对京韵大鼓音乐、历史的重新认识

——《京韵大鼓音乐新论》(七)

陈 钧^[1]

由于我们发现了清末民初(1910年前后)京韵大鼓的音响资料,特别是当我们将这些音响资料进行了缜密的考证和分析以后,确认这一时期演唱的大鼓书从语音运用、板式、句型、腔型、字位、乃至段落结构等方面,均已充分表现出京韵大鼓声腔音乐的特征,与今天的京韵大鼓音乐在形式上基本相同,并由此确认这样的鼓曲已经不是怯大鼓,而是地道的京韵大鼓了;又由于这批京韵大鼓音响资料中有些是1910年以前录制的,鉴于音响的录制一般在时间上要晚于艺术形态的产生和流行,因此我将京韵大鼓艺术形态的形成时间前推至1900年前后。这就是说1900年甚至更早些,怯大鼓已经演变成成为京韵大鼓了。而按照通行的观点认为,1900年刘宝全到北京演出才开始着手将怯大鼓改革为京韵大鼓的工作。这就是说1900年及其后一段时间内京韵大鼓还没有形成,当时社会上流行的应该是怯大鼓。显然,通行的观点与早期京韵大鼓音响资料在时间和艺术形态上的存在是相悖的,因此我们有必要对近60年以来关于京韵大鼓声腔音乐及其历史研究中的一些问题和观点进行清理,以便得出更为客观、更接近历史真实的结论。

第一节 20世纪头十年间的 京韵大鼓是怯大鼓吗

半个多世纪以来,曲艺研究者一般认为,将怯大鼓改革为京韵大鼓主要是刘宝全所为,时间约在1900年后。如1936年梅兰芳与刘宝全交谈时说:“我记得早年听别人唱的大鼓,字音带保定、河间的口音,所以称为‘怯大鼓’,打您起才变了,讲究字音,怯味十去八九,‘怯大鼓’变为‘京韵大鼓’,是您的功劳。”^[2]王决先生在《中国大百科全书·戏曲 曲艺卷》的“京韵大鼓”条目中说:“1900年,他(作者按:指刘宝全)到北京以后,为适应听众的欣赏习惯,放弃了乡土口音,改以北京的语音来吐字发音,吸收石韵书、马头调和京剧中的一些唱法,创制新腔,专唱短篇曲目。”^[3]中国艺术研究院曲艺研究所编纂的《说唱艺术简史》中这样写道:“刘宝全青年时代(1886年)拜胡十为师,并曾为宋五伴奏。他继承了他们三人(作者按:包括霍明亮)的艺术经验,致力于怯大鼓的改革。一九〇〇年至一九一〇年间他曾到北京献艺,完成了对怯大鼓的艺术革新,成为今天传唱的京韵大鼓。”^[4]以上观点在有关京韵大鼓和刘宝全的著述中所见甚多,口径极为一致。由此可见,目前关于将怯大鼓改革为京韵大鼓的历史及其改革者的看法是毫无争议的,持这种观点的研究者一般均采用梅兰芳的谈话内容作为依据的。虽然在梅兰芳的文章中,刘宝全并没有否认这一说法,但是作为京韵大鼓曲种的历史研究,据此我们是否可以

[1]作者简介:陈钧(1946~),天津市艺术研究所研究员。

[2]见《梅兰芳文集》第269页,中国戏剧出版社1962年出版。

[3]见《中国大百科全书·戏曲 曲艺卷》第165页,中国大百科全书出版社1983年出版。

[4]见《说唱艺术简史》第152页,文化艺术出版社1988年出版。

得出肯定的结论呢?我以为,回答是否定的。

我们说,梅兰芳的看法只是一种感觉,他并没有对京韵大鼓音乐及其唱法进行认真的科学研究作为依据。而刘宝全是经历了由怯大鼓演变为京韵大鼓过程的艺人,他参与了这一过程,以其“鼓界大王”的声誉当时他没有否认梅兰芳的恭维是可以理解的,然而是否这样就可以认定,将怯大鼓改革为京韵大鼓就是刘宝全一个人的功劳呢?我以为,这种认识仍然是缺少依据的。

关于刘宝全对怯大鼓音乐的具体改革一般的观点是这样的:“他将木板大鼓以一板一眼和有板无眼的唱腔结构,改为以一板三眼的慢中板和有板无眼的紧板为主,必要时穿插一些一板一眼的板式。”^[1]有的著述则说得更为具体,把刘宝全的改革说成“借鉴了京剧(慢板)的板式,将‘怯大鼓’的一板一眼改为‘一板三眼’(即俗说的‘双板改单板’)”^[2]。

我们说,如果依以往曲艺研究者一般的观点,刘宝全在1900年后将怯大鼓改革为京韵大鼓是真实的,那么,此间(1900~1910年)的京韵大鼓必须是怯大鼓,必须表现出怯大鼓的音乐形态和语音特征,否则,上述观点是不能成立的。那么,怯大鼓的特征主要表现在哪些方面呢?从大量关于刘宝全改革怯大鼓为京韵大鼓的著述中集中反映为两个方面,即一方面将河间、沧州一带的乡土方音改为北京音;另一方面将双板改为单板(即一板一眼改为一板三眼)。因此,要确认这一时期的京韵大鼓是否为怯大鼓,我们必须从以上两方面入手,即:一要看该鼓曲所运用的语音是否为河间、沧州一带的方音;二则要看该曲种音乐形态在板式、句型、腔型、字位、乃至结构布局上与今天的京韵大鼓相比有什么区别。

