

從京劇「樣板戲」看戲曲創作現代化

逢甲大學中國文學系四年級

查太元

從京劇「樣板戲」看戲曲創作現代化

摘要

「樣板戲」是「文革」時期的藝術產物，本質上繼承傳統戲曲的諸多元素，內容與形式則「大破大立」，強化了戲劇本身的張力與整體性。雖然「樣板戲」富高度政治意識型態，但它在戲曲改革中產生了極大影響力，尤其是腳本編創及音樂設計兩部份。

是故，筆者從傳統戲曲的腳本、音樂文獻找出古代形式，分析其書寫特徵，理解傳統形式對戲曲表演的利弊得失。再轉向現代戲曲，乃至「樣板戲」的文獻，一則檢視戲曲形式的自然演變，二則整理因「樣板戲」而產生的獨特編創形式，除了比較傳統戲曲與現代戲曲在文本形式上的差異，更進一步認識兩種形式的從古至今記錄戲曲的方法。

由於理解到「樣板戲」以新的形式記錄腳本、音樂，揚棄傳統以「印象式敘述」的方法，改採較科學的工具，可見戲曲表演將少有傳統的「不定性」，舉凡唸白、唱詞、身段、舞臺，都有一定的要求與設計，被視為戲曲藝術「現代化」。而「現代化」正是戲曲藝術自野臺、茶館富即興的「工夫」演出，邁入現代技術劇場的關鍵。

戲曲藝術「現代化」之後，除了利於編創新劇以外，更能以科學方式記錄、採集、保留傳統戲曲，並恢復傳統戲的表演動力。由於現代劇場是多工合作的勞動產物，任何劇目的上演必須透過不同技術層面的互補方能成功；就戲曲藝術而言，既步入現代劇場，必然要在編創形式上更加嚴謹，透過觀察「樣板戲」特徵的所得，我們可以清晰可見一個便利、準確，且能被普遍接受的方法，作為日後編創新劇或保存舊戲的參考。

關鍵字：戲曲、京劇、樣板戲、表演藝術、劇場、現代化。

一、前言

狹義的「樣板戲」，是根據 1966 年 11 月 28 日，由「中央文化革命領導小組」召開之「首都文藝界無產階級文化革命大會」所指定的作品；包括京劇《紅燈記》、《智取威虎山》、《沙家濱》、《奇襲白虎團》、《海港》、舞劇《白毛女》、《紅色娘子軍》，及交響音樂《沙家濱》¹。後來又有 1970 年前後創作的京劇《龍江頌》、《紅色娘子軍》、《平原作戰》、《杜鵑山》、《磐石灣》、鋼琴伴唱《紅燈記》、舞劇《沂蒙頌》、《草原兒女》、交響音樂《智取威虎山》，是為「樣板作品」²。八個「樣板戲」中有五齣是京劇，九個「樣板作品」亦有五齣京劇，另如交響音樂《沙家濱》、《智取威虎山》，鋼琴伴唱《紅燈記》是同名京劇衍生的音樂創作，芭蕾舞劇《紅色娘子軍》、《白毛女》也吸收了大量京劇音樂與身段元素。

「樣板戲」的改革主要以「京劇」為甚，這些「革命現代京劇」，使用實景道具、改穿時裝、搬演現代故事，與傳統戲曲差異甚遠，甚至在「改革」時期被批評為「雜亂無章」³。雖然「樣板戲」內容高度政治化，但不可忽略的是它在編創上的高度「規格化」；今日臺灣引進許多外國著名音樂劇如《貓》、《歌劇魅影》、《獅子王》等作，均是以嚴謹、高度規格化著稱⁴，這種表演模式正是成就現代劇場的關鍵。傳統戲曲多在野臺、茶館、戲園演出，具即興成份；但隨時代轉變，人們審美要求與編創基礎自然有所改動。「樣板戲」做為戲曲改革、現代化的「極致呈現」，必然有一定成績。

筆者將觀察傳統的戲曲腳本與音樂的記錄方式，再檢視規格化後的「樣板戲」做了哪些改變？以下，從腳本、音樂二方面，說明「樣板戲」創作「規格化」的歷程，以及其表現特徵。

二、就腳本方面而論

「腳本」是戲劇內容的載體，作家藉此撰寫對白、唱詞，以及標註身段、舞臺效果，也就是「劇本」。若稱戲劇表演是「行為」，那「腳本」就是以文學方式記錄此行為。既是記錄，所使用的方法則影響到表演者「還原行為」的理解；中國長期發展出一套「印象式敘述」的寫作手法，與西洋「話劇」（新劇）腳本具

¹ 參見高義龍、李曉編：《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化出版社，1999年），頁271。這些作品後來通稱「八個樣板戲」。

² 參見蔣中崎：《中國戲曲演進與變革史》（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁619。

³ 參考趙聰：《中國大陸的戲曲改革：1942-1967》（香港：香港中文大學出版社，1969年），頁203。

⁴ 如《聯合報》（2003年7月31日，文化版B6）：《貓》躍上國家劇院、張牙舞爪 舞台像垃圾場機關重重、道具令人眼花撩亂、明起連演22場、《商業周刊》第925期（2005年8月15日，頁70）：《歌劇魅影》魅力長青的秘密 把表演藝術變成工廠流水線 等媒體文章均報導外國單位以高度規格化方式製作現代舞臺劇目。

體書寫的形式表現不同，突出了中國傳統劇作的獨特處。美國戲劇學家布羅凱特（Oscar G. Brockett）說：「在中國劇場中，劇本主要只是表演的一個綱要而已；觀眾要看整個的演出，而不是聽聽戲文而已。」⁵

而中國戲曲除了唸白唱詞以外，還有腔調、音樂、身段等技巧，這些構成戲曲藝術的重要元件，要完整且詳實無誤地被記錄下來，並非容易的事；其中牽涉極廣，包括寫作、閱讀、排練、演出，及劇場專業術語之描述。

（一）傳統戲曲腳本形式

傳統戲曲腳本，同中國傳統文學作品，以豎排、無標點為其主要呈現形式。以雜劇為例，添括號表示表演之人物、舞臺提示動作，或是演唱的曲牌名稱，另以大字為唱詞，小字為唸白。如以下《感天動地竇娥冤》第三齣⁶：

（丑扮官人引祇候上）我做官人甚殷勤告狀來的要金銀若是上司來刷卷在家推病不出門下官楚州官是也今日升廳坐衙張張千喝攏廂（張千喝科淨拖旦上云）告狀告狀（張千云）過來（做見科旦淨同跪科丑亦跪科云）……

（牧羊關）大人你明如鏡清似水照妾身肝膽虛實那羹本五味俱全除了此百事不知他推去嘗滋味喫下去便昏迷不是妾訟庭上胡支對相公也卻教我平白地說甚的

如例，括號具有重要功能，提示誰上場，怎麼上場，標明該做何動作，是唸還是唱，唱何曲牌。排版上，唱詞字體又比唸白來得大，如選段中自「牧羊關」曲牌名三字始，字體均比前段大了一號左右（本文以粗體加線標示為大字）。

傳統戲曲腳本，行文一氣喝成、從頭至尾連貫，演唱與唸白之間加以分段，雖書寫上較方便，卻使閱讀困難。又腳本中多稱呼行當，僅於該行當初次出現時，寫扮演之角色（如「丑扮官人」），但之後行文皆以行當稱呼（如「淨拖旦上」、「旦唱」）。凡現今看到的古籍戲曲腳本，多不脫此形式，唯使用符號或細節處有所差異。如註曲牌之括號改成方括號或反白刻印，而標記腳色及舞臺提示之文字，有以圓圈框住者，或小字上標者。如《獅吼記》第十六齣⁷：

【小桃紅】狂生何處漫遊嬉全不把盟言記也你躲離家門使我望眼欲迷林薄外日沉西早已香烟斷水痕稀鐘聲發你卻落得歸來醉也我且不打你頑皮只罰體趺坐當一個供佛琉璃呀早已二更你頂著燈不與滅了^生奶奶放睡

