

# 西皮腔之板式變化研究

## 以京劇《四郎探母》「坐宮」為例

陳亞萍

### 壹、前言

板式變化為中國戲曲音樂的重要特徵，是中國戲曲別於西方歌劇的最大不同之一。在我國戲曲發展史中，板式變化體音樂在曲牌體音樂之外開創出戲曲音樂的另一個方向；正是這種結構原則，使戲曲的創作更為靈活，更能配合情節發展展現戲劇性內容，也更能細膩的刻畫人物的心理活動。這種以上下句為基礎旋律所發展出的各種變化，賦予戲曲音樂簡單性與多樣性的風格，使欣賞者容易熟悉，卻又不落入枯燥乏陳。本篇所要探討的正是這一類的戲曲音樂結構，針對西皮腔來深入研究，並以京劇《四郎探母》「坐宮」為例，分析其板式的發展與變化，並探討板式變化與戲劇性安排之關聯。

### 貳、西皮腔的來源與發展

戲曲聲腔中的西皮與二黃兩個聲腔經過長時間的歷史發展，緊密結合一起，形成一個完整的聲腔系統，合稱為皮黃腔。西皮與二黃腔各有不同來源，西皮起於北方，故又稱為北路；二黃起源於南方，被稱為南路。皮黃腔普遍應用在許多劇種中，包括漢劇、川劇、滇劇、湘劇、桂劇、粵劇、京劇等。

關於西皮腔的起源，普遍認為蛻變自秦腔。嘉慶、道光年間人謝章铤曾經提到：「甘肅腔即秦腔，人名西秦腔，胡琴為主，月琴為調，二尺咿唔知語，今所謂西皮調也。」<sup>1</sup>。秦腔是梆子腔的本原，流行於陝甘一帶，傳至湖北以後就在襄陽一地生根發展，變成了襄陽腔。襄陽腔又繼續在漢水流域發展，經過湖北藝人的加工改造，又產生了變化，形成了後來的西皮腔。西皮腔既源自於秦腔，因而保留了秦腔高亢激昂的風格，且在唱腔結構、調式組織、節奏上有許多相似之處；然而秦腔蛻變成西皮腔，其間產生了很多變化，例如西皮是生旦分腔，秦腔仍不分；西皮腔旋律較流暢細緻，秦腔較粗獷；西皮腔使用皮蒙小筒徑的胡琴，秦腔使用板胡；西皮以板、鼓擊節，秦腔仿似梆子擊節；西皮胡琴定弦為 La—Mi，秦腔為 Do—Sol。

<sup>1</sup> 劉國杰，《西皮二黃音樂概論》，頁 17。

乾隆年間，四大徽班進京帶去了徽調及其他戲曲聲腔，徽調實際上包括了二黃腔。道光年間，湖北藝人王洪貴率班入京，以唱西皮著稱，帶來「楚調新聲」，楚調即楚地湖北的腔調，又叫漢調，並與在京的徽調合流，實際上就是皮黃腔。京劇就是在徽劇與漢劇的基礎上，吸收了梆子腔與崑山腔等多種聲腔的長處，逐漸形成了以皮黃腔為主要腔調的京劇。

## 參、西皮腔板式變化之結構原則

我國戲曲音樂的結構形式，基本上可分為以曲牌聯綴為原則的結構，稱為「曲牌體」或「曲牌聯套體」，以及以板式變化為原則的結構，稱為「板腔體」或「板式變化體」。

曲牌體的結構原理是組曲原則，按照民間音樂曲調組合的方法，把相關曲牌按一定要求和規則排列組合成套，用以表現一定的戲劇內容。曲牌體也有板式變化，只是它的板式變化是由有一定板式的曲牌組接構成，而非單一樂調發展出的不同板式所構成。崑曲可算是曲牌聯套體高度發展成熟的一個典型。

板腔體音樂的結構是以單一樂調的上下句為基礎，根據我國民間音樂變奏的原理，運用節奏、節拍變化，輔以旋律變化而構成的一種音樂形式。不同板式在具體創作中運用時，其連結的次序可因戲劇內容要求而有所不同，較富靈活性；但一般而言，大致遵循者由慢漸快，由鬆漸緊，以散板為頭尾的一般性規律。梆子腔與皮黃腔就是屬於此一類型。