首先,我们已经从语音上分析了现存1910年前后的京韵大鼓音响^[3],发现在这些音响中艺人们均运用天津和北京语音演唱,其中并无明显的河间、沧州语音存在。不仅天津语音中阴平字的低平调、阳平字的高平调,和北京语音中阴平字的高平调等特征,在唱腔中表现得非常明显,并且连天津语音在运用中的变调现象在这些音响中也清晰可辨。在(挑腔)、变体(挑腔)、低变体(挑腔)、(甩腔)等句型中,当唱词尾字为阴平字时,由于尾字音腔落音较低,天津语音的特征表现得尤为突出^[4]。根据对唱腔中语音运用的分析我们可以断定,这一时期音响中的唱腔不是怯大鼓,而是地道的京韵大鼓。

我们知道,汉民族语言与音乐的关系决定了一个戏曲剧种或鼓曲曲种的声腔音乐形式。这些民间音乐艺术形式发生、发展、至成熟的过程中,艺人群体运用语言的地域性和艺

术流行地区的语言决定了其音乐的形式。这种在语言和音乐关系下所产生的音乐形式,经由观众的审美筛选,最终形成了该曲种在语音运用上的规范并由此而产生了音乐的形式规范。这即是所谓曲种音韵和程式性的曲种声腔音乐形式。

对于京韵大鼓艺术的发展来说,从怯大鼓演变为京韵大鼓的过程,即是由大批天津籍和北京籍艺人以天津语音和北京语音取代怯音的过程,由此使怯大鼓在语音的运用上产生变化,最终导致了该曲种音乐形式的改变。在我国民间音乐艺术中,这种变化是一种极为常见的且带有普遍性的规律。把这种民间性创作方式下集体的、即兴的过程,归功于刘宝全一人,显然是不科学的,也是不客观的。

宋五、胡十、霍明亮等木板大鼓艺人于清同光之际在天津的演唱中吸收了子弟书等艺术创造了一种新的鼓曲形式,由于运用河间、沧州一带的方音,因此被称为“怯大鼓”。他们主要以走街串巷的形式演唱,同时教授青楼女子学唱怯大鼓。

天津自清咸丰初期就出现了青楼女子演唱的落子馆,这些操天津方言的女唱手们在怯大鼓的演唱中自然将天津语音融入其中。同时清代中叶以来,天津人就以“说卫话,带京腔”为时尚,京腔也是天津落子馆、杂耍馆、茶园中一种通用的舞台腔。由于当时在怯大鼓的演唱中落子馆中的女唱手人数很多,因此,即便没有北京籍艺人参与,这些天津籍的女唱手们也同样会在怯大鼓的演唱中融入天津语音和北京语音,最终也会以天津语音和北京语音取代怯大鼓中的怯音,在多年的艺术实践中确立以天津语音和北京语音为规范的京韵大鼓音韵的。当然,在京韵大鼓发展的历史过程中有不少北京籍艺人的参与,这对于北京语音的运用起到了很大的作用。

通过本文《京韵大鼓音乐的语音特征》部分关于京韵大鼓音乐的语音分析可知,最迟至1900年甚至还早一些,京韵大鼓演唱就已剔除了怯味,完全运用天津语音和北京语音了。这说明京韵大鼓音韵在1900年已经成熟规范,此时期怯大鼓已经演变为京韵大鼓了。另外,通过语音分析我们还知道1910年前的京韵大鼓既不是“怯味”的,也不是“京腔京韵”的。当京韵大鼓声腔音乐发展到1900年前后这一曲种音韵已经成熟规范了,正是以天津语音和北京语音构成的京韵大鼓音韵决定了其音乐形式的。否则,如果只以北京语音去对待京韵大鼓音乐,并把1910年以前的京韵大鼓视为怯大鼓,那么,其中许多腔型和落音形式在音乐与语言的关系上是解释不通的。只有在京韵大鼓发生、发展、至成熟的过程中,认识到天津语音是伴随着从怯大鼓到京韵大鼓全过程的,才可能真正

[1]见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第165页,中国大百科全书出版社1983年出版。

[2]见《中国曲艺音乐集成·北京卷》(下)第1146页。

[3][4]见《乐府新声》2011年第四期,《京韵大鼓音乐的语音特征》。

理解京韵大鼓音乐及其历史。

为什么早在20世纪40年代韩世琦和舞厂都说京韵大鼓的产生地在天津^[1]?为什么金受申先生也认为“京韵二字本为‘津韵’之讹”,并认为刘宝全的“新腔新调”,“应称‘刘派津韵大鼓’或‘新派津韵大鼓’,或直称‘津韵大鼓’,方合实际”(见《京韵大鼓音乐的语音特征》引文。此处强调“刘派”为“新派”则说明之前存在着“老派”,即早期歌唱性京韵大鼓)呢?正因为他们了解京韵大鼓早期的历史,能够识别京韵大鼓唱腔中的天津语音。正因为京韵大鼓发生、发展的历史与天津及其方音有着割不断的因果关系,所以刘宝全当年才向其徒弟谭凤元解释:“津韵大鼓又怎么讹成了‘京韵大鼓’”的。这些观点和史实的存在是客观的,也是符合京韵大鼓曲种发生、发展、至成熟的历史和逻辑的。半个多世纪以来,众多曲艺史家均认为将怯大鼓变为京韵大鼓是刘宝全一人在1910年以前所为,认为京韵大鼓的唱腔是京腔京韵。我以为这些观点是不准确的,是缺少根据的。

