

宋元至明清时期的宫廷 水嬉、水戏与水台*

张帆

内容提要 宋金杂剧的流行以及城市中瓦舍勾栏的存在为中国戏曲的成熟提供了必要条件。元杂剧的诞生标志着一种独立的综合艺术门类站上了历史舞台。与此同时，以训练水军为初衷的宫廷水上演出活动也更具仪式性，更为繁复与斑斓。戏曲只出现在明代之后的水上演出活动中。而承载宫廷水上演乐的演出空间，多为水边戏台与舟船，具有独特的观演关系。清代的宫廷水上戏台，一直留存至今，对民间演剧演出形式影响深远。也为今天宫廷史、戏曲史、剧场史的研究提供了丰富鲜活的文献、文物资料。

关键词 宫廷史 宫廷戏曲 水上演出 演出空间

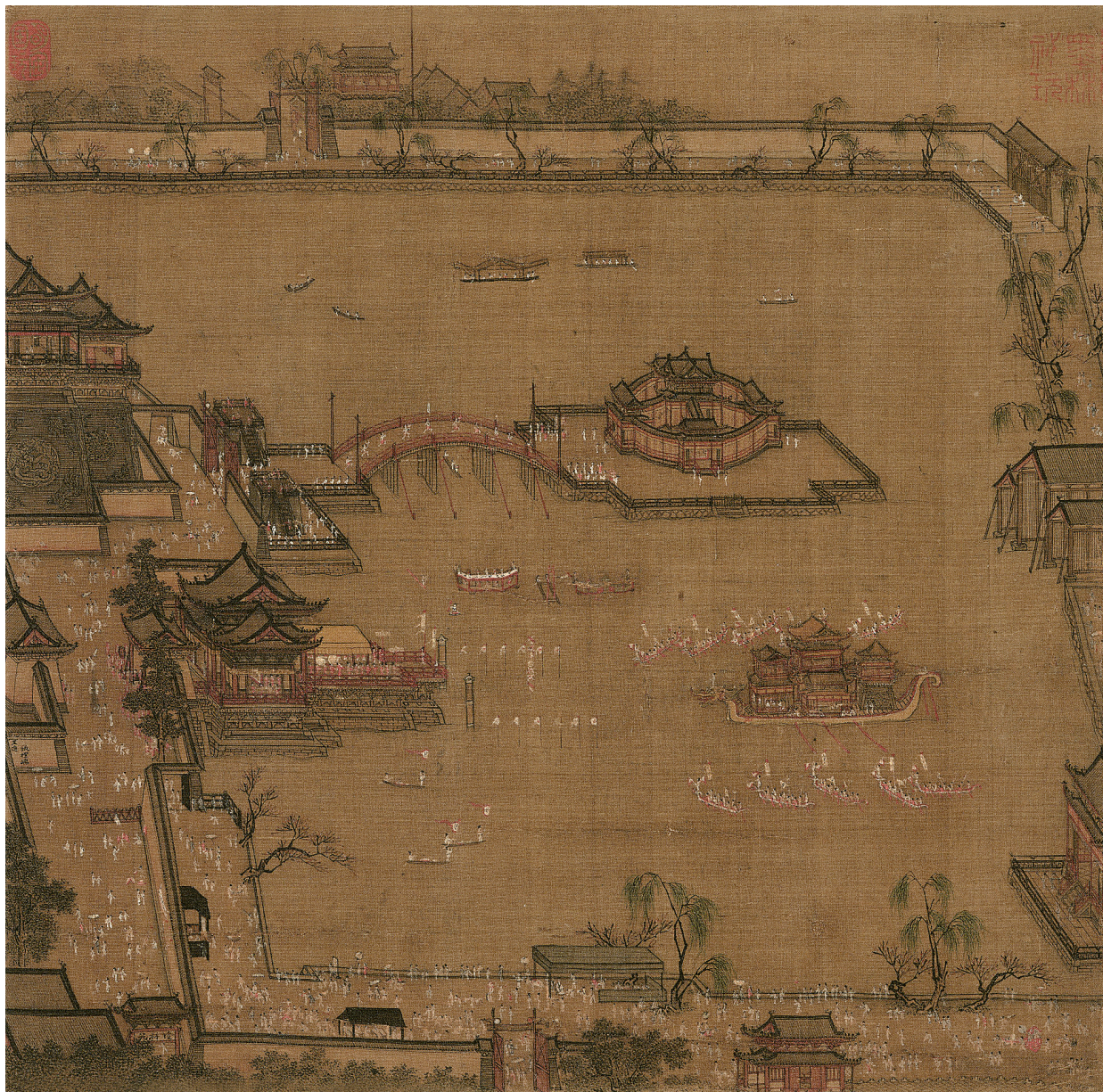
一 宋代宫廷水上演乐

北宋乾德三年(965)，宋太祖灭后蜀，花蕊夫人没入宋宫，深得赵匡胤宠爱，亦被封为贵妃。宋宫中的生活比之后蜀，更加优越，伎乐活动也更为丰富。花蕊夫人就是在这里见到了能行酒的水傀儡：“春日龙池小宴开，岸边亭子号流杯。沈檀刻作神仙女，对捧金尊水上来。”又因为金明池的存在，水上演乐活动精彩无比。花蕊夫人的《宫词》对金明池水嬉有详录：“三月金明柳絮飞，岸花堤草弄春时。楼船百戏催宣赐，御辇今年不上池。内人稀见水秋千，争擘珠帘帐殿前。第一锦标谁夺得，右军输却小龙船。”仅从这首诗来看，池中水嬉就包含了楼船百戏、水秋千、竞渡争标等项目。可以说，北宋的金明池水嬉，把皇家水嬉推到了一个前无古人、后无来者的制高点。

金明池是北宋时期著名的皇家园林〔图一〕，位于东京汴梁城外，周围九里多，直径约七里许。始建于五代后周显德四年(957)，原是供演习水军之用。扩凿于北宋太平兴国初年(976)，动用了三万五千名劳力。园林中建筑全为水上建筑，池中可通大船。据沈括《梦溪笔谈·补笔谈》记载：“国初，两浙献龙船。长二十余丈，上为宫室、层楼，设御榻以备游幸。”后因年久失修，在池北建“大澳(码头)”为修缮事。从此自神宗熙宁年间始，金明池不仅能修船，还能独立制造龙船，不必再依靠南方进贡。宋孟元老

* 本文为第59批中国博士后科学基金二等面上资助项目：《中国历代宫廷水上演出艺术史》阶段性成果，资助编号：2016M591130。

〔图一〕宋张择端(传)《金明池争标图》(局部)
引自《中国美术全集》,人民美术出版社,2006年12月



《东京梦华录》卷七记金明池所造大龙船：“约长三四十丈阔三四丈，头尾鳞握皆雕镂金饰。”其长度已是当初浙江进贡龙舟的几乎两倍。具备了承载如此大型船只能力的金明池，以训练水军为初衷，却从此拉开了水嬉的大幕：

