

# 清代宫廷、王府与民间演剧的交融互动\*

——以车王府曲本为中心

毛 劫

(故宫博物院, 北京 100009)

**[摘要]** 清代宗室亲藩在宫廷戏曲的观演中扮演了多种角色, 其不仅于宫廷筵宴之上欣赏演剧, 还参与到宫廷戏曲编写、演剧机构管理、寺庙献戏承应等多个环节中。王府收藏戏本、经营家班, 王公子弟甚至亲自粉墨登场, 是推动民间戏曲繁荣发展的重要阵地, 亦是联结宫廷与民间演剧文化的纽带。考察中国第一历史档案馆收藏的嘉庆末年至光绪历年王大臣入宫听戏的名单档案, 可以发现车登巴咱尔亲王祖孙三代常年于上元及万寿节期间入宫听戏, 几乎未曾中断。车王府收藏的大量曲本既受到宫廷演剧的影响, 又反映了民间演剧的面貌, 为研究宫廷与民间戏曲的交流提供了宝贵的资料。比较车王府曲本与清宫戏本中重合的剧目, 结合宫廷承应戏的符号性和标志性特征, 以及昇平署档案所记载的剧目、演员等信息加以分析, 可以发现在流传上既有自传奇杂剧中析出、经内府改编后传入民间的节庆戏, 又有从民间传入宫中的开场吉祥戏, 构成了宫廷与民间演剧互相影响的双向传播路径。从宫廷、王府到民间, 同样的戏目在不同的场合上演, 尽管观看者的身份不同, 但基于相同的节令与民俗、一致的情感与趣味, 在彼此的交融互动中共同造就了清代戏曲艺术的繁荣。通过对车王府曲本的研究, 我们发现, 戏曲承载着不同群体共同的文化情感, 凝聚着一个时代的集体记忆, 对于中华传统文化的研究与传承具有重要的意义和价值。

**[关键词]** 宫廷戏曲 宗室亲藩 民间演剧 车登巴咱尔 车王府曲本

**[中图分类号]** J809 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 2096-983X(2022)03-0136-11

清代宫廷戏曲演出空前繁盛, 与蓬勃发展的民间演剧相互呼应, 共同推动了戏曲艺术的发展。其中宗室亲藩扮演了重要的角色, 《清宫王府戏曲观演文化探究》<sup>[1]</sup>一文指出王府是宫廷观演文化的重要参与者和民间观演风尚的引领者。深入挖掘清代王府的戏剧活动, 爬梳清宫档案与史料, 可以发现宗室亲藩以多重身份

参与着宫廷戏曲的观演。在众多清代王府中, 车王作为一个重要的代表, 其收藏的曲本是研究清代戏曲史的宝贵资料。学界对于车王府曲本的购藏、来源、整理、文本分析等都有了充分的研究, 但对其与清宫戏本之间的关系尚未有足够的重视。将这一批曲本与清宫戏本比较, 可以了解同一剧目的发展演变, 以及不同群体戏曲

**收稿日期:** 2021-11-30; **修回日期:** 2022-02-22

\***基金项目:** 国家社会科学基金重大项目“清宫戏剧史料汇编与文献文物研究”(20&ZD270); 深圳市2020年度社科规划一般课题“清宫演剧史料编年与研究”(SZ2020B038)

**作者简介:** 毛劫, 故宫博物院馆员, 文学博士, 主要从事古典戏曲、宫廷演剧的研究。

观演的互动交融。本文以车王府曲本为中心, 结合宫廷庆典演剧, 通过对相同剧目的比较分析, 探究宫廷与民间戏曲相互交融的传播路径, 及其对清代戏曲艺术发展的影响。

## 一、宗室亲藩在宫廷戏曲观演中的多重身份

清宫每遇重大节庆, 都要设筵宴招待宗亲、外藩与廷臣。筵宴之上, 戏曲演出是不可或缺的重要组成部分, 宴与戏共同构成隆重的仪式。宗室亲藩出席筵宴, 是接触宫廷演剧最直接的机会。不同的节令与庆典形成了固定的剧目, 如元旦承应宴戏《膺受多福 万福攸同》, 上元承应宴戏《景星协庆 灯月交辉》《柳营会饮 玉马归朝》《海不扬波 太平王会》, 除夕承应宴戏《金廷奏事 锡福通明》, 万寿节承应宴戏《青牛独驾 环中九九》等。演出时亦遵循着筵宴进茶果酒馔的仪程, 王公大臣行三跪九叩礼并观赏宴戏。

上元及万寿节期间, 还要在圆明园同乐园三层大戏楼举行更大规模的观戏活动。《养吉斋丛录》卷十三载: “乾隆间, 年例自正月十三日起, 在园酬节。宗室王公及外藩、蒙古王公、台吉、额駙、属国陪臣, 俱命入座赐食听戏。又万寿节前后数日, 亦于此演剧。正屋凡五间, 圣驾临莅, 主位亦从观焉。诸臣命听戏者, 先数日由奏事处以名单奏请, 皇子及内廷王公、大学士、尚书、御前大臣、军机大臣、内务府大臣、南书房供奉翰林皆与。例坐于东西厢, 某某同屋一间, 亦先期指定。皆赐茶酒果物。”吴振棫还特别提到宫中的戏台形制、演出剧目等, 其盛大奢华均为民间所未有: “特声容之美盛, 器服之繁丽, 则钧天广乐, 固非人世间所得见闻。”<sup>[2](P152-153)</sup>同乐园上演的剧目较筵宴之上更为丰富, 除排场恢弘的节令承应戏外, 还有折子戏、连台本戏、玩笑戏及杂技等, 宗室亲藩分坐同乐园东西两厢享受这一盛宴。

筵宴演剧兼具仪式性与娱乐性, 承担着筵

宴宗亲、怀柔外藩的重要政治功能, 皇帝对于筵宴演剧的筹备工作也十分重视, 如乾隆十一年(1746)八月二十七日、二十八日分别举行王公宗室筵宴与满汉大臣筵宴, 乾隆帝对戏台的搭建陈设、列席者的位次等亲自做出安排:

谕: 本月二十七日, 在丰泽园崇雅殿, 赐王公宗室筵宴。尔等先期预备。崇雅殿现在所有陈设、地平、屏风移开, 摘去窗扇, 安设大地平, 御座后悬挂软帘。两廊下设乐。殿内两旁, 俱设高桌椅座, 东西两厢亦设高桌。院内张二丈四尺行台演剧。再殿内有履亲王、庄亲王、慎郡王、诚亲王, 皆朕叔辈, 俱于地平上设高桌, 较朕御座稍低。此日王公宗室, 在朕前长幼列坐, 俱行家人礼。(乾隆十一年八月丁亥)<sup>[3]</sup>

