

# 论“板式”是传统京剧艺术的灵魂

——以京剧《玉堂春》(“三堂会审”)为例

王志毅

(温州大学 音乐学院,浙江 温州 325000)

**[摘要]**“板式”体现着速度、节拍的变化,是戏曲音乐结构与创腔的基础。我国传统音乐中的板式很丰富,并且表现形态各具特色。京剧作为板式变化体的代表剧种,把板式思维推向了一个高度。板式作为京剧艺术的一个重要元素,大大丰富了唱腔,增强了唱腔的表现能力。传统京剧艺术不是通过乐队来推动故事情节发展。京剧主要是通过各种唱腔来表现故事情节,而唱腔的表现又是建立在板式的基础之上,通

过不同板式的连接来抒发不同的情感,刻画人物内心世界。所以,板式应该是传统京剧艺术的灵魂。

**[关键词]** 京剧; 板式; 玉堂春; 情节; 灵魂

**[中图分类号]** J821 **[文献标识码]** A

**[文章编号]** 1003-3653(2006)06-0014-03

**[收稿时间]** 2006-09-26

**[作者简介]** 王志毅(1971-),温州大学音乐学院讲师。

速度和节拍,是音乐语言的基本要素之一,是音乐的灵魂。我国传统音乐中的板式,实际包含有速度和节拍两层含义,“板式”体现着速度、节拍的变化,是戏曲音乐结构与创腔的基础。在戏曲音乐板式变化体的各个剧种中,板式的表现形态具有各个不相同的特点,尤其是板式变化体的成型,逐渐将中国音乐“散、慢、中、快、散”的节拍规律臻于完善。“京剧作为板式变化体的代表剧种,把板式思维推到了戏曲音乐此前任何剧种都未达到的高度和完善的地位。”[1](p16)

## 一、板式的定义及作用

所谓板式,“是指板腔变化体音乐中根据不同的节拍、速度等要素而形成的唱腔格式。”[2](p31)京剧的板式很多,在京剧的主要声腔二黄和西皮中共有慢板(慢三眼、快三眼)、原板、二六板(缓二六、紧二六)、流水、快板、摇板、散板、导板、回龙等十多种板式。其中原板是基础,其他板式都是根据原板演变来的。如果将原板的四二拍,放慢速度,加一板一眼变成四四拍,也就成了慢板;将原板加快速度,改成四一拍后就变成了快板。把强弱拍再唱得自由一些就形成了散板。流水和快板都是四一拍,但是习惯的叫法,快板比流水的速度要更快一些。散板与摇板都是自由节拍,无板无眼,即散件散唱称散板,紧拉散唱称摇板。虽然板式多样,但各板式的唱腔结构是不变的,每句的落音也都与原板一样。

### (一)板式是戏曲音乐结构和创腔的基础

戏曲的音乐结构有板式变化体(板腔体)、曲牌连缀体。京剧音乐在音乐结构上属于板式变化体。所谓板式变化体,是以一对上下句为基础,在变奏中突出节拍、速度变化的作用,以各种不同板式(一板三眼、一板一眼、有板无眼、无板

无眼)的联结和变化,作为构成整出戏或整场戏音乐陈述的基本手段,以表现各种不同的戏剧情绪。由此,从定义中,就可以看出板式是京剧音乐的主要元素,对音乐的陈述起着重要的作用。

京剧音乐的结构有着传统的规律和文化基础,它是中国传统音乐由慢到快的规律和起承转合结构的完美结合,然后在发展的过程中逐渐形成为“散、慢、中、快、散”的一泻式的程式结构。然而在这一泻式结构中节拍与速度的变化是其基础,不同的节拍、速度变化体现出了不同的板式,所以说板式是戏曲音乐结构的基础。

另外,板式同样是创腔的基础。京剧音乐在创腔时应先充分考虑剧情,什么样的剧情就要考虑用什么样的板式,然后根据不同的板式来创腔。在京剧的主要唱腔二黄、西皮两个系统,就由多种板式的唱腔组成。京剧唱腔的板式决定唱腔的节奏和情绪。西皮有慢板、原板、二六板、流水、快板、导板、散板和摇板等;二黄有原板、慢板、散板、摇板、导板、回龙等。不同的板式表现不同的情感,就要求唱腔与之相符合。就如二黄腔,它的特点是比较平和、稳重、深沉、抒情,节奏比较平稳,起音、落腔多在板上。像二六、流水这种眼起板落的板式,就不可能出现在二黄系统中。不同情绪用不同的板式,不同的板式连接也决定着用不同的唱腔来表达。

