

乾嘉学派与清中叶曲学

——以扬州为中心的考察

□ 相晓燕

内容提要 扬州既是乾嘉学派崛起的大本营之一，也是清中叶南方的戏曲活动中心。乾嘉学者与扬州曲家之间关系错综复杂，焦循、凌廷堪等以治经手法治曲，促进了学术研讨与戏曲创作的互动，推进了该时期的曲学建构。具体表现在：将考据精神渗入传统曲学，推动了肇始于元代的历史学曲学蓬勃发展，开启了近代王国维等的治学路径；在曲学观念上，主张戏曲要攸关风化，因此推尊元曲，当行、本色、谨遵曲律等成为传奇创作准则。

关键词 乾嘉学派 考据 曲学 扬州

作者相晓燕，浙江大学人文学院博士研究生，浙江省文化艺术研究院文化政策与理论研究中心副主任。（杭州 310028）

乾嘉时期，在学界独领风骚的是如日中天的朴学。“家家许郑，人人贾马”，考据学风甚嚣尘上，对整个社会文化、士人心理产生了深刻的影响。乾嘉学派形成的同时，正是清中叶曲坛发生激烈变革的时期。花部戏曲在民间蓬勃兴起，雅部昆曲渐趋衰微，花雅竞胜的这一发展态势，直接影响了此后京剧的形成。朴学作为主流学术思潮，渗入到戏曲界，使清中叶曲学呈现出独特的学术风貌。通过对该时期曲家身份的确认，我们可以体察到鲜明的学者化倾向，乾嘉学者与戏曲家之间存在着错综复杂的关系，部分学者以一身出入戏曲和学术间，或以“著书者之笔”染指传奇创作，考据之风因此弥漫剧坛；或运用考据手法治曲，历史学曲学遂蔚然大兴。本文试以南方戏曲活动中心扬州为地域考察对象，展开具体的论述。

一、乾嘉学派与清中叶扬州曲坛

清中叶，扬州作为东南一大繁华的商业都会，四方人士踵相来归。两淮盐运使卢见曾、曾燠等礼贤下士，积极倡导汉学。盐商马曰琯、江春等贾而好儒，崇文尚艺，倾心结交名流。在他们的学术赞助与扶植下，江浙一带的知名学者荟萃于此，学术研讨活动蓬勃开展，扬州成为乾嘉学派活动的重要基地。乾嘉朴学虽崛起于以惠栋为代表的“吴派”，戴震为代表的“皖派”踵其武兴起，最终却由扬州学者集其大成，因有“扬州学派”之誉，其融通会合的研究精神素来为现代学者赞赏。^①与此同时，乾隆六度南巡，盐商争相修建园林，延聘戏曲名家，蓄养七大内班，作迎銮供奉。扬州文人雅集观剧与群众性的戏曲活动空前繁盛，成为花雅两部竞胜的大舞台。因此机缘，众多学者和曲家汇聚扬州，著书论文，品戏聆曲，促进了学术研讨和戏曲创作的互动。不少曲家本身即为乾嘉学者，如卢见曾、厉鹗、焦循、凌廷堪等，是以在扬州曲学和朴学交相濡染，这直接影响了清中叶曲学的发展。

在扬州，学术与戏曲互渗的迹象，早在乾隆初年的卢见曾幕府中可窥一斑。作为乾嘉朴学的重要扶持者与襄助者，卢见曾于乾隆十八年（1753）二次出任两淮盐运使，前后长达十年之久。期间，他雅慕同乡王渔阳之风采，筑苏亭于使署，日与文士相酬咏，一时文宴鼎盛。学者惠栋、戴震、沈大成、卢文弨、王昶等前后数十人皆为其座上宾。卢氏爱好戏曲，有时也制曲谱唱，因此以礼延聘了金兆燕、朱乔、程廷祚等曲家。《雅雨堂两种曲》即由金、朱二氏在卢幕中创制而成。其中，传奇《旗亭记》还由卢氏亲自修定，并付梨园搬演，时有“满城齐唱谢双鬟”之誉。显然卢幕已成为学者和曲家簇居之地，提供了许多学术、戏曲交流的机会。

