

觀看與書寫：清初、中葉旗人觀劇體驗 與其俗曲創制^{*}

李芳^{**}

摘 要

旗人入關之後，致力於學習、吸收漢文化，並希望同時保持本民族的騎射傳統，從而形成了文化政策上極為矛盾之態度，在對待戲曲上亦有鮮明表現。清宮大量創製、搬演戲曲，對清代戲曲之繁盛，有不可磨滅之功；另一方面，又不斷下達禁令，關閉內城戲園，限制旗人觀劇。子弟書在此背景下應運而生。旗人不滿於崑、弋腔，企圖創作出適宜自己觀賞的表演形式；子弟書的演唱方式，又避開了粉墨登臺之禁忌。子弟書是旗人觀劇之產物。題材大量借鑒了當時當紅之劇目，文詞多承襲自戲曲唱詞，唱腔亦受到崑腔、花部之影響。旗人在創作子弟書文本時，融入滿人對於戲曲故事的理解，描摹旗人生活，傳達旗人思想，從中可窺見旗人與漢族文化逐漸融合的過程。

關鍵詞：旗人、戲曲、觀劇、子弟書、改編

^{*} 本文初稿於 2010 年 10 月 27 日在臺灣嘉義中正大學主辦之「世變與轉折：蒙元時期的文學、文化與藝術」學術研討會宣讀，由衷感謝大會主辦單位中正大學中國文學系的熱情邀約。論文討論中，承蒙主持人曾永義教授、評議人康保成教授並與會學者惠賜意見，令筆者獲益良多。匿名評審人的細緻審讀及精心建議，對本文內容的補充和修訂極有幫助，在此一併深致謝忱。

^{**} 中國社會科學院文學研究所助理研究員。

一、

1644 年，八旗鐵騎長驅直入山海關，滿清定鼎。清朝肇始，是旗人武力征服的日趨終結，亦是滿漢文化影響交融的全面開始。隨軍遷入北京的旗人，壯丁總共五萬五千人，¹人口總數大約在二十至三十萬之間。²此時，北京作為元、明兩朝都城，政治、經濟、文化中心，富庶繁華，人口已達百萬。³相較之下，旗人不僅人丁不堪匹敵，更重要是，在文化上的全面落後。傳承數千年的中原文化，無疑為生活在白山黑水間的滿人帶來極大的衝擊。天下固然可於馬背上取之，治理天下，鞏固統治，卻是下馬後亟需應對的難題。制定應對之法，對決策者而言相當棘手，因此，對滿、漢文化之權衡、取捨，新政權的態度始終搖擺不定。一方面，加強漢文學習，瞭解漢人思想是極為現實的迫切需要；另一方面，無論著眼於鞏固民族根本或是平息漢人的殊死反抗，滿語、騎射均不能輕易言棄。自皇太極開始，歷位帝王均視之為立國之基石，反復在諭旨中著意重申。入關之後，更是在「首崇滿洲」的圭臬下，強力推行滿族的衣冠服飾制度，以薙髮、易服尋求對政權的認同。同樣，早在入關之前，作為儒家思想核心的忠孝節義觀念已顯露其重要性，翻譯漢籍、學習漢文、瞭解儒家經義，不僅是為戰爭中知己知彼，更是有助於「習於學問，講明義理，忠君親上」。

4

入主中原之後，旗人遠離了民族文化孕育的天然環境。對於在中原文化腹心之地出生、成長的旗人新一代來說，滿漢的對立表現為文武的對立，使得清朝旗人教育政策一直遊移、變化。順治年間，官學、宗學先後設立，旗人子弟可擇習滿書或者漢書。術業本有專攻，且額定習漢書人數遠遠少於習滿書者。但是，漢書的影響顯然超過了決策者的預計。未幾，順治即有了數典忘祖的憂慮，於十一年（1654）下旨曰：「朕思習漢書，入漢俗，漸忘我滿洲舊制。」為此，他決定永停八旗滿洲子弟習漢字諸書。⁵這一規定似乎未見成效，兩年之後，順治十三年（1656）又下諭旨曰：「文武乃天下之極要，不可偏向。今見八旗人等，專

¹ 雍正元年五月初四，允祥「為報順康年間編審八旗男丁事奏本」，〈清初編審八旗男丁滿文檔案選譯〉，《歷史檔案》第4期（1988），頁10-13。

² 清初北京旗人人口，劉曉萌推算「男女老幼全部加在一起，估計不過二三十萬人」。劉曉萌：《清代北京旗人社會》（北京：中國社會科學出版社，2008），頁23；韓光輝據佐領記錄推測八旗人口共三十二萬，韓光輝：〈清代北京地區人口的區域構成〉，《中國歷史地理論叢》第4期（1990），頁137。

³ 順治初年的北京人口，韓光輝估算為總計一百一十九萬人，其中八旗人口三十二萬。同前註，頁142。

⁴ 「諭曰朕令諸貝勒大臣子弟讀書，所以使之習於學問，講明義理，忠君親上，實有賴焉。」見《清太宗實錄》，卷10。《清實錄》（北京：中華書局影印本，1987），第2冊，頁146。

⁵ 「諭宗人府：朕思習漢書，入漢俗，漸忘我滿洲舊制。前準宗人府禮部所請設立宗學，令宗室子弟讀書。其內因派員教習滿書，其願習漢書者，各聽其便。今思既習滿書，即可將翻譯各樣漢書觀玩。著永停其習漢字諸書，專習滿書。」《清世祖實錄》，卷84。同前註，第3冊，頁658。

尙讀書，有子弟幾人，俱令讀書，不肯習武。殊違我朝以武功定天下之意。」⁶甚至在遺詔中仍對此懸念於心：「漸習漢俗，於淳樸舊制，日有更張。」⁷有清一朝，爲防止旗人重文偃武，於文教，或停止漢文教習，或中斷旗人科舉；於武備，則一直強調騎射是旗人本務，光緒二年之前，旗人參加鄉、會試均需附加騎射考試。爲維護滿洲文化習俗獨特性所採用更爲簡單、直接的方式，是在北京實施旗民分居、分治。順治三年二月，諭令兵部嚴厲滿漢之別。四年間，漢人悉數遷出內城。順治六年，北京城在明代格局基礎上，形成了外城環抱內城的凸字形結構。內城完全成爲皇室王公和官兵旗民聚集之所。⁸內、外城大至房屋建築，小至節日禮俗，都存有迥異之別。

戲曲雖一向是不登大雅的娛樂小道，廣而言之，亦處漢族文化大範疇之內。清廷對待戲曲的態度，正是其對待漢族文化矛盾、搖擺心理之個中一斑。清朝的最高統治者幾乎都是戲曲愛好者，對戲曲表現出濃厚的興趣和極高的藝術鑒賞力。僅就初、中葉的幾位帝王而言，順治帝對於詞曲稱心者無不褒獎。吳綺「奉詔譜楊繼盛傳奇。稱旨。即以楊繼盛之官官之。時以爲榮」。⁹康熙年間，宮廷戲曲演出機構南府和景山成立，負責節慶承應演出。雍正時建造了第一座三層戲臺——同樂園清音閣。戲臺分福、壽、祿三層，內設機括，掌控演員和切末的升降。規模之大，機關之巧，令人咋舌。雍正每歲賜諸臣觀劇於此，「至上元日及萬壽節，皆召群臣於同樂園聽戲，分翼入座，特賜盤餐肴饌」。¹⁰順、康、雍三朝是宮廷演劇的醞釀期；乾隆更是借四次萬壽之名，廣征四方戲班進京獻藝，把京師演劇之風推向最高潮。¹¹故此，麼書儀先生指出，清代宮廷的戲曲演出和變革，始終初於清代戲曲變革的中心位置。¹²

上行下效，宮廷、帝王對戲曲的熱衷，促使皇城之外旗人於此益發關注、喜愛、癡迷。旗人秉承「不士、不農、不工、不商、不兵、不民」之規定，每月固定領有糧米。若未挑上兵丁，賦閑在家，整日無所事事，有大量的時間用於娛樂消遣。尤其身處上層、生活優渥的皇族、王公，更有宴集遣興、家居添樂的需求。上有所好，自然讓常入內廷陪同觀劇的王公們揣度聖意，趨之若鶩。最爲典型的事例，莫過於《長生殿》傳奇之風靡。《柳南隨筆》載：「康熙丁卯、戊辰間，京師梨園子弟以內聚班爲第一。時錢塘洪太學昉思昇著《長生殿》傳奇初成，授內聚班演之。聖祖覽之稱善，賜優人白金二十兩，且向諸親王稱之。」

⁶ 《八旗通志初集》（臺北：學生書局影印本，1968），卷47，頁3115。

⁷ 《清史稿·世祖本紀》（北京：中華書局，1998），卷5，頁161。

⁸ 畿輔之地實行滿漢分居，最早是在順治元年十二月由順天巡按柳寅東提出的，順治六年基本完成。具體可參劉曉萌關於「旗人社會的形成」之論述，同前註，頁27。

⁹ 周壽昌：《思益堂日札》（北京：中華書局，1987），頁101。

¹⁰ 昭槤：《嘯亭續錄》（北京：中華書局，1980），卷1，頁377。

¹¹ 四次萬壽，分別為乾隆十六年（1751）、乾隆二十六（1761）、乾隆三十六年（1771）的三次皇太后壽辰，以及乾隆五十五年（1790）乾隆壽辰。

¹² 么書儀：《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006），頁1。

於是諸親王及閣部大臣，凡有宴會，必演此劇。而纏頭之賞，其數悉如禦賜，先後所獲殆不貲。」¹³劇作、戲班、名角由於帝王垂青而聲名鵲起、紅極一時，並非鮮事。尤侗在自序中提及《讀離騷》流傳禁中，為帝所喜，言語中不乏自得之色。¹⁴帝王的稱賞，成為戲曲創作、演出盛行的最佳助力。恰逢其時，戲曲也已到達最為巔峰的時段。弋陽腔、崑腔在明末先後傳入北京，經過文人士夫、戲班伶人的共同努力，曲詞創作、唱作技藝日臻成熟。入清之後，歷經三朝勵精圖治，康熙年間戰事漸歇，天下太平，民生富庶，自然帶來戲曲繁榮。旗、民分居之後，漢官宅第多選址宣武門外，南城成為仕宦文人的世界，會館林立，宴集頻仍。清初崑、弋並盛，聚和、三也、可娛等職業戲班「三家老手，鼎足時名」。戲曲演出熱鬧非凡，如火如荼，成為京城最受歡迎的娛樂方式。康熙二年，文人聚會已由明清更替之際無劇演出的「單東」改為「無席不梨園鼓吹，無招不全東」。¹⁵清代的北京城是一個皇城、內城、外城三重結構的城池，在中心皇城、外圍外城兩相夾擊之下，自然，居住於內城的普通旗人免不了受到影響。

