

清代梨園花譜流行狀況考略

吳 存 存*

摘 要

本文通過對晚清梨園花譜的寫作動機、文字風格、作者群、讀者群及其出版流傳狀況的考察，試圖揭示花譜在晚清的北京作為一種士人階層特有的流行讀物之特質及其社會影響和作用。

關鍵詞：晚清、花譜、士人、梨園、北京、流行讀物

一、前 言

近年來，隨著學界對明清戲曲、尤其是對其社會文化層面上的問題的興趣愈趨濃厚，¹一種以前鮮少被人們提起的伴隨著清代梨園產生的流行讀物——花譜，開始受到關注。花譜這個詞，從晚明開始主要成爲一種專指用於品評名妓的文體別稱，而它的植物學的本意往往退居次要的位置。花譜在充滿浪漫氣氛的晚明江南一度頗得士人青睞，出現了像余懷《板橋雜記》那樣的膾炙人口影響深遠之作，之後便是各種「畫舫錄」亦都被稱作爲花譜。然而，當名妓在清代的北京不再是士人追隨的對象，名旦替代了名妓在士人行

收稿日期：2007年2月6日，通過刊登日期：2008年4月23日。

* 作者係澳洲新英格蘭大學人文學院高級講師（英制）。

- 1 見么書儀，《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006）；Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937* (Berkeley: University of California Press, 2006); 以及拙著 Cuncun Wu, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China* (London: Routledge Curzon, 2004), Chapter 5, pp. 116-158.

樂風氣中的位置之後，花譜在清代中後期的京城也因而被轉變為一種針對戲園、主要是小旦（也包括少量的生角演員）的品評、排名、伶旦小傳以及一切和士人與梨園韻事有關的筆記，當然其中豔情的意味依然如舊，或者應該說是在清中晚期的充滿著濃得化不開的徵歌品伶風氣的都門，花譜變得比以往的任何朝代都更為多情和綺麗。本文試圖通過對晚清梨園花譜的寫作動機、文字風格、作者群、讀者群及其出版流傳狀況的考察，對花譜在晚清的北京作為一種士人階層特有的流行讀物的特質及其社會影響和作用作一初步的探索。

二、清代的花譜是一種特殊的流行讀物

花譜具有長遠的歷史，但本文所說的花譜，是清人概念上的花譜，準確地說，應該叫做「梨園花譜」，它們是清代北京由士人撰寫的關於伶人的一種流行讀物。如果我們以乾隆五十年（乙巳，1785）吳長元寫竣《燕蘭小譜》為起點，以1912年民國政府頒發私寓制禁令這樣的標誌性事件為終點，清代士人所熱衷於撰寫、刻印和流傳的梨園花譜大約可以稱得上是這前後約二百五十年的京中士人工餘最流行的一種休閒娛樂的讀物了。這其中尤其是從道光末年到光緒早期的四、五十年間最為風靡，「名作」疊出。²當然，說它是流行讀物（popular literature），卻有著它特定的歷史背景的複雜性，這其中很有些概念需要說明。首先，作為流行讀物，它顯然有別於大眾讀物和下層文化（mass literature or low culture），這與一般流行讀物的定義很不一樣。清代花譜不像《水滸》、《三國》那樣雅俗共賞、是引車賣漿者流都樂於參與討論的文學作品，而是只在墨人騷客間流行。其作者群和讀者群基本上都只限於上層社會。其次，這種流行讀物，雖說流行，使用的卻不是當時流行的白話，而都是非常典雅的文言，文中時時夾雜著詩賦，並樂於闡述一些哲理，典故俯拾皆是。因此它往往也既是文人雅士賣弄文筆和學問的手法

2 如咸豐年間雙影庵生《法嬰秘笈》序曰：「向之為燕臺花譜者，憑臆妍媸，任情增減。壬癸（1852、1853）之年以後，甲乙之籍更多」。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405。又，清·吳長元，《燕蘭小譜》，收在《清代燕都梨園史料正續編》。

之一，又是士人們在閒暇時一編在手反覆吟詠的消磨時光的讀物。花譜看起來總是顯得非常地浪漫和脫俗，但只要稍稍透過那些表面的浮詞，我們就會發現它們其實在炫示的是一些名利場中的俗事。並且花譜所熱衷的士人的趣味具有很強的排他性，在清代可以說是一種在情調和趣味上維護士人精神特權的京中士人圈子的娛樂生活通行證。

但是再反過來看，花譜又絕不是一種嚴肅的士人文化（*elitist high culture*），儘管它使用的是典雅的文言，只在士人間流傳，但它並沒有受到士人自己的認真對待，而一概被目之為「遊戲文字」。它在傳統士人心目中的地位不僅無法與詩、文、論、疏、書、墓誌銘等嚴肅的寫作相比，也遠遠比不上諸如尺牘、序跋、對聯、銘文等相對隨意得多的文字。這也是為什麼我們在本文裏比較傾向於把它們稱之為流行讀物的原因。

瞭解清代士人自己對花譜的態度是我們今天重讀清代中後期花譜時不可忽略的基本歷史背景知識。它既是一種很值得反思的歷史現象，也有助我們現在盡可能地做到「不誣古人」。大體看來，清人對待花譜的態度有兩個方面：首先，花譜乃遊戲之作。與傳統寫作青樓畫舫錄的態度一樣，士人們在熱衷於寫作、評論和傳播這類花譜的同時，他們也幾乎從來沒有認真地對待過自己的這類寫作，寫得容易也丟得容易。在清代，絕大多數的士人不會願意把自己所撰的花譜收到自己的集子裏去，也不會有人把花譜的寫作認真地視為一個士大夫的一種寫作成就。不但嚴肅的經學家不會略予青眼，士人在編纂筆記叢書時也很少把花譜列入其中。所以當一位花譜的作者去世之後，他的墓誌銘在歷敘其一生成就時，他的花譜通常絕不會被提及。因此藏書家們當然也不拿它們當回事兒，藏家通常不會把花譜列入收藏目錄。這也是為什麼當捧伶狎且之風成為過去之後，這些一度氾濫的花譜在短短的二十餘年之後就迅速成為「孤本」和「稀見書」的原因之一。到二十世紀二、三十年代張次溪（1909-1968）編輯出版《清代燕都梨園史料》時，絕大多數的花譜其實已經在市面上根本找不到了。張次溪在〈著者事略〉裏指出：

