

從「觀者如堵」到「名伶輩出」 ——清中後葉戲曲舞台名角現象之觀察

白寧*

摘要

清代中後葉，北京、揚州、天津、上海等地逐漸成為戲曲聲腔的集聚地，以京師為首的戲曲舞台先後出現一批深受觀眾喜愛的名角。本文從觀察這一時期「名角現象」入手，透視戲曲欣賞的關注點開始從文本轉向名角、具有個性化的二度創作成為舞台呈現的點睛之筆，而這一切，都折射著戲曲藝術的發展規律與發展軌跡。

關鍵字：名角現象、觀察、二度創作、演唱審美

*瀋陽音樂學院 民族聲樂系教授

清代中葉，多種聲腔在北京、揚州、天津、上海、蘇州、開封等地匯聚流播，以京師為首的戲曲舞台先後出現魏長生、程長庚、譚鑫培等一批深受觀眾喜愛的名角，繼而形成「群芳薈萃」的局面。本文採用藝術觀察的角度，審視這一時期戲曲舞台出現的令人矚目的「名角現象」，從中透視傳統戲曲發展的軌跡以及這種變化對後之戲曲的影響，並據此就教於同道。

一、「滾樓一劇，名動京城」：開風習之先的魏長生

名角欣賞作為一種具有普遍意義的社會現象，濫觴於清代中葉，肇始於「魏三」即魏長生。

據乾隆、嘉慶間的《嘯亭雜錄》、《揚州畫舫錄》、《日下看花記》等史料，可推算出魏長生大致生平。魏長生（1743—1802），字婉卿，生於乾隆八年，四川金堂人。乾隆三十九年（1774）始至都（一說乾隆四十四年入都），乾隆四十八年（1783）到揚州，嘉慶六年（1801）復入都，嘉慶七年卒，年五十九歲。

魏長生演唱《滾樓》轟動京城一事，為諸多清代史料所記。這裡選擇幾則乾、嘉間的記載：

清安樂山樵《燕蘭小譜》記載：

魏三，（永慶部）名長生，字婉卿，四川金堂人。伶中子都也。昔在雙慶部，以《滾樓》一齣奔走，豪兒士大夫亦為心醉。……一時歌樓，觀者如堵。而六大班幾無人過問，或至散去。¹

清李斗《揚州畫舫錄》記載：

自四川魏長生以秦腔入京師。色藝蓋于宜慶萃慶集慶之上。于是京腔效之。京秦不分。²

清昭槤《嘯亭雜錄》記載：

魏長生，四川金堂人。行三，秦腔之花旦也。甲午（案，乾隆三十九年）夏入都，年已逾三旬外。時京中盛行弋腔，諸士大夫厭其囂雜，殊乏聲色之娛，長生因之變為秦腔。辭雖鄙猥，然其繁音促節，嗚嗚動人，兼之演諸淫褻之狀，皆人所罕見者，故名動京師。凡王公貴位以至詞垣粉署，無不傾擲纏頭數千百，一時不得識交魏三者，無以為人。³

¹ [清]安樂山樵：《燕蘭小譜》，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），上冊，頁32。

² [清]李斗：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1960年），卷五，頁131。

³ [清]昭槤：《嘯亭雜錄》（北京：中華書局，1980年），卷八，頁237—238。

清小鐵笛道人《日下看花記》記載：

姓魏，名長生，字婉卿，四川金堂人，……長生于乾隆甲午後始至都，習見其《滾樓》，舉國若狂。

小鐵笛道人還為其賦詩五首，其五云：

海外咸知有魏三，清游名播大江南。幽魂遠赴綿州道，知己何人為脫驂。⁴

《滾樓》一劇名動京師，「舉國若狂」、「觀者如堵」，能產生這樣的轟動效應，可以推知魏長生有著極為高超的演唱技藝，他沒有選擇人們熟悉的弋腔，「因之變為秦腔」，讓觀眾耳目一新。在清代史料記載中，魏長生是第一位獲得如此成功的伶人，這標誌著，人們對名角的關注開始成為劇戲欣賞的聚焦點。

