

戲中士紳，仕途優伶

——清中葉小說中的「流動」戲班及其社會想像*

楊中薇**

摘 要

在前現代中國，士人與伶人長期位處社會階序兩端，現實身分上距離甚遠；然而於十八世紀的文學與文化中，二者卻頻繁被相互比擬與轉化，形成一種值得關注的文化現象。本文以清中葉小說《歧路燈》、《儒林外史》、《姑妄言》為主要文本，分析士／伶關係的多重想像：一方面，「流動」戲班的伶人得以輕易進入士人家庭，扮演親屬角色，動搖血緣宗族結構；另一方面，士人亦反向被比擬為伶人，以揭示階級流動的身分不穩性；同時，伶人甚至被誇張想像介入地方政治，反襯士人官員僵化的禮教訓練。透過上述分析，本文指出士／伶關係不僅為敘事策略，更是清中葉士人建構自我認同並回應政治與社會變局的重要想像資源。

關鍵詞：士／伶關係，「流動」戲班，禮教制度，社會流動，表演幻象性

* 本文得益於商偉教授、陳亮亮教授之寶貴意見，並感謝師友胡曉真研究員、劉苑如研究員、劉瓊云副研究員及王萌筱助理教授之鼓勵與指點，亦承蒙匿名審查人之寶貴建議，謹致以誠摯謝忱。

** 中央研究院中國文哲研究所助研究員，電子郵件信箱：cy2372@as.edu.tw

一、前言

在前現代中國，士人與伶人長期位居社會階序的兩端，表面上彼此在現實身分上距離遙遠。然而，在十七、十八世紀的文學與文化中，二者的關係卻時常被並置想像，無論是作為相互比擬的對象，或作為彼此對立的力量，皆構成了特殊的文化現象。這一文化現象的形成，主要可能源於兩種現實基礎：一方面，戲曲自晚明以來更加商業化，成為士人最熱衷的娛樂活動之一，促使士人與伶人之間的實際互動愈加頻繁；¹ 另一方面，伶人在舞臺上反覆扮演士人或官員角色，透過模仿士人的語言、衣飾、姿態與行為，與士人群體形成緊密的象徵關係，並進一步將表演延伸至日常生活。本文將以清中葉（約十八世紀）三部小說《歧路燈》(1748-1777)、《儒林外史》(1749) 與《姑妄言》(1730?) 為分析文本，探討士與伶關係的幾種想像方式，並進一步討論此一關係如何成為清中葉士人建構自我認同與回應政治、社會變局的重要想像資源。

自十七世紀開始，士／伶之間最被人關注的，即是伶人在現實中「模擬士人」的相關描寫中屢見不鮮。袁書菲 (Sophie Volpp) 指出，明末清初的寫作者經常利用表演的幻象，來隱喻商人階級喜歡藉由「打扮」成士人階層，而製造出假身分的幻象。此種「打扮」包括服裝、姿態、品味、學養等的假扮。袁書菲將戲曲表演性延伸為一種社會表演性，並認為這正反映出十七世紀對戲曲幻象性的特殊運用。² 明末清初由於政治世變混亂，禮教打破，情教盛行，階級僭越的情形特別嚴重，因此戲劇性經常被用於表現文人對於個人身分被仿冒的焦慮。不過，進入十八世紀之後，為了矯正明末清初這種禮教與名分的崩壞，清代由政府到民間出現一股提倡回復、維護禮教的趨勢。³ 清中葉的士／伶關係，也有了新的想像，不再是專注在階級僭越的議題上。由於目前學界對於士／伶關係的討論，多集中在明末清初時期，本文則將視野往後延伸至十八世紀的清中葉，探討此時的士／伶關係如何同時圍繞在對禮教「喪失」與「積極維護」這兩種看似相反、卻並存的問題之上。

¹ 田原，《清代優伶法律問題研究》（蘇州：蘇州大學碩士論文，2012），頁 56-58；田露，〈關於清代優伶法律問題之考略〉，《蘭臺世界》，33（瀋陽：2015），頁 95-97。

² Sophie Volpp, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth-Century China* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2011), pp. 27-58.

³ 王瑗玲，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁 1-21。

士／伶關係的隱喻雖歷來常被士人用以表述各類社會困境，但十八世紀傾向以此回應禮教問題，這一現象或許值得進一步思考。為何此時的禮教議題特別適合透過士／伶關係來表達？這可能與深層的文化結構矛盾有關。戲班伶人的高度流動性，恰好與禮教體制的穩固和僵化形成鮮明對照，而禮教所欲維繫的階序秩序，本身也正受到當時日益加劇的社會流動性所挑戰。本文分析的三部小說所描繪的伶人，大多屬於商業流動戲班，這類戲班與家樂戲班（或家戲班）形成對照，展現出不同的戲班組成模式。流動戲班自晚明開始形成，至乾隆時代，因應新興的士商階級的需求，以及乾隆皇帝本人對戲曲的愛好，數量逐漸增加達至鼎盛，尤其集中在高度商業化的城市。⁴ 和家樂戲班不同的是，家戲班演員來自各省分，被雇主鄉紳家庭養在家中並接受訓練。家戲班基本上只服務雇主家的看戲需求，而流動戲班則是由班主接戲，移動於有看戲或辦戲臺需求的不同家庭雇主之間。⁵ 流動戲班因此具有高度的移動性。他們帶著金錢、各種八卦資訊和複雜的人際關係遊走各地。小說中所描繪的流動戲班不僅藉著移動謀生做戲而已，他們經常在進入一個新的鄉鎮或家庭之後，為這些原生家庭、社會、地方政治生態帶來改變。這種流動性因而被小說家利用，成為表現禮教秩序變動、社會階序重組，以及身分不穩定感的有力隱喻。

本文所欲討論的「流動」，不僅指相對於家樂戲班的流動戲班，而是將「流動」視為形容詞，即「流動的」戲班。事實上，不論家樂戲班或商業戲班，其內部都具有一定程度的「流動性」，例如人員流動與招募，往往涉及從其他戲班挖角、透過人脈介紹新成員等方式，使得其成員組成處於某種流通狀態。因此，本文指的流動性不僅限於商業戲班，而是戲班生態中的普遍現象。此外，「流動」不僅僅是一種描述戲班狀態的形容詞，更可視為一種動詞，即「使流動」(mobilizing) 的力量。戲班自身的流動性不僅改變了戲班內部的結構，也可能促使與之接觸的外部群體產生流動性。正因「流動」具有豐富的詮釋角度，本文特意在標題中為「流動」戲班的「流動」二字加上引號，以凸顯這兩個字的可能性。

戲班「流動」不僅是物理上的遷移所帶來的影響，伶人也因為這種移動性，必

⁴ 李孝悌，《瑣言贅語：明清以來的文化、城市與啟蒙》（桂林：廣西師範大學出版社，2024），頁 177-204；許寄秋，〈從《歧路燈》談乾隆前後戲曲的發展狀況〉，收入中州書畫社編，《《歧路燈》論叢》第 1 集（鄭州：中州書畫社，1982），頁 215-224。

⁵ 關於戲班經營的分類模式，參張發穎，《中國戲班史》（瀋陽：瀋陽出版社，1991），頁 165-180；譚帆，《優伶史》（上海：上海文藝出版社，1995），頁 35-40；潘光旦，《中國伶人血緣之研究》（北京：商務印書館，1987），頁 15-20。

須發揮他們本身所具有的表演能力，養成迅速融入新環境的特質。這種隨時轉換的表演力，是一種抽象層面的流動性，也成為文人作家運用的特性。以流動性作為理解伶人角色的切入點，最具代表性的文學例子，是清初的戲曲《桃花扇》(1699)。這部作品不僅奠定了後來文學中伶人角色的敘事母題，也深刻影響了十八世紀小說對演員的角色塑造。《桃花扇》故事描寫南明弘光政權(1644-1645)興起到覆滅的過程。主線故事以年輕復社才子侯方域(1619-1655)與名妓李香君(1624-1654)的個人愛情悲劇為軸心，同時交織著國破家亡的歷史巨變。故事情節中，幾位伶人角色原本應屬邊緣人物，與宏大歷史無涉，卻在混亂的弘光政權中承擔起多項關鍵任務——如為復社士人傳遞退兵之書、送達討伐奸臣的檄文、傳遞男女主角的信物等——這些行動無不與政權的生死存亡緊密相連。他們能迅速融入各種場域，穿梭於不同階層，負責傳遞情報、協調關係，成為政治與私人訊息的重要中介(mediator)，也因此成為推動劇情的關鍵動力。⁶ 伶人之所以能完成這種中介角色的任務，正與他們因表演需求而在不同地域間移動的流動性，以及因應這種流動性在人前因人而異須具備的表演力有關。另外，他們本身說唱表演的訓練，賦予他們高度的語言表達與修辭能力，⁷ 使他們在《桃花扇》中能被想像為可以即興說服、取信於不同人物的角色。

《桃花扇》中伶人角色的高度彈性構造，為後來十八世紀文學作品中伶人形象的塑造提供了豐富的想像資源。這種想像被進一步活化，成為當時作者用以表達社會與政治問題的重要方式。十八世紀士人所面對的挑戰，與當時的學術氛圍及政治政策密切相關。清代滿族入主中原，為鞏固異族政權的正統性，積極推崇儒家思想以維護社會秩序。當時儒學思想的主流，主要分為程朱理學與乾嘉漢學兩支路線。乾嘉漢學因反對宋代理學以來圍繞心性討論的空疏學風，轉而強調考據宋以前的儒學經典，企圖重新詮釋儒學，使之更符合「經世致用」的理想。經世致用最直接的表現即在於典章制度的考訂與推行，因此學者致力於探求上古禮教，考據並嚴格遵循古代經典中的禮儀制度，形成強調實踐層面的儒家禮教主義。⁸ 具體而言，從政

⁶ 汪詩珮，〈追憶、技藝、隱喻：《桃花扇》中的「作者七人」〉，《戲劇研究》，19（臺北：2017），頁1-50；Li Wai-ye, "The Representation of History in *The Peach Blossom Fan*," *Journal of the American Oriental Society*, 115.3 (1995), pp. 421-433.

⁷ 已有研究者指出孔尚任(1648-1718)在《桃花扇》中，刻意突出在現實中擔任演藝人員的角色的修辭能力，例如歷史人物柳敬亭(1587-1670?)作為說書人，所具有的語言上的多樣性和意識形態上的可塑性，可參Sophie Volpp, *Worldly Stage*, pp. 197-198.

⁸ 周啟榮著，毛立坤譯，《清代儒家禮教主義的興起——以倫理道德、儒學經典和宗族為切入點的考察》（天津：天津人民出版社，2017），頁1-27。

治場合到日常禮儀，皆需依循一定的規範與制度。不論是程朱理學還是乾嘉漢學，儘管詮釋儒家傳統的方式與目標各異，兩者皆將禮教置於核心地位。⁹ 在學術風氣普遍趨向對禮教高度重視的背景下，士人面對當代學術思想及其主導下的社會現象，出現了兩種不同的反應。一種是以《歧路燈》作者李綠園（1707-1790）為代表，成為禮教的堅定信奉者，將維護宗族制度、重視教育、促使宗族子弟透過科舉制度獲得功名、延續家族聲望視為首要目標。另一種則以《姑妄言》作者曹去晶（生卒年不詳）與《儒林外史》作者吳敬梓（1701-1754）為例，對過度信奉禮教的現象採取批判與反思的立場，並在小說中揭露士人因過度執著於禮教所導致的焦慮與種種負面影響。

本文將以描繪戲班最為深入的《歧路燈》為分析核心，並延伸討論其他清中葉小說《儒林外史》與《姑妄言》，這三部作品皆生動描繪了士人與伶人之間的關係，為了溯源清中葉小說家如何運用戲曲來描繪當代獨特的社會想像，本文亦將回溯至更早時期，納入與戲班和演員相關的小說與戲曲文本，如《桃花扇》、《宦門子弟錯立身》（約宋元時期）、李漁（1611-1680）的短篇小說〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲中死節〉（1659），以勾勒出戲曲與社會秩序想像之間的延續與轉變。在確立上述文本脈絡的基礎上，本文將分析士／伶關係在清中葉小說中不同的呈現方式。本文第二、三節將以《歧路燈》為主要分析對象，分別探討兩種士／伶關係類型：首先，第二節「滲透士人宗族關係的伶人」將分析戲班如何潛入並動搖士人家庭原本穩固的宗族結構；其次，第三節「如同伶人的降級士人與士族子弟」將探討小說如何將士人比喻為演員，以反映士人在流動社會中所面臨的深層焦慮。第四節則轉向討論《儒林外史》和《姑妄言》，分析「進入政治的伶人」，即小說如何描繪演員憑藉自由流動心態的優勢，介入地方政治，從而凸顯士人官員僵化的禮教訓練模式。

二、滲透士人宗族關係的伶人

《歧路燈》共 108 回中有 42 回談及戲曲或戲班，是清代小說中對流動戲班描寫得最詳盡的一部作品。這部小說講述一個河南祥符（今開封）的鄉紳家庭的兒子

⁹ 張壽安，《以禮代理——凌廷堪與清中葉儒學思想之轉變》（石家莊：河北教育出版社，2001），頁 1-8。

譚紹聞在父親去世後，跟狐朋狗友廝混，並且走向墮落的故事。年幼的小說主人公譚紹聞引來一班流動戲班子住進家中，招致後續戲班的種種糾纏，並且引來各種性慾望、借貸和賭博的惡習，搗亂原來穩固的家庭秩序。最後，依靠譚家在丹徒老家的支系族兄的幫忙，才平息混亂，重振家業。

