



许娣 一级演员,师承北京曲剧名家魏喜奎。北京市级非物质文化遗产代表性传承人。曾获第十四届中国戏剧梅花奖,是北京曲剧界首位获此殊荣的演员。北京曲剧代表剧目包括《杨乃武与小白菜》《少年天子》《龙须沟》《茶馆》《四世同堂》等。此外,她还参演过《越过男人河的女人》《我的前半生》《四喜》《失孤》等多部影视作品。

前段时间,我去中学讲课,问孩子们:“你们知道北京的地方戏是什么吗?”他们说了一大堆剧种,唯独没人提到北京曲剧。我当场唱了一段《喝面叶·摘豆角》中的【打新春】,大家都说好听,却不知道这出自哪个剧种。我告诉他们,这就是北京曲剧。

这件事让我一直耿耿于怀。北京曲剧的知名度如此之低,所有从业者该好好反思。所以今天我想讲的,正是北京曲剧的来路,现在与去向:它从哪里来,今天该怎么做,未来又该向何处走。

梳理北京曲剧的源流,得先从拆唱八角鼓和彩唱八角鼓说起。要继续往前追溯,还要谈到单弦和岔曲。关于岔曲的起源,我比较认可一种说法:它大致成型于清乾隆年间,本是八旗子弟自娱自乐的演唱形式。到清乾隆晚期,大量经典词曲被收入《霓裳续谱》,说明岔曲已形成了一套完整而成熟的艺术体系。后来,它逐渐流入民间,成为北京曲剧中单弦牌子曲的重要组成部分。最早的传统单弦,多是一人独唱,整段故事全靠一个人演绎。拆唱八角鼓则在此基础上做了革新:把人物拆分开来,你演孙富,我演李甲,分工表演,也就是“分包赶角”,已经接近戏曲的清唱形式,所以民间俗称“八角鼓带小戏”。不过,早期的演员还不化妆、不扮戏,只穿日常衣裳上台,伴奏主要是三弦和八角鼓,同时保留了说书的叙事方法。到了彩唱八角鼓阶段,演员开始根据人物更换行头,真正扮妆登场。这一变化意义重大,标志着曲艺从清唱向戏曲化表演过渡,是曲艺剧成型前的重要一环。

由此,北京曲剧的源流脉络便清晰可辨:岔曲、单弦、拆唱八角鼓、彩唱八角鼓,再到曲艺剧,最后发展成我们今天所说的北京曲剧。

1949年4月,曹宝禄先生联合魏喜奎、顾荣甫、尹福来、关学曾等三十多位艺人,组建了一支民间职业演出团体,先后在西单游艺社和前门箭楼上的大众游艺社登台,并尝试以拆唱八角鼓的形式排演小戏。那时,既无专业导演,也无规范的角色分配,一出戏里往往混杂着评剧、京剧、大

在短视频流量传播的助推下,舞蹈艺术正从专业剧场走向全民视野。舞者的身体、身形与身韵之美,也随之成为大众关注的焦点。相较于女性舞者常以柔美线条塑造美感,男性舞者的力量感、爆发力与形体张力同样形成独树一帜的审美看点。

近年来,各类以男性舞者为主体的线上与线下演出持续收获流量热度——流量逻辑既重塑着公众对男性舞者身体的审美偏好,也在无形中影响着创作者的选题与表达。然而,一个值得警惕的创作趋向正在浮现:部分商业舞蹈演出紧贴传播热点,依靠男性肢体制造视觉噱头,借脱离文化内核的外化身体符号博取短期热度。这类创作不断消解舞蹈本应承担的文化深度与艺术价值。当男性舞者的身体被简化为流量密码,“全男班”“荷尔蒙”被包装为票房卖点时,一个根本性的问题逐渐浮出水面:在流量裹挟之下,舞者如何守住艺术本心,成为具有长久生命力的艺

守住北京曲剧的京韵初心

□许 娣

作为北京唯一的本土地方剧种,北京曲剧自正式定名至今已走过七十余载。它脱胎于单弦牌子曲,扎根于京腔京韵的市井土壤,成为承载北京地域文化的独特戏曲载体。当下,这一剧种的传承发展正面临全新的时代考验。知名北京曲剧演员许娣从自身学艺与舞台实践出发,梳理北京曲剧发展源流,剖析其艺术特质,并结合当下创作现状,对北京曲剧“心身合一”的表演范式与人才传承路径展开探讨。回望来路、守正创新,北京曲剧的发展经验,为地方戏曲的当代传承提供了可借鉴的实践样本。

