

## 《都剧赋》与乾嘉北京剧坛

田根胜\*

(东莞理工学院 中文系, 广东 东莞 523106)

**摘要** 乾隆嘉庆年间,随着戏班的职业化以及戏班进入城市进行固定演出,各类戏台、戏馆、戏园大量出现,戏剧剧场、表演及审美倾向等发生了重大变化。包世臣的《都剧赋》对当时京都剧坛的剧场、演出、戏班及戏剧审美风尚等作了深入描绘,尤其是为我们展示了古典戏剧表演风尚与审美趣味的变革,而这种变革直接导致京剧的发展与成熟。

**关键词** 包世臣;都剧赋;北京;剧坛

**中图分类号:**I207.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1006-2491(2006)03-0068-06

包世臣(1775—1855),字慎伯,号倦翁,又号安吴先生,安徽泾县人。他一生历乾、嘉、道、咸四朝,“少攻词章”,长于诗文,精通书学,尤致力于实政研讨,博采众长,形成勤勉务实的学术风格。置身于近代前夜危机四伏的社会环境中,他宛如“国医”,“病必究源,方必对症,不为轻延聳听之谈,不用梯航难得之药。”<sup>[1](P533)</sup>“东南大吏每遇兵、荒、河、漕、盐诸巨政,无不屈节咨询,世臣亦慷慨言之。”<sup>[2](P560)</sup>为兴利除弊挽救危亡做了大量切实的工作。同时代的姚柬之曾对包世臣的学术品行作过简短概括:“倦翁言语妙天下,政事任艰臣,文学冠群流,宇内共知之,即力排之者亦无异议。而其宅心之厚,守身之严,操持之固,则有非人人所共知者。”<sup>[1](P533)</sup>近人邓之诚将包世臣与龚自珍、魏源作了比较:

世每以包、龚、魏并称。世臣留心事务,尝从田夫野老,究问利弊得失,治河为一生精力所萃,刑名实足名家,余多坐言,可以起行,龚、魏非其匹也。三人学术各有门庭,亦以世臣为较质直,盖由多见通人,无惊世骇俗之见。至若宅心和厚,龚不如魏,魏不如包。文亦如此。<sup>[3](P271)</sup>

吴则虞等先生认为包世臣在学术上是“上承亭林,下开龚、魏,旁及阳湖派诸子的一个重要人物。”<sup>[4]</sup>

包世臣的诗文词赋常从现实取材,其中《都剧

赋》就是典型的例证。此赋作于嘉庆十四年(1809)春,赋作对当时京都剧坛的剧场、演出、戏班及戏剧审美风尚等作了深入描绘,具有较强的戏剧史料价值。如果把它放在戏剧发展史的链条上,《都剧赋》又为我们展示出古典戏剧表演风尚与审美趣味的变革,而这种变革直接导致京剧的发展与成熟。

### 一 《都剧赋》与乾嘉北京剧场体制

乾隆嘉庆年间,随着戏班的职业化,尤其是戏班进入城市作固定演出,古典戏剧的演出体制及剧场发生了很大变化。我们知道,元代的戏剧演出多在勾栏,戏曲演出还常在酒肆、茶坊中做场,但只是在席前表演,并无特设的剧场。入明以后,特别是明中后期,王公贵族和富商大贾的家乐私班盛行。到了清代,清廷反复禁令官僚置备家乐,以至雍、乾间“士夫相戒演剧,且禁蓄声伎。”<sup>[5](P5012)</sup>与此相对应,清廷对民间演剧或士夫、官府雇觅外间戏班则无所禁忌。当时圣谕:“有力之家,祀神酬愿,戏庆之会,歌咏太平,在民间有必不容已之情,在国法无一概禁止之理。”(《世宗宪皇帝实录》卷六十七)官府豪绅每遇工程典礼、迎神赛会、喜庆生辰、宴会宾客,往往招民间戏班演出。如苏州自雍正间有戏馆后,至乾隆间,“金阊商贾云集,宴会无时,戏馆数十处,每日

