

新 编

京 剧



新 编 京 剧 大 观

大 观

新编京剧大观
Xinbian Jingju Daguan
本社编

★
北 京 出 版 社 出 版
(北京北三环中路6号)
新华书店北京发行所发行
北京第二新华印刷厂印刷

★
787×1092 毫米 32 开本 25.5 印张 586,000 字
1989 年 6 月第 1 版 1989 年 6 月第 1 次印刷
印数 1—3,650

ISBN 7-200-00656-4/I·116

定 价: 12.95 元

新 编 的 话

自《京剧大观》问世以来，得到了广大京剧爱好者和京剧工作者们的关心和欢迎，在短短两年中已经重印四次，还远远没有满足读者的需要。打来电话和写信来说：跑了多次新华书店买不到书的还大有人在，甚至直接写信给责任编辑要求无论如何也要给找一本。特别是有不少读者对《京剧大观》在选用剧本上，在编排上，在文字上，都提出了不少宝贵意见。其中比较集中的两条意见就是：（一）《大观》不够大，希望再增加剧目和唱词；（二）书中所选唱词有的太旧，有的不标准。

从读者对这本书的需求与关心，使我们看到京剧爱好者群还是具有相当规模的，京剧事业的振兴是有群众基础的。因此，应广大京剧爱好者的要求，我们在《京剧大观》的基础上，进行了重编。重编的原则，仍是以在剧场和广播、电视中能看到和听到的剧目为主，加以增补充实；在唱词选上，不论是新增的剧目，还是原有的剧目，均力求把主要角色的主要唱段选得完整些；在剧本的选择上，传统剧尽量选用流行广泛的本子，各流派的剧目尽可能选用各派的代表作。还有些久未上演的剧目，但有老唱片还可以从广播中听到的，也搜集了一些增补进去了。新编本增加了 175 个剧目，篇幅加了一倍。重编后的书名不变，增加“新编”二字，以别于原编本。

旧传京剧有“三千八百出”之说，有人说已搜集到五千多剧目，可见新编本中所选入的 400 出戏，在京剧宝库中还只是一小部分。不过，有的戏早已失传，有的戏久已不演。在近几

十年中能看到和听到的戏，也不过是几百出。所以，当您准备去看场京剧或听听老唱片广播时，查阅一下剧情介绍或找找某一段的唱词，这本《新编京剧大观》或许能满足一些要求的。

《新编京剧大观》在编排上把剧目正文按朝代序列；目录仍按笔画，但同画中剧目按朝代序；剧目索引亦按拼音后再按朝代序。全书共编入400个剧目，又有另名438个，共838个剧名，目录及索引均按838出编列。所有另名及演出情况，均见剧情附注，以便于读者熟悉京剧。

参加本书重编工作的，除在原编《京剧大观》时协助编辑工作的北京市戏曲学校刘剑华、钱贵元两位老师外，又增加了该校的和宝堂、王硕同志。戏校校长佟志贤同志在《京剧欣赏浅谈》一文中，又补上了作为京剧基本知识不可缺少的一部分——京剧流派的概略介绍。北京人民广播电台王瑞年同志帮助搜集整理了老唱片的资料。他们冒严寒顶酷暑辛苦地查阅资料、整理加工，费了不少心血，我们在此谨致谢意。

本书疏漏之处，一定不少，还请读者指正。

同时，将《京剧大观》初编本的《编者的话》附后，请读者参阅。

编 者 的 话

京剧——是我国传统戏剧中的瑰宝。它把歌唱、舞蹈、音乐自然地融为一体，具有独特艺术风格，角色行当齐全，再加上名演员辈出，剧目丰富，题材广泛，一向流行地区较广，在国内外享有盛誉。

近年来，不少读者向我们反映，希望出几本介绍京剧剧情和唱词的书，以便在欣赏京剧时做参考。同时，有不少年轻的朋友，反映京剧不容易看懂，这首先是对京剧的剧情不了解，唱词不熟悉。因此，我们搜集了一些有关资料，编辑出版了这本《京剧大观》。