與帝王對戲曲的推崇、熱愛形成鮮明對照，幾乎從入關伊始，對戲曲的壓制就已經開始了。起初，因小說、戲詞多為「瑣語淫詞」，人所樂觀，易於敗壞風俗，蠱惑人心；查禁的對象僅限文本：或是載有淫辭豔曲的劇本；或是心繫前朝的遺民創作。康熙年間，八旗制度積弊初露端倪，旗人鬆懈之風氣乍起，場上演出被視為驕淫墮落的重要誘因。帝王擔心八旗王公、官員兵丁耽溺戲曲，削弱鬥志，於是，對戲曲的鉗制，從文本擴展至演出。為正風氣、戒奢靡，自康熙年起，採取「禁內城開設戲館」、「禁滿洲學唱戲耍」之措施。¹⁶至雍正朝，雍正認為旗人「沉湎梨園，遨遊博肆，不念從前積累之維艱，不顧向後日用之難繼，任意靡費，取快目前，彼此效尤，其害莫甚」，¹⁷對旗務進行大刀闊斧的改革。即位第二年，即「禁八旗官員遨遊歌場戲館」，¹⁸並對違反者實施實際處罰。康、雍、乾三朝禁令並非一紙空文，推行之下曾見成效。嘉慶時期，那姓禦史景德上奏稱城中清冷，都人動苦拘束，請於萬壽節旬日內，城內許立戲園歌演。奏入，上大怒，斥為「一片犬吠之聲」。¹⁹

既然諭令禁止內城開設戲園，說明內城之戲園原本有之。明永樂年間遷都北京，設教

¹³ 王應奎：《柳南隨筆》（北京：中華書局，1983），卷6，頁123。

¹⁴ 尤侗《讀離騷》自序云：「予所作讀離騷曾進禦覽，命教坊內人裝潢供奉，此自先帝表忠微意，非洞簫玉笛之比也。」《西堂樂府》，見《續修四庫全書》第1407冊，頁176。

¹⁵ 張宸：《平園雜記》，轉引自陸萼庭：《崑劇演出史稿》（上海：上海教育出版社，2006），頁122。

¹⁶ 《台規》卷25：「康熙十年又議准，京師內城，不許開設戲館，永行禁止。」孫丹書：《定例成案合鈔》卷26「雜犯」：「近見滿洲演戲，自唱彈琵琶弦子，常效漢人約會，攢出銀錢戲耍，今應將此嚴禁。」見王利器：《元明清三代禁燬小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981），頁24、頁29。

¹⁷ 《欽定八旗通志》（臺北：學生書局影印本，1968），卷9，頁645。

¹⁸ 《清世宗實錄》卷十八，同註4，第7冊，頁297。

¹⁹ 同註10，卷4，頁486。

坊司於東城黃華坊，本司胡同、勾欄胡同、演樂胡同比鄰而立，是女優集中之所。清初承明之制，一仍其舊。後裁教坊，禁女樂，方改爲民居。²⁰自康熙年間內城禁開戲園之後，戲園在內城蹤跡杳然，僅有寥寥幾處曾見諸記載：

京師內城，舊亦有戲園。嘉慶初以言官之請，奉旨禁止；今無知者矣。以余所及，如隆福寺之景泰園、四牌樓之泰華軒皆是，東安門外金魚胡同，北城府學胡同皆有戲園。²¹

以康、雍、乾三朝不斷下達、日趨嚴厲的諭令來看，嘉慶初年並非是內城禁止戲園之始。從另外一個角度來理解，內城戲園或承自前明；入清之後，數任帝王一再下諭，正說明貫徹不力，屢禁不止，屢禁屢開。

旗人本可在內城觀劇，遭禁之後，如何滿足自己看戲之需求，應視不同身份而論。首先，宗室貴族並不在嚴禁之例。對於八旗王公來說，清初的優渥待遇足以蓄養優人於家，彈箏擊築，日日笙歌。清朝王府大多養有家班。爲便於府中觀戲，王府往往自設戲臺。乾隆時稱有「八十王府班」，王府班在供本府自娛之外，亦可外借演出。著名的王府班有寧郡王弘皎之寧班和禮親王永恩的崑班。²²永恩本人即是劇作家，作有《漪園四種曲》，其中《四友記》標有工尺，可見曾譜曲演出。²³王府班與民間普通職業戲班過從甚密，演員可互相流動。²⁴同樣值得注意的是王府班與宮廷演劇的互動關係。王公大臣上達天聽，下轄庶民，他們既可入宮欣賞承應大戲，又可采買民間戲子組成家班，可謂聯接宮內外戲曲演出的橋梁。以莊親王允祿爲例。允祿，康熙十六子，史載「精數學，通樂律」。乾隆七年，命與三泰、張照管樂部，並總管編撰昇平署承應戲。²⁵雖未知允祿是否備有家樂，但就他主持清宮承應戲、《律呂正義》之編撰；爲《太古傳宗》、《新定九宮大成南北詞宮譜》作序觀之，他顯然對樂律、戲曲極爲精通。他的戲曲審美觀念，必然體現在清宮承應戲之中。

宗室王公之外，按照清代定例，普通旗人官員是不能進入戲園看戲的。天子腳下或不敢放肆，但駐防於外的將士、宦官往往不守定規。在戲曲演出最爲繁榮的乾隆年間，杭州將軍富椿本應遵命「加意訓練兵丁。如兵丁內有嗜酒聽曲看戲者，伊即加以嚴懲」，孰料他

²⁰ 「明代勾欄，皆在東城，故有勾欄、本司之名。至本朝裁教坊，其地盡改民居。」震鈞：《天咫偶聞》（北京：北京古籍出版社，1982），卷5，頁123。

²¹ 同前註，卷7，頁174。筆者按：清朝內城禁開戲園非自嘉慶始。震鈞此書完成於光緒年間，對清初之事或有誤記。

²² 參見陸萼庭：《崑劇演出史稿》，同註15，頁230。

²³ 《四友記》清抄本，原為鄭振鐸先生藏書，現藏北京國家圖書館。

²⁴ 《燕蘭小譜》載「永慶班」白二即出身王府班。見張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988），頁25。

²⁵ 《清史稿·列傳六》，同註7，卷219，頁9049。

竟「自求逸樂，每日聽戲」，並在府中蓄養「將軍班」，遭致「革退杭州將軍，所有職銜盡行革去」的處罰。²⁶駐防西藏大臣爲消遣煩悶，欲將私學唱戲的兵丁改作優伶，並在服滿之前，令兵丁演劇，乾隆斥其「豈復尙有人心者乎」。²⁷不過，在京的八旗大臣若與漢族文人交厚，情況則大不一樣。旗人宗室貴族子弟自幼延請漢族著名儒士、文人充作西賓，旗人文士多出於此。他們與漢族文人或爲師友，或有交遊；互相唱和，參與雅集，自然一同在歌臺舞榭中觀賞時興之戲曲演出。北京「碧山堂」原爲明刑部尚書徐乾學別業，京中名士多借此集會。努爾哈赤第七子阿巴泰後裔、勤郡王岳端作有《揚州夢》傳奇，得康熙間曲家尤侗鑒定，尤侗、洪昇分別作序，並曾於碧山堂演出。²⁸由此觀之，備受清代觀劇禁令拘束的，實際大多是身爲下層官僚、兵丁的普通旗人。

內城禁開戲園之後，旗人只能光顧城外戲園以欣賞職業戲班的演出。清代北京的演出場所，分爲「戲莊」與「戲園」兩種，是全然不同的演出環境。「戲莊曰某堂，曰某會館，爲衣冠揖遜，上壽娛賓之所」，因戲曲演出多爲宴會助興之舉，一般依附於會館、酒樓、飯莊。聲名最著之查樓，即爲酒樓性質的演劇場所。戲莊宴請時邀約戲班助興，據《夢華瑣簿》記載：「今之戲莊宴客者，酒家爲政。先期，計開宴者凡幾家？有客若幾人？與樂部定要約。部署既定。乃告主人，署券爲驗。」戲園則是自宋代勾欄劇場發展而來，戲園前曰某園，曰某樓，曰某軒，一般用以聽歌、買醉。前往戲園往往是「屏車騎，易冠裳，輕裘緩帶，帶傲自得。放浪形骸之外，不復有拘束矣」。²⁹自花部興起之後，爲適應市民的觀戲需求，名爲「茶園」，實際主要爲戲曲演出的戲園如雨後春筍般出現。戲園自稱茶園或茶樓，一因戲園都賣茶；二因清廷有「齋戒忌辰之日禁止演戲」的規定，「國孝」等禁戲期間，自稱茶園可繼續營業，收茶錢，還可招伶人說白清唱。³⁰茶園所在的位置，多集中在北京的前門大柵欄、珠市口、宣武門外虎坊橋一帶。戲園的風俗，多據茶座位置的不同，如官座、池座、廊座，來決定價錢高低。庚子年（1900）之前，這種戲園的經營方式，是由各班輪流演唱，喚作「活轉兒」。根據戲園規模的大小，又分成兩種，一種專門爲戲曲演出而設，由四大徽班輪流上演，以廣和樓、中和園京城七大名園等爲各種翹楚；另一種地處偏僻，

²⁶ 《清高宗實錄》，卷 1095，同註 4，第 22 冊，頁 685。

²⁷ 《清高宗實錄》，卷 1318，同註 4，第 25 冊，頁 826。

²⁸ 孔尚任《燕台雜興三十首》自註云：「玉池生作《揚州夢傳奇》，龍改庵作《瓊花夢傳奇》，曾於碧山堂、白雲樓兩處扮演，予皆見之。」見《孔尚任詩文集》（北京：中華書局，1962），頁 380。按：岳端（1671-1704），號玉池生，有《玉池生稿》存世。《揚州夢》傳奇，今存康熙四十年（1701）刻本，署「玉池生填詞」、「長洲鶴栖堂老人尤侗鑒定」，載署「康熙乙卯冬十月長洲鶴栖堂老人尤侗謹序」序、署「錢塘洪昇題」序，參郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997），頁 816-818；《揚州夢》曾於碧山堂演出一事，亦可參陸萼庭：《崑劇演出史稿》，同註 15，頁 126。

