



论晚清京剧伶人内廷演戏对京剧发展之促进作用

●岳 微

[摘要]京剧艺术的孕育、发展与兴盛,除了与京剧自身的艺术特质相关之外,还得益于清王朝几代统治者的倡导之功。清代中晚期,当宫中昆弋“承应戏”变得枯燥乏味,“传召民间京剧名班、名伶”入宫献艺,便成为满足紫禁城皇家戏迷声色之娱的一种独特方式和特权显现。咸丰十年(1860年),京剧伶人首次入宫,拉开了晚清京剧伶人入宫承应的“序幕”。在昇平署、管理精宗庙事务衙门、精宗庙三个衙署的相互配合下,至“光绪朝”京剧伶人已与昇平署“内学”“本家班”呈“三足鼎力”之势,成为宫廷戏曲舞台上不可忽视的力量。宫中严格的演戏制度客观上促成了伶人个人技艺的长足进步,亦为各行当、艺术流派的交流与合作提供了契机和条件。宫中对京剧剧本的规范与整饬,对中国传统京剧剧目的记录、整理、保存与流传贡献巨大。

[关键词]承应戏;昇平署档案;民籍教习;技艺;流派;京剧

任何艺术门类的产生和兴起,均与其所处的历史时代与社会环境息息相关,京剧艺术自然也不例外。它最早产生于民间,因其耳目一新之气象、植根民间大众之原则,念白、音乐、行当、表演、剧目等日趋丰富与完备,于清代晚期盛行于梨园,其孕育、发展、兴盛除上述内在动因之外,亦与清王朝执政者的政治主张、思想意识、个人喜好等外因促进密不可分。从1790年“四大徽班”为贺乾隆皇帝五十大寿先后进京,并经咸丰、同治、光绪三朝的发展,京剧逐步成熟。正如中国近代戏曲史学家王芷章先生在其论著《清昇平署志略》中所言:“……良辅所制,为雅士之乐,而元人弦索与清代乱弹,斯乃民间之乐也……吾前称清代戏曲之盛者,正谓此俗讴民曲之发展,为他代所不及也。若其致是之因,则不得谓非清帝倡导之功……”^①

一、宫中昆弋“承应戏”变得枯燥乏味

清代,从顺治帝迁都北京,至1911年宣统皇帝退位,前后近300年的时间里先后有顺治、康熙、雍正、乾隆、嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统10位皇帝。他们中虽不乏一些成功的政治家,叱咤风云,但身处信息网络尚不发达、娱乐选择

极其有限的时代里,却也人性使然有着与当时寻常百姓一样的消遣和爱好——“看戏”。而兴起于清代中晚期的京剧,就以其自身深厚的艺术积淀与独特魅力,培养了众多身份高贵的皇家“戏迷”,其中就包括咸丰、同治、光绪3位皇帝以及垂帘主政中国近半个世纪之久的慈禧太后,他们均可称得上是忠实的京剧爱好者。当时“看戏”虽已成为清宫仪式、庆典活动中的重要环节和一项重要的娱乐活动,并有专司宫内演戏、奏乐事务的“昇平署”做管理和统筹,但所涉剧种、剧目却仍袭乾隆朝旧制,多是与所涉年节、万寿、册封、迎娶等节日、庆典(释服期除外)相宜,用于烘托喜庆、祥和气氛的昆、弋承应戏^②不仅表演形式相对固定,且剧目重合率也相当高。

以光绪十年十月初十,慈禧太后“五旬万寿”前后几日承应戏安排为例。

《光绪十年恩赏日记档》:

