

河南大学

硕士学位论文

民国时期开封剧场研究

姓名：曹新玲

申请学位级别：硕士

专业：古代文学

指导教师：张大新

2011-04

中文摘要

剧场作为戏剧四要素之一，是戏剧表演的物质基础和艺术载体，与戏剧表演艺术的发展息息相关，并促成不同民族戏剧舞台表演体系的形成和确立。在历史存留的演剧场所的遗址和遗形物上，可以窥见作为人类文化重要组成部分的戏剧的变革发展轨迹，同时也能为当今戏剧及剧场建设提供参照。七朝古都开封被戏剧史家誉为“名副其实的中华戏剧之都”，可说是中华戏剧演出场所的重要缩影。民国时期开封剧场的结构、规模、分布及舞台楹联等外部信息，直观地反映了开封戏曲艺术发展的概貌。民国时期，随着开封地方戏曲种类的日渐增多，豫剧、曲剧等在开封城竞相演出，演出场所遍布城内，各家班社激烈竞争，众多表演艺术家在此赢得盛名，开封再度成为河南戏曲演出的核心区域。在此期间，豫剧在诸多地方戏中异军突起，且呈现出自身的鲜明特色，因此笔者拟将豫剧作为考察民国时期开封剧场的主要对象，以期通过对民国时期开封剧场的梳理来丰富和深化对豫剧的认识。

本文主要从以下几个部分来进行论述：

第一部分：民国时期开封剧场演剧活动考述。剧种繁多：京剧、曲剧、越调、豫剧等诸多剧种交错杂糅，各剧种间相互交流学习；班社林立：如京剧的春台班、丹桂班、长庆班等班社，豫剧的义成班、公议班、卢殿元科班等戏班；女角增多，并逐渐替代了男角的主体地位，角色行当逐渐齐全；三十年代，以樊粹庭、王镇南为代表的知识分子加入戏剧的改编与创作，戏曲的传承由口传心授到有本可依。

第二部分：民国时期开封剧场的多种形式。通过搜集整理民国时期开封的剧场资料发现，民国时期开封剧场有多种存在形式：清末茶园的延续、庙会高台和堂会、野台及农村流动性戏台、现代化戏院等等。总之，民国时期开封剧场经历了由庙会高台转入现代化剧院、由农村草台向城市重镇转移等重要的发展阶段。

第三部分：以“豫声剧院”为代表的豫剧演出概况。民国时期，开封盛行的诸多地方剧种中尤以河南梆子（后称为豫剧）为最盛。豫剧在此期间也经历了由民国初期的发展繁盛期到抗日战争时期的发展缓慢期，及解放战争时期的恢复期历程。豫声剧院在豫剧发展中有着典型的意义，是考察豫剧的标志性场所。

第四部分：民国时期开封剧场演出的相关习俗。旧时村镇演戏，均有特定目的：或敬神祈病禳灾，或贺官光宗耀祖，或丰稔以示喜庆，或丧葬祭悼亡灵，性质各异，名目繁多；民间节庆在戏曲演出中有着重要的作用：戏曲依托于民间节庆，节庆礼俗伴随着戏曲，戏曲文化通过民间节庆得到了广泛传播，同时，拉动戏曲消费的民间节庆又反过来制约着戏曲文化形态的生成和沿革；戏单作为戏曲传播的途径，为剧场赢得观众取得良好的效果，同时也加剧了各剧种、班社和演员之间的互相竞争，推动本土剧种的勃兴；报纸和广告也是当时戏曲传播的重要媒介。

关键词：民国，开封，豫剧，剧场

ABSTRACT

The theater takes play one of four essential factors of drama, which is material base and artistic carrier the play performs, it is also closely linked with the play performing arts' development, and facilitates the different national play stage show system's formation and the establishment. Preserves in the history acts the place the ruins and loses in the shape, may sneak a peek at takes the human culture important component play's transformation development path, simultaneously can also provides the reference for now the play and the theater construction. the ancient capital of seven dynasties Kaifeng by the play historian “ the Chinese play which is worthy of the reputation ” , may say that is the China theatrical performance place important miniature. The Republic of China time Kaifeng Theater's structure, the scale, the distribution, the stage and the couplets hung in front and so on extraneous information, has reflected the Kaifeng drama art development general picture intuitively. The Republic of China time, along with Kaifeng place drama type's day after day increase, the Honan opera, the opera derived from ballads singing and so on in the Kaifeng city competition performance, the place of performs to spread in the city, theatrical troupes competition, the numerous performing artists win the great reputation in this, Kaifeng become the core region which once again the Henan drama performs. The Honan opera is sudden appearance in many local operas, and presents own bright characteristic, therefore the author plans the Honan opera achievement to inspect the Republic of China time Kaifeng theater the main object, through combs rich and the deepening by the time to the Republic of China time Kaifeng theater to Henan opera's understanding.

This article mainly carries on the elaboration from the following several parts:

First part: Republic of China time Kaifeng acts the activity to test states. The kind of drama

include: The Peking opera, the opera derived drama from ballads, Yuediao, the Honan opera and so on many kinds of drama to interlock mix together, during various kinds of drama exchanges the study mutually; The companies stand in great numbers: like the Chuntai opera troupe of Peking opera's scenic, Dengue opera troupe, Changing opera troupe, Henan opera's Lichen opera troupe, Gong opera troupe, Lu Liaoyuan theatrical troupes and so on; The female role increases, and substituted the male angle main body status gradually, the role trade has been complete gradually; In the 30s, Along with Fan Citing, Wang Henna joins play's reorganization and the creation as representative's intellectual, drama's inheritance to has from the oral instruction that inspires true understanding originally may depend on.

Second part: Republic of China time Kaifeng Theater has many kinds of forms. Through collation Kaifeng's theater material, we discover, Republic of China time Kaifeng theater existence form: End of the Qing tea garden extensions, temple fair catwalk and church meeting, wild opera troupe and countryside fluid stage, modernized theater and so on. In brief, the Republic of China time Kaifeng Theater experienced changed over to the modernized theater, by countryside wild opera troupe by the temple fair catwalk to the urban strategic place shift and so on important development phase.

Third part: Performs the survey take “ the opera troupe of Hushing ” as representative's Henan opera., Republic of China time, Kaifeng is in vogue in many place kinds of drama especially after the Henan Bangui (also called Henan opera) is most abundant. The Honan opera has also experienced from the Republic of China initial period development flourishing to the Sino-Japanese War time development slow time, and war of liberation time recovery period course.

Fourth part: Republic of China time Kaifeng theater performance related custom. Old times the villages and small towns acted in a play, had the specific goal: Either makes sacrifices to prays gets sick rang the disaster, either brings honor to ancestors, either bumper shows to celebrate, either the funeral

IV

sacrifice mourns the deceased person's soul, there are many kind of nature varies and name; The folk festival celebrates, in the drama performs has the vital role: The drama depends on the folk festival celebrates, the festival celebrated the decorum and customs to follow the drama, the drama culture is celebrating through the folk festival obtained the widespread dissemination, simultaneously, the drawing drama expended the folk festival celebrated in turn is restricting the drama culture shape production and the evolution; Theater program way which disseminates as the drama, wins the audience for the theater to make the good progress, simultaneously also intensified various kinds of drama, between, actor's mutual competition, impels the native place kind of drama the vigorous growth; The newspaper and the advertisement are also the important medias which at that time between the drama disseminated.

KEY WORDS: Republic of China ,Kaifeng Henan opera,Theater

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事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了谢意。

学位申请人（学位论文作者）签名：常新玲

2011年5月7日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：常新玲

2011年5月7日

学位论文指导教师签名：张大洪

2011年4月27日

绪论

（一）选题意义

之所以选择民国时期开封剧场作为研究对象，主要是因为导师张大新教授（河南地方戏研究所所长）承担的国家级项目《中华大典·曲艺典》的编纂过程中，我参与了剧场分部的资料搜集和条目撰写工作，参阅了有关古代剧场方面的著作和相关论文，对中国古代剧场史有了初步的认识，并对剧场演出活动的研究产生了浓厚的兴趣。通过对开封剧场资料的搜集整理发现，河南作为戏曲大省，有关民国时期开封剧场方面的资料整理及研究太少，感觉到这一领域还有很大的拓展空间。在导师的启发引导下，我将硕士论文选题定为《民国时期开封剧场研究》。

通过阅读民国时期开封各地的地方志、戏曲志、文化史料、报刊文章、相关的地方戏剧本及当时演员的回忆录，并结合走访艺人和拜访名家取得的第一手资料发现：民国时期，开封地方戏曲活跃于戏曲舞台，呈现出诸多剧种交错杂糅、相互竞争、融合吸收的繁盛局面，班社林立，名角云集于开封，知识分子加入戏剧的改编与创作，戏曲的传承由口传心授到有本可依；开封剧场经历了由庙会高台转入现代化剧院，由农村高台向城市重镇转移等发展阶段；开封盛行的诸多地方剧种中尤以河南梆子（后称为豫剧）为最盛；豫剧经历了由民国初期的发展繁盛期到抗日战争时期的停滞期，及至解放战争时期的恢复期等历时性的发展历程。

开封地处中原，长期是河南首府的所在地，中原戏曲文化的中心。民国时期又是中国戏曲承前启后，继往开来，衔接古今的重要阶段，因此考察民国时期的开封剧场以追寻此时期开封地方戏曲的发展变化，并为当下的戏曲发展提供理论借鉴是本选题的实际意义。

（二）学术回顾

就中国剧场研究的整体情况来看，三十年代就有学者涉足剧场这一领域。戏曲史家周贻白先生进行了剧场研究的最初尝试，五六十年代，戏曲史家王遐举先生在各地多方

考察古代戏台，并爬罗搜集剧场资料，写出一本较为完善的《中国古代剧场史》，一九六〇年清华大学土木建筑系剧院建筑设计组师生编著的《中国会堂剧场建筑》（1960年12月由该系自行印刷发行）。篇首《中国剧场建筑发展简史》一文，以数千字的篇幅介绍了中国古代剧场的发展脉络。八十年代，刘念兹的《戏曲文物丛考》列举了建国以来新发现的、包括新近从地下发掘出土的文物，将戏曲艺术学与考古学相结合，运用考古手段研究戏曲历史现象。九十年代，廖奔先生结合文献和文物资料，写出《中国古代剧场史》，勾稽出中国剧场发展演变的大体线索。二〇〇二年，朱联群、周华斌编的《中国剧场史资料总目》收录了一九一三年——二〇〇二年间出版的有关剧场之文献。二〇〇九年，黄天骥、康保成先生主编的《中国古代戏剧形态研究》，其中“演出场所篇”对中国古代戏剧、戏曲形态呈现的基本元素——剧场，进行了细致的剖视，主要从“论”或“史论结合”的角度，对中国古代剧场的呈现方式作了深入的解说。以上这些学者在剧场史的写作中零星地提到过开封的剧场。杨健民的《中州戏曲历史文物考》，搜集整理了古代河南各地的剧场，是一部研究河南剧场的重要参考资料。九十年代之后，关于剧场的研究日渐增多，出现了许多关于研究地方剧场的著作、论文，如周华斌的《京都古戏楼》、侯希三的《北京老戏园子》、韦明铨的《扬州剧场考》等。

就河南省内学者对开封剧场的研究情况来看，长期以来，众多前辈学者付出了辛勤的劳动，民国时期开封剧场，大多被作为史料收录在河南各地市县志及戏曲志中，或者出现在名老艺人的回忆录中。

就河南大学对河南戏曲研究的情况来看，在张大新教授的带领下，河南大学河南地方戏研究所积极参与河南地方稀有剧种的发掘和保护工作，搜集了大量的戏曲剧本及文献文物资料，并开展了相应的研究，在祥符调、目连戏、怀梆等剧种的研究上取得了可喜的阶段性成果。2007级硕士研究生张召鹏的硕士论文《民国时期河南戏剧演出情况考察——以开封为中心》（河南大学2010年2月），以河南常见的剧种演出形态为研究主体，通过政治、经济、文化发展的整体回顾，对这一时期河南戏曲演出形态进行梳理和探讨，也部分地提到了民国时期开封剧场的演出状况。

在上述研究成果的基础上，本文以开封市、尉氏县、杞县、兰封和考城（兰考县）通许县、祥符县（开封县）为研究地域（并以开封（当时省会）为中心），以从辛亥革命爆发到1949年中华人民共和国成立的民国时期为研究时限，在前人研究成果的基础

上,利用搜集的材料,梳理出民国时期开封剧场的发展脉络,勾稽当时剧场的多种形态,并以此为基点,来探究观照民国时期开封戏曲的发展变革。

第一章 民国时期开封剧场演剧活动考述

七朝古都、历史文化名城——开封，位于中州大地广袤千里的中心地带，它北濒黄河，南接淮济，是东西南北的交通要道，中华文明的重要发源地。自明清以来开封就是河南政治、经济、文化的中心，这里商业繁荣，人口密集，官宦、绅士、巨商、学者甚多，在此环境下，戏曲亦呈现出繁荣之盛况。清人徐珂《清稗类钞》中记载：“开封地处中原，财丰物阜，同光之际，歌咏升平，以论戏剧，本处优等地位……就当时之统计，开封戏剧之盛，位置实为第三……时戏剧古风未泯，昆黄并重，凡籍隶梨园者，兼必亦通昆曲，此盖开封戏剧之极盛时代也。”到民国时期，开封的戏曲演出也同样呈现出了繁盛的局面：诸多剧种在开封粉墨登场，戏曲班社相望若林，知名演员云集于汴，知识分子改创戏曲。

第一节 剧种班社中的交错杂糅

民国时期，开封的戏曲除豫剧（拳头戏，份量重）外，昆曲、罗戏、京剧、越调（四股弦）、二夹弦、道情、曲剧、河北梆子、大平调等 20 多个剧种先后在开封取得过辉煌。此外，罗戏、嗨子戏、花鼓戏等一些小的剧种在开封也有过演出活动。开封剧种繁多的盛况有它的历史渊源：首先是明清小曲的兴盛为民国时期开封地方戏曲的兴起提供了丰富的音乐素材和广泛的群众基础。开封自明中叶以后就是中原小曲的中心，明沈德符在《万历野获编》“时尚小令”条中记载：“……自宣（德）正（统）至化（成化）治（弘治）后，中原又行[锁南枝]、[傍庄台]、[山坡羊]之属，李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继国风之后，何大腹继至，亦酷爱之。”清初的开封小曲更是新声叠出：[打枣杆]、[驻云飞]、[醉太平]、[银绞丝]、[罗红怨]、[闹五更]、[耍孩儿]、[寄生草]等。其次是自清末以来，作为河南省会的开封，商贾云集，市民阶层扩大，人口增多。经济水平的提高必然会促使人们产生精神上的强烈需求，而此时戏曲作为人们娱乐的主体，其服务的对象也开始由上层社会转向从事工商业的市民群众，在此历史条件下，各种地

徐珂：《清稗类钞》，中华书局，1987年版，第5045页。

沈德符：《万历野获编》，中华书局，1959年版，第647页。

方戏曲纷纷兴起。

民国初期，京剧是开封戏曲演出的主要剧种。清光绪末年，开封鼓楼街就有“荣升班”、“庆福班”、“玉成班”等京剧戏园，这些戏园全是席棚，设备简陋。1910年（清宣统二年），开封几家富商集资在马道街路东修建了一座可容两千人的丰乐园，此园也是京剧演出的重要场所。当时的著名京剧演员有刘奎官、葛文玉、云金红、王福宝、贾润仙、鑫筱谭、高媚兰、宛评秋、锦遇春、筱艳秋、于氏夫妇等。到了三十年代中期，广智院邀请到开封的著名演员也不少：如马连良、高庆奎、言菊朋、梅兰芳、尚小云、程砚秋、小杨月楼、徐碧云、王泊生、一斛珠、雷喜福、荀慧生等。此外，开封职业和业余的京剧活动也是盛极一时，本着对京剧的浓厚兴趣，一些开封京戏爱好者就组织了阳春国剧社、丙子剧社等业余剧社；有的机关、工厂的职工，也每月聘请职业剧团或票友，利用晚上业余时间教戏；有名的澡堂如汇芳泉、裕华楼、新华池，也经常有客人一起拉唱，即使是在晚上的背街小巷里也可以听到有人在拉唱京剧。三十年代的京戏班社有：丰乐园长庆班、东火神庙苏记致祥班、同庆和社及桂仙茶园移风社等。之后，人民会场、相国寺国民大舞台、醒豫舞台、南土街大华戏院等剧场也都有京戏演出。

梆子腔最先流行于北方各省，湖北、江苏和安徽等省也较流行。就使用的梆子而言，则有大梆子和小梆子之异，平、津、保、石等戏馆所演皆是大梆子，而河南的开封、陈留等处所唱演的则为小梆子。以腔调言，梆子戏则分油梆与枣梆。油梆所用之梆子大而声音低，其腔调亦属平调，不拔尖子，盛行于安阳、新乡、焦作等处；枣梆所用之梆子小，声音高，腔调亦高，唱时尖子甚多，盛行于开封、归德、陈留、许昌、郑州等处。

豫剧原名“河南梆子”，也叫“河南高调”、“河南讴”，建国后称豫剧，是河南省最大的剧种。河南梆戏（豫剧前身）的发展史，由来已久，时清朝末叶，已臻成熟。城府的义成班、天兴班，朱仙镇的公盛班及蒋门，清河集的许门等主要科班，桃李成荫。著名演员王致安（贯台王红生）、孙延德（旦）、杨吉祥（武生）、王海晏（红脸）、常金香（旦）、李德奎（丑）、简客（花脸）等享誉中州。诸多以开封为背景的民间传说故事系列剧目，如杨家将、包公、水浒等戏家喻户晓。

河南梆子的中心地是开封，因流传中受民风、民俗、语音、语调等地域性因素的影响，从而又形成了祥符调、豫东调、豫西调、沙河调等流派。开封自宋大中祥符三年（公元1010年）以来，一直沿用祥符古名，人们便约定俗成地称开封梆戏为祥符调。祥符调是豫剧形成最早的一个流派，且人们公认祥符调是豫剧的母调，是豫剧根脉、中原正

