

薛宝琨 著



碧玉笙

和她的京韵大鼓



黑龙江人民出版社

骆玉笙和她的京韵大鼓

薛宝琨 著

黑龙江人民出版社

1984年·哈尔滨

责任编辑：王润生

封面设计：江 成

骆玉笙和她的京韵大鼓

Luoyusheng He Tade Jingyundagu

薛 宝 琨 著

黑 龙 江 人 民 出 版 社 出 版

(哈尔滨市道里森林街 42 号)

黑龙江新华印刷厂印刷 黑龙江省新华书店发行

开本 787×1092毫米 1/32·印张 34/16·插页 5·字数 65,000

1984年5月第1版 1984年5月第1次印刷

印数 1—8,000

统一书号：10093·616

定价：0.60 元



作者近照

DD 20/31
目 录

引子	1
----	---

一、关于京韵大鼓	3
----------	---

1. 雅俗共赏的形式	3
------------	---

2. 刚柔并济的风格	9
------------	---

3. 说唱结合的方法	13
------------	----

4. 一曲多用的唱腔	16
------------	----

5. 写意传神的表演	20
------------	----

二、骆玉笙的艺术道路	25
------------	----

1. 她是唱着长大的	25
------------	----

2. 她最擅长“偷艺”	29
-------------	----

3. 在天津站住脚根	34
------------	----

4. 阳光下的新生活	39
------------	----

三、论“骆派”大鼓	45
-----------	----

1. 依情唱曲 入乎其内	45
--------------	----

2. 一曲多变 出乎其外	58
--------------	----

3. 字正腔圆 纵横贯注	70
--------------	----

4. 颤音明丽 高低驰骋	83
--------------	----

5. 成熟老练 炉火纯青	92
--------------	----

一种艺术形式的兴起，和艺术家们的培育浇灌密切相关。艺术形式发展成熟的历史，实际是艺术家们不断探索、积累经验、丰富形式的历史。艺术形式里沉淀着艺术家们创造性的劳动。但形式本身又不是消极被动的。它除去象海绵一样吸吮着艺术家们的营养，渐渐形成着自己的艺术个性而外，也同时以它过滤、沉积出来的规律制约、哺育着艺术家的成长。一方面艺术家创造出形式，一方面形式又雕塑着艺术家。这就是形式和艺术家之间的生动辩证关系。浅薄的形式只能催发昙花一现的“艺术家”速生速灭，昙花一现的“艺术家”也必为深刻的艺术形式所不容。形式的深浅当然和它的历史根基有关，也取决于它当时吸引观众的程度，以及有否杰出的艺术家为其浇灌过心血。只有那些体现了传统美学意识，传达了民族欣赏习惯和欣赏心理的民族艺术形式，才可能如大树

浓荫吸引着一代又一代观众，哺育着一辈又一辈艺术家，启迪着艺术家的才能，滋润着他们的心田，雕塑着他们的气质，焕发着艺术家勇于进取、敢于攀登的精神。在艺术发展史上，常有一些“怪例”：一种艺术形式似乎老化、僵死了，但是，有朝一日一位才华横溢的艺术家突然钟情于它，象独具慧眼的老园艺师爱惜一棵朽树的古朴，给它换土、剪枝、施肥、育水一样，终于使枯木逢春、繁花满枝、硕果累累，再次获得了艺术生命。艺术家这种起死回生的“魔力”，既在于为陈旧的形式输入了新鲜的血液，也在于深入发现了形式本身的潜在生命力。一种形式固有的艺术优长，有时被时潮所扭曲，被拙劣的艺术家所忽略，被表面的艺术现象所蒙蔽。艺术家的功绩当然首先体现在其独创性上，但也同时体现在其对传统艺术的继承性上，体现在其对被扭曲、忽略、蒙蔽的一切有所发觉和归正上。而这是尤为难能可贵的，因为在固有的潜力中积蓄着历代无数辈艺术家的心血。也还有这样的“怪例”：一些富有才华的艺术家当初却走过极其艰难曲折的路程，他没有捕捉到恰当的艺术形式，寻找到宽畅的艺术道路，“戏不对路”、“文不对题”，他的才华被埋没、压抑着，以至被误认为是“庸才”或“无才”。但是，突然一天机遇偶至，他的才华脱颖而出、如鱼得水，艺术形式诱发、启迪、丰富着他的潜力，他似车发轫、快速前进，而他以前所从事过的艺术活动此时非但不是包袱，反而成为营养，为他在新的领域里提供了施展、驰骋的新型武器。艺术家拯救了艺术形式，艺术形式拯救了艺术家，这种“怪例”中体现了艺术辩证法的丰富蕴含。骆玉笙和她的京韵大鼓也似乎经历了类似的历程。

