

# 《揚州畫舫錄》中的戲曲史料

## —兼談乾隆年間揚州戲曲發展概況(上)

沈 惠 如

### 第一節 前言

清代的揚州，包括了現今江蘇省江都、儀徵、東臺、興化、泰、高郵、寶應等縣，由於位居當時南北交通的主要幹線——大運河與長江的交叉點，因而成為全國經濟交通的樞紐。在清代的戲曲史上，揚州佔了很重要的地位，不僅是它特殊的地理位置，使得南北各種聲腔劇種都會在這裏出現，更因為乾隆皇帝六次出巡江南都有經過這裏，為了迎合他的口味，或者民間「獻寶」表示歡迎之意，於是無論京城或地方流行的戲曲均在這裏交流、滋長，揚州頓時成了戲劇薈萃之地。

而《揚州畫舫錄》——一本乾隆六十年完成的作品，正反應了劇風鼎盛時期揚州的地理風俗，其中第五卷，專門記錄揚州崑劇和各種地方戲的演出情況，就篇幅而言，雖然只是全書十八卷中的一卷而已，但是仔細分析起來，卻有聲腔流變、戲班組合、舞台藝術、劇本名伶等各種敘述，資料珍貴而豐富，不僅可做為戲曲史的補充材料，更是難得的演劇實錄。戲曲到了乾嘉年間，正面臨一個重大轉變的時刻，因此《揚州畫舫錄》便成為歷史的見證！本文擬將《揚州畫舫錄》中的戲曲史料加以分類，並將其所透露的資訊闡釋縷析，以凸顯此書的重要性，俾使清代戲曲研究更精詳完備。

### 第二節 《揚州畫舫錄》簡介

《揚州畫舫錄》的作者李斗，字北有，號艾塘，別號畫舫中人，江蘇儀徵人，

是乾隆、嘉慶間的戲曲作家，他博學工詩，通數學音律，晚年因為生病，吃了「防風」這種植物後痊癒，因此將他居住的地方定名為「防風館」（註一）。著作有《防風館詩》、《艾塘樂府》、《揚州畫舫錄》等。李斗曾經寫過兩本傳奇《奇酸記》和《歲星記》，傳本未見，但見於《北平圖書館戲曲展覽會目錄》，二劇為《永報堂集》刊本，《奇酸記》內容以《金瓶梅》為本，全劇分四折，每折六齣，總共二十四齣，四折的題目分別為「梵僧現世修靈藥」、「內相呈身啓秘圖」、「薛尼種子造奇方」、「禪師出山超孽業」。《歲星記》則為二卷二十四齣，敘述東方朔的事蹟，並有黃文暘的序（註二）。由於李斗自己本身也作傳奇，因此對於當時戲曲的動態及演員的表演一定頗為關注，《揚州畫舫錄》中許多戲曲演出的評論，當有些許權威性。

《揚州畫舫錄》共十八卷，是作者李斗家居揚州三十年間陸續寫成的。根據李斗的自序所言，關於揚州的方志很多，有汪光祿應庚平山堂攬勝志、程太史夢星平山堂小志、趙轉運璧平山堂圖志等，它們無論在土地沿革方面或歷代人物典禮方面的敘述都非常詳備，可惜的是「專考古事，略於近世」。而李斗因家居揚州，「一小巷一廂居無不詳悉」，於是以「目之所見，耳之所聞，上之賢士大夫流風餘韻，下之瑣細猥褻之事，詼諧俚俗之談，皆登而記之」，由於係親身經歷，更顯得可貴！全書以地名為篇目，上方寺至長春橋為草河錄，便益門為新城北錄，北門為舊城北錄，南門為城南錄，東門為小秦淮錄，分虹橋外為虹橋上下東西四錄，分蓮花橋外為岡東錄、岡西錄、蜀岡錄；另有工段營造錄和舫扁錄二卷。有人將此書與楊銜之的《洛陽伽藍記》、孟元老的《東京夢華錄》併列，但是阮元在序中說楊孟二書是「追述往事」，《揚州畫舫錄》則是「目睹生平」，自有其特殊的價值。至於內容方面，此書所涉及的範圍相當廣泛，有城市區劃、運河沿革、民俗工藝、園林古迹、文學藝術等各項記載，是研究揚州民情文化不可或缺的資料。關於戲曲的部分，集中在第五卷「新城北錄下」，以下便將之分類詳析。

