



上海市学术著作出版基金

熊静 著

清代内府曲本研究



上海人民出版社 上海书店出版社



上海市学术著作出版基金

博士文库

熊静 著

清代内府曲本研究



上海人民出版社



上海書店出版社

图书在版编目(CIP)数据

清代内府曲本研究 / 熊静著. —上海: 上海书店出版社, 2018.9

ISBN 978-7-5458-1712-6

I. ①清… II. ①熊… III. ①古代戏曲—剧本—研究—中国—清代 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 196772 号

责任编辑 盛 魁 解永健

装帧设计 夏 芳

清代内府曲本研究

熊 静 著

出 版 上海书店出版社
(200001 上海福建中路 193 号)

发 行 上海人民出版社发行中心
印 刷 上海商务联西印刷有限公司

开 本 635×965mm 1/16

印 张 33.25

版 次 2018 年 9 月第 1 版

印 次 2018 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5458-1712-6/I.448

定 价 115.00 元

清代内府曲本研究



序

黄仕忠

长期以来，戏曲史研究者关注的重点是民间的戏曲，着眼点是以乡村祭祀为中心的演剧或城市的商业化为中心的演剧。至于帝室与王公贵胄相关的演剧，被认为至多是代表了奢华与靡费，于戏曲史几乎无足轻重，因而也较少给予正面的评价。以清代内廷演剧而言，究竟具有何种价值，似乎依然要打上一个问号。

事实上，在民国初年，关于清代帝后对演剧的参与，学者曾有过很高的评价。

1937年，王芷章以北平图书馆所藏清升平署戏曲档案文献为基础，撰成《清升平署志略》一书，由商务印书馆出版，他在书中提出：清代戏曲之盛，在于“俗讴民曲之发展，为他代所不及也。若其致是之因，则不得谓非清帝倡导之功，而其中尤以高宗（乾隆）为最有力”（第2页）。

王芷章所利用的这批文献，原系北京大学教授朱希祖从冷摊收购而得。朱氏曾据此撰《整理升平署档案记》，载1931年《燕京学报》第10期，“略谓近百年戏曲之流变，名伶之递代，以及宫廷起居之大略，朝贺封册婚丧之大典，皆可于此征之。后因此珍贵史料，涉于文学史学，范围太广，并世学人，欲睹此为快者甚多，而余之志趣，乃偏于明季史事，与此颇不相涉，扃秘籍于私室，杜学者之殷望，甚无谓也。乃出让于北平图书馆，以公诸同好”。朱希祖为王氏之书撰写了序文，不仅激

赏王氏的前述观点,而且补充说:“王君所推重之乱弹,谓为真正民间文学者,正发生于道光、咸丰以后,且其倡导之功,不得不推之清慈禧太后。”(第3页)

但王、朱二人也仅仅是点到而已,在此后相当长一段时间里,他们的观点并没有得到学者的回应。到了20世纪50年代之后,学者所撰的戏曲史著作,更多突显的是历代帝王禁毁小说、戏曲的事例,在政治意识上,实际是将宫廷与民间对立起来,强调皇朝对于戏曲活动的负面作用。例如周贻白先生的《中国戏曲史纲要》(中国戏剧出版社,1979),只是在第22章“内廷大戏及其排场”,正面叙述了内廷演剧与舞台美术、闯关等问题,肯定了宫廷舞美通过民间艺人入宫演剧而产生的影响(第391—401页)。张庚、郭汉城先生主编的《中国戏曲通史》(中国戏剧出版社,1982)也相类似,设“宫廷戏曲的舞台艺术”一节,介绍宫廷演剧的概况、戏台、舞台设备与彩灯砌末、服装与化妆(第278—319页),实际上是把具体的技术性事例,作为戏曲史上之现象写入史书,而没有对宫廷演剧之于戏曲史的影响做出评价。在相对晚近出版的廖奔、刘彦君伉俪合撰的《中国戏曲发展史》(山西教育出版社,2000)中,虽辟专章叙述“清宫廷演剧状况”,但也只是在叙述“优秀京剧艺术”的形成过程时,才有条件地肯定说:“其中不能说没有清代宫廷戏台的陶冶之功。”(第177页)这三部不同时期的代表性戏曲史著作,都只是从舞美、戏台等方面,有条件地说到清代宫廷演剧的影响,其视野、角度,可谓惊人地一致。

