

戲外之戲

清中晚期北京的戲園文化與梨園私寓制

吳存存

香港大學出版社
香港薄扶林道香港大學
www.hkupress.org

© 2017 香港大學出版社

ISBN 978-988-8390-66-3 (平裝)

版權所有。未經香港大學出版社書面許可，不得以任何（電子或機械）方式，包括影印、錄製或通過信息存儲或檢索系統，複製或轉載本書任何部分。

封面圖片：選自一本以北京男風為題材的晚清工筆彩繪冊頁。內容寫士人與伶童狎玩嬉戲的場面，圖中男子且正拿著一張鈔票賞給伶童。冊頁製作於光緒後期，具體年代和畫家不詳，現藏美國印第安那大學金賽性學研究中心。

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

百樂門印刷有限公司承印

目錄

第一章 緒論	1
一、傳統的倡優並提觀念與晚清京城的戲園文化	2
二、清代京城梨園與男風的研究現狀、主要問題和意義	9
三、本書的宗旨和結構	15
第二章 清代徽班的私寓、戲班、戲園及其運作方式	17
一、私寓	21
二、戲園	50
三、晚清戲園周邊的酒館飯店	60
四、私寓的衰落和對倡優並提觀念的批判	68
第三章 清代梨園花譜	83
一、梨園花譜——士人圈子的特殊流行讀物	84
二、現存花譜的分類、風格及內容	86
三、花譜的寫作動機和出版發行	90
四、花榜與科榜	98
五、《鳳城品花記》——梨園花譜中士伶浪漫情事的個例分析	101
第四章 《品花寶鑑》——京城戲園文化的文學化重述	115
一、《品花寶鑑》的作者、年代及其版本流傳狀況	116
二、狎伶逸事與士人的白日夢	121
三、肉慾與精神徹底分離的理想化情愛世界	133
結語	141
後記	145
參考書目	149
作者小傳	155
索引	156

第一章

緒論

在二十世紀上半葉，中國梨園行有一句經常用來表明演員人格和品德的話，叫做「賣藝不賣身」，它往往也被視為中國梨園行的優秀傳統。但可能沒有很多人會去注意其實它表現的是二十世紀才出現的新觀念，並不能代表中國的傳統。人們總是習慣於理所當然地以自己所處時代的觀念去推測古人的觀念，因此也會很容易忽略由於觀念的不同而造成的不同時期社會文化生活的巨大差異。如果回到歷史的原始材料中考察，我們往往會驚訝於這種想當然的思路是如何地扭曲了歷史。這一點，考察由清代到當代中國戲劇文化所經歷的變遷，大概可以說是一個具有典型意義的例子。實際上，正是因為中國傳統「倡優並提」的習慣觀念，才導致了我們在二十世紀前半葉受到西方戲劇概念的影響之後而提出了「賣藝不賣身」這一新概念。1949年之後，演員在中國被尊為「人民藝術家」而享有相當高的社會地位，理論上不再需要強調「賣藝不賣身」，這個說法因此也被認為是「傳統」觀念。「賣藝」和「賣身」在現代社會是不相干的兩回事，「賣藝」的人如果同時也「賣身」，當然會被視為道德上的缺陷。這個現代的思路讓人們對歷史產生了一個錯覺，似乎在傳統中國，那些品格高尚、重視藝術的演員「不賣身」，而軟弱或低俗的演員則因為無奈或貪婪而「賣身」。許多當代中國的影視劇和小說，類似的情節更加強了人們的這一印象。傳統社會裏的演員是否賣身，在現代人看來成為了一個可以進行道德評判的話題。

回溯中國演劇的歷史，可以發現在二十世紀之前，演員賣藝的同時是否也賣身，遠不是簡單的道德問題，而是一個關於什麼是演員的概念問題、演員的身份地位以及當時的演劇與娛樂體系問題。只有清楚掌握了這個概念的內涵和外延及其來龍去脈，我們才能真正理解中國傳統的演藝制度和由此產生的與現代劇場完全不同的戲園文化。在這本小書裏，我希望通過考察清代中晚期徽班進京後所營造的北京戲園文化，尤其是其中「賣藝」和「賣身」的關係，深入了解這個時期京城的演藝體制及其運行方式，分析當時流行的狎

伶文化對京城通俗文化的衝擊和影響，進一步反思中國傳統「倡優並提」的觀念及其在現實生活中的貫徹。

一、傳統的倡優並提觀念與晚清京城的戲園文化

中國古代關於演員的定義，可以幫助我們理解有關觀念的來源。如許多學者注意到的，中國古代的「倡伎」是現代的「娼妓」一詞的來源，「娼妓」與「倡伎」兩個詞語的混用，在中國有相當悠久的歷史。《說文》釋「倡」為「樂也」，段玉裁注云：「倡即俳也。」《史記·樂書》云：「翼星為樂庫，為天倡，主俳倡。別作娼。」《康熙字典》則曰：「倡優，女樂，……別作娼。」在援引多種古籍的用法後，《康熙字典》認定「伎」乃「伎巧」。在歷朝古籍中，「倡伎」一詞兼有男女俳優以及現代「娼妓」的含義，而「娼妓」一詞原本指女樂，後才用來專指賣淫的女子。其實，不但兩個語詞在二十世紀以前可以互用，更重要的是，在實際社會生活中樂人和娼妓也經常被劃為一類。簡言之，無論是「倡伎」還是「娼妓」，在中國古代都既不是純粹的藝術家，也不是純粹的賣淫者，而是大多數情況下兩者功效兼具。

雖然成功的演員從古到今都有可能成為大眾的偶像，集萬千愛憐於一身，並且有可能享受遠高於普通人的奢侈光鮮的物質生活，但一個讓我們現在感到有些匪夷所思的事實是，從中古時期一直到二十世紀初，在中國，演員（樂戶）幾乎從來就不是人們自己選擇的職業。在早期，樂戶的來源主要是罪犯的親屬或戰爭中的俘虜，到了元明清時期，由於戲劇的發達和普及，商業性演出成為都市生活的一部分，伶人也就成為都市中一門謀生的職業，一些貧窮的父母就把自己的孩子賣到樂戶處接受演藝訓練。演員在中國古代一直屬於賤民，基本上類似於奴隸，在法律上低人一等，也沒有參與科舉考試的資格，也就是說，法律規定他們自己及其子孫不能有向社會上層移動的機會。在這種情況下，一般常人不會自己選擇去做樂戶。到了清末，舞臺上開始有票友出現，但那已經是二十世紀初的事了，並且人數極少，與梨園出身的伶人的數量不成比例。¹

因為唐代留下了相對來說豐富而可信的歷史文獻，考察唐代的倡伎狀況，可以為理解中國乃至東亞倡優並提的傳統觀念提供一個清晰的基本框架。唐代有官方建立的教坊，裏面的演藝人員主要從事歌舞雜技的表演，但

1. 關於演員在中國歷史上的地位和狀況，近年來有較多的著作出版可供參考，如張發穎，《中國戲班史》（北京：學苑出版社，2003）；徐煜，《近現代戲曲名角制文化研究》（上海：上海書店，2011）；厲震林，《中國伶人家族文化研究》（北京：文化藝術出版社，2012）。

在從事表演的同時，他們也是一種官妓，而這都是被官方和社會共同承認的身份。唐崔令欽《教坊記》專寫唐代官方演樂機構的制度、逸聞並記錄樂曲名，其中多次提到樂人與娼妓的雙重身份，顯然倡優並提在當時是約定俗成的理解。教坊，顧名思義，乃教習樂舞之所，但同時也是皇室和達官貴人尋歡作樂的場所。《教坊記》中有這樣一段話：

妓女入宜春院，謂之內人，亦曰前頭人，常在上前頭也。其家猶在教坊，謂之內人家，四季給米。²

「宜春院」本是宮廷建立的演樂和狎邪兼行的場所，但隨著唐代皇室的逐漸趨弱，教坊藝人服務的對象也擴大到普通的官員士人，元稹〈連昌宮詞〉裏就有「念奴潛伴諸郎宿」³的說法。念奴是玄宗時當紅歌女，曾入教坊。而晚唐《北里志》更提到：

京中飲妓，籍屬教坊。凡朝士宴聚，須假諸曹署行牒，然後能致於他處。惟新進士設筵願吏，故便可行牒。追其所贈之資，則倍於常數。諸妓皆居平康里。舉子、新及第進士、三司幕府但未通朝籍、未直館殿者，咸可就詣。⁴

樂伎的這種生活和工作方式，很接近於清代伶童在師傅的私寓裏學藝和生活，同時又參加戲班到戲園演出的狀況，而他們同樣也在不演戲的時候應召陪酒作樂。有意思的是，《教坊記》中把教坊中擅長樂舞的女子直接稱為「妓女」，任半塘在箋訂中指出：

「妓女」之始義，指擅長樂舞之婦女，與後起之義迥異。唐代地方妓女所集已曰「樂營」，樂妓之外，有曰「飲妓」，兼擅周旋與酒令等，乃不以獻樂舞為限。⁵

其實在唐代妓女固然是指女樂，但他們同時也是色情活動的對象應該沒有什麼可疑之處。唐代似乎沒有純粹從事色情活動的妓女，妓女或多或少都要懂一些歌舞樂器，這從「樂營」這個稱呼就看得很清楚。這種情況不但在《教坊記》裏交代得很明白，讀唐代的傳奇和筆記也可以找到佐證。妓院與演藝的關係是如此地緊密，以致於金元時期的戲曲形式「院本」——一種從宋到元的過渡形式的雜劇，原義指的就是「行院」（類似於妓院）的演出本子。

2. (唐)崔令欽著、任半塘箋訂，《教坊記箋訂》(北京：中華書局，1962)，頁19。
3. (唐)元稹，《元稹集》(北京：中華書局，1982)，卷二十四，頁270。
4. (唐)孫棨，《北里志》(上海：古典文學出版社，1957)，〈序〉，頁22。
5. 崔令欽，《教坊記箋訂》，頁19。

