曾流人江湖，靠卖艺度日。许永新流落扬州，卖唱于舟中，为另一位歌者韦青认得，二人相对而泣。

（《乐府杂录》）李龟年亡走江南，“每遇良辰胜赏，为人歌数阙。”（唐郑处海《明皇杂录》卷下）李谟则奔走江东，曾为越州刺史皇甫政月夜泛鉴湖时吹笛助兴。（《乐府杂录》）“梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞。”（王建《温泉宫行》）这些从宫廷里出来的梨园弟子，将自己在宫廷中所学的各种精妙的技艺

传授给民间艺人之后，使原来比较粗糙的市民艺术从中汲取了养料，按照市民本身的审美要求加以改造，并不断地丰富和完善，这对市民文艺的发展起了一定的推动作用。

第二，敢于讽刺时政，创作和搬演了大量的讽刺剧。最著名的莫过于成辅端戏刺宰相李实了。德宗贞元二十年（804），天旱，关中大歉收，宰相李实为固龙恩，仍然一味聚敛进奉，对百姓的诉苦毫不在意。德宗问他民间情况，他却奏道：“今年虽旱，谷田尚好。”因而租税皆不免。百姓交不起税，只好拆瓦木、卖麦苗，以供赋敛。优人成辅端对此忍无可忍，因戏作语，模仿关中百姓困苦之状说：“秦地城池二百年，何期如此践田园。一顷麦苗五硕米，三间堂屋二千钱。”李实大怒，诬告成辅端诽谤国政，德宗处死了成辅端。时人曾愤慨地说：“譬诵箴谏，取以谈谐，以讷讽谏，优伶旧事也。设谤木采刍菹，本欲达下情，存讽议。辅端不可加罪。”京都百姓对宰相李实无不切齿。（《旧唐书·李实传》）再如：宪宗元和元年（806）俳優们演《刘闢责买》戏，刺四川节度使刘闢盘剥百姓，结果被杖，且“皆令戍边”。（《唐语林》）德宗初年，梨园弟子演《西凉伎》，刺封疆大臣们“饱食温衣闲过日，遗民肠断在凉州”。（白居易《西凉伎》）德宗贞元（785—805）间，梨园弟子演《义阳主》，刺皇室争权夺利的内幕。（《旧唐书·王士平传》）德宗建中四年（783），李希烈召颜真卿观“倡优斥黜朝政为戏”。（《旧唐书·颜真卿传》）等等，都是典型的事例。梨园弟子们敢于如此讥讽时政，首先是由于这一时期藩镇割据，变乱频仍，土地兼并日甚，社会矛盾日益加剧的结果。其次是由于梨园弟子流入民间后，深入实际生活，耳闻目睹黑暗的现实，更了解广大老百姓的命运和甘苦，从而激起他们以文艺创作去干预现实生活的自觉

性。第三则是由于当时整个文艺思潮的影响。由于阶级矛盾日益尖锐化，使文艺创作的现实主义得到进一步的发展。当时文艺界很注重文艺创作与政治、经济、军事、社会等方面实际问题的联系。如文学界，白居易标举“文章合为时而著，歌诗合为事而作”的旗帜。“讽喻”成为作家们习用的武器。当时的诗歌界，李绅、元稹、白居易等诗人，致力于讽喻诗的创作，后人称为“新乐府运动”。讽刺剧正是在这种文艺新潮大背景下应运而生的。

第三，梨园弟子进入军幕，为军人演出，以至产生了“倡卒”、“军伶”。优伶入军幕，其源始于盛唐。《新唐书·高适传》载：唐玄宗西幸，高适言河西节度使哥舒翰军中，“监军诸将不恤军务，以倡优蒲箏相娱乐”。至中唐更为普遍。这些被蓄养或临时雇用的梨园弟子，对军队所起的作用有三：一是满足了军人娱乐的需要。如肃宗至德元年（756）十二月，玉门关守将盖庭纶军幕中，曾命优伶以《凤将雏》曲演《秦罗敷》（又名《陌上桑》）戏，飧五千甲兵。（见岑参《玉门关盖将军歌》）宪宗元和（806—820）间，邓州刺史李愬军中亦蓄有倡优，用以宴乐士卒，后散之。（《旧唐书·李愬传》）德宗贞元间，李观作《邠宁庆三州节度使飧军记》说：“是日飧军，无淄乐，无乱音。”可见平日飧军必有优伶演出。二是被军阀们借作嘲骂、攻击敌对的工具。如肃宗至德三年（758），李光弼守太原，史思明率兵十万攻之。“思明宴城下，倡优居台上，靳指（戏侮）天子，光弼遣人隧地擒取之，思明大骇，徙牙帐远去。”（《新唐书·李光弼传》）又，德宗贞元元年（785），叛将徐庭光以优胡为戏，辱李元谅先祖，元谅深以为耻。（《旧唐书·李元谅传》）三是被用以接待宾客。《唐会要》卷三十四载：敬宗宝历二年

(826)，京兆府刘栖楚奏：“伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱。岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。”《新唐书·刘瑒传》载：“进宣武军节度使，先时大飨，杂进倡优。瑒曰：‘岂军中乐耶！’”随着军营演剧的盛行，军人自己也开始串戏，于是出现了“军伶”与“倡卒”。如宪宗元和十五年(820)二月，观角觝及杂戏于左神策军，“日昃而罢”；六月以后，凡三日一幸左右军，观角觝杂戏。(《旧唐书·穆宗纪》)韩愈诗云：“及去事戎辔，相逢宴军伶。”(转引自《唐戏弄》1016页)畅当诗云：“野膳随行帐，华音发从伶。”(《军中醉饮寄沈八刘叟》)“军伶”俨然已成为一种专业人员了。

中唐梨园弟子较著名的，除上面提及的成辅端、刘采春、周季南、周季崇等人之外，还有孟思贤、阿轨、秋娘、高崔嵬、张红红、康昆仑、段善本、裴兴奴等，其事迹见记于《教坊记》、《乐府杂录》等各书，另外，从一些藏书家私藏的古籍和出土文物墓志中还发现三位名优：一是历经穆宗、敬宗、文宗、武宗四朝的张渐。据陕西省博物馆1954年7月在西安东郊长安县郭家滩出土的唐武宗会昌五年(845)张元孙撰并书《唐故仗内教坊第一部供奉赐金鱼袋清河张府君墓志铭并序》(石刻)载：张渐，字鸿举，“谈笑便捷，独步一方”。穆宗朝(821—824)，隶教坊供奉第一部，僖宗二十四年，历经四朝，其艺“虽于髡滑稽，曼倩戏谑，实无愧焉”。会昌五年五月五日病故，享年六十二岁。(详见李尤白《梨园考论》，载《陕西戏剧史料丛刊》第一辑)二是宪宗元和以前人王某。据清收藏家陆心源《唐文续拾》卷五载，唐元和间，王礼贤为太原籍梨园弟子王某作墓志称：王某“幼禀纯和，长怀刚正。艺应时出，擅女娲之笙簧，洞谐子晋之音，远叶伶伦之妙，风响龙韵，宛如神仙。故得奇伎致身，

出入王族，历事显贵，垂三十年，恭谨谦贞，始终若一。虽淳于多智，梅皋毓词，无以过。”三是陇西董氏，年代待考。据《唐赠陇西郡夫人董氏墓志》（收入《西安郊区隋唐墓志》）称：董氏“虽修蛾已老，椒房之贵人，而罗袖时翻，授梨园弟子。”

（转引自李尤白《梨园考论》）

四 晚唐优伶的演进

晚唐，自文宗至哀帝（827—907），凡八十年。这是宦官专权，藩镇割据，朝庙频繁更迭的年代。由于统治者嗜好声色，日益壮大的市民阶层也急需娱乐，因而朝野剧艺均颇活跃，梨园弟子也有新的发展，特别是那些散落于民间的优伶，正朝着后世专业戏班组班形式的方向演进。

随着晚唐商业资本的兴起和流通，民间艺术活动日见活跃。艺人们冲州撞府，奔走于大江南北，足至穷乡僻壤，到处卖艺，成为相当可观的文艺队伍。他们卖艺的场所有广场、街头、村落及至舟楫，而最多的仍在寺院。据唐李肇《尚书故实》载：“章仇兼琼镇蜀日，佛寺设大会，百戏在庭，有十岁童儿舞于竿杪。”艺人们所以选择寺院作为自己主要卖艺场所，是与商品经济的发展分不开的。因为其时的寺院，名义上是宗教活动中心，实际上却是民间进行商品交易的市场，同时也是各阶层娱乐活动的游艺场所。商品在这里获得买主，艺术在这里赢得观众，佛教借艺人演出作为诱发百姓信仰的工具，因而艺人演出活动在这里博得各阶层的欢迎与支持，以至“转相鼓扇扶树”（《因话录》）。至后来，连纨绔子弟甚至唐宣宗的女儿万寿公主也跑到慈恩寺“观戏”。（《资治通鉴》）值得注意的是，其时民间艺人队伍中已

出现专业的演出团体。文宗大和二年（829），南诏入侵西川、东川一带，被掠夺的九千人中，有四人为“音乐伎巧”者，其中“杂剧丈夫两人”，当是杂剧男优；另有一人，是“子女锦锦”，当是杂剧女优。可见当时西蜀一带不仅诞生“杂剧”这一戏剧形式，而且还出现了以杂剧为专业的男女合班的演出团体。

（见《李文饶集》卷十二《第二状奉宣令更商量奏来者》）另据唐段成式《酉阳杂俎》续三载，昭宗时，“成都贴衙俳儿”千满川、白迦、叶珪、张美、张翱等，“五人为火”；一日，“监军院宴，满川等为戏，以求衣粮。”则是一个由五人组成的戏班。

这一时期的宫廷艺人，不仅队伍庞大，而且演技亦有长进。尤其在参军戏表演方面，如李可及、曹叔度、刘泉水、范传康、上官唐卿、吕敬迁、冯季臬等，均名赏流辈。李可及表演的《三教论衡》，脍炙人口；他滑稽无穷，智巧敏捷，集歌、舞、戏剧于一身，成为唐至五代时期除黄幡绰外之伎艺最高者。此时期宫廷伶人的一个显著特点是：由于他们中的一些人得宠于皇帝，以致得到不等的赏赐。如文宗朝，“乐工弟子，赐与至广”（唐王直方《谏文宗厚赏教坊疏》）；懿宗时，“俳优恃恩，咸为都知”，其中李可及，还被授予“都都知”（《南部新书》）；昭宗间，张廷范官御营使、河南尹，进为太常卿（《新唐书·蒋云晖传》）。因而，他们有恃无恐，无所畏惮，甚至对宰相也敢于进行大胆的讽刺。例如，《太平广记》引《南楚新闻》，记昭宗龙纪年（889）“御前供奉第一部”伶人张隐讽刺宰相张濬：

宰相张濬尝与朝士于万寿寺阅牡丹而饮。俄有雨降，抵暮不息，郡公饮酣未阑。左右伶人皆御前供奉第一部者，恃宠肆狂，无所畏惮。其间一辈曰张隐，忽跃出，扬声引词曰：“位乖夔理致伤残，四面墙匡不忍看。正是花时堪下泪，

相公何必更追欢？”告讫，遂去。阖席愕然，相眙失色，一时俱散。张但愀恨而已。（《太平广记》卷二百五十七）

又如，五代孙光宪《北梦琐记》载昭宗光化（898—901）年间优人穆刀绫讽刺宰相朱朴：

光化中，朱朴自《毛诗》博士登庸，恃其口辩，可以立致太平。由藩邸引导，闻于昭宗，遂有此拜。对敷之日，面陈时事数条，每言：“臣必为陛下致之。”泊操大柄，无所施展，自是恩泽日衰，中外腾沸。内宴人，俳优穆刀绫作念经行者，至御前朗讽曰：“若是朱相，即是非相。”翌日，出官。他们有时连皇帝也不放过。如俳优石野猪就曾讽刺过唐僖宗。据《北梦琐记》载：

僖宗好蹴鞠、斗鸡为乐。自以能于步打，谓优俳石野猪曰：“朕若作步打进士举，亦合得一状元。”野猪对曰：“或遇尧舜禹汤作礼部侍郎，陛下不免落第！”帝笑而已。

得宠的优伶毕竟是少数，大多数人仍处于卑贱的地位。唐宣宗曾对伶人祝汉贞说：“我养汝辈，供戏乐耳，敢干预朝政！”一语道破了底细。因而多数伶人们的命运始终是十分悲惨的。如文宗时善弹琵琶的内廷弟子郑中丞，因偶然“忤旨”，当权即命内官缢杀，将她投于河中。《乐府杂录》曾记其事：

文宗朝，有内人郑中丞，善胡琴。内库有二琵琶，号大小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中二赵家最妙。时右丞相旧吏梁厚本，有别墅在昭应县之西，正临河岸。垂钓之际，忽见一物浮过，长五六尺许，上以锦绮缠之。令家僮接得就岸，即秘器也。及发棺视之，乃一女郎，妆饰俨然，以罗领巾系其颈。解其领巾伺之，口鼻有余息，即移入室中。将养经旬，乃能

官，云：“是内弟子郑中丞也，昨以忤旨，命内官缢杀，投于河中。锦绮，即弟子相赠尔。”遂垂泣感谢，厚本即纳为妻。又如，宣宗曾用芦管吹奏自己创作的《新倾杯乐》，命乐工辛骨髓打拍子，因曲调本身“有数拍不均”，辛没有把拍子打好，宣宗大怒，“瞋目瞪视之，骨髓忧惧，一夕而殒。”（《乐府杂录》）即如宠幸最隆的李可及，官封“威卫将军”，至僖宗即位，宰相崔彦昭奏逐，惨死于岭表。（《旧唐书·曹确传》）祝汉贞虽“恩倾一时”，只因御史台劾奏，被杖二十九后，流配天德。（唐裴庭裕《东观奏记》）像此类例子，不胜数举。

五 五代伶官的际遇

五代十国时期（907—960）半世纪间，虽然江山分裂，生民涂炭，社会经济遭受严重破坏，但朝廷内外却一味追求声色之娱。其中尤以后唐庄宗朝（923—936）情况最甚。庄宗李存勖，知音律，能唱曲，拥有“宫婢二千人，乐官千人”，经常杂俳優一同粉墨登场，时称“李天下”，（《五代史记》）宋欧阳修撰《新五代史》，特辟《伶官传》，入传者周匝、敬新磨、景进、史彦琼、郭门高等，均系庄宗的“嬖伶”，其好优程度可知。此外，后梁之关小红、杜洪、高贵卿；后晋之孙延应、王彦洪、杨于度；后汉之靖边庭、李花开；后周之杨花飞、王感化、李家明等，都是邀赏一代的“伶官”。他们或以滑稽调谑取胜，或以歌舞擅场见长，或以戏猴杂耍称著，各逞一时之胜。

五代的某些伶官，由于得到帝王的过分宠爱，被滥赏滥封。他们因此不免骄横跋扈，擅权用事，甚至倾害贤良，招致朝野的愤恨，为中国优伶历史留下不太光彩的一页。如庄宗的嬖伶周

匠，先为梁人所俘，后赖教坊使陈俊和内园栽接使储德源之力，获归。周为报私恩，竟强求庄宗封陈、储二人为刺史。庄宗亦竟允之，封陈为景州刺史，封储为宪州刺史。此事引起朝廷内外的强烈不满，特别是“时亲军有从帝百战未得刺史者，莫不愤叹”。

（《资治通鉴》卷二七三“后唐纪二”）又如伶官景进，朝廷“军机国政，皆与参决”，官至银青光禄大夫、检校左散骑常侍，兼御史大夫上柱国。当时奸臣孔谦处处反对提拔人才，庄宗大怒，曾想绳之以法，景进却千方百计为其开脱罪责，结果使孔谦不仅逍遥法外，并且还得到晋升；与之相反，忠臣朱友谦与景进有隙，景进进谗言陷害，结果使朱友谦及其将领五、六人皆遭“族灭”，“天下不胜其冤”（《新五代史·伶官传》）。宋陈旸《乐书》在评论这一段历史时，曾将这些伶官所作所为同阉官误国相提并论：“阉官、优伶交相谗慝，而邦国大事，士人不预焉，遂失士心，底灭亡。然则阉、伶之祸，岂不酷哉！”

然而，这些毕竟还是个别伶官的现象，大多数的伶官还是比较的有骨气。他们能从百姓利益出发，敢于干预时弊，矛头所指，就连皇帝老子也不放过。其中比较典型的事例，如敬新磨讥刺庄宗好田猎而不惜践踏民田，

庄宗好田猎，猎于中牟，践民田。中牟县令当马切谏，为民请。庄宗怒，叱县令去，将杀之。伶人敬新磨知其不可，乃率诸伶走追县令，擒至马前，责之曰：“汝为县令，独不知吾天子好猎耶？奈何纵民稼穡，以供税赋？何不饥汝县民，而空此地，以备吾天子之驰骋？汝罪当死！”因前，请亟行刑。诸伶共倡和之。庄宗大笑，县令乃得免去。（《五代史记》卷三十七）

又如南唐伶人申渐高讽刺南唐烈祖多苛捐杂税：

渐高以善音律，为部长。时关司敛率尤繁，商人苦之。属近甸亢旱，一日，宴于北苑。烈祖谓侍臣曰：“畿甸百，都城不雨，何也？得非狝市之间，逆天意欤？”渐高乘谈谐进曰：“雨惧抽税，不敢入京。”烈祖大笑。即下令，除一切额外税。（宋马令《南唐书》卷二十五）

正因为此，许多五代伶官的下场却很可悲。如后蜀教坊部头孙延应、王彦洪及其门徒胡圭等，都因指责当朝苛政，尽被后主孟昶所杀。（详宋唐英《蜀梼杌》卷下）死得更惨的，可数南汉伶人尚玉楼了。《五代史记·南汉世家》载：

（中宗刘晟）常夜饮，大醉，以瓜置伶人尚玉楼项，拔剑斩之，以试剑，因并斩其首。明日，酒醒，复召玉楼侍饮。左右白已杀之，晟叹息而已。

简直视伶人生死为儿戏。伶官们在帝王心目中的真实地位，可以想见其大略。

第五节 两宋诸色伎艺人

宋代共三百十九年。自宋太祖赵匡胤统一中国建立新政并定都汴梁（今开封），至宋高宗赵构南渡之前，史称北宋（960—1127）；自宋室南迁临安（今杭州）与金对峙，至宋卫王赵昺祥兴二年为元所灭，史称南宋（1127—1279）。

宋代随着都市经济的繁荣，市民阶层壮大，为满足他们的文化娱乐需求，各种伎艺应运而生。据宋徐梦莘《三朝北盟会编》靖康中帙五十二“金人来索诸色人”条载，至北宋末年，仅开封就有杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等各类艺人“一百五十余家”。证之宋无名氏

《应用碎金》“技乐篇”所载，这个数字并不为过。宋代由于出现了固定的民间游乐场所瓦舍勾栏，为百艺竞献和彼此吸收、交流以及汇集观众，提供了条件，使诸色伎艺综合并对最后形成成熟的戏曲艺术形式产生了巨大的作用。其中特别值得注意的是宋代说唱艺人之于中国戏曲形成的重要作用。成熟的中国戏曲之所以迟至南宋才算基本形成，除因经济基础方面的因素之外，还由艺术发展的内部规律所决定，因为只有在叙事体的文艺得到充分发展的时候，“以歌舞演故事”的戏曲方能出现。宋代，正是以说唱长篇故事占据瓦舍勾栏说话艺术为中心地位的时期，又是歌舞百戏荟萃竞演的时期。中国比较成熟的戏曲艺术形式，历经漫长岁月的孕育，而终于在这个年代脱胎而出，其重要原因即在于此。所以，两宋诸色伎艺人在中国戏曲发展史上具有特殊重要的地位。现将其发展概况、主要种类以及他们对于中国戏曲优伶的形成与发展的主要贡献分别简叙如下。

一 诸色伎艺人的发展概貌

北宋初期，由于统治者提倡雅乐、宴乐，大肆搜罗民间艺人技艺之精湛者入教坊习乐，因此，宫廷教坊诸乐盛行，教坊艺人队伍庞大。据《宋史·乐志》载：“宋初循旧制，凡四部（雅乐、宴乐、清乐、散乐）。其后平荆南得乐工三十二人，平四川得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺人之精者皆在籍中。”教坊艺人队伍之庞大，至北宋末年而未减。据《北盟会编》“金人来索诸色人”条载，北宋末年靖康（1126—1127）间，金人向宋教坊索取的诸色伎艺人，有乐人（包括内侍

官)四十五人，露台祇候妓女千人，杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱等一百五十余家；同书“三十日庚申”条又记，金人取“诸般百戏一百人，教坊四百人，……弟子帘前小唱二十人，杂剧一百五十人，舞旋弟子五十人”。所索艺人如此之多，教坊原有艺人之众，可以推知大略。有关教坊艺人的组织情况，《宋书·乐志》有如下记载：“教坊本隶宣徽院，有使副、使判官、都把长、色长、高班大小都知。天圣五年以内侍二人为铃辖。嘉祐中诏乐工，每色额止二人，教头止三人。有阙即填。异时，或传诏增置，许有司论奏。使副岁阅杂剧、把色人，分三等。遇三殿应奉人阙，即以次补。诸部应奉及二十年，年五十已上，许补庙令或镇将，官制。行以隶太常寺。”机构堪称严密。

与此同时，散布于民间的诸色伎艺人亦相当众多。《宋史·乐志》说：“民间作新声者甚众，而教坊不用也。”这些民间伎艺人虽被统治者所忽视，却受到下层群众的欢迎而拥有广大的观众。民间伎艺人常常集中在一个地区表演，显示出他们的力量。宋王曾《王文正笔录》曾载：“驸马都尉高怀德，以节制领睢阳岁久，性颇奢靡，而洞晓音律，故多声伎之妙，冠于当时。法部中精绝者，殆不过之。宋城南抵汴渠五里，有东西二桥，舟车交会，居民繁夥，倡优杂户，厥类亦众。然率多鄙俚，为高之伶人所轻诮。每宴领乐作，必效其朴野之态，以为戏玩，谓之‘河市乐’，迄今俳优常有此戏。”这“河市”即为当时艺人集中表演区之一。据宋王巩《闻见近录》载：“南京（今河南归德）去汴河五里，河次谓之河市。五代、国初，官府罕至。舟车所聚，四方商贾孔道也，其盛非宋州比。凡郡有宴设，必召河市乐人。故至今俳优曰‘河市乐人’者，由此也。”“河市乐人”在河市一带不仅为平民观众及四方商贾所青睐，且为郡宴所“必召”，以至成

为“俳優”的一种代名词，可见其在当时的走红程度。

宋代民间伎艺人，不在勾栏瓦肆演出，只在街头空地或广场上作场卖艺的，被称作“打野呵”。宋周密《武林旧事》卷六“瓦子伎艺”条说：“或有路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’。”而四处流动演出的，则称“路歧人”。

《宦门子弟错立身》戏文第十三出白：“在家牙坠子，出路路歧人。”宋曾三异《同话录》注“散乐”云：“野人之能乐舞者，今乃谓之路歧人。”随着汴京（今开封）瓦舍勾栏的出现，艺人们纷纷汇集瓦舍勾栏献演。据宋孟元老《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”载：北宋汴京瓦子很多，东角楼街南一带，有桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦，其中最大的瓦子，有“大小勾栏五十余座”，“可容数千人”。此外，尚有新门瓦子、朱家桥瓦子（卷二）、州西瓦子、保康门瓦子、州北瓦子（卷三）等等。据同书卷五“京瓦伎艺”载：经常在这些瓦子里演出的，有李师师等小唱艺人，张七七等嘌唱艺人，薛子大等杂剧艺人，任小三等杖头傀儡艺人，张金线等悬丝傀儡艺人，李外宁等药发傀儡艺人，张臻妙等筋骨上索艺人，浑身眼等杂手伎，孙宽等毬杖踢弄艺人，曾无党等讲史艺人，李慵等小说艺人，王颜喜等散乐艺人，张真奴等舞旋色，杨望京等相扑艺人，董十五等掉刀蛮牌艺人，朱婆儿等影戏艺人，丁仪等乔影戏艺人，孔三传等诸宫调艺人，毛详等商谜艺人，吴八儿等合生艺人，张山人等说译话艺人，刘乔等杂扮艺人，霍四究等说三分艺人，尹常卖等讲五代史艺人，文八娘等叫果子艺人，……不可胜数。那时，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。可见民间伎艺人的演出对观众产生多么大的吸引力。

上述诸色伎艺人中，以说唱艺人占大多数，如小唱、嘌唱、讲史、小说、诸宫调、合生、说译话、说三分、讲五代史、叫果

字等均是。其次是杂剧及歌舞艺人。其中有些人因伎艺出众被征入内廷而成为教坊乐人，如杂剧艺人丁仙现等即是；有的被官家临时邀去应场，如《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼 诸军呈百戏”条载：“诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段。是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈，后来者不足数。”其中薛子大、薛子小、杨总惜三名，均见前“京瓦伎艺”条，可见他们是应邀出为官家应酬的。

南宋建都临安（今杭州）后，大批军队、文武官员及其眷属，以及不甘于金人统治的北方人民纷纷南下。诸色伎艺人中，无论原属教坊的，或民间的，也都由东京辗转到了临安，与原来在临安作场的艺人们汇合，一时间，使临安诸色伎艺人才荟萃，各种伎艺空前繁荣。南宋临安瓦子勾栏的大量出现，就是它的标志。据《南宋市肆记》载，临安瓦子勾栏“自南瓦至龙山瓦，凡二十三瓦”，所记瓦数与《武林旧事》所记同；《咸淳临安志》卷十九，载有瓦子十七所，与《梦粱录》所载同；西湖老人《繁胜录》则说，其时临安城外就有瓦子二十二座。《武林旧事》载，临安北瓦最大，内有勾栏十三座；《繁胜录》及《梦粱录》也都有同样的记载。其中有些瓦子是专供军士娱乐的。《梦粱录》卷十九《瓦舍》载：“杭城绍兴间驻蹕于此，殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，以为军卒暇日娱戏之地。”随着瓦舍的剧增，艺人队伍日趋壮大，艺人姓名或艺名大量地胪列于《都城纪胜》、《繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等各书。自孝宗隆兴二年（1164）废置教坊后，大批教坊艺人流散民间，成为瓦舍艺人或路歧人。《繁胜录》曾著录了一大批男女艺人高手，其中有说书艺人乔万卷，相扑艺人撞倒山，说经艺人长啸和尚，悬丝傀儡艺人卢金线等。把这些人的艺名与他们从事的

伎艺联系起来看，也可反映出他们当时技艺的高超。一位名叫小张四郎的说话艺人，“一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场，人叫做小张四郎勾栏”，他独占勾栏，称雄一方，其演技之精妙，必在他人之上。

南宋民间艺人在继承北宋诸色伎艺的基础上，又有了新的发展和创造。如《繁胜录》“瓦市”所载的“舞番乐”、“唱赚”、“涯词”、“淘真”、“装秀才”，以及《武林旧事》“诸色伎艺人”所载的“弹唱因缘”、“唱京词”、“唱耍令”、“唱拨不断”等，均为《东京梦华录》所未载。其中大多是新创的伎艺。在众多的伎艺人中，杂剧艺人已取得领袖的地位。宋耐得翁《都城纪胜》云：“散乐传教坊十三部，唯以杂剧为正色。”《武林旧事》等书所载诸色伎艺人中，杂剧艺人最多。杂剧艺人之所以能领袖群伦，是由于他们在瓦舍勾栏竞演中，善于吸收姐妹伎艺之精华尤其是说唱艺术的故事性，从而使杂剧艺术更趋完善。这是从北宋末年就开始了的，其时他们于中元节表演的《目连救母》杂剧，即集故事和诸般伎艺之大成，可以连演七八天之久。

（见《东京梦华录》卷八“中元节”）至南宋，杂剧又在题材方面作了广泛的开拓，其常演的剧目今知有二百八十种。其名目有以故事或人名配唱大曲的，如《请客薄媚》、《崔护六么》等；有以故事缀作法曲的，如《孤和法曲》、《棋盘法曲》等；有专门搬演人物故事的，如《相如文君》、《李勉负心》等；……门类、体制多样，是名副其实的“杂剧”。（详见《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”）宋杂剧演出的舞台形象，从河南温县出土的宋杂剧砖雕（拓片）等文物来看，它们无论是服饰、化妆或砌末，均已相当考究，渐与后世戏曲舞台形象靠近。

更值得提出的是，在北宋末年，向有擅歌善舞传统的浙江温

州的疇农市女们，在村坊小伎、里巷歌谣的基础上，广泛吸收唐宋大曲、词调、宋金杂剧、院本、诸宫调说唱、歌舞、百戏乃至傀儡、影戏等诸色伎艺的精华，创造出综合的以歌舞演故事的较为完整的戏曲形式“永嘉杂剧”，为中国戏曲艺术体系的形式，起到了开创性的和全面确立模式的作用。从此，中国优伶结束了歌自歌、舞自舞、戏谑自戏谑的偏重单项演出的初级阶段，而进入复杂的综合表演的新阶段，揭开了中国戏曲优伶历史崭新的一页。

二 两宋伎艺人的种类

两宋诸色伎艺人，按其伎艺性质，可分为杂剧、说唱、歌舞与歌舞戏、傀儡与影戏、百戏杂耍等五大门类；每一门类中，又有许多不同种类。现将各种类伎艺人的基本情况，简介如次。

（一）杂剧艺人

按其服务对象、谋生方式和活动场所等的不同，可分为三种不同类型：

1. 皇家杂剧色

宋代皇家文艺机构有教坊和钧容直。宋赵昇《朝野类要》卷一：“本朝增为东西两教坊。又别有化成殿钧容班。”钧容直主要司军乐（见高承《事物纪原》二引《宋朝会要》），杂剧艺人大多集中于教坊。北宋教坊杂剧艺人可考者不多。《东京梦华录》卷九“人内上寿”条，载有鳖膨刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜等名，《梦粱录》卷二十“妓乐”又提及“汴京教坊大使孟角毯曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，丁仙现捷才知音”，仅此七八人而已。此外，宋周辉《清波杂志》卷六与宋龚明之《中

《吴纪闻》卷六记及的宋徽宗时的善讽諷調諧的“诨人”焦德，宋释文莹《玉壶清话》记及的宋太祖、太宗间善戏谑的“乐人”史金著和太祖开宝（968—969）时的“滑稽轻薄”的“教坊判官”安鸿渐，也都有可能是教坊杂剧色。北宋教坊杂剧色，最著名者，当推丁仙现。丁仙现，或作丁先现、丁线见。原为北宋汴京勾栏艺人，早年在汴京东角楼街一带勾栏作场，后入教坊。元祐（1086—1094）间，任教坊长，“以谐俳称”（宋范公偁《过庭录》）。供奉教坊达数十年之久，“每对御作俳，颇议正时事”（宋朱彧《萍州可谈》卷三），其擅演的杂剧，以讥讽见长。宋人彭乘《续墨客挥犀》、李廌《师友谈纪》、范公偁《过庭录》、叶梦得《石林避暑录话》、朱彧《萍州可谈》等书，对此多有记述，详情可以参阅任二北纂辑的《优语集》，不赘。南宋教坊杂剧色可考者，较多于北宋。据《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”载，有“德寿宫”刘景长、王喜等十人，“前教坊”伊朝新、王道昌二人，“前钧容直”仵谷丰、李外喜二人。另外，《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”载“御前人员”、“教乐所杂剧色”何雁喜、王见喜等五人；卷二“妓乐”载丁汉弼、杨国祥二人；《繁胜录》“瓦市”提及“御前杂剧”色赵泰、王茶喜等数人，也当是教坊杂剧色。①

2. 承应杂剧色

包括衙前乐与露台子弟。《宋史·乐志》称“诸州皆有衙前乐”。衙前乐就是随时供给地方官府衙门传唤使用的伎艺队伍。

① 《武林旧事》卷一“圣节”载：“第四盏，……杂剧，何晏喜已下，做《扬饭》，断送《四时欢》。”疑此“何晏喜”，即是《梦粱录》所载“何雁喜”。

他们有时也临时供奉御前使用。《东京梦华录》卷六“元宵”云：“内设乐棚，差衙前乐人作杂戏，并左右军百戏在其中，驾坐一时呈拽。”可证。南宋绍兴末，废教坊，宫中宴乐常以衙前乐充任。《朝野类要》卷一“教坊”云：“绍兴末，台臣王十朋上章省罢之。后有名伶达妓，皆留充德寿宫使臣，自余多隶临安府衙前乐。……遇大宴等，每差衙前乐权充之。”衙前乐中的杂剧色，可考者有《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”所载龚士美、刘恩深等二十二人，《梦粱录》卷二十“妓乐”所载陆恩显、时和等十四人。

“露台弟子”亦兴于北宋。《东京梦华录》卷六“元宵”载：“（宣德）楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛，两边皆禁卫排立，锦袍，幞头簪赐花，执骨朵子，面此乐棚。教坊、钧容直、露台弟子，更互杂剧。……万姓皆在露台下观看，乐人时引万姓山呼。”“露台”是指在露天旷野上装搭起来的戏台；“露台弟子”指临时向民间雇用来露台承应的艺人。善杂剧的“露台弟子”可考者，有《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”所载萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿等六人。其中薛子大、薛子小、杨总惜三人，又见同书卷五“京瓦伎艺”。“露台弟子”征自民间勾栏瓦舍艺人可证。此六人中，丁都赛极著名，中国历史博物馆至今尚保存有丁氏的画像砖（拓片），上书“丁都赛”三字，形象生动，表情传神，丁氏当年技艺之精、享誉之高，由此可以推知。

3. 路歧杂剧艺人

包括在瓦子勾栏作场和“打野呵”两类。瓦子勾栏不限于两宋京都汴梁与临安，当时一般城市都有。例如，《宦门子弟错立身》戏文，写到西京洛阳有勾栏；南宋开庆《四明志》卷七，载四

明(今宁波)有新、旧“瓦子”；《乌青镇志》卷四载有“北瓦子巷”；《河朔访问记》卷上记真定路(治所在今河北正定)南门阳和“左右挟二瓦市”；《水浒传》第二十九回写雷横在郓城县勾栏听白秀英说唱诸宫调，……不胜枚举。《东京梦华录》卷一“东角楼街巷”记丁先现曾在汴京的瓦子勾栏内“作场”，在未入教坊之前，丁的身份可算是北宋汴京勾栏杂剧艺人(除杂剧之外，丁尚精音律、擅歌舞)。南宋勾栏杂剧艺人见诸记载者较多，仅《武林旧事》卷六“诸色伎艺人·杂剧”门就载有临安杂剧艺人赵太、慢星子等四十一名，其中慢星子、王双莲是女流。又载有铁刷汤、江鱼头等二十六名“杂扮”艺人。“杂扮”为“杂剧之散段”(《都城纪胜·瓦舍众伎》)，也可归入杂剧范畴。

“路伎不入勾栏，只在耍闹宽阔之处作场者，谓之‘打野呵’。”(《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”)《都城纪胜》“市井”载：“执政府墙下空地，诸色路伎人在此作场，尤为骈阗。又皇城司马道亦然。候朝门外殿司教场，夏月亦有绝伎作场。其他街市，如此空隙地段，多有作场之人。”可见南宋临安城内“打野呵”者遍布各处。由于“打野呵”者属“艺之次者”(《武林旧事·瓦子勾栏》)，艺人姓名和事迹不被记载，无法考知。宋周南《山房集·刘先生传》所记的这段事实，不妨看作是写“打野呵”杂剧艺人具体生涯的一例：

市南有不呈者三人，女伴二人，莫知其为兄弟妻媿也。以谑丐钱。市人曰：“是杂剧者”；又曰：“伶之类也。”每会聚之冲，鬻咽之市，官府厅事之旁，迎神之所，画为场，资旁观者笑之。自一钱以上皆取焉，然独不能鉴空。其所仿效者，讥切者，语言之乖异者，巾纩之诡异者，步趋之佻

倮者，兀者，跛者。其为戏之所，人识而众笑之。

周南字南仲，平江（今苏州）人，登绍熙元年（1190）进士第，此处所记的，当属南宋中期间事。

（二）说唱艺人

两宋民间说唱艺术门路繁杂，著名艺人众多，大别之，可分为以说为主和以唱为主两大类艺人。

1. 以唱为主者

包括小说、说铁骑儿、说经、讲史等艺人，总称“说话”艺人。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”载：北宋自崇宁、大观以来，京瓦中已有艺人霍四究专说“三分”，尹常卖专说“五代史”；长于讲史的，尚有孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝祥等；长于小说的，有李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九等；长于说译话的，有张山人等。降之南宋，艺人剧增，见诸记载的各类“说话”艺人，据《繁胜录》“瓦市”条，载有乔万卷、彭道安、史惠英（女流）等十二人；据《梦粱录》卷二十“小说讲经史”，有谭淡子、管庵、戴忻庵、戴书生、王六大夫等十八人；据《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”，载有檀溪子、陆妙慧、蔡和、蛮张四郎等九十三人。见诸其他笔记的，尚有讲史艺人李黑子（周密《偏安艺流》）、王与之（《白獭髓》）、内待纲（《三朝北盟会编》）、王防御（《紫桃轩杂辍》）及小说艺人李纲（《建炎以来系年要录》）等。

宋代说话艺人最著名者，北宋当推张山人。山人名寿，山东兖州人。早年入汴京瓦舍以说译话为业，并擅作十七字诗，闻名于熙、崇年间。对其生平事迹，宋人笔记多有称述，如王灼《碧鸡漫志》、洪迈《夷坚志》、王辟之《澠水燕谈录》等。南宋说书艺人高手更多。如王六大夫，堪称为其中佼佼者之一。《梦粱

录》卷二十“小说讲经史”载：

王六大夫，元系御前供话，为幕士请给讲，诸史俱通。于咸淳年间，敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷，盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳。

王防御亦十分出众。李日华《紫桃轩杂缀》卷一载：

宋王防御者，号委顺子。方万里挽之曰：“温饱逍遥八十余，稗官原是汉虞初。世间怪事皆能说，天下鸿儒有不如。耸动九重三寸舌，贯穿千古五车书。《哀江南赋》笺成后，从此韦编饱蠹鱼。”盖防御以说书供奉得官，兼有横赐。既老，筑委顺堂以居，士大夫乐与往还。世传“委堂阁”，盖宋人第也。

此外，如上文提到的一世只在临安北瓦一座勾栏说话的小张四郎，说话艺术独占风光，致使此勾栏有“小张四郎勾栏”特称。值得注意的是，在南宋还出现许多著名的女说书艺人。如《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”所载的“演史”张小娘子、宋小娘子、陈小娘子，“说经译经”陆妙慧、陆妙静，“小说”史惠英等。元杨维禎《送朱女士桂英演史序》（《东维子文集》卷六）说：“孝宗奉太皇寿，一时御前应制多女流也。”说明南宋女性说话艺人所占的重要地位。

2. 以唱为主者

两宋以唱为主要的说唱艺人种类更多，择其与后世戏曲优伶发展比较密切的，就有以下九家：

(1)唱赚（包括缠令、缠达、覆赚）艺人。《都城纪胜·瓦舍众伎》：“唱赚在京师日有缠令、缠达；有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者为缠达。”至南宋绍兴（1131—1162）间，伎艺人张五牛改造“赚”的声腔与唱法，兼

收各种乐曲长处，使唱调错落有致，唱赚广为流行。大约至理宗端平（1234—1236）间，唱赚题材进而拓展，艺术更加精进，时称其为“覆赚”。南宋唱赚艺人，除张五牛之外，《武林旧事·诸色伎艺人》还载有临安濮三郎、扇李二郎等二十二入，《梦粱录·妓乐》亦载临安窈四官人、离七官人等十人，可见人数不少。

(2) 诸宫调艺人。诸宫调是集合若干套不同宫调的不同曲子轮递歌唱的说唱艺术，相传为北宋熙宁至元祐（1068—1094）年间泽州（今山西晋城）人孔三传所首创。（见《都城纪胜·瓦舍众伎》、《梦粱录·妓乐》、《碧鸡漫志》卷二等）北宋亡后，诸宫调艺人亦南迁南宋都城临安从艺，在那里发展自己的艺术和队伍，并出现许多技艺精绝的著名女艺人。如熊保保（《梦粱录·妓乐》）、高郎妇、黄淑卿、王双莲（《武林旧事·诸色伎艺人》）等。

(3) 鼓子词艺人。鼓子词是一种以鼓为主要伴奏反复演唱一个词调的说唱伎艺。表演形式有只唱不说和有唱有说两种。鼓子词艺人姓名均失考，仅见《武林旧事》卷七“乾淳恭亲”载：“淳熙十一年六月初一日，车驾过宫。……后苑小厮儿三十人，打息气唱道情。太上云：‘此是张掄所撰鼓子词。’”知这三十个“小厮儿”为南宋淳熙（1174—1189）间的鼓子词艺人，撰词者张掄，或许也是鼓子词艺人出身。

(4) 陶真艺人。陶真是流行于宋代民间的一种说唱伎艺，艺人大多是流散各地的“路歧人”。《繁胜录》记南宋临安十三军大教场等宽阔场所“扑赏并路歧人在内作场”时说：“唱涯词，只引子弟；听陶真，尽是村人。”可见陶真是一种深受“村人”欢迎的伎艺。或因为此，艺人姓名不见书传。明田汝成《西湖游览志余》卷二十《熙朝乐事》称：“杭州男女瞽者，多学琵琶，

唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之陶真。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。”清李调元《弄鸟百咏》诗：“曾向钱塘听琵琶，陶真一曲日初斜。白头瞽女临安住，犹解逢人唱赵家。”（《童山诗集》卷三十八）是明清两季陶真艺人生涯的写照，借此或可推知到一点宋代陶真艺人的情况：他们多数是些丧失劳动力的男女“瞽者”，借说唱赵宋当今时事及古今小说平话“以觅衣食”。一般人还认为，陆游《小舟游近村舍舟步归》诗：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”即是写南宋乡间说唱陶真的情况。但那时的伴奏乐器是鼓，而非如明清时代用琵琶。

（5）涯词艺人。涯词又作“崖词”，也是流行于宋代民间的说唱伎艺。它与陶真的不同，是听众对象有别：涯词的主要听众是“子弟”，即有一定文化修养的市民阶层；陶真的主要听众是“村人”，即缺少文化修养的城乡村沙卑下阶层。据此可以推想，涯词是较之陶真要略显高雅一点的说唱伎艺。涯词艺人的具体姓名与事迹，亦俱失记。

（6）合生艺人。“合生”或作“合笙”，名目早见于《新唐书》卷一一九《武平一传》：“咏歌舞蹈，号曰合生。”属歌舞范畴，来自胡乐。宋代的“合生”，又称“唱题目”（见高承《事物纪原》），是一种说唱伎艺，出自民间，与唐代“合生”似不存在渊源关系。宋代合生艺人有两类：一类是在士大夫阶层席间应命“指物题咏”或作滑稽调谑以取乐的女艺人。《夷坚志》支乙六卷“合生诗词”说：“江浙间路歧伶女有黠慧知文墨，能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之合生；其滑稽含玩讽者，谓之乔合生。盖京都遗风也。”下文还引述了两个“合生”例子，一为咏诗，一为唱曲。“乔合生”的事例，可见宋张齐贤

《洛阳缙绅旧闻记》卷一“少师佯狂”条所载：

有谈歌妇人杨苕萝，善合生杂嘲，辨慧有才思，当时罕与比者。少师杨凝式以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨，能俗讲，有文章，敏于应对。若祝祀之辞，随其名位之高下对立，立成千文，皆如宿构。少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣讲院，与云辨对坐，歌者在侧。忽有大蜘蛛于檐前垂丝而下，正对少师于僧前。云辨笑谓歌者曰：“试嘲此蜘蛛。嘲得者牵绢两匹。”歌者更不待思虑，应声嘲之，意全不离蜘蛛，而嘲成之辞，正讽云辨。少师闻之绝倒。久之，大叫曰：“和尚，取绢五匹来！”云辨且笑，遂以绢五匹牵之。歌者嘲蜘蛛云：“吃得肚罌撑，寻思绕寺行。空中设罗网，只待杀众生。”盖云辨体肥而肚大故也。

杨凝式为五代入宋人，女伶杨苕萝当为宋初合生艺人。再一类是在瓦舍勾栏表演的合生艺人。《都城纪胜》“瓦舍众伎”及《梦粱录》卷二十“小说讲经史”载：“合生，与起令、随令相似，各占一事。”起令、随令，均为筵间文字游戏，可见勾栏艺人的合生表演与上述承应女伶的“指物题咏”相去不远。见诸记载的勾栏合生艺人，北宋，据《东京梦华录》“京瓦伎生”载，有吴八儿；南宋，据《武林旧事》“诸色伎艺人”载，有双秀才。

(7)小唱艺人。据《都城纪胜·瓦舍众伎》载：“唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰‘浅斟低唱’，与四十大曲舞旋为一体。”据此可知，小唱乃是民间艺人从原有的歌舞大曲中选择其中的慢曲、曲破、引、近等歌唱部分而进行抒情性的清唱，伴以执板打拍，以增强其艺术效果。两宋小唱艺人为数不少，北宋末，金人向宋所索取的诸色伎艺人中小唱艺人就有二十人（详前）。其可考者，北宋有李师师、徐婆惜、封宜奴、

孙三四等，“诚其角者”（见《东京梦华录》“京瓦伎艺”），南宋有萧婆婆、贺寿等九人。其中最著名者，当推李师师。李师师，京城角妓，因色艺皆绝，曾得幸于宋徽宗，宋刘子翬《汴京纪事》诗，曾称其“一曲当时动帝王”。周邦彦、晁叔用辈，亦时游其家。（详见张端义《贵耳集》及《宋诗钞》）据张邦基《墨庄漫录》卷八载：“政和间，李师师、崔念月二妓，名著一时。晁叔用每会饮，多召侑席，其后十许年，再来京师，二人尚在，而声名溢于中国。李生者门第尤峻。”晁追忆往昔，曾作诗二首赞赏李师师的歌舞之妙：“少年使酒走京华，纵步曾游小小家。看舞霓裳羽衣曲，听歌玉树后庭花。……莫作一生惆怅事，邻州不在海西涯。”靖康中，李师师与同辈赵元奴及筑球吹笛艺人袁陶、武震辈，例籍其家。后流落浙中。“士大夫犹邀之以听其歌，然憔悴无复向来之态矣。”其结局亦甚可悲。有关李师师的传闻甚多，宋无名氏曾据以作有《李师师外传》。

(8) 嘌唱艺人。嘌唱，亦产生于民间。《都城纪胜》云：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体，本只街市，今宅院往往有之。”两宋嘌唱艺人可考者，据《东京梦华录》“京瓦伎艺”载，有张七七、王京奴等五人；据《武林旧事》“诸色伎艺人”载，有施二娘、时春春等十四人。

(9) 唱耍令艺人。唱耍令亦系民间的一种歌吟伎艺，与嘌唱、叫声一样，都是以鼓为伴奏乐器，采用宫调唱曲子。张五牛改革唱赚时，这三种声腔均为其所吸收。唱耍令艺人可考者，据《武林旧事》“诸色伎艺人”载，有大祸胎、小祸胎等十九人；《梦粱录》“妓乐”又载：“若唱嘌耍令，今者如路歧人王双莲、吕大夫，唱得音律端正耳。”可见王、吕二人亦是唱耍令高手。

其中王双莲又擅长杂剧、诸宫调等。

除上述九家之外，他如“吟叫”、“商谜”、“唱京词”、“唱不断”、“弹唱因缘”等等，亦都名伎辈出。他们在技艺方面的成就与创造，都给后世戏曲优伶提供了艺术积累和借鉴的作用。

(三) 歌舞与歌舞戏艺人

宋代的歌舞，无论宫廷或民间，均很繁荣，歌舞艺人的队伍亦颇庞大。这从《梦粱录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”所载第五盞御酒勾小儿队舞“二百余人，列四行”，第七盞勾女童队舞“四百余人”，以及《北盟会编》所载金人向宋索取的教坊四百艺人中“新旋弟子”就有五十人之多可知。

宋代宫廷歌唱艺人称“歌板色”，舞蹈艺人称“舞旋色”，均为“教坊十三部”之一。（见《梦粱录》“妓乐”）无论歌板色或舞旋色，均往往与杂剧以及其他诸色艺人同场演出。舞旋色中又有小儿队与女童队两种。按艺术形式分，又可分为文舞和武舞两类艺人。文舞一般由小儿队、女童队充任；武舞一般由军伶充任。

宋代民间歌舞艺人亦极其活跃。《东京梦华录》卷七“清明节”载：“都城之歌儿舞女，遍满园亭，抵暮而归。”《武林旧事》卷二“元夕”亦云：“编呈舞队，密拥歌姬，脆管清吭，新声交奏、戏具粉婴，鬻歌售艺者，纷然而集。”他们或演出于瓦舍，如《东京梦华录》“京瓦伎艺”就载有著名舞旋艺人李师师、张真奴等；《都城纪胜》“瓦舍众伎”所载诸色伎艺人中，就有唱慢曲、曲破、大曲、番曲以及舞判、舞斫刀、舞蛮舞、舞剑等各类歌舞艺人。或被召入内府承应，《东京梦华录》“京瓦伎艺”载：“每遇内宴前一月，教坊内勾集弟子小儿，习队牌，作乐杂剧节次。”《武林旧事》“元夕”亦载：“都城自旧岁冬孟驾回，则已有乘肩少女、鼓吹舞绾者数十队，以供贵邸豪家幕次

之玩。”或献艺于茶肆。“元夕”条又载：“天街茶肆，……舞者往来最多。……自此日盛一日。姜白石有诗云：‘灯已阑珊月色寒，舞儿往往夜深还。只应不尽婆娑意，更向街心弄影看。’又云：‘南陌东城尽舞儿，画金刺绣满罗衣。也知爱惜春游夜，舞落银蟾不肯归。’”或演于酒库。《梦粱录》“妓乐”云：“自景定以来，诸酒库设法卖酒，官妓及私名妓女数内，拣择上中甲者，委有娉婷秀媚，桃脸樱唇，玉指纤纤，秋波滴溜，歌喉宛转，道德字真韵正，令人侧耳听之不厌。”更多的则是沿街“赶趁”卖艺。上引“妓乐”载：“街市有乐人三五为队，擎一二女童舞旋，唱小调，专沿街赶趁。”《繁胜录》载：“歌赏元宵，诸色舞者，多是女童，先舞于街市。”

我国民间歌舞艺人，自汉唐以来就逐渐用歌舞去表演一些故事，出现简单的歌舞戏。但那时所表演的大多是某些故事片断、生活场景以及抒发某种感情而已。至宋代，艺人们不仅用歌舞去扮演故事情节，而且还努力刻画人物形象，从而使我国的歌舞戏形成更为独立的体系。从宋史浩《鄮峰真隐漫录》中的《剑舞》等的表演描写，大致可以了解宋代歌舞戏的宏大规模和高度的艺术造诣。

北宋著名歌舞及歌舞戏艺人可考者，据《东京梦华录》载，有张真奴、雷中庆、陈双哥、姐姐哥、李伴奴、双双等。此外，据周密《浩然斋雅谈》载，宣和中，李师师“以能歌舞称”。另据清潘永因辑《宋神类钞》卷四载：宋均川（今湖北均县）有歌妓艺名称啮春莺者，“色艺双绝”，四处卖唱，曾为都尉王晋卿所眷爱，后嫁密县马氏；天台营妓严蕊，字幼芳，“善琴弈歌舞丝竹书画，色艺冠一时”。南宋的著名歌舞与歌舞戏艺人，《武林旧事》卷一及卷四，载有李文庆、范宗茂、豪俊迈、李行高、王

信、刘良佐、杜士康、于庆、张遇喜、刘仁贵、宋十将、常十将、错安头、欢喜头、柴小昇哥、林赛哥、张名贵、花念一郎、花中宝、琼琼、柔柔等一二十名。另外，南宋宫廷仙韶院还有个大名鼎鼎的菊夫人，舞艺极为精湛，人称“菊部头”（见《齐东野语》）。后世戏曲班社称“菊部”（或“鞠部”）即源出于此。

（四）傀儡戏与影戏艺人

两宋傀儡戏艺人队伍之庞大，从《繁胜录》所载仅福建鲍老一社有三百余人，川鲍老亦有一百余人等可以推想。艺人可考者，据《梦华录》、《都城纪胜》、《繁胜录》、《梦粱录》及《武林旧事》五书所载：杖头傀儡有任小三、陈中喜、陈中贵、张小仆射四人；悬丝傀儡有张金线、卢金线二人；药法傀儡有李外宁一人；水傀儡有刘小仆射、王吉、姚遇仙、赛宝哥、金时奴、李外宁（兼药法傀儡）六人；肉傀儡有张逢喜、张逢贵二人；另有郑荣喜、刘贵二人，擅长何种傀儡，不详，其名见《武林旧事》“诸色伎艺人”“傀儡”一项。

影戏从目前掌握的史料看，形成于北宋仁宗（1023—1063）年间。宋高承《事物纪原》载：“仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说加缘饰，作影人。始为魏蜀吴三分战争之像，至今传焉。”则影戏是仁宗时从“讲史”衍变而来的。形成不久，民间即出现众多的专业影戏艺人。姓名可考者，北宋据《东京梦华录·京瓦伎艺》所载，有董十五、赵七等七人；南宋据《武林旧事·诸色伎艺人》所载，有贾震、贾雄等二十二人，《梦粱录·百戏伎艺》另载有贾四郎一人。

（五）百戏杂耍艺人

这里所谓的“百戏杂耍艺人”，是指上述四类艺人之外的宋代其他诸般杂色伎艺人的总称。其种类之多、名伎之众，可谓空

前。据《东京梦华录》卷八所载，有上竿、趯弄、跳索、相扑、乔筋骨、掉刀、装鬼、牌棒、道术等艺人，“色色有之”；卷九又载有倒立、折腰、弄盏注、踢瓶、筋斗、擎戴之类众伎，不一而足。这是北宋情况。南宋则更多，时称“踢弄家”或“杂手艺”。其名目除与北宋相同者外，更有踢拳、踏跷、上索、打交辊、脱索、索上担水、索上走装神鬼、斫刀蛮牌、过刀门、过圈子、弄碗、踢磬、踢缸、踢钟、弄花钱、踢笔墨、壁上睡、虚空挂香炉、弄毛球儿、撈筑球、弄斗、打硬、藏人、烧火、藏剑、吃钱、射弩端、亲背、攒壶瓶等，可谓无伎不备，应有尽有。（见《梦粱录》“百戏伎艺”）。这些伎艺人，既有专工一技的，如张臻妙、温奴哥等，善“筋骨上索杂手伎”，浑身眼、李宗正等，善“毬杖踢弄”；也有众伎兼备的，如杨望京，兼擅“小儿相扑、杂剧、掉刀、蛮牌”（《东京梦华录·京瓦伎艺》）。他们的表演，不仅在民间百姓中进行，而且还承应皇家和被官府所传唤。《梦粱录·百戏伎艺》载：“有踢弄人，如谢恩、张旺……等。遇朝家大朝会、圣节，宣押殿庭承应。则官府公筵，府第筵会，点唤供筵，俱有大犒。又有村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷，呈百戏使艺，求觅铺席宅舍钱酒之赏。”可见其所受欢迎的普遍。

除以上五大门类伎艺人之外，与后世戏曲优伶发展有着更直接关系的，是两宋时期业已出现的南戏与金院本演员。有关这两类演员的情况，我们将并入以下二章中具体介绍。

三 两宋伎艺人的贡献

两宋诸色伎艺人对中国戏曲与戏曲优伶的形成发展，起着至

关重要的作用。可以这么说，中国戏曲迄宋而大成，乃是熔铸两宋百艺于一炉的产物；两宋诸色伎艺人的全面兴盛以及他们伎艺的高度发展，乃是造就一代戏曲优伶的必要前提与必然结果。具体言之，可以从两宋诸色伎艺人的伎艺发展对中国戏曲与戏曲优伶的形成作出的以下三方面的主要贡献来看：

（一）两宋诸色伎艺人特别是说唱艺人，充分地发展了中国叙事体的文艺，为中国戏曲准备了充足的题材与表述技巧。

上文已经提及，戏曲的成熟，除制约于经济基础等客观因素之外，还决定于艺术本身发展的内部规律，只有在叙事体文艺得以充分发展的时期，“以歌舞演故事”的戏曲才能应运而生。而两宋的诸色伎艺人尤其是说唱艺人，在这一方面起到了重要的作用。宋代说唱艺人无论以说为主或以唱为主，均以边说边唱的形式叙述长篇故事。这些故事，或据文献记载，或来自民间，原都比较简短，但一经说唱人穿插敷衍，则成为关节纷繁、布局合理、叙事迂回曲折的长篇生动故事。如寥寥六千字的《西山一窟鬼》，一到说话人的口里，顷刻即“变成十数回跷蹊作怪的小说”。

（见《京本通俗小说》）宋罗烨在《醉翁谈录·小说开辟》中说：“说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回”，“世间多少无穷事，历历从头说细微”。宋郑樵《通志·乐略》中也说：“神官之流，其理只在唇舌间，而其事亦有记载，虞舜之父，杞梁之妻，于经传所言者不过数十言耳，彼则演成千万言。”都言不为过。宋代的说唱艺术为戏曲提供了大量生动而完整的题材。仅以《宦门子弟错立身》戏文第五出〔排歌〕、〔那吒令〕提及的二十九种剧目为例，与宋代话本同题材的就有：《王魁》、《孟姜女》、《薛云卿鬼做媒》、《卓氏女鸳鸯会》、《郭华》、《崔护觅水》、《关大王独赴单刀会》、《张珙西厢记》、《乐昌公

主》、《洪和尚错下书》、《刘先主跳檀溪》等十余种。再如《董解元西厢记》首卷〔柘枝令〕中叙及的《井底引银瓶》、《离魂倩女》、《谒浆崔护》、《双渐》、《柳毅传书》等宋金诸宫调名目，也都是戏曲的常见题材。不仅题材，宋代说唱艺人铺陈故事的方式与技巧，也直接影响着中国戏曲的表演程式与结构体式。如《醉翁谈录·小说开辟》在说到宋代说话艺术时说：“讲论处不滞搭、不絮烦；敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数；热闹处敷演得越久长。曰得词，念得诗，说得话，使得砌。言无讹舛，遣高士善口赞扬；事有源流，使才人怡神嗟讶。”这里提到的讲述故事“不滞搭、不絮烦”，“有规模、有收拾”，源流发展明晰，情节繁简得体，气氛冷热调剂，表现手法唱（词）、念（诗）、说（话）、表（使砌）多样结合，这些不也同样是中国戏曲在结构与表演方面所力求达到的目标吗？

（二）两宋诸色伎艺人的各类伎艺，较全面地创造了中国戏曲各种表现手段。

中国戏曲唱、念、做、打、舞各种主要表现手段，无不与两宋诸色伎艺有着直接的继承关系。唱如诸宫调、唱赚等说唱伎艺，不仅给戏曲演唱提供大量的曲调来源，而且在组曲形式（如诸宫调的联套、缠达的两调循环递用等）和说唱方式（如曲白相间等），都直接为戏曲演唱所继承。念如宋代伎艺中的各类诗赞、致语、对答、说诨等，被戏曲继承发展成为上下场诗、人物家门、独白、对白及打诨等宾白道念形式。做如宋杂剧的滑稽科诨，更是戏曲表演插科使砌的直接来源。宋代伎艺中的各类杂技、武艺、舞队表演，都被戏曲武打和舞蹈表演所大量吸收。此外，两宋诸色伎艺在脚色体制、化妆、服饰、砌末乃至班社设置等方面，也都为缔造成熟的戏曲艺术体制，作出了贡献。有关事实，

