

浅谈京剧音乐中乐器的应用

张雁 (海南省琼剧院 570000)

摘要：戏曲是音乐化的戏剧，戏曲音乐是戏剧化的音乐。作为戏曲形态的京剧，音乐是其重要的表现手段，在综合性的京剧舞台艺术中，起着纽带的作用。一出戏的演出，音乐自始至终贯穿全剧。演员唱、念、做、打的表演，无不需要器乐伴奏辅助。京剧音乐是京剧艺术不可分割的组成部分，而乐器又是表现音乐的必不可少的工具。

关键词：京剧音乐；乐器；应用

本人从事琼剧司鼓演奏二十几年，一直抱着开放的态度，认真学习京剧音乐，从而丰富琼剧音乐的表现内容，下面拟就京剧音乐中乐器的应用，谈谈个人的看法。

京剧音乐由唱腔和器乐伴奏两个部分构成。唱腔部分包括采用的腔调及其所属的各种板式及唱法、唱功等。腔调有：西皮、反西皮、南梆子、二黄、反二黄，四平、反四平，吹腔、高拨子，汉调二黄以及昆曲、杂腔、小调。西皮、二黄类是京剧的主要腔调，腔调结构主要为板腔体。由腔调旋律与板式组合的套所构成的唱段，是演员用来表现人物的主要手段和程式。唱腔的功能既可抒情，又可表意，其艺术成就完全体现在演员的唱和乐师的伴奏之中。作为听觉艺术、时间艺术的音乐，是无法用图册来表现的。所以，本书仅采用图片介绍乐队、乐器、乐师及音乐资料。

京剧乐队旧称“场面”。“场面”一词由来已久，沿袭至今。早年的戏台均为方形，在台中后部台幔（或板壁）之前（即上、下场门之间），摆放着桌椅和乐器，乐师们分别就座入位，执弦管乐器的在左方，操锣者在右方，掌鼓板的鼓师居中。所谓“场面”原指的是“场上正面”的这种设置形式，因而逐渐对这种演奏组织也就称为“场面”了。后来由于感到此种座位的操作形式妨碍演员的表演，又影响乐师与观众的视线和听觉，乐师遂移到上场门的右边去伴奏；经过多年，还觉得不便，再次移动，最后，京剧乐队的座位才定在下场门的左侧方。

京剧的“场面”，弦管乐称为“文场”，打击乐（锣鼓）叫作“武场”。二者统称为“文武场”（或叫它“全堂场面”）。早期“文武场”由六至八人组成，演奏上有兼职。

一、“文场”中乐器的应用

“文场”分为弦乐器和管乐器两大类。“文场”的弦乐器有：胡琴（京胡）、二胡、月琴、小三弦。这几件乐器俗称“三大件”或“四大件”，是伴奏皮黄唱腔和演奏弦乐曲牌的主要乐器。20世纪50年代后，由于京剧的发展以及按照实际的需要，逐渐增添选用的弦乐器有秦琴、中阮、琵琶、中胡、低胡等。管乐器有：笛、笙、唢呐、小唢呐（海笛）等。其中笛子与笙是伴奏昆曲、吹腔和演奏笛子曲牌的主要乐器；海笛用作吹奏昆曲武戏唱腔或某些曲牌，同时也需加用笛子、唢呐（两支）是京剧里吹奏清曲牌或混曲牌（与锣鼓合奏）的主要乐器，某些戏里的二黄唱腔有时也用它伴奏。管乐器中后来增加选用的还有箫、管子等。另外，作为效果用的还有号筒、挑子。

（一）京胡

京胡由八个部件构成：1. 琴杆：俗称“担子”，一般用福建产的花皮紫竹制成，也有用罗汉竹做的。2. 琴轴：俗称“轴子”，是牵引琴弦和调节音高的部件。3. 琴弦：用特制的金属钢丝为弦，内弦略粗，外弦略细，里外弦粗细比例要合理搭配。4. 千斤：它是统一里外弦和固定把位的部件。5. 琴弓：它用汀革或紫竹制成，两头烘弯处钻孔以拴住马尾。6. 蛇皮：它是京胡发音的震动膜，把它蒙在筒子前口。7. 琴码：它是琴弦与蛇皮传震的支柱，用坚硬的老竹制成。8. 琴筒：它俗称：“筒子”，是京胡的共鸣箱，一般用毛竹制仿。竹质要细密干燥，竹黄要厚，这样共鸣才能清亮纯净。

