

# 试谈板鼓在京剧中的伴奏艺术

■ 郭 军

板鼓在戏曲中非常重要，在京剧艺术中其作用尤为突出，在整个演出中，它是全剧的指挥者和导演艺术的实施者，可以说它是全剧的灵魂。板鼓除了指挥功能以外，又是伴奏乐器，作为伴奏乐器，它那明快的节奏，个性化的音色，极富变化的强弱张弛，无不显现京剧的风韵和神采，为声腔艺术和表演艺术的完美起到了至关重要的作用。板鼓在京剧艺术的发展和流派的形成中，做出了不可或缺的贡献，可以毫不夸张地讲，设若戏曲艺术没有了板鼓，戏曲就不成为戏曲了。

我是一名板鼓演奏员，自幼随父学艺，年长后深为京剧板鼓艺术的精微和博大所震撼，也为自己的学养不足而苦恼。为了提高技艺，我在剧团巡演时，主动和当地同行交流切磋，并不断走访名家，言卑词恭，不耻下问，先后得到了卞双喜、张鑫海、白登云、金惠武等前辈和名师的指点和教授，不见真佛不知法力无边，不临泰山不知丘壑矮小。特别是金惠武老师，对我言传身教最多，使我在技艺上逐步走向成熟，在对京剧板鼓演奏艺术的认识上，有了一个质的飞跃。几近三十年的演奏，小有心得，不揣浅陋，就教于同行和前辈。

板鼓作为乐器分为两件，一件是板，一件是鼓，合称板鼓。板的功能主要是用于为音乐和声腔击节，所谓“拍板”；鼓的功能主要是演奏锣鼓，为表演伴奏，所谓打“身上”，兼为音乐和声腔演奏。板的演奏在技术上要求稳、准、匀，弱而清晰，强而不炸，在艺术上则要求熟知京剧唱腔的各种板式，熟知各种板式的节奏，熟知各行当的节奏特点，熟知流派行腔特色，特别是要熟知剧情，理解和把握人物性格，准确地体现规定情境下的人物内心情绪，内心变化和心理行动；在伴奏上要求“板槽”准确，尺寸严谨，即要有板上钉钉的法度，又要有特色乐器的乐音美感，如果我们简单地理解板只是打一下节奏，那只是浅层次的。

鼓在音乐和唱腔的演奏中有两个功能：一是指挥功能，二是演奏功能。指挥功能是指它在音乐和唱腔演奏演唱时所起的“启、转、收”的功能，不管是音乐还是唱腔，它们都是司鼓根据剧情和演员要求适时地指挥乐队进行演奏，这就是“启”，启在音乐和唱腔开始时不单单是指挥乐队开始演奏或伴奏，它的任务是明确告诉乐队本段乐曲或唱腔的板式及节奏。在传统剧目中，不论是如导板、回龙、慢板、三眼、原板、垛板、散板等成套的大腔，还是散板、摇板以及流水等小腔，都是由鼓先