惟是類冊子既為應時而興，時日較久，即若明日黃花，不復有保存之者。故欲網羅一代史料而不少缺者，殊不易見。³

3 張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁19。

余纂《清代燕都梨園史料》歷八載之久，始羅得三十八種。而真撰者之姓名、爵里，其有考者，祇十四人。蓋爾日作家，緣一時風懷所及，縱筆爲之，遂使香天翠海添出幾許佳話。顧每有評述，輒視同遊戲。其欲以真姓字留向人間者幾若星鳳。馴致後世，無從稽引，是可憾已。⁴

其次我們需要注意的是，花譜通常不涉及任何道德評價，而僅是被士人作爲一種雅趣自娛，甚至自炫。正如這個時期極受歡迎的小說《品花寶鑑》裏的狀元田春航所聲明的：

我是重色而輕藝，於戲文全不講究。腳色高低，也不懂得，惟取其有姿色者，視爲至寶。⁵

田春航的這一番聲明，在二十世紀的人們看來很有點厚顏無恥，但在清代的作家陳森看來，這卻是士人的灑脫不羈、風流多情的標誌，在這一點上他得到當時士人階層的普遍認同。⁶清代的士人基本上想不到這會引起任何道德上的質詢。然而，在二十世紀後半葉，雖然這種風氣和這些花譜已在絕大多數的中國人的記憶中徹底消失了，但如果有人敢於提起清代北京的這些往事，人們會普遍地把它作爲一個封建社會剝削階級腐朽墮落的例證，說它是中國傳統社會中的一個道德的污點大概不會招致任何異議。在這裏我完全無意於說這種風氣是道德的，至少，我們可以明確的是，清人的捧伶狎旦完全不能等同於我們現代觀念上的同性戀，它不是一種建立在雙方自願的基礎上的性愛關係，而是上層社會男人對從事娛樂業的社會地位低下的男子的性剝削。但是，我們同樣可以明確知道的是，在人與人的等級關係還是天經地義的時代，沉浸於這種風氣之中的清代的士大夫並沒有像我們現代人一樣意識到這種不平等是不道德的。通讀清人有關著作，我們可以明顯地意識到，在捧伶狎旦的風氣中，如果說士人的內心可能存在罪惡感的話，那主要是來自儒家思想對肆情縱欲的否定，卻完全沒有因爲這種關係的實質上的剝削而感到內疚。當然更不存在那種在基督教文化中普遍而又根深蒂固的對同性戀必欲置之死地而後快的強烈仇視和譴責。⁷其實，所有清代的花譜都表明清代

4 同上註，頁24。

5 清·陳森（1805?-1870?），《品花寶鑑》（臺北：三民書局，1998），第13回，頁203。

6 參見拙著，《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2000），頁205-215。

7 關於這一點，近年來西方學者討論的比較多，見Bret Hinsch, *Passions of the Cut Sleeve*

士人不僅以捧伶狎旦自娛，並且很以此自命風流。他們把這種關係視為士大夫的權力、財富、品位和風流多情的標誌，是在上層社會中炫耀的資本。道德評判在這種風氣中的缺席在當時的士人看來是自然而然的。這些曲折，是我們把現代的「流行讀物」的概念應用到清代文本裡必須注意的前提。

最後，另一個非常重要的背景是，目前我們在清代花譜這種流行讀物中聽到的幾乎都是士人階層的單方面聲音。清代北京徵歌狎伶的行樂風潮完全是士人一廂情願的浪漫產物。現存的花譜或與花譜有關的文字中幾乎找不到有什麼由伶人撰寫的例子。由於清代伶人受教育的水平很低，他們大都沒有能力把自己的真實狀況和想法寫下來。我們現在在花譜裏看到的伶人們的喜怒哀樂、榮幸和羞恥都是經過士人們編輯的小說化了的產物，帶著士人的趣味和道德觀念，如一再地強調他們與士人之間的愛情的執著和忠誠，不重錢財，趣味優雅，甚至往往以士人的標準去人為地提升伶人的趣味和才華，經常強調這些伶人對書畫的嗜好遠多於戲曲，並且過分地誇大伶人在書畫和學問上的成就，尤其是誇大伶人對士人的尊敬、忠誠和依戀的程度，完全脫離了伶人的真實生活而編入了衣食無憂的士人階層的梦想。事實上我們的花譜裏幾乎不可能看到真實的伶人。因此我們完全可以說，花譜是清代士人浪漫幻想的載體，而不是真實的紀錄。而這種一廂情願的狀況其實也是流行文化的一個重要特徵——它們的基本目的在於追求賞心悅目而不是真實或任何思想的深度，讓文體去傳達一種流行的幻想而盡可能贏取廣大的具有相似興趣的讀者群。

三、現存花譜的分類、風格及其內容

清人慣於把士人所寫與梨園有關的著作稱為花譜，但花譜本身卻並無固定的格式，難以一概而論。如上所述，清代的花譜散佚嚴重，現在我們能看到的，絕大多數保存在張次溪編輯的《清代燕都梨園史料正續編》，約50多種花譜，還有少數保存在關於北京風土人情或戲曲的叢書裏，也偶有一些見

(Berkeley: University of California Press, 1990); Giovanni Vitiello, "The Dragon's Whim: Ming and Qing Homoerotic Tales from The Cut Sleeve," *T'ung Pao* 77 (1992): 349-351.

於文人別集裏的零篇。從現存的清代花譜來看，在文體上我們很難給花譜下定義，它們有的長達五卷，前後附序跋，卷內詩詞賦文俱全，品評數代伶人，煌然可觀，如吳長元的《燕蘭小譜》；也有的不過是寥寥數頁，品評一年甚至一個季度裏的「花王」。如雙影庵生《法嬰秘笈》、余不鈞徒《明僮小錄》、殿春生《明僮續錄》。花譜卷帙既參差不齊，而從內容和寫作方式來看，也很不一樣。現在我們根據現存的花譜，大致可以把它們分為四類：

