

# 板腔體音樂之特色

## 施德玉

「板腔體」在我國說唱和戲曲中，呈現出體製上的多種功能，而得以大量的流行與廣泛的運用，尤其明末清初「梆子腔」興起時，板腔體更如雨後春筍般，出現在各地的不同腔調劇種中，並且發揮得淋漓盡致。板腔體是具有悠久的歷史，從文體發展而言，是逐漸形成系統的，其唱詞的結構，是「詩讚系統」的齊言體，有七言有十言；從音樂發展而言，則是歷代「變奏曲式」發展形成的一種變化性的音樂形式，加以演唱者行腔運轉的能力，賦予這些變化性音樂之中「新樂句」新的情感，以表達故事情節。

清代中葉皮黃腔崛起形成之後，使得板腔體體製更為成熟。在唱詞上，齊言體的詞格約制少，多重視句數、音節形式與韻腳，句法整齊，唱者易上口，聽者易瞭解；在音樂上，以一個樂段為基調，而運用各種板式的變化，使音樂產生不同的變奏曲體，從音樂的速度、力度的轉變，形成張力不同的一曲一曲新樂段，配合唱詞來呈現各種不同的情感，以宣染故事中的情節變化。由於詞格的約制少，又音樂源於同一個基調，在統一中有變化，而變化中又有相當大的靈活性，因而演唱者有個人藝術修為發揮的空間，藉由聲情的表現，配合詞情的內容，達到強化喜怒哀樂的情感，因此也容易使觀眾對於故事情節有深刻的感受。所以清代中葉以後，為適應當時社會背景，各地應運而生的戲曲新劇種，大都以板腔體為主要的唱腔曲體。

### 一、齊言體唱詞與音樂的配合

#### （一）影響詩讚體語言旋律音樂化的因素：

板腔體的音樂曲體，適用於詩讚系統的齊言體，一般唱詞多為七言或十言的齊言體，有時也有五言的句式，另外特殊情形也有八言、九言或十一言的句式等。七言體多二、二、三的音節組合形式，例如京劇《文昭關》【二黃】〔慢板〕：

一輪，明月，照窗前；

愁人，心中，似箭穿。

而十言體多三三四的音節組合形式，例如京劇《楊門女將》【二黃】〔原板〕：

賊王文，憑天險，堅守不戰；

妄想我，糧草斷，進退兩難。

五言體多二、三的音節組合，例如京劇《轅門斬子》：

怒腦，楊延昭；

蠢子，聽根苗。

另外也有增句的情形，例如京劇《楊門女將》【二黃】〔原板〕：

（這一旁）飛龍山，山高萬丈，千里遠；

（那一旁）葫蘆谷，陡壁懸崖，攀登難。

句中括號內為增句，又稱「附加句」，有使劇情內容更為清晰明確之功能。

這些表達劇中人物情感思想，或故事情節情境描寫的詩讚體文字，必須藉由演員的語言和歌唱來呈現。為使聽者易於理解內容，清楚而明確的表達就非常重要了。中國的語言，是運用四聲不同的音調來發音，所以本身就具備不同音高的旋律線，如果能使用聲調高低交錯配合的句式，那麼依字行腔而轉換成歌唱時，則一方面能使聽眾明白詞情；另一方面也更能增加語言與音樂旋律的美。至於我國語言旋律的構成因素為何？台灣大學曾永義教授著〈中國詩歌中的語言旋律〉<sup>1</sup>中論及：

任何一種語言，只要發出最簡單的一個字音，就包含了音長、音高、音強、音色等四個構成因素。音色取決於發音器官的特質，因人而異，可以不論。音長起於音波震動時間的久暫，久生長音，暫生短音；音高起於音波震動的快慢，快則音高，慢則音低；音強起於音波震幅的大小，大就強，小就弱。另外，就中國的語言來說，還有所謂「聲調」，這是中國語言獨有的特質，它是起於音波運行時路線的或曲折或平直或可展延或被阻塞。所以就中國語言而言，每發一字音，就含有長短、高低、強弱、平仄等四個因素。

<sup>1</sup> 曾永義，〈中國詩歌中的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》，（台北：聯經出版事業公司），頁2。

所以中國的語言，每一個字的發音，都可以因為長短、高低、強弱、平仄等四個因素的不同，而有多種變化。加以成句的語言，又是許多不同字的組合，那麼就有更多的不同節奏、不同強弱和不同音高的旋律了。

就是因為我國的語言有多種的變化空間，因而產生了『韻文學』，將中國的文學運用語言的學理將其美化，而使聲情與詞情互相融合，創造了唐詩、宋詞、元曲等。至於韻文學中語言旋律的因素，曾永義教授提出，包含了「聲調的組合」、「韻協的布置」、「語言的長度」、「音節的形式」、「詞彙的結構」和「意象情趣的感染」等六項<sup>2</sup>。試分述如下。

## 1、聲調的組合

我國語言的每一個字音都有平、上、去、入四聲之分，而「平」分「陰平」和「陽平」合稱「平聲」，「上」、「去」、「入」稱「仄聲」，共有五聲。其中「陰平」為高音的平聲；「陽平」為中音往上揚之聲；「上」為中音往下行再往上揚的轉折之聲；「去」為高音往下行之聲；「入」則中音短促而有力。所以單一個字在語言上，就有不同音高的旋律、節奏和力度的變化。而詞組和句子的聲調組合就更多樣，那麼語言的旋律變產生了。詞組可以有多種不同的組合，以平聲而言，如平平、平上、平去、平入等。以上聲而言，如上平、上上、上去、上入等。以去聲而言，如去平、去上、去去、去入等。以入聲而言，如入平、入上、入去、入入等。

同一聲調的組合，除了語言旋律的變化之外，還可以有情感的性格。一般「平平」有平舒之感；「去去」有直切之感，「入入」有激促之感；「上上」無法正確讀出來，因此是韻文學的忌諱<sup>3</sup>。就是因為四聲各句特質，因而歷代文人和優秀的劇作家在創作的時候，句式中也會選擇四聲的運用，以達到詞情聲情兼顧的效果。目前我國語言的聲調，南方是有入聲；而北方已將入聲歸併到平上去之中，而無入聲，所以屬於板腔體的我國的代表劇種「京劇」的語言聲調只有陰平、陽平、上、去四聲。

## 2、韻協的布置

---

<sup>2</sup> 曾永義，〈中國詩歌中的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》，(台北：聯經出版事業公司，民國77年)，頁4。

<sup>3</sup> 同註2，頁5。

在戲曲和說唱的唱詞當中極重視韻腳字的安排，運用韻母相同的字至於句末，使前後呼應，尤其多句的句式可以運用韻腳來歸納聲調，使其統一協調。尤其板腔體的齊言體，有許多是句句押韻，如：粵劇〔二黃慢板〕<sup>4</sup>：