板腔體在速度與節奏上有比較豐富的變化，層次更加緊密，能夠表達比較複雜的情緒發展過程，不受曲牌聯套的限制。而這種以一二種基本音調作不同板式變化的音樂結構，較容易為群眾所熟悉和掌握，同時各種板腔又是同一個基本腔調的不同變體，因此在風格上也比較容易獲得統一的效果。此外在各句與各個腔節間插入許多過門，給劇本和唱腔的創作有較大的自由，並能提供演唱者適當的表演與休息。

皮黃腔屬於板式變化體，以上下兩句為基本旋律，隨著戲劇情節發展和人物思想感情變化的需要，形成許多不同板式。各板式之間原出於同一基本旋律，因此在整部戲曲上予人統一的感覺，同一腔調的不同板式有許多相同之處，包括 1) 基本調式相同，2) 各板式的旋律起伏型態和骨幹音大致相同，3) 各板式每句唱腔的基本板數大體相同，4) 各板式短句的起落腔位置相同，5) 各板式均以上下兩句構成基本段式，並隨著句數多寡與唱詞內容，作一些反覆變化。<sup>2</sup>因此各板式具有很明顯的共同特徵。

<sup>2</sup> 劉國杰，《西皮二黃音樂概論》。頁 34-35。

不同板式的組合，在戲曲中亦遵循一定的模式，形成所謂「套式」或「成套唱腔」。例如導板—回龍—慢板—原板—散板，或慢板—原板—二六—流水—快板—散板等組合。板式的變化乃隨著劇情的發展而有不同的組合，其結合方式一般是由慢開始，漸漸入快，最後以散板結束。如此靈活的板式變化可以配合情節發展，適當刻畫人物性格與思想感情，塑造鮮活的人物形象。這種按節奏、速度發展的板式變化構成有機的一體，形成先後有序，層次分明的完整結構。而其間所包含的快與慢，鬆與緊的對比變化，不斷給人新鮮之感。

## 肆、京劇中的西皮腔

京劇中的西皮腔，發展較完整，藝術成就較高。西皮腔分為生腔與旦腔，各有不同的旋律與宮調，不同的節奏、速度、不同表現功能的板式。西皮的板式包括原板、慢板、快三眼、二六、流水、快板、導板、散板、搖板、回龍腔，若以原板為基礎板腔，各板式速度與節拍的發展變化如下：

	速度發展	板式	拍子
原板 2/4	向慢的	慢板	4/4
		快三眼	4/4
	向快的	二六	2/4
		流水	1/4, 1/8
		快板	1/4, 1/8
	向散的	導板	自由
		散板	自由
		搖板	自由
	向同速	回龍腔	2/4

各板式之間在腔節、音階、調式、起落字位以及京胡的定弦大都相同，句幅長度、旋律進行趨向也大體一致，所不同的是在節拍、速度以及表現功能方面。以下分別介紹各種不同板式：

### 一、西皮原板

西皮原板是一板一眼，為 2/4 拍。不論是生腔或旦腔，原板是西皮各種板式中最重要且最基本的板式。它可以單獨組成一個完整的唱段，表達一個完整的思想內容；也可以和其他板式構成「成套唱腔」。西皮原板的上下句基本結構如下：

上句: a+b+(過門)

下句: a+c+(過門)

西皮原板的句數依據情需要而不同，但必須構成偶數句，這同時也是其他板式的基本規範。

西皮生腔包括各種鬚生、各種黑頭、花臉、老旦以及部份小生的唱腔；旦腔則包括青衣、花旦和部份小生的唱腔。生腔與旦腔在句幅、腔節、起落字位、京胡定弦、引奏及過門等部份是相同或近似的。而兩類聲腔的主要不同點包括：

	生腔	旦腔
1. 調式	基本調式為宮調式 上句落商 (Re)，下句落宮 (Do)	基本調式為徵調式 上句落羽 (La)，下句落徵 (sol)
2. 常用音域	5—5	2—2̇，一般而言比生腔高五度
3. 旋律	旋律常繞著主音：宮音 (Do) 比較剛直、簡練	旋律常繞著主音：徵音 (Sol) 比較柔和、細膩

