

中文摘要

四喜班是晚清戏曲变革环境中从徽班向京剧班社嬗变的优秀演剧团体。本论文试图在材料的收集和梳理上，做一个历史的描述，并从中提出徽班向京班转变及演剧组织生存发展的若干规律。

全文共分为四个部分：

第一章：四喜班之正名。从各类书籍资料对比中指出人们在四喜班认识上的分歧和模糊。进而在相关史料的分析综合中提出四喜班的性质及起讫：四喜班是一个历史发展意义上的演剧团体，经历徽班向京班的转变。活动时间约为嘉庆六年至宣统二年，期间虽有聚散。

第二章：四喜班之演员与剧目。通过现有史料的排比，梳理出四喜班历史上活动的演员至少 721 人，剧目 630 种左右。从演员的产地、角色；剧目的题材、体制等方面探讨其反映的问题和特色。

第三章：四喜班之演剧活动与组织制度。从茶园、戏园营业演剧、堂会演剧、宫廷演剧以及演员私宅演剧等演剧形态分析其演剧活动。并从内、外两方面探讨其社会活动所遵循的组织制度。

第四章：四喜班戏曲史之地位与意义。

从剧目、音乐唱腔、舞台美术、舞台表演方面指出其为晚清戏曲变革中的开拓者；从四喜班转变为第一代京班，特色商业营运机制的引入两方面指出其为京剧艺术的孕育者。

关键词：四喜班 徽班 京班 演员 剧目 演剧活动 组织制度 嬗变

Abstract

In the atmosphere of the renovation of drama in the late years of Qing dynasty, Sixi Combo is an excellent performing organization changed from Hui Combo to Jing Combo. In addition to the attempt to collect and sort out the materials, this study will make a historical description about it, consequently tries to put forward the disciplines Hui Combo changes into Jing Combo, and the regular pattern of the organization, survival, and development of dramatic performance.

This paper is composed of four parts.

Chapter One: Sixi Combo rectify names. From each kind of literature material contrast pointed out the people in Sixi Combo knew on the difference and fuzzy. Then proposes Sixi Combo of nature in the correlation historical data analysis synthesis and beginning and end. Sixi Combo is in a historical development significance performing association, from Hui Combo to the Jing Combo's transformation. The active time approximately from Jia qing six years to Xuan tong two years, during this period has assembling and parting.

Chapter two: The actors and The lists of plays of Sixi Combo. Through the existing historical data parallelism, combs in Sixi Combo's history has moving actor at least 721 people, the plays 630 kinds. From actor's habitat, role; aspect and plays theme , system and so on to discusses its question and the characteristic.

Chapter three: The active conditions and organization system of Sixi Combo. From the teagarden, play garden business performing, the church meeting performing, the palace performing as well as the actor private residence performing aspect analyzes its performing shape. And from Interior and exterior to discuss the organization system which it follows.

Chapter four: Sixi Combo in drama history status and significance. From the plays, the music melody of an aria, the stage fine arts, the stage performance aspect pointed out it transforms for the late Qing dynasty drama innovation. Transforms from Sixi Combo into the first generation of Jing Combo, the characteristic commercial transport business mechanism introduction points out it breed Peking opera art.

Key word: Sixi Combo Hui Combo Jing Combo Actors

The lists of plays Actions Organization system Renovation

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得安徽大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：黄胜江 签字日期：2007 年 4 月 21 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解安徽大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权安徽大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：黄胜江 导师签名：鲍恒
签字日期：2007 年 4 月 21 日 签字日期：2007 年 4 月 25 日

学位论文作者毕业去向：

工作单位：

电话：

通讯地址：

邮编：

第一章 四喜班之正名

第一节 四喜班得名缘起

一、引子

明万历三十八年王骥德在《曲律》中感慨地写道：“世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣。大都创始之音，初变腔调，定自浑朴，渐变而婉媚；……数十年来，又有‘弋阳’、‘义乌’、‘青阳’、‘徽州’、‘乐平’诸腔之出；今则‘石台’、‘太平’梨园，几遍天下，苏州不能与角十之二三。世道江河，不知变之所极矣！”^①从晚明开始，中国古典戏曲开始了自己的突围和新变：民间诸腔竞起。至清乾嘉时代，花雅竞艳，显示出民间对中国传统社会精英阶层主宰一切文化资源状况的挑战与撼动！最终花部的综合演出团体——徽班成了最后的赢家，以“四大徽班”为代表，继秦腔后先上京华，后抵津沪，使昆弋逐渐融入皮黄腔种的大家庭，在徽汉合流合奏的基础上，孕育了中国古典戏曲史上的骄子——京剧。此为本文论述的背景。

二、问题

提及四喜班，我们会连及声名赫赫的“四大徽班”，查及当今各权威文艺工具书，可以发现人们对它的认识并不一致：《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“四大徽班”条：清代乾隆年间活跃于北京剧坛的四个著名班社：三庆、四喜、和春、春台的合称。……清乾隆五十五年为给高宗弘历祝寿，从扬州征调了著名戏曲艺人高朗亭为台柱的“三庆”徽班进京，成为徽班进京的开始。以后又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等安徽班相继进京。在演出过程中，六班逐渐合并成为著名的三庆、四喜、春台、和春四大徽班。……逐渐形成四大徽班各自不同的艺术风格，表现为三庆的轴子，四喜的曲子，和春的把子，春台的孩子……由此四大徽班进京，被视为京剧诞生的前奏，在京剧发展史上具有重大意义。清末宣统二年（1910），“四大徽班”已相继衰落下去。^②论述颇为详细；《辞海》：清乾

^①王骥德著；叶长海校注：《曲律》，第103—104页，湖南人民出版社，1983年版。

^②中国大百科全书总编辑委员会《戏曲、曲艺》编辑委员会：《中国大百科全书戏曲、曲艺卷》，第363—364页，中国大百科全书出版社，1983年版。

乾隆五十五年在北京演出的三庆、四喜、春台、和春四个著名徽班的合称。四班长期活跃于北京，对京剧的形成起过很大作用。宣统年间相继散班。^①《中国古典文艺实用辞典》：清代乾隆年间活跃于北京剧坛的三庆、四喜、春台、和春四个著名徽班的合称，同治至宣统年间相继散落；^②《中国百科大辞典》：中国清代乾隆末至嘉庆时陆续进京，活跃于剧坛的三庆、四喜、春台、和春四个著名班社……嘉庆道光年间，汉调（也称楚调）艺人进京，参加徽班演出，为汇合二簧、西皮、昆、秦诸腔向京剧演变奠定了基础；^③《中国文化辞典》：“乾隆年间先后进入北京的四个著名徽班的合称。”^④；《新编实用知识艺术词典》：“清乾隆五十五年起陆续到北京演唱的四个著名班社的合称。他们是三庆、四喜、春台、和春四个班社。……由于四大徽班来自湖北，以徽调二黄和汉调西皮为主……”^⑤；《中国戏曲曲艺辞典》：“清乾隆五十五年起陆续到北京演唱的三庆、四喜、春台、和春四个著名徽班的合称……四喜班，清代戏曲班社。北京“四大徽班”之一。嘉庆时以徽班兼演昆曲著名，道光以后所演渐纯为京剧……张二奎，王九龄，刘赶三，杨鸣玉，梅巧玲，时小福，孙菊仙等均属此班。约光绪中期散班。后有人复组四喜班，不久亦散。”^⑥；《中国文学通典·戏曲通典》：“乾隆末至嘉庆年间活跃于京城舞台的四个徽剧名班。”^⑦；《中文大辞典》：“清代安徽人所主持之剧团名，即四喜、三庆、春台、和春之四大班也。……嘉庆中，四喜、春台、三和、和春等五部成立。道光时，徽班势力日益扩张，五部中除三和外，其它四部都称为‘四大徽班’，……四喜后来以昆曲为本，故称曰曲子，以古典之剧为主，供士君子鉴赏。”^⑧等等。

以上诸公，博学之士，所见却分歧重重：关于四喜班进京的时间，有说乾隆五十五年、乾隆年间、乾隆至嘉庆年间、嘉庆年间、乾隆五十五年起陆续等；关于四喜班在京活动的时间，有说乾隆五十五年，乾隆至嘉庆年间，乾隆嘉庆至宣统年间，乾隆至光绪中叶，乾隆至宣统二年，有模糊其辞而不提者，更有如《辞

①辞海编辑委员会：《辞海》，第1985页，上海辞书出版社，1989年版。

②余汝捷主编：《中国古典文艺实用辞典》，第237页，上海社会科学院出版社，1987年版。

③中国大百科全书编纂委员会：《中国百科大辞典》，第5061页，中国大百科全书出版社，1999年版。

④施宜圆主编：《中国文化辞典》，第1007页，上海社会科学院出版社，1987年版。

⑤章柏青等编：《新编实用知识艺术词典》，第408页，学苑出版社，1999年版。

⑥上海艺术研究所；中国戏剧家协会上海分会：《中国戏曲曲艺辞典》，第409—410页，上海辞书出版社，1981。

⑦么书仪等主编：《中国文学通典·戏曲通典》，第588页，1999年版。

⑧林尹、高明等编：《中文大辞典·卷七》，第151—154页，中国文化学院出版社，1969年版。

海》1979、1989、1999年三个版本，说法均异；关于四喜班来源地，有说清代班社，有说安徽班社，有说来自湖北，有说来自苏扬，有说在京城成立者；关于四喜班所唱腔种时，有说以二黄调为主，兼取昆曲、梆子、啰啰等腔，有说原本昆曲为本，至咸丰同治年间将秦腔与其固有之二黄调并合等等。莫衷一是！

第二节 四喜班起讫时间及性质

辩证唯物主义与历史唯物主义的观点认为事物总是普遍联系的，始终处于运动发展状态中。我们对待“四喜班”这个历史演剧组织应该尽力联系它的生存时代环境资料，廓清其本真的历史发展图景。

首先历史上有多副以“四喜”命名的班社：1，嘉庆五年林苏门所作《续扬州竹枝词》载有：“乱弹谁道不邀名，‘四喜’齐步追‘太平’。每到杂觞宾客满，石牌串法杂秦声。”^①考太平班为乾隆南巡时扬州承应的昆曲名班，全称“维扬广德太平班”，有乾隆二十二年太平班进呈的剧目脚色名单现存于北京图书馆。足证迟至嘉庆初年扬州已有一副“四喜班”活动。2，于质彬《南北皮簧戏史述》中提及乾隆年间皖南一副“四喜班”：“这是一副组建于安徽的徽班，其创初期亦在乾隆中。四喜在北方成名后，家乡人出于荣誉感，于道光年间在皖南组建一副省内规模最大的徽班，仍以‘四喜’命名。这副班子直到同治年间还保持着一百八十余人的庞大组织规模。”^②3，邓翔云《中国戏曲分类和名俗》说：“四喜班，职业徽班，建于民国三十二年，班址繁昌县，班主四喜，本名徐崇发，繁昌中分村人，工花脸。由于四喜班都是徐崇发家人，故又名徐家班。建班前，四喜搭哪个班，那个班就被观众称之为四喜班。……1949年改唱京剧，并改组为庆胜京剧团。”^③4，张发颖《中国戏班史》在论述山西晋剧班社同治年间情况时提及：为招徕榆次汇报营业情况的掌柜，由其总管王守信等办了一个中路梆子戏班——四喜班。由苏州置办行头，约平阳名艺人大嘴丑在南路拉角，后来改组换班主，还由王守信代办，大约五年后散班。^④5，东邻《鞠部拾遗》“四喜之为苏州

①吴新雷：《中国戏曲史论》，第323页，江苏教育出版社，1996年版。

②于质彬：《南北皮簧戏史述》，第55页，黄山书社，1994。

③邓翔云：《中国戏曲分类和民俗》，第233页，远方出版社，2002年版。

④参见张发颖：《中国戏班史》，第411-416页，学苑出版社，2003年版。

班”6,《中国徽班》^①记载了一个起班于光绪初年的张翠如(女)班(四喜班)活跃在皖北和江苏下里河水乡的徽班。7,王芷章《中国京剧编年史》引某稗乘记载:“乾隆南巡的时候,扬州女伶雪如曾组织四喜班参加庆祝演出受到重视。”^②

本文要论述的四喜班是一个历史性发展意义上的演剧组织。我们可以从以下三个方面界定其起讫时间和性质:

一、起讫时间:常被引用“四大徽班”进京的材料清·仲山《批本〈随园诗话〉批语·补遗卷三》云:“《燕兰小谱》作于乾隆三四十年间。迨五十五年,举行万寿,浙江盐务承办皇会,先大人命带三庆班入京。自此继来者,又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班。各班小旦不下百人,大半见诸士大夫歌咏。”该书又叙道:“乾隆辛亥,余年二十岁,以三等侍卫乞假省家君于闽督任,再过随园。子才时住苏州,比到苏州相见,子才已七十六岁。向余索诗,答以不会作诗,深为惋惜……比嘉庆己卯,三过随园,则荒为茶肆矣。”^③据邓之诚《骨董琐记》考证,仲山实即乾隆间闽浙总督伍拉纳之子。据此有论者认为四喜班是乾隆五十五年进京,于质彬《南北皮簧戏史述》云:“仲山记第二次往随园访袁枚,时在乾隆‘辛亥’。查‘辛亥’为乾隆五十六年,即徽班进京的第二年,又事涉其父,因之所记三庆班进京事当是信史。……亦即‘四大徽班’皆于乾隆五十五年抵达北京的。”^④但是仲山并不一定是当年就写下此批语,且当时子才还深婉他不会作诗,故对《诗话》不一定感兴趣,且书中多嘉庆后事,当为后追忆所作。这里的“继来”不能被认为“俱来”!事涉乾隆五十六至六十年年的《消寒新咏》中记有三庆徽,四庆徽,五庆徽,集秀扬部等当时名班,而不见有四喜部。嘉庆三年清廷下谕禁止乱弹、梆子、弦索、秦腔等剧种上演。嘉庆四年,逊位的乾隆病逝,全国三年禁唱戏。王芷章先生便认为“嘉庆六年夏,国丧期满,……四喜、春台二班,既然是继三庆班之后进入北京的,按时间说应该在本年夏天来的可能性大。”^⑤此论甚是。到光绪庚子国变,四喜班散班,直到宣统二年,还有张长保,王长林用四喜旧名组班,其间虽有聚散,但连续性还很大,计其在京时间达110

①李泰山等编:《中国徽班》,第256页,安徽文艺出版社,2005年版。

②王芷章:《中国京剧编年史》,第52页,中国戏剧出版社,2003年版。

③(清)袁枚著、顾学颉校点:《随园诗话》,第859页、850页,人民文学出版社,1982年版。

④引自李泰山等主编:《中国徽班》,第151页,安徽文艺出版社,2005年版。

⑤王芷章:《中国京剧编年史》,第43页,中国戏剧出版社,2003年版。

年之久。这在下文将有详述。

二、腔种：四喜班经历了徽班诸腔杂奏到京班皮黄为主的过程，且一直保持着昆曲特色。

《北京梨园金石文字录·重修喜神殿碑序》嘉庆二十年条云：“修其两旁配殿六间，系安徽四喜、三庆、和春班领袖弟子众善人等并同事会首人等乐助修葺全新。”^①前引嘉庆五年《续扬州竹枝词》：“每到采觴宾客满，石牌串法杂秦声。”可知四喜班主唱徽调石牌吹腔，并兼擅花部秦腔和雅部昆腔。再联系前引安徽皖南道咸至同治年间家乡人出于荣誉感而组成省内规模最大的“四喜”同名班社，可以说明四喜班乾隆中叶在安徽组建，乾嘉之交，由于追赶弘历南巡的戏曲盛会，在进京前进入当时的戏曲中心扬州、苏州一带，吸收了大量当地优秀的艺人和腔曲。嘉庆八年《日下看花记》所录四喜班9人。江苏（苏州、扬州、无锡等）共6人；嘉庆二十四年《莺花小谱》所录13名四喜班演员有9名为苏扬地区所产。故后有人说四喜乃苏州、扬州班社。

黄克先生在《徽班进京二百年祭》序文中说：“所谓徽班，乃指安徽的戏班，因由徽商出资组建而得名；它并不是单纯搬演徽调剧目的剧团，因而包括徽调、皮黄、梆子腔等地方声腔——亦即花部的综合演出团体。”“徽班”是一个历史性的词汇，最重要的前提是，它是在表明与“京师”的关系。^②朱万曙教授《徽州戏曲》一书中全面回顾明清以来徽班发展的状况及实质，最后认为：“从明代中叶开始，徽班经历了三个重要的发展阶段。在每一个发展阶段，其含义都有变化：明代的徽班以徽州商人蓄养为基本内涵；乾隆年间扬州的徽班，在含义上除了由徽州商人蓄养外，增加了来自安徽的二簧腔和安徽艺人这两个艺术元素；进京后的徽班则不再有徽商蓄养的内涵，而是以来自安徽的二黄腔和安徽艺人这两个艺术元素为内涵”^③徽班涉及声腔和地域两个方面。徽班固然演唱徽调为主的徽戏，它的历史是一部明清以来戏曲发展史的缩影，关于徽调声腔，王锦琦、陆小秋两位先生的观点较为通行。体现在《徽剧声腔的三个发展阶段》一文中：徽剧声腔形成发展过程可概括为（1）徽池雅调阶段（2）四平腔和昆弋腔阶段（3）吹腔、拨子、皮簧阶段三个历史分期。嘉靖至万历年间，南戏余姚弋阳海盐诸腔

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第915页，中国戏剧出版社，1988年版。

②引自丛书：《晚清戏曲的变革》，第106页，人民文学出版社，2006年版。

③朱万曙：《徽州戏曲》，第181页，安徽人民出版社，2005年版。

流传到徽州、池州一带，错用乡语，改调歌之，一唱众和，与当地民间音乐结合产生了徽州腔和青阳腔。它们发展了滚调和畅滚，适应了广大阶层的戏剧群体和演出内容。万历年间，被誉为“天下时尚徽池雅调”。万历十年左右，昆山腔流入徽州和安庆一带，形成了新安曲派和皖上曲派，徽州腔受昆曲影响，改用笛子伴奏，取消靠腔锣鼓和帮腔，于万历二十年前后形成“四平腔”，徽州一带四平腔进一步发展，吸取昆曲营养，节奏和弦律更加优美华丽，联曲体唱腔中灵活地增加“小过门”，还采用穿串整首民歌的方法，形成了“昆弋腔”。明末清初，随着弦索秦腔大量南来，高亢激越、节奏爽朗的山陕梆子传播到桐城枞阳安庆石牌一带，与到达那里的昆弋腔融合，形成了拨子和石牌吹腔。后在石牌一带吹腔走低调一支主音突出与拨子结合形成“二簧平板”，又用徽胡伴奏，去掉梆节，形成徽戏“二簧调”这一徽戏本质性声腔。^①《中国徽班》认为秦腔、吹腔、襄阳腔同源於诸宫调发展而来的弦索，弦索于明中叶传入湖北，经与襄樊一带民歌小调融合，变为襄阳腔又名楚腔或楚调，进一步吸收其它诸腔的营养，变为西皮调。西皮二黄二种声腔的合流合奏早在徽班进京前的广大南方民间进行了，安庆弹腔作为徽调的前身已包含西皮二黄合流的音乐成分。^②徽班的开放、包容、复合性使四喜班声腔具有复合性，举凡吹拨、皮黄、昆弋、梆子、乱弹均有参与。^③

三、进京后的演变发展：进京后的四喜班形成了自己的特色，杨掌生《梦华琐簿》云：“四徽班各擅胜场，四喜曰‘曲子’。先辈风流，饷羊尚存，不为淫哇，舂牍应雅。世有周郎，能无三顾？古称清歌妙舞，又曰‘丝不如竹，竹不如肉’。为其渐进自然，故至今堂今终无以易之也。”^④四喜班重唱昆曲，这是事实。考查四喜班进京不久就排有昆腔大戏《桃花扇》而轰动京华：嘉庆十八年《都门竹枝词》写道：“公会筵开白昼间，嗷嘈丝管动欢颜。新排一曲《桃花扇》，到处哄传四喜班。”^⑤《听春新咏》记四喜王文林“名满京华，艺工昆剧。”^⑥《众香国》言陆双全“所演皆昆剧”，^⑦《长安看花记》载：“道光初京师有集芳部，……非昆曲高手不得与。……其中固大半四喜部中人也。”^⑧《丁年玉笋记》记秀芸：

①参见安徽省艺术研究所、安徽省徽剧团徽剧：《徽剧资料汇编》，第101-136页，安徽省徽剧团，1983版。

②参见张光亚：《安徽稀有地方剧种音乐探研》，《安徽新戏》，1995年第1期。

③参见周筱华：《四大徽班与京剧》，《黄山高等专科学院学报》，2001年第4期。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第352页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1173页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第195页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1022页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第310页，中国戏剧出版社，1988年版。

“学昆山腔小生廿余出。”小天喜：“四喜部后来之秀也，近来昆腔歌喉推金麟第一。”^①直到同治年间《菊部群英》中众多四喜演员都标明“昆生”“兼昆生”“唱昆旦”、“昆正旦”等。可以说嘉庆道光之际，四喜班以昆曲特色获得了美名，刘彩林，刘凤林，章杏林，杨长青，潘五福，袁双桂，袁双凤，胡发庆等优秀艺人完美演绎《军门产子》、《杀舟》、《思凡》、《背娃》、《赶妓》、《相约》、《相骂》、《惊变》、《断密涧》等昆、徽、秦、京剧目。故有“盖徽部得人，四喜最盛”之誉^②。道光十年左右，湖北汉调入京，徽汉合流，皮黄合奏，“京二黄”开始形成，并在道光后期初步告成。而四喜部还没有适应时代大潮。昆曲不为人欢迎：“道光朝然唱昆曲时，观者辄出外小遗”^③，故四喜部“乃道光以来部中人又多转入春台、三庆部。……今亦歌板酒旂，零落尽矣。”^④道光二十五年《都门纪略·词场门》中四喜班以张二奎为老生首席挑班，改唱皮黄，力挽四喜部颓势，一时呈现“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。而今特重余三胜，年少争传张二奎”^⑤的盛况。咸同以来，沈宝珠、梅巧玲、时小福、余紫云、王九龄、孙菊仙、穆凤山等大批杰出艺人共同促成了四喜班由重昆腔的徽班向京剧班社的嬗变，北方演员渐多，皮黄剧目大增，带头编演《德政坊》、《盘丝洞》、《五彩舆》等大戏新戏，创新求变，为京剧艺术的发展成熟做出了孕育之功。同治中期至光绪十年达极盛，后由于人才过剩、流失，体制，政治动荡等诸多原因，光绪庚子散班。宣统二年庚戌孟冬《新增门纪略·词场门》之四喜班记有谭鑫培等人，民国二十一周明泰《五十年来北平戏剧史材》（后编）第五页记有宣统二年四喜班二月十八日中和园白天剧目，杨小楼唱大轴，目前只知以后不见有记载。

综上，我们认为乾隆中组建于安徽的四喜班，进京前活跃于扬州苏州等地，充分发挥其开放综合性特点，形成昆曲多特色，进京后，几经波折，顺应皮黄合流的时代大潮，至宣统二年，百年老班，完成向京班的嬗变。

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第334页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第176页，中国戏剧出版社，1988年版。

③徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5014页，中华书局，1986年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第280页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1174页，中国戏剧出版社，1988年版。

第二章 四喜班之演员与剧目

第一节 数风流人物——四喜群英谱

演员的表演使得戏剧活动由剧本得以实现。“从艺术运作的流程来看，戏剧是包括演员，编剧，导演，作曲，舞台美术，剧场，观众在内的多方面艺术人才的集体性创造。”“演员是戏剧的心脏和灵魂。演员以现场表演的方式，直接把戏剧活动跟观众紧密地联系在一起，并将戏剧和电影，电视及其他影象艺术区分开。只有当男女演员登场献艺的时候，剧本上的对话，剧作家所创造的性格，以及布景和服装才算获得了生命。”^①可见演员在戏剧活动中的关键作用。中国古典戏曲在宋元时期以剧本为中心，“勾栏艺人紧密依靠书会才人……《蓝采和》杂剧中艺人蓝采和所唱：‘若逢对棚，怎生来妆点的排场盛？倚仗着粉鼻凹五七并，依着这书会社恩官求些好本令。’”^②入清以来，民间职业戏班占据社会演剧的主体，在积累了大量艺术经验和剧本情节后，艺人的表演创造变得越来越重要，由剧本中心变为“角儿”中心，发展为后来的名角挑班制度，名角集创作、编导、舞美、音乐等一身，是一个戏班生存状况的标码。四喜班百年风雨历程正是几辈艺人挥洒智慧和汗水的创造史。

由于传统社会中视戏曲为小道，戏子为贱业，创造了灿烂戏曲文化的艺人并没有被充分关注，记载奇缺。张次溪先生《清代燕都梨园史料正续编》和王芷章先生《中国京剧编年史》是这方面难得的典籍，结合《清代史料笔记丛刊》及其它能及的材料，我们可以对四喜班历史上的演员作一概览：

嘉庆年间：见于嘉庆八年《日下看花记》^③四喜班有9人：刘彩林，字琴浦，年十九岁，江苏扬州人；张双林，字竹馨，年十九岁，苏州人；刘凤林，年二十岁，安庆人；王文林，字锦屏，年二十五岁，扬州人；葛玉林，字温如，年二十四岁，扬州人；杨双官，名天福，年十九岁，安庆人；蒋天禄，字韵兰，年十三岁，扬州人；朱天寿，字凤青，年十三岁；丁银官，年十九岁，无锡人。

①董健；马俊山：《戏剧艺术十五讲》，第190页、146页，北京大学出版社，2004年版。

②赵山林：《中国戏曲观众学》，第10页，黄山书社，1987年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第61—100页，中国戏剧出版社，1988年版。

嘉庆十年《片羽集》^①四喜 6 人，净增 3 人：朱香云，名宝林，年十七岁，苏州吴县人；章喜林，年十五岁，安徽怀宁人；潘五福。

嘉庆十一年《众香国》^②8 人，净增 3 人：王小天喜；陆双全，字韵卿；郝贵宝，字文玉。

嘉庆十五年《听春新咏》^③14 人，净增 11 人：郝桂宝，字秋卿，皖江人；李添寿，字菊如，扬州人；杨长青，字啸云，扬州人；张彩林，字小霞，扬州人；滕翠林，字兰荅，扬州人；黄庆元，字梨云，苏州人；章喜林，字尧仙，苏州人；胡双玉，字钰香，扬州人；韩小玉，字湘青，湖南人；傅绮龄，字瑞生，安徽人；王添喜，字吉人，扬州人。

嘉庆二十一年辑香《评花》^④与嘉庆二十四年《莺花小谱》16 人，净增 15 人：袁双桂，号韵兰，又号月香，扬州人；李发宝，号雨香，又号晚卿，扬州人；徐天然，号清蓉，又号蕙舫，扬州人；袁双凤，双桂胞弟，号竹香，又号蕊仙；胡发庆，号云卿，又号湘云，苏州人；李喜贵，号芸舫，又号芸卿，潜山人；程天秀，号兰香，又号仿云，扬州人；杨发林，号蕙卿，又号韵香，扬州人；王四喜，号花农，又号荔香，深州人；瞿桂林，号枝香，又号小山，扬州人；项天禄，号芝仙，又号芳卿，山西人；胡红喜，号晴霞，浙江人；叶秀芝，号冷香，苏州人；钱天龄；天福。

《燕都梨园史料正编续》924 到 925 页列八卦大铁香炉，刻文为四喜班信士子弟人名，共七列，每列七名，共 49 人，其中高凤林见嘉庆十一年和春部，李占鳌见道光十七年春台义园碑记，故推测这些人或为嘉道之际或道光初年，计有：张宗孔，刘进公，朱永祥，章廷阳，王口才，王玉山，曹德米，吕怀德，叶玉奎，张连明，王沛如，黄荣贵，朱永寿，朱玉贵，刘超龙，口尚俭，王福庭，叶春华，潘茂兰，口口泰，张如松，王顺敬，高凤林，李占鳌，文大龄，徐有至，陈茂才，李荣青，李玉林，周润贵，张廷贵，姚福。^⑤（其中“口”代表此字缺失）

道光时期：道光三年《燕台集艳》^⑥10 人，净增 7 人：邹福寿，号晚香，苏州人；项松寿，号文涛，苏州人；汪三林，号秋白，又号妙云，安庆人；丁春喜，

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 126—148 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 1018—1034 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 156—195 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

④王芷章：《中国京剧编年史》，第 75—76 页，中国戏剧出版社，2003 年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 924—925 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 1045—1053 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

号梅卿，又号小蓉，安庆人；吴双喜，号婉兰，苏州人；张心香，号妙卿，苏州人；张五福，号似莲，又号姘依，苏州人。

道光八年《金台残泪记》^⑧ 8人，净增2人：旦角某郎，何姓，嘉庆初人；全喜，数年前人。

道光十一至十四年《辛壬癸甲录》^⑨ 3人，净增1人：桂喜，松茂堂杨保林义子。

道光十六年《长安看花记》^⑩ 3人：俞鸿翠，字小霞，嘉庆二十五年生，吴中人；钱双寿，字眉仙，吴人，嘉庆二十年生；胖玉喜。

道光十七年《丁年玉笋记》^⑪ 2人：殷秀芸，字竹君，小名金宝，苏州人；扈天喜，字听香。

道光十八年《花天尘梦录》^⑫ 19人，净增6人：班主叶老四；姚天喜；陆天禄；张蟾桂；张福源；福寿。

道光二十五年《都门纪略》、《凤城花史续编》^⑬ 17人，净增16人：张二奎，生；余子仔，丑；阴河渡，老生；夏花脸，净；黑贵喜，旦；王松林，武旦；全儿，老生；丁三，老生；才儿，小生；凤林，字仪仙，旦；郝玉秀，字丽卿；王法宝，字采仙，苏州人；袁双喜，字听泉，苏州人，不久担任四喜班主；杨钧喜，字小香，苏州人；林连贵，字蟾仙，山东人；章翠林，字小连，本名双全，苏州人。

邵曾祺《漫谈四大徽班》引用子弟书小唱本提供了一段作者认为与《都门纪略》大致同时或稍前的四喜班人员材料：“你常听四喜全本《折桂传》、《伏虎韬》与那《丹桂缘》。屈三、屈四、夏花脸。春林、兰生、王寿先。张四本是高腔花脸，《打宴二墩》、《永平安》。玩票张二奎也要唱戏，《击鼓骂曹》、《白虎关》。有一个余籽籽三花脸，《探亲》、《摇会》、《定计化缘》。”^⑭

咸丰年间：咸丰二年《昙波》^⑮ 4人：朱福寿，名廷喜，字莲芬，年十八，

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第228—253页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第284—291页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第306—321页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第330—334页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤转引自王芷章：《中国京剧编年史》，第157—159页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑥转引自王芷章：《中国京剧编年史》，第185—188页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑦安徽省艺术研究所、中国戏曲志安徽卷编辑部：《徽调（皮簧）论文集》，第214页，安徽省艺术研究所，1991年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第392—401页，中国戏剧出版社，1988年版。

