

李漁家伶演劇研究

沈 惠 如

元明兩代，是雜劇、傳奇的全盛期，作品成就之高，是大家一致公認的；到了清朝，因襲前代的作法，無論作品的數量或品質，也都非常可觀；但是在戲曲活動上，清代卻較諸元、明更加蓬勃興盛，這大概是因為各種劇種和聲腔已臻於成熟，且帝王貴族競相喜好的緣故。明代以來，戲曲的演出常在宮廷、寺廟、酒館、家宅中進行，宮廷劇團和職業戲班肩負著娛樂和營利的任務。然而從明萬曆年間開始，在士大夫文人家中卻盛行著蓄養家伶、侑酒娛賓，這是一種很特殊的表演方式，因為家伶通常都在家宅廳堂中演劇，場地並不十分寬闊，有時只是在廳堂中鋪一塊紅氍毹，就在上面歌舞起來，但是由於觀眾距離很近，品評優劣的心態也較喧鬧的野台觀眾明顯，所以對於作劇者和表演者皆是莫大的考驗，這無疑是提昇舞台藝術的佳機。清代的劇作家李漁，正好處在家伶盛行的明清之際，不僅有豐富的劇作、戲曲理論，更擁有一批水準不錯的家伶，甚至他的姬妾都參與演出，替自己的作品作了最佳的詮釋。這是家伶演劇的良好典範，但是也有人批評他攜帶家班到處演出牟利，失去了家班娛樂、切磋的雅意。到底李漁的家伶代表什麼特殊意義，頗值得研究、探討。

第一章 李漁家伶的組織

家伶，並不是一個特定的組織，所以並沒有固定的制度，舉凡家伶來源、教習延聘、訓練方式、作息時刻、表演情況，均由主人一手掌握，然而，由於組織方式的不同，往往會影響表演藝術的進展，例如家伶是姬妾，也許比較能揣測主人的心意，在家中的

地位亦高，若家伶是奴僕，有時還得做別的工作，一切聽命行事，所獲得的待遇及表演成效自然不同。因此，我們不妨來看看李漁的家班，其組織的過程為何？

第一節 伶工的來源

自明代家班成立以來，家伶的來源，不外兩種管道，一是就原有的家僮聘請教師予以訓練，二是爲了成立家班而招收僮僕。像《金瓶梅詞話》二十回提到西門慶請樂工李銘到家裏來，每月付五兩銀子，教丫環迎春、蘭香、春梅、玉筍等人習學彈唱，就是屬於前者。有時，家伶的身分與姬妾類似，故亦有「家姬」之稱，甚至還有與男優有曖昧關係的情況，這大概是因爲男優專門扮演旦角，以致在日常生活中也性別錯亂了。不過，會有這種現象的，恐怕純粹是爲了聲色享受，事實上家伶的最高境界，應是有一個具有戲劇理念的主人，兩者可以建立亦師亦友的情感，因爲對戲劇的體悟，不是一朝一夕可得，必須隨時隨地薰陶感染，即便是登山賞雪，或泛舟吟詩，都有助於藝術品味的提昇。李漁的家班，是否達到這樣的境界呢？首先，我們來看看李漁家樂的形成。

李漁在康熙五年到燕京時，平陽太守程先達送他一個十三歲的姬妾喬雪兒，李漁爲他取名復生，那一天的宴會上，伶工們正好在表演李漁的《鳳求鳳》傳奇，引發了喬姬學戲的興趣，常常自己在練唱，四個月後，李漁乾脆爲她找了一位教唱戲的老師，是一位流落在當地、七十幾歲的蘇州老伶，不久之後，喬姬的戲曲造詣便很高超，已達能使聽者食肉忘味的地步。一年後，李漁到了甘肅蘭州，當地的主人又送他幾個小姬，其中有一位王再來，特別聰明，李漁讓他跟喬姬學唱戲，於是喬姬開始組織家庭小戲班，再來唱生，喬姬爲旦，其餘角色由其他姬妾扮演，漸漸地，戲班規模便建立了。這個戲班的成立，並非主人刻意爲之，而是喬姬自願之下水到渠成的，然而卻與李漁的理想不謀而合，李漁在《閒情偶寄》中說：