⁵ 參見布羅凱特著、胡耀恆譯：《世界戲劇藝術欣賞》（臺北：志文出版社，2001年），頁329。

⁶ 參見楊家駱主編：《全元雜劇初編·第一冊》（臺北：世界書局，1985年），頁142-144，（書影見附圖1）。

⁷ 參見林侑蒔主編：《中國戲劇研究資料·第一輯·獅吼記》（臺北：天一出版社，出版年不詳），頁下2，（書影見附圖2）。

一會兒我明日再頂燈罷^旦不許不許我且進去再出來看你^旦虛下生愁臉頂燈端坐介

以此為例，唱詞與唸白全成一大段，僅依大小字來區分；甚至表示演員行當及動作的提示文字，沒有括號作輔助，以排版方式區隔。

再觀察傳統的京劇腳本，編創上亦沿襲了此一形式。如《定軍山》⁸：

(四蜀兵引黃忠上)(黃唱西皮快板)夏侯淵武藝果然好可算將中一英豪
將身且坐蓮花寶(旗牌上)(黃接唱搖板)營外因何鬧吵吵(旗牌)門上
那位在(眾兵)什麼人……

又如《三堂會審》⁹：

(王金龍唱【西皮搖板】)蘇三堂下把話論，句句說的是真情，本當下位
來相認，(王金龍欲下位)(眾)噢！(王金龍接唱【西皮搖板】)條條不
徇情。左思右想心不定，此案交與劉大人。來！

(門子甲)有。

(王金龍)拿我名帖，請劉大人過衙一敘。

如例，京劇已將腳色名稱帶入腳本中，不以行當稱之；這應是戲曲在演進過程中，故事多元、腳色豐富的結果；若只稱行當，極可能稱謂重複¹⁰。但部份僅收錄唱詞的戲考類叢書，由於主要提供聽眾參考用(尤其是唱片)，仍省略稱呼，簡稱姓、或稱行當，或根本不標示。如《大戲考》收錄之《狸貓換太子》¹¹唱段：

(生)有陳琳上前把話講。(旦)你勸君王我勸娘娘。(生)千望娘娘要忍讓。……

由此可見，傳統戲曲腳本編創，雖有粗略的框架模式，但尚未規格化，形式不統一，如何標唱詞科白、註明舞臺狀況，甚至劇中腳色稱呼，都是不一定的。閱讀者需依經驗與知識，判斷其中文字代表何意。此編創模式，將多位腳色的唱詞、唸白及相關舞臺提示，均混於一段落文字中，並不利於實際排練、演出使用，畢竟要在一大段文字中快速掌握每位腳色該有何表演，不是一件簡單的事；而腳本編創行文的不一致，更增添了腳本使用上的難度。這些，都是戲曲腳本形式未規格化的一些特徵。

⁸ 參見胡菊人主編：《戲考大全》(臺北：宏業書局，1974年)，頁27。

⁹ 參見曾永義、王安祈、李惠綿、蔡欣欣選注：《戲曲選粹》(臺北：國家出版社，2002年)，頁534-535。

¹⁰ 如京劇《四郎探母》一劇中，有二生、七旦、二丑，如僅以行當稱之，便無法理解所謂何人。參考劉紹唐、沈葦雙主編：(平劇史料叢刊第一輯之九、十)《譚鑫培全集·四郎探母全集》(臺北：傳記文學出版社，1974年)，頁79。

¹¹ 參見劉紹唐、沈葦雙主編：(平劇史料叢刊第一輯之十二)《大戲考》(臺北：傳記文學出版社，1974年)，頁117。

(二)「樣板戲」腳本之形成及規格化

「五四」之後，話劇(新劇)在中國大為流行，衝擊傳統戲曲，除了編創「新劇」，知識份子更藉改良「舊劇」(戲曲)，試圖找出中國戲劇的新路¹²。民國後，京劇出現了新編「時裝戲」，如梅蘭芳在 1915 至 1916 年間，演出《宦海潮》《鄧霞姑》、《一縷麻》等劇¹³，上海等地亦有類似情況，但均為個人嘗試或民間劇團的摸索，未形成一股戲劇風潮，僅此可見「現代戲曲」的雛形。

「現代戲曲」的主要推手，屬中國共產黨的「戲曲改革」政策，早在中共於江西瑞金及延安成立政權時，即用戲曲形式演新內容¹⁴，後更成立專責機構，延攬相關人才，鼓勵編創「新編歷史劇」及「新編現代劇」。前者雖屬新編戲，但內容多為古代題材；如范鈞宏根據陳仁鑑所編同名莆仙戲《春草闖堂》，田漢所編《西廂記》、《白蛇傳》、《謝瑤環》。此時的劇作家，多使用話劇形式，依腳色分行臺詞，以冒號或空白隔開，再以括號標註舞臺提示。如《春草闖堂》¹⁵：

春草：(唱)我小姐回府來悄悄言講，命春草買金線刺繡詩章。分明是華山事銘刻心上，薛公子抱不平懲治強梁，患難翁逢知己神弛意往

(二班頭、眾衙役押薛過場。)

春草：(驚望)啊？(接唱)薛公子為什麼綁赴公堂？

再如田漢《謝瑤環》¹⁶：

(洛陽唐宮一便殿。武三思、徐有功、謝瑤環同上。武三思與謝瑤環爭執。)

武三思：(唱)瑤環說話好大膽，
誹謗勳戚為哪般？

謝瑤環：(唱)誹謗勳戚我怎敢？
兼併不止國不安。

如例，至「現代戲曲」始，腳本形式已有很大轉變。編劇者已成專職，可只設計劇情，不見得設計唱腔，如例中腳本僅標「唱」，卻未見寫明唱何曲牌。這牽涉編劇者不一定對曲牌全然了解，也與戲曲音樂的演進與改革有關。

而「新編現代戲」搬演現代題材，在中共建國之後便大量產生，良莠不齊，作品如《白毛女》、《八一風暴》、《阿詩瑪》等，當局亦針對「新編現代戲」舉辦

¹² 參考註 4，頁 6-7。

¹³ 參考註 1，頁 36-41。

¹⁴ 參考註 4，頁 53。

¹⁵ 參見王安祈著：《現代戲曲》(附劇本選)(臺北：三民書局，2002年)，頁 308。

¹⁶ 參見「中國京劇戲考」網站 (<http://www.xikao.com/plays/play.php?id=70801020>)。

「匯演¹⁷」，最終文革小組評定部份「優秀劇目」為「樣板」，是各團編創作品學習的典範。換言之，「樣板戲」是當時「新編現代戲」的代表作。

與傳統戲曲不同，「樣板戲」多採寫實佈景、真實道具，注重舞臺燈光運用。為著墨描述場景氣氛，增添許多敘述式文字。如《紅燈記》第一場「接應交通員」

¹⁸：

〔抗日戰爭時期。初冬之夜。

〔北方某地隆灘火車站附近。鐵道路基可見。遠處山巒起伏。

〔幕啟：北風凜冽。四個日寇憲兵巡哨過場。

〔李玉和手提號誌燈，朝氣蓬勃，從容鎮定，健步走上。

李玉和：（唱）【西皮散板】手提紅燈四下看……

上級派人到隆灘。

時間約好七點半，

等車就在這一班。

此例將時空、景色、觸覺及腳色的氣質描述得相當具體詳細。《沙家濱》第一場「接應」¹⁹也有相似之處：

〔抗日戰爭時期，半夜。江蘇省常熟縣地區，日寇設置的一條公路封鎖線。

〔幕啟：沙四龍由樹後撥開草叢上，偵察四周，腳下一絆，翻「小貓」，警惕地張望，向幕內招手。

〔阿慶嫂上，後隨趙阿祥、王福根。

阿慶嫂：（唱）【西皮搖板】程書記派人來送信，

傷患今夜到鎮中。

封鎖線上來接應……

〔沙四龍吹葦葉為聯絡暗號，無反應，沙四龍欲沿公路去尋找，阿慶嫂急忙制止。

又如《海港》第一場「強運突擊」²⁰中，在序曲中表演之敘述：

〔一九六三年夏，某天上午。

〔黃浦江邊。上海港某裝卸區碼頭。千輪萬船，紅旗招展，江水奔流，陽光燦爛。掛著「總路線萬歲」標語的鐵塔高聳入雲。

¹⁷ 指 1964 年夏季的「全國京劇現代戲觀摩匯演」，至此以後京劇新編現代戲成為主流，又在「首都文藝界無產階級文化革命大會」之後，「八個樣板戲」及樣板作品成為主流。參見同註 1，及註 4 頁 164。

