

清末至 1950 年代中國京劇腔調的異質性——跨領域的探討

蔡振家*

摘要

本文探討京劇腔調異質性的兩個層面：內部異質性和外部異質性，前者是指西皮、二黃這兩個腔調的差異，後者則是指皮黃腔與京劇其他腔調（如梆子、高撥子、吹腔）之間的差異。本文借鑒生物學的「異質優勢」概念，將西皮和二黃的結合視為一種「音樂雜交」，藉此闡釋京劇廣泛流傳和持久生命力的根源。通過分析清末至 1950 年代中國京劇的劇目，本文從三個角度探討京劇腔調的異質性。首先，分析京劇吸收和結合多元腔調以提升藝術魅力的原理；其次，考察異質腔調在不同情境下的運用，包括其在塑造人物形象、傳達情感、發揮教育功能、凸顯藝術流派特質方面的作用；最後，闡述京劇腔調異質性的戲劇運用如何隨著時代演化。研究結果顯示，戲曲藝術家在結合不同腔調時，經常需要維持各種戲曲元素之間的協調性。

關鍵詞：京劇、腔調、流派、戲曲音樂、混雜性

* 國立臺灣大學音樂學研究所副教授

Heterogeneity of Vocal Tunes in Chinese Peking Opera from the Late Qing Dynasty to the 1950s: An Interdisciplinary Exploration

Tsai, Chen-Gia^{*}

Abstract

This article explores the heterogeneity of vocal tunes in Peking Opera from two aspects: internal heterogeneity and external heterogeneity. The former refers to the differences between the Xipi and Erhuang, while the latter refers to the differences between the Pihuang system and other vocal tunes in Peking Opera (such as Bangzi, Gaobozi, and Chuiqiang). Drawing on the biological concept of “heterosis,” this paper views the fusion of Xipi and Erhuang as a form of “musical crossbreeding,” thereby explaining the widespread popularity and enduring vitality of Peking Opera. By analyzing the repertoire of Peking Opera from the late Qing Dynasty to the 1950s, this article explores the heterogeneity of Peking Opera vocal tunes from three perspectives. First, it analyzes the principles by which Peking Opera absorbs and integrates diverse vocal tunes to enhance its artistic appeal. Second, it examines the use of heterogeneous vocal tunes in different contexts, including their roles in character portrayal, emotional expression, educational function, and highlighting the characteristics of artistic schools. Finally, it discusses how the dramatic uses of heterogeneous vocal tunes in Peking Opera have evolved over time. The findings suggest that when integrating different vocal tunes, opera artists often need to maintain coordination among various elements.

Keywords : Peking Opera, vocal tune, artistic school, Xiqu music, hybridity

^{*} Associate Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

一、前言

演化（evolution）是指事物隨著時間而變化的過程，狹義而言，它特別指涉地球上生物的演化過程。研究生物演化的理論稱為演化論，其中以達爾文主義（Darwinism）最具影響力，其核心想法是天擇（natural selection）。根據這個理論，某物種的眾多個體之間存在遺傳變異，這些變異在環境中被篩選，較能適應環境的個體更容易存活並繁衍後代，其有利的遺傳特徵在該物種的族群中逐漸增加，從而導致物種隨時間改變。演化論不僅在生物學中舉足輕重，也對人文社會學科產生影響。例如有學者將達爾文主義應用於語言學，認為語言的演化機制涉及變異、選擇和傳播；語言使用者創造變異，這些變異在社會互動中被篩選，在社群中傳播。至於驅動語言演化的力量，則牽涉到語言接觸、社會階層、語境、個人創新等因素。¹

在戲曲研究領域，已隱然浮現與演化概念相呼應的思維。曾永義院士的《戲曲演進史》闡述戲曲在體製規律、理論主張、文學藝術的演化過程，該著作的特點之一是以「劇種」的演變為論述主線。從跨領域的角度來看，這種觀點讓人聯想到生物學中對於物種（species）及種化（speciation）的關注。在生物學中，相異物種之間存在生殖隔離（reproductive isolation）機制，即分屬不同物種的兩個生物個體無法產生具有繁殖力的後代，例如雄獅和雌虎的後代（獅虎獸，liger）通常是不育的，而且容易有先天疾病。種化是指一個物種分化出新物種的過程，其中地理隔離是導致種化的重要因素之一。在戲曲的發展過程中也可以觀察到類似現象。以臺灣北管亂彈戲和京劇為例，兩者中的部分腔調雖然同源，但經過百餘年的獨立發展，已形成風格迥異的兩個劇種，這兩者的同源腔調很難在同一齣戲中演唱而不顯得違和。這種藝術表現上的不相容性，類似於生物學上不同物種之間的生殖隔離。

戲曲音樂是劇種形成和演化的核心要素，而京劇的音樂主體是西皮與二黃

1. Croft, William. *Explaining Language Change: An Evolutionary Approach* (Harlow, Essex: Longman, 2000).

這兩個來源不同的腔調。曾永義的《戲曲演進史（八）：近現代戲曲編、偶戲編、結論編》第四章，詳述西皮、二黃如何結合形成京劇，廣泛流傳，成為近兩百年來戲曲藝術的代表。曾永義指出：

京劇成熟之後，由於其屬詩讚系板腔體系，兼以其所受的「格律」制約很小，可以發揮的空間相當大。因此，優秀演員如果能廣泛博取，與名腳同臺切磋，組織自己的藝術團隊，便能形成自己「唱腔」的特色，從而在劇目上有所專屬以塑造鮮明無二之劇中人物，建立自家表演藝術之獨特風格，終於被觀眾所接受認可，由共鳴而附從，薪傳有人，使京劇流派藝術如春花綻放，也呈現了京劇藝術的成就與發展。²

根據這個論點，西皮與二黃的結合為優秀演員提供了廣闊的發展空間，促成各種表演流派的蓬勃發展。然而，該書似乎未能進一步闡明：為何兩種異源腔調的結合能使京劇走向興盛，而非如獅虎獸般衰亡？傑出演員又如何調和其間差異，使之相得益彰、避免扞格不入？

倘若借鑒演化生物學的理論框架，我們可以從異質優勢（heterosis）的概念來探討京劇中西皮、二黃的結合。異質優勢也稱為雜種優勢，是指由不同遺傳背景的個體交配產生的後代，往往表現出比其純系父母更優越的特徵，這種優越性通常表現為更高的適應性（fitness）。適應性是指一個生物體在特定環境中生存和繁衍後代的能力，它反映該生物體的基因在下一代中傳播的成功程度。將此概念應用於京劇研究，西皮和二黃的結合可以視為一種「音樂雜交」，京劇的廣泛流傳和持久生命力則可以理解為較高的「觀眾適應性」，體現在京劇能夠吸引觀眾，從而維持該藝術的傳承和發展。值得注意的是，生物界的雜交並非總能產生優勢，有時亦可能導致劣勢，降低個體適應性。因此，京劇結合西皮、二黃之所以能產生異質優勢而非劣勢，其背後的關鍵因素值得深入探討。