《歧路燈》的故事情節雖然聚焦在譚紹聞一家發生的事件，但並不是僅限於單一家族，而是將譚家置於更廣泛的譚氏宗族脈絡之中。小說開篇第一回〈念先澤千里伸孝思，慮後裔一掌寓慈情〉，即以譚氏宗族合力修撰家譜（家牒）為背景展開。譚家祖先原為江南丹徒的世家，至明初，「有兄弟二人，長做四川宜賓縣令，次做鴻臚寺正卿，後來兩房分派，長門稱宜賓房，次門稱鴻臚房」，¹⁰ 其中，鴻臚派的一支子弟譚永言擔任河南靈寶知縣，便舉家遷往河南。譚永言去世後，其子年幼，無力扶柩歸里，只得定居河南，這便是小說主角譚紹聞一家落腳河南的家族淵源。某日，譚紹聞之父譚孝移接獲宜賓派子弟來信，邀請他前往丹徒掃墓探親並共修家譜。得知此事，譚孝移喜出望外，對於能與另一宗族分支恢復聯繫感到十分欣喜，遂即開祠堂祭告祖先。譚孝移抵達丹徒後，小說詳盡描繪譚家如何隆重舉行祭祖儀式，並悉心釐清墓表（碑文）上的家族派系源流與遷徙歷程，譚孝移看到宜賓派組成了以宗族為中心的義學，讓宗族子弟共同讀書，大力稱讚。這些細節都凸顯了小說對宗族傳承在士人階層社會結構中所扮演的重要角色的強調。

小說對宗族的重視，和作者李綠園深受理學思想浸淫不脫關係。¹¹ 禮教最著重的社會實踐即是孝，¹² 而孝道除了體現在對父母的奉養和尊敬上，還應延伸至對祖先的祭祀和宗族各種事務的參與。透過這些實踐，個體之間才能加強與宗族的聯繫，鞏固宗族的凝聚力，維護社會的倫理秩序。¹³ 李綠園出身河南寶豐鄉，河南是宋代理學家邵雍（1011-1077）、程顥（1032-1085）和程頤（1033-1107）的故鄉，一直以來程朱理學思想發展旺盛，素有「中州理學名區」的稱號。從清初開

¹⁰ 李綠園著，樂星校注，《歧路燈》（鄭州：中州古籍出版社，1998），頁3。

¹¹ 樂星，《歧路燈研究資料》（鄭州：中州書畫社，1982），頁1-7；杜貴晨，《李綠園與〈歧路燈〉》（鄭州：中州古籍出版社，2020），〈《歧路燈》與明清社會思想和民俗——《歧路燈》與儒學〉，頁325-341。

¹² 徐復觀，《中國人性論史·先秦篇》（臺北：三民書局，1963），〈中國孝道思想的形成〉，頁215-244。

¹³ 關於清初學者崇奉程朱理學，力圖建立一套不同於官僚政治的組織，因此熱衷於構建宗族組織的相關討論，可參周啟榮，《清代儒家禮教主義的興起》，頁171-222；呂妙芬，《成聖與家庭人倫：宗教對話脈絡下的明清之際儒學》（臺北：聯經出版，2017），頁11-33；科大衛，〈祠堂與家廟——從宋末到明中葉宗族禮儀的演變〉，《歷史人類學學刊》，1.2（香港：2003），頁1-20。

始，河南當地士人即有重建地方學統的使命感，成立多個書院，以《孝經》、《小學》、《禮記》等為本教育子弟，特別推崇禮儀活動，希望藉由身體力行的禮儀來體現內心的道。¹⁴ 例如，《朱子家禮》是重要的憑藉之一，此書特別強調必須透過禮儀作為推行理的手段，因此為了讓大家實踐孝道，朱熹 (1130-1200) 提倡一系列禮儀程序，例如設祠堂、辦祭禮、修族譜、辦祭田等。¹⁵ 在此思想與實踐脈絡下，《歧路燈》中宗族成為譚紹聞一家的重要支持結構，亦可視為李綠園深受理學思想陶養的敘事體現。¹⁶

依靠血緣性的宗族力量，無疑是確保家族子弟能走上仕途正道的關鍵結構。在清中葉對宗族關係特別強調的狀況下，宗族的瓦解或削弱，正是士紳家族極力避免的情況。為了維繫宗族秩序，士紳家庭雖然可以藉由遵守禮法、透過不同的禮儀活動來鞏固親族關係，但仍難以完全阻擋外來人際關係的滲透。這些外來因素很可能會侵入家庭生活，假冒或替代血緣，逐步腐蝕原本依靠儒家血緣與倫理維繫的士紳之家。《歧路燈》對流動戲班的描寫，正象徵了這種「替代性親緣」的可能性與危機。

小說描述年幼的譚紹聞在父親去世後，某日於酒樓觀戲時，認識了家道中落、遊手好閒的鄉紳子弟夏逢若，夏逢若隨即將崑曲戲班班主茅拔茹介紹給譚紹聞。茅拔茹帶旦角九娃認比自己年長不多的譚紹聞為乾爹。隨後，茅拔茹以需返回老家為由，提出暫將整個戲班安置於譚家。夏逢若極力鼓吹，最終戲班遷入譚家書房院落，一眾伶人縱情吃喝嫖賭，使原本以書香世家聞名的譚家陷入混亂。茅拔茹最後回到譚家領回戲班時，誣陷譚紹聞偷竊戲班戲箱內衣物，將譚家扯入官司中，幸而遇見明理的縣令，還譚紹聞清白。

茅拔茹的戲班遷入譚家後，戲曲的影響不再僅限於外出觀戲的年幼士紳子弟，而是直接滲透至士紳家庭內部。戲班的運作習性進入譚家，形成內部腐蝕，使家門洞開，最終導致家風的崩解。更致命的是，戲班的介入擾亂了譚家原本以儒家禮法維繫的家族血緣關係，動搖了士紳家庭的倫理基礎。在第二十一回中，旦角九娃因

¹⁴ 呂妙芬，〈清初河南的理學復興與孝弟禮法教育〉，收入高明士編，《東亞傳統教育與學禮學規》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2005），頁 177-223。

¹⁵ 趙克生、安娜，〈清代家禮書與家禮新變化〉，《清史研究》，3（北京：2016），頁 25-36。

¹⁶ 黃衛總 (Martin W. Huang) 探討《歧路燈》與家訓傳統之間的關係，小說與家訓兩者皆以家族或宗族為中心來維護社會秩序與道德規範，強調透過家庭內部的教化與約束，達到穩定社會的目的。Martin W. Huang, "Xiaoshuo as 'Family Instructions': The Rhetoric of Didacticism in the Eighteenth-Century Chinese Novel *Qilu Deng*," *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, New Series 30.1 (2000), pp. 67-75.

為原來已經認了譚紹聞當乾爹，因此一進譚家，便把舞臺上演戲的本領搬到舞臺下，開始尋找譚紹聞的媽媽王氏，迅速地叫起王氏為奶奶，並爬去與王氏磕頭，將其作為譚家小孫子的戲份演得透徹。九娃把他在戲班演戲的邏輯跟他演戲的天分運用到現實生活中，立刻從戲班旦角轉換成譚家小孫子的角色。尤其當整個戲班，向譚紹聞叩謝他的收留之恩時，九娃並不磕頭，小說描述：「一大片人，都跪下去磕頭，口中都一齊說道：『照看，照看。』紹聞一人，也攙不過來。唯有九娃站在紹聞身邊，笑嘻嘻的看著。眾人起來，一齊又進碧草軒去了。」¹⁷ 九娃在一旁笑看，已然把自己當成譚家一分子，而非戲班演員，自然不需磕頭。

一齣戲之所以能夠順利演出，光是一個演員發揮演技還不可行，需要其他演員的配合才得以進行。譚紹聞的母親王氏顯然不願意配合九娃演這齣人倫戲。她對九娃叫她作「奶奶」很不習慣。在第二十三回中，九娃表現得像一個被寵壞的孫子，小說描述兩人之間的對話：

九娃道：「我不坐。奶奶，你有針線兒與我些，我的衫子撕了一道口子，得兩根綠線縫縫。奶奶，要不我拿家來縫縫罷？」王氏道：「我與你針線，你自己縫。」九娃見光景不甚熱合，接過針線，說道：「等等送針來。」慢慢的下樓臺，從後門走訖。王氏說紹聞道：「你就是認乾兒，也再等幾年。你看那孩子，比你小不上兩歲哩！」紹聞道：「誰認他來？他只管胡叫哩。」¹⁸

在這段對話中，九娃扮演著受寵的小孫子，要王氏幫他縫衣服。結果王氏表現得很冷淡，拿針線給九娃，讓他自己去縫。小說寫九娃的反應是，「見光景不甚熱合，……慢慢的下樓臺，從後門走訖」，九娃離開這個場景的方式，像一個戲臺上的演員離開戲臺的方式。他被迫結束他對於「譚家的小孫子」的角色扮演，並且意識到他必須離開這個他想像的舞臺。在這回當中，王氏拒絕加入九娃的祖孫情戲碼，揭露了表演與現實之間的界線，並且暴露九娃的過度入戲。

戲班的腐化傳染力，展現在戲班進入譚家後的血緣關係的迅速延伸。九娃一旦認了譚紹聞做乾爹，王氏理所當然地成了奶奶，旁人也就順理成章地成了阿姨、叔叔等親戚。可以看到，這種非血緣的結盟關係一旦建立起來，它會迅速模擬出整個

¹⁷ 李綠園，《歧路燈》，頁 174。

¹⁸ 同前引，頁 174-175。

家族的關係，取代原來以血緣為基礎的穩固親緣關係。可以看到茅拔茹的戲班的滲透也不是單純的道德敗壞，而更像是一種「汙染」，展示了戲班作為外來者，侵入、擾亂原來穩定的地方秩序的特質。

論及汙染的概念，很容易想到的是人類學家瑪麗·道格拉斯 (Mary Douglas, 1921-2007) 對「汙穢」(dirt) 和「汙染」(pollution) 的理論。道格拉斯在《潔淨與危險》中將汙穢視為社會建構性的「脫序的事物」，例如女性的月經、鬼神、喪事等都是日常中在秩序系統中被排除的異常，是產生不潔的負面符號。¹⁹ 從這些例子可以看出，「汙穢」理論所談的「汙穢」多半是本身需要被遠離（或隔離），或不可輕易接近的人事。不可接近的原因，未必是本身衛生上的不潔，而是錯位或不能被歸類的事物。道格拉斯因此談論了「潔淨儀式」，將「汙穢」重新納入正常分類，去除其危險性。²⁰ 道格拉斯的「汙穢」理論中人類對於無法歸類的事物所感到的威脅性，對流動戲班的觀察相當具有啟發性。流動戲班往來移動於各個地方之間，並沒有根源性地歸屬於哪一類別群體，這種流動性讓他們成為擾亂穩定類別秩序的可能威脅。

本文所談論的流動戲班，地位雖低，但是和道格拉斯所談的月經、鬼神、喪事等需要被隔離的「汙穢」有些不同。戲曲演出是人們日常生活中無法避免的娛樂活動，戲班演員不僅不是禁忌，甚至在日常中和士人溝通打交道，是生活的一環。此外，「汙穢」理論中的例子強調的是社會建構出的不潔感所導致的威脅性，也就是說重點並非本質上具有破壞意義，多半是社會所強加的罪名所致；而本節所談到的《歧路燈》中的流動戲班，不論是擾亂親緣關係、為譚家帶來賭博等惡習，展示了戲班本身具有主動性的「腐化」作用，流動戲班的破壞力具有像病原體般蔓延的傳染力。因此，奠基在道格拉斯的「汙穢」理論，本文將特別以「腐化傳染力」一詞來討論流動戲班的危險性，這個詞由「腐化」(corruptive) 和「傳染力」(contagion) 兩詞組合而成。「腐化傳染力」指的是無法被穩定根源歸類的群體形成的力量，尤其強調的是一旦染上，便會迅速散開的傳染性，但不是一種社會汙名化需隔離的禁忌。

茅拔茹的戲班對譚家腐化，不僅在於它破壞了原本的家庭結構，同時這種虛假的親緣關係並沒有穩固的聯繫基礎，隨時都可以解除的特性，也為原來穩定的家庭

¹⁹ 瑪麗·道格拉斯著，黃劍波、柳博賢、盧忱譯，《潔淨與危險——對汙染和禁忌觀念的分析》（北京：商務印書館，2018），〈世俗的汙穢〉，頁 42-53。

²⁰ 同前引，〈系統的破碎與更新〉，頁 166-184。

秩序帶來破壞。九娃看似非常投入地扮演譚紹聞兒子的角色，但是當戲班班主回來要把他帶到別的地方去表演時，九娃只說了一句「乾爹回去罷」，完全沒有任何不捨的情緒便離開了，最後這個戲班只留下賭博、嫖妓等惡習給譚家。九娃就好像上場演一場戲一般，他可以馬上投入成為一個家的一分子，但也可以馬上抽離自己在這個新家族網絡中的位置。九娃必須離開，是因為他屬於流動戲班的一分子，必須隨著整個戲班移動，可以想見他跟著戲班，再去下一個雇用他們演出的地方家庭建立新的關係。這種戲班對家族的「腐化傳染力」，就像被汙染源染上，一旦染上，就算是汙染源已離開，仍會留下蔓延的腐化性。小說描寫戲班離去後譚家被弄亂的情況：「滿屋狼藉不堪。連書櫃門的鎖也扭了，書套書本子，如亂麻一般，也不知少的是那一冊。院中花草，沒有一株完全的。」²¹ 書房空間的凌亂，暗示譚家家庭秩序被弄得一團亂，家中奴僕甚至染上在家中賭博的惡習，家庭秩序在戲班離去後，種下腐化的根源，譚家家運從此急轉直下，短時間難以恢復。

