

苏州大学

硕士学位论文

昆曲家班研究

姓名：朱建华

申请学位级别：硕士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：周秦

20080501

昆曲家班研究

中文摘要

家班是昆曲发展过程中的特有现象，是昆曲区别于其他剧种的重要特征。本文通过对明初以来政治、经济、文化等因素的分析，指出家班在明代万历年间兴起是明代社会发展过程中多种因素综合作用的结果。

本文通过与元杂剧和京剧的比较，指出家班盛行是昆曲区别于其他声腔剧种的重要特点，家班是联结文人和昆曲的桥梁，对提高昆曲的艺术水准发挥了重要作用，家班的兴衰和昆曲的兴衰密切相关；并通过对现已掌握的材料分析，指出家班对昆曲艺术特征形成的具体影响：家班的活动扩大了昆曲的影响力，促进了剧本创作的繁荣，推动了昆曲音乐的完善和成熟，并且确定了昆曲以高雅为主的审美趣味；同时，昆曲的舞台演出体制也深深地打上了家班阶段的烙印，主要表现在：生旦戏为主的剧目，折子戏演出传统，歌舞并重的表演形式，戏班组织的角色制。

关键词：家班 昆曲 舞台演出体制

作者：朱建华

指导教师：周 秦 教授

A Study on Family Troupe of Kunqu Opera

Abstract

Family troupe is the characteristic of Kunqu Opera. Based on the analysis of politics, economics and culture of Ming Dynasty, this article concludes that family troupe is the result of the interaction of so many factors.

By comparing Kunqu Opera with Yun Drama and Peking Opera, this article first points out that family troupe is the feature of Kunqu Opera and that it is the bridge connecting scholars to Kunqu Opera and it decides the rise and fall of Kunqu Opera. Then this article analyses the influences of family troupe on the forming of Kunqu Opera's artistic characteristic. By expanding the influences of Kunqu Opera, enhancing the booming of playwriting, promoting the perfection of music of Kunqu Opera, family troupe established the Kunqu Opera's aesthetic criterion of elegance. Last but not least, the stage performance system of Kunqu Opera is stamped with the brand of family troupe. The family troupes' great effects on Kunqu Opera are as follows: the stage tradition of the young male and female protagonists, multi-acts show and combination of singing and dancing in performance. This is different from the star-oriented system which takes the scenario as its center.

Key words: Family troupe; Kunqu oper; stage performance system

Written by Zhu Jianhua

Supervised by Professor ZhouQin

苏州大学学位论文独创性声明及使用授权声明

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得苏州大学或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名： 朱建华 日 期： 2008.5.12

学位论文使用授权声明

苏州大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆、清华大学论文合作部、中国社科院文献信息情报中心有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权苏州大学学位办办理。

研究生签名： 朱建华 日 期： 2008.5.12

导师签名： 周 秦 日 期： 2008.05.12

引言

现代意义上的戏曲研究始于王国维，王氏“仅爱读曲，不爱观剧，于音律更无所顾”，以文献研究和文学研究为主，对舞台演出不够重视，再加上其独特的戏曲观，认为“明以后无足取，元曲为活文学，明清之曲，死文学也”。¹故研究对象主要是宋元戏曲，对明清戏曲并未涉猎，甚至反对日本学者青木正儿从事明清戏曲研究，在这种情况下，家班研究当然没有进入研究视野。

上世纪二三十年代，吴梅以曲学大师而为大学教授，培养了一大批戏曲研究人才，在曲学研究领域独树一帜，研究视角和方法显然和王国维有别。吴梅精通音律之学，重视戏曲的声腔格律，并及舞台搬演，故对家班在昆曲发展史上的地位和作用多有论述，他在《中国戏曲概论》“明总论”中论述明代戏剧繁盛的原因时指出：“大氏开国之初，半沿元季余习，其后南剧日盛，家伶点拍，踵事增华，作家辈出，一洗古鲁兀刺之风，于是海内向风遂得与古法部相骖靳……”²在“清总论”中又说“又自康熙后，家伶日少，台阁钜公，不意声乐，歌场奏艺，仅习旧词，间及新著，辄谢不敏，文人操翰，宁复为此”，³非常敏锐地注意到家班和昆曲盛衰之间的关系。虽然吴梅并未具体开展家班研究工作，但他注意到并指出家班在昆曲发展中的重要作用，对开展家班研究具有指导意义。

二十世纪二三十代始，戏曲舞台新旧俱在，枯荣并存，呈现出纷繁复杂的局面，而昆曲虽几经振衰起弱，却难以摆脱日渐式微的命运。当时昆曲正处于危急存亡之秋，昆曲研究者们更多的把注意力集中在昆曲的现状及剧本和曲谱的保存整理上，对昆曲发展史的研究虽然也已展开，但相对而言尚不够全面深入，家班研究并未得到应有的重视。家班受到忽视，还与从上世纪二三十年代起昆曲即被定性为贵族士大夫阶级的艺术有关，即使这种观念在五十年代由于《十五贯》的成功上演而有所改变，但由于种种原因，研究者们还是有意无意地回避主要由缙绅士大夫所蓄的家班。

上世纪八十年代以来，随着研究的深入，戏曲研究中文学研究一家独大的局面得到改变，戏曲作为综合艺术的特点受到重视，一些学者开始从舞台搬演的角度研究昆

¹ 青木正儿：《中国近世戏曲史·序》，作家出版社 1958 年版，第 1 页。

² 吴梅：《中国戏曲概论》卷中，大东书局 1926 年版，第 2 页。

³ 吴梅：《中国戏曲概论》卷下，大东书局 1926 年版，第 1 页。

曲。与此同时，思想上的禁忌也逐渐被打破。在这种背景下，家班作为昆曲发展史上的重要现象受到越来越多的关注，一些戏曲史著作中开始出现了家班研究的内容。这些研究虽然还处于起步阶段，但已经为后继者打下了良好的基础。其中影响较大的是陆萼庭《昆剧演出史稿》（上海文艺出版社，1980年）和胡忌、刘致中《昆剧发展史》（中国戏剧出版社，1989年）。前者从演出的角度探讨了家班的发展情况，重点论述了女戏的情况，并介绍了一些重要的家班。需要指出的是，由于出版时代较早，这部著作中还存在一些顾忌，学术观点还受到流行政治观念的影响。后者则讨论了家班的组织机制、演出情形、演出场所、艺术特征等方面的问题，更多地从戏剧发展的角度来看待家班，对后来者具有启发意义。同样，该书也著录了不少著名家班，在资料上有所拓展。

本世纪，对家班的研究进一步深入，出现了一批以家班研究为主要内容的博士学位论文，主要有李延贺《明清江南的缙绅家乐》（华东师范大学，2000年）、刘水云《明清家乐研究》（南京大学，2001年）、杨惠玲《戏曲班社研究：明清家班》（南京大学，2004年）等。刘水云以其博士论文及博士后研究成果为基础出版了《明清家乐研究》（上海古籍出版社，2005年），杨惠玲也将自己的博士论文整理出版（《戏曲班社研究：明清家班》，厦门大学出版社，2006年4月）。

2002年，出现了第一部专门以家班为研究对象的学术专著——张发颖《中国家乐戏班》（学苑出版社）。

一些地方戏曲志（特别是江南地区的地方戏曲志）如《中国戏曲志·江苏卷》（中国ISBN中心，1992年）、《江苏戏曲志·扬州戏曲卷》（江苏文艺出版社，1997年）、《苏州戏曲志》（古吴轩出版社，1998年）、《上海昆剧志》（上海文化出版社，1998年）等也著录了当地的昆曲家班。这些戏曲志对昆曲家班的记载以地方文献为基础，记载较为翔实。

除此以外，研究家班的单篇的论文也大量出现。这些论文大致可以分为两类，一类著录了历史上著名的家班，并开展了具体的研究工作，如陆树崙、李平《研究明代戏曲的一份珍贵史料——读据梧子〈笔梦〉》（《复旦学报》1983年第3期），程宗骏《明申相府戏厅家班考》（《艺术百家》1991年第1期），黄果泉《李渔家庭戏班综论》（《南开学报》2000年第2期），顾启、姜光斗《冒辟疆家乐班的戏剧活动》（《韩山师范学

院学报》2004年第1期)等。吴新雷《扬州昆班曲社考》(《东南大学学报》2000年第1期)、《苏州昆班考》(《东南大学学报》2000年第4期)虽然不是专门著录家班的论文,但其中也记录了扬州、苏州两地重要的昆曲家班及其活动。

另一类则注重对家班发展过程的一些重要理论问题展开探讨,这类论文主要有:齐森华《试论明清家乐》(华玮、王瑗玲主编《明清戏曲国际研讨会论文集》,中央研究院中国文哲研究所筹备处,1998),《试论明代家乐的勃兴及其对戏剧发展的作用》(《社会科学战线》2000年第1期),徐子方《“家乐”——明代戏曲特有的演出场所》(《戏剧》2002年第2期),刘水云《家乐腾踊——明清戏剧兴盛的隐性背景》(《文艺研究》2003年第1期),《简论明清家乐对戏剧发展的影响》(《戏剧艺术》2004年第4期),杨惠玲《论家班主人对昆曲发展所做的贡献》(《艺术百家》2004年第3期),《论晚明家班兴盛的原因》(《南京师大学报》2005年第1期)等。

上文胪列的这些著作和论文,丰富了家班研究的文献资料、澄清了家班发展过程中的一些重要问题,对家班发展的特点、繁盛的原因、家班的体制、演出方式等问题进行了较为深入的研究,为进一步开展家班研究打下了坚实的基础。

但是,非常遗憾的是,这些论著和论文却很少注意到家班实际上为昆曲所特有这一事实,对家班在昆曲发展史上所起的作用并未加以足够的重视,有的学者虽然注意到家班对戏曲发展的影响,但却是只是宽泛之论,因而也未充分注意到家班对昆曲艺术特征的形成和定型的重要影响,而这正是本文所试图解决的问题。希望这些问题的解决,有助于我们加深对昆曲的艺术特质的理解,并进而对于昆曲的保存和发展产生积极的影响。

第一章 家班研究中需要讨论的几个基本问题

第一节 术语的使用

明清时代对搬演戏曲的家庭乐伎没有统一的术语,人们根据不同的场合和指称对象以及不同的偏好而使用不同的词语:当指由年轻男优组成的家乐戏班时,较多使用“优童”、“歌童”,有时也使用“歌儿”、“家僮”;当指以年轻女性组成的家乐戏班时,较多的则使用“女乐”、“女戏”、“女优”、“家妓”、“家姬”;当然,有时也不加区分地使用“家乐”、“声伎”、“家优”、“家伶”、“梨园”、“歌儿”等词语。在这些词语中,涵盖范围较广的概念是“家乐”。与家乐相比,家班则是后起的概念,虽然我们在使用这两个概念来指代明清两代的存在时每不加区分,但两者之间还是存在着明显的区别的。从词源学的角度来看,家乐这一概念的出现很早,主要指的是以歌舞表演为主的**家庭乐伎;而家班则是指以戏曲表演为主的**家庭乐伎,家班的活动时间主要在明代万历至清代乾隆年间。

对于家班和家乐这两个术语,一般学者在使用时往往不加辨析,每每根据使用习惯和使用场合加以取舍,原因就在于家乐和家班所指虽然有所重合,但两者所指还是有细微差别的。本文讨论的对象是明清时期以戏曲搬演为主要内容的家庭乐伎,为突出对象的这一特点,并与以歌舞表演为主的唐宋家乐相区别,故倾向于使用家班这一术语。

第二节 家班的声腔问题

有关家班的记载散见于当时人的诗文,常常只有片鳞只爪,语焉不详,很少有完整的记录,这给我们的研究工作带来了很大的困难,其中很重要的一个问题就是很难断定某个特定家班所采用的声腔。

早期的家班,其时在昆曲流行之前,其声腔系统属于北曲,康海家班、王九思家班、何元朗家班等即如此。何良俊称:“余家小鬟记五十余曲,而散套不过四五段,其余皆金元人杂剧词也,南京教坊人所不能知。老顿言:‘顿仁在正德爷爷时,随驾至北京,在教坊学得,怀之五十年。供筵所唱,皆是时曲,此等辞并无人问及。不意

垂死遇一知音。’是虽曲艺，然可不谓之一遭遇哉。”⁴“时曲”取代北曲，已经成为大势所趋，何良俊家班实际上已经成为北曲的殿军。

至万历年间，昆曲开始流行。大多数家班开始采用昆曲演唱，特别是吴越地区的家班，虽然也有其他声腔的家班夹杂其中，但基本上以演唱昆曲为主，这已成为学术界的共识。

胡忌、刘致中《昆剧发展史》认为：“明代家庭戏班，在昆曲兴起以后，……绝大部分是演唱昆曲”，⁵虽然也偶有相反的意见，但这一观点还是得到学界公认。

当然即使在昆山腔兴起之后，也还有其他声腔的家班，据《笔梦叙》记载，当钱岱在扬州参加宴会时，“有扬州监税徐老公者亦在座，自云有家妓数名，颇娴音乐，明早乞枉驾一顾，稍申款曲。至次日复往监税署观女乐，徐公屡诩其教习之善，选择之审。侍御姑口誉之，以其为弋阳腔，心勿悦也。徐监选女乐四名来送，固辞之。徐监乃唤满江红载四女遣管家二人、女侍二人，候镇江口，随侍御至家。”⁶“侍御锦归，会族庆宴，龙桥冠带上坐，命四女子侑酒，曲皆弋阳调，举座大笑。”⁷这四名女子经过钱岱请来的女教师的教导，最后成了演唱昆曲的钱岱家班的成员，这正可以看出戏曲声腔的消长兴衰。

