

論說「京劇流派藝術」之建構

曾永義*

緒 論

一、戲曲之雅俗推移與京劇成立發展之概況

清乾隆間，戲曲史上有所謂「花雅爭衡」，指的是北京劇壇雅部崑腔與花部亂彈間的競爭與消長。而事實上，戲曲自大戲「南戲北劇」成立以後，戲曲的發展就是雅俗間的爭衡遞進與交融蛻變的歷程。筆者因有〈論說「戲曲雅俗之推移」〉（刊載於《戲劇研究》第二、三期），大意謂：元代北劇是雅，南戲是俗。這種觀念直到祝允明（明英宗天順四年 [1430]—世宗嘉靖五年 [1526]）、楊慎（明孝宗弘治元年 [1488]—世宗嘉靖三十八年 [1559]）生存的年代，北劇已衰、南戲海鹽腔正盛行時尚且如此。而若論南戲海鹽、崑山、餘姚、弋陽四大聲腔，則海鹽、崑腔是雅，餘姚、弋陽是俗。後來崑山取海鹽而代之，弋陽合餘姚為一派。於是由萬曆間至清康熙間，崑弋並列為一雅一俗。弋陽腔在北京逐漸雅化，康熙間改稱京腔，與崑腔爭衡；乾隆間，盛於崑腔。乾隆四十四年 (1779) 蜀伶魏長生入都，梆子與京腔、崑腔競奏，若論雅俗，則京、崑較之皆屬雅，而俗之梆子為盛。乾隆五十五年 (1790) 以後徽班接續晉京，從此至民國八年 (1919)，百三十年間，戲曲雅俗之爭衡推移，又可分為嘉慶之崑腔、徽調，道光間之崑腔、皮黃，同光間俗部京劇獨霸、雅部崑劇衰落。至清末民初，京朝派與海派京劇對峙，若論雅俗，則京朝派為雅，海派為俗。

* 曾永義，世新大學講座教授、國立臺灣大學名譽教授。

然而雅俗爭衡之結果，崑弋合流產生崑弋腔，京梆而為京梆子，崑梆而為崑梆子，西皮、二黃更為皮黃，京派、海派亦為名家如梅蘭芳等所兼容並取。可見皆歸交融。

至於南戲北劇間，其逐漸交化而終於產生新劇種之情況，筆者於《明雜劇概論》、〈論說「戲曲劇種」〉、〈再談戲文與傳奇之分野及其質變過程〉中已詳細論述¹。結論是：以戲文為母體，於元代間開始北曲化，元末開始文士化，至明嘉靖末崑山水磨調化而三化完成，乃蛻變而為「傳奇」。以北雜劇為母體，於元代開始文士化，明初開始南曲化，至明嘉靖末崑山水磨調化而三化完成，乃蛻變而為「南雜劇」，其三折以下者又稱「短劇」。

由以上可見南戲北劇以下的戲曲發展徑路，也和其他中國文學體類一樣，都是經由雅俗爭衡遞進與交融蛻變而律動前進的。

而若論京劇的淵源醞釀形成，一般都以前述花雅爭衡為淵源和進京的徽班為醞釀的溫床。至其形成的時間，自以一九九八年修訂，中國戲劇出版社的《中國京劇史》最為可據²，其大要如下：

乾隆五十五年(1790)三慶班入都。到嘉慶八年(1830)和春班成立，與活躍於北京舞臺上的三慶、四喜、春臺，合稱四大徽班，頗有壓倒一切劇種、戲班之勢。因為徽班有二黃、崑腔、吹腔、高撥子等豐富優美的聲腔曲調，擁有眾多題材廣泛、通俗易懂的劇目，藝人廣汲博取表演出色，自能出類拔萃。道光間漢調著名演員米應先、余三勝、王洪貴、李六、龍德雲等入京加強了徽班的陣容和光彩，奠定以生腳為主演的局面，同時改造並提高西皮、二黃聲腔曲調，使聲腔旋律豐富，使唱腔板式完備。在平板二黃基礎上繁衍出搖板、散板、導板、滾板、快三眼以及反二黃等板式，西皮發展為二六板、流水板、散板、搖板、原板、慢板。譚鑫培並且統一演唱語言聲調，在舞臺上以中原音韻（即中州韻）唱念，以湖北省的湖北音為舞臺語言聲調。至此，京劇的形成，應當是道光二十年(1840)左右的事，距徽班進

¹ 拙著：《明雜劇概論》（臺北：臺灣學生書局，1999年）；拙作：〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業有限公司，1997年），頁239-285；拙作：〈再談戲文與傳奇之分野及其質變過程〉，《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁79-133，原載《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁87-130。

² 馬少波等主編，北京藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999年）。

京約五十年。其代表性演員是「老生前三傑」，即余三勝(1802-1866)、程長庚(1812-1882)、張二奎(1814-1864)。這時舞臺布局、腳色分行、表演程式都已規範化。

京劇於道光二十年(1840)完成後，到民國六年(1917)這六、七十年間，是京劇由形成發展到成熟的階段。也由於京劇的成熟，才能發展為流派藝術；而從此也才展開了流派藝術逐漸紛呈，與京劇發展成熟進而鼎盛的局面。

二、流派與京劇藝術成長

因為「京劇流派是京劇藝術發展到比較成熟階段後的產物」³，也「是一定時代和社會的產物」⁴；所以京劇流派與京劇藝術成長相表裏，自然是學者公認的事實。譬如：

(一) 許朝增〈藝無止境——談流派的形成、繼承和發展〉云：

藝術流派屬於戲曲美學的範疇。流派不斷出現，是劇種在藝術上日趨發展成熟的重要標誌，也是一個藝術家成熟的標誌。重要流派的創始者常常代表這個劇種某個發展階段的最高水平。⁵

(二) 江東吳〈論戲曲流派〉云：

以京劇為代表的戲曲藝術，在其發展過程中產生各種流派，又對擴大劇種影響，促進戲曲藝術的進一步繁榮起了推動作用；流派紛呈成了戲曲興旺的一種標誌。⁶

(三) 王志超〈審美創造與藝術流派京劇表演藝術二題〉云：

京劇流派紛呈，有目共睹。二百年的京劇發展史，同時又是京劇流派合與分的辨證統一過程，雜交優生的統一過程，標準化與多樣化的藝術統一過程。⁷

(四) 王政〈京劇唱腔流派的發展〉云：

³ 同前註，頁 676。

⁴ 同前註，頁 677。

⁵ 許朝增：〈藝無止境——談流派的形成、繼承和發展〉，《戲曲文學》，1995 年第 2 期，頁 33。

⁶ 江東吳：〈論戲曲流派〉，《黃梅戲藝術》，1996 年第 2 期，頁 83。

⁷ 王志超：〈審美創造與藝術流派京劇表演藝術二題〉，《藝術百家》，1996 年第 3 期，頁 60。

流派藝術是京劇藝術的精髓，也是京劇藝術發展的標誌；它與京劇藝術同步出現，在短短的兩百年京劇發展史中，誕生過許多形成自己流派的藝術家。⁸

（五）王安祈〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉云：

京劇的繁榮鼎盛以「流派紛呈」為標誌，一部京劇史的發展，幾乎可以「流派的演進」為主軸重心，流派藝術實為京劇之主要內涵。⁹

舉此五家已可以概見「京劇流派」與京劇藝術之內涵、京劇史之發展有極為密切的關係；因此「京劇流派」可說是「京劇研究」中極為緊要的問題，相關論著也已繁篇累牘。但是其根本性之問題，如「流派名義」、「流派構成條件」、「流派建構之背景因素」、「流派建構之基礎要素」、「流派建構獨特風格與群體風格之歷程」等，不是未暇論及，就是論而未詳，或異說紛紜，難斷所從。以致專業辭書如《中國戲曲曲藝辭典》¹⁰、《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》¹¹、《京劇知識詞典》¹²、《中國戲曲表演藝術辭典》¹³、《中國曲學大辭典》¹⁴、《京劇文化詞典》¹⁵等均未就「京劇流派」作詞條解釋；專書如《京劇兩百年概觀》¹⁶、《京劇兩百年史話》¹⁷、《北京戲劇通史》¹⁸、《清代京劇文學史》¹⁹、《清代戲曲發展史》²⁰等亦均未就「京劇流派」提出說明。也因此筆者乃不揣譾陋，就上面所提出諸問題，陳述個人的看法，並藉此就正方家。

⁸ 王政：〈京劇唱腔流派的發展〉，《中國京劇》，1996年第4期，頁14。

⁹ 王安祈：〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉，王璦玲主編：《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年），頁705-762。

¹⁰ 上海藝術研究所編：《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書出版社，1981年）。

¹¹ 中國大百科全書出版社編：《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》（北京：中國大百科全書出版社，1983年）。

¹² 吳同賓等主編：《京劇知識詞典》（天津：天津人民出版社，1990年）。

¹³ 余漢東編著：《中國戲曲表演藝術辭典》（武漢：湖北辭書出版社，1994年）。

¹⁴ 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997年）。

¹⁵ 黃鈞等主編：《京劇文化詞典》（上海：漢語大詞典出版社，2001年）。

¹⁶ 蘇移：《京劇兩百年概觀》（北京：北京燕山出版社，1989年）。

¹⁷ 毛家華編：《京劇兩百年史話》（臺北：行政院文建會，1995年）。

¹⁸ 周傳家等編著：《北京戲劇通史》（北京：北京燕山出版社，2001年）。

¹⁹ 顏全毅：《清代京劇文學史》（北京：北京出版社，2005年）。

²⁰ 秦華生等編著：《清代戲曲發展史》（北京：旅遊教育出版社，2006年）。

壹、「流派」之名義與構成之條件

一、諸家對「流派」名義與構成要件的看法

論「流派」須先正其名義，次須分析其構成條件，且先看諸家說法：

（一）《辭海·流派》：

水之支流曰流派。張文宗〈詠水〉詩：「探名資上善，流派表靈長。」今謂一種學術因徒眾傳授互相歧異而各成派別者亦曰流派。按此與「流別」略同。²¹

（二）《漢語大詞典》：

1. 水的支流。唐張文琮〈詠水〉：……元李好古《張生煮海》第二折：「望黃河一股兒渾流派。高沖九曜，遠映三臺，上連銀漢，下接黃埃。」

2. 文藝、學術等方面的派別。宋程大昌《演繁露·擣菹》：「擣菹之名，至晉始著。不知起於何代，要其流派，必自博出也。」²²

舉此二家代表性之辭書，可以確知「流派」之本義為江河之支流；其引申義則《漢語大詞典》指為文藝、學術之派別較為周延。而《辭海》指出「因徒眾傳授互相歧異」亦自可取；所引「張文宗」當作「張文琮」，唐貞觀中官治書侍御史。由此可知，京劇作為藝文之一種，是可以產生流派的。

以下再取學者之說來觀察，錄之如下：

（一）吳岫明〈簡論唱腔流派的繼承和發展〉云：

戲曲的藝術流派，一般以唱、做的特點和風格來區分，但又以唱為主。唱腔流派是體現一個劇種發展的標誌，也可以說是一個劇種音樂的精華。……一個唱腔流派的形成，它總是由師承關係、嗓音條件、擅演劇目、腳色行當、氣質性格以及藝術修養等諸方面因素的凝聚和滙合。特別在旋律上、潤腔上，音域、音色、音量上，吐字、唱法和行腔韻味的特點上，具有異常鮮明的藝術個性及特徵。這種藝術特徵，往往成為一種慣用手法，使人一聽就清，一辨就明，而在實際運用中又有其一定的可變性和靈活性。同時，這種風格和特徵，已為本劇種的其他演員所承襲，變化運用，又為廣大觀眾所熟

²¹ 熊純生主編：《辭海》（臺北：臺灣中華書局，1980年），中冊，頁2663。

²² 羅竹風主編：《漢語大詞典》（上海：漢語大詞典出版社，1990年），第5冊，頁1266。

悉和歡迎，並為之傳唱。這可以說就是唱腔藝術流派。……唱腔流派的個性愈鮮明，而局限性也就更突出地表現出來，這正標誌著演員的唱腔藝術已發展到相當成熟的階段。²³

（二）黃傳正〈建國後形成的京劇流派〉云：

按照一般說法，形成京劇流派需要具備以下幾個條件：一是流派代表人物的藝術造詣深，富於創新精神，有獨到藝術個性；二要擁有一批「立得住」的首演劇目；三要得到大部分京劇觀眾（不是所有的京劇觀眾）承認，並有一些演員追隨演員學演。這樣才能成為獨樹一幟的表演流派。²⁴