西皮原板配合不同劇情、不同唱詞等表現需要，在旋律型態上是多樣的，但主要仍可歸出下列幾項基本特徵的一般特徵：

	西皮生腔原板	西皮旦腔原板
1. 拍子	2/4	4/4
2. 句式幅度	每句六板半 (占七小節)，包括句中短過門在內	六小節或七小節
3. 腔節	七字句：二+二+三 十字句：三+三+四	同左
4. 音階	以五聲音階為主的七聲音階	同左
5. 基本調式	宮調式 上句落商 (Re)，下句落宮 (Do)	徵調式 上句落羽 (La)，下句落徵 (sol)
6. 起落字位	眼起板落	同左
7. 京胡定弦	La - Mi	同左
8. 引奏及過門	引奏可提示音高及速度，過門則給演唱者表演和休息。引奏與過門只有前三小節不同，其餘全部相同。	同左
9. 表現功能	兼有敘事、抒情	同左

西皮生腔原板唱腔之上下句如下：

譜例 1 西皮生腔原板 四郎探母『坐宮』

上句 a<sub>1</sub> \_\_\_\_\_

1 55 5532 | 2335 4535 | 2165 3212 | 6125 3512 | 150 35 1 | 2 35 (36) |

我的父

---

(b)

1 2 1 | 32 | 12 | 612 | 33 24 | 2(61) 62 | 2(1) 35 1 | 20 35 34 |

老令公 官高 爵顯 我的母

---

(b)

1 3 1 | 32 | 24 32 | 16 32 | 2(35) 2324 | 56 16 | 235 2162 |

余太君 所生我弟兄 七男

由此例可看出上下句都符合眼起板落。上句的終止音在 Re，下句則結束在 Do。上句的 a 段和下句的 a 段幾乎相同，其曲調是這樣子的：

上句 a 段 3̣5̣ 1̣ 13̣·5̣ (36) 2131

下句 a 段 3̣5̣ 1̣ 1035 3(6) 3132 2

下句的 c 段為配合唱詞，被加腔擴充。

下句 c 段 06̣ 32 16̣ 32 2(35) 2376̣ 5·6̣ 1̣

不加腔 3 6̣1̣ 2 20 2 76̣ 5·6̣ 1̣

西皮原板的表現功用在於敘事兼抒情，譜例 1《四郎探母》『坐宮』這一段，正是楊延輝向鐵鏡公主敘述自己的背景和遭遇，屬於敘事性質，因此轉入原板。

至於西皮旦腔原板之上下句結構，由於『坐宮』之中沒有這個板式，因此此處以《洛神》為例：

## 譜例 2 西皮旦腔原板 《洛神》

$\overset{a}{[1]}$   $\overset{a}{[1]}$   $\overset{a}{[2]}$   
 1 16) 5 6i | i 7 6(536) | 3 3i 5 65 | (3536 1236)  
 (上句) 众姐 妹 动无 常  
 $\overset{b}{[3]}$   
 5 35 7 6 | 3 0 2.3 | 50676 5.67 | 7 6 6 6  
 若 危 若 稳  
 $\overset{a}{[1]}$   
 6 0 (3235 | (略“一枝花”及过门十一小节) | 1 60) 5 6i |  
 (下句) 轻盈  
 $\overset{c}{[3]}$   $\overset{a}{[1]}$   
 i 7 6(536) | 3 3i 5 65 | 3.5 35 6 | 306 6643 | 3203 2.3F | 5 .....  
 似 鹤 立 宛 转 长 吟。

旦腔的原板的上下句結構和聲腔一樣，都是 a+b+(過門)，a+c+(過門)，然而在旋律上則有所不同，調式也不同；上句落在 La，下句落在 Sol，為徵調式。

西皮原板是組成聯套包括成套唱腔的重要段落板式，與其他板式的轉接，有多種可能性，可按慢板、二六、流水、快板、散板、搖板等等。

## 二、西皮慢板

西皮慢板的拍子是 4/4 拍，為一板三眼，比原板的 2/4 拍擴大一倍，速度上大約慢了一倍。一般而言，原板的速度是每分鐘 88 拍，而慢板的速度則僅 44 拍。因此，慢板可說是在原板的基礎之上加腔，增加音符數量，使旋律更為婉轉曲折，優美動聽，流露抒情、優美的情緒，常用於回憶、感嘆的場合。