### (二)各种板式在故事情节中的作用

板式越丰富,揭示人物感情的手段就越多,表现的情感范围就越广。因为不同的板式拥有不同的功能,可以抒发不同的情感,推动故事的情节发展。这里以西皮《玉堂春》(“三堂会审”,以下称“会审”)为例。在“会审”中运用了西皮整套的板式,整个玉堂春的故事情节主要是通过这一整套板式而得以推动和发展的。

[原板]:基本板式,女主角苏三讲述王金龙初次进院的

情景时所唱的“初见面银子三百两,吃一杯香茶就动身……”一段,就是原板,这种板式主要是叙事但又略具抒情性,兼有叙事与抒情的功能。

[慢板]:速度缓慢、旋律华彩的特点就非常适合抒情性的唱段,而在“会审”中苏三所唱的“玉堂春本是公子他取的名……”这一大段慢板,抒发了人物追忆往事、思念王公子的感慨。

[二六]:有2/4节拍的[缓二六]与1/4节拍(俗称“有板无眼”)的[紧二六]两种,速度中等或稍快,它介于[原板]与[流水板]之间,宜于叙事。如:苏三回忆和王金龙的往事时所唱“自从公子回原郡,奴在北楼装病形。公子立志不另娶,玉堂春守节不嫁人。”

[流水]:是1/4拍,由二六板进一步紧缩而成,叙述性强,表现轻快。苏三所唱“那一日梳妆来照镜,在楼下来了沈彦林……”一段,就是叙事,交代情节性质而非抒情场面。

[快板]:比[流水]的速度更快,由于速度快而紧,其旋律简化成几乎是字音的朗读。最适合表现急切、紧张或辩论等叙事的场面,戏剧性很强。

[散板]:即散伴散唱,或称“无板无眼”,唱词自位节奏的松紧根据剧中人物感情需要而定,音调高亢,易于表现激愤的情绪。苏三所唱的“来在都察院,举目往上观”至“(哭头)崇爹爹”,这是一整段。此段唱散板后加苦头,把玉堂春恐惧、悲切的心情表现出来。在绝望中,一句悲切凄凉的“啊,崇爹爹呀”引起观众的注意和同情。

[摇板]:这种板式很特殊,属无板无眼,是一种伴奏很快,演唱相对较慢的板式,或称紧拉散唱,一般在情绪很复杂而内心又很矛盾的场合下运用,最适合表现剧中人物的内心沉思、矛盾冲突强烈的情绪。

[导板]:不是独立的板式,只有一句,感情多激昂奔放,悠扬、充沛。如苏三唱的“玉堂春跪至在都察院”,表现了苏三急于将自己的冤屈向大人禀报的心情。

[回龙]:不是独立的板式,只有一句,一般与导板构成上下句,是附属在句子后面的拖腔,表达委婉、意犹未尽情绪的腔,字数不超过四、五个。在“三堂会审”中当大人问苏三:“状纸上写的是苏三,为何称自己为玉堂春”,并认为苏三是一名刁妇时,苏三感到莫大的委屈,向大人吐露真情时唱的“啊,大人哪……”就是[回龙],此旋律的起伏就大大增强了戏剧性的色彩。

总之,不同的板式可以抒发人物的不同情感,是形象刻画的基础。当然,人物性格的发展与戏剧矛盾的展开,却又并非某种单一板式所能胜任,因此又需各种板式的更替转换。如“会审”一场,整个唱腔经历了[散板]、[导板]、[回龙]、[慢板]、[原板]、[二六]、[流水]、[快板]、[散板]等多次板式变化,这种变化表现了主人公苏三的心绪与戏剧矛盾的各个侧面以及情节发展的几个层次。