（三）沈鴻鑫〈天才的種子與特殊的土壤——麒派之型〉云：

任何藝術流派的形成都具有深刻的原因，當然它是某一位藝術家實踐與創造的結晶；然而它又不僅僅是某一位藝術家的個人行為，它與整個時代，與藝術家所處的文化氛圍，與具體劇種發展狀況，都有著密切關係。²⁵

（四）方同德〈戲曲流派——分割性與審美思維〉云：

不少人談及戲曲流派，……僅僅是演員的表演。……獨取其「唱」作為形成流派的唯一標準。目前京劇界、越（粵）劇界流行的一些流派，除個別流派以外，實際上只是唱腔藝術的特徵區分。……嚴格地說，現代中國戲曲的所謂「流派」，其實只是某些劇種在特定的歷史條件下演員的唱或演的風格呈現。²⁶

（五）江東吳〈論戲曲流派〉云：

一個演員在長期的藝術實踐中，根據自身條件，揚長避短，形成一種異於他人的、獨特的演唱風格。……只有當這種風格不僅令觀眾傾倒，而且更為同行們所欽羨推崇，以致一批人而不是幾個人競相學習，拜師求教，追隨仿效，一傳再傳，個人風格發展成為一種群體風格，凝聚成某種有形無形的風格群體，廣為流行。至於此，方可認為一種流派形成了。²⁷

²³ 吳岫明：〈簡論唱腔流派的繼承和發展〉，《南京藝術學院學報·音樂及表演版》，1994年第1期，頁47。

²⁴ 黃傳正：〈建國後形成的京劇流派〉，《中國京劇》，1994年第1期，頁38。

²⁵ 沈鴻鑫：〈天才的種子與特殊的土壤——麒派之型〉，《上海戲劇》，1994年第6期，頁11。

²⁶ 方同德：〈戲曲流派——分割性與審美思維〉，《中國戲劇》，1995年第10期，頁15。

²⁷ 江東吳：〈論戲曲流派〉，《黃梅戲藝術》，1996年第2期，頁84。

（六）張文君〈論京劇音樂形成的三個階段〉云：

在區分京劇流派時，似乎也主要以其唱腔的風格特徵為標準。……事實上，京劇藝術發展至今天，的確已經形成了以「唱」為中心的藝術風貌。²⁸

二、《中國京劇史》對「流派」名義與構成條件的看法

以上六家是單篇論文學者，對京劇流派名義和構成條件的看法，以下再舉最具權威性的《中國京劇史》，引錄或撮要其看法。該書以第二十一章，四十頁的篇幅論述京劇流派，其要義是：

（一）流派的含義：

文藝學上所講的風格，是指藝術家在他的創作中所體現出來的獨特的個性和方式。……文藝學上所講的流派，是指在一定的歷史時期內，具有大致相同或相近的美學思想、文藝見解、創作個性和藝術風格的作家和藝術家，自覺或不自覺的結合在一起，以其理論主張和創作實踐，在文藝範圍內，甚至在整個社會上產生一定影響的藝術現象。簡而言之，文藝流派是指具有相同風格的作家群或藝術家群。²⁹

京劇藝術領域內所講的流派，實際上是指流派創始人在他們的唱腔和表演中，在他們所獨創的劇目中，在他們所塑造的一系列的人物形象中，所體現出來的不同的藝術個性和鮮明風格；……以其獨特的音調和色彩，給觀眾以不同的審美享受，而得到觀眾的承認、同行的讚許和後學的模仿。其中特別是由於後學的師承、學習和模仿，使得流派創始人的藝術，得以推廣開來，流傳下去，從而形成流派藝術。³⁰

（二）京劇流派的形成：

1. 京劇流派形成的客觀條件

其一，京劇流派是京劇藝術發展到比較成熟階段後的產物³¹。其二，京劇流派從一定的意義講，是一定的時代和社會的產物³²。其三，地理環境、人文

²⁸ 張文君：〈論京劇音樂形成的三個階段〉，《雲南藝術學院學報》，2003年第2期，頁56。

²⁹ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁674。

³⁰ 同前註，頁675。

³¹ 同前註，頁676-677。

³² 同前註，頁677-681。

背景對京劇流派形成的影響³³。其四，同行間的藝術競爭也是流派的重要條件³⁴。

2. 京劇流派形成的主觀條件

其一，扎實的基本功和熟練的技術、技巧³⁵。其二，高尚的道德情操，深厚的生活積累和豐富的藝術修養³⁶。其三，善於揚長避短、露秀藏拙³⁷。其四，富於革新精神，各有代表劇目³⁸。其五，要有一個志同道合，配合默契的創作集體³⁹。其六，要有本派的傳人和觀眾⁴⁰。

三、筆者對「流派」名義與構成條件的看法

以上所舉諸家，吳氏對於流派的見解很可取，不止指出其核心在「唱」，而且也關涉到其他延伸的相關條件；尤其謂其運用中有一定的可變性和靈活性，更具慧眼。但若謂所有「戲曲」皆有流派，則事實不然，倘改作「詩讚系板腔體戲曲」，則可以免去語病。

黃氏所舉出的三個條件，果然是京劇流派所必須具備，但不夠具體，也未盡周延。

沈氏所留意到的「藝術流派」，自然包括「京劇流派」。而他論其形成卻重在背景環境：時代、文化、劇種。

方氏所指出的京劇界、越劇界對流派的區分，以「唱腔藝術」為基準，是說明了現代一般人對「流派」分野的共識；他「嚴格地」為流派所下的定義，也頗為言簡意賅。

江氏對於「流派形成」的重要看法是：個人風格發展為群體風格，廣為流行。其條件，江氏更周密思考，製表如下：

³³ 同前註，頁 681-683。

³⁴ 同前註，頁 683-684。

³⁵ 同前註，頁 685。

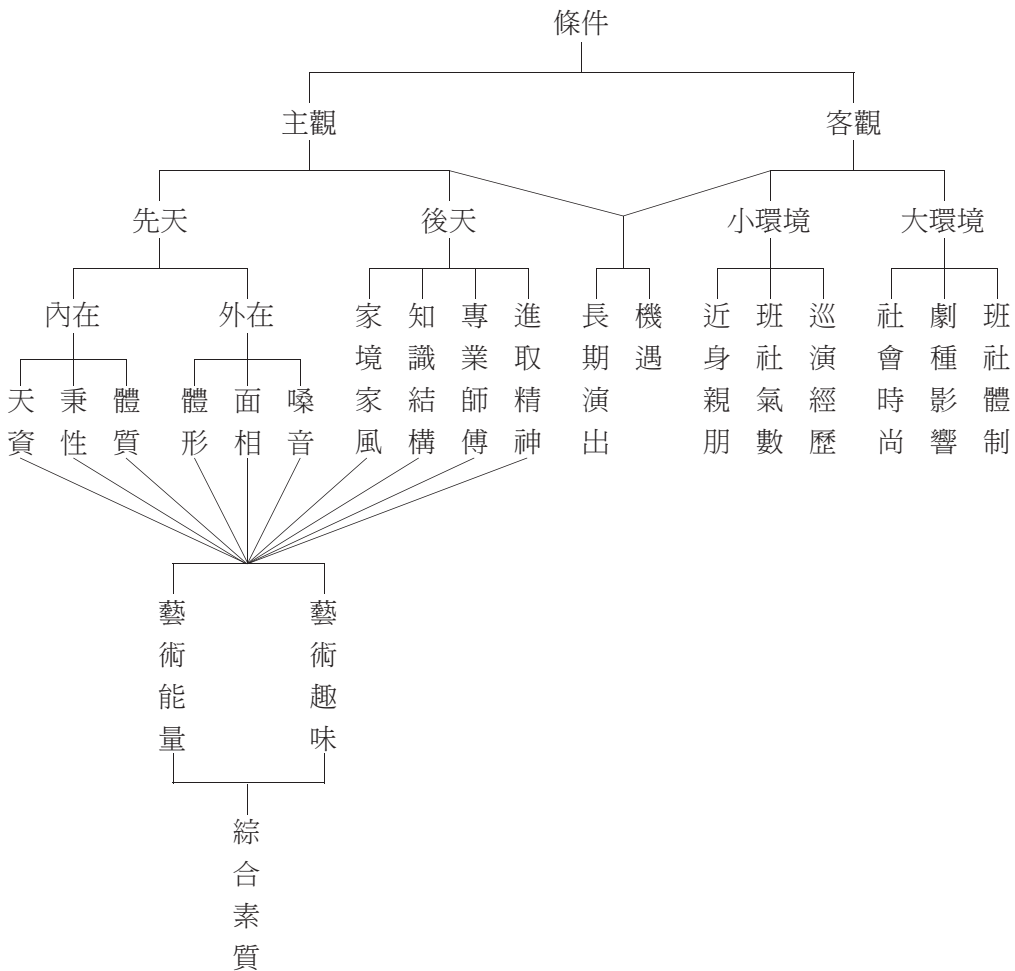
³⁶ 同前註，頁 685-690。

³⁷ 同前註，頁 690-691。

³⁸ 同前註，頁 691-693。

³⁹ 同前註，頁 693-696。

⁴⁰ 同前註，頁 696-697。



從其所舉客觀條件和大小環境、先天後天諸因素看來，對於演員開宗立派的種種制約，確實都言之成理，可見演員開宗立派是多麼的困難！

至於專書《中國京劇史》對「流派的含義」、「流派的形成」的論述，因為皆出自名家手筆，堪稱確當不易之論；尤其對於「形成」的主客觀因素，皆舉例說明，更能教人首肯。但如果將「流派」建構之因素及其形成之背景，以不同的考量和觀點，將「流派」建構之基礎、建構之過程、建構風格之完成，做縱剖面之觀照；則似可做另類，乃至更為清楚之論述，筆者就是有這樣的企圖。

《中國京劇史》於一九九九年九月全書上、中、下卷四冊修訂版出書之後，二〇〇四年元月臺灣里仁書局出版林幸慧《京劇發展 V.S. 流派藝術》，以第一章

論〈流派形成的基礎〉，其目如下：「腳色與流派」、「表演藝術在戲曲中的重要性」、「板腔體的特質」；以第二章論「流派形成的條件」，其目如下：「京劇之前的演員派別觀念」、「表演的風格化——兼論師承與個性」、「專有劇目與固定合作者」、「藝術傳承」。此書為臺灣清華大學中國文學研究所王安祈教授所指導的碩士論文，洪惟助教授和筆者忝為口試委員，非常的欣賞，認為以碩士論文在前人基礎上而有此見解，誠屬不易，尤其能從「板腔體的特質」論流派形成的基礎，實能言人所未能言，若較諸同年三月所出版駱正《中國京劇二十講・京劇的劇目與流派》，其理論就要翔實得多。

這些學者和專書所敘列有關京劇流派的論述，可見繁簡深淺有別，也有「共識」也有「歧見」；「共識」實為基礎，「歧見」卻不衝突而可互補有無。其中江東吳〈論戲曲流派〉之「成因」，看似面面俱到，卻不知「流派」並非所有「戲曲劇種」所能具有；所列「條件」雖多且體系井然，卻無本末輕重主從之別，因之，本人認為：在前賢論述之前提下，對於「京劇流派之建構」，尚有從不同角度、不同觀點來論述的必要。

筆者認為，如果給「京劇流派藝術」下個定義，可以這麼說：它是先由京劇演員開創，被觀眾所喜愛認可的獨特表演風格，後來被共鳴模擬，終於薪傳有人而成群體風格，流行於劇壇的一種京劇表演藝術。它是隨著開創者的成熟而建立，隨著徒眾的薪傳而完成。其本身雖是綜合性錯雜縱橫的有機體，但經仔細分析，也自有其建構的共同背景因素，有其建構的共同基本因素和個別基本因素。個別基本因素，事實上就是京劇流派藝術成立的基礎；更有其建構發展為獨立風格的歷程，最後則由獨立風格進而為群體風格，流播劇壇，於是「流派」才真正完成。

