



北京 曲剧 五十年

崔长武
薛晓金
主编

中国民族摄影艺术出版社



▲ 《新探亲》

▶ 《柳树井》

魏喜奎饰招弟 (游振国 摄)

▼ 新中国曲剧团团徽

(吴贻生 摄)





◀ 部分群艺社老
艺人前门箭楼合影
(吴贻生 摄)

▶ 原北京实验曲
剧团负责人刘宝
光与著名弦师韩
德福合影



◀ 北京市第一届戏曲
观摩演出纪念章

(吴贻生 摄)

◀ 北京市第一届戏曲
观摩演出奖章

(吴贻生 摄)



◀ 《杨乃武与小白菜》

魏喜奎饰小白菜、李宝岩饰杨乃武

▼ 杨乃武案奏折

(此件藏于北京云居寺)

(吴贻生 摄)



▶ 《啼笑因缘》

耿首春饰樊家树、甄莹饰沈凤喜、
李志义饰沈母、王凤朝饰沈三弦

(吴贻生 摄)





▲ 《方珍珠》

魏喜奎饰万太太，王凤朝饰孟小樵

► 《珍妃泪》

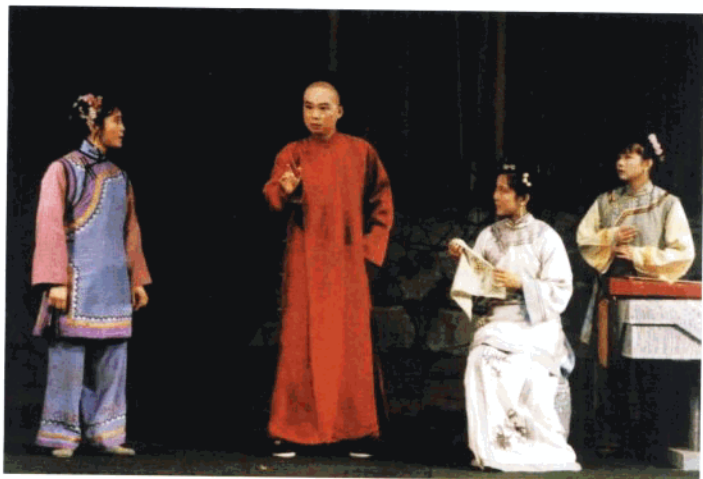
甄莹饰珍妃、佟仲琪饰光绪
(吴赣生 摄)



▼ 《少年天子》

耿首春饰福临、朱明月饰乌云珠
(刘岩 摄)





▲ 《曹雪芹》

张绍荣饰曹雪芹、甄莹饰玉莹、许娣饰紫雨、余伶饰墨云（游振国 摄）



◀ 《骆驼祥子》

孙砚琴饰虎妞

▼ 《王老虎抢亲》

孙砚琴饰周文斌、苏志敏饰书童、赵俊良饰祝枝山





◀ 《烟壶》

孙宁饰聂小轩、甄莹饰柳娘

(吴贻生 摄)

▼ 《龙须沟》

张绍荣饰程疯子、许娣饰程娘子、孙宁饰赵大爷

(吴贻生 摄)





▲ 《茶馆》

张绍荣饰王利发、许承章饰常四爷、刘明月饰秦仲义

(吴贻生 摄)



▲ 《四世同堂》

(吴贻生 摄)



◀ 《方珍珠》舞美设计图

(舞美设计: 岑宝山)



▶ 《珍妃泪》舞美设计图

(舞美设计: 华丽群、岑宝山)

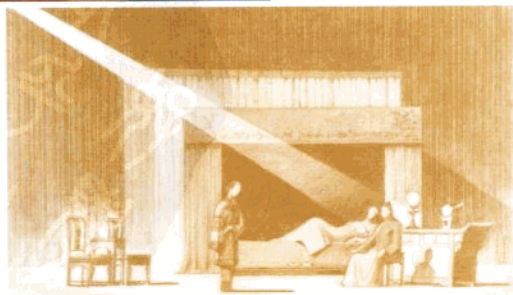


◀ 《香魂遗恨》舞美设计图

(舞美设计: 魏礼颖)

▶ 《杨乃武与小白菜》舞美设计图

(舞美设计: 陈永祥、丹阳)