2. 曾永義：《戲曲演進史（八）：近現代戲曲編、偶戲編、結論編》（臺北：三民書局，2023 年），頁 167。

本研究綜合生物學、戲劇學、語言學、音樂學、心理學的理論視角，探討清末至 1950 年代中國京劇腔調的異質性及其演化過程。這個年代範圍涵蓋京劇的成熟期、流派藝術形成期、戲曲改革等階段，提供了豐富的研究素材。本文將研究京劇腔調異質性的兩個層面：其一是內部異質性，指京劇中「皮黃三調」——西皮、二黃、二黃平（四平調）——之間的差異；其二是外部異質性，指皮黃三調與京劇其他腔調（如梆子、高撥子、吹腔、崑腔、南鑼等）之間的差異。

本研究聚焦於三個核心議題，這三者涉及不太一樣的研究取徑。首先，筆者從審美角度探討京劇通過吸收和結合多元腔調而提升藝術魅力的機制，借鑒生物學和心理學的理論框架，探討京劇腔調異質性的美學原理。其次，本研究將考察京劇異質腔調在各種脈絡中的運用方式，通過戲劇學、語言學、心理學的視角分析京劇異質腔調在不同情境中的運用，以闡明京劇音樂如何塑造人物形象、傳達情感，乃至發揮教育功能、凸顯藝術流派的特質。第三，本研究分析京劇腔調異質性運用的歷時演化，在繼承傳統的同時進行創新，這樣的變遷值得從戲劇學、音樂學、生物學的角度詳加分析。這些研究希望能為戲曲音樂的跨界融合提供一些有益的參考。

二、西皮與二黃的結合及轉換效果

清代花部戲曲興起之後，各種聲腔音樂成為眾多地方劇種成長發展的重要養分。一般而言，一個劇種通常不會僅限於單一腔調，而是涵納多種腔調，這些腔調之間的結合程度，隨著時間的推移而有各種變化。若參照語言的演化論，劇種音樂的演化動力至少包括以下兩種，其一是不同腔調的彼此接觸，其二是戲曲藝術家在結合這些腔調時的創意貢獻。

京劇四大名旦之一程硯秋在論及京劇發展時指出，清代末年出現一批傑出的京劇藝術家，這個階段可以視為京劇聲腔的成熟期，其成熟主要體現在三個

面向：包容性、精煉性、融合性。首先，京劇展現強大的包容性，以二黃為主體，結合了西皮，並吸收崑腔、梆子、撥子等。其次，京劇藝術家展現卓越的精煉能力，將原本沉悶或生硬的皮黃曲調轉化為更雅緻的藝術形式。最後，京劇中各種音樂元素妥善協調，不同腔調的結合和靈活運用，大幅超越了早期皮黃戲（如湖北的漢戲）的藝術水準。³

（一）腔調結合的三個層次

在以上的敘述中，程硯秋進一步區分京劇中西皮、二黃結合的三個層次。第一層次為單一戲班能演出純西皮或純二黃劇目而不顯得違和；第二層次是在同一劇目中，交錯運用西皮與二黃唱段；第三層次，則是在單一唱段內結合了西皮與二黃。⁴筆者接下來將以跨領域的視角，對此三種層次進行探討。

關於第一個層次，程硯秋舉出的例子是純唱西皮的《取成都》、《玉堂春》，以及純唱二黃的《二進宮》、《三娘教子》。這些劇目不僅讓我們得以一窺這兩種腔調在完全結合之前的樣貌，也體現西皮與二黃在音樂變化上的不同特質。在純唱西皮的《取成都》、《玉堂春》中，主要是藉由板式變化創造出豐富的音樂層次和戲劇節奏，避免聽眾感知的習慣化（habituation）。在心理學中，習慣化是指對於一個重複出現的刺激，人們的反應會逐漸減弱。至於在純唱二黃的《二進宮》、《三娘教子》中，不同行當的唱腔展現各自的聲情特色，使得相似的二黃板式在重複出現時產生音樂變化，持續吸引觀眾。

第二個層次涉及在同一齣戲中靈活運用西皮和二黃唱段，這種運用方式之所以優於純唱西皮或純唱二黃，第一個原因是可以避免前面提到的聽覺習慣化或疲勞，第二個原因則是戲劇表現力的擴大。基本上，西皮善於表達激昂情緒，二黃則較沉穩，當兩者在京劇中結合，便更能駕馭複雜的劇情，展現豐富多變

3. 程硯秋：《程硯秋戲劇文集》（北京：文化藝術出版社，2003 年），頁 576-577。

4. 同前註，頁 577。

的情感層次。此一音樂結合的效益，恰可比擬生物學的「異質優勢」：來源相異的個體進行交配，藉由增加後代的基因多樣性，使其更能適應多變的環境。

京劇腔調結合的第三個層次，是在同一個唱段中運用西皮與二黃，程硯秋舉出的例子包括《大保國》中的二黃轉西皮。此戲敘述明穆宗駕崩後，李后抱幼主臨朝聽政，李后之父李良覬覦權位，廷臣徐延昭、楊波知其不臣之心，入宮直諫。在徐延昭與李后對話漸趨激烈時，劇中從【二黃搖板】的上句轉入對白，待查明功勞簿上並無李良名字後，以【長錘】鑼鼓轉回唱腔。接著的【西皮原板】下句比之前的二黃更具張力，嚴謹的拍子也造成某種緊迫感，使觀眾凝神聆聽。⁵ 這個例子顯示，唱段內的腔調轉折通常用於襯托戲劇轉折，具體而言，二黃轉西皮適合搭配戲劇張力的升高。

（二）京劇《羅成叫關》中的腔調轉換

腔調轉換不僅能提升觀眾的注意力並襯托戲劇張力的變化，還可能深化觀眾的美感體驗。一項音樂心理學的實驗研究指出，聽眾偏好具有情緒對比的音樂，這種對比主要來自大調與小調之間的轉換。⁶ 由於西皮與二黃具有不同的情緒特質，在同一唱段中切換兩者，便可能創造出獨特的美感，而這種轉換若能與劇情發展、表演程式妥善結合，甚至可以觸發觀眾深層的情感共鳴。為了說明這種藝術技法，接下來以京劇《羅成叫關》為例，分析其音樂戲劇結構。

《羅成叫關》描述隋末唐初，李淵之子元吉率師征討高麗，元吉故意舉薦羅成為先鋒，並百般刁難。羅成苦戰歸來，城門緊閉，得知元吉欲害他。羅成咬破中指，在戰袍上寫下血書交予義子羅春，囑其向朝廷稟報，自己則入敵營索戰。

5. 板腔體唱腔以一對上、下句為一組相對完整的音樂段落，觀眾聽到上句唱完便會期待下句，此時轉到新的板式會產生鮮明的效果。

6. Schellenberg, E. Glenn, Kathleen A. Corrigan, Olivia Ladinig, and Huron David. "Changing the tune: Listeners like music that expresses a contrasting emotion." *Frontiers in Psychology* 3(2012): 574.

