

田根胜 著

# 近代戏剧的传承 与开拓



# 总 序

钱谷融

上海三联书店要我为他们即将出版的《三联文博论丛》写序,其中有我的学生所写,我当然是义不容辞的。但是说实话,我是很有些惶恐的。记得很多年前,当教育部决定要在大学文科招收博士研究生的时候,有一次碰到北大的王瑶先生,他对我说:“要我指导博士生,但我连博士究竟是圆的还是方的都不知道,叫我怎么指导呢?”现在上海三联的这套丛书内容丰富,涉及的方面极广,有许多是我从来没有接触过的,哪有我置喙的余地呢?继而一想,人家不过是你写篇序,又不是要你写评论,何必这样惶惶然呢?那么,就随便谈点个人的希望和想法吧!

近年来,国内学术界涌现了不少新人,他们大都是从大学刚毕业的研究生,有博士,也有硕士。他们年轻,充满了朝气,常能作出一些想前人所不敢想、发前人所未曾发的建树,学术的前进和发展,主要就寄托在他们身上。但是学术研究,毕竟不同于堆柴垛,后来者不一定就能居上,一切有赖于自己的孜孜不倦、锲而不舍的努力。只有钻研得深了,

才能把握对象的本真,才能有新的创获。想来年轻的朋友们,总该不会因自恃来日方长而因循怠惰下去吧!

其次,学术上的某种创见,在它初出现的时候,不一定就很完善,它往往只是露了一点苗头,还有待于大家的扶植与灌溉。学术是天下的公器,爱护它、帮助它顺利地成长是每一个学术工作者的义不容辞的责任,倡议者尤其不应就此撒手不管。

再有就是前些年也不断见有博士论文和硕士论文被出版,但都是零星的、个别的,这套《三联文博论丛》却较为集中地展示了最近一段时间的文学博士们的新成果。他们的成就和水平,他们的优点以及他们的欠缺,一一都展露在人们的眼前,可供今后改进研究生教育工作的参考。当然,这是有赖于各方面读者的不吝赐教的;我们热切地期待着。

二〇〇五年六月改定

# 序

赵山林

在近代中国文化的历史进程中,戏剧活动生机勃勃,引人注目。考察中国近代戏剧变革的进程,这是一个十分诱人的课题,也是一个有些冒险的尝试。首先,近代戏剧形式多样,它基本上由三大部分组成:以昆曲为代表的古典戏曲,以京剧为代表的花部戏曲和受外来影响产生的“文明新戏”(包括早期话剧),要对这些戏剧形式都加以把握,是相当费力的。其次,体制庞杂。近代戏剧各体式表面上各自独立流行,实际上却盘根错节、变动不拘、新旧杂糅,有着错综复杂的内在联系,要把这些关系理清,也是相当费力的。

田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》一书是在他博士论文的基础上修改而成的。根胜从“传承与开拓”的视角,试图把近代戏剧的各个部分联系起来,统一摄入作为整体的近代戏剧文化观照之中,即对近代戏剧体系转型作连续性和统一性的研究,我觉得这是很可取的。因为这种视角,本源于近代戏剧自身的特质及近代中国的文化属性。由于近代社会的急剧变革,东西方文化的激烈碰撞,社会思潮和文化观念的变迁,整个近代文化体系都发生了重大变化,近代戏剧在变革着的社会中既继承了固有的戏曲传统,又适应了不断变革的现实。这种变革多元多态、生机勃勃。它不仅改变了传统戏曲封闭、沉闷的局面,而且开始探索建立新的戏剧范式。其突出特点有如下数端:改变了传统戏曲局限于上层狭小圈子,开始全面走向社会,并成为一种社会启蒙的工具;题材的广泛拓展与现实化,使戏剧与社会、人生的联系更为紧密;从曲牌体向板式体过渡,戏曲的雅化倾向逐步被通俗

化所取代;文人创作与舞台实际的疏离,戏剧的舞台性因素被进一步凸现出来,一大批开宗创派的表演艺术家活跃在近代剧坛上;外来影响下的戏曲改良与新的戏剧形式——话剧的出现……这一切都表明,近代戏剧在内容上、艺术上进行的种种探索与追求,明显带有转型期特有的“新变”特征。

