

超越宮廷：論清代宮廷戲曲的 制度變遷及其民間影響^{*}

胡光明^{**}

提 要

學界關於清代宮廷戲曲的制度研究，多關注晚清昇平署的變遷，特別是外學進入宮廷，卻在宮廷如何影響民間的問題上有所不足。本文以宮廷內外的戲曲互動為視角，考察宮廷戲曲的制度變遷及其對民間演劇的管理與影響：首先，清初宮廷戲曲機構發展為內務府管理下的南府、景山，將外朝與內廷演戲統一於皇權之下的儀典與教化，樂戶制度的廢除改變了伶人的身分，極大影響民間戲曲的生態。其次，從南府、景山的外學民籍與旗籍伶人，到昇平署屢次裁退與引進的外學伶人，「自下而上」的「進」與「自上而下」的「退」，都使宮廷演劇始終與民間演劇相互流通，相互影響。第三，內務府架構下的宮廷戲曲，經由京師精忠廟梨園公會與蘇州老郎廟梨園總局管理全國戲班，在採擇吸收民間戲劇的同時，也在文化建設與政治審查上管理著民間演劇。

關鍵詞：宮廷戲曲、民間演劇、制度變遷、內務府、昇平署

^{*} 收稿日期：2020年4月23日，通過日期：2020年8月1日

^{**} 香港理工大學中國文化學系導師

清代宮廷演劇繁盛，歷有清一代而不稍衰。歷朝帝后固然都對戲曲有著濃厚的興趣，宮廷演劇的機構與制度，更加保證了清代宮廷內、外戲劇的流動、管理與影響。要而言之，清初在明代教坊司和鐘鼓司的基礎之上，改革成為南府、景山，隸屬於負責皇室事務的內務府，將外朝和內廷演劇的功能統一管理。同時，廢止女樂與樂戶制度，從江南與京師挑選民間藝人進入宮廷，從而帶動了民間戲曲的競爭與繁榮。道光初年，南府、景山改為昇平署，裁撤外學。此後屢次引進、裁退外學伶人，極大促進了宮廷與民間的互動與影響。在探討清代宮廷演劇的制度變遷方面，學者一向注目於晚清昇平署的成立及其管理，而較少考察清初宮廷演劇機構的演變及其意義，¹ 本文將加以補充，尤其注意宮廷戲曲對於民間演劇的參與及影響。縱觀清代宮廷演劇的發展，我們始終可以看到「內」與「外」的辯證關係，這既包括宮廷演劇中的「內廷」與「外朝」，也包括宮廷內、外的戲劇發展及其相互交流。宮廷戲曲不止於宮廷，更有宮廷對民間的管理與影響。

¹ 參見：丁汝芹，《清代內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社，1999），頁 1-33；朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》（北京：中國書店出版社，2007），頁 1-23；幺書儀，《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006），頁 1-57；楊常德，〈清宮演劇制度的變革及其意義（上）〉，《戲曲藝術》，1985 年第 2 期，頁 89-96；楊常德，〈清宮演劇制度的變革及其意義（下）〉，《戲曲藝術》，1985 年第 3 期，頁 98-103；溫顯貴，〈從教坊、南府到昇平署——清代宮廷戲曲管理的三個時期〉，《湖北大學學報（哲學社會科學版）》，2006 年第 2 期，頁 206-209；楊連啓，〈論清朝宮廷戲曲的兩次輝煌〉，《戲曲藝術》，2011 年第 2 期，頁 79-82、126；趙揚，〈清代宮廷戲曲活動綜述〉，《紫禁城》，2013 年第 11 期，頁 25-33。英文研究，可見：Ye Xiaoping, *Ascendant Peace in the Four Seas: Drama and the Qing Imperial Court* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2012), pp. 1-56.

一、「內」、「外」兼及：清代前中期宮廷演劇機構的變遷及伶人的流動

制度之變遷，首在機構之設立與興廢。簡而言之，清代宮廷演劇，改變了明代宮廷演劇分外朝與內廷、分別由教坊與鐘鼓司承應的情形，而逐漸統一由內務府架構下的南府、景山承應。雖分南府與景山，實則同屬內務府管轄，同樣包含著太監伶人與來自民間的學藝人，二者既共同承擔宮廷演戲的職能，又具有相互競爭的特點。這種機構隸屬與人員組成上「內」、「外」兼及的特點，使得清代帝王可以通過內務府系統，直接掌握與控制宮廷內、外的戲劇。無論是機構設置與職能轉換，還是伶人的來源與出、入宮廷的轉移，都包含清代歷朝帝后的旨意。

明代的宮廷演劇管理有內、外之分。凡外朝宴饗之用樂，均有教坊司承應，隸禮部。而遇內廷演劇，則由中官「二十四衙門」之鐘鼓司承應。清代入關之初，繼承明代制度，宮廷演劇分別由教坊司和鐘鼓司承應。

（一）從教坊司到和聲署

教坊司在明代宮廷演劇中具有十分重要的地位。《明史·樂志》：「又置教坊司，掌宴會大樂」，「殿中韶樂，其詞出於教坊俳優……及進膳、迎膳等曲，皆用樂府、小令、雜劇為娛戲。」²《萬曆野獲編》卷十「翰苑設教坊」條：「教坊司專備大內承應，其在外庭，維宴外夷朝貢使臣，命文武大臣陪宴乃用之……又賜進士恩榮宴亦用之。」³由

²〔清〕張廷玉等撰，《明史》（北京：中華書局，1974），冊5，卷61，頁1500、1507。

³〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959），上冊，頁271-272。

此可見，明代教坊司負責外朝朝會宴饗時獻藝，面對的是文武百官或者外國使節，因此，由教坊司承擔的演出事務須顧及體面，所演節目多祝壽慶賞、歌功頌德之作。《脈望館鈔校本古今雜劇》中保存的「本朝教坊編演」的劇目有 18 種，如《眾群仙慶賞蟠桃會》、《祝聖壽萬國來朝》、《眾天仙慶賀長生會》、《感天地群仙朝聖》等，劇目內容較多雷同之處。⁴

清初的教坊基本繼承了明代教坊制度，始於滿清入關之前。《開國方略》載，崇德三年，禮部承政祝世昌奏請禁止陣獲良人婦女賣充樂戶，上諭言「祝世昌豈不知樂戶一事，朕已禁革」。⁵清太宗雖言已禁革樂戶，但在實際的爭戰中，仍然存在著大量的良人婦女被賣充樂戶的情形。而樂戶，即是教坊制度的基礎。《清朝文獻通考》卷一百七十四載：

國初亦設立教坊司，而朝會宴享所奏，有用時俗曲調者，蓋沿明代之舊也……至於傳奇、雜劇，倡自元人，相沿不廢。然其定音取調，古法猶存，且艷曲淫詞，久經禁止，是雖遊戲俗樂，亦足以感人心而導和氣焉……我朝初制，分太常、教坊二部。太常樂員，例用道士；教坊則由各省樂戶挑選入京充補。凡壇廟祭祀各樂，太常寺掌之；朝會宴享各樂，教坊司承應。⁶

於是，這便給予朝會宴饗之「傳奇、雜劇」等俗樂得以合理存在的解釋。剔除了「艷曲淫詞」的污名之後，俗樂一方面淵源有自，「古法猶存」，另一方面還具有「感人心而導和氣」的教化功能。宮廷戲曲

⁴ 陶慕寧，〈明教坊演劇考〉，《南開學報（哲學社會科學版）》，1999 年第 6 期，頁 107。

⁵ [清] 俞正燮撰，塗小馬等校點，〈除樂戶丐戶籍及女樂考附古事〉，《癸巳類稿》（瀋陽：遼寧教育出版社，2001），冊 2，卷 12，頁 423。

⁶ [清] 清高宗敕撰，《清朝文獻通考》（杭州：浙江古籍出版社，1988），冊 1，卷 174，頁 6375。

採用「傳奇、雜劇」的俗曲，自然也給了民間「傳奇、雜劇」的發展動力。由宮廷而帶來的戲曲娛樂遂在清代大為盛行。

不過，清朝統治者在沿襲明代教坊承應演劇的同時，也進行了相應的改革與調整。值得關注的變化有二：其一，順治年間關於女樂的興廢；其二，雍正年間除樂戶籍，改教坊司為和聲署。就前者而言：「（順治元年，1644）凡宮內行禮燕會，用領樂官妻四人，領教坊女樂二十四名，於宮內序立奏樂。」⁷「（順治）八年（1651），奉旨停止教坊司婦女入宮承應，更用內監四十八名。」⁷「順治十二年（1655），復用女樂四十八名。」⁸「至十六年（1659），復改用太監，遂成定制。」⁸就後者而言：「康熙十二年（1673），覆准直省府州縣拜迎芒神、土牛，勒令提取伶人娼婦者，嚴行禁止。」⁹「雍正元年（1723）夏四月戊辰，除山西、陝西教坊樂籍，改業為良。」⁹樂戶廢除後，「更選精通音樂之人，充教坊司樂工。」¹⁰「（雍正）七年（1729），改教坊司為和聲署，裁奉靈韶舞等官。」¹⁰

那麼，什麼是樂戶、女樂？樂戶與教坊有何關係？清朝宮廷在沿襲明代教坊制度的同時，為什麼要取消女樂？雍正帝為什麼下旨取消樂戶？

首先，教坊之人，乃由各省樂戶挑選入京充補，也承擔著管理天下樂籍的功能。所謂「樂戶」或「樂籍」，為明永樂時不附靖難之人，遂編為樂籍，世世不得為良者。又有歷朝歷代之戰爭喪亂後的良民婦