这种临时搭建的戏台被称为行台, 这一灵活的戏台搭建方式后来也为王府演剧所吸收。

除筵宴观戏外, 王公寿辰亦有机会得到入宫看戏的赏赐。道光五年(1825)七月十五日中元节, 恰逢仪亲王永璇八十生辰, 这一日仪亲王入圆明园同乐园赏饭看戏。据道光五年《恩赏日记档》载:

五月十七日, 此日禄喜面奉谕旨, 七月十五日 是仪亲王八十生辰, 同乐园赏早饭吃。着外学 伺候寿戏一出, 开场要三刻长。此出戏毕, 万岁 爷前头办事, 站住戏, 办事毕, 驾幸同乐园, 仍 开场承应戏。钦此。

六月二十日, 祥庆传旨, 《添筹纪盛》话白内 “实乃熙朝人瑞”, 上改“熙朝上瑞”。

七月十五日, 寅正进门。同乐园早膳, 卯初二刻十分开戏。赏仪亲王戏听, 伺候《添筹纪盛》(一分 外学), 戏毕仪亲王出去。卯正一刻 万岁爷前头办事, 辰初三刻十分, 驾还同乐园, 承应。未正十分戏毕。

又奉旨, 俟后有王公大臣听戏之日不准承 应传戏。<sup>[4](P174-176)</sup>

这一年五月份, 道光帝即已传旨安排仪亲王八十寿辰当天看戏事宜, 演出剧目为《添筹纪盛》, 六月还亲自对剧中曲白进行修改, 可惜《添筹纪盛》戏本今不传, 无法知晓戏目内



容。值得注意的是,七月十五日当天,道光帝谕旨有王公大臣听戏的日子不许承应侷戏。所谓“侷戏”,即昆弋之外新兴流行的乱弹戏,当时虽已传入宫中,但尚不能登大雅之堂,可见彼时对王公大臣的观戏内容有着一定的限制。就亲王祝寿的演出剧目来看,据《故宫博物院藏清宫戏本研究》介绍,清宫的亲王祝寿承应剧目包括《升平集庆》《蟠桃上寿》《五福五代》《三代》《猴山控鹤》《五代登荣》《仙子效灵》《双福寿》《河清海宴》《群仙庆贺》《天源福辇》《遣仙布福》等。<sup>[5](P98)</sup>亲王祝寿的剧目还可与皇帝万寿剧目相通用,国家图书馆收藏的善本《九九大庆》中,《升平集庆颂尧年》有念白“今者喜逢皇侄定亲王七十寿辰”,《五福五代庆云仍》中将念白“万寿”改为“为定亲王寿”,<sup>[6](P426)</sup>可见演出时只需将颂词中的人物对象更改即可。

宗亲家眷亦有机会一睹宫廷演剧的风采,如道光三年(1823)五月十七日皇后千秋,惇亲王、瑞亲王二位福晋入宴听戏,当日在同乐园承应《莲池应瑞》《宝鉴大光明》《寿益千春》《百福骈臻》《福缘善庆》等剧目<sup>[7](P579)</sup>。内府戏班有时还会走出宫廷,于王公府中演剧,宗室子女举行婚礼时,内务府派遣南府伶人前去演戏庆贺,如嘉庆二十四年(1819)十一月初四日派遣内二学到公主府承应差事。<sup>[4](P104)</sup>戏曲演出作为联系皇室与宗亲的重要纽带,在实现其政治目的同时,也促进了宫廷演剧文化在王府与民间的传播。

清代王公宗亲不仅是宫廷戏曲的观众,还深入参与到宫廷戏曲的创作之中。礼亲王昭槤在《嘯亭续录》中记载了宫廷戏曲中《月令承应》《法官雅奏》《九九大庆》等诸多类型,至今仍是研究宫廷戏曲分类的重要材料依据,其中还记述有庄亲王允禄编戏之事:“其后又命庄恪亲王谱蜀、汉《三国志》典故,谓之《鼎峙春秋》。”<sup>[8](P377)</sup>庄亲王允禄与张照等文士词臣

编写了大批节令戏与连台本戏,如《劝善金科》《升平宝筏》《鼎峙春秋》《忠义璇图》等鸿篇巨制,对此后的宫廷与民间戏曲发展产生了深远的影响。

在宫廷演剧用乐的规范制定中,庄亲王允禄扮演了重要的角色。允禄于雍正时期总理内务府事务,乾隆即位时为辅政大臣,并统领乐部。其先后奉康熙与乾隆敕旨编写《律吕正义》及《律吕正义续编》,组织乐工编纂《新定九宫大成南北词宫谱》。据《清史稿·乐志》载:“高宗即位,锐意制作,庄亲王允禄自圣祖时监修律算三书,至是仍典乐事。乾隆六年,殿陛奏《中和韶乐》,帝觉音律节奏与乐章不协,因命和亲王弘昼同允禄奏试,允禄因言:‘明代旧制,乐章以五、六、七字为句,而音律之节奏随之,乐章音律俱八句,故长短相协。今殿陛乐若定以四字为句,则与坛庙无殊,惟乐章更定,大典攸关,谓宜会同大学士、礼部将乐章十二成详议,令翰林改拟进览。’”<sup>[9]</sup>可见允禄对乐律颇为精通,其主持编纂的曲谱充分显示出皇家特色,该书不仅汇集了唐宋歌舞大曲、宋代南戏、金元说唱、诸宫调、元明清戏曲等诸多材料,更收录有《月令承应》《法官雅奏》《九九大庆》《劝善金科》等清宫戏曲,同时将宫廷戏曲列作同一曲牌的首位,以明确体制规范,一方面显示了编纂者对清宫戏曲的熟悉,另一方面也凸显出宫廷戏曲的重要地位。

宗室亲藩对宫廷演剧的参与从编创延伸到演出层面,王府戏班曾与宫廷演剧机构共同承担宫廷祭祀仪典演剧的职责,按例每年四月初八日浴佛节,在永宁寺、弘仁寺献戏。据内务府档案记载,雍正时怡亲王允祥的戏班同南府共同承应献戏:“查得永宁寺、弘仁寺每年四月初八日献戏一日,如遇皇上在圆明园,永宁寺系南府学生承应,弘仁寺系怡亲王之戏承应。皇上在宫内,弘仁寺系南府学生承应,永宁寺系怡亲王之戏承应。”<sup>①</sup>浴佛节当日,怡亲王戏班与南

