

从附庸到独立：明清演剧图的“扩张”

殷璐 朱浩

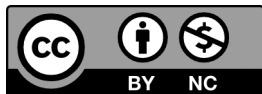
摘要 | 明清时期的演剧图按其性质可分为两类，一类是作为点缀的演剧图，出现于表现生活内容长卷绘画之一角，另一类是作为主体的演剧图，演剧场面占满整张画幅。从这两类演剧图的绘制时间来看，作为点缀的演剧图多绘制于清中叶之前，而作为主体的演剧图则基本是晚清时的作品，这显示出明清时期的演剧图经历了从点缀繁华到独立自主的转变。演剧场面本身占满整张画幅，成为绘画艺术的独立审美对象，可谓从附庸变为独立，从次要变为主体。这种转变发生的时间，不一定迟至晚清，但应不会早于清中叶，而这种现象背后的原因是清中叶以来演剧生态的变化对画坛观念的影响。

关键词 | 明清；演剧图；独立；戏曲史

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



如果一幅绘画中有与戏曲演出相关的内容，例如人物扮相、演出场面、演出场所等，我们就将其列入“戏曲绘画”之范畴加以考察。本文所谓“绘画”，是指直接绘于纸、绢、墙壁上的画，可分别称之为纸本画、绢本画和壁画。纸本画、绢本画可统称为“纸帛画”，其装帧形式主要有卷轴（长卷）和册页两种。卷轴适用于画心比较大的绘画，可张挂于厅堂供装饰和观赏；册页适用于画心比较小的绘画，属于书画形制中的“小品”，多用于私人交际的案头展玩。壁画指直接绘在建筑墙壁（包括梁柱）上的画，其功能不仅在于装饰殿堂，更在

于对观者起到宣传教育的作用。

宋元时期戏曲绘画的数量极其有限，纸帛画只是两张南宋杂剧绢画（其中一幅周贻白先生定名为“眼药酸”^[1]），壁画则主要是元代洪洞明应王殿杂剧演出壁画和山西西里庄元墓戏曲人物画。到了明清时期，与当时戏曲大繁荣及其在中国民众生活中的地位愈加重要相呼应，戏曲绘画的数量明显增多。明清戏曲绘画可大致分为两

[1] 周贻白：《南宋杂剧的舞台人物形象》，《文物精华》1959年第1期。

类：第一类是演剧图，即表现戏曲演出场面、包括舞台和观众的绘画。第二类是戏曲人物画，即指仅表现戏曲舞台扮相、不包括舞台和观众的人物画，其又可分为戏扮人物画和戏出场面画两种。

明清时期的演剧图按其性质可分为两类，一是作为一种点缀，出现于表现生活内容的长卷之中。如表现明代南京繁华的《南中繁绘图卷》，以及宫廷画师们为康熙、乾隆皇帝和太后们绘制的万寿图、南巡图等中的演剧场面。这类绘画是根据当时实际情形而进行的创作，具有很高的史料价值。另一类是专门的演剧图，演剧场面占满整张画幅，而不再只是作为一张画中某个角落的点缀，如清代“光绪年间茶园演剧图”。从此两类演剧图绘制时间之先后来看，显示出明清时期的演剧图经历了从点缀繁华到独立自主的转变，而这种现象背后的原因是清中叶以来演剧生态的变化对画坛观念的影响。

一、作为点缀的演剧图

据笔者初步统计，明清时期作为点缀的演剧图现存约13幅，多是清中叶以前的作品。从其所从属绘画的表现内容上看，可将他们分为三类：第一类是表现各类庆典活动的绘画，例如清代《康熙万寿图卷》；第二类是表现城市繁华生活的绘画，例如明代《南都繁会景物图卷》；第三类是用于寺庙墙壁装饰或法会的绘画，例如清代《精忠庙喜神殿壁画》。这些绘画中之所以出现演剧场面，是因为戏曲演出在其所绘生活内容中作为点缀繁华、助兴庆典之用，可见明清时期戏曲演出参与社会生活的场合和用途，也在客观上为戏曲研究提供了珍贵的形象材料。下面每类择其要者分论之。