因限于篇幅，恕不一一列举。

（三）两宋诸色伎艺人在表演上的一专多能，造就了一批多才多艺的戏曲优伶的先驱艺人。

如丁仙现，除擅长杂剧外，尚善歌舞（详宋邵伯温《闻见前录》）、谐谑（详宋李廌《师友谈记》）、审音（详张侃《栋词话》）；吴兴祐，除擅杂剧（引戏）外，亦善舞（详《武林旧事》卷七）；李泉现，除擅杂剧（戏头）外，并长舞“引（戏）兼歌三台”（《武林旧事》卷四）；女流王双莲，除善杂剧外，又是当时著名的诸宫调艺人（详《武林旧事》卷六）。而且其中很多人还能编创文字脚本与音乐曲调。如教坊大使孟角球就撰有杂剧本子，葛守诚撰四十大曲（见《都城纪胜》）；丁仙现作有《绛都春》上元词（见《草堂诗录》后集）；教坊杂剧色刘景长，于淳熙六年（1179）制作《泛兰舟曲破》（《武林旧事》卷七）；作曲破的艺人还有申正德，于淳熙三年（1176），制作《万岁兴龙曲破》，同年，小刘婉容自制《十色菊千秋岁曲破》，王进等制作《会庆万年薄媚曲破》（同上）。另据《武林旧事》“诸色伎艺人”“书会”项载，艺人李霜涯“作赚绝伦”，李大官人擅作“谭词”，平江周二郎能作弄獠孙脚本，等等。这些伎艺人集表演、歌唱、舞蹈、创作等于一身，不仅体现了宋代伎艺人有别于前代优伶的多才多艺的特点，同时也预示着：高度综合的戏曲艺术及其表演者戏曲优伶的降临，已是近在眼前的事实；作为元代杂剧胎儿的北方金元院本的孕育和南方“永嘉杂剧”即中国最早较成熟的戏曲艺术的一朝分娩，以及一代戏曲优伶的崛起，都决非是孤立而偶然的现象！

第二章 金元行院与路歧

第一节 金元优伶概貌

金（1115—1234）、元（1271—1368）两代，在中国历史上均属较短的朝代，皆仅百年左右。但在戏剧发展史上，却分别为院本与北杂剧盛极一时的辉煌时期。金代除院本外，诸宫调亦称绝一世；元代的杂剧是从金院本与诸宫调中脱胎而出的一种新型的戏曲形式，它与先它而出、主要流布于我国东南沿海一带的南戏相对峙，堪称是戏曲史上两座突兀而起的奇峰，标志着中国戏曲已经发展到成熟的阶段。金元两代，不仅产生了董解元、关汉卿、马致远等一大批伟大的作家及其千古不朽的名作，而且造就了众多诸如刘耍和、珠帘秀、顺时秀、天然秀、曹锦秀等一批著名表演艺术家。可谓剧作荟萃，名家辈出。其时的艺人，有称“散乐”、“伶伦”、“乐人”、“乐官”、“角妓”、“末尼”等等，而更多的却是称作“行院”和“路歧”。“行院”作为艺人的一种特称，多指金元院本艺人，“路歧”在元代多指民间杂剧演员。它们有时亦被用以对诸宫调等其他各种艺术种类艺人的称呼。

金元优伶与前代优伶相比，具有以下几个较为显著的特点：

一 冲州撞府，四处卖艺，更具 流动性和民间化

金院本艺人浪迹天涯卖艺的情况，可以从已发掘的金代戏剧文物古迹中得到反映。如1959年山西侯马出土的金大安二年（1210）董氏墓砖砌戏台模型上有五个彩陶戏俑正在演出金院本，它们分别是金院本的装孤、引戏、副末、末泥、副净等五个角色；1973年出土于河南焦作市王庄的金承安四年（1199）邹琼墓石刻图，图面上刻有伴奏乐人九人、表演者二人形象，经人研究，这是演出院本《老孤嘉庆乐》的场面。河南修武县文化馆于七十年代从民间收集到的一具石棺，其右侧线刻一副院本演出图，与焦作邹琼墓石刻图极相似，如出一人之手，故亦可断为金代遗物。1979年出土于山西稷山马村段氏墓群，共六组杂剧砖雕，据考为金大定二十一年（1181）以前的遗物；同年又分别于稷山苗圃及稷山化峪发掘出一批金院本砖雕。其他如河南沁阳、山西恒曲等地，亦都先后发掘出金院本砖雕，并在山西洪洞、临汾、万荣等县，发现一批建于金代的古戏台。从这些文物古迹中可以看出，金院本流布地域广泛，院本艺人为了谋生四处作场，足迹遍及黄河流域各州、府、县乃至乡间村落。此外，从以金代女真族宦门子弟延寿马与东平散乐王金榜恋爱故事为题材的《宦门子弟错立身》戏文写到由王金榜及其父母等组成的兼演杂剧、院本的家庭戏班，从山东东平府一路卖艺到河南府洛阳的经历，亦可看出行院艺人在民间四处流动的情景。其间，他们不停地“冲州撞府”、“沿村转庄”，足迹飘泊无定，既要在勾栏、茶坊卖艺谋求衣食，又要随时准备承应官府传唤，生活极为劳顿。人元之

后，杂剧路歧人在这些方面则显得更为突出，正如元无名氏《独角牛》杂剧中所云：“路歧歧路两悠悠，不到天涯未肯休。有人学的轻巧艺，敢走南州共北州。”元夏庭芝《青楼集》曾载：杂剧演员张心哥，“驰名淮、浙”；韩善头、曹皇宣夫妇，“皆驰名金陵”；赵偏惜，“江、淮间多师事之”；事事宜及其夫玳瑁欵，其叔像牛头，“浙西驰名”；帘前秀，“武昌、湖南等处，多敬爱之”；童伶如张玉梅的孙女刘关关，“七八岁已得名湘、湖间”；张奔儿之女李真童，“十余岁即名动江、浙”。从“驰名淮、浙”、“得名湘、湖间”、“名动江、浙”等这些简短的记述中，我们不难体味到艺伶们四处飘泊、辗转无定的生涯情景。元高道安《嗓淡行院》套曲写道：“梁园中可惯经，桑园里串的熟。似兀的武光头、刘色长、曹娥秀，则索赶科地沿村转疃走。”像武光头、刘耍和、曹娥秀这样技艺超群、名噪一时的三位演员，尚且要“沿村转疃”地觅衣食，其余的当更不待言。此外，从一些文物古迹中，亦可发现艺人们在流动作场的踪迹，如山西洪洞明应王殿元杂剧壁画写有“大行散乐忠都秀在此作场”字样；又山西万荣县孤山风伯雨师庙元戏曲舞台前大德五年（1301）石柱上亦刻有“尧都大行散乐人张德好在此作场”字样。

行院、路歧们浪迹江湖，以演戏为生，历尽艰辛和磨难，乃至“舍身拼命”。《宦门子弟错立身》戏文说：“这的是求衣饭，不成误了看的。”（四出〔桂枝香〕）杂剧《蓝采和》则说：“俺俺俺做场处见景生情，你你你上高处舍身拼命，咱咱咱但去处夺利争名。若逢对棚，怎生来妆点的排场盛，倚仗着粉鼻凹五七并，依着这书会社恩官求些好本令。”（二折〔梁州〕）他们为中国戏曲的传播立下了汗马功劳，使戏曲这个本来就属于人民的“民间物”，更在人民中间扎根和发展。

二 伎、妓合一，趋向女性化

伎、妓相兼，滥觞于先秦。《汉书·地理志》载：“赵、中山地薄人众，……女子则弹弦跕躑，游媚富贵，遍诸侯之后宫。”

《史记·货殖列传》：“赵女郑姬，设形容，揆名琴；揄长袂，蹀利屐，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富贵也。”历汉唐北宋而至金元，伎、妓则更趋合一。院本、杂剧及歌舞、说唱等各类伎艺的女艺伶，其身份不少兼为妓女；而妓女中的大多数人，则皆能擅长歌、舞、剧、曲之艺。据金刘祁《归潜志》载：

御史大夫合柱，因事过宿州，牙虎忽带镇宿泗，饭之酒肉，使妓歌于前。及夜，又使其侍寝。

可见，这位歌者同时也是一位妓女。另据《青楼小名录》载：

青梅儿，通州妓。大定甲辰（1184），王寂驰驿过通，守开东阁，出乐人宴席。梅儿明眸皓齿，非奴歌慢舞者可比。怪其服色与侏等伍，或谓其占籍未久，不得峻极上游，寂因感其事，拟其姓名作长短句记之。

可知，这位通州妓青梅儿同时又是一位占籍未久色艺两绝的乐人。

“院本”之义，明朱权《太和正音谱》释为“行院之本也”。而“行院”一词，又作“衍衙”、“衍院”、“衍完”、“衍衙”、“行完”，其义除本书采用的作为院本艺人称谓这一层之外，还有其他多种解释。王国维《宋元戏曲考》曾据《张千替杀妻》杂剧，释为“金元人谓倡伎所居”。胡忌《宋金杂剧考》第一章“名称”曾引证《太平乐府》朱庭玉散曲“妓门庭”等八条

材料而作结论说：“（行院）实包括了旧时所称的妓女、乐人、伶人、乞者等类人的意义，含义颇广。”总之，都与妓女相关。由此亦可以反映出金院本的艺人，多为女性，而且大抵身兼艺人与妓女的双重身份。

以上为金代情况。元代可以《青楼集》所载为例。该书所载一百十七位杂剧、南戏以及说唱诸宫调、嘌唱、舌辩小说、器乐演奏、舞蹈等种类女艺人，其中很多号称是当时的“名妓”。如曹娥秀、樊事真，“京师名妓”；金兽头，“湖广名妓”；樊香歌，“金陵名妓”；真凤歌、金莺儿，“山东名妓”；等等。正因为她们都是青楼声妓，故夏庭芝取书名为《青楼集》。他在《青楼集志》中说：

呜呼！我朝混一区宇，殆将百年，天下歌舞之妓，何啻亿万，而色艺表表在人耳目者，固不多也。仆闻青楼于方名艳字，有见而知之者，有闻而知之者，虽详其人，未暇纪录，乃今风尘湮洞，郡邑萧条，追忆旧游，恍然梦境，于心盖有感焉；因集成编，题曰《青楼集》。

其友人郑经，恐夏氏为青楼女子立传遭到时人的嫌言，在《青楼集序》中特加说明曰：

今雪蓑之为是集也，殆亦梦之觉也。不然，历历青楼歌舞之妓，而成一代之艳史传之乎？雪蓑于行，天下时俊，顾肩为此，余恐世以青楼而疑雪蓑，且不自其志也，故并樊川而论之。所谓“歌舞之妓”，正是妓、伎合一的最好注脚。

金元妓、伎之所以合一，同当时的社会风尚有关。其时，士大夫与游客狎妓已不纯以色为满足，而转向追求色艺俱佳。《青楼集》于这方面亦多有记述。如曹娥秀“色艺俱绝”，周人爱“姿艺并佳”，王金带“色艺无双”，张奔儿，“姿容丰格，妙

手一时，善花旦杂剧”；汪怜怜，“美姿容，善杂剧”。均特加称赏。其次，色虽平平，而艺极妙者，亦为人所爱重，如喜春景，“姿色不过中人，而艺绝一时”；米里哈，“貌虽不扬，而专工贴旦杂剧”；王奔儿“长于杂剧，然身微倮”；陈婆惜，“貌微陋，而谈笑风生，应时如响，省宪大官，皆爱重之”。可见，金元士大夫狎妓的标准，以技能戏曲歌舞者为上乘，善“谈笑”、“诙谐”者次之；仅有“姿容”者又次之。故《青楼集》所载一百多位青楼女子，没有一位不擅长某种技艺的。

《青楼集》所载各类技艺的男女艺伶共一百五十二人，其中坤角演员就占一百十七人，男演人只有三十五人。他如元陶宗仪《辍耕录》、胡紫山《紫山大全集》、王恽《秋涧集》等书所载戏曲艺伶亦大多为坤角，可见元代戏曲演员女性化的趋势十分明显。这一趋势的形成，除了当时的演员大多由女妓兼任的原因之外，还与杂剧艺术本身特点有关，因为杂剧出自注重歌唱的金院本与诸宫调，是以歌唱为主要表现手段的戏曲形式，而女性的嗓音比之男性更适宜于歌唱，也更为观众所欣赏，女演员的大量出现便成为势所必然了。

三 地位卑贱，命运大多可悲

行院、路歧的女性化，尤其是伎、妓合一，这就决定了她们的地位的卑贱和命运的悲惨。此情况至元代似乎尤甚。元代制典，人分十等，娼居第八，有“七匠八娼九儒十丐”之说（见元谢枋《送方伯载归三山序》）。她们一旦沦为“乐籍”，就只许用乐名，不准用本名。这种规定，至明初仍未变。明朱权就声称：娼夫“异类托姓，有名无字”，“止以乐名称之耳，亘世无

字”（《太和正音谱》）。故一本《青楼集》所载一百多坤角演员，除顺时秀等极个别人之外，绝大多数人的真实姓名不为人所知。甚至连她们的技艺都要受到蔑视而被称之为“良家把戏”，“良人贵其耻，故扮者寡”（《太和正音谱》）。

元代法令还规定，“乐人”不准与“良家”通婚，不准参加科举考试，甚至连她们的衣着、乘坐等，都有严格的规定。《通制条格》说：“乐人只娶乐人者。咱每（们）根底近行的人每，并官人每，其余人每，若娶乐人做媳妇呵，要了罪过，听离了者。”（卷三《户令·乐人婚姻》）“倡优之家及废患疾，若犯十恶奸盗之人，不许应试。”（卷五《学令·科学》）“娼家出人止服皂褙子，不得乘坐车马。”（卷九《衣服·服色》）等级歧视，何等之深！无怪两台御使贾伯坚因眷恋金莺儿，上司发觉，被劾而去；邓州王同知因娶王金带并生下儿子，被人告发，王金带险些被取入教坊承应，幸求人保之方免。（以上详见《青楼集》）

伎、妓合一之后，坤角演员则无法逃脱特权阶级的玩弄，作他们取乐工具的命运。元杨允浮《滦京杂咏》注：“仪凤司天下乐工隶焉。每宴，教坊美女必花冠锦绣，以备供奉。”琐非复初《中原音韵序》：“余勋业相门，貂蝉满座，列伶女之国色，歌名公之俊词。”有的一旦成名，即被强索入宫，成了皇家的娱乐品。朱楠《元宫词》：“年年正旦将朝会”，“丹墀大乐列优伶”，“江南名妓号穿针，贡入天家抵万金”。元宫备有庞大的戏班，曾使众多的民间艺人被强索与垄断，弄得骨肉离散。号称“燕国佳人”的顺时秀，不就是“贡入天家”的所谓“仗中乐部五千人”之一？大小官僚把狎优伶取乐视同家常便饭，动辄把艺人召去陪宴献艺，时称“唤官身”。倘若“失误官身”，便被拿

下去，●“扣厅打四十”（《蓝采和》）。如京师名妓曹娥秀就经常被当时江浙行省都事鲜于伯机唤去佐樽、献伎。（详《青楼集》）另据《秋涧集》载，曹锦秀“知名京华，为豪贵招致，逞妙艺而佐清欢，日弗暇给”，简直疲于奔命。更有甚者，还被权贵强占为己有。据《元典章》载：“官豪势要，富户之家，舍不痛之财，买不愿之乐，强将成名善歌舞能妆扮年少堪以承应妇女，暗地捏媒证，娶为妻妾。”樊事真就是迫于“权豪子”的权势而被霸占的一个，尽管她一度力拒，终亦不得不屈从。（《青楼集》）种种的不幸，迫使她们或夭折，或惨死，如樊香歌“二十三岁而卒”，赵梅哥“名虽高而寿不永”，小枝梅“常郁郁而卒”，杨买奴“憔悴而死”。（同上）

更大的不幸还在于她们的婚姻。元代法令规定，“乐人只教嫁乐人”。女艺人只有两种婚姻结局：一是嫁与乐人，跟家人共捱艰难困苦的卖艺岁月，如《青楼集》所记的许多夫妇从艺者即是。再是被官僚、大大夫等“以侧室置之”，“纳为别馆”，即做了他们的妾媵，如同书所载的李芝秀、顾山山、汪怜怜、刘婆惜、王巧儿等。妾媵不过是变相的奴婢，地位是无法跟主子“夫人”攀比的。出身卑微的女艺人，永远只配享受奴婢的身分，故作者曾给嫁与杰里哥儿金事、后因夫家家族反对而被休的李奴婢作赠〔水仙子〕解嘲道：“丽春园先使棘针屯，烟月牌荒将烈焰焚。实心儿辞却莺花阵，谁想香车不甚稳，柳花亭进退无门。夫人是夫人分，奴婢是奴婢身，怎做夫人？”（《说集》本《青楼集》）作者对始终无法摆脱奴婢地位的女艺人寄予了同情。更可怜的是这些为人妾媵的女艺人大抵都没有善终，随着主子男人的过早去世，她们又得重谋生路，结局都十分不幸。如汪怜怜，“髻发为尼”；李真童，“复为道士”；王奔儿，“流落江湖”；金兽

头，“流落湘、湖间”；李芝秀，“复为娼”；顾山山，“复居乐籍”；天然秀，“复落乐部”。只有王巧儿，得与正室共守家壺，“人多所称述”，算是最为人所艳羨的结局。（以上均见《青楼集》）连珠帘秀这样的艺曾独步的著名演员，据说最后也只得嫁给钱塘一位道士为妻。（见《辍耕录》、《绿窗纪事》）有的连出家做道士或尼姑还为人所不容。如京师角妓连枝秀，后沦为女道士，浪游到松江，欲于东门外化缘造庵，郡人陆宅之竟写了一篇下流不堪的募缘疏，予以讥谑，“疏文一出，远迩传诵，以资笑谈。”（《辍耕录》）迫使连枝秀“飘然人吴”，“后不知所终”。汪怜怜“髡发为尼”后，公卿士大夫仍纠缠不放，逼得她“毁其容，以绝众之狂念”。她们中的一些人高洁自爱，一些人还对自己的不幸婚姻反对过，挣扎过，但始终未能改变其悲剧性的命运。如“高洁凝重”的天然秀为生计所迫，两次嫁人，两次死了丈夫，最后仍得“复落乐部”；夫死“誓不他适”的翠荷香，“终日却扫，焚香诵经”度日，其内心凄怆沉郁可想；王巧儿反抗了家庭将她强嫁给富商的包办婚姻，也只换得嫁人做“侧室”的结局；樊事真被逼嫁“权贵子”，为克守旧好前盟，竟致演成“金篦刺目”的惨剧。（以上见《青楼集》）这一桩桩、一件件，都是元代坤角艺伶含泪的呻吟、带血的控诉。

四 与作家、文士密切结合， 文化艺术修养更为提高

金元两代均系外族人主中原，统治者推行民族歧视政策，汉族知识分子大多被排斥、歧视，“八娼九儒”，其社会地位比娼妓还低一等。他们或屈沉下僚，或放浪江湖，或混迹市井瓦舍，

关汉卿等还“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”。这就为他们同艺人的结合提供了客观的条件。所以，金元艺伶大抵与社会知识阶层多有广泛的接触，其中与剧作家及爱好文艺的文士的关系最为密切。如珠帘秀与关汉卿、顺时秀与王元鼎、天然秀与白朴、李芝仪与乔梦符、喜温柔与曾瑞卿，等，他们的交情与友谊，曾留下不少文字记载材料。

他们或相互唱和。如卢疏斋赠珠帘秀小令〔落梅风〕《别珠帘秀》：

才欢悦，早间别，痛煞煞好难割舍。画船儿载将春去也，空留下半江明月。

珠帘秀则以同调答卢疏斋说：

山无数，烟万缕，憔悴煞玉堂人物。倚蓬一身儿活受苦，恨不得随大江东去。（见《太平乐府》卷二）

又如，张怡云一日为某贵人佐酒，曲家姚牧庵、阎静轩在场。姚偶言“暮秋时”三字，阎曰：“怡云续而歌之。”张应声作〔小妇孩儿〕，且歌且续曰：

暮秋时，菊残犹有傲霜枝，西风了却黄花事。

又，刘婆惜一日过赣州，谒曲家、赣州监郡全普庵拔里。时全正在宴客，口占〔清江引〕曰：“青青子儿枝上结”，令宾朋续之，众未有对者。刘敛衽进前说：“能容妾一辞乎？”全曰：“可。”刘应声曰：

青青子儿枝上结，引惹人攀折。其中金子仁，就里滋味别，只为你酸留意儿难弃舍。

又，张玉莲与曲家班彦功交往颇深，后班秩满北上，张作〔折桂令〕赠之，末句曰：“朝夕思君，泪点成班。”又作有一联云：

侧耳听门前过马，和泪看帘外飞花。

又，刘燕歌与齐参议友善，齐回山东时，刘赋〔太常引〕以赠别：

故人别我出阳关，无计锁雕鞍。今古别离难，兀谁画娥眉远山。一尊别酒，一声杜宇，寂寞又春残。明月小楼间，第一夜相思泪弹。（以上均见《青楼集》）

或彼此交流、评论艺术经验。如顺时秀善演闺怨杂剧，驾头、诸旦亦均“得体”，曲家刘时中即以“金簧玉管，凤吟鸾鸣”拟其声韵。小娥秀善小唱，能慢词，“中朝名士，赠以诗文盈轴”。宋六嫂夫妇合乐“妙入神品”，曲家滕玉宵赋〔念奴娇〕以赞：

柳犁花困，把人间恩爱，尊前倾尽。何处飞来双比翼，直是同声相应。寒玉嘶风，香云卷雪，一串骊珠引。元郎去后，有谁著意题品。谁料浊羽清商，繁弦急管，犹自余风韵。莫是紫鸾天上曲，两两玉童相并。白发梨园，青衫老傅，试与留连听。可人何处，满庭霜月清冷。

对其夫妇的歌艺备加赞赏。其中“元郎”指由金人元的诗人元好问，生前曾与宋六嫂的父亲、乐工张嘴儿有过交往，对其乐艺也曾予以“著意题品”，写有《赠鬻栗工张嘴儿》词。（以上见《青楼集》）艺人们在与作家交往中，也对作家提出要求，希望写出更好的剧本。《蓝采和》杂剧中说：“俺路歧每怎敢自夸，这的是才人书会划新编。”“若逢对棚，怎生来妆点的排场盛？”“依着这书会社恩官求些本令（本子）。”表达了杂剧艺人对书会才人的信赖与期望。

或合作编写剧本。如花李郎、红字李二就和杂剧名家马致远、李时中合编过《黄粱梦》杂剧。该剧取材于唐人小说《枕中记》，敷演钟离权度化吕洞宾的故事。意境优美，文彩华丽，不

失为一部优秀之作。其中一、二两折分别为马致远、李时中作，三、四两折分别为花李郎、红字李二作。（见《录鬼簿》）

金元优伶与作家、文士们的密切交往与合作，促进了优伶们文化艺术修养的提高。他们接受了作家、文士们的文学艺术的熏陶，学会了吟诗、填词、作曲，以至琴、棋、书、画，般般皆通。如《青楼集》所写的女艺人，大多聪慧不凡，多才多艺。有的广学博记。如李芝秀，“赋性聪慧，记杂剧三百余段”；小春宴，“天性聪慧，记性最高”，勾栏演出，梁上贴书戏名，“任看官选择需索”。有的长于文墨，诗文书法，不让须眉。如梁园秀，“喜亲文墨，作字楷媚；间吟小诗，亦佳”，“所制乐府”，“世所共唱之”；张怡云，“能诗词”，席间题咏，应对裕如；张玉莲，文思敏捷，“南北令词，即席成赋”；一分儿、刘婆惜等，也都文才明敏，出口成章，常使座客叹赏不已。有的通晓音律。如张玉莲，“审音知律”、“丝竹咸精”，“旧曲其音不传者，皆能寻腔依韵唱之”；般般丑，“善词翰，达音律，驰名江、湘间”。有的工于谈谑，如梁园秀、张怡云、国玉第、玉莲儿、樊香歌、金莺儿等。有的博览群书，如樊香歌、江闰甫等。还有“蒲博尽解”者，如张玉莲；“善文楸握槊之戏”者，如玉莲儿……事例多不胜数。元代杂剧艺术之所以有很高的造诣，是与这时期艺人们的文化艺术修养的提高密切相关。

金元两代优伶除院本艺人和杂剧艺人外，与戏曲关系密切的还有说唱诸宫调、散曲清唱、说书等各种技艺的艺人。其中以技艺闻名者不乏其人，而且他们中的许多人与作家、文士们也都同样的有着密切的关系。诸宫调发展到金章宗完颜璟朝（1190—1208）已极盛，产生了无名氏《刘智远诸宫调》、董解元《西厢记诸宫调》等著名作品，说唱诸宫调的艺人应该不少，但因失

记，没有留下姓名与事迹。元代说唱诸宫调的著名艺人，《青楼集》曾载有赵真真、杨玉娥、秦玉莲、秦小莲四人：

赵真真、杨玉娥，善唱诸宫调。杨立斋见其讴张五牛、商正叔所编《双渐小卿》，因作〔鹧鸪天〕及〔哨遍·耍孩儿·煞〕以咏之。后曲多不录，今录前曲云：“烟柳风花锦作园，霜芽露叶玉装船。谁知皓齿纤腰细，只在轻衫短帽边。啼玉靨，咽冰弦，五牛身去更无传。词人老笔佳人口，再唤春风在眼前。”

秦玉莲、秦小莲，善唱诸宫调。艺绝一时，后无继之者。

散曲清唱艺人可考者不少，其中亦以女性占多数，而且也同文士们多有联系。例如：

樊娃，元前期人。与剧作家白朴相善。白赋有〔木兰花慢〕《听歌者樊娃索赋》词曰：“听歌串骊珠，声匀象板，咽水萦云。”（见《天籁集》）

房自然，元中后期人。与词人张翥相善。张赋有〔水龙吟〕词称其艺云：“春风琼树香中，数声恰似流莺啭。歌尘飞下，落花起舞，骊珠脱串。”“是自然绝艺，天然画谱，霓裳序，六么遍。”（见《蜕岩词》卷上）

刘惠莲，元中期人。与曲家卢挚相善。卢有〔双调·鹧宫曲〕《赠歌者惠莲刘氏》曰：“问何人树蕙芳洲，便春满词林，香满歌楼。”（见《乐府群珠》卷三）

楚香，元后期人。与诗人杨维桢相识。晚年犹能歌听梦道人乐府，杨维桢因呼为“春梦婆”，并作《赋春梦婆》及《老姬楚香者侍酒之余与紫霄生赋传》诗记之。（见《东维子集》卷二十九）

此外，还有杨韵卿（见《本事词》卷下）、翠屏（见《铁崖

逸编》卷四)、凝香儿(见《元氏掖庭记》)、小云(见《小山乐府》)等等,多不胜数。

说书艺人可考者如:

刘敏,金代讲史艺人。徐梦莘《三朝北盟会编》卷一四一引苗耀《神麓记》:“(完颜亮)即位之后,徙(完颜充)于外藩,除西京留守大同尹。有说使(史)人刘敏讲演书籍,至五代梁末帝,以诛友珪句,(完颜)充拍案厉声曰:‘有如是乎!’”

时小童母女,元代说话女艺人。《青楼集》载:“时小童,善调话,即世所谓小说者,如丸走板,如水建瓴。女童童,亦有舌辩,嫁末泥度丰年,不能尽母之伎云。”

胡仲彬兄妹,元代讲史艺人。《南村辍耕录》卷二十七:“胡仲彬,乃杭州勾栏中演说野史者,其妹亦能之。”

朱桂英,元代讲史女艺人。杨维禎《东维子文集》卷六《送朱女士桂英演史序》称其“腹笥有文史,无烟花脂粉。”以善说稗官小说,讲说《三国》、《五代史》平话见称。

上述说唱诸宫调、散曲清唱、说书等伎艺,不仅在题材创作,音乐曲调等方面,给这时期的戏曲发展和创作以深刻影响,同时在艺人的表现技巧方面,也给戏曲优伶的舞台表演提供了丰富的艺术积累。说唱诸宫调与散曲清唱艺人讲究声韵、行腔等,是元杂剧歌唱艺术赖以发展的基础。说书艺人的舌辩艺术,直接影响着戏曲艺人宾白道念艺术。《宦门子弟错立身》戏文第十二出,在说到杂剧表演艺术时说:“我说散嗽咳呵如瓶贮水。”

(〔金蕉叶〕)“说散嗽咳”,也就是散说、道念,它是杂剧宾白的特征之一。“如瓶贮(注)水”、“如水建瓴”,正是说书艺人舌辩艺术的概括,由此可见说书艺术之于戏曲宾白散说、道念影响的一斑。

第二节 金元行院

金是相继灭辽（1125）、灭北宋（1127）而占据我国北方广大领土的王朝，所以金代的戏剧包括歌舞百戏，均承辽和北宋而来。金院本全面地继承了北宋杂剧的体制与传统，从本质意义讲，它与宋杂剧并无二致，所以《南村辍耕录·院本名目》条说：“金有院本、杂剧、诸宫调，院本、杂剧，其实一也。国朝（元）院本、杂剧始厘而二之。”从有关史料来看，金代宫廷宴乐演出杂戏，与宋代宫廷杂剧排场没有多大区别；“院本”只是在金代末期用以代替“杂剧”的一个别称而已。（参阅胡忌《宋金杂剧考》第一章“名称”二“金元院本解”）据《南村辍耕录》卷二十五载，金院本名目达六百九十种之多。（其中少数为宋、元人所作）从院本名目之多，可以想见金院本发展之盛及艺人人数之众，惜史籍失载，艺人可考者无多；入元之后，院本仍然流行，但因此时北杂剧勃兴，院本渐为所掩，艺人可考者更少。

金初的院本艺人及其他诸色伎艺人大多来自辽与北宋。据《三朝北盟会编》“政宣上帙”二十引《宣和乙巳奉使行程录》载：北宋宣和七年（1125），朝廷遣李邕赴金求和，至金咸州时，州守出迎并设宴招待，筵间，乐作，歌舞、杂剧次第演出，乐人中有二百多人“云乃旧契丹教坊旧部”，“服色鲜明，颇类中朝”。可见这二百多人原均属辽代（即契丹）教坊艺伶。同书“靖康巾帙”五十二“金人来索诸色人”载：金人于北宋末年靖康间向宋索取“教坊乐人、内侍官四十五人”、“露台祗候妓女千人”，其中除杂剧艺伶外，还包括说话、弄影戏、小说、嘌

唱、弄傀儡、打筋斗、弹箏、琵琶、吹笙等诸色艺人凡“一百五十余家”。同帙“三十日庚申”又载：“是日，又取……诸般百戏一百人，教坊四百人，……弟子帘前小唱二十人，杂剧一百五十人，舞旋弟子五十人。”其中以杂剧艺人为最多。靖康二年（1127），金人破开封，掳去“内侍伶官”、“百工伎艺”等数千人。可知金向北宋所索诸色伎艺人之多。北宋亡后，部分未能南移的杂剧艺人亦纷纷奔赴金都燕京（今北京）及其他州郡以卖艺为主。他们把宋杂剧与北方少数民族的音乐歌舞融合一体，使原有的宋杂剧发展得更为成熟。这从现存的六百九十种“院本名目”的部类之繁细、内容题材之广泛、乐曲之丰富中，可以得到一定的反映。

金院本艺伶与宋杂剧优伶一样，也有官方与民间两类。官方艺人隶属教坊，多在宴飨时演出。《金史》卷三十八《礼志》载：

初盏毕，乐声尽，坐。至五盏后食，六盏、七盏杂剧。……至九盏，酒毕，教坊退。

元撝《北行日记》记自己出使金朝，在宴席上也见到“杂剧逐项，皆有束银碗之犒。”金朝宫中优人中也有继承前代优谏传统，敢于讽刺朝政的。玳瑁头就是其中的一位^①。据《金史》卷六十四《后妃传》载：

（章宗之妃李氏）势位熏赫，与皇后侔矣。一日，章宗宴官中，优人玳瑁头者，戏于前。或问：“上国有何符瑞？”优曰：“汝不闻凤凰见乎？”其人曰：“知之，而闻其详。”

^① 元杨维禎《优谏录序》云：“钱塘王暉，集历代之优辞有关于世道，自楚国优孟而下，至金人玳瑁头若干条。”由此可以反映出玳瑁头在金元时期是位享誉很高的优人。《青楼集》中还有仿其名而称“玳瑁敛（脸）”艺名的元代男演员。

优曰：“其飞有四，所应亦异；若向上飞，则风雨顺时；向下飞，则五谷丰登；向外飞，则四国来朝；向里飞，则加官进禄。”上笑而罢。

“里飞”与“李妃”谐音，刺李妃“势位熏赫”之意。金元好问《中州集》卷六有麻九畴《俳优》诗云：

袍能赏晋移君貳，游解讥秦救陛郎。

多少谏臣番获罪，却教若辈管兴亡。

诗人在褒奖艺伶敢于讽谏的精神的同时，流露出“台官不如伶官”之慨。

民间艺伶则冲州撞府，卖艺于市井勾栏或村坊草台。金末杜善夫的散套〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识勾栏》及元高安道的〔般涉调·哨遍〕《嗓淡行院》，曾描写过院本艺人在勾栏的演出情况（详后）。成书于元末的《水浒全传》，对元代民间院本艺人的演出活动亦有较详的描述。如第二十七回在叙说有三等人不可杀时说：

第二等是江湖上行院妓女之人，若还结果了他，那厮们你我相传，去戏台上说得我等江湖上好汉不英雄。

足见当时于江湖卖艺的院本艺伶颇有社会影响。又如第五十一回写道：

雷横听了，又遇心闲，便和李小二径到勾栏里来看。……看戏台却做“笑乐院本”。

这里描写的是艺人在勾栏搬演院本的情景。此外，还描写了他们在村坊露台上卖艺情况。如第一〇四回写道：

话说当下王庆闯到定山堡，那里有五六百人家。那戏台却在堡东麦地上，……那时粉头已上台做“笑乐院本”，众人见这边男女相扑，齐走拢来。

民间院本艺伶除在民间卖艺外，还承担着被统治者召去承应的义务。《宦门子弟错立身》戏文第十四出：

（外白）老夫苍颜皓首，身为重职。……六儿，我如今在此闷倦，你与我去叫大行院来，做些院本解闷。

又，《娇红记》杂剧第一折：

（末见孤上斜，孤云）你到这里没什么管待，叫了几个行院，动些乐器，饮数杯酒咱。（末谢云）感承叔叔二位，小侄是儿女辈，何劳尊意。（院本上开，下。杂剧上）

前剧中的“外”，指河南府完颜同知，同知，为知府的佐贰。后剧中的“孤”，指眉州通判王仲贤，通判亦为地方官。二者官职均不算大，而口气却不小。至于其他大官僚召唤行院承应，当更不在话下了。

金元院本艺人见诸记载者，当以金元间的“魏、武、刘”三人最负盛名。魏，仅知其姓；武，又称“武光头”，刘，即“刘要和”。元人的著作每将他们三人并称。如元陶宗仪《南村辍耕录》“院本名目”载：

其间副净有散说，有道念，有筋斗，有科汎。教坊色长魏、武、刘，三人鼎新编辑。魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科汎，至今乐人皆宗之。

又，元高安道《嗓淡行院》〔四煞〕：

做不得古本酸孤旦，辱末煞驰名魏、武、刘。刚道子世才红粉高楼酒，没一个生斜格打到二百个筋斗。

〔尾曲〕又云：

梁园中可惯经，桑园里串的熟。似兀的武光头、刘色长、曹娥秀，则索赶科地沿村转瞳走。

从上述的记载中可知，魏、武、刘三人在表演上各有所长，

魏长于念白，武擅长筋斗，刘善于做工。其中刘耍和的演技最为人所称颂，金末元初人杜仁杰《庄家不识勾栏》散套曾具体而生动地描绘他表演院本《调风月》的情景。作者是借一位庄稼汉进城入勾栏看刘耍和演出的口吻描写的。其中〔六煞〕云：

见一个人手撑着椽做的门，高声地叫：“请！请！”道：“迟来的满了无处停坐。”说道：“前截儿院本《调风月》，背后么末，敷演：刘耍和。”高声叫：“赶散易得，难得的妆哈。”

这是勾栏老板在招徕观众：他一边报着剧名《调风月》，一边报主演者刘耍和的名字。他高声喊着：“刘耍和主演的戏十分难得，大伙赶快进场看演出，迟了恐没位置坐了！”可见当时刘耍和名声之大。按：关于“背后么末敷演刘耍和”的句读，近人周贻白《中国戏曲发展史纲要》为“背后么末《敷演刘耍和》”（191页）；张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》为“背后么末敷演《刘耍和》”（304页）。都把“刘耍和”当作剧名解，恐误。这里采用近人王严的句读（见《一代名优刘耍和》，载《戏曲艺术》1983年第二期），连同前一句，意谓：“先演院本《调风月》，后演杂剧（即‘么末’），主演是刘耍和。”王文辨之甚详，此不赘。观众听说是刘耍和主演，都纷纷以二百钱的票价买票入场，只见整个剧场“层层迭迭团团坐”，“往下看却是人旋窝”（〔五煞〕），可见观众之拥挤。〔四煞〕、〔三煞〕云：

一个女孩子转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹，知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。

这是描写院本开场之前例演的艳段“爨”的表演场面。其中的“央人货”，显然是由主角刘耍和（副净）扮演的，他脸涂粉墨，身着花衫，时而念诗，时而唱曲，花言巧语令人发笑。爨罢，《调风月》即正式开演了。且看〔二煞〕、〔一煞〕：

一个妆做张太公，他（副净刘耍和）改做小二哥。行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿下立，那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥相说合，但要的豆谷米麦，问甚么布绢纱罗。教太公往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。太公心下实焦躁，把一个皮棒槌，则一下打做两半个。我则道兴词告状，划地大笑呵呵。

这是描写刘耍和在院本《调风月》中扮演小二哥的情景：财主张太公看见帘下一位年少妇人长得美，央小二哥去做媒；小二哥借机调弄张太公，直教他左也不是，右也不是，翻来覆去由他摆布。张太公气极，举棒槌直往小二头上打，竟把棒槌一下子打成两半。庄稼汉看了以为打破脑袋，定有一场官司好打了，待他醒悟时，发现原来是在演戏，才呵呵大笑了一场。〔尾声〕是写庄稼汉正看得兴高意浓时，却被一泡尿逼得没办法，只好中途离场去找厕所，边走边骂道：“枉被这驴颡（指刘耍和扮演的角色）笑杀我。”

从上述描写中，足见刘耍和做工之妙。刘耍和的演技，还为杂剧艺人奉为楷模。《宦门子弟错立身》戏文第十二出，写延寿马在说到自己能演杂剧时说：“我学那刘耍和行踪步迹。”

（〔金蕉叶〕）标称自己的杂剧科汎，是完全可同刘耍和相媲美的。

《宦门子弟错立身》戏文第十二出，在写到院本格范时，还说：“我这爨体，不查梨，格样，全学贾校尉。”则这位贾校

剧，也当是金代（或由金入元）的著名院本艺人，惜其具体事迹不见任何记载。

元代见诸记载的院本艺人，有樊孛闾奚和侯耍俏。樊孛闾奚，是杂剧名角赵偏惜的丈夫。《青楼集》“赵偏惜”条载：

赵偏惜，樊孛闾奚之妻也。旦末双全。江、淮间多师事之。樊院本，亦罕与比。

侯耍俏，是杂剧名角朱锦绣的丈夫。《青楼集》“朱锦绣”条载：

朱锦绣，侯耍俏之妻也。杂剧旦末双全，而歌声坠梁尘，虽姿不逾中人，高艺实超流辈。侯又善院本。时称负绝艺者，前辈有赵偏惜、樊孛闾奚，后则侯、朱也。

金元院本艺人往往同时兼演杂剧，如上述的樊孛闾奚与侯耍俏即如此。《宦门子弟错立身》戏文所写的女艺人王金榜及其父母等组成的戏班，既能演院本，又能演杂剧，也可用来证实这一点。^①

第三节 元代杂剧路歧

元代是北杂剧风行全国并主盟戏曲舞台的黄金时代。元代杂剧的繁盛，培育了一大批技艺精绝的演员。

元代艺伶，大致可分为四种：

其一为宫廷乐部艺伶。隶属仪凤司或教坊司。所谓仪凤司、教坊司，实则为承应宫廷各种宴庆活动而设置的皇家剧团。各色

^① 《宦门子弟错立身》戏文虽然以金代为故事背景，但本剧为元代创作，故其所写的艺人生活，不妨视为元代戏曲优伶艺术生涯的反映。

艺人达几千人，元高启《听教坊旧妓郭芳卿弟子陈氏歌》诗，写元文宗出驾宸游，有“仗中乐部五千人”之咏。这些艺人大多掠自民间，朱楠《元宫词》有“江南名妓号穿针，贡人天家抵万金”句可证。

其二为地方祗候官伎。隶属地方政府礼案令史管辖，为承应地方官员宴乐而设置，在其所穿的“褙子冠儿”上，缝有“官员祗候”四字以作标记。元戴善夫《风光好》杂剧第四折〔上小楼〕说：“他许我夫人位次，妾除了烟花名字，再不曾披着带着‘官员祗候’褙子冠儿。”

其三为官僚贵族蓄养的家伶。据元姚桐寿《乐郊私语》载：海盐人、嘉仪大夫杭州路总管杨梓蓄有“家僮千指，无有不善南北曲者”；《元史·星吉传》亦载：武昌镇守威顺王宽彻普化“起广乐园，多萃名倡巨贾，以网大利，有司莫敢忤”。足见当时的大官僚一般都蓄有家伶。

其四为冲州撞府四处卖艺的“路歧”，是流动的民间职业艺伶。

元代杂剧艺伶，主要集中于宫廷乐部与路歧艺人两类中，而其中又以路歧为主体。所谓“路歧”，就是指那些经常流动演出的艺人。《蓝采和》杂剧第四折〔庆东原〕道：“〔那里〕是一伙村路歧，料应在那公科地，持着些枪刀剑戟，锣板和鼓笛，更有那帐额牌旗。”《独角牛》杂剧第一折白道：“路歧路歧两悠悠，不到天涯未肯休，有人学得轻巧艺，敢走南州共北州。”正是路歧艺人生活的真实写照。由于杂剧路歧经常冲州撞府、沿街转庄，直接为广大人民群众演出，他们长期活动于城市勾栏或乡村庙台，最能感受到各阶层人民的脉搏和呼吸，最了解他们的审美观，最广泛吸收各兄弟技艺的精华，使自身的表演艺术日趋完

美。因此，只有他们最能体现元代杂剧优伶的本质与主流。

元杂剧路歧大都出身贫穷家庭，往往夫妇、子女以至包括媳妇、女婿等，一起沦作“乐人”。如燕山秀，“夫妇乐艺皆妙”；事事宜，“其夫玳瑁脸，其叔象牛头，皆副净色”；赵真真的女婿江闰甫，“教坊流辈，咸不逮焉”；孔千金，“其儿妇王心奇，善花旦，杂剧尤妙”；小玉梅，其夫安太平、其女匾匾、其外孙女宝宝，三代皆为杂剧艺伶。此外，如张玉梅、宋六姨、周人爱、天锡秀、时小童等，亦都如此。（以上见《青楼集》。本节下文未注明出处者，均同此）他们往往以一家人或外加一些亲戚组成一个家庭戏班。无名氏《蓝采和》杂剧就反映这种情况：戏班由蓝采和领衔，戏班成员由其妻喜千金、儿子小采和、媳妇蓝山景、姑舅兄弟王把色、两姨兄弟李薄头等组成。

元杂剧路歧多数为汉人，亦有少数民族的，如《青楼集》所记的米里哈（回回族）及《元诗纪事》所载的河西伶人火倪赤等人均是。

杂剧路歧们以卖艺为生，在演技上精益求精。由于他们以女性占优势，时人往往用“色艺两绝”来概括坤角演员的艺术魅力。如夏庭芝在《青楼集》中称曹娥秀“色艺俱绝”，周人爱“姿艺并佳”，王金带“色艺无双”，等等。有的在称赞她们“姿容”、“技艺”并佳的同时，还强调“意度”、“丰神”、“举止”等方面的不凡。如说李娇儿“姿容姝丽，意态闲雅，人号‘小天然’，花旦杂剧特妙”；天然秀“丰神艳雅，殊有林下风致。才艺尤度越流辈，闺怨杂剧为当时第一手”；张奔儿“姿容丰格，妙于一时。善花旦杂剧”，等等。夏庭芝的叙述，反映了包括作者在内的元代观众心目中理想的坤角演员的标准，那就是她们必须具备外形、技艺和气质三者的完美结合。《青楼集》对

坤角演员“色艺两绝”的强调，也并非出诸作者个人的偏爱和溢美，而正是演员真实情况和当时观众普遍趣尚的反映。如顺时秀，夏庭芝说她“姿态闲雅，杂剧为闺怨最高”，陶宗仪说她“色艺超群，教坊之白眉”（《辍耕录》卷十九），高启说她“姿态歌舞总能奇”（《高太史全集》卷八《听教坊旧妓郭芳卿弟子陈氏歌》），张光弼则叹道：“教坊女乐顺时秀，岂独歌传天下名；意态从来看不足，揭帘半面已倾城。”（《张光弼诗集》卷三《辇下曲》）对她的“色”、“艺”，几乎众口皆碑。而对一些相貌不扬，或甚至生理有某些缺陷，而以超越流辈的技艺赢得观众赏爱的演员，《青楼集》则赞美她们的难能可贵。前者，如说朱锦绣，“虽姿色不逾中人，高艺实超流辈”；和当当，“虽貌不扬，而艺甚绝”，等等。后者，如说珠帘秀和王奔儿，均“背微偻”，珠却“杂剧为当今独步”，王亦“长于杂剧”而闻名，平阳奴和郭次香，均“眇一目”，由于精于杂剧，“皆驰名金陵”，等等。由此可见，元代坤角虽以色、艺同时见赏于观众，而起首要与主导作用的，毕竟还是她们高超的“艺”。

杂剧路歧的高超技艺，主要表现如下：

从扮演剧目与脚色行当看，有的一专多能，般般皆妙；有的专工一行，精益求精。一专多能者，如珠帘秀，“杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙。”另据元胡紫山《朱氏诗卷序》载：珠帘秀戴上高帽即成道士，剃了圆头便为和尚，穿上宽袍即为儒生，戴上武冠便成兵士；演占卜能断祸福，扮医生能决死生。扮什么像什么，无不形象逼真。又如天然秀，“闺怨杂剧为当时第一手，花旦、驾头，亦臻其妙”；顺时秀，“杂剧闺怨最高，驾头、诸旦本亦得体”。此外，如朱锦绣、燕山秀等，亦均“且末双全”。这种一人兼演各类剧目，甚至同时兼擅

旦、末两行脚色的现象，是与路歧班社冲州梳府、走南闯北的演出活动有关。为了便于流动演出，戏班规模不允许过大，如蓝采和戏班就只有六个人，所扮演的剧中人常常要超过六人，为解决这一矛盾，一专多能即成为势所必行。这样促使演员得到多方面的艺术实践，在表演上获得全面发展，同时还可以减轻戏班经济负担，增加演员收入。

专工一行的，如喜温柔、李娇儿等，专工花旦杂剧；南春宴等，专工驾头杂剧；米里哈等，专工贴旦杂剧；平阳奴、天锡秀等，专工绿林杂剧。这种专工化现象的出现，使演员有可能根据自己的特点集中精力于一门。即使同工一种脚色，又可以做到各具一格。如张奔儿和李娇儿，同以花旦见称，但“时人目奔儿为‘温柔旦’，李娇儿为‘风流旦’”。可见，她们在专工的同时，又十分注重发挥个人的艺术风格和特长。胡紫山在《优伶赵文益诗序》中说：“后世民风机巧，虽郊野山村之人亦知谈笑，亦解弄舞娱嬉，……发新巧之笑，极天下之欢，反有同于教坊之本色者。于斯时也，为优伶者亦难矣哉。然而时既好尚，超绝者亦有人焉。”（《紫山大全集》卷八）可见元代广大观众的欣赏能力是不断提高的，他们随时把自己的审美需求反馈给戏班和演员，路歧们必须根据观众的反映，随时改进自己的艺术追求和表演技巧，力求精益求精，然后又通过舞台的实践继续接受观众的检验，以求进一步提高。元杂剧之所以盛极一代而不衰，正与路歧们的这种不断的创新和改革而获得的精湛的技艺是密不可分的。

从演出技巧看，杂剧路歧们在唱、念、做、打诸方面均达到相当的高度。其中尤以唱工见长。杂剧“一人主唱”的艺术体制，决定着演员演唱艺术的重要性。《青楼集》记述的演员中，许多以演唱出色而闻名。如赛帘秀，“声遏行云，乃古今绝唱”；

和当当，“老而歌调高如贯珠”；顺时秀，声同“金簧玉管，凤吟鸾鸣”；朱锦绣，“歌声坠梁尘”；米里哈，“歌喉清宛”；王玉梅，“声韵清圆”，等等，多不胜数。在“一人主唱”体制的限制下，演员们往往更多地借歌唱敷演故事，揭示人物的内心世界，塑造舞台形象，从而在历代声乐艺术的基础上，形成一套特有的歌唱技巧。元燕南芝庵《唱论》曾对当时演员们在歌唱技巧如格调、节奏、声韵等诸方面作了总结，其中如“字真，句笃，依腔，贴调”，“声要圆熟，腔要彻满”，“有字多声少，有声多字少，所谓一串骊珠”等论述，既是对一般歌唱艺术的高度要求，也是对杂剧演唱艺术的概括，反映了元杂剧演员在演唱艺术方面所取得的重要成就。这种高度歌唱艺术的取得，除了有赖于演员本人具备好嗓子的天赋条件之外，有的还同家传或师承有关。如“歌调高如贯珠”的和当当，“其女鸾童，能传母之技”；“善杂剧，有绕梁之声”的赵真真，“其女西夏秀，亦得名淮、浙间”；而“善唱”的荆坚坚，曾有“小顺时秀”的称号，此或由于她是“歌传天下名”的顺时秀的亲徒，或由于是她成功地师法后者的歌唱技巧。当然，更主要的原因，还在于演员本人长期勤学苦练的结果。元杨维桢就曾描写过当日一位演员勤奋学唱的情景：“鸚鵡舌巧言犹獠，字字使君亲口教。今日金钱初受赏，倚声同合凤凰巢。”（见《铁崖先生古乐府》卷十六《演歌》）

歌唱艺术只有同动作表演相结合，构成整体，才能共同完成杂剧舞台艺术创造的任务。据《青楼集》等书记载，元杂剧路歧在做工（包括武工）方面亦达到相当的高度。有的功底扎实，技艺至老不衰。如赛帘秀，她中年在双目失明的情况下，表演“出门入户，步线行针”，仍然做到“不差毫发”，甚至“有目莫之

及焉”，可见其少年功底之深。赛帘秀是珠帘秀的高足，珠“杂剧为当今独步”，“后辈以‘朱娘娘’称之”，其演技之高超，更可以推想。关汉卿在散曲〔南吕·一枝花〕《赠珠帘秀》中，曾用“金钩光错落，绣带舞蹁跹”来赞美珠帘秀的舞姿轻盈与优美；用“摇四壁翡翠浓阴，射万瓦琉璃色浅”来形容她妆扮的舞台形象的光彩照人。胡紫山赞颂她的表演，是“外则曲尽其态，内则详悉其情，心得三昧，天然老成”，还对她众艺兼备，能成功扮演各种各样人物的才能，作了形象、生动的描述。（详见《朱氏诗卷序》）同赛帘秀一样永葆艺术青春的，还有顾山山。她“技艺绝伦”，晚年“老于松江，而花旦杂剧，犹少年时体态”。

擅长武工的坤角演员，如国玉第、天锡秀、天生秀、赐恩深、张心哥、平阳奴、郭次香、韩兽头等，均很出名。国玉第因“长于绿林杂剧”而“得名京师”；天锡秀“善绿林杂剧，足甚小，而步武甚壮”，其女天生秀“稍不逮”；赐恩深因工武打，被称作“邦老赵家”；平阳奴“四体文绣，精于绿林杂剧”；张心哥“驰名淮、浙”；郭次香、韩兽头“皆驰名金陵”。男演员侯耍俏（副净），“觔斗最高”。《青楼集》对路歧们的演技记录虽过于简略，但从中仍然可以反映出他们武技的精妙。而难能可贵的是，擅长武打的竟大部分是坤角演员，这在中国戏曲表演史上不但是空前的，而且也是后所罕见的。

元杂剧男伶见诸记载的不多，但有一点颇值得注意，这就是他们之中兼作剧本的不乏其人。如教坊色长赵文敬，作有《渡孟津武王伐纣》、《重门子弟错立身》（次本）、《张果老度脱哑观音》三种，俱佚；教坊勾管张国宾，作有《汉高祖衣锦还乡》、《薛仁贵衣锦还乡》、《相国寺公孙汗衫记》三种，后两种今存；刘耍和的女婿红字李二，作有《病杨雄》、《板踏儿黑旋

风》、《折担儿武松打虎》、《全火儿张弘》、《窄袖儿武松》五种，俱佚；刘耍和另一女婿花李郎，作有《钉一钉》、《勘吉平》、《酷寒亭》、《相府院》四种，其中《钉》、《酷》二剧存，《勘》剧存有残曲，《相》剧佚。红字李二与花李郎还和马致远合编《黄粱梦》杂剧。（以上均见《录鬼簿》）此外，《青楼集》提到的女艺人杨买奴之父杨驹儿，也可能是一位艺伶出身的杂剧作家。《录鬼簿》于孔文卿《秦太师东窗事犯》下，注云：“或云一本为杨驹儿作。”

元杂剧路歧可考者，大多为女演员，主要见于元夏庭芝《青楼集》。本书记述坤角演员共一百十七人，其中大半属杂剧演员。涉及的男演员仅三十五人，其中多数为坤角演员的丈夫。

《青楼集》是一部唯一传世的元代戏曲演员史料专书，它提供了解当时一批著名杂剧演员较为翔实、可靠的艺术和生涯情景，是我们研究元剧史不可或缺的参考依据。元陶宗仪《辍耕录》对元代坤角演员珠帘秀、连枝秀、顺时秀、解语花、王巧儿、李翠娥、汪怜怜、天生秀、赵买儿等人的事迹，亦有所介绍，与《青楼集》所载大致相同而互有详略。此外，从元人的诗文曲集和笔记以及发掘的文物中亦间有发现。其中可以确定为杂剧演员的，除上文及下文提及的陈氏、宜时秀、金文石、褚仲良、红字李二、花李郎、赵文敬、张酷贫（张国宾）等人外，尚有曹锦秀（见元王恽《秋涧集》卷四十三《乐府曹氏诗引》）、赵文益（元胡紫山《紫山集》卷七）、秀英（元商正叔〔南吕·一枝花〕《叹秀英》）、忠都秀（山西洪洞县广胜寺明应王殿杂剧壁画）、张德好（山西万荣县孤山风伯雨师庙元代戏曲舞台前石柱大德五年刻字）等。

元代的杂剧路歧，其中尤其是坤角，一时名家辈出，大放异

彩，她们精湛的表演，曾赢得广大观众的击节欣赏。自夏庭芝的《青楼集》为她们立传之后，事迹久传不衰。其中珠帘秀、顺时秀、樊事真等人的事迹，还被编成剧本搬上戏曲舞台。现择其中较著名者，简介如下：

珠帘秀，姓朱秀，一作宋氏，与关汉卿同时，为元初最著名的杂剧坤角演员之一。主要活动于大都和扬州一带。《青楼集》称其“杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙”。她能得心应手地塑造各种不同类型的舞台人物形象。对此，胡紫山曾作如下形象的描摹：

以一女子，众艺兼并。危冠而道，圆颅而僧，衰衣而儒，武弁而兵；短袂则骏奔走，鱼笏则贵公卿；卜言祸福，医决死生；为母则慈贤，为妇则孝贞；媒妁则雍容巧辩，闺门则旖旎娉婷；九夷百蛮，百神万灵；五方之风俗，诸路之音声；往古之事迹，历代之典型；下吏污浊，官长公清；谈百货则行商坐贾，勤四体则女织男耕；居家则父慈子孝，立朝则君臣圣明；离筵绮席，别院闲庭，鼓春风之瑟，弄明月之箏；寒素则荆钗裙布，富艳则金屋银屏。（《紫山大全集》卷八《朱氏诗卷序》）

从这些描摹中，可知朱氏扮演的各种人物，无不形神兼备。当时名流，争与其交往，所赠诗文词曲甚富。今可考者，有关汉卿的〔南吕·一枝花〕《赠珠帘秀》，胡紫山的〔沉醉东风〕《赠妓珠帘秀》，卢挚的〔双调·蟾宫曲〕《醉赠乐府珠帘秀》、〔双调·寿阳曲〕《别珠帘秀》，王恽的〔浣溪沙〕《赠珠帘秀》、《题珠帘秀序后》，冯子振的〔鹧鸪天〕《赠珠帘秀》等。珠帘秀后嫁钱塘道士洪丹谷，凡二十年而卒。她的诗作已佚，曲尚存小令〔双调·寿阳曲〕《答卢疏斋》及套曲〔正宫·醉西施〕各

一首。（见《金元散曲》）共高足赛帘秀、燕山秀等，均擅名一时。事见《青楼集》、《辍耕录》卷二十、《绿窗纪事》“作文别妓”、《青泥莲花记》卷五等。

顺时秀，姓郭氏，字顺卿，一作芳卿。排行第二，人称“郭二姐”。约为英宗至顺帝间杂剧坤角演员。演技甚高。《青楼集》称她“姿态闲雅，杂剧为闺怨最高，驾头、诸旦本亦得体。”刘时中以“金簧玉管，凤吟鸾鸣”拟其声韵。林光弼《辍下曲》称其演出时，“意态由来看不足，揭帘半面已倾城”。文宗朝（1328—1330）曾属教坊乐部。据高启《听教坊旧妓郭芳卿弟子陈氏歌》载：当时文宗出驾，仗中乐部多达五千人，顺时秀以姿容歌舞尤为人瞩目。其“娇喉莺啭”，“遏云妙响”，深为文皇所宠。侯家士大夫们亦争为相邀，樽前所赏“宝钗”、“珠袖”、“蜀绮”等物，不计其数。弟子陈氏、宜时秀、金文石，均能传其艺。陈氏“芳名”不在“师下”；宜氏“京华独擅场”（见《青楼小名录》卷五“宜时秀”条引明杨基《听老京妓宜时秀歌慢曲》）；金氏“其音、律调清巧”，较其师“或过之”（见明无名氏《录鬼簿续编》“金文石”条）。这不仅说明顺时秀杂剧技艺之精绝及影响之深远，也说明她在传授技艺、培育年轻演员方面亦卓有贡献。平生与曲家王元鼎交往甚密。相传一日病中思食马板肠，王竟杀所骑骏马爇之。中书参政阿鲁温亦属意于她，曾戏问：“我何如王元鼎？”顺时秀答道：“参政，宰臣也；元鼎，文士也。经纶朝政，致君泽民，则元鼎不及参政；嘲风弄月，惜玉怜香，则参政不敢望元鼎。”阿鲁温一笑而罢。（见《青楼集》）此外，还与杂剧作家杨显之相善，以“伯父”称之。（见天一阁本《录鬼簿》）其生平事迹，曾被编成杂剧演出。《录鬼簿续编》载贾仲明杂剧有《顺时秀月夜英山梦》一种，今不传；

明人无名氏撰《绣襦记》，亦将顺时秀思食马板肠事编入关目，作为郑元和宠奉爱妓李亚仙的情节。清焦循《剧说》卷二引《疑耀》说：“今俗演《绣襦》，郑元和杀骏马奉妓人李亚仙，乃元翰林学士王元鼎与妓顺时秀事也。”事见《青楼集》外，尚见《辍耕录》、《高太史大全集》、《青泥莲花记》等书。

赛帘秀，珠帘秀高弟，元院本、杂剧男艺人侯耍俏之妻。元中期杂剧演员。擅长唱工，有“声遏行云”、“古今绝唱”之称。做工亦绝。中年双目失明，但表演“出门入户，步线行针，不差毫发”。事见《青楼集》、《青楼小名录》等。

天然秀，姓高氏，排行第二，人称“小二姐”。约于至元至天历（1271—1330）间人。其人丰神艳雅，颇有林下风致。才艺超越流辈。擅演闺怨杂剧，时人推为第一；花旦、驾头，亦臻其妙。始嫁行院王元俏，王死，改嫁焦太素治中；焦卒，重入乐部。生性高洁凝重，人以国香怜之。尤为曲家白朴、李溉之所爱赏。事见《青楼集》、《青楼小名录》等。

天锡秀，姓王氏，侯总管之妻。元后期杂剧演员。善演绿林杂剧。擅长武工，足甚小，而步武甚壮，驰名淮、浙间。其女天生秀，亦传其艺，曾活动于松江一带。至正壬寅（1362），松江某勾栏倒坍，死者四十一人，独天生秀全家不损一人。事见《青楼集》、《辍耕录》等。

匾匾，姓不详，艺名“小枝梅”。母小玉梅（刘氏），为元前期杂剧演员。由宋人元词人张炎，曾赋词赞之。匾匾姿容娇冶，资性聪慧，杂剧一接触就会。后郁郁而死。为杂剧世家出身，其母刘氏，杂剧“独步江、浙”；其夫安太平，擅演末泥色，其女宝宝，传其艺，艺名亦唤“小枝梅”。事见《青楼集》、《青楼小名录》等。