幕府主宾间的曲学交流，较典型地体现在乾嘉之际的曾燠幕府。曾燠出任两淮盐运使长达13年，他昼接宾友，夜染篇翰，四方文士闻风而至，时人以为较北宋西昆酬唱有过之而无不及。^②据尚小明《学人游幕与清代学术》一书统计，曾燠幕府集中了乾嘉之际著名学者吴锡麒、王芑孙、郭麐等47人。以文采风流传世的曾燠赏音知律，其幕府中曲家云集，有黄文旸、仲振奎、吴锡麒、蒋知让、詹肇堂等。黄文旸自称与其有“国士”之知^③。嘉庆三年（1798）仲振奎的《红楼梦传奇》在扬州创作完成后，曾燠为之作序。蒋知让之父、曲家蒋士铨的《忠雅堂诗集》亦由曾燠刊刻于扬州，系现存世最早版本。李斗、焦循与曾燠亦互有诗作酬赠^④。此外，历任扬州太守中如小学名家谢启昆、书法家伊秉绶等皆以好士知名，与曲家们交情匪浅。

好儒和尚艺在清中叶不少扬州盐商身上并行不悖。较典型的如有“扬州二马”之称的马曰琯、马曰璐兄弟“贾而好儒”，其小玲珑山馆中“横陈图史常千架，供养文人过一生”^⑤。浙西派词人厉鹗，精通音律，著有杂剧《百灵交瑞》。他与陈撰、全祖望、金农、姚世瑛等皆曾就馆于此。马曰琯爱好戏曲，不仅蓄名伶，还延聘导师课之以诗文。因此在进行学术研讨的同时，他们也品戏聆曲，诗酒之会中常伴随演剧活动。

书院是文化学术传播的重要基地，同时对治曲风气的形成有着明显的影响。两淮盐业的发达，为扬州书院的发展带来了契机，至乾隆时期，达到鼎盛，可与江宁省会相颉颃。尤以安定、梅花书院为首，“四方来肄业者甚多，故能文通艺之士萃于两院者极盛”^⑥，其著者如学者任大椿、段玉裁、李惇、王念孙、汪中、刘台拱、洪亮吉、孙星衍、顾九苞、焦循、阮元、黄承吉等；戏曲家金兆燕、王文治、黄文旸、焦循等人。书院作为知识精英的汇聚之地，通过曲家兼山长的曲学示范，来自不同地区、背景的生徒间的相互影响和传播，对学术和戏曲的互渗产生了较大的作用。

掌教扬州书院的山长多为一时名流，学术专长，多有通才^⑦。曲学成就最大者当属有“国朝曲家第一”之誉的蒋士铨和传奇《渔家傲》的作者吴锡麒^⑧。不少山长虽未撰写戏曲，但帷幄课徒之余，湖山雅集之际，每有度曲聆音之风雅韵事。在扬州这一繁华之地，他们以书院为交流场所，承续卢见曾等人营造的风雅。姚鼐、赵翼、蒋宗海等就是其中的热衷人士。^⑨赵翼于乾嘉之际两次主讲安定书院，更是个十足的戏迷，自云“我来作客十余年，看尽梨园舞袖翩”^⑩。他与戏曲活动家、商总江春交厚，观剧题咏，创作了大量的咏剧诗瑑。兼为知名曲家的山长无疑对学中士子起着潜移默化的影响。乾隆三十七年（1772）至乾隆四十年（1775），蒋士铨应两淮盐运使郑大进之邀执掌安定书院。最为人称道的是，所填院本“朝缀笔翰，夕登毡毼”，其风流文采在扬州传为美谈。《雪中人》、《香祖楼》、《临川梦》、《四弦秋》四种曲皆创制于此时。三年书院讲授，蒋士铨泽惠扬州士林，阮元、焦循、凌廷堪等后学皆心香瓣之。