除去语音分析以外,在对这一时期的音响进行了细致的音乐分析后我们也发现,这些早期唱腔非但不是怯大鼓所具有的一板一眼形式,而且与今天京韵大鼓的唱腔基本相同。这主要表现在,这种唱腔具有两种基本板式,即:一板三眼的(慢平腔)、(紧平腔)、(快平腔);和有板无眼的(快板)。在(慢平腔)中它也有落低sol音下句(包括大下句)、上声和去声两种仄声尾字上句、(挑腔)、变体(挑腔)、低变体(挑腔)下句等句型和腔型,也有(预备腔)、(甩腔)句(包括大(甩腔)句)、落音为“低re、低sol、do、低mi”的四种(长腔)。此外也有在(甩腔)句前部运用的“起伏腔”的现象。(慢平腔)句一般中眼起腔,落腔于板位。(紧平腔)是一种介乎于(慢平腔)和(快平腔)之间的腔句,它字位节奏较紧凑。(快平腔)则一般为字位紧凑的句型。这两种腔句也是中眼起腔,落腔于板位的。只是(紧平腔)的运用较后来少些。(快板)既有顶板起落数板节奏的形式,也有闪板起腔,顶板落腔的形式。(快平腔)和(快板)在旋律上与今天京韵大鼓中的(快平腔)和(快板)大致相同。在以上所有唱腔中,当运用规范的七字句唱词时,唱词字位大多为四、三的两分句格式,表现出前紧后松的态势。这些音乐形式不但在旋律、结构、字位等方面与今天的京韵大鼓基本相同,而且在唱段的音乐布局上与今天的京韵大鼓也大体一致。如果说这两个时期的唱腔之间有些区别的话,则只是这些唱腔与今天的京韵大鼓唱腔相比更富于旋律性和歌唱性。

通过以上的音乐分析,我们可以得出这样的结论,从现存1910年前后的京韵大鼓音响中所反映出的音乐形态说明,最迟在1900年或更早一些时间里,怯大鼓已经演变为京韵大鼓了。这一结论证明,以往曲艺研究者在怯大鼓演变为京韵大鼓这段历史中所持的观点于时间上是错误的。

也许有人会说,1900年后之所以存在京韵大鼓,正说明此时期刘宝全对怯大鼓进行了改革。但是1900年后的京韵大鼓却不是刘宝全改革的半说半唱式大鼓,而是歌唱性大鼓,由此可以判定这种早期京韵大鼓并非刘宝全的改革成果。因此,以往曲艺史家在刘宝全把怯大鼓改革为京韵大鼓的论述中,把今天京韵大鼓音乐的形式作为了刘宝全改革的结果是主观武断的。他们并没有经过对当年具体的音乐材料进行具体地分析,漏掉了早期歌唱性形式和阶段(可能由于资料的原因),直接将怯大鼓阶段与半说半唱的京韵大鼓阶段相连接,不但造成了京韵大鼓曲种史的不完整,而且致使人们对刘宝全的创造、刘派艺术的形成、以及京韵大鼓曲种史产生误解,因此以往关于京韵大鼓曲种史、刘宝全的创造及其历史地位等研究和评价在许多方面是缺少客观真实性的。虽然木板大鼓(或怯大鼓)唱腔可能是一板一眼的形式,京韵大鼓唱腔中的(平腔)是一板三眼的形式,然而是谁从哪些资料的研究和分析中证明了从一板一眼变为一板三眼的创造是刘宝全所为?又是谁从哪些资料的研究和分析中证明了京韵大鼓声腔音乐中的京剧腔调是刘宝全对京剧音乐吸收借鉴后创造的?我以为这些问题在民间性创作方式中是很难论证的。况且在这些观点所谓刘宝全改革怯大鼓的1900—1910年间,京韵大鼓音乐早已具有了一板三眼的板式,那么所谓刘宝全对怯大鼓的改革岂不成了无稽之谈?至于有的著述说刘宝全借鉴了京剧(慢板)的板式,把怯大鼓的一板一眼改革为一板三眼,则更是主观臆断了。京剧的(慢板)虽然是一板三眼的形式,但是其它戏曲剧种的(慢板)也多是一板三眼的形式。多种鼓曲也是一板三眼的形式,如子弟书、单弦中的一些曲牌、梅花大鼓、西河大鼓等等。为什么刘宝全偏偏借鉴京剧(慢板)的板式,而不借鉴上述那些艺术中的一板三眼板式呢?我以为,以刘宝全的艺术经历可以断言他的确参与了从怯大鼓改革为京韵大鼓的集体创作过程,但是将这种创造完全归功于刘宝全一人的观点,无疑是既缺少相关资料和证据的证明,又缺少具体的科学分析和论证的。而断言刘宝全是借鉴京剧(慢板)的板式,创造了京韵大鼓一板三眼形式的说法,则更是在缺少证据和调查研究的情况下对历史的编造了。