例如在《四郎探母》『坐宮』有一段楊延輝回想當年的事，因此選擇了慢板來表達人物情緒，其歌詞如下：

楊延輝坐宮院自思自嘆，想起了當年是好不慘然！  
 我好比籠中鳥有翅難展；我好比虎離山受了孤單；  
 我好比南來雁失群飛散；我好比淺水龍困在沙灘。

譜例 3 西皮生腔慢板 《四郎探母》『坐宮』

楊 延 輝 坐 宮 院  
 自 思 自 嘆  
 想 起 了 當 年 事  
 好 不 慘 然

上例的上下句結構是由慢板加腔變化而來，例如在唱到「自嘆」時，原板旋律是 61 2，而這裡則在嘆字托腔，旋律變成 23 56 1 16 3 5 21 3 1 2，而此一上句的落音也是在商音 (Re)。又比如下句「好不慘然」，也是由原板擴充而來，將譜例對照如下：

原板：06̣ 32̣ 16̣ 32̣ 2 (35) 2376̣ 5·6̣ 1  
 慢板：33̣ 26̣ 1·2̣ 35̣ 2 350̣ 23̣ 76̣ 65̣ 506̣ 72̣ 66̣ 1

接下來連續四句「我好比…」，開頭旋律都是 3 3 21，如此配合著唱詞，予人統一連續的感覺，使這四句彼此相關。而在此處兩個上句的終止音並非落在 Re 音，而是落在 La，突破一般規範，展現了戲曲程式的靈活性，不過下句終音仍是落在音 Do，維持了基本調式——宮調式。

同樣的手法也用在『坐宮』的西皮旦腔慢板。如下表：

唱詞	板式	終止音	調式
夫妻們打坐在皇宮院，	導板	Do-	徵調式
猜一猜駙馬爺腹內機關：	慢板	Sol	
莫不是我母后將您怠慢？		La-	宮調式
莫不是夫妻們冷落少歡？		Do	
莫不是思遊玩那秦樓楚館？		Re-	宮調式
莫不是抱琵琶您就另想別彈？	Do		
這不是那不是，是何意見？	散板	Re-	徵調式
莫不是你思故土意馬心猿？		Sol	

這一段是由導板開始，唱了一句隨即配合人物主角的心思而轉入細膩的慢板。鐵鏡公主看到楊延輝愁眉不展似有心事，內心不斷揣測著他的心事，接連唱著幾句「莫不是…」，其開頭旋律都是 5530 61 16 77 6，並且為宮調式，直到最後一句才轉入徵調式，以散板結束，終止音落在 sol 上。

譜例 4 西皮旦腔慢板『坐宮』

| 11 266) 5530 61 | 1625) 77 665 366) | 13 136 535 665 |  
 莫 不 是 我 母 后  
 | (335 6532 122 123) | 2.2 6232 66 33 | 33 (66) 506 5620 |  
 將 你 意  
 | 676 562) | 2.2 2.0 (6276) 55 676) | 506 2622 6765 305 |  
 慢  
 | 6576 50657 66 652) | 6765 3035 6 |  
 (02 22 | 622 765 35 6535 | 65 76 52 65 |  
 | 56 23 535 2161 | 2123 5443 2351 6532 | 135 6165 3561 6535 |  
 | 26 5.2 6623 627 | 0343 2346 3233 626 | 11 266) 553 61 |  
 是 夫 妻 們 莫 不  
 | 16(25) 77 665 366) | 120 125 535 665 | (335 6532 122 1233) |  
 | 22 203 506 11 | 6066 53610 5643 2349 | 3 歡  
 冷 落 少  
 | 3(36) 5653 2105 322 | 10253 2321 67601 265325 | 10.1 | 1261 2321 6123 |  
 (快)

這一段旦腔慢板，也是由原板加腔而來，每句的字尾帶有長托腔。若參照譜例 2 就可比較出慢板如何從原板擴充出來。

### 三、西皮二六

二六和原板一樣為 2/4 拍，一板一眼，它也是在原板的基礎上稍加緊縮，所以它的朗誦性比原板強，更適合用來敘述事件，也可用來說理、寫景。二六板常在成套唱腔中運用，有時作為轉板的過渡，有時作為基本段落。例如《四郎探母》『坐宮』楊延輝坐在宮院回憶往事，當唱到「想當年沙灘會一場血戰」時，由溫和的原板轉入二六，情緒轉為激昂，敘述當年的血戰、他如何改名姓配良緣、他母親壓糧來到北番以及他如何思念母親。

