

# 傳統程式與隨機演唱： 從一個側面看中國大陸的京劇音樂

海 震\*

## 摘要

傳統程式和隨機演唱原是京劇舞台藝術的重要傳統。以往研究對程式著墨較多，曾與程式並存共生的隨機演唱及伴奏，卻完全被忽視。隨機演唱及伴奏自1950年起在大陸被看作落後現象而被抑制，並在「文革」演「樣板戲」時完全消失。本文通過對程式和隨機演唱及伴奏在傳統京劇演出中的存在及在當代中國大陸消逝過程的分析，論證對程式的隨機運用，以程式為基礎的隨機演唱及伴奏在中國大陸京劇中的消失並非京劇藝術的自然發展。程式在戲曲藝術中的作用和價值已被公認，曾是京劇舞台演出常態的隨機演唱及伴奏卻一直沒有得到應有的重視。研究、探討京劇音樂程式及其隨機演唱和伴奏在中國大陸的沉浮和消逝，有助於我們重新體認和追尋完整的京劇藝術傳統。

關鍵詞：傳統程式 隨機演唱 京劇 音樂

---

\* 中國戲曲學院戲曲研究所教授

長期以來，受西方古典戲劇和音樂觀念的影響，我們對京劇音樂的程式其隨機運用在認識上一直存在著若干誤區，如認為“程式”是戲曲特有的、僵化的；“隨機”（常見的說法是“即興”）是落後的、應該淘汰的。<sup>1</sup>其實程式並非戲曲所特有，它也是民歌、說唱、民間舞蹈等民間藝術或具有民間藝術色彩的表演藝術共有的特點。在京劇舞台藝術發展繁榮的清末民初，京劇的唱腔和伴奏不但擁有一系列為行內沿襲並為觀眾所熟知的程式，在舞台演出中，以程式為基礎的唱腔及伴奏總是以隨機演唱及伴奏為常態。但從 1950 年代起，在全國範圍的戲曲改革及蘇聯文藝觀念的影響下，程式在中國大陸一度被看成是束縛戲曲藝術改革發展的形

<sup>1</sup> 即興表演 Improvisation（包括即興演唱和伴奏）是一個來自西方的概念。“即興”一詞被用於戲劇和音樂，在中國大陸，比較常見的是指戲劇學院表演系的“即興表演”訓練和音樂學院鋼琴系的“即興伴奏”訓練。中國古代實際沒有這一概念和說法。<sup>1</sup>筆者在寫作此篇論文的過程中，逐漸意識到“即興”一詞似不能準確指稱中國或華語戲曲舞台上中類似“即興”的表演和演唱現象。首先，“即興”一詞在中文中出現較晚，基本上是個外來詞彙。其次，在一般的用法中，“即興”常常是指沒有提前準備而臨時做某事。西方語境下的“即興表演”、“即興戲劇”等，與戲曲中的類似表演並不完全相同。相比之下，“隨機”一詞似乎能更準確形容戲曲中的表演及演唱的實際情況。首先，“隨機”是個中國古已有之的說法，而且含義與戲曲中的類似表演相同。林鶴宜《東方即興劇場：歌仔戲“做活戲”》一書中引用胡忌《金元雜劇考》中的資料，其中元代湯式（生卒年不詳）《筆花集》中〈新建勾欄教坊求讚〉套曲詠副末詩句中即用到“隨機”一詞：“說前朝，論後代，演長篇，歌短句，江河口頗隨機變。”還有張炎（1248-約 1320）《山中白雲詞》中〈蝶戀花題末色諸仲良寫真〉中也有“隨機”一詞：“濟楚衣裳眉目秀，活脫梨園子弟家聲舊。譚砌隨機開口笑，筵前戲諫從來有。”。這兩首詩中所說到的“江河口頗隨機變”和“譚砌隨機開口笑”都是對當時戲曲念白及滑稽念白中隨機表演的描寫和形容。“隨機”的這種用法，有“依照情勢，順應時機”的意思。如同“隨機應變”這一成語所形容的，“隨機”是為了“應變”。通過《漢籍電子全文數據庫》（中央研究院歷史語言研究所製作）檢索，“隨機”一詞，從唐到清代的文獻中一直有出現。其次，如前所述，“隨機”強調的是根據變化的環境進行因應，重點是“應變”，這與戲曲演出中依據程式隨機表演和演唱的特點是吻合的。於是，與“即興表演”這一說法相比，“隨機表演”應該是對戲曲中常常根據演出場所、演員及具體的演出情境有所變化的表演和演唱更貼切地形容。稍有遺憾的是，“隨機”一詞在現代漢語中，也被用於英文統計學的詞彙 random 和數學詞彙 stochastic 的翻譯，如“隨機抽樣”等。這裡的“隨機”的“機”是指“機器、計算機”，與中國古代“隨機”的含義完全不同，使“隨機”成為多義詞。

式主義的東西。不過在藝術實踐中，甚至戲曲現代戲的排演過程中，傳統的音樂程式仍然是演員演唱和琴師伴奏的主要依據和表現新人物的主要手段。但是隨著“定腔定譜”逐漸成為常態，特別是“文革”中的京劇“樣板戲”演出中一句腔、一個詞都不能改的環境下，京劇演出中的隨機演唱及伴奏的傳統從大陸的京劇及戲曲舞台上徹底消失了。近年來，隨著傳統文化被重新體認，京劇被看作“非物質文化遺產”，作為京劇音樂的重要傳統，程式的隨機運用在京劇音樂中的意義亦需要我們重新認識。

## 一、並存與共生：京劇音樂中的程式及其隨機運用

從音樂角度看，被看作“程式”的京劇西皮、二簧腔的上下句結構、<sup>2</sup>生旦分腔、行當唱法、胡琴過門、鑼鼓經和噴吶曲牌等等都是京劇音樂的基本程式；從戲劇角度觀察，這些音樂程式又都是戲曲中表現人物，交代情節的音樂手段。這些音樂程式在京劇中運用都有其規範，這也是程式的一個含義。不過具體到每一句唱腔、過門、鑼鼓和器樂曲牌在不同戲中如何運用？原則上又是靈活多變，根據不同的戲劇情境、演員和演出場合而隨機運用的。從某種意義上我們甚至可以說，對程式隨機應變的運用，亦是傳統京劇舞台藝術的魅力之一。

