

梨園私寓考論：

清代伶人生活、演劇及藝術傳承

吳新苗 著

學苑出版社

本书出版获得北京市属高等学校青年拔尖项目资助

梨园私寓考论：

清代伶人生活、演剧及艺术传承

吴新苗 著



學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

梨园私寓考论：清代伶人生活、演剧及艺术传承 /
吴新苗著. — 北京：学苑出版社，2017.3

ISBN 978-7-5077-5203-8

I. ①梨… II. ①吴… III. ①戏曲史—史料—北京—
清后期 IV. ①J809.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 065970 号

出 版 人：孟 白

责任编辑：潘占伟

装帧设计：徐道会

出版发行：学苑出版社

社 址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码：100079

网 址：www.book001.com

电子信箱：xueyuanpress@163.com

联系电话：010-67601101（销售部）67603091（总编室）

经 销：新华书店

印 刷 厂：北京信彩瑞禾印刷厂

开本尺寸：710×1000 1/16

印 张：33.5

字 数：530千字

版 次：2017年4月第1版

印 次：2017年4月第1次印刷

定 价：98.00元

序

傅 谨

新苗历经数年时间，完成新著《梨园私寓考论》，从私寓这个特殊角度，对清代伶人的生活、演剧及艺术传承做了深入剖析与考证。我有机会先睹为快，深感荣幸。

该书通过大量史料的发抉和分析，还原了清代私寓的真实面貌，并因此完成了这部超越此前所有关于清代伶人生活与演剧研究的学术著作。该书有重要的学术和文化价值，对清代戏曲研究，尤其是对京剧研究和北京社会风尚史研究，都必将产生重要的推进作用。

京剧清代中叶诞生于北京，并且在很短的时期内走向繁荣、鼎盛，迅速成为中国最有影响和最具代表性的表演艺术样式。在京剧诞生和繁荣的过程中，私寓的作用，始终是个无法回避的特殊话题。如本书所写，“私寓”一词本无褒贬的含义，但是在历史发展中，它却染上了浓厚的道德色彩。尤其是民国初年行废除私寓之举，其理由即与净化社会道德风气相关，将私寓视为传统社会的藏污纳垢之所的观念就更深入人心。于是，私寓这个话题，多年来忽冷忽热，而无论是冷是热，多半都受到非学术原因的支配。晚清以来，多数人提及私寓时都戴着有色眼镜，直接将它当成色情业的标志，当作男风的同义词，自然也把私寓出身看成艺人的人生污点。此前与伶人多有交往的达官贵人和媒体朋友，对这一话题固然避之惟恐不及，欲尽其所能淡化私寓现象的历史线索及大量京剧名伶的私寓出身，因此导致了话题趋冷；另一方面，当人类事实存在着的那些各不相同的性取向不再是个完全禁忌的话题时，相关的讨论，依然很容易被抹上一层神秘与奇异的色彩。把私寓等同于特殊色情场所的观点，因之成为这一题材吸引人们关注的原因，导致它成为晚近的一个热门话题。然而，正如本书所说，这样的冷和热，都基于对私寓想当然的误解。

我之所以说新苗的著作是这一领域至今最好的研究，主要的理由之一，就是本书通过大量细致的资料考证，准确、精到和客观并且恰好其分地厘清了私寓和色情业的关系。这两者之间有关联是不能否认，也无须否定的；然而，假如真的把私寓和色情业混为一谈，就容易忽略中国近代文明史上一个重要的史实，那就是代表近现代中国表演艺术最高水平的一代京剧名伶，有相当部分出身于私寓。假如除去这些私寓出身的名伶，京剧的水平与成就就要打一个很大的折扣；换句话说，如果没有私寓，京剧就难以体现相对于其他地方戏剧种的明显优势。一个极简单的事实就是，所有剧种都通过科班培养演员，京剧除科班外，还通过私寓这种独特的方式，培养了包括梅兰芳在内的一批极具代表性的名伶。私寓的环境，显然让他们比科班出身的伶人，受到更符合因材施教这一原理的艺术教育。在家教如此之风行的年代，人们却很少深入思考私寓这种特殊的京剧表演人材培养模式的独特长处，实在是件很奇怪的事情。所以，理解京剧的诞生发展与繁荣的经历，实无法忽视私寓的存在，同时也不能误读私寓；假如过分夸大私寓和色情业之间的关系，就意识不到私寓在京剧人材培养方面的独特而显著的作用。

