

分类编号: _____
密 级: _____

单位代码: 10065
学 号: 1211150005

天津师范大学

研究生学位论文

论文题目: 文化生态环境对天津曲艺音乐
沿变的影响

学 生 姓 名: 韩萱 申请学位级别: 艺术硕士

申请专业名称: 音乐专业方向

研 究 方 向: 音乐学理论

指导教师姓名: 曹宏凯 专业技术职称: 教授

提交论文日期: 2014 年 3 月



Y2533062

学位论文保密证明

研究生姓名: 韩莹

学位级别: (硕士、博士)

级别:

学院:

专业:

毕业论文题目:

保密原因:

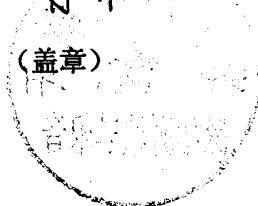
保密时间:

研究生签名: 韩莹

导师签名:

曹家瑞

所在学院: (盖章)



研究生学院: (盖章)

天津师范大学硕士学位论文原创声明

本人郑重声明:此处所提交的硕士学位论文《文化生态环境对天津曲艺音乐沿变的影响》,是本人在导师指导下,在天津师范大学攻读硕士学位期间独立进行研究工作所取得的成果。据本人所知,论文中除已注明部分外不包含他人已发表或撰写过的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体,均已在文中以明确方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名:韩莹 日期:2014年5月25日

天津师范大学硕士学位论文使用授权书

《文化生态环境对天津曲艺音乐沿变的影响》的浪漫主义气质在演奏中的理性把握》系本人在天津师范大学攻读硕士学位期间在导师指导下完成的硕士学位论文。本论文的研究成果归天津师范大学所有,本论文的研究内容不得以任何单位的名义发表。本人完全了解天津师范大学关于保存、使用学位论文的规定,同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本,允许论文被查阅和借阅,同意学校将论文加入《中国优秀博硕士学位论文全文数据库》和编入《中国知识资源总库》。本人授权天津师范大学,可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文,可以公布论文的全部或部分内容。

本学位论文属于(请在以下相应方框内打“√”);
保密□,在 年解密后适用本授权书
不保密□

作者签名:韩莹 日期:2014年5月30日

导师签名:曹宏建 日期:2014年5月30日

原创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得天津师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

论文作者签名：韩莹 日期：2014年5月21日

研究生学位论文使用授权说明

(必须装订在提交学校图书馆的印刷本)

本人完全了解天津师范大学关于收集、保存、使用研究生学位论文的规定，即：

- 按照学校要求向图书馆提交学位论文的印刷本和电子版本；
- 图书馆有权保存学位论文的印刷本和电子版，并通过校园网向本校读者提供全文与阅览服务。
- 图书馆可以采用数字化或其它手段保存论文；
- 因某种特殊原因需要延迟发布学位论文，按学位论文保密规定处理，保密论文在解密后遵守此规定。

论文作者签名：韩莹 导师签名：曹忠
日期：2014年5月30日

文化生态环境对天津曲艺音乐沿变的影响

摘 要

曲艺音乐历史悠久，源远流长，它同戏曲音乐、民歌、民间器乐曲一样，是我国传统音乐文化的重要组成部分。在曲艺音乐发展的历史长河中，天津作为一个具有多元性、融合性文化生态环境的北方大城市，对中华民族的说唱音乐艺术的发展、繁荣起到了积极的重要作用。

天津有着 600 年的历史，这里不仅是北方地区的交通要冲、华北地区的经济中心，也是一个工商业发达的大都会，这些优越的条件为曲艺在天津的发展提供了良好的环境。正因为有这样的优越环境，才能使天津成为全国绝无仅有的，拥有丰富的北方曲艺音乐曲种、众多的曲艺音乐流派、实力强悍的曲艺音乐伴奏乐队以及懂曲艺嗜爱曲艺的观众群体的城市。

在天津文化生态环境的浸染下，原本产生于农村的曲艺形式都打上了城市的烙印，从形式到内容都发生了重要的变革。那么天津的文化生态环境到底是怎样的？文化生态环境又是怎样无形中促使着曲艺音乐曲种的变革与发展？本文系统地梳理了天津近代文化生态环境的特点，以京韵大鼓为例，细察外来曲艺音乐曲种在天津文化生态境下产生、发展、变革、兴盛的轨迹，就当下现代文化生态环境对天津曲艺音乐的影响及其由此产生衰落的根由进行了分析，并对未来曲艺音乐的生存与发展进行了思考。

关键词：天津文化生态环境；曲艺音乐；多元性；融合性

The effects of culture ecology environment on the evolution of Tianjin Quyi music

Abstract

Quyi music has a long history, and it is an important part of traditional Chinese music culture as Opera music, Chinese folk songs and Chinese folk instrumental music. As a northern modern city, Tianjin is a very important area for the development of Quyi music, because it has a pluralistic and integrative culture ecology environment.

Tianjin has 600 years of history. It is a very important transportation junction and economic center in North China, Tianjin has developed industry and commerce. These favorable conditions provide a good environment for the development of Quyi music in Tianjin, it makes Tianjin become the only city in China, which has various sorts of Qiyi music, different kinds of the genres, powerful accompany band and many Audiences who love and understand Quyi music.

With the influence of culture ecology environment in Tianjin, the forms of Quyi originating from countryside has indelible marks of cities, and it makes a big difference to the forms and the content. and then developed after spreading to Tianjin. The content and form had a lot of changes in the development process. What are the characteristics of culture ecology environment in Tianjin? And how does it promote the

evolution of Quyi music? The article will talk about origin, development, changes and prosper of the kinds of Quyi music which originate from the culture, ecology environment in Tianjin. I will explore Jingyundagu as an example, and then, we will talk about the effects of the modern culture ecology environment on the evolution of Quyi music in Tianjin, analyze the reasons for the decline, and think about the survival and development of Quyi music.

Keywords: Culture ecology environment in Tianjin; Quyi music; Pluralism; integration.

目录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目录.....	IV
第一章 绪论.....	- 1 -
1.1 问题提出.....	- 1 -
1.2 研究现状.....	- 2 -
第二章 独特的天津文化生态环境为天津曲艺音乐的发展奠定坚实的基础.....	- 5 -
2.1 独特的地理特征.....	- 5 -
2.2 多元性和融合性的天津文化影响了天津曲艺音乐.....	- 6 -
2.2.1 移民文化对天津曲艺音乐的影响.....	- 6 -
2.2.2 市井文化对天津曲艺音乐的影响.....	- 9 -
2.2.3 漕运文化对天津曲艺音乐的影响.....	- 12 -
2.2.4 码头文化对天津曲艺音乐的影响.....	- 17 -
2.2.5 租界文化对天津曲艺音乐的影响.....	- 19 -
2.3 深厚的群众基础为天津曲艺音乐的发展提供保障.....	- 24 -
2.3.1 天津人特点.....	- 24 -
2.3.2 熟谙曲艺音乐特质的观众.....	- 26 -
2.3.3 非专业的曲艺音乐演员——票友.....	- 28 -
第三章 天津文化生态环境下繁荣发展的优秀曲种——京韵大鼓.....	- 31 -
3.1 河北的乡村文化孕育木板大鼓.....	- 31 -
3.2 在京、津文化浸染下，京韵大鼓的流变与发展.....	- 32 -
3.2.1 京津文化生态环境之比较.....	- 32 -
3.2.2 京韵大鼓在天津的发展.....	- 34 -
第四章 现代文化生态环境下的天津曲艺音乐.....	- 43 -
4.1 天津曲艺音乐发展现状.....	- 43 -
4.1.1 演出场所现状.....	- 43 -
4.1.2 曲艺观众现状.....	- 47 -

4.1.3 演出团体现状.....	- 48 -
4.1.4 现存曲艺音乐曲种现状.....	- 52 -
4.2 对天津曲艺音乐继承与发展的几点建议.....	- 56 -
结 语.....	- 60 -
参考文献.....	- 61 -

第一章 绪论

1.1 问题提出

文化生态环境是指由人、文化、环境等影响人类社会生产、发展的要素及作用的总和。它包括两个部分，一是社会环境；一是人们对文化的心态、认识所形成的客观氛围。从多元文化的角度而言，不同的城市具有不同的文化生态环境，在不同的文化生态环境下，曲艺音乐的发展状态也不同，很多曲种起初只是“乡村里种庄稼歇息的时候，老老少少聚在一起，像秧歌那样随口唱着玩，渐渐的受人欢迎，就到城里去作场”^①，在城市文化生态环境的熏陶下，曲艺音乐走向了更高层次的发展。

天津作为一个移民城市，它的文化生态环境的形成得力于海河、海洋经济的发展和开放、交流的历史环境，具有开放性、包容性、多元性的鲜明特点，在这样的文化生态环境下，许多曲种流传到天津取得了新的发展，有了新的飞跃。俗话说“戏，不进北京不响；曲，不入天津不名”，天津作为“北方曲艺之乡”，它的曲种之全、流派之多、演员阵容之盛、乐队伴奏实力之强是绝无仅有的，形成这样的繁荣场面正是得力于天津独特的文化生态环境。

伴随着时光的流逝，社会的进步，文化生态环境也逐步发生着变化，特别是在当今社会，影视文化、快餐文化的出现冲击着曲艺音乐的发展，出现了走下坡路，不景气的问题。为了适应现代的文化生态环境，曲艺不得不探索新的出路，很多曲艺音乐曲种通过改变形式、与现代音乐相融合等方式谋求发展，不论结果如何，这都是为适应不断变化的文化生态环境的一种体现。曲艺音乐的繁荣或衰落都与文化生态环境有着不可磨灭的重要关系。可以说曲艺音乐的发展史就是一部不断适应文化生态而改革变化的历史。

传统文化生态环境与曲艺音乐的发展有着怎样的联系？是怎样的文化生态环境促使了天津曲艺音乐的变革发展？在现代社会中，又有哪些因素导致了曲艺音乐走向衰败？根据上述提出的问题，本文将从三个方面进行探讨：第一，独特的

^① 《中国曲艺音乐集成（北京卷）》。中国 ISBN 中心出版 1996

天津文化生态环境为天津曲艺音乐的发展奠定坚实的基础；第二，天津文化生态环境下繁荣发展的优秀曲种——京韵大鼓；第三，现代文化生态环境下的天津曲艺音乐。通过细致的分析，探究文化生态环境对天津曲艺音乐沿变的影响。

1.2 研究现状

曲艺音乐一直是很多学者研究的对象，不同的时期，人们对曲艺音乐的研究呈现出不同特点，根据他们的特点，我认为大致可分为四个时期：

第一个时期是 20 世纪上半叶，这一时期主要以介绍曲种音乐为主，代表性的有：胡怀琛《中国民歌研究》，这本书中对“大鼓书”“鼓词”“凤阳花鼓”“莲花落”做了简单的介绍；李家瑞的《北平俗曲略》涉及到很多与曲艺有关的内容，书中介绍了诸如“倒喇”“道情”“数来宝”“打花鼓”“莲花落”“摊簧”“打连厢”“竹板书”“弦子书”“大鼓书”“说唱鼓书”等音乐性曲种；赵景深的《大鼓研究》，论述了大鼓的演唱、体制、起源、种类等内容；张长弓的《鼓子曲言》，这是一部对鼓子的起源发展、伴奏乐器、题材来源、体制特点等方面作具体论述的专著。这一时期的研究由于受到历史条件、资料不足等因素的限制，难免有疏漏之处。但是这一时期的研究为后续的研究做了铺垫，开启了一个良好的开端。

第二个时期是 1950-1979 年，这一时期的研究分为两部分，一部分是文章类研究，一部分是著作类研究。文章类研究主要是写有关曲艺音乐介绍的内容，如《说唱音乐曲种介绍》《四川清音》《山东琴书》《西河大鼓》《评弹》等，还出现了一些研究曲艺音乐源流、发展规律的文章，如《单弦牌子曲分析》《弹词曲调的发展》《山东琴书流派浅析》《程树棠和单弦牌子曲》等。很多曲艺表演艺术家也加入到理论研究的行列里，写了如《怎样表演京韵大鼓》（白凤鸣）、《对京韵大鼓歌词创作的几点意见》（良小楼）、《西河大鼓唱腔的革新》（马增芬）、《弹词音乐中存在的主要问题》（徐丽山）等。著作类研究主要是一些介绍曲种的专著如《京韵大鼓》《河南坠子》《山东琴书》《八角鼓》《山东大鼓》等。这一时期还出现了一次研究高峰，出现了《民族音乐概论》《中国民间音乐讲话》《曲艺音乐研究》三步专论。

第三个时期是 80 年代初至 90 年代末，这一时期有着良好的政治、文化氛围，研究者能够在宽松、自由的环境中研究创作。这一时期的研究不仅数量庞大、质

量高,而且较前两个阶段的研究有了新的高度,打破了就曲艺音乐论曲艺音乐的局限,可以说这一时期是曲艺音乐研究的黄金时期。这一时期的研究主要有论文和著作两部分,其中论文的主要成果有《我国说唱艺术与文学语言》《刘宝全演唱的京韵大鼓曲目》《骆派京韵大鼓的唱腔特色》《中国曲艺音乐的特征》《说唱音乐分类刍议》《走书音乐初探》《关于曲艺音乐研究方法的思考》《天津曲艺音乐发展史纲》《骆玉笙唱腔研究》《刘宝全年谱》《乐亭大鼓唱腔结构分析》《曲艺音乐必须要有自己的风格特色》《试论乔清秀的坠子演唱艺术》《曲艺音乐规律一谈》《红军时期的说唱音乐》等。著作主要有《中国曲艺与曲艺音乐》《曲艺音乐概论》《莲花落音乐概述》《中国曲艺音乐集成》《檀板弦歌七十秋》《中国曲艺志》《中国曲艺史》等。

第四个时期是21世纪初至今,很多学者把这个时期归结到第三个时期内,但是我认为,这个时期,人们对曲艺音乐的研究相对于前三个时期更加的细化,挖掘的内容更加有深度,所以我把它单独列为一个时期。这个时期研究成果有:论文《中国传统音乐活态资源的整合研究》《河南坠子在天津的流变及其成因初探》《论当今地域说唱文化与文艺创作——从天津说唱谈起》《曹(元朱)派河南坠子研究系列(之一)——津卫文化下的异域曲种研究系列论文》《从天津地域文化看天津曲艺说唱观众》《“园子”——天津曲艺文化的生存空间》《非物质文化遗产视野下的天津时调研究》《曲艺发展要出人》、《论二十世纪以来曲艺音乐文化在天津的变迁》《天津曲艺文化的困境与出路》《天津地区北方说唱音乐市场探析》《新时期曲艺电影的艺术价值探析——以地方曲艺天津时调为例》《曲艺表演类谚语的美学意蕴》《“曲艺”与“说唱”及“说唱艺术”关系考辨》《对曲艺中说与唱创作规律及演唱技巧的探讨》《谈拨乐器为曲艺音乐伴奏的艺术特征》《论曲艺的本质特征》《端正曲艺的美学方向》《论民俗生活与曲艺的关系》《论二十世纪以来曲艺音乐文化在天津的变迁》《曲艺音乐中的扬琴》《天津曲艺的当代渗透性研究》等。著作《曲艺音乐传播》《多重视野中的曲艺音乐》《骆玉笙年谱(1914-2002)》《中国曲艺艺术论》《天津老戏园》《中国传统声乐卷——曲艺音乐》《中国曲艺概论》《鼓曲与快书》《曲艺音乐概论》《天津曲艺音乐》《天津通志·文化艺术志》等。

纵观曲艺音乐理论研究的成果,就其研究的角度大致和分为三类:

1、文献研究。主要从曲艺音乐的源流、唱腔曲牌以及对曲艺名家的评析进行研究。如《说唱艺术简史》《北平俗曲略》《乔清秀小传》、《乔清秀年谱》《西河大鼓史话》《弹词音乐初探》《鼓子曲言》等，还有最重要的一部曲艺文献研究就是《中国曲艺音乐集成》。

2、曲艺音乐技法研究。主要从曲艺演唱、伴奏以及创作的角度研究。如《骆玉笙唱腔研究》《曲艺音乐概论·曲艺的伴奏》《鼓王刘宝全的艺术创造》《说唱音乐编创十法》《中国民间曲艺唱论》《伴奏八法》《谈骆玉笙的创腔技法》《提取京韵大鼓的精华——〈四世同堂〉主题曲的音乐创作》等。

3、曲艺音乐的创新发展研究。主要从传承与发展、如何创新等方面进行研究。如《弹词曲调的发展》《关于曲艺音乐发展的几点思考》《曲艺音乐改革的几点体会》《坚持改革，锐意创新》《梅花大鼓唱腔改革的几点体会》《天津地区北方说唱音乐市场探析》《新时期曲艺电影的艺术价值探析——以地方曲艺天津时调为例》等。

这些研究中，人们站在不同的角度（如音乐学、民俗学、社会学、形态学、美学、语言学、传播学、词曲学、跨文化等角度）对曲艺音乐的某一问题进行审视，本文亦从文化的角度出发论述文化生态环境对天津曲艺音乐产生的影响，并侧重研究在农村形成的自娱自乐的曲种传入天津后，在天津文化生态环境的浸染下，如何沿变发展成适应城市观众的审美需求，被大众所接受，成为真正的艺术。这一研究是从根本上挖掘曲种的流变以及流变的原因，是曲艺音乐研究的空缺之处，也是本文的新意所在。

第二章 独特的天津文化生态环境为天津曲艺音乐的发展

奠定坚实的基础

2.1 独特的地理特征

一个地区文化的形成，除了受到中华文化大环境的影响而具有民族共性之外，还因地方水土的差异而具有独特的个性，所谓“特定地理、自然环境是人类生存下来并进而发展生产的先决条件，也是产生和形成不同种族、不同地区的文化传统、文化面貌的重要基础。”^①曲艺音乐是我国传统文化的重要组成部分，作为“曲艺之乡”的天津，能够成为我国北方曲艺发展的领军城与其优越的地理位置和地理特征是分不开的。

天津有着“天子的渡口”的美誉，空间地理位置位于东经 116° 43′ 到 118° 04′，北纬 38° 34′ 到 40° 15′ 之间，地处华北平原的东北部，东南临渤海湾，北靠燕山，西北与北京相邻，是海河五大支流南运河、北运河、子牙河、大清河、永定河的汇合处和入海口，素有“九河下梢”之称，海河是天津的母亲河，贯穿天津，水成为这座城市建立和发展的动力，天津也是唯一一座集海、河、湖、湿地、山齐聚的城市，这对城市的建设，风土人情和城市风貌的形成有着较大的影响。