⁷〔清〕崑岡等奉敕撰，《清會典事例》（北京：中華書局，1991年據光緒二十五年[1899]石印本影印），冊6，卷524，頁1043。

⁸〔清〕俞正燮，〈除樂戶丐戶籍及女樂考附古事〉，《癸巳類稿》，冊2，卷12，頁424。

⁹〔清〕俞正燮，〈除樂戶丐戶籍及女樂考附古事〉，《癸巳類稿》，冊2，卷12，頁424-425。

¹⁰朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁2。

女，輾轉流落樂籍者。所謂「女樂」，即樂戶中的女眷。樂戶中的男丁，一般掌管樂器，同時也兼有表演職能。而其女眷，在表演之外，更多成為以聲色娛人的「妓女」。明清兩代的樂戶，實際上是世代傳承的職業藝人。自地方省府州縣至京師，樂戶統一於教坊司的管理，而地方與京師祭祀城隍、關公及迎神賽社等活動，則是樂戶施展技藝的好場所。¹¹ 另一方面，女樂的「妓女」性質也是不能忽視的。明代的教坊兼有宮廷樂舞執行機構與世俗行院兩種身分，都是以樂戶為介質而聯繫起來的。¹² 清人吳振棫《養吉齋叢錄》，「國初沿前明，樂戶即官妓也，故京城有教坊司」。¹³ 無論是宮廷的朝會宴饗，還是地方的有司設宴，以及酒樓與勾欄等處，帝王后妃、文武百官、四方賓客等，與優伶（特別是歌妓）互相雜處，彼此唱詠。在這樣的演劇環境中，除了一應喜慶宴樂用詞外，也充斥著大量妓女與子弟互相嘲詠的風月之詞。¹⁴ 這種情況，自明代一直延續到清初。此外，明代還出現另一個問題，那就是王府「私娶」樂戶的現象。制度雖然規定了朝廷命官不得娶樂戶為妻妾，但明代各地分封的藩王大多廣置女樂，王府貴族子弟也垂涎於頗具色藝的女樂戶，並進一步將之納為妾侍，這便出現了世襲的賤民與世襲的貴族的奇異結合，朱明王族的高貴血統難免也摻入了低賤樂戶的基因。¹⁵

¹¹ 項陽，〈山西「樂戶」考述〉，《音樂研究》，1996年第1期，頁77-78。

¹² 劉士義，〈教坊、鐘鼓司、樂戶與青樓〉，《船山學刊》，2012年第1期，頁158-159。

¹³ [清]吳振棫撰，童正倫點校，《養吉齋叢錄》（北京：中華書局，2005），卷25，頁326。

¹⁴ 李舜華，〈教坊宴樂環境影響下的明前中期演劇〉，《戲劇藝術》，2004年第3期，頁107。

¹⁵ 康保成，〈明代樂戶史料辨析（二則）〉，《文化遺產》，2007年第1期（創刊號），頁24-26。

有鑒於女樂及樂戶的問題，清朝統治者不能不加以注意。順治朝對於女樂的採用與廢止，當有相應的考慮。雍正年間廢除樂戶籍，更是雍正帝即位之初朝政革新的一步，其諭旨中明言：「朕以移風易俗為心，凡習俗相沿不能振拔者，咸與以自新之路。如山西之樂戶、浙江之惰民，皆除其賤籍，使為良民，所以勵廉恥而廣風化也。」¹⁶ 我們必須承認雍正帝的旨意是有現實的考量與意義，但弔詭的是，前述清廷採用教坊俗樂，也正是打著「感人心而導和氣」的幌子；而此際廢除樂戶及朝會女樂，還是以「勵廉恥而廣風化」為口號。同樣是為民間風化事宜，宮廷是否採用女樂、採擇樂戶，都是出於宮廷自身的需要。

無論是順、康年間廢除女樂，還是雍正朝樂戶除籍，這些政策的影響都遠遠超出宮廷戲曲的範圍，而是在更大範圍、更深層面影響到整個清代戲曲的生態，這一點首先即在於伶人身分地位的改變。然而，從政策的制定與頒布，到政策的實際執行與效果，二者之間存在一定的距離。如在宮廷女樂方面，康熙朝有蘇州織造李煦向皇帝進獻弋腔女樂，乾隆朝也有蘇州織造海保向皇帝進獻女子弋腔班。¹⁷ 乾隆帝不僅在御製詩中說「乾隆無一女樂」，還在執政末期諭旨表示「至於女樂，自即位以來即不用」。¹⁸ 這樣反復說明與宣示，恰恰不能掩飾女

¹⁶〔清〕鄂爾泰等奉敕修，《世宗憲皇帝實錄》，《清實錄》（北京：中華書局，1985），冊7，卷56，頁863。

¹⁷ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁9-10、25。

¹⁸〔清〕清高宗〈用白居易新樂府成五十章並效其體·上陽白髮人〉：「我朝女樂初亦歷代沿，康熙年間其數不盈千，……雍正，其數更減十之七，乾隆無一女樂……」《御製詩四集》，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010年據清乾隆武英殿刻本影印），冊325，卷44，頁528。乾隆五十七年閏四月丙申上諭，參見〔清〕慶桂等奉敕修，《高宗純皇帝實錄》，《清實錄》（北京：中華書局，1986），冊26，卷1403，頁855

樂在宮中確定的存在。樂戶的廢止從頒布到實行，需要一個相當長的過程，並且由於地方官府的需要，樂戶制度並沒有被真正革除。¹⁹ 可以肯定的是，雖然清代宮廷還偶然地存在著女樂形式，但在制度層面上，宮廷演劇已不再由樂戶出身的人員負責。隨著教坊司改為和聲署，原本外朝朝會宴饗的演劇職能，也被南府、景山所取代，和聲署便只負責「奏殿陛之樂（殿陛所用中和韶樂、丹陛大樂、中和清樂、丹陛清樂四部，皆掌於和聲署），朝會燕饗則列其司次」。²⁰ 即便如此，禮部管轄的和聲署在負責正朝慶賀時，因其人員濫竽充數，音節舛錯不可問，於是，乾隆初在審定律呂的同時，乾隆帝下令「易以內府承值」。²¹ 所謂「內府承值」，實為由內務府管轄的太監充實和聲署，他們是屬於掌儀司或南府、景山等處的伶人。這一調整能夠實施的根本原因，在於和聲署與內務府掌儀司中和樂處的職能一致，負責的都是殿陛之樂，其「陳樂之次、作樂之節」均無差別，不過是一為外朝，一為內廷。另外，二者的職官設置，也存在一定的交叉重疊。²²

（二）從鐘鼓司到南府、景山

相較於由樂戶人員挑選組成、包含了男女樂工、負責外朝朝會宴饗之樂的教坊司，鐘鼓司則是由太監組成，負責內廷演劇。《明史·

¹⁹ 項陽，〈山西「樂戶」考述〉，《音樂研究》，1996年第1期，頁77-78。

²⁰ [清]托津等奉敕纂修，《大清會典（嘉慶朝）》（臺北：文海出版社有限公司，1991），冊6，卷34，頁1501-1502。

²¹ [清]清高宗，〈和聲署（有序）〉，《御製詩二集》，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010年據清乾隆武英殿刻本影印），冊320，卷28，頁537。

²² [清]托津等奉敕纂修，《大清會典（嘉慶朝）》，冊6，卷34，頁1501-1508。

職官志》載：「鐘鼓司……掌管出朝鐘鼓，及內樂、傳奇、過錦、打稻諸雜戲。」²³「內樂」決定了鐘鼓司的基本職能是在後宮，完全服務於帝后。承應劇目上，比起教坊司負責的外朝演劇大多為喜慶祝壽之戲，鐘鼓司的演出則由帝后的興趣愛好決定，可以更隨意並且更豐富。其制度與承應之戲，晚明太監劉若愚的《酌中志》有詳細的記載。²⁴鐘鼓司之外，萬曆朝另設有四齋、玉熙宮，「神廟孝養聖母，設有四齋近侍二百餘員，以習宮戲、外戲。」²⁵「神廟又自設玉熙宮近侍三百餘員，習宮戲外戲，凡聖駕升座，則承應之。」²⁶所謂「宮戲、外戲」，沈德符《萬曆野獲編》補遺卷一「禁中演戲」條記載：「內廷諸戲劇俱隸鐘鼓司，皆習相傳院本，沿金元之舊，以故其事多與教坊相通。至今上始設劇於玉熙宮，以習外戲，如弋陽、海鹽、崑山諸家俱有之，其人員以三百為率，不復屬鐘鼓司。頗採聽外間風聞，以供科譚。」²⁶據此，我們可以得出明代萬曆以後內廷演戲的特點：其一，演戲機構眾多，有鐘鼓司、玉熙宮與四齋三處。其二，內廷演戲均由太監承差，人數眾多，超過八百人。其三，演出場合眾多，既包括聖節、冬至與元旦等慶典禮儀演戲，也包括與節令習俗相關的承應演出。其四，演出劇種與劇目豐富，既有沿襲金元院本的「宮戲」，也有其時流行全國的弋陽、海鹽、崑山等腔調劇種，前者以北雜劇為主，後者以戲文傳奇為主。晚明內廷演戲的情形，清代有所延續與發展。因此學者對於清代宮廷演戲豐富性的強調，不能忽視明代內廷演戲傳統的源流與影響。

清代入關後，繼承了明代內廷演戲的鐘鼓司。順治初年，滿洲統治者對於晚明宦官干政深惡痛絕，開始裁汰內監，並嚴格限制太監的

²³〔清〕張廷玉等撰，《明史》，冊6，卷74，頁1820。

²⁴〔明〕劉若愚，《酌中志》（北京：北京古籍出版社，1994），頁107-108。

²⁵〔明〕劉若愚，《酌中志》，頁109。

²⁶〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》，下冊，頁798。

職責範圍，但出於內廷服務的需要、滿洲內府組織自身的完善、以及調和統治者內部滿漢不同利益集團，順治十年（1653）頒發設置十三衙門的上諭，鐘鼓司即為其一。至順治十三年（1656），改鐘鼓司為禮儀監。十七年（1660），改禮儀院。順治十八年（1661），革十三衙門，恢復內務府，禮儀院仍為其一。康熙十六年（1677），禮儀院改掌儀司，辦理宮內各種祭祀禮儀，辦內廷朝賀筵宴禮儀、大婚禮儀、皇子公主婚禮及分封禮儀，包括「供獻、備樂、儀仗，選擇日期等」，同時還有「採補衙門筵宴之事，安排外藩來客下榻」等。²⁷

