

天津音乐学院

硕士学位论文

用传播学的视角看天津地方曲艺

姓名：纪婧怡

申请学位级别：硕士

专业：艺术学；音乐学

指导教师：王建欣

2010-10-07

## 中文摘要

近年来，随着传播学被引进中国，越来越多的研究者开始用传播学的视角关注曲艺音乐的横向交流。曲艺与其它民间艺术之间，曲种之间的相互借鉴和引用构成了曲艺音乐的横向发展脉络。音乐传播学是一门年轻的学科，只有 20 年左右的历史，合理地利用传播学的研究方法研究传统曲艺音乐将会使曲艺音乐的横向发展脉络更加的清晰。

本文共分为两章，第一章应用音乐传播学的个案分析法研究了天津的几个重要曲种，如天津时调、京韵大鼓、铁片大鼓和梅花大鼓。第二章应用音乐传播学受众分析的方法对当前天津地方曲艺的受众了解曲艺的主要途径以及不同年龄阶层的受众对天津地方曲艺发展的需求进行了调查分析，并且针对天津地方曲艺的发展现状提出几点笔者的建议。

用音乐传播学的视角看天津地方曲艺，目的就是从传播理论角度向人们阐释曲艺音乐传播活动的本质规律以及各种传播因素之间的联系，从而在横向上更深层次的把握曲艺音乐。

## 关键词

传统音乐 天津地方曲艺 音乐传播学 社会调查

# Abstract

In recent years, with communications introduced to China, more and more researchers begin to concern horizontal exchange of quyi; mutual learning and quoting between quyi and other folk arts and among different song types, forming the horizontal development skeleton of quyi. Musical communications is a relevantly young subject with only 20 years history or so, but it will make the horizontal development skeleton of quyi more clear if we use the research methods of communications to research the traditional quyi.

This article includes two parts, chapter one begins with the simple introduction of musical communications' research methods, and then it use these research methods to study several important song types of Tianjin local quyi respectively, for example: the native-born Tianjin shidiao, the populous Jingyun dagu, Tiepian dagu and Meihua dagu which were all formed in other places but developed in Tianjin; chapter two gives a brief analysis of the quyi audiences under the current information era background with research method of audience analysis in musical communications, and then it conducts questionnaire direct at quyi audiences who come from different age groups and lists the expectations of quyi audiences from different age groups for the future development of current quyi; on the basis of the first two chapters, chapter three summarizes the realistic meaning of researching Tianjin local quyi with musical communications and then gives some personal suggestions direct at the development situation of Tianjin local quyi.

Choosing the hometown of quyi—Tianjin as the research region and studying quyi with communications' research methods, both of them provide a new viewpoint with the research of quyi. The basic purpose of researching quyi with communications' research methods is to be based on quyi research and point out the intrinsic law of quyi's spread activities from spreading theory point of view, connection among various communication factors, so as to horizontal further master quyi.

**Key words:** traditional music, Tianjin local quyi, musical communications, social investigation

# 天津音乐学院

## 学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

## 学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

导师签名：

签字日期： 年 月 日

# 前言

## 一、研究视角和选题意义

### 1、研究视角

近些年来，随着传播学引进到中国，越来越多的曲艺音乐工作者开始关注曲艺音乐的横向交流，曲艺与其它民间艺术之间，曲种之间的相互借鉴和引用，构成了曲艺音乐的横向发展脉络。音乐传播学是一门年轻的学科，只有 20 年左右的历史，但是利用传播学的研究方法研究传统曲艺音乐，将会使曲艺音乐的横向发展脉络更加的清晰。

对天津地方曲艺进行深入系统的研究，尽可能的总结出具有规律性的问题，将更好的促进天津曲艺艺术深入发展。“曲艺音乐的发展历史，有着继承的纵向经脉，在每一个发展阶段，又总是存在着曲种之间，曲艺与其它艺术之间的横向的多纬交流。”<sup>1</sup>曲艺音乐的纵向发展研究，历史上许多的曲艺音乐爱好者和音乐理论家都给予了重视，不仅仅充分的结合了大的文化背景，还对史料进行了详细的分析，有大量的田野作业资料，这些成就为曲艺的发展起到了推动的作用。

运用传播学的研究方法来研究曲艺音乐，根本的目的是在曲艺音乐研究的基础上，从传播理论角度向人们阐释曲艺音乐传播活动的本质规律、以及各种传播因素之间的联系，从而在横向上更深层次的把握曲艺音乐。

---

<sup>1</sup> 冯光钰 《中国曲艺研究的几个基础理论问题》，《音乐研究》，1992 年第四期

## 2、选题意义

在曲艺的发展史上，天津是个值得被关注的城市，有“北方曲艺之乡”之称的天津是北方海上运输的重要港口，不仅是首都北京的门户，更是华东、华北、东北、西北、中南各地相互联系的交通要冲，是华北地区重要的经济中心。

天津优越的地理条件和便利的交通为曲艺的发展提供了很多的便利，航运交通使漕运和盐业不断地扩大发展，南北从商的小贩，船员、水手等不同文化背景的移民迁入，促进了文化艺术的交流。尤其是第二次鸦片战争后，天津被迫开埠通商，设立租界，西方文化侵入并传播开来，使得天津的文化又增添了许多特色。

天津有独特的地域文化，这与天津的地理条件和文化背景密切相关。移民社会的形成发展，工商业经济的蓬勃向上，西方文化潜移默化的影响，使天津人民的生活方式发生了巨大的变化。随着城市人口的迅速增长，各种娱乐活动都兴盛起来。许多的说唱艺术顺着南北运河，以前所未有的规模纷纷流入天津。为了适应天津观众的欣赏情趣，这些流入天津的曲艺形式纷纷在不同程度上进行了改进，形成了既保持浓郁的民间文艺特色，又善于借鉴、敢于吸收的特点。

天津不仅有着自己所独有的一些曲种，如天津时调等，而且北方很大一部分曲种，如京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓等，都在天津获得了长足的发展。天津人民有热情、憨实的性格，又因天津独特的地理条件，让处在交通要道上的天津人民有见多识广的能力。很长一段时间里，天津人把曲艺作为生活中的一部分，只要是演员技艺超群，天津的观众都会认可。天津人不仅仅是欣赏曲艺带来的美的感受，甚至参与到演员的创作之中去，使在天津流行的曲艺艺术更多的与听众交流，被不断的完善。

## 二、 音乐传播学理论简述

### 一、 研究方法

近几年,传播学受到广泛的关注,已经成为现代人文社会科学的方法论基础。随着社会科学的不断进步,音乐正逐步成为人们生活中不可或缺的一部分,信息的传播方式也越来越多元化。音乐越是繁荣发展,音乐传播就越复杂,传播的手段也越来越精细。因此音乐传播学就不得不被更多的音乐理论学家重视。利用传播学中关于个案分析、受众分析等研究方法,大大的扩展了音乐学研究的视野,也丰富了音乐学研究的理论观点。借助传播学的视角、观念和方法,结合音乐学的研究,是一项富有创造性的工作,是可以被广泛借鉴的。

音乐传播学是一门将音乐学与传播学等多学科交叉、渗透而产生的新兴学科,与一般传播学相比较,音乐传播学的特殊性就在于它是以“音乐文化信息”的传播活动作为主要研究对象的。“与传统的音乐学相比较,音乐传播学不再以对“音乐本体”研究为中心,而是从传播学的视角出发,把音乐及其相关事项视为人类文化信息的一种,以“音乐信息”的构成类型和创制,传播的行为、方式与途径,传播的效果与反馈等人类音乐文化信息系统及其传播运行规律作为主要的研究对象。”<sup>2</sup>

对音乐传播学的研究分为理论研究和实践研究两个方面。

先说理论研究,音乐传播学的理论研究目的在于从宏观整体上构筑、分析音乐传播学的学科理论体系。这方面的研究分为三个层面,

第一、从历时的角度对音乐传播学进行研究,对比不同历史阶段在音乐传播

---

<sup>2</sup> 赵志安 《音乐传播学科认识导论》《黄钟》2006 年第一期

类型、音乐传播形式和音乐传播特征方面的差异，更进一步的揭示当代音乐传播活动的特性。

第二、音乐传播学与其它相关的学科进行比较分析，揭示音乐传播学与其它相关学科的联系与区别，剖析音乐传播学的学科属性和结构体系。

第三、从共时的角度出发，研究当代音乐传播活动的模式和规律，清晰的展现音乐传播在各种音乐活动中存在并与社会的各个层面发生广泛的联系。

在实践研究方面，其目的是对社会音乐生活中各种具体音乐传播活动进行考察和分析。在研究过程中，可以广泛的使用传播学的研究方法来揭示音乐传播的复杂现象背后的规律。其方法包括：

第一、受众研究与音乐学传播研究相结合。受众在音乐传播活动中即是传播的对象又是音乐传播活动的主动寻觅者，并且会给与音乐传播者一些反馈从而间接的参与到音乐创作中去。

第二、定性分析与音乐传播研究相结合。在定性研究方法中，参与观察、访谈、对文献进行详细的分析最为常用，进而对研究对象进行反复的诠释，作出有意义的反应，发现在资料和访谈笔记中所呈现出来的规律。

第三、定量分析与音乐传播研究相结合。定量分析的优点在于可以最大限度的排除研究者的主观价值判断。定量分析常用的方法就是进行田野采风再对数据进行描述、归纳和分析。

## 二、传播方式

音乐的传播方式有两种形态：自然传播和技术传播。自然传播是音乐的最原



始的传播方式,体现着音乐传播最基本的模式(只表现传、受双方的关系和距离)。自然传播的方式没有任何第三方媒介的参与,最常用的方式就是口传心授,面对面的传播。由于这种传播方式存在容易消逝和容易变易的局限性,技术传播的形式就应运而生了。

随着科技的发展,造纸术印刷术的出现,为了适应音乐文化更有效的传播和发展,产生了记录音乐的乐谱。乐谱的出现促进了音乐的传播,避免了口传心授传播的局限性,摆脱了时间和空间的局限,借助视觉的符号,把音乐的信息传递无限的距离,乐谱的出现是音乐传播史上的一次飞跃。乐谱出现后,音乐的技术传播方式又伴随着科技的进一步发展,先后经历了唱片传播、无线电传播、电视传播和网络传播的几种方式。技术传播的特点就在于通过第三者作为媒介进行交流和沟通。

“在时间顺序上,自然传播在前,技术传播在后;在空间的层次上,自然传播是技术传播的基础,技术传播是自然传播的科学、合理化延伸。然而人类音乐技术形态的出现,并不意味着对音乐自然传播形态的取代。”<sup>3</sup>

### 三、传播途径

传播是音乐赖以发展的动力之一,也可以说中国传统音乐的发展史就是一部古往今来的音乐传播史。通过传播,音乐得以扩散、辐射、交流、渗透和相互融合,促进了音乐的交流变化和更新发展。在我国,音乐的传播途径主要有以下几种:

自然传播:“自然传播是指传播者和受传者之间一对一的,或者两三人乃至众人之间的音乐信息交流,其最大的特点就是传、受双方之间音乐信息的交流处

---

<sup>3</sup> 曾遂今 《从音乐的自然传播到技术传播》《黄钟》,2003 年第三期

于直接的状态，很方便而且反馈及时。”<sup>4</sup>如各地说唱音乐、戏曲音乐通过口传心授的方式进行交流；民间艺人的行艺演唱也是常见的自然传播方式，民间艺人们走街串巷时倚门而唱，听众往往是一家一户的听者。民间艺人在红白喜事或庙会中演唱也是重要的传播途径。

移民传播：由于政治、经济、文化等社会因素，或饥荒、旱灾等自然因素，促使了移民现象的产生。在移民过程中，一部分职业的民间艺人和业余的音乐爱好者把自己掌握的当地音乐带来，并积极与移民后的城市音乐相融合。可见移民现象的产生常常带来文化的变迁和交流，进而促进文化的整合。