戲班的流動性象徵了對家庭關係的干擾與鬆動，以及在各種社群之間來往不定的無根性。流動戲班本就不受固定地理區域的約束，他們以外來者的身分隨時進入、隨時抽離於某個家庭或社會，所建立的連結關係既虛假又短暫，與傳統儒家宗族以血緣為基礎、強調穩定與延續的家庭關係形成鮮明對照。戲班伶人對士人家族關係的滲透，固然反映了當時社會現實的某些基礎，但李綠園在《歧路燈》中特別凸顯了這種「虛擬親緣」一旦進入家庭後所產生的強大傳染力，很可能是他藉由戲班的流動特性，表達對當時隨意建立虛擬親緣關係所引發的深層焦慮：這種關係一旦擴散，將足以動搖整個士人家族以儒家血緣為核心所構築的秩序。

模擬的親緣關係對士紳家族的影響，不只透過流動戲班進入家庭來呈現，即使戲班離開一地，其對宗族關係的「腐化傳染力」仍可能跨越空間傳染回去。《歧路燈》中，茅拔茹帶著他的戲班離開祥符譚家後，即使他已回到河北，仍然影響著譚家的命運。第四十二回到四十五回中，譚紹聞的結拜兄弟夏逢若，在一次到河北打抽豐的時候，意外在河北的戲場中又看到茅拔茹戲班演的戲。原來當時茅拔茹將戲班寄放在譚紹聞家，回頭領回戲班時，誣賴譚紹聞從當時一同寄放在譚家的戲箱中偷取戲衣。夏逢若假意支持譚紹聞，因此和茅拔茹及底下淨角演員大打出手。而後茅拔茹和譚紹聞打官司失敗後，便離開祥符回到河北。茅拔茹記恨夏逢若，在河北重逢後，便把握機會，要訛詐夏逢若的錢。於是和祕密結社「順刀會」聯手，欲打傷夏逢若。夏逢若於是趕緊離開河北，急著趕回家鄉河南祥符。抽豐沒打成，夏逢

²¹ 李綠園，《歧路燈》，頁181。

若將此次壞運之事推到譚紹聞身上，認為是譚紹聞惹了茅拔茹才害得他打不成抽豐，於是要誘騙譚紹聞賭博以抽取佣金。成功誘騙譚紹聞進賭場後，譚紹聞在賭博中大輸，為躲賭債，譚紹聞只好逃往安徽亳州，路途中被騙錢，原來嬌生慣養的貴公子流落異鄉，落魄不堪。

在這段情節中，牽扯到的不僅是流動戲班本身，戲班如同移動的樞紐，向外編織並串聯其他組織，例如「順刀會」這類祕密結社，再回過頭影響譚家。已有學者指出，李綠園對於結拜兄弟這種虛假親緣關係的忌憚，已經展現在《歧路燈》的自序之中：「淮南盜宋江三十六人，肆暴行虐，張叔夜擒獲之，而稗說加以替天行道字樣，鄉曲間無識惡少，仿而行之，今之順刀手等會是也。流毒草野，釀禍國家，然則三世皆啞之孽報，豈足以蔽其教孫升木之餘辜也哉！」²² 在自序中，他首先批評《水滸傳》過度浪漫化梁山泊一百零八位結拜兄弟，認為小說家掩蓋了他們對國家與社會秩序的危害，接著指出宋江等人如同「今之順刀會」擾亂社會。²³ 順刀會是十八世紀中葉崛起的祕密兄弟結社，成員以底層移民男性為主，相傳只需擁有一把順刀——即隨身攜帶的小刀，便可加入。該組織在乾隆年間的河北、河南與山東等管控較鬆的地區活躍，經常鬥毆結黨，形成派系。²⁴ 在小說情節中，茅拔茹回河北後，經濟窘困，因此開始和順刀會結合，稱兄道弟，顯現出兩種無定根的組織融合，這正是清代底層社會謀生的方式之一，藉此獲得更多的資源。戲班與祕密結社進而形成一張影響廣泛的網絡，將像譚紹聞這樣的士人子弟帶離宗族庇護的範圍，更將他們捲入底層社會，以稱兄道弟的方式融入新的結構。

清代祕密結社現象特別嚴重，主要源於乾隆時期經濟外強中乾，為了求生存，底層人民被迫大規模遷徙，移民眾多。²⁵ 移民沒有穩固的家族庇護，因此被迫在陌生地區尋找異姓兄弟，透過模擬親緣關係結合勢力以求互相支持，這種生存的狀態特別流行，如天地會、青蓮教等。²⁶ 在《歧路燈》中，不只描寫到如順刀會這類正式的兄弟結社社團，這種結社的風氣也普及化到個人小眾日常生活，因此也描

²² 同前引，頁 864。

²³ 羅爾鋼，〈《水滸傳》與天地會〉，收入中國會黨史研究會編，《會黨史研究》（上海：學林出版社，1987），頁 1-18。

²⁴ 孟超，《明清祕密教門滋蔓研究》（福州：福建人民出版社，2009），頁 97。

²⁵ 由於帝國快速膨脹，謀生不易，清中葉持續和經常性的人口地理流動越來越頻繁，清政府也鼓勵百姓從人口密度高的地方往密度低的地方移動，解決人口問題。相關人口地域流動問題，參裴德生 (Willard J. Peterson) 編，戴寅等譯，《劍橋中國清代前中期史，1644-1800 年，上卷》（北京：中國社會科學出版社，2020），頁 479-484。

²⁶ 秦寶琦、孟超，《祕密結社與清代社會》（天津：天津古籍出版社，2008），頁 1-18。

寫到日常隨時都可以結親帶故的認乾兄弟情節。因為受到茅拔茹誣告偷取戲箱中戲衣，譚紹聞被官府皂役押在家中等待審理時，一個姓談的皂役在其他皂役的鼓吹下，亂扯自己的姓「談」和譚紹聞的「譚」原是一家，硬要和譚紹聞結拜兄弟。譚紹聞受迫於官司不敢得罪只能答應，硬生生多了一個身分階級有巨大差距的義兄。流動戲班不只將危險性引入地方社會，而是更具體地展現了個人與社群如何被裹挾進流動的結構之中，就像是這種隨意建立起來的親緣關係。譚紹聞一個士人子弟和屬賤民階層的皂役，本不可能結上關係，戲班的事件，卻將他吸納進延伸出去的各種底層階層所結成的假親緣網絡當中。

小說中類此對戲班的警惕，指涉的並非僅僅是戲班本身的不安定性，更是整個社會結構因人口流動而可能遭受的衝擊和重組。當譚紹聞因為受到茅拔茹戲班的牽連，而流落亳州時，小說特別插入了一段具有警示意味的描寫，譚紹聞在旅店偶遇江湖賣藝的術士，因為身無長物，幾乎不得不依賴學習雜耍與魔術維生，甚至一度考慮親自上街賣藝。然而，小說並未讓他真正墮入這一境地，而是透過一位好心路人的金援，使其得以擺脫困境，繼續保有士人身分。這段情節透露出一種強烈的階級焦慮——譚紹聞與演藝人員的社會處境僅一線之隔，稍有不慎便可能從士人階層跌落，小說以這種臨界狀態的描寫，強化了士人子弟從穩固的真親緣關係脫離，被牽連進底層群體的假親緣關係的影響力中，弄假成真，便可能真的成為底層流動群體的一員。

落難書生與賣藝做戲之間的聯繫，在較早的文學作品中有跡可循。如宋元南戲《宦門子弟錯立身》，即描繪讀書人如何從文人階層淪為戲子，形成一場顛覆傳統階序的劇變。《宦門子弟錯立身》講述金朝官宦子弟完顏壽馬，為女演員王金榜才華傾倒，不顧自身身分，毅然加入戲班，並與王金榜結為夫妻，兩人四處演出。其後，清初的李漁以類似的主題創作了短篇小說〈譚楚玉〉與戲曲《比目魚》(1661)。這兩部作品均描寫書生譚楚玉被戲班女演員劉藐姑吸引，為了能在舞臺上與她扮演夫妻，而主動加入戲班學習生角。從這些故事中可見，書生為愛情而投身戲班，帶有一種浪漫的主動性。²⁷ 在這種脈絡下，重新審視《歧路燈》中譚紹聞

²⁷ 尤其值得注意的是，《宦門子弟錯立身》背景設於金代，其嚴格的種族與社會階層制度使得身分流動更加困難。劇中，男主角完顏壽馬屬於統治階層的女真族，而女主角則是漢族，因此，這段跨越種族與階級界限的愛情故事，在現實社會中可能更難以實現。書生主動進入戲班，在文人筆下，或可視為對自由平等的理想投射，也反映了士人對戲曲藝術文化地位的提升抱有的期待。關於《宦門子弟錯立身》作為早期戲文，在戲曲發展史上的意義，可參曾永義，〈永樂大典戲文三種述評〉，《臺灣戲專學刊》，12（臺北：2006），頁3-17。

與戲班的關聯，可以發現其敘事邏輯與上述故事的巨大差異。相較於完顏壽馬與譚楚玉主動選擇加入戲班，譚紹聞數次被動地捲入與戲班相關的紛爭，這種被動性與前述故事中的主動投身，形成了鮮明對比。明末清初以前，階級流動尚帶有某種浪漫色彩，然而到了清中葉，隨著社會人口流動性問題愈發迫近，士人即使不至於直接淪為戲班成員，但階層滑落的風險已變得現實可感，足以動搖士紳階層的地位與自信。與早期戲曲和小說相比，階級流動在《歧路燈》中不再是充滿選擇和自由的敘事，而是一種充滿危機與失控感的過程，反映出十八世紀書生與戲班演員關係母題的新想像。

三、如同伶人的降級士人與士族子弟

在《歧路燈》中，戲班的流動性不僅如上節所述，象徵與士人以宗族為穩定基礎相對峙的破壞力量。除此之外，小說中也展現出另一種描寫戲班的方式，即是將戲班的流動性和士人群體本身在自己階級內降級的「游移」處境相比擬，可見小說家另一種對戲班的想像。《歧路燈》強調伶人與士人的連結性，主要呈現在兩種降級的士人身分上：幕客和二代閒人。這些人的家庭原本屬於士人階層，卻因無法得到正式功名，只能以幕職或閒散身分勉強維持生活。他們在心態上仍以士人自居，但實際行為上並不完全符合士人身分——以志於儒家之道以及以推動道的教化和傳承為己任，²⁸ 因此無法在社會中獲得士人的正式承認，空間上也須不斷流動尋找出路。小說以戲班演員的形象隱喻這種士人內部的降級危機，指出清中葉文人所面對的困境，不僅來自底層民眾的侵蝕，也是自身階層無法再生產、逐漸邊緣化的結果。

《歧路燈》藉由幕友與戲班旦角的並置，將士人的流動性與戲班演員的流動性聯繫起來，構成一種輕蔑而帶諷刺意味的比擬。在第七十九回中，一群落魄戶子弟中的盛希僑鼓動譚紹聞邀請戲班為譚母祝壽，廣邀地方名流舊識觀戲。由於盛希僑愛戲成痴，是一群落魄戶中家產最雄厚的，他甚至找相熟的戲班演員，為譚紹聞張羅祝壽當天的戲演。在眾人在譚家看戲的過程中，當地的幕客（或稱師爺）淡如菊，不時以評論家的姿態發表酸言酸語。他與另一位錢師爺一同批評臺上的旦角演

²⁸ 關於士人在本文此處的定義為「以志於儒家之道以及以推動道的教化和傳承為己任」之人，參余英時，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，1987），頁 1-83。

技不佳，直言其為「退頭貨」：

忽聽淡如菊道：「十年離家，全然沒見一副好箱，一顆好旦腳。」紹聞道：「這是山東接來的。」淡如菊道：「這都是敝處打下來的『退頭貨』。」只這「退頭貨」三字，盛公子肝花上直攢了一大針，心坎內就轟了一聲雷。²⁹

由於臺上兩名旦角皆是盛希僑從山東請來的「蘇旦」，淡如菊的嫌棄令他大為光火，忍不住當場發作，當場大罵淡師爺：「像你這個光景，論富，你家裡沒產業；論貴，你身上沒功名」、「如何只聽說賀進士，沒聽說人家賀幕賓的」。³⁰ 然而，另一位秀才觀眾程嵩淑則試圖安撫盛希僑，說道：「世兄不曉，他〔淡如菊〕就是南方打下來的退頭貨。他本地地方好的，不在家享福，便在外做官。惟其為退頭貨，所以在山東河南，東奔西跑。」³¹ 這一對話耐人尋味，因為淡如菊本人正是從南方輾轉至河南、山東擔任幕友的書生，程嵩淑的話實際上將淡如菊與戲臺上的旦角並置，形成一種比喻。

在這段情節中，程嵩淑將幕友比喻為旦角，強調了兩者的流動性特質。雖然小說未明確交代淡如菊的籍貫，但他自言戲臺上的蘇州旦角「是敝處打下來的『退頭貨』」，「敝處」很可能是蘇州或附近，顯示他來自清代幕業的主流——江蘇蘇州或浙江紹興。紹興與江蘇相鄰，皆為南方富庶之地，自吳越以來即是文化重鎮，清代全國各地的幕友多出於這兩地，可能與紹興話接近官話、便於溝通，以及當地文風鼎盛有關。³² 程嵩淑取笑淡如菊從南方輾轉至河南、山東謀職，形容他「東奔西跑」，這恰恰是幕友職業的特性——即「遊幕」，意指幕友必須經常至各地機關任職。幕友的高度流動性，使李綠園將其與戲班演員聯繫在一起，這種並置自然流露出對幕友職業地位的輕視。

幕友是中國官制中特殊的職位，簡單來說，即為正式官員的祕書，負責實際的行政事務，例如兵法、水利、洋務、藝文、方術、法律、財務等專業領域。幕友由官員私人聘請，以輔助政務的形式存在。這一職位的出現，主要是因為學校教育為

