

广州大学

硕士学位论文

清代宫廷戏剧研究综述

姓名：肖岸芬

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：刘晓明

20070528

摘 要

本文是关于清代宫廷戏曲（剧）研究的综述，包括文献综述，机构沿革史，文本研究史，具体问题研究整理，旨在追寻清廷统治者对内廷演剧所起的作用，清廷演剧于整个戏剧史的意义。全文共分四章，绪论主要是界定研究对象，分析该课题的研究意义，对研究史作简单回顾，并提出写作该论文的基本构想和方法。第一章主要是文献的搜集和整理，为全文的写作基础。第二章是关于清代宫廷戏的外部研究综述，主要关注演剧机构的变迁，及由此而导致演剧形式的变化。第三章为内部研究综述。所谓内部研究包括对戏剧的剧本、演员、服饰、声腔、戏台诸要素的研究。第四章乃是对前三章写作过程中提炼出来的具体问题的讨论；也是对整个研究史上一直被关注的问题的一次梳理。作者写作此章，是基于对清代宫廷戏在整个戏曲发展史上的意义的思考，并提出了自己的观点。就整个戏曲发展史来说，清代的戏曲虽然都是在改编元明的旧本，无甚创新，但就表演程式来讲，已经达到相当完美的境地。各色行当都得到发展，布局结构日臻完善，尤其是形成了代表有清一代之戏曲的京剧——这当然应归功于清廷统治者对戏曲的热衷。

关键词：清代；宫廷戏曲（戏剧）；升平署；京剧

Abstract

This paper summarized the studies on the royal court dramatic of Tsing dynasty, including the document summarization, organization evolution history, archive studying history, as well as studying and tidying up some concrete problems.

This paper consists of 4 chapters. The introduction mainly confines the study object, analyzes the significance of studying this problem, takes some simple reviews on the previous studying, as well as put forwards the basic conception framework and methodology in writing this paper. The first chapter mainly focuses on collecting and tidying up the documents, as the foundation of this paper. The second chapter is about the summarization of the external studying of the Tsing dynasty court dramatic, mainly focuses on the dramatic institutions transitions and the resulted changes on the dramatic performance forms. The third chapter summarized the internal study, which includes those studies on the play, performer, costume, vocal cavity, stage and such other elements of the dramatic. The fourth chapter made a discussion on those concrete problems brought by the process of writing the proceeding 3 chapters, as well as a process of ordering those problems which are paying an attention to in the dramatic history.

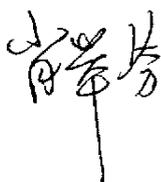
For the whole dramatic evolution history, though the Tsing dynasty dramatics resulted from the revision on the old plays of the Yuan and Ming dynasties with few innovations, they had reached a very perfect realm on the performance program. Every aspect of the Tsing dynasty dramatic got itself developed and the composition and structure gradually become more and more perfect, especially contribute to form the Beijing Opera, which later stand for the Tsing dynasty dramatic—this should owe to the enthusiasm of the governor of the Tsing dynasty to the dramatic.

Key words: Tsing Dynasty, Court Drama, Shengping Institution, Beijing Opera

广州大学学位论文原创性声明

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。对本文的研究做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后果由本人承担。

学位论文作者签名：



日期：2007年6月6日

广州大学学位论文授权使用授权书

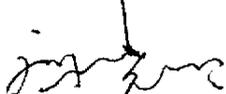
本人授权广州大学有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权广州大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：



日期：2007年6月6日

导师签名：



日期：2007年6月6日

清代宫廷戏剧研究综述

绪论

1. 研究对象的基本界定

清代演戏之胜，超越前代。剧种之多，唱腔之富，亦堪称各朝之冠。有清一代的统治者亦钟情于此，其中尤以乾隆与慈禧太后为甚。究其原因，张次溪先生曾云：“戏剧一道，有清一代为最盛。盖清室来自漠野，耳所闻者，皆杀伐之声，一聆夫和平雅唱，咏叹淫佚之音，宜乎耽之，悦之。”^[1]是否的确，暂且不论，但是清宫留下了丰富的戏剧史料，包括演戏剧本、编排演出的题纲、关于演出安排的档案、以及记录着最高统治者直接参与过演戏的有关史料等。^[2]尽管因战争和社会变革，散佚严重，但是经过几代学人的爬梳整理，宫廷演剧的神秘面纱一层层被剥开，大体可观当年盛况。

对于清代宫廷戏剧的研究可分为几个方面：一是文献的搜集整理（包括戏剧文本、记录演出安排与恩赏的档案）；二是文本研究；三是关于演出机构设置的研究；四是戏台研究；五是戏曲艺术（包括演员、服饰、唱腔、切末等）研究；六是戏曲史家的研究。以上学术成果又可分为外部研究与内部研究，本文将对此分别进行整理，试图提出新的问题。并列出一一些有争议的问题，进行讨论。属文学论文，故关于戏曲表演艺术方面与戏台研究的成果将不作为重点。

2. 论题选择及其意义

本论题的选择，是一次偶然的結果。在研究生学习第一年即将结束之际，我的导师刘晓明先生让我做一个关于戏剧文献整理的题目，作为《戏曲文献学》科目的课程论文。他给我三个字：升平署。而我当时对此一无所知。后来又发现资料很散，且难寻觅。很多资料都载于民国期刊上，学校图书馆此类资料甚少；一些历史档案都藏在北京图书馆、中国第一历史档案馆和艺术研究院，由于外部条件所限，无法亲阅。所以，做完文献整理，觉得意犹未尽，尚有很多具体问题的

^[1] 张次溪.清代燕都梨园史料.张次溪自序[M].中国戏剧出版社,1988.(P19).

^[2] 按：还包括上谕、恩赏日记、大臣日记中记录的演戏情况等。

研究，待爬梳整理；同时也有一些想法，希望求教。因此，决定以做研究综述作为学位论文。而对一个学力尚浅，基础不牢的作者来说，这也不失为一个夯实基础的好方法；同时，前面几代学人做的研究也亟需系统地整理，以发现新的研究方向。

就戏曲(剧)发展本身而言，清代戏曲史乃是一部昆曲走向衰亡，京剧萌芽、成长并日趋成熟精致的过程。而在这个过程中，清代皇室起过不可估量的作用。他们即是观众，又是导演、监制。戏曲的演出变化，记录着他们心路历程。他们喜怒哀乐，影响了戏曲的创作演出。同时，国家民族的生存状况，也影响着戏曲创作和演出。一部清代戏曲史，也是一部缩微的《清史》，所以选择此题，也是笔者对清王朝由极度的辉煌走向没落的思考。

3. 过去研究情况的简略陈述

一代有一代之文学，一代亦有一代之学术。对于清宫戏的研究，大致经历了以下几个阶段：解放前的文献搜集、整理、校勘，文革期间的沉寂，八、九十年代的剧本剧目研究，和上世纪末至今的戏曲史(包括专门史与断代史)研究以及文献综述。而关于各种大戏小戏的演出形态研究，虽然零散，却贯穿始终。

2000年吴书荫在其《论二十世纪戏曲文献的整理和研究》中提出：“至今还没有一部像戏曲文献史或戏曲文献论的专著，对已经取得的成果进行总结。”^[1]在这一背景下，戏曲文献学越来越受到重视，几成显学。后又发表《清代昆曲演出本亟待抢救保护和整理》^[2]一文，对清代宫廷留下的昆曲剧本进行了最大限度地搜求，对其价值予以充分的肯定，并把承应戏的内涵单独提出。2005年，苗怀明发表专著《二十世纪戏曲文献学述略》^[3]，对二十世纪的戏曲文献学的创建过程进行梳理，又对二十世纪戏曲文献的发现、整理与研究进行了全面总结。其中有一节《清升平署戏曲文献的搜集、整理与研究》为本文的写作，提供了很多资料来源。先生又在2006年《文学遗产》第4期发表《戏曲文献学刍议》^[4]，提出戏曲文献与戏曲文献学有其自身的特点：不完整、不稳定、多元性，是一般的文献学所不能替代的，有单独提出的必要。又提出了戏曲文献学的重要价值和

[1] 吴书荫. 论二十世纪戏曲文献的整理和研究. 中国文化研究[J]. 2000年冬之卷.

[2] 吴书荫. 清代昆曲演出本亟待抢救保护和整理[J]. 2006年3月由中山大学中国非物质文化遗产研究中心与中山大学中文系举办的“纪念王季思、董每戡百年诞辰暨中国传统戏曲国际学术研讨会”提交论文.

[3] 苗怀明. 二十世纪戏曲文献学述略[M]. 北京. 中华书局. 2005年.

[4] 苗怀明. 戏曲文献学刍议[J]. 文学遗产, 2006(4).

意义,给摸不到门径的初学者以重要启示。而对于清代戏曲文献的整理,李舜华师有《清代戏曲文献简述》^[1]一文发表,对清代戏曲作品的发现、搜集、著录、整理、刊行,以及戏曲史料的介绍与整理,勾勒出了百年来清代戏曲的研究轨迹。其中涉及宫廷戏的《清升平署档案的整理》给本文的写作提供了重要的参考。

随着“清史”研究的大热,学者们对清代的文学、艺术研究亦是热情高涨。对于研究北京文化的学者来说,宫廷的研究自然不可回避;加之京剧又是“京文化”的重要代表,自然研究者夥众;而其在发展过程中又与清代宫廷结缘深厚,所以各方面的研究交叉、纠缠,蔚为大观。篇幅所限,不能一一列举。

4. 基本构想与方法

本文将把清代宫廷戏剧的研究归为六类:一是文献的搜集整理(包括戏剧文本、记录演出安排与恩赏的档案);二是文本研究;三是关于演出机构的设置研究;四是戏台研究;五是戏曲艺术(包括演员、服饰、唱腔、切末等)研究;六是戏曲史家的研究。这六类又分为两大类:内部研究与外部研究。笔者把第二、四、五类归为内部研究,其余为外部研究。而文献是一切研究的基础,所以单辟为第一章。第二章主要整理戏曲史家的研究,并把他们钩稽出的戏曲史料单独列出;以及根据对演剧机构变革的研究,梳理一个清晰的清宫演剧机构设置轨迹;对于表演的载体——戏台的研究亦单独列出。第三章则是深入表演和文本的研究成果总结。因为戏剧本身是文学和艺术的交叉学科,而对于艺术表演上,笔者深感不谙此道,殊是遗憾!故将重点放在文本研究上,关于服饰、声腔、演员、表演等方面的研究则为略写,为免言多必失之误。第四章是笔者阅读文献时的一点心得,正如东坡先生所言“言发于心而冲于口,吐之则逆人,茹之则逆余。以为宁逆人也,故卒吐之”。笔者不敢自比东坡,但希望能抛砖引玉,求教于方家。故在前三章综述的基础上,拎出了六个的具体问题:一、“将戏曲列入朝廷仪典始于清代?”;二、关于承应戏的来源;三、乾隆大量改编剧本及其乐制改革的目的;四、关于清代两次演戏高潮的研究;五、关于道光改制的原因之争;六、昆曲的衰落、京剧的兴起与宫廷演剧之关系。当然,对于这些问题的研究,由于“文献不足征”也只能点到为止,甚是遗憾,期待感兴趣的研究者能将这些问题

^[1] 李舜华师.清代戏曲文献简述[J].广州大学学报,2006,(2).

进一步廓清。

本文用按图索骥的方法以期亲阅文献，不能亲阅者，转引他处。而对于学者的研究成果，大多是亲阅原文，不敢断章取义。在对待具体问题研究上，结合多种文献，涉及到文学、史学、艺术学，甚至结合了田野考察的成果，多方参证，以求达到最大程度上还原历史真实。

第一章 清代宫廷戏剧文献的搜集、整理、著录、出版

清宫演剧频繁，因年代不远，留下的剧本档案颇丰。又设有专门的戏曲管理机构(康熙设南府、景山，道光七年合二处为一，是为升平署)，管理演员、安排演出、保存戏剧文献(包括演出底本、题纲)，故档案文献丰富。其具有重要的文学史学价值，正如著名学者朱希祖先生所言：“近百年戏曲之流变，名伶之替代，以及宫廷起居之大略，朝贺婚丧之大典，皆可于此征之。”^[1]但是，由于1911年辛亥革命推翻了清王朝的统治，清逊帝溥仪被迫退位，被逐出宫禁，升平署解散，太监们出宫时把这些珍贵的材料拿出去卖掉，散佚非常严重。所以，采集的过程曲折而艰难。因此，对于清宫戏的研究是从文献搜集整理等外部研究开始的。而本文也将从外部研究开始梳理。

1.1 搜集与整理

最先发现这些珍贵材料的是明史专家朱希祖先生。朱氏于1924年12月10日从北京宣武门大街汇文书局购得升平署档案及抄本戏曲一千余册，整理经年，曾撰有《整理升平署档案记》^[2]，流传于世。至于这些剧本与档案的价值，“近百年戏曲之流变，名伶之替代，以及宫廷起居之大略，朝贺婚丧之大典，皆可于此征之”，^[4]该文引起了学界的广泛关注。“后因此珍贵史料，涉及文学史学，范围太广，并世学人，欲观此以为快者甚多，而余之志趣，乃偏于明季史事，与此颇不相涉”^[5]，因此，1932年8月朱先生将这些珍贵的资料转让给北平图书馆，以供公开阅览研究，并被载入该馆善本书目。著名戏曲家周明泰先生阅读全部材料后，对其进行分门别类，编成《清升平署档案事例漫抄》一书，于1933年3月自印出版。书名为胡适之先生所题。“作者先于序中，陈述因果，作详尽之概述，不啻为清代宫廷戏剧简史。全书移录大量档案资料，分门别类完成之。实在

[1] 朱希祖.清生平署志略序.引自王芷章.清生平署志略[M].新文丰出版公司印行,(1937).

[2] 朱希祖.整理升平署档案记.燕京学报[J].1931,(10).

[3] 朱希祖.清生平署志略序.王芷章.清生平署志略[M].新文丰出版公司印行,(1937).

[4] 同上.

[5] 同上.

是一部很详实的戏剧史书。”^[1]全书共分6卷，书后还附有《乐器折》、《安设乐器次序单》、《清升平署存档释名》和《存档详目》。笔者仅知北京图书馆藏有此小册子，可惜由于客观原因无缘一见，故关于此书的内容只能转引他处，诚憾事也！而另一著名戏曲史家王芷章先生则据此编成四种著作。《腔调考原》（双鞞楼图书部1934年版）、《北平图书馆藏升平署曲本目录》（中华书局1936年版）、《清代伶官传》（中华印书局1936年版）、《清升平署志略》（国立北平研究院史学研究会1937年版，台湾新文丰出版公司亦于同年出版过该书）。特别是以《清升平署志略》为成就最大，为后人研究清宫戏之必读书目之一。该书对清廷演戏情况著述甚详，有关升平署的成立、分制、署址的变迁、以及历任职官太监首领等情况都有十分详尽的介绍。后来，鉴于其重要的史料价值，有多家出版单位重印过，兹不复赘述。

由于朱氏所得并非全部，而只是其中的一部分。“第一次售出者，其中档案较全，戏曲惟清廷自制大曲亦较全，其他皆为升平署演戏曲本，有六七百种，不全者多。”^[2]其余散出的部分，则为多家藏书机构和个人所购藏，然后分别对其进行了整理。1924年，北京大学研究所国学门从坊间购得数种，内有戏文、串头、提纲、排场、档案等；戏文有整本、鼓板本、单角本、曲本等品类，有些还附有曲谱。初购买时，“整本散叶，参杂错置”，经整理，仅整本戏曲就有190种，数量可观^[3]。当时的中央研究院历史语言研究所也收藏不少，“大部分是抄本，多半是升平署的旧物。”^[4]但具体购藏的细节，我们不得而知。个人收藏较多者有傅惜华、梅兰芳（已结集出版）^[5]、齐如山等人。未散出的保存在故宫博物院，一些学者继续进行整理。朱家溍先生根据故宫博物院、第一历史档案馆、北京图书馆现存的档案和剧本编成《清代乱弹戏在宫中发展史料》。“朱家溍这部作品是根据一直藏在清宫之内，从来不曾流传在外的升平署档案写成的。这对于了解清代道光至宣统时期的内廷戏剧，当然是极可贵的第一手材料。因当时的升平署还有管理民间戏班的职能，故对于当时社会上戏曲发展的情况，亦能提供有力的佐

^[1] 邓云乡、杨小楼·周志辅·升平署档[J]. 读书,1995,(6).

^[2] 朱希祖.整理升平署档案记.[J]. 燕京学报,1931(10).

^[3] 写本戏曲鼓儿词的收藏[J].北京大学研究所国学门周刊.1925,(6).刘澄清.清代升平署戏剧十二种校刊[J].北京大学研究所国学门月刊1卷.1927(7,8)转引自苗怀民.二十世纪戏曲文献学述略[M].北京:中华书局,2005.

^[4] 吴晓铃.国立中央研究院历史语言研究所善本剧目目录[J].图书季刊新2卷3,1940,(3.)

^[5] 刘占文.梅兰芳藏戏曲史料图画集[M].1981.<http://www.guoju.com/bookdetail.asp?id=28>.