¹⁸ 參見中國京劇團等編：《革命樣板戲劇本匯編·第一集》（北京：人民文學出版社，1974 年），頁 82。

¹⁹ 同註 18，頁 139。

²⁰ 同註 18，頁 286。

〔氣笛聲中幕啟，工人們在高志揚的指揮下裝卸貨物。吊車起落，車輛往返，一派繁忙景象。〕
〔高志揚和小丁、小陶把用「網絡」裹住的幾包稻種卸在平車上，然後用掛鉤將地上另一「網絡」吊走。〕
〔幕內哨聲。小丁、小陶先後隨平車跑下。〕
〔一隊工人舞蹈過場。〕
〔一工人向來方向招手。兩工人拉出纜繩。〕
〔韓小強拉老虎車上。高志揚攔住韓小強，示意注意安全，遞毛巾給他擦汗。〕
〔三工人上，騰空越過纜繩，作拉纜舞：翻身，「前弓後箭」，「探海」，「跨腿」，轉身。「騙腿」，「亮相」；轉身掛纜繩於纜樁上。〕
〔韓小強拉車跑下。眾工人下。〕
〔一隊男女工人跑步過場。〕
〔一隻裝著出口機械的木箱，橫空而過。〕
〔幕內哨聲，遠處有人喊：「休息啦！」〕
〔一女工推汽水車過場。〕

高志揚：（展視港灣，滿懷豪情）真是個——

（唱）【西皮散板】

裝不完卸不盡的

【原板】

上海港！……

此例準確交待「一九六三年」，更把具體描繪場景樣貌，又將身段動作以文字詳實記錄，能使演員掌握表演技巧。另串連動作時，會將多個身段編集成「舞」（如前引《海港》之「拉攬舞」），顯然是為配合音樂的進行而設計的，如《智取威虎山》第五場「打虎上山」²¹中也有一段精彩的「馬舞」：

楊子榮：（內唱）【二黃導板】

穿林海跨雪原氣衝霄漢！

〔楊子榮改裝揚鞭飛馬而上。作馬舞：「騙右腿」、「蹬腿」、「橫蹉步」，以示下山坡；右轉身、甩大衣、「跨腿」、「抬腿」、「勒馬」、「大跨步」，以示上高嶺；「騰空擰叉」，以示越山澗；「直蹉步」、「右大跨腿」、「蹉步」、「左大跨腿」、「蹉步」，以示穿密林；轉身甩大衣、揮鞭、「橫蹉步」，縱橫馳騁。至臺口，「抬腿」、「勒馬」、「蹬腿」、「小踏步」，「亮相」。眺望四方。〕

【回龍】

抒豪情寄壯志面對群山。……

²¹ 同註 18，頁 32。

又如《奇襲白虎團》第九場「夜襲偽團部」²²中，針對戰爭場面有以下敘述：

嚴偉才：（揮槍）不許動！

〔機甲團長掬槍頑抗，被嚴偉才擊斃。

〔偽團部亂作一團。美國顧問負傷，乘機溜走。偽參謀長躲入桌下，韓大年追擊一偽兵下。

〔嚴偉才開槍打白虎團長，白虎團長急忙閃身，擊中偽連長。白虎團長逃下。

〔一偽兵和嚴偉才搏鬥；一戰士與金大勇追擊數偽兵上。嚴偉才等擊斃數偽兵，「亮相」。嚴偉才揮手，一戰士與金大勇追其餘偽兵下。嚴偉才向白虎團長逃竄之處追去。……

傳統戲曲中，除了一些注本（如劉菊禪《四郎探母全集》²³）以外，少見如此詳細，且是編劇之時即設計的腳本。顯然基於現代戲劇表演的技術考量，編劇者必須要將時空、場景，甚至是人物氣質、形象、身段等細節作一清楚的交待，方利於排練及演出的理解。如此更使戲曲身段「程式化」，增添緊湊、連續的美感。

從傳統戲曲、現代戲曲到「樣板戲」，腳本形式不斷演進，而「樣板戲」透過政治力量普遍讓藝界學習、模仿，除自身改造，更影響戲曲腳本定形，可視為「規格化」的完成。就上述數例簡單可見，「樣板戲」除了沿襲話劇形式寫作，依角色分行分段，更加深了舞臺提示的標註，包括唱詞及曲牌，及傳統戲曲罕見的寫實場景、道具、時空，腳色氣質、體態、行為提示，以文字敘述串連身段成為「舞蹈」，加深了具象動感。又引入話劇內涵，行文敘述更加口語白話，用大段文字提示表演，在文學性上增添劇場實用性，讓劇作的時空邏輯謹慎嚴密，使戲曲表演更加成熟、完備。

三、就音樂方面而論

戲曲藝術講求「唱唸做打」，其「唱」字為先，可見音樂在戲曲中最为重要。又「戲曲」二字含「曲」，更明確點出音樂在戲曲中的地位與功能。

人類早期戲劇都包含音樂，西方有神劇、歌劇，乃至今日的音樂劇；而中國傳統戲曲亦是，在表演時有唱詞及唸白，又傳統戲曲的唸白多為「韻白」，並不單純為「唸」，而是要帶有聲腔、節奏，亦屬音樂特徵。

戲曲演變至今，音樂的表現手法及記錄形式已大有改變，甚至汲取了西洋音

²² 同註 18，頁 528。

²³ 同註 10，頁 79。

樂形式與理論互補，成為現代戲曲的特色。其中，又以「樣板戲」的變革最為明顯。

(一) 傳統戲曲音樂記譜

傳統戲曲的音樂多為曲牌，換言之是固定旋律，配上不同唱詞。然傳統音樂有所亡佚，使今日無法聽到真正的古代音樂，其中有一部份是記譜因素所致。以器樂為例，漢代以前，音樂幾乎是「口傳心授」，未有明確記譜。至漢魏之交，隨著樂器逐步定型，才有「文字譜」的產生²⁴。最初的文字譜，是印象式的敘述彈奏方法，如：

耶臥中指上十半寸許案商，食指中指雙牽宮商，中指急下，與拘俱下十三下一寸許住，末商起，食指散緩半扶宮商，食指挑宮又半扶宮商，縱容下無名十三外一寸許案商角、於商角即作兩半扶扶挑聲一句。²⁵

這樣的記譜無法準確告知演奏者音的高低及節奏型態，很不方便。到晚唐，產生可以記錄音高的「工尺譜」，用「上尺工凡六五乙」表示唱名「Do Re Mi Fa Sol La Si」，並輔以其他記號，做為演奏技法的補充²⁶。

「工尺譜」誕生後，多用於各種音樂記譜，亦含傳統戲曲；如《與眾曲譜》²⁷、《六也曲譜》²⁸、《遏雲閣曲譜》²⁹所錄之戲曲譜本，即是在唱詞的每一字旁標註工尺譜表示唱名與節拍，並在曲牌名稱旁標使用宮調（如「凡字調」、「轉乙調」），這樣即可根據譜記音高節奏演唱。

利用工尺譜記錄戲曲音樂，多僅有單聲部，所有樂器跟著唱腔主旋律，即為「主調音樂」（或稱「主音音樂」），就音樂審美的演變而言，較單調乏味。就京劇而言，常見文武場除了緊跟主旋律之外，在維持音處「加花」變奏，增添音樂的趣味；在劉菊禪《四郎探母全集》中，除了唱詞旁記譜字以外，更在唱詞間添加「
」記號及空格標示節拍延長，旁有加括號之譜字³⁰。這些記號與空隔，明顯為伴奏的「補充音」而設計，這是針對伴奏的記錄方式。而譜中「小過門」三字，則是予伴奏即興的發揮，「小、大」二字區分過門長短，但未標明該奏什麼、該奏多久，憑藝人的臨場經驗與功力發揮。又該《全集》有「大鑼噠 乙 噠 鏘」、「大鑼鏘鏘」等鑼鼓字譜，多屬於敘述式語句，記譜上仍未規格化。