（一）表现庆典活动

表现各类庆典活动的绘画，共有7幅包含演

剧场面，分别为《康熙万寿图卷》《康熙南巡图》《康熙庆寿图》《乾隆南巡图》《崇庆皇太后万寿盛典图》《御制平定安南战图》《修堤图》等。就其剧场类型而言，有清宫大戏台、厅堂、临时戏台、水畔戏台四种，下面分别各举一二例说明之。

清宫大戏台之演出，见于《御制平定安南战图》之局部，如图1所示。这张图刊载于1932年出版的《国剧画报》1卷10期，命名为“清乾隆时代安南王阮惠遣侄阮光显人觐赐宴在热河行宫福寿园之清音楼观剧图”；廖奔《中国古代剧场史》（中州古籍出版社1997年版）中所附图片第117幅，题名为“弘历热河行宫观剧图”，自然是为了突出三层戏台的性质，才使用了“观剧图”这样的题名。其实，据《国朝宫史续编》载，此图名称当为《御制平定安南战图》之第六幅“阮惠遣侄阮光显人觐赐宴之图”，并非专为“观剧”而绘，其中演剧场面只是作为庆功图中之一小点缀而已^[1]。图的右侧，画的是热河福寿园的清音阁三层大戏台，福台、禄台、寿台上，满台的伶人都面向左方跪着。图的左侧，画的是观剧正殿，乾隆皇帝端坐在正对戏楼的殿内。图的中间，画有两侧侧殿内被赏看戏的大臣，正殿和戏楼之间，许多内廷的侍卫和太监之类，他们都站着。在这些侍卫、太监的中间，有八个跪着的人，那就是入觐的安南王阮惠遣的侄子阮光显和他的随从了。

这张图的珍贵之处在于：第一，它是今存唯一的乾隆在热河清音阁观剧的实况绘写。第二，它是已经毁于抗日战争时期兵火的清音阁的形制图画。所以，今人在研究清代宫廷大戏台时，一般都会用到这张图。

[1] 么书仪：《晚清戏曲的变革》，人民文学出版社，2006，第18-26页。



图1 清《御制平安南战图》(局部)

厅堂之演出,见于《康熙庆寿图》之局部,如图2所示。该图描绘康熙寿诞庆祝场面,现藏中国音乐研究所。该图之一部分是演剧场面,园中一亭,上坐主人,旁立官员数人。周设栏杆,前面中间为通道,亭前月台上铺红氍毹,画中一男角身穿官服,正背身举手表演,可能是正式剧目开演之前致祝颂之词。画面两边靠下方绘有演员化妆、候场情景,右边是伴奏乐队,有三弦、笛子、笙、长号,云锣、拍板、鼓、锣等乐器;左边是等待上场的角色,架上悬挂髯口、面具等^[1]。



图2 清人绘《康熙庆寿图》中演戏场面(局部)

水畔戏台之演出,见于《乾隆南巡图》之局部,如图3所示^[2]。水畔戏台,一般是将戏台的部分或全部建在水面上,观众往往驾船观看,既便于来往交通,又有了观看场所。例如描绘乾隆十六年(1751)乾隆皇帝第一次南巡的情景的《乾隆南巡图》,就有两处描绘水畔演剧之场

面,分别位于第七、八卷。如第七卷“入浙江卷到嘉兴烟雨楼”描绘乾隆二月二十七日自苏州府吴江县起行,经平望、吉庆寺进入浙江省嘉兴南湖和烟雨楼。画中的乾隆盘坐在船头红漆金交椅上,众多大小官员跪列岸边接驾,一座戏台上八名演员装扮成八仙模样,皆拱手站于台前。“八仙庆寿”寓意吉祥,故在皇帝巡视路途中安排演出,而当皇帝经过戏台时,演员暂时停止演戏,拱手毕恭毕敬地迎驾。



