

# 明清时期的戏剧管理

刘庆著



中国戏剧出版社

封面设计：周 丰

ISBN 7-104-02507-3



9 787104 025078 >

ISBN 7-104-02507-3/J·937

定价：22元(全12册360元)

# 明清时期的戏剧管理

刘 庆 著

中国戏剧出版社

## 图书在版编目(CIP)

明清时期的戏剧管理/刘 庆著. - 北京:中国戏剧出版社,2006.10(上戏新剧本丛书)

ISBN 7-104-02507-3

I. 明… II. 刘… III. 明清-戏剧-管理-中国-当代 IV. I234

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 106958 号

## 明清时期的戏剧管理

责任编辑 赵建新

责任出版 冯志强

出版发行 中国戏剧出版社

社 址 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码 100097

电 话 58930221(发行部)

传 真 58930242(发行部)

电子邮箱 fxb@xj.sina.net(发行部)

经 销 全国新华书店

印 刷 常熟市兴达印刷有限公司

开 本 860 × 1168 毫米 1/32

印 张 150

字 数 220 千(全十二册 3600 千)

版 次 2006 年 10 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号 ISBN7-104-02507-3/J·937

定 价 22 元(全 12 册 360 元)

版权所有 违者必究

## 引 言

戏剧作为一项群体性的社会文化活动,与管理之间存在着紧密的联系。近年来,学术界对于这种联系的关注有所加强,但在中国戏曲史论领域,这方面的考察和讨论尚显欠缺。本书拟将中国古代戏剧的繁荣时期——明清时期的戏剧管理状况作为研究对象,力图梳理和概括出这一时期戏剧管理形态的主要脉络。相信这将有助于加深对中国古代戏剧发展过程的认识,并对今天戏剧界的管理现状提供借鉴和启示意义。

中国的戏剧管理伴随着中国戏剧的起源而产生,在这样一个漫长的历史过程中,本文拟将明清时期的戏剧管理状况作为一个重要的时间段进行考察。鉴于明清戏剧在中国古代戏剧史上的重要地位和影响,这种考察因而具备重要的戏剧学研究价值,同时此项研究也有助于厘清戏剧史研究中一些常被忽略的问题。国内的戏剧管理研究还刚刚起步,与此形成对比,国外的戏剧管理研究在实践和理论研究方面都已形成了较为成熟的体系。本书旨在从历史的角度为填补这种差距作一些微薄努力。目前戏剧学界相关的戏班史、家班史和戏曲文物研究都

已取得了相当的成绩,这也为本书的研究提供了必要的资料和学理基础。

本书的研究目标是从戏剧管理视角切入,填补明清戏剧管理研究领域的空白。研究内容包括梳理明清戏剧管理状况,对其管理体制及运作方式进行研究,并着重对明清时期职业戏班、家班、商业演剧场所和宫廷演剧的管理情况进行全面深入考察。拟解决的关键问题是不同戏剧演出组织的组织结构、人员管理、财务管理及演出管理等具体呈现形式、这些管理方式的形成原因及其对戏剧发展所产生的作用与影响。

· 此前戏班史和家班史的研究,往往注重史料的梳理和叙述,本书则尝试将戏剧管理学的研究方法运用到古代戏剧史论研究中,史料叙述与管理学意义上的分析相结合是本书的特点,并在一定程度上由此获得了阐释资料的新角度。