昆曲兴起以后，在吴越地区或广义的江南地区，昆曲家班占据了绝对优势。然而，《锡金识小录》载录的无锡地区家班二十余家，从声腔来看大多属于北曲系统，昆曲系统的只居少数。为何出现这种情况，原因就在于《锡金识小录》载录的这些家班，时间上以嘉、隆年间居多，而且多是根据他书转载，作者明确交待了“以上俱散见《梁溪杂事》，余为联络次序之”⁸、“以上本《杂识》”⁹、“以上本《邑志补遗》”¹⁰、“以上俱散见《梁溪杂事》”¹¹，并非作者根据自己的见闻记载，故对著名的邹迪光家班只是一笔带过，秦松龄家班则只字未提。这是一个典型的例子，可以看出资料的随意性和片面性。

由于以上原因，本文尽量采取审慎的态度，所涉及的家班，除有明确证据可断定

⁴ 何良俊：《四友斋丛说》，中华书局1959年版，第340页。

⁵ 胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，第191页。

⁶ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第402页。

⁷ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第402页。

⁸ 黄印：《锡金识小录》，成文出版社有限公司1983年版，第614页。

⁹ 黄印：《锡金识小录》，成文出版社有限公司1983年版，第616页。

¹⁰ 黄印：《锡金识小录》，成文出版社有限公司1983年版，第619页。

¹¹ 黄印：《锡金识小录》，成文出版社有限公司1983年版，第623页。

其属于昆曲的家班之外，一般根据学界共识确定引征范围：时间上从明万历年间至清乾隆年间，区域上则以广泛意义上的江南地区为主。如有迹象表明其可能不属于昆曲范畴，则舍而不引。

第三节 家班的基本特征

家班是士大夫出于个人爱好或娱乐需要而出资兴办的、从属于个人及其家族的戏班。家班虽然有时也会参加公开演出，但主要是在私人场合进行演出，以满足其主人日常娱乐与交往所需，而不以赢利为目的。

家班最重要的特征之一是非营利性。这是家班的基本特征，也是家班和职业戏班的重要差别。

但根据记载，一些家班曾有从事营业性演出，如明末阮大铖家班，根据冒襄所云：

壬午(崇祯十五年)……则梁兄、李子建为首，约同人剧金，中秋夜为姬人洗尘于渔仲兄河亭。怀宁伶人《燕子笺》初演，尽妍极态，演全部白金一斤。至期，……乃阮伶临时辞有家宴不来，群令仆噪其门。怀宁即遣长须数人，持名帖，押全班致余云：“不知有佳节高会，已撤家宴，命伶人不敢领赏，竭力奏技。”且云：“先君昔掌南考功，曾订交，明早即来躬候。”余曰：“我辈公席，定伶人于淮清戏寓，乌知为谁氏家乐也。场毕有文酒山水之约，不仆仆应酬，明日往牛首，此非吾寓，何劳相过。”并来帖峻返之。然长须数人竟夜往来不去。演剧妙绝，每折极赞歌者，交口痛骂作者，诸人和予一声罪，丑诋至极，达旦不休。伶人与长须归，泣告怀宁。”¹²

可见阮大铖家班曾在淮清戏寓挂牌，这几同于职业戏班。但其具体情形我们今天已经不得而知，大概是阮氏家班得到阮大铖的同意或默许，在没有家宴演出时可以外出营业，一旦有家宴，首先要满足其主人的需要，故才对冒襄等人爽约，这也正是冒襄等人令仆人“噪其门”的原因。阮大铖为了交好复社诸人，才中止了家宴，让其家班为冒襄诸人演出，言语十分谦恭。关于阮大铖，也有记载其“流寓南京，治亭榭，蓄声伎自娱。”¹³可见阮大铖家班并不同于职业戏班。

冒辟疆家班也有过谋利性质的演出：

¹² 冒襄：《往昔行跋》，《四库全书存目丛书》集部第385册，齐鲁书社1997年版，第378页。

¹³ 赵景深、张增元：《方志著录元明清曲家传略》，中华书局1987年版，第138页。

献岁八十，十年来火焚刃接，惨极古今。十二世创守世业，高曾祖父墓田丙舍，豪家尽踞，以致四世一堂，不能团聚，两子罄竭，并不能供犬马之养。乃鬻宅移居陋巷独处，仍手不释卷，笑傲自娱。每夜灯下写蝇头数千，朝易米酒。家生十余童子，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，终年坐食，主仆俱入枯鱼之肆矣。¹⁴

冒氏家班从事营业演出的重要原因是入清之后统治者对汉族文人采取打击压制的政策，除了政治上用文字狱等进行打击之外，经济上也通过“奏销案”等对江南地区的汉族地主进行打击，许多世家在鼎革之后经济地位急剧下降。在这种情况下，他们的家班在一定程度上从事营业性演出也就可以理解了。

另一个比较特殊的家班是清代的李渔家班。一般认为李渔家班具有谋利的性质，这也正是李渔为人所诟病之处。但也有学者综合各种材料，对此作了辨正，指出“李渔家班决不等于民间戏班，它主要追求的是自娱而非获利”。¹⁵从实际情况来看，李渔家班接受的缠头既有财物，也有诗赋，李渔自己说是：“赠罢新篇客始归，缠头锦字压罗衣。”¹⁶“缠头已受千丝赠，锦句何殊百宝钿。”¹⁷尤侗《悔庵年谱》也记载：“金陵李笠翁（渔）至苏，携女乐一部，声色双丽，招予寓斋顾曲相乐也，予与余淡心（怀）赋诗赠之，以当缠头。”¹⁸据云李渔家班演出所得的财物，多为姬妾自用。故李渔家班与职业戏班还是有很大不同的。

一般而言，蓄养家班需要以雄厚的经济实力为基础，但也有一些家班主人并没有雄厚的资财，他们蓄养家班主要是出于对戏曲的热爱，为维持其家班的生存不得不在一定程度上从事营业性演出。

在现实生活中，可能还存在着更为特殊的情况。《红楼梦》第54回“史太君破陈腐旧套 王熙凤效戏彩斑衣”一回描写贾府元宵夜宴，“定一班小戏”¹⁹，而据贾母说，“如今这小戏子又是那有名玩戏家的班子，虽是小孩子们，却比大班还强。”²⁰贾府所请的“小戏”，其主人可能是热衷戏曲、造诣很高而经济实力又并不雄厚的下层

¹⁴ 冒襄：《附书邵公木世兄见寿诗后》，《四库全书存目丛书》集部第385册，齐鲁书社1997年版，第117页。

¹⁵ 黄果泉：《李渔家庭综论》，《南开学报》2000年第2期，第26页。

¹⁶ 李渔：《李渔全集》第二卷，浙江古籍出版社1991年版，第347页。

¹⁷ 李渔：《李渔全集》第二卷，浙江古籍出版社1991年版，第331页。

¹⁸ 尤侗：《悔庵年谱》，《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第74册，北京图书馆出版社1999年版，第48页。

¹⁹ 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社1982年版，第748页。

²⁰ 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社1982年版，第762页。

文人，故只能让其家班外出谋利以维持生存。“小戏”的性质很可能是介于家班和职业戏班之间的，但其总体艺术趣味还是家班化的。

总体来讲，虽然家班偶尔也从事营业性演出，但并非主流，作为家班的基本特征，应该是非营利性。

从这一点出发，本文将清代扬州盐商的七大内班排除在论述范围之外。这七大内班的组建一般认为主要是为了迎接御驾。

天宁寺本官商士民祝釐之地。殿上敬设经坛，殿前盖松棚为戏台，演仙佛麒麟凤太平击壤之剧，谓之“大戏”，事竣拆卸。迨重宁寺构大戏台，遂移大戏于此。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”。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。²¹

可见所谓“盐商家班”虽然冠以“家班”之名，其实并非像文人士夫的家班那样是以自娱为主。此外，盐商家班也从事营业性演出。《扬州画舫录》卷五载：“纳山胡翁，尝入城订老徐班下乡演关神戏，班头以其村人也，给之曰，吾此班每日必食火腿及松萝茶，戏价每本非三百金不可，胡公一一允之。班人无已，随之入山。翁故善词曲，尤精于琵琶。于是每日以三百金置戏台上，火腿松萝茶之外，无他物。日演《琵琶记》全部，错一工尺，则翁拍界尺叱之，班人乃大惭。”²²吴新雷认为“这说明盐商家班可以由带班人自由决定对外演出，并有营业的价格。”²³这是符合实际的。这正表明以老徐班为代表的七大内班虽然冠以“家班”之名，但实际上和一般缙绅士大夫的以自娱性质为主的家班是大不相同的，我们很难将其归入家班之列。

比较特殊的是所谓马湘兰家班。虽然其演唱的是北曲，但因其特殊性，本文还是试对其加以辨正。

顷甲辰年马四娘以生平不识金阊为恨，因挈其家女郎十五六人来吴中，

²¹ 李斗：《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第107页。

²² 李斗：《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第136页。

²³ 吴新雷：《扬州昆班曲社考》，《东南大学学报》2000年第1期，第91页。

唱《北西厢》全本。其中有巧孙者，故马氏粗婢，貌奇丑而声遏云，于北词关捩窍妙处，备得真传，为一时独步。他姬曾不得其十一也。四娘还曲中即病亡，诸妓星散，巧孙亦去为市姬，不理歌谱矣。²⁴

马氏是万历年间南京名妓，她畜家班的目的是为了营利，而不是为了自娱，这一点是毫无疑问的，故称其组织的戏班为家班实有不妥。但马氏营业的对象以缙绅士大夫为主，其利用戏班谋利的方式也比较特别，故其戏班应该有别于职业戏班，而与一般的士大夫家班并无太大区别。

我们还要将家班和由于种种原因而托名为“某府班”的职业戏班区分开来。据《笔梦叙》记载，“邑中向有钱府班者，特记钱府牌额，非钱府教成也。”²⁵

与此相关，家班的另一重要特征是自娱性。明清时代的家班主人组建家班，其目的主要是为了自娱，是为了满足自己的声色之需。

《陶庵梦忆》“包涵所”条：“涵老声伎非侍妾比，仿石季伦、宋子京家法，都令见客。靓妆走马，嫋娜勃率，穿柳过之，以为笑乐。明槛绮疏，曼讴其下，擷簫弹箏，声如莺试。客至则歌童演剧，队舞鼓吹，无不绝伦。”²⁶正这说明包涵所的做法有异于常情。当时大多数家班女乐是秘不示人的。

家班的重要功能是在举行宴会时以曲侑酒。正因为如此，故家班以女乐为主，其次是优童，以成年人为主的家班相对较少，为其不适合厅堂演出。

²⁴ 沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年版，第646页。

²⁵ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第404页。

²⁶ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第27页。

第二章 晚明家班兴起的历史原因

家班在晚明兴起，有着非常复杂的原因。对此，齐森华在《试论明代家乐的勃兴及其对戏剧发展的作用》一文中的论述已为多数学者所接受。但愚以为还有可以进一步拓展之处，本文试图从政治环境、经济因素及文化背景三个方面加以探讨。

第一节 家班兴起的政治环境

家班的兴起的时间在明代中期，但我们在探寻其原因的时候，仍然要把目光投射到明代初年。

朱元璋建立的明王朝是历史上最为专制的封建政权，明王朝和士人的关系，非常值得关注。明初，朱元璋对知识分子采取高压政策，著名诗人高启甚至被处以腰斩的酷刑，明成祖对方孝孺等不合作的文人更是残酷镇压，其后的统治者继承了这一做法，对敢于犯颜直谏的官员动辄以廷杖相对。

专制制度下的文人士大夫在政治上失意之后，往往寄情声色，放纵自污。著名的词曲家杨慎，出身于官宦世家，自己更是以第一人及第，可以说是前途一片光明，却因为“大礼议”事件被流放到云南，在那里度过了自己的后半生。不仅仕途就此终结，甚至年老之后也无法回乡，内心愤懑可想而知。

杨用修谪滇南，有东山之癖，诸夷酋欲得其诗翰，不可，乃以精白绫作襪，遗诸伎服之，使酒间乞书，杨欣然命笔，醉墨淋漓裙袖。酋重赏伎女，购归，装潢成卷。杨后亦知之，便以为快。

用修在泸州尝醉，胡粉傅面，作双丫髻，插花，门生舁之，诸伎捧觞，游行城市，了不为忤。人谓此君故自污，非也，一措大裹赭衣，何所可忌？特是壮心不堪牢落，故耗磨之耳。²⁷

康海、王九思则是更典型的例子。“海、九思同里、同官，同以瑾党废。每相聚汧东鄠、杜间，挟声伎酣饮，制乐造歌曲，自比俳優，以寄其怫郁。九思尝重赏购乐

²⁷ 焦竑：《玉堂丛语》，中华书局1981年版，第246页。

工学琵琶，海搦弹尤善。后人传相仿效，大雅之道微矣。”²⁸虽然康海、王九思两人政治立场并不完全相同，但失意之后的表现倒是如出一辙。

嘉靖、万历以后，各种社会矛盾更为尖锐激烈，不少文人士大夫对政治非常失望，这样的现象越来越多。政治上失意之后寄情声色，成了当时士人较为普遍的一种心态。在明代，家班主人主要是致仕或退隐的士大夫，正是这种情形的反映。明中叶以后，皇帝往往消极怠政，政治腐败，贪污横行，缙绅士大夫追求声色享受，也是戏曲繁荣的一个重要原因。下面这则传闻很好地说明了问题：