我们说,从现存1910年前后的音响中所反映的音乐形态看,张小轩、刘宝全、乃至所有女艺人演唱的唱腔是基本相同的,这说明此时期京韵大鼓声腔音乐在形式上是统一的和规范的。不仅如此,此时期张小轩在唱腔和演唱上已经呈现出较为明显的个性,并且形成了自己的流派特色。仅据清宣统元年(1909)11月天津《民兴报》登载的演出广告统计,他演唱的曲目就有《初世姻缘》(《蓝桥会》)、《子龙救主》(《长坂坡》)、《刀斩华雄》、《大游武庙》、《座(坐)楼杀院》、《单刀赴会》、《摔镜架》、《知音得友》、《绕口令》、《鸿雁捎书》、《金山寺》、《华容

[1]见《乐府新声》2011年第4期,《京韵大鼓音乐的语音特征》。

道》、《灯下功夫》等十余段。据说当时他在天津同合楼演出“声势极大”，刘宝全出演天泉茶楼(宝和轩斜对过，双泉楼楼上)，“竟不能敌”。^[1]根据张小轩1910年前后录制的音响和1909年演出情况的记载，我们有理由相信，此时期京韵大鼓曲种已经成熟，并开始以艺人的艺术个性形成风格流派了。

通过以上分析可知，京韵大鼓在1900年前后已经剔除了怯味，不但以天津语音和北京语音形成了规范的曲种音韵，而且在此基础上亦已形成了规范的声腔音乐形式。因此，说此间刘宝全为了适应北京观众的欣赏习惯采用北京语音演唱，将怯大鼓一板一眼的唱腔改革为一板三眼等观点当属无稽之谈了。

我以为，1900年前后刘宝全在天津刚刚红起来，若论声望尚不及张小轩。后来，他的确对京韵大鼓进行了革新，但这种革新的性质和结果却不是因改革怯大鼓而创造了京韵大鼓，而是以半说半唱的风格创立了他自己的艺术流派，并以此影响和推动了京韵大鼓曲种的进一步发展。我以为，在民间性创作方式下将怯大鼓改革为京韵大鼓的实践，只能是包括刘宝全、张小轩、和众多男女艺人在内的京韵大鼓艺人群体的集体行为。这种认识才可能符合历史的真实。

第二节 刘宝全对京韵大鼓音乐的改革

以往曲艺研究者所论刘宝全在1900年后对京韵大鼓音乐的改革，虽然不是将怯大鼓变为京韵大鼓，但是这种改革却是真实地存在着。我以为刘宝全对京韵大鼓改革的时间应当在1910年前后较为合理，因为从那时他所录制的《八喜·八爱》音响看，改革的迹象并不明显。王决先生认为：“他于1900年到北京献艺结识了京剧演员谭鑫培、孙菊仙等人，在艺术上得到他们的指教，并吸收梆子腔、石韵书、马头调等戏曲、曲艺形式的声韵、唱法，吐字发音依照北京的语言声调。……1910年，刘宝全再到天津，在四海升平茶园登台演唱，获得声誉，形成京韵大鼓的主要流派——‘刘派’。”^[2]我们说上述看法是不准确的。

首先，说刘宝全1900年到北京献艺至1910年才回天津是不真实的。过去艺人的演出活动都是根据市场的需要采取流动性的方式，并非现在的国营剧团，长年固定于一地演出。1900年刘宝全的确到北京献艺，但是1900~1910年间他是经常来往于京津两地的。上述关于张小轩和刘宝全1909年在天津的对擂就证明了这一点。再则，刘1900年到北京后，不一定马上就得与谭鑫培相识并立即受到了谭的指教。这里的时间应当是模糊的(至今没有任何材料证明确凿的时间)。比

如刘宝全说：“那时，我住在北京石头胡同天和玉客店，前后几条街住的都是梨园行名角，象谭家、‘老乡亲’(孙菊仙)、龚云甫、宝忠的父亲杨小朵……我们都是朋友，我一边和他们来往，一边抓工夫听戏，琢磨他们唱、念、做派的韵味神气。”^[3]上述谈话说明两点：一、从当时刘宝全住在天和玉客店是临时性的居所，表明他在北京的演出是流动性的。二、刘宝全与谭鑫培等京剧名角虽然在当时结识和交往，但由于是一边来往，一边听戏和琢磨他们的艺术，这在时间上恐怕需要一个过程。也许这是刘宝全在1900~1910年间多次来往于京津之间演出过程中的事了。刘宝全和京剧名角的交往以及受到谭鑫培的指教不一定就在1900年或与此非常接近的年份。比如，刘宝全和孙菊仙的相识就只能在1909年后。因为孙菊仙当年曾声称“不照相、不灌音”，而后来社会上出现了不少孙的唱片，于是在孙菊仙唱片的真伪问题上一直存在着争议。近年来在老唱片研究中，一些人认为孙菊仙的唱片中的确存在赝品，但是同时也存在真品。关于这件事有这样的说法：“孙本人灌了唱片而不敢承认是有历史和政治背景的。孙菊仙为内廷供奉演员，经常出入皇宫，并深得西太后的赏识，又与太监李莲英相交甚厚。庚子年战乱，孙菊仙家被焚，妻亡，携子孙至上海避乱。战乱平息后，西太后从西安返回北京并重新执政(1902年1月8日)。后来西太后命诏孙菊仙承差，当时不知孙的下落，太监慌以菊仙南行，客死于上海奏对，西太后才作罢。

