

# 慈禧与京剧

●  
蒋晗玉

清同治、光绪朝是中国京剧的成熟期、发展期、昌盛期。而此时期却是国运衰败,瓜分豆剖,内忧外患之时。为什么京剧能在乱世中得到繁盛呢?原因是多方面的。马克思说过,“关于艺术,大家知道,它的一-定的繁盛时期绝不同社会的一般发展成比例的,因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础一般发展成比例的。”(《马克思恩格斯选集》第2卷 P112-113,人民出版社1972年5月版)所以衰世不见得没有文化的繁荣。而国家衰败要负主要责任的统治实权人物慈禧,因其作为历史政治人物有诸多被后世所诟病处,所以由于她的政治地位的影响与号召作用,以及她对京剧的个人偏好在客观上起到的对京剧的推动、促进作用,很少引起人们的重视。针对清廷演剧史料的研究者也很少集中、正面地分析总结过慈禧对京剧的作用力与影响力。同治虽然唱过戏,在内廷粉墨登场过,但他十九岁就死了;光绪虽也爱好戏曲,会锣鼓,但实质性的对宫廷演出指手画脚的人只能是慈禧。下面就是对慈禧对京剧的作用力与影响力的一个梳理。

## 一、清中期宫廷“花部”演出的增多,为慈禧喜好皮簧提供了缘起。进而随着其权力的把持,慈禧加大了皮簧的演剧力度,为皮簧在宫廷和民间的地位得到提升,施加了大的影响。

慈禧之好戏曲与咸丰帝对戏曲的痴好有大的关系。而咸丰帝的好戏与清朝乾嘉以来,将戏曲演出列入朝廷仪典定制,经常以场面浩大恢弘的宫廷演剧活动,来炫耀歌舞升平的太平盛景分不开。而咸丰对二簧戏的特别浓厚的兴趣,为慈禧喜好上西皮二簧戏,起了至关重要的作用。

咸丰以前,清统治者一直是崇尚“雅部”昆曲和弋阳高腔的。道光年间,由“徽汉合流”阶段进入京剧形成的第三个阶段“皮簧合奏”时期。道光前,皮簧作为“花部”都是被清宫贬斥拒演的。据朱家溍先生考证,(《中国京剧史》上卷220页全依其说)现存清宫演剧档案中,最早出现乱弹戏演出剧目,应是道光五年正月十六日同乐园承应的《长坂坡》一剧。其并非原来宫中的《鼎峙春秋》中的一出,而是乱弹戏。《鼎峙春秋》等大戏的一出,据档案记载惯例不是如此标剧名的,且后升平署遗留剧本中,也有名《长坂坡》的西皮剧本。此后同年正月十九日有《蜈蚣岭》,七月十五日有《贾家楼》的乱弹戏演出,但都是偶一为之,并不以演乱弹戏为体面。道光于七月十五日就通过南府总管禄喜发了一道谕旨:“俟后有王公大臣听戏之日,不许承应侉腔戏,钦此。”(见《中国京剧史》上卷221页)宫中时称侉腔者,泛指时剧、吹腔、梆子、西皮、二簧等声腔。这道谕旨说明乱弹剧目的魅力虽然吸引着宫内,但依然为主流欣赏品位所轻贱。

到咸丰朝,因咸丰之好皮簧更甚,皮簧戏才得到了更大的上层发展机遇,京剧外班更多地进入宫廷演出。据咸丰十年《恩赏日记档案》记载:

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。（蒋中崎《中国戏曲演进与变革史》P398，中国戏剧出版社1999年12月版）