证，纠正一些流传的不准确的说法。关于从各种地方戏如何演变到京剧皮黄，在这份珍贵的史料里也能看到清晰的轨迹。”^[1]由此可见这一份史料的珍贵价值。南府和升平署有专门记录档案的机构——档案房，记录了清代帝后们有关戏曲演出的谕旨、内廷排戏、演戏、安排角色以及演戏后赏赐物品、银钱数目等内容的档案。“战乱和几次重大的变迁导致道光以前的戏曲档案所剩无几。康熙、雍正、乾隆时期的档案全然遭劫，只有个别史料夹杂其他案卷当中。嘉庆朝仅有几册，保存较为完整的是道光以后的升平署档案”^[2]。至今，这些文献主要保存在中国第一历史档案馆、中国国家图书馆、中国艺术研究院戏曲研究所资料室、北京大学图书馆等单位。

1.2 著录与出版

继朱希祖《整理升平署档案记》发表后，王芷章先生根据北平图书馆所藏，编制了一份《北平图书馆藏清升平署曲目》与另一篇文章《腔调考原》一起作为《清代伶官传》的附录于1936年由中华书局出版。^[3]该目录将清宫廷曲目分成杂剧、传奇、乱弹三大类，并以剧情发生的时间顺序排列。北京大学所藏部分，由刘澄清整理，编制了一份《本学门所藏清升平署剧本目录》^[4]，还对其中12种剧本进行了校刊。^[5]中央研究院历史语言研究所所藏，由吴晓铃整理，编成《国立中央研究院历史语言研究所善本剧曲目录》。^[6]该目录“特别把内府承应戏单立一个部门”。其后，故宫博物院文献馆也对其所藏剧本进行整理，编制成《故宫所藏升平署剧本目录》，分为承应戏、宴戏、昆弋戏、乱弹、杂出、岔曲、杂曲等七类。^[7]傅惜华、梅兰芳、齐如山等人的收藏曾陈列于北平国剧学会，齐如山为之编纂成《北平国剧学会陈列馆目录》，“本目以典藏及陈列关系，暂分为四大部分：（一）内务府档案，（二）升平署剧本文物，（三）普通戏剧文物，（四）图表、像片、乐器、唱片等类。”^[8]按照戏本用途分为安殿本、存库本和总底本。其中安殿本是给帝后门看，誊录最为工整，抄写最好，几无错漏。而其他则比较

^[1]朱家溍.故宫退食录·清代乱弹戏在宫中发展史料·编者按[M].北京:北京出版社,1999,(573).

^[2]丁汝芹.清代内廷演戏史话[M].北京:紫禁城出版社,1999.

^[3]王芷章.清代伶官传.附录[M].北京:中华书局,1936.

^[4]刘澄清.本学门所藏清升平署剧本目录[J].北京大学研究所国学门周刊,1925(12,13).

^[5]刘澄清.清代升平署戏剧十二种校刊记[J].北京大学研究所国学门月刊,1927(1).

^[6]吴晓铃.国立中央研究院历史语言研究所善本剧曲目录.图书季刊,1940(2)

^[7]故宫周刊1933-1934,(276-315)[M].上海:上海书店出版社,1988.

^[8]<http://www.cadal.zju.edu.cn/Reader.action?bookNo=03011022>.

马虎，错字较多，读起来费劲。而对剧曲著录最全者当推傅惜华的《清代杂剧全目》。^[1]该书第八、九、十章分别对开团场承应戏、月令承应戏、庆典承应戏进行了著录。

《故宫周刊》在整理著录《升平署剧本目录》的同时，将《鼎峙春秋》、《御雪豹》等全本刊出。《国剧画报》曾于1932~1933年连载过梅兰芳收藏的清宫廷戏曲人物画，题为《升平署扮相谱》。1935年，国立北平故宫博物院文献馆将其所藏的升平署岔曲编印成一卷出版名为《升平署岔曲一卷》。1936年，该馆又将其所藏的月令承应戏十六种编印成集，名为《升平署月令承应戏一卷》，极大地方便了研究者。1964年1月由中华书局出版的《古本戏曲丛刊九集》收录了内府藏本《封神天榜》、《楚汉春秋》、《鼎峙春秋》、《升平宝筏》、《劝善金科》、《盛世鸿图》、《铁旗阵》、《昭代箫韶》、《如意宝册》、《忠义璇图》等10种宫廷大戏。1986年台湾天一出版社，出版了由朱传誉主编的《清宫大戏十种》，与此相当。1984年11月，上海古籍出版社出版了由林虞生标点的《升平署岔曲》（外二种）。1998年北京出版社出版了《北京图书馆藏升平署戏曲人物画册》。海南出版社于2000年6月影印出版了《故宫珍本丛刊》共731册。“本刊所收均为故宫博物院（北京）现藏，共一千一百余种珍本图书和约一千七百余种清代南府与升平署剧本档案，编印成本丛刊共七三一册。”^[2]升平署的的戏曲抄本被置于集部之尾。该套丛书从第六六零至第七零四册，分为昆弋承应戏、昆腔单出戏、昆弋本戏、乱弹单出戏、乱弹本戏、秦腔戏·昆弋单角本·昆弋承应戏曲谱、昆弋单出戏曲谱、昆弋本戏·清曲谱、各种题纲、各种串头、各种排场、岔曲·大鼓·莲花落·秧歌·快书·子弟书、石韵书、鼓词、等十四类。其中乱弹单出戏和乱弹本戏所占比重最大。迄今为止，所发现整理过的升平署的全部剧本都汇集于此（1961年出版的十种大戏为内府本，前已说明），至此这一珍贵的资料终于得以和广大读者见面。

^[1] 傅惜华.清代杂剧全目[M].北京:人民文学出版社,1981.

^[2] 故宫珍本丛刊[M].海口:海南出版社,2000.

第二章 关于清代宫廷戏剧的外部研究

从朱希祖发现这些珍贵文献之日起,研究者们始终对清代宫廷演戏保持着浓厚的兴趣,文学史学研究并驾齐驱。无论是研究专门宫廷演剧,还是研究整个清代剧坛,宫廷演戏的情况和宫内对演戏的态度,都成为众多学者关注的重点。因为大家都注意到宫内的政策对民间演戏起着至关重要的作用。所以,对清宫戏的外部研究,尤其是对演戏制度的变革研究(包括管理制度和演出机构的设置)非常兴盛。

2.1 总体史的研究

对于清宫演戏的研究,大都是在王芷章先生《清升平署志略》基础上进行的。研究的方法,也是结合历史档案,先从管理制度与演戏机构设置的变化入手,结合具体演出内容,再对戏剧(曲)表演的诸要素进行细化研究。如李宗白的《清宫演剧丛话》^[1],就主要是研究的机构设置的变化,从内廷乐部到南府与景山的成立,康熙和乾隆两位皇帝对演剧机构的发展所做的努力。文章因为写作较早,一些材料未能看到,不足之处在所难免。如把景山的成立说成是乾隆朝,“弦索学”说成“跳索学”都是沿袭了王芷章的观点,又把“跳索学”解释成“传习、表演杂技与翻筋斗,在武戏中也参加表演”就是在错误的前提下得出的错误结论了。杨常德的《清宫演剧制度的变革及其意义》^[2]分上下两篇,清宫演剧分为三个时期:康熙—乾隆,嘉庆—道光,咸丰—慈禧主政时期,然后分别对该时期的演剧机构设置和演剧情况进行研究,并分析其原因与得失。虽发表较早,却史料翔实,内容丰富。张明芳的《清代宫廷演戏述略》^[3]也是从机构设置谈演剧发展,不过更侧重于道、咸时期,改组后的升平署的演出状况与观剧情况。么书仪《晚清宫廷演剧的变革》^[4]一文,以升平署(包括其前身南府、景山)这一演剧机构的设立、扩充、削减、改革以及与民间交流情况为纲,其实勾连了一部晚清宫廷

^[1]李宗白.清宫演剧丛话[M].北京艺术,1982,(1).

^[2]戏曲艺术[J].1985,(2,3)

^[3]张明芳.清代宫廷演剧述略[J].中华戏曲,1998,(21).

^[4]文学遗产[J].2001,(5).

演剧简史。昆乱易位，宫廷演剧的政治功能削弱，娱乐功能增强亦可见出满清王朝由极盛走向衰亡的一些端倪。

还有一些研究专著，如丁汝琴所著《清代内廷演戏史话》^[1]、郎秀华所著《中国古代帝王与梨园史话》^[2]、赵阳编著的《清代宫廷演戏》^[3]。《清代内廷演戏史话》一书正如朱家溍先生所题“今汝芹辑此编，乃采摭升平署档案而成，援据精确，述而不作，可谓以信传信也。”本书分《清宫戏剧综述》和《各朝演戏史事》两编，占有材料丰富详实，澄清了一些讹误。上编的综述，几乎对涉及内廷演戏的各个方面，包括机构演变、演出形式、剧目、舞台、戏装与切末、太监伶人与民间艺人，都有关注。如果上编是横向铺开，下编的各朝演戏研究，则是纵向的梳理，把各朝帝王对演戏的影响呈现在读者面前，娓娓道来，亲切可感。因作者本人多年致力于清宫戏的研究，发表论文数篇^[4]，而此书堪称集大成之作。此书继承了朱氏观点，南府创自康熙朝（关于南府与景山的设置年代，将在第二章专门论述）。纠正了王芷章所认为的乾隆朝。又对《志略》把“弦索学”误认为“跳索学”也给予了纠正。《中国古代帝王与梨园史话》则在对古代帝王与戏曲关系进行全面关照的基础上，从机构设置、宫廷戏台、宫廷剧目、宫廷戏曲演出情况等方面对清代宫廷戏曲进行了较为详细的介绍。么书仪的专著《晚清戏曲的变革》^[5]，把《清代皇家剧团和宫廷演剧的变革》置于第一章，就是强调了在整个清代演剧变革的过程中，宫廷演剧变革的重要地位，及宫廷的演剧政策对民间演剧的影响。

2.2 演剧制度研究

要廓清宫廷演剧的变革，必须从演剧制度的变革入手。前清的典章制度乃是在承明之制的基础上有所发展。王芷章在他的《清升平署志略》里引《词余丛谈》：“明神宗时，选近侍二百余名，在玉熙宫学习官戏，岁时升座，则承应之，各有

^[1]丁汝琴.清代内廷演戏史话[M].紫禁城出版社,1999.

^[2]郎秀华.中国古代帝王与梨园史话[M].中国旅游出版社,2001.

^[3]赵阳.清代宫廷演戏[M].紫禁城出版社,2001年.

^[4] 相关论文有：《清仁宗和戏曲》、《紫金城》、《嘉庆年间清廷戏曲活动及乱弹获令》、《京城·京剧》、《英法联军入侵前后的宫廷戏曲活动》、《从〈白帝城〉说慈禧看〈连营寨〉》、《南府、升平署的太监们》、《从清代档案看乾隆朝查飭戏曲的“本事”》、《宫廷戏曲史话》、《清宫演戏史事》、《谭鑫培清宫演戏》、《晚清时期的宫廷演戏》、《清宫演戏的伶人们》、《清内廷经常上演的剧目》、《清宫演出的节庆戏》、《清代内廷演戏史话》(专著)、《康乾时期的万寿庆典和三庆徽班进京》、《北京戏曲全史》、《清代戏曲史》。

^[5]么书仪.晚清戏曲的变革[M].人民文学出版社,2006.

院本，如《盛世新声》、《雍熙乐府》、《词林摘艳》等词。”可见，内廷戏曲承应，至少在有明一代已经肇端。而清代演剧制度的建立，则经历了一个过程。入关之前，内廷设有内廷乐部，由女乐二十四人组成。当朝廷举行仪典、宴会时，即由乐部乐官之妻，率领诸女乐进宫承应。据《清朝通典》卷六十三记载：（天聪）九年，停止元旦杂剧，八旗筵宴止用雅乐。又《清史稿》卷六十九，乐一载：（天聪）九年，停止元旦杂剧。先是梅勒章京张存仁上言：“元旦朝贺，大体所关，杂剧戏谑，不宜陈殿陛。故事，八旗设宴，惟用雅乐。”^[1] 顺治入关后，从民间挑选乐工 18 名，组成随銮细乐，规模很小。又复明之制，设教坊司，隶礼部，管理内廷奏乐及演戏事宜。教坊司由从江南搜罗来的女优组成。《清会典事例》载：“顺治元年，凡宫悬大乐，皆由教坊司奏之。设正九品奉筦一人，左右韶舞各一人，左右司乐各一人，协同官十五人，俳长二十名，色长十七名，歌工九十八名。凡宫内行礼宴会，用领乐官妻四人，领教坊女乐二十四名，于宫内序立奏乐。”顺治八年，停止教坊司妇女承应奏乐，改用太监，太监承应额数定为四十八人。而演唱戏曲，仍由教坊司女优承应。至顺治十二年，又复用女乐，至十六年又改用太监，遂成定制。如此几次反复，本身说明顺治对于演戏与宫内用乐都还没有一个好的组织，几次尝试，都未能建立起合理的演剧制度，而且雅乐与俗乐没有一个明晰的分工，比较混乱。成熟的演剧制度的建立要待他的后继者来完成。直到南府与景山成立，专门承应戏曲的部门才独立出来。

2.2.1 南府、景山的由来

由于档案的遗失，关于演戏机构的设置，至今不能确定具体年代，如何得名也争论不休。很多戏曲研究者在著述中讨论过。如王芷章《清升平署志略》，清逸居士《南府之沿革》，张明芳《清代宫廷演戏述略》，胡忌、刘致中《昆曲发展史》，龚和德《清代宫廷戏曲的舞台美术》，朱家潘《清代内廷演戏情况杂谈》，郎秀华《清代升平署沿革》，杨常德《清宫演剧制度的变革及其意义》（上、下），李宗白《清宫演剧丛话》，丘慧莹《关于〈清升平署志略〉论及“南府”、“景山”的几个问题》，丁汝芹《内廷内廷演戏史话》，么书仪《晚清宫廷演剧的变革》等。

^[1] 丘慧莹. 关于〈清升平署〉论及“南府”、“景山”的几个问题[J]. 南京师大学报, 1998(2).

王芷章《清升平署志略》根据“为南府学艺太监设立莹地之岁计之，当亦在（乾隆）五年以前，”其依据是“慈集庄诸碑记，中以乾隆五年一碑最为早出，撰文与书写者，均为和硕庄亲王允禄”，又指出碑文并无“南府”字样，但在“嘉庆二十四年重修慈集庄墓碑及报恩慈集寺碑记中，悉有‘乾隆庚申之岁，高宗纯皇帝御赐南府、景山太监等阜成门外慈集庄莹地一区’之载”。又“至十九年所立总管靳进忠墓碑上，方刊有南府六品总管之衔”，^[1]因此断定南府得名在乾隆五年至十九年之间。

庄亲王之后清逸居士在《南府沿革》中说：

“内廷乐部原归四十八处都领太监管理，后于康熙年间迁入南长街，始改称南府。”^[2]

笔者在清人徐珂的笔记《清稗类抄·戏剧卷·南府条》见到如下记叙：

“内廷掌戏曲者曰升平署，其后今年幼太监习之，谓之南府，南府之名，始自康熙时。道光初元，将南府人役一概遣散，光绪朝复之。”

以上材料并未提到南府产生的具体时间，对于南府与升平署也没有一个区分，可能这是王氏弃此不用的原因。都是升平署留下的档案，或一些梨园碑记，百密一疏，也未可知。周妙中《清代戏曲史》^[3]从此说。他的结论被彻底推翻是在三条关于内廷演戏的史料被发现之后。懋勤殿旧藏“圣祖谕旨”档案中，有如下记载：

“魏珠传旨，尔等向之所司者，昆弋丝竹，各有执掌，岂可一日稍闲，况食厚赐，家给人足，非常天恩无以可报。昆山腔，当勉声依咏，律和声察，板眼明出，调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相和而为一家，手足与举止晴转而成自然，可称梨园之美何如也。又弋阳佳传其来久矣，自唐霓裳失传之后，惟元人百种世所共喜，渐至有明，有院本北调不下数十种，今皆废弃不问，只剩弋阳腔而已。近来弋阳亦被外边俗曲乱道，所存十中无一二矣。独大内因旧教习，口传心授，故未失真。而等益加温习，朝夕诵读，细察平上去入，因字而得腔，因腔而得理。”

“《西游记》原本两三本，甚是俗气。今日海清觅人收拾，已有八本，皆系各旧本内套的曲子，也不甚好。尔都改去，共呈十本，赶九月内全进呈。”

^[1]王芷章.清升平署志略[M].上海:上海书店出版社,1991(P6-7).

^[2]丘慧莹.关于<清升平署>论及“南府”、“景山”的几个问题[J].南京师大学报,1998(2).

^[3]周妙中.清代戏曲史[M].河北:中州古籍出版社,1987,(P87).

“问南府教习朱四美：琵琶共有几调，每调名色原是怎么起的？大石调、小石调、般涉调，这样名色知道不知道？还有沉随、黄鹂等调，都问明白，将朱四美的回话叫个明白些的着一写来。他是八十多岁的老师，不要问紧了，细细的多问两日，倘你们问不上来，叫四阿哥问了写来，乐书有用处。”^[1]

以上三条谕旨，均无年月，都是针对南府讲的。最后一句提及的“乐书”，当指康熙御制的《律吕正义》，此书的修成年代在康熙五十三年（1714年），但是他对乐律问题的关注由来已久。据记载，玄晔于康熙三十一年（1692年）曾在乾清门与大学士、九卿等谈论乐律问题。而他当时要问的南府教习朱四美，已是八十多岁的老人，应该在南府当差多年，所以，南府产生的年代应该往前推个二三十年是没有问题的。又现今见到关于“南府”字样的最早记载是康熙二十五年六月二十日的满文档案“郎中费扬古等为宫廷用项开支银两的题本”。内云：“糊南府（音译）所用戏台架子（音译）及戏子架子（音译）六……”^[2]。王芷章所得出的错误结论，是因为当时未能看到更多的史料所致。

而关于“南府”命名由来也有多种说法。

《清升平署志略》第一章，第一节《南府之成立》云：

“又南府一地，在明时本为灰池，清初于其中杂植花树，培溉苏杭所进盆景，始改名曰‘南花园’高宗盖仿唐明皇梨花园中教演子弟故事，移内中和乐、内学等太监使习艺其内，以其辖于内务府，总管大臣及堂郎中等又常办公园内，为别于在西华门内透北之内务府言，遂名此在长街南口之分府曰南府”。^[3]

吴长元《宸垣识略》卷三“皇城一”云：

“南花园在西苑门透南，明时为灰池，种植瓜蔬于坑洞内，烘养新菜，以备春盘荐生之用。立春日进鲜萝卜，名曰咬春。本朝改为“南花园”，杂植花树，凡苏杭所进盆景，皆付浇灌培植。又于暖室烘出芍药牡丹诸花，每岁元夕送大内陈设。又于秋时收养蟋蟀，至灯夜则置之鳌山灯内，奏乐即罢，忽闻蛩声自鳌中出也。”^[4]

俨然一块远离宫廷争斗的自由、和谐的乐土。又云：

^[1]朱家溍.清代内廷演戏情况杂谈.故宫退食录[M].北京:北京出版社,1999,(544)

^[2]关嘉禄.清代内閣大庫散佚滿文檔案選編[M].天津:天津古籍出版社,1991.转引自丁汝沁.清代内廷演戏史话.北京:紫禁城出版社,1999,(P11,116)

^[3]王芷章.清升平署志略[M].上海:上海书店出版社,1991(P7).

