

华东师范大学

硕士学位论文

唐英及其戏曲创作

姓名：项晓瑛

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：程华平

20080501

摘 要

有清一代的戏曲作家中，有剧作存世的不在少数。作为清中叶剧作家的代表人物之一，唐英在中国戏曲史上的地位虽不大为研究者所看重，但这并不代表唐英的戏曲创作没有研究价值。笔者以为，唐英戏曲创作的影响虽然不及同时代的蒋士铨等人，但其意义同样不可小视。对唐英戏曲作品的研究可以回答戏曲创作发展在当时的的发展、演变问题，并且揭示问题背后的深层次原因。

本论文试图尽可能清晰地勾勒出唐英的生平及交游情况，重点介绍、梳理其戏曲创作与活动，兼及其诗文创作及督陶成就，分析其戏曲创作的思想、艺术特征，结合花雅之争的时代大背景，探讨这位未被列入一流，但正是代表了清中叶文人戏曲创作与实践“常态”的作家作品，以期揭示清中叶戏曲发展的总体走向。

唐英的戏曲创作一般在乾隆初年（1736）至十九年（1754）间，正值乾嘉剧坛花雅之争的酝酿期，研究这一时期的作家作品有助于我们更深入地了解花雅之争的脉络走向、戏曲创作的雅俗倾向。回顾唐英在戏曲创作方面的成就，笔者以为，他对探索花雅合流道路的积极意义是值得肯定的。尽管唐英的戏曲创作探索是不自觉的，我们甚至不能称其为“改革”，但是他的戏曲创作却是具有前瞻性的，唐英敏锐地感受到了新兴地方戏曲带给昆曲传奇的挑战，在花雅之争还未完全展开的酝酿期，唐英的剧作已经迈过“斗争”，走向“融合”。同时，唐英的剧作本身还是研究花雅之争的很好的历史材料。

事实证明花雅之争的结果是以京剧为代表的地方戏取得了最终的胜利，昆曲虽然保留了自己的生存空间，但失去了剧坛的中心地位。我们看到了“花”、“雅”两者在“争斗”过程中的互相融合、互相吸收情形，很好地研究、认识到这一点，或许会给当今社会的戏曲发展、前进之路带来一些启示。

关键词：唐英 戏曲 花部 雅部 花雅之争

Abstract

Among the opera writers during Qing-dynasty, many of them keep their works until now. As one of the representative opera writers in the middle period of Qing-dynasty, *Tang Ying* has been neglected in the past years. In fact, his status in the history of Chinese traditional opera should be taken seriously, but it does not mean his work is worthless. Though the impact of *Tang Ying's* work is smaller than opera workers such as Jiang Shiquan at the same period of Qing-dynasty, the significance of them is equal. To study the opera written by Tang Ying can answer the question about the tendency of operas at that time, also tell us the deep reason.

This paper attempts to outline *Tang Ying's* life as far as possible. Except introduce *Tang Ying's* achievements on poetry and Chinese, the main work of the paper is to study *Tang Ying's* opera active, analysis the characteristic on thought and art, consideration the competition between Kun-opera and local operas at the same time. Though *Tang Ying* is not a very famous opera writer, but his works show us the *normal* condition in Qing-dynasty, which can tell us the overall tendency of operas at that time.

Generally, *Tang Ying* did his work from the 1st (1736 A.D.) to the 19th (1754 A.D) year of *QianLong*, Qing-dynasty, which was the preparation time of the competition between Kun-opera and local operas. To study the opera writers and their works can help us know more about the competition. To review *TANG Ying's* achievements on Chinese opera, I think the significance of his exploration of the flowing together of Kun-opera and local operas should be affirmed. Although the exploration is not conscious, even we can't call it reform, his work is forward thinking. *Tang Ying* feels the challenge to Kun-opera perceptively. Before the preparation time of the competition between Kun-opera and local operas, his works had already moved towards to flowing together. Also, *Tang Ying's* works is the very valuable materials about the competition between Kun-opera and local operas.

The result about the competition between Kun-opera and local operas is that local opera won at last. Although Kun-opera keep its own room, she lost her royalty. When we see the competition we also see the flowing, as long as we study it, maybe it can enlighten us on the development of Chinese traditional opera today.

Key Words: *Tang Ying*, opera, Kun-opera, local operas, the competition between Kun-opera and local operas

学位论文独创性声明

本人所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名： 项晓璞 日期： 2008.5.13.

授权使用声明

本人完全了解华东师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅。有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名： 项晓璞 导师签名： 程华平
日 期： 2008.5.13. 日 期： 2008.5

引 论

一、研究缘起

有清一代的戏曲作家中，有剧作存世的不在少数，但是一般而言，提及清中叶的戏曲创作，戏曲史上提到的人物无非就是蒋士铨、唐英、张坚、夏纶、杨潮观、沈起凤等几位。清中叶的戏曲创作及活动虽不可谓十分活跃，但也未可言萧条，一个显著的特点是，虽然清中叶的演剧活动依然十分活跃，但剧坛缺少戏曲创作大家，缺少能影响一个时代的戏曲创作领军人物，缺少能长久流行于舞台上并盛演不衰的作品。无论从当时还是后世的影响来看，蒋士铨已经算是清中叶的戏曲创作大家了，但与之前的“南洪北孔”相比，已显逊色，更不能与大家汤显祖之流相提并论了。

作为清中叶剧作家的代表人物之一，唐英在中国戏曲史上的地位更是久久不为人所注意，虽然唐英的戏曲创作在中国戏曲史的发展进程中也许不能被列入一流，但这并不意味着唐英的戏曲创作没有研究价值。相反，恰恰是唐英的创作引起了笔者的注意，笔者以为，唐英的戏曲创作的影响虽然甚至不及同时代的蒋士铨等人，但其意义同样不可小视。蒋士铨、唐英、张坚、夏纶等人不是达官显贵，但也大多有着自己的一官半职或是作为官员的宾僚，他们接触普通市民阶层，接受市井文化的浸淫，但同时文化精神方面又有着自己独特的追求，诗酒歌赋、琵琶笙歌是他们日常生活中必不可少的一部分。清中叶的剧坛缺少不了他们的身影，他们是清中叶戏曲创作与实践的中坚力量之一。（当然，清中叶演剧活动还有很重要的一个组成部分——民间草台班子。）可以说，他们的审美趣味代表了一定的时代风尚，他们对戏曲的认识，一定程度上决定了戏曲发展的方向，尤其是红氍毹戏曲的发展。笔者以为，这种不同于宫廷大戏与民间草台班子演出的戏曲创作与活动才是文人戏曲存在的“常态”。

作为清中叶著名的督陶官员，唐英的身份介于清廷官员与普通民众之间，他的创作与实践或许恰恰是笔者所言的当时戏曲之“常态”的真实而典型的代表。对唐英戏曲作品的研究可以回答戏曲创作发展在当时的的发展、演变问题，并且揭

示问题背后的深层次原因。

唐英的戏曲创作一般在乾隆初年（1736）至十九年（1754）间，正值乾嘉剧坛花雅之争的酝酿期，因而研究这一时期的作家作品有助于我们更深入地了解花雅之争的脉络走向、戏曲创作的雅俗倾向，甚至可能对当今社会的传统戏曲发展之路带来某些启示。本论文试图尽可能清晰地勾勒出唐英的生平及交游，重点介绍梳理其戏曲创作与活动，兼及其诗文创作及督陶成就，分析其戏曲创作思想艺术特征，结合花雅之争的时代大背景，探讨这位未被列入一流，但正是代表了清中叶文人戏曲创作与实践“常态”的作家作品，期望以“常态”的作家作品，反映清中叶戏曲发展的总体走向。

二、前人研究综述

总体而言，至少在文学研究方面，对唐英生平事迹与文学创作的研究是非常欠缺的。目前可见的对唐英生平的研究，主要是从陶瓷史的角度出发，研究探讨唐英在陶瓷史上的成就及地位。如《中国陶瓷史》¹一书，就专辟章节讨论唐英所主理的“唐窑”在中国陶瓷发展史上的突出贡献。许多论文研究也将焦点集中在唐英的制瓷成就方面，如中国历史博物馆的傅振伦、景德镇陶瓷馆的甄励在唐英诞辰一百周年之际编著了《唐英瓷务年谱长编》²，甄励另撰有《唐英与景德镇》³，此外，还有如张宁、张敏的《乾隆皇帝与督陶官唐英》⁴，故宫博物院赵宏的《清唐英〈陶冶图说〉中的工艺观》⁵，景德镇高等专科学校张德山的《唐英与“唐窑”》⁶等等，论文较多，因其关注唐英的督陶成就及中国陶瓷史的发展，本论文不一一罗列，更不加详述，留待陶瓷研究者评论。

关于唐英生平的研究，除时人的诗文外，较早可追述到的是民国时期（1937）郭葆昌编订的《唐俊公先生陶务纪年表》⁷，该年表梳理了唐英自雍正六年（1728）前往江西督陶，直至乾隆十八年（1753）的陶务、榷关活动，但所记较为粗略，史料有所欠缺，不能为我们提供足够的研究佐证，且对唐英的卒年判断有误。

戏曲方面，吴梅的《中国戏曲概论》在“清人杂剧”、“清人传奇”二节中，列出了唐英的剧目十三种。其中杂剧十种，包括《三元报》、《芦花絮》、《梅龙镇》、《面缸笑》、《虞兮梦》、《英雄报》、《女弹词》、《长生殿补阙》、《十字坡》、《佣中人》⁸。传奇三种，包括《转天心》、《巧换缘》、《梁上眼》⁹，《笏骚》、《清忠谱正案》、《天缘债》、《双钉案》四种未列出，但

没有关于唐英剧作的半点评论。

叶长海、张福海的《插图本中国戏剧史》仅用一句话提及唐英有《古柏堂传奇》，收《笏骚》、《女弹词》等杂剧十三种。¹⁰

戏曲史类的书籍中对唐英及其剧作介绍比较详细的是廖奔、刘彦君著的《中国戏曲发展史》，该书第八章介绍乾隆时期戏曲作家，其中用一节的篇幅介绍了唐英生平及其《古柏堂传奇》。作者认为，唐英独创的传奇里最为重要的一部是《转天心》，“这部三十八出的传奇是他作品里篇幅最长、也是最能体现他处世哲学的，作品主人公身上，甚至时时显露出唐英本人的影子，可以说，这个形象就是唐英的自我写照，尽管他与唐英的身份相去甚远。”¹¹唐英在该剧中宣扬的是因果报应的思想。同时，《中国戏曲史》的作者还指出，唐英早年未能通显，但是最终获得美位，他认为这一切都是上天的安排，也认为是自己的忠行转动了天心所致。因此，唐英写作《转天心》，不无自诩、自慰之意。该书还提到，唐英经常与一些文士幕僚相过从，这些人通常都不得志，自认为怀才不遇，内心郁郁不平，唐英于是以自己的经历为模，取明清之际艾衲居士的小说《豆棚闲话》为本事，敷衍了这部长篇传奇，告诫他们谨言慎行、自我约束、乐天安命，强调“天堂地狱寸心间，心格天心即转”。从这一点来看，作者认为唐英的写作动机不无劝化同仁乃至天下读书人之意。

《清史稿》本传也是着重将笔墨用于唐英在陶瓷工艺方面的成就，而对其文学成就却只字不提。沙上鹤的《沈阳唐叔子蜗寄先生传》强调的是唐英的人品德行，虽有提及《陶人心语》，但对唐英在戏曲创作方面的成就也是一字未提。或因唐英在制陶方面的造诣掩盖了其文学成就，或因词曲历来为小道，不值一提，传奇杂剧不登大雅之堂的传统观念作祟，唐英的戏曲创作在很长一段时间内久久不为人所注意。

据笔者所知，较早对唐英戏曲创作投以关注目光的是日本学者的青木正儿，其《中国近世戏曲史》一书，提出了唐英剧作与花部戏曲的研究问题，他在书中写道：

唐英字隽公，号蜗寄居士，官九江监督。所作传奇杂剧十三种，合刊之曰《古柏堂传奇》。乾隆初，聘张坚为其幕僚，又欲为之刊《梦中缘》，适奉命转任广东，遂不果去。（《梦中缘》唐英序）观其于乾隆

十四年序《梦中缘》文中自称：“余性嗜音乐，尝戏编《笳骚》、《转天心》、《虞兮梦》传奇十数部”，则今所存之十四种，概成于十四年以前者，其《古柏堂传奇》，虽云今日往往有传刻本，余不幸尚未获见。今就《曲录》（卷五）著录之目观之，概为一出或四出之杂剧，内三种吴梅氏之《戏曲概论》（卷下）列之于传奇中焉。其中引我人之注意者，《双钉案》（原注：原名《钓金龟》）、《梅龙镇》、《面缸笑》三种，与乾隆末叶以后渐为昆曲劲敌花部剧，有关系之事也。关于《双钉案》之土地，《剧说》（卷四）云：“村中演戏，每演包待制勘双钉事，一名《钓金龟》，此事亦见《辍耕录》。”《剧说》作者焦循为扬州人，则此语指扬地土戏而言也。《梅龙镇》当与《缀白裘》中所收之梆子腔《戏凤》（今皮黄调所演之《梅龙镇》本此）同一事迹；《面缸笑》当与《缀白裘》（十一集卷四）所收梆子腔《打面缸》同一事迹。而此三种花部戏今均以皮黄调演奏，而脍炙于人口者也。苟就唐英此数剧与花部戏之关系，以文献之时代言之，则唐英之作在乾隆初年以前；《缀白裘》乾隆三十五年左右出也；《剧说》出于嘉庆初年，未可以其前后断为花部戏出于唐英之作，反似唐英取俗戏翻作而为昆腔者。¹²

青木氏提出唐英的部分剧作，如《双钉案》、《梅龙镇》、《面缸笑》等剧，当是改编自当时的花部戏，“翻作而为昆腔”，这一推测在当时可谓大胆，但后来的研究已经证明，青木氏的这一推断是正确的。

1987年10月，上海古籍出版社出版了周育德校点的《古柏堂戏曲集》，1991年10月，辽沈书社出版了张发颖、刁云展整理的《唐英集》，前者系统地整理校点了唐英留下的剧作十七部，后者更是收录了唐英的几乎所有作品，包括诗文集《陶人心语》，戏曲集《灯月闲情》，杂集《古柏堂杂著》及影印本字书《问奇典注》等。这两部集子的整理出版，可以说给后来的唐英诗文戏曲研究提供了大量而系统的文献资料，对唐英戏曲的研究也相较以往逐渐多了起来。

林叶青博士的《清中叶戏曲家散论》¹³一书，专辟章节讨论的唐英的戏曲创作，将唐英的戏曲创作成就与蒋士铨、夏纶、张坚、杨潮观、沈起凤等并举，《清中叶戏曲家散论》一书共三章十三节，其中唐英和蒋士铨各占一章，夏纶、张坚、杨潮观、沈起凤四人共享一章，可见，林叶青博士已经将唐英在清中叶戏曲史上

的地位提到了相当的高度。林叶青博士认为，“唐英的戏曲创作，无论从内容，还是从形式，无论是从戏曲文学，还是从戏曲发展史的角度看，都有其独特的贡献。”¹⁴唐英在戏曲史上的突出贡献主要表现在他对花部戏的改编方面，他的做法既是在昆曲通俗化方面的有益尝试，又对花部的提高作出了贡献。此外，唐英的剧作还有一个重要意义，就是为后人研究清代地方戏提供了许多宝贵的材料和有用的线索。

此外，最近几年的相关论文尚有林叶青的《论唐英剧作的艺术特色》¹⁵，相晓燕的《花雅之争中的唐英》¹⁶，李静的《唐英戏剧创作成就探析》¹⁷、《唐英戏曲创作在艺术形式上的创新》¹⁸，许江娥的《唐英之戏曲创作思想》¹⁹，[韩国]赵汶修的《试论唐英戏曲的用韵》，²⁰胡婷的《“引俗入雅”——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作》²¹，郑韡《花雅合流，卓然一家——花雅之争中的清代戏曲家唐英》²²、《唐英昆曲改良研究》²³等等。综观这些论文，大部分都意识到了花雅之争和唐英剧作特征的关系，并将焦点集中以下两个方面：其一，唐英的剧作具有思想内容道德化、伦理化的倾向，高台教化的味道比较浓厚；其二，唐英的剧作在艺术表现方面主张通俗易懂，妇孺皆通，融合了花部艺术的特征。毫无疑问，这两条对唐英作品特征的总体概括是贴切的，笔者也表示赞同。但是，如果将唐英的创作与改编戏曲提升到“戏曲改革”或者“戏曲改良”的高度，笔者表示异议。如相晓燕的论文认为，唐英剧作对地方戏曲剧目的移植，扭转了乾隆时期曲坛的旧戏翻新风气，唐英的改革是在“尊雅抑花”的外衣下，掩盖了其革新的精神实质，实际上，在唐英的剧作中，还是俗文化占了上风。虽然这仅仅是一次小范围的、作家个人的尝试，但却“开启了近世昆曲改革的先声。”另外，类似或更甚的表述还有：

事实证明，唐英顺应时代潮流，向花部学习，走昆曲通俗化道路的尝试是一条使贵族化的艺术返回民间，挽救昆曲颓势的有效途径。²⁴

唐英就是这一时期积极向“花部”学习的昆曲作家代表，他试图采用“引俗入雅”的方式改造昆曲。“引俗入雅”的戏曲创作观顺应了历史发展潮流，对中国戏曲的发展起到了重要的推动作用。²⁵

在从花部学习、对昆曲进行改革的深度和广度上，还无人能与唐英比肩。唐英能够高瞻远瞩，看出花雅之争的实质是观众审美情趣的变化，

大胆改编地方戏曲，扭转了乾隆时期曲坛的旧戏翻新风气。²⁶

唐英戏曲改良的意识和力度超越了同时期雅部昆曲，而唐英对花部戏曲的传统及对花雅互融的促进更应得到重视。总之，身为雅部文人的唐英能大胆引花入雅，兼融花雅，具有开创雅俗互融之创作先声的价值和贡献。²⁷

仔细研究这些结论性语言，我们可以发现，这些作者无一例外地将唐英提升到了“戏曲改革者”或者“戏曲改良者”的高度，而笔者对此并不表示赞同，在唐英创作戏曲的时代，花雅争胜的局面虽然已经开始，但是，要论“自觉”地去“改革”或者“改良”雅部昆曲，还为时过早，至少，唐英在主观意识方面是没有类似的想法的。笔者以为，“改革”或者“改良”的首要前提便是自觉的意识，没有自觉的“改革”或“改良”的意识，就无所谓“改革家”或“改良家”。并，事实的出现与概念的出现往往存在不同步现象，正如昆曲和地方戏早就存在，但是“花部”和“雅部”概念的出现和使用却是很久以后的事情。

关于唐英诗文创作研究的作品就更少了，目前可见的有余峰《心正语清长歌行——浅论唐英诗歌》²⁸，余峰、方文龙的《论唐英诗歌》²⁹，童光侠的《唐英和他在景德镇的诗歌创作》³⁰等。

余峰的《心正语清长歌行——浅论唐英诗歌》一文从“感激圣恩，力图报效；陶瓷记事，励精图治；淡泊高远，自戒自律；关心民生，士庶拥戴；交友诚挚，情深谊厚；思家念亲，欢欣团聚；精通诸艺，硕果累累。”七个方面概括了唐英诗歌的思想内容，从“善于写景，精于画物；情景理趣，融合统一；题材丰富，见性见情；效果显著，异彩纷呈；诸多体式，手法丰富。”五个方面概括了唐英诗歌的艺术特色。余峰、方文龙的《论唐英诗歌》一文内容几乎与《心正语清长歌行——浅论唐英诗歌》完全相同，只是改了题目，增加了一位作者，另择学报发表。童光侠的《唐英和他在景德镇的诗歌创作》一文主要介绍了部分唐英在景德镇督陶期间的诗歌创作，指出唐英的诗歌是对人生、社会、官场的感悟，更是表现了唐英对陶瓷事业的执着，但同时也提出了，唐英诗歌中并不多见歌咏陶瓷的诗歌的问题。