太平兴国七年十月戊辰幸金明池御龙舟观习水战。^{〔1〕}

雍熙元年四月幸金明池观习水战，上御水心殿以观战舰角胜鼓噪，以进往来驰突必为回旋

〔1〕 《四库全书·子部·类书类》(电子版)，《玉海》卷一四七，迪志文化出版有限公司，1999年。

击刺之状。¹

雍熙二年四月丙申幸、四年四月丁未幸，观水嬉。²

雍熙四年四月幸金明池观水嬉赐从臣饮。³

淳化二年三月乙卯幸，御水心殿观水嬉。⁴

淳化三年三月幸金明池命为竞渡之戏，掷银瓯于波间令人泅波取之，因御船奏教坊乐，岸上都人纵观者万计。⁵

真宗咸平……三年五月幸金明池观水戏旗鸣鼓分左右翼植木系彩以为标识，方舟疾进先至者赐之。⁶

祥符二年四月丁亥赐金明池善泅军士缗钱太祖朝制，造兵棹，防水路，时神卫立水军及江淮平定不复振举，真宗于江浙淮南选取习水兵士，立成指挥。⁷

神宗熙宁三年夏四月癸亥幸金明池观水嬉燕射琼林苑。⁸

元丰二年四月辛丑幸观水嬉。

徽宗驾幸临水殿观争标锡宴。⁹

实际上在金明池投入使用之前，北宋最早习水战在宜春苑中：“（太祖建隆元年）九月，幸宜春苑。是后观习水战者二十有八¹⁰。”就算有了金明池之后，宋宫也还有别处可以水嬉。比如后苑：“景德二年，真宗……幸后苑观花作水戏。”¹¹当然，这里的水嬉属于游赏性质，跟纳入皇家军事、礼仪制度的金明池水嬉无法比肩。此处不表。

待得金明池开凿使用后，粗略地计算一下，帝王赴池观水嬉，自太平兴国始至宣和末，有记载的大约十余次。而自建隆至太平兴国这十余年间，赵匡胤在宜春苑观水嬉竟有二十八次之多。何故？雍熙元年四月的那次水嬉中，宋太宗在水心殿说：“兵棹，南方之事也。今既平定，固不复用。但时习之，不

〈1〉 前揭《玉海》卷一四七。

〈2〉 前揭《玉海》卷一四七。

〈3〉 《四库全书·史部·正史类》（电子版）《宋史》卷一一三。

〈4〉 前揭《玉海》卷一四七。

〈5〉 前揭《宋史》卷一一三。

〈6〉 前揭《宋史》卷一一三。

〈7〉 前揭《玉海》卷一四七。

〈8〉 《四库全书·史部·编年类》（电子版），《续资治通鉴长编》卷二一〇。

〈9〉 《四库全书·史部·地理类》（电子版），杂记之属，《东京梦华录》卷七。

〈10〉 前揭《宋史》卷一一三。

〈11〉 前揭《宋史》卷九九。

忘武功耳纪。”¹太平兴国元年，太宗曾以诏书的形式法定每年三月初在金明池训练水军，“命神卫虎翼水军，教舟楫、习水嬉”²。可见北宋当时对水战之重视。然而八年后，海内无事，尤其南方平定。太宗改变了想法，认为现在的水军训练已无大用。从此，金明池由重视军事训练向更为娱乐化的水上演乐倾斜。

皇帝至池内临水殿观看争标，是金明池水嬉的主体内容。《东京梦华录》第七卷《驾幸临水殿观争标锡宴》详细记录了宋徽宗时期一次金明池水嬉的全过程。首先是水上演乐部分：

殿前出水棚，排立仪卫。近殿水中，横列四彩舟，上有诸军百戏，如大旗狮豹、掉刀蛮牌、神鬼杂剧之类。又列两船，皆乐部。又有一小船，上结小彩楼，下有三小门，如傀儡棚，正对水中。乐船上参军色进致语，乐作，彩棚中门开，出小木偶人，小船子上有一白衣人垂钩，后有小童举棹，划船，辽绕数回，作语，乐作，钩出活小鱼一枚，又作乐，小船入棚。继有木偶筑球舞旋之类，亦各念致语，唱和，乐作而已，谓之“水傀儡”。又有两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞候监教鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋斗掷身入水，谓之“水秋千”。水戏呈毕，百戏乐船，并各鸣锣鼓，动乐舞旗，与水傀儡船分两壁退去。

金明池水嬉有几个重要特点。首先，注重仪式。出水中仪仗后，上百戏杂剧；之后乐船和傀儡船上，乐船上参军色进致语，演出水傀儡；结束时“各念致语，唱和，乐作”；最后是水秋千。其中参军色进致语后开始水傀儡演出，演毕再次致语的形式，颇似供盂仪式中参军色勾放队的过程。可见，宋代水嬉是非常注重仪式的。因为是在舟船上进行，多有不便，所以与供盂仪式相比，规模和复杂程度简化了许多。其次，水上演乐的种类增多。包括“诸军百戏”、歌舞、水傀儡、水秋千等。“诸军百戏”，根据“大旗狮豹、掉刀蛮牌”等出内容来看，多半是军事主题的演出，如舞旗、舞狮、器械操练等。傀儡棚的设计，沿袭了“密作堂”的风格，只是把三层立体棚改为一层三门。钩偶钩出活鱼，甚为夺人眼球，为事先挂在钩中而已。总之，水傀儡演出于前代相比，中规中矩，没有质的变化。最后，整场水嬉有乐船作音乐伴奏。金明池水嬉中配有乐船，除载有参军色这一重要人物外，还为整场水嬉包括水傀儡提供音乐。学界对水傀儡的关注，历来多集中在其演出形态等方面，而对其演出时的音乐没有涉及。

乐船所载乐部，应是教坊内云韶部。陈旸《乐书》中说：“云韶乐，每正月望夜及上巳端午观水嬉命作乐。”³《通典》则对其来龙去脉说得更为详细：“云韶部者，黄门乐也。开宝中，平岭表择广州内臣之聪警者得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部，雍熙初改曰云韶。每上元观灯，上巳、端午观水嬉，皆命作乐于宫中。”⁴宋代云韶部的“主乐内品”有八十人，包括：“歌三人，杂剧二十四人，琵琶四人，笙四人，箏四人，板四人，方响三人，篪篥八人，笛七人，杖鼓七人，羯鼓二人，大鼓二人，傀儡八

〈1〉 前揭《玉海》卷一四七。

〈2〉 前揭《玉海》卷一四七。

〈3〉 (宋)陈旸：《乐书》卷一八八《乐图论》，清文渊阁四库全书本。

〈4〉 《四库全书·史部·政书类·通制之属》(电子版)，《钦定续通典》卷九〇。

人。”¹¹卫亚浩认为：“云韶部的员额为八十人，按执乐类别计算也为八十人，则云韶部所属人员皆执乐。”¹²即这杂剧二十四人和傀儡八人也演奏乐器。《乐考》还说其“杂剧用傀儡”，说明这些乐人平时也进行傀儡表演，对傀儡戏很熟悉，用来给水傀儡奏乐，甚为相宜。

其次，池中演乐活动结束后，开始检阅水军，受阅主要有：小龙船二十只，虎头船十只，飞鱼船二只，鳅鱼船二只，诸小船簇拥大龙船出澳。水棚上军士执红旗指挥，众舟依令布阵，时而“旋罗”，时而“海眼”。之后就是争标：一军校执一竿，上挂以锦彩银碗类，谓之“标竿”，插在近殿水中，捷者得标，共赛三次。最后，众小船引大龙船回码头。

最后，皇帝移驾宝津楼，观“早教”，即陆地之上的步兵、骑兵训练。南迁前夕，“金明水战不复习，而诸军犹为鬼神戏，谓之‘早教’”¹³。宝津楼，在金明池南岸，临水殿西侧，以升仙桥与池中的水心殿相连接。楼南有宴殿，宴殿旁有方形小池和水亭。楼苑大门是军士平日习“早教”之处，两侧高搭彩棚，当皇帝驾登宝津楼时，老百姓可以在彩棚上一同观看百戏。宝津楼下，金明池南，即将上演一场更为声势浩大的水畔演乐活动。