吴县人；张桂玉，字蟾仙，一字穉兰，年十五，苏州人；汤金兰，字幼珊，年十五，长州人；杜玉庆，名坤荣，字蝶云，年十四，吴县人。

咸丰五年《法婴秘笈》^①21人：胡添寿，字凤仙，年十八岁，安徽人；汪连元，字桂秋，年十七岁，安徽人；汪连升，字笑秋，顺天人，年十七岁；赫小桂，字月仙，年十六岁，安徽人；张庆林，字芷馨，年十五岁，苏州人；杨玉喜，字粹卿，苏州人，年十四岁；沈寿儿，字眉仙，年十五岁，苏州人；张添馥，字芝仙，年十四岁，苏州人；陈玉琴，字桐初，年二十岁，苏州人；罗巧福，字笑仙，顺天人，年二十岁；沈定儿，字浣秋，年十八岁，顺天人；朱小圆，字吉仙，年十七岁，苏州人；陈小亭，字绮香，年十六岁，扬州人；江巧龄，字蕙仙，年十四岁，苏州人；俞玉笙，字润仙，年十七岁，顺天人；程玉翠，字羽仙，年十六岁，安徽人；王德胜；王九龄；屈老四；杨振刚（兼编剧）；小香（徐小香，从三庆转来）。

咸丰六年《明懂小录》^②2人：张庆龄；张添馥均见前。

咸丰九年《燕台花史》^③2人：陈新保，号兰仙，江苏人；其师兄宾蝶以书名，善诗画。

咸丰十年，为庆祝咸丰三旬寿辰，挑选外班人员入升平署为民籍教习，计有9人：黄春全，老生兼昆、乱，三十二岁；黄得喜，老生兼昆、乱；陈金雀，南府旧人，年六十一岁，昆小生；陈连儿，昆小生，年二十九岁，陈金雀之子；杨瑞祥，老旦兼昆乱，年三十八岁；张云亭，昆小旦；孙保和，正净兼昆乱，年五十八岁；侯福堂，昆净，年三十四岁；冯双德，二花脸，年三十九岁。咸丰十一年，又挑3人：钱阿四，正名玉寿，江苏吴县人；系钱金福胞弟，年三十岁；张多福，小旦，年三十岁；杨小兰，习昆小旦，年十九岁。^④

同治年间：

同治二年《精忠庙报庙花名册》^⑤74人，增约60人：掌班：袁听泉，张发祥。生行：王荣斋；黄海山；邹永明；杨廷连；刘同春；曹春山；梅占魁；郭三

①参见张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第406—409页，中国戏剧出版社，1988年版。以及王芷章：《中国京剧编年史》，第225—226页，中国戏剧出版社，2003年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第417—422页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1070—1071页，中国戏剧出版社，1988年版。

④参见王芷章：《清升平署志略》第五章，第537—542页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年版。以及周明泰：《清升平署存档事例漫抄》，第76—79页，商务印书馆，民国二十二年版。

⑤引自王芷章：《中国京剧编年史》，第290—292页，中国戏剧出版社，2003年版。

元；陈玉廷；钱喜保；陈贷盈；沈才喜；冯瑞祥；顾和祥。小生：杜蝶云；陈永龄；姚增禄；张西铭；张玉宝；陈翠香；陈廷瑞；谢素玉。净行：孙保和；叶坤荣；李殿甲；屈九儿；邹永顺；王立成；张富有；吕三多；邹永福；王得泉；钱同喜。丑行：刘宝山；刘洪顺；杨鸣玉；张茂荣；李二寿；徐扶记；杨茂林；崇玉香；宋赶生。旦行：沈庚星；张永祥；梅慧仙；孙芷沅；王玉凤；范春桂；陆蕊仙；夏鸣珂；沈浣秋；徐耀廷；邱桂云；杨小兰；朱小喜；张廷秀；高永顺；李玉庆；朱响云；钱福林；张荫齐。武行：陈双和；赵长在；赵五；郭四元；沈二燕。

同治三年，徐永年增补《都门纪略》^①21人，净增9人：姜三；冯玉春；秀兰；小福；桂香；福官；福宝；小红喜；玉喜。

同治六年《明镜续录》^②9人，净增8人：刘庆祿，字倩云，皖人；万希濂，字芷依，吴人；沈全珍，字芷秋，吴人；沈振基，字燕香，吴人；陈润官，字芷衫，皖人；张蓉官，字芷芳，皖人；李艳依，名德华，燕人；任小凤，字仪仙，邗江人。本年《增补菊部群英》29人，净增18人：王顺福，正名祺，号佩仙，小名二歌，辛亥生，本京人；王湘云，号次瀛，乙卯生，本京人；范芷湘，字亦仙，庚申生，本京人；邹琴舫，字韵桐，丁巳生，本京人；李玉祥，字佩秋，乙卯生，本京人；余紫云，号研芬，乙卯生，湖北罗田人；陆素兰，字静芳；陆小芬，字微仙，吴产；董度云，字桂秋，丁巳生，本京人；顾芷荪，字小依，年十五岁，本京人；张瑞云，号藹青，戊午生，本京人；王桂官，字楞仙，乙未生，本京人；徐如云，号蓉秋，丁巳生，吴人；张福官，字芷荃，号湘航，乙卯生，吴县人；玉树主人王小玉，字荆仙，武生。^③

同治十一年《精忠庙报庙花名册底簿》^④87人，据传梅巧玲此时为领班人。生行：杨隆寿，谢宝云，吴连奎等22人；净行：汪立钟，沈易成，方振泉等17人；丑行：刘宝山，杨鸣丑，刘洪顺等16人；旦行：熊连喜，邱桂云，杜步云等18人；小生行：杜亦云，姚增禄，谢素玉等18人；武行：杨桂小等8人。

本年《评花新谱》^⑤15人，净增8人：刘双寿，字眉卿，年十八，燕人；姚

①王芷章：《中国京剧编年史》，第308—310页，中国戏剧出版社，2003年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第426—429页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第439—445页、590页，中国戏剧出版社，1988年版。

④王芷章：《中国京剧编年史》，第361—364页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第456—467页，中国戏剧出版社，1988年版。

宝香，字妙珊，年十五，燕人；刘宝玉，字璧珊，壬戌生，本京人；江双喜，字
 俪云，河间人，庚申生；阎桂云，字朵仙，年十四，燕人；范双喜，燕人；钱双
 莲，字蕙仙，吴人；乔蕙兰，字纫仙，年十三，冀州人。

同治十二年《菊部群英》^①有 95 人，净增 68 人：鲍黑子，号兰笙，辛未生，
 苏州人，小生；万法龄，乙未生，本京人，胡子生；刘喜儿，号穉芴，辛酉生，
 本京人，老生小生兼昆生；杨贵庆，旦；钱金福，苏州人；孙双玉，号梅仙，庚
 申生，本京人，老旦；任桂林，号燕仙，戊午生，本京人，昆旦；赵桂芸，号聘
 仙，庚申生，本京人，昆旦；薛桂芝，庚申生，本京人，昆旦；张菊秋，正名本
 春，号忆仙，庚申生，本京人，昆旦兼青衫；尉迟喜儿，号韵卿，丁巳生，本京
 人，胡子生；郑蕙芳，号月芳，丁巳生，本京人，胡子生；周长顺，号韞仙，庚
 戌生，山东聊城人，武旦；朱双喜，号韵秋，外号“羊毛笔”，壬辰生，苏州人，
 昆旦；吴芷茵，名香宝，号也秋，巳未生，本京人，昆旦；陈荔衫，辛酉生，原
 籍安徽，本京人，昆生兼武生；朱莲桂，号蕙仙，庚戌生，本京人，青衫；张桂
 兰，号蕙香，丁未生，本京人，旦；仲瑞生，号秀芳，辛酉生，本京人，昆旦；
 范韵芳，庚申生，天津人，花旦；周素芳，号馨秋，戊午生，本京人，昆生；雷
 金福，号蓉仙，乙未生，本京人，花旦；汪金林，号燕仙，丁巳生，安徽人，胡
 子生；胡金善，号莱仙，丙辰生，本京人，花旦兼清衫；黄金凤，号芸仙，丁巳
 生，本京人，花旦，原籍绍兴；玉儿，昆旦；周四十儿，号丽卿，庚申生，本京
 人，花旦兼昆旦清衫；王升儿，名喜云，号爵卿，辛酉生，本京人，胡子生；张
 敬福，号紫仙，庚申生，顺天人，昆旦兼青衫；江敬禄，号荷仙，癸亥生，本京
 人，昆旦；郭敬喜，号瀛仙，本京人，花旦；贾桂喜，号露香，庚申生，本京人，
 花旦；张梅清，号小倩，辛酉生，原籍苏州，本京人，昆旦兼青衫；罗百岁，巳
 未生，本京人，丑；郑双福，号倚云，庚申生，本京人，花旦；崔琴官，号桐仙，
 本京人，辛酉生，昆旦兼花旦；爱顺儿，号丽琴，癸亥生，本京人，昆旦兼武生；
 韩宝芬，号蕊珊，壬子生，本京人，青衫；李玉福，号侣秋，壬戌生，本京人，
 昆旦；曹玉庆，壬戌生，本京人，花旦；孙福云，原名财喜，巳未生，本京人，
 武旦；陈啸云，字琴芬，丁酉生，原籍苏州，本京人，小生兼昆生；钱宝莲，号
 秀珊，甲寅生，苏州人，昆旦兼花旦；谢宝云，庚申生，顺天人，昆旦、花旦兼

^①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 473—502 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

老旦、胡子生；采兰主人，号晚秋，昆生兼花旦；周采清，号兰芬，已未生，本京人，花旦；张三元，号佩秋，庚申生，江苏清河县人，花旦；陈桂宝，号丹仙，又号声凯，戊午生，武生；陈桂寿，号蟾仙，已未生，本京人，花旦兼昆旦；汪桂芬，号美仙，庚申生，本京人，胡子生；郑多云，名连福，号桐秋，庚申生，原籍苏州，本京人，丑兼胡子生昆生；陈五云，名连保，号芙秋，已未生，本京人，昆旦；李亦云，名连喜，甲子生，本京人，昆旦兼小生，丑；杜阿十，名保荣，辛亥生，苏州人，昆旦；杜狗儿，昆生兼武生；石双贵，号桂仙，青衫；洪福，胡子生，壬申自天津来；洪喜，花旦；张王官，号蓝田，已未生，本京人，青衫。

同治十三年《群英续集》^①有8人，净增2人：茹喜瑞，小字福儿，字莱卿；朱霭云，字霞芬，京师人，昆旦。

光绪年间，光绪二年《都门纪略》^②18人，增画儿李一人。

本年《撷华小录》有15人，净增3人：钱青，又名长生，字秋菱；蒋双喜，字扶云；田双庆，字云卿。《燕台花事录》有18人，多为旧人增：梁双喜，字兰君，年十四，京师人。《凤城品花记》10人，均重复。《怀芳记》有27人，为回忆1840年至同治末四喜人员。^③

光绪三年，国服期满，《戏班花名册》^④记有四喜班：领班人梅巧玲；生行：王九龄，吴连奎，杨隆寿等；旦行：熊连喜，时小福，余紫云等人；小生行：鲍福小等人；净行：叶忠定，刘明久等人；丑行：杨鸣玉，黄三雄等人。

光绪四年《戏剧日志》（原书手稿本，记光绪二年至九年燕都戏剧状况，以四喜最多，）^⑤：增陈畜，陈大噪，歪等人。

光绪九年，为备明年慈禧寿辰，各大戏班向精忠庙报送花名：计四喜115人^⑥：老生行：王荣斋，张胜奎，陈瑞珊，杨隆寿等24人；小生行：姚增禄，王桂官，李艳侬等11人；净行：叶坤荣，汪立钟，庆春圃等20人；丑行：杨鸣玉，罗寿山等15人；旦行：熊连喜，罗福山，时琴香，余子云，姚宝香等34人；武行：王求安等11人。

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第505—509页，中国戏剧出版社，1988年版。

②王芷章：《中国京剧编年史》，第412—425页，中国戏剧出版社，2003年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第582—599页，中国戏剧出版社，1988年版。

④转引自王芷章：《中国京剧编年史》，第447—452页，中国戏剧出版社，2003年版。（原书名目没有列全）

⑤转引自王芷章：《中国京剧编年史》，第461页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑥王芷章：《中国京剧编年史》，第529页，中国戏剧出版社，2003年版。

光绪十二年《鞠台集秀录》^①63人，净增51人：时德宝，字奎芳，生；郑丫头，字吉云，昆旦；郑瀚云，字杏衫，吴人，丁丑生，昆生；陈秦秦，小名禄儿，乙卯生，吴人；喜儿；金宝，字蕊云，苏州人，昆旦；桐云，顺天人，昆旦；陈根棣，字芷卿，顺天人，生；李官保，字小妍，顺天人；孙藕香，名玉荷，顺天人，昆旦；吴顺林，字如云，顺天人，青衫；孟秋林，字意云，顺天人，花旦；梅二锁，字竹芬，苏州人，昆生；升儿，字荣秋，顺天人，花旦；如琴，顺天人，青衫；徐宝方，字清华，顺天人，生；宝荃，顺天人，花旦；宝庆，顺天人，净；馥云，顺天人，花旦；扶宝，顺天人，老旦兼昆丑；王福儿，字仪仙，顺天人，昆旦；春如，字棠仙，苏州人，花旦；春莲，字芙仙，顺天人，昆旦；春元，字梅仙，顺天人，生；陈杏云，字文仙，顺天人；朱桂元，字霭芬，顺天人；吴在昌，字燕芬，花旦兼青衫，顺天人，三庆转入者；孟金喜，字如秋，直隶故城人，花旦；佩芬，顺天人，花旦；尉迟三儿，字笛云，花旦；孙梅云，名寿荃，顺天人；青衫兼花旦；长儿，字绮云，武生；陈瑞麟，字璧人，顺天人，生；国兴堂二主人，天津人，生；李丽秋，顺天人；裘宝奎，字英华，天津人，生；李宝顺，字咏华，顺天人，青衫；杨桂云，字朵仙，顺天人，花旦；翠凤，顺天人，花旦；陈桐仙，名喜凤，顺天人，刀马旦；顺喜，顺天人，花旦；长寿，顺天人，昆旦；长奎，顺天人，昆生；朱素云，号纫秋，字雅仙，吴人，小生；孙怡云，号芷青，顺天人，青衫兼花旦；竹云，字篁仙，顺天人，生；翠云，号荇仙，顺天人，昆旦；黛云，字眉仙，顺天人，丑；王长林，字兰仙，生。

光绪十三年《朝市丛载·卷六·戏班》^②，录18人，净增3人：孙菊仙，老生，从嵩祝转来；谭叫天，老生，从上海回后转入；小慕，花面，嵩祝转来。

光绪十六年《瑶台小录》^③增7人：顾曜曜，字玉仙，小名寿儿，吴人；杨德云，小名四儿，顺天人；郑蕙蕙，字丽芬，先世吴人；朱荣贵，字穉芬，吴人；梅凌云，字肖芬，小字二琐，广陵人；姚丽蕻，字芙初，天津人；张春生，字荔衫，顺天人。

光绪十七年，谭鑫培出任庙首，索要各戏班花名册，^④有64人，增约50人，时小福因为庙首和升平署事辞去班务；承班人：陈德甫；领班人：汪立钟；老生：

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第629—646页，中国戏剧出版社，1988年版。

②《朝市丛载》，光绪丙戌孟春刻本，安大图书馆藏。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第666—679页，中国戏剧出版社，1988年版。

④王芷章：《中国京剧编年史》，第620—622页，中国戏剧出版社，2003年版。

孙菊仙，景四保，董魁荣，胡小泉等 15 人；净行：刘永春，穆凤山等 14 人；旦行：杨桂云，德珺如，余砚芳等 15 人；小生行：董凤岩，鲍福山等 9 人；丑行：宋赶升等 11 人。

光绪十九年，清廷为西太后举行了寿辰庆典，选拔外班人员进宫演出，共 55 人^①：承班人：熊连喜，张胜奎，高得禄；领班人：胡德仲，杨荫堂，冯金福；生行：孙菊仙，龙长胜，张胜奎等 13 人；小生行：陈桂亭，江春山，鲍福山，王才保，张永春；净行：金秀山，刘永春，汪立中，郎德山，穆春山等 11 人；旦行：吴霭仙，杨小朵，郭珺如，张云仙，吴菱仙等 15 人；老旦：熊启山等 4 人；丑行：宋万泰等 7 人，与光绪十七年班底大致相同。

光绪二十一年《情天外史》^②3 人，增 3 人：王凤卿，年十四岁，苏州人，须生；王瑶卿，年十五岁，苏州人，正旦；杨小朵，年十五岁，本京人，花旦。

光绪二十五年左右《新刊鞠台集秀录》^③共 54 人，约增 38 人：古连奎，号吟仙，年十三岁，花旦兼青衫；吴宝奎，号五仙，年十二岁，武生兼孩二生；王丽奎，号绮仙，年十一岁，花旦兼青衫；王福官，从春台转入，顺天人；果香林，青衫，年十六岁；顺官，青衫；唐桂香，号小秋，花旦；何薇香，青衫，年十三岁；王兰香，青衫；徐承瀚，号文波；张宝坤，青衫兼花旦；章菊兰，昆旦；郎坤兰，花旦；吴满堂，老生；张兰仙，年十四岁，丑；郑兰麟，年十二岁，花旦；赵兰芬，昆生；陆兰茹，老生；刘兰芝，花旦；孙喜云，号芷仙，青衫；孙盼云，号芷依，年十二岁，老生兼娃娃生；佩云，青衫；朱小霞，花旦；朱小芬，年十三岁，老生；韩小宝，名国永，花旦；孟小如，号薇芬，年十三岁，昆生兼娃娃生；菊芳，号秋生，青衫兼小丑；杨又朵，小生兼花面；胡二立，名顺奎，号素仙，青衫；贾湘琴，小生；李秀琴，年十一岁，老生；郑盼仙，名二奎，青衫；钱丽生，号葵云，小生兼丑及净；张铁仙，号云薇，年十四岁，昆旦兼青衫；王金仙，号妙云，年十二岁，花旦兼昆旦；张银仙，号宝云，老生兼小生；梅大琐，胡琴。

本年《鞠部明僮选胜录》11 人，均与前重复。

光绪二十六年，八国联军入侵北京，庚子国变，全体戏园停演，戏班解散，

①王芷章：《中国京剧编年史》，第 634—642 页，中国戏剧出版社，2003 年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 690—692 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 650—661 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

四喜班也解散。

宣统年间：宣统元年，四喜复出，《五十年来北平戏剧史材》多有记录。戏班向精忠庙报庙呈甘结花名^①：承班人：张淇林，靳德铭；领班人：王长林，崔禄春，宋德禄；生行：徐荫堂，冯金寿，吴连奎等人；小生行：董凤岩，陆连桂等人；旦行：孟小如，唐竹亭等人；净行：黄润甫，穆春山等人；丑行：李敬山，曹二庚等人。

宣统二年，本年《新增都门纪略》（京都荣禄堂藏板）与周明泰《五十年来北平戏剧史材·后编》复出“四喜班”剧目人员相较有36人，与上年大致相同：

谭鑫培；谭小培；姜妙卿；德珺如；水仙花；小凤凰；慈瑞全；穆春山；吴莲奎；冯金寿；崔德禄；程卿芳；周春奎；罗福山；郭原斋；纳绍先；汪金林；姚佩秋；冯蕙林；黄润甫；钱金福；许荫堂；张毓庭；孙怡云；李顺亭；谢宝云；朱文英；张淇林；杨小楼；王长林；许德义；傅小山；龚云甫；路三宝，戴韵芳，占正亭；方洪顺等。

以上就演员统计，至少721人以上，需要说明的是由于时代跨度较长，我们依据的材料不一定为信史，不乏文人花客的遣兴之作，有当时记者或漏者，且彼此记载不一，故我们只能得出大概数据，但已可见一代名班人才之兴旺，团队之庞大！

第二节 徽调、昆、京竞擅扬

——四喜班剧目概览

“剧本、剧本、一剧之本”，这是戏剧的生命内容，“剧本承载的剧目是戏剧给人娱乐、有所寄托的前提，它提供表演的情境”。^②四喜班百年历程中上演了大量优秀剧目，是几辈艺人演绎的场上之曲，由于历史的局限性，我们只能得一概况。张次溪先生《清代燕都梨园史料》，周明泰先生《五十年来北平戏剧史材》，朱家缙先生《清代宫中乱弹戏演出史料》，^③景孤血先生《从四大徽剧时

①王芷章：《中国京剧编年史》，第791页，中国戏剧出版社，2003年版。

②董健、马俊山：《戏剧艺术十五讲》，第19页，北京大学出版社，2004年版。

③《戏曲研究》，第13辑，第224—258页；14辑，第250—262页，1984年版。

代到解放前的京剧编演新戏概况》，^①王芷章先生《中国京剧编年史》及其它能及史料是我的主要的参考：

嘉庆时期：《军门产子》、《捉奸》、《服毒》、《雪夜》、《琵琶》、《盗令》、《杀舟》、《寄柬》、《思凡》、《连厢》、《顶砖》、《玉鸳鸯》、《背娃》、《胭脂》、《打洞》、《拜月》、《借茶》、《佳期》、《花鼓》、《汉宫春晓》、《相约》、《相骂》、《絮阁》、《偷诗》、《水斗》、《断桥》、《独占》、《卖身》、《送灯》、《庙会》、《思春》、《醉归》、《金盆捞月》、《讨钗》、《杀借》、《打樱桃》、《祭泸》、《鹊桥》、《卖花》、《碧玉钗》、《拜年》、《饽饽》、《打刀》、《戏凤》、《湖船》、《橄榄》、《赶驴搬家》、《前诱》等。

道光时期：《小青题曲》、《游园惊梦》、《折柳阳关》、《折梅》、《葬花》、《摇会》、《惊变》、《埋玉》、《风筝误》、《盘夫》、《乔醋》、《小天宫》、《赶妓》、《骂曹》、《四弦秋》、《山歌》、《湖船》、《诱别》、《盗巾》、《上坟》、《借茶》、《冥勘》、《学堂》、《闻乐》、《探母》、《捉曹放曹》、《双沙河》、《困曹》、《采石矶》、《写本》、《断密涧》、《水淹泗州城》、《打金砖》、《叫关》、《回龙阁》、《鸿鸾禧》、《卖胭脂》、《背凳》、《嫁女》、《梦怕》、《交账》、《送礼》、《说亲回话》、《金玉坠》、《女店》、《送面》、《双铃记》、《开金锁》、《荣归》、《面缸》、《别妻》、《鱼钱》、《刺梁》、《写真》、《变羊》、《折桂传》、《伏虎韬》、《丹桂缘》、《打宴二墩》、《永平安》、《定计化缘》等。

咸丰时期：《出祁山》、《受禅台》、《翼州城》、《偷诗》、《惊变》、《战太平》、《战蒲关》、《白凌记》、《飞叉阵》、《借赵云》、《父子缘》、《谗美》、《前金山》、《白良关》、《战成都》、《搬山》、《偷鸡》、《大保国》、《上天台》、《贪欢报》、《审刺客》、《祥梅寺》、《凤凰山》、《铁笼山》、《白水滩》、《太平桥》、《磐河战》、《状元印》、《朱仙镇》、《三岔口》、《镇潭州》、《金遇缘》、《界碑关》、《庆顶珠》、《定军山》、《穆柯寨》、《南渡》、《盗销》、《妆疯》、《训子》、《神谕》、《千金记》、《相面报缘》、《上朝扑犬》、《虎囊弹》、《风云会》、《安天会》、《四盟

^①中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第526-540页，北京出版社，1985年版。

山》、《战马超》、《太师回朝》、《扈家庄》、《黑风帕》、《谒师》、《雷峰塔》、《望乡》、《三怕》、《连升三级》、《拾画叫画》、《探宫》、《戏妻》、《罗衫记》、《浣纱记》、《跪池》、《扫松》、《反诳》、《见娘》、《双官诰》、《出罪府场》、《访鼠测字》、《女词》、《弹词》、《姑阻失约》、《钓金龟》、《六殿》、《甘露寺》、《辕门斩子》、《青门》、《阴告》、《二进宫》、《跑坡》、《逼休》、《探监法场》、《认子》等。

同治时期：《乌盆记》、《骂王朗》、《火烧绵山》、《太平桥》、《思志诚》、《绒花计》、《入府》、《探亲》、《打花鼓》、《活捉》、《投文》、《僧尼会》、《望儿楼》、《断后》、《梅玉配》、《打皂》、《江东桥》、《挡谅》、《黄金台》、《闺房乐》、《教子》、《斩窦娥》、《宇宙锋》、《芦花河》、《击掌》、《马蹄金》、《探庄》、《闹海》、《青龙棍》、《四杰村》、《五人义》、《恶虎村》、《八蜡庙》、《合家欢乐》、《举鼎观画》、《绝缨会》、《监酒令》、《珍珠烈火旗》、《八大锤》、《飞虎山》、《雅观楼》、《御碑亭》、《翠屏山》、《得意缘》、《马上缘》、《八扯》、《伏虎》、《回猎》、《扛子》、《烧灵》、《锁五龙》、《打番》、《看状》、《长亭》、《合舟》、《秋江》、《赠剑》、《回头岸》、《盘丝洞》、《拷红》、《学堂》、《无底洞》、《红桃山》、《蔡家庄》、《英雄义》、《丁甲山》、《攻潼关》、《蟠桃会》、《天水关》、《金马门》、《打嵩》、《求计》、《清宫册》、《定天山》、《金钱豹》、《双包案》、《罗家漕》、《射红灯》、《昊天关》、《罗四虎》、《恶虎庄》、《胖姑》、《跳墙》、《卖甲鱼》、《女儿国》、《昭君》、《下棋》、《桂花亭》、《蜈蚣岭》、《下山》、《寻梦》、《圆驾》、《赶三关》、《麦缸》、《落马湖》、《杀四门》、《御林郡》、《金山释放》、《草鞋夜课》、《搜山引车》、《双金铃》、《千里驹》、《德政坊》、《棋盘山》、《拐儿》、《仲子》、《鸿门寺》、《雪中人》、《夺锦标》、《乘龙会》、《烧窑》、《南天门》、《玉堂春》、《一捧雪》、《朱砂痣》、《宝莲灯》、《孝廉卷》、《刺虎》、《定情》、《赐盒》、《剔目》、《万事足》、《汧河湾》、《乌龙院》、《真富贵》、《打虎》、《奇女福》、《痴梦》、《纺花》、《奇扇》、《戏目莲》、《夜巡》、《大夜奔》、《五台山》、《起布》、《玩笺错梦》、《跳檀溪》、《余塘关》、《搜庵》、《劈棺》、《拜冬》等。

光宣时期：《入府》、《十字坡》、《二进宫》、《七星灯》、《九龙杯》、《三挡》、《女店》、《小宴》、《三击掌》、《三进士》、《三家店》、《三教寺》、《上天台》、《下河东》、《山海关》、《竹火岭》、《小磨房》、《马上缘》、《马鞍山》、《火判》、《天水关》、《天雷报》、《云台山》、《太平桥》、《太行山》、《五台山》、《五花洞》、《五彩舆》、《五截山》、《长生乐》、《反五侯》、《反西凉》、《风云会》、《凤鸣关》、《六月雪》、《邓家堡》、《双钉记》、《双沙河》、《双摇会》、《打皂》、《打弹》、《玉玲珑》、《龙虎斗》、《打龙袍》、《打花鼓》、《打登州》、《打鸾驾》、《四杰村》、《失街亭》、《白门楼》、《永庆升平》、《对刀步战》、《闯山》、《戏凤》、《西川图》、《百寿图》、《百草山》、《过巴州》、《因果报》、《伐东吴》、《循环报》、《庆阳图》、《托兆碰碑》、《教节》、《孝感天》、《沙陀国》、《别母乱箭》、《财源辐辏》、《斩子》、《夜战》、《审头》、《青石洞》、《武昭关》、《取洛阳》、《芦花荡》、《芦林坡》、《刺藜贾》、《枣阳山》、《奇冤报》、《斩黄袍》、《忠孝全》、《忠杰烈》、《罗四虎》、《牧羊卷》、《牧虎关》、《岳家庄》、《贪欢报》、《鱼藏剑》、《状元谱》、《庙中会》、《定军山》、《审李七》、《审潘洪》、《罗成托梦》、《法场换子》、《查关》、《卖马》、《挂画》、《后亲》、《赵家楼》、《南阳关》、《英雄义》、《草桥关》、《荡湖船》、《药王卷》、《药茶叶》、《卖华山》、《挑滑车》、《拾玉镯》、《战太平》、《战北原》、《战宛城》、《战樊城》、《临江会》、《临潼山》、《虹霓关》、《骂王朗》、《香莲帕》、《美良川》、《洪羊洞》、《洒金桥》、《神州播》、《飞波岛》、《遇龙》、《借靴》、《射戟》、《杀皮》、《破洪州》、《柴桑口》、《铁弓缘》、《借赵云》、《殷家堡》、《胭脂虎》、《胭脂判》、《胭脂褶》、《高平关》、《宫门带》、《除三害》、《桑园寄子》、《探亲》、《探密》、《铡侄》、《断后》、《断桥》、《黄鹤楼》、《乾元山》、《乾坤带》、《雪杯圆》、《铡判官》、《铡头案》、《彩楼配》、《清风寨》、《渑池会》、《淤泥河》、《祭江》、《祭塔》、《琼林宴》、《喜崇台》、《朝金顶》、《雁门关》、《黑沙洞》、《御果园》、《宝善庄》、《渭水河》、《滑油山》、《渡银河》、《富贵长春》、《落园》、《献瑞》、《辞朝》、《琵琶行》、《摇钱树》、《搜救孤》、《错中奇》、《锤换

带》、《雍凉关》、《溪皇庄》、《福寿镜》、《群英会》、《瑶台》、《摘印》、《算卦》、《滚龙床》、《滚钉板》、《滚鼓山》、《翠凤楼》、《醉写》、《薛家窝》、《霸王庄》、《教枪换带》等。

以上粗略统计，四喜班至少上演 630 种剧目，需要说明的是：

1、光宣时期的演剧活动频繁兴旺，京剧开始进入鼎盛时期，我们依据了周明泰先生《五十年来北平戏剧史材》作的统计。在该书序中作者言道：“这部书的前编，是刘半农先生无意中由书铺里得来的，原来装订的书皮上写着‘戏簿’两个字，里面的戏班，最早的是光绪八年的三庆班，最晚的是宣统三年的安庆班”。^①书中有“四喜班”以及“复出四喜班”的记载，可以说它大致反映了光宣时期四喜班的演剧状况。

2、戏目作为一个班社的资产是历史延续的，四喜班演剧史上有不少剧目在嘉道至光宣时期一直在传演着，特别是一些昆曲折子戏，徽调小戏：《打樱桃》、《寄柬》、《偷诗》、《背娃入府》、《胭脂》、《相约》、《相骂》、《絮阁》、《杀惜》、《浣美》、《淤泥河》、《送灯》等。若全部罗列，实属不易，也不可能，故现只能据史料尽力剔择而来。

3、同名异实，异名同实状况很多，只就所知择一而录。

第三节 四喜班演员、剧目琐思

前两节，我们力图勾勒四喜班演剧史上的演员和剧目的轮廓，虽然离历史的本真或许有偏差，但就这些材料我们还是可以发现其中反映的不少问题及特色。

一、演员方面

（一）首先就演员产地来考察：嘉庆道光时期，苏扬等地艺人占有较大比重，但徽籍艺人亦有重要比重，且多扮演班社重要演剧角色。咸同以降北方籍尤其北京、顺天等地艺人日多，逐占有绝对优势，但其中也有一些南方苏、扬、徽籍艺人或其后裔存在。