^[4]清·吴长元.宸垣识略[M].北京:北京古籍出版社,1982,(57).

“南花园今改名南府，为梨园子弟所居，称南府学生。其出入关防甚严。^[5]”
该地今为南长街北京第六中学及西长街北京第二十八中学。

另一种说法，认为南府原为吴驸马府，康熙十四年处置了驸马吴应熊后，改名南府。清末北京剧坛著名琴师徐兰沅先生云：

“清宫内的南府，出来很久了。据前辈老先生们谈，南府原来是吴三桂的儿子吴驸马府，该屋所谓犯五盖七煞，五盖就是大厅的五根柱子和庭院的各方不对正；七煞就是院七口井。在封建迷信的旧时代，无人敢住，就作为宫中教戏的所在，故称之为南府。”^[1]

如此看来，南府的得名当在康熙十四年处置了吴三桂之子吴应熊之后，废其府第，令伶人居住于此习艺始。之所以称南府，大概是因为经历过两次变迁：南花园、吴驸马府，故称南府。^[2]因王芷章认为南府成立于乾隆朝，故认为“俗传系因为吴驸马府第而得名之说，实属无稽之谈耳。”然而根据后来发现的喻旨，南府产生于康熙朝，俗传之说，也未必是空穴来风。只是它的可信程度，由于资料匮乏无从考证。只是有一点可以肯定，那个花树杂植的郊野，确是伶人们练功吊嗓的好所在。

而关于景山的成立，《清升平署志略》认为：

“景山本有官学，为旗籍子弟读书之所（《见大清会典》），乾隆初次南巡（十六年辛未），沿途供应演戏之风甚炽。”^[3]

且苏州伶人技艺水平之高，非他处可比，乾隆爱之，遂令织造府选入，为与太监相区别，令居景山。又认为，此为南府景山有外学之始。同样依据的材料为慈集庄的碑记。杨常德从此说。王氏关于南府的产生时间所依据的材料本身就是不足为据的，由此而推论出景山的产生年代便不可信了。其实，在康熙朝就已经开始选江南伶人入内供奉。而是否因北上的伶人才成立景山呢？无从考证。而且这些入内的江南艺人最初并未参加演出，而是充当内廷教习，教太监习艺。这大概是因为开始只选了很少数的几个人，就是让他们教戏的。彼时仍盛行昆弋，久居京畿的北人，唱起来还是少些原汁原味，后来干脆多选些人进宫当差，由他们直接演出。

^[5]清·吴长元.宸垣识略[M].北京:北京古籍出版社,1982,(P348).

^[1]徐兰沅口述、唐吉记录整理.徐兰沅操琴生活第一集[M].北京:中国戏剧出版社,1998,(96).

^[2]范丽敏.清代北京剧坛花、雅之盛衰研究[M].硕博文库,2002,(15).

^[3]王芷章.清升平署志略[M].上海:上海书店出版社,1991(P23).

康熙三十六年满文档案记当时的景山教习多名：

本月给景山授艺教习王国川、王世元、金有成、张文灿、唐国俊五人钱粮银各四两，另给周嘉银二两，共带去银十二两。

当日，景山授艺教习张英魁、罗吉祥二人，每人每日按一钱五分计，自五月十二日至六月十二日一个月共带去银九两。

当日，景山授艺教习鲍虎、初国珍、杨方茂、庞国瑞四人，每人每日按一钱五分计，自六月十四日至七月十三日一个月共带去银十八两。

当日，景山卿客大伦、申次连、秦希范，昆腔（音译）之教习张华、金万为、张义凤、罗继祖七人，本月之钱粮银各以四两计，共带去银二十八两。

当日，景山授艺教习金玉珍每日以一钱五分计，自五月十八日至六月十八日一个月共带去银四两五钱。^[1]

同月二十六日：

准郎中兼冠军使苏博来文，教学艺诸太监之教习王明臣、李五、叶国祯、周国宁、蔡珍德、乔国安、车二、王生修等，自五月二十六日至六月二十六日，每人每日按一钱五分计，共给银三十六两，教学弹乐诸太监之教习朱之清、孙光祖、锤其道、吕文德、李万仓、教习杂耍（音译）字画教习张国柱等，自五月二十六日至六月二十六日，每人每日按一钱五分计，共给银二十七两，给初国孝银二两五钱。共带去银六十五两五钱。^[2]

叶国祯即康熙三十二年苏州织造李煦在奏折中提到的他选的内廷弋腔教习。弹乐教习朱之清很可能就是前面懋勤殿旧藏“圣祖谕旨”中提到的向他询问琵琶调名的朱四美。

关于景山的描述，吴太初（长元）的《宸垣识略》有如下记载：

景山内垣西北隅，有连房百余间，为苏州梨园供奉所居，俗称苏州巷。总门内有庙三楹，祀翼宿，前有亭，为度曲之所，其子弟亦延师授业，出入由景山西门。^[3]

由上述材料观之，南府和景山成立的年代应该相去不远，虽具体年代已不可考，但最迟不会迟于康熙朝中期。当时入内供奉的伶人较少，工资也并不很高，

^[1]关嘉禄.清带内閣大庫散佚滿文檔案選編[M].天津古籍出版社,1991,轉引自丁汝芹.清代內廷演戲史話[M].北京:紫禁城出版社,1999,(P116-117).

^[2]同上.

^[3]清·吳長元.宸垣識略[M].北京:北京古籍出版社,1982,(P347-348).

这与康熙的性格有关。他不象乾隆那样好大喜功，懂得创业的艰难；而且他懂艺术，精通音律，对戏曲的欣赏，不是停留在表面的热闹，而是对他的表演技巧都有研究，从前面颁发的“谕旨”就能发现，他对昆曲表演艺术的理解是深得其中三昧的。

2.2.2 南府、景山、升平署的演变

清代管理戏曲演出的机构由南府、景山变而为升平署经历了一个过程。不光在规模和人员数额上发生了变化，而且机构的性质也有微妙的变化。这个变化是与演剧制度的变化相伴而生的，同时体现了统治者对演戏的态度。机构的变化导致演戏的变化，要对清代的宫廷戏的发展脉络有深入研究，必须要清楚这一变化的过程和背后的原因。这涉及到雅乐与俗乐的分野，成熟礼乐制度的建立。

雍正元年，除乐户籍，不再用女优承应演戏，使得伶人们获得了人生自由。并于七年废教坊司，改为和声署。《清会典事例》载：

和声署设满汉署正一人，满汉署丞一人，设侍从、待诏、供奉、供用等官无定额。

乾隆七年设乐部，和声署隶属之。《清会典事例》：

乾隆七年设乐部，凡太常侍、神乐观所司祭祀之乐，和声署、掌仪司所司朝会、燕飧之乐，銮仪卫所奏卤簿之乐，均隶乐部。

又派管理乐部的大臣庄亲王允禄、张照、三泰等审定乐章，并规定所设立官员人数。又隶内务府掌仪司之中和乐处，亦额定太监人数，又《清会典事例》云：

“掌仪司中和乐处无品级首领太监二人，太监八十人。均由乐部管辖。自此演戏事宜不再属礼部，而归于乐部。乐部初设在景山内，后迁入南府。”^[1]

和声署管理一切奏乐事宜，不分雅俗，光绪二十六年裁撤。中和乐管内廷奏乐，奏乐太监隶南府，亦属和声署。

《清升平署志略》第四十页有一张表格，完整清晰地体现了南府、景山在乾隆、嘉庆、道光时期机构的变化，转引如下：

^[1]范丽敏.清代北京剧坛花、雅之盛衰研究 [M]. 硕博文库 2002, (P16-17).

景 山			南 府									
档案房	钱粮处	外学	总额	大差处	档案房	跳索学	钱粮处	中和乐	十番学	外学	内学	乾隆时代
无	有	三学	约一千四五百	有	无	有	有	有	有	二学	三学	
有	无	二学	初七八百后五百	有	有	无	有	有	有	三学	二学	嘉庆时代
无	无	并入南府	四百	有	有	无	有	有	有	一学	一学	道光时代

[1]

而对此变化，范丽敏根据新发现的档案，在其博士论文里作了详细的描述，

[1]十番学为奏乐吹打机构，钱粮处掌管戏衣，戏具，中和乐在嘉庆前属掌仪司，道光元年归南府，七年归升平署，司朝贺、筵宴、祭祀、迎驾送驾、校猎及平时奏乐，档案房管承办档案与钱粮发放。“跳索学”应为“弦索学”，此处为书中原文，未作改动。

同时对上述不明之处，或舛误予以了纠正。转录如下：

首先，是嘉庆七年的“旨意档”，五月十七日 旨意：

“李进玉、甄世详拨与景山新立小内学当差。”

十一月二十三日 旨意：

“问你们两家为何不和气？就是当差总在一处，就是内二少角，使内头的人；内头少角，使内二的人。别学外头、外二、外三生分，自学大班、小班和气才是。”

可知，当时的南府有内学：内头学、内二学；外学：外头学、外二学、外三学；景山：大班、小班（即“新立小内学”）。此时，与乾隆五十年相比，南府减少了一内学：内三学，多了一外学，乾隆时的大学、小学，调整为外头学、外二学、外三学。景山之外学，由外头学、外二学，改为大班、小班。因此，王芷章《清升平署志略》第 25 页疑认为外三学缩成大班、小班二学，在嘉庆十八年，是不正确的。嘉庆七年就已经有了大班、小班之名。而且，丁汝芹《清代内廷演戏史话》第 184 页把大班、小班归为内学也是不正确的。

笔者并未亲见这些档案，只是客观地转引，至于对错，要靠读者仔细甄别。

乃在嘉庆七年至二十三年间，嘉庆帝将南府内学之内头、内二作了合并，合并为一学，即内大学。作者认为是与嘉庆十八年天理教首领林清在禁内太监接应下，攻入紫禁城有关。而丁汝芹则不同意此说，认为此事对演戏并未产生多大影响。但是，事实是机构的设置有了变化。

景山的裁撤在道光元年，有“恩赏日记档”为证：

“六月初三日，包衣昂邦英和面奉谕旨：著郎中长庆、广亮到南府厅上传旨给总管禄喜等，上交下一年承应差事折三件，内有上改朱笔之处，俱按折承应。其景山大、小班着归并在南府。永远不许提景山之名。再大戏有一百二十余名之戏可以减去一百名，上二十名即可，……尽革退七十名。”

接下来是南府机构的精减。

道光元年，

“九月初一日，奴才禄喜等谨奏：前曾奉旨，著将景山学生并总管、首领等，俱归入南府一体当差。将内大学、内小学一体归入内学，外头学、外二学、外三学统归一学为外学……今奴才等于初六日，同内、外学首领等，到太平村踏看学堂。并著钱粮处等首领，代领内外管箱人等进太平村，挪运行头切末，暂安放后台存放。谨此奏闻。”

下面把康熙时期的南府与道光裁撤后的升平署作一对比：

康熙时期		道光时期
内学	内大学、内小学	内学
外学	外头学、外二学、外三学	外学（后被裁撤）
十番乐		七年裁撤首领，并入升平署
中和乐		中和乐
弦索学		已撤，但时间不详
大差处		七年裁撤
钱粮处		钱粮处
掌仪司		掌仪司
中和乐		中和乐
档案房		档案房

而南府改组为升平署在道光七年是根据“升平署旨意档”：

“二十六日，禧恩、穆章阿奏：二月初六日，奉旨将南府民籍学生，全数退出，仍回原籍。前经具奏，遵旨酌拟，将外学民籍学生全数驳退，送回原籍，各按生业一摺，仰邀府允，既于是日传集外学总管、首领后，并勒限于本月二十一日，由太平村，移住城内南池官房，兹据呈报，食钱粮之学生一百七十六名，暨各家眷，均经移出，有随本家居住者，有就亲戚人家居住者。”

又：

“包衣昂邦禧恩、穆章阿传旨：南府著改升平署，不准有大差处名目。二月初六日又传旨，原设十番学首领二名著裁去，十一日，总管禄喜遵旨，将原设十番学，分拨升平署当差。”^[1]

改革后的升平署只剩下内学、中和乐、掌仪司、钱粮处、档案房。关于道光裁撤南府与景山为升平署的原因，有种种说法。杨常德《清宫演剧制度的变革及

^[1]范丽敏.清代北京剧坛花、雅之盛衰研究[M]. 硕博文库 2002, (P25).

其意义》列举了数种原因，在本文第四章将设一节专门讨论，故在此不展开论述。道光改制后，升平署不过是个同膳房一样的小衙署了，总管的官职也由乾隆时的六品，定为七品。

2.2.3 前、后升平署时期

裁撤外学后的升平署演，大戏演出不敷用，无法满足晚清统治者的观戏要求。咸丰十年，为庆贺咸丰帝三十万寿，升平署奉命分三次共挑选了41名演员和2名随手入宫承应。当差事毕，根据自愿原则决定去留。当时留下了35人，包括南府旧人6名。此后，英法联军攻占北京，烧了圆明园。咸丰仓惶逃往热河，行宫演戏非常狂热，升平署三次到行宫承应，直到十一年咸丰帝殒天，才冷却下来。此后，民籍伶人被永远裁革，“只有在节令演献戏、宴戏和点缀几场必不可少的承应戏，仍由原升平署演戏的太监担任，所演亦仍旧以弋腔、昆腔为主。”^[1]清宫演戏又恢复到了道光时期的清减状态，“同治在位十三年清宫演剧的清减状态应与慈安太后的影响有关”^[2]。

光绪九年，六月十一日东太后释服，十月十日慈禧迎来了四十九岁大寿。为了给自己过生日，她于一年半之前就授命升平署重开从民间挑选名伶入署的旧例^[3]。这一年升平署从京师各大名班挑选了二十人入署“供奉内廷”。从此，挑选“内庭供奉”就成为升平署的日常工作之一了。而且京城各戏园子都会把上下场处的位子留给看戏挑角儿的御史衙门的、内务府的、升平署管事的，叫“官座”。升平署的职能又多了一项。据老太监信修明在《老太监的回忆》中所言：“升平署分两事，前升平署管禁内之乐。……后升平署管内外两学之学子唱戏”。可知，前升平署的职能相当于南府时期的“中和乐”，管“内廷之笙管歌颂之事”与“祭祀之事”。而后升平署的职能与南府景山相同，但增加了在民间选角儿的职能。至于这个制度设置的时间和功能，由于晚清制度的松弛，在文献上都找不到记载。但是，从其他史料来看，是咸丰破了例，经过一段时间的冷却，直到慈禧又恢复重传民间艺人的旧例，这是没有错的。

当年，清廷挑选各戏班的艺人近内廷当差时，办理手续的事自然是属于管理精忠庙事务的衙门，但对演员艺术水平的审定，则是由升平署的首领人主持的。

^[1]朱家潜.清代乱弹在宫中发展的史料.故宫退食录[M].北京:北京出版社,1999,(P580).

^[2]么书仪.晚清宫廷演剧的变革[J].文学遗产,2001,(5).

^[3]同上.

因此,旧式戏园楼上包厢靠近下场门的一个厢,一般是不敢卖座的,这个厢是专候升平署的首领来看戏的,他们一旦选中了哪个演员,就由管理精忠庙事务衙门办理入宫手续。上述规定,大致从咸丰十年,十一年就开始了;后来,直到光绪九年挑选教习时,还是按旧规矩办事。由此也可以进一步说明升平署与精忠庙事务衙门之间的相互关系。^[1]

上文提到的精忠庙是此时期管理民间戏班的衙门,也是联系民间戏班与内廷的纽带。此时内廷与民间的联系空前频繁,民间好角儿频繁进内廷当差,使得皮黄戏的发展受到了鼓舞,而一潭死水的内廷演戏也鲜活丰富了起来。后升平署职能的拓展,对于清宫演戏的意义重大。正如么书仪所言:对于升平署在京城各名班遴选艺人来说,“动作快,效率高”;“节省资金”;而对于宫内的戏曲表演,也“利于追赶俗间戏曲演出的时尚”^[2],从而满足了宫内主子们的观剧要求。民间的皮黄腔,在道光年间大兴,宫廷显得滞后了不少。此时,开始同步发展了。

2.3 帝、后万寿图与清代笔记中的清宫演剧史料

在没有留声机和摄像机之前,声音和影响都不能保留,绘画在保存资料方面功不可没。无论多么形象的文字描绘都不如画面和声音来得直观可感,故宫博物院现藏的三帧巨幅的万寿图:康熙六旬万寿图、崇庆太后八旬万寿图、乾隆八旬万寿图,不仅向我们展示了康乾盛世的图景,还保存了大量的戏曲史料,因而被研究者重视。从这些万寿图卷所描绘的戏曲表演,就能发现康熙和乾隆两朝对戏曲的不同态度,和帝王们不同的审美倾向。《康熙六旬万寿图》由时任兵部右侍郎的宋俊业、任户部侍郎的王元祜以及冷枚、邹文玉等著名画家根据当时的盛况绘制。“画卷上有四十多座戏台,除了有些是歌舞表演外,其中能够辨认的有《白兔记》《西厢记》《金貂记》《安天会》《浣纱记》《单刀会》《邯郸梦》《玉簪记》等剧的选场。”^[3]这些都是元明流传下来的优秀传奇、杂剧的代表。而《崇庆皇太后万寿图》与《乾隆皇帝万寿图》描绘的分别是《群仙献寿大戏》和《南极呈祥大戏》的片段。^[4]故万寿图记载的演戏情况,与史料文献的记载是吻合的。

^[1]王芷章遗稿.清朝管理戏曲的衙门和梨园公会、戏班、戏园的关系.文史资料选编.第十九集[M].中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料委员会编.北京:北京出版社,1996.

