

中国传统音乐学会第五届年会论文

论戏曲打击乐的分类法与表现功能

祭建明

湖南省戏曲研究所

一九八八年二月

论戏曲打击乐的分类法与表现功能

黎 建 明

打击乐是我国民族音乐的一种特殊形式。从古到今，直接与广大人民群众的劳动生产与生活休戚相关，因此它深得群众的喜爱而历代相传。经过不断发展和丰富，形成一整套具有各种表现功能与节奏特点的锣鼓经和特定的演奏体系，它的结构、节奏与曲体反映了民族音乐的基本特点，成为民族音乐中的重要组成部份。

戏曲锣鼓是民间打击的承袭与加工，使民间打击乐得以系统地规范和完善，这就是戏曲锣鼓形成与发展的历史脉络。

一、戏曲打击乐的型制与分类

我国戏曲艺术在长时期的发展与衍变中，逐步形成了繁多的剧种和丰富的声腔。全国今存大小剧种三百七十余个，声腔有昆、弋、梆、簧四大体系，特别是民间小戏的掘起，以民歌、小调为基础、广采博纳，也产生了自己的声腔，它们均具有鲜明的地方色彩和风格，我国戏曲发展的最大特征，就是这些浓郁的民族特点和地方风格。其中最为突出的是音乐的特点与语言差别，这是形成多剧种的一个基本原因。比如京剧、川剧、昆剧、汉剧、豫剧、徽剧、秦腔、

晋剧、梨园戏、仙戏、粤剧、湘剧、桂剧和湖南花鼓戏等，无论是唱还是念，都基于方言来变化。戏曲唱腔的创作也是根据语言、字调与音韵加以提炼加工，包括锣鼓型制与音色也和语言密切相关，锣鼓也是区别剧种的一个重要标志。这里我们着重探讨的打击乐的特点与规律：依据乐器的型制与乐器组合及它们产生的织体效果，分成锣鼓的型制与音色的不同，它们分别产生不同的客观效果，构成不同的艺术风格，综观我国的主要剧种，大致可分为如下几个类型：

(1) 昆剧、京剧、河北梆子、豫剧及所属范围的地方小戏。这些剧种锣鼓的型制是：锣为凸型，锣的中心不到五公分处为鼓击点，发音较高，清脆铿锵。虽解放后也吸收中音和低音大锣，但高音京锣仍是京剧有代表性的乐器。小锣偏高，老钹的型制较平坦，钹叶比较厚，音色低而亮。这类锣鼓演奏一般只用四样乐器，即鼓、大锣、老钹和小锣。基本特点是节奏感强，锣鼓音色谱和，层次分明。织体效果强而不燥，轻又优美，开打时加进战鼓，更显得气氛激烈。

(2) 秦腔、晋剧、川剧、滇剧以及贵州、广西、甘肃、宁夏等西南、西北广大地区的锣鼓型制和音色是一衣带水，同属一种语言系统，各剧种的锣鼓特点也就十分相似，均属低音范畴，湖南祁剧也属此种范畴，一般大锣都比京剧的要低。边宽而厚，敲击位置不在中心而偏向边区。钹比京剧的要几乎大一倍，特别是钹碗蒂较

大，演奏时发音粗犷，在川剧中就用“丑”字谐音，鼓与小锣发音较高，鼓、锣、钹之间对比性较强，织体效果深厚而庄重。因演奏时各剧种还加入一些有地方特色的乐器，如川剧的马锣就是一种有特殊色彩的效果乐器，不同的剧种也各有自己的特色。

（3）梨园戏、莆仙戏、闽剧、潮剧等为一类型。因属闽南语系，地域相连，因而相互往来频繁，艺术上相互借鉴、交流，它们之间也有一定的亲缘关系。这几个剧种一般都有两个鼓（堂鼓），大锣有的多至五六面，音色丰富而又多变化。诸种乐器结合，具有鲜明的“交响性”，它不着重强烈的节奏效果，但较和谐悦耳，优美动听。比如潮州锣鼓和福建南音在国内外均享有盛名。