首先一段是诸军百戏中的“大旗狮豹、掉刀蛮牌”。乐人致语，之后是舞狮、豹，接着是扑旗、扶卢、筋斗等百戏，同时乐部作乐，再接下来是军士摆阵操练，乐部配以“蛮牌乐”：

诸军百戏，呈于楼下。先列鼓子十数辈，一人摇双鼓子，近前进致语，多唱“青春三月暮山溪”也。唱讫，鼓笛举一红巾者弄大旗，次狮豹入场，坐作进退，奋迅举止毕。次一红巾者，手执两白旗子，跳跃旋风而舞，谓之“扑旗子”。及上竿、打筋斗之类讫，乐部举动，琴家弄令，有花妆轻健军士百馀，前列旗帜，各执雉尾、蛮牌、木刀，初成行列，拜舞互变开门夺桥等阵，然后列成“偃月阵”。乐部复动蛮牌令，数内两人出阵对舞，如击刺之状，一人作奋击之势，一人作僵仆。出场凡五七对，或以枪对牌，剑对牌之类。

第二部分是诸军百戏中的“神鬼杂剧”，包括“抱锣”、戴面具表演的“硬鬼”，“舞判”、“哑杂剧”、“七圣刀”和“歇帐”共六段：

忽作一声如霹雳，谓之“爆仗”，则蛮牌者引退，烟火大起，有假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场。着青帖金花短后之衣，帖金皂，跣足，携大铜锣随身，步舞而进退，谓之“抱锣”。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动《拜新月慢》曲，有面涂青碌，戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之“硬鬼”。或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍靴筒，如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之“舞判”。继有二三瘦瘠、以粉涂身，金睛白面，如鬻髅状，系锦绣围肚看带，

11 (元)马端临：《文献通考》卷一一六，“乐考”一九，清文渊阁四库全书本。

12 卫亚浩：《宋代的宦官乐队——云韶部》，《黑河学刊》2010年第9期。

13 《四库全书·子部·杂家类·杂说之属》(电子版)，《石林燕语》卷一，迪志文化出版有限公司，1999年。

手执软仗，各作魁谐趋踮，举止若排戏，谓之“哑杂剧”。又爆仗响，有烟火就涌出，人面不相睹，烟中有七人，皆披发文身，着青纱短后之衣，锦绣围肚看带，内一人金花小帽、执白旗，余皆头巾，执真刀，互相格斗击刺，作破面剖心之势，谓之“七圣刀”。忽有爆仗响，又后烟火。出散处以青幕围绕，列数十辈，皆假面异服，如祠庙中神鬼塑像，谓之“歇帐”。又爆仗响，卷退。

第三部分是掉刀队操练，包括列阵、劈刺、夺刀等内容：

次有一击小铜锣，引百余人，或巾裹，或双髻，各着杂色半臂，围肚看带，以黄白粉涂其面，谓之“抹踮”。各执木棹刀一口，成行列，击锣者指呼，各拜舞起居毕，喝喊变阵子数次，成一字阵，两两出阵格斗，作夺刀击刺之态百端讫，一人弃刀在地，就地掷身背着地，有声，谓之“扳落”。如是数十对讫。

第四部分是杂剧：

复有一装田舍儿者入场念诵言语讫，有一装村妇者入场，与村夫相值，各持棒杖，互相击触，如相殴态。其村夫者以杖背村妇出场毕，后部乐作，诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段，是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈，后来者不足数。

接下来是两段游戏，一是体现马术和射术的射柳，二是捶丸。至此，“驾登宝津楼诸军呈百戏”终了。孟元老所记的这次宋代皇家金明池水嬉也全部结束了。然而，百姓们的水上狂欢，才刚刚开始。

作为北宋时期最为著名的皇家水上园林，金明池还是一处包括皇帝游玩时的起居处水心殿(五殿)、观水嬉时的临水殿、与水心殿相连的宝津楼，以及东西两岸等在内的大型水上演出场所。从上文历代宋帝至金明池观水嬉的月份来看，都在秋天之前，以三四月份为多。因为金明池除观水军水嬉之用外，还是一个官民春游、三月被禊的胜地。真宗大中祥符年间，金明池每年对百姓开放时间长达一个月左右，至徽宗时，开放时间改为三月三前后几天。当皇帝车驾临幸时，老百姓就聚到东岸一同观看水嬉。西岸游人稀少，多“垂钓之士”。

公元1127年，宋室南迁，金明池水嬉不再。然而，面对虎视眈眈的北方异族势力，南宋朝廷依然“隔岸犹唱后庭花”。自从南京改迁临安后，来自中原的宋室逐步适应了水网纵横的江南生活，且日渐耽迷。高宗时甚至有“高宗南幸，舟泊岸，执政必登舟”^①的记载。西湖，自南迁后成为宋室最大的水上演乐之处。

《武林旧事》卷三“西湖游幸”条，记载了当时宋孝宗游览西湖的盛况，“游幸湖山，御大龙舟。宰执从官，以至大珰应奉诸司，及京府弹压等，各乘大舫，无虑数百”^②。寿皇乘坐龙舟，其余百官分坐于数百条大船上。皇帝游湖的排场依然很大，但金明池水嬉不复，尤其是其中仪式内容已消失。除龙舟竞渡

① 《四库全书·史部·地理类·山水之属》(电子版)，《西湖游览志 / 西湖游览志余》卷二。

② 《四库全书·史部·地理类·杂记之属》(电子版)，《武林旧事》卷三。

外，几乎看不到皇家水嬉的痕迹。西湖游幸，是一场皇帝、百官与民同乐的水边“社会”。

《武林旧事》卷七中记乾道三年(1167)三月，太上皇赵构一行到德寿宫的后苑游赏，后苑人员遂“效学西湖”，铺放珠翠、花朵、玩具、匹帛，及花篮、闹竿、市食等，许从内人关扑。在射厅看完百戏后，“就登御舟，绕堤闲游”。后苑池中：“亦有小舟数十只，供应杂艺、唢唱、鼓板、蔬果，与湖中一般。”宋孝宗时太上皇赵构以“频频出去，不惟费用，又且劳动多少人”为由，“命修内司日下于北内后苑建造冷泉堂，叠巧石为飞来峰，开展大池，引注湖水，景物并如西湖”。淳熙十一年六月“车驾过宫太上同至飞来峰看水嬉”¹⁾，即是写照。

《都城纪胜》杂手艺中有“火戏儿、水戏儿”之名，此水戏儿不知是否弄水傀儡，也可能是“教水族”。“教水族”，即教鱼虾龟鳖等在水盆中作舞蹈状，南宋之前鲜见。“淳熙十一年六月初一日……大金盆一面盛七宝水戏并宣押赵喜等教舞水族”²⁾《故都戏事》说，这种水嬉是以装满水的“髹漆大斛”为“舞台”，以“小铜锣”为伴奏，以“鳖鳅鱼”为伎，“皆以名呼之即浮水面戴戏具而舞，舞罢即沉别，复呼其它次第呈伎焉”³⁾。戏具者，可能并不是面具，而是面做的傀儡。《梦粱录》“夜市条”，有载，夜市卖糖的商贩中，有以教水族招徕客人的，“又有担水斛儿，内鱼龟顶傀儡面儿舞，卖糖”。南宋有用面做傀儡的，淳熙六年(1179)三月，太上皇一行至瑶津西轩，“上亲捧御酒船上寿酒，酒满玉船，船中人物，多能举动如活，太上皇喜见颜色”，康保成认为船中人物应是面塑可食的偶人。教水族，傀儡随水族而动，并非水动的傀儡戏，但也正说明其深受水傀儡的影响。

二 元代宫廷水上演乐

有元一代，中国戏曲终于走到了成熟期。此时的水上演乐体系却依然停留在以嬉游、宴乐为主体的小型歌舞表演上。主要有三个原因导致。其一，水上演乐的本质，在于给舟游、宴饮增趣，而并不以观赏演出为主要目的。其二，宋代有了瓦舍勾栏，各种伎艺大合乐。但它建于陆地之上，水戏难入其列。其三，元杂剧的兴盛，足以吸引大多数人的目光。而水上演乐组织起来颇为不便，再加上空间狭小，不可能承载元杂剧的演出。基于这三点，水上演乐的发展在元及元以前相当一段长时间内都停滞不前。