\* 作者简介:田根胜(1968—),男,安徽枞阳人,博士,副教授,研究方向为古代文学、文化学。

演剧,养活小民不下数万人。”<sup>[6]</sup>由是戏班的组织与明盛行的贵族家班风气逐渐转变,官署以及与官署有联系的富商畜养戏班,以供迎驾供奉之用的风气盛行。在此背景下,《都剧赋》对当时京都剧坛的戏场、演出等相关情况作了较详细地介绍。其时,一些酒馆开设戏台,成为兼卖酒饌的戏曲剧场,到了嘉庆年间,不少茶园纷纷改造成为设有戏台的戏园。戏园的演出时间,如果对外开放是“午后开场,至酉而散”<sup>[7](P26)</sup>(下文引述《都剧赋》注同此),整整一个下午;如果是私家堂会,“辰开酉散”,则为整整一天。

关于戏园的建筑与布置,《都剧赋》作了这样地介绍:

其地,度中建台,台前平地名池。对台三面,皆环以楼。堂会,以尊客坐池前近台。茶园则池内以人起算,楼上以席起算,故坐池内者,多市井儇儇,楼上人谑之曰下井。其衣冠皆登楼,而楼近台之右者名上场门,近左名下场门,呼为官座。下场门尤贵重,大率佻达少年,前期所预定。堂会则右楼为女座,前垂竹帘。

这里,剧场的设置与观众的身份境遇是相关的,其中,观众席明显分上下两层,楼下称“池子”,按人计费,楼上按桌计费。通常看戏,平民坐池内,豪客坐楼上,特别是左右两侧临近戏台的“官坐”尤其尊贵。但堂会时又以尊客坐池前近台,因为此位置观剧效果最佳。对此,道光八年刊行的《金台残泪记》关于戏班在各戏园演出的座位及卖座的情况是这样说明的:

凡茶园皆有楼,楼皆有几,几皆曰官座。右楼官座曰上场门,左楼官座曰下场门……楼下左右前方曰散座,中曰池心,池心皆坐市井小人,凡散座一座百钱,曰茶票,童子半之,曰少票。池心无童子座,暑曰池心不卖少。乐部登场,坐者勿许径去,暑曰开戏不倒票。官座一几,茶票七倍。……无茶票者,曰听闲干戏。<sup>[8](P249)</sup>

这里《都剧赋》和《金台残泪记》的记录可以相互参照。

“旗收五色,鼓发三通。乃开早出,芾栗声洪。间以小戏,梆子二簧。忽出群美,炫耀全堂。中出又变,矛戈森铤。承以么妙,双雌求雄。缀裘六出,全套两终。大出续开,官座遂空。”《都剧赋》关于演出场次的描述,在以后几乎成为戏曲剧场演出的定制。这里我们还从《金台残泪记》中可以得到印证:

京师乐部登场,先散演三四出,接演三四出,曰

中轴子,又散演一二出(按:压轴子),复接演三四出,曰大轴子,而忽忽日暮矣。

杨掌生《梦华琐簿》叙道光年间北京戏班的演出情况也基本是这样:

今梨园登场,例有三轴子。早轴子,客皆未集,草草开场。继则三出散套,皆佳伶也。中轴子后一出曰压轴子,以最佳者一人当之,后此则大轴子矣。大轴子皆全本新戏,分场接演,旬日乃毕。每日将开大轴子,则鬼门换帘,豪客多于此此时起身径去。……故每至开大轴子时,车骑蹴踏,所谓‘轴子刚开便套车,车中载得几支花’者是也。贵游来者,皆在中轴子之前,听三出散套。……至压轴子毕,鲜有留者。其徘徊不忍去者,大半市井贩夫走卒,然全本首尾,惟若辈最能详之,盖往往转徙随入三四戏园,乐此不疲,必求知其始訖,亦殊不可少此种人也。<sup>[9](P354)</sup>这些又和《花间笑语》(1805)所记嘉庆初年的戏班全然一样,由此可见,《都剧赋》对当时京都剧场的记述,是具有中国戏曲剧场史珍贵资料的价值。

## 二 《都剧赋》与乾嘉北京戏班演出

中国古典戏剧到清乾隆年间出现前所未有的繁荣和分化,特别是扬州盐商雄厚的经济实力及在国家经济权重的增大,清廷对之也刮目相看,而商人更是乐意趋奉,于是商业资本与当朝政治之间互相利用,关系密切,其中一个重要现象即选拔优秀艺人向宫廷输送及备班承应和官场应酬。天柱外史《皖优谱》云:“降及盛清,安庆乃取二黄腔,创新声……先抵扬州,继抵北京。”<sup>[10](P14)</sup>随着商人地位持续上升,一些为行商服务的文化设施也相应出现,设于京都各类商业会馆内的戏台,加之私宅戏台、戏馆的广泛出现,表明一个都市娱乐市场已经生成。