以下筆者擬以此觀念為綱領，布其節目，論述如下：

貳、京劇流派藝術建構之共同背景因素

任何一位創立京劇流派藝術的演員，都必須在京劇藝術的共同背景之下，營造個人堅實的基本藝術修為和個人藝術特色。其共同背景應當包含以下三個因素：其一，戲曲寫意程式和演員腳色化的表演方式；其二，詩讚系板腔體的藝術特質；其三，京劇進入成熟鼎盛期，才是流派建立和完成的時機。

一、戲曲寫意程式性和演員腳色化的表演方式

京劇是戲曲的一個劇種，自然具有戲曲的共性：以歌舞樂為美學基礎，其本身皆不適宜寫實，如此加上狹隘的劇場，自然產生「虛擬象徵」非寫實，而為寫意性表演的藝術原理。為了使虛擬象徵達到優美的藝術化，使演員的唱做念打有所遵循的規範，使觀眾有便於溝通聆賞的媒介，宋元間形成了所謂「格範」（訛變作「科汎」），就是今日取義模式規範的「程式」；用此「程式」對「虛擬象徵」有所制約，然後戲曲表演的藝術原理才算完成，並從中衍生了歌舞性、誇張性與疏離且投入的質性⁴¹。

而戲曲又有腳色，必須演員充任腳色扮飾人物，才算完成。腳色既象徵演員在劇團中的地位和所具備的行當藝術修為，同時也象徵劇中人物的類型和質性⁴²。戲曲演員就在腳色行當的藝術修為下，依循唱做念打手眼身法步的程式，服飾化妝皆按規範，音樂節奏亦有模式，將戲曲情節展現出來。所以充任任何腳色門類的演員，只要上臺演出，都必須要有這些合規中矩的功底。

而演員的功底越深厚，也越能在腳色行當程式中別有生發；因為其間自有生發的空間。如果演員能在其空間生發，遊刃有餘，這便說明演員有發揮自我特色的能力。

京劇舞臺上有成就的演員，莫不堅持長期鍛鍊。他們「拳不離手，曲不離口」，「夏練三伏，冬練三九」。即使成名之後，也未敢稍懈。歐陽予倩說梅蘭芳「在成名之後，也從來沒有間斷過學習；吊嗓子、練武功是每天必須堅持的功課」。也因為他的功底深厚、技藝精湛，對程式的運用達到「隨心所欲不逾矩」的境地，才能在傳統的基礎上，進行新的藝術創造⁴³。梅蘭芳說：

如果眼界不廣，沒有消化若干傳統的藝術成果，在自己身上就不可能具備很好的表現手段，也就等於憑空「創造」，這不但是藝術進步過程中的阻礙，

⁴¹ 拙作：〈戲曲的本質〉，《戲曲的本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），頁1-95，原載於《世新中文研究集刊》第1期（2005年6月），頁23-66。

⁴² 拙作：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁291。

⁴³ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁685。

而且是很危險的。⁴⁴

梅大師的「經驗之談」正說明了扎根傳統程式的深厚功底，才能生發出新鮮的藝術來。

二、詩讚系板腔體的藝術特質

中國說唱和戲曲文學就唱詞分，有詩讚系和詞曲系統，詩讚系指像詩那樣的七言句和像讚那樣的十言句；七言有 43、34 單式、雙式音節兩種形式，十言有 334、343 雙式、單式兩種音節形式，句式較固定。詞曲指像詞、曲那樣的長短句，三字到七字的句子，各有 12、21，22、13，32、23，222、33，34、43 兩種單式、雙式音節形式，其間因長短而變化多端。詩讚以上下兩句為基本單元，沒有嚴格的平仄律，上句仄韻，下句平韻，句句押韻。詞曲則以詞牌曲牌制約，有一定的字數、句數、句長、韻長、句式，還講求平仄聲調律、協韻律和對偶律，從而使詞調曲調性格鮮明。兩系先天制約性寬嚴不同，所以歌詩讚系者可自由發揮的空間很大，可以充分運轉口法，顯現一己的特色；反之歌詞曲系者可自由發揮的空間很小，其口法已大抵為格律所拘，可靈動變化者少，所以難以顯現一己的特色。但也由於詩讚系講究自然音律，人工音律的規範不多，所以趨於俚俗粗陋；而詞曲系人工音律規範嚴謹，自然音律空間狹小，所以高雅精細。

中國歌唱音樂，基本建構在宮調、曲牌、腔調、板眼、音色、口法之上，音色、口法因人而異可以不論。如以詞曲系而言，必須配搭宮調、曲牌、腔調、板眼四者，因曲牌必有所從屬之宮調，必有所承載之腔調與所以節奏快慢之板眼，因此可簡稱「曲牌體」；如以詩讚系而言，則但須所以承載之腔調與所以節奏快慢之板眼即可，因此簡稱「板腔體」。也因為曲牌體的人工制約高，所以較高雅；板腔體的人工制約低，所以較低俗。也因此，詞曲系唱詞必配曲牌體音樂；詩讚系唱詞必配板腔體音樂。

就中國說唱種類而言，唐詞文、變文，宋陶真，元馭說，明詞話、彈詞、寶卷，清彈詞、鼓詞都是詩讚系板腔體，其讚體應始於明《成化說唱詞話》。其為詞曲系曲牌體者，如宋金諸宮調、宋覆賺。就中國戲曲劇種藝術而言，宋元南曲戲

⁴⁴ 中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集·要善於辨別精粗善惡》（北京：中國戲劇出版社，1962年），頁46。

文、金元北曲雜劇、明清傳奇、明清南雜劇都屬詞曲系曲牌體；清代地方戲曲中如皮黃腔系、梆子腔系劇種皆屬詩讚系板腔體，京劇是以西皮、二黃為主腔的多腔調劇種，唱詞主要是整齊的七言句和十言句，音樂是以上下對句為基本單位，一般運用中庸速度的上下樂句「原板」為基準，進行各種不同音高、旋律、節奏、速度、力度的變奏，形成一個個新的曲調。

（一）就正二黃腔而言，其聲情比較平和穩重深沉，落腔多在板上，宜於抒情，表現沉思、憂傷、感傷、悲憤等情緒，多用於悲劇，其板式有：

1. 原板：一板一眼，2/4 板式。

2. 慢板：一板三眼，4/4 板式，板起板落，也稱三眼或正板，比慢板稍快的叫中三眼或中板，再快些的叫快三眼，中三眼和快三眼又可統稱快三眼。

3. 散板與搖板：二者差不多，節奏自由，可根據唱詞情節自由發揮。散板多表達悲傷、痛苦、憤慨情緒，其伴奏節奏與唱腔一致，即所謂「慢拉慢唱」；而搖板是「緊拉慢唱」，胡琴的節奏比唱腔節奏要快，搖板多用於激動或緊張和抒情。

4. 滾板：又叫「哭板」，也屬散板類型，常用於哭述時，在唱腔上一個字追著一個字唱。

5. 導板：也是散板形式。只有一個上句，列在一個正式唱段前面作為引導，故名「導板」，訛變為「倒板」。善於表現激動情緒，經常接碰板「回龍」以補足一個下句，再接唱原板或慢板等。

6. 頂板：不是單獨板式，代表一種開唱形式，即開唱時無過門，鼓點打「多羅」之後，立即開唱。

7. 碰板：不是單獨板式，代表一種開唱形式，即開場時只有很短的胡琴引奏。

二黃腔尚有「反二黃」、「二黃平板」（或稱平板二黃和四平調）、「噴吶二黃」三種變調。

（二）反二黃：把正二黃的曲調降低四度來唱，胡琴定 1・5 弦。調門低，唱腔活動音區就寬，起伏大，曲調性強，多表現悲壯、慷慨、蒼涼、淒楚等情緒。它也有原板、導板、回龍、慢板、快三眼、散板、搖板等形式。

（三）二黃平板：胡琴定弦與正二黃同，過門與二黃原板相同，唱腔內部結構與二黃有異。其上下句落音、節奏、某些音程的跳動都與西皮腔調類似。一些行腔用自然七聲級遞進，曲調流暢平滑，因又稱四平調。其 1、5、2、6 各種調式綜合使用很靈活，又像正二黃。因此四平調是兼有西皮、二黃兩種風格的腔調。其板式

只有原板、慢板兩種，另外還有反四平。由於四平調的曲調和節奏靈活，任何複雜不規則的唱詞都可以用它來唱。

（四）噴吶二黃：用噴吶代替胡琴的二黃，其腔調結構與二黃一樣，只是行腔受伴奏影響而渾厚古樸、氣勢磅礴，調門較高。其板式有導板、回龍、原板、散板，無慢板、搖板。

西皮腔在胡琴上定 6・3 弦，其曲調活潑跳躍，剛勁有力，唱腔明朗、輕快、適合表現歡樂、堅毅和憤怒的情緒，其板式如下：

（一）正西皮：

1. 原板：各種板式之基礎，一板一眼，2/4 拍，常用於敘事、抒情、寫景。

2. 慢板：又稱慢三眼，一板三眼，4/4 拍，曲調抒情優美，常用作戲曲中重要唱段。

3. 散板和搖板：同二黃之「慢拉慢唱」和「緊拉慢唱」，表現深沉或激動的情緒，喜悅或悲傷均可。

4. 二六：從原板發展出來，一板一眼，2/4 拍，比原板緊湊。字多腔少。快速二六，近似流水，1/4 拍，表達語言通暢，是京劇唱腔中最靈活的板式，使用率高，多用於說理、寫景，抒發快慰得意、匆忙或急切之情。

5. 流水：1/4 拍，由二六板進一步緊縮而成。敘述性強，表現輕快、慷慨、激昂情緒。

6. 快板：與流水一樣，只是節奏更快。

7. 導板：為散板上句的變化形式，用於開始處，感情多激昂奔放、悠揚、充沛。

8. 回龍：是附屬在散板、哭頭、二六、快板等句子後面的拖腔，表達委婉，意猶未盡情緒的腔，字數不超過四至五個。例如：導板—哭板—回龍。

（二）反西皮：發展較晚，只有散板、搖板、二六幾種板頭和並非完全是正西皮的轉調。多用於生離死別、哭祭亡靈等極悲痛的情境。

（三）南梆子：胡琴定 6・3 弦。腔調結構與西皮原板、二六大致相同。只有導板、原板兩種。傳統戲中只有旦角、小生能唱，宜含蓄跌宕、細膩柔美之情。

（四）娃娃調：小生、老生、老旦都有此腔調。小生的是從老生西皮原板、慢板發展出來的慢三眼形式，曲調高昂華麗⁴⁵。

⁴⁵ 見駱正：〈京劇概論・唱腔〉，《中國京劇二十講》（桂林：廣西師範大學出版社，2004 年），頁 20-24。

像以上所介紹的京劇二黃、西皮及其變調板式，可見腔調本身有其聲情特色，板眼形式也有其節奏模樣；京劇演員必須熟悉其規格唱法，然後「熟能生巧」地從其自由的空間變化建立起自己的特色來。這就要憑藉其天生的音色和其口法運轉的後天修為了。

至於詞曲系曲牌體，雖然所要承載的腔調，也同樣有其聲情特色，但其腔調只有一種，如崑山水磨調；其板式也比較少，如崑腔只有一板一眼、一板三眼、流水板、散板、底板、頭板等六種而已。歌者在其腔板之間因亦有發揮的空間，但由於其口法受制於曲牌格律，所以相對詩讚系板腔體，其自由度就大打折扣了。

三、京劇進入成熟鼎盛期才是流派建立和完成的時機

上文說過，道光二十年前後，至民國六年的七十年間，是京劇成熟的時期，其代表性人物是「後三傑」，即孫菊仙 (1841-1931)、譚鑫培 (1849-1917)、汪桂芬 (1860-1909)。這時戲班由「集體制」向「名角挑班制」過渡。據道光二十五年 (1845) 刊本《都門紀略》⁴⁶，程長庚那時已為三慶班首席老生、領班人，他以程章圃司鼓，汪桂芬操琴，「為自用場面之漸」⁴⁷，可以視作「名角制」的萌芽。光緒二十二年 (1896) 譚鑫培通過宮中總管太監的介紹，首度以臺柱名義聘請鼓師李奎林（李五）、琴師孫佐臣（後換梅雨田）、小鑼汪子良、月琴浦長海、弦子錫子剛等，私人聘用著名一時的場面藝人，可以說是京劇班「名角制」形成的一個標幟。這時觀眾群擴大，演出場所發展為王府戲臺、會館戲臺、飯莊戲臺、城市戲臺，票房、票友增加，培養京劇藝術人才的「科班」如雨後春筍。同治六年 (1867) 京劇開始南下上海演出，藝人演出水準高超，腳色行當齊備，經過多年與徽班和直隸梆子班合演吸收其藝術，於光緒中葉形成南派京劇，與「京派」或「京朝派」對稱，由北京南下的「皮黃戲」，這時才被上海人稱作「京劇」，而上海人自稱「南派京劇」。「南派京劇」講求身段強烈誇張、唱腔靈活流暢、劇目趣味翻新、舞臺聲光新奇，同治末女伶女班出現，光緒末流入北京，北京人對之，因又有「海派」之稱。

