

<<当代北京戏剧史话>>

图书基本信息

书名：<<当代北京戏剧史话>>

13位ISBN编号：9787801707246

10位ISBN编号：7801707249

出版时间：2008-08

出版时间：当代中国出版社

作者：胡金兆

页数：237

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<当代北京戏剧史话>>

### 内容概要

当代北京编辑部用几年的时间，策划、编辑了这套《当代北京社会生活史话》丛书。

这套丛书属于当代北京编辑部组织编写的《当代北京丛书》中的史话系列，它的目的是记录和宣传北京在新中国成立后。

与老百姓密切相关的社会生活各方面的变化、发展和进步，尤其是改革开放以来取得的巨大成绩；以群众喜闻乐见形式，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，同时，为迎接2008年奥运会和中华人民共和国成立60周年，向世人展示当代北京的成就和风貌。

这是一件很有意义的事情。

历史是需要用文字、图片等记录下来的。

记录的方式很多，党史、国史、地方志以及纪实文学等等都是。

这套史话丛书，则是既体现“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，即力求叙述的能俗生动和议论的简洁明了，使老百姓愿意读、喜欢读。

## <<当代北京戏剧史话>>

### 作者简介

胡金兆，编审1934年生，原籍浙江绍兴，出生于北京琉璃厂。  
1956年起任《戏剧报》戏曲编辑1981年任《戏剧电影报》负责人之一。  
从事文艺新闻编辑记者工作50年以上。  
1987年荣获全国记协3。  
年以上老新闻工作者证书。

学术上主工戏曲史论，兼及北京文史、民俗、红学，体育史论、养生保健等方面研究、除报刊、网络上发表大量各种文章外、还出版有《程砚秋》、《活红娘宋长荣》、《中国四大名旦》、《儒伶赵荣琛》、《中国足球沉思录》、《中国演剧历程概要》、《艺海耕耘录——自选文集》、《百年琉璃厂》，《京剧大师程砚秋》（修订版）、《见闻北京七十年琐记》等专著。

## &lt;&lt;当代北京戏剧史话&gt;&gt;

## 书籍目录

第一章 北京是个戏剧根基深厚的城市 一、挑战昆曲主流地位的“花雅之争” 二、“四大徽班”进北京——早期京剧诞生 三、晚清谭鑫培、王瑶卿的艺术革新使京剧成熟 四、“梆黄两下锅”，女班与科班 五、民国后京剧突飞猛进，出现四大须生、四大名旦 六、过去北京的戏园、剧场 七、上世纪30年代的京剧极盛 八、梆子有市场，评剧在新兴 九、沦陷以后北京剧坛的畸形变化 十、话剧在北京是从无到有慢步走第二章 古城庆新生，演剧再繁荣 一、革命新戏剧征服了古都观众 二、解放区的新戏曲让老北京观众耳目一新 三、“推陈出新”指引戏曲的繁荣 四、话剧、歌剧欣欣向荣迈上北京剧坛第三章 时代变，戏剧随之新 一、戏曲艺人爱国热情高 二、全国戏曲会演扩展了人们眼界 三、北京诞生了新剧种——曲剧 四、群众看戏积极，戏剧评论活跃 五、改造陈年老戏园，建设现代新剧场第四章 昆曲《十五贯》带来的冲击波 一、首届全国话剧会演后的新繁荣 二、一出《十五贯》救活了昆曲 三、面对戏曲剧目贫乏的困难第五章 十年大庆，首都戏剧舞台万紫千红 一、大跃进“现代戏为纲”，北京戏剧界没有乱 二、紧锣密鼓，筹办建国十年大庆 三、十月的北京戏剧舞台绚丽多彩 四、欢庆献礼之后，好戏仍然接睡第六章 三年困难，不坠繁荣戏剧之志 一、周恩来关切程砚秋身后的艺术传承 二、“三并举”方针诞生，青年新手现异彩 三、生活虽然困苦，却难挡佳剧迭现 四、李少春、叶盛兰、袁世海的巅峰之作 五、异军突起的话剧《甲午海战》 六、康生搅和北京戏曲工作 七、盖叫天北来，梅兰芳仙去 八、高盛麟、张君秋“走马换将”掀热潮第七章 样板戏的由来和十年舞台荒凉 一、首都戏曲座谈会贯彻“推陈出新”遭抵制 二、江青其人和样板戏 三、样板戏“一花独放”，戏剧舞台一片荒凉第八章 北京的戏剧回归正常化 一、《杨门女将》成了试探性气球后的种种 二、新时期新话剧。出现革命领导人的舞台形象第九章 时代观众变化。戏剧萌生危机 一、戏曲京剧在兴盛中突现萧条 二、北京的话剧倒还差强人意 三、振兴热潮与“梅花奖”的诞生第十章 不断有创意的演出再次活跃了北京戏剧舞台 一、话剧还是走在前面——佳作频出 二、新时期促进了歌剧舞剧大步前进 三、面临困境气不馁。戏曲在奋力爬坡第十一章 21世纪的新北京、新戏剧