### （一）程式：京劇音樂的基本形式和表現手段

京劇音樂由演員演唱和樂隊伴奏兩部分構成。其中演唱是主體，伴奏是輔助。作為戲劇，京劇以表演為中心。在以演唱為重要表現手段的京劇舞台表演中，唱詞是唱腔的基礎，是唱腔音樂在語義上的依據。作為一種在民間戲劇（主要是

---

<sup>2</sup> 二簧腔的“簧”，中國大陸有的出版物中寫作“黃”。嚴格說這是不準確的。因為在今存清代乾隆、嘉慶年間有關“二簧腔”的史料中，絕大部分都寫作“二簧”僅有個別史料寫作“二黃”。而且根據筆者的研究，“二簧”初義是指二絃胡琴，引申為用二絃胡琴伴奏的腔調。詳見拙作《戲曲音樂史》（北京：文化藝術出版社，2003年），頁186-189。

秦腔梆子腔)基礎上發展而來的戲劇藝術,京劇的唱詞最初未必都是用文字寫就,可能是經由對其他聲腔(秦腔、二簧腔等腔)唱腔的承繼和發展而來,可能最初也只是存在于藝人口中,以演唱為基本存在方式。京劇唱腔的板腔體上下句結構,是由秦腔梆子腔演變而來。<sup>3</sup>京劇西皮、二簧腔的諸多“板式”,即原板、慢板、散板、二六板等,都有其不盡相同的音樂結構和特點。這些將其相互區別的板式,便是京劇唱腔的音樂程式的主要內容。

從京劇唱腔演唱的實際情況看,京劇唱腔的結構形式並非是單一、僵化的,而是多樣、靈活的。且以二簧腔的原板為例,在傳統戲中,二簧原板的上下句不但有其基本形式,也有變化形式。<sup>4</sup>其變化形式中既有旋律的擴展和緊縮,也有唱詞字位的改變,甚至還有句尾落音的變化。<sup>5</sup>伴奏過門雖有基本結構,但也長過門和短過門等不同的形式,如西皮原板過門的基本結構由八板構成,但也有五板和兩板的短過門在不同的戲中使用。<sup>6</sup>器樂曲牌在不同戲劇情境中的運用有比較固定的程式,但在具體運用時又會根據演員的表演而有所變通。也就是說,曲牌的音樂結構雖然是固定的,但在演出中一般都要根據演員的表演做截長補短的配合運用。相對而言,京劇打擊樂的程式即鑼鼓經或稱鑼鼓點是比較靈活的。傳統京劇的鑼鼓點有近百種之多,<sup>7</sup>但根據其節奏類型,可將其分為“沖頭”、“長錘”、

<sup>3</sup> 關於京劇與秦腔的歷史淵源,京劇西皮腔與秦腔的淵源關係等問題,詳見拙作《戲曲音樂史》第三章。

<sup>4</sup> 楊予野《京劇唱腔研究》中將二簧原板的這種基本形式和變化形式稱作“Ⅰ型樂段”和“Ⅱ型樂段”。見其《京劇唱腔研究》(沈陽:春風文藝出版社 遼寧教育出版社,1990年),頁14。

<sup>5</sup> 張正治:《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39-65。

<sup>6</sup> 楊予野《京劇唱腔研究》第334頁。

<sup>7</sup> 中國戲曲研究院編的《京劇打擊樂彙編》(北京:人民音樂出版社1958年)收錄83種86常用的種鑼鼓點;吳春禮、何為、張宇慈編的《京劇鑼鼓》(北京:中國戲劇出版社,1982年)收錄83種。