⁴⁶ 〔清〕楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略》（揚州：廣陵書社，2003年），頁61。

⁴⁷ 陳彥衡：《舊劇叢談》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社，1988年），下冊，頁872。

辛亥革命前後，從光緒二十六年(1900)到民國七年(1918)，興起京劇改良理論的文章，大部分見於《新小說》、《寧波白話報》、《月月小說》、《楊子江白話報》、《安徽俗話報》、《中國日報》、《中國白話報》、《二十世紀大舞臺》，其主要觀點為：攻擊京劇「傷風敗俗、煽惑愚民」，提高京劇的藝術社會功能，京劇新戲應觀眾審美需要，京劇應講求西方的悲劇美學。其代表劇目為《博浪錘》、《黑籍冤魂》、《維新夢》等。此時代代表性人物在上海以汪笑儂為主要，北京以梅蘭芳為翹楚。

民國六年(1917)前後到二十六年(1937)前後，既是倡導京劇改革之際，也是京劇鼎盛時期。此時隨著戲曲觀的進一步明確，更重視新戲所反映的時代內容和思想；「捧角」風氣促成演員地位的提升；文人學者參預京劇的編導演評工作，促進藝術與文化素質的提高。從而也產生了京劇藝術美的新標準：一是由生腳為主變為生旦並重，二是強調戲曲的文學性，三是強調京劇藝術的整體性，四是相互競爭，務求新奇。於是這時期的流派藝術特別發達，其生行流派的發展，促進了京劇藝術的進一步繁榮，其旦行流派的蓬勃興盛是本時期最引人注目的成就；其京劇音樂伴奏和舞臺美術的新發展，如出現打人物、打感情的鼓師和輔弼演員成為流派創始人的琴師；如時裝戲的人物造型、化妝與服飾接近現實生活、舞臺美術吸收話劇之為寫實布景與燈光；如古裝戲的頭飾、戲衣、道具、布景，乃至出諸畫幕機關，無不使人琳琅滿目，於是使京劇遍及全國，梅蘭芳更使之流向世界。此時期之代表人物有「前四大鬚生」，即俞叔岩(1890-1943)、言菊朋(1890-1942)、高慶奎(1890-1942)、馬連良(1901-1966)。「南麒北馬關外唐」，即麒麟童周信芳(1895-1975)、馬連良、唐韻笙(1903-1970)。「後四大鬚生」，即為馬連良、譚富英(1906-1977)、楊寶森(1909-1958)、奚嘯伯(1910-1977)。武生楊小樓(1878-1938)。「四大名旦」，即梅蘭芳(1894-1961)、尚小雲(1899-1976)、程硯秋(1904-1958)、荀慧生(1900-1968)，淨行金少山(1880-1948)、郝壽臣(1886-1961)、侯喜瑞(1892-1983)，丑行文丑蕭長華(1878-1967)、武丑王長林(1858-1931)等。這京劇鼎盛時期的流派，不只發展到行當齊全，而且紛呈鬥豔，各競所長⁴⁸。

而若論在京劇成熟鼎盛時，直接促成京劇流派藝術之建立與完成的背景因素，應當是以下三種。

⁴⁸ 以上參考馬少波等主編：《中國京劇史》，頁129-384。

其一是清末民初京劇改良運動，確立了京劇在藝術文化上的地位；其後甚至於被推為「國劇」。藝術本身的地位被如此推崇，藝人的地位從傳統的「樂戶」、「戲子」，轉而被視為「表演藝術家」，則其發揮一己藝術修為的意願，也自然竭心盡力而後止。而這種「竭心盡力」，正是朝著流派藝術的建立提升和完成而奔赴。

其二「名角挑班制」促成「演員中心」的藝術團體。中國戲曲中的金元北曲雜劇，因以劇作家為中心，所以重文學而輕藝術；傳名者也以作家為主鮮見演員；明清傳奇文學藝術並重，作家與演員大抵旗鼓相當。晚清皮黃戲成立以來，其「堂名」制已啟名角開戶授徒和號召觀眾之現象，至「名角挑班」而名角之地位與日俱重，以致整個藝術團體以名角為核心，其個人之藝術修為無時無刻不在淬礪，則其開宗立派而終於完成獨特風格的特色，自亦不難。

其三文人之加入擁護，以編導講評之實務參與，不止更加確立京劇藝術文化之地位，而且各競爾能地提升了流派藝術各自的境界，並且更加地的展現了各自的特色。他們幾乎可以說是京劇流派藝術得以發展完成的催化劑。

參、京劇流派藝術建構之基礎——唱腔

上文從三方面說明京劇流派藝術的建構背景。其寫意程式和演員腳色化的表演方式，是作為戲曲劇種之一的「共性」，在此「共性」制約之下，仍有許多由此而自我生發的空間，這空間就可創出自己的特色。其詩讚系板腔體的藝術特質，較諸詞曲戲曲牌體有更多的自由可以發揮一己的特殊風格。而京劇藝術如非發展到成熟鼎盛時期，其藝術既未臻堅實，就很難水到渠成的建構其進一步以演員特色為號召的流派藝術，遑論完成獨特的風格為群體風格。所以沒有這三方面作背景、作前提，流派藝術就無法在京劇裏起步建構，那麼在此三背景之下，流派藝術又如何在京劇中發其端作為基礎，然後由此基礎累積能量而逐次建構成立呢？這個「端」就是「唱腔」。

一、「腔調」之要義

戲曲藝術「唱做念打」，唱曲為重，所以前文說過，一般人也就以「唱腔」作為京劇流派藝術分野的基礎。但是什麼是「唱腔」呢？顧名思義應指歌者用自己的

發聲器官，將承載腔調的樂曲運轉出來的歌聲。這就關涉到語言腔調、語言腔調之構成、腔調憑藉之各式載體之音樂化、歌者嗓音之天然質地、歌者口法之構成及其運轉之方式與能力等複雜問題。這些複雜問題要說清楚，並非易事。

筆者曾有〈中國詩歌的語言旋律〉⁴⁹與〈論說「腔調」〉⁵⁰，其大要如下：

腔調就是「語言旋律」。腔調有別，乃因方言語言旋律各有特質。構成腔調之因素，也同時是促成腔調內在變化之元素，包含字音之構成、聲調之配搭、韻腳的布置、句長、音節形式、複詞結構、詞句結構、意象情趣的感染力等八項。

腔調之呈現必藉助載體，腔調與載體，猶刀刃之與刀體。刀刃之鋒利與否，取決於刀體之質性為石、鉛、銅、鐵、鋼等。腔調載體依其性質大約有方言、號子、歌謠、小調、詩讚、曲牌、套數等。方言、號子、歌謠三者為自然語言旋律，曲牌、套數則講究人工語言旋律，小調、詩讚則介其間。越偏向人工，對歌者制約越大；越偏向自然，則歌者可發揮的空間越大。因之載體不同，腔調之精粗亦隨之有差。腔調又因伴奏樂器由打擊樂、管樂、絃管、管絃合奏而迭易名稱，其藝術亦因之而有所成長和變化。

腔調藉助於載體之音樂化而終於呈現出來，必經由歌者天然嗓音、咬字吐音之口法、運轉能力與技巧而後完成。

咬字吐音口法正確，必能字正腔圓。亦即每發一個字者，必辨明掌握使之不失分毫，如發音部位，輔音之為雙唇、唇齒、舌頭、舌根、捲舌，元音之為舌面前中後，及其高、半高、中、半低、低等部位；如發音方法，輔音之為塞、擦、塞擦、鼻、邊、清、濁、送氣、不送氣，元音之開、齊、合、撮。而人發音之器官，主要是喉頭、聲帶、口腔和鼻腔，經由不同的發音器官，所發的音，自然有不同的音色。

我國字音的內在構成元素雖有必備的元音、聲調和可有可無的介音、韻尾和聲母，但它作為語言發出聲音來，便和任何語言一樣，一個字音就又包含了音長、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；音長起

⁴⁹ 拙作：〈中國詩歌的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁1-47，原載於《鄭因百先生八十壽慶論文集（下）》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），頁875-915。

⁵⁰ 拙作：〈論說「腔調」〉，《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁22-180。

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；音強起於音波震動幅度的大小，大就強，小就弱。另外，中國語言尚有其音波運行方式之「聲調」不可忽略。所以中國語言每發一字音就會有長短、高低、強弱、平仄和音色等五個因素。這五個因素的交替運作就會產生語言旋律。

然而一字一音無論如何是單薄的，難以產生豐富的語言旋律。所以必須累字成詞，累詞成句，累句成章，累章成篇，然後不止其內容思想和情趣才能表達豐富，而且由於字詞章句的累增，其間語言旋律，也就變化多端、騰那有致起來。而歌者就是在運用其音色、口法將歌詞之語言旋律和意趣情韻，藉由腔調傳達出來。

二、「腔調」之流播質變與歌者「唱腔」之提升腔調

而若論「腔調」之流派，主要因流播產生的變化，其次為隨歌者唱腔而提升，筆者〈論說「腔調」〉「促使腔調變化的緣故」已有詳細說明。就前者而言，如因人口遷徙，戲路隨商路，官員鄉班隨官員宦遊，或其他原因，腔調流播至某地與某地腔調結合而產生質變者有四種情形：本身保持強勢者、變為弱勢者、兩者勢均力敵者、仍保持原汁原味者。另外有發生重大質變者，有因管弦樂器加入伴奏而變化易名者，有因合流產生新腔者。就後者而言如弋陽腔在北京因「三腔三調」之歌唱方式而變為「京腔」，又如弋陽腔進入城市後將原本八個韻頭的「高腔」唱法降為四個韻頭的「四平腔」，以適應城市人的聽覺。

而腔調藉由藝術家歌者之「唱腔」是可以提昇其藝術品味的。明吳肅公《明語林》卷十「巧藝」條云：

祝希哲，少度新聲，傅粉登場，即梨園子弟，自謂弗及。⁵¹

明徐復祚《曲論》云：

祝希哲，名允明，長洲人。生而右手指枝，因自號「指枝生」。為人好酒色六博，不修行檢，常傅粉黛，從優伶間度新聲。俠少年好慕之，多齎金從遊，允明甚洽。⁵²

⁵¹ [明]吳肅公：《明語林》，收入《四庫全書存目叢書·子部》（臺南：莊嚴文化，1995年），第245冊，頁71。

⁵² [明]徐復祚：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第4冊，頁243。

清錢謙益《列朝詩集小傳》丙集「祝京兆」條云：

祝允明，字希哲，長洲人。……好酒色六博，善度新聲，少年習歌之，間敷粉登場，梨園子弟相顧弗如也。⁵³

這三條資料大同小異，頗相沿襲。可見祝允明不止會唱曲還會演戲。他演起戲來，連梨園子弟也自嘆弗如。而他所度的「新聲」，當時的少年都喜歡學習來歌唱。問題是他所「度」的「新聲」究竟是什麼？從祝允明是長洲人，長州與崑山同屬蘇州府看來，應當就是「崑山腔」。如此說來，祝氏對「崑山腔」的改革是可能而且是盡力的。而他的「新聲」是經由「度」來創新的，則自然是憑藉他個人的「唱腔」對「崑山腔」在藝術境界的提升；也許他也是通過創製新曲牌來達成改進的目的，但無論如何，這新曲牌還是崑山腔的載體。而祝允明「度新聲」之際，既已有一群少年「習歌之」，甚至「好慕之，多齎金從遊，允明甚洽」。則儼然有後來像京劇那樣的「流派」徒眾了。