近年来,学术界开始关注近代戏剧,也已经有一些研究成果陆续发表,这为本书的写作提供了有益的借鉴。本书在已有的基础上又有突破,并显示出自具特色的。其特色不仅在于将八十年间(1840—1919)的近代戏剧作为一个统一的整体,研究它连续发展过程的总趋势,而且又仔细地将其分为“近代前期”、“近代后期”等不同历史阶段进行细致的考察,指出其同中之异;尤其是以“京派”与“海派”京剧在不同地域的不同发展、演变为主,探索地域的经济、政治、社会环境和观众的审美需求等对此一时期戏剧表演艺术、剧目内容、舞台表演形式与手段发展的影响,审美主体的“听戏”和“看戏”的不同等等。就这一领域的研究而言,这种细致的发展史观和生态学在戏曲研究中的应用,是带有一定开创性的。并且它对正在日益引起学者关注的“海派文化”、“海派戏剧”研究,也将起到重要的参考作用。

全书分三大部分:京派的崛起与京派海派的分流、历史剧的风行与时事剧的繁盛、近代戏剧观念的变迁。作者视野所及,包括近代政治思想变革,西方文化流布,新兴知识分子崛起,都市文化生产消费市场形成,现代媒体影响等多种因素,在此背景上论述近代戏剧既传承又开拓的“转型”价值,为之正确定位,结论令人信服。就以京剧为代表的花部戏而言,它起于乡野之间,但到乾嘉年间,乱弹纷纷进入城市,在戏楼茶馆演出,其对象是市井细民。随着接受对象的下层化、市民化,戏剧的表现内容一方面关注历史现实,另一方面也滋长着循世媚俗的倾向,显示戏剧正在有力地向着近代化方向变革。而近代戏剧的素质是通俗的,正是这种“俗”,恰恰使它能承接宋元戏曲传统;正是“俗”,使它协调了戏曲与广大观众的关系,扩大了戏曲文化的市场,从而,在一定程度上改变了中国戏曲文化的性质。尤其值

得注意的是,作者认为:

近代戏剧的形成和发展与戏剧文化中心的地域性走向关系密切。戏剧文化中心由苏州、扬州到北京,从南到北,从民间走向宫廷,形成南北各剧种的交融,完成了第一次戏剧文化大循环,其中,京剧的诞生最为突出。在京剧发展期,又从北京到上海,经过南北文化的再次交流,中西文化的碰撞,丰富了表演艺术,扩大了剧目题材,完成了第二次戏剧文化大循环,其中,海派京剧的形成是关键。

导致这两次文化大循环,乃至近代戏剧两次大嬗变的原因,一是由于乾嘉以来以名商大贾为主导的城市经济的发展,冲破长期停滞不前的小农经济,激活了内陆各文化要素,包括各地戏剧文化的交融;一是西方文明及近代商品经济对沿海文化冲击所诱发的实利性趋俗意识,使戏剧思维中容纳了更多的商品文化精神。在这两次良性的文化循环中,兼容并包的京剧优势在众剧种中凸现出来,人才辈出,剧目翻新,流派纷呈,显示出勃郁的生命力。

另外,作者从表演风格和审美观念的变革来审视近代剧坛的演化,从京剧的崛起探究京派与海派的分流,颇有独得之见。关于编剧与创作方面,文中研究了以艺人为中心的编剧体制的形成和以表演为中心的剧本形态的确立,可以说抓住了纲领,然后评析新编历史剧和时事剧,再论近代戏剧观念、戏曲改良等问题,均能深中肯綮,颇多新见和创见。

关于近代戏剧文献资料的钩沉发覆,是作者用力甚勤之处。在博士论文正式写作之前,根胜曾和我及朱崇志、谭坤一起,编著了二十多万字的《近代戏剧史编年(1840-1919)》,掌握了比较丰富的资料。又如仅为了对第四章《传奇杂剧对京剧的渗透》提供佐证,便考察了三百出左右京剧剧目和元、明清传奇、杂剧的传承关系,较前人在这方面所取得的成果大为完善,其实际价值当然远不止于为第四章《传奇杂剧对京剧的渗透》做佐证,更重要的是将论文建立在如此坚实的基础之上,当然也就对论文的质量起了有力的保证作用。

近代戏剧研究这一课题相当大,有不少问题当然还可以进一步研究,例如乐体上的变异也是近代戏剧在形式上的重要特征,对此进行探讨,将会使我们对近代戏剧嬗变的认识更为全面。