正因为受山长们之曲学熏陶，不少学者非惟喜欢观剧，还不惜降尊屈纡去染指曲事。焦循年二十入安定书院就读，学术研究突飞猛进，曲学素养亦在此期间奠定。他如汪中曾引明人记载，考证《会真记》故事；江藩撰过《名优记》，惜已失传；江永著有《律吕新论》、《律吕阐微》；黄承吉写有不少观剧诗，生动地记录了曲家李斗粉墨登场的真实情形。斯时学者们打破身份藩篱，与活跃于扬州的戏曲家多有交往。以扬州学派重镇阮元为例，他雅慕蒋士铨的人品学识，曾为之作传；黄文旸系其“自幼里巷间为忘年交”，李斗的《扬州画舫录》由他代为出资刊行。其族姐夫焦循、凌廷堪皆是他相知终生的学侣。嘉庆年间，阮元任浙江学政，诸人皆追随他入幕。此外，因姻亲关系结缘，黄文旸、李斗、焦循三人交情深厚，李周南为他们的知交密友。

在扬州，学术和戏曲互渗的迹象，于乾隆四十五年（1780）冬设立的扬州词曲删改局中已表露无疑。在局中，总校黄文旸研究六经，融贯诸史，集学者识见与艺术家才气于一身。校曲人士中，既有因传奇而名世的曲家金兆燕、程枚、李斗等；也不乏学术、曲学兼通的人，如经学名儒童树钰、谢溶生、凌廷堪等。换言之，在戏曲、说唱等通俗文艺繁盛的扬州，学者和曲家这两类才性、气质迥不相侔的群体已判然难分。

综上所述，在扬州，乾嘉学者与曲家之间关系密切，构成了师友与家族错络有致的人际网络。他们或一身出入曲学与经学间，如卢见曾、焦循、凌廷堪、黄文旸等；或与曲家交往密切，影响殊深，如阮元、李周南、江藩等。扬州浓厚的学术氛围与曲学交相濡染，部分学者染指曲事，促进了学术研讨与戏曲创作的互动，有力地推进了清中叶的曲学建构。

二、考据学风与曲学研究

随着文学复古思潮的风靡于世，晚明戏曲界曾经掀起一个整理戏曲文献的高峰，《元曲选》、《盛明杂剧》、《六十种曲》等戏曲总集应运而生。但至乾嘉时期曲家始对戏曲文献的整理有自觉的“存古”意识，资料考证与汇集成为各种曲论的共同特色，这与乾嘉朴学的考据学风大有关联。乾嘉学派重视实证，主张“无一事无出处，无一字无来历”，运用校勘、辨伪、辑佚等知识，正本清源，去伪存真，展开学术研究。在戏曲界，曲家则以考证手法治曲，全方位地开展曲学文献搜集、整理、考订等工作，具体表现为曲籍整理、曲韵修订、曲律编纂和曲乐研讨、曲目录、剧史考等。

曲籍整理方面，晚明时各种戏曲选本形式繁多，包括剧本选集、剧本单出选集、戏曲选集等。至清中叶，雅部昆曲衰颓，花部戏勃兴，出现了盛演折子戏的热潮，于是一批摘锦集萃的戏曲选集应运而生。这时期值得一提的是玩花主人编选、钱德苍增辑的《缀白裘》，其书名取“百狐之腋，聚而成裘”之意。全书共12集，每集4卷，共48卷，总计收戏曲剧本单出489出。其中第6辑、第11辑收录花部诸腔（高腔、乱弹腔、梆子腔等）剧本的片断，具有弥足珍贵的史料价值。

乾嘉学派考证经史之余，还致力于音韵学。而乐律一门，亦几蔚为大国，因此乾嘉考证之风亦渗入到曲谱、曲乐等领域。《新定九宫大成南北词宫谱》即为这一时期曲乐谱的集大成之作。明人已修订了较为完备的南北曲谱，如蒋孝的《旧编南九宫词谱》、沈璟编《增定查补南九宫十三调曲谱》等。沈自晋在此基础上编成的《南词新谱》于顺治四年（1647）刊行，先后历时24年。明遗民徐于室初辑、钮少雅于顺治八年（1651）完成《南曲九宫正始》，其后李玉等在此基础上增订而成《北词广正谱》，在南曲曲谱的规范化、完善化方面不断做出了努力。至乾隆六年（1741），弘治下令开律吕正义馆，命允禄等修纂《新定九宫大成南北词宫谱》，历时三年后修定。该谱以取材宏富见长，以最权威的形式对曲体形制作了一个全面的规范，此后曲家无不奉为圭臬。至此，南北曲体的形式发展可谓由官方划上了一个权威性的句号。