声。据陈雨门老先生追忆，他在民国初年所见抄本《竹枝词》三十首中就有祥符调的提法，可知祥符调这一誉称的出现，当在清末民初。祥符调的剧目除表现男女情爱之外，很大一部分是带有民间演义性的历史战争故事。据祥符调名演员陈素真讲，“过去祥符调的旦角，学戏时都要学《樊梨花征西》、《姚刚征南》、《狄青征西》等所谓八大征戏。”

祥符调作为豫剧诸派中的主要流派，风格既古朴淳厚、高亢激越，又妩媚明丽、庄重大方。唱腔以徵调式为主，旋律上走“上五音”，以高音为主，音域宽广，跳度大，唱梆子腔。其流行地域广：以开封（即祥符）为中心，四周扩散至中牟、通许、尉氏、陈留、杞县、仪封、兰封、封丘、原武等“内十处”。宣统年间和民国时期，就有大批的优秀演员如雨后春笋般涌现，戏曲的演出场所也随之得到改进。

尽管如此，梆子戏却不大受士大夫们喜欢。所有著名的戏园，都不屑于唱此种腔调，北平只有天桥还有卖梆子腔的，开封只有相国寺内才有梆子戏园，梆子戏只流行于小城市和农村。但是不管梆子腔是什么乐，多么俚俗不堪，然而它却是一种大众所爱好的腔调，梆子戏的观众比京戏的观众要多若干倍。河南梆子戏之所以被工农大众所欢迎，主要是因为劳工们所受教育程度低下，所欢迎的戏自然就不是“斯文的”，甚至是俚俗不堪的。故河南梆子戏的词句坐派，均极俚俗。此外，梆子戏能吸引人的地方，便是它的乡音土语和细致入微的表情，能够刺激大众，能够使大众得到一种不可言喻的安慰。梆子戏腔调凄切激厉，犹如悲泣之声，甚为悲壮，能使观者慷慨悲歌，受其声调之感动。邹少和在《豫剧考略》中这样评价豫剧：“叙事言情，喜怒哀乐，委婉曲折，入情入理，感化之力甚伟，间杂以方言，俾尽人而解。”除了能表现河南的风俗习惯，把握观众意识外，梆子戏中扮演者多聪明才干，也是其受欢迎的原因之一。在清代，梆子戏中的角色如狼妞、小刺、狼羔、黑红搅、董林、丙辰等，均为梆子戏中的佼佼者。自民国以来，贯台王、壮妞、阎彩云、李瑞云、张子林等，亦为梆子戏演员中的杰出者。后来的坤伶旦角马双枝、陈素真、金玉美、张同新、司凤英、史彩云和王润枝、王玉贞、杨金玉、彭海豹、刘朝富等，更是梆子戏园中不可多得的演员。

豫剧的四个支流最初各为一方，往来甚少。最早的结合是在1924年，豫西调艺人周海水带班来开封，与祥符调艺人张子林合演《收吴汉》。1925年，豫西调艺人翟燕身、

开封市戏剧工作者协会编《祥符调名人传记》，中牟农校印刷厂，1986年5月，第30页。

孔宪易：《河南早期的戏剧》，《河南戏曲史志资料辑丛》第二辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第90页。

张小乾带班来开封国民舞台，演出了《洛阳桥》、《香囊记》和《清风亭》等豫西调戏目。1929年，受开封市永安舞台的名须生杨金玉之邀，苗喜臣（苗娃）、王润真（女）等豫东调著名艺人来到开封，上演了《吵宫》、《坐轿》等豫东调戏目，其唱腔脍炙人口，影响颇大。1930年至1935年间，沙河调著名男旦李佳玉及其徒弟王仲华曾四次来到开封，演出了《小二姐做梦》、《对绣鞋》、《春秋配》和《织黄凌》等戏，其唱腔十分别致，当时省城大为轰动。之后不同流派、不同风格的许多名家也陆续云集于开封，进行艺术交流和探讨。这种不同流派间的相互交流不仅丰富了戏曲上演剧目，而且演员们在唱腔、唱法上的融合吸收也使得久已稳定正规的祥符调的唱腔和唱法发生了很大的变化，对后来豫剧戏曲艺术的发展，产生了极大的影响。

清末民初，豫剧班子很多，据朱仙镇《明皇宫碑记》记载，该宫是诸多戏班艺人为纪念唐玄宗皇帝集资营建，也是豫省诸班演剧云集之处，名伶聚集之所，戏曲艺术交流之地。“跌至大唐时代，别开生面，踵事增华，而歌舞词曲，悉臻美备，尤为超前绝后，开千古赏心悦目之伟观。”“培梨园之子弟……，类瑶池之神仙，悠扬绿水，缭绕青霄，迄今历宋、元、明、清数代，相传千有余年，而演剧班中，谁不知饮水思泉？”“民国肇兴以来，新剧改良，高台教化，为歌舞场文明发达一大运会。睹此瓦砾凋残，不惟无以壮观瞻，更以将诚心而隆祀典。于是凡属豫省各班，同心集议，共输金钱，就昔日之旧基，成百年之美举，重修大殿、拜殿各三间，专供明皇尊像。”《重修明皇宫碑记》碑阴《传流后世》记述了民国五年重整庙宇的前后详情，列举了民国五年重整庙宇时各戏班的名称，文中记载捐资的戏班名单共82个，其中开封的戏班就占了将近三分之一，如开封的义成班、陈留的全盛班、通许的公兴班、尉氏的公盛班、兰封的全兴班、朱仙镇的公盛班等等，由此足以看出开封的戏班之盛。每年的四月二十三日是庄王老爷圣诞之辰，豫省各班齐至驾前，敬神祈福，很多演员也趁机进行艺术交流，并协商流动之事，如甲班演员到乙班，乙班演员到丙班，相互跳班，议定身价（即工资），年年如此。时人有句顺口溜曰：“四月二十三，戏子乱跳班。”这样，每年一次的戏曲艺人演出盛会，就将诸多的戏曲班社和戏曲艺人凝聚在一起，以达到团结斗争的目的。

河南曲剧又叫高台曲、曲子戏，由明、清俗曲及鼓子曲发展而来。1937年3月，开封首次演出河南曲剧。虽然河南曲剧进入开封的演出时间较晚，但却在民国末期取得了

张庆龄、张庆云、高春喜：《再拓〈重修明皇宫碑记〉》，《河南戏曲史志资料辑丛》第十二辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第3-4页。

较大成功。曲剧易学易唱易懂的特点吸引了较多的观演人群，曲剧演员常常彼此相约流动演出，颇受大家的欢迎。时著名曲剧演员有：须生吕慕宾、男旦李志忠、小生刘俊岭、田金花、李振坤等。曲剧代表剧目有《巧中巧》、《风雪配》、《祭塔》、《蓝桥会》、《对花亭》、《梅绛雪》等。

辛亥革命推翻了统治中国长达两千余年的封建王朝，结束了日益腐朽的满清帝制，“共和”诞生。在挽救民族危亡，争取国家独立、民主和富强的革命运动中，京、津、沪、汉等各大城市的几乎所有剧种都编演了小型的现代戏（时称“文明戏”，又叫“时装戏”，这是一种穿着时装又唱又道白的新剧种）来宣传爱国思想，开封也不例外，针对河南旧剧不合时宜的特点，钱侯在《告戏剧家》（发表于1911年4月28日开封《大中民报》）中提出了戏剧的改革问题，认为：“汴省戏剧之腐败，达于极点，而梨园中人又皆不通文墨，不能从事改良。于是不得不属望于一般戏剧家，任提倡之举。凡有关时事，足以感发人之爱国心者，编辑成本。令梨园子弟高唱旗亭，想亦诸君听乐闻也。至编辑之手续；侯记者得暇，当本所见，与诸君一商酌之。”在此号召下，革命戏剧家刘艺舟亲自来开封指导新剧演出。1913年1月14日，新剧团与皮黄戏长庆班合作，先后在丰乐园、东火神庙演出，取得了良好的效果。先后演出的新剧剧目有：《腥风血雨》、《碧血忠魂》、《新茶花》（共二十本）、《隔帘花影》、《血蓑衣》、《妻党同恶报》、《张文祥刺马》、《蒙古风云》、《恨海》、《徐锡麟刺恩》、《华侨泪》、《猛回头》、《禽海石》、《同盟泪》、《报界钟》、《河南泪》、《波兰亡国史》、《越南亡国泪》、《黑奴吁天录》等。另外，为了筹办贫民工厂，赈济受灾难民和贫民，新剧团还在栗大王庙搭高台演出，宣传男子剪发辫，女子放足等事项。1913年4月，刘艺舟返回汉口后，新剧团逐渐解体，开封舞台被旧戏占领。

话剧在开封产生的时间较晚，大概在“五四”运动之后。抗战爆发后，开封各界先后成立了近20个话剧团体。如开封教育界成立的新声话剧社，先后演出了《东北一猎户》、《女店主》、《生之意志》、《双星》和《南归》等剧目，他们通过话剧积极宣传党的主张，发动各阶层人士积极投入到抗日救亡的运动中去。戏剧家洪深、马彦祥率领的上海救亡话剧队和音乐家冼星海、贺绿汀、金山、王莹等人来到开封，分别在人民会场、河南大学日夜演出抗日话剧《放下你的鞭子》、《逃难到开封》、《保卫卢沟桥》、《到前线去》等。

孔宪易：《河南早期的戏剧》，《河南戏曲史志资料辑丛》第十五辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第55页。

第二节 名角大腕间的争芳斗艳

剧种间的相互竞争，诸多班社的纷纷成立，必然促使一些名演员脱颖而出，成为班社的骨干。有关京剧和话剧等剧名角，前已涉及，在此不再赘述，仅以豫剧祥符调演员为例说明。

民国初期，虽然“民主共和”的观念已深入人心，但封建礼教思想和男尊女卑观念仍然有所残留，并渗透于民国社会的政治、经济、思想、文化和人情风俗等各个方面。就戏曲而言，戏班的班规、班俗受到男尊女卑思想的影响，比社会的其他方面有过之而无不及，如戏班规定女人不得随便进入后台，更不得坐大箱，否则即为大逆不道，必须重罚不赦等。因此在豫剧祥符调发展的二百年时间里，戏曲舞台都是由男性统治着，主要演员由男脚把持着，剧目则以男八角为主，女脚则由男旦代之。

光绪年间，开封有著名须生常金声、张才、秦大成，著名男旦孙延德、常金荣、秦金声，著名花脸刘永春、颜平等。宣统年间和民国初年，祥符调出现的男演员就更多，如：名须生李光花、王海彦、张震中、张子林、陈玉亭、张新田等，名小生筱火鞭、刘朝福等，名丑李德魁、张洪范等，著名男旦李剑云、时倩云、林黛云、贾碧云、刘永鑫、点翠红等。其中外八角的唱腔在群众中尚有影响的如：王海彦嗓门宽、亮，行腔带笑（指下燕京赵匡胤的唱腔），堪称一绝；贯台王的唱腔滋润耐听，引人入胜；陈玉亭唱腔潇洒巧妙，名震四方；赵顺功唱腔绝妙，断续自若；张子林幼年唱黑头，人称“小妖怪”，成年后唱须生，以唱做精绝誉满古城；著名小生王金玉爱唱垛板，吐字如珠，似放鞭炮，人称“筱火鞭”。他们把男腔从唱腔到唱法技巧，发展到比较完美的高度。为了表现女子的姿态，男旦还创造了难度较大的“跷功”演技。在唱腔上讲究吐字行腔，声态多变，富有浓厚的生活气息。但是一般男旦唱腔显得平直粗俚，缺乏娟秀之感，唯独李剑云被人称颂为“天赋佳喉，清脆圆润，高下疾徐，婉转曲折，如珠走盘，无不如意。又复制新腔……伶界中感叹为空前绝后之才”。

1930年前后，随着改革的深入和社会的发展，男女平等的观念渐入人心，妇女的社会地位得到提高。祥符调女演员开始以不同的姿态和行当，相继登上了戏曲舞台，绽放各自的独特风采，并逐渐了占据舞台的主导地位。如1926年中秋，陈素真、张玉真和王守真在相国寺永乐舞台行拜师大礼，她们不仅是祥符调名师孙建德在开封收的三个

白柱：《豫剧祥符调声腔沿革情况》，《河南戏曲史志资料辑丛》第十七辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第104页。

关门弟子，也是祥符调的第一批女弟子。没过多久，相国寺说书棚内四位说坠子的女艺人马双枝、马桂枝、马玉枝和范丽凤，见梆子戏有了三个小坤角，也纷纷改行，拜当时永乐舞台名角杨金玉为师，唱起了祥符调。这之后，又有司凤英、史彩云、刘荣花相继演唱了祥符调。在男旦唱腔声态多变，行腔精巧的基础上，祥符调女演员根据自身的生理特点，博彩众长，翻旧创新，创造了更加丰富多彩、同流异貌的祥符调唱腔艺术。其旋律优美，唱腔丰富，心理神情的体验与表露也登峰造极、情技似绵，颇为当时观众所迷恋。相比之下，男旦不得不逐步沦落为被人们蔑视的地位。此时的陈派和常派，至五十年代已发展成为誉满全国，桃李天下的豫剧流派。

据笔者查找资料发现，祥符调第一代女演员除了上面提到的演员之外，还有赵秀荣、刘荣花、田岫玲、侯秀真等。陈素真在唱、做上均善于标新立异，唱腔上能博采众家之长，谨慎巧妙地融化于祥符调声腔风貌之中，创建了端庄、大方、古朴、娟丽的唱腔艺术。尤其是她唱法中的“波颤音”，对体现人物内心不同层次的节奏情绪，有着特殊的作用，是祥符调第一代女伶的佼佼者。后来的女伶如赵秀荣、李志贞等都曾效仿她的唱法；司凤英的唱腔柔美元润，颇为同行、群众所称颂；赵秀英的唱腔落款大方、气韵悠扬，具有凝重、规矩、绚丽的闺秀风采；桑振君善于创新，她的唱腔新颖、娟丽、字乖、韵巧，并具有百句不竭的功力；闫立品的唱腔婉约秀丽，脆韧相间，具有闺丽的闺门旦韵味；侯秀真的唱腔激情刚健，潇洒自若。四十年代前后的祥符调女演员有闫立品、桑振君、姚淑芳等。四十年代末期出现了李志贞、吴碧波、名小生王素君、王秀兰、王敬先、关灵凤等名演员，甚至出现了一时名震古城汴梁的女黑头陈桂秋等。其中，女演员王秀兰在唱法上集祥符、豫西之长，创建了婉转甜润的唱风；王敬先持腔柔美秀丽，朴实大方；关灵凤早年师承豫西调、祥符调两种唱法，晚年改用假嗓，潜心研究陈派唱法，八十年代初，曾改本重排陈派名剧《三上轿》，一时轰动古城开封。五十年代开封的三王（王秀兰、王敬先、王素君）一关（关灵凤）曾经是开封剧坛的女伶之冠，戏曲舞台的支柱。此外，豫剧著名女伶还有刘荣花、田秀岭、李志贞、李玉梅、范秀荣、范松山、邓银枝、高佩花、高佩兰、于桂荣等，她们也都身怀绝技，为祥符调女伶登台而争光献彩。

其中，号称“女中之魁”的陈素真与其妹陈素花在永乐舞台演出，有《三上轿》、《卖衣收子》、《九江口》、《破天门》等拿手好戏；马双枝、王润枝在永安舞台，马双枝的拿手戏有《坐轿》、《三上关》、《吵宫》；还有国民舞台的司凤英，有拿手戏《反西唐》、《反

长安》、《洛阳桥》等；其余史彩云、阎桂荣（立品）、杨小凤等也都名噪一时。其中，开封的戏曲舞台以永安和永乐两家演员阵容最为强大，卖座率最好。同时，开封作为祥符调的发源地，其观众较高的文化品位和艺术欣赏能力，也促进了祥符调演员在唱腔表演和舞台艺术水平上的提升，并取得了较大的成绩。

总之，三十年代中期，在开封以女脚为主体组织的祥符调班社已经成熟。以女伶为主演的剧目，可做晚场演出；以男脚为主演的剧目，一般只能做日场演出。由于女脚登台，戏班的定弦也随着女伶的音质（多用假声）、音域（用音较宽）的特点，相对升高（约 E 或 F 调）。男伶为配合女伶唱戏，用嗓则改为假嗓。自此，女伶成了主宰祥符调戏曲舞台的主人，以女伶为主脚的节目倍受当时群众的欢迎和社会上一些上层人物的青睐，在祥符调发展史上出现了繁荣昌盛的以女伶为主体的声腔时代。虽然也出现了一些男伶，如四十年代的名须生许树云、李鸿健、曹子道和名丑高兴旺，五十年代前后的名武生冯占顺、谢顺明等，但是比其此时女伶名脚辈出的风起云涌之势，其景象却是日渐萧条。

第三节 剧目文本的改编与创作

旧时代，豫剧和曲剧的剧目，一般是由老艺人口传心授，因而台词上有粗糙、文理不通和水词较多的缺点。思想内容上虽有反映城市小手工业者和农民的朴素道德观念、阶级观点和追求美好生活的愿望之处，但也夹杂有不少封建迷信和低俗思想的情调。针对此种情况，为激励人民保家卫国的热情，提倡社会新风气，树立社会新风尚，樊粹庭、王镇南、邹少和、蒋文质和张介陶等知识分子介入豫剧，他们编写剧本，开展研究，组织演出，帮助演员提高文化素质，不仅对豫剧的改良起到了指导作用，而且对提高豫剧的文学品位，进一步占领城市起到了极大的促进作用。