商贸传播：过去富有的商贾常常为了娱乐蓄养“家乐”戏班，有时出外经营商贸时也带上戏班，标榜自己的文化修养同时也招揽顾客，以此扩大生意。这种现象客观上促进了音乐的多向交流。

宗教传播：宗教是一种至今依然影响着全世界近三分之二的人口的在世界各地、各个国家普遍存在的历史文化现象。众多的宗教信徒在传教的过程中也传播了与宗教有关的音乐文化，当宗教向四面八方延伸时音乐也随着被广泛的传播，这就使宗教成为一个重要的音乐传播途径。

## 四、传播范围

尽管在当前的历史阶段，音乐传播的途径更加多元化，但是仍然或多或少的受到比如政治、文化、交通、经济等条件的制约，所以导致了音乐传播在范围和速度上存在差异。在音乐传播的范围上大致可以分出三种层次：第一种，封闭式的传播。这种传播方式一自己娱乐为目的，传播的对象就是传播者本人；第二种，相同文化背景的传播，这种传播指的是在人们语言、种族和文化比较接近的范围

---

<sup>4</sup> 冯光钰 《传播学与中国少数民族音乐研究》，《星海音乐学院学报》，2009 年第一期

内，互相传播音乐信息，例如华夏文化圈，楚文化圈等。这种传播以共同的文化为传播的基础；第三种，全方位的传播。指的是不同的文化背景之间，音乐的互相交流和渗透。例如中国和美国的音乐传播。这种传播方式的特点在于不受地域和文化的局限，传播的范围可以到任何地方。

### 三、音乐传播学在国内的发展现状

“说到音乐传播学的兴起，还应首先提及传播学。因为，音乐传播学是由音乐学和传播学有机结合而成的新兴学科，即是音乐学的分支学科，也是传播学的分支学科。而传播学的历史也并不是很久。“传播”(communication),原意为交流、交际、通讯、沟通等，中文翻译为“传播”。传播学作为一门独立的学科最早是二十世纪初孕育于美国、形成于二十世纪中期、兴盛于二十世纪后期，传入我国则是在改革开放的七八十年代之交。”<sup>5</sup>

传播学开始在国内被广泛的介绍和发展，一些音乐学学者开始关注并尝试吸收传播学的理论和方法，与自己的音乐学研究课题相结合。例如冯光钰先生早在1992年就发表了一篇名为《中国传统音乐的传播演变》的文章。在这篇文章中，冯光钰先生提出了“同宗”的理论，并对“同宗”的音乐传播现象进行个案研究，后又先后出版了《中国同宗民歌》、《客家音乐传播》、《戏曲声腔传播》、《曲艺音乐传播》、《中国同宗民间乐曲传播》等论著。这是近年来音乐传播学领域的重大成果。

与此同时，还有一些音乐学者关注音乐传播学领域，并发表了一系列的著作，如修海林、宋祥瑞、曾遂今等音乐学家为音乐传播学领域做出了杰出的贡献。不仅如此，许多有关音乐传播学的会议纷纷在各地召开，如“2002年4月，‘首届

---

<sup>5</sup> 冯光钰 《传播学与中国少数民族音乐研究》，《星海音乐学院学报》，2009年第一期

音乐传播专家组会议’在北京广播学院召开，在这次会议中，与会专家对于音乐传播专业教育在我国的确立予以了充分的肯定，并就音乐传播学的学科定位、音乐传播专业教育的培养目标和方向、以及音乐传播专业教学师资配备、教材建设以及专业课程设置等议题展开了广泛的讨论。”<sup>6</sup>2002年9月，北京广播学院录音艺术学院招收了首届23名“音乐传播专业”的本科生。2002年12月，在北京举行了“首届全国音乐传播学术研讨会”。这次会议标志着音乐传播学学科在我国的初步建立。

对音乐传播学研究方法和传播方式的简单梳理概括，目的在于将这些理论和研究方法更好的应用于对天津地方曲艺的研究中去。传播是曲艺音乐从过去流传到现在的推动力，是曲艺音乐研究不可忽视的一部分。对传播学有全面的认识是用传播学视角看天津地方曲艺的必要条件。

---

<sup>6</sup> 赵志安 《音乐传播学科认识导论》，《黄钟》，2006年第一期

## 第一章 天津地方曲艺的理论研究

“曲艺又叫说唱,是由我国古代民间的口头文学和歌唱艺术经长期发展演变而形成的一种独特的艺术形式。它是用来讲唱历史、传说、故事的艺术体裁,是音乐、文学和表演相结合的综合艺术形式。”<sup>7</sup>本文研究天津地区的曲艺现象将广泛的从历史、文化、艺术、语言、生活习俗等文化背景,观察曲艺的历史传统和改革创新。

音乐传播学是一门由现代传播学与音乐学交叉结合而成的新兴边缘学科。其最鲜明的学科特点在于把音乐文化的传承和传播活动视为一种信息的交流和共享。本章笔者试图用音乐传播学的研究方法,对天津这个地方的曲艺进行粗浅的探讨,目的在于从横向和纵向两个方面全面的认识天津地方曲艺的传播历程,为曲艺音乐在新时期的发展提出可行的建议。

### 第一节 天津时调的传播学研究

#### 一、天津时调的纵向继承和横向借鉴

曲艺的发展史表明,曲艺发展离不开纵向的继承和横向的借鉴,任何曲艺艺术形式作为一种社会意识形态都是时代和社会的产物。因此对曲艺的研究要具备更为开放的视野,进行多方位的考察。除了与当前的社会生活矛盾和政治经济因素相联系之外,还应将所研究的曲艺形式放在历史文化背景中,追踪其不断发展的流程。离开了着纵横的关系就很难准确的把握曲艺发展的规律。所谓纵向继承是指这个曲种的历史发展脉络,所谓横向借鉴是指广泛的吸收其他艺术形式的优

---

<sup>7</sup>周青青 《中国民间音乐概论》第 75 页 人民音乐出版社 2004 年 5 月第二版

点为己用。只有这样纵横结合，才能使曲艺艺术的传承更加丰富和完善。

天津时调是天津独有的曲种，最早来源于明清时期在天津流行的民间小调，其主要的曲调是天津土生土长的【靠山调】、【老鸳鸯调】、【新鸳鸯调】及【大数子】和一些从外地传入但是被天津化了的民间小调，如【拉哈调】、【怯五更】、【悲秋】和【打孩子】等。清朝末年，这些曲调被统称为时新小曲，后来被统称为时调。

清末民初，时调在车夫，船员，搬运工等劳动人民中广泛传唱，后来每逢节日都票房林立。由于有广泛的群众基础，时调有了专门的演出场地，并且出现了专门演唱时调的艺人。后来时调进入了妓院，妓女们纷纷学唱并且与弦师一同对时调的唱腔和板式进行加工处理，促进了时调的发展。与此同时还涌现了一批杰出的唱手，这些唱手后来多半进入杂耍园子演唱，为了适应杂耍园子的需求，他们将原本庸俗粗放的唱词唱腔转化成通俗、华丽和婉约的风格。

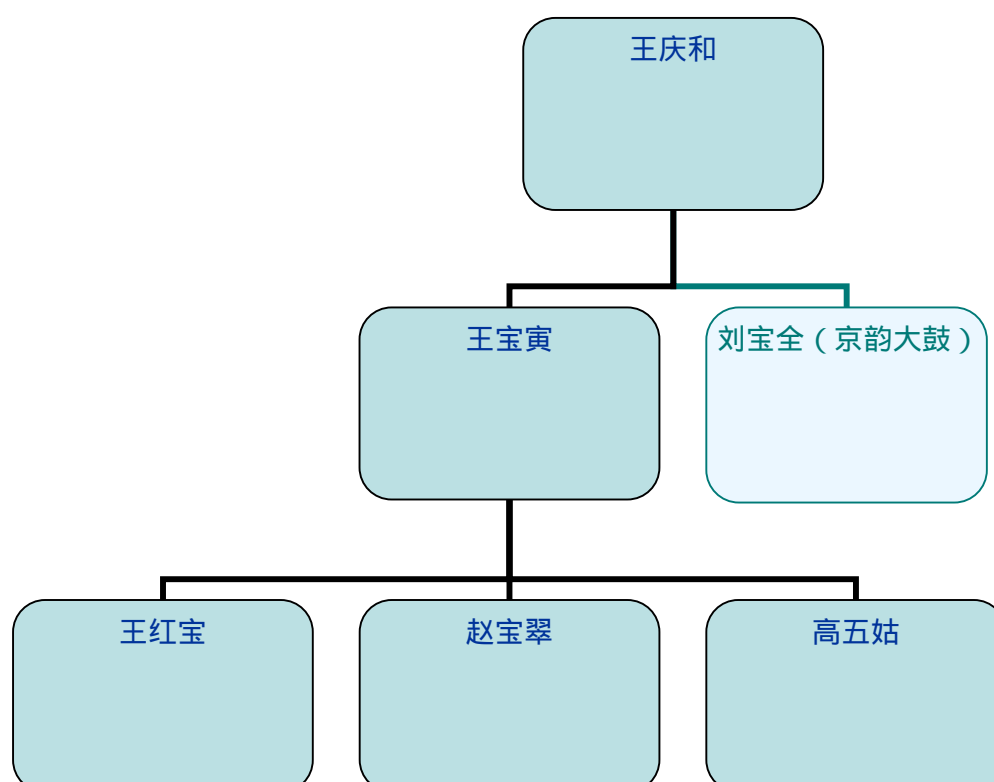
建国初期，天津时调因不能适应新的社会环境，难以表现新时期的生活、思想和感情，一度陷入发展的低谷退出了舞台。后来，时调演员王毓宝、弦师祁凤鸣和一些词曲作家通力合作，改编演出了【靠山调】《摔西瓜》，获得了成功。经过专业人士的加工，时调被广大群众所喜爱，并定名为天津时调。

在天津时调的纵向发展过程中，出现了许多为天津时调发展做出巨大贡献的艺人，从他们的身上我们可以清晰地感受到时调发展在不同历史阶段的变化以及师承关系。

清朝光绪年间，弦师王庆和擅长演唱靠山调，并且教授了许多的徒弟，其中就有王宝寅和刘宝全（京韵大鼓著名演员）；王宝寅在 19 世纪 90 年代在晴云坤书馆伴奏三弦，并教授时调，在他的徒弟中王红宝、赵宝翠、高五姑和秦翠红均

称为著名的时调演员；王红宝在清朝末年红极津沽，娱园在《时调六诀》一文中评论王红宝道：“女子唱时调应当‘悲、脆、媚’如十八女郎歌残月晓风，歌姬王红宝当之无愧。”；清朝末年另一位著名的时调演员是赵宝翠，她演唱的《七月七》、《妓女相思》、《妓女托梦》等曲目均灌制了唱片；清末民初，时调演员秦翠红、高五姑极享盛名，秦翠红被公认为“靠山调”大王，她以其低沉浑厚的嗓音和粗犷豪放的演出风格，将【靠山调】的演唱推向了一个高峰。高五姑与当时的秦翠红齐名，她的嗓音独特高、宽、脆、亮皆有，突出的贡献在于将【疙瘩腔】的演唱技巧应用于时调演唱中，并且改革了【靠山调】，将慢板的衬词“哎嗨哟”压缩，把第四句唱腔的尾声改为过门；

