

□王灵均

骆腔余韵 回味无穷

摘要:20世纪80年代,京韵大鼓名家骆玉笙演唱了电视连续剧《四世同堂》的主题歌《重整河山待后生》,她在劲头、用嗓乃至四声方面都借鉴并吸收了京剧老生宗师余叔岩的艺术技巧,融会贯通,集古出新,获得了巨大成功。这表明:杰出艺术家的优秀遗产必然是其它艺术的共同财富,是跨门类、跨行当的艺术宝藏。

关键词:骆玉笙;京韵大鼓;京剧老生;余叔岩

根 据老舍同名小说改编的36集电视连续剧《四世同堂》于2009年4月28日在中央电视台黄金时间播出,一时成为街谈巷议的热门话题。该剧曾在1985年搬上荧屏,是20世纪80年代国产电视连续剧的力作。于是,将新、老两版《四世同堂》的演员表演、拍摄手法、叙事节奏及艺术旨趣等方面作对比,成为了广大媒体和观众的话题焦点。值得注意的是,新版《四世同堂》采用了老版的主题歌《重整河山待后生》,主唱由骆玉笙(1914-2002)换成了于魁智,尽管一位是京韵大鼓演员,一位是京剧老生演员,可人们依然能感受到两者的演唱有相通之处,其中的原因发人深省。

同样是板腔体音乐,作为后起之秀的京韵大鼓受京剧的影响由来已久。骆玉笙的前辈、当年的鼓王刘宝全(1869-1942)最初曾是京剧老生演员,还受到京剧老生名家、伶界大王谭鑫培(1847-1917)的指点。^①后来,谭鑫培的得意门生余叔岩(1890-1943)也说过,谭老板的演唱艺术只有京韵大鼓的刘宝全可与之相比。^②骆玉笙从小生长在曲艺家庭,受环境熏陶,对京韵大鼓和京剧都十分喜爱。她与余叔岩的高足、著名女老生孟小冬(1907-1977)曾经同台演出。骆玉笙的青年时代正是余派老生艺术形成并发展成熟的时期,受早年学艺经历与时代氛围的影响,在她的京韵大鼓演唱中发现京剧余派老生的艺术元素,也在情理之中。^③戏曲音乐家卢文勤曾说过,骆玉笙是唱余派老生的好手,而且把余派唱法的某些菁华糅合到自己的曲种中去了。^④下面,我们就对骆玉笙演唱的《重整河山待后生》唱段作一些具体分析。

作为电视连续剧《四世同堂》的主题歌,既要有国破家亡的沉痛,又应表现出民众奋起抗争、不当亡国奴的英勇气概。骆玉笙的唱腔高亢、挺拔又不失苍劲、厚重,主题歌与全剧整体氛围相互融合,使观众产生一种对那段屈辱历史刻骨铭心的沉思,堪称经典。