性嗜填詞，每多撰著。……自選優伶，便歌自撰之詞曲，口授而躬試之；無論新裁之曲，可使迴異時腔；即舊日傳奇，一概刪其腐習，而益以新格，爲往時作者，別開生面，此一技也。

可知李漁是執著於戲曲的，而非單純的享樂。李漁的姬妾，與李漁感情非常好，即便在李漁最落魄時，也從未有一人離開他，而是跟著他東奔西走，毫無怨言。如此深厚

的感情，運用在戲曲的詮釋上，當是更加淋漓盡致。喬姬是一個善體人意的女子，康熙十一年，她已患了癆病，但卻隱瞞病情，也不吃藥，只希望以絲竹養生。當時李漁正在輯《一家言初集》，喬姬怕打擾李漁的文思，硬撐著身子裝作沒病的樣子，不久後李漁發現她面有倦容，才知她已患病，到了冬天，喬姬病故，李漁十分傷心，因為在李漁的姬妾中，只有喬復生和王再來二人，最有演戲天才，喬姬跟了李漁六年，李漁每次出遊，她二人都隨侍在側，李漁無論是撰寫新戲或改編舊劇，一脫稿就由她們登場演出，在當時名聲很大，所以「芥子園別業」的歌臺對聯是：

休縈俗事催霜鬢，且製新歌付雪兒。

喬姬的病逝，給了李漁一個很重的打擊，不僅是失去生活上的伴侶，更失去戲劇上的搭檔，於是他寫了二十首哭亡姬的斷腸詩，充分表露出他們情深意摯，一位戲劇作家和表演者能有這樣的遇合，確實是千載難逢啊！

康熙十二年，王再來亦患病，第二年初過世。王姬多扮演生角，風度翩翩，聲容具妙，平日也愛以男裝打扮，和李漁清談，十足美少年模樣，她死後，李漁連傷兩員大將，真是哀痛悲絕、欲哭無淚！因此他作了〈後斷腸詩〉十首，並有〈喬王二姬合傳〉，表達他無盡的思念。

第二節 訓練的過程

家伶的訓練，通常都是請外面的老師來指導，有的是老伶工，有的是別家的舊家伶，除此之外，主人自己指導的也很多，像阮大鍼、張岱、李漁便是。阮大鍼家班所演出的劇目都是主人自己的作品，因此他常常為家伶「講關目、講情理、講筋節」（見《陶庵夢憶》卷八〈阮圓海戲〉）。張岱對家伶訓練也是以嚴格出名的，所以他的家伶稱受張岱指點為「過劍門」（見《陶庵夢憶》卷四〈過劍門〉），而李漁對於指導家伶演戲更有一套理論，他在《閒情偶寄》中說：

教歌習舞之家，主人必多冗事，且恐未必知音，勢必委諸門客、詢之優師。門客豈盡周郎，大半以優師之耳目為耳目，而優師之中，淹通文墨者少，每見人才所作，必擇文理稍通之人，使閱新詞，方能定其美惡；又必藉文人墨客參酌其間，兩議僉同，方可授之始習。此為主人多冗，不諳音樂者而言。若係風雅主盟、詞

壇領袖，則獨斷有餘，何必知而故詢。

從這段話中，我們可以知道李漁非常重視優師須略通文墨，否則無法完全領略詞中意境。就李漁本身而言，自然稱得上「風雅盟主，詞壇領袖」，因此他很有資格教導自己家伶演戲。前節曾引用《閒情偶寄》另一段文字，中有「使歌自撰之曲，口授而躬試之」語，足可證明李漁親自授曲。雖然，李漁家班的台柱喬姬先是受教於一位老伶工，但之後便由出師後的喬姬訓練其他伶人，其間則靠李漁在旁編排指點，她們的演出水準和藝術涵養，想必頗為精湛。