由于在唐英诗歌的研究方面，研究者数量有限，研究成果较为单薄，此处不再详述。

总体而言,关于唐英戏曲研究的论文数量还是不多,且大多集中在对唐英具体作品的微观浅层分析上,深入的、且密切结合时代分析的论文不多见。苛刻一点说,到目前为止,尚无对唐英其人其作的较为系统的研究论文,尤其是对唐英剧作与花雅之争的时代背景、唐英剧作雅俗取向的问题,国内外少有学者论及。

鉴于单个作家作品的分析类论文发展到目前,研究方法已经比较成熟,本论文拟对唐英其人及其戏曲作品结合戏曲创作的大背景作一个较为全面的分析,斗胆尝试填补唐英文学成果研究方面一个小小的空白。

三、论文章节安排

论文第一章主要论述唐英生平及成就。第一节简单梳理唐英生平;第二节介绍唐英作为督陶官的仕途成就,以期以“知人论世”法为后文唐英个人气质与戏曲创作关系的分析作铺垫;第三节考察唐英的交游情况,尤其是在江西为官期间的交游,如琵琶亭交游,与蒋士铨、张坚、商盘等的交往。

第二章介绍分析唐英在文学方面的成就。第一节简单介绍唐英在诗文方面的成就,主要是《陶人心语》,以期显现其个人生活与气质;第二节介绍《古柏堂戏曲集》,详细梳理流传下来的唐英的十七种剧作。

第三章论述花雅争胜的时代背景。第一节主要解决何谓“花雅争胜”的问题,界定“花部”、“雅部”及“花雅争胜”的概念,详细梳理花雅之争的历史演变;第二节着重探讨雅部昆曲走向衰微的内外因,笔者将其归结为花部地方戏的崛起和雅部昆曲自身体制发展的瓶颈两个方面。

第四章详细分析花雅争胜背景下的唐英剧作。第一节分析唐英剧作的思想特征,阐明思想倾向对作品雅俗倾向的影响。主要从题材、内容的选定与设计,主角的塑造与重塑两个方面入手分析。第二节分析唐英剧作的艺术特征,着重从剧本体制的“随意化”,音乐体制方面的探索与创新,宾白唱词方面的大胆俗化等三方面入手分析;第三节论述唐英的戏曲导演实践,阐述作为“导演”的唐英的戏曲导演思想,重点分析了唐英剧作中的动作性和他剧作中舞台调度与表演效果对传统戏曲虚拟性的突破。

结语着重分析唐英个人气质与其创作的关系。作为仕途文人的唐英,其创作目的、创作内容必定与失意文人大不相同,这势必也会对其创作的雅俗倾向带来影响。

第一章 唐英生平及成就

第一节 唐英生平述略

唐英（1682～1756），字俊公，又作隽公，一字叔子，号蜗寄居士，又号陶人，人称古柏先生。《清史稿》有传。又，时人长洲（今苏州）沙上鹤在唐英文集《陶人心语》出版之际撰有《沈阳唐叔子蜗寄先生传》，交代唐英生平较为详尽。

唐英的生年很明确，生于清康熙二十一年（1682）五月初五³¹。《陶人心语》卷二³²《书怀》诗云：“陶山兼榷水，花甲已逢壬。”“壬”指“壬戌”，花甲之年逢壬戌，当指乾隆七年，往前推一甲子为康熙二十一年（1682）壬戌。又，《陶人心语》卷三《九月十八日和老崔初度自寿原韵》诗自注云：“端午日为予诞辰。”则，唐英生于清康熙二十一年（1682）五月初五无误。

至于唐英的卒年，较多的有乾隆二十年（1755）、二十一年（1756）两种意见。郭葆昌《唐俊公先生陶务纪年表》³³将唐英卒年系于乾隆十九年（1754），“乾隆十八年（1753）癸酉，先生七十二岁，总理陶务，《陶人心语续集》未载是年除夕即事诗，后无赅续，则先生之卒，当在乾隆十九年（1754）甲戌，时年七十三岁矣。”仅凭乾隆十八年（1753）后，《陶人心语续集》中未见唐英的除夕即事诗就判定唐英于翌年去世，此说未免站不住脚。根据很多现有资料，唐英卒于乾隆十九年（1754）之说完全不成立。此外，王永健、徐雪芬的《清代戏曲家张坚生平考略》³⁴一文，将唐英的卒年说成1775年，笔者疑为1755年之笔误或印刷错误。

从现有的研究成果来看，唐英卒年应明确为乾隆二十一年（1756）无误。至于究竟卒于这一年的什么时间，很多研究论文都语焉不详。周育德在《古柏堂戏曲集》模糊地把唐英的卒年说成“约1755”，《唐英集》的整理者则称其卒于这一年的冬天，没有说明具体的时间，也没有列出支持此说的证据。其后的论文作者则大多避而不谈地沿袭了“约1755年”或“1756年冬”的说法，总之，文

学界始终没有对此作出一个明确的定论。

笔者查阅了陶瓷界的研究成果，赞同王幼敏的研究成果：唐英当卒于乾隆二十一年（1756）七月二十九日，享年 75 岁。台北故宫博物院印行的《宫中档乾隆朝奏折》（第十五辑）中有时任江西巡抚胡保瑑的奏折，其内容即是胡保瑑代唐英之子寅保报奏九江关监督唐英病故及事后处理相关事宜等。奏折曰：“乾隆二十一年八月初二日江西巡抚臣胡保瑑谨奏，为据情代奏事，臣接准翰林院编修寅保呈称：职父唐英荷蒙皇上天恩，简畀九江关监督历任多年，復命寅保随任帮助。不料职父于本年五月中染患痰火病症，两月医药罔效，今于七月二十九日在署病故。……”可知唐英去世的具体时间，这一说法应该还是比较可信的。³⁵笔者查《忠雅堂集校笺》中收有《寄董恒岩（董榕）太守兼问蜗寄使君》，该诗作于乾隆二十一年（1756）九月，士铨时居南昌，从一“问”字可推，此诗具体应作于唐英去世前不久，或士铨对唐英之疾已有所耳闻，故特在给九江太守董榕的诗笺中提及了唐英，遥寄关切之情。

唐英祖籍奉天，即今辽宁沈阳，明清易代之际，其祖上跟从清军入关，为清皇室包衣出身，隶籍汉军正白旗。唐英六岁丧父，七岁入乡塾，自幼天资颖异，不好戏嬉而惟嗜读书。其母董氏“急欲其建功王家，不令卒其业”，因而唐英十六岁即供奉内廷，作为宫廷侍卫，扈从康熙车驾二十余年，随行大江南北，凡“山之高，水之深，绝塞之广漠，先生悉勇往弗怠”。³⁶然因唐英秉性孤介，为人所嫉，一直未能通显。雍正登基，唐英特授内务府员外郎，值养心殿，始“若锥之处囊”，“得时露其颖”，其时唐英已是四十有二。雍正六年（1728），唐英受命监江西景德镇窑务，历监淮安关、粤海关。乾隆初年（1736），调九江关，复监督窑务。关于唐英的督陶经历，本论文将在本章第二节《作为督陶官的唐英》中详细论述。

唐英的后半生基本在江西督陶任上度过，在此期间，他接近平民生活，融入平民社会，其人品得到了时人的高度肯定，沙上鹤在《沈阳唐蜗寄先生传》记载唐英：“设义渡以济行旅，立义学以教孤寒。寒者医之，死者棺之。施予无算，虽囹圄沟瘠，无不共沾其泽。”高斌在《陶人心语序》中写道：“先生之心，吾深知之。其心，忠厚惻怛之心也。”可谓评价甚高。

在江西督陶的后半生也是唐英文学创作最丰的后半生，他的所有戏曲创作及绝大部分诗文创作都是出于这段时期，唐英自己在《固哉草亭诗序》中这样写道：

惟余幼孤失学，稍长复侍扈从之后，驱驰南北。虽性好读书而不求甚解，复鲜师承，即间有所得，亦格格不敢吐诸口。迨后奉命督陶，陶署在深山中，无交游应酬之扰，官事外颇有闲余，凡圣贤经籍及历代诸史，旁及释老百家氏之言，始得极意搜览。蠹鱼之癖，历十年所，间一托之吟咏，抒写兴会，积久渐夥。³⁷

可见在对治陶事务驾轻就熟之后，唐英有了大量的闲余时间得以潜心治学，以补早年因供奉内廷而读书不足之遗憾。可以说，督陶江西的经历对唐英的一生而言是及其重要的，风光旖旎的九江山水给唐英带来了不断的创作灵感，公务闲暇之余的唐英常常呼朋伴友，登高揽胜，留下诸多吟咏山水、抒发性情的诗文。

第二节 作为督陶官的唐英

唐英是以一名陶瓷家的身份载入史册的。十六岁起供奉养心殿，四十二岁时授内务府员外郎，直至那时，唐英还是一个对陶务一无所知之人。对唐英而言，其仕途和人生的一个重大转折点发生在雍正六年（1728）。根据清制，景德镇的御窑以江西巡抚督率地方官管理，陶瓷制成后根据定额运往北京，一些额外的烧制任务则专门派官驻窑监理，竣工则罢，因而造成了“工作久暂无定时，官吏任免无常例”的情况。³⁸康熙十九年（1680），“官搭民烧”成为定制，中央政府为此必须派专门官员前往景德镇督窑。雍正四年（1726），内务府总管年希尧受命督理淮安板闸关事务，同时监督景德镇窑务，由于督窑是年希尧兼领之职，因而两年后，雍正即命唐英前往江西协理窑务。

雍正十三年（1735）十一月二日，年希尧被革职。据《雍正起居注·实录》载：“……上诣皇太后请安，是日总理事物王大臣奉谕旨：年希尧已经革职，其淮关税务，着员外郎唐英前往暂行管理，唐英原管制造磁器事物着停止。”由于年希尧的下台，唐英得到了调任淮关税务的机会，同时暂停了督管窑务之职。乾隆元年（1736）的春天，唐英离开江西。但就是在第二年，唐英又再次接到谕旨，命他以淮安榷使之职兼领景德镇陶务。此后的十多年间，唐英始终总理景德镇窑务，从未间断。直至乾隆十五年（1750）六月，唐英调任抵达粤海关，事实上，早在乾隆十四年（1749）冬天，唐英已经受命调任粤海关了，只是迟迟未能出发。但是，这又是一次短暂的调离，乾隆十六年（1751）12月，唐英又调九江钞关，并兼理陶务，次年正月，他就自粤启程，再次回到了景德镇。

乾隆二十年（1755）十一月，唐英接旨朱批，皇帝命其进京朝见，接旨后，唐英将事务交付其子代理，自己即刻启程，于次年正月在圆明园拜谒了乾隆皇帝，受赏奉宸苑卿衔。回到江西后半年，也就是乾隆二十一年（1756）七月二十七日，唐英以老弱病重为由奏请退职：

奉宸苑卿管理九江关务奴才唐英谨奏……奴才前在广东得有咽喉疼痛之症，数年以来旋发旋止，服药调治不至为害。本年六月中旬，因天气炎热，喉痛复发，奴才照前服药，尤能勉强办事，至七月初三日，忽伤暑喝，以致气虚痰壅，半月有余，饮食日减，身体软弱，步履需人。

盖缘奴才犬马年齿七十有五，气血日衰，医药不能速效。伏念樵务窑工关系重大，现在虽有奴才儿子寅保随任帮，惟是寅保究系少年，诸事阅历未久，奴才自顾病势淹缠，一时猝难痊愈，若不及早奏明，设有贻误，则奴才负罪益深。为此据实奏闻，恭请皇上另简贤员到关接办。倘奴才仰邀慈庇解任之后，或得渐次医痊，即便回京，恭赴内廷，另效犬马之劳……乾隆貳拾壹年柒月貳拾柒日。³⁹

八月，唐英解任，九江关务及窑务由尤拔世接任。

综上所述，从雍正六年（1728）以后起的二十余年间，除短期调任淮安板闸关、粤海关、九江钞关外，唐英基本是在督陶任上度过的，可以说，唐英是在督陶任上度过了后半生。唐英对自己的督陶官身份也非常认同，这一点，从他自命诗文集为《陶人心语》就可以看出来。他在《陶人心语自序》中写道：“陶人有陶人之天地，有陶人之岁序，有陶人之悲欢离合，眼界心情，即一饮一食，衣冠寝兴，与夫俛仰登眺交游之际，无一不以陶人之心发于陶人之语以写之也。”⁴⁰可见唐英对自己作为一个“陶人”的认同感。此外，对于江西，唐英似乎也有着特殊的情感，他的集子里留下的留别诗，如《将之粤海留别江州风景》、《庚午清明日送客堂看桃花兼留别琵琶亭二首时有量移粤海之役》、《留别蜗寄斗室》等就可以作为例证。

对于前往江西之前从未接触过制陶工艺的唐英来说，监督窑务是一项全新的事业，他自己也在《瓷务事宜示谕稿序》中说：“陶固细事，但为有生所未经见，而物料火候与五行丹汞同其功，兼之摹古酌今，侈弇崇庠之式，茫然不晓。”对此，他深感不安，唯恐耽误了公职，“日唯诺于工匠之意者，惴惴焉，惟辱命误公之是惧。”为此，初到景德镇，他就“用杜门、谢交游，聚精会神，苦心竭力，与工匠同食息者三年”，终于“抵九年亥，于物料火候生克变化之道，虽不敢谓全知，颇有得于抽添变通之道”，一改三年前之“唯诺于工匠意旨”为“可出其意旨唯诺夫工匠矣”，并且“因于泥土、釉料、坯胎、窑火诸务，研究探讨，往往得心应手”。“用了三年的时间，从一个对陶务一无所知，一切听从工匠安排的督陶官，到一个熟谙治陶原理，于治陶技巧得心应手，可发令于工匠的督陶官，唐英付出的努力是巨大的，可见其在督陶事务方面用力之勤。《景德镇陶录》记述唐英督窑的成就说：“公深谙土脉、火性，慎选诸料，所造俱精莹纯全。……

厂窑至此，集大成矣！”⁴²到雍正十三年（1735），也就是唐英督陶的第七个年头，由唐英督造送往京城的瓷器已经“不下三四十万件”，其督陶成就，由此可见一斑。

文字材料方面，唐英在乾隆元年（1736）写的《陶成纪事碑》和乾隆八年（1743）编的《陶冶图说》是我国清代制瓷工艺史的重要资料，此外，他还有《火神童公传》、《龙缸记》、《瓷务事宜示谕稿序》等关于制陶的大量文字。世人称颂的“唐窑”就是指乾隆二年（1737）至十九年（1754）唐英督理景德镇御窑期间烧制的瓷器。《中国陶瓷史》为此对唐英的评价甚高。

第三节 唐英交游考

一、唐英交游对象

唐英供奉内廷多年，又在九江为官半生，加之他“宏奖风流，爱才如命”⁴³，期间结交的上层官员、文人雅士不在少数。唐英的交游圈必定对他的生活及诗文创作产生一定的影响，为了更进一步了解唐英及其生活，以下，笔者试图以人物为点，大致勾勒出唐英的交游圈的轮廓。囿于材料之有限，还请方家指正。

高斌（？～1755），姓高佳氏，字石文，号东轩，满洲镶黄旗人，乾隆皇帝慧贤皇妃之父。好读书，于经史外博通先儒诸集。雍正六年（1728）授广东省布政使，九年（1731）迁副河南山东河道总督。自雍正十三年（1735）至乾隆十八年（1753）曾三任江南河道总督，治河十余年，奏疏最多，大都可为依据，非一时就弊者比。官至文渊阁大学士，卒于工次，谥文定，有《固哉草堂集》。《清史稿·列传九十七》有传。

高斌自幼与唐英同学，又是唐英侍奉内廷时之同僚，唐英长高斌一岁，二人面貌相似，初识者往往错认之。乾隆元年（1736），唐英奉命榷淮安关，时高斌任江南河道总督，而是你那未见的故交重逢，相逢话旧，三十年前往事历历在目，自然不胜感慨。唐英榷淮关三年间，两人“密迹淮滨，素心晨夕”，来往颇多。三年之后唐英复回江西督陶，临走前（乾隆三年十二月十六，1738）嘱高斌为其《陶人心语》作序，高斌欣然应允。高斌对唐英在诗文、绘画艺术方面的成就有高度的评价：“顾先生之书画，皆臻妙绝，又能诗，善属文，才情焕发，声望卓然。”⁴⁴

顾栋高（1679～1759），字复初，一字震沧，又自号左畬，江苏无锡人。康熙辛酉（1681）进士，授内阁中书，以奏对越次罢职。乾隆时举明经行修，受国子监司业衔。卒年八十一岁。所学合宋元明诸儒而一之，调停朱陆之说，治经长于《春秋》，有《大儒粹语》、《春秋大事表》、《毛诗类释》、《尚书质疑》。

顾栋高是李绂的门人，唐英九江幕僚之一。乾隆初，顾栋高将唐英的诗文选录成集并为之作序，唐英自命集子为《陶人心语》。顾栋高在序中写道：“江右自昔称名胜地，而浮梁之景德镇，其所称珠山昌水者，于时独晦，名人吟咏之所不及，疑千百年来亦若有所秘而不轻泄，待大贤君子之居其地，发其幽怪而遂以独擅其名者，沈阳唐俊公先生扈从圣祖皇帝三十余年，于雍正六年奉命督陶其地，

公之余暇，极意风雅，搜奇抉怪，凡云霞之出没，草木之荣悴，与夫候虫、时鸟、嘉卉、异石、僧寮、古刹，靡不入其毫端而增其才思。由是环镇数十里之地，遽然万变，若与匡庐、武夷并出于天外。”⁴⁵说九江山水因唐英的文字而变色，“若与匡庐、武夷并出于天外”，虽是夸张之词，但唐英公务闲暇之余在珠山山水间“搜奇抉怪”却也是事实了。乾隆三年（1738），顾栋高再次辑录唐英诗文成《陶人心语续选》并作序，再次为后人研究唐英其人其作留下了大量资料。

李绂（1673～1750），字巨来，号穆堂，江西临川人，清康熙四十八年（1709）进士，选庶吉士，累官工部右侍郎，乾隆初授户部侍郎、累至内阁学士，其学原本象山（陆九渊），幼以神童称，博闻强记，下笔千言，论著颇多，有《穆堂类稿》、《续稿》、《别稿》等传世。

高斌在为唐英的《陶人心语》作序后，又修书李绂，嘱其为序，李绂应允，在序中将唐英与陶渊明并举。其序曰：“公尝为人作诗序，其论古今诗人，独推陶渊明一人，为品高道胜。公治陶之地故鄱阳为渊明祖居，安之公之自称其非职之谓，其谓陶渊明后之一人欤？”⁴⁶

张坚（1681～1763）⁴⁷，字齐元，号漱石，又号洞庭山人，别署三崧先生，江苏上元（进南京）人，唐英在九江期间的幕僚之一。

张坚年轻时屡应乡试不第，卒无所遇，以诸生终。尝作《江南一秀才歌》自嘲，时人遂称其为江南一秀才。张坚善为曲，先作《梦中缘》，又作《梅花簪》，继又成《怀沙记》，再成《玉狮坠》，此四种传奇，人称“梦梅怀玉”，后总名为“玉燕堂四种”。张坚制曲有才，《梅花簪》始成，即为南京优伶购去，易名《赛荆钗》，轰动一时，人人称奇。相传晚年张坚，尝宿钱塘酒家，有老姬夜缝衣，其针线簿则《钞梦中缘》稿本也。问之，因言主人有幼女，颇娴吟咏，爱诵是编，年十六，以痼疾死，此其遗物。张坚翻阅稿本，内有题诗一首，顿露怜才意。问老姬女之姓名，终不肯言。乃以一金易其本归。

