

中国音乐学院

硕士学位论文

清末民初北京堂会研究

姓名：路艳

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：姚艺君

20070601

摘要

堂会演剧是中国戏曲历史上特有的现象,也是中国传统文化在特定历史时期的一种社会现象。堂会演剧在中国戏曲演出史上长期与其他剧场、戏园等演出形式并存,是明清以来较为盛行的一种民俗性演出活动。堂会演剧对象具有一定的特定性,主要由办堂会的本家和邀请的宾客组成,而演出的场所相对来说比较随意,既可以在私家厅宅,也可以在会馆饭庄等公共场合,演出场所的不同主要由办堂会的性质、目的及办堂会的本家经济实力等因素决定。

清末民初是堂会演剧史上最为兴盛的时期,明代以来形成的堂会演剧传统在清末民初这个特殊阶段发展到鼎盛时期。一方面由于社会结构的变化导致观众群体的变化,出于娱乐或者政治的目的,新军阀官僚群体的出现一定程度上促进了堂会演出市场繁荣,另一方面京剧的形成取代了昆曲曾经在戏曲演出中的霸主地位,而清末票友的出现无疑也对京剧在堂会演出地位的巩固起到了推波助澜的作用。但无论是那种内容或者形式及场合的堂会演剧,其中的民俗礼仪内涵却是不容忽视的。堂会本身就是民俗活动的一项内容,其演出过程中的俗规、定制更是体现了丰富的民俗礼仪意义。北京作为历史文化古都,也是全国政治经济文化中心,各地区各民族文化在这里的交融,使老北京的民俗文化具有其独特之处。清末民初时期的北京堂会就是在这样的历史、文化背景下达到了鼎盛的局面。

论文分为三章,第一章对堂会演剧历史追溯,最早出现的堂会形式可以追溯到汉代宴乐的百戏表演,明末以前,官绅富户的集宴上皆以戏曲演出为娱,明末,堂会演剧蔚然成风,昆曲成为了堂会中主要剧种,同时也奠定了昆曲剧坛霸主的地位。虽然在朝代更迭的清初出现短暂的停歇,但清末京剧的形成使堂会在清末至民国时期达到了新的鼎盛。第二章描述了清末民初时期北京地区的民俗文化特征及戏曲生存环境,同其他文学艺术一样,戏曲也是社会生活各方面的折射和反映,受到社会政治、经济的影响。其中,观众阶层的不同对举办堂会的内容和目的有着直接影响。第三章对演出形态的总结,基本展示了这个时期北京堂会演出的情形,包括演出的各种场所及对演出的程式性过程做了详细描述。

关键词: 堂会 戏曲 清末民初 形态 演出场所 民俗 礼仪

ABSTRACT

The hall theatre is a unique phenomenon in the history of Chinese theatre, and it is also a social phenomenon of Chinese traditional culture in a certain period. It exists together with other theatres; troupes etc for a long time in the history of Chinese theatre, and is a popular folk activity since the Ming and Qing dynasty. It has a clear target, mainly made up of the host and the invited guests, while the performance place is relatively free, both at the host's home and the hall or restaurant. Its difference is mainly determined by the characteristic, purpose of the hall theatre and the host's economic power.

The late Qing and the early Republic is a period when the hall theatre is the most popular. It is just at the special time when the hall theatre develops to the best since it appears in Ming dynasty. For one thing, it is due to the changes of social structures that lead to those of the audience groups, because of recreational or political reasons, the appearance of new warlords and its bureaucracy, to some degree, promotes the prosperity. For another, the formation of Beijing Opera replaces Kunqu which was ever the hegemony in Chinese theatre, yet there is no doubt that the fanciers help a lot to improve the status of Beijing Opera. But no matter what kind of content, form or occasion is the inner connotation of folk and etiquette should not be ignored. The hall theatre itself is one respect of folk and etiquette, and its regulations and systems reflect rich folk significance much more. As an ancient city, the centre of politics, economy and culture of the whole country, the culture of the regions and the races blend in Beijing, which makes the folk culture unique. It is just under such a historic and cultural background that Beijing hall theatre in the late Qing and the early Republic reaches its peak.

The thesis is divided into three chapters. The first analyzes the history of hall theatre. The earliest form dates back to the performances of 100 games in Han's worship. Before the end of Ming, at the banquet of officials and well-offs, theatre is their recreation. In the late Ming, hall theatre prevails, and Kunqu becomes a major opera. At the same time, it gradually develops to be the hegemon. Although because of dynastic changes in the early Qing, there is a short pause, but the appearance of Beijing Opera in the late Qing makes hall theatre a new top. The second chapter portrays the characteristics of folk culture in Beijing at the end of Qing and the early Republic, also theatre's living environment. Theatre is as same as other literature and art. It is a reflection of all respects of social life, influenced by social politics and economy. Among which, different audience classes has a direct effect on the content and purpose of hall theatre. The third chapter concludes the performance morphology, and gives a detailed description of the circumstances, different places of Beijing hall theatre and its processes.

KEY WORDS: Hall Theatre Theatre The late Qing dynasty and the early Republic, Morphology Performance Place Folk Etiquette

绪 言

一、选题缘起

堂会演出是中国戏曲历史上特有的现象,也是中国传统文化在特定历史时期的一种社会现象。其不仅历史悠久,而且在中国戏曲发展过程中占有十分重要的地位,它与剧场、戏院等场合的演出一同共存,并行不悖。虽然它的演出场所与营业性质的剧场、戏院有所不同,但堂会演出的频率和数量,尤其是清末民初这一历史阶段的堂会演出,在中国戏曲史上所处的重要位置,值得将研究视角投向对这一特有社会文化现象的关注。同时,堂会演戏本身所承载的民间生活、社会信息,以及它所蕴含的民俗文化等,也吸引着越来越多的学者涉足此领域。堂会演出既包含戏曲演出场所的信息,同时也是民俗文化的重要载体。尽管如此,以“堂会”作为专题研究的著作却不多见,面对这一现状,笔者受导师的启发与支持,经过一番学习与思考后决定将此课题作为硕士学位论文进行研究与撰写。于是从二年级下学期始,在导师的指导下开始了论文资料的收集与整理。

戏曲的演出本身就是一个文化信息的“场”,她是民俗学、音乐学、社会学、人类学、历史学、美学等等学科的集中体现。因此可以从多个角度、多个视角进行探究,笔者的论文正是对这一思考的具体实践。

本研究的时间范围大致定为清末民初,地点则定为北京。清时,作为统治阶级的满人有条件讲究礼仪、讲排场,带动和促使了京城堂会的兴盛局面。民国初年继承了清代遗存的这一文化传统,当时政治舞台出现了新的官僚势力,虽然社会动荡,然而戏曲的演出却更为繁荣。据考证,清末民初这几十年期间,是京城堂会的演出鼎盛时期。因此,研究这一历史时期的堂会演出,既是对戏曲艺术在特定历史时期生存样态的研究,也是对中国传统文化中民俗、民风的探索。

二、选题意义

堂会的演出环境与戏曲艺术的产生、发展紧密相连。据史料记载,汉代的厅堂宴饮演出促成了戏曲艺术的萌芽,宋金元时期的厅堂演出则客观上影响了戏曲艺术喜剧因素的形成。明代官宦富家的戏曲演出更使得昆曲称霸剧坛、独领风骚数百年。明代戏曲艺术的繁荣中,堂会演出则是其中一股重要的力量。明末清初,堂会的演出更是遍及城乡,成为戏曲艺术重要的传播方式。清末以后至民国时期,堂会的演出更显普遍,上至王公贵胄、富商、官僚,下至平民百姓普通人家,举办堂会戏已成常事。此情此景促使了地方戏曲的流布发展,更对近代京剧的发展与普及起到了推波助澜的作用。因此,归纳、梳理“堂会”演剧的历史,是对戏曲艺术发展史、演出史的有益补充。

堂会演出,尤其是近现代以来的堂会演剧方式,之所以在较长的戏曲发展历史上始终存在,有其深刻的社会原因。就其演出阶层的普遍性来看,虽然以官商富贵人居多,但也有

平民百姓阶层。究探其主要原因，应与来源于民间、植根于民间，与中国社会生活、民俗文化的真实体现等方面都有着十分密切的关联。中国戏曲产生初始，其民俗性与娱乐性的特质，决定了她与中国的民俗文化有着千丝万缕的联系。中国的民俗活动中常少不了艺术活动的参与，在此过程中，戏曲艺术发挥了重要的社会功能。而戏曲与观众的这种舞台上下互动交流紧密结合的特性，最适宜许多民俗场合、仪式氛围的需求。而堂会演出从其表演形式来看，不同程度的受到了民俗活动的影响，满足了特殊场合的需求。从演出的内容看，堂会演剧带有强烈的庆贺、祝愿、娱乐、联欢等性质，因此它与中国传统的民俗如寿辰、喜庆、还愿、祝贺、法事等仪式活动有着密切关联。因此，堂会的演出是传统民族文化的一种体现，有着极为丰富的民族文化内涵。民间的迎亲嫁娶、还愿酬神、社会交往、生日庆典、升官发财、小孩满月以及家庭平时的娱亲等活动都可以安排堂会。由于长期与民间的多种民俗活动相结合，堂会的演出具具备了十分丰富的礼仪文化特征，演出的过程体现了人们的对传统信仰的崇拜、以及向往、追求的心态。如堂会戏的开场仪式中的“破台”、“净台”、“跳加官”、“跳财神”等程序都带有浓烈的礼仪意味。而堂会戏的内容和形式也主要由宾主意愿来选择，很大程度上满足宾主不同的欣赏口味。另外，堂会上演出的剧目和内容，由于其特殊演出场合和需要也多与戏院剧场有很大差别。堂会性质的演出，一般是只要有人出好的价钱请，演员基本上都会来。因此，在演出阵容上有时比营业性的演出更大，甚至某些堂会上更是名伶荟萃，其艺术水平也较剧场更高，更能观赏到平常难得一见的剧目。这些作品也成为戏曲文学史上的特色之作，这种浓郁的、与民俗礼仪心理相结合的喜庆、吉祥的色彩，是与戏曲的娱乐性、民俗性紧密结合的。因此，堂会演出的研究对于戏曲与民俗文化的研究具有十分重要的意义。

堂会演出的环境与古代的勾栏、神庙及戏院等剧场一样，都是某一类观众群体存在的空间。因此堂会演出的环境及内容形式与观众的审美心理相辅相成，互为影响。一方面，观众的审美心理、价值取向深受堂会演出环境的影响，对戏曲观众娱乐玩赏性的审美心态及民俗礼仪性的欣赏心理有重要影响，同时这些心态也促成了堂会戏重形式、重技艺、重礼仪等特征的形成。更重要的是堂会戏演出满足了女性观众观戏的愿望，同时也支持了女性艺人的出现。清代以前的女性是不允许进入剧场看戏的，清末以后的女性获得了公开、独立的看戏资格，有了“观众权”。堂会戏的演出很大程度上满足了女眷的愿望与需求，甚至某些时候、某些场合的某些女性观众成为了主载者。研究堂会同时也是研究某一观众群的审美选择与价值取向，即演剧活动与观众之间的关系，对戏曲美学研究具有重要意义。

三、研究现状

近年来有不少学者关注“堂会”演出形式的研究，并且也有一部分学术著作问世。如李畅、周华斌、高琦华等人对明清时期“私家戏台”的考察，其中由周华斌、李畅二人整理的王府私邸戏台资料，较为翔实地展示了明清时期王府演剧的基本情形。张庚、余从主编的《中

国京剧艺术》^①则图文并茂地再现清代王府堂会演出的情形。周华斌、廖奔等人不仅对堂会演剧的剧场以及某些文化内涵进行了描述，而且还明确提出了堂会演剧出现的具体历史时期。周华斌提出堂会是宋金元戏曲最为普遍流行的演出形式；廖奔则把堂会演出文献记载的最早史料提前到汉代。廖奔、刘彦君在《中国戏曲发展史》中提到“宋元时期尽管剧场建筑有了长期的发展，人们有了可以集中观看的场地，但是汉代形成的堂会演出的传统形式，并不由此而稍损，反而一直生生延续下来。尽管唐代剧场建筑已有了长足进步，但是汉代形成的堂会演出的形式并都由此而稍损”。^②廖奔在其《中国古代剧场史》中也指出“堂会演剧是中国戏曲史上的一种贯穿的现象。……使我们不能无视这种演出的环境。”^③另有张卫东、常人春著《喜庆堂会》^④一书中着重从民俗文化、礼仪制度的角度较为详细的介绍了堂会演出的类型及堂会演出的各种礼仪程式。可见学界对堂会演出已经有一定的认识和探索。

即便这些学者和前辈们已然为我们的研究提供了丰富的研究成果，但是对于堂会演剧的研究仍然有待于更加深入，因为它所包含的信息量在整个戏曲史中占有非常重要的地位，具有很高的文化价值。从不同角度审视堂会演剧的文化内涵，能够使我们更加清晰的认识和研究、梳理这一特有的传统文化现象。周华斌、廖奔等人的研究，提及了私宅以外的堂会演出，多从剧场空间角度入手。廖奔从民俗文化的角度谈及堂会，涉及到了演剧中具体的点戏、俗规，戏价、封赏等情况，揭示了堂会演出的形态特点。周育德《中国戏曲文化》中指出堂会演出属于民俗的活动，是礼仪性的演出。“所谓礼仪性的演出，基本上就是宴会演出，以近代习用的词语就是‘堂会’。”^⑤以上两位学者都将堂会演出作为一种戏曲文化现象研究。这样研究者只把某一特定文化现象作为考察对象，最终得到的结论只和该研究对象有关，因此在研究的深度及广度上受到一定的限制。而堂会演剧的历史、形态及其在戏曲史上的地位及唱腔音乐等问题少有提及。李静的博士论文《明清堂会演剧研究》较为全面的概括了堂会演剧的文化内涵，较为详细的梳理了堂会演剧的历史、堂会演剧的剧场特征、演出规制以及分析了其欣赏娱乐的特征等，然而文中并未涉及堂会演出中剧种音乐问题。基于此，笔者今天的研究将站在前辈的肩膀上，对堂会这一中国戏曲史上特有的演剧形式在笔者选定的领域内进行进一步的探讨，努力尝试着对其进行合理的全面的阐释。

目前掌握的资料中关于“堂会”的解释归纳整理如下：

清·徐珂《清稗类钞》中云“优人演段者，始于伊耆时罗氏鹿女，其后尤盛于东周，至汉代元会为百戏之一，明人因谓之为戏。京师公私会集，恒有戏，谓之堂会。”^⑥徐珂简洁的概括了堂会演出的方式“公私会集”即或为公为私聚会时演出戏曲为“堂会”。

清艺人兰生《侧帽馀谈》中云：“京师于岁首，例行团拜，以联年谊，以敦乡情，诚善

^① 张庚、余从主编《中国京剧艺术》中国艺术研究院戏曲研究所编 京华出版社，1996年版

^② 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》山西教育出版社 2000年版第165页

^③ 廖奔《中国古代剧场史》中州古籍出版社，1997年版第61页

^④ 张卫东、常人春著《喜庆堂会》学苑出版社 2001年版

^⑤ 周育德《中国戏曲文化》中国友谊出版公司 1995年版第358页

^⑥ 清·徐珂《清稗类钞》“戏剧类”之“堂会演戏条”，中华书局 1986年版 第5043页

举也。每岁由值年书红订客，饮食宴会，作竟日欢。是日，盛聚梨园，若辈应名，谓之堂会。色技俱优者，每点至多出，获缠头无算，遇所识，或于例赏外，别有所赠。”^①由此可见，举办堂会是为了团拜，友情等社交目的，其演出的场面是非常宏大的，可谓“盛聚梨园”，其中也略有涉及演出的俗规即对艺人的打赏。

徐城北在《京戏之谜》一书中也谈到堂会的演出，他认为“堂会，是先有了戏园子之后，才在一定的社会条件下慢慢形成的一种城市演出方式。它的演出范围不大，可能是在大户人家的家里，可能是在饭庄。举办的缘由是某个宅门办喜事，一办就是一整天，至少也得半天。”^②既说明了办堂会的原因，也指出了演出的场所私宅或者饭庄。

路应昆《中国戏曲诸色》一文也提到了“堂会”，他认为“这是一种由‘小圈子’观众欣赏而非‘大厅广众’式的演出，一般由官贵富豪之家或某些社团组织举办，观众或为私家亲朋，或为官场僚友或为士申、工商、乡谊等社会各界团体。演出多以喜庆、祝拜等名义举行，并大多出现在聚宴欢饮的场合之中。”^③

马少波等编著《中国京剧史 上卷》曰：“所谓‘堂会戏’，是由‘机关’、‘团体’和私人专门组织的一种‘内部’演出。包括清代的宫廷，入民国以后的总统府，各个王府、衙门，同乡、同年的团拜，各种行业公会以及王公、大臣、官僚、巨商的节日、婚娶、寿诞的私家筵宴。”^④这里堂会的演出范畴更大了，不仅包括民间的私人宅宴，也包括清代宫廷中的演戏。涉及的观众群体更是上至官僚王府大臣，下至普通百姓。

李畅在《清代以来的北京剧场》中说“堂会，或称堂会戏，是自明末直到1949年之间，在北京的一种重要的演剧形式。凡是私人或临时的团体，或固定的团体，召唤或邀请戏班子（有的是请一个戏班子，有时约几个戏班的好角儿联合演出），在商业剧场之外的地方包场唱戏（在本府、会馆、饭庄中），都叫‘堂会’”。^⑤作者在书中不仅界定了堂会形式存在的具体时间阶段，同时也明确了堂会演出的场所。

傅庚野在《京剧谈往录续编》中曰“从前，京都官僚富豪或有钱人家举办喜庆宴会时，请艺人来演出，招待亲友，谓之堂会戏。”^⑥

《中国戏曲曲艺辞典》“堂会”条说：“戏曲、曲艺杂技名词，旧时富贵人家逢喜庆等事，将戏曲、曲艺等演员召至家中演出，称‘堂会’。”^⑦该辞书则不仅认为堂会演出除戏曲外，曲艺演出也属于堂会的形式。将堂会演出的内容扩大了。

通过上述文献的描述，以及学者们的诸多解释，尽管不同的专家或学者对堂会概念的阐释各不相同，但归纳起来，可以不难发现“堂会”这一概念应包含以下几点文化信息：

^① 张次溪编纂《清代燕都梨园史料》 中国戏剧出版社 1988年版 第606页

^② 徐城北：《京戏之谜》 实事出版社，2002年版 第125页

^③ 路应昆：《中国戏曲诸色》 吉林教育出版社 1992年版 第40页

^④ 马少波等编《中国京剧史 上卷》 中国戏剧出版社出版 1999年版 第650页

^⑤ 李畅：《清代以来的北京剧场》 北京燕山出版社 1998年版 第46页

^⑥ 傅庚野：《京剧谈往录续编》“堂会戏” 中国人民政治协商会北京市委员会 文史资料研究委员会编 北京出版社 1988年版第522页

^⑦ 上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编 上海辞书出版社 1981年9月 第679页

- 1、堂会演出场所为私宅或者饭庄等小范围，非对外的一种特殊演出形式。
- 2、举办堂会的原因多为喜庆、祝拜等名义，集结宴会上的演出。
- 3、承办堂会者有官僚、富户、商贾也有百姓人家。

上述对“堂会”的诸种解释同时也揭示了其内涵，即堂会是宴会上的演出形式，演出场所多在私宅也可选公共场所。伴随民间众多民俗礼仪如嫁娶、满月、生日庆典、社会交往等形式，其筵席中的戏曲演出属于堂会演出。

学术界对“堂会”演剧时间段这一概念的共识为明清时期戏曲演出形式。有学者认为“堂会”的名称是在清代中后期梨园界约定俗成叫开的；也有学者认为，堂会在明清以前便已经出现。周华斌在《京都古戏楼》中说：“堂会，是宋金戏曲最为普遍通行的演出形式。迄今发现的文献和文物资料，大量反映的是堂会式的表演。”^①廖奔更将堂会演剧的历史提前，他认为“堂会演出文献记载的最早实例可以追溯到汉代恒宽《盐铁论·散不足篇》所说的‘夫民家有客，尚有倡优奇变之乐’”。^②廖奔、刘彦君在《中国戏曲发展史》中也提到“尽管唐代剧场建筑已有了长足进步，但是汉代形成的堂会演出的形式并不由此而稍损宋元时期尽管剧场建筑有了长期的发展，人们有了可以集中观看的场地，但是汉代形成的堂会演出的传统形式，并不由此而稍损，反而一直生生延续下来。”^③以上学者的解释进一步强调了堂会这种演出形式的悠久历史。众所周知，汉代的厅堂演出孕育了戏曲艺术的种子，为戏曲的萌芽阶段，而非正式的戏曲演出；宋金的戏曲演出形式在宴会中尚没有占居主导地位；元杂剧作为戏曲成熟的样式，其演出场所也不在厅堂，而是在勾栏、瓦肆，因此堂会正式形成于明清时期的观点更具有说服力，这一点将在正文中进行进一步的分析考证。