因此，新苗此书最重要的价值，就是让我们重新回到历史本身，真正得以认识私寓在清代戏曲发展史上的价值，并且了解伶人在私寓的成长。那些想从本书里找到私寓里发生的诸多绯闻的读者，恐怕会因此失望的，但从事戏剧研究的学术群体，却会因此获益良多。

多年前，包括新苗在内的一批青年学术才俊，和我一起合作编撰《京剧历史文献汇编（清代卷）》及《续编》，为京剧研究奠定了重要的资料基础，也因此打开了进入近现代京剧研究领域的一扇窗户。在编撰这套丛书的过程中，我就一直强调，尽管我们是在从事资料的搜集整理，却不能只限于资料搜集与整理，同样重要且更重要的是基于这些资料展开研究。就如同好厨师应该同时是美食家，完成了资料搜集整理工作而仅限于为后人的研究提供素材，在第一时间接触了大量第一手材料，却没有基于这些材料推进研究的视野和愿望，其实是极大的憾事；而没有研究的眼光，搜集整理的工作也很难做好。我非常欣慰的是，这些年来，他们都发表出版了极好的研究成果，新苗写的这本书，无疑是其中最有价值的部分。

祝贺本书的出版，期待新苗有更多学术成就。

目 录

序 /1

绪 论 /1

上编 论说篇 /21

第一章 “识艳之书”《燕兰小谱》：男旦崛起与侑酒职业化 /23

（一）魏长生与男旦艺术的崛起 /25

（二）男旦侑酒职业化趋势 /32

（三）乾嘉之际男旦迅速发展 /38

第二章 私寓发展历史 /43

（一）私寓的兴起 /43

（二）私寓的发展 /49

（三）私寓的衰落和废除 /60

第三章 作为特殊文化现象的私寓制 /65

（一）私寓人员之构成 /65

（二）私寓制与娱乐文化 /79

（三）私寓制与梨园文化 /92

第四章 私寓与晚清北京的昆曲演出及传承 /107

- (一) 私寓与嘉庆时期昆曲演出及传承 /108
- (二) 私寓与道光时期昆曲演出及传承 /113
- (三) 私寓与咸丰、同治时期昆曲演出及传承 /121
- (四) 私寓与光绪时期昆曲演出及传承 /131

第五章 私寓与京剧的形成和发展 /133

- (一) 嘉庆时期“诸腔杂奏”与小戏盛行 /133
- (二) 道光时期京剧形成及私寓中的早期京剧旦角名伶 /141
- (三) 私寓对京剧人材的培养 /150

第六章 从狎优到捧角：私寓史料中的戏曲批评 /167

- (一) “花谱”中的演员论 /168
- (二) 从狎优到捧角：对清末《顺天时报》中私寓史料的考察 /177

下编 考述篇 /189

- 一 嘉庆时期见诸记载的私寓 /191
- 二 余老四深山堂及其弟子 /195
- 三 “四喜部第一大家”三和堂 /200
- 四 “琵琶庆”遇源堂 /203
- 五 诒德堂序列之一：蒋金官及诒德堂弟子 /206
- 六 诒德堂序列之二：殷采芝日新堂弟子 /215
- 七 诒德堂序列之三：朱福喜景春堂弟子 /224
- 八 诒德堂序列之四：钱金福维新堂弟子 /230
- 九 诒德堂序列之五：陈全林春复堂弟子（上） /240