图3 清《乾隆南巡图》(局部)
八仙庆寿演剧场面

临时戏台之戏曲演出,见于《修堤图》《崇庆皇太后万寿盛典图》等之局部。临时戏台一般是在场地空旷处,用条木席布等原料临时捆扎搭架而成,所谓“架木为台”,往往比较简陋。例如约绘于康熙、雍正年间的《修堤图》由“截流抢险”“填土打夯”“修堤植草”“演戏庆功”四幅连环画卷组成,形象地表现了清代潮州官民修复被洪水冲决的韩江北堤的情景,以及竣工后演戏庆功的盛况。其中的“演戏庆功”局部图,可见六柱的戏台,台中张挂竹帘为幕,竹帘两边夹有绣帐为幛,竹帘后隐约可见有锣鼓,并有扮八仙模样的伶人。帘前设一桌二椅,乐手分坐两

[1] 中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社,1988,第158页。

[2] 王宏钧:《神游盛清的黄金年代——读〈乾隆南巡图〉》,《紫禁城》2014年第4期。

旁。左边三人中有一人手抱琵琶，一人吹笛，一人奏铙；右边三人中有一人吹笙，一人拍板，另一人所持乐器难以辨认。戏台前方的广场上人山人海，观者之中有身穿官服的巡逻员，有赤膊的民夫小贩，有奔走追逐的孩童，还有远处楼阁中倚窗窥视的妇女^[1]。

如果是京城皇家庆典活动中的临时搭台演戏，一般都豪华壮观，呈楼阁式，多数带有后台。例如描绘乾隆十六年为崇庆皇太后六旬寿辰庆祝活动的《崇庆皇太后万寿盛典图》中，有数十处临时搭设的彩棚戏楼^[2]，清人赵翼《檐曝杂记》卷二“庆典”条对此描述说：“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，结转楼阁……每数十步一戏台，南腔北调，备四方之乐。”^[3]

（二）表现城市繁华

表现城市繁华的绘画，共有4幅包含演剧场面，分别是明代《南都繁会景物图卷》《南中繁会图》及清代《清人绘清明上河图》《盛世滋生图卷》。

前三幅都是临时搭台，或在闹市，或在郊区。如《南都繁会景物图卷》（图4）是明末南京城市繁华风貌的写照^[4]，其中有一演剧场面：在闹市中心当街搭建一座木构席棚戏台，分前台后台两部分，前台为尖顶卷角席棚，后台为平顶席棚，均建于高出地面的木板座基上，台周有栏杆围绕。前台有桌椅和道具，台上有一男角，头戴黑色展脚幞头，穿圆领红袍，挂黑三髯，腰围蓝色玉带，面对观众展示条幅，似乎演出《天官赐福》一类剧目。在一桌二椅后，有乐工四人伴奏，所用乐器为拍板一、平面鼓一、笛二。上场门里面有一头戴黑方帽的男角探首窥看前台。后台戏房里有戏箱，一红脸艺人正在对镜化妆，一女子在旁观看，另一杂役在寻找物件。戏台前方为平地，

观众站立观看比较拥挤。戏台左前方搭建两座台脚相连、逐个升高的高脚看棚“女台”，上有布幔覆盖，台上坐有众多女眷。

《图卷》中的戏台生动地反映了明末南京民众当街看戏的盛况。宋元时期，大城市中一般都有商业性剧场——勾栏瓦肆，这是市井小民日常生活中的观戏之所。但从现存文献记载来看，明代中后期已不见勾栏的踪迹，城市民众观看戏曲演出的场合似乎只剩下两处，一处是富贵人家的厅堂演出，而这是一般平民难以入内的；另一处是市郊的神庙戏台演出，但这类演出每年举行的次数极其有限。那么，城市中的一般民众在平时有机会看戏吗？在什么地方看戏呢？《南都繁会景物图卷》似乎可以提供一种思路：在城市中，有当街搭建临时戏台进行演出的做法，也许这也是城市中普通民众看戏的一大方式。这是免费的，非商业性剧场。

明代沈德符《万历野获编》卷二十五“杂剧院本”条载：“《三星下界》《天官赐福》种种吉庆传奇，皆系供奉御前，呼嵩献寿，但宜教坊及钟鼓司习之。”^[5]这段文字结合《南都繁会景物图卷》中《天官赐福》的演剧场景，如图4所示，可知今天演出“跳加官”类剧目时手持“天官赐福”字样条幅做法的由来已久。

