



戏剧艺术研究资料

1985



XIJIUYISHUYANJIUZILIAO

- 中国戏曲发展简述
_____ 何 为
- 读《茶馆》札记
_____ 常 三
- 伶人、音乐家、戏剧家轶话
_____ 马清福

吉林市戏剧创编室

戏剧艺术研究资料

第一期

目 录

- 中国戏曲发展史简述..... 何 为 (1)
- 读《茶馆》札记..... 常 三 (12)
- 伶人音乐家戏剧家轶话(一)..... 马清福 (20)
- 吉林地区召开戏剧创作会议..... 凌 空 (58)
- 戏曲音乐要反映时代人们的心声..... 孙国选 (59)
- 编者的话..... (19)
- 封面设计..... (姚伟生)



中国戏曲发展史简述

何 为

我们民族历史很长，戏曲酝酿的时间也很长。但是，戏曲正式形成到现在，大概不到一千年。戏曲正式形成约在十二世纪左右，距今八百年历史。这八百年中，经历了好几个发展阶段。我们现在全国大约有三百六十几个剧种，但是在最初的时候，只有两个剧种，南方一个，北方一个。这两个剧种，经过几百年的历史，发展成今天的几百个剧种，这个道路是如何走过来的？我们简单地回顾一下历史发展的过程。

戏曲从最初形成起，发展到现在，大概可以分为五个阶段：第一阶段，南北曲时期；第二阶段，昆山、弋阳腔时期；第三阶段，梆子、皮黄时期；第四阶段，地方戏普遍兴起时期；第五阶段，即现在的‘百花齐放’‘推陈出新’时期。这五个时期的特点，分别叙述如下：

第一阶段，南北曲时期：所谓南北曲，即南曲同北曲两种声腔。什么叫南曲？即十二世纪中叶，北宋末年，在南方浙江温州一带的地方，出现了一种小戏，这种地方小戏叫南戏，又叫戏文，或称温州杂剧。这个剧种所用的音乐，历史上叫南曲。什么叫北曲？在十二世纪末到十三世纪初的时候，在北方出现一种戏剧，叫杂剧，这种杂剧所使

用的音乐，叫北曲。当时北方是金、元两个朝代，北宋被金灭亡，金在北方建立金朝，杂剧就正式出现，当时叫院本。后来蒙古灭了金朝，建立了元朝，杂剧在元朝更得到了蓬勃的发展。人们习惯叫元杂剧，严格地说，应叫金元杂剧。因为杂剧在金朝起就已经形成，只不过到了元朝有了更大的发展。在元朝，杂剧涌现了一批很有名的作家，如关汉卿，他的作品有《窦娥冤》、《单刀会》、《救风尘》、《望江亭》等；王实甫，他留下了有名的《西厢记》；马致远，他写的作品很多，技巧很高，思想性较强的有《汉宫秋》等；还有郑德辉，《倩女离魂》、《三战吕布》；白仁甫《墙头马上》、《梧桐雨》）……当时这一大批作家的创作，把元杂剧提高到一个很高的水平。元曲和唐诗、宋词一起，不仅在中国文学史上占有很光辉的地位，尤其以其辉煌的成就，影响着中国戏曲的发展成长。

北曲与南曲有什么不同？首先在音乐风格上很不相同。北曲比较高亢激昂，而南曲则比较委婉柔和。我们现在还可以看到北方的地方戏曲比较高亢，以梆子为代表；而南方的戏曲则软一些，如江南的锡剧；其次所用的音阶也不同，南曲是五声音阶，北

曲是七声音阶，北曲有 $4\ 7$ 两个音，有乙字和凡字两个音，南曲则没有；还有个不同，南曲声多字少，而北曲则字多声少。字多声少，是指一句唱腔唱词排得比较密，腔很少，而南曲的腔拐弯拐得比较多，一句七个字，不知要拐多少弯。除此之外，南曲与北曲不同的是演出形式。北曲的演出形式是一个人独唱，一出戏从头到尾是一个人唱。比方以旦为主的戏，就由旦从头到尾唱下来，其它角色一概不唱；假如这个戏是以男角为主的，当时的男角叫末，以正末为主的戏，就由正末唱到底，别人都不唱。比方《窦娥冤》这个戏，是由正旦主唱的，正旦演窦娥，就由正旦主唱到底，一人唱，其它人都不唱；《望江亭》也是这样，由谭记儿主唱到底。这种演出形式是元杂剧的特点。而南曲则不同，它是什么角色都可以唱。南戏有生、旦、净、末、丑、付、外，这七种角色都可以唱。南曲唱的形式很多，有独唱、对唱、合唱，有的是台上合唱，有的是幕后合唱，象是伴唱。南曲的演出形式比北曲要丰富和多样化一些。

为什么会有这些不同？主要是因为两个剧种是从两个不同的基础上发展起来的。北曲是从说唱的基础上发展起来的。在北曲出现以前，有一种说唱音乐，叫做诸宫调。这个诸宫调是一个人坐在那里唱，一套一套的曲子唱，在曲子的中间也穿插上说白，以此来演唱成本大套的故事。比方在戏剧舞台上出现的《西厢记》，作者是王实甫。但在王实甫作《西厢记》之前，就有一个《西厢记》是用诸宫调演唱的，这个《西厢记》叫《西厢记诸宫调》，作者是金朝人，称董解元，因此，现在都称它为董西厢。戏曲舞台上的《西厢记》，我们称它为王西厢。王西厢是从董西厢来的。因为元代杂剧是从诸宫调发展起来，因此，它就保存着诸宫调说唱音乐的痕迹。由于这种说唱音乐，或者是由

男艺人来唱，或者是由女艺人来唱，因此说唱的男艺人或女艺人到了台上就成了正末或正旦，由一人主唱，这是它的历史传统。南曲则是从民歌小调基础上发展起来的。它比较自由活泼，什么角色都可以唱，有独唱、对唱和合唱，形式多样。

两个剧种各有各的长处，也各有各的局限。南曲长处是演出形式活泼、自由，没有任何限制，但是，它的艺术水平比较低。我们看看早期南戏所留下来的剧本，不论在文学性上或戏剧结构上，都不如元杂剧水平高。同时元杂剧的演员，当时都是有名的歌唱家，在声乐艺术上都是很有成就的。而在南戏中则找不到这样突出的演员和歌唱家。从此，也可以看出北曲为什么只限一人主唱，是有它的道理的。因为担任主要角色的演员，演唱水平太高了，那些担任次要角色的演员，即配角，在演唱水平上不能同它相比，因此，这些人长于翻跟斗的就翻跟斗，长于插科打诨的插科打诨，不唱还好，一唱反而把主要演员的演唱给破坏了。而南曲则不同，它没有什么突出的演唱艺术家，大家一块都唱，在一起凑合。

除此之外，北曲和南曲在舞台结构形式上也有所不同。北曲的一出戏是比较短小的，通常一出戏是四折一楔（或是序幕，或是间场戏），结构形式很严谨，一折就是一套曲子，而且限于一个宫调，比如这套曲子是正宫“端正好”，那么下面的曲子一定是正宫调的曲子，如“滚绣球”……一个一个排下来。如果这套曲子的第一首是仙女“点绛唇”，第二首曲子一定是“混江龙”，“天下乐”……排下来。宫调有很严格的限制，而且每个曲子的排列也有严格的限制。南曲情况则不同，剧本很长，一出戏有几十折，它每一折也有很多曲牌，但它不讲宫调，不受宫调的限制，曲子组织比较随便自由。这种情况的出现，也是同当时的历史发展和社