策	划:张和平	徐恒进	凌金玉	
	秦华生	梁国海		
编	委:汪丽雅	秦华生	梁国海	崔长武
	薛晓金	张燕鹰	吴贇生	杜宝华
主	编:崔长武	薛晓金		
责任编辑:	金成基	他山		
撰稿人:	薛晓金	崔长武	张燕鹰	杜宝华
	李宏	刘玉来	史尚直	
摄影:	吴贇生	刘岩	游振国等	

绪 言

北京曲剧是1949年中华人民共和国成立后在北京地区形成的一个新兴剧种。开始称为“解放新剧”、“解放名剧”；不久，改称“新曲戏”、“新曲剧”、“曲艺剧”；后又更名“曲剧”；为了区别于其它省市的“曲剧”，最后定名为“北京曲剧”。

北京曲剧，以北京曲艺中的单弦牌子曲为基调，唱词说白均采用北京方言，是“京味”浓郁的北京地方戏。它的形成有着特定的历史背景，并经过了漫长的发展历程。

北京自明朝以来，“时尚小令”颇为流行，它“不问南北，不问男女，不问老、幼、良、贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，沁人心腑”（见《中国古典戏曲论著集成》第四集第213页，中国戏剧出版社，1959年出版）。清王朝统治集团非常注重满族与汉族及其他民族在政治经济、文化上的交往与合作。北京原本就是多民族杂居的地方，北京的文化是各个民族间文化融合的产物。清军入关后，北京骤然增加了几十万满族居民。从明代流传下来的“时尚小令”中的小曲（即曲艺）就与满族游牧民歌相结合，使小曲进一步发达起来，形成了清代的曲艺品种。

清中叶以后，北京相继出现了“岔曲”、“单弦牌子曲”、“拆唱八角鼓”（也称：岔曲带戏、牌子曲拆唱、牌子戏、八角鼓带小戏）等曲艺曲种。民国年间，因社会大环境的改变，旗人票友和民间艺人合流，“拆唱八角鼓”从天桥、庙会逐渐进入了城区的杂耍园子，开始了剧场的演出活动。这种兴起于清乾隆、嘉庆之间的演唱形式，后来发展成了“彩唱八角鼓”。

“拆唱”与“彩唱”的主要区别在于：“拆唱八角鼓”的演唱者，既是故事的讲述者，又是故事中人物的表演者，并可以在他们之间自由转换，还经常一个演员表演几个人物，分包赶角；“彩唱八角鼓”是由演员直接扮演故事中的人物，没有了“拆唱”中的第三人称，也不用分包赶角了。曲剧表演艺术家魏喜奎，以及顾荣甫、尹福来等曾在20世纪四、五十年代中多次参加过“彩唱”的演出。北京曲剧就是在“彩唱八角鼓”这种说唱艺术形式上发展而成的。

中华人民共和国成立后，在旧社会饱受压迫与磨难的曲艺艺人，翻身感特别强烈，爱国热情非常高涨，“北京市曲艺公会”在人民政府的帮助下，带头组织了“群艺社”，积极演唱歌颂新人新事的新曲艺，并在演出的后半部分以“拆唱八角鼓”、“彩唱莲花落”形式加演一出反映新思想、新内容的小戏，相继上演了《新探亲家》、《新打灶王》、《四劝》、《新事新办》、《大家喜欢》等剧目，受到群众欢迎。当时被人称为“解放新剧”、“解放名剧”。1951年在老舍、马少波等同志建议下，他们把唱腔统一到以单弦牌子曲为主，兼容一些北方曲艺的唱腔。此后，他们排练了《婚姻自由》一剧，这就形成北京曲剧的雏形。

《柳树井》的排练演出，宣告了北京曲剧的正式诞生。在此过程中，北京市文艺界领导马少波、王松声、萧甲等同志，给予了大力关怀和支持，由老舍和马少波倡议，剧种定名为“曲剧”。《柳树井》的演出借鉴了兄弟剧种演唱现代戏的表演艺术经验，使这一新剧目的演唱声情并茂，表演贴近生活，北京地方特色更加鲜明突出，演出受到了广泛的欢迎与赞扬。

北京曲剧在形成、发展过程中，得到了人民艺术家老舍先生的备至关怀和大力扶植。老舍先生认为，北京是好几个朝代建都的地方，更是政治、文化的中心，可是一直没有自己的地方戏，而北京曲剧的诞生，可说是真正的北京地方戏。