乾隆五十五年(1790)三庆徽班进京,嘉庆六年(1801)春台、四喜进京,嘉庆八年(1803)和春组成,这就是人们常说的“四大徽班”,凭借富商大贾的经济支持和导引,徽班迅速在京都站稳脚跟,到嘉庆十四年(1809)包世臣作《都剧赋》时,已出现“徽班靓丽”的局面,基本占据了舞台的统治地位。其实,京都剧坛声腔剧种以及演员的生源地,在乾隆嘉庆间的转变是巨大的,《金台残泪记》曾作过这样的叙说:

《燕兰小谱》所记诸伶,大半西北,有齿垂三十,推为名色者,余者,弱冠上下,童子少矣。今皆苏、扬、安庆产……<sup>[8](P246)</sup>

我们从当时或稍后其他笔记中也可以看出,《长安

看花记》云：“嘉庆以还，梨园子弟多皖人，吴儿渐少。”<sup>[11](P318)</sup>迟于包世臣的杨懋建在《梦华琐簿》一书也说：“今乐部皖人最多，吴人亚之，维扬又亚之，蜀儿无知名者。”“戏庄演剧必徽班。戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦必以徽班为主。下此则徽班、小班、西班相杂适均矣。”<sup>[12](P349)</sup>也就是说，到了嘉庆年间，徽班的势力日增，有独霸京师剧坛的势头，杨懋建描述的情形与《都剧赋》的情况是一脉相承的，及至程长庚、张二奎、王洪贵、余三胜成为四大徽班的掌班时，三庆班、四喜班、和春班、春台班已经不再是当年进京时的徽戏戏班，而蜕变为名重京师的京剧名班了。另外，《都剧赋》还特别提到徽班与“石牌”的关系，我们依然可以从张际亮的《金台残泪记》中得到印证：嘉道间徽班演员来自石牌的著名演员就有徐桂林、陈长春、周小凤、吴蕙兰，由此可知石牌不仅是石牌腔（吹腔）的发生地，也是徽班和徽调的发源地，也应为二黄调的集中地。

在舞台表演方面，《都剧赋》为我们展示当时戏剧表演风格倾向有三：一是重“色艺”：

乃有南国优贩，妙选子弟。首工京话，语柔声婉。次习酬酢，手口之计。衣香若兰，肤滑如脂。仪态万方，素女是师。读曲按歌，宫商未辨。弦吟极激，珠累喉卷。有声无辞，洞微达远。弓鞋细步，宜尔婉娈。

这里不仅明示出演员的来源，而且展示了童伶的习艺过程及对表演艺术的刻意追求。《金台残泪记》说当时京都演员“皆苏、扬、安庆产，八九岁其师资其父母，券其岁月，挟至京师，教以清歌，饰以艳服。”其中“安庆色艺最优”，如旦角高朗亭，刊行于嘉庆八年的《日下看花记》评曰：“描摹雌软神情，几乎化境。”<sup>[13](P103)</sup>

二是追求华丽的排场和炫目的表演。当时北京的戏班行头十分排场，“金盔吐火，锁甲凌秋。冠飞滇翠，带束吴钩。鸾扇日耀，舞袖云修。裘裳袒服，丽冶罕俦。”不仅行头服装富丽堂皇，而且角色行当齐全，阵容强大，擅演连台大戏，如扬州徽班独有的十本大戏：《庆阳图》、《马鞍山》、《九莲灯》、《九重天》、《双狮图》、《二度梅》、《下河东》、《乾坤福寿镜》、《官状谱》、《龙凤阁》。“这类戏上场角色多，有利于表现徽班的阵容和行头的华丽。演出时，讲究三十六网巾会面，十蟒十靠，八大红袍等。再配合载歌载舞的场面，气势恢宏，令人眼花缭乱，目不暇接”<sup>[14](P277)</sup>。这种炫目的表演《都剧赋》予以展示：