第二章 李漁家伶的演出

家伶的演出，有許多不同的形式，如家宅氍毹之上，或船舫當中，由於場地的限制，演出的戲碼當然不同。家伶的演出多以文戲、愛情戲為主，若有慶典宴會，自然也少不了慶賀戲。再者，家伶依不同的演出目的，也會有不同的效果和評價，就讓我們來看看李漁家伶的演出情況、演出戲碼、演出目的和評價。

第一節 戲藝的呈現

趙坦保《甓齋文錄》卷三〈書李笠翁墓券後〉文對李漁有這樣的記載：

笠翁名漁，金華蘭谿人，康熙初以詩古文詞名海內。晚歲卜築於杭州雲居山東麓，緣山構屋，歷級而上，俯視城闔西湖若在几席間，煙雲旦暮百變，命曰層園。客至，弦歌迭奏，殆無虛日。卒，葬方家峪，九曜山之陽，錢塘令梁允植題其碑曰湖上笠翁之墓。

從這段敘述中，可知「弦歌迭奏，殆無虛日」是李漁生活的重心。自從喬姬組織的家樂成立後，每當排練成熟，李漁的家人就成為最好的觀眾。李漁曾說：

歲時伏臘，日夕花晨，與予夫婦及兒女誕日，即一罇二簋，亦必奏樂於前。

生日時由家伶演劇助興，的確是很好的慶祝活動，而家伶也趁機磨練演技。演技洗練後，便常被李漁帶到各地，在嘉賓曲友之間演出，一些親戚、鄉鄰也常常跑來觀看，所以在金陵附近的顧曲名家如方邵村、何省齋、周櫟園等人都將喬姬、王姬比作白居易的小蠻、樊素。李漁家班的聲名，由此傳遍各地。

康熙七年元旦，李漁原本要從陝西回家鄉，因李申玉留他在彭城過年，於是耽擱了下來。這一天，正逢李申玉妻子的生日，李漁便令家伶試演新劇祝壽，並作了一幅壽聯：

元旦即稱觴，鶴算龜函齊讓早；

歲朝先試樂，鶯歌燕語盡輸嬌。

這是李漁家伶在外地演出的一个紀錄。康熙十年初夏，從金陵出發，經燕子磯、京口至姑蘇，與戲曲家尤侗、詩人余懷、宋澹仙交遊。端陽節前五日，尤侗等人集中在姑蘇百花巷李漁的寓所裏，觀看家姬演《明珠記·煎茶》一折，一直演到天亮，後來又集中在李漁寓所觀看李漁所作的其他新劇。尤侗是清初有名的劇作家，他曾將自己的《鈞天樂》傳奇請李漁校對，李漁極為推崇，李漁也將自己的作品請尤侗校評，如此互相觀摩，自然可以互相指點，對李漁家伶演劇有很大的幫助。

第二節 演出的戲碼

李漁家伶演出的戲碼，以李漁自己的作品為主，有時也會演老戲，但是老戲演出時，李漁往往會修改原劇本，以求有更好的戲曲效果。在《閒情偶寄》卷四中就保留了《琵琶記·尋夫》及《明珠記·煎茶》二齣的改本。茲將此兩齣改本與原本對照，以觀李漁的戲劇理念及家宅演劇的特色。