此后，李莲英得知孙仍在上海，遂写一密信，告知孙不要出头露面，更不要北上，如西太后闻知，李自谓有欺君之罪，云云。孙闻知后，遂不敢出头露面，直至1908年11月西太后去世后，1909年孙才北上回津。”^[4]孙菊仙当时之所以声称“不照相、不灌音”，并否认自己灌过唱片，可能是出于他上述“难言之隐”的托词。我以为这种说法虽属传闻，但是合乎逻辑，据此可以间接证明刘宝全在1909年以前不可能在北京结识孙菊仙，而他受到谭鑫培的指点对京韵大鼓进行改革的时间似乎也应当是在这一时期。如果这种推断准确，那么就与他在1910年前后录制的音响中仍然保持着早期歌唱性京韵大鼓形态相吻合了。1910年前后刘宝全录制的《八喜·八爱》音响中的早期京韵大鼓歌唱性唱腔的存在，起码说明了在此时他尚未对京韵大鼓进行改革。那么，他受到谭鑫培的指点和在京韵大鼓音乐进行改革最早当是1909年以后的事了。

以往凡涉及1900年刘宝全到北京后将怯大鼓改革为京韵大鼓的论述中，均言及是刘用北京语音取代了怯音并将怯大鼓唱腔的一板一眼变为一板三眼才完成了此项改革的。我

[1]此处内容详见《京韵大鼓的形成和在天津的发展》(上)，载天津市艺术研究所编《艺术研究》1990年夏季号第12页。文中引文出自自新斋主《张筱轩的绝技》一文，载《游艺画刊》丛书之一《歌舞升平》1942年2月15日版。

[2]见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第217页。

[3]见《梅兰芳文集》第271页。

[4]见刘鼎勋《孙菊仙唱片的真伪考证》，载《唱片研究与存目》第23~24页，天津杨柳青画社2002年出版。

以为这种观点是不合逻辑的,原因有二:一、京韵大鼓作为民间性的艺术其改革应是一种集体性创作,以刘宝全个人的艺术行为取代民间性创作的集体性是不真实的。而京韵大鼓作为程式性的艺术,其程式的创新、发展尚需一定的时间和空间过程。以现存早期音响推断 1900 年前后怯大鼓已经完成了向京韵大鼓的演变,京韵大鼓不但确立了以京津语音为特点的曲种音韵,还形成了一整套独具特色的声腔音乐,这些都并非一蹴而就的;二、自清中叶以来天津就以“说卫话,带京腔”为时尚,在天津的舞台上京腔作为一种艺术腔调是早已客观存在的。由于京韵大鼓从业者以京津籍艺人为主,且该曲种发生及流行地区就在天津、北京,因此将怯大鼓的怯音去掉,改以京津语音演唱其实是怯大鼓演变为京韵大鼓在语音上的必然趋势。这一趋势并非是由刘宝全个人行为所主导和北京观众的欣赏习惯所决定的。另外,一些曲艺史家以梅兰芳在《鼓王刘宝全的艺术创造》文中的按语白凤岩先生所说的,刘宝全在《大西厢》中“二八的俏佳人懒梳妆”以及“崔莺莺”的唱腔,采用了梆子的腔调。^[1]在《马鞍山》里“寒虫儿的声音,叫的那么叹煞人”中运用了石韵的腔调。^[2]以及刘擅唱马头调等内容为依据,阐明刘宝全在改革怯大鼓时吸收了石韵、马头调、梆子、京剧等艺术的唱腔和唱法。这种说法并不准确。《大西厢》和《马鞍山》两段音响都是刘宝全在上世纪二三十年代录制的,即便在此十年以前刘宝全就将上述腔调和唱法吸收到演唱中来,由于届时京韵大鼓已经形成,因此这种创造与怯大鼓的改革也是毫无关系的。我以为对梆子、石韵、马头调的吸收,只是刘派形成后刘宝全在个别唱段中的个别唱词音腔上偶然的运用,虽然这种创造为唱段增添了色彩值得肯定,但是这既不是对怯大鼓的改革,也不是对京韵大鼓曲种音乐程式性整体的创新和推动。至于京剧腔调,则在 1910 年前后的京韵大鼓唱腔中就早已大量存在。京剧唱腔的运用不仅体现在带腔中,在京韵大鼓音乐中它已经形成了(快平腔)和(快板)唱腔程式性的下句尾腔,以及(慢平腔)中四种脍炙人口的长腔等形式。这种对京剧唱腔的吸收,才称得上是对京韵大鼓音乐整体的发展起到了真正的推动作用。我以为,京韵大鼓声腔音乐中对京剧唱腔的吸收,是该曲种艺人群体在 1910 年以前的艺术实践中实现的,其中可能有刘宝全的参与,但绝不是刘宝全一个人的创造。

也许读者要问,刘宝全对京韵大鼓的改革应当是在什么时间?改革的主要内容又表现在哪些方面呢?我以为,刘宝全对京韵大鼓的改革的确与谭鑫培对他的指点有关,这主要体现在谭鑫培所谓“你是唱书,不是说书”^[3]这句话上。从时间上说,我们可以认为这是 1900 年以后的事,但是从现存 1910

