

# 乾隆时期（1736—1795）北京演剧及雅俗思潮嬗变

刘祯

（发表于《中国非物质文化遗产》第10辑，中山大学出版社2006年6月

-

## 一、戏曲史上之清代戏曲与乾隆戏曲

北京与戏曲有极其深刻的渊源，中国戏曲发展的第一个高峰时期的北杂剧就是以北京（大都）为中心的。这与中国历史文化发展的历程、北京特殊的地理位置有密切的关系。而纵观中国戏曲史可以发现，清代北京又是戏曲发展的一个中心。有清二百多年里，戏曲有长足的发展，特别是花部地方戏的崛起，改变了中国戏曲发展的进程，雅俗思潮发生大的转化，人们的思想与审美观念都经历着深刻的变革，民间的、俗的价值在被人们所认识、肯定。而无疑，十八世纪是最活跃、热闹的时期，康乾盛世带来的是国家全面的兴盛，也带来文艺的复兴和发展——尤其是戏曲的发展。乾隆执政的60年，正处于中国戏曲发展的转折阶段，一方面戏曲进一步走向兴盛，民间地方戏如火如荼，蓬蓬勃勃，宫廷演戏讲究排场，极尽奢华；另一方面代表雅部的昆曲与花部地方戏展开激烈的竞争，彼此交流、吸收，花雅之争之结果是代表正统与官方的雅部昆曲为民间的、俗的地方戏所取代，这是一场意义广泛的变革，俗的、民间的戏曲成为一种社会流行和显形的艺术，其意义非凡，也不局限于戏曲。这场花雅之争所带来的审美思潮的转变，也体现在对之后北京京剧品格的形成上。也就是说，花雅之争，乾隆时期北京戏曲的交流、竞争，审美变化，铸就了京剧的艺术品格。

## 二、乾隆时期北京演剧与花雅之争

十八世纪是中国戏曲史上民间地方戏曲勃兴的时期，这一时期从康熙后期开始全国各地地方戏兴起，被称为“乱弹”。除弋阳腔、西秦腔、弦索腔、罗罗腔等产生较早外，康熙时期据刘廷玑《在园杂志》记载，弋阳腔演变为四平腔，“甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。”到乾隆时期，除昆山腔、弋阳腔外，在民间流行的声腔剧种主要有梆子腔、乱弹腔（有扬州乱弹、四川乱弹等）、秦腔、西秦腔（一名秦腔，或名甘肃调）、襄阳调（一名湖广腔）、楚腔（一名楚调）、吹腔（一名枞阳腔，又名石牌腔）、安庆梆子、二簧调（一名胡琴腔）、罗罗腔、弦索腔（一名女儿

腔，俗称河南调）、巫娘腔、琐哪腔、柳子腔、勾腔等。[①]这些“乱弹”诸腔兴起和流行的地区相当广泛，知名的艺人也是来自五湖四海。焦循在《花部农谭》记述了这种“花部”流行和人们喜欢的情景，“‘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，多男女猥亵，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谑之词，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。”[②]南北方在当时形成了两个戏曲中心：北京和扬州。扬州在乾隆年间成为南方的戏曲中心，它便利的水路交通，发达的商业，盐商的聚集和娱乐消费需求，尤其是乾隆十一年（1746）以后弘历皇帝几次南巡，当地盐务投其所好，挑选演员承应，“例蓄花雅两部以备大戏”，使扬州的戏曲演出热闹非凡。据《扬州画舫录》记载，昆曲之外，还有本地乱弹、梆子腔、罗罗腔、安庆戏班等在四乡串演或者入城竞演。

北京是全国的政治、经济、文化中心，更有条件吸引昆、梆、罗、弋等声腔剧种汇聚京城。历史上封建文人士夫、贵族宫廷对戏曲既是鄙视、也是喜欢的；一方面视戏曲为贱艺、艺人为“贱人”，另一方面又要满足自己的声色之娱，所以很多时候态度是矛盾的。经过元代这一特殊历史社会、蒙古统治的涤荡，到朱元璋之明代戏曲的生存权是被正统所基本认可，然后尽可能的按照士夫文人、宫廷贵族的审美趣味和要求加以规范，昆曲也是在这样一种背景下成为“官腔”，流行全国的。到了清代，贵族宫廷愈益喜欢，在康熙朝出现了管理演戏事宜的机构南府和景山，有规模甚大的《目连》传奇演出。而无疑，乾隆时期使宫廷戏曲的演出达到极盛。乾隆在位 60 年，无论社会经济的发展、巩固，还是对文化的喜欢和重视都是空前的。以乾隆帝弘历名义留下来的诗有四万多首，工程浩大的《四库全书》就是在他的主持下完成的。对戏曲他也格外喜欢，耗费巨资修建了诸如热河避暑山庄清音阁、紫禁城内畅音阁和寿安宫