导的，即便是由板“扎”先导的乐曲或唱腔，规定节奏和稳住节奏也是鼓来完成的。唱腔的“启”多是由“锣经”完成的，如导板头、冒头、夺头、凤点头、抽头等，它们既是音乐开始，又是音乐的组成部分，更是整个唱段情绪的制造者和节奏的规范者。同是导板头，不同的节奏可以表现出不同意境，《借东风》中的导板头营造出的意境是空旷、辽远、沉静，表现诸葛亮泰然自若的心境和从容有素的政治家襟怀；《观阵》中的导板头营造出的意境是萧索、寒凉和诡秘，表现杀机四伏的情势和秦琼临险不乱的心智；《野猪林·白虎堂》中的导板头则营造出的意境是窘迫、窒息，表现林冲内心激愤的呐喊。“转”在唱腔伴奏中是由鼓来指挥完成的，“转”分为外转和内转，外转是板式的转变，如慢板转三眼，原板转二六、转流水等等，内转是同一板式中的节奏变化，如在《文昭关》和《女起解》两出戏中，同一段二黄慢板和反二黄慢板，前半段舒缓，后半段紧缩，反映伍员和苏三在叙述和感叹中的情绪变化。一般来说，板式的转是技术性的，较为容易，情绪的转是艺术性的，要有深厚的艺术素养才能完美地体现。“收”是一段音乐或唱腔的结束，收看似简单，实则不然，它不是简单地结束，而是在为这一段划上一个完美的句号后，又为后面的剧情做了铺垫。在特定的音乐或唱腔结束上，有的是戛然而止，有的是意犹未尽，只有在充分把握剧情和人物情绪的基础上，才能驾轻就熟，游刃有余。鼓在音乐和唱腔部分的伴奏功能，主要是单击，以“套子”和重音为主，与旋律起伏契合，烘托情绪和加强节奏，起到点睛妙用。“套子”是前辈鼓师对音乐和唱腔伴奏规律的高度提炼和归纳总结，也可以说是一种程式，但是，既然是“套子”，就不可避免地存在雷同化和缺少鲜明的个性化。我个人认为，一个好的鼓师应该对每一段唱腔和曲牌，每一个乐句都进行认真分析，然后再设计具体的鼓点，或者说，要像乐曲配器一样严谨，只有如此才能打出人物和感情。我们在实际演奏中，往往过于在意自己的存在，不太在意唱腔的旋律美和人物内心的变化，不是将鼓加得太满，就是太重，影响了唱腔的美学价值。克服这个问题有两个要点，首先要将鼓作为一件乐器去演奏，而不是“击打”，乐器是演奏乐曲和情感的，乐曲的感人靠的是对乐曲的理解和细腻的处理，而不是简单地奏出音符；其次是惜点如金，返朴归真，每一击都要想到是不是必要，是不是为唱腔增色，如不需要，

再好的“花活”都应减掉，因为我们的最高任务是为剧情和人物服务的。前辈杭子和、白登云等板鼓演奏大师无不惜点如金，其演奏艺术简约质朴，自然大方，每一击都打在人心的坎里，那么服帖，那么舒展，又那么准确。对乐曲的理解靠的是音乐知识，返朴归真则靠修炼，修心、练性，洗脱火气，真正修炼到没有“火气”是需要时间和人生阅历的，更需要艺术底蕴。作为一位司鼓，在唱腔演奏中不但要有娴熟的演奏技巧，还要有统领全局的能力，只有具备了上述艺术基础和条件，才能准确而完美地完成伴奏任务。在武场中流传这样一句话——文戏难打，文戏首重唱，可见唱腔伴奏是多么重要和吃功夫。

板、鼓在音乐和唱腔的伴奏中固然重要，但是司鼓的主要任务是对全剧的演奏负责，唱腔只是全剧的一部分，而表演是主要部分，这主要部分的演奏是由鼓单独或指挥完成的。为表演伴奏主要是锣经及干牌子，在功能上分为三个部分。一是语气和段落标点符号，如演员的报名，定场诗、自报家门等，语气标点如归位、丝边一锣、住头等，段落符号如五锤、收头、原场、撤锣等，这一部分主要是程式性，它的难度和艺术含量一般，只要和演员的语速及行当吻合即可。二是肢体语言的伴奏，包括演员的上下场及外部动作，京剧表演艺术的规律一般动即有声，“声”即是伴奏音乐（锣经）。京剧艺术是以表现为主的表演艺术，它的美学特征是写意的诗化意境，它的审美取向是演员个体技艺的展现和张扬，而表演技艺就是动作，这些动作要靠锣经来规范、塑造和强化。不管是演员的上下场，还是如趟马、走边、起霸等高强度的动作身段，不管是潇洒的投袖摇扇，还是扬鞭挺枪驰骋，都是在锣经的伴奏下，呈现给观众的，假如没有锣经的伴奏，演员煞有介事地表演，观众不但看不出演员动作的艺术美感，反而使人忍俊不禁。外部动作的伴奏是全剧的主要部分，虽然在锣经的使用上以干牌子等固定锣经为主，但是，要因人而异，因行当而异，因戏而异，最主要的是因剧情而异。如《长坂坡》和《挑滑车》，虽然都是长靠，武生戏用的也都是“急急风”、“四击头”等开打锣经，但是节奏和音色各不相同。赵云是性格内敛而又稳重的儒将，高宠是性格张扬傲气的王爷，因此，赵云的锣经节奏要稳健，音色要浑厚，手法要大方；高宠的锣经节奏要明快，音色要刚烈，只有根据不同的人物个性才能用音响塑造好人物。三是内心动作的伴奏。京剧艺术的内心动作都是通过外化来宣示的，小到眼神，大到“耍下场”，有时又面无表情内心惊诧，所有这些内心动作都需要打击乐来揭示，有时是一记小锣，有时是鼓的一个单击，有时是令人心躁的“乱锤”，有时是如风如火的“急急风”，有时是石雕钢塑的“四击头”，不管是什么锣

