

“一台锣鼓半台戏”：京剧乐队的“武场”

——体悟由上海京剧院的实地观察开始

朱冠瑜

(上海音乐学院; 杜伦大学 上海 200000)

[摘要] 文章以笔者在上海京剧院现场观看“响排”的感知经历为基础,以京剧乐队“武场”为实际内容,结合文献阅读与理解,对“武场”的源流及其在京剧中的地位及作用进行了梳理、描写与分析。

[关键词] 上海京剧院; 武场; 源流; 地位; 作用

前言

笔者本学期对上海京剧院的响排以及演出进行了实地的观察以及记录,以实地观察和理论知识相结合的方式写作本学期论文。写作过程中,笔者对上海京剧院的响排、剧场演出进行了观察与记录。除此之外,笔者还和上海京剧院的鼓师进行单皮鼓的学习,和实际的演练。笔者也在文章中进行了较为详尽的描述。选择实地观察结合一般的理论认知从而对具体现象和事实做描述和理解,在笔者看来既行之有效又能让笔者充满兴趣去进行论文写作的较好的方式之一。这来源于笔者曾经在上学期以城隍庙的实地观察而完成论文的真实体验而由此感想。因此本学期在老师的建议下,仍然采用了以实际观察的角度对京剧艺术中占有十分重要地位,有着鲜明特色的“武场”做观察了解,从而窥探其基本特征。笔者在进行实地考察之前,对武场并没有全方面的认知以及了解。在实地考察后,笔者认为武场在京剧表演中有着至关重要的位置

笔者对已出版的有关于京剧锣鼓的书籍以及对文献进行了搜索以及查阅。在收集京剧锣鼓资料的过程中,运用京剧锣鼓、京剧打击乐等相关词汇进行文献搜集。其中,文献共30篇,已出版的京剧锣鼓的著作9本。

文章共分为三个部分,第一个部分是笔者在上海京剧院的实地观察记录、对京剧《赚历城》响排的详细记录以及笔者就观察对京剧武场一些规律的总结;第二部分为笔者根据在实地观察总结出的规律以及笔者的一些疑问,再对文献进行阅读以及整理。对京剧锣鼓从史料入手进行整理,并且对京剧武场打击乐器的组合模式进行了梳理。第三部分为笔者对京剧武场打击乐器组合模式进行了具体的分析,并且总结了武场在京剧中的作用。

一、看排练:上海京剧院实地观察与记录

笔者在这部分先后对第一次到上海京剧院的实地观察和感受,以及第二次以上海京剧院《赚历城》响排以及正式演出的武场为线索进行记录、描述。

(一) 上海京剧院的第一次观察

认识鼓师林源

2017年2月22日下午,笔者到达上海京剧院见到了鼓师林源老师,并且现场观看了武戏《十八罗汉收大鹏》的响排。对笔者来说,观看戏曲或京剧表演并不会第一次,但是以身临其境,没有台上台下、幕前幕后以及观众和演员之间没有隔阂,近距离的观看一出戏的停停续续、前前后后还是第一次,这让笔者有着在之前看演出所没有的亲近感、现实感。

临行前,笔者听老师非常激动地说今天看彩排可以看到一位鼓师,专业十分优秀,但是现在很少打鼓,而《十八罗汉收大鹏》这出戏,这位鼓师为了朋友,也就是这出戏的主演将亲自上阵打鼓。因此笔者在去京剧院的一路都十分兴奋且好奇这位“别人口中”的鼓师究竟是一位什么样的人。排练厅位于上海京剧院的四楼,出了电梯便能听到在走廊里回荡的京剧拉奏的曲牌。一行人寻着声音到了二团的排练厅,一进去豁然开朗,并且笔者在排练厅中见到了这位“未见其人,先闻其名”的鼓师——林源

老师。林源老师和我想象中的完全不一样,十分年轻并且看起来并不是那么有“传统”的气质。老师了解到笔者本次写作目的为“武场”后,他笑了笑说:“武场是非常容易的,只要你能掌握所有的锣鼓点子,那研究武场就非常简单。”在随后的实地观察中,笔者也明白了林源老师口中的“只要掌握了锣鼓点子就可以”这一说法,这一体会笔者在这里先按下不表。

“接触”板鼓

随后林源老师看了一下彩排的进度,拿出自己的鼓杆,提出在响排正式开始之前先教我一段锣鼓点子中的“四击头”,让我自己进行尝试。“四击头”在锣鼓点子中多用作亮相,而林源老师对“四击头”作用进行了非常有趣的“通俗解释”——他认为“四击头”就是类似西方曲式中的终止式,起到了收束的作用。

排练厅中仍然进行着排练,因此林源老师将我们一行人带到了另外一件布局相似的排练厅,里面只有几个演员在练功。林源老师把我们带到排练室的窗台上,一开始的教学就是在这里进行的,笔者在这里对“四击头”的击打方法进行一个文字说明。左手拇指、食指握住鼓签,中指、无名指伸出悬空,这个姿势保持静止不动,并不击鼓。

林源老师边做示范,边在嘴里念着锣鼓的点子,这样的教学方式非常直接、明白,但笔者在学习时,仍然非常手足无措。并且笔者在学习的过程中左手的中指和无名指伸出的方式十分僵硬,在交替时两个手指经常“不受控制”。反观林源老师的中指与无名指非常放松自然弯曲,并且切换自如。在左手完成上述手势的同时,右手握住鼓签对鼓面进行两次敲击。笔者认为这里左手的手势是对武场其他乐器进行暗示,右手的敲击为对节奏和乐队进行一个统领。接下来双手的鼓签一起敲击鼓面一下,做一个短暂的停顿。接着双手持鼓签再次一起敲击鼓面,但右手紧接着敲击鼓面一下。这个动作重复一次,最后双手再次一起敲击鼓面一次。这就是完成的“四击头”的过程,在最后一次敲击鼓面时,也是台上演员定格亮相的暗示。

在窗台进行教学完毕后,林源老师将我带到鼓边进行“实战演习”。在打鼓时,右脚要踩在一块木块上,目的是方便用膝盖调整鼓的位置。在窗台上的学习和实际在鼓面上敲击有仍然有差距,在窗台进行练习的时候,对鼓签下落的位置没有要求,只要动作以及敲击的鼓点没有错便可。而皮鼓有特点的清脆、响亮的声音在实际操作中则是在鼓正中心的位置敲击发出的,敲击位置偏一点音色就会发闷,笔者认为要在快速的敲击中,敲击到准确的位置对我们这些“外行人”来说也是一件十分困难的事情。并且在窗台上学习鼓点时的节奏感和体验感,与实际敲击单皮鼓有着很大的差距。笔者在实际打鼓时手忙脚乱,要么敲击的位置没有发出清脆的声音,要么专心于击鼓的位置忘了接下来的锣鼓点子是什么,林源老师也时常过来纠正我打鼓的手势,并且对击鼓时手腕的发力点以及如何发力进行了详细的说明。