表格一：天津时调师承关系图表



继秦翠红、高五姑之后，赵小福是当时最有名的时调演员，她嗓音甜美、行腔委婉、以柔取胜，形成了自己具有特色的唱腔，其代表曲目有《叉杆解狱》、

《青楼悲秋》等；20 世纪 30 年代后期到 40 年代，王毓宝享誉津门。王毓宝对时调的改革和发展做出了杰出的贡献，她在演唱传统曲目的同时，积极排演了许多反映现实生活的新曲目，例如《大红旗》、《雨后花》、《改邪归正》等等。1953 年天津广播曲艺团成立，她成为该团的第一位时调演员，并积极的参加了时调的改革创新工作，成功的演唱了《摔西瓜》这首具有标志性意义的时调新曲。1958 年，她在时调演唱中汲取群众的意见吸收歌曲、戏曲和其它曲艺曲种的表演因素，结束了时调舞台上无动作的历史。王毓宝以其自然洒脱，雍容大方的表演风格和台风，赢得了各地观众的喜爱。

从这些曲艺家的师承关系和风格特征上，可以看到天津时调等曲艺形式的传播也体现在它的师承关系中，天津时调是一种有着地域性流派的曲艺品种，它有着鲜明的天津特色，尽管曲调众多且每个曲调都有各自独特的风格特征，却拥有共性。行腔上都是以天津语音吐字行腔，传统时调伴奏只有三弦，演出形式十分灵活，但是以独唱为主，不需要加任何表演动作。唱法上讲求“悲、脆、媚、狠、稳、准”的要诀。通过一代又一代的师承传播使天津时调艺术不断地丰富发展。

天津时调是天津地区土生土长的一个曲种，它以天津为主要的成长土壤，直到王毓宝之前都很少在外地演出，但是从天津时调的发展脉络和师承关系上不难看出，天津时调的发展壮大离不开时代的烙印，无论是走进妓院还是到杂戏园子演出，无论是建国前的政治背景还是建国后的良好政治环境，天津时调的演员都在积极作出调整以适应观众和政治形势的发展。

## 二、对《摔西瓜》谱例的个案分析

要更加准确地掌握天津时调的传播发展历程，不仅仅要从宏观上把握天津时调发展过程中的纵向继承和横向借鉴，更要从大量的作品入手进行微观的研究，



来例证天津时调发展的过程。个案研究就是从曲艺作品的微观层面进行考察，侧重对某个有标志性意义的作品的音调来源、发展线索和流变历史的局部片段进行研究。个案分析越具体、越深入，宏观的分析才能更加全面和到位。

《摔西瓜》产生于二十世纪五十年代初期，此时期是建国后的初期，天津的工商业得到迅速的发展，与此同时，娱乐业和饮食业也得到了迅速的发展。在五十年代，天津工商业的发展和人口的增加还对天津曲艺的发展起到了一定的作用。1953年，天津广播曲艺团建立，为了响应国家曲艺改革的号召，时调演员王毓宝、弦师祁凤鸣等人在集体的努力下推出了【靠山调】的新曲目——《摔西瓜》。《摔西瓜》的出现标志着天津时调的改革获得了初步的成功。

《摔西瓜》的曲调是演员王毓宝、弦师祁凤鸣和熟悉鼓曲音律的姚惜云老先生在研究传统【靠山调】曲调的基础上，进行改革而成的。【靠山调】是天津时调中最主要的曲调之一，大约产生于清朝同治末年和光绪初年。【靠山调】的来源有两种说法，最主要的说法是绦鞋作坊里的工匠们每当日落的时候，坐着小马扎，背靠房山自编自唱的小曲调，内容多是抒发内心的感慨和忧愁。所以叫做“靠山调”。另一种说法是刘吉典先生提出的，他认为“靠山调”是由【靠上调】的“上”字读别而来，因其上起上落，实际上叫做“靠上调”。靠山调的音乐结构为单曲体，基本唱腔由慢板和数子组成，周而复始的反复唱定型的曲谱。慢板唱腔一板三眼、四个乐句。整个唱段一般含四番（段落），每番通常为四个固定乐句，三、四句之间通常有“哎唉呦”做衬腔，句尾多押平声。数句多加在慢板之中为一板一眼，唱词有四字、五字和七字句等，分上下句，有些唱段首句为三句，称“三字头”。全篇不过五六十句，甚至只有二三十句，却能够把整个内容表现出来。

《摔西瓜》描写的是一位姑娘在下雨天拿着东西去探望有病的情人，不留神

滑跌在泥潭里的故事。曲词是移植河北民歌而来的。下面是河北民歌的歌词：

**摔西瓜**

1=C  $\frac{2}{4}$  双 单 板

5 2 3 | 5. 6 | 1 2 3 2 | 1 - |

1. 姐在房中 (呀) 正描花 中采雨来儿地

2. 姐在房中 (呀) 正描花 中采雨来儿地

3. 姐在房中 (呀) 正描花 中采雨来儿地

4. 姐在房中 (呀) 正描花 中采雨来儿地

5. 姐在房中 (呀) 正描花 中采雨来儿地

6. 姐在房中 (呀) 正描花 中采雨来儿地

1. 正描花 (呀) 正描花 中采雨来儿地

2. 正描花 (呀) 正描花 中采雨来儿地

3. 正描花 (呀) 正描花 中采雨来儿地

4. 正描花 (呀) 正描花 中采雨来儿地

5. 正描花 (呀) 正描花 中采雨来儿地

6. 正描花 (呀) 正描花 中采雨来儿地

1. 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀)

2. 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀)

3. 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀)

4. 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀)

5. 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀)

6. 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀) 人雨足了 (呀)

1. 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀)

2. 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀)

3. 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀)

4. 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀)

5. 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀)

6. 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀) 螃蟹在 (呀)

1. 我二 (呀) 我二 (呀) 我二 (呀)

2. 我二 (呀) 我二 (呀) 我二 (呀)

3. 我二 (呀) 我二 (呀) 我二 (呀)

4. 我二 (呀) 我二 (呀) 我二 (呀)

5. 我二 (呀) 我二 (呀) 我二 (呀)

6. 我二 (呀) 我二 (呀) 我二 (呀)

5 5 3 | 1 6 5 1 | 6 5 5 2 |

1. 他 哟 思 想 没 有 哈 的

2. 怀 哟 怀 想 没 有 哈 的

3. 摔 哟 摔 想 没 有 哈 的

4. 摔 哟 摔 想 没 有 哈 的

5. 怎 哟 怎 想 没 有 哈 的

6. 急 哟 急 想 没 有 哈 的

3 5 3 2 | 1 - | 3 5 2 3 | 5 - |

1. 拿 (呀) 哟

2. 瓜 (呀) 哟

3. 抱 (呀) 哟

4. 瓜 (呀) 哟

5. 妈 (呀) 哟

6. 家 (呀) 哟

1 6 5 1 | 6 5 5 2 | 3 5 3 2 | 1 - |

1. 思 想 没 有 哈 的 拿 瓜 抱 瓜 妈 家

2. 怀 想 没 有 哈 的 拿 瓜 抱 瓜 妈 家

3. 摔 想 没 有 哈 的 拿 瓜 抱 瓜 妈 家

4. 摔 想 没 有 哈 的 拿 瓜 抱 瓜 妈 家

5. 怎 想 没 有 哈 的 拿 瓜 抱 瓜 妈 家

6. 急 想 没 有 哈 的 拿 瓜 抱 瓜 妈 家

而王毓宝演唱的天津时调《摔西瓜》的曲词是：“姐在房中正描花，情人得病得去瞧他。思前想后没有别的拿，急得我上牙错下牙。捎上点关东烟大叶茶，半斤螃蟹十两虾，怀抱着一个三白大西瓜，叫他去暑解解乏。天上下雨地下滑，(数)不留神跌在了泥水洼，哎呀呀不好了，摔了一个大马趴。摔得我头晕眼花腿发麻，脏了我新裤褂，

撒了烟，湿了茶，跑了螃蟹蹦了虾，摔破了三白大西瓜，这叫我怎么去见他？手扶着就地往起爬，两脚趔趄几趔趄，急急忙忙转回家，免得被人笑哈哈。”

很明显可以看到曲词借鉴的痕迹，只是民歌的歌词在每段第三句和第四句是重复的关系，天津时调则根据靠山调唱腔的特色做了简单的调整，将重复的乐句进行了改动，使曲词即押韵又符合天津时调的唱腔风格。增强了时调对人物的刻画能力，符合天津观众的审美需求。

音乐结构上并没有太大的突破，保留了原本靠山调的音乐程式，《摔西瓜》曲目的音乐结构是引奏+a1+数唱+a2+b1+插句“哎腔”+b2。

在唱腔上调整比较大，变化了衬腔“哎唉呦”，加快了间奏的速度，摆脱了传统靠山调衬腔缓慢、伤感的情调，使衬腔更好的烘托了《摔西瓜》曲目的情绪氛围。

在唱腔唱法上，运用加快或放慢节奏速度、拖长或缩短字音尾腔和结合天津方言的吐字润腔技巧来强化对《摔西瓜》唱词内容情感的表达。

伴奏上，除了保留原有的三弦和四胡，又增加了扬琴、琵琶、笙和低音胡。将曲目表演时的气氛烘托的更加浓烈，使唱腔更加饱满。

## 第二节 铁片大鼓的传播学研究

### 一、纵向继承和横向借鉴

铁片大鼓又名乐亭大鼓，它产生于 20 世纪 20 年代。这一时期是北洋军阀的统治时期，由于第一次世界大战期间，欧美各帝国主义国家忙于战争暂时放松了对我国经济的侵略，使天津的民族工业得到了迅速的发展。民族工业的发展促进了经济的繁荣，为这一时期天津曲艺音乐的发展提供了条件。此时期天津著名曲艺音乐家王佩臣创立了铁片大鼓（因演唱时敲击铁片而得名）。

唱腔渊源于民国初年流行于京东地区的“落腔调”、“奉调”、“京东调”等，与河北地区的民歌《妓女告状》的唱腔曲调亦有血缘关系。在分析曲种起源的时候，这个曲种不可能是由某种曲调直接演变而来的，一定是经过了几代艺人，广泛的接纳群众的意见，不断地吸收其它艺术形式的精华，逐步的发展起来的。铁片大鼓的流传，不仅仅有地域性流派的特色，也与艺术家个人对其改革发展也是

分不开。

民国初年，铁片大鼓艺人进北京献艺，在天桥等地“撂地演出”，他们以演唱长篇大书为主，同时也演唱一些短片剧目，颇受观众喜爱。此时比较著名的艺人有王宪章、车汉文（王佩臣之父）等。后来到北洋军阀统治时期，王佩臣在铁片大鼓上已颇有成就。

20 世纪 20 年代期间，王佩臣在天津已经崭露头角了。他结合天津观众的具体情况，感到在天津这样一个码头城市，观众的流动性强，必须改大书为小段。同时应结合具体的社会背景调整曲目的内容，否则无法立足。当时天津时调正十分兴盛，王佩臣看到天津时调曲目的内容多是为了适应市民观众较低层次的娱乐心理，于是创作了一部分反应妓院生活的曲目。他与著名的弦师卢成科合作，对唱腔从新调整，使其更加规范。“为了适应新唱段缠绵、哀怨的内容，她努力发挥自己唱腔的柔、媚特色，节奏上“掏”“闪”多，曲调下行多，多不稳定音 4 和 6，每个音均有下滑侵向，唱词中增添了不少衬字。”<sup>8</sup>这些反应妓女生活的曲目，总的来看其思想内容还是健康的，但是其中有些直白的描绘，较为通俗。但是结合当时的社会背景也是可以理解的。

建国后，铁片大鼓曲目的内容发生了深刻的改变，相应的唱腔曲调也推陈出新，突出发挥了其数叙特长，风格也趋于朴实。代表曲目有王佩臣的《平安家信》、其弟子新韵霞演唱的《赶慢车》和姚雪芬演唱的《良心》等。