——编 者



曲剧《啼笑因缘》剧照

曲剧《少年天子》剧照

曲剧《龙须沟》剧照

鼓、单弦等多种腔调,艺术形态尚不成熟。戏剧家马少波观看演出后,明确提议:“你们是以曲艺形式来演戏,我看应该叫曲艺剧。”同时,他建议将唱腔统一到单弦牌子曲上,仅少量搭配大鼓曲调。从此,“曲艺剧”这一名称正式诞生。1952年,“人民艺术家”老舍专门为这一新剧种创作了剧本《柳树井》,首次公演就大获成功。在老舍提议下,“曲艺剧”更名为“曲剧”,为突出地域特色又在前面加上“北京”二字,“北京曲剧”由此正式定名,北京也有了属于自己的地方剧种。

北京曲剧为何能成为北京唯一的本土地方戏?我梳理了五个关键依据。第一,出生地。北京曲剧诞生并形成于北京,最早的剧目演出和剧种雏形,均出现在前门箭楼一带。第二,本土文化基因。其唱腔音乐的核心素材源于北京本土的单弦牌子曲,舞台道白也饱含京腔京韵。第三,伴奏乐器。三弦是北京曲剧的核心伴奏乐器,贯穿始终。第四,本土题材内核。北京曲剧的剧目内容深度扎根于北京的地域文化、民间传说和本土故事。第五,专属定名溯源。它最初被称作“曲艺剧”,后经老舍先生提议更名为“曲剧”,并冠以“北京”二字,“北京曲剧”自此正式定名。以上五点,共同勾勒出北京曲剧最基本的剧种特征:它生于北京,唱的是北京的单弦牌子曲,以三弦伴奏,讲北京故事,说北京话——纯粹、地道,无可替代。

二

1953年,北京曲艺一团和北京曲艺二团合并成为北京曲艺团,即北京市曲剧团的前身。1954年,辅导员关士杰先生又着手组建起专业的导演制。我仔细研读了他最初的导演思想和对剧团艺术建设的规划,深感其远见卓识。当时,北京曲剧刚刚诞生,既无成熟的艺术建制,也无系统的导演体系,更未获得主流戏曲界的认可。正是在这样一片空白中,关士杰先生一手搭建起剧团的艺术体系和导演体系,并相继排演了《罗汉钱》《妇女代表张桂蓉》《杨乃武与小白菜》《啼笑因缘》等一批经典剧目。

1955年,关士杰导演又将山东柳琴戏《喝面叶》移植改编,搬上北京曲剧舞台。其中“摘豆

角”唱段一经问世,便脍炙人口、广为流传。原版唱腔前用三番【打新春】,后用四番【剪靛花】。后来,我的师父魏喜奎先生对唱腔进行了改编,将全曲统一为【打新春】。【打新春】这一曲牌本就活泼、欢快,统一之后,旋律更加规整流畅,记忆点也更为鲜明。老艺术家们尤其令人敬佩,他们敢于推翻并否定自我,进而从中蜕变重生。在我看来,这正是一种艺术上的革新。当下戏曲发展亦是如此,其核心在于范式重建——重建绝非凭空创新,而是从传统根脉中提炼精华、推陈出新。正因如此,谈到北京曲剧今天的实践,音乐始终居于核心。北京曲剧的音乐唱腔以单弦牌子曲为基础,表演形式则是说说唱唱、半说半唱,说中有唱、唱中有说,自带浓厚的京腔京韵。其风格与其他剧种迥然不同,辨识度极高。

基于上述认识,我认为,北京曲剧未来的音乐唱腔须坚守传统单弦牌子曲的根基,不可随意改变。回看早期创排的剧目,全部依托传统曲牌体系进行创作。作曲者会根据人物身份、当下心境和演员的演唱能力,在传统曲牌基础上进行改编与创腔,但万变不离其宗——无论音乐创作如何新颖,其核心根基永远是牌子曲,这是北京曲剧的立身之本。以《啼笑因缘》为例,便可窥见一斑:原先北京曲剧中并无【怯二八】这一曲牌,前辈艺术家们以传统【怯快书】为底本重新改编,才创出了【怯二八】。剧中,沈凤喜与关秀姑的那段对唱“凤喜你莫伤悲,擦干了眼泪,你不要自卑自弃,心意灰”,所采用的正是这支新创的曲牌。我尤为赞赏刘吉典先生的艺术改良,堪称精彩绝伦。再如《杨乃武与小白菜》中那句唱词“你说此话真真的无理,为何这样欺负我的夫君”,短短数语,便将北京曲剧“说说唱唱”的标志性特色展现得淋漓尽致。