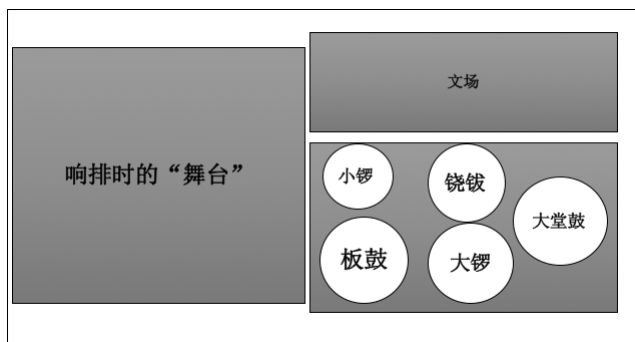
彩排正式开始前,鼓师和武场的其他乐师会提前进行一个沟通,如搭配的音色以及节奏的准确性等等。在彩排的过程中演员以及导演也会暂停,在鼓点的类型、情绪、节奏、样式上进行沟

通,鼓师再通过鼓点的改变和武场的乐师们进行商议和更改。

响排与正式演出时文武场的布局及区别

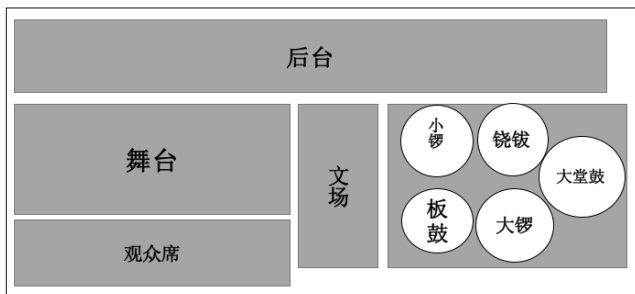
缺乏对京剧响排实地观察的经验,笔者第一次到京剧院观看《十八罗汉收大鹏》响排以及正式演出时并没有带录像设备对响排过程进行录制。笔者只是将响排时武场各乐器的位置进行了记录。

笔者第一次进入排练厅时,有一种豁然开朗的感觉,排练室十分明亮,中央铺着一面非常大的绿色地毯,后面是一整面墙的镜子。参加响排的演员都集中在排练室中,靠在窗边或坐在地上的。要么踢腿练功,要么默默在一遍练着动作,要么嘴里念念有词,还有演员拿着道具刀在旁边比划。在正对着绿色地毯的位置,有一个长条的桌子,桌子后面坐了一位年龄较大带着西瓜帽人,在响排正式开始后,他时不时会叫停排练,并且从桌子后面走出来和演员以及鼓师进行沟通,笔者这才意识到,这个人便是《十八罗汉收大鹏》的导演。而在观察中笔者发现,演员无论怎样打斗、翻跟头等等,身子和脚都会非常精准的落在绿色地毯的边缘之内,绝不会多出去半步或是一个脚尖。因此笔者认为排练厅中这一块绿色的地毯就是演出时的舞台。图一为笔者第一次对响排进行实地观察时对响排时模拟舞台以及文武场位置的记录。响排时的“舞台”是一整块绿色的地毯铺在地上来模拟舞台的大小。文武场都在“舞台”的右侧,即在绿色地毯的右侧。



图一

笔者在看完响排的第二天,去到逸夫舞台观看了《十八罗汉收大鹏》的正式演出。这是笔者第二次进入到戏曲表演的后台,笔者第一次是跟随学校进行海陆丰考察的时候,对正字戏的后台进行了实地的观察。而正字戏为民间戏班搭台子唱戏,和剧场的演出还有着一定的区别。正字戏的后台文场、武场分别在舞台的两侧,而在逸夫舞台的实地观察中,文场和武场在同一侧。笔者到达后台的时候比较早,演员都在化妆,工作人员在幕布后面将舞台布置好。而乐师们则为自己的乐器进行调音,鼓师一直挪动鼓架的位置,坐在座位上看一下与舞台和文场的角度。大家各司其职,后台吵吵闹闹,却也十分有秩序。笔者在正式演出的舞台再次观察了舞台以及文武场的布局(如图二)。从图一、图二的对比中可以看出,在响排时文场和武场是并排面向舞台;而在演出时,文场与武场为文场在前、武场在后,面向舞台。



图二

正式演出,不仅仅只有《十八罗汉收大鹏》一出戏,共三出戏,每一出戏的鼓师都是不一样的,三出戏三位鼓师,而文场的乐师人员基本没有变动。而《十八罗汉收大鹏》是最后一场,剧情精彩处台下的观众会鼓掌叫好。笔者在叫好声中仿佛站在勾栏、瓦舍、梨园、茶馆之中,即使观众身处剧院之中,也似乎没有为京剧表演带来一丝距离感。但从“武场”的角度来看,武场隐藏在幕布的后面,在台上的角落里。一出戏是只突显出了观众应该看到的部分,但实际幕布后的文武场乐师中间默契的配合,眼神的交流是观众所看不到并且感受不明显的。笔者在观看响排时虽然没有参与演唱、伴奏,但文武场也不仅仅再是伴奏。只有站在他们中间才能感受得到“一台锣鼓半台戏”这句话的震撼。

(二)《赚历城》响排过程记录与描述

笔者在第一次看了个“热闹”后,再次去到上海京剧院对武戏《赚历城》彩排的文场武场响排过程进行记录与描述。全戏时长半小时,笔者认为全系可以分为八个段落。

开场是音响色彩统一的锣鼓,小锣、铙钹、大锣齐奏,演员亮嗓时武场以及文场没有进行任何伴奏,亮嗓结束后,武场进行一段齐奏,上述为一个小段落。接下来为一段对比型音响与统一音色齐奏交替的一段武场,最后以四下独立的统一音色的锣鼓齐奏结束第一个大段落,文场在最后一次齐奏后进入,演员开始演唱。

在这段中武场在演员演唱每一句的结束处时,由单皮鼓开场大铙钹以及小锣齐奏加入文场。在演员最后进行拖腔演唱时,武场加入,鼓师在演员拖腔结束后在鼓面上做了一个“收”的手势,文场结束,铙钹进行收束性音响的敲击配合小锣以及大锣,笔者认为这里可以分为一个段落。但是这里需要提到的是文场并不是通过鼓师的手势停止,而是鼓师通过对文场演奏节奏的判断来对武场的开始进行发令。笔者把这里做了一个分段,但是这里没有分段常有的停顿和空白,而是锣以及小锣收束性的持续敲击中,鼓点越来越快并且是分几次快速敲击,笔者认为这里是锣和小锣跟随鼓点越来越快的速度过渡到下一个段落。

文场重新加入,演员开始继续演唱的部分,武场仍然在句尾或是过渡的时候加入,这里的过渡分为大过渡和小过渡,大过渡为锣鼓齐奏,小过渡的之后只有单皮鼓和小锣敲击一下。接下来演员进行了一段念白以及对话,这里是无伴奏的,在演员所演的角色在发号施令时,锣鼓会配合敲击一下,念白中间武场重新加入,并且大锣、铙钹、以及小锣在这里敲击的是三种不同节奏型,念白再次进行了两句后,武场锣鼓以两种节奏型以及最后一次齐奏,结束了这一段落。