# 目 录

## 引 言

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 第一章 职业戏班管理 .....       | 1   |
| 第一节 组织 .....           | 1   |
| 第二节 人员管理 .....         | 18  |
| 第三节 管理者 .....          | 29  |
| 第四节 演出管理 .....         | 34  |
| 第五节 竞争策略 .....         | 37  |
| 第六节 财务管理 .....         | 47  |
| 第七节 管理环境 .....         | 61  |
| 第二章 商业演剧场所管理 .....     | 74  |
| 第一节 商业演剧场所的设施和习俗 ..... | 74  |
| 第二节 演出管理 .....         | 83  |
| 第三节 商业演剧场所的竞争 .....    | 87  |
| 第三章 明清家班管理 .....       | 91  |
| 第一节 人员管理 .....         | 92  |
| 第二节 获得竞争优势 .....       | 100 |
| 第三节 财务管理 .....         | 102 |
| 第四章 明清宫廷演剧管理 .....     | 105 |
| 第一节 管理机构 .....         | 105 |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 第二节 人员管理.....                   | 108 |
| 第三节 演出管理.....                   | 112 |
| 结 语 .....                       | 116 |
| 附 编                             |     |
| 选择与适应:明清时期剧本创作与文化市场的关系<br>..... | 118 |
| 《牡丹亭》家班演出初探 .....               | 135 |
| 李渔家班研究.....                     | 147 |
| 李渔交游浅论.....                     | 196 |
| 20 世纪清代传奇及杂剧研究评述 .....          | 214 |
| 后 记 .....                       | 281 |

## 第一章 职业戏班管理

### 第一节 组 织

#### 一、职业戏班演出组织形式的变迁

管理学意义上的“组织”有两种含义,一种是名词,指的是一种由多人组成的,具有明确目的和系统结构的实体;另一种是动词,指的是管理人员通过建立一种工作关系的构架使组织成员得以共同工作来实现组织目标的过程<sup>〔1〕</sup>。以此标准来衡量,我国的最早见于文字记载的职业戏剧演出组织几乎可以追溯到唐代范摅《云溪友议》“艳阳词”条中提到的以周季南、周季崇及妻刘采春等家庭成员为主组成的流动班社。其演出的内容主要是参军戏和歌舞。但由于资料简略,我们无法得知这个演出组织的具体人数和分工,其演出的目的也难以确考。到了南宋,演出班社的情况开始变得较为清晰:“市南有不逞者三人,女伴二人,莫知其为弟兄妻姒也,以谑丐钱。市人口:‘是杂剧者。’又曰:‘伶之类也。’每会聚冲要闹之市,官府之旁,迎神之所,而为场恣旁观者笑之,自一钱以上皆取焉。”<sup>〔2〕</sup>该演出班社由五人组成,三男二女,演杂剧,演出场所为交通要路、行政中心或迎神赛会场所,目的也很明确:用

〔1〕 [美]加雷思·琼斯等:《当代管理学》(第2版),人民邮电出版社,2003年,第8页。

〔2〕 周南:《山房集》卷4,“刘先生传”。

谐谑调笑的杂剧演出换取观众的金钱。而之所以选择上述这些地方进行演出,想必是因其人流熙攘,能够吸引更多的观众的缘故,可见这是一个以卖艺为生的职业戏剧演出团体。此外,如《梦梁录》所云:“又有村落百戏之人,拖儿带女,就街坊桥巷,呈百戏技艺,求觅铺席宅舍之资。”〔1〕鉴于当时杂剧常常与散乐百戏共同演出,显然当时兼演杂剧和百戏的职业演出组织则更多。

金元之际,戏剧演出渐渐从散乐百戏演出中独立出来,同时专业的戏剧演出组织也更加普遍,其家族性质依旧明显。南戏《宦门子弟错立身》和元杂剧《汉钟离度脱蓝采和》中涉及了两个家庭职业戏班,前者以旦脚王金榜为主,包括其父王恩深(末)、其母赵茜梅(卜、度)、入赘女婿完颜寿马(生),此为剧本里的戏班,而剧情还涉及完颜寿马的父亲(外)和管家(净),共5人;后者以正末许坚为主,包括其妻喜千金(旦)、儿子小采和(徕儿)、儿媳蓝山景(外旦)、姑舅兄弟王把色(净)、两姨兄弟李薄头(净),另外还有扮演钟离权的冲末及扮演吕洞宾的装孤,共7人。张发颖先生指出这两个戏中的所反映的金末元初的家庭职业戏班人数不超过10人,以其中的某个脚色为主,并认为这在一定程度上影响了元杂剧分旦本戏和末本戏的剧本结构形式〔2〕。值得注意的是,随着戏曲脚色行当体制的逐渐明晰,职业戏班的人数也开始更加紧密地同脚色挂钩。戏班通过脚色行当的分类来设计和明确各自的职责分工,形成了较为正式工作关系和任务结构,从而具备了较为正式的职业戏剧演出的组织特点。此时的职业戏班有的固定于一