顾山山，排行第四，人呼“顾四姐”。元后期杂剧演员。以擅演花旦杂剧著称。本属良家子，因父死、家庭变故而沦为倡优。初嫁乐人李小大，李死后，华亭县长哈刺不花娶为侧室，历十二年，又入乐籍，老于松江。姿性明慧，技艺绝伦，年逾六十，扮演花旦，犹具少年时体态，后辈多有蒙其指教。事见《青楼集》、《青楼小名录》等。

张奔儿，艺人李牛子之妻。姿容艳丽，善花旦杂剧，与另一杂剧旦色李娇儿齐名，时人称张奔儿为“温柔旦”，李娇儿为“风流旦”，盖其表演风格以温柔细腻见长。女李真童，传其艺，十余岁即名动江浙。夏庭芝称其“色艺无比，举止温雅，语不伤气，绰有闺阁风致”。达天山检校浙省，一见钟情，后达秩满赴都，约明年相会，李遂为女道士，闭门谢客，日以焚香诵经为事，次年，达授诸暨州同知，备礼娶之，达卒后，复为道士。事见《青楼集》、《青泥莲花记》等。

李芝秀，一作李枝秀。元晚期杂剧演员，善旦角，赋性聪慧，博闻强记，能记杂剧三百余段，当时旦角中号称广记者，皆不及她。金玉府张总管纳为侧室，张卒后，复入乐籍。与曲家张可久交往甚契，张曾作〔鹧鸪天〕《赠乐府李芝秀》赠之，赞其色艺云：“秀结梨园五色芝，瑞云婀娜玉参差。”事见《青楼集》、《张小山乐府》等。

除上列诸人外，他如曹娥秀、南春宴、司燕奴、国玉第、王奔儿、平阳奴、赵偏惜、朱锦秀、赵真真、翠荷香、汪怜怜、米里哈、大都秀、小春宴、孙秀秀、帘前秀、燕山秀、荆坚坚、李定奴等，都是擅名一时的元代杂剧女演员。有关事迹，可参阅拙著《青楼集笺注》（中国戏剧出版社1990年版），恕不再一一罗列。

第四节 金元行院与路歧在戏曲史上的地位及贡献

首先是金元“行院”的演出活动，上承北宋杂剧，下开元代杂剧，在中国戏曲发展史上起着继往开来、承上启下的重要作用。

北宋为金所灭后，都城汴梁遭到严重破坏，教坊及瓦舍中的艺人都随之四散。除了一部分人南下到了临安外，其余的或被虏到金国的都城燕京（今北京）及平阳（今临汾）等城市，或流散到各地。他们与北方原有的宋杂剧艺人相结合，一方面继承北宋杂剧的传统，另一方面又吸收了北方契丹、女真等少数民族艺术的养分，包括剧目、音乐、表演形式以及语言等，从而逐渐形成具有北方风格的金杂剧即院本这一艺术形式。

行院在继承北宋杂剧传统方面，有三点是十分明显的：一是剧目上的继承。我们只需将《武林旧事》所载宋“官本杂剧段数”与《辍耕录》所载金“院本名目”略作比较，就可发现，金元行院所演的许多院本是搬自宋杂剧的。其中院本名目全同于杂剧段数的，有《烧花新水》、《病郑逍遥乐》、《贺贴万年欢》、《列女降黄龙》等；稍异的，有《熙州骆驼》、《打毬会》、《黄丸儿》等；类同的，有《合房酸》、《哮卖旦》、《三园子》等。胡忌先生列有《杂剧、院本名目类同表》，总计凡六十二种。（详见《宋金杂剧考》第四章）从中可以看出二者的密切继承关系。二是脚色分工上的继承。据《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”载：“院本则五人：一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘；鹘能击禽鸟，末可打副净，故云。一曰引

戏；一曰末泥；一曰孤装。又谓之五花爨弄。”院本在脚色上的这种分工，与《都城纪胜》“瓦舍众伎”及《梦粱录》卷二十“伎乐”条所载宋杂剧脚色分工基本相同。^①这是行院全盘继承宋杂剧体制与伎艺的有力明证。三是人物装扮，包括化妆、服饰等方面的继承。这可通过对河南偃师宋墓演剧像砖、山西侯马金代董氏墓院本演出俑、山西芮城元墓演剧石刻三种出土人物的比较得到证实。偃师宋墓演剧画像砖产生于北宋末年，为北宋杂剧艺伶的舞台形象，侯马董氏墓院本演出俑和芮城元墓演剧石刻分别产生于金大安二年（1210）与元初，属于金、元院本艺伶的演剧形象。它们的时代与体制虽然不同，但艺伶们在脚色装扮上却大体相同（《中国戏曲通史》在《宋杂剧与金院本》一节中，曾对它们的共同点作了详细的考证，参阅该书上册第71页）。这说明金元行院和宋杂剧在人物装扮方面也是一脉相承的。

行院们在推动金院本向元杂剧过渡方面所起的作用，也有三点是很明显的：一是在继承宋杂剧的同时，对其音乐进行了改革。宋杂剧音乐以大曲、法曲、诸宫调、词调等古乐为主，宋《官本杂剧段数》中属于这一部分的剧目共有一百五十本，超过全目二百八十本的半数。由于这部分剧目的唱法较古老，已不适应观众的审美心理，经过行院改革，到了院本成熟阶段，这类剧目就大为减少。据《院本名目》统计，它们已不及总数的百分之十。其余的许多院本名目虽未注明曲调名目，但可以肯定，大多数是采用燕京及燕京以外的北方民间乐曲，包括河北、山西时曲和女真、蒙古族的民歌等形式演唱的（详后）。这就为元杂剧采

^① 《都城纪胜》“瓦舍众伎”，“杂剧中，……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。”《梦粱录》“伎乐”所记同。

用北曲的形式演唱奠定了基础。二是在继承宋杂剧部分剧目的同时，又创作了大量的新剧目。《武林旧事》所载杂剧名目仅二百八十本，而《南村辍耕录》所载院本名目达六百九十种，后者比前者多出四百多种。从这些新增的剧目名称看，比宋杂剧段数也更具故事性，尤其是“诸杂大小院本”及“院么”两类。如《杜甫游春》、《张生煮海》、《赤壁鏖兵》、《庄周梦》、《女状元春桃记》、《衣锦还乡》、《陈桥兵变》等等，其中不少还与后来的元杂剧剧目是同题材的。（参阅《宋金杂剧考》第四章“内容与体制”）可见行院们不仅在创作手法上为元杂剧艺人积累了经验，而且在创作题材方面也为元杂剧作家所继承。三是在继承宋杂剧“爨”的基础上，又创造了“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”等新的段数体式，从而使院本艺术更趋完善。至金末，行院们更将院本艺术作进一步改革，创造了“院么”这种更加成熟的形式，成为元杂剧的先驱，或视之为院本与杂剧的中间形态。除上述三点之外，教坊色长魏、武、刘等杰出的院本表演艺术家的表演艺术，还直接为元杂剧艺人所继承。《南村辍耕录》“院本名目”中所说的“魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科汎，至今乐人皆宗之”的“乐人”，即包括元代的所有杂剧、院本艺人。《宦门子弟错立身》戏文写到延寿马投考戏班时，班主王金榜之父说“要招个做杂剧的”女婿，延寿马便说自己的杂剧科汎是“学那刘要和行踪步迹”的，即是很好的注脚。

其次，元杂剧路歧则为杂剧的鼎盛立下汗马功劳。以往在讨论元杂剧兴盛原因时，大都从都市经济繁荣、元蒙统治者爱好戏曲、文学艺术的发展为其提供可以敷衍的故事等方面予以探讨，而对于杂剧路歧所作的种种贡献，则未见有专门的论述，这是一种很大的忽略。杂剧路歧为元杂剧的兴盛与后世戏曲艺术的发展

所作的贡献，主要表现于以下几方面：

第一，通过他们的演唱实践，创造性地发展和确立了杂剧的演唱体制。元杂剧虽然孕育于金院本之中，而真正确立其独立的艺术体制并加以发展的还在于入元之后。元胡紫山《紫山先生大全集·赠宋氏序》说：“乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变，近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”院本“乐音”，“变而为杂剧”演唱体制，其功当归于“伎剧”即杂剧艺人的舞台艺术实践。注重演唱艺术的杂剧艺人，通过其演唱实践，改造了以副净和副末为主要脚色、以滑稽调笑见长的院本体制，使之成为以正旦、正末为主要脚色、以演唱为主的杂剧体制，从而使杂剧从院本中彻底分离出来，变成更为完整的戏曲形式。杂剧艺人在改造金院本的同时，还广泛吸收当时北方流行的诸宫调、唱赚、鼓子词等说唱艺术及各少数民族歌曲等多种艺术精华。其中特别是吸收了诸宫调的联套形式，创造了曲牌体的戏曲音乐，解决了杂剧的唱腔的体制问题。与此同时，杂剧艺人还吸收诸宫调一人主唱的演唱方式，使杂剧构成一本戏通常由一种脚色演唱到底的所谓“末本”剧或“旦本”剧的传统。这种一人主唱的形式，可以充分发挥演员的艺术优势，把剧中主要人物复杂的思想感情表达得淋漓尽致，开创了中国戏曲以大段唱腔刻画人物性格的全新局面。当然，这种吸收过程，同时还包含着改造和创新。如将诸宫调的叙述体改造为杂剧的代言体，并使套曲增长乐曲支数，宫调配置更加严密，等等。除吸收、改造诸宫调之外，杂剧艺人还大量吸收北方各族的民歌俚曲，如番曲〔六国朝〕、女真曲〔风流体〕、〔阿那忽〕、〔也不罗〕、〔倘兀歹〕、〔忽都白〕以及〔黑漆弩〕、〔穆护沙〕、〔六么序〕、〔木兰花〕、〔阿忽令〕、〔者刺古〕等等，曲牌名目繁多，极大地丰富、充实了杂剧北曲的音乐成份。

第二，杂剧路歧在表演艺术方面，对后世戏曲产生了深远的影响。首先，路歧们在扮演人物上有了较之宋金杂剧院本更为细致、明确的行当脚色分工。元杂剧的行当，据《元刊杂剧三十种》，可分为末、旦、外、净、杂五行，《元曲选》又增出丑一行。每一行中又细分出许多不同脚色，如末行中有正末、外末、小末，旦行中有正旦、外旦、小旦、老旦、搽旦等等，其中正末、正旦居主导地位。这种细密而又主次分明的行当脚色，为后世戏曲脚色行当体制的健全发展奠定了基础。同时由于元杂剧演唱体制为一人主唱，凡主唱的男角均由正末扮演，主唱的女角均由正旦扮演。他们所扮演的人物只有性别之差，而无年龄、身份、性格等限制。如正末既可扮演文弱的书生，亦可扮演英勇的武将，既可扮演风流倜傥的少年，又可扮演沉稳持重的老人，等等；正旦既可扮演大家闺秀，亦可扮演小家碧玉，乃至娼妓、侠女、嫔妃、侍婢等等，都无所不扮。这种分工，能充分发挥演员表演人物类型广泛的长处，为培养戏路宽、一专多能的戏曲演员提供了典范。其次，杂剧路歧在以唱为主的同时，还充分地运用唱念、做、打各种表演手段来塑造人物。他们中，有的众技皆长，如珠帘秀，其唱，如“巧织珠千串”（关汉卿《赠珠帘秀》）；其念，扮媒婆“雍容巧辩”，“谈百货则行商坐贾”；其做，“危冠而道，圆颅而僧”，演道士像道士，演和尚像和尚；其打，“武弁而兵，短袂而骏奔走”。因而她所塑造的各类人物，无不形神兼备，形象逼真。杂剧路歧艺人在表演中还准确把握中国戏曲写意性的特点，运用了各种虚拟化动作再现生活。如《潇湘雨》杂剧中的开船、行船、沉船；《黄鹤楼》杂剧中的上楼、下楼之类。这些虚拟动作反复地运用，有的渐渐定型化、规范化，结果形成一定的程式。如文官升堂的“排衙”、官吏出行的

“头踏”、武戏开打的“调阵子”等等。元杂剧路歧创造的虚拟化、程式化的表演手法，是表现生活的一种特殊的艺术方法，它为我国戏曲形成别具一格的表演艺术奠定了基础，对后世戏曲的发展影响极其深远。另外，元代杂剧路歧在表演上的各种不同的特色与风格，直接影响了戏曲表演流派的形成与发展。元代杂剧路歧，有的善“闺怨”，有的善“驾头”，有的善“绿林”，……显示了各人表演人物与搬演题材方面的特长。而在每一行当中，如旦角，有的以“风流”取胜，如李娇儿；有的以“温柔”见长，像张奔儿，显示了表演上的多种风格。这种表演上多种特长与风格的差异，使元杂剧表演异彩纷呈，同时也给后世戏曲表演流派的形成和发展以影响。流派是戏曲表演发展到至高境界的标志，是戏曲艺术高度成熟的结果。而元杂剧艺人在这一方面的建树，可以说是迈出了最初也是影响至大、至远的一步。

第三，杂剧路歧为传播和繁荣杂剧艺术，作出了重要贡献。元初，杂剧路歧以大都为其活动中心，这从《青楼集》记元初杂剧路歧多为“京师名妓”、“京师旦色”、“京师角妓”、“都下小旦”、“京师之表表者”、“得名京师者”等的叙述中得到反映。与此同时，杂剧路歧艺人也巡回演出于整个中书省，包括现今河北、山东、山西及河南等黄河以北的广大地域，这从近年来从这些地区出土的有关元杂剧演员活动的文物中可以得到证实。自元灭南宋统一中国之后，随着南北隔绝局面的打开，杂剧路歧纷纷南下，集聚杭州，并流布江南各省，于是又促使元杂剧出现了以杭州为中心的新的繁荣局面。据《青楼集》载，其时南方的江浙、淮浙、湘湖、湖广、江西各地，如浙江的杭州、湖州、婺州（今金华），江苏的金陵（今南京）、扬州、松江，湖北的武昌，江西的赣州等许多城市，都有杂剧路歧人的足迹。夏庭芝在《青

楼集志》中说：“内而京师，外而郡邑，皆有所谓构栏者，群优萃而隶乐，观者挥金与之。”其演出之盛况可知。杂剧路歧南下与戏文弟子汇合之后，向南戏吸收长处，不断地改进和丰富杂剧艺术。如吸收南曲音乐，创造了南北合腔的歌唱体制，打破一人主唱的定规，创造了有两人或两人以上互唱的方式，就是比较突出的两例。另外，杂剧路歧南下作场的结果，还促使南方杂剧作家的大批涌现。仅据《录鬼簿》所记，当时杭州籍的杂剧作家，就有萧德祥、沈和甫、金仁杰等十五人之多，此外，还有浙江湖州、建德、庆元、衢州，江苏南京、松江、扬州、苏州，安徽饶州等籍的南方作家，为数不少，他们为杂剧创作了不少的著名作品。郑振铎先生说：“演员们的活动，也常是主宰着戏曲艺术的发展。演员是传播，发扬戏曲文学之最有力者。读剧本者少，而看演戏者多。往往有因一二演员的关系而变更了听众的嗜好和风尚的。”

（《清代燕都梨园史料·序》）元代杂剧路歧的艺术实践活动，正是促使元代杂剧全面繁荣、广泛传播而成为一代文学艺术代表的重要因素。

第三章 元明戏文子弟

第一节 戏文子弟的流变

中国戏曲历经重重的文化洗礼和漫长岁月的孕育，约于公元十二世纪初叶，即中国历史上的南、北宋之交，在浙江温州（又称“永嘉”）最先诞生了她的较为成熟而完整的样式——戏文，并迅速流布我国东南沿海。永嘉戏文出，传至外地，人们不知其为何物，由于宋之前把所有戏剧表演形式乃至歌舞杂戏，习惯称作“杂剧”，因而就把早期戏文称作“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。后来为了要同元代兴起的北曲杂剧区别，人们又称它为“南曲戏文”。“南曲戏文”又被简称作“南戏文”、“南曲”、“南戏”。“南戏”，言简、意赅、称便，遂得后世广为传称。而南戏演员的称呼，余绪久存，由元迄明，则直称“戏文子弟”；若冠以剧种声腔名目，则称“某某子弟”，如“海盐子弟”、“弋阳子弟”、“昆山子弟”等等。

南戏经历了由宋元至明前期约四百年的漫长历史。它的发展过程，大致经历了产生形成（北宋末期至南宋初期）、发展成熟（南宋）、全面繁荣（元代）和演进更迭（元末至明嘉靖）等四个基本阶段，终结于昆剧成熟、明传奇全面繁盛并继而代之的时期。在此期间，南戏演员即戏文子弟亦随着南戏发展的历史进程

相应地经历了前后流变的过程。由于宋代的南戏资料奇缺，仅保存下唯一的一本南宋中期编定的戏文作品《张协状元》及零星的一点记载，使我们无法清晰勾勒这时期南戏优伶面貌，不能专门探讨它的历史发展情况，因此只能在重点叙述元明戏文子弟情况的同时，将有关宋代南戏优伶的一些零散情况，一并附入进去说明。

纵观戏文子弟的发展历史，大致经历三个基本阶段、呈现三种流变趋势：

一 从业余到专业

明徐渭《南词叙录》说：“‘永嘉杂剧’兴，则又即村坊小曲面为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？”“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。”早期“永嘉杂剧”的面貌之粗疏，可以想见。曲为畸（疇）农、市女皆可顺口可歌的“村坊小曲”、“宋人词而益以里巷歌谣”；表演如徐渭同书另处中所说的是无法“与古法部相参”的“村坊小伎”。当时的表演者，当是以民间业余演员为主的。“永嘉杂剧”由民间业余演员搬演的传统，一直延续到南宋中期创作《张协状元》的时代，^①仍未改变。温州“九山书会”编撰的戏文《张协状元》首出〔水调歌头〕说：“但咱们，虽宦裔，总皆通，弹丝品竹，那堪咏月与嘲风。苦会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中。”

^① 《张协状元》创作于南宋中期，可参阅孙崇涛《〈张协状元〉与“永嘉杂剧”》（载《文艺研究》1992年第8期和《名家论名剧》一书）一文所考。

“宦裔”，指良家子弟，也即是业余演员。“九山书会”是编写剧本的，怎么又充当演员呢？只能作这样的解释：当时书会与剧团是统一的，“宦裔”们自己编撰戏文、自己搬演，所以说自己是“总皆通”，即指编、演两方面都在行。这样的业余编演团体，在当时温州尚不止一、二个，它们为了争取声誉，还曾互相展开竞赛。《张》剧首出〔满庭芳〕说：“《张协状元传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名，占断东瓯盛事，诸宫调唱出来因。”随着戏文的发展与壮大，不久它终于有了自己的专业演出队伍，即所谓“戾家子弟”了。《宦门子弟错立身》戏文“题目”说：“冲州撞府妆旦色，走南投北俏郎君。戾家行院学踏囊，宦门子弟错立身。”明成化本《白兔记》首出也说：“今日利（戾）家子弟，搬演一本传奇。”这些“冲州撞府”以演戏为生的“戾家子弟”，即指南戏职业演员。

“戾家子弟”大都由娼优兼任，其社会地位是不能与良家子弟相比的，他们无论在人格上或艺术上都要受到士大夫们的歧视。明朱权《太和正音谱》引元赵孟頫的话说：“良家子弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’，娼优所扮者，谓之‘戾家把戏’，良人贵其耻，故扮者寡。今少矣，反以倡优者谓之‘行家’，失之远也。”说的虽是杂剧演员，但同样适合戏文子弟。入元之后，职业戏文子弟还受到阶级、民族的双重压迫。如元顺帝后至元丙子（1336），丞相伯颜当国，竟用禁止江南农家使用铁禾叉，犯者杖一百七十，以防止南人造反同样的办法，来禁止戏文子弟的演出。（详见明长谷真逸辑《农田余话》）

职业的戏文子弟尽管遭此种种压迫和歧视，但由于他们表演的是一种来自民间的新生艺术，深受广大人民的欢迎，所以其演出队伍仍不断壮大，艺人们的足迹很快就遍及大江南北。在艺术上

由于他们不断吸收各种姐妹伎艺的精华，表演上日趋成熟，终于改变了世俗对他们的看法，视“戾家把戏”为“行家生活”了。上述朱权引赵孟頫的话后，感叹说：“今少矣，反以倡优者谓之行家。”就是一证。说明至元末明初，职业戏文子弟即所谓“戾家子弟”在艺术上已完全超过业余的良家子弟，终于获得了“行家”的称号。收入西班牙爱斯高里亚（Escorial）圣·劳伦佐（San-lorenzo）图书馆藏本、明嘉靖三十二年“重刊”的《风月（全家）锦囊》中的《摘汇奇妙续编全家锦囊留题金山记》戏文开场中说：“鼓杵数声雷霆雳，笛吹三弄小梅花。若要人欢神喜处，还是当行子弟家。”戏文子弟则毫不客气地自称为“当行子弟家”了。

二 从城市到城乡

戏文子弟职业队伍壮大之后，便分别向东南沿海各大城市和各地中小城镇及农村流动、发展。城市如杭州、台州、婺州、衢州、福州、泉州、潮州、徽州、淮安、扬州等，都曾是戏文子弟驻足的地方。这同这些城市商品经济的发展、对外贸易的兴旺以及交通的便利密切相关。据宋李心传《建炎以来系年要录》卷一四七载：南宋初年，号称繁华大邑的工商业城市，浙西有十四个，浙东九个，江东八个，江西、福建各四个，湖南一个。它们均属东南沿海一带。由于这些城市经济的繁荣、市民阶层对文化生活的迫切需求，使南戏和各种民间伎艺能在这里集中、演出和交流，也使职业的演出班社得以维持和发展。其中尤以杭州为最盛。南宋王朝驻蹕后的杭州（时称临安），一仍北宋汴京皇都气象，就连市井买卖，亦多“京师旧人”，给人以“直把杭州作汴

州”之感。在那里，湖光潋滟，市面繁荣，宫廷豪门奢靡，市农工商欢娱，到处是一片沉酣歌舞的景象。杭州的游艺场所遍布，南北各种艺人聚集在那里竞献伎艺。戏文子弟就在这样的环境中，同各种艺人争胜和交流，在演技上获得长足进步。从元周德清《中原音韵》“正语作词起例”引“前辈余论”中获悉：南宋时，戏文子弟已在杭州搬演《乐昌分镜》等剧目，其“唱念呼吸，皆如（沈）约韵”，可见其唱腔已改用“杭州腔”（明魏良辅《南词引正》），而不再用温州土音了。这是戏文子弟为适应新观众而对南戏所作的革新和演进。另据元刘一清《钱塘遗事》记载：咸淳四、五年（1268—1269）间，戏文子弟在杭州演出《王焕》戏文，其影响之大，竟使某仓官诸妾观后纷纷随人私奔。戏文子弟敢于站在封建统治者的对立面，演出同封建礼教观念相冲突的剧目，曾使南宋当权者感到害怕，以至行使牒文予以榜禁，如赵闲夫榜禁的戏目中，就有《赵贞女蔡二郎》等戏文。（见明祝允明《猥谈》）

除东南沿海各大城市之外，戏文子弟的足迹，还逐步深入到内地广袤的中小城镇乃至乡村。关于戏文子弟把南戏带入内地城镇演出的事实，可以用两条记载材料作为旁证：

一是有关南宋咸淳（1265—1274）年间江西南丰县的情况。由宋入元人刘壘（1240—1319，“壘”，一作“勳”）《水云村稿》卷四《词人吴用章传》说：“吴用章，名康，南丰人。生宋绍兴间。敏博逸群，课举于业，擅能名而试不利。乃留情乐府，以舒愤郁。当是时，去南渡未远，汴都正音教坊遗曲犹流播江南。……用章歿，词盛行于时。不惟伶工歌妓以为首唱，士大夫风流文雅者，酒酣兴发辄歌之。……至咸淳，永嘉戏曲出，浚少年化之，而后淫哇盛，正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也。”

传文的本意是在于表彰南丰词人吴用章词作在当地的传盛与影响，但它却给我们留下了“至咸淳，永嘉戏曲出，（南丰）泼少年化之，然后淫哇盛，正音歇”这一段有关南宋“永嘉杂剧”流布情况的极为珍贵的记载材料。它说明南宋后期业已形成壮大的“永嘉戏曲”即南戏的戏文子弟职业队伍，足迹已远及江西永丰。不然，何致当地“泼少年化之”、竞相效唱？何致令这时流播江南的“教坊遗曲”、北宋汴京“正音”衰歇不振？

二是有关明代嘉靖（1522—1566）年间江苏丹徒县的情况。明李开先（1501—1568）《词谑》“词乐”中载：“颜容，字可观，镇江丹徒人，（周）全之同时也，乃良家子，性好为戏，每登场，务备极情态；喉音响亮，又足以助之。尝与众扮《赵氏孤儿》戏文，容为公孙杵臼，见听者无戚容，归即左手捋须，右手打其两颊尽赤，取一穿衣镜，抱一木雕孤儿，说一番，唱一番，哭一番，其孤苦感怆，真有可怜之色，难已之情。异日复为此戏，千百人哭皆失声。”记述了良家子弟颜容与其他业余演员习演南戏《赵氏孤儿》戏文的情景。颜容对于表演南戏认真刻苦求精的程度，足可以反映当时南戏在当地风靡一时的情景。

戏文子弟散布各地流动演出过程中，“错用乡语”，与各地方言土音结合，衍生出各种带有地方色彩的声腔，形成海盐、余姚、弋阳、昆山诸腔。祝允明《猥谈》说：

自国初来，公私尚用优伶供奉。数十年来，所谓‘南戏’盛行，更为无端。……今遍满四方，辗转改益，又不如旧。……愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。

从“遍满四方”可知，上述诸腔戏文子弟至明初其流布地域已很广。

有关海盐子弟的流布地区，徐渭《南词叙录》说：

今唱家……称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。

明陆容《菽园杂记》说：

嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰“戏文子弟”，虽良家子，不耻为之。

明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》说：

我宜黄谭大司马纶，自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为海盐声。

上述除余姚子弟唱余姚腔外，其余均属海盐腔。连戏文的发源地永嘉这时也唱海盐腔，还有江西宜黄子弟“能为海盐声”，可见其时海盐子弟流布之广。关于海盐子弟的演出情况，《金瓶梅词话》有多处具体描写。如六十三回：

（李瓶儿死后，西门庆家众客祭奠毕）晚夕，亲朋、伙计来伴宿。叫了一起海盐子弟搬演戏文。……（众客）安席上坐，下边戏子打动锣鼓，搬演的是《韦皋玉箫女两世姻缘玉环记》。

第六十四回，

西门庆道：“老公公，学生这里还预备着一起戏子，唱与老公公听。”薛内相问：“是那里戏子？”西门庆道：“是一班海盐戏子。”薛内相道：“那蛮声哈刺，谁晓的他唱的是甚么！……”

此外，第四十九回、七十二回、七十四回、七十五回、七十六回，亦均有所描述。^①从这些描述中，我们大致可以了解：海盐

^① 详孙崇涛《〈金瓶梅〉戏剧史料辑说》（载《文献》1989年第3期）“三、海盐子弟”。

子弟的班社性质属于冲州撞府的江湖戏班，除卖艺外，尚有“承应”官府的义务，必须听凭官家老爷的随时传唤调拨。演出“紧做慢唱”，唱腔“蛮声哈刺”，故令浮躁者如宋御史不能久观，不通南方语音者如薛内相“心下不耐烦”。（详见第四十九、六十四回）相反，“晓的南戏滋味”者如西门庆、应伯爵，却交口称赞，乐此不疲。此或即前人记海盐子弟所唱海盐腔“清柔而婉折”、“体局静好”、采用“吴浙音”即吴浙“官语”。（见明顾起元《客座赘语》、汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》）。

余姚子弟除在余姚当地活动外，曾转辗江苏、安徽等省。《南词叙录》说：“今唱家……称余姚腔者，出于会稽，常、润、太、扬、徐用之。”其中常州、润州（镇江）、扬州、徐州，均在今江苏境内；池州（贵池）、太平（当涂），均在今安徽境内。

弋阳子弟流布最广。至明嘉靖年间，足迹已至今江西、安徽、福建、广东、湖南、云南、贵州等省以及北京、南京。明魏良辅《南词引证》说：“自徽州、江西、福建俱作弋阳腔，永乐间，云贵二省皆作之。今唱者，颇人耳。”徐渭《南词叙录》说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。”嘉、隆之际，弋阳子弟入江苏松江郡，“遂有家于松者”（明范濂《云间据目抄》）。

昆山子弟在明嘉靖年间仍以清曲小唱驰名，其活动地域仍局限于苏州一带。徐渭《南词叙录》说：“惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声加以泛艳者也。”至嘉隆间，魏良辅等将昆山腔改革成“水磨调”之后，艺伶们才逐渐走出苏州，向江、浙一带扩展。隆、万之际，梁伯龙继魏良辅之后，再度改革昆山腔，并应

用于戏曲舞台，创作了《浣纱记》传奇，“梨园子弟喜歌之”，于是昆山子弟迅速走向大江南北。

三 从南方到北方

南戏自在温州形成后，戏文子弟首先将其在江南各大城市及乡镇传播，主要是浙、江、闽、赣、皖一带。元统一中国之后，随着南北交通的开畅，戏文子弟逐渐北上。甚至到了京都大都（今北京）。清张大复《新定九宫十三摄南曲谱》卷首《遴选古今传奇散曲集总目》“元传奇”《金（鼠）银猫李宝闲花记》下注云：“大都邓聚德著。业卜，字先觉。尚有《三十六琐骨戏文》。三十九出。隆福寺刻本。”又注《崔护谒浆记》为“隆福寺刊”。可见，其时大都不仅有戏文子弟的演出，而且产生了邓聚德这样的南戏作家和福隆寺戏文刊坊。明初，海盐、弋阳、余姚诸腔子弟继续北上，使“北土亦移而耽之”，大有使南曲取替北曲而代之之势。明何良俊《曲论》引杨升庵《丹铅总录》云：

近日多尚海盐南曲，大夫稟心房之精，从婉变之习者，风靡如一，甚者北土亦移而耽之，更数世后，北曲已失传矣。这里仅指“北土”，没有指具体地方。《金瓶梅词话》多处写到“海盐子弟”，可知其时山东已有海盐腔戏文子弟的演出了。另据明顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”载：

南都万历以前，公侯与缙绅及富客，凡宴会，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。……海盐多官语，两京人用之。

可知万历以前，无论南京或北京，海盐子弟和弋阳子弟的演出均很频繁。余姚腔艺人则从绍兴出发，然后沿运河北上，到常州、润

州（镇江）、池州（贵池）、太平（当涂）、扬州、徐州等地。

《南词叙录》说：“称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之。”

戏文子弟北上演出，其最终也是最重要的目的地是京师。他们都要努力争取入京，与其他戏曲优伶较量一番以显示自己的力量。明都穆《都公谈纂》卷下曾记载过有关明英宗天顺（1457—1464）年间戏文子弟“吴优”入京演出并巧妙逃脱朝廷缉问的事：

吴优有为南戏于京师者，锦衣门达奏其以男装女，惑乱风俗。英宗亲逮问之。优具陈劝化风俗状，上令解缚，面令演之。一优前云：“国正天心顺，官清民自安”云云。上大悦曰：“此格言也，奈何罪之？”遂籍群优于教坊。群优耻之，驾崩，遁归于吴。

这段记载说明，戏文子弟北上并进京演出的事实，还远早于嘉、万年间何良俊、顾起元等人记北土风靡南戏声腔时间就已发生。^①

第二节 戏文子弟的行迹

历史遗留的有关戏文子弟具体行迹的材料不多，现仅据有限史料提供的记载，简单介绍一下宋元明三季某些戏文子弟的事迹片断情况。

^① 据《明史》卷三〇七《佾律列传·门达传》，门达明事是在英宗复辟之后的天顺年。另据《明通鉴》卷二九载，门达于天顺八年二月因事投狱，不复起用。按此推断，《都公谈纂》所载“吴优”戏文子弟入京演出事，发生在天顺元年至八年二月之间。

宋代戏文子弟的姓名与生平事迹，几乎全不可考。由宋人元词人张炎（1248—1320?）《山中白云词》中有两首词，所写的似与戏文子弟有关。其一为《山中白云词》卷五〔满江红〕，词题：“赠韞玉传奇惟吴中子弟为第一”^①。词云：

傅粉何郎，比玉树、琼枝堪夸。看□□□、东涂西抹，笑语浮华。蝴蝶一生花里活，似花不似恐非花。最可人，娇艳正芳年，如破瓜。离别□，生叹嗟。欢情事，起喧哗。听歌喉清润，片玉无瑕。洗尽人间笙笛耳，赏音多向五侯家。好思量，都在步莲中，裙翠遮。

由于对张炎这首词的词题所据版本及理解的不同，近年学术界对“韞玉”究竟是指人名还是戏名的问题曾有所争议。暂且撇开这个问题不管，光就本词所写内容来看，它是赞美一位色艺俱佳的女艺人：她是一位“傅粉何郎”，貌如“玉树琼枝”，“歌喉清润”，令观众为之倾倒。词题中既有“传奇”（宋元人称戏文的一种别名）、“吴中子弟”字样，当与戏文子弟有关；或许词作写的就是一位戏文子弟的情况。

张炎另有〔蝶恋花〕词一首，词题为“题末色褚仲良写真”。词曰：

济楚衣裳眉目秀，活脱梨园，子弟家声旧。诨砌随机开笑口，筵前戏谑从来有。

夏玉敲金裁锦绣。引得传情，恼得娇娥瘦。离合悲欢成正偶，明珠一颗盘中走。

^① 此据通行本（1983年中华书局出版，吴则虞校辑本《山中白云词》）。明《永乐大典》卷一四三八三“寄”字韵辑本《山中白云词》，词题则作：“韞玉传奇推吴中子弟为第一流所谓识拍道字正声清韵不狂俱得之矣作平声满江红赠之。”

从词题与词意看，褚仲良也可能是一位擅演离合悲欢、善于滑稽“诨砌”的南戏演员。不过，张炎在南宋生活了三十来年，入元后又生活了四十多年，这两首词作于何年，所写的演员是宋人还是元人，却不能确定。

元代南戏演员可考者，有龙楼景、丹墀秀、芙蓉秀三位坤角。龙、丹专工南戏，芙蓉秀兼演杂剧。元夏庭芝《青楼集》载：

龙楼景、丹墀秀，皆金门高之女也，俱有姿色，专工南戏。龙则梁尘暗簸，丹则骊珠宛转。后有芙蓉秀者，婺州人，戏曲小令，不在二美之下，且能杂剧，尤为出类拔萃云。

宋元戏曲演员一般为戏曲世家出身，金门高既是龙楼景、丹墀秀之父，女承父业，他也该是一位有素养与造诣的南戏演员。

元末著名文学家、诗人杨维禛（1296—1370）的一首诗，曾写到一位名叫沈青青的南戏女演员。诗见《铁崖诗集》癸集（“诵芬室丛刊初编”《铁崖先生诗集十卷》本），诗题：《午赴嘉树堂佐尊者沈青青演破镜重圆题诗一章并与缠头青蚨十缗青青易名瑶水华》，序作：“午赴嘉树堂招陪宾何伯大宪司经历陈子约教授诸士文州判何舅俊民佐尊者沈氏青青演南戏破镜重圆宋君玉子舍蒋山秀也戏文彻索题品与诗一章并与缠头青蚨十缗青青易名瑶水华”，诗云：

巫山薄雨随云散，女浦飞花逐山流。

声传独如瑶草翠，才情浑似杜娘秋。

一声铁笛相呼起，十里珠帘不下钩。

更作云龙苏季约，不辞重典鹤鹑裘。

杨维禛是元末文坛领袖，以他为中心，聚集了当时一大批的东南才俊。他们文酒相酬，岁无虚日；兴之所至，弄笛放歌，自号“杨铁笛”。他曾同顾坚、顾仲瑛、倪元镇等，“发南曲之奥”，

为发展早期昆山腔作出了贡献。（见《南词引正》）本诗发现的意义，除给我们提供元代曾有一位“才情浑似杜秋娘”、深得名士赏重的南戏女演员沈青青的事迹之外，还给南戏历史研究，提供这一重要事实：在元末文士雅集上，居然还在演南戏，“演南戏《破镜重圆》”！

元代还有戏文作家兼作演员的，如史九敬先、刘一棒等。史九敬先，《寒山堂曲谱·总目》注称：“九山书会捷讥”。“捷讥”，明朱权《太和正音谱·词林须知》释为脚色名目：“捷讥，古谓之滑稽，院本中便捷讥谑者是也。”明汤舜民《笔花集·新建勾栏教坊求赞哨遍·二煞》中，亦有“捷讥每善滑稽，能设戏”句。此外，周宪王《吕洞宾花月神仙会》所载古院本中还有“捷讥色”。据此，史九敬先当是位以善扮喜剧角色著称的演员。根据《寒山谱·总目》的著录，他曾独编“元传奇”即元戏文《董秀英花月东墙记》，还与马致远合编“元传奇”《风流李勉三负心记》。《东墙记》今存残曲二十二支，《李勉》今存残曲六支，均收入钱南扬《宋元戏文辑佚》。刘一棒，《寒山谱·总目》注称：“史九敬先婿”，身份似同史九敬先，也是位戏文演员兼作家，曾作有“元传奇”《风风雨雨莺燕争春记》，《宋元戏文辑佚》收有残曲八支，《寒山谱》另收有残曲若干。

明代的戏文子弟，见于记载者，有以下诸人：

金凤，海盐腔艺人。明嘉靖间人。少时曾以色艺为严世蕃所幸。严败后，王世贞作《鸣凤记》传奇，金凤扮演严世蕃，名闻一时。（见清焦循《剧说》卷六）

金凤翔，又称“金娘子”，明嘉靖间人。越中海盐班女旦。曾以擅演《香囊记》、《连环记》著称，“试一出场，百态轻盈，艳夺人目”，“虽童子犹令魂销”。（见明潘之恒《鸾啸小

品》卷三)

周全，徐州人。明嘉靖间人。善唱南北曲。一日在酒店唱〔赏花时〕一曲，声既洪亮，节有低昂。邻居有位以知音自负的老商人闻唱，称赏不已，随即取白银、色绢等物盛于一盘，托于顶上，膝行至全所赠之。全以此闻名天下。周全传授生徒，善于因材施教，循循善诱。为避免用口说而使人分心，教时必在黑夜，点香一炷，执于手中，令徒视香之高低、缓急而反复练唱，以达心口相应。弟子中最能传其妙者，有兖州徐锁、王明二人。（见明李开先《词谑》“词乐”）

此外，见于李开先《词谑》“词乐”记载的明嘉靖间的戏文子弟，尚有：余姚董鸾，“妆生做手尤高；谷亭王真，“善净”；凤阳张周，“声态俱一佳旦”，“扮既，见之无不忻羨”；苏州周梦谷，“能唱官板曲，远迩驰声，效之洋洋盈耳”，等等。

元明戏文子弟中占绝大多数的，还是那些流散民间和贵族家班中的无名艺人，他们中间颇多艺事精妙者。民间戏文子弟，如明陆容《菽园杂记》卷十载，海盐、余姚、慈溪、黄岩、永嘉等地戏文子弟，“其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨。此盖南宋亡国之音也。其贗为妇人者名妆旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真。”家班戏文子弟，如明何良俊《四友斋丛说》载：章丘李开先家班有“戏子二三十人，女妓二人，女僮歌者数人”；江阴徐经亦有家班，徐进京赴考，随身带着“戏子数人”，与他同乡举的唐寅还每日带着他家的戏子，“驰骋于都市中”；松江王西园家，亦蓄有“妆戏者数人”，并由他亲自教习，其中一位艺名取作“丹桂”的演员最为出色。

第三节 戏文子弟的传统

戏文子弟与历代优伶比较，有两大更为鲜明的传统特色：一是持久的民间性，二是突出的“当行”本色。

戏文子弟的民间性，主要表现在它的班社性质、演出活动形式和艺术创作方法等几个方面。

历代的各种专业优伶，如周秦汉魏唐宋歌舞、宋金杂剧等，除有民间业余班社和职业班社外，一般都还有宫廷皇家班社；一些在民间演出闻名的优伶，也随时有被召入内廷供奉的可能。而戏文弟子则不然，它除民间业余和职业戏班外，从不见有皇家戏班。因为教坊等从不演南戏。据传明太祖朱元璋看中了高则诚《琵琶记》的教化作用，曾令人进呈《琵琶记》。《南词叙录》载：

我高皇帝即位，闻其名，使使征之，则诚佯狂不出。高皇不复强。亡何，卒。时有以《琵琶记》进呈者，高皇笑曰：“五经、四书，布、帛、菽、粟也，家家皆有，高明《琵琶记》，如山珍、海错，贵富家不可无。”既而曰：“惜哉，以官锦而制鞮也！”由是日令优人进演。

这里只说到令优人“进呈”《琵琶记》。《南词叙录》下文还载，明太祖曾有感于《琵琶记》“不可入弦索”，命“教坊奉銮史忠计之”。于是，“色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于箏瑟被之”，但是，始终“柔缓散良”，“不若北（曲）之铿锵入耳也”。至于宫廷内是否从此建有皇家戏文班子，似乎难成事实。直至明英宗时，吴优戏文班子进京演出，为英宗所赏，才被籍于教坊承应。但英宗一死，群优耻之，又“遁归于吴”（详前）。

可见戏文子弟始终不愿离开民间这块广阔的天地。

戏文子弟班社也同元代杂剧路歧一样，在民间四处流动演出，而且足迹似较后者更为广远。这除上文已经述及的元大都编刊戏文、明英宗时“吴优”进京演出以及祝允明、徐渭等人记明南戏四大声腔广为传布等例子之外，一些出土南戏文物也能说明一点问题。如1967年上海嘉定县出土的明成化本《白兔记》，是“越乐班”的戏文脚本，“越乐班”当是浙江的南戏班社。又如1958年出土的明嘉靖抄本《蔡伯皆》与1975年出土的明宣德抄本《刘希必金钗记》，出土地点都在远离南戏发祥地的广东潮安。它们虽然都是“潮调”化了的地方戏文班社的脚本，但也反映了戏文班社在传布南戏过程中曾经远徙他乡的迹象。此外，《金瓶梅词话》还多处描写同在一地演出的戏文班社中，有“海盐子弟”、“苏州子弟”等。《金》书的描写背景，一般认为是在今山东。以上事实表明，戏文子弟班社历来扎根于广大的民间土壤。

其次，戏文子弟或演出于城市勾栏、广场，或卖艺于农村庙台、草台，始终以民间各阶层人民为自己的服务对象，他们的演出，从内容到形式，都立足于民间各阶层观众的审美需求和风尚习惯。城市的观众一般是市民阶层，他们有一定的文化修养，戏文子弟要想在他们中间争取观众，必须提高剧目品位与表演技能。九山书会戏文子弟在演出《张协状元》时，曾在首出〔满庭芳〕中声称：“《状元张叶传》，前回曾演，汝辈搬成，这番书会，要夺魁名。”意谓这回演出，无论内容或形式，均有所创新，非昔日戏班所演可比。他们在演出剧目上，花样翻新，寻求“别样门庭”，“九山书会，近日翻腾”，变旧剧悲剧结局为喜剧收场。在表演艺术上，要向“梨园院体”、“教坊格范”靠拢，要同杭城著名的绯绿杂剧社争相媲美，自称“绯绿可同声”。戏文子弟

在农村的演剧活动，往往与当地“迎神赛社”的习俗紧相结合。南宋诗人陆游《喜书》（作于庆元四年秋）诗中说：“酒坊饮客朝成市，佛庙村伶夜作场。”诗句所说的“村伶”，当然并不一定指戏文子弟，但却是南宋农村演剧风习的真实写照。明成化本《白兔记》开场有词道：“喜贺升平，黎民乐业，歌谣处，庆贺丰年。香风复（馥）郁，瑞气鸾盘旋。奉请越乐班，真宰遥，鸾（鸾）驾早赴华筵。今宵夜，愿白舌入地府，赤口上青天。奉神三巡六仪，化真金钱。齐攒断，喧天鼓板，奉送乐中仙。”明宣德写本《刘希必金钗记》末页，书有“奉神禳谢弟子廖仲”八字。上引西班牙藏本《风月（全家）锦囊》所收《留题金山记》开场中，也有“若要人欢神喜处，还是当行子弟家”的开场白。这些都是戏文子弟演剧活动紧密结合乡间“迎神赛社”活动的最好证据。

戏文子弟演出的民间性，还表现在他们敢于以戏文为武器，表达民间老百姓的愿望，宣传了与封建统治者相悖的道德观念。据元刘一清《钱塘遗事》卷六“戏文海淫”记载：南宋咸淳四、五年间（1268—1269），戏文子弟在杭州演出了太学黄可道作的以宣扬恋爱婚姻自主为主题的《王焕戏文》。戏文在杭城产生很大反响。一位仓官的诸妾看了这出戏文之后，受到启发和鼓舞，纷纷背离仓官出逃，各自去争取自由婚姻。另据周密《癸辛杂志别集》卷上“祖杰”条载：元初，温州乐清县恶霸和尚祖杰，勾结官府，无恶不作。一次，本州总管托其访寻美女，他乘机强占了其中一位美貌女子。不久这女子怀孕了。为了避人耳目，祖杰强将她嫁给庙中一位姓俞的和尚之子为妻，自己却暗中仍与她往来。这位俞姓和尚之子不堪邻人讥笑，乃携妻逃往玉环县。祖杰发觉后大怒，先砍俞家坟木以寻衅；继而暗中使人把弓刀藏到俞家，诬

告俞家私藏兵器，最后派出数十名打手，将俞家老小统统抓来，用船载至僻静处，推下水中溺死。还下令剖开孕妇的肚子以查几属男属女。人们忍无可忍，为受害者鸣冤上诉，但因祖杰层层行贿，官府不予理睬。后因人证、物证俱在，上司才不得不审理此案，可又久拖不决。祖杰仍然有恃无恐，继续遣人上京行贿，以期释放。就在这关键时刻，戏文子弟将其罪恶编成戏文到处上演，以扩大影响。最后，在社会舆论的强大压力下，官府迫于“众言难掩”，不得不将祖杰杖死于狱中。过了五天，朝廷对祖杰的赦令下达，可是已经为期太晚。这是戏文子弟以其成功创作干预民间生活，为百姓疾苦鸣不平，敢同现实不合理现象作针锋相对斗争的生动事例，显示了民间戏文子弟的战斗传统。

第三，戏文子弟在剧本创作方面也表现出鲜明的民间性。早期的戏文脚本大多是艺人自己创作的，他们从民间老百姓最关心的现实问题出发，去发掘题材，及时反映人民的疾苦和愿望。宋元两代是理学盛行的朝代，妇女被压在生活的最底层，婚姻问题成为民间最关心的问题。因此，戏文子弟创作的各类题材的戏文脚本中，反映婚姻问题的剧目，约占总数的三分之一以上。（此据钱南扬《戏文概论》“内容第四”统计）其中可分为以下两大类：

一类是提倡婚姻自由，反对“父母之命”、“媒妁之言”，反对守节、殉夫等。除上述的《王焕戏文》外，又如《王月英月下留鞋》、《孟月梅写恨锦香亭》、《崔莺莺西厢记》、《张浩》、《杨曼卿》、《董秀英花月东墙记》、《崔怀宝月夜闻琴》、《裴少俊墙头马上》、《磨勒盗红绡》、《韩方窃香记》、《罗惜惜》、《兰蕙联芳楼》（以上剧目均存有残曲，见《宋元戏文辑佚》）。这些剧目的演出，鼓舞了青年男女为争取婚姻自由而

斗争，给封建礼教观念以沉重打击。

另一类是揭露婚变现象的。自唐宋以来，封建统治者推行科举取士制度，一些出身寒门的士子，一旦金榜题名，便经不起权势和钱财的诱惑，往往丢弃昔日曾与其共患难的贫贱妻子，而另攀豪门。“但见新人笑，不闻旧人哭”，使许多被遗弃的妇女饮恨终生。婚变成了当时社会的普遍现象。为了谴责忘恩负义的可耻行径，替遭遗弃的下层女子鸣冤，戏文子弟和书会才人们编写了大量以这类事件为题材的剧目。号称“戏文之首”的《赵贞女》、《王魁》，就是其中的代表作。《赵贞女》演蔡二郎上京赶考，得中状元后，喜新厌旧，抛弃了供养他读书并历尽艰辛奉养他父母的结发妻子赵贞女。赵贞女上京寻夫，蔡二郎不仅不认，还放马将她活活踏死。因天良丧尽，终于触怒天公，令暴雷将其轰死。《王魁》演书生王魁发迹前与妓女桂英相爱，并海誓山盟，决不相负。但王魁得中状元后，即把誓词抛向九霄云外，另娶崔氏，不认桂英。桂英挥刀自刎，化为厉鬼，活捉王魁，押赴阴曹地府问罪。戏文子弟编演的这类戏，后人称为“负心戏”或“婚变戏”。属于这一类的戏，尚有《张琼莲》、《崔君瑞汀天暮雪》、《李婉贞落娼》、《吴舜英》、《三负心陈叔文》、《李勉》等等。这类戏的演出，使广大百姓观众扬眉吐气，却使达官贵人深感恐惧懊恼，以至对它采取政府禁限的手段。南宋光宗时赵闳夫榜禁戏文的名目中，曾有《赵贞女蔡二郎》一目（见祝允明《猥谈》），便是证据。

南戏剧目，多为家庭生活、婚姻伦理题材，很少见有历史政治题材。它们也写到不少历史上有名望的人物，如蔡伯喈、刘知远、王十朋、吕蒙正、苏秦等等。但是这些“历史人物”，实际上只有其名、并无其实，他们全被纳入“家庭生活”的范式之

中，而不见其真实历史事迹的再现。这种只重“生活”、无视“历史”，看重“道德的批判”、忽于“历史的批判”的创作倾向，是一切纯正民间戏曲的特点，同时也是戏文子弟舞台艺术创作鲜明的民间特色的体现。

所谓戏文子弟的“当行”本色，是指戏文子弟的所有创造，包括戏文本子的文字创作、戏曲艺术中各分支（如音乐唱腔设计、表演、排场等等）的艺术创作等，一切从演出出发，一切服从于舞台艺术实践的需要，或可称之为“行家本色”。

南戏文字剧本的创作，主要有赖于戏文班社本身的力量，即由戏文子弟（或加上某些与戏文子弟密切合作的“书会先生”、“书会才人”）自行创作。其创作的出发点，只是考虑如何更多争取观众，以便更好觅衣食的需要，它没有如某些明清文人传奇、杂剧那样借创作进行个人“抒情言志”的逸兴，因此南戏戏文多是“场上之本”，归入“当行”、“本色”之作。

戏文子弟在搬演戏文时，还同样按照演出实际，对剧情关目、表演排场、脚色妆扮等，作出相应的舞台处理方法。例如：

其一，戏文子弟在搬演剧目的过程中，在保持主要剧情大致不变的前提下，经常因时（演出时间）、因地（演出场合）、因人（演员条件与观众对象情况）的不同，对次要的剧情关目，作出相应的删削或增添，而使整个演出可短可长，以适应各种需要。

删削剧情关目的例子，如作为舞台演出本的成化本《白兔记》，就比作为文学刊定本的汲古阁本《白兔记》少了八出。成化本包括开场，计二十四出。汲古阁本包括开场，凡三十二出，其中“报社”、“游春”、“保攘”、“求乳”、“寇反”、“讨贼”、“凯回”、“受封”等八出为成化本所无。成化本没有这八出戏的关目，不仅不影响表现《白兔记》全剧的剧情主

线，倒使主线表现得更集中、更单一、更明晰。因为汲古阁本中有、成化本中不曾有的这些剧情关目，一属“闲兴之笔”，如写李太公全家赏雪品梅的“报社”，写刘知远、李三娘夫妇二人寄情春光的“游春”等；二系“节外生枝”，如写李太公、李太婆病逝过程的“保襁”，写窦公送子行路经过的“求乳”等；三为“过场武戏”，如写刘知远奉诏讨伐叛将苏林过程的“寇反”、“讨贼”等。成化本一不写“闲兴之笔”，二不搞“节外生枝”，三不接触那些与剧情主线无关的“过场戏”，它把全部笔墨都集中在对剧情主线的直接描写上，把凡是跟剧情主线无关紧要的关目，尽量地削减掉。而对那些与剧情主线有些关系，但又并非重点的情节，成化本也不像汲古阁本那样，专设关目作正面敷演，而是采取侧面简略交代的办法，去缩减关目安排的头绪。如刘知远受李弘一夫妻的诓骗去瓜园看瓜这一段情节，在汲古阁本中曾有专门演此过程的“说计”一出，其中对刘知远中计的过程敷演得十分详尽，而成化本对此却没作正面搬演，只把它放在刘知远的上场独白中予以交代，因而精减了许多不必要的场面。成化本如此集中安排关目，突出剧情主线，突出主要角色的表演场面，当同当时搬演该戏文的班子“越乐班”体制比较简单有关。比如说，由于戏班内能担当演重头戏的演员非常有限，它就不可能给扮演次要角色的演员，分派繁重的表演任务，像汲古阁本子中所写的那样，让净、丑等次要角色去表演一连串的戏。因此，它就尽力削减非主角所扮演的那些次要关目。又比如说，由于戏班内可以登场的演员数量有限（成化本中登场演员数量，按照戏文一个演员扮演一种角色的旧例，最多只有七八人），它就没办法搬演像汲古阁本中的“寇反”、“讨贼”、“凯回”诸出中的“净领众上”、“小生扮史弘肇领众接生上”、“（众）战介、

净败下”之类的庞大武戏场面。因此，成化本中对于刘知远率诏讨贼、立功受封方面的情节，也回避作正面搬演，而采取侧面简略交代的方式，让它在岳节使与咬脐郎的宾白中予以道明。

增添剧情关目的，可从出土的明宣德七年（1432）写本《刘希必金钗记》中看到这方面的情况。这个写本戏文，全剧长达六十七出。如果拿它同写本封面和封底夹纸上的那些同名戏文的残稿文字来对照，可以发现写本与残稿的出数不一致，戏文写本的出数，要比残稿剧本增加了许多。这一情况表明，这个“宣德七年六月在胜寺梨园置立”的艺人演出脚本《刘希必金钗记》，比之那个残稿剧本来，情节关目已经丰富了许多，这些显然是戏文子弟为适应演出需要而增添进去的。

总之，上述这种为适应演出的需要，或对剧作删繁从简，削长从短，或在原有基本剧情基础上，增添次要关目，使剧情从繁从长的处理，都真实地反映出当时民间戏文子弟舞台演出应时、应地制宜、灵活多变的本色特征。

其二，戏文子弟在表演规格方面，包括开场、分场、收场、曲调以及格律等，较后世的传奇艺伶要灵活多变，这亦表现出它一切从舞台演出需要而进行处理的“当行”特色。关于开场，如《张协状元》，有末角的念诵词调，说唱诸宫调，末泥色的踏场数调，与后行子弟问答，以及断送〔烛影摇红〕等繁多的枝节。成化本《白兔记》的开场则更加繁缛。艺人们之所以作如此繁缛的开场表演，从成化本《白兔记》来看，其目的，一是为了披上一层华丽的“劝化风俗”的外衣，以摆脱政府对民间戏曲的严格控制和禁限；二是为了用来召集观众及稳定观众情绪；三是为了向观众交代有关戏文编演方面的情况；四是为了概述戏文大意；五是为了引出主要角色登场。这种繁缛的开场形式，是与民间戏

文演出观众流动较大的具体情况相联系的，它生动地反映了民间戏文开场时艺伶同观众进行交流的真实风貌。

关于分场。戏文子弟是按照剧中登场角色的断续形式来区分全剧段落，亦即分场、分出的。一出戏终了的标志，就是场上角色的暂时全数下场；而下一段落即下一出的开端，也就是角色的重新出场，这种分场原则与后世某些传奇依据剧情关目去划明出数和出目是不尽相同的。戏文分场、分出的原则，并非服从剧情、关目段落，而是根据舞台演出的表演形式来确定。

关于收场。戏文子弟亦较灵活地运用。它有时可以不必都有下场诗作为收场，如成化本《白兔记》第五出，曾以李弘一夫妻二人互相调侃的诨语“好老婆”、“好汉子”两句宾白收场。有时继角色诵下场诗之后，还可接唱有关曲子，采用人物角色悲歌唱下的方式收场。如成化本第八出、第九出、第十七出三出戏，都是以角色演唱〔临江仙〕曲作为煞尾的。有时即使以下场诗作为收尾，而这些下场诗亦呈多种形式、风格。比如，下场诗的句式，既有五言、七言的通常基本句子，也夹以六言、八言的特殊句式。句数既为通常的四句，也可用两句或八句，等等。

关于演唱曲调。戏文子弟亦较少受格律限制。明景泰、成化间丘濬作的《五伦全备记》戏文第一出说白云：“今世南北歌曲，虽是街市子弟、田里农夫，人人晓得唱念。”稍后的祝允明则说：“有南宋温浙戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处？”

（《怀星堂集》卷二十四《重刻中原音韵序》），又说：“数十年来，所谓‘南戏’盛行，更为无端，于是声音大乱。……盖已略无音律、腔调。……变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。若以披之管弦，必至失笑。”（《猥谈》）祝氏这些话虽是出于只注重音律观念而对民间戏文唱腔的偏见和苛责，但从中也

间接地反映出戏文子弟演唱时在音律、腔调方面较为灵活、自由发挥的情景。成化本《白兔记》的曲词质俗、唱句不等、用韵宽放、尾多重叠等的演唱方式，很好地证实了这一点。^①

其三，戏文子弟在扮演脚色行当方面，采用“一人一脚承包制”。除主要脚色生、旦之外，扮演其他次要脚色的演员，一人要兼演剧中许多人物。如《张协状元》中的净角，除扮演张协之友外，尚须扮演张协之母、商贩、山神、李大婆、店婆、卖登科记者、张协门子、脚夫、柳屯田、谭使节等；丑角除扮演圆梦者外，尚须扮演张协之妹、强人、山鬼、小二、王德用、考生、脚夫等。这种情况至元末明初依然存在，如《琵琶记》中的净角，除扮演蔡伯喈之母外，尚须扮演牛府老姥姥、媒婆、考生、令史；社长、放粮官、书僮、拐儿、弥陀寺游客、蔡伯喈仆从、长老、牛相仆从、车骑等；丑角除扮演惜春外，尚须扮演媒婆、抵候、考生、里正、丐子、贫民、书僮、小二、弥陀寺游客、蔡伯喈仆从、公差、李旺、兀刺赤等。这种脚色行当扮演体制的形成，并非是戏文作家的创造，乃是戏文子弟在班社简单、演员人数不多条件下的演出实践的结果，它同样地体现了戏文子弟的“当行”特色。

第四节 戏文子弟的创造

戏文子弟为缔造成熟的中国戏曲艺术立下不可磨灭的功勋。他们的艺术实践活动，起着最先开创和全面奠定成熟的中国戏曲

^① 具体情况，可参阅孙崇涛《明代戏文的曲调体制》一文（载《音乐研究》1984年第3期）。

体制的重要作用，在整个中国戏曲发展历程中，树起了一块高大丰瞻的里程碑。

通过《张协状元》戏文，使我们看到，成熟的中国戏曲艺术体系早在南宋中期时就由“永嘉杂剧”戏文子弟确立起基本模式和勾画出大体的轮廓。《张协状元》戏文中的脚色行当已经大体齐全，全剧计有生、旦、净、丑、外、末、后（贴）七种基本脚色，共扮演四十余个剧中人物。脚色职能分工，虽然不如后世戏曲那么严明、细密，但是以生、旦为主体，其余脚色为辅体，各司职能而又统一有机的脚色体制已经大致形成。这种脚色体制，直接为明清传奇所继承与发展，并一直成为近现代戏曲脚色行当相继分化、繁衍的基础。《张协状元》全面地运用了唱、念、做、打、舞各种艺术表现手段，揉进了说唱、歌舞、杂技、武术、滑稽表演等多种伎艺成分。在演出时，它有丝竹钹鼓伴奏，讲究人物行头装扮，演员涂面化妆，台面、戏房分割，砌末、效果应备，各种艺术成分获得初步综合。《张协状元》中的唱，有独唱、对唱、轮唱、接唱、合唱等多种形式。念，有念诗、念词、念对、念白；白有对白、自白、旁白。还需特别提出的一点是，《张协状元》中的脚色行当唱念的嗓音运用，似乎还有明确的规定，如净脚必须“开放大口”，用大嗓；其余脚色的嗓音运用，据此推理，也应当有一定的规定。《张协状元》中的做、打、舞，亦包含多种表演形式和表现手段。它既有生、旦、贴、末的独场戏或过场戏，也有两脚搭挡的歌舞戏和滑稽戏，还有众脚串场的闹剧及正剧表演；既有充满抒情气氛的悲剧性场面，也有科诨迭出的喜剧性场面。五鸡山遇盗，舞棒弄拳，这是武术；人物家门，大段说白，强人自叙，口若悬河，采自说书；张协成亲，家人舞伞、舞幞头，这是歌舞；人物模拟马嘶、鸡鸣、犬吠，开