三处三层戏楼，漱芳斋、倦勤斋、风雅存等戏台。乾隆时宫廷戏曲的演出、兴盛对北京与全国戏曲发展所起的作用是显而易见的，一方面从各地搜罗、汇聚了大量戏曲艺人，另一方面宫廷演出对民间戏曲所起的示范作用是不言而喻的。围绕万寿庆典活动，乾隆时期举办了多次演出活动，规模最大的当属乾隆十六年（1751）太后六十岁生日和三十六年（1771）的八十岁生日，以及乾隆五十五年（1790）乾隆自己八十岁生日三次。对此，当时赵翼有比较详细的记载：

皇太后寿辰在十一月二十五日。乾隆十六年届六十慈寿，中外臣僚纷集京师，举行大庆。自西华门至西直门外之高梁桥，十余里中，各有分地，张设灯彩，结撰楼阁。天街本广阔，两旁遂不见市廛。锦绣山河，金银宫阙，剪彩为花，铺锦为屋，九华之灯，七宝之座，丹碧相映，不可名状。每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐，侏童妙伎，歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎，左顾方惊，右盼复眩。游者如入蓬莱仙阁，在琼楼玉宇中，听霓裳曲，观羽衣舞-----二十四日，皇太后銮舆自郊园进城，上亲骑而导，金根所过，纤尘不兴。文武千官以至大臣命妇、京师士女，簪缨冠帔，跪伏满途。皇太后见景色巨丽，殊嫌繁费，甫如宫即命撤去。以是，辛巳岁皇太后七十寿仪稍减。后皇太后八十万寿、皇上八十万寿，闻京师巨典繁盛，均不减辛未，而余已出京不及见矣。〔③〕

演出铺排之奢华，场面之大，“自西华门至西直门外之高梁桥，十余里中，各有分地”，“每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐”，

耗资之巨，在皇太后看来都觉得“殊嫌繁费”，真让人“如入蓬莱仙阁，在琼楼玉宇中”，不知云里雾里。

不仅是万寿庆典，在不同的节令，有相应内容的演出，这也是“海内升平”的表现，并且这些宫廷大戏都是长篇巨制，多达10本二百四十出，可以见出乾隆时期宫廷演戏之盛之规模。据《啸亭续录》记载：“乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节令皆奏演。其时典故如屈子竞渡、子安顺阁诸事，无不谱入，谓之《月令承应》。其于内廷诸喜庆事，奏演祥征瑞应者，谓之《法宫奏雅》。其于万寿令节前后奏演群仙神道，添筹锡禧，以及黄童白叟含哺鼓腹者，谓之《九九大庆》。又演《目犍连尊者救母》事，析为十本，谓之《劝善金科》，于岁暮奏之。以其鬼魅杂出，

以代古人雉被之意。演唐玄奘西域取经事，谓之《升平宝筏》，于上元前后日奏之。其曲文皆文敏亲制，词藻奇丽，引用内典经卷，大为超妙。其后又命庄恪亲王谱蜀汉《三国志》典故，谓之《鼎峙春秋》。又谱宋政和间梁山诸盗，及宋金交兵、徽钦北狩事，谓之《忠义璇图》。其词皆出日华游客之手，惟能敷衍成章。又抄袭元明《水浒》、《义侠》、《西川图》诸院本，曲文远不逮文敏多矣。”