京剧的剧目很多，保留下来不断上演的也不少，如果全部收集成书，工程浩大、篇幅繁多，对读者也负担过重。所以，在这本书里我们只是选编部分经常广播的和上演的剧目的剧情简介，和剧中主要角色的主要唱词，做为欣赏京剧的一个初步参考材料。所选的唱词，大多数是在京剧唱片和广播中经常听到的流行唱段。书中还收入了佟志贤同志专为本书写的《京剧欣赏浅谈》一文，简略地介绍了京剧的源流、发展和一些欣赏京剧的基本知识，帮助大家了解京剧。如果这本《京剧大观》能对京剧爱好者有些帮助，有助于人们引起对京剧的兴趣，也算我们对“振兴京剧”的事业做了些微薄的贡献。

为了读者翻阅查找方便，本书剧目按第一字笔画顺序排列，并在书后附有按汉语拼音字母前后顺序排列的剧目索引。

本书在编辑过程中，得到了多方支持，如首都图书馆、北京日报等单位，提供了不少资料；中国京剧院邹忆青、吕瑞明、齐致翔等同志提供了他们近年来新编的历史戏和现代戏；李金泉同志也推荐了几出老旦戏；特别是北京市戏校校长佟志贤同志、教师刘剑华同志、钱贵元同志帮助编写、整理了一部分剧情简介和唱词，还把全书校阅了一遍，这对提高本书的质量，起了很大作用。我们仅在此表示感谢。

在本书中，选编了二百多出戏，为数不算多，即使选入的剧目和唱词，也会有不当之处，我们只是先做一次尝试，将来再继续修订、补充。由于水平有限，时间紧迫，书中一定会有不少疏漏，希望广大读者和专家给我们提出宝贵意见，以便下一步的修订出版工作得到改进。

京剧欣赏浅谈

佟志贤

京剧是诞生在北京的一个古老剧种，老北京人大都喜爱京剧，自不待说了。记得我童年的时候，正赶上京剧的繁荣兴盛时期；当时我居住的那一带贫穷人家，虽然都无钱买张戏票安稳地坐在戏园里，欣赏那些名流大家们有滋有味儿的演唱，但人们却常常围在收音机旁，或凑到谁家借来的“话匣子”（即手摇唱机）边，听几段著名京剧演员的演唱，也算是大过其瘾了。久而久之，耳濡目染，大人和孩子们大都能哼唱上两段京剧。有时在街巷胡同，也会听到有人唱上一嗓子“一马离了西凉界”，或是“劝千岁杀字休出口”之类的京剧腔。由此说那时的京剧，已经普及群众深入人心，是毫不过分的。

五十年代初，我被分配到京剧艺术团体工作，才开始接触并渐渐熟悉这一具有优秀传统的戏曲剧种，也才真正懂得她之所以在国内外舞台上赢得声誉，并有广泛群众基础的原因所在。心里不禁为祖国有如此光辉的民族艺术而感到骄傲。

京剧是一门综合艺术。她是在继承我国古老戏曲剧种的基础上，形成的一个以唱、念、做、打、舞表演为中心的，并具有北京特色的戏曲剧种。因为她诞生在北京，所以称之为京剧。自她在全国广为流传之后，也曾被人冠之为“国剧”。二十

世纪初，梅兰芳先生率京剧艺术团赴日本、美国、苏联演出时，京剧艺术立时轰动海外，广大外国学者、观众为之倾倒。不仅为我国民族艺术赢得了巨大荣誉，而且还把梅兰芳所代表的京剧艺术，列为世界三大表演体系之一。

说到京剧的形成，大约是在十九世纪三十年代前后（清代道光年间），距今已有一百五十多年了。她是在汇集融化各地方剧种的艺术精华，并确立了自己独特的艺术形式和表演风格之后，才成为代表北京地区的戏曲剧种的。