戏曲改革家樊粹庭，河南驻马店遂平人，自幼酷爱戏曲。从 1935 年春到 1936 年春，樊粹庭用了一年的时间就编写了七出具有爱国主义思想的大戏：《凌云志》、《义烈风》、《三拂袖》、《柳绿云》、《霄壤恨》、《涤耻血》、《女贞花》，并亲自主持排练，因材施教，由陈素真专门演唱。由于陈素真出色的演技和优美的唱腔，再加上这出戏全新的思想内容，使得陈素真主演的第一个“樊戏”——《凌云志》上演后就得到了教育界人士及广大市民的好评，获得了很大的成功，极大地激发了人们的爱国热情。可以说，这

七出戏不仅结束了豫剧“向无剧本”、口传心授的旧文化时代，而且陈素真在这七出戏中所塑造的艺术形象，也是豫剧艺术的画廊中前所未有的。河南省著名戏曲家石磊认为：“‘樊戏’的出现，使豫剧站稳了都市舞台，突出了人文意识，提升了豫剧品味，奠定了近现代豫剧艺术的基本走向和审美特征。”此后，樊粹庭先生又不断创作了《伉俪箭》、《克敌荣归》、《巾帼侠》、《歼毒计》等三十个剧本，改编了《叶含嫣》、《齿痕记》、《大祭桩》、《卖苗郎》等二十个剧本。他的这些新编剧本，吸取了不少电影和话剧中的表现手法，在继承中不断创新，有较强的观赏性。

又如戏剧作家、豫剧的改革者王镇南从一开始投身到戏曲工作，就认识到了知识分子在戏曲发展及戏曲队伍建设中的重要作用。他认为：“造成梆剧没落的原因之一，在于没有知识分子投身到剧作家的行列中去，单靠一些没有受过严格教育的演员是不行的，他们只有盲目地接受和摹仿，而没有创作性的意见。”甚至有些知识水准低下的演员，还自作聪明，乱删文词，胡配音韵，代代相传，离真日远，豫剧发展面临严重危机。为振兴戏曲发展，王镇南勇于担起豫剧改革之重任，努力用所学知识走出一条不同于传统戏曲活动的新道路，在改剧本时体现“新意”，在唱词设计上通俗易懂。1937年，王镇南与史树明合作，将王实甫的《西厢记》改编成豫剧《六部西厢》，在保留原作精华的基础上，根据河南梆子戏的特点使之唱词地方化、通俗化，再加上有舞台调度及导演处理，充分发挥了豫剧擅唱的特点。经王镇南亲自指导排练，由常香玉等公演，轰动开封剧坛。同年，王镇南还创作了《哭长城》。1938年，创作现代戏《打土地》，旨在激励人民奋起抗日之心。1945年，创作《扫穴犁庭》。1947年5月26日《正义时报》刊文赞誉王镇南为“梆剧泰斗”。建国以来，王镇南先后整理改编了一大批传统剧目，如《反徐州》、《玉虎坠》、《蝴蝶杯》、《秦雪梅》、《破天门》、《杏元和番》、《张羽煮海》、《三孝堂》、《寇准背靴》、《洛阳桥》、《对花枪》、《桃花庵》、《蓝桥会》、《卖苗郎》、《丝绒记》等，并将话剧《棠棣之花》改编成豫剧，为豫剧艺术的推陈出新、繁荣发展做出了较大的贡献。

在表演技巧上，不同于一般传统戏主要依靠师承、传授的方法进行演出，王镇南首先要求演员把传统表演技巧与剧本中人物的塑造结合起来，认为演员要在“理解”人物的基础上考虑如何进行恰如其分的表演。其次，王镇南还从发音吐字、五声四呼、收韵

张大新、吕珍珍：《樊粹庭百年诞辰纪念活动在河南大学举行》，《中国戏剧》，2005年第5期。

木易：《戏剧作家、活动家——王镇南》，《河南戏曲史志资料辑丛》第十一辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第179页。

归音等演唱技法上对演员进行细致的讲解和指导，并建议演员把京剧的一些表演方法与豫剧的表演方法结合起来，以此来丰富和改善豫剧的表演手段，当时一些著名的豫剧演员如常香玉、马天德、汤兰香、赵锡铭等都在不同程度上受到他的影响并得到他的帮助。最后，王镇南博采各派各家之长，融合不同剧种唱腔的优点，进行了大刀阔斧的革新与创造，形成别具一格的唱腔风貌，也为以后常派的形成奠定了有利的基础。

王镇南还积极地参加各种形式的戏剧活动，无论是学校的戏剧活动，还是社会团体的邀请或是各种纪念活动，他总是有求必应，积极参加，就连一些同事、学生之邀他都毫不推辞。他到过许多地方讲授戏曲（戏剧）知识，指导排练演出。五十年代初，他编写的《怎样写河南梆子》，在广大群众中广为流传，对普及戏曲知识起到了不可低估的作用。

戏曲活动的广泛开展，新剧目的不断出现，促进了戏曲评论和戏曲研究活动。1917年，刊登于《预言报》上的《梆戏七家评》和《李剑云今昔比较观》两文，对梆戏的演出和演员进行了评论。1924年，王培义的《豫剧通论》刊载在《京报副刊·戏剧周刊》，该文介绍了河南地方戏的发展，考察了河南戏曲的艺术特色与河南的地理位置、自然气候、政治经济文化等方面的内在联系。1934年，建勋炳的《梆戏之调查》刊登在《河南民报》，本文对河南梆子班社在开封十余年的活动情况做了评价。1936年，张履谦编的《相国寺特种调查之二·民众娱乐调查》对河南梆子的发展、演员、剧目情况及京剧的有关情况进行了详细的考查。1937年，邹少和发表了《豫剧考略》，概括了河南梆子从清朝末年到抗日战争前夕的发展状况。

正是有了像樊粹庭、王镇南、王景中、朱赞亭、陈宪章等这样的一些知识分子投身到戏曲队伍的行列中直接编剧、导演或组织演出，提高演员的知识文化水平，净化河南梆子长期在高台庙会演出所掺入的粗俗成分，才使得这一当时被称为“土梆儿”、“上不了大雅之堂”的豫剧得到了飞跃性的进展，戏曲的传承也因此开始由口传心授的自生自灭状态到有本可依的良性发展之势。此时不但涌现出了一大批优秀的演员，而且演员的演出水平、剧本的质量和思想境界都达到了一定的高度。与之相适应的是，豫剧的接受群体也发生了巨大的变化，各届知名人士、知识分子、学生界及妇女界，开始以前所未有的热情关注这个曾被士大夫们所鄙夷的剧种。正如1936年《河南民报》刊登的一篇文章描述的一样：“平常一般人认为鄙俗粗俚、不堪入目的土调，现在竟惹得全城如狂，万人争道的高尚娱乐。妇人孺子，引本卖浆者流固无论矣；即在上层社会的雾围里生活

惯了的人，亦改变了一向鄙弃的观念而毫不吝惜宝贵的时间去整晚地坐在那里欣赏这地道的声乐。”这是以往任何一个时代都无法与之相比的，形成了豫剧发展史上的一个黄金时代，为后来豫剧向全国发展打下了良好的基础。由此可以看出樊粹庭、王镇南等知识分子在豫剧改良工作中所作出的杰出贡献，把俚俗的土梆调改良成为雅俗共赏的高尚艺术，这是豫剧发展历史上的一大飞跃。

1936年《河南民报》，见《河南戏曲史志资料辑丛》第六辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第176页。

第二章 民国时期开封剧场的多种形式

剧场与戏剧相互依赖、互为因果，戏剧的发展不断对表演场所提出新的要求，同时，剧场的变革也促进、制约着戏剧的形态。中国戏剧起源于原始人类的宗教性摹仿仪式歌舞，“这类根基于原始人类交感巫术观念的活动，最初只是由于宗教氛围和巫术内容的需要，一般选择山林空地、崖壑坝坪等适合制造巫术氛围的自然地形举行。”并且这种进行表演的方式，直至公元前七世纪左右的陈国还有遗留：陈民“坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。”当原始拟态表演的功利目的发生了从宗教到艺术、从祀神到娱人的转变以后，就引出了戏剧演出的对象：观众。从今存汉代画像砖、画像石形象来看，当时的百戏演出根据观演者的需要，主要在三种场合里举行：家室厅堂、屋宇殿庭、广场。同时从广场中又孕育出一种安置观众的场所：看棚、露台。唐时出现了舞台、砌台、舞亭（乐亭、乐楼、舞厅）等，直到宋金元时期，这种演出场所还很普遍。宋元时期，开始出现“瓦舍”（或“瓦子”、“瓦肆”、“瓦市”），瓦舍里设置的演出场所称作“勾栏”（或“勾阑”、“钩栏”、“钩肆”）。明清时期兴盛的主要演出场所有酒馆、戏园、茶园、私人宅第戏台、宫廷剧场、庙台、临时戏台等。

19世纪下半期开始，随着欧洲文化的东侵，西方现代化的剧院开始影响到中国的戏曲演出场所，清末的戏园建筑慢慢发生了一些变化。民国时期，这种变化的幅度加剧，并产生了新型的现代化戏院。纵观民国时期的开封剧场，主要有以下几种形式：

第一节 茶园

茶园唱曲的历史十分悠久，在宋元时期就很兴盛，宋代吴自牧《梦粱录》卷十六“茶肆”条就记载当时都城临安“大凡茶楼，多有富室子弟、诸司下直等人会聚，习学乐器、上教曲赚之类，谓之挂牌儿。”当时，茶楼唱曲只是一种习俗。至明代，茶楼演唱衰落，茶坊里不再演出，其功能就由酒馆独自承担。清以后由于酒楼演戏不能继续适应公众欣赏戏曲的要求，于是茶园被再度引起重视，而且这一演出形式一直持续到民国时期。因

廖奔：《中国古代剧场史》，中州古籍出版社，1997年版，第1页。

程俊英注释：《诗经译注》，上海古籍出版社，2004年版，第203页。

曹溶辑、陶樾增订：《学海类编》第113册，上海涵芬楼影印，1920年版，第1页。

布置格局除有戏台外，池座里在几张方桌旁放置条凳，客人在园内边看戏边喝茶而命名。茶园的出现，有利于市民和艺术建立相互依赖的密切联系，人们边饮茶边看戏，既放松了精神，又提高了品味。民国时期的茶园经营方式有两种：一是只收戏票不计茶资，如东火神庙聚仙园；二是只收茶资，不计门票，如北羊市天乐园。1901年，开封就有京戏春台班在聚仙茶园演唱。1914年秋，以名伶时倩云（男旦）为台柱的义成班，在普庆茶社首次卖票公演。1914年冬，以名伶李剑云（男旦）为头牌演员的天兴班进入开封草市戏园演出。之后开封出现的许多茶园茶社就是当时演唱戏曲的场所，且开封的茶园数量之多，年代之久，形式之美，皆居全省之冠。

据笔者统计，民国时期的开封部分茶园如下：

表 1—1 民国时期开封部分茶园

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
开封北羊市街	北羊市老戏园（初名“天乐园”）	光绪年间（1875—1903年）		开封较早的席棚茶园
开封财政厅东街	东火神庙戏园	光绪年间（1901年前）		开封较早茶戏（京戏）演出场所。禁止妇女入园看戏。1928年歇业
开封财政厅东街	聚仙园	清光绪二十七年（1901年）		开封最早的茶戏演出场所。由东火神庙戏园改之
开封	丰乐园	清宣统二年（1910年）	民国十一年（1922年）	开封第一家允许妇女进场看戏的园子。主营京剧，男女分座。
开封北羊市街	普庆茶社	民国二年（1913年）		1916年更名红怡茶社
开封北羊市街	红怡茶社	民国五年（1916年）	民国七年（1918年）	拆除“普庆茶社”包厢改为池座，

				1918 年歇业
开封财政厅东街	致祥茶社	宣统三年(1911 年)		
开封财政厅东街	中州茶社 (中州戏园)	民国十年(1921 年)		改 “致祥茶社”为“中州茶社”，1928 年歇业。
开封木厂街	桂仙茶园	民国十三年 (1924 年)	民国十八年 (1929 年)	席棚茶园，专营京戏。半年后迁至黄大王庙门，只演夜戏，不演日戏。
	龙泉茶社			
文庙街	忠和茶园	民国十三年 (1924 年)		又称“覃怀会馆荣记忠和茶园”，演京戏、河北梆子，1924 年 8、9 月间停业。

第二节 庙会高台、戏楼、会馆和堂会

一、庙会高台和戏楼

唐代，由于佛、道两教的兴盛和发展，庙会遂在各地先后出现。钱易《南部新书》：“长安戏场，多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐，名德聚之安国，士大夫之家入道尽在咸宜。”唐代寺院不但是讲经场所，而且也是游人众多的地方，实际上是后来群众市场的雏形。两宋时期，社会的发展促使市民阶层对商贸、文化要求的提高，庙会更加兴盛。无论是北宋的汴京，还是南宋的临安，也不管是崔府君诞辰，还是二郎神生日，都是“自早呈拽百戏……至暮呈拽不尽”。至清代，各地庙会更是热闹非凡，如扬州高邮都天庙会、杭州上天竺的观音庙会、河北郑州庙会等，每逢主神诞辰日，都是人山人海，车水马龙，熙熙攘攘，人声鼎沸，除附近商店营业繁忙外，还出

钱易：《南部新书》，中华书局，2002 年版，第 67 页。

孟元老等：《东京梦华录·外四种》，中国商业出版社，1982 年版，第 53 页。

现了各种临时性的摊贩，农产品、日用品、民间工艺品、风味小吃，样样俱全，售药、行医、打卦、相面，应有尽有。除烧香的、还愿的外，客观上形成一个农贸市场，其中也有各种艺人的表演，均称为“赶庙会”。

清末民初，在特有的历史条件（七朝古都）影响下，不仅寺、庙、庵、阁遍布古城开封，同时各业祖师庙的岁祭也接续频繁，庙会也因而十分兴盛。此时的佛、道两教虽然没有过去兴盛，但是充满迷信色彩的庙会，还是此起彼伏，数量可观，且庙内多有戏楼。这样，戏曲活动就与当地的民俗盛会——“庙会”结为一体，同时又继承和发展了我国表演艺术与迎神祭祖相联系的传统：“周礼大雉之制，元衣朱裳，执戈扬盾，以索室驱疫，先儒谓其近于戏，则是在古为雉者，在今即为戏。世俗祀神咸用戏矣。”“建庙禋祀以来，里人往往献戏。”

开封的大相国寺，北宋时就是著名的“戏场”和“瓦舍”，随着政治、文化中心的转移，相国寺虽已部分失去往日的繁盛景象，但寺内设立戏台的传统，却一直延续了下来。1927年，相国寺内就有永乐、国民、永安、同乐四座戏台。1928年农历二月初二，年仅十岁的豫剧坤角陈素真，在开封相国寺同乐舞台首次登场，上演《日月图》，一举轰动了开封城。据张履谦《相国寺戏剧概况调查》得知，相国寺剧院中的“观众比开封市区内各戏院的总数常多一倍”。“最值得注意的是：相国寺外面的几个戏院在雪夜停演或买不上座的时候，相国寺内的几个戏院总是有人的，永安舞台则常是满座的，时间如果稍迟，还没有位置。到每一个戏院中观剧时，令我们最不能忘记的便是那些站签的大众，他们静如止水一般地注视着台上演员的表情和唱词，很少有喧闹的声音，这很可以看见民众对于娱乐的需要与爱好了。”因此，我们若要了解开封的民众对于戏剧的爱好和理解程度，就不能不从相国寺各戏院中去探求。

早期的戏班在没有进入固定的戏院之前都是在不固定的寺庙或者会馆里的戏楼演出，除此之外，他们还唱堂会、赶庙会或到农村跑高台演唱。比如早期的豫剧因“化装粗陋，剧词卑鄙”而不受士大夫的喜欢，故没有其专业的戏台，即使是开封的豫剧老三班也几乎是每月在庙会上唱高台戏。当然，它流动性的原因也有封建时代因迎神庙会需要用“戏班子”“送戏上门”的因素。从农历正月到十二月，月月有庙会，如正月初四

莫士帅：《创建卢医庙戏楼记》，郭光澍重修《卢氏县志》，清光绪十八年。

张履谦：《相国寺戏剧概况调查》，《河南戏曲史志资料辑丛》第二辑，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第84页。同上，第84-85页。

的南土街庙会，正月初七的火神庙会，正月初八有东郊边村庙会，正月十一有南关干河沿庙会，二月初五（有说二月十五）有老君堂庙会，三月初三有三官庙庙会，三月二十八有东岳庙庙会，四月十八有泰山庙庙会，五月初五有机神庙庙会，五月初七和腊月二十有鲁班庙会，五月十三有关帝庙庙会，五月二十八和十月一日有城隍庙会，六月二十二有马王庙庙会，七月十三有罗祖庙庙会，八月初三有灶爷庙庙会，九月初九有鲁班庙庙会，十一月十一日有救苦庙庙会。此外，徐府街山陕甘会馆、江苏会馆、覃怀会馆、延庆观等都有庙会演出。有会就有戏，庙内有台就在庙内唱，庙内无台则临街搭棚演唱。少则唱大戏三天，多则六天、九天，赶会的人成千上万，络绎不绝，非常热闹。而“还愿戏”则是不定期的，如对堵庙门的大仙庙、西棚板街的大仙庙都不分时间，接连不断地演出达半月或一月之久。有时同神异庙，各庙演各自所定的戏，如财神庙、财神店钱业会馆，往往同时有戏。因这种庙会的戏一律免费观看，故演出地点也大多选在庙院以外的广场上，用棚板搭成高台演唱。男女分座，妇女坐看台和看棚看戏，有的男观众坐在茶棚看戏，有的则拥挤在台前看戏。因当时古城开封各街道大都有庙会，临街搭棚的演唱往往导致交通堵塞，故后来“警厅复于马路通衢禁止演剧，以梗交通。癸丑（1913年）戒严令下，集合演剧，概加限制”。但收效不大，这种高台戏一直持续到冯玉祥进开封。