²⁹ 李綠園，《歧路燈》，頁 597。

³⁰ 同前引，頁 597、598。

³¹ 同前引，頁 598。

³² 郭潤濤，《官府、幕友與書生——「紹興師爺」研究》（北京：中國社會科學出版社，1996），〈「無紹不成衙」：一個鄉緣性的幕業群體〉，頁 248-287。

了配合科舉制度，僅以四書五經培養儒士，使得許多科舉出身的官員缺乏治理地方所需的法律、財務等實務知識。然而，另一方面，幕友制度的興盛，恰恰為大量科舉落第的讀書人提供了一條謀生之路。³³

不少研究已深入探討明清時期的精英階層所面臨的危機。正如何炳棣所指出，明清社會的階級流動極為劇烈，主要原因包括未能給子弟提供適當教育、蔭敘制度的限制、門戶子弟沉溺於優渥生活、家產日漸分散等。這些因素導致顯赫家族在兩三代內迅速衰落，若無新的科舉成功者，家族地位的下滑將更為迅速。³⁴ 乾隆時期階級下滑的現象更加明顯。十八世紀人口激增，但官職數量未能相應增加，官僚體制無法容納日益增多的讀書人，仕進機會因此大幅減少，科舉錄取率亦相對降低，「秀才」與「進士」的功名愈發難得。³⁵ 無法通過科舉得到功名的士人需另謀出路。清代幕友制度達到頂峰，形成專門的幕府文化，正是因為吸納了無法科舉及第但具備才學的士人。

小說中將幕友比擬為伶人的意象，並非僅止於虛構情節，在清中葉士人自身的書寫中，亦可見到類似的自我認知。清中葉士人龔未齋（1738-1811）因屢試不第，遊幕各地數十年。他在書信集《雪鴻軒尺牘》中致友人〈答姜雲標〉的信中抱怨道：「平時壯志，早已消磨，祇以苦債未完，猶作場中傀儡，秋風短笛，粉墨登場……」，³⁶ 龔未齋感嘆自己年事已高，卻因家中債務未償而必須做幕客工作。他形容自己像是戲場上的傀儡，即使懷抱心事，仍需「粉墨登場」，陪笑應酬主官與官府人員。

類似的自況，在許多幕友文人留下的文字中亦屢見不鮮，反映出他們對自己生涯境遇的感慨。³⁷ 幕客與演員之比喻，首先指向他們在社會地位上的流動性：幕

³³ 同前引，〈「佐官制吏」：清代幕業的機會〉，頁 27-32。

³⁴ 何炳棣著，徐泓譯注，《明清社會史論》（臺北：聯經出版，2013），頁 203。

³⁵ 艾爾曼（Benjamin A. Elman）著，高遠致、夏麗麗譯，《晚期帝制中國的科舉文化史》（北京：社會科學文獻出版社，2022），頁 230-233。

³⁶ 龔未齋著，宋晶如註譯，《雪鴻軒尺牘》（臺南：臺南東海出版社，1976），頁 136。標點符號經筆者修訂。龔未齋在另一封與朋友的信〈答沈回言〉中，自嘆：「弟鷓鴣失侶，孤飛千百里外。顧影自憐，春風楊柳，長賦別離，冬雪關山，備嘗況瘁。」信中述說自己為了赴任，離開家人一個人冷清地到幾千百里外的地方，類似這種哀嘆自己為了家中經濟而拋妻棄子旅居各地的言詞，在其作品中處處可見。同前引，頁 102-103。

³⁷ 另一例可見清中葉文人許葭村（生卒年不詳）的書信集，許屢次科舉失敗，於 1788 年開始擔任幕友工作，長達四十年。其寫給姪子開導如何擔任幕友的信〈示恬園姪（囑其努力自愛）〉中，諄諄教誨：「若不檢於行，不忠其事，骨肉尚難取信，衾影，亦覺懷漸，無怪朝下榻而暮割席也，予游食四十餘年，兢兢以此自勗。」揭露幕友工作的不穩定，任憑主官高興，可以早上請去晚上

友為了生計，必須在不同衙門與官府之間輾轉奔走，依附於權勢者；³⁸ 正如演員依附於戲班班主或地方豪紳。其次，幕客生涯中的「表演性」亦尤為鮮明，他們一方面需展示才學與能力以取悅主官，一方面又在隱藏自身真正的情感與志向，這種「表演」是他們與主官之間特殊關係的重要面向。

幕友與主官之間的關係，正因其表面親厚、實則階序分明的特性，而顯得格外弔詭。他們表面上或被視作賓客或朋友，實則與主官並非真正平等的友誼關係。事實上，幕友與主官原本屬於同一個有志於科舉的士人階層，擁有相似的才能與志向，僅因未能及第而未取得正式功名。多數幕友視幕職為暫時解決經濟困境的方法，心中仍懷抱著及第的希望，卻不得不「佐人為治」，以輔佐主官為業。³⁹ 這種理想與現實之間的落差，使幕友既渴望被認可，又不得不隱藏內心的失落與不甘，正是這種身不由己的掙扎，使他們自己感到如同舞臺上的演員。龔未齋在另外一封信中，即曾抱怨之前任用他的主官聲稱跟他之間有知音的情感，他頗不以為然，在〈又答王言如〉信中寫道：「今則所以待幕者，不過適子之館，授子之餐，計正物之繁簡，定分俸之多寡，以虛情小惠為牢籠，以聲音笑貌為恭敬。」⁴⁰ 龔未齋認為主官並沒有真正地與他相知，只是供他吃住，以為和他談談笑笑就算是禮賢下士了，實則在給他工作量和薪水時都算得很清楚苛刻，但他卻不得不在表面上扮演好自己的角色。幕友依雇主需求而流動，住進雇主家中，依附其供給飲食的職業性質，與戲班流轉各地、寄居雇主家中供戲的情況相似。兩者皆須取悅雇主，察言觀色而行事，這種充滿不確定與戰戰兢兢的依附關係，更使幕友在生涯感受上愈加接近於舞臺上的演員。

幕友與伶人之間的關係，有時並不僅止於修辭上的隱喻，實際行動上亦有兩者輕易越界之例。清中葉的幕客黃景仁（1749-1783）即是一個特殊例子。黃景仁一生屢試不第，依靠幕職維生，性格放蕩不羈，不願受主官節制。晚年在北京時，連幕客之職亦不復從事，潦倒困頓。⁴¹ 楊懋建（生卒年不詳）《京塵雜錄》記載，黃景仁「每有虞仲翔青蠅之感，權貴人莫能招致之。日惟從伶人乞食，時或竟於紅氍毹上現種種身說法。粉墨淋漓，登場歌哭，謔浪笑傲，旁若無人」。⁴² 描述他感

便辭退，因此自己四十年都兢兢業業不敢放鬆，勸導姪子作幕友，也應如此小心自愛。許葭村著，宋晶如譯，《秋水軒尺牘》（臺南：大孚書局，1987），頁 239。標點符號經筆者修訂。

³⁸ 郭潤濤，《官府、幕友與書生》，〈「擱筆窮」：師爺的游幕生活（上）〉，頁 151-165。

³⁹ 同前引，〈「為人作嫁」：清代幕業的特點〉，頁 79-84。

⁴⁰ 龔未齋，《雪鴻軒尺牘》，頁 45。

⁴¹ 程光敏，《將心託鴻爪，到處一留痕：黃景仁交遊考》（臺北：萬卷樓圖書，2012），頁 1-63。

⁴² 蕊珠舊史（楊懋建），《京塵雜錄》（臺北：廣文書局，1986），卷 4，〈寢華瑣簿〉，頁 19

到不受主官賞識，因此乾脆捨棄和士人圈交流，與伶人為伍，有時竟然真的登臺演出，藉角色之口表演抒發自己壓抑已久的不滿。

在上述幕客以伶人自比、或與伶人為伍已成為常見的現象的脈絡之下，《歧路燈》中譚紹聞一度被短暫誤認為南方來的旦角的情節，便不是隨意的戲謔比喻，而是建立在一定的現實想像基礎上。小說描述譚紹聞受到茅拔茹戲班牽連，為了逃債而淪落亳州時，儘管譚紹聞最終得以免於淪為賣藝演員，但小說仍然安排了一個耐人尋味的場景，使其一度與戲班演員形象混淆。譚紹聞流落到亳州後，身無分文，幸而他最後巧遇另一結拜兄弟盛希僑的總管——掌管戲班的滿相公。滿相公原是為了替盛希僑「下蘇州置辦戲衣，順便請來了兩個昆班老教師。路繞亳州，看看生意，故從此經過」⁴³，於是便將譚紹聞和崑曲師傅一同帶回祥符。當滿相公帶著譚紹聞與蘇州請來的崑曲教師一同返回祥符時，家鄉的居民見到譚紹聞與戲曲教師一同下車，竟一時誤認他為戲班旦角。小說描述：「昆班教師也下的車來，譚紹聞也只得下車。眾家人已知那兩個是教師，後下車的一個年幼美貌的，只當是連蘇州旦腳兒也接的來。細看卻是譚紹聞，眾皆愕然。」⁴⁴ 譚紹聞被誤認為從蘇州找來的河南的旦角，很可能是因為譚紹聞看起來像嬌弱的書生樣，因此和女性化的旦角聯繫起來。不過，若將這個連結和小說中其他描述幕客及蘇州旦角的情節合看，李綠園正是借用了上述的幕客焦慮，來暗示清中葉士人一旦失去仕途保障，便只能降格的身分流動焦慮。

《歧路燈》中，清中葉士人所面臨的士人危機，除了是被邊緣化為幕客，還可能淪為憑祖上老本生存的二代閒人。譚紹聞在父親去世後，開始結交一群損友，如夏逢若、盛希僑、王隆吉等人，並與他們結拜為異姓兄弟。這些損友引導他逐步陷入淫樂、賭博與欺詐泥沼。敗家的士人子弟和此類損友結交的設定，很容易讓人聯想到明末小說《金瓶梅》中圍繞在西門慶身邊的狐群狗黨，如應伯爵、謝希大等幫閒。⁴⁵ 雖然《歧路燈》與《金瓶梅》兩部小說中這群結拜幫閒朋友都是「破落戶」，即士紳家族或富商家族沒落的後代，但是若仔細看西門慶的結拜兄弟的身世，應伯爵是綢緞鋪子沒落的後代，謝希大是清河衛千戶官的兒子，千戶官為世襲

下。

⁴³ 李綠園，《歧路燈》，頁 322。

⁴⁴ 同前引，頁 324。

⁴⁵ 陳美林，〈試論《金瓶梅》對《儒林外史》和《歧路燈》的影響〉，收入中國金瓶梅學會編，《金瓶梅研究》第 3 輯（南京：江蘇古籍出版社，1992），頁 20-41。

軍職，⁴⁶ 吳典恩本是陰陽生（風水先生），後做放債生意。這些兄弟家族背景較多元，且與正統儒家士人家庭有些距離。⁴⁷ 與之相對照的，《歧路燈》中，譚紹聞的狐朋狗友除了堂弟王隆吉出身生意人家以外，其餘皆出身於典型有功名的士人家庭，如夏逢若父親是「江南微員」，⁴⁸ 亦即江南地區品級較低的官員，雖然小說未指出具體官名，但很可能是地方典史、巡檢、訓導、教諭等「不入流」、「從九品」的小官，或地方候補官員一類官職。張繩祖本身是監生，自述先祖曾做過兩任知縣，而後開設賭場維生，而盛希僑的父親是「廣西向武州州判」、祖父是「前雲南布政史」，⁴⁹ 兩人皆早逝，留下盛希僑兄弟。他們都曾經是知根知柢的成功士人家族，儘管他們自己不上進，不再走寒窗苦讀的科舉仕途之路，但他們每每在被人輕視時，無奈地稱自己其實是來自「書香舊族」的官二代。例如最狡詐低下的幫閒夏逢若，在被縣令判決脫褲打板子時，他喊道：「老爺看一個面上罷，小的父親也作過官。」而張繩祖曾為了請譚紹聞到自己家，套近關係說：「咱都是書香舊族」。⁵⁰ 他們異口同聲地仍堅定仕途正道的價值，偶爾透露對自己家族過去的榮光緬懷不已，這些埋怨讓他們和《金瓶梅》或其他小說中典型的幫閒角色有所出入。⁵¹

《歧路燈》特別凸顯這些「落魄士族子弟」角色與傳統士人身分之間的張力，很可能和當時的社會結構有關。小說中的這些引誘譚紹聞的損友，多出身士族之家，其父祖輩多有功名，甚至他們自身亦曾擁有功名，只是在某個人生階段「放

⁴⁶ 「清河衛千戶官」是一具行政和軍事功能的職位，負責管理一千名士兵，以及不屬於行政系統的土地和人口，如邊疆地區等。可參肖立軍，〈從《金瓶梅》看明代的衛所〉，《文史雜誌》，131（成都：2007），頁 68-69；黃立新，〈略談《金瓶梅》中的職官名〉，《上海大學學報（社會科學版）》，4（上海：1993），頁 32-35；彭勇，〈明代衛所制度流變論略〉，《民族史研究》，7（北京：2007），頁 147-174。

⁴⁷ 關於幫閒身分的討論，可參陳寶良，《清承明制：明清國家治理與社會變遷》（桂林：廣西師範大學出版社，2025），〈清客幫閒：明清時期的無賴知識人及其形象〉，頁 379-399。

⁴⁸ 李綠園，《歧路燈》，頁 147-148。在小說中，「微員」可以理解為介於士人與吏胥之間的小官，或謙稱自己地位卑下。

⁴⁹ 「布政司」掌管直省的財務，以及承宣政令、管理屬員，為從二品之官職，位高權重。胡天瓊，〈清代布政使初探〉，《四川師範學院學報（哲學社會科學版）》，4（南充：2000），頁 1-8。

