

# 满族入关与清前期戏剧文化

王 政 尧

在中国戏剧文化发展的历史长河中，由于清廷定都北京而进入了一个新的历史时期。以顺治朝为始，清代前期的戏剧文化、戏曲艺术的总趋势是在不断发展的。其间，清前期的帝王曾对戏剧文化政策进行过一些调整和改变，致使其发展过程几度风雨，几经波折，但是，他们对当时能够代表祖国的主要剧种是积极扶植的，同时，对一些地方戏剧也并不一概排斥，因此，在清前期才出现了如昆曲再度繁盛、《京腔十三绝》、徽班进京等彪炳中国戏剧文化史册的重要篇章。

满族入关后的戏剧文化，主要体现在康熙、乾隆两朝，上述几个重要篇章也正是在这百余年内出现的。为此，本文拟以顺治朝为始，以康、乾时期宫廷与民间戏剧文化的发展为重点，从三个部分论述大量入关后的满族不同阶级对清前期戏剧文化所做的程度不一的贡献。不妥之处，敬请专家学者指正。

## (一)

满族是中华民族大家庭的重要成员。17世纪初，他们崛起于白山黑水，逐鹿于中原大地。自顺治元年(1644)至康熙二十二年(1683)，经过几代人的努力，最终实现了清王朝的统一大业。康熙帝对此倍觉欣喜。是时，正值中秋佳节，天街碧蓝，皓月当空，他即席赋七律一首，其中有“牙帐受降秋色外，羽林奏捷月明中。海隅久念苍生困，耕凿从今九壤同！”<sup>①</sup>与此同时，他还传旨举行盛大演出，以示庆贺之意。时人记载道：“二十二年癸亥，上以海宇荡平，宜与臣民共为宴乐，特发帑金一千两，在后宰门驾高台，命梨园演《目连》传奇，用活虎、活象、真马。”<sup>②</sup>

上段引文中提到的《目连》传奇，即明代郑之珍作的《目连救母劝善戏文》传奇剧本的简称。又称《劝善记》。全剧共分上、中、下，多达百出，重点场子有刘氏死后历经的种种灾难和目连救母、遍游地狱等等。这样，活虎、活象、真马就派上了用场。距今三百多年前，京师昆腔诸戏班奉旨演出此剧，其场面之大、演技之精、阵容之强都堪称是高水平的！此剧公演之后，产生了强烈的反响，成了当时北京的满、汉等族官民的热门话题，康熙对于演出成功深感满意。

仅就目前所能见到的史料，笔者认为：此次出自康熙本意的隆重而盛大的庆祝活动，应当看做是昆曲在满族入关以来的第一次大规模的演出。此次公演，不仅充分表明了以康熙为代表的满族统治者对昆曲艺术的认同与支持，同时，促使满族广大人民对昆曲更加喜爱。显而易见，这次演出对以昆曲为主的戏剧文化在清前期的繁荣与发展起了重要的推动作用。

是时，本次公演距离满族入关仅只三十九年。那么，三十九年前及其此后的戏剧文化又是怎样一种情况呢？

顺治八年(1651)，清廷即停止教坊司女优入宫，悉改由太监承应，且有定数，是为四十八人；而扮演戏剧之人，也在其间。顺治十四年归籍的程正揆在其著述中曾生动描述了顺治观看《鸣凤记》传奇的情景，其诗写道：“传奇《鸣凤》动宸颜，发指分宜父子奸，重译二十四大

罪，特呼内院说椒山。”③

这里，需要首先说明的是，《鸣凤记》写的是明代嘉靖年间，内阁首辅夏言、兵部员外郎杨继盛和丙辰科进士邹应龙、林润同奸相严嵩及其党徒殊死搏斗、前仆后继的事迹。该剧取材于当时的现实斗争，剧中的主要人物和事件均以史为据。作者在剧中竭力颂扬忠烈、抨击奸佞，具有强烈的感染力。

第二，顺治在宫中观看此剧的时间至迟应是顺治十四年（1657）或在此之前。因为，官至工部侍郎的程正揆于是年就已归籍了。

第三，当时，顺治正值大好年华，同时，他还是个性格外向之人。程正揆在其诗的头二句说明了他对此剧的鲜明主题所表现出的浓厚兴趣。他切齿痛恨严嵩（江西分宜人）父子，对于杨继盛（号椒山）忧国忧民、不惧权奸和以死相拼的品格，他大加赞叹，颇为动情。但是，剧本于“白内多用骈俪之体，颇碍优伶搬演。”④此外，典故太多也是该剧的又一不足之处。所以，顺治才有类似于“重译二十四大罪，特呼内院说椒山”的旨意。不久，吴绮便奉旨写出了以此剧为蓝本、以杨继盛事迹为主的《忠愍记》，并在宫内上演，从而反映出顺治对这段史实和《鸣凤记》确属爱之心切！