《琵琶記》，是元末明初高明的南戲作品，敘述蔡伯喈進京趕考，高中狀元，被牛丞相強招為婿，其妻趙五娘則在家鄉殷勤侍奉公婆，不幸家鄉遭荒旱，公婆去世，趙五娘便背著琵琶、賣唱尋夫，最後全家終得團圓。此劇關目穩妥、主題明確，一直是南戲的經典之作，直到現在，舞台上還盛行著，如〈稱慶〉、〈規奴〉、〈囑別〉、〈南浦〉、〈辭朝〉、〈賞荷〉、〈思鄉〉、〈賞秋〉、〈盤夫〉、〈廊會〉、〈書館〉、〈掃松〉各齣具保留在曲譜中，平劇《趙五娘》，情節亦本諸《琵琶記》，可謂膾炙人口。

〈尋夫〉是《琵琶記》第二十八齣，敘述趙五娘親自埋葬公婆後，準備著琵琶、沿街彈唱，以攢取盤纏進京尋夫，臨走前描繪公婆面容，帶在身上，以備隨時祭奠，並交待鄰居張大公幫忙清掃公婆墳墓，而張大公也以長輩身份叮嚀五娘沿途該注意的事情，二人便含淚分別。原由「胡搗練」、「三仙橋」三支、「憶多嬌」兩支、「斗黑麻」兩支組

場，主要是五娘描容時的悲傷感嘆，而李漁的改本做了許多的修飾與添加，一、將描容時所唱的三支曲子減為兩支；二、畫完後至張大公家拜別，而非張大公正巧來到；三、與張大公的對白中加入要求借小二來沿路作伴，以免旁人誤會；四、將沿路欲彈唱的內容先唱一遍給張大公聽，即穿插「越調鬥鶴鶉」北曲一套。五、末段改為三人一同祭拜五娘公婆。〈尋夫〉一齣是伯喈夫妻遇合的一個關鍵，原齣的唱詞偏重在描容上，而賓白部分則沿襲說唱的方式，以整齊的韻文說出，然而在歌場上，這不是很理想的方式，因此李漁將之全部口語化，例如原本張大公給趙五娘盤纏時的念白是一首詞〈鷓鴣天〉：

娘子，死別多應夢裏逢，謾勞孝婦寫遺踪。可憐不得圖家慶，辜負丹青泣畫工。
衣破損，鬢蓬鬆，千愁萬恨在眉峯。蔡郎不識年來面，趙女空描別後容。我聽得
你遠行，有幾貫錢與你添做盤纏。

而李漁的改本則是：

（末）我且問你，你既要尋夫，那路上的盤費，已曾備下了嗎？

（旦）並不曾有。

（末）既然沒有，如何去得。

（旦指背上琵琶介）這就是奴家的盤費。不瞞大公說，已曾編下一套淒涼北調，譜入絲弦，一路彈唱而行，討些錢來度日。

……

（末）五娘子，你前日剪髮葬親，往街坊貸賣，倒不曾問得你賣了幾貫錢財，可夠用嗎？

（旦）並無人買，全虧大公周濟。

（末）卻又來，頭髮可以作髭，尚且賣不出錢財，何況是空空彈唱，萬一没人與錢，你還是去的好？轉來的好？流落在他鄉，不來不去的好？那些長途資斧，我也曾與你備下，不勞費心。

可知李漁將對白編得較為生活化了，可以想見在舞台上的演出效果必然很好。除此之外，原本在描容時所唱的「三仙橋」並沒有夾白及身段指示，而在改本中卻加了（欲畫又止介）、（畫介）、（又想介）、（又畫介）、（看介）等身段，顯然是熟諳舞台

藝術者製定的，至於夾白，更不能隨意添加，因為曲牌板眼已固定，加入白口，非得配合曲情不可。但是，李漁改本也有不盡妥當之處，就是張大公向趙五娘講名節之事，像「我昨日思想，不但你隻身行走、路上嫌疑，就是到了京中，與你丈夫相見，他問你在途路之中，如何宿歇，你把什麼言語答應他，萬一男子漢的心腸，多疑少信，將你埋葬公婆的大事，且不提起，反把形迹二字，與你講論起來，如何了得？」連標榜「不關風化體，縱好也徒然」的《琵琶記》作者都沒有這層顧慮，李漁的道學心性似乎太矯枉過正了些。