錦繡山河繁花競放，

步調一致鬥志昂揚。

二句句末的「放」、「揚」，都是十三韻<sup>5</sup>中的「江陽」韻。又如滇劇《黛玉葬花》<sup>6</sup>：

一見香塚淚盈盈，

點點珠淚濕衣襟。

叫一聲花來花不應，

哭一聲花來花無音。

四句句末的「盈」、「襟」、「應」、「音」都是十三韻中的「人辰」韻，此四句句末都使用韻腳字。

如果精緻的講究協韻對於唱詞語言旋律聲情的影響，那麼對於韻腳的聲調可以「四聲分押」或「平仄通押」。所謂「四聲分押」就是韻腳可以選擇平上去入，大抵押平聲韻的聲情較為平舒；押上聲韻的聲情較為抑揚；押去聲韻的聲情較為清切；押入聲韻的聲情較為逋俏<sup>7</sup>。如前例京劇《轅門斬子》：

怒腦，楊延昭；

蠢子，聽根苗。

唱詞中韻腳字「昭」、「苗」都是押平聲韻。《黛玉葬花》唱詞的韻腳字「盈」、「襟」、「應」、「音」，「盈」、「襟」、「應」、「音」為平聲韻；「應」為去聲韻。為平仄皆有。所謂「平仄通押」就是句式中一句押平聲韻，一句押仄聲韻，使節奏抑揚頓挫。如前例粵劇〔二黃慢板〕：

<sup>4</sup> 廣東省戲劇研究室主編，《粵劇唱腔音樂概論》，（北京：人民音樂出版社，1984年）。

<sup>5</sup> 近代將漢語字依其韻母分為十三類：1 中東 2 江陽 3 衣期 4 灰堆 5 姑蘇 6 懷來 7 人辰 8 言前 9 苗條 10 梭坡 11 發花 12 乜斜 13 由求。

<sup>6</sup> 東方音樂學會主編，《中國民族音樂大系·戲曲音樂卷》，（上海：上海音樂出版社，1989年）頁151。

<sup>7</sup> 同註1，頁11。

錦繡山河繁花競放，

步調一致鬥志昂揚。

句末的韻腳「放」和「揚」，一為仄聲韻，一為平聲韻，錯落有緻增加語言旋律的藝術性。

### 3、語言的長度

韻文學中語言的長度是，以押韻的音節為單位，中國的語言一個字是一個音節，七言的齊言體，就是每句七個音節，如果句句押韻，那麼每句的句長就是七個音節，語長也是七個音節。但是齊言體的唱詞未必句句押韻，那麼句長和語長就不同了。例如：京劇《四郎探母》〔西皮快板〕：

（聞）聽得老娘征北番，

喬裝改扮回營來，

見母一面愁眉解，

（願老娘）福壽康寧永和諧。

這四句唱詞，括號內的小字為襯字，不佔音節位置，此曲第一句不押韻，第二、三、四句押「懷來」韻。第一句加第二句共有十四個字，因此語言長度為十四個音節，第三句和第四句都是七個字，所以語言長度也都為七個音節。

### 4、音節的形式

音節形式有「意義形式」與「音節形式」兩種，所謂「意義形式」是指一首曲子的唱詞，用文字敘述時，以其意義內涵為主要依據，而將整句的句式分音節；而「音節形式」是當曲子的唱詞，運用在語言和歌唱時，當取音節形式來劃分整句中的音節。例如京劇《鎖麟囊》〔西皮二六板〕<sup>8</sup>：

春秋亭外風雨暴，

何處悲聲破寂寥。

隔簾只見一花轎，

<sup>8</sup> 廬肅主編，《中國戲曲音樂集成·北京卷》，上冊，（北京：北京出版社，1992年）頁514。

(想) 必是新娘渡鵲橋。

吉日良辰當歡笑，

為何鮫珠化淚拋？

此曲共六句，第四句「想」是襯字，所以是七言的齊言體，音節形式是四三，又可細分為二二三，在音節的縫隙之處才宜於托長音或加花或加過門。

又每句的句末音節為單數者，稱為「單式音節」；句末音節為雙數者，稱為「雙式音節」，如前例音節形式為四三，句末為三是單數因此此曲皆為單式音節。鄭騫先生論「單式音節健捷激裊，雙式音節平穩舒徐」，因此音節形式對於詞情呈現的性格也有相當的影響，而藉由語言的傳達，也是重要的因素。

## 5、詞彙的結構

我國語言中的複詞有「雙聲詞」、「疊韻詞」、「疊字詞」和「帶詞頭或詞尾詞」四類，對於語言旋律有相當的影響<sup>9</sup>。雙聲是指聲母相同的字，如「時尚」、「鞦韆」，唸誦時順暢，有和諧而輕快的感覺；疊韻是指韻母相同的字，如「天邊」、「蕭條」等，由於收尾相同，有優美和緩的感覺；疊字是兩個相同的字疊在一起，如「悽悽」、「慘慘」。帶詞頭或詞尾的詞，如「老師」、「老鼠」的「老」是詞頭，「馬兒」的「兒」和「椅子」「子」是詞尾，由於疊字和詞尾是後一字附屬於前一字，而詞頭是前一字附屬於後一字，因此附屬之疊字或詞頭或詞尾，誦讀起來要輕，才有主從的韻律感。這也是表演者應該要注意的。

## 6、意象情趣的感染

每一位演員，要進行一段情感的表演時，除了肢體、表情的表達之外，語言和唱腔最能展現要表達的情節。藉由語言的傳達時，則必須對於詞句的詞情，先要有意象情趣的感染。有時剛強、有時柔美、有時豪放、有時婉約，這些情趣都藉由演員的聲調詮釋給聽者。當然每位演員都因背景、學養、個性的不同，對於同一段語言有不同的感染力，又因為個人聲音的音色、音質不同而有不同的表現方法，但是對於語言的意象情趣之感受，再運用個人語言修為的表達，却是語言旋律音樂化的重要因素。

---

<sup>9</sup> 同註 1，頁 33。

## （二）唱詞與音樂的配合

板腔體的體系中，唱詞與音樂需要高度緊密的配合，才能使聽者瞭解詞情，也就是語言音樂化的現象。我國各地都有當地的方言，各地的戲曲劇種大都使用當地的方言演唱，例如以板腔體為主要音樂形式的京劇，是以北京的方言演唱，因此唱詞內容，運用北京官話的聲調，搭配主要的西皮和二黃的各種板式音樂曲調，使唱腔的語言旋律能音樂化的唱出故事內容。若要觀眾易於理解唱詞內容，那麼就必須重視語言音樂化的重要因素。其一，語言與音樂旋律的配合；其次，唱詞音節的重要性；其三，唱詞句式中的音樂加花和過門；其四，詞情與板式的配合；其五，詞情與聲情的配合。本文以五十年代實況錄音記譜，王濬（生）所唱的《除三害》又名《應天球》〔二黃慢板〕<sup>10</sup>為例，試論述如下：

---

<sup>10</sup> 此曲由譚富英演唱，陸松齡記譜。見盧肅主編，《中國戲曲音樂集成》，北京卷，（北京：北京出版社，1992年）頁165-166。

譜例：《除三害》又名《應天球》〔二黃慢板〕

# 提起了那三害令人可恨

《除三害》王濬〔生〕唱

譚富英演唱  
陸松齡記譜

1 = #F

♩ =  $\frac{4}{4}$

(扎多乙532 | 1 6 5 2 3 5 2 3 5 6 3 2 7 6 | 5 6 6 5 3 5 5 7 2 6 1 1)