铁片大鼓的历史并不悠久，在其短暂的发展历程中，艺人们不断结合当时的社会政治背景，根据受众的需求借鉴其它艺术形式成功的经验（如借鉴天津时调）进行改革。使铁片大鼓成为天津曲坛的一个重要曲种。

---

<sup>8</sup>蔡源莉，《中国曲艺史》，文化艺术出版社，1998 年版

## 二、对《良心》谱例的个案分析

《良心》是建国以后响应国家曲艺改革的号召，新创作的一首作品，这首作品是王佩臣最小的一个弟子姚雪芬的代表作。“姚雪芬，1949年生人，1962年考入天津市曲艺团少年训练队，师从一代宗师王佩臣学习铁片大鼓，深得王老师真传，有‘小王佩臣’之美誉。近五十年的艺术生涯里，她在继承的基础上又有所创新和发展，她将情与说、唱、表等演唱技巧融为一体，形成了台风清新朴实、吐字纯正清晰，行腔委婉流畅的艺术风格，已成为当今铁片大鼓的代表人物。”

《良心》是姚雪芬新题材剧目的代表作品，故事讲述的是腊月里一个风雪交加的晚上，下班回家的冯科长与妻子和儿子一家三口其乐融融的吃着三鲜饺子。这时被哥哥赶出家门的老母亲来投奔冯科长，结果夫妻二人急忙将饺子藏起，然后百般托词，狠心将老人赶出家门，弃于寒风中不顾。儿子小明年幼却十分懂事，主动将奶奶接入家中，并说父母终有一老，自己会“以身效仿”来提醒，告诫父母，让冯科长夫妇听的是面红耳赤，十分惭愧，良心上受到了谴责。姚雪芬的演唱感情充沛、诙谐幽默、形体动作十分到位极富感染力。

《良心》的曲式结构是：前奏（大过门）——慢板 1——间奏——慢板 2——间奏——慢板 3——中板——紧板 1——间奏——紧板 2——紧板 3——尾腔。

<sup>9</sup>实际上曲目只有一个板式即一板三眼，中板和紧板的名称只是节奏上的递增，并不标志着节奏上的变化。在《良心》中，慢板、中板，紧板的速度层层递增，这种模式在许多传统的铁片大鼓曲目中大量存在，而在这个曲目中，结合故事情节，运用的十分巧妙，是曲目更具有感染力。

在唱词上，乐曲也是沿袭了传统铁片大鼓的七字句和十字句的形式，为填补

各词组间的空隙，每句里都有衬字，使整个曲目听起来十分连贯，没有分节的现象。

乐曲每句的唱腔都是按照起——挑——落得规律进行。唱腔的主体为两个乐句，是以五声音阶为基础的六声宫调式。上句的落音不是十分规范，下句的落音则主要落在属音或主音上。乐曲每段结尾的时候，都会把最后一个字拖长，并且每段的结尾和全曲的尾腔是基本一样的，结束在  $\underline{65.4.2.1.}$  上。

伴奏音乐上共分为三个部分：前奏（也叫大过门）、间奏和“垫头”。《良心》的前奏共十三个小节，节奏是一板三眼，曲调为七声音阶的宫调式，曲调十分华丽，尽管没有演唱部分，但是三弦、铜板和鼓一起烘托出了热闹红火的气氛。这个前奏较之前的传统木板大鼓是有了很大改进的，过去的大过门十分简单，和现在的间奏相似，而通过乐曲可以看到，经过改进的大过门更加华丽，为整体的音乐感觉增添了色彩。间奏就是每段连接处的小乐段，在曲目《良心》中，间奏的节奏紧凑，色彩华丽，一改传统木板大鼓简单、平淡的间奏风格，亦属创新。“垫头”是上句和下句之间的过渡音乐，在慢板中使用的比较频繁，它起到了填补板数的作用，使整首曲目听起来连绵不断。

乐曲在演唱形式和伴奏手法上没有很大的改变，基本上是沿袭了传统铁片大鼓的风格特征。姚雪芬手持鼓、铜板打击节奏，间作表演。伴奏只有一个大三弦，伴奏旋律和唱腔一致，有时会刻意的在伴随演唱的旋法上加入上下滑音，使乐器的声音也具有了很强的歌唱性，与唱腔相互交映，水乳交融，起到了极好的烘托唱腔的作用。演唱上，每句唱腔都有下滑的倾向并且姚雪芬在演唱的时候好似每个音都在上下方游移，每个字的音都呈现出了不稳定的状态。在乐曲的衬字上还带有许多“嵌音”的小旋律，这使得各音符间都有了微小的过渡，是乐曲听起来更加细腻、融合。但转入快板的时候，姚雪芬老师又处理的十分的利落。形成了

鲜明的对比。姚雪芬在演唱是一人兼四个角色还有一部分的独白，仍处理得十分到位，极大地表现了铁片大鼓的魅力之所在。

### 第三节 京韵大鼓的传播学研究

#### 一、纵向继承和横向借鉴

京韵大鼓产生于清末民初。清代中后期天津所增加的人口多来自于北方各省的农村，为了满足受众的需要，各种娱乐活动相应迅速的发展起来，来自于北方各地的民间小调被迅速的接纳。此时由河北省河间一带的“木板大鼓”和清代流传于八旗子弟间的“清音子弟书”两者合流，后来经艺人胡十、宋五和后来的刘宝全等人对木板大鼓进行了改革，将河北以及天津的方言变成了北京方言，吸收借鉴京剧的发音和部分唱腔使原本质朴、平和的风格变得华丽、婉约。伴奏乐器在三弦的基础上增加了四胡和琵琶。

20 世纪 20 年代到 30 年代是京韵大鼓发展的鼎盛时期，在天津曲艺界京韵大鼓居冠首地位，此时形成了以刘宝全、白云鹏和张小轩为代表的三个流派。刘宝全对京韵大鼓的贡献最大，被看作是京韵大鼓的奠基者，他九岁学唱木板大鼓，后来在天津改学京剧，之后在胡十、宋五和霍明亮等人的教益下重唱大鼓，他继承前人的特色，同时吸收京剧、梆子等不同艺术形式的唱法并加以发展，创造形成了京韵大鼓。他善于用高腔渲染氛围，腔调丰富多变。借鉴京剧的演唱技巧，大胆的使用假音、立音、韵白和上口字。真假结合的立音和运用身段、功架等舞台表演是刘派京韵大鼓的突出特色；白云鹏嗓音低沉、打远，音域不是很宽，他结合自己的嗓音特色，改变早期京韵大鼓粗狂的风格，对京韵大鼓进行突破性的艺术创造。他演唱时不使用装饰音、立音和假音，也很少使用高腔和甩腔，他善于在较窄的音乐范围内用多样的小腔，装腔非常精细，丝毫不显平淡。极少使用

衬字、垫自，对儿化字的处理更有独特的方式。他无论是在润腔技巧和演唱方式等各方面都与刘宝全有很大的差别。整体唱腔低回、委婉，艺术特点以小、俏、细著称。张小轩的风格则粗犷沉着，气力充沛，常常在唱段收尾处戛然而止，给人带来余韵不绝的感受。

继刘宝全、白云鹏、张小轩之后，骆玉笙在京韵大鼓方面又做了大胆的尝试，她在学习刘宝全唱法的基础上，吸收白派和少白派的艺术特点，博采广收、融通精化，在 20 世纪 40 年代形成了自己的风格。她根据自己的声音条件，对所演唱的每一个段子都严格要求，并在唱腔和唱法上大胆变革。她的行腔婉转、节奏变化巧妙，吐字归韵上充分利用韵母做拖腔来描绘形象、抒发感情。在挑腔、落腔的结尾处，她常将某几个音做延长二分之一时值的处理，从而打破原本规整的四分之二的节奏，丰富了京韵大鼓的表现力。善于用鼻腔哼鸣，发挥鼻腔共鸣的深沉效果。她从 40 年代中期开始使用颤音来丰富唱腔的表现力，其委婉而明丽的颤音成为骆派京韵大鼓突出的特色。

建国后，许多音乐工作者和京韵大鼓演员为了适应新时期的思想和生活，积极投入到音乐改革的工作中，创作了一批既保持了曲种流派风格和原有特色又有所创新的曲目，如骆玉笙的《珠峰红旗》、《和氏璧》，阎秋霞的《愚公移山》，小岚云的《逼上梁山》等。一批年轻的演员在京韵大鼓的舞台上崭露头角，如白派赵学义、刘派杨凤杰和骆派刘春爱等，这些新生力量为京韵大鼓的发展注入了新鲜血液。

## 二、对《和氏璧》谱例的个案分析

作品《和氏璧》是骆玉笙老先生在 1980 年初根据石世昌创作的新编历史题材的唱词结合自己的唱腔特点，并且融合了白派、少白派的行腔特点和京剧杨派、



京剧念白及新梅花调等形式在京韵大鼓上的一个勇敢地创新。这部作品充分展现了骆玉笙在继承京韵大鼓传统唱腔的同时，积极地融合其他姊妹艺术的精华部分，在“起、落、转、接”上展现京韵大鼓的艺术魅力。骆玉笙结合自己的唱腔特点独辟蹊径的展现了骆派富于颤音、立音和装饰音的歌唱性特点。

“骆玉笙，艺名小彩舞，是京韵大鼓早期六大流派中唯一的女性演员，自幼学习过京剧，涉猎过多种艺术形式。21岁拜弦师韩永禄为师正式研习演唱京韵大鼓。在不断继承前辈的艺术成就的同时，广泛的汲取其它姊妹艺术的精华，创立了以声音甜美、字正腔圆、委婉抒情、韵味醇厚为特色的骆派京韵大鼓。其代表作有《剑阁闻铃》、《丑末寅初》、《红梅阁》、《和氏璧》及电视连续剧《四世同堂》的主题曲《重整河山待后生》等。”<sup>10</sup>

《和氏璧》讲述的是楚国国人卞和三献玉璞的故事，赞扬了卞和为国家采宝、识宝和献宝的爱国精神和百折不挠的奋斗精神。唱词开篇第一句就一反传统京韵大鼓的唱腔曲调，以热情、奔放的唱腔，用一个高腔直奔主题唱出唱词“稀世珍宝被土蒙”，紧接着落腔唱出第二句“独有慧眼识玲珑”，这样的处理一起一落，即保持了京韵大鼓的韵味，又进行了改革，给全曲一个强有力的开头。

在第二部分进入到说故事的环节，骆玉笙根据内容的需要也在唱腔上做了一些变化，例如在描写卞和采石的时候“身体清瘦、精神耗尽、草鞋踏破、镐头磨平”这一句就借鉴了白云鹏《探晴雯》中常用的半说半唱的唱腔形式，增加了曲目的整体感觉。这一部分最后一句“手捧玉璞心神动，总算我十载辛苦不枉费功。”这一句甩腔借鉴了少白派白凤鸣在《战岱州》“空洒英雄泪两行”的甩腔特点，把低腔的音阶提高，是悲怆中有饱含了得到玉璞的喜悦之情。接着是一部分的说白，这时候是演唱者一人多角的表演形式，骆玉笙用了京剧的功底，使这段韵白

---

<sup>10</sup> 李光 《论骆玉笙对京韵大鼓音乐的贡献》 《艺术研究》1991年

沿袭了京剧庄重、深沉、音乐性强的特点，表现人物十分的贴切。韵白和普通话相间使用即把人物语言和第三者的话区分的很清楚，又通过节奏和音调的明显区别使人物的语言和形象更加的突出。