先看皖籍艺人：《日下看花记》中刘凤林，安庆人；杨双官，安庆人；《片羽集》中章喜林，安庆怀宁人；《听春新咏》中郝桂宝，皖江人；傅绮龄，安徽

^①周明泰：《五十年来北平戏剧史材》，第1页，商务印书馆、直隶书局，中华民国二十一年版。

人；《莺花小谱》中李喜贵，潜山人；《燕台集艳》中汪三林，安庆人；丁春喜，安庆人；《法婴秘笈》中胡添寿，安庆人；汪连元，安徽人；郝小桂，安徽人；程玉翠，安徽人；《明僮续录》有刘庆祺，皖人；陈润官，皖人，张蓉官，皖人；《菊部群英》中陈荔衫，原籍安徽人；汪金林，安徽人，等等。四喜演剧史上皖籍艺人一直存在并发挥其智慧和杰技，尤在早期。道光二十二年《梦华琐簿》叹道：“今乐部皖人最多，吴人亚之，维扬又亚之，蜀人绝无知名者矣。”从中可以看出两个问题：

1、安庆及辖属地区尤其怀宁石牌艺人为多，这符合我们提及的清初徽调徽戏主要声腔的形成地在安庆及周边地区的情况。安庆怀宁县是戏曲之乡，俗有“无石不成班”之称。“石”即怀宁县石碑镇。按朱万曙老师《徽班与怀宁》一文：“怀宁县始置于东晋，以汉皖城为县治，即今潜山县城，南宋嘉定十年，金兵犯光州时，怀宁县又迁至皖。”乾隆二年，安徽布政使司从江宁移至安庆，省、府、县同治，故怀宁有首府、首县之称。“安庆人”即“怀宁人”。^①清初怀宁石牌产生了吹腔。严长明《秦云擷英小谱》云：“金元间始有院本，院本再演而为曼绰、弦索……弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔”。（原注，今名石牌腔，俗名吹腔），^②程寅生云：“石碑镇，清季长枫司巡检驻焉，故有清一代，产名伶最多，盖习俗使然歟”。^③《日下看花记》记三庆班16人，其中安徽占8人，多为安庆怀宁地区；记春台班24人，其中安庆地区占12人之多。这说明三庆徽班打响头炮时，家乡人信心十足地不断北上，粉墨登场于京师舞台！

2、或许由于文人记录的偏好和趣味，在四喜班中安徽籍艺人数上并不占优势，且如《日下看花记》云：“余素不常观四喜”，遑论四喜班中皖籍艺人数量？但他们却在中喜班发展及艺术创造上举足轻重：杨双官，“在淡中取态，其味当于隽永处求之，如《背娃》出……天福轻描淡写，活像三家村里当家妇人。”^④注重体味剧情中人物性格与情态，讲求韵味，自成洗练一派；章喜林，“而神情秀整，……见其于《汉宫春晓》内扮勅配蕃王，‘昭君投水’一回，声容激楚，非童伶中所能骤及”。^⑤小小年纪而功夫磁实！郝桂宝，“唯清标艳质之兼优，斯

①朱万曙：《徽班与怀宁》，《安徽新戏》，2001年第1期。

②转引自李泰山等：《中国徽班》，第125页，安徽文艺出版社，2005年版。

③程寅生：《皖优谱》，第52页，世界书局民国二十八年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第84页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第126页，中国戏剧出版社，1988年版。

浓抹淡妆之俱称。……《盘殿》、《四门》、《烤火》、《番儿》诸剧，并臻妙品！”对旁人“浪掷千金难一顾”而“乃于鄙人独致拳拳”，^①有如此技艺和风月手段，难怪留春阁小史欣喜不已，为之鼓唇弄舌，槩笔传写！丁春喜“以善歌闻于四喜部”，并表现出良好的艺术操守，且可以看出昆乱不挡！^②且四喜班中道光中班负责人叶老四为安徽安庆太湖人：“三和堂主者叶老四，太湖人。其徒在眉仙（钱双寿，四喜班中名旦）前者，有皖人丁春喜”。^③安徽籍艺人在四喜班特别是在嘉道时期是扮演重要角色的。正如洪非先生论四喜等班为何称“徽班”时说：“进京的‘四大徽班’不问是何种声腔为主，都有安徽籍（主要为安庆地区）的艺人在其中充当主要演员。”^④

其次苏州扬州等地区或被称为“吴人”的艺人在四喜班演剧史上占有很大比例，即使到后期也不乏苏扬地区艺人：嘉庆时期《日下看花记》录9人，苏扬地区占5人；《片羽集》新增3人中占1人；道光时期：《燕台集艳》增7人中占5人；《长安看花记》增3人中占2人；《丁年玉笋记》增2人占1人；咸丰时期：《昙波》4人俱是；《法婴秘笈》增21人中占8人；《燕台花史》2人俱是；同治时期：《明懂小录》增8人中占3人；《增补菊部群英》增17人中占3人；《评花新谱》增9人占1人；《菊部群英》增68人占6人；光绪时期：《鞠台集秀录》增51人中7人；《瑶台小录》增7人占2人，比同时期其它班社比例高！从上可以看出扬州及周边地区在四喜班历史上输送了大批优秀人才，甚至超过安徽人。这种现象怎么解释呢？首先，安徽成立的四喜班在乾嘉之际来到当时戏曲中心和昆曲中心扬州、苏州一带流动营业演出，谋求更大发展空间。由于徽班有开放、包容、复合性特点，加之本身的昆弋（徽昆）传统，容易吸收昆曲大本营地区艺人加入，前引林苏门竹枝词即可说明四喜班在当地知名度较高。嘉庆三年苏州织造府发布禁令：《翼宿神祠碑记》云：“乃近日倡有乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，声音既属淫靡，其所扮演者，非狭邪靡亵，即怪诞悖乱之声，于风俗人心，殊有关系。此等腔调，虽起自秦、皖，而各处辗转流传，竞相仿效，如苏州、扬州，向习昆腔，近有厌旧喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第61-162页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第230页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第311页，中国戏剧出版社，1988年版。

④安徽省艺术研究所、安徽省徽剧团徽剧：《徽剧资料汇编》，第165页，安徽省徽剧团1983版。

昆腔抛弃，流风日下，不可不严行禁止”。^①官方的禁令，迫使四喜发展其昆戏表演，吸引更多苏、扬地区演员。进京以后，由于乡缘、戏缘关系，苏扬地区仍有大批艺人北上入四喜班奏艺。其次，昆曲在花雅之争中虽渐衰落，但在特定阶层中还有不少接受者，特别是堂会、宫廷、文人雅集之中，“近日乐部登场，必有扑跌一台。而嵩祝部又必有二出，使歌台之上尘土昏然，尤为可厌”。^②谦谦君子无奈叹息：“今虽二黄盛，而油腔滑调，非复盛世元音！”对打打杀杀的高亢激越的东西他们不能一时接受。一听吴音昆曲便认为：“今都下乐部登场，作吴音调谑，皆绝似，不独当时周二官也”。来自扬州的杨啸云：以《水斗》、《断桥》、《盗令》、《杀舟》、《独占》、《卖身》等昆剧，“令人忽惊忽爱忽喜忽悲者；”被认为“笑眼双挑，珠光剪水，菊部有情人，无过于此者。”^③“酒座征歌，听者侧耳会心，点头微笑……”。^④昆曲正宗的扬苏等地艺人加入四喜以“曲子”为特色的班社奏艺是有一定市场使然的。《红楼梦》中贾府中就特意从苏州买了十二个女孩组班唱戏。清初到中叶民间职业戏班日益增加，买青少年做演员的事越来越多。而苏扬等地为昆曲正宗，传统悠久，更是首选，况且当时南方苏扬地区人民生活状况不佳。“吴中之民，多鬻男女于远方，男之美者为优，恶者为奴；女之美者为妾，恶者为婢。遍满海内矣。”^⑤

再者，咸丰以后，北方尤其北京（“本京人”）及顺天等地艺人在四喜班中成为主体：同治六年《增补鞠部群英》增 17 人，占 9 人；十一年《评花新谱》增 9 人，占 6 人；十二年《菊部群英》增 68 人，占 42 人；光绪十二年《鞠台集秀录》增 51 人，占 35 人。南人渐少，北人日多。而道光八年《金台残泪记》说到当时旦色时：“今自张全保外，惟四喜部王四喜字花农者，乃深州人”。^⑥其它班社也存在这种情况。这如何解释呢？首先，道光中叶后徽汉进一步合流于京师，建立起以皮黄为主体板腔体的音乐体系，北京字音和湖广韵结合，贴近北方观众的“京白”、“韵白”广泛使用，出现大批反映内容京化的剧目，^⑦“京二黄”（“京剧”形成发展状态）腔种的大气周正审美风格日成，徽班向京班转变，

①王芷章：《中国京剧编年史》，第 38 页，中国戏剧出版社，2003 年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 241 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 1642-1647 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 311 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

⑤徐扶明：《红楼梦与戏曲比较研究》，第 25—28 页，上海古籍出版社，1984 年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 242 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

⑦北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第 77-100 页，中国戏剧出版社，2000 年版。

京朝化，地方北。京师及周边地区的艺人占有地缘、艺缘优势：“苏州但知度曲，于语言笑貌绝无修饰，故不能致人爱也。”^①这又牵涉南北的审美趣味的问题；其次，迫于生计，一批破产、失业、穷困潦倒子弟纷纷习艺唱曲，加入到他们熟悉的京剧演出行列，以谋口粮，或许还有出人头地的机会。“有清一代，优人所擅，虽所操至贱，享名独优。……常以不劳而致丰泽，故习其业者日众”。^②再次，咸丰同治长达十四年的太平天国运动冲击了清王朝的统治基础。一方面，战争的纷扰，使得艺人和戏曲饱受冲击，生存环境恶劣，太平天国控制的南方戏曲之乡更是贫乱不息：《郎潜纪闻二笔》卷十三“人肉价值”条云：“同治三、四年，皖南到处食人，人肉始买三十文一斤，后增至一百二十文一斤。句容，二漂八十文一斤，惨矣”。^③另一方面，天国定都南京，南北对峙，阻滞了南上艺人的步伐。光绪二年《怀芳记》云：“自江南用兵，苏扬幼稚不复贩鬻都中。故菊部率以北人为徒”。^④“离乱二十载，都中南产几尽。惟时琴香、郑素香为吴人，张芷芳为皖人，尚应客，年皆近三十矣”。再则太平天国对南方戏曲资源也进行了运用：一方面用来娱乐，“太平天国虽然禁止演戏，可在军中，特别是在距离天京较远的野战部队里，这种禁令是不会得到认真对待的。如1863年7月27日，英人戈登指挥的洋兵攻打江苏吴江县城，城陷后，在俘虏中有刚从太平军统治下的杭州前来为吴江守军演戏的戏班。那些出身于农民、手工业者的太平军将士，多半喜欢戏曲，这也是太平军陈玉成部创办‘同春’科班，天京东王府大规模收留民间戏班，以及李秀成允许其子在忠王府中蓄养昆班的重要原因。”^⑤另一方面，太平天国也利用戏班进行反清革命宣传。南派京剧红生宗师王鸿寿曾为太平军俘虏，所以能编《铁公鸡》，他后来演的戏词句中有太平天国用语的痕迹，如《七擒孟获》中“拜师过，讲道理，大队人马”。讲道理即为太平军鼓动宣传之代名词。对戏曲资源的占用和戏曲的改造势必影响其人员和技艺。一方面使之不能上京，即使上京也不会有好的表现。第四，京剧形成以后，对它的前身母体：徽戏、昆曲的发源地和影响地区有着巨大冲击，市场渐失，加之地方小戏的涌起，显示出新生事物的朝气与霸气。一方面在当地改唱京剧，另一方面艺人致力发展

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第594页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第488页，中国戏剧出版社，1988年版。

③（清）陈康祺著，晋石点校：《郎潜纪闻初笔二笔三笔》，第570页，中华书局，1984年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第591页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤李泰山等：《中国徽班》，第257页，安徽文艺出版社，2005年版。

当地新剧种，如黄梅戏、越剧、淮剧、沪剧、锡剧、京伶大量外出和京剧传播全国，使南方艺人分流作场，不一定非上京师谋业。

(二) 角色问题：“戏曲塑造人物，总是根据性别、年龄、身份、性格气质以及在剧中的地位等因素，将众多人物规约为若干基本类型，不同类型在装扮和唱念做打上各有其程序、技术规范 and 风格特征，这种类型划分便是‘行当’……行当体现于演员的分工便是角色”。^①角色行当作为戏曲的一个有机组成要素是在漫长演剧历史中成长起来的，它成为划分人物类型并据以组织相应技术手段的预设模式。考察四喜班历史上的角色行当：嘉庆时代所记几为旦色；道光时期：道光十七年，《丁年玉笋记》记殷秀芸“学昆山调小生二十余出，演《红楼梦·梳翠庵折梅》为宝玉；道光十八年只叶老四似为生色；道光二十五年增 16 人，生行（老生、小生）5 人；净行 1 人；丑行 1 人；旦行 9 人；咸丰时期：咸丰十一年挑入升平署 9 人，生行 4 人；净丑行 3 人，旦色 2 人；同治时期：同治二年报庙花名册，生行 15 人；小生行 8 人，丑行 9 人，旦行 25 人；六年《明儻续录》生行 3 人，其它多为旦色；同治十一年报庙花名册：生行 22 人，净行 17 人，丑行 16 人，旦行 18 人，小生行 8 人；同治十二年《菊部群英》增 68 人中：生行 26 人，丑行 3 人，净行 1 人，旦行 38 人；光绪时期：九年报庙花名册：老生行 24 人，小生行 11 人，净行 20 人，丑行 15 人，旦行 34 人；光绪十二年《鞠台集秀录》增 51 人中，生行 16 人，丑行 3 人，净行 1 人，旦行 31 人；光绪十三年《朝市丛载》：生行 7 人，旦行 6 人，净行 3 人，丑行 2 人；光绪十七年报庙花名册：老生行 15 人，小生行 9 人，净行 14 人，旦行 15 人，丑行 11 人；光绪十九年四喜入宫演出：老生行 13 人，小生行 5 人，净行 11 人，旦行 19 人；丑行 7 人；光绪二十五年左右《新刊鞠台集秀录》增 38 人中：生行 13 人，净丑行 3 人，旦行 24 人。

从以上不完全的统计中我们可以看出嘉庆至道光初期旦色为主，道光后期起，特别是同光时期，各角色行当全面发展，生行崛起，而旦行在四喜班演剧史上始终占有重要比重。这种状况我们认为可以从以下几个方面解析：首先，我们依据的不少材料，特别是嘉道时期的多为文人花客品评旦色之作。这袭承晚明思想解放好货好色的余风，而清初三令五申严禁官员挟妓，故文人士大夫转而把他

^①路应昆：《戏曲艺术论》，第 72-73 页，北京广播学院出版社，2002。

们的“热情”投注给京师舞台上的“旦色”。（详见第三章论述）由于他们的偏见，“征歌必先选色”、“故是书专录旦色”^①从而其它行当的艺人没有被记录下来，十分可惜。其次，随着汉调入京，皮黄合流，老生戏的流行，生行崛起。道光二十五年，雄踞于北京剧界的三庆、四喜等班领班人多为生行，张二奎便为四喜老生行首席杰出演员，老生剧目如《法门寺》、《文昭关》、《定军山》、《打渔杀家》、《骂曹》、《断密涧》、《南天门》等大量上演。^②四喜后又大演轴子连台本戏，不少表现历史、政治之作，其中生行必然不可或缺，尤其帝王将相。而四喜继张二奎后，王九龄、孙菊仙、杨隆寿、王楞仙、穆凤山等个个都好生了得，在本行都堪与他班对垒而毫不逊色。这也是一改剧坛魏三开创淫靡风习，促使皮黄剧全面、健康发展的时代要求。再次，由于四喜班以“曲子”著称，苏扬人大量北上参与，而“十部传奇九相思”，旦行在爱情戏中大有发挥余地。并且四喜有旦色当家的传统，咸、同、光以来的沈宝珠、梅巧玲、时小福、郑秀兰、杨桂云、余紫云等排演剧目时必会根据其主要掌班艺人配以大量旦色，发挥其优势，如四喜班梅巧玲主班时排演的《雁门关》：“本班名伶无不献技，咸谓非四喜班不能演此剧。……此剧占旦角太多，无不竞胜博观者欢”，^③其四：在戏剧接受美学方面，旦色的“色艺”更能直接满足上自豪客文士，下至贩夫走卒普遍视听欲求。“色”即演员所塑造之舞台形象中内外在形式之有机结合，涵盖其人物造形中妆扮之色相美、表现之心灵美及行动之风致美，“艺”指其“四功五法”之表演艺术。一般来说接受者是由赏色进而品技艺的。^④如：“小彩林，姓张，字小霞，年十四，扬州人。一树夭桃，两泓秋水。……《送灯》、《胭脂》、《庙会》诸剧，娇喉婉转，顾盼留情，若近若远，传神无限”。欣赏这样旦色的表演，真是视听享受，可谓一桩美事！

二、剧目方面

（一）声腔：由于徽班的开放性、包容性，在花雅之争中取得胜利，使它成为花部综合演剧组织：“以安庆花部合亲奏二腔”、“石牌串法杂奏声”，徽班所演为多声腔复合之剧。故四喜班从徽班向京班演变的历史中，所用剧目是包含多声腔的，争芳竞艳，精彩异常。

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1017页，中国戏剧出版社，1988年版。

②参见北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第65-66页，中国戏剧出版社，2000年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第834页，中国戏剧出版社，1988年版。

④陈芳：《乾隆时期北京剧坛研究》，第308-309页，文化艺术出版社，2001年版。

1、徽戏方面：徽戏剧目异常丰富，“截至1958年建团两周年时统计，发现徽剧及有关声腔的传统剧目1404个，搜集传统剧目750个，抄录153个，老艺人捐赠的抄本94个”。^①参考刘静沅《徽戏的成长与现况》^②、朱万曙老师安徽省徽剧团徽戏剧目抄录^③、王芷章《中国京剧编年史》等材料可知四喜班上演的徽戏剧目是丰富的：《玉鸳鸯》、《雪夜琵琶》、《顶砖》、《汉宫春晓》、《连厢》、《戏凤》、《卖胭脂》、《探亲》、《花鼓》、《思凡》、《打樱桃》、《打店》、《蜈蚣岭》、《查关》、《汾河湾》、《龙凤阁》、《乾坤镜》、《女店》、《困曹》、《盘殿》、《打洞》、《庙会》、《赶驴搬家》、《珍珠烈火旗》、《五花洞》、《淤泥河》、《面缸》、《奇双会》、《别妻》、《打登州》、《上坟》、《打杠子》、《送灯》、《金盆捞月》、《背娃》、《八扯》、《千里驹》、《巧姻缘》、《白蛇传》、《打桃园》、《五彩舆》、《双铃记》、《贪欢报》、《鸿鸾禧》、《摇会》、《荣归》、《卖橄榄》、《青龙棍》、《采石矶》、《偷鸡》、《孝感天》、《借靴》、《四进士》、《连升三级》、《油滑山》、《黑风帕》、《打鸾驾》、《大保国》、《战马超》、《望儿楼》、《闯山》、《定计化缘》、《红桃山》、《渭水河》、《卖甲鱼》、《昭君》、《杀四门》、《瞎子观灯》、《纺花》、《白绫记》、《别母乱箭》等。

2、昆曲方面：四喜素以“曲子”著称，部内多昆曲好手，前面已有论及，且徽班中就有“徽昆”、“昆弋”的传统，其上演昆剧是非常丰富的，进京不久就排演昆腔大戏《桃花扇》而轰动京师。据方问溪藏道光二十五年四喜班昆腔剧目达一百一十多种：《惊变》、《赐环》、《参相》、《小青题曲》、《说亲回话》、《乔醋》、《园会》、《错梦》、《守门》、《描容》、《南浦》、《醉隶》、《三闯》、《羞父》、《赏荷》、《挑帘》、《盗令》、《游湖》、《点香》、《交账》、《茶叙》、《杀惜》、《相约》、《训子》、《闹海》、《坠马》、《请宴》、《别母》、《瑶台》、《芦林》、《相刺》、《舟配》、《北钱》、《伏虎》、《北诈》、《望乡》、《玩笺》、《势僧》、《前诱》、《功宴》、《写本》、《渡江》、《痴诉》、《三错》、《后诱》、《吃茶》、《卖子》、《吞舟》、《回猎》、《牧羊》、《阳告》、《痴梦》、《书馆》、《后

①李泰山等：《中国徽班》，第585页，安徽文艺出版社，2005年版。

②安徽省艺术研究所、安徽省徽剧团徽剧：《徽剧资料汇编》，第40-43页，安徽省徽剧团1983版。

③朱万曙：《徽州戏曲》，第205-208页，安徽人民出版社，2005。

约》、《拾巾》、《游街》、《投渊》、《测字》、《醉归》、《盗巾》、《狐思》、《阴告》、《叫画》、《秋江》、《夺食》、《男祭》、《小逼》、《赤壁》、《赠剑》、《定情》、《水斗》、《藏舟》、《寄柬》、《拾金》、《借茶》、《楼会》、《养子》、《梳妆》等。^①可以见昆曲数量多之大概。

3、其它地方腔种：属于秦腔有《背娃》、《金遇缘》、《摇会》、《卖饽饽》、《买胭脂》等，京腔有《赶妓》等，楚曲汉调有：《天水关》、《出祈山》、《阳平关》、《扫雪》、《定军山》、《黄鹤楼》、《断密涧》、《钓金龟》、《药茶计》、《双沙河》等等。

4、同光以后，京剧形成发展并趋于成熟，四喜班顺应时代潮流，京调皮黄戏成为主要腔种剧目。我们统计的光宣时期 247 种剧目中只有 15 中昆曲。《磨房》、《打鸾驾》、《顶砖》、《打樱桃》、《淤泥河》等少数几种徽戏。四喜班带头掀起皮黄戏编演的浪潮。《雁门关》、《德政坊》、《盘丝洞》、《八蜡庙》等。艺人多改习皮黄，如陆小芬“歌《牡丹亭》诸曲入妙，所谓‘清词不负牡丹亭’也。年稍长，车马稀，改习黄腔。”^②

以上我们可以明晰：徽戏在四喜班历史上尤其在嘉道时期占有不小比重，可以说明其徽班实质。而京、秦、楚等诸腔参奏，可以明了徽班的开放、包容性，在其向京班的成长中进行了“化合”工程：“在‘合’的过程中由杂到纯，从混合到化合。”^③；昆曲占有较大比重，其原因我们在前论伶人产地中已有略及：1、大批苏扬等地艺人加入；2、特定阶层的喜好，这也反映他们的审美尊严和阶级观念，以昆曲为雅部正宗“梁谿谷派衍，吴下流传，本为近正；二簧梆子娓娓可听，各臻神妙，原难强判低昂。然既编珠而缀锦，自宜别部而次居。先以昆部，首雅音也；”^④3、四喜部中诸多优秀艺人艺兼昆乱，文武不挡，既反映皮黄合奏的中国传统戏曲综合性质，也是时代审美对艺人提出的要求。四喜部中主要艺人更是昆乱俱佳，前引材料中就知道嘉庆初新排一曲《桃花扇》，道光中有《折桂传》、《伏虎韬》昆腔本戏，以至从四喜中分出诸老昆曲师成立专唱昆曲的集芳部，^⑤既使在京剧日盛的同光时期：《菊部群英》记梅巧玲常演剧目中昆曲就有：

①王芷章：《中国京剧编年史》，第 202-203 页，中国戏剧出版社，2003 年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 591 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

③安徽省艺术研究所、中国戏曲志安徽卷编辑部：《徽调（皮簧）论文集》，第 181 页，安徽省艺术研究所，1991 年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 155 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 229 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

《思凡》（赵尼）、《刺虎》（费宫娥）、《定情》、《赐盒》、《絮阁》、《小宴》、《俱饰杨贵妃》、《折柳》（霍小玉）、《剔目》（李亚仙）、《赠剑》（百花公主）、《说亲回话》（田氏）、《双铃记》（赵玉）、《万事足》（邱夫人）、《红楼梦》（史湘云）、《雪中人》（夫人），而皮黄剧目更有 35 种，而其经营的景和堂中诸弟子，余紫云：昆旦、花旦、兼青衫；张瑞云：昆旦张多福之子，饰《雅观楼》之李存孝等；陈啸云：老生、小生兼昆生，《寄子》（伍兴）、《回猎》（咬脐郎）等擅场。^①徐小香小生兼昆旦，其擅昆戏众多：《游园看状》（苏公子）、《赏荷》（蔡伯喈）、《见娘》（王十朋）、《游园惊梦》（柳梦梅）、《拾画叫画》（柳梦梅）、《剔目》（郑元和）、《水斗》（许仙）、《断桥》（许仙）、《乔醋》（潘岳）、《醉园》（潘岳）、《奇双会》（知县）、《醉归》（秦钟）、《独占》（秦钟）、《起布》（吕布）、《问探》、《三战》、《大小宴》、《梳妆》、《掷戟》（俱同上）、《芦花荡》（周瑜）、《梳妆跪池》（陈髓）、《三怕》（同上）、《楼会拆书》（于叔夜）、《玩笺错梦》（同上）、《惊丑论美》（韩琦仲）、《雪中人》（查伊璜）、《探庄》（石秀）、《雅观楼》（李存孝）、《对刀步战》（李洪基），其经营之岫云堂中：徐如云唱昆旦兼青衫；董度云唱昆旦花旦；郑多云唱丑兼胡子生昆生，陈五云唱昆旦；李亦云唱昆旦兼小生、丑。^②时小福唱旦兼昆乱，弟子秦凤宝老生小生兼昆生^③。李艳依唱青衫兼昆生，弟子琴官昆旦兼花旦；顺儿昆旦兼武生^④。郑秀兰唱青衫，弟子三儿昆生；吉云昆旦；金宝昆旦；桐云昆旦。^⑤4、就京剧发展原因考察：有论者认为“用昆曲的演唱形式演唱徽调的声腔内容就是京剧”。^⑥从戏曲形成的衍变角度提出自己的观点。这当中昆曲已成熟的表演程式、音乐、规制，当然也包括剧目被京剧大量吸收借鉴。凭艺术直觉的徽班艺人也注意到这一点，故而重视昆曲修养：“咸同之际，京师专重徽班，而其人亦皆兼善昆曲，故徽班中专有名词亦往往杂以吴语”。^⑦《旧剧丛谈》评时小福道：“时本苏人，犹操南音，所唱多昆曲遗韵。”^⑧可见能把昆曲的技巧运用到皮黄中来。

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 495-496 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 499-501 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 491-492 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 493-495 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 629-630 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

⑥邓翔云：《中国戏曲分类与民俗》，第 269-270 页，远方出版社，2002 年版。

⑦徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第 5081 页，中华书局，1986 年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 878 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

(二)题材:嘉庆至道光中叶,我们可以看出上演的多为风情世俗类折子戏,它们明快、活泼,给京都沉闷的剧坛带来了清新的喜悦:如《思凡》、《连厢》、《顶砖》、《背娃》、《花鼓》、《饽饽》等,小生、小旦、小丑戏多。《日下看花记》评葛玉林道:“颇饶柔媚姿致,措辞亦善体人意,毫无犷俗气,可与雅游。《连厢》一出,错杂于诸美之中,风情自胜”。^①杨双官“如《背娃》一出,活像三家村里当家妇人”。^②丁银官“其《花鼓》一出,流媚中符合得一‘村’字”。^③风情类剧目明快爽直,女性人物多,心口如一,没有昆剧才子佳人式的脚脚我我,武戏中女主角如刘金定、樊梨花等以自己的绝技制服男性,直截向对方表白爱意,“你答应不答应,不答应就要你的命”。

道光后期,京剧逐渐形成发展。生行崛起,而旦行戏也大量存在,各行当全面发展,题材上,一方面大量政治历史剧上演,一方面爱情剧也不在少数。历史题材方面,大量列国戏、三国戏、水浒戏、公案戏:《文昭关》、《战樊城》、《取荊阳》、《断密涧》、《叫关》、《虹霓关》、《淤泥河》、《镇潭州》、《扈家庄》、《八蜡庙》、《五彩舆》等,举凡殷商至清代的政治历史风云均能在四喜的舞台上唤起回忆。这一方面是明清以来历史演义小说、话本的大量创作,可供改编,另一方面道咸以来,中国封建社会走向它的没落和终结期,一系列内忧外患及民众生活的困苦,会及时于包括戏曲在内的文艺中反映,诉求于历史的演绎:“长庚丧乱且贫,则复治故业,孤枪抑塞,调益高。独喜古贤豪创国,若诸葛亮、刘基之伦,则沉郁英壮,四座悚然”。^④再次,由于社会妇女观剧的禁令,剧场中观众基本为男性。男性对政治与军事天然有一种向往与热爱,在虚实乃至变形的历史故事中,寻找到超乎个体体验的意态驰骋的生命张扬,无疑是快乐而又安全的。更多底层平民来说,因自身能够支付的成本,换取难以企及的人生梦想,使自己的心灵在叱咤的历史风云中得到仪式性的满足。爱情戏方面,一是昆曲中丽情变成份较多,另外,也是由于班中围绕主要角色配戏的结果。梅巧玲、时小福、郑秀全、余紫云等先后分掌班务,作为核心人物,配合旦角的各种花旦、青衣、小旦、昆旦、刀马旦、老旦戏非常多,而爱情戏必是其中的大头。

(三)体制:从早期的生活小戏变为后期的本戏、大戏。由于进京初期的四

①张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第84页,中国戏剧出版社,1988年版。

②张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第100页,中国戏剧出版社,1988年版。

③张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第100页,中国戏剧出版社,1988年版。

④《异伶传》,见《清代燕都梨园史料正续编》,第726页,中国戏剧出版社,1988年版。

喜班是一个花雅杂奏的花部诸腔综合演剧团体，京、秦、罗、弋、柳子、徽调小戏用的较多。而昆曲为保存和发展自我，早从明代中叶就开始由本戏向折子戏过渡，注重艺术的规范和技艺唱腔的精致。故早期徽班戏目多小戏、折子戏，这也是花雅争胜时期诸腔磨合，剧目积累的表现。道咸以后，大戏、本戏、连台本戏大量编创上演，这一方面是京剧形成后，在继承了前代声腔母体剧目营养后要发展自我特征剧目的要求；其二是各角色行当全面发展，剧目反映社会生活的内容大为增加，需要长篇体制的容纳；其三也是一般大众追求从故事完整的戏曲表演中获取生活历史文化知识的需求，“然全本首尾，惟若辈最能详之。盖往往转徒随入三四戏园，乐此不疲，必求知其始讫”。^①

^① 《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第355页，中国戏剧出版社，1988年版。

第三章 四喜班之演剧活动与组织制度

第一节 四喜班演剧形态

根据演剧活动的对象和性质,我们可以把四喜班百年演剧活动分为营业性的戏园、茶园演剧、堂会(行会、团拜等)演剧、宫廷供奉演剧、演员在私寓“下处”的歌郎营业演剧等形态来探讨。

一、营业性茶园、戏园演剧

(一) 背景情况

1、来源:宋元时代,主要的民间营业性演剧所在勾栏瓦肆,一些打野呵的路歧艺人更是随时随地“作场”演出,剧场建设不完善。清初开始,酒馆和茶园先后成为大众营业演剧的场所。在酒馆里设置固定舞台,一边提供酒饌,一边可以欣赏戏剧。有鼓词《月明楼》传说康熙微服私访月明楼酒馆戏园。乾隆初,北京的酒馆戏园众多。记乾隆事的《小曹清暇录》记卷十二:“内外城向有酒馆戏园”。戴璐《藤荫杂记》引《亚谷丛书》云:“京师戏馆唯太平园、四宜园最久,名亦佳。查家楼、月明楼其次。比年如方壶斋,蓬莱轩,升平轩最著”。可知清初有名的酒馆戏园。^①但酒馆戏园观剧环境不佳,一是有许多人看白戏,二是饮宴嘈杂影响视听。蒋士铨《京师乐府·戏园》描述一方面艺人“台上奏技出优孟”,而客人“座上击磔催壶觞”。^②随着观剧需求的进一步发展,乾隆中叶茶园戏园代替酒馆成为主要的公众营业性演剧场所。茶园中有各种点心,而不备酒饌。“听歌而已,无肆筵也,则曰:‘茶园’”。^③嘉庆十四年《草珠一串》更明确注明:“茶园(演剧之所)楼上最消魂”。^④2、位置:茶园的位置多在外城大栅栏处。《金台残泪记》云:“园同异名,凡十数区,而大栅栏西北部为盛。”^⑤《乡谚解颐》云:“忆少年之游览,听日下之笙歌,大栅栏戏馆似酒楼”。^⑥3、园名:道

