

# 魏长生与花雅之争

林香娥

**摘要:**乾隆中叶,以魏长生为代表的秦腔艺人进入北京,开创了戏曲表演的新风尚,创造了一系列舞台表演的新技巧,对弋阳腔(京腔)发起剧烈冲击,并一度压倒了已雅化的弋阳腔(京腔)。虽然此次京、秦之争历时较短,但它开创了花雅之争的新局面,结束了戏曲发展固步自封的局面,花部戏与雅部戏在竞争的同时,又彼此吸收长处,导致“京、秦不分”及伶人花雅兼精等可喜现象的出现。可以说,近代京剧的诞生,便导源于这种兼收并蓄的精神。因而此次京、秦之争,是花雅之争过程中乃至整个中国戏曲史上不容忽视的一个重要环节。

**关键词:**魏长生 花雅之争 京秦之争 京腔 秦腔

—  
清康熙中叶以前,昆山腔在戏曲舞台上占主导地位。康熙27年(1688)和38年(1699)年,名剧《长生殿》和《桃花扇》先后问世。它们的演出展现了昆曲如日中天的盛景,同时也标志着昆曲日盈则昃的开始。乾隆55年(1790)四大徽班进京和近代京剧的诞生,则标志着中国近现代戏曲的发端。而在这之间,即从康熙中叶到乾隆末年的约九十年,乃是中国戏曲史上的一个重要时期。它是中国戏曲史从古代发展到近代的过渡阶段。戏曲史研究者一般用“花雅之争”来描述这一阶段戏曲舞台的总体格局。

“花部”、“雅部”的概念出现于乾隆后期。吴长元《燕兰小谱》例言云:

今以弋腔、梆子等曰花部,昆腔曰雅部。使彼此擅长,各不相掩。<sup>①</sup>

又李斗《扬州画舫录》卷五云:

两淮盐务例蓄花雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。<sup>②</sup>

吴、李两家均以昆曲为“雅部”,而以弋阳腔、属于弋阳腔系统的京腔以及其他多种地方戏共隶“花部”。

但笼统简单地使用“花雅之争”的概念,实不足

以充分描述这一阶段戏曲舞台纷繁复杂的状况。首先,将弋阳腔及属于弋阳腔系统的京腔归于“花部”,就还值得斟酌。青木正儿《中国近世戏曲史》云,弋阳腔“起源比诸昆曲属于更古之南戏系统,所用曲本,亦与昆曲同,故以之列于花部,殊非妥当,宜与梆子腔、秦腔一类土戏有所区别也<sup>③</sup>。”这是从弋阳腔的起源之早及它与昆曲的关系着眼,来论述把它归于花部之不当。另从它流行的场所来看,自康熙年间起,弋阳腔及属于弋阳腔系统的京腔已为社会上层所认可和接受,如当时清宫内廷演戏即昆、弋并奏。周贻白《中国戏曲发展史纲要》云:“凡旦排场,注重唱做的场子,则用昆山腔;其排场热闹如战争扑斗或多人上场等剧情,则用弋阳腔<sup>④</sup>。”弋阳腔(京腔)当时既已挤进皇家舞台,在一定程度上已然已趋典丽化,与秦腔等其它地方戏相比已有较大差别。就上述几方面来考虑,把当时的弋阳腔及属于弋阳腔系统的京腔归入“雅部”也未尚不可。当然,就其演出艺术风格,特别是其节奏之快、场面之喧闹繁杂而言,与昆曲比,弋阳腔及属于弋阳腔系统的京腔被归入“花部”又不是完全没有道理的。更准确地说,当时的弋阳腔及属于弋阳腔系统的京腔可称为“花”中之“雅”,或曰“雅”中之“花”。当时的花雅之争,实际上呈现出错综交织的局面。

林香娥:浙江大学人文学院博士。

其次,简单地提“花雅之争”,也不足以充分展示这九十年间戏曲舞台此消彼长的曲折过程。花雅之争并不是匀速发展的,它大致经历了三个阶段:1、康熙中叶以后的昆、弋(京)并峙;2、乾隆中叶的京、秦之争;3、乾隆末年徽班进京,花部取得最终胜利。关于前后两个阶段,即明朝后期到清代前期昆曲与弋阳腔相争相持的现象和乾隆末年徽班进京导致近代京剧诞生的经过,戏曲史研究者已作过比较充分的探讨,唯对其间曾发生的京、秦之争重视不够。实际上,在当时“花雅之争”的大背景下,还曾出现过京腔与秦腔之争。乾隆中叶时,北京的戏曲舞台上虽然还大体维持着昆曲与弋阳腔(京腔)并峙的局面,但无论是在上层还是在下层舞台,昆曲的势头都已不能与弋阳腔(京腔)相比。弋阳腔(京腔)已成为最流行的剧种,“六大名班,九门轮转,称极盛焉<sup>①</sup>。”就在这个时候,以魏长生为代表的秦腔艺人进入北京,对弋阳腔(京腔)发起剧烈冲击,并一度压倒了弋阳腔(京腔)。如果把当时的弋阳腔(京腔)仍视为“花部”,则这场京、秦之争可称作“花雅之争”大背景下的“花花之争”;如把当时的弋阳腔(京腔)归于“雅部”,则这场京、秦之争可视为“花雅之争”发展到特定阶段的新的表现形态。换言之,这时的“花雅之争”已不仅仅在昆曲与弋阳腔(京腔)等声腔之间展开,昆山腔与弋阳腔(京腔)之间的竞争相形之下已显沉寂,秦腔似乎也没有与昆曲展开太多的正面交锋,秦腔与弋阳腔(京腔)之间已成为“花雅之争”的主战场。虽然秦腔压倒已雅化的弋阳腔(京腔)而占据京师舞台霸主地位的时间较短,但它开创了花雅之争的新局面,结束了戏曲发展固步自封的局面。弋阳腔(京腔)与秦腔在竞争的同时,又彼此吸收长处,导致“京、秦不分”及伶人花雅兼精等可喜现象的出现。后来徽班进京,其所面临的竞争对手也不只是昆曲,而毋宁说与其前的秦腔一样,面临的主要竞争对手是已雅化的弋阳腔(京腔)。于是徽班借鉴和继承了此次京秦之争的成功经验,发动第三个回合的“花雅之争”,最终使花部取得了彻底胜利。因此,爆发于乾隆中叶的这场京、秦之争,是花雅之争过程中乃至整个中国戏曲史上不容忽略的一个重要环节。