天津的地势以平原和洼地为主，低洼多水的地貌特征在地名中也有所体现。早期对天津有不同的称谓，金代设为直沽寨，元代改为海津镇，明朝建天津卫，雍正时又改为天津洲，民国 19 年更名天津市，虽然不同的时期有不同的叫法，但是，不论名字怎么改，都包含有“水”字旁的字，说明天津离不开“水”，区县名中也不缺乏“水”，比如大港、河东、河西、河北、津南、静海等，天津河多，淀、洼、坑、塘数不胜数，以地貌命名的地区也不少，如南淀、三角淀、卫南洼、唐家洼、团泊洼、白塘口、西双塘等。天津优越的地势条件、地貌特征，为天津城市的发展与建设提供基础的保障。

水是天津城市兴起、发展的一个重要的因素，除了水，气候条件也是不容忽视的。天津四季分明，属于温带大陆性气候，春季少雨多风，夏季闷热，雨水充

^① 苗晶，乔建中 著。《论汉族民歌近似色彩区的划分》。文化艺术出版社，1987 年版第 9 页。

足，秋季秋高气爽，冬季干燥寒冷，也算是气候宜人的好地方。另外，天津的交通也十分的便利，占据着“地当九河要津，路通七省舟车”的优越地理位置。

天津是海运的起点、河运的枢纽、京都的门户，而且占据着全国绝无仅有的空间地理位置，又有着适宜的气候条件和便利的交通，在这样的优越条件下天津的文化生成发展起来。

2.2 多元性和融合性的天津文化影响了天津曲艺音乐

2.2.1 移民文化对天津曲艺音乐的影响

天津是一座地地道道的移民城市，土生土长的天津人非常少。据考证，天津的土著居民大多是一些生活在海边的以捕鱼为业的渔民和以煮盐为业的盐民。他们主要分布在三个地区，分别是三岔河口、大直沽和侯家后。三岔河口交通方便，地理位置优越，地处南运河、北运河、海河的交叉地带，承载着漕运转运和商品集散的重任。据元人王鹗《三叉沽创立盐场碑》记载：“甲午之秋，三叉之地未霜而草枯，滩面宽平，盐卤涌出，或经日自生，时人指以为瑞，遂相率诉于官，按检得实，受旨煎造。初得旧户高崧、谢实十有八人，岁不再易，招徕者日众。河路通便，商贩憧憧往来，是年办课五百余锭，比之它场几倍之。”^①说明元初，高崧、谢实这 18 户人家就是这里的土著居民，而且在朝廷的许可下开设了煮盐作坊，不仅如此，公元 1236 年蒙古朝廷又在此设立了“三叉沽司”，来管理这里的盐场。三岔河口成为天津发展的摇篮。俗话说“先有大直沽，后有天津卫”，随着直沽寨的设立，聚落开始形成，大直沽是天津最早形成的聚落。大直沽地势高敞，成为漕运和海运的转输要地，也是海运的终点港口。随着漕运和海运的发展，促进了这里的开发与繁荣。这里不仅有从事煮盐业的盐民，还有许多从事服务行业的人家，有从事烧锅的，有开店铺的，也有开茶肆和酒楼的，各行各业都随着漕运的发展而应运而生。公元 1236 年，朝廷还在此设立“盐使司”以及“熬煎办”，对这里的盐业进行统一的管理。这里逐渐形成居民的聚落。侯家后在元代已经是一个居民的聚落，据记载设海津镇之前就已经有“沿河之滨结邻而居者”。天津稀少的土著居民，经过历史的变迁变得更是“凋零殆尽”，虽然本地人

^① 摘自：《天津文化通览——民俗文化谭》，王兆祥著，天津社会科学院出版社 2005.9，第 8 页。

少，但是随着天津的发展，更多的外地人涌入天津，为天津带来了繁荣。

自天津筑城建卫以来，漕运繁荣兴盛，盐业快速发展，大量的外来人口流入天津，定居在这里，他们有着不同的身份、地位、背景，有商贾、船工、船员、水手，还有军旅、务工人员、破产的农民等。这一境况在《天津卫志》中有着相关记载，“天津进东海，故荒石芦荻处，永乐初始辟而居之，杂以闽、广、吴、楚、齐、梁之民”。

明代实行的军屯制度，为天津人口的增长带来了一个高峰，大量的外地移民以军事组织的形式来天津屯垦官田，这些官兵和官兵家属定居于此，枝叶繁衍，甚至“什伍中有缺者，则从籍选家人子，闽广万里，吴楚三千里，齐梁千里”而来，他们成为明代天津人口的主要成分。据《天津县新志》所述：“明之置卫也，录明官籍者三百有九，则此三百九人皆卫官属也。三百九人子孙世世以其职承袭者，又莫非卫官属也。何其盛欤。”^①最初因军、官以及家属的到来而形成的聚落，有些是以军事长官的姓氏命名，比如高官屯，赵官屯等，后来变成村名。这些军民来自不同的地区，他们的风俗习惯影响着天津文化的形成，比如他们中有许多是来自于安徽地区，他们的风俗习惯影响了天津人，就像天津话中就会包含着大量的淮南土话。

周边灾民的大量涌入成为天津人口增长的又一因素。北方各省严重的自然灾害，迫使农民外出逃难，天津成为难民的避难之地。据《河北

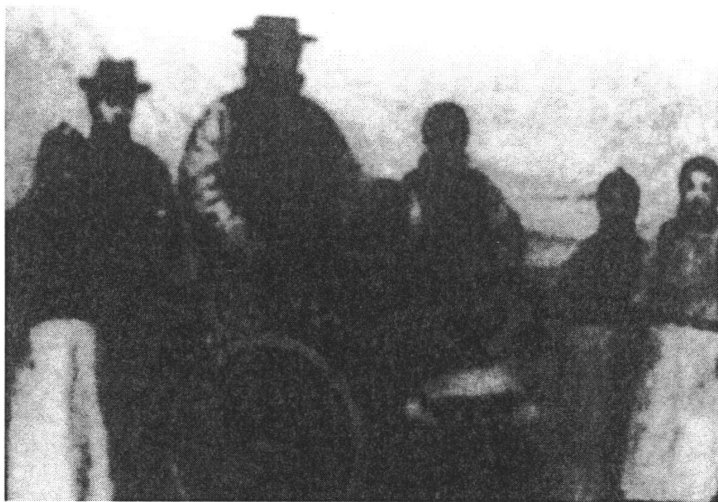


图 2.1 为糊口苦苦奔波的下层艺人^②

省志自然灾害志》记载：“民国 8 年(1919 年)……自入夏以来，旱既太甚，播种无由，民既已连天叫苦，忽于 8 月 12 日和 14 三日烈风雷雨彻夜连朝，拔木大地悉成泽

^① 摘自：《天津文化通览——民俗文化谭》，王兆祥著，天津社会科学院出版社 2005.9，第 13 页。

^② 摘自：周利成、周雅男著《天津老戏园》天津人民出版社 2005

国,有屋皆混,山水爆发,被淹没者不知凡几,虽经雇备船只分头捞救多人,而家屋荡然无地托足与逃避四方流离失所者,仍不可胜数。……宝坻县六月大水,可乘船去天津,下游庄稼一无所获。”^①面对严重的灾荒,如何生存,成为人们难民需要解决的问题,而乞讨成为他们不得不选择的谋生手段,但凡会唱的,就以卖艺为生。天津的很多曲艺都是最初由这些难民带来的,像京韵大鼓艺人刘宝全,当年全家因逃难才来到天津,其父亲就是靠撂地卖艺来养家。这些特殊的人群的到来,使农村曲艺有机会到城市发展。

各地的移民带着他们自己的地域文化,以及风俗传统来到天津,在不断的交融、历练、提升与发展中,最终形成有着天津特色的地域文化,天津的发展离不开这些移民的到来,天津的本土文化和外来的移民文化,在这片热土上碰撞融合,使天津的文化朝着多样化、多元化的方向发展。

在天津移民文化的形成过程中,促进了曲艺音乐在天津的衍生与发展。一些曲调和曲种伴随着移民的到来而带入天津,在这里生根发芽。冯光钰先生的著作《曲艺音乐的传播》一书中,详细的论述了移民在曲艺音乐传播和发展中起到的重要作用,书中写到:“任何人类文化的创造都离不开移民的贡献。可以说,在中国或世界的历史进程中,移民文化的作用和影响无时不在,无所不在……在我国曲艺音乐的牌子曲、鼓曲、弹词、琴书、道情、本土小曲六大类系统网络的形成过程中,移民所起的推动作用是不可低估的,正式由于有了历代移民千辛万苦迁徙途程的文化传播,又加上曲艺艺人流动行艺的演唱传播,合力促进了各地曲艺音乐的交流、辐射,使众多的曲种音乐在广阔的时空中得到发展。”

最先移民到天津的人口大多来自于南方,所以那时在天津流行的多为南方的曲调,乾隆嘉庆以后,大量的北方移民才大量涌入天津,他们主要来自于河北、山东、河南以及山西等地,他们的到来,使北方曲艺在天津盛行开来。

天津的曲艺音乐曲种基本上都是外来的,作为天津的本土小曲天津时调,其演唱的曲调属于土生土长的并不多,只有[靠山调]、[鸳鸯调]、[大数子],其余的都是从外地流入天津的,比如[拉哈调]、[怯五更]、[秦楼悲秋]、[后娘打孩子]、[叉杆解狱]、[对花]、[十杯酒]等,这些曲调都是外来的并且天津化了的曲调,而且在天津时调的发展过程中成为主要曲调。其中[拉哈调]是由山东和河北地区传

^①河北省地方志,编纂委会编:《河北省志第10卷自然灾害志》方志出版社,2009年版,第8页。

入的[糊涂调]发展而来的，[怯五更]是由江南传入的民歌《照花台》的曲调发展而来的，[悲秋]也是由[糊涂调]改编形成的，也叫[反拉哈调]等，这些曲调有着不同的风格特色，但是流入天津以后都采用天津方言演唱，在唱法等方面也有所改变，受到天津观众的喜爱。

除了天津本土的天津时调以外，从外地流入天津的曲艺音乐曲种有：从河北流入天津的京韵大鼓、乐亭大鼓、西河大鼓、京东大鼓；从北京流入天津的梅花大鼓、单弦、拆唱八角鼓；从河南流入天津的河南坠子；从浙江一带传入天津的荡调；从山东传入天津的梨花大鼓、山东琴书、山东柳琴，等等。天津成为各种俗曲小调、曲种的荟萃之地。

纵观天津曲艺的形成和发展，我们不难发现，移民起到了关键的作用，正是由于天津是一个名副其实的移民城市，有着“五方杂处”的特定环境，才能为天津成为“曲艺之乡”奠定基础。另外，正是由于大量外来曲种汇聚于天津，才形成了“百家争鸣”的曲艺环境，俗话说“北京作科，天津唱红”，想要唱红，并不是一件容易的事情，众多曲种相互竞争，只有不断改革创新，适应群众的口味才能站得住脚。所以，艺人们来到天津，做得最多的是不断提高自己的技艺，同时也借鉴吸收其它曲种的优势。总之，在移民文化的影响下，使天津曲艺音乐朝着多样化的方向发展。

2.2.2 市井文化对天津曲艺音乐的影响

所谓市井文化是指在街道小巷产生的，通俗大众，变幻无常，又有些无序杂乱的在市民中产生的文化，市井文化还带有商业的性质。每当提到市井文化，人们不由的就会和市场、街市联系到一起，感觉市井文化有一点“粗俗鄙陋”。其实，市井文化就是一种现象，《论语·子罕篇》中写到“逝者如斯乎，不舍昼夜”，其实这就是对市井民众日常生活和一些对待生活的态度的写照，他们的喜怒哀乐从不隐藏，都彰显于表面。市井生活不是庄重严肃的，而是自由、闲散、轻松的，没有深刻的内涵和心灵的震撼，人们的内心都是轻松的，没有对历史或者现实生活的悲观情绪和忧患情感。总的来说市井文化是呈现出无序化、自然化、生活化的自然文化。

文化的含义有着广义和狭义之分，其实狭义的文化就是指“市井文化”，是

产生于街道小巷中社会下层民众的经久不衰、有独特个性的、带有浓郁生活气息的传统文化现象。随着社会的发展，天津城市化进程加快，人们的生活态度也在发生着变化，过去的那种最原始、最纯真、最质朴的“市井文化”生活方式，成为人们共同追寻的文化现象。我们不能把“市井文化”片面的当成一种不登大雅之堂、粗俗低劣的文化现象，更不能把“市井文化”当成只指剃头匠在路边廉价简易的路边剃头摊、捏面人吹糖人、清凉的夏季夜晚人们在街头躺着竹椅一边喝茶一边闲聊的生活、在路灯下人们围坐看下棋、闲来无事斗蛐蛐、路边摆摊练把式、沿街叫卖的特色小吃以及小商贩们各种形式的叫卖声等带有贬义的文化生活，虽然这些都在市井文化的范畴内，但是我们应该用另一种眼光去发现市井文化独有的价值与美感。

天津有着独特的市井文化氛围，这种氛围的形成正是得力于天津人的性格和天津经济的发展、优越的地理位置。天津在古代是属于燕赵的领土，燕赵人有着质朴、豪放的性格特征，所以天津人亦带有燕赵人的脾气秉性。另外天津商业发达，很多有资产的商人和豪富经常来往于北京和天津两地，而天津本地，是以市井小民为主。在这些因素的促使下，天津的市井文化独具特色。天津与北京、上海的文化氛围不同，北京是我国的政治思想的中心，这里汇聚着各类的精英人才，上海是属于商业城市，它的文化是以大众文化为主，天津虽然挨着北京，但是却没有浓厚的政治思想色彩，与上海相比，天津的商业虽然也比较发达，但是规模不大，而且天津是一个汇聚着市井小民的城市，所以，天津的文化是典型的市井小民的文化。天津文化的形成离不开人们的日常生活，所以具有代表性的天津文化如相声、曲艺、炸糕、麻花、包子以及泥人张、风筝魏，都离不开市井生活，天津的市井文化正是市井生活的反映。

天津的南市是近代市井文化发源地之一。市井生活随着时代的变迁而变化，到了清代末年，市井的发展逐渐走向成熟，市井文化开始形成，当时南京的夫子庙、上海的豫园城隍庙、北京的天桥以及天津的南市，成为我国近代市井文化的发源地，虽然市井文化在北京、上海、南京、天津诞生的时间有差别，但是随着社会的发展，时代的变迁，这四个地方的市井文化见证了从清朝末年一直到今天在各地的发展变化，另外，由于他们所处的地理位置和空间环境不同，城市文化底蕴也有差异，所以这四个地方的市井文化在发展过程中也体现出各自的特点。

南市原是“卫南洼”，从名字上就可以看出，这里的地势很低，到处是洼地，原先这里并不繁华，由于1900年八国联军的侵入，使天津早期的商业区大胡同、估衣街、北门外等地受到了严重的破坏，商贩们不得不搬迁到南城洼一带摆摊做生意，1902年，许多房地产商人到这里投资填坑、建房、修路，从此这里开始繁华起来，发展成为一个应有所有的商区，这里主要以餐饮服务和文化娱乐业为主，餐饮服务业的繁荣主要体现在南市集中了“十大饭庄”、“清真十二楼”、“八大成”等大型饭馆，还有200多家旅店、100多家印刷厂、报社等。文化娱乐业的繁荣主要体现在形成了以商业娱乐为特色的“三不管”和“东兴厂”。

俗话说，“不到南市逛一逛，白下天津走一趟”，这里是最能体现天津地方特色的地区，也有外地人常说“不到‘三不管’的剧场走一趟，白下天津走一趟”。南市承载着天津曲艺的生存与发展，许多曲艺音乐曲种都在这里得到孕育和提升，例如流行于河北农村地区的木板大鼓逐渐发展为京韵大鼓，土生土长的本土小曲天津时调登上了舞台，等等，也有众多的艺术家在这里出道，学艺，在这里唱红，享誉全国，南市是曲艺艺人演出的重要阵地。

南市一带曲艺的演出场地由最初的撂地、串巷、跑棚到戏院、落子馆、茶楼、茶社等的大批出现，为曲艺的发展提供了广阔的空间。最初艺人们在南市一带是采用“画锅”拉场子的办法，先吸引过往的路人，然后开始卖艺，这种演出条件很简陋，都是露天的，不能遮风挡雨。随着演出的兴旺，出现了席棚，棚子里设有长凳，可供观众坐着欣赏。随着南市的改建，能够容纳百人的书场和茶社出现，同时也出现了经营模式较正规的戏院和杂耍园子。它们的出现，相比席棚等演出场所，环境有了很大的提高，另外服务也更加全面，不仅提供茶水，还有卖各种小吃的，十分热闹。茶园内的演出分时段安排，一般名气大的、技艺高的会安排到黄金时段。随着演艺市场的不断兴旺，应各方需求，许多茶园经过装修改建，提升为设施更为先进的戏院和剧场，如“燕乐”、“大舞台”、“开明”、“权乐”等，其中“燕乐”是最古老的戏院，清末时为四海升平落子馆，民国初改称四海升平茶园，民国六年又改为燕乐升平茶园。民国二十六年提升为燕乐影剧院，1952年最终定为红旗剧场或红旗戏院。“燕乐”改变了落子馆专供妓女演唱的性质，以及过去“点活”的习惯，使曲艺演出也朝着现代化的舞台表演方向发展，曾在这里演出的有京韵大鼓艺人刘宝全、白云鹏，梅花大鼓艺人金万昌，时调艺人高

五姑等，在这里演出的曲艺演员大多都是领先人物，很多艺人都在这里任大梁。天津解放后，在党和政府的领带下，对南市的剧场进行了改革，名称也随之更换，如权乐影院更名为长虹影院等。另外一些书场的经营模式也由过去的私营变为国营，政府还对其进行了翻新重建。南市地区的剧场分布，最大的特点就是集中，主要聚集于荣吉大街、慎益大街、荣业大街、东兴大街及和平路这五条街道上。就荣吉大街上就集中了七家剧院，这种场所的聚集分布，为曲艺班子的聚集提供了便利的条件，也说明演艺生意的火爆。

南市孕育和发展了天津的曲艺，从剧场的不断提升和变迁，以及曲艺在南市的繁荣发展可以看出，天津的市民，特别是底层社会的市民对天津曲艺是十分热爱的，没有群众的支持，就没有曲艺的发展。这些年来，艺人们通过在南市一带的演出、磨练，不仅提升了自己的技艺，有的甚至一炮而红，享誉全国。总之，南市对于天津曲艺的发展起到了重要的作用。