如果我們不把現代的觀念作為既定的模式，那麼妓的職能在中國古代其實比較明確，他們習樂舞，也兼顧陪酒應酬，從事色情活動，這就是古人對「妓」或「伎」的普遍理解。因為這個原因，《教坊記》流傳到日本時，它被廣泛地認為是一部關於妓女的書，在近代才被學者糾正成見而視作一部關於音樂文化的著作。⁶《教坊記》中樂人與娼妓的雙重身份，在中國後代一直延續下來，各朝代的狀況也是大同小異。

另一個容易被忽視的特徵，是這些娼伎並不是被管制起來純粹從事演藝和色情活動，他們還有自己的相對正常的社會生活。他們都結婚，有一個家庭，只不過總是在他們自己的行業之內通婚。⁷與後世的藝人一樣，唐代樂伎都來自罪人的家庭或戰爭中的俘虜，⁸屬於賤民的他們，不管有多大的聲名或財富，通常不能與普通良民通婚。而且，他們的婚姻經常處於一種尷尬的狀態，而夫婦之間似乎都能夠互相通融和接受。《教坊記》中記載一個歌女的幽默故事，很能反映當時這些樂伎家庭的無奈：

蘇五奴妻張四娘，善歌舞，亦姿色，能弄「踏謠娘」。有邀遊者，五奴輒隨之前。人欲得其速醉，多勸酒。五奴曰：「但多與我錢，雖喫鎚子亦醉，不煩酒也。」⁹

這個故事裏的蘇五奴、張四娘以及那些勸酒的好色之徒，其實都有一種默契，而蘇張的婚姻體面也還要勉強地維護著。作為丈夫，同為樂伎的蘇五奴感到無奈並厭倦了這種虛偽的形式，只好以自嘲的方式發洩怨氣。

宋代基本沿襲了唐代教坊的體制，我們今天在宋詞以及關於宋詞的筆記裏，可以看到大量有關當時士人與歌妓來往的情事。從晏殊父子、歐陽修、蘇軾，到柳永、秦觀、姜白石，無不留下許多與歌妓有關的詞作和浪漫逸事，而這些歌妓皆能歌善舞，風流倜儻，並且往往與士人有很多精神上的交流。¹⁰事實上，傳統觀念不僅傾向於倡伎應該同時也是娼妓，同樣，娼妓也不是現代觀念中的純粹賣淫者，而必須是能歌善舞或擅長演奏樂器者。元代王若虛《滹南遺老集》卷三三就直接談到這「妓」與「伎」本為一體，並舉例證明：

6. 《教坊記箋訂》，頁 15-16。

7. 《教坊記》中有很多教坊男女通婚的事例，如「筋斗裴承恩妹大娘，善歌，兄以配竿木侯氏，又與長入趙解愁私通」，這裏「筋斗」、「竿木」和「長入」都是他們在舞臺上表演的項目，這四個人顯然都是教坊內的人。見崔令欽，《教坊記箋訂》，頁 49。

8. 《教坊記箋訂》，頁 27。

9. 《教坊記箋訂》，頁 51。

10. 可參閱俞平伯，《唐宋詞選釋》（北京：人民文學出版社，1979）；吳熊和，《唐宋詞通論》（杭州：浙江古籍出版社，1985）。

聽妓，即聽音樂也。本作「伎」。《教坊記》謂太常樂人為「聲伎兒」，《舊唐（書）》李勣臨終與家人別，「堂上奏女妓」。《通鑑》賀蘭敏之居喪，「釋衰絰奏妓」。蓋「妓」、「伎」二字本通用也。¹¹

「妓」「伎」二字，其實除了語言學意義上通用之外，它們在社會文化觀念上也基本上是通用的。

在中國歷史上，像唐宋教坊那樣的官妓制度一直到明代永樂年間才正式被廢除，¹²但這法律上的禁令在很長時間裏還根本不能改變人們倡優並提的觀念。並且，官妓雖然被禁止了，民間的娼妓也仍然沿著倡優並提的思路發展。晚明秦淮名妓幾乎無一例外都有著很高的歌舞音樂造詣，這一點，讀晚明士人的詩詞或筆記，或者那些名妓的詩作就非常清楚，而余懷《板橋雜記》更把這種狀況寫得十分風雅和浪漫，直接影響了清代中晚期北京宣武門外極其繁榮的伶人私寓文化和大量士人撰寫梨園花譜的熱忱。直至民國早期，這種習慣依然如舊。¹³近人鄭逸梅的一則筆記頗可說明問題。鄭提到民初梨園每年夏冬二季有「老郎會」，所謂「老郎」，乃指梨園奉為祖先祭拜的唐明皇，玄宗精通音樂，梨園因奉之為神而祭拜祈福，但有意思的是，「不知怎樣一來，妓院逢到這天，也做著『老郎會』，鬻客設宴。唐明皇與妓院無關，無非湊著熱鬧，借此斂錢罷了」。¹⁴妓院之所以有這舉動，當然也是基於當時倡優並提的習慣看法。考察從漢代到民國初期的樂伎與娼妓的歷史，可以發現，這種倡優並提的觀念在不同的歷史時期基本是一致的。

這種觀念在中國傳統社會看來是如此地順理成章，以致於倡優並提從來就不僅限於女伎，男伎也同樣涉及性服務。早期比較典型的例子，如

-
11. (元)王若虛，《滄南遺老集》，載《叢書集成初編》本（北京：中華書局，1985），卷三十三，頁209。
 12. 參見(明)王錡，《寓圃雜記》（北京：中華書局，1984），卷一，頁7；又，(明)沈德符，《萬曆野獲編》，卷二十四〈小唱〉、補遺卷三〈禁歌妓〉，此書其他多處亦提及此禁。《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959），頁621、900-901。
 13. 關於「倡伎」及「娼妓」二詞在中國歷史上的來源和用法，可詳見《漢語大辭典》，第一卷，頁1498，和第四卷，頁370。漢語大辭典編輯委員會編，《漢語大辭典》（上海：上海辭書出版社，2008）。另，張傑，〈娼與倡〉對這個問題也有詳細的闡述（載《中國性科學》第16卷第3期〔2007〕，頁37-39），但他的結論「明代宣德年間廢除了官妓，以此為標誌，娼妓的賣身特徵方才取代優藝特徵而成為了她們的主要特徵，娼妓與優伶方才大體上分作了兩類人群。而作為一個名詞稱謂，面對具有特定含義的娼的廣泛使用，不便再與之互通的、可能會引起理解混亂的、指稱人物的倡在明清時期也就不再多見了」（頁39），我並不同意。如我們在下文裏所列的例證，明清兩代這幾個字詞繼續互用。
 14. 鄭逸梅，《鄭逸梅選集》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1991），卷三，頁628。

東漢伶玄《趙飛燕外傳》，就提到趙飛燕的父親乃樂人，但同時他也是貴族的男寵：

趙后飛燕，父馮萬金。祖大力，工理樂器，事江都王協律舍人。萬金不肯傳家業，編習樂聲，亡章曲，任為繁手哀聲，自號凡靡之樂，聞者心動焉。江都王孫女姑蘇主，嫁江都中尉趙曼。曼幸萬金，食不同器不飽。萬金得通趙主。¹⁵

馮萬金是作曲家和樂手，他的音樂富於感染力，以致於娶了公主的江都中尉趙曼愛上了他，與他形影不離，至「食不同器不飽」。有意思的是，馮萬金似乎並沒有真正愛上趙曼，相反，他利用這個機會與公主私通，並生下後來以能作掌上舞著名的趙飛燕。這個例子其實只是當時倡伎家庭的常態，樂戶男子兼營色情服務在中國歷史上的例子不勝枚舉。在這裏我們看到的主要是一個階層的區別而不是性別的區別：貴族階層無論男女，都可以從樂戶那裏尋歡作樂；而樂戶無論男女，都有可能被視為性的對象。

雖然社會歧視的成因比較複雜，往往有多種因素的交纏糾結，但可以肯定的是，倡優並提的觀念是導致中國傳統社會歧視演藝人員最直接的原因。無論傳統士人表示自己如何愛風雅重藝術，或者如何傾慕那些才藝出色的伶人，把自己與伶人的關係描述得多麼浪漫，根深蒂固的歧視在二十世紀中葉之前事實上從未消除過。甚至在二十世紀初期，已經受到一定程度的西方文化觀念影響的文人，也還是難以擺脫這種態度。清末民初的姚華（1876-1930）是當時流落京華的名士，對傳統戲曲有深湛的研究，著述甚豐，但他從來不掩飾自己對演員的歧視。其《曲海一勺》曰：「伎者聲色兼重」，「倡伎以色事人，不能風雅」。¹⁶他在這裏所謂的「倡伎」，當然指的是演員，給他們的定義卻是「以色事人」，並因此而鄙薄他們「不能風雅」，即無法達到士人的境界。遺憾的是，姚華的這種態度，在中國傳統社會往往被認為是理所當然的，具有普遍性。這種觀念在中國社會影響極其深遠，甚至當代學界，仍經常可以看到學者沿用這些觀點。¹⁷

-
15. 伶玄，《趙飛燕外傳》，舊刻本，載《中國古艷稀品叢刊》（臺北：臺灣聯經出版公司，1987），第一輯，頁1。又按，關於這篇小說的寫作年代，學者頗多爭議，李劍國，〈「傳奇之首」《趙飛燕外傳》〉（《古典文學知識》第1期〔2004〕，頁33-40）對其作者及寫作年代進行了詳細的考證，從文本分析和各種旁證來看，其寫作時間應在東漢到晉朝期間。
16. 姚華，《曲海一勺·原樂第二》，《弗堂類稿》，載沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》（臺北：文海出版社，1974），第二十輯，頁304-5。
17. 這種傳統的思路在我們今天的各種有關論文中並不鮮見，如有人批評清末私寓「從業者低下的道德素質、拙劣的品性也就使得這個行業更為人所不齒」，「很多歌郎……