在剧目记录方面，由于元明两代戏曲名家辈出，佳作如林，是以私家著录不少，但多以专题目录的形式出现，至清中叶始出现了第一部综合性的戏曲文献目录——《曲海总目》。乾隆四十五年，黄文旸在扬州词曲删改局审校戏曲中之违碍者，后“将古今作者各撮其关目大概，勒成一书”琇瑤。此书虽已佚失，但其总目在《扬州画舫录》卷五中转载得以存世。该目录共收1113种金元明清的作家作品，计分六大类：“元人杂剧”、“元人传奇”、“明人杂剧”、“国朝杂剧”、“明人传奇”、“国朝传奇”。作为考据家，黄文旸的创作态度是严谨的，《曲海总目》较全面地反映了清中叶元明清三代戏曲的存佚情况，基本梳理了戏曲史的发展演变过程，是古典戏曲较为全面而有序的一次记录，其分类法直接影响了近代王国维的《曲录》。此后，焦循在其基础上著成《曲考》，增益戏曲55种。至道光年间，支丰宜又将黄氏《曲海目》并焦循《曲考》中的增补，辑成《曲目新编》。

此外，黄丕烈的《也是园藏书古今杂剧目录》记载了元明杂剧近300种，是清中叶的另一部重要文献目录，其收藏的主要意图是“庶几可为讲词曲者卷勺之助”。乾隆年间刊行的吴震生的《笠阁批评旧戏目》，记录了明清传奇179种，多为其他曲目所不载或记载有所出入，颇有助于曲目考证。斯时戏曲领域内外普遍重视回顾历史，整理和考订历史著作，乃至普及历史知识，考据之风亦渗透入曲学中，并流行开来。清中叶出现的几部曲话、剧话之作，如李调元《曲话》、《剧话》，焦循《剧说》、《花部农谭》及姚燮《今乐考证》，均带有浓厚的考证色彩。在乾嘉学派实事求是的学术理念、无征不信的治史原则影响下，曲家在戏曲资料的汇编中，考证题材来源、故事本事，提倡客观实证精神，形成了求真考实的治曲学风，因此使历史学曲学蓬勃发展起来。

对戏曲历史和戏曲作家、作品的考证，肇始自明代胡应麟的《庄岳委谈》。此后虽不绝如缕，但终未蔚然成风。直到清中叶，曲论著作始充满浓厚的考证色彩。李调元的《曲话》对元曲、南戏、明清传奇皆作考索，或罗列前人材料，沿用成说，或在前人基础上，剔旧立新，颇富考据精神。《雨村剧话》上卷漫谈戏曲艺术的形成与沿革，并考论了当时流行的戏曲声腔，下卷专门考核《月下斩貂蝉》等历史剧题材的由来，对戏曲本事与历史故事之间的“虚”、“实”关系详作考论。李氏“二话”，多转引前人著作，但通过材料排比，附以己见，因而颇有所得。这种重考证的治曲精神，到了学者焦循手上，得以发扬广大。

焦循以治经学为主，业余染指曲事。嘉庆十年（1805）他完成了《剧说》，该书辑录了自汉唐以来至清初的166种曲话和前人杂著中的戏曲资料。虽然罗列诸家曲论，内容驳杂不精，时有附会，但是焦循在辑录时做了大量的文献爬梳考证功夫，诸如曲源本末、作者和演剧轶闻、作品本事出处，多所阐发，所加按语往往闪烁着他的真知灼见，包括对戏曲本色论、历史剧创作中的虚实关系以及戏曲演出的社会效果等的探讨。成书于嘉庆二十四年（1819）的《花部农谭》则是焦循专门为十个花部戏剧目考证本事来源，其中贯注了浓烈的考据精神。此外，《易余龠录》中也有不少篇幅涉及曲学考证。焦循的这三部戏曲论著无疑是清中叶戏剧考据学的杰出代表作。焦循往往通过史料排比得出新的见解，以大量的历史事实来印证自己的曲学观点，考索中创见迭出。这种科学的考据精神和研究方法，直接影响了后世的戏曲研究，至王国维得到进一步的发扬和完善。有学者指出，“其启动的这一学术方向却产生了至为深刻的影响，从清末乃至当代，历史学的研究已成为曲学新生的主流。”^[1]