乾隆中叶的秦腔进京,与魏长生这个名字是紧密联系在一起的。没有魏长生,就没有那场京、秦之争。戏曲史专著在述及清代地方戏时,一般会提到魏长生与秦腔,但都失之简略<sup>②</sup>。青木正儿《中国近世戏曲史》独辟一节论述魏长生与陈银官师徒,惜未

展开,文中所引材料也未细加辨析。陈芳《乾隆时期北京剧坛研究》全面考察了乾隆朝北京剧坛的沿革始末,但没有专章论及魏长生及此次花雅之争<sup>③</sup>。单篇论文有潘仲甫《清乾嘉时期京师“秦腔”初探》、卫世诚《清代乾嘉时期京师的秦腔——兼与潘仲甫同志商榷》、流沙《魏长生的秦腔与吹腔考》、周传家《魏长生论》等<sup>④</sup>。前三者侧重研究秦腔的声腔体系,但囿于材料不足,无法作出定论。《魏长生论》专门论述魏长生,文中对几个重要问题的论证颇值商榷,如魏长生进京时间、魏长生的影响范围等(详见下文辨析)。综上所述,学界前贤对魏长生与此次花雅之争虽然多有述及,但就研究的深度与全面性来说,似仍显不够。故本文对此作进一步探讨,以期为引玉之砖,得到学界同仁的指正和教益。

## 二

魏长生,字婉卿<sup>⑤</sup>。时人称魏三、三儿阮或三官,四川金堂人。他自幼学习戏曲,却一直困厄乡里,不得一展才技。

关于魏长生入都的时间有三说。

一、《日下看花记》卷四云:“长生于乾隆甲午(39年,1774)后始至都”,又云:“长生卒于壬戌送春日,年五十九<sup>⑥</sup>”。壬戌为嘉庆7年(1802),该书作于嘉庆8年(1803),作者小铁笛道人于嘉庆4、5年间还欣赏过长生演剧,并对长生晚年弟子刘庆瑞推崇备至,与之有过密切交往,他的这个卒年记载当是可信的。由嘉庆7年上推59年,则魏长生生年为乾隆9年(1744)。乾隆甲午年长生入京时已31岁。这与《啸亭杂录》卷八长生“甲午夏入都,年已逾三十旬<sup>⑦</sup>”的记载适相符合。

二、《燕兰小谱》卷五云:长生“己亥(乾隆44年,1779)随人入都。”据此说则长生入都时已36岁。

三、《辛壬癸甲录》云:“魏长生年廿七,始自蜀来京师耳,比其人双清部(当即双庆部)享盛名,已当壮年<sup>⑧</sup>”。据此说则长生于乾隆35年(1770)进京。

三家记载不一,当是因为当时伶人的社会地位极为低下,一般文人不屑于记载他们的生平事迹,三家均为后来追记,对魏长生走红后的情形记载较为一致,而对其未红前经历,则不甚了了,故而依据传闻,各执一说。我认为可以作如下推定:魏长生于乾隆35年进京,当时六大京班主盟京师,京腔盛极一时,他没有出人头地的机会。乾隆39年,他曾在京师演出,并开始崭露头角。而他真正为众人所赏,则始于乾隆44年<sup>⑨</sup>。

《燕兰小谱》所记当是魏长生入双庆部享盛名的

年头,当时京班双庆部不为众赏,声名冷落,长生抓住这个机会,向部人保证:“使我入班,两月而不为诸君增价者,甘受罚,无悔”。结果,他以一出《滚楼》名动京城。观众每天多达千余人,逐渐取代了六大班的演出市场,“庚(乾隆45年,1780)辛(乾隆46年,1781)之际征歌舞者,无不以双庆部为第一也。”从而拉开了本次花雅之争的帷幕。“京班多高腔,自魏三变梆子腔,尽为靡靡之音矣。”随着长生的走红,双庆部也由唱高腔(弋阳腔)的京班成了专演秦腔的秦班。(以上三处引文均见《燕兰小谱》卷五)

时人对魏长生红极一时的盛况及当时各种势力的消长情况多有记载:

赵翼《檐曝杂记》卷二云:

近年间有蜀人魏三儿者,尤擅名,所至无不为之靡。王公大人俱物色恐后。<sup>①</sup>

《燕兰小谱》卷三云:

魏三,伶中子都也,昔在双庆部,以《滚楼》一出奔走豪儿,士大夫亦为心醉,其他杂剧子胥无非科诨诲淫之状,使京腔旧本置之高阁,一时歌楼观者如堵,而六大班几无人过问,或至散去。白香山云:“三千宠爱在一身,六宫粉黛无颜色。”真可为长叹息者。

《扬州画舫录》卷五云:

自四川魏长生以秦腔入京师。色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上。于是京腔效之,京秦不分。

