

安徽戏剧理论丛书

京剧艺术发展史简编



刘静沅 著 · 安徽文艺出版社

安徽戏剧理论丛书

京剧艺术发展史简编

刘 静 沅 著
安徽文艺出版社

责任编辑 何世纲
书名题签 尉天池
封面设计 诗 韵

京剧艺术发展史简编

刘静沅 著

安徽文艺出版社出版

(合肥市跃进路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本850×1168 1/32 印张: 6.875 字数: 176,000

1984年9月第1版 1986年4月第1次印刷

印数: 2,000

统一书号: 10378·21 定价: 1.20元

目 录

第一章 京剧的形成(1845年以前)	1
一 与京剧形成有关的各大声腔和剧种	1
二 乾隆时期北京的戏曲活动情况	5
三 京剧形成	8
第二章 京剧的成长(1845——1894)	17
一 大量优秀剧目的产生和写作技术的提高	18
二 舞台艺术的提高与舞台美术的改进	32
三 表演艺术的突破	42
第三章 京剧的兴盛(1895——1917)	57
一 京剧兴盛时期的革新和演出情况	58
二 京剧革新家谭鑫培、王瑶卿	73
三 其他名演员的卓越成就	86
第四章 京剧在上海的发展(1870——1926)	96
一 京剧在上海的发展概况	96
二 前辈戏曲家的贡献和京班的极盛	108
三 其他卓越演员的成就和连台本戏盛行后的京班	119
第五章 京剧的极盛到渐衰(1917——1937)	129
一 当时的形势和京剧的发展	129

第一章 京剧的形成

(1845年以前)

京剧在我国戏曲中，是具有全国性、典型性的剧种之一，形成于道光中叶。那时徽班艺人，在广大人民的扶植爱护下，在北京流行的各大剧种的基础上“综合了当时的二黄、秦腔等几个比较出色的地方戏曲，并吸收了昆曲的精华而成的；它在内容上，语言和音乐上都比昆曲更接近人民，因而就代替了昆剧的地位而统治了剧坛，在中国近代戏曲史上完成了一个重要的进步的变革。京剧在音乐和演技上比较其他地方戏曲更提高了，它能够更广阔地反映历史题材，更多方面地表现各种不同身份和性格的人物。”①它在内容方面常常代表着人民的愿望，形式上具有多种戏曲的精华，发展较快。现将其形成情况，略述于下：

一 与京剧形成有关的各大声腔和剧种

我国地大物博，是多民族的国家，戏曲遗产极为丰富，声腔、剧种也颇为复杂。但流行最广、影响较大，和京剧形成有关的，主要是：昆曲、高腔、乱弹、徽调各大系统的声腔和剧种。

1 昆山腔

昆山腔亦称昆曲，是我国古老剧种之一。它发生、成长于苏州、昆山一带。这一地区，土地肥沃，气候温和，历来是鱼米之乡。嘉靖之后，丝织业蓬勃发展，又成了江南的商业都市。它的歌舞，更是源远流长，汉、魏六朝时的“吴声歌”就早已盛行。昆曲形成的年月，目前还不能作出确切的结论。但最早见于记载的是在

元末、明初②。稍后，海盐腔、余姚腔传到苏州，使它发生了一些变化，曲调更加丰富。到嘉靖38(1559)年时，它就变得更加完美了。徐渭《南词叙录》载：“惟‘昆山腔’止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人……今昆山以笛、管、笙、琶按节而唱南曲，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”我想上述记载，指的是当时民间流行的昆曲。就在这时，精通戏曲音律的魏良辅等专家们，正努力于昆曲改进和提高工作。魏良辅字尚泉，南昌人，寄居太仓，酷爱昆曲。他不仅把弋阳腔唱法的优点渗入昆曲，并多方问益求教于北曲名家过云适、张野塘等，取其所长，丰富昆曲。直到梁辰鱼的《浣纱记》演出之后，昆曲就成为各种戏曲之冠了。