一 关于京韵大鼓

1 雅俗共赏的形式

京韵大鼓只不过近百年的历史，经历了几辈艺人。它的早期——木板大鼓是一种古朴、粗拙的乡音大鼓，流传于河北省河间一带。象所有北方的大鼓一样，这种形式依承固有的艺术传统，适应原始自然的农村经济，只是在农闲的村舍、集镇、庙会演唱农民喜爱的长篇大书。所谓“说不完的呼杨将，唱不尽的岳家军”——说书、唱戏，历来就是中国农民接受文化、进行娱乐一举两得的形式。长篇大书按照它知识性和娱乐性相结合的要求，往往把“演义”历史化、把“历史”又演义化。书的容量是丰富、巨大的，书的节奏是舒缓、稳定的，传说中的历史人物和历史人物的传

奇性是农民关注艺术、关注生活的中心，他们希望从说书中得到生活的慰藉、理想的寄托。而艺人正是历史和现实之间的桥梁，他们以历史去比附、影射、讽喻现实，把现实作为理解历史的一把钥匙，以自己的是非、爱憎、美丑观念灌注于历史事件和历史人物之中。而对于艺术形式本身则往往是不甚顾及或过分苛求的。他们追求的是一种朴拙美，象生活中的说故事、唱小曲一样，只要字字清楚，声声入耳就可以了。因此，说书这种形式从宋代“说话”开始，溶进了“变文”的演唱手法，在演唱方面逐渐以上下对称的诗赞结构，采用简单反复的板腔体式，多少年来虽然由说而唱、由唱而说、说唱结合，几经变化和改革，但是没有根本性地突变、飞跃，依然是在固有的艺术轨道上浮动。这种古朴的形式有它通俗性和群众性的特点。情真意切、脉络清楚、线索单纯、头尾完整是它艺术形式的长处。鸦片战争以后，中国封建的、宗法的、原始的农村经济，渐渐受到殖民地化的侵袭日益解体了。农村凋蔽，农民破产，沿海一带城市畸形发展，乡间佃户一朝之间成了码头工人、城市小贩、无业游民……而那些本来是农民的业余“说书先生”，也不得不丢下手中的锄头，搜索寻觅养家糊口的生意行当。“艺不压身”——他们的说唱技艺自然是首先选择的求生手段。但是，城市的生活节奏变了，观众的对象范围也不尽相同。代替那舒缓、稳定生活秩序的是嘈杂、匆忙的市俗生活。生意的竞争，小贩的叫卖，顾客的招徕，都带有世纪末那种紧迫感。原来的大书演唱极不适应了。按照老例，艺人开书前往往奉送“书帽”小段，如《百山图》、《百草名》、《百药名》、《目莲救母》之类，以“圆粘儿”——招徕观

众。但“书帽”过后正待开书时往往观众却匆匆走散了。他们不是不想调节一下自己的生活节奏，也不是不想在乐以忘忧中缓冲一下自己的精神负担。但他们没有时间，没有从容不迫的心情。他们甚至提出只听小段也照例付钱，⁽³⁾因为那里面也同样有理、情、意、趣，足以满足他们的一时要求。于是敏悟的大书艺人从中受到了启发：或则是磨砺、精粹大书的内容，或则是更张易弦、弃长就短改变鼓书演唱的方法。

由长篇到短段的转变是京韵大鼓成熟的标志。艺术容量的浓缩自然要促使其提高文学质量。正好象绘画中长篇巨幅可以挥笔泼墨而短幅工笔非精勾细勒不可一样。原有的“书帽”即使极脍炙人口也因数量有限不敷演出的需要。“摘唱”、“截唱”大书的一段又往往缺少情节的起伏、首尾的完整，甚至只是复述“说白”的过程，或概括以往的故事，离开了“说白”单独使用自然缺乏艺术魅力。更兼之大书本以“书路”取胜，观众追求和演员擅长的都是书中的人物、故事，演唱部分原只是艺术调节，往往词粗句拙常有“水词”，诸如“一把大刀手中拿，大刀一把拿手中”之类，所谓“车轱辘话”、趟辙赶韵临时现编的词儿比比皆是。因此，从京韵大鼓的前身——木板大鼓的代表人物胡十、宋五、霍明亮开始，就致力鼓词短篇的创作。保留长篇演唱的通俗形式，从情、理、意、趣入手，溶大于小、小中见大，尽量保持大书清新、刚健的风格，在有限的篇幅里或酿造生活的意趣，或抒发单纯的感情，或在一波一折的情节起伏中截取生活的横断面、纵剖面延伸、拓化，描状现实或历史生活中插曲事件，通过一点一滴的花絮概括生活的场景。这种尝试是多方面的，并无一定倾向。