京剧的表演技艺，则是在吸收发展各地方古老剧种如弋阳腔、昆腔、梆子腔优长的基础上，又吸收了其它艺术的形式而不断丰富自己的表演手段的。如在服装和人物化妆造型上，既融合了昆曲、秦腔、弋阳腔的化妆之长，又对古代绘画、雕塑中的生动形象加以摹拟和发展，使舞台上的人物服饰和造型更为生动鲜明、艳丽多彩。象梅兰芳扮演的虞姬，即取材于贵妃出浴塑像；舞台上关羽赤面、蚕眉、丹凤眼和张飞的豹头、环眼、渔夫装，则是根据《三国演义》所描绘的形象设计的，其他历史人物造型也大多是从演义小说中脱化而来的。京剧净行的脸谱，更以夸张象征手法展示人物性格特征。如红色表地示勇、正义，黑色表示刚毅、耿直，蓝色表示勇猛、骄横，白色表示多谋、狡诈等等。这种表现方法不但使人物性格更加鲜明，而且给人以美的享受。在表演技巧上，它将昆曲的优美舞蹈、梆子戏的火炽表演及徽剧特有的武技等糅合在一起，并吸收了民间的杂技、武术等表演技巧，从而创立了一整套浑然一体的程式化、舞蹈化的表演体系。这种综合性的表演技艺，是世界上任何剧种也无法与之相比的。

我国的戏曲剧目，素有“唐三千、宋八百”之说。据有关部门粗略统计，传统戏大约有五千之多。欧阳予倩先生有篇文章

介绍说：“二黄戏是野生的戏曲艺术，它的风格是比较粗野的。京戏尽管受了宫廷的培养和熏陶，野生气并没有完全去掉。二黄戏故事的来源大都和昆曲戏相同，但选择之间大有出入。二黄戏主要演的是《三国演义》和《水浒传》的戏；此外就是《东周列国志》、《精忠说岳全传》和《杨家将全传》等，特别是京戏的武戏多取材于武侠小说（包括《包公案》等），且占相当重的分量；还有就是取材于《封神榜》、《西游记》的戏和目连戏；这些和弋阳腔戏相同，但有的经过剪裁，腔调又两样，风格便不同了。还有些是从秦腔戏改编的。一般的说，京剧所演的戏慷慨激昂的比较多，悱恻缠绵的很少。如《西厢记》、《牡丹亭》、《荆钗记》、《琵琶记》、《拜月亭》、《红楼梦》之类的戏，原来在二黄戏里没有，京剧也从来不演（辛亥革命以后许多年才有改编演出的）。爱情戏在京剧里不占很重要的地位。京剧里演男女相爱都是直来直往，象东方氏、穆桂英式的，潘巧云、阎惜娇式的，要不就是王宝钏、柳迎春式的——这些都带着浓厚的民间色彩；象士大夫间那种拐弯抹角、半推半就的求爱方式，在二黄戏里表演得很少，几乎没有。”（摘自《中国戏曲研究资料初辑》）从欧阳老这段精辟的论述中，我们可以了解到京剧演出剧目的概貌。恰恰由于京剧生长在民间，又扎根于群众之中，它演出的剧目在一定程度上反映了人民群众的愿望和追求，所以它才具有旺盛的生命力而受到群众的欢迎喜爱。

我们在观赏京剧演出时，会在舞台上看到红脸的关羽、白脸的曹操、黑脸的包拯、紫脸的专诸等再现的历史人物；也会看到那飘飘欲仙的神女、雍容华贵的后妃、勇冠三军的武将、扶危济困的侠士、开明治国的君主、忠心效命的重臣等等性格各异的艺术形象。这些不同类型的人物，都是由不同行当的演

员扮演的。

“行当”，也可以简说是角色的分类。主要是根据剧中人物的性别、年龄、身份、地位、性格、气质等划分的。

京剧的行当划分，是从昆曲和徽汉等古老剧种衍变来的。起初分生、旦、末、外、净、丑、杂、上手、下手、流行等十门角色。后来由于表演艺术的发展和剧目的丰富，严格的行当界线被打破了，综合成生、旦、净、丑四大行当。各行中又包容了几个不同的角色类型。