- 十 诒德堂序列之六：陈全林春复堂弟子（下）/250
- 十一 王天喜槐荫堂及其弟子/256
- 十二 传经堂序列之一：刘天桂弟子/261
- 十三 传经堂序列之二：胡法庆春泉堂弟子/271
- 十四 敬义堂序列之一：董秀蓉及其弟子/277
- 十五 敬义堂序列之二：胡喜禄及其安义堂弟子/281
- 十六 敬义堂序列之三：孙心兰、陈庆元及其弟子/288
- 十七 余庆堂及其弟子/291
- 十八 敦素堂序列之一：潘巧书弟子及陈金彩宝善堂/300
- 十九 敦素堂序列之二：郑连贵及其净香堂弟子/306
- 二十 敦素堂序列之三：朱双喜及其春华堂弟子/311
- 二十一 福寿堂及嘉树堂弟子/320
- 二十二 鸿雪堂及其弟子/330
- 二十三 国香堂及其弟子/332
- 二十四 陈长春及其春福堂弟子/335
- 二十五 曹喜林春福堂与曹福林敬善堂/341
- 二十六 吟秀堂序列之一：吟秀堂及其道光时期弟子/347
- 二十七 吟秀堂序列之二：徐小香及其弟子（上）/352
- 二十八 吟秀堂序列之三：徐小香及其弟子（下）/358
- 二十九 吟秀堂序列之四：咸丰朝吟秀堂弟子及朱小元咏秀堂/366
- 三十 卢禄馭春和堂弟子/376
- 三十一 福泰堂及福云堂弟子/379
- 三十二 福盛堂序列之一：福盛堂及醇和堂弟子/387
- 三十三 福盛堂序列之二：景龢堂主人梅巧玲及弟子余紫云/392
- 三十四 福盛堂序列之三：梅巧玲景龢堂其他弟子/403
- 三十五 天保堂、保安堂及其弟子/414

- 三十六 郁大庆文盛堂弟子 /417
- 三十七 谢玉庭熙春堂弟子 /419
- 三十八 潘德奎及其弟子 /422
- 三十九 忠恕堂序列之一：张二奎及陈天全春茂堂弟子 /424
- 四十 忠恕堂序列之二：陆玉凤、俞菊笙及杨月楼 /433
- 四十一 刘赶三及其保身堂弟子 /440
- 四十二 钱玉寿及其瑞春堂弟子 /445
- 四十三 时小福及其绮春堂弟子 /451
- 四十四 青云堂及宋福寿杏春堂弟子 /460
- 四十五 陈鸣喜声振堂弟子 /462
- 四十六 杨桂庆德春堂弟子 /465
- 四十七 秦厚波国兴堂弟子 /469
- 四十八 徐承瀚景善堂弟子 /474
- 四十九 道光时期其他私寓 /476
- 五十 同光时期其他私寓 /484

附录：私寓传承谱系表 /491

主要参考文献 /517

致 谢 /525

绪论

(一)

私寓，本义指私人寓所，乃一普通名词。本书讨论的“私寓”，则是指清嘉庆至宣统一百多年的时间里，由伶人在北京宣南地区创建而大量存在、有着独特性质和功能的场所。乾嘉之际，众多规模大小不一的戏班涌入北京，其中包括苏班、扬班、西班以及实力最强的徽班。外地戏班入京，和他们跑码头一样，一个班的演职人员皆住在一处，这样同班人在生活上可以互相照顾，也便于日常的训练和演出。这个时期，班中众人共同寄居的地方有个习惯性叫法——“大下处”。如果该班某些伶人唱红成为名角，他们会从“大下处”搬出，租赁或购买一处房产，入住其中，这便是伶人的私寓（也叫“私房”、“私坊”）。这种伶人私寓，不仅仅是字面上私人住所的意义，而有其特殊内涵。较早的一段记载中说：

乐部各有总寓，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。诸伶聚处其中者，曰“公中人”……生旦别立下处，自称曰“堂名中人”。¹

这段话的重点不在于说嘉道时期京城伶人住处有“大下处”和别立下处的“私寓”两种形式，而在于指出伶人住处与身份的关系：住在“大下

¹ 杨掌生《梦华琐簿》，见傅谨主编《京剧历史文献汇编（清代卷）》第壹册，第499页，凤凰出版社2011年版。下文引《京剧历史文献汇编（清代卷）》，只注书名、册数和页码。