第一句“千里刀光影”,骆玉笙富有个人魅力的嗓音就把人们带到了“国破山河在,城春草木深”的抗战

时代,令人顿生肃穆之感。整个唱段的第一个字“千”是阴平,骆玉笙作高唱,高亢、遒劲中兼有几分凄厉,为整个唱段奠定了感情基础;“里”字是上声,骆玉笙走滑音,为下面的演唱储存气力,也与前面走高的“千”字形成对比,映带成辉;“刀”字是摇条辙,阴平,十分不好唱,骆玉笙将其视为全句的重点,以近乎余派立音的唱法脱口而出,峭拔、明亮的同时又绝无突兀、飘浮之感;“影”字骆玉笙使用了京剧上口字的方法,庚亭榭归入人辰辙,前鼻音归入后鼻音,咬字清晰,为颇显高亢、激昂的第一唱句增添了几分轻灵、通脱。“仇恨燃九城”是第二句,其中的“恨”字是重点,“恨”是人辰辙,去声,在湖广音中去声要挑,很不好唱,骆玉笙在这里使用了类似余叔岩十八张半唱片中《法场换子》里的“恨薛刚小奴才不如禽兽”中“恨”字的唱法,以丹田气催动喉头,重点放在“恨”字的字腹,对于字头、字尾以丹田气托住,用虚音带过,既不囫囵吞枣,又不咬得过硬,既表达了与侵略者的血海深仇,同时又唱得神完气足,余韵悠长;“仇”字唱作京音,高唱,渲染了气氛,也为“恨”字做好铺垫;“燃”字是上声,骆玉笙唱作京音,在唱段中凸显了京韵大鼓的韵味;“城”字阳平低唱,走一湖广音,作为全句的最后一字,显得沉着、空灵,同时,这个“城”字没有采用京剧上口字的方法,而是使用北京语音,要腔也富有京韵大鼓的艺术特色。“月圆之夜人不归”一句没有高腔,但是沉着、浑厚的中低音相当见功夫,骆玉笙在此运用的是余派胸腔共鸣的方法,表现了如同慈母倚门,盼游子归家般的依依深情,与前面高亢、激昂的演唱映对,刚柔相济。“花香之地无和平”一句中“和平”两字是重点,在经历了前面一段中低音以后,“和”字是高腔,如鹤唳九天、荡气回肠,“平”字是嗽音,与十八张半中《洪羊洞》里“真可叹焦孟将名丧番营”一句中“营”字的行腔、劲头非常相似,既表现了国破家亡的沉痛,又不失空灵、隽永,一唱三叹,回味无穷,“平”字配合着三弦等乐器的伴奏,凸显出京韵大鼓的风格,最能代表骆玉笙的艺术特色。“一腔无声血,万缕慈母

情”两句走的是中低音,但是,由于运用头腔和胸腔共鸣的技巧,行腔中始终是蕴涵着一股向上高唱的劲头。“为雪国耻身先去”一句中,“为”是去声,骆玉笙走一湖广音,挑着唱,即轻盈又节省了气力,“耻”和“去”两字的劲头、行腔从京剧传统戏《武家坡》老生唱段中“连来带去十八年”的“去”字化用而来,沉着、结实、斩钉截铁,表现出了与侵略者血战到底的英雄气概。“重整河山待后生”是最后一句,也是整个唱段的点睛之笔,“重整河山”是 high 腔,其中“河”字的腔最高,为全句重点,骆玉笙将“重”字高唱,劲头很足,“整”是上声走滑音,为“河”字的高腔做好了铺垫,“待”字照样是湖广音,挑着唱,十分巧妙地从前面的高腔过渡下来,“后生”两字是以苍劲、浑厚的低音结束了整个唱段。

综上所述,我们可以看出,骆玉笙的演唱方法与京剧名家余叔岩十八张半唱片的艺术神理是相通的。她学习余叔岩的技巧,安排唱腔注意高低、轻重搭配,在唱腔方面三音(高音立、中音堂、低音苍)联用,能藏险妙于平淡,使得唱腔抑扬顿挫,富有韵致。

余叔岩唱法的“中锋嗓子”(指他的发音部位好,不偏不倚,即发声必须从声带中部自然而出,避免“左嗓”的弊病)和“提溜劲”(指他演唱时气息始终保持积极状态,发音必定刚柔相济、行腔饱满)的技巧在骆玉笙的唱段中也有体现。“中锋嗓子”的具体发音方法为:唱的劲力发于丹田,兜底而起,如同乳燕之穿帘,躲过环绕的喉肌,只从声带中间轻轻掠过,故演唱时就可左右逢源,音随意走,而不会出现气滞喉头的弊病。骆玉笙在演唱时,不论音高、音低,劲大、劲小,节奏或快、或慢,其行腔、使调均能避免以气息冲击声带中间,并以适当的巧劲从声带中心点一擦而过,擦过时由于使用“提溜劲”的技巧,恰当地控制好了气息,从而达到良好的嗓音状态。“提溜劲”技巧的使用,使得骆玉笙的唱腔不但轻巧、灵活,圆转自如,而且换气方便,不着痕迹,声音也浑厚、凝练,音色分外晶莹、纯洁。“中锋嗓子”与“提溜劲”技巧不像一般带有一定力度的劲头那样明显,却是一种发自“心劲”的潜意识作用。余叔岩、骆玉笙等人以此种方法来控制气息和声音,容易使听众产生一种感官兴奋向上的“内模仿”,有醍醐灌顶之感。这种建立在丰富文化底蕴基础上,融合了情感、理解、想象等诸多审美心理因素的艺术感知能力,能产生一种富有直觉、同时又愉悦神志的高层次美感,可以激发人们产生一种思接千载、神游万里的人生感、历史感、宇宙感。