如生行中有：老生（主要扮演帝王及儒雅文弱的中老年人。有些唱打兼有的武将，如花云、岳飞、黄忠等，则属于“靠把老生”，亦归老生行）、武生（勇猛战将或绿林英雄）、小生（主要扮演英武气盛、风流倜傥的人物，如周瑜、吕布，以及英俊的青少年人物）、红生（如关羽、赵匡胤一类人物），剧中的儿童一类角色，则称娃娃生。

旦行中有：青衣（端庄娴静的女子）、花旦（天真活泼的少女或性格泼辣的少妇）、武旦（巾帼女将、绿林侠女及神话中的妖女灵仙等）、老旦（老年妇女）、彩旦（性格爽朗风趣的妇女或刁顽的恶婆等）。

净行中有：正净（庄严凝重的忠臣良将）、副净（绿林草莽英雄或权臣奸相等）、武净（强悍战将或神话中的灵仙妖怪等）。

丑行中有：文丑（伶俐风趣或阴险狡黠一类角色）、武丑（精明干练而风趣幽默的豪杰义士等）。

京剧舞台表演艺术，除上面所说的，有较严格的行当划分之外，还有一套以唱、念、做、打及手、眼、身、法、步为手段的综合表演程式。无论哪一个行当的演员，都必须熟练掌握这些程式技巧和表现手段，才能得心应手地塑造人物，表达剧

情。

戏曲的表演程式，是将我国古代生活加以提炼、升华、夸张、美化而形成的。京剧则是在吸收古老戏曲表演艺术优长的基础上，又广泛借鉴和撷取了其它民族艺术形式的精华，从而使表演程式更加丰富和完备起来。

程式，也可以说是一种规范化的表演格式和套子。在每一出戏里，各个角色都是交叉变换运用“手、眼、身、法、步”和“唱、念、做、打”等程式化的表演技巧和表演手段，进行艺术创造的。所以，内行把这种表演程式简称为“四功、五法”。所谓“法”，更确切地说，一是指表现各种程式技艺的方法，二是指演员在表演技艺和刻画人物的创造方法，只有得法，才能达到出神入化的境界。

唱，在表演中居于首位。无论西皮二黄，都讲究四声（阴阳上去）、五音（唇齿牙舌喉）、分尖团，上口（湖广、中州字声），要求演员通过规范化的吐字、行腔、用气、共鸣、润腔等技巧，把人物感情表达出来，使观众受到感染，得到美的享受。

念则分为韵白、京白、方言白几种。韵白近似于吟诵，字音同唱一样严格要求；京白则采用的北京字音（如太监戏、旗装戏及花旦、丑行，多使用京白）；方言白系模仿山西、山东、江苏等地方语音，主要表现人物的地区特征。无论哪种念白，都要求演员字音准确、急徐有致、感情层次分明，达到悦耳动听感染观众的目的。还有一种固定节奏的念白，如引子、定场诗、上下场对儿、数板、二三锣等，是以简炼的手法表现人物气质、身份、感情和介绍环境事件的。虽然着墨不多，却起到“画龙点睛”的作用。内行曾有“千斤话白四两唱”的说法，足见念白对于表现人物和剧情的重要和难度。

做是表演身段和表情的总称。如舞台人物的开门关门、跋山涉水、缝衣刺绣、乘船骑马，以及人物的喜怒忧思悲恐惊等感情表达，都是通过舞蹈化程式化的动作表现的；而演员可以充分利用头盔、帽翅、翎子、甩发、髯口、辫穗、水袖、鸾带、靠旗、褶裯、靴鞋等服饰及手帕、扇子、船桨、马鞭、酒杯等道具，表现特定环境和特定人物的感情。

打的程式是专用作两军对阵和持刃格斗的。除了特定人物，如关羽、吕布、张飞、鲁智深、孙悟空、八戒、哪吒、二郎神等，使用特定的兵器武打之外，其他人物的对打大都使用刀枪剑戟斧钺钩杈等兵器，而运用这些兵器对打又都有一定的路数和套子。如对枪小五套、单刀小五套、插拳小五套等等。两军对垒时，则采用武打“档子”，如会阵、破阵、开档、毛儿攢、翻连环等形式，表现群打厮杀场面。演员可以施展精湛的武打技艺和高难的翻滚扑跌技巧，表现炽烈惊险的战斗场景。