二、「亂彈巨擘屬長庚」：一代宗師程長庚

程長庚是戲曲發展史上的一代宗師，他在徽調基礎上，融昆、亂多種聲腔為一體，形成獨具一格的演唱風格，成為皮黃腔早期的創始者與實踐者，是清中後葉最負盛名的「亂彈巨擘」，聲場呼為「叫天」，梨園稟作「伶聖」。

能夠成為宗師，首先在於程長庚經多年打磨，煉就出精湛的演唱技藝。他深得南北演唱之精華，既有亂彈慷慨激昂、金聲玉振的氣派，兼具崑腔細緻講究、「透徹唱理」的精髓。清陳恆慶《諫書稀庵筆記》載：「咸同間，京師名優曰程長庚。……扮老生腳。喉音高亮。演崑曲。則平上去入。字字能叶。予猶及見之。菊部稱曰大老板。」⁵

陳澹然作於宣統間的《異伶傳》，講述了程長庚初出茅廬時的一則故事：「初，嘉道間，長庚輿筭估都下。舅氏為伶，心好之，登台演劇未工也。座客笑之，長庚大恥。鍵戶坐特室，三年不聲。一日，某貴人大宴親王宰相，大臣咸列坐，用《昭關》劇試諸伶。長庚忽出為伍胥，冠劍雄豪。音節慷慨，奇俠之氣，千載若神。座客數百人皆大驚，起立狂叫動天。主人大喜，遍飲客，已復手巨觥，為長庚壽，呼曰『叫天』。於是叫天之名遍都下。」⁶

倦遊逸叟《梨園舊話》記載了他親歷的一則往事，可以看出程長庚深厚的演唱功底：「一日，余與友人會飲於泰豐樓，值三慶班在廣德樓演戲，程長庚與何

⁴ [清]小鐵笛道人：〈日下看花記〉，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），上冊，頁104—105。

⁵ [清]陳恆慶：《諫書稀庵筆記》（臺北：文海出版社，1969年，近代中國史料叢刊第四十一輯），頁83—84。

⁶ 陳澹然：〈異伶傳〉，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），下冊，頁725。

桂山演《龍虎鬪》。同人議定不到戲園，即在泰豐樓平臺上遙聽。程上場龍爭虎鬪之引，何上場啞啞叱咤之音，及兩伶唱工乙字字清晰，聽之甚真。泰豐樓離廣德樓固不為遠，而市廛屋宇相隔，無一字不貫入耳中，則兩伶之氣足神完，概可想見。響何者謂其『響遏行雲，屋瓦皆為之震』，雖未免過甚其詞，亦可謂絕無僅有者矣。」⁷

清咸、同間，北京戲曲舞台亂彈活躍，皮黃興起，程長庚是早期皮黃腔的開創者，可為史料證。清代蘿摩庵老人《懷芳記·補遺》記載：「都門二十年前，惟長庚、三勝、二奎以黃腔負重名。」⁸該作撰於光緒二年（1876），「都門二十年前」即咸豐六年（1856），這則史料可與《秦雲擷英小譜序》、《舊劇叢談》互證。葉德輝序清嚴長明《秦雲擷英小譜》云：「咸、同之交，徽人程長庚，楚人余三勝，於湖廣調中精求所以調聲運氣之法，一唱三嘆，聽之使人蕩氣娛神，世稱京二黃。二黃者，黃岡、黃陂，在荊湘，亦稱為漢調。二黃既熾，崑曲遂微，獨秦聲以甘涼之雄，猶稱勁敵。」⁹陳彥衡《舊劇叢談》亦云：「皮黃盛於清咸、同間，當時以鬚生為最重，人材亦最夥。其間共分數派。程長庚，皖人，是為徽派；余三勝、王九齡，鄂人，是為漢派。張二奎，北人，採取二派而攙以北字，故名奎派。汪桂芬專學程氏，而好用高音，遂成汪派。」¹⁰