①转自廖奔:《中国古代剧场史》,第81页,中州古籍出版社,1997年版。

②转引自赵山林:《中国戏曲观众学》第88-91页,黄山书社,1987年版。

③《金台残泪记》,见《清代燕都梨园史料正续编》,第248页,中国戏剧出版社,1988年版。

④张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第1172页,中国戏剧出版社,1988年版。

⑤张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第248页,中国戏剧出版社,1988年版。

⑥(清)李光庭,王有光撰;石继昌点校:《乡谚解颐》,第54页,中华书局,1982年版。

光年间著名的戏园有：中和园、天乐园、裕兴园、同乐园、庆乐园、庆春园、广和楼、广兴园、庆顺园、三庆园、万兴园、六和轩、广成园等。^④4、结构：包世臣《都剧赋》云：“其地度中建台，台前平地名池，对台为厅，三面皆环以楼”。^⑤为我们描述了茶园戏园的内部结构：茶园建筑的整体构造为一座方形或长方形全封闭式大厅，厅中靠里面设有戏台，厅的中心为空场，墙的三面甚至四面都建有二层楼廊，有楼梯可供上下。观众的座位可分为“官座”、“池心”、“散座”几个等级。“茶园客座分楼上、楼下，楼上最近临戏台者，左右各以屏风为三四间，曰‘官座’，豪客所集也……楼下周回设长案，观者比肩环座，曰‘散座’。……而坐者率市井狙侏，仆隶舆台，名曰‘池子’”^⑥右楼官座称“上场门”，左楼官座称“下场门”。豪客争座下场门。

（二）演剧

1、合同：由于清代规定戏园和戏班不得兼营：迟至同治二年就有禁令称：“并开园馆之人不准自行立班”^⑦戏班要和戏园约定演出合同，叫“下签”。戏班为“前台”，戏园为“后台”。后台给前台若干定金，并用红纸写下“某月某日烦贵班准演某某剧”字样，戏园得回话后出海报叫“条子”。《五十年来北平戏剧史材》一书中记录了大量“四喜班准演”字样的戏目，其《上编》第86页就有“三庆园/庆和楼：四喜班准演壬午八年五月初六日/八月十六日”的记录。2、轮转：戏班较多、戏园有限，为协调演出，共同生存。戏班与戏园之间形成一种轮流演出的规制即轮转：“诸部赴各园皆有定期，大约四日或三日一易地，每月周而复始，有条不紊也”。^⑧据近人周明泰《〈都门纪略〉中之戏曲史料》，^⑨及同治十一年《增补都门纪略》，我们可以明了四喜班在各园中演剧情况：道光年间：初一至初四 庆和园；初五至初八 广和楼；初九至初十二 裕兴园；十三至十六 三庆园；十七至十九 中和园；二十至二十三 广德楼；二十四至二十七 庆乐园；二十八至三十 广德楼；同治三年：初一至初四 庆和园；初五至初八 广和楼；初九至十二 三庆园；十三至十六 三庆园；十七至十九 庆和园；二十至二十三 广德楼；二十四至二十七 庆乐园；二十八至三十 广德楼；同治十一

①《道光十年重修喜神殿碑序》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第915页，中国戏剧出版社，1988年版。

②赵山林：《安徽明清曲论选》，第253-254页，黄山书社，1987年版。

③《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第353页，中国戏剧出版社，1988年版。

④转引自张发颖：《中国戏班史》，第351页，学苑出版社，2003年版。

⑤《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第394页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥参考廖奔：《中国古代剧场史》，第101-104页，中州古籍出版社，1997年版。

年：初一至初四 庆和园；初五至初八 广和楼；初九至十二 同乐轩；十三至十六 三庆园；十七至十九 庆和园；二十至二十三 广德楼；二十四至二十七 庆乐园；二十八至三十 广德楼；光绪二年：初一至初四 庆和园；初五至初八 广和楼；初九至十二 同乐轩；十三至十六 三庆园；十七至十九 庆和园；二十至二十三 广德楼；二十四至二十七 庆乐园；二十八至三十 广德楼；光绪六年：初一至初四 庆和园；初五至初八 广和楼；初九至十二 同乐轩；十三至十六 三庆园；十七至十九 庆和园；二十至二十三 广德楼；二十四至二十七 庆乐园；二十八至三十 广德楼；光绪十三年：初一至初四 庆和园；初五至初八 广和楼；初九至十二 同乐轩；十三至十六 三庆园；十七至十九 庆和园；二十至二十三 广德楼；二十四至二十七 庆乐园；二十八至三十 广德楼。

以上我们可以看出四喜班演剧的戏园“档期”长期固定不变。另外可以印证“戏园之大者如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园、亦必以徽班为主，下此，则徽班、小班、西班相杂适均矣”。^①光绪后期，尤其庚子（1900）国变后这种“轮转”制度打乱成为“呆转”：“庚子以前，京城之戏园戏班，分而为二，戏园如逆旅，戏班如过客。凡戏班子各戏园演戏，四日为一周，周而复始……其后复稍稍一变，班与园合为一。”^②从宣统二年四喜班的演出地点看多在中和园。这从《五十年来北平戏剧史材》“复出四喜班”目七二二至目七五四可以明了。

3、轴子：茶园演剧一般以三轴子规制，早轴子散出，中轴子武戏，大轴子、连台大戏，由名角主演。“今梨园登场，日例有‘三轴子’：‘早轴子’客皆未集，草草开场。继则三出散套，皆佳伶也。‘中轴子’后一出曰‘压轴子’，以最佳才量人当之，后此则‘大轴子’矣，大轴子皆全本新戏，分日接演，旬日乃毕”。^③这也可以反映一个时间问题，道光以前多在中午12点后开场，至下午5点至7点散：包世臣《都剧赋》：“其开座卖剧者名茶园，午后开场，至酉而散”。^④道光以后时间延长：“今日开戏甚早，日中即中轴子，不待未正无为”。^⑤以四喜班光绪八年五月初六日庆和楼演出为例明了“三轴子”，目二六八：

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第349页，中国戏剧出版社，1988年版。

②徐珂《清稗类钞·卷十一》，第5044页，中华书局，1986年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第354页，中国戏剧出版社，1988年版。

④赵山林：《安徽明清曲论选》，第253页，黄山书社，1987年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第355页，中国戏剧出版社，1988年版。

庆阳图 打樱桃(孟秋林) 戏耍(迟韵卿 陈妙云)
 琵琶行(王义仙、梅竹芬) 杀皮(吴燕芳 宋万太 李砚农)
 五困碑(汪大升 范福泰 姚增禄 杨泉 董凤岩)
 虹霓关(杨朵仙 顾芷荪 罗寿山 余子云)
 四郎探母·回令(孙菊仙 时琴香 苏文奎 董魁鏞)
 鱼肠剑·刺遼(谭鑫培 王桂亭 刘明久 慕凤山)

前面的《庆阳图》、《打樱桃》(徽戏吹腔小戏)、《戏耍》为开场热闹小戏,吸引观众定场。《琵琶行》、《杀皮》、《五困碑》、《虹霓关》多为开打武戏,为中轴。《回令》由孙菊仙和时小福重量级人物压轴,而本戏大轴《鱼肠剑》这次演《刺遼》一出,由老谭、小慕领衔出演,实力不凡!

4、票价:茶园演剧不事先售票,且只收茶资基本费用。“好朋友囊钱会‘茶票’”^①嘉道之际,“凡散座一座百钱,曰‘茶票’!童子半之曰‘少票’!……‘官座’一几,茶票七倍‘散座’”。^②道光后期戏价上调:“其在茶园演剧,观者人出钱百九十二,曰‘座儿钱’。惟嵩祝部座儿钱与四大班相等——下此则为小班,为西班,茶园座儿钱名以次递减有差”。^③清末戏价飞涨,《宣南零梦录》云:“池子每座当十钱六百文,后增至八百。楼上每桌当十钱六千,后增至八千。官座由十八千增至二十四千”。^④

二、堂会演剧

堂会演剧是区别于戏园演出的一种特定观剧群体的内部演出形式。张发颖先生作了一个较全面的定义:“堂会戏源于历代官衙、仕宦豪门之家的歌舞戏剧。具体地讲,应为明清各地官衙、仕宦、阔绰人家为接待上司、婚丧嫁娶、喜庆宴集等叫戏班子来衙、来家或到包宴之酒楼饭庄演戏助兴,即曰‘堂会’”。^⑤演剧和筵宴同时兼顾,实是一种上层社会的娱乐与交际方式。又有同年同行的“团拜”之会:“近京师纷闹团拜,大类征歌聚饮,誇盛鬪靡。”^⑥堂会有几个特点:1、时间灵活,“从时间来看,堂会又分全包堂会和分包堂会两种。全包堂会,唱整整一天,从中午十二点开戏,直唱到深夜一点,甚至于唱到天亮。重要角色

①(清)李光庭,王有光撰;石继昌点校:《乡谚解颐》,第54页,中华书局,1982年版。

②《金台残泪记》,见《清代燕都梨园史料正续编》,第249页,中国戏剧出版社,1988年版。

③张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第349页,中国戏剧出版社,1988年版。

④张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》,第809页,中国戏剧出版社,1988年版。

⑤张发颖:《中国戏班史》,第332页,学苑出版社,2003年版。

⑥(清)赵慎畛撰;徐怀实点校:《榆巢杂志》,第141页,中华书局,2001年版。

多是双出。分包堂会（笔者注：分包，即把戏班分成几组同时演出）唱半天，或白天，或晚上。演夜戏则注明‘带灯’。”^②2、好戏或不常见戏多。“岫云主人徐小香，精音律，向以昆生著名，评曲者必首屈一指，顾自矜异，园主几聘请而未肯轻往……尝于堂会观《群英会》一剧，时主人演周郎，王九龄演诸葛亮，张喜演鲁肃，赶三演蒋平。……真所谓一时瑜亮”。^③“近惟萧长华最佳，已非堂会不出演矣”。^④3、设垂帘女座，妇女可以听戏。“京师戏园向无女座，妇女欲听戏，必探得堂会，另搭一桌，始可一往”。^⑤“堂会则右楼为女座，前垂竹帘”。^⑥4、由戏提调组织，可以点戏。一般选一名熟悉世务，对戏目戏班和承办酒席都在行的“戏提调”来主持堂会活动。《余墨偶谈》载“戏提调歌”对此有十分生动谐趣的描写。^⑦“从‘戏码’来看，全包堂会全由本家点戏，分包堂会由演员自行决定戏码”。^⑧这是它与戏园演剧一大不同。5、费用高，有外串。堂会的费用一般由厅堂或家庭式聚会演出发起之本家出钱，若是同年同乡团拜及行业性聚会，则可相约会事或由参会人凑份子：“一日酒筵戏剧之费，共需二三百金之谱，或出自公事项，或由与宴者公摊，一人只出二三金耳”。^⑨“向来正月团拜费用，原系照人公派”。^⑩其费用较戏园大多：“略分例给、专给、普给三项。例给约二百缗，所谓戏价是也。本班伶人及外召他班伶人，或演一剧或演二三剧，每伶多则给百缗或数十缗，以次而除。……所谓专给也。至名伶登场，必给彩钱，……乃本班众人所得，所谓普给是也”。显然除戏价外，还有名目繁多的赏钱！由于堂会戏价高，而欣赏者又多内行，要求较高，戏班均力求拿出自己的绝技以博丰厚的“缠头”，但有时堂会较大，需用一班为班底（主），外串若干他班人共演。“凡堂会戏召他班伶人演唱者，谓之外串”。^⑪

事实表明四喜班频繁参加堂会演出：嘉道时期四喜班堂会较多，“为其渐近

①中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录续编》，第524页，北京出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第610页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第789页，中国戏剧出版社，1988年版。

④徐珂：《精粹类钞·卷十一》，第5065页，中华书局，1986年版。

⑤包世臣：《都剧赋》，见《安徽明清曲论选》第254页，黄山书社，1987年版。

⑥转引自张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1224—1225页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录续编》，第524页，北京出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第827页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑨（清）段光清撰：《镜湖自撰年谱》，第154页，中华书局，1960年版。

⑩《梨园旧话》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第830页，中国戏剧出版社，1988年版。

自然，故至今堂会无以易之也”。^①同光时期更为繁多：光绪五年七月十四日白宅寿戏：《赐福》、《渭水》（心保）、《二醉》（菱仙）、《洛阳》（徐保成）、《天水关》（郝六）、《泗州》（咏秀）、《二龙山》（朱四十等）、《请清兵》（汪大升等）、《连厢》（小）、《彩楼》（余紫云）、《双铃记》（梅巧玲）、《乌龙院》（张胜奎、王长桂）。^②梅巧玲、余紫云、徐保成众多好角都在内：光绪七年二月十七日正乙祠由张文达等举行团拜，用四喜为班底，外串春台、三庆演员：《富贵长春》（连桂）、《渭水访贤》（福盛）、《功臣会宴》（长山、笑云、芷荪）、《太师回朝》（宝庆）、《辕门射戟》（素云）、《甘露寺》（素云 小八 连奎 周五）、《变羊计》（赶三、宝芬、多云）、《打瓜园》（麻德子、朱四十、王八十、如福、顺德）、《二进宫》（许处、孙怡云、何九）、《送回面》（荣仙、麻德子）、《长坂坡》（菊笙、黄三、宝峰、麻德子、沈三元）、《盘丝洞》（梅巧玲、朱四十、王八十、如福）。^③其中何九、黄润甫等为三庆班人，俞菊笙等为春台班人，刘赶三系永胜奎班，王八十为嵩祝班人，其它多为四喜班人；光绪十一年八月初七，应荣王府之邀往演堂会，外串三庆及梆子班演员；光绪二十六年庚子岁桃月（笔者注：三月）二十八日四喜班外串代灯，是《北平五十年来戏剧史材上编》第31页记录的四喜班后期一次较大堂会，共三十一出，外串名角：一、赐福；二、百寿图；三、打金枝（王玉芳、孙怡云、苏文奎、汪金林、陆华云）；四、安天会（张瓊琳、何桂山、张永清、李寿山、全武）；五、草桥关头二本（叶春善、钱文卿、王才保、苏丙奎、刘鸿升、屈宏远等）；六、双沙河（穆春山、路玉珊、胡素仙、陆华云、赵仙舫等）；七、骂曹（王玉芳、徐立堂）；八、天雷报（苏文奎、周长山）；九、破洪州（路玉珊、朱素云）；十、拾金（刘七等）；十一、法门寺·大审（黄润甫、赵宝琳、孙怡云、孙菊仙等）；十二、瞎子逛灯（刘七、高四保）；十三、浣沙河鱼肠剑刺辽（孙菊仙、刘永春、宋万太、吴蔼仙、金秀山等）；十四、也是斋（罗寿山、田桐秋、朱素云、穆春山）；十五、二进宫（德珺如、金秀山、孙菊轩）；十六、双钉计头二本（田桐秋、罗寿山、金秀山等）；十七、下河东（李连仲、苏雨卿、梁长领、张云仙等）；十八、银空山 回龙阁（陈德霖、陆华云、唐玉喜、贾洪林、许荫

①《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第352页，中国戏剧出版社，1988年版。

②转自王芷章：《中国京剧编年史》，第472页，中国戏剧出版社，2003年版。

③王芷章：《中国京剧编年史》，第498-499页，中国戏剧出版社，2003年版。

堂、郑盼仙、龚云甫)；十九、战宛城·盗双戟(黄润甫、张永清、徐展甲、汤明亮、钱金福、沈易成、董凤岩、谭鑫培等)；二十、高平关(金秀山、李顺亭)；二十一、锁五龙(刘永春)；(原书没有二十二)；二十三、雌雄镖(德珺如、路玉珊)；二十四、独木关(黄月山、李连仲)；二十五、八门金锁阵(高德禄、李顺亭、李连仲、曹文奎等)；二十六、恶虎村(高德禄、李寿山、杨万清、于处等)；二十七、翠屏山·代杀山(田桐秋、路玉珊、曹文奎、罗寿山、谭鑫培等)；二十八、八大锤·断臂(张淇林、张永清、李顺亭、董凤岩、黄润甫、王楞仙、谭鑫培等)；二十九、天水关(贾洪林、刘永春、汪金林)；三十、阳平关(钱金福、刘春喜、杨慕清、徐展甲)；三十一、头二本 大蟒山(黄月山、金秀山、沈易成、李连仲、李三官、瑞德宝、俞菊生、徐展甲、谭鑫培、张永清、朱玉康、钱文卿、高德禄等)代请五老贺 大得 托兆 全本。

从上我们可以看到四喜班堂会演剧很多。由于堂会观众相对的欣赏、接受趣味和情调趋高，故雅曲正声适合他们正统思想及清雅之趣，“咸丰中，京师乱弹日盛，遂在戏园演乱弹剧，而堂会则多演昆剧，以士大夫嗜昆剧者多，故常烦其（注：徐小香）演唱”。^①且四喜带头挑起编创了大量本戏也是其在堂会中受欢迎的一大原因（后文有详论）。

三、宫廷供奉演剧

戏曲在传统社会中是主要的娱乐方式之一，历代宫廷自成传统，把演剧作为伴宴休闲的点缀，成为朝廷典仪之一部分，甚至成为纯粹的享乐方式。清代宫廷演剧之盛，超迈前代各朝，如由帝后挂帅编创大戏、节戏，建立庞大的演剧及管理操作系统，对戏剧发展影响极大。清代剧坛的花雅之争，昆乱易位，花部胜出，民间演剧如火如荼。作为地位和艺术检测的象征，进入内廷一展身手，博得天颜一粲，得其提倡，是众多班社、剧种的梦想。嘉道以来在剧坛上占有重要地位的四喜班或个人或全体成功地进入了内廷演出。

（一）进宫演剧兴起之因

清宫演剧兴盛，入宫演剧的原因是多方面的。一是获取上层的支持和提倡；但也与清宫历代帝后，嗜剧并在行及清宫建立完整的演剧与管理组织有关：一方面顺康以来的历代帝后多喜观剧，并十分在行，可谓行家。自然会提倡宫中演剧并

^①《梨园旧话》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第820页，中国戏剧出版社，1988年版。

诱发外班入京及入宫：顺治帝在观看《鸣凤记》后十分感慨：“传奇鸣凤动寰颜，发指分宜父子奸。重译二十四大罪，特呼内院说椒山”。^①并命词臣编写这一题材剧本上演。康熙帝以文治武功实现清代之大一统，二十二年在后宰门高台戏台用活象活马真虎演《目连》传奇。他对昆曲和弋腔有不凡的造诣，在谕旨中论道：“昆山腔，当勉声依咏，律和声察，板眼明出，调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相合为一家，手足与睛转而成自然。”“近代弋阳亦被外边俗曲乱道，所存十中无一二矣。……尔等益加温习，朝夕诵读，细察平上去入，因字而得腔，因腔而得理”。^②并命人收拾《西游记》全本，且康熙朝出现了传奇史上最后的高潮《桃花扇》、《长生殿》。乾隆国力日盛，承平日久。好大喜功之乾隆帝酷嗜戏曲，民间花雅之争白热化，花部胜出。高宗本人精音律：“每年坤宁宫祀社，其正炕上设鼓板。后先至。高庙驾到，坐炕上自击鼓板，唱访贤一曲”。^③并御制《拾金》一曲。一方面乘六次南巡之机，饱观江南戏曲，这直接促进了江南徽班、苏班、扬班等戏剧组织的演技水平。另一方面宫中每逢圣寿、万寿都要举行盛大的庆典仪式，演剧是其中的重头。命张照等编大戏、节戏。并“广征百戏，用备承应，并招集各省伶人来京演奏”。^④这是“四大徽班”进京的促因。嘉庆以来，南府和升平署档案多有可查询者，其中《旨意档》、《日记档》等都可以看出帝后的演剧旨意，多为内行。嘉庆七年《旨意档》就记：“内二学既是侑戏，那有帮腔的，往后要改”。^⑤侑戏指时剧、吹腔、梆子、西皮、二黄等，即乱弹的又一名称，说明当时宫中已有乱弹戏演出。道光帝在太后生辰时演剧娱之“然只演斑衣戏彩一阙尔，帝扎白髯，衣斑连衣，手持鼗鼓，作孺子戏舞状，面太后而唱”。^⑥咸丰大力提倡新兴的二黄戏，“文宗在位，每喜于政暇审音，扬而不漫。乃召二黄诸子弟为供奉。按其节奏，自为校定，摘疵索暇，伶人畏服”。^⑦并在咸丰十年、十一年两次大规模挑选外班入内演剧。同治朝宫中演剧稍杀，但同治本人颇喜皮黄：“同治宾天，有一联云：‘弘德殿，广德楼，德往何居？惯唱曲儿钞曲本；献春方，进春册，春光能几？可怜天子出天花’。指王庆祺也。庆

①张发颖：《中国戏班史》，第725页，学苑出版社，2003年版。

②王政尧：《清代戏剧文化史》，第5-6页，北京大学出版社，2005年版。

③（清）姚元之撰，李解民点校：《竹叶亭杂记》，第2页，中华书局，1982年版。

④王芷章：《清升平署志略》，第2页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年年版。

⑤王政尧：《清代戏剧文化史》，第52页，北京大学出版社，2005年版。

⑥王政尧：《清代戏剧文化史》，第88页，北京大学出版社，2005年版。

⑦徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5017页，中华书局，1986年版。

祺召入弘德殿，传言在广德楼饭庄唱曲，遇穆宗微服，识之。因之与从行内监交结，遂往供奉。常以恭楷“西皮”、“二簧”剧本，朝夕进御。”^①清宫演剧也是民间演剧的高潮发生在光绪朝，与光绪、慈禧之提倡大有关系。光绪喜票鼓，积有小鼓三十余面，并从刘兆奎习鼓，“打鼓尺寸、点子都非常讲究，够得上在场上作活的份儿。到现在还有很多人人都知道‘御制朱奴儿’就是光绪的打法。”^②慈禧在宫中创办“普天同庆”本家班，体现其票戏的强烈欲望，爱戏懂戏，对剧本文词、结构、表演表情身段、唱腔都有独到的体会，如让苏三带红鱼枷就被保留下来。光绪九年起传进外班挑选伶人入宫承应供奉，促进了内外交流，对花部皮黄的发展大有功绩。宫庭演剧好戏之风波及贵胄王府，王府宅厅成了堂会的重要基地，许多宗室大臣票戏成风，有利于民间戏班业务的市场发展和技艺提高。“吾曾见贝勒载涛演《金钱豹》、《飞虎山》，武功极精。恭亲王善耆，全家皆能演剧，常父子兄弟登台。……贝子溥伦，少时甚美，善演潘巧云。”^③

清宫中渐形成一套完整的演剧及管理系统，有利于戏剧活动的展开，大量演剧，通过这一组织体系有效地选拔外班入宫。据王芷章《清升平署志略》及周明泰《清升平署存档事例漫钞》等书可以得其大概：顺治八年停止承明之教坊司女乐演奏，改太监奏乐，雍正七年撤教坊司并到合声署作外庭承应，设立内务府管理精忠庙事务衙门统一管理在京的戏班戏园及梨园公会。而演剧系统乾时期为南府、景山，隶属内务府，设总管、首领、内学、外学、中和乐、钱粮处、档案房等下设机构，内学太监与外学民籍学生在1400人左右，道光七年合南府景山为升平署，撤裁外学民籍学生教习。人数在300人左右，其任务分为朝贺承应、筵宴承应、祭祀承应、庆典承应、临时承应、丧礼承应等。人员食俸银、公费制钱及白米十石。内学是升平署最重要的部分，直到清亡，升平署才取消。咸丰五年后，宫中沉闷的昆、弋轴子吉祥例戏不能使咸丰帝后感到太多的惊喜，于是从咸丰六年后，尤其十年、十一年从民间挑选优秀艺人和戏班入内供奉演出。同治二年虽又全数退回民籍教习，但六年场面均留下。光绪九年后又开始从民间戏班挑选人员入署内承应，他们在升平署存档、挂号，而不是永远在内当差，演毕退出，往返于民间与宫内，有月俸和赏银，是一种不同于南府时代的开放式管理。

①(清)刘体智撰;刘驾龄点校:《异辞录》卷二,第63页,中华书局,1988年版。

②朱家缙:《清代宫中乱弹戏活乱弹戏演出史料》,《戏曲研究》1983年14辑第258页。

③《菊部丛谭》,见《清代燕都梨园史料正续编》,第792页,中国戏剧出版社,1988年版。

(二) 演出实例:

据现有史料可以发现四喜班艺人长期个体或全体进宫演出。

1、个体

咸丰十年: 上场人: 除金雀(小生)年六十一岁, 后任教习, 南府旧人; 陈连儿(小生), 年二十九岁系金雀之子; 张云亭(小旦)年四十七岁后任教习; 黄春全(老生)年三十二岁后任教习; 黄得喜(老生); 杨瑞祥(老旦), 年三十八岁; 侯福堂年三十四岁后任教习; 冯双德(武副)年三十九岁; 孙保和(净)年五十八岁。场面: 唐阿招(鼓)年四十六岁, 江苏人。

咸丰十一年: 上场人: 钱阿四(正旦)年三十岁; 叶中兴(正旦)年十六岁; 杨小兰(武旦)年十九岁; 张多福(小旦)年三十岁。

同治四年: 唐阿招又选入。

同治六年: 张松林(鼓板)年四十九岁, 苏州人。

同治十二年: 杨玉福(鼓板)年三十九岁, 山东人, 此时递补。

光绪五年: 场面人: 沈大(鼓)名立成, 年三十岁。

光绪九年: 张云亭(旦)年六十二岁; 姚阿奔(丑)年四十二岁; 严福喜(旦)年五十一岁; 王阿巧(小生)年二十九岁; 陈寿峰(生)年三十岁; 方镇泉(净)年四十二岁; 鲍福山(小生)年三十岁; 杨隆寿(武生)年三十岁; 永福(彩匣)年四十九岁。

光绪十一年: 贾成祥(笛)年三十二岁。

光绪十二年: 孙菊仙(生)年四十岁; 时小福(小旦)年三十八岁。

光绪十六年: 谭鑫培(生)年四十二岁; 李奎林(鼓)年三十四岁。

光绪十七年: 刘永春(净)年三十岁。

光绪十八年: 龙长胜(生)年四十二岁。

光绪二十一年: 熊连喜(老旦)年四十七岁; 孙怡云(旦)年二十一岁。

光绪二十六年: 朱四十(武旦)名文英, 年三十六岁。

光绪二十八年: 高得禄(净)年四十六岁; 郎德山(净)年三十六岁。

2、全班:

咸丰十年: 五月十一日四喜班伺候戏。

光绪十九年: 七月初五日: 纯一斋承应四喜班伺候戏十二出。有:《柴桑口》、

《阳平天》、《醉写》、《胭脂虎》、《梅玉配》、《大铁弓缘》、《双铃记》、《朝金顶》等。

十月初二日四喜班颐年殿伺候。有《浣沙溪》、《千里驹》、《文昭关》、《斩子》（三、四本）、《永庆升平》等。

十月初十日四喜班颐年殿承应。辰正三刻开戏，亥初三刻五分戏毕。四喜伺候戏六出：《喜封侯》（五六本）、《永庆升平》、《洪海郡》、《渭水河》、《闺房乐》、《娘子军》。外有《福禄寿》、《甲子图》、《偷诗》、《万寿无疆》等（见王芷章《清升平署志略》第118页）

光绪二十年：四喜班十月初五日、初十日、十七日伺候戏。

光绪二十二年：正月初一日长春宫承应，四喜班伺候戏三出。

四月初一日颐年殿承应，四喜班伺候戏五出。

五月十五日纯一斋承应，四喜班伺候戏三出。

七月二十八日颐年殿承应，四喜班伺候戏三出。

九月十一日，颐乐殿承应，四喜班伺候戏五出。

二十四日，颐年殿承应，四喜班伺候戏三出。

十月初十日，颐年殿承应，四喜班伺候戏五出。

十一日，颐年殿承应，四喜班伺候戏五出。

十月十七日，颐年殿承应，四喜班伺候戏五出。

十二月十五日，颐年殿承应，四喜班伺候戏六出。

光绪二十五年：四月初一日，四喜班纯一斋伺候戏。

七月十五日，四喜班纯一斋伺候戏。

九月初一日，四喜班纯一斋伺候戏。

光绪二十六年后停止传进外班，而外班名角基本挂名在升平署中了，以上就是就所见材料得一四喜班进内演剧之大概。

（三）赏赐：

戏班进宫演出不曰戏价叫赏钱，较外边丰厚。南府时代外边教习月银四两左右，学生则没有俸银和赏金。咸丰以后，在内供奉的演员实行月俸和赏金相结合的办法，食银二两，白米十口，公费制钱一串。而慈禧时期对演员和班社的赏金渐涨。据齐如山《戏班》“传差”记载：“如三庆、四喜、玉成三班，每供奉一

次，皆系四百之赏。”^①若在颐和园等处，还有对戏班人员车轿伙食津贴。八月初一日，四喜班在颐和园承差，津贴戏班人等饭钱并车轿饭食、堂上书吏宦役人等津贴茶书等钱一千零七十四吊。光绪二十二年正月初一日赏四喜班：杨贵云十四两；高得禄十二两；诸桂枝十两；熊起山九两；宗万泰十两；贯增儿十两；陈崇山十两；胡得众九两；柯秀山八两；王槐卿八两；张永卿六两；庞福保八两；刘景云三两。另有赵永福、阎金福等二两一两，或不足两，连同原在“四喜”已被挑进升平署的孙菊仙二十二两；王福寿二两；一次演戏赏四喜班共四百三十两，计一百五十一人。当时大班人数大约都在百人左右，“四喜”的人数是较多的。^②

四、歌郎私寓演剧

徽班进京带来新剧目、新人员、新气度，除以上各种相对公开的台上演出外，也带来了新的台下、场外演剧形式：歌郎营业性演出，又叫“打茶围”，“串门子”等。么书仪女史对此有释定：“晚清京城‘打茶围’的实际内容主要是以歌佐酒。也就是戏班中的年轻男演员（特别是男旦）在演出的余暇，从事侍宴、陪酒、应酬的收费营业。营业地点，可以应召前往顾客指定的酒楼饭庄，大多数是在营业者的住处。”^③

（一）起因

京师兴起的歌郎营业演剧原因是多方面的，大致可以从以下两个方面探讨：首先是徽班带来的是以歌侑酒、蓄养男僮家班的江南旧俗。万历以来晚明思想解放思潮追求人性的解放和正常情欲的张扬，给封建秩序拘禁下的人生状态极大冲击。作为世俗娱乐的文人传奇戏曲，达到一次高潮。仕商之家征歌度曲，狎优侑酒成风，特别是在江南苏、扬等地，经济发达，资本主义萌芽程度较高，生活优裕的仕商豪客受解放人性思潮的推波助澜，大多蓄家班。在潘之恒和冯梦楨等人的笔记中记录了当时众多徽商及仕宦的家班：吴越石、汪季玄、汪道昆、申时行、包涵所、张岱等。一方面当时“男风”这一般周就潜流的性传统风行，另一方面男童在十二三岁男性特征还未充分发育时，中气十足，身材修长，经过严格后天训练在度曲奏艺方面足以匹敌女伶，当时家班中均有出色的男旦，如《潘之恒曲话》中记录的南京名炙都下的郝可成小班便是清一色的男演员，并称赞郝可成“色