（4）粤剧、琼剧打击乐之间的共同之处较多，但也各有自己的特点。比如粤剧的大钹（有人称它为斗笠钹），它比任何一个剧种的钹钹都大得多，它的型制特点是叶簿音低，音量大，气势磅礴，只要听锣鼓演奏就知道是粤剧演出，具有非常浓烈的地方色彩。

（5）湘剧、武陵戏、巴陵戏、荆河戏、长沙花鼓戏以及江西西部地区的剧种和民间常用锣鼓同属一类。它是属于汉钹类型。最大特点是大钹和小钹同时使用。大钹叶比京剧的老钹叶稍薄，钹叶稍向上翻，钹碗也比老钹的略小一点，发音清脆悦耳，中音。湖南剧种多以两付大钹合击，艺人称之为“多瓜子”一样，显得十分热闹。

戏曲打击乐器的不同型制与乐器的组合来源于民间锣鼓，它们的分类紧紧地联系着语言、民俗及审美原则，因而既体现剧种的特色又反映了民族的个性。

二、戏曲锣鼓的功能特点

锣鼓演奏是音响与节奏相结合的整体效果，是它以那丰富多变的节奏组合产生的宏大表现容量，是其它艺术手段所不能代替的。一个剧种的生存与发展，不仅要有丰富多彩的唱腔，音乐和富有特色的表演艺术，还必须要有代表本剧种风格和特点的打击乐，这样才能形成一个完美的艺术整体。

锣鼓是一种撞击音响的节奏艺术，其各种响器虽各具独特的音色，但分别演奏均不能产生旋律意义，只有不同乐器的合击（配置）或它们的节奏交替出现，才产生一定“曲调效果”，所以也把锣鼓点子称为打击乐曲。

戏曲不象歌剧、话剧、曲艺等艺术形式。它们对锣鼓的运用是可打可无，即使在某些演唱中偶然加进一点，也只是色彩性的调剂。而戏曲艺术则不同。因为它是唱、做、念、打结合的综合形式，各个方面都必须用锣鼓来衔接和烘托，如没有锣鼓的配合便将黯然失色，失去它鲜明的民族特征与地方风格。中国戏曲的特点，无论是唱腔、

念、还是表演和武打、都特别讲究节奏的鲜明与准确，而这种节奏性就是依靠打击乐来体现、烘托的。打击乐是代表戏曲表演的支柱，又有其独特的艺术表现力，它通过丰富的节奏变化，运用配器造成音色的变化，以及演奏中轻重缓急的掌握，可以表现出千军万马的气氛和叱咤风云的人物形象，以及清闲、安静等各种场面。它可以把戏剧情节所要求的情绪、气氛表现得酣畅淋漓。舞台上所表现的悲欢离合、喜怒哀乐种种情绪的变化，总是通过打击乐来加以调节和控制的，往往由于打击乐的宣染，把戏剧冲突推向高潮。如京剧《雁荡山》，全剧仅一二百字的台词，几十分钟的节目内容，主要是靠表演和打击乐的紧密配合来反映一场有千军万马参加的水陆大战，气氛相当激烈。又如《三岔口》，是一个“哑剧式”的小型武打戏。描写在伸手不见五指的黑夜中，荣紫惠和刘利华两人在黑暗的环境中进行连摸带打的表演。这些都是以打击乐的演奏特点来描写的，它运用打击乐的静与动、轻与重，缓与急，配合人物夸张而又真实的表演，使观众完全相信这是一场黑暗中的争斗。相反其它艺术手段却无法完成。因此，我们除认为它有丰富的表现内涵外，应该说它还有特殊的审美价值。俗话说，“场面半台戏”，由此可见锣鼓在戏曲艺术中的作用。是“筋节所关”非常重要。