唐英在九江为官期间久闻张坚大名，然张坚“游荡于四方”，两人迟迟未能相见。乾隆十四年（1749），唐英在九江为官，听说张坚在浙江，急忙派人前往延请，张坚收到邀请后，欣然前往浔阳。二人共同切磋曲艺，教授家乐。对此，唐英在《梦中缘序》中有详细的记录：

余夙闻吾江南一秀才之称，固张子漱石先生也，喜为同调，以礼罗

致之。先生挟其经游荡于四方，久之不得见。岁己巳，闻其在浙，遣使往迎，乃欣然来浔。公余之下，分韵谯吟，殆无虚日。余性嗜音乐，尝戏编《笳骚》、《转天心》、《虞兮梦》传奇十数部，每张灯设饌，取诸院本置席上听伶儿歌之。先生击节剧赏，亦自出其梦、梅、怀、玉四种，属余观，则结构新奇，文辞雅艳，被诸管弦，悦耳惊眸，风流绝世。其《梦中缘》一种，抹煞登徒，寄情深远，所谓好色不淫，怨悱不怒，诚堪与庄、列旧传，非苏、辛所得而匹偶也。先生著作颇富，而不自收拾，携以出游，时人得其片语只字，遂装而珍之，曰江西一秀才稿，而《梦中缘》尤脍炙人口。余惧展转钞录，未能广遍，欲代为开雕，公诸同好，以垂不朽。而会吾调任粤海之命，先生以道远惮于偕往，复应接任九江惠公之聘。余匆匆就道，虽不及登梨。⁴⁸

乾隆十五年（1750）春天，唐英出资刊刻张坚的剧作《梦中缘》，可是还没等《梦中缘》付梓（《梦中缘》于第二年刊刻工竣），唐英就受命调任粤海关了，他当时力邀张坚同往，但张坚以道路遥远为由，婉言谢绝了唐英的好意。暮春时节，唐英临行前，特在琵琶亭为张坚的《玉燕堂四种曲》再次作序。当年秋暮，唐英离开九江，回到了故乡南京，时已古稀。

商盘（1701～1767），字苍雨，号宝意，一作字宝意，号苍雨，浙江会稽人，雍正八年进士，历官元江知州，有《质园诗集》，唐英晚年密友。

商盘年少时读书于土城山之质园，旧传为勾践教西施歌舞处，亭台花竹，称甲一郡。盘束发受书，即婆娑其下。中进士后，初以知县用，又特旨改翰林院庶吉士，习国书。不久因养亲乞外补，授同知，累官至云南元江府知府。盘精于音律，善谈笑，所至必倾倒名士。其风流卷雅，谕者比之温岐、杜牧。自幼工诗，出入于元、白、苏、陆间，乐府歌行，尤瑰丽纵恣，跌宕自喜。所著篇什甚多，后经删汰，尚存三千首，为《质园诗集》三十二卷，生平见《清史稿》本传。

商盘多次写诗记录自己与唐英的交往，《质园诗集》中就收有五组。唐英调任粤海关，商盘重过琵琶亭，睹物思人，写下《重过琵琶亭有怀樵使唐俊公先生》二首，此外，又有《将至九江，可晤唐俊公先生，以诗预柬》、《留别唐俊公先生》和《重至九江晤唐俊公先生》三组。唐英离世，哀悼之余，商盘写下了《挽老友唐俊公》诗四首：

海山兜率悟前因，归去依然不坏身。

九派茫茫枫荻暮，一天秋色吊陶人。（先生自号陶人。）

忆听豪竹与哀思，银蜡当筵玉漏迟。

懊恼人间春梦短，珠山花落已多时。（先生爱虞美人花，曾制《珠山春晓》一曲。）

侍史娉婷伴白头，彩云易散岂能留？

廿年泉下遥相待，不住尚书燕子楼。（可姬为公钟爱，早化，集中有传。）

幅巾旧约竟何如？华屋生存一刹那。

他日重经房相墓，杜陵老泪最滂沱。（向与俊公有禽尚名山之约，“幅巾野服到花前”，赠公句也。）”

诗歌以景衬哀，回忆了生前嗜爱虞美人的唐英，写到了唐英钟爱而早逝的小妾可姬在黄泉之下坚守了二十年的忠诚，并对唐英不能再赴二人之“幅巾野服到花前”之约而深表惋惜。

董榕（1711~1760），字念青，号恒岩，丰润人，雍正十三年（1735）拔贡，历官江西赣宁道，九江知府，有《浞阳集》。

乾隆二十一年（1756）八月，唐英卸任以后，九江关务就交由董榕暂任。董榕曾为唐英的剧作《慵中人》、《女弹词》、《转天心》、《巧换缘》、《天缘债》、《笏骚》、《虞兮梦》写序、作诗题辞，可见，他是唐英戏曲作品的忠实读者与观众。具体序文及题辞内容本论文将在第二章第二节《〈古柏堂戏曲集〉述略》中再作分析。

蒋士铨（1725~1785），字心余、辛予、新愚，号清容、藏园、藏园居士，晚号定甫，别署中子、雁沙、离垢居士。祖籍浙江长兴，先人姓钱，明亡后，迁居江西铅山，改姓蒋。乾隆二十二年（1757）进士，官翰林院编修。辞官后曾主讲绍兴蕺山书院、杭州崇文书院、扬州安定书院。与袁枚、赵翼并称乾隆三大家。

蒋士铨是清中叶的重要戏曲作家之一，有戏曲 16 种，均存。《临川梦》、《冬青树》、《香祖楼》、《桂林霜》、《空谷香》、《雪中人》等六种传奇与《一片石》、《第二碑》、《四弦秋》等三种杂剧合称为《藏园九种曲》。后人辑录蒋士铨作品成《忠雅堂集》43 卷，包括文集 12 卷、诗集 27 卷及补遗 2 卷，词集 2 卷、还附有南北曲。

乾隆十二年（1747）九月，蒋士铨中举，十月归鄱阳，途径景德镇谒谢司马郑东里先生，由此与唐英相识。蒋士铨有《唐蜗寄榷使招饮珠山官署出家伶演其自谱杂剧赋谢》诗八首纪其事。诗中有云：“公是香山老居士，我原竹屋旧词人。怜才一见称知己，识面初来喜率真。别署合题书画舫，长吟何碍宰官身？性情诗可千回读，满饮深杯不厌巡。”又云：“冷吟闲醉自风流，白首还悲宋玉秋。留客且为文字饮，挑灯同话古今愁。家伶解唱名银鹿，小部能歌认海鸥。听到烦音频促节，暗抛清泪作缠头。”可见，唐英自出家班演出自谱杂剧，招待蒋士铨等人，两人一见如故，互相奉为知音。唐英在自己的和诗《和蒋孝廉见赠原韵》中写道：“风尘堆里多相识，韵雅知音子外无。”颇有知音难求，得一知音如蒋氏不易的感慨之意。

第二年，蒋士铨会试落榜，归家途中与唐英结伴而行。《清容居士行年录》中记载：“七月，九江唐蜗寄榷使入京，是尝与郑东里先生所相识者，因约同舟南还。八月登舟，相对六十日，诗歌酬答无虚。抵江洲，别买舟回鄱阳。”蒋士铨与唐英二人水路相对二月，期间交流密切，感情益深。以至于别离时，蒋士铨写下《琵琶亭别唐蜗寄使君》：“小立疏林落叶屯，白头扶杖倚双孙。僧无俗韵邀同坐，秋在渔舟唤到门。老树四周虚阁隐，晴岚一线大江吞。青衫我亦多情者，不向东流落泪痕。”依依惜别之情寓于字里行间。也就是在这次路途上，蒋士铨为唐英的《芦花絮》和《三元报》分别写了序言。

唐英晚年抱恙，蒋士铨寄诗董榕之时还不忘问及故交唐英，其诗曰：

万卷堆中一短檠，乱青横出两先生。
去寻古井垂修绠，同坐匡床展画筌。
花外自邀人擲笛，灯前可少伎弹筝。
买藤便赴看山约，不用商量待宦成。

盤回细路入秋烟，晴雪遥看万仞悬。
雷鼓忽喧篮笋外，珠帘横挂酒杯前。
客离尘海山都好，官到江洲骨自仙。
却笑老元夸郡署，风流终让白公贤。

古乐疑闻奏洞庭，自摩冰玉唱玲珑。（太守有《芝龕记》院本）
其言忠厚办多感，此调老苍谁解听？
谱出从教纤掐掐，曲终宜对数峰青。
王郎斫地酣歌惯，制泪防他首触屏。（谷原时过江州）

久闻骚客富文辞，副本应藏碧字碑。
立就万言才敏捷，胸填五岳气瑰奇。
偶寻太守东林约，岁作诸生北面师。
想见秋郊图主客，夕阳红到驻骅时。⁹⁰

此诗作于乾隆二十一年（1756）九月，当时蒋士铨住在南昌，因为友人王又曾将赴九江，故蒋士铨特托王又曾寄诗董榕，兼怀故交唐英，可见蒋、唐二人交情之深。

二、唐英与琵琶亭唱和

在江西的二十余年间，除短期调任淮安板闸关、粤海关、九江钞关外，唐英始终总理江西窑务，可以说，唐英是在督陶任上度过了后半生。唐英雅好诗文，《同治九江府志》记载唐英“尤喜培文教，时延名山长课士烟水亭上”，说他“寄情山水，四方往来，唱酬无虚日”。的确，《陶人心语》中就收录了不少烟水亭诗。此处主要考察的是唐英的琵琶亭交游，试图以此为例，管窥唐英在景德镇期间的的生活。

琵琶亭位于江西九江浔阳江畔，因白居易的一首《琵琶行》而闻名遐迩。相传唐李渤因感白居易诗而建此亭，自建成后，屡为兴废。原址在湓浦口，明万历年间江西兵巡道葛寅亮移址重建于城东老鹤塘，不久废毁，清雍正间兵巡道刘均又复建于湓浦口故址。其间八九百年间，士夫骚人墨客之辈常“艳其事，访其迹”，

“呕吟凭吊”，虽“佳篇名句不翅”，而“春花秋卉之蕃茂矣”。唐英任职九江期间见琵琶亭年久失修，“不忍视名胜沦没于是”，因而出资对琵琶亭加以整修，扩建楼堂，增塑白居易像，并为琵琶亭题额“晓风残月”、“大江东去”⁵¹。其时琵琶亭附属建筑繁多，如其侧有双碧楼，游客如云，盛极一时。惜逮清咸丰三年（1853），这座唐英出资重修的琵琶亭再次毁于兵火。

乾隆八年（1743）二月九日，琵琶亭主楼建成，唐英作《春游琵琶新亭唱和》，其序曰：

琵琶亭，唐白香山遗迹也。在九江榷署之左，相距不里许。历久倾圮，间有古今题咏碑碣，半沦没于寒烟蔓草中，孤亭欹仄，旦晚莫支。余司榷江州，数至其地，不忍古迹荒落，因捐俸，新其亭，更创小楼三楹以供登眺。以冬春雨雪，未遽竣工，癸亥二月九日，始得明霁，而楼宇适成，爰偕同事诸君子，泛舟一游，凭栏远瞩，兴会勃然，率成里语二章，诸君属和。⁵²

不同于以往琵琶亭诗的离愁别绪，感时伤怀，唐英此时的琵琶亭诗色调是比较轻松明朗的，诗作其二曰：“欲开尘眼每登楼，此日登临兴更幽。远水浮来舟似履，孤亭闲立客如鸥。偶捐七箸留风雅，喜附人文作胜游。却笑当年白太傅，琵琶声里泣深秋。”

乾隆十一年（1746）二月十九日，琵琶亭修复工程竣工，唐英特邀文人雅士同游琵琶亭，众人诗酒歌赋，共贺工程落成，唐英作《春日琵琶亭阅堤工，偕诸友即景有作。时仲春望后四日也》。

五月，唐英再次邀友同游琵琶亭，作《丙寅夏五月，琵琶亭临江廊槛工竣，偕诸友游览，叠赋二律以落之》诗，有句曰：“铁板铜钹今日客，掀髯齐唱大江东。”并作《重修琵琶亭自记》文，交代重修琵琶亭的缘由。

丙寅立秋后三日，即农历六月廿五⁵³，唐英又作《丙寅立秋后三日，琵琶亭即景二首》，后续以《琵琶亭看雨（续）》，诗之序言提及，《琵琶亭看雨》共有五律四首，惜《唐英集》未收全，缺佚一首。

当年中元节，也就是农历七月十五鬼节，唐英再次主持琵琶亭宴集，诗文会友，有《丙寅中元琵琶亭宴集即事》、《丙寅中元琵琶亭宴集即事（续）》、《中

元夜琵琶亭即事》等诗为证。此外，因明确写明琵琶亭宴集的仅丙寅中元一次，据推，《和友人琵琶亭宴集诗（方仲驹司马原韵）》、《和友人琵琶亭宴集诗（续）方仲驹司马原韵》这两首诗都应为此宴集而作。此后，又有《中元宴集琵琶亭旧作二首，近有友人以二韵合作回文体互合者，因更作此答之》。

一个月以后，也就是中秋节，唐英诸友游琵琶亭，唐英因患目疾，未能同游，故作诗聊抒遗憾之怀，有《中秋日，同事诸君子有琵琶亭之游，余以病目，不得附骥，怅而有作》。之所以将此诗系于丙寅，理据唐英《秋山放歌行·序》：“丙寅深秋，于役南昌。适病目畏风，蹢躅篮舆中，幕帷四闭，日行百余里，而心眼之官，颇有大不相能之势，亦二十年来一混沌清闲也。”知丙寅秋，唐英确患目疾，双目畏风，直至当年十一月始好转。

十二月初一，唐英再次来到琵琶亭，迎候上官，可见目疾已愈，有诗《丙寅嘉平月朔日，迎候上官琵琶亭小憩，乘便探春，兼以书怀》为证。

乾隆十二年（1747），正月十一有《丁卯上元前四日琵琶亭即景》、《丁卯上元前四日琵琶亭即景（续）》，二月有《丁卯仲春，琵琶亭书怀。用前上元前四日琵琶亭即景原韵》，五月有《丁卯仲夏琵琶亭即景》，六月廿九“有《丁卯立秋前三日雨后琵琶亭望秋即景》、《丁卯立秋前三日雨后，琵琶亭望秋即景（续）》，九月有《丁卯九秋月夜游琵琶亭，用前“临江廊槛工竣偕诸友游览”原韵》等诗作。

乾隆十三年（1748），正月初八有《戊辰人日后一日琵琶亭探春二首》，正月十六有《戊辰上元后一日琵琶亭春游》。

是年六月初九，唐英奉命入觐北上（唐英有《戊辰六月初九日奉命北上，避热夜行，过临淮县朝食，小诗四首志事》），临行前作《戊辰夏日将北上入觐，琵琶亭独坐口占二律，留别风景也》。九月，南下回浔，唐英重游琵琶亭，有《入觐回浔，重游琵琶亭四首，时戊辰九月廿一日也》。据《忠雅堂集校笺·琵琶亭别唐蜗寄使君》诗笺云：“士铨于乾隆十三年七月下旬与唐英共舟，历河北、山东、江苏、安徽，‘相对六十日，……抵江州，别买舟还鄱阳’。”以此推之，至九江当在九月二十日左右。唐英《陶人心语续选》卷一〇有《入觐回浔，重游琵琶亭四首，时戊辰九月廿一日也》，或即送别士铨时作。”⁵⁶其后，唐英又有《叠和重游琵琶亭四首原韵》，小序曰：“余入觐回浔，曾赋《重游琵琶亭》七律四首。承游览诸君子不鄙粗谬，和者甚夥，殊深愧幸也。然乐此不疲，莫忘其

丑。案牍余闲，自复叠和四首，用谢同好，兼志兴会。冯妇之诮，姑任之耳。”

是年冬，唐英再登琵琶亭，有《戊辰冬日琵琶亭纵目》。

乾隆十四年（1749），四月十八有《己巳清和月望后三日，琵琶亭访友竹徐山人，即事口占二首》，又推，《友竹徐山人居停琵琶亭，以诗见遗，和其原韵》一诗应大致作于此前不久，竹徐山人居停琵琶亭，遗诗唐英，唐英先和其韵，继访之。

六月廿二⁵⁶有《己巳立秋前三日琵琶亭叠韵四首（补轶）》，七月十五后有《己巳孟秋望后，琵琶亭独坐即景，兼以书怀，叠韵四首》，十二月有《己巳嘉平月琵琶亭望春》。

乾隆十五年（1750），正月初三有《庚午元旦后二日，约同事琵琶亭看梅，余以公冗不果，怅成小诗六首，遣伕驰呈看花诸君子》。二月，唐英调任粤海关，二月廿九⁵⁷有《庚午清明日送客堂看桃花兼留别琵琶亭二首，时有量移粤海之役》，事实上，乾隆十四年冬天，唐英已经受命调任粤海关了，只是迟迟未能出发。

另，《忠雅堂集校笺·送唐隽公樵使之粤东》诗笺认为，蒋士铨该诗作于乾隆十六年冬，时士铨在南昌，是年冬唐英以九江关榷史调广东粤海关，途经南昌。疑有误。乾隆十六年冬，唐英奉命复调九江钞关，兼理陶务。唐英有《辛未嘉平月，余恭承量移浔榷之旨。将挂帆之前，署督新将军索余拙笔甚力，辞之不能，爰写梅花一枝并缀小诗应命》，可见，唐英是乾隆十六年（1751）十二月从粤海关出发，坐船返回九江的。非“调广东粤海关”，而是调离粤海关，返浔。

乾隆十七年（1752），四月十五有《壬申孟夏望日，自粤海返浔重游琵琶亭口占二首》，七月有《壬申长夏，旱炎酷烈，偕老友始北山人李寓竹琵琶亭避暑清话，即事口占》，七月十九日有《七月十九日琵琶亭望秋》，其序曰：“余由浔调粤历己巳、庚午、辛未；匆匆三载，征逐于蛮烟瘴雨间，兼之公私酬应，日无宁晷，惟觉四时皆夏，而清凉心地几成逐热之场矣。荷蒙圣恩，复调回浔。登斯亭也，一天爽籁，满目秋光。昔人云，‘秋风来故人’，不其然乎？濡毫率成志兴。”可见唐英对九江、对琵琶亭的情感之浓厚。

乾隆十八年（1753），二月十六日作《癸酉仲春望后一日，送李仙蟠监司，予告归鄂渚二首》，因西风阻航，延缓起程，唐英谓之“平生意外快事”，二十一日，李仙蟠再次启程，唐英再送，作《二月二十一日琵琶亭再送李仙蟠》，其序曰：“仙蟠解缆长行，正深怅悵，忽为西风阻棹，复得盘桓于琵琶亭者终日，

平生意外快事，莫此为甚。口占一律识事。”