时程长庚是三庆班班主，四喜班班主是梅兰芳的祖父梅巧玲，双奎班一样，都是京剧班。但外班的进宫演出马上被第二次鸦片战争打断，咸丰逃往承德避暑山庄。在其生命的最后一年不到的日子里，咸丰先后分三拨，把京城的内府伶人和外学艺人两百来人，调到避暑山庄来给他演戏。咸丰看戏的兴趣大多在二簧戏上，如宫廷按例七月要演的昆弋节令戏，七夕的《仕女乞巧》，十五日中元节的《佛旨度魔》等，在避暑山庄咸丰死前的观剧，都弃而不演换二簧戏（丁汝芹《清代内廷演戏史话》P226，紫禁出版社1999年9月版）。时如意洲一片云戏台和懿贵妃那拉氏住的烟波致爽西院都常有花唱、帽儿排演出。在避暑山庄这一时期，有剧目可查的乱弹戏有一百出，占整个演出的三分之一，昆弋两腔占三分之二。慈禧亲睹外学带入的宫外二簧戏之盛，便由之而生终身的京剧喜好。

慈禧执掌权柄后的一些演剧情况资料，展现了当时演剧的具体情境。沈宗畴《便佳移杂抄》云：

自慈禧柄政，乃大度其例。一月之中，传演至数次之多，并自编小梨园一部于内教坊。慈禧观戏处，名阅是楼，在养心殿右，距慈禧寝宫约数十步。正厅为楹三，慈禧自书额，中设宝座，暖阁复之。阁横小匾，长五六尺，字细不可卒读，仅辨下款为“陆润庠书”。厅前左右，有廊不甚广，凡福晋、命妇蒙特召者，均坐于是间。听廊四壁，被以金色缎，录《万寿赋》，字如胡桃大，皆南书房翰林手笔。戏台方式不甚大，而极华丽，是为宫内之小戏台。戏目慈禧自定，命内监传内务府人员，然后以黄纸大书口传懿旨，演某某戏，分粘之前后台。每一出上，必先有内务府司员二人，朝冠补服，自幕后出，分立台左右，谓之带戏，出止随之。所演多文戏，如《捉放曹》、《定军山》、《红鸾禧》之类。演毕，内务府照例犒赏。其尤负盛名者，则慈禧另赏以内帑，多寡无定额。各伶皆至台前谢恩讫，始由内务府人员领之出宫。（周贻白《中国戏剧史长编》P545，上海书店2004年版）

光绪的老师翁同龢的日记中，有不少观剧记录。他在光绪十年十月中记下了观看慈禧长春宫内侍太监戏班，不属于升平署编制的本宫戏的演出：

光绪十年，十月，自初五日起，长春宫日日演戏。近支王公、内府诸公皆与。医者薛福长、汪守正来祝，特命赐膳赐观长春之剧也，即宁寿宫赏戏，而中宫廄笛，近侍登场，亦罕事也。此数日长春宫戏八点钟方散。（朱家溍《清代乱弹戏在宫中发展的史料》P262，载《京剧史研究》，学林出版社1985年12月版）

朱家溍先生还有这样的引文，“最后是演戏。慈禧

整天在她的包厢里，关注着演出中的每一个细节，时时打发太监到台上传旨，对演员的某些唱、念、身段提出要求。（凯萨琳·卡尔《跟慈禧在一起》第59、60页）”

## 二、慈禧看戏的素养与研究的深入对京剧艺人在艺术上的严谨、精进的追求起到督促作用，客观上为京剧艺术的成熟施加了一定的促进影响力。

慈禧看戏很有门道，研究之深入是非常专业的。

本宫唱戏太监耿进喜回忆：

唱，老太后可什么都懂，什么都会。昆腔、二簧全成。在听高进喜唱了一段《占花魁》之后，老太后还拨正了几句。还有乱弹的《闻道除邪》里剥皮鬼唱的反调，就是老太后编的词，足唱两刻多……

同治爷敢跟太后上脸，我这是听师傅说的，那当儿还没我哪，说是同治爷能唱武生，可是没嗓子，唱过《白水滩》，赶着没外人的时候哄太后一乐。有一回在宁寿宫唱《黄鹤楼》，同治爷唱赵云，太监高四唱刘备，赵云打躬参会主公，那高四赶紧站起来打横说：“奴才不敢！”同治爷说：“你这是唱什么戏呢？不许这样，重新来！”逗得太后直乐。（朱秀潢《太监谈往录》，刊《紫禁城》1980年第1期）