第三部分是全曲的一个重点，其中表现卞和两次失足，蒙受不白之冤的“四哭”颇有特色。在“四哭”之前，唱腔和过门就有一些变化，例如唱到“这一天忽听得武王驾崩、文王继位，那卞和躺坐在楚山老泪纵横。”就揉进了京剧二黄的散板，使“老泪纵横”这四个字散着唱，在低音回旋，极大地渲染了卞和的悲凉和委屈。在“四哭”前的一小段过门突出了四胡和琵琶的颤音，演奏的低沉、缓慢，为后面“四哭”做了极好的铺垫。后面“哭一阵山上青竹变黄叶”起腔借鉴了京剧杨派《伍子胥》中“爹娘啊”的低嘎调“哭头”，落腔再结尾在低音，给人以悲凉之感。“哭二阵百鸟入巢不作声”借鉴了新梅花调。“哭三阵黑云滚滚天地暗”加快了节奏，是感觉突然紧凑起来。最后“哭四阵河水滔滔卷狂风”，“哭”字拉长，又借鉴了京剧唱腔《蝶恋花》（李维康演唱）的唱腔，把京剧的“立音”也加了进去。使音乐最后推向了高潮。这“四哭”即融合了各种其他艺术的精华，有结合了骆玉笙的演唱技巧，收到了极具震撼力的艺术效果。最后结尾唱腔变高，节奏变紧，并且鼓打在“眼”上，甩腔的时候与开篇相呼应，恢复了一板三眼，并结束在移调中，又形成一个高潮。

《和氏璧》只是一个个例，但通过这个曲子也能够看到骆玉笙对京韵大鼓的改革发展所作出的贡献。骆玉笙在已经十分成熟的京韵大鼓中脱颖而出得益于她不仅仅继承传统京韵大鼓大鼓的精华，还在结合自己唱腔的基础上不断借鉴其它的姊妹艺术，形成了独具特色的骆派风格。首先，她在唱腔的形态上进行了大胆的改革。传统的京韵大鼓主干音是 1、5、3，而骆玉笙则在曲目旋律中经常会使用 2、4、6、7 等音，并且经常在重拍使用，是曲目的风格更加多样化；传统京

韵大鼓的落音往往都是落在主音或者属音上面，这几乎成为了定律，而骆玉笙则遵循旋律要与唱词紧密联系的原则，大胆的突破。在上句结尾几乎七个音全都用过，结尾也绝不拘泥于只在主因上。例如：《和氏璧》曲子的结尾处，落在了 5 音，使听众有一种意犹未尽的感觉；在唱腔的旋法上，传统京韵大鼓曲调多是“先挑——再扬——后落”的模式，而骆玉笙则常常根据唱词和剧情的需要改变这种旋法模式，巧妙的“垫头”、柔媚的“挑腔”和开篇就高腔的处理，都为曲目更好的塑造音乐形象，刻画人物的思想感情创造了条件；在乐曲的起落规律上，骆玉笙创造了独具特色的“掏板”（即通过跨小节的连线改变重音的位置），使应该落在重拍上的字，前挪或者后移，使字没有落在板上，有时落在第二拍、第四拍甚至落在第一拍的后半拍。其次，在节奏上骆玉笙常常使用改变重音的位置、根据唱词的需要拉长或缩短音符、在旋律中颠倒强弱的规律和通过嵌字增加密集音型的办法变化前奏或创造出新的节奏型。最后，骆玉笙常常根据唱词的需要进行宫调转换来丰富人物的感情，例如在《和氏璧》中就经常会出现游移性的宫调转换乐句。

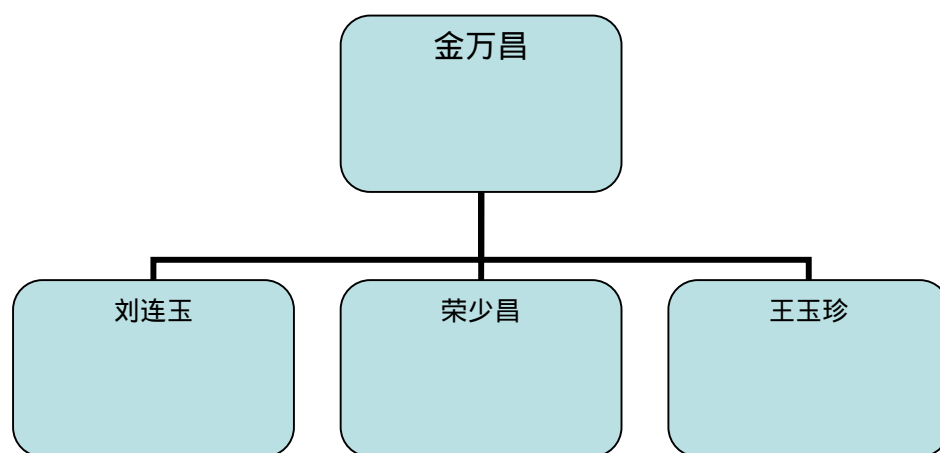
## 第四节 梅花大鼓的传播学研究

### 一、纵向继承和横向借鉴

梅花大鼓产生于清代中叶，由北京的梅花调改革发展而来。民国初期，金万昌、韩永忠、韩永禄和苏启元等人，对梅花调进行改革。改革后伴奏乐器为三弦、四胡、琵琶、扬琴和鼓板，有“梅花五瓣”之比喻，故得名梅花大鼓。该曲种主要流行于北京、天津一带。

自清代光绪年间梅花调流入天津，到 20 世纪 20 年代末是梅花调发展的初期。清产末年，单弦艺人德寿山来天津演出，曾在 1911 年代人演出梅花调。后来金

万昌来津演出，深受欢迎，从此长期在天津演唱。金万昌的嗓音宽厚洪亮，行腔曲折委婉，演唱气力充沛，吐字有力，鼓板技艺精湛，台风洒脱，形成了特有的梅花调流派，人称“金派”。从梅花调传入天津一直到 20 世纪中期，在天津正式演唱梅花大鼓的艺人还只有金万昌一人，梅花大鼓在天津有了一定的基础，并得到广泛的传播。到 20 世纪 20 年代后期，由于金派梅花大鼓在天津深受欢迎，越来越多的天津本地和外地流入的艺人学习梅花大鼓，梅花大鼓成为天津的一个重要曲种。金派梅花大鼓是在原北板梅花调的基础上改革发展起来的，金万昌大胆吸收一些民间歌曲小调，改变原北板梅花调简单的唱腔和直率而板滞的特色，丰富了唱腔，形成了委婉、曲折的唱腔风格。金派梅花大鼓曲目多是表现儿女情长的悲辛故事，以“红楼”选段居多，腔调较为悲沉、低徊，但由于多是男演员演唱所以有蕴藏着苍劲有利的阳刚之气。三十年代，金万昌曾与刘宝全、王佩臣一起被观众誉为“鼓界三绝”，颇具声望。金万昌也收了许多的徒弟，其中较为人熟知的有刘连玉、荣少昌、王玉珍等等。



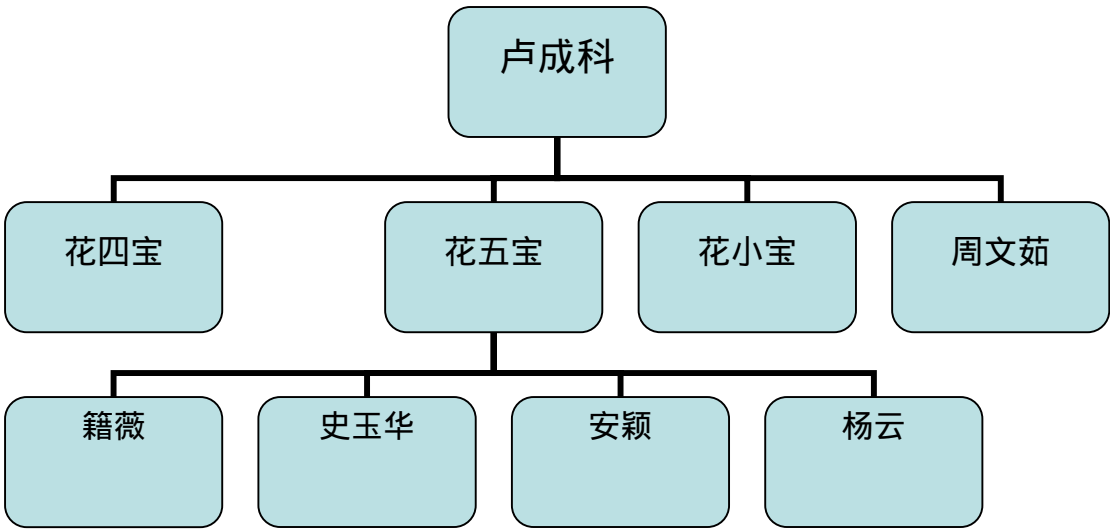
荣少昌是金派继金万昌之后重要的演员，三四十年代在天津大观园、津庆云等园子演出，以“金万昌高足”之号召享名津门。解放初期，仍积极参与演出上演了《中国光荣》、《战斗女模范》等。

刘连玉也是在三四十年代活跃于天津的另一位著名金派梅花大鼓的演员，他

在演唱风格上完全继承了金派，有评论称他“一腔一调取法乃师，独得三味”。

30年代、40年代期间，金派梅花大鼓在天津继续盛行的时候，伴随着梅花大鼓的逐渐变革和女艺人越来越多，一个新的流派——卢派应运而生，并得到了迅速的发展，卢派的出现打破了梅花大鼓只有金派的格局。

卢派



卢成科在三十年代初对梅花大鼓进行改革，他收花四宝为徒并为其操弦。他丰富了段落之间的过门音乐，改创了适应女生特色的唱腔和演唱方法，腔型更为繁复，呈现出华美、亮丽的色彩，与金派的苍劲形成了鲜明的对比，被称作卢派（也叫花派）。卢成科和花四宝在改革梅花大鼓过程中，借鉴和吸收了时调的唱腔、唱法和特色，增加了媚、脆的特色，使梅花大鼓更具天津特色，卢派梅花大鼓形成了“悲、脆、媚”的风格特色。

继花四宝之后，卢成科的门下又出现了许多优秀的梅花大鼓女艺人，如花五宝、花小宝和周文茹等。他们在继承和发展梅花大鼓方面做出了巨大的贡献。

建国后，梅花大鼓进入新的历史发展时期，在继承传统的基础上，适应时代的需求进行了大胆的创新。梅花大鼓在唱腔和板式上均有所发展，改变过去传统唱段节奏缓慢，字少腔多，低沉哀怨的风格特色，在唱腔上压缩了唱腔旋律，改进了字少音长的唱法。例如周文茹与弦师韩德荣改革设计新腔，在唱腔上和节拍上做了很多尝试，使用“高腔、硬腔、散板”的唱法，使音乐作品贴近现实生活，体现时代的节拍和气息，风格变“以悲为主”为豪放激昂。创造了梅花大鼓的新版式——【散板】。这个时期，梅花大鼓的一些老演员如花五宝、花小宝、周文茹等人从事了教学的工作，培养了一批新的梅花大鼓演员如籍薇、史玉华、安颖、杨云等。

## 二、对《二泉映月》谱例的个案分析

作品《二泉映月》是建国以后为了表现新的生活，花五宝和弟子籍薇积极对梅花大鼓进行改革创作出来的新曲目。故事讲述了在黑暗的社会背景下，阿炳和歌女琴妹曲折的爱情以及创作《二泉映月》的故事。在这个作品中，传统梅花大鼓慢板中的“哎哪”被取消了，并且一反末眼起唱的规律，开始在板上起唱。伴奏音乐越来越丰富，同时字少腔多的现象也有所改进，压缩了旋律。最引人注意的就是在增加了民歌《无锡景》的曲调和二胡曲《二泉映月》的旋律，不仅仅丰富了音乐的表现力，同时也给观众带来了耳目一新的感觉。

“籍薇，1956年生人，是天津市曲艺团的梅花大鼓演员。中国曲艺家协会会员，中国艺术研究院中华说唱艺术中心理事，中国曲协天津分会理事，天津陶行知研究会会员，天津市艺术家企业家联谊会会员。十七岁考入天津市曲艺团，最初师从小岚云学习京韵大鼓两年，后来改唱梅花大鼓师从花五宝。代表作有《黛玉葬花》、《三次进城》、《钗头凤》、《吉他魂》、《二泉映月》等。”