如上面提到的，「樂戶」的出身不是一種自願的興趣選擇，而經常是罪犯的家人、戰爭中的俘虜以及破產的貧民或孤兒，並由法律肯定了他們的「賤民」身份。他們——也包括他們的子孫，都無權參與諸如科舉考試這樣的「良民」才能參與的活動。樂戶與良民之間不會通婚。他們在法律上所受到的人格待遇與普通人是不同的，在中國許多朝代的法律中，強姦良民所受到的懲罰比強姦樂戶要嚴厲得多，其前提就是樂戶被歸入娼妓一類，並且與「奴」屬於同一等級，準確地說，就是一些有特殊技藝的「奴」。¹⁸ 宣統三年（1911），《官話京都日報》中一篇署名徐仰辰的文章簡要地總結了當時社會歧視伶人的兩大原因：

唱戲的人沒有學問，又兼此前有私寓一層，內中陪酒、出條子等等的事情，所以人人把他看輕。¹⁹

伶人沒有受過教育，而「陪酒、出條子」都與色情服務聯繫在一起，因此他們即使享有盛名，仍然遭受著社會的嚴重歧視。民國時代著名作家和記者包天笑（1876–1972）《釧影樓回憶錄》亦對伶人在晚清社會所受到的歧視和限制有翔實而生動的敘述，指出：

即使你是一個名伶，譽滿全國，兒子也不許考試。不論唱京戲、崑戲、地方戲，都是一樣。當時是戲子與婊子同等的。²⁰

在清代甚至民國早期，社會對伶人歧視的程度往往是現代人難以置信的。《清稗類鈔》收錄了一條現在看來幾乎無法想像的二十世紀初的筆記：

宣統時，京伶日事冶遊，如姚佩秋、佩蘭兄弟之於泉湘班喜鳳、松鳳班雙喜，日夕狎嫖，醜聲四播。而南枝花翠玉至非梅某不歡，都人咸詫為異事。宋芸子觀察育仁則謂兩美相合，惺惺相惜，此情

甚而自甘下流，做出種種污濁不堪之事，導致整個行業素質下滑」，見吳新苗，〈從狎優到捧角——〈順天時報〉中堂子史料及文人與「相公」的關係〉，《文藝研究》第7期（2013），頁113。

18. 關於娼優與賤民的身份問題，可參見王書奴，《中國娼妓史》（上海：上海書店，1995）；譚帆，《優伶史》（上海：上海文藝出版社，1995）；張發穎，《中國戲班史》，頁1、15；徐煜，《近現代戲曲名角制文化研究》，頁28–32；厲震林，《中國伶人家族文化研究》。而關於明清時代的樂戶、娼妓的法律問題，可詳見 Matthew H. Sommer, *Sex, Law, and Society in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 211–18.
19. 《官話京都日報》，1911年，載傅謹主編，《京劇歷史文獻彙編（清代卷續編）》（南京：鳳凰出版社，2014），第四冊，頁406。
20. 包天笑，《釧影樓回憶錄》，載沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》，第五輯，頁98。

理之可言者。惟潤卿之嫁俞振庭，玉仙之嫁田際雲，則甚不可解。振庭面首不佳，際雲年逾不惑，而潤、玉二子，在北里中極負盛名，何求不得，而乃甘與賤奴為伍，真奇聞也。²¹

這裏的「梅某」指的是梅蘭芳，文中提及的田際雲、俞振庭也都是二十世紀名鎮海內的大演員，但作者認為有名妓愛上他們或願意嫁給他們乃「奇聞」或「都人咸詫為異事」。在作者看來，負盛名的名妓「何求不得」，卻甘心嫁與「賤奴」——著名演員，是不可思議的事。《清稗類鈔》在體例安排上也完全體現作者這種倡優並提的觀念。在《清稗類鈔》裏「優伶類」和「娼妓類」是連在一起的，並且「娼妓類」的開頭更列有〈妓有花榜〉一則：

伶之花榜行於京師，而妓之花榜則屢見不一見，亦以狀元、榜眼、探花甲乙之。一經品題，聲價十倍，其不得列於榜者，輒引以為憾。然其間之黜陟，亦繫乎個人之愛憎，且亦有行賄而得者，其不足徵信，亦與伶之花榜無以異也。²²

這是倡優並提在當時文本中一個非常典型的實例。光緒二十七年（1901）李伯元主持的《世界繁華報》中的一則〈曲榜徵薦〉，說明即使在二十世紀初已經相當西化的上海，這種觀念也絲毫沒有改變：

本館《花榜》早已揭曉，茲擬特開《曲榜》。唯恐見聞有限，故特布請走馬諸君各舉所知，及早保薦各妓居址、年歲、並擅唱某劇，均望一一註明格內，裁寄本館，以便隨時考校，評騭優劣。²³

徵薦的是「曲榜」，卻把被提名者稱作「妓」，這當然不是報館有意羞辱他們，而是當時社會一種約定俗成的理解。在這裏雖然《花榜》和《曲榜》似乎被分為兩類，但報館明言設立《曲榜》是他們《花榜》的延續，而《曲榜》仍然要標明上榜者的住址和年歲等私人信息以方便顧客尋找，說明這《曲榜》其實只是另一種形式的《花榜》。總之，在傳統社會裏，無論伶人有怎樣的聲名和成就，也無論他們是否變得極其富有，他們仍然是社會上地位最低的群體之一。這種情況在中國一直維持到中華民國成立。1912年，民國政府頒佈法令確認伶人具有普通人的平等人權，但歧視伶人的社會習慣其實至少延續到二十世紀四十年代末。

21. (清)徐珂，《清稗類鈔》(北京：中華書局，1986)，〈京伶狎妓〉，第十一冊，頁5097。

22. 同上注，頁5149。

23. 《世界繁華報》，載傅謹，《京劇歷史文獻彙編（清代卷續編）》，第四冊，頁143。

倡優並提的觀念雖在中國歷史上有著長遠的歷史，但貫徹這個觀念的方式卻各個時代均有不同，至於伶人、戲班、戲園的運作方式，各個朝代也往往很不一樣。清代自雍正時期始，朝廷下令廢止傳統的樂籍，所有樂戶被下令從良，嚴禁販良為娼，也嚴禁女伶，²⁴ 導致有清一代不再有女人可以出現在公共舞臺，女角只能由男伶來扮演。然而這些措施本來並不意在消除倡優並提的觀念，所以在實際生活中也就不會消滅倡優並提的現象。相反，在政府的強力壓制下，女伶的銷聲匿跡使這些觀念以男風的形式延續下去，並進而形成了清代徽班進京後特有的私寓制及其梨園運行方式。

一直到二十世紀初北京出現了像富連成那樣的戲曲學校之前，可以說，私寓是徽班進京之後約二百年間京城梨園訓練伶童和為戲班戲園提供演員的唯一來源。而如我們現在所知，私寓卻並不是一個純粹的戲曲訓練場所，它同時也向社會提供娛樂甚至色情服務。需要理解的是，這種演藝運行方式是當時社會所承認的一種體制，而它實際上完全無關於伶人個人的道德品質。把梨園私寓制與伶人的道德品質聯繫起來，是我們傳統社會最不公平的現象之一。清中晚期以來士人所撰寫的梨園花譜，往往把伶人服務於私寓的恥辱直接歸咎於伶人的道德問題，而有意地忽略當時梨園的運行體制。這些花譜還經常給讀者製造一種印象，似乎那些品德高尚的伶人即使在私寓合同期間，也能做到「出污泥而不染」，拒絕提供色情服務，這是源於士人階層自我優越感的膨脹和對伶人實際生活的忽視而給讀者有意識的誤導。伶人是否在私寓從事具有色情意味的服務，事實上從來不是伶人自己可以選擇的。這樣一個特殊的演藝體制及由此產生的戲園文化，就是本書所要著重討論的問題。

二、清代京城梨園與男風的研究現狀、主要問題和意義

傳統戲劇的社會文化史研究，尤其是與性愛問題聯繫的研究，是近一二十年來才開始的相對比較新的題目。目前關於清代京劇的研究著作浩如煙海，但瀏覽各種學刊或學術專著，有關研究絕大部分集中於戲劇藝術、京劇名家，以及藝術史，至於涉及戲劇與社會的聯繫相比之下相當少。二十世紀中期，齊如山、周志輔（明泰）、周貽白等關於京劇的著作，都與社會史層面不無關係，但齊如山的興趣主要在於弘揚京劇藝術，並且因為他明確的「為賢者諱」的寫作態度，不能正視歷史和客觀地闡述問題，反而經常有意地

24. 見俞正燮，《癸巳類稿》卷十二長文〈除樂戶丐戶籍及女樂附古事〉，載俞正燮，《俞正燮全集》（合肥：黃山書社，2005），第一冊，頁604-20。又，丁淑梅，《清代禁毀戲曲史料編年》（成都：四川大學出版社，2010），頁80。