文场在这个地方重新进入。这里文场进入时的鼓点与前面的一次的鼓点是相同的。文场再次进入后,演员开始演唱,武场仍然是在句尾、拖腔以及空白过渡是加入。演员在演唱后再次进入念白,文场不再进行演奏,锣鼓配合念白的节奏。演员最后一句念白结束后,锣鼓齐奏,鼓师拿出板子,敲了一下,文场重新进入。笔者认为前面文场的加入都是一个小段落或者大段落的开始,因此武场没有对文场过多的提示,但这个地方击板为在没有段落划分的情况下对文场的进入进行一个提示。在这一段演唱中,文场正常演奏,武场只有单皮鼓和板加入,接着鼓师以右手鼓棒进行示意,左手放下板重新拿起鼓棒,武场锣鼓都恢复伴奏与文场齐奏,这一段是文场与武场一起结束。

新的一段是在武场中开始的,开始为统一音色的齐奏,结束后演员进入念白。这里的武场仍然只在句尾以及过度的地方加入。除此之外,武场为配合武戏的进行,有加入营造紧张气氛的锣鼓牌子,速度会突然加快之后重新回到原速。念白重新开始,最后一句念白结束后,锣鼓减慢接着单皮鼓的速度突然提快,与

此同时文场加入，这里文场的加入为刚才单皮鼓突然加快为提示，文场的老师们都看向鼓师的方向等着加入的节点。演员也是以鼓师的鼓点为提示与文场的进入一起开始演唱。演唱结束文场随着武场的节奏先行停止，随后武场减慢结束，笔者认为这里又是一个段落的结束。

武场由单皮鼓开始，现实一段音响音色统一的齐奏，接着鼓师渐强，做了一个抬臂的动作，大锣和铙钹都改变了节奏型。随着鼓师的动作缩小在鼓面上做了一个压制性的动作，大锣和铙钹再次改变节奏型，并且节奏型是由密度高的变成密度低的。接着鼓师右手单手敲鼓，大锣铙钹都停止敲击，剩下小锣与鼓师的节奏同步。念白在同一时间加入，句尾处同样是小锣与鼓师单手击鼓的节奏型保持一致。念白结束鼓师敲起了小堂鼓。此时武场其他打击乐器以及文场伴奏都没有加入。击鼓的速度越来越快，最后鼓师回到单皮鼓上，小锣铙钹重新加入。武场先是统一音色的齐奏，一个停顿变成打击乐器间的对比进行，一个齐奏结束后，念白重新开始，鼓师敲击鼓面后，右手单独敲鼓面一下，这个动作重复两遍，在第二遍右手单独敲鼓面的时候文场加入，演员开始唱段。长段结束，文场停止结束这一段落。

单皮鼓开场，大锣铙钹小锣统一节奏，演员独白开始，仍然是独白与武场的演奏穿插进行。在武场一次齐奏结束后，文场再次加入。单皮鼓单独敲击一段，接下来锣和小锣都加入，这一段打击乐器均是统一节奏型，这中间也有念白的加入。武场齐奏后，文场重新加入唱段开始。接下来进入了一段武戏，武场单独为武戏的打戏进行伴奏和情绪上的衬托。武戏结束后，演员重新开始念白，念白结束后，现实单皮鼓和小锣单独进行伴奏，随后加入锣，齐奏后单皮鼓和小锣再次单独击打伴奏。鼓师击板文场加入。这一段的长段结束后，文场就结束了。

新的一段由小堂鼓与单皮鼓开始，进入了长段的武戏。最后一个段落也就是武戏以锣鼓统一节奏型为主。锣鼓牌子在定格、亮相等特殊的情况外，其他在节奏型上没有太大的变化以及对比。

观看“响排”后遇到的困难及疑问

笔者在第一部分中提到到鼓师林源老师说，只要掌握了锣鼓点子，研究武场就不难。笔者在后期的实地考察中，明白了这句话的意思，武场甚至是一出戏的灵魂就是板鼓。笔者在这个问题上也遇到了困难，在实地考察过后，笔者对京剧的锣鼓点子进行了一个全面的了解，但再次回到现场的时候，仍不能反应出演奏的锣鼓点子的名称。除此之外，笔者还有一些疑问：1、我们所说的“锣鼓”，锣与鼓之间是什么关系，这个词指代的乐器又是什么，并且是在什么时候、什么缘由组合并成为戏曲伴奏？2、鼓师是如何训练的，鼓师的指挥和统领的角色是如何塑造的？3、武场与文场、演员、导演、观众，他们之间是如何心领神会、灵活贯通，并且将所有的元素整合成为一个整体的？

带着一些实际观察后感性的体认，但又缺乏基本认知的困惑，笔者对既有文献以及专著研究的认知领域去寻求相应的解释和答案。

二、读文献：京剧中的武场及打击乐器

笔者通过对上海京剧院的实地考察以及记录后，进行了对有关京剧锣鼓、打击乐的文献。以求对京剧武场进行更深入以及全面的理解，并且也对笔者在观察响排后所产生的一些问题进行解决。

京剧前身有诸多剧种和戏曲现象，到底是什么时候将锣鼓的音乐具体的与表演、唱腔结合在一起，是没有准确说法的。并且追溯历史也并不能把这件事情说清楚、道明白。戏曲的渊源关系最早可以追溯到汉朝，一直到后来宋朝、元朝、明朝，戏曲的发展过程也有一个源流、渊源关系。从打击乐的角度来看，我们可

以从永嘉杂剧、温州杂剧中可以看出戏曲正式形成的一个历史脉络和状态，但是我们没有办法具体到锣鼓的实际运用状况，在我们的记录中可以看出，加入文场的吹管拉弦以前之前，戏曲音乐都是以打击乐器伴奏为主，尤其是京剧。为什么用锣鼓来伴奏戏曲的声腔状况，要回答这个问题除了要对锣鼓对我们中国传统文化产生的历史上追究它的渊源关系，还要探索锣鼓之于中国文化里的认知和追溯。

（一）“锣”与“鼓”的起源

1. 有关“锣”的文献记载

“锣”与“鼓”是中国民族乐器中两种古老的传统打击乐器。

辞海对于“锣”进行的解释为：“中国击奏体鸣乐器。约出现于汉代。明、清以后广泛流传中国各地，用于民间吹打乐和地方戏曲。锣身呈圆形弧面，铜制，中央部分略高，称为光、脐或堂，是发音的主要部位，用锣槌或锣板的边棱敲击。锣的形制大约有30种左右，可分为大锣、小锣、掌锣和云锣4类。”¹

目前所知最早的锣的出土于广西贵县罗泊湾的汉墓群，该汉墓群于1954年发现。根据广西壮族自治区博物馆编写的《广西贵县罗泊湾汉墓》记载，考古工作人员对这件乐器的描述是：“圆盘形，面平刻有一“布”字，近边有一道铸痕，边呈弧形稍内敛，边上有一道拱线纹，有三只活动的小环耳，等距离布列。高7.5口径33.5厘米。”²

唐代杜佑编纂的《通典》记载：“自宣武以后，始爱胡声，泊于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡（竹直），胡鼓，铜钹，打沙锣。”³这种“沙锣”可能就是南北朝时期出现的锣的一种。