由此可以说，京剧表演正是通过这种规范化程式化的表现手段，和运用虚拟、夸张和象征性的浪漫主义的艺术手法，在舞台上创造出了众多栩栩如生的古代人物和色彩缤纷的舞台形象。

在京剧表演中居于首位的唱，是颇有讲究的。京剧的曲腔，除保留和继承了部分昆曲的“联曲体”形式之外，主要是在徽、汉调的西皮和二黄曲腔的基础上，加以发展变化，从而确立了由上下句组成的“板腔体”的音乐表现形式。同时，她又吸收了其它地方剧种的一些曲腔和民间小调，如柳枝腔、吹腔、南锣、银纽丝、凤阳花鼓调等等；使其在演唱音乐上丰富多样，自成体系。因为她以西皮二黄曲腔为主，所以过去把京剧也简称为皮黄戏。在伴奏上，她吸收了昆曲、梆子、徽剧、汉剧中具有特色的管弦乐和打击乐器以及伴奏手法，逐渐形成了

自己伴奏上的独特风格。最初的伴奏乐器，还没有使用铙钹和二胡，它们是在三十年代前后才被广泛使用，因而使京剧音乐伴奏更为丰富多彩了。京剧演唱的语音，是把湖广、中州音韵与北京语音融合在一起，创造出了京白、韵白兼用，尖团上口字分明，四声韵律严整的唱念方法。因而，无论在曲腔音乐上，还是在吐字发声上，都有别于其它任何地方戏曲，使其成为独具特色的一个剧种。

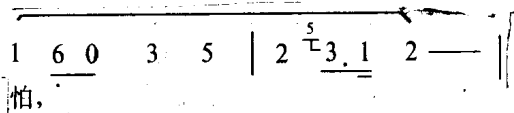
京剧演唱的板腔体形式，是与昆曲的联曲体相比较而言的。昆曲的联曲体结构形式，是用许多牌曲联接起来构成唱段、贯串全剧的。如每折戏开场用“引子”，中间选用不同曲牌联接，最后用“尾曲”（俗称“合头”）结束的形式。这种联曲体，不仅限制了演唱内容和人物感情抒发，而且也束缚着剧本的结构和主题的表现。而板腔体不但不受唱词、唱段形式的限制，而且也打破了那种按联曲体分场的结构方式，可以自由地表现剧本主题，充分揭示人物的思想感情。正因为如此，京剧的曲腔较之昆曲更为通俗易懂，节奏流畅而优美动人，所以被人们喜闻乐见。

京剧演唱常用的西皮和二黄调，是各有特色的。下面，引用余叔岩先生演唱的两种不同的曲腔，作一比较。

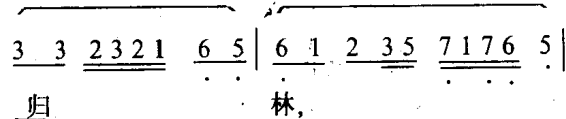
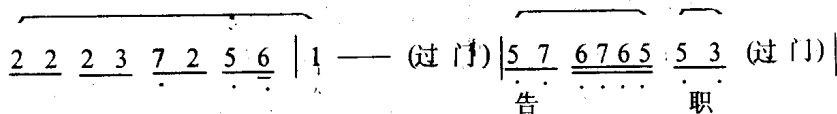
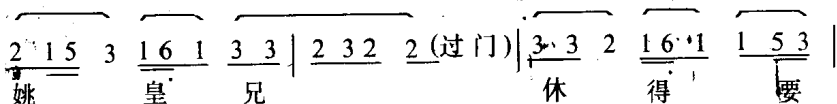
一是《捉放曹》中陈宫所唱的“西皮三眼”：