## &lt;&lt;当代北京戏剧史话&gt;&gt;

## 章节摘录

第一章 北京是个戏剧根基深厚的城市一、挑战昆曲主流地位的“花雅之争”从昆曲在明中期兴起，到清乾隆年间，作为社会尤其首都北京的主流戏曲，大约有三四百年的历史，具有无可动摇的地位，出现了大量的好戏、好演员，使中国的民族戏曲艺术发展到一个新阶段。

但是，任何事物都难免有其局限：昆曲演出用的是文人所写的传奇，文词优美却过于典雅深奥，唱的是曲牌体，作者按曲牌填词度曲，演唱节奏缓慢，适宜有高文化修养的有闲阶级欣赏，备受上层社会和文人雅士的推崇而尊为“雅部”；一般文化层次较低的普通百姓看起来却比较吃力，他们更喜欢看通俗易懂、有家乡音乐风格的民族地方戏曲。

这就逐渐形成了在北京之外的“南昆北弋东柳西梆”多种戏曲竞奏的局面。

南昆指的是昆曲，诞生于江苏昆山一带。

北弋指弋阳腔，弋阳在江西，是那里流行的戏曲声腔。

二者都属于南戏唱曲牌体的范畴。

但在明朝中叶，昆山腔在音乐上进行了丰富改革，又获得文人的传奇剧本的支持；获得城市上层社会的喜欢而得到发展；弋阳腔主要演出于农村，还是无伴奏演唱，却受到普通百姓包括农民的欢迎。

弋阳腔没有局限于江西，而是东南西北漂流几乎席卷了中国大地，在南方，川剧、湘剧的高腔就源自弋阳腔，到北方与北曲结合，形成了北方的高腔以至后来的北方昆曲。

对它官方还是承认的，把昆弋并列。

东柳是指山东、淮北的地方戏曲，今天还有山东柳子戏；西梆是流行在山西、陕西一带的梆子腔，即后来的秦腔、晋剧、河北梆子等。

这些来自民间的戏曲声腔，流行在农村，音乐上比昆曲简单，却通俗易懂又好听，剧目很丰富。

此外还有好多地方戏曲，很受民众欢迎。

但是却受到上层士大夫鄙视，认为难登大雅之堂，贬之为“花部”，也称“乱弹”。

在清朝初年，北京的经济有所发展，京城聚集了一些商人，以晋商为主。

他们更喜欢看诞生不久、流传在山陕一带的梆子腔。

有观众就会有戏班活动，陕西、山西的梆子腔也来到北京。

开始，它们无法抗衡强大的昆曲，只能在城外周围简陋的小戏园子演出，看客大多是来自晋、陕的商人和北京城郊当地的普通百姓。

梆子不是典雅的曲牌体，而是通俗易懂、朗朗上口的板腔体，一种板式可以演唱各种押韵的唱词，叙述性强，演出的戏多是民间故事，唱腔、做工、表演、武打都有。

但是它们进不了北京城。

清王朝规定北京城内满汉分居，旗人住内城（今东城和西城区），内城不许设立戏园；汉人住外城（今宣武和崇文区），戏园只许设在外城，多在前门外一带，这里比较繁华。

外城的东南和西南十分荒凉，基本是城市中的农村，这种情况一直保留到民国以后。

到乾隆年间，由于梆子等民间戏曲的发展兴盛，趁昆曲、京腔的戏班有些衰微，它们也逐渐挤进了北京城。

有个川陕梆子工旦的艺人魏长生绰号魏三的，进北京搭班演出，红得很，他的做工表演很受看，还带来了表现汉族缠足妇女特征的“跷工”——木制弓鞋，在舞台上表演细腻、婀娜风流，一时风靡京城。

这使那些尊昆曲为上品不得侵犯的士大夫大为不满，抓住魏三演的戏有些黄色——魏三除了《滚楼》等拿手戏外，居然还有据俭瓶榭中最色情的那段“葡萄架”改编的戏，在乾隆五十年（1785），清廷颁发谕旨：北京只许演出昆、弋雅部戏曲，其余花部诸腔概行禁止；魏长生的命运是逐出京师。