“九月二十五日 奴才边得奎谨奏,恭为老佛爷五旬大庆万寿圣节,长春宫安设中和韶乐金钟一分,奴才不敢自专,请旨教导分之翊坤宫安设。

十月初一日 长春宫承应(开场)府 花甲天开。

初二日 长春宫承应(开场)府 行围得瑞。

初四日 长春宫承应(开场)府 寿山福海。

作者简介:岳微,女,山东艺术学院音乐学院讲师。

①王芷章:《清昇平署志略》,上海:商务印书馆,1937年版,第1-2页。

②宫中承应戏主要分为“月令承应戏”“承应宴戏”“开场承应戏”“承应寿戏”“承应灯戏”“承应大戏”几类。



初五日 长春宫承应(开场)府 添筹称庆。

初六日 长春宫承应(开场)府 芝媒介寿。

初七日 辰正二刻 慈宁宫宴承应宴戏 日月迎祥 人天普庆。

初八日 宁寿宫承应(开场)府 寿祝万年(六出)府 万寿长生 八出(团场)福寿双喜。长春宫承应(开场)万福云集(团场)府 喜洽祥和。

初九日 宁寿宫承应(开场)府 罗汉渡海(五出)府 福寿延年 六出(团场)府 福寿喜溢寰区。长春宫承应(开场)万寿长春。

初十日 辰初二刻 万岁爷慈宁宫给佛爷行礼,辰初三刻万岁爷翊坤宫递如意,伺候中和韶乐,妃嫔等位递如意,中和乐伺候中和韶乐。

宁寿宫承应(开场)府 福禄寿(三出)府 四海昇平(五出)府 圣寿昇平 十二出(团场)府 万寿无疆。

长春宫承应(开场)福禄寿(团场)万寿无疆。

西厂子承应福禄寿灯 应用白蜡四百四十八支,黄蜡十四支,按例向敬事房讨领。

十一日 宁寿宫承应(开场)府 清平见喜(三出)府 地湧金莲(八出)府 瑶林香世界(十出)府 祥之应瑞 四出(团场)府 升平雅颂 八出。

长春宫承应(开场)万寿长春。

西厂子承应福禄寿灯。

十二日 宁寿宫承应(开场)府 福禄天长(团场)府 祥呈闾苑。

西厂子承应福禄寿灯。

十三日 宁寿宫承应(开场)府 万年甲子(七出)府 万国嵩呼 十二出。

十四日 宁寿宫承应(开场)府 行围得瑞(八出)府 宝塔凌空。

十六日 宁寿宫承应(开场)府 万寿云集(四出)升平雅颂(团场)万寿无疆。

十八日 长春宫承应(开场)府 虞庭集福(团场)三元百福。

二十日 长春宫承应(开场)府 福寿双喜(七出)府 万寿祥开 十二出(团场)万寿无疆。”^①

从上述演出日程看,虽然“太后老佛爷”的五十寿辰的“正日子”是“十月初十”,但庆贺演出却是从初一日持续至十八日,长达半月有余,足见

这位“主子”身份之尊贵和满清皇室对其寿辰的重视与庆贺之诚意。然细观其上演剧目,却着实是让人大跌眼镜。依寻常人看来,与其说是“戏码”,倒不如说更像是“吉祥话”贴切些。由始至终就没见几个当时已火于民间的“京剧”剧目,就更别提所谓的“经典”了。宫中的京剧戏迷们即便是盼着这大肆庆祝的时日,到头来也终究是落得个空欢喜一场。

如再与《光绪十一年恩赏日记档》所载次年慈禧太后万寿的演戏活动做对比,失望指数恐怕会更大。据当月档案显示,光绪十一年(1885年)十月的演出时间跨度比上一年整体多出一日,延至十月十九,但所涉剧目依然基本是昆、弋承应戏。且前后几日剧目有明显的重复和相近。两年相较,剧目的雷同现象亦十分严重。京剧剧目依然是真身难现。此状况,即便是寻常百姓都会感觉索然无味,更何况是长居宫中但凡年节、万寿、册封、迎娶等节日庆典均要看此类重复、相似度极高的昆弋承应戏的皇帝、后妃呢?

实际上在清代同治、光绪帝上位以前,宫中除一些固定的昆、弋承应戏外,还备有诸多纯粹为观赏而排演的戏曲剧目,如“成本大戏”,其中尤以张照等人编写的《升平宝筏》《鼎峙春秋》《昭代箫韶》等最具代表性;以及《牡丹亭》《长生殿》等元明清三代的杂剧、传奇等。但绝大多数依然唱的是“昆、弋”之腔。宫中逐步引入乱弹^②剧目,多半是光绪年间伴随民间京剧伶人(称“外学”或“民籍教习”)入宫献艺之后的事了。

由此,在光绪年间大批民间京剧伶人入宫献艺之前,紫禁城中身份尊贵的皇家戏迷,要想听几句早已风靡民间梨园的“西皮、二黄”,还确是受着“祖制”的严格限制而成为一件极奢侈的难事。

二、传召京剧伶人入宫

(一)京剧伶人出入宫廷

清代挑选民间伶人入宫承应,实早在康乾盛世时期即有先例。来自苏州、扬州等江南地区,居住在“南府”“景山”两处的民籍昆曲伶人,时称“外学”。道光七年,崇尚节俭的道光帝将“南府”改为“昇平署”,悉数裁撤所有“外学”,民间伶人

①周明泰:《清昇平署存档事例漫抄》(《几礼居戏曲丛书》第四种),几礼居印本,1933年版,第3-4页。

②“乱弹”,在戏曲形成史上,大致有三种含义:一是指用“弹拨乐器”伴奏的山陕一带的“梆子腔”;二是对清中期以前除“昆腔”之外的诸多新兴起戏曲声腔的统称;三是京剧的早期称谓。此处所指为第三种含义。



的身影也暂时消失于清代内廷的戏曲舞台。直至咸丰十年(1860年),为满足个人声色之娱,咸丰帝敢违“祖制”,破前朝撤销“外学”之旧规,重新传召民间戏班、伶人入宫承差,拉开了晚清京剧伶人入宫承应的“序幕”。

周明泰《昇平署存档事例漫抄》中载:

“……至七年改南府为昇平署,尽将民籍学生全数退回原籍,旗籍者发交本旗,于是宫廷演戏尽由内监承差。而所演者无非旧日之昆弋与夫吉祥之例戏,陈陈相因,毫无精彩。如是者垂三十年,同时外间皮黄入京。四大徽班争奇斗胜,都人观听为之一变。习俗所驱影响及于掖内,咸丰帝后又酷嗜俗乐,遂自十年三月重行挑选民籍学生进内演戏。并取都中各戏班角色之佳者,使之授其技,于内监而美其名曰教习。陆续添传至五十二名之多,而鼓笛随手筋斗人之数犹不与焉。”^①

当时身为后妃的慈禧太后,也正是在陪同“夫君”看戏、听戏的耳濡目染中逐渐喜欢上京戏。

到了光绪帝在位时,虽无帝王身份但已掌控政权的慈禧太后每次看戏时,为了不违祖制又能满足戏瘾,就在“开场”和“团场”处保留一些必要的昆、弋承应戏,在两者之间穿插大量的连台本戏,或一些有情节和艺术性的观赏“折子戏”,足见是煞费苦心。

《清昇平署存档事例漫抄》中载:

(宫中)“……每次所演之戏,例有开场、团场及轴子诸名称。开团场者,演于一日之首尾,皆宫廷独有之吉祥戏,或切岁时,或符庆典。轴子则演于中间,杂厕于群戏之列,而为整本之戏自四出、六出、八出,以至十余出,甚至连台本戏数十本多至二百四十出。如升平宝筏、昭代箫韶诸大传奇。皆每次只演一本,经年累月,始能演完。时有减去开场即以轴子起首,或减去团场而以轴子

煞尾,皆变例也。”^②

京剧伶人从咸丰年间开始在宫内“崭露头角”,经同治年间的“偃旗息鼓”,至光绪年间与昇平署“内学”“本家班”的“三分天下”,逐步成为宫廷戏曲舞台上不可忽视的力量,书写了京剧在晚清宫廷绚烂、瑰丽的历史。^③他们“来源于京剧名班”、持“‘民籍教习’^④之身份”、“既‘供奉于内廷’又‘演戏于民间’的特殊承差方式”、享受“‘月俸’与‘赏银’并行的酬劳制度”,均与清乾隆时期入宫的“昆曲伶人”存在巨大差异,并最终形成这一时期京剧伶人的四大“时代特征”。^⑤据昇平署《恩赏日记档》所载记录,光绪九年(公元1883年)至三十三年(公元1907年)的25年间,宫中共召人民籍教习104人,其中演唱乱弹56人,演唱昆曲者9人,昆乱不挡者3人,弋阳腔伶人2人,梆子伶人5人,各类随手、筋斗人29名。从人员配比来看,京剧伶人在“外学”总数中占有53.8%的比重,若加上昆乱不挡者,这一比例则可提升至56.7%,超过咸丰年间的23.3%近30.5个百分点。京剧伶人与昆曲伶人占“外学”总数的比率已分别达到53.8%和8.7%,差距十分明显。可以说,至光绪中后期,京剧伶人已在“外学”中占据了绝对的优势,京剧已成为光绪年间宫中戏曲舞台上备受推崇的戏剧剧种,并已逐步取代了昆曲在宫中的霸主地位。而以谭鑫培、陈德霖、王瑶卿、杨小楼为代表的同时代入宫的京剧“民籍教习”,更是凭借个人超凡的艺术技艺和品行,领衔于晚清宫廷戏曲舞台。

(二)京剧伶人入宫的相关衙署与程序^⑥

1. 相关衙署

【昇平署】

清代管理内廷演戏、奏乐事务的专署机构。前身为康熙时期建立的“南府”“景山”,道光七年

①②周明泰:《清昇平署存档事例漫抄》(《几礼居戏曲丛书》第四种),几礼居印本,1933年版,第1页。

③岳微:《晚清民间京剧伶人入宫演戏始末》,载《齐鲁艺苑》2015年第4期。

④“民籍教习”是清光绪年之后至清王朝灭亡,宫廷对奉旨入宫做戏曲表演和传授戏曲技艺的民间伶人的特有称谓。仅从名称上看,与光绪朝前宫内档案中所使用的“外学”“民籍学生”有一定的差异。昇平署成立之前及初期,“外学”这一称谓应用的较为广泛,其与宫内太监艺人所组成的“内学”相对应,用以称呼南府、景山之中,来自民间的戏曲伶人。当时“外学”的主要任务仅是负责承应宫中的戏曲演出,起扩充内廷演戏人员的作用。咸丰年间,宫中档案才逐渐使用“民籍学生”和“民籍教习”之称谓。所谓“学生”,即与“外学”所指大体相同,俱是在宫中学习演戏、参与日常承应演出的民间伶人。“教习”则相对更加强调“教”的含义,伶人既要为宫中“内学”和慈禧“本家班”内的太监伶人教授演戏所需的各项专业技能,指导其排戏,同时亦需参与戏曲演出。光绪后期“民籍学生”和“民籍教习”之间的差别日渐淡化,基本可以通用,“外学”之称谓已很少,甚至几乎未见昇平署的各类档案中。