侏儒十围，长人九约。山魈六臂，水妖八脚。龙虎飞腾，猿猱拏搏。帐殿揶揄，假山耸峨。藕孔勾洞，蛛网络索。丰狐惊草，长蛇盘幕。径绕豆棚，阶翻闹药。锦衾角枕，宛如秀阁。

千姿百态，争奇斗艳，充分展示徽班演出的豪华声势。

三是诸腔杂陈，出现“徽、西分侪”的局面。当时京都除了全国的政治中心外，同时也是各民族文化、南北文化乃至中外文化交流荟萃的中心，这种交流促进了各剧种艺人汇集和戏剧演出发展。赵翼《檐曝杂记》云：“滇蜀皖鄂伶人俱萃都下，梨园中戏班数目有三十五”。<sup>[15](P39)</sup>刊于嘉庆八年《日下看花记》云：“有明肇始昆腔，洋洋盈耳，而弋阳梆子琴柳各腔南北繁会，笙磬同音，歌咏升平，伶工荟萃，莫盛于京华。往者六大班旗鼓相当，名优云集，一时称盛。”<sup>[13](P103)</sup>嘉庆十五年的《听春小咏》把当时北京的戏班分作三部：一为雅部唱昆腔；二为徽部唱二簧；三为西部唱梆子。然此间“四喜部最盛，则尽变昆曲，习秦、弋诸声。”<sup>[18](P250)</sup>陈彦衡《旧剧丛谈》亦云：“当时徽班之外，有梆子腔。清季北京银号，皆山西帮，喜听秦腔，故梆子班亦极一时之盛。”<sup>[16](P859)</sup>故《听春小咏》例言道：“梁溪派衍吴下，流传本为近正，二簧、梆子，娓娓动听，各臻神妙，原难强判低昂。”<sup>[17](P151)</sup>京都剧坛多种声腔杂糅，典型反映了乾嘉时期戏剧兼容并包的文化追求。这种种艺术倾向，第一点虽为“征歌”，实为“选色”，在盐商及“豪客”的鼓噪追捧及奢靡之风的浸淫之下，风靡京都达半个多世纪之久；后两点在京师舞台上进一步融合，最终导致京剧的形成、发展与成熟。

在演出剧目方面，丰富多彩，层次性强，意在适应不同阶层观众的口味。《都剧赋》序云“池内所赏者，则争夺战斗劫杀之事。故常排其文令相间，依于《金瓶梅》、《水浒》两书，《西游记》则兼有之。”“剧至午后，渐及淫秽，桑中鬢鬢，柳阴解桎，垂帘忽卷，风暖声碎，互论妍媸，各矜宠爱。”乾嘉年间，民间职业性流动戏班较前得到迅猛发展，民间风格与世俗情调有机会渗透到戏剧创作与表演之中，故剧作多以俚言写市井俗事、乡野风情，它更多地体现出普通市民意识和情趣，形式也大多为“风情剧”或“闹剧”。清人高士奇在《金鳌退食笔记》说那些戏“备极世间骗局俗态，并拙妇呆男，市井商贾，刁钻词讼，杂耍诸项。”生于嘉庆时的钱泳在《履园丛话》中说：

演戏如作时文，无一定格局。……形容得象，写得，便为绝构，便是名班。近则不然，视《荆钗》、

《琵琶》诸本为老戏,以乱弹、滩王、小调为新腔;多搭小旦,杂以插科,多置行头,再添面具,方称新奇,而观者益众。<sup>[18](P332)</sup>

而当京剧在嘉道年间逐渐走向发展成熟时,这种倾向得到有力地纠正,那些长期经过士人文化涵润的通俗文化内容大多被组织到剧作中,产生诸多历史故事戏。一些优秀剧目“全出于《列国演义》、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《封神演义》诸书”,这样不仅使剧作蕴涵丰富,而且还颇多雅致。正基于此,京剧逐步得到主流文化的认同与士大夫的喜爱,成为被社会普遍接受的雅俗共赏的艺术样式,成为嘉道以后中国传统戏剧的代表。