皮黃始無門派，緣於程氏等人富於特色的演唱，使得皮黃呈現多種流派。咸、同間老生行當公認的「前三傑」中，程長庚居三傑之首。光緒時的「後三傑」有二人得程氏傳授，簡三、楊月樓等名角也是他的徒弟。徐珂編《清稗類鈔》云：「伶人初無所謂派別也，自程長庚出，人皆奉為圭臬，以之相競。張二奎名在長庚下，于三勝英挺華發，獨據方面，是為前三派。汪桂芬為長庚琴師，譚金福（案，即譚鑫培）亦在長庚門下，平日模楷，各自不同。長庚既謝世，分道揚鑣。桂芬則純宗長庚之法，譚鑫培已旁得三勝之神，惟孫菊仙特立孤行，不事阿附，說者已謂其有似二奎。然茲三人，亦能確乎不拔，謂為後三派亦無不可。」¹¹《異伶傳》云：「（長庚）獨喜演古賢豪創國，若諸葛亮、劉基之倫，則沉鬱英壯，四座悚然。至乃忠義節烈，泣下沾襟，座客無不流涕。久之，而簡三、楊月樓、汪桂芬、譚

⁷ 倦遊逸叟：〈梨園舊話〉，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），下冊，頁821—822。

⁸ [清]蘿摩庵老人：〈懷芳記〉，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），上冊，頁595。

⁹ [清]嚴長明：〈秦雲擷英小譜〉，見傅謹主編：《京劇歷史文獻彙編》（南京：鳳凰出版社，2011年），[清代卷]壹，頁4。

¹⁰ 陳彥衡：〈舊劇叢談〉，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），下冊，頁850。

¹¹ 徐珂編：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1986年），第十一冊，頁5101。

鑫培之徒出焉，皆長庚憂亂時所閉門授業者也。」¹²

程長庚被稱為「伶聖」，也因他長期擔任精忠廟廟首，是當時梨園行的掌門人。廟首由朝廷委派，也需在菊部有斐然成就，入都伶人對程長庚幾乎都心悅誠服，甚至自稱「弟子」。《梨園舊話》載：「程長庚賞有六品頂戴，不獨為三慶班主，且為廟首。內務府許其管領各菊部，有事則於精忠廟會議，聽其裁決。」¹³《異伶傳》載：「同治初……海內諸奇伶爭入都，至則盡屈長庚，稱弟子。」¹⁴

作於咸豐三年（1853）的蘭芝室主人《都門新竹枝詞》云：「亂彈巨擘屬長庚，字譜崑山鑒別精。引得翩翩佳子弟，不妨受業拜師生。」¹⁵

三、「無腔不學譚」：名噪一時的譚鑫培

繼「前三傑」之後，戲曲舞台各行當名角迭出。光緒間，譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙被稱為「後三傑」，而以譚鑫培最負盛名。在「前三傑」時期，評價名角，不分劇種。「後三傑」時期，雖然很多名角「昆亂不擋」，由於皮黃興起，「後三傑」的演唱各具特色，但皆以皮黃為著。

譚鑫培是繼程長庚之後的梨園泰斗，獨步菊壇二十餘年，後以流派傳之於世。羅瘿庵《菊部叢譚》云：「老譚嘗以漁翁裝畫像，介余代求梁任公（案，即梁啟超）題詩。任公有句云：『四海一人譚鑫培』，此語已傳遍中外矣。」¹⁶劉菊禪《譚鑫培全集》「自序」說到：「皮黃鼎盛時代，莫過於清末民初，其間名伶輩出，蔚為大觀。而藝術最精，聲名遠振者，又莫過於譚鑫培氏。」（筆者句讀，下引該書同）《全集》又載倦遊逸叟評譚云：「鑫培光緒八九年後，始漸以演鬚生著名，馳譽廿年之久，宗之者如眾水歸壑，駸駸乎無不奉為泰斗矣。」¹⁷