经都必须是人内心准确的体现。应该说，外部动作相对易，内心动作相对难，真正“打”出人物是打人物情感，而情感就是发自内心。

我和著名京剧表演艺术家宋长荣老师在一个剧院工作，有幸为先生司鼓。为先生伴奏过《红娘》、《勘玉钏》、《金玉奴》、《红楼二尤》等剧，多年的艺术实践，对宋老师的表演艺术有了较深的理解。宋先生以《红娘》一剧饮誉大江南北，其艺术魅力在于他除把握人物性格和掌握内心节奏以外，还在于他充分认识到现在观众的欣赏要求，不作冗长的表演和技艺的卖弄，突出一个“快”字，如红娘的第一次上场，老的演法是“小姐随我来”起“小连锤”，切住后红娘单槌上场，在“亮弦”中晃肩转身，再起“小连锤”开唱，宋老师为了体现红娘活泼的个性，像一团火一样直冲台口，一个小小的晃肩即转身招呼莺莺上场唱“摇板”。我为了配合他的表演，“小连锤”在末一节用重音“大”切住，紧接单槌将红娘送出，在红娘转身时即起“小锣风点头”，省去了“亮弦”，使整体节奏一气呵成。在红娘带张生书房写信一段戏的表演中，宋老师为了表现红娘的急公好义的性格，使用了快速的大圆场，水袖翻飞，行如流水，此时“小连锤”不单要快，而且鼓槌要响，槌槌不空，成功地烘托了红娘干净利落、风风火火的表演，在张生“摇板”唱完时，“关门点”也要用重音，最后的“大”正好是红娘将墨块用力放在砚中，墨汁溅到了张生的身上，如果“关门点”不用重音，红娘的表演就引不起观众的注意；《听琴》一折中，当莺莺唱到“怎奈是家教严我难作主张”时，红娘为莺莺的犹豫着急，不等莺莺唱完就要“说话”了，因此我在莺莺唱到“主”的落音时，用力击出一个“大”，正好和红娘上前拱手的动作一致，增强了红娘的动作性，如果不是为了打红娘的内心活动，这个“大”在摇板中就翘了。我非常有幸地为宋老师伴奏过他很少上演的《四郎探母·盗令》一折，他在剧中饰演铁镜公主，《盗令》中其他锣经没有什么特殊处理，惟有在赔情后的慢长锤转快长锤时宋老师提出了要求，一般的处理都是功能性的，只要转成快长锤杨延辉好开唱就行了，宋老师说：“你应该打铁镜公主，打出她内心由忧变喜的变化。”我在研究了宋老师的表演脉络以后，从太后窃笑前就开始加快节奏，正好是铁镜公主由期待的性情转成高兴的愉悦，这样处理不但渲染了铁镜公主的情绪变化，也为杨延辉的情绪转换做好了铺垫。

京剧前辈鼓师有句行话：打严了就是好鼓。我的理解打严了就是指和演员和人物做到丝丝入扣，打到人物的心里去。

一得之见，敬请同行和方家勘谬。

责任编辑 王庆斌