

民间文艺有着旺盛的生命力。本期聚焦来自民间的艺术力量,以两部新书为窗口,打捞民间文艺从业者鲜活的生命故事。《最后的江湖戏班》深入老汉口即将拆迁的巷陌,记录下时代变迁中民间戏班艺人的挣扎与坚守;《天桥艺人:一个民俗学的诠释》以北京天桥艺人为研究对象,整合口述史料、文献记载与田野调查,细致铺陈艺人的生存细节。他们的故事,既是民间艺术存续状态的真实记录,也让我们看见民间文化生生不息的力量。

——编者

带着烟火气的民间戏曲田野样本

□杨 彬

本书是马宏杰继《最后的耍猴人》之后,历时8年深入采访、观察完成的纪实作品。作者将目光投向武汉一家以吴正彬为班主的民间楚剧团,记录其由存续走向解体的兴衰历程。书中既呈现戏班成员的日常生活、排练与演出场景,也深入挖掘每位演员背后的故事与命运。它写的是一个戏班的江湖,也是一群普通艺人与一个时代的真实记录



《最后的江湖戏班》,马宏杰著,广西师范大学出版社,2026年4月

你听过民间戏班的戏吗?不是剧院里灯火通明的演出,而是旧仓库里6平方米的戏台、塑料杯充当道具、演一场挣几十块钱的那种。马宏杰用8年时间扎根武汉老汉口待拆迁街巷,其纪实作品《最后的江湖戏班》记录了吴正彬民间楚剧团由存续走向解体的全过程。作品直面民间草台戏班真实的江湖生态和艺人的生存困境,为我们重新审视活态非遗提供了一份充满烟火气的田野样本。书中,6平方米的简陋戏台上演着才子佳人的故事,戏台之下却是生存博弈、人情纠葛与时代挤压。它提醒我们,地方戏曲的活态传承,从来不只是唱腔、身段这些技艺,更是依托于特定人群、生存土壤和市井江湖规则的完整生活方式;当人的生存根基瓦解,技艺也就失去了存续的载体。

长久以来,谈及地方戏曲,大众往往聚焦于国营院团、获奖剧目、舞台展演,把“传承”简化为技艺保存、剧目复排,将民间艺人塑造成不计得失、心怀文化大义的守护者形象。但《最后的江湖戏班》打破了这种理想化滤镜。对戏班中的绝大多数人来说,唱戏首先是谋生手段,其次才是精神寄托与爱好。这个藏在待拆迁旧仓库里的楚剧戏班,每周仅演出一场,舞台狭小逼仄,道具简陋,甚至用一次性塑料杯代替戏中敬茶的瓷杯。演员报酬微薄,当家演员一场30元,龙套一场25元,主要收入来自观众打赏;班主吴正彬依照江湖行规抽成:赏钱1000元以上按三七分账,不足千元则按五五分账,并以此补贴乐师、服装、后台人员等开销。

这些艺人的构成十分复杂:杨艳红男扮旦角,没有正式工作单位,依靠低保度日,四处赶堂会唱戏以维持生计;老戏骨张学兰身怀技艺,却因历史变故而档案遗失,无法享受正式退休待遇;盲人乐师刘兴旺凭听觉完成整场伴奏,一场戏酬劳仅有二三十元;王正则、张敏等人有退休金,唱戏更多是晚年的精神消遣。他们的坚守是现实处境分化的结果:一部分艺人没有其他谋生技能,唱戏是活下去的依靠;对另一部分老人来说,唱戏是暮年的精神寄托。杨艳红热爱楚剧,却要奔波于红白喜事的堂会,甚至要承受江湖上看人脸色地生存压力;张学兰身怀楚剧技艺,却不得不在麻将桌旁坐镇,既是为排解寂寞,也是为帮女儿李富荣在戏班中规避倾轧。热爱与生存紧紧交织在一起,这才是基层艺人真实的生存样貌。