也有剧种史的研究者,曾就清廷演剧对京剧的影响作过正面表述。如马少波等先生合编的《中国京剧史》(中国戏剧出版社,1990),设专节阐释“清代宫廷戏剧在京剧形成与成熟中的作用”,并将其“积极影响”归纳为三点:

(一)以皇室雄厚的财力物力,为戏曲的发展提供丰足的物质基础。

(二)为了提供排演的定本和供帝、后阅览的“安殿本”,提高了剧

本的文学性,并使之相对的稳定,从而流传后世。

(三)在舞台艺术(表演、音乐)上,帝、后是高标准,严要求。这对于京剧艺术的规范化、程式化,起了积极作用(第235页)。

这里所列的“积极影响”依然十分有限。其后,丁汝芹先生撰《清代内廷演戏史话》(紫禁城出版社,1999),对内廷演剧活动作了较为全面细致地梳理,但其戏曲史观基本上仍处于《中国戏曲通史》的观照之下。

一般认为,所谓的戏曲,主要包含舞台演出与剧本文学两个方面。舞台被视为更具本原性的;而剧本的撰写,主要从文学一路,为了解古代戏曲的发展历史留下了可供追溯的原始材料。以此而论,演剧主要是一种娱乐性的活动。戏曲表演艺术,是由无数代民间艺人累积而形成一套程式体系,似乎很难想象宫廷演剧能够对此有什么贡献。在说到借助皇家“雄厚的财力物力”而在舞美、服饰、化妆、戏台等方面尚可称道时,读者能够联想到的,便只有“穷奢极欲”之类的评价。另一方面,从剧本创作的角度来看,宫廷戏剧大多属于歌功颂德之作,例如《四海升平》《法官雅奏》之类,从题目便可以知道不外乎一片颂扬之声,内容也自然贫乏无趣,很难想象对社会现实的批判性作品会出自宫廷戏剧作家之手。所以,从这种习惯视野来看,宫廷的戏剧创作、演剧活动,很难找到有价值的亮点。前引三部戏曲史书作如此表述,也有着其逻辑依据。

不过,如果转换一个视角,我们可以发现,事情并不是这么简单。

演剧本身首先是一种经营性商业活动,需要有消费市场来支持。在传统中国社会里,演剧既与祭祀、节庆娱乐相关联,也常被用作社交活动的平台。这种社交平台,既有文人士大夫的雅集,也有商界名流、社会贤达的聚会,同时,还是政治性活动的一个组成部分。翁同龢(1830—1904)在日记里记述了自己在宫内“赏听戏”的经历,三十余年间,记录所见内廷演剧多达140余次,其中可见内廷演剧的功能,一为礼仪,二为娱乐。被“赏听戏”的对象,主要为“近支王公”和朝廷重臣。

这些重臣包括军机大臣、六部尚书、内务府大臣、御前大臣、上书房大臣、南书房大臣、理藩院大臣等，观戏的座次也是他们身份地位的标志。翁同龢在同治元年(1862年)初次获“赏听戏”，座次在第五间，二十年后他升任军机大臣，座次才升到第三间。他感慨“廿年来由第五间至此，钧天之梦长矣”。〔1〕这既是观剧的座位的变迁，同时更是政治待遇、在皇上心中地位的变迁。翁氏在观剧问题上，也曾向皇上提出“节制”，但有大臣反对，因为这是皇家的“礼典”，即并非单纯的娱乐活动。说明这种演剧活动，是皇家表达臣民亲疏关系、身份地位的一个重要方式，从而是一项正常的“行政性开支”。皇家演剧的排场，也有着向臣民、属国展示本国高雅艺术的功能。

在清代演剧所赖以生存发展的消费对象之构成中，乡镇农民、城市平民、商人、文人、官员、王公贵人乃至内廷皇室，组成了一个由低到高、层次分明的金字塔式结构。我们以往习惯于挑出一个“最重要”“最根本”的层次，其实在这个结构中，每一个层次都有其不同的功能，都是不可或缺的。