年前后刘宝全演唱的《八喜·八爱》音响中所反映出京韵大鼓唱腔和唱法仍然保持着早期歌唱性的形式看,如果刘宝全接受了谭鑫培的意见立即着手改革的话,则时间应在 1910 年前后为合适。经过几年的摸索和实践,刘宝全的演唱形成了自己的艺术风格,创立了新的流派,时间当在 20 世纪 10 年代后期为合适。因此,以往的研究者认为 1910 年刘宝全创立了刘派的观点似乎是不准确的。

从具体的音乐改革上看,通过本文前面几篇对京韵大鼓音乐清末民初和 20 世纪 20 年代后不同时期不同形态的对比分析,我觉得刘宝全对京韵大鼓音乐的改革主要是改变了唱法,将早期京韵大鼓歌唱性的唱腔加以口语化的处理,形成了半说半唱式的京韵大鼓唱腔。半说半唱的口语化演唱不仅成为了刘宝全个人的艺术风格和刘派大鼓的演唱特色,也逐渐影响到京韵大鼓音乐整体,使这一曲种音乐演变成为了半说半唱的形式和风格。这种对京韵大鼓音乐的改革可以说是刘宝全的功劳,也由此奠定了后来他在京韵大鼓界的地位。

我以为,谭鑫培所谓“唱书”给刘宝全的启示是:一方面大鼓虽然演唱大书和说书相同,但是应当区别于说书而带有演唱的特点;另一方面大鼓的唱虽然是歌唱性的,但是应当区别于戏曲和时调小曲的唱,还是要保持一种说书形式的“诵说”的味道。这就是要求刘宝全在京韵大鼓的演唱中创造出一种独特的风格,既区别于戏曲、小曲那种纯粹的“歌唱”,又区别于说书那种纯粹的“诵说”。在这样一种对京韵大鼓演唱方式的启示和追求中,就自然产生了一种半说半唱的口语化演唱形式。这种演唱形式既保留了说书的“诵说”,表明它具备说书的表现形式,又保留了戏曲、小曲的演唱特点,表明它仍有歌唱性存在,这即是谭之所谓“唱书”了。

刘宝全的演唱风格在当时的京韵大鼓中形成了一种新的特色,刘派大鼓自然成为了京韵大鼓艺术中一种新的流派。而金受申先生称刘宝全的“新腔新调”为“刘派津韵大鼓”,或“新派津韵大鼓”的道理正在于此。金受申先生并没有将刘宝全的“新调”视为“把怯大鼓改革为京韵大鼓”的结果的道理也正在于此。因为京韵大鼓艺术形式早在 1900 年就已经成熟、规范了。刘宝全的“刘派”只能算是京韵大鼓艺术中的一个新的风格流派,这在当时熟悉曲艺的人们眼中或许就是一种常识。比如现存音响中 1910 年前后小金英演唱的《夸桑》,高六顺演唱的《鸿雁捎书》、《许仙游西湖》,王红宝演唱的《卖油郎独占花魁女》,王宝翠演唱的《妓女自叹》,宋二荣演唱的《独占花魁》,金桂宝演唱的《丑末寅初》,和张金环演唱的《蓝桥会》,以及 1917 年前后的音响中王红宝演唱的《大西厢》和陈银如演唱的《妓女做梦》等唱段,刘宝全的《八喜·八爱》和张小轩

[1]见《梅兰芳文集》第 272 页。

[2]见《梅兰芳文集》第 286 页。

[3]见《梅兰芳文集》第 270 页。

的唱段就仍然保持着早期歌唱性唱腔形式和唱法。这些音响的存在说明,直到20世纪10年代后期,在京韵大鼓的演唱中早期唱腔和风格仍然占据着主流,刘宝全的半说半唱风格可能在此时已经开始形成,但是那还只是他个人的风格,尚未影响到京韵大鼓曲种整体,因此被视为“新腔新调”就不奇怪了。李家瑞先生在他的《北平俗曲略》中也谈到了这种情况。他说:“现今北平唱大鼓书的分三大派:一是老古派,二是刘宝全派,三是老倭瓜派。老古派专保守着古老的法子,丝毫不肯更改;刘宝全派专以表情取胜;老倭瓜派则以滑稽取胜。”^[1]《北平俗曲略》是1933年印行的,李家瑞先生的话指出了20世纪30年代北京存在着三种京韵大鼓的派别。我以为,所谓老古派,即指1900年以来的早期歌唱性的京韵大鼓。所谓刘宝全派,是泛指20世纪20年代以来在刘派艺术风格影响下的大部分半说半唱形式的京韵大鼓。而老倭瓜派,即滑稽大鼓。刘宝全派的演唱以口语化为特点,因此李家瑞认为刘派大鼓“专以表情取胜”。李家瑞先生的表述证明,直到20世纪30年代北京还有早期歌唱性京韵大鼓的演唱,他的表述与我把京韵大鼓的历史分成清末民初的早期歌唱性形式,和20世纪20年代后的半说半唱形式是基本吻合的,再加上后来出现的滑稽大鼓,就完全相同了。滑稽大鼓大约产生于20世纪20年代,它以演员滑稽的演唱和表演为特色,在音乐上与一般京韵大鼓区别不大,故在这里不加以讨论和介绍。

