

植根生活 表现生活

——析川剧锣鼓

钟善祥

四川音乐学院音乐研究所

一九八八年二月十四日

植根生活，表现生活

——析川剧锣鼓

钟善祥

打击乐是中国戏曲的重要组成元素之一，不论什么声腔剧种，演出时都离不开打击乐。从戏曲音乐总的角度讲，它也是其中的重要组成部分。即如在川剧里，有唱腔极少或完全无唱腔的折戏，但打击乐却是不可少的。民间称“无锣鼓不成戏”，道出了打击乐和戏曲的血肉关系。如果从声腔角度讲，近代“四大声腔”中，昆、皮黄、梆子诸腔都各自有其独特的伴奏乐器，唯独高腔长期都以“有金鼓而无丝竹”的演唱方式流传开来。虽然后来有的剧种在高腔音乐里加入了“丝竹”也为听众所接受，而且有的高腔剧种加“丝竹”演唱的方式还逐渐形成了传统。但是，主要以“金鼓”伴奏高腔的实质仍未改变，这在川剧高腔里尤为显著。川剧包括昆、高、胡（皮黄）、弹（梆子腔）、灯五种声腔，高腔采取“徒歌”的演唱方式至今仍占主要地位，至于加入乐器伴奏，基本是从五十年代开始的。那时进行这一实验曾引起轩然大波，以后才逐渐平静下来，但“丝竹”不能取代“金鼓”而“金鼓”必须改革的主张却在剧界和一大批观众中逐渐形成。改革的理由大致有两点：一、大锣大鼓过于吵闹；二、打击乐音高不准确与乐队发生了矛盾。于是从锣鼓在制作上适当缩小（从五十

年代开始)以适应从主要为仪式性的演出到欣赏性的演出和从露天舞台到室内舞台在演出性质和演出环境方面的改变;对锣鼓(主要是大锣)进行定音制作以缓解“金鼓”与“丝竹”之间的音谱矛盾。这类稳步的并有所指而发的改革,收到了较好的效果。但也有一些这样的实验:或者试图回避打击乐,或者搬进架子鼓以增加“时代趣味”等等。为了不轻率地对传统艺术和现时的改革加以褒贬,不妨首先从研究着手。研究川剧打击乐将涉及民俗音乐和审美意识等多方面的问题。

我国古代便在音乐中普遍使用了打击乐,可谓源远流长,后来打击乐进入戏曲是艺术综合的结果,也是很自然的事。但起自民间的高腔——弋阳腔采用粗犷的大锣大鼓音响去伴奏徒歌,却超出了士大夫文人的雍容、雅致的艺术标准,于是对之加以贬斥,称弋阳腔为“饶钹喧阗,唱口嘈杂,实难供雅人之耳。”笔伐也仅止于笔伐,却禁不住民间艺术之花的蕃衍生长。

川剧准确的形成年代有待查考,但川剧中的昆、高、胡、弹、灯几种声腔,除灯戏为四川“土产”之外,其它声腔一般人均持“外来说”,虽然流入的途径各异,流入的时间也先后不同,值得注意的却是在川剧中不同声腔剧目都和川剧锣鼓融为一体,形成使用大锣大鼓的一统川剧风格。虽然语言和表演也是川剧风格的重要因素,但也由此可以看到川剧锣鼓对传入四川的不同声腔剧目的强大拥抱力和覆盖

力。这是什么原因使之如此？必须从民俗范畴去探索四川群众的审美趣味、审美习惯，不然怎能解释“喧阗”的锣鼓却为广大的四川人民所喜闻乐见呢！

四川人民有着古老的风俗习惯，在各种民间活动中，只要涉及音乐，一般都离不开敲锣打鼓，锣鼓和四川人民结下了不解之缘。这里列举一些民俗活动中的音乐情况加以说明：

1. 歌舞表演。四川广大城乡，每逢节日（主要是春节）均有群众自发组织的庆祝活动，如耍龙灯、逗狮子、烧穿山甲、唱牛灯和车灯等等，种类繁多，不用尽列。各种灯、舞一般都以大锣、大鼓（即堂鼓）、大钹、小锣等合为伴奏，牛灯和车灯各有人声配唱，但在唱段之间或舞蹈时，仍然是锣鼓齐鸣。在一派急骤的锣鼓声中，庆新年闹元宵的气氛热闹到了极点。人们不但以此来驱除一年的辛劳，也借热烈喜庆的锣鼓声预祝来年的百事顺遂。