宋·陈鹄《耆旧续闻》卷四对沙锣也有记载：“子厚独鞭马前去，曰：‘我自有道理。’既近，取铜沙锣于石上擗响，虎即惊窜。”⁴

《宋史·蛮夷传一·西南溪峒诸蛮上》记载：“雍熙元年，黔南言溪峒夷獠疾病，击铜鼓、沙锣以祀神鬼，诏释其铜禁。”⁵

清·吴任臣《十国春秋·吴一》记载：“及亦时时抵王内室，常遇王起盥漱，右手擎沙锣，可百余两，实水其中以洗项。”⁶

清初《康熙字典》有一段对沙锣的描述：“沙锣，器也。筑铜为之，形如盆，大者声扬，小者声杀。乐书有铜锣。自后魏宣武以后，有铜钹沙锣，沙罗即沙锣。今之金声，用于军旅者。亦以为盥盆。”⁷

从笔者选出的两条不同朝代，较有代表性的记载来看，沙锣这件打击乐器是由铜制成的，音色以及音量十分响亮，在文献中看出锣的几种作用：分别用于祭祀、军队中，并且沙锣较为特殊的形制也被用来做盥洗的工具。

通过对搜集的关于锣的资料进行研读，可以总结出以下几点：

（1）据文献记载，锣最早出现于汉代；

（2）锣为打击乐器；

（3）锣的形制为圆形。

（4）锣也被用在祭祀中；

（5）相比起祭祀，锣洪亮的音响在军队中的使用相对来说比较广泛。并且也被用作于日常生活用品。

2. 有关“鼓”的文献记载

关于鼓，《说文解字》从字形上对鼓进行了解读：“鼓，郭也。春分之音，万物郭皮甲而出，故谓之鼓。从壺，支象其手击之也。”⁸这句话的记载解释了对于鼓的定义以及看法，鼓是春分时节的音乐，万物破壳而出，所以称之为“鼓”，而“鼓”字中

序号	年代	出处	乐器组合
1	西汉	广西贵县罗泊湾1号墓	笛、瑟、钟、铎、钢琴、鼓、筒形钟
2	东汉	四川羊子山乐舞画像石	排箫、铙、鼓
3	汉	山东沂南像石墓	排箫、埙、葫芦笙、瑟、磬、钟、建鼓、小钹、鼓
4	南北朝	云冈石窟第6窟	排箫、箫、贝、琵琶、箏、阮、鼓、钹
5	南北朝	云冈石窟第16窟	排箫、箏、义嘴笛、贝、箏篥、琵琶、腰鼓、钹、鼓
6	南北朝	麦积山石窟第127窟	笛、贝、角、排箫、箏、阮、箏、箏篥、鼓、钹、腰鼓
7	南北朝	云冈石窟第6窟	箏、箫、贝、笛、排箫、琵琶、箏篥、箏、腰鼓、鼓、钹
8	六朝	四川成都万佛寺伎乐石刻	笛、排箫、贝、五弦琵琶、钹、羯鼓
9	北魏	云冈石窟第6窟壁2画	排箫、箏、竖笛、贝、琵琶、腰鼓、钹
10	北魏	河南巩县石窟第4窟	竖笛、竽、箏篥、琴、腰鼓、磬、钹
11	北魏	龙门石窟古阳洞慧成龕	排箫、笛、箫、贝、琵琶、钹、鼓、腰鼓
12	北魏	龙门石窟宾阳洞	笙、排箫、笛、箏、阮、磬、钹、腰鼓
13	北魏	河南巩县石窟第4窟	笛、竽、箏篥、箏、琵琶、腰鼓、钹、鼓、磬、钵
14	隋	郑振铎捐赠乐俑	排箫、琵琶、钹、鼓
15	隋	《隋书·音乐志》“康国乐”	笛、钹、正鼓、和鼓
16	隋	河南安阳灵泉寺石塔伎乐人	笛、笙、排箫、琵琶、腰鼓、钹
17	唐	唐“十部乐”之“康国乐”	笛、钹、正鼓、和鼓
18	唐	长沙沙湾湖出土青铜伎乐俑	箏、箏篥、腰鼓、拍板、钹
19	唐	《全唐诗》中“胡旋舞”之伴奏	笛、正鼓、小鼓、和鼓、钹
20	唐	河南浚县福胜寺双石塔伎乐	排箫、笙、箏篥、瑟、腰鼓、钹
21	唐	河南安阳杨偃墓伎乐俑	箏、笙、琵琶、竖笛、鼓、钹
22	唐	四川仁寿县牛角寨3号龕伎	笛、箏、琵琶、箏篥、鼓、钹、拍板
23	唐	河南宜阳韩城散乐雕砖	笛、箫、笙、琵琶、钹、鼓、拍板
24	唐	龙门石窟万佛洞	笛、笙、箏、箏篥、琵琶、腰鼓、钹
25	唐	库木吐拉68窟	笛、竖笛、排箫、笙、箏、琵琶、答腊鼓、钹、鼓、羯鼓、腰鼓、拍板
26	唐	榆林窟34窟壁画	笛、竖笛、箏、排箫、笙、螺、一弦琴、琵琶、琴、钹、拍板、腰鼓、方响
27	唐	《新唐书·礼乐志》“南郡奉圣乐”之“龟兹部”	笛、短笛、大箏、小箏、长箫、短箫、羯鼓、腰鼓、鸡娄鼓、拍板、方响、大钹、羯鼓
28	唐	榆林窟 19 窟	笛、竖笛、箏、笙、排箫、螺、一弦琴、琵琶、阮、箏篥、拍板、腰鼓、钹、羯鼓、方响、手托鼓
29	唐	《旧唐书·音乐志》“十部乐”之“西凉乐”	笛、笙、横笛、箫、箏、贝、箏、箏篥、卧箏篥、琵琶、五弦琵琶、钟、编钟、磬、钹、腰鼓、齐鼓、担鼓
30	唐	《新唐书·礼乐志》唐·乐师张文收作《景云河清歌》作用 乐队编制	长笛、短笛、大笙、小笙、大箏、小箏、吹叶、尺八、贝、箫、筑、卧箏篥、大琵琶、小琵琶、大箏篥、小箏篥、大五弦、小五弦、玉磬、方响、钹、毛员鼓、羯鼓
31	唐	唐·李寿墓石刻	坐部伎：笛、笙、贝、排箫、箏、箏篥、五弦、琵琶、钹、鼓、腰鼓
32	唐	敦煌石窟126窟	排箫、箏、笙、琵琶、腰鼓、钹、拍板
33	唐	敦煌石窟197窟	笙、箏、箏篥、琵琶、羯鼓、腰鼓、钹
34	唐	敦煌石窟45窟	笛、排箫、箏、箏篥、琵琶、腰鼓、齐鼓、鼗鼓、钹
35	唐	敦煌石窟117窟	笙、排箫、琵琶、羯鼓、拍板、腰鼓、鸡娄鼓、手托鼓、钹
36	唐	敦煌石窟217窟	笛、排箫、琵琶、腰鼓、方响、手托鼓、鼗鼓、齐鼓、钹
37	唐	敦煌石窟 146 窟	前组：笛、笙、排箫、竖笛、琵琶、箏、箏篥、腰鼓、拍板、钹
38	唐	敦煌石窟335窟	笛、竖笛、排箫、琵琶、箏、箏篥、腰鼓、都云鼓、钹、毛员鼓、鸡娄鼓
39	唐	敦煌石窟154窟	笛、竖笛、排箫、箏、笙、箏篥、琵琶、羯鼓、拍板、钹、腰鼓
40	唐	敦煌石窟159窟	笛、排箫、箏、琵琶、箏篥、箏、腰鼓、手托鼓、羯鼓、拍板、鼗鼓
41	唐	敦煌石窟172窟	笛、笙、排箫、琵琶、箏篥、腰鼓、手托鼓、都云鼓、方响、答腊鼓、拍板、钹
42	五代	四川成都五代前蜀皇帝王建陵墓乐舞石刻图像	笛、笙、箫、篪、箏、琵琶、箏篥、箏、羯鼓、钹、都云鼓、腰鼓、拍板
43	五代	敦煌石窟6窟	曲项琵琶、箏篥、拍板、钹、齐鼓
44	宋	湖北枝江熊家窑	笛、鼓、铎、钹
45	宋	职责图在山间行走的乐队	箏、笛、箏篥、拍板、鼓、钹
46	宋	敦煌石窟61窟	箏、笛、琵琶、箏、箏篥、钹、拍板、鸡娄鼓