三弦作为北京曲剧的核心主伴奏乐器,承袭了单弦牌子曲的伴奏传统。如今,乐队配置固然可以更加丰富,但三弦的核心地位绝不能动摇。我始终认为,戏曲乐队的根本作用在于“托住演员”。舞台上所有幕后岗位,无论是编剧、导演,还是舞美、道具、灯光,最终都要落脚到演员的呈现之上。

音乐要守住根,表演也要有自己的分寸。北京曲剧的表演风格应当根据题材灵活调整:现代

生活题材不必堆砌过多的程式身段,而古装历史戏则必须注重形体表达。演员在台上要有内在的戏曲节奏,转身、台步都要严丝合缝地卡在板式之中。即便嗓音条件再好,也不能一味使劲,唱腔要有控制,更要有韵味。

那么,北京曲剧今天究竟该怎么做?答案既不是简单守旧,也不是凭空创新。音乐上,要牢牢守住单弦牌子曲和三弦这一根基;表演上,要从人物出发,但绝不能丢掉戏曲的技术规范和形体表达;创作上,可以改编、可以创新,但一切生长点都必须源于自身的传统根脉。唯有如此,北京曲剧才能在时代中既葆有本色,又焕发新生。

三

斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论传入中国后,对中国戏剧产生了深远影响。其核心主张“体验人物”,要求演员真正进入角色,将“我”完全化身为剧中人。然而,我在实践中始终存有一丝疑问:若演员在舞台上彻底代入人物,又该如何精准把控唱板、过门和台词?如何与台下观众保持交流?

后来我才意识到,这其实只触及了斯氏体系的上半截。事实上,斯坦尼斯拉夫斯基在晚年特别补充了形体表达的重要性——“体验”固然不可或缺,但绝非全部。以京剧《三岔口》为例,若没有扎实的生活体验,这出戏根本无从演起。全场灯火通明,演员却要表现出伸手不见五指的摸索感,持刀、钻桌等身段皆源于真实生活,但必须经过艺术加工与升华,方能成为舞台上的艺术。这正是“源于生活、高于生活”的创作真谛。艺术是在提炼、浓缩与拔高中生成的,而非将生活原样照搬。若只需原样呈现,我不如去大街上看人吵架,那反倒更热闹。

基于此,我在排戏时,分析剧本、梳理人物关系,始终遵循“真听、真看、真感受”的创作逻辑,同时深度融合戏曲程式、形体规范与精准的技术表达。演员不能只停留在“体验”层面,还必须具备“体现”的能力——将内在感受转化为外在呈现。因此,我认为,北京曲剧未来的表演应确立“心身合一”的标准。

所谓“心身合一”,即一切从“心”出发,根据

人物需要来调动形体,而不是机械地完成动作。北京曲剧本身偏重写实、贴近生活,因此所有形体设计都应从人物心理出发。但演员在舞台上必须保留一份清醒的自我控制——体验人物固然重要,却不可丧失对节奏、分寸和全局的掌控。北京曲剧兼具戏曲的虚拟性、规范性与生活的写实再现,建团初期在这两方面的融合其实相当出色,可以说是表现与再现的有机统一。未来的表演,应当守住这份传统:既从人物内心出发,又兼顾身体、技术与控制力。

不过,除了表演体系的建设,眼下最让我忧心的还是传承问题。老一辈艺人大多没上过学、不识字,从小便登台卖唱、养家糊口。如今演唱传统岔曲和老牌子时,常常会发现一些字音不准、词义存疑的地方,这正是口传心授留下的隐患。为此,我一直想编撰一套北京曲剧理论工具书,将文稿、音频、影像系统性地整理归档,确保在我们这代人之后,后辈仍能完整地了解北京曲剧的原貌。这正是我如今所有努力的初衷。

而传承的最终落脚点,还是人。推剧目、推剧种、推演员,三者密不可分。有了好剧目,才能给演员实践的机会;有了好演员,才能代表这个剧种。但北京曲剧目前急需后继人才,而培养新人又必须有配套的剧目支撑。因此,北京曲剧的未来不能只培养演员,还要有剧目、有舞台。演员有了作品和展示机会,才能被观众看见,剧种才能被更多人认知。

年轻演员也不能只与团内同行比较,而应将眼界放宽至整个行业。走出去与各地戏曲演员同台竞技,能否压得住台,手眼身法步能否比肩同行,这才是真正的考验。

北京曲剧已走过七十余年风雨,始终在摸索中前行。它从岔曲、单弦、拆唱八角鼓、彩唱八角鼓一路演变而来,根始终扎在北京的土地上。今天我们该做的,既不是推翻过去,也不是固守不变,而是守住自己的根脉,并在此基础上不断生长、不断向前。

(本文系韩煜佳根据许娣在中国艺术研究院研究生院的“北京曲剧的来路与去向——从《杨乃武与小白菜》说起”讲座上的发言整理。本版照片由北京市曲剧团提供)

如何从流量中找回舞蹈创作“主体”

□赵金领 冯 豆

术表达主体?