梁辰鱼和魏良辅同时而稍晚。他的《浣纱记》无论是思想性、文学性、艺术性以及对人物的刻画，情节的安排都达到了较高的水平。演出方面，则是曲调丰富，唱腔悠扬，身段美妙，并有简单的武打。音乐的组织，舞蹈的运用也都比较丰富多采，形成了我国戏曲舞台上完美的艺术体系，以致昆曲的声势更加煊赫。因而，高官大贾的“家班”，大都演唱昆曲。王骥德《曲律》载：“迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其杆拨尽效南声，而北词几废。”那时昆曲不仅流行南方而且盛行于北方，很快就成为流行全国的剧种了。以后又出现了沈璟等几个戏曲演出家，既能编剧、度曲，又能亲自排练，并有自己的家班。他们逐日研究、改进，使昆曲更加完善。沈璟著的《论词六则》、《唱曲须知》和沈宠绥的《度曲须知》、《弦索辨讹》等书，不仅对昆曲发展起了一定的作用，即对其它剧种的唱腔、唱法、出字、收声也大有裨益。

2 弋阳腔

弋阳腔亦称高腔，是更加古老，影响更广的声腔、剧种。它发生在江西弋阳一带。汤显祖《宜黄县戏神清源祖师庙记》云：“自江以西为弋阳，其节以鼓，其调喧。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平、为徽、为青阳。”它的特点是乾唱和帮腔；有打击乐，

无伴奏乐。这种唱法是比较古老的，原始的。《南词叙录》载：

“今唱家称弋阳，则出于江西。两京、湖南、闽、广用之。”可见它在1559年时已流行很广了。由于它的格律不象昆曲那样严格，并且善于和当地语言及民间曲调相结合，在它的直接、间接影响下，产生了不少新的高腔剧种，或成为当地戏曲的组成部分，很快流行到乐平、徽州、青阳等地，变化成为乐平、徽州、青阳高腔。到嘉靖年间，弋阳腔在弋阳一带没有了，反而流行乐平、青阳诸腔。也就是说，它传到乐平等地发生变化后又传了回来。由于它的唱法比较自由，变化起来比较容易，就是同一剧种的同一曲牌，两种高腔唱起来也各不一样。我想弋阳腔传到乐平、徽州等地之后，就是声腔有变，也不会太多，只是有所发展，因而更受欢迎。也正因为它的唱腔比较自由、朴实、粗犷，容易学、容易唱、也容易懂，颇为劳动人民所喜，才能在民间广为流行，最后形成高腔系统的大剧种。这对后来戏曲的发展，影响颇大。

3 乱弹腔

乱弹腔是一个有更大影响的剧种，流行于西北陕西、甘肃一带。它声音高亢，用弹拨乐器阮箏、琥珀（又名火不似）伴奏。曲词的组织比较活泼自由，大都用七字句或十字句，还可以加衬字。它把戏曲唱词从“曲牌体”中解放出来，变得更通俗易懂，也更接近群众，因而把戏曲的发展推上了新的阶段。直到现在，乱弹系统的剧种仍然在我国的戏曲舞台上广为流传。

它的发生年代，至今还没有找到确切的材料。最早见于记载的是万历刊本《钵中莲》剧中有“西秦腔二犯”。《圆圆传》中也记载有唱“西调”的事。可见那时乱弹已传到南方。康熙初年刘献廷的《广阳杂记》亦云：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而衰。”可能那时乱弹已传到湖北。又《秦云撷英小谱》云：

“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（注：今谓之湖广腔）陕西人歌之为秦腔。”实际上到了乾隆中叶，有些乱弹剧种，就是在南方已遍于江、浙、

皖、赣、鄂、闽、粤等省了。

根据前人的记载和个人调查的结果，乱弹剧种大致可分三个系统：一是西北、华北各省流行的各梆子剧种，这是它的主流。二是早期流到南方，变化较少的乱弹剧种，如绍兴乱弹、浦江乱弹、金华乱弹等。三是流入安徽、湖北各地变化较大的“枞阳腔”、“湖广腔”，以后自成一系，就是各皮黄剧种，将在下节中详述。

4 徽调

徽调本是弋阳腔的一个分支，由江西弋阳向北流传，到徽州、池州这两个新兴都市，和当地民歌相结合，又受了余姚腔的影响，发展较快。到了嘉靖末年，连弋阳地区流行的都是徽州腔了。传到太平(当涂)之后，更加兴盛。1610年时，连昆曲都不能和它相抗，其流行地区已遍于苏、浙、皖、赣……了③。关于它的唱法虽然缺乏记载，从留下的剧本来看，主要还是高腔，绝大部分是曲牌体。不过唱法比较自由，唱腔更加华丽，所以更受欢迎。