〔1〕 吴自牧:《梦梁录》卷20,“百戏技艺”。

〔2〕 张发颖:《中国戏班史》,学苑出版社,2003年,第75—78页。戏班伶人具有亲属关系的情况在《青楼集》也有反映:“赵偏惜,樊字阁奚之妻也,旦末双全、江淮见多识广之。樊院本亦罕与比。”“朱锦绣,侯要俏之妻也。杂剧旦末双全,而歌声繁梁尘”。

个地方演出,如元杂剧《蓝采和》第一折中有“试看我行针步线,俺在这梁园城一交却又早三十年”之语;而《青楼集》中记载亦有不少演员在一地享有盛名:“周人爱,京师旦色,姿艺并佳。”平阳奴、郭太香、韩兽头等“皆驰名金陵”。另有一些戏班和演员则在各地巡回演出,如南戏《宦门子弟错立身》中言道:“老身赵茜梅,……本是东平府人氏,如今将孩儿到河南府作场多日。”《青楼集》中也有如“翠荷秀,姓李氏,杂剧为当时所推,白淮扬来云间”;“小春宴,姓张氏,自武昌来浙西”之类的记载。

明代初期,由于官方的限制,戏剧演出的规模无法与元代相比,有关职业戏剧演出组织的资料也较为有限,但这并不意味着职业戏剧演出就此销声匿迹了。相反,我们从有限的资料中同样可以发现其蓬勃涌动的生命力,并且随着时间的推移,演出也逐渐由相对萧条走向繁盛。成化、弘治年间太仓人陆容的《菽园杂记》中记载:“嘉兴之海盐、绍兴之余姚、台州之黄岩、温州之永嘉皆有习为优者,名曰‘戏文子弟’,虽良家子不耻为之。”〔1〕稍后的祝允明亦云:“自国初以来,公私尚用优伶供事。数十年来,所谓南戏盛行,更为无端。”〔2〕嘉靖年间徐渭的《南词叙录》则说:“今唱家称‘弋阳腔’,则出于江西,两京、湖南、闽、广用之;称‘余姚腔’者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之;称‘海盐腔’者,嘉、湖、温、台用之。惟‘昆山腔’止行于吴中。”万历、天启时王骥德云:“数十年来,又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出,今则石台、太平梨园儿遍天下,苏州不能与角什之二三。其声淫哇,不分调名,亦无板眼,又有错出其间流为两头蛮者,皆郑声之最,而世争矜趋痴好,

〔1〕 陆容:《菽园杂记》卷10。

〔2〕 祝允明:《猥谈》。

靡然和之”〔1〕。以这一时期各种戏曲声腔此起彼伏的浩大声势来看,职业戏班的演出在其中应是起到了推波助澜的重要作用。它们不仅成为新兴的戏曲声腔在各地得以传播和推进的重要载体,而且影响了时代和社会的欣赏趣好,为明清两代戏曲的繁盛演出积极地准备着观众。