[1] 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·广东卷》，中国ISBN中心，1993，第448页。

[2] 朱家潜：《〈万寿图〉中的戏曲表演写实》，《紫禁城》1984年第4期。

[3] 赵翼：《檐曝杂记》，上海古籍出版社，2012，第14页。

[4] 王宏均、刘如仲：《明代后期南京城市经济的繁荣和社会生活的变化——明人绘南都繁会图卷的初步研究》，《中国历史博物馆馆刊》1979年第1期；又见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷（图版）》，中国大百科全书出版社，1983，第10页。

[5] 沈德符：《万历野获编》，中华书局，1959，第648-649页。



图4 明《南都繁会景物图卷》(局部)

相比之下,《盛世滋生图卷》中描绘苏州城的戏曲演出多位于固定戏台,如图5所示。《姑苏繁华图》为清乾隆时宫廷画家徐扬所绘,完成于乾隆二十四年(1759),现藏辽宁省博物馆^[1]。该画卷从苏州城西灵岩山起,至虎丘而止,画出了苏州的湖光山色、水上人家、水运漕行、田园村舍、商贾云集等繁盛图景。画中共有三处演戏,一处是木渎法云庵右侧遂初园,系康熙时吉安太守吴铨建造,轩厅内正在演出《白兔记·麻地》一出;一处是狮子山前的万年台,栏杆式,重檐歇山顶,台上所演似是《红梅记·打花鼓》;第三处是盘、胥门间运河岸边的青楼歌台一座,前卷棚后硬山式,亦有戏班演出,剧目不详。从中可见乾隆见苏州戏曲活动之一斑。



图5 清《盛世滋生图卷》(局部)

遂初园轩厅演戏

(三) 用于寺庙墙壁装饰和法会

在与寺庙相关的绘画中,有2幅包含演剧场面,即《月明楼》和《精忠庙喜神殿壁画》。

古画《月明楼》,原藏内蒙古自治区呼和浩特市无量(大召)寺,每逢该寺法会时取出悬挂于寺内公中仓正厅,供人瞻仰。所绘内容,据当地传说,为康熙二十八到三十五年(1689—1696)之间,玄烨亲自率军至西北某镇时,私访当地酒楼“月明楼”的故事^[2]。绘制年代不详,廖奔认为该画为我们提供了康熙年间酒馆演戏的实物场景,从中可以窥见其建筑形制^[3]。画中所绘为一座酒楼的内部,中间为一大厅,两侧有楼廊,有楼梯供上下,楼上楼下都有客人围坐酒桌吃席,厅内四处悬挂灯笼照明。其建筑方面的独特之处,在于大厅中部有立柱数根,用以支撑屋顶,而后来的茶园为了便于看戏取消了中柱。大厅正面楼上有戏子一班,正在演唱。其中间二人为演员,一男一女,男子着冲天翎二根,演出内容似乎为《吕布戏刁婵》。两侧二人为乐师,正在演奏乐器。从画幅大厅中部没有桌席,两旁的客人有的背对演出而坐,厅里四处站立着闲散人等。厅中设柱,以及缺乏正式戏台建筑而用一侧楼廊代替来看,这座酒楼还不以演戏为主要营业方式,体现了酒馆演戏比较早期的形式。

《精忠庙喜神殿壁画》约绘于乾隆三十二年(1767)^[4],初刊于1932年《国剧画报》第1卷第8期,为齐如山所拍摄,命名为“北平精忠庙梨园会所壁画之四”,此演出场面只是整幅壁画之一部分。画面四周为山峰树木,中间绘戏台一座,前台为卷棚顶,三面敞开,台口设栏杆,台