《二泉映月》是一篇短篇鼓曲，曲式结构是：【过门】——【慢板一（1落）】——【过门】——【慢板一（2落）】——【小过门】——【慢板一（3落引入民歌《无锡景》）】——【大过门】——【二六板】——【慢板二】——【二六板】——【引入二泉映月旋律】——【快板（乐曲高潮）】——【慢板（结尾）】。

慢板唱腔是《二泉映月》的基本唱腔，节奏为一板三眼，大部分是眼起板落，乐曲开头是中眼起唱，最后落在板上。乐曲为五声音阶的七声宫调式，继承了传统梅花大鼓的特色速度舒缓，字少腔多，委婉悠扬。曲调多是由高至低，在高音区和中音区回旋。一般来讲乐句都是由三个小分句组成的。例如乐曲第一句“江南名胜无锡景”第一小分句以“江南”两个字开头，从中眼起唱。第二小分句“名胜”两个字，“名”字从头眼起唱，“胜”字则落在板上。第三小分句“无锡景”也是头眼起唱尾音落在板上。慢板这种字少腔多，装饰音丰富，速度较慢的特点正恰到好处的烘托了曲折悲凉的整体曲目感觉。

二六板唱腔是一板一眼的乐句，延续了传统梅花大鼓的模式，旋律短小、节奏紧凑、上下句之间呈对答式的模式、落音都不在主音上，带给听众一种循环往复的感觉。

快板唱腔是有板有眼的乐句，节奏更加紧密速度也更快，是乐曲的高潮部分。旋律十分简单，听起来像是数唱。

在伴奏乐器上面，仍然是以三弦、四胡和琵琶为主，很多时候这三种乐器都是以齐奏的形式出现的，并进行随腔的伴奏。由于三种乐器在定弦和音区的差异，使伴奏的音乐更具有立体感，再加上弦师巧妙的加花、翻高、填缝等伴奏手法，使曲子的表现力增强许多。

《二泉映月》的前奏不同于传统梅花大鼓的一板三眼的形式，采用了一板一

眼，使音乐的感觉十分讨巧，不再沉闷、乐曲在慢板引入民歌《无锡景》，让听众仿佛随着阿炳的回忆回到了当初琴妹在泉边相会的场景。身临其境更加增添了乐曲所烘托的辛酸的氛围。《二泉映月》旋律的出现又恰到好处的让听众有一种既甜蜜又无奈的情绪。这样的改革不仅能烘托乐曲的氛围，也让听众与演唱者之间的交流更加顺畅，是一次成功的改革。

花五宝和籍薇在熟练掌握传统梅花大鼓的精髓的基础上，大胆的创新，紧密结合曲目所要表现的内容，使《二泉映月》这首梅花大鼓新曲目得到了观众的认同，并在 1981 年获全国曲艺优秀节目观摩演出的表演一等奖。

## 第二章 天津地方曲艺的实践研究

### 第一节 受众获得信息的主要途径

“受众”是传播学领域的一个重要研究角度，“所谓受众分析是指传播学理论的一种研究方法，该方法的核心是按照一定的标准把受众进行分类，从而考察不同类型的受众各自的信息需求，为传播策略的制定提供依据。”<sup>11</sup>在本文中的“受众”主要是指，当前信息时代背景下以天津地区为研究范围，以曲艺艺术对研究项目的听众群体。

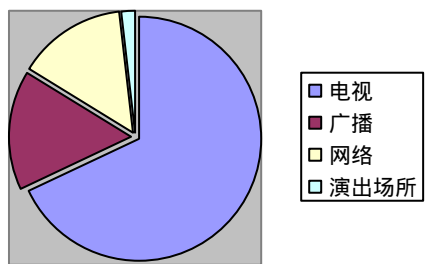
笔者对天津地区不同年龄阶层、不同教育水平的近 250 人进行了调查，结论如下：

---

<sup>11</sup>郭琳《多屏时代的媒体受众分析——从媒介融合背景下受众角色的转变谈起》《电视研究》2010 年 08 期

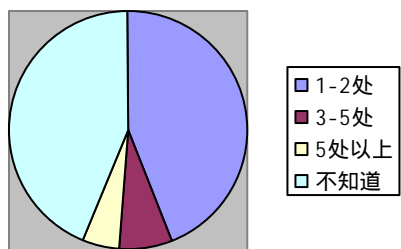


列表 1：受众欣赏曲艺的途径



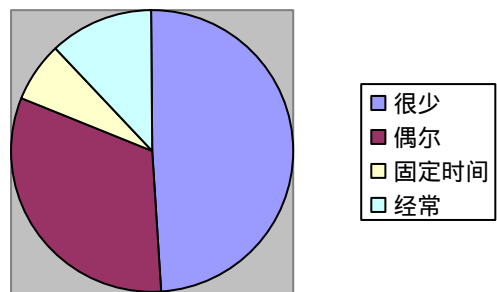
注：电视 68% 广播 16% 网络 14% 演出场所 2%

列表 2：受众对当前天津地区现有曲艺演出场所的了解情况



注：一至二处 44% 三至五处 7% 五处以上 5% 不知道 44%

列表 3：受众欣赏曲艺的频率



注：很少听 49% 偶尔听 32% 每周固定时间听 7% 经常听（每天听）12%

通过以上调查不难看出，传统的曲艺表演模式已经受到了很大的冲击，人们了解曲艺演出的场所越来越少，对当前曲艺演员的了解更是不比影视演员。信息时代的背景下，人们的生活节奏加快，电视、手机和网络传播成为主要的传播方式。人们很少能够拿出足够的时间来走进剧场，面对面的听曲艺演员的演唱。伴随着传播模式的改变，传播正趋于多元化、媒介资源丰富化、信息传播全球化的特点。

首先，当前广播电视网、计算机互联网和电信网之间相互渗透，相互兼容，正逐步整合为全世界统一的信息通信网络。在这样的社会背景下，天津地方曲艺受众的关注从传统的媒介转向新媒介。如今随着电视、网络和手机的普及，尤其是在年轻人之间主要流行的手机报纸、手机电视、网络电视、网络广播、个人博客和微博等成了人们交流传播的主要平台。天津的地方曲艺要积极的适应这些新的传播媒介，才能更加吸引年轻人。例如：当前的手机彩铃多是人们熟悉的流行歌曲，如果手机彩铃变成有故事情节的小曲艺段子也会令年轻人感到新奇，成为时尚。天津作为北方曲艺之乡可以在全国作为一个试点，为天津地方曲艺的传播和发展做出贡献。

其次，全球信息化不仅仅使信息的传播速度加快也导致信息的大量泛滥。受众的选择多了，所以也就会变得苛刻起来。曲艺如果要适应受众在信息时代的需求就需要大胆的改革和创新。曲艺演员与群众的交流要适应通过互联网、关联、评论、链接和关注等沟通的方式。例如，相声的成功改革就是值得借鉴的，天津的地方曲艺也要结合当前形式，改革表演模式，推出更多适应当前时代的作品。

最后，信息时代下受众的角度也发生了转变，传统的曲艺受众选择的范围十分小，被动接受的成分比较大。现在受众的地位正逐步的提高，人人都可以与大众媒体进行交流，还可以主动发布信息和随意使用信息，受众的传播作用更加显

著了。天津曲艺的发展和其他的艺术形式一样是挑战和机遇并存，赢得受众的支持，才能让曲艺从低谷中走出来，所以天津应该最大化的集合曲艺人才资源，利用网络与大众进行交流，改革创新为曲艺艺术的发展贡献力量。

信息时代的来临，让天津地方曲艺的受众群体发生了许多的改变，曲艺的发展离不开传播，如果不能适应新的传播媒体和赢得受众的支持，曲艺很难走出当前的低谷。只有不断地适应、不断地改革，广泛的交流和传播，才能重现天津地方曲艺昔日的风采。

## 第二节 受众对地方曲艺发展的需求

天津地方曲艺的受众队伍是一个十分庞杂的群体。天津地方曲艺受众年龄的不同，对曲艺的需求也会有所差异。不同年龄层的受众所喜爱的剧目会有所差异，即使是听同样的一段曲艺作品，由于年龄的差异，感受也会不一样。

通过对近 250 名不同年龄阶层的受众进行问卷调查调查得到以下结论：

表格 1：不同年龄阶层欣赏曲艺的主要途径

欣赏曲艺的途径	广播	电视	网络	演艺场所
18 岁以下	12%	32%	51%	5%
19-30 岁	27%	40%	27%	6%
31-45 岁	22%	61%	12%	5%
46-60 岁	18%	64%	9%	9%
61 岁以上	17%	69%	0%	14%

表格 2：不同年龄阶层对曲艺未来发展的期望

不同年龄受众对曲艺未来发展的期望	故事性更强	娱乐性更强	旋律性更强	时代感、时事性更强	节奏性更强
18 岁以下	17%	35%	24%	10%	14%
19-30 岁	20%	36%	27%	10%	7%
31-45 岁	25%	41%	16%	6%	12%
46-60 岁	12%	40%	33%	1%	4%
61 岁以上	37%	19%	31%	6%	7%

如今天津地方曲艺的受众正面临着逐渐老龄化的现实问题,中老年的比重已经达到百分之九十左右,青年人对曲艺的关注越来越少。年轻人要接触曲艺,首先是以娱乐为主要需求的,这也是曲艺的一个主要功能。为了使有娱乐需求为主的年轻群体更加了解曲艺,从曲艺发展的角度来看必须走通俗易懂的路子,曲词也应该紧密结合当前的流行热点话题,浅显风趣让青年受众更加的喜闻乐道。在让青年受众听得懂的基础上,要适应青年受众求新求变的心态,在曲艺的结构、题材等各方面大胆创新,多出好的作品。

中年曲艺受众群体,除了娱乐的需求还会关注曲艺是不是表达了自己的情感,所以情感需求是中年受众群体主要关注的。不同的身份的中年群体受众对曲艺情感的追求也会不一样,但是总有一些爱情婚姻、聚散离合的话题是各个阶层

共同关注的。天津地方曲艺的发展，要结合当前大部分中年群体共同关注的话题创作曲艺作品，满足人们对曲艺作品的情感需求。

老年曲艺受众群体，则会在娱乐和情感需求之外，新增了审美的需求，他们对曲艺较之青年人更加了解，较之中年人更为熟悉，就会在摆脱物欲和功利之外，追求更高层次的艺术和精神的审美需求。不仅仅要嗓音有特色，还要伴奏音乐的完美烘托以及演员更为精彩的表演技巧。一些文化层次比较高的老年受众会对曲艺的曲词有更高的要求，不仅仅要表现故事情节还要押韵，文采要典雅。

针对不同年龄阶层的受众，曲艺的发展要有所侧重。天津之所以成为北方的曲艺之乡，正是因为从发展之初就以开放的态度吸收广受群众欢迎的各种曲艺表现形式和表演题材，最大限度的满足了各个年龄阶层对曲艺的需求。在经济体制更加完善的今天，天津地方曲艺的发展必须具有更为开放的扬弃精神，不断地创新探索，赢得观众，实现曲艺的价值，取得艺术和经济的双赢。

### 第三节 受众需求对天津地方曲艺的影响

天津被称为是北方的“曲艺之乡”，如今天津仍然有全国最大的曲艺专业人才培养基地——中国北方曲艺学校，有全国曲艺界享有盛誉的专业演出团队——天津曲艺团，有许多比较著名的演出场所，如中华曲苑、名流茶馆等等。天津与曲艺的结缘，不仅仅与天津本身的地理、文化和人文背景有紧密的联系，更主要的是天津有一大批对曲艺有浓厚兴趣的观众。天津曲艺受众的性格特征、文化背景和生活氛围对天津地方曲艺的发展有重要的影响。