譜例 5 西皮生腔二六『坐宮』

5 / 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

想 當 年

1. 7 63 5 61 (51 31 23 50) 61 536 22 210 25 261  
 沙 灘 會 (轉二六) 一 場 血 豎

2. 235 23 26 35 61 5636 55 76 2 5 56 6 56  
 只 殺 得 血 成 河 屍 骨

3. 563 326 16 162 16 22 26 35 61 5636 55 3535  
 堆 山 只 殺 得 楊

4. 16 53 16 536 53 532 16 216 235  
 家 將 東 逃 西 散

這一段二六雖由原板變化而來，但其旋律和原板離很遠。比較兩種板式之上句如下：

原板 35 1 1 35 (36) 21 31 33 26 7(61) 61 2

二六 22 76 35 61 5(過門) 3535 16 53 12 5(過門) 321 16 2

因此，雖然板腔體音樂是以上下句為基礎，發展出不同板式，在配合劇情的需求之下，仍有很大的旋律創作空間，不致過於呆板。

#### 四、西皮流水板

流水板是二六板更進一步緊縮，為有板無眼，常記為 1/4 拍或 1/8 拍，節奏比二六更加輕快，旋律更流暢。它以敘事見長，常用於交代情節，介紹環境。流水板的基本句幅也是六板半，為弱起板落，但若作為一段唱腔的開始第一句，則多半是板上起腔。流水板的曲調簡單，字密腔少，通常是一字一音或一字兩音。

譜例 6 西皮旦腔流水板『坐宮』

(西皮流水) (旦唱)

1. 2 1 1 23 31 63 61 15 6 21 32 536  
 鐵 鏡 女 跪 塵 埃 祝 告 上 天 尊 一 聲

2. 53 31 63 23 52 56  
 過 往 神 細 聽 咱 言

由於『坐宮』並沒有旦腔原板，在此將流水板與《洛神》中的原板相比較，看出它們的淵源。見譜例：

原板	$\underline{56i}$	$\underline{i7}$	$\underline{6}$	$\underline{33i}$	$\underline{565}$	$\underline{535}$	$\underline{76}$	$\underline{30}$	$\underline{23}$	$\underline{50676}$	$\underline{567}$	$\underline{66}$	$\underline{6}$
流水板	$\dot{2}$	$i$	$i$	$\underline{03}$	$\underline{3i}$	$\underline{65}$	$\underline{6i}$				$\underline{15}$	$\underline{6}$	

## 五、西皮快板

快板是所有板式中速度最快，節拍和句幅最緊縮的一種板式，其基本句式與流水板相似，都是一字一音或一字兩音，只是速度比流水板更來。快板音樂緊湊連貫，適合激昂慷慨的陳述，表現緊張激烈的氣氛與興奮激動的心情。

譜例 7 西皮快板『坐宮』一生旦對唱

(西皮快板) (生旦對唱)

生唱

我和妳好夫妻恩愛不淺賢公  
主又何必禮儀大謙揚延輝有一  
日愁眉得展不敢忘賢公主恩重如  
山(旦接唱)夫妻們說甚麼恩愛不淺咱  
與你隔南北千里姻緣因何故終

由下面的譜例可以看出快板是由原板縮減變化而來，它們的主幹音都是一樣的：

西皮生腔快板	$\underline{35}$	$\underline{25}$	$\underline{3}$	$\underline{1}$	$\underline{13}$	$\underline{23}$	$\underline{21}$	$\underline{16}$	$\underline{2}$			
西皮生腔原板	$\underline{35}$	$\underline{1}$	$\underline{1}$	$\underline{35}$	$\underline{21}$	$\underline{31}$	$\underline{33}$	$\underline{26}$	$\underline{7}$	$\underline{61}$	$\underline{61}$	$\underline{2}$