2.2.3 漕运文化对天津曲艺音乐的影响

漕运是我古代兴起的一种运输方式，主要是向中央政府或者其他地区运输粮食，这些粮食一般是用来保障宫廷、军队以及百姓的日常生活，被运输的粮食一般称为漕粮，而这种运输方式就被称为了漕运。随着漕运的兴起和发展，逐渐成为历代传承、保障社会发展的重要的经济制度。

早在秦代就已经出现了漕运，秦始皇攻打百越时，为了解决军饷的运输问题，修建了灵渠。三国时期，平虏渠、泉州渠以及新河的修建沟通了南北，成为最早的连接南北河运线路。隋炀帝统治时期，修通济渠、永济渠和江南运河，使南北的运输线路更加便捷，这条运输线路被称为“隋唐大运河”。元代，开凿洛州河和会通河，重新修建通惠河，自此，南起杭州，北达京师的“京杭大运河”通航，这条新航道的运输路程相比隋朝修建的隋唐大运河的运输路程缩短了 900 多公里，沿京杭大运河一带的经济得到了快速的发展，也使南北地区文化的交流更加便捷。明清时期，由于政治、经济重心相分离，京师皇室、百官及军士所需粮饷完全依赖从南方运送至京师的漕粮，漕粮又是明清两朝赖以生存的经济基础，把漕粮从江南输送到京师，依靠的是京杭运河，而在数千里的运河上，天津地区的运河处于上达京通、下接江淮的枢纽地位，每年数万只漕船和数百万石漕粮由此经过，

并且还有大量漕粮在此截存,因此天津是明清时期整个漕运过程的关键环节所在,在明清漕运史上占有举足轻重的地位,漕运也成为影响明清时期天津城市发展的重要因素之一。明清时期,东南漕粮除了通过运河经由天津被输送至京通外,偶尔也通过海运抵天津,然后再从天津用小型剥船转运到京通。

图 2.2 元朝海运漕运图^①

^① 引自：《中国大运河》中国文史出版社。2009

明清京杭大运河形势图

(京师—夏镇)

(夏镇—杭州)

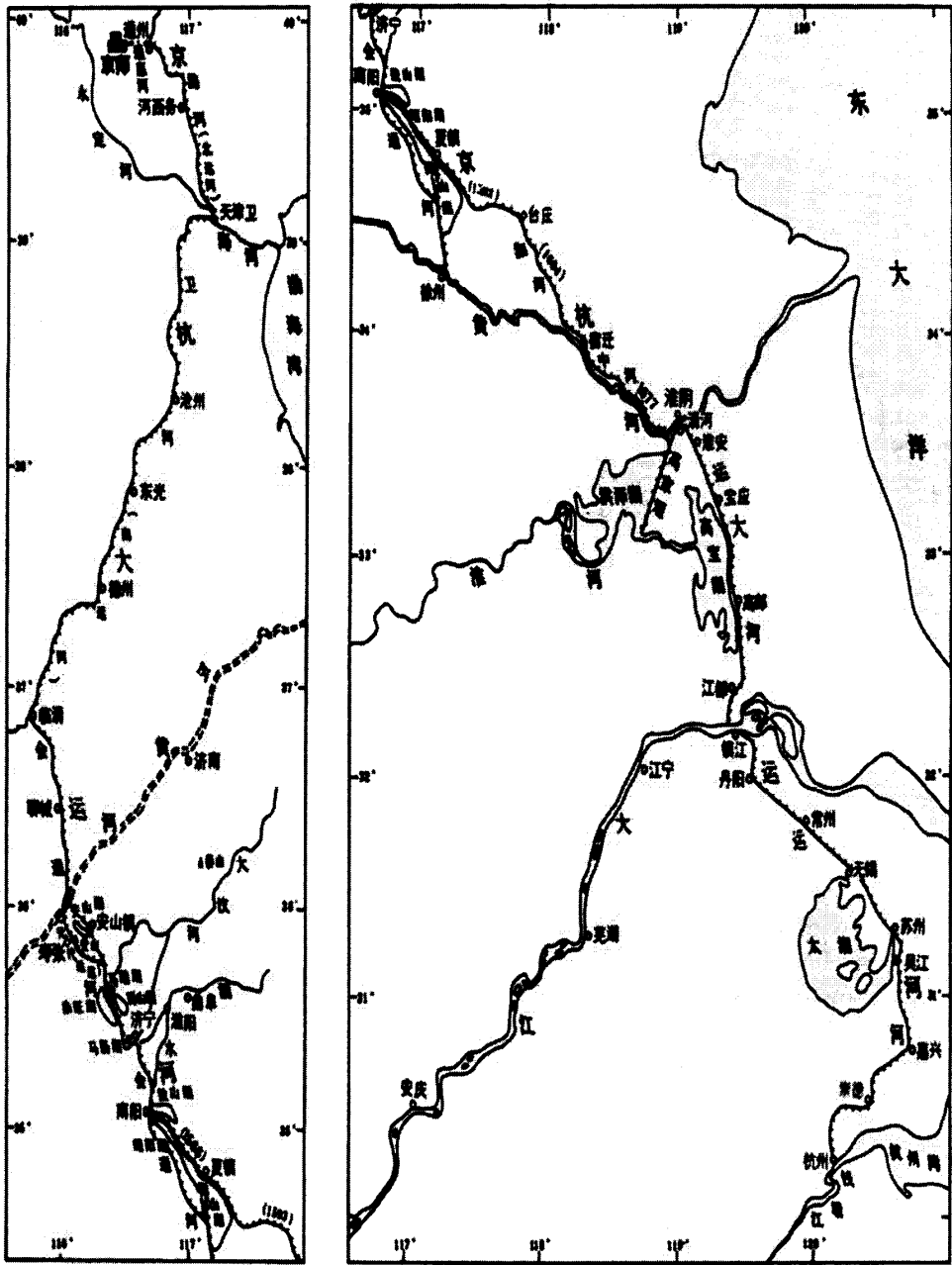


图 2.3 明清京杭大运河形势图^①

^① 引自：《中国大运河》中国文史出版社。2009



图 2.4 天津三岔河口^①

不论是河运还是海运，天津成为水路运输的必经之地，海河成为连接河运、海运的唯一通道，这里成为重要的中转码头，天津的地位越来越重要，成为北方地区最重要、最大的港口城市，随着天津地位和作用的逐渐提升，也促进了当地的经济的繁荣发展。当年天津漕运的兴盛，在一些文人的诗篇中就有所反映，如，元代傅若金的《直沽口》写到“远漕通诸岛，深流会两河。鸟依沙树少，鱼傍海潮多。转粟春秋入，行舟日夜过。兵民杂居久，一半解吴歌。”又如元代的张翥的《代祀天妃庙次直沽作》写到“晓日三岔口，连樯集万艘。普天均雨露，大海静波涛。入庙灵风肃，焚香瑞气高。使臣三尊毕，喜色满春袍。”漕运的繁忙，促进了河道两岸的发展，劳动力和搬运工的数量越来越多，沿河一带凡是船工休息的地方，吸引了许多曲艺艺人撂地演出，形成了一些较繁华的明地，如北开外，这些搬运工、船工工作之余就喜欢去听听曲艺来打发时间，找点乐子，逐渐他们就成为忠实的曲艺观众。除了这些较繁华的明地，一些茶楼也沿河而兴起，如“十大轩”之一的东来轩，就在南运河河道的拐弯处，这里十分繁华，商贾云集，这里的生意十分火热，许多来天津“开外穴”的艺人都是在这里演出的。

自漕运兴旺以来，许多外地人口伴随漕运而聚汇于天津，他们的信仰也被带入天津，最能够体现这一点的就是天津有众多的庙宇。其中较有名的就是元代修建的“娘娘庙”，也称“天妃宫”、“天后宫”，最初修建此庙主要是为了祭祀林默，

^① 引自：《天津民俗大系—天津民俗》。甘肃人民出版社 2002

她是闽粤一带人们所信奉的护航女神，当时漕运的船工大都来自那一带，所以修建此庙，来保佑人们河运和海运的平安。随着娘娘庙的建立，使妈祖文化在民间有了更繁荣的发展。有人曾这样形容天津“这个地方到处为庙宇点缀”。庙宇一般都建立在人口多的地区，比如三叉河口、东门外、北门外等，另外这些庙宇的分布成很聚集，《津门杂记》中有相关记载，城内有 28 座，各门外共 67 座，河东和河北 41 座。这些庙宇会聚的地方很繁华，



图 2.5 天后宫山门外景^①

为人们提供庙会、祭神、娱乐和购物，这些地方也成为曲艺艺人撂地演出的重要场所。这些走江湖的艺人都会熟记每个地区庙会的日期，每逢必到。四月是庙会最多的月份，各庙会“各所分段，搭造席棚，灯彩陈设，备极华丽”，十分热闹。

漕运不仅沟通了南北，而且促进了两地的文化交流，南方的闽越文化和江浙文化传入天津，使天津的文化丰富多元起来，随漕运而由南向北而传入天津的曲调也有很多，并且有了新的发展。如荡调，起初是在江浙地区，人们在水乡游船上唱的歌舞小调，随着漕运的发展而流入天津，在小班、坤书馆以及杂耍馆演出，在市井中很流行，由于受到天津地域文化的影响，在天津的发展中有了很大的改变，在语音和曲调方面有了北方化的趋向，在伴奏乐器上加入了琵琶。还有一个比较典型的，伴随大运河通航而流入天津的曲种，即码头调，早期它是在客船或货船上演唱的小曲，流入天津后发展为一个曲种，并且码头调的许多曲调也被其他曲种吸收借鉴。等等。

在漕运文化的影响下，推动了天津曲艺的交流与发展，使曲艺从形式到内容

^① 引自《天津民俗大系—天津民俗》。甘肃人民出版社 2002

都得到了丰富。

2.2.4 码头文化对天津曲艺音乐的影响

码头文化是在港口和码头商品货物交易与河道运输过程中逐渐形成的一种生活状态和行为方式，它真实的反映了生活的形态，也反映出人们对特定文化的理解与阐释。天津作为我国北方地区重要的贸易港口城市，它的发展得益于海河水系，以及大运河的通航。那时水运是重要的能够保障四方货物流畅交换的运输方式，而码头就成为承载转运工作的阵地，大量的人口在码头上汇聚，码头文化孕育而生。

码头文化赋予天津人“靠山吃山，靠水吃水”的品格，与相隔不过百里，生活在皇城中的北京人形成鲜明的对比，有着截然不同的气质。北京人崇尚传统，视传统如法律；而生活在河边的天津人则不同，他们关注潮水的变化，关注天气的变化，因为天津人要从大河里讨生活，装货卸货无不受环境因素的制约，所以天津人有很强的适应能力，需要根据环境的变化而随时调整自己的状态。这种极强的适应能力不仅体现在天津人的身上，就连天津的建筑、道路、文化艺术以及日常饮食都体现着这种适应的精神。天津的道路倚河而修，弯弯绕绕，不分南北，只求便利通畅，不管纵横规范。天津的建筑既有四合院，也有大杂院，“篱笆灯”。天津的老式教育以及天津的曲艺，不讲求高雅，只讲求能够让全民所接受，得到全面普及。天津的日常饮食亦是如此，码头文化催生了煎饼果子、大饼卷酱牛肉、十八街麻花、耳朵眼炸糕、狗不理包子等特色食品，这些美食共同的特点就是方便。天津人吃饭讲究的是实惠，能填的饱肚子，还讲究的是吃饭的效率要快，因为天津人的生活节奏是受到河、海水的潮起潮落的影响，吃饭一定不能耽误工作的时间，这些美食食用起来既不需要碗筷，也不需要正襟危坐，拿起来就可以吃，一点都不耽误工夫。

码头是一个很现实的地方，也是一个很混杂的地方，来自四面八方的人都想在这里谋生，然而没有真本事，没有胜人一筹的技能是很难在这里立足的。冯骥才的《俗世奇人》中描述了三位身怀绝技的人物，分别是泥人张、苏七块和江在棠。泥人张捏泥人的功夫无人能比，捏什么像什么，它能够把戏台上的人物捏的惟妙惟肖。有一次，一个名叫海张五的富商取笑泥人张，第二天泥人张就把海张

五的泥像摆到了摊位上，贱卖海张五，泥人张靠自己的绝活为自己找回了尊严；苏七块是一位神医，他的绝活是给病人接骨，他手法娴熟，速度极快，病人还没有感觉到疼，骨头就已经接好了；江在棠是一位鉴画高手，他鉴画只看半尺就能辨出真伪，看到真画他两眼会闪现一道蓝光，看到假画则两眼无神。

天津人没有太多的规矩，只要面儿上过得去就可以。但是天津人很“活泛”，会“来事儿”，这也是码头遗风的体现，没有圆滑的本事就没办法在码头上“横趟”。其实码头文化最突出的特点就是要人们以现实的态度对待人生。

“码头文化的流动性，赋予了天津人更多的开放性和兼容性；码头文化的竞争性，赋予天津人更多的危机意识和较强的求生意识；码头文化的多元特征，则赋予了天津人更多的自由精神和适应能力。”^①尽管如此，我们也应该看到码头文化所带来的负面影响，要知道破产的农民是构成码头文化的主体，他们通过“闯码头”来到天津的同时也带来了他们的小农思想，目光短浅、不思进取、安于现状，这种没有创新、开拓精神的思想，影响民俗文化的发展，会出现因袭守旧、模仿等问题。

自金代以来，天津形成了三处重要的码头。一处是天津的三岔河口地带，这里早在金代和元代时就已经担负起漕运和海运转接的重任，是水上运输的咽喉要道。通过海上运输货物每年会分两次进行，分别在春季和秋季由南方运输到北方，运输的货量越来越大，接运的工作也更加繁忙，每次的接运工作要持续两个多月，每到这个时候就会有大批的载着货物的船只聚集于此以及城北门外的南运河，等待卸货和转输货物，这样的繁华景象持续到清朝末期，直到通往天津、北京、沈阳以及汉口的火车通车。许多诗词对清末前的境况有详尽的描述“晓日三岔口，连墙集万艘”^②。另一处是现在的怡和街和芥园街一带，位于天津旧城与杨柳青之间的永丰屯附近。明代时，这里十分热闹形成了繁华的集市，清代虽然集市被废止，但城西北沿河一带逐渐兴起，这里有大量的粮船从此处经过、停靠，还有许多从事贩粮的商人在此经商，逐渐这里成为天津最大的粮食集市——西集，1900年以后，这里随着河运行业的萧条而不再繁华。还有一处是北开，清代时这里是仅次于西集的重要的粮食集市——北集，途径经过大清河和子牙河的粮船都在这里云集，因而形成繁华的市场。

^① 谭汝为.从地名解读天津地域文化[J].辽东学院学报,2005 (04)

^② 元张翥《代祀天妃次直沽》

码头的繁华吸引了众多曲艺艺人在此撂地演出，因此也形成了天津独有景观——码头明地、码头曲艺。天津的商业越来越发达，贸易往来也更加频繁，越来越多的漕船、粮船、货船在码头上停靠，所需要的搬运工、劳动力的数量也越来越大，这些搬运工和劳动力在工作的闲暇之余就成为撂地曲艺的忠实观众。这里承载着曲艺的最初形态，很多艺人也都是在这样的环境下开始演艺的道路。随着铁路的出现，海运和河运受到了很大的影响，码头也不再像过去一样繁华，除了北开外，其他靠近河边的明地基本都消失了，但是也有一些新的明地开始出现，比如三不管等。

清代中叶以来，新的演出场所，茶馆、戏园、书场在码头周边陆续出现了，外地的艺人也纷纷来此“跑码头”，评戏、河北梆子等地方戏在天津扎下根来，原来在农村演出的戏曲班子也都来到城市发展，各种大鼓书也都逐渐走入津门，像木板大鼓、北板大鼓、梨花大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓等，许多艺人也在此唱红，天津因此而成为北方曲艺的大本营。

2.2.5 租界文化对天津曲艺音乐的影响

咸丰十年，天津被迫开埠，伴随着洋务运动的进行，天津成为拥有新式工业以及邮政、通讯、交通等行业的城市，光绪二十六年，八国联军侵占天津，从此天津出现了租界，可以说天津的近代史就是天津的租界史。

天津是我国被划分租界最多的城市，被美、英、俄、法、德、日、比、意、奥九国分占，租界地区的面积所占比例相当大，是旧城区面积的 9.82 倍。二十一世纪的今天，在天津的市中心，我们仍然可以看到租界时留下的遗迹，而且属于市中心的核心部分。

列强侵占天津以后，以租界为凭借，对天津进行经济掠夺，并作为资本输出地。在租界区域里，他们操纵、控制着天津的海运、汇兑、仓储等对外贸易业务把持海关权力，控制天津的进出口货物，通过港口倾销他们的工业品，并且霸占我们的物资。他们还通过兴建银行等控制天津的金融市场。总之，列强要通过租界的方式建立不属于中国主权的、独立于天津旧城区的、只属于西方人的城区。租界划分以后，伴随着大量的外国移民定居天津，租界里的生活设施和娱乐设施逐渐全面、完善。列强在建设租界地区时，无形中把他们先进的构建理念、成

果注入到天津。

起初列强在规划租界时，是不允许中国人在租界里生活、居住的，但是这一限制并没有实行多久，由于天津快速的发展，以及列强对税收的考虑，这项禁令最终被废除。他们无法抗拒中国人，特别是有钱的中国人居住到租界，因为这些华人能给他们带来巨大的利益。到了 20 世纪 20 年代以后，华人的势力越来越大，逐渐形成了强大的华人社会。

列强之所以在天津开辟租界，其目的是想在这里建立一块不受天津城区限制、完全独立的海外“飞地”，达到在这里通商殖民的愿望，但是这一愿望并没有实现。租界是列强打入通商口岸，进行经济活动的区域，它不是普通的租界地，不可能实现完全独立，不论列强享有多大的特权，它依然不能摆脱这座城市的母体。近代以来，天津的经济飞速前进，在整个发展形势的促进下，租界地区也逐渐成为天津发展进程中的重要组成部分，为了适应天津城市发展的需要，在 20 世纪 20 年代，形成了具有各种功能，规模大小不同的街区或城区。比如有着“东方华尔街”之称的天津解放北路金融街，这里曾是外国银行汇集的区域，迄今为止它依然是天津重要的金融机构的聚集地区之一；被外国侨民称为“俄国城”的小白楼商业区，这里拥有众多的俄国风味食品店、西餐厅、美容院、服装店、酒吧、俱乐部等，应有尽有；新型商业中心“劝业场”，这里不仅经营着布匹绸缎、日用百货、古玩、书画、钟表、首饰等销售，还设有八个娱乐场所，分别是天外天屋顶夜花园、天纬地球社、天纬台球社、天露茶社、天宫影院、天乐戏院、天华景戏院、天会轩戏院，文人雅士、富商都在这里汇集，为商业的发展增添了人气；还有在“五大道”地区建造了大片的小洋楼，成为当时最高档的住宅区。这些街道的建设发展，正体现了近代天津的特色。