## 二、板式又是传统京剧艺术区别于西洋歌剧的重要标志

有人称京剧为“东方歌剧”,从表面上看京剧与歌剧确万方数据

有相似之处,都是集舞蹈、音乐、美术、文学等于一体的综合型戏剧艺术;同时,在各自不同的文化背景中,他们都有着重要的历史地位。

西方的歌剧比京剧早差不多一百年,歌剧在18世纪达到一个高峰,但真正完善是在19世纪,当时西方涌现出一大批名垂青史的歌剧大师,如威尔第、瓦格纳、比才等,他们使歌剧艺术逐渐走向成熟。那么,京剧从“四大徽班”进京到现在约二百多年,期间也是有多多个不同凡响的人物使京剧艺术逐渐走向完善,如谭鑫培使京剧艺术达到了第一个高峰。但京剧的极盛是在梅兰芳时代,梅兰芳是京剧史上真正划时代的人物。京剧的极盛在20世纪二、三十年代,比歌剧的极盛晚了不到一百年,歌剧在20世纪四、五十年代又是一个小高峰,而京剧也一样。但是,从音乐的结构、形式以及戏剧性的决定作用来讲,它们有着本质的区别。

在创作上,歌剧和京剧最大的不同,一个是完全的创作,一个是按曲调填词。

西方的歌剧是完全的创作,它是一剧多曲、多段多曲的。故事情节的推动和戏剧性的表现主要是通过交响乐队,通过交响乐队的作用来刻画人物内心世界,推动故事情节的发展。如威尔第的三幕歌剧《茶花女》,每一幕的音乐都牢牢地按照主人公的内心变化而发展,第一幕喧闹的酒会场面;第二幕循环不断的、悲剧性的动机以及第三幕死亡般沉郁的下行旋律都暗示了主人公维奥列塔在不同的时刻所遭遇的不同的命运。也就是说,歌剧的伴奏音乐常常和剧情产生紧密的联系,演员还没有出场,伴奏音乐已经开始推动剧情,并对人产生情绪的暗示,有时它对剧情的推波助澜往往要超过演员出场时的演唱。就我们目前所熟悉的意大利歌剧,更易于与我们的京剧相比照。歌剧音乐的创作,在作曲技法上虽有旧的格式,但不同的是一剧多曲,作曲家各有各擅长的旋律,这就是罗西尼、威尔第、普契尼的歌剧有精彩纷呈之势,而各得其妙之故。

传统京剧的创作是按曲调填词,一曲多用,每个角色都有固定的唱腔和伴奏,同一出戏、同一个角色,在不同的情节中唱腔和伴奏旋律基本相同。乐队也不是描写人物和剧情,它对戏剧的发展没有丝毫帮助,它只是一种类型化的伴奏。如老生、花旦、小花脸等等的出场都有特定的场面伴奏,让人一听就知道这是武将亮相,这是媒婆出场。所以从音乐本身来说,京剧音乐的单调是必然的,它实际起到的作用只是简单的助奏和过场。而除此以外,它不像歌剧的音乐常常和剧情产生紧密的联系。那么,传统京剧之所以有如此的戏剧性魅力,是靠什么推动发展的呢?不是靠乐队,而是靠板式,是板式大大丰富了唱腔,增强了唱腔的表现能力,京剧主要是通过各种唱腔来表现故事情节,而唱腔的表现又是建立在板式的基础之上,通过不同板式的连接来抒发不同的情感。

所以说,在传统京剧,板式和剧情产生紧密的联系,板式的作用推动着剧情的变化发展。在外国还没有哪种戏剧能像中国京剧这样,把板式艺术推到了如此的高度和重

要的地位。板式在京剧中的突出地位有其特定的历史与文化根源。

### 三、板式是推动剧情发展的重要手段

“会审”一剧,用上了西皮腔的各种板式,是目前板式最为丰富、板式变化运用水平最高的代表剧目之一。全剧运用“散、慢、中、快、散”的一泻式板式变化结构,通过各种板式将玉堂春的形象刻画得惟妙惟肖。

整个《玉堂春》的故事情节:明正德年间,北京名妓苏三与原礼部尚书之子王金龙一见钟情,难舍难分。王为苏改名玉堂春,二人暂偕白头。鸨儿乘机诈骗钱财,王金龙金尽被逐,落魄街头,敲更乞讨,在破庙存身。苏三前往相会,设计赠金,助王金龙回乡,自己矢志不再接客。鸨儿无奈,暗将苏三卖给山西马贩子沈燕林。沈妻皮氏受到奸夫赵监生的唆使,投毒陷害苏三,不料沈燕林中毒身亡。皮氏乘机诬告苏三,县官受贿,将苏三判成死罪。王金龙科场及第,巡按山西,发现了苏三的案卷,惊诧不已,便命福儿前往洪县察访案情,同时提解苏三来太原复审。公堂上,王金龙一见苏三不能自持,引起陪审官潘必正和刘秉义的怀疑,故意命苏三供出往日私情,王金龙只得装病退堂。福儿在洪洞查明案情后,使苏三得以昭雪。