该书最有价值之处,在于还原了正在逐渐消失的民间戏班的江湖生态。人情、利益、辈分与博弈交织其中。这正是传统戏曲千百年来得以在民间流转的底层逻辑。班主吴正彬并非科班出身的楚剧演员,他更像一位戏曲经纪人,负责租赁场地、邀约演员、对接观众、统筹分配收益,维系整个班子的运转。戏班内部存在明确的等级秩序:台柱子演员拥有话语权,张学兰只要在场,就连强势的班主妻子叶秀文也不敢肆意妄为;跑龙套的底层配角则话语权微弱、收入微薄。观众打赏是这套江湖生态的核心。“抬角”旧俗延续至今:观众以赏钱表达对演员的认可,赏钱既是艺人的收入来源,也是其江湖声望的证明。

与此同时,人情矛盾无处不在。吴正彬与妻子叶秀文因财务分配和利益纠葛常年争吵,夫妻二人一个唱红脸、一个唱黑脸,共同运营戏班;演员之间存在角色竞争,彼此猜忌提防,采访者到来时,有人缄口不言,有人暗中观察;艺人们既



吴正彬民间楚剧团演出场景

依赖吴正彬提供的唯一演出舞台,又对他的抽成和算计心怀不满。马宏杰没有做简单的善恶二元评判。正如张立宪在序言中所说,书中人物没有绝对的好人与坏人之分,他们被困在现实泥沼之中,人性的复杂得以充分呈现。戏班同时还是一个市井社交场,唱戏与人情往来混杂在一起,戏曲镶嵌于市民日常生活之中。这便是民间戏曲的本来面目:它诞生于江湖,生长于市井,与世俗利益和人情网络密不可分。

当我们把目光投向活态非遗的现实命题,《最后的江湖戏班》便具有了更深层面的学术思考价值。何谓“活态非遗”?非遗保护不只是把唱腔录下来、把戏服收进博物馆;所谓活态,意味着有活着的人去演,有活着的观众去看,有可以生存的社会土壤。而吴正彬戏班的消亡,恰恰呈现了这套生态系统层层崩塌的全过程。

首先是观众群体的萎缩。戏班的观众大多是年迈的老汉口市民。随着岁月流逝,老观众不断离世,年轻群体又被短视频、影视剧等新兴娱乐分流,台下看戏的人越来越少:鼎盛时座无虚席,后期往往只剩寥寥数位老人。没有新观众接续,戏班便失去了现实土壤。其次是艺人的老龄化与断代。老一辈艺人逐渐凋零,年轻人又不愿进入收入微薄、地位低下的民间草台班子,技艺的口传心授由此断裂。第三是生存空间的瓦解。老汉口片区拆迁,戏班赖以生存的巷陌空间即将消失;班主吴正彬年体体衰,住进养老院,维系整个班子的纽带随之断裂,存续40余年的民间楚剧团就此彻底解体。最终,即便少数老人仍怀有对戏曲的热爱,却再也没有可供聚合、演出的舞台。

当然,《最后的江湖戏班》也让我们看到,民间戏曲并不会随着戏班解散而彻底消失。王正则开始在抖音直播唱戏,隔着屏幕吸引全国各地的观众;少数艺人依旧承接民间堂会演出,在婚庆民俗场景中延续艺术的生命。

马宏杰8年的记录,不仅是一份珍贵的传承叙事,更是一份冷静客观的田野档案。《最后的江湖戏班》提醒我们,活态非遗保护不能停留在浪漫化想象中,不能只盯着舞台展演,更要看见技艺背后活生生的人。民间戏曲从来不是脱离世俗的高雅艺术,它是江湖,是谋生,是人情,是普通市民的喜怒哀乐。技艺只是冰山露出水面的一角;水面之下,是艺人的生存保障、观众群体、市井空间和江湖规则共同构成的完整生态。