①转自张发颖：《中国戏班史》，第306—307页，学苑出版社，2003年版。

②朱家缙：《清代宫中乱弹戏演出史料》，《戏曲研究》，1983年第十三辑第247页。

③么书仪：《晚清戏曲的变革》，第153页，人民文学出版社，2006年版。

艺俱艳”、傅瑜“少有殊色”，歌唱有“铿金戛玉之韵”。二人都是人称色艺双绝的“男旦”。^①他们色艺俱佳，可以满足主人偏嗜之愿望，又实技术精湛，故男旦在晚明毫不输于女伶。其次与清代严禁官吏挟妓侑酒和女戏及蓄家乐、禁旗人观剧有关。满清入关，为保持满人的统治优势和严满汉之防，整顿娱乐业，清理娼优泛滥的风习。宫中废除女乐用太监代替，驱逐秧歌为代表的女戏，禁止旗人入园观剧，此类禁令在王利器先生辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》中多有反映：“康熙十年又定，凡唱秧歌妇女及惰民婆，令五城司坊等官，尽行驱逐回籍，毋令潜往京城。若有无籍之徒，容隐在家，因与饮酒者，职官以挟妓饮酒例治罪；其失察地方官，照例议处。”^②“严禁秧歌妇女及妇女戏游唱”被明确写入大清《钦定吏部处分例则卷十五刑杂犯》中，^③此后康熙四十五年九月^④、康熙五十八年“禁止女戏进城”，乾隆三十九年^⑤，道光十八年、道光三十年均有。^⑥“禁八旗官兵入戏园酒馆”，“乾隆二十七年禁旗人入出戏园”^⑦均有。并且禁止妇女入园看戏：同治八年十一月禁妇女入庙观剧^⑧。对官员蓄家班或招戏班入室娱乐更是三令五申严行禁绝：雍正二年四月禁八旗官员邀游歌场戏馆；雍正二年十月禁止外官畜养优伶；雍正六年七月江西清江县知县牛元弼以张筵唱戏被参^⑨。以上种种各朝均重申的禁令勿庸一一例举。经过整顿戏园一例是男性观众、男性演员。旗人、官员的娱乐被限制了。但是明末已有的靡治风气，积淀为深层的集体无意识。关于人本原的自然欲望，它不会被清初的行政法令完全根除，反而会形成强烈的反向刺激，寻找新的娱乐突破形式：“本朝修明礼义，杜绝苟且，挟妓宿娼，皆垂例禁。然京师仕商所集，贵贱不分，豪奢相尚。……盖大欲难防，流风易扇。制之于此，则趋之于彼。……今欲毁竹焚丝，凭权藉力未尝不行，然以数十里之区，聚数百万之众，游闲无所事，耳目无所放，终日饱食，海盜图奸，或又甚焉。故圣人之为治也，尝顺人情，驯民气，忍细故，全大体。夫优伶如海焉，……虽无禁令，智者不裳焉。……况大德曰生，习而相安，固贱贫自养之业，

①（明）潘之恒著，汪效倚辑注：《潘之恒曲话》，第51、126页，中国戏剧出版社，1988年版。

②王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第20页，作家出版社，1958年版。

③王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第18页，作家出版社，1958年版。

④王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第33页，作家出版社，1958年版。

⑤王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第44页，作家出版社，1958年版。

⑥王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第70、72页，作家出版社，1958年版。

⑦王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第17、42页，作家出版社，1958年版。

⑧王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第78页，作家出版社，1958年版。

⑨分别见王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第27、28、34页，作家出版社，1958年版。

与民同乐……”^①。

康乾盛世的创构，京都景象繁华，大量寄生者与求名的文士、求利的商贾聚集于此，强大的娱乐需求和禁欲禁戏矛盾被适逢进京的徽班捕捉，发挥徽商的精明头脑，把原有的优人侑酒加以改造，“今皆苏扬、安庆产，八九岁。其师资其父母，券其岁月，挟至京师，教以清歌，饰以艳服，奔尘侑酒，如营市利焉。”^②不准挟妓改为挟优，旗人官员不准入戏园转而到歌郎下处打茶围。“正常的异性交往和娱乐被限制后，在众多戏剧演出中扮演旦角的男演员，就成为社会学意味的‘第三性’，他们成为这种非人性化管制下心理宣泄的替代品。”^③有竹枝词写道：“徽州老板鬻龙阳，傅粉薰香座客旁。（甚于当年圉子）多少冤家冤到底，为伊争得一身疮。”^④歌郎堂子营业看来如火如荼，作为一种产业，也是徽班兴盛的重要原因！

（二）内容

从事“打茶围”中的艺人称“歌郎”、“相公”，客人相熟者为“老斗”，他们称所眷者为“小友”、“小侑”。打茶围的伶人地点叫“下处”或“私寓”、“堂子”。客人来到堂子中笔点某歌郎称“叫条子”，在酒馆饭庄中约其前往者叫“飞笺”，在下处设酒席叫“摆饭、摆酒”，堂子主人又称“老板”，二人同喜一歌郎称“共靴”等。歌郎营业中演出的内容，视顾客的兴趣和财量丰俭不一，或品茗清谈；或招朋引类摆饭侑酒；或游戏玩耍；或歌唱举舞；更有甚者则侍寝陪睡。其中的演唱是歌郎的基本技艺，但多为清唱：“每征乐部少年，清歌侑酒，以相嬉戏。”^⑤“教以清歌”；^⑥“则有低唱入怀”^⑦；“清歌一曲任昆黄，绝好当筵侑酒觞。把箸三挝浑合拍，不须檀板按宫商。”^⑧或许由于年龄或功利性过强，不少歌郎在艺术上的修养不到位：“从前京师各戏园，每日必有花旦剧，以各堂弟子当十余龄时学成一二剧即登台试演，……然所演不过《黑松林》、《卖饽饽》、《女店》、《闯山》各剧，聊博观者一粲而已。”^⑨歌郎营业的报酬应

①《金台残泪记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第253页，中国戏剧出版社，1988年版。

②《金台残泪记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第246页，中国戏剧出版社，1988年版。

③颜全毅：《清代京剧文学史》，第242页，北京出版社，2005年版。

④《宜南杂俎》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第528页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第225页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第246页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第249页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第515页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑨张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第827页，中国戏剧出版社，1988年版。

比戏园演剧丰富很多，若碰上一个大款级“老斗”，则像“全龄……一二年间为其师赚四五万金。”^①《侧帽余谈》对“打茶围”价格有详述：“主人出，赏京妖十千以授。……一席之费，除赏资外，计需京贴三十千，旧例也。”“香车一至，即须出京贴二千，掷酒保转付，名曰：‘车饭钱’。其侑酒费，例取八千。”^②

（三）业绩

四喜班历史上歌郎营业演剧方面相对其它各班社做的更大、更好。在已知的史料中，我们发现四喜班属有大量堂子及大批堂子从业者。堂名多达一百余处：嘉庆十五年《听春新咏》中记有赫桂宝所在的春福堂，此后见者净有：

道光时期：《燕台集艳》：明立堂（杨发龄）；传经堂（邹福寿等）；松韵堂（项松寿等）；福寿堂（汪二林等）；三和堂（丁春喜，钱双寿等）；德云堂（吴双喜等）；育慎堂（张心香等）；《辛壬癸甲录》：松秀堂（桂喜等）；《长安看花记》：咏霓堂（俞鸿翠，殷秀芸等）；浣香堂（丁春喜等）；《丁年玉笋记》：云福堂（甘）；《花天尘梦录》：福盛堂（胖春喜等）；福春堂（张福源等）。

咸丰时期：《法婴秘笈》：吟秀堂（陈小亭，朱小圆等）；景春堂（陆小芬，朱延禧等）；景福堂（汤金兰，梁双喜等）；荣树堂（沈定儿等）；维新堂（张添馥，钱金福等）；春华堂（张庆林，朱双喜等）；醇和堂（罗巧福等）；忠恕堂（俞玉笙等）；联星堂（沈寿儿等）。

同治时期：《明僮续录》：春和（刘庆祿等）；景和（梅巧玲，张瑞云等）；丽华（沈全珍等）；棣华（万芷侗等）；晚春（郑秀兰等，郑后自立春馥堂）；桐华（任小凤，陆金凤等）；绮春（时小福等）；《增补菊部群英》：岫云（徐小香，董度云等）；紫阳（朱莲芬等）；蕉雪（王顺福时）；嘉颖（李艳侗等）；馥森（邹琴舫等）；丹林（李玉祥等）；蕴华（张芷芬等）；闻德（王楞仙等）；春馥（钱桂蟾，郑秀兰等）；宝善（陈芷衫等）；玉树（玉小玉等）；《评花新谱》：文安（刘双寿等）；佩春（乔佩兰等）；瑞春（姚宝香，刘宝玉，谢宝云等）；德春（阎桂云等）；《菊部群英》：保安（鲍秋文等）；中山（汤金兰等）；韵秀（尉迟喜儿等）；崑山（张玉美等）；连茂（如长顺等）；春连（朱莲桂等）；遇顺（张桂兰等）；金树堂（雷金福等）；瑞香（张天元等）；咏秀（朱小元，

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第333页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第604、607页，中国戏剧出版社，1988年版。

茹福儿等)；敬善(曹春山等)；嘉荫(陈兰仙等)；琪树(韩宝芬等)；聚得(薛)；春茂；嘉礼(杜阿五等)；蕴玉(石双贵等)；盛安。

光绪时期：《撷华小录》：绚华(张芷荃等)；胜春(余紫云等)；绚春(姜双喜等)；熙春(钱秋菱，张金兰等)；锦雯(刘双寿等)；《怀芳记》：留春堂(张金兰等)；春秀堂(胡小金等)；倚树(袁听泉等)；倚云(增福等)；《鞠台集秀录》：芝秀(陈根棣等)；平阳(张敬福等)；绚香(汪双喜等)；景庆(陈桂卿等)；景善(徐宝方等)；安华(王福儿等)；春林(陈杏云等)；颖春(朱桂元，王瑶卿等)；燕春(吴在昌等)；近华(孟金喜等)；馥云；云和(朱蔼云，朱小霞等)；宝春(陈桐仙等)；庆春(李小亭等)；敬华(王福官等)；《新刊鞠台集秀录》：怡云；怡春(孙怡云)；蕙华(孙玉荷等)；韵春(孙梅云等)；韵华(胡二立等)；韵霓(郑盼仙等)；《瑶台小录》：秀春(顾曜曜)；同兴(裘宝奎等)；国兴(李宝顺等)；復春；德厚(朱桂秋等)；馥云(陈素云等)等。

以上我们初步的统计，四喜班所属堂子至少有 102 处。而么书仪女史据《道咸以来梨园系年小录》、杨掌生笔记、《法婴秘笈》、《菊部群英》统计晚清道咸至同光京师八大胡同一带至少有 154 个堂子存在。^①可以比较下，四喜班占了大半数，其中不少堂子历数朝不衰：如吟秀堂、景春堂历道咸同三朝；保安堂历道咸同光四朝；春复堂、春馥堂、春华堂、维新堂历咸同两朝；岫云堂、景和堂、醇和堂历咸同光三朝；丹林堂、咏秀堂、春茂堂、桐云堂、绮春堂、敬善堂、瑞春堂、馥森堂历同光两朝。

四喜歌郎营业成绩颇佳：嘉庆二十四年《莺花小谱》专门记录四喜当时歌郎 13 人，云：“惟四喜部乃可称选佛之场也。”光绪二年香溪渔隐《凤城品花记》的写作目的，据品花老手艺兰生讲：“香溪君曷然而作《品花记》也？曰：‘为妙珊也。’”妙珊为四喜部瑞春堂歌郎姚宝香。香溪渔隐一派正人君子形状，历试歌郎，均认为“未能负份”，而对宝香“余一见即奇之。”惊为：“愚意菊部中，惟妙珊颇具清骨，似不食人间烟火者。”当得知可以招其饮宴时大呼“披沙子知我……呼笔疾书一束，使酒傭去。窃喜半载神交，至此如偿宿愿。”从此一发不止“余每登其堂，咸出款客，三五日辄止。宿其庐，欢然相接如家人。”艺

^①参见么书仪：《晚清戏曲的变革》，第 199—202 页，人民文学出版社，2006 年版。

兰生特评曰：“此境殊不易到”此等艳遇。“从皆称羨。”^①四喜姚郎可谓服务到家，使人保持长久情感魅力。一时间“春华八芷”（曹芷兰、沈芷秋、张芷芳、陈芷衫、顾芷荪，张芷荃，吴芷茵、范芷湘）、景和诸云（余紫云，张瑞云，孙福云、陈啸云、刘倩云、朱鸾云，王湘云等）、岫云五云（徐如云，董度云，郑多云，陈五云，李亦云）、绮春八仙（秦燕仙、张云仙、陈桐仙、吴鸾仙、吴菱仙、王仪仙、章晚仙，翟雨仙）争芳并艳，五云深处，百花丛里，多少风流雅士，豪客权贵在清雅迷离的歌郎居处，伴以他们莺语花枝，婉转柔情，妩媚歌声，陶醉、迷失，消解着人生如意或不如意的图景。

环顾他部，堂子数量本不占优势。“西班诸伶则捧觞侑酒，并所不习。”^②和春班：“和春为王府班，击刺跃掷是其擅场，中轴子为四部冠，今高腔即金元北曲之遗也。和春犹习之。又多作秦声。至于清歌慢舞，固无闻焉。”^③三庆班：“因与拔沙子同往观三庆班，遍阅诸伶无一妙人。……归述诸艺兰生，并斥其言之妄。后来“复与同人至四喜部，见佳丽满前，以较三庆胜。”^④

四喜歌郎营业演出的成功我们可以从以下几方面解释：首先，四喜部旦色多是传统，有着从事男旦侑酒侍客的众多潜在人员资源。其次，四喜部昆曲为一大特色，昆曲雅音更适合文人仕夫阶层的品味，而我们所见的材料又多是出自他们之手：“浅醉低唱，绮韵独饶，朝野名流主持风雅者，莫不涉足其间，为诗酒欢宴之会。”^⑤加之清唱侑酒，品茗麈谈，原为雅事。再次，这可能与四喜班历任决策掌班者的经营指导思想有关。他们多为堂子业主或曾从事歌郎营业活动后成为业主的，倾向提倡发展堂子营业。道光时期的叶老四，主营“三和堂”，培养了丁春喜，钱双寿、王四喜等一批色艺双绝的歌郎，如丁春喜“字眉卿，后别居浣香堂。其面目性情皆与眉仙绝相似，安祥静穆，对之令人释躁。”^⑥不仅歌郎做的出色，又另立新堂，发展产业；咸同间的掌班袁听泉也是位出色的堂子业主：“袁双喜，字听泉，苏州人。所居曰倚树堂。性柔和，吐属可人意。雪映玉肌，冠绝流辈，何郎固不傅粉也。”弟子中增福，号杏卿，出师居倚云堂。也能延其师业；同光间的掌班梅巧玲，作为一代宗师，为四喜班的发展作出了巨大的贡献，

①分别见张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第577、575页，中国戏剧出版社，1988年版。

②《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第350页，中国戏剧出版社，1988年版。

③《长安看花记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第319页，中国戏剧出版社，1988年版。

④《凤城品花记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第568页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤《旧剧丛谈》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第864页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第311页，中国戏剧出版社，1988年版。

前人对他的论述详备，此不赘述，也是一位提倡堂子歌郎营业的业主，本出醇和堂，自营景和堂：“态丰气静，娴婉有度，……能作字，善谈笑，待客殷勤，层宇修整，酒食精良，客皆乐过之。”^①其弟子以诸云出名，“弟子辈以门弟重。优游自在，不若他家之落寂。”其中刘倩云后营春和堂；王湘云后营焦雪堂；余紫云后营胜春堂；朱蔼云后营云和堂；陈啸云后营景庆堂等，可谓自成一大家庭系统。而其子大琐继父业营景和堂；时小福作为一代青衣名流，也曾为堂子业主营运绮春堂，师从春馥徐阿福，“绮春主人以唱青衫名震一时，而应酬温文，吐属风雅，尤非后起能及，故年逾而立，门前车马未尝偶稀焉。”^②弟子以绮春八仙著名：“君声名日盛，徒侣日多，张云仙，秦燕仙，陈霓仙……每届生辰……咸集门下祝寿，故‘八仙庆寿’之称，而八仙无不能饮者。”^③后陈桐仙营遇顺，张菱仙营佩华，绮春堂由其子时德保、慧保等营运。相比之下，三庆班主程长庚严禁弟子在台下侑酒营业演出：“其师程长庚拗而愎，不许弟子出侍酒。”^④又其掌班班风肃整：“程长庚掌三庆班，规例严整，明僮隶其下者，必使尊之曰爷。且不许站台，免蔽座客。故隶三庆部者，到园后只在廉内隐约偷窥。顾曲周郎，来免欲眼滋馋耳。”^⑤春台班核心人物米应先早就明确表明自己的态度：“凡伶工恒蓄狡童，充小旦渔利。米独近方严，绝不为此，是亦辈中之铮铮者。”^⑥他们更注重的可能是艺术特色：把子、轴子的发挥，注重严肃的艺术精神的探索和追慕，和春班又早亡，影响稍弱。

歌郎营业演剧作为台下场外的辅助性配套表演，适应了特定时期受众娱乐的需求，是一种既有事实，四喜班做的十分成功和有规模。尽管这有损人性的表演，由田际云上报以革命的名义消除。直到清末民初，罗瘿公在《菊部丛谭》中还念念写道：“钱阿四……今之小生钱俊仙，其孙也，俊仙门首犹榜瑞春堂，数十年物也。……叔岩昔称‘小小余三胜’；门首犹榜胜春也。”^⑦它们或许可以让我们想像那个四喜班堂名林立，歌郎营业的繁胜时代！

①《怀芳记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第590页，中国戏剧出版社，1988年版。

②《侧帽余谈》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第613页，中国戏剧出版社，1988年版。

③《燕都名伶传》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第1193页，中国戏剧出版社，1988年版。

④《赵绶堂菊话》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第711页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤《侧帽余谈》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第618页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥《北京梨掌故长编》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第895页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第794页，中国戏剧出版社，1988年版。

第二节 组织、管理制度

作为一个庞大的持久的演剧团体，四喜班拥有一套维系其正常运转与业务展开的组织管理制度，使得它的发展受制于一个约定的规范，有助于其生存环境的改善和生存质量的提高。我们可以从它内部的组织规制和外部受到的管理规范分别梳理。

一、内部组织管理制度

我们可以从组班体系，科班与戏班，班规等几个方面阐述：

（一）组班体系

继承宋元勾栏路歧及明代家乐戏班的历史遗产，徽班入京后戏班组班形成了班主集体制到名角挑班制两种演变形式。一般认为辛亥革命前后，随着近代民主思潮的兴起，戏界艺人为争取人格独立和演艺自由，形成名角自主组班，以他的戏码为主唱大轴的一种模式。而这之前主要是班主组班的集体制：演员个人位居于整体之中，戏码的排序多以技艺和整体配合为主，个人地位主次不明显，演剧时不说明当天的剧团和演员，演员在一定期限内不能串改别班，否则叫首尾不清。^①戏班的组班程序有五项：“一为租赁下处；二为配备管理人员；三为约聘角色及服务人员；四为置办衣箱行头道具及管理员工；五为报主管部门备案批准，然后才能挂牌演出。”^②

1、戏班的共同活动基地为“下处”：“乐部各省总寓俗称‘大下处’。春台寓百顺胡同，三庆寓韩家潭，四喜寓陕西巷，和春寓李铁拐斜街，嵩祝寓石头胡同。”^③这些地方习称“南城”或“外城”，主要指正阳门、宣武门、崇文门之间，向南延伸到永定门、右安门、左安门中间的部分。这主要是为满汉之防和保持满人的统治优势不被消磨，二是徽班到京最初的驻地落脚点就在这里，俗称“宣南”。后来一些名伶的下处，为保持与大下处的联系方便，就多在其附近选择。四喜班所属的嘉荫、绚春、树德均在陕西巷；而联星、熙春、遇顺、维新在韩家潭；景和、春茂、丹林在李铁拐斜街；丽华在百顺胡同；蕉雪、韵秀在石头

^①参考北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第149页，中国戏剧出版社，2000年版。

^②张发颖：《中国戏班史》，第309—310页，中国戏剧出版社，2000年版。

^③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第351页，中国戏剧出版社，1988年版。

胡同^①。它们与陕西巷大下处都不远。^②

2、管理人员：包括承班人：实际的班主财东，对戏班大事有决定权；领班人：戏班之经理，承班人可兼任，此人应熟悉官场世务，老于对外交涉应酬；掌班：总管事人：“司事者曰管班，管班职掌分为三：曰掌银钱；曰掌行头；曰掌派戏。”^③负责指挥演出业务，安排戏码，搭配角色，且在班中有较高威望；此外还有各行当之小管事；演出现场之指挥者——催场人；对外接洽之抱牙笏人；查堂人和财务的司账人；管衣箱人、管水锅人、打门帘人等。由于年代久远和资料匮乏，我们只对四喜班历史上承班、领班、掌班人作一大致勾勒：

嘉庆年间王锦泉一度为班主。^④嘉庆八年《日下看花记》“翠林条”知姓王，名锦泉、翠林，字秀峰，年二十岁，安徽怀宁县山桥镇人。春台部，前在庆喜部。昆乱俱谙，跌扑便捷，工小调，能吴语。丰神俊逸，善画墨兰，性甘淡薄。所演有《断桥》（小青）、《荡湖船》、《军门产子》等，诗集《兰秋小咏》梓而行。嘉庆十一年《众香国》又录春台部王翠林。^⑤按年龄及所属班社，他应在嘉庆中后期为四喜班主。

道光中叶据种芝山馆主人道光十八年《花天尘梦录》记班主为叶老四^⑥。道光十六年《长安看花记》“钱双寿”条知：叶老四主营韩家潭三和堂，太湖人，其弟子有皖人丁春喜、钱双寿等，应为徽班老宿。^⑦据许九野《梨园佚闻》云：“‘梅胖子’，名巧玲，字慧仙，扬州人。（即兰芳之祖）其师为罗巧福，（百岁之父，唱青衣，与二奎重整四喜部者。）”^⑧咸丰五年《法婴秘笈》云“罗巧福，字兰仙，顺天人，年二十岁，醇和堂。”^⑨又同治十二年《菊部群英》载“醇和主人罗巧福，号美仙，本京人，原籍苏州，乙未十二月生。前隶四喜部，唱旦。”^⑩张二奎在道光二十五年《都门纪略》中列四喜班首席老生，咸丰五年另立双奎班。咸丰五年罗仍在四喜部，说二人重整四喜部，按年龄及艺术威望，应在道咸之交。而光绪二年《怀芳记》回忆庚子（道光十三年）至癸丑（咸丰三年）事云：

①《哭庵赏菊诗》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第768页，中国戏剧出版社，1988年版。

②参照么书仪：《晚清戏曲的变革》，第412页附录二的街道图，人民文学出版社，2006年版。

③《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第351页，中国戏剧出版社，1988年版。

④王芷章：《中国京剧编年史》，第705页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第64、1018页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥王芷章：《中国京剧编年史》，第157页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第311页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第844页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑨张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第406页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑩张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第490页，中国戏剧出版社，1988年版。

“沈宝珠，字蕊仙，……予识宝珠，已掌四喜部矣，清气犹昔。”^①又《菊部群英》记联星堂少主人小宝：“正名振基，号燕香。壬子二月十八日生。……前四喜名旦沈宝珠之子。”^②同治六年《明镜续录》云：“联星沈振基，字燕香，吴人宝珠之子也。……初宝珠以色艺擅盛名，早歿。燕时仅七龄耳。”^③故沈宝珠应卒于咸丰八年左右。而《法婴秘笈》序中写道：“至于品列名流，年过弱冠。流莺啼倦，或志遂以还乡，雏凤声清，早情同于退院。……虽联星之珠光耀采，崑山之玉树临风，概不搜罗。”^④《菊部群英》又叙联星主人沈阿寿云“号召仙，苏州人。辛丑（1841）九月生。唱旦，兼昆乱。出生本堂。前四喜名旦沈宝珠之胞弟。”^⑤故知《法婴秘笈》说的是沈宝珠是时为联星堂主人，虽技艺不凡，风姿明秀，但年过20岁，事业有成，不符作者选花的体例故不入选。而当时罗巧福只二十岁，故沈宝珠应长于罗。照十八岁生子，他至迟生于道光十四年左右。卒时仅二十五岁左右，实属可惜。又据种芝山馆主人道光二十五年《凤城花史续编》云三庆班沈宝珠“苏州人，福云堂弟子，演《诱别》、《独占》、《跪池》、《赠剑》、《上坟》、《后亲》、《说亲》、《回话》、《风筝误》、《奇双会》皆佳。……道光二十四年出师，自立联星堂于寒家潭。”^⑥从上推论，我们可知：沈宝珠从三庆转入四喜成为班主，早不过道光二十五年，迟不晚于咸丰三年，20岁左右。继张二奎、罗巧福于道光末期，至咸丰八年左右负责四喜班事务。

咸丰末至同治中叶，袁双喜和张发祥掌班。从同治二年报庙花名册上可以看出。^⑦另王芷章先生查定升平署档案为咸丰十年六月文宗万寿传唤外班进内演出的谕示更能说明情况：“堂交堂郎中谕：著传升平署狄达，传精忠庙会首，并三庆班、四喜班、双奎班掌班程椿、袁双喜、张发祥，务于本月二十五日准卯刻到园，各堂有紧要交派事件，万勿迟误。此交”^⑧，《怀芳记》云：“袁双喜，字听泉，苏州人。所居曰倚树堂。性和柔，吐属可人意。……弟子增福，号杏卿。出师居倚云堂。”^⑨

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第586页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第489页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第428页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第405页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第489页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥王芷章：《中国京剧编年史》，第553页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑦王芷章：《中国京剧编年史》，第290页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑧中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第520页，北京出版社，1985年版。

⑨张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第587页，中国戏剧出版社，1988年版。

同治中后期至光绪八年，四喜班主为梅巧玲，同时有郑秀兰、李艳依、余紫云、杨桂云等人分掌班务。《燕都名伶传》“陈德霖”条云：“清恭亲王集巨资，招名伶周阿长，徐阿妮，杜阿五，陈寿彭，陈寿图等，组全福科班，……后恭亲王以事获罪，全福班因之瓦解。其年，梅巧玲遍邀全福旧人，重整旧班，易其名曰‘四喜’。”^①又据《京剧谈往录》陈志明回忆其祖陈德霖云其祖十二岁（1873年）先入恭王府，同治十二年七月报庙成立的全福昆腔班习花旦，艺名陈金翠，与钱金福同科。年底报散后入三庆班。^②故知至迟同治十二年梅巧玲已为四喜班班主，时年31岁。光绪三年的报庙花名册就写道四喜班领班人梅巧玲。至光绪八年梅逝世为止。光绪十二年《鞠台集秀录》中提到其它几位梅巧玲主班时的分掌班务者：青馥主人郑秀兰，字素香，苏州人。前掌四喜班务，唱青衫。常演《彩楼配》（王宝钏）、《击掌》、《探窑》、《跑坂》、《回龙鸽》（俱同上并为代战公主）《打金枝》（正宫、升平公主）、《祭江》（孙夫人）、《雁门关》（碧莲公主）、《芦花河》（樊梨花）、《一捧雪》（雪艳）、《贵寿图》（织女）、《乘龙会》（舜华公主）。^③同治十二年《菊部群英》记春馥主人郑秀兰道光二十八年（1849年）十月十六日生。管四喜部、唱青衫、善饮、工管弦。本师元春李桂芳，录29种剧目。^④《怀芳记》叙同治十年至光绪二年事云“郑秀兰年既长，遂创阜成部。”^⑤其年龄与梅相近，约同治中叶至光绪初充掌班人；嘉颖主人李艳依，名德华，顺天人。前掌四喜部。唱小生兼昆乱，录其《游园惊梦》（柳梦梅）、《醉归》（秦钟）等11种剧目。^⑥《菊部群英》记嘉颖主人李艳依咸丰元年九月初九日生。善弹琴、吹笛、奕画，出嘉荫。并录其剧目16种。^⑦据上可知其应于光绪初至八年分掌班务；胜春主人余紫云，字艳芬，湖北罗田人。前掌四喜部，唱青衫。录其剧目《彩楼配》（王宝钏）等15种。《菊部群英》梅巧玲景和堂名下：紫云咸丰五年七月初七日生，隶四喜善弹琵琶，并录其剧目26种。《梨园旧话》称：“余伶先演花旦剧，后演青衫，嗓音柔脆，玉润

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1198页，中国戏剧出版社，1988年版。

②中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第143—144页，北京出版社，1985年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第629页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第49页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第593页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第632页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第493页，中国戏剧出版社，1988年版。

珠圆，其唱工固臻妙境。至不专属青衫之剧。台步之精工，一时无两。”^①作为胡喜禄后副界青衣当以余紫云、时小福领袖群伦，在行当的创新上作出了大胆可贵的尝试，为花衫行的确立作出了铺奠之功。其掌班务应与李艳依同时左右；德春主人杨桂云，字朵仙，顺天人。前掌四喜部，唱花旦。录其剧目《十二红》（周屠妻）等20种。^②《菊部群英》记：德春堂杨桂庆名下“贵云”云咸丰十一年生，同治十二年出台，录其剧目17种。^③《梨园旧话》云：“杨桂云为德春堂弟子，后为堂主杨之义子。……初仅演花旦小戏……已有声华发露，与其他出台弟子不同。二三年后，即演重头戏……后即不专属花旦。”^④见其艺进于技。其掌班务应与李、余同时。

光绪八年，文瑞图从梅巧玲手中接办四喜班为承班人，由小时福任班主，掌班务。《鞠台集秀录》云：“绮春主人时小福，名庆，字琴香，一字赞卿，小名阿庆，苏州人。掌四喜部，唱旦，兼昆弋，并唱小生。”录其剧目《小宴》（杨贵妃）等20种。^⑤《菊部群英》记其道光十六年九月初九出生，善饮奕，本师清馥徐阿福。并录其剧目26种。^⑥卒于庚子。光绪十二年入升平署并充任精忠庙首。在任期间，四喜班邀来孙菊仙、谭鑫培唱大轴，一时人才兴旺，声誉重新，业绩蒸蒸日上。又据《皖优谱》引《近六十年故都梨园之变迁》云：“清光绪九年报庙花名单，四喜班领班姚增禄，小生。”^⑦姚生于道光二十年，为安徽亳州人，父姚老红、兄姚阿奔均在四喜班有名声。初入嵩祝习小生，同治二年入四喜，光绪九年列小生首选，文武昆乱能戏颇多；后入富连成任教习。

光绪十七年至十九年：承班人：陈德甫；领班人：汪立钟（净）；光绪十九年承班人：熊连喜（老旦）、张胜奎、高得禄；领班人：胡德仲，杨荫堂，冯金福。至庚子散班无大变动。宣统元年至二年，承班人：张淇林（著名武生兼老生）、靳德铭；领班人：王长林，崔德春，宋德禄。