[1] 中国历史博物馆编《中国历史博物馆》,文物出版社,1984。

[2] 塞·文都素:《古画“月明楼”简介》,《文物》1961年第9期。

[3] 廖奔:《清前期酒馆演戏图〈月明楼〉〈庆春楼〉考》,载《中华戏曲(19辑)》,山西古籍出版社,1996。

[4] 周华斌:《京都古戏楼》,海洋出版社,1993,第136页。

上正在演出。后台亦为卷棚顶，侧面山墙开一窗户。戏台左边为二层看棚，上有妇女观看，台前空地有数十男性观众，画面右下方又绘二桌，数人围坐观戏，左下方又有数人在打斗，如图6所示。该庙毁于二十世纪五十年代。



图6 清 精忠庙梨园会所壁画（局部）

以上所述三类作为点缀的演剧图，虽非专为演剧而绘，却在客观上对明清戏曲研究，尤其戏曲演出方面如剧场形制、上演剧目、角色扮相等具有重要的参考价值，现已被学界重视和利用。如在剧目及其表演方面，仅绘于康熙五十二年（1713）的《康熙万寿图卷》中可辨认的就有《安天会·北钱》《白兔记·回猎》《醉皂》《浣纱记·回营》《邯郸梦·扫花》《邯郸梦·三醉》《上寿》《列宿遥临》《单刀会》《金貂记·北诈》《连环计·问探》《虎囊弹·山门》《刘海戏金蟾》《玉簪记·偷诗》《西厢记·游殿》《双官诨》《鸣凤记》等剧目及其上演实况。^[1]

二、作为主体的演剧图

作为主体的演剧图，是画家专门为了表现戏曲演出场景而绘，不再只是作为一种点缀。就其反应的剧场类别而言，有戏园戏台、神庙戏台、临时搭台等，下面将其分别列出分析，包括对某些绘画时代的考证及演剧实况的描绘等。此外，

晚清画报作为其中独立的一类，描绘演出场面及与戏曲相关者比较多，本章则以《点石斋画报》为代表加以考述。

（一）清代农村演剧图

如图7所示，“清代农村演剧图”是《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》图版14页刊登时的命名，原图无名，有“时光绪建元岁次乙亥秋月”字样，题署“刘春戏作”。光绪建元即光绪元年（1875），所绘为秋季农村临时搭台演戏之场景。现藏南京博物院。

画面上远山近水，大雪覆盖，村旁空地搭建一木构戏台，为平顶席棚，建于高出地面的木板座基上，底部木柱支撑，平顶左右后三面绕以木构栏杆。前台正中设氍毹一方，演员三人站立演唱。正中一人戴相貂，挂黑五络髯，着红底团龙蟒袍，两手下垂；右一人戴黑色风帽，挂苍髯，着黄底红花大氅，右手持节；左一人戴蓝色风帽，挂黑三髯，着绿衣红花大氅，双手拱于胸前。氍毹后置二长桌，一横一竖，呈“丁”字形，前桌覆以桌围，乐工三人分坐竖桌两侧演奏，所用乐器为板鼓、洞箫、拍板；另一乐工立于戏台右侧，正持小锣敲击。

前后台隔板上饰一巨大红色“福”字，两侧设上下场门，上场门挂浅蓝色门帘，一演员头戴素相貂，挂黑三，着红色官衣，双手持笏，正准备上场。下场门无门帘，可窥见后台，一丑扮演员正对镜装扮。戏台左右两侧，分别搭木构平顶高脚看棚两座，女眷数十人于内观看演出，此为“女台”。右边看棚左方，另置长方大桌，老姬、孩童于上观赏。戏台正前方平地，男众近百人站立拥簇观看。周围小贩或设摊，或挑担，或肩扛，混迹观众中叫卖。戏台底部儿童嬉戏，鸡

[1] 朱家潘：《〈万寿图〉中的戏曲表演写实》，《紫禁城》1984年第4期。

犬相逐。

这幅绘画形象地展现了清末农村演剧时的热闹场面，对了解当时农村舞台建筑形制和观众观赏习俗均有一定参考价值。



图7 清代农村演剧图

（二）清光绪年间茶园演剧图

如图8所示，“清光绪年间茶园演剧图”是《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》图版15页刊登时的命名，作者不详，绘于光绪年间。现藏首都博物馆。