### 第三節 《揚州畫舫錄》中的戲曲史料

#### 一、戲曲聲腔的流變：

《揚州畫舫錄》曾提及當時在揚州的聲腔分為花雅二部：

雅部即崑山腔，花部為京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，

### 統謂之亂彈。

崑山腔產生於江蘇崑山，當地原有一種土戲，聲調和海鹽腔相近，伴奏樂器也是用弦索，有一位流寓太倉的曲師魏良輔，爲了想尋求唱腔的進步，於是根據崑山土戲的唱調，再參照海鹽腔的原有唱法細加研究，配合另兩位曲師過雲適、張野塘的指點，終於創造出流麗悠遠的崑山腔。張野塘還將崑山腔的音節重新改訂，於弦索之外，加用笙簫管笛之類的管樂，令人耳目一新。明代傳奇《浣紗記》出現後，崑山腔正式搬上舞台，從此在明清劇壇獨佔鰲頭，不過，傳奇作者由於文詞上競走綺麗典雅路線，而崑山腔的唱法又講究板眼，每一個字都要分字頭、字腹、字尾交待清楚，久而久之便「曲高和寡」。到了清乾隆年間，民間戲曲聲腔風起雲湧，若非內廷保存，崑曲勢必加速滅亡，揚州設雅部以迎駕，應是使崑山腔仍活躍於民間的一大功臣。

京腔是弋陽腔在北京的一支，由於長期在都市舞台上演出，逐漸吸收崑山腔的成份，而有「雅化」的趨勢。乾隆年間，京腔在北京取代崑曲的地位，儼然成爲劇壇盟主，直到秦腔進入北京，才將盟主地位拱手讓人。

秦腔俗稱梆子腔，起源於陝西一帶，在清代康熙雍正年間盛行於四川之後又傳入廣西、廣東，畢竟這種敲擊梆子的伴奏法，對南方人而言是頗爲新鮮的。秦腔也在乾隆以前傳遍了山西、河北、河南、山東等地，只是聲調已按照各地方音而有所變化。乾隆三十九年，四川秦腔藝人魏長生入京，他致力於秦腔的革新，使得秦腔在京城一炮而紅。後來由於秦腔刻意迎合市井口味，風格變爲淫豔靡麗，於乾隆五十年遭清廷下令禁演，魏長生只得離開北京到揚州，而在揚州掀起另一場秦腔熱潮。

至於另外四種花部的聲腔，《揚州畫舫錄》還將它們的出處點出：

句容有以梆子腔來者，安慶有以二簧調來者，弋陽有以高腔來者，湖廣有以羅羅腔來者。

關於梆子腔，前文曾提過秦腔俗稱梆子腔，之所以被稱爲梆子腔，是因爲打更時的木梆清脆響亮，被秦腔藝人採入戲曲演出，以代替拍板節拍，加強草原曠野演出時的音響效果，這就是梆子腔名稱的由來。但是在清代前期文獻裏所見到的梆子腔，是經由湖北、安徽傳到江蘇的秦腔，結合當地聲腔所形成的新腔種，所以《揚州畫舫錄》中說「句容有以梆子腔來者」，句容正是江蘇省的縣名，足以證明梆子

腔在蘇州的重要性。

二簧腔是從吹腔和高撥子變化而來的，吹腔裏有平板二簧，吸收了高撥子的某些音樂成分，加進了胡琴伴奏，就變成了二簧。二簧腔形成後，以往吹腔的流行地都開始唱二簧，因此安徽、湖北等地都成了二簧腔的大本營，所以「安慶有以二簧調來者」，便說明了安徽安慶府是二簧腔的流行地。

高腔即是弋陽腔，它是以金鼓鑼鈸來按節拍，並無管弦伴奏，尾音用多人隨聲附和。弋陽腔因為音節高亢，所以被稱作高腔，由於弋陽腔出自江西弋陽，故稱「弋陽有以高腔來者。」

羅羅腔是弦索聲腔系統裏影響最大、流布最廣的一種，它產生於山西東南部的澤州一帶，並由山西優人帶到河南演出，使河南成為最普遍流行的地區，接著北傳至河北、北京，南至湖廣、再至揚州，所以說「湖廣有羅羅腔來者」。據周貽白先生《中國戲曲發展史》所言，皮黃劇裏的《打麵缸》、《紫荊樹》、《打杠子》等，舊皆作《南羅腔》，後改為吹腔，應與湖廣羅羅腔有關。