隨著女樂的取消、教坊司外朝用樂職能的減少，鐘鼓司至掌儀司便不僅負責內廷演戲，而且辦理外朝用樂與演戲。另一方面，自康熙二十年（1681）起，內閣滿文檔案中便逐漸出現「教習」、「南府」、「景山」、「學藝處」等機構的軌跡，其中南府、景山分別出現於康熙二十五年（1686）、三十四年（1695）之檔案。²⁸南府、景山等處原為地名，進而成為管理相關事務的衙署。不過，此時南府、景山人員規模不大，據康熙四十七年（1708）檔案，南府學藝處有48人，景山學藝處有68人。²⁹值得注意的是，這些檔案均為內務府「郎中」發文，可見有關演戲太監與教習之事，事權均統之於內務府郎中。康熙朝設立的南府、景山，規模雖然不大，但其中不僅有學藝太監，還有並非太監出身的教習與卿客（清客）。教習是技藝突出的職業伶人，清客屬於供奉內廷的有技藝而非職業伶人的人。這些教習的來源，焦循《劇說》載：「聖祖南巡，江蘇織造臣以寒香、妙觀諸部承應行宮，甚見嘉獎。每部中各選二三人，供奉內廷，命其教習上林法部。」³⁰

²⁷ 祁美琴，《清代內務府》（瀋陽：遼寧民族出版社，2009），頁42-51、57-68。

²⁸ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁11-14。

²⁹ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁17。

³⁰ [清]焦循，《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959），冊8，頁201。

說明他們多出於江南。

南府、景山的規模，在雍正朝依然有限。乾隆時期，作為內廷演劇機構的南府、景山才得到大規模的擴充，機構與人員設置、演劇場所與制度更加規範。那就是掌儀司與南府、景山並立，前者只負責宮廷祭祀及雅樂，演劇職能則完全由南府、景山承擔，而南府、景山兩機構均隸屬於內務府，由內學（太監）與外學（民籍、旗籍）組成。至其人員，現有檔案僅有乾隆四十一年至四十二年（1776-1777），南府、景山學藝人 230 名，內府三旗學藝人 198 名。從而得出該年外學的民籍和旗籍伶人共計 428 人。道光元年（1821），南府總管上奏稱：「今現在南府、景山外邊學生等雖有三百餘名，較比嘉慶四年（1799）之數不及其半。」經過了乾隆七旬、八旬萬壽慶典到太上皇時期，外學伶人數目已增加到了七百人左右。³¹ 如果算上內學的太監伶人，保守地估計，乾隆四十二年時，南府、景山具有伶人六、七百名。嘉慶四年（仍為乾隆末期），宮廷演劇的人員則有千餘人。

首先，我們來看其職官設置與隸屬關係：

南府、景山，管理事務大臣一人（於內務府大臣內簡充），兼管司員八人（以內務府官兼充，內以二員管理壽安宮錢糧庫事物），掌學藝人之承應（南府、景山，各設有印信一顆。南府額設八品催長一人……景山額設拜唐阿催長二人……管理承應差務，其學藝人無定數）。³²

這是從總體的管理上而言，乾隆、嘉慶時期，南府、景山由同一管理事務大臣管轄，且為內務府大臣充任。而在具體的額數執掌方面，乾隆三十四年（1769）成書的《國朝宮史》中載：景山、南府均為總管一員，七品執守侍，太監無定額；內務府所屬掌儀司首領 5 名，俱八

³¹ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 37-38。

³² [清]托津等奉敕纂修，《大清會典（嘉慶朝）》，冊 10，卷 75，頁 3371-3372。

品侍監，太監 100 名，司樂太監 60 名等。³³ 由七品總管太監領導的南府、景山，卻由正二品的總管內務府大臣直接管理，毫無疑問，乾隆朝宮廷演戲機構的地位與重要性獲得提升。另一方面，內務府的屬性決定了太監僅僅負責演戲，一應事務「悉屬滿洲近臣掌管」。³⁴

其次，制度上，南府、景山在增加太監伶人數量之外，新進的「外學」伶人包括兩個方面：其一，由江南三織造府挑選江南伶人送往內廷；其二，由上三旗包衣中選擇的旗籍學藝人。就前者而言，挑選名伶入宮，當始於順治朝。內閣滿文檔案的記載以及李煦奏摺等材料表明，康熙年間，名伶進宮者多任教習。這種挑選活動，使得越來越多的民間藝術家走進宮廷，並培訓出一批又一批的學戲太監及名伶子弟，極大地提高了內廷的演出水準，在滿足皇室看戲需要的同時，也促進了順、康年間宮廷和民間戲劇文化的發展與交流。³⁵

康熙帝的歷次南巡，江南地方為恭迎聖駕而競技獻藝，內務府下的織造府便負責從江南劇壇挑選優秀伶人，承應御前。更有部分伶人在南巡之後北上京師，成為宮廷戲曲的教習。這既是民間藝人向宮廷的流動，同時又是宮廷的高貴地位對於民間藝人與戲曲的反向刺激。乾隆帝不僅繼承了乃祖愛戲、懂戲的遺風，而且還遠勝於康熙帝，南巡演劇即為體現。乾隆十六年（1751），南巡回鑾後諭旨選蘇州籍演員進宮當差。南巡演劇不僅刺激了江南各地職業戲班的發展，同時也影響了民間與文人參與創編了諸多新劇。³⁶ 南巡之外，乾隆十六年至五十五年（1751-1790），清朝舉行了五次規模浩大的萬壽盛典。每一次慶典，各地戲班均晉京演出，兩淮鹽商所進戲班就是其中的佼佼者。

³³ [清]鄂爾泰、張廷玉等編纂，左步青校點，《國朝宮史》（北京：北京古籍出版社，1987），下冊，卷 21，頁 471-472、477。

³⁴ 祁美琴，《清代內務府》，頁 48。

³⁵ 王政堯，《清代戲劇文化史論》（北京：北京大學出版社，2005），頁 8-9。

³⁶ 王政堯，《清代戲劇文化史論》，頁 13-19。

除了茶園戲樓、廳堂廟會，更有慶典中的點景戲台，「每數十步間一戲台，南腔北調，備四方之樂」。³⁷ 這種競技性演出，既是遍布全國的與民同歡，豐富了京師的戲劇演出，也為不同劇種、不同班社間提供了相互交流與學習的機會，為宮廷提供了選擇伶人進宮承差的機會。

江南伶人帶入宮廷的，不僅有高超的歌唱與表演技藝，也有眾多的流行劇目與新編劇目。他們進宮後便被編入南府和景山，成為外學中的民籍伶人。他們按月領取相應的錢糧，是內務府屬下的演戲人員。而其在京城的居住，同樣是由內務府根據皇帝駐蹕之處而安排。皇帝在紫禁城或西苑時，民籍伶人便住在南府附近及景山之內；皇帝在圓明園，他們便住太平村。皇室門禁森嚴，他們也絕少與外界往來。民籍伶人自江南進宮，其家眷隨之入京。聚族而居，子孫相繼。³⁸ 在此，我們似乎看到了教坊樂戶的身影。民籍伶人與教坊樂戶，兩者相同的是世代獻藝，同時不斷從地方挑選進入宮廷，隨時保持宮廷與民間的互通。兩者不同的是：民籍伶人均為江南而來的男性，而教坊則是從各省抽調的樂戶，包含女樂；教坊隸屬於禮部，僅負責外朝演戲，而民籍伶人則隸屬內務府管理，與南府、景山的太監伶人、旗籍伶人一起承擔宮廷外朝與內廷的演劇。

再論旗籍藝人。學者已經指出，清宮太監伶人全屬旗籍，歸於內府三旗——正黃、鑲黃、正白三旗。旗籍伶人同樣是從內府三旗子弟中挑選學藝的，雖來自京城，卻並非從在京民間戲班中招募而來。旗籍伶人從內務府包衣子弟中挑選，有著為內三旗後代安排差事的性質，若是南府或景山不用了，還可退回內務府重新安排。由於出身的差別，旗籍藝人在地位與錢糧上，都高於民籍伶人。乾隆五十六年（1791）的諭旨也表明，皇帝意在維護南府、景山旗籍藝人的地位，避免「京