²⁹ 蕊珠舊史：《夢華瑣簿》。同註 24，頁 348-349。

³⁰ 參侯希三：《北京老戲園子》（北京：中國城市出版社，1996），頁 89。

規模較小，徽班、秦腔等戲班不及，則以雜耍補充。³¹可見，雜耍從開始就是和戲曲演出緊密聯繫在一起的。

雖然一再頒佈嚴格的禁令，但實際收效甚微。上至有品階的旗人官員，下至沒有官銜的普通旗人，均熱衷於出城看戲。為此，旗人甚至不惜紛紛喬裝改扮，隱瞞身份。清代竹枝詞有云：「小幅長衫著體新，紛紛街巷步芳塵。閒來三五茶坊坐，半是曾登仕版人。」即是對此現象之描摹。於此，早在康熙年間就曾諭令，嚴禁旗人效仿漢人約會，攢銀戲耍的行為，一經查獲，都將受到嚴厲的處罰：「如不遵禁，仍親自唱戲，攢出銀錢約會，彈琵琶弦子者，系官革職，平人鞭一百」。³²如此嚴厲之懲罰仍無法遏制出城看戲之人潮。乾隆二十七年（1762），奏准：「前門外戲園、酒館倍多於前，八旗當差人等前往遊宴者亦復不少。嗣後交八旗大臣、步隊統領衙門不時稽察，遇有此等違禁之人，一經拿獲，官員參處，兵丁責革。仍令都察院、五城順天府各衙門出示曉諭，實貼各戲園、酒館，禁止旗人出入。」³³但正是在此時，甚至出現了旗籍子弟成為職業演員，並且成為文人士大夫品評的對象。《燕蘭小譜》中載：白二，原係旗籍，昔在王府大部，與八達子、天保兒擅一時之譽。由為其歌詠之「察罕家風涅不侵」詩之注釋，白氏本為西域人入旗者。³⁴萃慶部的八達子亦為旗籍。³⁵至嘉慶十年（1805），上諭「近來八旗子弟，往往沾染漢人習氣，……私去頂帽，潛赴茶園戲館，飲酒滋事，實為惡習」。作為典型受罰的佟關保弟兄三人，不戴用帽頂，肆意閒遊，夜歸，與領門軍「揪扭吵罵」。³⁶更為有趣的事例是嘉慶十一年（1806）發生的禦史和順案。先是，和順奏稱「風聞旗人中竟有演唱戲文，值戲園演劇之日，戲班中邀同登臺裝演，請旨飭禁。」嘉慶譽其奏「持論甚正」，諭令他「將演據之旗人按名指出，以便究辦」。和順指奏六人，此後，事件發展急轉直下。和順本詭稱「曾經騎馬行過戲園，遙見演劇，時有在內」，又稱「係伊家人在戲園看見」。但據廣成茶園看座的王大供稱，「和禦史常到園內聽戲」，「曾在戲園爭占下場門坐位」。為了達到去戲園看戲的目的，和順以「密為查訪」為理由，堂而皇之地出入於外城戲園。和順本人是戲迷，上報的情況也確為實情。旗人喜愛上場扮演，此案所涉的圖桑阿等五名旗人因登臺演戲被斥「甘與優伶為伍，實屬有玷旗人顏面」。³⁷

二、

³¹ 《夢華瑣簿》，同註29，頁350。

³² 同註16，頁29。

³³ 張次溪輯：《北京梨園掌故長編》，同註24，頁883。

³⁴ 《燕蘭小譜》，卷3，同註24，頁25。

³⁵ 同註24，頁44。

³⁶ 《清仁宗實錄》，同註4，第30冊，頁9-10。

³⁷ 《清仁宗實錄》，同註4，第30冊，頁199-201。

內城禁止戲園，旗人禁止看戲等系列禁令的發布和執行，並沒有阻擋住旗人看戲的熱情。開設戲園顯然可獲巨額利潤，商賈不惜以重金買通官吏為內城開設戲園陳情。上文所引嘉慶時那御史為之上書，觸怒龍顏，由此得名「犬吠御史」，即為一例。不過，上有嚴命，下有應對之策。即使在嚴令禁戲之時，內城也非啞然無聲。與清屢次下令內城禁止開設戲園之令相悖，內城雖然禁止開設戲園，但允許雜耍館營業。「內城無戲園，但設茶社，名曰雜耍館，唱清音小曲、打八角鼓、十不閑以為笑樂」。³⁸禁止演戲後，為保絲弦不歇，內城以此為業的經營者們別出心裁，各出奇招。

一自那城中斷戲館子苦，都說是櫃上能事會調停。

先是評書把場面引，正當著傳茶讓座鬧鬧哄哄。

緊連著響當鼓彩相聲兒等等，座兒上心不在焉不看不聽。

十不閑正是中場又是彩唱，引得人眉開眼笑滿面歡容。

不多時收場打罷了蓮花落，四下裡好兒和好哇一聲聲。

接著便是女觔鬥，這一陣鏡鉞鑼鼓好腥盈。³⁹

這篇名為《女觔鬥》的曲文描寫的是北京茶館女觔鬥進行表演的場景。在內城茶館與之同場表演的，還有評書、相聲、十不閑、蓮花落等多種俗曲和雜耍。作者在文末對自己的創作意圖自問自答：「為什麼突然寫到女觔鬥，欲傳述北京城內的風土人情。」可見，當時北京內城在禁戲之後，以雜耍、俗曲表演代替戲曲演出，是一種極為普遍的現象。外城戲園戲曲和俗曲同台演出，內城雜耍館多種俗曲熱鬧登場，促進了旗人對俗曲的瞭解，也啟發了旗人對俗曲的創造。有清一朝，與旗人有著直接聯繫的俗曲形式，有子弟書、單弦牌子曲和岔曲等數種，據傳都是由旗人創制。子弟書以演唱故事為主，是秉承鼓詞、彈詞一脈相連的說唱藝術；單弦、岔曲則類似單唱小曲，以描摹景色，抒發感情為主。其中以子弟書最為出名，並且與旗人觀劇有著至為密切的關係。

崑腔和弋陽腔在明末成為京師的流行聲腔；清初承明之緒，依然備受歡迎。明末漢族文人曾指出過這兩種腔調之特色：崑曲費解，《花部農譚》曰：「蓋吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂。」⁴⁰弋陽腔不入管弦，以鑼鼓為節奏，《宜黃縣戲神清源師廟記》曰：「江以西弋陽，其節以鼓，其調喧。」⁴¹旗人甫入中原，語言未

³⁸ 《夢華瑣簿》，同註 29，頁 355。

³⁹ 頁 43。本文所引子弟書曲文，除特別註明之外，均引自《清蒙古車王府藏子弟書》（北京：國際文化出版公司，1994）。

⁴⁰ 焦循：《花部農譚》，見《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1960），冊 8，頁 225。

⁴¹ 徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍出版社，1982），頁 1128。

通，文化隔離，音樂的直觀感受無疑更為鮮明。雖然旗人對戲曲演出表現出了極大的熱情，但是就旗人中占絕大多數的滿人和蒙古人的欣賞習慣而言，這兩種聲腔均非令人滿意的藝術表現形式。《子弟圖》子弟書曾追憶子弟書的創始緣由，⁴²與旗人對崑、弋演出的觀感息息相關。

曾聽說子弟二字因書起，創自名門與巨族。

題昔年凡吾們旗人多富貴，家庭內時時唱戲狠聽俗。⁴³

因評論昆戲南音推費解，弋腔北曲又嫌粗。

故作書詞分段落，所為的是既能警雅又可通俗。

這裡，值得注意的是，「家庭內時時唱戲狠聽俗」一句，說明名門巨族之家，戲曲演出是極為頻繁的，旗人對戲曲聲腔特點十分熟稔。旗人「評論昆戲南音推費解，弋腔北曲又嫌粗」，「推」，尤今日北京話之「忒」，為「特別」、「極度」之意。他們對崑腔、弋陽腔的感受並非是獨特的。蔣士銓在乾隆十六年《昇平瑞》中說：「崑腔唧唧噥噥，可厭。高腔又過於吵鬧。」所謂唧唧噥噥，應該即是顧起元《客座贅語》中的「一字之長，延至數息」，⁴⁴讓人難以聽清、理解，也即上文所謂如果不睹本文，則茫然不知所謂。漢人如此，對於旗人來說，這種感受尤為明顯，尤為困擾。滿人對崑腔、弋陽腔之不滿，促使了「警雅」、「通俗」子弟書的誕生。子弟書具有鮮明的優點，較之崑、弋，讓滿人更易接受。《子弟圖》描寫旗人創制子弟書後，眾人對子弟書演唱的反應：「皆羨慕別致新奇字真韻穩，悠揚頓挫氣貫神足。真令人耳目一新並且直捷痛快，強如聽昆弋因腔混字多半的含糊。」

另一方面，子弟書不用扮演，只用三弦伴奏的演出形式，又可規避旗人不准看戲、演戲的系列禁令。實際上，子弟書自創制之始，其一彈一唱或自彈自唱的演出方式，因其簡便易行，在旗人中甚受歡迎；直至清末民初，依然存有此風。旗人在家庭宴會中率意歌舞，自娛自樂的風俗習慣，與漢族傳統迥異。然而，此俗由來已久。滿族有著以歌舞傳情達意的天性與傳統。滿人無論老幼男女，皆能歌善舞。其君王貴族，亦有在重要場合隨樂起舞的習慣。史載，努爾哈赤在接見朝鮮使臣之時，「自彈琵琶，聳動其身，舞罷，優人八名各呈其才」。⁴⁵康熙四十九年，逢皇太后七旬大壽。五十七歲的康熙「親舞稱觴」，斑衣娛親。於是，子弟書這一新藝術形式出現後，先是由創制者在家庭宴會中演唱助興。《子弟圖》描述說：「條子板譜入三弦與人同樂，又誰知聰明子弟暗習熟。每遇著家庭宴會一湊趣，借此

⁴² 《子弟圖》，清稿本，現藏天津圖書館。本文中《子弟圖》引文均引自此版本。

⁴³ 俗，稿本朱筆改為「熟」。

⁴⁴ 顧起元：《客座贅語》（北京：中華書局，1987），頁303。

⁴⁵ 《建州紀程圖記校注》（瀋陽：遼寧大學出版社，1979），頁24。

意聽者稱為子弟書。」待年輕子弟學會之後，他們隨即成為子弟書最為主要的演出者，並使之風靡內城。年輕子弟在家庭聚會中之演出情景，張次溪先生《人民首都的天橋》一書亦有描述，可為佐證：

相傳嘉道前，每旗族家庭宴賀，父老多率子弟演奏，子弟之名，蓋本於此。父老坐撥阮，子弟侍其傍，次第必立而歌。至今之專以此曲登場為業者，仍然如是。坐弦立歌，是其遺意。⁴⁶

崑曲京腔，評彈鼓詞，無不是自民間興起，經文人雅化，逐步進入官邸、王府、宮廷。以此普遍模式觀之，子弟書卻另有其獨特之處。作為八旗入關之後創造的一種曲藝形式，它從誕生之初，即成為旗人消遣玩樂的方式。旗人也是子弟書創作、演出和欣賞的主要構成者。旗人入關之後，積極學習漢文化，至康熙年間，已經多懂得漢語。子弟書初創時期為雍乾之間，⁴⁷入關百年，旗人對漢文化之接受與熟悉，使得旗人結合滿漢曲藝創造出子弟書這一全新形式成為可能。但是，從現存子弟書文本來看，子弟書的創作，需要對漢族文化、文學瞭解甚多。前輩論者已多述及，子弟書無論在情境描寫還是語言表達上，都有極高技巧。旗人能熟練地使用滿漢文字，化用經典故事，插入漢語典故，顯然具備一定的文化水準，非泛泛之輩所能為之。《子弟圖》中描述了子弟書最初的創制者受邀演唱的情形：