会条件有关系。北曲是在城市里发展起来的，因此在演出时间上不能不受一定限制，比方在城里演一场戏，最多只能半天（或上午、或下午）；南戏主要是从农村发展起来的，大多是在农闲时间演出，因此可以通宵演，甚至一出戏可以连演好几天。我们在比较它们之间优缺点时，可以看出北曲艺术水平比较高，但形式上比较严格；南戏形式比较活泼自由，条条框框比较少，但艺术水平不高。各有长处，各有短处。

本来，南曲和北曲，一个在南方，一个在北方，互不往来的。当时，南方是南宋统治，是大宋国；北方开始是金朝统治，是大金国，后来蒙古灭了金以后，建立了元朝，北方就被元朝统治。南北互不往来，而且处于交战状态。等到元朝忽必烈灭了南宋，统一了中国之后，北方的杂剧就流传到了南方，南戏也流传到北方，这时开始了南北曲互相交往，互相竞争的时期。

在开始竞争、交流的时期，南戏竞争不过杂剧。因为杂剧的演唱水平、艺术水平、文学性和戏剧性都比南戏高。因此，杂剧到了南方，就以杭州作为它活动的中心，原来在北方是以大都（即现在的北京）为活动中心。南戏被杂剧一挤，处于很不利的地位，但南戏也有它的一个好处，虽然在艺术上不成型，可是在演出形式上不受限制，可以自由地吸收外来形式。杂剧水平不是比它高吗？它就把杂剧的一些东西都吸收进去了。因此后来在南曲的音乐里面也有北曲的曲牌。但北曲它做不到这点，因为它的演出形式比较严格固定，吸收外来的东西比较困难。因此，后来南曲得到很大发展，而北曲在艺术上则止步不前了。再加上到了元朝后期，杂剧在文学创作上也不行了。它的前期出现了一批很伟大的作家，但是到了后期，杂剧作家好的少，好的作品更少。为什么？因为在元初的时候，元朝统治者排斥知识分

子，废除科举，读书人做官的前途没有了。元朝把人分为十等，七娼、八优、九儒、十丐，读书人地位在妓女之下，乞丐之上，迫使读书人不得不去跟劳动人民相结合，因此他们能体会劳动人民的疾苦，看不惯上层人物胡作非为，能在他们的作品中把他们看到的这一切反映出来，揭露出来。故而这时期的元杂剧的思想性、战斗性都很高，深受群众喜爱。可是到了元朝后期，统治者的政策有了改变，它开始网罗读书人，恢复科举制度，并且对读书人还有所优待，于是读书人就依附统治者，在文学创作上越来越堕落到为统治阶级歌功颂德的地步。加上艺术形式上比较凝固，不大发展，因此到了元朝末期和明朝初期，杂剧就慢慢衰落下去了。

而南戏在此时期，倒获得了很大发展，其中有两个原因：第一个原因是，开头时期，士大夫文人看不起南戏，认为是村坊小曲，没有多大意思，不去注意它。后来，有一些文人改变了态度，开始给南戏写剧本了。到了元末明初，出现了一些好的作家和作品。比如当时出现了一部很有名的代表作品《琵琶记》，它的作者高则诚，在元朝末年是一名小官吏，因为对元朝统治不满，后来辞官回家，就写了这部《琵琶记》。除此之外，还有荆（《荆钗记》）、刘（《刘知远》即《白兔记》）、拜（《拜月记》）、杀（《杀狗记》）四大传奇，除了“杀”思想差些以外，其它都是各有成就的。第二个原因是，南戏在舞台艺术上得到了新的发展。它吸收了北曲的一些新鲜曲调，融会贯通，演出时，有的曲子完全是南曲组成，有的就是南北合套，一支南曲，一支北曲，这是很大胆的。南戏因为在艺术形式上比较自由，所以发展很快。由于它很容易与当地的语言相结合，所以南戏发展到明朝以后，就出现了四大声腔：海盐腔、余姚腔、昆山腔和弋阳腔。由于南戏流传很广，在很多地

方都扎下了根，所以在浙江海盐扎根的南戏与当地的语言及民间音乐结合起来，就发展成一种新的声腔，叫海盐腔；余姚也是浙江的一个县，南戏与当地的语言及民间音乐相结合后，形成余姚腔；昆山腔是南戏在江苏苏州附近，与吴中一带山歌小调结合起来而形成的；弋阳腔是南戏流传到江西弋阳地区以后，逐渐发展形成的。

以上是南北曲发展的大致情况。从它们的兴盛衰败的历史中，我们可以看到促进戏剧发展的两条重要因素：一条是文学创作；一条是舞台艺术，其中特别是声腔的发展，对一个剧种形成的命运，影响非常之大。

第二个阶段，昆山腔和弋阳腔时期：

明朝以后，南曲发展成四大声腔，形成四大声腔争胜的局面。起先，海盐腔在四大声腔里面是流传最广，势力最大的。当时流传范围最小，历史最短的是昆山腔。但是，后来四大声腔争胜的结果，是昆山腔占了上风，影响最大。而海盐腔、余姚腔则慢慢地被昆山腔压倒了，到现在逐渐失传了。当时除了昆山腔之外，还有弋阳腔也很兴盛。四大声腔争胜的后期，实际上只剩昆山腔和弋阳腔在唱对台戏，这两个声腔当时是不分上下。

为什么昆山腔这个后起之秀，能够压倒海盐腔和余姚腔，原因在什么地方？因为昆山腔在发展的历史上曾经经历过一次重大的艺术革新。当时出了一个很有名的人物，叫魏良辅，后来昆曲界称他为昆腔之祖。他是昆山腔的改革家，昆山腔后来取得这样重大的成就和具有这样大的影响，是和魏良辅的贡献分不开的。魏良辅原来不是演员，是一个清唱家。在元、明时代，一方面有舞台上演唱的演员，另一方面也有些唱清唱的歌学家，魏良辅就是这样的清唱家。他原来是学唱北曲的。北曲在当时演唱艺术水平很高。在北曲不太流行而南曲很流行的情况下，他感觉到歌唱水平很高的北曲不流行，而流

行的南曲演唱水平又不高，他立志要解决这个问题，他下决心要把南曲的唱法加以改变，把南曲的演唱艺术加以提高。由于他掌握了北曲的演唱技巧，他就把北曲的歌唱技巧运用到南曲中来，利用北曲的演唱技巧，按照南曲的演唱风格，来演唱南曲。这个时期除了魏良辅之外，在他的周围还有一批志同道合的朋友，其中有的也是歌唱家，如张野塘，原来也是学北曲的，很年轻，一直跟随魏良辅从事南曲的改革工作，魏很喜欢他，后来把女儿嫁给了他。除此之外，还有一批乐师、唱家和他一起共同研究琢磨。其中有一位老艺人过云适，很有造诣，魏良辅每创造一种唱法，都请教过云适；过肯定了，就通过了，这样就形成了一个音乐改革集团，保证了事业上的成功。结果，果然把南曲水平提高了，