府学生根据皇帝的驻蹕地点各司其职,而怡亲王戏班能够胜任献戏的任务,也说明其戏班对于祭祀仪典类戏目的谳习。

随着宫廷与王府演剧活动交流的频繁与深入,二者之间也不可避免地发生了碰撞与冲突,至道光时出现了太监伶人与亲王私交事件。清宫太监逃跑并不鲜见,但道光七年(1827)太监苑长清出逃藏匿的地点却不一般。道光七年九月份,苑长清被发现藏匿于惇亲王府内,此时距离道光六年(1826)十二月苑长清出逃已过去了大半年。经过对昇平署太监张明德、苑长清家人以及惇亲王府太监的严加审问才查明真相,昇平署太监张明德的兄弟张永贵在惇亲王府当差,将苑长清引诱至惇亲王府。令道光帝大为震怒的是,惇亲王绵恺不但藏匿昇平署太监,在听到苑长清被发现的风声后,还帮助其乔装逃走。道光帝因此下令宗人府严加议处,最终将太监张明德发往黑龙江,赏给官员为奴,到戍加枷号两个月。苑长清发往打牲乌拉,赏给官员为奴,到戍加枷号一个月。昇平署总管禄喜罚月银三个月,本管首领各罚月银六个月。而惇亲王绵恺则被退出内廷行走,革去一切差事,并降为郡王,收回亲王金册金宝,后于道光八年(1828)恢复亲王爵位。道光帝在奏折中批语道:“惇亲王绵恺明知在内当差之太监苑长清,诱令逃走私留在府,迨经发觉,仍复设法隐匿狎比匪人,不自检束。”<sup>②</sup>昇平署档案里也记录了道光帝的不悦与处理时的棘手:

禄喜面奉谕旨,前者召见惇亲王,朕言,昇平署无非与茶膳房一体之差,并不很为奇特,惇亲王倚以等之人为奇。况罕阿玛传的透彻,嘴都说干了,竟不中用。再者,并不是里边短此二人唱戏,俟大内之人都照此样,成何事体?其张明德罪过应发,其苑长清亦必须发。若不发苑长清好象朕与惇亲王争此太监似的。往后着总管禄喜该奏的奏,该见包衣昂邦的见包衣昂邦,该

管的管,总别空口说白话,那是不中用的。朕亦不能给你分晰(析)何事该奏,何事该管,何事该见包衣昂邦,伊看事体办理。总言往后要认真管事。钦此。<sup>[4](P190)</sup>

可见由于牵涉亲王的关系,昇平署总管禄喜在处理此次特殊事件时也有颇多忌讳和为难,而道光帝也担心遭受同王府争夺太监伶人的非议。就在道光七年的二月份,南府被裁撤,改为昇平署,并遣散外学伶人,对宫廷演剧人员严加管理,或许是对太监伶人与外界联系过密的一种回应。宫中技艺出色的伶人得到亲王的青睐和追捧,这种人员的流动体现出宫廷与王府演剧之间愈加密切的关系。

在炽热的观剧氛围中,王府多蓄养戏班、操办堂会,以满足娱乐与社交需求。王公贵族子弟痴迷于戏曲,与名伶交往甚密,甚至亲自粉墨登场,竟组成“贵胄班”专致于演戏,以致有“常有不识字,无有不识戏者”<sup>[10](P792)</sup>云云。据《道咸以来朝野杂记》载:“早年王公府第,多自养高腔班或昆腔班,有喜寿事,自在邸中演戏。他府有喜寿事,亦可借用。”<sup>[11](P11)</sup>《道咸以来梨园系年小录》亦云:“时王公大臣不得入戏馆听戏,故王府巨第多自养戏班以相娱乐,除在邸中演唱而外,有时亦在外间戏馆演出。王卒后,戏班停止,其伶人散归故乡,传授子弟与本地梆子班相混合,此高阳土班能演昆弋所由来也。”<sup>[12](P59-60)</sup>王府戏班不仅用于自娱和酬宾,还可以在外进行商业演出,亦有职业戏班投靠于王府门下,演员的流动大大促进了王府与民间演剧的融合,也推动了民间戏曲演出的发展。至清晚期,民间流行的乱弹戏成为宫廷氍毹之上的主角,宫廷、王府、民间演剧的边界逐渐模糊,王府于其中起到了重要的桥梁作用。

总的来说,借由筵宴与庆典演剧等形式,戏曲演出从宫廷仪典渗透到宗亲生活之中,跨越了宫闱的界限。王府一方面受到宫廷戏曲文化

①中国第一历史档案馆藏. 呈为怡亲王等分别承应永宁弘仁两寺演戏事单. 档号: 05-0233-051。

②中国第一历史档案馆藏. 奏为拿获逃走太监苑长青究出藏匿在惇亲王府内情形请将惇亲王绵恺交宗人府严加议处事. 档号: 04-01-14-0058-009。



的影响,另一方面也参与到宫廷戏曲编写、演剧机构管理、寺庙献戏承应等多个环节中。从观看者到创作者、组织者、扮演者,宗室亲藩在清代戏曲发展历程中留下了多重身份,推动着宫廷与民间演剧的交流与融合。

## 二、车王世系入宫看戏及其曲本收藏

在热衷于戏曲观演活动的众多清代宗室亲藩中,车王世系是一个引人注目的代表和缩影。其收藏的曲本被王季思誉为“安阳甲骨、敦煌文书之后又一重大发现”<sup>[13](P3)</sup>。这一批曲本于1925年由北京孔德学校教务长马廉以50元的价格收购于琉璃厂书肆,后经顾颉刚整理编辑《北京孔德学校图书馆所藏蒙古车王府曲本分类目录》,1926年至1927年分两批刊于《孔德月刊》。顾颉刚在《车王府剧曲》一文中回忆说:“推想清道咸或咸同间,蒙古有一车王爱听剧曲,因大量搜集脚本,储藏府中,此一车王亦未稔为谁,或是外蒙车臣图汗之某一王。外蒙革命后,废黜王公,其北京府人员无法维持其生活,遂将什物、图书尽行变卖。”<sup>[14](P11)</sup>那么这位车王是否曾入宫看戏,其曲本收藏与宫廷演剧之间存在着怎样的联系呢?