1.花榜。類似於伶人的排行榜，但它往往還附帶有許多詩賦詞曲去頌揚上榜的伶人。這類花譜最常見的是模仿司空圖（837-908）《二十四詩品》的格式，根據伶人的人品性情容貌，歸入某一類型，如神品、仙品、逸品、柔品、豔品之類。跟司空圖的思路一樣，雖說各品指的是不同的風格，其實各品之間有上下等級之分，神品無疑是至高無上的，而被歸入豔品則往往意味著評價不高。在同一品類裏，往往又分出三六九等，每個伶人的名下都附以詩賦詞曲加以頌揚。如《衆香國》、《燕臺集豔二十四品》、《情天外史》皆屬此類。也有花譜不分類而直接標出名次，附詩賦讚美其突出之處，如《燕蘭小譜》與《鶯花小譜》。這些都應該說就是一份當年北京的明星排行榜。也是最常見的花譜形式。它們在嘉慶、咸豐、同治及光緒初年數量如汗牛充棟，層出不窮，但因為其新聞的、或娛樂指南的性質多於文學或史料，所以在後世遺失得最多也最快。這類花譜通常寫得最為香豔，十分注重辭采。讀一讀道光年間播花居士《燕臺集豔二十四花品》中的〈靈品：王小慶〉，頗可領略其全豹：

春臺部王小慶，號情雲，又號雲卿，安慶人，寓餘慶堂。

（評）轉秋波，調眼色，靈犀一點。酸溜溜心兒裏，埋沒著聰明。

橫波眼溜春溪碧，海棠染就胭脂色。飛燕蹴紅英，流鶯三兩聲。帕羅香自滿，拂袖東風軟。嬌極不成狂，斜窺秋水長。⁸

靈品在此書中屬於最高的品類。整個語氣透露出一種輕佻的詩意，其文學色彩與舞臺風情搭配得天衣無縫，但作者顯然無處不在渲染色情的氛圍，可以說是典型的「遊戲文字」。這類文字因在清中晚期的花譜中過多過濫，結果

8 清·播花居士，《燕臺集豔二十四花品》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁1045。

是文字到後來寫得越來越綺靡，而新鮮感也隨之越來越少，這些詩意的藻飾最後幾乎淪為毫無意義的陳詞濫調。

2.伶人小傳。清代士人在熱衷於「尋芳韻事」的同時，他們相信讓伶人的「芳名流播人間，亦盛德事」，⁹因此很多士人都對編纂伶人小傳很感興趣。這類伶人小傳主要記錄伶人的生年籍貫、所屬的戲班和師傅、擅長的曲目、當然最少不了的還是他們的身世容貌和性情愛好等等私人的信息。行文間處處流露出一種傾慕和愛憐惋惜之意。如以下分別選自道光 and 同治年間花譜的兩段，就是這類伶人小傳中常見的片斷：

翠香，陸姓，……吳兒之極媚者也。隋煬帝目司花女袁寶兒曰憨態可掬，是兒彷彿過之。如春烟籠芍藥，秋水浸芙蓉，未是絕豔，要足令人心醉。目有曼光，雙瞳翦水，執板當席，顧盼撩人。……許太常留谿師嘗言：「若輩中人，往往十指如懸槌，一握為笑，令人索然意盡。惟翠香面目如曼陀羅，指掌如兜羅綿玉筍，班中可稱第一手。」吾師雅人深致，有此絕妙品題。每念斯言，輒令人不忘相逢把臂時風趣。古樂府所謂「欄干十二曲，垂手人如玉」。¹⁰

(瑞春)姚寶香，字妙珊，小字鎖兒，燕人。年十五，隸四喜、春臺兩部。笑祕春風，光流豔雪，所演多時劇。舞衫歌扇，妙絕一時。其神靜，其音清，如瑤天笙鶴，不具塵俗氣者。心性頗高，不屑隨波逐流。吐屬簡雅，具有氣骨，真菊部中所僅見。青蓮亭亭，自拔淤泥，行將拭目俟之。……賦豔詞人贊曰：春花一簇，秋水一方。可人如玉，無言自芳。孤標獨賞，志將高翔。世有伯樂，馬斯其良。¹¹

現存的這類花譜約有近二十種，如《聽春新詠》、《日下看花記》、《長安看花記》、《丁年玉筍記》、《評花新譜》、《懷芳記》、《瑤臺小錄》等等。這部分花譜具有一定的史料價值，我們在把它們引用為史料時必須十分小心，因為它們雖然記錄的是伶人的事蹟，卻並非出於對演員藝術生涯的關注而是一種「尋芳韻事」的產物，帶有很明顯的主觀想像和以士人的趣味去美化伶人的生活和個性的成分，往往成為士人種種幻想的載體。如果僅據此而推斷當年伶人的生活，很容易會被誤導。

9 清·護花尉，《與香溪漁隱書》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁526。

10 清·蕊珠舊史，《丁年玉筍志》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁332-333。

11 清·藝蘭生，《評花新譜》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁463-464。

3.以私寓為條目，記載一個私寓中所有伶人的詳情。這類花譜通常以私寓主人，亦即師傅冠首，標明其私寓的地址，下列其私寓中所有已經開始賣藝的伶人，其實這同時也是指出這個私寓中有多少營業的伶人，往往帶有私寓指南的性質。同時也列出這些伶人的年齡、初次登臺的時間、隸屬的戲班、擅長劇碼、師承關係和家族姻親關係。如下面的一段關於春華主人朱雙喜所經營的春華堂的描寫：

春華主人朱雙喜，正名士敏，號韻秋，外號「羊毛筆」。蘇州人。壬辰（1832）三月初五生。前隸四喜部，唱崑旦，出淨香。住韓家潭。

芷蓀，姓顧，名長明，號篠農，行十。本京人。戊午（1858）十一月十一日生。隸四喜，唱崑生、兼崑旦。善鼓板。本師隸華萬芷儂。

芷荃，姓張，名富官，號湘航，行十一，江蘇吳縣人。乙卯（1855）正月四日生。部同。唱崑旦。善書、奕，工管、弦子，崑老旦張亭雲之子。

芷茵，……姓吳，名香官，原名鴻寶，號也秋，行十二。本京人，巳未（1859）四月十二日生。部同。唱崑旦。善吹笙。本師春連朱蓮桂。

芷湘，姓范，名蕊官，號秋貽，又號亦仙，行十三。本京人，原籍蘇州。庚申（1860）四月初八日生。部同。唱崑旦，善彈弦。前餘慶范小金之子，辛未出臺。¹²

以上片斷出自同治十二年（1873）出版的邗江小遊仙客《菊部群英》。《菊部群英》是一部嚴格以私寓為綱目記錄都門伶人狀況的花譜，書中詳細羅列了自1870年以來三、四年間京中六十五個私寓裏近一百七十位伶人的姓名生年籍貫及其擅長的曲目。這部花譜披露了一些清代中後期梨園和私寓重要信息。如在所記的近一百七十位伶人中，有一百一十七人為旦角演員。這與《批本《隨園詩話》》中所說的乾嘉年間京中徽班「各班小旦不下百人」¹³的狀況可以相互參證，可見當時旦角，不像後來那樣是老生或花臉，是戲園子裏的臺柱子。¹⁴書中提及的丑角四人，花臉兩人，其餘四十來人為老生和小