³⁷ [清]趙翼撰，李解民點校，《簪曝雜記》（北京：中華書局，1982），頁10。

³⁸ 王芷章，〈例言〉，《清代伶官傳》（北京：中華印書局，1936），頁1。

師漢人、蘇州優伶及太監之弟侄子孫入於內府三旗」，分佔內務府包衣的錢糧。³⁹

一個有趣的現象是，乾隆帝一面徵召旗籍伶人學戲、進宮承應，一面又諭旨嚴密控制北京的演劇環境。這看起來似乎有些矛盾。清朝對於北京演劇的控制有兩個重點，一是旗人出入劇場，一是內城開設劇場。整個清代，政府都強調要保持滿洲舊俗，國語騎射等項，八旗子弟出入劇場被視為享樂和浪費的象徵。⁴⁰ 清代北京城，施行「內外分城」、「旗民分居」的政策，其內城為八旗及滿蒙貴族所居之地，漢人則遷居外城，茶園戲樓基本上都在外城。因此，內城設立戲園與旗人出入劇場，這兩方面是相互關聯的。康熙十年（1671），議定京城內城永行禁止開設戲館。這種情況在乾隆朝發生了改變，內城出現了戲園，八旗子弟也多出入其間。因而乾隆皇帝屢下諭旨，加以禁止，結果卻是屢禁不止。⁴¹ 嘉慶四年，乾隆帝甫一去世，有關取締內城戲園的倡議，卻出現了不同意見：科道官員與嘉慶帝認為八旗子弟流連戲園，不僅消耗囊橐，而且使得習俗流於浮蕩。主管此事的步軍統領、定親王綿恩則堅持不宜禁止，他雖然聲稱戲曲歌舞利於粉飾太平，但嘉慶帝十分清楚其背後的考量在於步軍統領衙門司員可對戲園藉端訛索，有著實際的經濟利益。最終結果是再次重複乾隆帝諭旨，嘉慶帝下令禁止內城戲園。命令雖下，但實際情況並未改變。嘉慶十一年（1806）更有旗人圖桑阿登台唱戲，皇帝諭令禁止。但三年後，又以梨園子弟生計窘困的理由，完全放開了內城戲園的開設。⁴²

³⁹ 丁汝芹，《清代內廷演戲史話》，頁 21-22。

⁴⁰ [日]村上正和，〈清代北京內城演劇與相關禁令——檔案資料的一項考察〉，收入北京大學歷史學系編，《北大史學》（北京：北京大學出版社，2011），輯 16，頁 99。

⁴¹ [清]崑岡等奉敕撰，《清會典事例》，冊 11，卷 1039，頁 424-425。

⁴² [日]村上正和，〈清代北京內城演劇與相關禁令——檔案資料的一項考察〉，《北大史學》，輯 16，頁 103-105。

乾、嘉兩朝對於旗民看戲的嚴格管理，與旗民對於戲曲的熱情之間有著相當的距離，而皇帝及皇室成員對於戲曲的熱愛（既有宮中演劇的繁盛，包括旗籍太監伶人與旗籍藝人，也有歷次盛大慶典中戲曲演出的壯觀場面），與多次諭旨中禁止旗民出入劇場的條令之間同樣存在著相當的距離。定親王綿恩固然注意到步軍統領衙門司員的「灰色收入」，而在皇室與旗民之間，康熙至乾隆時期出現了一些王府戲班，如雍正時期的怡親王府戲班、雍乾時期的莊親王府戲班等。⁴³毫無疑問，滿清皇室與貴族對於戲曲的投入，引導了旗民參與戲曲的熱情。從馬上殺伐轉變為定居京師的八旗子弟，生活優裕而安定，在「花雅爭勝」的戲曲氛圍中，同樣有著參與戲曲的熱情。統治者在自身享受戲曲之時，卻要限制普通民眾的戲曲娛樂，顯然是徒勞無功的。帝王引領下的宮廷戲曲採擇了民間流行的時尚，反過來也是對於民間時尚的激勵與提倡，戲曲在宮廷內、外相互流動，良性循環。

二、「進」、「退」之間：晚清昇平署外學的變遷及對民間演劇的影響

乾隆時期，清代宮廷演劇不再區分外朝與內廷，集中由南府、景山承應，統一由皇帝直接指揮下的內務府管理。南府、景山各有內、外學，根據乾隆十九年（1754）的檔案，乾隆朝「太后宮內與金昭玉粹宴戲時，皆為內學承應，至漱芳齋始有外學，準此則寧壽宮內、外合演，同樂園內、外合演，後來悉照此例」。⁴⁴南府、景山的內學、外學也並非完整一塊，還有著更為細緻的分班。如乾隆時代的南府內

⁴³ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁22；〔日〕村上正和，〈清代北京內城演劇與相關禁令——檔案資料的一項考察〉，《北大史學》，輯16，頁109。

⁴⁴ 王芷章，《清昇平署志略》（北京：商務印書館，2006），上冊，頁8。

學有內頭學、內二學、內三學，外學有大學、小學，至嘉慶時代則演變為內大學、小內學、外頭學、外二學、外三學。景山則由乾隆時期的外頭學、外二學、外三學演變為嘉慶時期的大班、小班。⁴⁵ 南府、景山這種內、外學內部的細分與演變，由於乾隆、嘉慶朝宮廷演劇檔案的缺失，我們還不能夠詳細考證，但根據嘉慶七年（1802）旨意檔中出現的「內頭」、「內二」、「外頭」、「外二」、「外三」、「大班」、「小班」等，⁴⁶ 仍然可以看出其中具有輪班承應、諸班競演的特點。一方面，外學伶人與教習來自宮外，能夠將江南與京師最新的戲劇與表演及時帶入宮廷，另一方面，宮內內學、外學各班的競爭演出，進一步地豐富與提升了宮廷演劇的藝術水準。

道光初年，宮廷演劇機構發生了重大改變。道光元年正月，諭旨「將南府、景山外邊旗籍、民籍學生有年老之人並學藝不成，不能當差者，著革退」。該年六月，撤銷景山，「其景山大小班著歸併在南府」。九月，又降低南府學生官職品級。道光五年（1825），駁回南府總管祿喜提出按慣例從蘇州選人的要求，諭旨「永不往蘇州要人」。道光七年（1827）二月初六日，全員裁退南府民籍學生，同時南府著改為昇平署。⁴⁷ 從南府、景山到昇平署，宮廷演劇機構與制度的變化，重點有如下方面：其一，民籍伶人的裁退，使得承擔宮廷演劇的便僅有太監伶人，這便「阻隔」了宮廷演劇與民間演劇的交流。其二，演劇規模的大大壓縮。據道光九年（1829）《昇平署人等花名檔》，昇平署有七品官總管 1 名、八品官首領太監 4 名、八品官官職太監 2 名、太監 103 名（上場人 69 名、後台人 34 名），共計 110 人，⁴⁸ 不足乾

⁴⁵ 王芷章，《清昇平署志略》，上冊，頁 8-30。

⁴⁶ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 89。

⁴⁷ 么書儀，〈晚清宮廷演劇的變革〉，《文學遺產》，2001 年第 5 期，頁 94-95。

⁴⁸ 中國國家圖書館編，《中國國家圖書館藏清宮昇平署檔案集成》（北京：中華書局，2011），冊 3，頁 1547-1562。

隆年間的十分之一，不過比起道光元年初次裁退外學伶人後還有 468 名的規模，八年之間人數減少了將近 80%，改革算很徹底。⁴⁹ 人員的減少，直接影響到演出的劇目與演劇效果。道光帝對此十分清楚，因而有旨意說明，「若連台大戲，一場上七八十人者亦難，無非歸攏開團場、小軸子、小戲就是了」。這一決定改變了內廷演戲氣勢恢弘的形象。⁵⁰ 道光朝諸如皇太后、皇帝萬壽慶典演劇規模同樣壓縮，但在既有演劇傳統之下，每年演劇場次並未減少。其三，昇平署職級的降低。乾隆中葉南府、景山的額設首領為七品太監，但在乾隆末期至嘉慶朝，南府總管太監祿喜已經是六品。並且其時南府、景山的管理事務大臣由總管內務府大臣兼充。至改昇平署後，職級降低，其事務則由內務府郎中兼任。這些都影響到由昇平署承差的演劇在宮中的地位與權重、職能及影響。

昇平署的改革在影響宮廷演劇的同時，還對宮廷之外的民間演劇產生深遠的影響。乾隆、嘉慶朝的南府與景山，均為挑選江南民籍伶人與旗籍學藝人補充宮廷演劇。外學伶人自入宮起，其生老病死就完全隸屬於宮廷，而不得在外演劇授藝，其子弟同樣服務於宮廷。這是一個自民間至宮廷的「輸入」，雖然也對民間演劇起到反向激勵，但卻沒有自宮廷至民間的「輸出」。道光朝裁退外學，旗籍藝人重新在內務府承差，仍然是皇室包衣，民籍伶人大部分返回江南原籍，仍有一部分人「情願在京自謀生理」。⁵¹ 無論是返回原籍，還是留京謀生，這批外學藝人便帶著宮廷演劇的藝術水準、風格特色、宮廷劇目進入民間，使得宮廷演劇進入民間，影響民間戲曲。這種「外學」對於民間演劇的影響不止於道光朝，而是在晚清多次出現，咸豐至宣統朝外學的數次恢復與裁退。大致情形如下。

⁴⁹ 丁汝芹，《清代內廷演戲史話》，頁 194。

⁵⁰ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 173。

⁵¹ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 176。

道光二十年（1840），准許和聲署貢用官林虎兒隨給昇平署錢糧當差，隨戲打鼓教人，⁵² 開啟宮外人員進入昇平署承差。咸豐五年（1855），准許從外班挑選鼓板人4名、吹笛人4名、打家伙人4名，共12名，挑進本署當差，⁵³ 開啟宮外戲班人員進入昇平署承差。咸豐十年（1860）三月，前後兩次挑得外班伶人32名，進宮承差。自道光初年裁退民間藝人到咸豐十年，經歷了三十年，民間戲班的伶人再次登上宮廷戲台。幾十年間，全國各地的優秀藝人雲集京城，水平並不低於當年的演劇中心蘇州、揚州。因此，朝廷不必捨近求遠地從江南挑選藝人。三慶、四喜、雙奎、春臺等聞名全國的班社，此次均有伶人挑選入宮。⁵⁴ 從年齡構成和藝人來源上看，咸豐十年第一次遴選的目標主要是尋找「導演」和「策劃人」，亦即各種行當有經驗的老藝人，其中包括道光年間被裁退的「南府舊人」。第二次遴選的目標，應當是既成熟又正當年的伶人——他們出身名班，行當齊全，每人都有若干擅長的劇目，應當是一進宮馬上就能登台獻藝。⁵⁵ 該年四月，內務府又交進承差人8名。六月，在咸豐帝三旬萬壽前夕，開始傳外班進宮唱戲，春臺、三慶、四喜、雙奎等班均入宮承差。⁵⁶ 外班入宮演戲，這在清宮演劇史上尚屬首次。不到兩個月，英法聯軍北上天津，咸豐帝西逃熱河，外班入宮承差戛然而止。儘管如此，咸豐帝仍念念不忘昇平署內、外學藝人的演出，該年十一月即令昇平署人員分三撥至熱河承應。內、外學伶人在避暑山莊輪番競演，直至次年七月咸豐帝崩逝。咸豐朝宮中演劇的頻繁，以及外學、外班帶著他們拿手的崑