在眾芳競放的清末舞台，譚鑫培自成宗派，被譽為「伶界大王」。分析譚氏藝術經歷，或可歸納為這樣幾個要素：

（一）世家

譚鑫培出生於梨園世家，從小對劇戲耳濡目染。為區分其父「叫天」，後稱鑫培為「小叫天」。《譚鑫培全集》載：「譚鑫培（亦名金培）正名金福，號英秀，

¹² 陳澹然：〈異伶傳〉，頁 726。

¹³ 倦遊逸叟：〈梨園舊話〉，頁 830。

¹⁴ 陳澹然：〈異伶傳〉，頁 726。

¹⁵ [清]蘭芝室主人：〈都門新竹枝詞〉，收《北平梨園竹枝詞薈編》，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988 年），下冊，頁 1174。

¹⁶ 羅瘿庵：〈菊部叢譚〉，見張次溪輯：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988 年），下冊，頁 792。

¹⁷ 劉菊禪：〈譚鑫培全集〉，見《民國京昆史料叢書·第 9 輯》（北京：學苑出版社，2012 年），頁 10，頁 35。

湖北江夏人（或黃陂人），於道光二十七年丁未三月初九日生，父名志道，出身漢班唱老旦，因嗓音洪亮如叫天子（鳥名），乃有叫天之號，故稱鑫培曰小叫天。」

18

（二）稟賦

譚鑫培是湖北黃陂人，對在家鄉戲基礎上形成的二黃、西皮，有著音韻、聲腔、地域審美等方面優勢。加上他天資聰穎，嗓音條件好，演唱戲曲得稟賦之利。陳彥衡撰於民國七年的《說譚》云：「二簧、西皮始於湖北之黃崗，黃陂，後分徽、漢兩派，要皆本其方言編為韻調、音節，雖有不同規模，仍歸一致。北京梨園名角，自程長庚、余三勝、王九齡始，以二簧名於時。程，徽人；余、王，楚人，皆能本其所學闡發精微，自成宗派，……夫二簧之必用楚音，正如崑曲之必用蘇字，梆子之必用秦腔，純乎天籟不容假借」。¹⁹（筆者句讀）

（三）師承

傳統戲曲極重師承。譚鑫培初學老生，後改武生，嗓子倒倉後被程長庚收之為徒，後融余三勝、馮瑞祥等人的演唱精華，博採眾長，因而能夠成為繼長庚之後的伶界翹楚。《譚鑫培全集》載：「光緒七年春回京後，仍搭三慶班，……長庚見其迴不猶人，遂收為徒，盡以衣鉢傳之」，²⁰《清稗類鈔》載：「譚在京師三慶園時，其唱工復取法於馮瑞祥，惟習焉不精，與張毓庭相髣髴。後因程長庚責其為小家派，遂發奮自雄，極力改正，就程、于（案，當作余）、馮三人之所長，取精用宏，合而為一，乃始不同於凡俗。」²¹

（四）勤勉

譚鑫培學藝刻苦。成名後也極為謙虛，常向同道、觀眾學習，不斷提高自身技藝。《譚鑫培全集》「譚氏研究音韻之來由」條記載：「譚鑫培對於音韻之學，兼綜博貫，無不精通。……無論內外行，若有人指點其藝術時，無不樂於接受。成名之後，常與文人游，對於戲詞字音不妥之處，不時請益於文人。」²²