（二）拉琴是一种静气功。运弓时气运大臂、小臂及手腕，全身气息贯穿，包括脚、腿、腰，要提气、注意呼吸、眼神要集中、不可游离。拉琴同书法有共同之处：起笔、收笔、顿笔，细如画仕女的头发、眼睫毛。粗时如狂草势不可挡或点到而已。例：二黄大导板 大台 仓 嘚 来台 仓 仓 才大。5-这5字里面包括着呼吸、运气、提气、眼神、起笔、收笔、顿笔。有的音形3 2 2 7 很慢的速度，启发学生如同泡泡糖伸拉不断的感觉，6 5 1 2 音干净利索，如同玻璃断开之感。

（三）二胡

演奏二胡时，采用坐姿，两腿分开或将左腿架于右腿上，

将琴筒置于左大腿弯曲处，琴杆稍偏向前方，左手虎口持琴，手腕略呈弧形，拇指平伸，其余四指自然弯曲，以指端肌肉按弦。右手执弓，以拇指和食指持弓杆，中指和无名指置丁弓杆和弓毛之间。拉外弦时以操弓杆为主，拉里弦时主要操弓毛。运弓是右肩关节、大臂、肘、小臂、手腕和手指动作的有机结合，尤以腕关节最为重要，运弓时要平直，弓毛靠近弓杆处，并应平贴在琴筒上。其中弓法有：慢弓、快弓、颤弓、连弓、分弓、顿弓、跳弓、击弓、抛弓和波弓等，指法有按音、揉音、打音、滑音、颤音、泛音、拨弦和轮指等，它以弓法和指法的多变为特点显著增强了二胡的表现力。

（四）月琴

月琴，弹弦乐器，唐代已有月琴之名。来陈旸《乐书》：“月琴，形圆项长，上按四弦十三品柱，象琴之徵，转轸应律，晋阮咸造也”。其形制与阮相近。清代，琴颈缩短，演变为现代的样式。音箱呈满圆形，琴颈短小。全长62，音箱直径36.3厘米。琴颈和音箱边框用红木、紫檀木制，边框用六块规格一致的木板胶接而成。面板和背板桐木制。箱内置两道音梁，支两个音柱。四轴，四弦，每两弦同音，五度定弦。琴颈和面板上设八或九个品位。音域两个八度。演奏时，左手持琴按弦，右手执拨演奏，技巧有弹、拨、撮、滚、扫滚、按、颤、滑、吟等，用于京剧、楚剧等戏曲伴奏。本世纪五十年代，改革制成宽颈月琴。长67厘米。十八至二十四品，定弦g、d1、g1、d2，音域g—c4。用尼龙缠钢丝弦。八十年代制成长杆月琴，长80厘米，缚弦下移，增置弦码，音箱内横音梁间增置两条竖音梁。三十品，定弦g、c1、g1、c2。

优质月琴的音阶准确、音准偏差不超过正负15音分，音色清脆柔和，音响亮；琴身圆度准确，框架宽度一致，面背板平光洁净；琴头雕饰细致；音品间隔准确，排列整齐；琴颈和面板在一个平面上，无前倾或后仰现象；弦轴、轴孔配合严，齿轮铜轴灵敏。各胶合部位拼粘牢固，涂漆匀净光亮。演奏月琴左手持琴按弦，右手拿拨子弹奏，其技巧已发展到弹、拨、撮、滚、扫滚、按、颤、滑、吟等30多种，其中还包括有独特效果的“刮品”技巧，不但可用于伴奏，同样也是一件出色的独奏乐器。

二、“武场”中乐器的应用

“武场”乐器包括有：单皮鼓（班鼓）、堂鼓、盆鼓，檀板、广东板，大锣、小锣，钹、小镲钹，大铙、碰钟、汤锣；齐钹、云锣（由“文场”兼奏）。鼓板、大锣、小锣、钹是主奏乐器，其中鼓板又是领奏乐器。锣鼓绝大部分都是固定音高的单音乐器，没有音高变化，但是由地制作形制上的不同（诸如乐器的大小、厚薄以及选用的材料优劣等），在测听比较之下，其音质、音高就有明显的差异。京剧锣鼓乐器的编配是非常讲究的，常常是按照主要演员的要求和戏剧情节的需要，选用不同音质、音高的乐器加以编配，以求得同唱腔、表演及弦管乐伴奏上风格统一，达到和谐悦耳、美妙动听的音响效果。

（一）单皮鼓，又称小鼓。是打击乐和管弦乐的指挥乐器，演奏时用两根细竹（通称鼓节子、鼓签），指挥方法用底鼓，有时并配合手势，各种乐器都随着它的指挥来演奏。歌唱时辅助板打节奏。司鼓、板者称为鼓佬（即鼓师）。

（二）檀板，亦名拍板。打击乐器。由三块宽约6公分、长约20余公分的红木或黄杨木板制成。分二组，前组二块木板，用弦缚紧，后组一块木板，二者以绳联接。主要用于歌唱时打节奏，也配合单皮鼓来领奏锣鼓点子和指挥其它乐器，合称鼓板。由打单皮鼓者兼管。