人类社会的发展，也是一个文明、文化演进的过程。在这个过程中，当基本的生存需要得到满足之后，娱乐业便必然会成为时兴的行当。虽然在古代社会的正统观念里，商为末、农为本，嬉娱玩赏令人玩物丧志，理当严律，但事实上商业活动仍顽强地存在，并且成为社会经济发展的支柱产业之一，特别在明清时代，其作用益发重要。只要“游于艺”之类的观念存在，则紧张工作学习之余，适当娱乐，便是人们调节身心的必要内容。

演剧本身是从唐宋的百戏伎艺中脱颖而出的，在20世纪西方电影等传入之前，一直独占娱乐业的鳌头。而元、明及清初文人曲家与评论家的努力，让戏曲的文本创作从“士夫罕留意”的低下地位，“进而

〔1〕 以上参见黄卉《同光年间清宫演戏宫外观众考——以〈翁同龢日记〉为线索》一文，载《清风雅韵：清代宫廷戏曲学术研讨会论文集》，北京：故宫出版社，2015年版。

与古法部相参”，进入“乐府”的行列。到明代中叶之后，“传奇”作为一种新兴的文体，逐渐为占社会主流的文人士大夫所认可，并因为他们的认可与参与，大大提升了戏曲的社会地位，这也意味着戏曲打通了上升之路，借此占有了从底层到上层、包含社会各个阶层的巨大的消费市场。这个市场本身足以让演剧活动、戏班、新兴声腔得以生存发展，构成巨大的“第三产业”。入清之后，演剧进入皇家祀典、国务活动，更是打开了戏曲进入“政府消费”和“高端市场”的通道。雍正年间废除乐户制度，“禁止外官蓄养优伶”，表面上看来是对演剧活动的限制，其实它主要限制是官员的家班，以及官员的有关消费，同时也意味着演剧娱乐市场向社会全面开放，这使得原先以达官贵人为主要消费对象的昆班因之明显走向衰落，并为花部地方声腔的蓬勃兴起打开了大门。乾隆一朝数次大庆，邀请各路戏班进京演出，这也为花部演剧提供了崛起的契机，促成了地方声腔、戏班迅速兴盛，在花部和雅部对消费市场的竞争中，花部从此占有优势，而清代的演剧活动，也由此进入更为繁盛的时期。

清皇族作为“最高端”的消费者，自其入关之后，就一直把戏曲作为娱乐消费项目。康熙时期就开始设立南府等机构，来组织管理宫廷的演剧。皇家演剧在乾隆末年达到鼎盛，最多时曾有上千演员构成庞大的“皇家剧团”，不仅组织文人、官宦来写作剧本，而且君王每次出巡，各地都以新创戏本迎接銮驾，花团锦簇，歌舞升平。道光以后，改设升平署，规模大大缩减，但演剧活动并未减少。同治、光绪以后，演剧人员的组成方式也有所变化，即从完全由皇家出资培育、供养演员，完全用于自我消费，转向向社会“购买服务”，请戏班、演员入宫演出。这种打上皇家印记的消费行为，对于扩大“演剧”这种“商品”的社会影响力，拓展戏曲消费市场，促进戏曲的繁荣，具有无可估量的价值。

所以，内廷皇室参与演剧的意义，主要不是他们为市场“生产”了什么新的产品，而在于他们作为社会资产的最大拥有者，在“演剧消费”中所起到的作用，以及他们对于整个演剧市场的存在与拓展中所

承担的功能。其意义不在于具体的创作与创新,而主要在于这种介入对于整个社会的号召性影响。所谓上有好之,下必甚焉。当演剧这种元明时代不能用于严肃场合的表演艺术,在清代皇家的示范下,终于可以从半遮半掩中,转向堂堂正正的演出,它对于戏曲占有整个娱乐业市场的最大份额,无疑有着决定性的意义;它对戏曲娱乐业这个“文化市场”的发展,也是意义重大的。