关于元代宫廷水嬉的记载，主要见于陶宗仪的《元氏掖庭记》。其中记述较早的是武宗时己酉仲秋之夜的一次水嬉⁴⁾：

是日，武宗和嫔妃们泛舟于禁苑太液池中赏乐。画鹢中流，莲舟夹持。舟上各设女军，居

1) 《四库全书·史部·地理类·都会郡县之属》(电子版)，《吴兴备志》卷二六。

2) 前揭《西湖游览志/西湖游览志余》卷三。

3) (宋)周密：《癸辛杂识》后集，清文渊阁四库全书本。

4) 《四库全书·子部·杂家类·杂纂之属》(电子版)，《说郛》卷一一〇上。

左者冠赤羽冠，服斑文甲，建凤尾旗，执泥金画戟，号曰凤队。居右者冠漆朱帽，衣雪氅裘，建鹤翼旗，执沥粉雕戈，号曰鹤团。又彩帛结成采菱采莲之舟，轻快便捷，往来如飞。

这已然隐隐有排兵布阵之意，布置妥当后：

帝乃开宴张乐……令宫女披罗曳，前为八展舞，歌《贺新凉》一曲。帝喜谓妃嫔曰：“昔西王母宴穆天子于瑶池，人以为古今莫有此乐也。朕今与卿等际此月圆，共此佳会，液池之乐，不减瑶池也。惜无上元夫人在坐，不得闻步玄之声耳。”有骆妃者，素号能歌，趋出为帝舞《月照临》而歌曰：五华兮如织，照临兮一色。丽正兮中域，同乐兮万国。

八展舞乃元代宫廷宴乐舞中的小型舞蹈。舞女身着轻罗细縠长裙，系臂带，翩然起舞，向八方飘飞招展，故称八展之舞。宫女披罗曳是为了更好地体现舞裾八方翻飞的效果。《贺新凉》，即《贺新郎》，苏轼所创曲牌。《月照临》，不详。舟中歌舞演毕，武宗“下令两军水击为戏。风旋云转，戟刺戈横。战既毕，军中乐作，唱《龙归洞》之歌而还”。由此可见，至少在元中期的宫廷水嬉中，还包含了训练水军的内容。

据陶宗仪记载，元代皇帝中，创“十六天魔舞”的末代元帝顺宗最好水嬉。“癸巳秋，顺帝乘龙船泛月池上。池起浮桥三处，每处分三洞，洞上结彩为飞楼，楼上置女乐”¹¹。往常帝王家水嬉，帝王不是在高处俯瞰，就是在舟中水平观赏。只有顺帝别出心裁，甘愿居于低处，而将女乐置于岸边楼上。且从“浮桥三处，每处分三洞”句来看，乐楼至少有三处。顺帝泛舟池上，每过一浮桥就有歌舞随波而来，又随舟行杳去。如此观乐，应该会有不一样的审美体验。

看来，元顺帝对水嬉有着更高的要求。首先，他尝试了新的观演体验；其次他还亲自设计、制造龙船，并作出了富有创造性的改动¹²：

帝又于内院造龙船，首尾长一百二十尺，广二十尺，上有五殿。龙身并殿宇俱五采金装，日子后官海子内游戏。船行则龙首尾眼爪皆动。又自制官漏，约高六七尺，为木柜，藏壶其中，运水上下。柜上设四方三圣殿，柜腰设玉女捧时刻筹。时至，辄浮水而上。左右列二金甲神人，一悬钟，一悬钲，夜则神人自能按更而击。

元顺帝所造龙船，首尾长一百二十尺，广二十尺。舟前为瓦帘棚、穿廊、两座暖阁；舟后是庑殿。龙舟龙身和殿宇都用五彩金饰，其首、尾、眼、爪都能活动，“船行则龙首尾眼爪皆动”。这也许是元顺帝学习、借鉴了制造水傀儡的原理，利用水的流动产生的动力而成。至于舟中官漏，更是匠心独具。据《元史》载，这个官漏是用水晶制成，每当钟钲响时，两旁雕凤镂狮，飞舞相和。在三圣殿两侧分别为日宫、月宫，宫前各立飞仙三人，子、午时刻一到，飞仙便合为一队，鱼贯而行，度过仙桥至三升殿前舞拜，时间一过又自动退回原处。显然，木柜中“运水上下”之壶，乃是一切机关运作的动力来源。可见，顺帝所制龙

¹¹ 《四库全书·史部·地理类·都会郡县之属》(电子版)，《钦定日下旧闻考》卷三二。

¹² 前揭《说郛》卷一一〇上。

船，实际上是一艘“水傀儡”船。

元顺帝所爱之水嬉，多为采菱、采莲等歌舞表演。元顺帝夏天常在大都北三十里玉泉山北山下的“西湖”避暑。湖中长满荷蒲菱芡，顺帝“以文梓为舟，伽南为楫，刻飞鸾翔鹤旆于船首，随风轻漾。又作采菱小船，缚彩为棚，木兰为桨，命宫娥乘之以采菱为水戏”。是时，顺帝宠爱的一名才人凝香儿也在，“命制《采菱曲》，使篙人歌之。遂歌《水面剪青》之调曰：‘伽南楫兮文梓舟，泛波光兮远夷犹。波摇摇兮舟不定，扬予袂兮金风竞。棹歌起兮纤手挥，青角脱兮水濛濛。归去来兮乐更谁。’”顺帝闻而忘归，又命作《采莲曲》，歌曰：“放渔舟兮湖之滨，剪荷柄兮折荷英。鸳鸯飞兮翡翠惊，张莲叶以为盖兮缉藕丝以为衿。云光淡，微烟生。对芳华兮乐难极，返予棹兮山月明。”又^①：

帝尝中秋夜泛舟禁池……香儿以小艇荡漾于波中，舞婆娑之队，歌弄月之曲。其词云：蒙衫兮蕊裳，瑶环兮琼珰。泛予舟兮芳渚，击予楫兮徜徉。明皎皎兮水如镜，弄蟾光兮捉娥影。露团团兮气清，风飏飏兮力劲。月一轮兮高且圆，华彩发兮鲜复妍。原万古兮每如此，予同乐兮终年。

凝香儿其人，“本部下官妓也。以才艺选入宫，遂充才人”。据说，她“善鼓瑟，晓音律，能为翻冠飞履之舞”。所谓翻冠、飞履，是说她跳舞时冠、履皆“翻覆飞空”，而且还能“寻如故”，接着再跳、再飞，“一舞中屡飞屡复，虽百试不差”。说她舞艺高超，不如说她的舞蹈中有许多杂技元素。顺帝水嬉时，常伴左右。

三 明代宫廷水上演乐

明清以降，宫廷中的水嬉活动明显减少。明太祖秉持礼乐治国的儒家观念，以历朝汉族政权的礼乐制度为根本，来显示明政权的正统地位。一方面，他令宋濂、陶凯、詹同等通晓音律的儒臣，对汉代以来的宫廷雅乐进行恢复；另一方面，俗乐无论在宫廷还是民间都备受打压。陶凯、詹同在洪武四年六月进献《宴享九奏乐章》，明太祖借此下令宫中“自今一切流俗、喧证、淫褒之乐悉屏去”。《大明会典》载洪武时期宫廷大宴中还有源自民间水嬉的队舞《采莲队子》，大曲之后也有百戏承应。但二者于永乐年间全部被取消，宫廷礼乐全盘雅化。总的来说，整个明前期，除了宪宗之外，宫廷演乐一片死寂。