⁵⁰ 李綠園，《歧路燈》，頁 227、309。

⁵¹ 由於《金瓶梅》由《水滸傳》插入改造而來，西門慶原來只是《水滸傳》中的過場小角色，在《金瓶梅》中被改為主角。為了打造這個角色，小說家將它描繪成沒有任何血緣關係親人的無來歷的角色，西門慶因此和《歧路燈》中譚紹聞知根知柢的背景恰為相反。關於西門慶的身分特殊性，見胡偉著，王翎譯，〈日常生活世界的形成與建構——《金瓶梅詞話》與日用類書〉，收入胡曉真、王鴻泰主編，《日常生活的論述與實踐》（臺北：允晨文化，2011），頁 370-372。

棄」了仕進之路。與《金瓶梅》中單純作惡求生存的幫閒不同，李綠園筆下的這群人物被轉換成性格更為複雜的模樣，他們雖同樣沉溺於賭博、嫖妓，或流連於權貴門下，但內心仍對自身處境存有反思。⁵² 這種設定似乎透露出一種社會批評的意涵——他們的「放棄」未必出於純然的個人選擇，背後更蘊含著結構性的困境。乾隆時期科舉競爭愈加激烈，中舉機率低微。⁵³ 這些背離科舉仕途的二代可能是這些越來越多輕易放棄科舉的士族子弟的縮影。李綠園雖有前文學文本中的幫閒角色作為摹寫腳本，但他將自己小說中這些落魄士族子弟角色設定為「書香舊族」沉淪的二代，突出了整個士人群體失落的一代，揭露「盛世」話語下被遮蔽的士人降級流動。

在這些失落的士人家族後代中，盛希僑便是一個在其他文學文本中少見的、最具複雜性「落魄士族子弟」的角色。雖然他也與譚紹聞賭博、看戲為樂，但是卻遠遠並非典型的幫閒。他既不依附譚紹聞以圖金錢，也從不阿諛奉承。身為家資豐厚、出身書香門第的官二代，他性情豪爽，終日穿梭於娛樂與調解糾紛之間，若從儒家價值觀衡量，無疑是不務正業的「無事忙」代表。不過，盛希僑並不是單純的負面人物，小說寫他豪氣地為譚紹聞設局解決賭債問題，到最後譚紹聞債臺高築幾乎要散盡家產時，他更藉著自身有錢有勢的威望，出來替譚紹聞與他的債主們磋商。更特別的是，在小說中，他常常在各種公開場合發表一針見血、直指社會病灶的長篇評論，展現出一種超越劇中角色、近乎跳脫敘事框架的評論姿態。他經常成為小說中對社會現象最清晰、最尖銳的旁觀批評者。例如上述討論的，他曾在戲臺下當場揭露淡如菊裝模作樣、譏諷幕客狼狽的虛偽態度，並大肆批評幕客狐假虎威的氣焰，也譏諷士人裝出聽懂崑曲中滿是典故的虛假姿態。他還揭露投靠官員、到處抽豐之人形形色色的功利醜態，甚至曾當場拆穿夏逢若為了騙譚紹聞所設下的騙局，展現俠氣的一面。這些行徑使他超越了傳統負面結拜兄弟角色的定位，成為一種帶有批判意識、近乎代言作者立場的敘事角色。

盛希僑是小說局中的角色中人，卻又彷彿是旁觀的評論者，這樣的特性很容易讓人想起《桃花扇》中幾個伶人所扮演的雙重角色。關於《桃花扇》中伶人的角色與意義，已有不少研究聚焦於其後設戲劇性 (metatheatricity)，特別是伶人如何同

⁵² 張繩祖在小說第七十四回吐露他開賭窩娼，實是因家中貧乏，祖上累積的家產已盡，已經無法開伙。儘管張繩祖的自剖未必誠心，但某種程度也反映出士人若沒有累積足夠資產，子弟在謀生困難之下也難以繼續讀書考試。李綠園，《歧路燈》，頁 561。

⁵³ 艾爾曼，《晚期帝制中國的科舉文化史》，頁 230-233；裴德生編，《劍橋中國清代前中期史，1644-1800 年，上卷》，頁 379-383。

時扮演劇中角色，以及同時作為評論人，透過表演與唱詞對情節中發生的政治事件進行有距離的批評。⁵⁴ 而他們能說會唱的修辭能力，讓他們特別適合擔任評論人。小說雖沒有直接將盛希僑比喻為伶人的修辭，不過，他是小說中愛戲成癡的人，不像其他子弟僅是喜歡看戲，而是親自組織崑曲戲班，延攬伶人，添置道具，並將家中客廳改造成戲臺。第十九回中即描繪其如何將原為書香之家的空間轉化為舞臺空間：

把箱筒抬在東院對廳，滿相公叫把槓子去了，果然只像現成戲臺。客廳上邊橫著一個大匾，寫的是「古道照人」……。這夏逢若起早看滿相公料理戲局，笑向滿相公道：「這匾就與戲台意思相近。」⁵⁵

「古道照人」原是盛家父祖提醒子弟，讓書中的古道照耀子弟之意，如今竟自然地與戲臺結合。戲臺的上下場門又名「古門」、「古道」或「鬼門道」，因演出內容多為歷史故事中的古人，故「古道照人」可一語雙關，既是儒學訓誡，也契合舞臺語境。這種語意和空間上的轉化，不僅顯示空間的解構，也揭示盛希僑身分自覺的流動。當他將自己的住宅改為戲臺時，也彷彿他從士人子嗣的位置轉向舞臺上的演員形象，而這種與演員的連結，使他具備了文學傳統中「伶人兼具角色與評論人」的特性。

盛希僑在一場酒令遊戲中所進行的角色扮演，更強化了他與伶人形象之間的關係。在這場遊戲中，他選擇扮演漁父，漁父在清初文學中，常被用來作為一種接近、卻又超越士人識見的角色描寫。在第十七回「西湖圖酒令」中，盛希僑邀請友人聚會，以擲骰方式決定扮演角色，包括秀士、美人、緇衣、羽士、俠客、漁翁六種。他安排譚紹聞飾演秀士，妓女晴霞飾演美人，皆與他們現實中的身分相呼應，而他自己則選擇了「漁翁」，並演唱崑曲《敬德釣魚》。這首曲講述唐代名將尉遲敬德 (585-658) 功成名就後，退隱江湖、垂釣自娛的故事。《桃花扇》中柳敬亭亦在南明滅亡後轉作漁翁，並於劇情結尾，對政局興衰（亦即整部戲的情節主軸）發表後設評論。學者趙美玲 (Maria Franca Sibau) 指出，十七世紀戲曲中，漁父雖為邊緣角色，卻經常被提升為「信使、顧問、智慧的傳遞者，甚至成為推動故事行動

⁵⁴ Li Wai-ye, "The Representation of History in *The Peach Blossom Fan*," pp. 421-433.

⁵⁵ 李綠園，《歧路燈》，頁 152。

的主要力量」，⁵⁶ 並成為士人自我投射 (alter egos) 的對象。可見小說家在塑造盛希僑時，很可能受到這種將伶人兼漁父角色交疊描寫的傳統影響，使他成為兩種角色兼具的批判性形象人物。

儘管盛希僑並未真正退隱，小說家藉由讓他扮演漁翁，表達他與其他士人拉開距離的姿態，形成一種仕途與心理上的距離感。如此一來，他不只是考不上科舉的破落戶，而是藉由角色扮演，為自己創造出一個與傳統士人群體拉開距離的位置。相較於傳統士人只能透過禮教與科舉體現自我價值，盛希僑以精神上的超脫，獲得更清醒觀察社會百態的能力，並能以更高位的姿態，給予像譚紹聞這樣的正規子弟洞見與指引。⁵⁷ 他所代表的，是一種在前代戲曲角色啟發下誕生的新「落魄士族子弟」角色。這種新角色類型建立起一種新的文化姿態，即便無法循傳統道路建功立業，仍能在精神上保持超越與洞見，映照出清中葉在科舉出仕渴望日益難以實現的背景下，失落士人子弟為自身尋找的另一種觀看自我與世界的方式。

《歧路燈》藉描繪降級士人階層於清中葉所面臨的「游移」狀態，展現了他們在空間、心理與身分上的流動。幕客為謀生而依附雇主，隨之遷徙，展現了實質與心理的雙重游移；而無功名的書香子弟，則藉與伶人形象的聯繫，賦予自身積極應對現實的新方式。他們的身分處在「傳統士人」與「像伶人般精神超越、具有批判性的新角色」之間擺盪、轉換的流動狀態。由此可見，小說中戲曲不僅是情節背景或娛樂描寫，更成為反映社會結構變動與身分不穩的表現手段。演員隨戲班流動、角色身分流轉的特性，正對應清中葉士人子弟所面臨的空間、心理與身分流動性問題。

四、進入政治的伶人

十八世紀對於士人與伶人之間的想像，如果缺少「伶人士人化」的描寫類型，將遺落一塊關鍵的版圖。有別於上節專注於分析小說家如何將士人比擬為伶人——「士人伶人化」，本節將藉由分析另外兩部十八世紀小說《儒林外史》和《姑妄

⁵⁶ Maria Franca Sibau, "Maids, Fishermen, and Storytellers: Rewriting Marginal Characters in Early Qing Drama and Fiction," *CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature*, 35.1 (2016), pp. 25-26. 引文內容為筆者所譯。

⁵⁷ 因丹徒舊族譚紹衣升了荊州府太守，譚紹聞想前去拜訪，盛希僑勸他最好輔導兒子中舉後再去，否則別人會以為他想要打抽豐。這讓譚紹聞「動了自立為貴的念頭」。李綠園，《歧路燈》，頁639-640，引文見頁640。

言》，展現另一種反向隱喻的可能性：即當伶人介入原屬士人主導的政治性事務時，其所承載的「伶人士人化」形象，實際上投射出對士人角色定位的反思空間。不過，本文此節主要所欲探討的，不是經常出現的、以伶人「僭越」士人身分為負面隱喻的十七世紀想像，而是十八世紀出現的另一種現象——伶人如何在實質介入政治領域的過程中，運用其演員的特性應對變局，進而引發對當代士人禮教規訓與科舉仕途態度的重新審視。

文學作品中描寫伶人實質介入政治的情況，不僅在中國歷史上幾乎無法實現，在清朝尤其更為禁忌。清代積極透過名教傳統維護社會秩序，因此優伶冒捐官位或冒考科舉格外被嚴禁。⁵⁸ 自先秦以來，優伶在中國社會中即地位低下，與一般平民有所區隔，地位僅高於奴婢，屬賤民階層。⁵⁹ 在政治權利上，優伶亦與良民存在不平等的制度：良民可藉由科舉或捐納躋身仕途，但學校禁止優伶子弟入學，且無論是捐官還是應試，官員的身世背景必須「清白」，賤民及其後代終身不得為官。因此，雖然高階層個體有可能淪為賤民，賤民卻幾乎無法逆轉向上流動。⁶⁰ 即使清代偶有個別案例，某些官員被揭露父祖輩曾為戲子，亦屬違法且極為罕見的例外。⁶¹ 不過，儘管現實中優伶參與政治事務的可能性低，清代有關伶人介入政治的文學想像卻日益增多。這種與現實不符的現象該如何解釋是值得注意的問題。首先，很可能與清代戲曲文化的高度繁榮有關。當時，不論是戲曲的組織制度，還是觀眾規模，皆達到前所未有的鼎盛。觀戲成為日常娛樂活動，商業化的職業戲班盛極一時，士人官員即使自身不能養家班，也往往資助戲班演出。⁶² 這些流動的職業戲班帶著人員、金錢與資訊在不同官宦人家之間流轉，對地方事務瞭若指掌，不少官員與優伶關係密切，互動頻繁，進一步增加了優伶涉入地方事務的想像。⁶³ 此外，在這樣的現實基礎上，《桃花扇》中對伶人扮演朝代更迭關鍵角色的政治想像，很可能啟發了清代後續作家，進一步在伶人涉政的母題上寄託了他們對社會與政治的批評潛能。

⁵⁸ 岸本美緒，〈冒捐冒考訴訟與清代地方社會〉，收入邱澎生、陳熙遠編，《明清法律運作中的權力與文化》（臺北：聯經出版，2009），頁 145-173。

⁵⁹ 清中葉雍正時期取消樂戶制度，使得過去法律上樂戶和倡優並提的狀況被解除，優伶在法律上正式被確認為賤民身分，法律地位依賤民規範。田原，《清代優伶法律問題研究》，頁 18。

⁶⁰ 同前引，頁 39-41。

⁶¹ 同前引，頁 41。

⁶² 同前引，頁 56-58；田露，〈關於清代優伶法律問題之考略〉，頁 95-97。

⁶³ 楊金柱、李玫，〈明清戲曲活動中士人與伶人交游及其關係管窺〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》，38.3（信陽：2018），頁 111-117。

《儒林外史》情節中描述到多位伶人角色，都是將表演帶進現實的負面形象，如黃老爹和錢麻子，兩人不顧階級限制，穿上翰林戲服便混進士人階層聚會中。⁶⁴然而，小說中出現一個獨特的伶人形象——南京城裡世代經營商業戲班的班主鮑文卿。鮑文卿勸說唱老生的錢麻子不可穿「翰林、科、道老爺」的衣飾，斥責道：「你穿這樣衣裳，叫那讀書的人穿甚麼？」⁶⁵鮑文卿是和這些僭越的戲子相反的正反面代表，他不但糾正其他戲子，在和士人相處時，也時時警醒自己遠低於士人的地位。《儒林外史》許多情節中，都暗示了鮑文卿是如上述這樣一個知分守禮的代表。⁶⁶這正是儒家禮教最根本的內涵，在孔子思想中，禮的重要功能之一，是要擔負起「正名」的任務，即指一個人要能以符合自身社會地位的名分的言行，來作為日常活動中與他人交往的準則。