誤導讀者。²⁵ 周志輔在保存京劇史料方面做了大量的工作，其貢獻不可低估。但周氏本人不是一個嚴格意義上的學者，他的著述以保存史料為主，分析和闡述往往極其簡略甚至幾近於無，雖然坐擁寶山——在中國近代掌握京劇原始材料幾乎無人可出其右，卻並沒有充分注意到京劇戲園文化的社會學意義，因此也沒有充分利用自己的收藏，寫出有分量的研究著作。²⁶ 周貽白關注京劇的發展史、劇場史等與社會史層面密切相關的問題，²⁷ 但受限於歷史，沒能坦率地討論相公和私寓制在京劇史上的存在和影響。西方這方面的研究比國內要早一些。早在七十年代初，澳大利亞學者馬克林 (Colin Mackerras) 就出版了專著 *The Rise of the Peking Opera, 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China* (《京劇的崛起，1770-1870：從社會生活角度看滿族統治下的中國梨園》)。如果說京劇在清代中晚期的崛起和繁榮與男色買賣有聯繫，並在清代滅亡之後到二十世紀三四十年代仍然不時為國內和國外的知識分子於筆記、隨筆、遊記和戲曲評論所提起，那麼，1949 年之後，這基本上可以說是個被徹底「遺忘」的話題。馬克林的這部著作應該說是這個話題在沉寂了至少三十年後首次被再度提起，而與此前的那些著述不同的是，它不是獵奇性的隨筆，而是基於原始史料，對那個時代梨園狀況的紮實而又有深度的考

-
25. 齊如山 (1875-1962) 尤其希望掩蓋私寓和相公這樣的與色情服務有關的京劇往事，因此有意地針對這些問題，寫過一些混淆事實的說法。本書第二章對此有更詳細的討論，這裏不贅。有意思的是，其實在二十世紀持這種態度的，不僅是有強烈民族自尊心的中國學者，也包括一些熱愛京劇的日本人，如辻聽花在他的二十世紀二十年代出版的著作中說：「像姑俗呼相公，乾隆間初興之於北京（天津亦有，品格至卑），專以侑酒鬻色為營業。自道光至光緒中葉，營業最盛。相公年齒多在十二三歲以上，二十歲以下，十五歲前後者最多。眉目清秀，宛如處女。其住所曰私寓，或稱堂子。向在前門外韓家潭附近。操是業者，有時登臺演劇，其不善歌舞者，則每日侑酒陪客而已，其性質與娼寮殆無異也。當時王公富人為之惑溺者，頗屬弗鮮。至民國二年，當局以像姑營業，認為有傷風化，遂下令禁止。今日名優中如時慧寶、王瑤卿、王鳳卿、朱幼芬、陳葵香、梅蘭芳、姜妙香、王蕙芳等，均係私寓出身，亦像姑時代之傑出者也。惟相公與童伶本不相同，如目相公為雛伶則誤矣。」（〔日〕辻聽花，《菊譜翻新調》〔杭州：浙江古籍出版社，2011〕，頁 23-24）這段話閃爍其詞，把它與齊如山的論述放在一起看，可以明白二十世紀初的京劇愛好者對這個問題諱莫如深和極力撇清的態度。
26. 周志輔 (1896-1994) 從二十世紀三十年代開始到八十年代，一生自費出版了大量關於京劇的著述，其早期著述大都收錄於《幾禮居戲曲叢書》（上海：光明印刷局，1932），他的貢獻主要在於保存京劇史料。
27. 周貽白 (1900-1977)，著有《中國戲劇史》（上海：中華書局，1953）和《中國劇場史》（上海：商務印書館，1936）等。

察和分析。馬克林注意到了清代都城中的伶人和同性戀賣淫活動的聯繫。²⁸當然，此書更多的是從戲劇史角度考察京劇的崛起，男色買賣問題只是其中的一小部分。馬克林是西方中國戲劇史研究大家，他在中國戲劇發展史研究方面的成就有目共睹，而遺憾的是，此書出版後，學界更多的是注意到它在京劇發展史方面的意義，而作者所提出的「社會生活中的伶人」，在相當長的時間，至少還沒有得到學術界的積極反應。1998年法國學者達盧布斯（Roger Darrobers）出版了 *Opéra de Pékin: Théâtre et Société à la Fin de L'Empire Sino-mandchou*（《北京梨園：清末的戲劇與社會》），是繼馬克林的著述之後，第一部真正對清代京劇的社會生活方面展開考察的著作，達盧布斯主要基於張次溪《清代燕都梨園史料》，詳細考察和梳理清代北京梨園伶人的社會生活、尤其是其男色買賣的情況。美中不足的是，本書沒有從戲曲史的角度，考察這些現象背後的來龍去脈，而且過分拘泥於《清代燕都梨園史料》所提供的材料，使其研究的深度受到影響。²⁹

筆者在八十年代末開始注意到這個問題。當時我還沒有讀到馬克林的研究著作，對這個領域基本上一無所知，應該說是讀到張次溪《清代燕都梨園史料》，才激發了我的研究慾望。這部二十世紀三十年代編輯的清代北京梨園史料，與我當時所理解的戲曲史是如此地格格不入，因而不僅引起了我真誠閱讀的興趣，也從此打開了我理解中國戲園文化的一個新視角。我在九十年代發表了一些與此有關的論文，³⁰ 其後也陸續從事更進一步的研究。³¹

28. Colin Mackerras, *The Rise of the Peking Opera, 1770–1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China* (Oxford: Clarendon Press, 1972), 40–45.

29. Roger Darrobers, *Opéra de Pékin: Théâtre et Société à la Fin de L'Empire Sino-mandchou* (Paris: Bleu de Chine), 1998.

30. 見拙著，〈清代相公考略〉，《中國文化》第14期（1996），頁182–93。又〈清代士人狎優蓄童風氣敘略〉，《中國文化》第15期（1997），頁231–43。

31. 本世紀以來，我就這個題目發表過多篇論文，包括“Beautiful Boys Made Up as Beautiful Girls . . . : Elements of Anti-masculine Taste in Qing Dynasty,” in *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*, ed. Kam Louie and Morris Low (London: RoutledgeCurzon, 2003), 19–40; *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China* (London: RoutledgeCurzon, 2004)；〈軟紅塵裏著新書：香溪漁隱《鳳城品花記》與晚清的「花譜」〉，《中國文化》第23期（2006），頁73–85；〈「舊染污俗，允宜咸與維新」：二十世紀初關於「私寓」與「倡優並提」的討論與中國性史的西化〉，《中國文化》第28期（2008），頁98–111；〈清代梨園花譜流行狀況考略〉，《漢學研究》第26卷第2期（2008），頁163–84；Wu Cuncun, “Official Life: Homoerotic Self-Representation and Theatre in Li Ciming’s *Yuemantang Riji*,” *Frontiers of History in China* 9, Issue 2 (2014): 202–24.

本世紀初期，這個題目逐漸引起學界的廣泛興趣。無論是大陸、港臺，還是歐美，有關論文和專著不斷湧現。³² 其中尤其是北京學者么書儀發表的一系列論文和專著相當引人注目。³³ 在梳理大量原始資料的同時，么氏的研究最為勇敢之處，在於她首次大膽地披露了近現代以梅蘭芳為首的一批京劇大師早年在私寓（或稱堂子）學藝的辛酸往事。這些往事在近代中國一向諱莫如深，但這種掩蓋事實的態度對這些藝術大師很不公平，甚至可以說是一種變相的歧視，他們有怎樣的出身從來不是自己的選擇，更不是他們的人品道德有什麼缺陷。漠視歷史背景而以現有的道德觀念評判往事，並試圖以掩蓋方式「為賢者諱」，是一種很自以為是的非理性態度。³⁴ 么書儀以她直面歷史的勇氣，披露了這些被史家們有意迴避的往事，引發了許多有關的討論，其意義應該說是超出了這段歷史本身；在加深我們對文化史和戲曲史理解的同時，也讓讀者對性愛本身、同性戀賣淫等問題，都因此由簡單的同情而轉向有文化深度的理解和寬容。稍感遺憾的是，么氏的研究較少把清代梨園的有關現象與中國傳統的演藝體制和觀念結合起來考查，這使她的研究有時不能觸及這些現象最根本的問題。³⁵

從歷史文化氛圍的角度研究戲園及周邊的文化、演員與演藝的觀念，並考察觀眾與戲園的關係和互動，以及這種互動中的人文意義，是對傳統戲劇

-
32. 近年來出版了不少與這個題目有關的專著，如張在舟，《曖昧的歷程》（鄭州：中州古籍出版社，2001）；Siu Leung Li, *Cross-Dressing in Chinese Opera* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003)；徐煜，《近現代戲曲名角制文化研究》；王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》第 29 卷第 2 期（2011），頁 153–88；程宇昂，《明清士人與男旦》（上海：上海古籍出版社，2012）；Andrea S. Goldman, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770–1900* (Stanford: Stanford University Press, 2012)；谷曙光，《梨園文獻與優伶演劇——京劇崑曲文獻史料考論》（北京：中國社會科學出版社，2015）；當然這些著作也都另有自己專門的話題。
33. 么氏在本世紀初發表多篇有關論文，包括〈晚清作為科班的北京南城「堂子」〉，《北京社會科學》第 3 期（2004），頁 22–28；〈試說嘉道年間的「花譜」熱〉，《文學遺產》第 5 期（2004），頁 96–106。此外，她的專著《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006）以及《程長庚·譚鑫培·梅蘭芳——清代至民初京師戲曲的輝煌》（北京：北京大學出版社，2009），都在學界有相當的影響。
34. 近年來學者在么書儀的基礎上對梅蘭芳的個例進行了更為深入的研究，披露了不少在歷史上被有意掩蓋的史料，其中谷曙光〈梅蘭芳題材小說論略〉（載《中國現代文學研究叢刊》第 5 期〔2015〕，頁 199–210）對民國時期幾種寫到梅蘭芳早期私寓生活的小說進行了深入的考察，涉及不少稀見材料，尤其是對當時「梅黨」在阻擋這類書籍的出版或銷毀有關出版物的有關史實，蒐羅十分完備。
35. 例如，么書儀《晚清戲曲的變革》對於撰寫花譜的士人和伶人關係的分析（頁 335–38），就往往忽略了伶人在中國傳統社會的實際狀況而失之偏頗，詳見本書第三章的有關討論。