⑤岳微:《清同治光绪年间内廷伶人的时代特征及畸形的文化认同》,载《齐鲁艺苑》2009年第5期。

⑥岳微:《清同治光绪年间内廷演戏管理机构——昇平署》,载《科技创新导报》2009年第24期。



更名为“昇平署”。下设“昇平署(总管)”“内学”“中和乐”“钱粮处”及“档案房”机构5处。其中“内学”是昇平署中最重要的组成部分,主要负责署内太监伶人的培训与管理。

【管理精忠庙事务衙门】

事务衙门约成立于雍正七年(1729年),是清代管理民间各项演出事务的职能部门,前身为明代“教坊司”。^①京城内所有大小戏班、戏园的演出活动及民间戏曲行会组织的首领——精忠庙庙首,均归此管理。政府相关戏曲法令、法规的颁布和执行;遵照内务府谕示,辅助昇平署传召民间戏班、伶人入宫献艺等事宜亦属该部之责。机构设有“坐办堂郎中”1人及“笔贴士”等辅助人员。

【精忠庙】

清代民间戏曲行会组织,建于康熙年间,因会址设于北京东珠市口东小西市,建于明代用于祭祀岳飞的官庙——精忠庙内,而得此俗称。前身为明末清初建立的“梨园公会”,是梨园人等自发组建,为行内人谋福利、解决争端的民间群众组织。首领由公众集体推举产生,多由梨园行内技艺精湛、德高望重者担任。继任人选,须经管理精忠庙事务衙门坐办堂郎中报上朝廷批准后,方被承认。“精忠庙庙首”或“梨园公会会首”的日常职责为传达朝廷各项政策、法令;向管理精忠庙事务衙门上报新、旧班社的组建与解散情况;通传、安排入宫献艺的伶人及班社入宫承差相关事宜;处理行会内部纷争及违反行规事件等。

昇平署、管理精忠庙事务衙门与精忠庙三者既相互独立又紧密相关。其中,管理精忠庙事务衙门是连接内廷演戏机构“昇平署”与民间行会组织“精忠庙”,传达、组织、协调民间京剧伶人入宫演出的重要桥梁与枢纽。

2. 传召民间伶人入宫的程序

宫内传召民间戏班、伶人入宫大致需经由“内务府”“昇平署”“管理精忠庙事务衙门”与“精忠庙”几个相关衙署的协同与配合。大致程序是:先由内务府奉“上谕”或“硃笔”,传旨昇平署“着外边‘XX班’或‘伶人’于何日、何时、何地入宫承

应”,而后将谕旨转发至“管理精忠庙事务衙门”,再由“坐办堂郎中”传谕于“精忠庙庙首”,安排当日详细事宜。该程序从《咸丰十年恩赏日记档》中,即可得到验证:

“五月十一日 奴才安福谨奏,于五月初十日由内务府来文,奉硃笔现传外边唱戏之人。俟六月十五日后,除酌留数名教习外,余俱退出。嗣后每月初一日、十五日两次伺候戏会特传何日伺候,于前三、四传近,唱完退出,并着内务府大臣将外边戏班名目开单呈递,以便每次指传一班,亦不必各班凑集,谨此奏闻……五月二十八日 敬事房传旨六月初五日外边伺候戏,初六日三庆班伺候戏,初七日、初八日、初九日、初十日里边伺候戏。十一日四喜班伺候戏,十二日双奎班伺候戏,十三日、十四日外班伺候戏。”^②

此则档案中不仅以“内务府来文,奉硃笔现传外边唱戏之人”字样指明了谕旨的来源和传入过程,亦包括了旨意的详细内容,完成了昇平署“奉内务府旨”的接收过程。

另,同年五月二十四日管理精忠庙事务衙门一则官文中载:

“堂交堂郎中谕:著传昇平署狄达,传精忠庙会首,并三庆班、四喜班、双奎班掌班程椿、袁双喜、张发祥,务于本月二十五日准卯刻到园,各堂有紧要交派事件,万勿迟误。此交。五月二十四日。”^③

很明显,二十四日管理事务衙门即已接到昇平署的传谕,并将“交派事件的具体时间和地点”及时告知了精忠庙庙首及各班班主,以备应差。至此,管理精忠庙事务衙门便顺利完成了“宫内传召民间戏班入宫承应”相关事宜的传达和安排,发挥了管理精忠庙事务衙门在昇平署和精忠庙之间的行政桥梁作用。^④