2. 闹年锣鼓和耍锣鼓。这是流行于四川广大地区的一种古老的民间打击乐演奏艺术，在川西南和川东北一带地区尤其盛行。闹年锣鼓和耍锣鼓本属一类，都是由群众创造出来的，他们用以表达自己的不同感情，不但用于闹年，还用于朝山、还愿、祭扫、婚、葬等礼俗。有的农村插秧也在田边打起耍锣鼓，既以鼓动情绪，又以消除疲劳。有的地区还有演奏耍锣鼓的职业艺人，每当节日活动，常自发进行演奏竞赛，甚至一连数日不止。奏者和听者都长久地沉浸在一片欢快热

烈的锣鼓声中，充分地表现出民间演奏艺术的自创、自奏、自娱特征。

3. 宗教活动与迷信活动。庙堂宗教音乐使用打击乐器是古老的习惯自不待言。值得引起研究时注意的是，在旧社会里，四川有不少的民间“火居道士”，他们活动的足迹遍及各地山乡，从事着民间丧葬仪礼活动和斋醮迷信活动。有的富人家斋醮长达数十日，大吹大唱，锣鼓频繁，日夜不止。即便穷家小户的丧葬仪礼也得设法敷衍一番；另外还有一批为数不少的属于巫教的端公在民间专门从事迷信活动，他们装神弄鬼，有的还演唱“端公戏”。这一封建陋习相沿甚久，而一批愚昧群众也请端公驱邪祛病，习以为常。清末一文人邢锦生曾在《天香室诗卷·锦城竹枝诗钞》中有过这样记述“……闻闻难挽是巫风，鬼哭神号半夜中，不管病人禁得否，破锣破鼓跳端公。”由此可知旧社会巫教在民间普遍活动的情况。

4. 戏曲清唱。这种形式四川称为打“玩友”或唱围鼓，省内各地都有“玩友”组织。它是群众川剧业余爱好者的自发结合体。清唱的折子戏仍以锣鼓为主要伴奏，对演唱、演奏技术均有较高的要求。打“玩友”常在茶馆举行，一年四季活动不断，打“玩友”的气氛非常热烈，唱者奏者尽兴，听者如堵，而且有的在丧礼、嫁娶、祝寿等风俗活动中，也请“玩友”助兴，四川各地均是如此。

上面所举的一些民俗活动并不是孤立地存在，特别是从事这些活

动的人们，有的往往一身数任。不少民间道士便是这样，他们农忙搞生产，农闲做道场，有时为了生计也搭班子（临时加入戏班打锣鼓），甚至有的职业戏班的打击乐演奏者十之七、八是由道士组成。民间称“无道不成班”便是指的这种情况；另外，不少“玩友”的锣鼓演奏者，在逢年过节时又成了打闹年锣鼓的能手，而“玩友”“下海”（由业余坐唱进入职业戏班）的也非常普遍。这些人员活动的变更，对民俗锣鼓和戏曲锣鼓起到相互交流、渗透的有力作用。川剧锣中的《王家场》、《丁家场》、《鬼挑担》等牌子，便是民间耍锣鼓通过这样的渠道而流入川剧的例证。

综上所述，锣鼓已渗入四川人民生活的多方面，不但时间相沿久远，而且遍及各地，四川可算是“锣鼓之乡”。既然锣鼓大量进入广大群众的风俗、生产、娱乐、宗教、甚至迷信等活动之中，而且成了群众生活涉及音乐方面的一个不可缺少的组成部分，由此我们研究川剧锣鼓为什么会被四川人民所喜闻乐见的原因，从审美角度分析起来便基本上可以得到解释。