门、闭门之声，这是口技；还有说唱诸宫调、踏场数调、唱奏断送……等等。总之，举凡歌唱、道念、表演各项，手段多样，技法尽备。更值得重视的是，在《张协状元》中，已初步形成流动的舞台时空观念。戏剧的规定情境，系由演员的表演而假定。破败的古庙、险恶的五鸡山、富丽的赫王府，以及时地更换、人事变迁、事件的推进与段落等，都无需舞台实体装置来表明，而均由剧中人物的唱念、动作及上下场来体现。剧中体现的时空观念，甚为流动而自由。跋山涉水、穿堂入室、时光流转、春夏更迭，皆由演员的表演将它纳入舞台的方丈之地和演出的限定时间之内。此外，还有人物装物（如装门、装交椅等）、拟声（如模拟敲门、开门、闭门、击鼓之声等）和虚拟动作（如剧中的“虚坐”）表演。不去逼真地创造感觉的真实，而更多诉诸理解、想象的真实。这种舞台美学特征，正是中国戏曲一直保持至今的民族传统。总而言之，凡是后世中国戏曲艺术所应有的东西，在《张协状元》中都已经大抵齐备。而作为舞台脚本的《张协状元》这种曲词、宾白、科介相间的文学形式，又是中国戏曲数百年来相沿采用的剧本体式。南宋戏文子弟之于缔造成熟中国戏曲体制的创造与功绩，于此可以见其大略。

戏文子弟还对南戏的传播、发展和提高立下汗马功劳。南戏自温州产生后，艺人们便将它向四处传播。如上文所述，他们从农村到城市，从城市到城乡，从南到北，从沿海到中原，其足迹至南宋末已遍及东南沿海各省以及江西等内地。入元之后，尽管元统治者崇尚北曲杂剧，对南曲戏文比较冷漠，但戏文子弟却不因此而终止对南戏的继续传播和发展。由于南北一统，他们除了继续在南方各大城市活动，成为与元杂剧路歧艺人相抗衡的一支劲旅外，还迅速组织队伍北上，直至京城大都。元末明初，由于

统治者的“亲南而疏北”，这给南戏的传播与发展，提供一定的客观条件，戏文子弟的流布也更广更远，除国内之外，还远至东南亚一带。据明姚旅《露书》卷九“风篇中”载：

琉球国居常所演戏文，则闽弟子为多。其官眷喜闻华音，每作，辄从帘中窥。宴天使，长史恒跪请典雅题目，如《拜月》、《西厢》、《买胭脂》之类，皆不演；即岳武穆破金，班定远破虏，亦以为嫌。惟《姜诗》、《王祥》、《荆钗》之属，则所常演。每啧啧羡华人之节孝焉。（转引自《福建戏史录》第49页）

可见，至明万历年间，福建的戏文子弟还将南戏传入琉球（今日本冲绳）。

戏文子弟在传播南戏过程中，为了满足广大观众日益提高的审美需求，便在广泛吸收兄弟伎艺精华的基础上，对南戏艺术作不断的改革和创新，使南戏艺术更趋成熟，无论在内容或形式方面，均获得很大的发展和提高。

元明戏文子弟在发展南戏艺术方面，最突出的创造，有以下几方面：

其一，更加完善了中国戏曲舞台时空流动的处理方法。上文已经说到，南宋中期“永嘉杂剧”戏文子弟在创作《张协状元》戏文时，已经初步创造了流动的舞台时空处理方法。但是它毕竟还有很大限度。比如，它对某些出现的舞台分割空间场面的处理，尚缺少办法。像丑扮圆梦先生的出场，是由末扮张协家的小使把他从戏房内唤到台前；张协呵斥、驱赶贫女，系由生（张协）在台后（戏房）“唱叫”、吩咐台上门人办理。这表明，《张协状元》只能表现单一空间的场面，还无法容纳多层空间（如门内与门外、厅内与厅外等）的表演。因此带来的是舞台调度和人物上

下场的频繁与琐碎。另外，除去“虚坐”一例之外（见第四十八出），《张协状元》中的“虚拟”，更多的还是以人代物（如门、交椅等）、拟声（门声、鼓声等），从严格意义来说，这还是一种“实拟”，而同后世完全成熟的戏曲表演通过变形手段突破生活限制的虚拟表演概念并不等同。而这些到了元明南戏中，情况已有所发展。元代戏文《小孙屠》中，在小孙屠捉奸一场，不仅在舞台上同时并存室内、室外、屋里、床头等许多彼此“隔离”的多层空间，而且这些空间的显示，是通过人物的“开门介”、“叫门介”、“听介”、“睡介”等等表演科介来体现；舞台的环境，并无具体实物装置表明，门户、房间、睡床之类，也一概通过演员表演来假定。这说明它在空间处理与虚拟表演方面，又较《张协状元》前进了一大步。至明人改本戏文——明前期戏文子弟改编搬演宋元戏文的文学形态——的时代，舞台时空流动的处理方法，则显得更加成熟。如《拜月亭记》（明世德堂本）戏文的“拜月”一出，在同一个场面上，可以同时表演“贴上背听介”、“且见影转身看介”（但不曾看见）、“躲介”、“（贴）扯且介”（且不见贴）、“（贴）虚下”（并未真下）等等，这已近乎如现代京剧《三岔口》灯光下演夜间人物打斗一类的规格。而在《重校金印记》（明刊本）戏文“拜相”一出中，“雉尾扇下，排列三千宫娥；龙头椅上，团坐六国帝王”的宏大场面，六国国王接踵光临拜坛的煊赫排场，竟是只由末（黄门）与生（苏秦）两个脚色来表演。明代戏文子弟舞台处理的想象空间，是多么的浩瀚！他们的艺术创造意境，简直如同中国诗、画一般的空灵而洗炼！在中国戏曲引以自豪的以少胜多、以虚代实、以有限容无限，从而“产生惊人的印象”（狄德罗语）的伟大创造中，包含着戏文子弟长期艺术实践经验积累的重要成分。

其二，在改进音乐曲调方面，戏文子弟吸收北曲杂剧艺术的长处，造创了“南北合套”的组曲形式。现存的元戏文《小孙屠》和《宦门子弟错立身》中，就已运用这种组曲形式演唱。至明人改本戏文，则运用得更为广泛。“南北合套”的特点是：一支北曲，一支南曲，依次交错使用，联成套曲。这种组曲形式，突破了南戏唱腔的限制，打破了南北曲互不凌犯的界限，便之熔为一炉，开戏曲音乐史上不同剧种声腔互相交流、吸收、融汇的先河。

其三，在曲牌制作方面，戏文子弟继承了宋词“犯调”的传统，编制“集曲”曲牌，使之成为元明南戏音乐广泛使用的一种新的曲牌形式。南戏中的集曲，是把几支不同的曲牌集在一起，各摘取若干乐句，重新组成一支新的曲牌。如《琵琶记》第七出〔甘州歌〕一曲，就是由〔八声甘州〕和〔排歌〕二曲合成的一支集曲；《白兔记》第七出〔驻马摘金桃〕一曲，则是由〔驻马听〕、〔金蕉叶〕、〔小桃红〕三支曲子集合而成。集曲也称“犯调”，如《琵琶记》第二十三出〔二犯渔家傲〕即是。集曲的运用，不仅使南戏增加了许多新的曲牌，扩大了曲调变化的活动余地，而且对于表现复杂多样的戏剧情绪，提供了更大的可能性。

其四，在表演方面，南宋戏文子弟曾经广泛地吸收宋金杂剧、诸宫调以及歌舞杂伎等各种传统表演形式，初步综合运用歌唱、念白、动作（科介）等各种手段塑造舞台艺术形象。这种综合运用，到了元明时期，则愈发成熟，综合的程度也愈高。如歌唱方面，《琵琶记·赵五娘忆夫》和《张协状元·贫女思夫》，同是思念丈夫之曲，前者集中而有层次，把演唱的叙事功能与抒情功能予以恰当的融化，而后者却不免分散、零乱。这显然是艺

人们在演出实践中所不断取得的经验为剧作者提供创作依据的结果。又如念白，元明戏文子弟把念白与歌唱更有机地予以结合，使之互相取长补短，发展了我国戏曲表演特有的唱念结合的艺术传统。动作则包括表情、身段、舞蹈和武打等，元明戏文子弟也已达很高的水平。据陆容《菽园杂记》卷十载，那时戏文子弟扮演妇人称为“妆旦”，登场之后，柔声缓步，一举一动，往往逼真。有关事例，这里不能一一细举。

戏文子弟的艺术创造，为南戏向明传奇的过渡，起了重要的作用。明传奇正是在全面继承南戏艺术基础上形成发展起来的。

按照传统的说法，梁辰鱼《浣纱记》出，始把昆山腔搬上戏曲舞台，是为明传奇的开端。如此，则元末明初至嘉靖间，可视为南戏向传奇的演进更替期。明传奇比之南戏，在各方面都有了发展和提高。其戏剧结构大致与南戏相同，但更为紧凑、整齐，情节更复杂，题材更广泛，人物刻画也更加细致。在曲调、表演艺术以及脚色分工等方面，也都有了进一步的发展。戏文子弟在南戏向传奇的过渡中所作的贡献，主要表现在以下几点：

第一，扩大戏文的结构，为鸿篇巨制的传奇体制的形成，作好了准备。最初的南戏是一种民间小戏，即所谓“村坊小伎”。其体制当然简约短小。经过戏文子弟的长期舞台实践，在表演和创作上进行不断的创新，使其摆脱民间小戏的种种束缚，至南宋中期，已经创作出像《张协状元》那样长达五十几出的故事情节曲折的大戏。但是宋元南戏的场次尚无固定，长则四五十出，短则一二十出，如《错立身》，十四出，《小孙屠》，二十一出。结构亦显得比较松懈，如《张协状元》剧中穿插的说唱诸宫调、吹奏“断送”、表演“踏场”之类，以及大量科诨调谑表演，往往游离于剧情之外，带有明显的表演上随意捏合和即兴发挥的特

点，反映了南戏艺术未臻完全成熟的迹象。至元末明初，南戏剧本体制终于基本上固定在三四十出左右，与后来的传奇体制相当。如通行本《荆钗记》，四十八出；《白兔记》，三十三出；《拜月亭》，四十出；《杀狗记》，三十六出。其情节都比较紧凑，与后来的传奇亦无多大差别。故许多人干脆把它们合称为“四大传奇”。其实，它们是戏文子弟为南戏向传奇过渡所作努力的产物，称“明人改本戏文”更妥。

第二，确立了南戏曲牌联套体，并把南戏曲牌联套由短而松向明传奇曲牌联套长而严推进。最早的南戏乐曲，由“徒取其略农市女顺口可歌”的“村坊曲”、“里巷歌谣”为之，时称“随心令”（《南词叙录》），其中不少是温州及东南沿海一带的民歌，如《东瓯令》、《台州歌》、《福州歌》、《福清歌》、《吴小四》、《赵皮鞋》等等。它们既无严格的宫调，“亦罕节奏”。它们是戏文子弟经过长时间的演出实践并吸收大量宋词和部分大曲、诸宫调、唱赚等乐曲，而初步确立的南曲曲牌联套体，尚无严格的规范限制。有的唱段仅是支曲的反复咏唱，还不成其为套曲，如《张协状元》第三十八出仅有支曲〔锦搭絮〕；有的唱段，虽由两支以上曲牌组成一个套曲，但也不限于一个宫调，如《张协状元》第三出〔大圣乐〕属于〔南仙吕过曲〕；〔叨叨令〕则属于〔北正宫〕。唱词的字数，平仄、声调等也较自由。至元末明初，才摆脱联套短而松的自然状态，如《拜月亭》第二十五出《抱恙离鸾》，其中〔南仙吕入双调〕过曲，共有〔五供养〕、〔园林好〕、〔嘉庆子〕、〔尹令〕、〔品令〕、〔月上海棠〕、〔二犯么令〕、〔玉交枝〕、〔江水儿〕、〔川拔棹〕等十支曲牌。曲牌的运用也随剧情、角色的变化而变化。如生、旦所用的，均属细曲套数，不掺粗曲，只有在因剧情变换，

中途出现净、丑时，才插入几支粗曲。所有这些，都为后世传奇长而严的联套体制的形成奠定了基础。

第三，戏文子弟在脚色行当扮演方面，吸收宋杂剧脚色行当体制的经验，发展成为“生旦净丑外末贴”的七种脚色体制，为明传奇脚色行当体制所继承。南戏中的生、旦，相应于宋杂剧的末泥和妆旦，它们均为正剧脚色，在南戏中并列为一剧中的男女主人公，如《张协状元》中的生扮张协，旦扮贫女。净，相应于宋杂剧的副净；末，相应于宋杂剧的副末。在宋杂剧中这是两个滑稽脚色，入南戏之后，净伴之从净脚分化出来的“丑”，发展成为净、丑配对的喜剧脚色，与生旦等正剧脚色适成鲜明的对比脚色。末，则从喜剧脚色中分离出来，向正剧脚色发展，扮演低级官员、胥吏及下层市民等之类人物。外，乃生外之生，多扮演年长男女角色，男的如《张协状元》中的张协之父，女的如该剧中王胜花之母。贴，即贴旦，乃旦外再贴一旦之意，一般亦扮青年女子，如《琵琶记》中的牛氏、《拜月亭》中的蒋瑞莲等。若行当不足，则采用“改扮”、“倒扮”补充。戏文子弟创造的这种脚色体制，直接为明传奇脚色体制所继承。只不过明传奇又从“生旦为主”中，分化出“小生”与“小旦”之类，同时开始改变“七脚承包制”，出现更多的脚色和扮演脚色的演员。但是万变不离其宗，推究其演化根源，仍可追踪于南戏的七脚体制。

此外，戏文子弟还在分出、开场、落场诗等艺术体式方面，为南戏向传奇体制过渡作下了准备。如分出，戏文子弟在创作剧本时，虽然没有像后世传奇创作那样写明出次，标明出目，而实际上的分出亦即分场，是依然存有的，只是不曾写明而已。如按照人物上下场断续形式划分，《张协状元》可分为五十三出，《错立身》可分为十四出，《小孙屠》可分为二十一出，元本《琵琶

记》可分为四十二出。入明之后，个别戏文也开始标明出数，现存最早写明出数的是宣德七年（1432）写本《刘希必金钗记》，该剧依剧中人物角色上下场，共分成六十七出。到了明人改订戏文，如明本《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之类，则全都分清出数了，有的还标明出目，以提示各出剧情要点。可见，传奇的分出亦开创于戏文的分场原则，略有不同的只是：南戏分场，纯以脚色登场断续形式为准；传奇分出，间尔考虑剧情关目段落而已。再说开场，戏文子弟在正戏开演前，例由末角开场，开场形式一般包括念诵诗词、与后场子弟对答、念“正传家门”词调、概述“戏文大意”等等。这种开场形式，亦为传奇所继承，被称作“副末开场”或“家门大意”。只是南戏开场枝节比较繁缛，传奇开场则较简洁，它一般只念诵“正传家门”词调，向观众概述本戏的写作本旨与剧情要点而已。至于“落场诗”，亦创自戏文。戏文子弟每演戏文一场，往往以两句或四句一首诗作为收尾。但也有不用下场诗的，而且下场诗的形式，比较多样，没有固定。降至传奇时代，下场诗则一般不可缺少，成为传奇收场的固定格式，而且其形式，一般固定于五言、七言的两句或四句，全剧结束的下场诗，还多至八句。这些也显然是在戏文子弟创造的戏文收场方式基础上的一种发展。

第四章 明传奇诸腔剧伶

明传奇由宋元南戏演化而来，崛起于我国资本主义萌芽的明嘉靖（1522—1566）年间，万历（1573—1620）以来，全面趋向繁荣。大约于嘉靖末至隆庆（1566—1572）之间，梁辰鱼（1519—1591）的《浣纱记》传奇问世，把经魏良辅改革的昆山腔最早搬上戏曲舞台，为传奇创作和演出的蓬勃发展开辟了新的广阔天地。从此，文人创作及其相应的戏曲批评，渐趋全盛；剧坛流派上，昆、弋争胜，直至演为“花”、“雅”分途；搬演形式上，民间演出与甞餽品赏异趣；剧本创作上，“场上之本”与“案头之作”相左；戏曲理论上，“格律”说与“词藻”说纷争，等等，构成了一个异彩斑斓，有别于主要由民间戏曲创作和演出主持局面的元明南戏时期的明清传奇新阶段。

明传奇的繁荣兴盛，跟它的诸腔剧伶的崛起及相互间的争胜密切相关。传奇剧伶为适应当地观众的欣赏要求，除继承南戏原有的海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔外，又在与当地语言及民间艺术相结合的同时，创造出义乌、青阳、徽池、乐平、四平、太平以及调腔、秦声等众多声腔。每种声腔无论在音乐、表演及舞台艺术诸方面，都表现出自己独特的风格与特点，故亦可视为各成独立的剧种。每一个剧种都拥有自己的一大批艺伶。当时的许多传奇剧本，是可以由这些不同声腔剧种的剧伶同时搬上戏曲

舞台的。所谓传奇家的“改调歌之”，是限于弋阳子弟一家的。^①

明传奇不同声腔剧种的剧伶各自图强，相互展开竞演，以其最拿手的剧目和最精彩的技艺去争取观众。其中尤以昆、弋两腔艺伶之争最为激烈。昆山子弟曾以“清丽悠远”的唱腔特长，博得多方的青睐而压倒弋阳子弟，时有将昆伶所唱比作“清泉”，而将弋伶所歌斥为“下里恶声”。（见明袁中道《游居柿录》卷八）。弋阳子弟却以高亢、粗犷、激越、明快的风格见长，而使昆腔子弟相形见绌。王骥德记万历年间弋阳诸腔剧伶与昆腔艺伶争胜时说：“今则石台、太平梨园，几遍天下，苏州不能与角什之二三。”

诸腔剧伶在竞演中既互相排斥，又互相吸收。尤其值得注意的是，为了取胜，他们都各自在剧目、音乐以及舞台表演等各方面进行大胆的革新和创造。如在音乐上，昆腔剧伶集南北曲之大成，既发挥南曲委婉细腻之优长，又吸收北曲激昂慷慨之格调，广泛地运用借宫和集曲，使曲牌联套体的结构更趋成熟，并在演唱中力求达到性格化和戏剧化的高度。而弋阳诸腔剧伶则在原有音乐“字多音少、一泄而尽”的基础上，创造出“帮腔”和“滚调”，从而极大地丰富了弋阳诸腔的表现力。传奇艺术正是在诸腔剧伶的竞争和革新中获得迅速提高和发展的。明代传奇诸腔剧伶为推进我国戏曲的发展与提高，作出了巨大的贡献。

^① 清朱彝尊《静志居诗话》说，“传奇家别本，弋阳子弟可以改调歌之。”这话并不全面。详情可参阅孙崇涛《明代戏文的曲调体制》（《音乐研究》1984年第3期）“二、更换曲牌的改调形式”一段所述。

第一节 昆腔剧伶

明代昆腔剧伶由于曾受到各阶层的喜爱与欢迎和自身艺术的不断精进，终于取得一度主盟剧坛的席位，曾有“四方歌者皆学吴门”之说。他们无论在流布之广、队伍之众、演技之精等方面，均曾以绝对的优势压倒他腔剧伶。

一 昆伶的流布

昆伶本以苏州为根据地，时称“吴优”、“苏州戏子”、“苏州小厮”、“苏州门子”等，但不久即向外扩展和蔓延。首先占领的是江浙各主要城市，并在这些地区的演出实践中，吸收当地语言、语调的特色和地方戏曲表演艺术上的某些精华，而逐渐形成众多的流派。明潘之恒《叙曲》说：

长洲、昆山、太仓，中原音也，名曰昆腔，以长洲、太仓皆昆所分而旁出者也。无锡媚而繁，吴江柔而清，上海劲而疏，三方者犹或鄙之。而毗陵以北达于江，嘉禾以南滨于浙，皆逾淮之桔，入谷之莺矣，远而夷之，勿论也。……我曾观妓乐矣，靖江之陈二，生也；湖口之蒋，善击鼓，外也；而沈，旦也。皆女班之师也。锡山、海虞之妖而冶也，其曼声绕梁者鲜矣。而陈其为最也。于曲品，则班之下者。彼婞童，如金陵、金昌、娄江、越来、嘉禾、武林、慈溪，犹之乎中原之鄙而夷也。其音无以埒于中原，进于曩师审矣。（《鸾啸小品》卷二）

《曲派》又说：

太仓、上海，俱丽于昆，而无锡另为一调。余所知朱子

坚、何礼泉、顾少泉皆宗于邓（全拙）；无锡宗魏（良辅）而艳新声，陈奉宣、潘少泾其晚劲者。邓亲授七人，皆能少变自立。如黄问琴、张怀仙，其次高敬亭、冯三峰，至王渭台，皆逸为雄。能写曲于剧，惟渭台兼之。且云：“三支共派，不相乖黄。”而郡人能融通为一，尝为评曰：“锡头、昆尾吴为腹，缓急抑扬断复续。”言能节而合之，各备所长耳。自黄问琴以下诸人，十年以来，新安好事家多习之。如吾友汪季玄、吴越石，颇知遴选，奏技渐入佳境，非能谐吴音，能改吴音而已矣。（同上）

可知无锡、吴江、上海、常州、嘉兴、杭州等地的昆伶在演唱上已与昆山、长洲、太仓等正宗昆伶有别，各自已形成不同的风格流派。这正如王骥德《曲律》所说：“声各小变，腔调略同”，开后世南昆、北昆，以至川昆、湘昆等流派之先河。

万历中期之后，昆伶的势力已到达北方，他们的技艺广为“燕赵之歌童舞女”所仿效，而使“北词几废”。（王骥德《曲律》）曾一度占据北京剧坛，并和弋阳、海盐诸家同台演出于内廷玉熙宫。《万历野获编》补遗卷一：“今上始设剧于玉熙宫，以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家俱有之，其人员以三百为率，不复属钟鼓司。”其时，袁中道在北京曾看过吴优演出《八义记》、《义侠记》、《昙花记》等。其《游居柿录》卷四说：

万历三十八年庚戌，五月初一日。寓石驸马街中郎兄寓。中郎早入朝，午始归。予过东寓，偶于姑苏会馆前逢韩求仲、贺函伯，曰：“此中有宴集，幸同入。”是日多生客，不暇问姓名。听吴优演《八义》。

同书卷十一又说：

（万历四十四年四月）江陵闽藩理问李太和见召，偏觅

名戏，得沈周班，演武松《义侠记》，中有扮武大郎者，举止语言，曲尽其妙。

同龙君卿、米友石饭于长春寺。寺在顺城门外，斜阶看演《昙华记》。

明史玄《旧京遗事》记万历年间北京昆伶的演唱情况时也说：

今京师所尚戏曲，一以昆腔为贵。常州无锡邹氏梨园，二十年旧有名吴下，主人亡后，子弟星散。今田皇亲家伶生、净，犹是锡山老国公也。阳武侯薛氏诸伶，一且是吴江人，忆是沈姓，炯农倪元璐为翰林日，其敦宠爱，余见时已髯髯须矣。

至明末天启、崇祯年间，昆伶在北京的演出活动仍然十分兴盛。这从当时在北京做官的戏剧家祁彪佳，于崇祯五年（1632）四月至十二月仕宦生活之暇所观各家庭昆班及职业昆班所演的《珠珍衫》、《琵琶记》、《彩笺记》、《宝剑记》等达三十二部传奇之多可以推知。（详见《祁忠敏公日记》）另据明无名氏《烬宫遗录》载，当时北京职业昆班“沈香班”，分别于崇祯五年及十四年两次进宫演出《西厢记》及《玉簪记》。反映明末社会生活的小说《梼杌闲评》第七回也说，当时北京有个椿树胡同，住满了昆班及其他戏班艺伶，其中昆班与海盐腔戏班合称为“苏浙腔”，共计达五十班之多。

昆伶北上的同时亦南下，足迹远至湖南、广东一带。袁中道《游居柿录》卷十记昆伶在长沙演出《明珠记》及《幽闺记》说：

诸公共至徐寓演《明珠》。久不闻吴歆矣，今日复入耳中，温润恬和，能去人之躁竞，谁谓声音之道无关性情耶？

晚赴瀛洲、沅洲、文华、谦元、泰元诸王孙之饯，诸王孙皆有志学诗者也。时优伶二部间作，一为吴歆，一为楚调。吴演《幽闺》，楚演《金钗》。

张岱《石匱书》后集卷五十七《义人列传》，记苏州昆伶周之兰夫妇在广东演出时以身殉节事说：

周之兰，苏州人，为梨园子弟，入粤东，号大班。庚寅，清复有寻东，之兰与其妻诀：“必薙发，我死！”妻曰：“吾闻清演剧，皆不去发。”之兰曰：“否，网发者存，而发去矣！”妻曰：“必薙发，我先死！”投井死，之兰从之。总之，“吴歙盛行于天下”（清潘丰《遂初堂集》文集卷三）。昆伶流布全国，为昆剧的流传和提高立下了汗马功劳。

二 昆伶的队伍

明代昆伶队伍由职业昆伶、家乐昆伶和业余昆伶（包括串客与歌妓）三部分组成。尽管他们服务对象、演出方式等各不相同，而在艺术上却是彼此互补、相互丰富的，对昆剧的演出和剧本创作，都起过影响与作用。现将各类昆伶及其艺术活动情况，分别介绍如下：

（一）职业昆伶

职业昆伶以演戏为生，在上述三种昆伶中队伍最为庞大。明张瀚《松窗梦语》卷七记万历初年苏州城内学戏者之多时说：

夫古称吴歌所从来久远，至今游隋之人，乐为俳優，二三十年间，……好事者竟为淫丽之词，转相唱和。一郡之内，衣食于此者不知几千人矣。

明范梈《云间据目抄》亦说：

苏人鬻身学戏者甚众，又有女旦、女生，插班射利，而本地戏子十无二三矣。

从以上“衣食于此者不知几千人”及“苏人鬻身学戏者甚

众”等语可知，其时苏州昆伶人数甚夥，其中不仅有男性演员，亦有女性演员，所谓“女旦”、“女生”即是。

职业昆伶踪迹无定，他们随从职业戏班四处飘泊。当时戏班又称“梨园”、“部”等。演技高的艺伶，大多入“上等梨园”或“名部”，演出于大中城市。如上海当时就有许多来自苏州的名班。时人潘方伯《玉华堂日记》于万历十四年四月十四日至五月十四日仅一个月所记中，先后即有七次记到“吴门梨园”的演剧情况。从“吴门梨园，众皆称美”等语中，可知这些来自吴门的昆伶演技之妙。（该日记未出版，此据胡忌、刘致中合著《昆剧发展史》转引）又如南京，亦有许多名部艺伶在献艺。明侯方域《马伶传》载：

金陵为明之留都，社稷百官皆在，而又当太平盛时，人易为乐，……梨园以技鸣者无虑数十辈，而其最著者二：曰兴化部，曰华林部。

光是“以技鸣者”就达数十班之多，其时南京职业昆班名伶之众，当可知。

职业昆伶除为广大市民演出外，还经常被官府或豪富召去宴客，献艺于红氍毹上。明谈迁《枣枝杂俎·张居正急才》载：

张太岳编修时，本院公宴，演《千金》传奇。至箫何追信，凝视久之。

又，明许自昌《博斋漫录》卷三载：

富家召客，命优作剧。先衍《琵琶记》，后续衍关云长斩貂蝉故事。

明余怀《东山谈苑》卷三则说：

冯大司马臬为南通政时，宴客河轩，四方名士毕集，酒再行而优人不至。坐客皆怒，而公独怡然。日已晡，方二、

三至，竟自登场。公侄京第恶发拳毆之，坐客皆笑不堪。公曰：“无我岂遂不饮耶？”急麾两优去，洗盏更酌，极欢而罢。余时与席，服公大度。次日，群优伏阶下请罪，公仍给赏而遣之。

这些昆伶只因未能按时应召演出，竟使座客愤怒挥拳，次日还得向主人家伏阶请罪，他们在当时俯首听命于豪门传唤的情景，可以想见。

另外，艺人们还常常被召去参加迎神赛会或文士结社聚会等活动。前者，如张岱《陶庵梦忆》记严助庙上元日设供演戏，“梨园必请越中上三班”，即是一例。另据明陆文衡《啬庵随笔》卷四载：

我苏民力竭矣，而俗靡如故。每至四五月间，高搭台厂，迎神演剧，必妙选梨园，聚观者通国若狂。

后者，如余怀《板桥杂记》载：

嘉兴姚壮若，用十二楼船于秦淮，招集四方应试知名之士百有余人。每船邀名妓四人侑酒，梨园一部，灯火笙歌，为一时之盛事。

未能入“上班”、“名部”，技艺一般或较低的职业昆伶，常常只能在镇城或乡间为下层市民或农民演出。祁彪佳《祁忠敏公日记》说：“里中举戏，观者如狂。”又说：“城中举社剧，供东岳大帝，观者如狂，予举家亦去。”可知演出也是备受欢迎的。有时还会引起观众的共鸣。《剧说》卷六引顾彩《髯樵传》云：

明季吴县洞庭山乡有樵子者，貌髯而伟，姓名不著，绝有力，目不知书，然好听人谈古今事。常激于义，出言辩是非，儒者无以难。尝荷薪至演剧所观《精忠传》，所谓秦桧者出，髯怒，飞跃上台，摔秦桧毆，流血几毙。众惊救，髯曰：“若为丞相，奸似此，不毆何待！”众曰：“此戏也，

非真衿。”髯曰：“吾亦知戏，故殿；若真衿，膏吾斧矣！”

非“上班”、“名部”昆伶，经过努力，技艺提高并为观众所赏后，也可以被吸收为上班或名部演员。如明末清初的陈明智，原为村优净角，平时均在村里演剧，城中人罕有知之者。一日入城，适逢名部“寒香班”缺净，特邀他代演《千金记》中楚霸王项羽，因表演十分成功，遂被吸收入班。（详见《剧说》卷六）

名班昆伶的经济收入，丰于非名班昆伶。其时职业昆班几乎都是男班，女班极少；男班中如插入几个女优，收入即有较多的增加。据《畜庵随笔》卷四载：

万历年间，优人演出一出，止一两零八分，渐加至三四两、五六两。今选上班，价至十二两。若插入女优几人，别有缠头之费供给必罗水陆。

职业昆伶的社会地位，比之家乐及串客尤为卑贱。士大夫对他们耻于言及，故职业昆伶人数虽众，而见诸记载者却不多。万历年间比较著名的职业昆伶，有以下一些人：

铁炮杖，姓氏不详，万历初吴中某班名净，演戏善即兴打诨，每寓讥讽。明冯梦龙《古今概谭》“铁炮杖”条载：

万历初，吴中优人有铁炮杖者，以黑短得名，善谑浪。某百户以红袍赴新亲。宴坐，客嘱优嘲之。适演考试事，出“纸灰飞作白蝴蝶”，铁炮杖对曰：“百户变了红蜻蜓。”一座大笑。

刘淮，万历中南京某班名丑，擅长描摹，以善演《绣襦记》中的来兴著名。明周晖《金陵琐事》卷四载：

一极品贵人，目不识字，又不谙练。一日家宴，搬演郑元和戏文，有丑角刘淮者，最能发笑感动人。演至杀五花马，卖来兴保儿，来兴保哭泣恋主。贵人呼至席前，满湛酒一金

杯赏之，且劝曰：“汝主人既要卖你，不必苦苦恋他了。”
来兴保啾啾而退。

杨美，即杨润卿，字子；后改名超超，字仙度。万历间南京某班著名女旦角。才、慧、致三者兼备；其演剧，无论身段、台步、歌唱、说白及动作，皆至美妙。详见潘之恒《鸾啸小品》之《仙度》及《与杨超超评剧五则》篇。杨尤以善演《窃符记》著称，同书《初艳》篇说：

杨美之《窃符》，其行若翔。受拷时雨雪冻地。或言，可立鞠得辟寒。美蒲荻不为起，终曲而肌无粟也。

郝可成、徐翻父女、傅瑜、傅卯、傅寿、何少英父子、陈启元等，均为万历中南京郝可成小班名伶。《鸾啸小品》卷二《乐技》载：

时有郝可成小班，名炙都下。年俱少，而音容婉媚，装饰鲜华。且专心致志，不以情窦自戕，朝缙绅而夕游冶，即欲假寐吾宴息处。余每以知音见赏，辄辞外招，而奏技惟谨。在先淫佚挑达之气一洗之，此后惟防其意得其情，则技退矣。郝氏班中有三人皆竞爽，而可成最艳，余字之“虞初”。合写《乐技》之评：

徐翻父，以旦色名。善妖，其当夕之价，倍于姬美，而兼秦官一里之活。二女翩翩、亭亭皆能，尤似之矣。

傅瑜，卯之父。色庄而音亮，至老犹不失度。卯之妹寿，皆能以声技擅场，南北音兼美。卯善藏，以寿荡。余以“双艳”名其楼。

小幼王本尧、张志高，皆弹唱之丽者，而不能为剧。何少英，喉感口作怪声，士女皆媚之。子亦旦色，与郝可成齐名。

陈启元，生色，蕴美有度，音亦清亮。长末，楚楚琅琅。大净，轩昂叫笑，英毅合体，皆小班之可观者。

周旦、朱林、高瞻，均为万历间南京兴化小班名伶；丁雁塘，长兴某班大净；吴一溪，虎丘某班大净；陈世欢，松江某班大净。《鸾啸小品》卷二《致节》载：

惟金陵兴化小班同有之。其人多俊雅，一洗梨园习气。就中周旦最胜，朱林、高瞻与齐声。近未所觐，亦似畅快者。其大净小悍而有亮节。亮节者，亮而有节。以之定净品，殊无满意。此色忌穠烦，尚简贵，数十年来，惟长兴丁雁塘擅长，犹觉其穠为烦。穠不为净病，病其甚尔。而虎丘吴一溪、云间陈世欢，庶几近之。吴、丁以技终老，不衰不退。陈早卒于燕，为赏所惜。

王氏、陆氏，均为万历间常熟虞山班名旦。《鸾啸小品》卷三《余响》载：

蓬蒿社初集，大会于丘长孺之新居。招虞山班试技，得王、陆二旦，双声绕梁。王纤媚而态婉腻，陆小劲而意飘扬。矫矫艳场，皆足自振。不谓盈耳之后，复逢赏心。料别后尘飞，余响犹在也。

此外，《鸾啸小品》卷二中提到的蒋六、王节、字四等一批艺伶，也都是当时著名的昆伶。如其中的《与杨超超评剧五则》篇说：

余前有曲宴之评。蒋六、王节才长而少慧。字四、顾筠具慧而乏致。顾三、陈七工于致而短于才。兼之者流波君杨美，而未尽其度。

其中蒋六，又见本卷《初艳》：

蒋六工传奇二十余部，百出无难色，无拒辞。人人皆倾艳之，有招无不至也。其技艺之精妙可知。

王节，即王卿持，金陵女艺伶。善昆曲，歌喉流转。为人有丈夫之气，颇得名流钦重。潘之恒《亘史》外纪卷二十“艳部金

陵·王卿持传”载：

卿持者，王节字也。少时人以“纤纤”呼之。姿态媚媚，吐辞如簧，兰情蕙性，居然林下风流，知非尘凡中品。及破瓜期，即倾其侪偶，如野鹤之在鸡群。喜习吴曲，若黄问琴、许、倪诸家，莫不参调。新韵经其喉舌，即遍云流汉，众皆敛避，不啻青出于蓝，姊妹辈未有与之颉颃者矣。顾志意萧散超上，凡所歆慕，虽寒素，必倾心向之；少有不惬，即巨室名流，不能屈以洽溺。……同盟中袁小修、刘冲倩，皆挟国士称，爱而不能狎。

顾筠，即顾筠卿，亦金陵著名女艺伶。《亘史》同卷“艳部金陵·顾筠卿传”载：

金陵之工吴音，自傅灵修以登场声扬，而王卿持以惊坐见赏。后来秀出者为筠卿，两擅之，直掩傅、王上。一时推许，以比魏之翔凤。而筠卿婉顺柔和，殊无矜色；又复条畅文义，凡遇古今辞曲，一寓目即上口。下笔飘瞥，宛有绪致，为群俊艳羨，其名骤倾江以南。

明末著名职业昆伶。则有以下几位：

马锦、李伶，分别为南京兴化部与华林部净角。他俩演《鸣凤记》严嵩争胜的故事，历来传为佳话。明侯方域《马伶传》载：

马伶者，金陵梨部也。金陵为明之留都，社稷百官皆在，而又当太平盛世，人易为乐，共士女之间桃叶渡、游雨花台者，趾相错也。梨园以技鸣者无虑数十辈，而其最著名二，曰“兴化部”，曰“华林部”。一日，新安贾合两部为大会，途往金陵之贵客文人，与夫妖姬静女，莫不毕集。列“兴化”于东肆，“华林”于西肆，两肆皆演《鸣凤》所谓澹山先生者。台半奏，引商刻羽，抗坠疾徐，并称善也。当两相国论河套，而西肆之为严嵩相国

者曰李伶，东肆则马伶。坐客乃西顾而叹，或大呼命酒，或移坐更近之。首不复东。未几更进，则东肆不复能终曲。询其故，盖马伶耻出李伶下，已易衣遁矣。马伶者，金陵之善歌者也，既去，“兴化部”又不肯辄以易之，乃竟辍其技不奏，而“华林部”独著。去后且三年，而马伶归，遍告其故侣，请于新安贾曰：“今日幸为开宴，招前日宾客，愿与‘华林部’更奏《鸣凤》，奉一日欢。既奏，已而论河套，马伶复为严嵩相国以出。李伶忽失声，匍匐前称弟子，‘兴化部’是日遂凌出‘华林部’远甚。其夜，‘华林部’过马伶曰：‘子，天下之善技也，然无以易李伶。李伶之为严相国至矣，子又安从授之而掩其上哉？’马伶曰：‘固然，天下无以易李伶，李伶即又不肯授我。我闻今相国某者，严相国俦也。我走京师，求为其门卒三年，日侍相国于朝房，察其举止，聆其语言，久乃得之。此吾之所师也。’”“华林部”相与罗拜而去。马伶名锦，字云将，其先西域人，当时犹称马回回云。宋子仪，苏州金府班名伶。据《王巢松年谱》崇祯十六年载：

州中元宵最盛，大人致郡优演剧，见《炳灵公》一出，观者无不叫绝，询之，方知为宋子仪也。

金府班演《点簿记》，宋生为生将军，陈外为张定边，真有生龙活虎之意，亦可谓观止矣。

商小玲，杭州某班女伶。以善演《牡丹亭》闻名。《剧说》卷六引硃房《蛾术堂闲笔》说：

杭有女伶商小玲者，以色艺称，于《还魂记》尤擅场。尝有所属意，而势不得通，遂郁郁成疾。每作杜丽娘《寻梦》、《闹殇》诸剧，真若身其事者，缠绵凄婉，泪痕盈目。一日演《寻梦》，唱至“待打并香魂一片，阴雨梅天，守得个梅

根相见，盈盈界面”，随时倚地。春香上视之，已气绝矣。

王紫稼（1622—1656），名稼，字紫稼，又作子玠、子嘉。明末清初苏州某班名伶，工旦，十五岁即名闻吴中，三十岁流落长安，风韵仍胜似当年。清吴伟业《王郎曲》云：

王郎十五吴趋坊，复颔青丝白晔长。

香穆园亭常置酒，风流长辈醉人狂。

.....

王郎三十长安城，老大伤心故园曲。

谁知颜色更美好，瞳神剪水清如玉。

又于《跋》中说：“今秋遇于京师，相去已十六七载，风流儻巧，犹承平时故习。酒酣，一出其伎，坐上为之倾靡。”王最擅演《西厢记》红娘，清王家祜《研堂见闻杂记》称其“所演《会真》红娘，人人叹绝”。

此外，李日华《味水轩日记》残本卷三提到的王风台、傅生两位女伶，亦甚有名：

三月二十八日，赴钗两歧招，赏芍药。女优王风台者演戏，颇足观。

十一月十日，梨园女旦傅生，年十七岁，风致翩翩。金坛富人麾五百金，图为侧室。生鄙其为人，一夕遁去，亦可儿也。

职业昆伶见于记载的，多为文士阶层擅场情景。实际上他们更多的还是为下层人民服务，除演出群众熟悉的《南西厢》、《琵琶记》等著名传奇外，同时也演出其他许多群众喜闻乐见的各种传奇剧目。他们所演的文人传奇，大都根据群众的爱好，经过精简场子、删减关目、曲白，但又是首尾连贯、情节完整的“场上之本”，使传奇作品充满舞台活力。因此，他们的艺术活动，代表着昆剧艺术发展的主流与方向。

（二）家班昆伶

明中叶以后，随着昆剧的兴盛，家庭昆班逐渐普及于官僚士大夫及地主富豪之家。家庭戏班，也称“家乐”。明陈龙正《几亭全集》卷二十《政书》：“每见士大夫居家无乐事，搜买儿童，教习讴歌，称为‘家乐’。”

考之明代“家乐”之风，大约于嘉靖后期形成，万历年间兴盛，万历后期迄明末特炽。这同昆剧逐渐成熟并日益取得士大夫、富豪阶层的嗜好有关。成书于嘉靖后期至万历初年之间，主要反映嘉靖期间生活形态的小说《金瓶梅词话》，曾经写到昆剧“家乐”的演出（见第四十二回），但那时并不普及，昆剧女班“家乐”，也似未产生。故豪富奢靡如西门庆家，尚得临时借用王皇亲家的“二十名小厮”，于元宵节扮演《南西厢》；平时演戏，叫的多是流散在外的“海盐子弟”或“苏州戏子”。上海博物馆所藏潘方伯《玉华堂日记》，曾真实地记述了潘氏经营“家乐”的情景，万历十六年前后，潘家购买戏子，主要是“苏州小厮”即昆腔男演员。这说明这时期建昆剧“家班”已成气候。

昆剧“家乐”女班，又称“女乐”，其成员多为女性童伎；男班，称作“小厮班”或“梨园”，其成员则为男性优童或职业优伶。

女班昆伶很多是“家乐”主人从苏州买来的。明范摅《云间据目抄》卷二“风俗”：“苏州鬻身学戏者甚众。又有女旦、女生，插班射利。”胡介祉《侯朝宗公子传》说，侯方域家的女乐，“买童子吴闾，延名师教之”。她们入班学艺，大都在十二三岁左右。明钱谦益《初学记》卷十六《冬夜观剧歌》：

麝旒蹴水光盈盈，绣屏屈膝围小伶。

十三不足十一零，金花绣领簇队行。

明香谷氏《残簾故事》记明末江北季姓富翁：

第宅拟于王侯，后房数百皆殊丽，善歌舞，年十三选入，二十即出嫁。

女班艺伶是主人的娱乐工具和私有财产，是一种特殊的家奴。主人可以把她们作为礼品馈赠亲友，如《笔梦》就写到徐太¹¹¹监选女乐四名馈送钱岱，其中张五儿、冯观舍，“时年十二”；韩壬姐，“时年十三”；月华儿，“时年十一”。女伶们的行动必须服从主人的家法，如清张大复《梅花草堂笔谈》卷七载家班主人、明谭公亮的家法：“诸伶歌舞达旦，退则整衣肃立，天昏倚之容，举止恂恂，绝无谑语谈气，考订音律，展现法书，济如也。”她们在艺术上的成就，在很大程度上取决于她们的主人。有许多“家乐”主人不懂戏曲，他们备置戏班是为了淫乐享受，“以色不以技”，所以，这些家班女伶的演技当然不会很高。但也有不少家班主人本人就是戏曲活动家或剧作家，具有很高的文化艺术修养。他们设置家班，色艺并重，或延名师传授，或亲自指教，加上艺伶的勤学苦练，因此，这些家班女伶往往具有很高的表演水平，对昆剧的发展作出很大的贡献。如阮大铖家女班延聘的教习陈裕所就是一位唱做俱佳的著名昆剧表演艺术家，《春灯迷·自序》说：“有裕所陈君者，称优孟耆宿。无论清浊疾徐，宛转高下，能尽其致，即歌极外，一种嗔笑欢愁，载于衣褶眉棱间，亦如虎头道子，丝丝描写，胜右丞自舞《郁轮》远矣。”名师出高徒，阮家女伶终于取得很高的技艺。戏曲家张岱曾作如下评价：

阮圆海家优讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心层出，与他班卤莽者又不同。故所搬演，本本出色，脚脚出色，出出出

色，句句出色，字字出色。余在其家看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧，其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明，知其义味，知其指归，故咬嚼吞吐，寻味不尽。至于《十错认》之龙灯、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戏，《燕子笺》之飞燕、之舞象、之波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画，故其出色也愈甚。

又如吴越石家女伶，亦独步一时，曾以善演《牡丹亭》称赏，其江孺、昌孺二伶饰演的柳梦梅、杜丽娘，尤为人叫绝，能把剧作的“曲意”，表现得“一字不遗”。潘之恒曾写有《情痴》“观演《牡丹亭还魂记》书赠二孺”一文（《鸾啸小品》卷三），对她们的表演作了细致形象的描摹和极高的评价：

余友临川汤若士，尝作《牡丹亭还魂记》，是能生死死生，而别通一寔于灵明之境，以游戏于翰墨之场。同社吴越石家有歌儿，令演是记。能飘飘忽忽，另番一局于缥缈之余，以凄怆于声调之外。一字不遗，无微不极。既感杜、柳情深，复服汤公为良史。吴君有逸兴，然非二孺莫能写其形容，非冰生莫能赏其玄畅。……二孺者，蕲纫之江孺，荃子之昌孺，皆吴閩人。各具情痴，而为幻为荡，若莫知其所以然者。主人越石，博雅高流，先以名士训其义，继以词士合其调，复以通士标其式。珠喉宛转如串，美度绰约如仙。江孺情隐于幻，登场字字寻幻，而终离幻。昌孺情荡于扬，临局步步思扬，而未能扬。政以杜当伤情之极，而忽值钟情之梦。虽天下致情，无有当于此者。柳当失意之时，忽逢得意之会，虽一生如意，莫有过于此者。或寻之梦而不得，寻之溟漠而得，其偶合于幽而不畅，合于昭昭而表其微。虽父母不之信，天下莫之信，而两人之自信尤真也。女班艺伶见诸记载者，除上述外，尚有下列一些人：

钱岱家班女乐十三人：

张寅舍（老生）、韩壬壬（正旦）、罗兰姐（正旦）

冯观舍（外） 张二姐（老旦）、王仙仙（末）、

徐二姐（小生）、吴三三（小旦）、周桂郎（小旦）、

吴小三（大净）、张五舍（二净）、徐小二姐（小净）

月姐（备旦）

她们善演折子戏，且所演节目，各有所擅：

如张素素、韩壬壬，则《芦林相会》、《伯喈分别》，其擅长也；张二姐与吴三三之《芸香相骂》、《拷打红娘》，其擅长也；徐奋瑶之张生，吴三三、周连璧之莺莺、红娘，张素素之《汲水诉夫》，冯翠霞之《训女》、《开眼》、《上路》等，尤为独擅。（以上见《梦笔》）

邹迪光家班女伶何禽华（正生）、潘璠然（旦色）、何文倩（小旦），亦甚闻名。潘之恒在《鸾啸小品》卷三分别为她们写诗并序。其《赠何禽华》云：

正生锦禽华，闲情远致，止步翘首，即有烟霞之思。而所觐多中离晚合。余阅世既稔，每从欢前，辄为垂涕，不待触景而后神伤。言以相酬，亦觉感怆。

高视翩然欲出尘，偶于度曲得其真。

路当愁绝初扬臂，会向欢来已怆神。

撼撼林风吹落叶，沉沉潭月映重纶。

试看鹏运消摇处，始信登场是化身。

《赠潘璠然》云：

旦色纯璠然：慧心人也。情在态先，意超曲外。余怜其宛转无度，于旋袖飞趾之间，每为荡心。复若有制而不驰，此岂绳于法可得其仿佛？姑貌言之尔。

金作精神玉作姿，莹然天趣本心师。
欲扬忽止方闲步，将进中还一系思。
纳手袖长便自画，含情臆结解通辞。
奇言吴会繁华子，莫负听歌年少时。

《赠何文倩》云：

小旦文倩，揭车园中之杰出。余字之“令修”。姿态既婉丽，而慷慨有丈夫气。时主人将解其群，余抗言复留。故语多激烈，益念其楚楚耳。

酒阑犹唱《郁轮袍》，尚有空音发夜涛。
杨柳未销翡翠舞，梧桐何损凤凰毛。
游当小岁星偏聚，和少阳春价倍高。
自是禽文雄彩擅，忍将慷慨附雌豪。

吴越石家班女伶亦十三人，除上述江孺（衡幼之）、昌孺（荃子之）外，其余十一人，各字：连孺（茹淡之）、南孺（蕙羞之）、菘孺（支翰之）、益孺（芜怀之）、调孺（柄执之）、邦孺（苾达之）、心孺（蕙树之）、绛孺（茜渐之）、臣孺（忠纯之）、谷孺（兰浴之）、殊孺（才抡之）。潘之恒曾分别为她们作诗并序，总其名为《艳曲十三首》。其总序云：

从吴越石水西精舍观剧，出吴儿十三人，乞品题。各以名作姓，以字作名，以诸孺作字，得诗十（三）绝，以小序冠之。（评《鸾啸小品》卷二）

项楚东家班女伶紫烟、春晖、寒分、秋声、子延，戏曲、歌舞并重。李日华《味水轩日记》万历三十九年有诗赞曰：

歌舞当场第一仙，水晶帘影妒婵娟。
低腰乍似迎风柳，瞥目深疑水出莲。
宠极不须愁曲误，羞多翻作取人怜。

夜来衫袖襦袴甚，偷伴氍毹一醉眠。

男性家班昆伶，包括优童及成人职业艺伶两种。其中优童组成的家班，称“小厮班”或“小梨园”等。如上述上海潘方伯家班，就是一个小厮班。该班共十二人，其中八人是万历十六年潘氏陆续从苏州买来的优童，时称“苏州小厮”。（《玉华堂日记》）这些小艺人年龄虽小，大约十二三岁，但由于家班主人的严格训练，演技却颇高。如常熟徐锡允家班，优童“演剧之妙，遂冠一邑”。王应奎《柳南随笔》卷二载：

（徐锡允）家蓄优童，亲自按乐句指授，演剧之妙，遂冠一邑。诗人程孟阳作《徐君按曲歌》，所谓“九龄十龄解音律，本事家门俱第一”，盖纪实也。时同邑瞿稼轩先生以给谏家居，为园于东皋，水石台榭之胜，亦擅绝一时。邑人有“徐家戏子瞿家园”之语，目为虞山二绝云。

又如侯方域父子家班，人称其优童“里中乐部”推为第一。胡介祉《侯朝宗公父传》云：

（侯朝宗）雅嗜声技，解音律，买童子吴阊，延名师教之，身亲按谱，不使有一定讹错。……或白雪偶乖，红牙稍越。曲有误，周郎顾，闻声先觉，虽梨园老弟子莫不畏服其神也。初，司徒公亦留意于此，蓄家乐务使穷态极工，致令小童随侍入朝班审谛诸大老贤奸忠佞之状，一切效之排场，取神似逼真以为笑噱，至是投老寂寞，公子乃教成诸童，挈供堂上欢，司徒公为色喜，而里中乐部，因推侯氏为第一。（《壮悔堂集》卷首）

家班优童姓名，见诸记载者极少。据《鸞啸小品》卷三载，万历时，丹阳吴太乙家班童子，一位名叫“亦史”的，极为有名。其《赠吴亦史》诗跋云：

汤临川所撰《牡丹亭还魂记》初行，丹阳人吴太乙携一

生来留都，名曰亦史，年方十三，^卷至曲中，同允兆、晋叔诸人坐佳色亭观演此剧。惟亦史甚得柳梦梅，恃才恃婚，沾沾得意，不肯屈服暴状。后之生色极力模拟，皆不能及。酷令人思之。

作者又在《情痴》中说：

又见丹阳太乙生家童子演柳生者，宛有痴态，赏其为解。另据张岱《陶庵梦忆》卷四“祁止祥癖”载，山阴祁豸佳家班优童阿宝亦名冠一时：

止祥（豸佳）精音律，咬钉嚼铁，一字百磨，口口亲授，阿宝辈皆能曲通主意。……止祥去妻子如脱屣耳，独以妾童崽子为性命，其癖如此。

有人曾疑阿宝为女性，既然张岱以“妾童崽子”称之，其为男性优童无疑。

以职业伶人组成的家班称“梨园”，如申时行家班、王维恭家班以及张氏家班等均是。这些家班的艺人原先都有一定的演技和经验，不必如上述的男女优童那样必须延请教习培训。如侯方域《赠江伶序》中写到的江生及“其侣十余人”即是：

江生，吴人也，以歌依宋君于雪苑。先是沙随有郭使君生，官常州刺史，携江生与其侣十余人以归。令识使君，使君每宴余，则出江生度曲。秀外惠中，丰骨珊珊，发青商之音，泠然善也。未几为睢阳武冯将军所留，已而复归于郭，又未几，卒归宋君。江生尝告余：“身羁旅也，不幸以歌曲事人，实愿始终一主，而朝章华之馆，暮鹿祁之宫，非其志也。”主人不能有也，宋君者，今相国介弟也，乃独能有之。（《壮悔堂集》卷一）

江生等原先即“以歌曲事人”，先后为宋君等好几班主人备置于家班，所以，无论哪一家主人，“携”归即可演出。

家班梨园艺伶见诸记载者有：

周铁墩，苏州人，申时行家伶。名不详，铁墩乃其绰号，因长得魁岸矫雄、平颅广颡、方面姪项、身短面肥得名。工净，善演反派人物。金之俊《铁墩赞》曰：

铁墩铁墩，游戏乾坤。一言一动，奸雄面孔。多怒多欢，宵小肺腑。千秋百祀，令人切齿。董狐直笔，逊其刻画。恶魄有知，慈悲导师。当场活泼，总是棒喝。（《息斋集》卷五）兼擅老生，曾饰演《鸣凤记》中的杨继盛。每演剧，“观者如入云雾中，啼笑悲欢，动心失常”。擅名梨园四十年，至八十岁，演戏仍极有精神。（见褚人获《周铁墩传》）

张三，苏州人，申时行家伶，工小旦。嗜酒，醉时上场，其艳入神，非醉中不能尽其技，人称“醉张三”。饰《西厢记》红娘，“一音一步，居然婉弱女子，魂为之销”；演《明珠记》无双，可令满座倾倒。

管舍，申时家家伶，领班。工生。以善演《西楼记》著名。《鸾啸小品》卷二《吴剧》：

申之小班管舍为杰出。……今小管作申衙领班，两生演《西楼记》最擅场。《西楼》无他奇，惟一《素徽》，此可作钟情榜样。余及陈眉公皆为之醉心，大有佳境。其旧人可纪者，惟管耳。金陵好事家令昆山班演之，未善也。

此外，张岱及其祖、父辈家班昆伶，亦颇有杰出者，“人主解事日精一日，而僮童技艺亦愈出愈奇”。其隶于万历年间张岱祖父组建的家班且有姓名可考者，如下：

可餐班：张彩、王可餐、何闰、张福寿；

武陵班：何韵士、傅吉甫、夏清之；

梯仙班：高眉生、李岍生、马蓝生；

吴郡班：王晚生、夏汝开、杨啸生；

苏小小班：马小卿、潘小妃；

茂苑班：李含香、顾盼竹、应楚烟、杨騷驷。

（见《陶庵梦忆》卷四“张氏声伎”）

其中顾盼竹、应楚烟于崇祯七年闰中秋，在绍兴蕺山亭“演剧十余出，妙入情理，拥观者千人，无蚊虻声，四鼓方散”。（同上卷七“闰中秋”）其演技之精妙可知。

（三）业余演员

昆剧业余演员，包括串客与女妓两种。明万历之后，昆剧博得广泛爱好，各阶层都出现一些串客，其中有些人竟不惜代价延师授艺，甚至不惜耗费家业，潜心钻研，因而具有很高的技艺，对昆剧表演艺术的发展起了一定的作用。如彭天锡就是其中的一个典型。据《陶庵梦忆》卷六“彭天锡串戏”载：

彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰。曾以一出戏，延其人至家，费数十金者。家业十万，缘手而尽。三春多在西湖，曾五次至绍兴，到余家串戏五六十场，而穷其技不尽。天锡多扮丑净，千古之奸雄佞幸，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险。设身处地，恐紂之恶不如是之甚也。皱眉眯眼，实实腹中有剑；笑里有刀，鬼气杀机，阴森可畏。盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮磔砢不平之气，无地发泄，特于是发泄之耳。余尝见一出好戏，恨不得法锦包裹，传之不朽；尝比之天上一夜好月，与得火候一杯好茶，只可供一刻受用，其实珍惜之不尽也。桓子野见山水佳处，辄呼“奈何！奈何！”真有无可奈何者，口说不出。

《鸾啸小品》卷二《神合》所评的彭大（彭天锡）、徐孟等二十位串客在表演上都各有其特色：

彭大，气概雄毅，规模宏远，足以盖世。虽捉刀掬泉，其自托非浅。

徐孟，激扬蹈厉，声躁而志昂。古来英雄，以暴自矜，一彻而昭，在此观矣。

张大，敷陈应拍，纲领同流。惊四座之雄谈，擅一时之高韵。

周氏父子，一庄以直，一婉以恬。居然方正之风，雍熙之典。

小徐，能游戏三昧，时以冷语淡情饮人，为之心醉。

陆三，劲节高韵，登场自喜，千人俱废，似以度胜者。白蘋骋望，殊觉青山撩人。

王四，发音振林，乍见虽潜其光怪，亦足以惊座，夭矫如游龙。

陈九，沉默韞奇，令人自溺。其善为决绝者，非深于情者也，不免令琅玕笑人。

顾四，奋迹淮阴，登坛树帜，侯度率真，便足令暗鸣丧气，酷思其宗兄。携未泱游秦淮时，直火攻伯仁耳。

杨四，情钟故耦，感慨化离，散貂苏季，独不念绣被鄂君耶！

吴已，婉媚修然，有出群之韵。与王小四颀颀林间，一劲而清，一疏而亮，皆后未之隽，在娣姒之间，亦称双美。

王小四，整洁楚楚，有闺阁风。爱其骏者，不爱其妾。所遇既殊，所染亦有渐矣。

朱伏，亭亭濯濯，潇散自如。三株树为三青鸟所栖，无复有殊音之谓。

丁大，金陵白眉，其北调得真传，而南音亦协和。观者

神悚，听者魂销，并有所长矣。

陆四，从盩江飞艇而来。乌江不渡，遂令千古气尽，而伟度侠骨，犹足与要离、专诸为邻。

沈二，翩而有度，媚而不淫。青女可群，蛾眉易妒，亦善自超者。

韩二，嬉笑怒骂，无不中人。惟善说，乃知说难。其纵体逞态，足鼓簧舌，通乎慧矣。

谢、顾两大，能弱能柔，足以胜刚。强其应节，合于《桑林》。

张大复《梅花草堂笔谈》所载的串客有：

柳生，正旦色，擅演《跃鲤记》庞氏。“观柳生作伎，供顿清饶，折旋婉便，可称一时之冠。至其演庞氏汲水，令人涕落。昔袁太史自命铁心石肠，看到此，辄取扇自障其面。”

王怡庵，净色，擅演《寻亲记》、《南西厢》等剧。“王在长安，薄游营妓间，戏演张敏员外，识者绝倒。诸部闻之，竞相延致，至马足不得前，岂无挟而然耶？然诸部政不知此剧一斑耳，擅场事故在《崔徽传》（《南西厢》）。”他精通音律，唱法自成流派，影响颇深。明冯梦龙《墨憨斋重定双雄传奇》第二十二出〔滚浪煞〕眉批：“煞从来每句截板，此系王怡庵唱定，便于戏场，姑存之。”可证。