南曲水平提高以后，影响非常之大。后来凡是演唱南曲的人，都要按照魏良辅的唱法来唱。这种唱法有两句话可以概括，即启口轻严，收音纯细。时人说他的唱法转合压韵，吐音若丝，演唱技巧要求是相当高的。清唱唱法提高之后，马上影响到舞台。当时有个作家叫梁伯龙，他既是作家，也是一个歌唱家。他对魏良辅这种新的昆山腔唱法很感兴趣，他也学会了这种唱法，而且按照这种唱法，专门写了一种剧本，叫《浣纱记》。剧本出来之后，梁伯龙亲自教艺人演唱。于是有了梁伯龙这样一个作家，清唱的昆山腔就搬上了舞台。因此，我们讲到昆山腔的发展的时候，不能不提到魏良辅和梁伯龙。《浣纱记》在舞台上传开后，吸引了很多作家，后来作家写剧本，都按照新昆山腔来写，这样就使昆曲的发展来了一个突飞猛进，遍布全国各地，成为一个具有全国影响的大剧种。所以我们在说到昆山腔艺术成就的时候，就必须要说它是集中了南北曲之大成，把南北曲的优点统统集中起来了。

昆山腔除了声乐艺术和演唱技巧之外，在其它许多方面也都超过了当时的南戏和北曲。比方舞台结构，北曲是一宫到底，一套曲子只能用一个宫调；而南曲则是不管那个宫调，任意使用，这有它的好处，但也有它的局限，尤其使用乐器伴奏矛盾更突出了。在昆山腔里面，采取的是一套曲子里，可以用二个到三个宫调，转调比较方便，用现代音乐术语，叫近关系转调。北曲一套曲子只限一个宫调，显得太死，但是完全不用宫调，又显得太乱。所以昆山腔的特点是既不限制太死，又不使太乱，一套曲子可用二——三个宫调。除此之外，昆山腔在声乐艺术上的成就也是相当高的。生、旦、净、末、丑，各种行当有各种不同的唱法，是自昆山腔开始的。原来北曲只有两种唱法，不是正旦，就是正末，不是生就是旦；南曲虽然各种角色都可以唱，但演唱艺术水平低，根本谈不上什么发声技巧。昆山腔就不一样，它很讲究发声技巧，而且讲究各行角色各有自己不同的性格。花脸唱法唱出来就应该是声若洪钟的，小生唱起来，既不同于老生，又区别于旦角，现在京剧里的行当唱法，基本上是从昆曲中沿袭下来的。另外，昆曲在表演艺术上也是很细致的，这可从两方面看出来：一是昆曲是载歌载舞的，它的舞蹈身段非常漂亮，以至到现在许多戏曲学身段，非学昆曲不可；二是表演做工非常细致。历史上很多剧种在表演艺术上都没有记载，而昆曲当时则作了记载。一个剧本，哪句唱词用什么身段，基本上都有记录，它有身段谱。除了身段谱之外，做工也有详细注脚，比方花脸和小丑对话，花脸说到那句台词应做什么动作，怎么把内心活动通过外形动作表现出来，注得很详细。此外还有一种表演提示，如《琵琶记》里的蔡婆，应如何演法，当时世面上是怎样歪曲，都有提示。再如《荆钗记》里，王十朋的母亲，由老旦扮演，该如

何演法，注解写道：夫人虽老，犹是小姐出身，布衣荆钗，不失大家风度。说的是王十朋的母亲，虽然年轻守寡，一生很穷，但还是大家出身，要表现出她的大家风度，这些地方都很细致。昆腔在乐队伴奏上也是丰富的，无论南曲北曲都是比不上的。它的演奏技巧很高，据记载，谈到弦子和鼓板如何既互相配合又互相竞赛时，提出弦子是不可能压倒鼓板的，但又要在鼓板声中突出弦子。怎么办呢？它提出了弦子要首先善于让鼓板，“唯可以让鼓板，乃可以盖鼓板”。在鼓板突出时，你要善于让鼓板，鼓板不能从头到尾都突出，它总有松的时候，在鼓板松的时候，你弦子再突出，由此可以看出，当时昆曲在乐队使用上，在乐器间互相关系的研究上是很细致的，有的见解也是很精辟的。

当时除了昆山腔之外，还有一种弋阳腔。弋阳腔这个声腔剧种很怪，它的艺术水平、艺术成就，当时无论如何比不上昆山腔，但是，经过多年竞争，昆山腔始终压不倒弋阳腔，这是很奥妙的。

先介绍一下弋阳腔这个剧种。这个剧种当时在艺术上是很粗糙的，它很粗犷，没有乐器伴奏，干唱，大锣大鼓，用帮腔。（类似现在的高腔，现在的高腔正是从弋阳腔发展下来的。）当时昆山腔的唱腔都能用谱子记下来，而弋阳腔向来没有曲谱。有句话叫做向无曲谱，直言土俗。它到一个地方，就可以和当地语言相结合。从江西弋阳传出来，到安徽，就可以把安徽的土话加进去；到浙江，可以把浙江土话加进去。把当地土话加进去之后，在唱腔上势必要发生一些变化。所谓“错用方言，改调而歌”，就是它并不坚持从头到尾都用弋阳土话，而是把当地的民间方言加进去，同时吸收当地的民歌小调，把它揉进自己的唱腔里面。因此，一到各个地方，老百姓都爱看，这就使它非常之活，发展非常之大。在江西弋阳发源的弋阳

腔，流传到江西北部叫乐平的地方，成为乐平腔；流传到安徽，发展成四平腔；向东走到浙江义乌的地方，就成为义乌腔；流传到北京来的就成为京腔。

弋阳腔能够发展如此之快，一方面是因为它容易同各地的语言和民歌曲调相结合；另方面也和弋阳腔本身的结构形式比较自由分不开的。我们知道，昆山腔一方面是严格的，一方面是自由的，而弋阳腔则是完全自由的。从南北曲到昆山腔，它们的音乐结构，我们称之为曲牌连套。即一套曲子至少成为一套，有三支曲子以上，但弋阳腔不管这个曲牌成套不成套，有时一折戏一支曲子也没有；有时一折戏就一支曲子，反复演唱；还有一种情况，即在曲牌里加上山歌；更有甚者，一折戏里就干脆写上“山歌”两字，四段山歌，根本不是什么曲牌，所以形式上很自由。此外，我们讲曲牌连套，是因为一方面它成套，另一方面也是长短句。可弋阳腔有长短句，也有七字句和十字句，七字句和五字句，比如“新水令”、“红衲袄”和“驻云飞”，本是曲牌名称，但它有时却注上五言句，七言句，严格地从音乐结构上看，有时显得乱七八糟。但这个乱七八糟，使它发展余地很大。形式上不那么严格，对一般艺人来讲，运用起来比较灵活，不象昆曲那样经过文人士大夫加工，形式上难以掌握，另方面它比较通俗易懂，观众容易接受。所以弋阳腔几乎到处和昆曲打对台，昆曲在城市里，它就在小集镇上，在农村里，它的观众一般地是农民及手工业者，昆曲的观众一般是知识分子。所以尽管弋阳腔在艺术上比较粗糙，但是在竞争中昆曲仍然不能压倒弋阳腔，为什么？因为它的群众基础比较深厚，而这个基础是昆曲所不能替代的。