僧慧暕涉猎儒书，而有戒行。永乐中，尝预修《大典》，归老太仓兴福寺。予弱冠犹及见之，时年八十余矣。尝语坐客云：“此等秀才，皆是讨债者。”客问其故，曰：“洪武间，秀才做官吃多少辛苦，受多少惊怕，与朝廷出多少心力？到头来，小有过犯，轻则充军，重则刑戮，善终者十二三耳。其时士大夫无负国家，国家负天下士大夫多矣。这便是还债的。近来圣恩宽大，法网疏阔。秀才做官，饮食衣服，舆马宫室，子女妻妾，多少好受用，干得几许好事来？到头全无一些罪过。今日国家无负士大夫，天下士大夫负国家多矣。这便是讨债者。”还债、讨债之说，固是佛家绪余，然谓今日士大夫负朝廷，则确论也。省之，不能无愧。²⁹

统治者对戏曲的态度也对戏曲的发展产生了影响。明朝统治者对戏曲的态度似乎是矛盾的，明朝开国皇帝朱元璋对戏曲所持的态度就是如此，他一方面采取强权措施，禁止戏曲活动：

洪武二十二年三月二十五日奉圣旨：“在京但有军官军人学唱的，割了舌头；……”府军卫千户虞让男虞端故违吹箫唱曲，将上唇连鼻尖割了。³⁰

凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮，及义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限。³¹

另一方面又在鼓励戏曲活动：

²⁸ 张廷玉：《明史》，中华书局1974年版，第7349页。

²⁹ 陆容：《菽园杂记》，中华书局1985年版，第16页。

³⁰ 顾起元：《客座赘语》，中华书局1987年版，第346页。

³¹ 王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版，第13页。

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，以宫锦而制鞦也！”由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于箏琶被之；然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。³²

洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之。³³

又定王府乐工，例设二十七户，于各王境内拨与供用。³⁴

除此之外，其他皇帝对戏曲似乎也比较热心。

武宗皇帝深解音律，亲制《杀边乐》，南京教坊皆传习。余尝闻之，有笙有笛有鼓，歇落吹打，声极洪爽，颇类吉利乐。³⁵

明代宗室成员中，有多人从事戏曲创作活动。宁献王朱权、周宪王朱有燬都在戏曲史上作出了重要贡献，朱权除了在音乐理论和戏曲理论上有突出贡献的理论著作《太和正音谱》之外，还创作了不少杂剧作品，朱有燬的传奇作品更是颇具影响：

王讳有燬，周定王之长子，高皇帝之孙也。洪熙元年袭封，景泰三年薨，在位二十八年，谥曰宪。王……制《诚斋乐府传奇》若干种，音律谐美，流传内府，至今中原弦索多用之。李梦阳《汴中元宵》绝句云：“中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。”³⁶

这在一定程度上对文人士大夫从事戏曲活动起到了示范作用。

第二节 家班兴起的经济原因

家班的兴起，经济因素是非常重要的原因。畜养家班，需要耗费大量的财力。王友亮《记季亢二家事》的记载就很能说明问题：

³² 徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社1959年版，第240页。

³³ 李开先：《张小山小令后序》，《李中麓闲居集》，《四库全书存目丛书》集部第92册，齐鲁书社1997年版，第626页。

³⁴ 申时行：《明会典》，商务印书馆1936年版，第1415页。此事《明实录》、《续文献通考》等文献中都有记载，内容基本相同，真实性应无疑义。

³⁵ 李诩：《戒庵老人漫笔》，中华书局1982年版，第18页。

³⁶ 钱谦益：《列朝诗集小传》，上海古籍出版社1983年新1版，第8页。

国初巨富，有南季北亢之称。今殆无复知者。余居江宁，外兄罗履堂自江北归，为言泰兴有季家市，居人三百余家，半为季氏。相传市乃其先一家所居。环居为复道，每夕行擗六十人。蓄伶甚众。又有女乐二部，稚齿韶颜，服饰皆直钁万。³⁷

屡游城外亢家，园中设宝座，仁皇帝尝临幸焉。尤西堂编修亦客此，撰《李白登科》杂剧。园大十里，树石池台幽深如画。闲有婢媵出窥，皆吴中妆束也。既南返，犹心忆之弗忘。乾隆壬寅，余官秋曹郎中，浮山张菊坡与亢世为姻戚，因言亢先世得李闯所遗輜重起家。康熙中，《长生殿》传奇新出，命家伶演之，一切器用费钁四十余万两。³⁸

明代中期以后，政治腐败，社会财富迅速集中，缙绅官员利用权力地位谋取厚利。

吾松士大夫一中进士之后，则于平日同堂之友，谢去恐不速；里中虽有谈文论道之士，非唯厌见其面，亦且恶闻其名。而日逐奔走于门下者，皆言利之徒也。³⁹

与此同时，社会风气也发生了很大变化。

东坡谓：“其民老死不识兵革，四时嬉游，歌舞之声，至今不衰。”夫古称吴歌，所从来久远。至今游惰之人，乐为优俳。二三十年间，富贵家出金帛，制服饰器具，列笙歌鼓吹，招至十余人为队，搬演传奇；好事者竟为淫丽之词，转相唱和；一郡城之内，衣食于此者，不知几千人矣。人情以放荡为快，世风以侈靡相高，虽逾制犯禁，不知忌也。⁴⁰

生活在万历年间的南京人顾起元在述及当时风俗时说：

有一长者言曰：正、嘉以前，南都风尚最为醇厚。荐绅以文章政事、行谊气节为常，求田问舍之事少，而营声利、畜伎乐者，百不一二见之。……⁴¹

正可见出万历以后缙绅贪利和享受的关系。

随着财富的集中，是奢侈之风盛行，文人士夫极力追求声色享受。流风所及，家

³⁷ 王友亮：《记季亢二家事》，《双佩斋集》卷三，清嘉庆刻本，第1页。

³⁸ 王友亮：《记季亢二家事》，《双佩斋集》卷三，清嘉庆刻本，第1页。

³⁹ 何良俊：《四友斋丛说》，中华书局1959年版，第312页。

⁴⁰ 张瀚：《松窗梦语》，中华书局1985年版，第139页。

⁴¹ 顾起元：《客座赘语》，中华书局1987年版，第25页。

班大炽。试举两例：

国朝王文恪子大理寺副延喆，性豪奢，治大第，多蓄伎妾子女。斥置珠玉宝玩，古尊罍瓷器，法书名画，价值数万。尝以元夕宴客，客席必悬珍珠灯，饮皆古玉杯，恒醉归。肩輿至门，门启则健妇舁之。后堂坐定。群妾笄而盛服者二十余，列坐其侧，各挟二侍女，约发以珠琲。群饮至醉，有所属意，则凭其肩，声乐前引，入室复酣饮，乃寝。晚年益奢侈自喜，宠姬数十人，人设一院，左右鳞次而居。院设一竿，夜则悬纱灯其上，照耀如昼。每夜设宴，老夫妇居中，诸姬列坐，女乐献伎，诸姬以次上寿，爵三行，乐阕，夫人避席去，乃与诸姬纵饮为乐。最后出白玉卮进酒。此卮莹洁无瑕，制极精巧，云是汉物，宝惜不轻及人，惟是夜所属意者，则酌以赐焉。婢视卮到处，预报本院，院婢庀榼温酒以待，房者掌灯来迎，诸姬拥入院，始散去。余纱灯皆熄，惟本院存。各院望见竿灯未息，知尚私设饮未寝，啧啧相羨叹。

42

董尚书富冠三吴，田连苏、湖诸邑，殆千百顷。有质舍百余处，各以大商主之，岁得子钱数百万。家畜僮仆不下千人，大航三百余艘，各以号次听差遣。其青童都雅者五十余人，分为三班，各攻鼓吹戏剧诸技，无事则丝衣络臂趋侍左右，一遇宴会，则声歌杂沓，金碧夺目，引商刻羽，杂以调笑。公对客流览其间，以为大愉快也。⁴³

可见家班的兴盛与晚明官僚贪腐、士林奢侈有着密切的关系。

第三节 家班兴起的文化因素

家班的盛行，和传统的音乐文化也有很大关系。

统治者对戏曲的矛盾态度，实际是传统文化中对音乐态度的矛盾的体现。在儒家思想体系中，对音乐文化就存在着矛盾。一方面是对音乐文化的排斥，明清时代这种心理仍然存在，如周文炜在《观宅四十吉祥相》中说：

妇人不垂簾观剧。（粉气发香，依依簾中，罗袜弓鞋，隐隐屏下，甚至品评坐客，击节歌声，无所不至。优人之目，直透其中；座客之心，迴光其后，

⁴² 徐应秋：《玉芝堂谈荟》，《笔记小说大观》第十一册，广陵古籍刻印社1983年版，第95页。

⁴³ 范守己：《御龙子集·曲洧新闻》，《四库全书存目丛书》集部第162册，齐鲁书社1997年版，第703页。

可耻孰甚!)……不呼优人同坐。(宴客用优人,但当呼之别院。登场赐坐,或尚可通融;呼之同坐角饮,则褻甚矣。今人敬优如敬师友,殊令人讶,即不与之坐,不过曰不在行而已。天下事被在行二字误却多少!)不在席上接优人曲,不以筭并足代为击板。(击板接曲,去优人几希耳!)……不教婢子演剧。(此亦好人家儿女也,安忍其出丑装牌榜!防闲尤难,作奸殊易。)……⁴⁴

其子周亮工在《书影》序中也称赞其观点“有益于世道人心”。⁴⁵

在传统文化的价值体系中,俳优的社会地位是非常低下的,一般人都以之为耻。

泰州北门外,某女初嫁,其夫习优伶,每骄语妇。此妇从未睹优伶,初不知为何许技也。一日里中设神戏,夫欣然约妇往观,令肩舆坐桥上。及见其夫扮旦剧,备诸丑态,妇深耻之,从舆中跃入河而没。噫!妇人尚知耻,男子者多有不及,何哉!⁴⁶

流风所及,甚至连擅长演剧的妓女也以登场为耻:

教坊梨园,单传法部,乃威武南巡所遗也。然名妓仙娃,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,缠头助采,遽加十倍。至顿老琵琶、妥娘词曲,则只应天上,难得人间矣!⁴⁷

文人士夫更是不愿意被人视作优伶,从明代的记载中我们可以清楚地看到这一点:

上南巡时,贤荐致仕礼部主事吴人杨南峰(循吉)之才,召令供事左右,屡进乐府,上善之,久而不得官,贤为之请,上欲以伶官与之,南峰大惭恨,求归不许,又赖贤力为之请,得放还。南峰隐居,久负重名,一旦轻出,为圣主所侮,时以为真倡优畜之也。司马子长云:“主上以倡优畜之。”此非诚言,乃愤悻之词也。⁴⁸

康海罢官,自隐声酒。时杨侍郎廷仪,少师廷和弟也,以使事过康,康

⁴⁴ 周文炜:《观宅四十吉祥相》,《丛书集成续编》第43册,新文丰出版公司1989年版,第708页。

⁴⁵ 周亮工:《书影》,上海古籍出版社1981年版,第1页。

⁴⁶ 王孙骞:《芯亭随笔》,泰州图书馆藏辟廱山房从书抄本。

⁴⁷ 余怀:《板桥杂记》,上海古籍出版社2000年版,第11页。

⁴⁸ 沈德符:《万历野获编》,中华书局1959年版,第545页。

置酒，至醉，自弹琵琶唱新词为寿。杨徐谓：“家兄居恒相念君，但得一书，吾当为君地。”康大怒，骂曰：“若伶人我耶！”手琵琶击之，杨走免。康遂入，口咄咄“蜀子”，更不复见。⁴⁹

然而另一方面，戏曲又和传统的诗乐文化有着联系。儒家文化中存在着重视音乐文化的因素，在孔子那里，乐总是和礼联在一起，论语中往往礼乐连用：

子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐。”⁵⁰

子曰：“先进于礼乐，野人也；后进于礼乐，君子也。如用之，则吾从先进。”⁵¹

正因为如此，所以精于音律就成了人们交口称赞的韵事：

“陈留董祀妻者，同郡蔡邕之女也，名琰，字文姬。博学有才辩，又妙于音律。”⁵²

“(周)瑜少精于音乐，虽三爵之后，其有阙误，瑜必知之，知之必顾。故时人谣曰：‘曲有误，周郎顾。’”⁵³

“(阮)咸妙解音律，善弹琵琶。虽处世不交人事，惟共亲知弦歌酣宴而已。”⁵⁴

“(范晔)少好学，博涉经史，善为文章，能隶书，晓音律。……善弹琵琶，能为新声……”⁵⁵

“(周)邦彦好音乐，能自度曲，制乐府长短句，词韵清蔚，传于世。”⁵⁶

戏曲虽然有别于传统的音乐文化，但音乐毕竟是戏曲的重要元素，而且戏曲的曲辞又使其和诗歌联结起来。这就为将身为俗文化的戏曲提升为雅文化提供了很好的理由。

在多种因素的作用下，晚明时期文人对戏曲产生了狂热的痴迷。余怀的一段描写

⁴⁹ 焦竑：《玉堂丛语》，中华书局1981年版，第244页。

⁵⁰ 刘宝楠：《论语正义》，《诸子集成》第1册，世界书局1935年版，第160页。

⁵¹ 刘宝楠：《论语正义》，《诸子集成》第1册，世界书局1935年版，第236页。

⁵² 范晔：《后汉书·董祀妻传》，中华书局1965年版，第2800页。

⁵³ 陈寿：《三国志·吴书·周瑜传》，中华书局1971年版，第1265页。

⁵⁴ 房玄龄：《晋书·阮咸传》，中华书局1974年版，第1363页。

⁵⁵ 沈约：《宋书·范晔传》，中华书局1974年版，第1819页。

⁵⁶ 脱脱：《宋史·周邦彦传》，中华书局1977年版，第12126页。

就具有夫子自道的意味：

初七。小雨。移舟三板桥，招王公沂相见。忆去年暮春，公沂与吴中诸君邀余清泛，挟丽人，坐观音殿前，奏伎丝肉杂陈，宫徵竞作，或吹洞箫、度雅曲，或挝渔阳鼓，唱“大江东”。观者如堵墙。人生行乐耳，此不足以自豪耶！⁵⁷