3、角色：

角色是组班的核心内容，能否约齐各路（头、二、三路）好角搭配是一个戏

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第825页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第643页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第424页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第826页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第629页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第491—492页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦程寅生：《皖优谱》，第39页，世界书局，民国二十八年版。

班运营之艺术上成败关键。前列四喜班演员时已将生、旦、净、五行作一概列。此外，专有应付武戏对打的武行，一般为武戏中的兵卒（苗子）和将帅（座子），同治十一年记有四喜武行杨桂小等8人，光绪十九年有王槐卿、沈易成等30人；武戏等翻筋斗营造热烈场面的称“斛斗人”，光绪十九年有李金山等10人；流行俗称跑龙套，光绪九年有冯金福等8人。场面即乐队伴奏人员，又叫“随手”。锣鼓等打击乐器称“武场”，琴笛等管弦乐器称“文场”。正是有他们，我们才会享受到那铿锵顿挫、悠扬悦耳的阵阵锣鼓、声声丝竹。场面起初为班中公有，谭鑫培始名角多自置私人场面琴师、鼓师。名角挑班制后名角更是有固定的琴师和鼓师。《中国京剧史》第十五章《乐师》为我们提供了四喜班历史上几位名乐师^①：王晓韶，字芝山，皖人，名世贵，人称王四，咸同时期四喜名笛手，当时流行“鼓刘、笛王、喇叭张”之说，笛王即其人；李春泉，人称李四，工胡琴，为梅巧玲掌班时骨干琴师；田兴旺，咸同时名笛师；沈宝钧又名立成，人称沈大，著名鼓师，光绪初搭四喜，五年入升平署受光绪赏识；梅雨田，梅巧玲长子，光绪八九年间曾在四喜司琴，为光绪时琴师“四大名家”之一。据王芷章先生《中国京剧编年史》可知其它部分乐师：同治二年：唐茂堃，何松泉，陆庆林，戴锦江（笛），吴开泰、张增禄、孙涌泉、孙星南、张贵福、唐保海（大锣，唐阿招之子）、冯春元、方长庚。同治十一年：杨玉福、李春林、吴明儿、何九等10人；光绪三年：贾瑞祥、陆昌立（笛）；光绪九年：孙佐臣、耿二力（胡琴）、徐桂明；光绪十七年：谢双寿、董凤年；光绪十九年：李春元、耿永禄等20人（以上分别见王芷章《中国京剧年史》第290、361、451、531、620页）。

（二）科班

戏班的发展，需要不断有新鲜血液的补充和后续伶人的接替，而培养新人的方式有多种：戏班中带徒学艺；专门的科班；私宅学艺；名伶私寓学艺；票房等。其中科班是较正规和重要的人才培养基地，三庆班、双奎班就附有小科班，光绪三十年成立的喜连成是中国近代戏曲史上最有影响力的科班，培养了大批优秀人才。四喜班历史上有没有附设科班就目前所见材料还未见，故不妄论。我们发现四喜班所属大批堂子在后继伶人培养方面起到了重要的科班作用。《晚清戏曲的变革》一书据《道咸以来梨园系年小录》所录道咸同光四朝215位伶人作的“出

^①北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第581—585页，中国戏剧出版社，2000年版。

身”统计中显示：科班出身 34 人，票房出身 8 人，私家出身 13 人，出身不详 21 人，而堂子出身占 139 人多。这 139 人中三庆占 24 人，春台占 14 人，和春 1 人，四喜却占 57 人之多，还不包括同时隶四喜与它班的人 22 人！^①在前论四喜班演剧活动中我们已知道其所属堂名众多，歌郎营业经营的十分成功，尽管作为娱乐的功能是堂子的一个基本服务性质，但色艺双绝，还是多数顾客的愿望和要求，毕竟这是一种演出方式，这要求堂子发挥其科班的职能。么书仪女史论及咸同以来堂子功能和性质转变时道：“这些堂子的新一代业主，更加注重歌郎舞台演艺的提高。由于当时的剧坛上有前后‘三鼎甲’领衔主演，舞台艺术呈现出空前的登峰造极的发展，顾客对名伶有更高的艺术欣赏和选择，连带对歌郎的要求也有了变化。从同治十二年《菊部群英》记载的各个堂子的主人、歌郎所擅长剧目来看，与道光年间已经不大相同。……可见堂子作为科班的职能，已经开始上升。”^②私寓作为科班的功能晚清人也有认识：“梨园出身，有科班，有私坊。私坊者私立教坊，亦梨园中人自立堂名，广蓄弟子，教以戏曲，与科班无别。”^③

名伶私寓授艺，在招收童伶前进行一个挑选考试：观察儿童的外貌形体等健康方面以及让他们试唱或发几个音来测试他们的艺术模仿和感悟能力。认为是可造之材才被选入。^④儿童家长与堂子主人（师傅老板）订立一份“契约”（俗称“写字”）讲明双方自愿，习艺期限几年，待遇如何，生死病症如何处置，并写上立关书人、中保人并画押。带有卖身性质！“京师伶人，辄购七八龄贫童，纳为弟子，教以歌舞。身价之巨者，仅钱十缗。契成，于墨笔划一黑线于上，谓为一道河。十年以内，生死存亡，不许父母过问。”^⑤

学徒入寓后，师傅会据其资质和兴趣划分其习艺大致方向：“善材授徒，亦视其性之所近。如纯正明艳者宜旦，淡雅雄健者宜生，狡黠者宜贴、宜丑，顽蠢者宜净、宜末。习与性成，不可勉强。”^⑥学习中随时调整。学艺有一个由基础而渐进的过程：“童伶学戏，谓之作科。……当就傅时，鸡鸣而起喊噪后，日中归室，对本读剧，谓之念词。夜卧就湿，特令发疥，痒辄不寐，期于熟记，谓之

①参见么书仪：《晚清戏曲的变革》，第 193、196 页，人民文学出版社，2006 年版。

②参见么书仪：《晚清戏曲的变革》，第 184—185 页，人民文学出版社，2006 年版。

③《旧剧丛谈》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第 864 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

④参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第 38 页，北京出版社，1985 年版。

⑤徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第 5102 页，中华书局，1986 年版。

⑥《侧帽余谭》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第 602—603 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

背词。初学调成，琴师就和，谓之上絃。闭门教演，师弟相效，禁人窥视，凡一颦笑，一行动，皆按节照式为之，稍有不似，鞭箠立下，谓之排身段。”^①王芷章先生《清升平署志略》第四章《分制》中考查宫内内学习艺情况时颇详，可资参照。经过一段时间学艺，必须参加正式的演出。科班这方面不存在问题，而私寓学徒须搭班上台试演，且得交给班社一定费用。“子弟教成歌舞，将出应客。先输钱于菊部，按节出费，谓之搭班。搭班之首日，例演剧敬神，且以动座客。”^②费用称“起闹”。实习时行头道具得自备：“搭班之前，歌扇舞衫预为自制。”^③一般习艺为十年，后离师自立称“出师”。

四喜班私寓出身人才较多，一方面是其所属堂名众多的条件优势；其次习艺的条件私寓较科班等为优越，内行业主舍得花钱投入追求高回报，《长安看花记》记汪寡妇“蓄弟子，不惜重资聘师，教歌舞。衣轻煖，饮甘肥。视他人费倍蓰。”^④虽然练功较苦，四喜部姚宝香就诉道：“每一曲成，不知费多少心力，挨几许夏楚。人弟见我辈赚人之易，而不知学歌舞之难也。”^⑤但这是私寓出人才快和多的一个原因；再次，入堂学艺，带有卖身性质，但对穷苦人家来说暂时有了一笔度过难关的费用，而在孩童习艺有成，将来也会有一个不错的就业前景。特别是在四喜班这样大班下属的私寓习艺，极有可能进入四大徽班奏艺。而事实说明像梅巧玲景和堂、时小福绮春堂的众多弟子都进入了四喜班，成为倾名一时的人物。

（三）班规

为维持正常的班社运转秩序，徽班在向京班的嬗变中继承并发展了一套规约、习俗、禁忌在内的班规。

《中国戏曲志·安徽卷》在论述演剧习俗时，提供了包括徽班的十大班规，四喜班的发展过程中也应有借鉴：一、尊师爱徒，一师百师，一徒百徒。一经拜师即为班中视为共有的徒弟。二、自己无师，不能带徒。三、不准忘师卖道，欺师灭祖（指不得与师娘，师嫂，师妹有私情）。四、不准赌博调戏妇女。五、不准偷窃扒拿。六、不准夜不归宿。七、不准私自带人住进班社的公共宿舍，不准

①徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5102页，中华书局，1986年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第602页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第602页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第320页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第603页，中国戏剧出版社，1988年版。

跑“整洋盘”（指不准向外班人骗吃骗喝，骗取财务）。八、不准折班打瓜叽（指见异思迁，搭班拆台）。九、不准私结干亲。十、演员合同满期后，班社如欲继续留用，在未订立合同前箱主需提供伙食。违犯以上条款者，轻者跪公堂重者由锅师傅（饮事人员）打扁担；严惩者罚除六根（轻者破相，重者挑断脚跟筋）。^①喜（富）连成科班的诸种演出规约和禁忌，可作为徽班向京剧班社嬗变后的参考，详述不易，节录如下：演出时：临场推诿，革除。临时告假，同上，或缓留；临时误场，责罚。无事串班，责罚。歇哑巴工，责罚。扮戏耍笑，责罚。台上翻场，责罚。当场阴人，责罚。混乱冒场，责罚。后台座位有序：管事人坐账桌；催场人、上下场坐后场的旗包箱；生行坐二衣箱；贴行坐大衣箱；净行坐盔头箱；未行坐靴包箱；武行上下手坐把子箱；丑行座位不分。神鬼戏中生未扮加官，净丑扮财神、魁星，武行扮雷公。上下手穿动物皮形。后台禁忌：禁上妇女上场或入后台；财神加官面具不得仰放；禁止掀帘外窥；鼓师坐九龙口；青龙刀、开门刀不能擅动；丑角未开面他角不得抹彩；禁止后台撑伞，禁言、梦更等字；角色装扮好不得随便耍闹。^{②③}这些规约、禁忌，看似有浓厚迷信色彩，但其中也不无潜在的为追求演剧顺利进行的合理性：丑角可以先开面上彩，因为其面部上装面积小，色彩单一，伶人称豆腐块，上装后可以让给净、花面这些重彩繁琐的勾脸以时间，且不致再次洗笔；九龙口是鼓师的位置，为乐队指挥性人物，不能擅响；角色上装后应酝酿情境，融入角色，以待上演，故不能言语耍笑；座位不得乱坐，是为上装出场秩序更好。

另外，受徽班昆班影响，向京班嬗变的四喜班社发展存在许多演出习俗：如开戏前的散出戏帽子、跳加官、祭台、祭祖师、戏子会、九皇令、年终封箱仪式等等。

二、外部所受管理规制

四喜班作为一个社会活动单位，在参与社会生活时，需要遵从其主管部门和行业组织的规制和管理。我们可以从精忠庙、梨园馆；管理精忠庙事务衙门、升平署；禁戏、传差等方面加以认识：

（一）梨园馆、精忠庙

^①中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·安徽卷》第545页，中国ISBN中心，1993年版。

^②参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第36—38页，北京出版社，1985年版。

^③北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第146—147页，中国戏剧出版社，2000年版。

传统社会中戏曲艺人地位低下卑贱，被称为娼优乐户。不准与良籍通婚，不准参加科考，穿着乘骑均有规定，使其人格和艺术得不到应有的尊重。随着晚明思想解放思潮和文人传奇戏曲的高潮出现，有识之士对戏曲及伶人的社会地位进行了辩护和重新确立：出现诸如“读书即是看戏，看戏即是读书。”“别通一窠于灵明之境。”“勿云戏剧微，激义足吾师。”^①对戏曲的社会作用给以正确评价。而汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》和清初桃渡学者《磨尘鉴》剧本，更是为戏曲和伶人的社会地位大声正名：“戏乃乾坤教化之本，将已往之事，搬演场中，演出忠孝节义，悲欢离合，令文俗共赏，知往古兴废之大义，是名戏。”^②在这些启蒙思想的激发下，伶人开始组织自己的行业团体积极开展活动，争取社会地位。伶界通过祭祀某种神祇，形成共同信仰，一来为祈福禳灾，二来更表明自己这种行业渊源有自，获得社会地位的认同。戏曲界俗称梨园行，其行会组织叫梨园行会（公会），修建梨园馆，祭祀老郎神。张次溪《北京梨园金石文字录》之“重修天喜宫祖师像碑记”及“重修喜神殿碑序”等条^③可知北京梨园行行会组织梨园馆明末清初已成立，最初置于祭祀岳飞的崇文门外的东珠市口精忠庙内喜神圣殿，祭祀喜神祖师爷。据《燕归来簪随笔》“梨园馆”条又可知后来梨园馆一度改设在前门外西珠口粮食店南惠济祠内，同治中叶程长庚复组织梨园公所于正阳门外五道庙中间路西，至光绪九、十年间，仍设在惠济祠中。民初鼎革，谭鑫培、田际云等重新组织梨园行会性质机构“正乐育化会”于正阳门外精忠庙中。民国十年春，梅兰芳等发起，以九千金购得王蕙芳樱桃斜街中间路西旧宅一所，改建梨园新馆。以上为梨园馆大致沿革。^④

由于梨园行会设在精忠庙内，精忠庙实际上就成为梨园公会的代称，是戏曲艺人群众性行业组织，同时也是半官方的行政管理机构。其执事人称“会首”又叫“庙首”，由群众公选报管理精忠庙事务衙门批准方可上任。据《北京梨园金石文字录》^⑤和景孤血先生《精忠庙首琐议》^⑥等材料可知先后任精忠庙首的有：邹致善、李口文、口口桂、孙国毅、口芝贵、郭凤山、王汉翔、贯义亲、冯文彬、

①赵山林：《安徽明清曲论选》，第47、50、53页，黄山书社，1987年版。

②张发颖：《中国戏班史》，第356页，学苑出版社，2003年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第914、922页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1213、1214页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第912—922页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第524—255页，北京出版社，1985年版。

田大汉、郭明、高朗亭、胡大成、潘艺亭、陈士云、霍玉德、韩永立、殷采芝、池宝财、李三元、张二奎、程长庚、张子久、刘赶三、徐小香、杨月楼、王九龄、俞菊笙、谭鑫培、时小福、余玉琴、田际云等（“口”代表缺字）。其中张二奎、王九龄、时小福为四喜班杰出代表。据王芷章先生《清朝管理戏曲的衙门和梨园公会戏班、戏园的关系》一文可知庙首的职责是一方面传办上边的差务：传达和执行内务府晓諭告示，政令，传唤外边伶人戏班入内演剧当差，开具证件。班社组建、报散时在领班人花名册上加具甘结一份说明本班无来历不明人，无旗人，无另班人员等上报内务府批准方可挂牌或解散；另一方面讲庙，研究梨园界内部事务，设公桌处理纠纷，组织活动。^①“其人遇有事，同赴精忠庙申诉，听庙首处分。赏罚重轻，仍取决于公议。”^②梨园馆精忠庙领导组织的活动很多，早在雍正十年就组织设义塚，使伶人老有所托，并立碑记，后历有组织翻修喜神庙的记录等。^③

（二）管理精忠庙事务衙门、升平署

管理精忠庙事务衙门是精忠庙、梨园行会，及在京的戏班、戏园的主管部门，属内务府，是教坊司的后身。它实际上为内务府的所辖司监之一。它的组织机构是设郎中一员主其事，下有笔贴式辅助人员十余人，规模不算大，其协理部门有都察院、步军统领、顺天府、慎刑司等。它和升平署间关系密切，一个是行政领导部门；一个是演出单位，两者不可分割。^④据《喜（富）连成科班的始末》一文称，民国初年戏班改由警察厅行政科管理；日伪时期，主管部门有警察厅行政科、特务科和社会局三个部门；日本投降以后建国前，北京剧场班社由国民党警察局行政科主管。^⑤

（三）传差、禁戏

由于乐籍制度的存在，内廷和一些府司衙门可以传唤戏剧艺人或戏班入内演剧，叫唤官身或承应。南戏的《宦门子弟错立身》中就有描写。清代称传差。当时北京戏班，官中、王府、御史衙门、步军统领、内务府皆可传唤演剧。传差赏

①参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第517页，北京出版社，1985年版。

②徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5028页，中华书局，1986年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第911页，中国戏剧出版社，1988年版。

④参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第516—520页，北京出版社，1985年版。

⑤参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第53—55页，北京出版社，1985年版。

赐一般较优。“清廷外班伶工进内演剧，谓之‘传差’，由内务府管理其事。凡名角皆赐俸，当值赏赉有差。鑫培俸视六品秩，每次赐金四十两，恩遇最优。民初，公府亦循例传差。”^①传外边人伶人或整班戏进宫，先由升平署派专人到戏园戏班进行挑选和艺术审定，戏园为他们在下场门包厢留专坐。然后交管理精忠庙事务衙门办理手续，但事先由精忠庙首点名传唤艺人、戏班相关负责人，并开具证件，才可到升平署报到演出。^②段光清《镜湖自撰年谱》“咸丰八年”条载宁波提军阿灵保吩咐城外两徽班进内赴署演戏，^③《郎潜纪闻四笔》引《水窗春呓》云河工首厅唤艺人进厅演剧之奢侈，^④只不过这些宫庭之外传唤演剧的程序不详。

有清一代，历朝均有不少戏曲方面的干禁律令，对戏班的正常运转发展产生了极大冲击。王利器先生《元明清三代禁毁小说戏曲史料》载列颇备，大致有：禁止旗人学唱演剧；八旗官兵不准入园观剧；京师内城不得开设戏园；严禁官员挟优饮酒、蓄养优伶；严禁女戏演出；严禁太监入园观剧演戏；查禁夜戏；查禁特定戏曲剧本和声腔；禁止演淫靡斗狠及事涉圣贤帝后之事等。此类禁令实贴戏园，为各班均遵守者不少。王利器先生认为统治者发布禁令，自己却享受着戏曲带来的娱乐！统治阶级看中了劳动人民从生活实践中积累的如何生活的丰富经验，霸占了去，教育他们自己的皇子皇孙……这是反动透顶的愚民政策。^⑤从阶级论的角度指出禁戏的实质。陈芳女史《乾隆时期北京剧坛研究》一书认为各种戏曲禁令“不外基于两种考量：一是政治，二是风俗。故高宗种种干禁戏曲之举措，莫不从严满汉之防，或移风易俗之立场出发。”^⑥此外每逢国丧，斋戒忌辰，戏班戏园停演，以致许多班社一散不复，演员收入断除，苦不堪言。对戏曲艺术的发展影响甚坏。

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第868页，中国戏剧出版社，1988年版。

②参见中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第501页，北京出版社，1985年版。

③（清）段光清撰：《镜湖自撰年谱》，第129页，中华书局，1960年版。

④（清）陈康祺著；褚家伟，张文玲整理：《郎潜纪闻四笔》，第113页，中华书局，1990年版。

⑤王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第4页，作家出版社，1958年版。

⑥陈芳：《乾隆时期北京剧坛研究》，第139页，文化艺术出版社，2001年版。

第四章 四喜班戏曲史上之地位与意义

第一节 但开风气亦为先——晚清戏曲变革之推行者

封建帝国的车轮驶入晚清已锈迹斑斑，康乾还称盛世，自诩天朝上国，但这也只是大厦将倾前的回光返照。嘉、道以还，国内矛盾日趋激化，土地兼并，天灾频年，民变不断。白莲教起义转展数省，林清率教众攻入紫禁城，更有太平天国横亘十数年。而道光、咸丰时期遭遇二次鸦片战争的打击，沦为半殖民地半封建社会。国门洞开，资本主义生活方式涌入中华，欧风美雨终唤醒老大帝国。西学东渐、洋务运动、同治中兴等一次次真实或虚幻的富民强国梦想在列强割地赔款、帝后反目的打击下终成泡影。辛亥革命一声枪响，结束了由清王朝书写尾声的漫长封建时代。世纪末的图景，正如黎明前的黑暗，注定这是一段多变、动荡、飘摇、挣扎、阵痛的不安岁月！

一、戏界变革

每个时代总有它特定的文化思潮相应，承续晚明理性回归、救世忧民思潮的余续，清初兴起一股强健的实学思潮。以黄宗羲、顾炎武为代表的大批启蒙思想的先驱者奋笔疾书，力倡改革时弊、改造社会，形成一波强大的进步思想潮流，这种思潮于有清一代几经沉浮影响深远。清末各种矛盾激化、民族危机至深，面对如此严峻局势，晚清的进步戏曲艺人以改革为武器，以戏剧为舞台，力图唤醒民众，救亡图强，捍卫国家。^①加之资本主义的介入兴起对古老农业文明秩序产生重大冲击，人心思变。以维新变法为代表，透露出自上层的强烈除旧布新愿望。不满足于体制内的修补，诗界革命、小说界革命等文艺思潮更是振聩人心。戏剧作为传统社会中的“小道、末技”在这种大环境下发生翻天巨变！

（一）一方面从事戏曲演剧艺人的社会、经济地位发生了显著变化

清初雍正朝消除乐户籍的限制，上层对优人的态度已有极大改变。道光因为伶人苑长清与宗兄惇亲王发生矛盾和不快，但流放后马上又召回演戏！^②尤其咸

^①参见王政尧：《清代戏剧文化史论》，第60页，北京大学出版社，2005年版。

^②参见王芷章：《清升平署志略》，第31页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年版。

丰以还，内廷供奉艺人受到俸银和赏赐的优待，俨然成为当时娱乐界的明星，身价倍增。清代各朝对戏曲的律令和执行情况也发生了松动，乾嘉时期一再严禁，旗人照旧入园观剧，禁而不止。道光十八年文士的笔记中甚至出现这样的批评：

“治国之道，第一要务在安顿穷人。……胡公文伯为苏藩，禁开戏馆，怨声载道。金闾商贾云集，宴会无时，戏馆酒馆凡数十处，每日演剧养活小民不下数万人。此原非犯法事。禁之何益于治。……一旦令其改业，则必至流为游棍，为乞丐，为盗贼，穷无底矣！不如听之。”^①同光以后禁令虽不断，但也可看出统治者力不从心。更何况他们嗜剧成风。《燕兰小谱》载刘桂林曾冒北籍参加考试，继闻

浙东某县佐延入幕中书启。^②嘉庆年间“有旦色某郎，入资为县令。曾官吾郡。后为巡抚颜公以‘流品卑污’参革遣戍，然已甚于刘桂林之冒北籍考试矣。”^③这显然是对伶人不准参加科考改变身世的大胆挑战！《异伶传》中简三更是督促子嗣用心举业，改换门庭：“三有儿寝长，独礼师习为儒，儿或观剧词，则痛扶骂曰：‘王公子弟无食贫，乃求剧为乐，汝何人，乃事此耶！’”^④程长庚和徐小

香的子嗣则成地改变了命运：“程长庚的孙子尊尧以井上红梅的《中国风俗》中所谓‘入仕途官至中书，受李鸿章知遇，民国为外交部参事，通四国语言。’”^⑤

“徐小香的儿子却不以演剧为职业了，在前清时候就捐了一个武职。”^⑥在良贱通婚方面也有人敢破其大防，同治十二年杨月楼就因与韦氏女的私情而大造风波成为轰动一时的“杨月楼诱拐案”。申报和通文馆新报甚至英报等媒体连续发布相关案件进展报道，关注事态。^⑦伶人对婚姻的禁锢进行了大胆的怀疑和否定。

《梦华琐簿》云：“闻昔年伶人出入皆轩车骏马，檐帷穴晶，引马前导，几与京官车骑无辨。”^⑧民初名伶王蕙芳为袁二少寒云所赏，“终日坐汽车请客，游颐和园，日费数十金或百金。”^⑨《嘯亭杂录》卷四“油绿衣”条说伶人还有点引领服饰风潮的意味：“雍正中行油绿服，无王公贵贱皆著之。后纯皇帝恶其黻淡，相戒不服，余少时犹及见之，乃近年优人伶辈盛行，至于褻衣，无不用之……亦

①(清)钱泳撰；张伟校点：《履园丛话》，第26页，中华书局，1979年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第38页，中国戏剧出版社，1988年版。

③《金台残泪记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第243页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第726页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤参见么书仪：《晚清戏曲的变革》，第297页，人民文学出版社，2006年版。

⑥参见么书仪：《晚清戏曲的变革》，第297—299页，人民文学出版社，2006年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第369页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第784页，中国戏剧出版社，1988年版。

一时风气使然。”^①由于向戏份制发展，伶人收入差距拉大，但技艺优异的名伶收入可观：“当同治至光绪初年，鑫培的戏份，仅当十钱四吊至八吊，……到光绪中叶，增加到二十四吊或四十吊，到庚子则增加到七十吊或一百吊，后来又由一百吊增至二百吊。到光绪末与宣统初年，就增至二百吊以上……”^②。至于堂会和传差收入更是可观。

这种种变化使伶人敢于以正常平民的身份心理去争取自己的利益和平等地位，做出种种勇敢甚至十分大胆的举措！《金台残泪记》云：“嘉庆间，御史某车过大栅栏，路雍不前。见美少年成群，疑为旦色。叱之。群怒，毁其车。今大栅栏，诸伶之车遍道，几不可行。”^③在自己的行会组织下开展集体活动“三月十八日，诸旦色赛会迎神，曰‘相公会’。”^④并且于光绪十五年七月在四喜班主文瑞图的领导下进行了清代戏班史上第一次行业胜利大罢工！^⑤《世载堂杂忆》记载了光绪二十五年武昌的“假光绪案”，更是震惊朝野：大内旗籍伶人崇福伙同守库太监，盗得印信物件，招摇撞骗数省，实属对圣尊万岁的公然嘲谑和消解！^⑥

（二）就戏曲艺术本身而言，也可说是发生了大变革

在运行模式上，得益于商品经济和资本主义的竞争意识，茶园等演剧形式已然使戏曲成为大众娱乐消费的文化商品，这里从徽班京尤其得益于徽商的运营意识。花钱买票入场看戏，成为一种大众日常的经常性消费活动：“典到无衣兴未衰，三分九扣借将来。可怜短票都花尽，暂向今霄漂一回。”^⑦可见铁杆戏迷形状。“当十青铜八百金，付来观剧也怡然。恨他有意相欺哄，牌上偏书小制钱。”^⑧虽有抱怨，但也乐在其中。“至清康乾间，京师始建戏馆，……后此始分班公演，以娱齐民，不徒为贵族私蓄自娱之具矣。”^⑨酒馆、戏园遍布外城，观剧群体增多，举凡贵胄宗亲，文人士夫，商贾举子，引车卖浆者，都加入观剧的行列。享受争奇斗艳的声声丝竹、悦耳箏琶。或寻找人生的寄托和记忆或消解积悱的情愫。在声腔的流变上，徐珂《清稗类钞》有一总结：“国初最尚昆剧，嘉庆时犹

①(清)昭槎著；何英芳点校：《啸亭杂录续录》，第483页，中华书局，1980年版。

②么书仪：《晚清戏曲的变革》，第302页，人民文学出版社，2006年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第250页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第251页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张发颖：《中国戏班史》，第371页，学苑出版社，2003年版。

⑥刘禺生撰；钱实甫点校：《世载堂杂忆》，第66—68页，中华书局，1960年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1173页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第页1175，中国戏剧出版社，1988年版。

⑨张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第页1186，中国戏剧出版社，1988年版。

然。后乃盛行弋腔，即俗呼高腔。其于昆曲，仍其词句，变其音声耳。京师内城尤尚之，谓之得胜歌。相传国初出征凯旋，军士于马上歌之以代凯旋，故于请清兵等剧，尤善演出。道光末，忽盛行皮黄腔，其声较之弋腔为高而急，词语鄙俚，无复昆弋之雅。初唱者，名正宫调，声尚高亢。同治时又变为二六板，则繁音促节矣。光绪初忽尚秦腔，其声腔至急而繁，有如悲泣，闻者生哀，然有戏癖者皆好之，竟难以口舌争也。昆弋诸腔，已无演者，即偶演，亦听者寥寥矣。”^①大致可以反映有清一代声腔流变的轨迹。徽班进京后发挥自身原有的开放性复合性优势特点，化合消涨兄弟剧种声腔优长，丰富自我体系。嘉庆八年《日下看花记》就有“迩来徽部迭兴，踵事增华，人浮于剧，联络五方之音合为一致，舞衣歌扇，风调又非三十年前矣。”^②京秦艺人纷纷投入徽班相融相交。道光十年左右的汉调进京徽汉进一步合流于京师戏曲舞台，突出板腔体皮黄声腔板戏，从而逐渐孕育形成并发展着新一代皮黄剧——京剧。剧目从小戏折戏发展到大戏本戏，数量也大为增加。语言上遵守中州韵并结合湖广韵，形成京白、韵白。嘉庆十四年《都剧赋》中已有这样的记录：“乃有南国优贩，妙选子弟，首工京话，语柔声脆。”^③剧本反映的生活内容多贴近京都生活，京化，演出的三轴子规制规范、定型，演出的场所、时间及表演的角色行当、舞台美术进一步程式化。同光时期，徽班向京班的嬗变大致完成，流派纷呈，京朝、海派竞美，艺术各方面趋成熟。到了清末民初汪笑侬等人创编新剧和时装戏，发挥戏剧形式的战斗作用，作出了旧戏革新的初步尝试。

二、四喜新变

四喜班顺应时代大潮，虽有一时挫折，但一直在不断调整和新变。一方面它不保守自闭，主动进行大量的多形式的交流活动，把自己联织进戏剧环境的脉络网系之中，另一方面积极进行了众多具体的各项创新活动。从中我们可以勾勒出四喜班走过的一段卓绝之新变历程！

（一）丰富的交流

四喜班不是一个与外界隔绝的个体，而是晚清戏曲大环境中的存在体。它必须与外界进行大量的“能量”交换活动，吐故纳新，为顺时而变。这里可分为班

①徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5012页，中华书局，1986年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第55页，中国戏剧出版社，1988年版。

③赵山林：《安徽明清曲论选》，第255页，黄山书社，1987年版。

社内及班社间交流；班社与外界交流：与文人的交流；与社会上层的交流；与一般广大观众的交流等几个方面来分析：

(1) 班内、班间交流：我们认为这两种交流是基于血缘和艺缘基础之上的：中国传统社会各种职业都具有行业性观念，组织行业利益性团体活动，自我体认于某一社会阶层地位。戏曲艺人被视为“戏子”，从事“贱业”，他们只能内部通婚，方以类聚，形成循环不断的血缘关系。自然地他们在同一个班社或不同班社间必然多有交流：技艺、情感、人员等方面。《金台残泪记》就载四喜部“三法司”之一杨法龄“有二兄，故优也。”^①《昙波》载朱莲芬：“垂髫时，其兄挈之来京。兄故业优，强之学，遂工南北曲。”^②同治末的《菊部群英》中记有不少四喜班中父子兄弟相传的堂名：宝善堂主人陈芷衫与二主人陈荔衫为同胞；联星堂主人沈阿寿、少主人沈小宝及小宝之父沈宝珠为兄弟叔侄；岫云堂徐小香、少主人徐如云父子；嘉礼堂主人杜阿五、少主人狗儿、二主人杜阿十兄弟叔侄。^③四喜部三和堂曹眉仙与嵩祝部福龄为同怀兄弟，他们平时的来往必然使二班信息多有互通。还有不少伶人在班内或班间结盟序友，以示血缘团结：《宣南杂俎》录竹枝词“结盟”条：“菊部风行尚订盟，一般声气结群英。金兰簿上生香色，玉笋班中序弟兄。”^④对于这种歧视和限制造成的血缘关系，陈芳女史认为：一方面固然可以使“伶才的品性不向团体以外消散”，在某种程度，借由遗传因素的品管控制，亦可形成容貌体态、噪音等先天素质特别优异的戏曲演员；另一方面，则客观地促成了表演艺术创作队伍的稳定性。^⑤