又從拙文〈從腔調說到崑劇〉可知魏良輔之創發崑山水磨調，是在舊有之崑山腔基礎之上，與同道切磋琢磨，廣汲博取，並在樂器上有所增益。一方面強化音樂功能，二方面也解決了北曲崑唱的扞格，三方面應和了當時南戲雅化的趨勢，從而成就了「聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，啟口當輕圓，收音純細」，而傳衍迄今的中國音樂之瑰寶「水磨調」。魏良輔也成為崑曲清唱的一派宗師⁵⁴。

又從拙文〈海鹽腔新探〉可知海鹽腔之見於記載，早在南曲戲文初成的南宋中晚葉，亦即寧宗時音樂家循王張鑑曾到海鹽，由他和他的家樂以唱腔提升過，又於元代中晚葉被海鹽腔人楊梓父子以唱腔提升過；其載體前者為詞調或戲文，後者為南北散曲或戲文⁵⁵。

由以上所舉之例，可見地方腔調皆可透過藝術家之「唱腔」提升腔調之藝術水準。

⁵³ [清]錢謙益：《列朝詩集小傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），第11冊，頁339。

⁵⁴ 拙作：〈從腔調說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，頁181-260。

⁵⁵ 拙作：〈海鹽腔新探〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁112-144。

三、西皮、二黃腔藝術之提升

以上所述，詞曲系曲牌體的崑山、弋陽、海鹽三腔，皆可因流播質變和歌者唱腔提升，而產生地域的流派和藝術性的流派，更何況制約性不高的詩讚系板腔體的西皮、二黃腔？所以皮黃戲成立之時的老生「前三傑」，也都以地域性分派，即程長庚之為安徽人而立「徽派」，余三勝之為湖北人而立「漢派」，張二奎之為北京人而為「京派」。直到老生「後三傑」之首譚鑫培，才將表演藝術發展到一個新高峰，創立了以個人唱腔風格為標幟的「譚派」，成為一代宗師⁵⁶。

我們且先來看看早期的二黃腔和西皮腔的品味。清乾隆間李調元《雨村劇話》云：

「胡琴腔」起於江右，今世盛傳其音，專以胡琴為節奏，淫冶妖邪，如怨如訴，蓋聲之最淫者，又名「二簧調」。⁵⁷

又道光二十五年(1816)楊靜亭《都門雜詠》「黃腔」云：

時尚黃腔喊似雷，當年崑弋話無媒。而今特重余三勝，年少爭傳張二奎。⁵⁸

又道光三十年(1821)葉調元《漢口竹枝詞》〈詠戲劇〉五首，其二云：

月琴弦子與胡琴，三樣和成絕妙音。啼笑巧隨歌舞變，十分悲切十分淫。⁵⁹
其三云：

曲中反調最淒涼，急是西皮緩二黃。倒板高提平板下，音須圓亮氣須長。⁶⁰
由所云「如怨如訴」、「喊似雷」、「十分悲切十分淫」、「淒涼」、「緩急」諸語，皆可見腔調原本的性格特色，尤其「喊似雷」更可知，尚未經歌唱藝術家雕琢。

而每位京劇藝術家都有自己的嗓音和口法，他們就憑藉這先天的嗓音和後天淬礪的口法去提升西皮、二黃的藝術質地，創造出自己的藝術特色。

⁵⁶ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁 676。

⁵⁷ 〔清〕李調元：《劇話》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第 8 冊，頁 47。

⁵⁸ 楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略·都門雜詠》，頁 623。

⁵⁹ 〔清〕葉調元：《漢口竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》（北京：北京古籍出版社，1997 年），第 4 冊，頁 2628-2629。

⁶⁰ 同前註。

在「前三傑」時代，已能就嗓音特色，講究咬字發音口法。如程長庚嗓音弘亮可「穿雲裂石」，音韻優美能「餘音繞梁」，「熔崑弋聲容於皮黃中」（《燕塵菊影錄》），故其「字眼清楚，極抑揚吞吐之妙」（《梨園舊話》）⁶¹。

余三勝不僅將徽、漢二腔熔於一爐，並且創製「花腔」，一破「喊似雷」的質直。在舞臺語言的字音、聲調上，也將漢調和北京的語言相結合，創造京劇舞臺上的字音、聲音新規範⁶²。

張二奎則行腔不喜曲折而字字堅實，顛撲不破，吸收京腔和梆子腔特點，多用北京字音特點，創造出一種重氣噴字的唱法，對一個重點唱句的末一兩個字，以足實的氣息噴出。給人痛快淋漓的感覺⁶³。

譚鑫培雖名列程門，唱腔實宗俞派，程長庚曾對他說：

子唱武小生所以不能得名者，以子貌寢而口大如豬喙也，今懸髯於吻，則疵瑕盡掩，無異易容。更佐以歌喉，當無往不利。惟子聲太甘，近於柔靡，亡國之音也。我死後，子必獨步，然吾恐中國從此無雄風也。⁶⁴

在宗師程長庚的心目中，譚鑫培天生的長短處一覽無餘，而他綜合前三傑菁華，將老生唱腔「花腔化」，改變「直腔直調」、「高音大嗓」的傳統。他不但創造了閃板、耍板技巧，還創造了許多能傳達人物內心深處的花腔巧腔，從而刻畫人物性格與流露思想情感，他在唱念上更統一了京劇聲韻，使之規範化，以湖廣音為聲，以中州音為韻的法則。他為「演人」而運用四功五法的程式，使戲與技密切結合。達到他那個時代，京劇舞臺藝術的最高水平⁶⁵。

在四大名旦中，梅蘭芳很重視腔調板式的創作，除繼承傳統外，還在古裝新戲與傳統劇目中編製過大量新穎的、在藝術上具有獨特個性的腔調板式。某些罕用的傳統腔調板式如【反四平】，由於他的創新而在舞臺上廣為流行。他的演唱風格，咬字清晰，音色明朗圓潤，與婉轉嫵媚的唱腔相互輝映，更顯得流利甜美⁶⁶。梅蘭

⁶¹ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁 391。

⁶² 同前註，頁 389。

⁶³ 同前註，頁 398。

⁶⁴ 穆辰公：〈譚鑫培本紀第五〉，《伶史》（宣元閣印刷、漢英圖書館總發行，1917 年），頁 10。

⁶⁵ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁 417-418。

⁶⁶ 同前註，頁 1249。

芳〈悼念王少卿〉云：

京劇的各種腔調，雖然有板位嚴謹地管住它，但這裏的快慢分寸，抑揚頓挫，還是要由演員根據劇情的要求來靈活運用，不是千篇一律的。⁶⁷

梅氏正道出了歌者歌唱時，其行腔是有相當自由的空間的⁶⁸。

程硯秋重視吐音的出字、歸韻、收聲諸法，又務使字的頭腹尾過度隱而不顯，發聲則建立在氣息支持的基礎上，以「主音」獲得良好的共鳴位置，因而高低音圓轉自如，上下統一。他更擅長在高音上用「腦後音」將音量控制到如細如絲的程度，以表現人物內心的某些特殊感情。行腔則圓渾含蓄，柔中含剛，一氣呵成，極盡抑揚頓挫之能事。他創腔則堅持傳統「字正腔圓」的原則，用中州韻湖廣音，以字行腔，既要使字音不倒，又必須使旋律流暢而自然傳情。因此他能在悲劇中流露出一股哀怨激越之情，以雄渾氣勢，震撼觀眾心靈⁶⁹。

由以上所舉諸名家，可以概見在西皮、二黃腔調板式基礎上，諸家是如何本其嗓音運用與創造出其特殊口法以行腔，從而建構其唱腔之獨特風格，有了此獨特風格，所欲開創的流派藝術，就有了頗為穩固的基礎。

肆、京劇流派藝術完成獨特風格與群體風格之歷程

京劇演員在開創其獨特的唱腔之際和其後，又要不停地由主客觀環境中，接納吸收對自己表演藝術有益的滋養，直到有一天形成了獨特的表演風格，其所開創的流派藝術也才真正建立起來。也就是說，京劇流派藝術形成獨特的表演風格，開創的演員是要經過層層磨礪的。其層層磨礪的過程大概是：其一，經名師指點，轉益多師，成就所長。其二，在班社中掛頭牌，由名角配搭演出，組織創作團體，開創專屬劇目。其三，演員透過腳色創造了獨特鮮明的劇中人物，也因而發展新行當、新妝扮、新程式。其四，流派藝術由獨特風格到群體風格。依次論述舉例如下：

一、經名師指點，轉益多師，成就所長

京劇藝術，演員從投入到有所成就，如果說沒有經過名師指點是不可能的。而

⁶⁷ 中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集》，頁 259。

⁶⁸ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁 1249。

⁶⁹ 同前註，頁 1264-2265。

京劇流派藝術之開宗者不止如此，還要能轉益多師，像蜜蜂採百花之粉以釀成一家之蜜一般。這釀成的「一家之蜜」，便是開宗者走上自身獨特風格的開端。

如譚鑫培十六歲時拜程長庚、余三勝為師，又受教於柏如意，乃「善武技，而多內功。悟空之棒，傳自少林。石郎之刀，故老云實授於米崑家之祝翁者。能一箭步至簷端，飛行無滯」⁷⁰。後又與著名武生俞菊笙、武老生楊月樓等經常同臺演出，從中獲益匪淺。使他武功深厚，在表演上手法快捷，刀槍棍棒純熟，時稱「單刀叫天兒」⁷¹。

又如余叔岩幼從吳聯奎學老生，後拜譚鑫培為師，他又多方虛心求教，姚增祿、李順亭、錢金福、王長林、田桐秋、陳德霖、鮑吉祥等人，都是他請益的良師；王榮山、貫大元等人，都是他交流藝術的益友。業餘譚派老生研究家王君直和陳彥衡在唱念方面對他幫助最大。使得他終能發揮譚派菁華，又能文武崑亂不擋，唱念格調清雅、韻味純厚，於四聲、尖團、轍口、上口、三級韻、用嗓、發音、擷音、氣口等方面都掌握分毫不差，運用自如，成一家之功夫而與楊小樓、梅蘭芳在當時京劇界鼎足而三⁷²。

又如言菊朋民國以後，任職蒙藏院，好聽京劇，常出入戲場茶園，常至票房彩唱，與梨園界廣有交往，曾從名票紅豆館主（溥侗）和名琴師陳彥衡學習演唱，因時與錢金福、王長林學身段武功，又得到楊小樓、王瑤卿指導。專學譚鑫培，被譽為「譚派名票」⁷³。

又如高慶奎，幼年從賈麗川學老生，十二歲登臺。十八歲變嗓與賈紅林研究唱做，與李鑫甫練武功、學把子。在其青年時代，京劇老生藝術除譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙三大派外，另有汪笑儂、王鳳卿、劉鴻升、賈洪林等亦領一時風騷。高慶奎乃博采眾長，初宗譚派。後來根據本身嗓音特色，吸收孫菊仙、劉鴻升實大聲洪的特點，融會貫通，形成具有獨特風格的高派⁷⁴。

又如馬連良，八歲入喜連成科班，從茹萊卿學武小生，後從葉壽善、蔡榮桂、

⁷⁰ 鳴廬主人：《聞歌述憶》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》，下冊，頁1124。

⁷¹ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁414-415。

⁷² 同前註，頁1129-1131。

⁷³ 同前註，頁1135。

⁷⁴ 同前註，頁1138。

蕭長華學老生。十一歲同時又學老旦、丑、小生，有時扮龍套。十四歲開始主演老生，十五歲變嗓後，時常觀摩譚鑫培所演劇目，獲益良多。後又坐科三年以上，每日清晨喊嗓、練念白、回家吊嗓，堅持不輟，不動煙酒，嚴格律己。富連成社科班每天演出日場，他晚間看戲，向前輩學習，二十一歲初演於上海，標以譚派鬚生。當時變嗓尚未恢復，嗓音較低，但已贊聲四起。辭去富連成社搭班演出期間，為追摹譚派藝術，時常求教王瑤卿，兼容並蓄與不斷舞臺實踐，終於在二十四歲演出《打登州》、《白蟒臺》等戲，發出創新的光彩，被觀眾譽為獨樹一幟⁷⁵。