处”的称“公中人”，是普通伶人；生旦名角立有私寓，自称“堂名中人”。易言之，私寓是“堂名中人”身份的标识和象征。其所以称“堂名中人”，是因为这些私寓“门外挂小牌，镂金为字，曰某某堂”¹，如诒德堂、日新堂、深山堂、景觐堂之类，故而私寓（私房、私坊）又称“堂子”、“堂名”。

“堂名中人”是私寓伶人自称，外人则称其为“相公”。“相公”无疑是对这些私寓伶人最为流行的称谓，早期指那些自立私寓的生旦伶人（主要是旦角），稍后专指私寓主人招收的弟子（嘉道时期私寓弟子也以学旦角为主），所以道光时人说“京师梨园旦色曰相公”²。但这还不能很准确地揭示出“堂名中人”、“相公”之本质内涵。事实上，凡自称“堂名中人”、被外人称为“相公”者，皆从事应召侑酒的服务。

私坊，虽亦学戏，其本业则应召侑酒，所谓相公是也。³

这才是“堂名中人”与“公中人”最为根本的区别，堂名中人（相公）有着双重职业身份：他们和“公中人”一样，皆属梨园子弟，因此他们也是学戏、演剧的伶人；同时，他们还是应召侑酒的“歌郎”。

因此，嘉庆初年开始出现的梨园私寓是童伶学戏的场所，是演剧的一个组织单位，同时也是从事应召侑酒服务的伶人居住之所，提供侑酒服务的营业场所。

这种梨园私寓的产生有多重原因和历史背景。

首先是明清以来严禁官妓的法令，使得以青少年男性侑酒成为时尚潮流。无论是古代上层贵族社会“钟鸣鼎食”的仪式性音乐，还是俗世社会“以歌侑酒，欢场旧例”的娱乐性音乐，中国人宴饮时的音乐元素从未缺席。尤其是俗世社会中，以伎乐侑酒是中国古代休闲娱乐文化中重要的构成部分。自古以来，承应侑酒佐欢的主体是娼妓之流。但自明代宣德年间开始严禁官员挟妓饮酒，越来越多的男性替补空缺，开始从事侑酒服务。这其中包括达官巨绅豢养的变童家优、职业戏班之男旦，更出现了专门从事侑

1 艺兰生《侧帽余谭》，见张次溪编纂《清代燕都梨园史料》，第603页，中国戏剧出版社1988年版。下文引《清代燕都梨园史料》，只注书名、册数和页码。

2 张际亮《金台残泪记》，见《京剧历史文献汇编（清代卷）》第壹册，第435页。

3 夏仁虎《旧京琐记》，第104页，北京古籍出版社1986年版。

酒的职业群体“小唱”：

京师自宣德顾佐疏后，严禁官妓，缙绅无以为娱，于是小唱盛行。至今日几如西晋太康矣。¹

唐、宋有官妓侑觞，本朝惟许歌童答应，名为小唱。而京师又有“小唱不唱曲”之谚。每一行酒，止传唱上盏及诸菜，小唱伎俩尽此焉。小唱在莲子胡同，门与倡无异。其殊好者，或乃过于倡，有耽之者，往往与托合欢之梦矣。²

这是明代人的记载。说明在明代中后期，小唱已经成为严禁官妓之后从事侑酒活动的主体。“小唱”本是宋代流行的一种曲唱形式，是适宜于宴会上“浅酌低唱”的一种乐唱。而在明代，已经变成一种职业。小唱都是青少年男子充任，以江浙地区南方人为主，也最受欢迎。他们在京师聚居于莲子胡同，从事唱曲侑酒的服务，因明代“男风”盛行，故不少小唱也由唱而倡，侑酒之外还进行男色交易。³也许因为小唱以男色自售的行为过于普遍，相对弱化了其侑酒的主要职能，故而京师有“小唱不唱曲”之谚。事实上也大概如此。小唱以色艺谋生，艺是一个方面，但相比较来说“色”更为重要。小唱们在莲子胡同，装扮成女性的模样，“化男为女”，倚门而待，实际上与娼同流。需要指出的是，小唱虽然营业时打扮成女性的模样，但即使唱剧曲也并不按照剧中人装扮表演，和伶人是两个截然不同的群体。⁴