明中期以后有关戏班活动的资料逐渐增多。嘉靖间的小说《金瓶梅》第六十三回中有西门庆为李瓶儿办丧事请海盐腔戏班来演出的描述;万历初年,苏州“夫古称吴歌所从来久远,至今游惰之人,乐为俳優,二三十年间,……好事者竞为淫丽之词,转相唱和。一郡之内,衣食于此者不知几千人矣。”〔2〕“苏人鬻身学戏者甚众,又有女旦、女生,插班射利,而本地戏子十无二三矣。”〔3〕万历、崇祯年间小说《梼杌闲评》第二回写临清知州为迎接上差看春,招了“戏子五十余班,妓女百十名,连诸班杂戏”;王尚书府中为老太太过生日亦请戏班演戏庆贺;张岱《陶庵梦忆》则记载了严助庙上元节设供,“五夜,夜在庙演剧,梨园必倩越中上三班,或雇白武林者,缠头日数万钱”及泰山香火演戏等情况〔4〕。据袁中道说,在北京,“万历三十八年庚戌,五月初一日,……予过东寓,偶于姑苏会馆前逢韩求仲、贺函伯,曰:‘此中有宴集,幸同人。’是日多生客,不暇问姓名。听吴优演《八义》”,“(万历四十四年四月)江陵闽藩理问李太和见召,偏觅名戏,得沈周班,演武松《义侠记》,中有扮武大郎者,举止语言,曲尽其妙。”〔5〕可见戏剧演出已经渗透到当时社会生活的各个方面,成为民众文化生活不可或缺

〔1〕 王骥德:《曲律》卷2,“论腔调”。

〔2〕 张翰:《松窗梦语》卷7。

〔3〕 范濂:《云间据目抄》卷2,“记风俗”。

〔4〕 张岱:《陶庵梦忆》卷4,“严助庙”、“泰安州客店”。

〔5〕 袁中道:《游居柿录》卷4,卷11。

的内容,而这其中绝大部分任务是由职业戏剧演出组织来承担和完成的。

与宋元相似,这一时期职业戏班的人数同样与其所需脚色数目相适应。徐渭《南词叙录》中列举的脚色有生、旦、外、贴、丑、净、末七种,故而清李调元《剧话》卷上有“五人,盖院本之制。八人为班,明汤显祖撰《牡丹亭》犹然;多至十人,乃近时所增益”之语。潘之恒《鸾啸小品·乐技》中记载的“郝可成小班”有十四个演员。王骥德《曲律》中则说:“今之南戏,则有正生、贴生(或小生)、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑(即中净)、小丑(即小净),共十二人,或十一人,与古小异。”〔1〕可以看到,随着脚色行当的扩展和剧本内容的丰富,职业戏班的组织规模呈现出不断扩大的趋势。

此时的职业戏班的生活环境相对于金元时期的路歧人已经有所改善。小说《柝柝闲评》第七回中所记载的北京城中出现了职业戏班聚居的固定场所:“西边有两条小胡同,唤做新帘子胡同,旧帘子胡同,都是子弟们的寓所”;而椿树胡同里,“沿门都有红贴子贴着,上写某班某班”。张岱《陶庵梦忆》中也记载作者往泰山进香,“未至店里许,见驴马槽房二三十间;再近,有戏子寓所二十余处”〔2〕。职业戏班的住所相对集中和固定,一方面便于营业演出的召集,观众可以方便地找到他们,同时也有利于戏班成员之间技艺的交流,提高演出的质量,并且也可以使得戏班演员的日常生活管理更加井然有序。由于职业戏班的流动性较强,人随班走,因此戏班的日常演出和衣食住行都需要纳入管理的范围。显然,组织规模的扩大及活动居住场所的固定意味着管理活动的复杂以及

〔1〕 王骥德:《曲律》卷3,“论部色”。

〔2〕 张岱:《陶庵梦忆》卷4,“泰安州客店”。

管理难度开始增大。

如前所述,在中国传统戏曲演员之间,常有家属或亲戚关系。我国早期的职业演出组织多由家庭成员为主体构成,演出组织中的成员常常具有血缘和亲属关系,这种情况在一定程度上延续到明清时期。陈芳先生总结道,据《燕兰小谱》、《日下看花记》、《众香国》等书,清代职业戏班演员中具亲戚关系者,如李琴官(保和文部)与李秀官(永庆部)为兄弟,陈汉官(宜庆部)为陈银官(宜庆部)之族弟,锡龄官(永庆部)乃景山梨园子弟。李琴官与李秀官虽分属不同的剧团,但吴长元题诗云:“狼借瑶卿与秀卿,两头蚕触损清名。梁谿风范从谁说,酥酪而今有弟兄。”可见具血缘关系之李氏兄弟,表演风格仍是一路。陈汉官之色艺演技固不如族兄陈银官,然“白面俏麻,风致楚楚”,亦“夙有名誉”。此可能缘于家族的濡染。锡龄官之父为宫廷戏曲演员,想来艺术造诣应在水准以上。锡龄官或有遗传天赋,或因幼承庭训,故“雅艳不浮”、“宜于苦戏”,著名于时。魏长生晚年改变戏路,多以锡龄官配搭。嘉庆道光年间的汪桂芬乃武生汪连宝之子。谭鑫培则为四喜班配角谭叫天之子。