“閃錘”和“馬腿兒”四種。<sup>8</sup>這四類幾十種鑼鼓點可根據劇情、表演和音樂的需要單獨或形成不同的組合在演出中靈活運用。

上述程式既是京劇音樂的基本形式，又是京劇的音樂表現手段。這些作為表現手段的程式，通過演員和樂師在劇中靈活、隨機的運用，使戲曲演出呈現出富於變化的生動的面貌。

## （二）隨機演唱：以梅蘭芳的演唱為例

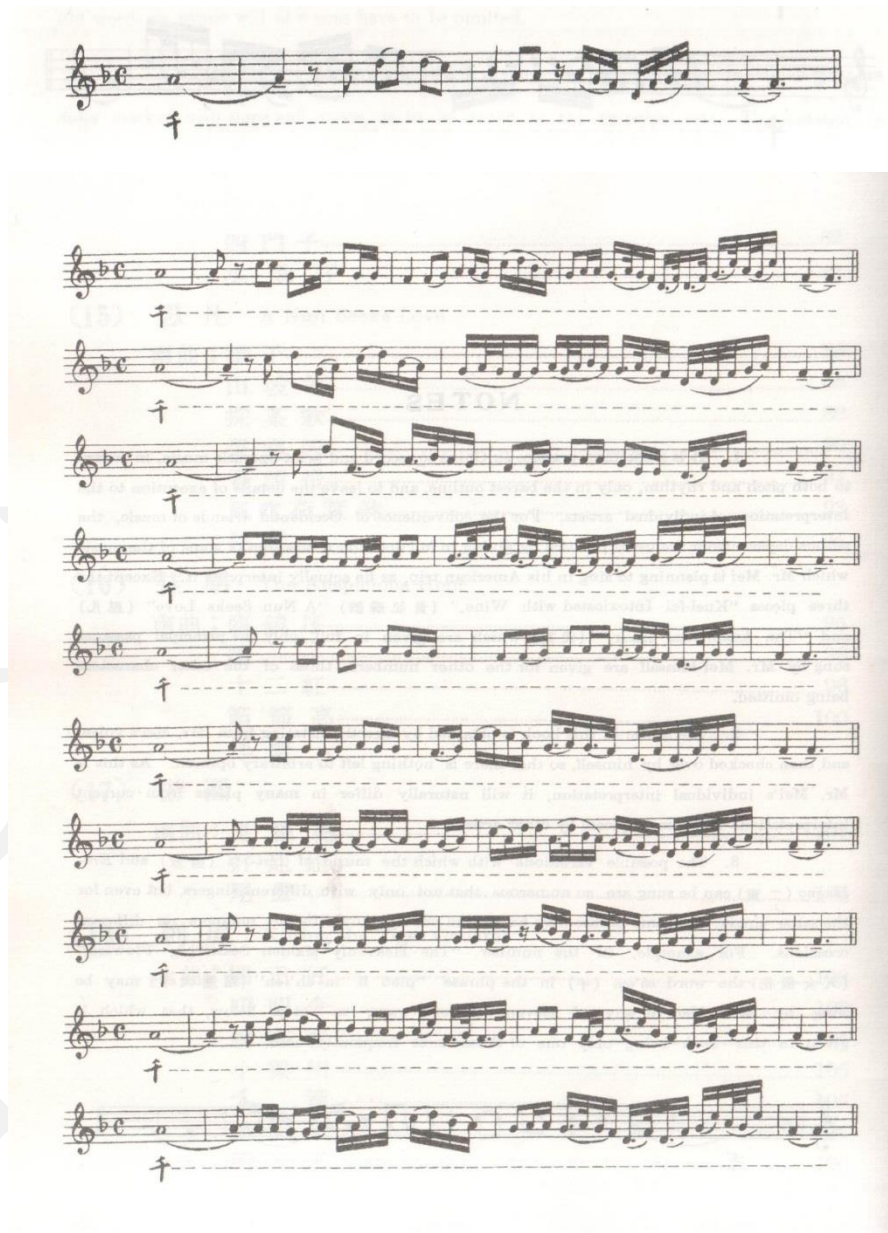
京劇大師梅蘭芳的演唱雖然有唱片和電影記錄，並有多種《梅蘭芳唱腔選》出版。但許多資料顯示，在長達四十余年的舞台表演生涯中，隨機演唱一直是梅蘭芳戲劇表演一個不容忽視的方面。梅蘭芳在《舞台生活十四年》中提到他有一次在天津唱《玉堂春》，因為無端被尋釁的警察抓到日本租界的警察局耽誤了按時出場演出。為補償觀眾的久等，他演出時盡量用“翻高腔”的唱法，贏得台下滿堂彩聲。而根據當時《玉堂春》的演法，本來有些拖腔就有兩種唱法（俗稱“走高腔”或“走低腔”）可供演員選擇。<sup>9</sup>這並不是《玉堂春》唱腔所特有的，根據梅蘭芳的說法，這是因為京劇“演員在台上的‘唱’和‘念’，本有‘死口’和‘活口’兩種習慣。”<sup>10</sup>也就是說，同一齣戲或同一段唱，演員既可以依循傳統的唱腔和念白演出，也可以根據演出場所、觀眾和自身狀態隨機表演。像梅蘭芳這樣的資深優秀演員，自然對“活口”習慣駕輕就熟。這種“活口”唱法有一個極好的例子：在梅蘭芳 1930 年訪美的前一年，當時已是“音樂名家”的劉天華應邀將梅蘭芳計劃訪美演出劇目的唱段逐一記譜，以《梅蘭芳歌曲譜》的書名出版。此樂譜以五線譜為主，並有管色譜（即工尺譜）參照。值得注意的是：編者劉天華在書前的“凡例”中強調：

<sup>8</sup> 龔和德等編：《中國京劇百科全書》，（北京：中國大百科全書出版社，2011 年）上卷，頁 548。

<sup>9</sup> 梅蘭芳：《舞台生活十四年》（北京：中國戲劇出版社，1987 年），頁 264。

<sup>10</sup> 同前注，頁 307。

“皮黃唱腔變化甚多，往往同此一句，而個人之唱法時有不同。今以《天女散花》‘遍歷大千’之‘千’字而論，梅君即有下列諸種唱腔”。<sup>11</sup>以下列出“千”字 11 中唱法的樂譜！<sup>12</sup>



<sup>11</sup> 劉天華記譜：《梅蘭芳歌曲譜》“凡例”，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社，2001 年）第八卷，頁 35。

<sup>12</sup> 同前注，頁 131-132。

劉天華還進一步說明：“本編所載，僅常用者。登台時容有出入”。<sup>13</sup>這是一個難得的樂譜資料，生動地顯示了上個世紀二三十年代梅蘭芳演唱的隨機特點。這一現象當然並非梅蘭芳演唱所特有，而是當時京劇演唱的常態。

以下再以梅蘭芳的琴師、京劇音樂泰斗徐蘭沅的說法及回憶看看京劇音樂的隨機伴奏的情況。徐蘭沅在其口述的《徐蘭沅操琴生活》中說：在過去“一齣戲，一個演員演三次，三次都會不同樣。唱腔也如此，同是原板，各人唱法就不同。……由此京劇胡琴變產生了一種特有的技巧，就是‘抓腔’。這一點是京劇文場非常講究的技術，因為唱腔經常變動是無法記譜的。”<sup>14</sup>當然京劇唱腔並不是無法記譜，上文提到的劉天華記譜的《梅蘭芳歌曲譜》就是個例子，而徐蘭沅正是該樂譜的“參訂”者之一。徐蘭沅在 30 年後的回憶錄中如此說法應該是想強調：同一齣戲演出時各人的唱法不一樣，而且每次都有所不同。即使有樂譜，演出時也不能照譜伴奏。因此他引用“過去老先生”的話說：“京劇音樂是有法度而無定譜。”<sup>15</sup>這是京劇琴師對京劇音樂與樂譜關係的權威表述。<sup>16</sup>誠哉斯言。傳統京劇過去確是“有法度而無定譜”，京劇戲班的京胡琴師是不用樂譜的。<sup>17</sup>清末民初市場上流行的京劇唱腔和曲牌工尺譜主要是以票友和愛好者為出售對象。

梅蘭芳、程硯秋等著名京劇演員 1949 年以後被尊稱為“流派”創始人，代表作在 50 年代被拍成戲曲電影，其舞臺上的表演和唱腔逐漸變成凝固的典範。1960

<sup>13</sup> 同前注，頁 35。

<sup>14</sup> 《徐蘭沅操琴生活》（三集合刊本）（北京：中國戲劇出版社，1998 年），第一集，頁 20。

<sup>15</sup> 同前注，第二集，頁 19。

<sup>16</sup> 時至今日，敝人任教的中國戲曲學院京劇系京劇器樂專業主修京胡的學生，要參加實習綵排仍必須能夠背譜伴奏，在伴奏中不能看譜。傳統遺風還未完全喪失。