我们在总结这一时期这两个剧种在竞争方面的情况的历史经验的时候，可以看出两个不同的特点：一个是昆曲的艺术水平在中

国戏曲史上是发展得最高的，它所积累的艺术财富，对后世戏曲艺术是取之不尽，用之不竭的，直到现在，许许多多的剧种还在向昆曲学习；弋阳腔则不一样，尽管在艺术上比较粗糙，但它繁衍发展出许多新的剧种出来，不但各地的许多高腔都是弋阳腔的后裔，而且后来梆子、皮黄的出现，也是和弋阳腔的影响分不开的。

第三个阶段，梆子、皮黄时期：

梆子和皮黄的兴起，大概是在明末清初的时候。

梆子、皮黄的兴起，在中国戏曲史上引起了一个划时代的变革。因为在梆子、皮黄出现以前，我们的戏曲的结构形式（音乐的文学的结构形式）是以长短句为基础的曲牌联套形式。不论是元杂剧的分“折”，或是南戏的分“出”，它们都是按照套曲的结构形式，来作为文学剧本的结构形式。但是，在梆子、皮黄出现以后，它的结构形式却变了，变成以七字句或十字句，上下句对偶为基础的结构形式。它的长处是比较灵活，比曲牌体要灵活得多。曲牌体是一个曲牌有多少句，一句里面有几个字，比较固定，比较严格，这个曲牌是五句，这段唱词必须写五句，这套曲子是多少曲牌，就只能用多少曲牌，限制比较严格。而梆子、皮黄的这种上下句的结构形式，却比较灵活、自由得多。它一段唱，多可以到几十句、一百多句，少可以两句，一个上下句就行了，形式比较活泼。这种上下句的结构形式，还有一个好处，就是在曲调上，在音乐上比较单纯。不论梆子或者皮黄，唱腔的变化虽然很丰富，但基本上都是由上下句发展演变出来的，不管这个唱腔多么复杂，但要追根到底，最初就是一对上下句。它不象曲牌那样，一个“扑灯蛾”或一首“皂罗袍”，你就需要把它的整个的曲调都背下来，而且这些曲牌之间如何组织在一起也很复杂，掌握起来比

较困难。因此，梆子、皮黄出现之后，方法比较简便，容易掌握。我们把梆子、皮黄的这种上下句结构方法叫做板式变化结构方法；而把南北曲、昆山腔那种结构方法，称之为曲牌连套的结构方法。

这种板式变化的结构方法，使得文学剧本的结构形式也发生了变革。原来元杂剧或明清传奇都是分“折”或分“出”的形式来写的，但是到了梆子、皮黄出现之后，它的剧本的写法就分场了，按照场次来结构剧本。过去元杂剧一出戏或一折戏，往往包含很多场子，到了梆子、皮黄之后，索性分场，不再分出。因此，无论从音乐唱腔或剧本文学来讲，结构都比较灵活，伸缩性很大。这是梆子、皮黄出现之后，在历史上引起的重要变革。

梆子、皮黄是如何出现的呢？它最早发源于陕西同州和山西蒲州一带，现在陕西的同州梆子和山西的蒲州梆子，是梆子里面最早的两个剧种。关于梆子的起源，现在很难找到确凿的历史材料，但是可以推断也是从当地的民歌小调基础上发展起来的。因为梆子最初出现的时候叫西秦腔，更早的时候叫西调，即西边的调子。西调最初是作为一个曲牌来使用的，后来西调就脱离出来，作为一个单独的曲调发展起来。西调的特点：高亢激越，与昆山腔风格完全不同。昆山腔委婉柔和，软绵绵的，而西调（或称西秦腔）的风格是高亢，节奏很急促。

梆子的产生与当时所处的时代有很大关系。明末清初的时候，正是农民起义的风暴席卷全国的时候，这时候的昆山腔的委婉的风格是不能适应时代的要求的。而梆子在音乐上所表现出来的风格情调，同当时人民群众的高涨的革命情绪是合拍的。曾经有一个历史材料，记载这样一个故事，相传李自成进北京之后，有人把陈圆圆献给他，李自成问陈圆圆：你会唱歌跳舞吗？陈圆圆答：

会。李自成说你表演我看看。于是陈圆圆就唱起来了，她唱的是昆曲，一边唱一边表演。可是，李自成听了一半听不下去了，说：脸长得很漂亮，怎么声音唱得这样难听。他接受不了，于是，他就命把他军队里从西北带来的歌妓找来，让她们表演，她们唱的是西调。她们唱的时候，李自成的情绪也受到感染，一边用手打着节拍，一边也跟着唱了起来。从这个材料里，可以看出梆子高亢激越的情绪，与当时高涨的要斗争的时代感情是合拍的。为什么梆子偏偏在这个时期兴盛起来，并且很快地流传开去，我个人觉得，这与时代有很大关系。为什么当时唱昆曲，李自成就接受不了呢？当然一方面是因为昆曲是曲高和寡，另一方面也因为昆曲产生的时代很有关系。昆曲是在明代中叶兴盛起来的，从明代初叶到明代中叶，是一个太平时期，生产有很大发展。在太平年代，一唱三叹的昆曲是和时代感情相吻合的。昆曲产生以后，在舞台上所反映的题材，除了才子佳人之外，也有许多当时重大政治斗争的题材。明代中叶虽然表面是太平盛世，实际上也包含了很严重的危机。这个危机一方面表现在外族入侵，一方面表现在内部的党争。明朝曾经出现过严嵩、魏忠贤、刘瑾这样一些奸臣宦官。在明朝内部，所谓忠奸斗争是很激烈的。因此，在昆山腔的舞台上反映了这种危机的。《浣纱记》表面是写春秋时代吴越战争故事的，但也是影射明朝当时现实的；《宝剑记》也是表现诸如此类题材的。到了梆子时代就不一样了，梆子所表现的，它的感情，它的那种情调，是与自己的时代相结合的，特别是音乐，它在反映时代上是异常敏感的。

梆子出现之后，很快就流传开了。尽管最早出现的梆子是西秦腔，但流传到各地，就与各地相结合，变成了富有各地特色的梆子。流传到山西，就成了山西梆子，山西梆

子又有北路梆子、南路梆子和中路梆子之分。南路梆子就是蒲州梆子，是最早的秦腔之一；流传到河北，就成了河北梆子；流传到河南，就成了河南梆子；流传到山东，就成了山东梆子；这些梆子由于和各地的语言和民歌相结合，都形成各自的风格，但是又有共同之点，即都是梆子，具有梆子剧种的共性。这从很多地方可以看出来，比如曲调风格的高亢激越，伴奏乐器上都使用板胡，都用梆子击节，旋律进行上也有若干共同的特征。除此之外，梆子系统还有一个重大贡献，即前面提到的，它在中国戏曲历史上创立了板式变化的结构方法。所谓板式变化，即运用慢板、三眼板、一眼板、流水板等等不同节拍形式的变化，来体现一种节奏上的变化，从而表现戏剧情绪和戏剧矛盾的变化。板式变化结构方法出现之后，在中国戏曲发展史上产生很大影响，后来许许多多剧种，从民间小戏发展成地方大戏，一般地都采用板式变化的结构方法，最明显的如评戏、越剧。这些都是梆子的历史功绩。