（三）堂鼓，亦名同鼓。打击乐器。以木为框，形似腰鼓，两面蒙以牛皮。奏时置于木架上，用木槌敲击。形制大小不一。京剧用于战争、升帐、升堂、刑场、起更等场面，及唢呐吹打等。除了表现战争，都由鼓佬兼管。

（四）大锣，打击乐器。铜制，圆形扁平，直径约30公分，有锣门（即锣心，直径约10公分的圆平面）、锣边（与锣心相连的外圈斜面）两部分。奏时左手持锣绳，使锣面垂直，右手持击槌，以槌头（用布裹成）击打锣门或锣边而发音。锣音高亢。京剧所用形体较小，称京锣。多用于武将或抱带人物的上场，或战争及配合突变的情感等。打法有重击、轻击、闷音、掩音、揣锣、打边等。（下转120页）

浅谈中国花鸟画创新

黄莎（重庆师范大学教育科学学院 401331）

摘要：纵观中国画的发展，花鸟画发生最早，而成熟最晚。因此，从花鸟画出现得最早，我们可以看到它跟中华文明的关系密切；从成熟得最晚，我们可以看出它成长的困难。花鸟画背负深厚传统，面临时代创新，一直是绘画走向当代的艰难领域。

关键字：创新；大花鸟意识；“借尸还魂”

一、画幅变大

传统的花鸟画属于“低吟轻唱”的类型，是小中见大的“折枝戏”。这的确是明清文人的趣味所在，大多取材于自然界中的一个局部，经过画家自主裁剪、取舍的“小景式”作品，这种方法为宋人所提出的“折枝法”，画面效果让人感到清新明快、赏心悦目。

人们心中总有个观念，就是山水画有气势，因为画幅大、画面内容丰富、景深层叠有秩。为了适应这一审美需求，现代花鸟画众家在发展花鸟画的进程中也采用这点来进行突破，现代花鸟画也开始变“大”，从四尺整张，发展到六尺、八尺，像一堵大屏风。“大”，很大程度上也是为了适应展览效果，强调有张力、有视觉冲击，即便如此，主要还是要从画自身体现的力量来感动人这一角度考虑，这个“变身”的过程是需要日积月累的，结果也不可能是所有都尽如人意。有人认为，这是“大花鸟意识的觉醒”，是画家的目光越过明清文人的趣味；也有人提出，花鸟画“大”了未必精到，大而无当反而不好。在我看来，关键是要看开始的态度是否端正。是不是真心想要在花鸟画上有所创新？还是在现在这个现实的“吃人”社会中抢夺到自己的一席之地？

的确，自己作为一名中国花鸟画的研究者，对于这种难于说明白的创作态度是太熟悉了。看过许多展览，几乎都是大画，我不否认大画能第一时间锁住观众的眼睛，但是仔细品尝后觉得真正精彩的并不多，从实际看展览的体验来说，如果连续看上2-3个小时，不要说审美疲劳，就是身体可能也支撑不住。我想这也是当代市场经济下的产物吧。

花鸟画“大”了就都不精到吗？未必。那些具备永恒艺术魅力、能驾驭大画的艺术家还是有的，例如潘天寿、苏百钧。

由传统的小幅“小景式”发展到现在许多艺术家都在尝试的“大花鸟”，显然是一种创新活动。但是要把表现小情小景的花鸟画提升到一种大格局、大境界，这是要有驾驭大画的能力。面对一个大的画面，成败的关键不在局部的笔墨或细节处理，而在如何布局和分割画面，这就需要对空间有一个整体的观照，有一个构成上的总体设想，但又不能完全凭借理性来设计，还必需留出足够即兴发挥的余地，才有可能使画面既有大的结构上的支

撑，又能保留画家在局部处理中感觉的生动性和偶然性。

二、现代感——“借尸还魂”

在传统的继承上来创新，适应当代人的审美需求，也就是要使中国花鸟画具备现代感。如何具备现代感，也就成为许多画家们想要超越并立志达到的一个目标，而且在这个领域里能采用的方法也很多元化。