甚至于也从其它鼓曲形式中吸取营养。今天流传下来的《蓝桥会》、《拴娃娃》等段落就分别具有抒情和谐趣的特点。《大西厢》的写法格局也受到更早于它的西河大鼓的影响。而京韵大鼓的另一支派滑稽大鼓则不仅在腔调上保存了木板大鼓质朴无华的风格，在内容上也多所追求风趣诙谐的通俗故事。

艺术形式的广采博取总是和融汇贯通联系在一起的。没有一定倾向的广采博取只是盲目地仿学，而倾向又是对广采博取的科学总结，它建立在对自己形式特点清醒认识的基础上。京韵大鼓在艺术形式上的成熟，当首推其代表人物——“鼓界大王”刘宝全的辛勤耕耘。刘宝全（1868——1942）保留了木板大鼓质朴、浑厚的风格，他结合自己的特点，根据他多年学习京戏的艺术特长，又受时代风尚的影响，没有把京韵大鼓引向轻松、诙谐的道路。而是在大书演义历史的基础上，专取雄壮激烈、威武豪爽的人物和事件，发扬京韵大鼓庄重严肃的风格，以正面抒情的方式扩大这一形式的艺术表现力。这实际是一个寓雅于俗、化雅为俗的过程。所谓“雅”当然不是文字上的古奥、语句上的典雅，也不是脱离群众欣赏习惯和欣赏基础、专门寻求文人骚客的“风流雅韵”，而是在严肃、庄重的历史篇章里描摹英雄人物可歌可泣的业绩。这就在艺术传统上吸收了长篇大书合理的“内核”。而在表现上，并不尽述事件的过程、人物的行动，却是以叙事诗的格局展示人物的内心，把叙事和抒情结合在一起，努力以抒情的笔法叙事，根据抒情的需要选事、选人、选规定情景和篇章段落。于是荡尽了大书中那些与情无关的芜枝乱蔓，净化了大书的内容，突出了大书的重点，实际上只在“书胆”处

开拓伸展，把叙事只作为抒情的触媒、凭借、引线。因此，虽然是短篇容量却具有长篇效果。就仿佛折子戏从大戏中截取的一折一样，由于是“戏核”、“戏胆”——戏剧矛盾和戏剧冲突尖锐激烈的段落，人们就可以在概前括后的浓缩中获知全戏的整个过程，摄取全戏的艺术营养。这乃是文雅之“雅”，实际是提高了大鼓的文学性，把叙事和抒情——戏味和诗意结合在一起。而在形式上仍采取通俗易懂的语言。为此就必须在炼字、炼句、炼意上狠下功夫。应该指出，京韵大鼓在化雅为俗的过程中接受了文人知识分子的帮助。不消说象《大西厢》那样的段落，有一般“鼓迷”的知识分子润色。就是熔裁锻铸的新章也受子弟书的影响，甚至是直接从子弟书移植过来的。刘宝全的二十几段代表作多为“三国”段，其中不少就是子弟书的蓝本。

化雅为俗不是弃雅就俗，实际是纯化、锤炼短篇鼓词的创作。可以说迄今为止在北方流行的诸种大鼓中，还没有一种形式能与京韵大鼓在反映生活的幅度上相媲美。西河大鼓大概没有严格秉承拓化“书胆”、“书核”的作法，而是依据它浓郁清新的生活气息，在“书帽”小段的基础上加以丰富发展，努力追求风趣诙谐的艺术格调。它的短篇代表如《绕口令》、《玲珑塔》等等，与其说凭借“情”不如说凭借“趣”取胜，甚或是，与其说凭借“艺术”不如说凭借“技巧”取胜。由于独创中缺乏传承性，它的短篇始终没有成熟起来，堪与它的长篇大书争衡。梅花大鼓比较庄重严肃，在抒情特长上并不逊色于京韵大鼓，它的不少代表作品如“悲秋”、“探病”、“傻泄”等《红楼梦》段落，可以说曲致入微、缠绵悱恻，在艺术上达到