《啸亭杂录》卷八则云:

京中盛行弋腔,诸士大夫厌其嚣杂,殊乏声色之娱,长生因之变为秦腔。辞虽鄙猥,然其繁音促节,呜呜动人。兼之演诸淫亵之状,皆人所罕见者。故名动京师,凡王公贵位,以至词垣粉署,无不倾掷缠头数千百。一时不得识交魏三者,无以为人。

又云:弋腔不知起于何时,其铙钹喧阗,唱口嚣杂,实难供雅人之耳目。近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名,其词淫亵猥鄙,皆街谈巷议之语,易入市人之耳。又其音靡靡可听,有时可以节忧,故趋附日众,虽屡经明旨禁之而其调终不能止,亦一时习尚然。

戴璐《藤阴杂记》卷五云:

京腔六大班盛行已久,戊戌(乾隆43年,1778)己亥(乾隆44年)时尤兴,王府新班湖北、江右公宴,鲁侍御赞元在座,因生脚来迟,出言不逊,手批其颊。不数日,侍御即以有站官箴罢官,于是缙绅相戒不用王府新班。而秦腔适至,六大班伶人失业,争附入秦班觅食,以免冻饿而已<sup>②</sup>。

从以上各家不同的角度记载,为我们提供了观

照此次花雅之争的多重视点:

(一)这些记载一致表明,魏长生的演出获得了空前的成功,在当时各阶层人物中掀起一股“魏长生热”,他的观众群极为庞大,上至王公贵族、翰林官员等文人雅士,下至商人富豪及一般市民。他的演出对京腔造成了极大的冲击力,原本红极一时的弋阳腔(京腔)六大班日渐消歇,使其演员的生计受到威胁,只好纷纷加入秦班以求生存。因时势所逼,弋阳腔(京腔)不得不吸收秦腔的艺术特长,杂糅于自己的演出之中以吸引观众,从而使当时的戏曲舞台形成了京秦不分的特殊局面。弋阳腔(京腔)对秦腔的接纳与兼容,虽说出于时势所迫,却具有极高的戏曲史意义,它表明戏曲艺术为了求得发展,积极地调动了自身的调节机制,并达到较好的效果,“京秦不分”,显然是处在困境中的弋阳腔(京腔)所能得到的最佳生存方式。此后,徽班借鉴此次京秦之争的经验,对各种声腔的长处兼收并蓄,最终孕育出了近代京剧。

(二)从这些记载中,我们可以归纳出魏长生成功的主要原因:首先是声腔本身的原因,弋阳腔(京腔)纯用打击乐伴奏,并采用“一人启口,众人接腔”的帮腔式唱法,形成“铙钹喧阗,唱口器杂”的特点。这种声腔特点,适合于演出战争扑斗等喧闹的场面,很能迎合清初文化层次不高的满洲贵族的审美需要。时至乾隆中叶,国家承平日久,人们生活较为殷富安逸,文化修养也普遍提高,其审美需要也相应地发生了变化,弋阳腔(京腔)自然“实难供雅人之耳目”。此时的秦腔应运而生,以胡琴、月琴来伴奏,造成工尺咿唔、“繁音促节”靡靡可听的轻音乐效果,自然能引起共鸣了。其次,与声腔相关联的是戏曲演出的内容。弋阳腔(京腔)重战争扑斗内容,在和平年代里,很难再引发人们的兴趣。魏长生一变而为男女风情戏,暗合了当时“豪儿”、士大夫的承平冶游之风,迎合了他们“声色之娱”的欣赏口味。而其曲词通俗易懂,科白谐谑风趣,也符合了时人对戏曲休闲节忧的审美功能定位。其三,魏长生在表演路数上作了大胆的改革,使舞美效果极佳,令时人前所未见,于惊讶之余产生了深切的认同感。(详见下文)其四,王府新班的伶人交结势要,其势足以使御史罢官以了私人恩怨。这使官员们望而生畏,不愿招致王府新班演戏。而外来的秦班在政治上毫无势力可言,伶人身份地位极其低下,官员之于他们可以肆无忌惮,排除了政治上的顾忌之后,秦班更容易被接受,这在客观上为秦腔的兴起提供了条件。

## 三

“揣摩时好竞妖妍，风会相趋诂偶然。”（《燕兰小谱》卷五）吴长元对魏长生的评价颇有贬意，但点明了魏长生之所以成功，在于他善于揣摩时人的审美趣味，使自己的表演与社会风气相合，故能风行一时。当时承平日久，百官殷富，习俗奢靡，龙阳之风甚炽，狎优成为一时风尚。赵翼《檐曝杂记》卷二云：“京师梨园中有色艺者，士大夫往往与相狎。庚午（乾隆十五年，1750）、辛未（乾隆十六年，1751）间庆成班有方俊官颇韶靓，为吾乡庄本淳舍人所昵。本淳旋得大魁。后宝和班有李桂官者，亦波峭可喜，毕秋帆舍人狎之，亦得修撰。故方、李皆有状元夫人之目。”当时文人士大夫对“状元夫人”津津乐道，非但不以为耻，反以为荣，大文人袁枚、赵翼都有长歌赠李桂官。此后，状元夫人代不绝人，追逐旦角的风尚绵延百年而不衰。《梦华琐录》云：“戏园客座，分楼上楼下。楼上最后近临戏台者，左右各以屏风隔为三四间，曰官座，豪客所集也，官座以下，场门第二座为最贵，以其幕帘将入时，便于掷心卖眼。竹枝词：楼头飞上迷离眼，订下今宵晚饭来。”而以男女风情为主要内容的秦腔，便暗合了现实生活中豪客富商、文人士大夫与男伶的暧昧关系，故更能获得青睐。魏长生所演之《滚楼》、《大闹销金帐》、《缝格（疑为“裕”之误）膊》等剧均属粉戏。因此《草珠一串》竹枝词云：“班中昆弋两嗟嗟，新到秦腔粉戏多”。其下自注云：“近时班中每写新到秦腔<sup>⑧</sup>”，将昆弋嗟嗟归因于秦班演剧的色情倾向。