与城市相比，农村缺少专门的剧场，寺庙就成为乡间少数演出戏曲的主要场所。当时，众多庙会中声势浩大，内容丰富，远近闻名，最具影响力的当属边村庙会。有关边村仙爷庙的创建，还有一段来历。当时，在边村村北的田野里，有棵两人合抱不拢的大杨树，据村里父老说“早在一百多年前就有这么粗大”，由于有“树大召仙”的传说，村里人每有头疼或疑难杂症，就来这里求告大仙爷，后来果然病愈。由于旧社会文化落后，村民愚昧，在缺医少药的情况下，“大仙爷”的“灵验”也就越来越广了。1920年前后，为了便于人们祈祷，村民们在此处修建了一座仙爷庙。

仙爷庙建在大杨树以南，为正殿三间，东西两旁各建配殿三间，皆用民用型的青砖青瓦，简陋异常。边村的庙会一般为三天，正月初七为头会，初八老仙爷生日为正会，初九为末会。前来赶庙会的群众，不仅有开封城里和西郊的，同时还有朱仙镇、陈留、中牟、杞县、兰封、考城、民权、通许、尉氏以及黄河北岸封丘和长垣等地的。他们中有虔诚的施主、贸易的商贾、购物的顾客、专来看戏的观众及观光游乐的群众等。后由

《豫言报》第二十八期 1917年5月26日。

于庙会兴旺，游人太多，会期改为五天。庙会期间，仙爷庙的广场上，按“品字形”搭起三座高台，两旁均有八字看台，皆芦席搭盖，台前置砖和木橧为凳，日夜演唱，热闹异常。三台戏同时演唱，演出皆地方戏，以河南梆子居多；戏目轮番变换，台上演唱精彩，台下掌声不断。仙爷庙前，人来人往，有烧香的、许愿的、另有商贩卖东西的。

总之，庙会是融拜佛敬神、游艺玩耍与商业贸易为一体的大型民间集会，是我国民间的一项重要集市活动，犹如“今天的商贸洽谈会、物质交流会和产品展销会一样，不仅客商云集，而且逛会的人十分活跃。庙会是露天的，面积辽阔，商品琳琅满目，文娱活动丰富多彩”。庙会活动在人们的生活中起到了重要的作用，不仅方便了人们的日常交易，促进了农村的经济，而且丰富了人们的精神生活。解放后，各种庙会寿终正寝。

农村约占百分之八十以上的戏楼也是依附于庙宇，坐南朝北，面神作场。神位，又以关帝、玉皇、东岳、城隍、火神和龙王等为主。如开封县的戏楼就多集中在有百余处庙宇的朱仙镇、陈留镇。据朱仙镇老年人常讲：“天下的神仙全聚在这里。”神仙多，寺庙就多。每逢节日或神仙的生日，除了必要的祭祀活动以外，都要唱几天大戏，既娱神娱人，又助长声势，烘托气氛。起初搭建的临时性舞台满足不了人们的需求，就以戏楼取而代之。戏楼高出地面很多，分前台（表演区）和后台（化妆区），一般为砖木结构，宽敞明亮，气势宏伟。演出剧种也多：敬神戏多唱河南梆子，有时也唱罗戏、反调（即河北梆子）、大油梆、曲子（即曲剧）、二夹弦、道情等。一般来讲，道情班的艺人较少，一般为三五个。在冯玉祥提出“打神拆庙，破除迷信”的口号下，1927年，大规模的戏楼被拆毁，建国后尤以“浮夸”和“横扫”二次为烈。总计半个多世纪中，坍塌和毁掉的戏楼约占百分之九十以上，而废弃和拆毁的顺序，总的来看是先城市后农村。

表 1—2 开封相国寺、朱仙镇及陈留镇等部分庙内戏楼统计表

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
开封相国寺藏经楼后渔池沿街	同乐舞台	民国二十二年 (1933年)	1952年	主演河南梆子
开封相国寺火神庙内	永安舞台	民国十五年 (1926年)		主演河南梆子，1938年停业。
开封相国寺西	永乐舞台	民国十六年	民国二十三年	主演河南梆子

杜政远：《没有围墙的戏曲博物馆——朱仙镇》，《开封文博》，2007年第31期。

第二章 民国时期开封剧场的多种形式

院西大殿		(1927年)	(1934年)	
开封相国寺西院放生堂旧址	国民舞台	民国十六年 (1927年)		与“永乐舞台”近邻,1941年停业,主演河南梆子
朱仙镇	关帝庙戏楼	明嘉靖六年	民国三十二年 (1943年)日寇拆修为炮楼	清乾隆四十年移修
朱仙镇	关帝庙堂戏楼	同上	民国十七年 (1928年)被冯玉祥手下扒去	给眷属唱戏用
朱仙镇	岳庙戏楼	明成化十四年 (公元1478年)	民国二十年 (1931年)被拆	1570年、1576年、1605、1660年屡有修建复新
朱仙镇	岳庙堂戏楼	同上	同上	给眷属唱戏用
朱仙镇	鲁班庙戏楼	同上	民国三十四年 (1945年)底被国民党烧毁	
朱仙镇	救苦庙戏楼	同上	民国十八年 (1929年)被扒,建成学校	
朱仙镇	葛仙庙戏楼	同上	同上	
陈留镇	城隍庙戏楼	清道光年间 (1821年—1850年)	民国十八年 (1929年)被扒	
陈留镇	灶爷庙戏楼	清朝末年	同上	
陈留镇	财神庙戏楼	建于明末	民国三十一年 (1942年)毁于兵燹	
谢湾	奶奶庙戏楼	约建于清道光	1959年拆	修成范村公社礼堂

民国时期开封剧场研究

		年间(1821年 ——1850年)		
土山岗	老奶庙戏楼	同上	1951年拆	修成学校
曲兴集	大王庙戏楼	约建于清道光 年间	1954年拆	修成学校
杞县县城	杞县城隍庙戏 楼	明洪武二年 (1369年)	1966年	明乐八年(1410年)重修,后又称 “义戏楼”
杞县县城	杞县城隍庙内 灶君庙戏院	民国十七年 (1928年)	民国二十年 (1931年)	
杞县县城	杞县城隍庙内 北戏院	民国十九年 (1930年)	1953年	
杞县县城	杞县城隍庙内 南戏院	民国十九年 (1930年)	1949年	南戏院和北戏院相对
杞县沙沃乡	杞县沙沃村火 神庙古戏楼	清同治九年 (1870年)	1958年	1939年翻修
杞县柿园乡	杞县柿园乡魏 堂村玉皇庙戏 楼	民国四年 (1915年)	1971年	
杞县县城	杞县大王庙(山 西会馆)戏楼	清康熙二十九 年(1690年)	民国二十七年 (1938年)	
兰考	考城县城隍庙 乐楼			
通许县城东关	通许县城隍庙 戏楼	宋咸平五年 (1003年)	民国十八年 (1929年)	明洪武元年(1368年)重建,明正 统间(1436——1450年)修,正德 间(1506——1521年)补之
通许县拜寨村	通许县拜寨泰 山奶庙戏楼	清同治九年 (1870年)	1947年	
通许	火神庙戏楼	清代建	民国十五年	

第二章 民国时期开封剧场的多种形式

			(1926年)	
通许	鲁班庙戏楼	清顺治年间	1949年	
通许	拜寨庙戏楼	清同治八年	民国三十六年 (1947年)	
通许	邱阁城隍庙戏楼	清光绪十年	民国三十二年 (1943年)	
通许	户岗西云寺戏楼	清代建	民国三十二年 (1943年)	
通许	马头城隍庙戏楼	民国十年(1921年)	1958年	
尉氏县朱曲乡 朱曲村北街	子产庙戏楼	明末天启年间 (1621年— 1627年)	1940年	
尉氏县大桥乡 大桥村北500 米	大桥天爷庙戏楼	清代顺治年间 (1644年— 1661年)	1940年 (民国二十九年)	
尉氏县庄头乡 高庙村	高庙戏楼	清代乾隆年间 (1736年— 1795年)	1950年	
尉氏县洧川乡 城隍庙	城隍庙歌舞台	清代中期	1948年	光绪八年曾重修一次
尉氏县大营乡 西北角	祖师庙戏楼	清光绪年间	1964年	清光绪三十三年(1907年)大修
尉氏县大马乡	大马奶奶庙戏楼	清代宣统年间 (1875年— 1908年)	1964年	建成学校
尉氏县城“城隍庙”院内	城隍庙戏楼	清代宣统年间 (1909年— 1911年)	1954年	建成人民会场

二、堂会和会馆

戏曲除在固定的戏院、茶园演出外，还应邀至私家庭院或会馆之类的地方演出，名曰“走堂会”。有关堂会演出文献的记载最早可以追溯到汉代桓宽《盐铁论·散不足》篇所说的“夫家人有客，尚有倡优奇变之乐”。唐代则有营丘富民陈癩子家里为祝寿而进行伶伦演出的记录，五代范资《玉堂闲话》中记载：“唐营丘有豪民姓陈，藏镪巨万……每年五月，值生辰，颇有破费，召僧道，启斋筵，伶伦百戏毕备。斋罢，伶伦赠钱数万。

宋代也有庭院杂剧演出的记载，宋洪迈《夷坚三志》壬卷第九“诸葛贲致语”条曰：“叔祖母戴氏生辰，相招庆会，门首内用优伶杂剧。”金杂剧堂会演出的文物形象留存得很多，集中出土于山西省稷山县马村段氏家族的金代墓葬群。元杂剧厅堂演出的形象则见山西省运城市西里庄元墓壁画。明清时期堂会戏曲演出是城乡富家大户爱好并借以夸饰的娱乐活动，在小说里有极多的描写。如清末小说《歧路灯》第五十六回写市民以唱堂会的多寡来比较家底的殷实与贫虚：秀才谭绍闻说暴发户出身的妻子巫翠姐是小家妮子，巫翠姐恼了，说：“小家妮子肯看戏？我见你这大家子了！像俺东邻宋指挥家，比您家还小么？一年唱十来遭堂戏哩。”

清乾隆年间，封建社会内部商品经济不断发展，资本主义萌芽发展迅速。位居中原交通要道的开封，虽经明末洪水洗劫，但此时开始复兴。经济的繁荣，商业的发展，吸引了全国各地大批商人来开封经商，尤其山、陕商人居多。“这些外地富商大贾，为了便于洽谈生意，联络同乡，纷纷在开封修建会馆，如两湖会馆、安徽会馆、江苏会馆、山东会馆、江西会馆、浙江会馆、八旗会馆等，还有某些行帮的盐海会馆、炉食会馆等等。有的会馆内还修戏楼，以演戏助长声势，繁荣经营。山陕会馆就是其中影响最大、势力最强、延续时间最久的会馆之一。”此会馆是山陕的富商大贾在明代“开国元勋第一家”的中山王徐达裔孙奉敕修建的徐府旧址上集资建成的，至今仍有所留存。（见附图B）会馆里经常演戏，是群众文化娱乐的场所。内有一座大舞台和两个唱堂会用的小舞台，会馆的两个堂会舞台，前面是露天式庭院，后边是配殿，也可以说是堂屋。观众可以在堂屋欣赏戏曲，堂屋也是安排女眷和客人的地方。从乾隆时期至民国初期，开封山陕甘会馆的堂会接连不断，是庆贺、祝寿和还愿的重要场所，该馆1917年9月29

王利器：《盐铁论校注》，中华书局，1983年版，第437页。

李昉等编：《太平广记·陈癩子》，中华书局，1961年版，第2006页。

洪迈：《夷坚三志》，中华书局，1981年版，第1538页。

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第521页。

韩顺发：《关帝神工：开封山陕甘会馆》，河南大学出版社，2005年版，第141页。

日的堂会戏单仍保存至今。会馆唱堂戏的剧种，清中期以昆剧为主，后来以京剧、豫剧和秦腔并重。《歧路灯》第四十九回写道：“谭绍闻与王隆吉表弟兄，与姪母说些家常，耳朵内只听得锣鼓喧天，谭绍闻道：‘那里唱哩？’王隆吉道：‘山陕庙，是油坊曹相公还愿哩。’绍闻道：‘谁家的戏？’王隆吉道：‘苏州新来的班子……’”这里所说的山陕庙，即当时的山陕会馆。从苏州的戏班可推测出当时演唱的剧种应为昆剧。商人们通过会馆既联络了感情，愉悦了精神，又方便了交易。

会馆里的堂会演出大概有以下几种情形：一是红白喜事。每逢“庆寿”、“满月”（小孩满月）“还愿”、“喜丧”等这样的活动，就在戏楼上演戏庆贺，无论白天黑夜，都是锣鼓喧天，热闹非凡，烧香的、看戏的络绎不绝。《歧路灯》的主人公谭绍闻就是山陕会馆的常客。该书第四十九回有详尽的描述：“‘就说咱上山陕会馆看戏，王中敢阻拦不成？……’一面说着，早已到了庙门。谭绍闻听的鼓板吹弹，便说道：‘这牌子是《集贤宾》。’……进的庙院，更比瘟神庙演戏热闹，院落也宽敞，戏台也高耸。不说男人看戏的多，只甬路西边女人，也敌住瘟神庙一院子人了。……只这庙唱戏，勿论白日夜间，总来看的。”二是斗富。这是城乡富家大户的爱好，他们以唱堂会的多寡，夸饰的娱乐活动，来比较富足与贫虚。三是各部官僚互相宴请“堂会”，以达到个人之利益。

关于堂戏的戏价，《歧路灯》里在描写乾隆末期开封的情况时，第十八回里写道：“希乔道‘贤弟一发差了。我们要看戏时，叫上一班子戏，不过费上十几千钱，赏与他们三四个下色席面，点上几十枝油烛，不但我们看，连家里丫头养娘，都看不耐烦。若是饭铺子里，有什么趣处？’”这里边的十几千钱是唱堂会的定钱，届时还得另有赏钱，加上席面钱，差不多得有十两银子左右。

关于山陕甘会馆堂戏的封赏情况，今已无从考查，但《歧路灯》中关于民间的封赏记载却较为详细，可以作为清末开封有代表性的例子看待。如第十九回：盛希侨把瑞云班叫到家里唱戏，人一到就吩咐：“取钱二千，班上人一千，玉华儿（旦角）独立一千。”这些钱应该是“十几千钱”定钱之外补加的。第二十二回夏逢若说：“至于赏戏子们，若要说这是称准的一两二两，便小家子气了。只可在瓶口捻出一个镲子两个镲子赏他们，这才叫大方哩。”第七十八回这样描写唱堂戏：“把一个盛公子喜的腮边笑纹难再展，

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第455页。

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第456页。

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第187页。

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第194页。

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第216页。

心窝痒处不能挠。解了腰中瓶口，撒下小银儿三四个。绍闻也只得打下一个大红封。究这戏子见惯浑闲事，视有若无。贴旦下场，罩上一件青衣，慢慢拾起银镲，擎差红封，不端不正望上磕了一个头。”由此可见，唱堂戏给封赏，要看主人的高兴与否及阔绰的程度。通常在市场交易使用银镲儿时要临时称一称重量，但为了显示自己的阔气豪爽，在赏戏子钱时决不论银镲的大小，分量的轻重。

表 1—3 民国时期开封部分堂戏楼统计表

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
朱仙镇	关帝庙堂戏楼	明嘉靖六年（1527年）	民国十七年（1928年）被冯玉祥手下扒去	给眷属唱戏用
朱仙镇	岳庙堂戏楼	明成化十四年（公元1478年）	民国二十年（1931年）被拆	给眷属唱戏用
朱仙镇	山西会馆堂戏楼	明末清初	民国十八年（1929年）被扒，建成学校	给眷属唱戏用
开封徐府街	山陕会馆堂戏楼	清乾隆时期		
开封徐府街	山陕会馆戏楼	清乾隆时期	1958年拆除	

第三节 野台及农村流动性戏台

民国时期，豫剧作为新兴的地方戏剧种，其体制还不完善，再加上农村生活贫困，戏曲艺人生活更无保障：其戏装、砌末非常简单，有的戏班甚者连个戏衣都没有，这种在本质上过着“路歧人”生活方式的艺人们，也只能在这些不固定的、半临时性的戏台上流动演出。因此民国时期开封戏曲演出场所除庙台外，就出现了大量的“草台子”、“野台子”、“土台子”、“马脚戏台”等临时性戏台。如“马脚戏台”是临时在空场地上把木桩埋在地下，上面再搭横梁，然后铺板，四角大柱上扯布和篷席，去看这种戏台上的戏，称为“赶马脚”。而且，在长期观戏中又自然形成了按不同性别、年龄，分不同地区的“观众席”，如台前有土坡或土台之类稍高的地方，是妇女看戏的位置，称为“花场”，

李绿园：《歧路灯》，中州书画社，1980年版，第758页。

“花场”是不容许男子在此乱挤的，否则将挨骂，甚至挨打。“花场”旁边，则是老年人的观戏之地。

在农村野台演出较为典型的代表演员之一就是陈素真了，谈起农村的高台生活，她说如果没有她在杞县搭班的四年生活，就没有她现在的艺术。陈素真之所以这样说，这还得从头说起。1930年春末夏初，刚满12岁的陈素真在相国寺永乐舞台因把正戏《反长安》中的杨贵妃给唱砸了而挨了“倒彩”，被观众哄下舞台。具有极度自尊的陈素真觉得没脸见人，除去到永乐舞台演出和吃饭外，哪儿也不敢去。其养父陈玉亭为了女儿的将来，就领着养女陈素真和妻子，到杞县搭班四年。

跑野台的生活十分辛苦，无论是炎炎烈日，还是数九寒冬，都得坚持演出，并以此度日。由于农村戏班缺角，年龄较小、学戏较快的陈素真就经常担任戏中的大角、小角、男角、女角、文角、武角及生旦净丑等不同角色。慢慢地，陈素真由一个戏班里的“戏补丁”变成了小主演，且这里的观众很宽容，从不给她叫“倒彩”，也没有人在台下讥笑她，为她艺术道路的成长提供了良好的学习环境。但陈素真并不因此而满足，并未忘记开封挨“倒彩”之耻，更没有忘记她的这个“跟头”是栽在嗓子上的，她没有因观众的谅解和宽容而逃避自己的缺陷，坚持每天认真学戏练戏唱戏。而名武生刘金亭的刚正严肃、正派的人品对陈素真以后在艺术上精益求精产生了很大的影响。