了极其成熟的阶段。但是，由于一则在节目内容上题材不宽，反映生活狭窄，多是离情别绪、花前月下之事，因此观众对象受到影响；另则在词句上过于典雅，在格调上过于柔媚，演唱时腔多字少，颇有当年昆曲的味道，往往曲高寡和；再则在表现方法上往往只是静态场景和静态心理的描摹，情节也不够引人入胜。京韵大鼓经过刘宝全的锤炼，溶情于事、依事酿情，大大丰富了这一形式凝重、庄严的正剧抒情性能。他的代表作如《单刀会》、《长坂坡》、《关黄对刀》、《古城会》等，都不止于描写情节的花絮，掀起冲突的波澜，而是把“戏味”和“诗意”溶为一体，在戏剧性中酿发着浓重的抒情性，通过人物关系的纠葛，展现当时的环境、氛围，人物的神情、气韵，以及叙述者的感受、态度。于是，就渐渐由正面“写实”的方法拓化为侧重“写意”的方法。于是，也就渐渐地荡尽了与情无关的一切陪衬、托带，终于把鼓词短段引进了叙事诗的格局和轨道。在此以后，又有白云鹏、白凤鸣等名家辈出。特别是白云鹏，他在雅俗相融的过程中取得了更大的成绩。他的“红楼”段儿以通俗的口语着意抒发《红楼梦》中潜在的种种诗情。往往从一个细节、一幅场景、一点花絮中生发出许多细腻委婉的诗情画意，如“探晴雯”、“黛玉焚稿”等都极脍炙人口。这就更加适应市民阶层和部分知识分子的情趣，扩大了观众的欣赏对象。同时，也在某种意义上大大丰富、发展了《红楼梦》，使京韵大鼓反映生活的范围更加宽阔。可以说京韵大鼓是这样一种形式：它继承了传统的精髓，又完全成为崭新的形式；它吸收了其它艺术形式的多种长处，又不失自己形式的传统风格和艺术特长；它哺育出

众多的艺术流派，使它们各具鲜明的个性，又没有失其形式的总体风貌；它能够承担住各派名家的独创性，又把它们归拢为京韵大鼓的共性；它能够反映生活的一切领域，又使它们“京韵大鼓化”——具有浓烈的民族、地方、情采和个人风格特点。努力跟上时代，不断扩大观众范围，磨砺并提高鼓曲的文学质量，乃是京韵大鼓成功的首要原因。

2 刚柔并济的风格

雅俗共赏的形式是通过叙事与抒情相结合的创作道路逐渐实现的。刘宝全因事酿情，这不仅由于他直接承受木板大鼓的影响，而且，在于他本人的艺术气质以及他所处时代的风尚。他有一副高风亮节的嗓音，自幼又擅长大书演义，学过京戏“扫边”老生。当时正是京戏鼎盛新老三杰辈出的时期，余三胜、程长庚、孙菊仙以及谭鑫培、汪桂芬、刘鸿升等人都以高亢豪爽的清亮风格，一扫昆曲缠绵咿呀的靡靡之音。时尚和他的条件都决定他在“阳刚”——壮美的道路上发展。于是，金戈铁马的“三国”段就成了他驰骋才能的得力武器。“三国”段不仅有传统大书多年来的积累与锤炼，更有戏曲舞台上提供的现成经验。那千锤百炼的折子戏，那不同流派的“撒手锏”，那高可遏云的行腔，那吐字、发声，身段、手势，以及一切符合京韵大鼓需要的艺术成分，都可以采取“拿来主义”迅速溶进这一质朴的形式。刘宝全的声音条件可

以清、亮、脆三个字概括。清，指的是字清句楚，按字行腔、依字设调，吐字如板上钉钉，清而不飘、沉而有力。讲究发声部位、发声方法以及气息与力度的控制。所谓唇齿舌喉鼻的功夫——唇有喷闭收缩力，舌有舒卷顶挤力，鼻有轻重行韵力，腮有开展鼓动力，上齿有封闭力，下齿有兜摆力等等，都是刘宝全学习戏曲的基本功。亮，指的是音色，它通过挑、拔、扬、放等不同手段，形成一种简劲、犀利、明丽的色调。亮，不仅表现在天马行空、青云直上的高腔上，在低回、委婉的低腔里也总有一个统领旋律的“立音”。可以说“亮”是刘宝全音色的特点，也是他演唱艺术的基音。他在《长坂坡》里描绘常山赵子龙浑身是胆的英雄本色，在《华容道》里刻画关羽请战时刚愎自用的急迫心情，在《李逵夺鱼》里摹拟李逵粗犷豪爽、勇武倔强的性格，在《审头刺汤》里勾划雪艳忍辱负重、大义凛然的气概等，都是通过他那深沉而有力度的亮音表现出来的。浏亮的音色和清晰的吐字、激扬奔放的唱腔和气息的善于控制相结合，自然产生“脆”的艺术效果。所谓“珠落玉盘”，在节奏上是流利、连贯的，在音响上是清脆、简约的，在韵致上是含蓄、圆润的。有棱角而不刺激，有力度而不浑浊，雄壮中有潇洒，明丽中有刚毅。这正是刘宝全的艺术魅力。可以说金戈铁马的“三国”段儿调动了刘宝全潜在的一切“壮美”因素，而他那清、亮、脆的演唱特色又使京韵大鼓威武、豪爽的风格几乎达到了极致的程度。