京劇《羅成叫關》的唱段可以分為三個部分。第一段為羅成登上城樓尋找義父行蹤，唱【二黃慢板】。第二段是「噴吶二黃」的成套板式，包括羅成獨唱的【導板】、【慢板】、【原板】，以及與羅成對唱的【搖板】，羅成此時終於得知元吉的惡毒計謀。接下來的對白中，羅成要羅成垂下紅燈，以便撰寫書信。第三段唱腔的主體為羅成的獨唱，最後轉為羅成跟羅成的對唱。以下摘錄羅成獨唱的唱詞，所參考的版本為葉盛蘭之演出：

（二黃導板）挽馬停蹄站城壕，

（二黃原板）銀槍插在馬鞍橋。疆場上無有那文房四寶，拔寶劍割戰袍修書長安。銀牙一咬中指破——

（西皮快三眼）十指連心痛煞人。上寫著羅成奏一本，啟奏秦王二主君。

以羅成咬破中指為界，此唱段分為前後兩部分。咬破中指之前唱二黃，唱詞轍口為「搖條」；之後改唱西皮，轍口轉為「人辰」。在「十指連心痛煞人」這個下句，唱詞變轍跟音樂轉調同時發生，是全劇最重要的一個轉折點。

《羅成叫關》第三段的腔調轉折，其美感主要源於對觀眾預期心理的精妙掌控，而這種掌控，是透過演員的唱念作表、鑼鼓節奏，以及「規律模式的建立與打破」來實現的。首先，在【二黃原板】中，「銀槍插在馬鞍橋」與「拔寶劍割戰袍修書長安」二句後，皆以鑼鼓【長錘】襯托身段，這便在觀眾腦中建立穩定的聽覺預期。當羅成唱至「銀牙一咬中指破」，句尾唱散並轉入變徵音，武場以【脆頭】鑼鼓配合其顫抖退步的身段，將急性疼痛的內在感受予以具象化。隨後，沉穩的【長錘】重新打造劇場時間，導向更深層的悲壯。羅成舉步維艱、深感絕望，卻也更加堅定寫血書的決心。由於之前唱腔的末尾也出現【長錘】，此時觀眾可能預期京胡將奏出熟悉的二黃旋律，未料鑼鼓【奪頭】之後響起的竟是西皮的過門（圖 1）。從認知科學的視角來看，音樂轉調在觀眾腦中引發了「預測誤差」（prediction error），促使大腦投入更多認知資源來處理這個變化，從而提升了劇情的涉入感，引導其深入思索該音樂轉折的戲劇意涵。



圖 1：京劇《羅成叫關》中音樂轉折的樂譜。

第一行是【二黃原板】上句的結尾，唱腔轉為散板，最後強調變化音的不穩定感。【脆頭】鑼鼓將散漫的節奏稍作凝聚，然後開啟沉穩的【長錘】鑼鼓（樂譜的第二行），暗示音樂已從之前的一板一眼變成一板三眼。【奪頭】鑼鼓之後，京胡奏出【西皮快三眼】的過門。此樂譜中，京胡旋律以灰色括弧標出。蔡振家參考葉少蘭的演出錄影採譜。

從更宏觀的角度分析，在《羅成叫關》的第二與第三個唱段中，隱含著主角「身體感」的轉變，音樂中的音色、調性、節奏，共同再現了這種內在感受，讓觀眾彷彿身歷其境。在第二個唱段的開頭，「黑夜裡悶壞了羅士信，胡風兒吹得我透甲如冰」等句子中，嗩吶的音色營造出蒼茫氛圍。有趣的是，當唱到「那江邊漁翁收了釣，砍柴樵子下山林。庵觀寺院鐘鼓響，那放牛牧童轉芳村」這四句唱詞時，嗩吶的蒼茫感似乎轉為開闊感，田園風光盡收眼底，一派悠閒。這四句唱詞寧靜悠遠，偏離了此戲的戰場情境，令人略感突兀，但假如我們從神經生物學的角度分析羅成的經歷，便不難理解這種唱詞出現的原因。

羅成經歷長時間的激烈戰鬥之後，暫時從巨大的身心壓力中解脫，此時他腦內的神經化學狀態，或許類似於運動員在長時間劇烈運動後產生「跑步者的愉悅感」（runner's high）。在這種狀態下，個體會感到深度的放鬆與欣快感，

以及疼痛感知的減弱。⁷這或許可以解釋，為什麼羅成的唱詞中出現漁翁、樵子、寺院、鐘鼓、牧童等寧靜悠遠的意象，這些意象反映羅成當時可能暫時失去身體疼痛感，而且認知狀態也發生微妙變化，注意力從戰場轉移到更為平和的景象上，彷彿從現實中抽離。⁸然而這種放鬆、悠遠的狀態是短暫的，隨著時間推移和外部刺激的介入，此效應會逐漸消退，個體會重新回到更警覺、更加關注當下環境的狀態。

當羅成從羅春口中得知元吉的奸計時，他的頭腦驟然清醒，此時音樂暗示著他心態的轉變。接下來的二黃唱段不再以音色開闊的嗩吶伴奏，而改用音色銳利的京胡。在該唱段中，咬破中指成為羅成重獲身體感的轉捩點，此時不僅手指傳來刺痛、心中深感悲痛，長時間戰鬥所積累的全身酸痛與傷口疼痛也可能一齊湧現，因此其唱腔轉為高亢的娃娃調。此處的音樂轉折，不僅標誌著從沉重到激昂的情感躍升，也可能反映腦中具止痛效果之神經化學物質消退時的身心變化。

對於清代末年的京劇藝術家而言，西皮與二黃的結合為他們提供了展現創意的廣闊舞臺，《羅成叫關》就是一個絕佳的例證。通過比較《戲考》與《車王府曲本》中的《羅成叫關》，筆者發現，《戲考》中明確標出第三個唱段在咬破中指時由二黃轉為西皮，而《車王府曲本》中則未見此標記。《車王府曲本》收錄清初到光緒年間的民間戲曲演出本，而《戲考》收錄的劇本大部分是 1913 至 1924 年上海各戲院上演的劇目。上述版本比較所呈現的差異或許暗示，京劇《羅成叫關》在清末的某段時期中仍然純唱二黃，後來才引入二黃轉西皮的手法，這種改編體現當時京劇藝術家運用多種腔調的創意與巧思。

7. 最近的研究指出，劇烈運動引起的欣快感和抗焦慮效果主要跟腦中的內源性大麻素（endocannabinoids）有關，而非先前所認為的跟類鴉片物質系統有關。Siebers, Michael, Sarah V. Biedermann, Laura Bindila, Beat Lutz, and Johannes Fuss. “Exercise-induced euphoria and anxiolysis do not depend on endogenous opioids in humans.” *Psychoneuroendocrinology* 126(2021): 105173.