<sup>17</sup> 出自崑曲戲班的笛師是識譜並備有樂譜的，但崑曲樂譜的作用主要是為了備忘，不是用於視譜伴奏。



年代傳統戲逐漸被限制，“文革”中更是被全面禁止，京劇藝術傳統被人為割裂。1970 年代“文革”結束，恢復上演傳統戲，但梅蘭芳等老一輩大師已去世或因年老不再登台，活躍在舞台上的演員基本都是 1949 年以後戲曲學校培養的畢業生。此批中青年演員在戲曲學校經過多年嚴格的基本功訓練，亦曾受過名師指導。但沒有經歷過舞台上隨機表演的熏陶和鍛煉，隨機表演在 1980 年代的京劇舞台上已基本絕跡（詳見下文）。與此趨勢相聯繫的，則是梅蘭芳等京劇大師唱片和電影中的唱腔、念白甚至表演的一招一式都被“經典化”，只能亦步亦趨地學習、模仿，一般不能有所改變。雖然受過大師親傳的老演員仍主要通過口傳身授將京劇的傳統不斷傳承給年輕演員和戲曲學校的學生，但因為表演傳統的改變，特別是戲劇演出的環境和文化觀念的轉變，隨機表演的傳統在京劇中總體上是中斷了。

## 二、從利用到“打破”：京劇現代戲和“樣板戲”中的程式<sup>18</sup>

如前所述，隨著 1950 年代戲曲改革在全國範圍內展開，戲曲表演和音樂程式及其隨即運用開始面臨前所未有的挑戰。

### （一）早期京劇現代戲中的音樂程式：以《白毛女》為例

京劇《白毛女》是中國京劇院 1958 年根據同名歌劇改編，編劇和導演都努力對其做了京劇化的處理。其音樂唱腔基本都是演員根據傳統程式創腔演唱。為了表現新的戲劇人物，劇中用了較多西皮、二簧腔以外的傳統京劇腔調。如反面人物穆仁智出場，用傳統戲丑角常用的念白和噴訥過門交替的“南鑼”。女主角喜兒第一次出場，大年三十盼其父歸家，唱的是曲調流暢的“南梆子”。父親歸來父女二人對唱用曲調明快的西皮腔的“流水”、“二六”和“搖板”等板式。父親楊白勞服

<sup>18</sup> “樣板戲”一詞是“文革”中對京劇《紅燈記》、《沙家浜》等京劇現代戲的稱呼。筆者在文中用此名詞，並非認為它們是京劇的樣板，而是為了強調它們與“文革”的聯繫。



毒自殺前唱沉鬱的“四平調”，喜兒逃出迫害她的黃家用“高撥子”唱出其悲憤的情緒。曲調都是傳統的，但被移用于現代人物。這些唱腔雖有作曲者劉吉典參與潤色，但基本都是演員在琴師的協助下根據傳統做法創腔，特別是扮演楊白勞的著名老生演員李少春獨立完成了楊白勞的成套唱腔，展現了當時的京劇演員高超的創腔能力。全劇的器樂伴奏基本沿用傳統京劇以打擊樂和器樂曲牌為演員上下場和特定的情境伴奏，完全沿用京劇傳統程式。全劇只有一段戲劇高潮時受歌劇影響的群唱，是由劉吉典根據京劇傳統曲牌作曲。京劇《白毛女》排演于 1958 年浮誇風盛行的“大躍進”時期，是用十幾天時間趕排出來的。即使如此，由於參與演出和創作的都是經過 1949 年以前京劇科班或梨園世家出身，經過嚴格訓練的優秀演員，這部根據政治宣傳色彩極濃的歌劇改編的京劇現代戲早就因為其內容而不再搬演了，但其中的一些曲調優美的唱腔流傳了下來，時不時還在京劇演唱會上出現。

## （二）程式被“打破”了嗎？從《沙家浜》到《杜鵑山》

“文革”中有一套根據“樣板戲”創作歸納的以“三突出”為代表的理論，<sup>19</sup>其中涉及音樂創作問題的是所謂“三打破”，即“打破行當、打破流派、打破舊格式”。<sup>20</sup>從“樣板戲”的音樂看，行當和流派在某種程度確實被打破了，但文章中被稱作“舊格

<sup>19</sup>上海京劇團《智取威虎山》劇組：〈努力塑造無產階級英雄人物形象——對塑造楊子榮等英雄形象的一些體會〉，《紅旗》雜誌 1969 年第 11 期。“三突出”是指“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物”。

<sup>20</sup>上海京劇團《智取威虎山》劇組：〈滿腔熱情 千方百計——關於塑造無產階級英雄人物形象的幾點體會〉，《紅旗》雜誌 1970 年第 2 期。文章對傳統京劇音樂的評價可用其中的一句話代表，即“舊的京劇音樂是為封建階級代表人物稱霸舞台服務的，從內容到形式都已僵化，”所以要打破行當、流派和舊格式。

式”的京劇音樂程式是否也被打破？以下以北京京劇院“文革”中編演的《沙家浜》和《杜鵑山》為例稍作分析。

京劇《沙家浜》原名《蘆蕩火種》，北京京劇團（現名北京京劇院）1964年根據上海的同名滬劇改編。北京京劇院是1950年代彙集梅蘭芳、程硯秋、荀慧生、尚小雲四大名旦及其班底和馬連良、譚富英、張君秋、裘盛戎、趙燕俠等著名京劇演員而成的大型京劇院，比較全面地繼承了京劇的傳統。《沙家浜》雖然是現代戲，但由著名作家汪曾祺等人執筆改編的唱詞依循傳統京劇特點，由琴師李慕良等人創腔的唱段基本沿用傳統音樂程式，京劇韻味十足，如其中“智鬥”一場阿慶嫂和刁德一“打背供”對唱，稱得上是活用傳統程式的一個範例，至今仍常在京劇演唱會中演唱。不過後來“文革”中為了將其加工成“樣板戲”，不但貼標籤式地加入了一些與京劇無關的革命進行曲作為開幕曲和幕間曲，改用包括西洋銅管樂器的管弦樂隊伴奏。新四軍指揮員郭建光的唱腔也趨於高亢激越。最後被拍成電影的“樣板戲”《沙家浜》，也仍存在著傳統唱腔與西方管弦樂隊演奏的器樂曲之間明顯的不協調。《沙家浜》中的大部分唱腔基本都是沿用傳統程式，與《紅燈記》等其他樣板戲相比，唱腔具有濃郁的京劇特點。從這一角度說，《沙家浜》的唱腔是充分利用或活用了京劇音樂的程式，並沒有打破京劇唱腔的傳統程式。不過後來成為“樣板戲”後加入的用西方管弦樂隊演奏的幕前曲和幕間曲，則是打破了京劇器樂伴奏的傳統程式。從戲曲音樂的角度看，在京劇中用西方管弦樂隊演奏革命歌曲是明顯的敗筆，但這卻後來成為京劇“樣板戲”伴奏的通例。