所以,当演剧进入“政府消费”之后,其释放出来的能量,正是需要我们认真考虑的问题。

乾隆十六年(1751年)太后六十岁生日、三十六年(1771年)太后八十岁生日、乾隆五十五年(1790年)皇帝本人八十寿诞,这三次大庆相关的典礼,邀请各地戏班进京演出,表示与民同乐,也借以彰示皇朝盛世。乾隆一朝太后的两次生日庆典,令南北各地戏曲声腔汇聚京城,乾隆的大庆,更是形成四大徽班进京,成为清代戏曲发生转折的重要节点。乾隆朝的这三次庆典花费几何,今不得而知。有档案可查的是,光绪二十年(1894年),为庆祝慈禧六十“整寿”,皇家曾耗费白银五十余万两。今日看来,诚为巨大的靡费。殊不知在王朝时代,家即是国,耗资巨万演剧,在娱乐以外,尚有展示国力,彰显盛世,表明国家治理有方,凝聚民心的作用。从这个角度来看,清朝宫廷演剧的花费也就不难理解了。

在皇家频繁的演剧活动中,“近支王公”列为观剧者,也因此而必然发展成为爱好者,以及演剧活动的推动者。我们编校《清车王府藏戏曲全编》(全二十册,广东人民出版社,2013年版),收录了从道光到光绪间的一千余个戏曲剧本,可以说这个时期京城地区曾经演出过的六七成的剧本,都已经包括在这里了。而这仅仅是一个“车”姓蒙古亲王的收藏,其他王府的情况,也应大致与此相类似。由此也可推想,这个阶层所构成的“高端市场”,对于晚清京城演剧的兴盛,会起到怎样的作用。

以此而论,王芷章说乾隆皇帝对于演剧史的意义,便在于他个人

的喜好和展示的庆典活动,让各种声腔、各地戏班堂堂正正进入京城市场,又可以借助在京城市场获得的影响力,辗转其他地区,从而有力地推进各种地方化新声腔的改造、衍化,以及新生。

同样,朱希祖说慈禧太后对戏曲发展的功绩,也由此可以得到解释。慈禧对皮黄的喜爱,无疑对皮黄戏曲在清末走向兴盛至为重要。程长庚、谭鑫培等人入内廷为太后、皇帝演出,这是皇权社会对艺人的最大光荣,对于艺人自身的“品牌塑造”,更是意义重大。另一方面,清廷挑选演员入皇宫演剧,也必然有其“德艺双馨”的要求,这意味着皇家对于这些民间演员的认可,而当他们重新回到民间演出市场时,号称“内廷供奉”,这种经历成为他们的重要资历,大大提升了他们的演艺“品牌”,也意味着巨大的市场号召力。所以,这种被挑选,在某种意义上,意味着受官方肯定。这是一种重要荣誉、最大认可,对于演员此后在演艺方面的发展、演出市场价值的增长,意义重大。

平心而论,宫廷的主要功能,是“利用”戏曲,而不是戏曲的“生产”。皇家的一举一动,代表一个政府的行为,对于演剧市场有着巨大的影响力。居于市场最顶端的这个阶层,对于演剧史的意义,便是其巨大号召力、影响力,会影响整个市场的走向。处于市场底端的那个阶层,可能是最有活力的。但在乡村、乡镇,消费空间有限,市场空间有限,演剧必然向上努力,进入城市,才能有更大的市场,获得生存发展的空间。例如浙江嵊县的越剧,便是进入上海后,重新根据市场需要而发展出独特的、为市场认可的演出方式,从而取得巨大的成功。而在城市的戏班、名角,则不断寻求官家、商人、社会名流的认可与支持,以获得更大的市场份额。在这个金字塔结构上,各个阶层是怎样发出自己的“力”,然后在一个更高的层面上构成“合力”,以推进戏曲的发展,是值得深入研究的课题。

事实上,“高端市场”对于演剧活动的贡献,在晚清、民国时期,依然发挥着作用。如果没有罗瘿公、齐如山等人的发掘,就不会有梅兰芳等名旦的崛起。而一批商业巨子成为京剧爱好者,因他们的介入、