⁵² 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁218。

⁵³ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁268。

⁵⁴ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁294-295。

⁵⁵ 么書儀，〈晚清宮廷演劇的變革〉，《文學遺產》，2001年第5期，頁98-99。

⁵⁶ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁301。

亂劇目進宮承差，對於日後的慈禧太后有著深深的影響。同治二年（1863），喪服期內的兩宮皇太后下旨，「其咸豐十年所傳民籍人等著永遠裁革」，外學伶人再次回到民間，宮中演戲只剩下太監伶人，昇平署基本重新回到了道光年間的規模。⁵⁷ 同治朝與光緒朝初期，昇平署總管雖屢次請旨挑選外邊伶人，「佛爺旨意不准」，很可能出於慈安太后的干預。⁵⁸ 光緒九年（1883）六月，慈安太后喪服期滿。距離開禁還有將近三個月時，慈禧即命昇平署總管在民間戲班挑選了「民籍十門角教習、場面人等二十九名」，甫一開禁，宮中就開始唱戲，其中不乏新進外學的劇目。⁵⁹ 與咸豐十年相似，光緒九年，眾多外班名角分批次地被挑選入昇平署，進宮承差。光緒十九年（1893），准許「傳外邊各班角色」，「輪班進內排演差使，以備慶典承應」。此後數年，京城最出名的三慶、四喜、同春、玉成、小丹桂、福壽、義順和等崑班、亂彈班不斷輪流進宮，直至庚子之亂慈禧與光緒逃離北京，才停止選召外班進宮唱戲。⁶⁰ 但挑選外班伶人入宮承差並未隨之取消，而是延續至民國之後的宣統小朝廷。

之所以不厭其煩地詳細羅列道光以迄清末宮廷演劇對於外學的裁退、引進、再裁退、再引進的過程，乃在於這幾十年對於清代宮廷演劇史、甚至中國戲劇史都有著十分重要的影響，其中最重要的變化就是「花雅之爭」的結果，花部亂彈大勝，雅部崑腔衰落，京劇形成並盛行全國。在這個過程中，宮廷演劇既是其中的一部分，也是重要的推動者。戲曲隨著時代的發展，不斷進行著自身的調節。演劇機構與制度同樣因應現實狀況不斷調整，其背後少不了統治者的作用，昇平署的發展變化即是一例。咸豐帝在執政末期從京城名班就近遴選優秀

⁵⁷ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 321-322。

⁵⁸ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 341。

⁵⁹ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 370-372。

⁶⁰ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁 399。

藝人進宮當差，無疑是建立新的宮廷戲劇演出機制的嘗試：其一，選擇、裁退都在京城進行，比起乾隆年間從江南挑選伶人而言，動作快，效率高。其二，節省資金，經濟便利，宮中只發放伶人月俸錢糧，而不負責其生老病死及家眷人等。其三，有利於追趕民間演劇的流行時尚。這些特點在光緒朝慈禧太后主持下的宮廷演劇得到繼承，並有所發展：第一，民籍學生傳差進宮「唱完退出」，他們將自己演劇的最高水平奉獻給皇家以後，仍然回到民間演出，可謂宮廷與民間演出兩相結合，互為促進。第二，與民間藝人長期僱傭性質、既有月俸又有賞金不同，外班進宮承差屬於臨時僱傭性質，沒有月俸，只有一次性賞金，唱完即出宮。班社與伶人一樣，能夠入宮承差既是對其藝術水準的肯定，也是一種「榮譽」，對於他們在民間的聲譽具有重要的「廣告宣傳」作用。第三，慈禧太后還將其近侍太監組建為普天同慶班，又稱「本家班」，以滿足其排戲、票戲的需要。宮中演劇便呈現昇平署、本家班、外學伶人或外班三足鼎立的狀況。其中既有各班分工負責不同類型、劇種、劇目的演出，也有相互競爭與合作。這種「以競爭鼓勵精進的措施，既是對戲曲演出自古就有的『對棚』傳統的繼承，也是對晚近社會民間戲班商業演出方式的借鑒」。⁶¹

如果說外學伶人由民間進入宮廷是一種「自下而上」的「進」，將民間的流行時尚帶入宮廷，那麼道光以來外學伶人多次由宮廷再回到民間可謂是一種「自上而下」的「退」，同樣將宮廷演劇的風格特色帶入民間，其影響可概括為如下方面：第一，劇目方面，宮廷獨有的劇目在晚清進入民間。如《混元盒》一劇，民間原有弋腔演出，見《紅樓夢》第五十四回。⁶²內廷端午節戲《闡道除邪》，即採《混元盒》

⁶¹ 幺書儀，〈晚清宮廷演劇的變革〉，《文學遺產》，2001年第5期，頁100-105。

⁶² 徐扶明，《紅樓夢與戲曲比較研究》（上海：上海古籍出版社，1984），頁68-69。

故事而成。執掌福壽班的京劇名武生俞菊笙，「竊得昇平署腳本，演於端陽前後」。但未及一半，被昇平署中人發現，俞氏懼罪，匆匆將劇本改編，「遂加入廣成子三進碧游宮、大破混元陣數節，皆採自《封神榜》中，與原本《混元盒》迥不相涉」，才得以過關。該劇在晚清民國十分流行，眾多名伶合作演出，不僅有戲園商業演出，也有堂會表演，引起轟動。⁶³此外，內廷中秋節戲《天香慶節》民國初年也曾進宮承差的王瑤卿改編為京劇在北京上演。⁶⁴第二，劇本與演出態度的規範。宮廷演劇由於服務於帝后，不僅要求劇目內容符合統治者的需要（避免觸忌），而且對於伶人的唱念做打都有極高的要求。如光緒二十二年（1896）旨意檔，帝后對於外班進呈的戲本不滿意，「以前所遞戲本一概廢棄，著外學從（重）新另串」，「如與外班傳要戲本，當日傳次日要呈遞。凡承戲之日，著該班安本」，還特別點名，「孫菊仙承戲詞調不允稍減。莫違」。⁶⁵這樣的嚴格規範與演出要求，不能不使外班伶人嚴肅認真地對待演出，兢兢業業地表演。宮中如此，也會對其在宮外的演出潛移默化地起到規範作用。第三，舞台場面與後台同樣得到淨化。京劇從地方聲腔而來，成長過程帶著鄉野特點，同時具有一定的臨場隨意性。這不僅表現於舞台上的演出，也在於文武場面與後台的規制。宮中演劇面對最高統治者，容不得伶人絲毫馬虎。比如戲界盛行吸鼻煙，起源於宮中嚴禁煙火，那些宮廷供奉的伶人便以鼻煙代替。戲園子裡文武場面上的琴師、鼓佬經常在休息的時候抽煙、閒聊，或者伏坐休息，後台秩序便擾亂了。但宮裡演戲時，場面上人都要穿起「架衣」。「架衣」即是制服，就連檢場人，都要統一穿戴，所以台上的一切，都很顯著整齊嚴肅的樣子。即使文武兩

⁶³ 周明泰，《幾禮居隨筆》（香港：中華書局，1951），卷4，頁5a-5b。

⁶⁴ 常立勝，〈兩出清宮戲在菊壇的影響〉，《中國戲劇》，2009年第8期，頁54。

⁶⁵ 朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，頁416。

場全在休息的時候，也須挺直腰板，恭恭敬敬地塑在那裡。⁶⁶ 第四，宮廷演劇的服裝道具、舞台美術、以及演員的化妝，宮中演劇的傳統與帝后對於表演細節的關注，可以說是精益求精，伶人在宮中演出的情形，自然會在民間演出時呈現出來。京劇舞台上的帝王將相，入宮承差的外班伶人，得以在宮廷見識到現實中的帝后，從其生活狀態，行之於舞台上的帝后形象，自然熨帖地表現出來。晚清名伶陳德霖，演《雁門關》中的蕭太后，便模仿慈禧太后的腳步，被慈禧稱讚後，傳遍京城。梨園再演蕭太后，無論是《雁門關》，還是《四郎探母》，舞台上的蕭太后便包含了現實中慈禧的身影。⁶⁷

三、超越宮廷：清代宮廷戲曲對民間演劇的管理體制與文化審查

內務府框架下的南府、景山，以及之後的昇平署，宮廷演劇的管理都源於皇帝旨意的直接下達，然而一旦涉及外學與旗籍伶人的變動，則需要經由內務府與宮廷之外的全國劇界及上三旗包衣發生聯繫。因而，外學與旗籍藝人成為溝通宮廷內、外演劇的橋樑和媒介。如果說選擇民籍伶人進宮承差是一種「自下而上」的制度性特徵，那麼，民籍伶人從宮廷返回民間的「自上而下」的過程則不具有相應的制度性。我們需要進一步考察管理宮廷演劇的內務府，是如何參與到民間演劇的管理，如何對其產生影響並有所控制的。其中關鍵的機構與制度，就是內務府對於京師精忠廟梨園公會、蘇州織造府對於老郎廟梨園總

⁶⁶ 徐慕雲，《故都宮闈梨園秘史》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010），頁24。

⁶⁷ 齊如山，〈談四角·陳德霖〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄三編》（北京：北京出版社，1990），頁132。