四、研究内容

（一）、研究对象：

1、研究的时间范围主要集中在清朝末年至民国初年期间，因为这一阶段是京城堂会演剧最为兴盛的时期。自明末以来形成的堂会演剧风尚到清末更为风靡。清末倦游逸叟在《梨园旧话》中描述了他观看堂会的情形：“余虽未演剧寿筵，而堂会演剧，每岁必遇二三十次。缘自开印后，各科各省各衙门无不演戏团拜，各省督抚提镇两司来京，其同乡与所治京官亦以音樽宴会。至会试之年，各省新举人到京，无不设宴公请座主。”^④尤其民国以后，由于办堂会需要一定的物质基础，大宅门、官富显贵们能为之付出高额的报酬，同时出于各种原因，他们也非常乐意，从民国政府成立直至1928年以后政府南迁，这十几年之间，北京具备了这样的社会条件。民国二年(1912年)到十七年(1928年)是北京京剧界堂会戏的鼎盛期。“以1921年为例，北京具备戏台的饭庄有一二十个，城内自备戏台的大宅院约有七八十个。按

^① 周华斌：《京都古戏楼》海洋出版社 1993年版 第10页

^② 廖奔<堂会演剧考> 周华斌 朱聪群编《中国剧场史论》北京广播学院出版社 2003年1月版 第254页

^③ 廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》山西教育出版社 2000年版第165页

^④ 吴焘《梨园旧话》《清代燕都梨园史料》中国戏剧出版社 1988年版第827页

每个大宅门一年举办三次‘堂会’计算，加上民国政府各部，尤其是财政界发财各多，部中一个科员，银行中一个主任，都可以花几千元演一次堂会戏。这样平均每天都能有一次‘堂会’。^①著名昆曲演员韩世昌先生在其回忆录《我的昆曲艺术生活》中说到民国至北伐战争期间，北京的堂会演出最为兴盛，“我自民国来京以后，经常参加堂会演出，哪个月也得有一次或几次，”，又说“民国十三年四五月份，我就演了好几次堂会”^②可见此时堂会盛行的局面，具有特殊历史时期的典型性和代表性特征和特殊的社会文化内涵。

2、不少学者将艺人进入宫廷内演出也视为堂会演剧的一种，本文的研究范围为民间的堂会演剧活动。

3、也有学者将堂会演出的内容分为戏曲和曲艺两种类型，本文重点研究对象为堂会中的戏曲。

4、本文主要讨论堂会演剧中的大戏即昆曲、京剧等当时流行的剧种。

前辈们的研究为后人开拓领域扩大视野，也从思路和材料上给以众多借鉴。

（二）、内容大纲：

1、梳理堂会演剧历史，归纳不同时期演出特征，分析清末民初时期堂会演出的形态与民俗的关联。

2、对堂会不同类型的演出场所做了详细描述。

3、分析描述清末民初时期堂会演剧形态，包括演出的类型、规制、过程的程式性等。

4、将堂会的演剧场所与戏曲其他演出场所进行比较

5、总结清末民初时期堂会演出会演出中礼仪性与娱乐性所反映出来的民俗现象及对戏曲发展史的贡献、地位和价值。

^① 徐城北：《梅兰芳与二十世纪》三联出版社 1990年 版 第10-11页

^② 韩世昌《我的昆曲艺术生活》《梨园往事》北京出版社 2000年版 第580-581页

第一章 堂会演剧历史概述

第一节 追根寻源

一、汉唐宴乐百戏演出

堂会的演出形式在中国的戏曲演出史上占有非常重要的地位和特殊的意义,明清以后尤为兴盛。但是这种演剧形式并不是在明清以后突然产生,而是随着戏曲艺术的孕育发展而逐渐定形,这种演出传统伴随着戏曲产生和发展过程。在不同的历史时期堂会演出的寓意也有所不同,而“堂会”的叫法,则是清中叶以后梨园界对自己演出的一种称谓。如果从戏曲史发展史上来溯源,堂会演出的传统可以追溯到古代戏曲的孕育阶段即汉代宴乐百戏的表演。这一时期的百戏表演是在贵族阶层室内的厅堂演出,也只有这些拥有显著社会地位的贵族阶层才有可能在厅堂内欣赏到百戏表演。同时,这样的观剧场所一是为了给他们提供了良好的



图 1-1

好的观剧环境,也是为了维护贵族阶层的特权地位。戏曲史学家廖奔认为:历史上最早记载堂会演出的实例可以追溯到汉代桓宽《盐铁论·散不足》篇所说的“夫民家有客,尚有倡优奇变之乐”。^①出土的汉墓画像中表现的宴饮时表演的场所共有两种,一种在室内的厅堂中演出,另一个场所则在厅外的庭院里。河南唐河县针织场出土的汉墓画像石,画中形象表现的就是非常典型的厅堂演出形式“柱头有一抖三升斗拱,厅堂上方有两个对称的望亭。厅堂内左侧有二主人坐像右侧为伎人表演掷倒。”^②(见图 1-1)



图 1-2

四川成都北郊羊山子1号东汉墓画像石反映出的宴饮观演场面就很有代表性。从画面中悬垂的画面可知,这是在厅堂内进行的演出。左边正中独坐是主人,后有仆人站立,旁边为来宾席,宾客列几而坐,几上有酒爵肉鼎供宴。宴席前的空地上,12个艺人正在进行精彩的百戏表演,右边的五人是演出的伴奏者。整个画面让人感到了观、演的饱满情绪,宴会气氛也十分融洽。^③(见图 1-2)

与此类场景类似的还有河南南阳出土的汉代百戏画像石等。这类的画像石都为我们提供

^① 参见廖奔《堂会演剧考》周华斌《中国剧场史论上》广播学院出版社 2003 年版第 256 页

^② 廖奔:《中国古代剧场史》中州古籍出版社 1997 年版 第 27 页

^③ 李静博士论文《明清堂会研究》第 2 页

了汉代厅堂演出中的真实情景。但宴乐百戏的演出只是戏曲萌芽阶段的演出，不是真正意义上的厅堂戏曲演出，因此也只能作为堂会演出形式的萌芽阶段。如果从这种演出形式的内容和性质来看，与后来明清延续至民国时期的堂会在本质上是相同的。其一，演出的场所和空间具有一定的封闭型和私人性，同勾栏瓦舍等场合完全不同；其二演出的性质是一种娱乐性的，为了调解融洽宴会气氛，这种特质和风格一开始便决定了对明清堂会演剧的重要影响。

二、宋元时期的宴乐表演

宋元时期，商业经济比较繁荣，勾栏瓦肆成为各种民间艺术的表演场所，受到老百姓普遍欢迎。但是，官僚显贵们仍然喜爱私家厅堂的观演方式，因为这种场合相对比较安静舒适，随意。此时，宋元厅堂宴会上出现了杂剧的表演。

宋杂剧堂会演出场景见河南省荥阳县东槐西村于1978年出土的北宋石棺，其左侧由阴线雕刻一幅家庭演戏图：棺主人夫妇并排拱手坐在桌子后面，桌子上设酒注、碗勺、筷子、



馒头、点心等物，桌前有四个杂剧演员正在作场。棺主人夫妇边饮酒边观赏。棺盖竖镌正楷一行：‘大宋绍圣三年十一月初八日宋三翁之灵，男朱允建。’棺主人为平民，没有功名而以

图 1-3

排行论，可能是一般的乡村财主。所以，这是一陌生动的北宋年间乡村平民家庭做寿的演戏场面。^①这幅石棺图展示的是平常大户人家在祝寿宴饮时表演杂剧的场景。（见图 1-3）

山西运城西里庄元墓壁画里描绘了元代厅堂演出的场景：墓北壁雕刻了主人夫妇端坐堂屋中间朝南看戏，南壁则于前厅背面排列杂剧艺人的演出场面。

墓葬中家庭厅堂演出画像说明宋元宴会的演出中，主要演出场所仍然在厅堂。随着宋元商业经济的发达，商人的活动遍布了全国各地。瓦舍勾栏是他们的经常消费光顾的地方，但作为城市中重要的娱乐消费阶层，酒楼、茶园等地更能为他们的交际提供便利的场所，同时这些场所也方便谈生意，避开嘈杂的勾栏瓦舍。到了清后期至民国年间，富商大贾之间也常在会馆茶园等地举行行会堂会。

第二节 明清时期

一、明代堂会演剧

^① 廖奔：《堂会演剧考》 周华斌《中国古代剧场史论 上》 北京广播出版社 2003 年 第 257 页

宋元时期的瓦肆勾栏在明代以后逐渐衰落,但杂剧的艺术魅力依然被上至帝王下至普通百姓所吸引。没有了勾栏等场地的表演,只有将杂剧的演出场所更多的移向了厅堂宴会。但随着南戏诸声腔的兴起,杂剧在堂会上主体地位被取代。随着南戏各声腔的整合,竞争,最



明代厅堂演剧图 2-1

需。

无论官府还是民间的堂会演出,表演者都是职业戏班经过专业训练的演员,此外,明代中期以后,为了娱乐的方便,经济较强的一些文人士大夫家庭开始自己蓄养戏班演戏。“到万历年间,官僚士大夫、地主富豪蓄养戏班已经成为普遍社会现象。观剧成为士大夫间不可或缺的生活内容。”^①这种家班演出为堂会增添新的形式,奠定了明代晚期家班演戏的风气形成。

明代中期以后,由于社会经济的长足发展,社会风气也从前期的节俭、约束渐渐走向开放、奢华,晚明时期为甚。此时,传奇兴盛,以其独特的声色之美娱乐着人们的耳目,也适应了人们交际的需要,成为当时社会中最为时尚的娱乐方式。同时,由于堂会演出场所的特殊性,没有喧嚣的勾栏,只有厅堂的幽静清闲,非常适合文人士大夫及商人富户交际应酬、自我娱乐、炫耀的需要,或者普通百姓喜庆之时酬宾谢客,或官场往来。此时,堂会演出骤然成风,成为人们生活中的重要内容。此时间,昆曲成为各种堂会演出中的主要剧种,这也是昆曲后来能够成为剧坛霸主的重要因素,明代的昆曲演出成为戏曲史上非常辉煌和骄傲的历史。

社会经济的发展和长时间的积累,明代中期后,社会呈现出一派繁荣的景象,同时也刺激了消费的增长,社会整体消费水平提高,声色俱美的戏曲艺术正符合了大众这种消费的心理,在百姓的日常娱乐消遣中扮演重要的角色。明代晚期的戏曲演出仍然在厅堂筵席上,厅堂仍是当时戏曲演出的主要场所。这时期,老百姓举办和参加宴会的热情高涨,宴会上除了美味佳肴之外,能欣赏到戏曲演出,更加提高了宴会的档次。堂会中的戏曲演出除了满足了人们的口腹之欲,同时也体现出非常重要的礼仪功能和民俗文化内容。

^① 焦循:《剧说》《中国古典戏曲集成 八》中国戏剧出版社 1959 年版 第 210 页

^② 周育德:《中国戏曲文化》中国友谊出版公司 1995 年版 第 289 页

二、清代的堂会演剧

朝代的更迭结束了官绅富户们歌舞升平奢靡的观剧生活，清初的堂会演出由于受到易代的创伤明显没有明末以前那么兴盛，但随着社会经济的复苏，政局的稳定，人们又重新开始歌舞升平，堂会演出仍是上层社会娱乐生活的重要内容。长时间的厅堂演出，使得昆曲极大的丧失了民间生存空间和能力，全本演出已经不能满足实际演出的需要，昆曲只能以折子戏的形式出现，来维持剧坛霸主的地位。到了清末，京剧的形成更是对昆曲的地位造成极大威胁，京剧成为堂会演出中的重要角色，昆曲的观众群逐渐流失。“票友”演出堂会成为清末民初时期戏曲演出中的独特现象和新的群体。他们是一群文化修养高，欣赏水平高，艺术素养深厚的群体，他们的参与也使得清末民初时期戏曲的演出市场非常活跃，而堂会的演剧之风也随之达到极致。

第二章 清末民初北京堂会演剧社会环境

第一节 清末民初北京戏曲的生存背景

一、清末民初北京政治与经济概况

戏曲的演出不仅是民俗活动的内容和体现,更为重要的是,和其他文学艺术一样,同属于社会意识的上层建筑,因此,戏曲演出活动是当时社会政治、经济、文化和生活的反映。每一个时代的戏剧无不直接或间接的映射出那个是时代社会生活的方方面面,也包括了人们的思想意识和审美情趣。社会的经济基础始终决定着这个社会的上层建筑,即社会政治形势和经济结构的变化势必对戏剧产生重大的影响。然而,由于社会政治和经济结构的变化,导致社会也出现新的阶层,比如前清的一些遗老遗少等,使戏曲的演出出现了新的观众阶层。因此,堂会作为清末民初时期尤其是民国初期最为兴盛的一种演出形式,其中必定与当时社会的政治形势、经济状况以及观众群体的变化有密切联系,而观众群体的不同,出于不同的目的,也一定程度上决定了举办堂会类型的不同。

(一)、政治局势

这段历史时期是中国的社会结构发生重大转变的时期。继 1840 年和 1856 年两次鸦片战争后,1851 年至 1864 年,掀起了太平天国运动,虽然遭到了清政府和帝国主义的共同镇压最后以失败而告终,但这场运动已经唤起了全国人们的觉醒意识。广大人民群众深刻认识到清政府的软弱无能,同时也深刻醒悟了只有斗争反抗起来,才能摆脱悲惨的命运。此后,各种革命斗争接连不断,此起彼伏,风起云涌。1896 年,康有为、梁启超等人通过光绪皇帝进行了“戊戌变法”,这是一次在封建统治阶级内部进行的资产阶级改良运动。这次运动在帝国主义和统治阶级联合镇压下同样也没有逃脱失败的命运,但却沉重的打击了封建王

朝，也粉碎了帝国主义瓜分中国的梦想。

1911年，孙中山领导的辛亥革命，震撼了整个中华民族，统治了中国几百年的清朝从此灭亡。由于这场辛亥革命的不彻底性，中国民族资产阶级的软弱性，在国内外反动势力的压迫下，将革命成果拱手让给了北洋军阀袁世凯。

袁世凯在北京建立北洋军阀政权以后，随后便在帝国主义的支持下复辟帝制，于1916年元旦正式登上皇帝宝座，并改年号为“中华帝国洪宪元年”。袁世凯倒行逆施遭全国人民的反对，得到全国各地的响应，在内外双重压力的迫使下，袁世凯不得不废除“洪宪”年号。

袁世凯死后黎元洪继任总统，段祺瑞出任国务院总理，组成南北军阀专政的联合政权。1917年第一次世界大战期间在围绕对德宣战的问题上爆发了“府院之争”。段祺瑞以武力相胁黎元洪解散国会，黎元洪则下令免除段祺瑞总理职务，段祺瑞不得不武力倒黎。黎元洪求助徐州军阀张勋调解，张勋为袁世凯旧部，是一个忠实于清王朝德保皇派。他乘机率兵进京，扶植溥仪复辟“大清帝国”，但最终失败收场。

北洋军阀袁世凯死后不久，就分裂为以冯国璋、曹锟、吴佩孚为首的直系，以张作霖为首的奉系，以段祺瑞为首的皖系。1922年4月，奉系军阀在日本帝国主义的支持下，向直系军阀发动了进攻，结果以奉系的失败而告终，直系军阀曹锟窃取了总统职位。1924年9月，张作霖发动第二次直奉战争，随后，吴佩孚部下冯玉祥发动政变，囚禁了曹锟，吴佩孚南逃，直系失败。北京政变后冯玉祥将自己的军队“国民军”，并将已被废黜的清帝溥仪逐出宫，邀请孙中山议和。12月31日，孙中山抱病到北京议和，积极筹备召开“国民会议”。1925年3月12日，孙中山因病在北京逝世，中国民主革命进程再一次受阻。

1926年3月18日，北京大、中学生在天安门前聚集，声讨日本帝国主义对我国的内政干涉，炮轰大沽的罪行。大会后，向段祺瑞“执政府”请愿，段祺瑞政府却制造了震惊中外的“三一八惨案”。这一惨案，激起全国人民的愤慨，抗议反动政府的暴行。4月，冯玉祥将段祺瑞逐下台，军阀张作霖控制了北洋军阀政府。

中国共产党与国民党建立统一战线后，革命者云集广州，建立了旨在培养革命军政人才的“黄埔军校”和革命武装“国民革命军”。1926年7月9日，国民革命军出师北伐，占领了长沙、武汉、南京、上海等地。蒋介石窃取了国民革命军的领导权，北伐胜利后，与共产党决裂，于1927年4月18日在南京成立了“国民政府”，蒋介石任总统，取代了北洋军阀政府。

1928年4月，蒋介石联合其他几个集团军继续北伐，打败奉系，张作霖兵败被日本人炸死。张学良执掌奉军归赴南京政府。北伐军占领北京改为北平。^①

清末民国期间的北京戏剧就是在这样的政治局势下生存的，无论是辛亥革命、北伐战争或是军阀之间的混战，战争都是在城外进行，北京城内并没有波及到，也没有受到太大的破坏，经济上由于受到了资本主义商品经济的影响，反而呈现出一片繁荣的景象。城内的社会

^① 李佩等编《中国近代史》中华书局 1994年版

环境相对比较稳定,也为戏曲的生存和繁荣提供了必要的条件。正是在这样一个不稳定的政治秩序下,戏曲的演出反而异常的繁荣。如军阀间混战时,办堂会成为一种拉拢派系或者交际的手段。“民国六年(1917年)春,北方军阀段祺瑞为欢迎桂系军阀广西督军陆荣廷,在金鱼胡同那家花园唱堂会戏,这次堂会规模空前盛大,几乎请到了梨园行所有的名角。”^①民国十二年(1923年)春节2月23日至25日(农历正月初八到初十),黎元洪总统府设宴三天,邀请男女名伶同台演戏,举办了历时三天的堂会戏,招待外国王公、政府议员、本府各机关的工作人员。^②齐如山曾经对民国年间政治界堂会戏的演出情况做了详细描述。

民国初年至十七年,堂会戏异常之多,差不多每星期都有两三次。……(办堂会者)当然是以财界政界人最多,银行家与财政部人员,尤其是库藏司勾着手,无弊不作,不但是勾着手,简直是混在一起,作弊极易,发财者多,人称财阀。部中一个科员,银行中一个主任,都可以花几千元(大洋),演一次堂会戏。^③

随着社会危机的日益加重,而官场政界利用演堂会戏达到其政治目的,同时也说明了这些军阀官僚生活的腐败。社会政治虽然动荡不安,但是却为戏曲的生存和发展提供了广阔的空间,往往社会世风日下之时也是戏曲繁荣之际。

(二)、经济状况

辛亥革命是一场民族资产阶级向封建势力和帝国主义妥协,不彻底的革命,对北京的影响只是赶走了清朝皇帝,由北洋军阀袁世凯取而代之。因此,从社会的经济结构和生产方式来看,并没有改变中国几千年来封建经济基础。所以辛亥革命以后,北京城内的商品贸易和手工业制作等行业依然兴盛。

当时北京的商业中心主要集中在以大栅栏为中心的前门地区和以东安市场为中心的王府井大街。大栅栏紧靠进出北京的交通要道前门大街,明代中叶以后这里发展成为北京最繁华的商业区。这里除了有众多老字号商铺和饭庄外,还有些戏楼、电影院等娱乐场所,如三庆、庆乐、广德楼戏院等。老百姓日常生活的各种需求和娱乐都可以满足。

东安市场建成于1903年,因其临近皇城东安门而得名。这里也是一个大型的商业市场。1906年以后,随着戏院、茶社、电影院等娱乐设施的不断健全,这里也成为了北京城又一处繁华的商业区。1912年时曾经遭到袁世凯兵变时的洗劫和焚烧,东安市场被洗劫一空,并被纵火成为废墟。后来,时隔不久,由于她本身优越的地理位置吸引着商家,不久又重新恢复。1920年再次遭受火灾,后来市场重建时吸取了两次火灾的教训,做好了防御的措施,此后东安市场的规模更为扩大了,也比以前更繁荣热闹了。