近代的天津在公共建筑、街道、桥梁以及公共事业等方面走在了国内城市发展的最前面，不同国家风格的建筑集中在这座城市里，形成独特的风景线，这主要是由于列强用他们西方人先进的城市建设理念在租界营造、建设他们的生活、居住、商业环境的结果，与此同时，外国的教育制度、文化、艺术也被西方人带来，在这里进行交流、融合，很多体育类项目也都是从这里开始，然后发展到各地的。

就像这些划分租界的列强没能够实现建立一个完全独立于天津城区的飞地

一样，不断壮大的华人社会文化依然保持着独立状态，也没有被纳入其文化体系。对于外来文化，华人们一直保持着要有选择的吸收的原则。最先出现转变的是天津人的服饰和饮食。就拿服饰来说吧，这时已经打破了穿旗服的传统，服装的样式、工艺、装饰已经有了巨大的变革，朝着简约、现代的风格转化，更注重衣服的合体性和机能性，可以说那时的天津走在时尚的前锋。另外在办学方面，我们掌握了主动权，兴办新式学校，大力推动了近代教育的发展。虽然我们不断的有选择的吸收西方的先进文化，但是我们的传统文化依然没有被抛弃，在华人社会中继续传承、发展。在租界地这样的特殊的环境里，涌现出很多热爱收藏图书、文物的大家，还有我们的国粹——京剧在这里也得到很好的发展。当然流行于市民阶层的曲艺艺术也有机会进入到市中心的娱乐场所演出，达到了雅俗共赏的地步。

租界里居住的越来越多的华人，以及在法租界内劝业场地区形成的各大娱乐场所，为原来只能在城市周边、鸟市等以撂地的形式演出的曲艺，提供了向繁华市中心进军的机会，逐渐在这里形成了巨大的曲艺演出市场。在这里还有几家是专门的曲艺演出场所。

1927 年，天祥市场设立了可容纳将近 600 人的新世界杂耍馆，一度成为天津最繁荣的演艺场所（民国 18 年改称小广寒，20 世纪 40 年代后期又改为天升舞台）。民国 17 年，劝业



图 2.6 1928 年的天津劝业场^①

^① 引自：周利成、周雅男著《天津老戏园》天津人民出版社 2005

场正式开幕。四楼的天会轩也开始运营。基本在同一时间，马路对面的泰康商场的“歌舞楼”（民国23年更名“小梨园”）也开始营业。坐落于市中心的三个商场内的三处曲艺演艺场所，距离只有几百米，三足鼎立的局面是全国各省市很少见的。

一般到这样繁华的商业区休闲娱乐的，大多是生活在租界内的下野的官僚、军阀，前清的遗老遗少，以及资本家、商人、记者、编辑、教员、职员等，他们有稳定的经济收入，有深厚的文化底蕴，在欣赏方面也有较好的能力和水平，所以他们喜欢的东西往往是文雅的、有内涵的，对于曲艺的喜爱也是以典雅的段子为主。当然对于演出场所的选择也有了更高的要求，这一时期出现的新型演艺场所与旧时的杂耍馆不论在经营方式上、服务品质上、设施的配备上，还是节目的安排上都有了很大的区别，目的就是为了满足他们的需要。

这些新型演艺场所的设置都极其讲究，不仅有舒适的座椅，还配有电梯、电扇方便顾客，这里没有“三行”提前占座，然后高价倒卖给晚来的顾客的行为。为了能够确保观众在方便的时间听曲，这里还推出了提前预定座位的服务。不仅如此，还可以免费帮顾客寄存衣帽。这样周到的服务，是过去的杂耍馆没有的。这些新型演艺场所还利用广告效应吸引观众，当然光靠广告是不行的，演出的节目、质量更加重要，因此，名角是各大演出场所争抢的对象，也是吸引观众的招牌。给演员付酬金采用的是一期一结或者是提前约定好的演出期限结束后结，这种付酬方式被称为“包银制”。馆方只负责支付所约演员的酬金，并不支付伴奏的人员的费用，他们的酬金是由演员支付的，从包银中抽取一部分，作为伴奏人员的出场费。为了能够长期在这些演艺场所演出，艺人们不断优化演出内容，力求每一段表演都是精致的，避免出现内容过于冗长。

这种新型演艺场的新型经营模式，不仅带来了丰厚的利润，也使天津的曲艺朝着更规范的方向发展。从上演的节目内容来看，庸俗的内容和表演几乎没有了，演唱上更注重唱腔的细腻和华丽，服装、造型也更加的精致、讲究，总之，曲艺艺术又有了新的提升，逐步走向典雅。

天津曲艺发展的鼎盛时期要数二十世纪三十年代左右，从那时报纸上刊登的广告节目单就可以看出，以下是“小梨园”和“小广寒”发布的节目单：^①

^① 《“小广寒”复活》，《大公报》，1937年2月3日

小梨园		小广寒	
曲种	演员	曲种	演员
京韵大鼓	筱彩舞	京韵大鼓	白云鹏
梅花大鼓	花玉露	梅花大鼓	金万昌
单 弦	雪艳花	单 弦	常澍田
相 声	张寿臣	相 声	陶相如
	侯一尘		小龄童
	小蘑菇		
	常连安		
西河大鼓	马增芬	西河大鼓	陈俊霞
西皮二黄	周菊娥	戏 法	罗文涛
八角鼓	郭荣山	河南坠子	翠玉屏
	韩咏先	靠 山 调	姜三顺

从两个节目单的对比来看，两家的竞争相当激烈，同时也反映出这一时期的曲艺发展的繁荣程度，以及呈现的特点。首先，这一时期的曲艺艺人人才辈出，众多的大家、名角都汇聚于天津，节目单中提到的演员如白云鹏、金万昌、常澍田、罗文涛、筱彩舞、张寿臣、常连安、小蘑菇、马增芬等，都是我国北方说唱艺术的领军及人物，都是一流的演员，这些大家的在不同的演出场所献艺，互相竞争，这种盛况非常难得。其次，天津曲艺已经形成了各种流派，很多大师级人物也出于此时期。从节目单中我们可以看出，大多数艺人都是对所从事表演曲种发展过程中的重要人物，他们的风格、流派在这一时期已经形成，可以说已经发展到了新的阶段。虽然在节目单中没有看到“鼓王”刘宝全的名字，那是由于他到上海演出，由骆玉笙代替，但是他依然是这一时期重要的大师级人物之一。值得一提的是，这一时期的刘宝全和白云鹏把表演艺术推向了顶峰，人们对刘宝全评论说“举凡喜怒悲叹之情，悉能于婉转抑扬之间”，“谓炉火纯青，语非虚誉也”^①，而白云鹏根据《红楼梦》改编的唱段也受到观众的热情喜爱和追捧。观看他们演出的观众已经超出了普通百姓，一些上流社会的知名人物以及知识界的大家

^① 《1929年的杂要》，《大公报》，1929年12月10日

也都被他们的演唱所吸引，就连庆王府的堂会也邀请刘、白亲自上阵。最后，曲艺发展后继有人。名单中的骆玉笙（筱彩舞）和小蘑菇都是风华正茂的年龄，未来的发展一片光明，特别是骆玉笙，在之后的半个多世纪里，她一直是活跃在舞台上，继刘派之后的又一个重要的人物，他的影响力不仅仅局限于天津，而是全国。

八国联军攻占天津，在这里划分租界，进行经济掠夺、压迫老百姓，虽然我们不可否认他们的侵入给天津带来了变化，促进了发展，但是他们的罪行依然是不可饶恕的。

2.3 深厚的群众基础为天津曲艺音乐的发展提供保障

2.3.1 天津人特点

天津曲艺的发展离不开广大群众的支持，没有他们的喜爱就没有曲艺在天津的繁荣发展。在天津这样一个“五方杂处”，又有着多元文化的城市里生活的人们，他们既有着北方人的豪迈，又有着南方人的细腻，他们的性格特点也是影响曲艺发展的因素之一。

天津人讲义气，性格豪爽，喜欢“路见不平，拔刀相助”，他们把言出必行的英雄好汉当成自己的学习榜样，并且乐于助人，待人热情，遇到需要帮助的人家，他们总能伸出援手。天津人讲理，待人处事十分正派。天津人讲义气，乐于助人的性格特点，离不开元、明、清时期漕运的发展，我们知道，在漕运途中会遇到各种各样的危险，比如触礁、台风、暴雨等，面对这样那样的危险，要想化险为夷，平安度过，只有大家团结、相互帮助才能确保平安。护航女神林默就是一个助人为乐，为救他人而牺牲自己的榜样，所以人们祭祀她，她也是人们学习的榜样，所以天津人讲义气乐于助人也是受到林默的影响。

天津人能说会道，有很强的交际能力。在人口较多，比较发达的城市里生活的人们都有这样的特点，他们接触的人多，而且形形色色，所以面对不同身份地位的人，他们要用不同方式来交际。天津是个商业比较发达的城市，做买卖一定要有好的口才，所以造就了天津人的“三寸不烂之舌”，能说会到，能把活的说死了，也能把死的说活了，这就是天津的一大特点。当然太会说了不免会有负面

的影响，别人会认为这是花言巧语，甚至是虚张声势，所以也有“卫嘴子”的不好的别称。

天津人讲体面、讲情面，什么都要在“面儿”上过得去，坚决不能凑合，从家庭门风到个人的生活起居再到言谈举止，方方面面都要称心如意，跟的上潮流，要有个性，要有地方特色。另外天津人在事情上从不矫情，只要话到就相当于情到，礼到就相当于意到，不管之前有什么不愉快都烟消云散，交情又恢复当初。可见天津人在事情上还是很讲情面的，所谓“不打不相识”，“五湖四海皆兄弟”，可能就是说的天津人这样的处事方式吧。

最让天津人骄傲的就是天津人很实在，这也是外地人和天津人相处之后对天津人的评价。天津人讲求实际，做事能顾全大局，特别是在为人处世方面，实在、够意思、豪爽、热心，当然也有点好面子。这一特点的形成与天津的经济以及人口的构成有很重要的关系。天津的人口除了有传统的手工业者、商户盐贾、船工等，还有大量的依靠打工赚钱养家的劳力、雇佣工人、公司职员以及新兴起的公司经纪人、工厂的厂主等，由于社会的动荡不安，大多数老百姓希望的是能有一份安稳的工作可以养家糊口，所以一些在邮局、铁路等单位上班成为人们的首选。经过生活的风雨洗礼，人们逐渐形成了实实在在的心理特质。人们不求大富大贵，只求安安稳稳，在这种求稳的心态下，人们不免变得有些安于现状，缺少了一些斗志和应有的魄力，对开拓创新的意识更加的淡泊。曾有这样的谚语在民间流行，比如“不见兔子不撒鹰”、“傻子过年——看街坊”等，这正是对人们太过于满足于现状的反映。所以多少年来，在外闯荡的天津人很少，他们依然保留着恋家守业的思想。

天津人好热闹的特点不得不提，这也是曲艺能够在天津发展的重要因素之一。天津人的好热闹主要体现在喜欢看戏曲曲艺、喜欢逗乐、喜欢起哄围观等。这一特点当然与天津最热闹的庙会是分不开的。就拿天津最热闹的娘娘会来说，最初人们只是在漕船平安到达时答谢神灵的迎神赛会，后来逐渐演变成了一种风俗传统。庙会分别在每年的农历的一、三、五月，八、九月也分别有两天的活动。每到庙会的日子都极其的热闹，法鼓喧天，人山人海。有一次乾隆皇帝路过天津，正赶上娘娘会，于是去观看了庙会的各种表演，留下了深刻的印象，并且把娘娘会封为皇会，从此皇会的风俗一直延续着人们爱热闹的性格也就随之而形成。

天津人爱吃，从街道上到处林立的饭馆就能够看出。天津汇集了全国各地的美食和菜系还包括了各地的风味美食和宫廷菜。天津也有自己的美食，耳朵眼炸糕、狗不理包子、天津麻花堪称三绝，享誉全国。天津人被称为“卫嘴子”，除了说明人们能说会道以外，还说明天津人爱美食。这一特点又不得不提到当年的漕运，与之息息相关，南方的美食伴随着运河的开通而流入天津，漕运的船员水手每次历经大风大浪过后都要以美食慰劳自己，这样爱吃的习俗就保留了下来，又因为天津有着优越的地理位置，与河北、山东、陕西等城市相临近，所以天津成为应有的美食之城。

天津人有着务实的优良品格，天津人用自己勤劳的双手和聪明的智慧努力为天津的发展和建设做贡献，特别是在经济领域，面对外国公司的垄断行业，天津人没有放弃而是努力打破这一局面，不论遇到多少困难，他们都能机智应对，转危为安，比较著名的就是侯德榜发明的制碱法，打破了外国制碱法的垄断，而且这一制法很快普及全国，为中国的制碱事业做出了贡献，在世界范围内也产生了深远的影响。

总的来说，天津人的优良品格的形成得益于天津这片热土的培养，相反，天津城市文化的形成以及俗文化的发展，都离不开天津人的共同努力。天津人独特的个性和喜好，为曲艺在天津的发展奠定了良好的群众基础。

2.3.2 熟谙曲艺音乐特质的观众

天津是一个出名角的好地方，这与天津有一大群喜爱曲艺和懂曲艺的观众是分不开的，天津人喜欢在工作之余按照自己的喜好参加各种娱乐活动，其中听曲艺就是人们最喜欢的娱乐项目之一。对曲艺的喜爱在老天津卫人里格外的明显，他们不仅对曲艺十分懂行，而且还会在私下里与同样爱曲艺的人们探讨切磋，不论老少，只要一见面，大家都喜欢曲艺，立马就成了熟人，曲艺就成为了他们共同的话题，连接的纽带。

天津人见多识广，性格热忱，对娱乐生活及其讲究，他们喜欢听曲艺，但是不是什么人都能够得到他们的认可，他们对曲艺演员的要求也是极其苛刻的，但是只要你技艺超群，他们就会极力的“捧”你。天津人把曲艺当成是生活中的一部分，少了曲艺就好像少了乐子一样。在剧场里，他们会随着演员哼唱，到了兴

奋的地方还会随之叫好，他们认为只有和演员一起沉静在表演之中才算是最完整的，这也是天津曲艺观众特有的欣赏方式，而且这种欣赏方式一直在曲迷中保留着，他们这种积极的“参与其中”的方式也会深深的感染周围的人，许多喜欢曲艺的人之所以会喜欢就是因为他们从小在这样的氛围下长大，受到这些人的熏陶而逐渐成为曲艺的忠实观众。另外，这种欣赏曲艺的传统习惯，是父辈相传的。就像曲艺曲种及演员的传承方式那样，从小由祖辈或父辈带到园子里来听曲艺。他们在长辈的叫好声中，渐渐的懂了曲艺的好坏，成了行家。

天津的曲艺观众形形色色，有着不同的文化背景，所以针对不同的观众群，曲艺的表演内容和形式等都会有所差别。早期艺人们来到天津演出主要是通过撂地的方式，一些码头、集市、热闹街道以及庙会都是撂地艺人的重要场地，比较有名的就是南市的“三不管”和侯家后的“鸟市”，这些撂地演出的地方所面对的观众大多是一些下层贫民以及靠卖体力挣钱的搬运工、船工、苦力等，这些地方观众的流动性很大，所以为了吸引观众的眼球，撂地艺人演出的内容有时不免有些粗俗、低级，但是受到这种不稳定的环境因素的影响，也使艺人们花费更多的精力去精湛自己的技艺。20世纪初，天津的演出场所有了进一步的提升，落子馆、书馆、杂耍馆这些演出场所出现，到这些场所演出的艺人面对的观众有了变化，能够到书茶馆等这样的场所的人除了一般穷苦的百姓以外，出现了经济水平相对提升的小商贩、文人以及作坊主等，他们成为曲艺观众的主体，并且对艺人的表演有了更高的要求，从内容到形式促进了艺人的改革。天津的商业在不断发展，特别是开埠以来，天津成为全国数一数二的商业城市，“那些服务于金融界、商界、文化教育界、新闻出版界、政府机关、交通、和邮电部门的职员、教员、编辑、记者以及那些中、小商人和资本家。他们有较为固定的收入，生活相对稳定；有较高的文化水平和欣赏水平。对那些比较典型的曲艺节目有更多的喜爱。然而为世俗观念所囿，不愿涉足一般的杂耍院子，怕有失身份。与他们情况相仿的，还有那些糜集于租界的下野军阀、政客，前清王公、贵族，以及他们的子弟……”^①这些文人骚客也成为了曲艺的忠实观众，笔墨之余，听上几首内容文雅的曲艺唱段，而那些有钱的商贾富豪则专捧名角，为曲艺的发展也产生了促进作用。

^① 参见唐晋渝、王春辉著《天津曲艺音乐》，天津杨柳青画社出版，2002年版，第12页。

另外，观众的作用不仅仅停留在对曲艺的欣赏，在曲艺流派的形成过程中也起到了重要的作用，著名的曲艺理论家倪钟之在《论曲艺表演的流派》一文中写到：“每个流派的形成和发展，都必须得到观众的认可，才能使其流传。”许多名角都在这里被捧红，比如京韵大鼓艺人刘宝全，后来形成了刘派；单弦艺人谢芮芝，后来形成谢派；梅花大鼓艺人金万昌，后来形成金派等，他们在天津发展的过程中，不断改革创新，与天津观众的欣赏习惯相结合，最后在天津唱红得到认可。

天津曲艺的发展离不开观众的喜爱和追捧，正因为有他们的评判与鉴赏，促使了众多曲艺艺人愿意到天津来献艺。天津曲迷有一大特点，不论雅与俗、新或旧，只要戏好，天津人就认可。另外天津观众很实诚，好就是好，坏就是坏，他们看重的是艺人是否有真本事，还要看演员是否卖力演唱。在观众心中，名角的地位是极高的，所以这一观众心里也促使了演员不断提高自己的技艺，努力成为名角，这样才能吸引更多的观众前来欣赏，所以很多演出场所为了增加上座率，都会邀请一些名角攒底，每场都爆棚，反响强烈。观众和演员是有着密切联系的两个主体，有高超技艺的演员再加上有高超的表演，定造就高水平的观众，反过来懂曲艺，喜欢曲艺的高水平观众，会促进曲艺演员不断的进步和提升。