三、锣鼓曲的节奏特点的形成

戏曲打击乐的节奏型与变化是有规律可循的。锣鼓曲的来源又是多源发展的。从整个戏曲打击乐形成的总体来研究：一是继承了固有的传统；二是吸收了民间锣鼓的精华；三是互相借鉴和创造补充。因而使戏曲锣鼓经日趋完善。从一般到特殊、由简单到复杂。有单一的锣鼓点，也有许多点子联缀的套曲。从现在各剧种所运用的锣鼓经来分析，其节奏型（包括正格与变格）与句法特点有以下几个方面：

（1）从一槌到八槌的基本句法

（一槌）

都.....	昌
可.....	昌
八打	昌
不响打	昌

（二槌）

得儿	昌令	昌
打打	昌	且 昌 ○
可打	可	昌退 且退 昌 ○
打、不响	昌且	衣昌
打 打八	$\frac{3}{4}$ 昌	内且 衣退 昌 ○

(三槌)

可 可 | 昌 且 | $\frac{3}{4}$ 昌 衣且 衣 | 昌 〇 ||
衣可 衣 | 昌 昌 | 昌 〇 ||
各〇 | 昌且 昌且 | 衣且 昌 ||
可 打打 | 昌 咁 | 且 打 | 昌 〇 ||

(四槌)

可 可打 | 昌 且 | 昌且 昌且 | 衣且 昌 ||
可打 可 | 昌 昌且 昌且 衣昌 ||
可打 可 | 昌且 衣昌 衣且 昌且 衣昌 ||
打打
内退 内退 内且 | 昌且 昌且 衣且 昌 | 且退 衣且 昌

(五槌)

〇打八 | 昌 且打八 | 昌 且打八 | 昌 咁 | 且退 此退 | 昌 〇 ||
打〇 | 昌 昌 | 昌 且且 | 昌 昌 ||
衣打 衣 | 昌且 衣昌 昌 昌昌 ||

(六槌)

打打 可 | 昌 可 | 昌 可昌 | 可打 昌 | 昌打 且打 | 昌 〇 ||

(七槌)

衣打 衣打打 | 昌 内退 | 且退 此 | 昌 昌 | 衣昌 衣且 |
昌 昌打 | 且打 昌 ||

(八槌)

衣打 衣 | 昌且 昌 | 昌且 昌 | 且 昌 | 且 昌 | 且昌 且退 |
昌 〇 ||

以上是湘剧锣鼓经常用的主要句法，如果拆散分析，不外是一、二、三、四槌诸种，五槌至八槌及是几个句法的拼装。在实际运用时还可以联缀更多的句法组拼新的锣鼓经。比如

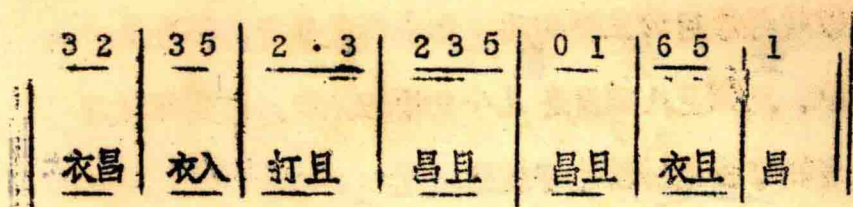
(十槌)，衣打衣 | 昌且昌 | 昌且昌 | 且昌 | 且昌 | 且昌 | 且退 |
昌打打 | 内退 | 衣退 | 昌且 | 衣昌 || 就是以〔八槌〕为基础，
 揉进〔快挑槌〕而组成。点子的互相组拼是各剧种锣鼓发展的基本手法，也是打击乐创作的普遍规律。

(2) 吸收民间吹打锣鼓七、五、三、一的节奏特点。如“昌、昌且昌·昌且衣且昌·昌且昌且衣且昌”。这些长短不一的锣鼓句法，在民间广为流传。如大家所熟悉的曲牌〔万年欢〕、〔十番锣鼓〕、〔四样景〕等，就是由这些节奏构成。