此后杨恩寿的《词余丛话》及续编，既是戏剧批评著作，也包含大量的剧史考证。姚燮的《今乐考证》更是曲学资料的集大成之作。每一作家或作品之后，征引有关资料或评论，间有剧情提要与姚氏考证，可谓“反映了以乾嘉朴学的方法来研究戏剧学所达到的水平”^[2]。

三、学术思想与曲学观念

乾嘉学者承续了清初顾炎武等明经宗道的学术取向，主张回归儒学元典，借助对经义的阐扬、圣道的探寻，试图恢复与重现上古时代的社会理想，因此普遍推崇汉儒的考证之学，信奉“凡古必真，凡汉皆好”的理念，具有明显的复古、泥古特征。在清廷稽古右文政策的引导下，清中叶复古思潮蔚然大兴，影响所及，戏曲领域也强化了追求经典的要义。扬州花雅之争发展得如火如荼的现实情势，使得焦循、凌廷堪等学者从历史学的角度对古典戏曲的发展进行总结。他们明确提出戏曲要攸关风化，因此推尊元曲，提倡传奇创作要本色当行、谨遵声律等。

崇古意识是人类的一种自觉的心理认知，反映在人文学科研究往往有“返祖现象”。戏曲复古体现了乾嘉学者诉诸经学的价值取向，其路径方向可分为两条：

第一，将曲的源头追溯到《诗三百》，在经学与曲学间架起“情”的桥梁。元明以降，从文体代嬗的角度考察曲的流变，已屡见不鲜，如清初李渔就认为，“填词非末技，乃与史、传、诗、文同源而异派者也”^[3]。《四库全书总目》词曲类将此种文体演变概括得很清晰：词曲二体在文章、技艺之间，厥品颇卑，作者弗贵，特才华之士以绮语相高耳。然三百篇变而古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然。究厥渊源，实亦乐府之余音，风人之末派。其于文苑，同属附庸，亦未可全斥为俳优也。琿瑯虽然其总体论调仍不脱传统之“小道末技”论声口，但亦视之为“风人之末派”，即强调其攸关“兴观群怨”之旨，以为“叙述善恶，指陈法戒，使妇人孺子皆足以观感而奋兴，于世教实多所裨益”，因此不可完全以俳优斥之。

《四库全书总目》所提出的戏曲观念及价值意义影响极大，普遍为清中叶学者所认可。金兆燕、卢见曾在《旗亭记凡例》中明确提出：“填词虽云末技，实能为古人重开生面，阐扬忠孝，义寓劝惩，乃为可贵。”^[4] 琿瑯焦循更是不遗余力地鼓吹、褒扬风化，他对冯梦龙删改《灌园记》甚为赞许，以为冯氏所说“自余加改窜，而忠孝志节，种种具备，庶几有关风化而奇可传矣”^[5]。琿瑯，可为“传奇之式”；而宫大用《范张鸡黍》第一折，他公然推许为“乃一篇经史道德大论，抵多少宋人语录”^[6]。琿瑯。究其实质是重新发现“关乎美刺”、“言志咏言”等汉代经学家提倡的政教风化思想。流风所及，清中叶曲坛基本是一派忠孝节义，曲家所不满的“逾墙窥穴之陋习”、相思淫艳之声也为风化之气涤荡殆尽。

戏曲复古的表现是在学术与艺术思维之间架构桥梁，结果是消弭经学与戏曲间的悬殊。明清时期，戏曲虽风靡社会，但因其体格卑微而被视作“小道末技”。为此，焦循有感于花部戏曲在扬州城乡蓬勃发展的态势，自觉地为戏曲“正名”。具体而言，他从“情”入手，提出“盖惟经学可以言性灵，无性灵不可以言经学”^[7]，同时认为词曲有助于宣泄人性情中的柔委之气，而“诗无性情，既亡之诗也。词无性情，既亡之词也。曲无性情，既亡之曲也”^[8]。这样他通过彰显“性情”的重