早在满族入关以前，有关屈原的戏剧就已搬上舞台。顺治十五年（1658），当顺治看到了尤侗新作《读离骚》剧本后，颇为赏识。《读离骚》隐括了《楚辞》的〈天问〉、〈卜居〉、〈九歌〉、〈渔父〉、〈招魂〉等篇，自填新词，文字通畅明晰，最后则点出了“千载逐臣同一恨，相逢痛饮读《离骚》。”该剧实为清代杂剧的上乘之作。未久，顺治帝即传旨，命教坊司排练、演出此剧，并要亲自以此剧比较他的另一剧作《清平调》。尤侗在其《自著年谱》中也记载了《读离骚》杂剧由“教坊内播之管弦，”并深以自慰。这说明顺治对当时的戏剧文化慧眼识珠，具有很高的鉴赏水平。

简言之，无论是《鸣凤记》、《忠愍记》，还是《读离骚》，它们都有一个共同的特点，即：褒忠贬奸，惩恶扬善，这历来是我国戏剧文化的一个重要主题，所不同的是，看戏的观众不再是过去的汉族的帝王等人，而是君临天下的顺治及其满汉臣民。上述几部深得顺治赞赏的剧作正好从戏剧文化的丰富内涵中反映了满族入关后的第一代帝王在治国安邦方面的雄心壮志。清代初年，满汉等族在戏剧文化领域内的交流与融合已开始大步前进了，这就为清前期昆曲的繁盛提供了有利条件。

康熙即位之后，解决了鳌拜专权，平定了三藩之乱，争取了台湾统一，遂有上文说到的上演《目连》传奇的隆重而盛大的庆祝活动。其实，康熙之所以选择昆曲做为庆祝活动的主要方式，这不仅仅是因为他对当时的这一主要剧种的认同和喜好，而少为人知的是，他平时于政务之暇就对昆曲进行着多方面的研究，并且，颇有造诣，堪称行家里手。有关这方面的情况，故宫的档案史料曾有这样一段记载。“魏珠传旨，尔等向之所司者，昆、弋丝竹，各有职掌，岂可一日少闲，况食厚赐，家给人足，非常天恩无以可报。昆山腔，当勉场依咏，律和声察，板眼明出，调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相合而为一家，手足与睛转而成自然，可称梨园之美何如也！”⑤

在这道谕旨中，康熙首先强调昆曲演员在演出时应当声情并茂，行腔准确，有板有眼，对于昆曲中的南、北两大唱法务求分明。其次，演员在舞台上的演唱曲调与伴奏的笛子等乐器浑成一体，而演员在表演时的眼神、手势等更需符合当时人物的心情，贴切而自然。不难看出，康熙不仅从理论上分析了昆曲的表演形式、演唱特点，以及在演出时应如何作到完美无

缺，同时，他还高度评价昆曲艺术“可称梨园之美。”所以，他才专门为此而传旨，表达了他对昆曲的认识和评价，并要求宫内专习昆曲等剧种的太监刻苦练功，不“可一日少闲，”进而表达了他的殷切期望。

满族入关后，一个专门负责太监学戏、排戏的新机构——南府已于康熙年间出现。至迟在康熙二十五年(1686)的满文档案史料就已出现“南府”的名称。是年，郎中费扬古在题本有“糊南府(音译)所用戏台架子(音译)及戏子架子(音译)六。”<sup>⑥</sup>就以上内容分析，应是南府，并属于它负责的范畴。康熙对南府的教学颇多关心，例如，康熙传旨“问南府教习朱四美，琵琶内共有几调，每调名色原是怎么起的?……叫个明白些的著一写来。他是八十余岁的老人了，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，……。”<sup>⑦</sup>再如，“教习吴香病势沉重，倘若不好了，照焦文显例赏赐发送，九间房无人，尔总管使人去。”<sup>⑧</sup>此外，如景山授艺教习、昆腔教习等均能按月领到钱粮银，仅康熙三十四年(1695)的一份题本就含有王国川、张华等三十余名教习得到或被准给钱粮银的详细情况。<sup>⑨</sup>上述档案有力地证明了昆曲在清初皇宫诸剧种中的重要地位。

与此同时，康熙帝对于当时流行的弋阳腔也很有研究，他在旨意中说：“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。尔等益加温习，朝夕诵读，细察平上去入，因字而得腔，因腔而得理。”<sup>⑩</sup>弋阳腔，又称“弋腔”。元代起源于今天的江西弋阳一带。自明代嘉靖年间，开始在北京、南京、湖南、广东、福建、安徽、云南、贵州等地流行，并善于与当地语言和民间曲调相结合，直接或间接对一些新剧种的形成产生了重要影响。这大概就是康熙所说的“近来，弋阳亦被外边俗曲乱道”的根据。至于“细察平上去入，……因腔而得理。”即是说：行腔时吐字清晰，发音准确，以声传情，以情带声。康熙的言论真可算是编写剧本、设计唱腔和演员演唱时的金石之论。

康熙年间，宫内“昆腔颇多。”<sup>⑪</sup>为此，康熙帝的心腹之臣、苏州织造李煦一直想送给他一个唱弋阳腔的戏班，并已选好几个女孩子，学成送进。“无奈遍处求访，(指弋腔好教习——引者注)总在没有好的。”康熙闻知，特命弋腔名教师叶国桢前往。李煦倍感荣宠，“真竭顶踵未足尽犬马报答之恩。今叶国桢已于本月十六日(指康熙三十二年十二月十六日——引者注)到苏，理合奏闻，并叩谢皇上天恩。”他还表示“容俟稍有成绪，自当不时奏达。”