掬扬,助成了梅兰芳广泛的演出机会和巨大的影响力。这种“造星运动”,也是戏曲得以兴盛发展的一个重要推动力。当晚清之后,戏曲演出成为巨大的商品市场的一个分支的时候,商业活动所需要的营销、策划,也成为演剧兴盛的保障之一。张彭春等人组织安排梅兰芳在美国演出并产生巨大的国际影响力,可以视为一例。

以此而论,作为在社会各阶层演剧消费中居于最高端的宫廷演剧,有着巨大的研究空间,有待于我们深入拓展。

而事实上,我们对于清代内廷演剧的基本文献的存藏情况,还不是很清楚。特别是在十年前,我们能够看到的只是《故宫珍本丛刊》里收录的一些剧本,还有周明泰从内府档案里摘抄的一些资料,以及我们在海内图书馆里寻访到的从升平署散出的零散的文献,包括东京大学东洋文化研究所双红堂文库藏的一百余种“库本”。所以,我们还需要在广泛调查的基础上,编制一部现存内廷剧本的总目。也就是说,首先需要从最基本的资料入手,做基础文献的发掘、梳理、研讨工作,然后才能真正推进内廷演剧的研究,才能从宏观视野重新认知内廷演剧对于整个戏曲发展史的意义。

也正是有感于此,十年前,熊静在考虑博士论文选题时,选择了“清代内府曲本研究”这个题目,因为她的学科背景是图书馆学专业文献学方向,我觉得版本目录学应该是她的基础,所以建议她从第一手文献出发,先编制一部《清内廷所藏剧本总目》,作为后续研究的基石,然后再就相关的问题,展开研讨。她愉快地接受了这项任务,并且很快就找到了感觉,所以进展良好。

2010年9月到2011年9月,在矶部彰教授的帮助下,熊静获得了到日本东北大学作访问研究的机会。矶部教授当时正承担“清代内府演剧研究”这个日本文部省的重大课题,组织一批从事戏曲小说研究的学者,分头进行有关研究。熊静的选题,正与之相契合。在矶部教授指导下,不仅编目、文献探讨等工作取得较快的进展,而且熊静大大拓展了视野,体悟日本学者的做事方式,收获良多。她还利用日本所

藏的一些有关内廷演剧的珍稀文献开展研究,形成学术成果,例如她写的关于大阪中之岛图书馆所藏《升平宝筏》的讨论文章,就是其间的成果之一。

2012年,熊静顺利完成学业。她的毕业论文达60余万字,前半部分为内廷演剧剧本的专题研究,后半部分则是《清内廷所藏剧本总目》(稿),在论文答辩时,受到全体专家的高度肯定。其后,她赴北京大学随王余光教授做博士后,利用北京地区所藏内廷演剧有关文献,对论文作修订补充,现在取其中研究部分,作为十年努力的阶段性成果,正式出版。她所编的《清代宫廷戏曲文献总目长编》也完成了初稿,待细致打磨后另行出版。

近十年中,关于清代内廷演剧的研究,也渐成热门。故宫博物院故宫学研究所于2013年5月召开学术研讨会,故宫博物院和中国人民大学、北京外国语大学合作于2015年11月召开了学术研讨会。升平署旧藏的文献,更是渐次公布于世。先是朱希祖转让的那批升平署旧藏档案和剧本,2011年由中华书局影印出版;随后故宫博物院图书馆所藏的两万多册剧本,也在2016年由故宫出版社影印出版。这意味着清代内廷演剧的研究,进入了一个新的阶段。难得是一批年轻的学者,进入这个领域,其中如张净秋、谷曙光等位,做出了引人注目的成绩。

熊静此前发表的一系列有关内廷演剧研究的论文,已经受到了学界的关注。现在,她的博士论文经过修订充实后以完整的面貌出版,作为这个领域的最新成果,可以大大丰富我们对内廷演剧的认识,对于进一步了解内廷演剧对于清代戏曲发展史的价值,也具有重要的意义。