“支”的这个偏旁是取象形字，像手敲击鼓的样子。

笔者通过对资料的查找以及阅读时发现，鼓出现的年代要比

锣出现的年代早，如杜佑编纂的《通典》在第一百四十二卷中记载：“禹作大夏。夏，大也。言禹能大尧舜之德。禹命登扶氏为承夏之乐，有钟、鼓、磬、铎、鞀。钟，所以记有德；椎鼓，所以 谋有道……。”⁹从上述《通典》的记载来看，鼓在夏朝的时候已经是当时宫廷礼乐中重要的乐器之一。

在上文中所提到的广西贵县罗泊湾的汉墓群中出土的两件鼓乐器，出土的这两个乐器造型大致相同，都是“鼓面小于鼓胸，胸部膨大凸出，腰部收缩为圆柱形，足部扩张，大于腰，在铜鼓分类中应属石寨山类型”¹⁰。专家将两件出土的乐器与现今广西地区的铜鼓进行比较，出土的鼓与现在的鼓在鼓面上均刻有太阳纹，笔者认为这个发现间接说明了，当地人对自然或是对太阳的一种崇拜。

《通典》第一百四十四卷中专门对“鼓”进行了较为详细的解说：“……以桴击之曰鼓，以手摇之曰鼗。周礼地官：鼓人掌教六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。（音声，五声合和者）。教为鼓，而辨其声用：（教为鼓，教击鼓者大小之数，又别其声而用事也）。”¹¹并且《通典》对鼓在不同场合进行使用的情况进行了梳理以及概括。笔者将他们进行整理，分为以下几种：

- (1) 雷鼓，八面鼓，作用为神祀，祀天神；
- (2) 灵鼓，六面鼓，作用为社祭，祭地祇；
- (3) 路鼓，四面鼓，作用为鬼享，享宗庙；
- (4) 大鼓又叫鼗鼓，长八尺，作用于古代军中；
- (5) 鼙鼓，长丈二尺，作用与对人的召集，集合；
- (6) 晋鼓，长六尺六寸，通常用于宫廷礼乐，作乐时先击编钟，后击晋鼓。

《通典》中对笔者上述的六类鼓在形制、演奏方式、用途上进行了详细的描述。

笔者同样查阅了“鼓”在《辞海》中的定义：“击奏膜鸣乐器。在传统的乐器分类法中属打击乐器类。”¹²从这一句话的记载当中，我们可以看到：（1）鼓是膜鸣类乐器；（2）鼓属于打击乐器。除此之外《辞海》也对鼓的历史、种类、音响、形制、演奏技法、使用场合等等进行了一定的记录。

除此之外上述对鼓的描述记录外，《通典》中还对唐朝十部乐中所用的各种乐器进行了详细的记载，如，高丽乐中使用的鼓类乐器有腰鼓、齐鼓、担鼓各一；扶南乐使用了羯鼓、都云鼓、毛员鼓各一；高昌乐中使用的鼓有荅腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓各一；龟兹乐中使用的鼓有荅腊鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、鸡娄鼓各一；疏勒乐中使用的鼓有荅腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓各一；康国乐中使用的鼓有正鼓、和鼓各一；安国乐中使用的鼓有正鼓一；西凉乐中使用的鼓有腰鼓、齐鼓、担鼓各一。

基于上述关于鼓的资料以及文献的研读，可以总结出以下几点：

- (1) 不同地区、不同民族均有鼓这个乐器，但不完全相同，都是各具民族特色的。
- (2) 在文献资料中显示，鼓不仅仅存在于宫廷礼乐中，在民间音乐中也有着非常重要的地位。
- (3) 不同场合下使用的鼓，在形制上也会进行相应的改变。

（二）锣鼓

锣鼓在戏曲音乐中有着重要的地位，在《中国大百科全书》中对锣鼓有一段描述和解释：“戏曲音乐的重要组成部分，贯穿全剧节奏的枢纽……锣鼓是一种音响强烈、节奏鲜明的乐器，有了锣鼓的伴奏配合，能增强戏曲演唱、表演的节奏感和动作的准确性，准确表现人物情绪，点染戏剧色彩，烘托和渲染

舞台气氛。”¹³

笔者在武场观察中到的打击乐器组合为锣、鼓、铙钹。这三种乐器的组合使用，在历史上早已出现。唐朴林先生所著的《中国乐器组合录》对各个历史时期的寺庙彩图、古墓壁画中与乐队有关的图像以及文献记载进行整理、分析、记录，将乐队的组合形式进行归纳，从唐先生的整理中可以发现锣鼓的渊源在东汉时期。笔者在唐先生著作的基础上，对各个历史时期锣鼓的发展进行整理。

从上面笔者通过对《中国乐器组合录》进行整理出的表格可以看出，从汉朝开始就有锣、鼓虽然没有组合在一起使用，但仍然可以证明他们的出现（见表格序号1—3）。除此之外，出现了铙和鼓共同组合的出现（见表格序号2），打击乐器这样的组合一直持续到隋唐（见表格序号1—17）。而到了唐代打击乐器的组合方式发生了变化，而其中最常见组合为鼓、铙、拍板。我们从表格中的序号20—43都看得到这种打击乐器组合方式，这其中文场的乐器有所变化，但打击乐器的组合方式基本固定。

到了宋朝，打击乐器变成了鼓、锣、钹同时使用（见表格序号43—46），宋金时期为戏曲的发展时期，那么从这点来看，我们现在戏曲音乐武场中锣鼓的组合使用，其源头是不是可以追溯到宋朝？这个问题在今后的研究中有待考证。