【二黃慢板】

2 1  $\overset{3}{\curvearrowright}$  3(6 5)3 2 5 3 |  $\frac{1}{2}$  2  $\overset{3}{\curvearrowright}$  2(2 3 5 6 1 5 7 6 1 2 3) 5 3  $\overset{7}{\curvearrowright}$  6(1 5 6)3 2 1 1 6 3 |

提 起(呀)了 那 三 害

$\frac{1}{2}$  2  $\overset{3}{\curvearrowright}$  2 3 1 6 3 2 1 7 6 | 1  $\overset{2}{\curvearrowright}$  1 2(3 5 5 5 6 5 6 1 | 7 7 6 5 6 1 6 3 2 3 6 7 6 5 6 |

令(啊) 人

1 6 5 6 1 2 3 5 2 3 3 5 6 | 5 6 5 6 5 5 5 6 1 | 5 7 6 3 5 5 3(2 7 6 5 6 7 |

可 恨, 講 起 來

6 6 5)3 2 1 5  $\overset{5}{\curvearrowright}$  3 2 1 | 1 6(3 2 7 6 5 6 7 6 5 6 1 6) 5 3 7 5 6 6 5(2 3 7 6 5 6 |

令(啊)壯(呃) 士 也 要 心(啊)

7 6 5)3 5 6 2  $\overset{2}{\curvearrowright}$  7(6 5) 5 7 2 6 3 5 5 3 5 6 | (6 7 6 5 5 6)3 3 2 1 |

令(啊)壯(呃) 士 也 要 心(啊)



3 2 · (3 5 2 3 1 2 5 | 2 5 2 3 5 5 2 3 5 6 7 6 5 6 | 1 2 3 2 5 2 3 3 5 6 |

驚。

5 6 5 6 5 5 7 2 6 1) | 2 · 1 5 3 (3 2) 4 4 3 · 1 | 2 3 2 (2 3 5 6 5 7 6 1 2 3)

第 一(呀)害

2 6 2 1 6 1 3 2 1 7 6 | 1 · (6 5 4 6 3 5 2 3 | 1 6 2 5 3 2 1 7 6 7 2 6 7 6 5 6 |

那 南 山

1 2 3 2 5 2 1 7 7 6 | 5 6 5 6 5 5 7 6 1) | 4 · 6 3 2 2 1 2 3 |

出 了

5 3 (3 5 2 3 1 7) 6 · 1 6 · 1 | 3 5 3 2 6 6 1 6 1 | 6 1 6 1 6 1 1 |

猛 (呢) 虎，

6 5 3 2 1 | 7 2 7 6 5 6 5 | 6 7 6 - - -

6 5 3 2 1 | 7 2 7 6 5 6 5 | 6 7 6 - - -

6̣ (2 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 1 7̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1 | (行弦、對白略) |

(倉)

(0 5̣ 6̣ 1 | 2 3 2 1 6̣ 1 2 1 | 2 3 4 3 2 5 3 2 |

1 2 3 2 5 2 3 5 3 2 7̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 5̣ 7̣ 6̣ 1) | 6̣ 3 2 1 6̣ 1 2

行(啊)路 人

0 3 1 2 3 1 6̣ 7̣ (6̣ 5̣ 6̣ | 7̣) 7̣ 6̣ 5̣ 2 7̣ 6̣ | 5̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3 5̣ 6̣

遇 著 它 難 以

(6̣ 5̣ 1) 2̣ · 3 2 1 | 2 - - (2 2 2 6̣ 1 || 2/4 2 3 2 1 6̣ 1 2)

逃 (呢) 生。(倉)

(行弦、對白略) | (0 4 6 3 5 2 3 | 1 2 3 · 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 6̣ 1)

## 1、語言與音樂旋律的配合

語言與音樂旋律的配合，首要是唱詞四聲平仄的聲調，和音樂旋律的上行、下行要搭配得宜，京劇《除三害》〔二黃慢板〕中，首一句唱詞「提起了那三害令人可恨」，「提」的聲調律為陽平聲，音樂旋律從 Re 到 Mi 上行，「起」的聲調律是上聲，音樂旋律從 Mi 到 Re 再到 Sol 是下行再上行，「那三害」的聲調律是去聲接陰平接去聲，音樂旋律從低音的 Sol 下行到低音的 Mi，再上行跳到中音的 Mi，再由 Do 下行到低音的 La。可以說板腔體的語言聲調律與音樂旋律配合的相當緊密，以下句式亦是如此，尤其是「講起來令壯士也要心驚」中的「講起」都是上聲字，而音樂使用 Sol Mi Si Si Sol La 下行再上行的旋律，使音樂旋律就是語言旋律，此乃「依字行腔」之法。

## 2、唱詞音節的重要性

板腔體的唱詞，以整齊的七字或十字句為主，以一個字為一個音節，則七字句的句式有七個音節，通常一個句子超過七個音節時，語勢不能一氣呵成，所以十個字一句的句子，都攤破成七三或三七的句式。例如京劇《除三害》〔二黃慢板〕中，首一句唱詞「提起了那三害令人可恨」，是十個字就攤破成「提起了，那三害令人可恨」三七的音節形式。若再細分後七個字「那三害令人可恨」，又可分成「那三害，令人可恨」三四的音節形式。所以這十個音節就可分成三三四的音節形式，由於最後一段音節四是雙數，所以又稱為雙式音節。此曲每句都是此種音節形式和句式。

句式中的音節點，就是段落的意義完成點，音樂才適合托長音、加花，或是加過門，否則會破壞一個句子完整意義的表達，這是板腔體唱腔中非常重要的規律。例如京劇《除三害》〔二黃慢板〕中，首一句唱詞「提起了那三害令人可恨」，「提起了」的「了」是第一個音節處，使用加裝飾音的兩拍旋律，並加了近三拍的十六分音符的過門，「那三害」的「害」為第二個音節處，使用了近七拍的旋律，又加了十四拍的冗長過門，不僅使句式中的音節明顯，也更豐富了唱腔中的音樂性。

## 3、唱詞句式中的音樂加花和過門

在板腔體的唱腔和伴奏中，經常使用隨腔加花，和句式中加入器樂的過門，以增強音樂效果，此乃板腔體音樂的特色之一。前已論及為避免破壞詞情，一句唱詞要在句子的音節縫隙處才能托長音、加花

或加過門，但是句末才是整句唱詞的意義完成點，更適合使用長音或加花或使用器樂過門。例如京劇《除三害》〔二黃慢板〕中，首一句唱詞「提起了那三害令人可恨」，句末使用了三拍的過門；第二句「講起來令壯士也要心驚」，之後使用了十四拍半的冗長過門；第三句「第一害那南山出了猛虎」，唱腔拖了五小節，並且轉換速度使之更快，之後使用行弦為過門配合對白，又加入了五小節的過門，才轉入最後一句「行路人遇着它難以逃生」的「生」托三拍長音，又加了七拍的過門，和行弦配合對白，與六拍過門，銜接下一個板式〔二黃原板〕。

另外板腔體的唱腔中，重要的詞句或關鍵的名詞、動詞經常置於重要的節奏處。當正規節奏時，4/4 拍的音樂重音是強、弱、次強、弱，往往強拍時清楚而明顯，比較引人注目，能夠凸顯主題。例如京劇《除三害》〔二黃慢板〕中，每一句唱詞的首字和末字都在每小節的第一拍強拍上。