戏曲剧种是否拥有自己的艺术特征，主要是由音乐唱腔决定的。北京曲剧的音乐，继承了清代形成发展起来的“八角鼓”（单弦牌子曲）音乐，广泛吸收了北方小曲和京剧、评剧、昆曲等音乐成分，形成了自己的特点。这种音乐唱腔和说白中的北京语音深受在京建都近300年的清代满族语言影响，所以在演出了《柳树井》、《妇女代表张桂蓉》、《罗汉钱》等一批现代戏后，又成功地演出了清装戏《杨乃武与小白菜》，很好地表现了清代历史生活和人物形象。演出当年轰动北京城，连百忙中的周恩来总理也到“前门小剧场”观看演出，并给予演职员热情的鼓励。在此基础上排演了《啼笑因缘》、《骆驼祥子》等反映北京近现代生活的剧目，展现了北京曲剧独有的艺术特征。上述剧目反映出曲剧不仅适于表现现代生活，而且能够表现清代和近代历史生活的优长，并由此奠定了北京曲剧剧目的模式。虽然北京曲剧也排演了一些古装戏，但不是主打方向。《杨》、《啼》、《骆》至今仍被曲剧人视为精品而津津乐道。

五十年来，北京曲剧创造出许多真实生动的人物形象。曲剧演员多来自曲艺界，他们发挥曲艺演唱、念白方面行腔圆润、吐字清楚、用声情感人的优势，以生活为本扮演人物，吸收和借鉴了传统戏曲及话剧等艺术形式的特点，创造了自己的舞台表演艺术，特别是对人物个性化的塑造，取得了可喜的成就。如《杨乃武与小白菜》中的小白菜、杨乃武、钱师爷；《啼笑因缘》中的沈凤喜、樊家树、沈三弦、关秀姑；《珍妃泪》中的西太后、珍妃、李莲英；《少年天子》中的太后、乌云珠、福临；《烟壶》中的柳娘和聂小轩；《龙须沟》中的程疯子和程娘子等等，都在观众中留下了不可磨灭的印象。

作为新中国建立以后新兴的剧种，北京曲剧没有传统戏曲的表演程式，也没有严格的行当划分。它继承了曲艺说唱表演的因字行腔、节奏明快、叙事性强、吐字抑扬顿挫以及说中有唱、唱中有说、通俗易懂等特色。同时，北京曲剧在发展过程

中也借鉴了一些兄弟剧种的表演艺术特点，但不是生搬硬套，而是吸收与自身风格相宜的表现手法，经过融化、提炼来丰富、提高自己的表演艺术水平，使之形成了既有戏曲特征又具独立剧种品格的边缘戏曲类型。

曲剧从 20 世纪 50 年代开创至十年动乱前夕，经过了曲剧演员十几年的不断钻研，丰富了演唱技巧；又由于曲剧排演中建立了导演制，以及编导们的精心策划，曲剧艺术有了显著的提高。曲剧在剧本、音乐、唱腔、表演中由自身特定的艺术底蕴形成了自己的艺术风格和特征；它亲切生动、曲调丰富、通俗易懂、贴近生活、人物鲜明，具有浓郁的地方特色。因此在 1960 年后北京曲剧《杨乃武与小白菜》、《啼笑因缘》、《骆驼祥子》等剧目的成功演出，使这一新剧种在京都家喻户晓，而且在全国产生了一定影响，并波及香港和海外。十几年中，北京曲艺团演出剧目 80 多个，演出上万场，不仅反响强烈，而且票房收入也相当可观，被北京市文化局列为红旗单位。

在“十年动乱”中北京曲剧受到了极大的迫害和摧残，曲剧面临被取消的危险。“十年动乱”后，虽然曲剧开始复苏，但元气大伤，只好在探索中重新寻找自己在戏曲艺术中的位置和自己的艺术本体特征。80 年代，曲剧有过多种探索，从唱腔、表演，到戏剧内容进行了全方位的尝试，曲剧改变了自己的艺术形象，因而引起过争论。至 90 年代后，曲剧又走上了回归的艺术道路，演出了博得各界好评的《烟壶》、《茶馆》、《龙须沟》等剧目，获得了文化部最高奖项“文华奖”，并赴祖国宝岛台湾演出，开始了曲剧新的篇章。