要作用，沟通起了经学和戏曲间的联系，再借助追溯诗水源流为戏曲正名，就自然得出了元曲足为戏曲典范的结论。

第二，将复古的实践目标定位在恢复元曲。应该说，元曲向来是明清两代文人曲家尊崇、追慕的典范，但大多停留于精神景仰阶段，明确标举“复元”是清中叶凌廷堪、焦循等学者提出的。他们以为，元曲是中国古典戏曲的典范，无人能够超越，足以与唐诗、宋词相提并举。乾嘉时期，诗、词、骈文、小说、戏曲等各种文体中兴繁荣。焦循自觉地对文学史上的文体代嬗现象进行了反思。他认为每一朝代都有足以代表其最高成就之文学样式，“夫一代有一代之所胜”^①，元曲足以与楚骚、汉赋、唐诗、宋词等媲美。显然，焦循是站在整个中国文学史的高度进行考察而得出的结论，体现出一代大儒之“尚通”的学术品格。

凌廷堪则主张奉元曲为传奇创作的圭臬，呼唤戏曲本体的回归。乾嘉时期，在“南洪北孔”的影响下，曲家大都以创作传统诗文的思维方式与表现手法编写传奇，出现“以史作剧，以剧为史”的倾向。戏曲的场上搬演特性被湮没，传奇沦为曲家抒发一己情志的传统文体之一。凌廷堪对此现象极为不满，愤然指出戏曲之所以为曲，自与诗、词之体裁迥然有别。而明清文辞之士“以盲语盲，递相祖述”，曲坛创作风气便“江河日下，遂至破坏决裂，不可救药矣”。因此他提出“取元人而法之，复古亦易为力”^②，即以元曲为典范，重振戏曲并非不可能之事。

为此，他们重倡元曲的本色、当行理论，呼唤元人“清空古质”的艺术风格，以矫时人之弊。“曲与诗原是两肠”，晚明曲论家王骥德就指出曲与诗是两种不同类型的文学样式，具有不同的文学特征。但明人标举的“本色”与元曲的根本精神、特有风貌已大相径庭，与明中期戏曲中尚存的元曲遗风亦已相去甚远。因此，发展到清中叶，“本色”内涵更是发生了显著的变化，尤其是大批文士的“悍然下笔”，使得诗词曲之间语言风范不再判然可分。凌廷堪愤然提出“试将杂剧翻新异，莫作诗词一例看”^③。

他认为戏曲作为一种独立的文体样式，应有其自身的语言风格，因此，“语言辞气辨须真，比似诗篇别样新”^④，戏曲语言终究以合本色、当行为好。他颇为赞赏元杂剧作家康进之的《李逵负荆》曲词的本色，激赏的是该曲中自然溢出的真性情。梁辰鱼的《浣纱记》因过分追求文辞的骈偶华丽，就被他讥为“事必求真文必丽，误将剪裁当春花”^⑤。

焦循亦是持“本色当行”论的中坚人物。《剧说》中提及“本色当行”就有多处，如卷五云：“《绣襦记》中《鹅毛雪》一折，皆乞儿家常口头语，镕铸浑成，不见斧凿痕迹，可与古诗《孔雀东南飞》、《唧唧复唧唧》并驱。沈宁庵谓此为元人笔，非郑若虚所能办也。然元人《郑元和》杂剧无此曲。”^⑥从焦循对“本色”一词的阐述和应用，可大致看出其本色论的多种内涵：“本色”有时指戏曲语言质朴自然，有时有指戏剧排场、情节及舞台表演艺术等。在戏曲语言风格上，焦循总体倾向通俗浅显，浑朴自然，合乎戏剧人物的个性和声口，即“语肖其人”，抒发作家的真性情。