這一段生旦對唱的旦腔快板與旦腔流水在旋律上非常近似，只是在速度上

更緊湊。如下譜例：

西皮旦腔快板	$\dot{2}$	$i$	$i$	$\underline{01}$	$\underline{3\cdot}$	$\underline{6}$	$\underline{5}$	$\underline{6i}$	$\underline{35}$	$\underline{6}$
西皮旦腔流水	$\dot{2}$	$i$	$i$	$\underline{03}$	$\underline{3i}$	$\underline{65}$	$\underline{6i}$	$\underline{15}$	$\underline{6}$	

『坐宮』中這一段生旦精彩的對唱，以快板表現男女主角激動的情緒，急促的節奏，一氣呵成的音樂，不斷製造劇情的張力。生腔與旦腔的真假嗓對比、主要音域之對比、以及調式上之對比，充分融合於音樂與戲劇中。

## 六、西皮散板

散板也是由原板發展變化而來，其旋律、調式與原板有明顯相同之處，最大的不同在於節奏；散板的節奏自由，伸縮性很大，可根據劇情需要，或寬散或緊縮，因此很富於戲劇性，對比性也較強。散板在成套唱腔中大多作為唱段的結束，有時可能只是最後一句的散唱，可使唱段有完滿終止的感覺，因此也稱「散收」。散板亦可作為唱段的開頭，具有導板性質。在散板之前或之後，可以轉接許多板式，但也可以單獨處理散板。

### 譜例 8 西皮旦腔散板『坐宮』

(西皮散板) (旦唱) (6̇6̇5̇5̇5̇3̇6̇5̇1̇ 3̇2̇1̇2̇6̇5̇5̇5̇) 5̇ / 不 是 你 思

故 土 意 馬

心 猿

## 七、西皮搖板

搖板又稱「緊拉慢唱」，也是散拍，與散板最大的不同在於伴奏。散板的伴奏與唱腔基本一致，散拉散唱；搖板的伴奏與唱腔，或離或合，唱腔自由節奏，伴奏則有板無眼，用板規律地擊節。搖板的字位幾乎部在板上，其間的過門，常用同音反覆或 65 32 12 36 5 這樣的旋律，唱腔適時地進入，有很大的靈活性。

搖板這種寬唱與緊件的結合，是我國戲曲音樂中特有的形式。常用於表現劇中人物的內心沈思、矛盾衝突或高亢引歌等。搖板除了緊拉慢唱，亦有一些緊拉緊唱，接近於快板。



## 伍、「坐宮」的板式變化與戲劇性安排

板式變化所強調的是節奏與速度的變化，它是隨著戲劇情節的發展與人物心理活動的起伏而適時地變化，因此相當具有靈活性，也是板腔體音樂在創作上所展現出的靈活性。

《四郎探母》「坐宮」的板式安排

唱段	聲腔	西皮腔板式安排*
1. 楊延輝	生	慢板—二六一散板
2. 芍藥開	旦	散板
3. 夫妻們	旦	導板—慢板—散板
4. 賢公主	生	快板—散板
	生	快板
	旦	流水—散板
	生	快板—散板
5. 未開言	生	導板—原板—快板—哭頭—散板
6. 聽他言	生	快板—散收
	生、旦	快板—散收
	生	快板—散板
	旦	快板—散板
	生	快板—搖板

\* 根據張大龍，《國劇唱腔譜集（一）》「坐宮」所列之板式。

由上表可以看出「坐宮」的板式安排是隨著情節發展而靈活運用，雖然沒有固定的形式，但基本原則仍是不變的，亦即由慢入快，並以散板結束，即使沒有散板，在最後一句或最後幾字也以散收。

第一段「楊延輝」是楊延輝坐宮院思嘆當年事，以慢板形式抒發內心的情緒，當憶起當年一場血戰時，轉為慷慨激昂的敘述，板式也跟著轉入節奏較快的二六板，最後以散板結束。第二段「芍藥開」為鐵鏡公主上場所唱，為散板。第三段「夫妻們」由導板引入，後接慢板，公主見楊延輝愁鎖眉間，試圖猜出他的心事，最後一句以散板結束。第四段「賢公主」，楊延輝心想瞞不住公主，要求公主起誓才願吐真言，情緒較激動，生唱部份以快板為主，表現楊延輝內心的焦急與不安；旦唱的部份，則是公主跪地立誓，以速度較緩，流暢的流水板唱出，並以散板結束。第五段「未開言」，楊四郎開始向鐵鏡公主表述家世，此段第一句以導板引入，並轉入原板，當述及當年楊家慘敗之景，情緒轉激動，板式也隨之轉入急促的快板；但是到了唱出「我本是楊一」的時候（見譜例 11），唱腔突然轉入散板，如此對比的板式變化反映出楊四郎一方面想吐露真情，一方面又猶豫不決的矛盾心情；尤其是「楊」字的脫口而出而又嘎然而止，將人物心理的矛盾衝突與複雜性格全然托出，披露無遺，可說是本段的戲劇高潮。最後一段「聽他言」是「坐