据说这道谕旨是和珅拟稿的。

这是第一次“花雅之争”。

二、“四大徽班”进北京——早期京剧诞生事实上，昆曲已兴盛了三四百年，尤其在清朝康熙乾隆三世发展到很高水平。

但久盛难免一衰。

## &lt;&lt;当代北京戏剧史话&gt;&gt;

新兴的花部戏曲，以其通俗化民众化和旺盛的艺术生命力，向得到官方支持的雅部戏曲发起了艺术挑战。

乾隆几下江南，在扬州等地也接触过各种地方戏曲。

乾隆五十五年（1790）皇帝八旬“万寿”时，普天同庆，大量选调各地戏班进北京，其中就有来自扬州、由高朗亭率领的三庆徽班。

徽班演唱的是以胡琴伴奏的二黄腔为主的老徽调，诞生于安徽，却在扬州很活跃，因为那里是经济繁荣的商埠，扬州的徽商有强大的力量给予徽班支持。

徽班为适应时尚需要，是“诸腔杂奏”：除老徽调外，还有昆曲和其他诸腔，艺术多样。

紧随三庆徽班之后，四喜、春台、和春以及其他徽班也陆续进了北京，都站住了脚。

徽班的剧目演出丰富，文武带打，进北京后很受欢迎。

这时离第一次“崇雅禁花”的命令不到十年。

这使崇尚雅部的人士很为不满，又掀起了对花部戏曲的又一次声讨镇压：嘉庆三年（1798）颁布上谕：“乱弹、梆子、弦索、秦腔，声音既属淫靡，其所扮演者，非狹邪媒褻，即怪诞悖乱之事，于风俗人情殊有关系。

此等腔调虽起自秦皖，而各处辗转流传，即苏州、扬州向习昆腔，近有厌故喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，专将素习昆腔抛弃，流风日下，不可不严行禁止。

嗣后除昆弋两腔仍照旧准其演唱外，其乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行演唱。

所有京城地方，严行饬禁；并传谕江苏、安徽巡抚，苏州织造，两淮盐政，一本严行查禁。

”这口气凶狠的禁令，针对的是所有花部戏曲，虽然没有直点徽班的名，可其中的“秦皖”、“安徽巡抚”已经很清楚。

但徽班的应变能力很强，他们立时把徽调收起，改为演唱昆曲，昆曲本来就是徽班中演出的主要形式之一，所以他们没有退击北京，而在京城存活下来。

徽班大多聚居在妓院集中的今北京宣武区韩家潭“八大胡同”一带，所谓“娼优杂处”，达百年左右，这也是戏曲艺人地位低下的表现，还留下谚语：“人不辞路，虎不辞山，唱戏的不离韩家潭。