北京京劇團編演的《杜鵑山》在“文革”後期的1973年成為“樣板戲”。該劇由王樹元、汪曾祺等人編劇，張君秋、唐再炘等人編曲，後期由於會泳對唱腔和器樂曲做了大幅度修改。不同於《沙家浜》、《紅燈記》等第一批“樣板戲”，《杜

《杜鵑山》的念白全為韻白，唱詞有時也不完全遵守傳統京劇的格律，唱腔的板眼和字位也比較靈活而富於變化，京劇唱腔的音樂程式，常常被當做素材而不是程式來運用。劇中的一些唱腔與傳統京劇的程式已有明顯距離。如女主人公柯湘的代表性唱段“家住安源”，已大不同於傳統的“反二簧”。創作者給它起了一個新的板式名稱“反二簧中板”（傳統反二簧只有原板、慢板、快三眼和散板幾種板式）。雖然其唱腔結構與傳統反二簧唱腔的程式已有明顯不同，但由受過京劇科班吐字行腔訓練的演員楊春霞演唱的這段唱腔，加上主要由京胡等京劇傳統樂器伴奏，聽起來仍具有京劇唱腔的韻味和特點。還有早期“樣板戲”中常用的來源於革命歌曲的器樂“主調”，在《杜鵑山》中已被發展為根據女主角柯湘家鄉湖南民歌素材創作，與西皮、二簧腔音樂相近主調并貫穿于柯湘的唱腔之中。這種借鑒德國作曲家瓦格納歌劇“主導動機”手法，貫穿于柯湘唱腔過門和拖腔之中的“主調”，也是《杜鵑山》音樂的一大特點。從音樂的角度看，傳統京劇音樂的程式在《杜鵑山》中是被打破了。這種突破一方面可以說是京劇“樣板戲”多年創作實踐積累的結果，同時也與于會泳等一批對戲曲、說唱和民歌等中國音樂比較熟悉的京劇界以外的音樂家的參與有關。<sup>21</sup>不過這種突破也並不都是成功的。與《杜鵑山》先後成為“樣板戲”的京劇《紅色娘子軍》、《平原作戰》和《磐石灣》的音樂就遠不如《杜鵑山》，它們的唱腔一般可用“高、硬、快”來形容，器樂曲也乏善可陳。

可見打破程式並不都有好的結果，更不是京劇音樂發展的唯一途徑。

### 三、由抑制到消失：大陸京劇中的隨機演唱及伴奏

<sup>21</sup> 于會泳當時是上海音樂學院講師，曾編著過《山東大鼓》、《單弦牌子曲分析》等書，在上海音樂學院開設過《民間曲調研究》、《腔詞關係研究》課程。參與過京劇《海港》、《龍江頌》、《杜鵑山》的音樂創作。“文革”中先後擔任中國國務院文化組副組長，文化部部長。1977年“文革”後在“隔離審查”中自殺。

1950 年代，隨著全國範圍的戲曲改革和蘇聯藝術的影響，京劇舞台上根據演出場所、觀眾和現場情況隨機演唱及伴奏的習慣開始有所變化。以下以北京的中國京劇院編演新戲和京劇“樣板戲”的演出為例，簡要分析一下隨機演唱及伴奏 1949 年以後在中國大陸京劇演出中逐漸消失的過程。

### （一）創作與演唱的若即若離：隨機演唱及伴奏的空間逐漸縮小

傳統京劇的音樂創作和演唱常常是一體的，演員和樂師往往既是創作者也是演唱和伴奏者，如上文分析的梅蘭芳和徐蘭沅既是梅蘭芳編演新戲的音樂創作者，也是新戲的演唱和伴奏者。這一藝術傳統在 1949 年以後開始發生變化。以下以中國京劇院為例，簡要分析隨機演唱及伴奏在新的創作方式下的變化。

中國京劇院是“文革”中編演“樣板戲”《紅燈記》的劇院，前身是 1942 年在延安成立的“平劇研究院”和 1951 年在北京成立的中國戲曲研究院下轄的京劇實驗工作團。1953 年，时任文化部艺术局副局长的马彦祥将川剧《柳荫记》改编为京剧，并担任导演指导京剧實驗團排演。該劇邀請旦角演員出身的京劇大家王瑤卿擔任為顧問主導唱腔創作。馬彥祥改編的劇本保留了不少川劇唱腔的長短句唱詞。據說他把《柳蔭記》的唱腔設計看作“解放京劇音樂”的一個嘗試。<sup>22</sup> 這對創腔者來說無疑是個挑戰。王瑤卿接受了挑戰，因為他曾經說過“越是不規則的句子越容易出新腔”。<sup>23</sup> 對傳統音樂程式的靈活運用是《柳蔭記》唱腔的突出特點。從整體上看，《柳蔭記》的唱腔在傳統和創新之間找到了恰當的平衡。當時的研究者認為《柳蔭記》的音樂“無論在曲調的運用上、唱腔的發展上，都突破了舊

<sup>22</sup> 何为：〈论京剧《柳荫记》的音乐创作〉，《戏曲音乐研究》（北京：中国戏剧出版社 1985 年），頁 303。

<sup>23</sup> 同前注。

有的程式，而大膽地予以革新”。<sup>24</sup>不過從劇中絕大部分唱腔都是王瑤卿運用傳統創腔手法創作這一事實判斷，他主要是靈活地運用了而不是突破了程式。《柳蔭記》由葉盛蘭和杜近芳主演。雖然王瑤卿所創之腔有創腔組成員記譜，但王瑤卿囑咐演員演唱時千萬不要“拿死了”，以免束縛演員自己的創造力。<sup>25</sup>不過由於創腔和演唱已完全分開，加上伴奏樂隊在傳統京劇樂器基礎上增加了中音、低音二胡和大阮等依靠樂譜伴奏的樂器（這可能是京劇運用低音樂器的開始），演員根據自己的理解對唱腔做隨機處理的空間已經很小。

1955 年，中國京劇院排演了根據蒙古人民共和國同名歌劇改編的京劇《三座山》。仍由馬彥祥導演，作曲由一年前自中國戲曲研究院調入的劉吉典擔任。<sup>26</sup>