吳敬梓在突出鮑文卿的這個正面形象時，經常恰恰建立在他僭越分際的行為上，形成令人玩味的矛盾。小說第二十四回中，安東縣知縣向鼎在審查案件時，被人舉報他有三件案件在判案時特別偏袒讀書人，忽視一般老百姓的人命。當時負責決定是否要參處向鼎的是崔按察司，他本要將向鼎革職，但是小說出現了一幕充滿戲劇性的場景，瞬間扭轉了向鼎的命運。鮑文卿當時正在崔按察司門下打抽豐，小說描繪在昏暗的房中，崔按察司在燈影下看著手中案件，突然鮑文卿便出現在他房中並在這道燈影中跪下。這段場景如此描述：

〔崔按察司〕自己看了又念，念了又看，燈燭影裏，只見一個人雙膝跪下。崔按察舉眼一看，原來是他門下的一個戲子，叫做鮑文卿。按察司道：「你有甚麼話，起來說！」鮑文卿道：「方纔小的看見大老爺要參處的這位是安東縣向老爺。這位老爺小的也不曾認得。但自從七八歲學戲，在師父手裏就念的是他做的曲子。這老爺是個大才子，大名士，如今二十多年了，纔做得一個知縣，好不可憐！如今又要因這事參處了。……」⁶⁷

⁶⁴ 李延年、張春賀，〈試論敘事學視野中的《儒林外史》「戲曲因素插入」描寫〉，收入李漢秋主編，《《儒林外史》研究新世紀》（上海：上海交通大學出版社，2013），頁306-323。

⁶⁵ 吳敬梓原著，徐少知新注，《儒林外史新注》（臺北：里仁書局，2010），頁373。

⁶⁶ 朱俊松，〈論《儒林外史》中的鮑氏父子形象〉，《南京航空航天大學學報（社會科學版）》，3.3（南京：2001），頁46。

⁶⁷ 吳敬梓，《儒林外史新注》，頁370。

這是鮑文卿在小說中的首次出場，此充滿舞臺感的出場方式，似乎在暗示著他的演員身分，同時特殊設計也凸顯這種不日常性的特殊性——戲子本不應該出現在這種場合。鮑文卿的求情凸顯他的寬厚和惜才，但是，這其中存在一個悖論：他展現出自己對讀書人的愛惜，正是建立在他僭越的行為之上。身為戲子，他不但不應偷聽政治案件，更不應插手干涉官員判案，這並不是伶人應該評論甚至左右政治性決定的事件。事實上，根據小說對向鼎三件誤判的案件的描述，都明確顯示了向鼎怕麻煩而不追根究底，因而誤判案件真相的過失。然而，鮑文卿卻只因為向鼎會作曲，而替他開脫，這讓鮑文卿救官的美談，是否真的是凸顯出他的守禮的正面形象，顯得有些曖昧。

小說家設計鮑文卿的正面形象，或許不完全在於他有多麼知分守禮，而是在於他伶人特質的靈活處事策略之上。在後續情節中，描述出鮑文卿替人向官員求情是有選擇性的。由於鮑文卿祖上三代領的戲班在南京做戲已頗有根基，鮑文卿本身進退得宜的性格獲得官員賞識，眾人皆知他在政治事務上具有介入的餘地，因此託他替案件某方說情，以高額金錢作為報酬。鮑文卿拒絕這種說情的任務，振振有詞說自己是「老戲子，乃下賤之人」，⁶⁸ 所以沒有權力說話。然而，這並不是事實，因為鮑文卿主動站出替向鼎說情的時候，似乎沒有考慮名分地位問題，他將惜才之情放置在禮法之上考慮。

小說家設計鮑文卿僭越禮法的曖昧建立在他有選擇性地判斷，讓自己站在情和道德上的制高點的情形下，才選擇逾越禮法。同樣的悖論邏輯，也可在鮑文卿收養義子鮑廷璽的決定上看見。鮑文卿遇見倪霜峰，倪考了二十多年仍然是個老秀才，因生計困窘，需要賣兒鬻女。鮑文卿便認了他的兒子作為義子，他助人度過難關，是品格寬厚。不過，儒家禮學中最注重的就是宗法血統問題，對於禮法而言，認乾親義子是最忌諱的亂源。⁶⁹ 再一次，鮑文卿展現高尚人格的方式是建立在對禮法的破壞上，這種彷彿是小說家特意設計的糾結悖論。不過，當倪霜峰過世時，鮑文卿仍讓鮑廷璽去為其生父披麻戴孝，既解決倪的困難又全禮法。本文指出他的正面形象或許不在於他如何克己復禮，而是在於他在守禮的大框架下，彈性靈活的處事策略。⁷⁰

⁶⁸ 同前引，頁 389。

⁶⁹ 謝元魯，〈論中國古代社會的虛擬血緣關係〉，《史學月刊》，5（開封：2007），頁 5-15。

⁷⁰ 當倪霜峰過世時，鮑文卿仍讓鮑廷璽去為其生父披麻戴孝。陳美林校注《儒林外史》時，指出：「據封建宗法制度，為人後即為人子，嗣父健在，不可為生父守制，而文卿卻令其為生父『披麻戴孝』，實為難能。」吳敬梓原著，陳美林批評校注，《陳批儒林外史》上冊（北京：商務印書

鮑文卿靈活的倫理判斷，放在整部小說眾多士人角色的對照下，格外顯得具代表性。《儒林外史》中，做了三十年老秀才的王玉輝，畢生志願是編撰禮書，平日手不停批，置家庭生計於不顧，盼望藉由所編之書傳播儒家禮義教化人心。他不僅以此為志，還強迫女兒殉夫，只為成全禮教所謂的貞節與美名，可以說是死守禮法的極端例證。小說中與之類似者如馬二，其人在科舉場中屢試不第，只得轉而從事八股教科書的編纂。雖然此舉形式上仍為儒學事業，但他所追求的，是將四書五經「準確」傳達的語法公式，而非理解其中義理。在日常生活中，他因過度依賴書本教條，失去基本的判斷能力：無法識別詐騙、在生活中無法欣賞自然風景，成為理論與現實嚴重脫節的象徵。這類士人——守禮而不知變、拘泥而不見情境——在小說中屢見不鮮，正如許多研究者指出的，是時代士人病症的縮影，也是小說家諷刺的對象。⁷¹ 因此，小說刻意安排出身卑微的戲子鮑文卿作為這些禮教殘影的對立角色，或許並非偶然。鮑文卿的戲子身分使他對人情分寸敏感，在實踐儒家倫理時，能跳脫文字與制度的僵化外殼，回歸其社會功能與人情根基。這種設計，可能延續了十七世紀以來對伶人的想像，即因為其流動性和角色扮演的表演性而能迅速融入不同場域，使之具備一種制度外的彈性。因此，這個原本身分低微的演員，反而在僵化的士人社會中，躍升為一種道德理性與倫理調解的理想類型。

鮑文卿的靈活性不僅體現在人際應對上，他對地方政治的介入，也使人反思當時社會中禮法僵化對政治治理所構成的問題。在小說中，鮑文卿實際參與地方政治的經驗，是在向鼎任知縣期間，被視為心腹而受聘協助監考童子試。他與兒子鮑廷璽一同巡場監試，派遣一位戲子代替官員監場，這一安排本身就頗具荒謬性。在這場考試中，作弊情況嚴重，「見那些童生，也有代筆的，也有傳遞的，大家丟紙團，掠磚頭，擠眉弄眼，無所不為」，⁷² 鮑廷璽發現一名童生藉如廁之機，從牆縫中挖洞企圖與外界接應作弊，於是欲向向鼎揭發此事。此時，鮑文卿卻制止他，並向作弊童生說：「這是我小兒不知世事。相公，你一個正經讀書人，快歸號裏去做文章，倘若太爺看見了，就不便了。」⁷³ 這段情節極為重要。鮑廷璽雖為戲子義子，但鮑文卿仍堅持他唸書，延續他原來倪家士人後代的身分。因此鮑廷璽堅信規則應被遵守，是對禮法絕對忠誠的化身；而鮑文卿則以過來人的經驗，洞悉這類

館，2014），頁 315。

⁷¹ 李漢秋，《《儒林外史》研究》（上海：華東師範大學出版社，2001），頁 10-15；張麗珠，《清代的義理學轉型》（臺北：里仁書局，2006），頁 227-271。

⁷² 吳敬梓，《儒林外史新注》，頁 396。

⁷³ 同前引。

作弊行為在腐敗制度中早已司空見慣。⁷⁴ 他體察到士人子弟窮年苦讀的辛酸與競爭殘酷，不願讓一個童生僅因一次作弊便斷送前途。這段士人／伶人父子之間的張力，構成了鮮明對照：一方是仍信仰禮法能秉公運作的理想主義者；另一方則是熟諳現實運作規則的「舞臺人」，以寬容與保全的眼光處理倫理困境。鮑文卿的選擇不在於他不識禮，而是在於他視制度為有機、應隨情境調節的倫理工具。這種根植於角色意識的靈活倫理，使他能在灰色地帶中拿捏得體。

此段情節亦可放入清代中葉政府由上到下更加苛刻嚴守禮的政治語境中加以理解。其中一個具代表性的例子，是清中葉時禮法對司法的過度干預。乾隆皇帝為維護其統治的合理性，有意維護禮教綱常，甚至插手與親倫相關的法律審判。按照當時法規，在父母或祖父母因故而死時，兒女孫兒不論是不是有過失，判案原則與其死亡結果直接相關，原並沒有將親緣關係完全納入審判考量；然而乾隆卻刻意將倫常視為超過法規範的首位考量，認為應加重此類過失致死案的判刑，導致立法嚴格化。因此，到了清末，士人出現檢討這類判刑的風氣，認為乾隆以禮破法，導致情理不通，忽略了當事人的各種不同處境的理解和同情。⁷⁵ 因此，與當時這類將「禮」視為不容妥協的優先性不同，鮑文卿所實踐的，是一種建基於角色感與人情通達的演員式倫理，並非破壞制度，而是透過靈活的調停，使制度不致壓垮個體。這種倫理態度，是一種對個體命運的維護，也間接指向乾隆朝以來治理機器中，禮教過度僵化的危機。

在《儒林外史》中，戲子踰越角色分際、介入政治之空間的情節已經值得注意，但他們仍未獲得任何制度性的政治地位。在另一部十八世紀的小說《姑妄言》中，出現了更大膽的想像：戲子不僅涉入地方政治事務，甚至被正式授予官職。《姑妄言》由曹去晶撰寫，成書於雍正年間（約 1730 年），⁷⁶ 全書共二十四回，故事背景與《桃花扇》相同，同樣設定於明末政局動盪之時。然而，兩者在敘事重心與情感基調上頗為不同。《桃花扇》書寫時仍帶有強烈的對歷史的情感投射，而《姑妄言》則是在改朝換代已過一段時日之後所寫，重心轉向更深刻地探討朝代滅亡原因。小說以京師與南京等江南大城市為背景，透過對官員貪汙、奢靡與放縱私

⁷⁴ 科舉考試作弊至明代發展成自成系統的作弊技巧，防不勝防。詳細討論可參艾爾曼，《晚期帝制中國的科舉文化史》，頁 195-196。

⁷⁵ 詳細案件審判，可見姚宇，〈原情與抑情：從「崔三過失殺父案」看清代中期的禮教與司法〉，《法學研究》，44.5（北京：2022），頁 173-189。

⁷⁶ 《姑妄言》的具體創作年代目前較難確定，但它大致與《桃花扇》同時（十七與十八世紀相交），或略晚。

慾的描寫，揭示國家衰敗背後是難以遏止的慾望的放縱。⁷⁷ 小說對艷俗的性事有長篇且露骨的描寫，其中一條故事線是，一個戲子贏陽正是在這種慾望橫流的背景下為高官提供性服務，而後受到貪汙貪色的奸臣阮大鍼（1587-1646）寵愛，提拔為千戶官。

《姑妄言》中贏陽生於崑曲發源地的蘇州崑山，由於從小「柔媚如女子一般」，贏陽父親於是將他送入戲班當正旦，並且為觀眾提供性服務。⁷⁸ 贏陽遭到富豪聶變豹性虐待導致「糞門」損壞，而無法再依靠性服務養家。後娶妻，為逃離聶變豹的魔爪，贏陽夫妻為時任弘光朝兵部尚書的阮大鍼唱戲，阮大鍼後為贏陽報仇，讓聶變豹被官府處死。阮大鍼底下的官員皆厭惡他為人紛紛離職，多了二十多個官職空缺，贏陽得知他做了大官來打抽豐，阮大鍼於是便把「浙江湖州府歸安縣守禦所千戶」這一管官兵的軍職交給他。

贏陽被性羞辱以至殘障的身分，較一般戲子還要更低階卻擔任軍職，小說家設計現實中不可能的階級大跳躍，其象徵性意義很可能大於現實的反映，指向對儒家士人所實行的禮教制度的反省。小說中的贏陽以最不適任的身分任官，卻意外地勝任其職。文本解釋其得力之處，在於「在戲場上久了，禮貌比別人更熟」：⁷⁹ 亦即雖未真正出仕，卻因長年飾演士人角色，對官場上的言行舉止與禮儀法度反而更為熟稔。這裡的「禮貌」並非今日所理解的單純「有禮」，而是指一整套可被模擬與操演的官場社交儀節與階序表現，與清中葉禮儀主義所強調的繁文縟節相呼應。王汎森指出清代禮治社會的思想和明代所談的禮最大的不同之處，在於明代士人講求由內而外的禮，而清初以後強調的是由外而內，亦即藉由具體實踐禮儀來確保內心有禮。⁸⁰ 清中葉以後禮儒學日益從道德哲學走向禮儀技藝，行至極端，容易呈現出外繁於形，而內失其實的面貌。在這樣的文化背景下，贏陽沒有從四書五經中學習過禮的本質，光是靠其伶人的表演能力，他反而得以熟練操作這種程式化的禮，顯示出禮可以藉由表演學習的形式主義性質。