清代仍然有职业侑酒的小唱，康熙年间成书的《坚瓠集》中云：“京

1 沈德符《万历野获编》卷二十四“小唱”，第621页，中华书局1959年版。

2 史玄《旧京遗事》，第25页，北京古籍出版社1986年版。

3 据程宇昂研究，小唱遍布全国各地，非仅京师才有。小唱中也有一些盲人，专以唱曲谋生，与侑酒出卖色相的小唱又不一样。见程氏著《明清士人与男旦》第一章“明代士人与男旦交往史论”，上海古籍出版社2012年版。

4 无名氏《柝机闲谈》第七回，侯一娘和魏进忠到京城戏班寻亲，问“子弟们下处”，到了新旧帘子胡同，“只见两边门内都坐着些小官，一个个打扮得粉妆玉琢，如女子一般，总在那里或谈笑、或歌唱，一街皆是”。魏进忠问可是戏班子下处，那人道：“不是。这都是小唱弦索。若要大班，到椿树胡同去。”可见戏班演员和小唱有不同的聚居地，体现了伶人与小唱的职业差异。

师所聚小唱最多，官府每宴，辄夺其尤者侍酒以为盛事，俗呼为南风。”¹此类记载还复不少。大约在乾隆时，京师又出现一种“唱档子”（“唱花档”）的职业。蒋士铨写于乾隆二十五年的《京师乐府词十六首》其四《唱档子》云：

作使童男变童女，窄袖弓腰态容与。……尊前一曲一魂销，目成眉语师所教。灯红酒绿声声慢，促柱移弦节节高。富儿估客逞豪侠，铸银作钱金镂屑。一歌脱口一缠头，买笑买嗔争狎褻……²

又《北平风俗类徵》一书引《水曹清暇录》云：“曩年最行档子，盖选十二三龄清童，教以淫词小曲，学本京妇人装束。人家宴客，席前施一氍毹，联臂踏歌，或溜秋波，或投纤指，人争欢笑打彩，漫撒钱帛无算。”³由此可知，唱档子的也是少年男童，表演时穿女性服装，以色艺侑酒谋生。所不同的是，小唱唱南北曲、剧曲，而唱档子多为“淫词小曲”，估计此类更受下层社会欢迎。⁴总体上来说，唱档子与小唱无甚本质区别，故有文献中连类称之“小唱档子”。与此同时，京师又出现一种所谓“剃头篷子”，他们名义上是剃头铺里的徒弟，实际上是纯以出卖身体为职业的男妓，他们也参与侑酒，但并不一定会唱曲——“艺”在他们身上就显得更不重要了。

综上所述，因为朝廷政令严禁官妓，挟妓饮酒被禁止，“小唱”、“唱档子”、“剃头篷子”成为明中叶至乾隆时期职业化的侑酒从业者，男性侑酒成为盛行的社会风俗。顺便说一句，侑酒并非仅在筵席歌舞表演，而是厕身席间佐觞、斟酒，即所谓主觞政。⁵所以一般堂会戏中筵席前演剧，并非这里说的侑酒。这段时间内，尽管偶尔也有关于伶人侑酒的记载，但并不

1 褚人获《坚瓠集》戊集卷三“南风”，见《清代笔记小说大观》第二册，第1055页，上海古籍出版社2007年版。

2 邵海清校、李梦生笺《忠雅堂集校笺》第二册，第706—707页，上海古籍出版社1993年版。

3 李家瑞编《北平风俗类徵》，第345页，商务印书馆1937年版。

4 可参考王汉民《档子演艺初探》（《戏曲研究》2008年第2期），该文详细梳理了清代档子发展历史，文中指出乾隆时期的档子“专门演唱民众喜欢的民歌时调”。

5 唱档子并非仅仅筵前歌舞，也入席佐觞。杨芳灿（1753—1815）《小档子》诗中有云：“或为连臂歌，或如坐部伎。翩跹主觞政，宛转接簪履。一樽侑一曲，心醉甘于醴。”观此可知。转引自程宇昂《明清士人与男旦》，第137页，上海古籍出版社2012年版。