对于宫廷大戏演出情形与规模，赵翼《檐曝杂记》有比较详细的描述：

内府戏班，子弟最多，袍笏甲冑及诸装具，皆世所未有。余昌于热河行宫见之。上（指乾隆弘历）秋弥至热河，蒙古诸王皆觐。中秋前二日为万寿圣节，是以月之六日即演大戏，至十五日止。所演戏率用《西游记》、《封神传》等小说中神仙鬼怪之类，取其荒幻不经，无所禁忌，且可凭空点缀，排引多人，离奇变诡，作大观也。戏台阔九筵，凡三层，所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者。甚至两厢楼亦作化人居，而跨驼舞马，则庭中亦满焉。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二三岁者作对出场，继有十五六岁、十七八岁者，每对各数十人，长短一律，无分寸参差。举此则其他可知也。又按六十甲子，扮寿星六十人，后增至一百二十人。又有八仙来庆贺，携带道童不计其数。至唐元奘僧雷音寺取经之日，如来上殿，迦叶罗汉辟支声闻，高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。〔4〕

这种宫廷大戏的演出无论是时间长度，神仙鬼怪人物故事的复杂，舞台的高阔多层，参与演员的众多，排场的讲究铺排等都是令人惊讶的。宫廷的爱好取舍对民间社会的影响是深刻的，所谓“上有好者，下必有甚焉者矣”。乾隆时期北京演出之盛，一方面是民间演出使然，另一方面也是上层尤其宫廷的提倡、喜欢，造成一种轰轰烈烈全社会的流行时尚，当然宫廷的演出虽然有自己庞大的优伶机构，但其艺术艺人资源真正的还是来自民间——民间是它的根。北京作为政治、经济、文化中心，有它独一无二的优越条件和市场，也因此全国各地各种地方戏剧种都会跋涉而来，尤其是乾隆的几次南巡，更是推动了各地地方戏剧种、戏班入京的步伐，其中江浙、两淮的商人特别是盐商更是发挥了积极的作用，不仅皇太后、皇帝寿辰“两淮、长芦、浙江商众来京办理点景”，就是平时也是不失时机地向宫廷邀宠献媚，而技艺精湛的戏班无疑是最理想的“礼物”。如周贻白认为乾隆年间“北京在当时既为帝都所在，事实上

是当时的政治中心。文化的发展，往往是随着政治力量而转移，戏剧本为具有教育作用的东西，其盛衰固攸关文化，同时，又是繁荣都市的不可少的点缀，物力所关，尤为伶工子弟们所争赴，北京一地，由是成为各地戏剧角逐之场，实际上便代表了这一时期的中国戏剧形式上的衍变。换言之，清代北京戏剧的动向，也便是当时中国戏剧的主要动向。”〔⑤〕

那么，此时中国戏剧的动向是什么呢？这集中体现在乾隆时期的花雅之争及其前后戏曲思潮的变化中。

昆曲在明代后期兴盛后流行一时，也为宫廷所喜爱。到清朝康熙时期，昆曲、弋阳腔成为宫廷的正统，很受重视。据《掌故丛编》所收懋勤殿“清圣祖谕旨”记载：“魏珠传旨，尔等向之所司者，昆弋丝竹，各有职掌，岂可一日少闲，况食厚赐，家给人足，非常天恩，无以可报。昆山腔，当勉声依永，律和声察，板眼明出，调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相合为一家，手足与举止睛转而成自然，可称梨园之美何如也。又弋阳佳传，其来久矣，自唐霓裳失传之后，惟元人百种世所共喜。渐至有明，有院本北调不下数十种，今皆废弃不问，只剩弋阳腔而已。近来弋阳亦被外边俗曲乱道，所存十中无一二矣。独大内因旧教习，口传心授，故未失真。尔等益加温习，朝夕诵读，细察平上去入，因自而得腔，因腔而得理。”弋阳腔本也是民间戏曲，但“其来久矣”，所以取得与昆曲在宫廷一样的地位，宫廷的趣味审美已经发生变化。花、雅相对，雅代表一种正统和规范，而“花”本身含有贬义，但此时作为“花”部的弋阳腔已经在宫廷已占据一席，“因旧教习，口传心授，故未失真”，相当一个时期“昆弋”成为一种时尚，应当说，它已经肇起乾隆时期“花雅之争”的帷幕。

