

白云深处情无涯

——白登云先生百年诞辰感怀

倪仪斌

京剧司鼓(指挥)演奏艺术家、教育家白登云先生是二十世纪中国京剧司鼓艺术中最富代表性的艺术大师,他承前启后,技艺璀璨,名扬四海,效法者比比皆是,对中国京剧打击乐的流派继承与发展作出了杰出的贡献。在纪念白登云先生诞辰百年之际,作为他老人家的崇拜、效法者,点滴小事的回忆、讲述,以表缅怀之情……

白登云先生,1906年(清光绪三十二年)出生于河北冀州(县)谭家桃园村,家中世代以务农为主,从其父白殿斌先生始,人行中国戏曲(直隶梆子),在河北“果老桐科班”先习演员,变声后改习乐队(武场)。为人谦诚,在直隶(河北)梆子鼓师中有一定名望与影响,绰号“白老殿”。白登云先生7岁上学(私塾),后因家境辍学从父学习武场(打击乐),并随其父在河北一带跟班(梆子、皮黄)效力三年,在打击乐“小锣、铙钹、大锣”功技上得到了很好的锻炼,奠定了较好的基础。当时白先生的父亲和其一些乐师朋友对他的专业素质与条件很有信心,为其发展,1917年,十一岁的白先生随父入天津求艺,经窦万仓先生(梆子老生)、魏宝忠先生(梆子琴师)介绍,有缘得梆子、皮黄名鼓师戴麒麟先生指点,虽未达拜师之愿,但戴先生的技品风范,给年少的白先生留下了极深的印象,同时也是后来白先生常忆的“在天津经过‘丹桂茶园’的看戏和在‘第一台’数次观摩、接触戴麒麟先生之后,在专业思想认识上有了新的起点与努力的方向”。在津月余,白先生又随父进京,经贾东桥先生(梆子教戏先生)介绍,入林德禄先生为班主的“梆黄两下锅”的小班社效力,应“官中打击乐”,在天桥“燕舞台”、地安门“天和茶园”和德外一些戏馆等地随班演出。当时天桥共有七个剧场(乐舞台、歌舞台、燕舞台、吉祥茶园、振仙茶园、升平茶园、奎华舞台),近两年的官中武场生计和求学练功之生涯,除“升平茶园”,余下六个剧场白先生均搭过班应过活,

结识了很多场面朋友(周元、周子厚、张胜计、三儿哥、魏五等),同时正式开始练习“鼓板”。

1919年,经王国山先生(梆子琴师)介绍,白先生入武少卿为东主的“广德楼”应官中武场。从这时起至1925年,白先生在专业上“如鱼得水”,往返于北京(广德楼、东安丹桂、城南游园、中和园、新明大戏院、地舞台等)、天津(东天仙、大舞台等)、济南(上舞台等)、上海(大世界等)等地应邀搭班官中与专任(伴角)场面(打击乐、司鼓)。这个时期,白先生不仅努力抓紧自己的演出实践,还在工作之中、之余不断向诸位经常合作中的“徽、黄、卫、梆”武场的前辈先生、同辈好友虚心请教,边干边学,如:刘福兴、李万选、马占元、程子余、唐锡林、仇汉臣、李德侗、王德锐、王振刚、王长贵、卞振旺、魏希云、曹奎子、郑奎元、丁玉堂、刘有林、郭少安、苏麟熹、石松亭、王耀宗、关永斋、张继五、艾利仁、燕五山、李德启、侯来义、杨俊生、吕鸿林、王岐山、崔国祥、赵庆元、王燮元、周子厚、马玉山等,并得到过具有“京东属福增(张福增)、京南属陆平(陆路平)、北京有个侯双印”的名鼓师张福增先生和其徒周锐仙先生、陆路平先生之徒何玉龙先生及普满津济的“董门魁首”董庆海先生,享誉很高的京地名家刘顺先生,沪地名家阿宝先生、展树云(王燮元之师)先生的教诲指点,使之眼界不断开阔,技艺不断提高。当时各派别武场先生,思想较为保守,在锣鼓运用上,各有一套、相互排斥。白先生此时以祖训“做人要仁、待人要义、为人要信、对人要礼”及自己的聪慧,在艰难的工作与学习中,得到了前辈和同辈们的爱戴,使之技艺得到了良性的发展。