8. 臺灣北管亂彈福路戲《羅成寫書》中，該段採用【慢中緊】板式，唱腔為悠長的散板，情緒平靜，伴奏則為慢速的一板一眼，彷彿暗示著每分鐘約 60 下的心跳速率。這正與激烈戰鬥結束後，副交感神經迅速占優勢所造成的心率下降相呼應。

三、被標出的唱段：奇觀與抒情

如本文開頭所述，演化的核心機制包括變異、選擇、傳播，其實京劇的發展也有類似機制。京劇藝術家通過創新產生多樣的藝術表現形式（變異），觀眾和評論家的反饋扮演類似篩子的角色，決定哪些創新能夠被保留（選擇），而成功的劇目和表演元素則通過師徒傳承和跨劇種借鑒得以廣泛流傳（傳播）。此外，京劇傳統劇目中千錘百鍊的程式，可以被賦予新的內涵與功能，在新的脈絡中繼續展現魅力。這種現象可以類比於演化生物學中的延伸適應（*exaptation*）。延伸適應是指某個特徵原本為了某一種功能而發展出來，後來卻被用於不同的功能。⁹ 同樣的，戲曲中的某些音樂程式或敘事程式可能最初為了表現特定情節，後來卻被創新地用在迥異的戲劇情境中。通過這種「舊瓶裝新酒」的方式，戲曲藝術得以展現歷久彌新的生命力。

本節以傳承、漸進演化的角度，進一步探討上節所提到的京劇聲腔結合之第二層次——在同一齣戲中結合西皮唱段與二黃唱段。這種結合不僅擴大了京劇的藝術表現範疇，也為劇本結構與唱腔音樂布局帶來一些影響。本節聚焦於一種獨特的編劇與音樂布局技法：以某一腔調作為背景，僅在全劇的核心唱段運用另一種腔調。此技法的效果可以用心理學的概念來說明。心理學的研究指出，刺激的感知不僅取決於刺激本身，還受到其背景脈絡的影響。例如，相同亮度的灰色方塊會因背景不同而被感知為不同亮度。當灰色方塊置於黑色背景時，會被感知為較亮；而當置於白色背景時，則會被感知為較暗。¹⁰ 此原理同樣適用於京劇音樂：以一種腔調為背景，能有效烘托出另一種腔調的感知特性，提升其情感表達效果。

除了心理學的視角之外，語言學中的標出性（*markedness*）理論也適合用

9. Gould, Stephen J., and Elisabeth S. Vrba. "Exaptation - A missing term in the science of form." *Paleobiology* 8(1982): 4-15.

10. Edward, H. Adelson. "Lightness perception and lightness illusions." In M. Gazzaniga (Ed.), *The New Cognitive Neurosciences* (2nd ed., pp. 339-351). Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

來分析這種腔調運用技法。該理論主張，語言系統中的非標出形式（unmarked form）是常見的、中性的表達方式，而使用頻率較低的標出形式（marked form）則具有特殊的語義或語用功能，能在特定脈絡下傳達更強烈、複雜的資訊。¹¹ 語言形式的標記性有時候是相對的，視具體語境和使用頻率而定，¹² 這與認知心理學中的感知相對性概念相呼應。

將上述概念應用於京劇音樂研究，我們可以探討西皮或二黃如何在不同背景腔調中被凸顯，並展現不同的戲劇效果。在以二黃為主的背景（非標出形式）中突出使用西皮（標出形式），往往能夠襯托劇情的重大轉折，甚至營造超現實氛圍；在以西皮為主的背景中突出使用二黃，這種手法則慣用於抒情場景，能夠深入表現角色的思緒與情感。

「標出」特定腔調與唱段的技法，能使戲劇層次更為清晰。因其藝術效果顯著，此一技法歷經觀眾的考驗而得以傳承，在諸多傳統劇目中均可見其運用。筆者認為，民國初年的京劇流派大師在創作新戲時，或許有意或無意地繼承了這個技法。本節將以兩齣新編戲——梅蘭芳的《洛神》、程硯秋的《鎖麟囊》——為例，分析這兩齣戲如何標出特定的腔調與唱段，並討論傳統劇目中的類似運用。

（一）在二黃的背景中突出西皮

京劇《洛神》是梅蘭芳藝術生涯中期的代表作之一，首演於 1923 年。此劇取材自曹植的〈感甄賦〉（即〈洛神賦〉），描述曹植獲賜玉枕，夢見洛川之神女宓妃，次日，他由漢濱遊女、湘水神妃引至洛川，與宓妃相會。全劇的重點在第四場的後半，洛神出場時排場盛大，布景、服裝、舞蹈、歌唱、伴奏在此段表演中傾力展現，形成奇觀（spectacle）。

11. Battistella, Edwin L. *The Logic of Markedness* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1996).

12. Tiersma, Peter M. "Local and General Markedness." *Language* 58(1982): 832–849.

《洛神》全劇主要使用二黃，而西皮僅在第一場與第四場的後半部分出現。從標出性理論來看，第四場後半的西皮成套唱腔具有標出形式的以下兩個特徵。第一，標出形式通常在特定語境或條件下出現，反映其特殊的功能或意圖。在京劇《洛神》中，西皮除了用於第一場，特別保留至第四場後半，由洛神演唱，其主要功能是展現梅蘭芳的優美唱腔與飄逸仙氣。第二，標出形式通常具有更高的結構複雜性。《洛神》第四場後半的西皮唱段裡面，【慢板】的轉腔與胡琴過門中有炫技表現，隨後的【原板】在句間穿插文場曲牌和舞蹈表演，接著還有【二六】、【快板】、【散板】等板式。這個西皮唱段比之前所有的二黃唱段都複雜得多。

跟語言相比，戲劇藝術中的「標出手法」往往更加講究，使標出形式在視覺與聽覺上對觀眾造成美感震撼。在《洛神》的演出錄影中可以看到，第四場後半的【西皮導板】在幕後演唱，引起觀眾的期待，此句唱畢時，盛大排場從雲霧中逐漸展現，宛如仙境。

在 1920 年代，《洛神》中的舞臺效果無疑十分新穎，但其以西皮襯托奇幻情節的手法，在傳統京劇中實則有跡可循，其中《風雲會》（又名《龍虎鬥》）便是一個重要的例子。該劇以趙匡胤與呼延贊的對峙為主線，呈現以下的戲劇衝突：呼延贊為報父仇，率軍攻打河東，大敗宋軍，趙匡胤親自迎戰，卻在交鋒時各自目睹神異景象：趙見黑虎，贊見金龍。呼延贊因此認定趙匡胤為真主，遂投降並誓言效忠大宋。全劇主要唱二黃，而將西皮保留到最後，襯托奇幻情節。以下摘錄《風雲會》中二黃接西皮的唱詞：