此外很多的演员为师徒关系,如魏长生与陈银官、刘朗玉、蒋四儿(永庆部)等,杨四儿(宜成部)与王庆官(集庆部),刘芸阁与满囤儿(萃庆部),于永亭与谢玉林(萃庆部)等均是;另王五儿(萃庆部)与张六儿(萃庆部)为师兄弟。魏长生因“来都年近三旬”,特收陈银官为徒“以传其媚态”,“一时有出蓝之誉”;而刘朗玉承其师之余绪,“附骥名彰,演《烤火》、《闯山》、《燕(胭)脂》诸出,深得婉卿三昧。”蒋四儿,“所演皆梆子、秦腔,于羞涩中见娥媚之态,回视魂挑目招者,真桃李与台矣。”故魏派秦腔偏重柔媚风调,魏氏师徒均为个中翘楚,当红一时。又杨四儿之技未见所长,但以“妖艳”取胜,其徒王庆官亦以“浪荡妖淫”擅场;满囤儿长于跌扑

之技,或承自刘芸阁;于永亭未见称述,因其徒谢玉林而名显。王五儿与张六儿师出同门,色艺却有天壤之别。前者演《三荆记》、《打灶王》,“活泼可喜”;后者“脂粉登场,有似生色骷髅之消”〔1〕。

尽管仍有亲属为主组成戏班的情况,但明清时期职业戏班的家族性质已经逐渐淡化,非血缘关系的伶人搭班制度更加地普遍地建立起来。如《柁机闲评》中提到的在临清演出的魏云卿昆班和弋腔班、潘之恒《鸾啸小品·乐技》中记载的郝可成小班、侯方域《壮悔堂集·马伶传》中所载的南京兴化部与华林部等均是如此〔2〕。职业戏班大量吸收家族成员以外的人员加入,反映了职业戏剧演出组织成员来源的多样化,这有利于成员结构的新陈代谢、优化组合及人才的流动。通过外来人才的引进,可以不断加强组织内部的竞争力,从而提高演出水平。

这种演出组织方式的演进体现了职业戏剧演出团体为适应生存环境而发生的变化,并深刻地影响了中国后世戏剧演出组织的基本形式。清代初期的昆腔戏班脚色有“江湖十二脚色”之称,“副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人。谓之男脚色。老旦、正旦、小旦、贴旦四人,谓之女脚色。打诨一人,谓之杂”。加上其他人员,一个职业戏班的规模往往很大,“人数之多,至百数十人”。这样大的组织规模,显然也不是家族戏班可以容纳的。

〔1〕《燕兰小谱》卷4。见张次溪编《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社,1988年。本书所引之《日下看花记》、《金台残泪记》、《长安看花记》、《梦华琐簿》、《侧帽余谭》、《旧剧丛谈》、《梨园旧话》、《宜南零梦录》、《越缦堂菊话》、《北京梨园掌故长编》、《北京梨园金石文字录》、《燕都名伶传》、《燕归来稿随笔》、《北平梨园竹枝词荟编》等资料均收入该书,后不出注。以上参阅陈芳:《乾隆时期北京剧坛研究》,文化艺术出版社,2001年,第179页。

〔2〕张发颖:《中国戏班史》,第104页。

我们见到的有关清代的职业戏班资料表明,绝大多数的清代职业戏班都采用了伶人搭班制,当时扬州的乱弹腔戏班组织已相当自由:“郡城花部,皆系土人,谓之本地乱弹。此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人,自集成班”〔1〕。