12 清·邗江小遊仙客，《菊部群英》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁481-482。

13 轉引自張發穎，《中國戲班史》（北京：學苑出版社，2003），頁154。

14 關於早期京劇以旦角為主的問題，可參見《日下看花記》、《辛壬癸甲錄》（亦收在張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》）等書，它們都提到當時戲班中的臺柱子是旦角。另，澳洲學者Colin Mackerras對此也有深入的闡述，見Colin Mackerras, *The Rise of the*

生演員。但與其他花譜不同的是，本書並不描述或評價所列伶人的容貌和表演風格。作者在《自序》中亦明確指出，「各班人名，悉照腳色序列；各堂次序，悉依住址編列，並非意存軒輊」。¹⁵光緒十二年（1886）出版的佚名《鞠臺集秀錄》在體例上與《菊部群英》大致相同，記載了四十一位私寓主人以及隸屬於他們私寓的其他伶人的姓字、住址、籍貫和擅長曲目，但其信息沒有《菊部群英》那麼詳細，也沒有提供伶人的生年。此書共著錄八十一位伶人，其中旦角四十八人，生角十八人，丑角四人，淨、老旦各一人，另有九人僅注云「傳載後」，但其實並無下文，可能已經散佚了。但整體看來，旦角的人數在當時的梨園仍占絕對的優勢。¹⁶若干年後，又有《新刊鞠臺集秀錄》，載四十個私寓中約一百位伶人的狀況，其中旦角六十四人，生角二十五人，丑二人，花面三人，又有六人不詳。此書體例完全沿用《鞠臺集秀錄》，當為同一作者所著，但為前著所未有的是它同時還把所著錄的伶人是否曾經名列花榜以及在花榜的名次也告訴讀者，如王瑤卿，「甲午（1894）花榜第一人」，果香林，「戊戌（1898）花榜第二人」等等，¹⁷由此也可窺見花譜在當時的影響力，遺憾的是這些花榜現在絕大多數已散佚不見。出版於1886年的《朝市叢載》為光緒年間介紹北京概況的一本旅客指南，其中第八卷為私寓指南，其綱目頗近此類花譜。¹⁸這類花譜以其寫作態度相對客觀，常有較高的史料價值。

4. 士人與品伶有關的筆記，往往也稱為「菊話」。內容既有對伶人和狎伶士人的掌故逸聞的記載，又有自傳性的與伶人之間的纏綿的愛情故事。雖然往往有自作多情之嫌，這類著作卻大多可讀性較強，因其往往直接記錄士人所見所聞，或直抒胸臆，而不是以士人的趣味代伶人立言，故相對來說有較高的史料價值和文學價值。其比較典型的著作有《金臺殘淚記》、《辛壬癸甲

Peking Opera, 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China (Oxford: Clarendon Press, 1972), pp. 189-191.

15 清·邗江小遊仙客，《菊部群英》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁471。

16 清·佚名，《鞠臺集秀錄》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁629-646。

17 清·佚名，《新刊鞠臺集秀錄》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁651。

18 清·楊靜亭原編、李虹若重編，《朝市叢載》（光緒十二年（1886）刻本，現藏北京中國國家圖書館）。此書有北京古籍出版社1995年排印本，但第八卷被刪。

錄》、《夢華瑣部》、《鳳城品花記》、《側帽餘談》、《宣南雜俎》、《越縵堂菊話》等等。從這些著作中我們可以掌握清代中晚期士人狎伶生活的最生動鮮活的第一手材料。其中《越縵堂菊話》是張次溪從李慈銘的《越縵堂日記》中編錄的。李慈銘（1830-1895）在晚清以敢言著稱，曾官山西道監察御史，又是當時著名的詩人，於經史研究亦卓有成就，在晚清聲望籍甚。其前後記錄長達四十一年之久的《越縵堂日記》是研究晚清社會的難得的原始材料和他自己的治學筆記。與當時絕大多數士人一致的是，李慈銘在京中的工餘消遣也是上戲園或招伶侑酒：

（同治三年，1865）十六日，下午，詣三慶園聽戲。座客踏肩，甚不可耐。晚飲裕興園，招芷秋。夜歸，月明如畫，清綺有秋色矣。

同治四年（1866）正月十四日庚戌：晴，寒夜，周文俊兵部邀同其羣從文杰解元、麟圖工部及允臣兄弟，宴于景餘堂蕙仙家。予招芷秋。又有蒨雲、芷儂、梅五諸郎，擷笛徵歌，三更而罷。¹⁹

之類記載在他的日記中是常見的片斷。但李慈銘的日記並不限於這樣純粹的紀錄，還進一步寫到一些意在引起同時代人豔羨的他本人與伶人之間的親密而浪漫的關係：

錢秋菱者，……色秀可餐，清神善照。矚鮮秋水，頰豔晨葩。……余以同人媒介，偶一招從。三年之中，席無十接，囊金未解，花葉都虛。而秋菱偏暱就余。往往衣香熨裊，蕙玉溫祛，脈脈相看，依依不捨。嘗曰：「聞君招而不至者，蓋非人也。」²⁰

余嘉生（伶人傅芝秋）之志行，卓出流俗，而悲其沈於樂伎，以色藝為養，招搖過市，蓋非得已。嘗招生至越縵堂倚燭共語，皆至夜分。²¹

這種自敘式的關於士伶浪漫關係的描寫在清中晚期非常流行，其中最具有代表性的當屬以下我們還將要提到的香溪漁隱《鳳城品花記》。當然，士人筆記並不都是敘事，它還包括士人們對當時這種社會風氣的觀察和感慨，結合中國士人常有的那種感傷情調，有些片斷往往讀來非常地抒情。如道光年間張

19 清·李慈銘撰，張次溪纂，《越縵堂菊話》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁704。

20 同上註，頁710。

21 同上註，頁712。

際亮（1798-1843）《金臺殘淚記》寫到當時私寓最爲集中的韓家潭一帶的繁華景象時的一段話：

每當華月照天，銀箏擁夜，家有愁春，巷無閑火。門外青驄嗚咽，正城頭畫角將闌矣。嘗有倦客侵晨經過此地，但聞鶯千燕萬，學語春風。不覺淚隨清歌並落。嗟乎，是亦銷魂之橋迷香之洞邪！²²