呼延贊：（二黃搖板）只見昏王睡鞍橋。手執鋼鞭朝下打，只見赤火龍一條！扳鞍離鐙下戰馬，三呼萬歲饒恕咱！

趙匡胤：（西皮導板）耳邊廂又聽得三呼萬歲，

（西皮慢板）想必是我朝中發來救兵。

此處西皮唱段緊接在二黃唱段之後，強調戲劇轉折和超自然元素，跟《洛

神》有異曲同工之妙。

在一些傳統劇目中，被標出的西皮唱段並非緊接在二黃唱段之後，而是在新的場次中出現。例如《渭水河》一劇，前四場均使用二黃，主要描述周文王夜夢飛熊後尋訪姜子牙的過程。第五場中，文王親自為姜子牙推車輦，此段表演與《洛神》第四場的後半相似，注重浩大排場的展示。姜子牙在該場次中純唱西皮，最後唱道：「行八百單八步忙退車輦，到後來保江山八百八年」，點出神異色彩。

在清末，《風雲會》與《渭水河》的西皮唱段承載著社會教化功能，宣揚「君權神授」與「禮賢下士」方能長治久安的觀念。然而，時至梅蘭芳發展流派藝術之際，這類唱段的教化意義已大幅淡化。儘管如此，「以二黃襯托西皮」的編劇手法並未消失，反而在新的藝術潮流與戲劇脈絡中被賦予新的內涵，煥發出不朽的藝術魅力。

（二）在西皮的背景中突出二黃

如前所述，在二黃的背景中突出西皮，適合襯托具有奇幻色彩的劇情轉折，此類運用跟這兩個腔調的音樂特徵有關。二黃曲調以級進音程為主，節奏穩重；西皮曲調有較多的跳進音程與切分節奏，呈現活潑氣息。¹³ 根據這些音樂特徵，我們不難理解，若是在以西皮推進的劇情中突出二黃，則二黃唱段可以作為情節的停駐點，深入刻劃角色的內心世界。

程硯秋在探討京劇聲腔結合的第二層次時，特別提及《捉放宿店》和《文昭關》。從標出性理論的角度來看，這兩齣戲皆以非標出的西皮唱段推動劇情，以標出的二黃唱段來抒情。筆者認為，《捉放宿店》和《文昭關》的音樂布局

13. 劉古典指出，二黃比較善於表達悲傷、感嘆，西皮則更加剛勁有力，適合表現激昂或歡悅，但這並不是絕對的，例如《四郎探母·坐宮》、《南天門》中便以西皮表現悲傷。參見劉古典：〈京劇的腔調〉，《人民音樂》1959年第6期，頁36-38。

技法，可能對程派代表作《鎖麟囊》的創作有些影響。程硯秋善演悲劇，也擅唱二黃，而 1940 年由翁偶虹編劇的《鎖麟囊》中則有一些歡樂表現，該劇妥善結合皮黃三調，在音樂上達到極高的藝術境界。

《鎖麟囊》的劇情如下。富家女薛湘靈出嫁，獲贈裝有珠寶的鎖麟囊，此段唱的是典雅中帶點驕矜氣息的【四平調】。婚期中途遇雨，在春秋亭暫避，遇貧家女趙守貞，薛湘靈慷慨贈囊。六年後薛家遭水災，薛湘靈流落他鄉，適逢盧家正為兒子盧天麟雇保姆，薛湘靈因而入府。在陪伴盧天麟玩耍時，薛湘靈發現舊日的鎖麟囊，為之感泣，此舉引起盧夫人（即趙守貞）的注意。兩人相認後結為姊妹，趙守貞助薛湘靈與家人重聚。

《鎖麟囊》全劇的唱腔以西皮為背景，而最深沉的抒情唱段則特別保留給二黃。此劇有兩個用來表現女主角之人生體悟的核心唱段，前者唱西皮，後者唱二黃，形成呼應關係。根據王安祈的研究，薛湘靈的體悟有兩個關鍵時刻。第一次發生在薛湘靈出嫁之日，當她聽聞隔簾女子的哭聲時，以【西皮二六】唱道：「春秋亭外風雨暴，何處悲聲破寂寥。」此時的薛湘靈尚處於人生「順境」，難以理解婚嫁中的悲傷，此番巧遇使她開始反思人的價值。此劇的後半段刻劃薛湘靈在「逆境」中的體悟，當她淪為傭人時，以二黃唱出滿腹辛酸。王安祈認為，這個二黃唱段凝結體悟瞬間，將個人回憶昇華為具普遍感染力的抒情境界。¹⁴

從音樂戲劇結構的角度來分析，《鎖麟囊》延續《捉放商店》與《文昭關》以西皮推動劇情、以二黃抒發深沉情感的傳統，但《鎖麟囊》進一步通過「雙核心」唱段的設計，分別以西皮、二黃核心唱段呈現的人生順、逆境，兩者遙遙相映，引發觀眾對時間、生命和存在的深刻思考。劇中的西皮核心唱段，以【西皮二六】、【西皮流水】刻劃薛湘靈在「順境體悟」時的心理變化，後續

14. 王安祈：〈京劇影音製作的商業、權力與政治——以程派《鎖麟囊》等劇為例〉，《戲劇研究》第 14 期（2014 年），頁 73-102。

的曲、白穿插，靈動自然。¹⁵ 至於被標出的二黃唱段，《鎖麟囊》中的設計尤為精妙，充分發揮標出形式的效果。標出形式雖然具有傳達複雜資訊的潛力，但必須置於合適脈絡才能發揮最佳效果，這在《鎖麟囊》第十五場中得到充分印證。

這場戲進展到薛家遭遇水災，薛湘靈以為她是全家唯一的倖存者，從心理學的角度來看，此時她可能呈現出創傷後壓力症候群（post-traumatic stress disorder）的症狀特徵：內心充滿痛苦和混亂，卻必須壓抑悲傷以應對生活的挑戰。當盧天麟要求薛湘靈模仿馬走路時，這成為她忍耐的極限。待盧天麟入睡後，薛湘靈的紛亂思緒終於得以沉澱，原本壓抑的情感隨之湧上。她在【二黃慢板】中唱道：「一霎時把七情俱已昧盡，滲透了酸辛處淚濕衣襟。」此處的「昧」，應該是迷糊、不明瞭或無感覺之義。若從心理學的角度來看，這兩句唱詞可能暗示薛湘靈從情感麻木（emotional numbing）轉向悲痛的內心變化過程。

情感麻木是創傷後壓力症候群的症狀之一，處於這種狀態的人，難以體驗正常範圍內的七情六慾；即便意識到自身處境悲慘，也無法流淚。當個體能夠因為某種刺激或轉折而重新體驗情感，流下眼淚時，這通常被視為一個積極的轉變。在《鎖麟囊》中，薛湘靈開唱【二黃慢板】之前忽然停止動作，扶桌垂淚，這或許可以解讀為她突破情感麻木、開始走出創傷陰霾的跡象。隨後【二黃慢板】的音樂突破傳統，將大腔（長拖腔）置於第二句末尾而非第一句末尾，¹⁶ 這樣的設計使第一句更符合情感麻木的狀態，到第二句才真正轉為悲痛。