²⁴ 參見吳釗等著：《中國音樂史略》（北京：人民音樂出版社，2003年），頁67。

²⁵ 參考註24，頁68。

²⁶ 參考註24，頁296。

²⁷ 王季烈編：《與眾曲譜》（八卷）（臺北：臺灣商務印書館，1977年）。（書影見附圖3）

²⁸ 怡安主人編：《六也曲譜》（上下冊）（臺北：臺灣中華書局，1977年）。（書影見附圖4）

²⁹ 王錫純輯：《遏雲閣曲譜》（臺北：文光出版社，1965年）。（書影見附圖5）

³⁰ 同註10，頁82-134。（書影見附圖6）

傳統戲曲與中國大部份傳統音樂一樣，發展因記譜不準確受到限制。使用文字譜並不利於直觀辨識，甚至是聲部的拓展；更重要的，學習文字譜較為困難，讓許多音樂資料無法妥善保存流傳。

(二)「樣板戲」音樂改革與記譜規格化

「樣板戲」改革最多的是音樂，至今有許多音樂作品都從「樣板戲」音樂而來，如《打虎上山》、《亂雲飛》，都是經常上演的曲目。基於毛澤東「百花齊放，推陳出新；古為今用，洋為中用」³¹的十六字政策，「樣板戲」除了佈景道具採用西式寫實主義以外，在音樂上也引進許多西方概念。舉凡樂隊編制、作曲、配器，雖打著「現代化」口號，實為「西洋化」。最明顯的是「樣板戲」樂隊編制，加入西洋管弦樂，設立指揮（傳統京劇以司鼓手為節奏掌握者），並將音樂「交響化」³²。

以京劇《智取威虎山》1970年7月演出本為例，樂隊編制有：三大件（京胡、京二胡、月琴）、板胡、琵琶、鍵盤排笙、曲笛、海笛、嗩吶、短笛、長笛、雙簧管、單簧管、圓號（二支）、小號（二支）、長號、鋁板鐘琴、定音鼓（二架）、大鈸、吊鈸、板、鼓、小堂鼓、武鑼、大鑼（高、中、低音）、小鑼、大篩鑼、小鈸、啞鈸、鑊鈸、大帽鈸、第一小提琴（四把）、第二小提琴（三把）、中提琴（二把）、大提琴、低音提琴³³。傳統戲曲中不可能見如此樂隊，而此在現代戲曲發展歷程中，也是突破性的創舉³⁴。

音樂交響化，不可能只演奏「主調音樂」，而會追求更複雜的「複調音樂」，即多聲部音樂。納入西洋樂器，必然在記譜上揚棄文字譜，採西洋五線譜記錄；現所見「樣板戲」之總譜，多與西洋管弦樂或歌劇總譜相似，均以五線譜記錄所有音高、節拍、速度、演唱方式等音樂細節，並採現代和聲及配器技術，使音樂更多變化。除五線譜外，市面上多有以數字簡譜記錄之唱腔主旋律譜，以簡譜記

³¹ 轉引自《紅旗》雜誌1967年第六期社論：《歡呼京劇革命的偉大勝利》。參見《毛澤東語錄》（臺北：東觀國際文化，2005年），頁271。

³² 關於「交響化」，樂界尚無明確定義。根據蘇聯音樂家瓦西連科（S.Vasilenko）《交響配器法》一書中針對交響配器概念指出：「把樂隊的樂器和樂器組結合成一個統一的整體的音響，是配器法中一個非常重要的問題。在絕大多數情況下，樂隊的音響在音色方面都是很複雜的。這複雜性是由於樂隊的各個不同的樂器組同時發音的結果，甚至這些組起不同作用。織體的主要因素，從一方面說，如果它們同時發音，那大部分都有不同的輪廓，好像形成一幅畫的不同的『層次』，因此也就需要樂隊的不同的樂器組的手段。」參見瓦西連科著、張洪模譯《交響配器法》（第二卷）（北京：人民音樂出版社，1963年），頁54-55。

³³ 參見上海京劇團：革命現代京劇《智取威虎山》總譜（北京：人民出版社，1971年）。（書影見附圖7）

³⁴ 如《京劇「樣板戲」音樂論綱》中提及：「『樣板戲』的中西混編樂隊，從構思到大體定型，約在60年代末至70年代初，由《智取威虎山》劇組率先嘗試，經過多次反覆、修改，最後推廣到各個『樣板戲』劇組，成為對當時及後來戲曲樂隊編配影響極大的一種型式。」參見汪人元：《京劇「樣板戲」音樂論綱》（北京：人民音樂出版社，2002年），頁100。

錄唱腔，構成簡易的戲曲樂譜³⁵，便於學習使用。而為了準確表示戲曲獨特的打擊樂與演唱技巧，在目前所見的「樣板戲」樂譜中，多附「鑼鼓字譜說明」及「樂譜符號說明」，作為演出者之參考³⁶，這是在西洋五線譜的框架中，加入中國音樂的獨特記譜法，至今影響極大。又戲曲對打擊樂要求獨特，現常以「鑼鼓字譜」配上簡譜節拍標記方法，附於打擊樂器譜或主旋律簡譜下方，結合傳統鑼鼓經與現代記譜法的特點，便於閱讀演奏。

當記譜方式與樂隊編制均規格化後，戲曲音樂能展現的型態更為「百花齊放」。採用現代記譜法，使各種音樂人才均能參與戲曲音樂創作，「樣板戲」不再只用現有曲牌，而能據固有腔調變奏、整合，甚至全新創作；如《海港》中方海珍的唱腔融合生、旦二種特徵，以表現其陽剛女性的特質；又「樣板戲」增加「序曲」、「幕間曲」、「舞蹈音樂」、「閉幕曲」等純音樂，吸收西洋歌劇形式以豐富表演，這也是傳統戲曲未見的。

戲曲音樂均依照現代記譜法及樂理規格化後，便可產生許多「創意嘗試」。如同列「八個樣板戲」的交響音樂《沙家濱》³⁷，則選原京劇《沙家濱》的幾個唱段，配以交響樂隊伴奏，並加入合唱、重唱等現代聲樂方法；另交響音樂《智取威虎山》亦如是。殷承宗在1968年根據京劇《紅燈記》，改編十段「鋼琴伴唱」稿³⁸（後增為十二段），是鋼琴與京劇的首度結合。1970年，上海音樂學院創作鋼琴弦樂五重奏《海港》，選用六個唱段表演。這都說明戲曲音樂一但依照科學方式規格化後，能產生極大的火花與生命力，並美化戲曲音樂之音響效果，使戲曲更能為大眾所接受。

四、結論

透過腳本、音樂二方面，我們得知「樣板戲」的改革，及其創作規格化的特徵。就腳本而言，同「五四」之後的作品，改採話劇形式創作，依角色分行，有標點符號，以不同符號標註舞臺提示、曲牌或情景說明，藉文字書寫明確地表現場景及人物的細節特徵。音樂方面，透過學習西洋樂理的手段，更加科學地記錄並美化音響，是「樣板戲」最大的成就。

由「樣板戲」發展出此二大「規格化」之路，我們便更容易創作新戲，發展

³⁵ 如人民音樂出版社編輯部編《京劇「樣板戲」短小唱段集萃》（北京：人民音樂出版社等，2002年）、《京劇「樣板戲」主要唱段集萃》（北京：人民音樂出版社等，2002年）等（書影見附圖8）。

³⁶ 見附圖9至11。

³⁷ 參見中央樂團：革命交響音樂《沙家濱》總譜（北京：人民音樂出版社，1976）。（書影見附圖12）

³⁸ 參見殷承宗改編：《鋼琴伴唱紅燈記》（北京：人民音樂出版社，2004）（書影見附圖13）

理論³⁹。另一方面亦保存、還原老戲，現今許多專著均以現代形式記錄傳統劇目腳本，利於閱讀、排演、學習、研究，而其音樂亦有學者採集原譜、重新加工編配，並以現代記譜方式記錄⁴⁰。

