

当代北京 曲剧史话

Dangdai Beijing Quju Shihua

当代北京编辑部 编

吴雅山 著



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House



当代北京
曲剧史话

Dangdai Beijing Quju Shihua

当代北京编辑部 编

吴雅山 著

当代中国出版社
Contemporary China Publishing House



图书在版编目(CIP)数据

当代北京曲剧史话/吴雅山著. —北京: 当代中国出版社,
2015. 5
(当代北京史话丛书)
ISBN 978-7-5154-0592-6

I. ①当… II. ①吴… III. ①曲剧—戏剧史—北京市—现代
IV. ①J825.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 053264 号

本书图片为本书作者提供。因时间仓促, 不能完全确定摄影者姓名, 故未署名, 特向摄影者致歉; 并请相应著作权人见到本书后, 与当代北京编辑部联系, 以便支付稿酬及再版时准确署名。联系电话: 010—64872595

出 版 人 周五一
责任编辑 陈立旭
责任校对 康 莹
装帧设计 北京雅顿纵横广告有限公司
出版发行 当代中国出版社
地 址 北京市地安门西大街旌勇里 8 号
网 址 <http://www.ddzg.net> 邮箱: ddzgcbs@sina.com
邮政编码 100009
编 辑 部 (010)66572264 66572132 66572154 66572434 66572180
市 场 部 (010)66572281 或 66572155/56/57/58/59 转
印 刷 北京宝昌彩色印刷有限公司
开 本 640×960 毫米 1/16
印 张 11.75 印张 2 插页 插图 50 幅 113 千字
版 次 2015 年 5 月第 1 版
印 次 2015 年 5 月第 1 次印刷
定 价 34.00 元

版权所有, 翻版必究; 如有印装质量问题, 请拨打(010)66572159 转出版部。

《当代北京史话丛书》编委会

顾 问：陶西平 范远谋

主 编：陶一凡

副 主 编：陶信成 陈德仁

编 委：（以姓氏笔画为序）

马建农 许 方 关丽娟 齐敬宁 李建平

宋传信 杨良志 陈德仁 张妙弟 金 汕

陶一凡 陶信成

出版前言

《当代北京史话丛书》，是由当代北京编辑部和当代北京史研究会组织编写的《当代北京丛书》系列中的一种。它以史话的形式，记述和反映新中国成立以来北京方方面面发展变化的情况，与读者朋友们一起回顾历史，认识现在，展望未来。

这套丛书力求既体现“史”的宗旨，即以真实的史料为依据，注重完整性、科学性、知识性，纵向脉络清晰，横向展现充分；又具有“话”的特点，即注重叙述的通俗生动和议论的简洁明了，贴近实际，贴近生活，使广大百姓愿意读，喜欢读。这套丛书是已出版的《当代北京社会生活史话丛书》的延续和拓展。

以群众喜闻乐见的形式普及当代北京史的研究成果，帮助大家了解时代的进步、社会的发展、人民生活水平的提高和思想观念的变化，了解当代北京人创业的艰辛和收获的喜悦，了解爱国、创新、包容、厚德的北京精神，这是当代北京编辑部和当代北京史研究会着力探索和追求的一个目标。近几年里，我们尝试着组织编写了一套《当代北京社会生活史话丛书》，包括《菜篮子史话》《米袋子史话》《餐饮史话》《居住史话》《服装服饰史话》《公共交通史话》《医疗史话》《社会保障史话》《民用能源史话》《电视史话》《阅读史话》等，已出版了三十余种。实践证明，这个尝试和努力得到了读者的认可。《当代北京史话丛书》将继续朝着这个方向去做。

书是写给读者看的。无论是丛书的内容还是著述的形式，我们都愿意认真听取读者的宝贵意见和建议，争取把这方面的工作做得尽可能好些、再好些。

当代北京编辑部

2012年4月



CONTENTS

目录

第一章 北京曲剧的渊源 / 1

北京曲剧是发源并形成于北京的年轻剧种，它源于八角鼓及运用此乐器演唱的俗曲，后发展成具有独特音乐唱腔的单弦牌子曲，以后逐渐形成“拆唱”与“彩唱”，没有传统戏曲。清末民初，北京涌现诸多八角鼓演唱名家，天桥和鼓楼地区成为它的集中演唱地之一。这些都为北京曲剧的形成奠定了基础。