关于车王的身份还存在一定的争议,曾有蒙古车臣汗王、土谢图汗部车林巴布、赛因诺颜部车布登扎布以及车登巴咱尔等多种说法。目前学界较为认同的是扎萨克和硕亲王车登巴咱尔。理由主要有二。其一,曲本购入当年北京大学研究所发布《写本戏曲鼓儿词的收藏》一文记录道:“本年秋,有个车王府(蒙古王)里卖出大批剧本,都是手写本,这些是三十多年前的东西,内中有些已与现行的不同了。”<sup>[15](P24)</sup>车王府藏曲本从时间上看集中于嘉庆、道光、咸丰、同治时期,这与生活于嘉庆至咸丰年间的车

登巴咱尔较为一致,同时也包含了车登巴咱尔之子达尔玛及孙那彦图的收藏。其二,车登巴咱尔之孙那彦图的那王府破落的时间,与车王府藏曲本的流散时间相吻合,那彦图因经济困难于1924年将王府抵押借款,府内物品也随之典卖,其中可能就包括这一批曲本。不论是从收藏时间还是从流散时间看,车王为车登巴咱尔一说相较于其他几种说法更为可信。<sup>①[16]</sup>

车登巴咱尔属清代喀尔喀蒙古赛音诺颜部,成吉思汗直系子孙。其先祖策稜幼时曾于内廷教养,康熙四十五年(1696)授和硕额驸,因军功卓著于雍正十年获封“超勇”王号,死后配享太庙。《养吉斋丛录》卷八云:“蒙古亲藩未有配享者,高宗以额驸策稜,名藩尚主,晋爵亲王,殄靖准夷,功在王室,为两朝勋旧。特命侑食庙廷,令众蒙古国家崇奖贤劳,中外一体之意。”<sup>[2](P77)</sup>此后经子成衮扎布、孙拉旺多尔济、曾孙巴彦济尔噶勒,历代袭封至车登巴咱尔已至第五代。车登巴咱尔有子达尔玛、孙那彦图,多与宗室通婚,地位显赫。

正如前文所提到的,清代王公亲藩常于宫中入宴听戏,作为扎萨克亲王,车登巴咱尔一族身份显贵,亦不例外。车登巴咱尔的曾祖成衮扎布、祖父拉旺多尔济曾一同参加宗亲宴。《养吉斋丛录》卷十五载:“乾隆间,有扎萨克而兼一二品官职者,亦与廷臣宴。又宗亲宴,间有命异姓王公与列者。如乾隆庚寅之超勇亲王成衮扎布、额驸色布腾巴尔珠尔、拉旺多尔济是也。”<sup>[2](P168)</sup>自乾隆时期始,车王一支便拥有皇家筵宴的席位,直到光绪年间,几乎未曾中断。

按例清宫筵宴前,奏事处需提前安排王公大臣的座次,拟定名单呈皇帝御览。中国第一历史档案馆收藏的嘉庆末年至光绪历年王大臣入宫听戏的名单档案中,车登巴咱尔及其祖父拉旺多尔济、子达尔玛、孙那彦图均在列。嘉庆二十年(1815)正月十四、十五、十六日,车登巴

咱尔的祖父拉旺多尔济入同乐园听戏,并获赠小盒子。<sup>①</sup>生于嘉庆二十二年(1817)的车登巴咱尔首次出现在名单中,是在道光六年(1826)的万寿筵宴:“八月初八日,由内阁抄出,本月初三日奏准,初十日十二日十四日东楼门同乐园听戏王大臣……西边照料,玛呢巴达拉、车登巴咱尔、僧格林沁、济克默特,一间。”<sup>②</sup>此后二十余年的同乐园赐赏戏,车登巴咱尔鲜有缺席<sup>③</sup>,其座位一般在西边厢房,与蒙古亲王、活佛等坐在一间,是为惯例。道光十六年(1836)的档案中,或因前期遗漏,曾在增补名单中为车登巴咱尔安排座次:“八月初三日奏事处传,初八初十日进同乐园听戏,西边添派车登巴咱尔在济克默特之前。”<sup>④</sup>座次的前后也体现出宗亲的地位高低与亲疏关系。

车登巴咱尔的子孙袭亲王爵后仍然延续着这一惯例,唯因圆明园被毁,筵宴演剧多改在宁寿宫阅是楼、颐和园颐乐殿等地举行。同治五年(1866)至同治十二年(1873),均有车登巴咱尔之子达尔玛入宫看戏的记录。自光绪十年(1884)始,入宫赐宴赏戏的殊荣传递给车登巴咱尔之孙那彦图。那彦图为庆亲王亦助之婿,观戏时亦与亦助坐在同一间,直至光绪三十四年(1908),每年都未缺席。如此频繁地入宫看戏,加之民间演戏风尚之盛,祖孙三代热衷于曲本的收藏便不难理解了。

从时间上看,车王入宫看戏的时间主要集中在道光年间的正月上元节与八月皇帝万寿节期间,有的年份在十月皇太后万寿节期间也被召入宫中看戏,如道光二十年(1840)的十月初九、初十日。道光朝是清代宫廷演剧的变革时期,道光七年(1827)改南府为昇平署,削减

演剧机构人员,排场规模也相应缩小,连重要的三大节之一的万寿承应也没有延续原有的规格。据道光七年《恩赏日记档》载,“三月十五日,祥庆传旨,皇太后正圣寿原系承应五天戏,今改承应三天,常年圣寿原系承应三天戏,今改承应两天戏。”“皇太后圣寿、万岁爷万寿俱不必唱大戏,人亦不够,开团场要寿戏,其中间唱小戏轴子。”<sup>[17](P1119-1120)</sup>此前的道光三年(1823)万寿节,于八月初八日、初十日、十二日在同乐园连演三日戏,剧目为头、二、三本的《九九大庆》。削减万寿戏承应的旨意发布后,道光七年只在八月初八日和初十日这两天安排万寿承应戏,演出的剧目也相应地变化。所演内容不再局限于万寿大戏《九九大庆》,其中既有开团场的节令戏,也有昆弋折子戏、轴子戏和玩笑戏,还有目连戏等连台本戏的选出。以道光七年(1827)和道光八年(1828)为例,如道光七年《恩赏旨意承应档》所载:

八月初八日 同乐园承应

《七曜会 五云龙》《花鼓》《时迁偷鸡》《罗卜济贫》《盗甲》《探亲相骂》《十面》《打虎》《青石山》(六出)《三挡》《万年甲子》

八月初十日 同乐园承应

《福祿寿》《十字坡》《飞虎山》(八出)《打番》《太平有象 万寿无疆》<sup>[17](P1217-1220)</sup>

又如道光八年《恩赏日记档》载:

八月初七日 寅正进门 大祭台 戏毕念佛

卯正一刻,正大光明筵宴凯旋将军等,中和乐伺候中和韶乐

请皇太后同乐园承应戏(辰初一刻开戏,未初二刻戏毕)

《八佾舞虞庭》《锦绣图》(四出)《太平王

①中国第一历史档案馆藏. 嘉庆二十年正月十四五六日同乐园听戏人员坐次名单及赏小盒子名单. 档号: 05-13-002-000562-0003。

②中国第一历史档案馆藏. 道光六年八月初十二十四日进东楼门同乐园听戏王大臣职名及位次清单. 档号: 05-13-002-000611-0024。

③据笔者统计,仅道光七年(1827)、道光二十三年(1843)、道光二十八年(1848)的相关名单档案中未出现车登巴咱尔。

④中国第一历史档案馆藏. 为进同乐园听戏西边添派车登巴咱尔在济克默特之前事等. 档号: 05-13-002-000149-0006。

①关于车登巴咱尔的家族谱系,详见刘烈茂. 车王府曲本[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1999. 郭精锐. 车王府曲本与京剧的形成[M]. 汕头: 汕头大学出版社1999。



会》(十二出)

八月初十日 卯初进门

正大光明受贺, 伺候中和韶乐

奉三无私, 皇后等位行礼伺候中和韶乐

同乐园早膳承应戏(卯初二刻十分开戏, 巳正三刻戏毕)

《福祿寿》《纯阳祝国》《勾芒展敬》《山灵瑞应》《士林歌舞社》《喜洽祥和》《四海升平》《三元百福》《太平有象 万寿无疆》<sup>[17](P1347-1353)</sup>

可见宗室亲藩在宫中看到的剧目是非常丰富的, 这与道光帝看戏的口味也有一定的关系。尽管宫廷演剧规模有所收缩, 但道光帝看戏的频率并未减少, 在万寿节当天, 有时要看四场戏之多, 可以说一天都是在看戏中度过的。除筵宴观戏外, 道光帝常分付伶人在寝宫演出不那么正式的“帽儿排”, 剧目多是一些诙谐小戏。道光朝宫中演剧剧目的变化, 实际上是受到民间演剧影响的结果, 一些较为通俗的民间小戏也颇得道光帝的欢心, 更加频繁地演于宫廷的氍毹之上。庆典演剧也遵循这一变化, 不再受到严格的限制, 形成了仪典戏与观赏戏并存的局面。在花雅之争的大背景下, 宫廷对民间小戏的接受犹如一个信号, 消除了其传播上的阻碍, 对于车王的曲本收藏也产生了不可忽视的影响。

车王府曲本收藏广泛、数量巨大, 包括戏曲、弹词、鼓词、子弟书、杂曲等数千册。其中戏曲方面, 从形制上看, 既有折子戏, 也有篇幅较长的轴子、连台本戏。从声腔上看, 涵盖昆曲、京剧、高腔、秦腔及其他多种地方声腔。从题材上看, 历史、婚恋、神魔、玩笑戏等无所不包。可见车王府曲本的收藏包容性极强, 也较为忠实地反映了当时戏曲与曲艺演出的整体情况。

车王府曲本多为演出本, 或用于王府内的家班演出。车王府位于安定门内宝钞胡同, 即今日的那王府。据杨乃济先生推测, 车王府的始建期应在车登巴咱尔的祖父拉旺多尔济时

期。<sup>[18](P109)</sup>王府院内还存有一座戏台, 与恭王府、庆王府内豪华的戏楼不同, 那王府内的戏台属于较为灵活的类型, 《清代宫廷演剧史》以那王府为例说明这类戏台的格局: “大多数王府没有专用戏楼或戏台, 而是以平时作殿堂、演戏时改为戏台的方法较为普遍。一般王府宅第都有左右跨院, 其中前后排列三层或五层殿堂或厅馆, 又有穿廊、巡廊连接各堂馆。以北京鼓楼东宝钞胡同那王府为例, 府中西跨院为演戏场所, 院中南北殿堂相对, 庭院中有罩棚。南房前檐即为前台, 后部作为后台; 北正殿前檐拆下, 堂内设方桌; 每桌设椅六把, 为王府女眷所坐。廊上廊下, 左右各摆三张方桌, 每桌亦设六把座椅。台前庭院中也如此, 设方桌六面, 各设椅六把, 中间部分则排列长凳, 是为观剧场所。”<sup>[19](P296-297)</sup>完善精巧的戏台, 卷帙浩繁的曲本, 王府中的曲声乐调似依稀可闻。

要之, 车王世系常年入宫听戏, 对宫廷演剧十分熟悉, 其收藏曲本、组织演出, 使王府成为推动戏曲繁荣发展的重要力量。车王府曲本的收藏一方面受到宫廷演剧的影响, 一方面映照出民间演剧的历史, 为研究宫廷与民间戏曲的交流提供了宝贵的资料。

### 三、宫廷与民间演剧互动影响的传播路径

孔德学校购得的车王府曲本分批交与北京大学图书馆与首都图书馆收藏, 中山大学图书馆亦藏有抄制的副本。现存一千六百余种曲本中, 有戏曲八百余种。在讨论车王府曲本的来源时, 康宝成指出: “以王府的地位, 不排除部分剧目抄自宫廷(昇平署)戏本的可能。同时, 也有可能就是当时‘王府班’的上演剧目或提供给‘王府班’演出用的本子。无论如何, 这批抄本比纯粹使用于宫廷演出的昇平署剧目更接近平民, 因而也更能反映北京剧坛的面貌。”<sup>①</sup>将车

<sup>①</sup>康宝成. 晚清北京剧坛的昆乱消长与昆乱交融——以车王府曲本为中心, 京剧的历史、现状与未来暨京剧学学科建设学术研讨会论文集(上册), 2005。

王府曲本与清宫藏戏本相比较, 可以发现相当多的剧目在曲词、宾白、科介等方面基本一致, 或同源共流, 或互相借鉴, 体现出宫廷与民间演剧之间的互动影响。清宫藏戏本与车王府曲本之间重合的剧目相当之多, 考虑到宗室亲藩参与的宫廷演剧多为仪典场合, 因此本文将目光集中于相关的节庆戏与吉祥戏。经过比较可以发现, 宫廷与民间演剧的相互影响存在着两种不同的传播路径。