漸漸引開喜慶爭邀請，仰高明執名累遞不亞如三顧茅廬。
非容易方肯臨期一賞臉，必然是衣冠車馬隨從的奴僕。
那請客家聞得相約某老爺至，賓主們忙甩挖行忙掛珠。
那一番恭敬尊崇形容不盡，相見時拜匣賀禮來客也不俗。

上文所引曲文中「題昔年吾們旗人多富貴」，「創自名門與巨族」等詞句，即已指出子弟書的創制者是為八旗的高宦。「漸漸引開」，述其流傳之勢；「喜慶爭邀」，則說明其受邀演出之場合。此種情形之下，無論演出者或是聆聽者，身份均非同小可。據曲文描述，三顧茅廬「非容易」，方能請得演出者出門；出門時講究排場，「衣冠車馬隨從奴僕」；邀請者必須「甩挖行」、「掛珠」，重視程度可見一斑。相見時「拜匣賀禮」，兩者的身份、地位應該大致相當，並無高下懸殊之差別。且演出者因邀請者府中有喜慶之事，特備禮前往，可知其演唱只為助興，不為酬勞。

⁴⁶ 張次溪：《人民首都的天橋》（北京：中國曲藝出版社，1988），頁48。

⁴⁷ 關於子弟書的創制時間，筆者據現存最早子弟書刻本、乾隆二十一年（1756）《莊氏降香》推測，應不晚於雍、乾之間。

子弟書與戲曲一樣，被視為不登大雅之堂的消閑小道。旗人從事子弟書曲文寫作，據其自稱，不過是中夜漫漫、夏日晝長的消遣之舉。故而，「閒」是子弟書作者自稱最為重要的創作起因；作書之目的，不外乎消時日、解悶煩、破寂寥。「閒筆墨」、「消午悶」、「趁餘閒」等語彙常常見諸於文詞之中。作者自況的創作情景，往往是：

恰遇著景物和融春氣象，驅斑管感歎閒情解晝眠。（《思玉戲環》）⁴⁸

只因為日長睡起無情思，拈微辭芸窗偶遣一時閒。（《武陵源》）⁴⁹

剪燈花窗下無非閒破悶，呵凍筆直到更深月影闌。（《癡訴》）⁵⁰

某些時候，是酒酣耳熱之際信筆所為：「酒酣戲譜雲棲傳，羨殺那玉骨冰肌俏麗娘。」（《陳雲棲》）或者，⁵¹是從梨園歸來有感而發：「小窗氏在梨園觀演《西唐傳》，歸來時閒筆燈前寫罵城。」（《罵城》）如此休閒消遣，⁵²彩筆自娛，作者當然心知肚明自己從事的並非經國大業之正道。《柳敬亭》的作者即自嘲道：

梧桐葉落掃窗櫺，夜深微雨醉初醒。

挑燈欲寫秋聲賦，奈予天性欠聰明。

且排俚語成新調，拾人牙慧譜歌聲。

拙人自得拙中趣，一任那騷客提毫費品評。⁵³

子弟書作者，從自我敘述的文字表面看，並不認為自己的作品有勸世之功效：「閒筆墨偶從意外得餘味，鶴侶氏為破寂寥寫謔詞。雖成句於世道人心毫無補益，也只好置向床頭自解頤。」（《老侍衛歎》）成書之後，⁵⁴甚至一再懇請讀者不要因情節陳舊、文詞鄙陋嘲笑其作品：「偶然得出書中趣，便把那舊曲翻新不憚勞」；「漁村書罷天臺傳，諸君子休笑荒唐把我嘲。」（《天臺傳》）⁵⁵

⁴⁸ 頁 10。

⁴⁹ 頁 145。

⁵⁰ 頁 214。

⁵¹ 頁 79。

⁵² 頁 584。

⁵³ 頁 47。

⁵⁴ 頁 35。

⁵⁵ 頁 185-186。

正因為自認所作曲文僅為消遣自娛，子弟書作者多不署姓名，只將齋名雅號嵌入曲文中，使得探尋其真實身份殊為不易。鶴侶氏在《逛護國寺》曲文中曾羅列出早期編書名手之名號：「論編書的開山大法師還數小窗得三昧，那松窗芸窗亦稱老手甚精該。竹軒氏句法穩而詳，西園氏每將文意帶詼諧。那漁村他自稱山左疏狂客，雲崖氏西杭氏鋪敘景致別出心裁。這些人俱是編書的國主可稱元老。」⁵⁶身為子弟書開山大師的羅松窗與韓小窗，其生平就因存世資料太少而存有較大爭議。芸窗、竹軒等作者究為誰人，更是縶無綫索，無跡可尋。目前身世、經歷所知最為詳盡的，當屬鶴侶氏，他本名愛新覺羅·奕賡，出身清宗室。⁵⁷作有《佳夢軒叢著》，嘗自敘家世曰：

十六阿哥允祿，雍正元年奉旨過繼與莊靖親王博裏鐸為嗣，隸廂紅旗，襲莊親王爵，世襲罔替。乾隆三十二年薨，諡恪。嫡子宏普早卒，封恭勤世子。至是普之子永璫襲莊親王爵，追贈普為和碩莊親王，諡仍恭勤。璫於乾隆五十五年薨，諡慎，無嗣，於是以余先父綿果承嗣莊親王爵。余先父蓋璫之嫡侄也，道光六年薨，諡襄。余幼弟奕賡襲爵，緣事革，族人綿護承襲。⁵⁸

莊親王為清初八大鐵帽子王之一，身份極為顯赫。而他在戲曲史上更為卓越的盛名，來自于他主管昇平署，主持編撰承應戲。奕賡對於戲曲曲藝的愛好，或存有其家庭環境的影響。他對於當時流行之曲藝均極為熟悉。《逛護國寺》曲文開篇言道：「飯後無聊自出神，夏日長天困魔人。欲待出城聽天戲，偏偏今日是壇辰。」可知出城聽戲，本是他平日生活中重要組成部分。逛到護國寺後，看到東碑亭百本張擺著書戲本，他說：「我定抄一部施公案，還抄一部綠牡丹亞賽石玉崑。」看到拉弦子的弦子李，又說：「西湖景是瞧俗了的活捉張格爾，十八篇最得意的是小寡婦上墳。可歎又董故後真請工夫的江湖甚少，這些個玩意偏的我噁心。」及其在《集錦書目》中論及子弟書的諸位作者，更是熟極而流、如數家珍。由此觀之，他對當時流行的戲曲、俗曲曲目和個中演唱高手，無不了然於胸。

如今確切知道身份的子弟書作者奕賡、春樹齋和果勒敏，⁵⁹都出身於顯赫之家族。他們

⁵⁶ 頁 274-278。下文所引《逛護國寺》曲文均同。

⁵⁷ 關於鶴侶氏生平考證的論文，前後計有：賈天慈〈子弟書作者鶴侶氏姓氏考〉，載《華北日報·俗文學周刊》第 17 期，1947 年；休休〈子弟書作家鶴侶〉，《華北日報·俗文學周刊》第 66 期，1948 年；陳錦釗〈子弟書名家鶴侶氏及其作品研究〉，《國立臺北商專學報》第 25 期（1986）；康保成師〈子弟書作者鶴侶氏生平、家世考略〉，載《車王府曲本研究》（廣州：廣東人民出版社，2000）。

⁵⁸ 奕賡著，雷大受校點：《佳夢軒叢著》（北京：北京古籍出版社，1994），頁 30。

⁵⁹ 春樹齋作有子弟書《憶真妃》、《蝴蝶夢》，曾署名「愛新覺羅春樹齋」，疑為清覺羅後裔。參啓功：〈創造性的新詩子弟書〉，載《文史》二十三輯，頁 242。果勒敏外祖父為貝勒奕綸，父為散佚大臣額勒渾，曾官廣州漢軍副都統、杭州將軍，作有子弟書《牧羊圖》、《弦杖圖》；生平可參拙文〈子弟書作者洗俗齋生平略考〉，載《文學遺產》，第 5 期（2009）。

雖然為清中後期之子弟書作家，但是由他們的身份，不難推斷出大多數子弟書創作者的身世背景。據順治朝教育制度，凡是宗室子弟，足十歲以上者，俱入宗學讀書。而八旗子弟，則「八旗每佐領下各取官學生一名，每三年一次」。雍正年間設立覺羅學，要求八旗覺羅子弟，自八歲以上，十八歲以下，俱令入學。雖然為解決家貧不能延師者，先後設立八旗義學、漢軍義學、禮部義學，但是，無論從延請之教師、授課之條件，義學顯然不能和官學相比。受到教育的絕大多數是貴族子弟。縱觀八旗中文才出眾者，多為宗室、貴胄之後，這也是個中最為重要的原因。⁶⁰八旗貴胄之後，不事生產，有充裕的時間和經濟為支撐，也使得他們具有更多的精力投身于戲曲俗曲的創作和欣賞中。有較多的機會接觸戲曲，觀看演出。鶴侶氏和洗俗齋，即是個中佼佼者；而在此前的竹軒、芸窗，相信更是如此。

三、

任何一種藝術形式都不可能憑空而來，子弟書的創制必然對當時流行的多種藝術形式有所借鑒。譬如，以七字句為基本句式，兩句一韻的詩讚體體制，受到當時的鼓詞、彈詞藝術的影響又有所創新，這是毋庸置疑的。早期子弟書文本中稱子弟書為「段」、「段兒」，即說明子弟書與鼓詞密不可分的關係。⁶¹雖然旗人創制子弟書的直接原因是對崑、弋腔調不滿而別唱新聲，但是，作為戲曲的一種替代形式，它的演唱腔調又不可避免地與戲曲有著密切的關係。子弟書的音樂曲調分為東西二派，此說最早見於顧琳《書詞緒論·辨古》章：

書之派起自國朝，然僅有一音。嗣而厭常喜異之輩，又從而變之，遂有東西派之別。其西派未嘗不善，惟嫌陰腔太多，近於崑曲，不若東派正大渾涵，有古歌遺響。⁶²

此書作於嘉慶二年，作者顧琳和評點者李鏞均為子弟書的愛好者，對此種曲藝非常熟悉，李鏞更是自稱「凡崑曲、南詞，以及粵調、楚腔，無不涉獵」，並能操弦演唱子弟書。他們斷言西派「近於崑曲」，可見子弟書的音樂與崑腔確有相通之處。顧琳之後，東、西二派出現了另一種名稱，見於嘉慶間得碩亭作竹枝詞《草珠一串》，「西韻悲秋書可聽」句下自註