以后它受昆曲的影响，加了笛子伴奏，成了“梆子腔”，象《出塞》《赠剑》《醉酒》等剧。其中“梆子腔曲牌”和吹腔并用，这些剧目昆班也演，谓之“时剧”或“乱弹”。后来，受乱弹的影响使它发生更大的变化：在曲词方面大都是七字句、十字句了；在音乐方面取消帮腔，加了弹、拨乐器伴奏，形成它另一个主调“乱弹腔”。此二调的总称是“枞阳腔”或“石牌腔”。那时它流行的中心已转到安庆，故又叫“安庆梆子”。

它的主调之一“吹腔”是徽调的主流，是南方系统的。也就是高腔取消了帮腔加上笛子伴奏，可能是受昆曲影响后这样变化的。由于它又昆又弋，也叫作“昆弋腔”。可能笛子是昆曲的，曲牌是高腔的，这样就和昆曲不同，才叫作“梆子腔曲牌”。以后逐渐向七字句、十字句转化，有的就成为吹腔了。也许有人会想到：既然叫“梆子腔”，并且现在京班唱吹腔，用的是“乱弹”的笛子，这样它和乱弹的关系一定很密切。二者的关系确实很密

切，但吹腔不是从乱弹演变而来的。据河北、山西、陕西、甘肃、山东等地的梆子、秦腔艺人说：“梆子班过去没有吹腔戏。后来有人述，是从京班学来的。”从调性上看，也是南方味道较浓，调子比较复杂。除去我们常见的倒板、散板、原板之外，还有一些曲牌，如“青江引”、“新水令”、“落山虎”、“小桃江”等。最后才演变成吹腔和四平调。

徽戏另一个主调“拨子”，是从乱弹班的“二凡”转化出来的，是二黄的前身。严长明所谓的“安徽人歌之为枞阳腔”，主要指的是这一部分。如拿曲调两相对照，二者是很相近的，转化的痕迹很明显。从名字上看，它早期的伴奏乐器一定以弹拨乐器为主。后来有的加了海笛和板胡，最后才改用胡琴。板式有倒板、垛板、回龙、原板、散板等。这两种声调总名为“徽调”。其流行中心在安庆、石牌一带。在安庆极盛时，有的部分便已发展成为二黄调了。

二 乾隆时期北京的戏曲活动情况

1 北京的历史、政治、经济和文化

北京是辽、金、元、明、清五朝的帝都。到京剧形成时，它作为首都已有八百多年历史了。它从北方的政治、经济中心，发展成为全国的政治、经济、文化中心，并曾一度(元)成为亚洲贸易的中心。这为戏曲艺术的发展提供了良好条件。

金、元、明、清四代，北京都是文化、戏曲的中心。从金院本、元杂剧、明传奇以至后日的高腔、昆曲、秦腔、徽戏，都曾在北京风行一时，为京剧形成奠定了良好的基础。

在乾隆年间，从表面上看，清廷的统治不仅稳定而且巩固了。社会经济不仅恢复而且有了发展。统治阶级从人民头上榨取了大量财富尽情地享受，不仅帝王如此，就是那些大官僚、大地主以及地方上豪绅、巨商们的生活也是骄奢淫佚，衣绣策肥。加以新

兴工商业的发展，更促进了都市的繁荣。尤其是帝都北京和南方交通运输枢纽的扬州，更是格外繁荣，成为戏曲发展上南、北两个中心。它和京剧的形成，关系极为密切。而全国广大劳动人民，尤其农民，仍然十分贫困。那时不仅阶级矛盾、民族矛盾日趋激化，而且统治阶级内部互相倾轧的斗争也日益剧烈，早已危机四伏，正处于“大清帝国”和封建社会崩溃的前夕。