从清宫的旨意档案中的一些慈禧对演员的要求与管束的旨意，我们更能清楚的看到她是很懂戏的。

“奉旨，着何庆喜口传，着总管排差管束。《迓福迎祥》判脸实是粗糙。《万花献瑞》马得安不等尾声完下场，懈怠。狄盛宝上场应穿造靴，不应穿薄底靴。安进禄上场不准横眉立目，卖野眼。王进福不准瞪场面人。传与众人等，穿造靴开后口，钉钮口。如有靴坏买方头靴。李福贵此西跷，不准此打跷。着总管、首领、教习着实排差，如若不成式样，佛爷亲责不恕。为此特传。”

“孙菊仙承戏词调不允稍减。莫违。钦此。”

“长寿传旨，以后有尾声俱得唱。”

“奉旨，老佛爷说内学人等上角没有神气，上下场好松走，不许跑。以后俱个提起神唱曲子”

“上场人等以后上角不准大岔裆，站住小八字，如若不遵者，拉下台就打。为此特传。”

“春喜奉旨，再唱升帐高台之戏，添开门刀，多派龙套……《上路魔障》着改二簧，多跳鬼卒，著龚云甫、谢宝云学。”

光绪三十年（1904）进宫为慈禧画像的美国人卡尔女士曾经写道：“……”（丁汝芹《清代内廷演戏史话》P218）

这些旨意有其合理性在，对规范演出，纠正表演的不足起了积极的作用，客观上推动了京剧艺术的发展。如要久在宫中的民籍学生帮外班查对唱，按内廷

规矩修改外班的唱腔、说白。要外班演戏“准时刻”，改变任情发挥，不懂控制演出时间的毛病等。对于谭鑫培，杨小楼等人戏中的不足处，慈禧见则立时指出，从而对促进他们改进与提高，发挥了重要作用。据《许姬传七十年见闻录》讲，一次谭鑫培演罢《镇潭州》后，慈禧对李莲英说：“鑫培此剧，好象温点，将台不逮小张七，唱工倒很有滋味的。”遂叫他与其他名家合演《青石山》，以示督促。又一次，杨小楼唱《铁笼山》的姜维，慈禧说他个子、扮相、嗓子、都还可以，就是工架没有金福好看。钱金福时任升平署教习，《铁笼山》是他的拿手，杨小楼便揣了银子去请他教戏。此后，俞菊笙、谭鑫培都为他说过这出戏，于是，《铁笼山》成了杨派武生的代表剧目。

升平署旨意档中记载有慈禧一句看上去很随便的话，“随手裘荔荣著上场唱戏”，而这句话对一个京剧流派的形成和发展起了很大的作用。裘荔荣即是裘桂仙，当代名净裘盛戎之父。裘桂仙原是花脸演员，后因嗓子倒仓，改拉胡琴。曾为谭鑫培操琴，后嗓音逐渐恢复，慈禧及时知晓，命其在内廷登台演出，次年京师戏班就又来请裘桂仙去搭班演戏了。裘桂仙的唱腔生砍实凿，朴实浑厚，讲究扮相，善于扬长避短。其子裘盛戎将其艺术发扬光大，形成了影响颇广的“裘派”，当今舞台有所谓“十净九裘”之说。可见慈禧知人懂戏的一句话，对“裘派”的形成成功不可没。

**三、慈禧建立长春宫太监戏班演剧与招外班进宫演剧，起到的自上而下的对京剧关注、喜好的号召作用。刺激了民间学习京剧的热情，客观上促进了京剧的发展。**

光绪七年三月，慈安皇太后暴卒。二十七个月的服期刚一结束，宫中立即开始了唱戏。此时出现了一个由内廷小太监组成的，已经可以登台演出的“普天同庆”科班，这些太监不属升平署管理，以慈禧寝宫长春宫的太监为主体，被清廷称作“本宫”他们和升平署的太监、外学艺人一同参与宫廷演出。其所演戏被称为“本宫戏”或“本家戏”。总管是慈禧亲信太监李莲英和喜寿。上面谈到的耿进喜就是光绪二十年进宫，后在太监科班习艺。1950年故宫博物院举办戏曲史料展览，他还曾协助朱家溍先生布置过畅音阁戏台唱戏的台面，供游人参观。