板式变化的结构方法，是由梆子所创始的，但由皮黄把它完成了，提高了。皮黄从哪里来的呢？皮黄有两个来源：西皮是由西秦腔演变而来的。秦腔经过西汉中，传到湖北的襄阳，在襄阳变成襄阳调，再进一步演变，就成为西皮；二黄是由四平调演变出来的，而四平调又是由吹腔演变而成的，吹腔是由原来弋阳腔里的一个分支叫四平腔演变出来的。原来的四平腔，是由弋阳腔传到安徽后，产生的一个分支，它原是不用乐器伴奏的，是用人声帮腔的，但后来它取消了人声帮腔而改用乐器伴奏，这就形成了吹腔。吹腔经过乐器伴奏上的变化，由笛子伴奏改成由二胡伴奏之后，成了四平调。其实吹腔与四平调是一个东西。它们再进一步演变，就产生了各种板式，有原板、慢板、垛板等等。这样，由西北传来的西秦腔与由南方四

平腔演变出来的二簧相结合，就成了皮黄。

皮黄的老祖宗是在安徽和湖北，一个是徽调，一个是汉调。京剧，是皮黄系统里最年轻的一个剧种。徽调和汉调流传到北京以后，经过演变提高而形成了京剧。京剧形成之后，反过来对皮黄是一种提高。京剧到现在不过二百年历史，但在艺术上有很大发展。这种发展使它超过徽调和汉调。为什么会超过呢？因为京剧进了北京之后，它和昆曲、梆子在一起同台演出，互相竞赛，它把昆曲、梆子中一些好的东西都学到了手了，拿过来了。我们知道，京剧里有很多武戏，都是从昆曲学来的，京剧的许多身段，也是从昆曲学来的，同样一个戏，京剧里的身段比当时一般地方戏的身段要漂亮。在唱法上，在解决男女分腔，特别是在解决老生花脸行当的唱法上面，它比地方上的一些皮黄有很大进步，这也得力于昆曲。比如直到现在为止，许多地方上的皮黄，在花脸的唱法上还没有解决，花脸的发声不是声若铜钟那种宏亮的声音，而是一种炸音，这种炸音很刺耳，不能使人产生美感。在这点上，梆子也没有解决好，梆子花脸的唱法也很成问题。可是京剧就高明，它学习了昆曲的长处，在花脸的唱法上有一套东西。此外，板式变化这种方法，到了京剧手里已经运用得很纯熟，可以说到了炉火纯青的地步。所谓板式变化，说穿了，它特别突出节奏变化对比的作用，节奏感特别鲜明。在京剧舞台上，节奏感很强，这是许多地方剧种所不及的。同样一出《辕门斩子》，看京剧演出就比看汉剧、湘剧过瘾。它的节奏变化多端，比如杨延昭开头是慢板，以后转原板，原板又转快板，它一到节骨眼，就把节奏推上去了，但是汉剧、湘剧到这个地方就推不上去，差那么一点点。这些，都是京剧好的地方，京剧之所以有现在的成就，是和吸收昆曲、梆子的长处分不开的。

京剧提高之后，不但超过了其它皮黄剧种，而且也超过了昆曲。昆曲尽管在艺术上有很高成就，但是后来老大了，没有能再前进。当时很多京剧演员都学昆曲，要在昆曲的唱工、做工里面学很多的东西。后来的京剧名演员如梅兰芳，从昆曲的唱工里面，吸收了不少好的东西。一般地说，京剧演员要想在唱功上过关的话，不学几出昆曲不行。可以说，京剧是博纳众采，集大成者。从最古老的昆曲到民间小调，它都吸收，京剧舞台上的《小放牛》，就吸收了民间小调。因此，京剧在艺术成就上，发展很快，超过了昆曲、超过了梆子和其它皮黄剧种，而成为一个影响最大的全国性剧种。京剧不但吸收外来剧种的长处，即使在剧种内部，也是互相吸收。如谭鑫培就把旦角的唱法溶化在老生的唱腔里面，当初有人反对，但事实证明，他的唱法是发展、丰富了老生的唱腔。所以谁勇于吸收，不断丰富自己，谁就能不断发展自己。这个历史时期的特点，是以梆子、皮黄的兴起，培养了京剧，使京剧发展成为继昆曲之后，在中国戏曲艺术上的又一个高峰。

第四阶段，地方小戏普遍兴起的时期：

梆子、皮黄出现之后，好象开了一条路，使得戏曲的发展路子更宽了。因为在过去的几百年里，要从一个民歌小调发展成地方大戏，是一件很困难的事。但是梆子、皮黄出现之后，使得民间曲艺、民间艺术、民歌小调发展成戏曲成为可能，找到了一条比较简捷的路子。因此，地方戏就大量兴起。举两个有代表性的例子，一个是北方的评戏，一个是南方的越剧。

从清朝末年到民国初年，地方剧种发展是很迅速的，比较突出的是评剧和越剧。它们有一个共同点，即都是从民歌小调基础上发展起来的，评剧是“莲花落”，越剧也是当地小调。短短几十年时间里，这两个剧种即

发展具有全国性的大剧种。评剧不仅在东北流行，现在也流传到贵州去了；越剧不只在江南各省有，连天津、北京甚至兰州也有了越剧团。这两个剧种为什么竟然发展这么快？我们可以从中看出这样几点：

首先，小剧种要发展成大剧种，旁边必然有一个大剧种在影响它。它从这个大剧种身上吸收很多营养，吸收很多艺术技巧，加速了自己的发展。如评剧发展如此之快，是同河北梆子的影响分不开的，如果旁边没有河北梆子，评剧发展不可能如此迅速；同样，越剧的旁边也有一个大剧种，这就是绍剧，即绍兴大班（它在声腔系统方面属于梆子系统，但却是南方剧种。）这个绍兴大班同越剧在一起流行，越剧是小哥班，绍剧是大班，越剧从绍剧里面学了许多东西，有的时候，越剧到了没有办法的地步，就干脆唱起绍兴大班来了。过去看越剧最老的传统剧目，到了激昂慷慨的时候，越剧本身的调子激昂不上去，就唱起绍兴大班来了，这是第一点；

其次，就是通俗。唱词、唱腔通俗易懂，群众容易接受。评剧唱腔比起京剧唱腔来，不及京剧的优美，但是评剧唱腔也有京剧唱腔所不及的长处。即听起来，字音非常清楚、真切。京剧虽然也讲究咬字，但唱起来，如果不熟悉这出戏唱词的听众听起来，还是感到困难，可是评剧，观众一听就懂；越剧也是这样，越剧的唱词也是很好懂的。虽然北方人听越剧可能困难多一点，但是南方人，懂得当地语言的人听起来还是很好懂的。地方戏曲剧种的演唱要求，它不仅要求把声音唱出来，而且还要求把字吐出来，不但能通过声音传达一种感情，而且还能通过吐字来表达一种思想。这正是地方戏曲最值得珍贵的地方。