⁶⁰ 據關紀新考察《八旗藝文編目》後的統計，在有清一代八旗滿洲的著作人中，有近三分之一的成分來自宗室。把宗室與覺羅兩部分相加，則愛新覺羅的著作人，占四成。參關紀新：〈《八旗藝文編目》檢讀劄記〉，收入王鐘翰編《滿族歷史與文化》（北京：中央民族大學出版社，1996），頁189。

⁶¹ 子弟書現存最早的刻本為乾隆二十一年（1756）刊刻的《莊氏降香》。此書封面殘存「新編全段／莊氏」，正文首行題「莊氏降香段兒」，卷末題「新編莊氏降香全段終」，未見「子弟書」之名。可見子弟書最初以「段」為名。參拙文〈子弟書稱謂新探〉，《滿語研究》第2期（2009）。

⁶² 關德棟、周中明編：《子弟書叢鈔》（上海：上海古籍出版社，1984），頁821。

云：「子弟書有東西二韻，西韻若崑曲。」亦可與顧琳之說互為佐證。子弟書東、西二派向來并舉，據顧琳「書之派起自國朝，然僅有一音。嗣而厭常喜異之輩，又從而變之，遂有東西派之別」之言觀之，二派出現時間顯然有先後之分。以羅松窗的創作而言，內容以兒女情長為主，當然以崑腔風格的婉轉悠揚之腔調演唱最為合適；至韓小窗出，創作中多有忠臣烈士之故事，變低回婉轉為慷慨激昂，遂成為腔調的另一分支。顧琳所言「有古歌遺響」之「古歌」不明所指，但風格為「正大渾涵」的東派書，或許正是受到當時愈演愈烈的花部戲曲之影響。韓小窗的《滾樓》、《背娃子入府》本取材自花部戲，以情理度之，他另起新聲，既然從花部取材，借鑒其音樂、腔調順理成章。子弟書東、西二調也可說是花、雅爭奇這一戲曲繁盛階段的折射。子弟書是否存有獨立的音樂體制，曾引起學界爭議。⁶³顧琳述說自己作《書詞緒論》之緣由時，即言道子弟書當時已經在口耳相傳中逐漸失其「本音」，希望能夠借此書撥亂反正，回歸原音。由此，子弟書有著自己的音樂曲調無疑。在腔調上子弟書脫胎於戲曲的另一憑據，為現存數種「帶戲子弟書」：《訴功》、《觀雪乍冰》、《罵女》、《訪普》。「帶戲子弟書」的特色，在於在子弟書的演唱中加入一段戲曲唱腔。遺憾的是，雖然子弟書一度備受推崇，終不敵單弦、大鼓等後起曲藝的興起與盛行，於清末民初時逐漸走向衰落。民國後，乃至人間無聞。

戲曲對子弟書更為重要的影響，在於子弟書醞釀、創制之時，崑曲演出的一個重要變化。根據目前存留的文獻，我們可暫把子弟書的形成時期係在雍、乾年間。在戲曲史上，這一時期被稱為「崑曲式微」的年代。然而，此時，在場上卻有一種特別的演出方式正在興起，並與子弟書的體制有著密切的聯繫。這種演出方式，便是撙子戲。關於撙子戲演出之濫觴，在明朝時即有插一出、摘錦的演出情況，可視為其產生之端倪，但當時上演全本戲仍然是社會上喜聞樂見之風尚。據陸萼庭先生的推論，撙子戲從全本戲中拆下來，並被看做獨立的藝術品，開始受到社會重視，應在明末清初之際。⁶⁴到康熙初葉，民間上演撙子戲已經蔚為一時風氣。子弟書正是在撙子戲日趨盛行的氛圍下形成的。撙子戲的藝術特色和成就，前賢已多有討論。取長篇傳奇劇本中最為精彩的數折加以敷衍，對劇本內容的緊湊、情節的連貫、表演的精彩顯然要求更高。撙子戲的引人入勝之處，全在於一個「細」字。所謂「越瑣細越有戲」，在細節的描摹與展演中，方顯示一種藝術精益求精、臻於化境的藝術魅力。聽眾早已熟知故事情節，所欣賞的是藝人在演出時所表現的不同風格和所使用的高超技巧。故而，在彈詞和鼓詞的演唱中，出現了從長篇的彈詞和鼓詞文本「摘錦」

⁶³ 徐亮認為子弟書並無自己的曲調，而是借用當時流行的小曲曲調：「前人所記述之子弟書曲調，無論是東調高昂，西調低轉，還是如樂中琴瑟，都只能說明演唱子弟書用的是一種什麼樣的曲調，而不能說明這種曲調就是子弟書本身。所謂的高昂、低轉，樂中琴瑟，都有可能使當時別的什麼曲調而被子弟書拿來借用。」徐亮：《清中葉至民國北京地區俗曲研究》（北京：北京大學學士論文，1997）。筆者按：子弟書的音樂今已失傳，它如何借鑒當時的崑腔、花部諸腔和俗曲小調，暫無法確切考證。

⁶⁴ 同註15，頁169。

的小段，以滿足聽眾的專門需求，⁶⁵並直接促成了子弟書創作特色的形成。

在這樣的背景中出現的子弟書，早期作品的故事題材多取材自流行之傳奇摺子戲；每回之題名，亦受傳奇每齣題名的影響。如學界公認的子弟書早期作家羅松窗的作品中，《尋夢》、《離魂》分別截取了湯顯祖《牡丹亭》其中一齣故事情節加以改編。《紅拂私奔》改編自明張鳳翼《紅拂記》第十齣《俠女私奔》。《托夢》、《降香》改編自《淤泥河》傳奇。此後，子弟書的文本創作也形成了鮮明的自我風格，或摘取流行小說、戲曲的一段情節加以敷衍，或取材時事生活中的一個畫面加以描述。子弟書多短篇，除少數長篇作品如《翠屏山》（二十四回）、《露淚緣》（十三回）等外，篇幅多在一回至四回之間，又以一回本最為常見。一些長篇的子弟書，也在流傳當中被裁減成更適宜於傳播和演出的短篇，如《連理枝》之頭二回獨立成《姑嫂拌嘴》。以一回八十句之篇幅，往往僅僅細緻描寫故事的一段情節，甚至僅僅反復描繪主人公的一番心思。這無疑是當時社會的審美趨勢求精求美使然，也不免受到同時期大受歡迎的摺子戲的影響。正如摺子戲所顯示的審美觀念一樣，子弟書的藝術表現手法和藝術追求，明顯可以看出，與摺子戲幾乎如出一轍。子弟書是將讀者/聽眾作為對故事了然於胸的人來看待的。它對戲曲、小說作品的改編往往選取最精彩的片斷；對時事描寫則多關注某一特定場景，而絕少詳細介紹人物身份、前情概要，講述長篇大套、脈絡完整的故事。

子弟書與戲曲的另一層密切關係，在於子弟書的題材選擇。子弟書文本現存四百餘種，⁶⁶概而言之，其題材來源不出二途：其一為據現有故事的改編之作；其二為描摹現實生活之作。在改編與再創作的子弟書作品中，多數文本的故事情節，是從當時社會流行的小說、戲曲故事中取材而來。子弟書故事題材來源之探究，自近代學者關注這一文學樣式以來，一直是長盛不衰的研究課題。⁶⁷子弟書的故事題材，近取材自明清時創作與流行的小說和戲

⁶⁵ 鄭振鐸先生認為，摘唱之風盛行在於清中期。「到了清代中葉以後，大規模的鼓詞，講唱者漸少，而『摘唱』的風氣以盛。所謂摘唱，便是摘取大部鼓詞的一段精華來唱的。這似是一種自然的趨勢，南戲的演唱由全本變成『摘出』，鼓詞也便由全部的講唱而變成『摘唱』。這種趨勢是原於社會的和經濟的原因的。以後，成了風氣，便有人專門來寫作這種短篇的供給『摘唱』的鼓詞了。」參《中國俗文學史》（北京：商務印書館，2005），頁401。

⁶⁶ 子弟書篇目共四百四十六篇，為據傅惜華：《子弟書總目》（上海：上海古典文學出版社，1957）統計所得，但對著錄中同書異名、同名異書的情況，學界屢有更正，故此僅為概數。又，黃仕忠師曾領導「子弟書研究課題組」對現存子弟書存本進行訪查，據初步統計，包括快書在內，子弟書篇目總數應超過六百種。

⁶⁷ 對子弟書故事題材來源進行系統探究的學者，首推傅惜華先生。傅先生在上世紀二十年代即撰有〈明代小說與子弟書〉，〈明代戲曲與子弟書〉，〈清代傳奇與子弟書〉，〈聊齋志異與子弟書〉等系列專文，對子弟書的故事來源做出了初步的研究。其後，陳錦釗先生所撰題為《子弟書之題材來源及其綜合研究》（臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，1977）之博士論文，以半數篇幅逐一考察了其於臺北傅斯年圖書館所見子弟書篇目的題材來源，可謂是迄今對子弟書題材來源問題探討最為集中和深入之著作。1990年以來先後完成的三篇學位論文：姚穎：《紅樓夢子弟書研究》（北京：北京師範大學碩士論文，2003）、賈靜波：《聊齋故事子弟書研究》（北京：北京大學碩士論文，2005）和林均珈：《紅樓夢子弟書研究》（臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，2004年），對取材自《紅樓夢》和《聊齋志異》這兩部小說的

曲，其故事雛形，亦可遠溯至早期的各種文學作品；要對其故事流變的來龍去脈做出探討，十分不易。陳錦釗先生的博士論文以半數篇幅專門對此做出探討，開篇即言及：

（子弟書）取材之對象，多集中在水滸傳、三國演義、西遊記、金瓶梅、三言、紅樓夢、聊齋志異等著名通俗小說，……考其原因，是此等著名之通俗小說，本為人所熟知熱愛，故改編為子弟書後，特別受人歡迎。但我國通俗小說，亦常被改編為戲曲演出者，……由此可知，取材於我國通俗小說故事之子弟書，即使未據此等戲曲改編而成，但亦必受此種風氣之影響，實毋庸置疑。⁶⁸

上文所言確為子弟書題材來源研究中的一個重要問題。在明清的小說和戲曲的文學作品之間，多存在著互相借鑒故事題材，甚至互相改編的關係。在小說成書之後，戲曲創作也多借用其故事，反之亦然。其例不勝枚舉。在同一母題存有戲曲和小說兩種體裁的文學文本，或者被反復加以創作；或者彈詞、鼓詞等更多文學體裁的情況下，子弟書故事題材的直接源頭，確是不易明確指認。在故事的直接來源是戲曲或小說難以辨別之外，對子弟書的題材來源進行探討，還存有更為複雜的因素需加以考慮。我國小說和戲曲的興起和繁盛其時也晚，其興盛和成熟，是建立在先前各種文學形式的基礎之上的，對前代的文學作品進行借鑒與改造，實屬平常。徐朔方先生曾把我國的小說和戲曲作品總結為「世代累積型」的文學創作，其說被學界廣泛接受。中國戲曲和小說作品所共同具備的「世代累積」創作特點，使得相同題材和故事情節在不同時期、不同作家的作品中屢屢有見。各種時期、各種版本的故事同時流傳，加強了探求子弟書題材來源的複雜性，難以得出確切的結論。此外，文學母題歷代廣泛流傳，使得民間在口耳相傳中對於武王伐紂、水漫金山等經典故事情節耳熟能詳，後世作者未必要通過某一固定的文本來作為援引。