总之,依据以上论述,我们说京韵大鼓发生、发展的历史应当大致划分为三个阶段,即:怯大鼓——歌唱性京韵大鼓——半说半唱式京韵大鼓。如果从宋五、胡十、霍明亮等木板大鼓艺人进入天津、北京等大城市活动后,吸收子弟书等艺术形式将木板大鼓逐步演变为怯大鼓的清同光之交(1875年前后)开始,到1900年的20多年中可以算作怯大鼓时期的话,从1900年(甚至更早一些)至1920年大致可以算作歌唱性京韵大鼓时期,这样从1920年至今则算作半说半唱式京韵大鼓时期了。我以为,这种对京韵大鼓声腔音乐发生、发展过程的描述和分期,大约是接近历史真实的。

第三节 女子大鼓始终是 京韵大鼓艺术的主体

作为一种社会现象和艺术现象,清末女艺人在天津的崛起应当受到社会学和艺术学研究者的重视。清末以来无论河北梆子、京剧、评剧、还是曲艺等艺术中,大批女艺人自天津产生,从而推动了众多民间艺术发展的现象是值得探究的。如

罗瘦公在《菊部丛谭》中写道:“京师向禁女伶,女伶独盛于天津。庚子联军入京后,津伶乘间入都一演唱,回銮后,复厉禁矣。入民国,俞振庭以营业不振,乃招津中女伶入京,演于文明园。”^[2]易顺鼎在《哭庵赏菊诗》中亦写道:“京师歌舞连津畿,女伶日盛男伶微。女伶歌台已六七,男伶歌台仅三四,其中似有天时人事相转移。”^[3]以上引文说明天津在1900年以前女伶艺术就已经盛行多时了,此间男伶已经呈现出衰微的迹象。

清同治二年在增补《都门纪略》咏大鼓书诗中写道:“弹弦打鼓走街坊,小唱闲书急口章;若遇春秋消永昼,胜他荡落女红妆。”从这首诗中我们可以知道,在同治年间演唱大鼓书的男艺人一般都是走街串巷卖艺的。至光绪中叶富察敦崇在《燕京岁时记》中说:“大鼓多采兰赠芍之事,闺阁演唱,已为不宜。”这说明此间北京大约也出现了女子唱大鼓的现象。

对于京韵大鼓的女伶艺术——女大鼓来说,在天津也是清末早已有之的。娱园在《鼓人的派别》文中^[4]曾言及清末胡十在天津教授青楼女子演唱京韵大鼓的情况,并指出了“大姑娘、王红宝、赵宝翠、京翠卿、宋二荣”等女唱手中之佼佼者,这说明起码在光绪中期(1890年或更早些)天津就已有大批落子馆中的女唱手在演唱大鼓书了。这些女唱手当时演唱的大鼓书中应当包括怯大鼓以及逐渐演变着的京韵大鼓。不但如此,早在清光绪初期大鼓书的演唱就已进入了天津的杂耍馆。如光绪十年(1884)刊行的《津门杂记》中的《杂耍馆》一节就有这样的记载:“津门茶肆,每于岁底新正,添设杂耍,招徕生意,其名目有弦子书、大鼓书、京子弟、八角鼓、相声、时新小曲等类,……”民国十一年(1922)胡朴安编的《中华全国风俗志》中的《天津风俗诗》中这样写道:“时调大鼓打连厢,宴乐中华落子场,听到浪声齐喝彩,高呼脸子竟猖狂。”^[5]同书《津沽春游录》节中谈到元旦时节有这样的记述:“至若落子馆为别开生面者。举凡北里乐户,均须到场,打鼓说书。……园内布置,亦如戏园。甚为新式。有熟窑姐者,必坐包厢。每人唱一出,或说大鼓书一次。毕后,则上楼去包厢客处,周旋道贺一次。”^[6]以上资料说明,清末民初时期天津落子馆中的女唱手一直在演唱包括京韵大鼓在内的大鼓书。另外,特别是从现存1910年前后的老唱片中我们发现,如高六顺演唱的《许仙游西湖》片芯标有“大鼓书”和“宝和轩茶园”字样,王红宝演唱的《卖油郎独占花魁女》片芯也标有“大鼓书”和“中华茶园”字样。这说明女子演唱京韵大鼓在1910年前后已走出落子馆进入了杂耍馆。从现存1910年前后的京韵大鼓唱片看,男艺人的唱片只

[1]见《北平俗曲略》第15页,中国曲艺出版社1988年出版。

[2]见张次溪编纂《清代燕都梨园史料》下,第797页。中国戏剧出版社1991年出版。

[3]见张次溪编纂《清代燕都梨园史料》下,第762页。

[4]详见《乐府新声》2011年第4期《京韵大鼓音乐的语音特征》引文。

[5]见胡朴安《中华全国风俗志》下篇卷一,《直隶》第76页。上海文艺出版社1983年出版影印本。

[6]见胡朴安《中华全国风俗志》下篇卷一,《直隶》第67~68页。

有刘宝全在百代公司录制的一张《八喜·八爱》，和张小轩在百代公司录制的《游武庙·单刀赴会》、《灯下功夫》、《草船借箭·华容道》三张。其余的唱片都是女艺人演唱的。如小金英的《夸桑》，高六顺的《鸿雁捎书》、《许仙游西湖》，王红宝的《卖油郎独占花魁女》、《大西厢》，王宝翠的《妓女自叹》，宋二荣的《独占花魁》，金桂宝的《丑末寅初》，张金环的《蓝桥会》，陈银如的《妓女做梦》等等。从20世纪头十几年中京韵大鼓唱片录制发行的女男性别比例中可以看出，当京韵大鼓刚刚成熟阶段，在天津就已经有大批女艺人演唱这种鼓曲了，并在人数上已经超过男艺人。