⁷⁷ 王增斌，〈溺情俗世難逃欲 濁代淫風亂朝綱——《姑妄言》主題簡論〉，《明清小說研究》，63（南京：2002），頁163-174。

⁷⁸ 曹去晶編，《姑妄言》，收入陳慶浩、王秋桂主編，《思無邪匯寶》第38冊（臺北：臺灣大英百科，1995，雍正庚戌序抄本），卷6，頁679。

⁷⁹ 同前引，《思無邪匯寶》第45冊，卷24，頁2939。

⁸⁰ 王汎森以兩位思想家對禮的看法作為明清兩代對禮不同的解讀的對比：晚明李贄（1527-1602）認為「蓋由中而出者，謂之禮，從外而入者，謂之非禮」，指出禮應由內而外，而清初張爾岐（1612-1678）則認為「仁不得禮無以為行，並無以為存也」，相信禮沒有外則無內。王汎森，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》（臺北：聯經出版，2013），頁42。

清中葉禮儀主義發展到極端時，甚至像伶人表演一般，讓人對其內心的誠敬是否能符合外在禮儀感到質疑。清初禮儀主義的提倡者顏元 (1635-1704)，相當推崇身體力行的儀式演練，認為士人應該更加強演練禮儀的排練，甚至以演員來比喻：「今日正坐不及優人耳。彼平時演定，手足扮出，絲毫不差，學者終日袖手誦讀，臨事一切懵懵，顧以演儀為恥乎！」⁸¹ 顏元指出文人還不如演員，因為演員能一步一步地按照招式和角色套式演出，而文人卻無法嚴謹地執行相關禮教儀式，因此遇事總是猶豫不決，沒有可以依靠的準則。商偉指出了顏元論述的缺陷，認為他「認定禮儀的內涵必須也只能通過具體的行動和儀態來體現，而拒不考慮任何其它的視角和可能性」。顏元假設實踐禮儀的「腔勢」，就一定能伴隨著真心相信和尊敬禮儀的思考，這樣的想法是有問題的，儀式的行動與動機之間可能存在差距，⁸² 這正是清中葉極度實行禮儀制度的表面化所帶來的誠心問題。

贏陽的跨級勝任雖然凸顯出土人官員的官場禮儀的「可演性」，但是贏陽不僅只能逐步演出官場禮儀，他始終沒有忘記自己的出身，他內心仍謹守本分。他曾對妻子說：「你想我們是何等出身？娼優隸卒。良人蹺起腳來，比我們的頭還高。眾人誰不知道我們來歷？自己卻不可忘了本。」⁸³ 贏陽接了不屬於他自己身分的職位，卻告訴自己不可忘本。小說強調贏陽既能行禮如儀，又能在內心守其實，反倒體現了倫理上的真誠，這個角色的設計，也暗示在清代後期越加形式化的士人風氣，因此真正的倫理價值反而寄託在像贏陽這樣形式上違禮、實質上卻自持有度的最低層階級身上。

在顏元將演員表演與禮儀行為類比的想像中，演員是能機械執行角色設定的呆板行動者，因此能準確地執行禮儀。但實際上，演員能快速轉化角色，其職業本身即建立在對「幻象」的認知上，他們反而是具有高度能動性的行動者。也因此，當文學作品描寫伶人時，往往賦予他們一種能看透「世界本質為幻象」的超越者特質。例如，《桃花扇》中人物面對朝代更迭的變局，人的命運因政治變故而興衰不定，「官員不過是塵世舞台上的戲子」的感觸尤深。⁸⁴ 伶人在完成任務後隨即化

⁸¹ 鍾錢編，《顏習齋先生言行錄》，收入顏元著，王星賢等點校，《顏元集》下冊（北京：中華書局，1987），卷上，〈言卜第四〉，頁 632。

⁸² 商偉著，嚴蓓雯譯，《禮與十八世紀的文化轉折：《儒林外史》研究》（北京：三聯書店，2012），頁 361、362。關於十八世紀小說中對禮與誠心之間的張力的討論，參同前引，頁 349-371。

⁸³ 曹去晶編，《姑妄言》，《思無邪匯寶》第 45 冊，卷 24，頁 2940。

⁸⁴ 袁書菲指出，官員如同塵世舞臺上的戲子，經常隨政治而沉浮，促使士紳階層逐漸傾向與世無爭的態度，與佛道思想不謀而合。至明清易代之際，面對新貴與新知識群體的興起，這層隱喻更顯

身為隱士與漁夫，表現出超脫塵世的態度，成為值得效法的典範。

小說家似乎比經學家顏元更能捕捉到演員的這種潛在特質，《姑妄言》中的羸陽就展現了這種能動性與超越現實的洞察力。他深知自己的出身與處境，並以超然態度自我定位。他對妻子說：「我這樣人雖弄了一頂紗帽在頭上，不過如戲場上一般，為人要自己知道出處。我們今日享朝廷一命之榮，已是過分。」又說：「為人不可不知足，……我僥倖做了這一任官，真出於意想之外，還圖陞遷到那裡去？」⁸⁵他看清當官不過如演戲，因此在官場任職僅兩年，便辭職還鄉，從官員轉身為隱士。這種快速切換角色的能力，以及對現實如戲、如幻的領悟，讓他不僅能在需要時迅速接下官職、找到管理方法，也能在適當時機「下戲」離場。

羸陽的「知足」離開官場與《姑妄言》中其他角色形成鮮明對照。小說中的多數士人角色，如馬士英、阮大鍼等，不惜一切執著於新朝的政治地位、權力與金錢，對慾望毫無節制。整部小說長篇累牘地描寫艷情與肉慾，黃衛總曾提出，小說中對「淫」的書寫上升至帝國政治層面，認為那些沉溺於情慾的角色，也大多對國家失去忠誠，色情慾望的失控，象徵了對政治權力的貪婪失控。⁸⁶在這樣的背景下，羸陽作為能控制慾望的角色顯得格外突出。他並非因官場險惡或無法勝任而離開，而是因為奇特的出於內在「知足」的原因。和其他沉溺於權力慾望的角色相反，羸陽能夠從無止盡的慾望循環中抽身，就像演員能從角色中隨時撤出，刻意凸顯當時士人在名教禮儀與權力追求之間的虛偽與執迷。在這樣的設計下，演員反而成為小說家用以對照並反思士人困境的一種理想性存在。

五、結論

本文利用三部清中葉小說作為材料，探討小說家對伶人的想像，希望補充兩項既有研究較少處理的面向。第一，本文為戲曲史研究提供另一個觀察角度，戲班與地方社會之間的互動，在優伶史、戲班史與其他歷史記載中一向較為稀缺。這是因為現存的戲班史料多半聚焦於戲班的組成、表演內容與制度建制，較少關注戲班在

迫切。明亡之後，戲子對幻象世界的體悟反而成為一種值得效法的態度，成為面對世變的心靈寄託。Sophie Volpp, *Worldly Stage*, p. 16.

⁸⁵ 曹去晶編，《姑妄言》，《思無邪匯寶》第45冊，卷24，頁2940、2949。

⁸⁶ 黃衛總著，張蘊爽譯，《中華帝國晚期的慾望與小說敘述》（南京：江蘇人民出版社，2010），〈《野叟曝言》和《姑妄言》：慾望的「情」、「慾」兩極化〉，頁210-241。

臺下如何與地方社會互動。清中葉小說則珍貴地保留了戲班在演出之外、實際生活層面的描寫，使我們能從另一個角度理解戲班與伶人在地方社會中的角色與位置。第二，本文挖掘出十八世紀小說中士／伶關係的特殊文學想像。需要特別指出的是，雖然小說中關於流動戲班的描寫，表面上可視為某種現實反映，但小說並非直接紀錄伶人歷史，而是在虛構中重新建構一個「現實」，以再現與轉化（甚至誇張）戲曲相關的社會經驗。戲班與伶人的特性在文本中具有象徵意涵，不只豐富了小說詮釋，其所承載的隱喻、所指涉的社會議題、所具有的「歷史性」，正是本文想探討的核心。

士與伶的關係，其實並非始於清中葉才受到重視。演員獨特的表演性與流動性，已成為中國古典文學中的典型母題，也形成一套既有的社會語彙。本文透過三種不同類型的士／伶關係，揭示它們如何被應用來表達十八世紀禮教制度的變動與士人階層的焦慮處境。第一種「滲透士人宗族關係的伶人」，說明戲班如何滲入士人家族結構，扮演假冒親屬的角色，撼動以血緣為核心的宗族秩序；第二種「如同伶人的降級士人與士族子弟」，指出小說如何藉由將士人比喻為伶人，來呈現他們在流動社會中的身分滑落與地位焦慮；第三種「進入政治的伶人」，則將修辭反向操作，描繪伶人如何介入地方政治，並藉此凸顯士人官員在禮教訓練體制中的僵化與受限，形成具有反諷意味的關係。透過上述三個層面的分析，本文期望較完整地勾勒出十八世紀士／伶想像與十七世紀之間的差異。換言之，伶人不僅是小說的邊緣角色，更是在十八世紀士人身分焦慮與社會流動、重構中，被賦予批判潛能的關鍵角色。

引用書目

一、傳統文獻

- 吳敬梓 Wu Jingzi 原著，徐少知 Xu Shao-zhi 新注，《儒林外史新注》*Rulin waishi xinzhū*，臺北 Taipei：里仁書局 Liren shuju，2010。
- 李綠園 Li Lüyuan 著，樂星 Luan Xing 校注，《歧路燈》*Qilu deng*，鄭州 Zhengzhou：中州古籍出版社 Zhongzhou guji chubanshe，1998。
- 曹去晶 Cao Qujing 編，《姑妄言》*Guwangyan*，收入陳慶浩 Chen Ching-hau、王秋桂 Wang Chiu-kui 主編，《思無邪匯寶》*Siwuxie huibao* 第 38、45 冊，臺北 Taipei：臺灣大英百科 Taiwan Daying baike，1995，雍正庚戌 (1730) 序抄本 Yongzheng gengxu (1730) xu chaoben。
- 許葭村 Xu Jiacun 著，宋晶如 Song Jingru 譯，《秋水軒尺牘》*Qiushuixuan chidu*，臺南 Tainan：大孚書局 Dafu shuju，1987。
- 蕊珠舊史（楊懋建）Ruizhu jiushi (Yang Maojian)，《京塵雜錄》*Jingchen zalu*，臺北 Taipei：廣文書局 Guangwen shuju，1986。
- 鍾 鏐 Zhong Ling 編，《顏習齋先生言行錄》*Yan Xizhai xiansheng yanxing lu*，收入顏元 Yan Yuan 著，王星賢 Wang Xingxian 等點校，《顏元集》*Yan Yuan ji* 下冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1987。
- 龔未齋 Gong Weizhai 著，宋晶如 Song Jingru 註譯，《雪鴻軒尺牘》*Xuehongxuan chidu*，臺南 Tainan：臺南東海出版社 Tainan donghai chubanshe，1976。

二、近人論著

- 王汎森 Wang Fan-sen，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》*Quanli de maoxiguan zuoyong: Qingdai de sixiang, xueshu yu xintai*，臺北 Taipei：聯經出版 Lianjing chuban，2013。
- 王增斌 Wang Zengbin，〈溺情俗世難逃欲 濁代淫風亂朝綱——《姑妄言》主題簡論〉“Niqing sushi nan taoyu, zhuodai yinfeng luan chaogang: *Guwangyan zhuti jianlun*”，《明清小說研究》*Ming Qing xiaoshuo yanjiu*，63，南京 Nanjing：2002，頁 163-174。
- 王璦玲 Wang Ay-ling，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》*Wan Ming Qingchu xiqu zhi shenmei gousi yu qi yishu chengxian*，臺北 Taipei：中央研究院中國文哲研究所 Zhongyang yanjiuyuan Zhongguo wenzhe yanjiusuo，2005。

- 田 原 Tian Yuan, 《清代優伶法律問題研究》 *Qingdai youling falü wenti yanjiu*, 蘇州 Suzhou: 蘇州大學碩士論文 Suzhou daxue shuoshi lunwen, 2012。
- 田 露 Tian Lu, 〈關於清代優伶法律問題之考略〉“Guanyu Qingdai youling falü wenti zhi kaolue”, 《蘭臺世界》 *Lantai shijie*, 33, 瀋陽 Shenyang: 2015, 頁 95-97。
- 朱俊松 Zhu Junsong, 〈論《儒林外史》中的鮑氏父子形象〉“Lun Rulin waishi zhong de Baoshi fuzi xingxiang”, 《南京航空航天大學學報(社會科學版)》 *Nanjing hangkong hangtian daxue xuebao (shehui kexue ban)*, 3.3, 南京 Nanjing: 2001, 頁 46-50。
- 艾爾曼 Benjamin A. Elman 著, 高遠致 Gao Yuanzhi、夏麗麗 Xia Lili 譯, 《晚期帝制中國的科舉文化史》 *Wanqi dizhi Zhongguo de keju wenhua shi*, 北京 Beijing: 社會科學文獻出版社 Shehui kexue wenxian chubanshe, 2022。
- 何炳棣 Ho Ping-ti 著, 徐泓 Hsu Hong 譯注, 《明清社會史論》 *Ming Qing shehui shi lun*, 臺北 Taipei: 聯經出版 Lianjing chuban, 2013。
- 余英時 Yü Ying-shih, 《士與中國文化》 *Shi yu Zhongguo wenhua*, 上海 Shanghai: 上海人民出版社 Shanghai renmin chubanshe, 1987。
- 吳敬梓 Wu Jingzi 原著, 陳美林 Chen Meilin 批評校注, 《陳批儒林外史》 *Chen pi Rulin waishi* 上冊, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2014。
- 呂妙芬 Lu Miaw-fen, 〈清初河南的理學復興與孝弟禮法教育〉“Qingchu Henan de lixue fuxing yu xiaoti lifa jiaoyu”, 收入高明士 Kao Ming-shih 編, 《東亞傳統教育與學禮學規》 *Dongya chuantong jiaoyu yu xueli xuegui*, 臺北 Taipei: 國立臺灣大學出版中心 Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin, 2005, 頁 177-223。
- _____, 《成聖與家庭人倫: 宗教對話脈絡下的明清之際儒學》 *Chengsheng yu jiating renlun: zongjiao duihua mailuo xia de Ming Qing zhi ji Ruxue*, 臺北 Taipei: 聯經出版 Lianjing chuban, 2017。
- 李孝悌 Li Hsiao-t'i, 《瑣言贅語: 明清以來的文化、城市與啟蒙》 *Suoyan zhuiyu: Ming Qing yilai de wenhua, chengshi yu qimeng*, 桂林 Guilin: 廣西師範大學出版社 Guangxi shifan daxue chubanshe, 2024。
- 李延年 Li Yannian、張春賀 Zhang Chunhe, 〈試論敘事學視野中的《儒林外史》「戲曲因素插入」描寫〉“Shi lun xushixue shiye zhong de Rulin waishi ‘xiqu yinsu charu’ miaoxie”, 收入李漢秋 Li Hanqiu 主編, 《《儒林外史》研究新世紀》 “Rulin waishi” yanjiu xin shiji, 上海 Shanghai: 上海交通大學出版社 Shanghai jiaotong daxue chubanshe, 2013, 頁 306-323。
- 李漢秋 Li Hanqiu, 《《儒林外史》研究》 “Rulin waishi” yanjiu, 上海 Shanghai: 華東師範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe, 2001。