戏台终会落幕,但这些民间艺人的命运和民间戏班的江湖生态值得被看见、被记录,这正是这部纪实作品最重要的价值。

(作者系中南民族大学教授)

—

北京天桥既是老北京城南的一处历史地标,也是老北京民俗文化的重要承载地。作为一个地域概念,“杂吧地天桥”有广义和狭义之分。广义的天桥,以天桥南大街为轴,北到珠市口,东北到金鱼池,东南到天坛公园西门,西南到南纬路,西到万明路、西经路;狭义的天桥,仅指老人们记忆中存留的、有各种卖艺表演的,包括三角市场、公平市场、先农市场等在内的天桥西南侧方圆不到二里的地方。《天桥艺人:一个民俗学的诠释》(以下简称《天桥艺人》)聚焦的正是这一空间中的艺人。这本书根据我的《空间、自我与社会:天桥街头艺人的生成与系谱》修订而成。作为我的第一部学术著作,该书存在许多不足。出于提携之情,乔健和赵世瑜两位教授在初版序言中都提出了“绵里藏针式”的批评。出版18年来,围绕同一话题,我又写了《老北京杂吧地:天桥的记忆与诠释》(以下简称《老北京杂吧地》)和《本末:艺人的身份、性情与社会》(以下简称《本末》)两部专著。如今再回望最初的这本书,仍有一些感慨。

在我的学术写作中,这本书具有不可替代性。它是我国绕民俗学之“民”所做的系列研究——民俗之“民”、信仰之“民”与学术之“民”的第一部,也是我以天桥艺人为例开展的都市民俗学系列研究的首部。因此,得知广东人民出版社有意再版这本旧作时,我欣然同意,并表示不会对主体内容做太多修订。

本书初版出版后不久,姜昆先生看到此书,嘱咐中国曲家协会的工作人员联系我。2008年年底,中国曲艺家协会的工作人员联系上当时正在香港浸会大学访问的我。2009年9月,我回到北京后,很快便与姜先生见了面。他鼓励我说:“你一个外地人,竟然对天桥感兴趣,对相声感兴趣,而且挖出了那么多材料,还给我解了不少惑。”这多少让我有些意外。此后,我与姜先生不时有往来,也偶尔向他请教。当确认本书可以出版修订版时,我冒昧向他求序,没想到姜先生慷慨应允。这与他十多年前的肯定一样,让我心生感激。

在刘铁梁教授的悉心指导下,我自1999年秋季起,持续对天桥艺人开展调查、访谈、研究与文本书写。清末民初的天桥艺人身上鲜明体现出江湖特质,这种在特定空间与生存规则里逐步习得技艺、习得处世方式的过程,本身就是一段鲜活的社会化实践。因此,本书循着天桥艺人的成长轨迹,考察他们如何一步步成型、成熟,以此反思“人”的生成,也就是社会学意义上人的“社会化”这一命题。由此,天桥艺人和普通民众之间,形成了多重叠套、相互成像的镜像关系。虽然我尽力借助书面与口头、直接与间接的材料勾勒天桥艺人的群像,但勾勒效果如何,不能由我自己认定;其真假、盈亏、长短,只能交给可能对此感兴趣的读者评判。何况,就天桥艺人与作为江湖的天桥的呈现而言,还有连阔如(云游客)《江湖丛谈》和张次溪《人民首都的天桥》这两座不可逾越的丰碑。

二

民间文化的传承者一直是民俗学研究的重要对象。古人就曾从不同角度和层面对民间艺人有所记述。《东京梦华录》《梦粱录》《武林旧事》诸书,使后人大致了解约千年前开封、杭州繁华的都市生活,以及艺人在勾栏瓦舍卖艺的情形。在宋代,艺人在都市街头巷尾卖艺谋生被称为“打野呵”。《武林旧事》卷六《瓦子勾栏》还根据表演地点的不同,对这些民间艺人加以区分:“或有路岐,不入勾栏,只在闹闹宽阔之处做场者,谓之‘打野呵’。此又艺之次者。”清末民初,随着都市本身的发展和整个社会的近代化进程,当时的都市差不多都有一块民间艺人集中摆地卖艺的“杂吧地”。