在绘画形式上借鉴西方绘画。以前就有西方人借鉴中国画来突破他们的创新，毕加索、马蒂斯、莫奈等都认真学习过中国画，但只借鉴了中国画的形（如线条、写意形式）的一部分，其灵魂还是西方的，但只有这一点形，使他们的画变得快多了。反之，中国花鸟画的创新也可以采用借鉴西方文化这一方法。文化财富是不分国度的，时至今日，必须用全人类共同的文化财富丰富自己，这是无疑的。在我看来，中国画要想尽快变化，变出有现代感，既超越古人，又不同于西方，更能高于西方人，其中一条较好的办法就是：首先学习中国的传统，同时学习西方的传统，借鉴西方某些形式，画出具有中国灵魂的作品。这个方法也不乏许多人的尝试，有人用毛笔在宣纸上画素描，用油画方法画国画，或是在布上画国画，但如果只是仅有西方画的形式，而无中国画的灵魂，那是没有价值的。“‘借尸还魂’，借外国之‘尸’还中国之‘魂’，‘魂’是重要的，‘尸’是次要的。有人过于强调形式，那是因为他没进入本质中去，过于强调形式也会导致内涵的减少，最终导致中国画的衰弱。”（摘自《美术观察》陈传席）因此，作为研究中国画的艺术家应该充分发扬自己的优势，脚踏实地的深入研究中国的文化，再去了解熟知外国绘画的形式、特点，让自己有针对性的去取舍，恰如其分的运用到自己的创作当中，并能形成自己固定的绘画语言。这样，你的画既有不同于传统的形式，又有中国画的灵魂，这样就自然具备了现代感。

花鸟画要着重描写的是生命，描绘天地间“物”生机勃勃的生趣。创作时作品要有较深的文化内涵，反映人与自然、人与社会、人与文化以及人与生存环境等方面。绘画语言形式要有综合性、创造性。但是中国花鸟画不管怎样“变”，也不能“离其宗”。这个“宗”就是优秀的民族传统、民族绘画美学特征。也就是说反映民族与时代是花鸟画家自觉的行为和义务。

花鸟画不仅是一个画种，它也是中华民族精神的文化载体，是民族文脉传承与弘扬的一个具体的艺术样式，我们应该牢牢守住，守卫的目的就是从传统向现代的转化，使其更具有自身更新修复的能力，更新吐纳的能力，使花鸟画成为当代精神文化的载体，成为现代人类精神交流的一种“文以载道”。

（上接34页）

（五）小锣，打击乐器。铜制，圆形，中部稍突起，直径约20余公分。奏时左手食指、拇指掐锣边，右手持锣板（长约17公分的竹片），以锣板下端侧面斜敲击打锣门或锣边而发音，发音清朗。多用于文人、女性或诙谐人物（如丑角）的上下场和配合各种表演上的小动作。打法有重击、轻击、闷音、掩锣、揣锣、打边等。

（六）钹，又名铙钹。打击乐器。铜制圆形，中部隆起如半球状，其径约全径的1/2，正中有孔，穿系绸条或布条。以两片为一副，相击发声。初出印度，后传至中国。有大小不同的多种形制。在大锣和小锣中间加强节奏，并起联系作用。有时也代替大锣配合某些动作。

（七）小钹，又名镲或镲子。形制最小，多用于配合剧中武人“走边”的动作，故又名走边钹。

（八）齐钹，打击乐器。厚薄约有钹的1/4。又名水镲、普钹、宫钹、水钹、荷叶。京剧常用于跳加官，故又名加官钹。在配合唢呐曲牌时，作为节奏（节拍）的标准。

（九）碰钟，打击乐器。又名撞钟、星、星子。铜制，形如酒盅，以两钟碰击发音。用于青衣唱的反二黄里（如不以大堂鼓伴奏，即不用），唱腔中随板作节奏，过门里随鼓打花点子。也

用于和其它管弦乐合奏的曲牌里面。

（十）云锣，打击乐器。又名十面锣、九音锣。由10个固定音高的小铜锣，按照音阶的高低编成一组，放在特制的木架上，专用于合奏的曲牌。

（十一）汤锣，打击乐器。又名堂堂、小汤汤。形如小碟。有时用于管弦乐合奏的曲牌里，敲击时打闪跳式的节奏。

戏曲艺术近年来发展很快，它以浓厚的有广义民情、朴实大方的语言、通俗易懂的演唱旋律，拉近了广大人民群众的艺术接受距离，为戏曲艺术在今后的发展、腾飞插上了翅膀。从事音乐工作的同行在使用锣鼓点上的认识不统一，同时根据剧种的不同难免出现锣鼓使用上的差异。我认为只有在原来的基础上，去丰富它，完善它，达到合理运用，既有充实，又有发展，既不保守，又不自馁，理性认识戏曲打击乐的作用与用途，为戏曲艺术事业的大发展作出新的贡献。

参考资料

- [1]《京剧的角色分行及其艺术特点》中国戏剧出版社 陶君起
- [2]《符号中国：中国京剧》当代中国出版社 莫丽芸
- [3]《中国京剧史》中国戏剧体育大学出版社 钮蝶
- [4]《中国京剧二十讲》广西师范大学出版社 骆正