^[2]么书仪.晚清宫廷演剧的变革[J].文学遗产,2001,(5)

^[3]丁汝芹.清代内廷演剧史话[M].北京:紫禁城出版社,1999,(P130).

^[4]么书仪.乾隆皇帝与戏曲[J].紫禁城,2001,(133).

清人笔记小说亦有不少记载清宫演戏情况的。其中有：赵翼《檐曝杂记》、昭连《嘯亭杂录》、焦循《花部农谭》、小铁笛道人《日下看花记》、翁同禾《翁同禾日记》等等。

第三章 清代宫廷戏的内部研究

故宫珍本丛刊里所藏升平署剧本主要可分为各种承应戏、本戏、各种单出戏，包括昆、弋、秦腔、乱弹、清曲等，各类戏中尤以乱弹所占的比重最大。丁汝芹按演出形式将清宫戏分为：仪典戏、观赏戏；按演出剧目分为：节令戏、万寿戏、喜庆戏、宫廷连台本大戏、杂剧·传奇名剧、外邦朝拜戏、玩笑戏、民间流行剧目进入内廷的戏^[1]。本文将按宫内演剧的体制分为小戏与大戏研究分别整理。小戏包括承应戏和单出戏，大戏即连台本戏。本戏多为乾隆命张照等制的那几种大戏，后来南府、景山改升平署后，机构缩小，人员缩减，不敷演出大戏，宫内便经常演出各种单出戏。这些单出戏或来自民间，或改编自大戏。演出更加灵活，艺术上更趋于成熟，且利于发展各种角色，如旦行即老生后成为一个大放异彩的行当。

3.1 承应戏、单出戏研究

作为宫廷演戏的特殊产物——承应戏，自然大家非常好奇，关注较多。傅惜华撰有《内廷普通之承应开场剧》^[2]、《记“封神天榜”——清廷承应传奇之一种》^[3]、《内廷除夕之承应戏——如愿迎新》^[4]、《内廷承应传奇之开场》^[5]、齐如山《升平署月令承应戏》^[6]等。这些文章因发表年限较早，笔者大费周折竟未能一见，殊感遗憾！这类戏有个明显的特点，故事性不强，对表演者的要求也不甚高，技术含量低，切末奢华，脚色众多、唱词吉祥、载歌载舞，都是各路神仙赞颂皇家、为皇家祈福祝寿的大型群舞。舞台装饰非常漂亮，如梦如幻。即便如此，也不可一概视之为封建糟粕而唾弃。其意义在于“不仅为研究清宫的戏曲演出、音乐演奏、礼仪制度、服饰穿戴等都提供了非常有价值的资料，而且我国悠久的民俗文化传统，集中包含在丰富多采的戏曲曲艺的演出中，承应戏以其独特

^[1]丁汝芹.清代内廷演戏史话[M].北京:紫禁城出版社,1999,(P2).

^[2]傅惜华.内廷普通之承应开场剧.北京画报[Z].1931,(178).

^[3]傅惜华.记“封神天榜”——清廷承应传奇之一种.北京画报[Z],1931(181).

^[4]傅惜华.内廷除夕之承应戏——如愿迎新.国剧画报1卷4期[Z].1932.

^[5]齐如山.升平署月令承应戏.半月戏剧1卷4期[Z].1938.

^[6]齐如山.升平署月令承应戏[M].国立北平故宫博物院,1936.

的民情民俗内涵，为民俗学的研究开启了一扇窗口，构建了一个研究平台”。^[1]这类戏包括“月令承应”、“法宫雅奏”、“九九大庆”和开场、团场吉祥戏。月令承应是在一年四季的每个节日、节气所演的，结合该节日、节气特点和典故而排演的戏。如元旦的《喜朝五位》、七夕的《仕女乞巧》等。此外，还有赏花、赏雪、赏月的戏，如中秋的《丹桂飘香》、《霓裳献舞》等。“法宫雅奏”是内廷发生各种喜庆事常演的戏，包括皇子诞生、结婚、册封、巡幸、田猎、筵宴等。如皇帝大婚的《红丝协吉》、《双星永庆》，皇帝行围的《行围得瑞》等。九九大庆是指帝王（后）寿诞所演之戏。帝后们希望自己福寿绵长，永享富贵，所以这类戏在承应系里是最多的，也是最受帝后们重视的。尤其是慈禧当政时期，极尽奢华地给自己祝寿，留下了非常多的此类剧本——抬头为“慈圣”的剧本。开、团场戏是指每场开头第一出和结束最后一出戏。

这类戏多编自乾隆时期，昭连《啸亭杂录》卷一“大戏·节戏”条云：

乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏制诸院本，以备乐部演习，凡各节令皆奏演。其时典故如屈子竞渡、子安题阁诸事，谓之月令承应。其于内廷诸喜庆事，奏演祥瑞瑞应者，谓之“法宫雅奏”。其于万寿节令前后奏演群仙神道添筹锡禧，以及黄童白叟含哺鼓腹者，谓之“九九大庆”。^[2]

可以看出，乾隆制戏是为了点缀太平。而关于这类戏的来源，齐如山先生有过研究，但并未引起大家足够的重视，去继续探讨这一问题。在此，笔者仅把这段话摘录如下：

我理想承应戏，万不是始自前清，因为他在满洲时，绝对没有这种举动，也没有这种文化，到北平后才创出来，也不可能。一则刚到北平不多些年，不会有此娱乐兴致，一定无暇创作。二则是他想创作，也没这样快。我所得的康熙抄本，注明是康熙初年所抄，且用的是明朝的纸（此纸我请了几位旧书铺的老掌柜看过，都说是明朝纸无疑），康熙初年已有这种抄本，则宫中有承应戏，当然最少也有几十年的功夫，这可以断定明朝就有了。……后来商务印书馆出版了一部《孤本元明杂剧》，我得到一部，原来最末后十几出戏，都是承应戏，不过彼时出版者，校刊者，都不理会这种剧本，未曾标明，所以至今人多不知此即元明两朝的承应

^[1]吴书荫. 清代昆曲演出本亟待抢救保护和整理[J]. 2006年3月由中山大学中国非物质文化遗产研究中心与中山大学中文系举办的“纪念王季思、董每戡百年诞辰暨中国传统戏曲国际学术研讨会”提交论文。

^[2]清·昭连. 啸亭杂录[M]. 中华书局, 1980.

戏，它的结构性质与清朝的承应戏，可以说是一点分别也没有。并且有几种词句中，说明了这是致语。按乐舞队中有致语，始自宋朝。唐朝的梨园歌舞队，尚无此种文字，而宋朝则每次歌舞团上场，都必须有的，……按元朝自己没有这种文字，这当然是宋朝遗留下来的。而元明的承应戏，又与清朝一样，则清朝之承应戏，乃是直接宋朝传下来的，迨无疑义，而且剧本的结构，还没什么变动。照理想而论，民间所演的戏，每年不晓得演多少次，且演的地方不同，就容易变化，所以现在民间的戏，与元朝大两样了。承应戏是专给皇帝看的，每年不一定演一两次，当然就没什么变化了，所以至今几乎还是原样，这真可以说是找到了国剧的来源，这是多好的发现、多大的收获。^[1]

笔者所见《孤本元明杂剧》与《古本戏曲丛刊四集》所收的《脉望馆抄校本古今杂剧》和《也是园藏书古今目录》，里面确实有十几出承应戏，内容和清代宫廷所演并无二致。可以看出，升平署的承应戏剧本应是由此改编而来。我们所见的应该是明代宫廷遗留的一部分，并非全部，而且是文学剧本，并不是演出本，篇幅很长，很多是出自周宪王朱有燬之手。所以这种底本并不适合搬演，改编是必要的。由此可以看出，昭连《啸亭杂录》所谓的“命张文敏制诸院本”，不过是改编明朝之本。至于宋朝的承应戏，笔者还未能有机会见到，但是，相信齐如山先生的话一定是有依据的；只是遗憾的是，没有人认真地关注这个问题。

徐扶明曾撰《明清应时戏》^[2]一文，从民间的应时戏开始梳理，缩小范围到应节戏，再到明清宫廷的戏曲承应，并对宫廷应时应节的戏曲承应与民间应时戏作了比较。由于该文发表于建国初期，受当时阶级斗争的文艺批评方法的影响，并未对宫廷承应戏本身作过多的关注，认为其不过是统治者宣扬封建意识、愚弄百姓的工具。铺张挥霍无度，篡改民间艺术的成果，认为宫廷应时戏与民间应时戏，“不可同日而语”。^[3]这个结论是打上了强烈的时代烙印，难免有失偏颇。文章《后记》补充的清官月令承应戏戏目，是具有较高的文献价值的。朱家溍撰《升平署的最后一次承应戏》^[4]《南府时代的戏曲承应》^[5]等文，比较详细地记录了当时的演出情况，包括演出人员和演出剧目等。《升平署的最后一次承应戏》记

^[1]齐如山. 齐如山回忆录[M]. 中国戏剧出版社, 1998.

^[2]徐扶明. 元明清戏剧探索[M]. 浙江: 浙江古籍出版社, 1981.

^[3]徐扶明. 明清应时戏. 元明清戏剧探索. 浙江: 浙江古籍出版社, 1981(P261).

^[4]朱家溍. 升平署的最后一次承应戏. 紫禁城[J] 1995(1).

^[5]朱家溍. 南府时代的戏曲承应. 紫禁城[J] 1998(3).

叙了辛亥革命后，蜗居一室的宣统小朝廷的最后一次演戏。演出的都是当时流行的单出戏，并不是上述的各种承应戏。依据《升平署日记档》载：

“宣统十五年八月二十日，奴才武长寿谨奏：八月二十日寅正三刻漱芳斋祭祀台神。谨奏。

八月二十二日，漱芳斋伺候戏，辰正三刻五分开戏，亥正一刻五分毕戏。

……

二十三日，赏杨小楼、梅兰芳、余叔岩每名衣料四件。二十五日，总管武长寿带领谢恩。赏杨小楼、梅兰芳、余叔岩每名文物四件。”

此档案还录有演出的剧目及各演员或戏班的赏金，由于篇幅所限，略去。这次演戏是为敬懿皇太妃“千秋”，一切都是按旧规矩办理。而且演员中，有升平署的“内学”，也传了外边的名角，当然，这些名角也是升平署的在编教习。关于这次演出的具体情形，作者在1950年专门采访过那次被传差的梅兰芳先生。时过境迁，南府时代的大气磅礴已经一去不返，没落的皇族亲贵们只能在阵阵锣鼓声中慨叹，无限感伤！

而关于宫廷演出的单出戏研究则不是很多，对于宫廷版本的，当时流行的戏与民间演出的版本有何区别，几乎无人触及。比如昆曲《牡丹亭》，在民间经常演出《游园》、《惊梦》二折，而在宫廷常见的是《扫花》、《拾画》、《冥判》等，为何形成此种差异，至今没人关注过。

3.2 连台本戏研究

因本戏多为改编，故事早就存在，研究比较分散。赵景深曾撰写过《〈忠义璇图〉与〈虎囊弹〉》（《读曲小记》）、《劝善金科》（收在《明清曲谈》里）、《谈清官大戏〈忠义璇图〉》^[1]等文。李玫的《清代宫廷大戏三题》^[2]。前者注重从本事实上研究，而后者侧重的是演戏的功能。赵景深认为“四大宫廷戏都是出于弄臣之手，都是替皇帝巩固江山的宣传品，没有一种是值得欣赏的。”并对《忠义璇图》的改编进行了批判。被改编后的《忠义璇图》完全是按照统治阶级的意志，“认为梁山一百另八人，包括李逵、鲁智深、武松、晁盖及阮氏三兄弟等完全等英雄们完全都是“强盗”，谈不上忠义，……另外，凡是《水浒》中与弄臣相抵触

^[1]赵景深. 谈清官大戏《忠义璇图》. 艺谭[J], 1980(2).

^[2]李玫. 清代宫廷大戏三题. 中国典籍与文化[J]1999.(1).

的事，他们一定要删去的。例如，菊花会上反招安反投降的斗争、李逵扯诏书、阮氏英雄偷御酒等等，在全部《忠义璇图》里连影子也看病见了……。”总之，改编非常的糟糕和草率，都是出于娱乐帝王，维护封建制度的政治目的和宣传企图。而且，不管如何改编，这始终是一部农民起义的戏，而且改编拙劣，在整个清朝演出都不多，从现有的档案来看，嘉庆二十四年以后就不再演出了该戏了。而李玫的《清代宫廷大戏三题》对于清代大戏的生成环境、创作目的和艺术特点进行了探讨。首先她认为，“大戏”是相对“小戏”而言，用昆曲或京剧演出的，整本的历史故事或英雄传奇。但是，这里她搞错了，乾隆的御用词臣们改编大戏的时候并没有京剧，而多用昆、弋诸腔。并认为这些大戏是取材于民间演出的题材，从明代开始广泛搜罗，并在宫廷搬演，直到清代康熙年间因不满民间粗俗的本子，开始零散地改编，大规模的改编自乾隆始。并揭示出搬演此类大戏的本质功能还是娱乐，而并非大家所想纯粹教化。这点笔者非常赞同，并将在下文中集中论述。作者还认为此类大戏的审美特点主要在于戏曲艺术表现形式的精美程度大大提高。其实，笔者也认为，这些大戏的故事情节大家早已熟悉，因为它已经在民间流行了很多年，即使有区别也是大同小异。如何提高它的观赏性，改善舞台，创造更好的演出效果，和提高演员的艺术水平，把唱、念、做、打发展到极致才是贯穿整个清宫戏的美学追求。

亦有专著论及。如朱恒夫先生的《目连戏研究》^[1]、刘祜先生的《中国民间目连文化》^[2]都曾对清宫大戏《劝善金科》进行了较为深入的研究。不过，这些研究都侧重于从民间找源头，对于宫廷的演出情况似乎并没有太深入的研究。

3.3、脚色·声腔·表演、服饰研究

3.3.1 脚色·声腔·表演研究

此类研究最多，且更为分散。有齐如山《升平署外学脚色》^[3]，王芷章《中国戏曲声腔丛考》和《腔调考原》两书中，几乎把中国所有的戏曲声腔的源流一一考订，尤其对皮黄、二簧、黄腔、西皮、昆腔多次考订。可以看出，作者对京剧一贯的热情。朱家潘《升平署时代昆腔弋腔乱弹的盛衰考》根据升平署的档案

^[1]朱恒夫.目连戏研究[M].南京:南京大学出版社,1993.

^[2]刘祜.中国民间目连文化.成都:巴蜀书社,1997.

^[3]齐如山.升平署外学脚色.戏剧丛刊[J].1932(3).

记载，推翻了《中国大百科全书·戏曲卷》第187页所载：“嘉庆末年北京已无纯演昆腔的戏班”的结论，而是同治年间和光绪初年仍有纯昆腔的班社，而昆腔也并没有完全让位于其他剧种。先生又依据档案与戏本目录把道光至光绪年间的宫廷演出的剧目、剧种一一考订，由此可以看出升平署时代昆腔、弋强与乱弹消长的真实情况，而且是与民间同步的，因为晚清的内廷演戏与民间一直交流频繁。作者断言：“在乾隆末年昆腔并没有让位给其他声腔剧种。至于北京的纯昆腔戏班不但在嘉庆末年没有消失，而且在同治年间北京十六个戏班中还有八个昆腔戏班，两个昆弋戏班。到光绪初年北京昆腔戏班也还占戏班总数的三分之一强。一直到光绪末年才在北京让位给乱弹剧种。”由此，推翻了《中国大百科全书·戏曲卷》第186页所载的：“乾隆末年，昆剧在南方虽占有优势，但在北方却不得不让位给后来的其他声腔剧种”的结论。他还撰写了《清代乱弹在宫中发展的史料》、《清代内廷演戏情况杂谈》、《万寿图中的表演写实》^[1]等文章，搜罗了很多史料。前两篇都是根据宫内演出剧目、剧种的变化，考察乱弹在宫中发展的轨迹。由于老先生们熟悉场上表演，有些甚至亲自粉墨登场，又与曾入宫表演的名角儿相熟，所见史料丰富，故写出的文章也是非常具有参考价值的。这类文章近年来发表较多且杂，由于篇幅所限，仅选录了以上几篇。

关于声腔的研究，值得一提的是，范丽敏的《清代北京剧坛花、雅之盛衰研究》。该文搜集了大量的有关清代北京剧坛演出史料，以花雅诸腔为基点，通过班社、演员、剧目，勾勒各戏曲声腔盛衰演变的历史。以空间为纬，时间为经，分为内廷和民间两个部分，将内廷之花雅盛衰的历史分为清初至咸丰九年、咸丰十年至光绪十七年、光绪十八年至宣统三年三个时期；民间之花雅盛衰的历史分为清初——顺治至雍正朝、清中叶——乾嘉两朝、清末——道光宣统三年三个时期。笔者认为这样的划分是在占有了大量的文献，非常熟悉研究对象的情况下，得出的比较正确的结论，而且论证的过程也是令人信服的。

而关于昆腔的衰亡，也是被关注的焦点。郑振铎先生在1935年7月的《文学百题》上曾发表文章《清代宫廷戏的发展情形怎样》^[2]，从宫廷戏表演特点上讨论昆曲在清朝衰亡的原因。认为清宫戏需要“极复杂的舞台和布景，极夥众的演员和切末”而流传不广；剧作家们创作力低下，“往往剽窃元、明的戏文，作

^[1]这里提到的四篇文章均收录在：故宫退食录[M].北京：北京出版社，1999.

^[2]郑振铎.郑振铎古典文学论文集[M].上海：上海古籍出版社，1984.(P743).

