

0026864

清同治光绪年间宫廷演剧研究

A study on theatrics in the palace of Qing dynasty
during 1862—1908

专 业： 中国古代文学

申 请 人： 范德怡

导 师： 戚世隼

答辩委员会成员：

主 席： 钟东

委 员：

李 毅

李同福

300000

论文原创性声明内容

本人郑重声明:

所呈交的学位论文,是本人在导师的指导下,独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外,本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体,均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名:范德怡

日期:2009年6月10日

学位论文使用授权声明:

本人完全了解中山大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版,有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆、院系资料室被查阅,有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索,可以采用复印、缩印或其他方法保存学位论文。

学位论文作者签名:范德怡 导师签名:于世佳

日期:2009年6月10日

日期:2009年6月10日

清同治光绪年间宫廷演剧研究

专 业：中国古代文学

申 请 人：范德怡

导 师：戚世隼

摘 要

本论文以清代同治光绪年间的宫廷演剧作为研究对象。论文总共包括五个部分，前三个部分研究这一时期宫廷演剧的时间分布、剧目分类情况和宫廷舞台的形制、服装、化妆、切末以及宫廷戏曲演出的剧本与唱腔。第四、五两部分分别以这一时期宫廷演剧的观众和演员作为研究的重点，内容包括同治光绪时期宫廷演剧的观众概况，并以慈禧太后为个案说明了宫廷演剧中观众的对戏曲艺术发展的重要作用。此外，本文还对宫廷演剧的演员的组成及其培养和生存状态予以了说明，同治光绪宫廷演剧为艺人提供了丰裕的物质回报、必需的体验环境、艺术展示的舞台和社会认同。在以上对同治光绪宫廷演剧的研究中，本文还深入探究了京剧艺术的发展与清代宫廷演剧这一戏曲艺术特殊生存环境的内在关系，并在这一研究的基础上引入戏曲艺术赞助人的理论。

关键词：宫廷演剧，京剧，戏曲艺术赞助人

A study on theatrics in the palace of Qing dynasty during 1862—1908

Major: Chinese Classical Literature

Name: Fan Deyi

Supervisor: Qi Shijun

ABSTRACT

This paper studies on all aspects of theatrics in the palace of Qing dynasty during 1862-1908. It has been divided into five parts, in the former three parts, I study the distribution of time, the scenario, the structure of court stage, the theater costume, the apply cosmetics, and the music for voice. In part four and part five, I focus mainly on the actors and the spectators, including a general survey of the spectators. I also attempts to take Empress Dowager Ci-Xi as an example to explain that spectators play an important role in palace theatrics. Additionally, I have introduced the composition, training and the state of existence of actors, the palace theatrics provide bountifully material return, a multifaceted environment, a nice stage for art display , social identity which are necessity. In the studies on theatrics in the palace of Qing dynasty during 1862-1908, This paper delves into the internal relations between the development of Beijing opera art and the palace of Qing dynasty what are viewed as a particular environment to drama arts. On the base of my study, I introduced a theory of patrons of art of Chinese opera.

Key Words: palace theatrics, Beijing opera, patrons of art of Chinese opera

目 录

扉页	I
论文原创性声明	II
中文摘要	III
英文摘要	IV
目 录	V
引 言	1
一、问题的提出	1
二、前人相关研究回顾	2
三、论文写作思路	4
四、一些说明	5
第一章 同治光绪年间宫廷演剧的概况	6
第一节 演出的时间	6
第二节 演出的剧目类型	9
第三节 京剧在同治光绪宫廷的盛演	12
第二章 同治光绪年间宫廷演剧的戏台艺术	15
第一节 同治光绪年间宫廷演剧的服装化妆和切末	16
第二节 同治光绪年间宫廷演剧的戏台	23
第三节 宫廷戏台艺术对京剧艺术风格的影响	27
第三章 同治光绪年间宫廷演剧的剧本和声腔剧种	33
第一节 同治光绪年间宫廷演剧的剧本	33
第二节 同治光绪年间宫廷演剧的声腔情况	35
第四章 同治光绪年间宫廷演剧的观众研究	44
第一节 同治光绪年间宫廷演剧的观众概况	44
第二节 作为戏曲观众的慈禧太后	49
第三节 慈禧太后对京剧艺术发展的影响	54
第五章 同治光绪年间宫廷演剧中的演员研究	60
第一节 同治光绪年间宫廷演剧的演员构成	60
第二节 同治光绪年间宫廷戏曲演员的培养	67

第三节 同治光绪年间宫廷戏曲演员的生存状态	75
第四节 同治光绪年间宫廷演剧中的京剧演员	84
结 语	90
参考文献	94
后 记	99

引言

一、问题的提出

同治光绪时期是京剧从形成走向成熟的重要时期，^①开创京剧辉煌历史的十三位著名演员，亦即“同光十三绝”，包括郝兰田、张胜奎、梅巧玲、刘赶三、余紫云、程长庚、徐小香、时小福、杨鸣玉、卢胜奎、朱莲芬、谭鑫培、杨月楼等在内的十三人悉数出现在同治光绪年间的戏曲舞台上。而这一时期，也正是京剧在宫廷盛演的特殊时期，京剧的成熟与同治光绪宫廷的演剧活动是密切相关的。戏剧史家徐慕云在《中国戏剧史》一书中论述京剧获得发展的原因，其中第一条就是“皮黄自被清帝乾隆招进京师以后，先受皇室的宠悦。上有好者，下必有甚焉。一般亡清的王公大臣，大小官员，莫不嗜之成癖。降至民国，依然不改此风，所以近百年来，皮黄藉着政治势力的奥援，无形中遂取得中国戏剧的首席地位，而日益扩展，以至通行于全国。”^②在他看来，满清皇室对京剧的喜爱是京剧获得发展的一个非常重要的客观原因。徐慕云甚至还把同治光绪二朝的实际统治者慈禧太后与唐代明皇和前代乾隆帝相提并论：“余曩著《梨园旧事》，曾刊唐玄宗、清高宗及慈禧后画像于书中，意以三人胥为吾国戏剧界之功臣。而尤以慈禧秉政时，所造就及奖励而出之人材最为多也。”^③此外，朱家潜先生在他的《清代内廷演戏始末考》一著的序言中强调了他们的功劳：“可以说戏曲艺术(包括剧本文学、表演、演唱、音乐乃至舞台美术)在清代得以高度发展，与统治者的倡导有不可分割的关系。”^④还比如傅谨：“京剧的诞生和发展，受到满清宫廷直接推动是毋庸置疑的，尤其是慈禧太后执政时代，京剧更因为备受宫廷宠爱而声誉日隆。”^⑤又及周传家：“慈禧置国家兴亡于不顾，一心只图声色享受，使宫廷戏剧畸形兴盛，还是在客观上促进了皮黄戏的提高和发展，使

^①马少波等：《中国京剧史》（上册）把京剧的孕育形成期划定在1790年（乾隆五十五年）左右到1880年（光绪六年）左右；把京剧的成熟期划定在1880年（光绪六年）到1917年（民国六年）左右。中国戏剧出版社1990年版，第8页。

^②徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社2001年版，第274页。

^③徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社2001年版，第72页。

^④朱家潜、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》序言，中国书店出版社2007年1月版。

^⑤傅谨：《京剧崛起与中国文化传统的近代转型——以昆曲的文化角色为背景》，《文艺研究》2007年第9期，第93页。

之日臻完美,成为‘国剧’。”^①我们可以看到,无论是戏剧史家还是一般戏曲研究者,都已经注意到京剧发展与同治光绪二朝的宫廷演剧间存在重要联系,不过只及于提到政治势力对京剧发展的影响,包括慈禧太后等人的戏曲欣赏好尚的影响,不过都是点到即止,尚无深入论述。

鉴于京剧艺术发展与同治光绪宫廷演剧的密切联系,我们有必要把同治光绪宫廷的演剧作为一个整体进行研究,并对京剧艺术在同治光绪宫廷中的发展给出确切的说明。

二、前人相关研究回顾

有清一代,宫廷的演剧高潮迭起,康熙乾隆二朝之后还有同治光绪二朝。康熙乾隆时期的宫廷演剧是有清一代宫廷演剧中最具皇家特色的时期,所以历来为研究者所重视。台湾大学陈芳博士的《乾隆时期北京剧坛研究》^②以及丘慧莹博士的《乾隆时期戏曲活动研究》^③就是两部以乾隆年间的戏曲活动为研究论题的两本专著。相对于康乾二朝宫廷演剧的研究的繁盛之状,同治光绪二朝的宫廷演剧还比较少专人专章研究,一般都是在论述清代戏曲史或者宫廷演剧史的过程中简略说明,尚未像康熙、乾隆时期的宫廷演剧那样得到重视,被专门研究,且构成体系。由于清代戏曲的发展向来受到研究者重视,且这方面的研究著述并不在少数,所以中国戏曲史和清代戏曲史研究中与同治光绪二朝宫廷戏曲史研究相关的某些成果构成了同治光绪二朝宫廷演剧研究的主体。

《清代升平署志略》^④和《清昇平署存档漫钞事例》^⑤分别是王芷章和周明泰的大家之作,均含有丰富的清代宫廷戏曲档案资料。丁汝芹《清代内廷演戏史话》^⑥一书分上下两编,上编以宫廷演剧相关内容分类,下编以时间为序,两编纵横交错,不仅对清宫演戏形式、主要演出剧目、清宫戏台、戏装与切末、太监伶人和内廷演戏的民间艺人的相关情况有详细的介绍,而且为从顺治朝(1644-1661)到宣统朝

^①周传家:《中国古代戏曲》,商务印书馆1996年版,第183页。

^②陈芳:《乾隆时期北京剧坛研究》,文化艺术出版社,2001年8月。

^③丘慧莹:《乾隆时期戏曲活动研究》,(台湾)文津出版社,2000年3月。

^④王芷章:《清代升平署志略》,商务印书馆,2006年10月版。

^⑤周明泰:《清昇平署存档漫钞事例》,《近代中国史料丛刊》第七十辑,台湾文海出版社1971年版。

^⑥丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社,1999年版。

(1909-1911)的宫廷演剧的典型事件做了一个梳理。本书结论大都从具体史料中来,是非常严谨的学术著作。曾凡安博士的《论清代同光时期的戏曲》一文^①,如题所示,是专门研究同治光绪时期戏曲演出活动的,叙论结合,兼及民间戏曲演出和宫廷戏曲演出活动。张世宏博士的《中国古代宫廷戏剧史论》一文^②以中国古代宫廷演剧作为论题,部分涉及同治光绪宫廷的演剧情况。《清代戏剧文化史论》^③是王政尧长期以来研究清代戏曲文化的成果,由于掌握比较充分的材料,对晚清内廷戏曲的研究比较有根基,在本书中,他充分肯定了满清宫廷和贵族观众们对戏曲发展的积极作用。么书仪数年以来关注晚清戏曲的研究,连年有新的研究成果出现,《晚清戏曲的变革》^④一书是她近年来晚清戏曲研究的总集子,在此书中,她认为晚清宫廷戏曲变革对戏曲的发展存在影响。《清代内廷演剧始末考》^⑤一书按清帝在位时间为序对清代宫廷演剧的机制、规模、剧目和表演形态进行梳理,我们因此可以看到清代戏曲在宫廷内的发展轨迹、京剧在清代末期宫廷的存在情况,本书的结论都来自于诸如清代官书、前人所编资料集、清昇平署档案及相关笔记、日记等历史档案,又是朱家溍和丁汝芹这两位长期致力于清代宫廷戏曲研究的合力之作,资料翔实,结论可靠。范丽敏博士的《清代北京戏曲演出研究》^⑥把清代北京的戏曲演出分成三个阶段,在每一个阶段的论述中,都分别以宫廷戏曲活动和民间戏曲活动作为论题展开论述,其中清代内廷戏曲演出研究的内容,对于了解清代宫廷戏曲演出有一定的参考价值。她把咸丰十年(1860)以后特别是光绪十七八年(1891-1892)以后的宫廷演剧列为花部戏曲特别是京剧兴盛的阶段,比较符合清代宫廷演剧的实况。

除以上著述之外,散见于各大杂志报刊、尚未整理成书的某些单篇论文也对清代宫廷演剧的研究有贡献。包括《清代宫廷戏曲的舞台美术》(龚和德,1981年),《宫廷戏衣》(许玉亭,1985年),《清宫演剧制度的变革及意义(上)》(杨常德,1985年),《清代升平署沿革》(郎秀华,1986年),《清代宫廷戏曲发展浅谈》(郎秀华,1991年),《清代宫廷大戏三题》(李玫,1999年),《清宫大戏与舞台技术》(俞健,1999年),《清宫演剧的文化意味》(李真瑜,2001年),《清代宫廷大戏戏衣刍论》(宋俊华,2002年),《论清廷对戏剧的管理》(王澈,2003年),《清宫连台本大戏》(梁

^①曾凡安:《论清代同光时期的戏曲》,2002年中山大学博士学位论文,中山大学中文系内部资料。

^②张世宏:《中国古代宫廷戏剧史论》,2002年中山大学博士学位论文,中山大学中文系内部资料。

^③王政尧:《清代戏剧文化史论》北京大学出版社,2005年。

^④么书仪:《晚清戏曲的变革》,人民文学出版社,2006年3月。

^⑤朱家溍、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》中国书店出版社,2007年1月。

^⑥范丽敏:《清代北京戏曲演出研究》,人民文学出版社2007年5月。

宪华, 2006 年), 等等。

把清廷对京剧艺术发展的影响阐述得最为详细和具体的, 当属马少波等编著的《中国京剧史》(上册), 它把清宫演剧对京剧发展的积极影响概括为四个方面: “推动了京剧表演的规范化和体系化”、“为京剧艺术表演提供了有利的物质条件”、“为成名演员通力合作, 艺术上相互作用, 提供了有利条件”, “促使了一批新剧目的产生”^①等。此后, 金耀章的千字小文《京剧进入清宫的历史作用》^②集中论述清廷演剧对京剧艺术发展的积极作用, 包括舞台美观和剧本内容的严格规定, 剧本的规范, 演员相互之间的更为激烈的竞争, 名角演员的合作和学习等方面, 几乎无出《中国京剧史》论述的几点, 他也认为“综观京剧二百多年的发展史, 京剧进入清宫的时间, 断断续续有五十年之久(咸丰十年—宣统三年), 半个世纪的入宫演出, 尽管一些剧目内容混杂一些糟粕, 但就其对京剧艺术发展所起的积极作用是客观存在的, 不容低估的。”^③

三、论文写作思路

本文写作的基本思路如下:

一、对清代同治光绪年间的宫廷戏剧演出的情况进行归纳整理, 这解决了同治光绪二朝的宫廷演剧还比较少专人系统研究的问题。不论是从补充清代戏曲史研究的动机, 还是探究京剧发展与同治光绪宫廷演剧的关系的动机, 同治光绪宫廷演剧的研究都应该受到重视, 本论文对同治光绪年间的宫廷演剧进行专门论述, 有助于我们全面了解清代宫廷演剧。同治光绪宫廷演剧的剧目、演剧时间是与作为政治核心和政治象征的宫廷环境密切相关的, 也是造成宫廷演剧与民间演剧相异的具体表现之一; 此外, 还有宫廷舞台形制、服装、化妆、切末制作等舞台艺术, 这是构成宫廷演剧与民间演剧相异的具体表现之二; 另外, 还有剧本的编撰和唱腔的流行与衰变, 这是构成宫廷演剧与民间演剧相异的具体表现之三; 此外, 还有其他一些非常重要且与戏剧发展密切相关的因素, 比如宫廷演剧与民间演剧的演员和观众的不同。本论文依照这一思路, 把论文分成五个部分, 内容包括同治光绪宫廷演剧的剧

^①马少波等:《中国京剧史》(上册), 中国戏剧出版社 1990 年版。

^②金耀章:《京剧进入清宫的历史作用》,《中国京剧》1992 年第 6 期, 第 30 页。

^③金耀章:《京剧进入清宫的历史作用》,《中国京剧》1992 年第 6 期, 第 30 页。

目、演剧时间；宫廷舞台形制、服装、化妆、切末制作等舞台艺术；剧本的编撰和唱腔的流行与衰变；观众研究、演员研究。

二、由于同治光绪宫廷对京剧的影响事实存在，所以在对同治光绪年间宫廷演剧论述的具体过程中，本文密切关注京剧在这一特殊环境中发展的轨迹。包括京剧在同治光绪宫廷演剧中地位及份额不断提高、宫廷舞台艺术形式对京剧艺术风格的影响、以慈禧太后为代表的宫廷演剧观众对京剧艺术发展的影响、以及进入宫廷的京剧演员的不断增多、培养以及生存状态。这样一些深入的探讨，有助于我们更好地了解京剧艺术发展的历史背景和轨迹，从而获得戏曲艺术发展的某些启示，因此具有一定的现实意义。

三、本文在以上研究的基础上引入一个西方美术史上常见的理论——艺术赞助人理论，艺术赞助人理论是西方美术史研究中常用的理论之一，现在已经在中国美术史的研究中得到运用，但是尚未被应用在戏曲史的研究中，因此这是一种全新的尝试。

四、一些说明

论文的写作，若无特殊情况，一定要建立在具体材料的基础上。在学术上，有几分材料说几分话，这是我一直以来谨记的前辈箴言。因此，这一次的论文的写作，我搜集材料，尽力做到巨细靡遗，在论文材料尽可能齐备的情况才开始论文的写作。在论文的写作过程中，这些广泛搜集来的同治光绪时期宫廷演剧的相关材料为我论文的写作提供了相当大的便利，我相信我已经尽力把京剧与同治光绪宫廷的相关情况叙述得很清晰。即便如此，坦诚地说，本论文的写作仍然有很大的遗憾，这也让我每一次想起来都深感不安。出于众所周知的客观原因，本文中许多宫廷内部的档案我并未曾亲见，我只得转而在这一领域研究中口碑良好的著作和相关研究资料中查找资料，本论文征引的大部分档案材料都来自于周明泰的《清升平署存档事例漫抄》、朱家潘《清代乱弹戏在宫廷中发展的有关史料》、马少波等《中国京剧史》（上）、王芷章《清升平署志略》、丁汝芹《清代内廷演戏史话》等书。本文的写作，虽然因为客观条件的限制，不得不引用以上几位大家著作中的档案资料，但努力出新，努力在材料的基础上提出新观点，力图在清代同治光绪时期的宫廷演剧研究以及京剧艺术在这一特定环境之中的发展的研究两个方面做出自己的贡献。

第一章 同治光绪年间宫廷演剧的概况

第一节 演出的时间

同治光绪二朝总共 47 年，在这 47 年间，宫廷演戏有三次比较长的暂停期，这主要是因为按礼制规定，释服期内必须停止演戏，“丧服亦遵古三年之制，以二十七月为漫，是时四海遏密八音，停止筵宴，而昇平署之每日功课，亦随之而停，有时于山陵奉安后可稍密排演，……”^①同治光绪年间，因为释服之期而停止演戏主要有三次，第一次是咸丰皇帝去世，此间清宫有四年多不曾演戏；第二次是同治皇帝去世，此间清宫也有四年多不曾演戏；第三次是慈安太后去世，这次严格按照规定宫中停止演戏二十七个月。在剩下的三十多年里，宫中演戏不休，时有高潮迭起，是为清代宫廷演剧的第二次高潮。

咸丰皇帝死后，按规定的释服之期即将到来之际，慈安太后、慈禧太后联合下达懿旨，推迟释服之期结束之后本应按时恢复的宫内外各项庆典、王公大臣筵宴和万寿礼节赏王公大臣听戏筵宴，只有朝贺大典照常举行。

七月二十二日（同治二年七月） 内阁奉上谕：朕奉慈安皇太后、慈禧皇太后懿旨，文宗显皇帝龙御上宾，倏经三载，本年十月，即届释服之期。春露秋霜，曷胜凄怆。我朝定制：皇帝于释服之后，一切庆典均应次第举行，于心实有不忍，除朝贺大典均仍照常举行外，其各项庆典及内外王公大臣筵宴应如何分别举行停止之处，着议政王、军机大臣、御前大臣，会同礼部等衙门妥议，奏闻。至万寿礼节，向有赏王大臣听戏筵宴，着一并停止，俟永远奉安后，与一切庆典再行照例举行，以符旧制。所有昇平署岁时服例供奉，并着俟山陵奉安后候旨遵行，其咸丰十年所传之民籍人等着永远裁革，钦此。^②

由此我们可以知道，同治四年（1865）九月之前，紫禁城中的万寿节赏王大

^①王芷章：《清昇平署志略》商务印书馆 2006 年 10 月版，第 135 页。

^②周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社 1971 年版。

臣所听之戏和筵宴已一并停止，要等文宗安葬之后，才和其他庆典一同照旧例举行。事实上，咸丰皇帝的释服之期就在当年（1865）十月，也就是此懿旨发出的三个月后。据朱家潜先生说，同治二年（1863）释服之期过后宫中已经有了一些在节令演出的“献戏”、“宴戏”等。“至同治二年（1863）开禁……宫中只在节令演‘献戏’、‘宴戏’和必不可少的点缀几场承应戏，仍由原昇平署演戏的太监担任，所演亦仍旧以弋腔、昆腔为主。”^①两年之后的同治四年（1865），宫中有有关庆典、筵宴以及演戏才得到恢复，但这个时候，宫中演戏还是非常有节制的。

“同治四年（1865）起，宫内有关庆典、筵宴和演戏恢复了旧制。相对来说，同治初期内廷唱戏不多，只照例在年节万寿各重要节令演戏。”^②宫中演戏开始增多是在同治八年（1869）以后，据有关研究者说，这个时候的长春宫已经开始频繁演戏。“同治八年（1869）以后，演戏的场次大量增加。十月份，在慈禧居住的长春宫里，日日不间断地有戏。同治九年（1870）、十年（1871）的正月里，连一些仪典戏也在长春宫连续演出。”^③但这一时期演戏才仅仅算作同治光绪宫廷演剧盛演时代的一个开场，慈禧太后很可能在这一时期酝酿着宫中演剧的变革，据说她在同治八年（1869）以后那段时间不仅每日看戏，而且几乎每日要传里外随手、筋斗人、写字人、听差人至长春宫伺候差事，但当天究竟演了哪些戏，并没有相关档案记载，是有意为之还是其他原因，我们不得而知。

同治皇帝亲政之后不久就死掉，于是宫中刚刚开始演剧小高潮不得不再次停止。光绪初年，宫中停止演戏活动，略同之前咸丰皇帝死后停止时间，长达四年半之久。不过早在光绪元年（1875）的元旦和万寿仪典之中，已经有“中和乐伺候中和韶乐”。光绪三年（1877）二月初八，身为昇平署总管的白兴泰上奏请求开禁，因为他们需要预先教演。

奴才白兴泰谨奏，为求恩事。昇平署内学、中和乐首领等声明，为开禁候旨，承应年节、万寿宴差及一切典礼，自应预先教演，届期无误。现今本署承差，实系需人，若承应年节、万寿各项任务，实不能合式教演，又恐无

^①朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等《中国京剧史》上册附录，中国戏剧出版社1990年版，第612页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第232页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第232页。

人接学，若日久迁延，关系尤重。奴才受恩深重，捐埃未报，昼夜焦思，恐误期差。奴才与各学首领等悉心计议，不敢不据实沥陈伏奏……^①

但是这一要求并没有得到回复。两年之后，新任昇平署总管边得奎也上奏请求开禁之期。“山陵奉安后，例应伺候戏。奴才愚昧，实不得主意，请旨教导，恩准日期，以备承应。”^②这一次两宫太后命其奉旨再听传，一个月以后，两宫太后到东陵安葬载淳，同时允许了边得奎要求开禁的请求。所以边得奎于光绪五年（1879）三月开始“带领钱粮处首领夏马儿和宋得喜到重华宫、漱芳斋查点清透切末，准备开锣唱戏。”^③同年六月二十五日光绪万寿节，宫中祭祀台神，开禁唱戏，这一次唱戏的时间前后长达三日。之后的两年，宫中演戏仍然是非常有节制。光绪七年（1881），因慈安太后暴卒，宫中再次停止演戏，两年多之后的光绪九年（1883），慈安太后的释服之期结束。慈安太后的释服之期并没有像咸同二帝有所延长，而是刚好二十七个月。尚在释服之期以内，外边伶人的诏入工作已经在进行之中，因此二十七个月释服之期结束之后的第二天，宫中演戏马上得到恢复，并且连续演戏三天。

光绪九年（1883）之后，宫中演戏进入真正的高潮，这一次的演戏高潮一直持续到慈禧太后和光绪皇帝二人去世，长达二十五、六年，其间唯一的停顿是在庚子之乱。在这二十五、六年间，宫廷演剧完全操纵在酷爱戏曲尤其是京剧的慈禧太后手中，并且几乎以她为中心形成一个巨大的娱乐网络。

在宫中演戏之年，一年之中，把演剧按时间分类，可略分为两种。第一种是按祖制规定的演剧，这样一些戏曲必须在规定的日期里按时上演，包括一年中的特殊年节，比如除夕、春节、端午节、中秋节、七夕节等；以及每一月里的特殊日期，初一和十五；此外，还有皇帝太后的万寿。徐慕云在《中国戏曲史》中这样描述宫中演戏的时间安排：“按例每月演戏二日：初一、十五各演一次。如遇佛日节令及正月十六廷臣宴等日，亦召供奉诸伶人入宫曩演，名曰加差。每年六月二十六德宗诞日，及十月十日孝钦后诞日，例必各演戏九天，群臣皆赏听戏，

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第240页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第240页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第241页。

尤为鼎盛。”^①一般来说，宫中初一、十五是规定必须演戏的日期，如果在这些时候不演戏，还得特殊说明才罢，而特定的年节和万寿是一定会安排演出的。帝后万寿演戏的时间，一般是九天，有时候也会延长一些。除十、一二年为初七日至二十日外，其余多为初七日至十五日。第二种是帝后们可以随时传召的演剧。“其事不著则例，非有成式可遵，乃仅供清帝后一时遣兴而已。”^②这种帝后可以随时传召的演剧则灵活得多，或者持续数日，或者停止数日，并没有严格的定期。而且演出的剧种剧目也没有严格规定，完全依从帝后的兴趣，由于对戏曲有特别的爱好和权利在握，慈禧太后对戏曲演出的变革最多。据野史记载，慈禧太后秉政之后，戏剧演出极其频繁。

光绪前，惟遇令节、万寿，内廷始传旨演戏，赐王公大臣共入座。自孝钦秉政，乃大变其例，一月之中，传演多至数次，虽极寒暑靡间……剧目孝钦自定……所演多文剧，如《捉放曹》、《定军山》、《鸿鸾喜》之类。^③

此外，在一天里，宫中演戏的时间差不多总是七八个小时，偶然还会延长到十二三个小时。朱家潜先生按昇平署“日记档”中记录的宫中演戏时间归纳，一般是在卯正或辰初（早上六至七点）开戏，未正或申正（下午二至四点）散戏，偶然也有延长到酉或戌（下午五至八点）的时候。^④

第二节 演出的剧目类型

戏曲用于朝廷庆典仪礼的制度，于清朝立国之初就已着手建立，康熙时期初成，并于乾隆时期成熟，此后历代虽不断有所调整，但是总体上继承了乾隆时期形成演戏的相关规定。宫中演戏，不仅有固定的时间安排，而且在固定的时间有相应的剧目。

^①徐慕云：《中国戏曲史》，上海古籍出版社2001年版，第74页。

^②王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第194页。

^③小横香室主人：《清朝野史大观》，《清宫遗闻》卷二“孝钦喜观剧”，江苏广陵古籍刻印社出版1998年版。

^④朱家潜：《清代内廷演戏情况杂谈》，《故宫博物院院刊》1979年第2期，第22页。

清高宗命张文敏制诸院本，以备禁中奏演，是为用戏剧于典礼之始，其法宫雅奏、九九大庆、则有古俳優之意，主在乐人；月令承应演于礼祀百神之际，主在乐神，至若演《劝善金科》于岁暮，演《蒲剧闲邪》于端午，因其鬼魅杂出，以代古人拔除不祥之意，则雉蜡之遗制寓焉，其总承此奏演者，则内学之职任也。故同一演戏，而性质则异，余按其承应之不同，而定其职掌为四类，一曰月令承应，二曰庆典承应，三曰临时承应，四曰丧礼承应……

①

王芷章根据戏曲演出的性质和目的的不同，把宫中演戏分为四类，包括月令承应、庆典承应、临时承应和丧礼承应。此外，也还有一种较为常见的分类，根据演出时间和功能的不同把典礼性戏曲分为三种：月令承应、法宫雅奏、九九大庆。月令承应戏在清宫有一个逐渐发展形成的过程，顺治、康熙年间，宫中仅仅出现一些在特殊节令演出的与节令气氛统一的剧目，还没有完全形成完整的规范和体系，到了乾隆年间，则已经建立起在各节令时依时演出相应戏曲的定制。编撰月令承应戏的情形，清宗室昭槱(1776—1829)记述：“乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏照制诸院本进呈，以备乐部演习，各节皆相时奏演。如屈子竞渡、子安题阁诸时，无不谱入，谓之《月令承应》。”^②月令承应戏主要在中国传统节令日演出，包括元旦、立春、上元日、燕九、花朝、寒食、浴佛、碧霞元君诞辰、端午、关帝诞辰、赏荷、七夕、中元、北岳大帝诞辰、中秋、重九、宗喀巴诞辰、冬至、腊日、赏雪、赏梅、观酺、祀灶、小除夕、大除夕等。^③法宫雅奏主要在宫中有喜庆之事时演出。例如皇子订婚、大婚、成婚、皇子诞辰、洗三、满月、恭上徽号、册封妃嫔、大驾还宫、行幸翰苑、召试咏古等^④。清代在帝位上结婚的皇帝只有顺治、康熙、同治、光绪，同治帝、光绪帝大婚之日都承应过《列宿遥临》、《双星永庆》这两出戏。^⑤“……是时承应《列宿遥临》、《双星永庆》。据档案所载，同治十一年(1872)九月穆宗大婚及光绪十五年(1889)二月德宗大