#### 4、詞情與板式的配合

板腔體的音樂，是以一段上下句結構為單位的音樂為基調，而運用節拍、節奏和旋律的變化，而形成不同的板式。這些不同的板式，在音樂表現上，因為節拍和節奏不同，可以產生不同的張力效果，配合基調旋律的變奏音形，也能產生不同的情感表現力。例如板腔體劇種京劇的主要代表腔調之一的「西皮」，就有許多的板式變化，〔西皮原板〕為「西皮」各種板式的基調，由「西皮」的上下句音樂結構，變化形成「西皮」的其他板式，有散板、導板、搖板、二六、流水、快板、快三眼、慢板等。

「西皮」本身的曲調就屬於跳躍、活潑而有力的性格，因為板式的不同，音樂又可以呈現不同的感情和效果。例如〔西皮原板〕是 2/4 拍號（一板一眼）的板式，速度中庸，加上旋律優美，具有抒情性與敘述性。而〔西皮慢板〕是 4/4（一板三眼）的拍號，其音樂的構成，是以〔西皮原板〕的曲調為基調，加以擴充、發展變化而形成。如果以〔西皮原板〕為基準，那麼擴充發展後的〔西皮慢板〕就相對的將原音形伸展開，每個骨幹音距離就比較遠，中間加了許多其他的音符，那麼重音與力度也會產生不同的變化，所以「慢板」二字所代表的含意，並非西方音樂僅止於數度緩慢之意，還表示可以呈現花腔、迂迴婉轉或托長音的緩慢音樂。

一板三眼的〔西皮慢板〕以速度而言，本身就可分成〔西皮中板〕

(西皮快三眼)、〔西皮慢板〕與〔西皮大慢板〕等三種<sup>11</sup>。在板式名稱上，越慢的稱呼，指的是原基調音形被分解的越多，中間加入的裝飾音、經過音和輔音越多，使曲調旋律更細緻而迂迴婉轉，並非單指音樂的速度緩慢。所以〔西皮慢板〕更宜於表現纏綿、感性和感傷等情節，又因為旋律迂迴裝飾音多，所以唱工非常精緻，常為戲中重點唱段，能強烈表達詞情的情感。如下譜例京劇《太真外傳》〔西皮慢板〕梅蘭芳唱<sup>12</sup>，唱詞與板式音樂的配搭，能呈現優怨感人的詞情。

京劇《太真外傳》〔西皮慢板〕：

### 〔西皮慢板〕《太真外傳》梅蘭芳唱腔

1 = E  
凡字半調

4/4 (扎 多 4 3 5 6 5 | 6 5  $\dot{1}$  3 5  $\dot{1}$  6 5  $\dot{1}$   $\dot{1}$  |

3 6 3 5 6 ·  $\dot{1}$  3 6 5 6 | 2 3 5 5 2 1 6 1 2 |

7 7 2 6 4 3 2 1 2 6 |  $\overset{6}{\dot{1}}$  1 6 0 6 6) 5 5 3 6  $\dot{1}$  |

(旦) 只 落

$\dot{1}$  6 2 5 7  $\overset{2}{\dot{7}}$  6 (6 5 3 6 6) | 3 · 5 3 2 3  $\dot{1}$   $\dot{1}$  5  $\dot{1}$  6 5 3 |

得 無 依 靠

<sup>11</sup> 楊子野著，《京劇唱腔研究》，第二版，（瀋陽：春風文藝出版社、遼寧教育出版社，1990年），頁353。

<sup>12</sup> 同註11，頁391。

又京劇中有板無眼的 1/4 節拍的板式，稱為快板類，此類板式也可因速度和結構之不同，而分為〔西皮流水板〕、〔西皮垛板〕和〔西皮快板〕等三類。早期這些板式，都用於快板板式中，僅止於結構上之不同，逐漸發展中這三種板式也已定型，分別有屬於自體的結構特徵和內容特色，所以也分別呈現不同的情感特色和表現力。此三種板式之音樂曲調，是由〔西皮原板〕緊縮而成，削減了原旋律中的部分音符，保留骨幹音，或是原一拍多音，緊縮成一拍一音，並且首句以板起板落為主，其他的詞句多從後半拍起句，落句也在板上，以凸顯其力度。

〔西皮流水板〕式敘述性比較強的板式，宜於表現輕快和慷慨激昂的情緒；〔西皮垛板〕通常上句下句都是四小節唱腔四小節過門，非常工整，樂段反覆週期性的規律也很明顯，常用於劇中人物激昂對唱的情形，能快速又明確的表達詞情；〔西皮快板〕速度又比流水板更快，幾乎是流水板的簡化音形，但是在節奏上常使用附點音符或是切分音符，比流水板多一些變化。因為運用連續快速重音，適於表達情急、激動、氣憤、尖銳、或矛盾衝突的情節。如譜例京劇《斬馬謖》諸葛亮唱〔西皮快板〕<sup>13</sup>：

<sup>13</sup> 劉吉典編著，《京劇音樂概論》，（北京：人民音樂出版社，1993年），頁395。

## 《斬馬謖》諸葛亮唱腔

1 = G

正宮調

[西皮快板]

【緊錘】

6 | 6 | 5 | 5 5 | 3 6 | 5 5 | 3 2 | 1 1 |

6 2 | 1 1 ) | 6 5 | 3 2 | 3 5 | 3 2 | 6 1 | 2 |

見 馬 謖 ( 踈 ) 跪 帳 下 ,

0 6 | 6 1 | 1 6 | 6 1 | 1 | 2 | 2 6 | 2 5 |

不 由 老 夫 咬 鋼 牙 , 大

3 2 | 1 2 | 3 5 | 2 1 | 6 1 | 3 2 | 6 1 | 6 1 |

膽 不 聽 我 的 話 失 去 了

3 | 2 1 | 1 | 1 | #1 — 3 2 | 1 6 1 — ||

街 亭 差 不 差 。

### 5、詞情與聲情的配合

在板腔體的音樂中，各種板式的變化，因為不同拍號的運用，形成不同力度的張力；因為速度的不同，產生快慢不同的效果；因為旋律繁簡不同，產生不同的情緒感受；這種種都可以呈現出情節的表情。但是演唱者的演唱技巧，和聲情的運用，却是將板腔體唱詞的詞情深刻表達的重要關鍵。

之所以稱為「板腔體」，除了音樂上板式變化產生的喜怒哀樂情

感，在行腔上更是要運用音色和情感的配搭，唱出故事的內容，使詞情和聲情緊密的結合，那麼觀眾便能輕易的感染到劇中人物的心聲，和融入故事情節的內容，如此才能引人入勝，達到好的戲劇效果。

## 二、板腔體音樂的特徵及其體系

我國戲曲劇種目前多以聲腔來分類，就是所謂的戲曲腔調劇種，在各地的腔調劇種中，所使用的音樂曲體，有曲牌體、板腔體和曲牌板腔混合體三種。明清以後我國戲曲聲腔系統分為崑山腔、高腔、梆子腔和皮黃腔，其中崑山腔、高腔屬於曲牌體系統；梆子腔和皮黃腔屬於板腔體系統。