（三）京剧锣鼓

京剧打击乐器统称为锣鼓，实际上不仅包括这两大类，并且可以分为膜鸣乐器和体鸣乐器。笔者将在京剧锣鼓中的打击乐器进行简单的说明：

单皮鼓：又称小鼓。它是打击乐和管弦乐的指挥者，演奏时用两根鼓签击打。指挥方法有时用“底鼓”，或者用手势，各种乐器都跟随它的指挥来进行伴奏。演员歌唱时辅助板来控制节奏。

板：主要用于演员歌唱时辅助单皮鼓来打节奏，并且也指挥其他乐器。板也是由鼓师进行演奏的，一般右手执鼓签，左手执板。

堂鼓：堂鼓分为大堂鼓以及小堂鼓。小堂鼓用于战争、升帐、升堂、起更及唢呐吹打等等。一般是由演奏单皮鼓的鼓师演奏，在笔者实地观察的过程中也注意打，鼓师会把小堂鼓摆放在自己的右脚边。大堂鼓又名南堂鼓，相比小堂鼓声音更加洪亮、雄壮，多用在战争场面，加重气氛。除此之外，还有一种用法为“用于青衣唱反二黄的伴奏上（轻打）。”¹⁴

大锣：多用于武将或袍带人物的上下场、战争及配合突变的情感等等。

小锣：多用于文人、女性或诙谐任务的上下场以及配合各种小动作。

铙：又名铙钹。它在大锣和小锣中间起着联系的作用。有时也代替大锣配合某些动作。

小钹：又名镲，多用于配合表演过程中“走边”的动作。

普钹：又名水镲，它的作用与板的作用是一样的。

云锣：是把十个固定音高的小铜锣，按照音节的高低编排成一组，放在特制的木架上。

京剧所用的打击乐器虽然有上述的这些类型，但构成打击乐主体的仍是大锣、小锣、铙、鼓四种。

三、京剧武场打击乐器的组合以及武场的作用

（一）武场与京剧其他因素的关系

笔者以前文中记录的《赚历城》的响排过程为基础，对这出戏中的文武场进行了一个整理，并且对规律进行了整理，总结出武场在一出戏中的位置以及与文场之间的关系。

段落	唱腔	文场	武场
第一段	开场亮嗓	×	√
第二段	演唱	√	√
第三段	念白	×	√
第四段	演唱	√	√
第五段	念白	√	√
第六段	念白、演唱	√	√
第七段	念白	√	√
第八段	无	×	√

表格 1

段落	唱腔	文场	武场
第一段	开场亮嗓	×	单皮鼓、大锣、小锣、铙钹（齐奏出现在开场及亮嗓后）
第二段	演唱	√	单皮鼓、大锣、小锣、铙钹
第三段	演唱 念白（对话）	×	单皮鼓、大锣、小锣、铙钹
第四段	演唱 念白	√	板鼓、大锣、小锣、铙钹
第五段	念白（对话） 演唱	√	板鼓、大锣、小锣、铙钹
第六段	念白 演唱	√	单皮鼓、大锣、小锣、铙钹、小堂鼓
第七段	念白（独白） 演唱	√	板鼓、大锣、小锣、铙钹
第八段	无（打斗场面）	×	单皮鼓、大锣、小锣、铙钹、小堂鼓

表格 2

在笔者没有对京剧武场的文献和专著进行阅读和整理的状况下，通过对上海京剧院《赚历城》响排的实地观察，发现了如下规律：

武场出现的位置

在笔者分出的第二段中，是以文场开头，演员的表演形式为演唱，并且文场为之伴奏。武场出现的位置则为演员演唱的每句结尾处，为演员所演唱的两个句子进行一个小型的过渡；在笔者分出的第三段中，演员表演形式仍然为以文场为伴奏的演唱。武场出现在每句结尾处进行两句中的过渡。但在这一段中不同的是，笔者认为这里的过渡可以分为两种：“大过渡”、“小过渡”。“大过渡”为锣鼓齐奏；“小过渡”为单皮鼓和小锣的组合；笔者认为还有一种武场出现的情况为配合演员情绪，武场锣鼓是配合演员的念白进行；演员所演的角色在发号施令时，武场也会出现；武场在配合紧张的打斗场面的时候；

根据上述，笔者在实地观察中找出的规律，武场的基本作用为烘托气氛，衬托形象，描绘场景。除此之外，武场还有作为“过渡”的作用。这种“过渡”的作用也体现在笔者在下面第二点所写到的“武场与文场的衔接”。

武场与文场的衔接

在笔者分出的第一段中，文场在武场的最后一次齐奏后加入；在笔者分出的第二段中，鼓师根据文场演奏的节奏和旋律，在判断文场要结束时，在鼓面上做处“收”的手势来提示武场进入；在笔者分出的第四段中，演员的最后一句念白结束，鼓师拿出板，敲击一下，文场得到提示进入；在笔者分出的第五段中，演员念白结束后，锣、铙钹减慢，单皮鼓突然加快，加快的同时，文场加入。而在单皮鼓节奏加快进行提示之前，文场的老师们都是看向鼓师的方向等着加入的节奏点，而这个节奏点同样对演员的同时进入起到了提示性的作用；在笔者分出的第六段中，鼓师双手持鼓签敲击鼓面后，右手持股前单独敲击鼓面一次，这个动作重复两遍，在第二遍进行右手持鼓签单独前几鼓面时，文场加入。

笔者认为武场与文场衔接的规律共有两个大的方向。一是文场以及演员根据武场的所打出的节奏点，或者暗示性的手势进

入；二是，在武场没有介入的时候，鼓师根据文场的旋律、节奏以及演员的台词、唱腔等等来进行敲击鼓面或者手势来对武场进行进入的提示。

段落结束时的文场、武场

只有武场演奏进行段落结束；只有文场演奏来进行一个段落的结束；文场和武场齐奏一起进行一个段落的结束；文场随着武场的节奏先行停止，随后武场减慢，段落结束；只有武场演奏进行段落结束，但是没有明显的收束性，而是武场不间断的演奏，通过情绪的变化来进入下一个段落。

（二）武场打击乐器组合模式

笔者在第一部分记录《赚历城》响排观察是也提到，在武场演奏时，会出现演奏乐器的不同组合形式所导致的音色不同。

京剧武场中，打击乐器中在声响上具有高音的倾向的音色，多以“光”、“仓”等一声、二声、四声调的字为多，速度迟缓、音色浑厚、声响圆润一些音色往往用“匡”，因笔者篇幅有限，在这里仅以“仓”和“七”两种比较具有代表性的音色进行具体的举例说明。

笔者对京剧锣鼓中比较重要的一下几个锣鼓点子为例进行整理。起唱时会用到的【导板头】；一般念白时常用的【归位】、【撕边一击】、【滴滴金】；做戏时常用的【冲头】、【长尖】、【一锤锣】；以及武打时亮相时用到的最多的【四击头】。