1934年，在农村野台锻炼了四年的陈素真重返开封，将四年前唱砸的《反长安》重新搬上永乐舞台，博得了人们的喝彩，争回憋了四年的一口气，此后，便是声名大震。而也就是这四年的搭班生活，造就了一代豫剧大师陈素真。

第四节 现代化戏院

清末，河南巡抚陈夔龙雅好京剧，因以汴中戏园的简陋，出巨资于清光绪三十二年（公元1906年），在开封马道街中间路东修建一座规模宏伟、设备完善，以演京剧为主的丰乐园新型剧场，它第一次破规设有女宾专席。忏庵《竹枝词》赞道：“层楼高耸入云天，一室穹窿盖百廛。尽道剧场真个好，如云游侣争看先。”可惜丰乐园于1922年毁于一场大火。

民国初期，豫剧因为唱词粗糙而难登大雅之堂，故只在庙会高台演唱，而京调、梆腔（河北梆子）均有戏院开演。直到1927年，河南省民政厅厅长薛笃弼奉国民军总司令冯玉祥的命令，在相国寺开设了同乐舞台、国民舞台、永安舞台、永乐舞台，豫剧才有了自己的专业戏园。在此前后开封搭席棚专唱梆子戏的戏园也逐渐多起来，尤其是冯玉祥打毁各庙神像以后，高台逐渐绝迹，由席棚戏园取而代之，演剧场所的这种变化也

标志着剧场的功能开始由娱神向神人分而娱之的转变。1928年，薛笃弼又遵照冯总司令为宣传革命，推广社会教育，修建万人会堂的指示精神，在原栗大王庙的旧址上，修建了国民大戏园（后改为人民会场）。1928年4月，由阎万青等三兄弟集资，在相国寺西北角的吹古台街，搭建席棚戏园“醒豫舞台”。1934年，樊粹庭创建了豫剧史上第一个较为专业和现代化的豫声剧院，其影响更是深远。（详见第三章第二节）

新建的戏园在硬件设施上做了很大的改善：如开封人民会场的舞台中心为活动转台，并有新式的气、电、灯光等，观众厅也设有三层楼座包厢。这样，完善的基础设施为戏曲的演出提供了最根本的保证。

表 1—4 民国前后开封部分新建戏园

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
开封马道街路东	丰乐园	清宣统二年 (1910年)	民国十一年 (1922年)	开封第一家允许妇女进场看戏的园子，男女分座，即使夫妻，亦应如此。主营京剧。
开封相国寺附近	豫声剧院	民国二十三年六月至民国二十四年二月(1934年6月至1935年2月)		樊粹庭融“国民”、“永乐”为一体，在永乐戏院旧址上改建为豫声剧院。
开封相国寺附近	快乐戏院	民国二十七年(1938年)		由“豫声剧院”改为“快乐戏院”。
开封相国寺附近	和平戏院	民国三十四年 (1945年)		由“快乐戏院”改为“和平戏院”。
开封相国寺西侧	人民会场 (国民大戏院)	民国十七年 (1928年)		会场始称“国民大戏院”
开封相国寺西侧	醒豫舞台	民国十七年 (1928年)	1961年	

正如车文明所说：“戏台建筑首先要满足演出需要，其次要适应地域、时代建筑风格的规范及建筑审美的追求，最后要考虑物力、财力的支撑以及技术发展水平的制约。”

在中国历史上承前启后，继往开来，衔接古今的民国时期，随着经济的发展及人们的审美需求，开封剧场既有旧时期演出场所如茶园、庙会高台的保留，又有随着社会发展应运而生的新型剧院。就豫剧而言，其演出场所经历了由庙会高台转向现代化剧院，由农村草台向城市重镇转移的阶段。民国时期开封剧场的这种由旧到新的变化，对开封戏曲的发展变革有着极大的推动作用。

车文明论文：《中国古代戏台规制与传统戏曲演出规模》，收入《中国戏曲理论的本体与回归》（论文集），文化艺术出版社，2010年版，第290页。

第三章 以“豫声剧院”为代表的豫剧演出概况

民国时期，豫剧在诸多地方戏中异军突起，且呈现出自身的特色，其发展呈现出相应的阶段性。而豫剧自身的不断发展和改革，也促进了戏曲舞台的不断革新，二者相互依存，共同发展，开创了民国时期开封戏曲史上的一个新时代。纵观民国时期开封豫剧的发展，大概可以分为以下几个时期：

第一节 豫剧兴盛期（1911年——1937年）

一、豫剧初步发展期（1911年——1919年）

二十世纪初，辛亥革命、五四运动、共产党的成立及其新思想传遍全国各地，人们的思想观念不断更新。在新思潮的影响下，柳亚子、陈去病、汪笑侬等人在上海发起了戏剧改良运动，并随之波及全中国，河南也深受影响；一些河南梆子演员在上演传统戏的同时也经常即兴演唱，宣传爱国思想，抨击时弊。

剧场方面，逐渐呈现正规化的趋势：开封的几个主要梆戏班社，渐由乡镇高台演出，转向人口密集的城市中的庙、观、会馆及街巷临时搭台上演。但这种发展最初并不十分顺利，如政府当局就以梆戏“化装简陋、词曲卑鄙，上流人不肯涉足”为借口，不准其在京剧占据的丰乐园、东火神庙戏园里演出，省警厅于1913年下戒严令：“马路通衢禁止演剧，以梗交通。”为此，戏班子不得不在困境中挣扎谋生，一面改革提高演出水平，一面在简陋的条件下到处奔波寻觅立足之地。最终经过多方努力，义成班才进入了普庆茶社，从而开创了梆戏进戏园的先例。为保证连续演出，戏班在演出质量上颇费了一番功夫，赢得了观众的赞许，《预言报》第二十八期载：“装束略加修饰，说白似稍雅驯。该班台柱时倩云工于应酬，以致骚客雅士往观者大有人在，与前之仅借贩夫走卒之玩赏者，不可同日而语。”1914年冬，名伶李剑云（乳名壮妞，艺名戏状元）率天兴班在北羊市戏园开锣。1915年6月26日《河声日报》发表了《梆子戏之陆离观》文：

张永龄：《开封梆戏——“祥符调”》，《河南戏曲史志资料辑丛》（第十七辑），中国戏曲志河南卷编辑委员会，第100页。

同上。

《预言报》第二十八期。

“梆子戏最盛行于下等社会，自清季赛神风杀，仅流行于荒村鄙邑，间而省会为绝迹。不料于去年秋季，偶有茶园之设（通常汴垣剧场皆为茶园），遂连翻而起，几聚梆戏于省城，以记实况。”

当时仍处于庙会高台阶段的祥符调，演出条件虽然艰苦，却已进入春色满园的好时期。如刘永鑫（男旦，艺名白菜心）的《抬花轿》、《阴阳河》，张子林（花脸）的《祭灯》，常金玉（老生）的《苟家滩》，陈玉亭（红脸）的《司马懿探山》，王金玉（艺名筱火鞭）的《双头马》、《罗焕跪楼》，张心田（花脸）的《辕门斩子》，李同心（红脸）的《地塘板》，徐金发（红脸）的《瞎子观灯》等剧，已红遍内十处各县。尤其是男旦五朵云：李剑云、阎彩云、贾碧云、时倩云、林黛云的涌现，使得祥符调的声誉更高。

二、豫剧繁盛期（1917年——1937年）

在乡村草台或庙会高台演出的开封梆戏，虽然有利于它通俗易懂、自然质朴、生活化、乡土气息等艺术风格的形成，但也有它明显的弊端，即为了迎合一些民众低层次的审美需求，其自身也在不断滋生着粗俗，甚至低俗的成分。《河声日报》发表的《梆子戏之陆离观》就曾这样评价豫剧：“至究其内容，无非败俗伤化，所谓公子遭难，小姐养汉，鄙俚之怪剧，与其通俗教育极端背驰，然愈演愈甚，积而久之，必酿成人心风俗之忧。”这种艺术水准低下，剧目贫乏的剧种，根本就不能适应新时代人们的娱乐需要和审美需求，而豫剧这种自我完善、自我更新的机制一旦丧失，终会被时代淘汰，从而退出历史舞台。特别是在1914年豫剧进入城市剧院后，面对着城市观众及在当时占主要地位的京剧，豫剧更是如履薄冰，形势实在严峻。因此，改则存，不改则亡，在这种背景下，社会各界开始从不同方面对豫剧实施一系列的改革措施。

首先，行政力量介入梆剧改革。1928年，省教育厅成立戏曲审查会，先后制定并颁发了《河南各县戏剧训练班章程》、《河南省教育厅戏曲审查会简章》、《河南省教育厅戏曲审查会审查戏曲办法》等章程和规定，这些章程以“改善社会娱乐，促进国民革命”为宗旨，提出“改良不适合现代潮流之剧；创制革命化及平民化的戏剧；培养革命化及平民化的演剧人才；改良舞台的布景及排演方法；改良戏园中种种恶习。”对于上演剧目的思想内容，要求能够“调和民众情绪，增进民众常识，倡导国民革命，改进社会生

《河声日报》1915年6月26日。

民国时期，内十处包括祥符、中牟、通许、尉氏、陈留、杞县、仪封、兰封、封丘、原武等县。

《梆子戏之陆离观》，《河声日报》1915年6月26日。

《河南省各县戏剧训练班章程》1928年3月5日。

活，发扬国民美德，传播适宜的新文化”。“不涉神怪迷信，不涉淫荡污秽，不涉颓唐寂灭，不涉违反革命潮流。”戏曲审查会的工作是：“一、审查旧剧及其修改；二、编纂最新剧本，以供采用；三、特用旧剧训练班，训练一切演员；四、关于指导布景、表演以及戏园卫生等事宜。”1933年，又成立了河南省教育厅戏曲编审委员会，专门负责戏曲的调查、审查及编撰的新剧。1934年，该委员会审批了准演剧目，禁演了一些带有封建迷信、诲淫诲盗的剧目，奖励了新编的剧本。对樊粹庭领导的“豫声戏剧学社”及其戏曲改良活动给予了大力的支持。

1935年，冯玉祥主持豫政期间，提倡打神拆庙，破除迷信，推行新文化新风尚，开展文明教育，开办省垣游艺训练班，兴建现代化戏院等。王镇南曾称河南游艺训练班为“河南梆剧改革的第一声”。训练班教师对开封的戏曲演员分期分批地训练，提高他们的思想文化水平，研究戏曲改革；继1926年以来，开封先后兴建了永安舞台（原相国寺火神庙）、同乐舞台、永乐戏院（后为和平戏院）和国民舞台等剧场，将其作为梆戏的固定演出场所。时永安舞台的主要演员有：马双枝、王润枝、杨金玉、彭海豹等。永乐舞台的主要演员有：陈素真、金玉美、陈玉亭、赵义亭、赵秀英、张子林等。国民戏院的主要演员有：司凤英、时彩云等。同乐舞台的主要演员有：孙兰芳、周海水、王金玉（筱火鞭）等。梆戏演员灿若群星，在豫剧剧坛上占主导地位。

同时，开封梆戏在体制、机构、待遇、剧目等方面也进行了一系列地改革：戏院前设前台经理，主管外交、宣传、票务，后台经理主管艺员的聘谢、剧目的排演。每人的待遇按不同分工，技艺高低为准，按期议额，实行包银外加分红制。由于戏院不受地域、气候的影响，坚持经常日夜上演，这也促进了艺术生产力的发展，从而进入了剧场艺术的新阶段。

其次，知识分子介入戏曲改革。这里特别要提到的就是著名的导演艺术家、戏曲教育家、戏剧活动家、豫剧作家、“现代豫剧之父”樊粹庭先生（1905——1966）。樊粹庭于1919年考入河南留学欧美预备学校三期英文科，在校特别喜欢戏曲。三十年代初，在社会上工作了一段时间的樊粹庭被任命为河南省教育厅社会教育推广部主任，兼任戏曲改良委员会和戏曲审查委员会的负责人，其工作就是审查当时开封舞台上演出的各种剧目，禁演那些宣传迷信，内容淫秽，有伤风化的剧目。在豫剧生死存亡的关键时刻，

《河南省教育厅戏曲审查会审查戏曲方法》1928年4月7日。

《河南改良戏剧暂行规程》1928年。

正像王培义所呼吁的那样：“深盼关心戏剧之士不惜改造重兴之”，否则，豫剧将“弄得一蹶不振”而去重蹈“罗戏”“卷戏”的复辙。”樊粹庭积极响应发展戏曲艺术的召唤，毅然挑起了豫剧改革的重任。工作期间，樊粹庭几乎看遍了当时开封各个剧场的演出，并到河南农村的好多地方进行实地考察，了解各地的风土人情和地方戏曲概况，特别是豫剧在农村的影响、上演剧目、剧团、演员状况等等。这种活动也让樊粹庭下定决心全身心地投入到戏曲改良的活动中去。

通过考察，樊粹庭发现进行戏曲改良工作的一个重要条件就是要拥有一个理想的，与戏改工作相适应的剧场。而当时开封的剧场简直就是一个大杂烩，什么样的人都有，演戏环境也是相当差，台上除“出将入相”的布幢，没有别的设备。伴奏只有二胡、月琴、弦。演员在台上极不严肃，笑场、饮场、误场和随便说话的现象屡见不鲜；后台打闹、欢笑、说下流话、敬神、烧香、赌博、吸大烟等等，无奇不有；台下观众喝茶、抽烟，卖瓜子的到处跑，茶房里的手巾把子满天飞。但就是这样的剧场也是掌握在私人的手中，剧场的老板大都是开封各帮会的主要成员，都是称霸一方的人物，一般人不敢招惹他们，剧团的演员也受他们的剥削和压迫。

为了革除旧剧场的旧习气，建立自己的演出阵地，樊先生向教育厅建议对旧剧场进行彻底改革，此建议得到了河南省教育厅厅长齐镇如的大力支持。1934年6月，樊先生对永乐戏院进行改造。1935年2月，将永乐戏院更名为“豫声剧院”。剧院主要演员有陈素真、田岫玲、玫瑰花（原名王锡堂）、孙兰芳、司凤英、陈玉亭、赵义庭、赵秀英、张子林、刘黛云、黄娃、刘朝福等，当时豫东著名豫剧演员大都在这里演出。豫声剧院的成立有着重大的意义：首先，它是河南豫剧史上的第一个专业剧院；其次，樊粹庭对舞台和演出进行的一系列改革，促使豫剧走上了“都市化”的道路；最后，豫声剧院为演员们提供了艺术演出和交流的平台，演员间的技艺切磋促进了豫东调与祥符调的融合吸收。

改建后的豫声剧院为砖木结构，前脸改为砖墙，高十二米，场内改为木屋架，屋顶是木板加油毡，座位为木条长连椅，废除男女分座。剧场大门内悬挂有全场座位一览表，上面挂有座号，观众可以取牌买票，对号入座。舞台改为地板，将墙壁上“出将入相”的布幢变成绘有精美图案的豆沙色新吊幕，台右方有一木格沙屏，把乐队和舞台划分开来，乐队集中在舞台右侧专设的围屏后面。后台设化妆室，上场门边有穿衣镜，专供演

王培义：《豫剧通论》，《豫剧源流考略》，中国音乐集成河南卷编辑部，第14页。

员上场前检装。废除二弦乐器，引进在音色、音量、音域诸方面都比二弦效果好的板胡，后为解决弦乐高音过于突出的问题，又增加了二胡和笙，使豫剧能刚柔相济，音色润美；在原先布料戏装的基础上，增加了缎绸材料戏装；改变原先除正旦外不穿彩裤和靴子的习惯，并购置旦角用的彩鞋；水袖由单纯的摆设变为帮助演员表演的工具，水袖布料由三尺长的白绸代替过去一尺左右长的白布；监场人员一律身着蓝色红边的衣服，很有气派。

此外，樊粹庭对演出时的纪律、演员要遵守的规则、个人卫生、语言行为等都有明确的规定：上场不许说闲话，不许笑场、饮场、误场；下场不许松架子，不许随地吐痰，不许打闹、说下流话，不许敬神烧香和赌博吸大烟；禁止在剧场里抽烟、吃瓜子，茶房也不能在场子里扔手巾把。若有人违犯就要予以处罚：一次警告，二次批评，三次受罚等等。同时樊粹庭还请了八位教师，专门负责提高演员的文化水平和艺术素质。这样，剧团比以前有了生气，剧场面貌焕然一新。当时在开封所有的剧场中，包括京剧或其它地方戏的剧场，都公认豫声剧院的演出秩序、环境卫生最好。

樊粹庭还曾跑遍河南百分之七十五的县城，又前往西安、汉口、南京、上海、杭州、济南、北平等地观摩很多剧种和剧团的演出，延揽名师，博彩众长。“对戏剧之科白、词句、腔调、做工、化妆、行头，革除旧习，取法京剧，以为梆戏之模范。”在北平二十六天，樊粹庭观剧近500场，并在日记中记观剧心得和收获。从樊粹庭《在北平的观剧日记》中可知，樊先生能够吸取兄弟剧种尤其是京剧的表演艺术之长，以丰富豫剧的表演艺术，将豫剧规范化，形成豫剧的基本框架，“彻底改变了豫剧舞台艺术重‘歌唱’不重‘表演’的局面，把豫剧舞台艺术推向了一个新的阶段”，同时在豫剧的内容和形式上也能不断地推陈出新。