从明武宗开始直至明末，除世宗时期外，宫廷演剧则趋向活跃。神宗时期，增置“四斋”、“玉熙宫”两个内廷演剧机构。玉熙宫中，曾有水傀儡的演出记载^②：

玉熙宫在西安里门街北，金鳌玉蝀桥之西……水嬉之制，用轻木雕成海外诸国及先贤文武男女之像，约高二尺，彩画如生，有臀无足，而底平。下安卯榫，用竹板承之，设方木池，

① 前揭《说郛》卷一一〇上。

② 《四库全书·史部·地理类·古迹之属》(电子版)，《金鳌退食笔记》卷下。

贮水令满，取鱼虾萍藻实其中，隔以纱障，运机之人皆在障内，游移转动。一人鸣金，宣白题目，代为问答。惟暑天白昼作之，以销长夏。明愍帝每宴玉熙宫，作过锦水嬉之戏。

《甲申朝事小纪》等书也有对玉熙宫水嬉的记载，兹不赘引。唯吕毖《明官史》所摘宦官刘若虚所著《酌中志》记载最为详细，可见全貌^①：

水傀儡戏，其制用轻木雕成海外四夷蛮王及仙圣、将军、士卒之像，男女不一，约高二尺余，止有臀以上，无腿足，五色油漆，彩画如生。每人之下，平底安一樨卯，用三寸许竹板承之。用长丈余，阔数尺，进深二尺余方木池一个，锡镶不漏，添水七分满，下用凳支起，又用纱围屏隔之。经手动机之人，皆在围屏之内，自屏下游移动转。水内用活鱼、虾、蟹、螺、蛙、鳅、鳝、萍、藻之类浮水上。圣驾升殿，座向南。则钟鼓司官在围屏之内，将节次人物，各以竹片托浮水上，游斗玩耍，鼓乐宣哄。另有一人，执锣在旁宣白题目，替傀儡登答，赞道喝采。或《英国公三败黎王》故事，或《孔明七擒七纵》，或《三宝太监下西洋》、《八仙过海》、《孙行者大闹龙宫》之类。惟暑天白昼作之，犹要把戏耳。

清人王朝《甲申朝事小纪》云：“熹庙好驰马，看武戏，又极好水戏。”有记载的明代宫廷水嬉均发生在熹宗时期。引文中，刘若虚对明熹宗天启年间水傀儡的材质、尺寸、“舞台”设施、操纵方式等进行了一一描述，并交代了这次演出的剧目、形态等情况。首先来看水傀儡的制作材料和外观。按现在越南水傀儡所用木料，大约是无花果木、黄心木等树木，密度较小容易漂浮，缺点是不耐水蚀。木偶均彩漆，如吴伟业《琵琶行》所云“苑内水嬉金傀儡”。除描画人物外，大约也有防水之用。木偶均无足，配以竹板使之能浮于水上。也就是说只有上身能活动，操纵应与普通木偶无异。作为表演空间的水池一丈多长，几尺宽，进深二尺多。表演时，操偶之人在围屏之后，另有一人在旁敲锣、宣题、应答等。天启年间，玉熙宫还上演过一次水傀儡，其制与前基本一致。只水池的大小、用料有所改变，见秦征兰《天启宫词》后注：“机运铜池绣幔张，玉桃偷罢下西洋。中宫性僻嫌箫鼓，翠辇还宫未夕阳。注曰：上创造水傀儡戏，用方铜池纵横各三丈……”^②曹静照也有《宫词》描绘天启水嬉：“口勅传宣幸玉熙，乐工先候九龙池。妆成傀儡新番戏，尽日开帘看水嬉。”^③据《金鳌退食笔记》记载，玉熙宫水嬉一直演到崇祯朝才告终：“明愍帝每宴玉熙宫，作过锦水嬉之戏。一日，宴次报至，汴梁失守，亲藩被害。遂大恸而罢，自是不复幸玉熙宫矣。”^④

应该说，明代宫廷的水傀儡比之前代，有很明显的改变，甚至是质的区别。首先，演出空间由室外的河池改为室内人造水池，观演更为便利，不用出行即得观看。其次，这是历史上第一次有明确记载

① (明)吕毖：《明官史》卷二，清文渊阁四库全书影印本。

② (明)朱权等：《明宫词》，北京古籍出版社，1987年。

③ 《四库全书·史部·政书类·通制之属》(电子版)，《钦定续文献通考》卷一一九。

④ 前揭《金鳌退食笔记》卷下。

水傀儡由人操纵的例子。明代以前的水傀儡，均赖水力带动机关，使之活动。而明代的水傀儡，已取消水力之用。水，只是单纯作为表演空间，使木偶浮于其上。再次，增加了一位执锣者，此人不仅打锣应节，而且还担负报幕、代替木偶念一些简单台词、致谢等职能，一人充当了报幕、配音，甚至还包括代替观众喝彩制造气氛的作用。最后，明代的水傀儡由于有如上特制的演出空间、操纵者、执锣者，其演出内容不像前代只是“摆架子”，而是可以敷衍简单故事。

明代对藩王在礼乐方面的管束相对比较松懈，甚至赐以词曲与乐户。从明永乐元年始，江西临川的南城便成为益王封地，正德以前的益王就在此设置了教坊，其所在被称为“弦歌街”。南城教坊临江而立、规模宏大：“郭外自东而南皆属教坊，飞阁临江，栉比鳞次，红楼曲槛，靓妆弦服。管弦丝竹之声，昼夜不绝；妓人乐工习演，了无虚日，秦淮箫鼓殆不如也。”^①藩王府在每年五月端午前后还会举行为期大约十五天的水上演出活动，场面非常宏大。舟上水手都着武行戏装，艄公亦作天神状。舟前有小儿台阁，舟后有彩绳若秋千架，上面或有艺人，船至中流便会表演戏文中的简单动作^②：

每年五月自朔至望，竞为水嬉，宗室仪宾及富家大族相角豪华，穷极工巧，剡木兰为龙舟……两舷列坐水嬉手凡二十四人，衣帽皆效梨园武戏，舟首立一双髻童子……俗所云哪咤相似。龙尾则垂两彩绳如秋千，上悬□□，每舟至中流便作诸戏，艄后一捉揖者手执画角，结束俨如天神，一童子妆饰亦如舟首……

竞渡的观众分处三个不同空间位置，一是“王于王城高张彩慢，率妃嫔临观”。二是“其宗室与仪宾，皆张帟对河，征妓宴饮”，三是“郡主亦联戚中女伴，画船轻桨，轴帘随龙舟上下”。基本涵盖了船上演乐活动三组不同的观演关系，其中前二者是固定的，王在高阁上俯瞰，来宾们在对河平视。在远处观赏水嬉能见全貌，也是符合礼制的一种安排。后一种郡主及女伴乘画舫追随龙舟，犹如“看船”，既可与演出主体同时位移，犹如在平地观演一般；亦可将女子与男子区别开，以防风化。

四 清代宫廷水上演乐

清初的礼乐制度大体借鉴明代，之后历经康、雍、乾等数度改易，方成定制。从《大清通礼》、《大清会典》等典章制度来看，清代的礼乐制度包括宫廷演剧，较之前代范围更大，内容更细。在这样的前提下，清宫演剧无论在何种情况下，都必须置于朝廷礼乐制度的框架下展开。在遵循礼乐制度的前提下，与明代不同的是，清代统治者有意提高了戏曲的地位，使之区别于一般所谓俗乐。如嘉庆所云：“元明以来流传剧本，皆系昆弋两腔，已非古乐正音。但其节奏腔调，犹有五音遗意。即其扮演故事，亦有谈

① 《南城县志》第十册，清同治二十二年刊本，页4401—4402，台北：成文出版社有限公司。转引自肖爱民：《临川古戏台研究》，江西师范大学硕士论文（指导教师：叶树发），2006年。