茶园是清代中期之后城市中流行的一种商业性戏园。此画绘典型的清末戏园内景。台四方形、三面突出，台基曰半人高。正中一伸出式舞台，红栏杆。两角柱上对联：“金榜为名虚欢乐，洞房花烛假姻缘”，柱侧两边挂两小牌，一为“今日同庆班演呈，代演失街亭”，二为“明日同庆班演呈，均演奇冤报”。台上正演出一场武生短打戏，演员六人，乐工四人，于乐床持拍板、大锣、二胡、板鼓伴奏。桌上放水壶，供饮场用。戏台前为观众席，分上下两层。楼下为“池子”，与台口垂直，放置长条桌及长凳，观众围桌相对而坐，侧向戏台观赏，这是一般平民百姓的坐席。观众自由饮茶、抽烟、谈笑，自由

往来，并有小贩卖馒头。楼上两侧临近戏台的是“官座”，供地位较高的官员富豪专用。



图8 清光绪年间茶园演剧图

（三）清人绘广庆茶园演剧图

如图9所示，“清人绘广庆茶园演剧图”系《中国音乐史图鉴》刊登时的命名^[1]，因为戏台前额上悬“广庆茶园”四字。该画的性质与“清光绪年间茶园演剧图”基本相同，乃清代商业性戏园演戏之内景。

此画不知绘于何时，从广庆茶园的舞台形制来看，必是乾隆之后的产物。据笔者考察，“广庆茶园”最先出现于晚清小说《永庆升平前传》中。光绪十八年（1892）宝文堂刊本《永庆升平前传》第七回《五英雄救驾兴顺店，四霸天大闹广庆园》：“往南顺菜市口大街，往东至前门大街。见各路墙上贴大黄报子，上写‘广庆茶园今日准演，特请豫亲王弟子班，准演夺锦标’。”^[2]据该书卷首郭广瑞光绪十七年（1891）序所言，此书系咸丰年间由姜振名演说流传，由郭广瑞“增删补改”得“百数回”，交宝文堂刊本。据此推测，广庆茶园应是晚清时的商业性戏园，该图所绘时间当在咸丰至光绪年间。

[1] 中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988，第160页。

[2] 姜振名、郭广瑞：《永庆升平前传》，北京十月文艺出版社，2004，第17页。



图9 清人绘广庆茶园演剧图

（四）伪造的查楼演剧图

日本人冈田玉山1805（嘉庆十年）年撰《唐土名胜图会》中有“查楼演剧图”，如图10所示。1932年《国剧画报》2卷30期首次刊登该图照片，并附说明文字。周贻白《中国剧场史》（商务印书馆1936年版，第8-10页）、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》（中国大百科全书出版社1983年版，第568页）等均认为此图反映了嘉庆年间广和查楼的演戏实况。李畅《〈唐土名胜图会〉“查楼”图辨伪》一文，指出图中众多矛盾和不合情理之处，经对照研究，发现此图竟然根据《康熙万寿盛典图卷》等图中的绘画场景拼凑而成，根本不是茶园剧场的格局^[1]。李文观点现已成定论，实为功力深厚、体察入微之作。



图10 日人伪造的查楼演剧图

（五）晚清画报中的演剧图——以《点石斋画报》为例

晚清时期，以新闻性为主、图文并茂为辅的“画报”，做到了雅俗共赏，所以颇受读者欢迎。这些画报注重写实，其中一些作品生动地反映了光绪年间的演剧面貌，其中又以吴友如（1840—1894）最为有名、产量最多，此处即以其主绘的《点石斋画报》为主要考察对象。

《点石斋画报》创刊于清光绪十年（1884），光绪二十四年终刊，长时间内由吴友如任主笔。据笔者统计，其中描绘城乡演剧场景的有《和尚冶游》《狎优酿命》《海屋添寿》《看戏轧伤》《看戏坍台》《风化帛飞》《女伶得庇》《狐请看戏》等8幅画，涉及戏园、庙会、庭院演剧、堂会演剧等形态，下面予以简略介绍。