局的管理。總的來說，內務府對京師、蘇州兩地梨園界的管理都具有宮廷演劇的因素，根源仍在於乾隆朝始臻完善的戲劇管理制度，無論宮廷內、外，皇帝通過內務府極大地加強了對於全國劇界的管理與控制，其實質即是一種思想與文化的管控。

（一）京師精忠廟

清朝管理戲曲的衙門是在繼承明朝制度的基礎上設置的。明代戲曲由教坊司管理，隸屬於禮部。上文已論教坊司在清初的變革，直至雍正初年教坊制度的消失。清初教坊司對於京師戲界的管理，史料不足，難以確考。但有另一個管理戲曲的部門及負責人，那就是精忠廟及其會首。現有檔案表明，至遲在雍正元年，京師梨園界已有精忠廟，並有「大會首、小會首」，其時由莊親王允祿所管轄。至乾隆四年（1739），時任「精忠廟大會首」的吳三兒（吳鎖住）犯事，供稱「精忠廟會首相傳已久，並非新設」，並指出：

京中凡有新出戲班，舊定規必須先往精忠廟掛號出牌，是以此廟香火，每逢新出之班，量其班之大小，出銀十兩五兩不等，以為本廟香燈人工之資，並不歸於奴才己囊。且亦各出本願，循照舊規，並非需索眾班戲子……其設立公案籤筒於精忠廟審事行刑一節，因精忠廟神前有供桌一張，有籤筒二個，籤二十根，籤上填寫罰錢若干數目並香紙等物。如戲子中有生事者，公同小會首等，令其各自抽籤受罰，如不願受罰者，即用戒尺公同責處。此亦是戲班舊規。⁶⁸

可見精忠廟會首的職責主要是兩項，一是掌管新戲班的成立報備以及繳納會費，二是對梨園界發生的糾紛進行裁決與處罰。精忠廟何時

⁶⁸《內閣大庫檔案》，轉引自〔日〕村上正和，〈清代北京內城演劇與相關禁令——檔案資料的一項考察〉，《北大史學》，輯 16，頁 107-109。

由內務府管轄暫不清楚，但是莊親王允祿在雍正十三年至乾隆四年（1735-1739）擔任總管內務府大臣，上引檔案即為允祿在乾隆四年的奏摺。乾隆朝宮中演劇由南府、景山承應，其外學民籍伶人雖然由江南挑選，但與精忠廟並非沒有關係。乾隆五十年（1785）《重修喜神祖師廟碑志》中記載，南府十番學、錢糧處、中和樂、外二學、內三學、景山錢糧處三學、掌儀司筋斗房等宮廷演劇機構，與雙和班、萃慶班、王府新班、玉成班等 35 個京師戲社，與廣和樓、慶豐園等 8 家京師戲園茶樓，通同出力重修喜神廟。⁶⁹ 這幾乎涵蓋了乾隆時期北京城所有與演戲相關的機構，包括宮廷與民間的演劇團體、演劇場所，他們同時敬奉精忠廟喜神殿，這既是一種行業神信仰的體現，同時也表明宮廷演劇機構的南府、景山也在參與精忠廟事務。

上述精忠廟會首的兩項職責，延續至清末不變。目前能看到的內務府有關精忠廟的檔案，均為咸豐以後至民國時期，收錄於齊如山《戲班》一書中。新戲班成立，「其手續則先具甘結，遞精忠廟廟首，由廟首添具加結，連同該班花名冊，有時亦須將該班應演之劇目一併呈報。各種手續結冊備齊後，即送呈內務府堂郎中，因此事直接歸堂郎中管轄也」。⁷⁰ 足見精忠廟事務歸內務府堂郎中管轄。咸豐末年重新挑選外學後，昇平署便在內務府的體系內，直接與精忠廟、京城戲班發生了聯繫。關於挑選民籍伶人入宮承差，齊如山指出，舊時戲班在戲園演出，總要在樓兩頭靠近戲台之處，截斷兩間為官座，特別為內務府、昇平署而設。戲班成立要向內務府呈報，經內務府查明無不法之人，方准成班。成班演出後，內務府也常派人來稽查。昇平署乃專管宮中演戲的機構，內廷想要挑選角色進宮當差，必須由總管保奏，所以他要常到戲園中看戲挑選好角。後來在內廷當差的老角要保薦自

⁶⁹ 張次溪，《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988），下冊，頁 913。

⁷⁰ 齊如山，《戲班》（北平：北平國劇學會，1935），頁 105。

己的子弟親友進宮當差，也須先求昇平署總管，此為定例。⁷¹ 因此，在內務府的框架下，宮中演戲機構昇平署便與宮外梨園公會的精忠廟及外班、戲園等聯繫起來。原本地位低下的昇平署總管，在外班伶人面前便具有了評判、審核、決定伶人是否有資格出入宮廷的權力。其後宮中傳喚外班承差，原本應由內務府郎中向精忠廟會首及外班下達命令的，卻轉而由昇平署直接向外班傳諭。於是，原本只負責宮中演戲的昇平署，「有時也暫行管理精忠廟事務衙門的行政事項。這兩個機構既有明確分工，又互為補充處理一些具體事務」。⁷² 晚清昇平署參與京師梨園界的管理，雖然史料不足，我們仍可以由此逆推知，清代前中期的南府、景山也通過精忠廟參與管理京城戲班與伶人事務。

（二）蘇州老郎廟

與京師精忠廟梨園公會相仿，蘇州有老郎廟梨園總局。《清嘉錄》中載：「老郎廟，梨園總局也。凡隸樂籍者，必先署名於老郎廟。廟屬織造府所轄，以南府供奉需人，必由織造府選取故也。」⁷³ 由此可知，蘇州織造府屬下的老郎廟梨園總局，成為江南的戲曲管理中心。之所以如此，同樣在於織造府在制度上，隸屬內務府管轄。織造府對於宮廷戲曲的作用主要是兩方面，一是採辦、置備與進貢宮廷演戲所需要

⁷¹ 齊如山，〈戲界小掌故·早期的戲園〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄三編》（北京：北京出版社，1990），頁468。

⁷² 王芷章，〈清朝管理戲曲的衙門和梨園公會、戲班、戲園的關係〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄》（北京：北京出版社，1985），頁520。

⁷³ [清]顧祿撰，來新夏校點，《清嘉錄》（上海：上海古籍出版社，1986），卷7，頁122。

的戲衣、樂器、砌末等，二是承擔向宮廷選拔輸送優秀伶人的差事（道光朝昇平署成立前）。這兩個方面我們都可以看作是一種由民間至宮廷「自下而上」的輸入，包括人員、物資以及演劇內容、表演風格等。

江南戲曲何時歸於織造府的管理？目前缺少史料，難以確證。上文述康熙年間即有選送蘇州名伶進宮擔任教習。康熙朝歷次南巡，均由蘇州織造府奏報、安排地方戲班在行宮的演戲事宜。根據現存碑記，雍正十二年至乾隆元年（1734-1736），蘇州梨園公會已在蘇州織造主持下，抵制了地方政府向戲界派遣扮演遊春的差役。⁷⁴ 扮演遊春，本是江南一帶的習俗。《清嘉錄》載：「行春之儀：附郭縣官，督委坊甲裝扮社夥，如觀音朝山、昭君出塞、學士登瀛、張仙打彈，西施採蓮之類，名色種種。聞國初猶以優伶、官伎為之。今皆乞兒祇應。」⁷⁵ 此類風俗記錄，多種清人筆記均有記載。褚人穫《堅瓠集》：「立春前一日……亦號召伎女、樂工、梨園、百戲，聲歌雜遝，結束鮮明，士女傾城往觀，歲以為常。」⁷⁶《揚州畫舫錄》記載揚州亦有此俗，「國初官妓，謂之樂戶。土風立春前一日，太守迎春於城東蕃釐觀，令官妓扮社火……」。⁷⁷ 顧祿生活於嘉、道年間，道光時遊春之戲已改由乞兒扮演了。而清初則是由官妓的扮演，即是隸屬於教坊司的樂戶（優伶、梨園）。這種轉變很可能發生在雍正年間，樂戶廢除，教坊司取消，從此梨園之人，擺脫賤民身分，成為良民。因此，雍正十二年的《奉憲永禁差役梨園扮演迎春碑文》中，伶人反復表述他們「業習梨園，

⁷⁴ 劉念茲，〈蘇州老郎廟碑文考釋〉，《戲曲文物叢考》（北京：中國戲劇出版社，1986），頁頁 93-98、108-112。

⁷⁵ [清]顧祿，《清嘉錄》，卷 1，頁 1。

⁷⁶ [清]褚人穫輯撰，李夢生校點，《堅瓠集》（上海：上海古籍出版社，2012），冊 4，秘集卷之三「迎春」條，頁 1179。

⁷⁷ [清]李斗著，汪北平、涂雨公點校，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1960），卷 9，頁 197-198。

家傳清白」，「與百工技藝，同為里黨清白良民」，即是一種對於身分改變的強調。⁷⁸ 這裡同樣存在新政策的頒布及實施，往往受到原有習慣的阻撓。單以此次「遊春」事件而言，蘇州地方府州縣衙按照習慣差派梨園人士扮演遊春，而伶人們則以為，此類差事原由賤民身分的樂戶官妓承擔，不應再由已成良民的藝人從事。