传统文化对待戏曲的矛盾态度显而可见。

大凡江左歌者有二：一曰清曲，一曰剧曲。清曲为雅讌，剧为狎游，至严不相犯。⁵⁸

清曲和剧曲之别正反映了传统戏曲文化中的矛盾。而家班的存在为热爱戏曲的文人士夫提供了一条很好的道路，他们既可以通过家班从事戏曲活动，又可避免将自己降格至与俳優等同的地位。

⁵⁷ 余怀：《三吴游览志》，《板桥杂记（外一种）》，上海古籍出版社2000年版，第88页。

⁵⁸ 龚自珍：《书金伶》，《龚自珍全集》，上海人民出版社1975年新1版，第181页。

第三章 家班在昆曲发展史上的意义

家班盛行是昆曲史上特有的现象，是昆曲有别于其他剧种的重要特征。家班在昆曲发展史上所起的作用，对昆曲来说是至关重要的。

第一节 家班盛行是昆曲区别于其他声腔剧种的重要特点

如前所述，家班不始于昆曲，也不为昆曲所独有，然而和其他声腔剧种不同，家班在昆曲发过程中所起的作用，是其他声腔剧种的家班所不能比拟的。其他剧种的家班对本剧种艺术特点的影响是非常有限的，它们在本剧种发展史上的作用几乎可以忽略不计。而昆曲家班却与此完全不同，它在昆曲发展史上所起的作用是无法视而不见的，任何从宏观上研究昆曲发展史的著作或论文都不能回避家班的作用和影响，否则就无法理解和认识昆曲发展史、无法理解和认识昆曲的艺术特点。其中最重要的原因是，家班是昆曲形成发展时期的产物，从而对昆曲的艺术特征的形成起到了至关重要的作用。

与昆曲形成鲜明对照的是先于昆曲的元杂剧和继昆曲而起并在艺术上汲取了其养分的京剧。

在昆曲盛行之前，中国戏剧史上第一个高峰是继宋金杂剧而起的元杂剧。元杂剧的演员除了在业余时间临时组织社火进行演出的农民之外，主要是隶属于教坊和乐籍的官伎，他们的演出场所是都市的勾栏和村镇的庙会，或者就是在可以聚众观看的空地上。那些冲州撞府进行商业演出的所谓“路歧”的演出情况也与之近似。

在昆曲兴起之前，北曲家班也曾风行一时，如何良俊家班等很多家班根据已有材料都可以确定为北曲家班，演出的是金元杂剧，然而，一个重要的事实是，这些家班只是元杂剧在明代的遗存，它们承继了元杂剧的传统，对元杂剧艺术特点的形成却没有起到任何作用。

当昆曲开始衰落之时，代之而起的花部戏曲——主要是京剧——其演员基本都是职业性的，他们虽然有时也会参加堂会性质的演出，但演出的场所主要是戏园和茶楼。这种戏园、茶楼与临时性或半临时性的勾栏不同，基本上是固定性的营业场所，在里

面观看演出的虽然也不乏达官贵人，但主要还是普通的城市市民。

总之，元杂剧与京剧的表演都是以职业演员为主，演出是公开的，观众是城市市民和农民。戏班为了自身的生存，就不得不顺从观众的欣赏趣味，因此媚俗化的倾向比较突出，即使受到昆曲很深影响的京剧，也日趋通俗化。观众群的身份与审美趣味决定了元杂剧和京剧作为戏曲艺术的俗文学特征。

而昆曲的情况就与之两样，昆曲虽然也有面向大众的职业戏班，但起主导作用的还是家班。家班的演出是在私人场合进行的，观众是其主人及亲朋好友。与职业戏班不同，家班不必为生存而担忧，更不必为此而屈服于大众的审美趣味。家班的唯一目的就是服务于身为士大夫的主人、满足他们的声色之需，故只需迎合其主人的口味。

家班的演出地点，一般是在私邸的厅堂，甚至有特意为观戏建造大厅的，如包涵所“大厅以拱斗抬梁，偷其中间四柱，队舞狮子甚畅。”⁵⁹在厅堂的红氍毹上进行的家班演出，观众人数一般较少，像钱岱家班甚至秘不示人，“女乐但用之家宴及花朝月夕而已，曾不轻出侑宾”⁶⁰，不许外人观看，其家班演出时，“僮仆非承应，不得混入戏房中，只是女伴当”。有一次钱岱宴请一“显达”时，破例“出女优为侑，其童姚保者，窃从百顺堂罅隙窥之，有言于侍御，即杖而逐之”⁶¹。

像钱岱家班那样的情况并不仅见，叶天寥记载的事情更为典型：

沈君张家有女乐七八人，俱十四五女子，演杂剧及玉茗堂诸本，声容双美。观者其二三兄弟外，惟余与周安期两人耳。安期，儿女姻也。然必曲房深室，仆辈俱扃外厢，寂若无人，红妆方出。九月，张天如太史偶至江干，阿之者与共造君张，委刺焉。君张修刺往报，阿者传会君张，临别耳语曰：“天如意在君家女伎也。”君张归而谋之君善、君晦，无策。时天如名重天下，拒之恐或开罪，从之实所不欲。适余在，闻之，曰：“岂有未曾识荆，初作相会，挟木天之势，强视人闺阁中之遗簪堕珥者乎？君张世族，又中丞公子，非白屋佣菜辈，可以无礼也。天如君子人，必非其意，阿者过耳。”咸曰：“然则奈何？”余曰：“治筵以招之，而别召伶人以侑之，何能尤我？”遂从余指。天如至，犹以为女也。余曰：“内弟家有小鬟能歌，将使献笑，太史方在读礼，君子爱人以德，故不敢也。”天如面发赭，入座剧饮，尽欢而散。其阿者既促

⁵⁹ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第27页。

⁶⁰ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第404页。

⁶¹ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第403页。

且媿，酒末及行，先遁去，盖其于天如前已夸语君张惟命是从，而言卒不应也。君张固德余，诸人亦共称快心云。⁶²

查继佐被卷入庄氏史案，原因所说就是因为拒绝吴之荣观看其家班的演出：“有吴之荣者，取货于庄，不获。又查有女乐，吴欲观之，亦不得，憾甚。遂抱书击登闻鼓以进。”⁶³

这种秘藏不露的演出显然完全不同于职业戏班。

家班主人往往是有着较高艺术修养并且有着狂热艺术爱好的士大夫，这对家班艺术特色的形成影响很大。家班所体现出来的艺术趣味往往是士大夫化的、文人化的，其审美趣味以高雅典丽为主。

昆曲艺术素以高雅著称，清代时即有“雅部”之称，以和“花部”戏剧相区别。这种区别不仅仅是名称上的，也是内容和审美趣味及表演风格上的。昆曲艺术之所以能由脱俗入雅，和家班阶段有着密不可分的关系。

第二节 家班是联结文人和昆曲的桥梁

家班在昆曲发展上的重要性主要体现在家班是联系文人和昆曲的桥梁。文人第一次大规模参与戏剧创作是在元代。文人的参与，提高了元杂剧的艺术水准，使之成为中国戏剧史上的第一个高峰。但参与元杂剧创作的大多是下层文人，“唯杂剧之作者，大抵布衣；否则为省掾令史之属”，⁶⁴社会地位相对较低。他们参与戏剧创作的方式是参加书会组织，为职业演员编写剧本。他们的剧本是为勾栏演出而编写的，就不能不考虑到舞台演出效果，不能不考虑到剧本对观众的吸引力，因此从总体上来说，元杂剧的风格是以通俗为主的。

明代万历年间以后，又一次掀起了文人参与戏剧创作活动的高潮。明清文人参与戏剧活动的方式与元代文人相比发生了很大变化，他们既参与戏剧文学剧本的创作，也以特定的方式参与舞台演出；而且明清时期参与戏剧创作活动的文人的成分也发生了很大变化，不再是以下层文人为主，而是以中上层文人为主。明清两代的戏剧作家中，进士即有数十人之多，获取高位的也不乏其人，他们的社会地位和经济地位相对

⁶² 叶绍袁：《叶天寥年谱·别记》，《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第60册，北京图书馆出版社1994年版，第564页。

⁶³ 陆莘行：《老父云游始末》，《中华野史（清朝卷）》，泰山出版社1999年版，第1451页。

⁶⁴ 王国维：《宋元戏曲史》，商务印书馆1924年版，第111页。

较高；更重要的是，明清时期的文人参与戏剧活动的方式与元代文人相比发生了根本性的变化。

这两次文人与戏剧的结缘最大的不同是：第一次文人大规模参与戏剧创作活动并没有引起戏剧的文人化，而始于明万历年间的第二次文人大规模参与戏剧活动却使戏剧本质上文人化了。归根结底，这两次结缘的不同结果是由于在结合中起主导作用的力量不同。

相对于元代艺人与文人的第一次结缘，明中叶艺人与文人的第二次结缘有着新的特点。其一，元杂剧创作队伍中的骨干和代表性人物是士大夫中的中下层知识分子，而昆曲创作队伍中的骨干和代表性人物是士大夫中的中上层知识分子，这是不同的时代背景和社会风气使然，也与两种戏剧范型发达的时限长短有关。……其二，元代的艺人与文结缘，多是文人到艺人中去，而明代的艺人与文人结缘，多是艺人到文人家来。这是两种不同的结缘方式，前者文人多出于被动，而后者文人多出于自觉。其三，元代的艺人与文人结缘，其结果是元杂剧创作的繁荣，而明代的艺人与文人结缘，其结果不仅是昆曲创作的繁荣，而且是戏剧表演艺术的提高。⁶⁵

文人参与元杂剧创作活动的形式主要是下层文人参加书会，换言之，第一次文人与戏剧的结合以文人主动投身到戏剧活动中去为主，这种结合虽然极大地提高了元杂剧的艺术水准，却没有从根本上改变元杂剧作为俗文学的基本特征。而第二次文人与戏剧的结合，其方式和形式起了根本变化，文人将原本属于通俗文学的戏剧拿来为己所用，使戏剧为自己的生活服务，文人不再走向戏剧，而是将戏剧拉近自己，他们不再投身于书会，而是以蓄养家班为主。家班的盛行标志着文人和戏剧结缘的方式发生了根本变化，这对昆曲的雅化起到了极为重要的作用。

就昆曲内部来说，家班的演出场所和观众都有别于职业戏班。虽然职业戏班有时也会参加堂会演出，家班有时也为大众演出。然而，两者之间的界线是十分清楚的：职业戏班是在戏园中演出，观众主要是城市市民或农民；而家班基本是在厅堂的红氍毹上演出，面对的是具有相当高的文学和音乐素养的士大夫。在两种演出方式中，占据主导地位的是家班。家班虽然观众相对较少，但其主人往往具有较高的社会地位和

⁶⁵ 齐森华：《试论明代家乐》，《明清戏曲国际研讨会论文集》，台北中央研究院中国文哲研究所筹备处1998年版，第325页。

艺术修养。如著名的申时行家班，其主人就曾中状元，官至大学士，万历年间还曾担任首辅。家班主人中很多人本身就是戏剧作家或戏剧音乐家，艺术素养很高，“吴中缙绅，则留意声律，如太仓张工部（新）、吴江沈吏部（璟）、无锡吴进士（澄时），俱工度曲，每广座命技，即老优名倡，俱皇遽失措，真不减江东公瑾。”⁶⁶剧作家们创作的剧本每每由家班首先搬演，沈璟、顾大典、许自昌、袁于令、尤侗等人都是如此，阮大铖的名作《燕子笺》也是首先由其家班演出的。因此，家班的艺术风尚对职业戏班有一种示范作用和引导作用。在昆曲艺术史上，虽然职业戏班和家班的交流是双向的，但家班的影响似乎更大，家班的美学风格对职业戏班产生了很深的影响。

第三节 昆曲的兴衰和家班紧密相关

家班的兴衰大致和昆曲的兴衰相吻合。

曲学大师吴梅先生在《中国戏曲概论》中论及明清两代的戏剧概况时曾经说“（明代）大氏开国之初，半习元季余习，其后南剧日盛，家伶点拍，踵事增华，作家辈出，一洗古鲁兀刺之风，于是海内向风遂得与古法部相骖靳，……”⁶⁷而清代“自康熙后，家伶日少，台阁巨公，不意声乐，歌场奏艺，仅习旧词，间及新著，辄谢不敏，文人操翰，宁复为此？”⁶⁸就已经指出了家班的兴盛与衰落和昆曲的兴衰紧紧联系在一起。

这一特点也为许多学者所注意：“从时段分析，家班又大致集中万历到明代末年以及清代初年。尤其是昆曲家班，在时间上与昆曲在该地的繁盛具有‘同时性’。”⁶⁹

昆山腔究竟产生于什么时候，现在已经无法确考了。魏良辅《南词引正》中说：“……惟昆山腔为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三十里居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。”⁷⁰然而这时的昆山腔，艺术上还相当粗糙，是民间流行的“随心令”式的小曲发展而来的。正因为如此，所以早期昆山腔流传不广，其影响力主要局限在社会下层，一般士大夫还是以北曲为正宗，而对昆山腔