《和尚冶游》《狎优酿命》和《女伶得庇》等3幅，是对清末上海戏园演戏场面的描绘。其中《和尚冶游》具体地描绘了光绪初年老丹桂茶园演出时内景情况，如图11所示。画面上舞台是方形的，两侧有柱子，沿舞台边设有栏杆；观众席楼上，正面称“花楼”或“月楼”，两边用板间隔单间称“官座”，是售价最高的座位，大都为达官贵人专用。楼下摆列方桌，观众坐在藤椅上看戏，与北京戏园用长桌和长凳不同。楼下正后面部称“正厅”，中间称“官厅”，左右两边座位称“廊子”，售价比较低廉。观众中有男有女，女观众有的是妓女。所谓“和尚冶游”，就是有一个和尚携带妓女一同看戏，在时人看来颇为不伦不类，所以入画，由此亦可见“招妓观剧”是当时一种习尚。《狎优酿命》描绘了光绪年间上海福合园演戏之时发生命案时的骚乱场

[1] 李畅：《〈唐土名胜图会〉“查楼”图辨伪》，载《戏曲研究（第22辑）》，文化艺术出版社，1987。

面，其戏园之形制与《和尚冶游》中的丹桂园大致相同。

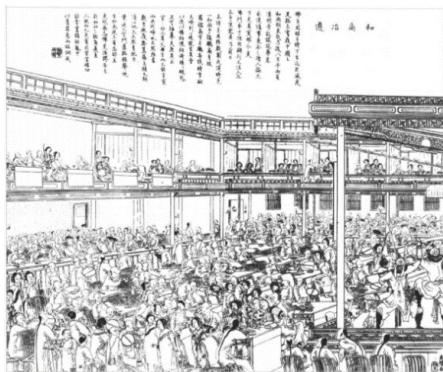


图 11 《点石斋画报》之“和尚冶游”

《女伶得庇》描绘某位女戏子遭到地方官绅的驱赶，后得到一位和尚因为从中斡旋，才准许再逗留几天。这幅画十分细致地表现了戏园开演前后台的忙碌情景，画上左面有几个女演员正在作演出前的准备，其中一个唱老生的演员已扮好戏在等待出场，她旁边一个净角演员已勾好脸还未穿服装，另有一个女演员正坐在衣箱上穿靴子。此外还有一些穿清代民服的男性后台工作人员，其中一个貌似师傅的老者正在为年轻演员化妆。远处架子上挂着盔头、行头等，墙边摆列着刀枪把子等，如图12所示。

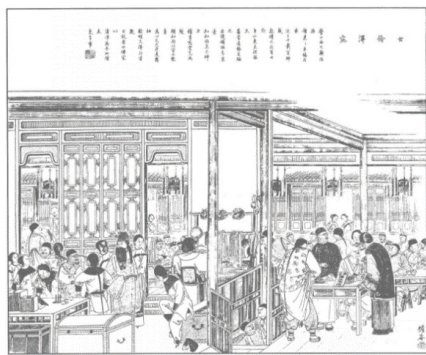


图 12 《点石斋画报》之“女伶得庇”

如图13所示，《海屋添寿》描绘了某户祝寿时延请女班在自家庭院演戏之场景。演戏地点不

在屋内，而是在庭院天井处临时搭建一座简陋的戏台，舞台为木板拼凑而成，木板架于长凳之上。面向主屋演戏，后一个屏风以为“墙”，乐队在此屏风前伴奏，女眷则在二楼探头看戏。边厢中一个屋子作为戏班后台化妆候场之用。此图颇为可贵，一般人家如果请戏班来家中演戏时，在庭院中搭建临时戏台不失为一种合理的措施，而此图描绘的正是此种演剧情形。



图 13 《点石斋画报》之“海屋添寿”

《看戏坍台》《看戏轧伤》和《凤化鳏飞》等3幅，都是描绘神庙演剧时发生的意外情况，我们可从中了解清末神庙演剧之信息。如图14所示，《看戏坍台》描绘关帝庙演戏时有人被挤死之事，图中可见台上正在上演一出武戏，人潮涌动，十分拥挤，戏台是砖木结构，与寺庙大门相对，此种演剧环境十分热闹嘈杂，却是民众看戏之一种重要途径。