循此觀點，在接下來的唱腔中，薛湘靈似乎自行展開認知重構（cognitive restructuring）。認知重構是災難心理學裡面的一個療癒技術，它可以協助受創

15. 隨著唱腔的力度漸增、節奏變密，戲劇情感自然升溫，薛湘靈唱到「忙把梅香我低聲叫」時忽然縱情一放，轉為拖腔，生動表現出慷慨贈囊的情緒。參見滕希娟：〈京劇《鎖麟囊》音樂分析〉，《北方音樂》2009 年第 1 期，頁 44-45。

16. 同前註。

者重新理解並面對自身經歷。薛湘靈唱道：「我只道鐵富貴一生鑄定，又誰知禍福事頃刻分明」，她挑戰舊有信念，接受現實，並且做出解釋：「這也是老天爺一番教訓，他教我：收餘恨、免嬌嗔、且自新、改性情，休戀逝水，苦海回身，早悟蘭因。」這些唱詞與認知重構不謀而合。¹⁷

值得注意的是，這個「逆境體悟」唱段並非一直沉溺在個人的內心世界之中，該唱段最終還跟當前現實環境產生聯繫。盧天麟的夢話，讓薛湘靈驚覺自己錯將他視為親生骨肉，從心理學的角度來看，她的心理創傷與對兒子的思念，可能使她難以區分現實與內心投射，因此產生了認知扭曲（cognitive distortion）。盧天麟醒來之後看到薛湘靈的淚痕，感到困惑與不滿，劇情隨即迎來重要轉折：盧天麟將球拋入小樓，要求薛湘靈前往尋找，因而發現鎖麟囊。

如上所述，將二黃抒情唱段置於生動的戲劇脈絡中，似乎更能讓觀眾體會劇中人的情緒變化。《鎖麟囊》除了繼承《捉放宿店》與《文昭關》的抒情唱段安排技法，更在以下三個面向進行優化。首先，編劇者通過盧天麟的言行營造出生活化的場景，這使抒情唱段不再是孤立的情感宣洩，而是與劇情緊密交織。其次，薛湘靈的內心獨白與盧天麟形成鮮明對比，既提升了戲劇張力，也避免了抒情唱段可能帶來的單調感。最後，該唱段呈現類似創傷後壓力症候群的心理變化，唱詞與音樂的層次自然展現，因此容易引起觀眾的共鳴。

總結本節所述，京劇中以某個腔調為背景，在核心唱段「標出」另一腔調，這個技法不僅能使戲劇層次更為清晰，還能凸顯核心唱段的音樂特性和結構複雜性。梅蘭芳與程硯秋在新編戲中對此一傳統技法的運用，將其推向新的高度，充分展現京劇演化的漸進性和持久的藝術生命力。

17. 在創作戲劇時，疾病的再現往往需要在時間軸上進行壓縮，以讓情節緊湊動人，薛湘靈的心理轉變過程也是如此。

四、皮黃腔之外的異質性

在前兩節中，筆者探討了皮黃腔內部的音樂異質性，分析西皮與二黃的轉換與結合運用。本節將焦點移到外部的音樂異質性，也就是皮黃腔以外的腔調。京劇以皮黃腔為主要音樂形式，另外還吸收了梆子、高撥子、吹腔、崑腔、南鑼等元素。這些異質腔調在豐富京劇表現力的同時，也可能對其音樂主體性構成挑戰。本節將通過具體實例，闡述京劇藝術家如何應對這一挑戰，同時促成異質腔調之戲劇運用的演化。

（一）南梆子的演化

京劇中的南梆子源自梆子戲唱腔，其與西皮腔的融合始於京劇成熟期。光緒中葉出現的「兩下鍋」演出形式（皮黃與梆子同臺演出），促進了京劇與梆子戲藝人的頻繁交流。在梆子腔向「京劇化的南梆子」演變之過程中，梅蘭芳扮演了關鍵角色。張正治藉由音樂分析揭示這個演化的細節，他比較梅派戲《紅線盜盒》中的【南梆子原板】與河北梆子【小安板】，發現兩者的分句結構、板眼起落、調式極為相似，但在行腔、伴奏過門、上句落音存在差異，這些差異反映【南梆子原板】融入京劇西皮旦腔音樂的過程。¹⁸ 梅蘭芳在 1915 年排演《嫦娥奔月》時首次運用南梆子，此後在眾多作品中繼續運用這種腔調，並且加以變化。梅蘭芳對於【南梆子原板】的藝術處理，「集中體現在表達不同人物抒發其內心情感時，將上句和下句的一頭一尾發展出不同旋律起伏豐富多彩的拖腔（當時稱為新腔）受到觀眾的廣泛歡迎。」¹⁹

梅蘭芳對南梆子的探索一直持續到晚年。1959 年首演的《穆桂英掛帥》中，梅蘭芳在第八場的西皮唱段裡穿插【南梆子原板】，豐富了人物的情感與形象。該場戲中，穆桂英在幕後唱完【西皮導板】之後，眾兵將出列，她抱著令旗、

18. 張正治：〈京劇腔調【南梆子】來源研究〉，《戲曲藝術》2003 年第 4 期，頁 75-80。

19. 同前，頁 78。

寶劍出場，接唱三句【西皮原板】。楊宗保、楊金花、楊文廣上場之後，穆桂英唱：

（西皮原板）見夫君氣軒昂軍前站定，

（南梆子原板）全不減少年時勇冠三軍。金花女換戎裝婀娜剛勁，好一似當年的穆桂英。

（西皮原板）小文廣雄赳赳執戈待命，此兒任性忒嬌生。

這種腔調轉換，使威風凜凜的穆桂英展現出妻子的嫵媚與母親的慈愛。跟許多京劇中的南梆子相比，《穆桂英掛帥》此處的南梆子唱腔較為簡約，符合穆桂英的豪邁氣質。²⁰

梅蘭芳對南梆子的運用呈現出一個有趣的演變軌跡：從中期的銳意革新到後期將南梆子融入西皮，似乎展現出回歸傳統的趨勢，呼應了京劇傳統劇目中「化用梆子」的精神。程硯秋對這種化用手法有精闢的見解，他指出，京劇《三堂會審》雖然整體採用西皮腔，但在多處巧妙融入梆子腔的元素，同樣的，《四郎探母·坐宮》中的「另想別彈」旋律也是從梆子腔脫化而來，其作用是在長段唱腔中避免西皮腔的過度重複。程硯秋以一個生動的比喻闡述這種融合：在京胡的襯托下，這些源自梆子的旋律已經完全融入西皮之中，就像是糖溶入咖啡中，糖完全與咖啡融為一體，並且提升了風味。²¹

從味道雜駁的「兩下鍋」到精緻香醇的咖啡，梆子腔終於完全融入京劇。雅致的南梆子在旦角與小生的抒情唱段中得到廣泛應用，至於梆子戲中的老生、花臉唱腔，似乎因為音樂風格太過粗豪，未被京劇吸收。²²