康熙帝在爱好、研究昆曲之时，对弋阳腔同样也予以重视，这已为以上史实所证明。但是，他不曾料到，发端于乾隆朝的“花、雅之争”，对清代、乃至中国戏剧文化史都产生了重要而深远的影响，而他则是满族帝王倡导花部弋腔的第一人！

昆曲源于江苏昆山。自明代中期以来，苏州因其昆曲艺术的人才不断涌出而名伶荟萃，直到清代，苏州始终是全国的昆曲中心之一。因此，当康熙于康熙二十三年(1684)首次南巡至苏州时，有一段记载绘声绘色的描述了他观看昆曲的情况。

“(九月)二十六日至苏州，由北童子门登陆，即上马进阊门大桥，……随请到铺设行宫内去。……皇上进内，竟至河亭上座，……唤工部曰：‘祁和尚(按：即祁国臣，奉天人，时任苏州织造)，我到你家用饭罢。’即起身，同工部出行宫，上马南去。到工部衙门，进内至堂上，自将公椅移在东壁，西向而坐。……上曰：‘这里有唱戏的么?’工部曰：‘有。’立刻传三班进去，叩头毕，即呈戏目，随奉亲点杂出。戏子禀长随哈曰：‘不知宫内体式如何?求老爷指点。’长

随曰：‘凡拜要对皇爷拜，转场时不要背对皇爷。’上曰：‘竟照你民间做就是了。’随演《前访》、《后访》、《借茶》等二十出，已是半夜矣。……次日皇爷起，问曰：‘虎丘在哪里？’工部曰：‘在阊门外。’上曰：‘就到虎丘。’祁工部曰：‘皇爷用了饭去。’因而就开场演戏，至日中后，方起马。”<sup>⑫</sup>

从上述的史料中，我们可以看出：康熙刚到苏州，便在祁国臣的工部衙署询问“有唱戏的么？”随即，亲自点戏，并谕免民间戏班为皇家演出时的清规戒律，一看就多达二十出，直到夜静更深。次日一早，他又为看戏而推迟了虎丘之行。

如众所知，自满族入关后，南巡首自康熙。但是，我们还应看到，康熙还是利用南巡之机，饱赏南方昆曲的第一位皇帝。其时，康熙帝此举距清廷定都北京不过才四十年。自此，康熙更加深刻地比较出了昆曲中南、北两大唱法及其它方面的异同，而南昆的诸多特色则促使他挑选更多的名伶供奉内廷，提高宫内的演出水平，同时也促进了昆曲在大江南北的进一步发展。

挑选名优进宫，当始于顺治朝。当时，宫内上演的如《读离骚》等剧目，单靠演戏太监势将影响演出的质量。因此，尤侗于顺治十六年（1659）的诗中即已写明宫廷派人到江南选优之事，其诗写道：“天子瑶池奏玉笙，只教阿母唤双成。闲来海上探仙籍，又问飞琼小玉名。”<sup>⑬</sup>尤侗被顺治帝、康熙帝分别誉为“真才子”和“老名士”，<sup>⑭</sup>其所记应属可信。康熙年间，以目前见到的史料来看，名伶进宫者多任教习。《李煦奏折》内提到的弋腔教习叶国桢，在康熙三十四年七月的满文档案中被称为“教学艺诸太监之教习”，同时以此称者还有王明臣等七人。<sup>⑮</sup>同一题本内还提到“昆腔之教习”、“景山授艺教习”等二十余人。康熙帝南巡之前，苏州伶人陈明智“为村优净色，独冠其部中。居常演剧村里，无由至士大夫前，以故城中人罕知之。”<sup>⑯</sup>一次，他在为城内名戏班寒香部“救场”时，因出演《千金记》的项羽唱做俱佳，轰动全场，“嗟叹以为绝技不可得！”“自此，陈遂为寒香班净，复冠其部中，声称士大夫间。……圣祖南巡，江苏织造臣以寒香、妙观诸部承应行宫，甚见嘉奖。每部中各选二三人，供奉内廷，命其教习上林法部，陈特充首选。”康熙末年，寻取民间优秀艺人供奉内廷仍在进行，所谓“江南营造（应为织造——引者注）辖百戏，搜春摘艳供天家。”<sup>⑰</sup>即指此举。这种挑选活动，使得越来越多的民间艺术家走进宫廷，并培训出一批又一批的学戏太监及诸名伶的子弟，极大地提高了宫内的演出水平，满足了皇室成员们爱戏的需求，促进了顺、康年间宫廷和民间戏剧文化的发展。