三、京剧伶人入宫对京剧发展之影响

(一)伶人技艺的提升

宫内戏曲演出向来以“严格”著称。早在20世纪30年代学者杀黄即在《戏剧旬刊》中发表过

①③王芷章:《清朝管理戏曲的衙门和梨园公会、戏班、戏园的关系》,载中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编:《京剧谈往录》,北京:北京出版社,1985年版,第516页、520页。

②周明泰:《清昇平署存档事例漫抄》(《几礼居戏曲丛书》第四种),几礼居印本,1933年版,第10页。

④内廷传召民间伶人入宫的具体过程与传召民间戏班基本相同,只是通常堂郎中会将谕旨传于庙首,随后庙首便会亲自前往伶人住处通传,以免误事。



《内廷演剧之严格》^①一文加以阐述。现今,我们同样可以借助“昇平署档案”这一珍贵史料,了解宫内演戏之规范情况,体味“宫内承差经历”对京剧伶人技艺提升的客观推动作用。

同治帝、光绪帝时期,伴随大批京剧伶人入宫及京剧在宫内的兴起,大量常演于民间或梨园新编的京剧剧本陆续进入宫廷,并逐步成为内廷戏曲舞台上的常演剧目。为便于宫内老佛爷、万岁爷看戏,“光绪二十三年正月初五日,李文泰传旨:‘以后遇有外学戏,俱要本子,老佛爷一份,万岁爷一份,钦此。’”^②可见,光绪帝统治后期,“外学”内廷承应较为频繁,为管理、监督外学技艺,外学入宫唱戏时必须提前整理、进呈新戏本,严禁继续使用民间粗糙之原本,以规范演员表演,杜绝演员随意改腔、换词等民间演出时的陋习。此一方面说明宫廷在戏曲剧本整理、归档、演戏方面的严格要求,另一方面也反映出此期间京戏在宫中戏曲舞台上所占的重要位置。

由此,宫中每次开戏,昇平署均要事先为皇太后和皇帝进呈一份黄皮白里的专用奏本。本内用工整楷体书写当日开戏的时间、地点、演出的剧目、每出剧目上演的时间、前后顺序,演员所扮演的角色,以及每出戏从头至尾的唱词和念白,以备皇太后和皇帝看戏过程中随时查阅。此奏本因常被安放在殿前的御案上,遂得名“安殿本”。“安殿本”除可以呈现当日演出的整体阵容和具体安排外,另一项重要的功用即是皇太后和皇上用以“督察”当日内、外学“承差”质量的重要依据。每有演出,慈禧太后均会严格按照“安殿本”中所记每个角色的唱词、念白、动作,查看每一位演员的表演,稍有差错便会加以“警告”或“斥责”,相应的,在昇平署当日的日记档^③、旨意档或差使档等相关档册中也会有体现。因此,“看戏”这项原本“轻松”的娱乐,也多了些“紧张”的意味。

如身为“民籍教习”的孙菊仙,虽唱功出众,演戏时却常常马虎大意、漫不经心。不仅唱腔时好时坏,词调也会时有削减。光绪二十二年(1896年)十二月初十日慈禧老佛爷就严重斥责了孙菊

仙此种随意、懈怠的演出作风。

《光绪二十二年昇平署旨意档》载:

“十二月初十日旨 孙菊仙承戏词调不允稍减,莫违钦此。”^④

此外,在光绪二十四年(1898年)、二十六年(1900年)、二十八年(1902年)、三十年(1904年)的“旨意档”“恩赏日记档”中,慈禧太后亦先后下达了诸条整饬宫内民籍教习(外学)演出事宜的懿旨。

《光绪二十四年旨意档》:

“二月初四日 庆贵传旨,以后外班、外学之戏要准时刻。”^⑤

《光绪二十六年旨意档》:

“三月十五日 老佛爷传天雷报,添五雷公、五闪电,张继保魂见雷祖打八十后改小花脸。添开道锣、旗牌各四个。中军一名,众人求赏。白:‘求状元老爷开恩,赏给二老几两银子,叫他二老回去罢’,碰死后状元白:‘撇在荒郊。’(此日谭鑫培、罗寿山演天雷报)

四月初五日 王德祥传旨 天雷报添风伯雨师。(此日谭鑫培演天雷报)

五月初六日 姚春恒传旨以后遇有旗牌将官中军之角,应穿厚底靴,穿厚底靴应穿薄底,穿薄底为此特传。”^⑥

《光绪二十八年恩赏日记档》:

“正月十六日 王多环传旨,着里外学赶紧排四进士、芭蕉扇为此特传。”^⑦

《光绪二十八年旨意档》:

“三月初三日 旨意传,着外学赶紧排全本珍珠衫、五彩舆。”^⑧

《光绪三十年旨意档》:

“三月初四日 李总管传旨,着外学排取《南郡儿女英雄传》,得保排《一门忠烈》。”^⑨

《光绪三十年恩赏档》:

“九月二十二日 李庆平传旨,万寿承差里外学人等彩鞋、彩靴俱要穿齐整。”^⑩

上述昇平署档册中所记懿旨,先后论及慈禧太后对“外学”演出时间、唱腔、唱词、念白及剧中

① 杀黄:《内廷演剧之严格》,载民国《戏剧旬刊》第23期,第1页。

② 丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,北京:紫禁城出版社,1999年版,第64页。

③ 昇平署档案依据记载内容与职能的不同,大体可分“恩赏日记档”“旨意档”“恩赏档”“花名档”“差事档”“记载档”“知会档”“钱粮档”等几大类。

④⑤⑥⑦⑧⑨⑩ 周明泰:《清昇平署存档事例漫抄》(《几礼居戏曲丛书》第四种),几礼居印本,1933年版,第12-13页。



人物设置、演员行当、衣着、扮相、排戏进度等方面种种指示和要求,细致与严苛程度可见一斑。

“光绪三十四年(1904年)进宫为慈禧画像的美国人卡尔女士曾经写道:‘……菊部开演之时,太后坐在戏楼中仔细推敲,终日无倦色。’清王朝大势已去,气数将尽,慈禧依旧整天看戏,乐此不疲,并为艺人们的几句唱腔、几个动作再三再四地计较着,就连外国人也感到惊讶。”^①

在此严格的制度与经年累月的磨砺之下,民间伶人的技艺若没有提高,表演再不规范,就反倒是一件不正常的事了。

(二)京剧流派的交流与成熟

宫内演出与民间戏园的表演无论在排场和演员阵容上均有着天壤之别。与民间戏园、戏班由一个或几个名角挑大梁的情形不同,宫中演戏可谓是“众星云集、名角争胜”。这些名伶虽均技艺精湛,但常因不同行当、角色在戏中所承戏份不同及慈禧太后对剧目的喜好程度不一,而所受恩宠有别。如谭鑫培、杨小楼、陈德霖、王瑶卿等即是最受慈禧太后喜爱的宫中名伶,而孙菊仙、鲍福山等相较而言就稍有逊色。因此,为求得在宫中生存的一席之地,获太后老佛爷的赏识,被选入宫的各行名家,均会使出了浑身解数。在入宫上报个人戏目时就审时度势、权衡利弊、选择自己最为拿手、且不与别人冲撞的戏目,扬长避短^②。宫内承差之时,更是各个私下用功、揣摩人物、精进技艺。进而形成宫内剧坛生、旦、净、丑各行名角同台献艺、同场竞技的壮观场面。演出中他们通力合作,竞技中相互取长补短,既开阔了眼界,又打破了在民间行当、流派之间彼此不常交流的局面。不仅艺人个人技艺得到大幅提升,亦使京剧艺术各行表演的整体水平大幅提升。特别是同行当艺人间的交流与碰撞,则更对京剧各

流派技艺的日臻成熟、各异风格的定型起到推波助澜之功。同为旦行演员的陈德霖^③和王瑶卿^④二人的经历,即是最好的例证。

陈德霖光绪十六年(1890年)入宫,王瑶卿光绪三十年(1904年)任“民籍教习”,二人入宫时间前后相差15年。当年王瑶卿准备入宫时,陈德霖早已是深受慈禧赏识的旦行名伶。当时民间伶人入宫,必须要经人保举,为铺平王瑶卿的入宫之路,陈德霖全然不顾“王瑶卿未正式行过拜师礼”,即愿与他“师徒相称”,推荐其入宫。而后又亲授王瑶卿《玉堂春》《雁门关》《探母》等看家戏,以拓宽其戏路及表演能力。长久间,二人相互交流、切磋、扶持,取长补短,成为“民籍教习”中一对少有且出名的“忘年之交”。王瑶卿也借“老夫子”这一尊称,来表达他对陈德霖的敬重、感激之情。

齐如山在《谈四角·陈德霖》中说:

“他(按:陈德霖)以前的角色,自然是于他没有什么大的关系,他以后的人,多数与他有关系……王瑶卿,虽未拜他为师,但王瑶卿得进宫当差,是他保举的,当然也有许多地方,经过他的指教。演戏的规矩,宫中与外边,就有些不同,未进宫之前当然要与保举人详细指教,王瑶卿能大红一时,能充内廷供奉,实得他很大的帮助。可惜后来塌中不能常演了,照外表看,瑶卿可以说是划时代的人物,其实骨子里面,德霖的力量较大。”^⑤

由此看来,宫内担任教习的经历不仅加深了陈德霖与王瑶卿之间的感情,更是为日后京剧旦行艺术前后流派间的承袭、共存与发展,奠定了重要的基础。陈德霖扶持、推举了王瑶卿,王瑶卿又成全了其后的“四大名旦”。追溯旦行艺术这源活水,其源头当为陈德霖,这大概也是他被誉为“青衣泰斗”的原因所在。

①丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,北京:紫禁城出版社,1999年版,第254页。

②谭鑫培被选入宫时已43岁,他本为武生、老生均可胜任的全面演员,但当时其出于年龄和个人体力的考虑,仅上报了一出武生戏《翠屏山》,其余均是老生戏。而之所以保留《翠屏山》一出的原因,很重要的一点就是戏中谭鑫培耍的一套“六合刀”,在行内是绝对无人能及的看家本领,正所谓“一招鲜,吃遍天”。

③陈德霖(1862-1930),又名“陈得林”。清末著名京剧旦角演员,主攻青衣,有“青衣泰斗”之称。光绪十六年(1890年)入选“昇平署”任“民籍教习”,开始30余年宫内演出生涯,是活跃于晚清宫廷戏曲舞台旦角演员中的代表人物,代表作品有《孝感天》《审七长亭》《孝义节》《彩楼配》《祭江》等。

④王瑶卿(1881-1954),清末著名京剧旦角演员,与谭鑫培并称为“梨园汤武”。光绪三十年(1904年)入宫担任“民籍教习”,开始个人内廷演戏经历。光绪三十一年(1905年)至光绪三十四年(1908年),宣统元年(1909年)至1925年前后近20年间,凭借出色技艺,成为宫内旦角演员中的佼佼者。代表作品有《汾河湾》《四郎探母》《寄子》《赶三关》《孝感天》等。

⑤齐如山:《谈四角·陈德霖》,载中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编:《京剧谈往录三编》,北京:北京出版社,1990年版,第120页。



由此看来,为满足一己私欲,“汇集”剧坛名伶仅为“一家”唱戏,虽是封建统治者肆意滥用皇权,奢靡、腐朽生活的“铁证”,但客观上却确实为京剧各行表演艺术的交流与合作,流派间的继承与发展,创造了宝贵的“时机”与“温床”。在宫廷豪华的戏曲舞台上,在宫内无数精美服装和砌末的辅助之下,京剧伶人上演了一段段精彩绝伦的戏曲盛宴,书写着紫禁城内辉煌演戏历史。当他们带着“内廷供奉”^①的光环,重返民间戏园献艺时,经由“宫内承差”严格历练后不断提升和夯实的技艺,讲究、规范的戏曲表演,无疑成为获取更高剧坛声望和高额收入的资本。

(三)京剧剧本的整理与规范

“在光绪年间,(按:宫内)虽然排的戏很多,但都是旧戏重排,且都是单出,没有任何新编的戏,有之也就是外头排好,在戏园中演过之后,才在宫中演唱。”^②面对大量民间京剧剧本随“民籍教习”流入宫廷,为确保宫中戏曲演出及剧本的高质量,慈禧太后向昇平署下达了懿旨予以规范。

《光绪二十二年旨意档》:

“十二月初十日 旨着总管马得安内学首领,凡所传戏本俱着外学该角攒本,不要外班来的,以前所递戏本一概废弃,着外学重新另串。以后外学该角、筋斗、随手等永住昇平署,以备传要戏本,即刻攒递。如与外班传要戏本,当日传、次日呈递,凡承戏之日,着该班安本。孙菊仙承戏词调不允稍减,莫违钦此。”^③

从此则档案可以看出,宫中不仅要求外学出演剧目时必须“呈交剧本”,还勒令务必废除民间未经精细加工、粗词滥造的旧本,要按宫中新规要求重新攒本。为保证剧本质量,慈禧太后还要求所涉之人要“永住昇平署,以备传要戏本”。

此种做法,虽难脱统治者欲借京剧重新攒本之机,把关剧目内容、教化控制民众思想之嫌疑,但却客观上有助于众多京剧常演剧目的精细加工、长久保存与广泛传播。多数重撰后的京剧剧本,在保留原戏本“骨干”的基础上,将诸多不通顺的语句进行了修改和删除,并大大增强了原剧本的文学性和戏剧性。同时,经由内廷表演反复多次的实践与打磨,这些剧本的艺术性和观赏性亦大幅提升,实现了文学与艺术上的日臻完美。此外,当时诸多仅以“口头”方式存活于民间或广泛流传于民间却从未经过记录和整理的戏曲剧本、曲本亦借此时机,得以及时记录、整理、完善和保存。宫内对京戏剧本的整饬,现今我们从已出版的《故宫珍本丛刊·乱弹单出戏》^④(全9册)所刊录的《清代南府与昇平署》剧本中或许可以找到一些佐证。书中所刊剧本虽录有剧名,但绝大多数并未注明剧本年代、记录时间、表演者等相关信息。仅有极少数在剧名旁标有表演者姓名,且采用的是参演者的“艺名”或圈内熟悉之称谓,而非艺人本名^⑤,因此很难判定各剧本所录时间和版本之归属。但翻阅其间一些京剧剧本中有明显人为涂抹、修改的痕迹,是否与宫内剧本整饬有关,还有待进一步考证。