其一为自传奇杂剧中析出, 经内府改编, 又传人民间的节庆戏, 如《如愿迎新》《五代登荣》等。《如愿迎新》为除夕承应, 事本《搜神记》。剧演除夕日, 如愿受福德星君之邀出游, 讲述其嫁与商贾欧生使之大富, 因小过被欧生逼打后隐身不出的前事, 弹琵琶并祝人人如愿。故宫现存有《如愿迎新》总本、曲谱、题纲等多种版本, 另有《人如愿》题纲一本, 共八出, 惜无全本。清初杂剧《求如愿》亦演述相同故事, 《曲海总目提要》著录, 《如愿迎新》或为由此剧析出的单折。

《如愿迎新》在清宫演出频繁, 不仅于除夕当日, 将近年关之际亦可上演, 有时还与《瞎子拜年》连演。据昇平署档案载, 道光八年(1828)十二月三十日, 养心殿酒宴承应《瞎子拜年》《如愿迎新》, 酉初开戏, 酉初三刻十分戏毕。这一天道光帝还有谕旨: “祥庆传旨, 《如愿迎新》唱全的, 不用忙。钦此。”<sup>[17](P1450)</sup>值得注意的是剧末如愿祈祷的“五愿”: “第一来, 皇朝祝万年。第二来, 愿官禁四时增福戩。第三来, 清宴山川。第四来, 和风甘雨民安善。第五来, 万国九州天, 多生辅世英贤。今日奴家学负暄, 葵心呈上圣人前。”在辞旧迎新的时刻, “五愿”被赋予了一定的政治色彩, 同时也蕴含着皇家生活特性, 这五个层面的心愿, 实际上是在为皇帝代言, 可见在由杂剧改编为月令承应戏时经过了一定的加工润色, 以符合宫廷演剧的主题和视角。

车王府本《如愿迎新》曲词与清宫本基本一致, 唯剧首多一句宾白“除夕共迎新, 迎新贺

早春。早春增百福, 百福喜骈臻”, 另科介较清宫本简略, 具有内府文化特性的“五愿”则完全相同。从流传脉络上看, 清宫演出的《如愿迎新》作为单折节令戏又流传到民间, 其中的宫廷风格也被保留。

傅惜华谈及《如愿迎新》时说: “综观全剧, 排场歌曲, 系袭自《青冢记》传奇《昭君出塞》出而来。其中穿插, 尚为可观。但【山坡羊】属商调过曲, 音节悲伤怨慕, 实不宜用于此类祝福之承应戏, 殊为悖律!”<sup>[20](P143)</sup>有趣的是, 咸丰五年(1855)十二月三十, 养心殿酒宴承应曾连演《如愿迎新》《昭君》。而傅先生的疑问恰恰指出了本剧的特色所在, 《如愿迎新》较一般的节令戏, 除美好寓意外, 并非一味追求颂圣题旨与大型排场, 情感基调上更添一分婉转含蓄, 也更具艺术性和观赏性。因此也不难理解这一出清宫月令承应戏为何会流传到宫外, 在脱离宫廷原有的特殊语境后, 同样契合民间堂会的演出场合与审美趣味。

类似的还有庆寿戏《五代登荣》, 剧演徐彦能九十大寿, 五世荣显, 获御赐五色灵芝故事。该剧出自清朱佐朝《五代荣》传奇第二十七出, 《古本戏曲丛刊三集》收录, 为程砚秋玉霜簪旧藏抄本。车王府藏曲本中有《五代恩荣全贯串》, 名称上易“登荣”为“恩荣”, 但演述故事相同。详细比较《五代荣》传奇全本、故宫本《五代登荣》与车王府本《五代恩荣全贯串》, 可以发现故宫本与全本曲词宾白较为接近, 车王府本较另外两本少一支《红绣鞋》曲, 曲白亦略有出入。

除《五代登荣》外, 清宫另有《遣仙布福》一剧, 亦包含福星遣张仙将临凡的天贵和天权星, 按世投送澄江徐氏, 以应五代登荣之兆的情节。两剧皆寓意子孙绵延, 世代荣显。乾隆四十九年(1784), 乾隆帝喜获元孙, 五代同堂。其自命为“五福五代古稀天子”, 御制《五福五代堂记》, 还书写“五福五代堂”匾额悬挂于景福宫、圆明园和承德避暑山庄。《五代登荣》的故事或许也受到乾隆帝的青睐, 而被编织入万



寿承应戏《九九大庆》之中,作为对宗室延续的美好祝愿,常在庆寿的场合上演出。中国国家图书馆收藏的《九九大庆》善本将《五代登荣》《遣仙布福》均标注为“为亲王寿”<sup>[6](P427-428)</sup>。由此看来车王府本的《五代恩荣全贯串》很有可能是通过亲王祝寿的演出,继而流传到宫外的代表剧目。

另一种路径是由民间传入宫中,以吉祥戏《富贵长春》《财源辐辏》《天官赐福》等为代表,这类戏目通常在民间堂会演出时作为开场戏,又称为“饶头戏”。车王府藏曲本有《富贵长春总讲》,故宫藏有《富贵长春》总本、曲谱等,二者曲词宾白大体一致,人物角色设置略有差别。车王府本开场为“四云童、四值殿、四小太监、二掌扇引天官上,唱【点绛唇】”,故宫本为“四值殿、四太监、四童儿、天官上,唱【点绛唇】”。二者均有念白“小仙等在蓬莱顶上,摘取四季鲜花,献瑞庭前,以为富贵长春之兆”,车王府本在此段念白前的提示为“十二月花神与大花神上,八仙亦可以,随便”,故宫本仅为“上八仙唱”。

从演出时间上看,据南府昇平署档案,《富贵长春》曾在咸丰十年(1860)六月二十六日同乐园、咸丰十一年(1861)正月十六日福寿园、五月十五日烟波致爽等开场承应,咸丰十年以前暂未查到此剧的演出记录,这一剧目当是较晚传入宫中的。

从演剧人员上看,《富贵长春》的演出或与咸丰十年挑选民间艺人入宫承应有关。自道光七年南府改昇平署,遣散外学伶人,三十余年里未有民籍伶人承应,宫廷演剧与民间相对隔绝,直至咸丰十年三月再次挑选民籍艺人改变了这一情形。据咸丰十年《恩赏日记档》载,三月二十一日,内务府交进外边各班伶人二十九名,挑得包括小生陈金雀、武生陆双玉、小旦张云亭等在内的二十名,下剩九名驳回。数日后,又挑得四喜班、三庆班、怡德堂、景福堂等民间班社的伶人十二人奏请增补。<sup>[21](P9157-9160)</sup>闰三月初一日起,外班艺人便开始到御前承应戏了。同