⁶⁶ 沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年版，第627页。

⁶⁷ 吴梅：《中国戏曲概论》卷中，大东书局1926年版，第2页。

⁶⁸ 吴梅：《中国戏曲概论》卷下，大东书局1926年版，第1页。

⁶⁹ 王宁、任孝温：《昆曲与明清乐伎》，春风文艺出版社2005年版，第53页。

⁷⁰ 钱南扬：《〈南词引正〉校注》，《戏剧报》1961年7、8期合刊，第60页。

持排斥的态度。明代著名文人祝允明就曾说：“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。愚人蠢工恣意更变，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，真胡说耳。”⁷¹可见这个时候昆山腔还停留在较为粗糙的阶段，尚没有在士大夫中间普及，遑论为士夫所嗜好。

昆山腔的社会地位的提高首先要归功于魏良辅的改革。魏良辅“愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥”，确定了昆曲的音乐规范。“盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣”⁷²，魏良辅在音律方面所作的规范，建立了一种号称“水磨调”的崭新的昆腔歌唱体系，其突出特点是委婉细腻、流丽悠远，丰富了昆山腔的表现力，使之从“随心令”式的民间小调变成了成熟的戏曲腔格。魏良辅改革之后的新声昆山腔摆脱了旧腔的缺点，在艺术上日趋成熟，从而逐渐为士大夫阶层所接受。可以说，魏良辅对昆山腔进行的改革是昆曲发展过程中极为重要的一环，提高了昆山腔的艺术品味，为昆曲的普及推广打下了坚实的艺术基础。

魏良辅改革之后的新声昆山腔很快获得了吴中士夫的支持。主要生活在嘉靖年间的李开先提到魏氏时还是将之和其他曲家并列：“……昆山陶九官，太仓魏上泉，而周梦谷、滕全拙、朱南川，俱苏人也：皆长于歌而劣于弹。”⁷³此后仅五十年，著名戏曲评论家潘之恒作《鸾啸小品》的时候，魏良辅的地位已经凌驾于其他曲家之上，“魏良辅其曲之正宗乎”。⁷⁴

魏良辅改革之后的新声昆山腔，艺术上已经非常成熟，然而新声昆山腔并没有立刻就风靡全国，其影响力最初主要还是局处吴中一隅。成书于明代中叶的长篇小说《金瓶梅》中多次描写了戏剧演出活动，提到的大多还是海盐腔，还没有提及昆山腔。徐渭在成书于嘉靖年间的《南词叙录》中说“惟昆山腔止行于吴中”，而这时的昆山腔已经“即旧声而加以泛艳”，“流丽悠远”，“听之最足荡人”，⁷⁵是魏良辅改革之后的新声昆山腔了。新声昆山腔运用到戏剧演出中去，并真正流行开来，进而成为具有全国性影响的剧种，还有待时日。这个过程的最后完成，一方面有待于为昆山腔创作的剧本的繁荣，另一方面还有待于舞台演出的推广。

⁷¹ 祝允明：《猥谈·歌曲》，《说郛（十）》，上海古籍出版社1988年版，第2099页。

⁷² 沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成（五）》，中国戏剧出版社1959年版，第198页。

⁷³ 李开先：《词谑》，《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社1959年版，第354页。

⁷⁴ 潘之恒：《鸾啸小品》，《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社1988年版，第8页。

⁷⁵ 徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成（三）》，中国戏剧出版社，1959年版，第242页。

“用于清唱的昆腔新声，与舞台上戏剧化的演唱之间，尚有相当距离。”“把改革后的昆腔新声推进成一种成熟的戏曲声腔，应归功于比魏良辅辈分稍晚的梁辰鱼等一批苏州地区的音乐家和剧作家。”⁷⁶梁辰鱼等人的贡献，就在于他们将魏良辅改革之后的新声昆山腔运用到昆曲演出中去，使昆曲声腔和昆曲演出结合起来。他们的努力，为昆曲的发展确定了方向。

但是，对于新生的昆曲来说，这还只是迈出了重要的一步。昆曲发展成我们今天所看到的样子，还有很多路要走。只有当新声昆山腔在演出中得到广泛应用，它才能真正流行开来。用新声昆山腔演出的昆曲，首先是得到了士大夫的欢迎，由他们在自己的家班演出中所采用。家班在昆曲流传推广的过程中发挥了重要的作用，并对昆曲体制的最终形成产生了非常重要的影响。

“作为一种文化活动，昆曲艺术的审美价值和社会功利价值归根结底是由参与其事的人群所创造、传播并最终得以实现的。这个人群大致可以分为艺人（表演者）、文人（剧作家）以及观众三个成分，他们分别回答着昆曲艺术由谁来演、演什么以及演给谁看这三个带有根本性的问题。”⁷⁷昆曲艺术的成熟，是多方面努力的结果，家班在其发展过程中，起到到非常重要的作用，它将表演者、剧作家和观众纠合到一起，从而奠定了昆曲的艺术风格和审美特点。

明代中期以后，与新声昆山腔的流行同步，昆曲家班开始产生、发展；及至明末，昆曲开始风靡大江南北，士大夫观戏的风气极为流行，家班也在这个时期达到了鼎盛，昆曲史上很多著名的家班如钱岱家班、申时行家班、范允临家班、徐锡胤家班、阮大铖家班等都活动于这个时期。清初，由于战乱等诸多因素，家班不复明末盛况，至康熙年间，随着经济的恢复和发展，家班又开始增多，出现了尤侗家班、俞水文家班等著名家班。但清代雍正、乾隆、嘉庆三朝都有禁止官员蓄养优伶的上谕，再加上士林风气也发生了变化，一般官僚士绅不再像明代和清初时那样以演戏为性命。在这种情况下，家班开始衰落。此时的昆曲演出活动以职业戏班为主，在职业戏班的推动下，昆曲发展到了自己的鼎盛时期。然而物极必反，此后不久，昆曲就开始走向消衰了。家班的消声匿迹，是昆曲没落的先兆。

对于家班在昆曲发展史上的影响和作用，有的研究者认为：

⁷⁶ 郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社1999年版，第71页。

⁷⁷ 周秦：《昆曲艺术的世纪之旅》，《苏州大学学报》2000年第2期，第124页。

士大夫的戏曲狂热必然促使家乐的发展。既然士大夫们把演戏看做生活的必需,可以随心所欲地在家乐中发挥自己的“创造性”,那么这种“创造性”就会使厅堂演出活动带上个人的偏见。又因为士大夫把演戏看做交际的必需,迎宾宴客,郑重其事,所以他们的厅堂演出活动势必崇尚典雅凝重的风格。这两点显然与必须考虑群众因素的广场演出不同,而是脱离群众的厅堂演出方式所特有的。如果说“家乐”也留下一些好的东西,那么除了在歌唱、排场方面有一定的成就外,为民间戏班提供后备力量,恐怕是它值得称道的贡献了吧?⁷⁸

由于特定的政治环境的影响,这段论述显然有偏颇之处,但也明确指出了昆曲艺术风格的形成和家班的关系。相比较之下,这样的论述也许更为客观:

明代中叶兴起的家乐,基本上是与昆山腔的发展同步的。本质上属于俗文化的戏曲艺术,由于家乐的存在和宴会演出,而显示了向雅文化靠拢的趋向。清代康熙以后,花部乱弹诸腔并起,昆山腔开始衰落,家班也就渐渐衰歇。雍正以后,由于禁止外官蓄养优伶,加之大城市里戏园的兴起为宴客提供了很大方便,江湖班大显身手,家班也就渐渐成为历史的陈迹。⁷⁹

⁷⁸ 陆尊庭:《昆剧演出史稿》,上海文艺出版社1980年版,第132页。

⁷⁹ 周育德:《中国戏曲文化》,中国友谊出版公司1995年版,第390页。

第四章 家班对昆曲发展的影响

家班阶段在昆曲发展史上留下的印记，远比我们所想象的来得深远。择其要点而言，主要有以下几个方面：

第一节 家班扩大了昆曲的影响力

昆曲从流行于吴中一隅到成为具有全国性影响的剧种，当然有吴文化的辐射作用，也要归功于昆曲在艺术上的高度成熟，但家班的贡献同样不能抹杀。这样说决不是夸张其辞，而是基于对昆曲发展过程中的一些基本事实的认识。

如前所述，明代中叶以后魏良辅改革的新声昆山腔开始流行，昆曲家班开始出现，现在我们知道的较早的昆曲家班就产生于这个时期；明代后期，是昆曲的兴盛时期，这个时期也是家班的极盛期，家班风行一时；清代乾隆以后，家班渐渐衰落，这个时期昆曲还处于繁盛期，然而很快就走向衰落了，到嘉庆年间，昆曲就开始走向消衰了。

家班的衰落要早于昆曲。还是在昆曲的繁盛期，家班就已经衰落了。这个时期昆曲已经成为具有全国影响的剧种，家班的地位和作用已大大削弱，职业戏班正处于繁盛时期，所以家班的消亡并未对昆曲产生多大影响。然而，家班的消亡似乎是昆曲衰落的先兆，家班衰亡之后，昆曲在维持了一个时期的繁荣之后，终于也开始走向了消衰。可见，昆曲家班的兴起、鼎盛与衰落和昆曲的兴起、鼎盛与衰落虽然不是完全吻合，但两者之间的确存在着一种对应关系。

虽然家班的演出以非营利性质的私人场所的演出为主，但家班对推动昆曲的流行仍然起到了非常重要的作用。

家班虽然主要用于宴客和自娱，但有时由于种种原因，也会在公开场合演出。如前述钱岱家班，就曾公开演出，“年八十，郡县敦请应乡饮大宾，戚里杂沓庆贺，乃出女乐演戏相款，列筵百顺堂。撤席后，复作管弦之会。已而令女乐十人齐舞，且歌且舞，夜半方散。人尽叹为观止，有门客举少陵诗曰：盍簪腾柝马，列炬散林雅。谓此宴如是。”⁸⁰这些不轻易公开演出的家乐，因其神秘性而得到了公众的关注，一旦公开演出，其高超的艺术水准就会赢得广泛赞叹。这无形中扩大了昆曲的影响力。

⁸⁰ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第404页。

有些家班主人,受到当时风流放诞习气的影响,将家班在公开场合演出。张岱《陶庵梦忆》“金山夜戏”条记载:

崇祯二年中秋后一日,余道镇江往甯。日晡,至北固,舣舟江口。月光倒囊入水,江涛吞吐,露气吸之,暝天为白。余大喜。移舟过金山寺,已二鼓矣。经龙王堂,入大殿,皆漆静。林下漏月光,疏疏如残雪。余呼小仆携戏具,盛张灯火大殿中,唱韩蕲王金山及长江大战诸剧。锣鼓喧填,一寺人皆起看。有老僧以手背掇眼瞷,翕然张口,呵欠与笑嚏俱至,徐定睛,视为何许人,以何事何时至,皆不敢问。剧完将曙,解缆过江,山僧至山脚,目送久之,不知是人、是怪、是鬼。⁸¹

邹迪光也曾得意地说起自己家班在西湖上的演出情形:

余命童子衍新剧,至二鼓罢去,居人游客驾小艇聚观以数十计。每奏一技,赞叹四起,欢声如沸。⁸²

吕天成《曲品》曾记载屠隆家班演出卜天成所著传奇《冬青》时的情形:

吾友张望侯云:“携李屠宪副于中秋夕,帅家优于虎邱千人石上演此,观者万人,多泣下者。”⁸³

李明睿家班和查继佐家班的一次合作演出,声势更为浩大:

李太虚先生林居,蓄声妓甚盛,而所为冲末者,姿技独绝。邀先生胜会维扬,先生柔些年十五,登场与共,声容不可以上下,观者数万。杜于皇为作《柔些歌》,流传吴下。又澄些者,能歌《牡丹亭》,澄丽幽遥,诸作家不敢望。⁸⁴

家班随着其主人游历各地,把昆曲带到了这些地方,使昆曲的影响力波及全国各地。

康熙初间,海宁查孝廉伊璜继佐,家伶独胜,虽吴下弗逮也。娇童十辈,容并如姝,咸以“些”名,有“十些班”之目。小生曰凤些,小旦曰月些,

⁸¹ 张岱:《陶庵梦忆》,上海古籍出版社1982年版,第4页。

⁸² 邹迪光:《调象庵稿·西湖游记》,《四库全书存目丛书》集部第159册,第764页,齐鲁书社1997年版。

⁸³ 吕天成:《曲品》,《古典戏曲论著集成(六)》,中国戏剧出版社1959年版,第233页。

⁸⁴ 刘振麟、周骥:《东山外纪》,《查继佐年谱 查慎行年谱》,中华书局1992年版,第116页。

二乐色尤蕴妙绝伦，伊璜酷怜爱之。数以花舫载往大江南北诸胜区，与贵达名流，歌宴赋诗以为娱，诸家文集多纪咏其事。至今南北勾栏部必有“风月生”、“风月旦”者，其名自查氏始也。⁸⁵

查继佐之类的家班主人的活动，无疑使昆曲的影响力越来越大。

第二节 家班促进了剧本创作的繁荣

昆曲和家班的依存关系表现在很多方面，其中非常重要的一项是昆曲剧本的创作和家班关系非常紧密。明代中后期，家班的盛行有力地推动了剧本创作的繁荣，许多剧作家的剧作都是为家班创作的，他们的剧本首先由家班搬演，家班激起了他们的创作热情，因而昆曲剧本的创作非常繁荣。张岱《陶庵梦忆》中记载了这样一件事：“魏琯败，好事作传奇十数本，多失实，余为删改之，仍名《冰山》。……是秋携之至兖为大人寿。一日宴守道刘半舫，半舫曰：‘此剧已十得八九，惜不及内操菊宴及逼灵犀与囊收数事耳。’余闻之，是夜席散，余填词督小僮强记之，次日至道署搬演，已增入七出，如半舫言。半舫大骇异，知余所构，遂诣大人，与余定交。”⁸⁶通过这段记述，我们不难看出家班和剧本创作之间的关系。