通过六年(1919—1925)的努力,白先生对“徽、黄、卫、梆”鼓技派别的认识和掌握逐渐成熟,把学到的不同技艺和方法,在实践中逐步调整结合,为进一步的继承与发展,奠定了良好的基础,并得到了大多数合作者的支持与认同,同时“白得儿”之绰号逐渐叫响(“白得儿”一名,缘由卞振旺等场面先生针对白

倪仪斌:中国戏曲学院附属中等戏曲学校。副校长,鼓师。

先生求艺的方法与过程,幽默的开了个玩笑“这孩子是烙饼加油白搭”,不想“白搭”的绰号就落下了,叫了不长时间,由于难听难叫,就改叫“白得儿”,变音不变意。从这个绰号来看,充分说明了白先生的“人气”和求艺的“谦恭”与“执著”。从白先生进京到此时,从打击乐到司鼓,缘得合作的“梆、黄、昆”名演员有:十三红、一千红、玻璃翠、崔灵芝、玉灵芝、马素珍、金少梅、小如意、于紫仙、苏兰舫、贾凤池、王凤楼、金桂芬、李桂芬、李伯涛、陆树田、裴云亭、赵子云、李风云、云金红、于紫云、梁春楼、李洪春、李洪福、李兰亭、贾宝山、刘永奎等。

1925年以后,白先生在京、津、济、沪等地的场面同仁中名望逐渐提高,在司鼓技艺方面,将徽、黄、卫、梆等派别技巧有机结合,文武昆乱、不具一格,在中青年鼓师中,逐渐创出了一片新的天地。当时北京场面同仁对中青年鼓师公认有“白得(白登云)、小周(周子厚)、苏麟熹”之排名与尊号。充分肯定了其三人当时的司鼓技艺与所处之地位。这个时期,白先生有缘得到一些老前辈司鼓名家的垂青与教诲,如:侯长山、王景福、何斌奎、唐宗成、赵广顺等先生,并得以于1932年在北京“同兴堂”拜郭德顺、鲍桂山二位先生为师,向艺术的更高峰迈进。其同门师兄有:何增福、松文明、燕五山、乔玉泉、王振刚。曾与白先生合作的著名演员有:李吉瑞、郝巧玲、南铁生、小兰芬、小香水、赵小楼、赵美英、新艳秋、孟小冬、李慧琴、于连泉、茹富兰、孙毓堃、杨宝忠、杨宝森、谭富英、梁一鸣、徐东明、黄桂秋、华慧麟、雪艳琴、马艳云、章遏云、朱桂芳、尚和玉、高盛麟、谭富英、侯喜瑞、郝寿臣、金少山、叶盛章、李多奎、赵桐珊、梅兰芳、程砚秋、杨小楼、王凤卿、贯大元、余叔岩、谭小培等。1934年始得与程砚秋先生长期合作,其中仍不断的应任上述部分艺术家及李少春、袁世海、赵燕侠等名家及“富连成”、“中华戏专”的合作演出工作,奔波于北京、天津、上海、武汉、南京、山东、河南、河北等地。此时,白先生的艺术造诣,得到了全国同行界的普遍公认,素有“白得儿(白登云)、二片(王少卿)、老疙瘩(沈玉才)”和“南王(王燮元)北白(白登云)”及“白派”之美誉,他的技艺也得到了积极的推广与传播。他在徽、黄、昆、梆打击乐由“相互排斥”到“相融和谐”的继承与发展方面,在规范京剧司鼓(锣鼓)演(伴)奏方面,有着不可磨灭的卓越功绩,作出了杰出的贡献。

新中国成立后,入中国京剧院参加工作,与李少春、张云溪、叶盛兰、叶盛章、袁世海、张春华、李和

曾、杜近芳、李世济等名家合作,其间继续与程砚秋先生合作。五十年代末,为弘扬“程派艺术”,北京青年京剧团成立,调白先生为程派传人赵荣琛先生司鼓。六十年代初,为加强提高京剧打击乐师资力量,调白先生入中国戏曲学校承担教学育人工作。