^①王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第58页。

^②【清】昭槱：《嘯亭杂录》，中华书局2000年12月版，卷一“大戏节戏”。

^③王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第四章《分制》第59-74页。

^④王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第四章《分制》第89-97页。

^⑤丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第55页。

婚时，在慈宁宫宫宴，皆尝用之。”^①九九大庆是指宫中太后和皇帝生日前后演出的戏曲，常演剧目有《虞庭集福》、《芝眉介寿》、《五方呈仁寿》、《洞仙拱寿》、《永寿无疆》、《螽斯衍庆》等等。

这些规定性的演出及其内容构成宫廷演剧最有特色的一部分，也是清朝宫廷演剧对自宋代开始延续至明代的宫廷演剧风范的继承。这些剧目仪式性非常突出，并且每次都是作为演剧开场的第一个节目演出。由于具有一定的仪典性，所以宫中常年有专门经费和专人管理，这样一批戏曲在宫廷中的长期演出为戏曲音乐、舞蹈艺术和舞台艺术的发展提供了最好的条件。丁汝芹认为这样一些仪式性的剧目只是作为宫廷演戏的排场的需要，“而实际上这些节令戏、应景的演出常常只是一种排场而已，伶人们以歌舞点明节庆的主题，到时按照旧例就要演出，愿不愿意看也需要有这一形式，一般安排作为开场。”^②在讲究排场的仪式戏曲之外，演出的是慈禧太后热衷的娱乐性戏曲。王瑶卿在《我的戏剧生活》一文中说开场的头两出戏慈禧一向不听，要昇平署算准了时刻，到了她愿意看的戏开场她才过来。可见在朝廷庆典仪礼之中，在与庆典内容或者与时令相符的开场团场戏之外，观众还可以根据意愿选择加演纯粹的娱乐性戏曲进行演出，也就是临时承应。

上述月令承应、庆典承应两项，皆有关国家典礼，自得谓之正当差事；此外尚有于正项承应外，临时加演小戏，以为娱乐者，则可谓之临时承应。虽多在节令或庆典之后，但性质已与之不同，因正项承应，悉在午时以前即演大戏，于未时即可演毕；而此项承应，则每当未申之交，或稍后，概演几出小戏，且不用行头，或用杂耍玩艺以代，不过取助余兴而已，故俗名便称之为羊猴戏。^③

我们看到，娱乐性戏曲在庆典仪礼和筵宴这样的正项承应之后即可随时加演。而实际上，娱乐性戏曲不仅在庆典仪礼和筵宴之中可以穿插，在帝后的日常生活中更是随处可见。

^①王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆 2006 年 10 月版，第 91 页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 37 页。

^③王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆 2006 年 10 月版，第 131 页。

第三节 京剧在同治光绪宫廷的盛演

同治光绪年间，宫廷戏剧演出活动的掌控权一步步转移到慈禧太后手中。同治八年（1869）开始，宫中临时承应的演戏开始增多，慈禧太后所在的长春宫连日演出戏曲，不仅包括娱乐性的戏曲，还包括仪典戏。“同治八年（1869）以后，演戏的场次大量增加。十月份，在慈禧居住的长春宫里，日日不间断地有戏。同治九年（1870）、十年（1871）的正月里，连一些仪典戏也在长春宫连续演出。”^①但是慈禧太后的兴趣远不止宫中的固有的剧目，在她的主导下，她所在长春宫正发生着一场宫中戏剧的变革，她在同治八年（1869）以后那段时间不仅每日看戏，而且几乎每日要传“里外随手、筋斗人、写字人、听差人至长春宫伺候差事”，虽然我们无从得知这些里外随手、筋斗人、写字人、听差人在长春宫的具体行止，但是宫廷内戏曲变革的苗头已经可以由此看到。慈安太后的释服之期长达二十七个月，这客观上使宫中酝酿的戏曲变革暂时搁置，但这一暂停似乎并未能造成太大的影响，二十七个月结束之后的第二天，宫中演戏马上恢复，并且连续演戏三天。因为尚在慈安太后释服之期内，宫廷之中已经在诏外边的伶人入宫。由于慈禧太后的强势地位，宫廷演剧在这期间完全操纵在她手中，又由于慈禧太后热衷京剧艺术，京剧于是牢牢把持了在宫廷戏剧演出的份额，与民间京剧的兴盛形成内外呼应之势。京剧就是在这样的情况下快速占领了宫廷这一特殊的演剧环境，并在光绪九年（1883）迎来它在宫中演出的高潮。这种优势地位一直持续到慈禧太后和光绪皇帝二人去世之后，时间长达二十五、六年。

同治光绪年间，京剧的演出在宫中所占比重逐渐增多，所有宫中固定的演戏时间，包括初一、十五以及特定的节令，都有京剧出现。而且这些上演的京剧中有些还是由她亲自主持改编而成的，这与之之前几乎全部上演昆、弋腔的大戏的情况很不一样。同时，这些京剧的演出也由外边戏班、本家戏班、“升平署”三家轮番承担。以光绪二十五年（1899）差事档记录为例：

二月初一日，宝胜和班颐年殿伺候戏（开场），（府）十一本《昭代箫韶》。

十六日，本家颐年殿伺候戏（开场），（府）《千春燕喜》（五出），（府）十二本《昭代箫韶》。

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第232页。

三月初一日，义顺和班伺候戏《跳灵官》（开场），（府）《万府云集》（七出），（府）十三本《昭代箫韶》。十五日，本家统一斋伺候戏（开场），（府）《杜宝劝农》（五出），（府）十四本《昭代箫韶》。

四月初一日，四喜班统一斋伺候戏（开场），（府）《万寿长春》（八出），（府）十五本《昭代箫韶》。初八日，本家统一斋伺候戏（开场），（府）《六祖讲经》（五出），（府）十六本《昭代箫韶》（按：我国一般以四月初八日为佛祖生日，故宫内是日增一次戏。剧目亦特演《六祖讲经》以应节令）。十五日日本家统一斋伺候戏（开场），（府）《喜盈寰区》（六出），（府）十七本《昭代箫韶》。

五月初六日，统一斋伺候戏（五出）（按：其上原无班名），（府）十八本《昭代箫韶》。十五日，太平班统一斋伺候戏（开场），（府）《三元百福》（六出），（府）十九本《昭代箫韶》。

六月初一日，义顺和统一斋伺候戏（开场），（府）《南极增辉》（七出），（府）二十本《昭代箫韶》。十五日，本家统一斋伺候戏（开场），（府）《五福五代》（八出），（府）二十一本《昭代箫韶》。

七月初七日，本家统一斋伺候戏（开场），（府）《喜洽祥和》（六出），（府）二十二本《昭代箫韶》。十五日，四喜班统一斋伺候戏（开场），（府）《佛旨度魔》（一分）（七出），（府）二十三本《昭代箫韶》，（团场）（府）《迓福近祥》。

八月初三日，本家统一斋伺候戏（开场），（府）《丹桂飘香》（一分）（八出），（府）二十六本《昭代箫韶》。

十月初一日，本家颐年殿伺候戏《跳灵官》（开场），（府）《花甲天开》（一分）（五出），（府）二十七本《昭代箫韶》。

十一月初一日，义顺和班颐年殿伺候戏（开场），（府）《五福八代》（八出），（府）二十八本《昭代箫韶》。

十二月初一日，颐年殿伺候戏（开场）（按：原无班名），（府）《膺受多福》（八出），（府）二十九本《昭代箫韶》。十五日，本家颐年殿伺候戏（开场），（府）《万寿长春》（六出），（府）三十一本《昭代箫韶》。^①

^①周明泰：《清昇平署存档漫钞事例》，《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

再以帝后万寿演戏为例，在起码九天的演戏时间里，都有京剧表演的出现，并且每天演戏的时间都相对比较长。光绪十八年（1892）的慈禧万寿，宫中观众每日看戏将近十个小时之久。光绪十九年（1893）的慈禧万寿，外班演员参与了万寿节的演戏，毫无疑问，外班的演出，以京剧表演为主，昇平署或者长春宫的演员开始不过演出“数出典重吉祥旧花样而已”，翁同龢因为慈禧万寿被赏戏七日，他评价这一段时间的演戏为“闾巷靡曼之音，淫哇之曲，无不杂陈”。

综上所述，到了慈禧太后完全把握宫廷演剧的光绪年间，宫中临时承应戏曲增多，以京剧演出为主。在节令演戏中，京剧演出份额也开始增多。万寿演戏的时间相对较长，并以京剧表演为主。在以上京剧中，其中有一些剧目还是由慈禧太后根据昆弋腔戏改编的。

本章小结

同治光绪年间的宫廷演剧，还在一定程度上固守宫中旧制，包括固定的演剧时间和固定的剧目。同治光绪两朝四十七年间，宫廷演戏的时间，除三次释服之期略有停止之外尚有三十余年。在这剩下的三十余年里，宫廷演剧高潮迭起，京剧在宫廷演剧中逐渐兴盛。从剧目来看，京剧剧目的出现越来越频繁，渐渐占据原本由昆弋腔戏演出的时间，还出现许多由昆腔戏、弋腔戏改编的新剧。

第二章 同治光绪年间宫廷演剧的舞台艺术

宫廷演剧自然有不同于民间的独特风貌，总体而言，宫廷演剧中无论是仪式典礼中的戏曲演出还是纯为帝后娱乐的戏曲演出，都有华丽、精致、典雅的特征，清代宫廷演剧自然也无出此外。与其他朝代相比，清代宫廷对戏曲演出的重视和热衷又尤为突出。早在康熙年间，戏曲演出就作为朝廷政治活动的一种而精心备办。

二十二年癸亥，上以海宇荡平，宜与臣民共为宴乐，特发帑金一千两，在后宰门架高台，命梨园演《目连》传奇，用活虎、活象、真马。先是江宁、苏、浙三处织造各献蟒袍、玉带、珠凤冠、鱼鳞甲，具以黄金、白金为之。上登台抛钱，施五城穷民。彩灯花爆，昼夜不绝。^①

由此我们可以看出，康熙年间这次的宫廷的演剧不仅持续时间长，而且在舞台艺术上已经达到相当高的水平。不仅使用了活的大牲口作为舞台道具，在舞台服装上也是极尽奢华，同时，还有彩灯花爆陪衬。清廷宫廷演剧史上，着力改进宫廷戏曲的舞台艺术形式的，当推乾隆皇帝为第一人，“乾隆皇帝弘历是最懂得利用戏曲来为自己歌功颂德、粉饰太平的，特别在各种庆典场合，尤以戏曲作为点缀‘盛世’的一块锦绣帷幔，所以不惜一切物力、财力和人力来演出内廷特制的大戏、节戏，以至造成了清宫戏曲从戏台建筑到服装、砌末等各个方面的特殊的、空前的、甚至畸形的发展。”^②自乾隆时代奠定的清代宫廷演剧的舞台艺术的各方面，虽然在道光时期的改革中已经变得朴素得多，“盖自道光改昇平署以后，宫内一切典礼，均较前代为减，不独皇太后皇帝万寿为然。其他各典，亦莫不然也。”^③但因为清代宫廷演剧已经成为一种仪典，所以演剧的规制不过是稍减而已，仍然能延续以往的旧制。

^①董含：《莼乡赘笔》，转引自周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社1979年版，第399页。

^②龚和德：《清代宫廷戏曲的舞台美术》，《戏剧艺术》1981年第2期，第39页。

^③王芷章：《清昇平署志略》商务印书馆2006年10月版，第159页。

第一节 同治光绪年间宫廷演剧的服装化妆和切末

为了保证戏曲演出的顺利进行，不管是服装还是道具背景等各个方面，清朝宫廷都有专门的制作和管理部门负责。

昇平署演戏所用戏具，约略可分四项，即衣靠盔杂四箱是也。衣箱靠箱盔箱所存者，统曰行头，杂箱什件，统曰切末。此项行头切末之制办时，悉由总管具奏，命内务府大臣遵旨办理，而以在有大差之日者为多。其衣箱靠箱所需物品，则交衣库成做，盔杂两箱所需者，则交造办处盔头作预备。制妥后，交付钱粮处，用备承差。每次既有大量数之增加，于后可用足数十年而不乏，中间固无须乎零碎之添修也。^①

清朝皇帝大多对戏曲艺术颇为爱好，而且都亲身参与戏曲从服装化妆到演出的各个环节。比如清朝宫廷早期的戏衣的制作，无论是选择式样还是对成衣呈览之后的拍板，都有帝王的参与。^②相比于康熙乾隆时期宫廷舞台艺术的排场和奢华，同治光绪年间的宫廷舞台艺术是往精致处做去，这一点在服装化妆上体现得尤为明显。到了同治光绪时期，慈禧秉政，宫廷演剧几乎把握在她手中之时，宫廷演剧的舞台风貌也跟随她的个人兴趣，变得更为注重服装化妆等比较细微的环节，而这种注重服装化妆等比较细微的环节的倾向对舞台效果有很大的帮助，由此可见同治光绪时期的宫廷戏剧演出对舞台效果的重视。

同治光绪年间宫廷戏曲演出对服装的舞台效果的重视，首先表现在这一时期服装的变化比较多，从光绪年间开始缝制的一批戏衣来看，同治光绪时期的创新主要表现在以下几个方面：从细部装饰来说，重视彩绣、平金、图案的创新和美观；从戏装样式来说，样式多有创新，一些清代宫廷服装作为新样式走上了戏台。这样一些变化和创新都是为了追求更好的舞台效果。

^①王芷章：《清代昇平署志略》，商务印书馆 2006 年 10 月版，219 页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 76 页。“清廷早期的戏衣多数是用明代织绣品制作的。而后戏衣多由江南三织造承办，也有由内务府造办处制作的。通常先由承应差事的如意馆画师描画出式样和图案，经送上得到了认可，才正式安排绣工缝制。还有一些则是做成成衣呈览，帝王点头同意之后，投入批量制作。”

由光绪元年起，陆续新做许多戏装，其绣工和前者相比虽然逊色，但数量却超过乾隆盛世。这时虽有缂丝、戳纱、打籽等珍贵织物，但总在少数，主要在彩绣、平金、图案或样式上打主意，目的在取得舞台效果。这时一般常规戏服俱已齐备，还特制了平金彩绣的“瓜瓞绵绵”、“年年有余”、“太平有象”龟鹤纹式蟒……至于戏装的样式，也有许多创新，如太监蟒、学士衣、文昌衣、法官衣、思春衣等。八卦衣、鹤衣已普遍穿用。戏装有出风之饰也是当时的创新。另外，还有二变仙衣、三变官衣，也有它的独到创新之处。同时，内宫后妃穿用的旗衣、坎肩、琵琶衿也被搬上了舞台。这时的戏装显得更加美观，平金、平银也更为突出，在灯光下金光闪烁，显得格外漂亮，更适于舞台效果的需要。^①

不仅在戏装的样式上有创新，为不同角色制作了相应的独有的戏装，而且把当时后宫妃子皇后们的服装也搬上了舞台。从戏装的细部装饰和颜色上来看，这一时期的戏衣更美观，因而也更容易取得很好的舞台效果。许玉亭还从清朝宫廷演剧中靠的演变入手，得出宫廷戏装的制作愈加重视舞台效果的结论。

靠为甲，是古代四大天王、镇墓俑等的服饰加以改制而成。乾隆时有一种锁金线等的软靠，另有一种锯齿边的硬靠，其靠身前下部均为垂鱼形。在院内所藏的戏衣箱中还存有缂丝红、黄、绿、白、黑五面三角护背旗（又称靠旗）。这些旗究竟是哪种靠的附件，不得而知。查乾隆时的“武士佛”像和光绪《钦定大清会典图》卷五十六所载《扬烈舞乐舞图》，武士均繫一面护背旗，以代令旗。同治到光绪初年，发展成现在仍流行的繫四面靠背旗硬靠，是由原来的一面旗演变为四面旗，使之成为角色背上的装饰物。去掉靠旗，仍称软靠。到光绪晚期，靠旗比原来的又增大了约三分之一，这就更为壮观。如三国戏中“战宛城”、“长坂坡”等戏中曹孟德点将的阵容，真有军容壮观、威风凛凛之感。^②

靠的发展集中在同治光绪年间，因此可以看作是同治光绪年间宫廷舞台艺术

^①许玉亭：《宫廷戏衣》，《故宫博物院院刊》1985年4月，第77页。

^②许玉亭：《宫廷戏衣》，《故宫博物院院刊》1985年4月，第78页。

倾向的一个例证，由一面旗发展为四面旗，还在以往的基础上不断增加长度，这都不是对服装实用功能的补充，而是为了舞台效果的好看。

另外，同治光绪时期皮黄腔戏在宫中得到很大发展，皮黄腔戏的演出场次逐年增多，甚至发展到几乎全盘上演皮黄腔戏，昆弋戏由以往的独挑大梁到只做点缀。为了满足演出的需要，宫中也相应地增加了皮黄腔戏的戏装的制作。同时，据说慈安太后对武戏特别爱好，所以这一时期的武戏戏装得到发展。

随着皮簧戏发展、武戏的增多，剧中也增加了武生、武旦、刀马旦、开口跳（武丑）等行当，演剧的戏装也必须相应添置，由原来乾隆时的软靠、便靠发展到紮护背旗的男女硬靠，并设有周仓靠、猴靠、白虎靠以及周遇吉负箭时带机关的硬靠。箭衣，由素箭、龙箭发展为花箭，由原来的软褶子发展到一种新型的绣花硬褶子。为了角色短打的灵便，相继制作了打衣、快衣，猴衣、英雄衣、冒钉甲等，为烘托舞台气氛的大铠、龙套也随之出现。^①

这一时期的宫廷戏装的制作，还有一个显著特点，那就是定制戏装的情况比较多。据《中国戏曲志》记载，同治光绪年间专门制作了一批戏装，“嘉庆、光绪、宣统年间，都制有衣籍，皆由江南织造制办。戏衣平金缂丝，甚为讲究，每演整本大戏皆有专门制作的服装，与其他戏不同。‘阎王衣’乃《劝善金科》中二殿楚江王所用；‘福禄寿三星衣’乃吉祥承应戏所用；其他尚有‘老君衣’、‘学士衣’、‘门神铠’、‘喜字氅’、‘春字判官衣’、‘十二花神衣’、‘蟒’、‘靠’、‘官衣’等，至今仍色彩鲜艳，金光闪闪。”^②这些戏装现在还得以保存，从色彩等方面看，的确是可以取得很好的舞台效果。加上当时经常演出晚场，这些戏装便在灯光下金光闪烁，格外漂亮，因此更适于舞台效果的需要。^③

这些制作出来的大量的戏装，在宫廷中管理的方式也比较特别，我们可以看到，它们的分类方式非常多，有以地点分类的，有以剧目分类的，还有以戏班分类的，可见为特定剧目定制服装的现象的确存在。

^①许玉亭：《宫廷戏衣》，《故宫博物院院刊》1985年4月，第78页。

^②《中国戏曲志·北京卷》卷一，中国ISBN中心1999年版。

^③许玉亭：《宫廷戏衣》，《故宫博物院院刊》1985年4月，第77页。

据北京故宫工作人员介绍，宫藏的戏装衬里盖有印铭或写有墨书以便查找。其中有的衣裳内有“热河”、“南府外学含春堂”、“南府外头学同乐园”、“重华宫大戏”字样，显然是以地点分类。有的内有“昭代”、“螽斯衍庆”、“连营寨”等名，当是以不同剧目分类。还有的直接写上班名，如：“景山内大班”、“南府内头学”等，这些都是内府戏班的戏装。另外还有戏装是为民间戏班进宫唱戏准备的，其上記有“同春”、“吉祥”等。^①



图 2-1 康熙黑地折枝百花蛱蝶妆花缎女帔

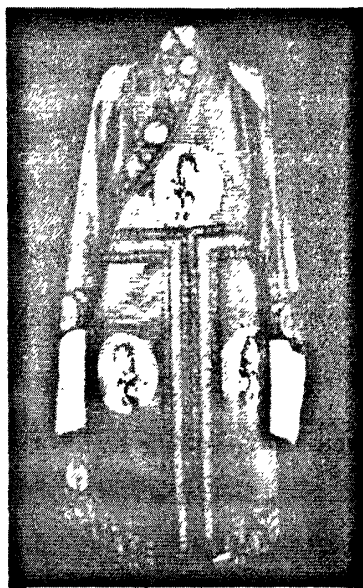


图 2-2 清光绪月白缎绣团鹤衣

宫廷戏曲演出化妆的具体情况我们无从得知，不过，参之《北京图书馆藏昇平署戏曲人物画册》，我们可以看到宫廷化妆和服装的大致情况。这本书收集了《泗洲城》、《太平桥》、《空城计》、《玉玲珑》、《落马湖》、《普天乐》、《千秋岭》、《蔡天化》、《反西凉》等九部剧的人物扮相写真图，这些剧目属于“乱弹”剧种，也就是后来发展为京剧的剧种。据朱家溍先生考证，时代应不早于咸丰，也不晚于同治，应为清咸丰同治间（1851-1874）宫廷画师作品，是研究京剧早期穿戴、脸谱的珍贵史料。由于其存放地在慈禧太后寝宫，所以它们有可能是作为供帝后的御赏物而命画工绘制的，而不大可能是给演员和管理戏箱的人做备忘录的，因为演员可以不用这样描画精细的写真图来做备忘，他们有穿戴提纲。几乎同时而

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 77 页。

稍晚的光绪年间，民间也有一个相似的戏曲人物剧照写真，那就是《同光名伶十三绝》画像。据称，这幅画是由晚清民间画师沈蓉圃绘制的，沈挑选了清同治光绪年间京剧舞台上享有盛名的十三位演员，并参考清代中叶画师贺世魁绘《京腔十三绝》戏曲人物画的形式，终于画出这样一幅当时具有代表性的名伶名作的彩色剧装写真画。比较二者，我们可以看到晚清时期同治光绪名伶十三绝代表的民间扮相最高水平实在不如更早时期宫廷演员的扮相那样精致和华美。

戏剧理论家翁偶虹先生曾在他的《钩奇探古一梦中——收藏脸谱琐记》一文中谈及宫内脸谱的一些情况。“一九三〇年，……昔时宫里唱老生的陈子田先生……谈起他青年时期在内廷演戏的轶事。我趁此机缘，询问玉贵所摹绘的昇平署脸谱。他……说：‘玉贵师……唱花脸兼武丑，因为勾脸勾得好，太后把他从昇平署召来，经常和我们同台演戏。他是个有心人，宫里独有剧目的特殊脸谱以及供奉名角的精彩脸谱，他都摹画下来。’……从玉贵处买到昇平署脸谱后，我又宛转周折地经过前辈的指点，走访了另一位姓李的南府太监，他是专唱昆曲的，藏有许多带工尺的单折册子，有的册子封面，画有该剧主角的脸谱，画法很精……”^①当时宫中的确是比较重视脸谱这样比较精细的舞台艺术，所以慈禧太后会因为玉贵擅长勾脸而调派他与外面的伶人一起合作，而且后来这个玉贵还因为会勾脸而得到慈禧的荣宠，他后来一直同李莲英一起不离慈禧左右。这个时候宫廷里的脸谱，不仅有宫内独有的，而且还不断从民间名伶的脸谱中吸取长处。这些工尺谱的封面应该就是演员们即兴的创作，而能如翁偶虹先生所说那般精致，可见宫内脸谱精细精致是普遍存在的情况。



图 2-3 翁偶虹手绘京剧脸谱之一

^①翁偶虹：《钩奇探古一梦中——收藏脸谱琐记》，北京燕山出版社编：《古都艺海撷英》，北京燕山出版社1996年1月版。



图 2-4 翁偶虹手绘京剧脸谱之二

这一时期宫廷舞台演出所用的切末，应该也是在注重舞台效果的大气候下而得到重视。光绪九年（1883）被诏入内廷的艺人之中，不仅有知名演员，而且还有各个行当出众的艺人和随手。值得注意的是，这一时期诏入了一名以制作切末闻名京城的艺人张七。他被诏入内廷的原因是因为他擅于制作切末，为此内廷还专门为他安排一个名号，名为“盔头作”。这个张七，在张次溪《燕都名伶传》中有记载，书中说他“制切末多参西法，虽一山、一水、一草、一木，必求逼真。……山色之青葱，水浪汹涌，一一毕肖，令观众恍如置身其境。”^①他的进宫，必将影响这一时期的宫廷制作切末的风貌，吸收了部分西方舞台切末制作的特色，有写实化的倾向。参看相关剧目的说明，我们可以看到宫廷演出中确实存在使用大型的写实砌末的情况。“以三国故事戏《鼎峙春秋》为例，写实砌末就用得不少。如第八本第一出，即民间舞台上的《单刀会》，民间演出时，船与水都是虚拟表现的，在宫廷演出时，剧本注明：‘杂扮水云拥大船上’，这出戏的结尾处，又增加关平、关兴前来接应的情节，也作‘小船上，水云随上’，可知是用了大船和小船的。”^②这一时期，在切末上出现的另一个特点是开始为某部戏制作专门的切末，这种定制服装以及砌末等的做法，在同治光绪年间是比较常见的，前文曾有提及。光绪二十四年（1898）五月十一日，改为乱弹腔后的《昭代箫韶》要添置布景切末，昇平署总管马得安面奉懿旨：

^①张次溪：《燕都名伶传》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社 1988 年 12 月版，第 1189 页。

^②龚和德：《清代宫廷戏曲的舞台美术》，《戏剧艺术》1981 年第 2 期，第 46 页。

成做灰色布城二份，一面墨道。一面白道，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、黄围桌一份、黄椅幪、椅垫各四件。大云帐二块。^①

《昭代箫韶》改成乱弹之后专门制作了这样一批切末，我们可以看到并不只是简单的一桌二椅而已，而是非常复杂的道具和背景形式。龚和德把宫廷中一部分能变、能动的砌末称之为“机关砌末”。“八仙用的砌末可以出彩；某剧中大青瓶中可以飞出红蝙蝠；”“演《升平宝筏》戊本第五出，至观音收伏红孩儿时，天魁刀可以变成莲花座，待等红孩儿坐上莲花座时，又变成了天魁刀。”；“演《金山寺》时可以有庙，庙下有水，水之作以玻璃棍，后台有人旋转之以示流动之状”。^②宫廷舞台写实化的倾向应该也可以于此得到确证。清末德龄、裕龄二位是作为慈禧太后女官而在数年间常伴慈禧太后左右的两位王爷之女，她们在一些回忆录中记载下了陪同慈禧太后观剧的情形。据德龄说，一次宫廷里演《西游记》中“蟠桃会”这出戏的时候，先是一个天使身穿黄袍披着红袈裟乘坐白云从舞台上飘落下来，与此同时，舞台上先后升起五座宝塔，当塔中的菩萨走出来时，塔随即从台上消失。随后台上升起一朵粉红色的大荷花，花下衬着绿色叶片，花中是观音和童男童女，这一时期的宫廷舞台的确有惊人的舞台效果。

综上所述，从服装来说，同治光绪年间宫廷戏曲演出对服装的舞台效果颇为重视，在这一时期，服装的变化比较多，从细部装饰来说，重视彩绣、平金、图案的创新和美观；从戏装样式来说，样式多有创新，一些清代宫廷服装作为新样式走上了舞台；为了满足演出的需要，宫中也相应地增加了皮黄腔戏的戏装的制作；此外，这一时期出现了比较多的定制戏装。从化妆来说，宫廷化妆的水平，即使是在同治光绪以前，就已经大大超越晚清民间化妆的最高水平。从切末来说，这一时期宫廷舞台演出的切末，也得到了更多的重视，出现了非常复杂的道具和背景形式，这也是因为宫廷对舞台效果的特别关注。

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》紫禁城出版社1999年版，第80页。

^②龚和德：《清代宫廷戏曲的舞台美术》，《戏剧艺术》1981年第2期，第46页。

第二节 同治光绪年间宫廷演剧的舞台

清朝宫廷建造的舞台是我们今天能够见到的唯一的宫廷舞台类型，也许早在清代以前的宫廷中，宫廷舞台已经出现，但是还没有材料确证。“今天能够确认的宫廷剧场建立于清代，当然并不等于否定前代宫廷里面已经建立了专门化剧场，只是尚需进一步挖掘材料而已。”^①清代宫廷舞台的数量较大，而且分布广泛，“在故宫及宫外苑囿、行宫里建有多座戏台，包括宫内戏台，热河行宫戏台，圆明园戏台以及颐和园戏台。”^②后面三者的舞台形制及其演出情况与前者并无太大差别，同治光绪年间，慈禧太后就经常住在颐和园内看戏，因此也算是广义意义上的宫廷演剧的舞台。

对于不同的戏曲的类型，宫中有不同的舞台以供演出。清朝宫廷建造的舞台类型非常丰富，根据规模大小简略分类，大致可以分为三种。

第一种是三层大戏台，前后共有五座，包括圆明园同乐园的清音阁、紫禁城宁寿官阅是楼院内的畅音阁、紫禁城寿安宫的戏楼、热河避暑山庄福寿园的清音阁以及颐和园德和园的戏楼。其中颐和园德和园的戏楼修建于光绪十七年(1891)，其中颐乐殿为帝王、后妃等观剧之所，颐乐殿东西各有庑房，有游廊通往戏台、扮戏房，此为诸王贵胄观戏之所。