除了大栅栏和东安市场外,前门外的珠市口、琉璃场及西单、东单、新街口、隆福寺等地也是商贾云集的地方。“其中,来自山西的晋商对北京的影响最大、最直接。清末民国初年,北京的店铺有数千家,各类商业行会达55个,其中有15个是山西商人建立的,仅从事

^① 张卫东《喜庆堂会》学苑出版社出版,2001年10月第120页

^② 来源于中国京剧戏考 梨园百年锁记

^③ 齐如山《戏界小掌故》,《齐如山全集四》,台北联经出版社1978年版第2362页

汇兑业的票商就有 38 家。”^①

清末开始,随着商业的发展和商人数量的增多,商人们开始成立行会,自明代以来,山西的商人不断在北京修建会馆,这些会馆中都修建了戏楼或戏台。成立行会的目的除了增强行业凝聚力和处理行业事务的能力外,由于这些商人们掌握了社会的大多数财富,在物质生活得到满足之后,极力追求精神的享受,因此,行会的集会时多伴有堂会的演出。正因为北京山西商人的势力的壮大,来自山西的戏班和演员才不断到北京演出,清末时期梆子腔在北京的盛行和山西商人有很大的关系。

辛亥革命以后,政治时局混乱,山西的票号大量倒闭,以后逐年减少,山西的戏班和演员由于少了山西商人的支持,民国以后来京演出的逐年递减,但北京作为全国政治经济中心,影响并不大,民国以后,北京的经济又恢复起来,市场的繁荣,为戏曲的生存和繁荣提供了重要条件,堂会作为戏曲演出的一种重要演出形式,自然也和社会的经济,戏剧的繁荣有着密切的关系。

二、清末民初北京戏曲观众群体

中国的戏曲产生于广大人民群众之中,是一门大众化的艺术。“中国的戏曲是由不同阶层组成起来的及其广泛的群体。王室成员、封建官吏、文人积士、农夫田女、市井佣民、贩夫定卒,不论地位高低,也不论识字与否,只要他们观赏戏曲,便都包括在观众的范围之内。”^②因此,中国的戏曲与大众有着密不可分的联系,观众是戏剧存在和发展的基础,观众的审美意识、欣赏层次对戏曲的发展起着举足轻重的作用。

由于辛亥革命的领导者中国民族资产阶级的性质——革命性和妥协性,决定了这场辛亥革命的不彻底性。革命的结果是清帝退位,但称号不变,每年领取高额生活费用,暂时留居紫禁城内。政权由封建统治阶级满清贵族转移到北洋军阀手中,社会上多了一些新贵族和新官僚,他们过着浮华奢靡的生活,花天酒地,老百姓却依然水深火热,身受封建主义和帝国主义的双重压迫。清末至民国初期,北京的观众群体可以分为四种类型:达官贵人、遗老遗少、富商大贾、平民百姓。不同的观众阶层和人群也决定了所举办的堂会的性质和内容的不同。

(一)、达官贵人

清末至民国年间,戏曲的观众群体仍然是上到达官贵人,下至平民百姓,戏曲是他们的主要娱乐方式。

北京贵胄观剧之风起自宫廷。自乾隆南巡带来徽班,宫廷观剧之风兴起,上行下效,贵胄官僚也以观剧为日常娱乐。贵胄之中,门第爵位高者,常在本府宅内戏台上演剧;除此之外,一般官僚也到剧场看戏。^③

^① 刘文峰等主编《北京戏剧通史民国卷》燕山出版社 2001 年版第 8 页

^② 赵山林:《中国戏曲观众学》华东师范大学出版社,1990 年版 第 2 页

^③ 马少波 章力挥 陶雄 曾白融著《中国京剧史 第一编》北京中国戏剧出版社 第 112 页

这种上行下效使得这些达官贵人也将观看戏曲作为平常的最大娱乐。虽然朝廷曾下令禁止,但是还有些贵胄子弟或官员不顾朝廷禁令,痴迷戏曲乃至丢官罢职。比如张二奎曾为政府官员,但因嗜好戏曲而被朝廷罢免削为平民,终于投身梨园成为了名角。乾隆以后的历代帝王,都非常喜爱戏曲,尤其是咸丰、光绪和慈禧太后更是嗜戏如命。为了观剧,在紫禁城内建造了各种不同规格的室内外不同的戏楼、戏台以便娱乐。除了紫禁城,圆明园、颐和园、承德避暑山庄等行宫也建造了不少的戏曲观演场所。

清末,京城内各部官僚办堂会互相宴请的风气达到鼎盛。清末吴焘在《梨园旧话》中曾记录了当时官场办堂会戏的情景。

余虽未预演剧寿筵,而堂会演剧,每岁必预二三十次。缘自开印后,各科各省各衙门,无不演戏团拜。各省督抚提镇两司来京,其同乡与所治京官亦以音樽宴会。至会试之年,各省新举人到京,无不设宴公请座主。^①



总之,当时的官场总是想尽办法找出各种理由和借口来举办堂会戏,体现了当时的官场的风气。

北洋军阀政府的官僚们继承了清王朝贵族的遗风,不仅把戏曲的演出作为他们的日常娱乐,而且经常利用喜庆节日举办堂会,把观剧作为一种社交的手段。比如袁世凯当上大总统以后,也经常传差京剧名伶到中南海总统府唱堂会戏,效仿清皇帝。

清代官府堂会演出图 图2-2

如1914年1月3日、4日、5日连续三天在总统府举办堂会,传召谭鑫培、杨小楼、刘鸿升、王又宸等演戏;12日又传刘鸿升演出《天水关》、梅兰芳、王蕙芳演出《樊江关》,杨小楼演出《挑华车》,谭鑫培、王凤卿演出《战长沙》,招待使团;在他50大寿和复辟帝制登上洪宪皇帝宝座时,也都曾召在京的戏曲名伶,到中南海演戏庆贺。^②

前述提到的北洋军阀总理段祺瑞为迎接广西军阀陆荣廷来北京而举办大型堂会,强迫年迈体衰的谭鑫培演出唱做并重的《珠帘寨》,谭难以从命,以《洪羊洞》代之。

演出前几天,谭鑫培正患感冒,军阀江朝宗差人约演,谭当即称病,婉言谢绝。说来也巧,在此之前,谭的孙子双儿因事被警方拘留,次日,警察局居然来人恐吓谭鑫培,说是如果不这场堂会戏,就不能把他孙子放出来。因此,谭只好抱病登场,因患感冒,精神状态极差,唱得凄惨苍凉,倒很合剧中人物身份和表情。谭鑫培四月八日唱完这场戏后,回到家里即病势加重,旋于五月十日上午八时病逝。^③

其他几个军阀头目也酷爱戏曲,如黎元洪、张勋等。尤其是张勋在复辟失败后,隐居天津后依然常叫北京名伶去家里唱堂会。

^① 倦游逸叟撰《梨园旧话》张次溪 编纂《清代燕都梨园史料》 中国戏剧出版社 第828页

^② 刘文峰等主编《北京戏曲通史 民国卷》华东师范大学出版社,1990年版第10页

^③ 常人春 张卫东:《喜庆堂会》 学苑出版社 2001年版第121页

1923年2月，农历春节正月初八至初十，黎元洪在总统府连续设宴三天款待蒙古王公及外交团、本府政员，同时邀请男女名伶同台演戏三天。具体演戏日程安排如下：

初八11时至下午2时招待蒙古王公。演出剧目为：琴雪芳《麻姑献寿》，梅兰芳、余叔岩、钱金福《庆顶珠》，金少梅《贵妃醉酒》，杨小楼《麒麟阁》。下午2时至8时招待议员，演出剧目有：陈德霖、王凤卿、尚小云、龚云甫、王瑶卿、朱素云合演《南北和》，金少梅《女起解》，梅兰芳《玉堂春》，苏兰芳、李桂芬、王金奎《大保国》，余叔岩、杨小楼《八大锤》，琴雪芳《黛玉葬花》，陈德霖、龚云甫《孝义节》，碧云霞《天女散花》。

初九日下午3时至7时招待外交团，演出剧目有琴雪芳《悦来店》，余叔岩、尚小云《御碑亭》，苏兰芳《芦花河》，梅兰芳《木兰从军》，金少梅《千金一笑》，杨小楼、郝寿臣、王长林《连环套》。

初十日12点至晚7点招待本府各机关。演出剧目有：王凤卿《文昭关》，金少梅《打花鼓》，谭小培、郝寿臣、尚小云、萧长华《法门寺》，杨小楼《安天会》，琴雪芳《仙缘记》，余叔岩、陈德霖、王又宸、梅兰芳、龚云甫、程继先《四郎探母》，程砚秋、筱翠花《樊江关》，俞振庭《青石山》。像这样男女名伶同台合演，而且历时长达三天的堂会戏，在历史上也是不多见的。^①

由此可见，北京的贵达官贵人们虽然在北京的戏曲观众中所占比例很少，但是他们的势力和影响非常大，他们对戏曲的嗜好，也刺激了戏曲的繁荣局面及各种演出市场的活跃。

清代王公贵族府邸堂会演出

（二）、遗老遗少

由于北洋军阀对满清贵族和王室利益的保护，以及南京临时政府对清王朝的妥协，辛亥革命以后，北京满清的贵族王亲和朝廷的遗老遗少们仍然过着养尊处优的生活。有些人推出政坛后转向戏坛，每日看戏、听戏、捧角，或者组织票房，研习戏曲，或者粉墨登场。由于清前王朝的统治者对戏曲的偏爱和提倡，王公大臣们都将看戏、听戏、研习戏曲作为视为一种风尚，认为是高雅的事情。

清代中叶以后很多王府内多数都有戏楼、戏台。同时，他们自己组织成立各种票房，供平时自娱或从事其他的戏曲活动。清光绪年间，素亲王善耆在东郊民巷南御河桥府组织了素王府票房，参加的人也都是王室子弟，这个票房后来一直活动到民国时期。

由于这些前清的遗老遗少们依仗着祖辈们留下的万贯家产，财大气粗，常常邀请名伶为之配戏或者喜庆节日在家中戏楼举办堂会，这部分人逐渐成为一个特殊观众群体，正是有这样一批观众，有钱也肯舍得花钱看戏、请戏，客观上刺激了清末民国时期北京戏曲演出市场的繁荣，推动了戏曲的发展。

（三）、富商大贾

清末至民国前期，北京是一座典型商业性消费城市，商贾云集，商业发达，来自全国各

^①中国京剧戏考 www.history.xikao.com

地的商人都会集到这里,除了势力较大的山西商帮外,还有来自安徽、江浙、四川、山东等的商人。有些商帮在北京经商的历史已有百年,其经济实力甚至超过那些遗老遗少和官僚贵人。徽调汉调进京合流,从而促进了京剧的形成且迅速发展走红,以及梆子腔在北京的唱响都和商人有很大的关系。在他们建造的会馆里定期邀请家乡戏班和来京演出,或邀请京城名伶演唱堂会。这也是成为京城戏曲演出繁荣的一个重要因素。

戏曲自产生以来,便与商业有着密切的关系。就都市而言,交通越是便利,商业越是繁华,人烟越是密集,观众的数量越是可观,戏曲演出就越是兴盛。商人的大量存在既是都市繁荣的一项重要因素,而商人本身也是戏曲观众的一个重要组成部分。^①

商人办堂会戏不仅是因为戏曲这种声色俱美的演出效果能够满足商人们娱乐的需要,同时也是他们联谊集会处理行业事务,加强行业之间联系的一种手段,行业聚会时多以演堂会助兴,这种堂会形式成为“行业堂会”,或“行戏”。齐如山在《戏界小掌故》中记述了山西商人利用办堂会形式处理商务问题。

当时商号讲究四季表,……这四季表对商界很重要,每到这个时候,商号要盘点货物,回收除款,清理业务上的瓜葛。每个商号总有些生意上的为难之事,在这个时候不可能完全解决,而是需缓办。一季表可以推倒二季表,二季表可以推倒三季表,最难应付的是腊月表,年关将近,买卖家要算总账,一些财务上的纠葛往往难以往年推托,这就需要请客唱戏,借此联络感情,解决问题,腊月表场戏是很隆重的,对戏班来讲,这也是一宗收入。^②

堂会在这时娱乐的功能已经不占主要地位了,更重要的是商号们解决业务上瓜葛的有效手段。

除了解决生意上问题而举办的堂会外,商人们也常常在行业的祖师寿诞之时或民俗节令、店铺开张之际设宴演戏,敬神、酬神娱宾。商界中每逢各行业的祖师爷的寿诞之日都要举行重大祭奠活动,演剧在其中占据非常重要的地位,此类堂会被称作“酬神”堂会。因此,富贾商人们同样也是清末民初时期举办堂会的一支重要力量,极大的促进了戏曲艺术市场繁荣和堂会演出市场的活跃。

(四)、平民百姓

本质上讲,中国戏曲来源于民间,在民间大众的土壤里产生、发展成熟的。民间观众是戏曲观赏的主流群体。这一部分阶层的观众也是最为庞大的,包括工人、手工业者、小商贩、雇用工、教师等各行业的人员。在社会安定经济状况较好的情况下,他们也会进入剧场、茶社等简易场所看戏,遇到喜庆节日,更是以办堂会的形式满足他们娱乐消闲的目的。因此,从某种意义上说,堂会并不是只有达官贵人、有权势的阶层才能办的,普通老百姓同样热衷于利用办堂会的形式庆贺、烘托喜庆的气氛。著名的民俗学家常人春老先生明确指出,堂会是地地道道的民俗,不是有钱有势的人家的专利,即,不是只有官僚阶级、资产阶级才能举办,是种全民的活动形式。只是不同的阶层在举办堂会时,由于经济条件的客观原因,

^① 赵山林:《中国戏曲观众学》华东师范大学出版社,1990年版第30页

^② 齐如山:《戏界小掌故》(齐如山全集 四)台北联经出版社 1978年版 第2362页

其方式和规模是不一样的。但是,举办堂会的初衷和所期望达到目的是相同的。不论是穷人还是富户都以办堂会的形式增添喜庆祥和的色彩,只是,大户人家更有条件讲究,也多请京剧、昆曲戏班子,而平常小户人家则请梆子戏班子,或者是单弦大鼓类的曲艺堂会。但是,办堂会绝不仅仅是富人家才能享有的权力。因此,普通老百姓也是堂会演出中的庞大观众群,由于这个阶层的观众群体比较复杂,审美情趣和意识上也有很大差异,但是,广大市民阶层往往是戏剧改革的支持者,他们的爱好与审美极大的影响着戏曲的发展。

第二节 北京堂会演剧与民俗

一、戏曲演出与民俗的关系

中国戏曲从产生、形成至发展成熟的整个过程都脱离不了民间社会。她无疑是民间文化习俗的产物。在促成戏曲起源的诸多因素中,无论原始的巫觋乐舞还是后来的角抵百戏,都属于民间文化俗文化的范畴。清代著名德戏曲家李渔认为:“总而言之,传奇不比文章。文章做与读书人看,故不怪其深。戏文作与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人、小儿同看,故贵浅不贵深。”^①这段话指出了中国戏曲艺术的俗文化定位,是一个雅俗共赏,老少皆宜、能够满足不同阶层的人需求的艺术形式。戏曲是一种在市井和乡野的大众群体中成长起来的艺术,从形成的初始,就必须想尽一切办法迎合各种层次的观众群体,争取观众,适应观众。民间各种民俗活动的场合是戏曲发展成熟的场所,也最大程度满足了观众的需求。在戏曲众多的演出场合中,比如庙会、茶园、堂会、剧场等,始终是伴随着各种各样的祭司习俗、喜庆、节日、娱乐等民俗活动,戏曲演出本身就是民俗活动的重要体现。民俗活动为戏曲提供了重要成长成熟的空间。

喜庆类民俗活动的内容繁多,比如老人寿辰、小孩满月、婚嫁、商人庆贺开业发财等等,这些活动都要演戏以示庆贺。

节日的民俗活动在中国也很频繁,有的与农业生产节气有关,有的与历史上的重大事件有关,也有的为了纪念某个伟大人物的生死等等。有重大节日时,戏曲的演出活动也是非常重要的内容。

二、老北京的民俗

“民俗是指一个国家或民族在自己的历史发展过程中逐渐形成、反复出现、并代代相习的生活文化事象。它包括民众中传承的物质生活文化如衣、食、住、行习俗,生产、交易习俗;也包括民众中传承的社会生活文化,如家族、亲族结构婚丧礼仪习俗;同时,还包括民众传统的思维方式、心理习惯如民间信仰、岁时节日习俗,以及民间传承的各种语言艺术、

^① 李渔《闲情偶记·词曲部》见《中国古典戏曲论著集成》(七)中国戏剧出版社1980年版第28页

游艺竞技习俗等诸多内容。”^①因此,民俗是一种特定历史时期的社会现象,是人们在日常生活中自发而成的一种表现形式,她是悠久的历史传承和沿习成俗的文化现象。北京是个闻名世界的文化古城,自公元十世纪以来,曾有五个王朝在此建都。北京逐渐成为全国的政治、文化、经济中心,全国各个地区各民族特有的文化在北京交汇、融合,从而形成了北京独特的民俗文化。

老北京的风俗是独特的,具有浓郁地方性特点,但也是中华民族传统民俗文化的重要组成部分和体现。老北京的民俗内容非常丰富,包括了庙会、年节时令、婚丧嫁娶、喜庆生育、人情往来、信仰崇拜、祭司占卜等,涉及到生活的各个方面。^②这些民间风俗是老北京人们传统习惯、道德风尚和宗教观念的直接反映。旧时老北京地区的民俗主要可以分为四大类:

1、庙会类(每月定期和年节定期开放的庙会)

2、传统年节类(春节、上元、填仓、太阳生日、龙抬头、清明、端午、七夕、六月六、中元节、中秋节、重阳节等)

3、喜庆类(婚嫁、生日、洗三、弥月与“百岁”、喜庆堂会、抓周、为小孩消灾“去病”的习俗等)

4、丧葬类(倒头、送库、成主、发引、烧伞、烧船桥、一百天、办周年等等)。

在这些民俗活动中,除了固定的礼俗仪式外,堂会演出往往必不可少,尤其在喜庆的场合比如小孩的弥月与“百岁”和生日宴会上,为了招待前来道贺的亲友,还要请来演员们演出戏曲节目,以增加喜庆的气氛,老北京人称为“玩意儿”,这类堂会属于喜庆堂会。

第三章 清末民初堂会演剧形态

第一节 演出场所

堂会的演出形式,是不同于商业性质的演出,常与节日庆典、人生礼仪、喜庆、酬神还愿等内容紧密联系。因此,在演出场所的安排上,更为自由随意,完全由主办堂会者根据堂会的意义和性质决定。自明末堂会演出盛行以来,其演出场合不外私人住宅的厅堂、戏台、庭院或者借助公共场合的饭庄、会馆等等。能在自己家里办堂会的,一是家里有戏台,有大的住宅和院落,比如一些清代的王府中,恭王府、醇王府、那王府、庆王府等。家里没有戏台,但院落比较大的,也可以在自己家里临时搭建戏台。若自己家既没有戏台,院落也不算大,则需要选择饭庄办堂会。选择什么场所办堂会一要取决于堂会的性质,如商界行业堂会一般多在会馆,二要取决于办堂会本家的经济实力和社会身份地位。

清末至民国时期,京城堂会演戏的场所主要可以分为两类:

^① 王献中:《中国民俗文化与现代文明》中国书店出版 1991 年版 第 15 页

^② 参见常人春《老北京的风俗》北京燕山出版社 1994 年版第 1 页

一、私宅堂会演戏

(一)、厅堂院落

至汉代出现堂会演出的萌芽始，厅堂是堂会演出最早出现的场所，也是明清时期最为普遍的场所，此时，私宅厅堂演出蔚然成风，盛极一时。艺人们也常常把演戏的生涯称为“氍毹上生活”。“氍毹”是毛织的地毯，旧时演戏多用来铺在地上或台上，因此常用“氍毹”或“红氍毹”代称舞台。没有戏台，就用毛织物铺在地上当作舞台，足可见厅堂的演出的盛行。当时的观演安排是这样的：主人及贵宾居正中对氍毹坐，周围坐来宾，女眷坐氍毹旁的厢房里，透过垂帘往外观剧。^①但这种观众及演员演出均在同一厅堂内有一定的局限性。演员与观众的距离出于统一平面内，没有拉开演与观之间的空间感，无论对于演员和观众来说都是不利的，演员的表演不能尽可能的施展，观众也不能尽情的欣赏。于是，观剧的场所后来扩展到了厅堂台阶下面的院落，院落里表演要比在厅堂内宽敞舒展的多，既利于表演也方便观众的欣赏。尤其是在家里祝寿酬宾或者丧事谢客等宾客众多，需要更大活动及演出空间的时候，有时常在家里临时搭彩棚唱戏。