之后几年，直至唐英去世，琵琶亭诗不复再现，或是由于唐英年岁渐大，加之有疾在身，其主持的琵琶亭唱和也就此成为了一段历史。

自丙寅春琵琶亭建成之后，从众多诗文来看，以唐英为核心的琵琶亭宴集唱和曾经一度十分繁荣，唯唐英调任广东粤海关期间，少见其琵琶亭诗，或因缺少了一个核心人物，琵琶亭诗创作也走过了一个高峰期。可以想见，琵琶亭宴集已经成为一个聚拢文人雅士的平台，同时也成为了唐英结识文士的窗口。据《熙朝新语》载，唐英常命人置笔墨纸砚于琵琶亭上，凡往来过客能诗者辄令赋诗，待其过目之后，分高下以酬之，如此“投赠无虚日”，以致“坐是亏累”，然其“变产以偿，怡然决不介意”。唐英卸任后，“过客思之，为建白太傅祠，肖唐公像于旁，至今尚存”。将唐英像与白居易像并置，使其流传青史，可见唐英其人已经被紧紧地与琵琶亭联系在了一起，后人如果要编写一部“琵琶亭文化史”的话，唐英必定也是其中绕不过去的一个人物。

另，唐英应编集过“琵琶亭诗”。据元人马端临《文献通考》、清人文行远《浔阳揽醑》分别记载，历史上确有《琵琶亭诗一卷》、《浔阳琵琶亭记咏一卷》两书，但均先后散佚，有目无书。又说，今存《辑刻琵琶亭诗》一书，当为现存最早的琵琶亭诗集了，此书凡一卷，乾隆十一年（1746）唐英辑刻，首附唐英自绘《琵琶亭图》一幅，依次为记文、序文，再后便是按编年辑刻的诗歌，始自乾隆八年（1743）二月，迄十六年。全书共一百二十五页，虽说年代不久远，但传本极少。

本论文对《辑刻琵琶亭诗》一书暂时存疑，其说曰唐英于乾隆十一年（1746）辑刻琵琶亭诗，但该诗集又收自乾隆八年（1743）至十六年（1746）的琵琶亭诗，自相矛盾，或表述有误、或表述不清。存疑于此，待进一步查考。

琵琶亭交游对唐英而言是其官任江西余暇期间的重要文化生活，从唐英的琵琶亭交游中，我们看到了一个寄情于山水的普通文人。阅读唐英诗歌，我们可以发现，他的诗歌中极少提及督陶、冶陶之事，甚至没有一首咏陶诗，可见，唐英自觉或不自觉地已经将公务和闲暇生活一分为二了。他的琵琶亭交游生活首先至少说明了他对文化精神生活的一种追求，其次，也从侧面反应出了其文化精神生活是有一定的物质和时间保障的。更为重要的是，这样的吟诗赋词的集会，为唐英提供了一个抒发情怀、结交文人的平台。

第二章 唐英文学成就

第一节 唐英的诗文创作等成就

唐英留下的大量的诗文作品，基本收入了《陶人心语》及其续选中，此外，张发颖、刁云展整理的《唐英集》中还收有《陶人心语》佚编及《古柏堂杂著》。

《陶人心语》共有六卷，续选八卷，主要收录了唐英创作的诗歌，包括五七言古诗、律诗、绝句等，也收录了少量词作及杂著。

唐英的诗作，或者见物抒情，或者表达他对皇室的忠心，或者表现家人亲情，教训子女，或是酬唱纪事，多有游山玩水，吟咏性情之作。

由于唐英写诗追求真挚自然的情感，这同时也令他的诗作语言显得通俗浅白，然笔者以为其艺术表现手法一般，因而始终未能被列入一流之列。

《古柏堂杂著》内容繁杂琐碎，作者本着有所闻则必录，有所思则必记的原则，留下了形形色色的各类文字，包括各类典故出处、医药偏方、名胜古迹、野史传说等等，其中比较有史料价值的是他的榷务督陶的奏折及陶务文章，陶务文章中多有制陶经验之谈。

李绂在《陶人心语·序》中有一段很好的概括：“读《起蛟行》及甲寅五月诗，见公忧国爱民之心；读《除夕忆禁中直宿》诗，见公不忘君恩之心；读悼亡诗及忆两兄诗，见公笃于人伦之心；读《崔节孝》诗、《施贞孝赞》，见公重节孝、端风化之心；读《龙缸记》，见公好古之心。”⁵⁸可以说，李绂的这段话基本概括了唐英诗文创作在思想内容方面的特点。唐英没有失意文人的落魄之叹，充斥他诗文及戏曲创作的，是忠孝节义。

唐英在小学训诂及绘画书法方面也小有成就。他编有字书《问奇典注》，《问奇典注》源于明江西新建张位《问奇集》，仅两卷，比较简略。清初，扬州李云书又加以改编、组合、补充，称其为《问奇典注》，成为一部具有相当规模的辞书。条目增多，考证详赡，分为六卷。这部书查阅方便，搜罗丰富，在辨析字、词、义理方面，十分具有参考价值。惜其流传不广，不为世人所知，几致湮没。

辽沈书社在出版《唐英集》的同时把影印本《问奇典注》作为附录单独成书出版。

又，根据李放《八旗画录》记：“《历代画史汇传》云：（唐英）‘工宋山水人物，能书。曾主管窑事，制器甚精，今称唐窑。尝亲制书、画、诗，付窑陶成，屏对尤为奇绝。’”⁵⁹可见唐英在绘画书法方面的成就在当时也是有一定影响的。

综上所述，唐英在诗文戏曲创作、陶务纪事、小学训诂、绘画书法等领域都有所涉猎，并小有成就，究其原因，不外乎与个人性情特点及身份地位有关，在这个方面，笔者认为顾栋高的概括最为贴切：“公余之暇，极意风雅。”“文人遭遇亦有幸与不幸。”“先生弱冠即侍殿廷，洎承恩命，为天子陶成宗庙祭庙祭器，政务清简，无簿书繁杂之务以扰其志虑而阻其心思，故其诗从容怡愉，寄情清远。”⁶⁰只有在物质与时间方面得到了双重的保障，唐英无怨叹之气的文学艺术创作才能成为可能，关于这一点，笔者将在本论文的结语中进行进一步的分析论述。

第二节 《古柏堂戏曲集》述略

作为清中叶代表剧作家之一，唐英的戏曲作品在中国戏曲史上的地位是不容忽视的。唐英的戏曲创作一般在乾隆初年（1736）至十九年（1754）间。其杂剧、传奇创作是研究我国戏曲史上花雅之争前期情况的重要史料。今人周育德校点的《古柏堂戏曲集》⁶¹，收录唐英剧作十七种，包括《箛骚》、《三元报》、《芦花絮》、《佣中人》、《清忠谱正案》、《女弹词》、《虞兮梦》、《长生殿补阙》、《英雄报》、《十字坡》、《梅龙镇》、《面缸笑》杂剧十二种，《转天心》、《巧换缘》、《天缘债》、《双钉案》、《梁上眼》传奇五种，另有《旗亭饮》、《野庆》杂剧两种，惜不传。

以下，笔者将简述唐英的十七种剧作，以期为后文分析的展开作好铺垫。

《箛骚》：凡一折。一名《入塞》。本事见《后汉书·董祀妻传》、《烈女传》及《三国演义》。作于乾隆七年（1742）上元节。剧写蔡文姬惨遭战乱，被掳北地，为可汗纳入中宫，忍耻包羞十二载，虽有可汗的眷顾，又育有二子，然仍日夜思念故土。时当塞北秋高凋残，闻听箛声凄凉，文姬不禁触耳销魂，更添惆怅，取过焦尾琴，采录箛声，拍谱宫商，以消闷遣怀，因而有了一段“箛吹骚动，骚谱箛传”的历史典故。此时，黄阿狗报告，曹操不忍蔡中郎之女流落外邦，特备办金壁彩缎，与可汗讲和通好，赎取文姬归国。文姬闻讯，悲喜交加，二子奉父之命，为母亲饯行，文姬在悲喜交集、去留两难、心乱如麻的情况下与二子洒泪别离。唐英创造性地将《胡箛十八拍》揉入剧中，反复咏叹，起到了极好的艺术效果。

蔡文姬哀感顽艳的悲惨命运千百年来一直为文人雅士所关注，与此同题材的戏曲作品就有元金仁杰的《蔡琰还朝》杂剧（今佚），明陈与郊《文姬入塞》杂剧，清张瘦桐《中郎女》传奇，清尤侗《吊琵琶》杂剧，京剧《文姬归汉》和《蔡文姬》，清宫大戏《鼎峙春秋》中也有文姬故事。唐英早在雍正年间就写过《归夏图》二首吟咏此事：

关山不闭痛离鸾，自分生还故国难。

偕老哪期归董祀，可人毕竟是曹瞒。

家园重问村烟断，裙髻初消朔雪寒。

转苦贤王凭塞雁，卷芦吹月向长安。

莫怨兴平扰攘时，汉家宁得似蛾眉。

脱身幸是中郎女，远梦难抛鞦韆儿。

当世已同人面改，终天聊补父书遗。

可知青冢魂应妒，到死空教斩画师。⁶²

可见唐英对文姬身世的感慨，十年后唐英又作《笛骚》缅怀这位一代才女。悲歌慷慨历来为古燕赵之遗风，唐英自谓“真燕赵间人”，因而产生了“斯愁之买，舍我其谁？”的念头，“拟其当年之形神心事，熔铸其十八拍之节调遗音”。⁶³

当时唐英寄寓于古江州之湓浦郡署，在一个“痴云蛮雨，月暗更残”的夜晚，他的家班首次在众宾客面前上演了《笛骚》，蔡文姬由唐英家班的梁柱阿雪扮演，当时的演出效果应该是极好的，唐英自己记录当时的演出场景是：“轻吹合以洞箫，歌声呜咽，四壁凄清。予则掀髯而听，听然而笑，拍案大叫，……歌竟雨歇，江风大作，涛声澎湃，响震几筵，若助予之悲歌慷慨者”。⁶⁴“歌竟雨歇，江风大作，涛声澎湃，响震几筵”是大自然的巧合，但观者的心情随着剧情的发展而高低起伏是不容否认的，呜咽的歌声、低和的洞箫毫无疑问具有极大的艺术感染力。此后，《笛骚》成为唐英家班的保留剧目，据商盘《将至九江，可晤唐俊公先生，以诗预柬》诗后自注：“公有家部，能歌自制乐府《入塞》、《旗亭》诸曲，向曾闻之。”《笛骚》一曲在唐英交游圈中的影响由此可见一斑。

《三元报》：凡四折。本事见《温州府志》、《情史》、《名山藏》诸书，或为以明章纶事为题材写商辂事。写秦雪梅自幼许配商文佑，文佑染病，秦家恐误女儿终身而拒绝过门冲喜，商家救子心切，取婢女爱玉为妾，文佑身故，而爱玉已有身孕，雪梅前往商家奔丧，见此情景，坚决与爱玉共同守节商门，以完妇道。十八年含辛茹苦，将商文佑遗腹子商辂视若己出，断机督课，商辂成人，连中三元，雪梅及商家一门均得皇帝封赠。

历史上实有商辂其人，《明史》有传，而且确曾于明正统年间连中三元，唐英在自己的杂著笔记中也记录了商辂的简介。由于其经历颇具传奇色彩，因而被附会上了种种传说，所谓其母望门守寡、苦节抚孤即是其一。以此题材的文学作品非常多，有弹词《断机教子三元全传》，鼓词《三元记》、《三元传》，木鱼

歌《节义传芳雪梅记》，潮州歌《秦雪梅》、《雪梅教子》，子弟书《秦雪梅吊孝》，宝卷《雪梅宝卷》、《贞节三元传全集》（一名《秦雪梅宝卷》），戏曲作品有明沈受先《商辂三元记》（一名《断机记》），川剧《中三元》，婺剧《三元坊》，梨园戏、莆仙戏《商辂》，蒲剧《大娘教子》，庐剧《三元记》，常锡戏、黄梅戏《秦雪梅》，新昌高腔、皮影戏《雪梅教子》，越剧、扬剧、倒七戏《秦雪梅吊孝》等。

唐英在剧末【尾声】中写道：“曲翻新，排场异，劝贞女贤娘记取。若不能教子成名也枉断机。”其所本似为乱弹戏，但梆子腔、高腔、徽剧等保留了《书馆》（一作《游楼观书》）一折，此折写商文佑投亲入秦府，雪梅遇之，一见钟情，为后文雪梅的吊孝不归埋下了基础，但是唐英认为这些情节有伤风化，不仅删去此折，让秦雪梅为从未见过面的未婚夫守节，还在结尾处请出一位老学究宣扬奇节，殊是陈腐。从情节、内容、主题等方面来说，此剧的改编是不成功的。

蒋士铨为《三元报》写了题辞，盛赞秦雪梅作为未过门的未亡人节孝两全的行为，评价秦雪梅“乃年芳而识卓，遂语迫而心专”。

《芦花絮》：凡四折。本事见《说苑》，写二十四孝中的故事。春秋时，鲁国闵损幼年丧母，其父闵启贤续娶李氏，李氏不贤，偏袒己子，用芦花为闵损絮成棉衣，闵损受冻难言，后其父得知真相，怒欲休妻，闵损以“继母出门，爹爹无伴”、“母在一子寒，母去三子单”的道理说动父亲留下继母，继母深为闵损的言行所感动，自此视闵损如同己出，从此家庭和睦。蒋士铨有题辞：“芦花絮冷，不寒孝子之心；继母爱偏，终化义夫之训。”

此剧流行甚广，同题材的作品有宋元戏文《闵子骞单衣记》，明沈璟《十孝记·衣芦御车》，汪湛溪《孝义记》，无名氏《芦花记》，汉剧、楚剧《打芦花》，秦腔、晋剧、河北梆子《芦花记》，豫剧、高腔《推车接父》，越剧《闵子御车》等。

《佣中人》：凡一折。本事见谷应泰《明史纪事本末·甲申殉难》。写李自成攻入北京，崇祯帝自缢，京城百官纷纷降贼。卖菜佣汤之琼见崇祯皇帝梓宫冷落，恸哭不已，以清水、菜蔬祭奠崇祯后触石死节。明将襄城伯李国桢假意归顺，答应葬过帝后便受职，见汤之琼以布衣之身殉国，慨叹“明朝三百年天下，忠烈先输一菜佣”，遂命手下厚殓汤之琼，葬于黄陵宝城之外，为守陵义勇。董榕为《佣中人》写了序文，对此剧大加赞赏：“余尝观甲申殉难中，有菜佣其人，为

之肃然起敬，怆然流涕，念其人与范吴桥以下诸公一同殉节而更见其难。盖吴桥诸公，大人也；菜佣，小人也。以小人而立大人之节，斯乃不愧为人。每思歌之咏之，播之管弦，奏之邦国乡社，以告世人。而自惭拙陋，词不达意。今读古柏先生《佣中人》传奇，乃为之拍案叫绝，畅然而无憾也。其文笔之妙，抑扬顿挫，愤气激昂，愈跌愈醒，愈宕愈快，使明季顶弁拖绅，累累若若之辈，无地可容。”董榕亦赞其“文如太史公叙高渐离事，如闻悲哀击筑之音”，并认为“此佣得此文，堪与击筑者并传不朽矣”，将汤之琼与高渐离并举，唐英与司马迁相比，可见对此剧主题的认可与对唐英本人的肯定。

此外，商盘也为《佣中人》题词二首，其词曰：

亡国臣难御寇锋，闲批《明史》到怀宗。

外城失守将开钥，前殿无人尚击钟。

未及乘骖还渡马，可怜踣凤更缠龙。

草间求活麒麟楨，愧煞乡愚卖菜佣。

一肩重担是纲常，蔬瓜能留百代香。

士守厥根身抗节，民多此色世罹殃。

故宫离黍云千穗，变徵悲歌泪数行。

旧事翻成新乐府，褒忠不为感沧桑。

商盘在题词中盛赞了卖菜佣作为一个小人物，但却以忠诚之心爱国报国，忠烈效国的感入行为。

《清忠谱正案》：凡一折。此剧是对李玉《清忠谱》的引申与发挥，剧中人物皆见《明史》。写明朝为魏忠贤一派害死的周顺昌死后受封苏州城隍，颜佩韦等五义士为周公殿力士，周顺昌奉玉帝旨意严勘魏忠贤等人罪行，从重定罪。全剧宣扬的是因果报应的思想，同时充满了一种复仇的快感。

董榕在题词中写到：“此事不宜属郊岛，恐彼寒瘦思难抽。君其体此作正案，以告万世为国谋。亭主笑颌谱宫徵，下笔神助登花稠。”对唐英创作此剧的价值作了充分的肯定。

《女弹词》：凡一折。全剧词曲及结构仿洪昇《长生殿·弹词》一折，惟将

原为末角扮演的李龟年改为由旦角扮演的天宝宫人，或是出于自己家班女乐的实际演出条件而作的改窜。

董榕为该剧题辞，作《念奴娇》一阕，词曰：

执耳骚坛，妙七襄在手相题肖物。拈取陈鸿天宝事，不数偷声宫壁。
水碧山青，鸟啼花落，宫女头如雪。谱来宛合，帜新压倒词杰。眼
底白传遗踪，琵琶亭畔，正黄芦花发。刻羽移商声泛处，流水夕阳明灭。
一种风情，千秋霞契，并童颜鹤发。晚凉歌罢，莲衣还舞香月。

杨贵妃与李隆基的情事历来是文学创作者青睐的故事之一，不仅仅是出于对他们生死两茫茫的悲悯同情之心，更是出于一种对故往历史的深深悲凉之情，白头宫女唱当年，加之琵琶亭畔的黄芦秋风，该是怎样的一种萧飒之情！董榕的词中对这“一种风情，千秋霞契”的意境可谓作了非常到位的铺叙，同时这也是对唐英剧作艺术魅力的一种肯定。

《虞兮梦》：凡四折。写项羽、虞姬死后，玉帝分别敕封他们为吴江渡口平浪江神和散花仙子。江南秀士王讷，才雄命蹇，到西楚霸王庙抱项羽神像哭叹古今英雄命运，神像感动落泪。西江古镇珠山还翠亭有陶成居士，性爱虞美人花，他不仅广加培植此花，每当花开之时，还浇以美酒，赠以新诗，痛哭狂歌，悲大王之大勇，吊虞姬之贞烈。一次酒后梦遇项羽、虞姬前来赏名花，与之结为今古知己。

全剧是唐英自我生活的写照，剧中陶成居士的原型就是唐英本身。陶成居士的一曲【夜行船】道出了作者悠然自得的心境：“吏隐陶渔烟水叟，称闲官荒靡山陬。豁眼名花，醉心村酒，肯把双眉频皱？”并自称“愿学陶人不学仙，不堪傲世不求怜。半生事业诗囊外，一个珠山五色烟。”是一出典型的寄情之作。

后人王文治在《虞兮梦》跋中写道：“王生之激昂慷慨，陶成居士之蕴藉风流，互相掩映，俾英雄之气，儿女之情，与宇宙俱长。文人笔端造化，灵妙如是。”的确，《虞兮梦》一剧是唐英个人精神生活的自我体现，“儿女之情”与“英雄之气”并存，读来令人动情。

《长生殿补阙》：凡二折。本事见唐曹邕《梅妃传》，《隋唐演义》第七十九至九十八回及洪昇《长生殿》中《夜怨》、《絮阁》中均提及此事。唐英把《长

生殿》中原属暗场处理的部分加以明场敷演，写杨玉环与梅妃江采蘋争宠事，塑造了一个爱情不专、藏头露尾的唐明皇形象。

同题材的作品有明吴世美《惊鸿记》传奇，清程枚《一斛珠》传奇，清无名氏杂剧《梅妃怨》（今佚），石韞玉《花间九奏·梅妃作赋》杂剧，汪柱《赏心幽品·江采蘋爱梅赐号》杂剧，京剧《上阳宫》（一名《江采蘋》）等。

《英雄报》：凡一折。本事见《史记·淮阴侯列传》。写韩信封侯拜将，衣锦还乡之后，厚报未遇时对自己有一饭之恩的漂母，并不计前嫌，收录昔日让他受胯下之辱的淮阴恶少入麾下效力之事。