总之，天津的曲艺观众有着自己独特的欣赏心理和欣赏方式，正因为天津有这样一群对曲艺痴迷、懂行的观众，才有了天津曲艺在全国的重要影响地位，所以，观众是影响天津曲艺发展的重要因素。

2.3.3 非专业的曲艺音乐演员——票友

艺术界里有内行和外行之分，所谓内行指的是专业的艺术演员，所谓外行指的就是票友，属于业余爱好者。票房是为戏迷参加业余活动而兴起的场所，也有一些剧场成为票友排练演出、聚会的地方，有些票房还专门面向大众招生，招收学员会有专门的老师教课，还会带领学员排练，票房为戏曲曲艺的普及和发展起到了很好的促进作用。

天津是一个名角荟萃的地方，在热闹的曲艺氛围下，吸引了许多业余爱好者加入到学演曲艺的行列，天津的票友大多是一些商人、知识分子、公司职员以及一些寓公等，这些票友有的有很深的艺术造诣，虽不是专业的，但是有时可以与

专业的演员抗衡，他们的演出一点也不逊色，有的后来还成为了名家。比如“三李”即李玉农、李然犀、李石如，他们是曲艺界的名票，而且表演各具特色，其中李玉农爱好单弦，曾跟随德寿山学艺，与曾振庭结拜。李然犀爱好相声，与张茂林、孙伯珍、李德祥交好，表演的《羊上树》等作品受到喜爱和欢迎。李石如爱好京韵大鼓，与刘宝全的嗓音有几分相像，他演唱的《大西厢》等曲目也受到人们的喜爱。像“三李”这样的在票友里小有名气的人还有很多，虽然他们的职业和曲艺并没有关系，但是凭借着对曲艺的喜爱和执着的追求，在曲艺界打出了一片天地。

天津有几处比较有名的票房，许多名票友都在这里活跃。如天津的老票房之一的西门里曲艺票房，它是一位姓梁的人家开设的，这里主要以演唱八角鼓和子弟书为主，兼有联珠快书、天津时调、卫子弟书、单弦、西城板、梅花大鼓、太平歌词等。到这里习唱的曲艺爱好者很多，而且水平很高，经常在这里表演的有杨润生、李玉山、刘汉武等，他们有的会被邀请到堂会、喜宴、寿宴等表演，也有一些直接下海从艺，比较有名的是屈振廷，他擅长演唱天津时调和单弦，还有在相声和八角鼓方面很出色的刘君衡等。受到时局的影响，票房活动并不是一帆风顺，1936年下半年不得不终止活动，直到80年代又恢复。在这里活跃的票友除了演唱一些常见的曲目外，还会演唱一些不常见的，比如《小五更》和《大五更》都是不常唱的时调曲目。除了老票房，票友们为了联络好友，与友人方便切磋技艺而自己开设票房，比如三余里曲艺票房就是屈振廷开办的，他善于交友，特别是与各个曲种的艺人以及业余爱好者交好，这些好友们在这里切磋、排练，有时应邀出演，常在这里活动的有王之洛、烤山芋、刘壁祥、李傻子等，这些人中有些还在圈里小有名气，有的也下海从艺。

除了票房是业余爱好者的汇聚之地以外，还有一些业余团体兴起，比如20世纪50年代成立的天津市工人业余艺术团曲艺团，还有天津人民广播电视台业余广播曲艺组，以及城厢区工人业余文化团曲艺团、红桥区文化馆曲艺团等。其中天津市工人业余艺术团曲艺团是所有业余团体中阵容最大，曲种最全的。这些团体虽然是业余的，但是他们在曲艺上取得成绩十分骄人，他们的表演得到了广泛的认可，如和平区工人俱乐部职工业余曲艺团的成员演唱的京东大鼓《白雪红心》，山东柳琴《越活心里越亮堂》等，在曲艺界产生广泛影响。另外这些业余

团体在创作方面也极其有才能，如天津人民广播电视台业余广播曲艺组共同创作的单弦作品《邱少云》、《罗圣教》等也受到好评。他们的表演也获得了不少奖项，如甄金堂演唱的山东柳琴《移风易俗唱个歌》获得职工工业余曲艺调演一等奖，像甄金堂这样的获奖的演员还有不少。

总之，通过这些票友和业余团体取得的骄人成绩可以看出，不论你是专业的还是非专业的演员，只要肯努力都会得到群众的认可，另外，曲艺已经不再只是停留在欣赏的层面，而是深入大众、深入生活，成为大众共同参与的艺术，成为天津人娱乐生活的一部分。

第三章 天津文化生态环境下繁荣发展的优秀曲种——京韵

大鼓

京韵大鼓源于今河北省河间县的木板大鼓，清代流入北京、天津等地，在城市文化的熏陶下不断变革发展，形成京韵大鼓。为什么木板大鼓进入北京、天津，特别是天津后，能够演变为京韵大鼓，而河北地区的木板大鼓依然保持着原有的乡俗风貌，这与城乡之间文化生态环境的差异有重要的关系。

3.1 河北的乡村文化孕育木板大鼓

木板大鼓又叫小口大鼓、憋死牛、老木板子、鼓子快书等，是在河北地区的民歌和当地做买卖的吆喝声等曲调上发展起来的，形成于清乾隆年间，主要流行于河北深泽、无极、藁城等农村地区，后来流行至河北各县。

木板大鼓的唱词通俗易懂，唱腔简洁有力，表演时左手执木板（小木板）击节，右手执鼓槌，主要是站唱，木板大鼓以其简便易学在群众中普及开来。他们的演出活动场所主要是赶庙会和说乡档，每到赶庙会的时节，各类艺人都会汇聚于此，各展绝技吸引更多的观众，说乡档就是艺人们受到农民邀请到另一个村去说书。为了木板大鼓能够在乡村文化的竞争中有一席之地，这些艺人们对木板大鼓进行了一些改革，如伴奏运用了三弦，演唱曲目由过去的以长篇书为主，变为短篇等。代表艺人有庞凤城、胡金祥（胡十）、赵金香、曹金升、王福贞、穆汉青、张祺信、路祺林、刘祺明等。木板大鼓经历了从清代兴起、繁荣，到民国时期的逐步走向衰落，现在河北保留下来的唯一一支木板大鼓是过去流行于沧州一带的木板大鼓。

木板大鼓在河北地区的发展过程中，始终保持着土生土长的乡俗艺术的本原，牢牢扎根于本土文化之中。在农村这个说唱阵地上，存在着和城市环境中一样强烈的艺术竞争，正是因为这种竞争才使河北以农村为基点的木板大鼓得以蓬勃发展，并且涌现出了很多优秀的艺人，他们中有一些选择到其他城市发展，但大多数艺人依然据守着他们赖以生存的乡土，世代沿袭至今。所以木板大鼓在河北特有的文化生态环境下依然保持着乡俗曲艺的朴实无华和顽强的生命力。

3.2 在京、津文化浸染下，京韵大鼓的流变与发展

伴随着木板大鼓的发展，逐渐流传到北京、天津。相比河北的文化生态环境，北京、天津有着很大的不同，这里汇聚了众多的曲坛精英，在一定时期内有固定的演出场所，而且拥有一群文化素质较高、相对稳定的观众群，再加上有文人雅士的帮扶，木板大鼓逐渐朝着高雅的方向沿变。但就北京、天津而言，依然存在文化生态环境的差异，所以对京韵大鼓发展产生的影响也不尽相同。

3.2.1 京津文化生态环境之比较

北京被尊为皇城，辽代时北京被设为陪都，金代成为半个中国（北方地区）的政治中心，元代至今一直是我国的都城，是我国重要的政治经济中心，所以北京有着深厚的文化积淀，以高雅、深沉为特点，在这样一个有着高层次文化底蕴的城市，民间艺术向来是要受到官方的限制和干涉，虽然北京的什刹海和天桥等地承载着民间艺术的发展，行艺的艺人能够在这里生存，但是这种艺术形式依然不能够被上层社会的人所认可。另外，北京的城禁森严，内城的旗人、官员是不允许到外城的书场戏院看戏听唱，外城包括木板大鼓在内的曲艺也不允许进入城内演出。北京人不像天津人那样豪爽，北京的老百姓因为生活在皇城根下，所以受到官方体制文化的影响，都比较文雅，见了谁都十分的礼貌，讲和气，但是也正是受地域文化的影响，北京人还有点自以为是、自我良好的感觉。所以，京韵大鼓在北京的发展并不像在天津容易让人接受。

相对于政治文化色彩浓厚的北京来说，天津却有着有利于曲艺音乐发展的宽松环境。天津不仅“地当九河津要，路通各省舟车。南运数百万之漕，系道经于此。舟楫之所式临，商贾之所萃集，五方人民之所杂处。皇华使者之所衔命以出，贤士大夫之所报命而还者，亦必由于是。实水路之通衢，为畿辅之门户。冠盖相望，轮蹄若织，虽大都会，莫能过焉。”^①而且在清代咸丰时“乃自西洋通款，各国来津贸易者即夥，议准于距城五里之紫竹林地方设立关榷、建造房屋。中外互市，华洋错处，轮艘懋迁，别开生面，为北洋通商要地，由是益臻繁盛，焕然改观。各省宦商晋京者，四方人士来游者，接踵而至，咸喜留连以瞻风景。”^②可见，

^① 清张焘辑《津门杂记》，卷上。

清代以来天津已经是全国少有的交通便利、商贸的发达的大都市，经济的繁荣必然带动这座城市文化的发展。

经济的繁荣是一方面，优良的曲艺环境又是一个很重要的因素。这时的天津茶园、戏院已经兴起，十分兴旺，大小庙会也如火如荼的举行，《津门小令》中记载了关于天津曲艺兴旺的场面，“津门好，生业仿京城。剧演新班茶社敞，筵开雅座饭庄精，开市日分明。”^①《津门百咏》中也有相关描述：“戏园七处赛京城，纨绔逢场各有情。若问几家何处住？家家门外有堂名。”^②

推动天津曲艺繁荣的另一个重要因素就是商人的汇集，他们喜欢听曲艺，而且挥金如土，《津门小令》有着相关记载：“津门好，时派说纷纷。听曲挥金轻似土，出门跑轿快于云，口岸有新闻。”^③诗后还标注着：“釀金听曲，肩舆飞奔，此商派也。”^④天津商人的崇尚时派，从侧面说明了天津娱乐场所的兴旺。包括京韵大鼓在内的众多曲艺音乐曲种，在天津得天独厚的环境下得到了提升与发展。

清末，天津曲艺发展的兴旺，促进了书馆、杂耍馆、落子馆的繁荣。据统计，清末时天津的书馆、杂耍馆已有几十家，比较有名的有宝和轩、东来轩、福来轩、三德轩等“十大轩”。落子馆也有近十家，另外还有大量的妓院、小班等，据《津门记略》中记载，截止到清光绪二十四年，就已经有近四十家的妓院、二十多家小班。民国后，天津的曲艺演出场所依然在不断发展，其中落子馆是发展最快的，已有庆云、天合、翠仙、山泉、明会、全凤、四海升平、群英、华乐、权乐、同庆、中华等十几家。冯文询的《丙寅竹枝词》对民国时的天津落子馆有一段描述：“庆云、权乐继群英，同庆、中华早著名，落子园应推独步，敢骄上海薄京城。”诗后又补充到：“京沪及各省会商埠，均无此游戏场，故初来津者，无不先睹为快。”^⑤众多的曲艺演出场所，为清末民初的曲艺音乐发展提供了重要的条件，各场所之间激烈的竞争，也促进了曲艺音乐曲种的衍生与发展。一位曲艺爱好者是这样描述天津曲艺音乐的繁荣场面的：“记忆中北平的杂耍戏院先后有十几家，多半是一家关门了，另一家就开张，同时开演的只有两、三家。在天津可以说是杂耍的天下，杂耍园同时开张营业的就有十几家。”^⑥

^① 樊斌 《津门小令》。

^② 催旭. 《津门百咏》。

^③ 樊斌 《津门小令》。

^④ 樊斌 《津门小令》。

^⑤ 冯文询 《丙寅竹枝词》

^⑥ 陈钧. 《京韵大鼓的语音特征——〈京韵大鼓音乐新论〉(六)》。《乐府新声》2011年第4期

清代的北京,虽然也有大量的曲艺盛行,但是就曲艺发展的状态和市场规模来说是比不上天津的。有相关记载写到:“光绪末年,但于前门外大栅栏迤西石头胡同的四海升平茶园,开创了聘请落子艺人在室内演出的新局面,从而使落子艺人在京师首次登上了‘大雅之堂’。”^①“天桥的落子馆,始设于民国三年(1914年)。最初不过有常星斋、庆云星、高凤祥等人经营的‘安乐轩’等三四家”。^②总的来说北京演出场所不多,和天津比起来更是少之又少。

天津良好的曲艺演出市场,不仅承载着本地曲艺艺人的发展,也吸引了大量外地包括北京在内的艺人来此长期演出,也正因为如此木板大鼓流入天津后在吸收子弟书、京剧等艺术的基础上发展为京韵大鼓,虽然京韵大鼓在北京、天津都流行,但是天津是决定京韵大鼓转变的最主要的地区。另外,众多天津艺人对京韵大鼓的学唱,发展、壮大了京韵大鼓。

3.2.2 京韵大鼓在天津的发展

1、早期的怯大鼓

据史料记载,木板大鼓大约在清代咸丰、道光年间进入天津的。当时的木板大鼓艺人大多是逃荒而来,在流动人口较多的集市、庙会、码头等地撂地演出,那时在天津发展的木板大鼓艺人较有名的是郑国勋、王庆和、刘能等。最初传入天津的木板大鼓以演唱长篇书为主,语音采用河北河间地区的方音,用大板或大鼓击节,夹说夹唱,形式主要以坐唱为主,没有身段表演。随着木板大鼓在天津演唱的时间越来越久,受到市民喜好的影响,木板大鼓也发生了变化,从过去的一人自弹自唱,演变为有弦师伴奏,演唱也由过去的有说有唱转变为以唱为主,唱腔不再单调,变得丰富起来,语言上也出现了天津语音的明显特点。虽然木板大鼓经过在津一段时间的发展与刚入天津时有了很大不同,但是在人们看来还是带有河间语音,所以人们称其为“怯大鼓”。

怯大鼓艺人的演出方式主要有两种,一种是串街入户的,另一种则是在书馆、茶楼演唱。这两种方式在演唱形式上也有很大差别,走街串巷的艺人形式简单,自弹自唱,没有弦师伴奏,以坐唱为主,无身段表演,演唱的曲目有长有短。而在书馆茶楼演出的艺人相对来说形式复杂,伴奏有专门的弦师,艺人在舞台上主

^① 成善卿.《天桥史话》.

^② 成善卿.《天桥史话》

要以站唱为主，有书鼓，还要使用木板击节，有身段表演，演唱曲目以短篇为主。怯大鼓不仅在表演形式上丰富了，在演唱曲目的数量上也远远多于木板大鼓，主要演唱的短篇曲目有《凤仪亭》、《借东风》、《南阳关》、《马鞍山》、《百山图》、《蓝桥会》、《白帝城》、《追钵》等，当然也有一些长篇曲目，如《绿牡丹》等。代表艺人是宋五、胡十、霍明亮，他们三位对木板大鼓的改革，为京韵大鼓的发展奠定了基础。

2、三大流派的形成——刘派、白派、张派

任何一个流派的形成都是在一定历史时期下，艺术发展到一定阶段的产物。京韵大鼓三大流派的形成也是顺应时代的需要而出现。这时的京韵大鼓的声腔音乐已经规范成熟，没有创新的空间，所以追逐独特的艺术个性成为艺人们的最好选择，又因为观众审美需求的提升、曲种之间以及同一曲种艺人之间的激烈竞争，促使刘宝全、白云鹏、张小轩在继承宋五、胡十、霍明亮宗法的前提下，根据自身特点不断的探索、创新，逐渐形成各自的流派。他们形成的艺术形式、表演技法和特征，被后来的艺人所效仿、继承，影响极大。

（1）刘（宝全）派

刘宝全，是京韵大鼓形成中贡献最大的艺人，他之所以能够产生如此大的影响，形成社会公认的“刘派”艺术，除了他潜心的研究、琢磨以外，与他的个人经历、所处的社会环境也有很重要的关系。

刘宝全早年的经历为他后来的改革打下了良好的基础。刘宝全的父亲就是一位木板大鼓艺人，他每天跟随父亲到西城根一带撂地演出，在父亲的熏陶下，刘宝全也走上了从艺的道路。先后跟随王庆和、郑国勋、宋五学唱木板大鼓，后来还学习了马头调、石韵、三弦技艺以及京剧老生，之后又拜胡十、霍明亮为师。他



图 3.1 刘宝全^①

^① 引自：《中国曲艺音乐集成（天津卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1993

丰富的学艺经历，奠定了刘宝全改革的基础。

自身素质是一方面，外界环境的影响也是促使刘宝全不断改革的重要因素。去北京行艺的经历，打开了刘宝全的改革之门。初入北京的他，有幸结识了京剧大师谭鑫培，谭鑫培的一句话让刘宝全找到了改革的灵感。他说：“你是唱书，不是说书，还有口音带点怯，北京的有些座恐怕听不惯，作艺的讲究入乡随俗，你是聪明人，自己回家琢磨吧。”^①刘宝全后来回忆说：“‘一字为师’，谭老板的这两句话，比金子还值钱，我以后就找他的话来改……”^②之后刘宝全对京韵大鼓进行了初步的改革，改变了京韵大鼓以往“说书”的形式，而要“唱书”，在老一辈艺人和弦师金万昌、韩永禄等共同努力下，对唱腔唱法进行了革新，并参照京剧的表演形式，对节奏、行腔、运气、用嗓、吐字、发音等方面的技巧进行完善。在语言上，去河北方音，改用京音演唱。伴奏上，除了三弦外增加四胡、琵琶。刘宝全的改革，逐渐减少了所谓的“大陆”形式，个人色彩逐渐凸显出来。