从前北京有一种干季季节性活的店铺，叫作“棚铺”。他们夏季给人家搭凉棚，冬季搭暖棚，在院里唱戏，搭的戏棚，富有建筑装饰，从远处看，平顶，四周栏杆和挂檐，像一座平台屋宇，下面入口处也有格扇和门，冬天还挂着绣花毡帘，戏台上有台顶天井，四周栏杆台柱，上下场门挂门帘台帐，这个院落就完全改观，可以唱堂会了。^②

这种戏台实际上是一种临时的戏台，仅在办堂会时用，但是在没有戏台只有院落的家庭里只能采用这种方式。

(二)、私家戏台

尽管在院落里演出已经非常方便实用，但随着社会经济的发展，社会风气的浮靡奢华，这样的场合也不能完全满足社会上层贵族们的需要，一方面，由于社会身份等级的关系，他们不方便随便进入戏园看戏，另一方面，贵族们攀比炫耀的心理作用下，则出现了范围更大更讲究的私家戏台或戏楼。王府的戏台中，条件较好的戏台有恭王府、醇王府、那王府、庆王府等。大官僚宅中戏台较好的是清末中堂那桐的宅邸。

清代王府的戏台、戏楼多是清中以后建造的，而王府堂会演剧的传统却是在明初就开始出现，至晚清最为盛行。由于王府的特殊社会地位，其堂会演出极尽奢华。

恭王府戏楼 恭王府位于北京市西城区什刹海的西侧，今为前海西街17号，是清代最大的一个王府，也是至今保存最好的一座王府。该王府在乾隆时期曾是御前大臣和珅的府邸，嘉庆四年（1799）改为庆王府。咸丰初，又改恭王府。咸丰、同治年间（1851—1856），恭亲王奕訢重修王府，“翠锦园”中戏楼约建于此时。1937年以后，辅仁大学女生院、北京师范大学、北京艺术师范学院、中国音乐学院、中国艺术研究院等单位曾经在此。1982年被

^① 参见 李静博士论文《明清堂会演剧研究》页69

^② 赵惠荣著《燕都梨园》北京出版社 2000 年版 页 87

国务院批准为国家重点文物保护单位，戏楼重新修葺后对外开放。

周华斌在《京都古戏楼》中对恭王府的建筑规格做了详细的描述：

戏楼南北向，砖木结构，楼顶由三重卷棚相连，内镶藻井天花板。戏楼平面依次分为门厅、戏台（包括后台）、看戏厅及看戏阁（‘怡神所’）戏台高 0.5 米，宽 7.92 米，深 7.1 米。台口二柱，四周有栏杆。看戏厅宽 16.15 米，深 17.2 米。置于戏厅后侧的看戏阁（‘怡神所’）与戏台等高，共五间，均以木落地罩隔开。^①



恭王府戏楼 图 3-1

1922 年，梅兰芳曾经在恭王府翠锦园戏台唱过一次堂会，当时办堂会的是恭亲王奕辛之孙溥儒，是个有名的画家。当时，担任戏提调的是程继仙。

清代王府演戏的方式主要是蓄养加班表演，这是一种最能代表清代王公贵族社会身份象征的方式。清中叶以后，王府的自蓄家班演出已经完全明代的家班了，明代的家班是一种仅供自娱的性质，非营利性的戏班，而清代的王府戏班常到外间卖座演出，到了清末，王府戏班已经到公共剧场卖座演出了。“时王公大臣不得不入馆听戏，故王府钜第多自养戏班以相娱乐，除在邸中演唱而外，有时亦在外间戏馆演出。”^②

清代王公一族对于演戏十分痴好，出了自养家班演出外，还经常自己粉墨登场。清末民初，北京王公子弟从看京剧到逐渐对京剧产生浓厚兴趣而学唱京剧，最后还成立了由这些子弟们自己组成的票友京剧团被称为“贵胄班”。

清代王府的堂会戏曲演出，承袭了明代以来的蓄养家班演戏的作风，至清末更是愈演愈烈，他们对于戏曲的热情参予，产生了一大批颇懂戏曲的人士，也带来戏曲演出史上的繁荣，甚至留下了数量不少精美华丽的戏台戏楼，对中国的戏曲演出史、古典建筑都有重要的意义。

那家花园戏台 那家花园戏台为清光绪年间外务大臣那桐的私人宅邸，位于王府井大街东侧金鱼胡同那家花园内。那家宅子今东起金鱼胡同口，西至今台湾饭店东墙，占地二十五亩二分九厘二毫。东院的‘乐真堂’是戏台主体建筑，是座三卷木结构的瓦房，前廊后厦。戏台的朝向为西，高度、宽度、深度分别约为 1.3、7 米、6.5 米。戏台四角为四个柱子，下面设有栏杆。戏台东南角有一个突出的小方台，用木栏杆围着，为伴奏乐队的座席。^③此戏台在民国初年常为那些军阀官僚宴席观戏所用，他们自己宅第没有戏台，遇到喜庆寿典

^① 周华斌《京都古戏楼》海洋出版社 1993 年版 页 110

^② 周明泰编《畿礼居戏曲丛编》第三种，民国二十一年版

^③ 参见周华斌：《京都古戏楼》海洋出版社 1993 年版 第 111 页

又要讲究排场，威风，办的体面，不愿意到会馆饭庄去办，只能向前中堂那桐借戏台办堂会。民国初年，花园刚落成时，那桐在此办堂会庆贺其妻子生日，当时，谭鑫培、杨小楼等在此演出。张作霖、曹錕、陆荣廷等军阀官僚来到北京，趋附谄媚者，迎送宴请，必演堂会，其地点总是在那家花园。梅兰芳、杨小楼、余叔岩等名角经常应邀出演。



那家花园戏台 图 3-2

1914年4月17日，冯耿光在那家花园办堂会，请的演员有余叔言、梅兰芳、杨小楼等人，余、梅、杨三人合演《八蜡庙》，余叔言饰褚彪、杨小楼饰费德功，梅兰芳饰张桂兰。当日梅兰芳虽嗓子发炎但由于同冯耿光关系较好，还演了《麻姑献寿》、《满床笏》、《狮吼记》。前面提到的北洋军阀段祺瑞欢迎两广军督陆荣廷而办的堂会也是借用了那家的戏台。

二、饭庄、会馆戏台



安徽会馆戏楼 图 3-3

自己家没有戏台，院落也不算大的，或者商业界举办的行会堂会戏则要选择有戏台的饭庄办堂会。如什刹海的会贤堂，金鱼胡同的福寿堂，隆福寺街的福全馆，北新桥石雀胡同的增寿堂，西单牌楼报子街的聚贤堂，前门外取灯胡同的同兴堂等。或选择有戏台的大院落办堂会，这些会馆多是集中在前门外宣武区，因为这里富商云集的地方，宴饮集会活动比较频繁，常举办堂会。有戏台的会馆有宣武门的江西会馆、西单奉天会馆、珠朝街中山会馆、广安门内山西洪桐会馆、安徽会馆。《旧京琐记》记载：“堂会演戏，多在宣外之财神馆、铁门之文昌馆。其大饭庄如福寿堂等，亦有戏台。人家喜庆往往召集。至光绪甲午年后，则湖广馆、广州新馆、全浙会馆继起，而江西馆尤为后进，帅为士大夫团拜宴集之所。”^①

这些以“堂”命名的饭庄，是面向南开的两进四合院。戏台通常设在后面的院中，面对北房正厅，平常不唱戏的时候，北房包桌设席，东西南房各设置散座。有堂会演出时，由主家将整个四合院包下，后面的北房设作喜堂或寿堂，女性客人安排进东西厢房，男客们一般散坐于后面一进的大院中。

清末北京商业活动比较活跃，随着商业的发展和商人数量的增多，在北京的各地商帮纷纷成立了行会，兴建会馆，以便经常举行联谊活动或者机会，加强行业间的合作，处理合

^① 夏仁虎：《旧京琐记》卷十“坊曲”辽宁教育出版社 1998 年版 第 130 页

作的事务等等。行业的聚会时常常有堂会戏曲的演出以助兴，以酬谢财神、协调生意合作等事宜，文昌馆、福寿堂等地就是常办堂会的地方。此时的商业界行业堂会演出活动非常频繁而丰富多彩。无论是商业合作的需要还是娱乐的需求，清末民初商业界的堂会戏一定程度上促进了戏曲演出市场的繁荣，对戏曲的发展起到了一定的推动作用。

第二节 演出俗规

前部分已经概述了堂会演出与民俗节令、婚丧喜庆等民间活动紧密相关，是明清至民国初这一期间重要而频繁的民俗内容。因而在演出过程中，无论是承接堂会演出的戏班还是承办堂会的本家，都必须有一套完整的、约定俗称的、且必须严格遵循的规则。什么能做什么不能做以及应该怎样做，每个参与堂会演出的戏班子或为承办演出服务的人员都必须清楚。否则，触犯了禁忌会引起不必要的麻烦。堂会演出展示的是社会风尚和民俗文化，其过程正是民俗生活的生动体现。举办一次堂会戏，从定班、点戏开始直至演戏结束的整个过程，都是经过用心的组织的。其中每个细微环节都有约定俗成的规则，操办者必须遵循才能保证堂会戏的顺利进行。如堂会戏班出入于本家宅院时，必须了解各种规矩，如怎样与主人交涉，怎样呈递戏单，怎样领取赏钱等等。因此，堂会演出体现了其作为礼仪性演出的特征和意义。

一、戏提调

堂会演出并不是一个简单的过程，从定戏到演出，其中许多事情如戏班与本家的沟通等等，均需要有一个熟悉堂会演出各种习俗的人来进行调节和调度。因此，一般情况下承办堂会的本家首先就要考虑请一个熟悉堂会事务的人来操办。此人被称为“戏提调”。

“戏提调”的主要职责首先就是派好剧目，使承办堂会的本家和亲友观众观看到最精彩的演出。而且，多数都是各名角的拿手好戏，或者是不常在营业性的戏园或剧场演出的新编戏和“冷戏”。此外，“戏提调”还要及时反馈双方信息，保持双方的及时沟通，应对突发情况。因此，“戏提调”在堂会演出中是一个不可或缺的角色，其占据着重要的地位。

光绪二年刊本《都门记略》《序》中有“戏提调”之歌，“团拜做寿，先期必于同人中择一熟悉世务者，凡定班搭席，及是日点戏添菜一切供给专司之。美其名曰‘戏提调’。韩幼芸别驾言，某友常充是选，编有‘戏提调’之歌”。后有歌云：

众宾皆散我不散，来手未到我已到。巍然独踞下场门，赫赫新衙“戏提调”。定席要便宜，点戏夸精妙。怒目看官人，软语磨车轿。遍索年前旧戏单，烂熟胸中新堂号。大蜡新试三枝头，靴页偶装几千串。小香到，提调笑；喜禄病，提调跳^①。……吁嗟乎！三更曲罢尤可怜，昏花二日饥肠穿。左有牙笏右掌柜，小马纷来满堂前。灯火全不见，阴森疑到阎罗殿。

^① 小香即当时京剧名角徐小香、胡喜禄。如果戏提调能够请到像小香、喜禄这样的名角就能使堂会演出精彩，更有看头，所以当名角及时到时，提调便会高兴，否则就会急得跳起来了。

此时提调锦囊空，只余三字“明天算”。^①

由此可见，戏提调这个工作不是那么容易做好，担任戏提调除了比别人要忙碌之外，还有许多难为之事，点戏、安排戏码，以及约定的名角能否准时参加，都会让戏提调煞费苦心，否则就不会出现“小香到，提调笑；福禄病，提调跳”，提调笑跳无常的场面了。

歌中出现的“来手”，实际上是戏提调的助手，这位助手也是梨园行里交际较广的人士，协助戏提调处理堂会的事物。“来手”的职责主要是在戏提调定好戏班、剧目后去请演员。“来手”同样也是一个十分辛苦的工作，整日东奔西颠，忙忙碌碌。

王梦生在《梨园佳话》中描述清代北京的“戏提调”时说：“都中堂会，支配名伶，非有能服众者当之，诸伶或谢不遑，或偷减应名，或时久未至，或临剧出游，并且某后某先，某戏某配，均此人指挥调度，能则戏益生色，不能则乱中场，都人重之。”^②《旧京琐记》也谈到了“戏提调”的职责：“堂会演剧必有主持者，曰‘戏提调’，支配角色，排列先后，指挥如意，无敢争执。”^③由此可见“戏提调”对于堂会演出的重要意义。

著名昆曲艺人韩世昌先生回忆道：“请堂会的主人常聘请行的人制定戏码、安排一切，被‘聘请’的人称为‘戏提调’。他分别与同每个演员的管事人研究演什么戏，怎么搭配法。”^④这位“戏提调”，多由德高望重的梨园名流或者本家的亲友担任，主要负责组织演出时的各类事务性工作。比如余叔言曾经为他的好朋友担任过戏提调。

1913年，余叔言的好朋友李直绳在自己家中办堂会，烦余叔言担任戏提调（安排戏码的总管），当日除了王君直《碰碑》、恩禹之、程继仙《群英会》，梅兰芳、王惠芳《霓虹关》外，余自己也演出了《空城计》。^⑤

清末民初时的家办堂会，一般都是请熟悉演出事宜的人担当“戏提调”；然在团拜堂会时，则请对戏曲演剧特别熟悉的官员充当“戏提调”这个角色。而行会内部的“戏提调”，则由戏班内部的“管事”担任。

如果本家或者亲友点的是几出不同主角的戏，那么他（她）们演出的前后顺序，则须按戏班的既定俗规排序。比如剧目里时间和剧情，须按照历史的先后和剧情安排而不可颠倒。此外，还要满足每位主演或名角对出场排序先后的虚荣心等等。

清末以后，虽然“点戏”习俗已经改变，演出之前已经印制好了铅印的戏单，同剧场演出一样。但是，“戏提调”这个特定角色的工作任务却不仅没有简而化之，反倒更为复杂了。原因是，有些堂会承办者中不乏“票友”人才，唱戏的“瘾头”很大，常常主动请缨，要求粉墨登场。由于请得起堂会的一般都是有钱有闲的人家，经济实力较厚，请到的戏班子中又不乏名伶，所以，票友要求粉墨登场，而为其配戏却是行内名角，此时的“戏提调”不仅要

^① 转引自周贻白：《中国戏剧史长编》上海书店出版社 第502—503页

^② 李家瑞《北平风俗类证 上》商务印书馆 1937年版 第22页

^③ 夏仁虎：《旧京琐记》卷十“坊曲”辽宁教育出版社 1998年版第130页

^④ 韩世昌：《我的昆曲艺术生活》中国人民政治协商会议北京市文史委员会文史资料研究委员会编《燕都艺谭》北京出版社 1985年版 第32页

^⑤ 徐城北：《梅兰芳三部曲·之一》中国社会科学出版社 2000年版 第18页

与名角协商戏价,还要把剧目前后顺序以及戏班演员、票友演员都恰到好处的安排在相应位置上,做到戏班与本家及票友都满意,需要有经验和智慧,所谓众口难调具有相当的难度。尽管“戏提调”责任重大,任务复杂,但仍然有很多人乐此不疲。清末,“戏提调”逐渐发展成为一种职业,能担当“戏提调”的人,一般对本家、宾客、戏班及与堂会有关的各方面都很十分熟悉与掌握。“俨然一种司令官及外交家之合体的职务。其事务极繁难复杂,非人人可为者也。都中凡有堂会,主人必先期厚礼先容请人担任戏提调,提调得人则戏必佳,而前后台均欢心鼓舞,其志不得人,则戏固不足观……可不慎哉。”^①由此,从定戏班到约角选戏码等一系列的程序,甚至演戏时维护治安等,都是戏提调的责任所在。“戏提调”不是一个简单的“中间人”概念,若用现代观念来看,其实际担任的是经纪人或者舞台演出的策划和监制的职责。

二、选戏码

“选戏码”,也叫点戏。是清代堂会演出的一个十分重要的环节。即:为堂会选择演出剧目。通常由主人或客人中身份最高者享有点戏权。这种以尊贵者优先,按地位高低、辈分大小依次进行的“点戏”习俗,反映了封建历史时期的尊卑与层级观念。因此,负责点戏的人必须懂规矩(习俗),才不至于让本家丢面子或者陷入难堪。《红楼梦》第十一回,尤氏拿来戏单让凤姐点戏时描写到:“凤姐道‘太太们在上,如何敢点。’邢夫人、王夫人道‘我们和亲家太太都点了好几出了,你点几出好的给我们听。’凤姐儿立起身来答应了一声,方接过戏单……”^②由此可见,邢、王二位夫人点戏在先,凤姐点戏在后。若不是邢、王二位夫人已经点戏完毕,是轮不上凤姐的。第十八回元妃省亲时点戏时的情节描述为:“贾蔷带领一班女戏子在楼下,正等的不耐烦,只见一太监飞来说‘做完了诗了,快拿戏单子来……贾蔷忙把戏单呈上……’”^③书中细致地记录了,在豪门的堂会演出中,当有特别尊贵的主人或客人在座时,戏单子是需一级一级的往上呈递,奴婢们不可越级上报。这自然成了堂会戏演出的俗规,不可越俎代庖,非常讲究礼仪。《清稗类钞》中也提到“客至点戏,有贴执笏至坐客前为礼,谓之抱牙笏。(原注:演剧时,贴持朝笏及戏名册呈请选择,择意所欲者一二出令演之,曰点戏,)”^④点戏的规则复杂,选择剧目的内容同样也不简单。必须事先了解剧情,更要熟知观众的情况,既不能犯忌讳,又要讨好座上人。因此,焦循在《剧说》卷六中说到:“公宴时,选剧最难”^⑤接着举了一个例子:“相传:有秦姓者选有《琵琶记》数出,座有蔡姓者不悻,秦急选《疯僧》一出演之,蔡意始平。”^⑥因《琵琶记》所演蔡伯喈故事,故而蔡氏座以为秦氏在故意嘲讽他,心中甚为不快,此时秦姓客人又选点一出演秦桧故事的

^① 同上李家瑞《北平风俗类征下》,上海商务印书馆1937年版第326页

^② 曹雪芹 高鹗《红楼梦》长沙岳麓书社出版2001年版第74页

^③ 曹雪芹 高鹗《红楼梦》长沙岳麓书社出版2001年版第119页

^④ 清·徐珂:《清稗类钞》第十三册“戏剧类”之“规矩”中华书局1986年版第5038页

^⑤ 清·焦循:《剧说》《中国古代戏曲论著集成八》中国戏剧出版社1959年版第208页

^⑥ 同上

《疯僧》来平息此事。

点戏难还表现在另一个方面，就是要点在“点子”上，即要众人喜欢又要符合宴会气氛。但往往费尽心思点的戏，有时候因为剧中一两句唱词或者对白与宴会的气氛不贴和，从而造成前功尽弃的局面是有的。这时往往要求演员具备随机应变的功夫，巧妙的改换唱词或者对白达到意想不到的成功效果，成为堂会中出彩的地方，也显示了演员的经验和实力。例如清代初期堂会上的例子：

年羹尧率师出征，朝士设楚为祖饯，演剧以佐觴。所点某出曲本中，有‘瓦罐不离井上枝，将军难免阵前亡’二句。及扮演登场，曲已过半，方猛然悟之，然已无及矣，点者不敢声。诤知某伶竟改为‘瓦罐岂必井上破，将军此去定封王’。座客击节，赏赉有加。^①

由于点戏者的失误，剧中有唱词显然和宴会气氛不符，当点戏者明白时已经晚了，结果演员巧妙成功的改了唱词，不仅将场面挽回，又起到了非常好的效果，演员也因此而得到了赏钱，这是一个比较成功的例子。

焦循《剧说》里也提到这样一个例子：“一贵官为母称觴，演《辞朝》，始以为曲文完美。伶人唱至‘母死王陵归汉朝，忽怵然，隧当场易以‘母在华堂儿在朝’七字，主人大悦，一时名重。”^②这种有意无意的改词既迎合了演出的氛围，也得到了主人的褒奖，想必也会成为梨园相传的佳话。