我与根胜相识于一九九二年。当时他正师从江西师范大学姚品文教授,攻读硕士学位。我们一道参加了这年十一月在山东曲阜召开的第三次全国古典戏曲研讨会。在古柏参天、巍峨壮丽的孔庙,我们还一起合了影。二〇〇〇年,他负笈东来,到华东师范大学攻读博士学位。我们相互切磋,教学相长,度过了难忘的三年时光。令人欣喜的是,根胜的学术研究已经有了很好的开端,相信他会继续努力,不断取得更加可观的成绩。

# 目 录

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| 总序 .....              | 钱谷融 (1) |
| 序 .....               | 赵山林 (1) |
| 引论 近代都市与近代戏剧的生成 ..... | (1)     |

## 上编 京派崛起与京派海派分流

|                           |      |
|---------------------------|------|
| 第一章 戏剧表演风格与审美观念的变革 .....  | (21) |
| 第一节 京秦旋风与男旦风潮 .....       | (21) |
| 第二节 风云际会与黄腔崛起 .....       | (31) |
| 第三节 德艺双馨与审美趣味的转移 .....    | (39) |
| 第四节 时运交移与戏剧观念的进一步变革 ..... | (44) |
| 第二章 延续与变迁:京派与海派 .....     | (52) |
| 第一节 京派、海派之名与实 .....       | (52) |
| 第二节 京徽争胜与南派京剧的形成 .....    | (61) |
| 第三节 京剧改良与海派京剧的发展 .....    | (66) |
| 第四节 海派文化对传统京剧思维的消解 .....  | (73) |

## 中编 历史剧风行与时事剧繁盛

|                       |      |
|-----------------------|------|
| 第三章 传统剧目的新变 .....     | (83) |
| 第一节 近代京剧剧目之来源 .....   | (84) |
| 第二节 艺人中心编剧体制的形成 ..... | (93) |

|            |                          |              |
|------------|--------------------------|--------------|
| 第三节        | 表演中心剧本型态的确立·····         | (102)        |
| 第四节        | 舞台演出文本的成熟与定型·····        | (108)        |
| <b>第四章</b> | <b>艺人历史剧的风行·····</b>     | <b>(112)</b> |
| 第一节        | 艺人历史剧溯源及其主题倾向·····       | (113)        |
| 第二节        | 大众价值观念与艺人历史剧创作·····      | (119)        |
| 第三节        | 大众审美取向与艺人历史剧创作·····      | (134)        |
| 第四节        | 类型化倾向在艺人创作中的发展·····      | (153)        |
| <b>第五章</b> | <b>近代时事剧创作的繁盛·····</b>   | <b>(160)</b> |
| 第一节        | 传统时事剧的沿革·····            | (160)        |
| 第二节        | 近代士风的转变·····             | (162)        |
| 第三节        | 忧乱伤离:近代前期时事剧创作·····      | (168)        |
| 第四节        | 政治剧曲之丰碑:近代后期时事剧创作·····   | (173)        |
| <b>第六章</b> | <b>报章体渗透与传奇杂剧创作·····</b> | <b>(188)</b> |
| 第一节        | 近代报刊业兴起与传奇杂剧创作·····      | (188)        |
| 第二节        | 报章体渗透传奇杂剧的方式·····        | (192)        |
| 第三节        | 报章体渗透对传奇杂剧的影响·····       | (197)        |

## 下编 理论观念的开拓与更新

|            |                            |              |
|------------|----------------------------|--------------|
| <b>第七章</b> | <b>曲论家视野中的近代戏剧观念·····</b>  | <b>(201)</b> |
| 第一节        | 戏曲观·····                   | (201)        |
| 第二节        | 近代悲剧观念的变迁·····             | (205)        |
| 第三节        | 意境论·····                   | (214)        |
| 第四节        | 骈史观·····                   | (218)        |
| <b>第八章</b> | <b>高台教化、新民救亡与戏曲改良·····</b> | <b>(224)</b> |
| 第一节        | 高台教化:传统戏剧教化观·····          | (224)        |
| 第二节        | 以戏救国:近代前期戏剧教化观·····        | (227)        |
| 第三节        | 新民救亡:近代后期戏剧教化观·····        | (232)        |
| 第四节        | 戏曲改良的理论建树·····             | (240)        |

|                       |       |
|-----------------------|-------|
| 第九章 舞台实践观念的开拓与更新····· | (252) |
| 第一节 场上之曲与声歌之道·····    | (252) |
| 第二节 无声不歌与无动不舞·····    | (257) |
| 第三节 汪笑侬舞台实践观的开拓·····  | (266) |
| 第四节 新剧改良的舞台实践论·····   | (270) |
| 余论 近代戏剧的地位及影响·····    | (281) |
| 附录一:近代京剧剧目之著录 ·····   | (283) |
| 附录二:传奇杂剧对京剧的渗透 ·····  | (307) |
| 附录三:参考书目举要 ·····      | (334) |
| 后记·····               | (349) |