演出场所的提升也促使刘宝全不断提高技艺、不断创新。民国前刘宝全的演出场所主要是宝和轩茶楼、四海升平茶园、丹桂茶园、落子馆等场所演出，民国后又进入到当时比较重要的演出场所，如天津档次最高的杂耍馆歌舞楼（小梨园）、劝业场游艺园、中原游艺场等，来这里听曲的都是各界名流、文人墨客、绅商富户、学校教员、医师、和公司职员，他们到这来听曲，多数是闭目静听，边听边琢磨味道，合了他们的口味，他们每天必到，但要是合不合口味，第二天绝不再来。面对如此挑剔的观众，艺人只有不断调整自己，迎合观众的口味，即使已经唱红的刘宝全也不例外。刘宝全并没有停滞于前期的改革，而是继续不断完善，20年代他创造了挑腔，用借板、闪板、偷板等耍板手法创造了新板式一板一眼和无眼板，运用京剧老生的唱腔方法，韵白的运用更加灵活，大胆的在唱句中加入拖腔以及伴奏小过门，改变了过去唱句中不加小花腔且不间断的原则。为了吸引观众的眼球，他在舞台表演上也下了不少功夫，各个曲目中都在合适的地方插入大幅度精彩身段表演，还借鉴京剧的表演程式，这样一来以前闭目静听的观众也都睁眼看起了表演。刘宝全日益完善的技艺，吸引了很多男女艺人的效仿追随。刘派这一称谓也在这时得到社会的承认。刘宝全“鼓王”的地位也渐渐确

^① 引自《谈鼓王刘宝全的艺术造诣》（梅兰芳遗作）。原载《曲艺》1962年第二期。

^② 同上。

立，20年代刘宝全灌制的唱片，片头报名都是“百代公司邀请鼓界大王刘宝全演唱”，可见刘宝全的地位是很高的。

刘宝全创立的刘派京韵大鼓，顺应了时代的潮流，迎合了观众的口味，在一定时期内成为京韵大鼓界乃至北方曲艺中，影响最大的艺术形式，随着刘宝全派京韵大鼓的形成，京韵大鼓的影响力也日益扩大，取代了单弦、五音连弹等曲种的攒底地位，各杂耍园无不以京韵大鼓为压轴节目。京韵大鼓演员队伍不断扩大，而刘宝全派的京韵大鼓是传人最多的一支流派，曾拜师学艺的有钟德海、谈凤元、韩德荣、白凤鸣；得刘宝全亲授的有乔凤楼、章翠凤、小岚云、冯质彬、林红玉；宗刘的艺人有小映霞、孙书筠、侯月秋、桑红林、小黑姑娘、良小楼等。后期影响较大的骆玉笙也是在宗刘的基础上发展的自己的流派。刘宝全平生演唱的很多经典曲目也被后人所习唱，如《丑末寅初》《白山图》《大西厢》《长坂坡》《闹江州》《战长沙》等。

（2）白（云鹏）派

白云鹏与刘宝全是同时期在天津享名的京韵大鼓艺人，他对京韵大鼓的改革无不受到社会环境和人文环境的影响，但是他所形成的白派京韵大鼓演唱风格上不同于刘派、张派，独树一帜。

白云鹏从小就喜欢听书看戏，八岁起就跟着父亲开始四处卖唱乞讨，十四岁时开始来往于天津、霸县之间，在集市、茶肆等人多的地方演唱竹板书。1900年拜史振林为师，正式学习木板大鼓以及三弦技艺，在师傅的带领下，在西城根、北开等地撂地演出。这时白云鹏演唱的木板大

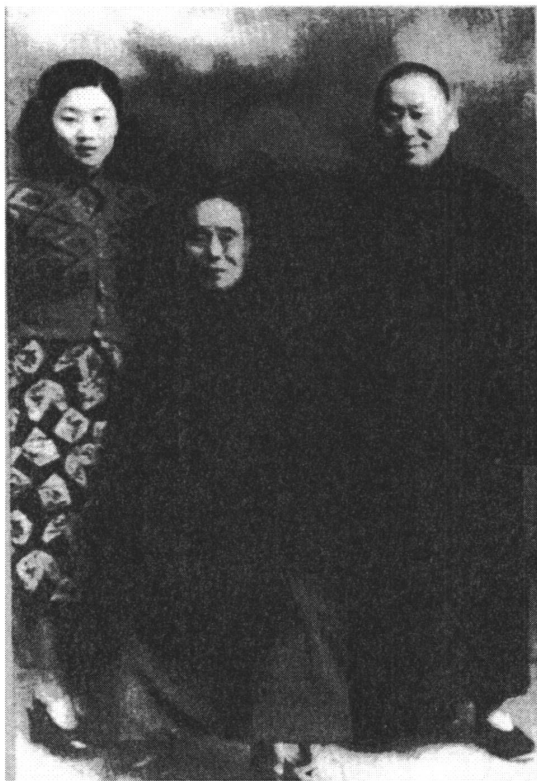


图 3.2 白云鹏与弟子阎秋霞、富少舫合影^①

^① 引自：《中国曲艺音乐集成（天津卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1993

鼓乡音浓重、不上档次，只能适应于这些贫苦百姓、码头工人等下层群体观众，想要进入大雅之堂，让更高层次的观众认可是不可能的。白云鹏与刘宝全是又同辈人，在当时的曲艺界，若与刘宝全高亢激昂的风格相比拼，白云鹏的嗓音条件略显弱势，用我们现在的话来说就是没有市场。但当时的艺人为了生存养家，没有市场就要想办法创造市场。也正因为如此，白云鹏决定对其进行改革。语音上他以河北霸县堂二里语音为基础，并混合使用天津、北京的字音；唱腔上他从早期京韵大鼓中遴选出适合自己的唱腔，他音域不宽，但是能在有限的音域内唱出起伏有致的曲调来，也不使用高腔、甩腔，也没有繁杂的装饰音、假声、立音等；内容上摒弃长段书目改唱短段，以演唱“红楼”唱段为主，与刘宝全的《三国》、《水浒》等高亢奔放的唱段形成对比。白云鹏演唱的整体风格比较文雅柔美。渐渐的白云鹏在天津有了一席之地。

民国五年时，白云鹏进入了当时天津最大的杂耍园四海升平演出，为了迎合更高层次观众的审美需求，以及能够在激烈的竞争中站稳脚，白云鹏继续改革创新。在后来的演唱中，在某些细节处强调了他的乡音，强化了他的特色，诵说的成分也比之前更多，唱腔更精细柔美。为了能编创更多的唱段，他阅读了很多古典名著，并仔细琢磨每一个人物的性格特征，然后截取精彩段落编成唱段。他唱的内容很多都是别的流派没有的，如《宝玉娶亲》、《宝玉劝黛玉》、《黛玉归天》、《黛玉焚稿》等。这些独有的唱段也是白派的一大特色。

白云鹏经过长期的艺术实践，逐渐形成了吐字清晰、韵味醇厚，唱腔于抚慰中透着沧桑，通过半诵半唱传达人物内心情感的独特艺术风格，独树一帜的“白派”也形成了。

白云鹏创立的白派演唱艺术，也被很多人学唱，白派的弟子有富少舫、程树棠、阎秋霞等，其中阎秋霞的成就最为突出。另外阎秋霞广收徒弟，为传播白派京韵大鼓作出了重要贡献。

（3）张（小轩）派

张小轩是北京人，原是一位曲艺票友，一直在北京行艺。曾跟随朱德庆学唱木板大鼓，后下海从艺，于清光绪年间来到天津。

作为一个北京艺人，要想在竞争如此激烈的天津有立足之地，能与刘宝全、白云鹏相抗衡，就必须有自己的独特个性才能站得住脚。所以张小轩在宗法霍明

亮的同时经过长期的研究、琢磨，逐渐形成了唱腔流畅平直，质朴奔放，垛板迅疾，表演幅度大，大气磅礴，粗豪古朴的演唱风格。时人称他：“张之大鼓，别具一格，因相貌、念白、嗓音、表情……种种似戏中之‘武净’，故有‘花脸大鼓’之称。”^①张小轩的演唱得到了不少观众的认同，形成了与刘宝全、白云鹏风格不同的又一个流派。

张小轩经常演唱的曲目有《绕口令》《单刀赴会》《拴娃娃》《初世姻缘》等，还有被时人称为一绝的作品《华容道》《灯下劝夫》。为了使一些传统曲目与别人唱的不一样，更有新意，张小轩会根据情节添加一些桥段或删减一部分内容，给人以新鲜感。

起初张小轩是在永宴茶楼、同和茶楼、松风阁茶楼等处演出，后进入四海升平茶园、权乐落子馆、陶园游艺场、张园游艺场等更高层次的场所演出。观众欣赏水平的提高，并没有促使张小轩继续创新，过分守旧的他，最终因为不能适应观众的审美需求而逐渐不被人们所认可。

张派的传人不多，如王鑫樵、黑姑娘、张金环（女艺人）等，但都没有在京韵舞台上崭露头角。20世纪30年代，张小轩又收弦师宋明远为徒，可惜的是，宋明远已去世，张（小轩）派艺术逐渐成为绝响。

3、京韵大鼓的继承、完善——骆玉笙

骆玉笙，是一位经历了中华民国时期、新中国成立以及改革开放三个重要时期的京韵大鼓艺人。作为第一代的京韵大鼓女艺人，骆玉笙的艺术生涯深深的刻着时代的烙印。



图 3.3 骆玉笙^②

骆玉笙从四岁起就跟随养父以卖艺来维继生活。9岁时跟随苏焕亭学习演唱京剧老生。12岁就已经登台演唱，17岁改唱京韵大鼓。早年的艰苦生活打造

^① 菊公：《艺人志》，载1940年12月15日《游艺画刊》第一卷第17页。

^② 引自：《中国曲艺音乐集成（天津卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1993

了骆玉笙坚强的性格，也奠定了他不断走向艺术高峰的基石。

骆玉笙在没有拜韩永禄为师之前，她学唱的京韵大鼓大多是偷艺而来，凭借着自己超凡的记忆力和悟性，骆玉笙偷学会了刘宝全的《战长沙》《草船借箭》《古城会》，以及白派的《哭玉》等。20岁时拜韩永禄为师，正式学习刘派京韵大鼓。在师傅的指导下，再加上骆玉笙与生俱来的甜美嗓音、宽阔的音域、醇厚的演唱韵味以及富有特色的“嘎调”，很快在天津唱红，被时人誉为“金嗓歌王。”



图 3.4 骆玉笙1943年于天津小梨园演出京韵大鼓《七星灯》^①

在天津享名的小彩舞并不拘于“刘派”，而是在刘（宝全）派的基础上，吸收借鉴白云鹏派、白凤鸣派的唱腔，在韩永禄的帮助下，开始了对京韵大鼓的改革，并逐渐形成了自己的风格特色。骆玉笙首先在唱腔中增加了颤音，如她演唱的《剑阁闻铃》，运用了丰富的颤音、拖腔，把唐明皇对杨贵妃的思念之情，在哀怨缠绵的唱腔中抒发出来。其次，演唱上更注重歌唱性。骆玉笙继承了刘宝全的演唱方式，即说唱结合，唱中有说，但不同的是，骆玉笙更强调了歌唱性。刘宝全在演唱时，很多唱腔中会有停顿，而且简洁干脆，很多地方给人以说的感觉，而骆玉笙改变了这种唱腔处理，她把那些停顿的地方拉长唱腔，增加乐音，有的地方还运用了颤音，使得原本给人以干脆利索的唱腔变得细腻、委婉、连贯，富有歌

^① 引自：《中国曲艺音乐集成（天津卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1993

唱性、抒情性。如刘宝全和骆玉笙《丑末寅初》的唱词^①：

刘宝全演唱：丑末寅初日转扶桑，猛抬头，

遥望见，天上的星、星和斗、斗和辰，

是那渺渺茫茫、恍恍忽忽、密密匝匝，

直冲至霄汉，减去了辉煌。

骆玉笙演唱：丑末寅初日转扶桑，（我）猛抬头，

（见）天上星，星共斗，斗和辰，

（它）是渺渺茫茫，恍恍忽忽，密密匝匝，

直冲霄汉（哪），减去了辉煌。

从唱词中我们看出，骆玉笙的唱词中加入了口语化、音乐性的衬词“我”“见”“它”“哪”，改变了原有的节奏，使旋律拉长、放慢，唱起来语言更加流畅，富有歌唱性。再次，改变过去固有的节奏模式，创造了新的节奏型。骆玉笙在节奏上采用的是迁移或者后错的方式，使尾字不落在拍子上，有时也把个别音拉长或缩短，改变原有节奏板式，从而创造了新的节奏。最后，在骆玉笙的演唱中，借鉴了其他艺术的音调，增加了4和7这样的偏音，不仅丰富了唱腔，而且增强了音乐表现力。

正如人们所言“骆玉笙先生在前辈的哺育下成长，她进一步继承并完善了这一艺术形式。她的功绩不在于对于这一艺术形式发明或创造了什么，而在于集先辈的种种优长于一身，尽善尽美地吸收、融化了他们，使那些极富个性甚至相互对立的因素和谐统一起来，并渐渐形成自己的个性。形式哺育了她，她又为形式增添了光彩。”^②

骆玉笙对自己的表演有严格的要求，她不在意上演节目的数量，但她却极其在意节目的质量，聆听她所演唱的那些代表性作品，每一个都能感受到她对内容的独特理解与阐释，她的代表作《丑末寅初》、《伯牙摔琴》、《击鼓骂曹》、《红梅阁》、《剑阁闻铃》、《子期听琴》、《梅花桩》等，每一个都体现着她对艺术的尊重。

天津解放后，骆玉笙积极参与到“说新唱新”的行列中来，上演了《庆祝新中国》《开荒自救》等顺应时代的新作品。先后加入红风曲艺社、天津曲艺团等，

^① 张英华.《骆玉笙对京韵大鼓的艺术贡献》.《音乐研究》2009年第5期

^② 蒋慧明.《鼓曲与快书》.中国文联出版社 2008

为曲艺的发展贡献自己的力量。

受到“文化大革命”的影响，包括京韵大鼓在内的各曲艺形式的发展，都受到了巨大的阻碍，大批优秀的演员、弦师都不得不离开舞台，有的被下放到农村或者工厂，有的则选择相对好生存的其他曲种，有的则转行从事其他的行业。这一时期对于京韵大鼓来说发展停滞，损失巨大。为了弥补“文革”带来的巨大损失，70年代，骆玉笙加入了天津市曲艺杂技团，从事培养新人的教学工作。后来，骆玉笙重返舞台，除了从事大量的传统曲目的整理工作外，也积极创作适应新时代的作品，如《中国女排》、《文人与酒》、《望金门》、《万里春光》、《农家乐》等。她的创作大胆融合了新的音乐素材如运用梅花调、京剧中的青衣唱腔、京剧老生的“嘎调”等。1985年，骆玉笙演唱了电视剧《四世同堂》的主题曲《重整河山待后生》，使京韵大鼓的影响力进一步扩大。随后的几年，骆玉笙因为年事以高，逐渐淡出舞台，2002年5月不幸与世长辞。

骆玉笙的一生致力于艺术的探索与追求，为我们留下了宝贵的艺术财富。她培养出来的下一代艺人如刘爱春、陆倚琴、王铁成、李梦熊、王冠丽、李红、冯欣蕊、李响等，继承了她的遗志，继续为京韵大鼓的传承与发展做贡献。

从京韵大鼓发展的三个重要阶段来看，不同的时期，不同的人，因受到不同的文化生态环境的影响而对京韵大鼓进行了不同程度的改革。早期的宋五、胡十、霍明亮，初入天津，处于社会最底层的他们，为了能生存，而在语音、演唱形式以及内容上进行了初步的改革。刘宝全、白云鹏、张小轩，在前人铺垫的基础上，顺应观众的审美需求而追逐个性的艺术风格。骆玉笙丰富的行艺经历，让她集各前辈的优长于一身，通过融汇贯通，形成自己的风格。他们无不是文化生态环境激发下的优秀艺人。所以京韵大鼓是在艺人的改革与文化生态环境的双重影响下形成、发展的。

第四章 现代文化生态环境下的天津曲艺音乐

伴随着时代的进步、科技的发展、经济水平的提升，特别是在多元文化的格局下，越来越多的娱乐项目可供人们选择，传统的曲艺音乐已经不再像过去那样，成为人们茶余饭后的唯一消遣。曲艺音乐作为特定时代的产物，其实已经不适应现代社会的发展，但为什么它没有消亡？首先，曲艺音乐是天津文化艺术中的闪光点，很多国际友人对天津曲艺音乐有很浓厚的兴趣，所以曲艺音乐是天津与世界各国进行文化艺术交流的一个重要纽带，单从这一点来说，曲艺音乐也不会消亡。另外，当曲艺音乐处于困境中时，依然有很多热爱传统艺术、支持曲艺的观众，他们不仅支持曲艺音乐的日常演出、支持其刊物的发行、甚至亲自下海，成为发展曲艺音乐的一员，他们所表现出来的大无畏精神，更是支持曲艺继续生存下去的重要动力。再有，几百年来，天津人世世代代养成的听曲艺音乐的习惯不会突然消失，很多老天津人依然把听曲艺当成是生活的一部分。种种因素，让一个本来与时代不相适应的传统艺术，依然能够在现代社会中占据着一定的市场。

4.1 天津曲艺音乐发展现状

面对新时代的发展，曲艺音乐能够在这样的文化生态环境下存活是值得庆幸的，但它所表现出来的不适应以及衰退的迹象，也是必然的结果。曲艺音乐的演出场所、曲艺观众、演出团体以及舞台上活跃的曲艺音乐曲种，在现代文化生态环境下都发生了变化，下面我们将一一进行分析。

4.1.1 演出场所现状

曲艺音乐在现代社会发展中逐渐呈现出衰落趋向，最直观反映就是演出场所的大量减少。

自清代以来，天津曲艺音乐的演出场所可以用随处可见来形容，从早期的明地、到书馆、茶楼的兴起，再到各大杂耍园、落子馆的出现，呈现出蒸蒸日上的景象。

清末民初时，天津的曲艺音乐演出场所（书馆、杂耍馆、茶园、落子馆、游

艺场)，基本上有五六十家，解放后，天津的书馆、茶社达到 109 家，由于经济模式的变化，后来采取了公私合营的经营模式，合并后天津依然有近 70 家的书场茶社，这些演出场所的规模不等，容纳观众的数量是一百人至五、六百人。另外还出现了一些戏院剧场，很多大型演出活动都在各大剧院、戏院、文化宫举办，容纳的人数也更多，大概 1000 人左右。以“文化大革命”为界点，天津的曲艺演出场所开始大量减少，虽然文革后，大力恢复了几家剧场，又修建了长虹曲艺厅、和平文化宫书场、海地剧场等专门演出曲艺剧场，但已不能与之前的繁荣景象相提并论。