为自己的东西。便形成了恹恹无生气的作品。……自绝于民众，而不能不同时走上了灭亡之路了”。

3.3.2 清代戏曲服饰（包括穿戴）研究

戏剧的本质是角色扮演，服饰的本质是装扮，二者的目的是一致的。角色扮演就是角色转换，即由一种角色形象转换成另一种角色形象；服饰的意义是装扮穿着者，并促使穿着者原有形象的改变，帮助其完成角色形象的改变。“戏剧与服饰相关联的产物就是戏剧服饰，所以，戏剧服饰的本质既体现服饰的特征又反映戏剧的要求，就是通过演员（或脚色）的穿着来实现角色转换。戏剧服饰的这个本质，是在戏剧的起源与发展中就已经逐步表现出来了。”^[1]

较早而且较全面地研究戏曲服饰的是董每戡《说剧·说“行头”》^[2]，此文对整个中国古代戏剧服饰做了综述性研究。朱家溍在《清代的戏曲服饰史料》中考证了内廷演戏机构遗留的两本《穿戴题纲》的年代问题，认为是乾隆二十五年南府所记载。此外，他还对结合故宫博物院所藏的一百多幅《戏曲人物画》（作者考订出其年代上限不能超过咸丰）中的服饰，和康、乾、嘉、道甚至少数明代戏曲的穿戴衣物，加以比较研究，看出戏曲服饰的发展变化，与几百年来审美潮流的变化。对于研究清廷戏剧服饰是非常宝贵的材料。舞台美术专家龚和德的《〈穿戴题纲〉的年代问题》^[3]对朱氏的考证提出了质疑，他通过把《穿戴题纲》中的穿戴，与重刻于道光十四年的《审音鉴古录》中的穿戴加以比较，得出此《穿戴题纲》应为道光二十五年的产物。并纠正了朱氏把《牡丹亭》里杜丽娘“插凤”误认为“插二凤”。而朱氏又提出，此《穿戴题纲》中有一“訢”字并未避道光的讳，缺笔或改写，所以仍值得推敲。许玉廷的《宫廷戏衣》^[4]故宫博物院所藏的，自明中期到清末遗留至今的戏衣为研究对象，以非常专业的眼光讨论了宫廷戏衣的发展演变情况，与宫廷扮戏演变相表里。如随着皮黄的发展、武戏增多，增加了武生、武旦、刀马旦、武丑等行当，打衣、快衣、猴衣、英雄衣、冒钉甲便相继制作出来。为烘托舞台气氛的大铠、龙套也随之出现。此外，鳞、靠、水袖、褶子、判衣等的制作都发生了很大的变化，这与所演的剧目发生变化是分不

^[1]宋俊华.中国古代戏剧服饰研究[M].广州:广东高教出版社,2003.

^[2]董每戡.说剧[M].北京:人民文学出版社,1983.

^[3]龚和德.《穿戴题纲》的年代问题.故宫博物院院刊[J],1981(2).

^[4]许玉廷.宫廷戏衣.故宫博物院院刊[J],1985(4).

开的。这些戏衣制作的精良，客观上推动了戏曲服饰的制作工艺。“这些戏装的保存，无论是从戏曲或工艺方面来说都有极为重要的文物价值”。正如作者在结尾处所说：“目前研究宫廷戏曲与研究宫廷戏装发展情况相脱节，而戏装形式创新的出现，即是相应历史时期戏曲发展变化的标志，所以对于宫廷戏装的发展情况应有所了解并做一番研究，这是十分必要的。”

比较集中探讨中国古代戏剧舞台美术的学者是龚和德。他在参与《中国大百科全书·戏曲、曲艺》和《中国戏曲通史》两书的写作中，比较系统地研究了古代戏剧舞台美术包括戏剧服饰的问题，先后写了《元明杂剧的舞台美术》、《明清昆曲的舞台美术》、《清代宫廷戏曲的舞台美术》、《戏曲人物造型论》、《戏曲穿戴规则》等文章，对古代戏剧服饰的形态、特点都做了比较深入的研究。

此外，丁汝芹《清代内廷演戏史话·戏装与砌末》不仅介绍了清廷戏服的采办制作流程，还对文献记载的戏服与故宫博物院现藏的戏服做了概括性的介绍。^[1]宋俊华《中国古代戏剧服饰研究》一书，资料翔实，图文并茂，可称得上是当代戏剧服饰研究的集大成者。其上编《中国古代戏剧服饰史考述》对汉唐至明清以来的戏剧服饰与戏剧演出进行考订梳理，其下编《中国古代戏剧服饰特征分析》分别从“程式性、符号性、可舞性、装饰性”四个方面进行分析，非常到位。尤其是书后的附表，对唐以来乐舞、杂剧中各脚色的穿戴进行了整理，清晰地展现了古代戏服与各种行当发展的轨迹。而该书的上编第五章对清代宫廷大戏服饰名目与穿戴类型进行考订，并将其与明代的戏服进行比较，清廷在借鉴前朝戏剧服饰的同时，更显示了满清特色。如在明代称“青衣”和“护衣”的，清代分别称作“回回衣”和“报子衣”^[2]，等等。可见清廷推行满足服饰的坚决态度，在戏剧服饰里亦有体现，因此作者对戏服的研究超出了戏剧与服饰本身，具有深刻的历史内涵。

3.4 演员研究

演员是戏曲演出的灵魂，然而他们在封建社会地位之卑微、待遇之低下，是人所共知的。但是在清朝，这种情形得到了些微好转。技艺高超的伶人能被选入内廷供奉，吃上皇粮，家属得到安置，不用再颠沛流离。而且雍正还废除

^[1]丁汝芹.清代内廷演戏史话·戏装与砌末 [M].北京:紫禁城出版社,1999,(76).

^[2]宋俊华.中国古代戏剧服饰研究[M].广东省高教出版社,2003,(114).

了延续千余年的乐户籍制度，使他们获得了人身自由。松晷的《清末内廷梨园供奉表》^[1]首次留下了一份在内廷当差的伶人名录；王芷章在写作《腔调考原》时曾为 13 位名伶立传，其《京剧名艺人传略集》分老生、小生、武生、正旦、花旦、武旦、老旦、正净、二花脸、文丑、武丑、音乐科、剧装科、梳水头、检场人等行当，为晚清 196 位艺人立传。后来的大部头的京剧史都会辟专节作演员研究，如苏移的《京剧二百年概观》^[2]、北京市艺术研究所与上海艺术研究所合编的《中国京剧史》^[3]等。此外还有专为京剧名家立传的丛书。如《京剧泰斗丛书》^[4]为程长庚、余叔岩、盖叫天、杨小楼、马连良、谭鑫培、周信芳、张君秋、梅兰芳、程砚秋、荀慧生等，因为涉及内容太多太杂，又篇幅所限，在此不展开论述。

3.5 剧场（戏台）研究

演戏离不开舞台，而宫廷的舞台又是最考究的，它的设计既要达到最佳的演出效果，又要帝后王公们看得舒服。关于戏台，早年被关注较少，而且是热爱表演，熟悉场上的人才会去关注。如齐如山撰有《风雅存小戏台志》^[5]、《南府戏台志》^[6]。近年来有不少学者进行专门研究：其中有周华斌《京都古戏楼》、廖奔《中国古代剧场史》和丁汝芹《清代内廷演戏史话》成果最大。周氏《京都古戏楼》资料详实，且图文并茂。^[7]该书第四章《清代京都演剧场所》之一《宫廷园囿戏楼》，列举了包括圆明园清音阁戏楼、紫禁城畅音阁戏楼、颐和园德和园戏楼等三大戏楼和漱芳斋等小戏楼共十八处。第五章《京剧演剧场所旧迹一览表》把戏台分为宫廷园囿演剧场所（31 处）、王府私宅演剧场所、会馆演剧场所、酒楼兼戏园演剧场所、庙宇戏台等五类。按名称、地点、修建朝代、保存情况、备注制表。丁氏《清代内廷演戏史话》上编之四《清宫戏台》，把皇家戏台按大、中、小分别予以了介绍，戏台规模不一，使用功能亦不同，大台演大戏，小台演小戏，杂耍、说唱之类。而廖氏《中国古代剧场史》，笔者未见原书，故不予置

^[1]松晷. 清末内廷梨园供奉表. 剧学月刊[J]. 1934, (11).

^[2]苏移. 京剧二百年概观[M]. 北京:燕山出版社,1989.

^[3]北京市艺术研究所与上海艺术研究所. 中国京剧史[M]. 中国戏剧出版社,1999.

^[4]京剧泰斗丛书[M]. 石家庄:河北教育出版社,1996年.

^[5]齐如山. 风雅存小戏台志国剧画报[J]. 1932, (6).

^[6]齐如山. 南府戏台志. 国剧画报[J]1卷, 1932, (39).

^[7]周华斌. 京都古戏楼[M]. 海洋出版社, 1993.

评。么书仪在其专著《晚清戏曲的变革》中，对以上三家谈到的清宫五大戏楼的存废及年代问题作了比较，并对其中细小的差异采取了折中的做法^[1]。对此问题，笔者不打算深究。

戏台是演戏留下的物质遗产，对于研究演戏意义重大。综合以上各家的研究，及互联网上的资料，笔者对清宫戏台作了一个小小的总结。一般说来可以分为三类：

一是较为普通的戏台，即在建筑规模和建筑形制上与一般民间戏台近似的戏台。如故宫重华宫漱芳斋庭院的戏台、北海漪澜堂东侧晴栏杆花韵院里的戏台、南海中央的纯一斋戏台（又名“水座”）、热河行宫如意洲的“一片云”戏台、圆明园里的敷春堂和武陵春色附近的戏台、颐和园里的听鹂馆戏台以及京城中的南府（升平署）戏台等等，供平时的年节、初一、十五等日常承应演出之用。

二是有着特殊构造的三层大戏台。有故宫宁寿宫畅音阁戏台、寿安宫戏台、热河行宫福寿园清音阁戏台（已毁）、圆明园里同乐园清音阁戏台和寿康宫戏台（已毁于英法联军）、颐和园内德和园戏台等。其建筑工程浩大，规模宏伟，专供演出乾隆以来宫廷词臣编纂的连台大戏，在帝后生日、婚礼、战争告捷、宴请藩王等重大庆贺活动之用。

三是小戏台，如故宫重华宫漱芳斋室内戏台、宁寿宫倦勤斋室内戏台、宁寿宫景祺阁戏台、宁寿宫阅是楼小戏台、长春宫怡情书史室内戏台、储秀宫丽景轩室内戏台、南海春藕斋戏台等，供帝后平日饮食消遣时看八角鼓、太平歌、杂耍和素装戏时用。有时皇上来了兴致，也偶尔在此过过瘾，例如乾隆皇帝就曾在风雅存扮过戏。

清宫三层大戏台的构造和设备十分复杂，它的特殊点在于比普通戏台多出二三重台面，演出时可以在多重台面上同时进行，从而表现复杂的场景。

三层大戏台在明面上建有三层楼阁，每一层楼阁就是一层台面，从上到下分别被称为福台、禄台和寿台。但实际上另外还有一层台面，那就是在底层寿台的后部还建有一个二层台，名为仙楼，也是一层表演台面。这样，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

^[1]么书仪. 晚清戏曲的变革[M]. 北京:人民文学出版社 2006(18).

上仙楼有明间摆放的四个木制楼梯（称为磴垛）相连，从仙楼上禄台也有两边明间安放的两个磴垛相通，而福、禄、寿三层台面之间又各有隐藏在后台的磴垛相接续。这样，四层表演区就被勾连起来，便于临场时随机应用。

除了磴垛之外，还有一种勾通各层台面之间的设备就是天井。第一层福台和第二层禄台的地板上都开有天井，平时盖合，用时可以打开，人物可以通过天井上下于各层台面之间，表示升天或降落人世。从第二层禄台下通的天井有五个：中间一个大的，四角四个小的，其中前面两个小的和中间一个大的可以下到寿台上，后面两个小的可以下到仙楼上。用来帮助艺人从各台间变换场地——上升或降落的装置为云兜、云椅、云勺或云板。提升云兜云板的机械是升降器，以绳牵引，通过多个滑轮的作用，达到极大的提升力。天井也用于设置神奇砌末。

寿台的台板下又设有地井，一共五个，中间一个大的，四角四个小的。平时地井盖是盖着的，用时打开。地井也可以作为演员的进出通道。一般来说，地井经常作为妖怪、地狱鬼神、龙宫水族的上下场通道。地井里还可以安装喷水设备。利用各台面的调度和机械装置，可以自如地表现神佛鬼魅斗法变化的场面。

除了三层大戏台以外，清宫里的一些普通戏台也建有天井等设备，例如漱芳斋戏台天花板上也有天井，可以下云兜之类的道具。漱芳斋戏台的两重屋檐之间有一层楼阁，专供安置升降设备用。南府戏台也有天井和地井的设备。漱芳斋和南府戏台都建立得比较早，大概都在三层大戏台以前，所以可以把它们的天井地井等设备看作是大戏台的先声。

乾隆年间就曾有人在热河行宫观看了清音阁三层大戏台的演出，对其排场和设备都叹为观止，并留下了生动的记载。一位是朝鲜使节朴趾源^[1]，另一位是诗人赵翼。赵翼《檐曝杂记》卷一“大戏”条描述：

“戏台阔九筵，凡三层。所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者，甚至两厢楼亦作化人居，而跨驼舞马，则庭中亦满焉。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二三岁者作队出场，继有十五六岁，十七八岁者，每队各数十人，长短一律，无分寸参差，举此则其他可知也。又按六十

^[1]朴趾源.热河日记[M].上海:上海书店出版社,1997.

甲子扮寿星六十人，后增至一百二十人。又有八仙来庆贺，携带道童不计其数。至唐玄奘僧雷音寺取经之日，如来上殿，迦叶、罗汉、辟支声闻，高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。”

这座戏台在演出时场面之阔大，人物之众多，天界人间，纷纭变化，达到了惊人的程度。

清宫剧场是中国宫廷演剧的产物，它是在中国传统戏台基础上形成的，来源于民间的神庙戏台，又借鉴了当时城市戏园剧场的构造，而根据皇帝演出的需要，发展到一个更高的阶段。清宫剧场建筑又受到欧洲剧场构造的明显影响，特别是充分体现了中西结合建筑风格的圆明园里建的大戏台，在这方面有着鲜明的象征意义。

清宫戏台建筑无论是在使用功能上或是造型美学风格上都达到了中国传统戏台构造艺术的顶峰，它是在戏曲发展到成熟时期为适应戏曲表演的需要而形成的，又反过来对于戏曲舞台艺术实现登峰造极起到了推波助澜的作用。北京舞台上，清前期曾形成昆弋腔——京腔的一统天下，清中叶以后皮黄剧又继之而称霸，并逐渐演变为集唱、做、念、打为一体的优秀京剧艺术，其中不能说没有清宫戏台的陶冶之功——京腔十三绝艺人，京剧艺术的前驱程长庚、谭鑫培，都是清宫戏台上的常年出演者，他们的表演艺术都不可避免地嵌入了宫廷戏台造型的影子。清宫戏台可以说是和活跃于北京舞台上的戏曲艺术共消长、同命运的。^[1]

^[1]一点地带 http://www.jsnt.gov.cn/pub/jsnt/jsnt_wtvs/jsnt_vccg/t20051118_8324.htm
2005年11月18日发表。

第四章 关于清代宫廷戏研究的几个具体问题研究情况

对于这一文献资料的研究,已经有80多年的历史,收获颇丰,上文已分类述及。但仍有不少问题从未被关注过。总体来说,这一阶段的研究集中在对材料的搜集和整理,关于戏剧形态本身研究不够。又如作为宫廷演出的昆弋戏,是被改编过的,为何如此改编,改编后如何表演,体现了帝王后妃们什么样的审美情趣,和当时怎样的时代特色,应具有版本学的意义。这一点似乎少有学者论及。对于颇有文采的子弟书、岔曲等也少有研究。宫廷与民间演出的相互影响研究还有待深入。此外,对于清廷演戏的研究还有很多,但是大多是集中在对于演戏机构的设置上,很少去关注机构设置后面的礼乐制度变化的本质。所以,还有待深入地挖掘。另外,对于穿戴题纲里所反应出的表演程式也是值得关注的。而在此,笔者也有几个小问题提出来,希望能得方家指正。

4.1 “把演戏作为朝廷仪典始自清代”?

丁汝芹《清代内庭演戏史话》前言谓:将戏曲演出列入朝廷仪典始于清代。这一论调,在学界得到了默认,如么书仪、苗怀明亦从此说^[1],至今无人提出异议。对此说法,笔者有两点疑问:1.关于“仪典”一词,我们怎么理解。2.戏剧演出作为宫廷“仪典”的组成部分,确实始自清代吗?

首先,关于“典”字,《辞源》【典】(三)条释之为“重大的仪节”。《宋书·蔡廓传》:“朝廷仪典,皆取定于(傅)亮”。在中国历史上,仪典则应当是与祭祀典礼有关的活动。戏剧之设,即源于此。以王国维的《宋元戏曲史》为代表的一批戏剧史都认为戏曲是起源于祭祀中的巫雩表演。“是古代之巫,实以歌舞为职,以乐神人也”^[2]而且此说已被学界广泛接受。所以戏剧自诞生之日起就是以娱神和娱人为目的的,是与朝廷祭祀仪典相伴而生的,怎么是清代首创似呢?

^[1]苗怀民.二十世纪戏曲文献学述略[M].中华书局,2005,(18).

^[2]王国维.宋元戏曲史·上古至五代之戏剧[M].天津:百花文艺出版社,2002.