与此同时，他们提倡作曲要谨遵声律。凌廷堪曾批评当时曲坛声律乖舛的情形，其《水仙子·闻新曲作》词云：“歌残【越调】【斗鹤鹑】，又唱【黄钟】【点绛唇】。北科南介无人问，是谁家新院本，早庚青，走入真文。宫调儿曾辨，务头全未论，吴语难分。”^⑦ 璩瑯表达了他对时人不守音律、宫调务头未辨等现象的不满。他以为，当时的音韵研究已经瓦釜黄钟齐鸣，混乱不堪，渐失其真，惋惜俗乐二十八调已飘零，仅余十一调而已。凌廷堪特别推崇周德清的《中原音韵》，对周氏之谨守音律、以韵致取胜极为赞赏。他指出周德清《中原音韵》中已明确无误地指出“入派三声”，然而还有人“扣槃扞箒”，一知半解、以偏概全地对它进行误读^⑧；而当时普遍存在着“先纤”、“近禁”、“车遮”、“家麻”等开口呼、闭口呼不辨的现象，以致差之毫厘，谬以千里，造成一些字的音韵相互混淆。^⑨璩瑯凌廷堪是一位对音律有着精深研究的学者，其《燕乐考原》讨论了燕乐二十八调之来源与性质，并详细地考证了宫、商、角、羽等二十八调的具体音位情况，所谓“取文献证以器数”，以力矫流俗之弊。总之，焦循、凌廷堪等学者自觉地接过传统文论的教化标尺，高举戏曲风化论的旗帜，虽然意在抬高戏曲的社会地位，结果却掀起了一股教化剧的创作热潮。鉴于时人对戏曲场上搬演本体的忽视，他们倡举元人的本色精神，虽然未能力挽传奇衰落之颓势，但其“一代有一代之所胜”的戏曲史意识对近代及现代戏曲影响深远。

四、结 语

如前所述，生活于清中叶扬州这一学术与戏曲空前发展的时空下，乾嘉学者与戏曲家亦师亦友，促进了学术研讨与戏曲创作的互动，有效地推进了清中叶的曲学建构。焦循、凌廷堪等以考据手法治曲，撰写了《剧说》、《花部农谭》等中国戏曲史上的重要理论著述，促使肇始于元代的历史学曲学蓬勃发展，开启了近代王国维等的治学路径。针对时人以著书者之笔创作传奇、湮没戏曲本体的现象，他们主张戏曲要攸关风化，因此奉元曲为传奇创作圭臬。总体而言，乾嘉学术思潮的兴起，给传统曲论开辟了新的领地，其成就斐然的历史学曲学理论，体现出坚实的朴学特色，成为我国优秀文化的重要组成部分。不过，因考据学方法的介入，传奇缺少鲜活性而导致创作迅速滑坡，曲学则沦为传统经史研究之附庸。

注释：

①乾嘉学者与扬州甚有渊源，《清代朴学大师列传》中所收有清一代学者370多名，其中祖籍扬州的多达36人，加上长期寓居扬州的学者，占十分之一以上。

②钱泳《履园丛话》卷八“谭诗·以人论诗”云：“南城曾宾谷中丞以名翰林出为两淮转运使者十三年。扬州当东南之冲，其时川、楚未平，羽书狎至，冠盖交驰，日不暇给，而中丞则旦接宾客，昼理简牍，夜通文史，自若也。署中辟题襟馆，与一时贤士大夫相唱和，……较之西昆酬唱，殆有过之。”中华书局2006年版，第215~216页。

③黄文旸：《黄河舟中料理诗文旧稿，奉怀姚姬传、曾宾谷两先生》，有“蜀岗较艺心先折，宾谷先生都转两淮，于予有国士之知，时入覲京师。钟阜谈经鬓早斑。姬传先生为予授业师，时主钟山书院讲席。地北天南两知己，感深老泪落潜潜。”《扫垢山房诗钞》卷五，《续修四库全书》集部1459，第62页。

④李斗《永报堂诗集》中现存诗一首《曾宾谷都转著〈江西诗征〉，作诗奉题》。焦循亦作赠诗《曾宾谷转运于题襟馆种梅以待宾客，赋此呈之》，其中有“君不道红梨千叶遇真赏，至今人道欧公贤”之句。见《里堂诗集》卷五，清抄本，上海图书馆藏。