《三座山》原為分幕式歌劇，幕前曲、合唱器樂曲較多。京劇基本沿用歌劇的戲劇結構，但根據戲曲音樂素材對合唱和器樂曲做了改寫，合唱改為男女聲齊唱，並以“耍孩兒”等曲牌為素材。劇中多用“南梆子”、“高撥子”和“南鑼”等西皮、二簧腔以外的腔調表現蒙古生活場景，並通過增加演唱對“南鑼”念白與噴吶伴奏的傳統形式有所發展。為豐富劇中器樂曲的表現力，樂隊不但增加了二胡、中胡、琵琶、大阮等中國樂器，還添加了大提琴、低音提琴以及圓號、單簧管等西洋樂器，為此還外請了民族和西洋樂器演奏家參與伴奏。由於全劇由劉吉典一人作曲，劉原來的所長是中國民族器樂、曲藝及民歌而非京劇，又外請了需要樂譜的演奏家

<sup>24</sup> 同前注。

<sup>25</sup> 黃克保：〈王瑤卿與京劇《柳蔭記》〉，《京劇表演研究》，（北京：文化藝術出版社，2014 年），頁 233。

<sup>26</sup> 劉吉典（1919-2014）曾任中央戲劇學院歌劇系器樂組組長，調入中國京劇院之前曾在中国戲曲研究院從事戲曲音樂研究工作。

伴奏，唱腔及伴奏基本算是定腔定譜，演員和樂隊完全沒有隨機演唱和伴奏的空間。

上文曾分析過的 1958 年排演的《白毛女》，由於是在“大躍進”中十餘天中趕排出來的，其唱腔倒主要由演員和琴師根據傳統程式創作。由於是以傳統方式創腔，用傳統京劇樂隊伴奏，應該有隨機演唱及伴奏的空間，但根據導演阿甲的要求，<sup>27</sup>也逐漸固定了下來。<sup>28</sup>

1964 年排演的《紅燈記》，雖然其中不少唱腔仍是由演員創腔，如李玉和和李奶奶的唱腔基本都是由李玉和的扮演者李少春和老旦演員李金泉創腔。不過劇中音樂作曲的成分明顯增加，作曲者劉吉典不但為全劇編寫了許多幕間曲，也為重點場次的大段念白創作了配合戲劇情境的器樂烘托戲劇氣氛。他還為李鐵梅寫了後來很有影響的唱段“我家的表叔數不清”。此劇早期京胡、京二胡、月琴和三絃伴奏仍延續傳統習慣不用樂譜，演員和伴奏還有些隨機演唱及伴奏的空間，但後來隨著不斷對唱腔進行修改和伴奏樂器的增加，亦逐漸定腔定譜。到“文革”中成為“樣板戲”，更是一個字一句腔都不能擅改了。

上述中國京劇院編演的《柳蔭記》、《三座山》到《白毛女》和早期的《紅燈記》中演員與作曲、創作與演唱的關係的變化，清楚地顯示著傳統京劇中與程式相配合的隨機演唱及伴奏在京劇演出中的空間從逐漸縮小到完全消失的過程。

## （二）被“欽定”的京劇“樣板戲”：隨機演唱及伴奏的消失

<sup>27</sup> 阿甲（1907-1994）曾任延安平劇院副院長，中國京劇院總導演兼副院長。

<sup>28</sup> 阿甲：〈我們怎樣排演京劇《白毛女》〉，《戲劇論叢》1958 年第 2 輯，《阿甲論戲曲表演藝術》（北京：文化藝術出版社，2014 年）。

“文革”中，<sup>29</sup>在毛澤東妻子江青主導下，北京的京劇現代戲《紅燈記》、《沙家浜》，上海京劇團排演的《智取威虎山》、《海港》和山東京劇團的《奇襲白虎團》被欽定為“樣板戲”。用當時的說法，這幾部“樣板戲”“不僅是京劇的優秀樣板，而且是無產階級的優秀樣板，也是無產階級文化大革命各個陣地上的‘斗批改’的優秀樣板”。<sup>30</sup>它們的劇本被全文刊登在當時由中國共產黨中央委員會主辦《紅旗》雜誌、《人民日報》和《解放軍報》上。<sup>31</sup>由於“樣板戲”被“欽定”而在政治上具有如此至高無上的地位，在演出中擅改“樣板戲”唱詞和念白有被打成反革命坐牢的危險。為了在全國範圍內普及“樣板戲”，並做到學演“樣板戲”不走樣，當時不但出版了大量“樣板戲”劇本、唱腔及器樂曲的主旋律樂譜、管弦樂隊伴奏的五線譜總譜，而且還有一種以一部戲為單位，如《紅燈記》或《沙家浜》，收錄其劇本、劇照、主旋律樂譜、劇中舞蹈動作說明和包括舞台設計圖、佈景製作圖甚至“司幕時間”的合訂本，以確保各地都按照一個模子演出“樣板戲”。在這種情況下，不要說隨機表演和演唱，台詞不小心念錯一個字都是罪過，要被批評並自我檢討。同時，由於所有傳統戲曲都在“文革”中被打成“毒草”而被禁演，與傳統戲曲及其藝術程式相伴而生的隨機表演和演唱在中國大陸的戲曲舞台上完全消失。在“文革”十年中，京劇“樣板戲”不但在各地的廣播中不斷播放，而且被拍成電影在全國城鄉放映。被拍成電影的“樣板戲”不但一字不改，而且完全照搬舞台格局。為在

<sup>29</sup> “文革”的全稱是“文化大革命”。由毛澤東發動和領導的“史無前例的無產階級文化大革命”，歷史已證明是“一場由領導者錯誤發動”，“給中國各族人民帶來嚴重災難的內亂”（詳見中國共產黨中央委員會《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》）。

<sup>30</sup> 社論〈歡呼京劇革命的偉大勝利〉，《紅旗》雜誌（中國共產黨中央委員會主辦），1967年第6期。

<sup>31</sup> 詳見戴嘉枋：《樣板戲的風風雨雨：江青、樣板戲及內幕》（北京：知識出版社1985年），頁24-25。



全國各地普及“樣板戲”，用地方戲形式演出“樣板戲”也成為各地方戲劇團的政治任務。由於要求學演“樣板戲”不能“走樣”，各地方戲劇團模仿京劇唱腔的板式結構將京劇唱腔“移植”為地方戲唱腔。而劇中的器樂曲則完全照搬京劇。為了不走樣地搬演京劇“樣板戲”，各地方戲劇團也照搬“樣板戲”中西混合樂隊的模式盡力組建了大型中西樂器混合樂隊。<sup>32</sup>“文革”後期，各地戲曲劇團也曾按照“樣板戲”的套路排演過一些現代戲，當然都是定腔定譜的創作，一般也都是用大樂隊伴奏，隨機表演和演唱在中國大陸的戲曲舞台上完全絕跡。