2 当时北京的戏曲活动

清初，北京呈现着昆曲、京腔（即弋阳腔，又名高腔）争胜的局面。到乾隆中叶以后，京腔已占了主位，昆班虽然还不少，已难超越高腔了。《都门纪略》“词场序”云：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉。其各班各种角色，亦复荟萃一时。”当时的六大名班，大概是宜庆、萃庆、永庆、集庆、双庆、王府大部等。此外的京腔班社也还不少，可见当时京腔是一支强大力量。不仅人民大众喜欢它，“达官贵人”也喜欢它，因而造成了六大名班盛极一时的局面。尽管那时昆班还有保和、太和、庆春等六、七个班社，尚能在戏曲界占一定的地位，但比之京腔是要逊一筹了。当时京腔能够战胜昆曲，不外乎两个原因：一是京腔比昆曲通俗易懂，容易学习，演员可以在表演方面下更多的功夫；二是京腔班的演出剧目比较丰富。据《燕兰小谱》等书所载在“京班”④艺人擅长的剧目中，高腔、吹腔、秦腔、柳枝腔……都有。同时他们的武戏较多，向多方面发展，所以才能趋向“极盛”的局面。

不久，魏长生带着秦腔（西北流行乱弹的一种，由四川传来，亦名西秦腔）入京⑤，一鸣惊人，“致使六大名班为之减色”，甚至有的班社不能维持生活，艺人不得不搭入“秦班”，以维生计，致使有些班社成为“京秦合班”。当时魏长生唱的秦腔，可能和现在川剧中的“弹戏”差不多。他来京时一定有些艺人和他同来，才能单独演出一个戏或几个戏。秦腔在北京能占优越地位，原因是很多的：第一，它的唱词已从曲牌体中解放出来，改用七字

句、十字句，活泼自由，通俗易懂。第二，伴奏乐丰富，唱腔好听。第三，表演细致入微（尤其旦角），更接近生活。第四，魏长生在演技方面造诣较高，并对服装、化装有较多的改进，使观众有新鲜感。他们有这些优越条件，才使“六大班伶人失业”。“京秦合班”之后，秦腔艺人来京的日多，合班后演出的剧目也更加丰富，必然会促进戏曲的繁荣。

但好景不长。乾隆五十年(1785)秦腔被禁，迫令秦腔艺人转业，回籍或搭入京、昆班社，致使魏长生远走扬州。其他秦腔艺人也大都加入京腔班社。从而又加强了“京秦合班”。前次合班，只是少数，那时秦腔艺人来京的不多，京班虽受其影响，还不会完全停止，只是阵容较弱的京班，为了叫座邀一些秦班艺人合作，以壮声势。魏长生加入“双庆”就是这种情况。另一种是被秦班挤垮了的京班艺人，不得已搭入秦班。这两种在当时都是少数，大部分京、昆班社仍在单独演出。乾隆五十年的情况就大不相同了：由于秦腔受人欢迎，相继来京的秦腔班社和艺人大量增加。而统治阶级的禁令在北京是有力的，因而全部秦班皆被禁止，秦班艺人大都加入了京腔班社。这样大多数京班就变成“京秦合班”了。演出剧目也随之更加复杂、丰富，不仅京、秦剧目很多，少量的徽班剧目也夹杂其中。虽然那时徽班还没有进京，有些徽戏剧目由高腔、秦腔艺人带过来，也是不可避免的。

3 徽戏的兴盛和徽班进京

由于徽戏的两个主调吹腔和拨子，颇受广大人民群众欢迎，加以舞台艺术的改进和提高，致使徽戏班社逐渐扩大，号称“徽班”。到乾隆末叶，徽班已遍于江、浙、皖、赣、鄂、粤等省。其流行中心则为安庆、当涂、扬州等地。由于演出艺术的优越，徽戏传到扬州之后，得到了更大的发展。《扬州画舫录》载：“后句容有以梆子腔来者，安庆有以二黄调来者……而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。”这是徽班进京前的情况。“迨长生返四川，高朗亭入京师，以安庆花部合京、秦