20. 王宇琪：〈有法度，無定譜——談梅蘭芳【南梆子】唱腔藝術的程式與變通〉，《人民音樂》2019年第9期，頁60-63。

21. 程硯秋：《程硯秋戲劇文集》，頁577。

22. 京劇西皮中的娃娃腔（娃娃調）用於武小生、老生、老旦的唱腔，其曲調高亢激昂，有人認為可能源自梆子，但是漢戲原本就有西皮娃娃腔，因此娃娃腔應該不是光緒中葉皮黃與梆子交流之後的產物。

（二）周信芳對於《斬經堂》的改編與音樂處理

京劇音樂元素的多元化不僅體現在旦角唱腔，老生流派中也曾經引入異於皮黃的音樂元素，其中開創麒派的周信芳（麒麟童）對傳統徽戲的「吹撥腔」情有獨鍾，致力將其發揚光大。吹撥腔是清代戲曲聲腔中的一支，由吹腔與撥子構成，其中吹腔與四平調同源，而撥子則與安慶梆子密切相關。²³ 在徽戲的發展史上，吹腔與撥子的出現早於二黃。徽戲的傳統劇目中，這兩種腔調常常結合使用，各有所長：抒情或文戲部分多用吹腔，以笛子伴奏；表達激越情緒或武戲部分則多用撥子，以胡琴伴奏。出身徽班的京劇名角王鴻壽（老三麻子）將一些徽戲劇目引入京劇，其中包括《斬經堂》。周信芳曾經向王鴻壽學習此劇，加以改編，成為麒派名劇，並於 1937 年將其拍成電影。

《斬經堂》又名《吳漢殺妻》，描述西漢末年王莽篡權後，下令通緝劉秀，潼關守將吳漢擒住劉秀，吳母告知王莽弑君篡位和殺父之事，命令吳漢釋放劉秀，並斬殺妻子王蘭英。王蘭英溫婉善良，吳漢不忍下手，但仍泣拜受命。當王蘭英在經堂禮佛時，吳漢上前相見，告知事情原委，王蘭英奪劍自刎。《斬經堂》因劇情涉及丈夫聽從母親命令前往殺妻的情節，引發了一些爭議，特別是在 1960 年代初期，上海等地的一些報刊陸續刊登多篇戲曲專家的文章，圍繞著《斬經堂》的道德問題展開討論。²⁴ 但追根究柢，周信芳選擇將此劇拍成電影，一方面固然是因為其思想內涵符合抗戰時期的愛國風氣，²⁵ 另一方面也是因為該劇確實展現了精湛的麒派表演藝術。本文接下來的論述重點，在於探討周信芳改編《斬經堂》時如何處理吹腔與高撥子的唱段，以及這些處理對於人物塑造的影響。

收錄於《戲考》中的京劇《斬經堂》，從其出版的時間推測，此劇本可能

23. 楊子野：《京劇唱腔研究》（瀋陽：春風文藝出版社、遼寧教育出版社，1990 年）。

24. 常立勝：〈麒派名劇《斬經堂》〉，《中國京劇》2018 年第 8 期，頁 82-84。

25. 徐文明、曾好：〈《斬經堂》：中國早期京劇電影市場運作探索與實踐〉，《電影新作》77 期（2024 年），頁 135-143。

反映了二十世紀初王鴻壽的演出方式。王鴻壽在京劇史上的一大貢獻，是將徽戲的吹腔、撥子引入京劇。在《戲考》中，《斬經堂》唱腔僅有高撥子、吹腔，兩者在情感表現上形成巨大反差。第一場中，吳母跟吳漢之間的衝突以高撥子表現；第二場中，王蘭英出場祝禱及吳漢傾聽時的內心獨白均採用吹腔，而吳漢表明殺妻之意時，兩人的激動情緒則以高撥子表現；第三場中，吳母見到吳漢提著妻子頭顱回來覆命，兩人對唱高撥子。這樣的音樂安排，優點在於對比強烈、動人心魄，然而，其缺點也源於此種過於黑白分明的處理手法，導致角色的形象顯得過於刻板。

周信芳對於《斬經堂》做了不少改編，以下僅討論其中三個面向：

1. 修改吳漢所唱的高撥子

1937 年的電影版中，周信芳為了強調吳漢的內心掙扎，在吳母下場之後，增加「從空降下無情劍」等數句【高撥子散板】。此外，他將原本王蘭英求饒時吳漢唱的【高撥子流水板】改為【二黃碰板三眼轉垛板】，最後兩句的唱詞也從原本的「勸公主成全了忠孝節義四個字，萬代流芳把名題」，改成「賢公主只為你是仇人之女不肯留，我淚如雨流，賢公主啊！」

2. 修改吳漢所唱的吹腔

吳漢傾聽王蘭英祝禱之後接唱吹腔，《戲考》中的吳漢唱：「聽她那裡訴心願，祝願老母壽延綿。且把經堂門敲動」，而在電影版中，吳漢改唱：「她祝告吳子顏高官榮顯，她祝告我的娘福壽綿綿。含悲淚我且把經堂扣」。這段吹腔還加上麒派特有的滑音與頓挫，韻味濃郁。周信芳在唱到「含悲淚」時低頭拭淚，唱腔沒有按照原本曲調上行，而是以近乎念白的方式下行。

3. 增修吳母與王蘭英的唱段

電影版中，吳母上場時增加【二黃原板】唱段。在 1958 年周信芳的演出錄

音中，²⁶ 王蘭英上場時的唱段從吹腔改為【二黃慢板】。整體而言，上述這些修改使這些角色更為人性化，避免其形象過於平面、單調。而從音樂的角度來看，這些修改也頗具深意。

首先，京劇各個流派的藝術風格往往需要吸收不同的音樂元素來彰顯其美學特色。在麒派藝術中，高撥子以其樸實有力的曲調成為表達強烈情感的手段，「從空降下無情劍」這段【高撥子散板】就是一個絕佳的例子。然而，高撥子在表現細膩情感時可能略顯不足，這很可能是周信芳將大段【高撥子流水板】改為【二黃碰板三眼轉垛板】的原因。通過引入這個二黃唱段，原本較為極端的角色刻劃和音樂對比得以緩和，情感表達也更具層次。

此外，京劇《斬經堂》中的高撥子與吹腔不可避免地挑戰了皮黃音樂的主導地位，而經由周信芳改編之後，劇中二黃唱腔的比重增加，在音樂上更加貼近京劇。值得注意的是，在 1958 年的演出中，周信芳安排王蘭英唱【二黃慢板】，可能是為了讓飾演此角的金素雯發揮唱功，但是【二黃慢板】的效果跟吹腔明顯不同，人物形象也跟著產生變化。這段高度藝術化的【二黃慢板】使原本樸素的角色變得更加華貴，心思也更加複雜。