古典戲曲的地方聲腔何其多，能夠釐清其源流或得知其複合衍變的情形誠屬不易（註三），《揚州畫舫錄》中的記載，提供了些許資訊，是戲曲研究中十分珍貴的材料。

## 二、戲班組合概況：

### 1. 腳色體制：

古典戲曲腳色隨著戲曲內容形式的由簡趨繁，也跟著分化滋乳，甚至名稱亦不相同。歷來考訂腳源源流及變化的篇章很多，如吳自牧《夢梁錄》卷二十妓樂條、陶宗儀《輟耕錄》卷二十五院本名目條、周密《武林舊事》卷四「雜劇三甲」、胡應麟《少室山房曲考》、王驥德《曲律》論部色第三十七及焦循《易餘曲錄》等（註四）。這些均是就宋、金、元雜劇的腳色分化及運用加以說明，而王國維《古劇腳色考》亦已集唐宋古劇及元雜劇腳色考證之大成，但是就明朝戲曲的腳色而言，唯有《揚州畫舫錄》的敘述最為詳盡。《揚州畫舫錄》對雅部的腳色說明為：

梨園以副末開場，為領班，副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，謂之男腳色，老旦、正旦、小旦、貼旦四人，謂之女腳色。打諢一人，謂之雜，此江湖十二腳色，元院本舊制也。

關於「元院本舊制」的說法已被推翻，這應該是明代以來南戲傳奇的腳色體制，如

青木正兒《中國近世戲曲史》中論述「南戲三腳色」，便悉數以《揚州畫舫錄》的敘述為基準，將明清傳奇的劇中人物腳色舉例對照，以期繼王國維之後詳考南戲的腳色。《揚州畫舫錄》中又說：

小旦謂之閨門旦，貼旦謂之風月旦，又名作旦，兼跳打，謂之武小旦。

崑曲腳色的分工細膩，表演精密，從這一段敘述便可體會出來。

至於花部的腳色，《揚州畫舫錄》中這樣敘述：

凡花部腳色，以旦、丑、跳蟲為重，武小生、大花面次之，若外、末不分門，統謂之男腳色。老旦、正旦不分門，統謂女腳色。丑以科譚見長，所扮備極局騙俗態，拙婦駸男、商賈刁賴，楚咻齊語，聞者絕倒。

又云：

本地亂彈，以旦為正色，丑為間色，正色必聯間色為侶，謂之搭夥，跳蟲又丑中最貴者也。

這是崑曲以外劇種的腳色，確實是外、末不分門，跳蟲應即為武丑，俗稱「開口跳」，而以小旦、小丑為主，演出戲謔調笑的民間生活故事，是民間小戲的主要形式，這足以證明亂彈從民間小戲發展而來，仍保留了很多富有鄉土氣息的特點。

## 2.班社組合

在揚州附近的鹽商，為了迎駕，照例都蓄養了花、雅兩部戲班以備演出大戲，這些戲班皆被稱為內班，當時較有名的內班，據《揚州畫舫錄》的記載有：

崑腔之勝，始于商人徐尚志徵蘇州名優為老徐班，而黃元德、張大安、汪啓源、程謙德各有班。洪充實為大洪班，江廣達為德音班，復徵花部為春臺班，自是德音為內江班，春臺為外江班，今內江班歸洪箴遠，外江班隸于羅榮泰，此皆謂之內班，所以備演大戲也。

崑曲和其他諸腔並行，雖在明末已出現，但正式成立花部班社與崑腔同台獻藝，則是從此時開始。不過，和通俗熱鬧的花部戲曲一起表演，則崑腔的曲高和寡便被凸顯出來了。另外，這些內班若是解散，優秀的演員往往會被納入織造府班，或者是擔任府班的教師。

內班之外，揚州當地的亂彈班子被稱為「土班」，土班大致都是以野台方式演出，和崑班演堂戲不同。《揚州畫舫錄》記載：

郡城花部，皆係土人，謂之本地亂彈，此土班也。至城外邵伯宜陵馬家橋僧

道橋月來集陳家集人，自集成班，戲文亦間用元人百種，而音節服飾極俚，謂之草臺戲，此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重崑腔，謂之堂戲，本地亂彈只行之禱祀，謂之臺戲。