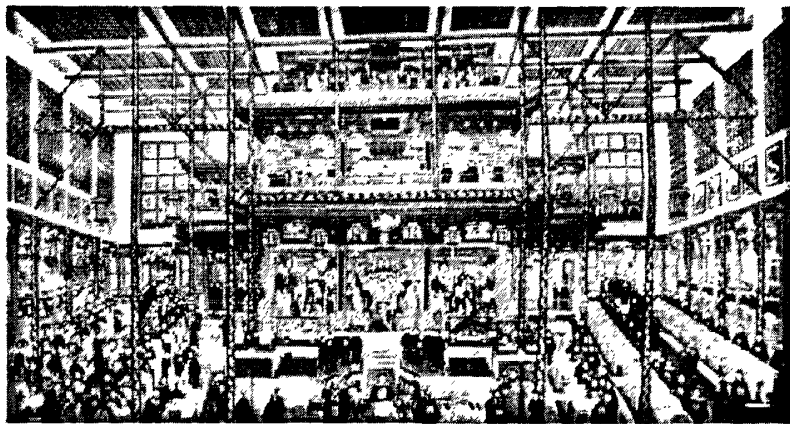


图 2-5 清宫大戏台搭设天棚贺寿演戏图

这样的戏台，以热河行宫清音阁戏台为最大，其次为乾隆时期修建的宁寿宫

^①廖奔：《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996年第4期，28页。

^②廖奔：《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996年第4期，第31-36页。

内畅音阁大戏台，其次为颐和园中颐乐殿德和园大戏台。最大的热河行宫清音阁戏台并不在紫禁城之内，但是由于它主要还是用于宫廷成员的看戏和筵宴，又与宫内戏台在功能上并无二致，所以也算作宫廷戏台之一种。在紫禁城戏台之中最大的就是乾隆时期在宁寿宫修建的畅音阁大戏台。“台基高 1.2 米，总高度达 20.71 米，总面积 685.94 平米。……其下层寿台有柱子十二根，也就是说面宽三间，进深三间，相当普通戏台的九个台面。寿台天花板上有天井三个，地井五个，地井通后台，中有水井一口，既可供演出时制造喷水效果用，有可以‘借水音’增加演唱的共鸣效果，使音色更美。”^①这种三层大舞台是宫中特有的，其三重台面从下至上称为寿台、禄台、福台，此外还有仙楼，它是指寿台后部建的面积小于寿台的又一层舞台。它们是根据专门的剧本而特别建造的，“三层大戏台实际上就有四层表演区。四层表演区都有自己的上下场门，而各层之间又有通路彼此勾连：从寿台上仙楼有明间摆放的四个木制楼梯（或成为跺蹯）相连，从仙楼上禄台也有两边明间安放的两个跺蹯相通，而福禄寿三层台面之间又各有隐藏在后面的跺蹯相接续。这样四层表演区就被勾连起来，便于临场时随机应用。”^②比如《福禄寿》一剧，“同治五年（1866）三月二十三日为穆宗万寿，届日，开场演《福禄寿》，剧内有众福星引天福星从左右后蹯蹯下至仙台，众禄星引天禄星从左右后蹯蹯下至前台，众寿星引天寿星君从左右后蹯蹯上至天井之场面。”^③以《鼎峙春秋》的第一本第一出《五色云降书呈瑞》演出说明为例，可见当时大戏台的演出有不少充分利用了多层结构和升降机械：

众扮灵官从福台、禄台、寿台下，跳舞科，下。

众扮十八天竺罗汉、云使上，龙从云兜下，虎从地井上，合舞科。

寿台场上仙楼前挂大西洋番像佛菩萨、揭谛、天王等画像帐幔一分。

众扮天龙八部从福台上。

众扮菩萨、阿难、迦叶、佛从禄台上。

众扮比丘尼、四大菩萨、童子从仙楼上。

众扮天王从寿台上。^④

^①廖奔：《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996 年第 4 期，第 33 页。

^②廖奔：《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996 年第 4 期，第 38 页。

^③王芷章：《清昇平署志略》商务印书馆 2006 年 10 月版，第 262 页。

^④《古本戏曲丛刊》第九集，中华书局 1964 年影印版。

这样的舞台排场和复杂的演出是非用三层大舞台不可的，也只有这样的大舞台可以容纳如此数量众多的演员，得到宫廷戏曲舞台演出所需的排场和气势。据说宫中有些戏是一定要在这样的三层宏大舞台上演出才可以的：

一、《宝塔庄严》，内有一幕，从井中以铁轮绞起宝塔五座。

二、《地涌金莲》，内有一幕，从井中绞起大莲花五朵，至台上放开花瓣，内坐大佛五尊。

三、《罗汉渡海》，有大切末制成之鳌鱼，内可藏数十人，以机筒从井里吸水，由鳌鱼口中喷出。

四、《闹道除邪》，此端午应节戏也，亦从井中向台上吸水。

五、《三变福禄寿》，此戏在台上分三层演奏。最初第一层为福，二层为禄，三层为寿。一变而禄居上层，寿居中层，福居下层。再变而寿居上层，福居中层，禄居下层。以上五剧，布景伟大，非此三台，不敷布置。^①



图 2-6 畅音阁三层大戏台

^①曹心泉口述、邵茗生笔记：《前清内廷演戏回忆录》，《剧学月刊》第2卷第5期，中华书局1933年4月；转引自廖奔《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996年第4期，第41页。

据研究清代宫廷舞台的清华大学建筑系专家说,“颐和园大戏台内陈列着当时用过的西洋管风琴,可见当时有庞大的乐队。”^①如此之大的舞台,大概需要配备如此大型的音乐装备,不然声音的效果会影响演出的效果。西洋管风琴的出现,也许意味着当时宫廷中对西洋舞台艺术上的某些借鉴。下文还会提到布景的设置,也有同样的倾向。

第二种是二层戏台,主要几处包括紫禁城内重华宫漱芳斋戏台、颐和园内听鹂馆戏台、承德避暑山庄如意洲的一片云戏台、圆明园恒春堂戏台、圆明园东长春园含经楼戏台、圆明园敷春堂戏台、西苑(中南海)清音阁戏台、西苑(中南海)春耦斋戏台、西苑(中南海)颐年殿戏台、西苑漪澜堂东院晴栏杆花韵的戏台、昇平署戏台(位于现在北京长安中学校园内,主要为昇平署排戏所用)。这样的戏台在宫中比较常用,以漱芳斋的两层戏台为代表。漱芳斋内有两座戏台,均建于乾隆初年,一座在庭院中间,一座在室内,其中庭院那座戏台就是经常被称为漱芳斋戏台的,戏台北面的厅堂面阔三间,皇上太后就是坐在厅堂赏戏。



图 2-7 北京故宫重华宫漱芳斋内小戏台

第三种就是规模较小但是精致而有特色的小戏台,包括重华宫漱芳斋室内的“风雅存”小戏台、宁寿宫院内倦勤斋室内的小戏台、长春宫院内的怡情书史小戏台、宁寿宫颐和轩后景棋阁内小戏台、储秀宫内丽景轩室内的小戏台。乾隆帝常在“风雅存”和“倦勤斋”这小台两个小台听曲艺说唱。光绪朝曾使用过景棋阁和丽景轩这两个戏台。从同治朝起,档案上就有在慈禧太后寝宫长春宫承应戏的记载。“风雅存”小戏台位于漱芳斋后厅西室,台前的“风雅存”匾额和两

^①俞健:《清宫大戏与舞台技术》,《艺术科技》1999年第2期,第12页。

旁对联均为乾隆皇帝题写，木质结构，外观为方形亭子式，三面伸出，周围有栏杆，上面有攒尖顶。台西面有耳房，用作后台。“台基高 0.5 米，面宽 3.9 米，进深 3.5 米，顶高 2.2 米”，^①不能够容纳太多演员，因此这座戏台不能演大戏，大概多用来作为清唱和帽儿排之类的微型演出和曲艺。比如清唱《思凡》一类的昆曲折子，或者像一些插曲、八角鼓这类曲艺形式的东西。



图 2-8 漱芳斋后厅西室戏台“风雅存”

第三节 宫廷舞台艺术形式对京剧艺术风格的影响

相比宫廷演出的优越条件，民间戏曲演出由于受到各种条件的限制，舞台艺术形式较为粗糙和简陋。虽然京剧各大班社已经在尽力克服来自各方面的不利条件带来的总体粗糙、以及各个班社良莠不齐的舞台艺术，但是客观环境的限制，只会让身处民间的京剧的舞台艺术与宫廷差距甚大。

以戏曲行头中衣箱的为例，戏曲发展到清代，已经建立了完整而复杂的行头体系，仅行头一项已经分为四箱保存，其中仅仅是服装一项，就已经又自成体系，参看《扬州画舫录》所记载的戏班跑码头演出所备江湖行头中的衣箱一项：

衣箱，分大衣箱、二衣箱、三衣箱。大衣箱包括各种长短袍服，如蟒袍、官衣、开氅、帔、褶(音学)子、八卦衣、坎肩、斗篷、青衣、宫装、

^①廖奔：《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996 年第 4 期，第 32 页。

、旗袍、云肩、饭单、袈裟等，还要兼管玉带、朝珠、扇子、牙笏、手帕、腰巾和喜神(彩娃)。二衣箱包括各种武装人员的装束，如箭衣、马褂、大靠、茶衣、腰包、抱衣、打衣、制度衣、大铠、猴衣以及扣带、鸾带、丝绦等。三衣箱即演员所穿内衣、厚底靴、朝方、彩鞋、旗鞋、云履、福字履、彩裤、胖袄、僧鞋、薄底靴、大袜、青袍、龙套衣及塑形用品。^①

这是对一个戏班行头中衣箱的相对完整描述，其实衣箱的规模最终还是与戏班经济力量相关的，扬州作为当时经济发达的地区，又有商人力量进入戏曲界，所以能有这样的规模也是可以理解的。但是就大多数地区的其他戏班而言，他们的衣箱总是非常简约的，从戏衣类型而言，戏班的经济力量不容许无条件地搬用生活服装；同时，戏衣的材料以及工艺水平越高，造价就越贵，衣箱就越不可能被任意扩大。在当时，戏班在没有实力配置相对完整和质量优良的情况下，为了有好的表演效果，还会去租借戏服。仿佛租借戏服在当时是一个比较有效益的行业，甚至还有北京官员利用租借戏服赚钱的事情出来“笔帖式德馨置买戏箱行头，赁给戏班，按日收钱……先行革职，交军机大臣会同刑部归案质讯。”^②这种租借戏服的事实正说明了戏曲对内在的形式美和舞台以及布景的艺术性的追求，这也正是戏曲观众的需求之所在。

但是，在宫廷之中，戏曲对内在的形式美和舞台以及布景、切末等艺术性的追求就根本不是问题，宫廷本身具有强大的经济实力，道光二年（1822），南府总管李禄喜等人，查点了宫内和圆明园内贮藏的行头切末，开列了清单，其中各式服装总数达四万件。^③这四万件戏装：

不但用布、绫、绸缎、还大量采用了缂丝、漳绒、锦缎等贵重丝制品。宫廷蟒袍由五色发展为十二色。剧中人物本应素扮的，宫廷演出中却加了绣花。由于宫廷戏曲分工越来越细，演出时又追求场面庞大，出场人物增多，原有的服饰、冠戴等不能满足演出需要，所以陆续创新了一些新的服饰、冠戴式样，如七星额子和女盔；从原有的抹额子，改制出大额子、翠

^①【清】李斗：《扬州画舫录·新城北录下》卷五，中华书局2000年12月版。

^②《大清仁宗睿皇帝实录》卷一六九。

^③龚和德：《清代宫廷戏曲的舞台美术》，《戏剧艺术》1981年第2期。

额子、虎头额子、鬼头额子、四大天王额子等；妙常巾之外，又增创了高方巾、中方巾、矮方巾；太监帽增创了宫官帽、大太监帽、小太监帽；神怪戏中增创了福星帽、禄星帽、功曹帽、镇神帽、瘟神帽、判官帽、钟馗帽、龙王帽以及各种“形儿”、“套儿”、“磕脑”、“脸子”等。^①

戏装的数量和质量都可见宫廷戏曲对舞台美术的重视，可说是继承并丰富了以往出现的各种造型手段。道光七年（1827）改制后的昇平署相比于之前的南府景山的规模之大是难以望其项背，但是昇平署时期的宫廷演剧仍然具有足够实力追求舞台艺术各方面。再加上宫廷本身就有追求戏曲的规模和舞台艺术华美的倾向，因为宫廷戏曲的演出一定会包含炫耀实力的初衷。早在康熙乾隆时期，清朝宫廷戏曲的形式美和舞台艺术等方面就已经达到一定水准。在康熙二十二年

（1683）癸亥的一次演出中，不仅有高台做舞台，还有较大的活的动物道具以及造型丰富制作精美的服装，此外，这时已经利用彩灯来营造舞台的灯光效果。到了乾隆时期，戏曲演出已经开始为每一部戏配置相应的独有的服装。这时的戏曲演员不仅身着制作精美华丽的戏装，而且这些戏装都是根据剧本人物量身定做的。齐如山也认为当时“整本的大戏，如《劝善金科》、《忠义璇图》、《鼎峙革新》、《阐道除邪》等等，都是每种特有戏箱，戏中有什么人，就特别为他制一身衣服。”^②宫廷之中戏装应该都是制作之后以备后用，而且很多剧目都是重复演出，因此根据相应的剧目及其人物制作相应的戏装是很有可能。

如以上二节所述，即使比之于前代已经有所节制，同治光绪年间，宫廷对舞台艺术的追求更甚，戏装制作的细节也因此更为讲究。从服装来说，对服装颜色和细部装饰的精益求精，特定剧目戏装的定制，以及相关饰件如靠的演化都表现了对舞台性的追求。从光绪元年（1875）起，便陆续制作许多戏装，也有为某一大戏专门制作的其中某些角色独有的戏装，宫廷之中一般常规戏服俱已齐备，在数量甚至超过乾隆盛世；从化妆（脸谱）来说，宫廷重视化妆（脸谱）的发展，风格精致而典雅；从切末制作来说，宫廷戏曲舞台偏重于写实化，这是对舞台性追求的一种尝试；从舞台规模来说，同治光绪时期新修宫中特有的三层大舞台，同时也大量使用其他小规模舞台，宫中戏曲演出因此呈现类型丰富而演出繁盛的

^①《中国戏曲志·北京卷》，中国 ISBN 中心 1999 年版，第 683 页。

^②齐如山：《国剧艺术汇考》，辽宁教育出版社 1998 年 3 月版，第 127 页。

景象。由于戏曲演出已经成为朝廷的一种仪典，所以清廷为戏曲演出提供了良好的物质条件，服装、切末、戏台等都精致、华美，而且数量较大。即使是娱乐性的戏曲演出，由于拥有优越的物质环境以及帝后的热衷而在舞台艺术上具有精致华美的风格和较高的艺术水平。

皮黄乱弹诸戏进入宫廷演出，服装大多数情况下也是由宫廷提供的，因此在宫廷之中的皮黄乱弹诸戏的演出首先在宫廷之中得到改善。光绪二十五年（1899）十月初十，慈禧万寿，她允许外班进宫演戏的伶人在万寿节和其他重要的节庆日子里可以动用昇平署的行头，而平时则被禁止，内廷行头制作十分精致，绝非外班的服饰所能相比。^①慈禧太后也曾亲自把《昭代箫韶》改为乱弹腔，光绪二十四年（1898）五月十一日下懿旨为此剧添置专门的布景切末。专门制作的这样一批切末，并不止是简单的一桌二椅而已，而是非常复杂的道具和背景。这是经济实力有限，追求舞台美术效果动力有限的民间的戏班很难办到的。

宫廷的戏曲演出环境，除了为来自民间的京剧提供良好的物质条件以外，另一个重要的影响便是宫廷对戏曲艺术表现形式美的追求。“概括地说，戏曲艺术调动观众审美感受的主要手段有两个。一是内容方面——故事的完整；一是表现形式方面——技巧的精美，包括人物造型、服饰、唱念、音乐、舞蹈在内的形式美。也就是说对故事结局的期待和对表现形式的欣赏，是观众在戏曲艺术中领受的审美享受的主要内容。”^②宫廷中许多的剧目都是在固定的时间和场合常年反复演出，甚至可能使用同样的演员，因为这种戏曲的演出不是以欣赏和娱乐为主的，而是作为一种固定的仪式，这就要求它们在舞台上必须隆重华美，并且保持皇家特有的风范和规模。因此，对戏剧故事性的追求就并非完全是这类演出的重点，所以不得不在表现形式方面即技巧的精美上下功夫，如此，不仅可以保证戏曲演出仪典性，同时还可以最大限度地增加戏曲演出的吸引力。因此，这种重视舞台形式美的倾向在宫廷的各类演剧中都有体现。皮黄乱弹进入宫廷以后，许多剧目也是在宫廷中以高频率演出，因此，这种追求表现形式亦即技巧的精美，包括人物造型、服饰、唱念、音乐、舞蹈在内的形式美的倾向也会贯彻在京剧这样一些长期在宫廷演出的剧种上。这于京剧来说，确实是一个良好的发展机会，作为民间兴起的剧种，京剧原本并不致力于追求舞台艺术的美。

^①朱家潜、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，中国书店出版社 2007 年 1 月版，第 427 页。

^②李玫：《清代宫廷大戏三题》，《中国典籍与文化》1999 年第 1 期，第 80 页。

这种对舞台艺术美的追求，除了以上所说的服装、造型、化妆、切末、舞台之外，还有身段动作、唱念、舞蹈、音乐、场面、甚至龙套上的讲究。这样一些严格的讲究和规范，不仅体现在演员日常的训练之中，也体现在热爱戏曲的帝后对戏曲发表意见的旨意档中。

光绪二十六年二月十五日，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。……

光绪二十八年八月初六日，上场人等，以后上角，不准大岔，当站住小八字。如若不遵，拉下台就打。

光绪三十年九月二十二日，万寿节承差，里外学人等彩鞋彩靴俱要穿齐整。二十四日，老佛爷说内学上场人等上角没有神气，上下场好松走，不许跑，以后俱要提起神。唱曲子不准谄。如若不遵，重责不饶。十月十四日，以后唱《花蝴蝶》，不要《采花》那一场，上色老爷。

光绪三十三年三月初三日，再唱升帐高台之类，添开门刀、多派龙套。筋斗长喜、永山、得昌等学习跷工。随手裘荔荣上场唱戏。《上路》、《魔阵》著改二黄，多跳鬼，著袭云甫、谢宝云学。^①

这样一些意见涵盖了对角色安排、场面、演员身段动作、唱念以及龙套在内的舞台艺术的各个方面。除了对戏曲表现形式美的追求外，清廷内的戏曲表演还追求一种“严谨的规范化”。^②以服装穿戴为例，清宫戏台上各种角色的穿戴有严格的规范，北京故宫现藏有两本扮戏所用的“穿戴提纲”，共记有数百出戏里剧中角色的服装、道具和扮相，是宫廷演戏化妆穿戴的依据。以《劝善金科》为例，《劝善金科·凡例》中有“古称优孟衣冠，言虽假而似真也。今将每出中各色人之穿戴，于登场时细为标出。”^③这一段文字，正说明宫廷不仅有丰富的戏装，而且追求舞台艺术的谨严，各色人物之穿戴已经在剧本中细为标注，演戏登场之时，均得按照规定穿衣上场。从档案中看到，如果化妆不合规范，最轻也要受到

^①以上均见周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社 1971 年版

^②李玫：《清代宫廷大戏三题》，《中国典籍与文化》1999 年第 1 期，第 80 页。

^③《古本戏曲丛刊》第九集，中华书局影印，1964 年版。

斥责，艺人必须遵从，不能根据自己的爱好随意修改。^①由于有在宫廷长期演出的背景，京剧的服饰规制受到宫廷规制的影响，并在长期的演出中变得更加系统化。

综上所述，宫廷的戏曲演出环境，首先为来自民间的京剧提供了良好的物质条件，这使得京剧的舞台艺术得到改善；另一个重要的影响便是宫廷对戏曲艺术表演形式美的追求使得原先在民间以故事性吸引人的倾向得到改善；其次，清廷内的戏曲表演还追求规范化，这使得来自民间的京剧得到了一定的规范化的改造。

本章小结

本章从服装、化妆（脸谱）、切末制作、舞台等几个方面来说明清代同治光绪年间宫廷演剧的舞台艺术形式，这一时期的宫廷的舞台艺术借着皇家强大的经济实力而继续发展，并且越发超越民间水平。宫廷的戏曲演出环境，首先为来自民间的京剧提供了良好的物质条件，这使得京剧的舞台艺术得到改善；另一个重要的影响便是宫廷对戏曲艺术表演形式美的追求使得原先在民间以故事性吸引人的倾向得到改善；其次，清廷内的戏曲表演还追求规范化，这使得来自民间的京剧得到了一定的规范化的改造。

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 78 页。

第三章 同治光绪年间宫廷演剧的剧本和声腔剧种

第一节 同治光绪年间宫廷演剧的剧本

宫中大量的演出剧本由昇平署管理,根据郎秀华的研究,清代昇平署内所藏数量巨大的剧本,大都来源于两部分。一部分是乐部编写的,为昆弋承应戏、昆弋本戏、乱弹本戏三种;一部分是外班伶人进呈的,来自传奇杂剧,为昆弋单折戏、乱弹本戏、乱弹单出戏、秦腔四种。乐部编写的昆腔、弋阳腔剧本为昇平署所独有,乾隆年间,张照、周祥钰和庄恪亲王允禄等编写的剧本,取材大多属神仙故事。演出分节气、宴戏、寿戏、开团场、大戏、灯戏六种。外班伶人进呈的昆腔、弋阳腔单折剧本,均由外班伶人演唱,排演时由伶人将应演剧本交昇平署进呈,演出后剧本归于署内。^①按照功能来分,其中有为帝王看戏时准备好的安殿本,有为总管排戏用的总本,有为各个角色分抄的单用剧本,据称总共约有1400多种剧本。要把总本、净本、分角本等加在一起,清宫二百余年累计储存的各类曲本数量相当惊人。^②这样数量巨大的剧本的管理,除了对剧本体制等各方面规范约束外,更重要的就是对剧本的题材和思想内容进行控制。历代史书中不乏严禁写作、出版和戏曲演出的法律条文,统治者不仅懂得戏曲是一种娱乐方式,此外,他们对戏曲的社会功能大多也深有体会,他们从来没有放松过对戏曲题材和思想内容的警惕,而且懂得将戏曲作为巩固自己统治的宣传武器。就像嘉庆初年禁止花部戏曲是通过下达整理剧本的命令来实现一样,同治光绪年间帝后对宫廷中戏曲演出的控制也是通过对剧本的控制来实现的。光绪二十三年(1897)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。”^③遇有外学戏,而且是勿论什么外学戏都需要剧本,这就不仅仅是剧本整理的需要了,也许,这些宫廷帝后对外面剧本的内容还是心存警惕的,这应该还是剧本审查的需要。内廷多次传旨要求缮写曲本,固然是对剧本控制的手段,但同时也可视为对来自民间的地方戏一个长期的整理过程,客观上使得京剧剧本水平有所提高。^④京剧进入宫廷演出,也必须按照以前演弋腔昆腔的惯例建立剧本。其剧本在

^①郎秀华:《清代宫廷戏曲发展浅谈》,《故宫博物院院刊》1991年第2期,第76页。

^②丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社1999年版,第20页。

^③丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社1999年版,第64页。

^④朱家潜、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,中国书店出版社2007年1月版,第417页。

修改整理之中受到宫廷一些限制，并且在这样的修改整理之中逐渐精致化、典雅化。民间戏曲进入宫廷，对剧本的保存作用，可以以更早的咸丰时期为例，当时已经有京剧剧本得以保存，“这时期皮簧戏进入成熟完备阶段，西皮二簧戏，按照昇平署昆弋戏的制度，建立西皮二簧正规化的演出本。并从一部分昆弋老本改编皮簧本。”^①咸丰末年在宫廷演出的剧目大多保存至今，一方面，可以说是京剧艺术在这一时期已经形成的原因，它已经有了一批代表性的剧目。另一方面，宫廷的演出也为这些剧目剧本的保存提供了契机：在形成初期，京剧在舞台上即兴表演的成分应是比较大，而且演员自由发挥的比重很多，所以根本来不及整理剧本，甚至，也可以说没有这个必要，但是在宫廷的演出要求他们必须在剧本整理上下一番功夫，这客观上促进了剧本水平的提高和剧本的保存。这就是宫廷中表演过的乱弹戏在今天还能保留在戏曲舞台上的重要原因之一。昇平署遗留的京剧剧本大多数是在光绪年间的演出中陆续建立的。

此外，宫廷内部丰富的剧本，为京剧新编剧本提供了丰富的资源。据刊于道光二十五年（1845）年的《都门纪略》载，三庆班程长庚、四喜班张二奎、春台班余三胜和李六、和春班王洪贵等常演的剧目，如《文昭关》、《捉放曹》、《定军山》、《击鼓骂曹》、《扫雪打碗》等，与此后京剧舞台常见的传统剧目已大体相同，由此可见京剧题材一开始就是以历史戏居多的，田汉曾经根据相关材料指出传统京剧“据不完全统计最多的是三国戏，凡二十三种；其次东周列国的戏二十一种；水游戏二十种；北宋杨家将十八种；《三侠五义》十三种；《施公案》十三种；《征东》十二种；五代残唐十一种；《说岳》十一种；《飞龙传》十种……”。^②京剧对历史题材的爱好，在进入宫廷之后正好可以获得丰富的资源，正如王芷章先生所说：“若其内容，则纯取材历史演义及神怪小说，如《七国》、《东汉》、《南唐》、《封神》等，几无不谱出，编成院本，无虑数十种，现行各戏出，其不出杂剧传奇而为出于各说部者，则概多取此已编为院本者而抄袭之，化雅为俗，改繁为简，能扩大取材范围，遂愈促戏剧之进展，此其为功，亦不小矣。”^③《中国京剧史》也认为京剧剧本从昇平署剧目档案中受益良多，“京剧进入宫廷之后，昇平署所

^①朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第606页。

^②田汉：《为爱国主义的人民的戏曲而奋斗》，《田汉全集》第十七卷，花山文艺出版社2000年版，第184页。

^③王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第81页。

存旧本多删繁就简，弃雅从俗，改为京剧本，成为流行剧目。”^①京剧中敷衍古代神话故事，春秋战国故事，西游记故事，宋朝故事，明朝故事等等的剧目很多，其中颇不乏精彩的折子戏，绝大部分来自宫廷中的历史大戏。大体上说，保存下来的是历史大戏的精华。清初宫廷作家对通俗演义小说进行改编，正好为这些进入宫廷的京剧提供一批可资仿效改编的剧目。

不仅仅在题材上，在剧本写作水平上，昇平署内的剧本也有利于京剧剧本总体水平的提高。京剧在宫廷得到盛宠之后，一部分原来的昆曲和弋阳腔剧本被翻成京剧本，对京剧本水平的总体提高有很大影响。宫廷里的剧本的创作都是由相关人员负责，有时候甚至是由富有文学修养和才华的大臣奉旨写就，这就在总体上保证了剧本的文学水平和质量。光绪年间从昆腔、弋腔老本有不少改编成西皮二簧本，据朱家潜先生统计，有《十五贯》、《投山打车》、《绒花记》、《双钉记》、《混元盒》、《双合印》、《义侠传》、《香帕记》等等本戏。连台本戏有《西征异传》、《忠义传》等，都是十余本的戏。最大的《昭代箫韶》六十本。^②王瑶卿还把内廷一些适宜民间演出的剧本带了出来，京剧《天香庆节》就是他根据宫廷昆弋腔的节令戏改编的。

综上所述，进入宫廷的皮黄乱弹诸戏因为在宫廷的频繁演出和交流，不得不根据宫廷帝后观看戏曲的习惯对自己的剧本进行修改和整理，这样的修改和整理的结果是借此保存下大量剧本；同时，在剧本的改编中也从宫廷中数量巨大的剧本中吸收了很多营养。

第二节 同治光绪年间宫廷演剧的声腔情况

清朝宫廷演剧的声腔和剧目很广泛，昆弋腔戏是宫廷戏曲演出的两种保留声腔。早期的内廷演剧以昆曲为主，康熙年间，内廷建立并完善了演戏机构南府和景山，从南方召来伶人充当教习，这些南方伶人都以唱昆曲为主。但在这一时期的清朝内廷演剧中，除了昆曲，还有弋腔。这主要是因为康熙帝认为“弋阳佳传，其来久矣”，并把弋腔看成是自“唐霓裳失传之后”继起的元人百种曲的余韵，与昆曲一样是乐之正统。宫廷上演节令承应戏，以及各种宫中大典时，按例必须上

^①马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第214页。

^②朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第646页。

演昆弋大戏。

宫廷演剧，除昆弋戏本之外，还有一部分“乱弹”^①戏本，包括一些玩笑小戏以及属于花部的地方戏类。清代宫廷中花部戏曲的演出并不少见，比如乾隆时期的京腔就是当时的弋阳腔与北京语言结合成的高腔，因为在民间盛行一时，所以这一时期宫廷中上演的传统戏多用昆曲演唱，其它新创作的剧目则用京腔演唱。到了道光年间，某些乱弹演员诸如余三胜、张二奎已经成为民间新宠，声誉日隆。道光二十五年（1845）竹枝词“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。而今特重余三胜，少年争传张二奎”就可以说明当时戏曲流行趋势及演出人气等诸多方面的问题。于是，宫廷之中出现乱弹，并非不可能，道光皇帝于道光五年（1825）七月十五日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，不许承应俚腔戏，钦此。”^②道光年间宫中时称俚腔者，泛指时剧、吹腔、梆子、西皮、二簧等声腔，乱弹剧目的魅力虽然吸引着宫内，但道光皇帝对在宫中的公开场合演出俚戏仍有所顾虑。据朱家溍先生考证，^③根据现存清宫演剧档案，宫中最早出现乱弹戏演出剧目是道光五年（1825）正月十六日同乐园承应的《长坂坡》一剧。这一《长坂坡》并非原来宫中的《鼎峙春秋》中的一出，而是乱弹戏，因为据档案记载惯例本不应如此标剧名。此后同年正月十九日有《蜈蚣岭》，七月十五日有《贾家楼》，这些都是乱弹戏，但都是偶一为之，乱弹戏仍为主流欣赏品位所轻贱。道光七年（1827），南府改组为昇平署，裁撤外学，至九月初三日，同乐园承应中出现《奇双会》一剧。《长坂坡》和《奇双会》二剧都是当时被称为俚戏的剧目，《长坂坡》为西皮剧本。宫廷之外的北京剧坛，昆剧的优势地位在咸丰初年以前已经让位给乱弹，^④所以乱弹戏在宫中一再出现。