《明珠記》係明代陸采的傳奇作品，是陸采十九歲時得到哥哥陸粲的幫助而完成的，並集合吳中曲師改腔，然後選擇名伶排演，可知這本傳奇很適合場上搬演。《明珠記》的內容係根據唐薛調的小說《無雙傳》改編，敘述王仙客與劉無雙有婚約，後因朱泚之亂，與家人分逃避難，臨行前無雙贈予仙客一對明珠中之一顆，後無雙之父被讒入獄，無雙則被宮中收留為宮女。無雙的侍女采蘋為金吾將軍王遂中收為義女，與仙客之僕塞鴻偶遇，王遂中便將采蘋嫁與仙客。不久，聽說內官率宮女打掃皇陵，仙客懷疑無雙亦在其中，於是命塞鴻假扮茶僮混入驛館打探，果然見到無雙，無雙便留書給仙客。請他求俠義之士古押衙幫忙，古生轉求茅山道士以靈藥造毒酒，命采蘋，塞鴻假扮內官、祇從至皇陵賜死無雙，屍體運出後三日無雙甦醒，便與仙客團圓，采蘋則為妾。〈煎茶〉是《明珠記》第二十五齣，內容是塞鴻扮茶僮至長樂驛中見到了無雙。這本是一齣關鍵戲，無雙見到故人，悲喜交集，十分感人，但原劇有一處不甚妥貼，即長樂驛原是只准婦人進入的，守門官與塞鴻爭論半天，卻仍讓塞鴻留下來，似乎頗為牽強，於是李漁將此齣略為修改，分為三場，第一場仙客與塞鴻商議未果，第二場采蘋自願入驛煎茶，第三場主僕相會，這樣一來，便情、理、法兼顧了。不僅如此，第三場無雙與采蘋相遇，除了驚喜之外，還略帶妬意，因采蘋為侍女，卻先成為仙客的夫人，無雙只得吃醋唱道：「鷓鴣已占枝頭早，孤鸞拘鎖，何日得歸巢？」這樣的衝突，在陸采的原作是看不到的，由此可知李漁製造戲劇效果的能力。

家宅演戲為了配合場面不宜太過喧鬧以及篇幅不宜過於冗長的特性，常有下列三種方式：刪節原著、精選散齣及新編短劇，除第三者外，前兩者雖能保存舊戲精華，但無

首無尾，並不易做完整的呈現，李漁將之改寫，既保存好的曲白，又使劇意更加凸顯、明確，而且從李漁的改本中，可看出他企圖在一齣的時間內將最精緻、最美好的一面呈現給觀眾，所以在〈尋夫〉中他加入了趙五娘的琵琶彈唱、在〈煎茶〉中加入兩女的衝突，一旦串演起來，想必精彩絕倫、盛況可期。

第三節 演出的評價

儘管有人對李漁到處攜帶家伶演劇覺得不恥，但家伶演劇以娛賓客，本是明末以來的風氣，再者與其他文士應酬來往，也是當時所流行的，從吳偉業、錢謙益、周亮工、尤侗等人的集子中均可看出。當時的文士，對於李漁的家伶表演多半還是持肯定態度，例如尤侗在《閒情偶寄》序中說：

笠翁薄游吳市，攜女樂一部，自度梨園法曲，紅弦翠袖，燭影參差，望者疑為神仙中人。

若非家姬美艷，曲如仙樂，焉有神仙之譽？除了尤侗之外，吳梅村、余澹心等都有觀李漁家伶演劇的詩，徐軌〈本事詩〉卷十一註云：

按笠翁……所至攜小鬟唱歌，吳梅村贈詩云：「家近西陵住薜蘿，十郎才調歲蹉跎，江湖笑傲誇齊贅，雲南荒唐憶秦娥，海外九州書志怪，坐中三疊舞迴波，前身合是玄真子，一笠滄浪自效歌。」尤悔菴又云：「十郎才調福無雙，雙燕雙鶯話小窗，送客留髡休滅燭，要看花睡炤銀缸。」于是北里南曲中無不知李十郎者。