“本宫”太监可以随时在长春宫里唱戏，不象传升平署那样麻烦，兴师动众。同时象慈禧这样对演剧活动，从编剧到导演到舞美都要插手、指挥的大戏迷，她不可能没有想自己上台“票戏”的愿望和冲动。而她这种走票表演的愿望不可能到升平署去实现，也不可能在进宫的外班演出时去实现，所以组建这支太监

贴身戏班才可能过足票戏之瘾。这也许就是慈禧设立这一戏班的初衷吧。

由于有不同的演出组织存在，竞争机制也就逐渐渗入到宫廷演剧中来了。演出的每日戏码是由三家穿插上演的，戏目上注有“府”字的代表是升平署内学，注“外”字的代表是外学教习“内廷供奉”们的班子，注“本”字的是“普天同庆”的“本家”“本宫”班。慈禧这一招措施，把民间戏班商业演出的“对棚”的传统演艺竞争机制引进到宫中，客观上促进了宫里宫外的艺人们对艺术的求新求精求变的意识，起到了促进艺术发展的作用。

这也同时使许多太监认识到刻苦学戏是进身之阶，从而在学戏上不遗余力。以上谈到同治演《黄鹤楼》一剧，其中的周瑜就是由李莲英扮演的。据《菊部丛谭》说：内监之隶南府乐笈者，李莲英号称第一。莲英于慈禧当国时，声势煊赫，不可一世。其初在内廷，亦隶南府，聪慧绝伦，工小生，文、武、昆、乱俱精，曾与谭秀英（鑫培）合演《八大锤》、《镇潭州》诸剧，西太后谓莲英与楞仙并肩。

小德张进宫也认准了学戏，他不惧寒暑，持之以恒，苦练出一身过硬的武功。在扮演《盗仙草》中的一个小鹿童，就给慈禧留下了深刻的印象。主演了《车轮大战》中的陆文龙后，慈禧高兴地说：“真没想到南府戏班的这出戏，把外边戏班给盖过啦！”（杨争光《中国最后一个太监》P87-88）就这样，小德张就成了太后身边的红人，四年连升五级，实权在握，显赫一时。

太监学戏，南府也好，升平署、长春宫也好，都有挑选入宫的民籍教习教戏。除长春宫外，外学参与演出也是经常的。关于调外整个戏班进宫演出始于何时，张发颖著《中国戏班史》称“除挑选民籍教习进宫教戏演出外，调外整个戏班进宫演出，始于光绪十九年六月初七日，由升平署总管何庄喜以不敷应差提出准奏，于光绪十九年七月初一日起正式传外边各班角色轮班进内排演差事。”（张发颖《中国戏班史》P249，学苑出版社2003年1月版）此段表述有不当处，我们上面谈到咸丰十年的三庆班、四喜班等进宫演出是有档可查的显见的史料。再如丁汝芹先生谈到康熙看内聚班演昆戏《长生殿》一事，分析康熙朝已有传外班进宫演戏的先例，可见非始于光绪十九年。但慈禧的准外班进宫演戏是为时最长，规模空前的。

慈禧为观看外班唱戏不惜花费重金。以光绪二十二年“差事档”统计，四喜、玉成、承庆、同春、宝胜和、义顺和、福寿等班社总共在紫禁城和颐和园演出近50场戏。每次赏银多为400余两，最少也有300多两。全年观看外班的花销不少于2万两白银。这对刺激外班提高艺术，创排精品，成熟京剧，客观上起到了推波助澜的号召作用。为以后京剧堂会演出的兴盛也起了示范