#### 四、京劇音樂的重要傳統：

##### 從文化遺產的角度看京劇音樂的程式及其隨機運用

21 世紀伊始，隨着全球化程度的日益加深，各民族及地區开始反思和重新认识民族及地區传统文化艺术的價值。隨著非物質文化保護、認證和發掘工作的日益深入，特別是京劇被評為世界物質文化遺產以後，什麼是京劇藝術的傳統，以及如何認識京劇藝術的傳統其實應該是我們首先要問并回答的問題。在筆者看來，程式及其隨即運用就是需要我們重新認識的諸多問題之一。

##### （一）“有意味的形式”與技能和手段

##### 京劇音樂程式的意義和價值

中國學者李澤厚曾在其 1980 年代在中國大陸非常有影響的《美的歷程》一書中用英國學者克乃夫·貝爾（Clive Bell，1881-1964）“有意味的形式”的概念形容京劇唱腔、表演及其程式。<sup>33</sup>自 1950 年代以來，“程式”也一直是戲曲理論著

<sup>32</sup> 筆者即是在這一特殊的歷史時期以中學生的身份考入陝西省戲曲劇院樂隊成為小提琴演奏員。

<sup>33</sup> 李澤厚：《美的歷程》（北京：文物出版社，1982 年），頁 188-189。

作描述和分析對戲曲表演和音樂特點的一個關鍵詞。<sup>34</sup>在由中國藝術研究院戲曲研究所的研究者集體撰寫的《中國戲曲通論》一書中，對戲曲“程式”的論述仍在“戲曲藝術形式”、“戲曲音樂”和“戲曲表演”章節中佔有相當的篇幅。<sup>35</sup>“程式”在戲曲中的重要性和意義已被公認。但“程式”在戲曲藝術中的具體運用，戲曲演員和樂師在演出中對各種程式的靈活運用，各類音樂程式在演出中的隨機運用，都還沒有得到充分的分析和論證。如傳統京劇藝人是如何看待程式的？他們是如何運用各類程式的？過去的演員和樂師在演出中如何根據戲劇情境、演出場所、觀眾反應隨機應變地運程式，都值得我們具體研究。對京劇藝人而言，傳統的表演和音樂程式首先是他們演戲、唱戲的基本技能和手段。由於傳統京劇的演出是以舞台表演為中心，舞台上的表演和演唱既不依賴用文字寫就的劇本，也不用符號記錄的樂譜。各類表演和音樂程式於是成為演員和樂師藉以在舞台上演繹故事、表現人物的基本手段。而如何靈活地、隨機應變地運用各種程式，如何將不同的程式恰當地運用於不同的戲劇情境、演出場所并根據現場觀眾的反映進行隨機應變的創造，既是傳統京劇演員和樂師的基本技能，也是評價其藝術水平的標準。而這種隨機應變運程式的能力所產生的過去京劇舞台上生動而常常出乎觀眾預料的表演和演唱，在很大程度上正是京劇藝術在清末民初吸引大量觀眾，成為當時最流行的藝術的重要原因之一。程式很重要，對程式的靈活的、隨機應變的運用更重要。它是作為舞台藝術的戲曲藝術的重要魅力之一。

## （二）應該被淘汰的落後現象？不應該消逝的隨機演唱

<sup>34</sup> 如果追溯，早在 1920 年代就有余上沅等學者用“程式化”來形容的表演，黃克保《戲曲表演研究》，頁 53。

<sup>35</sup> 詳見張庚、郭漢城主編、何為副主編《中國戲曲通論》（上海文藝出版社 1989 年）。

現場隨機演唱及伴奏原是傳統京劇演出的常態，本無所謂落後和先進，但 1950 年代的戲曲改革、學習蘇聯和“新音樂工作者”進入戲曲劇團以後，隨機演唱及伴奏被看成落後現象而被抑制、限制，並在“文革”中徹底消失。如何看待這一歷史過程？它是戲曲藝術的正常發展過程和必由之路？筆者並不這樣認為。

中國共產黨 1950 年開始的全國範圍戲曲改革，<sup>36</sup>對戲曲藝術產生了難以估量的深遠影響，其中劇本審定和修改以及導演制度在國營劇團的建立，從根本上動搖了戲曲舞台上隨機表演的傳統，而全面學習蘇聯和“新音樂工作者”進入戲曲劇團工作，進一步抑制并限制了戲曲舞台上的隨機表演和演唱。

1953 年毛澤東在全國性的會議上提出“必須全國上下掀起一個學習蘇聯，建設國家的熱潮”。蘇聯專家被請到中國擔任重要的軍事、科學、教育和文化部門的顧問。北京的中央戲劇學院的蘇聯專家講授“導演學”和指導排練被逐日詳細記錄整理發表在 1957 和 1958 年的期刊《戲劇學習》上；北京的中央音樂學院開辦了不少由蘇聯專家主講的各專業的培訓班。蘇聯及俄羅斯話劇、歌劇、芭蕾舞劇在中國各大城市頻繁上演。蘇聯歌曲被翻譯成中文或用俄文演唱，成為當時最流行的歌曲。甚至 1955 年拍攝的戲曲電影《梅蘭芳的舞台藝術》也有兩名蘇聯專家分別擔任攝影和錄音指導。<sup>37</sup>由於當時傳入中國的蘇聯及俄羅斯話劇、歌劇

<sup>36</sup> 早在中華人民共和國共和國建立之前的 1948 年，中國共產黨中央委員會的的機關報《人民日報》就發表了《有計劃有步驟地進行舊劇改革工作》的社論。1949 年 10 月中華人民共和國中央人民政府成立以後，文化部就設立了“戲曲改進局”專門管理戲曲改革工作。1950 年文化部召開全國戲曲工作會議。1951 年國家最高行政機構政務院制定《關於戲曲改革的工作的指示》，其中心內容可概括為“改戲、改人、改制”。所謂“改戲”，是對最流行的傳統戲進行審查修改；“改人”，是組織戲曲藝人進行政治學習、改造思想；“改制”是改革傳統的戲班制度，建立國營劇團和集體所有制劇團。