現代的劇場工業是團隊合作，是許多部門集體勞動的結晶；一齣戲劇的上演，絕不只是編劇者的空想，而要有具體辦法、詳細設計，準確且科學地規格化，才能使每一部門充份理解發揮。若依傳統戲曲的腳本編創及音樂記錄方法，想必使很多技術人員傷透腦筋，得花更多的時間解決難題。「規格化」並非抹殺中國戲曲之傳統，而是用全人類的現代可行方法，記錄保存這些珍貴資產。唯有仔細研讀前人劇作，謹慎學習、整理，作為未來創作的基礎，才是發揚中國傳統戲曲的最佳途徑。「規格化」的整理、創作，使中國戲曲不致淪為「案頭劇」，而是能在舞臺上活生生演出，且能追求最佳效果、獲得大眾認可的寶貴藝術文化。

³⁹ 如現有慣涌主編《戲曲劇作法教程》（北京：文化藝術出版社，2005年）、陳亞先《戲曲編劇淺談》（臺北：文津出版社，1999年）等多部戲曲劇作法專著問世，皆有針對結構、形式的設計作說明。

⁴⁰ 如劉天華曾嘗試將諸多南曲、北曲、西皮、二黃唱段主旋律以五線譜記錄；參見楊家駱主編：《中國學術名著第五輯·曲學叢書第三集之一》《中國歌劇五線譜》（臺北：世界書局，1962年）（書影見附圖 14）。又如《戲曲作法技法·下冊》中，收錄了十餘段以五線譜縮記譜表示的傳統戲唱段；參見朱維英主編：《戲曲作法技法·上下冊》（北京：人民音樂出版社，2004年）（書影見附圖 15）。

附圖

附圖 1 之 1

竇娥冤
三卷
土

說甚的

丑人是賤虫不打不招承張千與我打着張千打旦科三次科噴水科旦唱

罵玉郎無情棍棒教我捱不的婆、也須是你自做下怨他誰勸晉天下前婚後嫁婆娘每都看取我這般傍州例

感皇恩呀是誰人唱叫揚疾不由我哭、啼、我恰還魂總蘇醒又昏迷捱千般打拷見鮮血淋漓一杖下一道血一層皮

採茶歌打的我鯁散魂飛命掩泉石則我這腹中冤枉

(《全元雜劇初編·第一冊》所收錄之《感天動地竇娥冤》書影片段之一)

有誰知我不曾藥死公、當罪責告你箇相公明鏡察
虛實

(丑)你招也不招(旦)委的不是我下毒藥(丑)既然不是

你與我打那婆子(旦)住、住、住、休打我婆、我招了罷

是我藥死公、(丑)將枷來枷上下在死囚牢裡去到

來日押赴市曹典刑(卜)竇娥孩兒兀的不痛殺我也

都是我送了你的命(旦)唱

尾聲我做了箇銜冤負屈沒頭鬼不走了你箇好色荒
淫漏面賊想青天不可欺想人心不可欺冤枉事天地
知爭到頭競到底到如今說甚的冤我便藥殺公、與

竇娥冤

三卷

十一

<p>火干上生 這是何爲 旦 你若滅了燈打二十藜</p>	<p>杖生 苦苦叫我怎生轉動 旦</p>	<p>小桃紅 狂生何處漫遊嬉全不把盟言記也你躲</p>	<p>離家門使我望眼欲淒迷林薄外日沉西早已香</p>	<p>烟斷水痕稀鐘聲發你却落得歸來醉也我且不</p>	<p>打你頑皮只罰你跣趺坐當一個供佛琉璃呀早</p>	<p>已二更你頂着燈不許滅了 生 奶奶放我睡一</p>	<p>會兒我明日再頂罷 旦 不許不許我且進去再</p>	<p>出來看你 旦 虛下生愁臉頂燈端坐介</p>	<p>市 已下</p>
--------------------------------------	--------------------------	---------------------------------	----------------------------	----------------------------	----------------------------	---------------------------------	---------------------------------	------------------------------	-----------------

(《中國戲劇研究資料·第一輯》所收錄之《獅吼記》書影片段)

透(小生) 親在高堂一喜又還一憂(全) 惟願取百歲椿

萱長似他三春花柳酌春酒看取花下高歌共祝眉

壽(正旦) **前腔** 輻輳獲配鸞傳深慚燕爾持盃自覺嬌

羞怕羞 骨肉有何 怕難主頻繁不堪侍奉箕帚 惟願取

(付旦) 自家 (外付)

(《與眾曲譜》之《琵琶記》稱慶 曲譜書影片段之一)

借老夫妻 (正旦) (小生)
 常侍奉暮年姑舅 (全)
 酌春酒看取花
 下高歌共祝眉壽 (小生)
 [醉翁子] 回首歎瞬息烏飛兔
 走喜爹媽雙全謝天相佑 (正旦)
 不謬更清淡安閒樂
 事如今誰更有 (全)
 相慶處但酌酒高歌更復何求 (外)

(《與眾曲譜》之《琵琶記》稱慶 曲譜書影片段之二)

介三鑼祈介
 請免三更介
 須索外連唱
 本院那
 裡還做
 得主唱前腔
 金科重案未為苛春雨秋霜天道無陂今日
 刑叫冤者再勘問陳奏如今只求老大
 事出朝廷敢奪人向森羅人作主那四命就可得生矣
 貴府請回速將
 四命斬訖回報
 你見左則待要星空貫索則待要權移帝座倘違誤時刻彼
 處決重囚
 朝廷大典今
 日部文已下
 開三面把法鈐細檢重與注清訛

十五貫 見都 三 怡庵主人製

(《六也曲譜》之《十五貫》 見都 曲譜書影片段之一)

榮氏三樂堂

蘇州知府進外卑府參見老夫人請請免打恭眾唱生奉旨決囚已
 經借重貴府理合法場監斬黃夜求見却是為何外卑府奉委決
 囚理合監斬回報只是這四名罪犯各負奇冤不合棄市因此黃夜
 稟見欲求老夫人免其一尺或上調
 死以待平反生怎見得外唱
 各負奇冤外老夫人聽稟尾犯序碧血恣滂沱士女雙雙魚生
 三推六問不知經過多少問官本
 院朝審已過那有什麼冤枉外
 罪蒙禍肺石無靈氣懣懣空呵自古一婦臨獄六月飛霜匹夫合
 冤三年不雨何外
 况枉殺四名豈外
 不上干天和唱不可直恁的輕戕人命直恁的重干天怒

(《六也曲譜》之《十五貫》 見都 曲譜書影片段之二)

上壽凡字圖

老旦淨生丑付點正且小生外同上唱

園林好家住凡字圖

在蓬萊路遙開幾度春風碧桃鶴駕生風環珮飄辭凡字圖

紫府下丹霄辭紫府下丹霄淨生白海上蟠桃初熟丑外付人間凡字圖

過雲閣曲譜

上壽

歲月如流小生正且貼開花結子幾千

秋風我等特來上壽者且唱
山花子壽筵開處風光好
双合唱

爭看壽星榮耀羨麻姑玉女並超壽同王母年高壽

香騰壽燭影搖玉杯壽酒增壽考金盤壽果長壽桃

四郎探母

一二

其力避土音故也。然仍於分明，非熟於平語者，則唱時尖圓仍自列然，故伶德霖退隱，瑛卿及蘭芳翠花，均帶京音能手，此戲以唸白用北音，故唱詞亦多用北音，如「芍藥」應唱「韶要」，與魏腔北曲之例相同，上段道夫寡聞暇無事，借此解悶，身段裝情，不可過火。上段老生最難，青衣慢板，過門既長，唱腔亦長，老生若動作太多，似覺過份，若完全不動，未免太穩，余之意四郎於此時，應將思母痛苦，存留於心可耳。蓋對慈慧人，不宜過於硬持也。

四郎之背供，宜在有意與無意間作之，公主亦如是，以示其細也，設過於作戲，必不易得入佳境，學之者，其注意焉。

「大鑼繞繞……乙繞……繞」（四郎向後退一步，作驚訝狀曰）哦……（四郎走到下台口，抖袖後拾右手打背供唱流水板……）

好一個賢公主智謀廣遠猜透了楊延輝腹內機關我本當說真情求他……方
上尺
……便，「大鑼繞繞……乙繞……繞」，左手擲帶。右手擲帶。向右轉身拾右履。面斜對上場門向左轉身對