### 三 《都剧赋》与乾嘉北京剧坛审美风尚

明朝后期,弋阳腔与北京语音结合,吸收当地民间曲调,渐次形成带有北京地方特色的声腔,人们以“京腔”称之。清初京腔与昆腔并列,乾隆时昆腔渐趋衰微,京腔盛炽,形成“六大名班,九门轮转”的局面。乾隆中叶以后,秦腔崛起,特别是魏长生第二次进京,“大开蜀伶之风,歌楼一盛”。<sup>[19](P47)</sup>戏剧形式的转换关乎深厚的社会背景,反映着艺术审美趣味的变化。“西陲外史”在《燕兰小谱》“题词”中说:“帝京景物,美丽偏饶,盛事笙簧,臣民溥乐。流连光景,原达者之襟期;歌咏升平,洵才人之盛事。”<sup>[20](P5)</sup>然所谓“康乾盛世”的中后期,中国封建社会已经开始步入衰世,世风日下,奢风渐起,人心思靡,戏剧审美倾向不再满足于柔缓的昆腔,京腔起而代之,虽然红了一阵,但久而生腻的“诸士大夫厌其嚣杂,殊乏声色之娱”,而“秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名,其辞淫褻猥鄙,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,亦一时之时尚然也”。<sup>[21](P237-238)</sup>这里的人心思变的“时尚”,是当时普遍的社会心理,“揣摩时好竞妖妍,风会相趋诂偶然”,吴长元这两句咏魏长生的诗是符合实情的:

近日歌楼老剧冶艳成风,凡报条有《大闹销金帐》者,是日坐客必满。魏三《滚楼》之后,银儿、玉官皆效之,又刘(凤官)有《桂花亭》、王(桂官)有《葫芦架》,究未若银儿之《双麒麟》,裸裎揭帐令人如观大体双也。未演之前,场上先设帷榻花亭,如结青庐以待新妇者,使年少神弛目润,罔念作狂,淫靡之习,伊胡底欤。<sup>[22](P47)</sup>

这些风情剧的冶艳,表演上极尽煽情地处理,最大限度地迎合时人异常的审美情趣,影响所及,不仅“乱

弹部靡然效之,而昆班子弟亦有背师而学者,以至渐染骨髓”<sup>[23](P162)</sup>。至于那些洁身自好者,多为时下所鄙弃,永庆部的锡龄官“雅艳不浮……银儿似春深芍药,锡龄如秋晚芙蓉,可称二美,然豪客喜春华而不喜秋实,故锡龄声誉无闻焉”。<sup>[22](P36)</sup>这种异常的社会现象背后,实际上与清初施行的文化政策有关。其中,解除官妓制和整顿娼妓业两项政策对戏剧风尚的影响尤为直接:戏班子一律变成男班,戏园子里的观众清一色是男人。而纯男性的审美趣味自然更加体现出男性的特征和要求:追求新奇与刺激,加上表演上又充分运用男旦的优势,大胆外露,刻意追求性感的表现,极力迎合男性的感官欲望,以补偿他们潜在的声色之好。<sup>[24]</sup>

换一个角度,就接受群体而言,作为京师,汇集着大量的皇室贵族、官僚和军队,还有为这些群体服务的众多商人,这些历来都是消费性的,随着全国社会经济的恢复、财富的增多、商品经济的活跃,推动这个全国政治中心的生活倾向于豪华奢靡。更重要的是,自满清入主北京,为维护满洲贵族的经济利益和特权,以皇城为中心形成“八旗分列,拱卫皇居”的内城体制。其中,八旗居民自成一体,独立于州县赋役户口之外,八旗子弟不农、不工、不商,只能从政、当差或披甲当兵,生计“惟赖奉饷养贍”。这种制度的长期施行,在统治机体内部无疑会滋长出无所事事、饱暖淫欲的寄生族,而这种寄生族的繁衍盛行,对戏剧等娱乐业的兴盛提供丰厚肥沃的土壤。艺兰生《侧帽余谭》说京都:“戏园盛于大栅栏,栉比鳞次,博有十数。”<sup>[25](P601)</sup>易顺鼎《哭庵赏菊诗》更不无夸张地说:“京师之盛衰关系国家之盛衰,大栅栏之盛衰关系京师之盛衰。”<sup>[26](P735)</sup>戏剧演出繁荣的背后,也繁衍出一个重要的畸形现象:膏粱子弟和士大夫公开狎玩“相公”并成为时尚。《清稗类钞》载:

道光以前,京师最重像姑(即相公),绝少妓寮,金鱼池等处,特典聚集耳。

清廷禁止官吏狎妓,转而以狎男妓为荣,此风到乾隆朝则大盛。有些戏曲班主为谋私利而养相妓,白天演戏,夜晚待客,以色相媚人,并常常以此自重,招徕生意,渐渐形成一种“私寓”制度。这种变态心理与俗下趣味一旦结合,“令观剧者自艺术的鉴赏堕落于声色的低级趣味,盖为自然之势。”<sup>[27](P460)</sup>《燕兰小谱》云:

近时豪客观剧,必坐于下场门,以便与所现眼色相勾也。而诸旦在园见有相知者,或送果点,或亲至问安,以为照应。少焉歌管未尽,已同车入酒楼矣。

鼓咽咽醉言归,樊楼风景于斯复睹。<sup>[22](P47)</sup>

《都剧赋》所说的“下场门尤贵重,大率佻达少年,前期所预定”,乃至“方恋藏钩,莫如传箭。更有移尊优寓,为乐永宵”即是如此。《梦华琐簿》说那些“玩相公”的豪客通常利用“中轴子”的时间物色貌美之优伶,待“压轴子”戏结束,便携伶人登车离去。从乾隆五十年到道光年间的半个多世纪里,记载优人事迹的笔记,如《燕兰小谱》、《日下看花记》、《片羽集》、《听春新咏》、《莺花小谱》、《金台残泪记》、《燕台鸿爪集》、《丁年玉笋志》等,都是以品评和歌咏男旦为主要内容的“品花录”,着眼点也主要是在“色”不在“艺”。

嘉道之际,清王朝已进入衰世,社会危机四伏,悲风骤至。严峻的社会现实,唤醒了士人沉寂多年的忧患意识,在经世派中,包世臣第一个以明朗的语言预言天下“殆将有变”。乾隆五十八年,他在《再与杨季子书》中写到“世臣生乾隆中,以及成童,见百为废弛,贿赂公行,吏治污而民气郁,殆将有变。”<sup>[28](卷八)</sup>嘉庆六年,他在《说储上篇前序》中对自己所处时代面临的危机又进行深刻揭示:“今者民无殷窶,莫安其身;吏无大小,各忧其贫”,“而公卿怀胥吏之心,贵戚袭国人之视,无肯暂易其营私之智,为国家计深远”<sup>[29](卷八)</sup>,对统治者依然故我,蝇营狗苟,不知大乱将至而休然心忧。《都剧赋》对作为“首善之名区”,群“豪”尽相“挥金买笑,轮指奋翮……举国若狂,沦胥相委”的现象,作者借荀子“奸声感人而逆气应之,逆气成象而乱生”;“乐姚冶以险,则民流侵鄙贱矣,流侵则乱,鄙贱则争”的话予以针砭,隐晦讽刺当时“豪客”奢靡狭邪的颓风恶俗,反映了作为社会改革家对社会流俗积弊的改革愿望。当然,统治者也从维护传统道德,整肃社会风气的角度严令禁止:乾隆五十年议准查禁秦腔戏班,而在嘉庆统治的十八年间,禁止乱弹诸腔、禁止官员蓄养优伶、禁止内城演戏等即有十几种之多<sup>[30](P50-64)</sup>。所有这些禁令显然是针对这股颓靡的男旦风潮而发。

正当此时,徽班进京汲取诸戏曲品种的精华,特别是对京秦淫艳风气的反拨,遂使中国古典戏剧步入一个新的时代。《扬州画舫录》云:“迨长生还四川,高朗亭入京师,以安庆花部合京秦两腔,故名其班曰三庆部。而曩之宜庆、萃庆、集庆遂湮没不彰。”从此,一种新的表演风尚和欣赏观念开始显露端倪。道光十七年(1837)的《长安看花记》云:

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,然坐客无赞叹者,或者不顾而唾矣,天下人耳目举皆相似,声容所感,自足令人心醉,何苦作此恶剧,以丑态求悦人哉?<sup>[11](P322-323)</sup>