一、八角鼓的起源和艺术传承 / 2

二、八角鼓的“拆唱”与“彩唱” / 6

三、京籍八角鼓名家录 / 9

四、重要发源地——天桥和鼓楼 / 15

第二章 北京曲剧的形成与发展 / 21

新中国成立后，北京曲剧由小戏发展至曲艺剧，先后在前门箭楼、西单进康游艺社演出，在艺术实践中不断加以改进。1952年演出了老舍编剧的《柳树井》并在他的建议下，定名为曲剧。从此，北京曲剧正式诞生。

一、新中国成立后，戏曲改革见成效 / 22

二、从“解放新剧”到“曲艺剧” / 26

三、北京曲剧的诞生 / 30

四、作家赵树理出手不俗，《罗汉钱》再现改编热 / 34

五、孙芋创佳作《张贵荣》，北京曲剧首次获奖 / 37

六、多家曲剧团体为北京曲剧添砖加瓦 / 40

七、北京曲剧拓荒人 / 44



第三章 精品佳作为北京曲剧锦上添花 / 51

1953年,北京市曲艺团成立,至“文革”前已创作改编北京曲剧近百出,深受广大观众的欢迎和喜爱。其中《杨乃武与小白菜》《箭杆河边》还被拍摄成电影,扩大和普及了该剧目在全国的影响。这一时期也是北京曲剧创作的巅峰。

一、繁荣戏曲创作,歌颂时代新人 / 52

二、《杨乃武与小白菜》横空出世 / 56

三、魏喜奎与《啼笑因缘》 / 60

四、锦上添花的《骆驼祥子》 / 65

五、关士杰导演曲剧几十部 / 69

六、配合政治形势的产物《箭杆河边》 / 72

七、“弦圣”韩德福 / 75

八、广德楼戏院今与昔 / 79

第四章 “非常时期”的“非常作品” / 81

1967年,北京市曲艺团革委会作出决定,将北京曲艺团改为“北京长征文工团”,以演唱唱歌、跳舞、单弦、大鼓为主。北京曲剧创作陷于停顿状态,“样板戏”“三突出”统领着整个文艺戏曲创作。

一、北京曲剧痛失十年金色时光 / 82

二、曲剧佳作“文革”蒙难 / 88

三、在“三突出”指导下的产物 / 90

四、1975年,承上启下的曲剧学员班 / 92

五、西楼巷,不绝于耳的大鼓声 / 95

第五章 北京曲剧的探索之路 / 99

“文革”结束后,北京曲剧有了较好的发展环境。1984年经上级批准,单设北京曲剧团。该团排演古装曲剧,受到观众欢迎。观众对传统戏的渴望降温后,曲剧在探索新路中推出了一批新剧目,演出中的经验和教训都为北京曲剧进一步发展做了铺垫。

- 一、北京曲剧“无病乱投医” / 100
- 二、“文革”后首部移植大戏《野鸭洲》 / 104
- 三、时代的产物:《白卷先生》 / 107
- 四、《方珍珠》成就老舍心愿 / 109
- 五、“兄妹开荒”成夫妻,《珍妃泪》演出 400 场 / 113
- 六、单独成立北京市曲剧团,排演《曹雪芹》却叫好不叫座 / 118
- 七、《少年天子》令北京曲剧荡气回肠 / 120

第六章 北京曲剧厚积薄发 / 125

1995 年 5 月,北京曲剧团推出了“清装戏”《烟壶》。在不到一年的时间内演出超百场,观看人次超过 10 万人,被誉为“京腔京韵,雅俗共赏”的好戏,荣获文化部颁发的第六届“文华奖”新剧目奖及中宣部“五个一工程奖”。

- 一、《烟壶》引爆演出市场 / 126
- 二、魏喜奎倾情创作《崔大庆》 / 130
- 三、土得掉渣的《龙须沟》 / 133
- 四、挑战经典佳作——《茶馆》 / 138
- 五、曲剧音乐期待传承人 / 142

第七章 在经典和荣誉的促动下,扬帆远航 / 145

在几代北京曲剧人的不懈努力下,一系列不朽经典剧目应运而生,市场票房日渐火爆。如今,甄莹、许娣、张绍荣、孙宁等中年演员已成为北京曲剧的中坚力量,更有中国戏曲学院毕业的曲剧本科生加入。北京曲剧在经典剧目和获奖荣誉的促动下,乘风破浪,扬帆远航。

- 一、献 10 台曲剧大戏,庆祝新中国成立 60 周年 / 146
- 二、《正红旗下》——在笑声中感受悲怆 / 150
- 三、《北京人》不怕赔本赚吆喝 / 152
- 四、原汁儿原味儿话《锅儿挑》 / 155
- 五、贴近时代,讲述“村官” / 160