总的说来，樊粹庭通过修建剧院，整顿队伍，订立制度，革新艺术，编写剧本等诸方面，对豫剧进行了全方位的都市化建设，是豫剧发展史上的一大飞跃。从樊先生的一系列戏剧实践和戏剧思想中，我们可以感受到“他的最有戏曲文化史意义的贡献就在于对豫剧的改革。正是由于改革，使豫剧由艺人豫剧向文人艺人结合型方面转换，为豫剧开创出了一种新的文化模式；由于改革，使豫剧结束了只有表演没有剧本的时代；由于

张永龄：《开封梆戏——“祥符调”》，《河南戏曲史志资料辑丛》（第十七辑），中国戏曲志河南卷编辑委员会，第101页。

金葳：《樊先生与“樊戏”》，《当代戏剧》，2005年第3期。

改革，使传统豫剧向现代豫剧转换，为豫剧开创了第二传统；由于改革，使豫剧在三十年代的中国地方戏中狮吼而起，独树一帜。……没有樊先生的豫剧改革，不知豫剧要落后其他地方戏多少年。”

再次，演员本身在唱腔、曲调上的互相吸收、改进和创新。如祥符调演员赵秀英反对“千人同腔”，他总能结合自身的条件，使唱腔的曲调设计和节奏紧贴剧中人物的心境和感情变化，使之既具有自己独特的艺术风貌，又具有鲜明的人物个性特征。陈素真能将京剧的台步功、扇子功、指法功、水袖功巧妙地运用到豫剧的正旦、闺门旦、花旦等行当中，创造了崭新的豫剧旦脚表演艺术。闫立品则善于兼收并蓄，大胆而巧妙地吸取各家之长，融化吸收各个流派的艺术精华。而吴碧波能够不拘一格，博采众长，大胆革新，创造性地继承和发展了祥符调和陈派的艺术风格，其唱腔既有“祥符调”的醇厚韵味，又有豫西调的优美声腔。同时为使豫剧由“俗、土、粗”向“高、精、细”发展做出了不懈地探讨和尝试，为豫剧的革新和发展做出了一定的贡献。

到了三十年代，祥符调步入崭新的繁盛时期，群星璀璨。演员们都有各自的拿手好戏：如陈素真的《洛阳桥》和《三上轿》、侯秀珍的《三上关》、邓银枝的《凤仪亭》、刘荣花的《抬花轿》和《白蛇传》、赵秀英的《玉虎坠》、闫立品的《秦雪梅》、司凤英的《蝴蝶杯》、马双珍的《花打朝》、桑振君的《观夕》、王秀兰的《西厢》、徐艳琴的《阴阳河》和《大劈棺》、王根宝（老生）的《五台会审》、张鸿盘（丑）的《刘大明开店》、郭富春（丑）的《打沙锅》、高兴旺（丑）的《推磨》、谢春明（武生）的《黄鹤楼》、徐文德（武生）的《长坂坡》、徐文生（武生）的《黄天化晏驾》、常保富（花脸）的《牧虎关》、刘春虎（花脸）的《锁五龙》、许树云（老生）的《寇准背靴》、赵顺公（红脸）的《刀劈杨藩》、程兰亭（老生）的《虎丘山》、常年来（老生）的《六出祁山》和《华容道》，李宪兵（丑）的《卷席筒》等剧。

总之，这种借助政府力量推行的自上而下的戏剧改良对豫剧的发展产生了深远的影响，再加上知识分子的介入，演员们的积极配合，此时期的豫剧呈现出一片欣欣向荣的景象。

王振伟《现代豫剧之父——樊粹庭先生》，《当代戏剧》，2005年第3期。

第二节 豫剧艰难延续期（1938年——1945年）

1937年7月7日，日本侵略者全面发动侵华战争，河南大部分土地被日军占领，再加上国民党炸开了花园口黄河大堤，河水泛滥，人们既要抗击侵略者，又要同自然灾害、饥饿相搏斗，戏曲艺人陷入灾难之中。许多兴旺多年的有名班社，如开封永安戏班、豫生戏剧学社、尉氏公兴班、陈留全盛班等都先后被迫散班，其他普通班社解体者更是难以统计。开封仅有少数班社留存下来，且挣扎于白色恐怖之中。敌机的轰炸使得戏曲演出场所被破坏，演出条件极为艰难，河南戏曲活动被迫进入低潮。即使是戏曲历来繁荣的省城开封，众多戏班也零星瓦解。一些艺术名家誓不为日本侵略军和汉奸走狗演戏，迫于无奈，远走他乡，仅快乐戏院还维持着时断时续的演出。

1940年开封伪商会主持豫剧时期，除所演的传统剧目外，最初爱演“连台大本戏”，如《大西厢》、《白蛇传》、《再生缘》等剧就是将原来剧本“兑水掺糖”、“加头添尾”而改的大戏。这种戏一连五六天才能演完，甚至需要十天左右才能演完，使观众欲罢不能，这种以叫座卖钱为能事，毫无教育意义可言。此时的著名演员有：刘荣花、赵秀英、刘素真、陈凤英、杨风堂、侯秀真、王秀兰、邓银真、李荣花、段秀英、姜季风、王季风（以上旦角），张新田、陈玉亭（以上红脸），其他须生、花面皆无甚著名者。

尽管如此，但此时戏曲并未停滞不前，而是在艰难的环境中挣扎着前行。1938年，樊粹庭取“醒狮猛吼”之意，改豫声剧院为狮吼剧团，开始流浪的戏曲生涯。剧团以旅行演出的方式宣传抗战，弘扬爱国主义的精神，坚定抗敌救国的决心，激发群众的爱国热情。狮吼剧团的建立使豫剧真正摆脱了过去由旧型农村的高台戏班形式走向有组织、有计划、有训练的新型剧团形式，是豫剧从旧到新过渡的桥梁。

1938年4月，日本侵略军占领开封，开封沦陷狮吼旅行剧团停演，多数演职人员四处谋生。为了保住艺术骨干队伍，樊粹庭不得不带着颇有名气的陈素真、赵义庭等十名演员随教育厅部分家属逃往南阳马山口。这时的樊粹庭满怀抗日激情，召集旧部，住在破庙里，继续进行编戏、排戏和流动演出，创作出《克敌荣归》、《好妻子》、《巾帼侠》等以反映抗日战争为主题的爱国主义剧本，帮助南阳一带开展戏曲活动。

随着日军步步入侵，时局日益紧张，南阳也是动荡不安。在南阳难以立足之时，1939年下半年，樊粹庭和陈素真受洛阳长官司令部副官的邀请，来洛阳赈灾演出，救济灾民，支援抗日。到了洛阳后，他们才发现这里既没有演员，又没有剧场。但他们没有灰心，

到处找关系，组织班子，招收演员，联系剧场。樊粹庭把洛阳三青团中一些演过戏的人组织起来，经过短时间的排练后，在洛阳就上演了，结果演出效果极佳。这主要是因为开封沦陷后，豫东开封一带的很多人为躲避日军逃到洛阳，这些人过去就曾是他们的老观众。当然陈素真在演出过程中也受到了国民党县党部一些人的阻挠，这些人在洛阳的一些报纸上刊登文章，大肆污蔑陈在洛阳上演淫秽戏（实际上陈素真并没有演出任何内容淫秽的剧目），并攻击陈素真和樊粹庭，妄图使他们二人无法在洛阳立足。无奈，他们只好搬到洛阳三青团招待所（当时的洛阳农校）的操场上进行演出，当时那些从外地逃到此处的青年学生在他们的感化下，有许多人都奔向了共产党领导的抗日根据地。

虽然樊粹庭和陈素真在洛阳还能勉强演出，但由于时局日渐紧张，洛阳城内的人也惶惶不可终日，洛阳也成了不可久留之地。无奈之下，1940年初冬，樊粹庭和陈素真从洛阳来到了西安。因有行当齐全、功底扎实的演员阵容，把握时代脉搏和内容进步健康的优秀剧目，以及易俗社、三意社等秦腔剧团的多方关照与支持，狮吼旅行剧团总算在西安立住了脚，受到广大群众特别是豫籍群众的拥护。但却屡屡因为唱词触动当权者的黑暗面，引起当局不满，并受到刁难，导致剧团难以为继，加之物价飞涨，演员为谋生纷纷离团他往，狮吼剧团再次陷入瘫痪，甚至倒闭的状态。

总之，沦陷后的开封，名伶流散，歌舞凋谢，豫剧权威之陈素真、常香玉向洛阳、西安转移，而留在开封的角色，又不齐全，一时有“凤去楼空”之感，豫剧发展甚是缓慢。

第三节 豫剧恢复期（1946年——1949年）

抗日战争胜利后，梆戏游子逐渐回归故里开封，开封戏剧舞台开始复苏。国民大戏院、人民会场、醒豫舞台、和平戏院（原快乐戏院）、大华戏院、大成舞台、同乐戏院等纷纷邀班演唱。著名豫剧演员陈素真、司凤英、阎立品、王秀兰、田岫玲、李志贞、侯秀真、李春芳、关灵凤、姚淑芳、宋桂玲、徐文德、王秀兰、王敬先、王素君、徐艳琴、徐凤云、常年来、陈玉亭、王金玉、高兴旺、李现宾等一大批名家云集省会开封，祥符调之乡再次呈现名家荟萃的繁荣景象。但是整体说来，戏曲艺人的生活仍然十分艰苦，就连一些有名的戏曲演员也经常跑高台，且温饱难以保证，更别说进行高质量的艺术创作。观众对戏曲也很冷漠，为吸引观众的看戏兴趣，三十年代就已兴起的彩头砌末、机关布景十分活跃，布景和人物装扮力求华美，舞台光怪陆离，上演的剧本情节故事也

力图适应机关布景和彩头的设计。

解放战争时期，河南省教育厅戏曲编审委员会重新开始工作，于1947年通过了《河南省各县市编审戏曲、管训戏曲从业人员办法》，提出了戏曲改革的意见。开封于1948年成立了旧剧改革委员会，负责全市旧有剧目的审查及组织编剧，当年宣布停演了44个旧剧目。之后又成立了开封戏剧改进委员会，负责指导戏改工作。此时还出现了群众性的戏曲组织，如“河南省戏曲研究所筹备会”、“开封戏剧职业工会”等。《人民日报》社论指出“中原梆剧改革已经开始进行，并获得初步成绩。”

同时艺人为争取自由，也做出了不懈的努力。1946年底，艺人们为摆脱和平戏院经理岳振凡、单玉和的残酷剥削和压榨，以张子林（名须生）、赵清和（名老旦）、张洪盘（名丑）为首的部分演员率先从戏院里出来，于1947年1月在相国寺四百一十三号成立了开封大戏院。有主任委员娄凤桐（名琴师），副主任委员李俊青，委员王秀兰、张子林、赵清和、冯焕卿、靳玉春、王素珍、张世昌、赵东升等，全团共有八十九人，主要演员有十八人，一般演员四十五人，学徒十五人，职员十一人。开封大戏院的诞生，是开封豫剧演员有史以来，从经理制的火坑里爬出来，由苦难走向自由、平等、合理的共和班（即“份子窑”）。性质虽属私营，但演员们的工资是根据按劳取酬的分配原则，由大家来平定，按“股帐”的多少拿钱。与此同时，和平戏院的另一部分演员，也于翌年三月在相国寺西街一百四十号成立了共和班，取名和平豫剧团。

在省外，开封梆戏的发展也没有停止。樊粹庭在著名演员各奔东西的困难情况下，从河南逃荒流落到西安的难民子弟中，招收了50多名儿童，成立起狮吼儿童剧团，并多处聘请京剧名家大力培养。同时，创作和改编出适合儿童演出的《梦香屏》、《歼毒记》和《雷峰塔》等30多本优秀剧目。西安解放前夕，樊粹庭领导的狮吼儿童剧团已成为誉满西安、驰名西北的文艺团体。

总之，作为河南民间的一种大众化的戏剧形式，豫剧经历了由简单到复杂，由低级到高级的逐步发展过程，这中间虽历经波折，但总体来说，豫剧的发展还是呈现出了上升的趋势。

《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》，《人民日报》1949年3月。

第四章 民国时期开封剧场演出的相关习俗

第一节 旧时舞台规矩

旧时的舞台陈设较差，灯具是扁圆形陶质容器，里面装上棉油，用一粗棉芯，点燃棉芯照明，又叫“老鳖灯”。演戏时台口两侧的柱子上各挂一只，灯光暗淡，黑烟浓重，演出过程中会有人时不时地用铁签拨灯。除了固定的演出场所戏楼外，其舞台大多是用几根木制大马脚或太平车铺上木板，在村边田野里临时搭建起来的，分为前后台，前台演戏，后台为演员化妆和休息之用。左右两侧各留出个上场、下场门，后面用秫秸箔或苇席三面围起来。演戏所用的戏箱及道具陈设亦有一定的规矩，与下场门相对，贴后墙设一“庄王桌”，上面放一神嵌，里面放一庄王神像。演员可以在庄王桌下面休息，庄王桌右侧放着大箱、二箱，上场门右侧是圆笼和装短把子用的筐子，墙壁上并排固定有秫秸把或木棍，以便演员演出中间挂头盔用，旁边横扯一条绳子，来挂髭口等物件。后台的右角边用一槽马角遮挡，是演员小便的地方，台前墙正中放一化妆用的“三官桌”。

后台的规矩更为严格：各种角色，均有一定的座位。老生正生坐于左，大面二面坐于右，老旦正旦坐于中，小生坐道具箱，花旦坐戏衣箱，三面（小丑）可以任便。锣鼓弦手居于“出将”、“入相”的两侧，叫九龙口，不能随便进入后台。另外，每建一所戏台，落成后，行规必须祭台，否则伶人即有伤亡。祭台分明、暗两种，明为白天，于开场之初，化装五路财神，舞蹈后，将一只活鸡的鸡头扯断，鸡血洒遍台子的四周。暗为黑夜，于夜深人静时，由武生手执短刀，劈破台上梁檀，洒上鸡血，并放鞭炮、敲锣鼓，以示吉祥，开市大吉，称之为破台。若戏台不经破台，会被认为有凶灾，容易出事，戏班就不敢来此演出。

第二节 艺人搭班和学艺

旧社会艺人的地位很低，被视为下九流。学戏的大多为贫苦人家，一般十岁左右开始学艺，或进窝班，或随戏班。艺人“拜师学艺必须先请客送礼，并找人担保，立下字据。进窝班学艺，一般合同为三年。学艺期间，老师对徒弟要求十分严格，除了刻苦练

功之外，还要手勤腿勤，给老师端茶送水，捶腿捶背，不得哭泣；三年内如发生车祸，染病等伤亡事故，老师概不负责，满师后，对老师还得生养死葬。”

旧时的老师比较保守，学徒跟班唱戏时，都争着穿兵打旗，站在舞台上，心中默记老师主演的动作，或者扒着幕沿偷看。正是因为学艺艰难，旧时学徒十分刻苦用功，许多有造诣的演员都通过刻苦学习而成名的。如豫剧六大名旦无一不是出身于寒门之家，都有过苦难的童年和十分坎坷的经历，但他们都能在凄风苦雨的洗礼中顽强地拼搏，从来没有因为艰难困苦而舍弃过自己钟爱的豫剧事业。

旧时戏班极不固定，时聚时散，艺人时常是搭班唱戏，维持个人生活。“戏班收留演员，往往先挂戏单，让其报戏，看其会戏多少，然后让其在演出中试演几个角色，称做‘打炮’，‘打炮’演员初次走上后台，该演员如站在大箱跟前，则是唱旦角的；站在二箱前则是唱生的；站在三官桌前，则是演丑角的。出场后还要先给乐队司鼓和其他伴奏者施礼，以求多多捧场，表示谢意。戏班大多在季末腊月初八‘封箱’放假，实际上是借机裁人，过年后不通知谁，谁就算被淘汰了。”

第三节 演出习俗及禁忌

首先是节庆习俗。我们知道，没有观众就没有戏曲，以观众与演员现场交流为特点的戏曲，从诞生时就开始寻找尽可能多地吸引观众的方法和途径。而约定俗成的民间节庆就成为连接观众和演员、进行戏曲消费和传播戏曲文化的重要媒介。

民间节庆在大众生活中占有极其重要的地位，人们重视节庆的原因，首先是因为节庆与原始信仰有密切关系。如“中元鬼节，腊月二十四的灶君升天节以及名目繁多的神诞等显然与鬼神信仰直接相关；二月二的龙抬头节、五月初五的端午节与龙崇拜有关；七夕节、中秋节与星月崇拜有关；寒食节与火崇拜有关；腊八节、清明节与祖先崇拜有关；上巳节、重阳节与逐疫驱鬼的巫术有关；社日（春社、秋社）与土地崇拜有关。从节日禁忌远多于平时，也可以看出节日与原始信仰的关系。原始信仰是一股巨大的心理驱动力，它能深刻而持久地左右人们的行为。我国劳动群众对节庆异乎寻常的重视，与这种神秘的驱动力不是没有关系的。”风俗习惯的“围人”之力对于文化的传播和积累有重要的意义，它能够通过行为传承这条纽带，把悠久的历史文化遗产传承下来，保存和

《杞县戏曲志》，杞县文化局编辑出版，1988年版，第127页。

《杞县戏曲志》，杞县文化局编辑出版，1988年版，第128页。

郑传寅：《传统文化与古典戏曲》，湖南人民出版社，2005年版，第17—18页。

发扬民族文化，形成迥异于他人的民族性格。

广大农村人们居住分散、交通不便，使得戏曲难以集结大批观众，而世代相传、万民同庆的民间节庆就帮助戏曲克服了这一巨大的困难。也正是有了民间节庆这一重要的传播媒介，能集中这么多的观众，才能为戏剧的广泛开展提供有利的条件。相反，戏曲一旦同节庆习俗相剥离，或者节庆习俗一旦淡化，戏曲对观众的吸附力就会大为减弱，戏曲文化的传播必然发生障碍。脱离传统节庆而依靠行政力量举办戏剧艺术节，即使是在今天，其效果也不会特别理想。总之，戏曲依托于节日，节日伴随着戏曲。戏曲文化通过民间节日得到了广泛传播，同时，拉动戏曲消费的节日又反过来制约着戏曲文化形态的生成。