<sup>37</sup> 關於中國 50 年代初期學習蘇聯的“熱潮”及其對中國文藝的影響，由於中蘇 50 年代末期交惡，60 年代末期甚至發生邊界武裝衝突等原因，在中國大陸已被有意無意的“遺忘”。再加上

和歌曲都出自劇作家和作曲家之手，并有翻譯本和樂譜出版。在這種全國上下學習蘇聯的熱潮中，隨機表演在戲曲演出中的空間自然越來越小。

不過，更重要的，對戲曲中隨機表演產生直接影響的，是來自軍隊文工團的音樂工作者進入戲曲劇團。由於 1953 年朝鮮停戰以後中國軍隊撤回國內，軍隊及軍中文工團縮編，為改革和發展戲曲音樂，許多原在軍中文工團工作的音樂工作者被分配到當地的戲曲劇團工作。他們從記錄傳統唱腔及伴奏，參加樂隊伴奏開始，并逐漸參與編曲乃至音樂創作。為與戲曲劇團原有的樂隊伴奏人員相區別，他們被稱作“新音樂工作者”。新音樂工作者對戲曲傳統唱腔的記譜整理和他們視譜演奏參與伴奏，對過去不用樂譜的戲曲伴奏和戲曲舞台演出中的隨機表演和演唱產生了重要影響，戲曲演出開始出現“定腔定譜”的趨勢。這給原來習慣於隨機表演和演唱的戲曲演員帶來諸多不便和困擾。1958 年“大躍進”掀起新編戲曲現代戲的熱潮，并在 1963 年再次成為戲曲編演的主流。在由作曲者定腔定譜的新創戲曲現代戲唱腔的演唱和伴奏中，隨機表演和演唱的空間進一步被壓縮，并隨著“文革”中普及“樣板戲”而在中國大陸徹底消失。

可見，隨機演唱及伴奏在中國大陸京劇中的消失並不是京劇藝術自身發展的結果，重新認識隨機演唱及伴奏在傳統京劇演出中的作用和意義，在京劇被看作“非物質文化遺產”的今天，已是一個不能迴避的問題。為什麼過去許多的京劇觀眾一次次進劇場看同一齣戲？甚至同一位演員演唱同一齣戲？除了戲本身和具體的演員對觀眾的吸引力之外，演員每次的演出都不完全一樣，時不時會有出乎觀眾預料的隨機表演和演唱無疑是重要原因。而這種在程式基礎上隨機演唱，根

---

許多資料在“文革”中（也是中蘇發生邊界武裝衝突，關係最緊張的時候）被銷毀，我們現在已很難找到蘇聯藝術對戲曲藝術及戲曲即興表演影響的具體證據。

據舞台現場情況隨機應變表演及演唱的藝術傳統，又是與京劇舞台藝術“口傳身授”傳承，京劇音樂“有法度而無定譜”的傳統聯繫在一起的。與唱片、錄像和電影、電視這些“罐頭”藝術相比，以程式和隨機表演和演唱為特點的傳統京劇作為舞台藝術的鮮活生動、靈活多變的藝術魅力是不可替代的。相對於中國大陸，沒有經過“改人、改戲、改制”的戲曲改革，沒有經歷過蘇聯影響和新音樂工作者改造的台灣京劇及其音樂，倒是保存了較多京劇的老傳統。雖然經歷了兩岸交流所帶來的大陸“新編京劇”和整理改編過的傳統戲及定腔定譜的衝擊，但老傳統並未遠離，不難追尋。相對於近年來開始大量編演現代戲，“樣板戲”的陰影若隱若現的大陸京劇，台灣京劇大可以在保持和追尋京劇傳統方面有所作為，并有所成就的。

#### 徵引文獻

1. 上海京劇團《智取威虎山》劇組：〈努力塑造無產階級英雄人物形象——對塑造楊子榮等英雄形象的一些體會〉，《紅旗》雜誌 1969 年第 11 期。
2. 上海京劇團《智取威虎山》劇組：〈滿腔熱情 千方百計——關於塑造無產階級英雄人物形象的幾點體會〉，《紅旗》雜誌 1970 年第 2 期。
3. 中國戲曲研究院編：《京劇打擊樂彙編》，北京：人民音樂出版社，1958 年。
4. 阿甲：〈我們怎樣排演京劇《白毛女》〉，《戲劇論叢》1958 年第 2 輯，《阿甲論戲曲表導演藝術》，北京：文化藝術出版社，2014 年。
5. 何為：〈論京劇《柳蔭記》的音樂創作〉，《戲曲音樂研究》，北京：中國戲劇出版社 1985 年。
6. 李澤厚：《美的歷程》，北京：文物出版社，1982 年。

7. 社論〈歡呼京劇革命的偉大勝利〉，《紅旗》雜誌（中國共產黨中央委員會主辦），1967 年第 6 期。
8. 楊予野：《京劇唱腔研究》，沈陽：春風文藝出版社、遼寧教育出版社，1990 年。
9. 徐蘭沅口述：《徐蘭沅操琴生活》（三集合刊本），北京：中國戲劇出版社，1998 年。
10. 吳春禮、何為、張宇慈編：《京劇鑼鼓》，北京：中國戲劇出版社，1982 年。  
張正治：《京劇傳統戲皮黃唱腔結構分析》，北京：人民音樂出版社，1992 年。
11. 張庚、郭漢城主編、何為副主編：《中國戲曲通論》，上海：上海文藝出版社，1989 年。
12. 海震：《戲曲音樂史》，北京：文化藝術出版社，2003 年。
13. 梅蘭芳口述：《舞台生活十四年》，北京：中國戲劇出版社，1987 年。
14. 黃克保：〈王瑤卿與京劇《柳蔭記》〉，黃克保《京劇表演研究》，北京：文化藝術出版社，2014 年。
15. 劉天華記譜：《梅蘭芳歌曲譜》，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》，第八卷，石家莊：河北教育出版社 2001 年。
16. 戴嘉枋：《樣板戲的風風雨雨：江青、樣板戲及內幕》，北京：知識出版社 1985 年。
17. 龔和德等編：《中國京劇百科全書》，（北京：中國大百科全書出版社，2011 年。