我期待着有更多的年轻学者,投入这个领域的研究。

是为序。

2017年4月30日

摘 要

清代内府曲本是指曾在清代宫廷演出或保存的戏曲剧本。自1924年首次大批散出以来,这批曲本屡经辗转,命运多舛,今分藏于世界各地的收藏机构和私人藏书家之手,而学界一直对于其整体收藏状况以及存本数量不甚明晰,使其具有的文献和史料价值未能得到充分发掘。本论文以清代内府曲本为研究对象,首先根据前人对内府曲本整理编目的成果和近年来出版的多种影印丛书,对现存内府曲本的内容、数量、版本情况进行著录,对于部分稀见版本,辅以实地调查,补充版本信息。在此基础上,对内府曲本的相关问题进行研究。借助内府曲本和清代宫廷戏曲演出档案,对内府本研究中一些容易混淆的概念作出界定。并对1924年以来,清内府曲本和档案的流散情况作了梳理,介绍了各主要收藏机构和个人的藏书来源及目前的存藏状况。其后,按照内府本的分类,对其中的仪典剧和连台大戏作个案研究。通过清仪典剧与唐宋教坊致语、明脉望馆本“教坊编演”杂剧之间的比较,从内容和结构上对清内府本的来源进行了分析,认为明清内府本继承了宋代以来宫廷承应戏的传统,在结构和内容上都保留着明显的前代遗存。《劝善金科》《升平宝筏》是清官连台大戏中,已被发现有康熙时期抄本传世的两种。两剧的康熙时期抄本,传本较多,不同版本间差异较大。在对各种传本进行文本校勘的基础上,结合清代史料,对两剧康熙抄本的版本序列提出了看法,并对两剧的稀见版本,如大阪府立中之岛图书馆藏四色精抄本《升平宝筏》、北京大学图书馆藏

《救母记曲本》等进行了考证。《昭代箫韶》是清宫连台大戏中唯一被完整翻改为皮黄本的一种,通过对其诸声腔版本的比较,考察了内府本在昆弋腔向皮黄腔过渡过程中发生的变化,讨论了宫廷演剧在声腔变革过程中起到的作用。

关键词: 清代内府曲本 九九大庆 升平宝筏 劝善金科 昭代箫韶

目 录

序	1
摘要	1
绪 论	1
第一节 研究对象及选题意义	1
第二节 研究方法	7
第一章 清代内府曲本和内廷演剧概述	10
第一节 概念界定	10
第二节 清代内府曲本的分类	41
第三节 清升平署文献聚散考	58
第四节 清代内廷演剧的变迁及其艺术特征	74
第二章 清代内府曲本研究述评	92
第一节 清代内府曲本研究综览	93
第二节 清代内廷演剧制度研究述评	115
第三节 清代内府仪典剧研究述评	123
第四节 清代内府连台本戏研究述评	127
第五节 清代内府传奇、杂剧研究述评	156
第三章 清代内府仪典剧研究	174
第一节 内府本中的仪典剧	174

第二节	清内府仪典剧源流考	180
第三节	脉望馆本教坊编演杂剧和清内府仪典剧	208
第四节	北京大学图书馆藏《九九大庆》考	224
第五节	《四海升平》考	248
第六节	跳灵官、净台咒及清内廷演剧的开场仪式	265
第七节	“跳加官”“跳财神”及连台大戏的开场	289
第四章	《升平宝筏》考	300
第一节	《升平宝筏》版本述略	300
第二节	康熙旧本系统《升平宝筏》考	307
第三节	大阪府立中之岛图书馆藏《升平宝筏》考	338
第四节	内府本西游戏“唐僧出身”故事考	362
第五节	本章小结	394
第五章	《劝善金科》考	401
第一节	《劝善金科》版本述略	401
第二节	北京大学图书馆藏《救母记曲本》考	407
第三节	国家图书馆藏康熙旧本《劝善金科》考	419
第四节	五色刻本的民间流传——五色抄本及五色重刻本	439
第六章	《昭代箫韶》考	447
第一节	《昭代箫韶》版本述略	447
第二节	《昭代箫韶》的第一次改编——四字昆弋腔本	451
第三节	《昭代箫韶》的第二次改编——皮黄本《昭代箫韶》	458
结 语	清代内府曲本研究展望	477
参考文献		484
后 记		508
修订再记		512