在民间大量京剧戏本传入内廷的同时,亦有诸多宫内剧本伴随京剧伶人的出宫献艺流入民间梨园。王芷章在《清代管理戏曲的衙门和梨园公会、戏班、戏园的关系》一文中载:“南府散后,有的艺人留在北京,以教戏为主,把自身的艺术传给了后人;他们还从宫内带出了许多剧本,流传于社会上,这些剧本大部分都保留今日。”^⑥现今诸多仍活跃于戏曲舞台上的单本戏、折子戏,均是以宫廷成本大戏为脚本拆分、加工而来。如《四郎探母》《洪羊洞》《托兆碰碑》等以杨家将精忠报国的故事为蓝本的京剧经典大戏,就与宫廷

①“内廷供奉”是民间、坊间对入宫献艺、教授宫中“内学”(太监伶人)演技技艺的京剧艺人的一种带有“尊崇”之意的专属称谓,为约定俗成之概念。即宫中档案所记之“民籍教习”。

②齐如山:《谈四角·陈德霖》,载中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编:《京剧谈往录三编》,北京:北京出版社,1990年版,第120页。

③周明泰:《清昇平署存档案例漫抄》(《几礼居戏曲丛书》第四种),几礼居印本,1933年版,第12页。

④故宫博物院:《故宫珍本丛刊·乱弹单出戏》,海口:海南出版社,2001年版。

⑤如第一册中所刊第一个剧目《买马》,系谭鑫培所演之剧本,但剧目名旁标注第一个表演者为“叫天”,而非“谭鑫培”。详见笔者《清光绪年间陈得林内廷演戏考》一文,载《戏曲艺术》2014年第4期。

⑥王芷章:《清代管理戏曲的衙门和梨园公会、戏班、戏园的关系》,载中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编:《京剧谈往录》,北京:北京出版社,1985年版,第522页。



大戏《昭代箫韶》有着千丝万缕的联系。此外,民间堂会中上演的一些吉祥开场大戏,亦大都是从宫中流传而出。^①由此,慈禧太后整饬宫内戏曲剧本对于宫内戏曲艺术的发展影响深远。

四、结语

清同治、光绪年间是京剧艺术逐步走向成熟,确立其在民间与宫廷戏曲舞台主体地位的重要时期。此阶段,宫内昆、弋承应戏已愈发单调、乏味,相较而言,京剧艺术却独树一帜、耳目一新,扎根民间,早已成为民间剧坛之新宠。陈旧“祖制”的严厉束缚与观戏“欲望”的日益滋生相较不下,几番博弈之后,咸丰、光绪、慈禧等几位皇家戏迷决心挑战“祖制”,于是便有了咸丰十年(1860年)民间戏班、艺人的再现宫廷。在经历同治年间“偃旗息鼓”之后,至光绪年间,宫内京剧伶人已与宫内“普天同庆班”“内学”呈三足鼎立之势。当时昇平署、管理精宗庙事务衙门及精宗庙三个相关衙署机构业已形成相互协作的良好关系,程序、权责明晰,为民间京剧伶人“入宫承差”提供了重要条件与保障。

宫内戏曲演出向来以“严格”著称,看戏、演戏之程序、规矩、要求等复杂、繁琐,整饬内容、力度更是极尽苛刻。入选昇平署之“民籍教习”在“显赫”身份与深受“荣宠”之下,身负重重“枷

锁”,承担巨大的精神压力。长此以往,为求安身,为求跻身前列,伶人个人不仅努力提高技艺,各行当、艺术流派的交流与合作也空前加强,充分发挥了“民籍教习”在戏曲演出和剧本创作中的主体地位,戏曲表演的规范性、艺术性、观赏性均较民间演出时大幅提升。宫内对京剧本的规范与整饬,提高了民间流传剧本的文学价值与艺术价值,致使诸多口头传唱或民间草拟之戏本得以保存、流传,对京剧艺术发展产生深远影响。

参考文献:

- [1] 王芷章.清昇平署志略(上、下册)[M].北平:国立北平研究院史学研究会出版,商务印书馆发行,1937.
- [2] 周明泰.清昇平署存档事例漫抄(《几礼居戏曲丛书》第四种)[M],几礼居印本,1933.
- [3] 中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会.京剧谈往录[C].北京:北京出版社,1985.
- [4] 丁汝芹.清代内廷演戏史话[M].北京:紫禁城出版社,1999.
- [5] 中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会.京剧谈往录三编[C].北京:北京出版社,1990.
- [6] 故宫博物院.故宫珍本丛刊·乱弹单出戏[M].海口:海南出版社,2001.
- [7] 常人春,张卫东.喜庆堂会[M].北京:学苑出版社,2001.

责任编辑 黄文富

^①常人春、张卫东:《喜庆堂会》,北京:学苑出版社,2001年版,第150页。