年,昇平署又陆续挑进数批民间伶人。民间戏班艺人入宫承应为宫廷演剧注入新鲜的血液,也带来了新的剧目,《富贵长春》很可能是其中之一。

从曲词宾白上看,剧中的祝语“积善之家必有余庆”“儿孙代代列朝纲”“簪缨门笏恩波广,佐皇家,爵位昂,福寿长”等,其视角立足于“家”,而非宫廷演剧中的“大清”“天下”,且无宫廷戏曲中普遍存在的“恭逢”“恭祝圣主”等标志性颂词。因此《富贵长春》很有可能是咸丰十年以后,借由外间艺人的入宫而从民间传入宫中的剧目。

《财源辐辏》演五天官、招财、利市、五路财神等下凡,将财源献与福主。车王府藏曲本有《财源辐辏总讲》,故宫藏《财源辐辏》总本与角本。《财源辐辏》角本包括“金神”、“时运”各一本,“五路财神”五本。角本又称“单头本”,只收录某一角色的唱词念白,用于伶人排演。笔者在昇平署档案中暂未查到《财源辐辏》演出记录,但车王府本与故宫本曲词念白基本相同,加之《财源辐辏》曾进行过排演,因此《财源辐辏》或许也是由民间传入宫中的本子。

《天官赐福》的情况较为复杂,车王府藏曲本有《天官赐福全串贯》,故宫则藏有《天官赐福》与《天官祝福》两种戏目,名称上一为“赐”,一为“祝”,但情节内容完全不同。其中《天官祝福》与车王府本《天官赐福全串贯》曲词念白较为一致,剧中以天官及南极老人、五谷牛郎、天孙织女、送子张仙、增福财神为主要角色。《天官祝福》的出场人物则为天官、地官、水官及奏书、博士、蚕室、力士、句芒神、雷电风雨神等。不同于《天官赐福》,《天官祝福》一剧中有“方今天子治化休明和畅”“方今皇太后治化休明和畅”等颂词,符合宫廷承应的语言习惯。

翻阅南府昇平署档案,可以发现《天官祝福》是清宫中的常演剧目,以嘉庆二十四年(1819)为例,正月初四日在奉三无私、四月十八日在广育宫、十月初一日在养心殿、十月初八日

在恒春堂都曾承应《天官祝福》,此后的道光年间依然频繁演出此剧。而档案中《天官赐福》的出现是源于咸丰二年(1852)的一道旨意。据咸丰二年《日记档》载:“十二月初八日,朱笔改准本学太监张住今改张福。奉总台谕,将《祝福呈祥》改《赐福呈祥》,《天官祝福》改《天官赐福》,《寿祝万年》改《寿比万年》,《长生祝寿》改《长生介寿》,《射红灯》内祝龙、祝虎、祝彪、改念杜龙、杜虎、杜彪,曲子白话内有祝家庄字样改杜家庄字样。”<sup>[22](P6912-6913)</sup>咸丰帝名奕訢,为避讳,不论是剧名、人名还是地名,凡涉及到“祝”音字都被要求更改替换。从咸丰三年(1853)的《日记档》来看,这道谕旨被严格地执行,仅存《天官赐福》的记载。经过这次改动,已很难再分辨承应的究竟是《天官祝福》还是《天官赐福》,但能够明确的是,咸丰二年时只有《天官祝福》,而并无《天官赐福》这出戏,否则如此改动必然要面临二者混淆的问题。由此可以推测,与车王府本《天官赐福全串贯》相近的《天官赐福》一剧应至少是在咸丰以后才传入宫中的。需要注意的是,由于剧名相近,《天官祝福》与《天官赐福》常被误认为同一个剧目,与学者提出的民间用“赐”字、宫中用“祝”字以显示皇帝至高无上的权威不同,由“祝”改“赐”正源于皇帝本人的旨意。

《天官赐福》与《富贵长春》《财源辐辏》是清代民间堂会戏园常演的几种开场戏,这种以神仙赐福为核心的演出形式与宫廷仪典演剧十分相近,同样以喜庆热闹为宗旨,符合宫廷演剧的情境。看惯了宫廷承应戏的帝后乐于观赏民间流行的新戏,随着民间艺人再度入宫承应,不仅乱弹戏大量涌入宫廷,通常较为固定的开团场吉祥戏也得到一定程度的更新。

通过对车王府曲本与清宫戏本的对比考察,可以发现两种传播路径的并存,这两种路径印证了宫廷与民间演剧的相互影响,也说明了清代戏曲发展的动态过程。一方面,清代宗亲以各种形式参与宫廷戏曲观演,宫禁中的艺术有机会借助宗室亲藩跨越宫墙,演绎于王府堂会

与梨园戏馆;另一方面,民间艺人走入宫廷,丰富了宫廷承应剧目,回到民间班社后又将内府演剧传播到民间,有力推动了宫廷与民间戏曲文化的交流。当然,二者之间的影响是复杂且深远的,本文仅以与内廷仪典紧密相关的节庆戏与吉祥戏为剖面,诸如宫廷大戏与乱弹戏等其他类型的剧目还有待更深入的研究。

#### 四、结语

宫廷戏曲曾被认为始终深藏于内府:“此种承应戏,多出于翰苑词臣之手。演时则由昇平暑内学承应御前,然外学伶工甚罕鬻习,盖民间梨园亦绝禁演唱也。”<sup>[20](P138)</sup>然而,考察车王府曲本与清宫戏本即可发现,宫廷与民间演剧并非完全隔绝。就节庆戏与吉祥戏来说,存在着双向互动的传播路径。宗室亲藩以观看者、创作者、组织者、扮演者等多重身份参与其中,不仅活跃于台前与幕后,更出入于宫廷筵宴与梨园戏馆,为宫廷与民间戏曲的相互交融架起了一座桥梁。

从宫廷、王府到民间,同样的戏目在不同的场合上演,尽管观看者的身份不同,但基于相同的节令与民俗、一致的情感与趣味,在彼此的交融互动中共同造就了清代戏曲艺术的繁荣。由此,也从侧面说明了戏曲承载着不同群体共同的文化情感,凝聚着一个时代的集体记忆,对于中华传统文化的研究与传承具有重要的意义和价值。

#### 参考文献:

- [1]王鸿雁. 清宫王府戏曲观演文化探究[M]//清代宫廷史研究会,文化部恭王府管理中心. 清宫史研究(第11辑). 北京:文化艺术出版社, 2014.
- [2](清)吴振棫. 养吉斋丛录[M]. 北京:北京古籍出版社, 1983.
- [3](清)高宗纯皇帝实录(卷二百七十三)[M]//清实录(第十二册). 北京:中华书局, 1985.
- [4]朱家潘,丁汝芹. 清代内廷演剧始末考[M]. 北京:故宫出版社, 2014.