但将魏长生的成功仅归因于粉戏，是不全面的。在此之前也有搬演粉戏者，如白二就“常演《潘金莲葡萄架》，甚是妖媚，自魏三《滚楼》一出，此剧不演（《燕兰小谱》卷三）。”《潘金莲葡萄架》出自《金瓶梅》，当是粉戏无疑，然迨长生《滚楼》一出，就失去了演出市场。这就可见，魏长生演剧必然有其独特的艺术特长，才能得到众口一词的赞扬。故吴长元自称虽然对魏长生“颇致讥词”，但也不得不承认其“曲艺之佳，实超时辈。”（《燕兰小谱·例言》）

细究魏长生独超时辈之处，主要表现在以下两大方面：

一、他对舞台演出作了极大胆的变革，或创新，或改良，令时人大开眼界、倾倒一时。

## 1. 梳水头。

《日下看花记·序》云：“嗣自川派擅场，蹈跷竞胜，坠髻争妍，如火如荼。目不暇接，风气一新。”《梦华琐簿》云：“俗呼旦脚曰包头，盖昔年俱戴网子，故

曰包头，今则俱梳水头，与妇人无异。……闻老辈言，歌楼梳水头、蹦高跷二事皆魏三作俑，前此无之，故一登场，观者叹服，倾倒一时，今日习为故常。”

所谓“坠髻争妍”、“梳水头”，是指演员头部的化妆根据需要贴上假发作为装饰，以弥补脸型的不足，使扮相更为俊美。《日下看花记》卷四“葵官”条云：“珠翠满头矜剩物，葵心未忘米嘉荣。”其自注云：葵官“是日登场所簪首饰犹其师（魏长生）遗物”。可知当时魏长生在假发外还有丰美的珠翠装饰。这在当时是舞台化装上的一场革命，令人们叹为观止，也令“风气一新”，并被广泛地借鉴沿用，以至“习为故常”。

梳水头后称“贴片子”，至今仍在沿用，由此可知魏长生开创之功及其影响之深远。

2. 装小脚。即上文所说的“蹈跷竞胜”、“蹦高跷”。

跷是当时男艺人模仿女人缠足的一种特殊道具，用木制成，“每只木跷用一块长度约为三十厘米的木头制成，木头的一端切削成妇女的缠足形状，约十厘米长，以模仿三寸金莲，前尖后圆，脚心处弓起，那木‘足跟’用一铜箍紧紧箍住，意在加固，从足跟往上，木头被切削成跷板，呈牛舌状，约六厘米宽，一厘米厚，用以支撑演员真正的脚，跷板的长度取决于演员脚的大小，跷板应略短于脚的实际长度。它与地面之间的角度应为七十五度左右。”“跷鞋是专为木制的小脚缝制的小鞋，一般用缎子作帮，上面用各色丝线绣上图案，并在鞋尖处缀上浅色丝线结成的鞋穗。鞋底用棉布纳成，鞋处要留出一个可使木跷跟穿过的洞”<sup>⑨</sup>。演出时仅露出跷鞋，尖尖的似女人小脚。了解了跷的形制，可知演员在舞蹈、跳跃、奔跑，即便是坐着时，双脚都几乎处于直立状态，其难度可想而知。

踩跷并非创始于魏长生，《燕兰小谱》卷五云：“友人云京旦之妆装小脚者，昔时不过数出，举止每多瑟缩。自魏三擅名之后，无不以小脚，足挑目动在在关情，且闻其媚人之状，若晋侯之梦与楚子抟焉”。因为踩跷需要双足直立，脚尖承受着整个人的份量，势必极为疼痛，故而以前的京旦虽然偶尔演之，终因无法忍受痛苦，以致举止瑟缩，无法达到美观的舞台效果。魏长生却能克服以上困难，传神地演好脚部动作，使之传情达意，可见其意志之强，揣摩之功及演技之高。但以小脚为媚人手段，迎合某种低级趣味，也就成了戏曲演出的糟粕。此风一开，效颦者众，《金台残泪记》卷二云，至道光间，“京伶装小脚巧

绝天下，《谱》(《燕兰小谱》)云始于魏三，至今日尤盛云<sup>⑤</sup>。”

晓后来经京剧演员革新，使之类似于今天的高跟鞋，直至解放后废除。

### 3. 裸体出演。

《长安看花记》称：“乾隆间蜀伶魏长生来京师，广场说法，以色身示人，轻薄者推为野狐教主。吴太初撰《燕兰小谱》以名教罪人归狱魏三，非未见也。近年演《大闹销金帐》者渐少，曾于三庆座中一见之。虽仍同魏三故事，裸裎登场。坐客无有赞叹者，或且不顾而唾矣。”可见当时魏长生曾裸体出演《大闹销金帐》一出，并且取得了很大的成功，也产生了负面影响，使戏曲表演流于淫哇一路，艺术上则得不到提升。因此招致了强烈的批评，吴元称其为“野狐教主”，又以其开淫冶之风，以为旧评“骚”未足以概之，而换评其为“妖”。后来魏长生弟子陈银官更是变本加厉，将艳冶风格推向极致。《燕兰小谱》卷五对此极致不满：银官演《双麒麟》“裸裎揭帐，令人如观大体双也。未演之前，场上先设帷榻华亭，如结青庐以待新妇者，使年少神驰目润，罔念作狂，淫靡之习，伊胡底欤？”