道光皇帝之后，清宫里帝后们有了爱好二簧腔戏^⑤的传统，咸丰皇帝到慈禧、同治、光绪个个都爱好二簧腔戏。咸丰皇帝还有一段对二簧腔戏的艺术特色颇有见地的说法：

^①李斗：《扬州画舫录》卷5记载：“两淮盐务，例蓄花雅两部，以备大戏，雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”可见“乱弹腔”是昆腔以外的其他声腔的统称。

^②马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第221页。

^③《中国京剧史》上卷全依其说，见马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，220页

^④康保成、黎国韬：《晚清北京剧坛的昆乱消长与昆乱交融——以车王府曲本为中心》，《京剧的历史、现状与未来》，中国戏剧出版社2006年8月，第192-210页。

^⑤注：本论文中二簧和二黄同出，引文部分从原始资料不作更改，二者区别则从常静之说，“二黄”之称，是依据产生的地名而来；“二簧”之称，是依据使用的伴奏乐器而来。常静之，《中国近代戏曲音乐研究》，人民音乐出版社2000年2月，第152页。

文宗在位每喜于政暇审音，尝谓西昆多柔情，柔逾于刚，独黄冈、黄陂居全国之中，高而不折，扬而不漫。乃召二簧诸弟子为供奉，按其节奏，自为校定，摘疵索取，伶人畏服。咸丰庚申之乱，京师板荡，诸伶散失。穆宗嗣位，乃更复内廷供奉焉。^①

咸丰皇帝不仅在言语上表示了自己对二簧腔戏的喜爱之情，而且诏入二簧腔戏艺人，与之一同对皮黄的音乐进行研究和规范，所以宫中二簧腔戏的演出早在咸丰皇帝的时代就已经出现过一次小的高潮。咸丰皇帝诏入民间戏班进入宫廷演戏的时间即便不是很长，但已足够让咸丰皇帝在他的有生之年把民间盛演的以二簧为代表的乱弹戏几乎看遍，这一时期，艺兼昆乱的民间名伶悉数到御前承应，大量的乱弹戏剧目出现在宫廷演剧的档案上，例如《大保国》、《二进宫》、《四郎探母》、《玉堂春》、《叫关》、《三岔口》、《穆柯寨》、《甘露寺》、《连营寨》、《挑滑车》等，百余年过去，这些剧目至今仍保留在戏曲舞台上，成为了京剧常演不衰的经典之作。

咸丰皇帝死后，慈禧秉政，因释服之期宫中停止演戏有四年多时间。释服之期结束之后又有很长一段时间宫中演戏严格依照祖制，因此同治初年的清宫演剧仍以演唱昆弋腔为主。朱家溍根据研究得出，同治初年“宫中演戏极少，乱弹更少，仍以弋为主。”^②事实上，乱弹戏对宫廷的渗透，在同治光绪时期的宫廷演剧中尤为显著。同治初年，慈禧太后已经着手在宫中培养二簧戏的演员了，同治八年（1869）九月二十六日：“印刘传西太后旨：着刘进喜、方福顺、姜有才学二簧鼓、武场。张进喜学武场。王进贵、安来顺学二簧笛、胡琴、文场。不准不学。”^③按不少研究者的看法，这个“不准不学”针对的是太监艺人对学习二簧的抵触情绪，未知可否，但是这个推断倒也符合实情。同治八年（1869）以后，宫中演戏开始由最初的暂停和低落中走出来，演戏的场次大大增多，同样增多的还有乱弹在宫中演戏的比重。朱家溍根据内廷戏曲档案得出这一时期乱弹戏在宫中频频

^①【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一，“戏剧类”，“文宗提倡二簧”条，中华书局1986年7月版。

^②朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第605页。

^③朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第616页。

出现的情况：“同治八年（1869）正月二十八日，重华宫承应，在九出戏中有二出乱弹戏。……四月初二日，同上地点，九出戏中有……（共3部乱弹戏）。十月初十日，长春宫承应，八出戏中有《摔琴》、《樊江关》。十二月二十九日，六出戏中有二出乱弹……”^①这段话中“乱弹”一词，按照王芷章先生的看法，已经是到了做专称用的时候，“乱弹”作专称用，有南北之不同，在北方“乱弹”为秦腔别称，在南方为徽戏中的乱弹，过去是和梆子并称，如《在园杂志》、《乐府传声》、《缀白裘》全集，江西巡抚郝硕所上奏疏，苏州老郎庙碑文所载，皆是一种东西，也就是徽戏中的乱弹腔了。^②乱弹在宫中演戏的比重增加得非常快，同治八年（1869）的乱弹如果还只是点缀的话，到了同治九年（1870）、十年（1871）间，就已经开始偶尔成为重头，占据将近一半的比例。“同治九年（1870）四月初九，长春宫承应，八出戏中有两出乱弹……十二月二十九日，二十出戏中有九出乱弹……”，“同治十年（1871）正月初一日，十一出戏中有四出乱弹……初二日，九出戏中有三出乱弹（包括一个梆子）。”^③

参看同治九年（1870）的一条资料，我们可以看到，有旨意命增加二簧戏，原有的昆弋戏则被删减，这一增一减之间，乱弹戏所占之比重的增加也就理所当然了。“同治九年（1870）十二月二十九日，总管奏二十九日，正月初一日、初二日戏单。奉旨：着总管韩福禄下去，此三日单，添上二簧戏。下来插得戏单覆奏。总管带写字人上去伺候着。奉旨：着净插二簧戏，不要‘如愿迎新’在上。”^④宫中演戏在这一时期开始酝酿着比较大的变革，昇平署艺人的学戏任务中，除了原有的昆弋腔，还开始添进乱弹。慈禧太后和同治皇帝亲身参与了这一变革，他们吩咐应学剧目下去，命艺人学唱学演。“同治八年（1869）十月十六日，增禄传西佛爷朱笔：教昇平署学唱《偷诗》、《叫画》、《跳墙》、《独占》、《断桥》、《瑶台》、《游园》、《双官诰》、全本《风筝误》。”^⑤“同治八年（1869）十月二十

^①朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第612页。

^②王芷章：《论清代戏曲的两个主要腔调——徽调与皮黄》，《戏曲艺术》二十年纪念文集之《戏曲导演、音乐舞台美术卷》，中国戏剧出版社2000年版，第341页。

^③朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第612页。

^④朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第616页。

^⑤朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第616页。

二日交：上要昇平署昆弋学戏目录，昇平署二簧学戏目录。”^①

这一时期，宫中还新进了部分学戏太监，而且可能因为这一时期宫中演戏比之以往大大增加，原有的太监已经不够用，所以这时新进的中和乐太监也要学戏，以备调用。同治十年（1871）三月二十二日“李回事传旨与总管：着内学新进太监学昆腔乱弹。当面又传：着中和乐新进太监学昆腔乱弹，准其内学调用。”

②

这一时期宫廷内学习乱弹戏已经成为堂而皇之的事情，他们为之建立了专门的档案，不仅按剧本为演员建立专档，而且还依行当分工建档。据朱家溍先生说，“同治年间，西皮二簧戏在宫中演出，虽然有抬头倾向，但还是少数。”^③而慈禧太后还准备着更大的改革，光绪年间宫廷出现的长春宫戏班在这个时候应该已经开始筹备建立。“同治十一年（1872）三月十三日传旨，于三月十四日起，着会乱弹二簧戏之人，筋斗、随手上。每日进中正殿门，至长春宫未正到齐。”^④

同治皇帝死后，宫中再次停止演戏，这一次还是长达四年半之久，仅仅在元旦和万寿仪典之中有“中和乐伺候中和韶乐”。直到光绪五年（1879）三月，新任昇平署总管边得奎才得到开禁的懿旨，同年六月二十五日光绪万寿节，宫中祭祀台神，开禁唱戏，前后唱戏三日。之后的两年，宫中演戏仍然是非常有节制，光绪九年（1883）之后，宫中演戏进入真正的高潮，在这高潮期间，民间艺人和外班大量进入宫廷演剧和教戏。而且这些民间艺人还参与了宫廷筵宴的演出，所以光绪皇帝的老师翁同龢在他的日记里以不满的语气记载下这三十年来之新变。

（光绪十八年六月）廿六日（1892年7月19日）万寿节。……旧例，宫内戏皆用高腔，高腔者尾声曳长，众人皆和，有古意，其法曲则在高腔昆腔间别有一调，曲文则张得天等所拟，大率神仙之事居多，真雅音也。咸丰六七年始有杂剧，同治年间一用法曲，近年稍掺杂剧，今年则有二黄，

^①朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第616页。

^②周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

^③朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第616页。

^④朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第616页。

亦颇有民间优伶应差，如所谓石头、庄儿者，两日皆允二黄，语多扰杂不伦，此盖三十年来所无也^①。

但是帝后们的兴趣已经完全在乱弹戏上面，所以乱弹戏在宫廷演剧中的重要性只会增加，不会减少。光绪二十年（1894），除了六月二十五日乾清宫宴戏之外，光绪帝万寿戏连续三天都在三层大戏楼演出，每天都有外班参加。此时内廷演戏以乱弹为主，某一出是昆腔戏反倒还要另外加以注明。^②有外班参与的三层大戏台的演出，我们可以做两个猜想：第一，外班演员只是在三层戏台上演出而已，不一定要根据这样的大舞台对表演作出很大的改变，照常演出即可；第二，为了适应三层大戏台的气派风格，外班演员可能采用了宫中专有的与大舞台适应的剧本，甚至已经开始尝试着将其中一些剧目翻为外面正流行的乱弹戏。总之，这一时期的宫廷演剧是昆乱兼而有之，而且乱弹戏后来居上，一步步侵蚀着昆弋腔的正统地位。

早期演出时声腔的划分不像现在这样严格，旧时戏剧界亦有“梆子皮黄两下锅”一说，即艺人在台上既唱二黄（或称二簧）又唱梆子，由此可见皮黄在宫廷内外迅速发展的同时，梆子腔的发展也并未停滞。光绪十八年（1892），著名秦腔艺人十三旦侯俊山、相九霄等也进入了清廷承应，档案中也记载了这一时期进入宫廷的随手中有“呼呼”演奏人员，呼呼是秦腔所用的主要伴奏乐器胡琴，也就是现在被称为板胡的。从光绪二十二年（1896）全年进入宫廷演戏的演员来看，“他们之中除少数梆子演员外，都是西皮二簧的演员和昆乱不挡的演员。”^③

宫廷贵族对戏曲的好尚很快在民间得到回应，本来皮黄乱弹诸戏已经在民间得到长期的欢迎，再加上宫廷的支持和鼓励，皮黄乱弹诸戏很快风靡全国。毕竟，不同社会阶层的趣味，其作用力并不对等，“上有所好，下必甚焉”，处于社会阶层顶端的宫廷的好尚一旦与民间好尚相一致，产生的影响力更将是无法估计。康熙时期，康熙皇帝认为“弋阳佳传，其来久矣”，并把弋腔看成是自“唐霓裳失传之后”继起的元人百种曲的余韵，与昆曲一样是乐之正统，因此宫廷上演节令

^①【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局1997年版，第五册2533页。

^②朱家潜、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，中国书店出版社2007年1月版，第412页。

^③朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第628页。

承应戏，以及各种宫中大典时，按例必须上演昆弋大戏，弋腔戏从此成为宫中演戏之必须。这一在民间已经失去活力的声腔尚能在宫廷政治力量的支持下起死回生，并且一直延续到清王朝覆亡，更无论本来就在民间成为时俗所趋生气勃勃的皮黄乱弹诸戏。道光二十五（1845）年一首竹枝词“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。而今特重余三胜，少年争传张二奎”说的就是京剧刚刚兴起之时观众的热烈反应。随着京剧的逐渐成熟，它拥有的观众越来越多。同治年间，北京城大大小小的戏园已有四十余处之多，可见戏曲观赏的活动在民间的盛况。而且其中许多戏院因为有某些演技特高、受人追捧的京剧演员在场而客座满盈。

谭伶为中和园台柱，丙寅秋冬间常不登台，以致顾曲者日少，每日有上二三百座之时。十一月初一后，谭伶忽然振刷精神，除传差及堂会外，无日不演，自是座为之满。旧作有云：“四围加凳子，尺地一圆钱。”为中和园咏。嗟乎！万人空巷之盛况，叫天死后不复再见。^①

谭鑫培作为当时戏曲界泰斗，受到观众这样的追捧可以说是理所当然，也可从中见到当时观众对京剧的热情。其实，当时的京剧观众中热衷者不在少数，甚至可以说是人人皆戏迷，“京师人好听戏，正阳门外戏园七所，园各容千余人，以七园计，舍业以嬉者不下万人。”^②京剧的观众几乎涵盖了社会的每一个阶层。

皮黄盛于京师，故京城之调尤为至。贩夫竖子，短衣束发，每入园聆剧，一腔一板，均能判别其是非，善则喝彩以报之，不善则扬声辱之，满座千人，不约而同。或偶有显者登楼，阿其所好，客座群焉指目，必致哗然。故优人在京，不为官宦巨商之延誉为荣，反以短衣客座之舆论为辱，……故京师为伶人之市朝，亦梨园之评议会也。^③

从以上这段文字来看，有“贩夫竖子，短衣束发”，而且常常是满座千人，有时连显贵者也会上楼听戏。显贵者中喜欢看戏者并不少，不仅在宫中看戏，平

^①沈太侔：《宣南梦零录》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第805页。

^②胡思敬：《国闻备乘》卷二《京师梨园》，上海书店出版社1997年版，第33页。

^③【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一，“戏剧类”，“皮黄戏”条，中华书局1986年7月版。

日里看戏的机会也很多，有的还在家中建造戏台以方便看戏。而且这些观众对于戏曲艺术都是有一定鉴赏能力的人，时人笔记记载“拍板眼，明音律，审音节者，实不数也”，可见观众水平相当不错。

北方之音刚以杀（酷似椰子），南方之音柔以佻。惟中州与汉人之音飒爽，故黄调最合南北之嗜，而道白必推中州，以其清越谐和也、北人于戏曰听，南人曰看。一审其高下纯驳，一视其光怪陆离，论其程度，南实不如北。宣统末，沪人雅能听曲，然喜高噪而不辨神韵，喜激昂而不乐镇静。至于能拍板眼，明音律，审音节者，实不数也。而北方则纨绔贩长，皆能得此中三昧也。^①

皮黄乱弹诸戏既已成为清廷与王公贵族青睐的对象，宫廷演剧已经在实际上昆乱易位，又获得民间长期的支持，它们的蓬勃发展风头劲健就可以理解了。正如丁汝芹所说：“事实上，没有清廷的倡导，皮黄戏或许还只是在北京演出的地方剧种，类似秦腔，而没有以后皮黄化为京剧，而居于‘国剧’的正统地位。”^②

综上所述，同治初年的清宫演剧仍以演唱昆弋腔为主，但是乱弹戏后来居上，一步步侵蚀着昆弋腔的正统地位；同治八年（1869）以后，乱弹在宫中演戏的比重大大增加；光绪九年（1883）之后，宫中演戏进入真正的高潮，民间艺人和外班大量进入宫廷演出京剧和教京剧。这一时期，宫廷贵族对戏曲的好尚很快在民间得到回应，皮黄乱弹诸戏很快风靡全国。

本章小结

本章主要研究同治光绪年间的剧本和声腔剧种情况。从同治光绪年间宫廷演剧的剧本来说，进入宫廷的皮黄乱弹诸戏因为在宫廷的演出和交流，对剧本进行了一定的修改和整理，这样的修改和整理的结果便是借此保存下大量剧本。在剧本的改编中，京剧也从宫廷中数量巨大的剧本中吸收了很多营养，提高了京剧剧本的总体水平。从声腔情况和剧种变化来说，同治初年的清宫演剧仍以演唱昆弋

^①【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一，“戏剧类”，“观剧有南北两派之别”条，中华书局1986年7月版。

^②丁汝芹：《宫廷与京剧》，翁思再：《京剧从谈百年录》河北教育出版社1999年12月版，第539页。

腔为主,但是乱弹戏后来居上,一步步侵蚀着昆弋腔的正统地位。同治八年(1869)以后,乱弹在宫中演戏的比重大大增加。光绪九年(1883)之后,宫中演戏进入真正的高潮,民间艺人和外班大量进入宫廷演出京剧和教京剧,京剧很快在同治光绪年间的宫廷演剧中取得强势地位。

第四章 同治光绪年间宫廷演剧的观众研究

波兰导演耶什·格洛托夫斯基在考察了戏剧史和各种戏剧现象之后提出他对戏剧的定义：“戏剧是发生在观众和演员之间的事，其他都是补充品——也许是需要，但毕竟是补充品。”由此他认为，演员与观众是根本元素，是戏剧的实质与核心。^①而对于戏曲演出来讲，宫廷戏曲观众对于戏曲来说，不仅具有一般戏曲的观众与戏曲之间的特点，并且具备一般观众所不具备的特殊影响力。至于宫廷观众为何对戏曲有如此大的兴趣，德国戏剧家曼弗雷德·普菲斯说：“几乎所有的统治者都认识到戏剧在政治上的影响力。所以他们会慷慨地支持戏剧艺术，以使其成为自己扩大意识形态和增强政治影响的工具。当然，也有来自促进教育、文化的人道主义努力。”^②统治者不仅会利用戏曲的政治影响力，作为普通的个人，他们对戏曲的欣赏也是普遍存在的，历史上，喜欢戏曲、痴迷戏曲艺术的统治者并不少见，这一点对于清代同治光绪时期的宫廷来说就更为普遍。因此，当我们对同治光绪时期的宫廷演剧进行研究，就无法逃避对这一时期宫廷演剧的观众进行研究。对于京剧艺术来说，观众在戏曲演出中是尤其重要的因素。

本章说明了同治光绪时期宫廷演剧的观众对京剧发展的影响，宫廷演剧的观众包括拥有国家最高权力的帝王，还有他们的庞大家庭成员和皇室宗亲。同时，宫廷作为国家政治生活的重要领地，大臣、边将、使臣等人也都因为可以出入宫廷而成为宫廷演剧观众群体的组成部分。他们对宫廷演剧活动的作用各个不同，其中尤以帝王影响为甚，同治光绪二朝，慈禧太后作为实际的掌权者对宫廷戏曲的影响也是最为显著的。因此，本章还单列一节研究了作为戏曲观众的慈禧太后对以京剧为代表的戏曲艺术发展的重要影响。

第一节 同治光绪年间宫廷演剧的观众概况

清朝宫廷演剧的观众，以清代帝王及其后妃为主，然后才有因为仪典或者赏戏而得以进入宫廷观看戏曲演出的亲王大臣以及来访的外国使节等等，这些人中事实上能够对宫廷演剧活动有实际影响的，其实还是皇帝本身。在同治光绪二朝，

^①施旭升：《戏剧艺术原理》，中国传媒大学出版社2006年5月，第412页。

^②【德】曼弗雷德·普菲斯特：《戏剧理论与戏剧分析》，周靖波等译，北京广播学院出版社2004年版，第38页。

对宫廷演剧活动影响最大的是慈禧太后。同治光绪年间，宫廷戏剧观众的大致情况，戏剧史家徐慕云说得比较中肯：“自道光末年迄今，中历咸丰、同治、光绪、宣统、以及民国廿余年来，差约百载，其间名伶辈出，皮黄益盛。除咸丰时洪杨事起，戏剧颇受影响外，余为同治光绪，莫不酷嗜戏剧。而西太后尤为古今第一大戏迷，供奉名伶，提倡戏剧，实较明皇、乾隆过之。一时王公大臣、贝子、贝勒之精于音律，长于戏剧者，不胜枚举。就中尤以溥侗为首屈一指云。”^①慈禧太后“为古今第一大戏迷”，此外，还有精于音律，长于戏剧的王公大臣、贝子、贝勒。

宫廷高密度的京剧演出的环境实实在在地培养了大量的观众，光绪皇帝就是其中之一。据史料记载，光绪皇帝本身是对京剧没有太多热情的人。光绪登基之后4年多时间里，宫廷演剧曾经因为同治帝的释服之期未过而停止演剧长达四年之久，光绪五年（1879）恢复演剧之时，光绪帝才八岁，初初接触京剧，可能的确是不太适应京剧的表演，他一直到十三岁还是对京剧没有热情。

光绪五年（1879）六月廿四日……甫起，苏拉来，知第二起，遂入。见于东暖阁，详问功课，因对：万寿期近，听戏虽是典礼，究恐开声色之渐，语极多，仰蒙采纳，并谕明后皆带书往听戏处，若欲看书仍可开卷。对此第一件事，能如此国家之福。次衙门事，次申前论，语特多，不敢记也，二刻许退……^②

光绪五年（1879）六月廿九日……上自廿五日起两日在宁寿宫，未尝入座听戏，略一瞻瞩，便至后殿读书写字，廿七八日则仍到书斋，一切照常也。上云：“钟鼓雅音，此等皆郑声；又云随人皆愿听戏，余不愿也。”圣聪如此，岂独侍臣之喜哉！午初退……^③

光绪十年（1884）十月十七日……上云：“连日暄聒颇倦，初八日最疲烦，头疼也。”每日只在后殿抽闲弄笔墨，不欲听钟鼓之音^④。

^①徐慕云：《中国戏剧史》上海古籍出版社2001年版，第71页。

^②【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局1997年版，第三册1433-1435页。

^③【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局1997年版，第三册1433-1435页。

^④【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局1997年版，第四册1886-1887页。

但是到了后来，他不仅成为京剧的观众，而且成为鼓板的专业人士。曾在宫中承应的名鼓师鲍桂山回忆道：“光绪不只听戏并且相当内行，欢喜乐器，爱打鼓（单皮鼓），尺子，点子都十分讲究。够得上咱场上做活的份，不过没真上过场，在海里（中南海）传差的时候，常把我们这里文武场叫上去吹打，专爱打入锣鼓的牌牌曲曲，常打《金山寺》、《铁笼山》、《草上坡》、《四营打围》。”^①另外，根据野史记载，光绪帝不仅擅长鼓板，还能唱，对曲词很熟悉，生旦兼善，而且很有韵味。还有野史提到光绪皇帝之擅长鼓板，大概光绪帝之擅长鼓板是朝野上下皆知的事实。

清末亲贵酷嗜戏剧，盖西后之倡率与有力也。闻光绪帝亦极好此。据云，壬辰冬冬至，祀天于圜丘，由宫赴天坛，舆中低唱《武家坡》，生旦兼唱，不遗一字，韵调悠扬，大类名伶。对于鼓板，尤喜研究。一日内廷演剧，打鼓者偶误，帝蹴使之去，遂坐其位，接续打鼓，终阙始已。^②

同治光绪时期，进入宫廷观看戏曲演出的亲王大臣比之以往更多，慈禧太后仿佛要以赏戏作为笼络人心的手段，毕竟进入宫廷与帝后一起看戏，在当时算作无上的荣宠之一种。光绪十八年（1892）的慈禧万寿，光绪皇帝老师翁同龢也被赏戏，他如实记载下初九初十两日看戏的经过。从他的记载中，我们可以看到，进宫看戏的有不少王公大臣，而且每日看戏将近十个小时之久。

（光绪十八年）十月初九日 晴暖无风，第一日好天气也。卯正（早六点）闻今日传听戏，急起，洗沐毕，遂入至西苑门，群公皆入矣。趋入丰泽园门，坐西厢房，尚未入座，巳卯一刻开戏，先跪安，即谢恩三叩首起。西边列条凳两行，诸臣杂坐，不甚按次序。午（十一时至午一时）酉（下午五时至七时）两次赏饭，未刻（下午一时至三时）一次酒果，皆极丰腴鲜美。初入赐奶皮、奶饼一次。惟危坐终日，腰臀不支。戊初二刻五分（晚七十三十五分）始散，戏单三十九刻……

^①北京市戏曲研究所编《京剧史研究——戏曲论汇（二）专辑》，上海学林出版社1985年12月版，第291页。

^②《凌霄一士随笔》卷五，帝后好听戏剧，李春光：《清代名人轶事辑览》，中国科学出版社2005年6月。

(光绪十八年)十月初十 皇太后圣寿节,寅正二刻(清晨四点半)起,卯初二刻(五点半)入座西朝房……巳初(九点)入座听戏,先跪安,一叩、次叩、视、三跪九叩,又在上前请安叩贺,如前仪,又一跪三叩谢,入座,遂坐。午初(十一点)饭,未正(下午两点)酒果,申正(下午五点半)上灯,殿檐挂一电气球。戌初二刻(下午五点半)戏毕。是日计五十一刻,得改去三出,当有四十三刻……^①

又据翁同龢日记记载,光绪二十年(1894)八月十五中秋,“是日听戏王大臣共五十六人。”与之共在座的还有“朝鲜使臣判中枢李承纯副使”、“户曹参闵咏喆”。^②光绪二十一年(1895)十月初九,听戏者多达六十九人,^③这是万寿节的前一天。慈禧光绪万寿赏戏,诸王公大臣列座在光绪朝后期似乎成为定例,光绪二十二年(1896)万寿节,同样是五十八位王公大臣列座观戏:

东边:恭王、礼王、溥贝勒、澍贝勒、濂贝勒,一间。润贝勒、谟贝子、载澜、溥侗、载瀛、载振、溥倬、溥伟、溥倬,一间。翁同龢、李鸿藻、刚毅、钱应溥,一间。李中堂、麟中堂、昆中堂、徐中堂、荣中堂,一间。熙敬、敬信、怀塔布,一间。徐夬、薛允升、孙家鼐、裕德、许应骙。一。

西边:庆王、克王、那王、端王,一间。熙贝勒、那公、符珍、八额附、桂祥,一。福森布、明安、色楞额,一。松桂、启秀、崇光、立山、文琳、世绪,一。陆宝忠、张百熙、吴树梅、高广恩、张仁黼。一。^④

光绪二十九年(1903)光绪万寿赏戏,有五十人参与;光绪三十三年(1907),慈禧太后万寿赏戏,受赏者包括“近支王、贝勒、贝子、公、满汉一品大臣,将军、督抚、提镇适在京者”。^⑤按例,上元节应接连演戏三天,第一天是家宴,第二、第三天为宗室之宴、廷臣之宴,此后两日筵宴中,亲王大臣都会进宫看戏。这些被赏看戏的官员宗亲不管个人对看戏是否有兴趣,都不得不对戏曲艺术有一

^①以上两条,【清】翁同龢:《翁同龢日记》,陈义杰点校,中华书局1997年版,第五册2561页。

^②【清】翁同龢:《翁同龢日记》,陈义杰点校,中华书局1997年版,第五册2729页。

^③【清】翁同龢:《翁同龢日记》,陈义杰点校,中华书局1997年版,第五册2853页。

^④翁同龢:《翁同龢日记》,陈义杰点校,中华书局1997年版,第五册2950页。

^⑤陈夔龙:《梦蕉亭杂记》,山西古籍出版社1996年版,第111页。

定了解，否则将无法胜任这样频繁的陪同慈禧太后看戏的任务。

自王公贝勒诸少年，下逮翰林诸名士，及部属者，尝叩其门求秘法，
鑫培则弟子之，笑曰：“翰林部属希贵官，乃求此。……”诸王公贝勒太息
曰：“先生不知耶？我曾日侍内廷剧，顾问或不知，则面绀废弃终矣！求此
乃所以为大政也。”^①

这一笔记资料因为不是内廷的直接资料，所以无法断其事之真假，但是它传达了一个信息，慈禧作为最高统治者，她个人的爱好就不仅仅是个人的爱好而已。伴君如伴虎的王公贝勒诸少年以及翰林诸名士不管出于什么动机，了解京剧，都是他们的政治必修课之一。即使没有同治光绪宫廷频繁的赏戏，王公贝勒诸少年以及翰林诸名士身居民间，是京剧艺术风头更为强劲之地，耳濡目染之下，大批的王公大臣被培养为京剧观众就一点也不奇怪了。而宫廷对京剧的热衷，只会使他们对京剧的热爱名正言顺。同治、光绪年间的贝勒载澂是当时著名的票友，溥侗的戏曲艺术水平受到当时人的赞誉，评价非常之高：“但厚斋色色精到，音乐之外，词翰、绘事、赏鉴、无不精能，盖兼有唐庄宗、李后主之长，又非其他天潢所能企及耳。”^②此外，还比如载洵喜欢老生戏，自己置办了一大批戏衣和戏具，还有肃亲王善耆的全家以及贝子溥伦：

吾曾见贝勒载涛演《金钱豹》、《飞虎山》，武功极精。肃亲王善耆，全家皆能演剧，常父子兄弟登台。贝子溥伦，少时甚美，善演潘巧云。盖不独厚斋为独擅也。^③

文中提到的贝勒载涛，由于得了很多戏曲名家的真传，演戏水平已经有相当水准，甚至有自己擅演的行当，载涛喜欢学杨小楼的猴王戏，每一动作都惟妙惟肖，可与杨小楼媲美。他还能串演“贵妃醉酒”中的杨贵妃，也能博得观众赞许。老艺人侯玉山回忆载涛酷爱戏剧表演的往事时说：“他除在家里养着戏班，日必

^①陈澹然：《异伶传》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第728-729页。

^②罗瘿公：《菊部丛谈》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第792页。

^③罗瘿公：《菊部丛谈》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第792页。

奏戏外，也不囿于体统所限，经常面敷粉墨，亲登歌台，作优孟衣冠之嬉，这是大家都知道的。”^①当时还有专业演员程门立雪向他问艺。武生杨小楼在演《安天会》的时候，曾就一些问题向他请教过。溥侗也曾不惜代价聘请伶界大王谭鑫培授艺，问艺于武生俞菊笙、小生泰斗王楞仙、旦角“老夫子”陈德霖等等，学会了不同行当的很多戏。这样一些戏迷在当时其实并不少，他们不仅在宫中看戏，平日里看戏的机会也很多，有的还在家中建造戏台以方便看戏。北京王府邸中多有戏台，如庆王府、端王府、庄王府、醇王府等，现存的王府戏台还有两个，一个是恭王府花园里的戏台，还有一个是宝钞胡同的蒙古王公那彦图那王府戏台，它们至今保存良好。这些王府戏台每到节日或喜事临门时，都会跟宫中一样，按时进行演出。此外，一些比较大的官员宅第中有的也有大小规格不等的戏台，谭鑫培的最后一次演出就是为了欢迎广西军阀陆荣廷而在那桐花园举办堂会戏。