乾隆时期最重要的变化是“花雅之争”，雅部昆曲 100 多年的辉煌逐渐被蓬勃兴起的民间花部（乱弹）地方戏所取代，在乾隆时期昆曲与各地地方戏竞争、交流的过程中，孕育了后来影响甚大的“国剧”——京剧。“康乾盛世”到了乾隆时期，社会经济、综合国力都显著提升，乾隆对戏曲的喜爱及六次南巡对南北戏曲的交流融合暨北京剧坛多样多元演出局面的形成产生直接的影响。其实，各剧种间都存在一种竞争与交流的关系，不独是昆曲与花部地方戏，地方戏与地方戏也各具特色，互相搭班演戏，取长补短，彼此争胜。从扬州当时的情况可以见出乱弹彼此借鉴、交流之一般：“郡城自江鹤亭徵本地乱

弹，名春台，为外江班，不能自立门户，乃徵聘四方名旦如苏州杨八官、安庆郝天秀之类。而杨、郝复探长生之秦腔，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。”〔6〕当然，更主要的是花、雅之间的交流逐胜，许多演员都是身兼数艺，昆、乱兼习，比如王五儿“昆曲、京腔俱善，压于名辈，不能一展所长”，吴大保“本习昆曲，与蜀伶彭万官同寓，因兼学乱弹”，四喜官也是保和部昆曲演员，“兼唱乱弹”，〔7〕

总的来看，花雅之争经历了三次大的角逐，第一次是与高腔（弋腔），高腔较早入京，也是最早与昆曲争胜的，高腔改变了昆曲的独霸地位，乾隆年间高腔发展到兴盛阶段，所谓“六大名班，九门轮转，称极盛焉”。〔8〕取得昆弋并驾齐驱的地位——当然弋腔的民间特色已经褪去多多而逐渐被雅化。第二次是与秦腔，秦腔在乾隆年间已经是一个流播全国的大剧种，许多秦腔艺人集结北京，在乾隆中叶掀起高潮，代表人物是魏长生，被誉为“伶中子都也”，“昔在双庆部，以《滚楼》一齣奔走，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。”〔9〕“京腔本以宜庆萃庆集庆为上，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。”〔10〕对京腔、昆曲的地位构成严重的挑战。第三次是与徽班，秦腔在京被禁后，魏长生被迫离开京城南下，在乾隆八十寿辰之际，徽班被带到北京祝寿，以三庆班为开端，“殆长生还四川，高朗亭如京师，以安庆花部合京秦两腔，名其班曰三庆，而曩之宜庆萃庆集庆遂湮没不彰。”〔11〕

花雅之争及其花部乱弹在北京的称盛，“反映了全国戏曲艺术发展的总趋势。乾嘉之际，也即公元一七八六至一八二〇年前后的时间内，以秦腔的流布而在各地兴起的梆子腔，逐渐形成了自己的体系。这一新兴的梆子腔声腔系统与由古老的昆、弋诸腔演变为地方化了的昆曲声腔系统和高腔声腔系统，以及出自明清俗曲的弦索腔系统，构成了丰富多彩的地方戏曲剧种。嘉庆年间在北京流行的所谓‘南昆、北弋、东柳、西梆’，即指苏州的昆曲，河北的高腔、山东的柳子戏（属弦索腔的剧种），山陕的梆子腔，正是上述几大声腔的代表剧种。到了嘉道年间，原来流行安徽的徽调与湖北的汉调，经过两地艺人的交流与创造，也形成了以西皮、二黄为主体的声腔系统。这个系统包括流布各地

新兴的皮黄戏，特别是徽调与汉调在北京的结合，为道光末叶形成京剧打下了坚实的基础。以上这五大声腔，它们的流布和影响都很广泛；不仅在城市中，就是在广大农村中，也莫不有它们的足迹。其中，尤以梆子、皮黄两种声腔最为发达，他们代表着新兴花部‘乱弹’诸腔在全国戏曲舞台上呈现出取代雅部昆曲的优势。”[12]