”封建王朝违反民众艺术欣赏需要的禁令，难以持久，很快就松弛下来。

徽班中逐渐演出了徽调剧目二黄腔，不过一时还不敢用胡琴伴奏，而用双笛应付，效果有逊。

道光十年（1830）左右，汉调艺人李六、王洪贵等来京，带来了汉调西皮腔，加入徽班，二黄、西皮合流，使徽班如虎添翼。

为适应北京观众的欣赏习惯，在徽班中孕育发展了胡琴伴奏的“黄腔”：北京皮黄戏，即早期京剧。

道光二十五年（1845）有竹枝词：“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。

而今特重余三胜，年少争传张二奎。

”余、张及他们之前的米喜子，略晚的程长庚，对北京皮黄戏的形成做出了贡献。

他们可称为京剧第一代创始者。

由于昆弋腔的衰落，宫廷和上层人物欣赏兴趣转移，北京皮黄戏发展脚步甚为快速，从原始的粗糙状态，逐渐走向成熟。

到清同治、光绪年间，已经成为北京的主流剧种，出现好多身怀绝技的艺术家。

清画家沈容圃绘有一幅《同光十三绝》，集中了同治、光绪年间走红的十三位第一和第二代京剧名家。

按插图从左起是：郝兰田（老旦，《钓金龟？

行路》康氏）、张胜奎（老生，《一捧雪》莫成）、梅巧玲（梅兰芳祖父，旦，《雁门关》萧太后）

、刘赶三（丑，京腔《探亲家》乡下妈妈）、余紫云（梅巧玲弟子，《彬楼配》王宝钏）、程长庚（

老生，第一代，《群英会》鲁肃）、徐小香（小生，《群英会》周瑜）、时小福（青衣，《桑园剑罗

敷女）、杨鸣玉（丑，昆曲《腮志诚》明天亮）、卢胜奎（老生，《空城计》孔明）、朱莲芬（旦，第

二代，昆曲《琴扫盼陈妙常）、谭鑫培（老生兼武生，第二代，《恶虎村》黄天霸）、杨月楼（老生

兼武生，第二代，《四郎探母》杨延辉）。

十三人的十三出戏里，有两出昆曲，一出京腔，这还是有徽班中“诸腔杂奏”的痕迹；人员有第一代、第二代和介于第一第二代之间的。

## &lt;&lt;当代北京戏剧史话&gt;&gt;

这说明第一代的老生余三胜、张二奎，旦角胡喜禄等业已凋零，第二代谭鑫培等已经出现。

其中谭鑫培对京剧的成熟发展起了重大作用。

三、晚清谭鑫培、王瑶卿的艺术革新使京剧成熟昆曲失去了官方支持，衰落步伐更加快了，但是昆曲又直接滋育了京剧：昆曲大量的剧目、声腔、表演被早期京剧所吸收化用；还不止此，南北各剧种都受到昆曲艺术乳汁滋养。

同样在“诸腔杂奏”的徽班中，梆子和其他地方戏曲声腔、表演，也被早期京剧所吸收融合。

特别在宫廷以慈禧太后为代表的统治者支持下，京剧在北京城中获得了良好的发展条件，好戏、人才辈出。

经过50年左右的发展绵延，北京皮黄戏逐步成熟，成为了京剧。

其中贡献突出的代表人物是谭鑫培。

谭鑫培（1842—1917），本名金福，湖北江夏（今武昌）人，堂号“英秀”。

幼年随父、汉调艺人谭志道来京搭人徽班。

志道工老旦，嗓好，得艺名“叫天”（鸟名），金福故名“小叫天”。

幼入科班学老生，出科嗓变声，改演武生。

在京中难发展，只好到京东一带“跑帘外”（农村野台子演出），以至曾充任过看家护院——他有一身出色的武功。

后来回北京，入三庆班，很受班首程长庚器重，把毕生技艺传他。

他一面唱武生、武丑，一面调养嗓子，准备条件仍演老生，老生是那时徽班中的领衔人物。

他还问艺于余三胜、王九龄等。

他的嗓音恢复，艺术随之成熟，改唱老生戏，一鸣惊人。

光绪六年（1880）程长庚逝世后，谭离开了三庆班。

先入四喜，后自立门户组同春班，还担任清宫“内廷供奉”、“南署教习”，成为宫廷演出的主力，名噪一时。

与谭鑫培同时甚至享名在他前的老生，还有汪桂芬、孙菊仙。

人们曾把早期皮黄的领军人物余三胜、张二奎、程长庚誉之为“三鼎甲”，此时称谭、汪、孙为“新三鼎甲”，汪、孙技艺精湛，风靡一时，但他们的贡献难与谭伦比。

重要的是谭有艺术革新，而汪、孙则老腔老调守成多。

谭首先在唱腔上革新，从徽班中的老派力大声洪、满宫满调的实力唱法转而讲求韵味，唱腔悠扬婉转，以抒情取胜。

他吸收多种艺术因素丰富唱腔，昆曲、梆子、大鼓他都能不露痕迹地化成老生唱法；他把花脸戏《沙陀国》改为老生戏《珠帘寨》，面貌一新；他善于描摹刻画人物，唱做念打舞，无不与人物丝丝入扣，绝不雷同。

到清末，他的名声极大，有“家国兴亡谁管得，满城争说叫天儿”之谚。

重要的是他对京剧的主要行当老生戏做了规范，至今流行的京剧老生传统戏，大多仍遵循谭鑫培的路子。

故言：到谭鑫培，京剧成型并成熟了。

他还有两个奇迹：1905年中国拍摄了首部无声电影片段，就是谭在北京琉璃厂土地祠前拍摄的《定军山》的“刀花”下场，当年就放映于大栅栏新建的大观楼电影院（今仍存），开创了中国的电影纪元；谭门七世一直从事京剧，绵延至今。

谭死于1917年春招待广西军阀陆荣廷的堂会后，甚为悲惨：当时谭正在病中，被强逼在金鱼胡同那家花园（今和平宾馆处）举行的堂会上出演《洪羊洞》，七旬老人百辞不允；抱病勉强上台，病、累、气使他的身体急转直下，抱恨而亡。