1、“仓”（也有称“匡”）是京剧锣鼓中最重要的音色之一，它有两种形式。

	仓A	仓B
鼓	√	
小鼓	√	√
钹	√	√
大锣	√	√

从上表可以看出，两种不同音色的“仓”的区别在于“仓A”的乐器组合音色中比“仓B”多了鼓的部分。

	仓A	仓B
【归位】	3	
【冲头】	4	1
【四击头】	3	
【长尖】	3	1
【撕边一击】	1	
【一锤锣】	8	2
【滴滴金】	17	
【导板头】	3	
出现总次数	42	4

通过上表可以看出“仓”这个音色在笔者举例的几段锣鼓中出现次数达46次，其中“仓A”出现的频率非常高，笔者所举出的锣鼓点子中都用到“仓A”这个音色。因此我们可以推断，“仓A”的形式为“仓”这个音色的本身，而“仓B”是一种变形以及发展出来的形态。

2、“七”也是京剧锣鼓中较为重要的音色之一，这个音色有四种组合形式。

	七A	七B	七C	七D
鼓	√	√		
小锣	√	√	√	
钹	√	√	√	√
大锣	√			

这四种组合形式，其中“七A”为四种乐器组合演奏的音色；“七B”的音色则是由鼓、小锣、钹组成发出的；“七C”是小锣和钹组合发出的音色；“七D”则是由钹单独演奏的闷音。

	七A	七B	七C	七D
【归为】	1			
【冲头】		3	1	
【四击头】				
【长尖】		2		3
【撕边一锣】				
【一锤锣】		9		11
【滴滴金】	6	7		
【导板头】		1		
出现总次数	7	22	1	14

上表可以看出“七”这个音色共出现43次，其中“七B”出现了22次，出现次数最多，因此笔者推断，“七A、C、D”为“七B”变形以及发展出来的形态，“七D”出现的次数是14次，“七A”为7次，“七C”为1次。

除此之外还有“台”、“令”、“大”、“嘟”、“乙”等等，京剧锣鼓中的音色，也同样因为乐器的数量不同，乐器的形制以及演奏的技法不同，有不同的音色。

（三）武场打击乐在京剧中的地位和作用

笔者在对上海京剧院进行了实地观察后发现，京剧中的“武场”在京剧表演中有着至关重要的作用。

掌控全剧节奏

打击乐在表演中，既对唱和念进行节奏控制，也对做和舞进行节奏控制。唱和舞都统一在板鼓的指挥下进行表演。我们所熟知的“原板”、“慢板”、“快板”、“三眼”等，都指的是唱的部分的节奏，这个节奏都是在板鼓的指挥下进行的。因此打击乐的节奏才丰富多变，对唱腔的旋律进行了支撑。在打击乐和表演的配合上，打击乐在夸张和突出着演员的表演节奏。演员在舞台上的动作、唱腔、念白、都离不开打击乐对节奏的场控和配合。

烘托气氛

京剧乐中的武场也可以配合戏曲发展以及舞台的氛围，良好的舞台氛围有助于演员表演。而“武场”就是由其锣鼓来营造舞台氛围，并且每段锣鼓都起着不同的作用。例如【急急风】，这个锣鼓在笔者实地观察的两场武戏里也经常出现。它的作用是在急促、紧张、激烈的情况下，用以配合任务的上、下场以及行路、战斗、大都等等动作，另外在战争场面的时候加用堂鼓每拍敲击两下。笔者将【急急风】最常用的一种打击乐器组合方式以写法以及念法进行如下记录：

写法 $\left[\begin{array}{c} B \quad B \quad t \quad k \quad c \quad k \quad c \\ B \quad B \quad d \quad d \quad b \quad d \quad b \end{array} \right] : k \quad c \quad k \quad c : k \quad k \quad k \quad k$

念法：八 | 八台 | 七 | 七 | : 七 | 七 | : | 七 | 七 |

【急急风】

除此之外，还有比较典型的【阴锣】，这个锣鼓是配合暗中的动作或者迟缓地动作，比如改装、跳形等等，配合剧中的任务摸黑、寻物或是迟缓的动作。

衬托表演

京剧武场同样也可以衬托舞台表演，戏曲表演是分具有程式化，程式化的核心特征为程式动作。而这种程式化的动作就是将生活中的动作提炼出来变成规范化的动作，这种程式化使得舞

台上的每一个招式、举动都有相对固定的格式或者有着固定的名称。例如“起霸”，就是通过一整套连贯的戏曲表演动作，再如“起边”是表现人物悄然潜行的动作，它有一套专门的出场形式和舞台行走线路，是配合音乐锣鼓来进行的，并且几乎所有的程式动作的表演，都有与之相配套的锣鼓经。比如：【长尖】就是用于“起霸”中人物“亮相”前后时进行演奏的；而笔者在文章开头在实地考察时学习的【四击头】多用于在人物的“亮相”上；【走马锣鼓】用于节奏比较慢的武大场面；【带锣】则多用于跑“圆场”或武打场面中。笔者将上述典型例子进行写法以及念法的整理记录：

写法 $\left[\begin{array}{c} d \quad t \quad k \quad - \quad k \quad c \quad t \quad k \quad l \quad c \quad k \quad o \\ d \quad o \quad B \quad o \quad B \quad d \quad d \quad d \quad b \quad d \quad B \quad o \end{array} \right]$

念法 登台 | 仓一 | 仓七台 | 仓另七 | 仓o |

【四击头】

表现情感

京剧中的“武场”同样可以表达人物的内心情感，武场中的打击乐器不仅可以配合演员在对角色演绎时的动作，也可以对人物内情情感以及独白进行一定的诠释。这样可以通过一种不同但直接的方式给观众以及听众传达角色的情感以及心理活动。如【乱锤】、【叫头】等等。

结束语

论文的第一部分以笔者在上海京剧院观看排练的所见所得为基础。对京剧武戏响排以及正式演出时的一些不同进行对比，并且对武戏《赚历城》的响排过程进行了简单的记录。而在实地观察中，笔者认为最惊喜且最有收获的便是在有机会在鼓师林源老师的帮助下，第一次尝试学习板鼓。因时间有限笔者只学了一段【四击头】，但就是这样一段看起来非常简单的锣鼓点子，笔者在学习的过程中仍然“顾左顾不得右”。实地的学习加上后期文献的补充，也让笔者深切的感受到：即使板鼓与鼓师之间是密不可分或者可以说是合二为一的，但是要熟知每一段锣鼓点子，在需要的时候铺陈开来，在配合剧情的时候随时改动调整，在烘托气氛的时候拿捏好尺度和情绪，在板鼓起到带领作用的时候精准的把控好节奏，能将这些做好、做精，可以使观众在看不到“武场”及板鼓的情况下浑然不觉地将京剧中的锣鼓、文场以及演员完美的交织到一起也绝非一件易事。