- [5]白皓晶. 故宫博物院藏清宫戏本研究[M]. 北京: 故宫出版社, 2017.
- [6]罗燕. 清代宫廷承应戏及其形态研究[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 2014.
- [7]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第2册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [8](清)昭桂. 啸亭续录(卷一“大戏节戏”)[M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [9]赵尔巽等. 清史稿·志六十九·乐一(第十一册)[M]. 北京: 中华书局, 1977.
- [10]张次溪. 清代燕都梨园史料正续编(下册)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [11]崇彝. 道咸以来朝野杂记[M]. 北京: 北京古籍出版社, 1982.
- [12]周明泰. 道咸以来梨园系年小录[M]. 北京: 商务印书馆, 直隶书局, 民国二十一年.
- [13]王季思. 安阳甲骨、敦煌文书之后又一重大发现[M]//刘烈茂, 郭精锐, 等. 车王府曲本研究. 广州: 广东人民出版社, 2000.
- [14]顾颉刚. 顾颉刚读书笔记(卷十三)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [15]北京大学研究所国学门. 写本戏曲鼓儿词的收藏[J]. 北京大学研究所国学门周刊, 1925-11-18(6): 24.
- [16]黄仕忠. 车王府曲本收藏源流考[J]. 文化艺术研究, 2008(1): 139-162.
- [17]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第3册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [18]杨乃济. 那王府的历史沿革与现状[M]//杨乃济. 紫禁城行走漫笔. 北京: 紫禁城出版社, 2005.
- [19]杨连启. 清代宫廷演剧史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2017.
- [20]傅惜华. 傅惜华戏曲论丛[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007.
- [21]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第18册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [22]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第13册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.

【责任编辑 刘红娟】

## The Interaction and Combination between Palace, Royal Clan and Folk Opera in the Qing Dynasty: Focused on the Opera Script Collection of Chedeng Bazaer's Clan

MAO Jie

**Abstract:** While watching the opera performance at the Palace Banquet, the royal clan in the Qing Dynasty also participated in many links, such as the compilation of the palace opera, the management of the performing agency, the performance at temples and so on. The royal clan collected operas scripts, ran family classes, and even performed on the stage, contributed to the interaction of palace and folk opera as while. Chedeng Bazaer's family watched opera in the Forbidden City regularly, their huge collection of operas scripts not only affected by palace drama, but also reflects the characteristics of folk drama, providing valuable information for the study on the exchange between palace and folk opera. By comparing the scripts between Chewang's collection and the Qing Palace's collection, it presented a two-way communication path for the interaction between palace and folk drama. The empire, royal clan and public share the similar custom, sentiment and taste. The interaction and combination between palace, royal clan and folk opera promoted the development of traditional Chinese opera.

**Keywords:** palace opera; royal clan; folk opera; Chedeng Bazaer; the opera script collection of Chedeng Bazaer's clan

## “画屏金鸂鶒”与“弦上黄莺语”新解\*

——《花间集》温、韦词风的叙事学分析

符继成

(湘潭大学文学与新闻学院, 湖南 湘潭 411105)

**摘要** 近年兴起的“诗歌叙事学”主张将叙事学的方法全面应用于抒情性文本的研究, 这为我们鉴赏与批评以抒情为主的中国古典诗词提供了新的路径。《花间集》作为唐五代经典词集, 在此类研究中具有典范意义, 而温庭筠与韦庄又可为《花间集》词人的代表。温、韦的词风特点被王国维分别喻为“画屏金鸂鶒”和“弦上黄莺语”, 意为一者华美如画但不够鲜活, 一者自然流利如弦上莺啼。用叙事学理论分析两人的代表作《菩萨蛮》词, 可知其词风差异的原因在于: 温词的文本构成方式以隐喻为主, 首与首、句与句以及句子成分之间往往具有相似性, 通过各种精美意象努力拓展想象的空间, 具有浪漫主义、象征主义色彩; 韦词则多用转喻, 真挚自然地进行叙述与抒情, 类似叙事文本中的现实主义作品。温词的抒情主体多处于文本所构建的情境之外, 多采用非聚焦或外聚焦视角; 韦词的抒情主体都在文本情境之内, 具有较强的“自我自反性”, 多采用内聚焦视角。温词“错时”现象较为明显, 叙述的速度较慢, 地理空间深隐狭小, 意象空间密集并置; 韦词以顺叙为主, 叙述的速度较快, 地理空间明朗开阔, 意象空间较少且处于情感抒写进程之中。这些因素导致了温词如“画屏金鸂鶒”、韦词如“弦上黄莺语”的美学效果。

[关键词] 花间集 温庭筠 韦庄 词风 叙事学

[中图分类号] G633.3 [文献标识码] A [文章编号] 2096-983X(2022)03-0147-13

西方叙事学理论自20世纪80年代传入中国以来, 不仅对小说、戏剧等叙事文本的研究起到了极大的推动作用, 而且流风所及, 让以抒情传统为主的中国古典诗歌的叙事学研究也渐受重视。进入21世纪后, 即便是词这种以传低徊要眇之情为本色的文体, 从叙事角度进行研究的论文也越来越多。近年来, 不仅有学者明确主张将叙事视角引入词的研究中<sup>[1]</sup>, 而且在跨文类与跨媒介叙事学研究中, 以词为重要研究对象之一的“诗歌叙事学”亦引起了广泛关注<sup>[2-7]</sup>。本文的写作, 即为此领域的一个尝试, 旨在运用叙事学方法解析唐五代经典词集——《花间集》中温庭筠与韦庄两位代表性词人的作品, 为探究其风格成因提供一个新的观察视角。

温庭筠与韦庄, 一为花间主流词风的宗主, 一为“花间别调”的代表, 关于他们的比较, 历来论者颇多。王国维在《人间词话》中, 曾分别借温、韦词中之名句“画屏金鸂鶒”和“弦上黄莺语”来形容其词品(即词风特点), 堪称精当的妙喻。所谓“画屏金鸂鶒”和“弦上黄莺语”

收稿日期: 2021-08-27; 修回日期: 2022-02-25

\*基金项目: 国家社会科学基金资助项目“词体的唐宋之辨研究”(15BZW091)

作者简介: 符继成, 文学博士, 教授, 博士研究生导师, 主要从事中国古代词学研究。