如果说金戈铁马的“三国”段儿，采取一种因事酿情的写法——只是在叙事中注入浓郁的感情，那么，儿女风情的“红楼”段儿，则采取一种依情取事的方法——更加突出了抒情

的地位，情节远不及抒情的魅力。这当然和原作《红楼梦》的结构及写作方法有关。正如鲁迅先生所说：“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”原有章回小说的情节偶然性、跌宕性，以及情节之间的表面化联系，在《红楼梦》里被跳跃的甚至近于松散的结构取代了。人物的性格统领着一切。细节、心理描写，以及插曲式的事件，花絮般的生活场景和性格片断，常用来展现作品的主题和诗境。这一切无疑更适合诗意的描写。因此，以白云鹏为代表拓情化境进一步深化了鼓曲的诗意格调。不仅在色调上更加曲致委婉，与刘宝全一起共同形成了刚柔并济的特色，而且，在叙事与抒情的关系上也有了一个较大的突破。

白云鹏（1874——1952）远不及刘宝全嗓音条件优越，在豪爽派风靡曲坛之时，自然难与这位“鼓界大王”争衡。正象程艳秋以他别致的唱腔、唱法与梅兰芳相伉俪，言菊明、马连良、杨宝森等人以他们曲婉、华丽、清新的唱腔而独树一帜一样，白云鹏以他宽厚、苍劲的嗓音曲径通幽，终于因“红楼”段儿而取得了在京韵曲坛上卓然独立的地位。他的风格可以娇、巧、媚三个字概括。娇，指的是艺术气质。吐字的轻、软、润、晰，节奏的轻起缓落，曲势的如泣如诉，都给人以娇娜、含蓄的感觉。娇，不是放纵而是收敛，不是刺激而是渗透，不是外露而是蕴含。娇，形成形象的含蓄，给人以追索、玩味的魅力。气质上的“娇”通过“巧”的手段表现。“巧”集中在一个“小”字上：小的动作，小的表情，小的擞腔。玲珑剔透、精雕细刻，绝不似刘宝全那样浓笔泼墨，而是近于“工笔”和“写意”结合的“小写意”手法：既有精勾细

勒又能写意传神。他的唱腔就象一条探幽取胜的园林小路一样，总是在境界变换的所在点缀一些醒目提神的盆景之类，这些“小摆设”使他的唱腔华丽而又不失质朴，产生一种“媚”的魅力。媚，自然是朦胧、潜在、内向的美。这样，就不仅表现了情节背后的诗意潜流，而且，把人物周围的环境和气氛渲染渗透了出来。可以说《红楼梦》改编为戏往往极其困难，也鲜有成功范例，惟独鼓曲艺术成功地再现了它的诗化主题，而白云鹏的京韵大鼓更是做出了有益的尝试。

白云鹏的柔媚风格，不仅丰富了京韵大鼓的艺术色调，对于豪爽派也极富启发。在此期间开始宗刘的白凤鸣（1909——1980），由于嗓音条件和时尚的变化，也不一味在高亢、激昂上追求，而是刚中见柔、柔里显刚，把优美和壮美结合起来。在内容上，不仅使金戈铁马的“三国”段儿更加显示其深沉、含蓄的一面，而且，更为着力描写人物的心理活动和意绪变化，使一些看来似平直的情节获取了诗意的生命。在唱法上，多在千回百转的低音区驰骋，在半音和装饰音上着色，舒缓、曲婉，极富韵味。他的代表作《击鼓骂曹》、《七星灯》、《战岱州》等，都独树一帜，堪称精品，成为流行一时的“少白派”。对此后一些名家诸如骆玉笙、孙书筠等人深有影响。可以说京韵大鼓到了白凤鸣这一代已经极其成熟。不仅荡尽了木板大鼓的乡音土调，采用了京音、京韵，而且，在鼓曲文学上也积累了丰富的经验，锤炼出一批成功的脚本。不只在叙事与抒情的结合上，也同时在抒情的色调上，在适应与提高观众的艺术情趣上，在追随时代的风尚与吻合生活的节奏上，已经由农民的艺术蜕化为市民的艺术。这种成熟