（五）出新

譚鑫培兼采眾長，將鬚生的安工、靠把、衰派種種精妙融為一體，在這個基礎上著意創新，煉就了許多獨特的「譚氏絕作」。《譚鑫培全集》云：「譚氏成名

¹⁸ 同前注，頁 15。

¹⁹ 陳彥衡：《說譚》（民國七年刊本，影印本），頁 5。

²⁰ 劉菊禪：〈譚鑫培全集〉，頁 15。

²¹ 徐珂編：《清稗類鈔》，第十一冊，頁 5118。

²² 劉菊禪：〈譚鑫培全集〉，頁 32。

之後，所演之戲，往往有為他人所不能做到之絕活。」並一一分析了《李陵碑》、《空城計》、《四郎探母》、《御碑亭》、《南陽關》、《戰太平》等演出中「唱工方面有許多與別人不同之處」。可以看出，譚氏總是在不斷研磨，努力把藝術呈現推向極致。

（六）機緣

譚鑫培在戲曲舞台久盛不衰，與他長期供奉內廷、「寵於皇家」有直接關係。《譚鑫培全集》之「譚鑫培昇平署承值雜記」條記載：「（鑫培）光緒十六年五月二十五日，始與老旦（孫秀華）正旦（陳德林）小丑（羅壽山）等正式被選，入署承值。慈禧太后眷之，賞食六品（或雲四品俸）。內廷傳差，若無鑫培，則聖心為之不懌，故每戲賞賜，恆以百兩計。……伶人承值得賞獨厚而最邀聖寵者。鑫培一人耳。」²³《全集》之「譚鑫培成名之原因」條又記：「民間習聞鑫培得寵於皇家，一犬吠影，百犬吠聲，互相盲從，久而久之，其魔力遂瀰漫於社會，……於是捧場之人，如雲霞蒸蔚，不可遏抑。」²⁴

清末京師有俗諺「有字皆書埒，無腔不學譚」。「埒」，王埒，清末書法家。為什麼「無腔不學譚」？當時一些文章或可作答，光緒三十四年六月十三日（1908年7月11日）《順天時報》載不署撰人《戲評》曰：「戲界分兩大派：一、汪派，二、譚派。……學汪派者少，學譚派者多。此有兩種原因：一因汪調難學，譚調易學；二因汪輕易不唱，譚則日日出台也。故今之學汪，惟有王鳳卿一人，而學譚者，則可以車載斗量」。²⁵八月十一日（9月6日）《順天時報》載燕市遊民《劇界閑譚（續）》曰：「老成凋謝，後起者又無特出之材，於是在北京徽戲鬚生中，譚鑫培遂坐第一把交椅。……貴俊卿、張毓廷、劉鴻升、王雨田、賈洪林，皆學譚鑫培也。」²⁶鬚生是皮黃腔中引人矚目的行當，從民諺「無腔不學譚」中，可見譚氏當時之影響。

四、清末戲曲舞台的「群芳爭艷」

縱觀有清一代戲曲聲腔發展，在魏長生之前，名角寥若晨星；而程長庚之後，名角如雨後春筍般湧現，呈群芳爭艷之勢。

²³ 同前注，頁18。

²⁴ 同前注，頁26。

²⁵ 不署撰人：〈戲評〉，《順天時報》第5版，光緒三十四年六月十三日，見傅謹主編：《京劇歷史文獻彙編》（南京：鳳凰出版社，2011年），[清代卷]伍，頁514，

²⁶ 燕市遊民：〈劇界閑譚〉，《順天時報》第5版，光緒三十四年八月十一日，見傅謹主編：《京劇歷史文獻彙編》（南京：鳳凰出版社，2011年），[清代卷]伍，頁551。

清中後葉的「名角現象」，緣於皮黃為多，梆子、崑曲次之。這一時期史料較多，這裡選取陳彥衡《舊劇叢談》作為觀察依據。作者提到「辛卯秋，余赴試北闈」，辛卯，即光緒十七年（1891）。是書所記多清末之事，可從中了解當時名角輩出之盛況：