但是，要承认，上古祭祀的巫傩表演还并不是成熟的戏剧形态，它与后来清廷演出的戏曲还是有很大差别的。中国的酬神戏剧，或说宗教意识很浓的戏在“南楚蛮夷之地”多有保留，屈原的《九歌》里面我们能看到很多这样的表演。但是，随着楚文化的没落，这种虔诚浪漫的人神交感也边缘化了，它只保留在那些边远地区的傩戏里面了。

“从一部人类戏剧发展历史看，其轨迹大体明显地区分为两个不同的阶段，一个是宗教戏剧阶段，一个是世俗戏剧阶段。前者的演出从动机到目的都与宗教活动直接或间接相关。古希腊戏剧与古印度梵剧，其演出活动基本上都隶属于宗教行为，而长期服务于宗教节庆，虽然他们演出的审美动机已经占据很大比重，但仍然有着浓厚的悦神酬献色彩，而没有丝毫的商业气息。世俗戏剧则是后世在都市商业生活中产生的娱乐型戏剧，它完全（或主要）以娱人而非娱神为目的，以审美而非祭献为动机。”^[1]

很显然前清内廷扮演的戏剧是作为俗乐出现的，以娱人而绝非娱神为目的的，是与祭祀无涉的世俗戏剧。与祭祀典礼有关，则是与朝廷礼乐制度相关的。考订清朝的各种礼仪制度，如《清代文献通考》、《清史稿》、《大清会典》和《国朝宫史》里所记录的祭祀典礼制度，在正式祭祀场合，如坛庙等活动；以及皇后册封、皇子大婚、公主出嫁等典礼上，只陈清乐。如丹陛大乐，中和韶乐等。而只有在皇宫设家宴时，才会有杂剧演出。

而这种以娱人为目的的戏剧演出，作为朝廷仪典的一个组成部分，决不是清代首创。清宫的“仪典戏”有两种：一是乐舞等大戏。二是承应戏等小戏。《清代内廷演戏史话》第三十五页专门介绍“仪典戏”的章节里写道：

“把戏曲演出纳入朝廷的仪典，当属清代首创。乾隆初年，皇帝即命庄亲王允禄、张照、周祥钰等人撰写并修改了前朝（包括康熙甚至明代）保留下来的大量宫廷剧本，着重编写了一批与年节时令喜庆活动内容有关的剧目，为内廷的演出树立了严格的规范。从此各个节令及喜庆活动都有了内容相关的剧目，这些戏情节相当简单，也就是一段恭贺吉祥喜庆的唱词，配上舞蹈而已，其实和唐代的歌舞相差无几。”

以上已经承认是“修改了前朝（包括康熙甚至明代）留下的大量宫廷剧本”，

^[1]廖奔、刘彦君. 中国戏曲发展史[M]. 太原: 山西教育出版社, 2000.

因此并不能证明，把演戏纳入朝廷仪典创自清代。明代有大量的剧本留下，说明其宫廷演戏非常繁荣，但是由于历史久远，不似清代有如此丰富的档案文献可考。

乐舞大戏，至少在汉唐宫廷内就已经出现。唐设教坊另处伶人，则使俗乐脱离太常，与雅乐得以分离以供皇帝狎玩。至此，俗乐以正式的身份进入了宫廷，并在宫廷发展。遇到重大的典礼仪式，都会有俗乐歌舞演出，只是还不是成熟的戏剧形态。而这些歌舞戏与承应戏在本质功能上是一样的，都是为了热闹好看，而不是以情节取胜。明初乐制改革，设立教坊司，与太常并列礼部，掌管天下乐籍，雅俗之乐已经没有明显的界限。在朝廷仪典上演出的各种宴戏、大戏，其实都是经过雅化的俗乐。而宫廷演出承应戏，早在明代已经出现，已确认无疑。《古本戏曲丛刊四集之三》部分目录可以非常明显地看出为承应戏，即仪典戏：

《群仙庆寿蟠桃会》、《福祿寿仙官庆会》、《十美女庆赏牡丹园》、《瑶池会八仙庆寿》、《祝圣寿万国来朝》、《众神圣庆贺元宵节》、《庆冬至共享太平宴》、《庆丰年五鬼闹钟馗》、《庆千秋金母贺延年》、《广成子祝贺齐天寿》、《黄眉翁赐福上延年》、《众天仙庆贺长生会》、《感天地群仙朝圣》……

以上剧目包括了各种节令的承应戏，与清朝的承应戏并无二致。

而齐如山先生考订出《孤本元明杂剧》末几种是承应戏。甚至将这种演出形式推至宋朝：

按元朝自己没有这种文字，这当然是宋朝遗留下来的。而元明的承应戏，又与清朝一样，则清朝之承应戏，乃是直接宋朝传下来的，迨无疑义，而且剧本的结构，还没什么变动。照理想而论，民间所演的戏，每年不晓得演多少次，且演的地方不同，就容易变化，所以现在民间的戏，与元朝大两样了。承应戏是专给皇帝看的，每年不一定演一两次，当然就没什么变化了，所以至今几乎还是原样……^[1]

所以，专供宫廷承应的仪典戏，早已有之。

从清代的演剧机构上论，雍、乾时期，随着礼乐制度的完善，对于演剧的管理也日趋成熟。由和声署掌管一切演戏奏乐事宜，不分雅俗，归于乐部而不是礼部，南府与景山隶之。礼部下辖的太常寺此时已经退化为一个执事机构，掌管祭祀程序，奏乐之事已经归于乐部。由此看出，雅乐和俗乐都在乐部，而作为俗乐

^[1]齐如山.齐如山回忆录[M].中国戏剧出版社,1998.

的戏曲一步步雅化,成为了朝廷仪典的一部分。而这表面上似乎可以看作是俗乐得到了朝廷前所未有的重视,其实不过是沦为了为统治者歌功颂德粉饰太平的工具,是统治者实现其目的的手段。因为,其演出的剧本是经过严格的筛选和篡改的,脱离了艺术的土壤,亦不似元、明戏曲的本色、当行。

4.2 关于承应戏的来源

宫内演出的承应戏,断非清代首创,前文已经论及。而究其产生、演变的过程,亦有学者作过专门研究。在建国初期,徐扶明曾撰《明清应时戏》^[1]一文,从广义的应时戏,到狭义的应节戏,再到宫廷应时应节的戏曲承应,其演变轨迹清晰可循。从宫廷承应戏的戏目与演出时令来看,与民间人们为庆祝丰收,或遇神明生辰的戏曲表演,或遇时令节气的驱傩表演大致对应。这与笔者在2006年7月,随中山大学“中国非物质文化遗产研究中心”赴广东省汕尾市考察濒危剧种时的发现完全吻合。这里的民间戏剧演出在时令和剧目(或者说内容)上,与宫廷戏剧演出完全吻合,甚至一一对应:

海丰民间演戏习俗分十二类:落马戏(开棚戏)、开灯戏(元宵戏)、神诞戏(神生戏)、酬神戏(还神戏)、节戏、醮戏、入伙戏、头标戏(龙船戏)、闲时戏、图春戏、生日戏、死人戏;而宫廷的戏剧承应演出,也不外乎时令年节、皇帝后妃的生日、皇子诞生、神的生日、赏花、赏月、赏雪等。这与民间的演戏时令和名目,几乎是一一对应的。不同的是,民间演戏娱神酬神色彩更浓郁。海陆丰地区流行一句话,“没神明,没戏睇”。海边的渔民信奉妈祖,所以每年农历三月二十三日妈祖生日前后,便是演戏的高峰期。不仅海陆丰地区如此,在其他演戏活动频繁的地区,亦带有浓烈的酬神色彩。当然,酬神是希望神灵保佑平安,丰收。但承应戏是否就来源于民间?来源于劳动?这是一个曾经非常流行的观点。

承应戏到底来源于什么,这与戏剧的起源一样,是一个剪不断,理还乱的问题。因“文献不足征”,笔者只能提出两个问题:一“清代宫廷的‘节戏’始于乾隆朝”^[2]?还是更早,只是名称不同?那宫廷常演的应时戏,节戏最早何时出现在宫廷?二是最初的搬演目的除了娱乐、教化、应时应景之外,还有何宗教意图?

^[1]徐扶明,《元明清戏剧探索》[M],浙江古籍出版社,1981.(167)

^[2]么书仪在,《晚清戏曲的变革》[M],人民文学出版社,2006.(P26)

4.3 乾隆大量改编剧本及其乐制改革的目的

关于编剧与演剧的目的,体现统治阶级什么意图,众说纷纭。张古愚的《揭示清高宗御制大戏的秘密》^[1]一文认为,高宗御制大戏完全出于政治目的,这与赵景深的《谈清宫大戏忠义璇图》的研究结果不谋而合。当然乾隆大量地编制、篡改剧本,这与他的文化政策一致——加强专制,禁锢人民的思想,这一点毋庸置疑。丁汝芹《从清代档案看乾隆朝查飭戏曲的本事》^[2](后来编入其著作《清代内廷演戏史话》),一文对此也有研究。

首先,笔者认为,乾隆大量的改编剧本,是与其礼乐制度的建立分不开的,而且也是其残酷的文化制度的延伸。号称“十全武功”的乾隆自然不肯仅演元明留下的旧本,这些由文人操刀,藏于内府的戏本,装帧精美,可以播之天下。“节戏”搬演,始于乾隆,因为可以“凭空点染,排引多人”又能“无所触及”而频繁演出,没有任何压力。清昭槤《啸亭续录》“大戏节戏”条云:

“乾隆初,纯庙以海内升平,命张文敏制诸院本进呈,以备乐部演习,凡各节令皆奏演。其时典故,如屈子竞渡、子安题阁诸事,无不谱入,谓之月令承应。其于内廷诸喜庆事,奏演祥瑞瑞应者,谓之法官雅奏。其于万寿节令前后,奏演群仙神道添筹锡喜,黄童白叟含哺鼓腹者,谓之九九大庆。又演目犍连尊者救母事,析为十本,谓之《劝善金科》。于岁暮奏之,以其鬼魅杂出,以代古人雉被之意。演唐玄藏西域取经事,谓之《升平宝筏》,于上元前后奏之。其曲文皆文敏亲制,藻词奇丽,引用内典经卷,大为超妙。其后又命庄恪亲王谱蜀汉《三国志》典故,谓之《鼎峙春秋》。又谱宋政和间梁山诸盗及宋、金交兵,徽、钦北狩诸事,谓之《忠义璇图》,其词皆出日华游客之手惟能敷衍成章,又抄袭元、明《水浒传》、《西川图》诸院本曲文,远不逮文敏多矣。嘉庆癸酉,上以教匪事,特命罢演诸连台,上元日惟以月令承应代之,其放除声色至矣。……”^[3]

张文敏即张照,乾隆六年被任命与庄亲王允禄一起编定《御制律吕正义后编》。作为御用文人,其文采自然不必说,更重要的是,他是站在统治者的立场上编写,自然能得到昭槤的认可。要提出的是《西川图》乃是写关羽故事的,

^[1]张古愚. 揭示清高宗御制大戏的秘密[J]. 戏曲艺术, 1986, (3)

^[2]丁汝芹. 从清代档案看乾隆朝查飭戏曲的本事[J]. 燕京学报, 1997, (3).

^[3] <http://bbs4.xilu.com/cgi-bin/bbs/view?forum=wave99&message=12405>

是昭榷弄错了。而关于《忠义璇图》则不完全是抄袭，而是删改了很多。把《水浒传》中与弄臣抵触与反对招安的情节都删去了，弄得情节上糊里糊涂，改编非常草率，后来也很少在宫内演出。可见这些出于弄臣之手的大戏，都是替皇帝巩固江山的宣传品。^[1]而且乾隆还大量的查飭民间戏本，对于“有违碍处”者，或销毁，或删改。乾隆四十五年十一月，军机大臣传下谕旨给两淮盐政伊龄阿和苏州制造全德：

“前令各省将违碍字句之书籍实力查缴，解京销毁，据各督抚等陆续解到甚多。因思演戏曲本内，亦未必无违碍之处，如明季国初之事，有关涉本朝字句，自当一体查飭。至南宋与金朝关涉词曲，外间剧本往往有扮演过当，以至失实者，流传久远，无识之徒或致转以剧本为真，殊有关系，亦当一体查飭。此等剧本大约聚于苏、扬等处，著传谕伊龄阿、全德留心查察，有应删改及抽掣者，务为斟酌妥办。并将查出原本暨删改抽掣之篇，一并粘签解京呈览。但须不动声色，不可稍事张皇。”^[2]

此外，他还查禁乱弹诸腔戏与秦腔。使得秦腔名角魏长生被逐出京，潦倒而终。乾隆时期，文化政策的严酷已是不争的事实。但我们来看看清朝前几位统治者是怎么对待演戏一事的。

清朝入关之前，内廷设有内廷乐部，由女乐二十四人组成。当朝廷举行仪典、宴会时，即由乐部乐官之妻，率领诸女乐进宫承应。据《清朝通典》卷六十三记载：

“（天聪）九年，停止元旦杂剧，八旗筵宴止用雅乐。”

又《清史稿》卷六十九，乐一载：（天聪）九年，停止元旦杂剧。先是梅勒章京张存仁上言：

“元旦朝贺，大体所关，杂剧戏谑，不宜陈殿陛。故事，八旗设宴，惟用雅乐。”^[3]

顺治入关后，从民间挑选乐工 18 名，组成随銮细乐，规模很小。又复明之制，设教坊司，隶礼部，管理内廷奏乐及演戏事宜。教坊司由从江南搜罗来的女优组成。《清会典事例》载：

^[1]赵景深.谈清宫大戏〈忠义璇图〉[J].戏剧研究.

^[2]关嘉禄.清代内閣大库散佚满文档案.转引自丁汝芹.清代内廷演戏史话.紫禁城出版社,1999,(P154).

^[3]丘慧莹.关于〈清升平署〉论及“南府”、“景山”的几个问题[J].南京师大学报,1998,(2).

“顺治元年，凡宫悬大乐，皆由教坊司奏之。设正九品奉笙一人，左右韶舞各一人，左右司乐各一人，协同官十五人，俳长二十名，色长十七名，歌工九十八名。凡宫内行礼宴会，用领乐官妻四人，领教坊女乐二十四名，于宫内序立奏乐。”

顺治八年，停止教坊司妇女承应奏乐，改用太监，太监承应额数定为四十八人。而演唱戏曲，仍由教坊司女优承应。至顺治十二年，又复用女乐，至十六年又改用太监，遂成定制。由此可见，朝廷对于宫廷奏乐，演剧都没有一个好的组织，他们需要娱乐，却不知道该如何摆放它。顺治皇帝本来于音乐与绘画上颇有天赋，却因英年早逝而未能有所作为。直到康熙朝，财力、物力、人力都允许了，戏剧大兴也是水到渠成。

康熙对于清代的音乐和戏曲有颇多建树，不仅有《御制律吕正义》传世，把江南伶人引入宫廷教习戏曲，在位期间还成立了南府和景山两大演剧机构，宫廷戏曲演出日渐频繁。《目连》传奇的演出甚至用到了活虎、活象、真马。这在董含的《莼乡随笔》和徐珂的《清稗类钞》中都有记载。同时剧本改编也在进行。懋勤殿有一道谕旨曾提到了《西游记》的修改：

“《西游记》原有两本，甚是俗气。近日海清，覓人收拾，已有八本，皆系各旧本内套的曲子，也不甚好。尔都改去，共成十本，赶在九月内全进呈。”

[1]

下旨的时间在康熙二十年平定三藩之后。尽管康熙朝戏曲演出活动非常频繁，康熙帝又亲定黄钟，定尺、考度、制器、审音，但是终于未能在制度上去完善，而是把这个机会留给了他最宠爱的孙子弘历。而雍正帝在位十三年，非常勤政。他把绝大部分的时间和精力都用在了国家的建设和剪除异己上，所以，相对于康熙和乾隆，他对于宫内演剧并没有过分的热情，对于演剧机构也没什么变革，礼乐制度的建设也无暇顾及。但是，出于发展生产的需要，雍正元年废除了中国历史上存在了几千年的乐户制度，使伶人们获得了人生自由。

及至乾隆，乾隆时期国库充盈，海宇平定，为乾隆的文化建设与享乐提供了物质保障。乾隆六年，年方而立的弘历，开始了制礼作乐的努力。他认为，圣祖仁皇帝编定的《律吕正义》上、下二编只涉及到了乐理，而“未暇施行太常之司、

[1]丁汝琴.清代内廷演戏史话[M].紫禁城出版社,1999,(P126).