宮』最精彩的一段。鐵鏡公主得知隱情，願助楊四郎夜奔宋營探母，以緊湊的快板作為主要板式，配合情節的發展與情緒的起伏；尤其是生旦對唱的段落，以急促的快板，不斷製造戲劇張力，烘托出急迫激動的戲劇效果。

### 譜例 11 「坐宮」

$\widehat{12} \mid \widehat{32} \mid 3 \mid \widehat{01} \mid \widehat{62} \mid 1 \mid \widehat{1\ 2} \mid 3 \mid$   
 我 三 哥 被 馬 踏 尸 骨 泥  
 $2 \mid 7 \mid \widehat{62} \mid 7 \mid 7 \mid \widehat{62} \mid \widehat{72} \mid \widehat{76} \mid$   
 爛， 有 本 官 與 八 弟 失 落  
 $\widehat{56} \mid 1 \mid 1 \mid \widehat{61} \mid 3 \mid \widehat{61} \mid 2 -$   
 北 番。 我 本 是 楊 一

## 陸、結語

程式性是戲曲音樂的重要特點。何為認為「程式」這一概念的實質是指 1) 戲曲藝術創作中的一種形式上與技術上的規範，2) 也是一種藝術表現手法。<sup>3</sup>

在皮黃腔中，其程式的規範包括有鑼鼓點、上下句形式的板式變化、不同板式組合的套式。然而這個程式並非是嚴謹的規範，而是依據情節的需要靈活變通。程式是創造藝術形象的手段，創作者按照他所表現的對象的特點，在既有的程式基礎上，進行加工潤色，創造出不同的個性、氣質與意境的新形象。

各種不同的板式變化雖是建立在相同旋律的基礎之上，然而所創造出的音樂確是豐富多樣的，尤其是運用節奏與速度的轉換，表現戲劇衝突，組織戲劇情節，並刻畫人物的內心活動。正是這個特點，使中國的戲曲能將戲劇與音樂巧妙熔於一爐，而這是西洋傳統歌劇那種宣敘調、詠歎調與合唱的結構難以比較的。西方浪漫派晚期的作曲家華格納提倡的「樂劇」理念，正是要打破這種宣敘調、詠歎調的儼然區分，追求音樂與戲劇的完美融合。

<sup>3</sup>何為，〈論戲曲音樂的程式性〉，《戲曲研究》，第 11 輯。頁 101。

## 參考書目

- 何爲，《戲曲音樂研究》，中國戲劇出版社，1985
- 劉國杰，《西皮二黃音樂概論》，上海音樂，1989
- 連波，《戲曲作曲》，上海音樂，1989
- 李慶森，《京劇音樂欣賞漫談》，人民音樂，1988；1990
- 《中國傳統戲曲音樂》，邱坤良主編，台北：遠流，1981
- 孟繁樹，《中國板式變化體戲曲研究》，台北：文津，1991
- 林柏姬，《梅蘭芳平劇唱腔研究》，台北：學生，1985
- 張剛，《京劇音樂的戲劇性研究》，選自《戲曲研究》，第31輯，文化藝術出版，頁199-226
- 何爲，《試論戲曲音樂的民族特點》，選自《戲曲研究》，第5輯，文化藝術出版，頁56-77
- 何爲，《論戲曲音樂的程式性》，選自《戲曲研究》，第11輯，文化藝術出版，頁98-127
- 《京劇選編》，中國戲曲學院編，中國戲劇，1990
- 張大龍，《國劇唱腔譜集(一)》，台北：幼獅文化，1985
- 張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》第三冊，台北：丹青，1986
- 《民族音樂概論》，中國藝術研究院音樂研究所編，台北：世界文物，1994
- 《中國音樂詞典》，丹青藝叢編委會編，台北：丹青