② 同上。

忠说孝，尚足以观感劝惩。”¹³从顺治到光绪，再加上慈禧，都是戏曲的爱好者。他们的爱好，使得宫廷的戏曲演出非常繁荣，并影响到整个清代的戏曲格局变化。

然综观明清宫廷，水上演乐活动少之又少。明代虽只有天启水嬉，但其较有研究价值。而清代宫廷，虽有春藕斋、纯一斋之类水上演出空间，而水上演乐活动竟无一记载。究其原因，不外乎三点。其一，礼乐制度的约束。清政府为异族统治者，更加需要用汉族的礼乐制度来显示自己的正统地位，也以此拉近与被统治者的心理距离。水嬉不在宫廷雅乐的范畴内，不入大宴，属于被排斥的对象。其二，北方民族对水嬉的疏远，源于地理、文化的差异。满族人跟蒙古族人的情况比较接近，都是马背上的民族，无关舟楫。元代宫廷的水嬉记录就不多，清代更重礼乐制度，水嬉这些“杂戏”被排除在外。最后，也是最有意思的一点，这两个民族统治政权入主中原的姿态是有天壤之别的。元朝统治者长期以来都把汉人看做下等人，对汉族文化抵触、鄙夷。乃至开始学习汉族文化及开科取士后，这种根深蒂固的风气也没有本质改变。而清朝政府从一开始就积极学习汉族文化，任用汉族官吏，用儒学和典章制度来管理国家。按理来说，在宫廷娱乐方面也会主动吸收前代内容，却为何一星半点水嬉的痕迹也没有？这个问题也可以参考元代。元代宫廷水嬉少，且没有发展变化，很重要的一个原因是元杂剧的兴盛。同理，清代是历史上宫廷戏曲演出最为繁荣的时代，清代皇帝虽大多好戏，但他们好的是昆、弋大戏，包括后来的皮黄戏。在这样一个由戏迷主导的宫廷里，谁还有余暇来旁顾水嬉？

虽然清代宫廷没有举行过水嬉，但康熙、乾隆两位皇帝，对中国古代水上演乐有很大贡献。康熙、乾隆多次南巡，途中由江南织造、两淮盐务等地方官员和富商负责迎銮接驾。龙舟所到之处，戏台鳞次栉比，船乐随波荡漾，鼓吹响彻云霄。比隋炀帝下扬州时的水上演乐丰富得多。

康熙南巡中最为集中的水上演乐记载，发生在1705年康熙为视察此前治河成果进行的第五次南巡时〔图二〕。“康熙四十四年乙酉(三月)十六日，皇上船经过常州府，圣驾行幸松江阅兵，皇船经过无锡至更深，离浒墅关三里白石(豸)山泊船驻蹕，沿河彩亭戏台迎接。”¹⁴这里所说的彩亭戏台，包括后述沿河戏台，俱为临时搭建的岸边戏台，专供南巡之用。时任苏州织造的李煦，兼有为康熙皇帝选拔“内廷供奉”的职责，康熙南巡时也参与安排接驾演出。《圣驾五幸江南恭录》记载了次日康熙经过浒墅关进入苏州时的沿河演出：“三月十七日午刻，进苏州阊门，泊舟。织造李奏准……沿途河边一带数里，设戏台演戏恭迎。”¹⁵当皇船抵至苏州境内，除一路水台外，岸边还有“抬阁”等表演：“皇船经过浒墅关，有苏州生员、耆老人等及故事抬阁并官兵迎接圣驾。”¹⁶码头上下迎驾演出，也有演戏的记载，但应以乐舞、鼓吹、台阁为主，间有演剧。龙船至杭州后的记载可见一斑：“圣驾经过，地方城郭、村镇处所、上下

〈1〉 《苏州翼宿神祠碑记》，中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·江苏卷》，中国ISBN中心出版，1992年。

〈2〉 (清)佚名《圣祖五幸江南恭录》，《振绮堂丛书》页56—60，台北：文海出版社，1970年。

〈3〉 同上。

〈4〉 武文主编：《中国民间文学古典文献辑论》下编，页25，民族出版社，2006年。

〔图二〕清王翬等《康熙南巡图》中的河台
故宫博物院藏



码头俱搭五彩牌坊及桥梁搭盖天蓬。又因皇恩赦免本年钱粮，搭五彩亭台，内供万寿牌祝谢圣恩。又塘楼一带有孩童装扮故事抬阁十六座。又有彩亭四座，内清吹奏乐演戏……”

此外，不但河岸上有迎接圣驾的演出，舟中亦备。逢康熙游幸西湖时：“有山阴县百姓备清吹灯舟，周围俱结灯彩牌坊，内有孩童女子扮王母蟠桃、八仙叙会、福禄寿三星故事来省恭迎圣驾。”^{〔1〕}从记载描述来看，这应该还是属于“扮故事”的台阁表演。

不仅康熙一路笙歌相伴，其随行大臣来到水乡，也不免入乡随俗，有机会观赏北方所没有的“船戏”〔图三〕。1689年，因治河事宜“应修 应塞，议论纷纭”，康熙决定二次南巡，亲作勘察，并兼观览民情。途中经停苏州时，随康熙皇帝一起来苏州的大臣们无事时一同到阊门外的船上看戏，当时正看到《会真记》的精彩部分，忽闻急召，一个个慌忙从船舱跳出，强令船工抬轿面圣^{〔2〕}。

至乾隆帝，比之祖父康熙，盛况不减。李斗称当时：“道旁或搭彩棚，或陈水嬉，共达呼嵩诚恸，所过皆然。”^{〔3〕}此外，还增加了一些百戏伎艺。徐鸣珂《东永轩笔记》载：“驾至五台山对河，登龙舟至天宁寺，夹岸皆用彩衣童，捧香炉迎銮，间以绿竿弄丸诸伎。”^{〔4〕}康熙时所谓河边五彩戏亭，即乾隆时所谓“档子”：“自高桥起至迎恩亭止，两岸排列档子，淮南北三十总商分工派段，恭设香亭，奏乐演戏，迎銮于此。”^{〔5〕}〔图四〕

〔1〕 同上，页44。

〔2〕 苏州市文化局、《苏州戏曲志》编辑委员会：《苏州戏曲志》页434，古吴轩出版社，1998年。

〔3〕 (清)李斗(汪北平、涂雨公点校)：《扬州画舫录》卷一，页3，中华书局，1980年。

〔4〕 转引自夏玉瑶：《扬州盐商七大内班研究》，苏州大学硕士论文(指导教师：周秦)，2011年。

〔5〕 前揭《扬州画舫录》卷一，页20。

1780年，乾隆第五次南巡时的水上演乐活动最为集中，尤其在水上演出空间上需要着重关注³¹：

南巡时须演新剧，而时已匆促，乃延名流数十辈，使撰《雷峰塔传奇》，然又恐伶人之不习也，乃即用旧曲腔拍，以取唱演之便利，若歌者偶忘曲文，亦可因依旧曲，含混歌之，不至与笛板相违。当御舟开行时，二舟前

导，戏台即架于二舟之上，向御舟演唱，高宗辄顾而乐之。

这种将戏台至于两舟之间的做法，即并舟戏台，所谓“舫”。然而，这只是此次南巡演乐的序幕，还有更为精妙的水岸戏台。高宗第五次南巡（《南巡秘记》记为第六次）时³²：

御舟将至镇江，相距约十余里，遥望岸上着大桃一枚，硕大无朋，颜色红翠可爱。御舟将近，忽烟火大发，光焰四射，蛇掣霞腾，几炫人目。俄顷之间，桃轰然开裂，则桃内剧场中峙，上有数百人，方演寿山福海新戏。

此桃状移动戏台，乃清江浦巨绅汪某所制。可能接近于现在游街所用的花车，台基之下装有轮毂，故能移动。桃状外观，大约铁丝或木条框以绢帛之类，再加以机关，便能成开合之势。《清稗类钞》说“桃剧场”中有数百人，有夸张之嫌。《南巡秘记》有云：“桃开两面，各垂其半，中有人物数十，灯火炳然，剧场峙于中矣。场上所演者男女老幼各数十人。”³³也就是说桃子裂开的那两面上有数十人，场中大约百十人。据《南巡秘记》“幻桃”条载，“寿山福海”戏，大约包括《西王母献图》、《华封人三祝》、《东方朔偷桃》等故事十数则³⁴由四喜班和如意班共同演出。除汉代戏车外和船上戏台外，“桃剧场”也是历史上为