综上所述，可知：满族自入关以后直至康熙末年，昆曲等戏剧一直在不断发展，并为乾隆年间的繁盛局面奠定了坚实的基础。其间，康熙帝开创了有清一代以昆曲为主的盛大庆典。对于昆曲，他不仅仅是一般的喜好，而是颇有研究。他从昆曲、弋腔的理论与实践出发，重视吸收和培养艺术人才，提高原有剧本的水平，发表了有关戏曲的至理名言。他的行动感染了文武大臣和满汉人民，促成了《长生殿》等佳作上演后的极大轰动，推动着昆曲在北京和全国的蓬勃发展。昆曲等剧种在其形成、发展和进入高峰的过程中，无不浸透着当时人们文化意识的参与。到了乾隆年间，满族自入关以来就表现出的这种参与意识则更为全面、更加强烈了。

## （二）

乾隆即位以后，勤于政务，效法康熙，将历史上著名的“康乾盛世”推向了高峰。与此同时，他不仅继承了康熙爱戏、懂戏的遗风，并且，还远胜过他的祖父。终乾隆一朝，昆曲空前繁荣，其它戏剧犹如繁花似锦，清前期戏剧文化进入了满族入关后的第一个鼎盛时期。这里，

笔者将从以下五个方面，重点论述乾隆朝宫廷戏剧文化及其影响。

一、“乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏（即张照——引者注）制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节令皆自奏演。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。其于内庭诸喜庆事，奏演祥瑞瑞应者，谓之法宫雅奏。其于万寿令节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。”<sup>⑮</sup>这段史料提到的“院本”，泛指短剧、杂剧、传奇等等。〈月令承应〉就是我们今天常说的节令戏。是时，宫内的各种节日一年中近三十个，每个节日都要演出相应的剧目，如七月初七的剧目有《双渡银河》、《银河鹊渡》等。属于这一类的戏，内容广泛，数量很多。其中，有些戏经过历代艺人加工修改，成为京剧等剧种的重要剧目，《混元盒》就是其中一例。〈法宫雅奏〉和〈九九大庆〉虽都属于〈庆典承应〉，但它们之间确含不同内容。例如，皇帝或皇子订婚和结婚、皇子诞生、皇帝上尊号、册封贵妃等有关的日子，演出如《红丝结吉》、《璧月呈祥》等很多出戏目，属〈法宫雅奏〉。而在皇帝、皇后、皇太后的生日时演唱的祝寿戏曲则为〈九九大庆〉。这类时日的剧目，每次都要演上几天或十几天。如《双星永寿》、《八仙祝寿》等许多吉祥祝寿戏便属此类。

以上各类戏曲内容虽广，数量虽多，但均属承应喜庆、例行公事，这就远不能满足熟知中国文学与历史的乾隆等皇室成员的更高要求，于是，乾隆帝亲自命令编演的“历史大戏”，堪称是对当时、特别是后世戏曲影响最为深远的剧目了。

这些“历史大戏”包括张照主撰的《劝善金科》和《升平宝筏》；周祥玉主撰的《鼎峙春秋》与《忠义璇图》；王廷章主撰的《昭代箫韶》。此外，还有《封神天榜》、《平龄会》、《楚汉相争》等。以上这些剧目多数为十本二百四十出，确属大戏。有的诗内写道：“一旬演出《西游记》，完了《升平宝筏》筵。”<sup>⑯</sup>即是证明。

应当看到，乾隆下旨编演的这些大型戏剧是对康熙倡导昆曲、弋腔意愿的继承和发展。例如，康熙在谕旨中曾说：“《西游记》，原有两三本，甚是俗气！近日海清，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，共成十本，赶九月内全进呈。”<sup>⑰</sup>《西游记》剧本与乾隆时编成的《升平宝筏》均源于吴承恩的名著，而这条不明时间档案内的“近日海清”，使笔者感到它是在康熙平定三藩以后下达的。再如，从北京故宫博物院收藏的乾隆二十五年南府的《穿戴提纲》档案统计，弋腔剧目多达五十九出，内含我们今天熟悉的或常见于舞台上的《负荆请罪》、《单刀赴会》、《请美猴王》、《拷打红娘》等许多出。严格的说，乾隆编演的那些“历史大戏”，有些根本不应属于历史剧的范畴，而应标为“神话大戏”，即我们今天所说的大型神话系列剧或以前常用的连台本戏。

但是，在这些大型系列剧之外，乾隆年间的宫廷之内确有一套较为完整的、更接近历史剧的较短的剧本，如《列国传》、《东汉春秋》、《建业升平》、《唐传》、《残唐传》、《明传》等。可以认为，这是一部以戏曲为形式的较全面的中国通史。

由乾隆帝首倡编纂的这些“历史大戏”、“神话大戏”等不可能每部的每一出都很精彩，但是，它们中间的不少精彩片断对此后形成的京剧和其它地方戏曲都产生了重要影响。这些片断被民间艺术家移植、加工和修改，其中包括剧本的内容、唱腔、演技、曲牌、服装、脸谱、道具等方面，从而使它们分别成为不同剧种的优秀剧目。乾隆帝大力提倡的戏曲客观效应，于此可见一斑。所以，我们说他在促进我国戏剧文化的发展方面，具有承前启后的作用。

二、当上述的各类剧目不断涌现的同时，自然要有专门负责宫内学戏、排戏的专门机构。于是，在乾隆五年（1740）或在此之后正式设立了南府。乾隆十六年（1751），乾隆谕选苏州籍