六、以大爱精神重排《四世同堂》 / 162

七、放声歌唱祖国 / 167

八、《黄叶红楼》戏说“红楼” / 169

九、“梅花”在北京曲剧中光荣绽放 / 173

十、《良曲俊存——赵俊良北京小曲集》挖掘北京曲剧之愿 / 176

结语 / 179

参考书目 / 181



第一章

北京曲剧的渊源



北

京曲剧是个年轻的剧种。它源于中国满族的民间乐器——八角鼓，以及用八角鼓演唱的俗曲。从八角鼓发展而来的单弦或单弦牌子曲，在民国时期，与当时流行于北京地区的多种鼓书形式，以及相声等艺术形式杂糅，形成独特的北京地方曲艺剧。新中国成立后，这种艺术形式发展成为完整的曲剧艺术形式。20世纪50年代初，在老舍先生建议下，这种艺术形式正式定名为北京曲剧。

一、八角鼓的起源和艺术传承

八角鼓，又称单鼓。它的形制是：用八块乌木或者其他质地较坚硬的材料制成框，鼓体小巧玲珑，大小直径十七厘米左右，单面蒙蟒皮，鼓上有八个角和八面鼓墙，象征清八旗；一面嵌缀鼓穗，寓意麦秀双穗，五谷丰登。八角鼓无把，寓意永罢干戈。它的每个角都有一个孔，每个孔中镶有两到三枚小铜钹，八孔即十六至二十四枚铜钹，演唱时，抖动手腕，铜钹哗哗作响。

演奏八角鼓，要求将鼓面竖置，以左手拇指、食指、中指伸在鼓框内，无名指、小指托鼓，右手各指弹搓鼓面，发出清脆悦耳的鼓声。八角鼓演奏技巧丰富，过去有“挝鼓十法”“击鼓五法”之说，

现在常用的有坐、弹、垫、轮、搓、磕、分弹、簸等。民间有口诀曰：“怀中抱月不许偏，四平八稳忌耸肩。摇鼓腕抖臂别动，打垫轮搓应合弦。”演唱中每拍一响后的簸（摇）法常用于曲调的托腔部分，弹、垫、轮、搓、磕等技法用在岔曲和音乐的前奏、间奏部分。并可用左手拇指、食指弹击鼓皮的背面。尤其是弹击鼓面与摇震鼓身相结合发出的音响，更具特色。满族人居关外时经常在狩猎之余，手持八角鼓击节而歌，所唱皆为传统俗曲。

1644年，清兵入关，清朝定都北京，八角鼓随之进入关内。乾隆初年，京城旗营中的八旗子弟在传统俗曲基础上，创造了汉文写作、汉语押尾韵的子弟书。同一时期，这些八旗子弟演唱八角鼓，除单唱岔曲外，还演唱以岔曲为头尾并吸收许多曲牌的联曲、已经北京化了的各地俗曲等。当时，出征的将士凯旋，奉谕领取内务府颁发的“龙票”，在旗营内外编演“得胜歌词”，实际上是用这种形式宣传皇帝的武功。

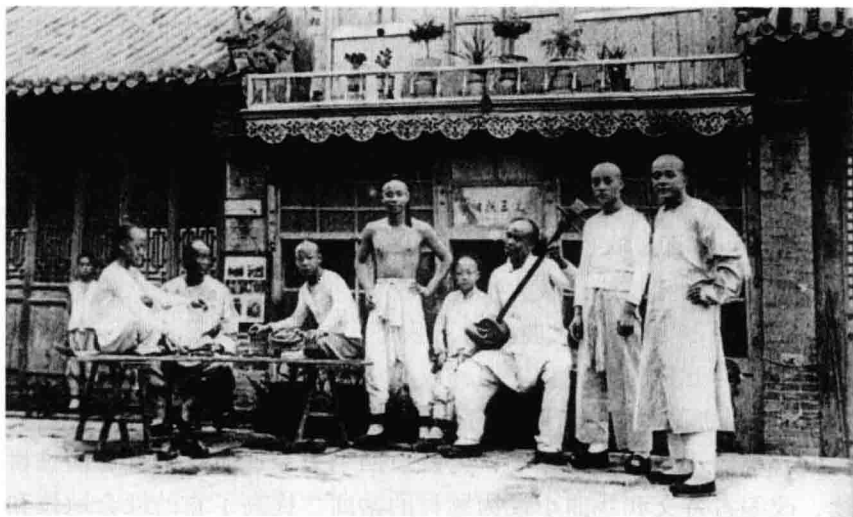
八角鼓从旗营影响到皇都的上层社会，一时成了京城生活的重要内容。满族旗籍人编词演唱以自娱，并且逐步发展成为坐唱形式的曲艺音乐。这种曲艺音乐传入旗籍之外，更为流行，出现了该行业的专业演员，以后逐渐在北京、直隶、山东等关内地区演唱。在多年的演唱实践中，演员们逐渐总结和创作了八角鼓的五种演唱形式：岔曲、群曲、拆唱八角鼓、单弦、双头人。由此，又衍生出八角鼓演唱艺术的八大要点，即：吹、打、弹、拉、说、学、逗、唱，八角鼓这门演唱艺术的理论和技法已较为准确和全面。由于八角鼓是八旗子弟所创，进关后又吸取汉族弋腔曲调，形成了独特的演唱形式。