憂傷中帶著紙醉金迷的頹廢的美，可以說是清中晚期北京特有的氛圍，寥寥數語，其意蘊卻並不那麼簡單，這大約也是花譜能夠讓士人靡然向風達近二百多年之久的文學上的原因吧。

當然以上的這四種分類也只是取其大概而已。許多具體的著作往往很難只以一種類別來概括。在文體上，有的一本花譜之中兼有二種以上的不同寫作方式，很有代表性的如張際亮《金臺殘淚記》，其卷1爲伶人小傳；卷2爲詩詞頌揚；卷3乃關於戲園、伶人以及狎伶風氣的雜記。同時值得注意的是，如前所述，清代所有的花譜均以文言文寫成，其中摻雜著許多詩賦詞曲。不僅如此，他們還經常在花譜裏互相讚賞別人花譜中的詩文。有時候也會模仿通俗小說中評點的方式，在一本花譜出版或再版時請友人或以自己的化名在一些關鍵的句子下加一些幽默的評注，去幫助讀者理解作者的寫作苦心及其文筆的美妙之處。這些部分，不在以上四種類型之內，當然它們也不是花譜的主要形式，而只是一種調節和點綴。

四、花譜的寫作動機和出版發行狀況

如前所述，花譜的作者沒有例外地都是士人。在清代，花譜基本上是京中士人作爲一種業餘生活中的「雅嗜」而寫的。留春園小史在〈《聽春新詠》緣起〉中有這樣一段話自敘其寫作動機：

爰取菊部諸郎爲題贈所及者，掣爲四部，各綴數言。既輯舊吟，復徵新詠。與小南雲主人、古陶牧如子往來商榷，彙錄成帖，壽之棗梨。庶使鏗金戛玉，無遭覆甕之冤；雛鳳鳴鸞，亦藉汗青之力。詩因人作，人以詩傳。佳詠名花，爭妍鬥麗。閒窗翻閱，恍遇群香於卷帙間也，寧非遣興祛煩之一助

22 清·張際亮，《金臺殘淚記》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁247。

哉？²³

簡言之，為名伶傳名和為士人自己「遣興祛煩」是寫作和出版花譜的基本動機。這樣的說法，在清代中晚期最為常見。但士人們也常常把花譜的寫作視為一件十分浪漫風流的事。護花尉《與香溪漁隱書》中就提出一種十分浪漫化的說法，他敦促香溪漁隱出版當時尚以手抄本流傳的《鳳城品花記》時說：

大著《鳳城品花記》盍誦一過，不勝欽服。苟不珍閱，則倩上海申報館排印行世甚宜。使芳名流播人間，亦盛德事，但好名之念可不必存耳。²⁴

「使芳名流播人間」，這也是清代士人寫作花譜的最冠冕堂皇的理由。但如果再深入一點，這些聽起來非常風雅的說辭就不都是那麼出塵脫俗了。其實「好名」往往正是士人寫作和出版花譜的最基本的動機。許多士人往往為了借寫作花譜展現自己「不同流俗」的趣味，自敍或編造一些自己與伶人的情事來炫示他們的多情和浪漫，或者就是簡單地為了顯露一下他們在詩賦詞曲方面的寫作才華。現在留傳下來的花譜裏有不少清代士人，甚至於那些已經成了大名的士人的許多厚顏的自我炫耀。如李慈銘的《越縵堂菊話》通過伶人吹噓自己的言語就幾近無恥：

余始招霞芬，蕙仙（梅巧玲，霞芬的師傅）戒之曰：「此君理學名儒，汝善事之。」今年夏，余在天甯寺招玉仙。玉仙適與蕙仙等群飲右安門外十里草橋。蕙仙謂之曰：「李公道學先生，汝亦識之，為幸多矣。」此曹公議遠勝公卿，然余實有愧焉。²⁵

琴香甚疏也。顧甚眷余。今年其三十歲生日，百鎰之金，十日之饌，豪客接座，華轂塞門。琴香獨乞余書一橫幃，以為光寵。至數十請不厭。²⁶

有意思的是，以「理學名儒」和「道學先生」自命的李慈銘，不但不以招伶且侑酒而難為情，反而公然借伶且以宣揚自己的「理學名儒」和「道學先生」

23 清·留春園小史，〈《聽春新詠》緣起〉，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁153。

24 清·藝蘭生，《宜南雜俎》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁526。

25 清·李慈銘撰，張次溪纂，《越縵堂菊話》，張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁708。

26 同上註，頁709。

名聲。這在宋儒，無論如何應該算是有悖常理的事，但在晚清的士人看來，似乎是一件自然而然的事，如民國初年王篋生在《〈宣南零夢錄〉題詞》中讚揚《宣南零夢錄》曰：「閒情旖旎言煩瑣，足匹風流越縵堂。」可見晚清士人對待李慈銘這類文字的態度。²⁷而這些文字透露給我們的另一個值得注意之處是，在清代都門的士人與伶人的關係中，毫無疑問從表面上看士人是占主導地位的階層，伶人則是被動的和仰賴士人而生活的。但具體到現實生活中，它似乎卻不是那麼線條清晰黑白分明。雖然不少花譜的作者聲稱伶人們乞求士人將自己編入花譜以抬高身價，²⁸這當然也完全在情理之中，花譜本來應該是伶人的宣傳品。但我們可以發現，士人們其實也一再地借名伶抬高自己。在晚清的北京，士人「自謂與某郎厚者，刺刺不休」²⁹並不是什麼稀罕的事。黃均宰（1826-1895）《金壺遯墨》裏曾記載了這麼一段有趣的軼事：

京師宴集，非優伶不歡，而甚鄙女妓。士有出入妓館者，眾皆訕之；結納雛伶，徵歌侑酒，則揚揚得意，自鳴於人。以為某郎負盛名，乃獨厚我。伶恃嬌態，飾風雅，聞有書畫名者，必索之。某公善書工花卉，酬應日煩，厭苦特甚。一日有巧伶索畫。伶故以色藝噪一時，他人所欲結交而不可得者。某乃自出買絹，欣然搦管，聚精會神，唯恐不工，且速也。既成，冒雨攜贈。伶道謝曰：「我戲言耳，乃竟煩公。」某甚喜，謂自今納交，庶幾心藏不忘矣。越數日，復往，一語不發，面冷於冰。久之，乃請姓名，若不相識者。某恚而返，自是痛惡伶人。³⁰