赵必达，旦色，擅演《还魂记》中杜丽娘。“赵必达扮杜丽娘，生者可死，死者可生。譬之以灯，取影斜平直，各相乘除。又如秋夜月明林间，可数毛发。”

金文甫，擅演《琵琶记》。年六十余，尚有人邀演。“金文甫好演《琵琶传》，或请为之，欣然便作。风雨之朝，窥户以候演者。沽酒作食，无恹恹于怀。问其年，亦六十余矣。”

《陶庵梦忆》所载串客除彭天锡外，尚有杨四、徐孟雅、王岑、马小卿等人。卷四《严助庙》说：

天启三年，余兄弟携南院王岑、老串杨四、徐孟雅、园社河南张大来辈，往观之。……剧至半，王岑扮李三娘，杨四扮火工窆老，徐孟雅扮洪一嫂，马小卿十二岁，扮咬脐，串《磨房》、《撒池》、《送子》、《出猎》四出，科诨曲白，妙入筋髓，又复叫绝。

余怀《板桥杂记》所载串客，有丁继之、张燕筑、朱维章、沈公宪、王式之、王恒之等，亦颇有名：

丁继之扮张驴儿，张燕筑扮宾头卢（《昙花记》），朱维章扮武大郎，皆妙绝一世。丁、张二老，并寿九十余。

沈公宪以串戏擅长，同时推为第一。王式之中翰，王恒之水部，异曲同工，游戏三昧。

另据《剧说》卷六引《明诗综》注：“李于田纵横声伎，……女伶登场，至杂伶人中持板按拍。”又说：“胡白叔，……以孤且登场，四座叫绝。”这李、胡二人，亦当是客串。

女妓兼演昆剧的，称“倡兼优”。《板桥杂记》说：“金陵都会之地，南曲靡丽之乡，……杂技名优，献媚争妍。”又说：“妓家各分门户，争妍献媚。……人夜而捩笛拈箏，梨园搬演，声彻九霄。”可知，在当时倡兼优这一类艺伶还是不少的。其中有以“优”为主，经常演出的，那是身价较低的倡伎；以“倡”为主，虽身怀绝技，却不轻易献艺者，那是身价较高的所谓“名妓仙娃”。《板桥杂记》说：“名妓仙娃，深以登场演剧为耻。若知音密席，推奖再三，强而后可，歌喉扇影，一座尽倾。主之者大增气色，缠头助乐，遽加一倍。”《陶庵梦忆》则说：“南曲中，伎以串戏为韵事，性命以之。”可见倡伎们刻苦求艺，演

技绝妙，它对昆剧的发展自有一定贡献。

倡兼优艺伶见诸记载者，据《陶庵梦忆》卷七《过剑门》载，有杨元、杨能、顾眉生、李十、董白等：

南曲中技，以串戏为韵事，性命以之。杨之、杨能、顾眉生、李十、董白以戏名。属姚简叔期余观剧，僕僮下午唱《西楼》，夜则自串。……《西楼》不及完，串《教子》，顾眉生，周羽；杨元，周娘子；杨能，周瑞隆。杨元胆怯肤栗，不能出声，眼眼相觑，渠欲讨好不能，余欲献媚不得，持久之，伺便喝采一二，杨元始放胆，戏亦遂竣。

据《板桥杂记》载，则有李十娘、卞赛、沙才、顾媚、郑妥娘、顿文、崔科、马娇等人最出名。其中“李、卞为首，沙、顾次之，郑、顿、崔、马，又其次也”。

李十娘，名湘真，字雪衣，“名士渡江侨金陵者甚众，莫不艳羨李十娘”。

卞赛，又名赛赛。后为女道士，自号“玉京道人”。除演剧外，尚“善画兰、鼓琴”。

沙才，除演剧外，又“善弈棋、吹箫度曲”。

顾媚，字眉生，通文史。“时人推为南曲第一”，曾在桐城方罨庵堂中登场演剧为余祝寿。

郑妥娘，“妥娘词曲，则只应天上，难得人间”。

顿文，“琵琶顿老”（顿仁）之孙女，擅持琴，故又字琴心。

崔科，“后起之秀”。

马娇，“知音识曲，妙合宫商，老技师推为独步”。

同书所载，尚有下列数人，亦颇有名：

尹春，字子春。生、旦兼擅。一日在余怀家饰演《荆钗记》中王十朋，至《见娘》、《祭江》二出，“悲壮淋漓，声泪俱迸，

一座尽顷，老梨园自叹弗及”。

李香，侠而慧。从吴人周如松受歌，“玉茗堂《四梦》，皆能妙其音节，尤工《琵琶》”。

王月，字微波。七夕，“梨园弟子三班 骈 演，……品 藻 花 案，设立层台以坐状之，二十余人中，考微波第一。”

苏州名妓陈圆圆，则更是出类拔萃。陆次云《圆圆传》称其“声甲天下之声，色甲天下之色”。既善弋腔，更善昆腔。以善《西厢记》红娘著称。邹枢《十美词纪》说：“陈圆圆者，女优也。少聪慧，色娟秀，好梳倭坠髻，纤柔婉转，就之如啼。演《西厢》扮贴旦红娘脚色，体态倾靡，说白便巧，曲尽萧寺当年情绪。” 邹瑒《觚觿》卷四《圆圆》亦说：“名妓圆圆，……年十八，隶籍梨园，每一登场，花明雪艳，独出冠时，观者断魂。”

倡兼优艺伶和家班女伶的区别在于：家班女伶只是为了供给主人的声色之娱，较少与外界接触，因而，她们的技艺常常受到主人的意趣、学问的支配，束缚性较大。而倡兼优艺伶则是为众多的看客服务，为提高声价，她们于技艺刻意求工，“性命以之”，故她们更接近于职业女伶。在艺术上她们能作到博采众长，绚丽多姿。这从上述人们记载尹春演王十朋“老梨园自叹弗及”、陈圆圆饰红娘“曲尽萧寺当年情绪”中，可知一二。

昆伶队伍除上述三种人外，清曲家亦值得一提。自魏良辅被奉为曲坛祖师之后，清曲家的社会地位随之上升。他们一般具有很高的歌唱技艺。据袁宏道《虎丘》说，在虎丘曲会上，清曲家中“一夫登场，四座屏息，音若细发，响彻云际，每度一字，几尽一刻，飞鸟为之徘徊，壮士听而下泪”。他们受到昆伶们的尊敬，以至被看作业师，虚心听教。

著名的清曲家，除魏良辅的嫡传张小泉、李敬坡、戴梅川、

包郎郎等（见《梅花草堂笔谈》）外，据钱谦益《似虞周翁八十序》载，周似虞（1539—1631）、赵五老，亦名倾一时：

昆山有魏生者，精于度曲，著《曲律》二十余则。时称昆山腔者，皆祖魏良辅。翁与魏生游，旬月曲尽其妙。每中秋坐主公石，……翁一发声，林木飘杳，广场寂无一人。识者曰：此必虞山周老。或曰太令赵五老。赵五老者，良辅交足弟子也。

另据余怀《寄畅园闻歌记》载，周梦山、潘荆南、徐君见等，亦为极有影响的清曲家。周，海虞人；潘，梁溪人。他们与张小泉同时，均宗魏良辅。潘的影响尤大，为昆腔梁溪曲派的创始人。黄印《锡金识小录》：“荆南游处，必偕以箫管合曲，一时竞相传习。”徐君见，亦为梁溪人，年代较晚，未见良辅，成就亦很大，授生徒六七人，均负盛名。《寄畅园闻歌记》称：“徐生年六十余，而喉若雏莺静女，松间石上，按拍一歌，缥缈迟回，吐纳浏亮，飞鸟遏音，游鱼出听，文人骚客，为之愔悦，为之神伤。妙哉，技至此乎！”

钮少雅《南曲九宫正始》自序，载吴芍溪、任小泉、张怀仙等人，亦一时闻名：

芍溪者，乃先生（魏良辅）之得意上首也。……不意幸复识小泉任翁，怀仙张老。然此二公，亦皆良辅之派也。赖其晨夕研磨，继以岁月。但虽不能入魏君之室，而亦循循乎登魏君之堂。

钮少雅本人，也是一位著名的清曲家，他是张小泉之侄张新和吴芍溪的弟子，他与徐于室修订完成的《汇纂元谱南曲九宫正始》一书，洋洋大观，为谱南曲者所宗。

清曲家往往又同时充任昆剧家班教习，如著名的清曲家黄问琴就任过汪汝谦家乐的教习，苏昆生亦在冒辟疆家教授过女乐。

他们对提高家班的演唱水平，无疑起过很大的作用。

第二节 弋阳诸腔剧伶

这里所谓弋阳诸腔剧伶，是对弋阳腔及其流变的乐平、徽州、青阳、太平、四平等诸腔剧伶的统称。在明代的剧坛上，他们是和昆山子弟旗鼓相当的一支劲旅。明代中叶期间，昆山子弟以“雅音”取胜，为士大夫及文人学士们所青睐和品赏；弋阳诸腔艺伶则以“俗调”称雄，获得中下阶层观众的欢迎和支持。二者角逐争胜，推动明代戏剧的蓬勃发展。为了行文方便，下面分作弋阳腔剧伶和弋阳诸腔剧伶两部分，分别叙述其发展概况。

一 弋阳腔剧伶的盛行

弋阳腔剧伶的前身是南戏戏文子弟，出自江西弋阳。早在明初，弋阳子弟的足迹已远至云、贵（详前）。嘉靖年间，已遍布南北各省。《南词叙录》说：

今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。嘉、隆之际，弋阳腔子弟入松江为戏，竟有家于松江者。明范摅《云间据目抄》：“戏子在嘉隆交会时，有弋阳人入郡为戏，一时翕然崇尚，弋阳遂有家于松者。”其时，无论公侯、缙绅或富家，凡宴会均少不了以弋阳腔剧伶演剧助兴。明顾启元《客座赘语》说：

南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会，小集多用散乐，……大会则用南戏，其始止二腔：一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。

万历以来，尽管昆山子弟迅猛崛起，一时称雄，而弋阳子弟

在北京却可与其平起平坐，演出于内廷玉熙宫。明沈德符《万历野获编》“补遗”卷一“禁中演戏”载：

至今上始设诸剧于玉熙宫，以习外戏。如弋阳、海盐、
昆山诸家俱有之。其人员以三百为率，不复属钟鼓司，颇采
听外间风闻，以供科诨。

士大夫的宴席上，也少不了弋阳腔剧伶。同书又载：

至若京官，自政事之处，惟有拜客起席为日课，然皆不
得自由。……若套子，宴会但凭小唱，云请面即面，请酒即
酒，请汤即汤，弋阳戏数折之后，各挟揖别去，曾得兴趣否？

上海与苏州毗邻，亦为昆腔勃兴之地，然弋阳腔艺伶也插足
其间。万历五年（1577），刑部主事潘方伯退居上海，筑豫园自
娱，经常邀请各地戏于园献艺，有昆山、弋阳、海盐、余姚、
太平等诸腔子弟。其中弋阳腔剧伶的活动仅次于昆山子弟。凡是
弋阳腔剧伶搬演的戏，潘方伯每场必观，从不中途退场，尤其喜
看弋阳小戏子的演出。他的《玉华堂日记》，共有七条记载弋阳
腔剧伶的演出情况：

丁亥年（万历十五年，1587）

四月十二日：晴。午设席乐寿堂，请陆媵及瞿三川、馆
宾、汪、朱、赵、刘陪顾会海，弋阳梨园起更散。……

十一月二十三日：晴。五更往见祝圣寿，及学庙各祠拾
香，各宝拜节。□请□□相□□□诚，弋阳班梨园起更散。

己丑年（万历十七年，1589）

九月十七日：晴。……三儿自七宝回，黄全设席侍我，二
赵、周、刘及二儿同坐，弋阳戏至暮，改小厮串戏，二更已。

庚寅年（万历十八年，1590）

四月二十日：阴。……申，微雨，呈春备夜膳，留二

赵，刘□□坐，唤弋阳小戏子做戏，顾振海强携生、旦去，□（诚）可恨也，略坐，黄昏已。

四月二十一日：晴。……晚，乐寿堂备夜膳，弋阳子弟做戏。……

壬辰年（万历二十年。1592）

五月十八日：雨。王殿献五方贤圣，小厮及弋阳子弟两班做戏。

十一月十九日：晴。早往谒各祠及各宅，年至二儿膳，随□席。弋阳戏。余颇不快。

（转引自朱建明《明代弋阳腔在上海》）

弋阳腔剧伶除在两京、上海等大城市演出外，更主要的活动地区还在于中小城市以及广大的农村。如万历四十年（1613），袁中道游湖南桃源，桃源人张阿蒙曾从县城携弋阳梨园一部佐酒。（见袁中道《游居柿录》卷八）像湖南桃源这样僻远的县城都有弋阳梨园在卖艺，其他地方当更不待言了。弋阳腔剧伶在冲州撞府卖艺过程中，把弋阳腔和各地语言、民间戏曲结合，从而创造出乐平、青阳、太平、四平等众多声腔剧种，为弋阳腔向弋阳诸腔的发展作出了贡献。

弋阳腔剧伶的戏班组织分家庭戏班、职业戏班两种。前者如清据梧子《笔谈》所写的徐太监家班，徐桃选的冯翠霞等四人均是唱弋阳腔的。后者如陈与郊《袁氏义犬》杂剧第一折所写的“弋阳戏子”即是。剧云：

（净）今朝席上，且请老师少宽。（外）正是，但有水竹，苦无声伎。闻得初到弋阳戏子，杂剧颇新，唤来侑一觞何如？

（净）最妙！（左右唤科）（末上）弋阳戏子磕头。（外）你晓得甚么杂剧？（末）旧杂剧不过是《鸿门宴》、《凤仪亭》、

《黄鹤楼》这几套。(外)新的呢?(末)新的是近日大中书令王献之老爷编《葫芦先生》。小的们学不全，大略记得几段。(外)就做《葫芦先生》。

据此可知，当时的弋阳腔不仅搬演时行传奇，而且还演“杂剧”（或许是用南曲或南北曲杂用演唱的所谓“南杂剧”）。

弋阳腔剧伶为了生存和发展，除了要同昆山子弟斗奇争胜外，还必须同来自士大夫阶级的种种歧视和排斥作斗争。如袁宏道在《瓶史》“十二监戒”提出的“花折辱”凡二十条，其中一条，就是“胡同歌童弋阳腔”，对弋腔子弟表示蔑视。其弟袁中道，在张阿蒙为他招弋阳子弟演戏佐酒时，也极其厌恶地说：“舍清泉（指昆腔）不听，而听此下里恶声，亦非其计。”万历时，苏元俊所作《吕真人黄粱梦境记》中，有段净丑诨语，对弋阳子弟更是挖苦、讽刺，甚至把他们比作“打砖头的叫化”：

吴下人曾说，若是拿着强盗，不要把刑具拷问，只唱一台青阳腔戏与他看，他就直直招了。盖由吴下人最怕的这曲儿。又说：

唱弋阳曲儿，就如打砖头的教化一般，他若肯住子声，就该多把几文钱赏他。

弋阳腔既为士大夫所蔑视，剧伶见诸记载者当然极少。今知仅陈圆圆、冯翠霞、张五儿、韩壬姐、月华儿等五人，曾演过弋阳腔剧目。

陈圆圆，既娴昆技（详前），又工弋阳腔，以善演《红梅记》闻名。冒辟疆《影梅庵忆语》记其演弋阳腔《红梅记》时说：

其人淡而韵，盈盈冉冉。衣椒茧时背，顾湘裙，其如孤鸾之在烟雾。是日演弋阳《红梅》，以燕俗之剧，咿呀啁晰之调，乃出之陈姬身口，如云出岫，如珠在盘，令人欲仙欲

死。（转引自《说库》）

冯翠霞以下四人，原系扬州徐太监家班女伶。万历十年，钱岱告假归里，徐太监把她们馈赠钱岱。钱岱不喜欢弋阳腔，“姑口誉焉，心弗悦也”，带回常熟后，即教以昆山腔，“不阅月已能说此间乡话”。（见《笔梦》）

此外，李瑶英亦能唱弋阳腔，不过她是弋阳腔向乐平腔过渡时期的演员。（详后）

二 弋阳诸腔剧伶的崛起

弋阳腔剧伶长期在民间活动，与各地群众保持紧密联系；在表演上，具有“沿土俗”、“错用乡语”、“改调歌之”等长处。他们根据当地观众的需要和爱好，随时与当地土戏腔调结合，创造出许多不同语音腔调的新的声腔剧种。而每一声腔剧种，又都拥有自己一大批演员。于是，弋阳诸腔剧伶的队伍便迅速崛起。

首先崛起的是乐平、徽州、青阳、太平诸腔剧伶。汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中说：

江以西弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。

又，范摅《云间据目抄》说：

戏子在嘉、隆交会时，有弋阳人入郡为戏。……其后渐觉丑恶，弋阳人复为“太平腔”、“海盐腔”以求精。

隆、万以来，除上述声腔外，又增加了石台、四平等腔。王骥德《曲律》说：

数十年来，又有弋阳、义乌、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能角什之二三。

顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”说：

其始止二腔：一为弋阳，一为海盐。……后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。

沈宠绥《度曲须知》亦说：

腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、乐平、大平之殊派。

上述除海盐、义乌二腔外，其余各腔均脱胎于弋阳腔。诸家所说，虽是弋阳诸腔繁衍的历史，其实也同时包括指表演这些声腔剧种的剧伶诞生的经过，因为无论哪一种声腔的出现，势必同时产生搬演唱这一声腔的演员。如万历时的声妓李瑶英，就是随乐平腔应运而生的剧伶之一，是弋阳腔向乐平腔过渡时期的一位演员。潘之恒称她“声本弋阳、乐平间，而柔润过之”（详后），就是最好的说明。张岱《陶庵梦忆》卷六“目连戏”中所谓的“徽州、旌（青）阳戏子”，也就是指伴随徽州、青阳两腔而出现的剧伶。

总之，弋阳腔由一种声腔剧种，逐步繁衍发展成为一个声腔系统，弋腔剧伶也相应地从单一的弋阳子弟，发展、分化成为众多的特点、色彩各异的弋阳诸腔剧伶。

弋阳诸腔剧伶，可考者仅有李瑶英、顾觉字等极少数几位。李瑶英有“新声足赏”之称，为万历年代弋阳腔过渡到乐平腔时的女伶之一。潘之恒《亘史》外纪卷三十四“艳部淮艳”《五姬传》载：

李瑶英，行一。颜丽而华。时露閨阁态。令当垆，足倾都市。厠之盛筵，稍局脊。其声本弋阳、乐平间，而柔润过之。曲尽其妙，亦令人侧耳，谓新声足赏。颇有昵之者。与（胡）白芷自成别调，较之诸姬，风韵迥殊矣。

顾觉字，剧伶兼作家。《曲海总目提要》卷二十五，称《织锦

记》“系梨园顾觉宇撰”；按曰：“顾觉宇，明末人，字里待考。另改订有《跃鲤记》、《绋袍记》。”《织锦记》，明胡文焕《群音类选》“诸腔类”卷一，收有“董永遇仙”、“槐荫分别”两折。《跃鲤记》与《绋袍记》，明祁彪佳《远山堂曲品》均列入“杂调”。综合以上材料来看，顾觉宇当是万历间弋阳诸腔艺伶出身的作家。

此外，还有无名氏“徽州、旌（青）阳戏子”“三四十人”，见于《陶庵梦忆》卷六“目连戏”条：

余蘧叔演武场搭一大台，选徽州、旌阳戏子剽轻精悍、能相扑跌打者三四十人，搬演《目连》，凡三日三夜。四围女台百什座，戏子献技台上，如度索、舞绳、翻桌、翻梯、筋斗、蜻蜓、蹬坛、蹬白、跳索、跳圈、窜火、窜剑之类，大非情理。凡天神地祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹、锯磨鼎镬、刀山寒冰、剑树森罗、铁城血瀑，一似吴道子《地狱变相》，为之费纸札者万钱，人心惴惴，灯下面皆鬼色。戏中套数，如《招五方恶鬼》、《刘氏逃棚》等剧，万余人齐声呐喊。熊太守谓是海寇卒至，惊起，差衙官侦问，余叔自往复之，乃安。

写出了明末徽州、青阳子弟搬演目连戏的奇杂、火爆和撼人心魄的情景。

第三节 其他诸腔剧伶

明传奇除拥有上述昆腔与弋阳诸腔剧伶之外，尚有海盐、余姚、义乌、调腔、秦腔、楚调等各腔以及其余各地土戏的剧伶。只是这些声腔剧种更加不登大雅之堂，剧伶事迹越发无人留意记载而湮没无闻。现将其大略情况，简述于下：

海盐、余姚二腔剧伶，本属南戏戏文子弟，明中叶以来，传奇勃兴，其余部犹存，且搬演传奇，故亦可将他们归入明传奇剧伶。其中海盐子弟，在隆、万年间，其足迹除浙江之外，还远至江苏、江西、山东、安徽以及“两京”（南京与北京）各地。其中尤以江西为盛。据汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》记载，仅宜黄一地，就曾有能作“海盐声”的“乡子弟”千余人：

我宜黄谭大司马纶闻而恶之。自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为海盐声。大司马死二十年矣，食其技者殆千余人。

谭纶卒于万历五年（1577），“死后二十余年”，其时正是万历中叶，已是明传奇极盛的时期。

万历海盐子弟，可考者有顺妹和金凤。顺妹工生，金凤工旦。明陈士业《江城名迹记》：

匡吾王府，建安镇国将军朱多煤之居，家有女优，可十四五人。歌袂舞衫，缠绵婉转。生日顺妹，旦曰金凤，皆善海盐腔。……万历戊子（1588），予初试棘围，场事竣，招十三郡名流，大合乐于其第，演《绣襦记》，至斗转星移，满座二十余人皆沾醉，灯前拈韵属和。

南戏余姚腔子弟，在嘉靖年间已流布常州、池州、太平、扬州、徐州等地。（详《南词叙录》）万历以后，史籍失载，情况不详。明茧屋主人刊《想当然》传奇卷首《成书杂记》中有道：

“俚词肤曲，因场上杂白混唱；犹谓以曲代言。老余姚鬻有德色，不足齿也。”这段话，又见于清初《笠阁批评旧戏目》之中，文字大同小异，有人据此而认为，余姚腔的消亡，是很晚的事。若是，则余姚腔剧伶，也应当是长存久远，只是没有具体材料用以证实。而一般认为，明中叶以来流行于浙江一带的义乌腔

与调腔，是余姚腔的嫡传后裔。

义乌腔剧伶，在万历年间当颇兴旺。明沈宠绥《度曲须知》上卷“曲运隆衰”曾说：

曲海词山，于今为烈。而词既南，凡腔调与字俱南，字则宗《洪武》而兼《中州》，腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。

沈氏于万历年间传奇“于今为烈”之际，将义乌腔与海盐腔及弋阳诸腔的盛行相提并论，义乌腔及其剧伶之盛，我们或可借此想见其一二。

调腔戏剧伶，在万历至晚明间至少在浙江一带相当活跃，可考者有朱楚生、陈素芝等。

朱楚生，女，演戏“妙入情理”，尤擅科白。《陶庵梦忆》卷五“朱楚生”说：

朱楚生，女戏耳，调腔戏耳。其科白之妙，有本腔不能得十分之一者。盖四明姚益城先生精音律，与楚生辈讲究关节，妙入情理，如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏，虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末也。班中脚色，足以鼓吹楚生者方留之，故班吹愈妙。楚生色不甚美，虽绝世佳人，无其风韵。楚楚谲谲，其孤意在眉，其浑情在睫，其解意在烟视媚行。性命于戏，下全力为之。曲白有误，稍为订正之，虽后数月，其误处必改削如所误。

陈素芝，女，杭州人，演调腔戏曾“妙绝”。同书卷四“不系园”说：

甲戌（1634）十月，携楚生住不系园看红叶。至定香桥，客不期而至者八人：南京曾波臣，东阳赵纯卿，金坛彭天锡，诸暨陈章侯，杭州杨与民、陆九、罗三，女伶陈素

芝。……是夜，彭天锡与罗三、与民串本腔戏，妙绝；与楚生、素芝串调腔戏，又复妙绝。

从本条所记，还可知彭天锡等人，既是昆剧串客，也是调腔戏串客，调腔戏剧伶在当时的浙江绍兴一带，与昆腔剧伶一样，是广有市场的。调腔演员队伍，迄今犹存于浙江新昌一带，而且他们还能演唱部分昆腔剧目，这一点可能是三百年前保存至今的一种传统。

秦腔，又称“西秦腔”、“西调”、“秦声”等。剧伶大多为女性。明末崇祯年间，武昌永安王宫中，有一个由三十名秦腔女伶组成的戏班。该班于崇祯二年（1629），曾有过一次盛大的演出。明张正声《永安王宫人梨园行》诗并序，对这次演出盛况，作了如下描绘：

崇正（祯）二年，予客武昌，有为予话永安宫人作梨园之妙者，盍往观之。既至，果有高堂数丈，供歌舞地。顷乃官三十余，振绣衣，被褂裳，形簇纷绮丽，曲悲惋清长；惹白日之破乎青烟，若羽衣之翩而欲仙；丑教坊之漫靡，类毛女之生怜；响出听而跃鱼，影翱翔而坠鸢。王黄发长眉，集宴堂中，洞开洪门，恣人游赏。观者咸曰：“茂矣艳矣！诸好备矣！”余久客楚中；兼因重雨。王作梨园，大都以不炎不雨为期。天和景辉，凝阴豁除，又一快也。予谓观者曰：向使豺虎为乱，不可得也。蛾眉不改，歌舞长在，则太平可知者。

王家美女尽官妆，束素含贝悦粉芳。

清姿宝态倾群玉，极服奇彩焕七襄。

已见神女雒中降，又会姮娥日窟翔。

细舞迟声希一笑，由来天半有霓裳。

妆成少妇想春闺，粉红黛绿不须借。

有时径作武人身，吴王宫里能骑射。
汉仪秦声君须识，纓袅历落摹不得。
上将头上进贤冠，大夫腰间黄金色。
钲鼓喧喧舞沧猗，羽林旗帜严如织。
金莲著步乱中催，谁云腰细轻无力。
静中一齿想阳春，马上琵琶更堪论。
嘈嘈钿头挥玉指，双双雉华启朱唇。
数声弦长知柱足，满座掩涕泪沾巾。
少与曲中佳人罢，复令观者重叹咨。
汉阳树影妇人散，江夏城边金勒遗。
游子花间轻罗转，少年眼底乱如丝。
喜兼洞庭张乐地，况逢陶唐击壤时。
神游仿佛随佳丽，归来浩歌忘旅悲。
若使谪仙徒步攀，醉后应献清平词。

（见《惠安县志》卷三十三。此据《中华戏曲》第九辑所载
蒋星煜《〈永安王宫人梨园行〉考》一文特引）

诗云：“汉仪秦声君须识”，可见她们为秦腔艺伶无疑。因她们都是女伶，所以说：“妆成少妇想春闺，粉红黛绿不须借。”有时须女扮男装，或许是饰演武士，故云：“有时径作武人身，吴王宫里能骑射。”从“数声弦长知柱足，满座掩涕泪沾巾”中，可知艺伶的演技之精湛和演出效果之佳。

另据清陆次云《圆圆传》载，崇祯十七年（1644），李自成据宫掖，陈圆圆进昆曲，李听不习惯，蹙额曰：“何貌甚佳而音殊不可耐也！”“即命群姬唱西调，操阮、箏、琥珀，已拍掌以和之，繁音激楚，热耳酸心。顾圆圆曰：‘此乐何如？’圆圆曰：‘此曲只应天上有，非南鄙之人所能及也！’”可知李自成军

中曾有秦腔女戏班，演员们的技艺亦甚高超。

楚调剧伶活动于今湖南一带。其职业戏班，除卖艺于民间外，有时亦应召在士大夫筵间演出。如万历四十三年(1615)，袁中道在长沙诸王孙的宴席上，就观看过楚调剧伶演出的《金钗记》。其所作《游居柿录》卷十说：“时优伶二部间作，一为吴歙，一为楚调。吴演《幽闺》，楚演《金钗》。”

土戏，是指其他各地方小戏。土戏剧伶又称“本地戏子”。他们的兴衰盛败，往往取决于他们和来自外地别的声腔剧种剧伶角逐胜负的结果。如松江土戏剧伶，在嘉、隆交会时，因弋阳子弟入郡为戏而一时告衰；至万历四五年间，待弋阳子弟“屏迹”之后，他们又复兴，当地群众“仍尚土戏”。万历中期，因上海潘方伯从吴门购戏子学昆剧，松江顾正心、陈大廷等人继之，于是，“松人又争尚苏州戏”，而“本地戏子十无二三矣”。（范摅《云间据目抄》）

第四节 诸腔剧伶的艺术贡献

作为场上艺术的明传奇，之所以获得空前的繁荣并对后世戏曲产生久远的影响，是与传奇诸腔剧伶所作的努力密切相关。明传奇诸腔剧伶在继承宋元南戏和元杂剧艺伶积累起来的艺术成果的基础上，又有了许多新的创造和发明，使传奇的舞台艺术获得高度的发展，无论在音乐、表演、舞台美术等各方面，均达到前所未有的水平。它们与戏曲文学上的传奇创作，交相辉映，共同创造出我国封建时代戏曲艺术发展的又一个辉煌的年代。明传奇诸腔剧伶中，昆、弋二腔剧伶的艺术贡献尤大，概言之，有以下几方面：

第一，在音乐演唱方面，把我国的戏曲声乐艺术提高到一个崭新的阶段。

昆腔剧伶在音乐演唱上精益求精，他们既吸收北杂剧音乐结构严谨的优点，又克服其限制过死的弱点；既吸取南戏音乐灵活性的长处，又克服其随意性过大的短处。把宋元南戏与北杂剧开创的曲牌联缀体，提高到更加完善成熟的水平。同时又大量吸取北曲的精华，促成南北曲的合流，并借助北曲的歌唱技巧，提高南曲的演唱水平。在具体演唱过程中，剧伶们寻宫数调，一丝不苟，充分发挥曲牌体音乐的作用，取得良好的效果。如上文提及的王月，“珠喉宛转，上口新腔丝毫不爽，至寻宫按商，悲欢合节，令人踊跃歎欷”，即是一例。有时为了充分表达曲意，则又灵活地予以运用，“不以律束”。如李纫之，“其音能超于调，而不以律束，其度能游于化，而不以意驰。此之为善音，非审音者不识也。”（《鸾啸小品》卷三“李纫之”）遵循“字正腔圆”、声情并茂等技术要求，艺人们还充分发挥昆曲委婉细致、娴静幽雅的特点，努力运用音乐的“声情”，表达文学的“词性”，以达到如魏良辅在《曲律》中所说的“唱出各样曲名的理趣”的要求。如李玉华，“吐字如串珠，于意义自会；写音如霏屑，于态度愈工。令听者凄然感泣诉之情，忧然见离合之景，咸于曲中呈露。”（同上“正字”）同时，还按生、旦、净、末、丑的不同脚色，唱出不同的音色和风格，以形成各行脚色性格化的唱法。如昌孺、吴亦史等，以唱生色见称；江孺、顾筠卿等，以唱旦角擅长；王怡庵、周铁墩等，以唱净色闻名；刘淮、彭天锡等，以唱丑色倾座。（详前）在乐队伴奏上，昆腔艺伶们把管乐、弦乐和打击乐合为一体，形成完备的乐队体制，从而丰富了舞台音乐的表现力，并不断促进其表现手法的多样化，提高音乐效果。

弋阳诸腔剧伶长期在民间演出，为应适广大民间观众的欣赏要求，则另辟蹊径，在戏曲音乐领域，作出了更大胆的创新：

首先，他们吸收民间歌曲的养料和继承南戏音乐的传统，采用徒歌和帮腔相结合的演唱形式表演剧情。清王正祥《新定十二律京腔谱·总论》曾从历史的渊源阐明弋腔（即“京腔”。弋阳腔的一个支派）艺伶对这种演唱形式的成功运用：

夫曲借乎丝竹相协者曰“歌”，一人成声而众人相和者曰“唱”，古人所以别“歌”、“唱”之各异也。歌之声也，柔和委婉；唱之声也，慷慨激昂。古之乐府歌章、院本源流已列，迨乎有明，乃宗其遗意，而昆、弋分焉。

又说：

一人发其声曰“唱”，众人成其声曰“和”，字句联络纯如绎如，而相杂于唱、和之间者曰“叹”。兼此三者，乃成弋曲。这种“一人启口，众人接腔，名为一人，实出众口”（李渔《闲情偶寄》）的演唱形式，是弋阳诸腔艺伶在继承自唐代歌舞戏《踏谣娘》以来的和歌形式和宋元南戏的合唱形式基础上创造出来的。它既弥补了无乐器伴奏的徒歌音乐的不足，以发挥声乐艺术的表现功能，并可借以渲染情绪，增强戏剧效果，是戏曲音乐上的一大创举，为后世各地高腔艺人所继承。帮腔者主要是司乐人员，须用假嗓翻高八度来唱，故后世又称弋阳诸腔为“高腔”，足见其影响之深远。

其次，突破曲牌联缀的固有格局，插唱一段或多段滚调。如在曲牌中插唱几句滚调的称“夹滚”，在曲牌外插唱大段演唱的称“畅滚”。加滚的产生，完全是弋阳诸腔艺人根据表演的需要对传统戏曲音乐进行改革的结果。如元本《琵琶记》第五出〔尾犯〕，当且（赵五娘）唱至“怕风烛不定”，生（蔡伯喈）唱至

“泪难收无言自零”时，下即合唱“空留恋，天涯海角，只在须臾顷”。这说明在分唱与合唱之间，在表演上已没有什么余地可挖，故以“合”收尾；其时舞台动作也已处于停顿状态。但经弋阳诸腔艺人发挥之后，加进了以下这段“滚”：

 就似弓动不留弦上箭，丝牢难系顺风舟。你那里去则去，终须去；我这里留则留，怎生留？

这样，舞台动作不仅没有走向收尾，而是一波未平，另一波又起，蔡郎的“行色匆匆”，触动了五娘思绪万千，使夫妇别离的戏，再度投入旋涡。

艺伶们创造这种加滚形式，不仅使深奥的原曲文，变得通俗易懂，易于表达剧情；也不仅是丰富了曲牌的形式，使演唱节奏更富于变化，更重要的还在于音乐体制上的又一次变革和创新。它把戏曲音乐从曲律中解放出来，从正规化走向自由发展，预示着一种新的不同于曲牌体的节奏形式即将诞生。王骥德《曲律》论这种“滚调”说：“今至弋阳、太平之滚唱，而谓之流水板。”可见，滚调正是曲牌联缀体剧本中出现的板腔体的因素之一，可谓是板腔体音乐的先声，对后世戏曲音乐的发展产生了巨大影响。

第二，在舞台表演艺术方面，传奇剧伶们亦作出了种种的努力和创造。例如：

其一，进一步固定了以塑造人物形象为舞台表演的中心，突出做工，注重演技的发展和提高。如马锦、李伶之演严嵩，赵必达之饰杜丽娘，王怡庵之饰张敏员外，刘淮之饰来兴保儿等，无不以做工细腻、形象逼真取胜。他们的表演，既讲究细节的真实，也注重形象的典型。这就要求演员必须深入实际生活，认真地观察社会，体验并揣摩人物的心理特征，在求形似的同时，更求

神似，达到形神兼备。如马伶为了演严嵩胜过李伶，竟忍辱投京师当朝宰相门下为卒三年，就是绝好的一例。这是当时演员职业社会化、脚色分工专业化和传奇表演艺术竞争日益激烈的必然结果。

其二，剧伶们在脚色分工扮演方面更为完备和合理，达到一定的专业化程度。在嘉靖年间，传奇仍袭南戏旧制，其脚色分工基本上还是“生旦外贴丑净末”七个脚色。自嘉靖以后，脚色的分工规模和分工类型都有了突破和发展，其脚色至少已增至十个。王骥德于万历年间所著的《曲律》“论部色”中说：

今之南戏（昆剧）则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净）。共十二人，或十一人。

这种分工已与后世的“江湖十二脚色”（《扬州画舫录》）日趋接近。

随着明传奇脚色分工的日益细致和合理，剧伶在技术上专业化程度也日益提高，促使他们专攻一行，或专门钻研某一类型人物形象的塑造，从而使各个行当的表演技术逐步丰富和成熟。如家班剧伶以演折子戏为主，在生旦戏方面积累了丰富的经验，创造了一系列不同类型且具有鲜明个性的舞台艺术形象，涌现了一大批以饰演生、旦著称的名伶。如以善演张生擅长的徐奇璠、以善演莺莺著名的吴三三、以善演红娘见长的周连璧以及分别以善演杜丽娘、柳梦梅称著的江孺和昌孺等，他们均有很高的艺术造诣。而职业剧伶及串客则因面向群众，以演全本戏为主，群众喜欢的脚色，不光是生、旦，而且还有净、丑等脚，因而他们在净丑等脚的演技方面，也取得了杰出的成就。史料记载中，许多剧伶是以善饰净、丑戏见称的。如兴化班马锦、华林班李伶之饰严嵩，金府班宋生之饰生将军，陈外之饰张定边（《玉巢松年谱》），

串客丁继之之饰张驴儿，张燕筑之饰宾头卢，朱维章之饰武大郎等等，都一时称绝。弋阳诸腔剧伶则因演出题材更为广泛，其中不少是重大历史题材的剧目，表现惊心动魄的政治斗争和军事斗争，更使净、丑两行脚色的地位日益提高，以至从陪衬地位上升为主要脚色而与生、旦并列。这就使弋阳诸腔剧伶在净、丑两行脚色的表演上，获得比昆腔艺伶更为杰出的成就。他们塑造的净角，如《古城记》中的张飞、《金瓶记》中的焦赞、《木梳记》中的李逵、《金貂记》中的尉迟敬德；丑角，如《荆钗记》中的李成、《金貂记》中的程咬金、《调弓记》中的李巡等，都是具有很高艺术价值的人物造型，长期以来为各地方剧种艺人所继承与仿效。另外，随着剧目题材的扩大，弋阳诸腔剧伶在生、旦两角扮演人物方面也不再局限于文质彬彬的书生和弱不禁风的小姐，而扩大到叱咤风云的盖世英雄如刘备（《古城记》）等，变化多端、武艺高强的妖怪如鲤鱼精（《鱼篮记》）等。这些人物扮演上的变化，终于促使表演艺术在身段、做工等方面的变革和创新。武戏的大量出现，即是这种变革的产物。

其三，传奇剧伶们创造了许多热闹的武打场面并获得精彩的武打技艺，为后世的武打戏的鼎盛奠定了基础。在这方面，弋阳诸腔艺伶的贡献更大，因为他们长期在民间演出，为满足广大观众的审美欲望，经常演出表现战争题材的武戏。如《古城记》

“张飞偷营”就是一场激烈的开打场面，它通过张飞与许褚、刘备与张辽、张飞与张辽的“对杀”以及张辽与许褚的“混杀”等武打，表现戏剧冲突和人物性格。在武打表演上，弋阳诸腔剧伶广泛吸收民间武术和杂技艺术，使之融入戏剧情节之中，从而开创了武戏表演的新阶段。如《陶庵梦忆》中记及的“旌（青）阳戏子”在这方面就获得了很高的技艺水平。一班三四十人，个个

“剽轻精悍，能相扑跌打”，搬演目连戏，做“度索”、“舞绳”、“翻桌”、“翻梯”、“斛斗”、“蜻蜓”、“蹬坛”、“蹬白”、“跳索”、“跳圈”、“窜火”、“窜剑”等表演时，获得“万余人齐声呐喊”。（详前）昆腔剧伶虽然在武技表演上不如弋阳诸腔剧伶火爆，但他们吸收了弋阳诸腔剧伶的武戏传统之后，却在文物表演中舞蹈身段方面加以融化与发展，这也当是一种独特的创造。

第三，在舞台美术方面，其中尤其是景物造型上，昆腔剧伶在继承南戏的传统，通过演员的歌舞表演予以间接表现的同时，首先运用了灯彩布景，并取得可喜的成绩。据《陶庵梦忆》刘晖吉女戏”载：

刘晖吉奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷。如《唐明皇游月宫》，叶法善作场上，一时黑魃地暗，手起剑落，霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规。四下以羊角染五色云气。中坐常仪、桂树、吴刚、白兔捣药，轻纱幔之。内燃“赛月明”数株，光焰青藜，色如初曙。撒布成梁，遂蹑月窟。境界神奇，忘其为戏也。其他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出，匪夷所思，令唐明皇见之，亦必目瞪口呆，谓氍毹中那得如许光怪耶！

这种借用特制的五色灯和黑幔、轻纱等砌末，以及各种人物、动物造型制作的月宫主体布景，俨然是一个神奇迷人的仙境，极大地丰富了舞台的视觉形象，满足了观众的欲求，推动了灯彩戏的发展。

弋阳诸腔剧伶虽然受演出条件的限制，未能如昆腔剧伶那样作各种尝试，仍需主要依靠虚拟表演与少量景物相结合的写景手法，但在火彩运用方面却有重大的发展。剧伶们把火彩从单纯表

现鬼神出没，推广、运用到表现军事题材的剧目中去，使之成为推动故事情节发展、渲染演出气氛的造型手段。如《草庐记》第四十四出“火烧赤壁”、《古城记》第二十出“受钟”，都曾运用火彩特技加以烘托，从而把故事推向高潮。这种创造性的火彩运用，为后世高腔艺伶所广泛采纳和发展，而成为表演艺术上的一种“绝招”。

第四，昆腔艺伶还为折子戏演出形式的形成作出贡献。

这种从本戏中精选出一二出单独演出的所谓折子戏形式，最早、最多见于昆腔家班演出。以前虽然也出现过将几十出本戏压缩成一本演出，有人亦称之为折子戏，但它与这里所说的折子戏，其概念是不相同的。昆剧折子戏形式最适宜在家庭红氍毹上演出，所以很快就发展开来。如上文提及的张岱家班艺伶就以演折子戏见长。据《笔梦》载：该班“戏不能全本，各嫔一二出而已”，最常演的《跃鲤记》、《琵琶记》、《钗钏记》、《西厢记》、《双珠记》、《牡丹亭》、《浣纱记》、《荆钗记》、《玉簪记》、《红梨记》等十本，从来就是以折子戏形式演出的：

以上十本，就中止摘一二出或三四出教演。张乐时，王仙仙将戏目呈侍御亲点。点讫登场演唱。侍御酩酊谛听，或曲有微误，即致意沈娘娘为之校正云。

班中艺伶也不是各戏皆工，而是根据自己的特长，专工一二个折子。如张素素、韩壬壬，分别以《芦林相会》、《伯喈分别》见擅；张二姐、吴三三，则分别以《芸香相骂》和《拷打红娘》见称。折子戏的演出形式，为剧伶们在演技上精益求精，提供了十分有利的机会，其影响所及，相沿数百年，至今仍旧充满着生机。

第五章 清代花雅菊英（上）

第一节 清代花雅优伶历史发展概况

清代，在中国戏曲优伶发展史上，是一个十分重要而需重点叙述的年代。

清代戏曲，大别之，称为花、雅两部：花部，指弋腔、梆子、皮簧等“乱弹”诸腔；雅部，则专指昆曲。清安乐山樵（吴长元）《燕兰小谱·例言》：

元时院本，凡旦色之涂抹、科诨、取妍者为花，不傅粉而工歌唱者为正，即唐雅乐部之意也。今以弋腔、梆子等曰花部，昆腔曰雅部，使彼此擅长，各不相掩。

又，清李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”：

两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏：雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。

乱弹诸腔与昆曲争胜，史称“花雅之争”。这场争胜，正如《中国戏曲通史》所说，从表面看似乎是一场声腔剧种兴衰交替的历史，而实质上却是反映了封建统治阶级和人民群众两种不同的思想感情和美学趣味的竞争。其中也包含着封建社会末期在戏剧领域中富有民主性的人民文化和封建文化竞争的性质。

剧种既然有花雅之分，演员也不妨厘为花雅之别。纵观清代

花雅两部优伶的发展历史，大致经历以下四个基本阶段：

第一个阶段，从清初至康熙中期末（1644—1700左右）为昆、弋两腔艺伶争胜延续的时期。昆、弋争胜的历史已久，源头可以追溯到明万历年间。昆、弋争胜的结果，曾使弋阳诸腔剧伶一度占据上风。王骥德《曲律》“今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三”可证。但由于封建统治者独尚昆腔，贬黜弋阳腔，弋阳腔艺人长期遭到鄙视和冷遇，以至无法在城市立足，只好涉足农村。这种现象至明末而未变。时人徐树丕《识小录》卷四“吴优”，谓其时昆伶“做戏一本，费至十余金，诸伶犹恨之嫌少”。而弋阳腔艺伶做同样一本戏，“只消用几两银子”（无名氏《柝机闲评》第四回）。足见二者社会地位相去悬殊。然而，入清之后，由于清统治者多数为北人，他们“不省南曲”，而雅好早已流传北方的弋腔，听昆曲不知所云，改听弋腔，即“点头称善”（《龙禅室摭谈》）。因而弋腔艺人的社会地位有所改变。清杨静亭《都门汇纂·词场序》云：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。”这里的“高腔”即弋腔，也称“京腔”，是弋阳腔传入北京后形成的一个支派。其时弋阳腔艺伶不仅能参加一般的宴客演剧，且能用于士大夫的饗筵。清焦循《剧说》载：“王阮亭奉命祭江读，方伯熊公设宴饗之。弋阳腔演《摆花张四姐》，问所本，阮亭默然。公语人曰：‘谁谓王阮亭博雅，今日为我难倒。’”这与明万历时宴客用弋阳腔艺伶演剧被视为不敬相比，情况已发生根本变化。弋阳诸腔艺伶的崛起，固与他们的唱腔激昂粗犷而为北方观众所好有关，同时亦与他们能照原本搬演不无关系。李渔曾说：《北西厢》“但宜于弋阳、四平等俗优，不便强施于昆调”，因而他平生虽最厌观看弋阳、四平子弟演剧，“但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后”。（《闲情偶寄·论音律》）

此外，还因为弋阳诸腔艺伶勇于创新，在唱腔上“新奇迭出”，形成诸腔杂作之势，以适宜各种观众的口味。正如刘廷玑《在园杂志》所说：“江西弋阳腔、海盐浙腔，犹存古风，他处绝无矣。近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。愈趋愈卑，新奇迭出”。

弋阳诸腔艺伶的崛起，虽然动摇了昆伶称霸的地位，但这时昆伶的势力依然强大。尤其是在江南地区，民间职业昆班，还颇受群众欢迎。如顺治三年（1646）元旦，苏州“抚院大厅曹虎于望前搭台关帝城隍二庙，唤上等梨园二班，各演戏七日，士民统观”（吴应箕《启禎记闻录》卷六）。又如顺治六年（1650），苏州“沿河村落中，当兹春日，必有巡神演戏之事。……时河滨有村曰张王墩者，连日演戏，男女遯而至者，大半舫舟河曲，密如战舰，甚盛会也。”（《逸史残钞》）士大夫们则始终“以昆腔为正音”（《在园杂志》），有人甚至认为，清初盛行的不是弋腔，而是昆曲。震钧《天咫偶闻》说：“国初最尚昆腔戏，至嘉庆犹然。后乃盛行弋腔，俗呼高腔，仍昆腔之辞，变其音节耳。内城尤尚之，谓之得胜歌。相传国初出征，得胜归来于马上歌之，以代凯歌。故于《请清兵》等剧，尤喜演之。”

总之，清初昆、弋两腔艺伶可谓势均力敌，大有“南昆北弋”两相对峙，旗鼓相当，各不相让的架势。

第二阶段，从康熙后期至乾隆中叶（1700年左右—1774年左右），为花部诸腔艺伶勃兴时期。本时期花部艺伶，除上述《在园杂志》已提及的四平、京腔、卫腔、梆子、昆弹、巫娘、琐哪、罗罗等腔艺伶外，尚有秦腔、楚腔、吹腔、襄阳调、二簧调、弦索腔、勾腔等诸腔群体，详情可见清吴长元《燕兰小谱》、李斗《扬州

画舫录》、严长明《秦云擷英小谱》、焦循《剧说》和《花部农谭》等书记载。从上列诸书所载的诸腔演员的籍贯看，他们是遍布南北各地的。如《燕兰小谱》所记乾隆年间来北京献艺的四十四位花部旦角演员中，除北京（包括河北）本地十八人外，尚有来自四川十二人，陕西三人，山东、山西各二人，湖北、云南、湖南、江苏、河南、贵州、江西各一人。可见当时全国各地都拥有一大批色艺两绝的花部名角。

花部诸腔艺伶初兴时期，主要在农村活动。历清初至康、乾两朝，社会安定，加上朝廷推行“摊丁入地”等措施，农村经济获得迅速的恢复和发展，使民间戏曲活动有了物质上的保证。于是，花部诸腔艺伶的演出活动，便伴随着迎神赛会、社火以及节日喜庆等活动，在各地农村相继兴起。如董含《尊乡赘笔》载：“枫泾镇为江浙连界，商贾丛积。每上巳赛神最盛，筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦。”又，王士禛《香祖笔记》云：“兖州阳谷县，……一日社会，登台演戏。”《新齐谐》也说：“广东三水县前搭台演戏。”这里演戏的未必全是花部艺伶，但花部艺伶最受农村观众欢迎和喜爱是可以肯定的。焦循曾在《花部农谭》序中说：“郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、渔父，聚以为欢，由来久矣。”“天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演。”便是最好的说明。

后来，随着贸易往来的日益频繁，商业经济的进一步发展，城市各阶层，尤其是商人，对文化娱乐的需求也日益迫切，于是花部诸腔艺伶纷纷进城，汇集于各大城市，开始与昆腔艺伶争夺观众和席位。各商帮设立的商业会馆，便成了职业戏班竞演的主要场所。据蔡爽《宫音汇解释义》载，乾隆时的泉州，汇集有四平腔、泉州腔、潮调、罗罗腔、乱弹腔等各种艺伶。另据张心泰

《粤游小识》载，其时广州也汇集有秦腔、乱弹、潮调等诸腔名角。而被称作诸腔艺伶荟萃中心的还数北京和扬州。北京为当时政治、经济、文化中心，自然是花部诸腔首先需要占领和角逐之地，其中秦腔、罗罗、弋阳等腔艺伶的表演尤为观众欢迎。乾隆九年（1744），张漱石在《梦中缘·序》中写到北京观众的好尚说：“长安之梨园……所好惟秦声、罗、弋。”这里的“弋腔”，指清初“高腔”，乾隆年间北京高腔艺伶的著名班社就有“六大名班”（《都门纪略》）。扬州自乾隆十一年（1746）以降，多次为“南巡迎驾”之地，两淮盐务“例蓄花雅两部以备大戏”，于是诸腔艺伶纷纷应聘到此。董伟业《扬州竹枝词》云：“丰乐、朝元又永和，乱弹戏班看人多。就中花面孙呆子，一出传神借老婆。”这里写了“丰乐”等三个乱弹戏班来扬州演出的情况。又，《扬州画舫录》描写梆子等腔艺伶集聚扬州的情况说：“本地乱弹，只行之祝祷，谓之台戏。迨五月，昆腔散班。乱弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之人班者。”这里叙述的不仅是乱弹诸腔艺伶于四乡串演及入扬州竞演的情形，而且从安庆班艺人因“色艺最优”被扬州本地乱弹班邀请入班一事得知，当时各地乱弹艺伶之间是可以互相搭班串演的。

与花部诸腔艺伶纷纷进城献艺的情况相反，这时许多原属王府大班或贵族家班的昆曲艺伶，却因战乱的缘故，纷纷散入民间，转搭江湖职业戏班，卖艺于农村或边陲。据孔尚任《平阳竹枝词》记昆伶在太行山区演出的情况说：“太行西北尽边声，亦有昆山乐部名。扮作吴儿歌水调，申衙白相不分明。”又，刘献

廷《广阳杂记》记昆伶在湖南衡阳民间献艺时说：“剧演《玉连环》，楚人强作吴歙，丑拙至不可忍。如唱红为横，公为庚，车为登，通为疼之类。……非久滞衡阳，几乎不辨一字。”可知昆伶们散入民间之后，为适应当地观众的欣赏旨趣，无论在唱腔、念白或表演上，都有所革新，逐渐具有民间特色和地方风格。

第三阶段，从乾隆后期至道光中期末（约1775—1840），为花部乱弹诸腔艺伶与雅部昆剧艺伶争胜时期。这场争胜是清初昆、弋两腔艺伶争胜的继续与扩大。花部艺伶早在初兴之时，其演出即受到观众的喜好，而昆腔艺伶演技虽高，却时常遭到人们的厌弃。上述的乾隆九年张漱石《梦中缘》序言，记当时北京观众所尚时，曾谓“所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚，歌闻昆曲，辄哄然散去”，即其一例。至乾隆末叶，这种倾向愈加严重。清焦循（1763—1820）《花部农谭》回忆自己少年时代在家乡江苏“观村剧”观众的不同爱好时记道：前一日昆伶演《双珠记》，“观者视之漠然”，次日改由花部艺伶表演《清风亭》，“其始无不切齿，既而无不大快。饶鼓既歇，相视肃然，罔有戏色；归而称说，浹旬未已。”其时花部艺伶明显压倒昆伶的情况，可以从中略见一斑。

由于清政府始尚昆曲，对花部曾多蔑视与冷漠，这种现象又多发生在北京，于是，这场花雅之争便首先在北京的戏曲舞台上展开。花部一方首先出击的是京腔（高腔）艺伶。他们一举打破昆伶独霸京都剧坛的局面。清杨静亭《都门纪略》“词场序”所谓“我朝开国伊始，都人尽尚高腔；延及乾隆，六大名班，九门轮转，称极盛焉”，即为一证。同书还记载其时北京曾涌现了一大批色艺两绝的京腔名伶，颇受观众赞赏。如“诚一斋”扇庄绘制了当时十三位著名京腔艺伶的图像匾额，悬于门首，观者络绎不

绝，时称“京腔十三绝”。此外，如名角方俊官、李桂官“亦波峭可喜”（赵翼《簪曝杂记》“梨园色艺”）；白二、八达子、天保儿等，亦均“擅一时盛誉”（《燕兰小谱》卷三）。而昆班因竞争失利，不断报散，至嘉庆间，艺伶们只能搭徽班插演昆曲。至道光时，他们为演出，竟被讥为利尿草药“车前子”。徐珂《清稗类钞》说：“道光朝，京都剧场犹以昆剧、乱弹相互奏演，然唱昆曲时，观者辄出外小遗，故当时有以‘车前子’讥昆剧者。”后因清政府对京腔的利用和规范而使之成为一种“官腔”，京腔艺伶便从花部中分化出来而成为清统治者的一种御用工具，终以败北告结。

接着，便是秦腔艺伶取代京腔艺伶赏誉京城剧坛的地位。早在乾隆中叶以前，秦腔艺伶已流布全国，并逐渐聚集北京。乾隆四十四年（1779），秦腔领袖、四川魏长生进京献艺，顿时轰动北京剧坛，“大开蜀伶之风，歌楼一盛”（天汉浮槎散人《花间笑语》），竟“使京腔旧本置之高阁，一时歌楼观者如堵，而六大班几无人过问，或至散去”，以至“六大班伶人失业，争附人秦班觅食，以免冻饿而已”。（清戴璐《藤阴杂记》）于是秦腔声誉大振，名伶辈出，魏长生之徒陈银官、刘朗玉以及彭万官、陈金官、于三元、王昇官、杨四儿、张兰官、曹珪官、马九儿等，一时称盛京师剧坛。正当秦腔取代京腔之际，乾隆五十年（1785），清政府对秦腔艺伶的演出活动进行粗暴的干涉，曾一再下令查禁。《钦定大清会典事例》载：

乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆、弋两腔。如不愿者，听其另谋生理。倘于怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。

秦腔艺伶终于遭到严重的迫害。魏长生被迫加入昆弋班。不久离

京南下，于扬州、苏州等地收徒传艺，后返回四川。

最后是徽班艺人进京，代表花部诸腔与士大夫支持的昆、京二腔进行较量，花部获得全胜。乾隆五十五年（1790）弘历八十生日，安庆花部“三庆徽”班被浙江盐务大臣征入京都祝寿。寿后便留在民间戏园演出，颇受京都观众欢迎。据清小铁笛道人《日下看花记·自序》云：

伶工荟萃，莫盛于京华。往者，六大班旗鼓相当，名先云集，一时称盛。嗣自川派擅场，蹈踔竞胜，坠髻争妍，如火如荼，目不暇给，风气一新。迩来，徽部迭兴，踵事增华，人浮于剧，联络五方之音，合为一致，舞衣歌扇，风调又非三十年前矣。

可见，徽班艺人很快又取代秦腔的地位而称雄京都剧坛。《扬州画舫录》云：“迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部，合京、秦两腔，名其班曰三庆。”“三庆徽”是第一个进京的徽班，自此至嘉庆年间，又陆续有许多徽班进京，其中著名者，尚有四喜、和春、春台，以上四班，时称“四大徽班”。徽班艺人各擅胜场，如四喜班曰“曲子”，即擅长歌唱；三庆曰“轴子”，即擅长演连台本戏；和春曰“把子”，即擅长武工；春台曰“孩子”，即以年少演员的美貌及演技取胜。加上徽班艺伶对诸腔各调采取兼收并蓄、博采众长的方针，所唱徽调，包容昆腔、京腔、吹腔、拨子、小调、二簧等腔；湖北汉调艺伶进京并搭徽班演出后，又与汉调结合，以唱皮簧腔为主，兼之表演上文武昆乱不挡，广受观众欢迎，使京都原有的三大京腔名班“宜庆”、“萃庆”、“集庆”，“遂湮没不彰”（《扬州画舫录》）。从此凡“戏庄演剧必徽班为主。戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庆园，亦必徽班为主。下此则徽班、小班、西班，相杂适均矣”。

（《梦华琐簿》）

在徽班艺人称盛北京剧坛的同时，秦腔名角魏长生在扬州、苏州等地亦深得当地群众的青睐，并对这一带的花部乱弹产生了积极的影响。沈起凤《谐铎》“南部”云：

吴中乐部，色艺兼优者，若“肥长”、“瘦许”，艳绝当时，后起之秀，目不见前辈典型，挟其片长，亦足倾动四座……自两蜀韦三儿来吴，淫声妖态，闹人歌台。“乱弹部”靡然效之，而昆班子弟，亦有倍师而学者。

花部诸腔艺伶，其中尤其是徽班艺伶的崛起，无论在演出内容或演出形式上，均有碍于清廷的统治，于是又一次遭到清政府的禁演和扼杀。嘉庆三年（1798）朝廷发布命令说：

嗣后昆、弋两腔仍照旧准其演唱，其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行唱演。所有京城地方，着交和珅严查飭禁，并着传谕江苏安徽巡抚、苏州织造、两淮盐政，一体严行查禁。……如系外来之班，谕令作速回籍，毋许在境逗留。其原系本省之班，如能改习昆、弋两腔，仍准演唱。（苏州“老郎庙碑记”，见《江苏省明清以来碑刻资料选集》）

由于当时全国各地的地方戏正处方兴未艾之时，各种声腔艺伶不断地涌进北京角逐，其中徽、秦二腔艺伶的势力尤见强盛，人心所向，非清廷所能禁。连清宗室礼亲王昭槤也不得不承认这一事实。他在《啸亭杂录》中说：

近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语，而入市人之耳；又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众，虽属经明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚然也。

“一时习尚然也”这一语，正好道破了当时花部诸腔艺伶之所以

能在花雅之争中取胜，是当时全国戏曲艺术发展的总趋势所使然的道理。

以往在论述乾隆末年徽班艺伶进京事实时，多泛称“四大徽班”，这是欠妥的。因“四大徽班”之说始于嘉庆朝，其中除“三庆徽”可确定为乾隆五十五年进京外，其余未必均在乾隆朝进京。或有人仅提“三庆徽”，此亦欠全面。因为当时进京的除此班外，尚有别的徽班。今人周育德据北图藏乾隆乙卯(1795)春镌的四卷本《消寒新咏》考出，乾隆未进京的尚有“四庆徽部”及“五庆徽部”。“四庆徽部”为乾隆五十一年进京，演员董如意、童双喜、曹印官、陈桂官、彭箴等生旦名角，均一时称擅，“五庆徽部”小生胡祥龄、贴旦潘巧龄、小旦程春龄等，亦颇负盛名。(以上见周音德校刊《消寒新咏》及附录《乾隆末年进京的徽班》一文)据此，可知乾隆末相继入京的徽班，至少有“三庆”、“四庆”、“五庆”这三大徽班，其中以“三庆”为最有名。至于“四大徽班”这一称谓，则是嘉庆年间人对乾隆末年至嘉庆初年入京的较著名的四个徽班艺人的美称；把他们称作是乾隆朝入京的“四大徽班”，实是一种讹传。