《十字坡》：凡一折。本事见《水浒》第二十七回，《义侠记》传奇有此内容。武松刺配孟州道，路经十字坡，夜宿孙二娘、张青夫妇的黑店，双方经过一番误斗后结为至交，武松由张青夫妇引见，投奔梁山。

《缀白裘》有梆子腔《杀货》、《打店》两出，京剧有《十字坡》（一名《武松打店》），川剧、汉剧、湘剧、清平剧、秦腔均有此剧目。

《梅龙镇》：凡四折。本事见吴炽昌《客窗闲话·明武宗遗事》，《江南传》第三十六回，《正德白牡丹传》第四十二回。写明正德皇帝微服私游梅龙镇，趁店主李龙外出值更时调戏其妹李凤，后封李凤为游戏宫掌院娘娘，李龙为国舅爷，受封招商侯。

剧末有【清江引】一曲，曰：“梅龙旧戏新翻改，重把排场摆。《戏凤》唱昆腔，《封舅》新时派，那些乱弹班呵，就出了五百钱，这总纲也没处买！”可见此剧是由旧剧改变，但与当时流行的乱弹班所演又不尽相同。

同题材的剧目有梆子腔《戏凤》，京剧《梅龙镇》（又名《下江南》、《游龙戏凤》、《正德下江南》）、《白凤冢》、《全部梅龙镇》，粤剧有《酒楼戏凤》，徽剧、汉剧、川剧、豫剧、秦腔也有此剧目。

《面缸笑》：凡四折。写妓女周腊梅厌倦风尘生涯，请求县官恩准从良，县官将周腊梅断于差役张才，继而反悔，故意遣张才立刻前往山东公干，至夜，皂隶、轿头、厨子、王书吏、典史四老爷与县官纷纷前往张才家，调戏周腊梅，丑态百出，张才折回，从灶膛中、面缸里、床铺下拖出这一群丑类，责罚一通，剥下县官冠带始罢手。

此剧系由梆子腔改编，《缀白裘》收有《打面缸》一出，唐英不仅保留了《打面缸》的全部情节，还增加了《闹院》、《劝良》、《判嫁》等情节，使剧情更

显饱满。乱弹有《打面缸》（一名《周腊梅》），昆腔、高腔、汉剧、川剧、滇剧、扬剧、秦腔、同州梆子、河北梆子均有此剧目，桂剧有《烟花女告状》。这是一部极受观众欢迎的讽刺闹剧，清末的上海剧坛上还可见其演出。⁶⁵

《转天心》：凡三十八折。取材于明末清初艾衲居士的笔记小说《豆棚闲话·小乞儿真心行孝》。写秀才吴明，才高气傲而命途多蹇，因而满腹牢骚，恨地怨天，得罪了玉帝，被罚投胎为己子，转世成乞儿吴定。吴定虽为乞儿，却是集孝、廉、节、义、忠、勇为一体的道德楷模，是一个孝义惊天、锄奸安邦的大英雄，与剧中的反面人物何时贤形成鲜明的对比，终于感动玉帝，彻底改变了命运。剧中充满说教，宣扬因果报应思想，唐英试图以吴定这一人物来图解传统的道德观念，却走向了极端，使人物形象趋于虚假矫情，可以说是一部在主题、内容上完全失败的作品。

董榕为《转天心》写了较长的一篇序言，在序言中，董榕同样宣扬了一种因果轮回的报应思想。

《巧换缘》：凡十二折。写书生洪遇受人欺骗，高价买来一个老寡妇周氏，将其当作妙龄少女张芳玉。周氏在随洪遇归家途中救下被老木匠马冲霄买下的美貌少女张蕴珠，并自愿与她互换丈夫。马冲霄发现妻子被换后告到官府，无奈三人早已串通口供，并以事先做过手脚的婚书为证，官府将错就错，根据年貌成全了老少两对夫妻。张芳玉对洪遇一见钟情，誓不他嫁，后经张蕴珠成全，亦嫁洪遇。全剧以年岁荒欠、民不聊生的辛酸时节为背景，却又充满喜剧效果，同时塑造了一个个饱满鲜活的小人物形象，是唐英根据梆子秦腔改编的“新词旧戏”。

董榕填了一首《贺新凉》作为《巧换缘》的题词：

笔补娲天缺。似陶公，匠心广运，竹头木屑。草巧文章那在远，野景化成仙阙。赤绳换、写来奇绝。更看蓬毛髻髻子，信心盟、井水标贞洁。墨花舞，喷秋雪。拈教珠玉双归篋。感无端、缘从此起，还从此结。不独论文兼说法，遗憾不留毫发。昨夜星河明月下，诵新词，湛湛星和月。江声似，广长舌。

董榕同样在词中提到了，《巧换缘》的故事本已有之，唐英是在原有故事的基础上“诵新词”，重写了这样的一个充满巧合和谐趣的故事。

《天缘债》：凡二十折。写书生李成龙欲进京赶考，苦无盘缠，于是到丈人家借取亡妻留下的妆奁，无奈岳母定要他续娶新人后方原物交还。恰在此时，李成龙巧遇好友张古董，张古董古道热肠，马上决定义借结发娇妻沈赛花，不料弄假成真。李成龙中举拜官，途径天津，救下流落在外的张古董，并助其与喇叭花完婚，以报前恩。

此剧原是乱弹班最受欢迎的剧目之一，《缀白裘》收《借妻》、《回门》、《月城》、《堂断》四折。花部《张古董借妻》（一名《借妻》）、《借亲记》，川剧《借妻配》，滇剧《借亲配》，楚剧《卖棉纱》，同州梆子《瓮城子》，京剧《一匹布》等均演此事。

董榕对此剧同样填词以为题辞，调寄《水龙吟》：

古来何债无还？多情况出常情表。盈衰假借，思量未有，簇新绉缟。
事本街谈，词经宗匠，比柯山好。把荆州索取，（虫鸟）矾阻绝，兴亡恨、消多少！
解到前缘定蚤，此生恩，更须偿了。不比寻常，诗逋酒责，匆匆草草。慨叹人间，中山非凡，拈毫挥扫。美使君，探尽秦风楚俗，作天星巧。

词作同样赞叹了唐英改编旧事填新词的创作。

《双钉案》：凡二十六折。本事见《辍耕录》。原名《钓金龟》。写南华真人庄周，先知将判奇案，特将一个椰瓢化作金龟，抛入淮河，启公案之原始。康氏生子江芸、江芋，江芸赴试得中，寄书接眷，其妻王氏隐瞒书信内容，弃母抛叔，独自上任。江芋每日钓鱼养母，一日钓得金龟，又得兄为祥符令讯，告母，母怒，命江芋径往祥符质询。不料江芋一去杳无音讯，康氏亲自前往祥符县，得江芋死讯，是夜，江芋托梦母亲，说恶嫂瞒过哥哥，伙同婢女害死自己，要母亲到城隍庙找包拯替自己伸冤。包拯凭借智慧一案断成两案，一钉审出双钉，不仅替江芋伸冤，还断出另一凶案，王氏等凶手被正法。此时，南华真人到来，将金龟变回椰瓢，补在江芋头顶，江芋复活。学士王彦龄认出金龟就是自己次女的救命之物，请包拯从中做媒，将大女儿嫁于江芸，次女嫁于江芋。新婚之日，包拯前往道喜，并训诫江芸自省“忘恩弃母”、“纵妻杀弟”之过。

《双钉案》是唐英根据乱弹剧目改编而来。此类剧目又元无名氏的《包待制

勘双钉》（又名《勘双钉》、《钓金龟》）（今佚），京剧《钓金龟》（又名《张义得宝》、《孟津河》），《行路哭灵》（又名《行路训子》），《双钉记》（一名《白金莲》），秦腔、川剧、湘剧有《包公判双钉》，汉剧、徽剧也有此类剧目。

《梁上眼》：凡八折。写偷儿魏打算一路跟从穿珠商人蔡鸣凤返家，目睹蔡为其妻朱蔷薇及奸夫郑打雷所杀的过程，朱氏恐事情败露，竟诬赖自己的父亲朱茂卿杀死了蔡鸣凤，魏打算在牢里为报朱茂卿一饭之恩，出堂作证，替朱茂卿雪冤，朱氏、郑打雷伏法，县令将魏打算判于朱茂卿夫妇做义子，并让魏打算在县衙做快马，专管捉贼。

此剧是唐英根据梆子等地方戏改编而来，流传颇广，京剧有《串珠记》（又名《蔡鸣凤》、《循环报》、《清朝八出》），秦腔、湘剧、桂剧、祁剧有《杀蔡鸣凤》，南昌采茶戏、湖南、湖北花鼓戏、黄梅戏有《杀蔡鸣凤》或《蔡鸣凤辞店》。

第三章 花雅争胜的时代背景

第一节 何谓“花雅争胜”

一、关于花部、雅部的定义

在中国戏曲史上关于“雅部”和“花部”的概念，历来定义不一，然而其自清代起，又是一个非常重要的命题。

吴长元首先在《燕兰小谱》中多次提到北京的戏班有花部和雅部之分。李斗《扬州画舫录》中亦有“两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔；互补为京腔、秦腔、弋阳腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹”的记载。

青木正儿在他的《中国近世戏曲史》中写道：“雅花两部之别，似起于乾隆年间。”⁶⁶其实早在万历年间，就有弋阳诸腔的流行，笔者认为，青木氏所言并不是指自乾隆年间起剧坛出现了花部乱弹，青木氏所言的“雅花两部之别”，当指人们在认识上自觉地区分花部戏和雅部戏的不同，也就是说“花部”和“雅部”在这时各自成为了一个独立的概念。

近人也在花雅概念的区分上作出了各自的理解，比较具有代表性的是洛地与胡忌二位先生。

洛地先生认为，雅部和花部的概念应该从内容与文辞上来界定，他在《戏曲与浙江》⁶⁷一书中认为，昆曲与雅部不能画等号，乱弹与花部也不能画等号。雅部和花部是两淮盐务为迎接圣驾而准备的演戏机构，演的都是“颂圣”的大戏，与昆腔班扮演的文士剧作和民间戏班做的民间戏并不是一回事。亦即，昆剧除了雅部以外，还有文人圈子里演出的昆剧，乱弹除了花部以外，还有民间演出的民间戏。洛地先生的理解主要还是从对《扬州画舫录》“两淮盐务例蓄花、雅两部，以备大戏”这一句话的理解出发的，不无道理，但也难免失之偏颇。需要看到，李斗同时指出了“雅部即昆山腔；互补为京腔、秦腔、弋阳腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹”，我们不能忽略对李斗这段话的解读。

胡忌先生从形式的方面界定雅部与花部的概念，他同样认为，昆剧并不等同

于雅部，原因在于，昆剧中虽然有相当多的雅部戏，但是也有不少内容通俗的作品，两者同样不能画等号。⁶⁸

但是一般而言，对雅部和花部的概念，还是多从声腔的角度予以界定。吴长元《燕兰小谱例言》中说：“元时院本，凡旦色之涂抹科诨取妍者为‘花’，不傅粉而工歌唱者为‘正’，即唐‘雅乐部’之意也。今以弋阳、梆子等曰‘花部’，昆腔曰‘雅部’，使彼此相长，各不相掩。”⁶⁹李斗在《扬州画舫录》中也明确说了“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”。可见，李斗将花部乱弹定义为当时除昆曲外的所有地方戏的总称，雅部是之昆腔文辞与声调典雅而言，花部是“花杂”的意思，即诸腔各调俱备，所谓“乱弹”，是指所唱非止一腔。⁷⁰笔者也较为赞同从声腔的角度来定义“花”“雅”的概念，内容与形式并不能作为区分“花”“雅”的依据。

二、“花雅争胜”

从《燕兰小谱》和《扬州画舫录》的记载中可以看出，至少在乾隆年间，作为我国南北演剧中心的北京和扬州都已经出现了花雅两部并盛的局面，花部乱弹已经显示出了雅部直逼昆曲的态势，昆曲曾经高高在上的地位面临着严峻的挑战。

青木正儿在《中国近世戏曲史》中也提到：“昆曲自乾隆末叶以来，渐趋颓势，故以乾隆末年，划为一期，即以康熙中叶以后至此时之期间为余势时代。此时期中作品可观者尚不少，或有比诸极盛时代之作家毫无愧色者。然就大势论之，不可不谓为已趋下沉之势也。”⁷¹青木正儿早就断言，昆曲自康熙中叶以后，就已经趋于颓势，不可挽回当年“家家收拾起，户户不提防”的盛况了。

关于“花雅争胜”的记录，比较具有代表性的还有焦循《花部农谭·序》：

梨园共尚吴音。“花部”者，其曲文俚质，共称为“乱弹”者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外，多男女猥褻，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、

渔父，聚以为欢，由来久矣。自西蜀魏三儿倡为淫哇鄙諠之词，市井中如樊八、郝天秀之辈，转相效法，染及乡隅。近年渐及于旧。余特喜之，每携老妇、幼孙，乘驾小舟，沿湖观阅。天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演，余因略为解说，莫不鼓掌解颐。有村夫子者笔之于册，用以示余。余曰：“此农谭耳，不足以辱大雅之目。”为芟之，存数则云尔。”⁷²

在焦循看来，花部戏的优势在于，首先，花部源出于元杂剧，多演忠孝节义之事，易打动吸引观众；其次，花部戏的曲词宾白通俗质朴，即使是妇女儿童，也能理解明白其意；最后，花部戏的音乐慷慨动人，最易激动人心。昆曲的主角既为才子佳人，温柔婉约的情态也就在所难免了。内容、文辞、音乐三方面的综合优势，决定了花部戏在民间的必然崛起。

若从声腔的角度加以定义，可以说，自清中叶起，以梆子、皮黄为代表的新的声腔体系的崛起，代表着我国戏曲进入所谓“乱弹”时期，“乱弹”与原来的昆腔互相竞争，是为中国戏曲史上的“花雅争胜”期。

第二节 雅部的衰微

无论如何，我们都得承认，最晚至乾隆以后，昆腔的总的趋势是愈来愈衰落，昆腔走向俗化成为了一种必然历史趋势。对此，青木正儿有一段更为明确的论断：

乾隆末期以后之演剧史，实花雅两部兴亡之历史也。雅部王者也；花部霸者也。自明万历迄乾隆中期，适当西周时代。昆剧如周室，君临剧界，克保其尊严，自乾隆末期为始，成为春秋之世，昆曲威令，渐次不行，权柄遂落西秦、南弋两霸之手，然斯时犹如昆曲之可尊也。道光以还，顿为战国之世。花部梟雄相竞各树旗帜。昆曲遂如有若无矣。至咸丰同治之间，皮黄成一统之业，奠定子孙可万世峻临君届之基矣。⁷³

青木正儿将昆曲的发展分为勃兴、极盛及余势三个时期，自明嘉靖至明万历初年为昆曲之勃兴期，自明万历至清康熙初年为昆曲之极盛期，自康熙中叶至乾隆末叶为昆曲之余势期。其中，万历年间是昆曲极盛时代之前期，天启至康熙初年是昆曲极盛时代之后期。可见，雅部昆曲的衰微是一个渐进的过程。

乾隆时期，昆曲的地位并未产生质变性的动摇，但是，花部乱弹已经显现出了后进可畏的气势。当时的曲坛，雅部昆曲盖因其唱词典雅、腔调繁缛、形式高雅，多为文人士大夫所重，在文人士大夫中依旧非常盛行；花部诸腔则以通俗的文辞、显豁的腔调、直白的形式在民间抢占了广阔的市场，生命力日渐顽强。

昆腔自明代中叶经魏良辅改良之后，其绵丽婉转的声腔、精致的表演程式不断受到士大夫阶层的欣赏与追捧，欣赏昆曲、蓄养家班成为身份与地位的象征，更成为士大夫阶层的标志。占尽天时地利人和的昆曲瞬时风靡万历、明末清初的剧坛，前后雄踞剧坛霸主地位近两百年，出现了一大批优秀的作家作品，汤显祖、沈璟、李玉、李渔、洪昇、孔尚任及其作品就是其中的杰出代表。

然而，有一个定律几乎是不变的：当一种艺术样式发展到极致的时候，也就离她面临衰弱的日子不远了。康熙后期，昆曲的地位开始逐渐下滑，剧本创作和场上搬演都表现出了明显的落寞，康熙五十八年（1719）至嘉庆二十五年（1820）成为传奇创作的余势期，其间的乾隆时期是昆曲传奇创作的最后一个高峰，然而这次高峰的到来并不意味着昆曲的勃兴，反而更为昆曲传奇的创作营造了一种日

薄西山、回光返照的孤寂与悲凉。

相反，此时，以梆子腔、皮黄腔、弦索腔为代表的众多地方戏却已在剧坛上呈诸腔杂作的趋势。乾隆初年（1736）开始，人们的审美趣味逐渐发生了根本的变化。乾隆九年（1744），东田徐孝常为张坚《梦中缘》传奇作序时说：“长安梨园称盛，管弦相应，远近不绝，子弟装饰，备极靡丽，台榭辉煌，观者叠股倚肩，饮食若吸鲸填壑。而所好惟秦声啰弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。”⁷⁴这段记载，对雅部衰微的情境描述不可谓不形象。

造成这种局面的原因是多方面的，决定性的因素来自昆曲传奇自身体制中暴露出来的弊端。长篇巨制的传奇体式既不适宜于搬演，也往往使剧情拖沓，流于冗长，同时，随着社会审美需要的嬗递，文人传奇作品在内容上陈陈相因、难脱才子佳人的俗套，导致了与时代的脱节而日益理学化，在形式上舞文弄墨，卖弄辞藻典故，导致了与舞台实践大脱节而日益诗文化，这些都是造成观众厌倦心理的主要原因。从康熙末年到嘉庆末年，剧坛最主要的演进动向之一就是新戏演出的萎缩和折子戏演出的盛行：李渔在《闲情偶寄》中说自己“尝见贵介命题，止索杂单，不用全本”；康熙二十二年（1683），玄烨南巡到苏州，民间职业戏班呈戏目，康熙皇帝竟习以为常地“亲点杂出”；折子戏选集《缀白裘》的编刊也从一个侧面反映了折子戏的流行。

外在条件的变化对“雅部”造成的威胁也是显而易见的，最明显的一个变化莫过于家庭戏班的没落和职业戏班的昌盛。雍正二年（1724）十二月，清政府颁布“禁外官畜养优伶”令。⁷⁵但同时却提倡职业戏班，也不禁请职业戏班，职业戏班因此而获得了空前的发展。与士大夫贵族的家庭戏班相比较，民间职业戏班的演出——包括剧目的选择和舞台表演等，更突出商品性、技术性、娱乐性等大众审美文化的基本特征，乾嘉剧坛折子戏的流行和“花部”的崛起，无不与此相关。同时，戏园的出现又与职业戏班的崛起相合，从而也决定了观众群的变化，观众群的变化直接影响到观众审美需求的变化，这正击中了昆曲走向极致的弊端，其繁缛缠绵的曲调、艰深晦涩的文辞不仅不适合普通民众，同时也将其与社会风尚和舞台演出隔离开来。相对于“易入市人之耳”的花部戏，昆曲在文辞上的弊端暴露无疑。

在这种“内忧外患”的情境下，“雅部”昆曲艰难地支撑着，与“花部”乱弹展开了持续将近百年剧烈的争斗，这场争斗最终以昆曲的没落告终。自此以后，

中国戏曲走入了以艺人为主导的发展阶段，典型的剧本创作意识淡漠了，在多数情况下，直接性的舞台创作发挥了巨大的作用，中国古典戏曲的创作走入了一个新的时期。

第四章 花雅争胜背景下的唐英剧作

第一节 唐英剧作的思想特征及其成因

作为康乾时期的代表剧作家之一，其戏曲创作时间又多在乾隆年间花雅争斗的重要时期，唐英见证了争斗时期的种种情状，甚至可以说是以加入争斗、调和争斗的双重角色卷入了这场“战争”，在这样的前提下研究唐英剧作的意义也就不言而喻了。