〔图三〕清王翬等《康熙南巡图》中船上伎乐图
故宫博物院藏



31 徐珂：《清稗类钞·巡幸类》（第一册）“高宗南巡供应之盛”条，页341，中华书局，1986年。

32 上揭《清稗类钞·巡幸类》（第一册），页341。

33 （清）许指严：《南巡秘纪》页34，上海书店出版社，1997年。

34 前揭《南巡秘纪》页35。

〔图四〕清宋骏业《康熙南巡图》中河边迎驾彩棚戏台
故宫博物院藏



数不多的移动演出空间之一。其规模之大、设计之精、优人之众，堪描堪画。

而达到顶峰的，是“桃剧场”之前的“水剧场”。《南巡秘记》有“水剧场”条，记其演出盛况^{〔1〕}：

乾隆帝使试为之，于是剧场开矣。初无甚异，但觉歌吹清圆，排次变化而已；既而渐入佳境，剧中一切位置经历皆如真境，几令人不知此身方观剧；再进则山水林木、室庐家具恍惚扣之有棱，且倏忽更变了，无转递痕迹，甚至鲜花乔木、野鸟微虫无不开一新世界，而人物之诡奇妙丽、尽态极妍；更进则回光返照，匿影藏声，时而灯火通明，忽又日光如昼，时而雷电交加，忽又晚霞耀采。如是者绝无间断之时，竟不知为昼夜水陆，但倦卧则略停，遽然而醒则又笙歌演唱如故矣。未几，谒者已报抵京口，乾隆帝掉首不信曰：“朕尚未发舟，安得抵京口？此必以朕耽于声色，乃思欺朕耳。”宠嬖之官监奏曰：“此实江某所献之如意班能作此小玩意以娱皇上，彼演某某剧时，四围天光水色，风景逼真，此正渡江之时，彼剧场嵌空玲珑，乃藉此点染如生耳。又昨所演《金山寺》剧，金山乃用真相，又不知何术对景摄入也。”帝大惊曰：“技神至此乎！”

“水剧场”由如意班班主、名伶蕙风所制。如意班，原名集庆班，蕙风创办于扬州。蕙风为当时江南名伶，乾隆南巡时江春为盐商首总，总管供奉事宜，以万金支持蕙风之集庆班。后与雪如之四喜班争

〔1〕 前揭《南巡秘记》页22—23。



宠失利，改名如意班。蕙风以“水剧场”能“随御舟而行，其布置与陆地上行宫无异。令皇上不知有水上游”¹¹，使乾隆龙颜大悦，复得宠。水剧场所演《金山寺》，以及驾舟戏台上演出的《雷峰塔》，均是《白蛇传》故事，尤其其中有“水斗”一出，特别适合水上演出。水剧场能用凹凸镜把实景转换为幻境，想来观剧之时，会有身临其境之感。

五 宫廷水上演出空间讨论

对于皇家园林的水上戏台，目前所知其中只有清代宫廷中南海纯一斋戏台、春藕斋戏台、颐和园花神庙船台以及乾隆南巡时所建的扬州邗江高旻寺行宫戏台。北京南海纯一斋戏台〔图五〕，戏台二层，三面环水，形制与南府戏台相似。下层为演出台，天花设“天井”供演员、切末升降，上下场门之间有宫门可排仪仗。民国时已改建，现存非原貌。¹²周华斌在《京都古戏台》一文中写道：“夏季在水边看戏，水池内遍植荷花，凉爽宜人，称‘水座’——如中南海的纯一斋、春藕斋。”春藕斋戏台〔图六〕，位于中南海丰泽园纯一斋戏台西侧，清康熙年间修建，乾隆年间命名为“春藕斋”。斋前抱厦凸出于水池之中，池水与

〈1〉 前揭《南巡秘纪》页24。

〈2〉 齐如山：《纯一斋剧台志》，《国剧画报》第二卷，1933年第十四、十五期。

〔图五〕纯一斋水台（王城杰手绘）



〔图六〕春藕斋水台（王城杰手绘）



纯一斋相连，乾隆帝常在此观戏。

根据清宫档案记载，清代皇帝有祭祀花神的传统，并按例演出承应戏。花朝节，俗称“花神节”、“百花生日”、“花神生日”、“挑菜节”，是汉族传统节日，流行于东北、华北、华东、中南等地，一般于农历二月初二、二月十二或二月十五举行。节日期间，人们结伴到郊外游览赏花，称为“踏青”，年轻女子剪五色彩纸粘在花枝上，称为“赏红”。各地还有“放花神灯”等风俗。花朝节最早在春秋时期的《陶朱公书》中已有记载，“花神”，相传是指北魏夫人的女弟子女夷，传说她善于种花养花，被后人尊为“花神”，并把花朝节附会成她的节日。陈元靓在其《事林广记》中这样解释花朝：“二月十五为花朝，《风土记》云‘言浙间风俗，春序正中，百花竞放，乃为游赏之时。花朝月夕，世之所常言，月夕乃半月十五日’。”¹清代皇帝祭祀花神，一般在颐和园的花神庙内举行，同时观看水中船台（画舫）上的承应演出。道光四年恩赏日记档有以下两条珍贵记载²：

二月二十五日花神庙船台承应《花台啸侣》（一分外学）、《百花献舞》（一分外学）。

辰初三刻万岁爷驾幸花神庙拈香，山门前下船。东穿堂门外南泊岸，十蕃学迎请。船台外学献戏庙内待佛人迎请拈香毕，仍回山门前上船，驾幸同乐园。

扬州邗江高旻寺行宫戏台，位于高旻寺旁：“高旻寺大门临河……此行宫在寺旁……右宫门入书房、西套房。桥亭、戏台。看戏厅。”³据《南巡盛典》图示，戏台建于西套房外小岛上。其中行宫西花园内的

〈1〉（宋）陈元靓等编：《新编纂图类群书类要事林广记》，上海古籍出版社，1995年。

〈2〉转引自朱家潘、丁汝芹：《清内廷演剧始末考》页155，中国书店，2007年。

〈3〉（清）李斗：《扬州画舫录》卷七，清乾隆六十年自然齋刻本。

水是通过水闸引泉而入的。花园内有一个水池，池中有岛，岛上建有戏台，三面环水，为皇帝和随从们看戏娱乐的地方。岛的东、南、西三面，均有桥通岸上。

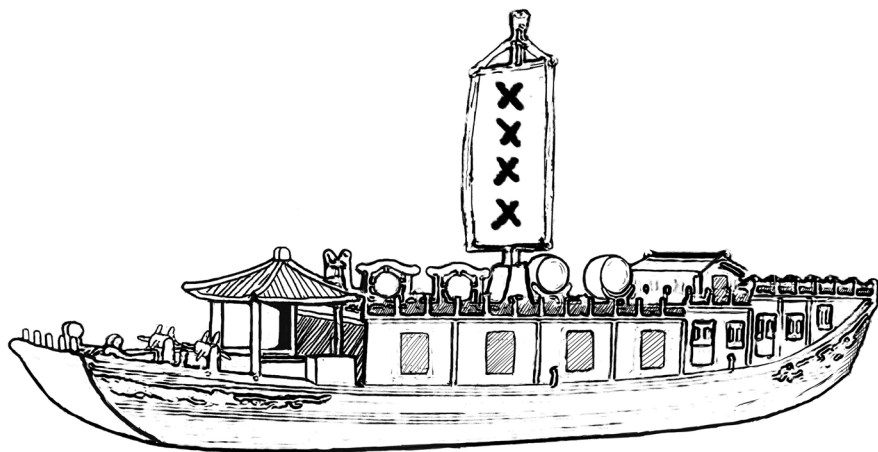
船作为演出空间，分皇家和民间两条线路发展。皇家的演乐船，从吴国的青龙舟开始，到汉代楼船、云舟、鸣鹤舟、容与舟、清旷舟、采菱舟、越女舟、文梓舟，后赵石虎