当然，除了在节庆里演戏外，旧时还有为达到某种目的而演出各种名目的戏：如旧时地豪富绅为祝寿添口而在私宅搭小戏台举办喜庆演出，这时会根据主人的需要和爱好来点戏，有“七子八婿献寿桃”、“八仙庆寿”、“全家福”及“拜寿”等主要剧目，此为“堂会戏”；有地豪富绅为祝贺升官而演出的“加官戏”，主要有“双官诰”、“二进士”、“清官册”等剧目；有丧葬之家在高堂寿终正寝而演出的“丧葬戏”，主要有“李天保吊孝”、“哭红堂”、“武大郎哭爹”等悲剧节目；有富贵人家在祝贺新添人口时演出的“贺喜戏”，其主要剧目有“麒麟送子”、“对花枪”、“天河配”、“刘玉娥抬亲”等戏；有庙会里为祭各路神仙而演出的戏，如敬龙王演“柳毅传书”、“张生煮海”戏，敬财神演“赵公明下山”，敬火神演“火牛阵”等戏；有在戏楼开建后，为驱邪避凶，杀鸡破台，上演的第一场“破台戏”；有戏班新到一个地方演出的“开锣戏”，其剧目多为“麒麟送子”、“天官赐福”、“双官诰”等神戏；有班社为招揽观众而演出一角色众多行当齐全的“亮箱戏”（或“亮角戏”），其剧目多为“闯幽州”、“反杨河”、“对花枪”、“老征东”等；有演员为搭班或串班而演自己拿手戏的“打炮戏”；有由戏主或权威人士点戏目难度较大“黄鹤楼”、“三开膛”、“双头马”等戏目，之后再给演员行赏。有同时同地的两个或两个以上的班社比赛竞争演出的对戏；有戏班在腊月二十三所演的最后一场“封箱戏”，因角色多串演，如生演旦、旦演生、丑演须生、须生演净、净演丑等，故又叫“反串戏”。

此外，班社还供奉祖师爷郎神，若有坤伶不慎触犯，必定会按班规严加惩罚；若有生手来班或外来跳班的演员，必须先拜郎神后议身价。除夕夜，班内师徒会先迎郎神、喜神、财神、大仙、大王五神位，然后大家才欢聚一堂，喜迎新春。

第四节 戏单、报纸和广告等宣传形式

自从有戏曲以来，就有了戏曲的广告宣传活动。宋朝的勾栏，门前有花红柳绿的纸榜，再加上“请请……迟来的慢了无处坐……前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍和》……散场易得，难得的妆哈！”的吆喝声，以此招揽观众。至明清时期的跑高台，台口挂幌子，台上亮箱，来展示班社的家当，之后又有张贴演员阵容与演出单子的露布；城镇茶楼则悬挂木制的戏牌子，摆放有支架的宣传牌，台口的柱子上会预告近期上演的名演员与班社。清末民初，开封的几家大戏园如天乐园、丰乐园、聚仙园、东火神庙戏园、普庆茶社、致祥茶社、红怡茶社、忠和茶园、山陕会馆堂会等都曾印发过戏单。在诸多戏单中，有京剧、豫剧、京梆三种，并以京剧戏单为多。戏单由清代的极为简陋发展到民国已较为详细：“开封的茶园（社）戏院的戏班演戏广告，一般为长方形，约长24厘米，宽15厘米。字面又有横排和竖排的两种，纸质稍脆，有粉绿、粉青、粉红等底色，文字分别有红、蓝、墨等色，每张一色，字体一般为楷书，剧目和演员的名字在戏单的中部，著名的演员和剧目字体稍大。早期的戏单大多为京剧的，也有梆子戏班或名艺人等。”“戏单上详列每一剧目的演员名，并根据角色的主次和演员的身份，排列名次的大小和位置。大抵最上面一排的正中为最主要，右手贴近正中的第一名次之，左手贴近正中的第一名再次之，右手第二名更次之，依次类推。不注明演员饰演角色，无剧情说明。”

民国时期，还出现了海报、门报、堂报、登报等多种形式的宣传。豫梆虽然源远流长，但终因“下里巴人”之音而不受士大夫喜欢，再加上他们收入微薄，其馆主（多是开封各衙门的胥吏）的剥削，他们很难支付起一笔广告费用，所以豫梆上报的时间也较晚。1916年，开封出版的《河南晚报》上记载了12月27日、12月29日和12月31日羊市街红怡茶社的“梆戏戏目”。但是早期的宣传牌子多以字为主，演员的名单，分坐式与立式两种，坐式又分独位和并列坐位两种。主要演员，写在牌子的正中间，先写一个姓，姓下面横写两个字的名字，合起来是一个三角形，这叫大独坐；二路角色则写在主角下边，一排并列两人或三人，姓名也用坐式，为了醒目，也可把姓写得大些，名

隋树森：《全元散曲简编》，上海古籍出版社，1984年版，第14--15页。

杨健民：《中州戏曲历史文物考》，文物出版社，1992年版，第103页。

刘春喜、刘少章：《一张珍贵的豫剧戏单》，河南戏曲史志资料辑丛（第12辑），中国戏曲志河南卷编辑委员会，第13页。

字写得小一些，这样并排坐，也显得字大；三路角色就要姓名角色站立直写了。主角演戏，剧目要写在名字的下边；一般演员的戏牌，剧目居中，演员的名字写在剧目下边，牌子的两边，还可以写两句有号召力的对子式的评语。

后来又有了机关布景，广告也随之别开生面。首先以画为主，剧目居中并写大字，演员名字则居下端，此时除了有坐式、立式，还出现了卧式的名单。大的海报与广告多为提前宣传，也多张挂在大街闹市或四门城楼之上，所以还要注明上演日期与地点，以及售票和预定票的办法。街头的小戏报，多为当天节目，在两边的评语中，写出该剧最有号召力的几手，如：“真牛上台，活龙吐水”、“双蛇斗法，空中飞人”、“湖中荡舟，轿中变人”等。

橱窗里的电动广告更是吸引人的眼球，它把远景、近景、人物、字，分做几层，或配些立体的形象，几层之间还夹杂灯光，可以变光、变色、射光芒、跳泡、闪亮等。人物动物形象是最活跃的因素，人头会摇、眼珠子会转、双手会动、鸟会展翅、兽会迈腿、鱼会摆尾。再加上门首的霓虹灯、彩色泡、扩大器，气氛很是热闹，能够充分调动群众观剧的念头，富有极强的号召力。

关朋：《切末彩头的流变》，河南戏曲史志资料辑丛(第15辑)，中国戏曲志河南卷编辑委员会，第201—202页。

结 语

民国时期，开封地方戏曲活跃，呈现出欣欣向荣的景象。这里剧种繁多，班社林立，名角云集，知识分子改创戏曲。戏曲的发展促进了其演出场所的繁荣，特殊的时代造就了民国时期开封剧场的多种存在形式：茶园、庙会高台、戏楼、会馆、堂会、野台和现代化戏院。伴随着戏曲的发展变革，剧场也完成了其现代化的转变，同时剧场的发展反过来又促进了戏曲的繁荣。河南梆子（后称为豫剧）是开封诸多地方剧种的典型代表，它经历了由民国初期的发展繁盛期到抗日战争时期的停滞期，直至解放战争时期的恢复期等历时性的发展历程，其演出剧场经历了由庙会高台转入现代化剧院，由农村高台向城市重镇转移等发展阶段。

纵观民国时期开封戏曲（特别是豫剧）的发展历程，对当下戏曲的发展有着深刻的启示。出于盈利的目的，如今的戏曲剧院和电影院几乎是合为一体，且戏曲的票房远远不如电影的票房。要改变戏剧的这种命运和走向，一方面，为适应新的社会文化环境和观众的审美需求，剧作家就要创作出与时代紧密结合的舞台剧本，让人们在观剧的娱乐中受到心灵上的感悟和启迪。另一方面，我们要调整和改善剧场与其他文化体系乃至整个社会之间的复杂关系，以使戏剧更好地适应社会的需要，发挥戏剧作用于社会的功能。具体说来，一是要发展剧场艺术：吸收新技术、新观念，变被动的写意为主动的写意，拓展艺术天地；二是要走出剧场，回归观众——在更广泛的观众群体中，走出新的戏剧之路，也就是在更高的层次上回归戏剧的本源。戏曲是演给大众看的，并不只是那些机关单位人的专利，也不是关起门来孤芳自赏，只有走向人民大众，戏曲才能如鱼得水，再次勃兴。正如华南师大李静教师所说，我们应从“剧本创作、审美趣味、观众结构、民众心理等角度从整体上再度观照和思考这一向被忽视但却十分重要的戏曲史事实，并力图对其作出客观、理性的评述，以此揭示其戏曲史的价值与意义。”

李静《古代戏曲重要的演出形态——明清堂会演剧述评》，选自《中国戏曲理论的本体与回归》，文化艺术出版社，2010年版，第291页。

附录 A

民国时期开封部分剧场统计表

表 A—1 民国时期开封部分剧场

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
开封	东火神庙戏楼	顺治年间	1987 年 6 月	开封城区最早的戏楼之一
开封徐府街	山陕会馆 戏楼	清乾隆三十年 (1765 年)	1958 年	清光绪二十四年 (1898 年扩改为山 陕甘会馆)
开封徐府街	山陕会馆堂 戏楼			
	江苏会馆			
开封北羊市街	北羊市老戏园(初 名“天乐园”)	光绪年间(1875 年 ——1903 年)		是开封较早的席棚 茶园
开封北羊市街	普庆茶社	民国二年(1913 年)		1913 年更名普庆茶 社
开封北羊市街	红怡茶社	民国五年(1916 年)	民国七年 (1918 年)	拆除包厢改为池 座, 1918 年歇业
	龙泉茶社			
开封草市街	草市戏园	光绪年间(1875 年 ——1908 年)		约 1920 年前后停业

民国时期开封剧场研究

开封财政厅东街	东火神庙戏园	光绪年间(1901年前)		开封较早茶戏(京戏)演出场所,禁止妇女入园看戏。 1928年歇业
开封财政厅东街	聚仙园	清光绪二十七年(1901年)		开封最早的茶戏演出场所,禁止妇女入园看戏。 后改为东火神庙戏园
开封财政厅东街	天仙园	清光、宣之际		改名“天仙园”、“春仙园”
开封财政厅东街	致祥茶社	宣统三年(1911年)		
开封财政厅东街	中州茶社(中州戏园)	民国十年(1921年)		将致祥茶社改为“中州茶社”,1928年歇业
开封	丰乐园	清宣统二年(1910年)	民国十一年(1922年)	开封第一家允许妇女进场看戏的园子,男女分座,即使夫妻,亦应如此。 主营京剧。
开封相国寺藏经楼 后渔池沿街	同乐舞台	民国二十二年(1933年)	1952年	主演河南梆子
开封相国寺火神庙 内	永安舞台	民国十五年(1926年)		主演河南梆子, 1938年停业
开封相国寺西院西	永乐舞台	民国十六年	民国二十三年	主演河南梆子

附 录

大殿		(1927 年)	(1934 年)	
开封相国寺西院放生堂旧址	国民舞台	民国十六年 (1927 年)		与“永乐舞台”邻近,将“国民舞台”与“永乐舞台”两院合并,1941年停业,主演河南梆子
开封相国寺西院	工人戏院	民国三十六年 (1947 年)		1947年,开封戏剧业职业工会将其国民舞台翻修为“工人戏院”
开封相国寺西院	相国寺剧场	1956年		1956年市建设局改建为相国寺剧场
开封相国寺附近	豫声剧院	民国二十三年六月至民国二十四年二月 (1934年6月至1935年2月)		樊粹庭融“国民”、“永乐”为一体,在永乐戏院旧址上改建为豫声剧院
开封相国寺附近	快乐戏院	民国二十七年 (1938 年)		将“豫声剧院”改为“快乐戏院”
开封相国寺附近	和平戏院	民国三十四年 (1945 年)		将“快乐戏院”改为“和平戏院”
相国寺西侧	人民会场(国民大戏院)	民国十七年 (1928 年)		会场始称“国民大戏院”
相国寺西侧	广智院			1932年将“人民会场”改名“广智院”
相国寺西侧	中华戏院			1936年将“广智院”改名为“中华戏院”。

民国时期开封剧场研究

相国寺西侧	新民大戏院	民国二十七年 (1938年)		1938年开封沦陷后,人民会场改为“新民大戏院”,1945年日寇投降后恢复“人民会场”的称谓,1957年改名为“人民影剧院”。
开封木厂街	桂仙茶园	民国十三年 (1924年)	民国十八年 (1929年)	席棚茶园,专营京戏。半年后迁至黄大王庙门,只演夜戏,不演日戏。
开封第四巷	春华舞台	民国十年 (1921年)		1949年,改为“醒民戏校”
开封自由路西段	中央戏院	民国二十二年 (1933年)		时间不长即拆,改为“青年会”
开封天地台街	大成戏院	民国三十二年 (1943年)		1945年迁至南关百货大楼后面,演河南地方戏,1954年歇业
开封天地台街	长春舞台	民国三十四年 (1945年)		1945年在大成戏院旧址上经营,1947年停业
文庙街	忠和茶园	民国十三年 (1924年)		又称“覃怀会馆荣记忠和茶园”,演京戏、河北梆子,1924年8、9月间停业。
开封市南土街	平安电影院	民国十九年		

附 录

		(1930年)		
开封市南土街	华北电影院	民国三十一年 (1942年)		1942年改名为“华北电影院”，1945年停业。
开封市南土街	大华戏院	民国三十五年 (1946年)	1954年	1946年改名“大华戏院”，主营京戏。
开封市南土街	开封剧场	1954年		1978年翻修
开封南关纪念塔附近	新华舞台	民国二十五年 (1936年)		豫剧、曲剧、越调常在此演，1943年歇业。
开封南关	蟾宫戏院	民国三十五年 (1946年)		演出河南地方戏，1948年停业
开封南关	光明戏院	民国三十四年 (1945年)		1947年停业
开封南关车站	车站剧场	1956年		1966年
相国寺西侧	醒豫舞台	民国十七年 (1928年)	1961年	
相国寺西侧	广生舞台	民国二十七年 (1938年)		开封沦陷后改“醒豫舞台”为“广生舞台”，1941年恢复原称谓
河南大学校院中心	河南大学礼堂	民国二十年 (1931年)		
	开封福建会馆			
龙亭东侧	开封山西会馆			
龙亭西偏院	梆子戏园	民国十七年 (1928年)		
	开封河南大舞台			

民国时期开封剧场研究

	明星大戏院			
	开封中原大戏院			
	开封大陆电影院			
	新林影院			
	开封人民教育馆			
	开封解放剧院			
	开封华光戏院			
	开封新玉戏院			
	开封春华戏院			
	易俗学社			
龙亭午朝门西边	黄景花园戏园			
	南羊市戏园			
	南关外老井沿戏园			
开封南关	同乐戏院	1949年		1980年改建
开封市南土街	新声戏院	民国三十七年 (1948年)		主营京戏, 1954年 歇业
开封市鼓楼街	开封大众影剧院	1949年		1970年重建
	栗大王庙			

表 A—2 民国时期开封县部分原有戏楼

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
开封县城	开封县礼堂			
朱仙镇	关帝庙戏楼	明嘉靖六年 (1527年)	民国三十二年 (1943年)日寇 拆修为炮楼	清乾隆四十年移修
朱仙镇	关帝庙堂戏楼	同上	民国十七年	给眷属唱戏用

参考《开封县戏曲志》。

附 录

			(1928年)被冯玉祥扒去	
朱仙镇	岳庙戏楼	明成化十四年 (公元1478)	民国二十年 (1931年)被拆	1570年、1576年、1605、1660年 屡有修建复新
朱仙镇	岳庙堂戏楼	同上	同上	给眷属唱戏用
朱仙镇	天后宫戏楼	明万历二十八年(约公元1600年)	民国三十一年 (1942年)放火烧毁	
朱仙镇	鲁班庙戏楼	同上	民国三十四年 (1945年)底被国民党烧毁	
朱仙镇	救苦庙戏楼	同上	民国十八年 (1929年)被扒,建成学校	
朱仙镇	葛仙庙戏楼	同上	同上	
朱仙镇	山西会馆戏楼	建于明末清初	同上	也叫“小关帝庙”
朱仙镇	山西会馆堂戏楼	同上	同上	给眷属唱戏用
陈留镇	城隍庙戏楼	清道光年间 (1821年——1850年)	民国十八年 (1929年)被扒	
陈留镇	灶爷庙戏楼	清朝末年	同上	
陈留镇	财神庙戏楼	建于明末	民国三十一年 (1942年)毁于兵燹	
陈留镇	教育局戏楼	1930年	公元1950年拆	修成陈留专署干校
谢湾	奶奶庙戏楼	约建于清道光年间(1821——	1959年拆	修成范村公社礼堂

民国时期开封剧场研究

		1850年)		
土山岗	老奶庙戏楼	同上	1951年拆	修成学校
曲兴集	大王庙戏楼	约建于清道光年间	1954年拆	修成学校

表 A—3 民国时期杞县部分剧场

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
杞县县城	杞县城隍庙戏楼	明洪武二年(1369年)	1966年	明乐八年(1410年)重修,后又称“义戏楼”
杞县县城	杞县城隍庙内灶君庙戏院	民国十七年(1928年)	民国二十年(1931年)	
杞县县城	杞县城隍庙内北戏院	民国十九年(1930年)	1953年	
杞县县城	杞县人民剧场	1953年		在“北戏院”旧址上建,1971年人民剧场翻修
杞县县城	杞县城隍庙内南戏院	民国十九年(1930年)	1949年	南戏院和北戏院相对
杞县白丘村	杞县白丘戏楼	约道光二十年(1840年)	1950年	
杞县沙沃乡	杞县沙沃村火神庙古戏楼	清同治九年(1870年)	1958年	1939年翻修
杞县平城乡	杞县平城乡白丘村古戏楼	清光绪年间(1875—1908年间)		
杞县柿园乡	杞县柿园乡魏堂村	民国四年	1971年	