从艺缘上讲：传统戏曲讲究程式化规范化，特别是京剧艺术形成后，一套演剧规制和体系固定和完善，艺人之间、艺人与观众已形成一种约定的默契，大家台上见，对对词即可，故许多演员，特别是戏份和向名角挑班制过渡后，在不同班社间来往频繁，这必然带之大量的艺术交流，剧目互通有无，表演相互借鉴等：嘉庆十一年的《众香国》载四喜部潘五福与三和部、和春部艺人交往密切：“王天喜，字倚云，现在和春部。……与潘筠卿（四喜），朱凤清（三和）等踪迹最密切，殆所谓惺惺惜惺惺者欤？”^⑥四喜部不少艺人到别部观摩学习，增开眼

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第228页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第394页，中国戏剧出版社，1988年版。

③分别见张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第482、489、500、501页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第516页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤陈芳：《乾隆时期北京剧坊研究》，第178页，文化艺术出版社，2001年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1022页，中国戏剧出版社，1988年版。

界：《凤城品花记》载香溪渔隐同艺兰生听三庆班，遇长白山人、泛月客两人同携一位在，“询其名，知为丽云，隶四喜部。”^①同书记四喜姚宝香“妙珊喜观剧，余时携往听他班。”^②《侧帽余谈》中云：“若辈虽隶乐籍，亦喜观本人不隶之部，非特山陕诸班，有携玉人而至者。即如隶三庆者往四喜、隶四喜者往春台皆是。其侍座也较久，必视所喜之剧演毕而去。”^③不少四喜伶人有过转班或同隶几班的情况：蒋天禄由启秀入四喜，后由四喜入和春，是由昆班入徽班的，必带来不少昆曲剧目技艺^④；香云由金玉部昆班入四喜。^⑤我们前引邵曾祺《漫谈四大徽班》一文中说“张四本是高腔花脸，《打赛二墩》、《永平安》。”应从秦弋班入徽班的，并带来新剧目。光绪十二年七月，汉剧花旦吴红喜由湖北来京，投余紫云搭班，头天演《杨妃醉酒》，为《醉酒》入京之始。^⑥时小福主班时，孙菊仙和小穆从嵩祝转入四喜，更是交流的大成果。而四喜的不少艺人因竞争或艺术上的原因入他班或远出京师南下者亦不在少数，在后文有论，扩大了四喜的影响，这是交流的一种方式。而同在四喜与它班的人员，阎桂云同隶三庆、四喜^⑦。《菊部群英》记馥森堂弟子琴芳、瑞生、素芳等同隶三庆、四喜；金树堂弟子金福、金林同隶四喜、春台；春茂堂、蕴云堂、盛安堂弟子均属四喜、春台两部。^⑧这可能是为了配戏艺术上交流的表现。另外在堂会、传差中的“外串”，不同班社人员一起奏艺，相互借鉴交流必有不少。传三鼎甲就在一起串过《让成都》。^⑨

(2) 与文人之交流：文人及花客与艺人在四喜班为代表的徽班向京班嬗变中形成了一种新型关系：商业+情感的互利互求关系：①于文人方面，欣赏色艺俱佳的艺人演剧乃休闲怡情之快事；文人利用手中的话语权为伶人作花谱，定花榜，品评题咏宣传，起到宣传媒体的作用，一方面可以安全地遣情寄兴，留声于时，另一方面又可获得相应的不菲的润笔酬劳。一些文人对从艺人的演出中获取身心的慰藉和消遣自言不讳：“及时行乐，排日选歌，无过籍彼柔情，销我豪气。”

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第568页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第575页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第607页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第92、125页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第76、126页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥王芷章：《中国京剧编年史》，第560页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第463页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第484、486页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑨张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第815页，中国戏剧出版社，1988年版。

①在一个禁锢的时代，与艺人的交往，是文人士夫们枯燥平淡家庭生活的补充和慰藉，历来多情的文人甚至与伶人产生挚烈而真诚的情义：《柳弧》卷一“殉伶”条记：“宝珠，伶人也，某词林眷之甚，一日宝珠死，词林恸甚，竟缢以殉。可谓可歌可泣，情不知所起，生者可以死也！”②作花谱、定花榜是文人利用文化力量的显现，一方面在报刊、视听等现代媒体没出现前，起到社会舆论宣传的作用：“嘉庆、道光年间，京剧在它逐渐成型的同时，就带来了与生俱来的大众性、通俗性、娱乐性，它天生就具有城市大众消费艺术的特点，而与消费艺术共同生存的传播媒介——广播、电视、报刊、杂志、广告都还远远没有出现。这时候代用品——‘花谱’应运而生，恰恰成为与这时期的戏曲演出能够配套成龙的宣传手段，起到了相应的传播、介绍、左右、引导的作用。”③以评色艺，列剧目，排名次，标堂名为基本内容的花谱、花榜数量繁多，在《清代燕都梨园史料》的伦明诗序中就明确写道书中资料的‘花谱’性质：“小唱风沿四百年，污泥何碍产青莲。教坊故事旗亭句，不取扶苏山木篇。原注：歌僮侑觞，名为小唱，起于明万历年间，朝士多与相狎习，因而记之。是编所辑，皆此类也。然旧都名伶，多出其中。”④在京师消费指南性质的《都门纪略》中列词场门，收《菊部群英》、《新刊鞠台集秀录》等花谱类著作，消费者多先看书，后看人看戏：“苟按图而索骏，益增身价于登龙。”⑤文人这对种宣传作用也有明了：“如四喜部张双林张郎者，色艺岂必人所绝无，而一经品题，顿增身价，吹嘘送上，端赖文人。”⑥文人于花谱花榜的写作中一方面得以寄兴托怀：“搔首问天，好句谁如谢眺，哀歌斫地，何期乃有王郎？共此呻吟，相为慰藉，翻去伶伦旧谱，看青莲学士之章；编来乐府新篇，寓香草美人之意云尔。”⑦隐吐其沉郁、失意的情怀，在世俗的娱乐圈出一把风头，还可借此展现自己的文采，实际上有不少花谱都用对偶骈体或四六写成，争奇竞巧，机锋时出。花谱的写作已成一种商业行为，文人的报酬应是当然的：“……是编匆促付梓，……是编成后，有续增改正者，请付本铺照办，以期美备，且能历久常新。”⑧②于艺人方面：艺人为扩大知名度、为名，与商人的

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第277页，中国戏剧出版社，1988年版。

②（清）丁柔克撰；宋平生、颜国维等整理：《柳弧》，第12页，中华书局，2002年版。

③么书仪：《晚清戏曲的变革》，第336页，人民文学出版社，2006年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第405页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第74页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第387页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第472页，中国戏剧出版社，1988年版。

为利结合，需要花谱品题宣传自我，于是争掷礼赞，乞评于文人，“一时诸郎咸愿得厕名《看花记》中，争请余顾曲，乞品陟色艺，冀得一言为重。招邀者踵武相接也。”^①四喜诸伶荣登花谱花榜者多矣，且多受文士青眷，成绩颇佳：花谱名手杨掌生明确表示对四喜新秀殷秀芸看好“一见许为隽品……时人物之延欲跋足，待品题者，心怵怵也。余独心许秀芸，为入目第一人。”^②甲戌花榜第一人四喜周素芳；丙辰花榜状头朱霞芳；甲午花榜第一人四喜王瑶卿；朱小芳戊戌武花榜第一名；顾曜曜庚辰花榜第一人。……花谱、花榜为他们赢得了名声，业务好展开，也是对自己的肯定。更重要的是在艺术修养上，艺人主动与文士相交，学习诗词歌赋、琴棋书画，有利于艺人融合不同种艺术精神，利于演技的品味提升；艺人与文士交游，一些文士为其提供或润饰剧本剧词，如四喜梅巧玲与文士官员杨镜秋志趣相投，甚为契合，杨为其编写了《乘龙会》、《贵寿图》等剧^③，一些票友文士在演技上研究功深：“称其戏剧之知识，恒类过于伶人，即其技艺亦在寻常伶工之上。”^④在表演、吐字发声方面对艺人多有指导：名伶徐小香演《孝感天》，中共叔段之“共”字经名票孙春山提醒应读平声。^⑤春山为前清进士，吏部司事，唱青衣：“选声琢句，簇簇生新。紫云、德霖皆虚心请教，尝语人曰：‘某句某腔，孙十爷所传也。’”^⑥《菊部丛谭》中还记除德霖从沈容卿求教《坐宫》中“另向别弹”腔。

(3) 与上层之交流：四喜艺人被传差传唤进宫演剧在前论中已有述及，艺人个体或全班把坊间的鲜活戏曲带入宫廷王府，接受帝后贵胄们的检阅和批评，一旦获其肯定，利于其社会影响力的确定。宫中的戏曲资源和演剧审美规制对其班社和剧目又有巨大影响：《中国京剧史》总结宫廷对戏剧的影响道：①清统治者对京剧演唱要求的严苛，从一方面，推动了京剧表演的更加规范化和体系化。②清宫演出的优越物质条件——舞台规模之大，服务、道具之考究，演出排场之浩大，为京剧艺术表演的发展提供了有利的条件。③由于宫廷演出集中了大批著名京剧艺人（民籍教习或学生和不定期进宫演出的“传差”制度的建立），不但使演出的阵容大大增加，而且也为演员通力合作，艺术上的相互交流，提供了有

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第329页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第331页，中国戏剧出版社，1988年版。

③颜全毅：《清代京剧文学史》，第350页，北京出版社，2005年版。

④徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5057页，中华书局，1986年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第821页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第851页，中国戏剧出版社，1988年版。

利条件。^④由于宫廷演剧的需求，促成了一大批新剧目的产生。^⑤四喜班著名昆小生陈金雀道光七年从南府中退出时就从清宫中带出不少昆曲剧本：“金雀在时，从南府取出曲籍最富，歿后，由寿峰之子嘉樑，让与梅兰芳及程硯秋。陈氏保存曲籍的功劳，是不可埋没的。”^⑥我们前论剧目时引道光二十六年一百多个方向溪藏昆曲剧目就可能是。四喜班的《永庆升平》等剧目是为适应宫中演剧规制而新制的例戏。宫廷崇雅的倾向，可能是四喜班在嘉道时期过重发展昆曲的原因之一。

(4) 与一般观众之交流：广大的一般观众是四喜班在内的戏曲艺术团体主要的接受对象，从戏曲中他们可以获得视听愉悦，可以丰富人生阅历，起到教育自我的作用。另一方面在频繁的演剧中，观众的反映及一时期社会观剧审美潮流也在深刻地影响着班社，从而使其不断调整、定位。道咸以降皮黄剧获得大发展，京剧形成并日益发展，而四喜班在道、咸很长一段时间，坚持昆曲的高雅品味，甚至其中主要演员成立了昆曲的班社集芳部，结果曲高和寡“顾听者落落然”，不半载竟散。^⑦闹得四喜诸人纷纷转入三庆、春台，面临散班的危机！幸而张二奎为代表的一批杰出艺人争唱皮黄，扭转了局势。随着生行崛起，剧坛风气一变，从以前重旦色靡淫风气变为重于严肃艺术的追求，偶有演当年魏三走红的秦腔粉戏，已不为时欣赏，甚或鄙屑。四喜部不少艺人顺应这种社会观剧的审美风潮，革新技艺：“楞仙知色之不足博也，又知昆曲之非时尚，当隆盛时，潜受学于某师……故朱颜凋谢，犹能以技自存。”^⑧赵山林先生分析观众与演员这一组矛盾统一体的信息反馈过程道：“在戏曲表演中，演员需要观众与自己的交流和合作，才能完成戏曲情境，戏曲形象创造的全过程，同时演员也需要从观众中来检验自己的演出效果，审查自己的艺术水平。在这一过程中充分反映出看戏是一种集体心理体验。”^⑨

通过上述概举的大量、多层次的能量交换，四喜班从文人那里得到宣传、艺术的指导和自我肯定及创新的必备修养；从上层那里受到审美规范和薰染；从一般民众那里明了艺术发展的方向和不断求新变新的动力。

①北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第228—236页，中国戏剧出版社，2000年版。

②王芷章：《中国京剧编年史》，第245页，中国戏剧出版社，2003年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第230页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第622页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤赵山林：《安徽明清曲论选》，第219页，黄山书社，1987年版。

（二）创新路上的开拓者

正因为四喜班不固步自封，进行了诸多层次和面度的交流活动，才使它有开拓创新的可能性，而事实上，四喜班的优秀艺人们在晚清时代环境下，把握时势，进行了大量但开风气亦为先的创新变革活动。我们大致可以从剧目、音乐唱腔、舞台美术及表演等方面加以探讨：

1. 剧目方面：剧目是演剧活动内容的载体与框范，每一个进取的班社都会积累和不断新变特色剧目，从而增加竞争的砝码。四喜班是不断编创新剧的，已知的文献中不断透露出这方面的信息：嘉庆十八年《都门竹枝词》云：“公会筵开白昼间，嗽嘈丝管动欢颜。新排一曲《桃花扇》，到处哄传四喜班。”^①；同治十一年《都门竹枝词》有：“堂会虽然有彩钱，朝朝俗剧不新鲜。而今都爱观灯晚，四喜新排戏目连。”^②等等。据景孤血先生《从四大徽班时代到解放前的京剧编演新戏概况》可知：《五彩舆》、《德政坊》、《雁门关》、《盘丝洞》、《双铃记》、《双钉记》、《也是斋》、《十二红》、《双沙河》、《贵寿图》、《思志诚》、《戏目连》、《香莲帕》、《奇巧循环报》、《错中奇》、《因果报》、《胭脂判》、《乘龙会》等是四喜班代表性创新作品。^③

周明泰先生《北平五十年来戏剧史材》第三册对班数、剧目作了一列表，笔者在此基础上进一步作了四喜特色剧目的量化分析：四喜班一班独演的戏目有《寄筒》、《浣池会》、《黑沙洞》、《瑶台》、《算卦》、《连厢》、《雍凉关》、《福寿镜》、《刺蒯贾》、《忠烈节》、《五里碑》、《五截山》、《六月梅》、《天妃闸》、《洒金桥》、《永庆升平》、《回猎》、《因果报》、《折柳》、《后亲》、《错中奇》、《铡判官》、《琵琶行》、《循环报》、《胭脂判》、《香莲帕》等26个，占总257个剧目中的10%强；四喜班与另一班专演剧目：《请医》、《临江会》、《七擒孟获》、《骂王朗》、《审潘洪》、《状元印》、《美人计》、《五彩舆》等8个占总数81个的10%；四喜班与另二班专演剧目：《淤泥河》、《翼州城》、《输华山》、《烧尸》、《扫地挂画》、《法场换子》、《刺虎》、《长生乐》、《滚鼓山》、《反长安》、《三进士》、《八门金锁阵》、《借靴》等占总数60个的约22%；四喜班与另三班专演剧目

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1173页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1175页，中国戏剧出版社，1988年版。

③中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会：《京剧谈往录》，第526—533页，北京出版社，1985。

占总数 41 个的约 40%；与另四班专演的占总数 43 个的约 45%；与另五班专演剧目占总数 24 个的约 30%；与另六班专演的占总数 24 个的约 55%；与另七班专演的占总数 22 个的约 55%；与另八班专演剧目占总数 17 个的约 53%；与另九班专演剧目占总数 23 个的约 58%；与另十班专演占总数 20 个的约 95%；与另十一班专演占总数 20 个的约 75%；与另十二班专演占总数 22 个的约 95%；与另十三班专演占总数 8 个的 100%；与另十四班专演的总数 12 个的约 75%；与另十五至二十五班专演的剧目均占总数的 100%。可见四喜班直到光宣之际，自己特有的剧目仍不在少数。而一般流行的剧目多能上演。^①四喜班旦色多，故编创新戏时为配戏方便，多有爱情生活为内容和女性为主体的作品：《盘丝洞》、《香莲帕》、《胭脂判》、《雁门关》、《戏目连》等。另一方面四喜班编制新戏中大戏本戏是一大特点。嘉庆年间四喜班就有刘彩林善演的《玉鸳鸯》（本戏）^②及《桃花扇》。道光时期有全本《折桂传》、《伏虎韬》、《丹桂缘》等。而在梅巧玲主持四喜班的同光时期，更是力挑排演大戏的热潮：《五彩舆》、《雁门关》、《德政坊》等轰动一时，扭转了四喜的颓势：“前四喜有两长剧，一《雁门关》、一《五彩舆》，皆以八日分演，引人入胜。……咸谓非四喜班不能演此剧。……此剧占旦角太多，无不竞胜博观者欢，以各堂多隶属四喜故也。”^③在四喜挑头推动下，它班纷纷效仿，春台排《混元盒》，三庆更以《三国志》力压群芳。而首倡之功为四喜莫属。大戏本戏的新起是由于皮黄剧的发展，折子戏的光辉不返的时代要求：明清之际文人传奇达到高峰，也出现许多篇幅过长的案头之作，在欣赏时间上一般观众不能忍受冗长的四、五十出，大约万历时期已开始从本戏中选散出演艺的办法。冯梦楨《快雪堂日记》中已有《北西厢》一折的记录。^④陆萼庭先生认为：折子戏搬演形式活泼灵便，最适于应付特殊场合，……其次艺术上的全本戏的家喻户晓，新的创作又跟不上，退而求其次，从几本名剧中各精选若干出组成一台戏，往往能满足观众艺术欣赏的要求：这样，大约在康熙初叶，演出折子戏的风气形成。为适应新风尚的需要，社会上出现了好多特别标明“昆腔”名目的戏曲选本。^⑤《缀白裘》的出现标志折子戏取代全本戏时代

①参考周明泰辑：《五十年来北平戏剧史材》第三册，第 1—153 页，商务印书馆、直隶书局，民国二十一年版。

②《日下看花记》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第 61 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第 834 页，中国戏剧出版社，1988 年版。

④赵山林：《安徽明清曲论选》，第 309 页，黄山书社，1987 年版。

⑤参见陆萼庭：《昆剧演出史稿》，第 171—172 页，上海世界出版集团、上海教育出版社，2006 版。

的到来。陆先生讲的是昆剧演出的状况。这也可以作为皮黄剧形成发展至成熟过程的参考：四喜班以昆曲著称，嘉道之际，传统积累的折子戏《舟配》、《回猎》、《寄柬》、《拷红》、《挑帘》及小戏《连厢》、《上坟》等已成定型，真是“朝朝俗剧不新鲜。”融昆、弋声容于皮黄中。^①创造新的京剧艺术工程是徽班对近代市民俗文艺兴起的回应，新兴剧种光继承母体营养不够，必须创造有本剧种特性的新的大剧目来反映波涛涌起的变革时代下的广阔人生社会图景，于是“轴子”产生了。梅巧玲的时代京剧已然形成发展并趋成熟，而四喜想仍上演日复一日打磨精细的折子昆腔小戏，是有悖潮流的。故而奋起编创大戏、本戏。而当京剧艺术成熟鼎盛后的今天，当今舞台上动辄让名家串上几段名段了事，这不能不让我们思考。或许这又是一个轮回？

2. 音乐唱腔：周传家先生在《吹腔辨析》一文中指出：魏长生在京中演唱的秦腔实际是改笙笛为胡琴伴奏的吹腔，并说伴奏乐器对一种腔调来说，并不是消极地配合、附和，而是有很大的影响作用。同一曲调，由于伴奏乐器不同，便导致向不同的方向发展。^②《中国徽班·徽剧音乐》第二编：徽剧器乐中明确指出徽剧的传统乐器包括曲笛、唢呐、徽胡、二胡等丝弦乐器，胡琴是其中重要的伴奏乐器。^③《中国京剧史》上册^④引用《齐如山全集》和徐慕云《中国戏剧史》相关材料指出了四喜班音乐工作者在徽班向京班发展过程中使用胡琴伴奏上的关键作用：齐如山引用尚和玉的话云：皮簧从前原用胡琴，嘉庆二年，皇帝以为腔调既名为“二黄”，与“二皇”音同，彼时正有太上皇，戏中所用胡琴，又系两根弦，一名“老弦”，一名“子弦”，名字的声音又与“老贤”、“子贤”相同，无论哪一根弦断，说来都不吉利，故特旨废去胡琴，改用笛子，大家不敢不遵，于是北平的戏班，就都改用笛子了，直到同治年间才恢复。其实徐慕云倒是道出了实情：“皮簧之托腔囊时皆吹双笛相和，颇费气力，腔调之转折亦欠灵活，故颇感不便。……嗣后四喜班有王晓昭（兰山）者，首创废吹笛，而代之胡琴，托腔便觉较前和鬯，深得一般人士之赞赏。而晚于王晓昭，为梅巧琴掌班时的骨干琴师李春泉鉴于王所创之胡琴本系软弓，苟非腕力强健，不易收效，便另创硬弓胡琴，把满握改为三指握弓，结果较为省力和掌握，并在其师刘兆奎指导下增

①李泰山等：《中国徽班》，第221页，安徽文艺出版社，2005年版。

②《徽调皮簧论文集》，第148页，安徽省艺术研究所，1991年版。

③李泰山等：《中国徽班》，第1361—1362页，安徽文艺出版社，2005年版。

④北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第85—86页，中国戏剧出版社，2000年版。

加了演唱间隙的花门，旋律多变而动听。实为皮黄戏音乐改革上的一大进步！”

《旧剧丛谭》中云：“胡琴花点得彩，始于李四。”^①

在唱腔方面。随着皮黄声腔的兴起，四喜班优秀艺人根据自身条件，力创新腔新调，丰富声乐色彩：生角方面，张二奎实大声洪，行腔真质有力，工王帽袍带戏。《旧剧丛谭》云：“张二奎，北人，采取二派（程、余）而掺以北字，故名奎派。”^②在四喜向京班转变中念字吐腔北京化方面作了创造性贡献。孙菊仙创“孙调”：“其喉宽窄高下，攸往咸宜，尖腔嘎调，不经意而自出。尤难在每唱煞尾，倾喉一放，如雷入地宫，殷殷不绝，世谓之孙调。”^③即在尾声上加长的一种唱法，从而绵延不绝，韵味悠然。陈彦衡称其：“天赋歌喉，不必循规蹈矩，而高下长短，从心所欲，自成一家，以唱工得名。”^④旦行：老旦龚云甫采青衣入腔，自成一家^⑤，而从梅巧玲开始到余紫云，陈德霖至王瑶卿、梅兰芳，青衣、花旦等旦角声腔行当的融合革新一直未断，终创花衫一行。反映出京剧艺术全面、综合性的趋势：梅巧玲青衣花旦（闺门旦、刀马旦、玩笑旦、粉旦）、老旦无所不能。余紫云善青衣、创反调：“青衣以反调为最难，《祭江》、《祭塔》尤为重头。同光间，紫云每一登场，四座寂然无声，惟台上胡琴声，鼓板声与歌声相应，如闻九天鹤戾，风管鸾笙，令人飘飘欲仙——回道五十年来，此调已成广陵散矣。”^⑥紫云工多行：“先演生旦剧，后演青衫，嗓音柔脆，玉润珠圆，其唱工固臻妙境。至不专属青衫之剧。”^⑦他们以自己的创造性劳动为青衣、花旦行声腔、表演发展开创了局面。《凤城花史续编》云王法宝：“说白则专学京城妇女口吻，自是另一家数。”^⑧在念白行腔京都化方面也作出了贡献。丑行：有罗寿山善于用改腔的方法吸引观众，《青石山》中唱[南梆子]，就是根据“梆子腔”演化而来的，兼有“二音”唱法。在念白中善于配合大小轻重音，在一句中吸气换声来变更语意，这种方法为后来的慈瑞全所继承。^⑨净行：四喜穆凤山首创鼻音唱花脸戏，对《牧虎关》、《阳平关》改用生调，当时人们称为新腔：

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第862页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第850页，中国戏剧出版社，1988年版。

③徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5117页，中华书局，1986年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第877页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第786页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第845页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第825页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑧转自王芷章：《中国京剧编史》，第187页，中国戏剧出版社，2003。

⑨北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第562页，中国戏剧出版社，2000年版。

“小穆，即名净穆凤山。黑净唱腔之用鼻音小穆实作之俑。盖以气弱，遂籍鼻孔出气，以取巧也。”^①《中国京剧史》总结他创新花脸的唱腔：创造许多花脸新腔，如[西皮二六]板等，打破花脸的肃穆平板，加入诙谐唱法；吸收老生唱腔，如《探阴山》之“透骨寒”的落腔等。^②

3. 舞台美术：在角色装扮和布景砌末方面，四喜班艺人作出同样卓绝的创新：梅巧玲在旦角扮相和舞台布景上作出了巨大贡献，庄清逸《班中角色旧规定》云：“旦角扮相改革，名花衫自梅慧仙始，如旗装两把头，用大头发梳成，形如捲子，最不美观。梅慧仙演八本《雁门关》，始改扮相（按《雁门关》剧为四喜班新排本戏之一，梅氏首演此剧，已载入《菊部群英》书中。在扮相上系改用垫子头面，身穿旗蟒，这是皇太后所穿的衣服。把它用在《雁门关》中，极为合适。）时装亦自梅慧仙演《德政坊》饰穷不怕夫人（按：《菊部群英》写着梅氏有此角色。），穿汗褂子，灯彩砌模，从梅演《乘龙会》、《盘丝洞》（按：《菊部群英》写着梅氏有此剧）开始，此为皮黄改革之始。”^③穆凤山于净角脸谱大胆革新：他勾脸神速、美观。其作以《珠帘寨》中李克用和《五花洞》中张天师脸谱为代表，李克用脸谱采用螭形点缀法，右眉作黑色螭形，左眉作红色螭形。红螭者示其为贵人，黑螭者示其有心篡国，一笔一画，审美之意，显而易见。这是穆凤山的独创。^④由于清人剃去前额头发，面部轮廓较大，可被利用的空间多，脸谱的用武之地更广，故旦角加贴片，梳水头，净角用脸谱花样翻新。这是有其客观原因的。在布景、砌末方面李静山同治十一年《增补都门纪略》之《都门杂咏》中载竹枝词“彩戏”并注：“而今都爱观灯晚，四喜新排戏目连，此出彩砌最多，故云‘彩戏’”；其“卖艺”云：“歌童粉且妙娉婷，小戏多从四喜听。卖艺最宜灯下演，夜间看耍火流星。”^⑤看来扑跌灯彩、新奇布景四喜班创新应用是很多，且很有特色和名气的！《燕都名伶传》中载四喜名武生杨隆寿对布景的改良，虽其后自立小荣椿、小天仙，但对四喜传统的发展和对四喜的影响是肯定存在的：“意在改良戏剧，每以剧场布置多循旧规，时城西有艺人张七者，创砌末多参西法，虽一山一水、一草一木，必肖求逼真。隆寿以重金聘之，制砌末千余件，如水

①徐珂：《清稗类钞·卷十一》，第5140页，中华书局，1986年版。

②北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第536—538页，中国戏剧出版社，2000年版。

③转引自王芷章：《中国京剧编年史》，第402—403页，中国戏剧出版社，2003年版。

④北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第538页，中国戏剧出版社，2000年版。

⑤李静山同治十一年《增补都门纪略》，第35页，京都荣禄堂藏版，同治壬申仲秋刻本。

廉洞、陈塘关，山色之青葱，水浪之汹涌，——毕肖，令观众恍如置身其境。”^①

4. 四喜班富有创造性的艺人在舞台表演时力创自我特色，求新创新，形成自己的风格以至流派。这也标志从徽班到京班发展历程日趋成熟。如四喜部老生张三福，为徽班老宿，与程长庚同时，老徽戏有《打店》、《铁笼山》、《神州播》、《青石山》、《采石矶》，善昆曲《十面》、《四盟山》、《三挡》等把徽调、昆曲、武戏的表演程式，挪用到皮黄中来，给京剧武生，尤其是靠把戏打下良好基础。在舞台表演程式方面作出了创造。^②《日下看花记》中记“双官”杨天福云：“演剧在淡中取态，其味当于隽永处求之。如《背娃》一出，自魏三擅场后，步其武者，工颦妍笑，极妍尽致。天福轻描淡写，活像三家村里当家妇人，脸不畏羞。口能肆应，可谓一洗时派矣。”看来双官后生小子敢于修正一代花王的淫靡风习，追求自我隽永深味的风格，勇气可嘉！同书“丁银官”云：“其《花鼓》一出，流媚中符合得一‘村’字。……觉其意志脱离于南北两部，另有一种憨致。”^③用一个“村”字来括其表演美学风范。道光十八年《花天尘梦录》记钱福寿：“演《赶妓》扮鸨儿，清癯俏丽，恰有飘逸之态，正如野草闲花，别饶风致，居然老名妓也。”^④《众香国》中云四喜陆双全“《相约》、《相骂》二出，设身处地，情景宛然，尤堪心折。”^⑤《听春新咏》中述滕翠林：“《思春》、《醉归》、《金盆捞月》等剧，神情淡宕，动静合宜。……盖其气朗神清，实能越其傅之范围，而独标风格者。”^⑥评黄庆元道：“盖徽部得人，四喜最盛。自集中所录诸人外，如陈天福音韵铿锵，添喜之神情淡雅，朱宝林之折规周矩，双喜之玲珑跳脱，至宝玉、祥林、王添然、田寿林辈，或则风华妍媚，或则绰态娇憨。翼北空群，江南撷秀，几谓人材之美并尽于斯矣。而梨云抑扬宛转，细腻风光，更于诸郎之外另树一帜。”^⑦可见四喜班优秀艺人力创自己的美学风致和表达鲜明的演剧风范，声情并茂地以“神韵”，恰到好处地刻画人物，从而达到自己的“易帜风标”！《中国京剧史》用很长的篇幅来描述“流派”的概念：京剧艺术领域内所讲的流派，实际上流派创始人在他们的唱腔和表演中，在他们所

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1189页，中国戏剧出版社，1988年版。

②王芷章：《中国京剧编年史》，第462页，中国戏剧出版社，2003年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第84页，中国戏剧出版社，1988年版。

④转引自王芷章：《中国京剧编年史》，第158页，中国戏剧出版社，2003年版。

⑤张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1022页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑥张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第174页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑦张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第173页，中国戏剧出版社，1988年版。

独创的剧目中，在他们所塑造的一系列的人物形象中，所体现出来的不同的艺术个性和鲜明的风格。并提出它客观的标准和主观条件。^①而四喜班中张二奎通过自己的舞台创新在老三鼎甲时代率先树立起自己的流派，时称“奎派”或“京派”，《梨园旧话》称其：“仪表既英伟，而喉音嘹亮，又复高唱入云，演剧者神动天随，观剧者心倾意满……西皮调为多，板眼迟缓，宗之者目为‘奎派’。”^②其传人或私淑者如张子久、周春奎、张胜奎、袁福堂、杨月楼、许荫堂等等，可谓薪火不断。

第二节 化做春泥更护花——京剧艺术之孕育者

一般的观点认为徽班自乾隆五十五年入都祝厘，以其新声曲调吸引京都的广大观众，并以其开放性、包容性、复合性等特征吸收其它兄弟剧种的优点，至道光中叶汉调北上，从而开始共同孕育新一代皮黄戏的骄子——京剧。道咸之际，京剧形成，经过前后三鼎甲为代表的大批杰出艺人的努力，清末民初至其成熟阶段，成为中国古典戏曲的杰出代表。四喜班作为晚清戏剧活动中的一支劲旅，对京剧的孕育形成之功是应肯定的。对于艺术上如声腔剧目表演等演出规制，前贤已多有论及，前文中也有略及，勿庸赘述，故我们拟从以下两个方面分析：