子弟書文本的直接來源，只能從作者在文字中留下的線索中加以探尋。如前文所言，作者常常說自己的創作是長夜中的消遣之舉，「寂靜松窗閑遣興」（《紅拂私奔》），⁶⁹「小窗無事閑潑墨」（《齊陳相罵》），⁷⁰以長夏無聊、中夜不寐為自己沈淫其中而略作辯解。子弟書作者只在詩篇和結句中留下創作的因由，有一些作品，根據作者自述，是在閱讀小說文本

子弟書篇章作出了細緻研究。此外，徐亮在學士論文《清中葉至民國北京地區俗曲研究》（北京：北京大學學士論文，1997）、崔蘊華在博士論文《子弟書研究》（北京：北京師範大學博士論文，2003）中，亦關注過同樣的問題。中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編著之《俗文學叢刊》（臺北：新文豐出版公司，2004），於收錄影印之每一子弟書篇目撰寫敘錄，羅列所有與主題相關的作品作為參考資料，雖對於演繹同一題材的種種作品可謂收羅齊備。

⁶⁸ 陳錦釗：《子弟書之題材來源及其綜合研究》，同前註，頁5-7。

⁶⁹ 頁1111。

⁷⁰ 頁226。

時有感而發進行的再創作，譬如改編自《金瓶梅》的《哭官哥》：「小窗春日覽殘篇，閑閱《金瓶》憶舊緣。」⁷¹明確指出作者是在小說閱讀後進行再創作的。再如韓小窗在《一入榮府》詩篇中指出，他撰寫紅樓夢子弟書時，《紅樓夢》尚為「新籍」：

小窗酣醉欲狂吟，忽見新籍佇案存。
漫識假語皆虛論，聊將閒筆套虛文。
有若無時無還有，真為假處假偏真。
誰言作者多癡想，足把辛酸滴淚痕。
暫歌一段石頭記，借筆生端寫妙人。⁷²

從子弟書的創作因由而言，有意識地以子弟書為戲曲之替代，必然具有與戲曲相同或相似的娛樂功能，就演說故事這一層面而言，最為方便者，莫過於從戲曲中直接取材。雖然研究者對戲曲劇本和子弟書曲詞兩種體裁的文本已經做過許多對比，以追溯子弟書題材來源，但是戲曲存有案頭和場上兩種形態，如何判斷促使作者創作的直接因由？清代子弟書作者們對於觀看戲曲、曲藝演出的熱衷，也讓子弟書的題材來源在案頭之外，增加了場上這個取向。子弟書的取材完全可以跳出小說、戲曲作品的文本，而延伸、擴展到當時梨園興盛的演出中。以清初、中葉旗人閱讀漢文的能力而言，場上觀看似乎更可能成為他們瞭解戲曲故事的主要方式。場上表演對於創作者的影響，應更為予以重視。

以「小青傳且留佳句，牡丹亭堪作揣摩」（《鬧學》）為例來說，⁷³讀者無法判斷作者揣摩的是《牡丹亭》的劇本，或是場上春香的表演。而另一些文本則明確提及了場上的演出，譬如《罵城》的結句：「小窗氏在梨園觀演西唐傳，歸來時閒筆燈前寫罵城。」《罵城》是小窗在觀看《西唐傳》之後的有感而發；《燒靈改嫁》也是作者自梨園歸來後的心生感慨：「演梨園歸來閒譜燒靈事，感慨那今古鴛鴦薄倖由。」⁷⁴從場上表演中得到創作靈感的事例，則以《滾樓》一篇最為典型。乾隆四十四年，魏長生憑《滾樓》一劇名動京師，令別劇減色。子弟書《滾樓》無疑是在此劇興盛後所撰，其創作緣起，源於此劇在京城之盛行，亦是毫無疑問。同樣地，秦腔《背娃子入府》改編成子弟書，也是與當時風行的演出劇目有關。《滾樓》、《趕靴》等篇因取自當時紅極一時、如日中天的花部戲曲演出，尚且容易辨析；某些傳統的經典名段，由於不斷被不同劇種改編，在梨園反復上演，引發了作者的創作靈感，則讓故事題材確切來源的探索更顯困難。

⁷¹ 頁 781。

⁷² 頁 745。

⁷³ 頁 549。

⁷⁴ 頁 231。

四、

子弟書是旗人借鑒戲曲、俗曲等藝術形式創制而成，雖不脫中原文化的印記，卻也顯現出滿族文化的鮮明特色。如今存世的子弟書文本，有滿漢合璧、滿漢兼、全漢文三種創作形式，全滿文文本尚未發現。⁷⁵現存文本中漢文和滿文文本數量的懸殊對比，顯示從創制之初，旗人即已自覺採用以漢文爲主的創作形式。從旗人逐漸熟悉漢文、棄用滿文的過程推測，滿漢合璧、滿漢兼文本應集中創作於早期，並隨著滿文日益荒疏而流播未遠，導致留存無幾。目前所見滿漢合璧作品唯有《尋夫曲》一種，⁷⁶講述孟姜女千里尋夫，哭倒長城的故事，另存有全漢文本。「滿漢合璧」本爲滿人翻譯漢籍文獻的文本呈現方式，《尋夫曲》即是以漢文文本爲底本翻譯而來。⁷⁷爲了讓旗人喜聞樂見，創作者在漢文文本中巧妙添加了旗人熟稔的因素。滿漢兼《螃蟹段兒》描寫旗人夫婦第一次吃螃蟹的趣事，以真實、細緻的生活場景博得共鳴。滿漢兼《陞官圖》化用《金瓶梅》的故事，卻顯示出作者熟悉掌控滿、漢雙語的高超文字技巧。滿漢兼是每句曲詞以漢文、滿文聯袂組織而成，《陞官圖》中的每個滿文詞彙，均爲清代官職名稱。作者不但需要在兩種語言中自如轉換，更需要別具匠心地讓官銜與曲文串連得天衣無縫。雖然滿漢合璧、滿漢兼文本存世不多，但大多數漢文子弟書曲詞中都大量地使用滿語詞彙。它們通篇以漢字寫就，在漢語中夾雜滿語字詞的音譯。清代旗人在口語中對滿、漢兩種語言的混雜使用，最終融匯形成了今日之北京方言；子弟書則是旗人在寫作中使用滿、漢兩種語言的文字標本。

創作初期的子弟書，幾乎沒有獨創性的故事。絕大多數作品，都是直接由戲曲或其它藝術形式直接轉換爲另一種表現方式。旗人在創制之初，最早採用的是自己最爲熟悉的曲詞，如《喜舞歌》曲文即完全承襲自滿人的喜舞歌詞。喜舞歌是滿語「莽勢」舞的音譯，「莽勢」是滿人傳統的節慶舞蹈之一，每於節慶之日，男女老幼均可翩翩起舞。《寧古塔記略》裡記載當地流行的這種舞蹈風俗：「滿族人家歌舞，名曰莽勢。有男莽式，女莽式，兩人相對而舞，旁人拍手而歌。每行於新歲或喜慶之時。上於太廟中，用男莽式禮。」⁷⁸旗人入關之後，莽勢成爲具有禮樂性質的舞蹈，配以歌詞，表達對先人開創國家基業的敬仰之情。《嘯

⁷⁵ 筆者按：滿漢合璧，即通篇以滿、漢兩種文字寫成，同一句曲文，以滿、漢兩種文字加以對照，但其滿文和漢文的意義並非完全相符，多具備語義互補的效果；滿漢兼，則是滿、漢兩種文字夾雜寫成，即一句曲文之中，部分是漢文，部分是滿文。簡意娟曾對此有深入探討，可參其碩士論文《清代子弟書四種研究》（臺北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2007），頁7-8。

⁷⁶ 《尋夫曲》，清抄本，德國科倫大學嵇穆教授藏。波多野太郎先生作有〈滿漢合璧尋夫曲校證〉，載《橫濱市立大學紀要》人文科學第四篇中國文學第四號（1973）。

⁷⁷ 簡意娟在其碩士論文第三章中將《尋夫曲》滿、漢文逐句加以對比，以體現兩種語言文本的特色。同註75，頁48-65。

⁷⁸ 吳振臣：《寧古塔記略》（北京：商務印書館，1939，《叢書集成初編》1939年排印本），頁12。

亭續錄》記載道：

凡大宴享，選侍衛之狷捷者十人，咸一品朝服，舞於庭階，歌者豹皮褂貂帽，用國語奏歌，皆數陳國家憂勤開創之事。樂工吹簫擊鼓以和，舞者應節合拍，頗有古人起舞之意，謂之喜起舞。⁷⁹

喜起舞主要由侍衛起舞，以滿語演唱。奕賡曾充任清宮三等侍衛六年，對此記載頗詳：

蟒式舞即嗎克什迷，譯言喜起舞。每朝會大典輒行之，俱以滿蒙宗室大臣侍衛充當。無論品級，俱戴元狐冠紅寶石冠頂，服貂廂朝衣，佩嵌寶腰刀，典至重而隆也。又有演唱一人，以八旗章京及護軍充當，戴玄豹冠，服玄豹褂，隨舞而歌。

80

在互文性理論的定義裡，所有的文本都多多少少融入了有意轉述的人言；對之前的文本有著複讀、強調、濃縮、轉移和深化的作用。在子弟書的文本創作中，對現存文本從重複、至改寫、再至深化，正是這種藝術創作不斷完善與成熟的過程。對比《喜舞歌》樂曲第一章和對應之子弟書曲文，可知其完全承襲自樂舞的唱詞：

元旦、冬至、萬壽三大節，慶隆舞樂九章 ⁸¹	子弟書《喜舞歌》 ⁸²
於鑠皇清，受命於天。 光延鴻祚，億萬斯年。 天開令節，瑞啓階蓂。 共球萬國，聖壽千齡。 粵自我先，肇基俄朵。 長白之山，鵲銜朱果。 綿綿瓜瓞，長發其祥。 篤生列祖，積慶重光。 式廓舊疆，東訖海表。 聖聖相承，永世克紹。	喜起舞曰於鑠皇清，受命於天賀昇平。 光延鴻祚千秋樂，億萬斯年表大清。 天開令節黃道日，卿雲煥煥瑞啓階蓂。 共球萬國咸納款，齊祝嵩呼聖壽千齡。 粵自我先發祥地，肇基俄朵毓山靈。 長白之山鍾祥瑞，鵲銜朱果育聖明。 綿綿瓜瓞福澤遠，長發其祥億萬齡。 篤生列祖神而聖，積慶重光哲且明。 式廓舊疆天時應，東訖海表俱通誠。 聖聖相承施仁政，永世克紹享清平。