“会审”一剧,是三官以说白审问,玉堂春则以唱作答的一出唱工戏。唱的全是西皮腔,是一出包括了散板、导板、回龙、慢板、二六板、快板、摇板等成套板式唱腔的戏。

根据剧情的发展和板式的变化,此剧可分为“起”“承”“转”“合”四个部分,整出戏散板起,散板结束。各部之间连接有序,过渡自然。

“起”部,从“来在都察院,举目往上观”至“(哭头)崇爹爹”,这是一整段。此段唱散板后加哭头,描写的是玉堂春怀着“鱼儿落网有去无还”的心态来在都察院,恐惧情绪油然而生。特别是当看到两旁的刀斧手时,显得胆战心寒。很自由的散板,把玉堂春恐惧、悲切的心情表现“活”了。并且开门见山地突出了玉堂春的处境和那种冤枉却又无可奈何的矛盾心理。在绝望中,一句悲切凄凉的“啊,崇爹爹呀”引起观众的注意和同情。

“承”部,由“玉堂春晚至在都察院”到“拐带银两回南京”。此唱段由导板进入,接着唱了一个过渡性质的哭头接回龙掀起情绪的波澜,引出后面的大段唱腔,剧情在唱白之间层层展开。主要在叙述玉堂春的身世和王金龙三次进院的经过。

“转”部,由王金龙知情后难以控制自己,故而装病,请藩、刘二人代审,苏三唱“自从公子回原郡,奴在北楼装病形”到“此案交于刘大人”。这部分描写的是玉堂春被卖,被冤枉拉扯到公堂以及坐牢的经过。此段运用了散板和流水的三次交替使用,将苏三的内苦痛和此段的戏剧性表达的恰如其分。

最后就是“合”部,也是此剧的尾声。由苏三再次唱二

六板过渡,接着通过流水,摇板,快板,散板等多种板式来完成这悲喜交加的唱腔变化。描写了既想与王金龙相认又惧于“王法条条不徇情”的心理活动。把玉堂春这个尚在苦难中的内心感情十分丰富的人物形象,用饱满的两句散板唱腔作了刻画,并总结全曲。

板式的不同,唱腔的性质也不同,表现的内容也不一样。剧中,当玉堂春刚到都察院时,为了表现其“胆战心寒”的恐惧情绪,选用了散板。当他要离开督察院时,由于罪行可能将开脱,心情感到宽慰,又用了二六板这种舒缓性板式,当她“回头”看见堂上好像是王金龙时速转到流水……

全剧从散板——哭头——导板——回龙——慢板——原板——二六板——流水板——摇板——流水板——摇板——二六板——流水板——摇板——流水板——摇板——散板等一系列板式的变化,推动着这个故事情节的发展,把剧中“玉堂春”这个人物的形象刻画得恰到好处。

### 结语

“会审”中,苏三基本上都是被动地的回答问题以说明往事。情绪上以羞为主,许多问题都使她难以启齿,又不得不回答。她还要紧张地考虑和选择回话的措词,要避免伤害到坐在大堂之上的她的旧情人,整个复杂的心理活动用板式表现得淋漓尽致,时而紧张、害怕,时而宽慰。通过上述的分析和论述,可以知道,“会审”一戏的成功除了演员的演唱风格、技巧和唱腔旋律外,为了刻画好人物的心理活动,主要是抓住了板式的变化运用。可以说板式是京剧艺术的灵魂。通过对板式的研究可以让我们更加理解京剧故事情节,体会京剧独特的表现手法。分析板式的运用对剧种的研究和戏曲音乐的创作、表演等有着重要的指导意义。

### 参考文献:

- [1]马蕾.论京剧音乐板式[J].交响,2004(1).
- [2]连波.戏曲作曲[M].上海:上海音乐出版社,1989.