我们知道社会存在决定人们的社会意识，作为社会意识的一部分——审美意识主要决定于社会物质生活条件和人们共同的生活基础。四川地区的人们在长期的社会生活实践中，一方面有着他们对打击乐的欣赏积淀，一方面也包涵着直接的功利关系，最终凝成带有共同性的审美倾向。而这种审美倾向不但反作用于各类别的打击乐演奏，也

反作用于川剧锣鼓的创造，使他不具有四川的地区特色，而且不断使之趋于完善。随着时代的前进，人们的社会生活也有所改变，因此摆在我们面前的课题是在不背离四川人民普遍的审美习惯（也是变化着的）前提下，对川剧锣鼓加以继承、改革和发展，但首先必须对传统进行研究、认识。

川剧锣鼓是川剧打击乐的通称。组成川剧锣鼓的几种最基本的打击乐器有小鼓、板、小锣、马锣、大锣、大钹、堂鼓和铍子等，它们各自具有不同的音色，以敲击或碰击的方法进行演奏。其中唯大锣的延音较长，其它乐器奏出的声音很短促。它们所发的声音，彼此之间只存在相对的音高（大锣、小锣、堂鼓的锣心与锣边，鼓心与鼓边之间亦有音高差异）。由于这些乐器的发音原理均为不规则的板振动或膜振动，因此奏出所有的音都没有准确的绝对音高，这也和乐器制造中工艺的不规范有关。根据这些具体情况，打击乐在音乐方面的功能作用便局限于节奏、音色、力度和速度等几个表现方面，而且主要是节奏。过去我曾把川剧锣鼓称为川剧里的节奏乐队就是这个道理。

川剧是我国戏曲大家族中的一员，它也是综合各种艺术以反映社会生活。锣鼓作为川剧音乐的重要组成部分，在参与、协同其它门类艺术反映生活中，经过长期的艺术实践、创造，形成了三百支左右的锣鼓牌子，和剧的唱、做、念相配合进行整体艺术表现。这些锣鼓牌子是通过不同乐器、不同节奏的组合以及不同力度和速度等因素构成

的，它们表达的内容虽然各别，但却具有共同的川剧锣鼓风格，这些锣鼓牌子所传达的音乐语言也和地方语言一样，为四川的广大群众所理解。

构成川剧锣鼓的“语言”是节奏，它表达生活的手段是节奏摹拟。艺人们深深地理解用手中的节奏乐器去描绘生活的办法：即将生活中或自然界存在的一切有声、无声、有形、无形的事、物、情、状采取直接或转换的方法构成锣鼓点子——节奏音响加以表现。而这些用直接或转换方法构成的锣鼓点子之所以能为欣赏者所接受、理解，是创造者掌握了欣赏者在对戏曲艺术审美过程中的基本心理状态，使他们明知是假（摹拟）却要信以为真，跟艺术的真实和生活的真实在感受中得到统一。因此，对锣鼓的摹拟手法加以分析，不但有助于理解锣鼓的表现功能，也有助于理解由生活升华到艺术的手段。川剧锣鼓摹拟生活的手法归纳起来大致可以分为以下几个方面：

一、声音摹拟：用锣鼓摹拟人在生活中听到的各种声音，必须同时结合表演和剧词的内容才能收到真实的效果。对声音的摹拟可以分为两种。①近似摹拟，川剧中用大锣摹拟道锣、更锣、鸣金（收兵锣）；用堂鼓摹拟法鼓、战鼓、退堂鼓等的声音都属于较直接的近似摹拟，给观众以如闻其声的感受。但人们在生活中聆听到的声音却是纷繁多样，用为数很少的几件打击乐器对客观存在的千差万别的声音进行近似摹拟显然不可能，于是采用②类似摹拟手法。如用敲击大锣

边发出的“仓仓仓仓……”声音表示风声、雪声、泼水声；用大钹声“丑”表示物件撞击声、推门声、跺脚声；用小锣“乃”表示扣钹、弹烛花、弹笔毫声等等。这种摹拟手法是建立在人们对客观声音感受的（音质）心理基础上，所以飒飒徐缓的风雪声，重浊而沉闷的撞击声，明亮清脆的叩钹声等分别用大锣边（轻打）、大钹（重击）、小锣（轻勾）的声音进行偏重于音质的摹拟，使欣赏者产生类比联想和戏剧内容结合而获得真实感。