根据日常风俗习惯或者节日时令演出的堂会戏，剧情的内容自然要与堂会气氛一致，同样要求喜庆的团圆的，悲剧或者不吉利的自然与这个场合不符合。由此也可看出堂会戏的演出与民俗之间的紧密联系。

民国以后，点戏习惯没有了，因为有了象商业剧场演出时印刷的铅印戏单，但民国以前，点戏是堂会演出前非常重要的过程，同时也是考验演员实力的过程，若被点的戏不会唱对演员来说非常严重的事情，因此，清代的演员一般一个人演唱 200 出左右的戏不成问题。

第三节 演出过程

一、开场前的祭台仪式

清代，演堂会戏，开场要有“破台”、“净台”、“跳灵官”、“跳加官”、“跳财神”和“报台”几项仪式。这些仪式可繁可简，主要由承办堂会的本家政治地位和经济情况来决定。但凡举行这几项仪式，本家都要另付演员一笔赏钱。

（一）、破台

破台仪式可以分为“大破台”“小破台”、两种。前者是新筑的戏台和‘白虎台’应用的仪式；后者仪式相对简单，用于新搭彩台

“旧时，新建的戏楼、戏院、会馆、庙台等等，首场演出的戏班，都要举行‘破台’的祭礼。如果演戏时出了大事故，死了人，也要破台戏业人称台口朝南、朝东的戏台为‘阳台’，

^① 徐珂：《清稗类钞》第七册“正直类”中华书局 1986 年版 第 3339 页

^② 清·焦循《剧说》《中国古代戏曲论著集成 八》中国戏剧出版社 1959 年版第 198 页

朝北的为‘阴台’，朝西的为‘白虎台’，俗说：‘要想发大财，最忌白虎台。’所以，凡是台口朝西的‘白虎台’，也必须‘破台’，然后才能演出。”^①因此，梨园行对舞台的方位非常讲究，如果要在“白虎台”上演出，必须进行“大破台”的仪式进行破解，否则，“戏班内会出现吵嘴、打架的事；或者演文戏出错，演武戏伤人；甚至使戏演不下去，以后也无人来邀班演戏。”^②大家认为举行了“大破台”仪式后，才能保证演员的顺利演出，不会出现其他以外的事故。

1、大破台

“大破台”的仪式隆重而神秘，目的是为了故意制造阴森恐怖的气氛。仪式通常选择在夜深人静的十二点钟进行，而且不能被戏班以外的人见到。为了避邪，所有的演员、检场人、乐队演奏人员嘴里都叼着一个朱砂包。前台不许点灯，后台只许点一盏小油灯。先有“架子花脸”扮成煞神，由武生、老生、小生等扮演四个灵官；再由一名唱旦角的演员扮演女鬼。

仪式开始，场上只有一堂武场乐队，用高腔鼓点‘打通’之后，扮煞神的演员手持一把真宝剑，在台上场门平拍一下，发出‘啪’的一响，这时事先放到舞台上钱粮盆中的烧酒被检场人撒的一把‘过梁’火彩引着，后台的众灵官即将小油灯吹灭，扮女鬼的演员在场上钱粮盆众酒火蓝光的照射下，由上场门跳上。检场人再撒一把‘吊鱼’火彩，随着火彩的烟雾，扮煞神的演员持剑，四位扮灵官的特鞭，上场搜寻身着缟素的‘女鬼’。武场上遂起‘急急风’锣鼓，‘女鬼’在舞台上越跑越快，煞神和四位灵官紧追不舍，最后，‘女鬼’表现出万分惊恐的神态，跳下舞台，将事先准备好的纸糊女鬼抱在怀中，在台下藏了起来。台上煞神在检场人所撒火彩的光线下寻找‘女鬼’，另一位检场人递过公鸡，煞神当即用剑把鸡头剁下，以左手拿鸡，将鸡血淋洒在台上。随后，用剑把摆在堂桌上的五个黑碗一一剁碎，碗中洒出的赤豆杂粮和五色棉线则由四位灵官捡起来往舞台的四周抛掷，边抛边寻找‘女鬼’。这时，‘女鬼’再次来到台边，当被四灵官发现，同煞神一同追下舞台。‘女鬼’做不能脱身状，急将怀里抱着的纸糊女鬼抛给了煞神，匆忙逃出院子大门之外。煞神将纸糊女鬼象征性剁几下，四灵官象征性用鞭抽打几下后，即由检场人放到大门外，用钱粮盆中的酒火引着。至此，扮女鬼的演员从后门进入后台卸妆，但不准从原路返回。待纸糊的女鬼被烧尽后，四灵官与煞神乃重新回到舞台上。这时前后台方可点灯，武场再起一番锣鼓，四灵官与煞神亮相之后，即从下场门回到后台卸妆。舞台则由四名青年男子演员扮成童子，往台上淋洒烧酒，擦净鸡血，再把一份敬神钱粮放在钱粮盆里焚化。最后，用新笤帚、新簸箕清扫台面，并把事先画好的‘破台咒’钉在舞台正中。^③

到此，一个完整的“大破台”仪式结束，次日中午就可以正式演出，开锣唱戏。

清末尤其到了民国初年，这种“大破台”的仪式过程中部分内容被简化了。只用一个“架子花脸”扮做灵官和一个旦角扮做“女鬼”，在表演的程序上基本上还是一样的。由于这种

^① 任骋：《中国民间禁忌》 中国社会科学出版社 2004年版 第388页

^② 同上

^③ 常人春 张卫东 《喜庆堂会》学苑出版社 2001年版 页126

仪式比较繁琐和隆重，不论在清代还是民国，都需要由弋腔或昆腔的戏班来承担此任，其他地方小剧种的戏班被认为承担不起“破台”的任务，达不到预期的效果。“以前，醇王府庆宇科的著名花脸演员盛庆玉（恩庆班的），在戏曲界很有威望，因此凡大的戏台都必须请他去破。”^①盛庆玉是恩庆昆弋班的著名艺人，所以大破台的仪式多请他去帮忙。昆曲老艺人韩世昌回忆他在昆弋腔班时常的破台仪式：

“破台”是迷信勾当，以煞神为主，多在静夜时举行。那时没有电灯，园子内外到处都是黑的，夜静更深时刻，比现在静的多。‘破台’时，扮灵官的四人，一个煞神，一个女鬼，此外，并准备五个黑碗、五色粮、五色钱、一只公鸡。‘破台’开始打通，煞神一喊，灯一亮，扮女鬼的自由后台跑出，煞神、四灵官出台追女鬼，煞神手撒五色粮，把鸡脖子一拧，拧出血来，用宝剑把碗剁碎，追女鬼出园子，然后在园内各处抹鸡血，撒五色粮，再回后台。女鬼跑出园外，不能再从正门进来，可以从后门回后台。这时，台上出两个儿童扫台，‘破台’仪式算完成了。而后第一场戏必先唱昆高腔。^②

2、小破台

“小破台”仪式主要用于新搭彩台上。目的同样是为了避邪，使演出顺利。小破台一般多在白天中午一点之前举行。照例仍由武场先“打通”之后开始。

照例由“架子花脸”扮灵官，穿红靠，但不扎靠旗，戴红色扎髻，勾红脸，眉心画一竖眼左于挽扶，右手执灵官鞭。该扮相取材于道观中所塑的护法神王灵官的形象。武场上由一人打大铙，一人打大钹，一人打大锣（比一般锣大两倍，与“官鼓大乐”用的锣相似，又称“大筛”），在单皮鼓的指挥下打起“高通”（即“高腔锣鼓”）。这时，检场撒一把“吊云”火彩，扮灵有的演员在后台高喊一声“嘿！”，随着火彩的烟雾上场亮相。然后，武场起“走马锣鼓”，扮灵官的演员做一些舞鞭、挽扶、跳跃等舞蹈身段后，由检场人送过一只大活公鸡（羽毛必须是黑色的），灵官即将鸡脖子一扭，用检场人递上来的刀将鸡头剁下，再把鸡血淋洒在台柱子和台唇上，以避邪镇台。最后，检场人把死鸡拿到后台，再将一个钱粮盆和一份敬神钱粮放在台的中间，由扮灵官的演员把准备好的一挂鞭炮用竹杆挑起，走到下场门犄角。另一检场人急将台毯卷起一半，站在上场门边，背朝观众向钱粮盆内扔一把“过梁”火彩，正好落在盆内，把敬神钱粮引着。接着，扮灵官的演员把手中的鞭炮，放在正在燃烧的钱粮盆中引着。顿时“砰砰啪啪”地一齐响了起来。灵官手挑鞭炮沿着台口左右走动，待鞭炮放完。从下场门回后台。场上由两位青年演员扮成童子，用新笤帚、新簸箕把鞭炮皮子全部扫在钱粮盆里。梨园行人称此为“敛财”；用烧酒把台柱子上的鸡血擦净；再把事先准备好的破台咒符钉在舞台正中；然后放下台毯。这时，由检场人递上两个红漆托盘，里面各放一个长五寸，宽两寸五的红折子，上面写总该班承应的所有戏目。二童子托着盘子走下台来，向在家主人献上红折，敬请点戏。本家点先戏，照例要给一些破台的赏钱（梨园行习称

^① 侯玉山口述 刘东升整理 《优孟衣冠八十年》 宝文堂书店出版 1988年版 页131

^② 韩世昌《我的昆曲艺术生活》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《燕都艺谭》，北京出版社，1958年版，第14—15页

“彩钱”)。至此小破台仪式始告结束。^{①②}

3、净台

堂会戏演出中,这种仪式多在破台仪式后开始,按梨园行的习俗,破台后必需要净台,这项仪式也是演出前必不可少的。因为人们认为破台仪式不能完全清除所有的邪恶,必须用净台仪式把其余残留的邪恶彻底驱逐出去。

参与破台和净台仪式的演员会得到颇为丰厚的奖赏,因此,演员们也都乐意参与这些仪式。另外,破台和净台也会给演出场所带来吉祥和平安,演出场所也支持这种仪式。

清代的净台仪式同样也是由昆弋阳班演员表演,同破台仪式一样,其他戏班的演员是无法胜任的。“其所扮演的人物是一位头戴五佛冠,身披大偏衫,带白胡须(梨园行术语称:白二字髯)的法师,梨园行尊成为“大法官”。由乐队武场的小锣打上。大法官手拈佛珠,边念‘净台咒’,边左右巡视,走一个圆场后,从下场门回后台。大法官念咒时,后台要给梨园祖师爷上香。所有的艺人都不得讲话。净台后,照例给本家给丰厚的‘彩钱’,由该班管事的接过来,除他个人留下一小部分外,余者分发给每个演员。”

4、跳加官



这是唱堂会戏开场时必不可少的仪式,也是演出频率较高的戏,具有驱邪纳福讨吉利的功能。表演“跳加官”所扮演的人物取材于道教神仙中的天官,道教称神仙为天官,简称官。表演时演员穿红袍、皂靴手里拿着“天官赐福”、“指日高升”、“加官进禄”、“一品当朝”、“招财进宝”等字样的布幅逐次向台下展示,表示庆贺。(见图4-1)

刘成禹《世载堂杂忆》中有云:跳加官之制,清朝两百年来,官民演剧普通用之……加官一出,手执长条,曰一品当朝,曰加官进爵,故宰相至于贵客,一莅场座,加官跳而接讨赏,表晋吉

跳加官图4-1

祥。齐如山在《戏班 跳加官》中也有记载:“演堂会戏,每有大官,或重要人物到场,则前台必招呼戏班,命跳加官,表示尊敬。”^③跳加官可分为三类:跳“男加官”、跳“双加官”、跳“女加官”。

表演时有专用的、特定的道具和服装。三种跳加官形式堂会里一般只用跳“男加官”,但如果办堂会的本家若是老太太过生日,还要加跳“女加官”。“团拜堂会”和“行戏堂会”时则三种跳加官都要演。^④

^① 常人春 张卫东:《喜庆堂会》学苑出版社 2001年版 第127-128页

^② 在刘东升所著《优孟衣冠八十年》“大破台、小破台”中描述的破台仪式的过程和规则与以上基本相同,此处笔者之所以引用常人春、张卫东《喜庆堂会》中破台仪式,因为此书中记录的过程更为详细。

^③ 刘成禹:《世载堂杂忆》中华书局出版社 1960年版 第245页

^④ 齐如山:《戏班》《齐如山全集 一》台北联经出版社 1979年 第231页

^⑤ 常人春、张卫东:《喜庆堂会》学苑出版社 2001年版 第133页

5、报台

堂会开场仪式的最后一项是“报台”，通常只有昆曲戏班才有这项仪式。报台所扮演的人物是汉朝御史大夫张苍之子张秀玉。演出时演员双手背后，念报台词，念罢，由下场门走向后台。报台礼仪结束后，便开始演堂会的开场吉祥戏。

前期的紧张准备需要遵守一些规矩，而正式的演出更是有很多规矩需要遵循，无论开场还是结束，整个演出过程都有一套固定的程序。这个程序的全过程，从一个侧面反映出了中国传统文化中的民俗礼仪、以及“戏习俗”。

二、开场戏

堂会戏，在开场前都会有一个“开场戏”作为堂会正式演出的开始，此已成为堂会演出仪式中一个必不可少的环节，明清以后尤为盛行。所上演的剧目为满足本家博彩和讨吉祥而设的特定剧目，也成为“吉利戏”、“吉祥戏”。戏目均为昆曲剧目，因此，无论是昆班还是京班梆子戏班都要演唱地道的昆曲剧目。由于举办堂会的性质不同，不同的场合演出的剧目是相异的。所以，各种堂会上吉祥开场戏有着各自的规矩和套路。如《跳加官》、《跳财神》等一类多用于喜庆场合，祝寿、生子满月、发财升官等堂会中还要有特定的剧目庆贺吉祥。比如寿庆类堂会戏中要演《八仙上寿》，而弥月堂会中开场戏要演《大点魁》等剧目。

按照堂会的内容和性质大致将其可以分为寿庆堂会、弥月堂会、团拜、酬神堂会几种类型。

（一）、寿庆堂会

中国是个礼仪之邦，是一个自古以来崇尚礼乐的民族，因此，在中华民族的历史上，礼与乐是分不开的。

寿是生命在时间上的概念，是生命久长之称。通常，人们将百年作为人生的终点，因此，某一年龄阶段可以称为“寿”，古往今来是有一定标准的。年轻人庆祝生辰，只能说“过生日”。在民间，50岁才可以做寿，而且多庆祝正书寿辰。不同的年龄阶段称呼也不一样。比如60寿仪称“花甲寿”，70寿仪称“古稀寿”，等。

尽管自然生命运动的规律不可抗拒，但是求寿图存的愿望是人们与生俱来的。中国传统的民俗文化中，人们历来非常重视“寿”，将寿列为“五福”之首。有了生命才有一切，否则其他的一切皆是空中楼阁。这反映了中国人抱有对生命生活的现实观念。基于此，人们共同创造并继承了一整套寿庆礼仪和风俗。这也完全是人们出于精神和心灵上慰藉的需要。中国自古是礼仪之邦，中华民族也一向有着尊老敬贤的优良美德。寿庆的礼俗正式中华民族尊老敬贤的美德在家族社会的体现。是对老人在家族社会中地位和价值的肯定与尊敬。

寿庆是为表彰被祝贺者过去的成绩，树立一种供他人效仿的典范。因此，庆寿是人生中的一种荣典。庆祝寿辰的活动本身也是一种社交礼仪活动之一，它是协调家族成员、亲友、同僚关系的一种重要手段，是家族的大事。而寿庆活动本身也是家族中重要的文化娱乐活动。

寿庆活动中的堂会正是在这样的礼仪活动中占有着十分重要的位置,既是精神享受,也是物质享受。寿庆堂会的演出剧目同样有自己的一套程式的内容,以符合整个寿庆活动的气氛,达到吉祥庆贺的目的。

明清和民国时期是做寿习俗发展的鼎盛时期。无论是做寿的规模、做寿的频率、贺礼的分量和形式,还是做寿的普遍性,皆超过以往任何时期。^①

寿庆堂会的吉祥开场戏一般要演《八仙上寿》和《天官赐福》,通常这两出戏由全班演员同时上台表演,称为全班合演。通常还要在戏台的左下角放一个红色大牌子,写着“全班合演《八仙上寿》、《天官赐福》”。

《八仙上寿》是“八仙戏”类题材之一,“八仙戏”源于宋元杂剧和南戏,庄一拂《古典戏曲存目汇考》中称:“宋官本杂剧,即有《宴瑶池会》。”元陶宗仪《南村辍耕录·院本名目》中载有《瑶池会》、《蟠桃会》、《八仙会》、《王母祝寿》等多种名录,元钟嗣成亦著有《宴瑶池王母蟠桃会》。明朱有炖著有《新编福禄寿仙官庆会》、《群仙庆寿蟠桃会》、《新编瑶池会八仙庆寿》等。明代教坊编演的群仙庆寿剧中,有《众群仙庆赏蟠桃会》、《祝圣寿金母献蟠桃》等剧目。清乾隆年间姑苏王君甫刊本的《千家合锦》,收入传奇十本十出,其中有明传奇《长生记》中的《八仙庆寿》一出。从内容上看,宋、元时期的“八仙戏”表现的是“神仙道化”和“隐居乐道”内容。到了明初,《蟠桃会》、《八仙庆寿》、《仙官庆会》等戏,则主要表现为神仙庆寿、呈送吉祥、驱邪纳福,成为歌舞升平的吉祥戏了。八仙戏的主要形式为神仙聚会,唱舞相间,主要内容是祈求赐福、庆寿、加官、财神进宝等。演出的主要目的是为了祈求平安吉祥、生意兴旺、五谷丰登、六畜兴旺等,因此堂会中尤其是以寿庆为主题,选用八仙题材的剧本非常符合堂会的气氛,也是此类堂会中常演剧目。

《八仙上寿》是一出昆曲南曲剧目。由老旦扮王母,净、生、丑、付、贴、正旦、小生、外等扮演八仙。音乐由【园林好】(器乐曲牌)、南曲【山花子】、【大和佛】、【红绣鞋】、【尾声】一套曲子组成。

仙女全上,文场吹奏【园林好】曲牌,众仙合唱:

家住在蓬莱路遥,看几度春风碧桃,鹤驾生风环珮飘,辞紫府下丹青,辞紫府下丹青。

净、生依次念定场诗:海上蟠桃初熟,丑、外:人间岁月如流,小生、付、贴:开花结子几千秋。众仙合:我等特来上寿。

接唱【山花子】:寿筵开处风光好,争看寿星荣耀美。麻姑玉女并超,寿同王母年高。寿香腾寿烛影高,玉杯寿酒增寿考。今盘寿果长寿桃,愿福如东海深寿比南山。【大和佛】:青鹿衔枝呈瑞草,齐祝愿寿山高。龟鹤呈祥戏庭沼,惟祝愿弥寿高。华堂寿日多喧闹,惟愿寿基巩固寿坚牢。寿筵绵乐滔滔,展寿席人人欢笑。齐庆寿筵中寿词妙。【红绣鞋】:寿炉宝篆香消香消,寿桃结子堪描堪描。斟寿酒酒杯交,歌寿曲寿多娇。齐祝寿比南山高。【尾声】:长生寿域宏开了,寿烛辉煌彻夜烧,愿岁岁年年增寿考。^②

^① 上海民间作家协会编《中国民间——人生礼俗研究》 学林出版社 1992年 第78页

^② 参见《八仙上寿》(重订缀白裘新集合编)八集 卷一 清乾隆四十六年 1781年

整个剧目演完，从头至尾，字字句句无不向观看的主宾们播散着吉祥的祝福，尤其是对“寿星”的美好祝愿，一般，唱完吉祥戏，本家都会给演员赏钱，由管事的将赏钱分给演员们。

《天官赐福》是一出昆曲北曲戏，也叫《赐福》、《大赐福》。此剧目的产生与天官赐福习俗的形成密不可分。宋吴自牧在《孟梁录》道：“正月十五元夕日，乃上元天官赐福之辰”。^①由此可见，正月十五上元天官赐福的习俗很早就形成了。而戏曲的及生存发展与民间的节日民俗、祭司活动有密切的联系，《天官赐福》作为演出正式开始前的吉祥开场戏，与喜庆民俗的关系也是难舍难分。其喜庆祝贺的性质也决定了它必放演出之首。其内容简单思想单纯，剧中人物都来自于仙界，天官由众仙簇拥，鼓励人生的伦理追求，实现“福禄寿喜”，努力营造一种祥和、热闹的喜庆氛围。