<u>3</u> <u>5</u>	<u>5</u> <u>3</u> <u>2</u>	1 (过 门)	<u>3</u> <u>1</u> <u>5</u>	<u>3</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>3</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>0</u>
听	他	言	吓	得	我

(过 门)	<u>1</u> <u>1</u>	<u>5</u> <u>6</u>	<u>7</u> <u>6</u> <u>5</u>	(过 门)	<u>2</u> <u>2</u>	<u>5</u> <u>6</u>
	心(哪)		惊		胆	



一是《上天台》中刘秀所唱的“二黄三眼”：



从上面列举的唱腔不难看出，前者表现了人物的惊恐、悔恨、惶惶而又无比冲动的情感；后者则把刘秀对姚期的规劝、敬重的真挚感情倾吐了出来。所以，一般的说，西皮腔适于表现慷慨激昂、热情奔放的感情。例如《锁五龙》单雄信之押赴刑场，《击鼓骂曹》祢衡之痛骂曹操，《断桥》白素贞逃出金山寺时的悲愤急切情绪，《打渔杀家》萧恩怒打教师爷等情节，都是采用的西皮曲腔，曲调高亢，如上青云，展示出人物悲愤已极、怒不可遏的情感。二黄腔则善于表现忧郁悲怆、含蓄而深沉的感情。如《二进宫》徐延昭、杨波忧郁进宫，《贺后骂殿》贺后质问赵光义，《文昭关》伍子胥月夜忧叹，《逍遥津》汉献帝悲泣感怀等等，都采用的二黄曲腔；曲调深沉，如入幽谷，使人物复杂的内心感情宣泄无遗。当然，这是就一般而言的，也有些是用西皮表现忧郁悲伤（如《梅妃》中梅妃失宠后之抒发哀怨），或用二黄腔表现激昂奔放感情的（如《金水

桥》中银屏公主挂帅出征唱段)。另外,因行当的不同(在某程度上也可以说性格不同),发声方法不同,在演唱上也各有风格特色;如老生明快、小旦细腻、花脸粗犷、武生挺拔、老旦则显苍劲等等,听来各有韵味,予人以不同的音乐美感。

在西皮、二黄两类曲腔中,还有反西皮和反二黄等板腔。这两种反调,都是用来表现人物低沉、悲痛感情的,唱起来如泣如诉情意绵绵。如《苏武牧羊》中苏武的怀乡,《六月雪》中窦娥的愤世,《朱痕记》中朱春登的哭亲,《雷峰塔》中白素贞的泣诉,《野猪林》中林冲的问天等,均属反二黄曲腔;《白帝城》中的刘备托孤,《连营寨》中刘备的哭祭关羽、张飞,《三娘教子》后部的王春娥哀诉,则属于反西皮曲腔。反调把人物的哀怨之情表现得淋漓尽致,使人听来撕肝裂胆。

除上面所举的由西皮、二黄变化来的反西皮、反二黄之外,属于西皮类的还有“南梆子”和“娃娃调”两种曲腔。南梆子的曲调较为缠绵委婉,表现感叹或欢畅的情绪;前者如《霸王别姬》中虞姬巡营时所唱的“看大王在帐中和衣睡稳,我只得出帐外且散愁心”;后者如《碧波仙子》中鲤鱼仙子所唱的“兴波浪离水府忙把岸上,观看这人间的美好风光”。娃娃腔的曲调较为曲折跌宕,表现严肃或深沉的情绪;前者如《四郎探母》中杨宗保巡营时所唱的“叫一声众三军细听分明”一段;后者如《木兰从军》中花木兰巡营时所唱的“俺自从到边关家乡信杳”一段。(而京剧中旦角改扮男装时多唱这种腔调。)属于二黄类的,还有“高拨子”和“四平调”两种曲腔。高拨子的曲调高亢挺拔,多用于人物焦灼和急切情绪。如《盗仙草》中白素贞为救许仙涉险盗草,《徐策跑城》中老徐策急切上殿保本的情景,都是用高拨子演唱的。四平调的旋律和节奏,比较舒展跳跃,可在悲喜两种情绪中使用。用于欢悦情绪的,如《乌龙