又如梅蘭芳，出身名伶世家，家學淵源，而又轉益多師：青衣師事吳菱仙、陳德霖，花衫、花旦受教於王瑤卿、路三寶，崑曲得益於丁蘭蓀、喬蕙蘭、陳嘉梁，武功就學於錢金福、茹萊卿等。他勤學苦練，尊重傳統而又致力革新，終於打破旦行界限，融青衣、花旦、刀馬旦為一體，並兼擅崑曲、皮黃，成為一代旦角藝術的高峰⁷⁶。

又如尚小雲，原名德泉，字綺霞。幼與三弟尚嵩霞同授李春福門下，學老生，十一歲多入三樂科班，習武生；因扮相俊美、嗓音暢朗改從孫怡雲學習青衣，自此易名「尚小雲」。吳順林教以青衣開蒙戲，又經名旦唐竹亭、張芷荃、戴韻芳指導。岳父李壽山和喬蕙蘭授以崑劇。乃造就嗓音剛健清亮、舉止穩重端莊之獨特風格，為當時青衣行青年中的佼佼者⁷⁷。

又如荀慧生，幼年家貧，被賣梆子戲班「小桃紅」，再賣於梆子花旦戲師龐啟發家為「私房徒弟」。龐延清綽號「菜墩子」的為他練功授戲。他腳腕綁沙袋、腳底綁木蹺，苦練跪圓場，走矮步。夏穿棉衣，冬著單衣，頭鼎大碗，足履冰地。點香火頭練轉眼珠。凡翻跌騰撲、耍水袖、扇子、手絹、辮子、翎子、水髮等功，件件苦練不輟，這樣日復日，連年復連年，荀慧生練出一身扎實的基本功。唱做念打無一不精。後隨師入京，拜老十三旦侯俊山為師，又與老元元紅、水上漂、蓋三省、十二紅、十三紅、十六紅、崔靈芝等名藝人切磋，受益很多。乃入正樂科班，與尚小雲、趙桐珊並稱「正樂三絕」⁷⁸。

⁷⁵ 同前註，頁 1140-1141。

⁷⁶ 同前註，頁 1244-1248。

⁷⁷ 同前註，頁 1251-1252。

⁷⁸ 同前註，頁 1269-1270。

由上舉諸名家在其成名之前的履歷看來，無不在個人勤奮學習的前提下，受名師啟蒙指點，又能廣汲博取，彙聚而成就一家所長。物理不殊，於京劇名家之建派端始，皆可看出此種現象。

二、班社中掛頭牌，名角配搭同演，組織創作團體，開創專屬劇目

大抵說來，京劇流派藝術的開創者，在名師指點，轉益多師，於四功五法等功底深厚之後，又能從唱腔創發一己獨特之所長；在此基礎上如能自組班社，或於班社中掛頭牌主演，充分彰顯演員中心之特質，整個班社分腳配搭，如綠葉之映襯紅花，自然有充分機會突出與磨練一己獨特之所長。而倘若能更受文人劇作家、劇評家之青睞，以及琴師、鼓佬之烘焙，乃至梳頭者、檢場者之點綴，從而與名角同場切磋琢磨，相得益彰，則流派之建立庶幾可待矣！而此時不只有擅長劇目，更將開創新劇目而有專屬劇目。

京劇形成之初，沿襲徽班演員居於班社群體之中的「群體制」，戲金講包銀，每月固定，與班主賺賠無關。直到光緒初年，楊月樓由上海回京，搭入「三慶班」，即能叫座，遂與班主商妥，改為「分成」，從此轉為「戲分制」，演員於是在班社中異動頻繁，名角突出受重視，成為班社的中心。

名角成為班社的中心，其實早在群體制、包銀制時期就已顯現。京劇前三傑之程長庚、余三勝、張二奎於道光二十五年(1845)分別為三慶班、和春班、四喜班之首席老生並為領班人。他們事實上雖已為班社的核心人物，但尚不能稱之為「名角挑班制」。

「名角挑班制」顧名思義這位挑班的演員必為傑出的京劇表演藝術家，受到觀眾廣大熱烈的歡迎。而他為了展現其技藝，也必須在班社中有一個配搭的團隊，來共同創作共同完成。這使得京劇舞臺面貌一新。

名角挑班制，始自譚鑫培於光緒二十一年(1895)創建同春班，爾後歷數十年不稍衰⁷⁹。而其最具「團隊精神者」，莫過於四大名旦。

以編劇而論，梅蘭芳有齊如山、許姬傳；程硯秋有羅瘿公、金仲蓀、翁偶虹；荀慧生有陳墨香、陳水鍾；尚小雲有清逸居士。他們之間形成了互相默契，劇作家對於名角藝術風格和特色有深切了解，乃為他們「量身訂製」，以便充分發揮其藝

⁷⁹ 同前註，頁 151-152。

術之獨特風格，對名角開創流派藝術有極為積極的作用。

如齊如山自民國以來，為梅蘭芳編劇三十餘種，包括《牢獄鴛鴦》、《一縷麻》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《天女散花》、《童女斬蛇》、《麻姑獻壽》、《紅線盜盒》、《上元夫人》、《西施》、《洛神》、《太真外傳》、《俊襲人》、《宇宙鋒》、《鳳還巢》、《木蘭從軍》、《春秋配》等，對於梅蘭芳梅派藝術成長，有不可忽視的貢獻。

陳墨香從一九二四年到一九三五年間，就專為荀慧生寫了四十五部戲，其中如《荀灌娘》、《霍小玉》、《釵頭鳳》、《棒打薄情郎》、《紅樓二尤》等，皆為荀派名劇。荀慧生在《編劇瑣談》中說：「我當時和陳墨香合作，真像刀對鞘一樣，彼此知心，互相啟發。」而程硯秋在年輕時，他的恩師羅瘿公發現他有多方面才能，便為他寫了《梨花記》、《花舫緣》、《風流棒》等具有喜劇色彩的劇目；又為他寫了《青霜劍》、《金鎖記》等悲劇。特別是《紅拂記》一劇的成功，為程派藝術奠定了基礎。羅氏去世後，金仲孫接續為程硯秋編劇，他發現程硯秋的氣質和風格，更適合表演剛烈悲壯的人物，於是透過《梅妃》、《文姬歸漢》、《荒山淚》、《春閨夢》等劇，更展現了程派鮮明的風格⁸⁰。

音樂之作者，特別是琴師、鼓師對於京劇流派也有相當大的影響。因為彼此之間可以達到高山流水、知己知音的境界。所以流派創始人大都有專門的琴師和鼓師。如譚鑫培的琴師梅雨田、孫佐臣，鼓師李奎林；梅蘭芳的琴師徐蘭沅、王少卿；程硯秋的鼓師白登雲、琴師周長華；余叔岩的鼓師杭子和、琴師李佩卿；馬連良的琴師李慕良；楊小樓的鼓師鮑桂山；楊寶森的琴師楊寶忠等等。他們之間使演唱和伴奏嚴絲合縫，渾然一體，而且往往還擔任或參與編腔的設計工作，從而創造和發展了流派的唱腔藝術。《梅蘭芳文集·悼念王少卿》云：

少卿所設計的新腔，基本上都是能夠適用的，並且還有突出的地方。例如《生死恨》末場，他主張用【四平調】，有人認為這種調子不適用悲劇的高潮中，而他很堅決，同時他對編劇執筆的許姬傳同志說：「請您在寫詞兒的時候，盡量用長短句，越是參差不齊，越能出好腔。」劇詞編成之後，經他在唱腔的安排上很巧妙地把反調與正調交錯使用，表達出韓玉娘如泣如訴的

⁸⁰ 以上三段參考同前註，頁 693-694。

哀怨情緒，連我這個扮演者都被這種淒楚婉轉的唱腔所感動了。⁸¹
可見演員和琴師、鼓師間相得益彰的關係，不止是主客間的襯托而已⁸²。

而每一位流派藝術的開創者，對於傳統劇目，固能以一己體悟和詮釋的不同生發新鮮的品味和意涵；但真正重要的是那些經過他們反覆淬礪，而終於蘊蓄自家藝術菁華的代表性劇目。如梅蘭芳的《宇宙鋒》、《貴妃醉酒》、《霸王別姬》、《鳳還巢》；程硯秋的前如所述；荀慧生的《紅樓二尤》、《紅娘》、《香羅帶》、《勘玉釧》；尚小雲的《漢明妃》、《乾坤福壽鏡》、《雙陽公主》、《秦良玉》；余叔岩的《搜孤救孤》、《戰太平》、《斷臂說書》、《盜卷宗》；高慶奎的《哭秦廷》、《逍遙津》、《贈綈袍》、《斬黃袍》；馬連良的《甘露寺》、《借東風》、《蘇武牧羊》、《十老安劉》；言菊朋的《臥龍弔孝》、《讓徐州》、《天雷報》、《法場換子》；麒麟童周信芳的《徐策跑城》、《追韓信》、《清風亭》、《四進士》；楊小樓的《長坂坡》、《霸王別姬》、《鐵籠山》、《甘寧百騎劫魏營》等等，正是從這些代表劇目，流派藝術家塑造了各自鮮明而動人的人物形象，從而發揮了他們各自的藝術風格⁸³。

流派藝術家在舞臺上的演出所以能完美成功，除了本人有很高的藝術修養外，有許多出色的同臺演出者，也是極重要的條件。如余叔岩之與王長林演《瓊林宴》、《翠屏山》，與錢金福演出《寧武官》、《定軍山》，與程繼先同演《鎮潭州》；馬連良與譚富英、張君秋、裘盛戎等人合演《秦香蓮》、《趙氏孤兒》、《青霞丹雪》、《官渡之戰》、《海瑞罷官》、《狀元媒》；周信芳與汪笑儂演《受禪臺》、《獻地圖》，與歐陽予倩演《黛玉葬花》、《寶蟾送酒》、《鴛鴦劍》。又如楊小樓與王瑤卿共同創造性的修改，豐富了《長坂坡》的藝術，而成了「活趙雲」；與梅蘭芳合作而提煉出了精品《霸王別姬》；與郝壽臣同演，也使《連環套》、《野猪林》成為不凡的劇目。也就因為有好的搭檔演員，不止彼此可以切磋技藝，而且默契十足，自然可以達到相得益彰的演出效果。

在名角同臺演出或相磋相得之外，同行間的藝術競爭也會使流派藝術進一步各展所長。如四大名旦的獨家戲，出現了傳誦一時的「四紅」、「四口劍」、「四反串」劇目。所謂「四紅」是梅蘭芳的《紅線盜盒》、程硯秋的《紅拂傳》、尚小雲

⁸¹ 中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集》，頁 259。

⁸² 以上名角之鼓師琴師見馬少波等主編：《中國京劇史》，頁 694-695。

⁸³ 同前註，頁 692。

的《紅綃》、荀慧生的《紅娘》；「四口劍」是梅蘭芳的《一口劍》、程硯秋的《青霜劍》、尚小雲的《峨嵋劍》、荀慧生的《鴛鴦劍》；「四反串」是指旦腳反串小生戲，梅蘭芳有《木蘭從軍》、程硯秋有《賺文娟》、尚小雲有《珍珠扇》、荀慧生有《大英傑傳》。這些劇目顯然是有意的「打擂台」。此外又如：梅演《太真外傳》、程演《梅妃》、尚演《漢明妃》、荀演《斬戚姬》，也是為了互相媲美。又如程演《紅拂傳》、荀演《卓文君》，尚也演《卓文君》，都以私奔相競爭。又如梅演《汾河灣》、程演《柳迎春》；梅演《貞娥刺虎》、程演《費宮人》，也都有比個高下的用意。也因為名角有如四大名旦間用相近劇目的競爭，就使得彼此的流派藝術在各展才華的同時，別出心裁，花樣翻新，而苦心孤詣地使各自的藝術流派展現了互不相掩蓋的光華⁸⁴。

三、演員透過腳色創造獨特鮮明之劇中人物

演員在扮飾劇中人物時，大抵有兩種情況：一是重在呈現所扮飾的人物，將自我融入人物之中，表演時所流露的都是人物的思想情感；一是重在演員本身，以理性的態度對待所扮飾的人物，演員的自我，作為人物的見證人，將人物解析而在表演中呈現對人物的態度。

戲劇理論家中主張前者的代表人物是蘇聯時代的斯坦尼斯拉夫斯基(1865-1938)，他在一九二九年建立「莫斯科藝術劇院」，實驗他的藝術主張，他要求演員將所扮飾人物的思想情感，鍛煉成為自己的第二天性，而將第一自我消失在第二自我之中。斯氏的理論可以說是在歐洲戲劇「模仿」說指導下的一次大總結。