白登云先生在七十多年的艺术实践中,以自己的为人标准、时代环境与技艺条件,深研细磨、发展创新。他的技艺讲究,鼓韵清晰,铿锵有力,鼓点精巧,干净利落,刚柔相济,伴奏爽利流畅、抑扬顿挫,节奏鲜明,以剧情人物为基点,强化剧情要求和人物内心的演(伴)奏。如其与梅、程、余、杨等流派的合作中,不把演员其人之地位放在第一,把如何刻画剧情人物放在首位,在锣鼓的编排使用上、唱念做舞的节奏上,由简到繁、由慢到快,潇洒传神、一气呵成,对其所伴之流派的特点渲染的恰到好处,相融以默,充分展示了自己的高超技艺,使其合作过的名家尤为赞誉不舍;又如一些著名艺术家(孟小冬、李少春、高盛麟、华慧麟、王世续等先生),在京首演均由其先生(师父)特聘请白先生司鼓伴奏,以示对学生(徒弟)的关爱。再如一些文武剧目的演(伴)奏技法,白先生在刻画剧情人物的同时,他的司鼓技巧“夺人心魄、耐人寻味”,无愧后人对其技艺的称颂“文戏稳而不瘟,舒展细腻;武戏强而不火,洒脱明快;节奏准确严谨,稳健鲜明。”

白登云先生一生醉心于京剧打击乐如何在戏中“伴情伴人”的鼓技发展与改革,直到晚年他还经常听戏、看戏和听自己所录过的唱片,把自己的看法与想法,有针对性的讲授给我们,他常说:“一出戏,不要先看谁谁演,要先把戏中的情节和人物搞清楚,再结合谁演和其‘身份儿’,在说戏或排戏中,把自己的想法说出来,这样即尊重了对方,又保持了自己的风格和与众之不同,还能把戏唱好,使合作效果达到圆满。演员对锣鼓一般不是很精,对锣鼓在戏中的一块板作用认识的也不够,你不说,就会对戏有影响,对人有影响。”白先生多年始终坚持以改革和创新为原则,对京剧各流派艺术谙熟熟知,在剧目的锣鼓编排运用上合情合理、出神入化,音乐(含锣鼓)、唱腔在一条节奏线上“悠扬顿挫、浑然一体”,配合极为默契,深得演员及乐队演奏员的尊敬与赞赏。在程派代表剧目《锁麟囊》“竹楼”,为薛湘灵给麟儿寻找皮球见锁麟囊“哑笛”切住直至赵守贞“随我来”所编排的锣鼓技巧和伴奏尺寸(节奏速度),突出表现了白先生虚实结合的伴奏理念和“文而不瘟、武而不火”的伴奏风格,非常完美地衬托了剧情的发展和人物