雅部剧表演讲究含蓄、以意传神，并形成一定的程式，一般舞台上只设桌椅等最基本的道具。魏长生一派的秦腔则突破常规，在舞台上添置背景道具，使之更符合剧本情境，也更为美观，在表演上，他们也不再借助含蓄的动作，而是身体力行，力求尽致。他们所演的男女风情剧因而更易耸人耳目，引起一时的轰动效应。这种表演更为直白，观众无需细辨演员的形体动作了解剧情，但另一方面也使欣赏过程中少了细嚼慢品的乐趣。兼之其表演的淫褻之状令正人君子不乐观之，故而这种表演路数最终落到了遭唾弃的下场。

### 二、他不拘泥于旧本，不局限于一种演出风格。

#### 1. 细审剧本，自出新意。

赵翼观看了魏长生的演出后，认为其长处不在于色貌之美，而在于“演戏能随事自出新意，不专用旧本，盖其灵慧较胜云<sup>⑥</sup>。”可见魏长生演戏能根据需要作适当地修改，随时给人新鲜感，而这种自出新意的修改能得到赵翼这样的行家认可，应该是成功的，从中也可见出魏长生对角色的揣摩之深，及其对表演一丝不苟的态度。

#### 2. 拓宽戏路，花雅、文武兼演。

《燕兰小谱·例言》云：魏长生，“昆腔声容真切，感人欲涕。洵是歌坛老斫轮也。不与啥等为伍。”又

卷三云：“近见其演贞烈之剧，声容真切，令人欲泪。则扫除脂粉，固犹是梨园佳子弟也。效颦者当先有其真色，而后可免东家之诮耳。”可知魏长生盛名之后，曾改演昆曲，并一改以往野狐教主专演粉戏的路数，专门演出贞烈忠孝之剧。

《日下看花记》云：“长生于乾隆甲午年始至都，习见其滚楼，举国若狂，予独不乐观之。迨乙未(当为己未之误，嘉庆4年，1799)至都见其《铁莲花》，始心折焉。庚申(嘉庆5年，1800)冬复至，频见其《香联串》，小技也，而进乎道矣。其志愈高，其心愈苦。其自律愈严，其爱名之念愈笃。故声容如旧，风韵弥佳，演武技气力十倍<sup>⑦</sup>。”

由秦腔而昆腔，由粉戏而贞烈之剧，由文戏而武技，如此脱胎换骨般的转型，还能“声容真切”，达到“感人欲涕”的演出效果，魏长生真可算得上是全能艺人，也可见其对演技琢磨之勤。而习演昆曲并能达到感人肺腑的演出效果，当非一朝一夕之功。可以作这样的合理推测：魏长生入都后，由于秦腔不受欢迎，他只能寄迹于昆、弋班兼习雅部，过人的天赋加上不间断的努力，使他得以花雅兼精。而正是吸取了其它声腔的艺术养分，魏长生才能成功得盛名。

如同魏长生一样，见之《燕兰小谱》等书的记载，当时有一批伶人，兼习花、雅二部戏，反映出在当时花雅之争的大背景下，花部与雅部除了相互竞争、相互排斥的一面外，还有相互兼容的“和”的一面存在。不仅产生了前文提及“京、秦不分”可喜现象，还促使一批伶人不断地与其它声腔交流，并获得了花雅兼精的成就。体现了中国古代戏曲发展到这一时期，不再一味地固步自封，而是出现开放性发展的新局面，使戏曲艺术焕发出了新的生命力，这也是此次京、秦之争在清代戏曲史乃至整个中国戏曲史的重要意义之所在，而促使这些新局面、新现象产生的关键性人物，正是魏长生。魏长生对于花雅之争甚至整个中国古代戏曲界的巨大贡献，也在于此。

### 四

魏长生年近四十才红遍京师，作为旦角，年纪显然偏大了。成名后他就广收弟子，传承衣钵，自成一派<sup>⑧</sup>。据现有资料，魏长生的徒弟有：

金官，《梦华琐簿》云：“魏三有弟子二人，长曰金官，今人但知银官而已。金官白皙，银官微有雀斑。”其具体演出剧目今已不可考。

陈银官，字淡碧，四川成都人。乾隆45、46年间与魏长生在双庆部，后入宜庆部。他是魏长生最早的弟子之一，也是成就最高者，他的演出令“观者如

饱饫浓鲜,得青子含酸,颇饶回味,一时有出蓝之誉。”陈银官在当时红极一时,以致“梨园别部演剧,观者恒寥若曙星。往往不终剧而罢。”他也因此遭到了其他伶人的嫉恨,“有大力者潜之要津,谓其妖淫惑众,且多狂诞不法”。“而陈又适以误触巡城御史车,因逮送秋曹,决三十,使荷校徇五城,将问遣,陈多方夤缘,乃得薄责,递回原籍,然已狼狽如幼芳矣<sup>⑧</sup>”。魏长生一派最富竞争力的演员就此身败名裂,最后不知所终,虽然与他的人品有关,另一方面也见在这次花雅之争过程中,各部伶人竞争的激烈程度与残酷性,一些伶人为了求得生存,甚至已到了不择手段的地步。