可見一般習慣亂彈「不登大雅之堂」。不過，亂彈由於具有羣眾基礎，發展空間很大，再加上崑腔每到五月都因暑熱而散班，而亂彈不散，遂被稱為火班。更有甚者，還有許多班從四面八方匯集而來，謂之趕火班，真可謂盛況空前，爾後享譽盛名的「四大徽班」其中之二—三慶及春臺班，就在這種情形下蘊釀而成了。據《揚州畫舫錄》的記載，當時「趕火班」的各地班子，以安慶班色藝最優，它是屬於二簧調的班子，後來便被本地亂彈的班子聘入。另外，京腔的宜慶、萃慶、集慶三班亦是佼佼者。後來四川魏長生以秦腔入京師，色藝均在宜慶、萃慶、集慶之上，於是京腔班子紛紛仿效，造成了京、秦不分的局面。等到魏長生回四川，高朗亭入京師，便以安慶花部，混合京秦兩腔，成立了三慶班，而宜慶、萃慶、集慶三班遂湮沒不彰了。至於春臺班，是江鶴亭創辦的，他原本只是江蘇儀徵的秀才，但在揚州卻非常有名，上流社會人士都樂於與他交往，連他家中的康山草堂和東園，都成為揚州的名勝。他非常熱衷戲曲，手上掌握了崑曲名班德音班、老江班及一個串客班，家中長期供奉清唱名家張九思，魏長生從北京回到江南，也是投到他家。江鶴亭發現亂彈的實力，便組織了「春臺班」這個亂彈班，但是後來又廣泛吸收各種唱腔，成為眾腔匯萃的集錦班（註五）。且看《揚州畫舫錄》中的敘述：

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

由此可知，後來皮黃對各種劇種有著強大的包容力，誠可謂其來有自了。

### 三 舞台景觀：

#### 1. 戲臺外觀：

《揚州畫舫錄》中有一小段敘述，是關於搬演大戲的戲臺：

天寧寺本官商士民祝釐之地，殿上敬設經壇，殿前蓋松棚為戲臺，演仙佛麟鳳太平擊壤之劇，謂之大戲，事竣拆卸，迨重寧寺構大戲臺，遂移大戲於此。

戲臺隨蓋隨拆，便是當時戲劇表演的模式。後來重寧寺的大戲臺，則應屬於固定的表演場所，對提昇藝術水準應有些許幫助。

## 2. 場面佈置：

《揚州畫舫錄》對於文武場的記錄十分詳盡，除了各種樂器所在的位置外，尚舉出當時優秀的文武場樂師，是一段精彩又難得的記載：

後場一曰場面，以鼓爲首，一面謂之單皮鼓，兩面則謂之勃齊鼓，名其技曰鼓板。鼓板之座在上鬼門，椅前有小搭腳仔櫈，椅後屏上繫鼓架，鼓架高二尺二寸七分，四腳，方一寸二分，上雕淨瓶頭高三寸五分，上層穿枋仔四八根，下層八根，上層雕花板，下層下緣環柱橫橫仔尺寸同。單皮鼓例在椅右下枋，勃齊鼓與板，例在椅屏間。大鼓箭二，小鼓箭一，在椅墊下。

戲曲文武場中，司鼓者好似樂隊總指揮，這一大段的描述正凸顯了「鼓」的地位，當時戲班中的鼓王，當屬徐班的朱念一了，據《揚州畫舫錄》的記錄，他擊鼓的聲音如撒米，如白雨點，如裂帛破竹。曾有人故意將他的鼓箭竊走，他認爲這無異竊取他的手。他的徒弟季保官左手擊鼓，右手按板，和其師的技術齊鼓相當。另外，張班陸松山、江班孫順龍、洪班王念芳、戴秋朗，都以鼓板聞名。