综上所述，京剧在同治光绪宫廷这个演出的环境中培养了大量的观众，光绪皇帝从对京剧并无热情到成为鼓板的专业人士，其他亲王大臣贝勒诸少年以及翰林诸名士中也出现大量京剧爱好者，他们当中有一些还具有相当的京剧表演能力。

第二节 作为戏曲观众的慈禧太后

同治以幼年登基，慈禧太后成为真正的掌权者，光绪年间，慈禧仍然牢牢地把握着朝政大权。慈安太后去世之后，宫廷内部也是慈禧一人独大，她在同治光绪朝四十七年间的影响力，无人能及。这一时期，宫廷内部的演剧也几乎完全由她把握。慈禧爱好皮黄，所以她可以借助自己的政治权利和宫廷强大的经济实力，在宫廷内部建立起一个强大的演剧组织，宫廷演剧因此完全在她的旨意下发展变化。事实上，此前已经有不少研究者注意到慈禧太后与戏曲发展的关系。戏剧史家徐慕云甚至把慈禧太后与唐代明皇和前代乾隆帝相提并论：“余曩著《梨园旧事》，曾刊唐玄宗、清高宗及慈禧后画像于书中，意以三人胥为吾国戏剧界之功臣。而尤以慈禧秉政时，所造就及奖励而出之人材最为多也。”^②马少波主编的《中国京剧史》这样描述慈禧太后与京剧的密切关系：“从徽班到京班的演出，适应

^①侯玉山口述，刘东升整理：《优孟衣冠八十年》，中国戏剧出版社1988年版，第71-72页。

^②徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社2001年版，第72页。

了宫廷欣赏的需要，后来咸、同、光三朝，帝后对于皮簧戏抱有浓烈的兴趣，另眼相看，尤以慈禧为甚，这是京剧在当时北京形成并臻于成熟的重要条件。”^①慈禧对宫廷演剧以及对京剧发展的影响，是怎么强调也不会过分的。

清朝宫廷中，每年万寿节，都会有持续数日的戏曲演出，而且这样的演剧活动都会排场显赫，花费巨资。同治光绪年间也有几次比较大的万寿演剧，也是花费巨资筹办，据光绪帝老师翁同龢光绪十年（1884）十月二十日日记载：“自前月廿五日至今日宫门皆有戏，所费约六十万（一切典礼在内。前届拨户部四十万，今年同，惟内府尚欠各项二十万。）戏内灯盏等用十一万，他可知矣。”^②一次万寿节演戏就要花费六十万，可见其铺张浪费。而王芷章先生也在其著作中说次年的万寿节也同样大张旗鼓，其情势堪比乾嘉盛世：“光绪十年（1884）、十一年（1885）两次寿节，其为过甚铺张，直欲上轶乾嘉，实近世罕睹之盛典也。”^③光绪九年（1883）之后的清朝宫廷就已经完全在慈禧太后的掌控之下，这一时期慈禧万寿演戏的铺张浪费才只不过是同治光绪后期宫廷演剧高潮的一个开始而已。光绪十九年（1893）后，慈禧开始诏入外班进宫演戏，这一举措，在康熙朝和咸丰朝都有先例，但是持续时间都很短，康熙朝更只是偶一为之。同治光绪朝后期的外班进宫演戏一直到庚子之乱方结束，在这之前，几乎无外班不成戏，而这样的花费，又是非常巨大的，仅以光绪二十年（1894）十月绮英馆总司事务兼正白旗骁骑参领坐办堂郎中文珮所上奏章为例：

绮英馆总司事务兼正白旗骁骑参领坐办堂郎中文珮，呈为请领银两事。窃职奉派照料义顺和等班在颐年殿等处承差，自本年正月十三日起，至十月初二日止，节次承差共三十八次，所有津贴各班承应人等饭钱以及精忠庙庙役、传差官役人等应需饭食、车费、津贴等项钱一万一千一百四吊七百文，以银易钱，合用银九百五十一两……请广储司银库支领，其文领知会借用广储司印信咨行，谨将需用银两清单附稿呈明可也。为此具呈。^④

^①马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第9页。

^②【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局1997年版，第四册，第1887页。

^③王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第106页。

^④丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第33页。

光绪二十年(1894)正月十三日至十月初二日,将近九个月,其间节次承差共三十八次,平均每个星期就有一次承差,艺人的饭钱以及各种勤杂人员的饭食、车辆、津贴就要花费900多两银子。而且这一时期慈禧对戏班另外的赏钱数额巨大,据说平均每班每次能有赏银将近400两。^①一年之中,有两次比较集中的演戏时间,一是元旦期间,一是十月初十日慈禧寿辰。据称,把所有开支算总起来,慈禧太后“全年观看外班的花销应不少于2万两白银。”^②再以光绪二十二年(1896)差事档统计,这一年进入宫廷演戏的外面戏班先后有四喜、玉成、承庆、同春、宝胜和、义顺和、福寿等班社,它们总共在紫禁城和颐和园演出近50场戏。参之去年看戏的开支,这一年看外班演戏的开支可知将远远超过上年。慈禧太后时代这样的大手笔开支,可为宫廷演剧的舞台美术等方面提供最大的经济支持。

但她对宫廷戏曲的演出的参与还不仅仅只体现在此一端。宫廷演戏自来就有一定的规定,体现出强烈的规范化特征,这种规范化特色是跟宫廷演剧的特殊性紧密相关的,同时,也是与宫廷演剧的观众的欣赏兴趣一致的。慈禧太后就是一个对演戏的规范化要求严格的人。她不仅爱看戏,而且爱指导戏,宫廷戏曲档案中记载下不少她对艺人的种种要求。其中,有对艺人话白、曲词速度和准确性的要求:

(光绪二十二年旨意档)正月十三日,上传……承应上角之上(人),
话白、曲子俱要慢白慢唱。

(光绪三十三年恩赏日记档)三月十一日,奉旨:著总管角首领排《行围得瑞》,曲子话白要准词唱。^③

上文已经从同治光绪年间宫廷戏衣的演变趋势得出这一时期的宫廷舞台对比较追求舞台效果的倾向。这一时期,慈禧太后的懿旨中多次对场上演员的服装和个人形象提出要求。

^①以光绪二十二年二月义顺和班在宫中演戏为例,演员最少的2两,场面管箱人等34两,切末130两,总计是470两。

^②丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社1999年版,第33页。

^③以上两条,马少波等:《中国京剧史》上册,中国戏剧出版社1990年版,第229-230页。

《进福迎祥》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。李福贵此面跷不准此打跷。^①

（光绪二十八年恩赏日记档）十月初八日，奉旨：以后遇有神将不准穿薄底靴。

（光绪三十年旨意档）九月二十二日，李庆平传旨：万寿承差里外学人等，彩鞋、彩靴俱要穿整齐。

（光绪三十年旨意档）九月二十四日，总管奉旨：老佛爷说，内学上场人等上角没有神气。上下场好松走，不许跑。以后俱个提起神唱曲子，不准调，如若不遵者，重责不饶。为此特传。

（光绪二十六年旨意档）八月初六日，崔玉贵传旨：上场人等以后上角不准大岔，当站住小八字。若不遵者拉下台就打。为此特传。^②

这些要求内容非常丰富，而且牵涉多个方面，包括艺人必须剃头，艺人在台上眼神眉目不得乱来，艺人的身材和体型必须维持一定的样子，艺人穿衣必须齐整；艺人的勾脸必须精致，不得粗糙地草草画过就上台；艺人在台上的裤子和靴子是这一时期慈禧反复强调的地方，很有可能是一个改革的意见或者是宫中演戏与民间大不相同的地方，而这时的艺人还不太熟悉新的规定，所以屡屡犯错。此外，还有一些上下场的规定，慈禧对艺人在舞台上精神风貌的要求甚高。

由此可见，慈禧太后不仅是看戏观众，而且是管戏的首领。除了对演员有要求外，慈禧还对管理演员的总管、首领、教习们提出意见。这些意见包括首领们在前后台的言语音量和姿势等，这些虽然不是与舞台表演直接相关的，但是却体现了慈禧太后对宫廷戏曲演出的严格要求和严格管理。在她对戏曲演出提出的意见中，还包括演员角色的调配、剧目出数的增减、舞台道具的安排以及舞台排场效果。

^①以上两条，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第228页。

^②以上四条，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第230页。

（光绪二十六年旨意档）四月初五日，王得祥传旨：《天雷报》添风伯、雨师。

（光绪三十年恩赏档）十月十四日，奉旨：以后唱《花蝴蝶》，不要采花那一场，上包老爷。

（光绪三十三年恩赏档）三月初三日，春喜传旨：再唱升帐高台之戏，添开门刀，多派龙套筋斗，……^①

慈禧太后对戏曲演出的管理甚至延伸到最细微的环节，几乎可以说，她看戏的时候就是她对戏曲演出的细枝末节严格监督的时候。清代昇平署的档案中保存着很多当时进入宫廷的外班演员应演的戏目，这些戏目都用黄宣纸折恭楷抄录，戏折写着戏名以及规定的演唱时刻。慈禧经常对着唱词听戏，不许有唱错念错的地方。安殿本戏词有两种，一种是慈禧早年用的，尺寸小、字也小，宽窄相当于现在的稿纸；另一种是供她年老、眼花后用的，尺寸加宽，字也大了许多。慈禧看戏非常认真，在殿上摆着戏本，演员的表演演唱必须依照“串贯”^②一丝不苟地表演。因为慈禧太后一边看演员的表演，一边对着串贯逐一批评，有错必纠。

慈禧太后爱看戏，也懂戏，并且在长期的观剧中对重要演员了如指掌。这种熟悉程度甚至不仅仅只在演员们舞台上的表现，在舞台之下，慈禧太后与这些演员之间甚至产生一种超越帝王和平民身份的亲密关系。据王瑶卿先生说：“西太后听戏很精，有时挑眼都挑得很服人。”王瑶卿在光绪朝末年进入宫廷演剧，这个时候正是慈禧太后生命中的最后一段看戏的时光，因此这个评价也可算是对慈禧太后戏曲艺术鉴赏能力的盖棺之论了。

综上所述，慈禧是同治光绪两朝的实际统治者，因为她个人对戏曲的特殊爱好，戏曲在这一时期获得了相当优越的发展机会以及物质支持。作为一个长期观演戏曲的人，她精通宫廷演剧中的各个剧种，并与演员以及管理演员的总管、首领、教习们建立了良好关系。由于她对戏曲的特殊爱好，民间戏曲和演员大量进入宫廷，她参与了对来自民间甫进入宫廷的戏曲的规范和管理。

^①以上三条，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第229-230页。

^②串贯：指宫内的戏目详细总讲，每出戏有每出戏的串贯，上面用各色笔记载着剧目名称，演出时间，人物扮相，唱词念白、板眼锣鼓、武打套数以及眼神表情、动作指法、四声韵律、尖团字音等等。

第三节 慈禧太后对京剧艺术发展的影响

本节以慈禧太后与宫廷京剧艺术发展之间的关系作为研究重点,深入探究她对京剧艺术发展的影响。

慈禧太后对京剧变革的贡献首先表现在唱腔上。她独排众议,支持谭鑫培在唱腔上的革新。谭鑫培在唱腔上立意创新,吸取了旦角的唱法,这一革新比之前“喊似雷”的唱法更有层次和表现力。谭鑫培的创新是根据他自己的声音条件来的,据说程长庚对谭鑫培的声音的评价是“子之声太甘,近于柔靡”,也有人说谭鑫培的嗓音“幽咽柔嫚”,“代表女性之音”。谭鑫培对自己的唱腔变革,除了个人声音条件的原因之外,还因为那时候他的代表剧目是诸如《李陵碑》、《失街亭》、《打棍出箱》等老生剧,这些老生剧的特色“在哀怨悲凉之处,在苍老凄凉之处”,正需要谭鑫培的嗓音条件才能诠释得当。谭鑫培的出新一开始也曾屡遭阻力,比如当时也是权势显赫的恭亲王奕訢就对谭鑫培的革新嗤之以鼻,有记载称奕訢曾说“我若听叫天,还不及听青衣呢。”奕訢对谭鑫培在唱腔中融合旦角唱法是颇不以为然的,但是慈禧能够接受他的革新,而且对他的表演非常赏识,当年曾在宫廷演出的艺人都回忆说慈禧很赏识他的表演,昇平署档案里,谭鑫培受赏多为最高一等。^①谭鑫培的创新是符合一个成熟的艺术家对艺术进行创新的规律的,但是这样的创新能否能够得到人们的理解和接受,就是艺术家及其艺术创新之命运的关键了。谭鑫培很幸运地得到了慈禧太后的支持,所以慈禧太后对谭鑫培的艺术生命包括京剧艺术的发展都是一个非常重要的人物。

慈禧太后对京剧变革的贡献其次表现在京剧的表演上,这一变革的开创者是后来有“通天教主”称号的王瑶卿。在王瑶卿进宫的光绪三十年(1904),旦角方面,宫中有已名角陈德霖、孙怡云,二人均在宫中担任正工青衣,嗓音高亮清朗。他甫一进宫,就开始在京剧演唱和表演上进行创新,在演唱上,他善于琢磨出既符合传统规律又有新意的唱腔,在表演上,他敢于打破前人一成不变的旧规,尝试在舞台上塑造鲜明的角色形象,与此同时,他还首先将表演动作融进演唱当中,“演得跟真事似的”。这就让以前表演粗糙的京剧艺术性大大提高,因而魅力大增。王瑶卿在旦角演唱和表演上的革新渐渐改变了旦角艺术在京剧中的地位,

^①丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社1999年版,第107-108页。

“在他之前，皮黄戏历来是以老生挑班，旦角只占次要地位。旦角里的青衣、老旦、刀马旦、武旦、玩笑旦等各行分工十分严格，青衣扮演端庄正派的女性，在表演上要遵循‘笑不露齿，行不动裙’的原则，只要有一条好嗓子，‘双手抱着肚子傻唱’就可以了。”^①慈禧对王瑶卿的创新很是认同，曾说“王大唱得不错”，之后新翻剧本的唱腔还交由他来安腔，可见对他的认可和支持。

除了对京剧变革的支持之外，慈禧对京剧剧本的贡献也非常大，这主要体现在三个方面。

第一是对剧本的规范和整理，清朝的宫廷演剧仅剧本就有一个庞大的体系，每出戏有6种用途的本子：即恭楷精写、专供帝后阅看的“安殿本”，专供排演人员使用的“总本”，记录戏中某角色单词的“单头本”，记录戏中角色歌唱、唱词、音符和节奏等的“曲谱”，记录戏中人物身段、武打等表演提示和舞台调度等的“排场”、“串头”，记录演出角色出场顺序等的“提纲”，后者专供舞台监督等人员使用。民间的戏曲向来没有这么严格系统的剧本体系，对剧本的要求也不甚高，像京剧这样的新兴剧种还崇尚演员的即兴创作，所以在剧本方面更是不成体系。但它们一旦进入宫廷演出，就不得不遵守宫廷演剧的规范，外班进入宫廷演戏，其中一个重要的工作就是剧本的整理。昇平署存有大量用白皮纸书写的安殿本，封面、封底用黄纸作，封面上的红纸签上写着戏名。看戏的时候，慈禧太后就对着安殿本戏词来看。所以每天唱哪几出戏，那么这几出戏的戏词本子就要放在宫里殿上，预备慈禧太后随时翻看。这样的安殿本现存有两种，一种是慈禧早年用的，尺寸小、字也小，宽窄相当于现在的稿纸；另一种是供她年老、眼花后用的，尺寸加宽，字也大了许多。

慈禧太后对京剧剧本的第二个贡献是，在这一时期，宫廷在她的主持之下改编了不少京剧剧本。

（光绪十八年旨意档）七月初九日，老佛爷旨意，着外边学生七月十五日唱《青石山》，按府内总本翻乱弹。

……《上路》“魔障”著改二簧。……（光绪三十三年恩赏日记档）^②

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第248页。

^②马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第229-230页。

这些改变剧本的举措都是在光绪年间，而且都是在外边学生的参与之下，宫内外共同合作完成的。慈禧太后改编剧本，最为知名的是对《昭代箫韶》的改变，这一史实许多研究者都在他们的著作中提到。周明泰在《昭代箫韶之三种脚本》一文中叙述了改编的整个经过：

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，亦可称为慈禧太后御制。^①

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过。《昭代箫韶》原为昆腔，此次改为皮黄，却是很大工作，昇平署没有这种人才，紫禁城内，只有内务府、如意馆、太医院几个机关，于是就由内务府、如意馆及太医院诸人出来全体帮助。可是如意馆、太医院对此事完全外行，只是帮助抄写，内务府虽较为内行，而通文之人则甚少。按宫中关于文字事情，都交翰林院办理，可是这件事情，西太后又不好意思交给翰林院。于是就大家胡凑起来，西太后自己编的唱词也很多，德霖除安置场子并编词句外；还要把西太后所编之词，都安上唱腔。^②有资料显示，《昭代箫韶》不仅改编为乱弹曲白，而且还在宫中上演过，而这样的演出很可能还是昇平署演员、民间名伶还有长春宫太监演员共同合作的：

（光绪二十四年五月初六）王德祥传旨 著本署排《昭代箫韶》，俱改乱弹曲白。本署人不敷用，著外学上角，再不敷用，著本宫上角。^③

由昆弋腔翻成皮簧的剧作，除了以上提到的几部之外，还有《征西异传》、《忠义传》、一至四本《剑锋春秋》、第十五本《铁旗阵》以及《十五贯》、《搜山

^①朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第289页。

^②齐如山：《谈四角·陈德霖》，中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编《京剧谈往录三编》，北京出版社1990年版，第134页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第266-267页。

打车》、《绒花记》、《双钉记》、《混元盒》、《双合印》、《义侠传》、《香帕记》等本戏。

改编出来的剧作，慈禧太后还会要求安上唱腔，以备上场演出。这也是慈禧太后对京剧艺术的第三个贡献。陈德霖和王瑶卿二位演员都是曾经为慈禧太后的唱词安过唱腔的人，陈德霖为《昭代箫韶》新翻剧本安过新腔，按他说，为这样的剧本安腔是非常困难的事情：

老佛爷所编的词，不但不能改，而且还得大恭维。可是有许多词句，真是难以安腔，无论如何，也得想法子迁就。所安的腔，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。^①

王瑶卿回忆，慈禧太后曾经把端午节上演的月令承应戏二本《阐道除邪》中“拘魂辩明”中韩氏的一段昆腔改成了反二簧，写出来的唱词虽然没法唱，她却不许旁人改动，先后派太監王福儿、陈德霖、孙怡云为这段唱词安唱腔，看戏时慈禧拍着板听，结果都“没有板”。次年端阳节她让王瑶卿也唱这一段，在反复琢磨了他们三人唱法后，王瑶卿又仔细分句，加了腔，好容易凑上了板。……^②

另外，还有一些文献提及慈禧太后编剧的事情，只是没有确切材料能证明某些剧目的确是出自慈禧太后手笔。曾经进宫为慈禧太后画像而在宫中居住将近两年的卡尔女士在她的著作中描述过慈禧太后编剧的经过：

太后喜顾曲，即如上章所述。而太后尤善编剧本，必则人所未知者。太后曾自出心裁，编成新剧本多种，情节离奇，唱片高雅可喜，较之俗本，大有霄壤之别。予在宫时，曾见其手订剧本一，一再推敲，煞费苦心。当演奏之际，太后凝神以视，极为注意，见有可改动处，则立刻飭宫监往后台，传旨矫正之。矫正之后，顿觉生色不少。由此可见太后之多才多艺。^③

^①齐如山：《谈四角·陈德霖》，中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编《京剧谈往录三编》，北京出版社1990年版，第134页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第268-169页。

^③【美国】卡尔女士：《外国人笔下的清宫秘闻——慈禧写照记》，珠海出版社1995年版，第64页。

卡尔女士是否懂得中国戏曲很难说,但是她的叙述中却包含了慈禧太后编剧的完整经过,首先是苦心推敲,然后是上场演出,并在演出中不断发现问题,对剧本进行修改。这一经过还向我们传达一个信息,那就是慈禧太后是懂得戏曲之人,她的编剧是面向舞台的场上之戏,而不仅仅是只供阅读的几案之作。慈禧太后编戏之说也同样出自于陪伴她两年多的德龄公主:

照宫中的习惯,虽然不是明定的法制,逢到每月的朔望两日,照例是要唱一次戏的。这些戏的脚本有许多就是太后自己所编的;原来太后对于中国的古剧认识得也很深切,再加她的文学本来也有相当的根底,所以要写些剧本,实在不是一件难事!^①

综上所述,慈禧太后对京剧艺术的影响主要表现在两个主要的方面。首先,京剧艺术发展过程中的几个关键的变革都与慈禧太后的支持和鼓励很有关系,其中第一个变革是在唱腔上,以谭鑫培为代表,第二个变革在京剧的表演上,以王瑶卿为代表。其次,慈禧对京剧剧本的贡献非常大,这主要体现在三个方面,第一是对京剧剧本的规范和整理,第二是改编了一批京剧剧本,第三是为这一批改编的京剧剧本安腔,并促使它们实际地上场演出。除此之外,慈禧太后还有可能新编了一批剧本,但究竟是哪些我们现在不得而知。

本章小结

本章研究同治光绪时期宫廷演剧观众的相关情况,光绪皇帝从对京剧并无热情到成为鼓板的专业人士,其他亲王大臣贝勒诸少年以及翰林诸名士中也出现大量京剧爱好者,他们当中有一些还具有相当的京剧表演能力。慈禧作为同治光绪两朝的实际统治者,为戏曲发展提供了优越的发展机会以及物质支持,她精通宫廷演剧中的各个剧种,并与演员以及管理演员的总管、首领、教习们建立了良好关系。由于她对戏曲的特殊爱好,民间戏曲和演员大量进入宫廷,她参与了由民间进入宫廷的戏曲的规范和管理。慈禧太后对京剧艺术的影响主要表现在两个

^①德龄:《慈禧太后私生活秘录》,天津古籍出版社1999年版,第256页。

方面。首先，京剧艺术的发展过程中的几个关键的变革都与慈禧太后的支持和鼓励有关，其中第一个变革是在唱腔上，以谭鑫培为代表，第二个变革在京剧的表演上，以王瑶卿为代表。其次，慈禧太后对京剧剧本的贡献也非常大，这主要体现在三个方面：第一，慈禧太后的观剧习惯促使宫中对京剧剧本进行规范和整理；第二，慈禧太后主持改编了一批京剧剧本；第三，慈禧太后派遣京剧演员中的高手为这一批改编的京剧剧本安腔，并促使它们上场演出。

第五章 同治光绪年间宫廷演剧中的演员研究

戏曲艺术作为综合艺术的所有特质都是通过演员的表演达到统一的,戏曲表演中所蕴含的视觉艺术和听觉艺术都是由演员表现的,美术、舞蹈、音乐、文学剧本正是在演员的表演中得到高度的统一,也因为不同的演员呈现不同的风貌,演员在以京剧为代表的传统戏曲中就更加重要了。所以,本文研究同治光绪宫廷演剧的情况,对演员研究进行是题中应有之义。本章对同治光绪年间戏剧演员的研究,包括同治光绪宫廷演员的构成、演员的培养以及演员的生存状态三个方面。本文对京剧演员的研究占据了尤其多的篇幅,这一方面是因为这一时期京剧在宫廷演剧中的重要地位,另一方面也是为了更进一步明确宫廷的演剧环境对京剧艺术的影响究竟体现在哪些方面。

第一节 同治光绪年间宫廷演剧的演员构成

在清代,戏曲自开国之初就被列为朝廷仪典的一部分,同时,清代列代帝王又都嗜好戏曲。为了满足宫廷戏曲演出的多重需要,戏曲艺人的培养和管理从清初就已经开始,前后依次经过顺治时期的初创,康熙雍正时期的调整和巩固,后来又经过乾隆时期的扩张以及道光七年(1827)的调整。乾隆下诏扩充宫廷演剧机构,把“和声署”迁移到南花园,改称“南府”,其中的太监艺人,被称为“内学”,“内学”有大、小之分;还有从八旗子弟中选取入宫的艺人,被称为“旗籍学生”;另有大批充实南府的民间艺人,他们被称为“外学”,“外学”也有头、二、三之别。早在乾隆时期,庞大的演剧队伍中就已经形成了民籍民间艺人、旗籍八旗子弟和太监艺人鼎足而三的格局。清朝宫廷演剧在道光朝发生了全面的变化,此前庞大的皇家剧团在改革中瓦解,规模大幅度缩减。道光初年,南府、景山合二为一,并增设档案房,理承文牒、会计事宜。道光七年(1827),皇帝下诏,命“南府民籍学生全数退出,仍回原籍。”从此内廷戏曲演出由昇平署承担,宫中只有习艺太监进行例行公事的小规模戏曲演出,道光皇帝的这一改革对清朝宫廷演剧产生了比较大的影响,一些剧目甚至从此都不再搬演,比如月令承应戏中除夕承应的剧目之一《升平除岁·彩炬祈年》就不再演出,这可能是调整缩减

后昇平署的人数大为减少，演戏的能力已经大不如前，再无法完成这样的演出任务了。民籍学生在清朝宫廷演剧舞台上缺席就是从道光七年（1827）的这一改革开始的，清廷重开挑选民间名优和著名戏班进宫承差，已经是咸丰三年（1853）的三月，这一时期，宫中不仅挑选各戏班优秀伶人到宫廷教太监会学戏，称为“教习”，而且同时传外面戏班进宫应差，谓之“内廷供奉”。不过，民籍艺人这次进宫演戏的时间并不长，第二次鸦片战争之后咸丰皇帝逃往承德避暑山庄，重新组织演戏的队伍，他分三拨把京城的内府伶人和外学艺人共两百来人先后调到避暑山庄来给他演戏。咸丰皇帝对二簧戏的兴致较浓，宫廷按例七月要演的昆弋节令戏，如七夕的《仕女乞巧》，十五日中元节的《佛旨度魔》等，都弃而不演，换为演出二簧戏。咸丰皇帝死后宫廷演剧暂时停止，同治二年（1863）两宫皇太后发布懿旨宣布裁退民籍教习、学生、随手，所以这一时期，宫廷演剧的主力是昇平署的太监们。“自同治二年（1863）开禁以后，上场的角色，不论昆弋乱弹，都由昇平署太监担任。”^①直到同治四年（1864），才重新开始从民间挑选当差人员，胡琴第一次在内府的档案中出现：

同治四年十月二十九日，奴才李奏：……奴才讨要在额数随手三名，今于十月二十六日，奴才挑得：鼓，唐阿招，年五十一岁，系江苏人。胡琴、弦子、笛，沈湘泉，年五十一岁，系江苏人。梳水头人，郭顺儿，年二十二岁，宛平县人。……^②

由于同治四年（1865）之后宫中演剧日繁，宫廷内部的演员渐渐不敷应对，又不曾从民间挑选演员进宫承应，所以这一时期甚至出现借用演员的情况。同治九年四月十五日，恒英传旨：“以后乱弹戏不准中和乐、钱粮处之人上场，如人不敷用，总管、首领人等均可上场。”^③中和乐为演奏音乐之人，钱粮处为管理粮饷、银钱及所有演戏服装、道具之类的机构，那里的人员都不是最好的演戏者，甚至可能是根本不适合演戏的淘汰者，曾有学艺不成的太监转到了钱粮处。由此

^①朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第613页。

^②朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第612页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第234页。

可见，演员的缺乏已经到了相当严重的地步，所以不久以后就有一批新进的太监进宫学戏演戏。同治十年（1871）三月二十二日“李回事传旨与总管：着内学新进太监学昆腔乱弹。当面又传：着中和乐新进太监学昆腔乱弹，准其内学调用。”^①同日，总管韩福禄奉旨：“传与中和乐首领，新进小人们学乱弹戏。”新进小人们就是宫中对演戏太监的称谓。慈禧太后的兴趣也多在乱弹西皮二黄之上，所以宫中还为乱弹西皮二黄演员建立了专档《乱弹戏人名次序档》，其中列举了由太监们主演的乱弹戏，包括常见的乱弹戏《孝廉报》、《刺汤》，以及包公戏《普天乐》、讲黄天霸与窦尔敦故事的《连环套》及《应天球》等连台本乱弹戏。据光绪六年（1880）花名档记载，连同总管、首领在内，有各行当太监共 68 名，外边人 39 名，其中掌仪司等处要来的专职筋斗人 20 名，其余是民籍鼓、笛、随手及看单、梳水头等后台杂务人员，总共 107 人。但是这些演员的数量和质量还是不能令慈禧太后满意，所以这一时期她很可能已经在着手建立长春宫的本家班，同治十一年（1872）三月份，恒英传旨：“于三月十四日起，着会唱乱弹二簧之人、筋斗、随手上，每日进中正殿门至长春宫，未正到齐。”^②这些每日进长春宫的会唱乱弹二簧之人、筋斗、随手应该是协助她筹建和培养长春宫本家班的。所谓长春宫本家班是一个由内廷小太监组成的名为“普天同庆”科班，这些太监们不属于昇平署管理，以长春宫的太监为主体，被当时以太后为中心的清廷称作“本宫”。这个本家班很快就组建起来，并且成为一个独立的演剧组织。他们和昇平署的太监、外学的艺人们一同演出，所演的戏被称作“本家戏”或“本宫戏”，以示区别，档案上在他们演出剧目前写上一个“本”字，由昇平署太监的戏前写一个“府”字。^③在朱家溍和丁汝芹二位合著的《清代内廷演剧始末考》一书中，他们提到光绪五年（1879）本家班已经在单独演戏。

光绪五年开禁之后，出现了在剧目之前有一个“本”字，这是一个由内廷太监组成的演戏科班演出的戏。这些小太监不属于昇平署管理，以长春宫的太监为主体，被当时称作“本宫”或“本家”……太监科班一直延

^①周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社 1971 年版。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 237 页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 27 页。