带头作用,一如现今贫困县过年也要请省、市名演员来凑一台“春节联欢晚会”一样。

庚子之乱逃西安,第二年回銮后,慈禧再没有传外边戏班整班进宫。但此时京城里最为出色的京剧艺人都已选入升平署,他们带入外间的新戏,也受到宫里传统剧目演出的规范化的影响,继续为推进京剧的发展成熟作出贡献。

#### 四、慈禧主持翻改宫廷昆弋大戏为皮黄戏,对京剧的剧目建设,剧本保存,以及对创新剧目的整理与编词安腔设唱等,对京剧艺术的成熟、发展起到了大的影响作用。

事过境迁,前朝对乱弹戏的禁令和顾忌,到光绪朝已不起任何作用了。慈禧还不满足于观看外边编好的戏,她传旨将她所欣赏的昆弋腔剧目翻改为西皮二簧戏。昆弋戏改成皮黄腔,虽然并不都是慈禧的影响,但随着宫内外演出交流的日益频繁,慈禧的大规模改戏的举动,对皮黄戏的普及和地位的提高,起到了大的影响作用。且这些改戏对昆弋腔剧目的保存也有一些历史作用。朱家溍先生介绍道:

光绪年间从昆腔、弋腔老本有不少改编成西皮二簧本,例如《十五贯》、《搜山打车》、《绒花记》、《双钉记》、《混元盒》、《双合印》、《义侠传》、《香帕记》等本戏。连台本戏有《西征义传》、《忠义传》等,都是十余本的戏。最大的是《昭代萧韶》六十本。(朱家溍《清代乱弹戏在宫中发展的史料》P289)

有关当时翻改《昭代萧韶》的情形,据周志辅在《剧学月刊》上发表的《昭代萧韶之三种脚本》一文介绍:

余询之旧日慈禧太后本官太监中曾列名于“本家”者。据所目睹慈禧太后当日翻制皮黄本《昭代萧韶》时之情况,系将“太医院”“如意馆”中稍知文理之人,全数宣至便殿。分班跪于殿中,由太后取昆曲原本逐出讲解指示,诸人分记词句。退后大家就所记忆,拼凑成文,加以渲染,再呈进定稿,交由“本家”排演,即此一百零五出之脚本也。故此一百零五出本,可以称为慈禧太后御制。其所以未能翻完之故,大约“戊戌政变”以还,又出而听政,遂无暇及此矣。(周贻白《中国戏剧史长编》P535)

西皮二黄戏在宫中上演渐多,又经常传外班进内唱戏,所以也必须按照昆腔弋腔的制度建立剧本。史料记载,光绪二十二年十二月初十日有这样一道旨意:

奉旨:着总管马得安、内学首领等:凡所传戏,俱着外学该角攒本,不要外班来的。以前所进戏本一概废弃。着外学重新另串。戏本即刻攒进。如与外班传要戏本,当日传,次日呈递,凡承应之日着该班安本。(16)

不要那些从外边拿进来的现成本子,可能是发现

那些现成本子并不是真正的舞台演出本,所以指出要重新另串,让演员把台上的演出词记下来抄成本子递上。升平署内有写法处,写字人有数十名,这种抄写剧本的事就是他们的工作。这种对剧本的规范与保存措施,无疑对京剧剧目的整理、保存、规范都是大有益处的。

齐如山在《谈四角·陈德霖》一文中转述了陈德霖参加改戏的经历:

德霖常对我说,老佛爷所编的词,不但不能改,而且还得大恭维。可是有许多词名,真是难以安腔。唱出来好听,她便得意,自以为编的词句好,容易唱。倘安的腔唱出来不好听,她不好说她词句不容易唱,她说腔安得不好,所以为她编的一套词安腔,得出几身汗。(丁汝芹《清代内廷演戏史话》P268)