蒋四儿,直隶宣化府人,隶永庆部,当为长生乾隆四十七年改入永庆部后所收弟子。《燕兰小谱》卷二称其与长生共台演出时,“部中自长生外,观者咸为瞩目,洵堪迹芳尘也”。

刘庆瑞,字朗玉,顺天大兴黄村人。隶三庆部。《日下看花记》卷一称其:“乃长生晚年得意之徒,谓可度金针者。惜师授未克尽传,长生已成逝水矣”。又评其演剧:“《胭脂》、《烤火》,超乎淫逸,别致风情;《闯山》、《铁弓缘》艳而不淫。古语‘一笑倾城’,刘郎足以当之。至《别妻》一出,手拨湘弦;《清商》一阙,轻风流水,令人躁释矜平;演《送灯》宛遇洛水之神,精摇魄荡。”可见其演出技艺之高。

黄葵官,顺天人,旧在双庆部,《日下看花记》卷四云:“仅见其《探亲遇盗》,演出此恶劣者多,惟葵官于谑浪中自饶风韵,一双眸子更觉顾盼多情。自是婉卿一振。双庆散后不知所往。”

魏长生一派的演出不仅受到来自同行的猜忌,而且遭到了朝廷的直接干预。乾隆47年,他就被禁止入双庆部演出,后来只能另入永庆部复演,其演出状况也不及以前之盛了(《燕兰小谱》卷五)。乾隆50年(1785),朝廷又全面禁演秦腔,“议准嗣后城外戏班除昆、弋两腔仍听其演唱外,其秦腔戏班交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子概令改归昆、弋两腔,如不愿者,听其另谋生理。倘有怙恶不遵者,交该衙门查拿惩治,递减回籍。”<sup>⑨</sup>因此到了乾隆50年,秦班就解散了,伶人们散落四方,不知所终。这次花雅之争也宣告结束。

魏长生的演出生涯并未因此结束,吴长元曾于乾隆50年观看其昆曲演出,是知他仍在京师停留了一段时间。接着他开始南下寻求发展,《扬州画舫记》卷五云:长生“年四十来郡城投江鹤亭,演戏一出,赠以千金”。《檐曝杂记》卷二云,“岁戊申(乾隆

53年,1788),余至扬州,魏三忽在江鹤亭家。酒间呼之登场,年已将四十”。其时魏长生已经45岁了,此后他又去了苏州,沈起凤《谐铎》卷十二载,“西蜀韦(当为魏之谐音)三儿来吴<sup>⑩</sup>。”

魏长生有没去过其他地方及其再次入京的时间已不可考。《啸亭杂录》卷八云长生盛名后即抽身归里,至嘉庆辛酉(6年,1801)复入都登场。参之前文可知,长生盛名后曾改入永庆班,当没有立即归乡,又小铁笛道人云嘉庆4、5年间曾观看魏长生演剧。则《啸亭杂录》此条记载不确。又《梦华琐簿》谓70余岁老仆杨升言“魏三年六十余复入京师理旧业,发髻髻有须矣。日携其十余岁孙赴歌楼,众人属目,谓老成人尚有典型也。登场一出,声价十倍。夏日搬《表大嫂背娃子》,下场即气绝。”亦属传闻之词,可信度不高。但可以肯定嘉庆初年他仍在京师参加演出,并培育弟子<sup>⑪</sup>。然自乾隆55年(1790)高宗八旬万寿,高朗亭以二簧腔合京秦两腔组建三庆班,入都祝寿,掀起了另一次花雅之争的高潮,使京师梨园另具一番气象,秦腔自此则衰落了,魏长生的境况自然更不如前了,《啸亭杂录》卷八记其“卒于旅邸,贫无以殓”!

虽然这次花雅之争由于多方干扰,历时较短,但魏长生却因为开启了戏曲表演的新局面,不仅使自己声名远播:“海外咸知有魏三,清游名播大江南北”(《日下看花记》卷四),而且还成为一种标准,在其生前死后都对剧坛产生了深远的影响。

《啸亭杂录》卷八云:“自魏长生以秦腔首倡于京都,其继之者如云。”一些伶人因与魏长生有过交往而名流后世。《燕兰小谱》卷三载:杨五儿在魏长生初演《滚楼》是为之副色,一时魏杨并称,犹金菊之借光芙蓉然。又《日下看花记》卷五载:陈三官绝少声誉,然曾在双庆部与魏长生偕演《香联串》而存其名。刘凤官丰姿秀朗,意态缠绵,歌喉宛如雏凤,入都后名重一时,都人翕然以魏长生下一人相推(《燕兰小谱》卷二);而白二则虽然歌喉清亮,音节圆美,有绕梁遏尘之韵,非时辈所能企及,却因庚、辛间魏(长生)陈(银官)叠兴,门前始为冷落。(《燕兰小谱》卷三)

至嘉庆年间,秦腔已然衰落,然而魏派拿手的一些剧目,如《卖胭脂》、《烤火》、《铁弓缘》、《小寡妇上坟》、《富春楼》(即《缝络膊》)、《背娃进府》等,仍被西部梆子腔及徽腔伶人广泛地演出。如徽班春台部的蔡三宝有意识地学习魏长生,并且变本加厉,“别开生面,穷形尽相,一味淫佚科诨以供时好。……一时

有赛魏三之目。”(《日下看花记》卷三)又如西部梆子腔大顺宁部的韩四喜擅演《背娃进府》,“双翘莲瓣,绝类婉卿”。又三庆部吴莲官、双和部姚翠官二人皆为善学魏者,吴莲官《闯山》、《戏凤》、《背娃》诸剧既得魏长生之风流,又学习了当时名艺人高朗亭之神韵。所以取得了成功,足以睥睨群芳。姚翠官艺臻神化,触处生春,誉之者皆以为得魏三气息,却又没有长生滚楼等剧形容太尽而少含蓄的弊病,“醒酿深醇,含情不露,《温凉盏》诸剧,绘影摩神,色飞眉舞,动合自然,绝无顾盼自矜习气。故年齿日增,声誉未尝少减也<sup>⑥</sup>”。又四喜部杨双官名天福,为反学魏长生者,“演剧在淡中取态,其味当于雋永处求之。如背娃一出,自魏三擅场后步其武者工颦妍笑,极妍尽致,天福轻描淡写,活象三家村里当家妇人,脸不畏羞,口能肆应,可谓一洗时派矣”(《日下看花记》卷三)。