以板腔體為主的劇種在我國各地非常多而普遍，它們因為都受到來自於同源却異於當地而強勢腔調之影響，並且都具有共同的特徵，而形成同一體系。例如梆子腔系統的陝西梆子（秦腔）、山西梆子、山西晉劇、山東梆子、河南梆子（豫劇）、河北梆子等。皮黃腔系統的湖北漢劇、安徽徽劇、北京京劇、雲南滇劇、廣西桂劇、廣東粵劇等。常靜之先生提出梆子腔體系的共同特徵有：其一，它們同屬於梆子腔系統，並以梆子擊節；其二它們同屬板腔體；其三，它們都有共同的板式；其四，它們都有共同的音樂風格和特性音樂；其五；它們以梆子和板胡為主要伴奏樂器，並都有一套完整的打擊樂器伴奏<sup>14</sup>。

就皮黃腔體系的音樂而言，各個劇種也是有共同的特徵，基本上和常靜之先生所論梆子腔體系的特徵類型相同，只是他們同屬於皮黃腔系、主要伴奏樂器是京胡。然而板腔體音樂的基本特徵，以音樂內容而言：

一、基本旋律以屬於各腔系的特定曲調，或當地的音樂曲調為主。例如皮黃腔體系以〔西皮〕、〔二黃〕為主要的曲調；梆子腔體系，運用「苦音」、「歡音」的兩種不同音階形式，所組成具有當地色彩的曲調為主。

二、音樂曲調以調式規則呈現，以兩個等長對稱的樂句為一個單位，是齊言唱詞的上下句，以四句的音樂為一段落。每種曲調的樂句或音節在相同邏輯性的規律中，句末都有固定的落音，並且每個樂句之內的樂節落音，都有對稱的規律。例如京劇老生、老旦和淨的〔西

---

<sup>14</sup> 常靜之著，《論梆子腔》，（北京：人民音樂出版社，1991年），頁98-111。



皮原板〕上句落音為 Re、下句落音為 Do；青衣與小生的〔西皮原板〕上句落音為 La 或 Re、下句落音為 Sol 或 Do。

三、運用各種不同「板式」的變化，擴充或緊縮衍生新的旋律，所謂「板式」的不同，包含節拍、小節數、音符、節奏、力度、速度的變化，並非單指節拍和節奏不同而已。例如京劇〔西皮原板〕是 2/4 拍號〔西皮二六〕也是 2/4 拍號，但是兩種板式的音樂不同，速度、力度也不一樣。

四、樂句或樂節間有過門，通常板腔體音樂每個樂句七小節，每個樂節中間有一個小過門，每個樂句之後有一個大過門。曲牌體音樂中間是沒有過門的，一曲唱到底。

五、板式的銜接自由，板腔體各個劇種都有多種板式的曲調，每種板式的曲調也都有適合呈現的情感特色，彼此在銜接組合上，沒有特定的規律約制，因此可以視情節的需要而自由安排。

以上五種板腔體音樂的特徵，使此類型的音樂在自由中有規範，又在特定的規範中擁有自由發揮的空間。不僅定腔者有許多選擇的空間，演唱者和伴奏者也都有各自可以發揮的空間，所以板腔體音樂才會大量的運用於各地和各劇種中。

### 三、板腔體音樂的基礎規律性、靈活變化性與調適性

明清以後板腔體音樂之所以能成為許多地方戲曲劇種音樂的主要曲體，就是因為此音樂形式，能在規律中求變化，又在變化中發揮特色。在唱腔上使唱者易於表現，使聽者感受深刻，並且能彰顯戲劇張力；在伴奏音樂上能發揮演奏特色，贏得喝采。這其中可以分析出因為板腔體音樂擁有嚴謹的基礎規律性、特殊的靈活變化性與寬廣的調適性。試分述如下：

#### （一）基礎規律性

從本文對於板腔體音樂的探討，可以整理出版腔體音樂的一些基礎規律現象，其一，唱詞是詩讚系統的齊言體，字數多以七言和十言為主；其二，唱詞的音節形式，七言體以二二二一為主、十言體以三三四為主；其三，唱詞以上下兩句協韻為一個單位，通常上句為仄聲，

下句為平聲。音樂也是以唱詞上下句的樂句為一個單位，每一種曲調有固定的句末落音。其四，一種板式一般以四句為一個段落。其五，曲調單一性，板式多樣性。其六，依字行腔。其七，唱腔中經常加入過門。其八，板式的銜接很自由，沒有宮調的限制，沒有組合規律的限制。其九，每一種曲調的板式只有骨幹的約制，自由加花的空間很大。其十，伴奏者有很多自由發揮的空間。

## （二）靈活變化性

板腔體在音樂曲調上，雖然不如曲牌體多樣，以一個唱腔而言，主要是由一個上下句為結構動機的曲調，運用擴充加花或刪減緊縮之法，發展出不同情感不同性格的曲調，配合詩讚系的齊言體唱詞，演唱故事。由於詞格的約制少，音樂動機的變化又多樣而靈活，所以比較能呈現強烈濃郁的表情，而具體表達詞情。所以板腔體的音樂是以骨幹音為曲調基準，可以任由定腔者、演唱者、樂師或相關人員提供變化音形的設計，有時完整一齣戲的音樂，都是透過集體創作完成的。

一般一齣戲或一段唱腔都不強調定腔定譜，由不同演唱者唱同一段音樂，也會有所不同，每一次演唱都有再創造的空間。早期京劇的傳統劇目有些經過前輩藝人長期演唱，定出腔譜，而後輩藝人在學習和繼承唱腔上，常因各人的藝術修為和詮釋感受上有所不同，而對於同一唱腔同一板式的音樂進行不同的改變，產生新的腔譜版本。只要是合乎邏輯的別出心裁設計，又能受到一般大眾喜愛的唱腔，往往都能傳承下來，被大量運用。

板腔體的唱腔音樂，既然有如此大的空間給演員自由創作，所以有想法、有能力又有經驗的演員，便能運用其各人音色的特質、演唱技巧的方法，結合聲情的特色，創造出他特有的唱腔，再經過多人的認同與長時間的流傳，那麼變形成了流派。

## （三）調適性

曲牌體的音樂，可以保留曲調內容，重新填詞，因為唱詞的格律約制多非常嚴謹，尤其句數和平仄都很講究，因此音樂曲調與唱詞的

配合是緊密而聲情與詞情配合的。然而板腔體卻完全不同，經常使用一個曲調的音形，在節拍和旋律上進行變化，就能呈現出許多不同的情感，例如京劇〔二黃原板〕是〔二黃〕的基礎曲調，本身旋律級進多，大跳少，節奏比較平穩，所以比較優美、平和、深沉，具有抒情性、歌唱性；〔二黃慢板〕適於表現感嘆、憂傷的情節；〔二黃導板〕適合表現激烈、憤慨的情節等。

又同一種唱腔，同一種板式，卻要用於不同的故事中，有不同的唱詞，表達不同的情感。例如京劇〔西皮慢板〕，在《空城記》諸葛亮敘述身世時唱：

我本是臥龍崗散淡的人，論陰陽如反掌保定乾坤。

先帝（呀）爺下南陽御（呀）駕三請，算就了漢家業鼎足三分。

在《三擊掌》王寶釧與父爭執時唱：

老爹爹請息怒容兒細講，兒命苦怎配着狀元才郎。

父道那薛平貴（是那）化郎模樣，這樣人得了志比父還強。

此二曲就唱詞的格律平仄而言，有許多不同之處；就詞情而言也有不同內容；就演唱者而言一老生，一旦角，這樣多的相異之處，却可以使用相同的音樂曲調演唱，可見得板腔體的音樂具有寬廣的調適性。