伶人與地方督撫的矛盾衝突，在雍正十一年（1733）受到負責宮廷演戲的景山總管與內廷供奉諸公、以及內務府郎中、蘇州織造海保的關注，此外還有「京都廟上會首」，大約就是京師精忠廟梨園行會會首。也就是說，蘇州伶界出身的諸多具有權力話語的人士，如蘇州籍的景山總管、內廷供奉與京師班社會首、精忠廟會首等，一起參與了支持蘇州伶人與地方督撫的鬥爭。「不僅僅是為了免除迎春差役的小事，它的背景卻是一場更為重要的權力鬥爭」，「實際上更為重要的是清代宮廷內部與地方督撫的矛盾」。作為皇帝欽差代表的蘇州織造海保，率領了以景山總管以下的內廷供奉和蘇州老郎廟的藝人們，贏得了對於蘇州地方督撫衙門的權力爭鬥。⁷⁹ 如此看來，伶人身分改變的背後，還有其管轄權的改變。原本由地方政府所管的戲曲班社，轉而為內務府轄下蘇州織造府所管。在內務府下，內廷演戲機構、京師梨園界、蘇州織造府、江南梨園界成為互通有無、相互支持的權力結構體系，既可以在內部構成伶人的相互流通，也可以團結起來共同面對外界的干預。

為什麼蘇州織造府可以管理全國的戲曲呢？乾隆四十八年（1783）的《翼宿神祠碑記》表明，蘇州織造府不僅僅是管理老郎廟的機構，而且是掌管所有樂曲藝術的監督機關。所謂「近奉釐正樂曲之命，凡害道傷義者禁」，即是戲曲審查的意思。⁸⁰ 此碑為時任蘇州織造全德

⁷⁸ 劉念茲，〈蘇州老郎廟碑文考釋〉，《戲曲文物叢考》，頁108。

⁷⁹ 劉念茲，〈蘇州老郎廟碑文考釋〉，《戲曲文物叢考》，頁97-98。

⁸⁰ 劉念茲，〈蘇州老郎廟碑文考釋〉，《戲曲文物叢考》，頁98。

所立，而其正是乾隆四十五年至四十六年（1780-1781）的戲曲審查的主持者之一。其時雖設局揚州，但蘇州織造府負責了收集劇本的任務，以供審查、刪改。乾隆五十六年（1791）的《歷年捐款花名碑》更是表明，蘇州老郎廟不僅是蘇州一地的戲曲藝人的公所，更是全國各地戲曲藝人彼此聯繫的中心。七方碑記載了乾隆四十五年至五十六年間參與捐款的戲曲班社和藝人，數量眾多，地域廣泛，包含了遍及全國的職業戲班，以及各個官家內班。蘇州老郎廟之所以如此重要，「就是因為它是直接受宮廷內務府管轄的原故，它的地位在各地戲班中特別重要，它可以不受當地的官府的支配」。⁸¹ 那麼，通過內務府、織造府與蘇州老郎廟，宮廷戲曲便對全國的戲曲界起到管理與控制的作用。

此外，《揚州畫舫錄》記載：「兩淮鹽務例蓄花、雅兩部，以備大戲。」⁸² 此為駐在揚州的兩淮鹽運使為迎接皇帝南巡而準備的戲曲承應，其背後為兩淮鹽商的鼎力支持。鹽商的雄厚實力，使得迎鑾承應的崑亂諸劇，精彩非凡，乾隆帝極為賞識，寫詩讚曰：「富庶從來說廣陵，滿城絲管映街燈。唐風擬令崇淳約，謀食貧人慮失憑。」並且自注：「商人習為侈靡，其技巧役之貧民，藉以糊口者甚眾，亦損有餘補不足之道，若令如唐魏儉嗇，則土著益艱於謀食，故不之禁。」乾隆帝是從商業與經濟發展的角度考慮，商人斥資演劇，使得靠技藝討生的貧民得以生存。⁸³ 因而在皇帝的許可下，鹽商出資，花雅諸劇

⁸¹ 劉念茲，〈蘇州老郎廟碑文考釋〉，《戲曲文物叢考》，頁 99-101。

⁸² [清]李斗，《揚州畫舫錄》，卷 5，頁 107。

⁸³ [清]清高宗，〈自高旻寺行宮再遊平山堂即景雜詠六首〉其二，《御製詩二集》，收入《清代詩文集彙編》，冊 321，卷 68，頁 365。另可參看：鄭志良，〈論乾隆時期揚州鹽商與崑曲的發展〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，2003 年第 6 期，頁 99-107；楊念群，《何處是江南？：清朝正統觀的確立與士林精神世界的變異（增訂版）》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017），頁 225-237。

在揚州十分興盛。需要注意的是，兩淮鹽政同樣隸屬於內務府。

與蘇州織造府管轄老郎廟梨園總局一樣，揚州城內也有一個「老郎堂」，也是「梨園總局」。蘇、揚兩地老郎廟與織造府、鹽政署位置緊鄰，便於就近管理，職能自然相同。⁸⁴兩淮鹽政同樣參與了乾隆四十五至四十六年的戲曲審查案。時任兩淮鹽運使的伊齡阿「奉旨於揚州設局」，「修改古今詞曲」。另一個主持者就是蘇州織造全德。總校黃文暘指出，「予受鹽使者聘，得與修改之列，兼總校蘇州織造進呈詞曲。因得盡閱古今雜劇傳奇，閱一年事竣」。⁸⁵其他參與者有李經、凌廷堪、程枚等。乾隆帝諭旨明確指出，演戲曲本內不無違礙之處，此等劇本大約集於蘇、揚等處，因而命伊齡阿、全德留心查察。乾隆帝又擔心全德不曉漢文，影響對戲本的審查、演戲的查禁，特命伊齡阿會同幫辦。由此可見乾隆帝安排的詳細周密。這場戲曲審查，官方出資設立專門機構，參與籌建、徵調的人員有特辦欽差、地方大員、當地望族巨商以及各地制曲名家，從蘇、揚一帶開始，波及全國多數地區。此後，官方的制度性禁戲也全面展開。⁸⁶乾隆帝開啟此次戲曲審查，之所以選擇從蘇州、揚州開始，一方面出於蘇、揚一帶乃全國戲曲的中心，歷次南巡皇帝親眼目睹了江南戲曲的繁盛，也使其不免擔心戲曲中的「違礙」之處有著影響滿清統治的潛在危險；另一方面也是出於現實操作與執行的考慮，蘇州織造管轄著江南梨園界，

⁸⁴ 吳新雷，〈揚州崑班曲社考〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》，2000年第1期，頁88。

⁸⁵ [清]李斗，《揚州畫舫錄》，卷5，頁111。

⁸⁶ 關於乾隆朝此次戲曲審查，參見：朱家潛、丁淑芹，《清代內廷演劇始末考》，頁55-67；袁行雲，〈清乾隆間揚州官修戲曲考〉，收入尹達等主編，《紀念顧頡剛學術論文集》（成都：巴蜀書社，1990），下冊，頁835-844；丁淑梅，〈揚州設局查辦戲劇違礙與清代禁戲的制度化〉，《文化遺產》，2013年第3期，頁63-67。

其在戲曲管理與審查層面的經驗，對全國戲曲界產生重要的影響，而揚州鹽政具有財力、人力可供支持設局審查，同時織造府與鹽運使均隸內務府管轄，二者均為直接服務於皇帝的包衣出身，具有專摺密奏的權利，還可以保證皇帝諭旨的下達更直接，時效性更高。織造與鹽政從中發現問題後，報告皇帝，再向全國頒發諭旨，經由行政系統的督撫執行，從而更有效地做到君臣一體、上下協調。

四、結 語

我們對清代宮廷戲曲制度變遷的考察，始終圍繞著宮廷與民間的互動，尤其是宮廷戲曲對民間演劇的影響。清代宮廷戲曲的機構，經歷了從教坊司到和聲署、從鐘鼓司到南府與景山、再到昇平署的發展演變。這個過程不僅是機構名稱的變化，更重要的在於機構隸屬關係的調整與歸併、演劇人員的來源構成的多元與變遷、演劇承應與戲劇管理職能的整合與統一等。清初在廢止女樂、廢除樂戶政策的基礎上，取消了延續千年的教坊制度，原本分為外朝、內廷的宮廷演劇，整合為由內廷鐘鼓司而掌儀司而南府、景山的太監伶人承擔。清中葉的乾嘉時期，宮廷演劇極為繁盛，演劇機構健全，演出制度規範，伶人規模龐大。南府、景山既有太監伶人構成的內學，也有從江南挑選進宮的民籍伶人和從上三旗包衣挑選的旗籍學藝人組成的外學。這種內、外溝通的機制，保證了民間優秀的藝人可以定期帶著當下新潮的流行劇目以及表演方式進入宮廷，從而豐富與提升宮廷演戲的劇目與水準。與此相應，伴隨著歷次帝王巡幸與帝國盛典，多次挑選民間藝人進入宮廷承應演劇與大規模地戲班進京演出，都強烈地刺激著全國範圍內民間演劇的競相發展。晚清昇平署的設立帶來宮廷演劇的變革，歷經道、咸、同、光四朝，昇平署對外學伶人的數次裁退與引進，都伴隨著伶人出、入宮廷，以及戲劇在宮廷內、外的流動。南府、景山時期

民間演劇進入宮廷是一種制度化的「自下而上」的「進」，晚清伶人的出、入宮廷還包含著宮廷劇目與表演風格進入民間的「自上而下」的「退」。「進」、「退」的是伶人，劇藝則通過人的流動而流動，宮廷戲曲制度的變遷，影響的則是包含宮廷與民間的清代戲曲的整體。