⁷⁹ 《嘯亭續錄》，同註10，頁392。

⁸⁰ 奕賡：《佳夢軒叢著》，同註58，頁23。

⁸¹ 《清史稿》，同註7，卷99，樂6，頁2915。

⁸² 頁51。

喜舞歌是旗人節慶筵宴時歌舞的重要樂曲之一，演唱、舞蹈者中很可能就有子弟書的創作者。⁸³他們將歌唱曲詞改為七字句形式，配以子弟書曲調，而不對內容做任何改動，這就是早期的文本改編形式。在子弟書對戲曲的改編上，也呈現出對吉祥、喜慶劇目的偏好，表現對《天官賜福》、《八仙慶壽》等劇目的反復改寫上。可見，在子弟書初創時期，它僅為戲曲的替代形式，內容上多是對戲曲曲詞的直接承襲，只在體裁上加以改變。

羅松窗和韓小窗作為現在所知子弟書最早也是最為著名的創作者，歷來為論者所重。鄭振鐸編選《世界文庫》時，選二人作品輯為《東調選》和《西調選》，與世界一流名家並舉。從羅松窗到韓小窗，是子弟書文本創作體制走向成熟、穩定的過程，亦可以明顯地看到創作者創作觀念的變化，創作技巧的不斷進步。羅松窗的作品，現存有《紅拂私奔》、《翠屏山》、《莊氏降香》、《羅成托夢》、《遊園尋夢》、《離魂》六種。⁸⁴以羅氏所創作的《尋夢》、《遊園》與湯顯祖名作《牡丹亭》相比，已經不難看出子弟書作者作為改編者，對原作接受、裁剪、拼貼、重塑中獨出心裁之處。湯顯祖曲文文人化、案頭化，多為意象性的文字，因子弟書僅為一人演唱，並無扮演，需要在曲詞中表現出人物的語言、動作、神態。故此，羅松窗將《牡丹亭》原文含蓄的心理描寫具體化，描述性大為增強。《尋夢》一出，均為旦角演唱，敘述杜麗娘心事。但是在子弟書中，敘述者為第三人稱，為在演唱中形成相對獨立的故事情節，必須交代前因後果，於是插入了春香到書齋向先生告假的片段，從原著中以杜麗娘一人為主，擴展為三人角色。

羅松窗作為子弟書的第一位創作大家，在他的作品裡，子弟書具有一些固定化、程式化的表現手法，已經初現端倪，並被熟練使用。這些語句主要運用於對女主角的體態、心理描寫和環境的描摹上。舉例而言，在羅松窗這幾篇作品中描寫的女性中，莊翠瓊是孝養婆母的貞潔少婦；潘巧雲是背夫偷情的風流嬌娃；杜麗娘是待字閨中的千金小姐；三人身份、性情迥異，可是在羅松窗的筆下，其面貌、性情卻似無甚差異，在衣著打扮、言行舉止中更有幾分相似之處。試一一比較如下。

其一：容貌。

《翠屏山》潘巧雲 ⁸⁵	《離魂》杜麗娘 ⁸⁶	《尋夢》杜麗娘 ⁸⁷
奴為妳裙帶兒精松身子兒瘦，	啞聲兒咳嗽胸脯兒緊，	瘦腰兒瘦比從前瘦，

⁸³ 筆者推測，子弟書最初的創制者，很可能即是清宮侍衛。詳參拙文《子弟書研究》（廣州：中山大學博士論文，2008）。

⁸⁴ 此處僅指明確題有「松窗」名號或學界普遍認同之作品。

⁸⁵ 頁 1369。

⁸⁶ 頁 555。

⁸⁷ 頁 560。

手腕子焦酸袖口兒寬。 奴爲你怕對菱花模樣兒改， 悶倚粧台鬼病兒纏。	鬼病兒熬煎眼眶兒深。 精松的裙帶兒腰肢瘦， 粉碎的魂靈兒情緒昏。	芳容兒芳改舊時芳。 心系兒千絲萬縷愁無限， 嬌病兒何事慊慊眉倦揚。
---	--	---

其二：行止。

《尋夢》杜麗娘 ⁸⁸	《莊氏降香》莊翠瓊 ⁸⁹
眼角兒留神特恐竹枝兒掛， 杏臉兒加意隄防柳條兒傷。 綉鞋兒露珠兒濕透難移步， 袖衫兒風絲兒吹入綠霓裳。 脖頸兒發酸嫌釵重， 膀稍兒無力恨衫長。	細腰兒擺動臨風柳， 蓮步兒飄搖無力雲。 綉鞋兒怕踏冰花兒破， 翠袖兒恐將梅影兒分。 玉簪兒躲避竹子兒掛， 粉臉兒隄防松刺兒針。 香帕兒頻拂沾衣雪， 小腳兒輕踢掃地裙。

其三：心理。

《莊氏降香》莊翠瓊 ⁹⁰	《翠屏山》潘巧雲 ⁹¹
奴爲你冷淡胭脂羞弄粉， 潦草粧台整鬢雲。 奴爲你愁眉淚眼啼清夜， 清風明月怕調琴。 奴爲你時常花下生悲嘆， 樓頭今日乍登臨。 也就會見一回明月怕一回明月， 熬一個黃昏又一個黃昏。 聽一遭鶯語嫌一遭鶯語，	可憐奴滿腹閑愁嬌怯怯， 一身無力軟慊慊。 可憐奴幾陣金風吹弱體， 半輪明月靠欄杆。 情緒昏沉茶飯減， 精神恍惚夢魂添。 奴與你相逢空在陽臺上， 誰嘆我夢醒依然醉鬼前。 你將我有限青春空放過， 你叫奴無情長夜每孤眠。

⁸⁸ 頁 563。

⁸⁹ 頁 978。

⁹⁰ 頁 980。

⁹¹ 頁 1369。

立一次花蔭惱一次花蔭。	怎怨我迷亂狂蜂招浪蝶， 誰叫你淒涼寡鳳冷孤鸞。
-------------	----------------------------

此外，在《翠屏山》首回描述潘巧雲容貌時尙有「模樣兒風流骨骼兒俏，小腳兒周正指頭兒尖」之語。不難看出，這種以「……兒……」或「……兒……兒……」串聯的句式在羅松窗的筆下，使用非常頻繁。而在描述女主角的嬌弱病態和體態時，也常採用「杏臉兒」、「細腰兒」、「蓮步兒」、「綉鞋兒」加以細膩描繪；心理描寫時，則一般以「奴爲你」、「可憐奴」爲固定結構，遣詞造句具有高度的相似性。

子弟書中的情態描寫，慣於採用「只哭得」、「再不能」等詞句鋪疊而下，或者用「她如今」、「我如今」；「想當初」、「而如今」等排比作爲對比，一氣呵成，堪稱一絕。除卻塑造人物之外，在環境和情景描寫中，都呈現出這樣的程式化傾向。譬如說，情節的推進由兩個人的對話來完成。《莊氏降香》中借侍女小玉與冰琴之口渲染羅成出征之困厄危急：「小玉開言分玉齒，冰琴帶笑啓朱唇。小玉說征人漫道穿金甲，冰琴說戰馬應愁出玉門。小玉說斷腸最是關山月，冰琴說望眼無非野塞雲。小玉說萬桿旌旗搖落日，冰琴說一營星斗照黃昏。小玉說思家哪有還鄉夢，冰琴說草地先消臥雪魂。」⁹²《紅拂私奔》裡李靖和紅拂的對話中彰顯二人性情：「夫妻並轡風塵裡，話語投機意氣中。不談弄月吟風事，但論圖王霸業功。李靖說卿知天下何時定，紅拂說妾在君前敢妄評。李靖說賢妻雅量包涵廣，紅拂說小妾無知年紀輕。……」⁹³子弟書在清代的抄本、刻本都是以一行兩句的方式抄錄或刻印的。以兩句一行的方式極容易看出，子弟書的句式，深受詩歌對仗與平仄的影響。雖然曲文中可以自由加入襯字，但上下二句，仍保存有詩歌對仗的痕跡。羅松窗所使用的反復詠歎、句式重疊的描寫手法，在演唱時極有氣勢，能令人留下深刻的印象。在當時廣受好評，也爲其他子弟書作者所學習、模仿和發揚。這樣的寫作手法，幾乎成爲子弟書文本創作的顯著標志。

羅松窗之後，韓小窗對這種寫作手法的精湛使用，讓他改編自《紅樓夢》的諸篇作品成爲經典。⁹⁴中以《芙蓉誄》寶玉哭訴誄文時最爲典型。作者先以「你那裡」「我這裡」描述晴雯與自己二人境況之對比：又以「念只念」、「愁只愁」、「歎只歎」、「憂只憂」、「哭只哭」、「哀只哀」、「惱只惱」、「怨只怨」、「慘只慘」、「傷只傷」、「恨只恨」、「愧只愧」、「悶只悶」、「苦只苦」、「悲只悲」、「慟只慟」起首，十四句曲文寫自己傷痛之情。其後，又有「可愛你」十六句、「可敬你」十四句、「可感你」十六句、「可歎你」十六句追

⁹² 頁 979。

⁹³ 頁 1114。

⁹⁴ 關於子弟書排比句式的賞析，亦可參薛寶現、鮑震培：《中國說唱藝術史論》（石家莊：花山文藝出版社，1990）；崔蘊華：《書齋與書坊之間——清代子弟書研究》（北京：北京大學出版社，2005）。

憶晴雯生前諸事；以「再不能」十六句、「我為你」十六句、「想得我」十六句痛陳晴雯逝世心中苦痛。曲文約二千字，全用此種形式鋪排而成，可謂字字看來皆是血。無怪乎文中黛玉聽後，也不由得感嘆「那祭文句句鼻酸多慘切，就是那鐵石人間也淚傾」。遙想當年演出之時，由說書人聲聲唱來，摹其情狀，想必感人至深。

在羅松窗之後，韓小窗的改編顯示出當時劇壇演出的變化。羅松窗的作品以崑腔摺子為主，韓小窗的《滾樓》、《打面缸》、《下河南》，卻顯然是花部初興影響下的作品。楊慶五《大鼓書話》中言韓小窗「腳本五百」，今雖僅存不足十一，但足見他於兒女情長、金戈鐵馬，均能妙手為之。韓小窗的作品除反映花雅消長的趨勢之外，還有相當多自出機杼的作品。《齊陳相罵》是對聖賢的儒家經典的改編，本源自《孟子》陳仲子與齊人故事，將其敷衍成為戲曲作品已有先例。「《東郭記》全以一部《孟子》演成，其意不出『求富貴利達』一語，蓋罵世詞也。劇碼俱用《孟子》成語，不出措大習氣，曲中之別調也。」⁹⁵。如果說《東郭記》傳奇的創作是有意諷世，那麼，韓小窗則更加側重於塑造場面，讓栩栩如生的形象豎立於聽眾目前。且看小窗是如何描摹「酸儒開口無非之乎者也，土包行事不過摔打砸拉」，將一段「酸匪嚼牙」的齊陳相謗轉化為繪聲繪色的文字：