故有“欢迎陆荣廷，气死谭鑫培”之说。

1997年12月，在北京举行了盛大的纪念谭鑫培诞生150周年活动，缅怀这位对中国戏剧有着杰出贡献的大艺术家。

京剧从初创到成熟，老生一直处于领街头牌地位，旦角是老生离不开的配角。

谭鑫培中年大红时，老一辈旦角梅巧玲、时小福已辞世，与他合作的晚一辈余紫云、陈德霖等，艺虽

## &lt;&lt;当代北京戏剧史话&gt;&gt;

精湛，但大多恪守老规矩，重唱不大重表演，与他不大相谐。

谭大胆启用了年轻的王瑶卿，因为王有艺术革新精神，与他的艺术追求不谋而合。

谭、王在清末的合作，开创了一个京剧的新纪元。

王瑶卿（1881——1954），字稚庭，号菊痴，轩名古瑁，祖籍江苏淮阴，生于北京，父王绉云，是徽班中有名的昆旦。

他9岁学戏，先武旦后青衣，曾为清“内廷供奉”。

1900年左右，王不到20岁开始与谭鑫培合作，一改“青衣傻唱”之习，与谭配合默契，二人合作的生旦对儿戏《武家坡》等，融进不少符合人物的做工表演，一树皮黄新风。

王进而又把青衣、花旦、刀马旦的表演融会一起，形成文武兼具、唱做皆有的花衫行当，《棋盘山》、《庚娘传》、《珠烈火旗》等新戏先后问世。

1905年，他把著名武旦余玉琴的拿手戏《十三响加以革新，废除了采跷，改穿红衣裤靴，面貌一新。

他的艺术思想和改革直接影响启发了民国以后京剧旦角艺术的革新发展和地位提升。

他由于嗓子变化，在1926年后就停止了舞台演出，改事课徒授艺，极擅因材施教，教出了大量同出一门却风格迥异的弟子，人们尊称他“通天教主”。

他在创制唱腔上有非凡能力，程砚秋的独特程腔，就是他根据程的嗓音特点，为其量身设计的；五十多年前的名剧《白蛇传》、《柳荫记》广泛流传的好唱腔，都是他谱制的。

王先生在新中国荣任中国戏曲学校校长，为戏曲教育工作到最后息。

四、“榔黄两下锅”，女班与科班在清朝后期，北京难再禁演作为“花部乱弹”的梆子腔；晋陕、直隶（河北）梆子大摇大摆进了京城，与新起的京剧相互支持、携手共进。

京剧的剧目以及花旦、武戏表演很受梆子的影响，而一些梆子演员进而梆子、京剧双唱，如晚清的田际云（响九霄）、侯俊山（老十三旦，荀慧生的师祖），民国后的李桂春（李少春之父，梆子艺名小达子）、盖叫天等，都是梆子、二黄双唱或是先梆子后改京剧。

同大样，晚清的京剧也在戏里不时插唱梆子，如《保国》的李良、《翠屏山》的石秀都插唱梆子。

进而京剧与梆子同台演出，民谚称“梆子二黄两下锅”。

这就引发了北京出现了“两下锅”的女班。

元杂剧时是有女伶的，朱帘秀等史有其人。

到了昆曲时代，除了家班外，营业戏班中一般没有女伶，旦角概由男扮。

从徽班进京一直到清末，京城戏班中都是男伶。

甚至早年规定旗人及其女眷不许进营业性戏园，只能在家庭堂会中看戏，且男女要分席。

这也在《红楼梦》中有细致的描写。

后来，禁令稍松，旗人男性进了戏园，女性还受限制。

到清末女人可以进戏园，但男女要分席，女的只能坐楼上，楼下是男人的世界。

戏班仍全是男伶演戏，包括所有女性角色，也就出现了男旦。

可是在北京之外，难于如此严格，进而在戏班中有了女伶，主要是梆子班。

但不是男女杂处合演，而是清一色的女性，生、旦、净、丑概由女扮，只场面伴奏先生和后台管事、师傅是男人。

她们也是梆子、京剧都唱，后逐渐以京剧为主，文武带打，火爆热烈，在民国初年进了北京，持续了十几年，比较著名的有筱兰英、恩晓峰、李桂芬等。

与梅兰芳同龄的刘喜奎打头炮，红得很。



## <<当代北京戏剧史话>>

### 编辑推荐

《当代北京戏剧史话》由当代中国出版社出版。  
北京就是个戏剧根基深厚的城市，十年大庆，首都戏剧舞台万紫千红，『文革』让样板戏一花独放，随着文化建设的发展，戏剧日新月异。

<<当代北京戏剧史话>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>