李日华《味水轩日记》记载万历四十一年“十一月朔日，赴项楚东别家之招，与王穉方孝廉联席。楚东命家乐演玉阳给谏所撰蔡琰《胡笳十八拍》与王嫱《琵琶出塞》，凄然悲壮，令人有罹苦雪之感。”⁸⁷

焦循记载叶宪祖等文人剧作家“一词脱稿，即令优人习之，刻日呈伎”⁸⁸

钱谦益记王世仁：

致仕归田，修闲居遂初之乐。亲知过从，契阔谈宴，宾至则命觞赋诗，诗就则征歌度曲。感西征之劳苦，演为传奇，使童子登场按拍，以相娱乐。酒阑歌阕，客有为公忼叹者。公笑曰：“大地皆戏场，吾与君皆观场之人也，何容置欣慨于其间哉？”⁸⁹

著名诗人吴伟业也是如此：

⁸⁵ 金埴：《不下带编》，中华书局1982年版，第116页。

⁸⁶ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第70页。

⁸⁷ 李日华：《味水轩日记》，《续修四库全书》第558册，上海古籍出版社2001年版，第428页。

⁸⁸ 焦循：《剧说》，《中国戏曲论著集成（八）》，中国戏剧出版社1959年版，第169页。

⁸⁹ 钱谦益：《通奉大夫湖广布政司左布政使王公墓碑》，《牧斋初学集》，上海古籍出版社1985年版，第1496页。

吴祭酒作《秣陵春》，一名《双影记》，尝寒夜命小鬟歌演，自赋《金人捧玉盘》词云：“记当年，曾供奉，旧霓裳。叹茂陵、遗事凄凉。酒旗戏鼓，买花簪帽一春狂。绿杨池馆，逢高会、身在他乡。喜新词，初填就，无限恨，断人肠。为知音、仔细思量。偷声减字，画堂高烛弄丝簧。夜深风月，催檀板、顾曲周郎。”⁹⁰

清代著名剧作家万树的创作，和吴兴祚家班有着密切的关系：

山翁撰著最富，而稿多散佚，即余所见者，幽秀若《空青石》，俊爽若《锦尘帆》，奇横若《念八翻》，新颖若《十串珠》，剪裁点缀若《黄金瓮》、《金神风》，皆陈言务去，巧法兼备，而诙谐滑稽，其风肆好。最后读《资齐鉴》一书，则一笔白描，抽丝独茧，忽而蜚啼猿叫，忽而鰕啸螯吐，其言则蔬布菜羹，其色则商筵夏鼎，其旨则晨钟春铎，浩浩乎余十万言，如挟天风海涛而砰訇澎湃者，但以卷帙太重，急难开演，已请山翁节而传之。其他小剧，若《珊瑚球》、《舞霓裳》、《藐姑仙》、《青钱赚》、《梵书闹》、《骂东风》、《三茅宴》、《玉山庵》等，几于盈箱充栋，陆离香缟，不可方物。俱令家优试之黈毼上，观者神撼色飞，相与叫绝。始知理贯而后情超，情超而后音协。余之所得于山翁者，由是更进。因操觚而学为《电目书》一种。雪舫亦诚作《赤豆军》、《美人丹》，山翁皆为印可焉。惟时药庵吕君，亦有《回头宝》、《状元符》、《双猿幻》、《宝砚缘》诸撰。药庵令叔守斋，亦携《金马门》曲出示。⁹¹

围绕在万树周围、为吴兴祚家班创作剧本的作家，还有吴秉钧、吴棠桢、吕洪烈、吕师濂等人。

家班不止演出其主人的剧作，当新的传奇作品出现之后，家班也往往很快搬演于场上。当汤显祖的名作《牡丹亭》问世以后，著名的王锡爵家班就“急习《还魂》，曲尽其妙。”⁹²这样的做法并不鲜见，“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。邀至曲中，同允兆、晋叔诸人坐佳色亭观演此剧。惟亦史甚得柳梦梅，恃才恃婿、沾沾得意，不肯屈伏暴（当作“景”——引者）状。后之生色极力模拟，皆不能及，酷令人思之。”⁹³《牡丹亭》传奇虽然不

⁹⁰ 徐钊：《词苑丛谈》，《词苑丛谈校笺》，人民文学出版社1988年版，第521页。

⁹¹ 吴秉钧：《〈风流棒〉序》，《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社1990年版，第425页。

⁹² 宋直方：《琐闻别录·晏阳子》，《明季史料丛书》第十册，纫秋山馆1944年版，第19页。

⁹³ 潘之恒：《鸾啸小品》，《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社1988年版，第210页。

是专为昆曲家班创作的，但昆曲家班在其传播、流行过程中起的作用决不能抹杀。

家班的存在，推动了剧本创作的繁荣，促进了昆曲的流行。清中期以后昆曲消衰的原因很多，但剧本创作的由盛转衰也是其中非常重要的一个原因。

第三节 家班推动了昆曲音乐的完善和成熟

另外一些家班主人虽然没有从事剧本创作，但他们精于音律，其家班为昆曲音乐的完善和发展作出了贡献。

昆山腔的兴起和家班就存在着一定的关系。魏良辅《南词引正》所说的昆曲创始者顾坚，其友人顾阿瑛就拥有家班：

年四十，以家产付其子元臣，卜筑玉山草堂，园池亭榭，饴馆声伎之盛，甲于天下。⁹⁴

也许家班在昆山腔的创立过程中就曾发挥过作用。

万历年间，昆曲经过魏良辅改革，艺术上获得了迅速提高。但魏良辅改革之后的新声昆山腔还属于清唱，家班在将其运用到舞台实践中发挥了重要作用，不少家班主人精于音律，他们亲自指导家班的戏曲实践。

祁豸佳“丁卯举于乡，数入春明，不得志。常自为新剧，按红牙教诸童子，或自度曲，或令客度曲自倚洞箫和之，借以抒其愤郁。”⁹⁵

查继佐夫人“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。”⁹⁶

这些家班主人必然要按自己的音乐美学观点对昆曲音乐进行加工改造。

范景文《题米家童》诗序曾载：

一日，过仲诏，斋头出家伎佐酒，开题《西厢》，私意定演日华改本矣，以实甫所作向不入南弄也。再一倾听，尽依原本，却以昆调出之。问之，知为仲诏创调。于是耳目之间遂易旧观。介孺云米家一奇乃在此，不如是不奇矣。⁹⁷

⁹⁴ 钱谦益：《列朝诗集小传》，上海古籍出版社1983年新1版，第26页。

⁹⁵ 周亮工：《读画录》，《续修四库全书》第1065册，上海古籍出版社2001年版，第595页。

⁹⁶ 钮琇：《觚剩》，《笔记小说大观》第十七册，广陵古籍刻印社1983年版，第53页。

⁹⁷ 范景文：《文忠集·题米家童》，《四库全书》第1295册，上海古籍出版社1987年版，第589页。

由于南北声腔的差异,元杂剧并不适合用昆曲来演唱,所以才有了将属于北曲系统的《西厢记》改用昆曲演唱,却能“尽依原本”,不能不说是米万钟家班在音乐上的创新,所以称得上是“米家一奇”。

至于沈璟的曲学成就,我们很难说和其家班的戏曲活动没有关联。《列朝诗集小传》记载,沈璟的友人顾大典“家有谐赏园、清音阁,亭池佳胜。妙解音律,自按红牙度曲,今松陵多蓄声伎,其遗风也。”⁹⁸“家有清商一部,尝与客引满尽觞,流连竟日。天情萧远,不见喜愠之色。性和易,醉即为诗,或自造新声,被之管弦。时吏部员外郎沈璟年少,亦善音律,每相唱和,邑人慕其风流,多蓄声伎盖自二公始也。”⁹⁹

需要指出的是,昆曲的场面形成,和家班阶段也有着密切的关系。昆曲场面以笛为指挥,这和以锣鼓为主的其他剧种大不相同。主要原因就是家班的演出主要在厅堂里的红氍毹上,声音轻越的笛子比较适宜,而铿锵的锣鼓则不太适合。

第四节 家班确立了昆曲以高雅为主的审美趣味

昆曲作为优秀的文化遗产,属于全民族。但昆曲主要体现了士大夫的审美追求和欣赏趣味,这也是毋庸置疑的事实。昆曲的艺术特征,是在长期的发展过程中逐渐形成的。在这个过程中,职业戏班的影响固然不容忽视,但家班的影响更是至关重要。家班有着职业戏班所无法比拟的社会影响力。戏班的社会影响力,并不完全是由观众人数的多寡所决定的。如果单纯从观众人数来看,家班显然远远比不上职业戏班。然而家班拥有者士大夫的社会地位要远远高于职业戏班所面对的一般观众,他们所掌握的社会资源要远远超过普通观众,他们的社会影响力当然也远远超过普通观众,因而他们的审美趣味和美学倾向的影响力更为强大。“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想”¹⁰⁰,在欣赏趣味上也不例外。虽然不能说士大夫利用他们手中掌握的社会资源将他们的美学趣味强加于整个社会,但由于他们自身的优势,他们的审美趣味往往在当时的社会中占据了主导地位,成为流行和时尚。

尚雅的艺术倾向是昆曲在艺术上有别于其他戏曲的重要特点。“雅”是一种审美趣味和美学追求,这种趣味既是由剧本所决定的,也是由唱腔所决定的,同时还取决

⁹⁸ 钱谦益:《列朝诗集小传》,上海古籍出版社1983年新1版,第486页。

⁹⁹ 潘怪章:《松陵文献》,《北京图书馆古籍珍本丛刊》第19册,书目文献出版社1995年版,第682页。

¹⁰⁰ 马克思、恩格斯:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯全集》(第三卷),人民出版社1956年版,第52页。

于舞台演出形式，但归根结底，这些都取决于观众的审美趣味。

家班的主人往往是有着很高艺术修养士大夫，他们的音乐素养和文学素养要高于一般观众，如侯方域即“雅嗜声技，解音律。买童子吴阊，延名师教之，身自按谱，不使有一字讹错。纵或宾筵轰饮、高谈雅辩、滑稽嘲笑之时，或对客挥毫，赋诗属文，裁答束如流水，耳听目摄，心度口酬，他人傍观，五色眩瞀，而公子兼综并理，洋洋若平常。脱或白雪偶乖，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。”¹⁰¹张岱《陶庵梦忆》“过剑门”条更能说明问题：

南曲中，妓以串戏为韵事，性命以之。杨元、杨能、顾眉生、李十、董白以戏名，属姚简叔期余观剧。僂僂下午唱《西楼》，夜则自串。僂僂为兴化大班，余旧伶马小卿、陆子云在焉，加意唱七出戏，至更定，曲中大诧异。杨元走鬼房问小卿曰：“今日戏，气色大异何也？”小卿曰：“坐上坐者余主人。主人精赏鉴，延师课戏，童手指千僂僂到其家谓‘过剑门’，焉敢草草！”杨元始来物色余。《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，戏亦遂发。嗣后曲中戏，必以余为导师，余不至，虽夜分不开台也。以余而长声价，以余长声价之人而后长余声价者多有之。¹⁰²

在这样一些具有很高艺术修养而又对昆曲狂热痴迷的士大夫的指导下，家班必然会向着高雅的趣味发展。

“尚雅”的艺术风格是和艺术质量的提高联系在一起的。由于种种原因，家班的艺术水准和职业戏班一样，是参差不齐的。但一般而言，家班的艺术质量普遍较高。原因就在于家班和职业戏班相比，有自身的优势。家班的主人以士大夫为主，很多人本身或是剧作家，或精通音律，对于自己的家班的艺术水准是非常关切的，在演员培养上不遗余力。如吴越石教其家班，“先以名士训其义，继以词士合其词，复以通士标其式。”¹⁰³汪季玄“招曲师，教吴儿十余辈。竭其心力，自为按拍协调。举步发音，一钗横，一带扬，无不曲尽其致。”他还邀请戏曲鉴赏家潘之恒“具十日饮，使毕技

¹⁰¹ 胡介祉：《侯朝宗公子传》，《壮悔堂集》，第1页，商务印书馆1937年版。

¹⁰² 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第69页。

¹⁰³ 潘之恒：《莺脰小品》，《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社1988年版，第73页。

于前。旦日披绡衣，抵旅次，乞诗以示指南。”¹⁰⁴祁止祥“精音律，咬钉嚼铁，一字百磨，口口亲授，阿宝辈皆能曲通主意。”¹⁰⁵

这样的条件，显然是一般职业戏班难以企及的。在家班主人不惜工本的教导下，家班演员的文化修养和艺术修养也是较高的。这对保证家班的艺术质量是至关重要的，很多家班的艺术水准都非常高，如前述侯方域家班：“初司徒公（侯方域父侯恂）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，因推侯氏为第一也。”¹⁰⁶著名的阮大铖家班也是如此：

阮圆海家优讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，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《十认错》、《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。……如就戏论，则亦铤铤能新，不落窠臼者也。¹⁰⁷

在这样的努力下，一些著名家班的演出水准得到了公认，如刘晖吉女戏就得到了有“曲中南董”之称、且“绝少许可”的著名串客彭天锡的赞许：“女戏至刘晖吉，何必男子，何必彭大。”¹⁰⁸