心绪的写照,尤其是《水底鱼》里掏《圆场》的打法,编排的非常巧妙,即衬托了人物剧情的“急缓心境”,又给变换场景赢得了时间。在余派代表剧目《搜孤救孤》“大堂”,程婴上场击堂鼓的锣鼓技法,当初均为《水底鱼》上,切住后击鼓,但此处演员表演时仍有个下决心击鼓的情绪波动,白先生与孟小冬合作此剧时,《水底鱼》切住后,附加小撕鞭一击(嘟…八拉 大仓)再击鼓,把人物此时的内心情绪渲染一番,取得了很好的表现效果;又如该剧“大堂”二黄回龙“眼见(看)得两离分”唱腔后的《搓锤》锣鼓,当初均托一板再开《搓锤》,白先生在此处理时,改为不托板,抄底就起,把人物此时复杂激愤的心情给予了很好的配合,该剧的两处改创,后来很多鼓师均沿用了此打法路子。在梅派代表剧目《生死恨》二黄导板“耳边厢又听得初更敲响”唱腔后的《扭丝》锣鼓和二黄散板“我也曾劝郎君高飞远扬”唱腔后的“二更”,白先生在锣鼓的处理上,导板后不使常见的官中《扭丝》锣鼓,改用徽班挂帽老扭丝;散板后舍弃常见之“撕鞭一击”后再起更,改用抄唱腔尾直接起更。此两处改动,第一处即配合了“幕”的缓缓拉开,又延伸了人物的环境与情绪的想象力;第二处妙在即保证了节奏上的圆顺,又使韩玉娘的想往之情,连绵不断的表现出来,进一步增强了感染力。在针对昆腔体味很浓的京剧《贵妃醉酒》和京昆《金山寺》等剧目的原版鼓技(点)上,白先生常感不能“尽情尽意”,与其徒陶宝泉先生在一起进行了很好的改革与创新,结合杨玉环、白素贞的人物身份、环境、情感,把昆曲“四眼点、一眼点、梅花点”有机的进行组编,“托腔打曲、淋漓尽致”。白先生不但在伴奏方面精雕细研,另外在打击乐器的音色与音质(量)上,要求也是非常严格,哪类戏用什么调门的鼓、锣、钹;哪种情景情感用什么劲头(音质),均力求和谐、清晰。他的改革与创新既让人听了赏心悦耳,又经得住历史的推敲。

我是在1978年始有缘得到白登云先生的教诲,当时白先生观看学校教师演出,我伴奏傅德威先生主排、武春生老师主演的《艳阳楼》一剧,白先生来后台看了我的工作,向音乐领导孔祥昌老师说“这个小打鼓的,我给抠抠(调教调教)”,于是我就在领导的推荐下和白先生的认同下,得以接触并向白先生学习,直至1990年白先生逝世。刚接触白先生真是既

感到有幸,又有些紧张,因为白先生的成就与地位和社会、学校一些先生、老师们的技艺之赞誉太高了,当时对我来说真“高不可攀”的感觉。但在不断的接触中,使我深深的了解到:白先生对人对事的真诚与严谨;对工作事业的责任与要求;对新中国的拥护与热爱,尤为令人感动。他不但和蔼可亲、又严肃热诚,使人为之倾倒。白先生在教学授艺过程中,把观察了解学生的为人处事放在首位,时时针对学生各方面的问题,提出他的看法和要求,培养学生认识学习、认识生活,回报社会、敬业爱岗的能力和如何做人的规矩。由于他的博学、能戏诸多和每戏技法之不同套路,他在授艺中极为细致,非常讲究“互动”关系与方法,喜欢学生不断向他提出问题,建立轻松愉悦之授艺与学习气氛(一般不了解此特点的求学者,均会在其详解剧情人物和技法套路时,产生“不知所措”,导致失去学习的信心和提高的机会)。他对中国共产党、社会主义祖国非常忠诚和热爱,这是由于他亲身经历了旧中国的苦难和新中国当家做主人的幸福。他在教学授艺过程中,时常向学生讲新旧中国的区别,感念党的恩情和社会主义制度。他对组织上交的教学任务、演出任务和音像教材建设任务,从来都是不辞辛劳、尽职尽责,毫不保留的把自己的知识与技艺呈献社会和学校。白先生就是这样用他的行动去教育他的学生们。不但要学艺,更重要的是要学会做人。

白登云先生的一生,是为京剧事业奋斗的一生。他的艺术是“尊师重道、广泛吸收,以己之长、融合南北”。在艺术表现方面,“文武昆乱、谙练熟知,鼓技飘逸、铿锵有力,抑扬顿挫,节奏鲜明”。在为人为事方面的“真诚、严谨、负责”更是堪称典范,给后人做出了榜样。白先生一生轶事很多,他在艺术学习、实践和与演员、乐师合作过程中,发生了很多故事,给后人留下了很多的京剧音乐变革与发展中的珍贵资料。著名学者、书法家、奚派(奚啸伯)传人欧阳中石先生为他“一代鼓王”的题词,充分表达了我们白登云先生一生之作为的崇敬之心,是他一生为京剧事业奋斗的真实写照。

(责任编辑 李 锋)