#### 四、板腔體音樂的板式變化

板腔體音樂是以一段上下樂句的音樂為動機，運用變化節拍、音形、節奏等形式，演變出多種不同特色情感的新樂段音樂，稱為「板式變化」。例如京劇的〔西皮原板〕可以變化出〔西皮慢板〕、〔西皮快三眼〕、〔西皮二六〕、〔西皮快二六〕、〔西皮流水〕、〔西皮快板〕、〔西皮散板〕、〔西皮搖板〕、〔西皮滾板〕和〔西皮導板〕等。

至於這樣一個原板上下句結構的音樂，是如何變化成其他板式的曲調？又這些新的曲調在結構上、在音樂性上有哪些變化？試舉例說明如下。本文首先探討京劇生角的唱腔〔西皮原板〕的上句基本音樂

擴充變化成〔西皮慢板〕上句的現象，及緊縮其曲調形成〔西皮快板〕上句的基本形式。再論及〔西皮原板〕的下句基本音樂擴充變化成〔西皮慢板〕下句的現象，及緊縮其曲調形成〔西皮快板〕下句的基本形式。以及這三種板式基本音樂的上下句結構等。

如譜例一：生腔〔西皮原板〕上句的基本形式《武家坡》<sup>15</sup>薛平貴唱腔：

### 生腔〔西皮原板〕《武家坡》薛平貴唱腔

1 = G  
正宮調

譜例一（上句的基本形式）

The musical score is written in G major (1 = G) and 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line is divided into two sections, I and II. Section I contains the notes 1 2 1 2 | 2 3 5 3 (6) |. Section II contains the notes 6 1 2 3 2 | (2 1 6 1 2) |. The lyrics '恨 魏 虎 是 內 親' are written below the first line. The second line is divided into three sections: '前節' (3 2 6 |), 'III' (6 (2 1) 6 1 6 1 |), and '後節' (2 0 |). The lyrics '將 我 謀 害,' are written below the second line.

<sup>15</sup> 張正治編著，《京劇傳統戲皮黃唱腔結構分析》，（北京：人民音樂出版社，1992年），頁448。

譜例二：生腔〔西皮慢板〕上句的基本形式《硃砂井》<sup>16</sup>趙廉唱腔：

### 生腔〔西皮慢板〕《硃砂井》趙廉唱腔

譜例二（上句的基本形式）

4/4 0 0 4 3 | 1 2 2 1 2 3 (5 3 6) | 2 5 3 2 2 · (1 |

鄖 塢 縣 在 馬 上

2 3 5 3 2 1 6 1 2) | 2 · 2 1 2 3 2 | (2 · 3 1 2) 3 3 2 1 | 2 - 0 0 |

心 神 不(哇) 定,

譜例三：生腔〔西皮快板〕上句的基本形式《戰濮陽》<sup>17</sup>陳宮唱腔：

### 生腔〔西皮快板〕《戰濮陽》陳宮唱腔

譜例三（上句的基本形式）

4/4 0 6 | 6 2 | 1 | 0 3 | 3 1 | 2 | 1 2 | 3 | 2 |

在 旅 店 我 本 當 將 你 殺 了,

以上三曲都是生唱〔西皮〕上句的基本形式，只是分屬於三個板式，第一曲〔西皮原板〕為其原生音樂的形式，而〔西皮慢板〕和〔西皮快板〕是由其變化音樂的拍號、音形、節奏、速度與力度，而形成新的曲調，並以不同板式名稱命名。這些曲調看似不同的樂段，可以呈現不同的情感內容，但是彼此之間又有相同的骨幹音形。試分析如

<sup>16</sup> 同註 15，頁 490。

<sup>17</sup> 同註 15，頁 590。

下：此三曲以唱詞而言，是一個十言體的上句形式；以音樂而言，是由三個樂句構成的上句樂段，譜例中分別以 I、II、III 示之。

譜例一〔西皮原板〕《武家坡》薛平貴唱腔上句，節拍是 2/4，加上過門有 7 小節，分成三個樂句，旋律的音程多級進和小跳，第一個樂句 2.5 拍，以十六音符為主，主要音符為 Do、Re、Mi 三個音；第二個樂句 2 拍、以八分音符為主，主要音符是 La、Do、Re、Mi 四個音；第三個樂句 4.5 拍，節奏上比較多樣，有四分音符、八分音符和十六分音符。每個樂句間都有過門（括弧內的音符），第三個樂句比較長，中間有半拍的過門，將此樂句分成前節與後節兩個部分。本曲的上句音樂以第二拍弱起拍子開始，結束音在第一拍強拍上，稱「眼起板落」。

譜例二〔西皮慢板〕《硃砂井》趙廉唱腔唱腔上句，節拍由〔西皮原板〕2/4 改變為 4/4，由於每小節節拍增加了，因此正規拍子的強拍出現距離拉遠了，使力度對比減弱，情感上宜於抒情。雖然加上過門也和〔原板〕一樣只有 7 小節，但是每一小節多出兩拍，所以增加了許多旋律，使音樂性更豐富。此段音樂同樣分成三個樂句，第一個樂句由〔原板〕的 2.5 拍擴充為 4.5 拍，並改變為以四分音符八分音符為主，主要音符仍然保持以 Do、Re、Mi 三個音為主；第二個樂句也增為 3.5 拍，保留原節奏以八分音符為主，但是增加了二分音符，仍然以 Re、Mi 為主要音符；第三個樂句擴充為 8 拍，節奏上除保留有四分音符、八分音符和十六分音符之外，又增加了二分音符，使時值變長。

這三個樂句很少用到快速的十六分音符，因此大部分的音符都有比〔原板〕音符長的時值，在骨幹音距離拉遠了、音符時值變長了、重音出現的距離也增長的情形之下，感覺音樂經伸展而變慢，因而稱為〔慢板〕。其實〔慢板〕的速度並不一定比〔原板〕慢很多，〔慢板〕也不像西方音樂只因為速度緩慢而稱之，他是有多種含意的。每個樂句間都有過門（括弧內的音符），並且過門的音樂也以〔原板〕的過門音形為主，而擴充加長，基本上過門音樂的落音與〔原板〕也都相

同。此段音樂也和〔原板〕一樣，採用「眼起板落」的形式。

譜例三：生腔〔西皮快板〕《戰濮陽》陳宮唱腔上句，節拍由〔西皮原板〕2/4 改變為 1/4，每小節只有一拍，除了弱起拍子之外，每小節都是強拍，強音出現變密了，所以使人有急速明快之感。此段音樂加上過門變成 9 節，雖然小節數比〔原板〕多，但是一小節只有一拍，總共比〔原板〕少了許多拍數，音樂也變短了。此段音樂也同樣分成三個樂句，第一個樂句音形是〔原板〕第一樂句的濃縮，仍然保持 2.5 拍，但是只用了四分音符和八分音符，〔原板〕有 8 個音符，〔快板〕只有 4 個音符，少了一半的起伏旋律線；第二個樂句比〔原板〕第二個樂句多出 0.5 拍，保留原節奏以八分音符為主，音符少了 La，和〔原板〕相同由 Do、Re、Mi 三個音符所組成；第三個樂句由〔原板〕的 4.5 拍緊縮為 3 拍，節奏上以四分音符為主，樂句也變短了。由於樂句變短、重音出現緊密、婉轉的音形減少，並且樂句間過門都取消了，唱起來有一氣呵成之感，所以產生更快速的效果，因而稱為〔快板〕。此段〔西皮快板〕的上句音樂也是採用「眼起板落」的形式。