剧中天官由老生扮演，老外、小生、贴旦、净、丑分别扮成牛郎、织女、寿星送子张仙，增福财神及八位仙女等角色。音乐由曲牌【醉花阴】、【喜迁莺】、【万年欢】（器乐曲牌）、【刮地风】、【水仙子】、【尾声】组成。

《天官赐福》的演唱形式共有三种。常演的是上面这种形式，还有一种由三位老生扮演成天官、地官、水官，天官为道教之神，与地官水官合称为“三元大帝”或“三官大帝”。表演时，舞台上放三张桌子，天官站中间，地官、水官各自站在天官左右两侧。所演唱的曲牌是相同的。这种演出形式需用的演员比较多，所以只有在王府、大宅院所办的大型堂会中才能见到。但民国时期这种形式已经不存在了。



《天官赐福》演出剧照 图 4-3

^① 吴自牧：《孟梁录》 中国商业出版社 1982年2月版

天官、四云童、四护从、四天将在武场乐队伴奏下一同上场，天官演唱第一支北曲曲牌【醉花阴】，六字调。（曲谱见右侧图片）

唱罢，天官归座，接着念定场诗：

瑞霭祥光紫雾腾，人间福主庆长生。欣看四海升平日，共沐恩波享太平。

自报家门曰：吾乃苍帝之子，上元一品，赐福天官是也。人间称为福德星君。所临之地，无不吉祥如意。今奉玉帝敕旨，因下界福主，乐善好施，阴功浩大，特邀诸位福神，前往下界，颁赐福祿，以彰积德之报。

接着，南极老人、牛郎、织女、张仙、财神一同上场，

各念定场诗自报家门。众神仙一同进见，天官邀众神前往福地，颁赐福祿，以彰积德之报。众神念“领旨法”，众神同走圆场并一起合唱【喜迁莺】。



图 5-1

（见左图）

唱罢，天官随众仙走向场并站在舞台的堂桌上，众神念：已到福地。

众神同道：请天官登台。

乐队文场吹奏笛曲【万年欢】器乐曲牌，众神分列天官两侧。

天官念：妙哇！簇簇花香迎画阁，青青瑞草满阶庭。果然好福地也！

众仙接念：请天官赐福。

天官念：小圣奉玉帝敕旨，进爵一品，愿位列朝班，公侯世代。

天官吩咐诸福神各将福祿赐之：

南极老人念：老人无以为赠，进献百寿图一轴，愿福寿绵长，筹添海屋。

牛郎念：小仙敬献年年如意，岁岁平安，愿稻生双穗，五谷丰登。

织女念：织女敬献天丝文锦一缎，愿蚕桑茂盛，丝帛丰盈。

张仙念：小仙特送麒麟为嗣，愿子孙繁衍，瓜

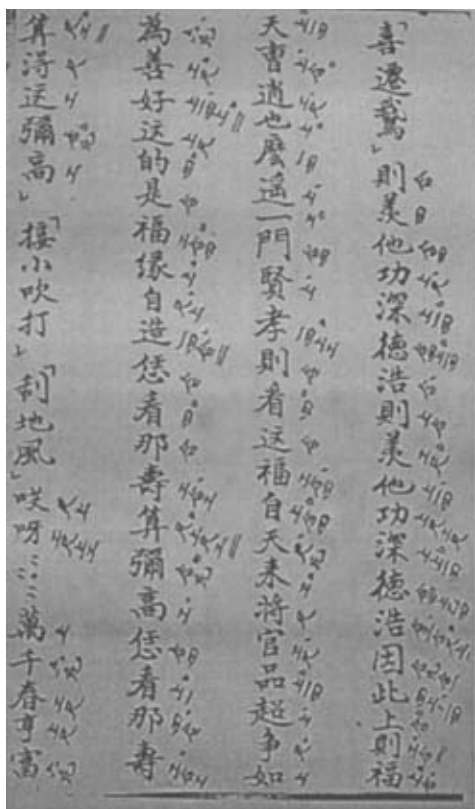


图 5-2

殿绵绵。

财神念：俺财神特献黄金万两，愿财源茂盛，积玉堆金。

念罢，天官、众神合唱：【刮地风】（见右图曲谱）

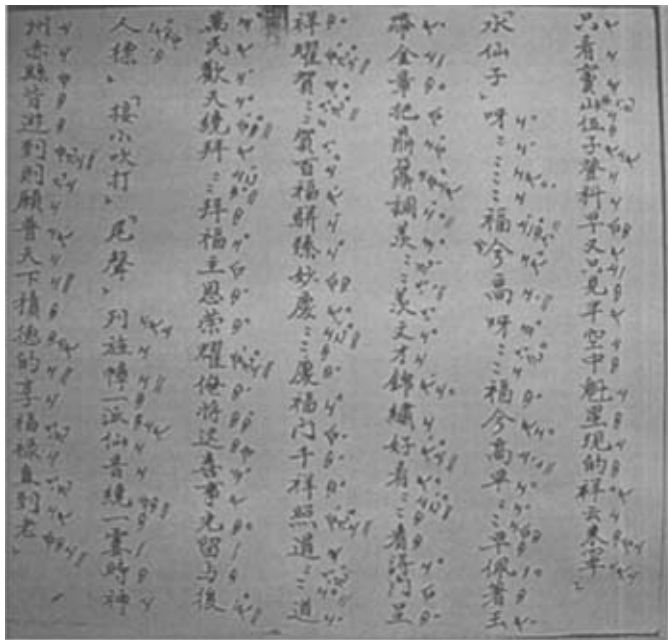


图 5-4

众神合唱：【水仙子】（见上图工尺谱）

天官下堂桌，定坐。到此，赐福过程已完，众仙可以回去覆奏上帝。

天官念：一同覆奏上帝去者。

众仙答：请。

众仙合唱尾声：【煞尾】，伴随着尾声，天官在众仙的簇拥中，一同从下场门回后台。^①

实际上，《天官赐福》还有另外一种演出形式，即梨园界俗称的“小赐福”，仅有由一老生扮演天官，和四个云童陪伴，音乐也只有曲牌【醉花阴】、【喜迁莺】、【尾声】组成，没有【刮地风】和【水仙子】两支曲子，因此，需要的演员相对少些，多为小戏班所采用。

《天官赐福》中诸仙的出现是一种礼仪，表达一种吉庆及美好的祝福。其中的每一位神仙都代表着现实的利益及对未来美好的祝愿。演出《天官赐福》的目的主要就是求取吉祥和喜庆，人们将之视为生活的内容，直接表达了人们的现实要求和愿望。比如终极老人送上的“百寿图一轴，愿福寿绵长，筹添海屋”；牛郎送上的“年年如意，岁岁平安，愿稻生双穗，五谷丰登”；织女“敬献天丝文锦一缎，愿蚕桑茂盛，丝帛丰盈”；张仙“送麒麟为嗣，愿

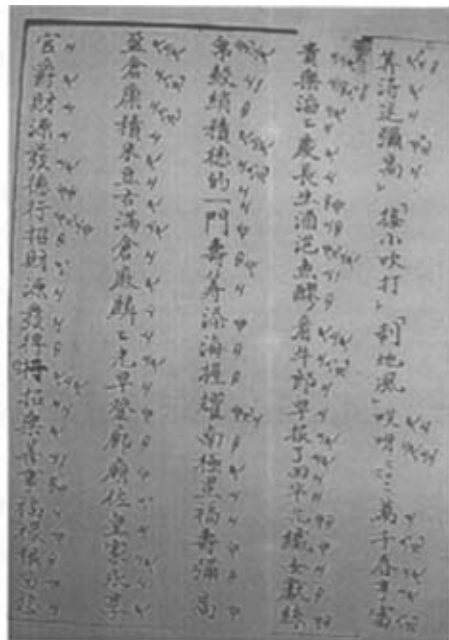


图 5-3

^① 唱词参见张伯谦编《国剧大成》第一册国防部总政治作战振兴国剧研究发展委员会出版 1969 年版，曲谱图片 5-1、5-2、5-3、5-4 由笔者采自民国初年吴丙炎手抄本《昆腔剧本》，工尺谱图片来自吴丙炎手抄本《昆腔剧本》，民国初年。

子孙繁衍，瓜瓞绵绵”；财神“特献黄金万两，愿财源茂盛，积玉堆金”，这些神仙所赐福祿正是人们在现实生活中渴求的福祿吉祥，营造了一种欢乐吉祥的氛围。从社会和文化的角度看，这种喜庆祥和的气氛极大的满足了观众的心理需求及精神享受，整个氛围是隆重而热闹的，恰恰符合了寿庆这一喜庆场合的需要。因此，其中的礼仪性祝愿性远远高于其戏剧性，戏剧性只是作为一种现实生活的理想，在这里真正被强调和重视的是其中的礼仪性的内涵。

（二）、弥月堂会

清末以后的北京，人生礼仪中比较重要的喜事莫过于婚嫁迎娶、老人寿庆及新生儿的满月等。这些重要的民俗场合都要办堂会庆贺。弥月堂会的开场戏一般只演出《大点魁》，有时也演《天官赐福》，而《八仙上寿》类的剧目则不适宜这类场合的演出。

《大点魁》是从《天官赐福》发展独立出来的变体，剧中人物以及唱腔中的曲子都与《天官赐福》大致相同。只是把“魁星点元”部分加强，使得全剧的重点放在“点魁”上。通常由净行扮演魁星，五个青年武戏演员扮演五个小孩一起上场，做一些跳跃、欢笑的动作。随着锣鼓的变化，五人一起把左腿搬起“朝天蹬”，在场上转一圈。此时，场上起大锣“抽头”，魁星在左手拿斗，右手拿笔，上场“跳魁星”。五个孩子向魁星“讨魁”，魁星不点，再讨魁，这样反复几遍之后，五子终于被魁星点元。因此，梨园行也称此戏为《五子夺魁》。^①演完之后，由本家付给演员赏钱。

在《大点魁》之前，一般还要上演《麒麟送子》，多是男孩满月时演，女孩满月多演《观音送女》、《打金枝》等，但这些戏都不占据重要的地位，主要还是以《五子夺魁》作为弥月堂会的演出剧目。

（三）、行业堂会、酬神堂会

清末民初时期，这两种堂会的吉祥开场戏除了要演《天官赐福》外，一般还要加演《六国封相》或者《财源福棧》、《富贵长春》等吉祥戏。

《六国封相》也称《封相》，原是昆曲传奇《金印记》中的一出。剧情讲述的是苏秦游说六国抗秦成功后，由周天子封苏秦为六国都相的故事。苏秦由领班班头路老生扮演，外角扮演黄门官，由末、净、老旦、付、丑、贴分别扮演齐国、楚国、燕国、赵国、韩国、魏国使臣。所有角色的服装均为红色，因此，全场充满了喜庆吉祥的气氛。音乐由北曲【前腔】、【混江龙】、【村里迓鼓】、【后庭花】、【梧桐儿】、【尾声】六支曲子组成。^②

以此剧目常作为官僚阶层办堂会时的开场剧目，是因为该戏为苏秦这个读书人歌功颂德，而场下听戏的也多为知识分子读书人，所以把苏秦奉为前辈，对于演这出戏的演员们也必要给些丰厚的赏钱。行会和酬神堂会虽然也用此剧作为开场戏，但主要还是演出《财源福棧》和《富贵长春》。演出《六国封相》时内容上会有些缩短。只有黄门官和苏秦两个人物，音乐只唱【点绛唇】和【村里迓鼓】和【尾声】。而梨园行的酬神堂会把这出戏奉为神戏，

^① 参见常人春、张卫东《喜庆堂会》学苑出版社 2001 年版 第 138 页

^② 吴丙炎：《昆腔剧本》手抄本 民国初年

演出前演员必须要沐浴，以表诚心和敬意。演出时不扮彩妆，只穿行头，保持演员本来面目。因为苏秦的游说成功全凭着一张口，此该剧目多为跑江湖的戏班艺人自办酬神堂会时演出的主要剧目。

二、正戏

开场戏的演出仪式结束以后，为正式的演出，被称做“正戏”。是堂会中最精彩最值得期待的戏。明代折子戏兴起以前，多演正本的大戏，费时也较长。折子戏兴起以后，一般多把该剧目中最精彩的一部分单独拿出来演出，此时的堂会上演出的剧目便是根据不同的堂会性质而选择与其相适应的折子戏的联演。

吉祥折子戏以后，便是堂会中以欣赏为主的正戏，也称为“中轴戏”、“大轴戏”。“大轴戏”一般最后上演，多是最精彩的剧目和名角出演。全包堂会时，戏班要从中午一直唱到次日凌晨三四点。此时，要安排更多的剧目，另有“小轴戏”和“压轴戏”，“大轴戏”则要推迟演出。“小轴戏”紧接着吉祥折子戏，“压轴戏”在“中轴戏”和“大轴戏”之间演出。^①

从堂会中所选的剧目内容来看，无论是中轴戏还是大轴戏，所选定的剧目都必须与所办堂会的主题和性质相符合，多是带有喜庆吉祥色彩的戏。有的剧名和堂会的主题性质相符，有的剧情内容与堂会主题相应，也有一些是所请名角的代表性作品。因此，剧目的选择既要考虑到与宴会气氛的符合，也要注重其观赏性，突出演员技艺的表现，具有很高的欣赏价值。

小轴戏多安排些剧名吉祥的武戏，《泗州城》、《钗大缸》等，中轴戏多文戏，内容上没有太多规定，只是剧名要有吉祥色彩。如昆曲中的《千钟禄》、《儿孙福》、《长生殿》、《文星榜》等。压轴戏的选择更要与堂会主题相吻合，比如寿庆堂会要演《麻姑献寿》、《长寿星》等。大轴戏多选择演员的拿手好戏如《龙凤呈祥》、《四郎探母》等。

寿庆堂会演出中，除了《天官赐福》和《八仙上寿》外，中间压轴戏一般还要上演《麻姑献寿》。

《麻姑献寿》为京剧剧目，齐如山等人截取清代传奇《调元乐》中部分情节改编成的以歌舞为主的古装新戏。1918年梅兰芳编演，首演于北京吉祥戏园，梅兰芳饰演麻姑。麻姑献寿是我国民间广为流传的传说故事，相传每年三月三日为西王母寿辰，每年寿诞，西王母都要设蟠桃会，宴请众仙，八方神仙前来祝寿；百花、牡丹、芍药、海棠四位仙子采集了各种色彩芬芳的花，邀请仙女麻姑同去祝寿。麻姑用灵芝酿成了仙酒，呈献于王母，这就是麻姑献寿传说的由来。

由旦扮演麻姑，老旦扮西王母、老生扮吕洞宾，净扮演铁拐李，长锤八龙套四宫女引领圣母上，出场先唱：

【二簧原板】喜滋滋移莲步用目观望，看瑶池好华艳胜似天堂。诸神仙齐来到瑶池庆赏，因此上设寿宴齐集非常。

^① 参见常人春 张卫东：《喜庆堂会》学苑出版社 2001 年版第 174 页

圣母上高台（诗白）：海屋添寿祝圣诞，福星永乐画堂前。岁岁年年逢此日，蟠桃会上集君仙。吾乃，华瑶池圣母也。上帝见我广并九寿，常度众生。时命诸仙，齐赴蟠桃，为此准备筵席，候众仙降临。侍女们伺候了

（四位花仙女、八仙先后出场，分别向王母行拜寿礼）麻姑上，先行拜寿礼，再献祝寿词：

【西皮二六板】：瑶池奉了圣母命，众仙台前把酒斟。
执壶轮流来恭敬，但愿众仙庆长生。仙家之酒仙家饮，哪有凡夫俗子亦能到此行。

吕洞宾白：众位大仙，这里现有编成上寿词一首，请麻姑仙子跳舞一奏如何？麻姑奉命唱昆曲跳舞带做身段，笛吹凡字调唱【山花子】：寿筵开处风光好，争看寿星荣耀。



梅兰芳《麻姑献寿》剧照 图 4-4

羨麻姑玉女并超，寿同王母年高。寿香腾寿烛影高，玉杯寿酒增寿考。今盘寿果长寿桃，愿福如东海寿比山高。【大和佛】青鹿御芝呈瑞草，齐祝愿寿弥高。画堂寿日多喧闹，寿基巩固寿坚牢。寿绵绵乐寿滔滔，展寿席人人欢笑。齐庆寿诞中祝寿词妙。转唱【红绣鞋】寿炉宝篆香消香消，寿桃结子堪描堪描。斟寿酒寿杯交歌，寿曲寿多娇。齐祝愿寿比山高。接【尾声】长生寿域宏开了，寿烛辉煌彻夜烧。（众仙同下）^①

多福多寿的西王母是民间传说中吉祥如意的象征，因此麻姑献寿所表现的艺术形象，代表着中国人对仁厚的长者和尊贵的客人最诚挚美好的祝福，特别是对向西王母拜寿场面的描写，具有很浓郁的吉庆气氛，尤其是“愿福如东海寿比南山”是中华民族传统庆寿的贺词，因此，非常符合寿庆堂会的宴会氛围，因此，也是民国以后寿庆堂会中常演的剧目。

清代中期以后，文人之士蓄养的家班已经渐渐退出戏曲演出的舞台，雇请职业的戏班是堂会演出的主要形式。地方戏的兴起，极大的冲击了昆曲的剧坛地位，堂会演出的舞台上，也不再是昆曲称霸了。尤其是清末，在花部诸腔的争霸中，渐融渐合形成了声色俱佳的京剧艺术后，盛行了几百年的昆曲在堂会演出中的地位已不能和过去同日而语。此时，京剧在堂会演出中占有很大比例，尤其在堂会的中轴戏类中内容比较丰富，涉及了老生、旦、丑等各个行当的优秀剧目。下面的几份从宣统至民国年间几场堂会戏单剧目列表，比较客观的反映了清末民初时期堂会上剧目的选择情况。（以下戏单图片4-5、4-6均来源于杜广沛《旧京老戏单》，表格是对戏单中所演剧目及演员的整理与真实反映。）

^① 参见中国书编辑部编《顾曲指南戏考》第三十五册 中华图书馆 民国十二年 1923 年版



同庆班寿庆演出戏单

时间：宣统三年二月初四（1911年3月4日）

地点：不详

堂会性质：寿庆堂会

演出戏班：同庆班

同庆班寿庆堂会演出戏单 图4-5

演员	全班合演	徐春明等	谭芸荃、谭小培等	崔德林	许德义、朱文英、李顺亭等	谭芸荃、谭小培等	王凤卿等	王惠芳、赵仙舫等	王凤卿、沈三元等	王惠芳等	张毓庭、朱幼芬等	陈德林、朱素云等	张毓庭、金秀山等	朱素云、朱文英等	刘鸿升等
剧目	富贵长春	长生乐	满床笏	天水关	聚全陵	黄鹤楼	战长沙	探亲家	取成都	马上缘	浣纱记	岳家庄	奇冤报	乾元山	斩皇袍
演员	赵仙舫等	刘鸿升	罗寿山	龚云甫	王又宸、孙怡云	罗山寿等	姚佩秋、王瑶卿等	杨小楼等	谭鑫培等	金秀山等	姚佩秋等	龚云甫、陈德林等	刘寿峰	杨小楼等	
剧目	送亲演礼	上天台	请医	徐母骂曹	朱砂痣	绒花计	红霓关	长坂坡	探母回令	草桥关	鸿鸾禧	孝义节	断后龙袍	连环套	

从整张戏单来看，这是一个阵容相当强大的戏班，汇集了王瑶卿、王凤卿、谭鑫培、杨小楼、金秀山、陈德林等当时的名伶，有的演员甚至演两出，如杨小楼演《长坂坡》和《连

环套》。整个戏单有二十九出戏，从演出的剧目和所请的演员来看，应该是大户有钱的人家，因为按当时名角的价码来看，请这么多名伶肯定花费不菲，一般普通老百姓是请不起的。

从演出的剧目来看，除了开场的吉祥折子戏《富贵长春》、《长生乐》、《满床笏》是属于昆曲外，其余的中轴、压轴、大轴戏均为京剧剧目。涉及了京剧的各个行当的代表剧目，如老生戏有刘鸿升等人的《斩皇袍》、《上天台》等，谭鑫培的《探母回令》、金秀山的《奇冤报》，王凤卿等人的《战长沙》等；武生戏，有杨小楼的《长坂坡》、《连环套》等；旦角戏有的《鸿鸾禧》、《马上缘》等；丑戏有《红霓关》，净行戏《草桥关》、《绒花计》等；老旦戏《断后龙袍》；武旦戏《孝义节》等。戏单中老生戏所占比重比较大，清末以后，老生是最受欢迎的行当，谭鑫培及孙菊仙、汪桂芬等为杰出的代表，堂会戏和戏园中经常上演老生戏。另外，这场堂会中很多剧目都是名伶合作演出，可谓群星荟萃，演出剧目多达二十九个，场面甚为可观，这场堂会肯定是当时梨园的一场大盛宴。