两腔，名其班曰‘三庆’。郡城自江鹤亭征本地乱弹名‘春台’，不能自立门户，乃徵聘四方名旦，如苏州杨八官，安庆郝天秀之类。而杨、郝复采长生之秦腔并秦腔中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类；于是合京、秦二腔矣。”可见各地徽班的发展也并不一样，句容仍唱“梆子腔”，安庆则已成为“二黄调”了。到扬州之后又与其他剧种组成合班，声势更大。“三庆”是第一个去北京成为京、秦、徽“三合班”的。接着“春台”在扬州成了“四合班”，拥有高腔、秦腔、昆曲、徽戏各班的艺人和剧目。在声腔方面具有高腔、昆曲、吹腔、拨子、二黄、西皮(秦腔、楚腔)等调。当然，不一定每个班社都有这些腔调，而是有的班社有这几种，有的班社有另外几种。但总的来看，徽班有着多种、丰富的声腔，造成了它的雄厚势力。

自乾隆五十五年(1790)“三庆”徽班入京，一鸣惊人，占了戏剧界的首位之后，相继来京的徽班有：“四喜”、“和春”、“春台”、“霓翠”、“启秀”等班，出现了徽班的极盛时期。它们都先后合并了京、秦二腔，因为原来的“京班”就有高腔、秦腔、吹腔等调；徽班只是多了二黄、昆曲，合班演出比较容易。那时也不是所有的京、昆班社都并入徽班。单独演出的京班、昆班都有，只是规模较小而已。就是六大徽班也是各有偏重，“霓翠”、“启秀”、“四喜”就是以昆曲为主；其他各班也是各有所长。虽然说徽班的声腔是京、昆、吹腔、秦腔、二黄都有，但从剧目方面看，在嘉庆年间，还是以京、昆为主，其他剧目尚没有占到多数，仍然是诸腔并奏，百戏杂陈的局面。

三 京剧形成

1 京剧形成时期的社会背景

19世纪40年代，有些资本主义国家已进入帝国主义阶段。他们为了掠夺殖民地，到处扩张、侵略。自从鸦片战争打破了清廷

的闭关自守，更加暴露出封建制度的落后和清统治者的昏愤无能。以后，英、法、日、俄各国相继入侵。而清帝对外割地赔款，对内则残酷地镇压。那时人民不仅受封建剥削并受帝国主义的剥削。这种新式剥削，破坏了我国几千年来小农业与家庭手工业合成一体的社会机构，促使我国急剧地向半殖民地半封建社会转化。广大劳动人民，在他们双重压榨之下，无法生活。以致革命浪潮风起云涌，揭开了反帝、反封建的民主主义革命序幕。

北京是清朝皇帝统治的中心，统治阶级对于革命的思想、行动严加防范、限制，但北京的广大市民和爱国的知识分子对于统治阶级昏愤无能、丧权卖国的失望、愤慨，不可避免的会在这个新兴剧种中表现出来。因而产生了一批优秀剧目，据道光25年(1845)刊本《都门纪略》所载各班名演员及其擅长的三、四十出剧目中，比较好的就有将近四分之一，占相当的比重。略述于下：

《淤泥河》，赞扬唐朝名将罗成战死沙场的英雄行为。李渊之子元吉，为了篡夺王位，谋害李世民的大将罗成，命罗随其出征，讨伐苏定方。第一战，罗成连败敌将，大胜而归。元吉为了削除异己，不顾国家安危，反责其不能生擒苏定方，重责四十大板，逼其再度出战。罗成苦战归来，见城门紧闭，其义子罗春在城楼暗告他元吉决心陷害。他咬指修血书交罗春后，战死沙场。

《李陵碑》，描写辽兵入侵，挂帅的潘洪为了报私恨，保荐屡建奇功的杨继业为先锋。对阵时，他命杨家父子出战，规定不将敌兵斩尽杀绝不许归来，继业苦战之后，被困两狼山，命七郎回雁门关搬兵，被潘洪害死；又命六郎回朝求救，久候不回。最后杨继业面临内无粮草，外无援兵，人马冻饿，无法应战的局势，乃碰死在李陵碑下。

《写本》，描写明嘉靖时俺答入侵，仇鸾主张割地求和，议开马市，命兵部员外郎杨继盛(椒山)修本。杨却修本劾仇鸾不应主和，因而被贬。仇鸾死后，杨复官，又因劾严嵩，再次被诬下狱。杨虽屡遭酷刑，仍不屈，终被杀害。