非职业化行为。

乾隆后期，伶人侑酒开始出现职业化趋势，并迅速抢占市场，小唱、唱档子等逐渐被挤出侑酒职业领域。¹

其次，伶人取代小唱等成为侑酒职业群体，与清代盛行的狎优风气有关。明嘉隆以后，昆曲成为上层社会的流行时尚。一些有条件的文人、官绅蓄有家班，其中也不乏阮大铖、李渔这样精通文辞、音律的家班主人，他们在提高家班伶人文学艺术素养，乃至提升昆曲整体艺术水平方面都起到极大推动作用。而社会上雅好昆曲的文人雅士更是多不胜数，他们常与伶人切磋讲习，使得昆曲成为一种更为细腻、高雅的艺术。因此，阳春白雪的昆曲，以及呈现这种艺术的主体——昆伶，与文人有天然的密切关系。故而，文人乐与昆伶往还（更何况那些色艺俱佳的男旦），狎优成为明清上层社会普遍盛行的风气。

清初文坛三大家吴伟业、龚鼎孳、钱谦益与著名昆旦王紫稼交往的事迹，随着他们创作的绮情哀艳诗词作品一起为文人群体所熟悉，成为后世狎优者津津乐道的话题。此后，又有著名词人陈维崧与伶人徐紫云之间一段长达十几年风光旖旎又哀感缠绵的情爱故事，其流播之广泛、影响之久远，堪称清初文坛上的一次文化事件。乾隆朝两位状元庄培因、毕沅皆狎优，与他们交好的男旦方俊官、李桂官被好事者戏封为“状元夫人”，文人群体将此传为佳话。这一系列著名狎优故事的传播，对狎优之风无疑起到推波助澜的作用，狎优遂成为太平盛世的风流点缀、自命多情的文人自我身份认同之标识……

文人狎优的具体内容，不仅以伶人侑酒，还包括平日聚会时伶人陪聊，创作时伶人磨墨捧砚，闲逛陪玩，进茶园陪同看戏等，渗透到文人生活的诸多方面。私寓制形成后，相公所提供的服务就包括这些内容，而不是小

1 乾隆以后，小唱声势逐渐不如以前之隆盛，但这个职业仍然存在，观《扬州画舫录》可知。其意义也并非指职业侑酒者，而是一般意义上唱曲的艺人。唱档子则发生更大的变化。据汪启淑《水曹清暇录》云档子“今幸已严禁矣”，该书初刻于乾隆五十七年，说明至迟在乾隆末年唱档子这种侑酒职业已因严禁而没落了。杨掌生《梦华琐簿》中说：“嘉庆初年，开戏甚迟，散戏甚早。大轴子散后，别有清音小队，曰‘档（档）子班’，登楼卖笑。浮梁子弟迷离若狂，金钱乱飞，所费不貲。”这已经变成男童的清唱表演。而到清末，则演变成演剧的女班了，徐珂《清稗类钞》：“所谓档子班者，一名小班，始于嘉道间。所歌之曲，书于扇，且仅演剧而不侑酒，亦即猫儿戏也。”清末这类档子班比较普遍。

唱时代仅仅筵席侑酒而已。

再次，乾隆后期男旦成为茶园演剧的中心，男旦群体迅速扩大，这也是私寓形成的重要原因之一。明清都城市井中以酒楼演剧最为常见，至乾隆中期，开始出现近代商业性茶园剧场。上引蒋士铨《京师乐府词十六首》中另有一首《戏园》，其中有句云“台中奏技出优孟，座上击磬催壶觞。淫哇一歌众耳侧，狎昵杂陈群目张”，说的就是酒楼戏园中情景。酒楼售卖酒、菜，同时亦可以观剧。作者接着说“近来茗饮之居亦复贮杂戏，遂令家无担石且去寻旗枪”¹，说明此时有茶楼模仿酒楼的商业模式，开始演剧活动。