受众需求对天津地方曲艺的影响主要体现在以下几个方面：

首先，受众豪爽、热情、开放的性格特征有利于曲艺发展的多样化。

由于天津是重要的港口城市，是首都北京的门户，商贸传播、移民传播等各种形式在天津都十分广泛，受众来源于五湖四海，各地的演员也纷纷在天津落脚。曲艺发展的多样化与受众比较开放、不那么保守的性格特征有关系。

所以天津曲艺发展的呈现多样化的特点。第一是曲种丰富。历史上曾经出现过三十多种曲艺形式同时出现在天津曲艺舞台上。这在中国的其他城市是十分罕见的；第二是曲艺音乐的结构形式多样。有板腔体，如京韵大鼓、梅花大鼓等，有联曲体，如单弦、山东琴书等，还有单曲体，如天津时调等等；第三是演出形式多样。比如西河大鼓、河南坠子等不仅能演唱短段，还能演唱中、长篇书。另外还有些曲种会偶尔出现拆唱的形式，如天津时调、单弦等。还有载歌载舞的形式，如凤阳花鼓等；第四是天津曲艺发展流派纷呈。天津时调除了王毓宝之外，还有秦翠红、赵小福和高五姑享誉津门；京韵大鼓有刘宝全、白云鹏、张小轩各具特色，后来又出现了骆玉笙；梅花大鼓则是金派金万昌和花派花四宝两派争奇斗艳。这些流派都是众多演员、弦师和观众们相互交流，共同努力的结果。天津作为进京的门户，为演员们创造了更好的发挥空间，在一定意义上，天津曲艺的发展离不开这些出色的演员和热心的观众。流派的传承也离不开一代又一代艺术家不断地培养新人，相互借鉴，才营造出如此流派纷呈的天津地方曲艺。

其次，受众求新求异的审美心态有利于天津曲艺的开放性。

天津是靠漕运发展起来的城市，由于外来人口的大量增加，人口的迁移流动十分突出，因此求新求异的审美心态使天津观众对曲艺音乐的要求也是多方面的。这种需求有利于各种曲种相互交流、相互融合、共同发展，多样化就有了存在的必要条件。

天津曲艺的数十种形式，绝大部分都是从各地流入天津的，但是在流传的过

程中不断地被加工，流传的过程就是创作的过程，是集体智慧的结晶。杂耍园子形成以后，各种曲艺形式同台演出，为了得到天津观众的认可，各曲种广泛吸收、借鉴其它曲种的节奏、润腔和旋律，以丰富自身的表现力；不仅如此，一种鼓曲曲种的各个流派之间也会相互借鉴。如骆玉笙就借鉴的白派、少白派的技巧和唱腔等等；有些曲种在发展的过程中也会借鉴戏曲的元素，如京韵大鼓就借鉴了京剧的唱腔和节奏形式；有些曲种还借鉴了歌曲中的旋律因素，如梅花大鼓《二泉映月》借鉴了江南民歌、《半屏山》借鉴了台湾民歌等。

天津特有的文化背景和便利条件为曲艺的发展提供了更开放、更自由的环境，各曲种间横向借鉴，为曲艺艺术的开放性创造了条件。

最后，天津受众的欣赏情趣与天津曲艺具有“天津化”的特色。

在各种曲种横向借鉴的过程中，各曲种都不同程度的“天津化”了，主要表现在两个方面：“首先是指音乐的城市化。天津的许多曲艺音乐大都来自于农村，比较粗糙。为适应天津观众的欣赏情趣，它们日趋规范、文雅，这是其城市化的主要标志。其次，音乐的天津化指的是音乐的地方化。地方化主要表现的语言上。有些音乐不能不受天津方言的影响。再次，音乐的天津化是指它具有天津人的性格特征。天津人多是北方各省的移民，移民们将北方各省粗犷彪悍的民风注入到天津人的血液中，是天津人除了具有比较开放、勇于竞争等级观念相对淡薄等特点外，还具有粗犷、豪放和火爆的性格。反映到音乐欣赏上，喜欢红火热闹。”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> 唐晋渝 《中国现代音乐史上的“天津现象”》《中国音乐》1997年第6期

## 第四节 不同传播方式在天津曲艺发展过程中的作用

当前音乐传播学研究中,对音乐传播方式的研究有两条脉络,第一条脉络是随着科技的发展,由自然的口传心授传播——到技术性的乐谱传播——唱片传播——无线电传播——电视传播——网络传播。在以不同传播方式为主导的各个时期,天津地方曲艺的发展都面临着不同的机遇和挑战。正确的处理传播方式与曲艺发展的关系将有利于天津地方曲艺今后的发展;第二条脉络是,由于某种特别原因造成的社会背景下而产生的传播方式,如艺人行艺传播、移民传播、战争传播、商贸传播、师承传播等,本文也将从这一角度研究传播方式对天津地方曲艺的影响。

作为城市,天津的历史并不悠久,从曲艺在天津盛行之初,就是口传心授与曲谱传播相结合的。口传心授这种最直接的传播方式,从曲艺诞生之初一直到现在都贯穿着曲艺的发展和变革。口传心授的特点在于传播效果有模糊性和传播关系的透明性。传授双方直面的交流能够更直接的了解受传者心理的状态,但是在曲艺的传播过程中会受到个人理解能力的限制,使传播后的曲艺受个人因素的影响发生一些变异性,导致最初的传播者的音乐形式难以被后人完全掌握。

乐谱的出现在一定程度上改变了这种现象,乐谱传播使口传心授传播的模糊性消失了,使创作过程进入清晰化、条理化的状态。许多曲艺的曲谱被保存下来,这样我们就可以更加清晰的看到各种曲艺在发展过程中的变化,并且促进和巩固了音乐艺术传播活动的专门分工。

唱片的传播,促进了天津曲艺的更进一步的被群众接纳,并且更好的保留了



一部分曲艺音乐家音乐成果。但是唱片的传播使创作者,表演者和听众之间的交流变得不再透明化,并且音乐作为商品的性质被扩大化。

后来无线电出现在了天津人民的生活中,曲艺能够被更广大的群众所接受,为曲艺的普及工作起了重要的作用。电视的传播使音乐和画面有机的结合在一起,随着电视和无线电的普及,音乐的传播手段更加多元化。但是天津的曲艺艺术并没有因为电视传播的出现形成一个高潮。笔者认为关键的原因在于,传播方式的多元化使演员与听众之间的距离拉大了,演员没有直接获得听众的意见,成为曲艺改革的一个屏障。尽管各种传播方式在当前并存,但是曲艺作为一门舞台的艺术,在变革的同时也要保持与观众的紧密联系。

本文以天津地方曲艺为研究对象,笔者更加关注的是第二条脉络中的各种传播方式。民间艺人的行艺传播是天津地方曲艺发展的主要传播方式之一,民间艺人的传播方式也是多种多样的,有个人对个人小范围的传播,如艺人走街串巷、倚门而唱,还有个人对广大受众传播,如红白喜事、庙会和节日中的表演演出,还有群体与群体之间的交流传播。这种传播形式可以紧密联系艺人和听众之间的交流,促进传播者的艺术创作。

移民传播也是对天津地方曲艺影响较大的传播方式之一,天津是北方重要的港口城市,历史上许多南北大移民活动多次经过天津,使天津有许多的外来人口。移民传播在信息交流并不发达的古代起到了重要的作用,即便对当代而言也对曲艺的发展存在很大的影响,外来人口的进入天津,给天津人民的的生活带来了许多潜移默化的文化影响。为后来天津发展为曲艺之乡创造了重要的条件。

商贸传播:天津在 1925 年就发展成为我国的第二大工业城市,民族工业的发展也促进了商业的繁荣,天津杂耍园子的出现为来天津经商的商贾们创造了良

好的休闲场所，促进了曲艺的发展；

师承传播：天津地区曲艺繁荣，曲种多流派也多，这都与天津的师承传播有紧密的联系。音乐流派的形式，即是曲艺品种的成熟的一种标志，也是音乐得以传播和发展的重要途径。在前一章各曲艺的发展脉络中，可以清晰的看到流派的延续主要是靠师承传播。各种传播形式相互交融，共同促进了天津地方曲艺的发展。

天津地方曲艺的延续发展，传播功不可没。离开了传播的曲艺形式是无法生存的，曲艺离不开传播，传播促进了曲艺的发展。在天津地方曲艺发展的过程中，每一个曲种的成功都离不开各种传播方式的交叉作用。在某种曲艺形式发展的初期和重要的变革时期，横向借鉴具有特殊的意义，通过移民传播、商贸传播等传播方式，各种曲艺形式在互相联系、互相吸收、互相交融中形成并发展。在曲艺发展到比较稳定的阶段后，纵向的继承就起到了推动曲艺发展的作用例如师承传播。尽管是继承，演员也会在其他兄弟艺术中汲取精华，不断借鉴，绝不是完全复制的继承。当前的传播方式越来越多元化，天津地方曲艺面临着机遇与挑战并存的局面。及时的了解受众的需求，结合曲艺的特色进行传播是天津地方曲艺未来发展的可行之道。

## 第五节 对天津地方曲艺未来发展的几点建议

曲艺艺术在天津的发展经历了多次的起伏，每次发展经历了高潮之后，必然经历一次低潮时期，但是低潮时期曲艺也在发展，只是发展的速度减缓。纵观天津地方曲艺的发展，从清朝后期到如今已经有百年的历史了，几经沉浮，经过几代人的不断完善，各种曲种都逐渐的形成了比较完善的唱腔体系和音乐程式，都已发展成了一种略带程式化色彩的曲艺形式。然而在全球化、信息化的今天，天

津地方曲艺乃至全国的曲艺形式都面临着严峻的考验。曲艺音乐不仅受到一些新的艺术形式（如流行歌曲，电视连续剧、喜剧小品等）的冲击，还面临着观众缺失的问题。信息化、现代化的进程正改变着人们对曲艺音乐的观赏角度和视觉感受的评价标准。现在的曲艺音乐已经不能够在持续稳定不变、封闭不前了，世界正发生着日新月异的变化，曲艺艺术必须适应当前的市场竞争，充分的利用信息技术，积极地横向借鉴，只有这样天津曲艺发展的又一次高潮才会尽快出现。

首先，演员与观众的交流有待增加。今日的天津地方曲艺并没有随着时代的变革而变革，尽管多次全国性的曲艺比赛中，许多天津的年轻演员获得了奖项和荣誉，但是这仅仅能标志着这些演员的演唱水平在当今中国的某个曲种里是高水平。但是，如果这位演员演唱的是京韵大鼓，那么他的水平有没有超过骆玉笙？如果演唱的天津时调，那么他是否能和王毓宝一较高低，恐怕不能。作为天津地方曲艺的演员们，应该把更多的经历从各种比赛中转移出来，放在观众的身上，了解观众的喜好，借鉴其它的曲种，大胆的在曲种的发展上走出一条新的路子来。

其次，当前观众层的老龄化和日渐减少的现状。曲艺是一门舞台的艺术，是为观众服务的，没有了观众，曲艺就没有了存在的价值。不仅仅要留住老观众，更要发展新的观众，曲艺的改革要面向青年，面向当今社会的现状。

最后，曲艺演出形式不符合当前社会大众的审美标准。曲艺必须要革新，不仅仅要从唱腔、节奏等音乐本体上，也要大胆的在曲艺的内容和曲艺表演的演出形式上作出调整。（相声、二人转成功的经验就可以借鉴）

天津地方曲艺的发展经历了百余年的沧桑变化，在一个时期内出现低潮，从横向和纵向的发展脉络来看，原因是十分复杂的。有的曲种获得了持续的发展，有的曲种经历了多次的起落沉浮，有的曲种则被时代扬弃或逐渐消失。即便是在