前台（白）且慢。「大鑼閃鑼接唱流水板」必須緊閉口慢吐真……言（台椅放置原處）

「大鑼五擊頭」，「四郎鐵鏡同面前裏行香禮，坐台中入字」，（鐵鏡白）駙馬，你的心事，咱家到底猜着啦沒有吓，（四郎白）心事雖被公主猜着，不能與本宮作主，也是枉然，（鐵鏡白）你說出來，咱家大小給你拿過主意就是啦，（四郎白）公主噫。「大鑼急鑼」。（四郎唱流水板……）

我在南來你在番千里姻緣一線牽公主對天盟誓願本官方肯吐真言「大鑼
住頭」

（劉菊禪《四郎探母全集》書影片段之一）

註：大鑼急鑿，所唱表示甚急之意，故鑼停唱者必須碰板開口，不必再等過門。

(鐵鏡白)怎麼還要咱家起誓嗎。(四郎白)正是，(鐵鏡白)巧啦，我就是不會起誓，(四郎白)番邦女子，連誓都不會盟麼？(鐵鏡白)對啦，不會嗎，(四郎白)待本宮教導於你，(鐵鏡白)好，你教給我吧。(二人同站起，走到台口，四郎白)口稱皇天在上，番邦女子在下，駙馬對我說了真情實話，我若走漏消息半點。到後來天把我怎樣長，地把我怎樣短，(四郎唸時，鐵鏡面帶嘲笑，)(鐵鏡對四郎白，)就是這麼着，我會啦，你聽着。(對前台)口稱皇天在上，番邦女子在下，駙馬爺對我說了真情實話，我若走漏消息半點，到後來天把我怎樣長，地把我怎樣短，(問四郎，)駙馬爺，對不對呀，(四郎白)咳要將你的終身對天一表哇。(鐵鏡正色白，)呆子，你當是我真不會盟誓啦嗎，抱着阿哥，聽咱家起誓吓，(用右手反抱喜神之頭，雙手遞與四郎，四郎用左手接住喜神身體，右手反托住頭，抱在左膀灣上，)「小鑼鳳點頭，」(鐵鏡朝前跪下，唱流水板：)

鐵鏡女跪塵埃
祝告上天尊
一聲過往神
細聽咱言我若走漏了他的消息半

91

點……六五
點……六五
小鑼急鑿……乙急鑿……對，胡琴小拉打「(一邊唱，一邊作猶豫狀。右手揚起。朝四郎看。)(四郎

急對鐵鏡白)怎麼樣。(鐵鏡雙手向下一翻白)也罷。「小鑼鳳點頭」。(接唱散板)二尺……綾自懸

樑屍不週……全……
註：管衣流水板，最難討好，因尺寸決出口易含糊，所唱之流水，須每字落下工夫，然後始能上腔，至如氣口，亦須注意，設至應換氣之處而不換氣，以下難圓滿，設氣口太多，則未免拖泥帶水，總之唱流水，須字字到家，方稱工夫也。

「大鑼急鑿……乙急鑿……」，(四郎白)言重了，「大鑼急鑿」(四郎翻右袖，作挽鐵鏡公主起介鐵鏡立起

四郎探母

一三

附圖 7 之 1

乐 队 编 制

三大件:

京 胡 Jīnghú
 京二胡 Jīng èrhú
 月 琴 Yuèqín
 板 胡 Bǎnhú (小提琴一人兼)
 琵琶 Pípá
 键盘排笙 Jiànpán Páishēng
 曲 笛 Qūdí (第一长笛兼)
 海 笛 Hǎidí } (双簧管兼)
 唢 呐 Suǒnà }
 竹 管 Zhúguǎn (单簧管兼)
 短 笛 Flauto piccolo (第二长笛兼)
 长 笛(二支) 2 Flauti
 双簧管 Oboe
 单簧管(A调) Clarinetto(A)

圆 号(F调)(二支) 2 Corni(F)
 小 号(B[♭]调)(二支) 2 Trombe(B[♭])
 长 号 Trombone
 铝板特琴 Vibrafono
 定音鼓(二架) 2 Timpani

大 鼓 Piatti
 吊 鼓(单片, 槌击) Piatti(colla bacchetta)
 板 Bǎn
 鼓 Gǔ
 小堂鼓 Xiǎo tánggǔ
 武 锣 Wǔluó
 高音大锣 Gāoyīn dà luó
 中音大锣 Zhōngyīn dà luó
 低音大锣 I, II(音色苍沉) Dīyīn dà luó I, II
 小 锣 I, II(较低) Xiǎo luó I, II
 大锣 I, II(更低) Dà shǎiluó I, II
 小 鼓 Xiǎo bō
 钹 鼓 Yēbō
 铙 鼓 I, II(较低) Néobō I, II
 大帽鼓 Dàmào bō

第一小提琴(四把) Violini I 4
 第二小提琴(三把) Violini II 3
 中音提琴(二把) Virole 2
 大提琴(一把) Violoncello 1
 低音提琴(一把) Contrabasso 1

(注) 定音鼓、鼓、大锣、小锣、铁由五人分别演奏, 其它打击乐器由这五人兼任。

10

(京劇《智取威虎山》總譜書影 樂隊編制表)

附圖 7 之 2

序 曲

1
庄严威武地 速度自由

快 速 $J=192$

琵琶

扬琴

2 长笛

双簧管

单簧管 (A)

2 圆号 (F)

3 小号 (B♭)

长 号

定音鼓 (A.D.)

高音大鼓

小 鼓 1

中音大鼓

碰 铃 1

腰 鼓 1

(♩)

1

庄严威武地 速度自由

快 速 $J=192$

小提琴 I

小提琴 II

中提琴

大提琴

低音提琴

(京劇《智取威虎山》總譜書影 序曲首頁)

附圖 7 之 3

【二黃轉板】緊拉慢唱

唱 腔

京 林 海

三 大 件

京 鼓

京 鑼

京 琴

京 胡

京 二 胡

京 中 胡

京 大 鼓

京 鈸

緊拉慢唱

理 山

14

14

(京劇《智取威虎山》總譜書影 第五場「打虎上山」片段之一)

附圖 7 之 4

The image displays a musical score for the Peking Opera 'Zhiqu Weihu Shan' (智取威虎山), specifically the second part of the fifth act 'Dalu Shangshan' (打虎上山). The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed on the left are: 唱腔 (Vocal), 三大件 (Three Main Instruments: Violin, Viola, and Cello), 琵琶 (Pipa), 中阮琴 (Zhongruan), 大鼓琴 (Dagu), and 低音提琴 (Double Bass). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 10, with lyrics '習' and '原' under the vocal line. The second system covers measures 11 through 20. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp), articulation (acc), and performance directions (uniz., dir.). The vocal line features a melodic line with lyrics. The instrumental parts include a Pipa solo in the second system, and the string section (Violin, Viola, Cello, Double Bass) provides harmonic support throughout.