护国寺阎宅寿庆堂会戏单

时间：民国五年（1916年10月21日）

地点：护国寺阎宅

堂会性质：寿庆堂会

演出戏班：富连成戏班

护国寺阎宅堂会戏单 图4-6

富 贵 长 春	长 寿 星	辛 安 驿	夺 太 仓	二 进 宫	东 昌 府	法 门 寺 (全 本)	断 桥 亭	上 天 台		芜 湖 关 (全 本)	双 狮 图	草 桥 关
岳 家 庄	落 马 湖 (全 本)	雍 凉 关	奇 双 会	斩 皇 袍	双 关 星	孝 感 天	盗 宗 卷	乌 盆 记	潞 安 州	戏 迷 传	武 家 坡	火 烧 战 船 (全 本)

这张戏单反映出了堂会的演出形式：本戏、折子戏。本戏是指在一次演出中完整的演完剧本，故事情节、剧本结构都比较完整，表演形式也比较丰富，唱念做打兼有之，比折子戏

情节完整。比如戏单中的《法门寺》、《芜湖关》、《落马湖》、《火烧战船》属本戏。

三、送客戏

在正戏演完之后，往往还会在大轴戏后面加演一出送客戏，这种情况民国后期不多见，由戏提调或者主办人安排。所演的剧目为开场戏中没有上演的剧目，如《御林郡》、《金榜》等。是一种礼仪性质的演出。送客戏演完之后，演出的任务结束才能算结束，后台的演员们拜过祖师爷后可以回家了。

第四节 价码与打赏

明清代以后，一般戏班参加堂会演出的报酬由两部分组成，一部分是数额固定的价码，即戏钱；另一部分则是由演出后办堂会的本家或宾客临时给的打赏，这部分钱多少是不固定的。由于堂会演出是比较高档的消费层次，多是富商大户官府等才能请得起好的戏班，所以艺人所得的报酬要比平常戏院等营业性演出要多得多。

价码的多少，根据不同时期的不同演出形式或清唱或彩扮，戏班、演员的知名度等而有所不同。一般来说，某个城市中某个时期的价码大体是固定的。封赏的多少则与办堂会的本家家境富裕程度、以及是否对堂会上演剧目和演员技艺欣赏有关。甚至有时观剧的主宾的心情也与打赏多少有关。

明代中叶前后，一场堂会戏的定额戏码大约是二两银子左右。最后如果演出效果好还有额外的打赏。《金瓶梅词话》描写的比较详细：

第四十二、四十三回写两名师傅领着“王皇亲家二十名小厮”的杂剧戏班，在西门庆家唱了两天戏，第一天唱《西厢记》全本，第二天唱《王月英月夜留鞋记》一本，“戏文四折下来，天色已晚……乔太太和乔大户娘子叫上戏子，赏了两包一两银子”。晚上，“管待戏子并两个师傅酒饭，与了五两银子唱钱，打发去了”。其中二两银子是赏钱，后来给的五两银子是戏钱。第六十三、六十四回，海盐弟子在西门庆家唱两天戏，“与了戏子四两银子打发出门”，七十八回，“唱一个下午，给了二两银子唱钱，酒食管代出门。”一场堂会仅二两左右，平摊到每个演员身上的人均收入就更少了。

明末以后，戏班承接堂会收入才有所改善，当时，昆曲大行其道，昆曲堂会演剧成风，作为普遍礼仪性的演出，具有很大的消费市场，市场的需求自然动了价格的上涨。

清代中期以前，堂会演出仍以昆曲为主，李斗在《扬州画舫录》卷五中曰：“郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏”。^①此时的堂会戏价已经上涨到四两银子，加上其他赏钱、酒水等费用约十两左右。《歧路灯》第十八回说到：“稀乔道：‘贤弟一发差了，我们要看戏时，叫上一班子戏，不过费上十几千钱，赏与他们三四个下色席面，……’”^②十几千钱便是当时的价码，

^① 李斗：《扬州画舫录》山东友谊出版社 2001 年版 第 154 页

^② 李绿园《歧路灯》中华书局 2004 年版 第 140 页

加上赏钱，十两左右。不同的堂会性质，价码也不一样，一般喜庆类的堂会，价码会更高些。

《歧路灯》第二十三回，田家子侄进了学，为图吉利，办堂会庆贺，一台戏价码为十五两。

清代中后期，地方戏兴起，堂会演出的剧种增多了，戏码也根据剧种的流行程度而不同。尤其京剧普遍流行以后，在各种堂会演出中，价码为最高。从时间来看，京剧的堂会分为全包堂会和分包堂会两种。全包堂会要唱整天，从中午十二点开戏直到深夜一点，有的甚至要唱到天亮。分包堂会唱半天，白天或晚上。由于整个戏班都要参加演出，因此，营业类的戏没法顾及，出于这个原因，一般堂会戏的戏价要比营业戏高出几倍。全包堂会中，每个演员都要唱两出，意味着演员要拿两份戏钱。戏班一般多演全包堂会，所以收入颇丰。《东华录》卷五记载顺治初年，“一席之费，至于一金；一戏之费，至于六金”，光绪末年，达到了“一筵之费至十金，一戏之费至百金。”，由此可见，至清初至清末，堂会戏价增长速度之惊人，戏价的丰厚，使戏班的收入大大增加，也是导致清末以后堂会盛行的原因。

演堂会戏，为戏班中一笔权大收入。……在光绪中叶以前，每本堂全，至少可赚纹银几十两，多至一二百两；中叶以后，则多至数百两不等；民国二三年以后，每本堂会多者可赚至一二千元。故百十年以来，各戏班皆希望演堂会戏，所以各戏班之班名，总是用庆祝福寿喜春和乐等字样。为春酒庆贺等事，贴出班名，触目皆吉利字样。且堂会戏除正式戏价外，赏费亦较多……^①

光绪末年，一场堂会的演出已经达到了几百两银子，价格不菲，民国初年增长至数千元。杨味云《觉花寮杂记》中记载：“近日京师梨园，声价十倍，红氍毹上，清歌一曲，缠头辄费千金，宴会一次，动需钜万。忆光绪寅辛卯间，余初至都门，每届新春各署各科皆有团拜，每宴费三四百金，名角皆可罗至，较诸今日，不可同日而语矣。”^②堂会戏价增长如此之快，就连经常办堂会的官僚们也发出了感慨不能与过去相比了。

民国以后，社会上形成了一种攀比显富的风气，办堂会成为了北京大户人家之间显示自己实力的标志，而老百姓判断这些富户们是否有“文化”有档次，都要从所办堂会的质量和规模上来衡量。因此，堂会戏的价码也随风助长，增长速度非常之快。

1911年前后，北京小型堂会有二百元便足够开销，到了1916年，大堂会便要花费五千元。再过上十年，高达七千元的堂会也并不少见。这时，北京一所四合院也不过四五百元，按照上述价码，办一场堂会就要花上十多所四合院。^③

若是名角被拆去唱堂会，需要付出更多的报酬，演员收入也相应增加。因此，对于名角而言，堂会戏的收入远远高于营业戏。有的名角在演堂会戏时，有时会故意抬高价钱，因为他们知道这钱也不是主家“好来的”，自己“不拿白不拿”。主家也是不惜出钱的，尤其是办喜庆宴会，图个吉利，再者，办堂会的本家也以能请到名角演戏为荣，乐意加价码，这样一来，价钱也就相应抬上去了。《菊部丛谈》中，对名角应堂会时戏价的变化做了较为详细

^① 齐如山：《戏班》，《齐如山全集 一》台北联经出版事业公司 1979年版 第229页

^② 张次溪编纂《北京梨园掌故长编》《清代燕都梨园史料》（下）中国戏剧出版社 1997年版 第898页

^③ 徐城北：《梅兰芳三部曲·之一》中国社会科学出版社 2000年版 第20页

的描述:

从前堂会外串普通名角皆系二两,较优者四两,其十两者则大名鼎鼎之名角也。梅巧玲一生未尝出十两以外,^①以十三旦、田桂凤之震耀九城亦不过十两也。王瑶卿极盛时有给二十两者、当庚子后壬寅癸卯之间,外串谭鑫培为五十两,已开前此未有之奇迹。记癸卯年广东会馆堂会外串,老谭《空城计》、《武家坡》两出共给银五十两,则以魏耀亭代约,所给较廉。王瑶卿之《武家坡》亦给银十两而已。老谭之由五十两骤进而为一百两,则那琴轩相国所代为抬高者也。袁项城之在枢府五十正寿,在锡拉胡同本宅演出,余时在座。……其时亦不过每堂会一百两而已。入民国骤增至三百元,更涨至五百元。其有交情者或减至四百元或三百五十元。而梁任公太翁作寿老谭演《一捧雪》仅送二百五十元而已。^②

另有记载“梅兰芳在民国二三年刚演堂会戏时,每出戏不过60元,或80元最后涨到400元。谭鑫培最初不过120元,最后涨到700元。”^③一个名角尚且要出几百元,若是一场堂会多几个名角的演出,总共算下来,再加赏钱,实属一笔不小的数字。所以,梅兰芳说:“旧社会戏班在戏园经常唱戏的收入只够平常开销,剩钱指着演堂会戏和出外的包银。”^④象梅兰芳这样的名角,其经济主要来源不是平常戏园的营业戏,而是应堂会演出所得到的报酬,因为堂会的价码和封赏远远多于戏园的收入。

因此,一般的家庭是不可能花费的起的。然而,日渐高涨的戏价对官署同僚及富商贵族们往来交际的聚会并无太大影响。

堂会的价码固然已经不菲,但更为吸引演员的应堂会的,是那些数额不定的打赏。清人杨静亭著《都门杂咏》中“卖座”诗曰:“虽是园中不上座,原因堂会彩钱多。”这里的“彩钱”就是封赏,诗中说由于堂会的封赏比较高,名角应堂会,影响了戏院的商业性演出,上座率下降。封赏的物资可以是金银钱币,也可能是其他首饰珠宝等。封赏的价值及多少由本家或宾客的阔绰程度,或者演出的效果决定。

清代堂会打赏有一个俗规,即有名角或者某位宾客喜欢的角出现要打赏,叫做“搭钱”。齐如山在《戏班》里描述:

从前堂会戏每一好戏出台,台下必喊搭钱,此钱或出自主人,或出自欢迎该脚之客人,皆不一定。搭钱时,用半八仙桌,由台下搭至台上,放在台脸,即有后台人来谢赏。搭钱最少者大个钱十二吊,北京所谓两串是也,名曰一份。脚愈好愈钱多,最多者可到十二份,是共钱一百四十四吊,此种钱实系欢迎该脚之意,非系纯粹赏赐性质,故班中不曰赏钱,而曰‘汰化’^⑤

戏班不把这种钱称为赏钱,这是一种对名角的封赏,也属于打赏,只是针对某个演员。

^① 梅兰芳《舞台生活四十年》第一集中国戏剧出版社,第13页,早年梅氏祖母讲,梅巧玲“唱一次外串堂会是一两银子”

^② 张次溪编纂《菊部丛谭》《清代燕都梨园史料》(下)中国戏剧出版社1997年版第779页

^③ 赵惠荣:《燕都梨园》北京出版社2000年版第82页

^④ 梅兰芳口述《梅兰芳舞台生活四十年》第三集中国戏剧出版社1981年版第125页

^⑤ 齐如山:《戏班》,《齐如山全集 一》台北联经出版事业公司1979年版第230页

这种打赏方式也叫“搭桌”，赏客把赏钱放在席前的八仙桌，随时发赏，或者把桌子抬到戏台脸赏赐某人。在演出中，主家或者宾客都可以打赏演员，戏班子往往在台的一侧树立一个红色纸牌，上面要写上：“谢某大人赏钱XX两”。打赏的过程实际上是对演员技艺和表演肯定和欣赏的过程。

第五节 堂会演出的特殊群体——票友

清末民初，各个剧种、声腔的职业戏班层出不穷，戏班的演戏场所除了在各种广场庙会流动的演出外，固定场所的演出是在城市的戏院，或承接堂会包场的演出，一般来说，多是职业的戏班承应各种类型堂会的演出，但除了职业的戏班外，还有一个特殊的堂会演出群体——票友。他们是一些十分爱好戏曲的人士，“戏瘾”非常大，一时技痒，粉墨登场。“票友”一词最早用于称呼业余演唱太平鼓词的八旗士兵，后来统指业余的戏曲爱好者。^①徐珂在《清稗类钞》“戏剧类”之“串客”条说到：

凡非优伶演戏者，即以客串称之，亦谓之清客串，曰顽儿票，曰票班，曰票友，日本之所谓素人者是也。然其戏剧之知识，恒过于伶工，即其技艺，亦在寻常伶工之上。伶工妬之而无如何，遂斥之为外行，实则外行之能力，固非科班所及也。^②

清末的票友身份类似于明末的昆曲客串，演出形式上也相近。这些票友都是具有一定文化水平或者有身份地位的人，票友更是遍及社会各个阶层不同职业的人。他们经常聚集一起研习戏曲，一定程度上促进了京剧的发展。

《菊部丛刊 票友之研究》曰：

票友与内行之第一区别则在要钱与不要钱。内行售艺为主，万无不要钱之理……票友则不然，无论演于舞台或堂会，万无收受酬金之理……盖内行以演戏为谋生吃饭之具，而票友则以为游戏之事，……就艺术言之，内行求售为心，而票友则可以不必，我行我素，古调自爱，不求入时。……^③

上述不难看出，堂会是票友粉墨登场的重要场所。他们演出的性质是和职业的戏班演员不同的，职业演员靠演戏“吃饭”谋生，而票友仅是“游戏”的性质，自娱的目的。作为票友来说如果能够在亲朋好友或者名伶云集的堂会上大显身手，也是一种身份和地位的显示。演的好坏不是最主要的，主要表达自己对戏曲的雅致喜好。

艺人们以演剧为生，演出必须要投合观众所好，但“客串”、“票友”的演出并不是卖

^①“票友”一称之由来，有说是因为在道光年间清政府为了防止旗籍士兵进民间戏园看戏，遂专设一种只唱太平鼓词一类的娱乐场所，因这类娱乐场所系专供旗籍士兵娱乐之用，因此，凡旗籍士兵均发给免费入场票券一张。久之，在这批旗籍士兵当中出现了一些业余演唱者，遂称其为“票友”。也有另一种说法——雍正时，清兵与我国西北地区回族作战，清军为鼓舞作战士气，在军营中编写太平鼓词，命八旗子弟军内传唱，并奖之以“龙票”，遂称演唱太平鼓词的这批八旗子弟为“票友”。因八旗子弟演唱均属义务，不许另议酬劳。后来就把一些业余好唱京戏(不拿酬劳)的人，称为“票友”。见苏移《京剧二百年概观》北京燕山出版社 1989年版 第60页

^②徐珂编《清稗类钞》第十一册“戏剧类”之“串客”条 中华书局出版 2003年版 第20页

^③周剑云编《菊部丛刊》上海交通图书馆 1918年版 第29页

艺,有的是出于对戏曲的真诚喜爱,有的是出于兴致所致,有的是出于对戏曲所蕴含的文化意义的深入理解,有的是出于游戏和娱乐,有的也许是为了炫耀文采风流……,因此,他们完全可以自行其事,自得其乐。^①

有的票友跟着著名演员学戏,到了一定程度的时候,总是想露一手,甚至有的票友还要求名伶与他搭戏。比如京城名票张伯驹:张伯驹是著名的文物鉴赏家,他40岁那年,想办一场空前规模的堂会,目的是为了给自己增加名气。之前一直跟着余叔言学习余派,之前余叔言认为他不会抢了自己饭碗,又肯花钱,认真的教了几年。当时张伯驹想演一出《空城计》,自己扮演诸葛亮,并且想让自己的师傅余叔言饰演王平,同时再找几个名角担任其他配角。从余叔言的角度讲,平常教戏或者朋友相待,这些都很正常,很容易做到,但如今让自己在公开场合捧别人,实在有点为难。但是出于面子又不好拒绝,他想了个办法,如果杨小楼愿意扮演其中的马谡,自己也绝对没有问题。余叔言提出这个要求并不是没有根据的因为杨小楼是武生,从来没有唱过马以(花脸),而且又是名角,肯定不会答应,这样自己也有理由拒绝了。但出乎意料的是,请杨小楼的人只是稍微费了点力,杨老板最后还是很快答应了。最后,余叔言没有办法,只能全力以赴,更何况剧中,他和杨小楼还有对手戏,必须认真对待。于是,二人都准备的非常充分,演出时极为精彩,最终到成了梨园中的一段佳话。至于张伯驹本人的水平,观众还是以礼相待,因为从某种意义上讲,他的这个创意让大家欣赏到了空前绝后的演出。这场堂会中,由于余叔言邀请,王凤卿、程继仙也加入了进来,可谓阵容强大,精彩绝伦。^②

这场堂会在近代京剧演出史占有非常重要的地位,在近年出版的《中国京剧艺术画册》中介绍程继仙和王凤卿两位演员时选用的剧照就是这场堂会演出的照片。可见此次堂会对京剧发展的重要意义。

有些业余从事堂会演出的票友往往也是技艺不凡,甚至一些优秀的票友放弃了原来的职业“下海”成为职业艺人。比如张二奎、孙菊仙、金秀山等等原来都是票友身份,而且是名票。清末民初大批票友的出现,同时也表明了此时的京剧艺术深入人心,身受广大观众的喜爱。票友的出现,同时也壮大了京剧的演出队伍,他们也是推动京剧发展的一支重要力量。在堂会,为票友提供了良好的演出环境和机会,他们也经常和专业演员一起切磋技艺,向专业演员学习,对于提高观众的欣赏水平和演员的技艺都有很大的帮助。

第六节 堂会演剧与其他演出场所的比较

堂会这种演出形式自明末以来,至20世纪三四十年代,一直都是北京地区重要的一种演出形式,也是同剧场商业性的演出完全不同的一种演出方式。堂会演出之所以能盛行几百

^① 陈建森:《戏曲与娱乐》上海人民出版社2003年版第223页

^② 参见徐城北《京戏之谜》北京时事出版社2002年版页117—120;丁秉燮:《菊坛旧闻录》中国戏剧出版社1993版第35—38页

年，是和这种演剧方式的特点紧密联系的。一般来说，堂会演出的规模和档次会受到办堂会者自身的财力、身份、地位的制约。同其他演出场合相比，堂会演出具有自身的特点：

其一，堂会里面的观众层次比较单一，不像商业剧场里鱼龙混杂，有来自各行各业、各个阶层的人员。而且卫生条件也都比商业剧场好，观看演出的秩序也比商业剧场佳，较安静、有礼貌。因为，在戏院、茶园看戏时，按照中国人观戏的传统，在演出出彩的地方，当时还没有鼓掌的习惯，因此总要高声叫好。但堂会中，由于出于对主人家的尊敬以及有女性观众在场看戏，所有的其他看客观众都不能太放肆自己的言行。因此，堂会的场所一般没有剧场喧嚣吵杂，观众能够尽情的欣赏到各位演员的精彩演出，观众也能够在堂会上享受到观剧的快乐，满足了耳目之娱。

其二，堂会是一种不公开对外的一种演出，可以组织自己最喜欢看的戏。有时可以请几个戏班联合演出，这种联合演出，可谓名剧荟萃，名伶汇聚一堂，观众可以大饱眼福。另外，堂会上也常演出一些平常在戏院里不容易看到的剧目，也都是艺术质量非常高的戏，或者新排演的剧目，先在小范围内试演，再进入戏院公开演出。比如梅兰芳的《洛神》、尚小云新排的《玉堂春》等等。有的名角在剧场已经不演出，同时，各班演员同场演出，也有利于演员们艺术上的交流和学习。