续到清亡之后，民国初年，仍有科班里的太监在宫中为小朝廷演戏。^①

这一科班的建立有人说是在同治年间，也有人说在光绪初年，正式档案是在光绪五年（1879）开禁唱戏时。关于这一班社建立的原因，朱家潜认为是慈禧太后加强西皮二簧的措施，慈禧的这一举措，即使不是为了直接加强京剧，至少也是为了方便自己看戏和发展个人对戏曲艺术兴趣。“关于本宫戏，在太监们口语中又称本家戏，这是光绪九年（1883）大批挑进民籍教习之前，在宫中新起的一个科班，挑选年幼的太監学戏，以西皮二簧为主，后来也兼学昆腔，可能这是西太后要加强西皮二簧的措施。”^②在客观上，这一措施确实有利于提高宫廷中西皮二黄的地位及其在宫廷中演出的频率。光绪的老师翁同龢记下了光绪十年（1884）十月观看慈禧长春宫本家班演戏的感受，初初建立的本家班戏班在光绪十年（1884）的慈禧太后万寿上日日演戏给近支王公、内府诸公观看，翁同龢敏锐地发觉了由内侍组建戏班是一件前所未有的罕事：

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，而中宫厌笛，近侍登场，亦罕事也。此数日长春宫戏八点钟方散。^③

宫廷内部演戏人员不断扩大还是不能够满足宫内看戏的需要，因为慈安太后释服之期过后宫内的演出活动立马剧增。光绪九年（1883）六月十二日，也就是释服的第二日，漱芳斋戏台上一日唱戏就将近十个小时，次日接着有戏。十五日，仍旧在漱芳斋演戏，这次演戏时间更长，从辰正三刻到戌正一分，将近十二个小时。因此宫内演戏又出现了人员短缺，所以从民间诏入艺人进宫演戏就变得十分迫切了。

光绪九年三月二十五日，奴才边得奎谨奏：为求恩事，奴才再四思维，

^①朱家潜、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，中国书店出版社 2007 年 1 月版，第 364 页。

^②朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社 1990 年版，第 620 页。

^③【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局 1997 年版。

所当差使实实欠缺教习。奴才恐以后差使迟误，奴才叩求恩赏挑民籍十门角教习、场面人等二十九名，奴才不敢自专，于旨教导，如蒙允准，请交内务府大臣办理，谨此奏请。二十七日交堂。教习人名十九名：净，袁大奎。旦，张云亭。丑，姚阿奔。旦，严福喜。外，殷荣海。小生，王阿巧。生，张长保。生，陈寿峰。净，方镇泉。小生，鲍福山。弋腔正旦，纪长寿。正生，刘长喜。武生，杨隆寿。生，李顺亭。武旦，彩福禄。武旦，许福英。武丑，许福雄。武净，李永泉。武行，管提纲、朱廷贵。场面人十名，庆玉，张大，刘祥、杜四、刘禄、张兴、张七、长顺、永福、老儿武奎斌。谨此奏闻。^①

慈禧爱好京剧，并且已经着手在宫廷内部培养一些乱弹二簧艺人，但是民间乱弹二簧演出的独特魅力以及民间艺人的高超表演艺术仍然令她向往。她可能也注意到民间戏曲艺人的水平之高是宫内太监难以追平的，同时，民间西皮二簧戏的发展也是她所希望亲身感受的。所以这一时期的昇平署还担任一项重要任务，选拔优秀的民间艺人进宫参与演出。丁汝芹提到“晚清北京戏园子要给昇平署总管、首领太监留出座位，让他们随意看戏选择进宫的艺人。”^②自此之后，民间伶人开始不间断地进入宫廷。自光绪九年（1883）开始，一直到光绪三十四年（1908）的二十六年间，挑进内廷的艺人不仅有昆弋二腔演员，还有二黄、秦腔演员，皮黄名伶如谭鑫培，梆子名伶如郭宝臣、侯俊山等；不仅有诸剧种的不同行当，生、旦、净、丑齐全，还有场面艺人、随手等。二十六年间共计 89 人，到宣统三年，共 92 人。^③正如徐慕云所说：“此时外间名角，无不入供奉者。”^④

但是到了光绪中期，慈禧对只看挑选进宫的艺人表演演剧不太满足，于是她又重开传外班进宫演戏的特例。有研究者提到康熙曾看内聚班演昆戏《长生殿》，可见传外班进宫演戏非始于光绪十九年（1893），但同治光绪时期外班进宫演戏是为时最长，规模空前的。这些进宫演戏的外班都是当时京城之中最为优秀的班社，清宫传差时他们进宫唱戏，平时则照常在京城唱戏。

^①朱家潜：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社 1990 年版，第 618 页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社 1999 年版，第 104 页。

^③王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆 2006 年 10 月版，第 580、第 583 页。

^④徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社 2001 年版，第 295 页。

光绪十九年六月十一日，奉旨着总管、首领，多排新戏轴子，开团场、庆典伺候。总管庆喜跪奏：本署内外学生实不符应差，奴才叩肯天恩，传外边各班角色于光绪十九年七月初一起，轮班进内，排演差使以备庆典承应，为此请旨。此片初九日交堂。^①

这一传进外班演戏的提议很快得到实行，并且外班演员很快在同治光绪年间的宫廷戏曲演出中占据一席之地，庆典承应期间几乎每天的戏曲演出都有外班的参与。光绪十九年（1893）七月一日，刚刚奏准正式传进外面戏班进宫演戏，即命进传外班出演临时承应戏：

初一日，纯一斋承应，三庆班伺候戏十四出；
初五日，纯一斋承应，玉成班伺候戏十一出；
初八日，纯一斋承应，宝和班伺候戏十三出；
十三日，纯一斋承应，义顺和班伺候戏十二出；
十四日，纯一斋承应，小丹桂班伺候戏十出；
十五日，纯一斋承应，同春班伺候戏十一出。^②

又如，光绪十九年（1893）九月二十日敬事房传旨：

十月初一日，同春班；初二日，四喜班；初七日，玉成班；初八日，宝胜和班；初九日，丹桂班；初十日，四喜班；十一日，义顺和班；十二日，同春班；十三日，玉成班。此九日，颐年殿伺候戏。^③

于是宫廷戏曲演出的队伍在同治光绪年间再一次扩大，这一时期，参与宫廷演剧的，不仅有昇平署的戏曲演员，而且有长春宫本家班，还有外边的整班演员。“光

^①朱家溍：《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》，马少波等：《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社1990年版，第622页。

^②周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

^③周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

绪十九年(1893)至二十六年(1900)期间,宫中演戏,除昇平署教习和学生以及太监外,每次必传外班轮流进内演唱。”^①

光绪十九年(1893)的慈禧万寿,外班演员参与了万寿节的演戏,翁同龢被赏戏,他记下了十月初十日这一天进宫看戏的感受。

晴暖无风。皇太后圣寿节。...此七日皆外班戏,今日四喜部,余多新班,大约间巷靡曼之音,淫哇之曲,无不杂陈也。^②

从他的日记,我们可以看到宫廷在节庆中用外班演戏,他们所演之戏,都应是民间流行曲调剧目,而且有王公大臣在场,已经不再像道光时期那样认为民间俗曲在王公大臣出现的场合中演出是不妥的。在另一则日记中,他还回顾了自咸丰末年到光绪中后期内廷演剧中外班进宫演戏的情况:

咸丰季年,中官习戏者颇多,亦尝传民间戏班在内承应。同治时稍稍开禁,至光绪十七八年而大盛,间巷歌讴,村社谐笑,亦编入曲,而各戏班排日承应,其教曲者月支粮,赏顶带,户部有籍可查者数十人。其始,廷臣听戏无外班,近年专用外班,内官所演不过数出典重吉祥旧花样而已。即如此二日,一四喜、一同春,皆外班也。识此以见风气推移之速。^③

外班进宫演戏之后,在庆典承应时,宫廷演剧与之前相比发生了一些变化,昇平署或者长春宫的演员开始演出“数出典重吉祥旧花样而已,”看戏的重点似乎已经放到民间戏班所演之戏上。庚子之乱之后,清代宫廷不再传整个戏班进宫演出,而是恢复了挑选优秀的单个艺人进宫演出。这之后,宫廷的戏曲活动也逐渐收敛,走向衰微。“此(指传民间戏班入内承应)事例沿用至庚子变乱始罢,回銮后民籍教习仍照常供奉,而已不传外班。遇万寿有戏,多者不过七八天,盖此际国事日非,亡徵已兆,虽慈禧奢侈,亦无复能再鼓其铺张之勇气矣。”^④不传

^①朱家潜:《清代乱弹戏在宫中发展的有关史料》,《中国京剧史》上册,中国戏剧出版社1990年版,第606页。

^②【清】翁同龢:《翁同龢日记》,陈义杰点校,中华书局1997年版,第五册2641页。

^③【清】翁同龢:《翁同龢日记》,陈义杰点校,中华书局1997年版,第五册2826页。

^④王芷章:《清昇平署志略》,商务印书馆2006年10月版,第120页。

外班进宫演戏，确实与当时国内局势有直接关系，但是是否是因为此际的慈禧太后不敢铺张浪费就比较难说，因为此后虽然只从民间挑选伶人，但是因为赏赐不薄，开支也并不少的。

综上所述，同治光绪宫廷演剧的演员规模自同治年起，经历了不断的扩张，同治初年或者最迟在光绪九年（1883），昇平署演员之外，宫中演戏出现了由长春宫太监承应的情况。同时，清廷大量昭入民间演员进宫，从光绪九年（1883）开始诏入民籍演员，一直到光绪朝结束时仍不断诏入民籍演员，光绪十九年

（1893）开始诏入整个外班，一直到光绪二十六年（1900）之后才停止诏入外班演戏，这一段时期，同治光绪宫廷演剧在很长时间里呈现出三班争胜的景象。而演员结构的变化，正反映了同治光绪时期清廷戏曲演出的兴盛以及京剧艺术的繁盛。无论是长春宫太监班的出现，还是民籍演员及民间戏班的进入宫廷，都是京剧艺术在清廷势力扩张的具体表现之一。

第二节 同治光绪年间宫廷戏曲演员的培养

清代承明之旧，自开国之初就设立教坊司奏演朝会宴享之乐，同时，戏曲作为艺术和休闲娱乐活动的一种，得到清朝历代统治者的喜爱，为了满足宫廷戏曲演出的多方面的需要，戏曲艺人的培养从清初就已经开始。戏曲管理的机构同时也是戏曲艺人培养的机构，经过顺治时期的初创，康熙时期的巩固，乾隆时期的扩张以及道光七年（1827）的调整，戏曲艺人的管理机构在同治光绪时期高度成熟。同治光绪宫廷演剧的艺人不仅仅包括之前传统的演剧机构昇平署艺人，还包括光绪九年（1883）后从民间大量选调的名伶，以及不时从民间选调的优秀的整体的戏班。

首先，我们来看宫廷对来自民间的戏曲演员的培养。宫廷戏曲艺人的培养，并不是与民间完全隔绝的。翻看清代内廷资料，我们可以看到，民间戏曲艺人一直在戏曲艺人的培养中占据重要位置。他们不仅参与宫廷戏曲的演出，而且承担戏曲艺人的培养的重任。“悉曰教习，除承应外，并传太监艺术”。^①而且每当宫中有诸如万寿承应之类的演剧活动时，宫中就会着手从民间挑选演员，光绪九年（1883），慈禧五旬寿日，挑选了张淇林、杨隆寿、鲍福山、彩福禄、严福喜等

^①王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第533页。

18人入宫当差，他们不仅负责演唱，承担演出任务，而且还担任教习，负责向太监传授新戏。小德张演的《盗仙草》就是外请教师杨隆寿负责教授的，获得了慈禧的赞赏。某些民间艺人还负责排戏和监管演出等事宜。民间演员进宫演出，实行的是专人负责，每一行当均有相应的擅长的艺人负责，以保证演出质量。光绪三十年（1904）慈禧万寿一过，昇平署奉旨请周如奎、张长保、余庄儿、侯俊山、陈德霖等人分别负责他们擅长的剧种和行当：“周如奎、张长保是有武行之戏着二人专管，每人加添二两钱米；是有武旦之戏着于庄儿专管，加添二两钱粮米；梆子文武着侯俊山专管，加添二两粮米；文旦之戏着陈得林专管，加添二两粮米。”^①这些进入宫廷演出的民间艺人不仅是宫中太监的教习，而且还是后进宫廷演出的戏班和演员的“老师”。光绪二十三年（1897）三月十六日，“祥王老爷传旨，由三月十六日起，着外边民籍学生帮外班查对唱”。^②进入内廷的外班在对白和唱词上也许有与内廷相异的表现方式，并且有不被内廷习惯的地方，而自九年起即已经在内廷演出的民籍学生，无疑因为久在宫廷之中而已经熟习内廷的种种规矩，所以民间的艺人和民间的戏班前后进入内廷演剧的环境，也先后成为内廷演剧这一总体环境的“学生”，从此之后，他们的表演演唱各个方面无疑会打上宫廷演剧风格的烙印。无论是因为优秀而先一步被挑进宫廷的民间艺人，还是随后随着优秀的戏班进入内廷演戏的艺人，都在事实上成为沟通宫廷演剧与民间演剧的桥梁。民间艺人进宫演出，其实也是一次经受宫廷演剧的风格和规范影响的过程，在这种情况下，我们也可以说，在宫廷培养的演员中，民间艺人也是其中之一。民间戏班的选派自光绪十九年（1893）开始，民间演员大量进入宫廷，他们带来的是民间新近流行的剧目和剧种以及表演方式，同时，也把宫内演剧的特色带出宫廷，从而促进了宫廷演剧与民间演剧的双向交流。

民间演员进宫演出，首先要过的是剧本关。清代宫廷剧本有完备的体系，而民间艺人并没有建立剧本的习惯。但是宫中提出必须建立剧本的要求之后，民间剧本或者因此得以建立，或者因此得到强制的修改或者以典雅化和精致化的文饰是极有可能的。而且民间艺人的剧本进呈之后，昇平署安排专人在演出之前审阅、修订或润色之后，再精抄呈进，包括帝后阅览的安殿本，昇平署存档底本和供排演的串头本、排演本，昇平署还保留相关档案以备查检。如光绪二十三年（1897）

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第249-250页。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第253页。

正月初五日，李文泰传旨：“旨著总管马得安、内学首领，凡所传戏本俱著外学该角攒本，不要外班的，以前所递戏本一概废弃，著外学重新另串，以后外学该角、筋斗、随手等永住昇平署，以备传要戏本，当日传，次日要呈递。凡承戏之日，著该班安本。”^①宫廷对民间剧本的要求十分严格，慈禧太后和光绪皇帝都会提前参阅民间呈递的剧本：“以后遇有外学戏，俱要本子，老佛爷一份，万岁爷一份。钦此。”^②遇有外学戏，而且是勿论什么外学戏都需要剧本。

第二，艺人在演出时的服装化妆也是宫廷打理，艺人们参与演出的某些剧目也是宫中特有，因此有自己独有的规模和排场，所以宫廷的舞台艺术就这样间接地传达到民间。我们可以参考梅兰芳对自己曾参加的昇平署在1923年组织的最后一次演戏的谈话记录，看看在他眼里的宫廷演戏的情况，梅兰芳在这次演出中演了《堆花》。在他看来，皇宫里演《堆花》很是不同。“这天我们的《惊梦》堆花一场，除十二花神、大花神和四个云童之外，又加十二个仙童，手执挑竿绢花灯，也是宫里箱上的，做得极精致。”^③从他的描述中，我们可以看到，宫中演出的排场是超过民间的，这一点从人数的增加上就可以看出；此外，演员手持的道具也比民间来得精致。梅兰芳在当时已经是民间一流的演员，他的识见自然已经在民间演员中属于上层，而仍然以为宫中当时的道具极为精致，可见宫中道具制作的水准不低。1923年的小朝廷，其势力和实力都远远不如之前，而这时昇平署一场演戏，还是保持着这样的排场，可见追求演戏的排场，是宫中由来的惯例。演员进宫表演，有时是用宫里专门为他们配备的服装。宫中服装的制作水平和舞台效果也是民间戏装难以追平的。“《惊梦》下去，下面就是杨老板（即杨小楼）的《金钱豹》。他已经扮好了，正在大镜子前照着；他用的也是宫里的服装，那对翎子又宽又长，翎子梢在后面有些扫着地，一只豹尾在脑后垂下搭着十字，下面还与靴腰齐；一件古钱纹锦地片金开氅，真是一副五彩斑斓威猛的形象。”^④民间演员进宫出宫之间，对宫廷舞台艺术的实际体验想必会给他们极大的启示，而民间戏曲的服装制作、舞台艺术等方面大概也会有选择地从宫中吸取经验。

第三，艺人在演出过程中的艺术瑕疵也在宫廷严格的规范中得到修正，演员

^①周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第64页。

^③朱家潜：《昇平署的最后一次承应戏》，《紫禁城》1995年01期，第11页。

^④朱家潜：《昇平署的最后一次承应戏》，《紫禁城》1995年01期，第11页。

的身段亮相，念白唱词以及辅助的锣鼓经、道具等等都将在宫廷的戏曲舞台上得到规范。以皮黄为例，皮黄演员在戏曲创作和演出中都占据中心位置，在很长一段时间里，演员的临场发挥是观众接受和认可的，这也有利于演员们在表演艺术上的创新。但是也出现了某些演员在舞台上过于随意的倾向，这一点，连当时的大牌演员孙菊仙也不例外，但是他的过于随意的演出得到了宫内观众的指摘，光绪二十二年（1896）十二月初十日旨意档中有旨意下达，命他在舞台上词调要严格按照规定，“……孙菊仙承应戏，词调不允稍减。莫违。钦此。”^①光绪二十六年三月十五日，谭鑫培罗寿山在宫内演《天雷报》，当日旨意档记载：“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、牌各四个，中军一名。众人求赏，白：求状元老爷开恩，赏二老几两银子，叫他二老回去罢。碰死后状元白：撇在荒郊。”^②慈禧太后对舞台上几乎各个要素都提出修改意见，包括演出人员、舞台背景、演员台词都详加安排。而且在对某些剧目的重复观演中，慈禧太后还不断对它们进行改进。三个星期以后，还是谭鑫培演《天雷报》，当年四月初五日的旨意档上记载，慈禧太后再次对《天雷报》一剧的舞台调度提出了修改意见。“王得祥传旨：《天雷报》添风伯雨师。”^③

第四，某些艺人的创新在宫廷观众中得到认可。戏曲艺术能够发展进步，一个重要的原因是演员懂得根据个人条件充分发挥自己的艺术才能，充分完美地表现所能够表现的人物，因此，演员的创新精神十分重要，不可多得。从戏曲的表演演唱艺术来说，戏曲中各种行当人物的嗓音造型应该与人物的性格、气质、年龄等紧紧相连，从人物出发处理好情与声的关系。而不同的演员有自己的嗓音条件，所以艺术造诣高的演员在唱腔演唱上是非常讲究的。他们的唱腔根据他们所要表现的人物感情，结合自己本人的嗓音条件形成独特的演唱风格。谭鑫培就是一个对唱腔特别讲究的演员，他的唱腔，一方面吸收了传统老生唱法的浑厚高亢的特点，同时又对只讲唱声、不讲唱情的缺点加以改造，创造出旋律优美、抑扬有致、声情并茂的谭派唱腔。杨小楼是武生行的代表演员，但是他却创造出“武戏文唱”，他的武戏文唱，是在集成传统武打技术的基础上，一方面在技术动作上加以美化，增强其舞蹈性，同时使武生的基本技术服从剧情和表演需要，使动

^①周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

^②周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

^③周明泰：《清昇平署存档事例漫钞》，引自《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社1971年版。

作变成一种优美的舞姿和塑造人物形象的手段。杨小楼在唱念做打诸方面均达最高水准之外，表演艺术的精妙传神，绝不只限于武生本行。时至今日，一些欣赏京剧艺术的老专家们提起杨小楼的表演都会赞不绝口，甚至发出“既已空前，又已绝后”的感叹。而在旦角表演艺术上有很大创新的王瑶卿是演员中创新成绩卓著的代表，他不仅改造了旧时旦角的化妆服饰，而且敢于大胆淘汰旧时旦角表演中只讲唱，不讲表情动作的所谓“抱肚子傻唱”的青衣行当，丰富并提高了京剧青衣行当塑造人物形象的能力。艺人的创新在以慈禧为代表的观众中得到认可可是他们得以继续创新的最大支持。在艺术鉴赏力普遍不低的情况下，宫廷的支持将是其他任何力量都难以企及的。演员谭鑫培在唱腔上的创新获得了以慈禧太后为代表的帝后观众群的支持，这种有力的支持帮助他抵御了来自其他方面的反对意见。谭鑫培在唱腔中吸取旦角唱法的创新遇到的阻碍之一来自当时权势显赫的恭亲王奕訢，他对谭鑫培的革新嗤之以鼻，很不以为然。好在还有慈禧能够接受他的革新，而且对他的表演非常赏识，所以他才可以将这一创新一直继续下去。齐如山先生曾撰文说明谭鑫培获得巨大成功的原因：“除恒传进宫演戏之外，并于便中见各王公及内府大臣时，常常夸奖他。各王公大臣，为得太后之欢喜，每于府中家中演堂会戏时，必有谭之戏。也就是为的看过之后，于便中见太后时，有话说。因此各王府宅门，对于谭，都要另眼相看。如此一来，谭的声望，便一天比一天高，架子也一天比一天大。所以彼时有‘谭贝勒’的外号……西后喜爱叫天，则亲信人员，焉得不捧叫天呢？此叫天之所以特别红及其红的原因也。”^①又比如王瑶卿，在演唱上，他善于琢磨出既符合传统规律又有新意的唱腔，在表演上，他敢于打破前人一成不变的旧规，尝试在舞台上塑造鲜明的角色形象，与此同时，他还首先将表演动作融进演唱当中，慈禧对王瑶卿的创新很是认同，她曾说过“王大唱得不错”。以后新翻剧本的唱腔还交由他来安腔，可见对他的认可和支持。不同的观众对戏曲艺术的支持的力量是不同的，比如慈禧太后以同治光绪二朝的实际统治者而具有的支持力度和辐射力量就大大超过其他人，在拥有宫廷支持力量的背景下大胆创新，是演员受益于宫廷演出的地方，因此，我们可以说，宫廷演剧是演员获得成长的一个阵地。

第五，宫廷为戏曲演员提供了良好的物质保障和精神支持，因此相当多的高

^①齐如山：《谈四角：谭鑫培》，中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料委员会编《京剧谈往录三编》，1990年版，第111-112页。

水平艺人在宫廷的演出活动中得到了艺术交流和悉心戏曲艺术研究的精进机会。同治光绪时期的宫廷，不仅是戏曲演出的胜地，同时，也成为培养戏曲艺人的胜地。著名丑角演员王长林就曾经在慈禧太后的全力支持下获得了研磨技艺的好机会。“光绪十八年春，甫自春江返棹，即应南府之召，为内廷供奉。慈禧后以其为胜春魁弟子，先时聆其雅奏，已大嘉奖，赐金甚厚。长林自是悉心探讨剧艺，无外务纷扰于中，遂得以称霸菊部。”^①王长林进宫之后不仅得到慈禧太后的对他技艺的认可，而且获得慈禧太后赐予的丰厚赏金，精神和物质双方面的保证是他艺术精研的保证。另外，大量的民间演员在宫廷演剧中集合，然后遵照宫廷的安排上台演戏，是不同于把民间演戏搬到宫廷背景之下的，而是一个全新的演剧状态。这些民间一流的演员在民间本是分属不同班社的，但是他们一旦在短时间内被集中在宫廷之中合作演戏，就不得不重新开始调整自己的演戏方式同时学习对方的演戏以备适应新的演剧环境，这是实际上是一个非常难得的演艺交流的机会。据说陈德霖在入署演戏之后就因为宫内演戏高手如林而得知自己功力不到，因此发奋练功。

（陈德霖）庚子而后，入昇平署，为供奉，极荷孝钦之宠。一日，漱云与孙怡云合演，怡云难之，漱云大窘，乃自悟功夫尚未纯熟，遂发奋力学。五更起独步金鱼池，肆力喊噪，喉日以润，如此十年，艺乃大成。^②

同治光绪宫廷对戏曲艺人的培养，一个主要的方面便是对昇平署艺人和太监演员的培养。本文主要对慈禧长春宫本家班艺人的培养予以介绍。

慈禧是戏曲艺术的狂热爱好者，她为了更好地满足自己的爱好，培养了一支特殊的戏曲演出队伍，是为长春宫本家班，开创了宫廷中科班培养艺人的先例。这支本家班的学生是来自各个宫里和王府的年轻太监，以慈禧太后自己居住的长春宫太监为主，他们学习和演出的主要内容是京剧。慈禧喜欢看京剧，更喜欢给出改进意见，这支长春宫的本家班就是在她的直接授意之下建立，并且在她的直接指导之下逐渐发展起来的。长春宫本家班的建立时间现在仍无定论。可以肯定的是，它的建立，培养了一批合格的京剧艺人。

^①张次溪：《燕都名伶传》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第1202页。

^②张次溪：《燕都名伶传》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第1199页。

宫中唱戏原也算是家庭娱乐的一种，故除元旦，元宵，和万寿节等大日子，难得召外面班的伶人进宫演唱之外，平常日子都是由一班太监担任的，他们也都曾下过一番苦功，能戏极多有几个杰出人才的技艺，反比外面的伶人更好，这是太后久已引为快事的。所以我们不论唱什么戏，只要点下去便可以排得出来的，一小半的原因，固然是行头的齐备，而最大的原因，却是那些唱戏的太监，不论生旦净丑，个个多会唱许多的戏，随时可以凑得起来，不至缺角。^①

德龄的这段文字说明了宫中演戏的基本情况，宫中的演戏，有仪式化的公开演戏，也有帝后们作为消遣娱乐的演戏，宫廷里戏曲演出任务繁重，虽然不时有民间戏班和民籍演员入内承应，但是宫廷里的太监艺人仍然是宫廷演剧的主力。在平常以娱乐和艺术性为主的戏曲中，宫内太监演员是演出的主力。其中有不少演员的演技达到相当水准，甚至超过民间精挑细选进宫演戏的艺人。这些演员成日演戏以供御赏，因此得到垂青的机会也多，因此做演员在宫中太监来说，是个不错的进身之阶。大太监张兰德进宫之时也认准了学戏，进入昇平署唱戏后更是不惧寒暑，持之以恒，苦练出一身过硬的武功，成为一名演艺水平很高的武生。他扮演《盗仙草》中的一个小鹿童时，就给慈禧留下了深刻的印象。后来又主演了被慈禧太后评为胜过外班的《车轮大战》中的陆文龙，并与名伶杨小楼合演《破洪州》饰杨宗保，红极一时，小德张因此成了慈禧太后身边的红人，四年连升五级，由剧班总提调升到总管太监的位置。而名声显赫的大太监李莲英也是演戏的高手，据《菊部丛谈》说：

内监之隶南府乐籍者，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。^②

^①德龄：《慈禧太后私生活秘录》，天津古籍出版社1999年版，第260页。

^②罗癭公：《菊部丛谈·歌台摠旧录》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版。

宫中太监对在戏曲艺术上刻苦学习使得他们中不少人的演技甚至超过某些民间精挑细选进宫演戏的艺人。丁汝芹也称“宫中许多太监演技不凡，与他们同台演过戏的艺人也曾赞扬他们甚有功底，有的太监在清亡后甚至能够搭民间戏班唱戏，可见内廷教戏严格，太监演戏有相当的水准。”^①这是非常难得的，因为选择演员的条件是非常苛刻的，他们不仅需要声音条件、身体条件，还对智力、文化艺术方面的天赋有些要求，因此往往是百里挑一。以宫中太监数量和太监先天的不足，能做到优于民籍演员，宫中浓郁的演戏环境和后天的勤修苦练应该是都是必不可少的。

综上所述，同治光绪时期的宫廷，不仅是戏曲演出的胜地，同时，也成为培养戏曲艺人的胜地。宫廷对民间戏曲艺人的培养，主要表现在五个方面。首先，清代宫廷剧本有完备的体系，并且对进入宫廷的戏曲有建立剧本和修饰剧本的要求，民间戏曲剧本或者因此得以建立，或者因此得到强制的修改或者典雅精致化的文饰；第二，民间参与宫廷戏曲的演出，在舞台艺术方面得到了宫廷戏曲演出的营养，这些戏曲演员因此成为沟通民间与宫廷戏曲艺术桥梁，把宫廷的舞台艺术间接地传达到民间；第三，民间演员的身段亮相、念白唱词以及辅助的锣鼓经、道具等等在宫廷的戏曲舞台上得到规范；第四，戏曲演员在艺术上的创新在以慈禧为代表的观众中得到认可；第五，宫廷为戏曲演员提供了良好的物质保障和精神支持，因此相当多的高水平艺人在宫廷的演出活动中得到了艺术交流和悉心戏曲艺术研究的精进机会。与前代相比，清代同治光绪时期宫廷戏曲艺人的培养有三个最为明显的特点。第一，民间戏曲艺人大量进入宫廷担任教习；第二，民间戏曲艺人成为宫廷培养的戏曲艺人的一部分；第三，以慈禧为代表的最高统治者亲力参与演员的培养。此外，同治光绪宫廷对戏曲艺人的培养，还包括对昇平署艺人和太监演员的培养，慈禧太后长春宫本家班艺人的培养是同治光绪时期宫廷对戏曲演员培养的最有特色的部分。宫中太监在戏曲艺术上的刻苦学习使得他们中不少人的演技甚至超过某些民间精挑细选进宫演戏的艺人。以上所有这些特点都与京剧在宫廷演剧中受到欢迎并不断扩张其所占份额的趋势相关。民间戏曲艺人大量进入宫廷担任教习，是因为宫廷戏曲演出逐渐变多，其中尤以京剧演出的增多最为显著。民间戏曲艺人成为宫廷培养的戏曲艺人的一部分，是因为京

^①丁汝芹：《清代内廷演戏史话》紫禁城出版社1999年版，第83页。

剧在宫廷演剧中的重要性不断增强,宫廷不得不对京剧剧本和艺人的演出提出相应的要求。以慈禧为代表的最高统治者亲力参与演员的培养,是因为宫廷戏曲演出的观众们对包括京剧艺术在内的戏曲艺术投注了更多的心力。而长春宫本家班的成立,也是宫中京剧表演不断增加的表现。