二、节奏摹拟。戏曲表演是生活动作的高度规范，是以舞蹈化了的动作再现生活，而且突出地表现在节奏方面。川剧锣鼓既然以节奏表现为主，以它担负表演的伴奏确是相得益彰。因此，川剧表演给人以鲜明的节奏感是和用打击乐的音响节奏加强戏中有声或无声的节奏有密切关系。除表演之外，锣鼓还以对应的节奏和不同板式的音乐相结合，也在讲白中分句或加重语气等等。总之突出的是给予观众强烈的节奏感。但值得进一步研究的是在锣鼓以音响作节奏摹拟的同时，它还表现了什么？用锣鼓音响节奏表现生活是非常抽象的，具有很大的不确定性，同一锣鼓可以用于不同人物的表演，同一程式的表演动作也可以用不同的锣鼓加以伴奏。为了尽量减少它的不确定性，川剧锣鼓在创造及运用中，充分地注意到欣赏者的思维规律，并由此而产生的联想因素，于是将人物的气质、性格、感情、所处环境气氛（甚至涉及性别、年龄）等不同因素中具有某些内在联系的概念大

致规范为几个不同范围。如英武、粗犷、激动、热烈；文雅、温和、安祥、飘逸；柔弱、轻巧、单纯、幽静等等，并分别用武场锣鼓（大锣、大钹、堂鼓、马锣、小鼓）、文场锣鼓（大锣、大钹、铰子、小锣、小鼓）和小打（小鼓、板、小锣、铰子）去配合表演。如剧中人物在台上走动时一般配合的“走场”锣鼓便是这样：

武场〈慢长锤〉

^r

打把打把 打把 | 冷 0 丑 冷 0 冷 | 壮 共 共 共 丑 共 共 共

||: 当 共 共 共 丑 共 共 共: || 当 共 共 共 丑 共 冷 丑 | 当 丑 当 丑 冷 |

壮 ||

文场〈长锤〉

^{mf}

打打 不耳那打 | 壮 乃 乃 丑 | 当 乃 丑 乃 次 ||: 当 丑: ||

当 丑 | 当 乃 次 | 壮 ||

小打^①〈男走场〉

^{mp} 课 课 11 才·林 乃: || 才打打打 才 才 | 次乃· 才 ||

②〈女走场〉

^{mp} 课打课 || : 才乃乃乃 才乃乃乃: || 才乃次乃 才 ||

几种用于走场的锣，都同用2/4拍摹拟人物的脚步声。由于通过不同的乐器组合，演奏时还有着不同力度和速度处理，所奏出的不同效果，却给欣赏者提示了不同的、较为明显的联想范围，而各种范围内所包括的概念却又是多方面的，于是使剧中人物的形象在欣赏者的脑子里就变得更为丰满。这就使锣鼓越出了单纯的节奏摹拟而进入到塑造人物形象的艺术范畴。

三、情绪、感受的摹拟。情绪属心理活动范围，但心理活动是无声的。剧中常涉及人物内心激动或焦灼思考的场面，民间艺术家们为了对此进行表现，除借助于表演外，便根据情绪时涨时落所谓的心潮起伏况态和在思考中有所得而兴奋，有所失的沉闷的心情起落情况，将一般高低起落概念转化为锣鼓演奏中的强弱概念，以象征性的摹拟手法将无声的事态用声音表现出来。如〈快扎眼〉便是这种表现手法。