这种茶楼戏园的出现，与戏曲发展有着重要关系。酒楼演剧，主要目的还是聚会饮酒，观剧倒在其次。“淫哇一歌众耳侧”，只有在演唱非常吸引人的时候，人们才会将眼光瞥向舞台。再加上酒客喧嚣，其噪声之大，可以想象舞台上的表演是很难被人从头到尾关注的。因此，酒楼还不是严格意义上的商业剧场。顾客也只能算是食客，而不是严格意义上的戏曲观众。但茶园剧场不一样。最初来说，演剧也只是为了招徕顾客。不过，喝茶的地方，比起酒楼当然要安静得多，人们的注意力更能为舞台上的表演所吸引。逐渐地，茶楼就演变成真正意义上的剧场，喝茶倒可有可无了。而一个关键的要素是，茶园的资费比酒楼要廉价得多。正如蒋士铨诗中所云“遂令家无担石且去寻旗枪”，即使贫寒之家，也能付得起茶资去看戏。市井小民皆花费得起，这才是真正大众化的商业演剧，另一个方面，这也使商业演剧有了更为庞大的观众群体。

这种变化，使日常性商业演剧最终得以形成，其对中国戏曲发展的影响是多方面的，其中与本书话题相关的一个影响就是，在这里文人审美情趣和商人、伙计等市井观众的审美情趣互相渗透。他们之间自然还有分野，但对妖冶美艳的男旦演出，都表现出极大的欢迎。（这也是大众化、商业化的一个必然结果）这正是魏长生在京城取得成功的原因之一。魏长生的成功，又促使大批男旦模仿他的风格。这样的演剧风格和流传已久的侑酒传统、狎优风气相互激荡，男旦舞台上表演妖冶美艳之戏剧，台下从事侑酒服务遂成为一种常态。而魏长生及其模仿者的成功，又刺激了更多的童

1 邵海清校、李梦生笺《忠雅堂集校笺》第二册，第709页，上海古籍出版社1993年版。

伶加入男旦行列。正如诗人张翼给一位红男旦的赠诗中所云：“遂令天下父母心，不重生女重生男。”¹

至乾嘉之际，大量戏班入京时，男旦已经成为入京演员中最为庞大的群体，“各班小旦不下百人”²。结果是“部中群芳林立，几至百人，派戏难以遍及”³。本来男旦就已经开始台上演剧台下侑酒，陆续来京的男旦人数太多根本无法派戏，于是就有不少童伶依附一些红伶，从事侑酒服务。正是男旦侑酒职业化和庞大的男旦群体，促成了私寓的诞生。

至迟在嘉庆中后期，私寓发展得更为规范，形成比较稳定的以私寓为中心的师徒关系、演剧方式、消费模式以及主客关系，我们将之称为私寓制。正文有详细论述，现简单概述如下：

先说师徒关系。私寓主人称“老板”，也叫“师傅”，与招收的弟子之间（相公）是师徒关系。弟子是家长签了类似卖身契的文书“写”进私寓的，规定几年出师，在出师以前吃住都归师傅，挣了钱也归师傅。提前出师，必须缴纳不菲的“出师费”。弟子在私寓的活动，一是学戏、演剧。私寓发展史上仅有几个不出名的私寓主人是行外人，绝大多数都是有名的生旦演员。师傅亲自教弟子学戏，同时还聘请其他名伶来堂中教戏。在教授弟子方面，私寓主人一般都舍得下本钱。所以私寓弟子的艺术水准比一般随班学戏的童伶要高。咸丰以前私寓弟子学昆旦、花旦、武旦最多，其次小生、青衣。同光以后，弟子所学之行当就比较齐全了。私寓作为从事戏曲教育、传承的机构，培养了大量优秀伶人。如诒德堂、日新堂、安义堂、吟秀堂、春华堂、景觥堂、绮春堂，这些私寓人材济济，不少弟子成为名伶。弟子在私寓的另一个重要活动，就是从事侑酒服务。私寓弟子学成歌舞，从事侑酒，这就体现了他的“相公”身份。私寓做的是一本万利的生意，但对于相公本人来说，却是很悲苦的行当，他们不过是师傅赚钱的工具罢了。门可罗雀、顾客稀少的相公会被师傅责骂，也为同行歧视；当红的相公则在师傅谋求最大利润的驱使下，被迫频繁外出侑酒，多结交贵客，很多少年伶人因过度劳累而早夭。这反映了私寓中师徒之间赤裸裸的金钱