第三节 同治光绪年间宫廷戏曲演员的生存状态

在同治、光绪这一戏曲繁盛时代,由于宫廷内外全国上下对以京剧为代表的戏曲艺术的痴迷热爱,艺人的处境和地位有了一些历史性的变化,宫廷里的太监艺人有些因为演艺水平高而获得很高的职位和收入,民间某些经常进入内廷参与演出的技艺高超、享有盛誉的戏曲艺人也获得了丰厚收入和较高的社会地位。

同治光绪时期,宫廷里戏曲演出任务繁重,虽然不时有民间戏班和民籍演员入内承应,但是宫廷里的太监艺人仍然是宫廷演剧的主力。其中有不少太监演员的演技达到相当水准,有些演技甚至超过某些民间精挑细选进宫演戏的艺人。这些演员成日演戏以供御赏,因此得到垂青的机会也多,因此做演员在宫中太监来说,是个不错的进身之阶。大太监张兰德(小德张)进宫之时也认准了学戏,进入昇平署唱戏后更是不惧寒暑,持之以恒,苦练出一身过硬的武功,成为一名演艺水平很高的武生。他扮演《盗仙草》中的一个小鹿童时,就给慈禧留下了深刻的印象。后来又主演了《车轮大战》中的陆文龙,这部剧水平很高,慈禧甚至因此评价:“真没想到南府戏班的这出戏,把外边戏班给盖过啦!”他还曾与名伶杨小楼合演的《破洪州》(小德张饰杨宗保),也是红极一时。小德张因此成了慈禧太后身边的红人,四年内连升五级,由剧班总提调升到总管太监的位置。此外,如上文所提,名声显赫的大太监李莲英也是演戏的高手。民间某些经常进入内廷参与演出以及教授戏曲的技艺高超、享有盛誉的戏曲艺人以“教习”名义进宫,进宫之后,宫内每月有俸银。但他们在保证宫廷演出之余,仍然可以参加民间营业性质的演出。谭鑫培外串,每天演两剧,戏价二十两银子,后增到三十两。陈澹然叙其豪奢之状:“鑫培既供奉,益建剧肆,养其徒,岁获过王公远甚。八子为伶,皆娶妇。车马园宅务奢侈。诸子出则骏马高车,俨王公贵人状。”^①另外,他们在宫廷的演出,也不是无偿的,每次演出都会给演员丰厚的赏银。

^①陈澹然:《异伶传》,张次溪:《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年12月版,第729页。

光绪前，惟遇令节、万寿，内廷始传旨演戏，赐王公大臣共入座。自孝钦秉政，乃大变其例，一月之中，传演多至数次，虽极寒暑靡间……剧目孝钦自定……所演多文剧，如《捉放曹》、《定军山》、《鸿鸾喜》之类。演毕，内务府照例犒赏，其尤负盛名诸伶，则由孝钦另赐内帑，多寡不定。^①

演戏完毕之后，照例有内务府犒赏，此外，著名演员还有慈禧太后另外的赏赐。演戏完毕后的赏赐，这段文字说的是由内务府支出，不过宫中老太监信修明说这份银两还不是动用国库，而是由光绪帝从他的个人定额支出的银两里拿出来“孝敬”给慈禧太后的。这种赏银的下发有一套严格的程序，每一剧演毕，便会呈上艺人名单，所有当日演出艺人人名单均用黄纸恭恭正正写明，以供慈禧太后御笔批注赏银数目，中国第一历史档案馆里至今保存有大量光绪年间用黄纸黑字写的所有内外艺人名单，上面用朱笔注明了每人所给银两数，从档案我们可以看到，有的名字上写有“三十”、“五十”，有的仅写了“一”。^②这些银两数是各不相同的，这是根据演员表演的实际水平给予的赏赐。“供奉诸伶，所领之银米，多无一定。有领双份者，亦有领数份者，皆按其技艺之优劣而定之。”^③这一给赏银的做法，据王芷章先生说是从光绪九年开始的，而且这一赏银的普及面很广。“昇平署于每次演戏之后，例有赏赐，或用物品，或以银钱，而物品中尤以绸缎衣料为多。自光绪九年传进外边教习学生后，恩赏则用银两，罕见之物。其多寡之数，出于清帝后之意，盖演戏之际，档案房即备有人名单一份，俟演毕呈交，由帝后在各名下指写银两数目，隔日向广储司领出后，由档案房分发众人，自总管而下，首领学生随手俱有份。”^④根据丁汝芹的研究，早在咸丰时期，已经给艺人赏银，不过与同治光绪时期给予艺人的赏银相比较，数量相差极大。咸丰时期，艺人们每次戏后每人大都得到五钱、一两，最多一两银子。初七日演出《群英会》等戏后，武丑陈九儿一次得到五两赏银，为在热河唱戏的最高等级。同治光绪时期的赏银不仅从一开始就相对较高，重新召入民间艺人之初，演出后最高赏银就

^①《清宫遗闻》卷二“孝钦喜观剧”，小横香室主人：《清朝野史大观》，江苏广陵古籍刻印社出版1998年版。

^②丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第255页。

^③徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社2001年版，第73页。

^④王芷章：《清代昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第295页。

在八两左右，而且这些赏银的数目还逐渐增加，节节攀升，光绪二十年后达到二三十乃至四五十两。光绪三十四年，赏单上的数额更增长到了空前的高度。谭鑫培、侯俊山等主演一场戏后曾多次拿到六十两银子的赏银。慈禧也常自己掏腰包特别赏给某些演员银两或珍宝古董。总之，在宫廷演出的报酬是优厚的。随着在宫廷演出的不断增多，以及以京剧为代表的戏曲得到宫廷观众和其他贵族的热衷，演员的社会地位发生了一些变化。

在宫廷的演出，对于戏曲演员而言，不仅有如上所说的月俸和赏银，还有一个显而易见的好处，那就是宫廷对民间艺人的厚赏和赞许实际上成为地位低下的民间艺人的一种身份和荣耀的象征，这样一来，艺人本身的认同和民间对于艺人的态度都相应地会发生一些变化。日本人辻听花曾在京津沪一带居住过一段时间，他爱好看戏，也常写些看戏文字。辻听花在《演剧上之北京及上海》一文中表达了自己对京沪二地观看戏曲的个人观感，他认为北京戏曲演员的宫廷演出背景使得他们更有魅力。

再从北京上海活跃的主要演员看，北京谭鑫培、上海孙菊仙以下的演员各自以独特的艺术风格而自豪，总得来说，北京的演员比上海的演员更胜一筹。这可能和晚清政府给予的庇护，被成为“内廷供奉”的地位有关，客观上使北京的京剧好像更具有魅力。^①

参加在宫廷的演出，似乎是一个戏曲演员获得社会公认的捷径。陈德霖在光绪末年进入宫廷，当他在宫廷的第一次演出获得成功之后，他在民间也迅速获得认可，如他所言，不仅宫中当差的名角连日来探询，连在外边搭班也容易得多了。

回家来，几乎三夜没睡好觉。因为在宫中当差的名角，都知道了这件事，回家来，一个传十个，十个传百个，第二天大家就都知道了，都来探询。于是闹得家中人来人往，热闹了好几天。他自己一想：头一次虽然得了好，以后更得小心，从此便害起怕来。幸而以后陆续接演了几次，都没有出毛病，才放了心。由此一来，不但在宫中得了面子，连在外边搭班也

^①辻听花：《演剧上之北京及上海》，民国二年元旦《顺天时报》。

容易多了。这个班也来约，那个班也来请，从此便发达起来。而逢到宫里去演戏，升平署总管太监也特别照应，诸事请代出主意……^①

宫廷演出对艺人的重要程度以及演员们对在宫廷演出的热衷，也许我们现今已经无法理解，但是从那些积极加入宫廷演出的艺人身上，我们还是可以得到一些重要的信息：“1922年，溥仪大婚，昇平署‘传戏’，吃钱粮的‘老供奉陈德霖、王瑶卿、王凤卿、龚云甫、李素云、杨小楼、余玉琴’等欣然前往，新传名伶‘尚小云、贯大元、余叔岩、小翠花、郝寿臣、俞振廷、周瑞安、五灵童、谭小培、盖叫天、九阵风’，也无人托故请假。即使余叔岩‘便血病大发’，也扶病登台，怕是‘如不去，外间必疑为传戏无份，于名誉有关’。更有甚者，王又宸、王惠芳、林颢卿3人‘本来内廷不要，后经托人多方运动，始勉强达到目的’。”^②正如幺书仪所说：“皇室已亡，伶人尚如此珍重‘内廷供奉’的头衔，想方设法要沾一沾‘朝阳日影’，足见其影响的深与重。”^③

但在中国，戏曲艺人的地位向来是很低的，表演唱戏作为职业历来都是贱业，从事相关职业的艺人，都是贱民之属。进入史传的演员优伶，他们之被史家注目，也不过是因为他们在“优谏”中对政治施加了积极影响。最早为优伶写传的司马迁在他的《史记·滑稽列传》中说：“谈言微中，亦可以解纷”。又如《旧唐书》，其中所谓“优伶旧事”，也专指演员“瞽诵箴谏，取其诙谐，以托讽刺”的品格。这种对演员评价的视角在任二北先生的《优语集》中有突出表现。“此集用‘优人’二字，与用‘文人’、‘诗人’……相若，等为艺人也……优谏之义严，其值高！同时代之文人每每不如。或曰：‘优经常以说俏皮话进行讽刺，其目的总归是滑稽调戏。’曰：‘不然。优孟‘持镰’之歌，成辅端‘贱田园’之咏种种，沉痛庄严、去‘俏皮话’远甚；其目的为国为民，不为滑稽调戏，博欢领赏。’优人自编自演之优谏本，其社会价值不下于文人所写剧本”。^④任先生在这篇序言中将优人与文人诗人并举颇有些惊世骇俗，他的出发点也是着眼于演员的政治作用，并同样地把演员的表演艺术放到一边。无论如何演员的地位总算因为他们在

^①齐如山：《谈四角：陈德霖》，中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料委员会编《京剧谈往录三编》，1990年版，第123-124页。

^②幺书仪：《西太后时代的“内廷供奉”》，《寻根》2001年第3期，第95页。

^③幺书仪：《西太后时代的“内廷供奉”》，《寻根》2001年第3期，第95页。

^④任二北：《优语集》，上海文艺出版社1981年1月版，第12页。

政治上的积极影响有了些许提高，至少得到了文人和史家的赞赏。但更多时候，演员则是被视为亡国的渊藪而倍受指责。最著名的如北宋欧阳修的《五代史·伶官传序》，文中，欧阳修虽然批判了庄宗为“数十伶人困之，而身死国灭，为天下笑”的作为，但对那些不思忧国，一味纵容庄宗玩乐享受、不务政事的优伶却是毫不留情的斥责。对艺人及其职业的歧视，在清朝依然存在，除了户籍制度上的歧视之外，演员是被剥夺了接受正式教育和考试的权利的。乾隆三十六（1771）年，又复准：“查倡优隶卒，专以本身嫡派为断；本身既经充当贱役，所生子女，例应永远不准应考；其子孙虽经继出为人后者，终系下贱嫡裔，未便混行收考，启隐匿冒考等弊。”^①坚决杜绝演员及有演员血统之人参与科举考试的规定，可见这种严格规定，从根本而言是来自于对演员血统的歧视。连原本并非演员，后来沦落为演员的人，也因为演员身份而从此在血统上受到歧视，在社会地位上万劫不复。其中即使有侥幸进入统治阶层的人，也难逃被开除出来的命运，而原因只不过因为做过演员或者有演员的血统。“嘉庆间，有旦色某郎，入资为县令。曾官吾郡。后为巡抚颜公以‘流品卑污’参革遭戍。”^②事实上，对演员教育可参加科举考试的限制一直持续到清末，演员后裔得以参加科举考试并成功走仕途一路的，几乎仅存演员郝金官之孙郝同箴一例。

道光时，怀宁伶人郝金官名噪京师。晚岁还里，至山东，直大饥，人相食，官吏方劝振，郝慨然以历年所积之五万金报大府，愿振饥民。大府义之，将奏奖以官，郝固辞，曰：“我为伶，谁不知之，即得官，亦不为人所齿。果能许我之子孙与齐民一体应试足矣，他非所望也。”允之。乃返旆，终老于京。同治壬戌，其孙同箴捷京兆。乙丑，成进士，为庶常，散馆，改吏部主事。^③

对演员的歧视根深蒂固，难以想象会在短时间内得到根除，所以我们看到在清朝倒覆，咸与维新之后的民国，任二北先生依然对演员的处境耿耿于怀。

^①王杰等：《钦定学政全书》卷四十三，转引自潘光旦《中国伶人血缘之研究》第236页，商务印书馆1941年初版，1987年2月影印第一版。

^②【清】张际亮：《金台残泪记》卷二，张次溪《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第243页。

^③【清】徐珂《清稗类钞》卷二一“义侠类”第二，“郝金官助赈”条，中华书局1986年7月版。

遂发现统治者虽已号称“筹备立宪”，而优人所处，仍两千年前之奴隶地耳！时代赋予古优之的不平等与灾难，实异常严重！大别之，有四方面：“一，优徒卖身学艺，遭遇野蛮教法，及长期虐待；二，部分女优与男优沦为贱业；三，因贱业所之歧视、侮辱、蹂躏等，至于不可想象；四，因优谏所遭之迫害，尤为残酷！”^①

对于自身地位的低下，即使是声誉最盛、地位相对最高的京剧艺人也自有最深刻的认识。

长庚晚岁颇拥巨赀，一日，忽析产为二，以一与长子，命其携眷出京，寄籍于正定，事耕读；次子居京，仍习梨园业。人问其故，则曰：“余家世本清白，以贫故，执此贱业。近幸略有积蓄，子孙有噉饭处，不可不还吾本来面目，以继书香也……”^②

京剧前三鼎甲之首的程长庚晚年对两个儿子前程的安排就表现了对作为演员的卑微地位的自知以及对改变自己低微地位的努力。他的长子按他的安排寄籍正定，事耕读，次子仍做演员，以示不忘本。之所以不让后代皆脱身梨园行，以读书求上进，还有他的隐忧，怕因此反被人歧视。到了演员地位已经大有改观的四大名旦时代，身为四大名旦之一的程砚秋，还曾劝退前来拜师的人。程砚秋尚且如此认定自己的职业，就可见其他人，包括更早时代的人们对演员这一职业的认识了。演员对自己的地位情况是心知肚明的，他们长期以来几乎处于一个独立封闭的社会群落内部，在这个群落里面，他们自然有自己划分地位的标准，但无论在这个群落里面有多么高的地位，在整个社会里面仍然是属于底层的。潘光旦先生因此得出结论说：

自以伶业为可以矜贵的伶人，我们至今还没有找到一例。伶人在同业

^①任二北：《优语集》，上海文艺出版社1981年1月版，第12页。

^②【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一“优伶类”，“程长庚独叫天”条，中华书局1986年7月版，第5102-5103页。

之间，尽可以取恃才傲物的态度，尽可以有同行嫉妒的心理，假若自己是出自一个梨园世家，更可以鄙薄那些暴发与乘时崛起的伶人；……但无论如何，对于同业以外的一般社会，一个伶人就不能用绝对对等的人格，出来周旋。^①

正如前文所说，在同治、光绪这一戏曲繁盛时代，由于宫廷内外全国上下对以京剧为代表的戏曲艺术的痴迷热爱，艺人的处境和地位还是有一些历史性的变化。但是这种变化并不能从根本上改变伶人的地位，伶人的地位依然是卑微的，他们还是属于一个特殊的卑贱的阶级。宫廷内外对艺人的追捧，潘光旦先生认为归根结蒂还只是一个玩弄的态度：

捧角的人，无论他见了一个伶人、尤其是旦角，是怎样的歌功颂德，要他把自己的妹子或女儿嫁给他，面上一定会立刻露有难色。由此可知上文所谓的善意态度，十之八九还不过是一个玩弄的态度，说得最多些，也不过是等于英雄爱骏马的态度……^②

也许未必全然是玩弄的态度，把戏曲看作艺术把艺人视为艺术家的人那时候应该已经产生，但总体而言，即使艺人的生存状态已经有了如上所述的历史性变化，但对艺人的歧视依然普遍存在。

第二，无论是什么出身的演员，学戏都是一个漫长而艰苦的过程。同治光绪年间在宫廷的戏曲艺人不仅包括宫内昇平署演员，还有慈禧太后的本家班，另外，还有大量民籍艺人。俗话说“台上三分钟，台下十年功”，此话并不是虚言。戏曲演员都是自幼年即开始参加长达十年左右的培训，期间辛苦，非常人所能道，所幸有清人笔记为征，我们大致可以从中窥得一二：“当就傅时，鸡鸣而起喊噪后，日中归室，对本读剧，谓之念词。夜卧就湿，特令发疥，痒辄不寐，期于熟记，谓之背词。初学调成，琴师就和，谓之上弦。闭门教演，师弟相效，禁人窃视，凡一颦笑，一行动，皆按节照式为之，稍有不似，鞭捶立下，谓之排身段。”^③夙

^①潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，商务印书馆1941年初版，1987年2月影印第一版，第238页。

^②潘光旦：《中国伶人之血缘研究》，商务印书馆1941年初版，1987年2月影印第一版，第237-238页。

^③【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一“优伶类”，“伶人蓄徒条”，中华书局1986年7月版，第5102-5103

兴夜寐的背词阶段，初学调成之后的上弦阶段，鞭捶伺候的拍身段阶段，包括了曲词、音乐和表演等多方面的学戏，正如书中所言：“其难其苦，有在读书人之上者。故学者十人，成者未必有五。”^①所以我们看到演员们对自己的处境的恼恨和无奈，在《品花宝鉴》里，“相公”演员琴官（乾隆年间艺人桐仙的化身）说道：“自小生在苦人家，又作了唱戏的，受尽了羞辱，我正不知天要叫我怎样，要我的命，就快一点儿，又何必这般糟塌人哩！”光绪年入署的陈德霖，当年学戏也是颇为艰苦：“漱云自入全福班，叠遭艰苦，罄竹难书，往往以一字音讹，辄被夏楚，皮裂血出，惨不忍睹。”^②不仅民间演员的处境艰难，在戏曲同样兴盛的清代宫廷里，戏曲演员的学戏和管理也同样十分严格。新选的太监入署，即由总管首领等人根据他们的个人天赋判断他适合学习的角色行当，再把他们派往相应的学艺有成的师傅处，拜师学艺，并与师傅同住。参考道光二十一年（1841）八月初七日昇平署的记录，太监会学艺，每天上课两次，分为早课和晚课，只有酷暑时节稍微调整，并为一次。

早学 排《通天犀》、《虎撞窑门》、《玉面怀春》。说《宫花报喜》、《醉打山门》、《灏不服老》、《乔醋》、《单刀》、《瑶林香世界》。

晚学 老爷来。响排《福禄寿》、《会蟾宫》、十二段《鼎峙春秋》。^③

宫内学戏有严格的步骤，首先由场面人打鼓为号，各位学生跟从自己的师傅先念本子，念熟后再教白口唱法、身段，一般是个人负责自己当学的角色；当学生们分别按各自角色将一出戏中个人唱白身段练熟以后，才在各个师傅的指导下聚在一起，一起对白对唱，其间有师傅为他们指点相互之间的过场；对白对唱之后，师傅学生再在一起按该戏的程序“过某戏”或“说排”，师傅口念锣鼓、带说过门，学生跟随师傅的指示出场、唱、做，直到将此戏演完下场；如此排练一段时间之后，师傅会请首领来视察学生的表演；当学生的学戏得到首领的认可之后，才可以加上锣鼓、带髯口、穿靴子，手执所应执之刀枪马鞭等，实地排演，但是面部仍不上妆；这是还会请总管前来视察，如果总管有任何意见，就必须继

页。

^①【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一“优伶类”，“伶人蓄徒条”，中华书局1986年7月版，第5103页。

^②张次溪：《燕都名伶传》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第1198页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第90-91页。

续排练，直到获得许可才算告一段落；只有经过如上繁复的过程之后，学生们才可以进入学戏的最后一阶段，这时会按照演戏的规定演完所学的全部；如果获得总管鉴定通过，这部戏才可以写在戏单上，以备承应。^①除了如上的学戏，太监们还要学一些“玩艺”类，即百戏杂技。因为学戏的严格和学戏任务很多，所以太监伶人们生活很是紧张，清宫有戏的时候，往往是一早开戏直到天黑。太监排练学习，不仅是表演的部分，此外还要学习一些其他的技术：“但掌仪司所掌，乃用于外朝者，若宫内之宴，则用署中太监为之，故太监等所学之艺，实不仅演戏一项，其他玩艺，亦在练习之列，特以演戏为其主要耳。”^②没有戏的日子，每天清早要练功、排戏、对把子（练习对刀打枪）、学演新戏，总不得闲。^③清代宫廷，演员逃跑的情况还是时有发生，因此清宫戏班规定，凡演员逃跑，按次数累加处罚，有杖责、枷号之类，满六次逃跑者，无论被获捉回，或者自行投回，俱永远枷号示惩。尽管如此，但据清昇平署档案记载，每年仍有多人逃跑。同时，我们必须认识到，即使是在经历了如此漫长和严苛的训练之后，也不是所有学戏的艺人都有成为名演员或者主要演员的机会，有些不得不做些龙套小演员，或者仅仅是后台工作人员：“剧词满腹，无所用之，不得已，乃甘于作配角，充兵卒，谓之挡下把。否则为人执役，谓之润场；料量后台，谓之看衣箱；前台奔走，谓之拉前场。”^④当然，他们的收入和生活境况也就因此拉开了距离。毕竟，成为演员甚至大演员的只会是少数中的少数，所以，大多数人的命运还是令人堪忧。身处皇城之内，太监伶人的膳食并不见得好，偶尔赏一次肉吃，要把人名写在档案上。光绪三十一年的一本“宫中使用账”中，平时经常买的是“老米”、白面、烙饼、葱、白菜等等，只见端午节和太后万寿有两次买几斤肉的记录，但比起平民百姓之家又要好得多了。^⑤以上是对戏曲艺人的社会地位和学戏经历的介绍，可见其时演员求生之艰。

综上所述，第一，由于宫廷内外全国上下对以京剧为代表的戏曲艺术的痴迷热爱，艺人的处境和地位还是有一些历史性的变化，宫廷里的太监艺人有些因为演艺水平很好而获得很高的职位和收入，而民间某些经常进入内廷参与演出的技

^①王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年版，第55页。

^②王芷章：《清昇平署志略》，商务印书馆2006年10月版，第55页。

^③丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第90页。

^④【清】徐珂：《清稗类钞》卷一一“优伶类”，“伶人蓄徒条”，中华书局1986年7月版，第5103页。

^⑤丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社1999年版，第94页。

艺高超、享有盛誉的戏曲艺人也获得了丰厚收入和较高的社会地位；第二，即使艺人的生存状态已经有了如上所述的历史性变化，但是这种变化并不能从根本上改变戏曲演员的地位，对艺人的歧视依然普遍存在，他们还是属于一个特殊的卑贱的阶级；第三，同治光绪年间在宫廷的戏曲演员，包括宫内昇平署演员、慈禧太后的本家班，以及大量民籍艺人，无论是什么出身的演员，学戏都是一个漫长而艰苦的过程，即使经历了漫长严苛的训练，也不是所有学戏的艺人都有成为名演员或者主要演员的机会，不少艺人处境悲惨、晚景凄凉。

第四节 同治光绪年间宫廷演剧中的京剧演员

宫廷为戏曲演员提供了一个难得的戏曲艺术体验的环境，这使得以京剧为代表的戏曲艺术在表演上有足够的生活经验的支撑以及文化修养的氛围。演员的生活经历和文化修养对他们戏曲表演的帮助很大，以京剧为例，其中多历史题材和英雄人物，如果没有相应生活体验和文化艺术修养，演员就不会有可资汲取和借鉴的雄厚的生活根基，同时也很难理解这些剧目的思想内容并表现出这些人物的精神气度的。同治光绪年间，不少优秀的戏曲演员都有进宫演出的经历，而且其中一些还与宫廷内外地位显赫的人结交。谭鑫培是其中一个显著的代表，谭鑫培能把角色演得形神兼备，除了有高超的天才、演技之外，实与他重视对人物的体验和较高的文化艺术修养密不可分。由于他有长期进宫为慈禧太后等演戏、与清代王公大臣相交往的经历，并且研究音韵、收藏古玩、读书习字等，有极为广阔的生活经历和文化修养，所以他的演戏才能以气度佳见长，有人评价说他“平时行动喜模仿恭王及李合肥二人，久而与之俱化”，把恭亲王和李鸿章做了他塑造王公大臣时的蓝本和参照。而他自己也坦承确实有这种生活体验的经验：“我以前出场的台布也走不好，后来到宫里当差，就留心琢磨王公大臣上朝时的面部神情和走路的样子，就找到了劲头，并且有了份儿。因为他们的身份和品级和诸葛亮是差不多的。”^①又如陈德霖，齐如山在《谈四角》一文中讲述了陈德霖学习慈禧太后脚步之事。“德霖在宫中演戏已久，每次都看到西太后入座观剧的走法，他把西太后的步法、姿式、身段，都看得很熟，且在家中，私自也常模仿练习，日期长久，学得很像，但是别人不知道。一次他去《雁门关》里的太后，一出台，

^①许姬传：《许姬传七十年见闻录》，中华书局1985年版，第214页。

就学的是西太后的脚步，……他后来在外边演戏，如《四郎探母》等，永远如此走法，德霖去《探母》之太后得名，也全在此……”^①陈德霖学习慈禧太后走路姿势一事，陈德霖的孙子陈志明也在回忆录中有提及：“祖父利用进宫承差的机会，留心观察慈禧太后的举止，灵活运用于表演中，创造了《雁门关》萧太后特有的台步……”^②

此外，演员文化修养的深浅会直接影响艺术水准的高低，如文化修养不足，即使演技再好，也很难入情入理，难以摆脱低俗和愚昧气质。可以说，如果显见的技艺之类是演员成功的外在标准的话，那么文化知识可以说是一种含蓄的力量，如果有较高的文化修养，那么其表演和形象就大不同，甚至可促使演员进入不同凡响的境界。一般戏班师傅传授技艺，大都光凭口传心授，但是这样学戏的结果是只能借以谋生，因为胸无点墨的演员很难脱俗。演员表演艺术的魅力与其文化艺术修养之间的关系，在这一位曾观看过程长庚和王九龄的观众的描述中简直精到：

长庚、九龄皆读书识字，故其胸襟与俗子不同。余幼时见其登场，不但声容之美，艺术之高，人不能及，即其神采举止，一种雍容尔雅之气概，亦觉难能可贵。盖于古人之性情、身份体察入微，一经登场，不啻现身说法，故为大臣则风度端凝，为正士则气象严肃，为隐者则其飘逸，为员外则其神恬，虽遽疾颜色，而体自安详，虽快意娱情，而神殊静穆，能令观者如对古人，油然而起静穆之心。^③

同治光绪时期，进入宫廷演剧的民间顶尖的艺人大多都是具有相当文化艺术修养的人，比如谭鑫培，他读书习字、研究音韵、收藏古玩等，还有杨小楼，据说他能背《庄子》全文。而其他诸如刘赶三、罗寿山之类的丑行演员，无不是具有一定文化艺术修养的演员，这样的文化艺术修养使得他们的表演涤除了流俗气，而又富有奇趣。京城中演《探亲家》的能手，当推刘赶三，“身小，面又清

^①齐如山：《谈四角》，中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编《京剧谈往录三编》，北京出版社1990年版，第132页。

^②陈志明：《陈德霖与陈少霖》，中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编《京剧谈往录三编》，北京出版社1985年版，第147页。

^③陈彦衡：《旧剧丛谈》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版。

癯，诙谐杂陈，道白往往推陈出新，一语中的，奇趣恣足。”^① 罗寿山为刘赶三丑行弟子，最擅文丑，“出言冷隽，耐人猛醒”拿手剧目有《打面缸》、《打杠子》、《请医》等戏。另一位功底深厚，专精武丑的王长林，主张演剧要“内凉外热，简中见繁，于苍凉中显锋利”，以脆爽响堂的白口，利落稳贴的动作为人赞赏，曾将梆子戏《小放牛》改为皮黄戏演出。^②

这一时期，戏曲艺人在人格上的觉醒和人品上的修养不仅为他们赢得尊重，同时也对他们的戏曲表演有很大的促进作用。由于演员的艺术价值表现在他们的表演艺术上，他们必须带着自己的身体、气质、内涵等几乎自己的所有上场，可以说演员自身与他们的作品是交叉重叠的，因此这一美学原则就更加严格地贯彻到人们对演员表演艺术的评价中。戏曲界流传的谚语，如“做戏先做人”、“艺为有德者居之”、“须知演员真本领，全在见戏又见人”等都是对演员演技及其品德修养之间关系的认识。与程长庚在人格品德上高标特立，心有忧国忧民之情一样，谭鑫培也是一个于时局有识见的人。当许多出外留洋之人回国之后只是以所学外文和所读之书炫耀时，他冷静地指出这于治国救国根本无用，能救国者，应为实业。

恶中国之恶，岂患无洋文哉？无实业耳！往者二十年前，久学西洋毕业归，高者不过饰西洋书，称名士，卧烟榻，拥夷姬，无一能言实业者。”

。

在这一时期，还出现了德珪如这样把做演员当作一种正式谋生手段而不以为耻的演员，他做侍郎的叔叔劝其改业做官，但是他竟然婉拒，理由是做官为了钱财钻营，还不如做一个“完全之伶人”。

有叔曰萨廉，字检斋，官至侍郎。止之曰：“‘优伶，贱业也！吾家何堪为此？’珪如曰：‘吾日用至奢！叔能助我乎？将改业；如其未也，请许我自由。优亦营业之一，亦何尝辱及先人哉！叔必令余弃优而仕，试问今