當時梨園名角輩出，票界亦不乏人才，如孫菊仙、許蔭堂、德珺如、金秀山等，皆以票友下海而負盛名。

自鑫培出，而譚派盛行。學之者有王雨田、貴俊卿、張毓庭，皆由票友而歸內行。

田際雲，梆子花旦，又名「想九霄」。……組織玉成，編製新劇，頗能轟動一時。

余叔岩在津演劇時名「小小余三勝」，……叔岩亦深慕譚氏，值其登場，必往參觀。叔岩之學譚，不自拜師始也。

小湘演《八大錘》，舞雙槍時，鸞帶下垂，並不盤圍腰際，而迴旋自如，毫無妨礙。王楞仙、十三旦，皆得其傳。

武旦中以朱四、燕雲、余玉琴最有名。

余三勝為漢派鬚生，北來最早，所演多作工衰派劇，亦擅靠把。

張二奎，北平人。品貌軒昂，聲音宏亮，所演皆堂皇名貴之劇，……其人亦早故，繼其傳者有周春奎，許蔭堂。

汪桂芬自為程氏操琴後，冥心探討，刻意揣摩，登場之日，一鳴驚人。

孫菊仙出身於天津票友，亦隸三慶部。天賦歌喉，不必循規蹈矩，而高下長短，從心所欲，自成一家，以唱工得名。

何桂山為銅錘花臉之先進，……何本善崑曲，……其唱二黃，純用闔口腔，魄力沈雄，格調高渾，皆出崑曲家法。

花旦資格最老者，首推梅巧玲、楊貴雲，他如萬盞燈、一汪水、寶琴、麗秋等，人才雖眾，聲價未隆。自田桂鳳出，而花旦幾與鬚生為敵體。

十三旦即侯俊山，於時聲名藉甚，頗為大老所傾倒。²⁷

此外，還提到姚增祿、馮瑞祥、賈洪林、唐玉喜、路三寶、穆鳳山、楊三等。《舊劇叢談》這些記述，勾畫出一幅清末戲曲群芳圖。

值得注意的是，「名角欣賞」現象也使得人們把目光放在唱工極佳、未來可能成為名伶的一些童伶身上。梅蘭芳、麒麟童等一批在民初走紅的伶人，清末已

²⁷ 陳彥衡：〈舊劇叢談〉，頁 851—880。

進入受眾鑒賞視野。這裡引用兩則有關梅蘭芳的報載：

光緒三十三年六月十四日（1907年7月23日）《順天時報》載布衣客《蘭芳可佳》云：

雲和朱小芬之弟子梅蘭芳，字畹華，年十四歲。……蘭芳隸廣和樓，喜連成部。唱青衣，聲音清脆，詞調勻圓，登台一曲，唱采千聲，亦伶童中不可多觀之才也。廿九日，芷公約觀劇廣和樓，聆其《桑園寄子》一闕，歌喉婉轉，一字一珠，實足與妙香、寶雲並駕齊驅。²⁸

光緒三十四年二月初二日（1908年3月4日）《順天時報》載東池生《梅蘭芳》云：

天氣清和，風物閑美，偶於二三友人觀劇廣和樓。見有演《探窯》一劇者，台步嫺熟，聲調悠揚，甚為合法，詢之則蘭芳也。蘭芳姓梅氏，字畹華，年十四，隸雲和堂。聞諸友人云：該伶溫柔敦厚，落落大方。予深慕之，亟欲一親顏色以為快。旋經友人紹介，得觀其風度藹然，應酬嫺雅，頗耐人尋味。洵稱菊部中特出之秀，因特表揚之，質諸知蘭芳者，以為何如？²⁹

結語：「案上」、「場上」與戲曲演唱的二度創作

戲曲是一門綜合性藝術，通常包含「文本—音樂—表演」這些不可缺少的要素。對文本的欣賞是抽象的，但可以賦予鑒賞者以想像空間。而對劇戲的欣賞，欣賞的客體是具象的，通過藝人的演繹，在很大程度上完成了對文本空白的填補，觀眾不需再對文本抽象解讀，可以直觀地欣賞到完整的劇戲呈現。