道光十七年距离魏长生时代不过半个世纪,观者已“不顾而唾”这种“以丑态求悦人”的“恶剧”,表明一种新的戏剧审美观念正在兴起形成。

另外,我们从艺员年龄的变化,也可以发现至嘉道以后由“色”而“艺”戏剧审美观念的转变。乾嘉以前,艺员的艺术生命大多是不长的,张岱《陶庵梦忆》“严助庙”条,记他的优伶马小卿扮演《白兔记》中的咬脐郎,时年十二。明末四公子之一陈贞慧送给歌童的《定风波》词:“问年华几许,数晚峰十二正圆时”,足见优伶舞台生命吃的多是青春饭。清代优伶的舞台生命,在乾嘉以前与明代是差不多的。《听春新咏》记录乾嘉演剧盛行时,享有盛名的秦腔优伶,大多十六七岁。《梦华琐簿》记乾隆间最负盛名的蜀伶魏长生,因自己的年龄大了,收了一个十七岁的徒弟陈银官,“传其媚态,以邀豪客”。那时魏长生也不过二十七岁。嘉道以下,艺员的舞台生命差不多是终身的,而且,演员越是到后期,舞台技艺越是精到,受追捧程度反而越高。可以说,以“艺”为中心取代以“色”为中心并成为嘉道以后审美欣赏的主流,而这种新的审美观几乎是与京剧的形成和“三杰”的成功同步发展成熟的。尤其是京都以程长庚为首的前后“三杰”次第崛起,使嘉道以后剧坛出现了历史性巨变,乾嘉以来那种以旦角为主要行当、以家庭小戏为主要剧目的乱弹,和以优雅婉丽之声为主要风格的昆曲折子戏日益为人们所不满。剧烈动荡的社会现实,人们迫切呼唤天风海涛般的“雄风”之声,顺应时代要求,以老生为主要行当、以历史大戏为主要剧目、以“喊似雷”之“黄腔”为主要风格的皮黄剧种应运而生并日臻成熟。魏长生时代那种以“冶艳淫佚”争宠的“男风”现象得到了有力的纠正和扬弃,无论是演员还是观众,在艺术观念和审美追求上都发生了转变和分化,讲求气势、展露时代心声的表演风格和欣赏观念迅速成为主流,中国古典戏曲伴随着社会的变革迈开了近代化的步伐。

#### 参考文献:

- [1]姚束之.书安吴四种书后[A].包世臣全集[M].黄山书社,1997.
- [2]清史稿·包世臣传[A].包世臣全集[M].
- [3]邓之诚著、赵丕杰.五石斋小品[M].北京:北京出版社,1998.
- [4]吴则虞.余滋兰.包世臣的学术思想[J].载《光明日报》,1962.
- [5]徐珂.清稗类钞·戏剧类[M].中华书局,1984.

- [6]顾公燮.消夏闲记[M].光绪间刻本.
- [7]包世臣.都剧赋[A].包世臣全集[M].
- [8]张际亮.金台残泪记(卷三)[M].张次溪.清代燕都梨园史料[C].中国戏剧出版社,1988.
- [9]杨掌生.梦华琐簿[M].清代燕都梨园史料[C].
- [10]江苏戏曲志·扬州卷[M].江苏文艺出版社,1997
- [11]蕊珠旧史.长安看花记[M].清代燕都梨园史料[C].
- [12]杨懋建.梦华琐簿[M].清代燕都梨园史料[C].
- [13]小铁笛道人.日下看花记[M].清代燕都梨园史料[C].
- [14]姚邦藻主编.徽州学概论[M].中国社会科学出版社,2000.
- [15]赵翼.檐曝杂记.梨园色艺条[M].中华书局,1997.
- [16]陈彦衡.旧剧丛谈[M].清代燕都梨园史料[C].
- [17]留春阁小史.听春小咏[M].清代燕都梨园史料[C].
- [18]钱泳.履园丛话(上)[M].中华书局 1997.
- [19]浮槎散人.花间笑语[A].燕兰小谱(卷五)[M].清代燕都梨园史料[C].
- [20]燕兰小谱“题词”[M].清代燕都梨园史料[C].
- [21]昭槁.啸亭杂录.卷八魏长生[M].中华书局,1997.
- [22]安乐山樵.燕兰小谱.清代燕都梨园史料[C].
- [23]沈起凤.谐铎卷十二“南部”条[M].人民文学出版社,1985.
- [24]么书仪.明清剧坛上的男旦.文学遗产[M].1999.
- [25]艺兰生.侧帽余谭.清代燕都梨园史料[C].
- [26]易顺鼎.哭庵赏菊诗.清代燕都梨园史料[C].
- [27][日]青木正儿著,王古鲁译.中国近世戏曲史[M].中华书局,1984.
- [28]包世臣.艺舟双楫·再与杨季子书[A].安吴四种(卷8)[C].同治重刊本.
- [29]包世臣.中衢一勺·说储上篇前序[A].安吴四种(卷8)[C].同治重刊本.
- [30]王晓传.元明清三代禁毁小说戏曲史料[M].作家出版社,1958.
- [31]李斗.扬州画航录卷五[M].中华书局,1997.

责任编辑 徐 炼