慈禧这些改戏、编词、配腔的要求,逼迫艺人们不断去寻求适应与创新。比如王瑶卿就在这逼迫下琢磨出青衣腔的加腔。慈禧曾把端午节上演的应节戏,二本《闹道除邪》中“拘魂辨明”中韩氏的一段昆腔改成反二簧。写出的唱词很难唱,她又不许旁人改动,先后有内府王福儿,外教陈德霖、孙怡云等为此安过唱腔,慈禧看戏是自己拍板,结果都“没有板”。后来王瑶卿唱,他反复琢磨以上三人的唱法,仔细分句,加了腔,结果上了板,节奏合适,慈禧听了很是满意,特别赏银三十两,加铜脸盆、花围巾和香锭子。从此王瑶卿自己就学会了专能琢磨青衣腔的加腔这一本事,也懂得了苦学苦练才能成功的道理。这些对他以后在京剧界因善于创编新腔而被称为“通天教主”,造就梅兰芳等“四大名旦”,都有深远的意义。

#### 五、慈禧在宫廷内的穷奢极欲地建造戏楼,采办各种奇观式的砌末、道具,与大量精美戏服,对京剧艺术的戏台建设、舞美道具、服装行头的相关门类的发展起到了客观的促进作用,为后世提供了饱含民脂民膏的文化遗产。

说到戏楼,在慈禧手中建造的当首推于光绪十七年(1891年)底动工兴建的颐和园内德和园三层大戏楼。该楼于光绪二十年十月前竣工,是专门为慈禧过大十岁而建的。大戏楼和与之相连的两层扮戏楼,熙乐殿,看戏廊及庆善堂组成前后三进院落,占地面积3851平方米。

戏楼高21米,每层面北各显三间,间宽5.6米。下层戏台宽17米,中层台宽12米。下层戏台后有三间仙楼,仙楼与戏楼之间连接着四座仙桥。下层戏台正中挖一眼深10.1米,上口直径1.1米,井底直径2.08米的砖水井。戏台四角各挖四个一米见方,深1.28米的水池,与五口井相对应。中层有五个通道口,上层装

五部滑车。演戏时上下配合,可以表演水法、戏法、大机关及神佛的上下。全部工程耗费白银 71 万两。(侯希三《戏楼戏馆》P11-12,文物出版社 2003 年 9 月版)

宫廷中的戏服虽然是在民间戏剧演出的装扮上加以改进,但是其做工和质地,其奢华与名目繁多是民间戏班望尘莫及的。慈禧为看有些新编剧目,还曾特意命人在江南制做了整堂的新戏装行头。

清宫戏台上各种角色的穿戴有严格的规范,故宫现藏有两本扮戏所用的“穿戴题纲”,共记载有数百出戏里角色的服装、道具和扮相,是宫廷演戏化妆穿戴的依据。内外艺人都必须遵守。从而使京剧艺术在其服化方面,由于宫廷的规范要求而得到统一和严谨的确定。

在排《昭代萧韶》的过程中,慈禧对布景道具的安排设计,几乎就是以一个导演的身份在工作构思,很费了一番功夫:

十一日,总管马得安,面奉懿旨:成做灰色布城两份,一画墨道,一画白道,高宽合样放尺寸。背后山片一份,平台一份,前面带山片一份。太和山式一份。萧后用黄龙床一份,活扇黄围屏一份。松树四株,李陵碑一座。鼓台一份,随乐器。钉板一块。活山片洞门一份。桃树四株,随山势平台一份。黄小帐一份。黄桌围一份。黄椅披、椅垫各四件。大云帐二块。奉旨:交内务府大臣赶紧办理,为此特传。(朱家溍《清代乱弹戏在宫中发展的史料》P290)

还有一件事可以说明慈禧在看戏的道具要求上是不拘泥的。叶龙章《清朝同光名伶“十三绝”简介》中谈到刘赶三演《探亲家》牵真驴上台的事,那驴懂锣鼓,知节奏,应行则行,应止则止,还能“跑圆场”“挖门儿”。慈禧“闻而喜之”,“传旨允许赶三骑驴入宫表演,赶三在驴颈上加一串铜铃,宫廷内外一闻铃声,就知赶三来到,显赫一时。”(见《京剧谈往录》P511,北京出版社 1985 年 2 月版)