文化新的探索。這種研究不像過去的研究那麼重視戲劇藝術本身，不重在考察劇本、劇作家或演員的生平和演藝成就，當然也不是關於劇場本身的研究，相反，它從一些與戲園有關的部分，而進行一種我們叫做「戲園邊緣」(epitheatre)的社會文化史性質的研究。³⁶ 它與劇本、演員、演出、劇場和觀眾等都密切相關，但更多地關心社會如何看待演員和接受演出，以及演員的日常生活、劇團結構、劇場佈局，以及劇場周邊環境的社會文化內涵。在中國歷史上，因為文人和學者相對來說不太重視演藝方面的史料收集，有關的原始材料難得一見。史書基本不會涉及這些方面，士人筆記的零星記載，通常就成為了解有關方面信息重要的原始材料，一些通俗文學作品諸如小說、彈詞等關於演戲的描寫，雖然都是文學的虛構，卻總是在一定層次上反映了社會生活的真實。在清代，比較幸運的是，因為京城士人與梨園伶童的交往，在十八九世紀被演繹為一種令人艷羨的風流韻事，士人因而撰寫了大量從浪漫的角度書寫的梨園和伶人「花譜」。這些材料，在二十世紀初文化觀念大變動之後，本來也會面臨散佚殆盡的局面，幸運的是，在三十年代，張次溪和夫人徐肇英懷著對京城戲園文化的濃厚興趣，一起窮多年之力，廣泛徵詢學者和梨園人士，搜集甄別清代中晚期有關著作，編著了《清代燕都梨園史料》及續編，³⁷ 保存豐富的原始材料，使我們現在的研究得以有一個紮實的基礎。《清代燕都梨園史料》及續編無疑是現在展開這個話題的研究最重要的材料。從馬克林到么書儀，此書都是研究者基本的依據。2012年，傅謹主編、集體編輯的大型京劇史料集《京劇歷史文獻彙編（清代卷）》（共十冊）出版，乃清代京城戲園文化研究的一件大事；2014年又出版了續編四冊，成果煌煌大觀。³⁸ 此書博採廣收、細大不捐，極大地拓寬了研究者的視野。叢書的編者對《清代燕都梨園史料》及其續編為基礎的那些「花譜」，都作了更深入的考證、修訂和擴充，是可供研究者使用的更好版本。³⁹ 這套叢書注重搜集史料，涵蓋一切與清代梨園有關的專書、筆記、宮廷文獻、報刊、日記、碑刻、序跋、戲目、各地竹枝詞、圖錄等。其中不少著作和材料，幾乎還從沒有被學者利用過。如第一冊中的《花天塵夢錄》，就是直接根據私人所藏抄

36. Epitheatre 是史麻稜 (Mark Stevenson) 提出的一個關於由戲院產生的戲院外的活動、娛樂和文化產品的概念，見 Wu Cuncun and Mark Stevenson, "Speaking of Flowers: Theatre, Public Culture, and Homoerotic Writing in Nineteenth-Century Beijing," *Asian Theatre Journal* 27, no. 1 (Spring 2010): 101.

37. 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）。

38. 傅謹主編，《京劇歷史文獻彙編（清代卷續編）》（南京：鳳凰出版社，2014）。

39. 傅謹，《京劇歷史文獻彙編（清代卷）》的副主編谷曙光對有關材料的掌握甚為詳盡，其近作《梨園文獻與優伶演劇》對清代梨園花譜的文獻及其作者都有紮實的爬梳考證，尤其是其〈第一章〉，很有參考價值。

本排印。同時編者廣採博收晚清國內大城市裏的報章材料，對其中的內容進行了一次相當耗時耗力的爬梳剔抉，摘錄其中有關戲曲的內容。這些工作都是有史以來的第一次，以前沒有人做過。第四冊全部錄自《申報》。《申報》雖然不難得見，但因其卷帙浩繁，要完備地找出其中的京劇史料談何容易，因此對研究者來說，這可以大大地縮短他們在圖書館的時間。第五、六冊收錄的多是來自一些晚清相當稀見的報刊摘錄。第七卷為清人日記摘錄。張次溪在三十年代曾經摘編李慈銘《越縵堂日記》中與梨園有關的材料成《越縵堂菊話》，當時已讓許多學者眼前一亮。現在《京劇歷史文獻彙編》不僅增補了《越縵堂菊話》，更新編了清人日記摘錄達十九種之多！且其中大部分都是罕見的清人日記。這些當代人的日記，給我們提供了最生動也最可靠的清代梨園文化圖景。同樣，第九、十冊的「圖錄」，過去鮮見被研究者所利用，它們對於研究晚清梨園文化的意義，也是不可估量的。續編四冊，亦皆為罕見史料。此外，編輯者採擷資料的眼光也很值得讚賞，書中收錄了不少清代外國人所寫的在北京看戲的描述，這部分材料以前極少受到重視，從文化史的角度來看，這些從外來者的角度對中國戲曲文化的觀察，當然是十分珍貴的史料。除了材料空前地豐富之外，《京劇歷史文獻彙編》的學術利用價值也在於編輯者在收錄史料時，不但認真比對各種現有版本後選用最好的版本，從而使那些在《清代燕都梨園史料》裏已見的史料在版本選用上有所進步，並且編者也對各種史料的年代、作者和版本都做了一些考證，雖然簡略，但對於研究者來說，這些信息對分析和引用這些材料十分重要，而這也正是張次溪《清代燕都梨園史料》所缺乏的。編者對每一種材料都說明其作者或編者的基本情況、年代，以及現在排印本的底本或出處，較從前實在進了一大步。

對於研究者來說，有豐富而紮實的史料固然重要，可這還只是研究的基礎。作為人文學科的題目，研究的意義並不在於對史料的重述，而是在於怎樣利用這些史料找出問題、分析問題和得出有意義的結論。就個人的觀察來說，我認為我們目前在清代京城的戲園文化研究上，主要存在以下三個方面的問題：(1) 過分依賴《清代燕都梨園史料》及續編，缺乏更大的歷史社會視角，見樹不見林，就容易忽略了社會歷史背景和觀念問題，導致誤解清代京城戲園文化中的特殊現象。把這個非常專門的題目放在其歷史的大背景下考察，對研究者來說是非常重要的，忽略當時的文化觀念、氛圍和這些因素對京劇作為藝術或娛樂方式的影響，往往會導致對這個題目的誤解。與此相應的，我們應該注重把《清代燕都梨園史料》及續編與其他史料諸如清代士人筆記、詩文、北京方志和圖像資料等結合起來，在縱向的歷史大概念和線索下進行研究；(2) 因為清代花譜的消遣性質，研究者經常把這些史料視為逸聞趣事，而忽略了其真正的史料價值，缺乏深層分析、歸納和解讀。其實略

過這些花譜風花雪月的表層，以現代的人文和社會科學的研究態度來解讀這些文本，其內在的信息量往往比我們想像的要豐富得多。例如，這些文本中其實都包含著清代京城徽班的演藝體制和運行規則的具體信息，與現代的演藝體制和運行規則相比，兩者差異之大遠超出我們的想像和推測，而這些差異經常也是社會文化史研究中最具有意義的部分；(3) 雖然都是梨園或者京劇，但是要注意到其地域的差別非常重要，比較典型的例子是，在晚清，京劇在上海同樣盛極一時，但地域的差別使北京和上海的京劇戲園文化存在極大差異，因此，研究時要嚴格限定範圍，不能籠統地混為一談。

三、本書的宗旨和結構

本書旨在研究清代京城戲園文化的觀念、演藝體制及其所造成的戲園氛圍。它以梨園，尤其是京劇為研究對象，但卻不是對表演藝術的研究；同性戀是這項研究的話題之一，但它主要不是關心性傾向問題；它涉及清代梨園伶童給上層社會的客人陪酒甚至性服務，但商業性的色情行為也不是本書的主題；它大量地從清中晚期的梨園花譜和士人筆記汲取原始材料，但對這些材料的考證、辨別或歸納並不是本書的目的；同性戀小說或梨園說部當然是本書的重要研究對象，但與通常的明清小說研究也有所區別。總之，本書與這些方面都有或多或少的聯繫，但它本身都不是對這些傳統學科的研究。我希望進行的是一種跨學科的社會文化史研究，重在考察一種文化觀念或性愛觀念在晚清梨園世界中的來龍去脈、發展和變化，關注它們對社會產生的影響。同時我要說明的是，這也是一種個案的研究，清代中晚期、京城、男風和梨園是本書的關鍵詞，只有兼具這四個關鍵詞的戲園文化現象，才會成為我們的討論對象。本書的分析和結論，不能隨便地用於清代的其他時期、地點、賣淫現象或娛樂行業。

基於這樣的研究導向和基礎，本書緒論部分追溯中國傳統倡優並提的習慣、具體內容及其對中國戲曲文化的影響，由此而進一步闡述在這種文化傳統下產生的既特殊而又具有典型意義的個案——晚清京城梨園與男色買賣的現象。本書第二章充分利用清代中晚期的梨園花譜等材料，根據當時的數據，仔細分析徽班的演藝體制和運行規則，探究私寓——戲班——戲園三者之間的職能和關係，了解當時私寓弟子在演藝訓練和私寓服務之間的職責，考察私寓弟子、伶人、戲班、戲園之間的各種合同。與此同時，伶人的身份、私寓和具體服務項目，他們的年齡和梨園生涯的聯繫，他們的籍貫和地方來源，他們的舞臺腳色與私寓服務的關係，戲園、周邊的飯館和私寓與伶人生活的聯繫，甚至私寓的營銷手段等等，都是本書關心的內容。此外，從