一、四喜班由徽班向京班嬗变，成为京剧艺术的第一代较有影响力的班社

《中国京剧史》将徽班进京后的演变分为四个阶段：第一阶段是徽班进京之初，大约从1790至1797年；第二阶段约是1798年花部诸腔遭禁至1805年将近十年时间；第三阶段大约是从1806年至1832年进京这一段时间，汉调进京开始皮黄合流京化；京剧的形成，应当是道光二十年（1840）左右的事，即徽班发展的第四阶段。^③照此，四喜班约于嘉庆六年即1801年北上京华，可以说从第二个阶段就进入向京班的嬗变中。以自己“曲子”见长的特点，向京剧复合声腔演变中积累了大量昆腔折子戏和一些本戏，为皮黄提供了必要的曲牌参考及表演程式体系。虽然道咸之际它处于低潮期，从另一角度看，也可说是在诸腔竞争，花雅

①参见北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第676—696页，中国戏剧出版社，2000年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第816页，中国戏剧出版社，1988年版。

③参见北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第71—76页，中国戏剧出版社，2000年版。

争胜大时代中艰难而可贵的重生。顺应皮黄合奏板腔体潮流，旦角掌班，同时也保持多昆曲和旦色的传统，到同光之际，虽新班不少，但“四大徽班”中的和春、春台已散而复聚，聚而复散，三庆班程长庚逝后，杨月楼勉力支持，但仅不惑之年早逝，继者不得其人，不久报散。而四喜班依然迤立于时代风潮之上，以梅巧玲、时小福、余紫云、孙菊仙、王九龄、杨鸣玉、穆凤山、庆春圃、李艳侗等为代表的四喜健儿，敢弄潮于风气之先，大胆革新，为京剧的形成发展提供了人力资源和创新支持。特别是同治二年至光绪十年达至极盛。《宣南零梦录》云：“光绪乙亥，余年十一，侍光慈入京，是为三庆、四喜最盛时代。”^①已成京剧大家庭中的优秀成员，为京剧艺术大张旗鼓。直到光绪庚子国变，百年老班终于消散。但光绪十三年从其中分出同春班和小荣椿科班，同春班后又分出同庆班和福寿班，成为光绪后期京剧艺术最旺盛的班社，小荣椿培养出大批高素质表演人才，其中叶春善于光绪三十年起喜连成班，成为近代京剧艺术发展史上最有影响力的科班，为京剧艺术薪火相递做出了不朽功勋。难怪光绪二十八年升平署供奉名单上对前在四喜班的高得禄（净）、郎德山（净）依旧写“时在四喜班”（？）^②宣统元年张长保、王长林等又复立四喜班，只是班中旧人无多，不久散去。但四喜作为京剧艺术形成发展历程中重要的孕育促成使命是完成了！它融入到新的皮黄剧之中，以另一种方式在延续着自己的艺术生命。

二、特色商业运营机制的引入

明代家乐戏班兴盛，清初一些豪胄、文士也有家乐存在，如吴三桂、冒辟疆、山西亢家、王府班、李渔等。一方面清初不断下令禁官员挟优蓄优：雍正二年十二月就有禁外官蓄养优伶的禁令，乾隆三十四年、嘉庆四年、嘉庆十三年一再重申，由于前论已及，故不详引。固然出于满汉之防和风俗考量，但这直接打击了家乐的存在；另一方面，起自民间的花部猛烈冲击昆弋雅部之曲，体现时代涌流的板腔体和乱弹调让人心脉激荡、雅俗共赏。而家乐红氍毹再难纯粹欣赏咏叹清圆的昆曲，并且随主人变故，家乐立衰。很快宋元时期已有的搭场卖剧传统又得复兴，酒楼、茶园、戏庄等众多营性演剧场所繁兴，把传统戏曲推向了市场，作为商品的戏曲接受市场的调节。从南方进军京华的四喜班，秉承吴越旧俗和徽商之经营意识，带给京剧艺术形成及发展以可贵的经营运作机制。

^①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第804页，中国戏剧出版社，1988年版。

^②王芷章：《清升平署志略》，第570页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年版。

1. 重视媒体宣传舆论作用，积极策划宣传自我。在前述歌郎营业演剧中我们已分析了四喜班在历任班主的一贯经营思想指导下，台上、台下齐头并进。歌郎极尽其风月能事，邀文士品题增价，跻身花榜、花谱者众多，成绩优异，其堂子经营的如火如荼，令其它班社相形逊色，歌郎名播艺坛；四喜班的主要艺人注重自我社会舆论形象的树立：梅巧玲有为所善某公哭灵毁券之义举：“蕙与某公善，居久之，某公得监司，贫无以治装，蕙贷以资，且不责券。某公强予之。囊橐既具，未成行而某公歿。会吊日，甫辨色，蕙遽至，人谓为索逋来也，相愕眙。蕙入帟哭且拜，探怀出券就烛焚之，大恸去。今之古人哉，乃于伶也一遇之。嘻，异矣！”^①从叙述者的语气及描述词语的选择，显然是被梅的豪义行为所感动和征服，故不惜文词，激赏之情溢于言表！而这未尝不是另一种形式的表演宣传！郑秀兰为顾住所善某公面子，想入所想，赢得评家“世不乏风义自高者”的一大段赞许和惊讶。^②还有劝仕商上进，戒不良嗜好者，获取功名者，更是感激涕零，能不为其鼓舌呐喊、摇笔宣播否！

2. 积极参与上层社会活动，取得官方的认可和支持，从而更好地展开业务：一方面随着花雅易位的实现，清宫挑选民间艺人及戏班入宫献艺。四喜班大批优秀艺人入宫承值，成为内廷供奉，前论已及。他们的表演获得了帝后们的认可，频频赏金赐物。四喜鼓师沈立成于光绪五年选入升平署，时年三十年。师从刘兆奎习鼓，技艺超凡。光绪帝喜票鼓，立成深得光绪赏识，其鼓技即为沈所传授：“最嗜击鼓，即召立成入内，亲从受业十余年如一日！”《清代伶官传》云：“每有承应，赏赐颇厚”立成“天资颖慧，敏于求知，故其艺如长江大海，浩瀚无涯矣；不弟善于通行昆腔各戏，即宫中所有各大名剧，如《征西异传》、《忠义传》、《唐传》、《宋传》等，其演于光绪间者，鼓师一席，专属立成承之。”^③这对帝后了解，情感上倾向四喜班是有作用的。实事上帝后们对四喜班是有倾向的：如四喜名昆小生陈金雀，为南府旧人，入南府拜孙茂林门下习小生，首演《乔醋》，仁宗即赐名金雀。道光七年后入四喜班，咸丰十年重新挑选民籍教习预备万寿演出，挑选外边学生教习就是由陈经手办理的。^④另一方面，四喜杰出艺人中有多人出任半官方的梨园行会组织精忠庙庙首职务，如张二奎、王九龄、时小福等，

①《明德合录》，见《清代燕都梨园史料正续编》，第426页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第427页，中国戏剧出版社，1988年版。

③转自王政尧：《清代戏剧文化史论》，第89页，北京大学出版社，2005年版。

④王芷章：《清升平署志略》，第245页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年版。

有利于四喜班信息畅通，演剧事务关节打通。时小福光绪年间与程长庚、俞润仙、谭鑫培共任庙首时，一改往届组班报庙批准程序的冗烦和低效：“光绪间，新班层出，得君之力为多。盖君性好事使然也。君声名日盛，徒侣日多……”^①这直接利于四喜班声名的确立和业务的影响力。光绪八年接替梅巧玲办班务的文瑞图更是与上层关系密切：文本姓田，京旗内务府人。内务府笔帖式出身，历任主事、员外郎、郎中及侯补、三院卿、护军参领衔，管理颐和园，造办处，升平署事务。父名师曾，总管内务府大臣，兵部尚书。^②由其接办班务，时小福又任精忠庙首并入内承应，在处理演剧社会事务方面具有分量较重的发言权：光绪十五年七月，左都御史许应骙、副都御史杨颐两宅轿夫在大栅栏庆和园斗殴闹事，影响演剧秩序，遂由四喜孙菊仙会同庙首杨月楼、俞菊笙及各园主，与文瑞图商议罢工七日，影响巨大，以至惊动慈禧，特赏九千六百吊分发各班，并令严罚闹事者，成功组织了明清演剧史上的第一次大罢工！^③体现了政府和剧团间的相互营利效应。

3. 艺术上追求创新求新，努力符合观众观剧心理和兴趣，追求市场营利份额。这体现在诸如剧目、声腔、表演、语言等各个方面，在上一节中已有论及，这里牵涉到商业操作中观众观剧审美注意的引起和保持的问题，赵山林先生指出：“审美注意是审美过程中最重要的心理机制。是指人的各种心理活动的指向性和集中性。为引起观众的注意，就要有夹杂着熟悉感、亲切感的陌生感、新奇感，就是要不断满足，又不断打破观众的期待水平。在满足的基础上打破，在打破中获得新的更高程度的满足。为使这种审美注意长久保持，从戏剧结构上说应当保持整一性，戏剧冲突的发展脉络应当清晰，使观众注意力始终保持一个方向，从演出上面还要求有节奏、有规律地变化。”^④做到这些才可让戏班上座率提高，营利上升。四喜班为引起和保持观众审美注意，在继承的基础上求新求变，满足他们的审美期待。对昆腔大戏《桃花扇》重新编排，必定在结构、词句、曲调、表演上有独到之处，故“到处哄传四喜班”。为利用砌末灯彩的新奇眩目，四喜新排《戏目连》，效果不错。而当昆腔折子戏不再流行时，其中的刘三等人又带头挑起新编本戏、大戏如《德政坊》、《五彩舆》的大潮。并对《雁门关》重排。在《盘丝洞》剧中梅巧玲大胆前卫的美学意念更是艺惊四座：“《盘丝洞》剧，

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第1193页，中国戏剧出版社，1988年版。

②王芷章：《清升平署志略》，第239页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年版。

③转自张发颖：《中国戏班史》，第371页，学苑出版社，2003年版。

④参见赵山林：《中国戏曲观众》，第189—197页，华东师范大学出版社，1990年版。

以梅巧玲最擅长。樊山翁首观之。其后杨小朵亦演之，他人不敢演也。盖是剧作露体装，非雪白丰肌不能肖耳。”^①梅巧玲在剧中饰蜘蛛精，率众裸上身沐浴于河，表现了早期民主启蒙思想和人文主义美学思想意识。对非迂庸夫子的一般观众应有强烈的吸引力。昆丑杨鸣玉的表演更称绝技逼真：“昆丑杨三，早年北来，即负盛名。故友何颂臣言其与朱莲芬演《活捉》，走场追逐时，足捷如风，身轻如纸，觉满台阴森有鬼气，可谓善于形容。”^②他饰张文远，末场阎婆惜用汗巾系在他颈上，提上场。五尺之躯，逐缩成二尺有余，走至台口，婆惜将手一提，他身随之往上一长，极其灵活地将身圆转二弯，稍停，阎氏又是一提，他又回转三弯，双眼尽白，面无人色，全走矮步，似悬灯随风而旋。^③这种打破常规的特技，必然引起观众的期待和关注。其它能在技艺、唱腔、舞台表演等方面有技异常人者，四喜班所在较多，此不一一例举。

四喜群英挥洒自己的汗水和智慧，凝成集体力量加入徽班向京班嬗变行列中，在京剧艺术的形成发展的时代洪波中，勇弄潮头，从艺术上包括人员、班社组织、剧目、唱腔、表演等和商业操作机制上给予京剧艺术以母体的营养，完成自己孕育者的使命而最终融入到新一代皮黄剧的壮阔波澜之中。

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第832页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第879页，中国戏剧出版社，1988年版。

③参见北京市艺术研究所、上海市艺术研究所：《中国京剧史》，第543页，中国戏剧出版社，2000年版。

结 语

以上我们对四喜班的历史演变做了初步的梳理和基本的考察，由此我们也得出了以下几点初步的认识：

一、四喜班是一个历时、动态、发展的演剧团体，在不同的历史时期有不同的内涵与外延，呈现不同的面貌，我们不应该把它束缚、局限于“四大徽班”中观察。乾隆中在安徽成立的四喜班，为寻求更大发展，顺江南下，来到下里河，并于乾嘉之际长期活动于苏州和戏曲中心扬州，吸收当地演员和声腔营养，发挥徽班综合性的优势，造成极大影响，于嘉庆六年北上京华，逐鹿京师剧坛，从而开始加入徽班向京班嬗变的行列。虽为徽班（嘉庆二十年《重修喜神殿碑序》就明确写道：其两旁配殿六间，系安徽四喜、三庆、和春班领袖弟子众善人，并同事会首人等乐助修葺全新。^①）但嘉道年间长期以“曲子”、旦色为特色，较受中上层喜好昆曲雅音之士的欢迎：嘉庆十五年《听春新咏》称：“盖徽部得人，四喜最盛。”^②嘉庆二十四年半标子序专为四喜伶人作的《莺花小谱》云：“惟四喜班乃可称选佛之场也。”^③《啸亭续录》卷四“莺花小谱”条也说：“近日京都伶人以四喜部为第一，花旦姿首者甚多。”道咸之际，徽汉合流，新的皮黄剧正孕育形成，而四喜部还守住昆曲传统不放，道光六、七年间，甚至其中部分老曲师分出成立专唱昆腔的集芳部，但“每茶楼度曲，楼上楼下列座者，落落如星辰可数。”^④不半载而散。四喜部艺人多转入三庆、春台，面临散班危机，这是它不应时代潮流的教训。道光后期张二奎开启先声，以生行皮黄剧且致力于京化，开始扭转四喜部之颓势，正真始走上向“京班”过渡的时代正轨。咸同以来，在梅巧玲、孙菊仙、王九龄、时小福、杨隆寿、余紫云、杨鸣玉、穆凤山等大批优秀艺人的带领下，四喜班精诚团结，勇于创新，已成为京班的优秀成员。于同治中期至光绪十年左右达到班事的鼎盛期。之后，由于人才过剩，人浮于剧，加之体制的阻碍，领导层的决策与能力问题，帝国主义的入侵等诸多政治经济文化方面主客观原因，逐落下风，分出同春、小荣椿、福寿等班，燃烧自我，光大艺坛，结束了自己的历程。宣统元、二年最后书写了百年老班的尾声。“四大徽

①张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第915页，中国戏剧出版社，1988年版。

②张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第176页，中国戏剧出版社，1988年版。

③张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第211页，中国戏剧出版社，1988年版。

④张次溪：《清代燕都梨园史料正续编》，第311页，中国戏剧出版社，1988年版。

班”的提法本不科学，四喜与其它三班不是同时进京的，各自特色又不一样，初期甚至偏重昆曲，而到咸丰以降实已变为京班。有论者就主张“四大徽班”的下限应在咸丰末、同治初。^①

二、四喜班百年历程体现了民间艺术团体由草根走向社会公众乃至上层的典型发展之路。首先、找准班社定位，不断调整自我，走自己的特色之路，是四喜能历百年不衰的一个重要原因。由于长期活跃于苏扬地区，刚进京的四喜班昆曲特色很浓，这时京中昆曲的势力还有一定规模和接受阶层，它排演《桃花扇》等昆腔本戏获得成功。经历了道光一朝的教训，四喜班找准皮黄剧发展的时代大潮，编演新戏，同时历任掌班者如沈玉珠、梅巧玲、时小福、余紫云、杨贵云等多为旦角，且擅昆曲，同时“昆乱不挡”又是花雅争胜后观众对演员评价的一个重要标准，四喜又保持了昆曲的一定比例和特色。其次、商品经济社会，一切商品必须接受市场的调节和考验，把戏曲作为文化娱乐商品加入到市场流通环节，参与市场竞争，淘洗弱者，留存精华，是戏曲生存和发展正确方式。“如果说中国戏剧目前存在着某种程度的危机，那么国营剧团非市场化的，或者干脆说是与市场化机制相背离的机制，就是导致这危机的最重要原因之一。”^②明清以来俗文学样式的蓬勃发展，文化下移，下层民众的审美选择和市场经济的发展，需求大众化娱乐方式的不断更新和普及。戏曲作为传统社会娱乐方式的重要代表也加入商品经济的竞争中，各班社要有一套特色的营运机制，求新求变，才能永立不败之地。四喜班带着吴越旧俗和徽商的经营头脑：大打歌郎营业牌，把之当成产业做大做强出色；重视宣传策划，树立班社形象更好推销自己的文化商品；争取上层的扶植和培养，其中清宫作为近代戏曲变革的推动价值和地位实不可没：“若其致是之因，不得不推清帝倡导之功，而其中尤以高宗最为有力。”^③四喜群英在宫中表现优异，并积极参与社会上层活动，有利于其俗间的业务展开；紧追商潮脉搏，创新求变，在声腔剧本、体制上连连创新，顺应市场观众的审美心理求新因素不断生产艺术新品、精品，从而成为咸同以降京师娱乐市场份额中的赢家。

三、人类任何艺术活动、现象由兴到衰、由生到死的规律必然与其赖以生存的社会文化环境相关，呈现出历史的必然性。生态环境的改变要求它（们）改变，而一旦改变，它（们）就不是其本原了。晚清是中国封建时代的尾声，以康乾盛

①邵曾祺：《漫谈四大徽班》见《徽调皮簧论文集》，第212页，安徽省艺术研究所，1991年版。

②傅谨：《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》，第12页，广西人民出版社，2001年版。

③王芷章：《清升平署志略》，第1页，商务印书馆、国立北平研究院史学研究会，民国二十六年版。

世为代表，把中国古典文化艺术推向集大成的时代，诸如《四库全书》、《古今图书集成》等的编纂，戏曲方面《九宫大成》曲谱、李渔的曲论、扬州修曲、《长生殿》、《桃花扇》等汇成传统戏曲全面总结、集成、融合的特性，尤其乾隆以降，花雅竞艳，戏曲诸腔全面汲取各文化艺术门类之成果，呈现“合”的趋势。有论者认为在这种文化背景下四喜班在内的徽班开始构建不断纳粹的集萃式综合艺术系统：“徽班艺人意识到如果一个剧种，一个戏班能够聚精荟萃，那便可以增强竞争力。意识的觉醒，使徽班、徽戏艺术成为兼收并蓄兄弟剧种之优长和姊妹艺术之精粹的全面的艺术系统。”^①徽班皮黄合奏之多声腔、复合性优长于乾嘉时期就征服了京师，至今形成覆盖全国的50多个皮黄腔剧种系统。四喜班道光咸同时期一改昆曲雅音争唱皮黄走上合的京班嬗变之路。咸同以来上层提倡演剧，宫中昆乱易位完成，演剧制度完善，尤其同治中兴，作为传统社会中的主要娱乐方式，戏曲达其极盛，四喜班顺应时代文化的选择，争演皮黄，实现民间班社的崛起。清末随着近代民主思潮的兴起，艺界要求自主、独立、个性解放，许多戏曲班社开始名角挑班，加之古典戏曲表演程式的成熟、固定，戏份制的时兴，社会管理机构制衡力的削弱，趋利倾向的加重，人员流动频繁，以四喜班为代表的传统班主集体制名班受到严重冲击，渐趋衰落。清民鼎革，没有经历框范的激情一定程度上使戏曲艺术沦为政治的工具，加之时局动荡、体制僵化、人才流失等诸多内外时代文化环境因素，四喜等传统名班终于化入到历史的幕后。然而作为京剧艺术孕育发展中的优秀班社，四喜班为后继班社的兴起提供了无价的营养与借鉴。艺术形式和现象在一定的时代文化背景中有兴就有衰，衰是兴的又一次开始！

本文的写作到此将告一段落。我们力图考察晚清戏曲大环境下四喜班由花部徽班向京班转变的情况，并希望指出其中一些普遍性的认识。虽然获得了一个大致框架，但不足之处显然是不少的：声乐知识的匮乏，使得不能运用声腔谱例来具体分析各个时期演剧音乐的变化；材料的不全，一些书籍没有机会参阅，极可能使论文中一些认识不稳固；所依据的不少为文人花客出于遣兴娱人之作的笔记史料，不一定符合历史的本真图景；驾驭材料的能力和理论修养的欠缺，致使材料有罗列之嫌，理论层次不高，纵横比较做的不深入、不到位等等。这些问题的完善，只有俟之来日了。

^①李泰山等：《中国徽班》，第146页，安徽文艺出版社，2005年版。

参考文献

一、学术专著:

- [1]李泰山等.中国徽班[M].合肥:安徽文艺出版社,2005.
- [2]朱万曙.徽州戏曲[M].合肥:安徽人民出版社,2005.
- [3]徽戏资料汇编(第一辑).[M].合肥:安徽省徽剧团,1959.
- [4]安徽省艺术研究所、中国戏曲志安徽卷编辑部.徽调(皮簧)论文集[C].合肥:安徽省艺术研究所,1991.
- [5]安徽省艺术研究所、中国戏曲志安徽卷.安徽省戏剧史料丛书[M].合肥:安徽省艺术研究所,1988.
- [6]安徽省艺术研究所、安徽省徽剧团徽剧.徽剧资料汇编[M].合肥:安徽省徽剧团,1983.
- [7]安徽省艺术研究所.安徽省传统剧目汇编之剧情简介[M].合肥:安徽省艺术研究所,1980.
- [8]吴新雷.中国戏曲史论[M].南京:江苏教育出版社,1996.
- [9]赵山林.中国戏曲观众学[M].上海:华东师范大学出版社,1990.
- [10]刁均宁、董泗洙.安徽省传统剧目汇编.徽调.皮簧卷[M].合肥:安徽省文学艺术研究所,1983.
- [11]张次溪.清代燕都梨园史料正续编[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
- [12]王芷章.中国京剧编年史[M].北京:中国戏剧出版社,2003.
- [13]么书仪.晚清戏曲的变革[M].北京:人民文学出版社,2006.
- [14]陈芳.乾隆时期北京剧坛研究[M].北京:文化艺术出版社,2001.
- [15]北京市艺术研究所、上海市艺术研究所.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,2000.
- [16]徐珂.清稗类钞卷十一[M].北京:中华书局,1986.
- [17]周贻白.中国戏剧史长编[M].上海:世纪出版集团、上海书店出版社,2004.
- [18]赵山林.安徽明清曲论选[C].合肥:黄山书社,1987.
- [19]张发颖.中国戏班史[M].北京:学苑出版社,2003.
- [20]于质彬.南北皮黄戏史述[M].合肥:黄山书社,1994.
- [21]廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史卷四[M].太原:山西教育出版社,2000.
- [22]张庚、郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1992.
- [23]叶长海.插图本中国戏曲史[M].上海:上海古籍出版社,2004.
- [24]中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会.京剧谈往录[M].北京:北京出版社,1985.

- [25]中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会.京剧谈往录续编[M].北京:北京出版社,1988.
- [26]廖奔.中国古代剧场史[M].郑州:中州古籍出版社,1997.
- [27]周明泰.五十年来北平戏剧史材[M].民国二十一年影印版.
- [28]周明泰.清升平署存档事例漫抄[M].北京:直隶书局、商务印书馆,民国二十二年.
- [29]王芷章.清升平署志略[M].上海:商务印书馆、国立北平研究院史学研究会,民国二十六年.
- [30]颜全毅.清代京剧文学史[M].北京:北京出版社,2005.
- [31]王利器.元明清三代禁毁小说戏曲史料[M].北京:作家出版社,1958.
- [32]程寅生.皖优谱[M].上海:世界书局,民国二十八年.
- [33]陆萼庭.昆剧演出史稿[M].上海:上海世界出版集团、上海教育出版社,2006.
- [34]陈登原.国史旧闻[M].北京:中华书局,2006.
- [35]王政尧.清代戏剧文化史论[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [36]邓翔云.中国戏曲分类和民俗[M].呼和浩特市:远方出版社,2002.
- [37]董健、马俊山.戏剧艺术十五讲[M].北京:北京大学出版社,2004.
- [38]路应昆.戏曲艺术论[M].北京:北京广播学院出版社,2002.
- [39]徐扶明.红楼梦与戏曲比较研究[M].上海:上海古籍出版社,1984.
- [40](清)袁枚著、顾学颉校点.随园诗话[M].北京:人民文学出版社,1982.
- [41]唐德刚.晚清七十年[M].长沙:岳麓书社,1999.
- [42]沈云龙主编;徐永年增辑.近代中国史料丛刊之增补部门纪略[M].台湾:文海出版社,1961-1973.
- [43]李静山增辑.增补部门纪略[M].北京:京都荣禄堂藏版,同治壬申仲秋刻本.
- [44]李若虹增辑.朝市丛载[M].北京:光绪丙戌孟春刻本.
- [45]清代史料笔记丛刊之
- (清)梁章钜.归田琐记[M].北京:中华书局,1981.
- (清)陈康祺著;晋石点校.郎潜纪闻初笔二笔三笔[M].北京:中华书局,1984.
- (清)陈康祺著;褚家伟,张文玲整理.郎潜纪闻四笔[M].北京:中华书局,1990.
- (清)李光庭,王有光撰;石继昌点校.乡谚解颐[M].北京:中华书局,1982.
- (清)刘体智撰;刘笃龄点校.异辞录[M].北京:中华书局,1988.
- (清)段光清撰.镜湖自撰年谱[M].北京:中华书局,1960.
- (清)福格撰;汪北平点校.听雨丛谈[M].北京:中华书局,1984.
- (清)方浚师撰;盛东铃点校.蕉轩随录[M].北京:中华书局,1995.

- (清)钱泳撰;张伟校点.履园丛话[M].北京:中华书局,1979.
- (清)梁章钜撰;陈铁民点校.浪迹丛谈续谈三谈[M].北京:中华书局,1981.
- 刘禹生撰;钱实甫点校.世载堂杂忆[M].北京:中华书局,1960.
- (清)昭槎著;何英芳点校.啸亭杂录续录[M].北京:中华书局,1980.
- (清)朱彭寿撰;何双生点校.安乐康平室随笔[M].北京:中华书局,1982.
- (清)赵慎珍撰;徐怀实点校.榆巢杂志[M].北京:中华书局,2001.
- (清)姚元之撰;李解民点校.竹叶庭杂记[M].北京:中华书局,1982.
- (清)赵翼.詹曝杂记[M].北京:中华书局,1982.

[46](清)梁绍壬.两般秋雨庵随笔[M].北京:中华书局,1982.

[47](清)毛祥麟.墨余录[M].北京:中华书局,1985.

[48](清)丁柔克撰;宋平生、颜国维等整理.柳弧[M].北京:中华书局,2002.

[49]傅谨.草根的力量——台州戏班的田野调查与研究[M].南宁:广西人民出版社,2001.

二、辞书

[1]中国大百科全书总编辑委员会《戏曲、曲艺》编辑委员会.中国大百科全书戏曲、曲艺[M].北京:中国大百科全书出版社,1983.

[2]辞海编辑委员会.辞海[M].上海:上海辞书出版社,1979;1989;1999.

[3]中国大百科辞典编纂委员会.中国百科大辞典[M].北京:中国大百科全书出版社,1999.

[4]章柏青等编.新编实用知识艺术词典[M].北京:学苑出版社,1999.

[5]上海艺术研究所;中国戏剧家协会上海分会.中国戏曲曲艺词典[M].上海:上海辞书出版社,1981.

[6]施宜圆主编.中国文化辞典[M].上海:上海社会科学学院出版社,1987.

[7]林尹、高明等编.中文大辞典[M].台湾:中国文化学院出版社,1969.

[8]余汝捷主编.中国古典文艺实用辞典[M].北京:上海社会科学学院出版社,1987.

[9]中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志安徽卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1993.

三、学术期刊

[1]洪非.话说“四到徽班”进京[J].戏剧界,1980,(1、2):

[2]朱建明.乾隆三十九年春台班戏目[J].黄梅戏艺术,1983,(1):

[3]廖奔.二黄渊源与徽班——兼辨“四大徽班”进京说[J].艺术百家,1990,(4):

[4]周筱华.四大徽班与京剧[J].黄山高等专科学校学报,2001,(4):

[5]朱家缙.清代宫中乱弹戏演出史料[J].戏曲研究,1984,(13);(14):

[6]朱万曙.徽班与怀宁[J].安徽新戏,2001,(1):

[7]张光亚.安徽稀有地方剧种音乐探研[J].安徽新戏,1995,(1):

后 记

梦雨之夜静谧深沉同时又是温润祥和的。跳动的秒钟预示黎明的开始，废纸成篓，涂改线多，此时论文初成，历时数月。本不惯于叙说，七年的安大生活真让人难以割舍；也不善于抒情，将到的离别确使我情愫牵惹。

子在川上，曰：“逝者如斯夫！不舍昼夜。”那是哲人动情的表白，在安大的日子很长又很短，却是我真实的情怀。七年前的我带着家人的希望和友朋的祝福开始了大学时代，而稚拙让我面对新奇又陌生的城市生活百端不适，幸得同道六七、知心二三，大学生活充实而丰富：徜徉于春晖亭旁、鹅池湖畔；共读于主教东西、英语角里。内向的我慢慢试着与人交流，明白面对和坚持才是正确的态度。

结束了难言的浮躁和阵痛，三年前开始了研究生阶段学习，我有幸与来自异乡的六位同学共在一窗，师从鲍恒教授和朱万曙教授。鲍师朗爽，朱师严谨。开书目、聆说课、定选题让我深深体会到他们的学者之智；关心、爱护、鼓励使我切切感受到他们的常人之情。

同窗是缘，惜福是金。我的笃钝和轻率常得到他们善意的庇护和接纳；他们的真诚、善良、才情、扶持发自内心的感染了我。情谊可能总是在平凡的情景中孕化：听戏、练歌、聚餐、郊游、闲聊……。增进了我们的了解与互信。放眼窗外，此时满街华灯还明，一钩新月团带三星，我心默念，无论聚散，愿我们的友谊久久！此刻我也铭心地感受到情感是人生活的动力。

感谢两位尊敬的导师，如果说我有一点点进步和成绩，那应归于他们辛勤的教诲和一直耳提面命的做人、治学之功！

感谢尊敬的安徽大学中文系为我授业解惑的各位老师，今后的路途中我会时时擦亮他们指给我的明灯！

感谢真诚的六位同窗学友：刘梅、张凤侠、曹瑜、叶崇敏、余晓晓、胡斌。在论文的写作中，他们美好的品质和优良的学风使我受益良深，给了我诸多的帮助与鼓励！

感谢我深爱的母校安徽大学，在这里我度过了人生最美好的白衣年代，给我记忆的永恒港湾！

与此同时，感谢我亲爱的朋友们，他们给我人生路上无言的动力。感谢我最亲爱的家人，此间，慈祖的远逝，父亲的孱病，母亲的坚强，幼弟的稚弱，每让人沉重。他们给我的爱、支持、理解，使我立于天地之间……言辞有尽，此情难申！

最后，衷心感谢在百忙中抽出宝贵时间审阅稚文的各位尊敬师长！

回首往昔，展望前路，两字：努力！

黄胜江 谨识
二零零七年四月

攻读学位期间发表的论文目录

- [1] 《近十年来元杂剧科诨研究综述》，发表于《大学时代》2006年第9期，161-163页。
- [2] 《杂剧〈死生交范张鸡黍〉题材流变胥谈》，发表于《中国人文社会科学学报》2004年第4期，72-73页。
- [3] 《元杂剧〈死生交范张鸡黍〉结构刍析》，发表于《当代学术集萃》，524-529页。
- [4] 《戏曲——瑰丽的民族文化之花》，发表于《走进艺术的殿堂》（近期将由人民教育出版社出版）