## 引论 近代都市与近代戏剧的生成

1840—1919年间的近代戏剧,无论是从舞台实践和戏剧观念之演变,还是从戏剧革新与近代社会运动的联系来看,影响最大并起主导作用的是京剧和传奇杂剧。本论题论述的重点即选择近代京剧和传奇杂剧。

近代近八十年戏剧的生成和发展与城市的关系非常密切。其中,北京、上海最为突出。在此期间,大多数戏剧艺术家、理论家都生活或活动在文化中心城市,戏剧舞台的演出、戏剧潮流和时尚的来源、艺术流派的承传等都与中心城市密切相关,而社会政治和文化对戏剧的影响也是以这一空间为中介的。因此,探讨近代戏剧与文化中心城市所提供的生存空间的关系,对理解和把握近代戏剧的特征及其走势至关重要。

北京是近代的政治、文化中心,京剧生成于斯,兴盛于斯。十九世纪七、八十年代,上海逐渐成为戏剧的又一中心,更多的戏剧活动家直面市场与社会,戏剧不仅与商业的关系更加密切,且与时代政治的关系尤为紧密,其中租界开放口岸的文化环境对促进这种联系起了重要作用。久而久之,上海京剧自成馨远,由附庸而蔚为大国,传奇杂剧在沉寂一个多世纪之后,也因社会运动和文化传播事业的发展勃然中兴。因此,本论题的戏剧空间主要以北京、上海为限。

## 一 都市化运动与近代戏剧地域走向

近代戏剧的形成和发展与戏剧文化中心的地域性走向关系密切。戏剧文化中心由苏州、扬州到北京,从南到北,从民间走向宫廷,形成南北各剧种的交融,完成了第一次戏剧文化大循环,其中,京剧的诞生最为突出。在京剧发展期,又从北京到上海,经过南北文化的再次交流,中西文化的碰撞,丰富了表演艺术,扩大了剧目题材,完成了第二次戏剧文化大循环,其中,海派京剧的形成是关键。

导致这两次文化大循环,乃至近代戏剧两次大嬗变的原因,一是由于乾嘉以来以名商大贾为主导的城市经济的发展,冲破长期停滞不前的小农经济,激活了内陆各文化要素,包括各地戏剧文化的交融;一是西方文明及近代商品经济对沿海文化冲击所诱发的实利性趋俗意识,使戏剧思维中容纳了更多的商品文化精神。在这两次良性的文化循环中,兼容并包的京剧优势在众剧种中凸现出来,人才辈出,剧目翻新,流派纷呈,显示出勃郁的生命力。

近代戏剧的地域走向是与商业资本的流向和近代化中心城市的兴衰关合在一起的。戏剧文化中心由苏州到扬州再到北京的转移,扬州商人的作用和影响深远。明清时期,江南乃至全国最重要的剧种是昆剧,它那舒徐婉折、曼妙柔美、流丽悠远的情调,正与江南特有的山温水软、清丽儒雅的人情文风相协调。其活动中心是苏州,其欣赏主体和鼓荡者是王公贵族和仕宦文士,其次是附庸风雅的富商大贾,演出主要以家乐私班为主。

明清鼎革,满清的铁蹄蹂碎了江南的迷梦,扬州十日,嘉定三屠,苏州亦难逃厄运。至玄烨登极,“即严催十七年奏销钱粮”,“苏常四府共革进士、举人、贡监生员一万三千零,仍提解京师,从重议罪”。<sup>①</sup>至此,江南官绅富室,已无力蓄养家伶。加上雍正乾隆年间,清廷反

<sup>①</sup> 曾羽王:《乙酉笔记》,道光间刻本。

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>①</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,欢庆之会,歌咏太平,在民间有必不容己之情,在国法无一概禁止之理。”<sup>②</sup> 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。《莼乡赘笔》记述:“枫泾镇为江浙连界,商贾丛积。每上巳,赛神最盛。筑高台,邀梨园数部,歌舞达旦。”<sup>③</sup> 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,每日演剧,养活小民不下数万人。”<sup>④</sup> 由是戏班的组织与明盛行的贵族家班的风气逐渐转变,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却盛行起来。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。