另一方面，戲劇與權力的互動是清代宮廷演劇的一個突出特點。宮廷演劇的機構與人員不僅是滿足帝王娛樂的需要，而且參與著帝國的儀典，並且在政治與文化審查上發揮作用，同時參與了民間演劇的管理，所有這些，無不體現著皇權的存在與作為。在制度變遷層面，清初將外朝、內廷演劇功能整合並由太監伶人承應，就是滿洲統治者汲取明亡教訓、降低內監品級、並嚴密控制其職能範圍的結果。於是，宮廷演劇便具有了帝后娛樂、宮廷儀典、政治教化等多重功能的交疊與融合。清中葉南府、景山的民籍、旗籍外學伶人進入宮廷，既是康、乾二帝數次南巡後由蘇州織造府挑選優秀藝人供奉內廷的結果，也是皇帝出於為上三旗包衣子弟安排生計的需要。這種情況隨著昇平署的成立發生了轉變，道光帝出於宮廷安全的考慮，裁退了外學旗籍、民籍伶人。但此後外學的裁退與進入，仍然是帝后在個人嗜好與國家治理之間的政策選擇與權力影響。

與伶人和劇藝在宮廷戲曲與民間演劇的雙向互動相應，從清代前中葉整合外朝與內廷演劇的南府、景山，到晚清改革後的昇平署，宮廷演劇機構一直都屬於負責皇室與宮禁事務的內務府管轄，這一點則從未改變。與此同時，內務府又通過京師精忠廟梨園公會與蘇州老郎廟梨園總局管理與影響著全國的戲曲班社。在伶人來源與行業利益等方面，內務府架構下的宮廷演劇機構便參與了民間戲曲的管理。無論是乾隆帝挑選江南伶人、審查全國的戲曲劇本與演出，還是咸豐帝與慈禧太后挑選京師外班伶人、直接傳召外班進宮演出，並要求外班進呈戲曲劇本，其中都包含著藉由民間伶人、班社的進宮演戲，進一步影響與控制民間戲劇演出的意圖，無疑是希望通過對宮廷內、外「公

共娛樂」——演戲內容的監控，達到皇權與官方意識形態對於民間演劇的審查、監管與控制。這同樣是宮廷戲曲對民間演劇的現實影響。

徵引書目

一、史料

- 〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》，上冊，北京：中華書局，1959。
- 〔明〕劉若愚，《酌中志》，北京：北京古籍出版社，1994。
- 〔清〕托津等奉敕纂修，《大清會典（嘉慶朝）》，冊6、10，臺北：文海出版社有限公司，1991。
- 〔清〕李斗著，汪北平、涂雨公點校，《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，1960。
- 〔清〕吳振棫撰，童正倫點校，《養吉齋叢錄》，北京：中華書局，2005。
- 〔清〕俞正燮撰，塗小馬等校點，《癸巳類稿》，冊2，瀋陽：遼寧教育出版社，2001。
- 〔清〕鄂爾泰、張廷玉等編纂，左步青校點，《國朝宮史》，下冊，北京：北京古籍出版社，1987。
- 〔清〕鄂爾泰等奉敕修，《世宗憲皇帝實錄》，《清實錄》，冊7，北京：中華書局，1985。
- 〔清〕崑岡等奉敕撰，《清會典事例》，冊6、11，北京：中華書局，1991年據光緒二十五年（1899）石印本影印。
- 〔清〕清高宗，《御製詩二集》，收入《清代詩文集彙編》，冊320、321，上海：上海古籍出版社，2010年據清乾隆武英殿刻本影印。
- 〔清〕清高宗，《御製詩四集》，收入《清代詩文集彙編》，冊325，上海：上海古籍出版社，2010年據清乾隆武英殿刻本影印。
- 〔清〕清高宗敕撰，《清朝文獻通考》，冊1，杭州：浙江古籍出版社，1988。
- 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，冊5、6，北京：中華書局，1974。
- 〔清〕焦循，《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》，冊8，北京：中國戲劇出版社，1959。
- 〔清〕褚人獲輯撰，李夢生校點，《堅瓠集》，冊4，上海：上海古籍出版社，2012。

〔清〕趙翼撰，李解民點校，《簞曝雜記》，北京：中華書局，1982。

〔清〕慶桂等奉敕修，《高宗純皇帝實錄》，《清實錄》，冊26，北京：中華書局，1986。

〔清〕顧祿撰，來新夏校點，《清嘉錄》，上海：上海古籍出版社，1986。

二、專著

丁汝芹，《清代內廷演戲史話》，北京：紫禁城出版社，1999。

幺書儀，《晚清戲曲的變革》，北京：人民文學出版社，2006。

王芷章，《清代伶官傳》，北京：中華印書局，1936。

王芷章，《清昇平署志略》，上冊，北京：商務印書館，2006。

王政堯，《清代戲劇文化史論》，北京：北京大學出版社，2005。

中國國家圖書館編，《中國國家圖書館藏清宮昇平署檔案集成》，冊3，北京：中華書局，2011。

朱家潛、丁汝芹，《清代內廷演劇始末考》，北京：中國書店出版社，2007。

祁美琴，《清代內務府》，瀋陽：遼寧民族出版社，2009。

周明泰，《幾禮居隨筆》，香港：中華書局，1951。

徐扶明，《紅樓夢與戲曲比較研究》，上海：上海古籍出版社，1984。

徐慕雲，《故都宮闈梨園秘史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010。

張次溪，《清代燕都梨園史料正續編》，下冊，北京：中國戲劇出版社，1988。

楊念群，《何處是江南？：清朝正統觀的確立與士林精神世界的變異（增訂版）》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017。

齊如山，《戲班》，北平：北平國劇學會，1935。

Ye, Xiaoqing. *Ascendant Peace in the Four Seas: Drama and the Qing Imperial Court*. Hong Kong: The Chinese University Press, 2012.

三、論文

- 丁淑梅，〈揚州設局查辦戲劇違礙與清代禁戲的制度化〉，《文化遺產》，2013年第3期，頁58-67。
- 幺書儀，〈晚清宮廷演劇的變革〉，《文學遺產》，2001年第5期，頁94-105。
- 王芷章，〈清朝管理戲曲的衙門和梨園公會、戲班、戲園的關係〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄》，北京：北京出版社，1985，頁515-523。
- 李舜華，〈教坊宴樂環境影響下的明前中期演劇〉，《戲劇藝術》，2004年第3期，頁101-108。
- 吳新雷，〈揚州崑班曲社考〉，《東南大學學報（哲學社會科學版）》，2000年第1期，頁88-97。
- 袁行雲，〈清乾隆間揚州官修戲曲考〉，收入尹達等主編，《紀念顧頡剛學術論文集》，下冊，成都：巴蜀書社，1990，頁835-848。
- 陶慕寧，〈明教坊演劇考〉，《南開學報（哲學社會科學版）》，1999年第6期，頁106-109。
- 常立勝，〈兩出清宮戲在菊壇的影響〉，《中國戲劇》，2009年第8期，頁54-55。
- 康保成，〈明代樂戶史料辨析（二則）〉，《文化遺產》，2007年第1期（創刊號），頁22-27。
- 項陽，〈山西「樂戶」考述〉，《音樂研究》，1996年第1期，頁76-88。
- 楊連啓，〈論清朝宮廷戲曲的兩次輝煌〉，《戲曲藝術》，2011年第2期，頁79-82、126。
- 楊常德，〈清宮演劇制度的變革及其意義（上）〉，《戲曲藝術》，1985年第2期，頁89-96。
- 楊常德，〈清宮演劇制度的變革及其意義（下）〉，《戲曲藝術》，1985年第3期，頁98-103。
- 溫顯貴，〈從教坊、南府到昇平署——清代宮廷戲曲管理的三個時期〉，《湖北大學學報（哲學社會科學版）》，2006年第2期，頁206-209。

趙揚，〈清代宮廷戲曲活動綜述〉，《紫禁城》，2013年第11期，頁25-33。

齊如山，〈談四角·陳德霖〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄三編》，北京：北京出版社，1990，頁115-141。

齊如山，〈戲界小掌故·早期的戲園〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄三編》，北京：北京出版社，1990，頁467-469。

鄭志良，〈論乾隆時期揚州鹽商與崑曲的發展〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，2003年第6期，頁99-107。

劉士義，〈教坊、鐘鼓司、樂戶與青樓〉，《船山學刊》，2012年第1期，頁158-161。

劉念茲，〈蘇州老郎廟碑文考釋〉，《戲曲文物叢考》，北京：中國戲劇出版社，1986，頁93-147。

〔日〕村上正和，〈清代北京內城演劇與相關禁令——檔案資料的一項考察〉，北京大學歷史學系編，《北大史學》，輯16，北京：北京大學出版社，2011，頁98-112。

Interaction inside and outside the Court: the Institutional Evolution and the Folk Influence of the Qing Court Theatre

HU , Guangming^{*}

Abstract

Existing research on the Qing court theatre has tended to pay attention to the foundation and development of Shengpingshu 昇平署 in the late Qing period, but there were insufficient research on how the court theatre affected the folk theatre. From the perspective of the interaction inside and outside the court, this article examines the institutional evolution of the Qing court theatre and its influence on the folk theatre. Firstly, in the early Qing dynasty, the institutions of court theatre of Nanfu 南府 and Jingshan 景山 unified the ceremonial and moral edification under the management of the Neiwufu 內務府. The abolition of the yuehu 樂戶 system changed the identities of the actors and deeply affected the ecology of the folk theatre. Secondly, with the institutional evolution from Nanfu and Jingshan to Shengpingshu, the folk actors were moving in and out of the court. These actors' movement created opportunities for exchange between the court theatre and the public theatre. Thirdly, under the framework of Neiwufu, the court theatre participated in the management of the national theatre, through the Jingzhongmiao Liyuan Gonghui 精忠廟梨園公會 in Beijing and the Laolangmiao Liyuan Zongju

^{*} Instructor, Department of Chinese Culture, The Hong Kong Polytechnic University

老郎廟梨園總局 in Suzhou, with the officials of Nanfu and Shengpingshu given the specific duties of selecting the actors, assimilating drama texts, and exercising censorship on the folk performances.

Keywords: court theatre, folk theatre, institutional evolution, Neiwufu, Shengpingshu