第四阶段，道光后期至清末(1840年左右—1911年)，为京剧演员风靡全国时期。京剧脱胎于徽班，是广大的徽班艺人和搭入徽班演出的汉调艺人紧密合作，并根据北京观众的审美需求，在声腔、语言、剧目、表演等一系列方面所作的变革的结果。一般认为，从1790年徽班进京到大约1830年汉调演员进京的约四十年间，是京剧的孕育期。它的告成当在道光二十年(1840)前后。

徽班入京后，在尚未发展成为京剧的较长时间内，一直是诸腔兼备的综合戏班，先后出现过徽、秦合流及徽、汉、秦合流等局面。其演员也是由各剧种的戏曲艺伶组成的。后因徽班皮簧剧

的发展，许多演员即专工起皮簧戏来，至1840年左右京剧形成之后，便涌现了一大批在皮簧戏表演上具有颇高艺术造诣的京剧演员。道光二十五年（1845）刊本《都门纪略》所载北京七个著名戏班凡六十六名各种行当的演员，在当时均享有盛誉。其中老生演员程长庚、张二奎、余三胜，世称“老生三鼎甲”；此外如卢胜奎、王九龄、薛印轩、张如林、王洪贵等，亦为世所瞩目。净角任花脸、朱大麻子、徐宝成；旦角王松林（王长桂）、胖双秀；小生龙德云、曹喜林；武生双儿；丑角黄三雄、朱三喜等，以及稍后的小生徐小香、旦角胡喜禄、老旦郝兰田、净角庆春圃、丑角杨鸣玉、刘赶三等，均一时称绝。

同、光两朝是京剧发展的鼎盛期。其中一个重要标志是，班社林立，名伶辈出。据《同光梨园纪略》等书记载，当时仅北京一地，就有五十余班，名伶近一千人。从“同光十三绝”（详后）看，其中既有程长庚、卢胜奎等早在道、咸年间就负盛名的老一辈表演艺术家，又有谭鑫培、梅巧玲等于本时期崛起的一代新秀。这是一个新、老艺术家互相合作、切磋、交替的年代。由于朝野均爱观京剧，京剧艺伶在演技上精益求精，以至达到高度的完美，对后世的影响尤为深远。他们的演出轰动北京之后，对外地产生巨大的吸引力，各地纷纷邀请京班前去献艺。而京班演员在吸收了来京献艺的各地方剧种的舞台艺术精华之后，也迫切要求向各地传播。于是，京剧演员开始冲出京师，流布全国。首先是天津，其次是上海。上海由于地域、经济等占有优势，很快就成为京剧艺伶的又一大本营和中转站，成为长江流域及江南各大城市包括部分农村邀演京班的基地。于是大批京剧名角又从上海奔赴南京、杭州、南昌、汉口、长沙以及福建、广东、四川、云南等省。京剧终于成为风靡全国的大剧种，时称“国剧”，而京

剧艺伶即以“国剧”演员的身份遍布全国，从而揭开了中国近代戏曲的序幕。

第二节 家班昆伶

清代的昆伶，亦可分为家班昆伶、民间职业戏班昆伶和宫廷戏班昆伶三种。但与明代相比，家班艺伶已明显减少，民间职业戏班艺伶却大量增加。因而，从总体看，更具有职业性和民间性。为了同明代戏曲优伶发展历史叙述更相衔接起见，本章先说说雅部家班昆伶的大略情况。

清初，由于战事频仍，江南昔日的歌舞繁华盛地曾一度成了荒凉一片。如南京，据时人余宾硕说：“鼎午后数年之间，风流云散，胜事烟销，舞榭歌台，鞠为茂草。”（《金陵览古》卷三），珠泉居士也说：“殆申酉之交，一片欢场化为瓦砾。”（《续板桥杂记》卷上）在这种情况下，许多家庭昆班纷纷解散，艺伶或改入别处家班，或散入民间职业戏班。如阮大铖降清后，于顺治三年（1646）因攻仙霞岭坠马而死，其家班艺伶就有改入冒辟疆家班的。冒氏《同人集》卷九云：“怀宁坠马死于仙霞岭三十年矣。伊昔伶人复为吾家主讴”可证。祁彪佳于顺治三年，在台州遇“乱民卤掠”，“囊篋都尽”，其家班艺伶中，亦只有阿宝“沿途唱曲以膳主人”，其余均不知何往。（《陶庵梦忆》）

至康熙时，因政治稳定，经济恢复，家班又有所增多，原来散失于民间的昆伶，又纷纷进入豪富家。据罗人琮《敬陈未议疏》说，其时督抚司道等官，除造房屋、购良田外，“私蓄优人壮丁不下数百，所在皆有，不可胜责”。又如顾炎武《日知录》云：“今日士大夫才任一官，即以教戏唱曲为事，官方民隐，置

之不讲，国安得不亡？身安得不败？”李光地《榕树语录》则说：“各省大吏多以优伶为性命，无怪其然，即吾辈之几本书也，不尔，政事之暇，如何度日？”然而，尽管如此，其盛况终不如前明。黄印《锡金识小录》卷十说：“国朝惟侯比果梨园数部，声歌宴会推一时之盛。然较之前明，不及十之一。”有些由明入清的家班，虽然还保持原来的规模，但已改变原来的“自娱”性质而成为半职业或变相职业戏班了。艺伶也从原来的专供主人声色之娱而逐渐变成替主人售艺谋食的工具了。这从冒辟疆家班的演剧活动可察其端倪。《同人集》卷三云：“十余童子亲教歌曲成班，供人剧饮，岁可得一二百金，谋食款客。今岁俭少宴会，经年坐食，主仆俱入枯鱼之肆矣。”李渔家班则更以赚钱为目的，成为李氏向达官贵人攫取钱财的摇钱树（详后）。

家庭昆班衰落之后，艺人们的遭遇从上述阿宝“沿途唱曲以膳主人”中，可以想见其程度。一些著名的曲师因无人延请而沦落江湖的情景也十分凄惨。如老曲师苏昆生流亡江湖后，因无人收留而“独身萧寺”，吴梅村一再致书冒辟疆恳请收留。（《同人集》卷四）尤侗《赠苏昆生》七绝二首云：

三十年前大将牙，张灯舞剑拨箏琶。
相逢萧寺惊憔悴，红豆江南正落花。

九江漂泊九华归，楚尾吴头旧梦非。
莫向樽前歌水调，山川满目泪沾衣。

江鹤云亦作有《哀苏昆生》七绝三首，其一云：

四十年前绝艺名，忽闻凋丧旅魂惊。
舟过九龙山下路，当时曾此听歌声。

诗前并作小序说：“昆生以清曲擅名，久游先大父（汪然明）之

门，后为梅村先生赏识，年七十余，寄寓惠僧舍，己未（康熙十八年）夏，竟卧疾死，诗以悼之。”晚年境遇之凄凉可知。

雍正即位后，“整纲纪”，禁“外官蓄养优伶”，家庭昆班的设置又受到抑制。至乾隆年间，由于帝王的嗜好，家班又趋向活跃，以至朝廷不得不重申雍正朝的禁令。（见《高宗纯皇帝实录》卷八百四十五）但由于其时正值花部诸腔勃兴，先后与昆剧角胜，昆剧节节败退，家庭昆班自然很快又见衰落。《清稗类钞·戏剧类》说：“雍、乾间，士夫相戒演剧，且蓄声伎。至今日，则绝无仅有矣。”

总之，有清一代，家班昆伶时兴时衰，但其总趋势是处于衰落状态。现将较著名的家班及其艺伶择要简介如下：

冒襄家班昆伶

冒襄（1611—1693），字辟疆，号巢民，江苏如皋人，为明末遗民。入清后不仕，“闲户不出，日坐水绘园中，聚十数童子，亲授以声歌之技”（《同人集》卷二）。后又得阮大铖家班伶人，故他的家班在清初极负盛名。时人许承钦曾作七绝赞曰：“江南江北聚优伶，聒耳淫哇几耐听。不遇冒家诸子弟，梨园空自说娉婷。”（同上卷十）班中名伶，前期有徐紫云、杨枝、秦箫等；后期有金菊、金二菊、徐雏等。清王挺称其家班艺伶“无不按拍中节，尽致尽妍。紫云善舞，杨枝善歌，秦箫隽爽，吐音激越，能度北曲，听音凄楚。”（《祝冒辟疆襁盟翁先生寿序》）陈确庵也称：“起一日，复开尊于得全堂，伶人歌《邯郸梦》。伶人者，即巢民所教之童子也。徐郎善歌，杨枝善舞，有秦箫者，解作哀音，每一发喉，必缓其声以激之，悲凉仓况，一座歔歔。”（《得全堂夜饮后记》）其中尤以徐紫云、金菊二人为最有名。

紫云（1644—1675），字九青，号曼殊，人称云郎。工旦角，

擅演《邯郸梦》、《燕子笺》诸剧。与陈其年交往甚深，康熙七年（1668）二十五岁时，随陈入都，“日下胜流，震其声名，争欲一聆佳奏。南腔北播，菊部歌儿多摹其音。于是京邑剧风为之一变。龚芝麓诗所谓‘一从水绘园中住，席帽轻衫到国门。听说绕梁歌绝妙，花前还许老夫闻’者，其倾倒一时，犹可遐想焉。”

（张次溪《云郎小史》序）冒辟疆、龚芝麓、陈其年等所作赠徐诗文甚多。（见冒辟疆《云郎小史》、张次溪《九青图咏》，均收入《清代燕都梨园史料》）金菊，又叫大菊，乾隆初年尚健在。时人葦原上舍（名春荣）《与水绘园歌人金菊诗》云：“水绘名园已久芜，酒旗歌板小三吾。此时白发谈天宝，弦断琵琶泪泪枯。”“《燕子》《春灯》阮大铖，当年顾曲恨难平。紫云已去杨枝死，对尔犹然见老成。”（《云郎小史》）声誉之著，于此可见。

查继佐家班昆伶

查继佐（1601—1676），字敬修，又字伊璜，浙江海宁人。明遗民。入清后，“放情诗酒，尽出其囊中装，买美鬢十二，教之歌舞。每于长宵开宴，垂帘张灯，珠声花貌，艳彻帘外，观者醉心。孝廉夫人亦妙解音律，亲为家伎拍板，正其曲误。以此查氏女乐遂为浙中名部。”（钮琇《觚觚》卷七《雪遘》）主要成员，有善歌舞的杭州人雪儿和声色俱妙的蝶粉等。康熙初，女伶达十人以上，皆以“些”名，人称“十些班”。其中风些，工小生；月些，工小旦。沈起凤《东山查先生年谱》及诸家文集，还提到蝶粉之妹留些以及叶些、澄些、珊些、梅些、红些、柔些等。澄些、梅些，善唱《牡丹亭》；珊些，能作高调；柔些，擅演《鸣鸿度》；红些，是广东人，粤音较重，扮演丑、付角色，特具诙谐。最享盛誉的是留些和柔些。金埴《不下带编》云：“至南北勾栏名部，必有‘风月生’‘风月旦’者，其名目查氏始。”说

明查氏家班影响深远。

李渔家班昆伶

李渔（1611—1680），字立鸿，号笠翁，浙江兰溪人。清初著名戏曲作家和理论家。他以姬妾组成戏班，然后率领到各地达官贵人府上演出以取馈赠。据《笠翁一家言》载，他先后“游燕，适楚，之秦，之晋，之闽，泛江之左右，浙之东西”；若“主人馈赠薄，入不敷出，便辞别他去”。所以他的家班，实为变相的职业戏班。班中昆伶以乔复生、王再来二人最为著名。乔复生（1655—1673），平阳（今山西临汾）人，生前无名，十三岁归李渔，以“晋姊”呼之；死后李渔冀其复生，才取此名。乔工旦，聪慧过人，学戏神速，无论新戏旧戏，略经指点，即心领神会，以至“朝脱稿，暮登场，其舞态歌容，能使当时神情，活现氍毹上”。以演《明珠记·煎茶》、《琵琶记·剪发》等剧见长。王再来（1656—1674），甘肃兰州人，生前亦无名，归李渔后，以“兰姊”呼之；死后，李渔亦冀其再生，故取此名。王工生，与乔甚为默契。康熙十一年（1672）新春，李渔在南京芥子园大会亲朋，家班连演新剧，乔、王之精湛技艺，曾使素有顾曲周郎之称的周亮工、何省齐诸名流叹为“旷代奇观”。二姬歿后，李渔作《乔复生王再来二姬合传》，寄托怀念之情。

徐懋曙家班昆伶

徐懋曙 字映薇，江苏宜兴人。明末江西吉安府知府。入清后家居，蓄女乐一部，以脚色齐备著称。艺伶以生角湘月、旦角凝香、小旦花想为最出名。康熙初，昆山叶奕苞作《赠徐氏歌姬》诗六首，其序云：

宜兴太守映薇蓄歌姬，如梨园色目，无不备列，皆妙龄雅伎也。歌舞之暇，映翁示集唐数绝，予同张子莺水，即席

和之。姬之演生者曰湘月，旦曰凝香，小旦曰花想。若贞玉、寻秋、雪菰、来红、慧兰、润玉、拾缘，则杂色也。”

（《经锄堂诗稿》别集“集唐人句”）

陈维崧《感旧绝句·怀徐太守蕙薇》诗注文亦云：

太守讳懋曙，崇禎辛未进士，官至江西吉安府，性晓音律，喜宾客，家居蓄女伎一部，姿首明丽。正末湘月，旦泥凝香、花想，色艺尤为动人。数邀余焚香顾曲，歌丝鬓影，辄萦人心臆间。无何，太守既亡，歌姬亦散，闻湘月已黄绫入道矣。（《湖海楼诗集》卷四）

乔莱家班昆伶

乔莱（1642—1694），字子静，江苏宝应人。著有《耆英会》传奇。其家班昆伶中，数管六最著名。康熙四年（1685）南巡时，乔莱以“色艺擅一时”的管六供奉，“蒙赐银项圈一，因名其部曰赐金班”。查慎行《敬业堂集》记其事云：

白田乔乔侍读有家伶六郎，以姿技称。乙巳春，车驾南巡，召至行在，曾蒙天锡，自此盖矜宠。……去冬北上，重经宝应，则侍读下世，旅棹甫归。余入而哭之尽哀，何暇问六郎踪迹矣。及至都下，闻有管郎者名擅梨园，一时贵公子争求识面。花朝前八日，翁康怡户部相招为歌酒之会，忽于诸伶中见之，私语西厓曰，“此子何其酷似白田家伶？”盖余向未知六郎之姓也。西厓既为余道其详，竟酒为之不乐。按乔莱卒于康熙三十三年，管六在乔家几达三十年；乔死后，管六于都下仍“名擅梨园”，“贵公子争求识面”，可见其从艺时间颇长。

宋莘家班昆伶

宋莘（1634—1713），字牧仲，号漫堂，河南商丘人。曾与

侯方域等结社，官至吏部尚书。其家班以善演《桃花扇》闻名，钱塘吴陈琰于《桃花扇》卷首题诗云：“侯生仙去宋公存，同是梁园社里人。使院每闻歌一阕，红颜白发暗伤人。”自注：“往余客宋中丞幕，每有宴会辄演此剧。”班中著名的艺伶，有阿陆和阿增。杨维崧《迦陵词全集》卷七〔定风波〕词“赠牧仲歌儿阿陆”云：“若问年华刚几许，数数，晚峰十二正愁时。”又，“赠歌儿阿增”云：“好向歌楼并舞院，常见，细腰束罢怕难胜。”

除上列之外，尚有长洲尤侗、海陵俞水文、南昌李明睿、无锡秦松龄、淮安陆可求、江都吴绮、山阴吴兴祚、容美田氏等家班，艺伶中亦颇有倾座者，限于篇幅，恕不一一俱列。

第三节 职业戏班昆伶

清代家庭昆班虽不若明际繁荣，而民间职业昆班却比明代盛行，艺伶队伍更见庞大，影响远比家班深远。其中尤以苏州、北京、扬州、南京及上海等地为盛。

先说苏州。苏州职业昆班之多，自清初开始即居全国之首。王载扬《书陈优事》曾以“千计”形容之。其中最著名的推寒香、凝碧、妙观、雅存四班。史承谦《菊庄新话》引王载扬的话说：“时都城之优部以千计，最著者惟寒香、凝碧、妙观、雅存诸部。衣冠宴集，非此诸部勿观也。”（《剧说》卷六）此外，“金府班”、“申府中班”、“全苏班”、“缪府班”等，亦甚有名。如金府班演《虎符记》，“有生龙活虎之态，亦可谓观止”；申府中班演《万里园》，“见者快心悦目”；全苏班演《鹭峰缘》，“诸优摹写尽致”。（以上见《王巢松年谱》）

清初活动于苏州一带的著名职业昆班艺伶，主要有以下几位：

陈明智 一名鉴雄，长洲府直人，原籍浙江平湖。本为“村优”，罕为城中人所知。一日进城，偶为寒香班所邀代演《千金记》楚霸王而哄动一时，即被吸收入班，并成为该班名净，人称“用直大净”。康熙二十三年(1684)被选人内廷供奉，过二十余年“以年老乞骸南返，赐七品冠服”。康熙四十九年(1710)和顾龙等募建普济堂。康熙五十九年(1720)尚健在，本年秋，王载扬在阊门友人家尚“见其须发皓白，举止方雅，殊不类优人也”。王载扬《书陈优事》载其事迹颇详，其中描摹其饰演《千金记》楚霸王的情况云：

……陈乃起曰：“固常演之，勿敢自以为善。”众曰：“若是，且速汝装。”陈始舐其糞，出一帛抱肚，中实以絮，束于腹，已大数围矣；出其靴，下厚二寸余，履之，躯渐高；援笔揽镜，蘸粉墨为黑面，面转大。群优乃稍释，曰：“其画面颇勿村。”既而兜鍪绣铠，横稍以出，升氍毹，演《起霸》出。《起霸》者，项羽以八千子弟渡江故事也。陈振臂登场，龙跳虎跃，旁执旗帜者咸手足忙蹙而勿能从；耸喉高歌，声出钲鼓铙角上，梁上尘土簌簌坠着篋中。座客皆屏息，颜如灰，静观寂听。俟其出竟，乃更哄堂笑语，嗟叹以为绝技不可得。（据《剧说》卷六转引）

与陈明智事相类似者，尚有小金山与苏又占：小金山，亦吴中名优，工大面；有人怀疑他就是陈明智。史承谦《菊庄新话》引王载扬记陈明智事迹后，按云：

吴中传此事为小金山。小金山者，优之名也，未识即陈否。周采岩言小金山本吴中名优，出游多年，落魄而归。简

者故识之，而群优不知，共诮其衣貌之不扬；及演项王，始惊异。优之老者曰：“此演法、唱法，非小金山不能，若得毋为小金山耶？何一贫至此？”答曰：“然。”众乃矜服。与王载扬传小异，并记之。

苏又占，工大净，与另一大净孙某齐名。《梨园佳话》载：

一日孙有恙，命杂走邀苏又占代演（《千金记》霸王）。苏人物委琐，班中哗然，并咎杂走。苏忿甚，命置一椅于场角。少顷，霸王上场，立椅一跳喊，声彻画梁，观者骇目惊心。苏竭力演毕，向班中谢客而去。合班惶惶，求客今日暂演杂剧，不取值，明日重演《千金记》。客允之。于是合班公诣孙净处，央请苏净入班，重演《千金记》。

孙某 浑称“孙阎王”。工大面，亦以演《千金记》霸王闻名。传说某旅店有鬼，孙与生丑扮关公秉烛以待。鬼泣曰：“某被店主谋死，葬于此地。”次日，孙鸣官伸冤伏法，故混名“孙阎王”。

李文昭 繆府班大净，力举千斤，善演《八义记·闹朝》一出。据说，他演剧中人屠岸贾，头上竖毛即翎子或直或曲，或下曲而上，运用自如，新袍穿五六次即破碎，演必加价。曾于台上与“赵遁”碰腹，一正生被他跌倒下台。可见翎子功乃至整个演技之高超。

徐大声 正生，以演《岳阳楼》出名。他饰演醉渔翁与吕仙饮壶中酒时，有七十二跌，杯势随起随落，总不着地。徐演至三年，能事方尽。后供奉内廷，其技遂“广陵散绝”。（以上均见顾公燮《消夏闲记·梨园佳话》）

宋生、陈外 《王巢松年谱》顺治十二年：“金府班演《虎符记》，宋生为生将军，陈外为张定边。真有生龙活虎之意，亦

可谓观止矣。”

金君佐 “申氏中班演《葛衣》、《七国》，金君佐方在壮盛时，真使人洞心骇目。”（同上）

此外，《梨园佳话》还提到老生张得容、小生吴真玉，《板桥杂记》提到“老梨园”郭长春，尤侗《西堂年谱》提到倡兼优冯素蓉等。

至乾、嘉两朝，随着戏馆的勃兴，苏州职业昆班艺伶又有了新的的发展。据《消夏闲记》载：

金阊商贾云集，宴会无时，戏馆数十处，每日演戏。养活小民不下数万人。

戏馆数十处，每日演戏，试想，需要多少职业戏班？依赖戏馆过活的“数万”小民中无疑大部分属于昆剧艺伶。据龚自珍《书金伶》说，其时苏州及扬州、杭州共有名班“数百部”，一般班社尚不计在内。另据有关碑文记载，乾隆四十八年，苏州重修二郎庙，参加捐助银钱属于苏州职业昆班，达四十一班，艺人一百九十九人。此外，尚有一些特殊的职业昆班与艺伶，如苏州伶界的行会组织称“梨园总局”，设在苏州城内镇抚司前二郎庙内，归苏州织造府管辖。该织造府组织的“织造部堂海府内班”即是具有特殊地位的职业昆班，不仅规模较大，演出水平也特别高，扬州老徐班名角小旦吴福田、老生朱文元，先后任该班总管。其主要任务是承应官场，上演大戏。全班有一百多位艺人，今可考者尚有三十五人。（以上详见江苏省博物馆编《江苏省明清以来碑刻资料选集》）

苏州职业昆班，推“集秀班”最著名。《燕兰小谱》云：

集秀，苏班之最著者，其人皆梨园文老，不事艳冶，而声律之细，体状之工，令人神移目注，如与古会。非第一流

不能入此。

关于集秀班的组织，龚自珍有较详尽的记载：

乾隆甲辰，上六旬，江南布衣嵯使争聘名班。班之某色，人艺绝矣，而某色颇拙；或某某色皆艺绝矣，而笛师、鼓员、琵琶员不具；或具而有声无容，不合，驾且至，颇窘。客荐金德辉，辉上策曰：“小人请以重金号召各部，而总进退其短长，合苏、杭、扬三郡数百部，必得一部矣。”嵯使喜以属金。金部署定其目录：琵琶员曰苏州某，笛师曰昆山某，鼓员曰江都某，各色曰杭州某，曰江都某，而德辉自署则曰正旦色吴县某。队既成，比乐作，天颜大喜。内府传温旨，灯火中下珍馐、玉器、官囊不绝。又有旨询班名，嵯使奏：江南本无此班，此集腋成裘也。驾既行，部不复析而宠其名曰集成班，复更曰集秀班。（《定庵续集》卷四）

可知集秀班是为了庆祝乾隆六十大寿而从苏、杭、扬三郡数百部中挑选出优秀演员组成的，无怪乎演技特别高超。其名伶可考者有：

金德辉 苏州人，工小旦。集秀班创始人。后在扬州演出，先后人洪班和德音班。曾受洪班名旦徐绍美的影响，并与他齐名。擅演《牡丹亭·寻梦》和《疗妒羹·题曲》，《扬州画舫录》称他演这两剧如“春蚕欲死”。其中《寻梦》以“金德辉唱口”为同行效法，沈起凤《谐铎》卷十二称其“仿佛江采蘋楼东独步，冷淡处别饶一种哀绝”。彭兆荪《扬州郡斋杂诗》有“临川曲子金生擅”之语，并注云：“都转廨中观剧，时吴伶金德辉演《牡丹亭》，为南部绝调，年已老矣。”享年八十余，弟子双鸾，“能约略传其声。”（详见《扬州画舫录》）

李文益、王喜增 《扬州画舫录》卷五谓洪班小生李文益“丰姿绰约，冰雪聪明，演《西楼记》于叔夜，宛似大家子弟。

后在苏州集秀班，与小旦王喜增串《紫钗记·阳关折柳》，情致缠绵，令人欲泣。”又说：“王喜增，姿仪性识特异于人，词曲多意外声，清影飘动梁木。”

张惠兰 《燕兰小谱》卷五：“苏伶张蕙兰，吴县人。昔在保和部，昆旦中之色美而艺术未精者。常演《小尼姑思凡》，颇为众赏，一时名重，蓄厚资回南，谋入集秀部……蕙兰以不在集秀部，则声名顿减，乃捐金与班中司事者，挂名其间，扮演杂色。”后成为“吴下名师”的三庆部赵仿云、和春部许竹香等均从其学。（详见《听春新咏》“徽部”）

王三林、陈翠林、沈凤林、王喜 小铁笛道人《日下看花记》卷二：“三林，姓王，年十六，苏州人。集秀部。此部初自南来，闻风者交口赞美，则旦色之佳，有以动人也。是日亮台，座客极盛，意其必有足以登吾《花记》之选者，亟往观焉。脂粉如云，而登场接演者惟三林剧最多，其一班中之前茅欤。姿则艳而不靡，质则婉而有情。观其演《赏荷》，则幽娴贞静；演《金山》，则软款轻盈；及演《武婴》数出，则骆宾王所云：‘娥眉不肯让人，狐媚偏能惑主’者，彼善诛心，此巧传神矣。一日之间，一台之上，王郎之能事，已不仅一斑之见也。其外有翠林陈郎，安庆人；沈郎凤林，杭州人，色亦尹邢，林如韩魏，尚未细为端详，第与三林连类及之，亦可想见矣。近见有王喜者，亦隶是班，颇著名。”

王鸣珂 《听春新咏》（徽部）“郝桂宝”条：“好名如是，可与萃庆部之王桂山、集秀部之王鸣珂（字湘茵）并垂不朽矣。”

沈文振 《履园丛话》：“近日优伶中，亦有能解韵语者，……有沈文振者，曾搭集秀班，能书，仿松雪天冠山诗，尤

奇。”

倪元龄 小旦，演戏或歌或笑，均妙极自然，擅长《背娃娃》、《遇妻》、《巧配》、《骂灶》、《卖解》诸剧。“其演《背娃娃》一出，丰姿秀发，嬉笑逼真。观者如摩挲异宝，爱不忍释。”（《消寒新咏》，“中国戏曲资料丛书”周育德校刊四卷本。以下引此书，均据此本。）

李福龄 一名金官，安庆人。贴旦。擅长《少华山》、《捡柴》、《调叔》、《打饼》、《断机》、《阵产》、《水漫》、《断桥》、《思春》、《扑蝶》、《连厢》、《忠义传》诸剧。石埭居士评元龄、福龄二人：“年岁相若，身材颀颀，即技艺亦相上下。第元龄宜笑，福龄宜哭，论怡情，福龄少逊元龄之风致；论感怀，元龄不如福龄之逼真。各有好处，不容没也。余最爱其同歌合演，如《水漫》、《断桥》、《思春》、《扑蝶》、《连厢》以及《忠义传》之扮童男、幼女。彼此争奇，令观者犹如挑珠选宝，两两皆爱于心，莫能释手。斯诚一对丽人，可称合璧者也。”

（同上）

李桂龄 一名大体，扬州人。工小生，常与倪元龄搭档演出。擅长《调叔》、《跳墙》、《看棋》、《改妆》、《靠火》《巧配》诸剧。（同上）

王喜龄 一名双喜官。贴旦。卒年仅十六岁。擅长《偷词》、《写真》、《围棋》、《下西洋》、《昭君出塞》、《长亭送别》、《乔酣》、《下棋》、《百花赠剑》、《续句》诸剧。铁桥山人称其“演戏精妙，足为集秀扬部出色传名”。（同上）

李秀龄 安徽人。武旦。擅长《跳墙》、《看棋》诸剧。问津渔者评其演剧“画戟长拖，梨花落袖；彩旗斜挂，蓉匣藏锋。

矫若猿奔，疾同鸟落。真所谓‘箫管声中闻战伐，绮罗筵上遍旌旗’者也。”（同上）

这一时期苏州昆伶可考者除上述者外，另据《江苏省明清以来碑刻资料选集》载，属于雍正末、乾隆初的名伶，尚有金水锡，陈义先等一百四十六人。嘉庆三年，苏州老郎庙立有“织造府禁止演唱淫靡戏曲碑”，碑后刻其时著名昆伶葛圣表、姜俊天等六十九人姓名。

此外，散见于时人文集的，尚有惠彩、徐双喜、俞蔚岑等二十四人。（详见陆萼庭《昆剧演出史稿》“艺人考略”）

道光至光绪初年，苏州民间职业昆班以“大章”、“大雅”“鸿福”、“全福”四大班为最著称。艺伶可考者，道光时人，有赵元发、曹文灿、谢菱芩、张锦荣、金耀祥、张雪香、谈晓莲、吴廷玉、崔小鸳、陈月卿等。（见《老郎神庙修工程捐款收支碑》，收入《江苏省明清以来碑刻资料选集》）咸丰时，一位叫李春江的艺伶挺有名。黄钧宰《金壶逸墨》卷一“孝伶”载：

苏州李春江，隶大雅班。伟躯润嗓，技艺冠群，伶人中杰出者。性灵敏，尝于肆中购残耕织图一帙，暇临摹，久而有得，作人物无不入神。又与诸画家晨夕切磋，声誉日增。岁得润笔资，倍于戏益，然终不肯弃伶卖画，曰：伶人本业，画余技，且班中脚色无多，缺一不办，我去奈众人何？

咸丰末、同治初，上述四大名班先后赴上海谋生。虽然他们有时也回苏州演出，如同治七年回籍的艺伶，曾在老郎庙开台试演，并拟余资重修老郎庙。但他们的主要活动却在上海，据统计，至光绪初，苏伶“在申者尚存百十余名”。（见《重修老郎庙捐资碑记》）陆萼庭先生对这“百十余名”艺人作过细心的考

证、搜访，得一百一十八人，分四份名单予以排列和考证，其最著名者还引《申报》等给以评述，如说旦色中之葛子香，“于咸、同间负盛名，舞态歌声，一时无两”；白面中之陆祥林，“戏路以冠带为主，偶演邈邈白面，以《呆中福》最为著名”；老外之吴庆寿，“晚年双目已昏，演荆钗记开眼上路，尤称卓绝”，等等。（详见《昆剧演出史稿《第五章》）四大老班的成员，大都包罗其内，足以反映咸、同以来苏州昆班的主力 and 风貌。

另据近人黄南丁《吹弄漫志》（《戏剧月刊》第一卷第十号）载，光绪初，苏州另有“高天小班”及“聚福班”亦颇有名。高天班的艺伶有老生李子美、青衣沈寿林等二十三位。聚福班的艺伶情况是：“由聚林等组织的聚福班，在都庙前开演。其时葛子香已死，加人其子小香。花旦凤林年幼，以《番儿》等戏见长。聚福班共有二班，一种谓之江湖班，专走各码头，小阿三、寄生、祥林，俱是其中健者；一种谓之坐城班，一切角色齐全，在城常年演唱。”按上述两班艺伶中，有不少人原属“四大名班”的。

随着京剧戏班的南下，昆剧没落的命运，连在它的发祥地苏州也无可幸免了。尽管艺人们为迎合观众在“恪守苏昆规范”的旗帜下，作了某种翻新，如光绪八年八月二十五日《申报》中《戏楼坍塌》一文载：

苏垣昆腔甲于天下，兵燹后，梨园子弟多白发，世风迹变，人皆喜二簧、京调、梆子等腔，而昆腔几如广陵散矣。今年七月初，城隍庙前开演文班，观者寥寥……班中欲别开生面，串成新戏一本，名曰《溯慈愿》。灯彩陆离，如《洛阳楼》之类，更有观者化身种种变幻，先期传布，于十七日开演，詎是观者云集，致将厢楼压塌。

但这只能奏效一时，仍然无法摆脱困境。演员队伍急剧减少，如同、光之际苏昆艺伶在上海尚存“百十数人”，至光绪十年，“所存不及百人”，（光绪十年十月初七日《申报·苏台碎录》）不少名角如周凤林等，“改昆就京”，或挂牌到京班赚取更多的包银。

光绪中叶后不久，四大名班中的“大章”、“大雅”终于解散，艺伶或归入“鸿福”和“金福”，或改入京班，或为曲师。剩下的“武鸿福”和“文全福”两副班子，也不得不浪迹江湖，飘泊谋生。至清末民初，全福班只剩下约二十人，并从老郎庙迁至“全浙会馆”，他们之中有老生兼老旦演员吴义生、官生兼小生演员沈月泉等。（详见《吹弄漫志》）

次说北京。清初北京随着戏馆的出现，职业昆班亦逐渐增多，可考者有聚和班（一作内聚班）、三也班、可娱班、景云班以及南雅小班、兰红小班等。其中尤以聚和班为最著名，该班曾成功地演出《长生殿》，为康熙帝所“称善”。王应奎《柳南随笔》卷六载：

康熙丁卯、戊辰间，京师梨园子弟以内聚班为第一。时钱塘洪大学昉思昇著《长生殿》传奇初成，援内聚班演之。圣视览之称善，赐优人白金二十两，且向诸亲王称之。于是诸亲王及阁部大臣，凡有宴会必演此剧。而缠头之赏，其数悉如御赐，先后所获殆不赀。内聚班优人因告于洪曰：“赖君新制，吾辈获赏赐多矣。”

三也、可娱二班，则与聚和班鼎足而三。孔尚任说：“燕市诸伶，惟聚和、三也、可娱三家老手，鼎足时名。”（《孔尚任说文集》卷五）

景云班艺伶，曾演过孔尚任《小忽雷》。孔氏《燕台杂兴四

十首》其二十注云：“予《小忽雷》填词成，长安传看，欲付梨园，竟无解音。后得景云部，始演之。”（同上）

南雅小班，曾演过顾彩的《楚辞谱》（一作《离骚谱》）。孔尚任《燕台杂兴》其十七注云：“无锡顾天石名彩，作《楚辞谱》，传屈、宋故事，南雅小班特善之，然不演《招魂》一折，观者以为恨。”（同上卷四）

兰红小班，见孔尚任《兰红小部》诗云：“小部齐抽玉笋条，相公曲子最魂消。才开衣篋襟多袪，乍点笙簧字未调。莺会啁时犹费舌，柳触眼处已成腰。词人满把抛红豆，扇影灯花闹一宵。”

这一时期职业名伶，可考者主要有：

王紫稼（1622—1657）由明入清者，苏州人。顺治八年三十岁时入京，名动京师。吴梅村《王郎曲跋》云：“酒酣一出，坐上为之倾靡。”顺治十三年被御史李琳杖死。（孟森《王紫稼考》）有关王的其他生平事迹，详见上章。

小宋 由明入清人，比王紫稼略早。吴梅村《王郎曲》云：“往昔京师推小宋，外戚田家旧供奉。只今重听王郎歌，不须再把昭文痛。”

陆九 孔尚任《燕京杂兴》其六注云：“予游吴时，常听陆九歌。今遇于王府，年已二旬，彷彿识之。”

李修郎 孔尚任《燕台杂兴》其九注云：“李修郎支伎擅场，为贵人所宠，人难窥见。后被弃掷，仍到歌场，见者惊为绝艺。”

至乾隆年间，北京重要的职业昆班首推“保和班”。《燕兰小谱》卷四：“昔保和部，本昆曲，去年杂演乱弹、跌扑等剧，因购苏伶之佳者，分文、武二部。……部中皆梨园父老，惟发官

二十四，为最少。”此卷所载雅部昆伶凡二十人，其中属保和部的，有四喜官、张柯亭等十一人。

降至嘉庆年间，著名的职业昆班推金玉、霓翠、集秀、三多四班。据小铁笛道人《日下看花记》载，属于金玉班的名伶，有王桂林、陆增福、朱宝林、张庆福、钱长生、杨金宝等；属于霓翠部的名伶，有陶双全、蒋金官等；属于三多部的名伶，有张寿林、朱麒麟、钱元宝等。

嘉庆中叶前后，金玉、霓翠先后解散。其时北京昆班只剩下一个富华班，演员如桂林、增福、金官、双金等，均来自金玉、霓翠二部。不久，富华部亦解散，艺伶大都改入三庆、三和等徽班演出。

道光初，京师昆剧艺伶仿乾隆年间吴中集秀班之例，组织专唱昆剧的“集芳班”，“非昆曲高手不得与”（《长安看花记》），“于时名誉声价，无过集芳班”（《梦华琐簿》）。演员大半来自四喜部，可考者有：“杨法龄、胡法庆、吴金凤、袁双桂、袁双凤（以上见张际亮《金台残泪记》）、张金麟（见萝庵老人《怀芳记》）等。

集芳班自成立不过半年就解散了。演员大都改入他班，有的兼唱乱弹，甚至改行。少数人仍“不屑为新声以悦人”（《长安看花记》），如张金麟“擅长二十余年，声名最高且久，终以病悴死”（《怀芳记》）。

此后至清末，京师不复有纯净的昆班，艺伶大都搭徽班演出，从而形成徽、昆长期合演的局面，为京剧的形成作出积极的贡献。艺人可考者，道、咸年间推听香（小天喜，姓扈）、竹君（秀芸，姓殷）二人最著名。杨懋建《丁年玉筍志》：“近日昆腔歌喉，推金麟第一。听香出，遽掩其上。”又说：“竹君发声

道亮爽脆，而又圆润清和，纍纍如贯珠，所谓八音克谐，无相夺伦，惟斯人足以当之。”同治年间，以邗江小游仙客《菊部群英》所载鲍秋文、汤金兰等三十四位专工昆剧的艺伶较著名，而最为人推重的还数该书著录的“昆乱兼擅”（或称“两头蛮”）者，诸如徐小香、梅巧玲、朱莲芬、时小福、杨鸣玉等。如梅巧玲以昆旦名，“道白文雅脱俗，听者无不神怡”；杨鸣玉以昆丑名，人称“昆丑杨三”，《梨园旧话》称其演《风筝误》之丑女及《陈仲子》、《借靴》诸剧，“神妙直到秋毫颠，观者无不绝倒”，京中曾有“扬三死后无昆丑”之谓。

三说扬州。扬州旧称“广陵”，与苏州仅一水之隔，被称“昆戏第二故乡”。早在康、雍年间就建有“梨园会馆”，并时邀苏州昆班演出。金埴《不下带编》卷七云：

往予客广陵，有勾栏风月生李二郎汉宗者，见予题梨园会馆一律：“从来名彦赏名优，欲访梨园第一流。拾翠几群从茂苑，千金一唱在扬州。定借侯白为声党，还倩奏青作教头。歌吹竹西能不羨，更知谁占十三楼。”……吴苑兴虫亦增却许多光价矣！时称以梨园弟子为兴虫。

扬州早已有自己的昆班，“太平班”就建于雍正年间，至乾隆后期仍享盛名，《续扬州竹枝词》“乱弹淮道不邀名，四喜齐称步太平”可证。

扬州最著名的职业昆班数老徐班、黄班、张班、汪班、程班、大洪班、德音班等七大“内班”。李斗《扬州画舫录》卷五“新城北录下”：

昆腔之胜，始于商人徐尚志征苏州名优为老徐班；而黄元德、张大安、汪启源、程谦德各有班。洪充实为大洪班，江广达为德音班，复征花部为春台班，自是德音为内江班，

春台为外江班。今内江班归洪箴远，外江班隶于罗荣泰。此皆谓之内班，所以备演大戏也。

以上每班人数，多至“百数十人”。七大“内班”的著名演员主要有：

老徐班（班主徐尚志）：

余维琛 副末，本苏州石塔头串客，后落魄入班中。能谈经史，解九宫谱。性情慷慨，任侠自喜。好施舍，见吴下乞儿，竟脱狐裘赠之。

山昆璧 老生。身長七尺，声如傅钟，演《鸣凤记·写本》一出，观者目为天神。自言袍袖一遮，可容张德容辈数十人。

陈云九 小生。年九十演《彩毫记·吟诗脱靴》一出，“风流横绝，化工之技”。

董美臣 小生。亚于云九，授其徒张维尚，谓之“董派”。美臣以《长生殿》擅场，维尚以《西楼记》擅场。维尚游京师时，谓之“状元小生”，后人洪班。

周德敷 大面。小名黑定，以红黑面笑、叫、跳擅长。笑如《宵光剑》铁勒奴；叫如《千金记》楚霸王；跳如《西川图》张将军诸色。与同时人刘君美、马美臣并胜。

马文观 字务功，白面，兼副净。以《河套·参观》、《游殿·议剑》诸出擅场。“白面之难，声音气局，必极其胜，沉雄之气寓于嬉笑怒骂者，均于粉光中透出。二面之难，气局亚于大面，温暾近于小面，忠义处如正生，卑小处如副末，至乎其极。又服妇人之衣，作花面丫头，与女脚色争胜。务功兼工副净，能合大面、二面为一气，此所以白面擅场也。”

钱云从 二面。“江湖十八本，无出不习”。当时凡二面皆

宗钱派，无能其出右。

老程班（班主程谦德）：

冯士奎 大面。以演《水浒传》刘唐擅场。

杨二观 小旦。上海人。美姿容，上海盛产水蜜桃，时人以比其貌，呼为“水蜜桃”。

王景山 老旦。眇一目，上场用假眼睛如真眼。

吴中熙 正旦。任瑞珍之徒，小名南观。“声入霄汉，得其激烈处”。

老黄班（班主黄云德）：

顾天一 三面。以武大郎擅场，通班因之演《义侠记》全本，人人争胜，遂得名。尝于城隍庙演戏，神前阉《连环记》，台下观者大声鼓噪，以必欲演《义侠记》。不得已，演至服毒，天一忽坠台下，观者以为城隍之灵。年八十，演《鸣凤记·报官》，腰脚如二十许人。

老张班（班主张大安）：

张国相 老外。工小戏，以《西楼记·拆书》之周旺、《西厢记·惠明寄书》之法本称最。年八十余，犹演《宗泽交印》，神光不衰。

刘天禄 老生。小唱出身。后师余维琛，为名老生。兼工琵琶，其《弹词》一出称最。

马大保 小旦。马美臣子。色艺无双。演《占花魁·醉归》，“有娇鸟依人最可怜之致”。

熊如山 小丑。精于江湖十八本，后为教师。

大洪班（班主洪充实）：

朱文元 老生。小名巧福。为程伊先之徒，擅演《邯郸记》全本。先在徐班，无所表见，至洪班则声名鹊起，班中人称

为“戏忠臣”。

刘亮彩 老生。小名“三和尚”。以演《醉菩提》全本得名。“吃字如书家渴笔，自成机轴”，工《烂柯山》朱买臣。

张明诚 白面。张明祖之弟。擅演红黑面。《罗梦》一出，善用句容人声口，为绝技。

孙九江 老外。年九十余，演《琵琶记·遗囑》，令人欲死。

恶 软 副净。苏州人，姓名佚。表演以冷胜，擅演《蛟绡记·写状》。

丁秀容 小丑。打诨插科，令人绝倒。

范三观 小旦。工小儿戏。如安安小官人之类，“啼笑皆有可怜之态”。

老江班（班主江广达）：

董抢标 小生。董美臣子。擅演《牡丹亭》柳梦梅。

石涌塘 小生。与东冶东演《狮吼记·梳妆跪池》，“风流绝世”。

沈东标 二面。与本班二面姚瑞芝齐名，均称为“国工”。尤以《琵琶记》蔡母见称。

金德辉 小旦。本在洪班。演《寻梦》、《题曲》，“如春蚕欲死”。

董寿龄 小旦。善演侍婢，“所谓倩婢、鬆婢、淡婢、逸婢、快婢、疏婢、秀婢，无态不呈”。

范松年 大面。周德敷之徒，甚得其叫跳之技，工《水浒记·评话》。尤以《铁勒奴》见赏，有“周德敷再世”之称。

老汪班（班主汪启源），成员不详。

除上述七大内班外，扬州尚有广德太平班、双清班、院窠内

班、百福班以及小张班、小程班、小洪班等。其中太平、双清二班，较为著名。

太平班为迎接乾隆二次南巡，曾由八十名成员组成演出队伍，献演十八出昆剧，总称《太平班杂剧》。难能可贵的是，至今尚完整保存着这次演出的全班脚色名单一份。（详见周育德《扬州太平班和迎銮戏》一文所录，载《戏曲研究》第九辑）

双清班为女子昆班，班主顾阿夷。《扬州画舫录》卷九：“顾阿夷，吴门人，征女子为昆班，名双清班，延师教之。初居小秦淮客寓，后迁芍药巷。”班中成员有：

喜官 《寻梦》一出，即金德辉唱口。

玉官 小生，有男相。

巧官 纱帽小生。

小玉 喜官之妹。喜饰莺莺，小玉则为红娘；喜饰杜丽娘，小玉则为春香，互相评赏。

金官 演《相约相骂》，“如出鬼斧神工”。

徐狗儿 坐戏房如深闺，一出台，则居然千金闺秀。

三喜 为人矜庄，故技不工。

顾美 顾阿夷之女。

二官 演赵五娘“咬姜呷醋，神理亲切”。

庞喜 老旦。

鱼子 年十二，作小丑，“骨法灵通”。

李玉 年十一。

秀官 善演节烈故事。

康官 声音清越，教曲不过一度。演《痴诉·点香》，满座叹为“痴绝”。

顾蝶之女 与康官演《痴诉》作瞎子，情状态度最得神。

申官、厨保姐妹 擅演《双思凡》。

黑子 擅演红绡女。

六官 擅演李三娘。

四官 小锣兼演大花面，以《闹庄·救青》见称。

许顺龙 教师之子。间在班内饰正旦。与玉官演《南浦·嘱别》，人称“生旦变局”。

此外尚有场面五人，掌班教师二人，衣、杂、把、锣四人。

扬州职业昆班艺伶的特点：

一是注意流派师承。如徐班小生董美臣，“授其徒张维尚，谓之董派”；二面钱云从，江湖十八本无出不习，“今之二面，皆宗钱派”；程派正生石涌塘，“学陈云九风月一派”；老生王采章，“即张德容一派”；张班老生程元凯，为朱文元弟子，“得其真传”；大面陈小扛，“为马美臣一派”；洪班小生沈明远，师张维尚，“举止酷肖”；正旦任瑞珍，其徒吴仲熙，“得其激烈处”，另一徒吴端怡“得其文静处”；江班大面范松年为周德敷之徒，“尽得其叫跳之技”，有“周德敷再世”之誉，其徒奚松年为洪班大面，“声音甚宏，面体段不及”。

二是不以色见长，而以艺取胜，一般都有较长的舞台生命。如小旦余绍美“满面皆麻，见者都忘其丑”；小丑孙世华“唇不掩齿，触处生趣”；老旦王景山“眇一目，上场用假眼睛如真眼”；马继美“年九十，为小旦，如十五六处子”；三面顾天一，年八十余演《鸣凤记·报官》，“腰脚如二十许人”；老外张国相“年八十余，犹演《宗泽·文印》，神光不衰”；小生陈云九，年九十演《彩毫记·吟诗·脱靴》，“风流横绝，化工之技”。

三是许多享有盛誉的职业艺伶来自串客。如徐班副末余维

琛，“本苏州石塔头串客”；江班小旦杨二观，本为上海串客，“后由程班入江班，成老名工”；张班教师汪颖士，“本海府班串客”；洪班老生陈应如、老旦费坤元，本亦为“海府班”串客。

四是艺伶们开始总结自己的舞台经验，并著书立说。如徐班昆伶俞维琛、龚瑞丰口述的《明心鉴》，就是一部总结前辈表演艺术的专著，它总结了昆剧表演动作及表情方面的特征与要求。^①

最后说一说南京与上海。

南京的著名职业昆班，乾隆时有庆丰班，嘉庆时有庆余班。据甘熙《白下琐言》卷二及卷六载，庆余班的名伶有：

王老虎 净面。“年七十余演《刀会》、《北钱》等出，声若洪钟，震动堂宇。”

沈耀祖 正生。

施二官 小生。“《夜奔》一出，生平擅绝。史事娴熟，尤为可异。”

周二官 小生。“《荆钗》、《琵琶》，酸楚动人。”

王 某 老外。“苍颜浩发，《送女》、《交印》、《开眼上路》，极传神之妙。”

金 某 正旦。与周二官“称为二绝”。

蒋 某 小旦。“年近五旬，而上妆艳丽如处女，尤若辈中之翘楚也。”

潘二葺子 丑。“《花鼓》、《拿妖》、《嫁女》，谈谐人妙，不可方物。”

女子昆班，以“小华林班”为最著名。班主陈凤皋。名角巧龄、太平，“品艺俱精”。时盛行雏伶演剧，大都十一二岁，她

^① 详见孙崇涛《〈梨园原〉表演理论述评》，载《戏曲艺术》1980年第4期。

们年纪虽小，戏都演得很精彩，如顾双凤之演规奴、张素兰之演《南浦》、金太平之演《思凡》、解素音之演《佳期》，“雏鬟演剧，播誉一时”。（以上均见《画舫余谭》）女伶可考者尚有：

陈桂林 字月上，吴人。“月上初以女伶往来勾曲，年才十三。”

陆绮琴 生旦兼演。“其父本梨园佳弟子，故姬亦工生旦。”

五福、四青 均吴下（今苏州）人，“工于串剧”。

陈小凤 吴下临顿里人，“工串生旦剧，向在缘园见其演《跌包》，甚佳”。（以上均见捧花生《秦淮画舫录》卷上）

上海为苏州毗邻，早在明万历年间就盛行昆剧，人清后至道、咸年间，仍然未衰。王韬《名优类志》云：“沪上昔日盛行昆曲，大章、大雅、鸿福、集秀尤为著名。”其中大章、大雅、鸿福及稍后的全福，均来自苏州，合称“四大老班”。集秀来自扬州。以上以鸿福班为最著名。王韬《瀛堧杂志》卷一云：“昆腔之在沪者，以鸿福为领袖，其次若宝和，新剧亦高出一筹。”这一时期艺伶可考者有顾兰州、荣桂、三多等。

顾兰州 道光时苏州人。吴载功为吴藻《乔影》作跋云：

乙酉（1825）秋，余客沪上……适有吴门顾郎兰州善奏缠绵激楚之曲，爰以是出授之广场演剧，曼声徐引，或歌或泣，靡不曲尽意态。见者击节，闻者传抄，一时纸贵。

荣桂、三多分别为鸿福、集秀的名旦。《名优类志》云：

鸿福班中之荣桂，集秀班中之三多，俱称领袖。……荣桂后蓄厚资，自为领班。

《瀛堧杂志》还称他们“皆擅绝技”，“满座为之头落杯案”。

同、光年间，徽、京接踵入沪，并与昆班争胜，昆班力量开始削弱。黄协埙《淞南梦影录》卷二云：

沪上优伶，向俱来自苏台。同治初年，徽人开满庭芳于南靖远街，都人士簪裾毕集，几如群蚁附膻，而吴下旧伶若晨星落落矣。嗣后京戏盛行，燕台雏凤，誉满春江，而徽班逐无人向鼎。

吴门隐生《前洋泾竹枝词》亦云：

共说京、徽色艺优，昆山旧部借谁收。一枝冷落官墙柳，自尽梨园少年头。

此后至清末，昆班在上海日趋衰落，艺伶大多搭入京班演出。许多人却因祸得福，而成为文武昆乱不挡的名角。

同治年间推葛子香、邱阿增最著名。时人最不羁生《梨园竹枝词》有“昆腔出名更何人？葛子香来赛阿增”之咏。黄协坝《粉墨丛谈》也说：“阿增素以昆曲擅场，同治初随大雅班来沪，艳名鼎鼎，藉甚一时。”此外尚有小桂寿、刘凤林、小十三旦等。黄协坝《淞南梦影录》云：“梨园之盛，甲于天下……昔年负重名者如小桂寿、邱阿增、刘凤林、小十三旦、葛子香、陆小芬、万盏灯之类，六七年中，都云散风流，莫可问其踪迹。”

光绪年间则推周凤林、周钊泉最著称。王韬《瑶台小录》：“海上诸伶以二周为冠，周凤林字桐荪，周钊泉字补枝，他如徐介玉、丁兰荪，亦佼佼者也。”周凤林尤为突出，是继葛子香、淡雅芳之后最负盛名的旦角演员，时人萍寄生《菊部闲评》列为“海上第一花旦”。海上漱石生《梨园旧事鳞爪录》：

名旦周凤林，字桐生，乳名小老虎。……美凤姿。精音律，度曲时珠喉一串，娇如百啭流莺。初在吴门小唱班中，年稍长，始练习台步身段。隶三雅昆班，为班中台柱，同侪因以“拍作抬”出身目之，谓其非科班子弟也。然周天性颖悟，在昆班为五旦，《跳墙》、《着棋》、《佳期》、《拷

红》诸戏，风情旖旎，掣笑宜人，他伶无与抗手。既而兼擅刺杀，《盗令》、《游街》、《杀惜》、《刺虎》、《劈棺》等剧，亦俱出人头地。嗣缘昆剧背时，难于振作，乃复兼习京戏，隶天仙园金台班。自此声名雀起，月支包银三百元之巨，彼时已为绝无仅有。隶后稍有积蓄，自开丹桂戏园，演剧京昆兼串，赏识者咸誉为色艺俱佳。

黄南丁《吹弄漫志》也说：

凤林扮相甚佳，昆旦的五六两旦及刺杀旦，无所不精，并且有许多的四六板戏《打花鼓》、《百花点将》、《天门阵》等，最为擅长。他演一种戏有一种戏的长处。五旦的戏，像《牡丹亭·游园惊梦》的杜丽娘、《冯小青题诗》、《西厢记·跳墙着棋》的莺莺、《狮吼记·梳妆跪池》等等，能得其静，适合五旦身份。六旦的戏，《西厢记》的红娘，传神阿堵；《武十回》的潘金莲，神态淫荡，真所谓神妙直到毫颠。刺杀旦的戏，绝《刺虎》、《刺梁》、《刺汤》等跌扑，在昆曲中亦可算空前绝后。嗓子又响亮，一无沙哑之弊。

周钊泉，扮相俊雅，举止潇洒，为巾生全胜人才。偶演小冠生。以《金雀记·乔醋》最为著名。萍寄生《菊部闲评》列为“海上一等第一小生”，称其如“郑生薤露，街东无敌”。擅长的戏有《拆书》、《玩笺》、《拾画》、《叫画》、《思乡》、《哭像》等。

与周凤林、周钊泉并称的是姜善珍，《菊部闲评》列为“海上一等第一付丑。”黄南丁《吹弄漫志》说：

昆曲内的丑、付，比一切的角色都难。……好的当中还有正派，若昆山八出的顾鼎臣之兄；有滑稽，如《渔家乐》的万家春。歹的当中有土棍，有地霸，有风流的，有刁恶的，

在在都在演戏的人心领神会，不可稍失戏中人气派。又如《疯僧扫秦》、《说穷羊肚》、《清师拜佛》、《下山》、《鬻桑》、《养马》、《贺喜》等戏，皆是付、丑的正戏。姜善珍……可以得其三昧。

徐凌云则称其“演技以冷隽见长，非但刻画细致，入木三分，常有妙语大可味。擅长之作极多，如《钗钏记·讲书·落园》、《南西厢·游殿》、《燕子笺·狗洞》、《水浒传·借茶》、《西楼记·拆书》、《蛟绡记·写状》、《风筝误·前亲》、《蝴蝶梦·说亲·回话》以及《借靴》等，均极著名。”（据《昆剧演出史稿》转引）

此外，如丑角王小三、白面小脚篮邱炳泉、旦角小桂林、小生邱凤祥、六旦小金虎、丑面曹宝林、老生李子美等，亦均一时驰名。

至于浙江、福建、江西、四川、贵州以及广州等地的职业昆班及艺伶，因篇幅所限，从略。

第四节 宫廷戏班昆伶

清初顺治、康熙年间，内廷演戏主要由教坊女优承应。尤侗《读离骚》杂剧呈献给顺治皇帝后，即由“教坊内人播之管弦”（《西堂全集》尤侗自著年谱）可证。这些女优（即“教坊内人”）大多搜括自江南民间。尤侗《咏史》诗云：“天于瑶池奏玉笙，只教阿母唤双成。闲来海上探仙籍，又问飞琼小玉名。”

（《看云草堂集》卷三）即有感于此而作。不久，教坊司即由新的演剧机构“南府”所替代。庄清逸《南府之沿革》云：

清之“南府”，设自国初，原名“内廷乐部”，沿前

明例也。专备内廷演戏，归四十八处都领侍太监督管理。供奉演剧者皆太监，兼有外人，亦是承差人员，非业梨园者。所演之剧，只昆腔、弋阳腔二种，其戏文除昆腔、杂剧、院本外，多应节令之戏。设在景山内，后于康熙年间，迁入南长街，始改称“南府”。

南府中的艺伶分“内学”、“外学”两种。凡太监习戏者称“内学”，召选民间演员入廷者称“外学”。这些入选的艺伶大多搜刮自江南民间。顾禄《清嘉录》说：“老郎庙，梨园总局也。凡隶乐籍者，必先署名于老郎庙。庙属织造府所辖，以南府供奉需人，必由织造府选取故也。”康熙南巡时，就曾从江苏织造臣组织的著名的承应戏班中，每班“各选二三人，供奉内廷，命其教习上林法部”。（《剧说》引《菊庄新话》）与其说是“选取”，不如说是“捕捉”，故时人杨士凝《芙航诗馥》卷卜一有《吴中曲·捉伶人》诗曰：“江南营（织）造辖百戏，搜春摘艳供天家。贿通捷径冀宠利，自媒勾致姑苏差。采香中使暂停轂，不劳官府亲擒拿。”

无论“教坊司”或“南府”，其中的艺伶，大部分是昆班演员。康熙三十二年（1693），李煦的奏折说：

念臣叨蒙豢养，并无报效出力之处，今寻得几个女孩子，要教一班戏送进，以博皇上一笑。切想昆腔颇多，正要寻个弋腔好教习，学成送去，无奈各处求访，总再没有好的。

（《李煦奏折》第四页）

昆班所以在宫廷占绝对优势，这同皇帝喜爱昆剧有关。如康熙二十三年，皇帝一到苏州就问有没有唱戏的，接着一口气看了二十出昆腔戏，直观至半夜。次日又看到“日中”。（见姚廷遴《历年录》下）这种情况至乾隆时仍未变。如乾隆初次巡幸江南，因

喜昆剧，回銮之日，即带回江南昆班中男女角色多名，使隶入“南府”，谓之“新小班”。（见《南府之沿革》）

“新小班”合之南府原有的“大班”、“小班”，演员（时称“学生”或“子弟”）人数相当可观。据王芷章《清升平署志略》统计，乾隆时，南府和景山两处，共有演员一千五百人。他们集中居住在景山内垣一条巷中，时称“苏州巷”。吴长元《宸垣识略》云：

景山内垣西北隅，有连房百余间，为苏州梨园供奉所居，俗称苏州巷。总门内有庙三楹，祀翼宿，前有亭，为度曲之所。其子弟亦延师受业，出入由景山西门。

嘉庆年间，南府供奉艺伶人数依然可观，据升平署档案道光元年“恩赏日记档案”载：

今现在南府、景山外边学生等，虽有三百余名，较之嘉庆四年之数，不及其半。若承应大戏等差，实不敷用。

可知嘉庆四年（1799），南府尚有艺伶七百人左右。

自道光元年（1821）开始，原入选的民间艺人陆续被革退。如道光元年正月十七日，共革退“外边旗籍民籍学生”三十九名，其中旗籍十六名，民籍二十三名。六月初三日，又革退七十名。道光七年，南府改称“升平署”，入选的民间艺人“全数退出，仍回原籍”。（见《清升平署志略》）宫内专由习戏太监承应演出。直至同、光年间，才重新召选民间艺伶入宫。不过这时昆曲已经没落，京剧兴起，自咸丰帝开始，均嗜皮簧剧，因而内廷戏班大都为皮簧戏班，被选入内廷的民间艺人，自然大都为京剧演员了。

宫廷昆班艺伶可考者，主要见诸故宫博物馆藏南府花名册。据今人朱家缙考：“从南府花名册中可以看到乾隆年间南府的民籍教习、民籍学生的人名，全是江南取名的习惯字样，并且有时