以下分析京劇生角的唱腔〔西皮原板〕、〔西皮慢板〕、〔西皮快板〕的基本形式的下句音樂。見以下譜例：

譜例四：生腔〔西皮原板〕下句的基本形式《別寒窑》<sup>18</sup>薛平貴唱腔：

---

<sup>18</sup> 張正治編著，《京劇傳統戲皮黃唱腔結構分析》，（北京：人民音樂出版社，1992 年），頁 450。

## 生腔〔西皮原板〕《別寒窯》薛平貴唱腔

譜例四（下句的基本形式）

2/4 0  $\overbrace{1\ 2\ 1\ 2}^{\text{I}}$  |  $\overbrace{2\ 3\ 4\ 3\ (\underline{6})}^{\text{II}}$  |  $\overbrace{6\ 1\ 2\ 3\ 2}^{\text{II}}$  |  $\overbrace{(2\ 1\ \underline{6}\ 1\ 2)}^{\text{II}}$  |

好 一 似 萬 把 刀

$\overbrace{2\ \underline{6}\ 1\ 1\ 2}^{\text{III 前節}}$  |  $\overbrace{(2\ 3)\ \underline{7}\ \underline{6}\ \underline{5}\ \underline{6}}^{\text{III 後節}}$  | 1 0 |

刺 在 我 心。

譜例五：生腔〔西皮慢板〕下句的基本形式《硃砂井》<sup>19</sup>趙廉唱腔：

## 生腔〔西皮慢板〕《硃砂井》趙廉唱腔

譜例五（下句的基本形式）

4/4 0 0  $\underline{6}\ 3$  |  $\overbrace{1\ 2\ 4\ \cdot\ 5\ 3\ (2\ 1)}^{\text{I}}$  |  $\overbrace{6\ 3\ 2\ 1\ 1\ \underline{6}\ 2\ (1)}^{\text{II}}$  |

這 幾 天 為(呀)人 犯

$\overbrace{2\ 3\ 5\ 5\ \underline{6}\ 1\ 2)}^{\text{III 前節}}$  |  $\overbrace{3\ 3\ 2\ \underline{6}\ 1\ 1\ \cdot\ 2\ 3\ \cdot\ 5}^{\text{III 後節}}$  |  $\overbrace{2\ (3\ 5)\ 2\ \cdot\ 1\ \underline{6}\ 1\ 2\ \underline{6}}^{\text{III 後節}}$  | 1 - |

死 裡 逃 生。

譜例六：生腔〔西皮快板〕下句的基本形式《激權激瑜》<sup>20</sup>諸葛亮唱腔：

<sup>19</sup> 同註 18，頁 491。

<sup>20</sup> 同註 18，頁 592。



## 生腔〔西皮快板〕《激權激瑜》諸葛亮唱腔

譜例六（下句的基本形式）

激 周 瑜 費 盡 我 許 多 唇 舌。

以上例證的譜例四：生腔〔西皮原板〕《別寒窑》薛平貴唱腔下句，節拍是 2/4，加上過門有 7 小節，分成三個樂句，第一個樂句 2.5 拍，以十六音符為主，主要音符為 Do、Re、Mi 三個音；第二個樂句 2 拍、以八分音符為主，主要音符是 La、Do、Re、Mi 四個音；第三個樂句 4 拍，節奏上比較多樣，有四分音符、八分音符和十六分音符。每個樂句間都有過門（括弧內的音符），第三個樂句比較長，中間有 1 拍的過門，將此樂句分成前節與後節兩個部分。

本曲的下句音樂以第二拍弱起拍子開始，結束音在第一拍強拍上，稱「眼起板落」。其中第一、二句的音樂旋律、節奏過門，基本上都和上句相同，唯有第三句，前節在節奏上將原四分音符取消，改以時值比較短的八分音符和十六分音符，因此由 2.5 拍變成 2 拍，使節奏比較密實。第三樂句的後節部分節奏不變，但是落音由上句的「Re」改變為「Do」。

譜例五：生腔〔西皮慢板〕《硃砂井》趙廉唱腔下句，節拍由〔西皮原板〕2/4 改變為 4/4，和上句相同，由於每小節節拍增加了，因此正規拍子的強拍出現距離拉遠了，使力度對比減弱，情感上宜於抒情。雖然加上過門也和〔原板〕一樣只有 7 小節，但是每一小節多出兩拍，所以增加了許多旋律，使音樂性更豐富。

此段音樂同樣分成三個樂句，第一個樂句由〔原板〕的 2.5 拍擴充為 4.5 拍，並改變為以四分音符八分音符為主，主要音符仍然保持以 Do、Re、Mi 三個音為主。雖然〔西皮慢板〕上下句的第一樂句節奏和音樂旋律都大體相同，但是起音已由上句的「Fa」改變為下句的

低音「La」，增加了旋律的變化。

第二個樂句也增為 3.5 拍，保留原節奏以八分音符為主，旋律和〔原板〕的下句比較接近，都以 La、Do、Re、Mi 為主要音符；第三個樂句擴充為 9 拍，節奏上除保留有四分音符、八分音符和十六分音符之外，又增加了二分音符，使時值變長。每個樂句間也都有過門（括弧內的音符），並且過門的音樂也以〔原板〕的過門音形為主，而擴充加長，基本上過門音樂和〔慢板〕的上句也都相近似。此段音樂也和〔原板〕的下句、〔慢板〕的上句相同，採用「眼起板落」的形式，但是落音已由〔慢板〕上句的「Re」改為〔慢板〕下句的「Do」，此上下句落音與〔原板〕完全相同。

譜例六：生腔〔西皮快板〕《激權激瑜》諸葛亮唱腔下句，節拍由〔西皮原板〕2/4 改變為 1/4，每小節只有一拍，除了第一、第二樂句起音是弱拍子之外，其他每小節都是強拍，強音出現變密了，所以使人有急速明快之感。此段音樂加上過門變成 9 節，雖然小節數比〔原板〕多，但是一小節只有一拍，總共比〔原板〕少了許多拍數，音樂也變短了，其形式與〔西皮快板〕的上句相同。此段音樂也同樣分成三個樂句，第一個樂句音形是〔原板〕第一樂句的濃縮，仍然保持 2.5 拍，但是只用了四分音符和八分音符，〔原板〕有 8 個音符，〔快板〕只有 4 個音符，少了一半的起伏旋律線。而〔西皮快板〕的上句第一樂句與下句的第一樂句節奏完全一樣，也都是眼起板落，只是起音不同，而落音相同都是「Do」。