随着魏长生的南下,其影响也因此扩大<sup>⑦</sup>。他对扬州花部影响极大,有开创风气之功。当时江春组建花部春台班,却不能自立门户,于是征聘各地名旦如苏州杨八官、安庆郝天秀之类。“而杨、郝复采长生之秦腔,并京腔中之尤者如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类。于是春台班合京秦二腔矣”。而郝天秀,“柔媚动人,得魏三儿之神,人以‘坑死人’呼之。赵云崧(翼)有《坑死人歌》<sup>⑧</sup>”。焦循亦云:“自西蜀魏三儿唱为淫哇鄙谑之词,市井中如樊八、郝天秀之辈,转相效法,染及乡隅<sup>⑨</sup>。”而其到苏州后,“淫声妖态,闹入歌台,乱弹部靡然效之,而昆班子弟,亦有倍师而学者,以至渐染骨髓,如康昆仑学琵琶本领既杂,兼带邪声,必十年不近乐器,然后可教。(《潜舛》卷十二)”不仅花部伶人争相效法,而且雅部昆班伶人,也背着师傅,偷偷地学习魏长生的技艺。以至沈起凤这样的传奇作者颇为担心,以为需十年不近声色,才有希望解除魏长生的影响。

魏长生一派表演的诲淫倾向,虽然招致了朝廷的屡次禁令,并因“淫戏害俗,流毒实甚”,而为正人君子们所深恶痛绝,以致认为“欲为地方挽回恶俗者,宜以禁淫演戏为第一要务。”魏派所擅长的《滚楼》、《送灯》、《葡萄架》、《卖胭脂》、《别妻》、《背娃》等剧,也一再被列入《永禁戏目单》。然“近世习俗移人,每逢观剧,往往喜点风流淫戏,以相取乐。”<sup>⑩</sup>此种风气直至解放后才销声匿迹,这也从另一侧面说明魏长生演剧表现了人性基本的情欲,因而得以经久不衰,屡禁不止。

综上所述,魏长生在整個戏曲界产生了举足轻

重的影响,对戏曲由古典迈向近代作出了不可磨灭的贡献。他所创新或改良的艺术表演方式,如梳水头、踩高跷等,被剧界广泛借鉴与继承,活跃在此后一百多年的戏曲舞台上。他所培养的弟子成为花雅之争的中坚力量,其晚年得意弟子刘庆瑞是徽班三庆部名角,由此可知他不仅培养了优秀的秦腔艺人,还以其丰富的舞台经验与戏曲才能,为徽班培养了最优秀的伶人。尤为重要的,是他与这场京秦之争带来的兼收并蓄的精神,使传统戏曲重新焕发了活力,此后“高朗亭入京师,以安庆花部合京、秦两腔,名其班曰三庆。”(《扬州画舫记》卷五)这种揉和了徽、京、秦三腔的剧种,最终带领中国古典戏曲进入近代戏曲的新天地。

#### 参考文献:

- ① 西湖安乐山樵(吴长元)《燕兰小谱》,成书于乾隆50年(1785)。收入《民国丛书》第5编,张次仲编《清代燕都梨园史料正编》。上海书店据北平邃雅斋书店1934年版影印。下文引用《燕》书出处同,故直接标示卷数,不另作注。
- ② 李斗《扬州画舫录》,成书于乾隆60年(1795)。中华书局,1997年第二次印刷版。第105页。下文所引《扬》书同此本,故直接标示卷数,页码,不另作注。
- ③ 青木正儿《中国近世戏曲史》,王古鲁译。作家出版社,1958版。第440页。
- ④ 周贻白《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社,1979年版。第399页。
- ⑤ 见杨静亭《都门纪略》,收入沈云龙主编《近代中国史料丛刊》,第72辑(总第716号),台北文海出版社,1966年版。《词场门·序》,第349页。
- ⑥ 如周贻白《中国戏曲发展史纲要》、张庚、郭汉城《中国戏曲通史》(中国戏剧出版社,1981年版)、周妙中《清代戏曲史》(中州古籍出版社,1987年版)、杨世祥《中国戏曲简史》(文化艺术出版社,1989年版)、胡忌、刘致中《昆剧发展史》(中国戏剧出版社,1989年版)、《中国京剧史·绪论》(北京艺术研究所、上海艺术研究所编著,中国戏剧出版社,1990年版)、杨建文《戏剧概要》(华中师大出版社,1999年版)等。
- ⑦ 《乾隆时期北京剧坛研究》,文化艺术出版社,2001年版。
- ⑧ 潘文见《戏曲研究》第10辑,文化艺术出版社,1983年版。第13-31页。卫文、周文见《戏曲研究》第21辑,1986年版。第220-232页、第172-192页。流沙文见《梆子声腔剧种学术讨论会文集》,山西人民出版社,1984年版。第26-33页。
- ⑨ 周传家《魏长生论》据王绍猷《秦腔纪闻》,谓魏长生13岁(乾隆21年,1756)曾到西安卷烟铺当学徒,后碰巧遇到秦腔班唱戏,因入班。《秦腔纪闻》成书于1949年,这条纪闻