第三，善于吸收。我们从越剧的发展历史上可以看到，解放前，越剧就开始吸收新

文艺里面的许多东西。比如吸收音乐家来参加戏曲工作，越剧是最早的；越剧还吸收了话剧表演里面的许多东西；在化妆上，在舞台美术上，越剧都有许多改进，比如它采用梳头，而别的剧种是包头；此外，越剧的服装色彩很鲜明，在舞台上适当运用了布景。当然，写实的布景和虚拟的表演如何更好的统一调和，这是需要探讨的……。越剧正是由于大量地吸收了许多新的东西，所以就赢得并吸引了不少观众。解放前，上海的女学生对越剧女演员是非常着迷的。当然，每个剧种在吸收新东西的时候，如何保持自己的传统，怎样使新的东西和戏曲传统有机地结合起来，这是个很艰巨的创造性的任务。

第五个阶段，即现在所处的“百花齐放”“推陈出新”的时期：

这个时期，简单地概括起来，有几个特点：

一、过去的戏曲是在自生自灭的状态下发展的，而现在的戏曲是在党的领导下，在“百花齐放”“推陈出新”的方针指引下来发展戏曲艺术的。换句话说，戏曲事业的发展是有党和政府的支持的，是和解放前戏曲事业倍受反动统治的摧残，截然不同的。

二、有大批的新文艺工作者，参加了戏曲艺术的发展改革工作，这也是过去所不能做到的事情。程砚秋先生在世时，曾讲到他过去曾经寻求过新文艺工作者同他合作，但是没有能够成功。程砚秋同志是很有头脑的，曾经自己花钱到德国去过，到欧州去旅行，考察欧州的歌剧，看看欧州的歌剧有什么好处，有什么长处，研究如何用欧州歌剧的长处来丰富我们的戏曲，回来也曾经作了些尝试，但是没有人支持，没有能够成功。过去戏曲艺人与新文艺是处于隔绝状态，因此，许多艺人在自己艺术的道路上是盲目地摸索，摸索对了就对了，摸索错了，一生也就完了。过去很多演员，是靠个人奋斗，奋

斗出来的。这种奋斗，完全靠自己的体会，没有任何理论上的指导，没有别的帮助。而现在新文艺工作者参加戏曲工作之后，提供了这样一个条件，即新文艺工作者可以帮助戏曲艺人在艺术创造道路上迅速获得提高。

三、由于以上两点原因，戏曲艺术在解放后，又产生第三个特点，即一方面古老的剧种获得新生，另方面新的剧种又不断产生出来。解放前夕，京剧已很不景气，解放后，由于国家大力扶植，京剧才很快发展起来。濒于灭亡的昆曲剧种，由于五六年搞出了个《十五贯》，才一出戏救活了一个剧种；新剧种的产生，全国也不少，吉林省的吉剧，不是解放后才产生出来的吗？

四、从事戏曲艺术工作的人，不论演员、乐师，由于得到以上几个条件的帮助，在文化水平、艺术水平上，都获得了很大的提高，在艺术创造上出现了许多新气象：老一辈演员在艺术上更成熟了，舞台形象更干净了。如果说，过去在舞台表演上还有一些消极的东西的话，那么，解放后，这些消极的东西在老一辈艺术家的身上都不存在了，也就是说，舞台形象更净化了；新的一代表演艺术家迅速成长起来，现在很多剧种，很多剧团的成名的演员，都是解放以后培养起来的。

但是，在这一时期，在艺术实践上，我们也曾经碰到过许多问题，受到过许多挫折。‘四人帮’的捣乱破坏，是最大的挫折。除此之外，我们自己工作中碰到的问题，是怎样使新的文艺和古老的传统结合起来。这个问题在我们中间，还没有解决得很好。

怎样使古老的戏曲艺术能够同世界上最新的艺术成就结合起来，这个课题，我们还没有完成。没有完成的原因，不外乎两点：一是对新的艺术我们还没有学到家；二是对传统艺术的规律，我们也还没有摸透。比如，有一段时期，我们曾经企图把斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系运用到我们戏曲的表演

中来。斯坦尼的表演方法，是一种内心体验的方法，是一种好方法，我们戏曲也可以用这种方法。但是，用这种方法，必须和戏曲的特点相结合。可我们一些搞话剧导演的同志，对戏曲特点了解不够，不顾戏曲特点，把斯坦尼的方法硬搬过来，要求戏曲演员接受，戏曲演员当然接受不了；另外一方面，在戏曲表演体系中，是否也有内心体验这一方面的东西呢？在我们传统表演艺术里面，当然也是大量存在的，例子不多举。所以，如何把传统表演艺术当中存在的内心体验的方法发掘出来，加以发扬，这样就能和斯坦尼的方法达到不谋而合。在具体运用斯坦尼的方法的时候，就能从中国戏曲的特点出发，和戏曲表演的特点结合起来。这一点，我们过去做得不是很好。因为斯坦尼的表演方法，是话剧表演方法，它要求越接近自然、越接近生活的真实越好，而戏曲的表演的特徵则是虚拟的，它要求的是程式化、造型美，这两者确实是矛盾的，但是两者又有相通的地方。我们的任务则应该是在熟悉两者艺术规律的基础上，使它们结合起来，互为补充。

此外，还有一种情况，就是戏曲在演唱方法上，要不要借鉴西洋的发声方法来丰富、来提高我们的演唱方法？我认为要。我们要承认这样的事实，我们的戏曲演员，由于长期劳累嗓子就坏了。而外国那些歌剧演员，出现这种情况很少，五、六十岁了，唱起来，声音还是很好。我们现在在剧场演戏，离不开麦克风，而在外国大歌剧院演戏，是绝对不许使用麦克风的，观众要听的是演员本来的声音。外国歌剧演员唱起来，六层楼的包厢都能听得很清楚，我们大多数演员还做不到这一点。因此，从这里我们也可以看到，同时也不得不承认西洋唱法有它自己科学的东西，有值得我们学习的地方。但是，如果学习了西洋发声方法之后，只会

唱歌，不会唱戏，那就是失败，违背了戏曲演员学习西洋发声法的初衷。

同样，在乐队的问题上，西洋的配器方法要不要学？要学。但是要学透、学化了，把它融会贯通，运用到中国戏曲上去。要按照戏曲表演艺术的特点来运用它。我个人感觉到，西洋管弦乐队表现力丰富，有特点，相比而言，我们的四大件是不如它，但是，四大件的长处，也是西洋管弦乐队所难以达到的，这就是琴师伴奏和演员唱念表演之间结合紧密，水乳交融，天衣无缝。如果我们有一个很大的管弦乐队，可以造成丰富的音色上的对比，但是，把传统的好东西丢掉了，乐队与演员配合不能得心应手，那就是得不偿失。所以，在这方面，既要把西洋的东西吃透，完全化为自己的，又要把传统的東西研究透，掌握它的规律，然后把两者结合起来。只有这样，上述的那些条件或者说优点，才能真正发挥作用，不然的话，优点用的不好，反过来就变成了缺点。