李漁的才氣，人人誇讚，李漁的家伶，人人稱羨，在賞心悅目、切磋曲藝之餘，多少文人有感而發，李漁因此聲聞鄉里，可知他的形迹並沒有袁于令所說的那麼惡劣。而李漁自己也對別人的讚美頗感自豪，如和余澹心的絕句：

舊曲改充新樂奏，溪毛拾作玳筵張，全憑小婦斑斕舌，逗出嘉賓錦繡腸。

總括而言，李漁家伶是深受好評的。

第四節 演出的目的

明代家樂風氣大開後，文人設置家樂的很多，其目的不外喜慶宴客時娛樂嘉賓，以及平日家中自娛，有時甚至為沒有家樂的豪門貴族借用，這也是做人情、顯名聲的好方

法。李漁的家伶，基本上也不出這些演出的目的，但是他還有兩個與別人不太一樣的目的，一是實現他的戲劇理想，李漁的作品，常常隨撰隨演，當然也就可以隨時修改，使得劇作臻於完美，《閒情偶寄》中〈詞曲〉、〈演習〉部的珍貴理論也就建立在這上面。第二，賺取纏頭解決生活問題，這一點是李漁最爲人所詬病的方面，然而在《四庫提要·別集·趙宦光牒草》中曾言：

稍能書畫詩文者，下則廁食客之班，上則飾隱君之號，借士大夫以爲利，士大夫亦借以爲名。

可見借才能以獲得名利是明末清初的一種社會現象，也是當時士大夫的趣味好尚，李漁如此做，也就不足爲奇了。

第三章 李漁家伶在古典戲曲史上的意義

中國古典戲曲史中一些爲人所稱道的劇作家如關漢卿、湯顯祖、梁辰魚等人，不僅文采好，而且有舞台經驗，才能造就千古名劇。而笠翁自養歌伎，使之搬演自己的作品，造就了笠翁不朽的樂曲、導演、戲劇技巧、表演理論的見解。儘管，要極力追求關目的巧妙，但有時卻過於奇巧，不夠含蓄深刻，正如孫楷弟所說「才智有餘，而反爲所累」、「曲詞、賓白偶爾掉弄露骨的鄙猥語，損害雅意」。不過大體而言，戲曲理論的建立，已足以令李漁揚名，這一切，都得歸功於家伶唱作俱佳的實地演練啊！

參考書目

汲古閣六十種曲 毛晉輯 開明書店印

全明傳奇 天一出版社

鈞天樂 尤侗 康熙二十三年刊本

李漁全集 馬漢茂輯 成文出版社影印

笠翁十種曲 李漁 書聯屋藏板

閒情偶寄 李漁 長安出版社

本事詩 徐軌 邵武徐氏叢書本

- 歷代詩史長編二輯 鼎文書局
顧曲塵談 吳梅 商務印書館
中國近世戲曲史 青木正兒 商務印書館
中國劇場史 周貽白 長安出版社
中國戲劇史講座 周貽白 木鐸出版社
中國戲曲通史 張庚 丹青圖書公司
快雪堂集 馮開之 萬曆刊本
祁忠敏公日記 祁彪佳 排印本
陶庵夢憶 張岱 金楓出版社
明代傳奇之劇場及其藝術 王安祈 學生書局
李漁研究 黃麗貞 純文學出版社
李漁評傳 肖榮 浙江文藝出版社
李漁十種曲研究 平松圭子 台大碩士論文
論李笠翁十種曲 張師清徽 台大文史哲學報第十五期
李漁戲劇論綜述 朱東潤 開明書局中國文學批評論集
尤侗西堂樂府研究 沈惠如 東吳碩士論文