乾隆年间,扬州戏剧活动,大有胜出苏州之势。扬州自唐以来即以盐业著称,经济发达,人文荟萃。入清以后,盐业收入是清廷的重要财源,因而在经济上给扬州盐商以更多的特权,加之又是钱粮的南北转运站,四方商贾麋至。据《歙县志》载,“彼时盐业集中淮扬,全国之金融,几可操纵。”<sup>⑤</sup> 乾隆六下江南,扬州为驻跸之地。《扬州画舫录》记载,两淮盐务为迎圣驾,“例蓄花雅两部,以备大戏。雅部即昆腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调,统谓之乱弹。昆腔之胜,始于商人徐尚志征苏州名优为老徐班,而黄元德、张大安、汪启源、程谦德各有班。洪充实为大洪班,江广达为德音班,复征花部为春台班”。<sup>⑥</sup> 乾隆年间的扬州:“官家公事,张筵陈列方丈,山海珍错之味罗致远方,伶优杂剧,歌舞吹弹,各献伎于堂庑之下。……

① 徐珂:《清稗类钞》第十一册《戏剧类》,中华书局,1984年,第5012页。

② 《世宗宪皇帝实录》卷六十七。

③ 焦循:《剧说》卷六,引《莼乡赘笔》,上海古典文学出版社,1957年,第132页。

④ 顾公燮:《消夏闲记》,光绪间刻本。

⑤ 《歙县志》卷一,民国间刊本。

⑥ 李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局,1960年,第107页。

若士庶寻常聚会，亦必征歌演剧，卜夜烧灯。”<sup>①</sup>盐商畜养戏班，邀宠希功，加上财力雄厚，角色齐备，行头砌末，富丽堂皇之极，有所谓“红全堂”、“白全堂”、“黄全堂”、“绿全堂”；“小张班十二月花神衣，价至万金；百福班一出《北钱》，十一条通天犀玉带；小洪班灯戏，点三层牌楼、二十四灯，戏箱各极其盛”（注同5）。戏剧史发展到这个时候，文人贵族化的昆曲旁落到富商大贾手中，而富商大贾主宰下曲坛的风神面貌，自然随其自身的习尚爱好而转移。其中有三点值得关注：

其一，盐商的奢侈生活和附庸风雅对形成浇薄世风有推波助澜的作用。盐商暴富后，往往过着奢侈淫逸的生活，大盐商麇集的扬州更使人惊心骇目。明归有光就说，徽籍盐商多“连屋列肆，乘坚策肥，被绮縠，拥赵女，鸣琴征履”。<sup>②</sup>《扬州画舫录》卷九记盐商“有欲以万金一时费去者，门下客以金买箔，载至金山塔上，向风飏之，顷刻而散”，又有以“三千金买苏州不倒翁，流入水中，波为之塞。”《续子不语·张赵斗富》写康熙年间盐商安某请河道总督赵世显饮酒，“十里之外，灯彩如云。至其家，东厢西舍，珍奇古玩，罗列无算。”堂堂的封疆大吏为之瞠目。……针对盐商的骄奢之风，近人邓之诚不无感慨：此风“传之四方成为风俗，奢风流行，以致世乱，扬州盐商与有责焉。”<sup>③</sup>

其二，四方商贾云集扬州，戏剧也由各地向扬州汇集。乾隆时人林苏门《续维扬竹枝词》云：“苏州名戏维扬聚，副净当场在莽仓。王炳文真无敌手，单刀送子走刘唐。”<sup>④</sup>而“乱弹”勃兴及审美旨趣的转变也由此发端。扬州的“花部”诸腔多来自外省，“句容有梆子腔来者，安庆有以二黄调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者。”盐商江鹤亭“征聘四方名旦”，组建春台班，承应圣驾。掀起京都男旦风潮的魏长生，在被逐出京城后来扬州投江鹤亭之春台班，“演