家班是在士大夫的指导下进行演出的，他们尚雅的艺术趣味对昆曲形成了非常深刻的影响，表现在舞台风格上，就是含蓄优美。这一点，著名家班主人邹迪光的自述很能说明问题：“余家歌调实求之于雅，一切金银假面，诨语俚语都所不用。人知其妙而未必真知所以妙也。”¹⁰⁹

¹⁰⁴ 潘之恒：《鸾啸小品》，《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社1988年版，第211页。

¹⁰⁵ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社，1982年版，第39页。

¹⁰⁶ 胡介祉：《侯朝宗公子传》，《壮悔堂集》，商务印书馆1937年版，第2页。

¹⁰⁷ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第73页。

¹⁰⁸ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第49页。

¹⁰⁹ 邹迪光：《调象庵稿·西湖游记》，《四库全书存目丛书》集部第159册，齐鲁书社1997年版，第764页。

第五章 家班奠定了昆曲的舞台演出体制

昆曲的舞台演出体制是在漫长的历史中逐渐形成的,在昆曲史上起过重要作用的家班阶段的痕迹非常明显。

第一节 生旦戏为主的剧目

关于角色行当,昆曲向来有“江湖十二角色”之说。“梨园以副末开场,为领班。副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人,谓之男角色;老旦、正旦、小旦、贴旦四人,谓之女角色;打诨一人,谓之杂:此‘江湖十二角色’。”¹¹⁰这虽然是“元院本旧制”,但和家班的组织并非全无关系。成书于万历年间的王骥德《曲律》中说:“今之南戏,则有正生、贴生(或小生)、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑(即中净)、小丑(即小净),共十二人,或十一人,与古小异。”¹¹¹可见“江湖十二角色”的定型是在万历前后,这与家班或许有着密切的联系。因为家班的组成人员以十二人最为常见。如洞庭东山朱必抡家班女乐“诸姬十二人,艳妆凝眸”;¹¹²海宁查继佐“买美鬟十二,教以歌舞”¹¹³;《红楼梦》中也写贾蔷到苏州采买了十二个女孩子,组成了贾府的家班女乐,这虽是小说家言,却也是现实生活中家班的组织情况的反映。家班的这种组织形式,对“江湖十二角色”的定型化应该是不无关联的。然而,从昆曲剧本和舞台演出来看,生旦戏却占了很大比例。直到今天,在昆曲的传统地区苏州的昆曲剧团中,还有“三小(小生、小旦、小丑)当家”的说法。这一传统,是昆曲发展过程中自然地形成的,其中生旦戏的盛行和家班关系十分紧密。

“从梁辰鱼的《浣纱记》开始,明代以生旦戏为主体的昆曲,经常是由家庭戏班,特别是家班女乐演出。昆曲生旦戏的完整表演艺术体系和独特的艺术风格,在相当程度上是在家庭戏班,特别是在家班女乐发展过程中形成的。”¹¹⁴

为了适应厅堂宴客之需,家班一般以女乐和优童为主。由于性别和年龄的原因,

¹¹⁰ 李斗:《扬州画舫录》,中华书局1960年版,第122页。

¹¹¹ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成(四)》,中国戏剧出版社1959年版,第143页。

¹¹² 吴伟业:《过洞庭东山朱氏画楼有感并序》,《吴梅村全集》,上海古籍出版社1990年版,第387页。

¹¹³ 钮琇:《觚剩》,《笔记小说大观(第十七册)》,广陵古籍刻印社1983年版,第53页。

¹¹⁴ 胡忌、刘致中:《昆剧发展史》,中国戏剧出版社1989年版,第202页。

女乐和优童适宜于出演生角和旦角，在生旦角的演出上大可以和职业戏班争胜，至于净丑等角色则非其特长，如钱岱家班：“扮净者别无他长，第傅粉面作杂衬脚色。或吹弹合曲，打杂走场。……吴小三名扮大净，实未独出登场，声音细不能唱高调。而张五舍、徐二姐每扮杂色登场，则缩胸不能为科诨。”¹¹⁵家班演员的这一特点，再加上家班主人的偏爱，久而久之，就形成了以生旦戏为主的特色。职业戏班阶段虽然有所发展，如丑角的演出就得到了较多的发展，但以生旦戏为主的特色还是保留下来了。

第二节 折子戏演出传统

折子戏也许早在宋元时期就已经产生，但其流行仍然要和家班联系起来。

明清传奇的剧本往往比较冗长，通辄五六十出。如果原封不动地在舞台上搬演，常常需要几天时间。

家庭戏班很少演出全本南戏传奇，一般都是精选在剧情或唱演等方面具有鲜明艺术特色的散出进行演出。这是因为全本南戏传奇的演出，规模很大，要演几昼夜才能演完，没有相当的财力人力，是不易演出的。同时，家班主人也不可能经常观演全本戏的演出，因为一般南戏传奇，结构松散，演出不可能出出精采，满足不了家班主人的欣赏要求。当然，有的家庭戏班也演全本戏，这往往演的是家班主人自撰的剧本，或者是当时新出现的影响较大的剧本。

从财力、人力和家班主人观戏的精力和兴趣讲，从宴请客人讲，家庭戏班演出折子戏是最适宜的，而戏曲的发展也为折子戏的演出创造了良好的条件。¹¹⁶

据吾子所作《笔梦叙》中记载钱岱家女乐“演习院本”有“《跃鲤记》、《琵琶记》、《钗钏记》、《西厢记》、《双珠记》、《牡丹亭》、《红梨记》、《浣纱记》、《荆钗记》、《玉簪记》”等十本，但这些剧作都是“就中止摘一、二出，或三、四出”，并非演出全本。¹¹⁷祁彪佳记载钱德舆“尽出家乐，合作《浣纱》之《采莲》”一出。¹¹⁸明末著名文人张岱也曾携艺人演出《白兔记》中的《磨房》《撇池》《送子》《出猎》四折，“科诨曲

¹¹⁵ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第403页。

¹¹⁶ 胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，第207页。

¹¹⁷ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第404页。

¹¹⁸ 祁彪佳：《祁忠敏公日记》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第20册，书目文献出版社1998年版，第806页。

白，妙入筋髓”。¹¹⁹明代中期以后其他家班演出情况也是如此，这可以从大量的诗文笔记中得到验证。

后来虽然家班逐渐衰落，但昆曲折子戏的传统却保留了下来，为职业戏班在舞台演出中所采用。折子戏的演出，既保留了昆曲剧本中比较优秀的段落，又解决了传奇剧本冗长的缺陷，可以说是昆曲演出史上一项非常突出的贡献。今天上演的昆曲剧目中，绝大多数仍然是折子戏。

第三节 歌舞并重的表演形式

昆曲是音乐性很强的剧种，“就本质而言，昆曲首先是一种戏曲声腔，是音乐化的语言艺术。”¹²⁰有的论者认为，魏良辅对昆曲声腔进行改革之后，“它虽然加强了旋律性、音乐性的表现力，但却牺牲了文学性和戏剧性。”“到了南曲、昆曲，它为了补救北曲的不足，又逐渐跑到它的相反一面去了，戏剧性不够。我看到清代人点的谱，和写的理论著作如徐大椿的《乐府传声》等，在他们的作品中很少讲到戏剧性的问题，他们只讲曲调中的字怎么安怎么唱，显然形成了一种片面性的倾向。”¹²¹这种看法虽然未必能够涵概昆曲的全部特点，却也不能说是无稽之谈。在昆曲发展的过程中，确实存在着这样的情况。

“新声昆山腔之所以受到士大夫的欢迎，主要还是其在音乐上的成就。为什么新出的昆腔新声足以使文人士大夫莫不靡然从好？其根本原因就在于，昆山腔柔婉曲折的艺术格调契合文人的审美趣味，符合这一时期以前后‘七子’为代表的文艺思潮，更有利于风流才子们抒发细腻蕴藉的艺术情感与外化其婉丽幽邃的内心世界。昆腔新声的盛行，不但对传奇典雅绮丽的艺术风格起了推波助澜的作用，使传奇创作形成一种竞奏雅音的局面，而且为明后期传奇音乐体制规范化奠定了牢固的基石。”¹²²这种“艺术格调”，主要还是指音乐而言。

然而，今天我们所看到的昆曲其实并不只是以音乐见长，它在舞台表演上也有自己的特色。昆曲表演过程中特别注意演员的身段，有特定的身宫谱。今天我们所看到的昆曲传统剧目，如《牡丹亭》中的“游园”“惊梦”、《白蛇传》中的“断桥”，演员

¹¹⁹ 张岱：《西湖梦寻》，上海古籍出版社1982年版，第34页。

¹²⁰ 周秦：《昆曲艺术的世纪之旅》，《苏州大学学报》2000年第2期，第127页。

¹²¹ 张庚：《戏曲艺术论》，中国戏剧出版社1980年版，第87页。

¹²² 郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社1999年版，第73页。

身形之美，无以复加！

昆曲的特点之一就是歌舞合一，唱做并重。舞蹈在昆曲演出中占有重要地位。

昆曲剧中，有舞场者不少，如《荆钗记》“绣房”一曲；《还魂记》之“游园”一曲；《长生殿》之“惊变”一曲；《孽海记》之“思凡”一曲；为现今普通流行之昆剧中，以舞为主者之著例。¹²³

昆剧是被公认为“歌舞合一，唱做并重”的剧种。……昆曲演出，特别是生旦戏的演出，是在器乐伴奏声中载歌载舞。歌的表现形式是旋律和节奏，舞的表现形式是体态和节奏，器乐伴奏使两者融合，唱曲、舞蹈、器乐统一成为一个整体，昆曲的文学性、戏剧性、舞蹈性、音乐性得到完美的表现。由于一些家庭戏班的女伎优童，歌、舞、吹、弹都有较好基础，对剧本主旨和人物，一般也有了解，这就为演唱昆曲生旦戏提供了有利条件。在长期的演出实践中，家班女乐和家班优童积累了丰富的艺术经验，形成了一套昆曲生旦戏的表演艺术体系，具有鲜明的艺术特色。¹²⁴

昆曲注重身段的特点的形成，和家班也有着非常密切的关系。

明清以搬演戏曲为主的家班与汉唐以歌舞表演为主的家乐，虽然演出内容有很大差异，但其实质却是一脉相承。昆曲家班的日常演出中，歌舞表演仍占有相当的份量，原因就是家班主人对歌舞表演同样比较热心。《万历野获编·词曲·舞名》记载观看邹迪光家班表演后的议论就可以看出这一点：

顷在梁溪邹彦吉家观舞，因论皆妇人盘中掌上之遗耳，乃古人之舞不传久矣。古有鞞舞、鼙舞、铎舞、笛舞、鼙舞，固绝不知何状，即最后如唐太宗《七德舞》，明皇之《龙池舞》、《倾杯舞》及《霓裳羽衣》之舞，在宋已亡，然古人酒欢起舞多男子，如唐张锡等《谈容娘舞》、杨再思之《高丽舞》、祝钦明之《八风舞》，则大臣亦为之；安禄山之《胡旋舞》，仆固怀恩为宦官骆奉仙舞，则胡虏亦为之；若和歌起舞，与张存业求缠头，则储君亦为之矣。唐开成间，乐人崇胡子其人能软舞，其舞容有大垂手、小垂手、惊鸿飞燕婆娑之属，其腰肢不异女郎，则知唐末已全重妇人。而唐时教坊乐，又有垂手罗、回波乐、兰陵王、春莺啭、半社渠、借席乌夜啼之属，谓之软舞，阿辽

¹²³ 吉木正儿：《中国近世戏曲史》，作家出版社1958年版，第60页。

¹²⁴ 胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，第202页。

柘枝、黄鹝拂蒜、大渭州、达摩叉之属，谓之健舞，又不专用女郎也。宋时宗庙朝享之外，亦用妇人，其所谓女童队、小儿队、教坊队者，已如今俗舞，至金、元益以虏习，弥不可问。今世学舞者，俱作汴梁与金陵，大抵俱软舞，虽有南舞、北舞之异，然皆女妓为之。即不然，亦男子女妆以悦客，古法渐灭，非始本朝也。至若舞用妇人，实胜男子，彼刘、项何等帝王，尚属虞、戚为之舞。唐人谓教坊雷大使舞，极尽巧工，终非本色，盖本色者妇人态也。邹深是予言。¹²⁵

钱岱家班的演出情形更能说明家班与歌舞的关系：

惟舞技则人人精熟，每于酒筵散后，摆列舞桌，或四张，或八张，女教师配齐身材长短，著一色舞衣，音乐竞奏，捉对登场，歌曲一阕，乃立舞桌起舞。其偏反偃仰，跪起鞠曲，疾徐高下，节奏齐合，长袖旖旎，彩裾闪烁，宛如洛神巫女，从空而降。舞毕再歌一阕而退。¹²⁶

为此，甚至还有演员受伤：

罗兰姐者，……后因习舞登桌蹉跌，血不华色，侍御遣还母家，不知所终。¹²⁷

明末清初的朱云崧家班，也是有很具有代表性的：

朱云崧教女戏，非教戏也。未教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞，借戏为之，其实不专为戏也。¹²⁸

从这段文字中，可以看出歌舞和昆曲结合的情况。在这个过程中，昆曲当然也会受到歌舞的影响，对于其表演形式、审美风格都会产生很大的影响。

第四节 戏班组织的角色中心制

清朝雍乾年间以后，家班逐渐衰落，职业戏班大行其道，然而在昆曲班社的体制中，却始终没有形成京剧那样的以“角儿”为中心的明星制，而始终是以剧本为中心

¹²⁵ 沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年版，第651页。

¹²⁶ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第403页。

¹²⁷ 据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第214册，新文丰出版公司1989年版，第404页。