但是在以往的京韵大鼓研究中，一般的观点认为，女子演唱京韵大鼓是在20世纪30年代成为主流的。我以为这种看法是不够准确的。民国二十一年（1932）娱园老人在《唱大鼓之落伍者》说：“自坤大鼓盛行以来，除刘宝全、白云鹏外，凡属男性，无一有饭吃者，艺术之精如金万昌，资望之老如张小轩，均无正经园子聘约，馀子碌化，更不待言，男性岂不危乎殆哉。”^[1]我以为京韵大鼓发展到20世纪30年代女艺人在观众心中的地位更为提高是确实的，娱园的话说明了男艺人在鼓曲演唱中的地位已岌岌可危了。因此《说唱艺术简史》中说此时：“男艺人在鼓坛上的统治地位也逐渐被女艺人所替代。”^[2]我以为，自清末民初以来之所以大多数男艺人逐渐被观众所冷淡，这是社会发展所导致的审美情趣变化使然。比如评剧，20世纪10年代初期当女伶在天津出现后，男旦艺人的演唱立即就无人问津了。对于京韵大鼓而言，其实在它由怯大鼓演变为京韵大鼓之后，女艺人一直是该曲种艺人群体中的主体，男艺人在数量上始终不占优势。娱园的话正指出了自清末民初以来就存在于京韵大鼓中的阴盛阳衰现象。不过一则因为京韵大鼓中主要的艺术流派创始人都是男艺人，所以男艺人在该曲种中的地位一直很高，影响一直很大；二则早期女艺人大都出身于青楼，在清末民初之际她们是没有社会地位的，即便演唱京韵大鼓的女艺人数量很多，但是在当时，社会也不可能给予她们应有的关注。因此我以为，在讨论京韵大鼓中的女大鼓时，不应当将其兴盛期视为20世纪30年代，因为女子演唱大鼓的盛行是自清末以来至今未衰的事实。刘宝全、白云鹏等男艺人以卓越的技艺创立了风格各异的艺术流派，推动了京韵大鼓的发展，因此地位极高、声望极大，但是他们却难以改变京韵大鼓以女性演唱为主体的状况这也是事实。可以说在京韵大鼓发生、发展的历史过程中，宋五、胡十、霍明亮等木板大鼓艺人开创了这一新的曲种，随后由天津大批女艺人和京津一些男艺人继承、发展了这一曲种。张小轩、刘宝全、白云鹏几位男艺人以自己的艺术个性创造了不同的风格流派推动了这一曲种的进一步发展，而这一曲种艺人的主体却始终是以女性艺人为主的，男艺人的数量一直没有赶上和超过她

们。这一现象不仅存在于京韵大鼓中，梅花、西河、铁片等多种鼓曲同样是以女性为主体的曲种。

我以为，近百年以来新的文化思潮不断涌现所导致的妇女解放运动的影响，才是京韵大鼓等鼓曲由女性艺人演唱为主体的最根本的原因。可见，京韵大鼓本来就是一种以女性艺人为主体的曲种。只是由于20世纪30年代后，刘宝全、白云鹏年事已高，加之女性艺人在艺术上有了更为精进的发展和提高（或许许多人对清末民初时期京韵大鼓女艺人的情况了解甚少），致使人们误以为此时京韵大鼓才刚刚进入女艺人为主流的时期。对于京韵大鼓和其它鼓曲来说，了解阴盛阳衰的趋势是自20世纪初就存在着的一种社会潮流，就可以理解为什么女艺人一直是鼓曲艺术的主体了。这种局面并不是从20世纪30年代才出现的，这就是历史的真实。

总之，通过以上论述我们可以清楚地认识到：早在清光绪中期在天津就有大批女艺人在演唱怯大鼓及其演变着的形式，1900年怯大鼓已经演变为京韵大鼓，此时期天津已有大批女艺人在演唱这种鼓曲了；早期京韵大鼓已具备了与当代京韵大鼓基本相同的声腔音乐形式，其特点是歌唱性的，它大约流传到上世纪30年代；刘宝全在1910年前后以半说半唱的形式改革早期歌唱性的京韵大鼓，在上世纪10年代后期形成了自己的艺术流派，并以刘派的演唱形式影响了京韵大鼓曲种的整体风格；从怯大鼓演变为京韵大鼓后，该曲种音韵就是由天津语音和北京语音构成的，所谓“京腔京韵”并不真实；京韵大鼓从早期就有大量女艺人在演唱，可以说该曲种在艺术上是由男艺人为主导的，但在队伍构成上则还是以女艺人为主体的。

这就是我对京韵大鼓声腔音乐及其曲种史的基本认识。

《京韵大鼓音乐新论》压缩稿至此全部刊出，拙作原稿文字曲谱600余页，现压缩为七期约9万多字的篇幅，多处细致的文字分析、谱例、和书后附早期唱段曲谱只能略去，但在这近四分之一的内容中，我基本保留了该书中的学术观点，敬请读者、方家读后不吝指教，笔者感谢不尽！（全文完）

（责任编辑 朱默涵）

[1]转引自《说唱艺术简史》第147页。

[2]转引自《说唱艺术简史》第147页。