遣送民籍外学回籍省亲养病一类的记载，总是交苏州织造办理。说明当时在宫中演上述三百余出戏的，主要是南方的一些优秀演员，也可以说这些戏就是他们带来的。”（《清代的戏曲服饰史料》，载《故宫博物院院刊》1979年第四期）可见，上花名册的这些“民籍学生”，大都是昆剧演员。他们的事迹见诸记载者极少，较著名的有陈明智、吴文安、陆才官等。

陈明智本是苏州“寒香班”名净，上文已作过介绍。他是在康熙二十三年（1684）首次南巡时被选入内宫供奉的。《书陈优事》云：

圣祖南巡，江苏织造臣以寒香、妙观诸部承应行宫，甚见嘉奖。每部中各选二三人供奉内廷，命其教习上林法部，陈特充首选。

陈在宫中供应长达二十余年。

吴文安、陆才官是乾隆初年召选入宫的。袁枚《小仓山房诗集》卷二十四云：

吴下歌部吴文安、陆才官，供奉大内已有年矣，今春为葬未故，乞假南归，相遇虎邱，略说天上光景，且云：“此会又了一生！”余亦惘惘情深，凄然成咏：

宜春苑里归来客，三十年前见面多。
绝代何堪却白发，贞元朝士更如何？

握手临歧话再逢，泪痕吹下虎邱风。
自言身比天花坠，一到人间一世终。

此诗作于乾隆三十九年（1774），既云“三十年前见面多”，可见他们是在乾隆初年入宫的。在宫中献艺达三十年尚不得告归，其技艺之高及舞台生命之长亦可知。

第六章 清代花雅菊英（下）

第一节 弋腔（高腔）艺伶

清代花部诸腔艺伶，主要是指弋腔、梆子、皮簧等腔系艺伶以及由弋腔发展而成的各种高腔艺伶。他们是在与雅部昆腔艺伶的争胜中崛起的。

首先盛行并和昆腔艺伶较量的是弋腔艺伶。弋腔在清初的北京也称“高腔”或“京腔”，很受都人欢迎。至乾隆年间，高腔艺人盛极一时，在北京已取得剧坛盟主的席位。时人戴璐在《藤阴杂记》中说：

京腔六大班盛行已久。戊戌、己亥（1778—1779）时尤兴王府新班。湖北江右公宴，鲁侍御赞无在座，因生脚来迟，出言不逊，手批其颊。不数日，侍御即以有玷官箴罢官。于是缙绅相戒不用王府新班。

杨静亭《都门纪略·词场序》也说：

我朝开国伊始，都人尽尚高腔。延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉。其各班各种脚色，亦复荟萃一时，故诚一斋绘十三绝图像悬于门额。

同书《翰墨门》“诚一斋”下注文，还记载十三位著名京腔艺伶的名字：

人物匾额，时人贺世魁画。所绘之人，皆名擅词场。霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈五子、王顺、连喜，号十三绝。其服皆戏场妆束，纸上传神，望之如有生气。观者络绎不绝。

这十三位名伶，就是后人所谓“京腔十三绝”。其中李老公，嘉庆年间尚健在，嘉庆十八年《都门竹枝词》有：“最好京腔李老公，狐狸特聘内城中”之咏可证。另据近人王芷章《腔调考源》一书考证，这十三绝的姓名与所饰的角色为：

霍六（正生兼老生）、池则官（武生）、虎张（开口跳）、大头官（君王帽生）、老公李三（脆生）、陈五子（正丑）、连喜（花旦）、嘟噜胡（花白髯）、杨大彪（红净）、内粥（花包）、马年（黑净）、唐套儿（花面）、王七爷（青衫）。

王考与杨著《记略》有差异。

京腔艺伶可考者，除上述“十三绝”外，尚有：

白二 旦角，永庆部，擅演《葡萄架》等。《燕兰小谱》卷三“花部”云：

白二（永庆部），大兴人，原系旗籍，旦中之天然秀也。昔在王府大部，与八达子、天保儿擅一时盛誉。余乙未入都，渠春光烂熳，已开到茶蘼矣，然兴未阑珊，声名不减。同书赠白二诗“宜笑宜嗔百媚含”下注云：白二“常演《潘金莲葡萄架》，甚是娇媚”。

黑儿 旦角，王府大部。同书卷三“花部”云：

黑儿（王府大部），姓刘氏，大兴人。年仅弱冠，紫堂色目，闪闪动人。常与白二演《葡萄架》，作春梅旖旎之态，犹是可儿，惜非雪点寒枝也。

八达子 旦角，奉庆部。同书卷五“杂咏”云：

昔京伶八达子，系旗籍，在萃庆部。貌不甚妍，而声容态度恬雅安详。大小杂剧无不可人意者，一时盛称都下。于甲午年沃若而陨，今其名尚津津在人齿颊间。

天保儿 姓陈，旦角，大成部。同书卷五“杂咏”云：

昔苏伶天保儿，姓陈氏，常熟人，在大成部。色技精妙，大胜今日魏、陈诸部。即《拐磨》一剧，非长生所能彷彿也。

冯三儿 同书卷五“杂咏”云：

京伶冯三儿，大兴人。昔在王府大部，旦中尤物，以声技蓄厚赏。

凌云浦、刘八 丑角《扬州画舫录》卷五：

五以京腔为最，如凌云浦本世家子，工诗善书，而一经傅粉登场，喝采不绝。广东刘八，工文词，好驰马，因赴京兆试，流落京腔，成小丑绝技。此皆余亲见其极盛，而非土班花面之流亚也。

芳官 《消寒新咏》“芳官”条云：

（芳官）演《戏凤》，演《醉酒》，不涉风骚，独饶妩媚，洵京腔花旦中翘楚也。

此外，另据清瓮斋老人（李光庭）《乡言解颐》卷三“优伶”条载，继“十三绝”之后，尚有坛王、关安子、铭德子等京腔名角：

（高腔）若坛王者庶几续霍六之香火，一旦冷似炉灰；关安子可以继萧四之开斋，此际空余肉粥。大头冠唱《油葫芦》，两桶酒容易吸干；铭德子当货郎儿，八条绳几乎喝断。都鲁胡、馅儿饼，人以声传；秃大汉、胖三妞，技因形肖。长城下哭来宝带，王七与毛四擅长；破窑中书内黄金，邢二与苍儿继美。一息犹存不少懈，可怜郝五、陈三；两人势可相当，的是郎三、赵五。柴官儿、长套儿，气魄沉雄；丁三儿、马七

儿，喉咙响亮。闻当年李桂官、韦三旦，品题声价，曾空冀北之群；迄今日老联喜、常二格，冷淡风情，犹是溧阳之马。黎面且难邀顾盼，老排场不合时宜。几人尚在，一部尚存。京腔艺伶的技艺，可从刘八串演《广举》及《毛把总到任》二出得窥一斑。《扬州画舫录》卷五云：

刘八之妙，如演《广举》一出，岭外举子赴礼部试，中途遇一腐儒，同宿旅店，为群妓所诱。始则演论理学，以举人自负；继则为声色所惑，衣巾尽为骗去，曲尽迁态。又有《毛把总到任》一出，为把总以守汛之功，开府作副将。当其见经略，为畏缩状；临兵丁，作傲倨状；见属兵升总兵，作欣羨状；归晤同僚，作满足状；述前事，作劳苦状；教兵丁枪箭，作发怒状；揖让时，作失仪状；经略呼，作惊愕错落状，曲曲如绘。

此外，袁枚的批本《随园诗话》也曾有诗描写京腔名伶演唱时的情景：“脸涨筋红唱未全，后场锣鼓闹喧天，主人倾耳摇头赞，今日来听戏有缘。”

京腔艺伶队伍，后由于清政府对京腔的收买和利用，使之成为一种官腔，迅即走向衰败，其原有的京都剧坛盟主的席位为秦腔艺伶所取代。

至于由弋阳腔发展演化而成的其他各地的各种高腔及其艺伶的情况，所知乾隆年间，先在弋阳腔发源之地的江西十分盛行。乾隆四十六年（1781），“江西巡抚郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句”（见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》增订本第116页至117页）中说：

查江西昆腔甚少，民间演唱，有高腔、梆子腔、乱弹等项名目，其高腔又名弋阳腔，臣查检弋阳县旧志，有弋阳腔之名，恐

该地或有流传剧本，飭令该县留心查察；随据稟称，弋阳腔之名，不知始于何时，无凭稽考，现今所唱，即系高腔，并无别有弋阳词曲。……查江右所有高腔等班，其词曲悉方言俗语，鄙俚无文，大半乡愚随口演唱，任意更改。……至如瑞州、临江、南康等府，山隅僻壤，本地既无优伶，外间戏班，亦所罕至。惟九江、广信、饶州、赣州、南安等府，界连江、广、闽、浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去，臣飭令各该府时刻留心，遇有到境戏班，传集开谕，务使一体遵禁改正，……

道光以后，南方各省已构成一个高腔系统，班社林立。如江西有乐平高腔诸班，安徽有岳西高腔诸班，江苏有高淳高腔诸班，浙江有西安高腔诸班，湖南有长沙高腔诸班，湖北有麻城高腔诸班。其中有的为多声腔戏班，如赣剧、湘剧、婺剧等。由于史籍失载，可考的名伶无多，且大多为同治之后的。同治或同治以前的较少见。各省编纂的《戏曲志》，可能会有更多的搜集与记载。这些只能有待于各卷《戏曲志》正式出版，在本书修订再版时，再予以补充（下面所叙的梆子等腔系艺伶的情况，也当如此）。现据李朴园《乡言解颐》所载，知有金牛、野马、宋老维、孙丑子、奎来、全友、史伶、京张、王成子、熊儿、尹多儿、鱼子等十二位高腔艺伶。他们均为河北宝坻高腔艺伶，约为嘉、道年间人。此书卷三“优伶”云：

概息京班，迨思里曲。则有市庙酬神，秋田报赛。戏一班写来四日，足用烧盐；夜八出约以二更，消磨油烛。村里近鼓，无甚行头；台上吹箫，亦有唱手。铁勒奴声如雷发，争认金牛；颜佩韦气可腾云，群夸野马。《守门》、《杀监》，宋老维肝胆俱倾；《醉隶》、《判奸》，孙丑子音容逼肖。老生则奎来、全友；副净则史伶、京张。王成子之《刘二官扣当》，稍

邀熊儿；尹多儿之《乡里婆探亲》，不输鱼子。烟云过眼，高下在心。若天西梆一响，班号“披红”；朔雪则飘，俗名“搭洞”。逢场作戏者曰“顽票”，劝他医士斩香；随手不济者曰“挂云”，遂至海神吹笛，真堪喷饭，不但解颐矣。

这里所谓“里曲”，是指弋阳腔流传到宝坻一带之后形成的高腔。这十二位艺伶各有所工，其技似胜西梆、二簧诸腔艺人，颇受当地观众欢迎。

另据李慈铭《赵缙堂日记》载，同治年间，绍兴高腔“群玉班”艺伶玉枕，色艺俱佳，擅演《入梦·寻梦》。作者于同治乙丑年（1865）八月初九日记中写道：

八月初九，观群玉班演剧，部头玉枕，素面色艺名十余年……今乱离潦倒，年亦长矣。兰如、亦芳、小梅诸弟亦来，即令玉枕演《入梦·寻梦》，登舟观剧达旦。

第二节 秦腔（梆子）艺伶

继京腔艺伶之后崛起的是梆子腔系艺伶，其中尤以秦腔艺伶最有影响。秦腔艺伶流布甚广，早在康熙年间就进入北京演出，史称“山陕梆子”。刘献廷《广阳杂记》记康熙时北京剧坛有“秦优新声”可证，只是那时还不甚风行而已。自乾隆四十四年（1779）秦腔名角魏长生自四川入京献艺之后，即“大开蜀伶之风，歌楼一盛”（无汉浮槎散人《花间笑语》），从而使“京腔旧本置之高阁，一时歌楼，观者如堵，而六大班几无人过问，或至散去”，或“争附秦班觅食，此免冻饿而已”。（《藤阴杂记》）一时间，各地秦腔艺伶纷纷聚集北京。他们替代京腔而霸主剧坛，北京再度出现花部称盛的局面。

秦腔艺伶，最著名的当推魏长生。

魏长生 (1744—1804) 字婉卿，行三，人称魏三。四川金堂人。工花旦。从小家贫，无以为生，乃入秦腔班学艺，《燕兰小谱》称其“幼习伶伦，困阨备至”。乾隆四十四年进京，入双庆部，以《滚楼》一剧，名噪京城，“观者日至千余人”，以至“举国若狂”。士大夫亦为之心醉，“凡王公贵位，以至词垣粉署，无不倾搦缠头数千百，一时不得识魏三者，无以为人”，（昭连《啸亭杂录》）致使京腔六大班无人过问。而汇集都下的秦、楚、滇、黔、晋、粤、燕、赵等各路艺伶，则群起而步武魏三。以他为代表的秦腔艺伶，一度称雄京华剧坛，成为群芳之首。乾隆五十年（1785）遭到清廷禁演之后，迫于压力，先是加入昆弋班，旋于乾隆五十三年（1788）离京，辗转于扬州、苏州、四川等地，以其精湛的技艺，风靡各地。在扬州，“四川魏三儿……投江鹤亭，演戏一出，赠以千金”（《扬州画舫录》卷五）；在苏州，“自西蜀韦（魏）三儿来吴，淫声妖态，闹入歌台，乱弹部靡然效之，而昆班子弟，亦有倍师而学者”（沈起凤《谐铎》“南部”）。影响所及，远播浙、闽、赣、湘、云、贵、两广，正如小铁笛道人诗所云：“海外咸知有魏三，清游名播大江南。”（《日下看花记》）嘉庆辛酉（1801），重返京师，虽“发髻髻有须”，然“登场一出，声价十倍”，次年夏月，演毕《表大嫂背娃子》，卒于后台。（详见杨懋建《梦华琐簿》）魏长生对秦腔艺术所作的革新，除了创造“琴腔”、“踩跷”、“梳水头，贴片子”而影响深远外，还在表演方面，冲破凝固僵化的规范，“随事自出新意”，不仅以做工细腻见长，擅演妖冶戏谑的喜剧，而且善演“专趣贞烈义侠”的“苦戏”，并长于武戏。《日下看花记》卷四称“其志愈高，其心愈苦，而其律愈严，其

爱名之念愈笃，故声容如旧，风韵弥佳，演武技气力十倍朗玉”。擅演的剧目，除上述提及外，尚有《烤火》、《闯山》、《别妻》、《背娃入府》、《香联串》、《卖饽饽》、《卖胭脂》、《樊梨花送枕》、《大闹销金帐》等。个别剧目的表演，失之妖冶，带有消极因素。为人豪侠好施，“乡人之旅困者多德之”。（《燕兰小谱》）其徒甚众，陈银官、刘朗玉、蒋四儿，堪称翘楚。

陈银官 字漾碧，四川成都人。魏长生早年高足。隶宜庆部。工旦角。演技颇得魏三神韵，“机趣如鱼戏水，触处生波；儗巧似猿升木，灵幻莫测”。《烤火》一剧尤妙，“一时有出蓝之誉”，时人推为“巨擘”。（见《燕兰小谱》卷二）

刘朗玉 名庆瑞，顺天大兴黄村人。隶三庆部。魏三晚年得意之徒，亦工旦。惜“师授未克尽传，长生已成逝水矣，然朗玉之剧，居然得其遗风余韵”。《脂脂》、《烤火》，“超乎淫逸，别致风情”；《闯山》、《铁弓缘》，“艳而不淫”；《别妻》一出，“手拨湘弦，清商一阕，轻风流水，令人躁释矜平”。又嗜学书，“笔姿秀劲，梨园中佳弟子也”。（见《日下看花记》卷一、卷四）

蒋四儿 直隶宣化府人。隶永庆部。旦角。秀眉方面，颇有微麻。《燕兰小谱》称其演技“于羞涩中见娥媚之态，回视魂挑目招者，直桃李舆台矣。部中自长生外，观者咸为瞩目，洵堪跡芳尘也”。

与魏长生同时或稍后入京的蜀籍秦腔艺伶，尚有杨五儿、彭万官、陈金官、于三元、王昇官、杨四儿、长兰官、曹珪官、马九儿等。其中称誉一时的有：

杨五儿 双庆部。四川达州人。《燕兰小谱》评其艺：“姿

态村朴，有婢学夫人之状。弱冠时固名动歌楼也。魏三初演《滚楼》，五儿为之副色，一时魏、杨并称，犹金菊之借光芙蓉然。其他杂剧，风致亦楚楚可爱，知非默处囊中者。”

彭万官 字庆莲，四川万县人。隶宣庆部。旦角，兼演小生。《燕兰小谱》评其艺：“大目浓眉，爽朗可爱，不似唱‘杨柳岸晓风残月’女郎，故名擅歌楼，毁者几半。有时演小生，更觉风情洒落，机畅神流”，以饰演《锁云囊》女娥擅名。

陈金官 四川重庆人。余庆部。《燕兰小谱》评其技：“貌似银儿，绰有憨趣，丰致可人。虽曲艺未能精熟，而声容真切，罕肯依样葫芦。”以饰演《龙蛇镇》见称。

于三元 字湘竹，四川绵州人。宣庆部。《燕兰小谱》极称其演技之工：“巧笑蛮声，工于妩媚”，演《背娃子》一出，“状乡里妇人，神情逼肖……嗣后娇痴谑浪，无不与‘村’字暗合，盖神似而非故为摹拟也。然声技颇工，故美璧（漾碧，即银官）以下，部中推一作者。”

王昇官 四川绵州人。宣庆部。《燕兰小谱》称其“声技之佳，颇为观者所赏。部中后起，于斯屈指一筹”。

与魏长生同时而非蜀籍的秦腔名伶，有王桂官、刘二官等。

王桂官 名桂山，即湘云。萃庆部。湖北沔阳州人。与陈银官齐名，以饰演《卖悖悖》见赏。好画兰，文士赠诗颇多，吴长元《燕兰小谱》即缘此而作。

刘二官 名玉，字芸阁，云南安庆州人。萃庆部。与王桂官齐名。曾仿魏长生《缝格膊》一剧，略逊自然。吴长元有诗云：“却怜南国生刘二，不似西州熟魏三。”（《燕兰小谱》）

另据《消寒新咏》载，乾隆末年北京的三庆徽部、余庆部、集秀扬部、双和部中的艺伶亦有善演秦腔者。如三庆徽部的旦色

邱玉官、小旦沈霞官，即为佼佼者。石坪居士评玉官云：“何堪啣唔杂鸣榔，急拍繁弦又一腔。”问津渔者称霞官云：“余尝喜其演《郭华卖胭脂》，风情隽美，不涉淫邪。”最突出则是双和部的安崇官。铁桥山人记曰：

安崇官，陕西人，双和部小旦也。其技艺何若，余固未经多见。第询之西人，则莫不赞赏，谓双和部当以崇儿为最。一日偶于友人寓所，有客某，西人也，余即举崇官为问。客盛称之，谓其体态端雅，若无娇容。然每登场演剧，则尤云殢雨，靡不入神，固双和部表表出色者也。噫！公好所在，谅属不诬。惜余未知音，不能遽下定评。因即所闻而纪以诗：

“秦腔日日演京畿，不喜呜呜听本希。记得隔窗惊瓦落，顿教栖鸽忽回飞，因于朋座偶空谈，漫说崇儿实可耽。雨态云情俱毕露，动人春色不留余。”（《消寒新咏》卷之四）

嘉庆年间，在京的西部梆子腔班艺伶中，颇多直接继承魏长生传统的，其佼佼者有：

王双保 字莲生，改姓许，北京人。大顺宁班。所演《赐环》、《胭脂》、《梅降雪》诸剧，如“梁间韵绕，槛外云停，真有清风徐来之致”。

金庆儿 名元庆，字菊人，又字绣卿，山东兖州人。大顺宁部。本系齐人，却“齐歛不唱唱秦声，怯怯珠喉度玉筳”。

赵翠林 又名小五，字玉琴，直隶定州人。景和部。“歌喉宛转，累如贯珠，而道白清润，更为独绝。故每一登场，并臻妙境，不独《富春楼》、《血汗衫》、《背娃》诸剧，为一时绝唱也。”

张四喜 字杏仙，又字镜芙，扬州人。大顺宁部。演《百花亭》一剧，“柔情宛转，情喜交融，宾白数言，令人神往，此中旨味惟细心人能领略耳”。其徒隆福，“容貌俊好，歌喉清婉，

演《吞丹》、《戏叔》等剧，神情风韵逼肖于张”。

王福寿 字佩珊，又字藕云，扬州人。大顺宁部。初上歌台即演《裁衣》一出，演至“醉思春浓、情肠丝绕，真有不可名状之妙”；继演《剃头》《写状》、《捉奸》诸剧，“俱能描绘入神，见者无不眉飞色舞”。

常秀官 字钿香，扬州人。双和部。《胭脂》《赠镯》、《檀香坠》诸剧，“节奏铿锵，歌音清越，真堪沁人心脾。盖秦腔乐器，胡琴为主，助以月琴，咿哑丁东，工尺莫定，歌声弦索，往往齟齬。惟钿香与大顺宁（部）之许月卿、景和部之赵玉琴、玉林为能”。

居双凤 字星环，北京人。双和部。擅演《香山》一剧，与当时擅演此剧的李小喜相匹敌，李回原籍后，歌坛“必星环登场，始足令人情荡也”。

李小喜 字香粟，山西人。双和部。《香山》一剧，“双湾纤藕，百啭新莺，与徽部张菱香各极其妙”。

张德林 字沁香，北京人。大顺宁部。歌喉清婉，舞袖玲珑。《卖艺》一剧，“刀杖俱精，而流星双锤，如雪舞花飞，盘旋上下，嫣红一朵，隐约于珠光腾掷之中，神乎技矣。同部有桂林者，亦工是艺，而气静神恬，沁香尤胜”。

周三元 字沅香，北京人。大顺宁部。本演武生，与德林同唱《卖艺》、《别窑》诸剧，后于《九钟罩》全本中扮作奴婢，“桃痕晕玉，莲瓣钩春，窄袖轻躯，穿花点水，令人目不暇赏”。

周甲寅 字媚春，陕西人。双和部。易旦为生后，“不复见曩时绰约，然天生媚态，随处皆宜”。

姚翠官 陕西人，双和部。“艺臻神化，触处生春，誉之者

皆以为得魏三气息。”演《温凉盏》诸剧，“绘影摩神，色飞眉舞，动合自然，绝无顾盼自盼习气”。

韩四喜 字韵笠，北京人。大顺宁部。体态苗条，饰村妇极其神肖，“《背娃进府》能与姚翠官争长，而双翘莲瓣绝类婉卿（魏长生），为近来诸部之冠”。

飞来凤 姓戴，行三，扬州人。始隶双和部，后人三和部。《蓝家庄》一剧，“描摩醉色，由白而红，非强为屏息者所能彷彿，歌坛中绝技也”。（以上均见留春阁小史《听春新咏》“西部”与“别集”）

此外，《都门纪略·词场序》还录有西部秦腔艺伶十六人（别集四人），他们的籍贯分别为：扬州四人，直隶六人（北京五人），陕西、四川各二人，山东、山西各一人。

以上均为在京的秦腔艺伶，流布各地的则更多。据《秦云擷英小谱》、《禁书总录》、《扬州画舫录》等书记载，乾、嘉之际，以秦腔的流布各地兴起的梆子腔，逐渐形成自己的体系。其戏班，在北方除北京外，尚流行于陕西、山西、河北、山东、河南等地；南方则流行于湖北、江西、广东、福建、浙江、四川、云南、贵州及扬州、苏州等地。各地都拥有一大批戏班与艺伶。仅西安一地，乾隆年间就有“保符”、“江东”、“双才”、“锦绣”等三十六班，著名的旦角有申祥麟、宋子文（太平儿）、赵三寿、张银花、樊小惠，桃琐儿、岳色子、豌豆花、金队子、白双儿、拴儿、四两、宝儿、喜儿等。其中推申祥麟为最著称。

申祥麟 小字狗儿，陕西渭南人，农家出身。幼时遇关中饥荒，父母逃荒时将其寄养邻家。邻人责以治地，怠则鞭撻之，不能堪，乃逃去学戏，习秦腔。后流浪到武昌，投身妓院，对女性的举止及生活状态体验入微，出而演剧，工旦角，备受观众称

赏。后回陕西，入双才班，与江东班樊小惠、桃琐儿齐名，人称“三绝”。（详见严长明《秦云擷英小谱》）

直至光绪年间，西安知名的秦腔戏班，尚有“金玉”、“玉盛”、“德盛”、“金盛”、“魁胜”、“新声”等班；名伶如须生冬至儿、平定儿、杨绪等，小生如丁卯儿等，旦角如龙得子、赵杰民、启运儿等，净角如忽忽子，丑角如皂皂子、蝶蝶子等，均享誉一时。详见王绍猷《秦腔纪闻》一书所载。

第三节 徽班艺伶

最后，便是皮簧艺伶称盛的时期。皮簧艺伶包括唱二簧为主的徽班艺伶、唱西皮为主的汉调（又称楚调）艺伶和在徽、汉合流基础上产生的京剧艺伶，以及皮簧腔系的其他地方剧种艺伶。京剧是花部的发展结果和集大成者，最初虽然也是作为皮簧腔系的一个地方剧种出现的，但很快就流传全国，成为全国性的大剧种，被尊为“国剧”。其艺伶队伍之庞大，流派之众多，技艺之精巧，均为他腔艺伶所难以企及，并给中国古代戏曲优伶史划上一个圆满的句号。对此，我们将在下文另设专节论述。本节先介绍徽班艺伶的情况。

徽班和徽班艺伶，最初出自安徽的徽州、池州、太平（今歙县、贵池、当涂）一带，但很快就流向外地。早在乾隆四十五年（1780）七月所立的广州《外江梨园会馆碑记》，就刻有八个到达广东的徽班的名字，它们是“上升班”、“春台班”、“荣升班”、“保和班”、“上明班”、“文秀班”、“翠庆班”、“百福班”；所刻各班艺伶人数达238人。与此同时或稍后，齐集扬州的各地乱弹戏班中，也有安庆徽班。《扬州画舫录》卷五

载：“安庆有以二簧调来者”，“而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之人班者”。

最著名的还数乾隆五十五年（1790）为庆祝乾隆皇帝八十大寿而进京的“三庆班”。杨懋建《梦华琐簿》云：

乾隆五十五年庚戌，高宗八旬万寿，入都祝釐，时称

“三庆徽”是为徽班鼻祖，今乃省徽字样称“三庆班”。

“三庆班”献演后，即以高朗亭、陈喜官等人的精彩技艺，赢得“京师第一”的美称，受到广大观众的赞扬，以至剧场出现“肩摩膝促，笑语沸腾”的热烈气氛。（见《消寒杂咏》）此后，其他徽班陆续进京，今知乾隆末年进京的尚有“四庆徽”、“五庆徽”。嘉庆年间进京的则更多。批本《随园诗话》说：“迨五十五年举行万寿，浙江盐务承办皇会，先大人（伍拉纳）命带三庆班入京，自此继来者又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班。各班小旦不下百人，大半见诸士大夫歌咏。”此外，尚有“嵩祝”、“金钰”、“重庆”等班。

上述诸班，以三庆、四喜、和春、春台影响最大，合称“四大徽班”。梁绍壬《两般秋雨庵随笔》卷三“京师梨园”条云：

“京师梨园四大名班，曰四喜、三庆、春台、和春。其次之则曰重庆，曰金钰，曰嵩祝。”杨静亭《都门杂咏》“卖座”，即有“四大徽班势倒戈”之咏。此后，凡“戏庄演剧必徽班。戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦必徽班为主。下此则徽班、小班、西班，相杂适均矣”。（《梦华琐簿》）《日下看花记·自序》（作于1803年）亦说：“伶工荟萃，莫盛于京华。往者，六大班旗鼓相当，名优云集，一时称盛。嗣自川派擅场，蹈跷竞胜，坠髻争妍，如火如荼，目不暇给，风气一新。迩来，徽部迭兴，踵事增华，人浮于剧，联络五方之音，合为一

致，舞衣歌扇，调又非卅年前矣。”可见，徽班艺人终于取代京、秦诸腔原有的席位而称雄京都剧坛。

徽班艺伶所以能久居京师并领袖剧坛，原因固多，其中与他们在声腔与表演方面所作的种种变革是密切相关的。

在声腔方面，徽班艺伶不像京、秦二腔艺伶那样，只唱单纯的一种腔调，而是“联络五方之音”，实行兼收并蓄。它除了二簧调之外，还包容了昆腔、京腔、秦腔、吹腔、拨子等。如高朗亭，以唱二簧为主，又“善南北曲，兼工小调”；江金官、苏小三等，“昆乱俱妙”（《日下看花记》）。所谓“徽班”，实际上是一个多声腔的表演团体。通过向诸腔各调吸收精华，从而使徽调自身更加丰富多彩，以满足不同观众的欣赏旨趣。同时网集了各路优秀人才，吸收诸腔艺伶搭班演出。如秦腔秦斗魏长生的高足刘朗玉，就被吸收入“三庆班”演出，并成为该班的台柱之一。魏长生本人也曾搭此班演出。（详《日下看花记》）飞来凤原系西部“双和班”，后也改入徽部“三和班”（《听春新咏》）他如汉调名角王洪贵、李六，分别搭“和春”、“春和”二班演出。汉调著名老生余三胜，继王、李之后，也加入“春台班”。徽班终于成为诸腔名角荟萃、各路人才济济的“联合体”。

在表演方面，徽班艺伶亦一改昆伶“恪守苏昆规范”的传统，采取博采众长、全面发展的方针，力求丰富多样，以促进自身演技的日臻完善和精巧。如京腔的北京字音、秦腔的高亢调门、汉调的高超武技、昆剧的优美身段、做工以及音乐伴奏、吐字发音等，均为其所吸收。结果达到了文武昆乱不挡高度综合的境界。如交朗亭，一人京师，就“以安庆花部合京秦两腔，名其班曰三庆”（《燕兰小谱》）；邱玉官，昆乱“兼长而声色并茂”（《消寒新咏》）；陈茶官，不仅“昆剧亦工细合律”，且

“跌扑轻矫便捷”（《日下看花记》）。同时，不同的班社又各有所长，以满足不同欣赏口味的观众的需求。如四喜班以“曲子”即歌唱擅长；三庆班以“轴子”即连台本戏著称；和春班以“把子”即武打闻名；春台班以“孩子”即年少扮相貌美见赏。《梦华琐簿》对此曾作以下记载：

四徽班各擅胜场。四喜曰“曲子”。先辈风流，侑羊（按指昆腔）尚存，不为淫哇，春牍应雅，世有周郎，能无三顾。古称清歌妙舞，又曰“丝不如竹，竹不如肉”。为其渐近自然，故至今堂会，终无以易之也。三庆曰“轴子”。每日撤帘以后，公中人各奏尔能，所演皆新排近事，连日接演，博人叫好，全在乎此。所谓“巴人下里，举国和之”，未能免俗，聊复尔尔。乐乐其所自生，亦乌可小。和春曰“把子”。每日亭午，必演《三国》、《水游》诸小说，名“中轴子”，工技击者各出其技。痾偻丈人，承蜩弄瓦，公孙大娘舞剑器浑脱，浏漓顿挫，发扬蹈厉，总干山立，亦何可一日无此。春台曰“孩子”。云里帝城，如锦绣万花谷。春日迟迟，万紫千红，都非凡绝。而春台则诸郎之夭夭少好咸萃焉。

总之，声腔及组班方面的兼收并蓄，势必带来表演上的博采众长；而博采众长的结果，又促使艺伶在技艺上的创新和发展，并竭力精益求精。故徽班艺伶的声誉日隆，以使他腔艺伶相形见绌而未敢与其争长。《两般秋雨庵随笔》卷三，“京师梨园”称述四大徽班“名噪已久，选材自是出人头地”，“其他京腔、弋腔、西腔、秦腔，音节既异，装束迥殊，无足取焉”。

徽班艺人可考者较多，而名伶大都汇集于京师。乾隆年间进京，属于三庆徽部的名角有：

高朗亭（1774—？） 名月官，字朗亭，安徽安庆人，祖

籍江苏宝应。“三庆班”的掌班兼花旦。乾隆五十五年率班进京，“以安庆花部合京秦两腔，名其班曰三庆”。入京前，曾在扬州、杭州等地活动。有“二簧耆宿”之称。《消寒新咏》评其演技云：

高月亭，安庆人，或云三庆徽班掌班者。在同行中齿稍长，而一举一动，酷肖妇人。第丰厚有余而轻柔不足也。华服艳妆，见之者无红颜女子之怜；有青蚨主母之号。善南北曲，兼工小调。尝与双凤、霞龄等扮勾栏院妆，青楼无出其上者。若〔寄生草〕、〔剪靛花〕……淫靡之音，依腔合拍。所谓入烟花之队，过客魂销；喷脂粉之香，游人心醉者矣。

《日下看花记》也说：

（高朗亭）现在三庆部掌班，二簧之耆宿也。体干丰厚，颜色老苍，一上氍毹，宛然巾幗，无分毫矫强，不必征歌，一颦、一笑、一起、一坐，描摹雌软神情，几乎化境；即凝思不语，或诟谑哗然，在在耸人观听，忘乎其为假妇人。岂属天生，未始不由体贴精微而至。后学循声应节，按部就班，何从觅此绝技？《燕兰小谱》目婉卿（魏长生）为一世之雄，此语兼可持赠朗亭。

众香主人《众香园》称他是“徽班老宿，脍炙梨园”。年逾四十，演剧绝少，然偶尔登场，仍然“丰颐皓腹，语言体态，酷肖半老家婆，直觉耳目一新，心胸顿豁”。擅长的剧目有《傻子成亲》等。曾任北京戏曲艺人组织“精忠庙”会首。道光七年（1827）与春台班主陈孔蒸、程御銓共同主持安庆义园。卒年当在此之后。

陈喜官 花旦，兼演昆剧。扮相俊美。铁桥山人称其一出台，“五陵豪少，艳称其美，如花露春山，烟笼秋月，明眸似

水，秀色如脂”。问津渔者称其“博得素裙飘舞袖，昆山片玉倍晶莹”。（见《消寒新咏》）

双凤官 姓金，安庆人。旦色。演戏特重真性，不以姿容取悦于人。铁桥山人评其艺云：“歌喉宛转，虽不能如鸚鵡之润，黄莺之娇，而音清韵亮，足冠部内群伶。且喜善哭善悲，可云传写逼真。求之若部中，鲜有其匹。”以演《李桂枝查监》（《贩马记》）闻名，铁桥山人有诗赞曰：“戏剧场中贵肖真，毋贪艳冶可怡人。哀音妆出悲肠断，确系当年骨肉亲。”并注云：“余尝观其演《李桂枝查监》一剧，父母相泣，甚为凄切淋漓。今特拈出，双凤之技，已得大概矣。”（同上）

沈霞官 小旦，安庆人。铁桥山人评其艺云：“声技工稳，态度多标，有确乎难若之概。”又说：“霞龄眉目轩爽，骨肉停匀，假粉饰以登场，亦俨然行村落中见好笑三两枝耳。”其代表作是《郭华买胭脂》，问津渔者有诗赞曰：“胭胭雨洗霞光丽，不见淫虹起涧岚。”注云：“余喜其演《郭华买胭脂》，风情隽美，不涉淫邪，此亦片长足录之意耳。”（同上）

苏小三 贴旦，安徽人。铁桥山人称其演戏，体态轻柔，丰神韶柔，拟之“初生春草”，并赞其“技如飞燕，美如舜华，声价殆不减双凤、霞龄”。擅演《杀奸》（《翠屏山》），《杀嫂》（《义侠记》）诸戏。问津渔者评其演技：“弱质纤腰，何堪耐此波折；秋风零落，恐不为伊人任受。”（同上）

邱玉官 旦色。昆乱兼长。铁桥山人评其演技云：“邱玉官。三庆徽部旦色也，世人咸赞其技。侑觞送曲，虽不能得风雅之遗，一种丰神亦足以解人颐者。余到京数载，雅爱昆曲，不喜乱弹腔，讴哑咿唔，大约与京腔等。惟搬杂剧，亦或间以昆戏。时同座晒曰：“强为效颦，终不免东施诮耳，然有一旦，名邱玉

官，盖具兼长而声色并茂者。余初见其演戏，每一出，调情卖笑，诨语淫行，几致流于狂荡，不能高人一筹。后数往观，亦复雅韵轻清，高下中节。此何异奇芳埋草径也。惜齿稍长，貌不甚秀，殆真善用其能，而以技悦人者邪。”（同上）

沈翠林 旦色。安庆人。铁桥山人评其技曰：“其度则笑容可掬，秀色可餐，髀袖曳裙，风流闲雅。洵此中翘楚者。至其声韵之妙，别有知音。”可知也是一位唱、做俱佳的名角。（同上）

属于“四庆徽部”的名伶有：

董如意 旦色。安徽庐江人。白斋居士评四庆徽部“就内以董如意为第一，其余亦复卓尔不群”。尤其称赏其“《铁笼山》作蛮女，歌声甚为凄恻”；“演《佳期》一剧，得情之至”；“《扯伞》、《醉酒》二剧，最为擅场之至”；演《紫钗记》，“霍家小玉亦魂销”。

童双喜 旦色。安徽怀宁人。白斋居士咏其演技云：“不同妖艳迷流俗，自可清姿仿大家。”并说：“《扫花》一剧，可为其斯小照也。”

曹印官 旦色。安徽望江人。白斋居士评其所演《补缸》、《戏凤》二剧，“可称佳绝”。且言其“扮刘金定，舞剑甚快捷”；“扮蚌精，艳中有韵”。

陈桂官 旦色，安徽怀宁人。白斋居士评其《捡柴》一剧，“情态不胜凄楚”。

彭箴 小生。安徽望江人。白斋居士咏其演技：“风流独占嫦娥队，雅韵堪随鹧鸪班。知是碧霞宫里客，谪居何日到尘寰？”（以上均见《消寒新咏》卷四）

属于“五庆徽班”的名伶有：

胡祥齡 工小生，兼小旦。昆亂皆擅。代表劇目有《九焰山》、《汴梁古井》、《改妝》、《比武》等。問津漁者曾作《梨花》、《春燕》二詩贈之，其序云：“聞五慶徽部，嘖嘖人口，即供彼笙歌，大開局面……倏見一童（指祥齡），素袖風流，淡溶溶之月色；花筵酒落，舞翩翩之羽儀。”石坪居士與鐵橋山人均有和詩，石稱祥齡“聲技工穩，眉目清妍”；鐵云“祥齡嘗改妝小旦”。

潘巧齡 貼旦。演劇善于創新。鐵橋山人評其《鬧書房》一劇云：“劇傳一出《鬧書房》，能得翻新便不常。俗事俗情皆是戲，未經人道味偏長。”

程春齡 小旦。安徽人。鐵橋山人稱其“演劇時頗能着意求工，不肯輕心以掉。而且流連顧盼，務為揣摩。是旦色之善迎人意者”。何白華則稱其“風花景內，流利也端莊；劍戟場中，鷹揚兮袅娜。天真洒落，節奏自成。尤非營心工致，巧笑逢迎者，所可同日语也”。可知其文武兼備，演技嫻熟。

薛萬齡 貼旦。揚州人。五慶徽部年齡最小者。鐵橋山人稱其演技不在程春齡之下：“其戲未甚多見，然每演一出，輒柔情媚態，隱跃于一顰一笑之中，殊覺秀麗可人。獨怪人情多艷稱春齡，于萬齡鮮有道之者，豈春齡果勝萬齡耶？大抵豪華貴客，觀劇場中偶得伶人一盼，則不禁意惹情牽。春齡特喜于應酬人情耳。若萬齡，稚性童心，不識不知，演劇時兢兢惟恐失誤，何暇顧盼乎人，故人亦淡泊視之，所以有美弗揚也。其實，秀骨芳姿，春齡何能比及！”（以上均見《消寒新咏》卷二、卷三）

此外，揚州“春台班”的郝天秀亦甚有名。天秀，字曉嵐，安慶人。乾隆末應鹽商江鶴亭之聘，至揚州，入春台班。工旦色。藝術上效法魏長生，擅演《滾樓》、《抱孩子》、《賣饅饅》、

《送枕头》等剧。（《扬州画舫录》卷五）

“嘉庆以还，梨园子弟多皖人，吴儿渐少。”其间，徽班名伶可考者，《日下看花记》载有四十九人，《听春新咏》载有七十人，《片羽集》载有三十五人，《众香园》载有六十人，《莺花小谱》载有十三人。以上剔去重复者，计有一百五十人左右。这些艺伶未必都是唱徽戏的，如《日下看花记》中所载的刘朗玉是唱秦腔的，《片羽集》中所载的顾长松是唱昆曲的，《听春新咏》中所载的郑三宝“工于昆剧，偶作秦声”。下面介绍的则是专唱徽调或以徽调为主而兼唱他腔的主要徽班名伶：

鲁龙官 字云卿，安徽怀宁人。三庆部旦角。小铁笛道人评其艺曰：“壬戌春雨，见其《审录》，十分哀艳，遂致停觞。嗣演《醉阁》，断红映颊，乍转星眸，细落歌珠，轻回舞袖。回忆玉环佳丽，未免脾脾贻讥。而云卿登场，即宠爱三千何足销其一醉。……近见《海公案》内扮店家妇，青裙窄袂，风趣横生，但聆媚媚清言，足值明珠一斛，洵一朵雕栏白玉花也。”

陈二林 字意卿。安徽怀宁人。春台部旦色。小铁笛道人评其艺云：“初见其《打番》、《打雁》，丰姿满态，宛肖当年‘耗子’（按乾隆时萃庆部旦色于永亭的俗号）登场，惟嫌少风致耳。……嗣演《遇妻》、《踢球》，颇有风趣，妙处更在嫣然一笑间。”

产百福 安庆人，三庆部旦角。小铁笛道人评其艺曰：“生性玲珑，姿容俊俏，灵牙利齿，音调清圆……嗣演《探亲》扮乡间女儿，倚怀而哭，情态极佳。近见其《花鼓》一出，点如白雨，腰若青杨，何减明（按指乾隆时萃庆部高明官）当日，允堪独冠此时。第园亟赏之，转瞬间产郎当名噪凤城。”

王翠林 名锦泉，字秀峰，安徽怀宁人，春台部旦色。小

小铁笛道人评其艺曰：“伶工中之铮铮佼佼者。昆乱俱谙，跌扑便捷，工小调，能吴语，丰神俊逸，姿容明秀，不事修饰，天然妩媚，无论健服华装，皆潇洒自如，有绝类超群之概，音律亦精细清圆。初在庆喜部内，见其《断桥》及《湖船》一出，姿态尚丰满。嗣因病而瘦，然愈瘦愈秀，亦初不知其为秀峰也。……其《军门产子》、《琵琶洞》、《一枝梅》尤为高下共赏，新旧剧内，数见登场，锦襜绣袴，骨飞肉腾，亦如其下笔纵横离披，韵味尽致也。”

陈桂林 字小山，安徽怀宁人。春台部旦色。昆乱俱妙。小铁笛道人评其艺曰：“性情温婉，举止安闲。《独占》、《蝴蝶梦》最所擅场。姿色未臻绝丽，而柔媚之趣深含。武技未至轻便，而《劈棺》一剧描写仓皇惊愕神情，声容逼肖。《独占》至秉烛人韩时，情态殊佳。习见诸郎演此出，俱不及小山。……陈郎虽名隶花部，覃精昆曲，堪为雅部名伶。近见其于《英雄谱》扮霍小姐一回，拍案叫绝，又胜于《劈棺》矣。”

江金官 字毓秀，安庆人，三庆部旦色。昆乱梆子皆精。小铁笛道人评其艺曰：“擅场之艺颇多，初演《打洞》、《审录》，风神秀整，态度清佳，昆乱梆子俱谙，音亦清亮，圆转自如。家洪华居士曾观三庆《思春》，十数人登场，独赞江郎有女子态，细观其香眉戍削，眉语传情，洵不诬也。……近见其演《弑齐》及《醉阁》，亦极妙。”

李福林 字兰轩，安庆人。三庆部旦色。小铁笛道人评其艺曰：“《打店》跌扑，身轻如一鸟过。《宛城》一战，尤堪叫绝。……李郎殆潜心习艺，自献所长，不随风气转移者。”

苏小三 字文广，安徽人。三庆部旦色。小铁笛道人评其艺曰：“初不甚著名，苦心习艺而成，今则居然名伶矣。……昆

乱俱妙，跌扑矫健、自由。其演《小金钱》，背剑刘郎，歌音激楚，莽愕霜飞，娥翠脸霞，依然韶美，最堪击节。……长虽加长，要是徽部中未易才也。”

陈荣官 字荣珍，安徽太湖人。春台部旦色。昆乱俱精。小铁笛道人评其艺云：“擅场有《皮弦》、《四门》、《喂药》、《赏荷》、《游殿》、《打店》诸剧，姿态端淑，音韵和谐。淫逸之戏脱俗，别饶妍媚。昆剧亦工细合律，跌扑轻矫便捷。”

杨双官 名天福，安庆人。四喜部旦色。小铁笛道人评其艺曰：“眉蹙娥儿，脸围瓜子，演剧在淡中取态，其味当于隽永处求之。如《背娃》一出，自魏三擅场后，步其武者，工颦妍笑，极妍尽致。天福轻描淡写，活像三家村里当家妇人，脸不畏羞，口能肆应，可谓一洗时派矣。他剧未见出色，其尺有所短，寸有所长矣。”

曹升官 安庆人，春台部武旦。小铁笛道人评其艺曰：“姿貌爽朗，歌音条畅。踏跷跌扑，鸾飞鸿翥，霞骇锦新，武旦中能品也。习见其《擂台》、《打店》，目眩神驰，星流电掣。间演雅剧，敛容赴节，按律宣音，刚化为柔，依然艳逸，韵既绕梁，说白亦清紧动听，然而无有道之者，故不久即怀其技而去。”

（以上见《日下看花记》卷一、卷二、卷三）

郝桂宝 字秋卿，又字丛香，安徽皖江人。四喜班旦色。留春阁小史评其技曰：“《盘殿》、《四门》、《烤火》、《番儿》诸剧，虽并臻妙品，然秋卿佳处在生质不在人工，是以杏苑争春，止让梅花第一。”

许茂林 字竹香，安徽皖江人。和春部旦色。留春阁小史评其技曰：“姿容姣秀，音调清新，瘦不嫌寒，柔非无骨。尝见其《园会》、《楼会》二剧，一写风情，一摹病态，各极其妙。”

章喜林 字杏仙，安徽人。四喜部旦色。留春阁小史评其技曰：“余见近时演《相约》、《讨钗》两剧，不作媒婆身段，即为恶婢情形，其中吐难言之隐，愤激莫诉之神，终未传出，惟杏仙能做到恰好处。至演《杀惜》，则状彼咆哮，使人发指；《打樱桃》则恣其调笑，令我情怡。能事让伊独擅，名下毕竟无虚。”

刘彩林 字琴浦，安徽人。四喜部旦色。留春阁小史评其技曰：“其工剧甚多，而扮演《萧后打围》，跌坐瑶台，屏珠环翠绕，恰肖当时气象，非浅绿疏红所可仿佛也。”

郑三元 安徽皖江人。和春部旦色。留春阁小史评其技曰：“小身玉质，风致嫣然。昔与四美齐名。而文人笔墨，又喜赋春华，懒歌秋实，故题赠无闻焉。近与林香居士见其《缝衣》一出，钩心斗角，活泼玲珑，神妙有不可言喻者。林香谓余曰：如此绝技，而集中不录，犹记旧院而无马湘兰也。”

罗霞林 字眉生，安徽人。三和部旦色。留春阁小史评其技曰：“娇憨习态，谑浪成风。所演诸剧，皆能以嬉笑成文章，故悦之者不少。甲子入都，与其师弟宋温如（名玉林）同隶金玉部，时有‘蝴蝶双飞’之目。温如往矣，而眉生声价尤隆。”（以上见《听春新咏》“徽部”及“别集”）

道光年间，“乐部皖人最多，吴人亚之，维扬又亚之，蜀人无知名者”。（《梦华琐簿》）播花居士《燕台集艳》载有二十四人，华胥大夫《金台残泪记》（道光八年）卷一载有二十一人，粟海庵居士《燕台湾爪集》（道光十二年）载有二十二入，蕊珠旧史《辛壬癸甲录》（道光十一至十四年）载有十五人，又，《长安看花记》（道光十七年）载有二十人，《丁年玉笥志》（道光十七年）载有十二人。以上剔去重复者，计有一百零二人。其中佼佼者有：

小天喜 字秋芙，又字雨香，扬州人。春台部旦角。以《卖胭脂》、《小寡妇上坟》二出得名。蕊珠旧史评其艺曰：“谑浪笑傲，冶容诲淫，浮梁子弟靡然从风，一倡百和，几有若狂之叹。”后去保定，入三台班。

金柱 字栗香。春和部小生。蕊珠旧史评其演技曰：“曩以众人遇之。丙申天中节，始见其演《凤仪亭·掷戟》，为温侯，珠冠绣襦，挟画戟轩昂而上。英雄儿女，刚健婀娜，兼擅其妙……春台部小生，佳者颇不易得。小霞之外，惟三元可望有成，他不足言，今得栗香，可使与参一席。后来殆无与俦。”

三元 字藕仙。春台部小生。蕊珠旧史评其技曰：“面目媚秀，发初复额，如新莺学啭，乳燕试飞。每登场与玉仙两两相比，尤宜小生。般《占花魁》秦小官，凝秀圆转，殊有意致。”后去天津。（以上见《长安看花记》）

庆龄 三庆部旦色。能弹琵琶，人称“琵琶庆”。早在嘉庆年间即已擅名。蕊珠旧史评其艺曰：“演《宛城》作张绣叔姆，余未及见。见其《荡湖船》小曲，抱琵琶出临歌筵，且弹且歌，曼声娇态，四座尽倾，烛影摇红之下，钏响钗光，鬟丝鬓影，无不入媚。”（见《辛壬癸甲录》）

此外，如陈长春（字纫香）、周小凤（字竹香）、王小庆（字情云）、大五福（字畴先）、汪双林（号霞卿）、江鸿保（号宾秋）、汪三林（号秋白）、丁春喜（号梅卿）、汪玉兰（号澧香）、杨玉环（号韵珊）、郑小翠（号凤卿）、杨全喜（号念农）等，均为安徽籍的著名徽班艺伶，恕不一一介绍了。

道光之后，在徽、汉合流的基础上诞生了京剧，许多徽班艺人进而成为京剧演员，著名的如三庆班的程长庚、郝兰田、卢胜奎，春台班的王九龄等均是。有关他们的事迹，将放在介绍京剧

演员情况的专节中再介绍。

第四节 汉调及其他皮簧腔系艺伶

众所周知，徽调嬗变为京剧，是徽、汉合流和皮簧并奏的结果，是依靠汉班艺伶进京并与徽班艺伶结合来实现的。汉调艺伶的历史功绩不可埋没，遗憾的是有关汉调艺伶的记载却极少。

以往论述汉调艺伶进京，大多据《燕台鸿爪集》，以为王洪贵、李六二人为最早。该书说：“京师尚楚调，乐工中如王洪贵、李六以善为新声称于时。”既然其时京师特尚楚调，王、李只不过是其中善于改革“新声”者，可见在王、李入京之前，京师的汉调艺人定然不少。据《燕兰小谱》卷二“张莲官”条云：“蜀伶浓艳楚伶娇，杨柳章台斗细腰。”《燕兰小谱》成书于乾隆五十年，可知早在乾隆五十年之前，京师已有“楚伶”演出。著名的汉调演员米应先也是在王、李二人之前入京的。

米应先（1780—1832）本名应生，又名米喜子，字石泉，湖北崇阳县饶段村人。道光年间春台班正生，在该班享誉达二十年之久。据李登齐《常谈丛录》载，其自幼入班，习扮正生。“每登场，声曲臻妙，而神情逼真，辄倾倒其座。远近无不知有米喜子者，即高丽、琉球诸国之来朝贡或就学者，亦皆知而求识之。班子以老成也，呼为‘米先生’。都人亦相随以是为称，其见相重如此。岁佣值白金七百两，遂以致富。道光十二年壬辰，年四十余，病歿。人嗟惜之，春台班由是减色。”今人方诚、王俊据《米氏宗谱》，考得米应先的祖籍是江西抚州金谿县，生于湖北崇阳县。生年为乾隆庚子（1780），卒年为道光壬辰（1832），享年五十二岁。享年与《常谈丛录》所载有异。（详见《米应

先、余三胜史料的发现》一文，载《戏曲研究》第10辑）另据《梦华琐簿》载：米氏知医，人称“米先生”，以正生擅一时之名。学戏刻意求精，家设等身大镜，日夕对影徘徊，自习容止，积劳成疾，往往呕血。他饰演的关公，“不傅赤面，但略扑水粉，扎包巾出，居然凤目蚕眉，神威照人，对立者肃然起敬。”从此，“京都歌楼演剧，不敢复般关帝，固由凡有血气莫不尊亲，声灵赫濯，不敢褻侮，亦缘米伶之后难为继也。”其徒丁四，从其学度曲，声容毕肖。一日，歌馆指日索米，米病不能往，飞驰迫促再三，不得已，丁往代之，“登场扬袍，须眉意气，笑语动止，宛然米伶，客仓卒不能辨”。

关于米喜于得名的时间和“旋里”问题，李登齐《常谈丛录》云：“京师优部如春台班，其著者也，二十年来，要皆以米伶得名。”陈育斋《赠石泉先生传》谓米伶于嘉庆二十四年（1819）“京师旋里”。一般人均据此把米伶在京师得名的时间，从嘉庆二十四年上推二十年，为嘉庆四年（1799）。今人龚和珩先生则提出异议，他认为米伶自“京师旋里”，在家乡住了一段时间后，仍回北京唱戏，故道光七年（1827）的《重修安庆义园关帝庙碑记》中仍有他的名字，他出资参加安庆义园的修建，证明他第二次进京搭的仍是徽班。因此，他认为“米喜子的得名，当自他旋里前十年左右始”。这次返乡，有可能从汉调的新发展中得到充实，回京后继续享名十年左右。（《试论徽班进京与京剧形成》，见《戏曲艺术》1991年第1期）

继米氏之后进京的，才是王洪贵、李六等。王、李二人，均为汉调著名老生，以唱西皮调著名。据道光八年至十二年成书的《燕台鸿爪集》中有关王、李记载推算，他们进京的时间，至迟在1830年左右。有关他们戏剧活动的记载极少，据道光二十五年

刊本《都门纪略·词场门》载，王洪贵隶和春班，擅演《让成都》刘璋、《击鼓骂曹》祢衡；李六隶春台班，擅演《醉写吓蛮书》李白、《扫雪》刘子忠。

与李六同时的，还有余三胜、龙德云等名伶。余三胜，名开龙，湖北罗田人，出身戏曲世家。据《都门纪略》载，他擅演《定军山》黄忠、《探母》杨四郎、《当锏卖马》秦琼等。他是继米应先之后为春台班的台柱，有“压赛当年米应先”之誉，后成为京剧老生“三杰”之一。（详后）龙云德，随王洪贵、李六入京，并搭王洪贵掌班的和春部，演唱用本嗓，唱高腔，有“龙调小生”之称，擅演《辕门射戟》吕布、《黄鹤楼》赵云等，后亦成为著名的京剧演员。

另据清叶调元《汉皋竹枝词》（道光三十年刊本）载，道光初年汉调在湖北一带是十分盛行的，仅汉口一地就有十多个戏班，其中最为人称颂的，是“祥发”、“联升”、“福兴”，艺人可考者，尚有末角张长、净角卢敢生，生角范三元等十多人。其中《咏戏剧五首》第一首云：

梨园子弟众交称，祥发、联升与福兴。比似三分吴、蜀、魏，一般臣子各般能。（附注：汉口向有十余班，今止三部。其著名者：末如张长、詹志达，袁宏泰；净如卢敢生，生如范三元、李大逢、关长福；外如罗天喜、刘光华；小生如叶濮阳、汪天林；夫如吴庆梅；杂如杨发玄、何士容。）

第四首云：

小金当日姓名香，喉似笙箫舌似簧。二十年来谁嗣响，风流不坠是胡郎。

（附注：德玉、福喜，俱胡姓。）

第五首云：

风前弱柳舞纤腰，宛转珠喉一串调。情景逼真声泪并，
《祭江》、《祭塔》与《探窑》。

（附注：此闺旦之大戏也。二胡及张纯夫，均臻其美）。

徽、汉二调艺伶的最大历史功绩在于：入京之后，他们融洽在一起，形成徽、汉合流的局面，并根据京师广大观众的审美旨趣，在声腔、舞台语言、剧目、表演诸方面，进行了一系列改革，从而为京剧的形成，奠定了基础。

汉调之外，皮簧腔系的其他地方剧种艺伶，属于扬州本地乱弹的有：

熊肥子 演《大夫小妻打门吃醋》“曲尽闺房儿女之态”。

樊大 “睥其目而善飞眼，演《思凡》一出，始则昆腔，继则梆子、罗罗、弋阳、二簧，无腔不备，议者谓之戏妖。”

谢寿子 “扮花鼓妇，音节凄婉，令人神醉。陆三官花鼓得传，而熟于京秦两腔。”

关大保 京师萃庆班谢瑞卿工《水浒传》阎婆惜，关大保效之，“自是扬州有谢氏一派”。

凌云浦 本世家子，工诗善书，而一经“傅粉登场，喝采不绝”。（以上均见《扬州画舫录》卷五）

属于广东粤剧名伶的，有张五、陈显良、李文茂等：

张五 绰号摊手五，湖北籍。清雍正年间人。会的戏很多，昆、乱、文、武不挡。因得罪官府，从北京逃往广东佛山，把京腔（高腔）、昆腔和武工传授给红船子弟，并成立粤班，用的是汉班制度，如粤剧十行脚色：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂，就是照汉调分的。还曾在佛山镇大基尾建立琼花会馆。传授的子弟很多，粤班供为祖师，称“张师傅”。（详见欧阳予倩《试谈粤剧》）

李文茂 广东鹤山人，工武二花。以演《芦花荡》、《五彦章撑渡》著名。咸丰四年(1854)与陈显良等，响应太平天国革命运动，率领琼花会馆的粤剧艺伶，编为三军：小武、武生等组成文虎军。二花面、六分等组成猛虎军；五军虎、打武家(武行)等组成飞虎军。文茂为三军主帅。他们身穿戏班蟒袍甲冑，会同天地会首领陈开，在广州北部起义反清，声势浩大。次年随陈开进军广西，在浔州建立大成国，在柳州称“平靖王”。咸丰八年(1858)，攻桂林失利，退到怀远县山中，呕血病亡。李文茂领导的粤剧艺伶起义军虽然失败了，而在粤剧史和中国戏曲优伶史上却留下光辉的一页。(详见同上)

属于湖南汉调的名伶，有高十官、李翠官等：

高十官 名秀芝，道光年间人，隶岳阳人和班。叶调元《汉皋竹枝词》云：

座有歌郎酒易干，应酬却比上台难。风流蕴藉谁最堪，惟有湖南高十官。

(注云：湖南人和班高十，名秀芝，……应酬酒席，雅静宜人。)

李翠官 湖北通城人。道光初年在世。原属湖南岳阳楚玉部，后人汉口荣庆部。范锴《汉口丛谈·李翠官小传》(道光二年刊本)云：

李翠官，鄂之通城人。幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数年。去而来汉，年二十许矣，隶荣庆部。

第五节 京剧演员

前文已经述及，京剧是清代花部诸腔的发展结果和集大成

者，其演员队伍之庞大、流派之众多、技艺之精妙，均为他腔艺伶所难企及，在中国戏曲优伶史上占有特殊重要的地位；本应大书而特书。但由于本书题旨与约定篇幅所限，对它不能详述；又由于近年有关京剧的专史及论著不断问世，京剧演员情况已多有论列，本书亦只好略入之所详。这里仅就京剧发展历史段落，将清代京剧初创和成熟两个时期的演员情况，作一简单综述。