笔者在进行文献整理阅读之前，也在对实地观察过后的一些问题进行了整理，希望能够在文献中解决一些问题。在第二部分中，笔者对于“锣鼓”的定义，两者之间的关系，组合方式等等在文献中找到了答案。在第二部分中，笔者在找到了一些锣鼓在早期演奏的一些作用：如，在军队中用来鼓舞士气，在仪式中有一些具有特殊意义的作用以及象征等等。锣鼓形成了中国传统以及民间文娱和艺术中非常重要的一个品类，打击乐在老百姓心目中就是一种不可缺少的音乐形式，民间的庆典、重要的活动中，所谓的“鸣炮奏乐”，这“奏乐”指的就是锣鼓乐。而锣鼓进入京剧的过程，要从锣鼓如何进入戏曲开始追溯。戏曲的伴奏形式最初并不是江南丝竹，而是打击乐器、人声等等，如：黄梅戏、花鼓戏、梆子戏，都是这个特点。因此笔者对从西汉一直到宋朝“武场”以及“文场”的组合方式的变化参照大百科全书进行了列表整理，并且提出疑问。

锣鼓出现在戏曲中，并且在戏曲中扮演的统领和指挥的作用，这就是体现“一台锣鼓半台戏”的重要意义所在。舞台上演员一招一式、举手投足，无不与鼓师的鼓点、锣鼓点子，句句对应、字字相扣。因此在第三部分笔者对京剧中打击乐器的组合进行了一个简单的分析。除此之外，笔者通过第一部分对上海京剧

院实地观察“响排”的基础上对“武场”及京剧中演员、文场等因素之间，笔者发现的规律进行了记录，最后总结了“武场”在京剧中的作用。

除此之外，笔者在这次的论文写作中第一次对京剧的彩排进行了实地近距离的观看。笔者在感官上受到了强烈的冲击，这是观看舞台表演所没有的体验。无论是“文场”或是“武场”，我们平日在观看表演时与它们是台上台下、幕前幕后，只能听到它们的声音。笔者习惯的将他们归为戏曲伴奏的范围中，但此次的实地观察让笔者有了非常大的改观。在观看响排，或是在演出后台进行观摩时，“武场”本身、“武场”与“文场”的配合就是笔者眼中的“戏”——鼓师的“运筹帷幄”，其他打击乐器乐师对节奏精确的把握，以及对鼓师下达的“安排”的及时反应，“文场”与“武场”的默契配合，鼓师对戏曲进展以及情绪上的把控，每一位乐师都全情的投入其中。这些都让笔者第一次但也深刻的领略到了到底什么是“一台锣鼓半台戏”。

参考文献

- [1] 陈建华：“浅谈京剧打击乐的特殊魅力”，《中国京剧》，1996年04期。
- [2] 韩金奎：“京剧打击乐有待改革”，《戏曲艺术》，1986年02期。
- [3] 兰日勇、覃义生：“广西贵县罗泊湾汉墓”，《考古》，1982年第04期。
- [4] 刘吉典：“京剧的打击乐——武场”，《人民音乐》，1959年04期。
- [5] 穆文义：“试论京剧“锣鼓”拗锤”，《戏曲艺术》，1998年02期。
- [6] 裴永利：“谈京剧锣鼓表现力”，《戏曲艺术》，2004年01期。
- [7] 彭瑜：“锣鼓经及其传承方式所体现的中国音乐思维方式”，《音乐探索》，2011年03期。
- [8] 彭瑜：“京剧打击乐的节奏与结构特点”，《音乐艺术》，2012年02期。
- [9] 桑海波：“中国民族器乐的“和色”特征”，《中国音乐》，2010年第04期。
- [10] 王朔：“浅谈京剧锣鼓一”，《中国戏剧》，1988年07期。
- [11] 王朔：“浅谈京剧锣鼓二”，《中国戏剧》，1988年08期。
- [12] 王朔：“浅谈京剧锣鼓三”，《中国戏剧》，1988年09期。
- [13] 王朔：“浅谈京剧锣鼓四”，《中国戏剧》，1988年10期。
- [14] 王朔：“浅谈京剧锣鼓五”，《中国戏剧》，1988年11期。
- [15] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习一”，《中国京剧》，2007年01期。
- [16] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习二”，《中国京剧》，2007年02期。
- [17] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习三”，《中国京剧》，2007年03期。
- [18] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习四”，《中国京剧》，2007年04期。
- [19] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习五”，《中国京剧》，2007年05期。
- [20] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习六”，《中国京剧》，2007年06期。
- [21] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习七”，《中国京剧》，2007年07期。
- [22] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习八”，《中国京剧》，2007年08期。
- [23] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习九”，《中国京剧》，2007年09期。
- [24] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习十”，《中国京剧》，2007年10期。
- [25] 王硕：“京剧锣鼓知识与学习十一”，《中国京剧》，2007年11期。
- [26] 杨晓辉：“京剧打击乐的韵味”，《戏曲艺术》，1998年03期。
- [27] 张伯瑜：“京剧锣鼓牌子研究”，《中央音乐学院学报》，1988年04期。
- [28] 张国荣：“试谈京剧锣鼓点的名称由来及其形成”，《中国京剧》，2010年05期。
- [29] 张希贵：“漫谈京剧锣鼓”，《中国京剧》，2004年07期。
- 专著：
- [1] 辞海编辑委员会：《辞海》，上海辞书出版社。
- [2] 汉·许慎：《说文解字》，中华书局。
- [3] 刘越编著：《中国京剧打击乐》，人民音乐出版社。
- [4] 鲁华：《京剧打击乐浅谈》，人民音乐出版社。
- [5] 清·吴任臣：《十国春秋》，中华书局。
- [6] 宋·陈鹤：《耆旧续闻》，中华书局。
- [7] 唐·杜佑：《通典》，中华书局。
- [8] 唐·魏征：《隋书》，中华书局。
- [9] 吴春礼，何为，张宇慈编著：《京剧锣鼓（修订本）》，北京：中国戏剧出版社。
- [10] 薛艺兵：《中国乐器志·体鸣卷》，北京：人民音乐出版社。
- [11] 杨晓辉：《京剧司鼓艺术与技巧》，中国戏剧出版社。
- [12] 中国戏曲研究院编：《京剧锣鼓》，中国戏剧出版社。
- 注释：
- [1] 辞海编辑委员会：《辞海》，上海辞书出版社，1979年版。
- [2] 兰日勇、覃义生：《广西贵县罗泊湾汉墓》，《考古》1982年04期。
- [3] 唐·杜佑：《通典》第一百四十卷·乐二，中华书局，1982年版。
- [4] 宋·陈鹤：《耆旧续闻》，中华书局，2002年版。
- [5] 宋史卷四百九十三。
- [6] 清·吴任臣，《十国春秋》卷一，中华书局，2010年版。
- [7] 《康熙字典》，汉语大词典出版社，2002年6月第1版。
- [8] 汉·许慎：《说文解字》，中华书局，1963年版。
- [9] 唐·杜佑：《通典》一百四十二卷，中华书局，1982年版。
- [10] 兰日勇、覃义生：《广西贵县罗泊湾汉墓》，《考古》1982年04期。
- [11] 唐·杜佑：《通典》一百十四卷，中华书局，1982年版。
- [12] 辞海编辑委员会：《辞海》，上海辞书出版社，1979年版。
- [13] 《中国大百科全书》，中国大百科全书出版社，1983年版。
- [14] 中国戏曲研究院编：《京剧锣鼓》，中国戏剧出版社，1960年2月第1版。