唐英自谓其剧作是“酒畔排场，莫认作案上文章。”⁷⁶他的作品剧情生动，通俗易懂，念白口语化、个性化，尤其注重戏曲的舞台特质。

据《古柏堂戏曲集》的整理者周育德所言，现在传世的唐英剧作的刻本有北京图书馆藏乾隆嘉庆间唐氏古柏堂刻本三部，分别为十七种本，十五种本和十四种本，另有浙江衢州文物管理委员会藏十六种一部。现在存世的唐英的几部刻本，刊刻时间有先后，字体行款有差异，讹脱情况也不同。这说明，唐英的剧作还是比较受欢迎的，否则不至于重刻。在这样的认识下，探讨唐英剧作的之所以流行的原因，就显得非常有必要而有意义了。唐英从小接受的就是传统的儒家思想教育，十六岁起供奉内廷，侍奉康熙皇帝。康熙非常提倡程朱理学，唐英交游的圈内顾栋高、李绂、张坚、商盘、董榕及蒋士铨等又都是儒家理学的坚决拥护者和践行者，自幼至长的如此的生活背景，不可能不对唐英的思想产生影响。儒家理学已经在潜移默化中浸透了唐英的所有文学作品，戏曲创作方面，更不例外。以下，笔者试图从两个方面来分析唐英剧作在思想内容方面的特征。

一、题材、内容的选定与设计

唐英改编了来自《豆棚闲话》的小说《小乞儿真心行孝义》，创作了传奇《转天心》，塑造了一个完美的道德楷模形象。无疑，这次创作是失败的，流于虚假的人物形象和喋喋不休的说教让剧中的乞儿们都嫌吴定“像个道学先生，好不肉麻”。（语出《转天心》）

这样的改编并非出自偶然，一个明显的时代特点是，戏曲风化观在明清传奇的余势期呈上升状态，在传奇创作中占主导地位，主要表现为道德内容的审美化和传奇艺术的道德化两个方面，其代表人物分别为夏纶和蒋士铨。夏纶（1680～1752）、董榕等强调戏曲创作应该扶掖正气，他们大张旗鼓地在自己的作品中宣扬传统道德规范而毫不掩饰。甚至有传说认为董榕是走向孝道极端的亲自实践者，他任江西九江知府时，母亲病故，在扶柩回乡途中，董榕为尽孝道竟自溺殉母⁷⁷。蒋士铨、张坚等在表彰节烈，扶植人伦方面的观念同样坚定，他们强调儒家的“风教”思想，但在剧作中表现得比较含蓄、收敛。故而，在“不关风化体，纵好也枉然”雅正思想的指引下，唐英大肆地铺写一部宣扬果报思想的剧作也就不显得奇怪了。

此外，政府禁令对唐英的创作倾向不得不说是有着很大的影响。清代法令，“凡乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃及先圣先贤忠臣烈士神像，违者杖一百，官民之家，容令装扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限。”⁷⁸类似的禁令早在元代就有了，至明洪武年间更加是加以强调，此后不断出现在历代帝王颁布的禁令中，雍正、乾隆都曾在原有法令的基础上多次重申禁搬杂剧令。如此一而再，再而三的强调对唐英的剧作不可能没有影响，由于“义夫节妇、孝子顺孙”“事关风化，可以兴起激劝人为善之志者”，因而受到统治者的认可和推崇。唐英的作品不仅在思想内容上切合了统治者的标准（如《三元报》歌颂贞节妇人、《佣中人》褒扬忠君爱国、《转天心》宣扬伦理道德等等），而且在形式上也是中规中矩，既然“历代帝王后妃及先圣先贤忠臣烈士”的“神仙道扮”不在禁例，那么唐英就让周顺昌、项羽、虞姬、庄子等“帝王后妃”、“先圣先贤忠臣烈士”以得道仙贤的身份出现，并在《虞兮梦》、《转天心》、《巧换缘》、《天缘债》、《双钉案》等多部剧作中设置了“梦魔”的角色，特别以梦的形式给予“得道先贤”合理的出场时空。

一味的说教当然令人厌烦，但从中国传统戏曲的功能性角度分析，唐英的剧作中还是有积极性因素值得肯定的。与小说一样，中国传统戏曲的功能不仅仅是娱乐大众，更承担了教化民众的重任，戏曲演出往往与道德传扬紧密联系在一起。如唐英借《天缘债》中的沈赛花之口对忘恩负义之辈加以谴责：“你们读书的人，每日价谈经说道，总皆口是心非。将那‘天理良心’四字，置之脑后。”《转天心》里不忠不孝的二品大员何时贤更是受到了强烈的批判，遭遇所有人的鄙视与

唾弃。不可否认，这些都是作者试图净化社会风气、宣扬伦理道德所作的努力。

当然，除了高台教化之外，唐英的剧作在题材内容方面还有另一个非常鲜明的特色。他的戏剧作品人物形象涉及方方面面，尤其是市井小人物出场颇多，形象生动。这与唐英的身份有着密不可分的关系。唐英虽身处宦海，却胸襟淡泊，始终是半官半民，他在景德镇为官其间，接触了众多下层民众，了解了民风民俗，体会了普通百姓的思想趣味，其创作也就超越了抒写个人心志的范围，打破了才子佳人的陈旧格局，把笔触伸向了市井小民。他的作品题材内容涉及面广，人物身份上至帝王将相，下至平民布衣，无所不包，故事内容又谐趣横生，充满了浓郁的民间色彩。唐英的剧作以一种微观的视角表现更加广阔的社会生活、接近更加真实的社会生活。如《面缸笑·判嫁》一折，众人告假的理由是：“小的们是一起梆子腔的串客，攒了个班子，脚色都全了。今日花串祭老郎，所以公求赏假。”既起到了科诨的效果，也反映了当时梆子腔的表演状况。

因而，从戏曲表现社会生活的角度来说，唐英剧作的题材与内容选择还是有不少可圈可点之处的。《缀白裘·六集·序》中说：“词可以演剧者，一以勉世，一以娱情。”⁷⁹唐英剧作的主题内容指向恰与此不谋而合。

二、主角的塑造与重塑

可以看到，唐英在剧作中依然为生、旦保留了较多的戏分，如武松、吴定、蔡文姬、秦雪梅、周腊梅、沈赛花等。但相比以往的《西厢记》、《牡丹亭》等，原本占据戏曲作品中心地位的生、旦地位出现了明显的边缘化倾向，尤其是女性地位在唐英的剧作中急剧下降。除《三元报》中几乎是“三从四德”化身的两位女性、《面缸笑》中意欲从良的周腊梅，较多的是恶毒自私、不近人情女性形象，如《芦花絮》中的李氏、《双钉案》中的王氏、《梁上眼》中的朱蔷薇，她们虐子杀叔、弑夫害父，受到强烈的道德批判，稍有性格可言的沈赛花也因“见异思迁”而受谴责，其余女性形象则趋于扁平，无甚性格可言，不能给读者留下什么特别的印象。

与此同时，唐英对净、丑类角色的重视与成功塑造却是有目共睹的，张古董在《缀白裘》的版本中还是一个因贪图财物而人财两失的可笑人物，到了《天缘债》中已经被重塑成了一个古道热肠，心地善良，不惜借妻助友，却又有那么一点小缺点的可爱人物。唐英就是试图用昆曲的雅正来改变梆子腔对小人物的扭

曲，因为“打梆子唱秦腔笑多理少”，“改昆调合丝竹”方能显“天道人心”。他借剧中张古董的话说：“我好好的一个张古董，被他们这些梆子腔的朋友们到处都是借老婆，弄得个有头无尾，把我装扮得一点人味儿都没有了。糟蹋了我一个可怜！……若得个文人名士改作昆腔，填成雅调，把你今日待我的这一番好处也做出来，有团圆，有结果，连你我的肝胆义气也替咱们表白一番，才是好戏。”此外，如《双钉案》中的丑角江芋被塑造成了孝义忠厚的青年男子，《梁上眼》中的偷儿魏打算是个感恩图报、金盆洗手的回头浪子……唐英把一个个小人物刻画得尤其生动，他们性格鲜明，形象饱满。须知，只有这样的小人物才是真正接近民间生活的角色，翻看《缀白裘》中收入的花部戏，随处可见的就是张古董、魏打算之类的市井小人物，唐英通过自己的创作关注了这类小人物，并且在继承净丑类角色原有插科打诨特色的基础上，又赋予了他们新的内涵，使他们再次回到舞台的中央，引起观众的注意，给已显沉闷的昆曲舞台注入了新的活力。

从广义的角度看中国戏曲发展史，可以发现，净丑类角色的产生早于生旦。最早的净丑类角色至少可以追溯倒司马迁笔下的优人，如优孟、优旃，他们以娱乐君王与士民为专业，兼以讽谏之职，已经包含了净丑类角色滑稽调谑的基本要素；源于北齐、盛于唐朝的“踏摇娘”、参军戏都是以滑稽调笑为主要特征，参军戏中的参军、苍鹄甚至直接演变成了后世的净（副净）、末（副末）两类角色；唐宋滑稽戏中，插科打诨已经成为戏剧的核心。生旦出现并完全占据戏曲舞台的中心是在宋元以后，由于南戏多讲才子佳人故事，元杂剧或由旦或由末一人主唱，由此一南一北，一从内容上、一从形式上完全树立并稳固了生旦的地位。自此形成了宋元南戏、元杂剧、明清昆曲传奇重生、旦的传统：“外表看来，传奇不像杂剧仅注意发展正末或正旦，然而依照传奇的规矩，重要的角色仍不离生、旦。

《六十种曲》中除《北西厢》、《还魂记》硕园改本之外，只有《玉簪记》以外角潘凤冲场，首先与观众露面，其余五十七本完全是生角冲场，生角就是第一主角，而后再上旦角及其他角色。即是说，生角的地位最重要，旦角次之，至于净、丑依然是起帮衬作用而已。”⁸⁰然而，诞生于民间的弋阳腔在角色分行上与传统形式却有所区别，最大的不同是“净”、“丑”两行角色可以扮演主要人物，能与生、旦两行相比并，这种角色分行以后就留存到了部分民间传奇和地方戏中。

清中叶以后，受到花部的影响，戏曲，乃至昆曲舞台上出现了一些不以生、旦为主角或生、旦扮演反面人物的剧本，综合以上我们对唐英作品的分析，我们

就可以发现，唐英在这个方面是一位具有典型意义的作家。

第二节 唐英剧作的艺术特征及其表现

一、剧本体制的“随意化”

唐英创作的时代,传奇戏曲的演出已经出现了很大的变化,其突出表现之一,就是折子戏的风行。唐英的戏曲创作打破了传奇动辄几十出的长篇体制,其中《笏骚》、《佣中人》、《清忠谱正案》、《女弹词》、《英雄报》、《十字坡》等仅有一出,《长生殿补阙》有两出,《三元报》、《芦花絮》、《虞兮梦》、《梅龙镇》、《面缸笑》有四出,《梁上眼》有八出,《巧换缘》有十二出,《天缘债》有二十出,《双钉案》有二十六出,《转天心》有三十八出。可见,剧本结构定型化的概念在唐英的创作理念中根本不存在,剧本的篇幅仅根据剧情需要来安排,长短随意,规模不一。

传统的戏曲创作,尤其是传奇,其首要的体制特征便是剧本结构的定型化。发展到清代中叶,传奇戏曲的剧本体制开始了逐步解构化的过程,导致这一过程发生的基本动因则是戏曲面向舞台演出实践需要。

有鉴于传奇戏曲舞台演出的实际需要和艺人们大刀阔斧地改编传奇剧本的现实状况,清康熙间的剧作家兼戏曲理论家李渔在《闲情偶寄》卷四中,专门从理论上阐述了作家自身对所作传奇进行“缩长为短”的必要性。他说:戏曲观众“日间尽有当行之事”,只能晚上看戏。“然戏之好者必长”,“非达旦尔不能告阙。然求其可以达旦之人,十中不能一二,非迫于来朝之有事,即限于此际之欲眠,往往半部即行,使佳话截然而止”。所以,将长篇传奇“缩长为短”,便是明智之举,“与其长而不终,无宁短而有尾”。他还提出了作家“缩长为短”的具体操作方法:一是在传奇剧本终“取其情节可省之数折,另作暗号记之”,如遇不能全演时,即删去此数折,凝缩成一本八九出或十余出的“小本戏”;二是另编十折一本或十二折一本的传奇简本,“以备应付忙人之用”。

传奇剧本一般篇幅较长,在演出时,模拟神情,轻吟慢唱,要花相当长的时间才能串完剧本,传奇戏曲剧本和长篇体制与舞台演出实践之间便出现了相当尖锐的矛盾,于是“自觉而又大量地创作十九出以下的传奇作品,是余势期传奇戏曲创作的新现象。”⁸¹

在剧本体制方面不墨守成规,在“随意”中显出自己的观念与特点,唐英在这方面的实践可以说是具有绝对的突破窠臼的意义的。

二、音乐体制方面的创新与探索

虽然是以“雅部”标榜自己的作品，但唐英还是大胆、大量动用了“花部”的腔调入曲，最为直接到就是让剧中人直接唱乱弹腔。如《面缸笑》中的周腊梅既唱昆腔又唱梆子腔：

（旦）我近日学了两支昆腔，只怕不中听。（众）昆腔好！务必要请教。（旦）如此，不要笑话哩！（众）好说，好说！请唱，请唱！（旦唱）

【皂罗袍】只说新郎来到，原来是一班儿粗蠢囚牢。我寒梅不伍柳枝条，狂风痴雨蛮吹搅。脱不过站堂喝道，压肩挺腰；执鞭坠镫，调油炒椒。恼人心欲呕翻成笑！

同为昆曲曲牌，但此段文字与《牡丹亭》中绮丽的语言相比，顿显通俗，乃至粗鄙。唱罢，旦又言“唱支梆子腔罢？”末言：“好极好极！我最爱的是梆子腔。”

【梆子腔排律】院司道府县州堂，吏礼兵刑工户房。作弊蒙官奸似鬼，嚼民吞利狠如狼。捉生替死寻常事，改短为长竟不妨。婆惜老公真好汉，暗龟明贼黑三郎！

《梁上眼》中魏打算唱【姑娘腔】，茄花儿唱【梆子腔】：

【姑娘腔】（丑唱）阎王爷闷的慌，半夜三更坐早堂。审了一件风流案，明明业镜挂中梁。合欢床下屠夫睡，醒酒汤酸人肉香。判官小鬼哈哈笑，这桩公案不寻常。女的赏件“夹花袄”，男的封了个“齐肩王”。奉劝世人休作孽，难逃王法与三光。编成一段“姑娘戏”，还唱一支“梆子腔”。（丑对副白）该你的梆子腔来了。快些接着唱，不要冷了场。

【梆子腔】（副唱）打算摘茄花先采，秣紫深红到手开。蜂狂蝶浪成双对，烈火干柴春满怀。怕又爱，肯还推，油盐酱醋暗香催。铁刷铜锅秋打混，破磨磨驴呆打孩。今日团圆君莫笑，都向掏包剪络来。

即便是套上了“昆腔”的名目，语言却是显得通俗粗鄙，更不要说直接被冠

以“梆子腔”、“姑娘腔”的曲调了，可见唐英在吸取地方腔调方面的尝试的不带偏见和不遗余力。

另有如《笏骚》中，蔡文姬二子的出场时的一段【胡歌】：

【胡歌】天上的蟠桃什么人栽？地下的黄河什么人开？什么人担山把太阳赶？什么人弹着琵琶合番来？

【前腔】天上的蟠桃王母栽，地下的黄河神禹开。二郎担山把太阳赶，昭君娘娘合番来。

这段对唱颇有民间对歌的风味，听来鲜活有趣，打破了传统角色上场念定场诗的老套路。

《转天心·丐婚》中群丐的一段【莲花落】也是不避粗鄙，满是民间文化的粗犷色彩：

（外）有了。方才你们行令，说什么“打莲花”，何不趁着月光，打着莲花回去，就热闹起来了？（净）也好。我们就把他今晚做亲的光景，大家摹拟，打着莲花回去。就从我来起。

【其一】（净）黄昏才到，不觉又是一鼓催。哩哩莲花莲花落！想新郎，除了冠，脱了衣，嘻嘻哈哈把灯吹也，哈哈！莲花落！他二人原本是旧人儿，感恩情，见面之时不用推。哩哩莲花莲花落！拥抱着，温存着，你疼我，我爱你，并着头儿在枕边睡也么，哈哈！莲花落！

【其二】（副）一更里才罢，不觉二鼓催。哩哩莲花莲花落！娇花儿，嫩蕊儿，俏脸儿，嫩身儿，恨不能搓搓团团做一堆。哩哩莲花莲花落！这一个感恩情，古庙中坐深宵，叫着恩哥颤巍巍。哩哩莲花莲花落！那一个平日里，求老爹，告大娘，叩相公，今夜里搂着女娇娘，不住的在耳厢叫妹妹也么，哈哈！莲花落！

【其三】（丑）二更里才过，不觉三鼓催。哩哩莲花莲花落！他二人成过亲，身子倦，肩并肩，腿压腿，梦作鸳鸯水上飞也么，哈哈！莲花落！洞房里，灯儿明，香儿薰，静悄悄帐儿垂。哩哩莲花莲花落！不比那破窑中，草窝中，古庙中，金刚脚下睡如雷也么，哈哈！莲花落！

【其四】（末）三更里才过，不觉又是四鼓催。哩哩莲花莲花落！他二人睡醒了，又翻身，上阳台，捱捱靠靠把身偎也么，哈哈！莲花落！不比那前番儿，含着羞，点着头，领略这点美滋味也么，哈哈！莲花落！

【其五】（净）四更里才过，又听得五鼓催。哩哩莲花莲花落！新官人还在那里悉悉索索，唧唧唧唧，还要做个三顾茅庐不肯回也么，哈哈！莲花落！新娘子见天明了，忙起身，著衣裳，忙忙碌碌挂罗帏。哩哩莲花莲花落！新郎官到此时，爬不起，在床上，翻着身，打呵欠，阿哟阿哟强支持也么，哈哈！莲花落！

【其六】（副）他二人巧成双，天作对，男精壮，女少年，凤凰台上把箫吹。哩哩莲花莲花落！偏是我们众人行，凄凄切切，孤孤零零，手挽手儿，对着这月光之下各伤悲也么，哈哈！莲花落！

【其七】（丑）早则是露珠儿湿透了千针万线，零零碎碎，单单薄薄破衲衣。哩哩莲花莲花落！倒不如趁星光，穿小巷，过长街，到古庙中，草窝中，伸着脚，拳着手，指头儿上覆雨翻云做夫妻也么，哈哈！莲花落！

这些腔调在剧中的出现原始地展示了当时花部戏的活力和平民社会的生活风貌，唐英原封不动地加以挪用，突破了文辞雅艳的准则。

第二类音乐创新表现在用乱弹腔的格式填写昆曲旧曲牌，并在剧本中标明，如《芦花絮·诣婿》中【驻云飞】一曲下特注明“弋腔，仿北《芦林》唱法”。

【驻云飞】（弋腔，仿北《芦林》唱法）有个啮雪苏公。（副）怎么说到“苏松”地方上去了？（外）不是地方，是个有名的忠臣苏武，啮雪吞毡的故事。（唱）又有那映雪埋头苦用功。（副）又是什么“柴头”？（外）不是柴头，是个古人，名唤孙康，映雪埋头读书的故事。（唱）还有那风雪蓝关拥，访戴轻舟动。（副）这又是什么？（外）这事韩文公雪拥蓝关，王子猷雪夜访戴的故事。（唱）喏！还有个樵采冻山中，被恶妻凌哄。（副）这是那朱买臣烂柯山的故事，我是晓得的。（外唱）这都是贤哲英雄，雪里留名姓。这雪呵，普遍无私天地公。