因此比較現實地來看，寫作花譜對於士人和伶人來說是一件雙贏的事，兩者的名聲都可以通過花譜得到宣揚並增值。但士人通過花譜的這種反向的得利在清代往往為人所忽視，士人所擅長的非常高調的風雅掩蓋了他們實際上所

27 張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁803。

28 如道光年間蕊珠舊史，《丁年玉筍記》開篇曰「桐仙以丁酉首夏為花君，乞立傳。一時諸郎咸願得廁名《看花記》中。爭請余顧曲，乞品騷色藝，冀得一言為重。招邀者踵武相接也。」又香溪漁隱，《鳳城品花記》中也提到新的花榜出爐時，上榜的伶旦感激不已，「群豔咸屈一膝道謝」。見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁329、573；並請參見么書儀，《晚清戲曲的變革》，頁337-338。

29 清·蜀西樵也，《燕臺花事錄》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁563。

30 清·黃均宰，《金壺遯墨》，卷2〈伶人〉，見沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》第43輯（臺北：文海出版社，1969），頁196-197。

獲得的利益。當然，再仔細推究起來，士人也可能會爲了某種直接的功利目的如收受私寓或某戲班的錢而去寫作花譜，但這類事例與當時士人的地位以及他們對寫作遊戲文字的觀念都有太大的距離，因而並不常見。有的學者根據許多花譜的作者都是來京投考未中的失意士人而推測他們可能可以通過寫作謀生，把花譜視爲一種直接的商業行爲，這大概是很有違於士人寫作花譜的初衷。事實上我們現在在花譜的序跋裏可以看到不少書商可能從中牟利的記載，但至少筆者從未讀到任何關於士人通過寫作花譜謀生的資料。在還沒有版權版稅概念的清代，我相信士人們從寫作花譜中獲取的利益主要是自己的聲名和影響，而不是直接的金錢，或者說，金錢還只是他們寫作動機中一個非常次要的因素。³¹

花譜通常首先由士人自己手鈔或出資少量印行，分贈友人，在愛好梨園的士大夫圈子內傳閱。香溪漁隱《鳳城品花記》寫出後，首先就是以手鈔本在自己的幾個好友知己間傳閱。³²而有一些花譜可能會因其出色的文筆或實用性迅速地傳播開來，如蕊珠舊史談到他的《長安看花記》面世後，「於時

31 參見么書儀，《晚清戲曲的變革》。又案，么氏此書對於撰寫花譜的士人和伶人的關係亦有詳細的討論（頁 335-338），但筆者不能完全同意她的觀點。么氏認爲以《日下看花記》的出版爲標誌，花譜日趨商業化，因此伶人與撰寫花譜的士人的關係發生了很大的變化，即從文人仰望名伶，轉爲伶人討好文人。筆者認爲這樣的觀點是出於現代人的推測而不是從歷史出發來考察歷史。伶人確實在道光前後感覺到花譜對於他們的聲名的巨大作用，但他們其實一直在仰望士人階層。所謂此前「文人仰望名伶」實際上只是清代士人製造的一個浪漫假像，其「仰望」的性質其實從來沒有與「仰望」名妓有什麼區別，士與伶的地位區別在清代是不可逾越的。我們現在在嘉慶道光之前的花譜如《燕蘭小譜》其實看不出么氏所說的文人仰望名伶的「可憐相」（頁 335），而完全是上對下的尊貴架子。而從另一個角度看，士人的高貴地位並不意味著本階層的所有士人都在士伶關係中占上風，相反，名伶瞧不起不得志的士人在清代是一貫的，因為在民國建立之前士伶的關係根本上是一種買賣關係。沒有錢的士人幾乎從來就只能豔羨名士豪客與名伶出對入雙的親密關係而很難插足。他們出於嫉妒就盡力詆毀豪客們如何有錢而不懂憐香惜玉以及伶人們如何勢利無情，並進而幻想世界上會有不愛錢的聰明美麗的「好相公」。關於這一點，《品花寶鑑》可以說提供了一個最生動的歷史圖景。花譜在清中期高度商業化之後，一些失意士人固然借花譜操縱伶人的聲望，但正如我們以上的例子所表明的，伶人也一直利用自己的影響在操縱這些失意的士人。因此，我不認爲士伶關係在花譜商業化之後「發生了質的變化」。

32 清·藝蘭生，《宣南雜俎》、〈《鳳城品花記》序〉，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁 526、567。

傳寫《看花記》者，幾有洛陽紙貴之歎。³³當然作為一種士人流行的休閒讀物，坊間書商也看中了其在市面上的價值而廣泛地刊印發行一批花譜，如吳長元《燕蘭小譜》等在清代就被反覆刊印，還被收入一些叢書。現在我們從一些花譜的序跋裏，可以瞭解到當時花譜出版的許多消息。如雙影庵生《法嬰秘笈》卷尾記載了本書出版過程曰：

余之爲是錄也，初擬遍索諸人所生月日，以爲同歲之序次。憶停雲館主人見其稿本，急欲出徵同人題詠。倉促卒付之梓。固知詢訪未周，遺漏不免，舛誤亦多。俟題詞集後，再當釐正，且補月日，以成定本。³⁴

這位「憶停雲館主人」當爲一書商，他如此匆促地讓雙影庵生儘快地印行《法嬰秘笈》，理由當然只能是市場的急切的需求。邗江小遊仙客在其〈《菊部群英》自序〉裏也寫道：

僕燕臺匏繫，十餘年來，雅有徵歌之癖。……因於庚辛以還，暇時留意梨園，旁諮博訪，彙爲上下兩編。搜集尚未完備，友人索觀甚夥。爰取下卷先爲校定，付之歛刷，以公同好，上卷並諸公所賜題詠，容俟彙齊續刊。是編匆促付梓，各腳色籍貫、技藝，難免遺漏。且恐傳聞有誤。率爾探觚者，尚希大雅鑒正。³⁵

這是又一個倉促付梓的例子。而作者違例先出版以紮實資料爲主的下卷而擱置有名人題詞的上卷，也說明當時讀者對於具有實際內容的花譜的急切需求。更有意思的是，作者在其自序的最後還說：