清中期私寓的產生到二十世紀初期的禁絕，這波浪起伏的歷史演變進程，當然是我們要討論的中心內容之一。

與此密切相關的清代士人的梨園花譜，將是本書第三章重點分析和討論的話題。梨園花譜這類文本，因其極少討論戲曲的藝術問題而大量涉及男風和賣淫，在二十世紀是頗讓學者感到尷尬的戲曲史料，極少被研究者使用。本書將對此進行一番梳理，考察這曾經風行一時的流行文學的分類、出版形式、作者群和讀者群、及其在內容方面的特色。而道光年間描寫士伶浪漫故事的長篇小說《品花寶鑑》，堪稱是一部清代特有的戲園文化背景下產生的故事化了的「花譜」，因此對這部小說的分析和探索，也理所當然地是本書第四章的主要內容。

如同很多近現代的哲學大師如弗洛伊德（Sigmund Freud）或福柯（Michel Foucault）所一再指出的，人類的一切文化現象其實都很難跟性愛的慾望和權力剝離開來，但各種社會文化因素又導致這種聯繫也是人類社會最傾向於掩蓋和抹殺的。探究許多被有意無意地掩蓋和抹殺的歷史，並揭示其中的實際意義，因而就成為社會歷史研究者的動力和任務。本書通過對清代中晚期與男風賣淫密切相連的戲園文化個案的分析和研究，希望揭示男風和私寓作為在京劇發展過程中的一個環節，曾經具有哪些具體的規則、作用和影響。京劇作為一種藝術形式，其在東西方的巨大影響和文化衝擊力，來自於傳統民族文化的深厚積澱，以及眾多的戲劇大師們輝煌的藝術成就，本書所揭示的京劇發展過程中與男色服務的密切聯繫，並非為了揭傷疤或製造駭人聽聞的效果，而是企圖還歷史一個本來的面目。如前所述，清代京城梨園色情服務與伶人的個人道德問題沒有絲毫的關係，而是一個傳統遺留下來的演藝觀念和體制的問題。我希望通過對這些歷史原材料的挖掘來說明，中國戲劇，如同世界上的任何戲劇一樣，從來不可能會是一種象牙塔中純粹的藝術，它與性、慾望、權力和金錢的聯繫是千絲萬縷的；戲劇遠不是觀眾在劇情中所看到的故事那麼簡單，戲劇與色情的聯繫也遠不止那些具有色情內容的劇目或者演員在舞臺上的帶有色情含義的表演，在戲劇的舞臺之外，一個更大的人生和社會的舞臺在起著非常複雜而深刻的影響。這可以說就是本書寫作的最根本目的。

結語

1901年春，上海著名報人及戲曲評論家海上漱石生（孫玉聲，1864-1939）在上海的英租界創辦了一份消遣性的小報《笑林報》，其中頗多梨園報導。光緒二十八年（1902）《笑林報》刊載如下一則〈論倡優自甘輕賤〉的笑話：

昨日薄暮時，有甲乙兩生邂逅於福州路……頃見馬路間出局各妓，或肩或輿，往來不絕。甲生因笑指曰：「同一人也，不幸而為女子身，且更不為良女而為妓女身，以致迎新送舊，人盡可夫，其賤孰甚。」乙生曰：「不然。妓女雖賤，然按之世人所稱，必曰倡優，是妓尚較勝於彼男子中之戲子也。」甲生聞言，又笑謂：「子今尚以為倡先於優耶？」乙生問何故，甲曰：「不見今之各妓，固無人不欲妍識戲子耶？夫既欲妍識戲子，則是甘居戲子之下風，而讓戲子以上風矣。非自賤之一證乎？」¹

笑話寫作的地點、故事發生的地點和報紙發行的地點都不是北京，而是已經開始西化的大都市上海，但管中窺豹，藉此卻可了解倡優並提觀念在二十世紀中國的影響和轉變之一斑。這個笑話涉及好幾個層次的性別等級問題。如果沒有對倡優並提的歷史背景的理解，現在讀者可能會感到茫然無緒。笑話講的是二十世紀初報刊上的熱門新話題——一些當紅的名妓竟然喜歡嫁與伶人或與他們妍居！作者利用當時社會上普遍接受的男尊女卑和倡優並提的觀念進行一番邏輯推理，性別的自然屬性和社會屬性的不可分割關係在這則笑話裏展露無遺。男性與女性、妓女與男伶作為兩條區別又交纏的線索在笑話裏層層抖開。女賤於男，而妓又賤於普通女人，倡優本來並提，然而作者筆鋒一轉，認為現在妓女都著迷於戲子而喜歡找戲子做配偶，那麼這些妓女就

1. 傅謹主編，《京劇歷史文獻彙編（清代卷續編）》（南京：鳳凰出版社，2013），第四冊，頁88。

是自願「居戲子之下風」，所以結論跟故事開頭一樣——女賤於男。繞了一個圈子，那麼這個笑話的笑點在哪裏？顯然，笑點就在於伶人的社會性別定位。也就是說，當一個男人成為戲子，他在社會上的男性尊貴地位也就喪失殆盡，不但不配再享有任何性別的優越性，並且其社會地位連娼妓都不如。因此這個笑話是通過對妓女的嘲笑惡毒地辱罵伶人。《笑林報》的主編孫玉聲在當時上海以酷愛京劇著稱，時有劇評見諸報章。把這樣侮辱伶人的笑話公然在他主持的報紙刊出，當然不是孫玉聲要冒天下之大不韙，而是說明在孫氏以及絕大多數讀者看來，這樣的的笑話無傷大雅。雖然京劇在當時紅極一時，但對伶人的歧視還遠未受到大眾的質疑和抵抗。

但這個笑話出現在二十世紀初的上海，它還是具有鮮明的時代特徵。一方面它固然繼承了倡優並提觀念和對伶人的歧視；另一方面，它卻也在揭示著時代風氣的轉換。這首先表現在女性在娛樂界的出現。自雍正年間朝廷嚴禁賣良為娼之後，女性在清代娛樂界的缺席時間長達近二百年。「有歌童而無名妓」² 曾是人們對清代娛樂界的概括。但隨著私寓的逐漸衰落和西方社會文化的強勢介入，女性重新高調進入娛樂界，尤其是上海，名妓受到上層社會的熱捧，³ 名妓取代相公已經成為娛樂新聞必然的趨勢。其次，不但名妓回到了公共視野，並且，她們還非常活躍，喜歡模仿歐洲小說中交際花的作派，以操縱她們的男性崇拜者取樂。這本來無可厚非。但讓上層社會男人們很傷腦筋的是，這些女人並不總是只想借上層社會的東風，相反，慣於受寵的她們竟然經常對那些在舞臺上下迷倒萬千觀眾的男伶想入非非，如本書緒論提到的，這個時期一些當紅的名妓甚至聲稱非名伶不嫁，讓習慣於蔑視伶人的社會頓時輿論大譁。這也正是上面這個笑話的歷史背景——它其實就是嫉恨伶人對名妓吸引力的洩憤之作。當人們普遍想像名妓會想方設法嫁入豪門安享榮華富貴，這些名妓卻比人們想像的要超前得多，榮華富貴在她們的眼裏可能不是總能夠與名伶的魅力相匹敵，她們更在乎自己的情感和感受，這是時代帶來的重要變化之一。而更實際地看，名妓在擇偶的許多選擇中，偏偏選中社會地位低下的名伶，除了名妓自我意識的增強和名伶的個人魅力之外，名伶的社會地位逐漸提高和他們不容忽視的經濟實力，也是導致這一變化的另一個重要原因。雖然二十世紀初的人們對伶人歧視似乎依舊，但時代的變革就在潛移默化中進行。如果我們細心梳理歷史現象，一些看上去似乎

2. (清) 柴桑，《京師偶記》，載廣業書社編，《北京歷史風土叢書》（臺北：進學書局〔重印〕，1969），第三卷，頁 10。
3. Catherine Yeh, *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850–1910* (Seattle: University of Washington Press), 2006.

大同小異的現象其實往往蘊含著深機。事實上，在二十世紀初梨園私寓制被廢除之前，名伶的社會地位隨著時光流轉一直在發生著變化。那些非名伶不嫁，或更喜歡與伶人姘居的名妓可以說是很勇敢，但她們的所作所為也絕非自毀前程，相反，她們敏銳地意識到了伶人社會地位的變化或即將發生的變化，而名伶絕不亞於豪貴的經濟實力更是顯而易見的。與嫁到豪門表面風光而實際上受拘束、受歧視的狀況相比，名妓現在也考慮與社會地位相差不遠的伶人結婚或姘居會讓她們享受到更多的自由平等，並且同樣可以維持奢侈的物質生活。這些就是這個笑話產生的時代背景，因此這個笑話可以說也是時代變化給伶人與娛樂界帶來的印記。

二十世紀上半葉的中國充斥著各種各樣革命思想，但這也是中國歷史上對自己的文化相當自卑而對西方文化極其崇拜的時期。雖然西方的許多觀念受到了中國民族主義者的抵抗和批評，實際情況卻是各種西方文化概念——無論是保守還是開放——往往都被作為先進的文明引進，其中包括歐洲十九世紀的性愛道德觀念。梨園觀念的轉變是這種複雜文化觀念影響的一個典型例子。一方面，注重藝術嚴肅性的西方現代戲劇觀念的引進，極大地轉變了我們傳統視戲園為聲色娛樂場所的觀念，也直接改變了戲園的圖景和梨園的運行體制，伶人的人格尊嚴受到尊重，並進而作為藝術家而受到格外的尊敬。而另一方面，十九世紀歐洲基督教性愛道德觀念也隨之同時引進，色情服務或賣淫當然受到嚴厲排斥，男色亦被作為「變態」和「淫亂」而成為幾乎不可言說的話題。這種性愛道德觀念的突變，使現代中國關於傳統戲劇史的記憶呈現一種尷尬的狀態——在人們為輝煌的中國傳統戲劇遺產感到驕傲的同時，其演藝體制也經常成為人們有意無意地企圖掩蓋和遺忘的部分，也就是說，我們戲劇傳統的一部分在時代社會的巨變中被活生生地剝離出去，不得不戛然而止。如前所述，在二十世紀的前半部分，當這些記憶還鮮活地保存在人們記憶中時，熱愛傳統文化的學者和戲迷都不約而同地以各種方式掩蓋埋藏這些記憶：禁止或銷毀有關的回憶錄，甚至寫文章有意誤導讀者對有關歷史現象的解讀。這種因強勢文化和弱勢文化碰撞所造成的硬斷裂，在二十世紀的世界文化地圖上其實隨處可見，遠不止發生在中國。阿拉伯、非洲、東南亞到處都存在類似的文化斷裂現象。而具體聚焦到中國，這種斷裂現象也並非僅見於戲曲，而是普遍存在於繪畫、文學、音樂、建築等——幾乎是所有的文化領域。可以說，這是一種時代的潮流，無論自願與否，無論利弊是非，大河奔流，泥沙俱下，在潮流的裹挾下，文化的轉向幾乎在一夜之間就發生了。當二十世紀一二十年代的知識分子還在不遺餘力地批判中國傳統的演藝體制和倡優並提的文化觀念，至晚在三十年代中國的演藝體制已經完成了向西方演藝體制的轉化，私寓制在三十年代的中國已經迅速成為遙