〔万年欢〕

$\frac{1}{4}$

$\dot{1} \cdot 6$ | $\dot{1} \cdot 6$ | $5 \cdot 6 \dot{1}$ | 6 | 昌且 | 昌且 | 衣且 | 昌 | $5 \cdot \dot{1}$ | 6 5 |
 3 5 2 | 3 | 昌且 | 昌且 | 衣且 | 昌 | $\dot{1} \cdot 6$ | $5 6 \dot{1}$ | 6 | 昌且 |
衣且 | 昌 | $5 \cdot \dot{1}$ | $6 \cdot 5 \cdot 2$ | 3 | 昌且 | 衣且 | 昌 | $\dot{1} \cdot 6$ | 1 |
昌且 | 昌 | $5 \cdot 6$ | 5 | 昌且 | 昌 | $\dot{1}$ | 5 | 3 | 5 |
 且 | 昌 | 且 | 昌



这些民间吹打乐曲牌，经过一段时间的演变，逐渐地把吹奏曲牌省去，保留其锣鼓演奏句法。如《万年欢》就是用小锣来替代乐曲旋律，因而就成为现在的锣鼓经了。如：

万 年 欢

|| 退退 | 退退 | 衣退 | 退 | 昌且 | 昌且 | 衣且 | 昌 | 退退 |
 衣退 | 退 | 昌且 | 衣且 | 昌 | 退退 | 退 | 昌且 | 昌 | 退 | 昌 |
 且 | 昌 | 衣昌 | 衣八 | 打且 | 昌且 | 昌且 | 衣且 | 昌 ||

戏曲打击乐吸收这些有特点的节奏形式。而用组拼的方法，创编了不少的锣鼓点子，大大丰富了打击乐的内容。前面所述的1—8槌的句法，实际上也包括了七、五、三、一的句法，不过有的是以变格形式出现的。

(3) 古老的南北曲牌句法，也是戏曲锣鼓发展的一大来源。如《九腔》、《粉蝶》等一大批传统曲牌，大多是与锣鼓配合演唱的。曲牌不同的句法，产生了丰富多样的锣鼓节奏型。不同节奏型的各种组合，又产生了许多锣鼓曲牌。如：

叠字犯

2/4

) 0 (| 3 | 2 . 3 | 2 — 1 . 2 35 32 | 17 6 |
 凜 凜 三千 兵 卒,
 打打昌且昌' 0 得儿 | 昌' 0 得儿 | 昌内退 | 昌 内退 | 且退 昌'

3 5 2 | 3 5 2 | 1 . 2 35 32 | 17 6 | 06 7 6 | 5 6 5 | 3 5 2 |
 挡 住 咽喉 要 路。 人 挤 挤 奋 英 雄,
 且退 昌 | 且退 昌 | 昌 内退 | 且退 昌 | 且内退 | 昌' 内退 | 且退 昌

02 1 2 | 3 . 5 32 | 17 6 | 6 . 1 232 | 02 12 | 3 . 5 32 | 72 6 |
 令 森 森 休 违 误。 齐 齐 整 整 军 家 队 伍
 且 内退 | 昌' 内退 | 且退 昌 | 且昌 内昌 | 且 内退 | 昌' 内退 | 且退 昌

06 7 6 | 5 3 2 3 2 | 06 7 6 | 5 3 2 | 56 5 3 | 2 . 3 | 25 35 32 |
 占 他 国 指 日 归 吾, 占 他 国 指 日 归 吾。 三 军 个 个
 且 内退 | 昌' 退 衣昌 | 衣可 衣 | 昌退 且退 | 昌' 0 得儿 | 昌' 0 得儿 | 昌' 内退

7 2 35 32 | 7 2 6 | 06 7 6 | 5 6 1 | 2 3 1 | 6 5 3 5 |
 凯 歌 欢 呼, 方 显 得 运 筹 帷 幄 并
 昌退 内退 | 且退 昌 | 且 内退 | 昌八 衣八 | 衣八 打且 | 昌且 昌且

01 6 1 | 5 — ||
 孙 吴。
 0 且 衣且 | 昌 0

戏曲锣鼓吸收这些古老曲牌的节奏句法，经过变革和发展，逐步形成了打击乐的特殊曲牌：（干牌子）。延用原有牌名，如〔水底鱼〕、〔干戈棒〕、〔屡屡金〕、〔金钱花〕、〔醉太平〕等等，它们有固定的曲体结构，用于表现特定的戏剧内容。