皇帝、王公的欢喜和提倡，以及文人的介入，推动了八角鼓演唱艺术的发展。由于皇帝和王公们喜爱，文臣们很快写出歌颂皇恩，祝贺喜庆的八角鼓吉祥段子，以及以四季节令、风花雪月、渔樵耕读、改编古诗文和戏曲小说为题材的岔曲，提高了它的社会地位和艺术品位。



至清后期，八角鼓艺术盛行，八旗文人们多喜好自己编词演唱，除依据名作改编的段子外，尚有《鸟枪诉功》《护军诉功》《南苑叹》《八旗叹》《夏景天》等，多是反映“八旗生计”等社会问题的题材。同治、光绪年间，“慈禧尤嗜‘八角鼓’曲词，曾命内务府掌仪司批选旗籍子弟擅长此道者，入宫授太监演唱”。宫廷此举左右了京城风气，吸引文人雅士参与创作八角鼓岔曲，提高了其社会地位。此时，一些八旗子弟也组织很多“票房”，参加者多是近支本家和亲朋好友。除了定期演唱，自娱自乐，还经常参加一些堂会演出。这些活动无形中促进了八角鼓演唱艺术的创作和繁荣，同时也使八角鼓的演奏技法及演出风格有了进一步发展。

由于受清代八旗制度的制约，禁止旗籍子弟成为戏剧或曲艺表演工作者。他们的爱好只能局限于自娱自乐，虽可在自娱中粉墨登场，但绝不可以作为谋生手段。为了控制这一局面，朝廷曾向部分酷爱戏曲和曲艺的子弟们发放表演证件——“龙票”，以示核准他们为非营业



清末八旗子弟八角鼓“票房”在街头演唱

性演出。这类持“龙票”的表演者即被称为“票友”，非营业性表演社团则被称为“票房”；票友们的演唱则称为“玩票”或“走票”。而这些票友们日后如投身至专业性商业演出，则被称为“下海”。这些称呼，至今仍在沿用，只是性质略有不同罢了。

1911年，辛亥革命终止了两千多年的中国封建专制，促进了社会的进步。旗籍子弟在摆脱了八旗制度束缚的同时，也断了粮饷和俸禄，不得不自食其力。于是，一些艺术造诣颇高的旗人票友为穷困所迫，只好将先前的艺术爱好（包括书画、金石篆刻、戏曲、曲艺等）变为谋生的手段，毅然“下海”而成为专业演唱、演奏艺人或书画家。余钊在《北京旧事》中写道：“要跨出这一步也不容易啊！其间有极为曲折、心酸的心路历程。民国时期旗人的改行、择业并没有政府去强制执行。许多旗人在经过一段典卖家当、坐吃山空的日子之后，才最终选择了靠劳动谋生的道路。”

在旗人们自主择业中，可谓是：人尽其才，各显其能。不同阶层的旗人从业者，摩肩接踵进入梨园行，甚至更为“下里巴人”的曲艺圈。继“随缘乐”之后，清末民初的曲艺舞台上，又涌现出德寿山、荣剑尘、谢芮芝、常澍田、谭凤元等旗籍单弦演唱大师（多是没落旗人），由此单弦艺术开始呈现名家荟萃、流派并存的繁荣景象。

有文字记载，从八角鼓衍生出的不仅仅是单弦，还有人们喜闻乐见的相声。这种起源于北京、流传于全国并且受到观众喜好的曲艺样式，也是源自满族曲艺八角鼓。它是早期八角鼓演唱形式之一“拆唱”——就是把鼓曲拆开了唱。如此，就有了多人表演，并以插科打诨的丑角为主要角色。当时拆唱八角鼓的著名丑角张三禄，因与同行有隙，无人愿与其搭档而改说相声，并创立单口相声。遂将八角鼓中的“说、学、逗、唱”直接揽入相声的门槛里，成为相声艺术的立足之本。作为相声艺术的创始人之一的张三禄，也是由于家境贫寒而先为“票友”后又“下海”的旗人。