主張後者的代表人物是德國布萊希特(1898-1956)，他強調演員的自主性，去理解所扮飾人物的思想行為的意義，並將之呈現給觀眾，他認為演員不可能完全成為人物，其間永遠有一個距離，藝術的作用即在保持這個距離，讓觀眾清楚地意識到自己是「在看戲」，因而能運用理智，保持自身的批判能力⁸⁵。

⁸⁴ 同前註，頁 683-684。

⁸⁵ 以上參考曹其敏：《戲劇美學》（北京：人民出版社，1991 年），頁 170-174；又見韓幼德：《戲曲表演美學探索》（臺北：丹青圖書公司，1987 年），頁 193-248；又見李紫貴：〈試談斯坦尼斯拉夫斯基體系與戲曲表演藝術的關係〉，《李紫貴戲曲表演藝術論集》（北京：中國戲劇出版社，1992 年），頁 362-374；又見阿甲：〈斯坦尼斯拉夫斯基體系與中國的表演〉，《戲曲表演規律再探》（北京：中國戲劇出版社，1990 年），頁 15-20。

以上兩派，就戲曲而言，以虛擬象徵程式為原理的藝術，便不得不保持距離，也就是「疏離性」。因為程式來自生活，經過藝術的誇張之後，必然變形而和生活產生距離，所以無論唱做念打，雖無一不和生活有關，但絕不完全相同。

但戲曲卻也不完全像布萊希特那樣排斥共鳴。理性要和情感完全對立，是不太可能的，不被感動的，怎能算是藝術？譬如女演員在舞臺上演悲情，當她沉浸在悲情人物的命運中，她和所扮飾的人物產生了共鳴，但當她發現到臺下有人為之哭泣時，她又為自己表演的成功感到高興。二〇〇四年十二月二十四日至二十六日臺北國光劇團演出由我編劇的崑劇《梁山伯與祝英臺》，末場〈哭墳化蝶〉，魏海敏飾祝英臺，賺得觀眾許多眼淚，她也為之欣然滿意，可以印證這種現象；而演員同時具有這雙重的感情，便是其間的疏離性和投入性起了作用。所以演員在舞臺上表演，疏離與投入其實是同時存在的，強調任何一面，有如斯氏與布氏，都是不合乎審美的心理規律⁸⁶。

凡是京劇流派藝術家，對於所扮飾的人物，無不做深入的探索以挖掘其底蘊，從而既疏離以觀照人物，且投入以呈現人物，終於塑造出獨特之藝術形象，成就一家之藝術風格。

譬如梅蘭芳在半個世紀的舞臺生活中，創造了多種婦女形象。其中有大膽反抗昏君佞臣的趙艷容（《宇宙鋒》），追求愛情自由勇於同邪惡鬥爭的白娘子（《金山寺》、《斷橋》），隨父英勇復仇的漁家姑娘蕭桂英（《打漁殺家》），在戰亂中飽受苦難的韓玉娘（《生死恨》），楚楚可憐絕世超塵的林黛玉（《黛玉葬花》），以及各具丰標的巾幗英雄梁紅玉（《抗金兵》）、穆桂英（《穆柯寨》、《穆桂英掛帥》），各極韻致的宮廷美人西施（《西施》）、虞姬（《霸王別姬》）、楊玉環（《貴妃醉酒》）等。這些性格鮮明的藝術形象，在在體現了中國婦女各種美好的品德與個性，有的端莊淑靜，有的英武豪放，有的嬌憨活潑，有的聰慧機敏……而其融化於美的形象特徵則一。梅蘭芳運用了他功底深厚而出以美妙絕倫的唱做念打將人物的形象塑造得栩栩如生，將人物的心靈雕鏤得絲絲入微；整體展現了豐富的思想情感，在自然和諧的節奏中，流靈樸質中的俏麗，嫵媚中的大方⁸⁷。

⁸⁶ 拙作：〈戲曲的本質〉，《戲曲本質與腔調新探》，頁 76-78。

⁸⁷ 馬少波等主編：《中國京劇史》，頁 1247-1249。

又如荀慧生也強調「演人不演行」。他繼承行當表演藝術的菁華，卻能突破其限制。他根據人物與劇情的需要進行藝術的加工，在塑造諸多少女、少婦藝術形象的長期實踐中，逐漸形成能適應廣大市民的審美情趣，具有生活化、大眾化特徵，以細膩、逼真、貼切、諧趣見長的俏麗俊拔、清秀優美的藝術風格。他對於自己的代表作，不斷地進行推陳出新，去蕪存菁的努力，希望能達到無懈可擊的境地。如使《紅娘》突出了紅娘的俠肝義膽，《金玉奴》將大團圓改以「棒打」、「辭歸」作結，《卓文君》加強了女主人公反抗禮教的內容，都使人物倍加生鮮活色⁸⁸。

又如麒麟童周信芳也在所演劇目中塑造了不少有血有肉的典型人物，如抨擊了袁世凱竊國的《宋教仁》，與蓋叫天、林顰卿同演的《蕭何月下追韓信》中的蕭何、《六國拜相》的蘇秦、《臥薪嚐膽》中的勾踐，以及《文天祥》、《史可法》，他在惡劣的政治環境下，大無畏地要以鬚眉畢張的歷史人物來「藉古諷今」，藉此來澆胸中塊壘⁸⁹。

而京劇流派藝術家，為了成功地塑造人物，連帶地也在表演藝術技法上有諸多的創發。這些創發性的藝術技法，也自然地給流派藝術著上了鮮明的標記。

譬如梅蘭芳為了劇中人物，突破了傳統正工青衣專重唱工、疏於身段表情的局限，把花旦、刀馬旦的行當修為融合運用，完成了乃師王瑤卿開端的「花衫」腳色藝術之新行當。他又為了與劇目人物相應而編創新舞蹈，如《天女散花》的綢舞、《麻姑獻壽》的袖舞、《黛玉葬花》的鋤舞、《廉錦楓》的刺蚌舞、《霸王別姬》的劍舞。這些舞蹈或取材於武功，或取材於旦腳舞蹈身段，或取自其他藝術，或直接提煉於生活；也因此改變了旦腳傳統的化妝方式，音樂也以二胡相輔助京胡伴奏來彰顯旦腳的唱腔⁹⁰。

又如尚小雲當年轟動九城的《摩登伽女》是根據古印度佛教傳統故事編成。尚小雲飾鉢吉帝，著西方美人妝，歌唱皮黃腔，跳英格蘭女兒舞，真是別開生面的大突破。又其《相思寨》飾廣西吐司女兒雲韞娘，時人曾嘯宇〈觀尚藝人小雲演雲韞娘歌〉云：

尚郎明慧誇才妙，描模儀態神彌肖。

⁸⁸ 同前註，頁 1274。

⁸⁹ 同前註，頁 1147-1149。

⁹⁰ 同前註，頁 1248-1249。

倏爾長裙拖地重，裊娜西子浣溪湄。

忽焉羽冠轆轤劍，婉孌將軍來酣戰。

這齣戲，以少數民族少女妝扮，出現在京劇舞臺上，也是令人刮目相看的。而尚小雲唱腔高亢圓亮，有穿雲裂石之勝，韻白京白兼擅，做工端莊優美而勇健挺拔；他為了表演帶有俠氣的婦女形象，在表演上也就因人設事。如《御碑亭》裏夢月華途中遇雨在泥濘中的「滑步」；《失子驚風》中胡氏的瘋步和袖舞；《昭君出塞》裏邊唱邊舞的趙馬，都合乎劇情，取材生活，呈現的又是豐富的藝術美感。至於一九三〇年演的《峨嵋劍》時，有「唱腔新穎，崑亂兼備，服裝奇特，琳琅璀璨，幻術布景，皆用五色電光，令觀者如置身龍宮天闕」的評語，乃因為適應排演新戲，突顯新人物，不得不在唱腔、表演、服裝、布景方面有相對應的改革⁹¹。

四、流派藝術由獨特風格到群體風格

一位京劇流派藝術家，在初出道時即能受名師指導，打下四功五法程式化的深厚基礎，充分發揮所選擇的行當藝術特色，進一步又能轉益多師，兼容並取，甚至於跨行博採，文武崑亂不擋，尤其在唱腔上成就一己特色，則庶幾已具流派藝術開派宗師的先決要件。倘能更上層樓，在班社掛頭牌，或自己挑班創立班社，則班社演戲以之為中心，名角紛紛與之配搭，既與名角相互切磋，又且相得益彰；倘更能以自家為核心，組織合作團隊，有著名編劇深知自家短長特質，為之量身訂製寫下專屬的劇本；也有在音樂唱腔上可以與之商榷為之創製的鼓師和琴師，使聲情和詞情舞容融合到最美妙的境地；或者也有最好的行頭師傅和化妝師，為之裝點打扮到最切合劇中人物的形象；而在此時此境之下，又能運用一己之靈心慧性去觀照體會劇中所扮飾人物的質性，既疏離且又投入地在自家藝術創造中呈現出來，使之獨此一家不作第二人想；於是觀眾欣之賞之，蜚聲宇內，論者肯定；那麼自家之獨特藝術風格可以說即此開創了；而所謂某「流派藝術」，也可以宣布從此建立了。

但是流派藝術，必須要有長年擁護的觀眾和薪火相繼的傳人，將宗師獨特的風格化為群體的風格，才算真正完成；否則也不過像夜空彗星，一閃即逝而已。

譬如譚鑫培所創立的老生譚派藝術，確立了以湖廣音為主，協以中州韻的京劇聲韻體系；他在唱腔上，根據自己的嗓音條件，集諸家之長，融會貫通，避開傳統

⁹¹ 同前註，頁 1255-1257。

單純追求高音大嗓的唱法，從時尚的翻高音、拉長腔、唱悲調中擺脫出來，在曲折婉轉、迴盪抑揚上下功夫，創出了超越他人的新腔。同時為塑造人物形象、生動表現人物思想感情，提供了富有魅力的音樂手段。在京劇史上，譚派是影響最大的京劇流派。辛亥革命後學譚的如余叔岩、言菊朋、王又宸、高慶奎，稍後馬連良、譚富英、楊寶森、奚嘯伯等初皆以唱譚派名滿南北，或在譚派基礎上發展成各自的流派⁹²。所以譚派可說是第一個真正發展完成的京劇流派藝術，因為在他之前的京劇「前三傑」，尚且以地域名，未能具備流派藝術完整的條件。

又如金秀山所創立的銅錘花臉金派藝術，唱腔洪亮圓潤，剛中帶柔，具有膛音；念白實大聲洪；做工氣度宏偉，臺步穩練，落落大方；以此擅長表現《二進宮》之徐延昭、《白良關》之尉遲恭、《沙陀國》之李克用等年齡較大、資望較高之剛直人物，他的弟子除子金少山外，還有郎德山、納紹先等。而銅錘花臉如郭厚齋、增長勝、安樂亭等，亦皆宗金派⁹³。

又如「前四大鬚生」余叔岩之余派藝術，他的嗓音在蒼音沙音中有股清淳、甜冽韻味，唱腔不尚花俏，講求精巧細膩，剛勁委婉，於樸實中見華麗，淡雅中見濃艷。他通音韻，五音四呼，出聲歸韻，四聲尖團，字準音實，清純自然。念白抑揚有致，節奏緊湊；其武功身段功架扎實；皆與人物思想情感融而為一，後學者演《空城計》、《捉放商店》、《搜孤救孤》、《擊鼓罵曹》、《問樵鬧府》、《戰太平》等戲，大抵宗余派。其弟子有吳彥衡、楊寶忠、王少樓、譚富英、陳少霖、李少春、孟小冬等⁹⁴。

又如跨越前後四大鬚生之馬連良之馬派藝術，其嗓音清柔圓潤，甜滑明澈；唱腔流暢，寓巧於圓，簡樸中見俏麗；念白摻入京音者，見生活氣息。做工瀟灑飄逸，傳神以刻畫人物；因之突破唱工做工衰派老生之程式界限，全部融入人物之塑造中，以見其自然灑脫之藝術真實美。其戲路廣博，常演者近百出，且排演不少新戲，尤擅長老戲新編；成功塑造一系列人物，如宋士杰、諸葛亮、蘇武、蕭恩、張元秀、程嬰、寇准、馬義等，所創新腔，風靡一時，傳唱不衰。收徒甚多，南北各地都有馬派傳人；早期弟子即有言少朋、王金璐、王和霖、周嘯天、遲金聲、李慕