f

pp

不耳那打 冷丑冷 | 壮共壮 仓仓仓仓 ||: 仓仓仓仓 仓仓仓仓 |

f

把打冷 壮 : ||

感受包括人对自然现象或事物感知，包括触觉、视觉、听觉、嗅觉等方面的内容。除听觉感受在声音摹拟中已涉及外，其它感受一般都是无声的。在传统川剧中有不少神话戏或鬼狐戏，戏中有时出现神仙架着彩云，鬼怪出入伴随着一派阴风，也有狐妖的瞬息幻变，另外还有表示自然景物中花的芳香四溢等。这些事物在写意的戏曲舞台上表现，不但无声而且还是无形的。要将这类视觉或嗅觉感受由剧中人过渡给欣赏者，单靠剧词或表演传达信息仍感不够，还需借助于把这些事物转化过来的声音。这些各不相关的事物，在川剧里都用大锣敲击锣边的“仓仓仓仓……”声音去表现。之所以如此，那是因为过去民间的戏曲艺术家们抓住了这些事物（祥云飘动，瞬息幻变，凄风阵阵，花气袭人）具有飘忽流动这一共同特征，于是采用具有虚幻流动感的锣边声以象征不同事物的存在。通过欣赏者的想象和剧情结合，不但能使声音表达的内容各得其所，甚至信以为真。

四、场景气氛的摹拟。在川剧中表现民间习俗的特定场面，常常对有关的风俗音乐加以直接摹拟以增加生活气氛。四川旧俗迎亲要用

开锣（开道的锣，实指吹鼓乐）、旗伞，作为花轿的前导仪仗。川剧中表现婚娶情节时，除了采用象征性的旗伞仪仗外，也以唢呐吹奏民间的〈嫁么妹〉曲调，还用大锣摹拟民间草把锣（以稻草卷作锣锤，称草把锣）的节奏音响。

(唢呐)	{	<u>5̣. 3̣</u> <u>2̣ 5̣</u> <u>3̣ 3̣.</u> <u>2̣. 1̣</u> <u>6 5</u> <u>1̣ 1̣.</u>
(大锣)		0 0 当 当. 0 0 当 当.

这样，迎亲时的热烈欢快情绪便被搬上了舞台；有的戏中出现寺庙的斋醮场面，为了表现和加强这类宗教仪式的舞台气氛，直接摹拟宗教音乐，也是锣鼓的表现手段之一。现在川剧界的名鼓师王官福在打《玉簪记》的〈朝山会〉（佛句子）时，舞台上便充满了寺庙的斋醮气氛，原来是他专门去跟道士学来的〈朝山会〉锣鼓所发挥的作用。川剧吸收这类民间风俗锣鼓，不是采取自然主义的全盘照搬，而是对民俗音乐中与锣鼓相关的、最具有特点的部分加以摹拟，这样便更能有效地在舞台上再现生活。

上述几种摹拟手法是为了便于研究而划分的，其实在川剧锣鼓中，有的锣鼓牌子是兼用了不同的摹拟手法，即多角度摹拟。这种多角度的摹拟使欣赏者获得的音乐形象更为丰满。如表现古代闺中妇女出场时专用的〈女登场〉：

(自由地)

P	<u>课打课打……</u>	<u>林乃林乃 林乃·</u>	P	<u>林林 林林</u>
		<u>林乃林乃 林乃·</u>	P	<u>林林 林林</u>
		<u>林乃林乃 林乃·</u>	P	<u>林林 林林</u>

mf 课打· 乃打 (下略)

这是由小鼓、板、小锣合成的小打牌子，它表现闺中妇女形象采用的摹拟手法大致有两个方面：开始用林乃林乃 林乃·较自由 的节奏去摹拟古代的大家闺秀行不动裙的徐缓步子，紧接着用短奏小锣的林林 林林声以摹拟妇女在行动时所发出的清脆 珮环声音。欣赏者中，一般间接对古代妇女风貌有所了解的都能理解这一锣鼓，并通过联想构成形象。

川剧锣鼓牌子有三百支左右，配合反映各种生活具有多样性的特点，它虽然是对生活各个方面的高度抽象摹拟，但由于历代的民间艺术大师们在创造这些牌子的过程中，特别注意到充分应用锣鼓仅有的节奏、音色、力度和速度几种条件，抓住所表现事物内在和外在的共同特征，通过音响以触发欣赏者的形象思维活动，而且也充分注意到欣赏者的审美经验，因此，它在川剧中能获得良好的艺术效应。

随着社会变化、进展，人们的审美意识也逐渐有所改变。欣赏者对于川剧锣鼓的感受也是这样。然而作为研究它传统的艺术创造规律，表现手段以及其所依据的美学原理等，仍然具有一定意义。即继承传统，发展现实；研究传统，指导现实。

(1988·2·14)