这三出戏的主题都是歌颂抗战和爱国英雄，暴露卖国求荣、无耻奸臣们的丑恶面目，并反映出皇帝的昏愤、自私，为了保住自己的皇位，不惜丧权辱国。这和当时的国情十分吻合。林则徐等这些抗战名将，也是屡建奇功，痛击帝国主义的侵略，结果却落个悲剧下场。由于清廷惧敌，权臣媚外，尽管有时打了胜仗，仍然是割地赔款。人民百姓对此极为不满。这些剧目风行一时，不是偶然的。

《打渔杀家》，表现官逼民反，歌颂敢于抗暴反霸的渔民萧恩父女，是一出主题鲜明、爱憎分明的好戏。

《采石矶》，歌颂农民起义军将领常遇春的机谋勇敢，智取采石矶，攻占太平城的事迹。

《烟鬼叹》，写魏不饱，染鸦片疾而死。死后，思念全家。魏魂回家探望，见妻子哭泣甚哀，深悔不该吸食鸦片，乃痛陈鸦片之害。这是一出唱工戏，情节虽然简单，颇为动人，从侧面控诉帝国主义的侵略，毒害我国人民的罪行，是名演员薛印轩的拿手戏。此剧演于道光(1845)25年，鸦片战争到那时不过五年。该剧能风行一时，可见当时的百姓对于帝国主义的压迫和鸦片的为害，是深为痛恨的。

《除三害》写周处不务正业，恃勇饮酒，欺压乡里，与猛虎、孽蛟并称“三害”。宜兴太守王浚乔装相访，以“三害”之说相讽谕。周悔悟，乃打虎、斩蛟，改恶从善。

《蜈蚣岭》写武松、张清改装投奔二龙山，夜宿蜈蚣岭，遇蜈蚣道人王飞天强抢民女张凤琴。武松杀死王飞天，救女下山，火烧寺院。从而歌颂武松除暴安良的英雄行为。

以上各剧，虽然有部分是传统剧目，所以能风行一时，是与当时社会上的思想、变化相适应的。客观上也促进了京剧的发展，至于形式演变，也就是从“徽班”中的四大剧种昆、高、秦、徽，逐渐演变成为以皮、黄为主的京剧，还有一个综合、转化、蜕变的复杂的过程。详情在以下各节中详述。

2 嘉庆、道光年间北京的戏曲演出情况

(一)当时的剧场

京剧的形式转化，首先从剧场谈起，大致分为三种：

规模最大的是“戏庄”，不仅有一个较大的剧场，并有各种休息房间及宴客用的一切设备，名“某某堂”或“某某会馆”。前者是饭庄，高官大贾宴乐之所；后者是某一地区在北京的旅居之处，规模大的都有剧场，也就是“大客厅”，里边有舞台和演出设备。场子规模，有现在的中型剧场那样大。进口口的对面是舞台，似钟楼形。舞台的前面和左、右是观众席。舞台的四个角都有明柱，上面有顶。也就是剧场的屋顶较高，舞台的顶在剧场之内。台前是摆宴之处。有些戏庄、会馆也有楼。这些场所不是经常开演而是专供豪绅巨富喜庆堂会宴乐之用。观众都是主人请来的宾客，一般平民是进不去的。

营业剧场名“茶园”，就是“戏园”，又名“戏馆子”。有的建筑也很考究，象明朝的“查楼”亦名“月明楼”（即后日的“广和楼”，）就是很好的一个。嘉、道年间较大的戏园皆为徽班占据。它和京剧形成，有密切关系。

小戏园，又名杂耍馆，规模小，也是营业剧场，经常演出杂耍，偶然也演出一些小戏。

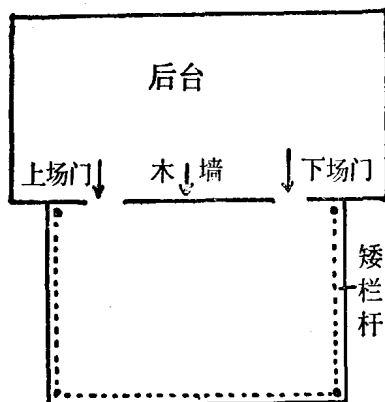
此外在农村里还有“戏楼”，是民间唱戏的场所，大都对庙而建，亦称“庙台”。形式和戏园中的舞台相同，都很考究，只是建于露天而已。