¹²⁸ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第13页。

的角色制。昆班不分主角、配角，所有演员一视同仁，不管名气有多大，都不能凌驾于剧本之上，仍然需要担任跑龙套的角色：上一出中的威风凛凛的将军，下一出中间就成了牵马的马童；刚刚扮演完占据舞台中心位置的小姐，立即就换妆成了起陪衬作用的梅香……这个传统，一直延续到今天。这在京剧戏班中是不可想象的。直到上世纪初，在以传字辈演员为主组成的“新乐府”中，主事人想引进京剧的明星制，把艺术上比较突出的顾传玠、朱传茗树为明星，除了在包银分配上优待外，其他方面也给予特别照顾，甚至破例不给他们安排“搭头”。这种仿效京剧“角儿”制的做法，违背了昆班的传统，招来了“传字辈”师兄弟的激烈反对，并最终导致新乐府曲终人散。究其原因，就是昆曲和京剧的艺术传统不同：京剧是适应商业演出需要而产生的，明星制有助于吸引观众，所以得到戏班内外的认同；而昆曲职业戏班虽然也有很浓的商业演出成分，但其传统中很多成份是不以赢利为目的的家班阶段所奠定的，所以“角儿”制就很难为同侪所接受。

结 语

家班是昆曲发展过程中重要的一个环节，它的产生和发展有着非常复杂的政治、经济、文化等诸多方面的原因，而在晚明士林金樽檀板的风气中发展到了高峰。我们在考察家班兴起的原因时，应该注意到家班的兴起决不仅仅是一种戏曲现象，决不仅仅是明代中后期这一特定历史时期的产物。元代以来戏曲艺术的成熟，固然为家班的兴起提供了条件，但家班在晚明的繁盛，却与整个明代社会的状况有着密切的关系。明代，君主集权发展到了高峰，统治者对士大夫往往采取打压政策，失意后的官僚士大夫每每放纵自污，投身戏曲活动；明代中期以后，社会风气发生了巨大变化，缙绅官僚在经济上享有特权，同时变本加厉地追逐财富、追求享受，这为家班的盛行提供了经济条件；同时，尽管传统文化对戏曲活动的基本态度是排斥、蔑视的，但却也有着重视音乐文化的一面，这是家班盛行的文化原因。在诸多因素的综合作用下，家班从万历年间开始走向繁盛。

另一方面，家班在昆曲发展史上所起的作用可能超出了我们的想像，由于种种原因，我们过去其实是有意无意地回避或低估了这一点。应该说，家班的重要性还远远没有得到充分认识。家班盛行是昆曲区别于其他声腔剧种的重要特点，也许是昆曲的本质特征之一。家班是联结文人和昆曲的桥梁，对提升昆曲的艺术品味起到了极为重要的作用。在昆曲发展史上，家班的命运和昆曲紧紧相连。应该说，家班是决定昆曲特质的重要因素。据现已掌握的材料，我们至少可以说：家班扩大了昆曲的影响力，使其从吴中一隅走向全国，成为全国性的剧种，并进而对传统戏曲的发展产生了极为深远的影响；家班促进了传奇剧本创作的繁荣，从而使昆曲舞台呈现出热闹非凡的景象；家班推动了昆曲音乐的完善，使昆曲适应了从清唱到舞台的变化；更重要的是，家班阶段的存在，确立了昆曲以高雅为主的审美趣味，奠定了昆曲的重要艺术特征。同时，家班还奠定了昆曲的舞台演出体制，在生旦戏为主的剧目，折子戏演出传统，歌舞并生的表演形式，戏班组织的角色中心制等形成过程中起到了重要作用。

参考文献

一、古籍类

- 〔东汉〕班固：《汉书》，中华书局 1962 年版。
- 〔晋〕陈寿：《三国志》，中华书局 1971 年版。
- 〔南朝〕范晔：《后汉书》，中华书局 1965 年版。
- 〔南朝〕沈约：《宋书》，中华书局 1974 年版。
- 〔唐〕房玄龄：《晋书》，中华书局 1974 年版。
- 〔元〕脱脱：《宋史》，中华书局 1977 年版。
- 〔明〕陆容：《菽园杂志》，中华书局 1985 年版。
- 〔明〕李开先：《词谑》，《中国古典戏曲论著集成》第 3 册，中国戏剧出版社 1959 年版。
- 〔明〕李开先：《李中麓闲居集》，《四库全书存目丛书》集部第 92 册，齐鲁书社 1997 年版。
- 〔明〕李诩：《戒庵老人漫笔》，中华书局 1982 年版。
- 〔明〕何良俊：《四友斋丛说》，中华书局 1959 年版。
- 〔明〕张瀚：《松窗梦语》，中华书局 1985 年版。
- 〔明〕申时行：《明会典》，商务印书馆 1936 年版。
- 〔明〕徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第 3 册，中国戏剧出版社 1959 年版。
- 〔明〕魏良辅：《南词引正》，钱南扬校注，《戏剧报》1961 年 7、8 期合刊。
- 〔明〕焦竑：《玉堂丛语》，中华书局 1981 年版。
- 〔明〕据吾子：《笔梦叙》，《丛书集成续编》第 214 册，台北新文丰出版公司 1989 年版。
- 〔明〕范守己：《御龙子集》，《四库全书存目丛书》集部第 162 册，齐鲁书社 1997 年版。
- 〔明〕邹迪光：《调象庵稿》，《四库全书存目丛书》集部第 159 册，齐鲁书社 1997

年版。

〔明〕潘之恒：《潘之恒曲话》，汪效倚校注，中国戏剧出版社 1988 年版。

〔明〕顾起元：《客座赘语》，中华书局 1987 年版。

〔明〕李日华：《味水轩日记》，《续修四库全书》第 558 册，上海古籍出版社 2001 年版。

〔明〕沈德符：《万历野获编》，中华书局 1959 年版。

〔明〕吕天成：《曲品》，《古典戏曲论著集成》第 6 册，中国戏剧出版社 1959 年版。

〔明〕沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》第 5 册，中国戏剧出版社 1959 年版。

〔明〕徐应秋：《玉芝堂谈荟》，《笔记小说大观》第 11 册，广陵古籍刻印社 1983 年版。

〔明〕范景文：《文忠集》，《四库全书》第 1295 册，上海古籍出版社 1987 年版。

〔明〕叶绍袁：《叶天寥年谱》，《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第 60 册，北京图书馆出版社 1994 年版。

〔明〕祁彪佳：《祁忠敏公日记》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 20 册，书目文献出版社 1998 年版。

〔清〕钱谦益：《列朝诗集小传》，上海古籍出版社 1983 年新 1 版。

〔清〕张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社 1982 年版。

〔清〕吴伟业：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版。

〔清〕冒襄：《同人集》，《四库全书存目丛书》第 385 册，齐鲁书社 1997 年版。

〔清〕李渔：《李渔全集》，浙江古籍出版社 1991 年版。

〔清〕周亮工：《书影》，上海古籍出版社 1981 年版。

〔清〕周亮工：《读画录》，《续修四库全书》第 1065 册，上海古籍出版社 2001 年版。

〔清〕余怀：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版。

〔清〕侯方域：《壮悔堂集》，商务印书馆 1937 年版。

〔清〕尤侗：《悔庵年谱》，《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》第 74 册，北京图书馆

出版社 1999 年版。

〔清〕钮琇：《觚剩》，《笔记小说大观》第 17 册，广陵古籍刻印社 1983 年版。

〔清〕宋直方：《琐闻别录》，《明季史料丛书》第 10 册，纫秋山馆 1944 年影印本。

〔清〕潘柽章：《松陵文献》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第 19 册，书目文献出版社 1995 年版。

〔清〕徐钊：《词苑丛谈》，王百里校笺，人民文学出版社 1988 年版。

〔清〕王孙谔：《芯亭随笔》，泰州图书馆藏辟蠹山房丛书抄本。

〔清〕金埴：《不下带编》，中华书局 1982 年版。

〔清〕张廷玉：《明史》，中华书局 1974 年版。

〔清〕黄印：《锡金识小录》，台北成文出版公司 1983 年版。

〔清〕王友亮：《双佩斋集》，清嘉庆刻本。

〔清〕焦循：《剧说》，《中国戏曲论著集成》第 8 册，中国戏剧出版社 1959 年版。

〔清〕李斗：《扬州画舫录》，中华书局 1960 年版。

〔清〕龚自珍：《龚自珍全集》，上海人民出版社 1975 年新 1 版。

二、论著类

王国维：《宋元戏曲史》，商务印书馆 1924 年版。

吴梅：《中国戏曲概论》，大东书局 1926 年版。

青木正儿：《中国近世戏曲史》，作家出版社 1958 年版。

陆萼庭：《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社 1980 年版。

王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版。

赵景深、张增元：《方志著录元明清曲家传略》，中华书局 1987 年版。

胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，中国戏剧出版社 1989 年版。

《中国戏曲志·江苏卷》，中国 ISBN 中心 1992 年版。

周育德：《中国戏曲文化》，中国友谊出版公司 1995 年版。

《江苏戏曲志·扬州戏曲卷》，江苏文艺出版社，1997 年版。

《苏州戏曲志》，古吴轩出版社，1998 年版。

《上海昆剧志》，上海文化出版社，1998 年版。

郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社 1999 年版。

周秦：《苏州昆曲》，台北国家出版社 2002 年版。

张发颖：《中国家乐戏班》，学苑出版社 2002 年版。

刘水云：《明清家乐研究》，上海古籍出版社，2005 年版。

王宁、任孝温：《昆曲与明清乐伎》，春风文艺出版社 2005 年版。

杨惠玲：《戏曲班社研究：明清家班》，厦门大学出版社，2006 年版。

三、论文类

陆树崙、李平：《研究明代戏曲的一份珍贵史料——读据梧子〈笔梦〉》，《复旦学报》1983 年第 3 期。

胡忌、刘致中：《论家班女戏》，《戏剧艺术》1983 年第 4 期。

殷亚昭：《试论〈家乐〉舞蹈——明清舞蹈探索》，《舞蹈论丛》1987 年第 1 期。

程宗骏：《明中相府戏厅家班考》，《艺术百家》1991 年第 1 期。

齐森华：《试论明清家乐》，华玮、王璠玲主编《明清戏曲国际研讨会论文集》，台北中央研究院中国文哲研究所筹备处 1998 年版。

吴新雷：《扬州昆班曲社考》，《东南大学学报》2000 年第 1 期。

齐森华：《试论明代家乐的勃兴及其对戏剧发展的作用》，《社会科学战线》2000 年第 1 期。

周秦：《昆曲艺术的世纪之旅》，《苏州大学学报》2000 年第 2 期。

黄果泉：《李渔家庭戏班综论》，《南开学报》2000 年第 2 期。

吴新雷：《苏州昆班考》，《东南大学学报》2000 年第 4 期。

俞为民：《论明代戏曲的文人化特征》，《东南大学学报》2002 年第 1 期、第 2 期。

徐子方：《“家乐”——明代戏曲特有的演出场所》，《戏剧》2002 年第 2 期。

刘水云：《家乐腾踊——明清戏剧兴盛的隐性背景》，《文艺研究》2003 年第 1 期。

顾启、姜光斗：《冒辟疆家乐班的戏剧活动》，《韩山师范学院学报》2004 年第 1 期。

刘水云：《简论明清家乐对戏剧发展的影响》，《戏剧艺术》2004 年第 4 期。

杨惠玲：《论晚明家班兴盛的原因》，《南京师大学报》2005 年第 1 期。

厉震林:《论男性文士的家班女乐》,《中国戏曲学院学报》2005年第3期。

刘水云:《明代家乐主人刘晖吉生平事迹及其戏剧活动考辨》,《温州师范学院学报》2006年第1期。

刘水云:《论明清家乐对明清戏曲表演艺术的积极影响》,《艺术百家》2007年第1期。

程丹:《浅析明代“家乐”问题》,《安徽警官职业学院学报》2007年第1期。

刘水云:《家乐盛衰演变的轨迹及其对中国音乐文学的重大影响》,《文艺研究》2007年第3期。

刘水云:《论明清家乐的导演体制及其对明清戏曲导演理论的贡献》,《求是学刊》2007年第3期。

攻读学位期间主要成果

1、《入世与出世：吴敬梓的两难抉择——论〈儒林外史〉中仕与隐的矛盾》，《哈尔滨学院学报》2005 年第 1 期；

2、《沈汤之争与昆曲发展的特殊性》，《中国昆曲论坛 2004》，苏州大学出版社 2005 年版；

3、《简论〈李逵负荆〉与〈水浒传〉七十三回在人物塑造上的差异及其原因》，《河北北方学院学报》2005 年第 3 期。

后 记

当我在键盘上敲下最后一个字符，终于完成了这篇本该早已完成的论文的时候，那些不愿意回想的往事又浮现在眼前，使我不能自持。

这些年来，我经受了生命中最沉重的打击：爱子不幸罹病，多方求医而无效，终至夭亡。身为人父却无力施以援手，其痛何如！在那些不堪回首的日子里，我的生活中充满了阴霾，几乎陷入崩溃的境地。

幸而人生还有其他色彩，流丽悠扬的昆曲使我的天空亮丽了许多，师友的鼓励与帮助让我坚强起来，家人相濡以沫，陪我走出了人生最黯淡的日子。——这篇论文就是创口愈合的一个见证。

回首往事，我要感谢所有给过我帮助和关爱的人们，是你们让我如此深刻地体会到了人生的真情；

我要感谢所有那些在本文写作过程中给予过各种帮助的师友，本文的顺利完成应该归之于你们无私的支持；

最后，我要特别向周秦老师表示我的谢意，您的鼓励是我完成本文的重要动力，如果本文有些许创见，也应该归功于您的精心指导。