我国戏曲形成和发展的历史是一部创业史。虽有剧种、声腔之分，但在唱、做、念、打等的表现手法上，却有共同规律。因而锣鼓的发展也是如此。如〔长槌〕、〔溜子〕、〔凤点头〕、〔四边静〕、〔水底鱼〕等等，虽然各剧种的名称不一，乐器的配置也有差别，但句法、节奏却大同小异。有的甚至完全相同，似如同出一源。下面就京剧和湘剧的几个锣鼓点稍加对比分析，就可看出所论不谬。如：

- (1) 京剧（收头） 龙冬 | 乙大 乙台 | $\frac{3}{4}$ 仓 令七 衣台 | 仓。 ||
- 湘剧（捎皮） 打打 | 衣大 衣且 | $\frac{3}{4}$ 昌且 昌且 衣且 | 昌。 ||
- (2) 京剧（归位） 大台 | 仓都 七台 | 仓 仓 ||
- 湘剧（中击头） 不响 | 昌且 退且 | 昌且 昌 ||
- (3) 京剧（夺头） 龙冬 大大 大台 | 仓 令七 | 乙台 仓 | 大朴 台 | 仓。 ||
- 湘剧（大挑槌） 打打 内退 内退 内且 | 昌且 昌且 衣且 昌 | 且退 衣退 昌。 ||

从上述三例锣鼓经的比较，尽管名称不一，但它们的节奏性质与曲体结构是基本相同的。传统的锣鼓经流传各地后，有的在运用

中根据自己的实际需要又有所增删发展，这也是通常的现象。例如湖南祁剧的〔四边静〕比京剧的〔四边静〕多五小节，比湘剧的多三小节。其它剧种中也会有类似的差异。甚至于原属于相同的锣鼓点，在历史的发展中不断增补，流变；又因表现需要或地方性的要求也引进新的因素，使其面目皆非，那是顺乎情理的。“一娘生九子，各有一条经”嘛！

四、戏曲打击乐的演奏艺术

打击乐是一种音响节奏艺术，其各种响器虽具独特的音色，却只有单一的音。但是，通过我们的演奏，用不同的敲击方式和音量控制，却能产生出有差别的音色来。当这些极不一致的音统一在同一节奏中时，就可产生出变化多端的气氛甚至意境来，这就是它之所以不同于其它乐器的特殊之处。

关于打击乐的演奏，有几句这样的俗话：“鼓是龙头钹是板，小锣舌头锣填眼”。它生动而又形象地描写出几种主要打击乐器的作用和相互之间的有机联系。

“鼓是龙头”，龙无头不走，这说明鼓在整个打击乐中的重要性 and 特殊地位。在戏曲演出中，“龙头”是指挥、调节整个舞台节奏和气氛的。如剧中的场次交替、速度快慢、情节变换，情绪高低和表演

身段等，都是通过鼓声调度和变化来实现的。戏曲界有句行话“阴阳尺寸”，起伏变化均掌握于鼓师之手。因此，就要求鼓师所发的点子清楚大方（即所谓通江），节奏准稳（不让打响器的促手），手势明了（易于分辨）。要做到这些，鼓师必须要心灵手快（随机应变），耳聪目张（眼观全面、耳听八方，注意衔接）。特别是要要求鼓师会用点子，善用点子，根据实际需要，包括人物身份、性格、不同场合、气氛以及各种各样的舞蹈动作配以相应的锣鼓点。事先要精心运筹，临场时才能心中有数，应付自如。