(京劇《智取威虎山》總譜書影 第五場「打虎上山」片段之二)

附圖 8 之 1

定要把这深情厚谊送往那四面八方

第一场 高志扬唱

1 = ^bE

中速

$\frac{2}{4}$ (6̣. 1̣ | 2̣ 3̣ | 1̣ 2̣ | 3̣ 2̣ | 5̣ | 5̣ - | 2̣. 3̣ | 2̣ 1̣ |

渐慢 *tr* ~

7 2̣ | 1̣ - | 1̣ 0) | **【西皮散板】** 0 2̣ | 1̣ 2̣ | 3̣ | 2̣ | 3̣. 3̣

(仓 -) (白) 真是个 — (唱) 装 不 完 卸 不

【原板】

慢起渐快 中速

$\frac{2}{4}$ 2̣. 1̣ | 1̣ (3̣) | 2̣. 1̣ | 6̣ 1̣ | 2̣ 0 | 5̣ 3̣ | 1̣. 2̣ 3̣ (4̣ 3̣ 4̣ 3̣ 6̣) |

尽 的 上 海 港! 千 轮

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

万 船 进 出

mf *f* 渐慢 *mf* *tr*

(1̣ 1̣ 1̣ 2̣ |

2̣ - | 2̣ - | 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ | 1̣. 2̣. 6̣ | 1̣ - | 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ |

忙。

mp *ff* *mp* *f* *mp*

3̣ 5̣ | 6̣. 7̣ 5̣ 6̣ | 7̣ 2̣ 6̣ 7̣ | 2̣ 2̣ | 0 3̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 5̣ | 2̣ 1̣ 7̣ 2̣ |

• 45 •

(京劇《海場》第一場「突擊搶運」, 高志揚唱段 定要把這深情厚誼送往四面
八方 簡譜片段 採自《京劇「樣板戲」短小唱段集萃》)

附圖 8 之 2

浑身是胆雄赳赳

第五场 李玉和唱

1 = E

中快 雄伟地

【西皮二六】

$\frac{1}{4}$ $\overset{f}{\underline{\dot{1} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{5}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\dot{1}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{1} \cdot \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{3}}}$ | $\overset{mf}{0 \ 6}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{6} \dot{2} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} (\dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2}) \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{4} \dot{6} \dot{3}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{3}}}$ | $\overset{f}{\underline{\dot{5} \dot{5}}}$ |

(全 0) 临 行 唱 妈 一 碗 酒， 浑 身 是 胆

$\overset{mf}{\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{5}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \dot{5} \dot{3} \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\dot{1} (\dot{2} \dot{6} \dot{2} \dot{1})}$ | $\overset{mf}{\dot{3}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{6} \dot{2} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{(\dot{7} \dot{2} \dot{1})}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \cdot \dot{1} \dot{3} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} (\dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2}) \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \dot{7} \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{5}}}$ |

雄 赳 赳。 鸠 山 设 宴 和 我 交 “ 朋 友 ”， 千 杯 万

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

盏 会 应 酬， 时 令 不 好 风 雪 来 得 骤，

$\overset{mp}{\underline{\dot{2} \dot{2}}}$ | $\overset{mp}{\underline{\dot{6} \dot{7} \dot{2}}}$ | $\overset{mp}{\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{5}}}$ | $\overset{mp}{5 (\underline{5 \ 6} \ \underline{7 \ 6 \ 7 \ 2} \ \underline{7 \ 6 \ 5})}$ | $\overset{mp}{0 \ 6 \ 6}$ | $\overset{mp}{5 \cdot \ 6}$ | $\overset{mp}{\dot{1}}$ | $\overset{mp}{\underline{\dot{6} \dot{6} \dot{6}}}$ |

妈 要 把 冷 暖 时 刻 记 心 头。

$\overset{mf}{\underline{6 \ \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{0 \ 5}$ | $\overset{mf}{\underline{3 \cdot \underline{5 \dot{6} \dot{1}}}}$ | $\overset{mf}{5}$ | $\overset{mf}{5 (\underline{\dot{6} \dot{5}} \ \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{5}} \ \underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{1}} \ \underline{\dot{5} \dot{2} \dot{3} \dot{4} \dot{5} \dot{6} \dot{7}})}$ | $\overset{ff}{\underline{\dot{1} \cdot \dot{1}}}$ | $\overset{ff}{\underline{\dot{1} \dot{1}}}$ | $\overset{ff}{\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5}}}$ | $\overset{ff}{\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{1}}}$ |

(△)

稍快

$\overset{mp}{5 \ \dot{6} \dot{1}}$ | $\overset{mp}{\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{3}}}$ | $\overset{mp}{\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3}}}$ | $\overset{mp}{\underline{\dot{4} \dot{3} \dot{2} \dot{3}}}$ | $\overset{mp}{\dot{5}}$ | $\overset{mf}{\underline{3 \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{5} \dot{5}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{5} \dot{5}}}$ | $\overset{mf}{0 \ 6}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{1} \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \ 5 \ 6}}$ |

小 铁 梅 出 门 卖 货 看 气 候， 来 往

$\overset{mf}{5 \ \dot{6} \dot{2}}$ | $\overset{mf}{\underline{7 \dot{6} \dot{5} \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{\underline{5 \dot{6} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{1} \dot{6} \dot{3} \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{5}$ | $\overset{mf}{\underline{3 \dot{1} \dot{6} \dot{5}}}$ | $\overset{mf}{\underline{3 \dot{6} \dot{5}}}$ | $\overset{mf}{0 \ 6}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{1} \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \ 7}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \ 7}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{2} \dot{7} \dot{2}}}$ |

“ 账 目 ” 要 记 熟。 困 倦 时 留 神 门 户 防 野 狗， 烦 闷 时 等 候

$\overset{mf}{\underline{6 \dot{2} \dot{7} \dot{2}}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{7} \dot{2} \dot{3}}}$ | $\overset{mf}{\underline{5 \ \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{5}$ | $\overset{mf}{\underline{5 \ \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{\underline{5 \dot{6} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{1} \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{0 \ \dot{1}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{1} \dot{3}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \ \dot{6}}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \dot{1} \dot{2}}}$ |

喜 鹊 唱 枝 头。 家 中 的 事 儿 你 奔 走， 要 与

$\overset{mf}{\dot{1}}$ | $\overset{mf}{\underline{6 \ \dot{3}}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \ 0}}$ | $\overset{mf}{(\underline{\dot{2} \ \dot{2}})}$ | $\overset{mf}{\dot{2}}$ | $\overset{mf}{\underline{\dot{2} \ 7 \ 6}}$ | $\overset{mf}{5}$ | $\overset{mf}{- \ \underline{\dot{6} \ \dot{6} \ \dot{1}}}$ | $\overset{mf}{- \ 0}$ |

奶 奶 分 忧 愁。

(♪ ~~~~~ ♪)

• 38 •

(京劇《紅燈記》第五場「痛說革命家史」，李玉和唱段 渾身是膽雄赳赳 簡譜書影 採自《京劇「樣板戲」主要唱段集萃》)

鑼鼓字譜說明

- 大 —— 鼓單槌擊
- 八 —— 鼓雙槌同擊
- 大八 —— 鼓雙槌分擊
- 哪 —— 鼓雙槌滾擊
- 拉 —— 鼓雙槌滾擊的落音
- 多 —— 鼓單槌輕擊
- 龍冬 —— 板、鼓單槌同時輕奏一擊後，鼓單槌再輕一擊，或鼓單槌輕二擊
- 乙、个 —— 休止
- 扎、衣 —— 板音
- 倉 —— 大鑼單擊或大鑼、小鑼、饒鈸同擊
- 頤 —— 大鑼輕擊或大鑼、小鑼、饒鈸同時輕擊
- 宮 —— 大鑼、小鑼、饒鈸同擊悶音
- 匪 —— 大鑼、小鑼、饒鈸同擊啞音
- 台 —— 小鑼單擊
- 令 —— 小鑼輕擊
- 才 —— 饒鈸單擊或饒鈸與小鑼同擊
- 扑 —— 饒鈸擊悶音




(京劇《智取威虎山》總譜附錄之「鑼鼓字譜說明」)

附圖 10

乐谱符号说明




颤音：(1) “、、” 上颤音，实际效果为：



(2) “、、” 下颤音，实际效果为：



(颤音随符号长度之不同，声音颤动的长度亦不同。长的颤音有先慢后快的，有先快后慢的，还有全慢和全快的等等。)

	自由反覆或自由延长
	四拍以上的休止符
	节奏自由处理记号

(京劇《智取威虎山》總譜附錄之「樂譜符號說明」)

附圖 11

乐谱符号说明

颤音：

(1) “ \sim 、 $\sim\sim$ 、 $\sim\sim\sim$ ”上颤音，实际效果为：

\sim 6 等于 676. 或 6i6.

$\sim\sim$ 6 等于 67676 或 6i6i6

$\sim\sim\sim$ 6 - 等于 6 7 6767676 或 67676767 ……

或等于 6 i 6i6i6i6 或 6i6i6i6i ……

(2) “ \sim 、 $\sim\sim$ 、 $\sim\sim\sim$ ”下颤音，实际效果为：

\sim 6 等于 656.

$\sim\sim$ 6 等于 65656.