一个曲种里，有的流派发扬光大，有的流派则衰微下去。现如今曲艺的发展面临着又一次的低潮和挑战，问题是确实存在的，但是世界上的任何事物都是在新旧交替、新生消亡中发展的，这是自然的规律。但是积极地面对，会为曲艺带来新的力量。针对曲艺发展的现状，笔者现提出几点建议：

首先，曲艺工作者积极地对曲艺进行改革和创新。

天津被称作是北方的“曲艺之乡”，有全国最大的曲艺专业人才培养基地——中国北方曲艺学校，有全国曲艺界享有盛誉的专业演出团队——天津曲艺团，有许多比较著名的演出场所，如中华曲苑、名流茶馆等等。许多的曲艺工作者聚集在天津，所以相互之间的交流十分的便利。许多前辈艺术家就是通过改革唱腔和表演形式来推动曲种的发展。作为表演者，不能只是一味的模仿，要根据自己的嗓音、特长，在原有唱腔的基础上改革创新，兼容并蓄。改革的道路上有成功也有失败，但是要取得群众和同行的认可，必须具有广泛的知识，大量的信息，和与群众紧密的联系。合理的掌握改革的范围和尺度，保持原曲种的特色和韵味，不能无原则的东拉西扯，做到改革后的曲种，既不消失也不变异。

其次，曲艺要面向青年群体。

当前曲艺正面临着观众层的断层，曲艺的观众层正逐渐的老龄化，中青年们对曲艺的了解和关注越来越少。没有了观众的曲艺表演，是没有价值的。所以当务之急是曲艺的改革和发展要更多的关注青年，青年是当前文化娱乐市场主要的观众群，并对下一代的培养起到关键的影响作用。要大胆的创造在题材、表现手段和审美情趣上符合青年一代的新作品，使青年们易于理解和接受，并在接受的过程中逐渐了解曲艺本身的艺术特色。

再次，曲艺的发展要结合信息化社会的发展背景。

当前是一个崭新的历史发展时期，信息化是一个发展趋势，曲艺的发展必须结合社会的背景共同进步。传统的曲艺表演形式在当前社会显现出许多的弊端。人们的生活节奏加快了，习惯了快餐式的生活方式。曲艺要积极的与广播、电视和网络结合起来。让青年们可以在网络上与演员有更广泛的交流平台。各种曲种之间也可以充分利用网络进行交流，交换信息。当前天津仍然有这个优势，可以将建立曲艺最权威的网络平台作为自己的发展目标。许多的演出与网站挂钩，青年们可以在开车、坐车和 mp4 上看到更多的曲艺演出。并通过网络的聊天平台与演员做直接的交流。曲艺只有和信息化紧密联系，才能收到更多观众群体的喜爱。

最后，曲艺的理论发展要与传播学紧密联系，并指导实践改革。

曲艺的理论研究应该用更广泛的视角，不仅仅从音乐的本体进行研究，更要与传播学的方法（如受众研究，个体与整体研究等）相结合，做到曲艺发展的目标更加明确，研究手段更加先进，使理论更有效地指导曲艺的实践改革。

## 结论

本文应用音乐传播学的个案分析法研究了天津的几个重要曲种，如天津时调、京韵大鼓、铁片大鼓和梅花大鼓。通过对各曲种纵向继承和横向借鉴的研究，清晰地总结出各曲种在发展过程中借鉴和继承的发展脉络。而后分别选择该曲种在改革创新中较具代表性的曲目进行分析，以论证该曲种在发展过程中借鉴的事实。

其次应用音乐传播学受众分析的方法对当前天津地方曲艺的受众了解曲艺的主要途径以及不同年龄阶层的受众对天津地方曲艺发展的需求进行了调查分析。传统的曲艺表演模式已经受到了很大的冲击，人们了解曲艺演出的场所越来越少，对当前曲艺演员的了解更是不比影视演员。信息时代的背景下，人们的生活节奏加快，电视、手机和网络传播成为主要的传播方式。人们很少能够拿出足够的时间来走进剧场，面对面的听曲艺演员的演唱。伴随着传播模式的改变，曲艺的发展必须适应受众的需求才能更大程度的实现曲艺的价值。

文章针对天津地方曲艺的发展现状提出几点笔者的建议。天津地方曲艺的延续发展，传播功不可没。曲艺离不开传播，传播促进了曲艺的发展。在天津地方曲艺发展的过程中，每一个曲种的成功都离不开各种传播方式的交叉作用。在某种曲艺形式发展的初期和重要的变革时期，横向借鉴具有特殊的意义，通过移民传播、商贸传播等传播方式，各种曲艺形式在互相联系、互相吸收、互相交融中形成并发展。在曲艺发展到比较稳定的阶段后，纵向的继承就起到了推动曲艺发展的作用例如师承传播。尽管是继承，演员也会在其他兄弟艺术中汲取精华，不断借鉴，绝不是完全复制的继承。当前的传播方式越来越多元化，天津地方曲艺

面临着机遇与挑战并存的局面。及时的了解受众的需求，结合曲艺的特色进行传播是天津地方曲艺未来发展的可行之道。

## 参考文献

- 【1】冯光钰，《中国曲艺研究的几个基础理论问题》，《音乐研究》，1992 年第四期
- 【2】冯光钰，《传播学与中国少数民族音乐研究》，《星海音乐学院学报》，2009 年第一期
- 【3】赵志安，《音乐传播学科认识导论》，《黄钟》，2006 年第一期
- 【4】赵志安，《音乐传播学科认识导论》，《黄钟》，2006 年第一期
- 【5】曾遂今《从音乐自然传播到技术传播上-当代音乐传播理论探索思考之一》，《黄钟-武汉音乐学院学报》，2003 年第九期
- 【6】冯光钰，《曲艺音乐的传播上》，《黄钟-武汉音乐学院学报》，2000 年第四期
- 【7】冯光钰，《曲艺音乐的传播下》，《黄钟-武汉音乐学院学报》，2001 年第一期
- 【8】蔡源莉，《中国曲艺史》，文化艺术出版社，1998 年版
- 【9】李光，《论骆玉笙对京韵大鼓音乐的贡献》，《艺术研究》，1991 年
- 【10】郭琳，《多屏时代的媒体受众分析——从媒介融合背景下受众角色的转变谈起》，《电视研究》，2010 年 08 期
- 【11】陈明道，《音乐学的历史》，《中国音乐》，2003 年第四期
- 【12】【美】施拉姆、波特 陈亮等译，《传播学概论》，新华出版社，1984 年版
- 【13】周晓明，《人类交流与传播》，上海文艺出版社，1990 年版
- 【14】邵培仁，《传播学》，高等教育出版社，2000 年版
- 【15】郭庆光，《传播学教程》，中国人民大学出版社，1999 年版
- 【16】郑兴东，《受众心理与传媒引导》，新华出版社，1999 年版
- 【17】冯光钰，《中国音乐传播学-与改革开放同行》，《音乐探索》，2009 年第九期
- 【18】汪森，《关于音乐传播学的五点看法》，《黄钟-武汉音乐学院学报》，2002 年第六期
- 【19】宋莉莉，《音乐传播学与音乐教育》，《中国音乐》，1993 年第七期



- 【20】曾遂今,《从音乐自然传播到技术传播上-当代音乐传播理论探索思考之一》,《黄钟-武汉音乐学院学报》,2004 年第三期
- 【21】《传统曲戏-天津快板》,《天津区县年鉴》,2000 年
- 【22】郭秀君,《天津曲艺演出市场:繁荣引出的冷思考》,《文艺报》2006 年 8 月 17 日
- 【23】贾立青,《天津时调音乐面向 21 世纪刍议》,《中国音乐》,1998 年第三期
- 【24】王春晖,《鼓曲演唱大师与 21 世纪的曲艺音乐》,《中国音乐》,1998 年第四期
- 【25】唐晋渝,《中国现代音乐史上的天津现象》,《中国音乐》,1997 年第四期
- 【26】冯光钰,《鼓曲类曲种音乐的传播》,《乐府新声-沈阳音乐学院学报》,2001 年第二期
- 【27】栾桂娟,《关于曲艺音乐现状的几点思考》,《音乐研究》,1999 年第四期
- 【28】蒋菁,《京韵大鼓-丑末寅初》,《中央音乐学院学报》,1986 年第三期
- 【29】冯光钰,《从地域文化看曲艺唱腔流派》,《星海音乐学院学报》,2004 年第四期
- 【30】周青青,《我国说唱艺术与文学和语言》,《中央音乐学院学报》,1998 年第六期
- 【31】刘梓玉,《从传媒的演变预测网络时代的曲艺艺术》,《烟台大学学报》,2001 年第一期
- 【32】许自强,《曲艺的审美特征及其发展前景》,《文艺研究》,1992 年第三期
- 【33】戴洪森,《关于 21 世纪曲艺发展战略的设想》,《艺术广角》,2000 年第四期
- 【34】蔡源莉,《中国曲艺史》,文化艺术出版社,1998 年版
- 【35】姜昆 戴洪森,《中国曲艺概论》,人民音乐出版社,2006 年版

## 附录

### 问卷调查

注:本问卷中的曲艺特指有乐器(包括打击乐)

伴奏的曲艺品种。(相声、小品、评书二

人转除外)

1、您的年龄

A、18岁以下 B、19—30岁 C、31—45岁 D、46—60岁 E、61岁以上

2、您的学历

A、高中以下 B、高中或大专 C、大本 D、研究生或以上

3、您的职业

A、学生 B、行政人员 C、专业人员 D、学术界或教育界人员 E、电脑、工程技术人员 F、销售、市场贸易人员 G、退休人员 H、其他

4、您听曲艺的频率

A、很少 B、偶尔 C、固定时间段 D、经常

5、您对天津曲艺的了解有多少(如天津时调、京韵大鼓等)

A、很少 B、一般 C、很多

6、您从哪些途径听到过曲艺?

A、广播 B、电视 C、网络 D、演艺场所

7、您知道天津的几处曲艺演出场所

A、一、二处 B、三到五处 C、很多 D、不知道

8、您愿意更加了解曲艺吗

A、有兴趣 B、一般 C、没有兴趣

9、您希望通过哪种传播途径了解曲艺、欣赏曲艺

A、电视 B、广播 C、网络 D、手机

10、您对天津曲艺未来的发展有哪些期望

A、(像听评书或有声小说一样)故事性更强

B、(像听相声或二人转一样)娱乐性更强

C、(像欣赏音乐和歌曲一样)旋律性更强

D、(像听周立波的艺术形式一样)时代感、时事性更强

E、更具有律动性(节奏更加紧凑)

## 后记（致谢）

斗转星移，日月如梭。转眼间研究生的岁月即将画上圆满的句号。面对顺利完成的论文，我满怀欣喜，在这硕士生涯即将结束之际，谨对多年来给予我关心与支持的良师益友和亲人们致以最诚挚的谢意！

首先诚挚的感谢我的导师王建欣教授，王老师严谨的治学态度，渊博的专业知识，诲人不倦的高尚品德和朴实无华的人格魅力将影响我的一生。

感谢同门的师弟师妹们！我们在一起相互讨论的光景，是我永远留恋的一段美好时光，它将永远珍藏在我人生的履历当中。

感谢我的家人！通过种种不同方式支持着我、鼓励着我，成为我完成学业的强有力的后方支持。

感谢那些关心过我、鼓励过我、支持过我的同学、同事、朋友们！他们的些许关心，能让我无比温暖；偶尔鼓励，能让我信心倍增；默默支持，能让我看到希望。

最后，我要向在百忙之中抽时间对本文进行审阅、评议和参加本人论文答辩的各位师长表示感谢！