⑤袁枚：《扬州游马氏玲珑山馆感吊秋玉主人》，周本淳标校：《小仓山房诗文集·诗集》卷二十七，上海古籍出版社1988年版，第687页。

⑥李斗：《扬州画舫录》卷3“新城北录上”，中华书局2004年版，第66页。

⑦据陈文和《扬州书院与扬州学派》一文统计，雍乾年间安定、梅花、广陵三家书院掌院有名姓可考者共计30人，其中经学10人，诗文8人，史学2人，书画1人，不详9人。见祁龙威：《清代扬州学术研究》，台湾学生书局2001年版，第179页。

⑧吴锡麒（1746—1818），字圣微，号穀人，钱塘人。乾隆四十年（1775）进士。由编修官至祭酒。嘉庆年间任安定书院山长。精通音律，著有传奇《渔家傲》。其诗境超妙，得力于宋人者为多。兼工倚声，其骈体文清华明秀，尤名重一时。著有《有正味斋集》，高丽使臣出巨金争购，厂肆为之一空。

⑨乾隆四十五年（1780），蒋士铨北上时途经扬州，友朋治酒款洽，姚鼐记载了当时名流聚会的情景，“时丹徒王侍读（按，指王文治）有家僮善歌吹笛，而编修（按，指蒋士铨）工为曲，尝成曲，俾以笛歌。吾曹相从饮酒听歌极乐”，委实是文学史、戏曲史上的一段佳话。见姚鼐：《蒋君墓碣》，《惜抱轩文集》卷十一，刘季高标校：《惜抱轩诗文集》，上海古籍出版社2008年版，第168页。

⑩赵翼：《计五官歌》，《瓯北集》卷三十八，李光颖、曹光甫标点，上海古籍出版社1997年版，第905页。

11 赵翼《坑死人歌为郝郎作》（《瓯北集》卷30）、《公宴湘舫于未堂司寇第。自司寇以下西岩、松坪、涵斋、既堂、杜村及余皆词馆也。江乡此会颇不易得，司寇出歌伎侑酒以张之，属余赋诗记胜，即席二首》（《瓯北集》卷29）、《松坪招引樗园，适有歌伶欲来奏技，遂张灯演剧，夜分乃罢》（《瓯北集》卷36）等诗就是在扬州观戏后所作。

12 黄文旸：《曲海总目序》，李斗：《扬州画舫录》卷五，第111页。

13 李昌集：《中国古代曲学史》，华东师范大学出版社1997年版，第703页。

14 赵山林：《中国戏剧学通论》，安徽教育出版社1995年版，第14页。

15 李渔：《闲情偶记》“词曲部”之“结构第一”，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第7页。

16 永瑛等：《四库全书总目》卷首“凡例”，中华书局1965年版。

17 卢见曾：《旗亭记凡例》，金兆燕、卢见曾：《旗亭记》卷首，清乾隆年间刻本。

18 焦循：《剧说》卷五，《中国古典戏曲论著集成》（八），第174~175页。

19 焦循：《剧说》卷五，《中国古典戏曲论著集成》（八），第176页。

20 焦循：《与孙渊如论考据著作书》，《雕菰集》卷十三，丛书集成初编本2195，第213页。

21 焦循：《〈緜雅词〉跋》，《雕菰集》卷十八，第296页。

22 焦循：《易余龠录》卷十五，国学集要初编9，台北文海出版社1967年版，第369页。

23 凌廷堪：《与程时斋论曲书》，《校礼堂文集》卷二十二，王文锦点校，中华书局1998年版，第192页。

24. 25. 26 凌廷堪：《论曲绝句三十二首》之第23、24、16首，《校礼堂诗集》卷2，《续修四库全书》集部1480，第24、24、23页。

27 焦循：《剧说》卷五，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1982年版，第182页。

28 凌廷堪：《水仙子·闻新曲作》，《梅边吹笛谱》之“补录”，丛书集成初编2666，第12页。

29 凌廷堪《论曲绝句三十二首》第30首云：“一卷《中原》韵最明，入声元自隶三声。扣槃打籥知何限，忘却当年本作平。”《校礼堂诗集》卷二，《续修四库全书》集部1480，第24页。

30 凌廷堪《论曲绝句三十二首》之第31首云：“‘先纤’、‘近禁’音原异，误处毫厘千里差。漫说无人辨开闭，‘车遮’久已混‘家麻’。”《校礼堂诗集》卷二，《续修四库全书》集部1480，第24页。