### 三、乾隆时期戏曲审美的雅俗嬗变及对京剧品格的影响

从戏曲发展史的角度看，清代乾隆时期是戏曲发生很大转变的一个历史时期。戏曲是一种民间艺术，宋元南戏时期主要在民间流播，没有（或甚少）文人参与，一直保持着民间艺术那种“不叶宫调，亦罕节奏”的“随心令”的特点。元代是一个比较特殊的时代，它的统治者不是传统的汉人，而是北方游牧的少数民族，文化的差异及本身对歌舞的喜好，杂剧艺术蓬勃兴盛，并且因为科举的废弃和对知识分子的不重视，许多文人成为勾栏瓦舍里的书会才人，参与杂剧的创作，这极大地提高了杂剧的文学性、艺术性，戏曲不仅仅停留在俗的阶段，而真正成为一种雅俗艺术。明代是一个戏曲多元发展的时代，其中昆曲的诞生、它的品格使它成为真正的文人戏曲，成为一种雅的艺术，所以深受文人士夫的喜爱，立刻从吴中流行传播全国，成为一种“官腔”。昆曲的这种传播与地位是与它“雅”的特性、为文人士夫所喜爱分不开，也成为了宫廷戏曲的“正声”。昆曲出现后，中国戏曲的发展存在文人士夫与民间两条线索，但民间一直处于一种被忽视与排挤的地位，所以是隐性的发展，而昆曲文人士夫的喜欢、推波助澜，宫廷的欣赏，使其被视为正统、正声，处于显形的发展中。从明代后期到清代康熙末年“梨园共尚吴音”（《花部农谭》），“国初（清初）最尚‘昆腔’戏”（震钧《天咫偶闻》）。

但是，各地地方戏兴起已成不争的事实，这些地方戏与民间保持一种水乳交融的密切关系，昆曲在各地的流播过程中有适应地方化的发展，如浙江的浙昆、安徽的徽昆、江西的赣昆、湖南的湘昆、四川的川昆、山西的晋昆等，但总体上昆曲的雅化使它不能适应民间的审美趣味，所以它的地位在如火如荼地方戏的大潮中受到挑战，康熙时期在湖南衡阳演出昆曲《玉连环》，“楚人强作吴歎，丑拙至不可忍。”[13]乾隆年间，昆曲的阵地进一步萎缩，比如扬州“郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。至城外邵伯宜陵马家桥僧

道桥月来集陈家集人，自集成班，戏文亦间用元人百种，而音节服饰极俚，谓之草台戏。此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。本地乱弹祇行之禱祀，谓之台戏。迨五月昆腔散班，乱弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。”[14]扬州也是昆曲的重镇，但可以看出乾隆年间花部乱弹的发展势头，真可谓咄咄逼人，昆曲处于退缩退守状态。

对于乾隆年间戏曲舞台这种花雅的消长变化、转化，焦循有很好的分析，他认为：

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，多男女猥亵，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諛之词，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。[15]

尽管昆曲有宫廷和士夫文人的坚挺，但花部乱弹的崛起和流行已经是不可阻挡的潮流。昆曲与花部的关系也没有了以前那种悬殊距离，花部开始为更多的人接受，走向显形，人们对戏曲对花部的观念思想发生了重要变化。安乐山樵乾隆乙巳（1785）为自己《燕兰小谱》写的“弁言”是这样的：

《燕无兰传》记燕姑梦兰曰：“兰有国香，人服媚之，是兰之气韵，无分乎南北也。”癸卯中夏，王郎湘云素善墨兰，因写数枝于折扇，一时同人赓和，以志韵事。余逸兴未已，更徵诸伶之佳者，为《燕兰小谱》。始甲午迄今，共得六十四人，计诗百三十八首。又杂咏、佚事、传闻，共五十首。先之以画兰诗者，识原始也。继之以燕兰谱者，美诸伶也。终之以杂咏者，寓规讽也。诸伶之妍媚，皆品题于歌馆，资其色相，助我化工，或赞美，或调笑，或



即剧传神，或因情致慨，其优劣略见于小叙中，而诗不沾沾寓一律，大约风、比、兴三义为多。-----《燕兰谱》之作，可谓一时创见，然非京邑繁华，不能如此荟萃，太平风景，良可思矣。[16]

历来戏曲演员被视为“娼夫”、“绿头巾”，但安乐山樵却视之为“燕兰”，为此他特别引用了《燕无兰传》的“兰有国香，人服媚之，是兰之气韵，无分乎南北也”来表达这个“谱”的含义，为这些演员作谱存档。在这64位演员中，44位是花部演员，20位是昆曲演员，所收花部演员是昆曲演员的一倍多，这反映了当时北京戏曲舞台演员的基本面貌，也说明国色天香的“兰”之所指，以“兰”寓戏曲演员（主要花部演员），见出这时人们对花部的观念思想变化。