演员进宫当差。南巡时，他又挑选南方名伶，供奉内廷。有一部以升平署档案为据的《清代伶官传》。这部书上卷中的伶官是指乾隆、嘉庆、道光三朝之人，而他们演出时间的下限则是在裁撤南府的道光七年(1827)。这些活跃于宫内的艺术家，“皆来自苏(州)扬(州)，专供内职，聚族而居，子孙相继；在城(内)住南府附近及景山之内，在圆明园则住太平村，门禁森严，与外界绝少往还，……其所习，概属昆、弋。”<sup>②1</sup>这就是说，他们属于南府内“外学”中的“民籍学生。”有些人则同时艺精昆弋。书中立传者达八十人，其中，生行含钮彩、潘五、陆福寿、天禄、玉喜等三十五人；旦行含长寿、沈秀等二十四人；净行含大庆、张福等十三人；丑行含增福等六人。应当看出，他们演艺水平的日臻成熟主要是在乾隆年间，除了他们自身的刻苦努力外，乾隆帝及其官员对南府用力颇勤也是一个非常重要的原因，正因为如此，在此后才出现一代又一代的昆弋人才。南府改制后，他们相继返回自己的家乡或南方的其它城镇，这对于溶合宫内与民间戏曲艺术、提高昆弋等剧种水平，促进京剧的形成都产生了积极作用。

南府内，除上文提到的“民籍学生”外，另有从八旗子弟选到宫内学戏或演戏者称“旗籍学生，”上述两种演员统称为“外边学生，”简称“外学，”南府内演戏太监则称为“内学。”内、外学的各自人数均在千人以上，这是满族入关后康、乾二帝在设置宫廷学戏、排戏机构上的一大开创和发展。

以上三类演员都需分别参加《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》(含“历史大戏”)和一些折子戏的演出，有时还需同台献艺。他们在南府形成了“三足鼎立”之势。他们各怀绝艺，相互观摩，取长补短，且时有交流，然而，他们在更多的时候则处在竞争之中。应当看到，这种竞争之势有力地促进了清代戏曲的发展！当时，南府中的演员阵容齐全强盛，组织规模完善宏大，这在清代都是前所未有的。

有一位当时的学者曾对宫内戏班概况做过真实而凝炼的描述。他说：“内府戏班；子弟最多。袍笏、甲冑及诸装具，皆世所未有！”<sup>②2</sup>

三、“高宗精音律，《拾金》一出，御制曲也。南巡时，昆伶某净名重江浙间，以供奉承值。甫开场，命演《训子》剧，时院本《粉蝶儿》一曲，首句俱作‘那其间天下荒荒’，净知不可邀宸听也，乃改唱‘那其间楚汉争强’，实较原本为胜。高宗大喜叹，厚赏之。”<sup>②3</sup>

《拾金》一剧，又名《花子拾金》。剧情内容是：乞丐范陶(即饭讨的谐音——笔者注)在街头乞食。一天，他在大街之上拾得一锭黄金，大喜过望，于是，他便演唱各种戏曲，时而庄重，时而诙谐，自娱自乐，非常有趣，最后，他以载歌载舞的形式下场。剧中对于范陶所唱的内容和曲调都没有具体要求。但是，此剧属戏中串戏，因此，无论是设计此剧的唱腔之人，还是扮演范陶的演员，都必须对戏曲的剧情、唱词和曲调具有广博的知识，连接自然，妙趣横生，同乐队的配合浑然一体，否则，绝难胜任。最早，《拾金》一剧多由昆曲、弋腔演出。此后，京剧及其它地方戏常演此剧，剧名有的改为《拾黄金》、《财迷传》等，并成为我国戏剧舞台上的传统剧目。

由此可见，乾隆在昆曲等方面有很深造诣。如其不然，他又怎能根据《拾金》一剧的剧情要求，亲自设计唱腔呢？虽然，《拾金》一剧含有玩笑的情节，可是，在“玩笑”背后，恰恰反映了设计者的功底！南巡时，那位著名花脸演员根据剧情，将一句唱词改得既符合剧情，又使得乾隆赞叹不止。这说明乾隆对这些戏该有多熟。他对有些唱段，可以说是倒背如流。

上文提到乾隆在南巡时听《训子》一剧，这只是其中一例。时人记曰：“梨园演戏，高宗南巡时为最盛！而两淮盐务中尤为绝出。例蓄花雅两部，以备演唱。”<sup>②4</sup>究其原因，这与乾隆爱好

戏曲有直接关系。乾隆六次南巡期间，其演出规模之大，阵容之强，次数之多，场面之奇，这些都在我国历史上是罕见的。乾隆于其间一次又一次的欣赏南方各地的昆、弋名家的精彩演出，耳目为之一新。及至垂暮之年，他仍在诗中表达了他对南巡的怀念之情，其中，饱赏南方梨园戏曲应是他留恋的原因之一。限于篇幅，笔者对以上内容当另文详述。当然，他的好大喜功之弊于此也可为又一例证。但是，乾隆南巡对促进南方戏曲的蓬勃发展无疑起了重要作用。