其三，堂会演出不受戏班门户的限制，有势力的或官或民，甚至可以为自己的堂会指命演员退掉商业剧场的演出。由于堂会演出丰厚报酬的诱惑，有些职业演员或乐于趋贵，也有些演员慑于淫威也不得不招之即来，比如1917年谭鑫培在那家花园演堂会欢迎奉系军阀广西督军陆荣廷来京，便是在段祺瑞的威逼下被迫演出，此后不久谭鑫培并重身亡。一般说来堂会演出艺术质量总是远远高于商业剧场的，也有助于提高观众的观剧欣赏水平。演员的收入也要高出剧场营业性收入好几倍。

其四，主办堂会者，有不少就是戏迷或票友，有的戏瘾非常大。举办堂会为他们提供了一个很好的施展自己才华的机会。不论自己有戏瘾或亲眷中有戏瘾的，都可以参加堂会演出而粉墨登场，展示自己。而且这些票友有时还可以要求与有名的职业演员配戏，而职业演员此时多半不敢拒绝。

其五，在堂会中可饮宴，堂会演出，一般多伴有宴会，所以可以边看戏边宴饮。而且女眷可以看戏（有时需在垂帘之后，或妇孺只在楼上），这都是在商业剧场中所做不到的。1900年以前，由于封建礼法的约束，女性是不能抛头露面，到公共场合看戏的，然而堂会为女性观众提供了一个很好的看戏机会。《清稗类钞》载：“京师戏园向无女座。妇女欲听戏者，必探得堂会时，另搭女桌，始可一往，然在洁身自好者，尚裹足不前也。”

其六，堂会的演出，是为特殊的观众群体安排的特殊演出，因为在这群观众中，又很多是有很高地位和身份的戏迷、票友。他们具有较高的艺术欣赏水平和鉴赏能力。所以看戏对于他们来说，既是欣赏，又可以作为一种职业的评论。因为这批观众的眼光比较挑剔，每看完一出戏都会发表自己的见解、评论，或提出一些非常有价值的意见和建议。有些意见使

得职业的演员都深感佩服,因此他们更喜欢看旧戏,想知道演员下次演出时所提意见的地方改了没有或者改的效果如何。这样一来,这种鉴赏能力较高的戏迷或者观众直接拉近了与演员的距离,形成一种互动,非常有利于戏曲的创作和演员水平的提高。由于堂会演出形式“举办起来灵活,观众可以按不同的需要来欣赏各种技艺,因而也要求艺人的水平更高、更精,所以,堂会的普及促进了表演艺术的发展”。^①这也是在其他的商业性演出场所办不到的。

结 语

前几章通过对堂会演出历史的概述、清末民初北京的戏剧生存背景、演出形态与民俗的详细考察,分别描述了清末民初时期北京堂会演出的类型、剧目等内容,通过以上分析,显示出堂会这种演出方式与其他商业性演出方式、演出场所极大的不同,以及其本身所体现出的民俗礼仪寓意。

一、堂会演出的礼仪性启示

堂会演出形式是自明代以来直到民国时期民间一直比较盛行的戏曲演出,她是一种完全不同于商业性质的营利性演出方式。堂会的演出目的和过程始终与民俗民风紧密联系。她既是老百姓日常红白喜事中必不可少的助兴手段,同时也为官宦贵族阶层提供了平时自娱的艺术消遣的方式。北京是一个历史文化名城又是全国政治经济文化中心,特殊的历史含义赋予了这个地区丰厚的历史文化积淀和民俗内涵。清末民初这个政治局势动荡的特殊时期,而北京城的戏曲演出市场更加如火如荼,人们更加热衷于在各种寿庆、礼俗的集宴场合办堂会来增加气氛。长时间形成的这种民俗民风在这个历史阶段体现的最具有历史意味。她是节令庆典、婚丧嫁娶等民俗活动中的重要内容,每项活动中的堂会演出都体现了浓厚的民俗内涵。而在演出前与演出中的各种俗规、礼节及禁忌也体现了观众与演员及观众之间的各种约定俗称的礼节。

喜庆宴会上的戏曲演出,除了能够娱乐宾众外,还具有社交的礼仪功能。从宾客的角度讲,客人们应邀参加宴会庆典是对主人的尊敬与祝福,而办堂会的本家演戏酬宾则是对来宾表达谢意,这是一种礼尚往来的传统习俗,表达出主人与客人之间的互相尊敬,人与人之间的密切关系。因此,人们既注重享受宴会上的演剧所带来的欢乐吉祥的气氛,更在意演剧所表达的礼仪。

在整个演出的程式性过程中,开场戏的礼仪性表达似乎成了观众最为重视的部分,整个开场戏就是一个礼仪的过程,是堂会演出中必不可少的。开场使演员与观众之间礼仪相待,创造一个良好融洽的演出氛围。从观众与戏班的关系来看,开场的吉利戏某种程度上是衡量艺人对主宾的尊敬程度。

^① 周华斌:《京都古戏楼》海洋出版社1993年版 第11页

堂会开场戏中最具仪式意义的是“跳加官”，它几乎成为堂会开场戏的通用仪式，也是明清至民国时期演出频率最高的吉利戏，因为这是驱邪纳福的仪式表演。甚至贯穿整个堂会演出过程。齐如山也曾在《戏班》中描绘到演堂会戏时，只要有大官或者重要的人物到场时，都必须让戏班跳加官，以表示对这些大人物的敬意和祝福。这时，“跳加官”成为了演员随时向观众表达敬意的礼仪性演出形式。演出中随时出现“跳加官”既是出于商业利益的考虑，也是出于无可奈何的礼节，接受祝福成为某些政治阶层的特权，因此，一场堂会戏中出现几十次“跳加官”也算正常。仪式意义上讲，“跳加官”是神仙赐福、福禄吉祥的表演，“加官”的神仙身份与人们驱邪纳福、庆贺高升的愿望相吻合。所有宾主都十分相信，演员为谁跳过加官，谁就会得到神仙的赐福，将来就会得到幸福，这种过程已经成为了观众们的祈愿仪式，相信对将来自己的命运有着预示的意义。因此，观众得到的不仅是礼节上的尊敬，更重要的还是心理上的安慰和满足。清末时期的堂会演出，每有高官到场而增加的跳加官仪式，更是体现出了人们对福禄寿禧的祈愿。

开场吉利戏以后的正式演出，在剧目的选择和表演形式等方面具有很强的仪式意义。正戏的剧目选择也主要以强调喜庆、祝福等吉祥的内容为主。其中，非常需要注意的就是在剧目的选择上不能犯了忌讳，如果是喜庆、寿庆堂会，不仅不吉利的字如“杀”、“死”、“亡”等不能说，如果唱词里有类似的唱词也更要注意，演员可以改掉原来不吉利的词，或者躲过去，实在不行就把这段删掉。如果不注意这些就是犯了忌讳，对于演员来说，损失的可能不止戏钱或赏钱，而对于本家来说，是非常晦气的。因此，这些忌讳对于演员来说是需要知道的，艺人必须遵从。

堂会演出由于和人生中的婚丧嫁娶、寿庆重大事件息息相关，因此，其演出整个过程都被赋予了浓郁的民俗内涵和礼仪特征，是观众与艺人、观众之间的一种心理互动，人们祈求在这个过程中，心理愿望得到满足。

二、堂会演剧文化意义

堂会作为明清以来，除庙神广场演出形式外最为广泛的、最终要的一种演出形式，深深影响着明清以来戏曲的发展前进的步伐。昆曲的发展成熟及表演风格的确立与堂会的演出环境有着密切的关系，而清末京剧的表演形式也与堂会的演出场所有着关联。折子戏产生之前，堂会戏中均唱全本，因此上演的时间费时比较多，从创作来讲，倡导一种做短剧的风气，进一步发展，则体现出对折子戏的需求。由于折子戏是从正本戏中节选精彩片段，所以对于剧情来说，观众早已熟悉，观众关注的是演员的表演技艺。因此，折子戏的出现，促使了堂会观众中技艺的审美观的形成。清末民初，堂会演出中以能够请到名角为时尚，而名角一般多是身怀绝技的演员，他们的名字和他们的演技一样出名。观众对艺人的尊重实际上也是对艺人演技的认可和欣赏。一时间，请名角、中技艺的欣赏趣味蔚然成风，观众的这种欣赏习惯也使得许多艺人非常看重堂会的演出，因为堂会演出时名流荟萃，如果戏演的好，很容易

出名。堂会演出，很大程度上深化了折子戏形成以来的观众“听腔看戏”传统审美方式，观众对演员的重视也是对其技艺的重视，中国的观众常常挂念某位演员的戏，而西方则以剧作家为耀，体现了中西方不同的审美观。

明清以来，堂会作为社会生活中的一项重要内容，成为了普及程度较高的一种文化消费方式，民间的红白喜事、节令庆典等民俗活动为堂会的演出提供了一个长期而稳定的市场，只要有民俗活动就有堂会的演出空间。同时，堂会演出中，剧目选择自主性、场所也比较随意，加上其娱乐性与礼仪性的内涵，极大地满足了观众的需要。因此，明清以来堂会随着戏曲艺术的不断发展而愈演愈烈，清末至民初时期达到了顶峰。一直以来，堂会都是民俗活动的重要内容，是一种民俗文化的物化对象，这种普及型娱乐性极强的文化活动一直到今天仍然给人们的生活带来影响。在今天也仍有堂会的遗存形式，这种遗存实际上也为传统戏曲保留了一份演出活动的空间，也是戏曲能够生存的宝贵空间。因此，探讨传统戏曲的生存意义时也应该看到民俗活动中、民俗环境对传统戏曲生存发展的重要意义。

参 考 文 献

论著类:

陈宝良:《中国的社与会》杭州,浙江人民出版社,1996年版

陈建森:《戏曲与娱乐》上海,上海人民出版社,2003年版

常人春、张卫东:《喜庆堂会——旧京寿庆礼俗》北京,学苑出版社,2001年版

崔金生:《北京礼俗》北京,北京文物出版社

陈宝良:《中国的社与会》杭州,浙江人民出版社 1990 年版

邓云乡:《燕京乡土记》石家庄,河北教育出版社 2004 年版

丁秉铨:《菊坛旧闻录》北京,中国戏剧出版社 1995 年版

冯尔康、常剑华:《清人的社会生活》天津,天津人民出版社 1996 年版

马少波、章力挥:《中国京剧史(上卷)》北京,中国戏剧出版社 1999 年版

马少波、章力挥:《中国京剧史(中卷)》北京,中国戏剧出版社 1999 年版

胡天成:《民间祭礼与仪式演剧》贵阳,贵州人民出版社 1990 年版

胡忌,刘致中:《昆曲发展史》北京,中国戏剧出版社 1989 年版

焦循:《剧说》,《中国古典戏曲论著集成 八》北京,中国戏剧出版社 1959 年版

檐外人:《京剧见闻录》北京,宝文堂书店 1987 年版

李侃等编《中国近代史》上海,中华书局 1994 年版

李畅:《清以来的北京剧场》北京,北京燕山出版社 1998 年版

路应昆:《戏曲与社会诸色》长春,吉林教育出版社 1992 年版

陆萼庭:《昆剧演出史稿》上海,上海文艺出版社 2005 年版

廖奔:《宋元戏曲文物与民俗》北京,文化艺术出版社 1989 年版

廖奔:《中国戏剧图史》郑州,河南教育出版社 1996 年版

廖奔:《中国古代剧场史》郑州,中州古籍出版社 1997 年版

廖奔、刘彦君:《中国戏剧发展史》太原,山西教育出版社 2000 年版

刘文峰 于文青《北京戏剧通史 民国卷》北京燕山出版社 2001 年版

齐如山:《齐如山全集 一》台北,台北联经出版社 1979 年版

齐如山:《齐如山全集 四》台北,台北联经出版社 1979 年版

任骋:《中国民间禁忌》石家庄,花山文艺出版社 1998 年版

施旭升:《中国戏曲审美文化论》北京,北京广播学院出版社 2003 年版

苏移:《京剧两百年概观》北京,燕山出版社 2005 年版

- 田仲一成：《中国的戏剧与宗族》上海，上海古籍出版社 1992 年版
- 吴诚国：《中国人的礼仪生活》武汉，湖北教育出版社 1999 年版
- 王献中：《中国民俗文化与现代文明》北京，中国书店出版 1991 年版
- 王汉民：《八仙与中国文化》北京，中国社会科学出版社 2000 年版
- 王信廷：《昆曲与民俗文化》沈阳，春风文艺出版社 2005 年版
- 薛晓金：《戏剧北京》北京，旅游教育出版社 2005 年版
- 许祥麟、陆广训：《中国京剧史（上卷）》北京，中国戏剧出版社 1999 年版
- 徐城北：《京戏之谜》北京，时事出版社 2002 年版
- 徐城北：《中国京剧》北京，五洲传播出版社 2003 年版
- 么书仪：《晚清的戏曲变革》北京，人民文学出版社 2006 年版
- 叶涛：《中国京剧习俗》西安，陕西人民出版社 1994 年版
- 余秋雨：《中国戏剧文化史述》长沙，湖南人民出版社 1985 年
- 张庚 郭汉城：《中国戏曲史通论》上海，上海文艺出版社 1989 年版
- 张雪彬、张春生：《中国传统礼俗》天津 百花文艺出版社 2002 年版
- 张庚 郭汉城：《中国戏曲通史》（上 中 下）北京，中国戏剧出版社 2006 年版
- 赵山林：《中国戏曲观众学》上海，华东师范大学出版社 1990 年版
- 赵惠荣：《燕都梨园》北京，北京出版社 2000 年版
- 郑传寅：《传统文化与古典戏曲》武汉，湖北教育出版社 1990 年
- 周华斌、朱连群：《中国剧场史论》北京，北京广播学院出版社 2003 年版
- 周育德：《中国戏曲文化》北京，中国友谊出版公司 1995 年
- 周贻白：《中国戏剧史长编》上海，上海书店出版社 2004 年版
- 周贻白：《中国剧场史》上海，商务印书馆 1936 年版
- 周华斌：《京都古戏楼》北京，海洋出版社 1993 年版
- 史料笔记类：
- 北京市政协文史资料委员会 《梨园往事》北京，北京出版社 2000 年版
- 杜广沛收藏 张帆 李树盛策划 姜悦撰文：《旧京老戏单》北京，中国文联出版社 2004 年
- 韩世昌：《我的昆曲艺术生活》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《燕都艺谭》北京，北京出版社 1958 年版
- 候玉山口述、刘东升整理：《优孟衣冠八十年》北京，中国戏剧出版社 1988 年版
- 李家瑞：《北平风俗类征》上海，商务印书馆 1937 年版

- 李洪春：《京剧长谈》 北京，中国戏剧出版社 1982 年版
- 江上行：《六十年京剧见闻》上海，学林出版社 1986 年版
- 刘成禹：《世载堂杂忆》上海，中华书局出版社 1960 年版
- 梅兰芳：《梅兰芳舞台生活四十年》北京，中国戏剧出版社 1987 年版
- 上海民间作家协会编《中国民间——人生礼俗研究》上海，学林出版社 1992 年版
- 陶君起：《中国京剧剧目初探》（增订本）中国戏剧出版社 1963 年版
- 夏仁虎：《旧京琐记》沈阳，辽宁教育出版社 1998 年版
- 徐城北：《梅兰芳与二十世纪》北京，三联书店出版 1990 年版
- 徐城北：《梅兰芳三部曲·之一》北京，中国社会科学出版社 2000 年版
- 徐城北：《梅兰芳三部曲·之二》北京，中国社会科学出版社 2000 年版
- 徐城北：《梅兰芳三部曲·之三》北京，中国社会科学出版社 2000 年版
- 叶盛长叙事、陈邵武撰文《梨园一叶》北京，中国戏剧出版社 1990 年版
- 张伯谨编《国剧大成》第一册 台北，国防部总政治作战振兴国剧研究发展委员会出版 1969 年版。
- 张次溪：《清代燕都梨园史料》北京，中国戏剧出版社 1988 年
- 中华国书编辑部编《顾曲指南戏考》第三十五册 中华图书馆 民国十二年 1923 年版
- 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《京剧谈往录续编》1988 年版
- 朱家溍：《旧京第宅》，《故宫退食录》北京，北京出版社 2000 年版
- 庄一拂：《古典戏曲存目汇考》上海，上海古籍出版社 1982 年版
- 古籍、典著类
- 《八仙上寿》《重订缀白裘新集合编》八集 卷一 清乾隆四十六年 1781 年
- 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》北京，人民文学出版社 1982 年版
- 李斗撰《扬州画舫录》济南，山东友谊出版社 2001 年版
- 李绿园：《歧路灯》北京，中华书局 2004 年版
- 吴丙炎：《昆腔剧本》手抄本 民国初年
- 徐珂：《清稗类钞》上海，上海中华书局 1986 年版
- 吴自牧：《梦粱录》北京，中国商业出版社 1982 年 版
- 论文、期刊、报纸类：
- 李静《明清堂会演剧研究》博士论文
- 刘兴武《传统节日民俗与戏曲文化的传播》硕士论文

- 董雅君、苏威《堂会复出在商业中延展民俗艺术》经济参考报 2005 年 5 月 16 日
- 范国平、陆地、张辉《“辨帅”张勋办堂会》《文史春秋》2004 年第 9 期
- 李静：《明清堂会演剧场所叙说》《民族艺术》2002 年第 2 期
- 李纯：《观剧场所变迁与中国传统审美观念》《中国籍典与文化》
- 吴戈《中国小剧场的演进》《学术探索》2001 年第 1 期
- 刘曾复《忆堂会戏和义务戏中的余叔言》《戏曲艺术》1989 年第 4 期
- 谢涌涛《戏场—中国封建社会文化的信息场》《艺术百家》1999 年第 2 期
- 邹力宏《清代戏班财务管理》《财务漫笔》2004 年第 8 期

附 录

图片来源：

- ◆ 图 1-1、1-2、1-3、来源于廖奔《中国古代剧场史》
- ◆ 图 2-1、2-2 来源于陈建森《戏曲与娱乐》
- ◆ 图 2-3、2-4 来源于周育德《中国戏曲文化》
- ◆ 图 2-5 来源于廖奔《中国戏剧图史》
- ◆ 图 2-6 来源于《古本戏曲丛刊》初集
- ◆ 图 3-1 来源于中国昆曲网 www.kunquopera.com
- ◆ 图 3-2 来源于中华五千年网 www.zh5000.com
- ◆ 图 3-3 安徽会馆戏楼 来源于中国昆曲网 www.kunquopera.com
- ◆ 图 4-1、4-2 来源于《缀白裘》三编、初编
- ◆ 图 4-3 来源于常人春、张卫东《喜庆堂会》
- ◆ 图 4-4 来源于徐城北《梅兰芳百年祭》
- ◆ 图 4-5、4-6、4-7 来源于杜广沛收藏《旧京老戏单》
- ◆ 图 4-8 来源于张庚、余丛主编《中国京剧艺术画册》



《金瓶梅词话》三十六回 红氍毹上演图 图 2-3



明刻本传奇《荷花荡》厅堂演出图 图 2-4



明代官衙堂会演出图 图 2-5



《梦境记》官衙堂会演出图 图 2-6



跳加官 演出图 4-2



杨小楼堂会演出剧照 图 4-8



富连成戏班堂会演出戏单 图 4-7 (时间: 1917 年)

致 谢

2004年9月,我从安徽的一所普通师范学院考入中国音乐学院研究生部,师从姚艺君老师学习中国传统音乐理论。大学本科所学习的专业是师范音乐教育,虽然后来顺利地考入中国音乐学院,但是我深知自己的专业基础不够扎实。入学以来,在姚老师的悉心指导、严格要求、不断鼓励下,我的理论水平和研究能力有了很大的提高。在学位论文的选择问题上,姚老师更是因材施教、反复推敲,本文的成文及修改过程,凝聚着老师的辛勤奉献、关爱与期盼。

三年来,姚老师不仅在专业学习上严格要求,同时也为我们提供了许多难得的实践机会,为学生日后的工作实践奠定了良好基础。与此同时,老师还在生活上给予了我们无微不至地母亲般关怀。

由于姚老师的悉心指导,使我逐步跨入了中国传统音乐研究的广阔领域,掌握了中国传统音乐研究的基本方法,并立志将学习和研究传统音乐作为我毕生的奋斗目标。姚老师严谨的治学态度、科学求实的学术精神让我受益匪浅,论文的完成,首先要感谢姚老师的指导和帮助,在此,对姚老师表示深深的感谢和敬意!

同时,我也要感谢那些支持帮助过我的良师益友,感谢中国音乐学院董维松教授三年来对我的悉心指导和帮助!感谢北方昆剧院张卫东老师为我提供的信息和资料,以及所有曾经关心帮助过我的老师、同学、朋友们!