不独如此，在《燕兰小谱》“例言”中，安乐山樵认为花部与雅部可以“彼此擅长，各不相掩”。不仅所收花部演员数量远超昆曲演员，就是在排列顺序上，也是把花部置前，而昆曲演员放后，对此他解释说：“（昆曲）置诸殿末，庶几齐变于鲁，为王刘赤帜”。[17]反映了作者对花雅递变不墨守成规、顺应历史发展的理性态度。对于那些冠诸首先的花部演员，他是这样评价的：“陈（银官）、王（桂官）、二刘（二官、凤官），时称四美，以冠花部，允协輿情。若白二之歌喉，永亨之态度，洵梨园名辈，置于次卷之首，不忍没之。”[18]将昆曲演员置后，但对昆曲演员中兼习梆子乱弹的，也特别列出：“雅旦非北人所喜，吴（大保）、时（瑤卿）二伶兼习梆子等腔，列于部首，从时好也。”[19]“从时好”可见花部的势头和流程度，人们的审美趣味、观念思想都经历着变革，戏曲实践、花雅实际的变化必然导致观念思想的变化，这在《燕兰小谱》同样体现出来啦。这一产物如同元代钟嗣成《录鬼簿》、夏庭芝《青楼集》产生一样，都是戏曲思想观念顺应时代潮流变化的结果，具有革新意义。

我们各举排在首位的花部雅部一位演员，看作者是怎样介绍和评价的。花部演员排在最前的是陈银官，“宜庆部，字漾碧，四川成都人，魏长生之徒。明艳韶美，短小精敬。庚辛间与长生在双庆部，观者如饱饫醲鲜，得青子含酸，颇饶回味，一时有出蓝之誉。嗣后闺妆健服，色色可人。其机趣如鱼戏水，触处生波。儂巧似猱升木，灵幻莫测。余见其《烤火》一剧，顿解易象。闻吾乡沈君作诗十二首赏之，恐读渔洋秋柳诗，知其妙而未必能名也。今以银

官为巨擘，惜乎交尽金失，若羞涩者但目逆而送之耳。”[20]“以银官为巨擘”，这个评价是非常高的。品评他的诗是这样写的：

逸态踈跽青胜蓝，多情不作宝儿愁。怜他醞藉春风里，弱柳依依似汉南。  
娇小偎翻巧则那，诙谐成趣愜心多。几回注目怡情处，道好声难唤奈何。

（北人观剧，凡愜意处高声叫好，此非我辈所能）

西州佳丽最堪思，怪尔风流擅一时。巫字山临巴字水，柳枝人唱竹枝词。  
季子多金谊目连，五陵裘马态翩翩。饶伊杜牧风情远，名士由来值几钱。

（慨沈君也）

对雅部首位演员吴大宝的介绍是：“吴大宝，宜庆部，字秀卿，江苏元和人，旦中之两头蛮也。姿容明秀，静中带媚，本习昆曲，与蜀伶彭万官同寓，因兼学乱弹，然非所专长。昔为河南公所契，今作出墙红杏，方驾王刘，友人昌黎生，见谱中未有题赠，大加骇异，谓迟咏一日则增一日罪过，乃赋四诗，以赎前愆，今而后可以消灾延寿矣。”四首诗是这样写的：

秀质妍姿迥不凡，应趋柔殿衣黄衫。如何点缀闲脂粉，惹得登徒两眼馋。  
（唐《礼乐志》：“选乐工姿秀者十余人，衣黄衫，文玉带，侍左右。”）

嫩白纤柔晃似冰，蜃中有女势凌兢。怜伊幻出如花貌，恰笑珠胎结未能。  
（尝演蚌精，甚是娇媚。）

知交投分有莲卿，并处蛾眉妬不深。一自楚云萦远梦，陈相学许独铮铮。  
（万官，字庆莲）

名誉王刘竞一时，为伶罕见未摘词。忏除綺业惟风雅，从此消灾仗药师。  
（释曰：“消灾延寿药师佛。”韩君知医，故戏之）[21]

虽然有雅部花部的区分，但显然在对待雅部与花部演员的评价上，已无轩榷高低，甚至对花部演员更多溢美称赞，认为陈银官比其师傅魏长生有“出蓝之誉”，视之为“巨擘”，花部的兴盛使得社会舆论对优秀的花部演员也是一片称赞，喜欢花部、欣赏花部演员成为“从时好也”的一种时代的选择和风潮。这种变化已经不是一种小众范围的喜好，而是时代与社会性的转向，也因此包括花部演员被视为“国香”之“兰”。