的密作堂傀儡船，再到隋炀帝幸广陵的龙舟凤舸，唐代的帛舫，宋代金明池的百戏船、乐船，直至乾隆南巡乘坐的可以观戏的安福舫，一直代表着演乐船的最高技术水平、最豪华配置与最全种类。而民间船台，自有渔舟、采莲舟上的歌唱始，至唐代文人掀起舟航冶游之风才逐渐得到普及，其发展繁荣，在明清两代。

皇家水嬉所使用的船台，一部分是从民间吸收而来，如采莲舟、采菱舟等，另一部分是皇家制式的专属船台，最能体现皇家特色。如皇帝所乘御舟，名为龙舟，却不一定是龙形。如乾隆帝下江南所用御舟安福舫〔图七〕，其船曾于2008年根据《南巡图》复制，根据一比一的复制船可见，船体长约30米，宽6米，最多载客62人，两边开窗共16扇，中舱顶上置黄色龙旗为风帆。船首有亭，便于乾隆皇帝在此观看两岸迎銮演出、接受跪拜等。船舱上为“露台”，设鼓、锣等乐架，后部有一小阁，可供瞭望。根据隋炀帝时龙舟上的歌舞演出在舟首设舞台推测，安福舫船首的亭子，除供作为“看亭”外，也许也曾用于演乐，便于乾隆不出舱门即可观看。乾隆曾御制有关安福舫的诗篇多首，如《登安福舫作》：“御舟先至候河干，此日登舟暂解鞍。问俗省风胥要务，吴山越水得因观。敛时敷锡庶民福，敢曰优游天下安。祇觉群情益亲切，骈填夹岸喜迎銮。”²¹南巡途中的船队由乾隆帝安福舫、孝贤皇后的翔凤艇，以及湖舟、扑拉舟组成，其余舟只装载各类生活用品及侍从官兵。在大多数时候，安福舫作看船使用。舟上演，则以蕙风所进水剧场为最。《南巡秘记》中除记载水剧场演出《金山寺》外，还有另一次记载，能揭其秘²²：

一日，帝卧榻上斜观，正形酣畅，忽有名城百雉，兀峙于前，觉己所坐之御榻飘然竟入，辗转街市，扈迎伏道旁者，一一不可胜数。试呼而询之，无一入奏对有声者。帝初怒甚，后又已之重听。忽见常州府公署，巍峙在前，匾额题名，了然可睹，知府官员等俱伏谒鞞下，帝欲

〔图七〕安福舫模型（李思谕手绘）



〈1〉 《四库全书·集部·别集类·清代》(电子版)，《御制诗集三集》卷一九。

〈2〉 前揭《南巡秘纪》页28。

询之，又无声如前。方甚惊诧，而觉己身顿离此种境界，则前途报常州至矣。只见其形，不闻其声，此乃水剧场能让人置身景观幻影之关键。演出时用真实景观的“投影”，配以现场演唱及乐声，始能营造“真实的幻觉”。如意班班主蕙风揭水剧场作法为：“台之四面，有圆形玻璃，能收入各种山水城郭幻影，令人入目中，宛成真相。此等凹凸镜，来自南洋外域，厥状极多变化，人之目精忽为所夺，则恍如身入个中，实非真入也。前日已近常州城下，故台中因玻璃之摄影，而成常州之之城郭衙署，其理仿佛如世传之海市蜃楼耳，实无他奇也。”这样神乎其技的舞台技术，在当时乃至现在，都很难超越，从此乾隆“无水剧场不欢”。

六 余论

纵观我国古代水上演出活动的发展历程，起于先秦，兴于隋唐，盛于宋元，至明清则滥觞。这个过程，依赖于整个中国政治、经济的发展，与戏曲史基本同步。同时，水上演乐也有其自身的进化特点。当中国戏曲已走到宋金杂剧准备迈向成熟的那步时，水上演乐还停留在水军操练的初衷上。直到元杂剧粉墨登场，水上演乐依然不紧不慢的轻歌曼舞、笙箫缓奏，似乎跟戏曲不会发生什么联系。直到明代，才开始有船舫演剧的记载，而且还不一定是全本关目。清代的江南农村，出现了大量建在河中或河边的戏台，包括临时搭建的草台。这些戏台上演的一般都是大戏。这是因为其本身就是戏台，只是临水而建罢了。河台，遵循的是戏台的演进史，与兼做演出空间的船台和池台有本质区别，故不在此处讨论范围之列。

如此，大约人们会认为，这似乎说明水上演乐体系的发展，滞后于整个戏曲的发展。然这种“滞后”，是水上演乐的独特性所致。而这种独特性，甚至是其区别于陆地演出的优点所在。

任何事情都是有利有弊的。在舟船之上或是近水处的池台、水阁、水亭等处开展演出活动，受天气、空间等原因限制，无法展开完整的戏曲演出。厅堂演乐也同样面临同样的空间狭小限制，以至于有时演出不得不“偷其中间四柱”，才能使“队舞狮子甚畅”^①。所以一般情况下，如宴会小集，只能“多用散乐，或三四人、或多人唱大套北曲，乐器用箏、箏、琵琶、三弦子、拍板”^②。然而对于水上演出来说，这种限制换来的是，天人合一的演出空间以及多角度、多层次的观演关系。这是陆地上封闭式的演出空间无法比肩、永远也不可能达到的。

再退一步讲，有的水上演出空间完全有能力承载大戏。比如“不系园”这样的大型声伎舫，又或者卅六鸳鸯馆这样空间较大的园林池台。但为什么不安排演戏曲或者极少演呢？全本大戏有起承转合，有快慢节奏，场景也有室内外之分。不是每个段落、每个情节都能与水上演出空间内的自然环境相契合。如

① (明)马兴荣点校，(明)张岱：《陶庵梦忆/西湖寻梦》卷三，页41，中华书局，2007年。

② (明)顾起元：《客座赘语》卷九，页303，中华书局，1987年。

果有不一致或者相悖的戏剧场景发生，就很难融合到演出空间中去，势必打破观演双方原本和谐的审美感受，这是水上演出活动所极力避免的。

明代以后开始有摘出的水上表演，然而此“出”并非信手拈来、随意而摘的。乾隆南巡时在船上演“水斗”，那是一场内容情节与演出空间高度一致的戏码。创造这种极度融合的观剧体验，才是水上演出的最高任务。陆地上的演出，在特定的时间和场合如节庆、贺寿、迎銮时都有不少的“应景”的戏目。再如苏州、松江地区在《长生殿》一剧风行后，丧礼演出中就多“埋玉”等。但这些都是主题的配合，并不是观演环境的一致。

此外还有一个重要原因：明清时期，文人和声伎中存在一种“曲”雅于“剧”的潜在心理。虽然《陶庵梦忆》称“南曲中妓，以串戏为韵事，性命以之”。但其中声名卓著的女伎其实是以清唱为主，很少串戏，甚至“深以演剧为耻。”只有在“知音密集，推奖再三”的情况下才勉而为之，“歌喉扇影，一座尽倾”¹¹。

综上所述，中国古代水上演出除舞蹈和其他伎艺外，多清曲、少数剧曲和摘出、鲜演全本，并不是因为它滞后于戏曲史，也不完全因为它受演出条件限制，而是出于保护自身特点，以及审美风尚影响下的一种选择。

[作者单位：北京外国语大学艺术研究院]

(责任编辑：宋仁桃)

〈1〉 前揭《陶庵梦忆/西湖寻梦》卷七，页92。