是編梓成後，有續增改正者，請付本舖照辦，以期美備，且能歷久常新。³⁶

這聽起來很像是現代的出版商徵求稿件的廣告。而從語氣上看，這位邗江小遊仙客本人應該就是出版者，或至少是與書商關係密切。這對於我們今天瞭解晚清流行讀物的出版狀況無疑提供了珍貴的例證。而《菊部群英》出版以後的反響也很熱烈。我們現在還可以知道當時有士人向自己的友人寫信推薦此書，而香溪漁隱遠在江南，也寫信求在京的友人代購並郵寄到江南：

33 清·蕊珠舊史，《丁年玉筍記》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁329。

34 清·雙影庵生，《法嬰秘笈》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁410。

35 清·邗江小遊仙客，《菊部群英》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁471-472。

36 同上註，頁472。

《菊部羣英》務求購一本，即須寄下。此僕所鄭重視之者。幸勿度外置之也。³⁷

可以想像《菊部羣英》在當時是銷行得很不錯的。

花譜在清中晚期充斥著坊間書肆猶如汗牛充棟。作為風行一時的讀物，其商業價值也自然被人注意到。早在嘉慶十八年（1813），《都門竹枝詞》中就有這樣一首詩描述其出版狀況和商業利潤：

譜得燕蘭韻事傳，年年歲歲出新編。《聽春新詠》《看花記》，濫調浮詞竟賣錢。³⁸

「濫調浮詞竟賣錢」，這幾乎可以說是十九世紀以來世界上所有的流行讀物最容易得到的評價，我們現在也仍然給予絕大多數的流行讀物如是批評。民國初年的學者黃復曾描述他在晚清所目睹的花譜銷售的狀況，「言燕都梨園掌故者，鬻然自鳴，多所刊佈，坊肆所陳，觸目皆是」。³⁹可見當時的讀者當然是把花譜作為一種消遣的流行讀物；而對於當時的書商來說，經營花譜的利潤顯然是可觀的。

五、花榜與科榜

如前所述，花譜是一種特殊的流行讀物，與通俗小說不同，其讀者群基本上只限於士人。那麼，清人自己怎樣看待花譜這類流行讀物的特徵呢？一個清人自己常常拿來與花譜並提的便是當時士人一生仕途榮祿攸關的科舉考試的科榜。《清稗類鈔》中曾有這樣一段話：

京朝士大夫既醉心於科舉，隨時隨地，悉有此念，流露於不自覺。於是評騭花事，亦以狀元、榜眼、探花等名詞甲乙之，謂之花榜。⁴⁰

科考與花譜在我們現在看來似乎是一件風馬牛不相及的事。但晚清北京的士人卻並不這樣看。「洞房花燭夜，金榜題名時」這個傳統士人所謂最得意的

37 清·護花尉，《與香溪漁隱書》及香溪漁隱，〈覆護花尉〉，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁525-526。

38 清·無名氏，《都門竹枝詞》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁1173。

39 黃復，〈黃復序〉，張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁8。

40 徐珂編，《清稗類鈔》（北京：中華書局，1986），第11冊〈優伶類〉「伶有花榜」，頁5096。

兩件事，在清代北京徵歌選伶之風盛行的社會背景之下卻有了另一種表現形式。把科考與花譜放在一起來考察，其實可以看到清代特有的這種狎伶行樂風氣曾經發展到怎樣的一種程度。張次溪在〈《清代燕都梨園史料》自序〉裏指出：

彼時文人學士逢場作戲，加以評論，作為詩歌，單冊零篇流傳不少。如《燕蘭小譜》等其尤著也。其於伶人里居、姓字、色藝、性情略見一斑。《燕京雜記》所謂「俚俚尋香問玉者一覽。間歲一登，可擬於《縉紳便覽》一書」。亦可以見其價值矣。⁴¹

將花譜與《縉紳便覽》並提，可以說是對京城士人與梨園文化的有見地的意見。清末民初的名士姚華在《增補菊部群英跋》裏對花譜在這個時期的北京的盛衰嬗變提供了一個更為具體的歷史背景描述：

（京師）宅第相連，聲伎相聞，烏衣子弟時弄粉墨，每每以優為師。士風豪習，兼濡並染，既無寒瘦可憐之風，亦少金銀市儉之氣。師傅弟受，世世相承，常以不勞而致豐澤。故習其業者日眾。國家無事，上下朝野相率以聲色為歡。殊方遐土，能自致一第至京師者，莫不投縞素、豁耳目焉。快於一時之遇，輒不自己而吟詠之。或最錄且被之篇章，以誇其秀。每春宮貢士，則菊部一榜，殆若成例。然其文或傳或不傳。予不及見其盛也。自戊戌（1898）入都，聞榜孟小如以下十人。癸卯（1903）再來，又見榜王琴儂以下十人。迄於甲辰（1904）貢舉悉罷，菊榜亦絕。不及十年而國變矣。建國元年（1912），橫被厲禁，而優人與士夫始絕。⁴²

姚華在這裏明確指出，清代的花譜因士人熱衷於狎伶而產生，在相當不短的一段時間裏，它們在京城與科舉考試並頭齊行，頗具「英雄兒女各千秋」的意味。中國古代的京都一直有科場舉子與青樓名妓並行的浪漫傳統，所謂「春風得意馬蹄疾，一日看盡長安花」。清代也不例外，只不過現在名妓換成了名伶，尤其是名旦。風氣盛時，科榜公布的時間也就是新的花譜出爐的時間，兩者在京中都會造成轟動一時的效應。當然名旦總是在不斷地代代更新，而這也是流行文化的一個典型特徵。清葉雲滋曾用畢秋帆和李桂官的所

41 張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁19。

42 姚華（1876-1930），〈增補《菊部群英》跋〉，張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁448。

謂「狀元夫人」的事例為典故，以七絕描述清代最令人豔羨的新科舉子與名伶的浪漫關係：

聞說尚書有桂郎，百花頭上占春光。歡場佳話君重繼，走馬看花一樣忙。⁴³

我們現在已無法考證詩中的「君」指的是什麼人，但作者自己在詩後注云：「用畢秋帆事」，至少我們可以肯定的是此「君」應該是科場得意而又風流倜儻的士人。雖然我們也無法得知詩人葉雲滋的年代，但從集中其他題詩作者的年代來看，他應該生活在道咸年間——一個把士伶關係的浪漫氣氛推向極致的年代。

花譜在清代都門既被拿來與科榜並提，那麼重視風雅的士人沒有疑問地會走向故意宣稱寫作花譜的重要性高出於練習科場卷子以彰顯自己不同流俗的個性。平陽酒徒的〈《宣南雜俎》跋〉對其作者藝蘭生的褒揚正是這種士人習性的代表：