杂吧地上的表演通常包括以形体语言为主的杂技、以说唱为主要表演方式的曲艺,以及数人结班合演的什样杂耍等。杂吧地通常也是所在都市热闹喧哗的地方,如北京的天桥、天津的劝业场、济南的大观园、南京的夫子庙、上海的徐家汇、沈阳的北市场、开封的相国寺、成都的青羊宫和文殊院等。这些近代都市杂吧地及杂吧地上的艺人表演,早已被人们观看和关注,也常常成为近代小说家观察、描写的对象。或许正因为这些街头艺人很难留名青史,学界对都市街头艺人本身仍少有研究,尤其是关于街头艺人身份建构过程的研究更几近空白。

以表演为主、靠卖艺维持生计的民间艺人及其表演活动,是传统社会文化与生活的重要组成部分。由此,关注民间艺人本身,追问他们从哪儿来、为什么学艺卖艺、从哪儿

看见作为『人』的江湖众生

□岳永逸

三

其实,正如乔健先生在初版序中所扼腕提出的,本书并未止步于、也不满足于为天桥艺人作“写真”,而是关于天桥艺人的叙事学,或可称为叙事诗学与美学。这种叙事诗学,是既有的文字书写与口述文本、研究者与合作者、他者与自我、常与非常、结构与反结构、社会与江湖、历史与现实等多种对立关系相互博弈并彼此转化的结果。简而言之,我更在意的是关于天桥及天桥艺人的叙述与表达、书写与言说背后的逻辑,尝试完成李景汉1950年在《人民首都的天桥》序言中所说的“再进一步”:逾越搜集资料和描写的初步工作,“将这些资料系统化、条理化,并说明这些事实资料所代表的意义和它们中间的相互联系与因果关系”。这一潜在追求,也使本书与我后续围绕同一话题所写的两本书具有不同的定位与品性。

《老北京杂吧地》在全面呈现由我“诱发”、并由我和作者共同建构的“天桥”和“天桥艺人”的同时,也展示了我研究的方法、策略与过程。其核心指向是“杂吧地”这一社会空间的生命史,并对本书提出的“城市生理学”命题作了再诠释。换言之,《老北京杂吧地》是以“天桥”观“北京”,以“杂吧地”观“城”,并尝试将土语“杂吧地”打造成一个学术概念,使之具有认识论和方法论色彩。后来

出版的《本末》回归到人,借天桥艺人“观”“释”与他们大同小异的“古”与“外”。“古”指唐代宫廷内外的艺人,是该书浓墨重彩的主体;“外”指东瀛的落语艺人,但仅浅尝辄止,只是该书浮光掠影的一道剪影。概括来讲,《本末》直面的是人的普遍性与共性,是本质意义上的人心与人性。

近年来,借“北京中轴线——中国理想都城秩序的杰作”申遗成功的契机,学界与社会各界愈发重视北京老城空间里各类活态文化遗产的挖掘与阐释。就此而言,本书对天桥艺人的梳理与诠释,或许不无借鉴意义,也为理解北京老城多元的市井文化生态提供了一份来自民间艺人视角的参照。

(作者系中国人民大学社会学理论与方法研究中心教授)



《天桥艺人:一个民俗学的诠释》,岳永逸著,广东人民出版社,2026年7月

本书以田野访谈与文献资料为依托,聚焦老北京天桥市井艺人群体,从民俗学视角解析天桥“杂吧地”的兴衰流变。作者深入走访知名艺人及其后人,梳理艺人从漂泊求生、拜师学艺、摆知出师到各地摆地卖艺的完整人生轨迹,呈现出天桥艺人的生存境遇与江湖文化



天桥梦 马海方 作