$\sim\sim\sim$ 6 - 等于 6 5 6565656 或 65656565 ……

(颤音随符号长度之不同，声音颤动的长度亦不同。长的颤音有先慢后快的，有先快后慢的，还有全慢和全快的，等等。)

(3) “ $\sim\sim\sim$ ”大颤音，实际效果为：

$\sim\sim\sim$ 5 - 等于 56565656 565656565

(此种大颤音只用于器乐部分)

ˆ	延长号
\	滑音
•	顿音
>	重音
:]	反复
[°°]	自由反复或自由延长
)0(自由休止
<	渐强
>	渐弱
v	换气
%	震音
ppp	最弱
pp	很弱
p	弱
mp	中弱
mf	中强
f	强
ff	很强
fff	最强
sf	特强
sfp	特强后弱
散	节奏自由处理

• 168 •

(《京劇「樣板戲」短小唱段集萃》附錄之簡譜版「樂譜符號說明」)

附圖 12 之 1

166

330 放寬 自由地

【噴呐西皮導板】

笛 簫

長 笛

單簧管

雙簧管

大 號

圓 號

小 號

大 號

定音鼓

鑼

中音大鼓

中音小鼓

中音鈔鼓

鑼鼓子鼓

唢 吶

笙

要 字 那 泰 山 頂 上

放寬 自由地

小提琴 I

小提琴 II

中提琴

大提琴

低音提琴

合 奏 場 合 (編 八 大 鼓 鑼 合 0)

(交響音樂《沙家濱》總譜書影 第五曲 堅持 片段之一)

附圖 13 之 1

10

窮人的孩子早当家

李玉和唱

中快 (白) 好闺女!

【西皮原板】

(唱) 提篮小卖 拾煤渣, 担水 劈柴也靠她, 里里 外外 一把

(鋼琴伴唱《紅燈記》樂譜書影 李玉和唱段 窮人的孩子早當家 之一)

附圖 13 之 2

11

手，窮人的孩子早當家。

栽什麼樹苗結什麼果，撒什麼種子開什麼花。

(鋼琴伴唱《紅燈記》樂譜書影 李玉和唱段 窮人的孩子早當家 之二)

48

御 碑 亭

西 皮

THE PAVILION OF THE ROYAL MONUMENT

原板 $\text{♩} = 100$

耳聽得 二鼓 響

人不見影 這風雨 又不住 却待恁 生備此人

起下了不良之心 那時候 到叫 我 喊 叫 無門

$\text{♩} = 108$

last time molto rit.

二六 $\text{♩} = 42-55$

萬落 鼓 打 四 更 心 不

(《中國歌劇五線譜》書影 西皮板 御碑亭 旋律五線記譜之一)

附圖 14 之 2

49

定--- 忍---前--- 想---後--- 胆---怕---
 驚--- 若---是--- 此---人---
 不--- 端---正---豈---不--- 失---了---
 我的真節--- 名--- 他---若---問---我---
 名--- 和---姓---須---當--- 說---假--- 莫---
 說--- 真--- 大---家---保---全---存---
 德---行---歸---家--- 焚--- 香--- 謝--- 神--- 靈---

(《中國歌劇五線譜》書影 西皮板 御碑亭 旋律五線記譜之二)

附圖 15 之 1

5. 蘇三離了洪洞縣

京劇《女起解》蘇三唱

張建民編配

速度自由 悲傷地

The musical score is written for piano and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It is divided into three systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic and includes a fermata over a bass note. The second system concludes with a piano (p) dynamic. The third system features a trill (tr) in the right hand. The score is characterized by frequent triplets in both hands and expressive phrasing with slurs and accents.

70

（《戲曲作法技法·下冊》收錄之

京劇《女起解》蘇三唱段 蘇三離了洪洞縣 之一）

附圖 15 之 2

【西皮流水】
中快

蘇 三 離 了 洪 洞 縣，

將 身 來 在 大 街 前。 未 曾

71

（《戲曲作法技法·下冊》收錄之

京劇《女起解》蘇三唱段 蘇三離了洪洞縣 之二）

附圖 15 之 3

开 言 心 好 惨, 过 往 的 君 子 听

我 言。 哪 一 位 去 往 南 京 转, 与

我 那 三 郎 把 信 传。 就 说

77

(《戲曲作法技法·下冊》收錄之

京劇《女起解》蘇三唱段 蘇三離了洪洞縣 之三)

附圖 15 之 4

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese characters.

System 1:
Vocal: 蘇 三 遭 劫 難, 今 生 不 能 再 團
Piano: *mf*

System 2:
Vocal: 圓。 就 說 蘇 三 一 命 短, 日 後 有
Piano: *pp*, *mf*

System 3:
Vocal: 生 當 報 還。
Piano: *f*
Tempo markings: 漸慢 (Ritardando), 原速 (Allegretto)

(《戲曲作法技法·下冊》收錄之

京劇《女起解》蘇三唱段 蘇三離了洪洞縣 之四)

徵引文獻

【專著】

1. 人民音樂出版社編輯部編 2002 《京劇「樣板戲」主要唱段集萃》，北京：人民音樂出版社。
2. 人民音樂出版社編輯部編 2002 《京劇「樣板戲」短小唱段集萃》，北京：人民音樂出版社。
3. 上海京劇團 1971 革命現代京劇《智取威虎山》總譜，北京：人民出版社。
4. 中央樂團 1976 革命交響音樂《沙家濱》總譜，北京：人民音樂出版社。
5. 中國京劇團等編 1974 《革命樣板戲劇本匯編·第一集》，北京：人民文學出版社。
6. 瓦西連科著、張洪模譯 1963 《交響配器法》(第二卷)，北京：人民音樂出版社。
7. 王安祈著 2002 《現代戲曲》(附劇本選)，臺北：三民書局。
8. 王季烈編 1977 《與眾曲譜》(八卷)，臺北：臺灣商務印書館。
9. 王錫純輯 1965 《遏雲閣曲譜》，臺北：文光出版社。
10. 布羅凱特著、胡耀恆譯 2001 《世界戲劇藝術欣賞》，臺北：志文出版社。
11. 朱維英主編 2004 《戲曲作法技法·上下冊》，北京：人民音樂出版社。
12. 吳釗等著 2003 《中國音樂史略》，北京：人民音樂出版社。
13. 汪人元 2002 《京劇「樣板戲」音樂論綱》，北京，人民音樂出版社。
14. 怡安主人編 1977 《六也曲譜》(上下冊)，臺北：臺灣中華書局。
15. 林侑蒔主編 出版年不詳 《中國戲劇研究資料·第一輯·獅吼記》，臺北：天一出版社。
16. 東觀編輯部 2005 《毛澤東語錄》，臺北：東觀國際文化。
17. 胡菊人主編 1974 《戲考大全》，臺北：宏業書局。

18. 殷承宗改編 2004 《鋼琴伴唱紅燈記》，北京，人民音樂出版社。
19. 高義龍、李曉編 1999 《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社。
20. 陳亞先 1999 《戲曲編劇淺談》，臺北：文津出版社。
21. 曾永義、王安祈、李惠綿、蔡欣欣選注 2002 《戲曲選粹》，臺北：國家出版社。
22. 楊家駱主編 1962 (中國學術名著第五輯·曲學叢書第三集之一)《中國歌劇五線譜》，臺北：世界書局。
23. 楊家駱主編 1985 《全元雜劇初編·第一冊》，臺北：世界書局。
24. 慣涌主編 2005 《戲曲劇作法教程》，北京：文化藝術出版社。
25. 趙聰 1969 《中國大陸的戲曲改革：1942-1967》，香港：香港中文大學出版社。
26. 劉紹唐、沈葦雙主編 1974 (平劇史料叢刊第一輯之九、十)《譚鑫培全集·四郎探母全集》，臺北：傳記文學出版社。
27. 劉紹唐、沈葦雙主編 1974 (平劇史料叢刊第一輯之十二)《大戲考》，臺北：傳記文學出版社，1974年。
28. 蔣中崎 1999 《中國戲曲演進與變革史》，北京：中國戲劇出版社。

【網站】

1. 中國京劇戲考 <http://www.xikao.com/>