四、生辰庆典中的盛大演出，史不绝书。乾隆十六年(1751)，崇庆皇太后六十寿辰，“中外臣僚纷集京师，举行大庆。自西华门至西直门外之高梁桥，十余里中，各有分地，张设灯彩，结撰楼阁，……每数十步间一戏台，南腔北调，备四方之乐”，“游者如入蓬莱仙岛”。<sup>②5</sup>十余里间，每隔数十步就有一座戏台，其数目则相当可观了，继之，各种戏曲均要分别演出其上，这又该有多少演员在演唱啊！恐怕倾南府和北京的梨园全部都不见得够，更何况还要从他们中间严格挑选呢。因此，本次庆典的演戏场面应属满族入关后的空前规模。

但是，这种空前的场面还在延续。“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（即乾隆十六年皇太后六十生辰——引者注）。”<sup>②6</sup>事实正是这样。乾隆五十五年(1790)，乾隆八十诞辰，这是他一生中为庆贺自己生日而举行的规模最大的庆典活动。

根据《乾隆朝上谕档》记载，自乾隆五十年的七月初七日到八月二十一日的四十四天内，乾隆帝为自己的八十寿辰而专门演戏的时间多达二十天。其中，演出的地点有清音阁大戏台、同乐园、重华宫、阅是楼等。演出的剧目有《升平宝筏》等大戏、大庆戏多出。

同月三十日，乾隆帝返回到圆明园。八月一日，满汉大臣和在避暑山庄的其他人员等分批在同乐园看戏。终乾隆一朝，出现了一批醉心于戏曲的满汉王公大臣，著名剧作家礼亲王永恩就是其中的满族杰出代表。以上情况的出现，应与乾隆帝大力提倡戏曲艺术的直接影响有关。

当时的北京，不论是在城内，还是在城外，楼台亭阁彩坊画廊、百戏杂技、演戏奏乐，比比皆是。金鳌玉蜆桥的东边是仙台，自此进内三座门，门的东面有精心彩绘的大戏《南极呈祥》……。因为乾隆帝醉心戏曲，这时的北京城几乎成了一座戏曲的大舞台，各个剧种、每位演员都在进行着精彩的演出，在他们之间，既有相互交流，又有彼此吸收，致使乾隆朝的戏剧文化不断闪烁出耀眼的光芒。

五、规模宏大的宫廷戏楼。其时，学者赵翼曾对避暑山庄的戏楼做过如下叙述，“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，列座几千人，而台仍绰有余地。”<sup>②7</sup>这里，作者通过《升平宝筏》等剧的演出实况，既说明了舞台层数、规模和用途，又反映出演员们所受的严格训练和那些“历史大戏”的巨大场面，但是，一座戏楼如能几千人落座还绰绰有余，那就有些失实了，而精通戏曲的乾隆对此也不会允许。因为，舞台是为演员表演用的，当然要有很大的余地。

然而，不管怎么说，乾隆帝时的宫内戏台着实壮观宏大，有的戏台则又典雅精致。戏台的建筑从另一个侧面生动说明了乾隆帝爱戏的深度！

总之，通过乾隆降旨编戏、建立健全南府、吸收民间昆弋人才，亲自设计唱腔、不断扩建

舞台等。从而在一定程度上，反映了满族的不同阶级和阶层对中原优秀戏剧文化的越来越高的热情和越来越多的参与。此后的历史发展表明，他们的影响是深远的。

### (三)

清代前期的京师民间，戏剧文化发展的轨迹是昆曲曾一度兴盛。但时过未久，即出现了京腔的繁荣，及至乾隆年间，秦腔压倒京腔、乱弹胜过昆曲，这种不断出新的局面是满族入关后民间戏剧文化的主流。乾嘉时代的著名戏剧家焦循别具慧眼，对此有过精辟的分析，他说：“梨园共尚吴音。‘花部’者，其曲文俚质，共称为‘乱弹’者也。乃余独好之。盖吴音繁缚，其曲虽极谐曲律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。……花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。……天既炎暑，田事余间，群坐柳阴豆棚之下，侈谈故事，多不出花部所演，余因略为解说，莫不鼓掌解颐。”<sup>②⑧</sup>焦循之论对其它地区的民间戏剧同样具有高度的概括。

顺、康年间，京师的职业昆班在不断增多，这标志着包括满族人民在内的京师各族人民对这一剧种的喜爱。当时，以内聚（即聚和）、三也、可娱等三个职业昆班最为著名，时人称之为“鼎足时名。”随着时间的推移，“康熙丁卯、戊辰间，京师梨园子弟以内聚班为第一。”<sup>②⑨</sup>这种职业昆班在当时多达数十个，如南雅、景云等班。康熙二十七年（1688），洪升写成《长生殿》传奇，授予内聚班公演、并在北京剧坛引起了前所未有的轰动效应。“观者堵墙，莫不俯仰称善。”<sup>③①</sup>一时间，“酒社歌楼，非此曲不奏！”<sup>③①</sup>这一空前盛况很快传入宫廷，康熙帝命内聚班进宫演出此剧，“圣祖览之称善，赐优人白金二十两，且向诸亲王称之。”于是，“内聚班优人因告于洪曰：‘赖君新制，吾辈获赏赐多矣！请开宴为君寿，而即演是剧以侑觴。凡君所交游，当延之具来。’乃择日治具，大会于生公园，……。”<sup>③②</sup>此后，内聚班因于孝懿皇后忌日上演此剧而受到惩处，但康熙帝并未永远禁演《长生殿》，更无焚书毁版之说。一年后，就有人将此剧搬上了舞台。民间戏班赖之以身价倍增，北京、苏州等地的百姓遂能够继续观赏并领略此一代名剧。