从我们所处这个时期的戏曲艺术发展的状况，可以看出，我们所遇到的问题，是以往戏曲发展的四个时期所没有遇到的，是一个新的问题。这个问题的解决，需要我们从研究历史经验入手，从历史经验中间，探索戏曲艺术的规律，我们掌握了这个规律之后，就会懂得如何去发展它，如何去丰富它，如何去改造它。现在我们回顾戏曲艺术发展的几个历程，是希望从中得到一些启发和借鉴，以期对我们从事戏曲艺术工作有所裨益，能够帮助我们思考和研究一些问题。

（翔云记录整理）

〔注：此文系何为同志来吉林讲学内容的一部分，为飡读者，特整理刊载于此。稿件未经本人审阅，标题是编者加的。〕

读《茶馆》札记

常 三

老舍先生本来是以写长、短篇小说著称于世的，解放后转而写了大量的剧本。《方珍珠》、《龙须沟》、《春华秋实》、《全家福》和《茶馆》等剧本，都是他的名作。不久前，我拜读了他的大作《茶馆》（始终没有机会看它的演出），真是收益非浅。我这里所要谈的，不是对《茶馆》的评论。（因为《茶馆》在思想上艺术上的成就是多方面的，我还没有能力这样做）我只是把我这次学习的一些心得写出来，而这些学习心得也只限于，从学习写剧本这个角度来谈。尽管如此，有些看法也一定是肤浅的。写出来的目的，是在于求教我们的同行，与之共勉。

一、“人物表”的启示

我们写剧本一开头照例都要列一个“人物表”。老舍先生这个剧本前后共写了五十多年的时间，从清朝末年写起，一直写到民国初年和抗战胜利后。时间跨越的这么长，在“人物表”里，就有一个人物年令如何写的问题。我过去看过不少这类剧本，它们不是在“人物表”前面写着“年令系指××××年时”的，就是在“人物表”后面注明“人物年令为第一场之年令”。老舍先生的这个剧本并没有这样写，他只在主要的人物介绍中，写到“最初与我们见面，他才二十多岁”。这就使我们明了了以下诸人物在漫长的年代中，年令的增长了。

在《茶馆》的“人物表”里，不仅介绍了人物的年令、性别，而且还特别介绍了人物的性格特点。过去有不少剧本的“人物表”，也介绍人物的性格特点。但介绍得平庸、繁琐。老舍先生的这方面的介绍，却别具风格，往往三言两语，就道破了这个人物的性格特点。比如他对主要人物王利发的介绍“精明、有些自私，而心眼不坏”。这在全剧中都可以体现王利发的这个性格特点。所谓精明，真是精明，他为了自己的裕泰茶馆维持下去，就象他自己说的“我按着我父亲遗留下的老办法，多说好话，多请安，讨人人的喜欢，就不会出大岔子”。而在他整个茶馆的经营中，他又



不断地进行“改良”。原来的茶馆只是卖茶座，兼卖一点“烂肉面”。等到民国初年，世道变了，他就适应新的情况，把长桌长凳，一律改为洋式的小桌和藤椅，桌上铺着浅绿桌布。连墙上的“薛八仙”的大画也换了，代以时装美人——外国香烟公司的广告画。不仅如此，他还把厨房挪到后边去，专包公寓住客的伙食。甚至，他为了招徕顾客，都想用女招待了。再谈他的“有些自私，而心眼不坏”。他为了自己的茶馆兴旺发达，说什么也不想给秦仲义长房钱，也不想茶馆增添新的人手，哪怕自己的妻子和老伙计李三再苦再累，他也不管。但他心眼是好的，他恨这个黑暗的社会，想着有一个新的未来。所以他和常四爷、松二爷这些人友好，对于康顺子、乡妇、小妞这些穷苦人抱以同情。就连唐铁嘴这样的人物，又吸鸦片又抽“白面儿”，以相面为生的人，他也常常给碗茶喝。

在《茶馆》的“人物表”中，老舍先生对人物的性格介绍，确实是一针见血的。又如他对常四爷的介绍，只有五个字“正直、体格好”。“正直”且不要说了，他说了个“大清国要完”，坐了一年多的牢。而从牢里出来，他虽然穷得每天起五更弄一挑子青菜卖，他还不示弱。仍然坚持“什么时候洋人敢再动兵，我姓常的还准备跟他们打打呢”的志向。刚看到“体格好”三个字对常四爷的介绍，我似乎觉得没有什么用。但细一想，妙处无穷了。这三个字的介绍，不仅可以给导演提供常四爷的形象是魁梧高大的，而且在剧中还可以看到常四爷不畏强暴的另一个根据，由于他的体格好，甚至敢于和善扑营当差二德子冲突起来。当然，在我们看到第三幕，常四爷这么好的体格，已经变得风烛残年，走路都颤颤巍巍，连花生仁都吃不动了，更给人以辛酸苦痛的感觉。可以想象得到，几十年的坎坷经历，苦难的生活，给这位老人的折磨。

二、典型环境中的典型性格

典型性格是在人物的活动中表现出来的，因此，一个作家必须在作品中具体描绘出促使人物行动的环境，离开环境，就不可能创造出典型性格。恩格斯说：“……现实主义除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格。”典型环境，就是指足以充分表现典型性格的环境而言的。

我们过去搞剧本创作，就不知道典型环境的描绘的重要，不知道任何一个人，他的性格的成长、变化，总是受客观环境的影响，为他的具体的社会阶级地位所决定的。一部好的作品，都会使我们了解到它的人物的性格为什么是这样的，而不是那样的，使我们完全相信其性格发展的必然性。正是这样，才能够产生巨大的说服力，使典型性格鲜明地树立起来。

老舍先生在《茶馆》这三幕戏中，都具体地使我们看到了真实的典型环境和典型性格。下面，就全剧三个贯穿人物王利发、常四爷和秦仲义，分析一下这个问题。

第一幕戏，作者所规定的时间是：“一八九八年（戊戌）初秋，康梁等的维新运动失败了。”大家都知道，清朝末年，康梁等的维新运动失败以后，帝国主义列强更加紧了对中国的瓜分，他们争先恐后地向中国大量输出资本和继续输出商品，进一步控制了中国的经济命脉，垄断了中国市场，大大加深了中国社会经济的半殖民地化。在这种情况下，中国的封建势力又大大地抬起了头，国内的经济遭到严重的破坏，农村相继破产。在这幕戏中，我们看到的就是这种悲惨景象的淋漓尽致的描写，京郊贫农康六在农村实在生活不下去了，不得不把自己的亲骨肉——十五岁的女儿康顺子，带到城里来卖。而那个慈禧太后的爪牙，半男不女的庞

太监，却变得那样趾高气扬，不可一世，一心要讨一个十五岁的姑娘做老婆。就连那个说媒拉纤，心狠意毒的小丑刘麻子，也变得神气十足，满身都是洋玩艺儿：洋鼻烟，洋表，洋缎大衫，洋布裤褂……这就不难看出，帝国主义通过各种方式对中国的经济垄断已经到了何种程度？而依附帝国主义的封建势力又变得何等猖狂和凶狠，他们四处派着侦缉和密探，搜查和逮捕有犯朝廷的人。