## 其次是弦子：

弦子之座，後於鼓板，弦子亦鼓類，故以面稱。弦子之職，兼司雲鑼、嗩吶、大鏡。

弦子的技巧有兩絕，一爲「做頭斷頭」，曲到字出音存時謂之腔，弦子高下急徐謂之點子，點子隨腔就叫「做頭」。至曲之句讀處，要如昆吾切玉，謂之「斷頭」。第二爲「弦子讓鼓板」，板有沒板、贈板、撒贈、撒板之分，鼓隨板呈現技巧，弦子又隨鼓板呈現技巧，於鼓板空處下點子謂之「讓」，唯有能讓鼓板，才能蓋鼓板，亦即一般所謂「清點子」。弦子技術以徐班唐九州最優，九州無曲不熟，時人呼爲「曲海」。另有一人薛貝琛，曲文記不得半句，但登場伴奏時無不合拍，時人呼爲「仙手」。

## 關於笛子：

笛子之人在下鬼門，例用雌雄二笛，故古者笛床二枕，笛托二柱，若備用之笛，多繫椅屏上。笛子之職，兼司小鈸。

此技亦有二絕，一曰熟，一曰軟，熟則諸家唱法無一不合，軟則細緻縝密，無處不

入。此技以徐班許松如最優，松如口無一齒，用銀片鑲在斷齶上，但工尺絲毫不差。而江班的莊有齡以細膩勝，郁起英以雄渾勝。

笛的後座則爲笙：

笙之職亦兼嗩吶，笙爲笛之輔，無所表見，故多於吹嗩吶時，較弦子上嗩吶先出一頭，其實用單小嗩吶若大江東去之類，仍爲弦子掌之。

至於武場部份，除了鼓外尚有鑼：

戲場棹二椅四，棹陳列若丁字，椅分上下兩鬼門八字列，場面之立而不坐者二，一曰小鑼，一曰大鑼。小鑼司戲中棹椅床櫂，亦曰走場，兼司叫顛子；大鑼例在上鬼門，爲鼓板上支鼓架子，是其職也。至于號筒啞叭木魚湯鑼，則戲房中人代之，不在場面之數。

以上皆爲當時崑曲文武場的規模，而花部也多所取法，除部份樂器不同外，其位置安設仍依循舊制，時至今日亦是如此，這不僅證明了崑曲地位崇高，仍是花部體制的依據，更可看出《揚州畫舫錄》對場面文獻的保存及文武場樂師地位的提昇功不可沒。

### 3. 演員行頭：

《揚州畫舫錄》中對「行頭」也有很詳細的記錄。當時的「江湖行頭」分爲「衣、盔、雜、把」四箱，衣箱中有大衣箱、布衣箱之分，大衣箱中有文扮的富貴衣、蟒服、八卦衣、太監衣、襖褶、披風等，武扮則有紮甲、披掛、箭衣、龍鎧、馬褂、戰裙等，另有女扮的武衣、宮裝、老旦衣、綾裙等，其他還有紅袴、絲帶、腰帶、手巾、椅披等。布衣箱則有青海衫、藍布袍、漁婆衣、酒招、牢子帶等。盔箱中有文扮的天平冠、堂帽、紗貂、尖翅、諸葛巾、方巾、皂隸帽、回回帽、和尚帽、道士冠等，武扮的有紫金冠、水銀盔、老爺盔、中軍帽、武生巾、大小鳳冠、小旦簡粧等。雜箱在鬚子方面有各種髯口、髮鬚、辮結，靴箱裏則有各式靴、襪、鞋等，旗包中有護領、紮袖、各種旗子、布城、帳前等，其他還有加官臉、雜鬼臉、牛頭、馬面、馬鞭、拂塵、宮燈、花鼓、文房四寶、燭臺、香爐、茶酒壺等砌末。至於把箱，則是各種鑾儀兵器。除了江湖行頭外，鹽商還自備「內班行頭」，可想而知那是極盡華麗之能事，像老徐班演全本《琵琶記·請郎花燭》用「紅全堂」，〈風木餘恨〉則用「白全堂」；大張班的《長生殿》用「黃全堂」；小程班《三國志》用「綠蟲全堂」；小張班的十二月花神衣，價至萬金；百福班一齣「北餞」，



用十一條通天犀玉帶；小洪班的燈戲，則點三層牌樓，二十四燈，可謂氣派非凡。後來的大洪班、春臺班，更是「聚眾美而大備」。戲曲原本就是一項綜合藝術，有了場景、服裝的襯托，才能賞心悅目，即使鹽商有炫耀富貴的心態，卻也間接提昇了戲曲的藝術水準，而《揚州畫舫錄》對「行頭」的詳細記錄，亦是難能可貴的資料。（待續）