第三类则是以集曲的形式突破原有的曲牌规范。集曲即在几种原调基础上缀成的新调。南曲早期创作及曲谱著述中，就有了集曲的运用与总结。但是集曲大行于剧坛，并且成为曲家显示才情，表现匠心的手段，则是明代万历年间以后的事。⁸²

唐英剧作中，《笏骚》中文姬唱的第三支曲标了【仙吕入双调】、【风云会四朝元】两支曲牌名，且在演唱时融【四朝元头】、【会河阳】、【四朝元】、【驻云飞】、【一江风】、【四朝元尾】多支曲牌为一体，变化多端，人物复杂矛盾的心理由此通过曲调的变化而得以显现；《转天心·义援》中的【雁儿落带得胜令】、【沽美酒带太平令】同样也是采用了这种方法。

不仅在曲牌、腔调的运用上有所创新，唐英还将乱弹腔中使用的弦索乐器大胆引入昆曲，与昆腔乐器同台演奏，典型如《笏骚》开场就有提示：“此引起，至【风云会】第三曲，俱用洞箫，弦索低和”，旦唱【驻云飞】第二支时，提示“此处至末，俱用笛吹，大鼓板”，结尾进关时，则提示“用大锣鼓”，很好地协调了舞台气氛的变化，细致地展现了人物情绪的起伏。

传奇文学的特征之二就是音乐体制的格律化，自万历年间沈璟《南曲全谱》编成以后，严守宫调便成为传奇戏曲音乐体式的基本要求，但这种情况在清中叶的戏曲创作中已经发生了变化。传奇如此，杂剧更是不例外。以下，笔者试图粗浅地对唐英剧作的音乐特征进行分析。

三、宾白唱词方面的大胆俗化

王骥德在《曲律》中说南曲以吴音为正，也就是说，昆曲演出应该以吴音为正宗，然而，昆曲发展到清中叶以后，地方化似乎已经成了它的必然发展之路。徐国华博士在他的论文中写道：

昆曲发展到清代中叶，出现了新的动向，最为明显的一个变数，即打破了明末昆曲仅限于吴中的格局以及吴江派对格律的苛求。那种纯正的吴语吴音已被其他领域的方言土语取代。剧作家们率性而为，写自己所熟悉和喜爱的东西，写自己本土的人文景观和民俗风情。⁸³

这一点尤其突出表现在语言运用方面，在剧本中夹杂进方言土语、谚语俗语已经成了清中叶戏曲作家的下意识的自觉，蒋士铨如此，唐英也不例外。

唐英很注重在剧作中夹杂大量方言如吴语（苏白）、胡语等，俗语的运用在唐英的剧作中也是随处可见。特别是丑类角色多用方言宾白，典型的吴语在剧中可以随手拈来，如：“嚙、喫、着、嗒嗒、须索、几时、记认、事体、疙里疙瘩”等。体现了作者对调动场上气氛、提升舞台表演效果的重视。方言的运用为唐英的剧作增色不少，试举几例说明：

《笏骚》中黄阿狗说：“班尼哈！班尼哈！”他思哈、钮合白说：“吴末是塞音乌出勒，乌出勒！”蔡文姬向众人告别时说：“带摸林来。”初次读来，不知所云，实际上却是唐英在剧中加入了胡人之语，既符合情节设置的需要，也给舞台带来了鲜活的生活气息。

《三元报》中丑角赖毛的自报家门：“学生本姓赖，无处不发赖。赖些果子吃，强如做买卖。各邓各邓邦邦！（重一句，跳舞下）”几句打油诗，就把赖毛强做无赖的形象生动地勾勒出来了。

《芦花絮》中李氏焉：“员外，好端端赴席回来，为何冷锅爆豆啣这等闲气？”贴旦言：“且将馒头气，预备老人生。”“冷锅爆豆啣这等闲气”、“且将馒头气，预备老人生”都是当时日常生活中人们常用的俗语。《芦花絮》中张氏唱雪之大，用的是“见白狗身如肿，压倒茅檐重。井上黑窟窿，天寒地冻”，既形象生动，又符合人物的声口。

《梅龙镇》中的守备出场时的自报家门是这样说的：“小的姓李，混名叫做‘岂有此’。”巧妙地借用了“岂有此理（李）”的谐音，暗示并无这样一个人物的存在，故事自然也就是虚构的了。

相较而言，唐英的剧作中，《面缸笑》的言语最为粗俗，插科打诨最多，这或许与《面缸笑》中人物的特殊身份有关。该剧，女主角周腊梅是一个风月场上的人物，其他如药客、山东客人、店小二、县官、书吏等等，都是市井小人，都想沾取周腊梅的便宜，言语粗俗，不讲文雅，也就是自然而然的事了。

唐英剧作中大量生动活泼的方言口语与谚语的运用，另他的戏曲作品散发出一种浓郁的乡土气息，在“愚夫愚妇”们看来，这些语言是他们所喜闻乐见的，听来尤为亲切。

相对以往的昆曲传奇剧作，唐英的作品中科白内容篇幅大大提升，众所周知，

昆曲艺术讲究的是音乐与舞蹈并重的载歌载舞的审美要求，而不是像唐宋“滑稽戏”那样注重科白，唐英在昆曲剧本中加入较多的科白目的一方面是为了便于教化，另一方面也是为了解释唱词，增强表演的可看性，比较适合平民的欣赏水平与趣味。然而有时为了教化众人，他的剧作中宾白篇幅也显得冗长，走向了极端。比较突出地表现在如《转天心》这类剧作中。

在唐英剧作中，曲白比重开始发生倒转性的倾斜，以曲为主，以白为宾的传统戏曲文体观念开始动摇，有了“曲中之戏”流变为“戏中之曲”的倾向。为了适应广大观众的审美水平，唐英基本上遵循了曲词后必有宾白解释的写作规律，语言风格也处于典雅、华丽、雕琢向通俗、质朴、自然转变过程中的并存期。

此外，前文已经论及，唐英的作品是十分强调伦理观念，然而过于宣扬礼教和歌颂节烈，难免会使剧作缺少情趣，影响演出效果，因而需要调动一定的手段来保持舞台的吸引力。插科打诨之笔在唐英的剧作中随处可见，起到了很好的剂冷热的效果。如《女弹词》中众人对天宝遗事加以评论，科诨时出，既调节了场上的气氛，也衔接了天宝宫女的唱词；又如《芦花絮》写的是春秋时的故事，但是剧中的角色却讲起了晋汉唐宋的后代故事：

（副）唯，老老，你方才说的这些故事，还是前朝的？还是后代的？

（外）那里是前朝的？都是晋、汉、唐、宋后代的故事。（副）纪事后代的故事，你我现今是春秋时人，如何晓得那晋、汉、唐、宋后代的故事？（外笑白）哈哈！妈妈，近来言在前行在后的最多，我也学他们，在这里捣些有对证的荒唐鬼话，凑个热闹儿。不然，你我今日这场面上就冷静了。（副）原来如此！

作者借剧中角色的口说：“近来言在前，行在后的最多，我也学他们，在这里捣些有对证的荒唐鬼话，凑个热闹儿。不然，你我今日这场面就冷静了。”让前朝人说后朝事，不仅起到了很好的插科打诨的戏剧效果，而且打破了时空的界限，起到了“间离”的艺术效果。

通常认为，传统传奇戏曲文体的基本构成要素就是典雅绮丽的戏曲语言风格，这其中蕴含着浓厚的文人审美趣味，文人曲家将自身的审美需要首先融入了戏曲的内在文体构成中。然而，明清传奇戏曲演变到万历二十年（1592），一条

关键性的分界线出现了：其前是典雅绮丽的戏曲语言风格一枝独秀，其后则是典雅绮丽与通俗浅显两种戏曲语言风格双峰并峙，二水分流。⁸⁴明末清初，特别是在一批职业戏曲家那里，通俗浅显的传奇语言风格得到了前所未有的倡导和实践。⁸⁵发展到清中叶，浅显易懂，妇孺皆通的语言风格更是蔓延到了所有的戏曲创作中。这点，从以上我们对唐英作品的分析中也得到了验证。

第三节 唐英的戏曲导演实践

戏剧的导演制度首先是由西方话剧传到我国来的，在此之前，中国古典戏曲在表演方面并无明确的“导演”概念。事实上，出于中国特殊的文化背景，剧作家、评论家、家乐主人、戏班班主、演员等都在一定程度上扮演了现代戏剧导演的角色

唐英是一位剧作家，而事实上，在创作剧本的同时他也实质上兼任了戏曲“导演”的角色。以下，我们试图通过文本分析，以实践和意识（包括自觉的和不自觉的）为观察视角，探讨唐英剧作中体现出来的中国古典戏曲导演学。

李渔早在《闲情偶寄》中就提出了“填词之役，专为登场”的思想。无论是作为剧作家还是作为家乐主人的唐英，其戏曲创作与实践都有意无意地渗透了李渔的这种思想。如何创作、改编一部剧作，使其既能在统治者允许的范围内上台演出，又能受观众的欢迎？如何塑造一个个雅正而又不失趣味、形象生动的角色，使之深入人心？——这是每一位“场上之曲”的创作者都必须面对的问题。

故事情节和人物形象是戏曲表演吸引观众的核心要素，随着戏曲从士大夫厅堂走向市井剧场的脚步，塑造一些生动活泼、略带缺点、富有趣味性又不乏新鲜感的人物形象来迎合市井观众的审美，就成了戏曲创作与导演的重要任务。

前文已经论及，唐英的剧作非常关注小人物形象，并且在继承净丑类角色原有插科打诨特色的基础上，又赋予了他们新的内涵，使他们再次回到舞台的中央，引起观众的注意，给已显沉闷的昆曲舞台注入了新的活力。此外，舞台演出是戏曲作品的最终指归，唐英创作戏曲，在很大程度上是自娱之用。唐英在九江为官期间，热情好客，尤喜诗文交游。常邀文人雅士于洵阳江畔的琵琶亭宴集，诗酒歌赋之后，上演两处轻松活泼的小戏也就极为顺其自然了。

关于唐英剧作舞台与演员表现方面的探索与创新，前文也有涉及，从前文的分析我们可以看到，作为舞台演出的剧本，唐英以一个戏曲导演的要求在音乐方面作了大胆的探索与创新。可见，唐英早已突破了作为戏曲作家恪守的一些窠臼，转而一切以舞台音乐效果为中心，以引起观众的新鲜感为中心，这不能不说是作为戏曲导演的一种自觉的体现。

尽快赢得观众的注意、保持观众兴趣的稳定，这两点是所有戏曲导演的共同目的。而赢得观众注意，保持观众兴趣稳定最为直接有效的方式就是依靠戏曲演

员的动作。

我们可以注意到，唐英在剧本中对演员表演的要求非常细致。除唱词外，作者还对演员的服装、科介作了比较细致的安排，这在以往的剧本中是不多见的。

如《三元报》中当秦雪梅得知未婚夫身亡后，当即“脱色衣簪耳”，到未婚夫家时，秦雪梅是“素服上”，同时小旦也着孝衣。《虞兮梦》中小生王讷唱【小梁州】和【么篇】两支曲子时分别为“扯神袖哭介”和“抱神颈大哭介”。如此细致的安排有助于剧本提醒演员对人物性格情感的把握与表现，同时也起到细节铺垫的作用。

动作性是唐英剧作在科介方面的一个重要特征。如《虞兮梦》中，虞姬问及项羽楚汉战争之详情，项羽说：“今日美人即要细听，此乃龙争虎斗之事，坐谈冷静，不得痛快。待孤家手舞足蹈，细说这么一遍。”之后的科介提示是“净出座唱”，可以想见之后的唱段中充满了丰富的肢体语言；更典型的表现是在《十字坡》武松与孙二娘打斗的一段：

（旦拿灯引生，彼此互相打量介）（作隄防窥探介）（丑）我们在哪里？（旦）你们在那边。随我来（丑拿钱与旦，作调戏诨介）大娘子，你要钱，就是钱；你要银子，就是银子。只要开包儿，咱们顽耍顽耍。
（旦啐下）（生）你看，这夫人眉来眼去，必非善良之辈，今晚须要隄防他。（生拿灯四面照看过，闭门，桌上睡介）（旦上，唱）……（旦撬门入，生醒，桌上跳下，黑暗打拳一套。旦下）（生又闭门睡，旦持刀又上，唱）……（旦持刀入门，作砍生不着。二人对打，旦作败下。又持棍上，打生，被夺棍。打，旦败下。生下）。

单是看文本我们就能想象到这一段武戏该有多么精彩了；又如《梁上眼·谋夫》，朱蔷薇杀夫一段：“旦入帐砍介。生头戴刀出帐，作看旦、副，手指作仇恨状。旦推倒在地，滚跳，旦、副用桌翻压死介。”可能作暗场处理的情节在此通过人物的一系列动作而展示无疑，增强了戏剧表现的力度。

这些戏曲语言、动作方面的自觉的探索，可以说，都是近代戏剧导演的任务，而唐英却都已经在自觉或不自觉地关注这些问题了。

尤其值得一体的是唐英在舞台调度与表演效果方面对传统戏曲虚拟性的突

破。

张岱第一个提出了导演应给演出创造“境界”。而“境界”的创造需要调动更多的舞台表现手段，如灯光、布景、道具、服侍、化妆、效果、音乐、歌舞，乃至穿插杂技、民间杂耍等等，这是对传统戏曲表演缺陷的一种弥补，也是对传统戏曲表演“虚拟性”概念的一种突破。

作为戏曲“导演”的唐英在实际创作中延续了张岱的“境界”理论，他既继承了传统戏曲虚拟性的一面，又同时也对实体道具加以了积极的运用，并在剧本中有所提示。如《转天心》开场就指明“场上先设豆棚一座”；《转天心·赠剑》有“取丸变剑，内彩火介”；《天缘债·堂断》有“杂役背刑具、篮，抬鸡、菜、土物上”；《天缘债·遇骗》有“副肩搭稍马，手持木盆上”，“末用竹竿挑女衣裙上”；《梅龙镇·封舅》中李龙被封国舅、招商侯，进京时，巡检为他准备的坐骑是“独龙驹”——一根竹杠……恰到好处的道具运用能更好地辅助演员的表演，帮助观众对故事情节的理解，这样的突破与创新也未尝不可。

上下场的处理是戏曲导演必须要注意的问题，可以看出，唐英在创作剧本时非常重视舞台演出的需求，他在写作时就考虑到了舞台演出的一些实际情况而对剧作有所预先的安排。如《笏骚》中，黄阿狗唱【琵琶记坠马赋】，一方面起调节气氛的作用，另一方面也是为了蔡文姬由胡装换汉服争取时间。此外，独特的传统戏曲舞台的时空表现方式也在唐英剧中有着典型的体现，如《天缘债·雨合》，张古董与李成龙、沈赛花同台登场，却是身处两地，不同空间的情节被融合在一个舞台小空间内加以交替展现，抒情效果极佳。

唐英剧作的舞台效果往往也是极佳的，如《双钉案·梦诉》中，江芋以鬼魂形式出现时，舞台提示是“丑低唱，笙合”，“鬼气”与“怨气”就通过这样的处理轻而易举地表现出来了，起到了非常好的舞台效果。

唐英也注重表现戏剧表演中的“间离”效果，时刻有意无意提醒观众：这是在看戏。如《面缸笑·判嫁》中杂役对县官说：“请老爷打上场引子”；《双钉案·钓龟》江芋与张莽儿打架，张莽儿因闻知芋兄为官而下，于是“（丑向内介）：‘张莽儿，……竟溜到戏房里去了？’”而戏房所指的就是后台；《转天心》中豆棚野老的开场似《十日谈》、《一千零一夜》，收场时戏外人又入戏中，戏里人戏外人，戏中戏戏外戏浑然不辨，其创作理念堪称超前。

作为一名剧作家兼家乐主人，唐英创作、改编了一部分戏曲作品，利用自己

的家班，唐英的戏曲创作及其导演思想得到了实践的检验。其作品主题虽有时不免流于迂腐，但不可否认的是，唐英的实践在很大程度上超越了剧作家的关注焦点，而将视野扩大到了戏曲导演的领域。从某种意义上说，唐英在戏曲导演学方面的探索与实践就是中国古典戏曲导演的实践的缩影——虽然缺少系统的理论，但却不乏实践中的探索。

结 语

前已论及，唐英对自己的“陶人”身份是非常认同的，不同于传统士大夫文人，唐英摆脱了“仕不遇”的惆怅与牢骚，这令他始终把守着一种非常平和的心态。因而，我们在他的作品中，无论是诗歌还是戏曲中，都找不到任何一句“牢骚语”。虽说“愤怒出诗人”，但平和同样也是一种不可多得的创作心态。笔者认为，有必要从作者的生活心态和生活背景两方面来研究唐英创作心态。

唐英做官的樞关和陶署，都是待遇丰厚、公务闲暇的富贵衙门，康乾时期景德镇的制瓷业在明代的基础上有了突飞猛进的发展，唐英在《陶冶图说》中也记载了当时的情况：“景德镇袤延十余里……以陶来四方商贩，民窑二三百区，工匠人夫不下数十万，藉此食者甚众。”⁸⁶作为富庶一方的景德镇的督陶官，唐英的制陶成就是众所承认的，皇帝也对这位勤勉的督陶官青眼有加，这从唐英的几次职务调动及唐英进京面见皇帝诸事中就可以看出，唐英的身份保证了他的生活是衣食无忧的。公务闲暇之余，从事诗文、戏曲创作与实践自然就不愁物质等诸多方面的限制了。唐英雅好诗文是毫无疑问的，他留下的大量诗文戏曲创作就是最好的证明。《同治九江府志》就记载唐英“尤喜培文教，时延名山长课士烟水亭上”，说他“寄情山水，四方往来，唱酬无虚日”。⁸⁷

或许，可以借用郭英德的这段话来解释唐英个人气质、生活背景与其创作的关系：

一般说来，在中国古代社会中，贵族文化总是占据着一个时代的文化的统治地位，并顽固地接续着古典的传统；平民文化则常常是时代文化变迁的活跃的主角，往往鲜明地标示着时代的风貌；而文人文化则处于贵族文化和平民文化的夹缝之中，与这两种文化都有着‘剪不断，理还乱’的复杂的因缘关系，既留恋着古典传统，又倾心于时代风貌，在二者之间徘徊踟躇，因而成为一种亦此亦彼而又非彼非此的独具风貌的文化。⁸⁸

唐英的清宫包衣出身，年轻时供奉内廷的经历，加上他以五品官员之身长期督陶江西，与陶工同食息，这令他占有了一个最为合适的视角，来审视贵族文化和平民文化，并且同时，不自觉地，将二者的文化融入了自己的生活中，融入了自己的创作，尤其是戏曲创作中。

我们知道，明清以降，戏曲雅俗风格经历了由俗变雅、由雅趋俗、由俗返雅、变雅为俗的变迁过程。郭英德在其著作中提出，造成这种典雅与通俗的扭结状态的文化动因，其表层是明清时期两种审美趣味，即文人审美趣味和平民审美趣味之间的对立与交融，其深层则是中国古代两种艺术思维方式，即典雅化的经典思维和通俗化的现实思维之间的冲突与调和。⁸⁹这样的调和，纯粹的贵族文人无法完成，纯粹的市井文人更无法完成，因而，类似唐英这类特殊身份的人就成了最佳的人选——无论这种调和工作是自觉还是不自觉的。