和声之署，习其器而不能究其所以然，遂并其所习者而失之袭谬承伪……”^[2]，因此，高宗命张照、允禄等一千儒臣协同考正，亲加厘定，又编定《律吕正义后编》，使得“郊庙所陈，朝会宴飨所奏，律吕各得其宜。八音克谐，无相夺伦矣……为乐器考、乐制考、乐章考、度量权衡考……而圣祖之所为审音、定乐、制器、协均者，一一施诸实用……”^[1]可见，康熙只是在音乐本身上面做了很多的工作，如审音、定乐、制器、协均；而乾隆不仅把康熙的理论付诸实践，还完善了礼乐制度。此外，乾隆七年，改教坊司为和声署，有谕旨：

“和声署，本前明之教坊司，由各省乐户挑选应差，顾民间齿隶教坊，召募不应，于是，改为和声署。……奉銮等官，品秩虽卑，究一命之士，岂容污贱之人忝窃？向因教坊名不雅驯，无人肯充。并用世业子弟，今遵上旨，令内务府掌仪司办理。其奉銮等官，各名目应请另定嘉名，以别于旧。”^[2]

虽然，教坊司改为和声署，名称的改变正说明观念发生了一定的变化。教坊司本为“倡优贱隶”所充，而和声署终究“一命之士”所执，他们的性质当然是不一样的——前者搬演杂剧俗乐，后者乃掌管朝廷一切奏乐事宜。此后，凡太常侍、神乐观所司祭祀之乐，和声署、掌仪司所司朝会、燕飨之乐，銮仪卫所奏卤簿之乐，均隶乐部。^[3]

从此各部乐分工明晰，使得清代礼乐制度空前完善，雅郑各得其所。当然，终乾隆一朝宫廷演出的戏剧多是改编过滤元明旧本，宣扬忠孝节义的教化戏。而且借编写《四库全书》的机会销毁了大量的戏曲。

么书仪和丁汝芹二位先生均认为，清代的宫廷戏不仅是娱乐工具，更是表达政治礼仪的手段，这一观点得到了学界广泛的认同。为了不忘根本，从康熙开始订立了“讲武绥远”的制度，即到承德府北四百里去“木兰秋狝”。每年秋天乾隆都会去热河“秋狝”、过中秋、过生日（乾隆生日在八月十三日），会打猎、看戏、接见蒙古诸王以及其他外交使节（朝鲜政府使节团成员朴趾源、英政府派遣的特使马戛尔尼就曾在这里被接见过）。

当然看戏必不可少。其排场之大，也丝毫不亚于在紫禁城内。朴趾源在其《热河日记》里就有记载：

^[2]四库全书·经部九·乐类·御制律吕正义后编序。

^[1]四库全书·经部九·乐类·御制律吕正义后编序。

^[2]皇朝续文献通考卷 174 乐考二十。

^[3]大清会典·事例。

“八月十三日，乃皇帝万寿节，前三日后三日皆设戏。千官五更赴阙候驾，卯正入班听戏，未正罢出。戏本皆朝臣献颂诗赋若词，而演而为戏也。另立戏台于行宫东，楼阁皆重檐，高可建五丈旗。广可容数万人……”^[1]

为此，乾隆就在行宫处设立了钱粮处，存储行头切末，以备承应演戏所需。^[2]这在王芷章《升平署志略》里有记载。而乾隆时期宫廷演戏的奢华程度也是有目共睹。赵翼《檐曝杂记》亦有记载：

内府戏班，子弟最多，袍笏甲冑及诸装具，皆世所未有，余尝于热河行宫见之。上秋弥至热河，蒙古诸王皆观。中秋前二日为万寿圣节，是以月之六日即演大戏，至十五日止。所演戏，率用《西游记》、《封神传》等小说中神仙鬼怪之类，取其荒幻不经，无所触忌，且可凭空点缀，排引多人，离奇变诡作大观也。戏台阔九筵，凡三层。所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者，甚至两厢楼亦作化人居，而跨驼舞马，则庭中亦满焉。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二三岁者作队出场，继有十五六岁，十七八岁者。每队各数十人，长短一律，无分寸参差。举此则其他可知也。又按六十甲子扮寿星六十人，后增至一百二十人。又有八仙来庆贺，携带道童不计其数。至唐玄奘僧留音寺取经之日，如来上殿，迦叶、罗汉、辟支、声闻，高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。^[3]

又：

皇太后寿辰在十一月二十五日，乾隆十六年届六十慈寿，中外臣僚纷集京师，举行大庆。自西华门至西直门外之高粱桥，十余里中，各有分地，张设灯彩，结撰楼阁。天街本广阔，两旁遂不见市廛。锦绣山河，金银宫阙，剪彩为花，铺锦为屋，九华之灯，七宝之座，丹碧相映，不可名状。每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐，辰童妙伎，歌扇舞衫，后部未歇，前部已迎，左顾方惊，右盼复眩，游者如入蓬莱仙岛，在琼楼玉宇中，听《霓裳曲》，观《羽衣舞》也。其景物之工，亦有巧于点缀而不甚费者。或以色绢为山岳形，锡箔为波涛纹，甚至一墙桃大数间屋，此皆粗略不足道。至如广东所构翡翠亭，广二三丈，全以孔雀尾作屋瓦，一亭不啻万眼。楚省之黄鹤楼，重檐三层，墙壁皆用玻璃高七八尺

^[1]朴趾源《热河日记之“戏本名目记”[M]。上海书店出版社1997,(P251)。

^[2]么书仪《乾隆皇帝与戏曲[J]。紫禁城,(133)。

^[3]赵翼《檐曝杂记之“大戏”条[M]。中华书局,1982,(P11)。

者。浙省出湖镜，则为广榭，中以大圆镜嵌藻井之上，四旁则小镜数万，鳞砌成墙，人一入其中，即一身化千百亿身，如左慈之无处不在，真天下之奇观也。时街衢惟听妇女乘舆，士民则骑而过，否则步行。绣鞞雕鞍，填溢终日。余凡两游焉。此等胜会，千百年不可一遇，而余得亲身见之，岂非厚幸哉！京师长至月已多风雪，寒侵肌骨，而是年自初十日至二十五日，无一阵风，无一丝雨，晴和暄暖，如春三月光景，谓非天心协应，助此庆会乎？二十四日，皇太后銮舆自郊园进城，上亲骑而导，金根所过，纤尘不兴。文武千官以至大臣命妇、京师士女，簪纓冠帔，跪伏满途。皇太后见景色钜丽，殊嫌繁费，甫入宫即命撤去。以是，辛巳岁皇太后七十万寿仪物稍减。后皇太后八十万寿、皇上八十万寿，闻京师钜典繁盛，均不减辛未，而余已出京不及见矣。^[1]

可以看出，场面确实豪奢。但如果认为乾隆如此铺张仅为了夸耀豪强，尚不全面。大臣们陪皇帝看戏必须像上朝一样的积极，这是为什么呢？因为是皇帝赐戏，而且这种赐赏戏的传统一直延续到清末。身为两代帝师的翁同禾在其日记里就有多处记载。笔者认为，乾隆此举的目的，除了“表达政治礼仪”，还在于营造一种君臣和合，与众乐乐的氛围。

其次，乾隆大量制戏亦为娱乐而设。学者们也承认清帝对演戏一直都是很有兴趣的。皇帝首先是人，然后他才是皇帝。乾隆皇帝在很小的时候，为了取悦他的母亲而自编自演了一出叫《花子拾金》的独角戏，乐在其中。待他做了皇帝，也很难忘记儿时扮戏的快乐。虽然此时由于身份的限制已不便粉墨登场，但他可以建立一个庞大的皇家剧坛，组织词臣们编写大量的戏剧以满足欲望。而文以载道的儒家传统又在他心里根深蒂固。其实，从有戏剧以来，戏剧一直是作为儒家正统的补充而在民间传播着真、善、美。用通俗的话来说，它是以人民群众喜闻乐见的形式在“传道”。从《元刊杂剧三十种》到《孤本元明杂剧》，哪一本不关乎世道人心？不过，清代的宫廷戏规模更大，帝王直接参与。当然这也不是创自清代。明代李开先《张小山小令后序》中记载：“洪武年间，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之。”周宪王朱有燬编制了大量剧本，《孤本元明杂剧》后面多种出自其手。当然，会有人说，这些都是亲王们的韬晦之作，但也不能完全排除自娱自乐的成分。李玫的《清宫大戏三题》就认为，教化面具下，其实还掩盖着娱

^[1]赵翼《檐曝杂记》之“庆典”条[M]. 中华书局,1982.(P25).

乐的本质。^[2]

其实,笔者认为,编戏与编大型的丛书一样,是清代统治者文化建设的一部分,是他们对汉文化的认同、继承和发扬。康熙有很多大制作,如《康熙字典》、《全唐诗》,还有雍正年间才得以完成的大型类书《古今图书集成》,以及乾隆的《四库全书》、“天禄琳琅”,等等。这无一不显示着满清统治者对中原几千年汉文化的迷恋。这种迷恋,从他们心底里何尝不是对自己“蛮夷之邦”、“耳所闻者皆杀伐之音”的自卑?汉民族有如此精致的文化艺术形式,这种陌生化所产生的美,让他们激动不已,他们迷恋音乐,雅好戏曲,尤其迷恋由江南士文化最浓的地方酝酿出的和平儒雅、精美绝伦的昆腔,这是文人文化的代表,是雅士阶层创造出来的最为风雅的声音!

4.4 关于清代宫廷的两次演戏高潮的研究

清代宫廷演戏频繁,帝王酷爱听戏。而尤以乾隆和慈禧太后为甚,前代学人已对此颇多注意。

齐如山在《谈升平署外学角色》一文把清宫演戏分为三期:

“一是康、雍期,乃由太监排演明朝旧戏,未奉旨编制新本,且雍正帝不甚注意,故属冷淡;二是乾隆至咸丰期,由乾隆下江南携回昆班及名伶始,改内廷供奉为南府,又编演大戏极为兴盛,至嘉庆崇俭,道咸间国家多难,署中又形冷静;三是同、光时期,因慈禧太后之喜好,故又再度兴盛。”^[1]

虽然上文牵涉到诸多的史实错误,上文已经论及,但关于宫廷演剧在乾隆与慈禧二人主政时为盛的论断是确证无疑的,已经获得了当今学术界的普遍认同。研究清代戏曲的学者也都会把目光集中在乾隆时期和晚清。王芷章《清升平署志略》亦云:

“清代戏曲之盛者,……不得谓非清帝倡导之功,而其中尤以高宗为最有力”

[2]

后又分析原因,认为乾隆时期,“寰宇太平,府库充盈”,“国势如日中天”,而乾隆又“好大喜功”,故“遇事豪奢,铺张尽力”故演戏之事兴盛。周妙中《清

^[2]李玫.清宫大戏三题[J].中国典籍与文化,1999,(1).

^[1]齐如山.谈升平署外学脚色[J].戏剧丛刊.转引自陈芳.乾隆时期北京剧坛研究.文化艺术出版社,2001(P309).

^[2]王芷章.清升平署志略.上海:上海书店出版社,1991(P2).

代戏曲史》分别在第三章《乾隆年间的戏曲·宫廷中的戏曲》与第八章《花部的兴盛·清末宫廷戏曲的再兴》研究了乾隆与清末时期宫廷内的戏曲的发展情况。

2001年文化艺术出版社就出版了我国台湾学者陈芳先生的《乾隆时期北京剧坛研究》，而么书仪先生也于几年前开始关注清代戏曲。亦认为乾隆与慈禧对于清代的戏曲影响最大。2002年在《文学遗产》上发表《晚清宫廷戏曲的变革》，又在《紫禁城》第133期发表《乾隆皇帝与戏曲》一文，而其今年出版的新书——《晚清戏曲的变革》^[1]更是把研究范围扩展至整个晚清剧坛。且把宫廷演戏分为两个高潮，亦是在乾隆与慈禧时期（慈禧太后把持朝政近半个世纪，晚清戏曲的发展变革主要是受她影响）。更证明了是此二人执政时期，把演戏活动推向高潮。至于引文中提到把清宫演戏分为三期的问题，笔者认为，乾隆在文化政策与对演戏的态度上继承了康熙，而且演出的主要声腔没有多大改变，故认为是康熙到乾隆是一次高潮。两次高潮，发生于不同的时代，也呈现出各自的特点。如前期多演大戏，后期常演折子戏等小戏，演出的剧目、剧本、声腔也多有变化，演出机构、首领官级亦是如此。前期宫廷演戏，最高统治者在演戏的制度和演出的剧本上费事颇多，就像导演或监制；后期的统治者更多的站在观众的角度提出了很多意见。前期的盛况主要体现在排场上，而后期则是戏曲艺术本身达到了一个高峰，并形成了一个新的剧种——京剧。

4.5 关于道光改制的原因之争

道光七年，南府与景山合二为一，改为升平署。裁撤外学，人员削减三分之二，升平署成为一个小衙署了，总管的官职也由乾隆时的六品，降为七品。这在清宫演剧史上具有转折性的意义。这一改变使得大戏不能演出，只能演些折子；大量外学艺人重新回归民间。究其原因，亦众说纷纭。有如下几种有代表性的言论：

王芷章在《清升平署志略》提到三点原因：首先，“嘉庆十八年，有天理教匪入宫行刺，以太监为向导；道光五年，太监石玉有偷盗库银事；为严禁赌博及加紧门防，以杜闲杂人等，混入宫内，藉免发生祸端起见，是有此举。”^[2]天理会与太监勾结，里应外合，虽然最后落败，但给紫禁城的防御工事以重创，故此

^[1]么书仪. 晚清戏曲的变革[M]. 北京: 人民文学出版社 2006.

^[2]王芷章. 清升平署志略[M]. 上海: 上海书店出版社, 1991, (P31).

说甚为流行。其次，王氏引传闻，道光帝为皇子时曾发生与宫廷演员发生“争裘”一事“宣宗为皇子时，有外省贡来貂褂三裘，宣宗欲之，而仁宗方以上好者两裘，赐其宠幸之民籍学生，次者一席归宣宗，宣宗嫌之，故甫行即位，即颁明诏，裁减外学”。^[1]最后，是道光帝与惇亲王互争太监一事。太监苑长清出逃，藏在惇亲王府，后来牵涉此事的除了惇亲王本人都给予较重的处罚，苑长清被发往打牲乌拉，赏给官员为奴。此事见道光七年旨意档。

对于第一点王氏本人都不相信^[2]，后二点亦不能确定，因无给出直接原因的明确证据，为“录之以成一说”，故征引之。

杨常德在写作《清宫演剧制度的变革及其意义》时，又分别对此三点原因进行了分析批驳：首先，天理教起事在嘉庆十八年，到道光七年改制，已经相隔十四年，很难将两件事联系在一起。其次，针对“争裘”一事，其认为，如为打击报复则可对当事太监福官本人处以严厉的刑罚，甚至将民籍学生全数革退。但道光元年革退的169人俱系冗员，而道光七年的改革更难与“争裘”关联。主要是六月初三下谕裁减后，六月初九又下旨保留15名乾嘉旧人，更不能说明此为报复行为。最后，与惇亲王争太监的事发生在七年十月，而道光改制发生在二月，时间不对，故此说也不成立。因此，杨氏认为，除了上述各种原因，在道光元年至七年期间，尚有其他原因促使道光改制。道光认为南府剧团规模过大，冗员太多；人员杂糅，不好管理；又加之彼时鸦片大量涌入，国库存银日少，国家财政出现危机，实在不堪豢养庞大的皇家局困。

丁汝芹认为，“裁抑外学是出自道光帝力图节俭的本意”^[3]。其原因是：“数年前天理教徒攻进紫禁城乃是由个别太监作内应，而与出入宫禁的民间艺人并无相干，而道光帝保留的却是太监伶人”；又因“争裘”之事不可考，况且皇帝想杀几个艺人易如反掌，也不至于因心存芥蒂而裁退所有的外学艺人。^[4]

么书仪则认为，以上种种，并“不能完全说明这一状况之处理”^[5]。

“在我看来，这些措施并非一时之举，而是“蓄谋已久”，嘉庆时期已开始的父子两代皇帝的“谋划”。从清代宫戏曲的存在情况来看，可以说嘉庆是一个

^[1]亦载于张梦庚《京剧漫话》[M]。转引自杨常德《清宫演剧制度的变迁》[J]。《戏曲艺术》，1985(2)。

^[2]对于此原因，作者有“窥其意似不为此，殆别有用心者”之评。

^[3]丁汝芹《清代内廷演戏史话》[M]。北京：紫禁城出版社，1999，(184)。

^[4]同上。

^[5]么书仪《晚清宫廷演剧的变革》[J]。《文学遗产》，2001(5)。

时代的结束，道光则是一个时代的开始。根本原因还在于戏曲史上昆乱易位的发生，影响所及，动摇了昆弋的权威地位，对宫廷的演剧也必然带来冲击。道光帝的作为，不论从原因，还是从结果上，都是削弱、动摇了昆弋权威地位在皇宫中保存的最后据点。”^[1]

接着，作了如下论证：

“事实上，乾隆时期京师民间演剧的昆弋之变和花雅之争已十分热烈，而它们之间的更替趋向，已露端倪。……嘉庆三年……京师禁演花部诸腔的命令……表现了乾隆运用权力手段强制性规范全国戏曲的最后努力。……但是，到乾隆后期，宫廷剧团逐步体制化，与外界的隔绝，和脱离了民间竞争、创新的艺术环境，宫廷演剧就开始走向模式化而成为一潭死水。乾隆时期的民间剧坛已经历了高腔秦腔徽调的几番更替，相比之下，宫中的“经典”，就已经发出了陈腐的气味。……所以，道光裁撤以昆弋为主要演出剧目的皇家剧团，这一变革，实际上是与戏曲史上“昆乱易位”的过程同步。”

又引北京图书馆善本室的道光七年二月初十的“旨意记载”为佐证：

“其升平署太监，每逢皇太后、万岁爷万寿与年节不能无戏，若连台大戏，一场上七八十人者亦难，无非归拢开团场、小轴子、小戏就是了……今改总名升平署者，如同膳房之类不过是个小衙署就是了……”

据此，其认为，

“道光皇帝对乾隆时期的大规模演戏公开表示不以为然，认为皇家剧团的庞大体制也没必要，这应该是他裁撤南府、景山两大剧团，改组为级别较低的升平署的根本原因所在。”

此外，她还认为，道光更喜欢看一些颇有艺术品位的折子戏，更欣赏优秀伶人的技艺表演。而且，在皇室内苑公然演出乱弹戏亦自道光始。加上当时的内忧外患，庞大的皇家剧团彻底瓦解，实属必然。

以上诸家，虽各执一词，却大体都未超出当时社会环境与帝王喜好的讨论范围。而笔者更倾向于么书仪先生的观点。乾隆时期的剧团不论多么豪华，演出多么如梦如幻，看多了只会让人审美疲劳，跟如今的大片一般，花钱费时，看完立刻后悔不迭。嘉庆就已不能忍受，不事声张地将剧团人数裁减了一半；道光时国

^[1]么书仪.晚清宫廷演剧的变革[J].文学遗产,2001,(5).