相对于家族成员组成的戏班而言,伶人搭班制的负面影响则体现在原来由血缘纽带建立起来的紧密联系变得相对松散,为增强这种的团体的凝聚力,管理人员采用新的方法和制度加以应对显得十分必要。这些方法中颇为有效的便是参与修庙、筑路、修建义冢以及演出义务戏等团体公益活动。

在明代万历年间,汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》便记载了当时宜黄县1000多名宜黄腔艺人修筑戏神庙的事迹。汤显祖言道:“予闻清源,西川灌口神也。为人美好,以游戏而得道,流此教于人间。汔无祠者。子弟开呵时一醺之,唱罗哩噠而已。……大司马(按:谭纶)死后二十余年矣,食其技者殆千余人。聚而谕于余曰:‘吾属以此样老长幼长世,而清源祖师无祠,不可。’予问:‘倘以大司马从祀乎?’曰:‘不敢。止以田、窦二将军配食也。’”〔2〕进入清代,类似活动的记载更为常见。以山西地区戏曲碑刻记载为例,便有泽州县府城村玉皇庙康熙三十七年(1698)浙江清吏司致仕郎中卫立鼎碑,记述了某戏班磕头郭万枝增建咽喉祠之事;晋城市青莲寺嘉庆二十二年(1817)候选教谕李中和碑,记录了鸣凤班主动开拓、荡平朝山进香之路的善举;道光九年(1829)贡生乔齐耕碑又记有“行戏四十余年”的鸣凤班重修青莲寺玄帝殿的经过;泽州县望城头村开元宫同治十三年(1874)《重

〔1〕 李斗:《扬州画舫录》卷5。

〔2〕 汤显祖:《宜黄县戏神清源师庙记》,见陈多、叶长海选注《中国历代剧论选注》,湖南文艺出版社,1987年,第148页。

修开元宫庙碑记》，记载了几个戏班合修戏神庙的事迹〔1〕。北京的情况也是如此。据乾隆五十年（1785）年《重修喜神祖师庙碑志》记载，当时有双和班、保和班、裕庆班等三十余个职业戏班参与了崇文门外精忠庙的整修；道光七年《重修喜神殿碑序》中则云：“燕都精忠鄂王庙侧，旧有喜神圣殿，连年频遭风雨，以致殿宇朽坏。为此同人乐助，庀材鸠工。有者重修重补，无者新创新建。期年前后落成，上下焕然一新，庶还答报圣恩有所，尤欣神人共受其庇，非敢妄为壮观娱目，实如慎终追远，至意谨序。”参与这次整修的有和成班、双和班、三庆班等二十余个职业戏班。其中庆成班补修后阁墙垣，春台班重修阁上下神像，嵩祝班则负责阁上彩画及两廊的修缮，并云：“所有京城大小各班累年修理油饰，恭勒于上，永垂不朽”〔2〕。戏班如此热情地参与到此类团体活动中，既可以通过为戏神祖师建造修缮庙宇，正本清源，强化组织成员的自我意识、自尊意识和归宿感；同时通过此类集体活动，也便于对其成员实施“团体化”，帮助戏班成员了解、认同和遵守组织的观念和规范。

此外，职业戏班还通过建立梨园会馆（亦称梨园公会）这样的演员的社团组织来增强整个行业组织文化的亲和力与约束性。在北京，最早的伶人社团活动始见于雍正十年（1732）之《梨园馆碑记》，梨园界共同集资在右安门内陶然亭（今已磨毁）建立义冢、勒石为记，目的在使“梨园之子生而有业、死而有托也已”〔3〕。张次溪《燕归来簪随笔》“梨园馆条”，考述梨园馆设立缘由云：“北京梨园子弟，多来自江南田间。或因避乱，或以年荒，侨居坊久，渐成土

〔1〕 冯俊杰等编著：《山西戏曲碑刻辑考》，中华书局，2002年，第24页。

〔2〕 张次溪编：《北京梨园金石文字录》。

〔3〕 同上。