^①张肖伦：《燕尘菊影录》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版。

^②吴同宾、周亚勋：《京剧知识辞典》王长林条，天津人民出版社1990年10月版，第454页。

^③陈澹然：《异伶传》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第729页。

日为官之心理、之才识，超出伶人之上者，能有几人？与其为齷齪之官吏，毋宁为完全之伶人，贵贱非所计也。’”^①

以一个出身官宦家庭又有机会走仕途的人来说，宁可选择做其他人贱视的演员，而不肯从政，本身就是一种对演员职业的自我肯定。并且他还认为做官之人心理和才识能超出伶人之上根本没有几个人，而且官场之齷齪更是他所不愿涉足的，这就更为难得。

其中一些演员的社会活动甚至并不仅限于戏曲活动，由于有宫廷戏曲演出的便利，他们甚至涉足最高政治领域。涉足政治活动最有代表性的是演员田际云，任二北先生《优语集》中录其参与戊戌变法之事，事变之后，又有孙菊仙为之活动，终于保全性命。

孙菊仙，清廷震其名，招为供奉……戊戌政变，伶人有田际云者，亦参与其事。祸作，君颇怜之。尝曰：“此吾党光！死诚可惜。”商之内监李莲英。莲英闻言，亦为色变，低声曰：“幸为吾言，勿为外人道也。今上方震怒，勿多言。”君慨然曰：“死何足惜！诚以太后之英明，若误杀一伶，致见轻于天下，此余之所以为太后惜！愿尽忠谏。”以是际云卒赖其言而得释。^②

田际云此后逃到上海，后来又为提高演员地位而提倡禁止堂子、像姑之事，他的努力最后得到了政府的支持。

名伶田际云于民国元年四月十五日递呈子于北京外城总厅，要求“查禁韩家潭像姑堂，以重人道”，呼吁恢复伶人人格。四月二十日，北京政府刊令严禁“私寓”布告。^③

^①任二北：《优语集》，上海文艺出版社1981年1月版，第210页。

^②任二北：《优语集》，上海文艺出版社1981年1月版，第230页。

^③张次溪：《燕归来移随笔》，张次溪：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年12月版，第1243页。

综上所述,宫廷为戏曲演员提供了一个难得的戏曲艺术体验的环境,这使得以京剧为代表的戏曲艺术在表演上有足够的生活经验的支撑以及文化修养的氛围。其次,这一时期戏曲演员在人格上的觉醒和人品上的修养不仅为他们赢得尊重,同时也对他们的戏曲表演有很大的促进作用。

本章小结

本章主要研究同治光绪年间宫廷戏剧演员的构成、演员的培养、演员的生存状态,并对长期出入宫廷的京剧演员的相关情况作了进一步的论述。从演员构成来看,同治光绪宫廷演剧的演员规模经历了不断的扩张,同治初年或者最迟在光绪九年,宫中演戏出现了由长春宫太监承应的情况。光绪九年开始诏入民籍演员,一直到光绪朝结束时仍不断诏入民籍演员,光绪十九年开始诏入整个外班,一直到光绪二十六年之后才停止诏入外班演戏,这一段时期,同治光绪宫廷演剧在很长时间里呈现出三班争胜的景象。演员结构的变化,正反映了同治光绪时期清廷戏曲演出的兴盛以及京剧艺术的繁盛。无论是长春宫太监班的出现,还是民籍演员及民间戏班的进入宫廷,都是京剧艺术在清廷势力扩张的具体表现之一。从戏剧艺人的培养来看,宫廷对民间戏曲艺人的培养,主要表现在五个方面。第一,清代宫廷剧本有完备的体系,并且对进入宫廷的戏曲有建立剧本和修饰剧本的要求,民间戏曲剧本或者因此得以建立,或者因此得到强制的修改或者典雅精致化的文饰;第二,民间参与宫廷戏曲的演出,在舞台艺术方面得到了宫廷戏曲演出的营养,这些戏曲演员因此成为沟通民间与宫廷戏曲艺术桥梁,把宫廷的舞台艺术间接地传达到民间;第三,民间演员的身段亮相、念白唱词以及辅助的锣鼓经、道具等等在宫廷的戏曲舞台上得到规范;第四,戏曲演员在艺术上的创新在以慈禧为代表的观众中得到认可;第五,宫廷为戏曲演员提供了良好的物质保障和精神支持,因此相当多的高水平艺人在宫廷的演出活动中得到了艺术交流和悉心戏曲艺术研究的精进机会。与前代相比,清代同治光绪时期宫廷戏曲艺人的培养有三个最为明显的特点。第一,民间戏曲艺人大量进入宫廷担任教习;第二,民间戏曲艺人成为宫廷培养的戏曲艺人的一部分;第三,以慈禧为代表的最高统治者亲力参与演员的培养。此外,同治光绪宫廷对戏曲艺人的培养,还包括对升平署艺人和太监演员的培养,慈禧太后长春宫本家班艺人的培养是同治光绪时期宫廷

对戏曲演员培养的最有特色的部分。宫中太监对在戏曲艺术上刻苦学习使得他们中不少人的演技甚至超过某些民间精挑细选进宫演戏的艺人。以上所有这些特点都与京剧在宫廷演剧中受到欢迎并不断扩张其所占份额的趋势相关。民间戏曲艺人大量进入宫廷担任教习，是因为宫廷戏曲演出逐渐变多，其中尤以京剧演出的增多最为显著。民间戏曲艺人成为宫廷培养的戏曲艺人的一部分，是因为京剧在宫廷演剧中的重要性不断增强，宫廷不得不对京剧剧本和艺人的演出提出相应的要求。以慈禧为代表的最高统治者亲力参与演员的培养，是因为宫廷戏曲演出的观众们对包括京剧艺术在内的戏曲艺术投注了更多的心力。而长春宫本家班的成立，也是宫中京剧表演不断增加的表现。从艺人生存状态来看，由于宫廷内外全国上下对以京剧为代表的戏曲艺术的痴迷热爱，艺人的处境和地位还是有一些历史性的变化，宫廷里的太监艺人有些因为演艺水平很好而获得很高的职位和收入，而民间某些经常进入内廷参与演出的技艺高超、享有盛誉的戏曲艺人也获得了丰厚收入和较高的社会地位；第二，即使艺人的生存状态已经有了如上所述的历史性变化，但是这种变化并不能从根本上改变戏曲演员的地位，对艺人的歧视依然普遍存在他们还是属于一个特殊的卑贱的阶级；第三，同治光绪年间在宫廷的戏曲演员，包括宫内昇平署演员、慈禧太后的本家班，以及大量民籍艺人，无论是什么出身的演员，学戏都是一个漫长而艰苦的过程，即使经历了漫长严苛的训练，也不是所有学戏的艺人都有成为名演员或者主要演员的机会，不少艺人处境悲惨、晚景凄凉。而这一时期，宫廷演剧中的京剧艺人出现了一些新的现象，包括宫廷为京剧演员提供了一个难得的戏曲艺术体验的环境，京剧演员因此在表演上获得了足够的生活经验的支撑和文化修养的氛围。其次，这一时期京剧演员在人格上的觉醒和人品上的修养不仅为他们赢得尊重，同时也对他们的京剧表演有很大的促进作用。

结 语

本文花了相当长的篇幅对在同治光绪宫廷演出的演员进行了研究,这主要是因为京剧作为一项传统戏曲艺术,京剧演员在其发展中具有非常重要地位,演员所处的环境即为这一艺术最大的环境,把演员的情况研究清楚了,也就研究透了这一艺术发展的本质。此外,服饰、身段、舞台美术、舞蹈、唱念、音乐、文学剧本正是在京剧演员的表演中得到高度的统一,也因为不同的演员呈现不同的风貌,这主要表现为各种流派的京剧艺术。

不过,在戏曲史的研究中,我们见多了以戏曲艺术家(演员)为中心构建戏曲史,实际上,对于戏曲艺术的发展来说,他们演出的地点——宫廷,他所服务的人——宫廷观众,以及他们满足的社会期望都是影响戏曲艺术发展至关重要的因素。戏曲艺术并不是一门仅仅依靠演员们的天赋单独发展的艺术,它与所处的环境以及种种社会力量存在密切联系。即使是戏曲演员自身,他们也知道,他们并且必须从戏曲演出及创作中获得承认和荣誉。宫廷演剧环境对京剧艺术的发展来说,是如何强调也不为过的,正如研究意大利文艺复兴时期艺术的两位研究者所说:“朝廷是艺术家工作的理想场所。最近的研究表明,对艺术家个人才能的欣赏就是从贵族和皇室朝廷开始的。在那里,艺术家出色的业绩被重赏……朝廷则总是能保证艺术家的薪水、食物和住处,而且艺术家同统治者有联系,因而他们的社会地位也得到了提高。……艺术家要敏感地估计到赞助人的需要。”^①在世界艺术史上,宫廷与戏曲的关系密切是一个普遍存在的现象,比如古希腊宫廷与古希腊戏剧,印度的宫廷与印度梵剧,德国的宫廷与德国古典戏剧,英国宫廷与莎士比亚戏剧,日本的宫廷与日本古典戏剧,等等。在中国,宫廷与戏曲也从来关系密切,文献中宫廷的戏剧性演出的记载可以追溯到夏商周三代以前,一直到清朝覆亡以后的小朝廷解体最后之一刻。

以慈禧太后为代表的帝后们对戏曲的热爱和京剧在宫廷之中的盛演,对京剧艺术的长足发展提供了弥足可贵的发展机遇,包括京剧和京剧演员在社会认同上取得历史性的进展,宫廷中的良好物质条件对京剧舞台美术和演员收入的抬高,等等。宫廷中京剧的盛演,对京剧艺术发展最为显著的影响是,在这一时期清代

^① 【美】帕雷提、拉德克著:《意大利文艺复兴时期的艺术》,朱璇译,广西师范大学出版社2005年3月版,第112页。

宫廷对京剧艺术的追捧与民间对戏曲的热衷形成合力，最终变成了一种强有力的文化政策，在长时间、大范围内产生了重要影响。但是，在更多的篇幅里，本文从清代同治光绪年间戏曲演出的时间、剧目、舞台美术、观众的情况等方面对宫廷演剧环境作了整体的说明，这主要是为了探究对京剧发展有巨大影响的宫廷环境的整体风貌。

鉴于清代宫廷与京剧艺术之间存在的如此密切的联系以及世界戏剧史上宫廷与戏剧之间的普遍联系，我们甚至可以引入一个在西方美术史上最为常见的概念来定义宫廷与戏曲的关系，那就是艺术赞助人理论。《牛津英语词典》对赞助人(patron)一词下的定义是：“提供具有影响力的支持以促进某人、某项事业、某种艺术……的利益的人，另外，在商业用语中指某位常客。”在西方美术史和音乐史的发展史上，艺术赞助人是一个常见的概念。艺术的发展，始终与社会的赞助息息相关，西方美术的发展尤其如此，所以艺术赞助人最初就是从西方美术史学研究中衍生出的一种方法和一个角度。艺术赞助人的兴趣爱好和赞助会影响艺术创作，所以艺术赞助人概念的引入，有助于解决作品的材料、技巧、尺寸、藏处、功能以及题材选择等方面的问题。

本文所说的戏曲艺术赞助人并不是某一个具体的人，而是整个的清代宫廷演剧环境和制度，其中包括以慈禧为代表的京剧观众。清代宫廷的演剧就有自己独立的演剧制度，包括演剧时间、演剧的类型、流行的剧种、剧目编撰、演剧舞台艺术的各个方面，都与民间各有迥异之处。其他包括观众群体的构成，艺人的管理和培养都与民间大异其趣，就总体而言，作为清代宫廷演剧的第二次高潮，同治光绪宫廷的演剧在总体上继承了前代的祖制，同时，也在时代变迁中有新的变化。在这样一个相对独立又极为特殊的环境中，京剧艺术得到极大的发展，以戏曲艺术赞助人形容之，对戏曲史的研究，具有普遍意义。

对于京剧艺术来说，同治光绪宫廷作为艺术赞助人，它的第一个贡献是为京剧的发展提供了一个良好的发展环境，因此京剧可以在短时间内在宫廷中迅速发展。从剧目来看，京剧剧目在同治光绪时期的宫廷演剧中的出现越来越频繁，渐渐占据原本由昆弋腔戏演出的时间，还出现许多由昆腔戏、弋腔戏改变的新剧。从声腔的变化来看，同治八年(1869)以后，乱弹在宫中演戏的比重大大增加。光绪九年之后，宫中演戏进入真正的高潮，民间艺人和外班大量进入宫廷演出京

剧和教京剧，京剧很快在同治光绪年间的宫廷演剧中取得强势地位。从演员构成来看，同治光绪宫廷演剧的演员规模经历了不断的扩张，同治初年或者最迟在光绪九年，宫中演戏出现了由长春宫太监承应的情况。光绪九年开始诏入民籍演员，一直到光绪朝结束时仍不断诏入民籍演员，光绪十九年开始诏入整个外班，一直到光绪二十六年之后才停止诏入外班演戏，这一段时期，同治光绪宫廷演剧在很长时间里呈现出三班争胜的景象。演员结构的变化，正反映了同治光绪时期清廷戏曲演出的兴盛以及京剧艺术的繁盛。无论是长春宫太监班的出现，还是民籍演员及民间戏班的进入宫廷，都是京剧艺术在清廷势力扩张的具体表现之一。

对于京剧艺术来说，同治光绪宫廷作为艺术赞助人，它的第二个贡献是，这一时期的宫廷的舞台艺术借着皇家强大的经济实力而继续发展，并且越发超越民间水平，民间戏班在这一时期参与宫廷戏曲的演出，在舞台艺术方面得到了宫廷戏曲演出的营养，戏曲演员成为沟通民间与宫廷戏曲艺术桥梁，把宫廷的舞台艺术间接地传达到民间戏曲演出环境，京剧的舞台艺术在总体上得到改善，宫廷间接为来自民间的京剧提供了良好的物质条件。同时，宫廷对戏曲艺术表演形式美的追求使得原先在民间以故事性吸引人的倾向得到改善。其次，清廷内的戏曲表演还追求规范化，这使得来自民间的京剧得到了一定的规范化的改造。

对于京剧艺术来说，同治光绪宫廷作为艺术赞助人，它的第三个贡献是，清代宫廷剧本有完备的体系，并且对进入宫廷的戏曲有建立剧本和修饰剧本的要求，因此宫廷也对进入宫廷之后的京剧剧本作了一定的修改和整理，这样的修改和整理的结果便是借此保存下大量剧本。京剧剧本或者因此得以建立，或者因此得到强制的修改或者典雅精致化的文饰，在剧本的改编中，京剧也从宫廷中数量巨大的剧本中吸收了很多营养，提高了京剧剧本的总体水平。

对于京剧艺术来说，同治光绪宫廷作为艺术赞助人，它的第四个贡献是，宫廷培养了大量优秀的京剧艺人，并对京剧艺人经济和社会地位的提高有很大贡献。宫廷对民间戏曲艺人的培养，主要表现在三个方面：第一，民间演员的身段亮相、念白唱词以及辅助的锣鼓经、道具等等在宫廷的戏曲舞台上得到规范；第二，戏曲演员在艺术上的创新在以慈禧为代表的观众中得到认可和鼓励；第三，宫廷为戏曲演员提供了良好的物质保障和精神支持，因此相当多的高水平艺人在宫廷的演出活动中得到了艺术交流和悉心戏曲艺术研究的精进机会。从艺人经济

和社会地位来说，宫廷依靠其强大的经济实力为演员提供的丰厚犒赏，宫廷里的太监艺人有些因为演艺水平很好而获得很高的职位和收入，而民间某些经常进入内廷参与演出的技艺高超、享有盛誉的戏曲艺人也获得了丰厚收入和较高的社会地位，所有这些收入为他们专心研磨技艺提供了坚实的经济基础，艺人的处境和地位也有了一些历史性的变化。另外，宫廷作为国家政治中心，其间的生活方式和其间出入的人物之仪范风貌为偏重于历史题材的京剧的演员的创作提供了最好的体验和实践的环境，京剧演员因此在表演上获得了足够的生活经验的支撑和文化修养的氛围。其次，这一时期京剧演员在人格上的觉醒和人品上的修养不仅为他们赢得尊重，同时也对他们的京剧表演有很大的促进作用。

此外，慈禧太后作为同治光绪两朝的实际统治者，她在宫廷演剧中重要性无人可以取代，对于京剧艺术在这一时期的发展来说，慈禧太后对京剧艺术的影响勾勒了这一时期宫廷演剧对京剧艺术的影响的概貌。慈禧太后对京剧艺术的影响主要表现在两个方面。首先，京剧艺术的发展过程中的几个关键的变革都与慈禧太后的支持和鼓励有关，其中第一个变革是在唱腔上，以谭鑫培为代表，第二个变革在京剧的表演上，以王瑶卿为代表。其次，慈禧太后对京剧剧本的贡献也非常大，这主要体现在三个方面：第一，慈禧太后的观剧习惯促使宫中对京剧剧本进行规范和整理；第二，慈禧太后主持改编了一批京剧剧本；第三是，慈禧太后派遣京剧演员中的高手为这一批改编的京剧剧本安腔，并促使它们上场演出。

综上所述，在同治光绪宫廷这样一个相对独立又极为特殊的演剧环境中，京剧艺术在许多方面得到了发展。本文以戏曲艺术赞助人的视角观照京剧艺术在这一特定时空环境的发展轨迹，对于戏曲史的研究，也许可以算是一种大胆的尝试，希望对戏曲史的研究有一点借鉴作用。

参考文献

著述:

1. 陶君起《京剧剧目初探》，中国戏剧出版社，1963年
2. 【法国】丹纳著、傅雷译《艺术哲学》，人民文学出版社，1963年
3. 《古本戏曲丛刊》第九集，中华书局影印版，1964年
4. 周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社 1979年版
5. 张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1980-1981年
6. 任二北《优语集》，上海文艺出版社 1981年1月版
7. 中国人民政治协商会议北京市委员会，文史资料研究委员会编.《京剧谈往录》1983年、《京剧谈往录续编》1988年、《京剧谈往录三编》1990年、《京剧谈往录四编》1997年、
8. 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编《京剧谈往录三编》，北京出版社 1999年版
9. 北京市戏曲研究所编《京剧史研究——戏曲论汇（二）专辑》上海学林出版社 1985年12月版
10. 清·徐珂《清稗类钞》，中华书局，1986年
11. 吴小如《京剧老生流派综说》，中华书局，1986年
12. 【匈牙利】阿诺德·豪泽尔著、居延安译《艺术社会学》，学林出版社，1987年
13. 周妙中《清代戏曲史》，中州古籍出版社，1987年
14. 槛外人《京剧见闻录》，北京宝文堂书店，1987年
15. 潘光旦《中国伶人血缘之研究》，商务印书馆 1941年初版，1987年2月影印第一版
16. 张次溪《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社 1988年12月版
17. 苏移《京剧二百年概观》，北京燕山出版社，1989年
18. 曾白融主编《京剧剧目辞典》，中国戏剧出版社，1989年6月
19. 袁英光、胡逢详整理《王文韶日记》，中华书局 1989年版

20. 马少波等《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社 1990 年版
21. 戴淑娟等《谭鑫培艺术评论集》，中国戏剧出版社 1990 年版
22. 吴同宾、周亚勋《京剧知识辞典》，天津人民出版社 1990 年 10 月版
23. 路应昆《中国戏曲与社会诸色》，吉林教育出版社，1992 年 6 月
24. 于质彬《南北皮黄戏史述》，黄山书社，1994 年 1 月
25. 【美国】卡尔女士《外国人笔下的清宫秘闻——慈禧写照记》，珠海出版社 1995 年版
26. 郭精锐《车王府曲本与京剧的形成》，汕头大学出版社，1999 年 10 月
27. 丁亚平《艺术文化学》，文化艺术出版社，1996 年
28. 中国曲艺志全国编辑委员会《中国曲艺志·北京》，1996 年
29. 【清】陈夔龙《梦焦亭杂记》山西古籍出版社 1996 年版
30. 翁偶虹《古都艺海撷英》，北京燕山出版社 1996 年 1 月版
31. 廖奔《中国古代剧场史》，中州古籍出版社，1997 年
32. 《北京图书馆藏生平署戏曲人物画册》，北京图书馆出版社，1997 年 10 月
33. 胡思敬《国闻备乘》，上海书店出版社 1997 年版
34. 【清】翁同龢：《翁同龢日记》，陈义杰点校，中华书局 1997 年版
35. 小横香室主人《清朝野史大观》，江苏广陵古籍刻印社出版 1998 年版
36. 齐如山《国剧艺术汇考》，辽宁教育出版社 1998 年 3 月
37. 孙民纪《优伶考述》，中国戏剧出版社，1999 年
38. 翁思再主编《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社，1999 年
39. 丁汝芹《清代内廷演戏史话》，紫禁城出版社，1999 年
40. 徐城北《京剧与中国文化》，人民出版社，1999 年
41. 中国戏曲志编辑委员会《中国戏曲志·北京卷上》，中国 ISBN 中心 1999 年版
42. 丘慧莹《乾隆时期戏曲活动研究》，（台湾）文津出版社，2000 年 3 月
43. 刘文峰、周传家《百年梨园春秋》，中国经济出版社，2000 年 9 月
44. 【清】昭槁《嘯亭杂录》，中华书局 2000 年 12 月版
45. 【清】李斗《扬州画舫录》卷五，中华书局 2000 年 12 月版

46. 《戏曲艺术》二十年纪念文集之《戏曲导演、音乐舞台美术卷》，中国戏剧出版社 2000 年版
47. 《戏曲艺术》二十年纪念文集之《戏曲教育卷》，中国戏剧出版社 2000 年版
48. 徐慕云《中国戏剧史》上海古籍出版社 2001 年版
49. 陈芳，《乾隆时期北京剧坛研究》，文化艺术出版社，2001 年 8 月
50. 吴毓华、宋波《京剧：京城戏曲文化的整合》，中国书店出版社，2002 年
51. 【芬兰】尤卡·格罗瑙著，向建华译《趣味社会学》，南京大学出版社，2002 年
52. 施旭升《中国戏曲审美文化论》，北京广播学院出版社，2002 年 10 月
53. 王芷章《中国京剧编年史》，中国戏剧出版社，2003 年 10 月
54. 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》，山西教育出版社，2003 年
55. 吴梅《中国戏曲概论》，中国人民大学出版社，2004 年
56. 周贻白《中国戏剧史长编》，上海书店出版社，2004 年
57. 【德】曼弗雷德·普菲斯特著、周靖波等译《戏剧理论与戏剧分析》，北京广播学院出版社 2004 年版
58. 支庭荣《大众传播生态学》，浙江大学出版社，2004 年 10 月
59. 田根胜《近代戏剧的传承与开拓》，上海三联书店，2005 年
60. 王政尧《清代戏剧文化史论》，北京大学出版社，2005 年
61. 廖全京《中国戏剧寻思录》，文化艺术出版社，2005 年
62. 颜全毅《清代京剧文学史》北京出版社，2005 年
63. 苗怀明《二十世纪戏曲文献学述略》中华书局，2005 年
64. 李洪春《京剧长谈》中国戏剧出版社，2005 年
65. 【美】帕雷提、拉德克著：《意大利文艺复兴时期的艺术》，朱璇译，广西师范大学出版社 2005 年 3 月版
66. 李春光《清代名人轶事辑览》，中国科学出版社 2005 年 6 月
67. 王元化、蒋锡武《艺坛》（第四卷）上海书店，2006 年 1 月
68. 么书仪《晚清戏曲的变革》，人民文学出版社，2006 年 3 月

69. 施旭升《戏剧艺术原理》，中国传媒大学出版社 2006 年 5 月
70. 王芷章《清代昇平署志略》，商务印书馆，2006 年 10 月
71. 秦华生、刘文峰《清代戏曲发展史》北京旅游出版社 2006 年 12 月版
72. 朱家溍、丁汝芹《清代内廷演戏始末考》中国书店出版社，2007 年 1 月
73. 范丽敏《清代北京戏曲演出研究》，人民文学出版社，2007 年 5 月

论文

1. 周明泰《清昇平署存档漫钞事例》，《近代中国史料丛刊》第七十辑，台湾文海出版社 1971 年版
2. 朱家溍《清代内廷演戏情况杂谈》，《故宫博物院院刊》1979 年第 2 期
3. 龚和德《清代宫廷戏曲的舞台美术》，《戏剧艺术》1981 年第 2 期
4. 杨常德《清宫演剧制度的变革及意义（上）》，《戏曲艺术》1985 年第 2 期
5. 许玉亭《宫廷戏衣》，《故宫博物院院刊》1985 年 4 月
6. 郎秀华《清代升平署沿革》，《故宫博物院院刊》1986 年第 1 期
7. 朱家溍《清代乱弹戏在宫廷中发展的有关史料》，马少波等《中国京剧史》上册，中国戏剧出版社 1990 年版
8. 郎秀华《清代宫廷戏曲发展浅谈》，《故宫博物院院刊》1991 年第 2 期
9. 朱家溍《升平署最后一次承应戏》，《紫禁城》1995 年第 1 期
10. 丁汝芹《南府、升平署里的太监们》，《紫禁城》1996 年第 1 期
11. 廖奔《清宫剧场考》，《故宫博物院院刊》1996 年第 4 期
12. 丘慧莹《关于〈清升平署志略〉论及“南府”、“景山”的几个问题》，《南师大学报》（社会科学版）1998 年第 2 期
13. 朱家溍《南府时代的戏曲承应》，《紫禁城》1998 年第 3 期
14. 李玫《清代宫廷大戏三题》，《中国典籍与文化》1999 年第 1 期
15. 俞健《清宫大戏与舞台技术》，《艺术科技》1999 年第 2 期
16. 幺书仪《西太后时代的“内廷供奉”》，《寻根》2001 年第 3 期
17. 李真瑜《清宫演剧的文化意味》，《中国典籍与文化》2001 年第 4 期

18. 蔡欣欣《历代宫廷演剧中小戏演出现象论析》，《戏史辨》第三辑，艺术与人文出版社 2002 年 8 月
19. 宋俊华《清代宫廷大戏戏衣刍论》，《戏史辨》第三辑，艺术与人文出版社 2002 年 8 月
20. 张世宏《中国古代宫廷戏剧史论》，中山大学博士学位论文，中山大学中文系内部资料，2002 年
21. 曾凡安《论清代同光时期的戏曲》，中山大学博士学位论文，中山大学中文系内部资料，2002 年
22. 王澈《论清廷对戏剧的管理》，《历史档案》2003 年第 3 期
23. 梁宪华《清宫连台本大戏》，《文博》2006 年第 5 期
24. 梁宪华《清宫南府时代的戏剧编演》，《文博》2007 年第 5 期
25. 傅谨《京剧崛起与中国文化传统的近代转型——以昆曲的文化角色为背景》，《文艺研究》2007 年第 9 期

后 记

又是5月，还记得去年此时，已经在为这篇论文搜罗相关资料，勾勒论文概貌。那个时候，很难想象这篇论文会是今天的样子。一如当时的我不会料到会在今天这个时候写下这样的一段文字。

写下这篇后记，这篇论文就离我而去了，因此我一直回避去写下“后记”这两个字。它宣告的结束，让我眼热心酸，说不出来由。谢谢它陪伴我，度过在康乐园里的这一个难忘的春秋。

它曾经日日夜夜地“折磨”我，嘲笑我，我却从来对它不离不弃，与它亲密相伴。但是做到这一点，并将它塑造成今天这番模样，并非我一人之力。这篇论文，不仅属于我，也属于许许多多以下我将感谢人，同时它也属于更多我还来不及提出名字的朋友们。

感谢我的导师戚世隽女士。她爱护学生、细心入微的美德不需我在此赘言，但是我仍然想老调重弹，她是我见过的最为聪明的女人之一。还记得好些个上午、或者晚上，我们在她的办公室里天马行空地聊天，有时候是论文，有时候无关论文。我总会在某些时候突然想起她有心或者无心的许多的言语，于是更加清醒地走过这一段时光。写作这篇论文，更像是一种学习的旅程，感谢戚世隽老师的引领和陪伴。

感谢宋俊华老师。本论文从开题到写作再到修改，他都投入了非同寻常的心力。他公务繁忙，却抽空为我修改论文，小到一个错别字，也曾经和我为论文中某些观点和表述长期讨论。而这一篇论文，最为核心的思想，戏曲生态的视角原本也是来自于他的创新，不过在写作中我又大胆引入了艺术赞助人的理论。我对他的慷慨劳动和宽容充满敬意，因此，我要在此特别感谢宋俊华老师的指导和关心。

感谢孙立老师，您为我教授中国古代文学批评史；感谢董上德老师，您为我教授典籍选读；感谢宋俊华老师，您为我教授戏曲史；感谢戚世隽老师，您为我教授文献学和戏曲史；感谢黎国韬老师，您为我教授戏曲史；感谢康保成老师，我曾经旁听过您的中国戏曲史。

感谢同住一个宿舍的武艳芬、徐艳珠、邱利平陪伴我度过在康乐园的两年时

光。我向你们保证，我关于康乐园的记忆，有你们的一半。

感谢文献所的仇江老师教授我太极拳，并引领我认识一个与我想象中不同的佛教界。我将永远记得跟随仇老师学习太极拳的无数个下午以及师母的美食。感谢文献所的钟东老师借我的《金刚经》，这是一本非常好的书，我曾经在每一个清晨读它。感谢跟我一起学太极的许多朋友，中文系的邱利平、王隼、张燕、李荣华，管理学院的周懿瑾师姐，社会学的林晓珊师兄、哲学系的陈庆超师兄、教育学院的练庆伟师兄，你们带给我在康乐园里最快乐的日子。

感谢我的爸爸范守柱先生和妈妈赵绪芝女士，你们是我眼中最好的父母。我一直以来都希望做值得你们骄傲的女儿，很惭愧，这一篇论文还远远不足以令你们骄傲，请你们原谅女儿的不够优秀。

这篇论文，有许多遗憾，今天我却要暂时将它放下了。希望我以后还有时间完善它，做得像我想象中一样好。每一次意识到即将告别学生时代和似乎是触手可及的书斋生活，我不免会难过。不久的将来，我一定会继续我的读书生涯。

范德怡

2009年5月8日