⁹² 同前註，頁 414-419。

⁹³ 同前註，頁 551-552。

⁹⁴ 同前註，頁 699-700。

良等，較著名者有馬長禮、張學津、馮志孝、梁益鳴等⁹⁵。

又如在余叔岩、言菊朋、高慶奎、馬連良號稱「前四大鬚生」的同時，尚有「南麒北馬關外唐」之稱，即上海的麒麟童周信芳、北京馬連良、東北唐韻笙。周信芳因七歲登臺即聲譽卓著，有「七齡童」之稱，後諧音改作「麒麟童」，其流派亦稱「麒派」。麒派獨特風格，實博採譚鑫培、孫菊仙、汪桂芬、王鴻壽諸家之長，並借鑑花旦馮子和、花臉劉永春等表演藝術，加以融合貫通變化而成。其嗓音沉厚中帶有沙音，乃採用字重腔清之法，但求悅耳，以爭聲情並茂，念白以大量口語摻雜韻白之中，見其生動自然之醇厚韻味。又將唱念結合使用，以念帶唱，唱中加念，頗為別致。其唱念做打均緊密結合人物思想情感，既重體驗的真實與深刻性，又重表現的鮮明準確性，從而塑造了《四進士》的宋士杰、《清風亭》的張元秀、《烏龍院》的宋江、《打漁殺家》的蕭恩、《義責王魁》的王忠、《海瑞上疏》的海瑞等，宛然在目的人物，其傳人有高百歲、陳鶴峰、李少春、李和曾、徐敏初等，其子周少麟尚能繼其衣鉢⁹⁶。

又如四大名旦之首梅蘭芳的梅派，嗓音甜亮、吐字清晰，行腔圓潤流暢、韻味醇厚；在創製新腔方面曲精意邃，俏麗質樸，不務花俏；能汲取崑腔梆子腔，以及其他行當唱腔，使之融洽和諧。在念白方面，重四聲，究五音，使之剛奇無棱、柔而不弱，婉轉圓潤而韻味醇厚。在做表舞蹈方法，亦能在傳統基礎上，借助其他劇種優點，創造不少舞臺新程式，使之在刻畫人物與美化舞臺形象上獲得巨大成功。梅派之創立，扭轉了以往京劇舞臺以「生」為主的局面，開拓了「生旦並重」的新紀元。於是與梅蘭芳同時的程硯秋、徐碧雲，稍晚的張君秋、李世芳、華慧麟、言慧珠、李玉茹，均師事之。各地票界亦有「漢口梅蘭芳」南鐵生，「南京梅蘭芳」楊畹農，「山東梅蘭芳」王振祖，均是在梅蘭芳影響之下受群眾歡迎的藝人⁹⁷。

又如四大名旦之程硯秋之程派，創造性地練出「腦後音」，為旦腳唱腔開闢了新領域。其唱腔重在氣口吐字之口勁，形成以腔就字之唱法，迂迴曲折，似斷又續，長於表達悽楚哀怨的情感，另一方面用丹田氣結合腦後音，收斂而拔高唱腔，形成特有的內強而外弱，內剛而外柔，聲雖悶而能達遠，音雖幽而韻味厚的特點，

⁹⁵ 同前註，頁 701-702、1145。

⁹⁶ 同前註，頁 702-704。

⁹⁷ 同前註，頁 708-710。

一時舉為「新聲」。在念白方面，四聲不倒，尖團不混，五音分明。以氣催字，重放緊收。噴口字，口勁充足；切音字，反切分明。收放抑揚，極富音樂性。於行當專工青衣，在京劇界以擅演悲劇執牛耳。其傳人中著名者有高華（高實秋），陳麗芳、趙榮琛、新艷秋、王吟秋、李世濟、侯玉蘭、李薔華等⁹⁸。

以上所舉不過羣羣大者，其他由個人獨特風格而有其傳人，蔚為群體風格之流派尚多；凡此皆已見諸《中國京劇史》，不更贅敘。

結 論

總上所論，可知中國戲曲自南戲北劇成立以後，乃至於花部亂彈，都是在雅俗爭衡推移、交融合一的徑路中進展，皮黃戲就在花雅爭衡中，於進京的徽班中孕育成立，時間約在清道光二十年（1840）前後；咸豐間皮黃戲外傳至天津，同治中由天津傳至上海，「皮黃戲」乃被外埠觀眾稱作「京劇」。「京劇」之成熟在光緒至民初，也由於京劇的成熟才能發展為流派藝術；從此流派藝術紛采競呈，至民國二十六年（1937）間，成為京劇鼎盛的局面。而流派藝術於此階段，固然與京劇成長相表裏，同時也是京劇藝術的具體內涵。

從六位學者論文和專書《中國京劇史》對「流派」之名義與構成條件的論述，可見要使名義準確和條件周延並不容易，就中以《中國京劇史》最值得參考。

而筆者認為，所謂「京劇流派藝術」，是京劇演員所創立表演藝術的獨特風格，被觀眾所喜愛認可，所共鳴模擬，終於薪傳有人而成群體風格，流行劇壇的一種京劇表演藝術。它是隨著開創者的成熟而建立，隨著徒眾的薪傳而完成。

京劇流派藝術本身雖是綜合性錯綜複雜的有機體，但也必然有其建構的共同背景因素，有其建構的共同基本因素和個別因素；也有其建構為獨特風格的歷程，最後則由獨特風格發展為群體風格，流行劇壇，於是流派才算完成。

任何一位創立京劇流派藝術的演員，都必須在京劇藝術的共同背景之下，營造個人堅實的基本藝術修為和個人藝術特色；其共同背景應當包含以下三個因素：其一，戲曲寫意程式和演員腳色化的表演方式；其二，詩讚系板腔體的藝術特質；其三，京劇進入成熟鼎盛期才是流派藝術建立和完成的時機。

⁹⁸ 同前註，頁 712-713。

因為寫意程式和演員腳色化的表演方式，是戲曲劇種的共性，在此「共性」制約之下，演員仍有許多由此而自我生發的空間，這空間就可以創出自己的特色，其詩讚系板腔體的藝術特質，較諸詞曲系曲牌體有更多的自由可以發揮一己的特殊風格；而京劇藝術如非發展到成熟鼎盛時期，其藝術既未臻堅實，就很難水到渠成地建構其進一步以演員特色為號召的流派藝術，遑論完成由獨特風格為群體風格。所以沒有這三方面作背景、作前提，流派藝術就無法在京劇裏起步建構。

在此三背景之下，高明的京劇演員就能憑藉其先天的嗓音和後天淬礪的口法去提升西皮、二黃板腔的藝術質地，創造出自己唱腔的藝術特色，這種具有自己特色的「唱腔」，就是京劇演員開創流派藝術的基礎。

而京劇演員在開創其獨特的唱腔之際和其後，又要不停地由主客觀環境中，接納吸收對自己表演藝術有益的滋養。直到有一天形成了獨特的表演風格，其所開創的流派藝術也才真正建立起來。也就是說，京劇流派藝術形成獨特的表演風格，開創的演員是要經過層層磨礪的，其層層磨礪的過程大抵是：其一，經名師指點，轉益多師，成就所長；其二，在班社中掛頭牌，名角配搭同演，組織創作團體，開創專屬劇目；其三，演員透過腳色創造獨特鮮明之劇中人物，也因而創發了新行當、新妝扮、新程式；其四，流派藝術由獨特風格到群體風格。經過這四段進階，京劇的流派藝術才算真正的完成。

目前京劇也和一般傳統表演藝術一樣，大大失去了昔日的光彩，群眾已不再將之融入生活娛樂之中。雖尚有不少流派傳人活躍舞臺，但能再自創一派的演員已鳳毛麟角。這是時勢使然，我們也毋須面對無可奈何的事實而徒感神傷。

徵引書目

- 上海藝術研究所編：《中國戲曲曲藝辭典》，上海：上海辭書出版社，1981年。
- 中國大百科全書出版社編：《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》，北京：中國大百科全書出版社，1983年。
- 中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集》，北京：中國戲劇出版社，1962年。
- 方同德：〈戲曲流派——分割性與審美思維〉，《中國戲劇》，1995年第10期，頁15-17。
- 毛家華編：《京劇兩百年史話》，臺北：行政院文建會，1995年。
- 王安祈：〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉，王璦玲主編：《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年，頁705-762。
- 王志超：〈審美創造與藝術流派京劇表演藝術二題〉，《藝術百家》，1996年第3期，頁58-62。
- 王政：〈京劇唱腔流派的發展〉，《中國京劇》，1996年第4期，頁14-15。
- 江東吳：〈論戲曲流派〉，《黃梅戲藝術》，1996年第2期，頁83-93。
- 余漢東編著：《中國戲曲表演藝術辭典》，武漢：湖北辭書出版社，1994年。
- 吳同賓等主編：《京劇知識詞典》，天津：天津人民出版社，1990年。
- 吳岫明：〈簡論唱腔流派的繼承和發展〉，《南京藝術學院學報·音樂及表演版》，1994年第1期，頁47-49。
- 吳肅公：《明語林》，收入《四庫全書存目叢書·子部》第245冊，臺南：莊嚴文化，1995年。
- 李紫貴：〈試談斯坦尼斯拉夫斯基體系與戲曲表演藝術的關係〉，《李紫貴戲曲表演藝術論集》，北京：中國戲劇出版社，1992年。
- 李調元：《劇話》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 沈鴻鑫：〈天才的種子與特殊的土壤——麒派之型〉，《上海戲劇》，1994年第6期。
- 阿甲：〈斯坦尼斯拉夫斯基體系與中國的表演〉，《戲曲表演規律再探》，北

- 京：中國戲劇出版社，1990 年。
- 周傳家等編著：《北京戲劇通史》，北京：北京燕山出版社，2001 年。
- 徐復祚：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- 秦華生等編著：《清代戲曲發展史》，北京：旅遊教育出版社，2006 年。
- 馬少波等主編，北京藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999 年。
- 張文君：〈論京劇音樂形成的三個階段〉，《雲南藝術學院學報》，2003 年第 2 期，頁 56-59。
- 曹其敏：《戲劇美學》，北京：人民出版社，1991 年。
- 許朝增：〈藝無止境——談流派的形成、繼承和發展〉，《戲曲文學》，1995 年第 2 期，頁 33-36。
- 陳彥衡：《舊劇叢談》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》，北京：中國戲劇出版社，1988 年。
- 曾永義：〈中國古典戲曲腳色概說〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980 年。
- ：〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997 年。
- ：《明雜劇概論》，臺北：臺灣學生書局，1999 年。
- ：《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002 年。
- ：〈再談戲文與傳奇之分野及其質變過程〉，《戲曲與歌劇》，臺北：國家出版社，2004 年。
- ：《戲曲的本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007 年。
- 黃鈞等主編：《京劇文化詞典》，上海：漢語大詞典出版社，2001 年。
- 黃傳正：〈建國後形成的京劇流派〉，《中國京劇》，1994 年第 1 期，頁 38-39。
- 熊鈍生主編：《辭海》，臺北：臺灣中華書局，1980 年。
- 楊靜亭編，張琴等增補：《都門紀略》，揚州：廣陵書社，2003 年。
- 葉調元：《漢口竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》第 4 冊，北京：北京古籍出版社，1997 年。
- 鳴廬主人：《聞歌述憶》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料》，北京：中國

戲劇出版社，1988 年。

齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1997 年。

穆辰公：《伶史》，宣元閣印刷、漢英圖書館總發行，1917 年。

錢謙益：《列朝詩集小傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》第 11 冊，臺北：明文書局，1991 年。

駱 正：《中國京劇二十講》，桂林：廣西師範大學出版社，2004 年。

韓幼德：《戲曲表演美學探索》，臺北：丹青圖書公司，1987 年。

顏全毅：《清代京劇文學史》，北京：北京出版社，2005 年。

羅竹風主編：《漢語大詞典》，上海：漢語大詞典出版社，1990 年。

蘇 移：《京劇兩百年概觀》，北京：北京燕山出版社，1989 年。