在某舞团的演出现场,观众感受到的已非舞蹈艺术本身带来的现场震撼,更像是一场精心策划的粉丝见面会。这类披着国风外衣、实则刻意放大身体符号的表演,将舞蹈异化为一种功利化的观演关系,将大众审美窄化为浅层视觉快感,最终将男性舞者推向客体化的消费处境。

更值得反思的是,这种创作风气正在对舞蹈生态与年轻舞者心态产生潜移默化的侵蚀——若仅靠展露肌肉的短视频就能收割流量,创作者何必还去打磨结构、探索语汇、重视文化?年轻舞者何必苦练技艺,而只需仰仗“可被凝视”的颜值与身材?长此以往,舞蹈艺术的严肃性与深刻性将进一步消解,沦为一场围绕身体的流量竞赛,并在演出市场上形成“劣币驱逐良币”的恶性循环。

肌肉与流量是否就是男性舞蹈形象出圈的唯一路径?景颇族刀舞的走红,提供了另一种创

作范本。几乎与上述流量舞蹈同期,云南省歌舞剧院首席舞者袁志平等入演绎的景颇族刀舞在短视频平台迅速出圈。没有绚烂的舞台、灯光,也没有刻意互动,他与同伴身着黑色西装,手持景颇族长刀,仅以干净利落的身法起舞。弹幕中“这才是男人的舞蹈”“一刀见风骨,一舞动山河”的评论,正是大众对这类优质舞台表演的热烈回应。观众从中获得的,并非对舞者外形的迷恋,而是一种对民族文化、生命力量的深层共鸣。

在景颇族传统舞蹈《目瑙纵歌》中,领舞者头戴犀鸟冠,率领众人沿祖先迁徙路线前行,舞者身体流动的是族群记忆,言说的是生命力量。手中的刀既是生产工具也是守护家园的武器,动作天然带有刚劲张力,审美风格雄浑阳刚。袁志平与同伴虽未身着民族服饰,却精准连接了最古老的动作传统,因此直抵人心。景颇族刀舞破圈的

供了一份可资借鉴的范本。

事实上,丰饶的民间舞蹈资源远不止于此:蒙古族安代舞中,男性通过踏足、甩巾驱赶病魔;黄土高原的安塞腰鼓、雪域秘境的藏族热巴,皆源于真实生活,自带鲜明独特的男性精神气质,值得深度开掘。这类植根于土地与传统的舞蹈,促使舞者找到自己的“根”。从“根”出发,身体便不再是被看的客体,而成为表达的主体。所谓“主体”,本质上是让身体从“被展示的景观”回归“意义的载体”——承载文化记忆与生命经验。袁志平对景颇族刀舞的诠释,恰恰证明了这一点:他不再为他人表演,而是在民族传统中成为他自己。舞蹈对他来说,不是外在展示,而是内在表达;不是技巧堆砌,而是灵魂的袒露。

健康的舞蹈生态本应容纳多元的男性气质——既可阳刚勇猛,亦可柔软细腻,也可充满担当。舞蹈动作传递的,应是对情感与冲突的深

刻思考,而非对观众欲望的简单投射。

流量虽然拓宽了传播渠道,却更易消解身体承载的文化重量与情感温度。观众以为自己掌握了观看的权力,实则算法才是真正的操控者。舞者与观众之间既无情感共振,也无精神对话,只剩下感官层面的快速刺激——这样的身体是空洞的,这样的舞蹈是没有生命力的。

舞蹈的意义在于主动言说——讲述故事,传递情感,承载记忆。当舞者不再为镜头而舞,转而用身体言说文化根性与生命体验,舞蹈才能升华为富有艺术感染力的精神表达。表层的视觉吸引力无法替代精神共情,流量热度更不等于艺术生命力。唯有艺术本真,丰富男性舞蹈的表达维度,让舞蹈跳出短暂的流量狂欢,方能

让舞蹈沉淀出绵长隽永的艺术生命力。(赵金领系天津音乐学院讲师,冯豆系天津音乐学院舞蹈系硕士研究生)