参考《杞县戏曲志》。

附 录

	玉皇庙戏楼	(1915年)		
杞县苏木乡	苏木戏楼	民国十九年 1930年	民国三十四年 (1945年)	
杞县县城	杞县大王庙(山西 会馆)戏楼	清康熙二十九年 (1690年)	民国二十七年 (1938年)	
杞县县城	杞县山西会馆	不详		1949年会馆收归农 场

表 A—4 民国时期兰考县部分剧场

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
兰考	考城县城隍庙乐楼			
考城县北关	考城花戏楼	清道光六年(1826 年)	1953年	
兰考县城内北大街	兰封人民剧院	民国三十二年 (1944年)		1955年改为兰封县 烟草专卖公司

表 A—5 民国时期通许部分剧场

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
通许县城东关	通许县城隍庙戏楼	宋咸平五年(1003 年)	民国十八年(1929 年)	明洪武元年(1368 年)重建,明正统 间(1436—1450 年)修,正德间 (1506—1521 年)补之
通许县拜寨村	通许县拜寨泰山奶	清同治九年(1870)	民国三十八年	

参考《通许县志》。

民国时期开封剧场研究

	奶庙戏楼	年)	(1947年)	
通许县城西门内	通许县醒民舞台	民国二十二年 (1933年)		1937年歇业
	火神庙戏楼	清代建	民国十五年 (1926年)	
	鲁班庙戏楼	清顺治年间	1949年	
	拜寨庙戏楼	清同治八年 (1869年)	民国三十六年 (1947年)	
	邸阁城隍庙戏楼	清光绪十年 (1884年)	民国三十二年 (1943年)	
	户岗西云寺戏楼	清代建	民国三十二年 (1943年)	
	马头城隍庙戏楼	民国十年(1921年)	1958年	
	陈集戏楼	清末建	文革时拆除	
另有百里池戏楼、娄拐戏楼、高日纯戏楼、大双沟戏楼等均已无存				

表 A—6 民国时期尉氏部分剧场

坐落地址	戏楼名称	建修时间	拆毁时间	备考
尉氏县朱曲乡朱曲村北街	子产庙戏楼	明末天启年间 (1621年—1627年)	民国二十九年 (1940年)	
尉氏县大桥乡大桥村北500米	大桥天爷庙戏楼	清代顺治年间 (1644年—1661年)	民国二十九年 (1940年)	
尉氏县永兴乡杜柏	杜柏戏楼	清代康熙末年	1956年	

参考《尉氏县志》。

附 录

村		(1720年前后)		
尉氏县庄头乡高庙村	高庙戏楼	清代乾隆年间 (1736年—1795年)	1950年	
尉氏县永兴乡陈庄村	陈庄戏楼	清代乾隆年间 (1736年—1795年)	民国二十七年 (1938年)	
尉氏县城后新街	后新街戏楼	清光绪年间(1875年—1908年)	1954年	
尉氏县洧川乡城隍庙	城隍庙歌舞台	清代中期	民国三十七年 (1948年)	光绪八年(1882年) 曾重修一次
尉氏县永兴乡三柳村	三柳戏楼	清光绪末年(1907年前后)	1953年	
尉氏县大营乡西北角	祖师庙戏楼	清光绪年间	1964年	清光绪三十三年 (1907年)大修
尉氏县庄头乡郑店村	郑店戏楼	清光绪年间	1958年	建成学校
尉氏县大马乡	大马奶奶庙戏楼	清代宣统年间 (1875年—1908年)	1964年	建成学校
尉氏县城“城隍庙”院内	城隍庙戏楼	清代宣统年间 (1909年—1911年)	1954年	修建人民会场
尉氏县城东街盐店院内	盐店戏院	民国二十三年 (1934年)	民国二十七年 (1938年)	
尉氏县岗李乡	尉氏县阴阳寺戏楼	不详	1967年	

附图 B

开封山陕甘会馆戏楼

开封山陕甘会馆戏楼，会馆内共有三座戏楼。第一座位于山门和影壁墙之间，靠近影壁墙，悬山式砖木结构。戏楼两侧是钟鼓楼，东西为看楼；台下有过道。另两座在会馆两侧的偏院中，相互对称；它们是专为家眷看戏而建的。



图 A—1 山陕甘会馆戏楼



图 A—2 山陕甘会馆堂戏楼

参考文献

专著类

1. 冯友兰. 中国哲学史. 北京: 商务印书馆, 1976 年版
2. 任继愈. 中国哲学发展史. 北京: 人民出版社, 1983 年版
3. 冯天瑜等. 中华文化史. 上海: 上海人民出版社, 1983 年版
4. 侯外庐等. 中国思想通史. 北京: 人民出版社, 1995 年版
5. 李泽厚. 中国现代思想史论. 天津: 天津社会科学院出版社, 2003 年版
6. 李泽厚. 美的历程. 天津: 天津社会科学院出版社, 2008 年版
7. 叶朗. 中国美学史大纲. 上海: 上海人民出版社, 2008 年版
8. (美)费正清编, 杨品泉等译. 剑桥中华民国史. 北京: 中国社会科学出版社, 1998

年版

9. 范文澜. 中国通史. 北京: 人民出版社, 1978 年版
10. 程有为. 河南通史. 郑州: 河南人民出版社, 2005 年版
11. 张文彬. 简明河南史. 郑州: 中州古籍出版社, 1996 年版
12. 徐光春. 一部河南史半部中国史. 郑州: 河南教育出版社, 2009 年版
13. 袁行霈. 中国文学史. 北京: 高等教育出版社, 1999 年版
14. 郭延礼. 中国近代文学发展史. 北京: 高等教育出版社, 2001 年版
15. 田仲一成著, 云贵彬、于允译. 中国戏剧史. 北京: 北京广播学院出版社, 2002

年版

16. 周贻白. 中国戏曲发展史纲要. 上海: 上海古籍出版社, 1979 年版
17. 卢冀野. 中国戏剧概论. 上海: 上海书店, 1992 年版
18. 解玉峰. 20 世纪中国戏剧学史研究. 北京: 中华书局, 2006 年版
19. (日)青木正儿著, 王古鲁译. 中国近世戏曲史. 北京: 中华书局, 1954 年版
20. 张庚、郭汉城主编. 中国戏曲通史. 北京: 中国戏剧出版社. 1980 版
21. 蔡源莉、吴文科. 中国曲艺史. 北京: 文化艺术出版社, 1998 年版
22. 康保成. 中国戏曲史研究入门. 上海: 复旦大学出版社, 2008 年版

23. 吕效平. 戏曲本质论. 南京: 南京大学出版社, 2003 年版
24. 黄天骥、康保成. 中国古代戏剧形态研究. 郑州: 河南人民出版社, 2009 年版
25. 廖奔. 中国古代剧场史. 郑州: 中州古籍出版社, 1997 年版
26. 廖奔. 宋元戏曲文物与民俗. 北京: 文化艺术出版社, 1989 年版
27. 廖奔. 中国戏剧史. 上海: 上海人民出版社, 2004 年版
28. 廖奔、刘彦君. 中国戏曲发展史. 太原: 山西教育出版社, 2000 年版
29. (宋)孟元老撰, 邓之诚注. 东京梦华录. 北京: 中华书局, 1982 年版
30. 田根胜. 近代戏剧的传承与开拓. 上海: 上海三联书店, 2005 年版
31. 么书仪. 晚清戏曲的变革. 北京: 人民文学出版社, 2008 年版
32. 孟昭毅. 东方戏剧美学. 北京: 经济日报出版社, 1997 年版
33. 傅瑾. 中国戏剧艺术论. 太原: 山西教育出版社, 2003 年版
34. 傅瑾. 戏班. 北京: 北京大学出版社, 2010 年版
35. 容世诚. 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007 年版
36. 焦尚志. 中国现代戏剧美学思想发展史. 北京: 东方出版社, 1995 年版
37. 马紫晨. 河南戏曲史论文集. 郑州: 中州古籍出版社, 1989 年版
38. 陈月英、于宏敏. 河南戏曲活动报刊资料辑录. 北京: 中国戏剧出版社, 2006 年版
39. 韩德英. 中州戏史录. 郑州: 中国戏曲志河南卷编辑委员会编印出版, 1988 年版
40. 常警惕回忆, 爱众著. 樊粹庭与我. 北京: 中国戏剧出版社, 2004 年版
41. 章诒和. 中国戏曲. 北京: 文化艺术出版社, 1999 年版
42. 谭静波. 豫剧文化概述. 北京: 中国戏剧出版社, 2002 年版
43. 开封市戏剧工作者协会编. 祥符调名人传记. 开封: 开封市戏剧工作者协会编, 1986 年版
44. 石磊. 廿世纪中国戏曲改革启示录. 北京: 中国戏剧出版社, 1999 年版
45. 杨健民. 中州戏曲历史文物考. 北京: 文物出版社, 1992 年版
46. 陈素真. 情系舞台——陈素真回忆录. 郑州: 中国人民政治协商会议河南省委

- 员会文史资料委员会出版，1991年版
47. 吴天. 剧场艺术讲话. 上海: 潮锋出版社, 1949年版
48. 佟晶心. 新旧戏曲之研究. 上海: 戏曲研究会, 1927年版
49. 龚书铎. 社会变革与文化趋向—中国近代文化研究. 北京: 北京师范大学出版社, 2005年版
50. 洪俊峰. 思想启蒙与文化复兴——五四思想史论. 北京: 人民出版社, 2006年版
51. 胡逢祥. 社会变革与文化传统. 上海: 上海人民出版社, 2000年版
52. 戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·河南卷. 北京: 文化艺术出版社, 1992年版
53. 县文化局编. 开封县戏曲志. 开封: 开封县文化局, 1988年版
54. 文化局编. 杞县戏曲志. 开封: 杞县文化局, 1988年版
55. 杞县地方志编纂委员会. 杞县志. 郑州: 中州古籍出版社, 1998年版
56. 开封县志编纂委员会. 开封县志. 郑州: 中州古籍出版社, 1992年版
57. (清)张淑载. 祥符县志. 清乾隆四年版
58. 尉氏县志编纂委员会. 尉氏县志. 郑州: 中州古籍出版社, 1993年版
59. 通许县地方志编纂委员会. 通许县志. 郑州: 中州古籍出版社, 1995年版
60. 开封市地方志编纂委员会. 开封市志. 北京: 北京燕山出版社, 1999年版
61. 中国戏曲志河南卷编辑委员会编. 河南戏曲史志资料辑丛(1—17辑). 郑州: 中国戏曲志河南卷编辑委员会, 1989年版
62. 中国人民政治协商会议河南省开封市委员会文史资料研究委员会编辑. 开封文史资料(共十辑). 开封: 政协河南省开封市委员会文史资料研究委员会出版, 1985--1988年版
63. 中国人民政治协商会议河南省委员会文史资料研究委员会编辑. 河南文史资料(共十辑). 郑州: 《河南文史资料》编辑部, 1985--2003年版
64. 河南省文化厅文化志编辑室. 河南省文化志资料选编. 郑州: 河南省文化厅文化志编辑室, 1988年版
65. 河南省档案馆, 河南省地方志编纂委员会. 河南新志. 郑州: 中州古籍出版社, 1988—1990年版
66. 开封市地方志编委会主编. 开封文化艺术. 开封: 开封市医西印刷厂印刷,

1987年版

67. 车文明. 中国神庙剧场. 北京:文化艺术出版社, 2005年版

论文类:

1. 张大新. 关于豫剧祥符调历史与现状的若干思考. 文化遗产. 2009年第1期.
2. 张大新. 宋金都城的繁盛与古典戏曲的成熟. 文学评论. 2006年第3期.
3. 张志雄. 剧场经营对观众心理的能动作用——兼谈基层剧场的经营. 黄梅戏艺术. 1989年第1期.
4. 栾冠桦. 传统戏曲与传统剧场. 戏剧艺术. 1992年第2期.
5. 刘文峰. 中国传统剧场的变革与戏曲发展的关系. 戏曲研究. 第57辑.
6. 史晨暄. 中国古代剧场与戏曲文化初探. 中国戏曲学院学报. 2004年第2期.
7. 马长山. 剧场形态与戏剧革新. 艺术百家. 1987年第4期.
8. 李纯. 观演场所变迁与中国传统审美观. 中国典籍与文化. 2002年第2期.
9. 景李虎、苏玉春. 剧场的演进与戏剧的发展. 艺术百家. 1993年第4期.
10. 徐宏图. 戏剧的生存与庙会. 戏文. 2004年第4期.
11. 郑传寅. 节日民俗与戏曲文化. 四川戏剧. 1988年第4期.
12. 王政. 论中国民俗文化的美学表现形态. 中国文化研究. 1994年第5期.
13. 王季卿. 中国传统戏场建筑考略之一——历史沿革. 同济大学学报. 2002年第1期.

硕士论文:

1. 张召鹏. 民国时期河南戏剧演出情况考察——以开封为中心. (河南大学 2010年2月)
2. 杨青娟. 剧场建筑中的观演行为心理探析. (西南交通大学 2002年2月)
3. 周瑶. 清代中叶至民国初年扬州演剧场所研究. (苏州大学 2008年5月)

后记

毕业的脚步慢慢走来，离别的钟声渐渐响起，转眼间我们将各奔东西，心中是无尽的难舍与眷恋。三年来在河大学习生活的点点滴滴，如电影回放般历历在目，永远地印记在我的脑海。

三年前，怀揣着憧憬和期待，我来到了这所具有百年历史的老校——河南大学求学。非常幸运的是，能拜在张大新老师的门下，成为河南大学河南地方戏研究所的一员，从此也与戏曲结下了缘。老师天资聪颖，学术造诣深厚，且热情善良，胸怀坦荡。不管是学校的老师还是学生，提起张老师都赞不绝口，佩服不已。的确如此，老师经常会把他创作的诗词和文章拿出来与大家共享；每次我们的论文拿到老师那里也总能得到高屋建瓴的指导。在老师的引导和辛勤培育下，我也从对戏曲的一无所知到对戏曲的略知一二。不仅如此，老师还关心我们的生活，经常嘘寒问暖。他用丰富的阅历指引我们前行，无声的言语教导我们前进，自己的行动为我们做出榜样。生有吾父，教有吾师，幸甚。

更为幸运的是，刚入学我就参与了老师承担的国家级项目《中华大典·戏曲典》的剧场资料整理工作，惊叹于浩如烟海的典籍文献，折服于博大精深的传统文化，遨游于源远流长的戏曲海洋，徜徉于神圣庄严的学术殿堂。从资料搜集过程中阅读的不少关于剧场方面的书籍中，我试着从戏曲的演出体制（包括剧场、演员、戏班、剧种）这一角度来审视和思考中国戏曲的发展历程。在老师的启发引导及鼓励下，我对民国时期的开封剧场做了大胆的尝试研究。从搜集相关文献资料和论文，到认真的阅读并进行整理，我对民国时期开封剧场及开封戏曲的发展流变及特征逐渐有了较深的认识。论文也从刚开始的行文稚嫩发展到后来的逐步完善，以至今天的最终定稿。尽管写作过程中也做出了些许的努力，但我知道这与老师的期望还是相差太远，这也将成为激励我前行的动力。

三年来，我自认为自己对生活不够洒脱，常常因陷于人生的困惑而无法自拔。因没有合理规划好自己的人生，致使我现在还在人生的又一十字路口徘徊不定。或许这就是成长，尽管我经历的是挫折，是打击，是人生路上的一个又一个关卡，或许就是这个过程，才能使我更加明白生活的方向和意义。

一个戏研所就是一个小小的五彩缤纷的世界。忘不了杨蕾师兄的真诚善良，几句关键的言语就帮我解除了人生的困惑。忘不了波涛哥的幽默风趣，且每次和波涛哥的交流都能使我深受启发。忘不了周宾哥在 2011 年送给我的特别的新年礼物，于惊喜中深受感动。忘不了谷龙哥座谈会上的侃侃而谈，让我大开眼界。忘不了冰雪聪明、清纯美丽、无忧无虑的常青，超然于物外的人生态度让人羡慕不已。忘不了有着远大理想和执着追求的芳芳，也终能圆其所梦。忘不了通达睿智、心地善良和有着个人独特想法的小静，忘不了和美丽可爱活泼、有着生活智慧的王静一起逛街的情形，忘不了和彦飞、馨心及鹏飞一起做大典愉快合作的日子。而师弟师妹们又是那么的可爱热情善良，更是让人舍不得离开他们！

此外，从曹炳建老师的课程中我们学得了许多处事的态度和许多做人的道理；张进德老师严厉又不失温和，生活中的幽默诙谐常使我们捧腹大笑；李劲松老师的学识渊博和元鹏飞老师的独特见解，都让我们受益无穷！

三年的求学生涯让我结识了很多朋友，有些虽然不常联系，但那份情谊永远珍藏在心底。感谢我的元明清文学好友保莹、会芹、婉星、祥可、志威、兰英、琰佩，正是因为有你们的相伴，我的人生才变得更加精彩；感谢室友刘静、魏园、芳芳为我指点生活迷津；感谢好友大静、张培、李鹏给我的莫大帮助！

感谢我无私奉献的爸妈，感谢他们在家庭条件虽不宽裕的情况下仍资助我求学，为我创造良好的学习条件。感谢姐姐和妹妹对我生活上的帮助和精神上的鼓励！

“风雨不改凌云志，振衣濯足展襟怀。行方智圆煅内蕴，海阔天空铸宏图。”人生的路还很长，我会继续带着期望、带着关爱，一路前行！

曹新玲

2011 年 4 月于河大明伦校区九号公寓

攻读学位期间发表的学术论文目录

- 1、曹新玲. 个性的张扬与升华——台版《李香君》中香君形象分析 . 许昌学院学报. 2011 年第 1 期.
- 2、曹新玲. 挣扎在新旧思想漩涡中的畸型人生. 语文学刊. 2010 年 5 期.