力每况愈下，本已无太多闲钱花在娱乐上面，而宫内演剧又毫无新意可言，被裁撤只在时间的早晚了。

4.6 昆曲的衰落、京剧的兴起与宫廷演剧之关系

关于昆曲的衰落，众说纷纭，莫衷一是。最为流行的几种说法是：

一，昆曲文词典雅不通俗，以至于“曲高和寡”，广大人民群众不易理解。焦循《剧说》持此观点；二，昆曲兴盛了数百年，渐趋规范化、程式化、进而走向了僵化，失去了旺盛的生命力；三，清中叶后的文人不像前期戏曲作者，深入场上，熟悉表演，故将戏曲案头化；四，人们爱好的转移，乃是必然规律。^[1]

郑振铎则是从宫廷戏的表演特点，和宫廷演剧剧本的无创新两方面讨论昆曲在清朝衰亡的原因。他认为清宫戏需要“极复杂的舞台和布景，极夥众的演员和切末”而流传不广；又因剧作家们创作力低下，“往往剽窃元、明的戏文，作为自己的东西。便形成了恹恹无生气的作品。……自绝于民众，而不能不同时走上了灭亡之路了”。^[2]当然，关于昆曲的衰落，原因非常复杂，并不是一两句话能解释清楚的。笔者的观点是，与其说昆曲衰落，更准确地说，应该是小众化了。作为一种精致高雅的戏曲艺术，她从未从历史舞台上退出。后世练习皮黄腔，都要用昆腔打基础。而且，文人雅士，对此情有独钟。我国台湾著名作家、青春版《牡丹亭》的制作人白先勇先生曾说，台湾几乎所有大学的中文系都有戏剧社，女生都能来几句《牡丹亭》里《游园惊梦》的选段。台湾本地不可能有昆曲，只能是国民党的高级官员们带过去的。这就说明，昆曲在很小的群体里，依然很受追捧。

至于昆曲与京剧的兴衰更替，与宫廷演剧的热闹与沉寂，统治者的好恶关系重大，因此关注宫廷演剧者，必然对昆曲之衰落与皮黄之崛起有所关注。昆曲为明代戏曲高峰的典范，随着它的越来越规范，也越来越死板，一步步走向了衰落。虽然清朝奉昆、弋为正宗，但真正代表清朝特色的剧种乃是京剧。

日本学者青木正儿《中国近世戏曲史》云：

“花部中独高腔（即弋阳腔）出于南曲一派，所用曲本多同昆曲，但异其腔耳。其他梆子、秦腔、二黄等为地方之土戏，知名文人无染笔于此者，概为无名氏之作，似俳優之稍善于文字者之作不少。故其曲俚鄙几不足以文学论之。但关

^[1]周妙中.清代戏曲史[M].中州古籍出版社,1987,(P405-406).

^[2]郑振铎.郑振铎古典文学论文集[M].上海:上海古籍出版社,1984,(P743).

目佳者；排场工者，亦不少。”^[3]

花部诸腔多为北曲，文人少有染指，正因为此，近世学人，关注甚少。王国维先生把戏曲史写到宋元，直到青木氏此书出，才算完整。其对花雅之辨有如下看法：

“花部戏剧论文词，固不及雅部，即论音乐亦不及雅部；以及舞蹈之有法度亦不及雅部，然以其结构排场及科白之技巧论之，佳者不少，往往有凌驾雅部之优秀作品。且自咸丰间徽班老生程长庚出而主宰伶界，以张二奎、余三胜老生与之鼎立，继之以汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙之徒，皆以老生成派，遂至老生主演之诸出盛兴。故皮黄调中老生戏之杰作甚富。昆曲以青春男女之风情剧多，故动辄有以小生或正旦主演之倾向，故以老生戏之佳者数之，竟不能不输皮黄一筹。”

[1]

其对花、雅二部的分析鞭辟入里，对二者之优劣评价非常中肯。两位先生都对花部戏曲的结构和关目给予了肯定；然而，从字里行间可以看出，他还是站在雅部为正宗的立场上的。直到王芷章出，才把乱弹推到前所未有的地位。王芷章先生在其《清升平署志略·引论》里有云：

“历来乐官所典，为庙堂之乐；良辅所制，为雅士之乐；而元人弦索与清代乱弹，斯乃民间之乐也。……惟乱弹所取戏文，虽亦有出于元明人之作者，但亦化雅为俗，改繁为简，而大部分则出自无名氏之手，真正民间文学之色彩自应于此求之；……清代戏曲之盛者，正谓此俗讴民曲之发展，为他代所不及也。”^[2]

可以看出，王氏之所以如此推崇清代乱弹，主要因为“斯乃民间之乐”！明代李梦阳曾有“真诗乃在民间”的说法，在此不妨化用一下——“真戏曲乃在民间”——“诗”与“曲”不过是形式的区别，其本质一样。其特点用王氏的话说就是：俗、简、出自无名氏之手，完全的草根文学。而清代戏曲之盛者，正谓此俗讴民曲之发展，为他代所不及也。”即，是花部乱弹来代表有清一代的戏曲，而不是被康、乾诸帝奉为经典的雅部昆腔。乾隆时为庙堂之乐与雅士之乐大行其道，咸、同、光时期俗讴乱弹取而代之，昆乱易位完成，戏曲回归民间。这是集体无意识的结果，并不以几个人的意志为转移。而晚清统治者喜好皮黄，正对

^[3]青木正儿著 王古鲁译.中国近世戏曲史[M].北京:中华书局,1953,(P477).

^[1]青木正儿著.王古鲁译.中国近世戏曲史[M].北京:中华书局,1953,(P487).

^[2]王芷章.清升平署志略·引论[M].上海:上海书店出版社,1991.

此变化起到了推波助澜的作用。

结 语

从整个清代宫廷的戏曲(剧)演出情况来看,是一个雅俗更替的过程。是雅部昆腔被花部皮黄逐渐取代的过程。与这个过程同时进行的是文化中心北移的完成,及北方方言重新获得话语主导的完成,亦是审美倾向由南方的幽雅柔靡,转向北方浑厚奔放的完成。

笔者认为,民间之乐与庙堂之乐、雅士之乐的区别不是实物的区别,时空的区别,地位的区别。我们突破阶级斗争的局限来看,不过是人与人的区别,所处立场的区别,目的的区别。在最初没有阶级,无所谓民间与庙堂,雅士与村民的区别。大家一起劳动,一起娱乐;一起祈求风调雨顺,一起庆祝五谷丰登。后来有了国家,有了统治与被统治,庙堂之乐是魏文侯“端冕而听则唯恐卧”之古乐;民间之乐则好比郑卫之音,让听者不知倦。即使是“克己复礼”的孔子,也不会因“郑声淫”而删,而使“雅正各得其所”。是因为他知道“存在即合理”?还是孔夫子也有真性情?我们不得而知。可以肯定的是,民间的音乐,传出的是最广泛的人的声音。他们的情感,他们的诉求,他们的渴望,他们的痛苦,皆是“直出肺肝”,因一个“真”字,而流传千古。从《康衢》而郑声,从《古诗十九首》到竹枝词、元人弦索至清之乱弹,甚至今天的《茉莉花》,民间里巷歌谣从古唱到今,经过历史的沉淀,以其久经考验的魅力,终与文人之作一起成为了经典。

又,就戏曲本身而言,她就是俗文学,硬是要把她供奉起来,变成纯教化工具,失去了真性情,必然死掉。王守仁曾言,“无善无恶是心之体(即性),有善有恶是意之动(即情)”。有善、恶才是人性,才是真实。草根们的挣扎,上下求索,因其自觉或不自觉想成就一个大写的“人”字。元曲之所以成为一代之文学,被王国维誉为“真戏曲”、“有境界”,无非以其“能道人情,状物态,词采俊拔,而出乎自然,盖古未所有,……”^[1]之故,都是没有话语权的人们在表达自己——自然,本色,经典。庙堂之乐是为表达一个“理”字,民间之乐突出一个“情”字,情与理的抗争,从“汤沈之争”到“南洪北孔”,一直未休。而汤显祖《牡丹亭》出,曾被批不合音律,不怕“拗折天下人嗓子”,然批评者亦被其“情不知所起,一往而深,使生者可以死,死者可以生”的至情至性感动,不

^[1] [1]王国维.宋元戏曲史·序[M].百花文艺出版社,2002,(P1).

仅当时竞相改编搬演，亦成为流传至今的经典。

仁宗与高宗的文韬武略，无非是想建设一种能代表清代特色的繁盛的文化，但是由于他们内心的狭隘和不自信（兴文字狱就是一个明证），便无法创立如盛唐那样的恢宏气度。而且文学和艺术有其自身的发展规律，是集体无意识作用的结果，不会因个别人的好恶而兴衰。乾隆尚昆曲，昆曲也难逃衰颓的命运；其压制花部，花部却不断发展，日渐圆熟精致。清廷对于戏曲发展所作的主要贡献在于，保存了大量的文献，使得各色行当得到发展，伶人地位有所提高，戏曲表演艺术空前精致，最重要的促成了京剧。

参考文献

一、古籍:

- [1]四库全书·经部九·乐类·御制律吕正义后编序
- [2]皇朝续文献通考卷 174.乐考二十.
- [3]大清会典·事例
- [4]关嘉禄.清带内阁大库散佚满文档案选编.天津:天津古籍出版社,1991.
- [5]孤本元明杂剧.王季烈校,北京:中国戏剧出版社,1957.
- [6]古本戏曲丛刊[M].上海:上海古籍出版社,1961.
- [7]故宫珍本丛刊[M].海口:海南出版社,2000.
- [8]清·昭连.啸亭杂录[M].北京:中华书局,1980.
- [9]清·吴长元.宸垣识略[M].北京:北京古籍出版社,1982年4月版.

二、专著:

- [10]王芷章.清代伶官传附录[M].北京:中华书局,1936.
- [11]齐如山.升平署月令承应戏[M].北京:国立北平故宫博物院,1936.
- [12]刘占文.梅兰芳藏戏曲史料图画集[M].河北教育出版社,(1980)
- [13]傅惜华.清代杂剧全目[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [14]徐扶明.元明清戏剧探索[M].杭州:浙江古籍出版社,1981.
- [15]赵翼.檐曝杂记[M].北京:中华书局,1982.
- [16]董每戡.说剧[M].北京:人民文学出版社,1983.
- [17]郑振铎.郑振铎古典文学论文集[M].上海上海古籍出版社,1984.
- [18]周妙中.清代戏曲史[M].郑州:中州:古籍出版社,1987.
- [19]张次溪.清代燕都梨园史料[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
- [20]苏移.京剧二百年概观[M].北京:燕山出版社,1989.
- [21]周华斌.京都古戏楼[M].青岛:海洋出版社,1993.
- [22]朱恒夫.目连戏研究[M].南京:南京大学出版社,1993.
- [23]刘祯.中国民间目连文化[M].成都:巴蜀书社,1997.
- [24]朴趾源.热河日记[M].上海:上海书店出版社,1997.
- [25]徐兰沅口述.唐吉记录整理.徐兰沅操琴生活第一集[M].北京:中国戏剧出版

社,1998.

- [26]齐如山.齐如山回忆录[M].北京:中国戏剧出版社,1998.
- [27]朱家潘.故宫退食录[M].北京:北京出版社,1999.
- [28]丁汝芹.清代内廷演戏史话[M].北京:紫禁城出版社,1999.
- [29]北京市艺术研究所.上海艺术研究所合编.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1999.
- [30]朱希祖.清生平署志略序.转引自王芷章.清生平署志略[M].台北:新文丰出版公司,原民26年.
- [31]廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史[M].太原:山西教育出版社,2000.
- [32]郎秀华.中国古代帝王与梨园史话[M].北京:中国旅游出版社,2001.
- [33]赵阳.清代宫廷演戏[M].北京:紫禁城出版社,2001.
- [34]陈芳.乾隆时期北京剧坛研究[M].文化艺术出版社,2001.
- [35]王国维.宋元戏曲史·上古至五代之戏剧[M].天津:百花文艺出版社,2002.
- [36]硕博文库.首都师范大学范丽敏.清代北京剧坛花、雅之盛衰研究[M].2002.
- [37]宋俊华.中国古代戏剧服饰研究[M].广州:广东高教出版社,2003.
- [38]苗怀明.二十世纪戏曲文献学述略[M].北京:中华书局,2005.
- [39]么书仪.晚清戏曲的变革[M].北京:人民文学出版社,2006.
- [40]李师舜.礼乐与明前中期演剧[M].上海:上海古籍出版社,2006.
- [41]故宫周刊(276-315).上海书店出版,1988年12月影印出版,1933-1934.
- [42]王芷章遗稿.中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料委员会编.清朝管理戏曲的衙门和梨园公会、戏班、戏园的关系文史资料选编第十九集[J].北京:[]北京出版社,1990.
- [44]京剧泰斗丛书[M].石家庄:河北教育出版社,1996.
- [45]张明芳.清代宫廷演剧述略[M].中华戏曲21辑,山西古籍出版社,1998.

三、论文:

- [46]刘澄清.写本戏曲鼓儿词的收藏[J].北京大学研究所国学门周刊.1925,(6).
- [47]刘澄清.清代升平署戏剧十二种校刊记[J].北京大学研究所国学门月刊1卷,1927(7,8)

- [48]朱希祖.整理升平署档案记[J].燕京学报,1931,(10).
- [49]傅惜华.内廷普通之承应开场剧[J].北京画报,1931,(178).
- [50]傅惜华.记“封神天榜”——清廷承应传奇之一种[J].北京画报,1931,(181).
- [51]傅惜华.内廷除夕之承应戏——如愿迎新[J].国剧画报 1 卷,1932(4).
- [52]傅惜华.内廷承应传奇之开场[J].半月戏剧 1 卷,1938(4).
- [53]齐如山.风雅存小戏台志[J].国剧画报 1 卷,1932,(6).
- [54]齐如山.南府戏台志[J].国剧画报 1 卷,1932,(39).
- [55]齐如山.升平署外学脚色[J].戏剧丛刊,1932,(3).
- [56]松鬼.清末内廷梨园供奉表[J].剧学月刊 3 卷. 1934,(11).
- [57]吴晓铃.国立中央研究院历史语言研究所善本剧曲目录[J].图书季刊新 2 卷,1940,(3)
- [58]赵景深.谈清宫大戏《忠义璇图》[J].艺谭,1980,(2).
- [59]李宗白.清宫演剧丛话[J].北京艺术.1982,(1).
- [60]龚和德.《穿戴题纲》的年代问题[J].故宫博物院院刊. 1981, (2)
- [61]许玉廷.宫廷戏衣[J].故宫博物院院刊, 1985, (4).
- [62]杨常德.清宫演剧制度的变革及其意义[J].戏曲艺术,1985,(2、3).
- [63]张古愚.揭示清高宗御制大戏的秘密[J].戏曲艺术, 1986, (3).
- [64]么书仪.乾隆皇帝与戏曲[J].紫禁城, (133).
- [65]朱家溍.升平署的最后一次承应戏[J].紫禁城, 1995. (1).
- [66]邓云乡.杨小楼·周志辅·升平署档[J].读书,1995,(6).
- [67]丁汝芹.从清代档案看乾隆朝查飭戏曲的本事[J].燕京学报,1997,(3).
- [68]朱家溍.南府时代的戏曲承应[J].紫禁城, 1998, (3).
- [69]丘慧莹.关于《清升平署》论及“南府”、“景山”的几个问题[J].南京师大学报 1998,(2).
- [70]李玫.清宫大戏三题[J].中国典籍与文化,1999(1).
- [71]吴书荫.论二十世纪戏曲文献的整理和研究[J].中国文化研究(2000 年冬之卷).
- [72]么书仪.晚清宫廷演剧的变革[J].文学遗产, 2001, (5)
- [73]李舜华.清代戏曲文献简述[J].广州大学学报.2006,(2).

四、互联网：

[74] 国剧网 <http://www.guojju.com/bookdetail.asp?id=28>

[75] 高等学校图书馆数字化国际合作计划.北平陈列馆目录.

[76] <http://www.cadal.zju.edu.cn/Reader.action?bookNo=03011022>

[77] http://www.jsnt.gov.cn/pub/jsnt/jsnt_wtys/jsnt_yccg/t20051118_8324.htm

作者:沉思曲 发表时间: 2004/09/23

[78] <http://bbs4.xilu.com/cgi-bin/bbs/view?forum=wave99&message=12405>

攻读学位期间发表的论文

- [1]肖岸芬.“传统文学与现代性”国际学术研讨会综述[J].广州大学学报,2004
(11)(第二作者)
- [2]肖岸芬.关于清代宫廷戏研究的几个问题[J].四川戏剧,2007,(2).

致 谢

零四年科场失意，南北辗转，由电影学而古代文学，遥想当年，恍如隔世！年少轻狂的梦想渐行渐远，踏实安宁的生活触手可及，失乎？得乎？论文圈卷，颇多感慨！

初涉南方，水土不服，得原古籍阅览室王汀生老先生，悉心调养，身体大好。不仅如此，王老师还耐心教导学生使用古籍，谙熟文献，其为人，质朴、淡定，让晚辈高山仰止，受益终生！

学生本来志不在此，故基础薄弱，蒙恩师刘晓明先生不弃，收于门下，鼓励勉学，关爱拳拳。刘师的学问和智慧让弟子崇拜，每次问学归来都心下暗喜、亢奋不已。而老师对学问和生活的激情、对人生的自信，更是给予弟子以无限的鼓舞！副导师舜华先生，不仅在学问上耐心指导、引领入门；其坚韧的意志，和对学问和生活的执着追求，堪称女学生的典范！其他各位导师亦无门户之见，在此三年给予我过很多的帮助，在此一并致谢！

此论文在搜集资料阶段，得到了很多老师、同学、朋友的帮助。其中要感谢广州大学中文系王凤霞老师，其帮助后学可谓不遗余力，让人感动！感谢齐澧和邓惠两位同学，帮忙搜集北京图书馆资料付出的辛劳。还要感谢中山大学的梁志刚和郑劭荣二位学长，帮助借阅和复印中山大学图书馆资料。感谢我的同学和室友平时对我的照顾，以及学习资料和娱乐资料的分享。

汤先河先生，不仅在生活上照顾我，忍受我的懒散和坏脾气；还在我论文进展最艰难的时候不断鞭策鼓励，论文收尾时帮助调整格式和打印，在此谢过！

最后要感谢我的父母，不仅给了我生命，还能在家境并不十分宽裕的情况下，让我接受尽可能好的教育，此论文完稿在母亲节，更让我感触尤多！这篇并不能让人十分满意的论文，献给我一生辛劳的父母！

未登场而即将下场，抚今追昔，无限惆怅，逝者已矣，来者可追！我定会积极努力过好将来的人生，来报答这些曾经施恩于我的人们。

肖岸芬

2007-5-13