1 《坑死人歌为郝郎作》，见李学颖、曹光甫校点《瓯北集》，第669页，上海古籍出版社1997年版。

2 《批本随园诗话批语》，见顾学颉校点《随园诗话》，第859页，人民文学出版社1982年版。

3 留春阁小史辑录《听春新咏》，见《京剧历史文献汇编（清代卷）》第壹册，第312页。

关系，也反映出私寓制的不人道之处。

次说演剧方式。私寓主人是成名伶人，以演剧为业。主人隶属于何班，其私寓也随之隶属某班。私寓隶属某班，乃成为一个小的表演单位，参与大班的演剧。嘉道以后，私寓基本都是隶属于四喜、三庆、春台、和春、嵩祝等大班。私寓参与演剧的本意，是借此出台以招徕顾客，即“子弟教成歌舞，将出应客，先输钱于菊部，按节出费，谓之搭班”¹。因此私寓弟子搭班没有“包银”（戏班给每位演员的“年薪”），反而是私寓主人给戏班缴纳“班底”，只有纳了班底钱弟子才能参加演出。私寓伶人演剧，也形成了晚清剧场的奇异景观，如相公站台、到台下与相熟之顾客寒暄，诸如此类。他们的演出安排，又和晚清茶园“三轴子”的演剧模式契合在一起。狎优之顾客也是茶园里的观众，他们在剧场里与私寓伶人的互动构成一种独特的剧场文化。私寓伶人还是堂会演剧的重要参与者（这时是有报酬的），有《戏提调歌》云：“遍索年前旧戏单，烂熟胸中新堂号。（自注：京师旦脚曰相公，所居之寓曰某堂。知其堂知其人，知其人住某堂始能点其戏。）”²堂会演剧中负责确定剧目和演员的主事者称为“戏提调”，他们如不熟悉私寓伶人，则不能胜任愉快。

再说消费模式。私寓是提供消闲娱乐的场所，也曾是晚清京师最为繁华的娱乐场所。道光时人描述私寓聚集的韩家潭一带：“每当华月照天，银筝拥夜，家有愁春，巷无闲火。门外青骢呜咽，正城头画角将阑矣。尝有倦客，侵晨经过此地，但闻莺千燕万，学语东风，不觉泪随清歌并落。嗟乎！是亦销魂之桥，迷香之洞邪？”³客人在私寓的消费，既有交情深浅的区别，也有价格低昂的差异。“打茶围”，指在私寓与相公闲话喝茶。“吃酒”，是在私寓摆酒请客，以相公侑酒。“摆饭”，是在私寓中最为高档的消费，每次至少二十多两银子，只有与相公交情深厚并且囊中充裕者才会在私寓中“摆饭”。喝茶有茶馆，喝酒有酒馆，吃饭有饭庄，为什么非得到私寓里呢？关键不是喝茶、吃饭，有相公陪侍其间，清茶闲话、唱曲佐欢、酒纠觞政，这才是客人光顾的目的。而相公经过专业的训练，口才、

1 艺兰生《侧帽余谭》，见《清代燕都梨园史料》，第602页。

2 张次溪《燕归来簪随笔》，见《清代燕都梨园史料》，第1225页。

3 张际亮《金台残泪记》，见《京剧历史文献汇编（清代卷）》第壹册，第436页。