是时，在南方的职业昆班中以苏州为最多。“家歌户唱寻常事，三岁孩子识戏文。”<sup>③③</sup>这就生动证明了昆曲在苏州及其它地区拥有大量的观众。王紫稼、周铁墩等多人均系当时的著名演员。在南方广大农村，搭台看戏习为常事，如“枫泾镇为江、浙连界，商贾丛集。……筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦。”<sup>③④</sup>再如，顺治六年时，苏州沿河村落为“巡神”而连日演戏，其场面有如盛大集会。

以上史实说明，昆曲在北京和其它地区确实辉煌过一个时期，否则，康熙年间怎么会有“多少北京人，乱学姑苏语”的动人情景呢？<sup>③⑤</sup>

但是，昆曲在发展中越来越失去群众，其唱词过于高雅难懂，满汉等族人民评之曰：“今之阳春矣，佗父殊不欲观。”<sup>③⑥</sup>“闻歌昆曲，辄哄然散去。”<sup>③⑦</sup>于是，京腔在北京民众之中代之而兴。

明末清初，弋腔传入北京，并和本地语言相结合，形成了一个新的剧种——京腔（有时也称高腔或弋腔）。京腔演唱的特点是高亢嘹亮，好似直入云霄。就在康、乾二帝大力提倡昆曲并在宫内不断增演弋腔剧目之时，京腔在北京也盛极一时，深受满、汉等族人民的喜爱。正是在这样的情况之中，京腔出现了六大著名戏班和以霍六为首的十三位著名民间艺术家。他们是



霍六、王三秃子、开泰、才官、沙四、赵五、虎张、恒大头、卢老、李老公、陈丑子、王顺、连喜。时称《高腔(即京腔)十三绝》。“及乾隆年,各班各种角色亦复荟萃一时,故诚一斋绘《十三绝图像》悬于门额。其服皆戏装束,纸上传神,望之如有生气,观者络绎不绝。”<sup>③⑧</sup>

这十三位艺术家的名字,明显带有乡土气息,出自民间,当无庸置疑。根据考证,他们几乎包括了生旦净丑的主要行当。乾隆时,他们之中的六人已经辞世,而他们的卓越演技和他们塑造的人物仍为人们所怀念。乾隆中后期,京腔因其“饶钹喧阗,唱口器杂”等原因而衰落下去。<sup>③⑨</sup>同时,昆曲在民间更加失去昔日的光辉。乾隆四十四年(1779),以魏长生为代表的秦腔艺术家二次入京,一唱即红,名满九城,雄踞京师剧坛。

秦腔本源自民间,以胡琴为主,月琴辅之,唱词通俗易懂,“皆街谈巷议之语,易入市人之耳。又其音靡靡可听,有时可以节忧,故趋附日众。”<sup>④⑩</sup>加之魏长生在多年演出实践中,勇于革新,敢于创造,“惟演戏能随事自出新意,不专用旧本,盖其灵慧较胜。”<sup>④⑪</sup>

当时,京师的双庆班上座率很差,生计维艰。魏长生胸有成竹地表示说:“使我入班,两月而不为诸君增价者,甘受罚无悔!”<sup>④⑫</sup>就这样,魏长生和他的戏班搭入了双庆班。果然,长生“以《滚楼》一剧名动京城,观者日至千余,六大班顿为之减色。”时人称赞“举国若狂!”有诗赞之:“今日梨园称独步。”<sup>④⑬</sup>这就是为什么正当“缙绅相戒不用王府新班(即京腔六大名班之一——引者注),而秦腔适至,六大班伶人失业,争附入秦班觅食,以免冻饿而已。”<sup>④⑭</sup>

但是,魏长生对清代戏剧文化发展的影响远不止于此。史载:“自四川魏长生以秦腔入京师,色艺盖于宜庆、萃庆、集庆(指当时京腔的六大名班——引者)之上,于是,京腔效之,京、秦不分。”<sup>④⑮</sup>乾隆五十年(1785),乾隆及其政府扶植呈衰落之势的昆曲,明令禁止秦腔公演。<sup>④⑯</sup>魏长生迫于生计,遂于二年后南下扬州,搭班演出,名旦“郝天秀之辈,转相效法,染及乡隅。”<sup>④⑰</sup>“到处声笙箫,尽唱魏三(即魏长生)之句!”<sup>④⑱</sup>