哦原來是你這醋瓶子，你合我文縐縐的胡充聖人家。
疑惑著你腦殼兒上帶著頂方巾子，穿著件藍衫把你美殺。
大寬的街道你往人身上走，帶著個眼鏡兒混充假瞎。
未曾碰我也該打聽打聽，誰若是蹺我根寒毛我把他的頭髮拔。
陳仲子一忙說奇哉怪也，吾未見冒犯於人反怪人差。
出言不遜無禮之甚，送你到兵馬司中打而且枷。⁹⁶

在探討子弟書的文本改編時，必須考慮作者的主體創作意識。大多數子弟書文本無疑是一種再創作，韓小窗已然自覺在原有故事基礎上，進行情節的改造、變化和增減。在他的作品中，人物雖然是家喻戶曉的，但是個性和故事都發生了很大的變化。他的作品雖根植於戲曲和小說情節，卻能根據自己的人物的理解，塑造人物新的形象。這樣顛覆式的改編，其情節早已跳出了原有的故事，而具備了改編者所賦予的新的思想與靈魂。

韓小窗受到論者一致稱讚，在諸位創作老手之中獨尊為「開山大法師」，並非僅僅出於他創作的豐富和題材的多樣，而是在曲詞中寄託了胸中塊壘與個人情懷。在觀看《西園記》、《千金記》之後，他於曲詞創作中強調人物的忠孝節義觀念，懲惡揚善，一直為人所稱道。

⁹⁵ 李調元：《雨村曲話》，見《中國古典戲曲論著集成》，冊8，頁19。

⁹⁶ 頁226-227。

顧琳論及書之品格與作用時說：「茲就說書論，如古人歌詞，原寓一段勸善懲惡隱衷。言忠言孝，悲痛淋漓，說之者既足以理性情，而聽之者忠孝之心，油然而生，亦可為身心之小補。」⁹⁷如果說羅松窗的改編和創作，出發點僅在於個人興趣，目的也只是閒中取樂；韓小窗的題材選擇，則明顯加入了道德評判之標準。以至於民國時天津名士、報人為開啓民智，選用子弟書教育盲生，對他的作品依然贊不絕口。在天津社會教育處排印本《千金全德》的跋文中，林兆翰即言：「韓氏所撰，如《藏舟》、《別女》、《悲秋》之類，皆詞句閑雅，音節蒼涼，真有蕩滌邪穢、消融渣滓之妙。……《千金全德》凡八回，《別女》即八回之一也。音調和諧，詞旨純正，穆然為承平雅頌之聲。以此傳習，用以轉移社會之風尚，庶幾向所謂邪詞艷曲、靡靡之音，不戰自敗，於世道人心，或者不無小補。移風易俗，莫善於樂，其殆沿流溯源之意乎？」⁹⁸

五、

子弟書一直被譽為滿族文學的瑰寶，實際上，它正是滿漢文化互相吸收、交融貫通的產物。子弟書是旗人在觀劇實際體驗中的創作收穫，它萌生於旗人對當時流行的諸種聲腔的不滿，又受到禁入戲園、禁止觀戲、演劇等日趨嚴厲的相關政令的促進與激發。子弟書與戲曲的關係非常密切，它的曲調、文本都承自戲曲，又有著旗人獨特的演繹與改編。它起先是戲曲的一種替代形式，但實際上並沒有取代戲曲，而是成為了戲曲文本創作或者舞臺表演的延伸。無論是經典文本，還是當紅劇目，都可在子弟書中找到經過轉化的，由另一種藝術形式進行的全新表述與闡釋。

子弟書創制於清初期，至乾隆年間方得以廣泛流傳，在京、津、沈三地盛行百餘年之後，清末民初交替之時，即已難聞其聲，漸成絕響。子弟書流行的時間並不長，區域亦不廣。它的獨特之處在於：作為滿族入關之後萌生的一種藝術形式，它既保存有滿族文學藝術的特色，又反映了滿漢兩族在文化藝術上的交流；作為從八旗貴族府邸流傳到民間的一種表演藝術，它既有文人雅士所津津樂道的優美詞句，又有平民百姓所喜聞樂見的表現形式。旗人的表演方式，大抵是家庭宴會和票友聚會時的自娛自樂。子弟書從內城流播開去，逐漸亦為漢人所喜，後成為瞽人賴以糊口之技藝。它的文本，本只在愛好者中傳抄，經過百本張、別墅堂、樂善堂等抄寫書坊抄售販賣，方得以廣為傳播。對子弟書起源、創制、文體、題材、音樂多方面的考察，有助於瞭解清初、中葉旗人的生活情態和文化意趣；對子弟書文本曲詞的細讀，更可看出滿、漢兩種語言如何由涇渭分明而渾然一體，滿、漢兩

⁹⁷ 顧琳：《書詞緒論》，同註 62，頁 822。

⁹⁸ 《千金全德》，天津社會教育處排印本，今藏天津圖書館。

種習俗如何由抵觸至影響、吸收，最終合流。

引用書目

一、 傳統文獻

- 〔明〕顧起元：《客座贅語》，北京：中華書局，1987 年。
- 〔清〕李調元：《雨村曲話》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 〔清〕鄂爾泰：《八旗通志初集》，臺北：學生書局影印本，1968 年），卷 47。
- 〔清〕鐵保等纂：《欽定八旗通志》，臺北：學生書局影印本，1968 年。
- 〔清〕無名氏：《尋夫曲》，清抄本，德國科倫大學嵇穆教授藏。
- 〔清〕孔尚任：《孔尚任詩文集》，北京：中華書局，1962 年。
- 〔清〕尤侗：《讀離騷·自序》，《西堂樂府》，收入《續修四庫全書》第 1407 冊，上海：上海古籍出版社，1997 年。
- 〔清〕韓小窗：《千金全德》，天津社會教育處排印本。
- 〔清〕王應奎：《柳南隨筆》，卷 6，北京：中華書局，1983 年。
- 〔清〕周壽昌：《思益堂日劄》，北京：中華書局，1987 年。
- 〔清〕奕賡著，雷大受校點：《佳夢軒叢著》，北京：北京古籍出版社，1994 年。
- 〔清〕昭槤：《嘯亭續錄》，卷 1，北京：中華書局，1980 年。
- 〔清〕震鈞：《天咫偶聞》，卷 5，北京：北京古籍出版社，1982 年。

二、 近人論著

- 么書儀：《晚清戲曲的變革》，北京：人民文學出版社，2006 年。
- 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編：《俗文學叢刊》，臺北：新文豐出版公司，2004 年。
- 中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1960 年。
- 王利器：《元明清三代禁燬小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
- 安雙成：〈清初編審八旗男丁滿文檔案選譯〉，《歷史檔案》第 4 期，1988 年，頁 10-13。

- 吳振臣：《寧古塔記略》，《叢書集成初編》1939年排印本，北京：商務印書館，1939年。
- 李芳：〈子弟書作者洗俗齋生平略考〉，《文學遺產》第5期，2009年。
- ：〈子弟書稱謂新探〉，《滿語研究》第2期，2009年。
- ：《子弟書研究》，廣州：中山大學博士論文，2008年。
- 林均珈：《紅樓夢子弟書研究》，臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，2004年。
- 波多野太郎：〈滿漢合璧尋夫曲校證〉，《橫濱市立大學紀要》人文科學第四篇中國文學第四號，1973年。
- 侯希三：《北京老戲園子》，北京：中國城市出版社，1996年。
- 姚穎：《紅樓夢子弟書研究》，北京：北京師範大學碩士論文，2003年。
- 徐亮：《清中葉至民國北京地區俗曲研究》，北京：北京大學學士論文，1997年。
- 啓功：〈創造性的新詩子弟書〉，《文史》第二十三輯，北京：中華書局，1948年。
- 崔蘊華：《子弟書研究》，北京：北京師範大學博士論文，2003年。
- ：《書齋與書坊之間——清代子弟書研究》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- ：《北京梨園掌故長編》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 清代實錄館纂修：《清太宗實錄》，卷10，《清實錄》第2冊，北京：中華書局影印本，1987年。
- ：《清世祖實錄》，卷54，《清實錄》第2冊，北京：中華書局影印本，1987年。
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
- 陳錦釗：《子弟書之題材來源及其綜合研究》，臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，1977年。
- 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，上海：上海教育出版社，2006年。
- 傅惜華：《子弟書總目》，上海：上海古典文學出版社，1957年。
- 賈靜波：《聊齋故事子弟書研究》，北京：北京大學碩士論文，2005年。
- 趙爾巽等撰：《清史稿·世祖本紀》，卷5，北京：中華書局，1998年。

劉曉萌：《清代北京旗人社會》，北京：中國社會科學出版社，2008 年。

鄭振鐸：《中國俗文學史》，北京：商務印書館，2005 年。

薛寶琨、鮑震培：《中國說唱藝術史論》，石家莊：花山文藝出版社，1990 年

韓光輝：〈清代北京地區人口的區域構成〉，《中國歷史地理論叢》第 4 期，1990 年，頁 137。

簡意娟：《清代子弟書四種研究》，臺北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2007 年。

關紀新：〈《八旗藝文編目》檢讀劄記〉，《滿族歷史與文化》，北京：中央民族大學出版社，1996 年。

關德棟、周中明編：《子弟書叢鈔》，上海：上海古籍出版社，1984 年。

《建州紀程圖記校注》，瀋陽：遼寧大學出版社，1979 年。

《清蒙古車王府藏子弟書》，北京：國際文化出版公司，1994 年。

Seeing and Writing: Banner-men's Theatre Experience and Folk Song Compiling in Early and Middle Years of Qing Dynasty

Fang Li *

Abstract

Banner-men established Qing Dynasty in 1644. They devoted themselves to learn and absorb traditional culture of Han nationality, while they also hoped to remain their tradition of horsemanship and marksmanship, which led to an ambivalent attitude to make culture policy. The contradiction also reflected on their attitude to drama. Drama were complied and preformed abundantly in Forbidden City, which were benefit to prosperous of Drama definitely. At the other hand, the emperors ordered to close the theatre in the inner city and forbid banner-men to enjoy drama in the theatre. Zidi Shu(Youth book), a new performance that could evade the ban of theatre, were created in the special background. The banner-men drew on their theatre experience to adapting the topics, the texts and the tunes from famous drama. They melted their special understanding when compiling, so that the story reflected their lives and feeling, also displayed the process that banner-men accepted the culture of Han nationality.

Keywords: banner-man, drama, seeing play, Zidi Shu(Youth Book), adaption

* Assistant Research Fellow, Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences, China.