遠而淡漠的記憶，而 1949 年後中國大陸無產階級革命文化的普及，更使這種記憶完全失去了存在的理由和基礎。就這樣在有意無意之中，這段記憶被輕輕抹去，留下我們的戲曲史學者專心致志地把研究集中在探討傳統戲曲藝術。

歷史發展充滿了偶然性，其中的是非利弊從來很難判斷。在不同的時期，隨著人們觀念的改變，人們對歷史現象的評價也總是在不斷地變化。無論是中國傳統戲曲文化內部結構的斷裂——演藝觀念、體制與表演藝術的分離，還是人們對中國傳統戲園文化記憶的斷裂，現在我們都很難說已經徹底明白了這些變化的影響和意義。一般來說，消滅私寓制、區別娼與優的定義無疑是歷史的進步，也是中國進入現代社會後對個人尊嚴和獨立價值的尊重和肯定的一個標誌，這些變化對於戲曲在現代中國健康和專業的發展，應該是重要的條件。現代中國的各種大眾話語中，還會經常看到有人把「戲子」作為謾罵演藝人員的常用語，雖然大部分人可能完全不明白其歷史上演藝與色情服務緊密聯繫的含義，但我們還是不能說私寓制和倡優並提觀念的負面影響已經在當代中國徹底消滅。而從更深層的文化研究角度看，這些變化的影響和意義，可能還遠不止表現在這些大眾話語中，它究竟在何種程度上左右著原生態的中國戲曲在現代中西文化碰撞中的走向？它又對中國現代社會的性愛道德價值觀念產生怎樣的影響？並且，讓社會把藝術與性愛分離一定是一種進步，並應該是戲曲發展的將來嗎？戲劇是否總應該嚴肅地維持其藝術精神而呆在象牙塔裏，它跟社會生活應該有一種怎樣的聯繫？這些都是值得深思和研究的話題，也是我們社會文化史學者應該面對的問題，但這些問題已經遠超出這本小書的範圍，我只能期諸日後有更多的學者來參與討論。

作者小傳

吳存存，香港大學古代文學教授，中文學院主任。此前曾先後在南開大學、墨爾本大學及新英格蘭大學任教。研究領域主要為明清小說戲曲與性別及性愛問題。曾在海內外以中英文大量發表有關專著和論文，包括《明清社會性愛風氣》(北京：人民文學出版社，2000)、*Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China* (London: RoutledgeCurzon, 2004) 和 *Homoeroticism in Imperial China: A Sourcebook* (New York: Routledge, 2013)。

索引

(以筆劃為序)

- 《丁年玉筍志》，33, 87, 118, 131
三軸子，56
三慶，18, 38
三慶部，33, 35, 37, 63
上場門，58
下處，21, 24, 38, 42, 43
下場門，58, 59
么書儀，12
大下處，38
大軸子，56, 57
女伶，9, 19, 72, 78
女妓，111
女樂，3
小旦，32, 54, 61, 83, 124, 126, 138
《小倉山房詩集》，130
小販，52, 53, 54
丑，36
丑角，33
中軸子，56, 57
公中人，38
公共場合，60
公共場所，42, 50
幻中了幻居士，120, 121
斗，58
《日下名花冊》，50
《日下看花記》，87
王若虛，4
王述祖，69
王桂官，25
王瑤卿，37, 46
主人，36
出師，24, 28, 43
出條子，7
包天笑，7, 79 (同「秋星」)
北平風土記，46
北里，8
《北京正宗愛國報》，78
《北京志》，67
《北京男風長卷》，33
北順胡同，25
叫條子，64
四大徽班，17, 18
四喜，18, 38
四喜部，30, 35, 36, 63, 109
外江班，18, 19
奴，7
平陽酒徒，101, 103
《弁而釵》，115
打茶圍，24
旦，36, 38
旦角，32, 33, 36, 37, 74, 78, 79, 110
本地班，18
《正宗愛國報》，70
生，36, 38
生角，110
田春航，85, 121, 122, 124, 126, 128, 135
田際雲，8, 70, 71, 72, 76
《申報》，14

- 《申報館叢書餘集》，105
 白日夢，115, 121, 123, 124, 126, 129, 137, 139
 皮膚淫濫，133
 石函氏，116
 石頭胡同，25, 38
 伎，4, 5
 合同，15, 21, 22, 24, 28, 30, 39, 40, 41, 57
 同性戀賣淫，11, 12, 25, 74
 名旦，83, 99, 133
 名伶，99, 102, 143
 名妓，5, 8, 83, 99, 102, 111, 129, 141, 142, 143
 名角挑班制，69
 年齡，28
 早軸子，56
 《曲海一勺》，6, 73
 曲榜，8
 百順胡同，38
 竹枝詞，54, 58, 61, 69, 70
 羊城聽春樓主，101
 老斗，48, 49, 56, 59, 64, 126, 138
 老生，33, 110
 老郎會，5
 老優，29, 48
 肉屏風，55, 56
 肉慾，133, 136, 137
 自殺，45, 132
 色，122
 行院，3
 西班，18
 邗江小遊仙，31, 89, 94, 95, 109
 伶人，2, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 17, 20, 21, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 40, 56, 59, 61, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 86, 88, 92, 108, 110, 129, 136, 142, 143
 伶旦，54, 92
 伶玄，6
 伶童，3, 9, 19, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 38, 41, 43, 45, 47, 48, 49, 55, 60, 101, 110, 122, 132, 134
 何剛德，42
 余不鈞徒，87
 吳長元，84, 87, 94
 妓，4, 5, 8
 妓女，3, 75, 126, 141
 妓院，3, 5, 24, 25, 45, 66, 75
 妙珊，45, 46, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112
 宋詞，4
 弟子，21, 36
 《批本〈隨園詩話〉》，32
 折子戲，41, 56
 李桂官，99, 125, 126, 127, 128
 李紗帽胡同，25
 李景武，46
 李慈銘，14, 20, 62, 63, 64, 89, 91, 92
 李鐵拐斜街，25, 38
 杜琴言，23, 123, 132, 136, 139
 汪康年，80
 沅浦痴漁，30
 沈寶昌，61, 62
 男伎，5
 男色，10, 11, 21, 23, 41, 111, 113, 121, 122, 143
 男伶，9, 141, 142
 男扮女裝，32
 男風，9, 16, 22, 28, 67, 74, 75, 77, 110, 115, 121, 140
 私寓，3, 5, 6n17, 7, 9, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 37, 40, 42, 43, 44, 48, 49, 60, 63, 68, 69, 72, 77, 142
 私寓主人，21, 36, 37, 39, 40, 44, 48, 88
 私寓老闆，39, 41
 私寓弟子，15, 21, 39, 40, 126
 私寓制，9, 41, 54, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 82, 84, 143, 144
 私寓制度，45
 良民，7
 角燈，70
 《辛壬癸甲錄》，89
 京劇，11
 《京劇二百年史》，71
 《京劇之變遷》，75
 《京劇歷史文獻彙編（清代卷）》，13, 87

- 《京劇歷史文獻彙編》，14, 105
 兔子，48
 周作人，77, 81
 周志輔，9
 周明泰，39, 75
 周貽白，10
 周劍雲，71, 80
 和春，18, 38
 官妓，3
 官妓制度，5
 官座，58, 59
 宜春院，3
 念奴，3
 性騷擾，33
 《明僮小錄》，30, 87
 《明僮合錄》，21, 30
 《明僮續錄》，87
 服部宇之吉，67
 果香林，37
 歧視，6, 7, 8, 12, 19, 20, 22, 81, 82, 138, 142
 《法嬰秘笈》，21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 87, 94
 波多野乾一，71
 狎旦色者，58
 狎伶，1, 2, 67, 69, 70, 80, 101, 124, 134
 狎伶者，132, 138
 狎客，33, 67, 68
 臥雲軒老人，116
 花旦，77, 109
 花榜，8, 37, 49, 87, 98
 花臉，33, 36
 花譜，13, 14, 15, 31, 35, 49, 75, 83, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 103, 113
 芷湘，107, 109
 《金壺遯墨》，92
 《金臺殘淚記》，25, 28, 54, 57, 69, 89, 90
 《長安看花記》，87, 94
 阿芙蓉，45, 112 (同「鴉片」)
 侯石翁，129, 130, 131
 俞振庭，8
 俠佛，78
 冒襄，102
 《品花寶鑑》，16, 23, 28, 38, 40, 48, 54, 62, 66, 67, 85, 95, 101, 115, 116, 118, 120, 121, 125, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139
 姚華，6, 73, 80, 98, 99, 113
 客人，33, 34, 36
 《宣南零夢錄》，92
 《宣南夢憶》，96
 《宣南雜俎》，47, 59, 60, 89, 105, 108, 110, 111
 《宣春香質》，115
 春臺，18, 38, 112
 春臺部，35, 37
 派戲，41
 相公，22, 23, 29, 34, 35, 67, 79, 121, 122, 125, 134, 138, 142
 相公堂子，21
 《看花記》，96
 秋星，79 (同「包天笑」)
 科班，69
 紅相公，47
 《紅樓夢》，63, 116, 120, 131, 133, 137, 139
 美容，44
 香溪漁隱，45, 46, 90, 93, 95, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112
 倡伎，2, 4, 6, 73
 娼妓，2, 3, 4, 5, 7, 8, 57, 67, 82, 142
 倡妓，78, 79
 倡優並提，1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 18, 23, 50, 54, 68, 75, 76, 78, 81, 144
 唐花，42
 娛客，40
 師傅，21, 34, 36, 38, 39, 47, 68, 88, 123
 徐肇英，13
 桐仙，132
 班底，38
 留春園小史，91
 秦淮名妓，5
 秦樓楚館，29
 站臺，55, 59
 《笑林報》，141
 《笑林報》，70
 粉郎，44