如果著眼戲曲藝術本體去觀察清中後葉出現的「名角現象」，那麼，隱藏在「名角現象」背後的最重要的支撐因素，是藝人精湛的演唱技藝與富於個性的演唱風格，或者說，是戲曲演唱實現了成功的甚至卓越的二度創作。

明代論曲者多為文人，清中後葉對戲曲的品鑒，不僅有士族，更是涵蓋了皇族、貴冑以及顧曲家、票友、民眾等眾多群體。明代曲論，觀察的視角常常著眼於文本的得失；清中後葉對戲曲的品鑒，觀察視角多重於演唱特別是名角的表演。文本似乎在退出，實際上，經藝人的二度創作，實現了由抽象到形象的藝術升華。

戲曲演唱與表演，既依託於文學又獨立於文學之外，具有獨立的藝術品格，

²⁸ 布衣客：〈蘭芳可佳〉，《順天時報》第5版，光緒三十三年六月十四日，見傅謹主編：《京劇歷史文獻彙編》（南京：鳳凰出版社，2011年），[清代卷]伍，頁410。

²⁹ 東池生：〈梅蘭芳〉，《順天時報》第5版，光緒三十四年二月初二日，見傅謹主編：《京劇歷史文獻彙編》（南京：鳳凰出版社，2011年），[清代卷]伍，頁505—506。

是賦予文本以生命力的二度創作。從音樂上說，是戲曲聲腔音樂本體屬性的再現。這種再現，沒有脫離文本，恰恰是在表現文本內涵時創造性地再現文本。

對於受眾而言，「現場感」是一個非常重要的因素。或審美的愉悅，或心靈的觸動，或情感的激發。名角演出，通常可以將演唱、賓白、科介推向完美，可以最大程度地實現觀眾的審美期待和審美要求。

清中後葉出現的「名角現象」，是戲曲藝術發展到一定階段的產物。是在雜劇、戲文、傳奇等劇戲形態一步步發展並臻於成熟的基礎上，出現的群芳薈萃的局面。隨著一代代名角興起，劇戲欣賞的關注點開始轉到演唱審美特別是對名角的欣賞上。這是傳統戲曲鑒賞的一次審美轉移，在戲曲發展史上有著標誌性意義。

觀察清中後葉出現的「名角現象」，是對傳統戲曲發展特定時段的一種新的審視，可以釐清「名角現象」所折射的戲曲藝術發展軌跡，也可以藉此認識戲曲聲腔在由傳統走向近代時是怎樣實現了一次重要的藝術躍升。

研討會
發表用

徵用史料

- [清]安樂山樵:〈燕蘭小譜〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- [清]李斗:《揚州畫舫錄》(北京:中華書局,1960年)。
- [清]昭槤:《嘯亭雜錄》(北京:中華書局,1980年)。
- [清]小鐵笛道人:〈日下看花記〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- [清]陳恆慶:《諫書稀庵筆記》(臺北:文海出版社,1969年,近代中國史料叢刊)。
- [清]蘿摩庵老人:〈懷芳記〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- [清]嚴長明:〈秦雲擷英小譜〉,見傅謹主編:《京劇歷史文獻彙編》(南京:鳳凰出版社,2011年),[清代卷]壹。
- [清]蘭芝室主人:〈都門新竹枝詞〉,收《北平梨園竹枝詞薈編》,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- 陳澹然:〈異伶傳〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- 倦遊逸叟:〈梨園舊話〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- 陳彥衡:〈舊劇叢談〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- 徐珂編:《清稗類鈔》(北京:中華書局,1986年)。
- 羅瘿庵:〈菊部叢譚〉,見張次溪輯:《清代燕都梨園史料正續編》(北京:中國戲劇出版社,1988年)。
- 劉菊禪:〈譚鑫培全集〉,見《民國京昆史料叢書·第9輯》(北京:學苑出版社,2012年)。
- 陳彥衡:《說譚》(民國七年刊本,影印本)。
- 傅謹主編:《京劇歷史文獻彙編》(南京:鳳凰出版社,2011年),[清代卷]。