唐英为官的江西地区，昆曲本来就少，九江一带，可乱弹戏班更是十分活跃。早年的宫廷生活经历，加之后半生的江西生活经历，让唐英很好地融合了典雅与通俗两种文化，他自己也在《丁卯中秋后一日观土梨园演杂剧冲口成句，聊以解嘲》诗中写道：“高天爽籁通人籁，巴唱吴歆尽可听。”可见他对“巴唱”、“吴歆”，亦即花部、雅部两种声腔的同时认同，这样的认同感最明显地体现在他自己的戏曲创作中——引花入雅，融合花雅，创作出最具有戏曲发展指向的作品。

此外，唐英拥有自己的家班，家班演出不用考虑经济收入，不争取广大观众，追求创作与表演的自由，自然也不受任何限制。作品创作出来了，可以自己排演，排演中发现问题了，有所启发了，又再次反馈到以后的作品创作中，这些都是唐英之所以能大量创作不合传统雅部风格的作品的原因和条件。

对于唐英的戏曲创作，周育德在《简论唐英的戏曲创作》一文中给予了较高的评价，他说：“可以设想，如果乾隆年间有更多的文人能像唐英这样从事昆曲的写作，走一条‘花部’与‘雅部’艺术交流的路子，昆曲的发展很可能会出现另一种局面。遗憾的是唐英式的向乱弹学习的写作方法，在当时的昆曲界并未形成风气，连唐英本人也未能完全放下士大夫的架子。所以，乾隆年间直到清末，随着各地方声腔的进一步发展，昆曲就江河日下，越来越不可收拾了。”

虽然在清代的剧作家中，无论讲学识还是讲才情，唐英都不是一流的，但是回顾唐英在戏曲创作方面的成就，笔者以为，他对探索花雅合流道路的积极意义

是值得肯定的。

尽管唐英的戏曲创作探索是不自觉的，我们甚至不能称其为“改革”，但是他的戏曲创作却是具有前瞻性的，唐英敏锐地感受到了新兴地方戏曲带给昆曲传奇的挑战，在花雅之争还未完全展开的酝酿期，唐英的剧作已经迈过“斗争”，走向“融合”。同时，唐英的剧作本身还是研究花雅之争的很好的历史材料。事实证明花雅之争的结果是以京剧为代表的地方戏取得了最终的胜利，昆曲虽然保留了自己的生存空间，但失去了剧坛的中心地位。我们看到了“花”、“雅”两者在“争斗”过程中的互相融合、互相吸收，很好地研究、认识到这一点，或许会给当今社会的戏曲发展、前进之路带来一些启示。

注释：

¹ 《中国陶瓷史》，中国硅酸盐学会主编，北京，文物出版社，1982年9月。

² 载《景德镇陶瓷》，1982年第2期。

³ 载《景德镇陶瓷》，1982年第2期。

⁴ 载《收藏家》，2006年第8期、第9期。

⁵ 载《景德镇陶瓷》，1999年第4期。

⁶ 载《中国陶瓷》，第43卷第6期，2007年6月。

⁷ 《唐俊公先生陶务纪年表》，民国郭葆昌编，见《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》，北京图书馆编，北京，书目文献出版社，1999年，第91册。

⁸ 《中国戏曲概论》，吴梅著，上海，上海古籍出版社，2000年5月，第178页。

⁹ 《中国戏曲概论》，吴梅著，上海，上海古籍出版社，2000年5月，第186页。

¹⁰ 《插图本中国戏剧史》，叶长海、张福海著，上海古籍出版社，2004年4月。

¹¹ 《中国戏曲发展史》，廖奔、刘彦君著，山西教育出版社，太原，2003年4月，第347页。

¹² 《中国近世戏曲史》，[日本]青木正儿著，王吉庐译，台北，台湾商务印书馆，1982年10月，第405页。

¹³ 《清中叶戏曲家散论》，林叶青著，南京，江苏古籍出版社，2002年10月。

¹⁴ 《清中叶戏曲家散论》，林叶青著，南京，江苏古籍出版社，2002年10月，第64页。

¹⁵ 载《艺术百家》，1996年第3期。

¹⁶ 载《浙江艺术职业学院学报》，2003年12月。

¹⁷ 载《广西师范学院学报》，2004年1月。

¹⁸ 载《湖北大学学报》，2001年9月。

¹⁹ 载《中华戏曲》，第三十二辑。

²⁰ 载《徐州教育学院学报》，2000年12月。

²¹ 载《吉林艺术学院学报》，2006年第3期

²² 载《现代语文》，2006年8月。

²³ 郑韡撰，江西师范大学硕士论文，欧阳江琳指导，2007年5月。

- ²⁴ 《论唐英剧作的艺术特色》，林叶青撰，载《艺术百家》，1996年第3期。
- ²⁵ 《“引俗入雅”——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作》，胡婷撰，载《吉林艺术学院学报》，2006年第3期。
- ²⁶ 《花雅合流，卓然一家——花雅之争中的清代戏曲家唐英》，郑韡撰，载《现代语文》，2006年8月。
- ²⁷ 《唐英昆曲改良研究》，郑韡撰，江西师范大学硕士论文，欧阳江琳指导，2007年5月。
- ²⁸ 载《景德镇高专学报》，1998年3月。
- ²⁹ 载《江西师范大学学报》（哲学社会科学版），2003年9月。
- ³⁰ 载《景德镇陶瓷》，2001年第1期。
- ³¹ 《唐英瓷务年谱长编》，傅振伦、甄励编，载《景德镇陶瓷》，1982年第2期。
- ³² 《唐英瓷务年谱长编》录为卷三，当有误。另，《唐英集》在整理《陶人心语》时删去了原诗的所有作者自注。
- ³³ 《唐俊公先生陶务纪年表》，民国郭葆昌编，见《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》，北京图书馆编，北京，书目文献出版社，1999年，第91册。
- ³⁴ 载《文学遗产》，1985年3月。
- ³⁵ 本说出于《唐英卒年新证》一文，王幼敏撰，原文发表于中国文物信息网，网址：<http://www.ccrnews.com.cn/100018/100019/8320.html>，2005年8月23日。笔者为考订原文真伪，特重新查阅台北故宫博物院印行的《宫中档乾隆朝奏折》（第十五辑），证实无误。
- ³⁶ 沙上鹤《沈阳唐叔子蜗寄先生传》，见周育德校点《古柏堂戏曲集·附录一》，上海，上海古籍出版社，1987年10月，第615页。
- ³⁷ 《固哉草亭诗序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第146页。
- ³⁸ 《唐俊公先生陶务纪年表》，民国郭葆昌编，见《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》，北京图书馆编，北京，书目文献出版社，1999年，第91册。
- ³⁹ 《因病仰祈解任折》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第946页。
- ⁴⁰ 《陶人心语·唐英自序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第36页。
- ⁴¹ 《瓷务事宜示谕稿序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第145页。
- ⁴² 转引自《中国陶瓷史》，中国硅酸盐学会主编，北京，文物出版社，1982年9月，第418页。
- ⁴³ 《词余丛话》，杨恩寿著，见《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海，上海古籍出版社，1987年10月，第619页。
- ⁴⁴ 《陶人心语·高斌序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第31页。
- ⁴⁵ 《陶人心语·顾栋高序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第34页。
- ⁴⁶ 《陶人心语·李绂序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第32页。
- ⁴⁷ 《清代戏曲家张坚生平考略》，王永健、徐雪芬撰，载《文学遗产》，1985年3月。
- ⁴⁸ 《梦中缘序》，唐英撰，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年10月，第348页。
- ⁴⁹ 《挽老友唐俊公》，商盘撰，见周育德校点《古柏堂戏曲集·附录一》，上海，上海古籍出版社，1987年10月，第623页。
- ⁵⁰ 《寄董恒岩（董榕）太守兼问蜗寄使君》，《忠雅堂集校笺》，蒋士铨著，邵海清校，李梦生笺，上海，上海古籍出版，1993年，第505页。
- ⁵¹ 见商盘《将至九江，可晤唐俊公先生，以诗预柬》注，“‘晓风残月’、‘大江东去’，先生题琵琶亭旧额。”见周育德校点《古柏堂戏曲集·附录一》，上海，上海古籍出版社，1987年10月，第622页。

- ⁵² 本节凡未作特别说明者，引文皆出于《唐英集》，后不再注。
- ⁵³ 查 1746 年 8 月 8 日立秋，农历六月廿二。
- ⁵⁴ 查 1746 年 8 月 8 日立秋，农历七月初三。
- ⁵⁵ 《忠雅堂集校笺》，蒋士铨著，邵海清校，李梦生笺，上海，上海古籍出版，1993 年，第 208 页。
- ⁵⁶ 查 1749 年 8 月 7 日立秋，农历六月廿五。
- ⁵⁷ 查 1750 年 4 月 5 日清明，农历二月廿九。
- ⁵⁸ 《陶人心语·李绂序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991 年 10 月，第 32 页。
- ⁵⁹ 《八旗画录》，李放著，见周育德校点《古柏堂戏曲集·附录一》，上海，上海古籍出版社，1987 年 10 月，第 619 页。
- ⁶⁰ 《陶人心语·顾栋高序》，收《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991 年 10 月，第 34 页。
- ⁶¹ 唐英戏曲集有《灯月闲情》、《古柏堂传奇》、《古柏堂戏曲集》等多种命名。
- ⁶² 《归夏图》旧作二首，见《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海，上海古籍出版社，1987 年 10 月，第 3 页。
- ⁶³ 《笳骚》题辞，见《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海，上海古籍出版社，1987 年 10 月，第 3 页。
- ⁶⁴ 《笳骚》题辞，见《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海，上海古籍出版社，1987 年 10 月，第 3 页。
- ⁶⁵ 1872 年的上海旧报广告上有此剧目，据陆萼庭注，赵景深校《昆剧演出史稿》附录《清末上海昆剧演出剧目志》，上海，上海文艺出版社，1980 年 1 月。
- ⁶⁶ 《中国近世戏曲史》，[日本]青木正儿著，王吉庐译，台北，台湾商务印书馆，1982 年 10 月，第 438 页。
- ⁶⁷ 《戏曲与浙江》，洛地著，杭州，浙江人民出版社，1991 年。
- ⁶⁸ 《走向雅部——戏曲艺术的一条“绝”路》，胡忌撰，收《戏史辨》，北京，中国戏剧出版社，1999 年。
- ⁶⁹ 转引自《清代燕都梨园史料》，张次溪编，北京，中国戏剧出版社，1988 年，第 6 页。
- ⁷⁰ 《蒋士铨研究》，徐国华撰，华东师范大学博士学位论文，华东师范大学图书馆藏，2005 年，第 63 页。
- ⁷¹ 《中国近世戏曲史》，[日本]青木正儿著，王吉庐译，台北，台湾商务印书馆，1982 年 10 月，第 376 页。
- ⁷² 《花部农谭·序》，焦循撰，见《中国古代戏曲序跋集》，吴毓华编，北京，中国戏剧出版社，1990 年 8 月，第 554 页。
- ⁷³ 《中国近世戏曲史》，[日本]青木正儿著，王吉庐译，台北，台湾商务印书馆，1982 年 10 月，第 446 页。
- ⁷⁴ 清刻本《玉燕堂四种曲》，上海图书馆馆藏。
- ⁷⁵ 《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，王利器辑录，上海，上海古籍出版社，1981 年 2 月，第 18 页。
- ⁷⁶ 《词余丛话》，杨恩寿著，见《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海，上海古籍出版社，1987 年 10 月，第 619 页。
- ⁷⁷ 或曰董榕死于酒后失足落水。
- ⁷⁸ 《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，王利器辑录，上海，上海古籍出版社，1981 年 2 月，第 18 页。
- ⁷⁹ 《明清戏曲珍本辑选》，孟繁树、周传家编校，《北京，中国戏剧出版社，1985 年 8 月，第 121 页。
- ⁸⁰ 《唐英戏剧创作在艺术形式上的创新》，李静撰，载《湖北大学学报》（哲学社会科学版），2001 年 9 月。
- ⁸¹ 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004 年，第 105 页。
- ⁸² 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004 年，第 79 页。

⁸³ 《蒋士铨研究》，徐国华撰，华东师范大学博士学位论文，华东师范大学图书馆藏，2005年，第38页。

⁸⁴ 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004年，第138页。

⁸⁵ 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004年，第142页。

⁸⁶ 转引自《中国陶瓷史》，中国硅酸盐学会主编，北京，文物出版社，1982年9月，第416页。

⁸⁷ 《沈阳唐叔子蜗寄先生传》，沙上鹤撰，见周育德校点《古柏堂戏曲集·附录一》，上海，上海古籍出版社，1987年10月，第615页。

⁸⁸ 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004年，第15页。

⁸⁹ 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004年，第8页。

参考文献

参考书目:

1. 《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海，上海古籍出版社，1987年。
2. 《唐英集》，张发颖、刁云展整理，沈阳，辽沈书社，1991年。
3. 《忠雅堂集校笺》，蒋士铨著，邵海清校，李梦生笺，上海，上海古籍出版，1993年。
4. 《中国戏曲概论》，吴梅著，上海，上海古籍出版社，2000年。
5. 《中国近世戏曲史》，[日本]青木正儿著，王吉庐译，台北，台湾商务印书馆，1982年。
6. 《中国戏曲发展史》，廖奔、刘彦君著，太原，山西教育出版社，2003年。
7. 《昆剧发展史》，胡忌、刘致中著，北京，中国戏剧出版社，1989年。
8. 《明清传奇史》，郭英德著，南京，江苏古籍出版社，1999年。
9. 《中国京剧史》，北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著，北京，中国戏剧出版社，2005年。
10. 《中国陶瓷史》，中国硅酸盐学会主编，北京，文物出版社，1982年。
11. 《戏曲与浙江》，洛地著，杭州，浙江人民出版社，1991年。
12. 《清中叶戏曲家散论》，林叶青著，南京，江苏古籍出版社，2002年。
13. 《明清家乐研究》，刘水云著，上海，上海古籍出版社，2005年。
14. 《古典戏曲导演学论集》，高宇著，北京，中国戏剧出版社，1985年。
15. 《明清传奇戏曲文体研究》，郭英德著，北京，商务印书馆，2004年。
16. 《京剧剧目初探》，陶君起著，北京，中国戏剧出版社，1963年。
17. 《戏剧技巧》(美)乔治·贝克著，余上沅译，北京，中国戏剧出版社，2004年。
18. 《中国古代戏曲序跋集》，吴毓华编，北京，中国戏剧出版社，1990年。
19. 《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，王利器辑录，上海，上海古籍出版社，1981年。
20. 《清代燕都梨园史料》，张次溪编，北京，中国戏剧出版社，1988年。
21. 《唐俊公先生陶务纪年表》，民国郭葆昌编，见《北京图书馆藏珍本年谱丛刊》，第91册，北京图书馆编，北京，书目文献出版社，1999年。
22. 《唐英瓷务年谱长编》，傅振伦、甄励编，载《景德镇陶瓷》，1982年第2期。
23. 《宫中档乾隆朝奏折》，台北故宫博物院编印，台北，台北故宫博物院，1982年。
24. 《清史稿》本传
25. 《清末上海昆剧演出剧目志》，陆萼庭注，赵景深校，《昆剧演出史稿》附录，上海，上海文艺出版社，1980年。
26. 《缀白裘》，[清]钱德苍编选，汪协如点校，北京，中华书局，2005

年。

27. 《明清戏曲珍本辑选》，孟繁树、周传家编校，北京，中国戏剧出版社，1985年。
28. 《豆棚闲话》，[清]艾衲居士著，王秀梅点校，北京，中华书局，2000年。
29. 《古本戏曲剧目提要》，李修生主编，北京，文化艺术出版社，1997年。
30. 《中国曲学大辞典》，齐森华、陈多、叶长海主编，浙江教育出版社，1997年。

参考文献：

1. 《走向雅部——戏曲艺术的一条“绝”路》，胡忌撰，收《戏史辨》，北京，中国戏剧出版社，1999年。
2. 《论唐英剧作的艺术特色》，林叶青撰，载《艺术百家》，1996年第3期。
3. 《花雅之争中的唐英》，相晓燕撰，载《浙江艺术职业学院学报》，2003年12月。
4. 《唐英戏剧创作成就探析》，李静撰，载《广西师范学院学报》，2004年1月。
5. 《唐英戏剧创作在艺术形式上的创新》，李静撰，载《湖北大学学报》（哲学社会科学版），2001年9月。
6. 《唐英之戏曲创作思想》，许江娥撰，载《中华戏曲》，第三十二辑。
7. 《“引俗入雅”——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作》，胡婷，撰载《吉林艺术学院学报》，2006年第3期。
8. 《花雅合流，卓然一家——花雅之争中的清代戏曲家唐英》，郑韡撰，载《现代语文》，2006年8月。
9. 《唐英昆曲改良研究》，郑韡撰，江西师范大学硕士论文，欧阳江琳指导，2007年5月。
10. 《唐英卒年新证》，王幼敏撰，中国文物信息网，
<http://www.ccrnews.com.cn/100018/100019/8320.html>，2005年8月23日。
11. 《心正语清长歌行——浅论唐英诗歌》，余峰撰，载《景德镇高专学报》，1998年3月。
12. 《论唐英诗歌》，余峰、方文龙撰，载《江西师范大学学报》（哲学社会科学版），2003年9月。
13. 《唐英和他在景德镇的诗歌创作》，童光侠撰，载《景德镇陶瓷》，2001年第1期。
14. 《试论唐英戏曲的用韵》，[韩国]赵汶修撰，载《徐州教育学院学报》，2000年12月。
15. 《蒋士铨研究》，徐国华撰，华东师范大学博士学位论文，华东师范大学图书馆藏，2005年。

16. 《清代戏曲家张坚生平考略》，王永健、徐雪芬撰，载《文学遗产》，1985年3月。
17. 《唐英与景德镇》，甄励撰，载《景德镇陶瓷》，1982年第2期。
《清唐英〈陶冶图说〉中的工艺观》，赵宏撰，载《景德镇陶瓷》，1999年第4期。
18. 《乾隆皇帝与督陶官唐英》，张宁、张敏撰载，《收藏家》，2006年第8期、第9期。
19. 《唐英与“唐窑”》，张德山撰，载《中国陶瓷》，2007年6月。

后 记

选择中文系是我一向的志愿，七年前，当我跨入华东师范大学的校门的时候，我天经地义地认为，自己会在丽娃河畔顺其自然地读完四年的本科，然后再次顺其自然地成为一名中学语文老师——可是结果并非如此，四年后，我没有离开这里，这是我和我的家人都始料未及的。

同样地，选择研究中国传统戏曲作为专业方向更是我始料未及的，甚至在进入中文系以后，我对中国传统戏曲的了解也几乎是一片空白。但是，一次又一次不知是偶然还是注定的机会，让我由最古老的昆曲开始，逐渐关注中国的戏曲文学艺术。

在华东师大的六年、彭国忠、赵山林、程华平三位导师在不同的时期给予了我及时而众多的帮助，从他们身上，我对“谦谦君子，温润如玉”这句话有了最为直观生动的理解。在彭老师的指引下，我走上了古代文学的道路；在赵老师的指引下，我看到了做学问应有的平实态度；在程老师的指引下，我逐渐学会了思考。我知道，努力践行几位导师的治学态度定会使我受益终身。

我的母亲向来就尊重我自己的选择，虽然她不止一次地表示不明白我在学些什么，可她还是一再地尊重我的选择。支持女儿读研，这对我的母亲来说完全打乱了她对我的人生设计，但是她做到了最无私的支持。

我只能说，对于我的师长、对于我的亲人、对于所有帮助我关心我的人，我心存感激……

项晓璞

2008年5月13日