民间演出多为口传心授，较少文本流传，但这种情况此时随着花部的兴盛也在改变，这从《缀白裘》编选刻印可见一斑。《缀白裘》是当时戏曲舞台的演出本，它的编选刊刻经历了一个长期不断变化的过程。北京大学图书馆藏

《缀白裘合选》，署名“秦淮舟子审音、郁冈樵隐辑古、积今山人采新”，属于“明版清修”，所选自《琵琶记》至《明珠记》凡39种，共85折，路工藏《新刻校正点板昆腔缀白裘全集》，题“慈水陈二球参订、玩玉楼主人重辑”，卷首有乾隆四年陈二球序，所选自《西厢记》至《邯郸梦》凡36种，计120折，值得我们注意的是，无论明刻本、康熙本还是乾隆四年刻本，“这些选本收录的都是明末清初的昆腔戏，出于元人杂剧和明清传奇的散出，还没有牵涉到花部乱弹戏。”[22]而现在通行的《缀白裘》始辑于乾隆二十八年，由苏州宝仁堂刊刻，从初编到十二编出版的时间是乾隆二十九年到三十九年，共历10年，所选都是当时戏曲舞台最流行的剧目，“内容不仅有雅部的昆曲，而且还包括了花部诸腔。”[23]这种剧目选集的变化也正是雅部花部发生历史性变化的时刻，花部诸腔剧本终于被刊刻出来，这对花部诸腔来讲是史无前例的，并且是与雅部同集。可以说昆曲刊刻是一种常态现象，但花部诸腔的刊刻则是一种时尚变化、思想变化的结果。而且这部通行本《缀白裘》的影响极其广泛，这都不是偶然的。在乾隆二十九年的初编收有“梆子腔”《杀货郎》、《打店》，二编收有“时调杂出”《小妹子》，三编收有“西秦腔”《搬场、拐妻》。最值得注意的是，在乾隆三十九年专门出版了地方戏的选集，题名为《缀白裘梆子腔十一集外编》，标明“宝仁堂增辑”，封面朱印“旧八集梆子腔俱换入此集”。[24]可以说《缀白裘》选集的形成和变化历史，也是雅部与花部实现历史性转变的过程——通过剧本的变化作了真实的揭示。这个过程很细致，从明刻——康熙刻本——乾隆四年——乾隆二十八至乾隆三十九，一步一步，最后乾隆三十九年则是出版了地方戏专集，花部诸腔从无到有，从少到多，从个别剧目到剧目专集，这种变化反映了乾隆年间花部诸腔演出的实际情况，也反映了当时社会审美趣味的整体变化和新选择。

由雅而俗的变化是深刻而颇不寻常的，雅俗结合、俗的艺术和审美思潮成为一个时代的主旋律、流行时尚是中国传统社会所极不易的事情，它完成了中国思想和文化的一个重要转折，是一种革命变化——当时代发展到18世纪时它终于出现啦。俗、雅俗艺术之观念、思想和行为活动不再是卑下的、下里巴人的、处于隐形的甚至曾经被认为是猥亵陋恶的“贱艺”、“末技”、“小道”，发生了天翻地覆的一种变化，这种变化不仅是戏曲的，也是中国思想文化的；不仅是乾隆时期的，也是清王朝甚至中国封建历史的大变革。乾隆时期

的花雅之争“意味着一场深刻的民间文化运动的开展，其影响是史无前例的，以往我们对它的影响不大涉及，实际上从中国思想文化发展的角度看，是非常值得重视的。这期间民间与文人发生了重要的扭转和置换，民间话语某种程度成为一种支配和主流性话语，民间的地位不再是那么低矮，被人鄙视，文人的立场和话语逐渐被民间消解和取代。这样一场声势浩大的民间文化运动，不会仅仅停留在行为实践层面，一定会深入到人们的思想观念里。虽然民间没有文人思潮中出现的那种代言人，但轰轰烈烈的民间戏曲和民间文化活动是最好的注解，文人的言谈举止不再那么高高在上，民间成为他们关注的重要对象。焦循的《花部农谭》、李光庭《乡言解颐》、王有光《吴下谚联》等，都可以看出文人关注点和兴趣点的变化。”[25]它对清代后期及近代社会思潮、戏曲发展尤其是京剧的形成发展产生了重要的影响，某种程度上也可以说这一时期的花雅之争、交流融合，铸就了后世京剧的品格和发展道路。