北京从来就是中国北方曲艺的重要舞台。北京各阶层观众从来也



没有想过，这些活跃在“曲苑杂坛”的下里巴人，原来都是赫赫有名的满族艺术家。包括“拆唱莲花落”的赵星垣（髻髻赵）、梅花大鼓演唱家金万昌、演唱竹板书的关顺鹏、演唱滑稽大鼓的富少舫、演唱滑稽二黄的白庆林（云里飞）和白宝山（小云里飞），以及演唱北京琴书的关学曾等，均对北京曲艺的传承和发展做出了卓越贡献，为日后北京曲剧的形成和发展奠定了坚实基础。

二、八角鼓的“拆唱”与“彩唱”

艺术的生存之本是不断创新。八角鼓听腻了，就得想辙创出新东西。于是，“拆唱”八角鼓应运而生。所谓“拆”就是把演唱的内容和人物拆开了，不同的演员分别饰演不同角色。传统演唱形式大都是由表演者以说书人的口进行叙述，而拆开了演唱就具有了小戏的性质。不同之处在于，演员仍要随时跳出角色表演，而后再还原为说书人。

在当时演唱的牌子曲里很多段落都能“拆”，尤其是故事中有两个人物，且有对手戏的最适合“拆”。像《烟酒谤劝》里一个酒鬼和一个烟鬼对打、对骂，通篇基本上就是这两个人物。这时由两个演唱者分别饰演“酒鬼”和“烟鬼”，就将原牌子曲给“拆”了，演出效果大不一样。还有《白猿偷桃》也可以将小白猿和老白猿分开来演唱，也可以在京韵大鼓、梅花大鼓中由双人演唱，分饰不同的角色，后来在快书中还有三个演员共同在《草船借箭》中“拆唱”，分饰鲁肃、周瑜、诸葛亮。

虽然说“拆唱”可以在不同的曲牌中表演和使用，但八角鼓作为一个独立的曲种，在使用“拆唱”时除了演员分饰不同角色之外，还要求演员分别饰演“丑角”和“正角”，如同相声里的“逗哏”和“捧哏”，在莲花落中，就是“打面儿”的和“打里儿”的，而在双簧中就是“前脸儿”、“后身儿”，位置关系永远错不了。但具体到八角鼓

表演之中，这个“后身儿”就是那个弹弦子的弦师，它不仅伴奏，还要兼任演员。而那个“前脸儿”则要根据内容的需要，进行简单的化妆，除了唱词之外，还要插科打诨，与弦师相辅相成，最终完成节目表演。

八角鼓的不同之处还在于，如若把插科打诨的闲话都抽出去，光剩下唱，那就是一段完整的牌子曲；如果没有了唱，那就是早期的化妆相声。所以说，八角鼓的特点是：又说又唱，有打有闹，演员不仅唱的是正宗的牌子曲，说的是地道的北京话，而且还要身穿马褂、戴缨帽、拿马杆，颇有些小戏的模样，只是没有道具。

“拆唱”八角鼓不仅在表演上有了戏剧的因素，在唱腔和音乐上也有了自己的特点，主要表现在两个方面：一是挪用戏曲河北梆子的唱腔，再有就是从其他剧种里吸收曲牌，经过不断的演唱和完善，逐渐形成了自己的腔调，并被广大观众所接受和喜爱。

从多年“拆唱”的演出实践中，艺人们又逐步发展创新了“彩唱”，它们之间的根本区别在于：“拆唱”是艺人们时而叙述故事情节，时而扮演故事中的人物，在情节叙事和人物之间不断地转换。虽然说具有一定的戏剧因素和戏剧性，但依旧脱离不了说唱艺术的范畴。而“彩唱”则将说书人隐于幕后，完全由台上的演员来完成故事情节的交代和叙事。演员按照故事情节、矛盾冲突、人物关系等，来完成各自的角色表演，基本上脱离了说唱的艺术形式，令人们看到了戏剧的雏形。

据说“彩唱”最早见于“什不闲”，在清代康熙年间流行于北京，由凤阳花鼓发展而成。当时演出形式就分为单曲、彩唱，由数人分饰旦、丑两种角色，分包赶角，曲目有《杨二舍化缘》等。清末及以后，莲花落与什不闲合流，被称作是“什不闲莲花落”。演出时，有七八人出场，演出人员首先敲击什不闲乐器，演唱《四喜》《八掌》《架子曲》等，然后是“彩唱莲花落”的曲目。

“莲花落”在嘉庆年间开始有了“彩唱”，演员分饰旦、丑两种