在北京曲剧的形成发展的历程中出现了一批有艺术才华的艺术家。曲剧创始人之一的魏喜奎是这一剧种最具代表性的演员。初创阶段的演员曹宝禄、顾荣甫、关学曾，乐师韩得福、吴长宝等为曲剧的创建进行了大量卓有成效的艺术创作。老一代曲剧演员有孙砚琴、佟大方、彭子富、尹福来、李宝岩；第

二代演员有冯宇康、王凤朝、赵俊良、黄坚、莫岐、谢群等；青年一代演员有甄莹、许娣、耿首春、佟仲琪、张绍荣、孙宁、卢雪文等，形成了曲剧发展革新不同阶段的曲剧演员梯队。

作为曲剧之本的音乐始终是曲剧发展中需要思索和研究的重要课题。曲剧是新兴剧种，但其音乐却是传统的（指单弦牌子曲有 200 多年历史）。它的音乐有两条道路可走，一是继承传统的说唱音乐，在说唱音乐的基础上，向戏曲音乐转化，适合戏曲的情节、人物、演唱、对唱、抒情、叙事等等；二是将说唱音乐作为创作素材，另起炉灶作曲，将其转化为歌剧式或轻歌剧式的音乐，走歌剧化的道路。这个问题在初创的十几年中尚未显现出来，因为当时人们自觉不自觉地探索第一条路。

然而曲剧音乐在“十年动乱”中被批判为“低、平、碎”的音乐，不能表现英雄人物，因此受到高腔高调表现“革命”的影响，曲剧音乐设计走向高腔化，偏离了本剧种的音乐特色，加之进入 80 年代以后，各戏曲剧种都不同程度的走入了低谷，使得曲剧也不得不在迷茫中走上了探索之路。在曲剧音乐的探索中，曾经走向两个极端：或徘徊于初创阶段的音乐形象，或者在歌剧化的影响下出现了一戏一样的音乐形象，如《勿忘我》、《夜与昼》、《靠山调》等，因此也就不能不失掉一批新观众，又离去了一批老观众。

经过了几十年的艺术实践，特别是进入 90 年代后，北京曲剧的艺术家们总结了艺术上得失的经验，将北京曲剧带上了回归之路。他们认识到北京曲剧失去观众的原因，是因为没有形成其音乐艺术的主导发展方向，没有从北京曲剧形成的历史及牌子曲音乐特征中认真地探讨其音乐的艺术规律，因而造成了剧种音乐的种种不完善，没能形成北京曲剧自己的声腔艺术体系；忙于形式上的革新，而忽视自身艺术规律的总结和研究，缺少理论的指导，对曲剧艺术的建设存在盲目性，缺乏自觉意

识的主动性。他们在总结了经验以后，在艺术回归的道路上使曲剧音乐在更高的层次上找到了自己艺术的本体特色，受到专家与观众的一致好评和赞扬，这一切突出地表现在 90 年代后的剧目创作演出上。《烟壶》、《龙须沟》、《茶馆》的音乐创作使北京曲剧音乐的体系更为完整，它自由地将单弦牌子曲与北方民间曲艺相融合，形成一种深沉空灵的音乐形象。北京曲剧又回到了独有的“京味”文化之中。

目 录

绪言	(1)
第一章 北京曲剧的前身	(1)
一、“八角鼓”的起源	(2)
二、“八角鼓”繁荣的原因	(4)
三、“八角鼓”系统的曲种	(5)
四、单弦牌子曲	(5)
五、拆唱八角鼓	(6)
六、“拆唱”与“彩唱”	(12)
第二章 北京曲剧的形成	(18)
一、北京曲剧形成时期的戏曲背景	(18)
二、戏曲、曲艺艺人讲习班	(23)
三、解放新剧与曲艺剧	(24)
四、《柳树井》的排演和曲剧的诞生	(29)
五、第一次获奖的北京曲剧《妇女代表张桂蓉》	(35)
六、曲剧《罗汉钱》受到专家的关注	(42)
七、导演制的正式建立	(45)
八、表演团体的建立和发展	(46)
第三章 北京曲剧的发展	(57)
一、北京曲剧发展时期的戏曲背景	(57)
二、《杨乃武与小白菜》奠定了北京曲剧的艺术风格	(63)
三、《啼笑因缘》使北京曲剧得到了全面发展	(78)
四、《骆驼祥子》为北京曲剧锦上添花	(86)
五、北京曲剧现代戏	(88)
六、北京曲剧发展时期的导演艺术	(100)
七、北京曲剧发展时期的音乐	(104)