花雅之争、乾隆时期四大徽班进京，直接蕴育了后来京剧的形成，京剧的形成发展与乾隆时期北京剧坛花部雅部的流行、争胜及徽班的入京有直接的关系，应当说京剧是乾隆时期北京舞台戏曲多元多元融合的结果，是在徽调、汉调、秦腔昆曲基础上，吸收北京当地艺术资源形成的，它是杂交产物，它的发展也始终与昆曲、花部乱弹相伴随，有时难解难分。齐如山认为“乾隆以前昆弋腔与乱弹腔乃截然两事，绝不会合奏。嘉庆以后，昆腔与皮黄合作的时候已经很多，所以道光咸丰年间梨园行所抄的戏本有许多是昆腔皮黄合唱的。比方前一场是昆腔，后一场就许是皮黄。这因为当年昆腔皮黄都用笛子随着，所一彼此可以互用。到了同光年间，因为皮黄改用胡琴随唱，所以就与昆腔完全分开了。然皮黄戏中，还常唱昆腔排子，比方《挑滑车》中的【石榴花】，《拿蔡天化》中的【折桂令】等等都是，但仍须用海笛随唱。这大致也是因为该脚所作身段，胡琴不容易随唱的关系，所以仍旧用昆腔的排子演到如今。”[26]这也铸就京剧雅俗兼得、具有赏玩性的特征。也正如欧阳予倩所指出的：“二簧戏（京剧）没有从元杂剧搬用四折的结构，也没有采取传奇的编剧方法，它从民间的小戏发展而来，比前者更加精炼而集中。它的词句通俗易懂，尤其可贵的是要言不繁，能得要领，这是和当时士大夫繁文缛节的说话节奏相反，而与人民大众朴素健康的生活节奏相结合。”[27]可见，花部乱弹戏曲对京剧及京剧品格形成发展的影响是最为根本和直接的。京剧之“京”既是北京地域

性标志，更寓有京剧艺术“京”味特征和品格品质——而这些，无疑都要让我们回溯到那个弥久弥远的乾隆时代。

---

[①] 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》下册，中国戏剧出版社 1981 年第 4 页。

[②] 《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社 1959 年，第 225 页。

[③] 《檐曝杂记·庆典》。

[④] 卷一“大戏”。

[⑤] 《中国戏剧史长编》，上海古籍出版社 2004 年，第 456 页。

[⑥] 李斗《扬州画舫录》卷五，中华书局 1960 年，第 131 页。

[⑦] 安乐山樵《燕兰小谱》，见张次溪编纂《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社 1988 年，第 22、34、34 页。

[⑧] 杨静亭《都门纪略》“词场序”。

[⑨] 《燕兰小谱》，见张次溪编纂《清代燕都梨园史料》第 32 页。

[⑩] 李斗《扬州画舫录》卷五，中华书局 1960 年，第 131 页。

[11] 同上。

[12] 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》下册，中国戏剧出版社 1981 年，第 16、17 页。

[13] 刘献廷《广阳杂记》卷三，中华书局 1957 年，第 147 页。

[14] 李斗《扬州画舫录》卷五，第 130、131 页。

[15] 《花部农谭》，见《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社 1959 年，第 225 页。

[16] 《燕兰小谱》，见张次溪编纂《清代燕都梨园史料》，第 3 页。

[17] 《燕兰小谱》“例言”，张次溪编纂《清代燕都梨园史料》，第 6 页。

[18] 同上。

[19] 同上。

- [20] 同上，第 17、18 页。
- [21] 同上，第 34 页。
- [22] 吴新雷《舞台演出本〈缀白裘〉的来龙去脉》，见《中国戏曲史论》，江苏教育出版社 1996 年，第 208 页。
- [23] 同上。
- [24] 同上，第 209 页。
- [25] 拙文《戏曲与民俗文化论》（2005 年第三届戏曲学术研讨会论文，中国南昌）
- [26] 《京剧之变迁》，北平国剧学会，1935 年，第 25、26 页。
- [27] 转引自苏移《京剧二百年概观》，北京燕山出版社 1989 年，第 389 页。