乾隆年间,魏长生和秦腔在北京的风风雨雨是发人深思的。但是,清前期民间戏剧文化的发展是不以某个封建帝王的主观意志为转移的。秦腔深得广大人民喜爱,并在京城扎下了根。魏长生弟子代不乏人,私淑魏派者更不知凡几。京剧在形成和发展中就吸收了魏长生的革新创造和秦腔的演奏技艺。这是清代戏剧文化发展的必然结果。

乾隆五十五年,徽班为庆贺乾隆八十诞辰,不远千里,进京演出。其中,高朗亭率领三庆班入都则对徽班进京给予了更准确的说明。

徽班指的是安徽的戏班。它并不单演徽调剧目,而是花部的综合演出团体,如二黄调、梆子腔等等,这种戏班本身就意味着它对各地方剧种的包容性及其自身的可溶性。因此,“高朗亭入京师,以安庆花部,合京、秦二腔,名其班曰三庆。”<sup>④⑲</sup>这是该班之名由来的又一种记载,并再次说明了三庆班的性质。

高朗亭以其高超的演技,很快享誉北京,脍炙梨园,产生了强烈的轰动。人们普遍认为:他是继魏长生之后的又一名多才多艺的优秀表演艺术家。徽班进京,得到了京师各族人民的广泛认同和支持,遂有“四大徽班”久盛不衰的喜人局面,“嘉庆以还,京师苏班日就衰微,徽班遂铮铮于时。”<sup>⑤⑩</sup>“皮簧崛起,夺其席(昆曲)而风靡雄视,其势力至伟!”<sup>⑤⑪</sup>与此同时,四大徽班在其发展过程中,不断汲取其它剧种之长,继续发挥自身的优势,在演出中成长,在观摩中吸收,在竞争中提高,在前进中溶合,直到“徽、汉合流,”京剧诞生,群星闪烁,高潮迭起。源自民间的徽班在其进京之后为清代乃至当代的戏剧文化立下了不朽的功勋。

总之,满族入关,从而使这一民族在北京及全国各族人民面前展示出他们的风貌。当着

大规模的为巩固基业、为实现统一而不断奋争的前前后后，满族的开放性、包容性和可融性等特征在推动清前期戏剧文化的发展方面表现得尤为突出，并使有清一代的戏剧文化一步步迈向了它的鼎盛时期。本文所述表明，在中国戏剧文化发展史中，清前期戏剧文化的影响是重要而深远的，而满族的不同阶级和阶层之所以能够做出他们的贡献，这都始于那个重要的年代，即 1644 年。

①《康熙御制诗文集》卷三十八下〈中秋日闻海上捷音〉。

②③董含：《尊乡赘笔》。

③程正揆：《青溪遗稿》卷十五〈孟冬词二十首〉。

④梁廷楠：《曲话》卷三。

⑤⑦⑧⑩⑪⑫⑬《掌故丛编》第二辑〈圣祖谕旨二〉。

⑥辽宁社会科学院历史研究所等译编：《清代内阁大库散佚满文档案选编》Ⅱ〈宫廷用度类·宫廷用度〉第 197 页〈郎中费扬古等为宫廷用项开支银两的题本〉。

⑧⑬同上，第 215 页〈李孝生等为宫廷用项开支银两的本〉。

⑭《李煦奏折》第 4 页〈代腔教习叶国桢已到苏州折〉，下同。中华书局 1976 年版。

⑫姚廷遴：《历年记》下。

⑬尤侗：《看云草堂集》卷二〈咏史〉。

⑭李元度：《国朝先正事略》卷三十九〈尤西堂先生事略〉。

⑯焦循：《剧说》，下同。

⑰杨士凝：《芙航诗藁》卷十一。

⑱⑲⑩昭木连：《啸亭续录》卷一〈大戏节戏〉，《啸亭杂录》卷八〈秦腔〉。

⑲柳得恭：《滦阳集》。

⑳王芷章：《清代伶官传》·〈例言〉。中华印书局民国二十六年版。

㉑㉒㉓赵翼：《檐曝杂记》卷一〈大戏〉，卷二〈梨园色艺〉。

㉑㉒徐珂：《清稗类钞》第七册〈明智类·伶人机警〉，第十一册〈优伶类·徽班世家〉。

㉒钱泳：《履园丛话》卷十二〈艺能·演戏〉。

㉓㉔同㉒，卷一〈庆典〉。

㉔㉕焦循：《花部农谭》。

㉕㉖王应奎：《柳南随笔》卷六。

㉖㉗尤侗：《长生殿》·〈序〉，徐灵昭：《长生殿》·〈序〉。

㉗《苏州竹枝词》·〈艳苏州·二〉。

㉘尤震：《玉红草堂集》·〈吴下口号〉。

㉙李振声：《百戏竹枝词》。

㉚张漱石：《梦中缘》。

㉛杨静亭：《都门纪略》·〈翰墨门·诚一斋〉。

㉜㉝吴长元：《燕兰小谱》卷五。

㉞戴璐：《藤阴杂记》卷五。

㉟见光绪朝《钦定大清会典事例》卷一千零三十九。另，参见拙文《小议清代戏剧史的一条史料》，载《清史研究》1992 年第一期。

㊱张肖伦：《鞠部丛谭》·〈序〉。