① 《重修扬州府志》卷六十，嘉庆间刻本。

② 归有光：《白庵程先生八十寿序》，见《震川先生集》卷13，上海古籍出版社，1981年。

③ 邓之诚：《中华两千年史》卷五（下），中华书局，1956年，第443页。

④ 雷梦水等编：《中华竹枝词》第二册，北京古籍出版社，1997年，第1349页。

戏一出,赠以千金”。<sup>①</sup>

在扬州花部诸腔中,代表当时戏剧表演风格的倾向有三:一是重“色艺”。其中“安庆色艺最优”,如旦角高朗亭,后《日下看花记》卷四评曰:“描摹雌软神情,几乎化境”。二是追求华丽的排场和眩目的表演。徽班演出,行头服装富丽堂皇,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》、《宫状谱》、《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>②</sup> 徽班进京更是极尽铺张之能事,包世臣在《都剧赋》即予以揭示。<sup>③</sup> 三是诸腔杂陈,同台竞技,交汇融合。如春台班的杨八官、郝天秀“复采(魏)长生之秦腔并京腔中之尤者,……于是春台班合京、秦二腔矣。”有些演员如“樊大旱,其目而善飞眼,演《思凡》一出,始则昆腔,继则梆子、罗罗、弋阳、二黄,无腔不备,议者谓之戏妖。”<sup>④</sup> 春台班的多种声腔杂糅,典型反映了徽商兼容并包的文化追求。这种种艺术倾向,前者虽为“征歌”,实为“选色”,在盐商及“豪客”的鼓噪追捧及奢糜之风的浸淫之下,风靡京都达半个多世纪之久;后者在京师舞台上进一步融合,最终导致京剧的形成。

其三,商业资本与政治的密切联系,戏剧中心由扬州向京都转移。清中前期,扬州盐商雄厚的经济实力及在国家经济权重的增大,清廷不得不另眼相看,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

① 李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局,1960年,第131页。

② 姚邦藻主编:《徽州学概论》,中国社会科学出版社,2000年,第277页。

③ 包世臣:《安吴四种·管情三义》,光绪十四年刻本。

④ 李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局,1960年,第131页。

清,安庆乃取二黄腔,创新声……先抵扬州,继抵北京。”<sup>①</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。徽班进京后,凭借富商大贾的经济支持和引导,先前在扬州舞台上诸腔杂奏的局面,又在京都舞台上有声有色地上演开来。

都市经济的起落对戏剧的影响是很大的。嘉庆以后,扬州繁华已见衰落,道光时更不如前。龚自珍写于道光十九年的《重过扬州记》,说“今扬州,其初秋也欤”,远不及他在嘉庆末年看到的那么繁荣,更不用说乾隆朝了。到了近代,东南太平天国战起,扬州也在残破之列。同治间,曾国藩虽恢复“盐引”之法,由于海禁大开,长江和海运业已发达,上海的商业地位迅速提高,加之南北铁路贯通,扬州当日的繁华连“初秋”的暮景也不能保住。但古典戏曲在商业化的运作中,在北京找到了落脚点,商业与政治的双重作用使之经历了第一次变质与换形。

作为清王朝政治、经济、文化中心的北京,豪商云集,富甲天下。昭槎《嘯亭续录》卷二载:

本朝……百有余年,故海内殷富,素封之家,比户相望,实有胜于前代。京师如米贾祝氏,自明代起家,富逾王侯。其家屋宇至千余间,园亭瑰丽,人游十日,未竟其居。宛平查氏、盛氏,其富亦相仿。……王氏,初为市贩弄童,后以市帛起家,筑室万间,招集优伶,耽于声色。<sup>②</sup>

北京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的发展。赵翼《檐曝杂记》云:“滇蜀皖鄂伶人俱萃都下,梨园

① 引自《江苏戏曲志·扬州卷》,江苏文艺出版社,1997年,第14页。

② 昭槎:《嘯亭续录》卷二,中华书局,1980年,第434页。

中戏班数目有三十五”。<sup>①</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>②</sup> 徐慕云亦云：

乾隆时戏剧甚形发达，名伶相继辈出。帝三次南巡，皆喜赏览戏剧。北归后，召苏皖间名伶入都，供奉南府，是为四大徽班入京之始。……时海内统一，民庆升平，文学音曲，倍极发达。南方新剧亦渐次北来。……乾隆以前之戏剧曲调，多散处各地，此时始如众流之麇聚于一。<sup>③</sup>

作为京师，汇集着大量的皇室贵族集团，大批的官僚和军队，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，将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，其生计“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>④</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>⑤</sup>

① 赵翼：《檐曝杂记》梨园色艺条，中华书局，1997年，第39页。

② 小铁笛道人：《日下看花记》，见张次溪《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第55页。

③ 徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社，2001年，第70页。

④ 艺兰生：《侧帽余谭》，见张次溪《清代燕都梨园史料》，第601页。

⑤ 易顺鼎：《哭庵赏菊诗》，见张次溪《清代燕都梨园史料》，第735页。