藝蘭生富於年，湛于學，性豪邁，鄙章句。闈期近矣，余訪諸胸羅二十八宿館，見其方錄此帙，吮毫伸紙，意得甚。戲曰：「是亦抱佛腳耶？」笑答曰：「聊備宣南掌故耳。」⁴⁴

以闈期將近而仍悠然考訂花譜，並謔稱之為一種「抱佛腳」的方式，這就是晚清都門士人所最為欣賞的風度，雖然這種風度更多地是一種個性的炫示而不可太信以為真。清代士人對功名的追求和對美的沉溺是以一種既互相排斥又互相依存的方式存在著的。我們現在固然從留存的花譜中經常可以讀到所謂視功名如糞土而以伶旦為至寶的風流不羈的說法，但事實上幾乎沒有什麼清代的士人敢真正蔑視功名，因為這本來就是維持他們風流不羈的生活方式的基礎。也正是因為有科場的背景襯托，徵歌狎伶的行為在當時才會被目之為風流倜儻之舉而免於「皮膚淫濫」之譏。士人在這個問題上對待自己與對待其他社會階層如商人或一般平民的雙重標準是非常顯然的。⁴⁵

43 清·粟海庵居士編著，《燕臺鴻爪集》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁 258。

44 清·藝蘭生，《宣南雜俎》，見張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁 530。

45 這種雙重標準在《品花寶鑑》裏被發揮到極致，這部小說基本上把狎伶者分為兩大群體，士人或非士人。非士人包括富商豪強、地痞流氓和一些想躋身士界卻缺乏才能和名貴出身的人。小說裏凡是涉及士人的狎伶行為滿是詩情畫意和執著的愛，而涉及非士人的則只有對伶

六、結 論

當花譜在二十世紀初終於不再流行，而且很快在文人圈子裏銷聲匿跡，如姚華所指出的，一個很值得玩味的現象是，「貢舉悉罷，菊榜亦絕」，⁴⁶花譜是隨著清末科舉的廢止而消歇衰落，並最終在1912年因清王朝的覆滅而被民國政府「厲禁」而「始絕」。這種文體是隨著中國傳統上層社會的行樂風氣的消滅而悄然地退出了人們的視線的。從花譜的盛衰過程，我們可以清晰地觀察到社會文化價值觀對於流行文化的決定性作用。當一種社會文化的價值觀產生了變化時，一種風靡一時讓許多深處其中的人們如癡如醉的風氣可能會在瞬間被人們棄若敝屣。花譜的衰落，從社會文化的角度看，無疑是中國在二十世紀的各種巨變中一個小小的但又具有相當典型意義的例子。一方面，它意味著中國傳統的性愛觀念，尤其是對待男色的態度在中國社會上讓位於逐漸西化的性愛觀念，因此它也可以被視為中國傳統性愛觀念終結的一個標誌。另一方面，花譜的衰亡也意味著中國社會等級觀念的逐漸淡化和演員地位的提升，意味著中國新知識分子娛樂興趣的轉移和西化，是中國邁向現代化的步子之一。而這其中千絲萬縷的頭緒，又難以簡單地以道德是非或社會進退的標準進行評判。花譜的具體衰落過程是一個很具有研究價值的文化現象，牽涉到中西文化的碰撞、流行文化與社會價值觀以及中國近代史上的所謂現代化等等問題，限於篇幅，我們只能以後另文討論。

引用書目

一、傳統文獻

清·小鐵笛道人，《日下看花記》，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。

清·邗江小遊仙客，《菊部群英》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。

且的醜陋淫欲。陳森，《品花寶鑑》（臺北：三民書局，1998）。

46 姚華，〈增補《菊部群英》跋〉，張次溪編，《清代燕都梨園史料正續編》，頁448。

- 清·佚名，《鞠臺集秀錄》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·佚名，《新刊鞠臺集秀錄》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·吳長元，《燕蘭小譜》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·李慈銘撰，張次溪纂，《越縵堂菊話》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·香溪漁隱，《鳳城品花記》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·留春園小史，《聽春新詠》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·張際亮，《金臺殘淚記》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·陳森，《品花寶鑑》，臺北：三民書局，1998。
- 清·無名氏，《都門竹枝詞》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·粟海庵居士編著，《燕臺鴻爪集》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·黃均宰，《金壺遯墨》，《近代中國史料叢刊》，臺北：文海出版社，1969。
- 清·楊靜亭原編，李虹若重編，《朝市叢載》，光緒十二年（1886）刻本，現藏北京中國國家圖書館。
- 清·楊懋建，《辛壬癸甲錄》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·蜀西樵也，《燕臺花事錄》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·播花居士，《燕臺集艷二十四花品》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·蕊珠舊史，《丁年玉筍志》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·雙影庵生，《法嬰秘笈》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 清·藝蘭生，《宣南雜俎》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。

社，1988。

清·藝蘭生，《評花新譜》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。

清·護花尉，《與香溪漁隱書》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。

沈太侔，《宣南零夢錄》，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。

張次溪編著，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988。

二、近人論著

么書儀 2006 《晚清戲曲的變化》，北京：人民文學出版社。

吳存存 2000 《明清社會性愛風氣》，北京：人民文學出版社。

姚華 1988 〈增補《菊部群英》跋〉，《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社。

徐珂編 1986 《清稗類鈔》，北京：中華書局。

張發穎 2003 《中國戲班史》，北京：學苑出版社。

Goldstein, Joshua. 2006. *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*. Berkeley: University of California Press.

Hinsch, Bret. 1990. *Passions of the Cut Sleeve*. Berkeley: University of California Press.

Mackerras, Colin. 1972. *The Rise of the Peking Opera, 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford: Clarendon Press.

Vitiello, Giovanni. 1992. "The Dragon's Whim: Ming and Qing Homoerotic Tales from The Cut Sleeve," *T'ung Pao*, 78: 341-373.

Wu, Cuncun. 2004. *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*. London: Routledge Curzon.

An Introductory Analysis of the Popularity of Qing Dynasty Theatre Flower Guides

Cuncun Wu*

Abstract

In examining the late Qing theatre “flower guides” in relation to authorial motivation, literary style, circles of authorships/readership, and circulation, this paper seeks to identify the defining elements and significance of what was a popular genre specific to the literati class in Beijing during the late Qing.

Keywords: late Qing, flower guide, literati, theatre, Beijing, popular literature

* Cuncun Wu is a senior lecturer in the School of Arts at the University of New England, Australia.