院》中宋江所唱的“宋公明打坐在乌龙院，猜一猜大姐腹内情。”；用于惆怅伤感的，如《贵妃醉酒》中杨玉环所唱的“海岛冰轮初转腾”的唱段，真是短短一曲尽抒情怀。

西皮、二黄的音乐结构形式，除曲腔不同以外，还有各自的板式。所谓板式，就是曲腔节奏和速度的标志。导板，很象歌曲中自由拍节的起头，一般是在人物振奋、悲伤、焦灼或震怒时使用。如《借东风》中孔明从容镇定而又无比振奋地赴南屏山借风时，唱的是二黄导板；《断桥》中白素贞在金山寺败退后，怀着悲愤焦灼的心情逃至西子湖时，唱的是西皮导板。慢板，属于四分之四拍节，多用于人物哀伤、沉思或表白心迹、述说往事等情景。如《洪羊洞》中杨延昭哀叹杨家往事，《窦娥冤》中窦娥在狱中倾吐不幸遭遇，唱的都是二黄慢板；《空城计》中孔明智退司马懿，《女起解》中苏三哀叹不幸身世，则属于西皮慢板。原板，为四分之二拍节，多用于人物心情平静时或表白心迹，或抒发情怀。如《失街亭》中诸葛亮坐帐叮嘱马谡时所唱：“两国交锋龙虎斗”，是西皮原板；《搜孤救孤》中程婴劝慰妻子所唱的“娘子不必太烈性”，是二黄原板。在人物情绪激烈或心潮起伏时，则分别采用自由节奏的散板或摇板。另外，西皮板式中还有四分之二的二六板和四分之一的流水板与快板，这些板式节奏舒展流畅，多用于人物委婉缠绵、侃侃而谈或彼此争执等情景。

过去有人认为，原板是各种板式的基础，慢板是原板曲腔的扩展和伸延，快板是原板的缩减和加速；散板、摇板、导板则是其发展而成的自由节拍等等，这恐怕是不无道理的。因为尽管节奏变化，而其调式和主要旋律是不变的。令人惊叹的是：京剧正是依仗这些曲腔和不同板式变化，在舞台上塑造出数以千计生动感人的人物形象，创造出千变万化而又优美动听

的唱段的。

京剧板腔体的音乐结构形式，对于唱词的要求，虽然不象昆曲曲牌那样严格，但也需要有一定的规范和格式。这就是说，唱词的句式和唱段的安排，必须适合曲调和板式的要求。同时，根据剧本内容需要所编写的唱句和词段，也必将推动曲调和板式的变化发展。两者是互相制约又互为补充的。

京剧的唱词，一般以五字、七字或十字为一句，每两句唱词构成一个相互呼应的乐句；内行也称之为上下句。上句的唱，结尾时要扬起，给人以伸展延续的感觉；下句的唱则平稳，短促，给人以间歇和结束的感觉。每段唱不论词句多少，都独立成为一个乐段，通常也叫唱段。而每个唱段，都是用不同曲腔和板式来表现的。

七字组成的句式，内行简称为二、二、三。如《搜孤救孤》中程婴所唱的“二黄原板”：娘子不必太烈性，卑人言来你是听……。

十字句式构成的唱段，内行称作三、三、四，它除用于导板、原板、散板和摇板外，大多用于慢板。如《捉放曹》中陈宫所唱的“西皮慢板”：听他言吓得我心惊胆怕，背转身自埋怨自己做差……。

五字句构成的唱段，大多是揉在其它句式的唱段中，如《辕门斩子》中杨延昭见宗保时唱的“西皮散板”：怒恼杨延昭，蠢子听根苗，命儿巡营哨，私自把亲招……。

以五字句组成独立唱段的，应属《沙家浜》阿庆嫂所唱的“西皮流水”：垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方……。

从以上这些句式结构可以看到，京剧唱词是在我国古律诗和说唱艺术影响下发展变化而成的，字句比较严格规整。后