近十几年，天津的曲艺演出场所依然在逐渐减少，1995 年，天津市艺术研究所曾经做过统计，当时天津市的曲艺演出场所大约有 25 家。近期，本人又进行了一次调查。目前天津市的曲艺演出场所大概有三十几家，它们分布在天津的各个区域，如和平区有中国大戏院小剧场、天华景戏院、大金台相声茶馆、名流茶馆（老）等；南开区有金乐茶楼、老城小梨园、鼓楼茶馆、同悦兴茶社等；红桥区有谦祥益文苑茶楼、老城小梨园（半木会馆）等；河西区有西岸相声会馆等；河北区有中山公园曲艺厅、明月茶楼等；滨海新区有滨海大观楼等。从数量上来看，与 1995 年相比有所增加，而且分布的区域更广，但是众多的演出场所的背后，存在着一个严重的问题，就是曲艺发展不平衡，为什么这么说？本人在调查中发现，这些演出场所基本都以相声为主要经营项目，有些茶楼直接以相声命名，而真正有曲艺音乐演出的场所，少之又少，只有五六家，其中还包括正在整改的中国大戏院小剧场。针对这一情况，本人又对几家有曲艺音乐演出的茶楼做了进一步调查分析。如下：

地点	地址
谦祥益文苑茶楼	天津红桥区大胡同估衣街 64 号
同悦兴茶社	南开区城厢东路龙庭家园底商(北城街口)
天华景戏院	和平区平路 290 号劝业场老厦 6 楼
金乐茶楼	天津荣安大街新文化花园底商 2 楼
明月茶楼	王串场一号路金府饭庄院内

表格 4.1 天津曲艺演出场所^①

场所		周一	周二	周三	周四	周五	周六	周日
同悦兴 茶社				14:00 鼓曲				14:00 鼓曲
						19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声
天华景 戏院							14:00 鼓曲	14:00 相声
						19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声
金乐 茶楼	大剧 场							13:30 鼓曲
		19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声
	小剧场	14:30 评书	14:30 评书	14:30 评书	14:30 评书	14:30 评书	14:30 评书	14:30 评书
							19:30 评书	19:30 评书
明月茶 楼		13:30 鼓曲	13:30 鼓曲	13:30 鼓曲	13:30 鼓曲	13:30 鼓曲	13:30 鼓曲	13:30 鼓曲

注：只记录有关曲艺的演出。

表格 4.2 2013 年天津各茶楼演出安排^②

从调查的这几家茶楼的日常演出安排可以发现，除了明月茶楼每天下午有鼓曲演出外，其他茶楼都是以相声为主要经营项目，曲艺音乐（鼓曲）的演出安排

^① 根据调查绘制

^② 根据调查绘制

的特别少，同悦兴茶社每周三和周六下午分别有一场鼓曲演出，天华景戏院的每周六下午有一场鼓曲演出，金乐茶楼每周日下午有一场鼓曲演出。另外，演出票价也不平衡，相声的票价在 40—80 元不等，而鼓曲的票价是 5-25 元不等，基本上鼓曲的票价是相声的一半甚至都不到。

另外还有一些茶楼前几年是有鼓曲演出的，但是近来取消了，比如谦祥益文苑茶楼，以下是 2009 年和 2013 年谦祥益文苑的演出安排对比：

时间	周一	周二	周三	周四	周五	周六	周日
2009		14:30 鼓曲	14:30 鼓曲	14:30 鼓曲		14:30 相声	14:30 鼓曲
	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声
2013			14:00 相声	14:00 相声	14:00 相声	14:00 相声	14:00 相声
	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声	19:30 相声

表格 4.3 谦祥益文苑演出安排^①

谦祥益文苑茶楼的鼓曲演出从 2009 年的 4 场逐渐变成 0 场，这不是一个简单的演出场次减少的问题，而是从侧面反映出了整个天津曲艺音乐演出市场的不景气。照此发展下去，未来天津的曲艺演出市场、特别是曲艺音乐的演出市场将越来越少，直至消失。

4.1.2 曲艺观众现状

曲艺音乐在现代社会中发展的不景气，与现代人的喜好有很重要的关系，观众的审美也随着时代的变迁而不断变化。俗话说，观众是推动曲艺音乐发展的主

^① 根据调查绘制

要动力，没有了观众也就没有了曲艺音乐的发展。过去，听曲艺就是老百姓唯一娱乐的事情，但是随着时代的发展，新兴的娱乐项目吸引了很多人，特别是年轻人，在年轻人眼里，听曲艺成了很“土”的事情，他们不喜欢曲艺也不懂曲艺更不会去听曲艺，所以天津曲艺音乐（鼓曲）逐渐成了“中老年人的艺术”。本人在走访各个茶楼时，对鼓曲观众和相声观众做了一个对比调查调查（因明月茶楼只有鼓曲演出，所以不做对比）。

地点	座位数	时间	30 岁以 下	30-50 岁	老 50 以 上	总人数	上座率
同悦兴 茶社	180	13.11.27 14:30	3	5	22	30	16%
天华景 戏院	120	13. 11. 30 14:30	2	8	38	48	40%
金乐茶 楼	200	13.11.23 14:30	2	7	29	38	19%

表格 4.4 鼓曲观众调查^①

地点	座位数	时间	30 岁以 下	30-50 岁	老 50 以 上	总人数	上座率
同悦兴 茶社	180	13.11.29 19:30	50	30	16	51	53%
天华景 戏院	120	13. 11. 30 19:30	54	35	18	63	89%
金乐茶 楼	200	13.11.23 19:30	60	30	15	56	53%

表格 4.5 相声观众调查^②

^① 根据调查绘制

^② 根据调查绘制

从调查结果来看，鼓曲和相声的观众结构以及上座情况形成了强烈的反差，观看鼓曲的曲艺观众中，中老年人的比例占百分之九十五，年轻的只有几个，以男性观众为主，不仅观众年龄偏大，而且上座率很低。与鼓曲的情况相反，观看相声的观众中年轻人占了大多数，平均年龄在 35 岁一下，而且上座率很高，特别是天华景戏院，达到了 90% 左右。

目前还来听鼓曲的观众中各个阶层的人士都有，有高层退休的老干部、院长、局长等，也有企业家、私企老板，更有在职国家各行公职干部（主要是银行、机关）、医生、教师等，他们是来听鼓曲主要是从文化方面去欣赏它的唱词、唱腔等，最基础的一般观众是退休工人，还有收废品的、摊煎饼的、卖杂货的以及城市闲散人员与农民工，也有很多旧时的“遗老遗少”，他们从小就受曲艺的熏陶，形成了对曲艺的强烈爱好。这些人员中，有一些是鼓曲的铁杆粉丝，目前天津的曲艺音乐演出实际上就是依靠着这些铁杆观众在支撑。

任何一种表演艺术的存活都需要有广大观众，以及观众的喜欢、支持和捧场，曲艺艺术更不例外。作为“曲艺之乡”的天津，目前还有多少曲艺音乐观众，我们不得而知，但是我们可以确定的是现在的观众存在着严重的年龄“断层”问题，没有新鲜动力的支持，必然影响曲艺音乐在现代社会的发展。

4.1.3 演出团体现状

现在的天津曲艺音乐演出团体也存在着严重的衰退现象，与过去的演出团体相比，从数量上、阵容上、技艺上都相差甚远。

天津解放以来，市级的曲艺表演团体非常多，先后成立了兄弟剧团、青年剧团、大众曲艺社、红风曲艺社、群声曲艺团、天津市曲艺工作团、天津市广播曲艺团、天津市曲艺团等八个专业表演团体，这些团体阵容庞大、技艺精良、流派纷呈，艺术表演实力雄厚，个性突出，曲种繁多，乐手齐备。除此之外，自 1953 年以来，天津市各区也相继成立了区级曲艺社团。如河东区艺术团书曲队、河西区曲艺团、河北区书曲队、塘沽区书曲队、城厢区艺术团（红桥区曲艺团）、和平区曲艺杂技团、南开区曲艺团、静海县书曲队等演出团体。另外还有许多业余曲艺的票友，也时常组队演出，当时天津的曲艺十分兴盛。

这一时期天津的曲艺音乐演员阵容也十分强大，很多都是各曲种的顶尖级人

物，以天津市曲艺团为例，京韵大鼓演员有骆玉笙、钟俊峰、桑红林、阎秋霞、小映霞；单弦演员有石慧儒、谢芮芝、曾振庭；乐亭大鼓演员有王佩臣、新韵霞；河南坠子演员有：王宝霞、王元堂、曹元珠、武艳芳、程玉兰、马小荣；天津时调演员有王宝玉；梅花大鼓演员有花五宝、花小宝。20 世纪 70 年代末、80 年代初，天津市曲艺团又有新的演员加入，如陆倚琴、刘春爱、赵学义、张秋萍、刘秀梅、籍薇、高辉等，形成了老中青三代曲艺演员的阵容。1979 年年底，天津又成立了天津实验曲艺杂技团，与天津市曲艺团相呼应。

随着社会的不断发展，曲艺的演出市场不再景气，收入微薄，大多数曲艺团队都解散了。改革开放以来，在政府放宽文化演出团体组建的限制的基础上，成立了很多民营曲艺团，这种民营团体的建立，为的是能够把娱乐和经济相结合，带动曲艺市场的活跃，但是它并没有改变曲艺音乐市场濒危的状况。

目前活跃在舞台上，为观众演唱曲艺说唱音乐曲种的团队主要有三个，分别是天津市曲艺团、天津振北曲艺团以及雅盛曲艺团。

团体	主要成员	主要演出场所
天津市曲艺团（鼓曲）	孔晓萌、时唯、夏炎、李响、杨杰、郑菲、冯欣蕊、王莉、陈丽华、王洪亮、籍薇、刘秀梅、郝秀洁，等	天华景戏院、同悦兴茶社等
振北曲艺团（鼓曲）	王冠丽、潘恩东、范如萍、罗香、储秀云、运迺巧、于文英等。	明月茶楼等
雅盛鼓曲队（鼓曲）	王彩玲、卢丽丽、张国英、纪永纷、石静、陈淑萍、王莹等	金乐茶楼等

表格 4.6 曲艺音乐演出团体^①

^① 根据调查绘制

1、天津市曲艺团

天津市曲艺团是天津市唯一保留下来的国营曲艺团，演员阵容相对来说比较强盛，但是各曲种流派演员的实力与上世纪五十年代相比单薄了许多。

目前天津市曲艺团拥有三支鼓曲演出队伍，分别是鼓曲演出队、青年鼓曲演出队、青年鼓曲二队。主要成员有：青年单弦演员陈丽华、青年刘派京韵大鼓演员杨杰、青年连珠快书演员王洪亮、河南坠子演员张楷、刘派京韵大鼓演员冯欣蕊、白派京韵大鼓新秀王莉、梅花大鼓演员王喆、梅花大鼓表演艺术家籍薇、单弦表演艺术家刘秀梅、西河大鼓艺术家郝秀洁。近年又有一批新人加入到曲艺团中，他们是：骆派京韵大鼓新秀李响、河南坠子演员李玉萍、天津时调演员刘渤海、刘派京韵大鼓新秀孔晓萌、刘派京韵大鼓新秀夏炎、白派京韵大鼓新秀时唯。



老艺术家们都已退休。

图 4.1 “四小名旦” 冯欣蕊（左上）、张楷（右上）、王莉（左下）、王喆（右下）^①

这些现存演员中骆派京韵大鼓艺人冯欣蕊、曹（元珠）派河南坠子艺人张楷、白派京韵大鼓艺人王莉、梅花大鼓艺人王喆，被称为“四小名旦”。他们不仅继承了老一辈艺术家的艺术特色，而且能够根据自身特点加以创新，适应了现代社

^① 引自天津市曲艺团官方网站

会观众的审美需求，因而能有这样的美誉。但像这四位这样的优秀青年艺人实在太少了。

2、振北曲艺团

振北曲艺团是由众多下岗职工组成的演出团队，虽然他们不是专业出身，但是经过努力学习，如今在曲艺音乐演出市场中有了一席之地，他们多年来在各大社区、学校进行演出，还参加了多次义演活动，他们的队伍越来越壮大，很多专业院校的学生也加入到振北曲艺团的团队中来。

振北曲艺团的演员主要有白派京韵大鼓演员运迺巧；梅花大鼓演员储秀云、罗香；刘派京韵大鼓演员潘恩东；乐亭大鼓演员于文英；骆派京韵大鼓演员范如萍；铁片大鼓艺人蒋志平等。主要演出场所是明月茶楼。

振北曲艺团为天津曲艺的发展也作出了很多努力，在近几年，整理出许多新编历史题材的唱段，如《画皮》《牛郎织女》《六月雪》等。他们的演出深受老百姓的喜爱，人们亲切的称振北曲艺团为“咱们老百姓的曲艺团”。

3、雅盛曲艺团

雅盛曲艺团鼓曲队也是一个成立较早的民营团队，他们的成员主要来自中国北方曲艺学校、天津市曲艺团、天津市实验曲艺团等，目前雅盛曲艺团的演员主要有，京韵大鼓演员王彩玲、卢丽丽、张国英；西河大鼓演员纪永纷；京东大鼓演员石静；天津时调演员陈淑萍；梅花大鼓演员王莹等。

从整体来说，天津的曲艺团队确实不如从前。这些演员中有的是专业出身，有的是业余演员，演唱表演水平参差不齐，能够创新的就更是少之又少，另外这些演出团体演出的曲目大多是过去的传统曲目，没有适合现代审美需求的新作品。所以演员阵容的不强大、技艺不精湛、没有创新，必然会导致曲艺不能在现代社会繁荣发展。

4.1.4 现存曲艺音乐曲种现状

根据调查发现，目前天津曲艺舞台上曾经流行过的一些曲艺音乐曲种正在逐渐消亡。

早期在天津曲艺舞台上活跃的曲种有很多，但是随着时代的转变，现代文化浸染，城市建设环境的变迁，天津的曲艺音乐曲种一直处于不断灭绝的状态，这种情况并非从近几年开始的，实际上从 20 世纪 40 年代就开始了。在建国以前，

从天津曲艺舞台上就已经消失的曲种有：西城板、梨花大鼓、东北大鼓、荡调、滩簧五个曲种。20 世纪 50 年代至 1966 年文化大革命时期，消失的曲种有莲花落、太平歌词等。20 世纪 70 年代后期至 80 年代，单琴大鼓和山东琴书也消失在舞台。60 到 90 年代曾在业余演出中兴盛一时的山东柳琴，因后继无人而消亡。

目前天津市在曲艺舞台上仍在上演的曲艺音乐曲种有：京韵大鼓、梅花大鼓、天津时调、西河大鼓、河南坠子、贴片大鼓、京东大鼓、单弦等，据调查，铁片大鼓也面临着消亡的危险，还有不在舞台上演出的马头调也快后继无人了。

根据上述调查分析，我们发现天津曲艺音乐在当下文化生态环境的发展，存在的问题是多方面，造成这些问题的因素也是多方面的，宏观来讲是因为社会经济的发展迅猛、时代的变迁、资金短缺、艺术竞争激烈、观众流失，但是从客观来说，曲艺音乐自身不能适应现代社会环境是导致其不断衰败的最重要的因素。

近几年为了弘扬中国传统艺术，改变曲艺衰退的局面，天津的有关部门组织发起、承办各项活动来促进曲艺的发展。

近两年天津市旅游局推出了天津



曲艺文化旅游节的特色

图 4.2 2012 年首届曲艺文化旅游节 · 天津^①

活动，2012 年举办了第一届天津曲艺文化旅游节，参加演出的有天津市曲艺团、名流相声艺术团、高校艺术团、吉林太有社相声团、德云社等许多团体，特别是他们在旅游景区航母主题公园、古文化街、小站练兵场、津湾广场、北塘古镇等处的演出，受到来自中外游客的热烈欢迎。为了扩大影响力名流艺术团 5 月份在北京、山东、河北、宁夏回族自治区等地进行了巡演。

^① 引自：中国文化传播网

2013年4月，第二届天津曲艺文化旅游节隆重举行，这次活动主要由四个部分构成，分别是惠民演出、剧场演出、重点旅游景区演出、全国巡演。演出在新名流茶馆、老名流茶馆、天津武警指挥学院大礼堂、中国大戏院、津湾大剧院进行，还将在鼓楼、古文化街戏楼、海河亲水平台、杨柳青石家大院、北塘古镇等景点举行丰富多样的曲艺活动。天津曲艺文化旅游节的举办，不仅推动了天津旅游市场的发展，也扩大了天津曲艺的影响力。

为了深入贯彻落实党的十八大和十七届六中全会精神，以及满足广大人民群众不断增长的精神文化需求。2013年4月30日-5月28日，开展了由天津文化广播影视局主办的“共享文化成果 艺术奉献人民”的天津市2013优秀剧目展演活动，此次活动在我市7个剧场、郊县8个演出场所进行，一共上演了43场优秀演出。这次展演涉及十多个艺术品种，其中就包括曲艺，并且举办了《鼓曲精粹》专场和《曲艺综合场》。参加此次展演的是天津市曲艺团的很有实力的演员，包括中国曲艺家协会副主席、梅花大鼓表演艺术家籍薇、著名单弦表演艺术家刘秀梅、西河大鼓表演艺术家郝秀洁，以及曲艺团的青年中坚力量，4位国家一级演员冯欣蕊、张楷、王哲、王莉等，表演的节目有：刘渤扬演唱的天津时调《喜荣归》；冯欣蕊演唱的京韵大鼓《剑阁闻铃》；张楷演唱的河南坠子《宝玉哭黛玉》；王哲演唱的梅花大鼓《黛玉葬花》；王莉演唱的京韵大鼓《宝玉娶亲》；郝秀洁演唱的西河大鼓《玉堂春》；刘秀梅演唱的单弦《游春》；籍薇演唱的梅花大鼓《钗头凤》。《曲艺综合专场》里的演出主要以诵说类为主，参演的节目有：郑屹表演的快板《串烧绕口令》；王友如、刘川表演的相声《数来宝》；刘沛、刘磊表演的相声《捉放曹》；宋丹红、王静表演的对口评书《姑娘打擂》；辛曲、杨佳东表演的相声《写对子》；张杰表演的山东快书《鲁达除霸》；李梓庭、孟令一表演的相声《彩铃乐翻天》；李少杰表演的快板书《精品串烧》。此次活动向老百姓展示了近几年的艺术成果，惠民于百姓，得到了群众的高度认可。