图 14 《点石斋画报》之“看戏坍台”

三、结语

从上述两类演剧图的绘制时间来看，作为点缀的演剧图多绘制于清中叶之前，而作为主体的演剧图则基本是晚清时的作品，这显示出明清时期的演剧图经历了从点缀繁华到独立自主的转变。演剧场面本身占满整张画幅，成为独立的审美对象，可谓从附庸变为独立，从次要变为主体。这种转变发生的时间，不一定迟至晚清，但应不会早于清中叶，这就要考察现象背后的原因。

此由附庸变为独立的原因，是由于演剧环境的变化影响到了画坛的观念和实践。在传统的绘画观念中，为文人学士主导的画坛一般不会为戏曲演出场面而专门作画。但中国戏曲自十八世纪中叶以来，演剧生态发生了重大变化，其中最突出的两种现象便是花部戏曲的勃兴和职业戏班的兴盛^[1]，其对近三百年的戏剧史而言尤具有特殊的意义。原本隶属于中国农村的各种花部戏此后争相进入城市，职业戏班将戏曲演出带到国家的各个角落，从而使得戏曲在整个中国民众日常文化生活的地位愈加重要，戏曲在整个中国文化中的影响力也最值得瞩目，而此种剧坛的新动向带来了画坛观念和风气的转变，即开始重视戏曲这种“小道”的专门描绘与展示，演剧场面亦得以成为绘画艺术的独立审美对象。

“花部”是相对“雅部”而言，“雅部”指用昆山腔演唱的戏，而用其他地方性腔调演唱的概称“花部”或“乱弹”。清中叶以来“花部”戏兴起的标志或关键，便是“花部”不但流行于农村，而且通行于都市。对花部戏班或伶人而言，演戏主要是一种生存方式或谋生手段，虽然观众来自社会各个阶层，但毕竟下层市井小民居多，所以为了招徕观众，戏剧表现更偏向于娱乐性、技艺性，着重在扮相

艺术和表演技艺方面下功夫，给人耳目一新之感。鸦片战争之后，随着西方科技的引进，中国水陆交通水平也有明显提高，这也便利了流动人口较大空间的迁移。由于花部伶人各操其方言，故都有明显的地域性局限，但为势所迫，不得不带上行头，闯荡江湖，四海为生。这样我们看到的歷史现象便是，原本隐于地下、默默无闻的花部纷纷涌出地表，东南、华北等地区的城市或稍有规模的城镇，都可以听到“南腔北调”“四方之乐”。^[2]加上清乾隆中叶后，家班退出真正的戏曲演出，职业戏班成为中国戏曲唯一的演出载体，将戏曲演出带到国家的各个角落。这些都使戏曲演出在中国民众日常文化生活的地位最为突出，故戏曲演出成为画坛专门描绘和表现的对象。

此外，商业性戏园在全国范围内各大城市的发展和兴盛，正主要集中在清末的光绪和宣统年间，并延续至民国时期。^[3]近代商业性戏园的出现和兴盛，可以说直接影响了中国本土戏剧的戏剧形态和面貌，使得戏剧在整个中国民众日常文化生活的地位愈加重要^[4]。在作为主体的演剧图中，就演剧场所而言，数量较多的是晚清的商业性戏园，这当然不是一种巧合，而是对当时演剧生态的直观反映。

〔殷璐 朱浩 中南财经政法大学新闻与文化传播学院〕

〔1〕解玉峰、何萃：《论“花部”之勃兴》，《戏剧艺术》2008年第1期。

〔2〕解玉峰：《花雅争胜——南腔北调的戏曲》，江苏人民出版社，2017，第152页。

〔3〕薛林平：《中国传统剧场建筑》，中国建筑工业出版社，2009，第466页。

〔4〕解玉峰：《中国古代的三类剧场》，《南大戏剧论丛（第十四卷2）》，南京大学出版社，2018。