(二)剧场建筑和舞台设备

戏园的建筑和舞台设备，都有一定的规格。舞台分前台、后台。前台是方形，前后左右四个角上有四个大红明柱。前面的明柱

上挂一副木刻的对联，大都是名人手笔。后边两个柱子之间是一堵木板墙，是前、后台的分界。墙的两旁设上场门和下场门，名“出将”、“入相”。四个柱子的外围，三面都有一尺来高的矮栏杆（见图一）。板墙里面是后台，乃演员准备演出的场所，没有前台

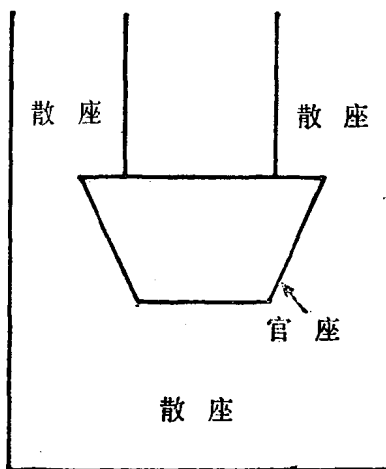
图一



明桩

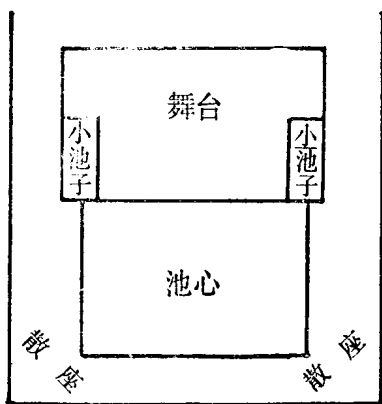
深，但有的比前台宽。舞台上边是高脊房顶，远看似钟楼。台顶上有天花板，中间有圆洞，以备降神时用。台口上面横挂一根铁杠，名轴棍，以备演员表现武艺之用，平时挂起，用时放下。演戏时，后木墙上挂绣花幔帐，上下场门挂同色绣花门帘，桌椅上也有同样颜色花纹的桌围、椅帔。场面（乐队）在幔帐前面，后移到上场门外。

图二



剧场大都有楼。楼上环绕并和舞台相对成方形（见图二）。楼上左右后三面的前排，分成六座和八座的包厢，亦称“官座”。售价按席计算，每席售价七、八倍于“池心”，是“达官贵人”看戏的地方。包厢的后面和正楼都是“散座”，售价较低。舞台的正前面为“池心”（见图三），相当于今日的楼下前排，看戏实惠，售价不高。

图三



舞台的左右为“小池子”，听戏最清楚，但看戏不如“池心”，大部分为行家观众所据。池心的左、右、后三面为“散座”，售价很低。散座后面靠墙的地方，称为“高凳”或“大墙”，售价最低。总之除官座之外，售价都不高。那时剧场的观众，劳动人民占很大的比重。场内的桌椅，不论楼上楼下，都是竖着摆，中间有桌子，观众是相对而坐。

(三) 演剧情况

当时每场戏的演出时间是比较长的：戏庄是辰开酉散，大约十到十二个小时。戏园则午开酉散，也就是正午开始，到下午六、七时结束。每场演出在十出戏以上。开场先演三、四出，名“早轴子”，那时观众来的不多，演员的水平也差。“早轴子”演完，“贵客”才渐渐来。接着再演三、四出，名“中轴子”，用好的演员担任。“中轴子”最后一出名“压轴子”，由最好的演员担任。“压轴子”演完，“贵客”们就全走了。所谓“轴子一完便套车”，就指的是压轴子戏。以后再演三、四出，大都是新编的连台本戏，武戏较多，每天接演，所用曲调大都是西皮、二黄，名“大轴子”，劳动人民非常喜欢。北京的皮黄剧，就是在广大市民的扶植、爱护下，从“大轴子”戏中成长起来的。

演出时间长，看来是有道理的。因徽班包括的声腔、剧种多，这样可满足各阶层的观众。每个观众不一定从头看到底，可以随