“钹是板”，钹是掌握节奏的。各种锣鼓的联缀和变化，其中最重要的就是节奏变化，而节奏变化的准确与否，主要靠大钹来掌握。“夹钹”演奏，就更要求节奏稳、准。夹钹是两付大钹一前一后的合击，一为正钹（或称头钹）、二是副钹（或称二钹）。夹钹演奏有三种形式：一是按节奏一前一后“ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ ”的正常合击。二是比原有的速度加快一倍“ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ ”，节奏紧凑，气氛强烈；三是加花演奏，行话称“起翘”。如湖南戏曲打击乐的〔大溜子〕钹就是这样“ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ $\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}\overset{\cdot}{\times}$ $\times$ ”加花演奏的。夹钹演奏如配合得好，效果是非常动听的。湖南湘西土家族的锣鼓演奏《打溜子》曾在国际上很受欢迎。当然，如果互相配合不好，就容易出

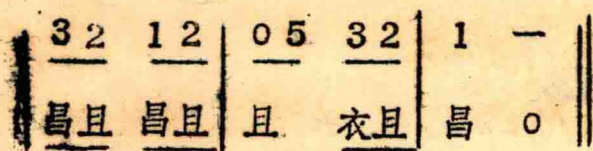
现“敲子锣鼓”，不仅难听，还干扰司鼓。

“小鼓舌头”，小锣在锣鼓中是加花和分句的乐器。锣鼓句法清楚与否，小锣是关键。如〔小鲤鱼翻边〕“衣可衣册退 此退 册 〇”，句法是很清楚的。如果没有小锣配合，那就成了“衣可衣 | 此 此 | 此 〇”既不成句法，又非常难听。所以说，锣鼓演奏如果没有小锣配合，就好比人舌头短了一样，讲话含糊、语句不清。因此把小锣比喻为锣鼓中的“舌头”，是再恰当不过了。

“锣填眼”，填眼是指分句。大锣重音位置交替变化，分出了锣鼓点子的“句法”，使锣鼓演奏产生了丰富的节奏。大锣不象大钹那样固定在板上，有时又击在眼上。

如吹奏乐〔风入松〕：

) 〇 (	<u>6 1</u> 5 <u>3 2</u> 5 <u>3 5</u> <u>6 5</u> <u>3 2</u> 5
打打 昌 且 昌打 打 <u>且退</u> 昌 <u>且退</u> 昌 且 <u>内退</u> <u>且退</u> 昌	
<u>0 2</u> <u>1 2</u> <u>3 2</u> <u>1 2</u> 〇 3 5 2 <u>5 3</u> <u>6 1</u> 5 <u>0 5</u> <u>1 2</u>	
且 <u>内退</u> 昌 <u>内退</u> 且 <u>内退</u> 昌 <u>内退</u> <u>且退</u> 昌 且 <u>内退</u>	
<u>3 5</u> <u>2 3</u> 1 . — <u>6 1</u> 5 <u>3 2</u> 5 <u>3 6</u> 5 <u>3 2</u> 5	
昌 <u>内退</u> 昌打 〇 <u>且退</u> 昌 <u>且退</u> 昌 且 <u>内退</u> <u>且八打</u> 且	



演奏〔风入松〕，大锣重音多在眼上，锣鼓句法清晰明了。而锣音的长短又关系到锣鼓的清浊，凡有经验的大锣演奏者，是非常讲究放音与收音的。就象是歌唱家演唱时一样，什么时候换气，怎样装饰音色，都有一定的规律。锣鼓演奏从整体来说，要求句法清楚，节奏鲜明，该收则收。该放即放，讲究音色和力度，这样，才能较好地表现打击乐应有的效果和作用。

戏曲打击乐的研究，是同样具有理论意义的。虽然它属于撞声乐器，又是单音色的，但不同型制的乐器组合却能产生丰富而多变的织体效果。戏曲的唱、做、念、打、舞、均有特定的锣鼓曲，而这些锣鼓曲的节奏特点与相互联接又有规律可。曲体结构也可以分成单曲体和集曲体，以至大型的锣鼓套曲，用于表现宏大的戏剧（社会）内容，创作方法与技法也是多种多样的。固定节奏型的任意反复，不同节奏特点的拼装，或者是两种方法的综合表现等等，各剧种均普遍采用。凡此种种，都是应认真总结的。本文论及的范

围还不太广，望同行们补充完善。

湖南省戏曲研究所

黎建明

一九八八年二月十日