来源于秦腔老艺人。按:魏长生未成名前作为一名地位低下的戏子,其生平自然无人记载,而一百多年后老艺人的传闻是否可靠,当是个大疑问。可能因魏长生四川人而唱秦腔,为了弥补这个矛盾,秦腔老艺人才编了这段履历。但魏长生所唱的秦腔与陕西秦腔一低靡有致,一高亢激越,其间有无必然的联系,学界争论不休,没有定论。故本文认为这段纪闻不足为据。《中国京剧史·绪论》、周妙中《清代戏曲史》亦采其说,本文因作此辨析。

- ⑩ 小铁笛道人《日下看花记》,收入《清代燕都梨园史料正编》。下文所引《日》书出处同,故直接标示卷数,不另作注。
- ⑪ 汲修主人(昭桂)《啸亭杂录》,收入《笔记小说大观》27编第7册,台湾新兴书局,1973年版。卷八“魏长生条”,页4573。下文所引《啸》书同此本,故直接标示卷数、页码,不另作注。
- ⑫ 蕊珠旧史(杨懋建)《辛壬癸甲录》,收入《清代燕都梨园史料正编》。此书作于道光11年(1831)至14年(1834)。他另有《长安看花记》,作于道光17年(1837);《梦华琐簿》,作于道光22年(1842)。出处俱同,下文不再另注。《梦华琐簿》亦云长生年27入都。
- ⑬ 本文辨析魏长生入京时间意义有二:1.以此说明在这次花雅之争中,花部蓄势时间较长,秦腔的胜利并非凭空起势、一搏而中,而是以魏长生近十年之功为基础的。《魏长生论》、《中国京剧史·绪论》认为魏长生于乾隆39年第一次进京,接着回四川创造“魏氏秦腔”,于乾隆44年二次进京。按:目前没有材料支持魏长生入京后又回川创造“魏氏秦腔”的说法。据《辛壬癸甲集》,则长生由27岁直至壮年得盛名,当一直都在京师。2.澄清戏曲史著作模糊的表述。如青木正儿《中国近世戏曲史》取《燕兰小谱》之说,定魏长生入京时间为乾隆44年,又杂《梦华琐簿》“时年已二十七”及《啸亭杂录》“年已逾三旬”的记载,未加辨析,仅云“未详孰是”。
- ⑭ 赵翼《檐曝杂记》,收入《笔记小说大观》7编第4册。台湾新兴书局1973年版。卷二“梨园色艺”条。第2454页。
- ⑮ 戴璐《藤阴杂记》,收入《笔记小说大观》14编第10册。台湾新兴书局1973年版。第6717页。
- ⑯ 见《北平梨园竹枝词汇编》,收入《清代燕都梨园史料续编》。上海书店据北平松筠阁书店1937年版影印。
- ⑰ 见黄育蓀《京剧、跷和中国的性别关系》第二章《跷:奇异的京剧道具》,生活·读书·新知三联书店,1998年版。两处引文分别见第19页、第21页。
- ⑱ 华胥大夫(张际亮)《金台残泪记》,作于道光8年(1828)。收入《清代燕都梨园史料正编》。卷二,《阅《燕兰小谱》诸诗,有感于近事,缀以绝句》诗自注。
- ⑲ 见赵翼《檐曝杂记》,收入《笔记小说大观》七编第四册。台湾新兴书局1973年版。卷二“梨园色艺”条。第2454页。
- ⑳ 此处“乙未(乾隆40)”当是“己未(嘉庆4年)”之误。乾隆40年,魏长生尚未以《滚楼》令举国若狂。且《铁莲花》为魏长生晚年所演之剧,联系下文提及庚申(嘉庆4年),此处当为己未。
- ㉑ 《魏长生论》说魏长生弟子40多人,不知何据。其文中给出的不过银官、蒋四、庆瑞3人而已。
- ㉒ 见天汉浮槎散人《秋坪新语·西川海棠图》。转引自《北平梨园掌故长编》,收入《清代燕都梨园史料正编》。又《金台残泪记》卷二云:魏长生出入和坤里第,御杖杖之途,当是误银官为长生。
- ㉓ 见《钦定大清会典事例》,转引自《北平梨园掌故长编》,出处同上注。
- ㉔ 沈起凤《谐铎》,收入《笔记小说大观》2编第10册,台湾新兴书局,1973年版。卷12“南部”条,第6061页。
- ㉕ 前贤述及魏长生此次进京时间者,全都据《啸亭杂录》定为嘉庆6年。如青木正儿《中国近世戏曲史》、周妙中《清代戏曲史》、周传家《魏长生论》及《中国京剧史·绪论》等。故本文在此加以辨析。
- ㉖ 以上三人均见留春阁小史《听春新咏·别集》,嘉庆十五年作。收入《清代燕都梨园史料正编》。
- ㉗ 《魏长生论》据洪亮吉《黔中持节集》“笙歌小部雍容甚,束素腰纤点履高”的诗句,推断出“魏长生的影响还播及到浙、闽、赣、湘、云贵、两广广大地区”的结论。按:洪诗描述了小部艺人蹀跷演戏的场面,但如上文所述,蹀高跷并非魏长生创始。故本文认为仅凭此诗,无法推断出上述结论。
- ㉘ 见《扬州画舫录》卷五,第132页。
- ㉙ 见焦循《花部农谭》,收入《中国古典戏曲论著集成》第八册。中国戏剧出版社,1959年版。第225页。
- ㉚ 见余治《得一录》卷十一之二“翼化堂条约”条,《永禁戏目单》附后。转引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,王利器辑录,作家出版社,1958年版。第196-199页。