2013年10月在天津又举办了首届“和平杯”华北五省区市曲艺票友邀请赛，此次活动由中国曲艺家协会、天津市委宣传部、天津市文化广播影视局、天津市文艺广播、天津电视台文艺频道、天津市文联以及天津市和平区委政府联合举办的。参加比赛的有来自天津本市、北京市、内蒙古自治区、山西省、河北省等地区的70多位曲艺票友，他们演出的剧种不仅有大众熟知的京韵大鼓、梅花

大鼓等，还有极具地方特色的好来宝、单弦、天津时调等演出，此次比赛，除了参赛选手还邀请了鼓曲、相声世家父子、母子、师徒等同台表演，为比赛增添了几分色彩，另外著名曲艺艺术家籍薇、李伯祥、魏文亮、刘春爱、杨凤杰等也将拿出自己的绝活献给广大观众。天津曲艺演员杨丽玲获得了“十大名票”的称号。



图 4.3 和平杯曲艺票友邀请赛^①

除了天津本地的一些曲艺活动外，天津的曲艺演员代表天津参与外省的曲艺活动。

^① 引自新华网天津频道，新视觉



图 4.4 2013 全国曲艺优秀节目展 冯欣蕊京韵大鼓《丑末寅初》^①

2013 年 7 月 25 日-29 日，天津市曲艺团代表天津参加了在山东省东营市和滨州市举办的全国曲艺优秀节目展演活动，此次活动由文化部、山东省人民政府主办，文化部艺术司、山东省文化厅、滨州市人民政府承办。此次活动一共展演了 57 个优秀节目，包括河南坠子、京韵大鼓、四川清音等 30 多个曲种，其中天津市曲艺团参演的节目为快板书《武松打店》（李少杰）、京韵大鼓《丑末寅初》（冯欣蕊）、相声《戏曲杂谈》（李梓庭、孟令一）。

这些曲艺活动的举办，一定程度上调动了各艺术团的积极性，而且把我们的传统艺术推向群众，让老百姓了解、感受传统艺术的魅力。对曲艺事业的传承与发展也起到了一些促进作用。但是就本人看来，这些活动的举办并不能够从根本上解决曲艺音乐发展不景气的问题。

4.2 对天津曲艺音乐继承与发展的几点建议

1、培养创新型曲艺人才

人才是支撑任何一项事业繁荣发展的重要支撑，对于曲艺音乐，最重要和最有效的保护方式就是活态传承。所以培养大批高素质曲艺音乐人才是当务之急的

^① 引自：中国文化传播网

大事。

近年来，优秀的曲艺音乐人才严重匮乏，尤其是缺乏创作、表演型人才。过去的老艺人都是身兼两职，不仅可以表演还能创作，但是现在的演员并不具备这样的能力，随着老艺人逐渐退离舞台，人才严重不足。虽然现在有一些专门的曲艺音乐创作队伍，但是他们大多是作曲专业毕业，没有学习过专门的曲艺创作，也没有足够的曲艺经验，因此创作的作品缺少曲艺特有的韵味。要知道，历史上曲艺艺术的繁荣、发展，主要依靠不断产生出的可满足广大群众欣赏需求的新作品和新曲目。所以要想使曲艺传承发展下去就必须创作出好的作品，要创作好作品就得有好人才，所以把培养各类曲艺专业人才尤其是优秀曲艺创作与表演人才，要放在繁荣发展曲艺事业的头等位置。天津市曲艺团著名弦师韩宝利在接受记着采访时说，由于曲艺音乐人才稀缺，所以他的工作量很大，不仅负责天津市曲艺团的创作、伴奏工作，有时还被邀请到其他艺术团进行创作，一年到头几乎没有休息。他也指出，曲艺创作是一件看似简单但是又不容易的事情，不仅要懂行，还要有丰富的生活经验，只有在曲艺行业里浸泡多年才能写出好的作品。近年来一些粗制滥造破坏了曲艺的名声，所以大力培育全面了解曲艺知识、真正掌握曲艺特点、自觉开展曲艺创演的各类专门人才迫在眉睫，通过他们的创演实践，坚守曲艺本体，弘扬曲艺传统，维护曲艺特性，推动曲艺繁荣。

建立曲艺音乐人才培养体系，兴办各级、各类曲艺学校，尤其是要创办高等曲艺院校。传统的师徒传授教育模式并不能完全解决高级曲艺音乐专业人才的培养问题。事实上曲艺音乐人才的匮乏，不仅体现在创作和表演人才方面，理论研究、市场经营、音乐创作等专业人才都要由高等院校来教育培养。2012年“第四届中国曲艺团长高峰论坛”探讨的主题就是“曲艺人才——培养与使用”，很多专业人士提出了改善曲艺人才培养机制的一些建议，希望在综合性大学或高等艺术院校建立曲艺专业。就目前天津的曲艺教育，特别是曲艺音乐教育来说，唯一的一所培养专业曲艺人才的学校就是北方曲艺学校，在一些高等院校的艺术专业设置里完全没有曲艺的身影。能够在高等院校开办曲艺学院或者专业系科是很多曲艺人的强烈愿望。这样，曲艺的人才培养将更进一步，未来拥有大批高素质曲艺人才将成为可能。但是在这一愿望还没有实现，曲艺教育机制没有改革的情况下，我们要鼓励年轻人拜师学艺，鼓励更多的曲艺爱好者到专业院校系统学习，

为曲艺的发展储备更多的新生力量。

大力培养曲艺音乐人才是一方面，保护现有人才也是十分重要的。因此，政府和相关部门要加大对曲艺音乐艺人和曲艺演出团体的扶持，更加珍惜现有的曲艺音乐人才，努力创造良好的曲艺环境。针对优秀的老艺人，要给与更多的关心和扶助，给他们配备徒弟，为他们提供条件，让他们传授技艺。对于优秀的演出团体，给予资助，稳固其在曲艺事业发展中的领军地位和核心功能。利用录音、录像、文字记录等现代技术手段，及时抢救性记录和留存现有的优秀民间老艺人所拥有重要传统曲艺节目。对于列入非物质文化遗产名录的曲种的代表性传承人，更应大力提供资助，支持其开展传习活动和整理传统曲目、书目。

2、创作、创演与时代相适应的新作品、新形式

任何一种艺术形式要想在历史的长河中永远存在，就必须不断的创新、突破、发展，只有顺应时代的潮流而不断的丰富、完善、改变，才能永久不衰。所谓“艺无止境，止则僵，僵则死”。所以如何让曲艺音乐在当代社会中有更强的竞争力，能拥有更多观众的支持，需要从业者精湛技艺、深入群众，创作出符合时代精神、符合当下观众口味的优秀作品。

近年来很少出现适应时代的，能与传统经典作品相媲美的新作品，大多上演的都是老段子，形式陈旧、旋律贫乏，这种固守传统的表演方式可能只适应于老年观众，但是肯定不符合现代年轻人的口味，这也是导致近年来曲艺市场不景气的一大原因。现代社会，要想获得更多观众的支持，创新势在必行，但是创新并不是抛弃传统另辟蹊径，而是要在继承的基础上改革变化。曲艺创新就是要在保证不改变曲艺本质特征的前提下，根据当下观众的口味、审美需求进行恰到好处的改革。

随着社会的发展，人们的生活节奏在不断的加快，对于艺术的欣赏也更倾向于短小精干的作品，如现在很受欢迎的流行歌曲，每首时长约 3-5 分钟，一场演出下来，可以有二十几个作品，而且风格各异，观众不会产生乏味感。但是传统的曲艺音乐唱段，每首少则 5 分，多则 18 分钟，一场 3 小时的演出，基本只能表演十几个作品。对于从未接触过曲艺音乐的新观众来说，这些作品冗长不说，每个演员演唱的味道都一样，作品也都是所谓的“老掉牙”的唱段，没有新意，三个小时下来可以说是一种煎熬。年轻人不喜欢，原本喜欢曲艺音乐的老年人也

有这种感觉。所以创作内容精炼、有看点的短小型作品是很有必要的。内容上的改革是一方面，形式上也应该有突破。如 2009 年 12 月 25 日，在天津中华剧院，由天津交响乐团与天津市曲艺团一同为观众呈现了一场大型交响鼓曲音乐会，这是第一次把交响乐队运用到鼓曲伴奏中，这种中西合璧的演出受到观众的热烈欢迎。还有 2012 年举办的少数民族曲艺展演，展演的节目采用了很多新形式，融入了很多音乐、歌舞的元素，伴奏采用 MIDI 伴奏，服饰上也更加华丽，舞台上还运用了 LED 背景画面，极大的增强了节目的观赏性，给观众呈现了一场不一样的曲艺视觉盛宴。形式创新固然重要，但是在创新中一定要防止戏剧化、歌舞化。曲艺最重要的是说唱，在形式上可以融合多种元素，但是所有的形式都是为讲好故事而服务，不能脱离曲艺本体，让这些外在的东西反客为主。

在全国文化体制改革不断深化的今天，我们应该紧跟时代的步伐，遵循科学发展观，解放思想，大胆的进行曲艺的创新，创作更多符合现代人审美习惯的新作品、新形势。

3、重视小剧场的演出效应。

曲艺音乐作为民间艺术形式，它的发展市场就在民间，小剧场作为最贴近百姓的娱乐场所，要重视小剧场对曲艺音乐发展的积极促进作用。目前天津有几十家小剧场（茶楼），所以要充分利用这一便利条件。

小剧场的票价相比各大剧院来说十分便宜，说唱音乐类曲种的演出一般每场 5-30 元不等，是工薪阶层和普通大众都能接受的价格。小剧场的演出种类繁多，京韵大鼓、梅花大鼓、河南坠子、天津时调、乐亭大鼓等应有尽有，可满足人们的不同需求。另外小剧场演出场次多，人们可以随心选择。小剧场的这些优点是别的演出场所无法具备的，也是吸引老百姓的重要因素。小剧场在不同程度上满足了各个年龄段、各个职业以及各个阶层的欣赏要求，带动了曲艺音乐消费。

小剧场是能够给年轻演员、新演员提供表演机会、帮助其成长的最好平台。多年以来，制约曲艺音乐事业发展的一个重要因素就是演员的流失，使很多曲种后继无人，然而导致演员流失的很重要的一部分原因就是没有展示的平台，他们不得不选择转行。很多新毕业的专业院校学生也都面临着从业难的问题。小剧场在一定程度上可以解决这个问题。一方面年轻演员在这里可以展示才华，另一方面可以与剧场的老艺人切磋技艺，学习求教，在加上小剧场规模小，观众与演员

之间的距离近，有更多的机会让观众和演员交流、互动，这种近距离也不断的推动演员精湛自己的技艺，以及提高适应不同观众的能力。所以在这样的氛围下年轻艺人不断的提升自我，很有利于曲艺音乐的传承与发展。

曲艺小剧场以曲艺为主营项目，通过不断推陈出新、丰富曲艺艺术表现形式、上演更多优秀作品来吸引更多的观众。小剧场的节目丰富多彩，不仅有经典的、传统的曲目，也有顺应时代潮流、反映当下社会现实的新作。小剧场还有一大特点就是即时性强，很多新挖掘、创作、整理的作品，如果适合小剧场演出，就能马上登上舞台，再通过观众的反复检验，以及检验后的不断调整，新作品就被打磨的更加完善成为经典，一般这些作品很受观众的欢迎。小剧场之间的相互竞争也有利于推动曲艺作品特别是曲艺音乐作品的推陈出新。

近年来，由于小剧场以低廉的票价，多样化的表演形式以及丰富的曲艺音乐作品，吸引了很多青年观众，可以说小剧场对于培养新一代年轻观众有很重要的作用。

4、曲艺发展需要理论支撑

任何一门艺术，要想得到提升，有长远的发展，就必须有前瞻性的理论和学术研究成果作引导。曲艺也是如此。目前，有关曲艺的理论创作，没有足够的创新意识，并且有脱离实际的现象。有专家学着指出：“只注重理论研究而忽视实践会让理论显得空洞无力，同样没有理论支撑的表演会因为缺少导向而固步自封”。理论、表演两者的关系是相辅相成的，理论是表演的依据，而表演又是检验理论的最好方式，在反复的巡回过程中，不断的推动曲艺的发展。事实上，很多曲艺表演艺术家就是理论家，他们不仅有精湛的表演技能，还在表演理论、创作等方面有研究。

曲艺理论的研究需要注意如下几个问题：首先，曲艺理论一定要紧跟创作表演的实践，要及时关注创演领域的最新动向和最新特点，对新人、新作品做深入的研究，并作及时的引导。其次，要多交流探讨，不能“闭门造车”，也要借鉴相关艺术门类的研究成果。最后，要多总结前人的经验。

结 语

天津作为我国北方地区的交通要塞，华北地区的经济中心，为曲艺音乐在天津的发展提供了一个良好的环境。

漕运文化为天津带来了南方曲调，移民文化为天津带来了众多北方曲艺曲种和艺人，市井文化为天津曲艺的发展提供了场所，码头文化为天津曲艺培养了早期的观众，租界文化提升了曲艺的艺术层格。

在天津这座城市的熏陶下，曲艺音乐发生了很多变化，各种曲艺形式互相借鉴、吸收，还形成了新的曲艺形式，同一曲种的演员们经过反复的推敲以及观众的检验形成独特的表演风格，随后被很多艺人追随而形成流派。曲艺音乐在天津的发展过程中，形式和内容也都向着多样化的方向发展。从农村流入天津的曲艺音乐曲种，逐渐褪去了乡土的外衣，增添了城市的色彩，过去以演唱长篇曲目为主的曲种，为了适应城市观众的需要逐渐改成短段演唱，过去用乡土方言演唱的曲艺，后来增加了津音语调。

正是因为有这样得天独厚的文化生态环境，才能使天津成为“曲艺之乡”“北方曲艺的大本营”，天津曲艺的曲种之全、流派之多、演员阵容之盛、伴奏实力之强都是全国绝无仅有的。

21 世纪的今天，伴随着经济的快速发展、科技水平的提升，影视文化、快餐文化、科技文化的兴起，曲艺音乐的发展受到了一定的冲击。目前曲艺音乐的发展还存在着诸如演员流失、内容陈旧、形式老套、演出市场不景气等问题，这些问题的出现，说明曲艺音乐的发展已经不能适应当下的文化生态环境，如何让曲艺音乐摆脱衰退的局面，除了政府以及广大人民群众这些外界因素的帮助以外，最重要的是曲艺音乐自身要努力顺应时代的潮流，只有适应了新时代的文化生态环境，才有可能走出困境。相信，在全社会以及曲艺音乐自身的共同努力下，天津曲艺音乐将走的更远，发展的更好。

参考文献

- 1、《中国曲艺音乐集成（天津卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1993
- 2、《中国曲艺音乐集成（北京卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1996
- 3、《中国曲艺音乐集成（河北卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1986
- 4、《中国曲艺志（天津卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1993
- 5、《中国曲艺志（北京卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1999
- 6、《中国曲艺志（河北卷）》[M] 中国 ISBN 中心出版 1986
- 7、唐晋渝, 王春晖.《天津曲艺音乐》[M]天津杨柳青画社出版.2002
- 8、冯光钰.《曲艺音乐传播》[M]华夏文化出版社.2001
- 9、冯光钰.《多重视野中的曲艺音乐》[M] 华夏文化出版社.2004
- 10、冯光钰.《双年文录——音乐传播与资源共享探新》.[M] 大众文艺出版社.2005
- 11、周利成、周雅男.《天津老戏园》[M]天津人民出版社 2005
- 12、吴文科.《中国曲艺艺术论》[M] 山西教育出版社 2002
- 13、曾遂今.《音乐社会学》[M] 上海音乐学院出版社 2004
- 14、赵连文、张玉玲.《社会学引论》[M] 中国社会科学出版社 2010
- 15、姜昆、戴宏森.《中国曲艺概论》[M] 人民文学出版社,2005
- 16、罗澍伟.《近代天津城市史》[M] 中国社会科学出版社 1993 年版。
- 17、曹宏凯.《21 世纪天津法鼓现状考察略论》[J].中国音乐 2008 年第 3 期
- 18、张蕴和, 冯金蕊.《天津曲艺的当代渗透性研究》[J] 艺术百家.2012 年第一期
- 19、曹宏凯.《从天津地域文化看天津曲艺说唱观众》[J].《艺术百家》2008 年第
- 20、黄珍.《论天津“文化区域”的形成及其对天津曲艺繁荣的影响》[J]. 天津音乐学院学报 2011 年第 2 期
- 21、王兆祥.《天津民俗文化刍议》[J].天津成人高等学校联合学报.2004 年 1 月 第 1 期
- 22、白玮.《中国音乐文化生态环境刍议》[J].文化学刊.2009 年 7 月 第 4 期
- 23、曹宏凯.《河南坠子在天津的流变及其成因初探》[J].中国音乐学.2008 年第 2 期。
- 24、张宁、李媛、穆谦、刘小平.《鼓曲中的“野生稻”——北京市密云县五亩亩村“五音大鼓”初探》.[J]《中国音乐》2004 年第二期
- 25、诸培宁.《音乐社会学在中国——中国音乐社会学研究 20 年述评》.[J]《华中师范大学

研究生学报》2009 年第 16 卷第 3 期。

26、曹宏凯.《新世纪 10 年津门鼓曲音乐创作动态——以河南坠子为例》[J].艺术百家 2011 年第 7 期

27、洛秦.《城市音乐文化与音乐产业化》[J]《音乐艺术》2003 年第 2 期

致谢

两年紧张而又充实的研究生生活即将结束，在硕士毕业论文完成之际，我要向所有支持、关心、帮助过我的人们表示最诚挚的谢意！

首先，我由衷地感谢尊敬的导师曹宏凯教授的谆谆教诲。两年来，曹老师在学习、工作、生活方面给予了我无微不至的关怀，为我提供一切可能的机会进行学习和锻炼，可以说我的每一步成长，每一点成绩都凝聚着曹老师的心血。曹老师严谨的治学态度，扎实深厚的学识功底，敏锐的洞察力，果断的工作作风，都是我终生学习的榜样。本论文是在曹老师的精心下完成的。在论文的选题、写作的进行以及文章的修改等环节，曹老师的言传身教使我受益匪浅。谨向曹老师致以深深的谢意！

其次，特别感谢孙光军教授在我研究过程中给予指点，还要感谢康爱琪教授、杨海源教授的肯定与鼓励。

最后，还要感谢我的家人，他们给予我支持和鼓励，使我克服困难，完成学业。