- 胭脂胡同, 25
 茶博士, 53
 茶園, 18, 53, 55, 56, 58
 《草珠一串》, 19, 59
 袁枚, 127, 129, 130
 陝西巷, 25, 38
 院本, 3
 馬克林, 10, 11
 馬克夢, 137
 乾爹, 61
 《側帽餘譚》, 22, 23, 43, 47, 55, 64, 66, 89, 103, 105, 108, 112
 國恥, 73
 堂子, 21, 69, 70
 堂主, 36
 堂名, 25, 30
 堂名中人, 38
 堂會戲, 50
 堂號, 37
 娼, 78
 婊子, 7, 78
 崔令欽, 3
 張次溪, 11, 13, 14, 46, 62, 72, 85, 86, 89, 98, 103, 105
 張際亮, 25, 28, 57, 69, 90
 張慶齡, 30
 得碩亭, 59
 情, 133
 《情天外史》, 87, 97
 教坊, 2, 4, 5
 《教坊記》, 3, 4
 晚明, 102, 108
 曹雪芹, 120, 131, 133, 139
 梁實秋, 53
 梅子玉, 132, 135, 136
 梅巧齡, 26
 《梅花夢傳奇》, 117
 梅蘭芳, 8, 12, 41, 46, 74, 75
 梨園, 9, 14, 20, 21, 22, 29, 41, 68, 71, 103, 143
 《梨園外史》, 115
 梨園花譜, 5, 9, 15, 16, 21, 26, 30, 32, 83, 84, 101, 102, 115, 123, 133
 淫伶, 81
 《清代燕都梨園史料》, 11, 13, 14, 85, 98, 105
 《清代燕都梨園史料正續編》, 86
 《清稗類鈔》, 7, 8, 21, 49, 56, 64, 98, 124
 畢秋帆, 99, 124, 126, 127, 128
 《眾香國》, 87
 票友, 2
 部, 39
 《都門竹枝詞》, 57, 58, 59, 61, 96
 《都門紀略》, 49
 《鉤影樓回憶錄》, 7
 陪酒, 3, 4, 7, 18, 19, 23, 32, 33, 41, 46, 51, 61, 62, 64, 66, 67, 68
 陳彥衡, 71
 陳恆慶, 51, 53, 54
 陳紀澄, 74
 陳森, 54, 66, 85, 117, 118, 119, 120, 128, 130, 134, 135, 138, 139
 陳銀官, 25
 陳德霖, 46
 陳獨秀, 76
 雪舫, 109
 傅斯年, 78
 傅謹, 13, 87
 寒士, 129
 《幾禮居雜著》, 75
 《復堂日記補錄》, 99
 惡伶, 138
 《朝市叢載》, 89
 《朝野叢載》, 49
 畫舫錄, 83
 登臺, 23, 40, 44
 程長庚, 51, 52
 程硯秋, 46, 47, 81, 82 (同「程豔秋」)
 程豔秋, 46 (同「程硯秋」)
 童伶, 44
 《翕羽巢日記》, 61
 菊部, 49
 菊話, 89
 《著者事略》, 85
 《評花新譜》, 30, 87, 97, 105, 109
 貴遊者, 57

- 《越縵堂日記》，14, 62
 《越縵堂菊話》，14, 62, 89, 91
 跑龍套，24
 軸子，57
 鄂君，67
 《順天時報》，20, 69
 飯店，67
 飯館，60, 61, 64, 65
 飲妓，3
 馮萬金，6
 黃均宰，92
 黃復，96
 黑相公，126
 意淫，133
 搭班，23
 敬皮杯，66
 《新刊鞠臺集秀錄》，37
 《新青年》，76, 77
 楊米人，61
 楊懋建，18, 19, 33, 41, 50, 56, 57, 58, 116, 118, 120, 131, 132
 殿春生，87
 《群芳小集》，99, 100
 《群芳小譜》，100
 《群芳譜》，21, 30, 35, 36, 39
 《群芳續集》，99, 100
 腳色，33, 36
 蜀西樵也，97
 賈寶玉，63, 64, 120, 139
 跟兔，47, 48
 道德，16
 道德品質，9
 達盧布斯，11
 雍正，9
 《鳳城品花記》，45, 89, 90, 91, 93, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113
 像姑，22, 42, 70, 72, 73, 79, 80
 《夢華瑣簿》，18, 37, 50, 56, 58, 89, 116, 118, 132
 歌女，19
 歌妓，4
 歌師，38
 歌童，19, 142
 《淳南遺老集》，4
 演藝，3, 29
 演藝人員，6
 演藝訓練，2, 15, 22, 36
 演藝培訓，26
 演藝體制，1, 9, 12, 15, 68, 69, 143
 《瑤臺小錄》，87
 管班，38
 臺柱子，32
 舞臺，33, 39
 豪客，57, 58, 59, 60, 61, 65, 129, 138
 趕條，60
 趕條子，60, 61, 64
 《趙飛燕外傳》，6
 齊如山，9, 22, 41, 74, 75
 《齊如老與梅蘭芳》，74
 劉半農，39
 劉迎秋，81
 劉趕三，75
 廣福斜街，25
 《影梅庵憶語》，102
 慾，133
 播花居士，87
 樂人，3, 4
 樂戶，2, 6, 7, 8, 124
 樂伎，3, 4, 5
 樂部，19, 38, 57, 58, 70
 樂營，3
 歐陽予倩，77, 78
 熱手巾把，53
 稽查，71
 蔣士銓，111
 請安，18, 46, 51, 56, 59, 61
 豬毛胡同，25
 賣身，1
 賣笑，52
 賣淫，67
 賣藝，1
 賣藝不賣身，1
 賤民，2, 4, 7
 鄭孝胥，60
 鄭逸梅，5

- 魯迅, 73
 鴉片, 45, 112 (同「阿芙蓉」)
 學徒, 19, 33
 學藝, 19, 44, 69
 《燕市群芳小集》, 30, 37, 97
 《燕京雜記》, 28, 29, 39, 48, 49, 98
 《燕臺花事錄》, 97
 《燕臺集豔二十四花品》, 87
 《燕歸來窠隨筆》, 46, 72
 《燕蘭小譜》, 28, 84, 87, 94, 98
 《縉紳便覽》, 98
 蕊珠舊史, 94
 《諫書稀庵筆記》, 51
 錢玄同, 76, 81
 《隨園詩話》, 129
 《隨感錄》, 76
 龍陽, 19
 《龍陽逸史》, 28, 115
 優, 78
 優伶, 8, 20, 27, 51, 57, 67, 70, 72, 73, 78, 79, 80, 92, 111, 123, 132
 優僮, 29, 39
 壓軸子, 56
 徽班, 1, 9, 15, 17, 18, 19, 30, 32, 38, 41, 61
 應酬, 71
 戲子, 7, 81, 82, 141, 142, 144
 戲班, 3, 15, 17, 20, 22, 24, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 57, 69, 75
 《戲班》, 41
 戲班老闆, 40
 戲班總管, 41
 戲票, 50, 58
 戲莊, 50
 戲單, 41
 戲園, 3, 13, 15, 17, 20, 23, 37, 38, 39, 40, 50, 51, 52, 54, 57, 60
 戲園文化, 1, 9, 10, 15, 16, 50, 51, 60, 68, 115, 122, 123, 144
 戲園老闆, 40
 戲園邊緣 (epitheatre), 13
 戲簿, 39
 營運者, 72
 總寓, 38
 謝震, 78
 《鞠部群英》, 21, 26, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 89, 94, 95, 109
 《鞠臺集秀錄》, 21, 37
 韓家潭, 20, 24, 25, 33, 38, 43, 72, 75, 89, 111
 《韓家潭詞》, 69
 《鴻雪軒紀豔》, 105
 糜月樓主, 30, 97
 《擷華小錄》, 30, 37
 《舊劇叢談》, 71
 雙影盒生, 26, 87, 94
 雛伶, 22
 雜劇, 3
 魏婉卿, 25
 《懷芳記》, 25, 26, 87
 《瀛寰瑣記》, 100
 羅瘦公, 46, 47
 藝蘭生, 22, 23, 30, 43, 47, 55, 59, 60, 64, 97, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 112
 譚獻, 97, 99, 100
 譚鑫培, 70
 蘇州, 29, 30, 35
 蘇伶, 29, 30, 35
 蘇揚, 29, 30
 蘇蕙芳, 124, 126, 128, 135
 櫻桃斜巷, 70
 櫻桃斜街, 25, 43, 70
 纏頭, 18
 護花尉, 91
 鐵花岩主, 104
 《響九霄傳》, 71
 《鶯花小譜》, 87
 《聽春新詠》, 87, 96
 蘿摩庵老人, 25
 觀眾, 57