- 杜貴晨 Du Guichen, 《李綠園與《歧路燈》》 *Li Lüyuan yu "Qilu deng"*, 鄭州 Zhengzhou: 中州古籍出版社 Zhongzhou guji chubanshe, 2020。
- 汪詩珮 Wang Shih-pe, 〈追憶、技藝、隱喻：《桃花扇》中的「作者七人」〉 “Zhuyi, jiyi, yinyu: *Taohua shan* zhong de ‘zuozhe qi ren’”, 《戲劇研究》 *Xiju yanjiu*, 19, 臺北 Taipei: 2017, 頁 1-50。doi: 10.6257/JOTS.2017.19001
- 肖立軍 Xiao Lijun, 〈從《金瓶梅》看明代的衛所〉 “Cong *Jinpingmei* kan Mingdai de weisuo”, 《文史雜誌》 *Wenshi zazhi*, 131, 成都 Chengdu: 2007, 頁 68-69。
- 周啟榮 Chow Kai-wing 著, 毛立坤 Mao Likun 譯, 《清代儒家禮教主義的興起——以倫理道德、儒學經典和宗族為切入點的考察》 *Qingdai Rujia lijiao zhuyi de xingqi: yi lunli daode, Ruxue jingdian he zongzu wei gierudian de kaocha*, 天津 Tianjin: 天津人民出版社 Tianjin renmin chubanshe, 2017。
- 孟 超 Meng Chao, 《明清祕密教門滋蔓研究》 *Ming Qing mimi jiaomen ziman yanjiu*, 福州 Fuzhou: 福建人民出版社 Fujian renmin chubanshe, 2009。
- 岸本美緒 Kishimoto Mio, 〈冒捐冒考訴訟與清代地方社會〉 “Maojuan maokao susong yu Qingdai difang shehui”, 收入邱澎生 Chiu Peng-sheng、陳熙遠 Chen Hsi-yuan 編, 《明清法律運作中的權力與文化》 *Ming Qing falü yunzuo zhong de quanli yu wenhua*, 臺北 Taipei: 聯經出版 Lianjing chuban, 2009, 頁 145-173。
- 科大衛 David Faure, 〈祠堂與家廟——從宋末到明中葉宗族禮儀的演變〉 “Citang yu jiamiao: cong Songmo dao Ming zhongye zongzu liyi de yanbian”, 《歷史人類學學刊》 *Lishi renleixue xuekan*, 1.2, 香港 Hong Kong: 2003, 頁 1-20。
- 姚 宇 Yao Yu, 〈原情與抑情：從「崔三過失殺父案」看清代中期的禮教與司法〉 “Yuanqing yu yiqing: cong ‘Cui San guoshi shafu an’ kan Qingdai zhongqi de lijiao yu sifa”, 《法學研究》 *Faxue yanjiu*, 44.5, 北京 Beijing: 2022, 頁 173-189。
- 胡天瓊 Hu Tianqiong, 〈清代布政使初探〉 “Qingdai buzhengshi chutan”, 《四川師範學院學報（哲學社會科學版）》 *Sichuan shifan xueyuan xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, 4, 南充 Nanchong: 2000, 頁 1-8。
- 徐復觀 Hsu Fu-kuan, 《中國人性論史·先秦篇》 *Zhongguo renxing lun shi, xian Qin pian*, 臺北 Taipei: 三民書局 Sanmin shuju, 1963。
- 秦寶琦 Qin Baoqi、孟超 Meng Chao, 《祕密結社與清代社會》 *Mimi jieshe yu Qingdai shehui*, 天津 Tianjin: 天津古籍出版社 Tianjin guji chubanshe, 2008。
- 商 偉 Shang Wei 著, 王翎 Wang Ling 譯, 〈日常生活世界的形成與建構——《金瓶梅詞話》與日用類書〉 “Richang shenghuo shijie de xingcheng yu jiangou: *Jinpingmei cihua* yu riyong leishu”, 收入胡曉真 Hu Xiao-chen、王鴻泰 Wang Hung-tai 主編, 《日常生活的論述與實踐》 *Richang shenghuo de lunshu yu shijian*, 臺北 Taipei: 允晨文化 Yunchen wenhua, 2011, 頁 359-388。

- 商 偉 Shang Wei 著，嚴蓓雯 Yan Beiwen 譯，《禮與十八世紀的文化轉折：《儒林外史》研究》*Li yu shiba shiji de wenhua zhuanzhe: "Rulin waishi" yanjiu*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shudian，2012。
- 張發穎 Zhang Faying，《中國戲班史》*Zhongguo xiban shi*，瀋陽 Shenyang：瀋陽出版社 Shenyang chubanshe，1991。
- 張壽安 Chang So-an，《以禮代理——凌廷堪與清中葉儒學思想之轉變》*Yi li dai li: Ling Tingkan yu Qing zhongye Ruxue sixiang zhi zhuanbian*，石家莊 Shijiazhuang：河北教育出版社 Hebei jiaoyu chubanshe，2001。
- 張麗珠 Zhang Li-zhu，《清代的義理學轉型》*Qingdai de yilixue zhuanxing*，臺北 Taipei：里仁書局 Liren shuju，2006。
- 許寄秋 Xu Jiqiu，〈從《歧路燈》談乾隆前後戲曲的發展狀況〉“*Cong Qilu deng tan Qianlong qianhou xiqu de fazhan zhuangkuang*”，收入中州書畫社 Zhongzhou shuhuashe 編，《《歧路燈》論叢》“*Qilu deng" luncong* 第 1 集，鄭州 Zhengzhou：中州書畫社 Zhongzhou shuhuashe，1982，頁 215-230。
- 郭潤濤 Guo Runtao，《官府、幕友與書生——「紹興師爺」研究》*Guanfu, muyou yu shusheng: "Shaoxing shiye" yanjiu*，北京 Beijing：中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe，1996。
- 陳美林 Chen Meilin，〈試論《金瓶梅》對《儒林外史》和《歧路燈》的影響〉“*Shi lun Jinpingmei dui Rulin waishi he Qilu deng de yingxiang*”，收入中國金瓶梅協會 Zhongguo Jinpingmei xiehui 編，《金瓶梅研究》*Jinpingmei yanjiu* 第 3 輯，南京 Nanjing：江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe，1992，頁 20-41。
- 陳寶良 Chen Baoliang，《清承明制：明清國家治理與社會變遷》*Qing cheng Ming zhi: Ming Qing guojia zhili yu shehui bianqian*，桂林 Guilin：廣西師範大學出版社 Guangxi shifan daxue chubanshe，2025。
- 彭 勇 Peng Yong，〈明代衛所制度流變論略〉“*Mingdai weisuo zhidu liubian lunlue*”，《民族史研究》*Minzushi yanjiu*，7，北京 Beijing：2007，頁 147-174。
- 曾永義 Tseng Yong-yih，〈永樂大典戲文三種述評〉“*Yongle dadian xiwen san zhong shuping*”，《臺灣戲專學刊》*Taiwan xizhuan xuekan*，12，臺北 Taipei：2006，頁 3-17。doi: 10.7021/PAJ.200601.0003
- 程光敏 Cheng Guangmin，《將心託鴻爪，到處一留痕：黃景仁交遊考》*Jiang xin tuo hongzhao, dao chu yi liu hen: Huang Jingren jiaoyou kao*，臺北 Taipei：萬卷樓圖書 Wanjuanlou tushu，2012。
- 黃立新 Huang Lixin，〈略談《金瓶梅》中的職官名〉“*Lue tan Jinpingmei zhong de zhiguan ming*”，《上海大學學報（社會科學版）》*Shanghai daxue xuebao (shehui kexue ban)*，4，上海 Shanghai：1993，頁 32-35。

- 黃衛總 Martin W. Huang 著，張蘊爽 Zhang Yunshuang 譯，《中華帝國晚期的慾望與小說敘述》*Zhonghua diguo wanqi de yuwang yu xiaoshuo xushu*，南京 Nanjing：江蘇人民出版社 Jiangsu renmin chubanshe，2010。
- 楊金柱 Yang Jinzhu、李玫 Li Mei，〈明清戲曲活動中士人與伶人交游及其關係管窺〉“Ming Qing xiqu huodong zhong shiren yu lingren jiaoyou ji qi guanxi guankui”，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》*Xinyang shifan xueyuan xuebao (zhexue shehui kexue ban)*，38.3，信陽 Xinyang：2018，頁 111-117。
- 瑪麗·道格拉斯 Mary Douglas 著，黃劍波 Huang Jianbo、柳博贊 Liu Boyun、盧忱 Lu Chen 譯，《潔淨與危險——對汙染和禁忌觀念的分析》*Jiejing yu weixian: dui wuran he jinji guannian de fenxi*，北京 Beijing：商務印書館 Shangwu yinshuguan，2018。
- 裴德生 Willard J. Peterson 編，戴寅 Dai Yin 等譯，《劍橋中國清代前中期史，1644-1800 年，上卷》*Jianqiao Zhongguo Qingdai qian zhong qi shi, 1644-1800 nian, shangjuan*，北京 Beijing：中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe，2020。
- 趙克生 Zhao Kesheng、安娜 An Na，〈清代家禮書與家禮新變化〉“Qingdai jialishu yu jiali xin bianhua”，《清史研究》*Qingshi yanjiu*，3，北京 Beijing：2016，頁 25-36。
- 潘光旦 Pan Guangdan，《中國伶人血緣之研究》*Zhongguo lingren xieyuan zhi yanjiu*，北京 Beijing：商務印書館 Shangwu yinshuguan，1987。
- 謝元魯 Xie Yuanlu，〈論中國古代社會的虛擬血緣關係〉“Lun Zhongguo gudai shehui de xuni xieyuan guanxi”，《史學月刊》*Shixue yuekan*，5，開封 Kaifeng：2007，頁 5-15。
- 羅爾鋼 Luo Ergang，〈《水滸傳》與天地會〉“*Shuihuzhuan yu Tiandihui*”，收入中國會黨史研究會 Zhongguo huidang shi yanjiuhui 編，《會黨史研究》*Huidangshi yanjiu*，上海 Shanghai：學林出版社 Xuelin chubanshe，1987，頁 1-18。
- 譚帆 Tan Fan，《優伶史》*Youling shi*，上海 Shanghai：上海文藝出版社 Shanghai wenyi chubanshe，1995。
- 樂星 Luan Xing，《歧路燈研究資料》*Qilu deng yanjiu ziliao*，鄭州 Zhengzhou：中州書畫社 Zhongzhou shuhuashe，1982。
- Huang, Martin W. “*Xiaoshuo* as ‘Family Instructions’: The Rhetoric of Didacticism in the Eighteenth-Century Chinese Novel *Qilu Deng*,” *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, New Series 30.1, 2000, pp. 67-91.
- Li Wai-ye. “The Representation of History in *The Peach Blossom Fan*,” *Journal of the American Oriental Society*, 115.3, 1995, pp. 421-433. doi: 10.2307/606219

- Sibau, Maria Franca. "Maids, Fishermen, and Storytellers: Rewriting Marginal Characters in Early Qing Drama and Fiction," *CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature*, 35.1, 2016, pp. 1-27. doi: 10.1080/01937774.2016.1183316
- Volpp, Sophie. *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth-Century China*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2011.

Literati on Stage, Actors in Office: “Mobile” Theatre Troupes and Social Imaginaries in Mid-Qing Novels

Yang Chung-wei*

ABSTRACT

In premodern China, literati and actors lived distinct lives at opposing ends of the social hierarchy; however, the two frequently interacted and even transformed into each other in eighteenth century literature and culture. This article examines three mid-Qing novels—*The Lantern at the Crossroads* (*Qilu deng* 歧路燈), *The Scholars* (*Rulin waishi* 儒林外史), and *Idle Talk* (*Guwangyan* 姑妄言)—to analyze the multiple ways in which literatus–actor relationships were imagined. Actors entered literati households and assumed kinship roles, unsettling lineage-based family structure; literati were likened to actors, exposing class anxieties and unstable social identities; actors intervened in local politics, which highlighted the rigid nature of literati shaped by Confucian ritual training. This article argues that these encounters, confrontations, and transformations, were not merely narrative devices but instead served as imaginative resources through which mid-Qing literati constructed self-identities and responded to broader political and social transformations.

Keywords: literatus–actor relationships, “mobile” theatre troupes, Confucian ritual order, social mobility, performative illusion

(收稿日期：2025. 4. 22；修正稿日期：2025. 9. 15；通過刊登日期：2025. 10. 17)

* Assistant Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, email address: cy2372@as.edu.tw