初创时期的京剧演员

一般认为，京剧形成于道光二十年（1840）前后。此后至咸丰末（1861），为京剧的初创期。这一时期的京剧演员，具有以下两大特点：

一是他们的前身大多为徽、汉、京（腔）、昆诸腔名伶，他们作为京剧演员的身份，是伴随京剧形成而出现的；他们也可说是京剧的奠基人和缔造者。如京剧老生“三杰”中的余三胜，原先就是汉调著名老生，道光年间入京，其贡献是把汉、徽熔于一炉，创制独特的京剧唱腔，同时把汉戏语言与北京语言结为一体，创制独具京剧风格的舞台语言。出身汉调的，尚有王洪贵、米应先、龙德云、谭志道等，他们为缔造京剧艺术亦都各自作出贡献。程长庚原先是徽戏的著名老生，他以徽调为主，同时取法昆曲、京腔、汉调。《燕尘菊影录》谓其“愤徽伶之依人门户，乃熔昆、弋声容于皮簧中，匠心独造，遂成大观”，终于创造出声情并茂的演唱技巧，有“徽派老生”之称。出身徽戏的尚有卢胜奎、王九龄、郝兰田等。张二奎系京腔艺伶出身，其唱腔高亢激越，吐字全用京韵，故有“京派老生”之誉；黄三雄亦为京腔艺伶出身，他创造了唱用高腔、念用京白的独特演唱方法。名丑杨鸣玉，则是昆剧艺伶出身，他把昆丑的表演带入京丑的表演之中，亦堪称一绝。这些不同声腔剧种出身的各路名角汇集京戏班

社专工京剧之后，在表演上，一方面带有一定的地方色彩，形成一定的流派，另一方面又互相取长补短，集花、雅表演之精华，使京剧艺术不断地获得精致化、规范化，极大地推进京剧的发展。

二是演员阵容出现一个显著的变化，即一反从前徽班以旦为主的旧习，改为以生为主，尤以老生为重的新局面。如道光二十五年刊印的《都门纪略》所载的七大名班中，就有“三庆”、“春台”、“四喜”、“和春”、“嵩祝”、“金钰”六大名班以老生为台柱。正如《梨园佳话》所说：“京师每一班中，必有善唱之生乃能成立，否则虽有佳伶妙剧，究嫌群龙无首，观者相率裹足矣。”因而当时扮演生行脚色尤其是老生的演员，最为走红，出大名者也往往是以饰演这一行脚色的演员。如以老生闻名的，除上述“三杰”外，还有卢胜奎、王九龄、薛印轩等。卢是在张二奎红极之时，隐其真名而取“胜奎”的，可见张在当时声誉之高。王九龄和薛印轩分别为春台班、金钰班领衔老生。以小生闻名的，有龙德云、徐小香等。龙有“龙调”小生之称，徐有京剧小生“开山鼻祖”之誉。以武生闻名的，有双儿、任七等。演员阵营的这种变化，是由于道光以前花部诸腔莫不以旦脚为主，所演剧目大多带有一定的色情而屡遭禁演，为图生存，他们不得不首先要求在剧目内容方面有所变化，于是出现了大量以战争为题材的剧目，诸如《战成都》、《草船借箭》、《定军山》、《捉放曹》等等。随着这些唱做并重的老生重头戏的出现，以生为主的局面即自然而然地形成。这种局面，到同、光间著名旦角梅巧玲、余紫云、时小福、陈德霖辈的崛起，才有所转变，直至本世纪二十年代梅（兰芳）、程（砚秋）、尚（小云）、荀（慧生）“四大名旦”诞生之后，则获得彻底改变，开始出现生、旦并行

发展的新气象。

本时期京剧演员可考者，以道光二十五年《都门纪略》所载为最多，计有七大名班，六十六位名伶。其所饰演的脚色和擅演的剧目，本书亦详加胪列。此外，见诸麋月楼主《群芳小集》、邗江小游仙客《菊部群英》以及《梨园旧话》、《梨园佳话》、《燕尘菊影录》等书记载的，尚有徐小香、胡喜禄、谭志道、郝兰田、庆春圃、杨鸣玉、王九龄等。

上述演员中最著名的当推余三胜、程长庚、张二奎，他们是这一时期的代表性演员，有老生“三杰”或“三鼎甲”之称。

· 余三胜（1802—1866） 湖北罗田人（一说安徽怀宁人）。本系汉调名角，曾有“压赛当年米应先”之誉。道光中进京，为春台班首席老生。同治二年入广和成班。在表演上，他熔徽、汉为一炉，合汉、京音为一体，为创制独具风格的京剧唱念艺术作出卓越贡献，具有极丰富的舞台经验，表演力求创新出奇。（详《梨园佳话》）擅长的剧目，有《探母》、《藏剑》、《捉放曹》、《骂曹》、《李陵碑》、《牧羊圈》、《黄鹤楼》、《桑园寄子》、《空城计》等。弟子有张奎官、刘和坤等，而宗之最力而卓成大家者则是谭鑫培。子余紫云，工旦；孙余叔岩，工老生。俱为清末著名京剧演员。

程长庚（1811—1879） 安徽潜山人。幼入徽班坐科，苦学成名。后主持三庆班，并为首席老生，直至同治年间。咸丰年，始兼任精忠会首。他在促使徽、汉合流方面有特殊贡献，故有“徽班领袖，京剧鼻祖”之称。在吸收昆剧技巧上亦甚得法，故又有“乱弹巨擘属长庚，字谱昆山鉴别精”之誉。（《都门竹枝词》）程氏嗓音高亢，唱乙字调，有“穿云裂石”之喻。（《梨园旧话》）做工注重性格化，尤以饰演《群英会》鲁肃一角为拿

羊，又善改革创新，如《战长沙》之关羽，无论在脸谱、功架、音节等方面，都迥然不同于前辈，舞台形象宛如“关羽之再世，观者叹为从未曾见”。（《京剧二百年之历史》）除主工老生外，程于花脸、小生等诸行，亦“一一习之”，并声称“无此技，何敢主三庆部？”（《清代声色志》）擅演的剧目，除上述之外，尚有《战樊城》、《让成都》、《捉放曹》、《文昭关》、《状元谱》、《八大锤》、《战太平》、《法门寺》、《鱼肠剑》、《举鼎观画》、《安居平五路》等。程氏掌班有方，以严于律己、爱惜同人闻名；热心培养后学，注重造就人才。老生后“三杰”谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬及杨月楼等，均得其教益。晚年创办四箴堂科班，著名青衣陈德霖、武花钱金福等，皆出其门下。

张二奎（1814—1864） 原籍河北衡水（一说安徽或浙江人），随先辈经商人京。年轻时以票友身份在和春班客串，后迫于生计“下海”。先搭和春班，后入四喜班。道光二十五年（1845）始为四喜班首席老生兼掌班。张二奎唱、做兼佳。其唱有嗓音宏亮、行腔平质、以京音为准等特点，自成一格，人称“京派”或“奎派”，后为老生新三杰孙菊仙“孙派”所继承。张二奎做工更在唱工之上。因他仪表英伟，扮相雍容，善饰帝王，以袍带戏称绝。擅演的剧目，有《探母》、《牧羊圈》、《五雷阵》、《大登殿》、《打金枝》、《金水桥》等。咸丰间，张二奎离开四喜班，与人共建双奎班，并被选为精忠庙会首。其高足同光间著名老生杨月楼、武生俞菊笙，有“忠恕堂”文武双璧之称；或传张“早故”，“继其传者有周春奎、许荫堂”。（陈彦衡《旧剧丛谈》）

除“三鼎甲”之外，这时期的著名京剧演员尚有：老生卢胜奎、王九龄、薛印轩，小生徐小香，旦角胡喜禄、罗巧福、谭志

道、郝兰田，净角庆春圃、徐宝成、朱大麻子，丑角黄三雄、杨鸣玉、刘赶三等等。有关他们的生平事迹与艺术贡献情况，请详已出版、发表的各种京剧史论著作，此不赘。

成熟时期的京剧演员

同、光两朝，随着资本主义经济因素的增长，城市商品经济的繁荣，京都出现暂时的稳定，加之统治阶级对京剧的爱好，京剧的发展终于出现了日臻成熟、兴旺的景象，以至赢得“盛世”之称。其中一个重要的标志是：戏园林立，戏班和演员剧增，名伶辈出。其时，仅北京一地就有四十多处戏园，五十余个职业戏班。较著名的戏班，同治年间有三庆、四喜、春台、和春、阜成等班；光绪年间有同庆、福寿、鸿奎、荣椿、玉成、天仙等班。凡较优秀的演员，大都囊括其内。他们固定在城市各大戏园演出，具有较高的演出水平。此外，尚有大批于农村四处流动演出的所谓“草台班”（又称“码头班”、“粥班”）。这类戏班的演员，演技虽然不如前者，然而由于直接为下层人民服务，演出具有浓厚的地方色彩，因而也颇受观众欢迎。

关于这一时期演员人数，《京剧二百年史》载有名伶四百二十四人，其中有籍可考者一百六十二人；《梨园影事》载有名伶五百四十三人，有籍可考者六十九人；《道光以来梨园系年小录》载有名伶九百五十八人（票友及文武场人员除外），有籍可考者二百三十三人。以上剔去重复者，共计一千人左右，其中虽然杂有其他剧种的艺伶，但大部分是京剧演员。

这一时期京剧演员的发展，具有以下几个特点：

其一，艺伶大多出身于戏曲世家，各世家之间，又彼此连姻，构成一个紧密的血缘网，授艺的方式，既有家传，又有师承的。如老生“后三杰”中就有汪桂芬、谭鑫培两位出身戏剧世

家。汪的父亲汪年宝为道、咸年间四喜班武生，谭的父亲谭志道为汉戏著名老旦兼老生。谭鑫培的情况尤为典型：其父艺名“叫天”，他自称“小叫天”，幼即随父搭班习演文武老生，后师事余三胜工老生。生有八子二女，其中四子嘉宾（即谭小培）为老生兼武生，五子嘉祥为武旦兼普通旦，六子嘉瑞为武丑兼文武场面，七子嘉喜为武生，八子嘉荣为老生兼武生；长女嫁武生夏月润，次女嫁老生王幼辰。谭小培又四代继绍（子谭富英、孙谭元寿、曾孙谭孝曾），均为著名老生；谭家自志道以降，至今已是大六代梨园世家。

与谭鑫培同时而成名较谭早的杨月楼，亦为京剧世家。其父杨二喜，工武旦，有“大刀杨二”之称。他自己十一二岁就随父在北京天桥卖艺。后师从张二奎习老生兼武生。生子杨小楼，工武生。小楼女婿刘砚芳演武生兼老生。砚芳生子刘宗扬，亦唱武生兼老生。杨氏自二喜至小楼外孙刘宗扬，也是五代梨园世家。

此外，如著名旦角梅巧玲，其岳父陈金爵是一位著名的老生。巧玲生二男二女，长男雨田工琴，次男梅竹芬工旦。竹芬娶著名武生杨隆寿女为妻，生子梅兰芳。兰芳子葆玖袭父业，为当今著名梅派传人。巧玲二女，一女嫁旦角秦玉九，一女嫁武生三八十（一名聚宝）。梅家自巧玲至葆玖，至少也是四代梨园世家了。

又如著名老生余紫云，为余三胜之子。紫云生四子一女，长子第祉、次子第福、四子叔岩，均唱老生，三子不详，女嫁程砚秋岳父、斌庆社班成员果湘林为妻。

演员间的血缘关系，往往带来脚色上的奕世蝉联。如老生一角，上述余氏三世五人中，就有四人，即余三胜、余第祉、余第

福、余叔岩。又如旦角，梅巧玲、梅竹芬、梅兰芳、梅葆玖，四代衣钵相传。再如从杨二喜到刘宗扬，五代均擅武路：杨二喜为武旦，杨月楼为武老生，杨小楼为武生，小楼婿刘砚芳、外孙刘宗扬，均为武生兼老生。

其二，京剧艺伶有了习艺的基地——科班。京剧演员的技艺，除了家学外，这时期还依靠科班培养造就。据叶龙章《喜连成科班的始末》（见《京剧谈往录》）一文载，咸、同年间，北京有“双庆”、“全福”、“小和春”、“小福胜”、“得胜奎”、“小金奎”等六大科班；光绪八年（1882）有杨隆寿的“荣春堂”，后改名“小荣椿”；光绪十五年有刘赶三、黄三雄的“小丹桂”、姚增禄的“小吉利”、余玉琴的“小福寿”、田际云的“小玉成”、陆华云的“长春社”等科班。其实，当时的科班还远不止这些，如程长庚曾办“四箴堂”科班，杨隆寿等曾办“天仙”科班，黄三雄曾办“胜春魁”科班等。此外，还有“庆和成”、“双奎”、“金奎”等等，不一而足。这些科班都曾培养出一大批京剧名角，如谭鑫培、杨隆寿、李寿山等就出自“双奎”科班。杨隆寿主办的“小荣椿”科班“学者盈门”，一时有“桃李尽出杨家”之誉，名角如王楞仙、时慧宝、陆华云、杨小楼、程继先、朱素云、王桂官、叶春善等，均出自该科班，人以“杨家将”称之。（见张次溪《燕都名伶传》“杨隆寿”条）。程长庚“四箴堂”科班也培养了不少名伶。据陈志明《陈德霖与陈少霖》（《京剧谈往录》）载：陈德霖十二岁入恭王府立的“全福”科班学昆旦，艺名“陈金翠”，与钱金福同科。不久该班解散，¹改入程长庚的“四箴堂”科班，易艺名陈得林，²同科者，有小生陆杏林，武生张淇林，花旦李万山、钱金福等。

其三，京剧演员开始向全国各地流布。首先是天津。据《中

国戏曲志·天津卷》“综述”记载：道光二十三年（1843），余三胜曾到天津，并与他的兄弟余四胜（工副净）在天津长期逗留、演出。谭鑫培幼年即随父谭志道自湖北来津，曾在天津习艺，直至订亲以后才随父迁京。汪桂芬成名之后，也曾到天津演出。可见京剧演员入津较早。其次是上海。据梨园老人《同光梨园纪略》载：同治五年（1866），北京某京班应上海“满庭芳”戏园园主罗某邀请，赴该园演出，大受上海观众欢迎；次年，又有二十几位名角应上海“丹桂”戏园园主刘某邀请，赴“丹桂”戏园演出，其中有老生铜骡子、夏奎章、熊金桂、周长春、周长山、景四宝，架子花黄三雄、宁天吉、疤痢王，武生胖羊儿，武丑张生，青衣王桂芬，花旦双喜、冯三喜，以及老旦周、冯、何三人。曾搬演十本连台本戏《五彩舆》。仓山旧主《竹枝词》云：

“自京京班百不如，昆徽杂剧概删除。门前招贴人争看，十本新排《五彩舆》。”同治七年（1868），刘某再度入京邀请名角来沪。所邀者，有花脸大奎官、武旦王桂喜、老生周春奎、武生任七、老生兼武生杨月楼、武花脸张七、鼓师程春圃等。稍后，又邀武生孟七。其中任七、张七、孟七，时有“三七下江南”之说，为上海武戏的兴盛奠定了基础。至光绪年间，北京名角应邀到上海的有老生杨月楼、谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙；武生俞菊笙、黄月山、李春来；旦角时小福、余玉琴、田际云；花脸金秀山、刘永春等。其中谭鑫培先后六次到上海献艺。去上海演出的京剧演员为适应上海观众的欣赏习惯，在故事取材、场次安排，乃至人物刻画、唱腔、念白、武技诸方面，均作了大胆的革新，突破陈规，创立“海派”艺术，开始与原来的“京朝派”分野。接着又从上海出发，奔赴南京、杭州、南昌以及福建、两广等省市，京剧演员的足迹终于遍及全国，京剧终于成了风靡全国的大

剧种。

其四，大批名伶入宫当差。随着京剧艺术的日臻完善，越来越取悦清统治者的耳目。据咸丰十年《恩赏日记档案》载，三庆、双奎、四喜等班，均曾入宫伺候。至光绪朝，慈禧太后尤嗜京剧，每年都要挑选大批京伶入宫当差。据《昇平署档案》载，自光绪九年（1883）至宣统三年（1911），从民间戏班挑选入宫的艺人达一百五十人之多，其中知名的演员有八十二人。从其所列名单看，当时京剧名伶，几被网尽。与乾嘉年间入廷的昆剧“外学”不同的是，京剧名伶除召戏时入内外，平时仍可以在民间演出。

此外，由于京剧旦角表演艺术的发展，这时期涌现出一大批诸如梅巧玲、余紫云、时小福、陈德霖等著名旦角演员，从而打破京剧形成之初由老生一统天下的局面，为后来生、旦并行发展打下基础；上海、天津、北京等地，还先后产生一批京剧女班和女演员，这一点也当是本时期京剧艺伶发展的一个特点。

本时期京剧名伶可考者甚众，最为人乐道的是所谓“同光名伶十三绝”。这是画家沈蓉圃从当时京剧舞台上选择的十三位极享盛名的演员，为他们作了一幅戏装写生画，题名《同光名伶十三绝》而来的。画中所画的是：

程长庚，老生，饰《群英会》鲁肃；
卢胜奎，老生，饰《战北原》孔明；
张胜奎，老生，饰《一捧雪》莫成；
杨月楼，老生，饰《探母》杨延辉；
谭鑫培，武生，饰《恶虎村》黄天霸；
徐小香，小生，饰《群英会》周瑜；
时小福，旦，饰《桑园会》罗敷；

余紫云，旦，饰《彩楼配》王宝钏；
梅巧玲，旦，饰《雁门关》萧太后；
朱莲芬，旦，饰《琴挑》陈妙常；
郝兰田，老旦，饰《行路训子》康氏；
刘赶三，丑，饰《探亲家》乡奴；
杨鸣玉，丑，饰《思志诚》闵天亮。

由于受作画年代及作画者审美旨趣的限制，本时期尚有许多同样著名的京伶未能入画。这十三绝中，如程长庚、卢胜奎、徐小香、郝兰田、刘赶三、杨鸣玉等，早在道、咸年间即享盛誉，他们的大部分活动时间也是在那个时期，当属于前期京剧演员。因此，所谓“同光名伶十三绝”，只能是部分地反映本时期京剧演员的阵势。而本时期，尤其是光绪中、后期涌现的一大批新生力量，当更具代表性。其中最为世所瞩目的是谭鑫培、汪桂芬和孙菊仙。他们是继前“老生三杰”余三胜、张二奎、程长庚之后崛起的三位老生大家，故有“后老生三杰”及“后三鼎甲”之称。又因为他们在前“三鼎甲”的基础上，有新的突破和发展，并各自形成独特的风格，如在演唱方面，谭以“腔”胜，汪以“韵”胜，孙以“气”胜，创立了谭派、汪派、孙派，故又有“新三派”之说。其中谭鑫培的成就尤著，曾以“伶界大王”驰名南北，在京剧发展史上堪称是继往开来的一代宗师，影响至为深远。

谭鑫培(1847—1917) 原名金福，字鑫培，艺名“小叫天”。堂号“英秀”，故又有“谭英秀”之称。湖北江夏(今武昌)人。幼年随父赴天津习艺。后入京，于咸丰七年(1857)入金奎科班习老生。同治元年(1862)出科，搭永胜奎班演出，适值变音期倒呛，乃改习武生，在京东一带农村演出。同治九年(1870)返京，入三庆班，为班主程长庚赏识，收为义子，以武生出演，

兼武行头目。嗓音好转后，武生、老生兼演。除师事程长庚、余三胜外，同时向卢胜奎、王九龄等前辈名家学习，博采众长，艺事大进，尤以武戏见擅，如长靠《挑滑车》、短打《神州播》、箭衣《一箭仇》、武丑《五人义》等，均享誉一时。光绪六年（1880）程长庚去世后，改搭四喜班，与孙菊仙轮唱大轴，同台演出者尚有王九龄、张胜奎、杨月楼等名家。此时仍演武戏为主，曾与俞菊笙竞演《挑滑车》，难分上下。不久即在中和园立同春班，自为班主。（见《梨园旧话》）光绪十六年（1890）被选人内廷供奉。从此专演老生，以老生绝技享誉达三十年之久，赢得“家国兴亡谁管得，满城争说‘叫天儿’”之誉（见狄楚青《庚子即事》）。光绪五年开始，谭先后五次赴上海演出，以“伶界大王”驰誉南北。晚年登台表演，仍不减色。梁启超赠诗云：“四海一人谭鑫培，声名卅载轰如雷。而今老矣偶玩世，尚有俊响吹梁埃。”（《题谭伶丝绣渔翁图》）民国六年（1917），广西军阀陆荣廷入都，当局遍约名伶演剧，鑫培以老病辞，不获准，强要他饰演《定军山》一剧，难以抗命，只得带病登台。自是心情抑郁，病情加重，不久即含恨长逝。（《燕都伶官传》）

纵观谭的舞台艺术，在唱念做打诸方面，均有独特的风格。

《旧剧丛谈》评其唱念“三音皆备，四声俱全，其吐字发声不必矜才使气，虽稠人广坐中，能使字字人人耳鼓，声声沁入心脾，非具绝大本领，乌能臻臻此境？”《梨园旧话》评其做、打时，举其与俞菊笙竞演《挑滑车》为例说：“夜间鑫培又以此剧登场，于登台守大纛旗时，指画战状，惊讶奋怒情形，一一毕露，其画工所不能到，观者无不拍掌，无一人嫌此剧之复演者。”他一生塑造了一系列极具个性的艺术形象，个个形神兼备，“演孔明，有儒者气；演黄忠，有老将风。《胭脂裙》之白槐，居然公门老。

吏，《五人义》之周文元，恰是市顽民。流品迥殊而各具神似。”

（陈彦衡《说谭》）有的原不为人注重的剧本，经他一演，即成名剧，如《琼林宴》，本“不甚为人注重，自谭氏演之，始成名剧。盖谭氏平板唱法，别开生面，迥不犹人，而身段、台步以武术精神饰疯癫状态，尤妙在不脱丈人气息，一出毫无情理之剧，演得如火如荼，令观者惟恐其尽，得不叹为奇才耶！”（《旧剧丛谈》）

谭鑫培文武昆乱不挡，能戏极多，擅演《空城计》、《洪羊洞》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《李陵碑》、《珠帘寨》、《定军山》等，达一百余出。其高度的表演技巧和独特的表演风格以及博采众长而形成的“谭派”艺术流派，不仅代有传人，而且为后世京剧各派艺术所吸收、所取法。倦游逸叟（吴焘）于《梨园旧话》中称“宗之者如众水归壑，駸駸乎无不奉为泰斗”，当非过誉。

“后三鼎甲”中的汪桂芬、孙菊仙以及这时期成批涌现的其余各行京剧名伶，如老生杨月楼、刘鸿声、许荫堂、王鸿寿、潘月樵、贾洪林，武生俞菊笙、黄月山、李春来、杨隆寿、姚增禄，小生王楞仙、朱素云、德珺如，旦行梅巧玲、余紫云、时小福、陈德霖，老旦龚云甫、谢宝云，净丑何桂山、金秀山、黄润甫、钱金福、王长林、罗寿山，等等，均属一流名家，在京剧发展史上，各曾作出杰出贡献。有关他们的生平艺事活动和艺术造诣情况，这里恕不一一介绍了。

结 束 语

京剧形成，蔚成“国剧”，走向整个中国社会，戏曲艺术的商品化性质日益显著；戏曲艺人，亦以其相对独立的社会职业者的身份，摆脱了千百年来主要归附某皇朝、某阶层乃至某家族的地位，置身于文化商品市场，以其艺术作为谋生的等换价值和献身途径。于是，作为历史概念的戏曲“优伶”开始消失。

以谭鑫培等为代表的群星争灿的京剧成熟的局面，不仅是中国古代戏曲历经长期跋涉和艰辛攀援登上艺术峰巅的标志，同时也是中国戏曲优伶用宏壮美妙的歌喉齐唱优伶史歌的尾声。这尾声，恰与中国近代资产阶级民主革命的序曲及最后封建王朝清帝国的覆灭挽歌相协唱。这不是有趣的巧合，乃是历史的必然。

从此，中国戏曲回归更为广泛的大众之中；戏曲艺人结束了长期由少数特权阶层霸持的局面，他们从宫廷、从豪门走向更为广阔的城乡舞台，把平民作为自己的基本观众，并接受他们的鉴赏与判断。此番情形，诚如某公所道：“贩夫竖子，短衣束发，每人园聆剧，一腔一板，均能判别其是非。善则喝彩以报之，不善则扬声以辱之；满座千人，不约而同。或偶有显者登楼，阿其所好，座客群焉指目，必致哗然。故优人在京，不以贵官巨商之延誉为荣，反以短衣座客之舆论为辱。”（徐珂《清稗类钞·戏剧类·皮黄戏》）

鉴乎此，本书即以老、新“三鼎甲”称盛，京剧形成与成熟，作为它的收尾；也鉴乎此，本书末节篇题，对戏曲艺人已不再题称“优伶”或“艺伶”，而称其为“演员”。

抛砖冀于引玉。接下来，便是希望有志于此道的同仁高手续写出一本远胜敝编的中国近现代的戏曲演员史了。

优伶姓名索引

(舍乐官、曲师、著名串客及部分近现代戏曲演员)

A

- | | | | |
|------|----------|----------|----------|
| 阿 宝 | 187, 226 | 白命达 | 55 |
| 阿布思婁 | 57 | 白双儿 | 269 |
| 阿 轨 | 66 | 般般丑 | 106 |
| 阿 陆 | 232 | 邦 孺(芯达之) | 185 |
| 阿 增 | 232 | 包郎郎 | 195 |
| 安崇官 | 267 | 鲍秋文 | 244 |
| 安鸿渐 | 79 | 宝 宝(小枝梅) | 125 |
| 安金藏 | 56 | 宝 儿 | 269 |
| 安马驹 | 49 | 皂皂子 | 270 |
| 安太平 | 117, 125 | 匾 匾(小枝梅) | 117, 125 |
| 安未弱 | 49 | 卞 赛 | 193 |

B

- | | |
|-----|----------|
| 八达子 | 221, 259 |
| 疤痢王 | 295 |
| 白 二 | 221, 259 |
| 白 迦 | 66 |

C

- | | |
|---------|-----|
| 才 官 | 259 |
| 才抡之(殊孺) | 185 |
| 蔡 和 | 82 |

- 苍儿..... 260
 曹宝林..... 254
 曹娥秀..... 97、99
 102、117、126
 曹珪官..... 221、265
 曹皇宣..... 97
 曹锦秀..... 95、102、122
 曹妙达..... 49
 曹升官..... 280
 曹叔度..... 66
 曹文灿..... 239
 曹喜林..... 225
 曹印官..... 224、276
 柴官儿..... 261
 柴小昇哥..... 90
 柴玉..... 49
 产百福..... 278
 昌孺(荃子之)..... 183、185
 208、211
 常二格..... 261
 常十将..... 90
 常秀官..... 268
 长兰官..... 265
 长套儿..... 261
 长嘴和尚..... 76
 臣孺(忠纯之)..... 185
 陈长春..... 282
 陈丑子(陈五子)..... 259
 陈翠林..... 237
 陈德霖..... 289、291
 294、296、299
 陈二..... 169
 陈二林..... 278
 陈奉萱..... 170
 陈凤皋..... 250
 陈桂官..... 224、276
 陈桂林..... 251、279
 陈金官..... 221、265
 陈金爵..... 293
 陈九..... 190
 陈明智..... 175、233、257
 陈婆惜..... 100
 陈七..... 177
 陈启元..... 176
 陈荣官..... 280
 陈三..... 260
 陈世欢..... 177
 陈双哥..... 89
 陈素芝..... 204
 陈外..... 211、234
 陈喜官..... 271、274
 陈小凤..... 251
 陈小扛..... 249
 陈小娘子..... 83
 陈义先..... 239

陈银官····· 221、265
 陈应如····· 250
 陈裕所····· 182
 陈圆圆····· 194、199、206
 陈月卿····· 239
 陈云九····· 245、249
 陈中贵····· 90
 陈中喜····· 90
 陈 左····· 49
 称 心····· 56
 成辅端····· 64
 成少伯····· 40、42
 程长庚····· 225、282、288、290
 294、296、297、298
 程春龄····· 224、277
 程继先····· 294
 程砚秋····· 289
 程元凯····· 249
 澄 些····· 229
 池则官····· 259
 楚 香····· 107
 褚仲良····· 122、144
 春 晖····· 185
 赐恩深····· 121
 崔 科····· 193
 崔念月····· 87
 崔上寿····· 76、80
 崔小鸳····· 239

翠荷香····· 193、126
 翠 屏····· 107
 错安头····· 90

D

大都秀····· 126
 大祸胎····· 87
 大奎官····· 295
 大头官····· 259
 大五福····· 282
 玳瑁险(玳瑁敛)····· 97
 玳瑁头····· 110
 戴梅川····· 195
 戴书生····· 82
 戴忻奇····· 82
 丹 桂····· 147
 丹墀秀····· 145
 德珩如····· 299
 邓全拙····· 170
 蝶蝶子····· 270
 蝶 粉····· 229
 调 孺(柄执之)····· 185
 丁春喜····· 282
 丁 大····· 190
 丁都赛····· 76、89
 丁汉弼····· 79
 丁继之····· 191

丁兰林..... 252
 丁卯儿..... 270
 丁三儿..... 261
 丁仙现(丁先现, 丁线见)
 75, 78
 79, 81, 94
 丁秀容..... 247
 丁厝塘..... 177
 丁 仪..... 75
 东方朔..... 43, 50
 冬至儿..... 270
 董 白..... 193
 董 鸾..... 147
 董美臣..... 245, 249
 董抢标..... 247
 董如意..... 224, 276
 董十五..... 75, 90
 董寿龄..... 247
 窦四官人..... 84
 哪噜胡..... 259
 杜 洪..... 70
 杜士康..... 90
 度丰年..... 108
 段善本..... 86
 顿 文..... 193

E

恶 款..... 247

二 官..... 248

F

发 官..... 242
 樊字阙奚..... 115
 樊 大..... 286
 樊事真..... 99, 102, 103
 樊 娃..... 107
 樊香歌..... 99, 102, 106
 樊小惠..... 269
 范传康..... 68
 范三观..... 247
 范三元..... 285
 范松年..... 247, 249
 范宗茂..... 89
 方俊官..... 221
 芳 官..... 260
 房自然..... 107
 飞来凤..... 269
 费坤元..... 250
 风 些..... 229
 封宜奴..... 86
 冯翠霞..... 199
 冯观舍..... 182, 184
 冯季皋..... 66
 冯三儿..... 260
 冯三峰..... 170

冯三喜..... 295
 冯士奎..... 246
 冯素云..... 235
 冯 肃..... 49
 凤 林..... 240
 芙蓉秀..... 145
 服 养..... 49
 傅吉甫..... 188
 傅灵修..... 178
 傅 卯..... 176
 傅 生..... 180
 傅 寿..... 176
 傅 瑜..... 176

G

高崔崑..... 66
 高贵卿..... 70
 高敬亭..... 170
 高郎妇..... 84
 高朗亭..... 220、271
 272、273、274
 高眉生..... 188
 高十官..... 287
 高 恕..... 82
 高 瞻..... 177
 皋 陶..... 9

葛圣表..... 299
 葛守诚..... 78、66
 葛子香..... 240、269
 龚瑞丰..... 250
 龚士美..... 83
 龚云甫..... 299
 公孙大娘..... 57、60
 古 生..... 43
 谷 孺(兰浴之)..... 185
 顾蝶之女..... 248
 顾岍竹..... 189
 顾觉宇..... 201
 顾兰州..... 251
 顾眉生..... 193
 顾 美..... 248
 顾 媚..... 193
 顾 三..... 177
 顾山山..... 102、103、121、125
 顾双凤..... 251
 顾 四..... 190
 顾天一..... 246
 顾小泉..... 170
 顾 筠(顾筠卿)..... 177、178、208
 关安子..... 260
 关大保..... 286
 关小红..... 70
 管 庵..... 82
 管 六..... 231

管舍..... 188
 郭长春..... 235
 郭次香..... 118、121
 郭芳卿（见“顺时秀”）
 郭怀..... 49、50
 郭门高..... 70
 郭舍人..... 41、43、56
 国玉第..... 106、121、126
 果湘林..... 293

H

寒芬..... 185
 韩二..... 191
 韩壬姐..... 182、199
 韩壬壬..... 184、214
 韩兽头..... 97、121
 韩四喜..... 269
 豪俊迈..... 89
 郝桂宝..... 280
 郝可成..... 176
 郝兰田..... 225、282、288
 290、292、297
 郝索..... 49
 郝天秀..... 277
 郝五..... 260
 何桂山..... 299
 何近泉..... 170

何满子..... 57
 何禽华..... 184
 何国..... 183
 何少英..... 176
 何士容..... 285
 何文倩..... 184
 何雁喜（何宴喜）..... 79
 何懿..... 56
 何韵士..... 188
 和当当..... 118、120
 贺怀智..... 57、59
 贺寿..... 87
 黑儿..... 259
 黑子..... 249
 恒大头..... 259
 蕲纫之（江孺）..... 185
 红些..... 229
 红字李二..... 105、121、122
 侯伯朝..... 78
 侯要俏..... 115
 忽忽子..... 270
 胡鸲..... 57、61
 胡法庆..... 243
 胡二姐..... 57
 胡圭..... 72
 胡喜禄..... 225、290、291
 胡祥龄..... 224、277
 胡仲彬..... 108

虎 张..... 259
 花李郎..... 105、122
 花念一郎.....90
 花 想..... 230
 花中宝.....90
 欢喜头.....90
 黄幡绰..... 57、61
 黄润甫..... 299
 黄三雄..... 225、288
 292、294、295
 黄淑卿.....84
 黄问琴..... 170、195
 黄月山..... 295、299
 惠 彩..... 239
 黄树之(心孺)..... 185
 慧 兰..... 231
 浑身眼..... 75、91
 火倪赤..... 117
 霍 六..... 259
 霞四究..... 75、82

J

寄 生..... 240
 季敬坡..... 195
 嘉 宾(谭小培)..... 293
 嘉 荣..... 293
 嘉 瑞..... 293

嘉 喜..... 293
 嘉 祥..... 293
 贾洪林..... 299
 贾教尉..... 114
 贾 九.....82
 贾四郎.....90
 贾 雄.....90
 贾 震.....90
 江鸿保..... 282
 江金官..... 272、279
 江 孺(蕙纫之)..... 183、185
 208、211
 江闰甫..... 106、117
 江 生..... 187
 江鱼头.....81
 姜俊天..... 239
 姜善珍..... 253
 蒋金官..... 243
 蒋 六..... 177
 蒋四儿..... 265
 绛 孺(茜渐之)..... 185
 焦 德.....79
 解语花..... 122
 金德辉..... 236、247
 金队子..... 269
 金二菊..... 228
 金 凤..... 146、203
 金凤翔..... 146

金 官..... 248
 金 菊..... 228
 金君佐..... 235
 金门高..... 145
 金 牛..... 262
 金庆儿..... 267
 金时奴..... 90
 金兽头..... 99、102
 金水锡..... 239
 金文甫..... 191
 金文石..... 122、124
 金秀山..... 295、299
 金耀祥..... 239
 金莺儿..... 99、101、106
 金 柱..... 282
 京 张..... 262
 荆坚坚..... 120、126
 景 进..... 70、71
 景四宝..... 295
 景 武..... 40、42
 敬新磨..... 70、71
 靖边庭..... 70
 居双凤..... 268
 菊夫人..... 90

K

开 泰..... 259

康 官..... 248
 康昆仑..... 66
 孔三传..... 75
 孔千金..... 117
 奎 来..... 262
 夔..... 8

L

来 红..... 231
 兰浴之(谷孺)..... 185
 雷海青..... 57、59
 雷中庆..... 90
 离七官人..... 84
 李伴奴..... 90
 李翠娥..... 122
 李翠官..... 287
 李春江..... 239
 李春来..... 299
 李大官人..... 94
 李大遼..... 285
 李定奴..... 126
 李夫人..... 40、41、42
 李福林..... 279
 李福龄..... 238
 李龟年..... 57、59、60、63
 李桂官..... 221、261
 李桂龄..... 238

- 李含香..... 189
- 李鹤年..... 57
- 李黑子..... 82
- 李花开..... 70
- 李家明..... 70
- 李 坚..... 49
- 李娇儿..... 117、119、132
- 李岍生..... 188
- 李可及..... 70
- 李郎子..... 57
- 李老公..... 259
- 李 伶..... 178、210、211
- 李 六..... 272、283、284
- 李 谟..... 63
- 李 漠..... 57
- 李牛子..... 126
- 李奴婢..... 102
- 李彭年..... 57
- 李泉现..... 94
- 李匆之..... 208
- 李 三..... 259
- 李师师..... 75、86
87、88、89
- 李 十..... 193
- 李十娘..... 193
- 李寿山..... 294
- 李霜涯..... 94
- 李外宁..... 75、90
- 李外喜..... 79
- 李万山..... 294
- 李文茂..... 287
- 李文庆..... 90
- 李文益..... 236
- 李文昭..... 234
- 李仙鹤..... 57、60
- 李 香..... 194
- 李小大..... 126
- 李小喜..... 286
- 李孝祥..... 82
- 李行高..... 90
- 李修郎..... 242
- 李秀龄..... 238
- 李延年..... 40、42
- 李瑶英..... 200、201
- 李 纲..... 82
- 李 玉..... 248
- 李玉华..... 208
- 李 愫..... 75、82
- 李真童..... 97、102、126
- 李芝秀..... 102、103、106、126
- 李芝仪..... 104
- 李子美..... 240、254
- 李宗正..... 91
- 连 藩(葱娘之)..... 185
- 连 喜..... 259
- 连枝秀..... 103、122

帘前秀.....	97	刘良佐.....	90
梁园秀.....	106	刘亮彩.....	247
列和.....	49	刘敏.....	108
冷耳.....	21	刘婆惜.....	102、104、106
冷刚.....	21	刘乔.....	75
冷广.....	21	刘泉水.....	86
冷悝.....	21	刘仁贵.....	90
冷向.....	21	刘要和.....	95、112、113、114
伶伦.....	8、21	刘天禄.....	246
伶州鸠.....	21、30	刘小小射.....	90
凌云浦.....	260、286	刘燕歌.....	105
刘八.....	260	刘砚芬.....	293、294
刘采春.....	63	刘一棒.....	146
刘彩林.....	281	刘永春.....	295
刘恩深.....	80	刘玉碧.....	42
刘二官.....	266	刘宗扬.....	293、294
刘凤林.....	252	留杯亭.....	61
刘赶三.....	225、292、294、297	留些.....	229
刘果.....	148	柳生.....	191
刘关关.....	97	六官.....	249
刘光华.....	285	龙德云.....	225、285、288、289
刘贵.....	90	龙得子.....	270
刘鸿声.....	299	龙楼景.....	145
刘淮.....	175、208、210	卢敢生.....	285
刘晖吉.....	213	卢金线.....	76、90
刘蕙莲.....	107	卢老.....	259
刘景长.....	79、94	卢胜奎.....	225、282、288
刘朝玉.....	221、265、272、278		289、291、296

- | | | | |
|----------|---------|-----------|------------------------------------|
| 鲁龙官..... | 257、278 | 马继美..... | 249 |
| 陆才子..... | 257 | 马 娇..... | 193 |
| 陆凤云..... | 89 | 马 锦..... | 178、210、211 |
| 陆有美..... | 294 | 马九儿..... | 221、265 |
| 陆 九..... | 272 | 马兰生..... | 188 |
| 陆妙静..... | 84 | 马美臣..... | 249 |
| 陆妙慧..... | 82、84 | 马 年..... | 259 |
| 陆绮琴..... | 251 | 马七儿..... | 261 |
| 陆 三..... | 190 | 马文观..... | 245 |
| 陆 四..... | 191 | 马仙翔..... | 57、59 |
| 陆祥林..... | 240 | 马小卿..... | 189、191 |
| 陆小芬..... | 252 | 蛮张四郎..... | 82 |
| 陆杏林..... | 294 | 曼 倩..... | 36 |
| 陆增福..... | 243 | 侵星子..... | 81 |
| 吕大夫..... | 87 | 毛 四..... | 260 |
| 吕敬迁..... | 66 | 毛 详..... | 75 |
| 吕元真..... | 57 | 枚 皋..... | 43 |
| 绿 珠..... | 49 | 梅葆玖..... | 293 |
| 鸾 童..... | 120 | 梅兰芳..... | 289、293、294 |
| 罗兰姐..... | 184 | 梅巧玲..... | 225、244、289、293
294、296、297、299 |
| 罗巧福..... | 291 | 梅 些..... | 229 |
| 罗寿山..... | 299 | 梅雨田..... | 293 |
| 罗天喜..... | 285 | 梅竹芬..... | 293、294 |
| 罗霞林..... | 281 | 孟角球..... | 78、94 |
| 骆供奉..... | 57 | 孟景初..... | 78 |
| | | 孟 七..... | 295 |
| | | 孟思贤..... | 66 |

M

马大保..... 246

米里哈····· 100、117
 119、120、126
 米应先(米喜子)····· 100、117
 119、120、126
 铭德子····· 260
 穆力绫····· 70

N

南春宴····· 126
 南孺(蕨羞之)····· 185
 内粥····· 259
 倪元龄····· 238
 念奴····· 57
 凝香····· 230
 凝香儿····· 103
 宁天吉····· 295
 钮少雅····· 195

P

潘二葺子····· 250
 潘荆南····· 195
 潘巧龄····· 224、277
 潘少涇····· 170
 潘小妃····· 189
 潘鏊然····· 184
 潘月樵····· 299
 庞三娘····· 57

庞喜····· 248
 胖双秀····· 225
 胖羊儿····· 295
 裴大娘····· 57
 裴兴奴····· 66
 彭道安····· 82
 彭箴····· 224、276
 彭天锡····· 189、205
 208、221、265

彭万官····· 221、265
 蕨羞之(南孺)····· 185
 平定儿····· 270
 平阳奴····· 118、119、121、126
 濮三郎····· 84

Q

戚夫人····· 40
 启运儿····· 270
 千满川····· 66
 钱长生····· 243
 钱金福····· 291、294、299
 钱元宝····· 243
 钱云从····· 245、249
 乔复生····· 230
 乔万卷····· 76、82
 巧官····· 248
 巧龄····· 250
 秦箫····· 228

秦小莲..... 107
 秦玉莲..... 107
 青梅儿..... 98
 庆春圃..... 225、290、291
 庆龄..... 282
 琼琼..... 90
 秋娘..... 66
 秋声..... 185
 邱阿增..... 252
 邱炳泉..... 254
 邱凤祥..... 254
 邱玉官..... 267、272、275
 全友..... 282
 荃子之(昌孺)..... 185

R

任花脸..... 225
 任七..... 289、295
 任瑞珍..... 249
 任小泉..... 195
 任小三..... 76、90
 任真卿..... 42
 容儿..... 57
 荣桂..... 251
 荣将..... 8
 柔柔..... 90
 柔些..... 229
 茹淡之(连孺)..... 185

润玉..... 281

S

赛宝哥..... 90
 赛帘秀..... 119、120、123、125
 三多..... 251
 三喜..... 248
 三元..... 282
 沙才..... 193
 沙四..... 259
 山昆璧..... 245
 珊些..... 229
 扇李二郎..... 84
 商小玲..... 179
 尚小云..... 289
 尚玉楼..... 72
 上官唐卿..... 66
 邵三..... 260
 申官..... 249
 申渐高..... 71
 申祥麟..... 269
 申正德..... 94
 沈翠林..... 276
 沈东标..... 247
 沈二..... 191
 沈凤林..... 237
 沈公宪..... 191
 沈明远..... 249

- 沈青青..... 145
- 沈寿林..... 240
- 沈文振..... 237
- 沈霞官..... 267、275
- 沈香..... 171
- 沈耀祖..... 250
- 沈月泉..... 241
- 沈周..... 170
- 师存..... 21
- 师亥..... 21
- 师涌(股)..... 13
- 师涌(卫)..... 21、30
- 师开..... 21、30
- 师旷..... 21、30
- 师文..... 21、30
- 师襄..... 21、30
- 师乙..... 21
- 师挚..... 21
- 施二官..... 250
- 施二娘..... 87
- 石薰桶..... 48、49、50、51
- 石野猪..... 69
- 石涌塘..... 249
- 时春春..... 87
- 时和..... 80
- 时慧宝..... 294
- 时小福..... 244、289
295、296、299
- 时小童..... 108、117
- 拾缘..... 231
- 史惠英..... 82、83
- 史金著..... 79
- 史九敬先..... 146
- 史倚..... 262
- 史彦琼..... 70
- 事事宜..... 97、117
- 殊孺(才抡之)..... 185
- 栓儿..... 289
- 双儿..... 225、289
- 双凤官..... 275
- 双鸾..... 236
- 双双..... 89
- 双喜..... 295
- 双秀才..... 86
- 顺妹..... 203
- 顺时秀(郭芳卿)..... 95、101
104、105、118
120、122、124
- 司燕奴..... 126
- 四官..... 249
- 四两..... 269
- 四青..... 251
- 四喜官..... 243
- 崧孺(支翰之)..... 185
- 宋老维..... 262
- 宋六嫂..... 105、117

宋荣华.....49
 宋 闰.....42
 宋 生..... 211、234
 宋 识.....49
 宋十将.....90
 宋小娘子.....83
 宋子文(太平儿)..... 269
 宋子仪..... 179
 苏昆生..... 195、227
 苏祇婆.....49
 苏小三..... 272、275、279
 苏又占..... 233
 孙丑子..... 261
 孙荆玉.....49
 孙九江..... 247
 孙菊仙..... 291、295
 297、298、299
 孙 宽..... 75、82
 孙三四.....87
 孙十五.....82
 孙世华..... 249
 孙秀秀..... 126
 孙延应..... 70、72

T

太 平..... 250
 谭富英..... 293
 谭谈子.....82

谭晓莲..... 239
 谭小培(嘉宾)..... 293
 谭孝曾..... 293
 谭鑫培..... 225、290、291
 292、293、294、295
 296、297、299、300
 谭元寿..... 293
 谭志道..... 288、290、591、293
 檀溪子.....82
 坛 王..... 260
 汤金兰..... 244
 唐 崇.....61
 唐套儿..... 259
 提 谟.....32
 天保儿..... 221、260
 天生然..... 122
 天然秀.....95、103、104
 117、118、121、125
 天锡秀..... 117、121、125
 田际云..... 294、295
 桃瑛儿..... 269
 陶双全..... 243
 铁炮杖..... 175
 铁刷汤.....81
 听 香(小天喜)..... 243
 童双喜..... 224、278
 童 童..... 108
 铜螺子..... 295

W

- 袜子.....56
- 豌豆花..... 269
- 万盏灯..... 252
- 汪桂芬..... 291、292
295、297、299
- 汪怜怜..... 100、102
103、122、126
- 汪三林..... 282
- 汪双林..... 282
- 汪天林..... 285
- 汗颖士..... 250
- 王奔儿..... 100、102、118、126
- 王本尧..... 176
- 王采章..... 249
- 王 岑..... 191
- 王长桂（王松林）..... 225
- 王长林..... 299
- 王成子..... 262
- 王翠林..... 278
- 王大娘..... 57、59
- 王道昌..... 79
- 王防卿..... 82、83
- 王凤台..... 180
- 王福寿..... 267
- 王感化..... 70
- 汪桂芬..... 295
- 王柱官..... 286、294
- 王桂林..... 243
- 王 之..... 191
- 王鸿寿..... 299
- 王洪贵..... 225、272、283
- 王花奴..... 57
- 王 吉..... 90
- 王见喜..... 79
- 王 节（王卿持）..... 177
- 王金带..... 99、101、117
- 王 进..... 94
- 王京奴..... 87
- 王景山..... 246、249
- 王九龄..... 225、288、289
290、291、298
- 王可赞..... 188
- 王老虎..... 250
- 王楞仙..... 294、299
- 王六大夫..... 82
- 王六六..... 57
- 王 洛..... 49
- 王鸣珂..... 237
- 王葵喜..... 79
- 王 七..... 260
- 王七爸..... 259
- 王巧儿..... 102、103、122
- 王卿持（王节）..... 177
- 王三林..... 237

王三秃子.....	259	王再来.....	280
王昇官.....	221, 265	王紫稼.....	180, 242
王师简.....	57	韦青.....	57, 63
王式之.....	191	魏长生(韦三儿).....	221, 223 264, 272
王双保.....	287	魏良辅.....	170, 194
王双莲.....	81, 84, 87, 94	温双哥.....	91
王顺.....	259	文儿娘.....	75
王四.....	190	文康.....	49, 52
王松林(王长桂).....	226	吴八儿.....	75, 86
王碗生.....	188	吴长福.....	285
王渭台.....	170	吴端怡.....	249
王喜(宋).....	79	吴福田.....	235
王喜(清).....	237	吴金凤.....	243
王喜龄.....	238	吴庆梅.....	285
王喜增.....	236	吴庆寿.....	235
王仙仙.....	184	吴三三.....	184, 211, 214
王小庆.....	282	吴芍溪.....	195
王小三.....	252	吴廷玉.....	239
王小四.....	190	吴文安.....	257
王心奇.....	117	吴小三.....	184
王信.....	89	吴兴祐.....	94
王颜喜.....	75, 78	吴一溪.....	177
王彦洪.....	70, 72	吴已.....	190
王怡庵.....	191, 208, 210	吴义生.....	241
王幼辰.....	293	吴真玉.....	235
王与之.....	82	吴中熙.....	246, 249
王玉梅.....	120	芜怀之(益孺).....	185
王月.....	193, 208		

五 福..... 251
件谷丰..... 79
武光头..... 97、112
武 震..... 87

X

西夏秀..... 120
茜渐之(绛孺)..... 185
奚松年..... 249
喜春景..... 100
喜 儿..... 269
喜 官..... 248
喜温柔..... 104、119
夏奎章..... 295
夏清之..... 188
夏汝开..... 188
夏月润..... 293
咸 黑(咸墨)..... 8
湘 月..... 230
样 林..... 240
像牛头..... 97
萧婆婆..... 37
萧住儿..... 76、80
小阿三..... 240
小春宴..... 105、128
小娥秀..... 105
小桂林..... 254
小桂寿..... 252

小祸胎..... 87
小金虎..... 254
小金山..... 233
小刘婉容..... 94
小十三旦..... 252
小 宋..... 242
小天然(见“李娇儿”)
小天喜..... 282
小 玉..... 248
小玉梅..... 117、125
小 云..... 108
小张四郎..... 77、83
小枝梅..... 102
谢阿蛮..... 57
谢宝云..... 299
谢 恩..... 91
谢菱萝..... 239
谢寿子..... 286
心 孺(蕙树之)..... 185
辛骨髓..... 70
惺星子..... 81
邢 二..... 260
熊保保..... 84
熊 儿..... 262
熊肥子..... 286
熊金桂..... 295
熊如山..... 248
秀 官..... 248

秀 英..... 122
 秀 云(竹君)..... 243
 徐宝成..... 225、291
 徐 维..... 228
 徐大声..... 234
 徐二姐..... 184
 徐奋瑶..... 184、211
 徐狗儿..... 248
 徐介玉..... 252
 徐君见..... 195
 徐 孟..... 189
 徐孟雅..... 191
 徐 明..... 82
 徐 翱..... 176
 徐婆惜..... 86
 徐绍美..... 236
 徐双喜..... 239
 徐小香..... 225、244、289
 290、291、296
 徐紫云..... 228
 许茂林..... 280
 许顺龙..... 249
 许小客..... 61
 许荫堂..... 291、299
 许永新..... 57、63
 旋 娟..... 32
 薛万龄..... 277
 薛印轩..... 225、289、291

薛子大..... 76、80
 薛子小..... 76、80
 雪 儿..... 229
 雪 蕙..... 231
 寻 伙..... 231
 荀慧生..... 289

Y

颜大娘..... 57
 颜 容..... 139
 严 蕊..... 89
 燕山秀..... 117、118、123、126
 杨大彪..... 259
 杨二官..... 246
 杨二观..... 250
 杨二喜..... 293、294
 杨发玄..... 285
 杨法龄..... 243
 杨国祥..... 79
 杨花飞..... 70
 杨金宝..... 243
 杨驹儿..... 122
 杨隆寿..... 293、294、299
 杨驷驹..... 189
 杨买奴..... 102
 杨 美(杨仙度)..... 176
 杨鸣玉(杨三)..... 225、244、297
 288、290、291

- 杨能..... 193
 杨全喜..... 282
 杨三(见“杨鸣玉”)
 杨蜀..... 49
 杨双官..... 280
 杨四..... 190、191
 杨四儿..... 221、265
 杨望京..... 75、91
 杨五儿..... 265
 杨仙度(杨美)..... 176
 杨小楼..... 293、294
 杨嗽生..... 188
 杨绪..... 270
 杨于度..... 70
 杨玉娥..... 107
 杨玉环..... 282
 杨元..... 193
 杨月楼..... 291、293、294
 295、296、298、299
 杨韵卿..... 107
 杨枝..... 228
 杨中立..... 82
 杨总惜..... 76、89
 杨苕萝..... 86
 阳阿..... 31
 姚翠官..... 268
 姚遇仙..... 90
 姚增禄..... 294、299
 野马..... 262
 叶春善..... 294
 叶珪..... 66
 叶濮阳..... 285
 叶些..... 229
 一分儿..... 106
 伊朝新..... 79
 宜时秀..... 122、124
 益孺(荒怀之)..... 185
 尹常卖..... 75、82
 尹春..... 193
 尹多儿..... 262
 尹胡..... 49
 应楚烟..... 189
 优孟..... 17、20、24、27
 29、31、34、35、37
 优莫..... 20、28、37
 优施(晋)..... 17、20、24
 优施(齐)..... 20、36
 优旃..... 17、24
 27、29、37
 于髡..... 36
 于庆..... 90
 于三元..... 221、265
 余第福..... 293
 余第祉..... 293
 余三胜..... 225、272、285
 290、293、295、298

余绍美..... 249
 余叔岩..... 290、293、294
 余四胜..... 295
 余维琛..... 245、249、250
 余玉琴..... 294、295
 余紫云..... 289、293、296、299
 俞菊笙..... 291、295、299
 俞蔚岑..... 239
 鱼子..... 248、262
 虞长倩..... 42
 宇四..... 177
 玉官..... 248
 玉莲儿..... 106
 玉枕..... 263
 袁宏泰..... 285
 袁双凤..... 243
 袁双桂..... 243
 袁陶..... 87
 袁信..... 49、50
 月姐..... 184
 月华儿..... 182
 月些..... 229
 岳色子..... 269
 云午..... 49

Z

曾无党..... 75、82
 詹志达..... 285

章喜林..... 281
 张翱..... 66
 张奔儿..... 99、117、126、132
 张彩..... 188
 张长..... 285
 张大..... 199
 张德好..... 97、122
 张德林..... 268
 张德容..... 249
 张得容..... 235
 张二姐..... 184、214
 张二奎..... 225、289、291、293
 张逢春..... 90
 张逢遗..... 90
 张福寿..... 188
 张国宾(张酷贫)..... 121、122
 张国相..... 246、249
 张红红..... 66
 张怀仙..... 170、195
 张惠兰..... 237
 张渐..... 66
 张金麟..... 243
 张金线..... 75、90
 张锦荣..... 239
 张净琬..... 49
 张兰官..... 221
 张莲官..... 283
 张翰..... 84

张梅哥.....	102	张小泉.....	195
张 美.....	66	张心哥.....	97、121
张名贵.....	90	张雪香.....	239
张明诚.....	247	张燕筑.....	191
张 七.....	295	张野狐.....	57、59
张七七.....	75、87	张怡云.....	104、106
张淇林.....	294	张寅舍.....	184
张庆福.....	243	张银花.....	269
张如林.....	225	张 隐.....	66
张 三.....	188	张玉莲.....	104、106
张山人.....	75、82	张玉梅.....	117
张 生.....	295	张遇喜.....	90
张胜奎.....	296、298	张真奴.....	75、89
张十一.....	82	张臻妙.....	75、91
张寿林.....	243	张志高.....	176
张 四.....	56	张 周.....	147
张四娘.....	57	张嘴儿.....	105
张四喜.....	267	赵必达.....	191、210
张素兰.....	250	赵翠林.....	267
张素素.....	184、214	赵飞燕.....	40
张 旺.....	91	赵杰民.....	270
张维尚.....	249	赵丽妃.....	56
张 口.....	286	赵买儿.....	122
张五儿.....	182、199	赵偏惜.....	97、126
张五牛.....	83	赵 七.....	90
张五舍.....	184	赵三寿.....	269
张小娘子.....	83	赵世亨.....	82
张小仆射.....	90	赵 太.....	81

- 赵 泰.....79
 赵文敬..... 121、122
 赵文益..... 122
 赵 五..... 259、260
 赵五老..... 195
 赵 牙.....49
 赵元发..... 239
 赵元礼.....56
 赵元奴.....87
 赵真真..... 107、120、126
 真凤歌.....99
 贞 玉..... 231
 郑荣喜.....90
 郑三元..... 281
 郑妥娘..... 193
 郑樱桃.....49
 郑中丞.....69
 支翰之（菘孺）..... 185
 质..... 8
 忠纯之（臣孺）..... 185
 忠都秀.....97、122
 钟 仪..... 19、30
 周长春..... 295
 周长山..... 295
 周春奎..... 291、295
 周 旦..... 177
 周德敷..... 245、249
 周二官..... 250
 周二郎.....94
 周凤林..... 241、252
 周桂郎..... 184
 周季崇.....63
 周季南.....63
 周甲寅..... 268
 周连璧..... 184、211
 周梦谷..... 147
 周梦山..... 195
 周 全..... 147
 周人爱.....99、117
 周三元..... 268
 周似虞..... 195
 周铁墩..... 188、208
 周小凤..... 282
 周 匝..... 70、71
 周钊泉..... 252、253
 周之兰..... 172
 朱宝祜..... 243
 朱楚生..... 204
 朱大麻子..... 225、292
 朱 伏..... 190
 朱桂英..... 108
 朱锦秀..... 118、120
 朱遶芬..... 244、297
 朱 林..... 177
 朱婆儿.....75
 朱麒麟..... 243

朱三喜..... 225
 朱 生.....49
 朱素云..... 294、299
 朱维章..... 192
 朱文元..... 235、246、249
 朱锡秀..... 126
 朱子坚..... 169
 珠帘秀.....95、103、104、118
 121、122、123、125、131

竹 君(秀云)..... 243
 祝汉贞..... 69、70
 啖春莺.....89
 撞倒山.....76
 紫 烟..... 185
 子 延..... 185
 姐姐哥.....89
 左延年.....49

后 记

这是我们合著的第二本书，写作缘由起于第一本。

数年前，我俩在中山大学王季思教授的建议与鼓励之下，并应中国戏剧出版社之约，合著了一本以研究元代戏曲演员为主要内容的《青楼集笺注》。此书于1990年出版。在写作此书过程中，我们为了搜集、钩沉有关元代艺人的资料，在大量史书、典籍、笔记、诗文中披沙淘金、点滴挖掘，可谓历尽艰辛。写入“笺注”中的文字，虽然已近三十倍于《青楼集》原文，而实际未用和用不上的材料又远多于此。书出版之后，我俩又忽发“奇想”：既然已经耗费巨大精力，搜罗了元代及元代前后有关演员的资料，何不在此基础上扩大成果，再编著出两本书？计划一本是《中国古代戏曲演员资料汇编》，一本是《中国优伶史》。这时，正值张庚、汉城先生主编的“中国戏曲史论丛书”上马，并被列为中国艺术研究院院科研重点项目，我们就选认了《中国优伶史》这个题目。

经过长达三年多的酝酿、准备与写作，我们总算把这本书写出来了。基于我俩之间长期建立的友谊和融洽，我们的合作始终是愉快而默契的。两人身居南北异地，信稿往还，两处飞鸿，积盈余尺；不足，电话、电报来凑。这种“合作”方式，也算别致。

初稿完成后，我们发现它与“戏曲史论丛书”的编纂宗旨与计

划有两大出入：一是众所周知，“优伶”的概念范围并不止限于戏曲演员，初稿所写，实际还包括戏曲演员之外如歌舞、说唱、杂技乃至音乐等方面的艺人历史，焉能将它归入“戏曲史”范畴？二是书稿篇幅超出了丛书规定的每本二十万字为限的近一倍。为此，我们就重新立意、大加剪裁，删除一切与戏曲优伶无关的内容，把书稿前部删去大部，精减为如今的第一章，又对后部删繁就简，终成此编，并改书名为《戏曲优伶史》。这实际上已成了与初稿性质并不完全相同的另一本书。

本书写作过程中，曾得到多方的鼓励和帮助。上海徐扶明、蒋星煜先生，西安李尤白先生，杭州李兆淦女士，英国牛津大学龙彼得教授等，或指点迷津，或惠示材料，或赐函鼓励；本丛书执行主编沈达人、苏国荣先生，在本书构思、写作过程中，曾不吝指导；本书责任编辑耿在镛先生，认真、精细审订书稿，帮助我们改订了许多错误。为此，我们谨向他们表示深切的谢忱。

孙崇涛 徐宏图

一九九三年二月二十七日记