第二個樂句比〔原板〕第二個樂句多出 0.5 拍，保留原節奏以八分音符為主，音符少了 Mi，和〔原板〕接近由 La、Do、Re 三個音符所組成。而〔西皮快板〕的上句第二樂句，與下句的第二樂句節奏也完全一樣，也都是眼起板落，連唱詞的位置也都相同。只是起音不同，落音相同都是「Re」。這個樂句的形式和〔快板〕的第一樂句節奏也相同。

第三個樂句由〔原板〕的 4.5 拍緊縮為 3 拍，節奏上以八分音符為主，樂句也變短了，但是旋律近似，落音相同都為「Do」。由於樂

句變短、重音出現緊密、婉轉的音形減少，並且樂句間過門都取消了，唱起來有一氣呵成之感，所以產生更快速的效果，因而稱為〔快板〕。而〔西皮快板〕的上句第三樂句，與下句的第三樂句旋律與節奏都極為近似，只是落音不同，上句落音為「Re」，下句落音為「Do」。此段〔西皮快板〕的下句音樂也和〔西皮原板〕相同，是採用「眼起板落」的形式。

從以上六個譜例，將〔西皮原板〕、〔西皮慢板〕、〔西皮快板〕的生腔上下句基本音樂，排比分析，瞭解〔西皮慢板〕和〔西皮快板〕是如何從〔西皮原板〕擴充和緊縮而形成的。這三種板式的上下句音樂，彼此都是對稱的兩個小樂段，由這兩個小樂段組合而成一個大樂段，形成一個板式的音樂。其中上下句不僅唱詞對句，音樂基本上骨幹音也都相同。

在音樂旋律方面，〔西皮原板〕、〔西皮慢板〕、〔西皮快板〕三者保留了骨幹音的音形，但是有些旋律為配合唱詞的聲調，或音樂行進流暢、迂迴的不同需求而略有變化。在過門方面，〔西皮原板〕和〔西皮慢板〕使用相同音形，其中為配合前後不同音高的銜接，而略有變化，由於主要伴奏樂器京胡，在伴奏〔西皮〕唱段時，空弦音為La、Mi二音，所以〔西皮原板〕和〔西皮慢板〕過門之落音或重音處，經常為La、Mi二音。又〔西皮快板〕為了流暢性，唱腔要一氣呵成，所以樂句中間沒有過門。節奏方面，三曲的變化比較多，為了不同性格的聲情而採用2/4、4/4和1/4的不同拍號，使三曲有不同力度的呈現。為了唱詞內容的柔美婉轉、激昂慷慨的不同情趣，有使用二分音符的長音，和時值比較短的八分音符或十六分音符，使音形產生舒徐和急促的不同效果。

此處要特別強調的是〔西皮原板〕、〔西皮慢板〕、〔西皮快板〕之名稱，並非完全如西方古典音樂，術語中的「中板」「慢板」、「快板」的邏輯性。這三種板式，音樂是有脈絡性，彼此有關聯的，如果以伴奏樂器打板的時值而言，一小節打一個板，那麼自然一小節一拍的〔快板〕打板的間隔比較近，重音頻繁出現，因此顯得速度比較快；一小

節四拍的〔慢板〕是四拍打一個板，自然間隔比較遠，顯得緩慢；而一小節二拍的〔原板〕是兩拍打一個板，因此板出現的時值介於〔快板〕和〔慢板〕之間。經過與台灣戲曲專科學校京劇科的趙路加老師、復興劇團的副團長復永團長和琴師黃建華先生討論過後，得知這三種板式唱腔的拍子，一搬來說唱腔的基本音形〔快板〕速度最快，一拍速度約等於節拍器的 120 以上；〔原板〕速度次之，一拍速度約等於節拍器的 70-80 左右；而〔慢板〕速度最慢，一拍速度約等於節拍器的 80-100 左右。

當然這不能一概而論，不同劇目、不同角色唱同一聲腔，同一種板式，都會有不同的速度。並且每一種板式除了基本音形之外，還有變化的音形，當然打板時間的時值、音符的多寡也都會有不同的變化。尤其旦角或小生的〔西皮原板〕，還有一小節四拍的情形，打板的時值就接近〔慢板〕了，例如旦腔《斷橋》白素貞唱〔西皮原板〕、《三堂會審》蘇三唱〔西皮原板〕都是 4/4 等。因此對於板腔體各種板式音樂的探討，是要整體的關照，全面的了解，同一聲腔系統的板式，它們彼此是有脈絡關係，它們是同一動機，運用拍號、音形、節奏、速度與力度的變化，產生不同性格的音樂樂段。

為使〔西皮原板〕、〔西皮慢板〕、〔西皮快板〕之比較分析內容清晰，以表示之：

板 式 \ 項 目	西皮原板	西皮慢板	西皮快板
拍 號	一小節二拍	一小節四拍	一小節一拍
旋 律	音程多級進和小跳音樂曲折流暢。為〔西皮〕其他板式音樂的動機。眼起板落。	由〔西皮原板〕音樂擴充而形成，音程多級進和小跳。眼起板落。	由〔西皮原板〕音樂緊縮而形成，音程多級進和小跳。眼起板落。
節 奏	以八分音符和十六分音符為主。以一字多音為主。	以四分音符和八分音符為主。有附點音符與二分音符的長音。以一字多音為主。	以四分音符和八分音符為主。以一字一音為主。
速 度	1拍=約 70-80	1拍=約 80-100	1拍=約 120 以上
打板的時值距離	二拍打一下，距離中等 (2/4)	四拍打一下，距離比較遠 (4/4)	一拍打一下，距離比較近 (1/4)
正規節奏之力度	二拍一個重音。	重音四拍出現一次。	除了弱起拍之外，幾乎每個音都是重音。
過 門	第一、二樂句末和第三句中間有過門。	第一、二樂句末和第三句中間有過門。	沒有過門
性 格	音樂曲折流暢	音樂婉轉細膩	音樂剛直奔放

在板腔體的音樂中，不同的劇種選用不同的基本原生曲調為動機，而不同的基本曲調又有不同的板式變化內容，例如京劇的〔西皮原板〕可以變化出〔西皮慢板〕、〔西皮快三眼〕、〔西皮二六〕、〔西皮快二六〕、〔西皮流水〕、〔西皮快板〕、〔西皮散板〕、〔西皮搖板〕、〔西皮滾板〕和〔西皮導板〕等。〔二黃原板〕可以變化出〔二黃慢板〕、〔二黃快三眼〕、〔二黃碰板〕、〔二黃散板〕、〔二黃搖板〕、〔二黃滾板〕和〔二黃導板〕等。秦腔的〔二六〕可以變化出〔塌板〕、〔安板〕、〔截板〕、〔留板〕、〔倒板〕、〔歇板〕等〔慢板〕類的形式；又可以變化出〔垛板〕、〔帶板〕、〔快帶板〕、〔起板〕、〔尖板〕等不同的音樂曲調。

雖然這些板式有的只是名稱不同，變化的手法相同，例如京劇的〔西皮原板〕可以變化出〔西皮散板〕、〔二黃原板〕可以變化出〔二黃散板〕、秦腔的〔二六〕可以變化出〔尖板〕。但是好些曲調因為唱腔屬性不同而有特定的板式，例如京劇的〔二黃原板〕可以變化出〔二黃碰板〕，而〔西皮〕卻沒有此種板式。