**六、演戏、看戏、改戏被慈禧作为政治工具或手段。她对京剧的偏好,也造成了失势官员想借编新戏来达到政治目的的事情出现。由此也可见外班、民间创排新戏的热情。**

慈禧动手将《昭代萧韶》翻成乱弹戏的清宫的最大改戏工程,是开始于光绪二十四年五月初六日。此时恰是光绪帝颁布明定国是诏书之后十多天。慈禧无时无刻不在关注着朝政的变化,但她表面上却做出看戏,改大戏不管朝政的样子,以麻痹政治对手,无疑是政治老手之所为。同时我们应该从慈禧选中这部美化萧太后,这一历史政治女强人的戏中,看到她政治教化、宣介的意图。

戊戌变法失败后,慈禧夺回政权并软禁了光绪帝。

她常点演《天雷报》影射光绪帝就是抚养恩情不报,反目成仇,要受天雷轰击的忤逆之子,从宫廷的戏档中我们不难找到政治斗争的一些痕迹。光绪二十六年三月十五日,慈禧传旨《天雷报》中添加五雷公、五闪电,营造天怒人怨的更夸张的表现气氛。并在二老碰死后,添加张继保德说词以渲染其无情无义。在张继宝魂见雷祖打八十后,慈禧又让这个角色改成小花脸,进一步丑化其形象,增加观者对角色的愤恨之情。到四月初五日谭鑫培再演该剧,慈禧又传旨“《天雷报》添风伯雨师”,进一步加强演出效果。

光绪三十四年,是光绪、慈禧生命的最后一年,这年的六月光绪生日的演剧,都是慈禧在摆布。在光绪生日前一天,慈禧有意安排了《连营寨》这出满台都是“白盔白甲白旗号”的哭灵戏。清宫平日演戏都还要常提醒着专要“吉祥话白”可这时在皇上万寿节“前三后五”的庆贺期内,当朝天子寿辰前夜演哭灵戏,可见慈禧对光绪帝的“叛逆”之耿耿于怀。

在有关刘赶三的梨园掌故中,有这样一个有名的小故事:一次名丑刘赶三演出《十八扯》,他一会演乞丐,一会演皇帝,逗得慈禧只乐。刘赶三看到站在慈禧背后陪着看戏的光绪,他突然现场加了一句念白,“我这假皇帝尚有座位,真皇帝却连座位也没有。”慈禧明知在说自己,但没有发作。据说后来光绪陪看戏就便有了座。由这个掌故可以看出慈禧对光绪的打压,使民间艺人都要为之冒死打抱不平了。

还有一种特殊情况,居然是失势的官员想通过写戏编戏让慈禧看到,从而想得到赦免的事。齐如山在他的《京剧的变迁》一书的第 29 页谈到编《施公新传》的史松泉,他因为做过户部银库的经承,因事被参,贿报死亡,后来不甘心做黑人,于是就编出《施公案》交给关系特别的福寿班排演。福寿班掌班的是在慈禧太后跟前最红的几个演员之一的陈德霖,史松泉商请陈德霖将次戏带进宫内去演,乘机告知西太后说这戏是何人所编,他或可得到恩旨免罪。后来陈德霖以为此事恐有不妥,又商之南府太监常某,二人都恐怕御史知道了参奏,有许多的不便,遂作罢论。

此事在《京剧剧目词典》、《中国京剧史》、《剧作者》三书中,都被编、作者认可或认为“颇有可能”。由此事,至少能使我们知道,正是因为有慈禧的好戏和大规模经常性的宫廷演出,才会有这种为了个人政治地位的恢复,改编了这样的施公新戏出来的事。这客观上,事实上繁荣了京剧舞台,无论其初衷如何。

责任编辑:黄晓利