在这种特定的环境下，以卖茶为生的，因父亲早死，他很年轻就做了裕泰茶馆的掌柜王利发，他必然不愿意招灾惹祸，处处留情说好话。而做为旗人的常四爷，他爱大清国，但也恨当今大清国的黑暗。所以，他敢慷慨陈辞：“要抖威风，跟洋人干去，洋人厉害！英法联军烧了圆明园，尊家吃着官饷，可没见您去冲锋打仗！”当他看到乡妇穷得要出卖小女儿小妞的时候，终于说出了一句：“我看哪，大清国要完！”秦仲义是裕泰茶馆的房东，家里有钱，开了不少买卖。在这一幕戏中，他刚二十多岁。康梁等的维新运动对他是有促激的，他不满当时社会的黑暗和腐败。所以，他甚至敢和庞太监这样的人物逗嘴皮子。庞太监对他说：“太客气了吧？您看，全北京城谁不知道秦二爷！您比作官的还厉害呢！听说呀，好些财主都讲维新！”他马上回击道：“不能这么说，我那点威风在您的面前可就施展不出来了！哈哈！”讲到维新，秦仲义也真早就有这种抱负。请看下面他和王利发的一段对话：

秦仲义 我不但收回房子，而且把乡下的地，城里的买卖也都卖了！

王利发 那为什么呢？

秦仲义 把本钱拢在一块儿，开工厂！

王利发 开工厂？

秦仲义 嗯，顶大顶大的工厂！那才救得了穷人，那才能抵制外货，那才能救国！

（对王利发说而眼看着常四爷）唉，我跟你说这些干什么，你不懂！

王利发 您就专为别人，把财产都出手，不顾自己了吗？

秦仲义 你不懂！只有那么办，国家才能富强！……

第二幕戏，作者所规定的时间是：“与前幕相隔十余年，现在是袁世凯死后，帝国主义指使中国军阀进行割据，时时发动内战的时候。”这段时间正是民国初年。袁世凯死后，全国大大小小的军阀都在争雄称霸。他们在英、美、日帝国主义的支持下，天天打仗，进行封建割据。这就给中国带来了更大的灾难，人民更无法生活下去。在这幕戏中，我们可以看到成群的男女难民一齐涌进北京城，没得吃，没得住，四处乞讨着。士兵和巡警却趁此机会进行敲诈民财。

一开场，我们就看到裕泰茶馆比过去萧条多了，虽然经过再三各种新式的“改良”，但还没能开张。掌柜王利发已经是娶妻生子的人了，他为了自己的茶馆能够继续维持下去，一方面进行种种的“改良”，一方面压缩馆内的开支。李三已经跟他干二十多年了，也不给他长工钱，还让自己的老婆王淑芬也帮着忙乎。他对现实也开始不满了，“他妈的！打仗，打仗！今天打，明天打，老打，打他妈的什么呢？”这是他肚子里的怨恨。但他还是希望有一个好的未来，希望自己的茶馆再办得兴旺些。所以，他还是那样“多说好话，多请安，讨人人的喜欢”，事事都忍耐着。你看，李三那样发牢骚地让他给长工钱，他也不生气：“得了，明天咱们开张，取个吉利先别吵嘴，就这么办吧！”还说：“咱们的事，有工夫再细研究！”本来没开张，日子都要过不下去了，但巡警和士兵来向他敲诈勒索，他还是一再掏腰包给他们钞票，还连连说着好话；

“实在对不起”，“您多给美言几句，我感恩不尽”。还有一个典型的例子，就是他怕特务，混事魔王宋恩子和吴祥子把学生抓走，他没有房客了，就答应了给他们“包月”，每月一号，给他们“津贴”。

秦仲义在这一幕没有出现，但通过崔久峰这个人物的嘴，对他有了交待。他已经走了上实业救国的道路，办了工厂，开了银号。对他悲惨的未来也有了透视：“可是他那点事业，哼，外国人伸出一个小指头，就把他推倒在地，再也起不来！”

常四爷在这一幕里可不象从前那样阔气了，大而高的画眉帘不见了，手里却提着一串腌萝卜，两只鸡上场的。在这十多年里，他坐了一年多的牢。然后当了义和团，跟洋人作过战，现在是自食其力，在城市里卖菜了。虽然他的“铁杆庄稼没有啦”，象他自己所说的那样：“象我这样的人算是坐不起这样的茶馆喽！”但他疾恶如仇的性格还没有改，还是那样“又倔又硬”。请看下面他和宋恩子的一段对话：

常四爷 是呀，您的眼力不错！戊戌年我就在这儿说了句“大清国要完”，叫您二位给抓了走，坐了一年多的牢！

宋恩子 您的记性可也不错：混的还好吧？

常四爷 托福！从牢里出来不久就赶上庚子年，扶清灭洋，我当了义和团跟洋人打了几仗！闹来闹去，大清国到底是亡了，该亡！我是旗人，可是我得说公道话！现在，每天起五更弄一挑子青菜，绕到十点来钟就卖光。凭力气挣饭吃，我的身上更有劲了！什么时候洋人敢再动兵，我姓常的还准备跟他们打打呢！

第三幕戏，作者所规定的时间是：“抗日战争胜利后，国民党特务和美国兵在北京横行的时候。”本来，人们是那样的盼望

着，打败日本侵略者，能过上好日子。然而，抗日战争胜利后，美帝国主义却代替了日本帝国主义的地位，与国民党反动派勾结起来。为了发动内战，消灭中国共产党，国民党政府加紧对中国人民的统治。他们想着法压迫和剥削中国人民，在这个时期，他们发行了大量的纸币，以通货膨胀、征税、征粮等各种办法，肆无忌惮地榨取人民的血汗。所以说，在这个时期，中国的官僚资本主义发展到了顶点，而中国人民在经济上和政治上所受大地主大资产阶级的剥削和压迫也达到了顶点。也就是说，中国人民，包括无产阶级、农民阶级、城市小资产阶级、民族资产阶级，和大地主大资产阶级之间的矛盾，已变得极为尖锐了。

第三幕戏是全剧的高潮，老舍先生选择这样的一个特定环境，是多么典型啊！幕一拉开，我们看到裕泰茶馆比过去更萧条了。

“藤椅已不见了，代以小凳与条凳。自房屋至家具都显得暗淡无光。假若有什么突出惹眼的东西，那就是‘莫谈国事’的纸条更多，字也更大了。在这些条子旁边还贴着‘茶钱先付’的新纸条。”为什么要“茶钱先付”呢？王利发对两位茶客这样说：“我开过几十年茶馆，也没听说过！可是，您圣明：茶叶、煤球儿都一会儿一个价钱，也许您正喝着茶，茶叶又长了价钱！您看，先收茶钱不是省得麻烦吗？”这说明当时通货膨胀已经到了何种程度？在国民党政府的重压下，“办一、二百桌满汉全席的手儿”明师付，已经去包监狱的伙食。（因为而今就是狱里人多呀）说评书的名艺人邹福远，开三侠四义五霸十雄十三杰九老十五小，也没人听。就是跳了行，改唱戏的卫福喜，也“挣不上三个杂合面饼子的钱”。在这种情况下，康顺子的养子康大力已经上西山参加八路军打游击，当教师的为了反饥饿、反压迫，纷纷进行“罢课”。而作为统治阶级的