此外,谭鑫培、余叔岩等人多使用“阴平高呼,阳平低出,上声滑,去声挑”的湖广音,也使得京剧唱腔圆润、动听,特别富于一种人生的沧桑感与历史的厚重感。骆玉笙的整个唱段既保留了京韵大鼓的艺术特色,又因加入了京剧余派的这种艺术元素而增强了唱腔的普适性和古典意蕴。尤其值得注意的是,骆玉笙的咬字十分考究。明代戏曲声律家沈宠绥在《度曲须知》中将字音分为头、腹、尾:“凡敷演一字,各有字头、字腹、字尾之音……由字头轻轻吐出,渐转字腹,徐归字尾。”^⑤

这种咬字方法成为昆曲的不二法门。前辈京剧艺人都认为,京剧演员的唱工是昆腔的底工,皮黄的罩面,无论是程长庚、谭鑫培,还是梅兰芳、杨小楼、余叔岩,京剧史上最有成就的艺术家都遵从着这一艺术原则。现存的京剧老唱片中,尤以余叔岩的十八张半最令人称道。余叔岩咬字比较含蓄,字头、字尾用虚音代过,重点在字腹,吐字如同橄榄状,既充实,又不失空灵,同时由于气力充沛,使得行腔刚柔相济、韵味醇厚。细细体会,不难发现这些余派艺术特色在骆玉笙的唱腔中多有体现。要说明的是,骆玉笙当时已年逾古稀,但嗓音状态却仍然很好,声音清朗、中气充沛,立音饱满、挺拔,堂音和苍音沉着、厚实,音色、音质俱佳,加之年岁较大,雌音减少,反而增添了类似京剧老生演唱艺术中最令人艳羡的“云遮月”唱腔的韵致,其艺术水准实非寻常之辈可及。

骆玉笙对于京剧余派演唱艺术的借鉴和吸收是一种令人深思的艺术现象,它表明:杰出艺术家的优秀遗产必然是其它艺术的共同财富,是跨门类、跨行当的艺术宝藏。我们在欣赏骆玉笙演唱艺术的同时,又怎能不惊叹余派老生艺术的博大精深呢?

骆玉笙不是就大鼓唱大鼓,而是在京剧等各种艺术中广为涉猎,融会贯通,故终能独树一帜。她不仅在《剑阁闻铃》《丑末寅初》等传统京韵大鼓名段的表演中汲取了京剧艺术的丰富营养,而且在《重整河山待后生》等新曲中潜心研究,并熟悉了管弦乐的节奏,使许多原来担心她能否适应新段子的人拍案叫绝。她的革新做到了“出新不出格”,博采众长的同时却并未破坏京韵大鼓这一曲艺艺术的本体特征,她的演唱可谓“移步不换形”艺术理念的出色实践。

于魁智最早宗杨(宝森)派,后来又学习了李少春的一些剧目,杨宝森是余叔岩的私淑弟子,李少春是余叔岩入室高足,所以,从艺术渊源上看,于魁智与骆玉笙殊途同归。于魁智的演唱大体采用的是当今流行的京歌唱法,为了吸引当代的青年观众,他在用嗓、劲头上揉进了西洋美声的演唱技巧,较多使用鼻音,音色显得比较甜美、柔和,尽管他和玉笙的演唱旋律相同,但两者在韵味方面还是颇有差异的。

注释:

① 梅兰芳:《鼓王刘宝全的艺术创造》,《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1962年版。

② 孙养农:《谈余叔岩》,内部资料,2003年第二次印刷。

③ 甄光俊:《一代鼓王骆玉笙》,《人民日报》(海外版),2003年2月25日第2版。

④ 卢文勤:《试说余叔岩唱法的声乐价值》,翁思再编,《余叔岩研究》,上海文艺出版社,1994年版。

⑤ 中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》(第5册),中国戏剧出版社,1959年版。

(作者单位:安徽省文联文艺理论研究室)

编辑:蒋 茜