最後，周信芳對於吹腔的音樂處理，可謂別出心裁。傳統上，以笛子伴奏的吹腔比皮黃腔更為流麗婉約，但其柔弱的曲風卻與剛勁而富節奏感的麒派藝術不盡相符。儘管如此，周信芳勇於挑戰這個局限，創造出獨特的吹腔演唱風格。他在《斬經堂》中根據情感來調整字音的長短，時而唱滿整個音的時值，時而驟然收聲。此外，周信芳有時會採用近似念白的唱法，脫離吹腔的固有曲調。這種創新在電影版中得到充分體現，尤其是「含悲淚我且把經堂扣」該句，節奏突出，在鼓點的襯托下，吳漢拭淚後決然叩門的動作顯得格外有力。這段表演不僅放大了人物的內心掙扎，也為王蘭英的驚詫反應和後續的悲劇埋下伏

26. 1958 年《斬經堂》上海人民廣播電臺靜場錄音。收錄於《中國京劇音配像精粹》第六輯（天津：天津市中華民族文化促進會，2000 年）。

筆。

《斬經堂》中的高撥子唱段充分展現麒派藝術的魅力，而吹腔則呈現出微妙的層次：王蘭英的吹腔完美彰顯其純真虔誠的心性，吳漢的吹腔卻略顯尷尬，時而在無奈與堅決之間游移。值得注意的是，周信芳在電影版中有時採用近似念白的方式演繹吹腔，然而這個特色在 1958 年的演出錄音中已明顯淡化。此一轉變是否因觀眾接受度不高，促使周信芳調整其演唱方式，這個問題仍有待研究。

京劇中的吹腔與高撥子雖然同樣源自徽戲，但發展軌跡卻大相逕庭。吹腔因其曲調相對固定，缺乏板式變化，加之其伴奏不採用京劇常用的胡琴，使得它在 1950 年代之後的京劇新編戲中逐漸式微。相反的，高撥子則在京劇中生生不息、蓬勃發展，這很大程度上要歸功於周信芳在《徐策跑城》中的精湛演繹。《徐策跑城》也是王鴻壽傳授給周信芳的徽戲傳統劇目，由於此戲純粹採用高撥子，因此並未導致腔調異質性的問題，本文不對此戲作詳細討論，僅簡述其對後續京劇運用高撥子的影響。首先，周信芳在《徐策跑城》中演唱的【高撥子垛板】極為動聽，其跌宕起伏的敘述口吻被一些京劇新編戲沿用。其次，該劇的【高撥子搖板】精彩刻劃出角色急於趕路的神態，一小節一拍的律動統合了唱腔、身段、胡琴和鑼鼓，氣韻獨特，同樣對後世產生深遠影響。

（三）海派京劇「聯彈」中的異質腔調

周信芳是海派（上海）京劇中最具代表性的藝術家，他對於吹撥腔的重視，反映海派京劇在音樂上兼容並蓄、創新傳統的特點。海派京劇的音樂風格與北京的傳統京劇（通常稱為京派或京朝派）有明顯差異，根據高美瑜的研究，二十世紀的北京京劇已較少使用某些較原始的曲調，如高撥子、吹腔、青陽腔、徽調、漢調、梆子等，「但南方新戲中大量使用，並翻出新意，引起新的流

行。」²⁷

二十世紀上半葉，連臺本戲在上海戲院蔚為風潮，此類京劇演出持續數日，以通俗劇情和精巧的機關布景吸引觀眾。這種京劇的一大音樂特色為用於敘事的「聯彈」，高美瑜指出，聯彈是連臺本戲中主要的對話演唱形式：

就音樂結構來說，聯彈不能視為是一種獨立的板式或曲調，它往往需依附於原有的板式中，藉著寄生板式來進行變格，並發展出具有辨識性，且一再重複循環的唱腔旋律。甚至在一大段由數小段唱腔構成的唱段群組中，將數種腔調緊密相連混雜，打破劇種界限，形成前所未有的改良新曲調。²⁸

從這段描述可以看出，聯彈突破了傳統戲曲音樂的格局，以一種注重娛樂性的靈活方式，在不同腔調間自由轉換，甚至結合當地的時調小曲，別開生面。

（四）1940 至 1950 年代的高撥子

1940 年代之後，高撥子在京劇中的應用益趨成熟，在以西皮、二黃為主的音樂框架裡，高撥子常被用來提升戲劇張力，特別適合表現劇中人在逆境中的負面情緒及相應的行動。田漢編劇、杜近芳主演的《白蛇傳》便是一個絕佳範例，劇中「盜仙草」一折，白蛇在【高撥子搖板】中疾行，在【高撥子垛板】中急切敘述，均充分發揮了此一腔調的獨特魅力。

1949 年，李少春在《野豬林》中運用一整套高撥子板式，精彩詮釋林沖遭受迫害時的苦難與憤慨。²⁹ 此劇改編自《水滸傳》，描述林沖遭太尉之子設計

27. 高美瑜：《海上京奇——海派京劇藝術論（1900-1949）》（五南圖書出版股份有限公司，2021 年）。頁 326。

28. 同前註，頁 354。

29. 李少春起初在《野豬林》中安排高撥子時有些猶豫，因為這種聲腔在北派京劇中相對罕見，但在袁世海和翁偶虹的支持下，他最終決定採用這個聲腔。參見許錦文：《文武全才：李少春》（上海：

陷害，發配滄州。發配途中，林沖在野豬林被解差暗算，幸得魯智深相救。林沖於草料場再遭陷害，於是殺敵復仇，風雪中被逼上梁山。在「發配」該場戲中，林沖以【高撥子導板】「一路上無情棍實難再忍」出場，接唱【垛板回龍】表達滿腹冤屈。這段唱腔讓人聯想到麒派《徐策跑城》中的相同板式，有學者指出，儘管高撥子被京朝派視為非正統的海派腔調，李少春在此卻採用余叔岩的發聲吐字方法演唱，融合了京派、余派、海派、麒派的特色，創造出嶄新的藝術風格。³⁰

1949 年中華人民共和國成立，京劇隨即進入戲曲改革時代。在政治風氣的影響下，戲曲不僅「為人民服務」，也更強調現代社會中受壓迫者的反抗，1958 年的《白毛女》便是此一浪潮下的代表性作品。此劇由馬少波、范鈞宏根據歌劇《白毛女》改編，由中國京劇院演出。《白毛女》描述抗日戰爭前，陝北地主黃世仁強迫佃戶楊白勞以女兒喜兒抵債。楊自殺後，黃將喜兒擄走，喜兒的未婚夫王大春營救失敗。喜兒在黃家受盡凌辱，之後逃入深山，頭髮轉白。八路軍解放陝北後，王大春以戰士身分回鄉，與喜兒重逢。

在京劇《白毛女》中，高撥子被用在喜兒逃離黃家的場次。飾演喜兒的杜近芳化用傳統程式，創造出具有現代感的京劇表演風格，而她在高撥子音樂上的創新，主要體現於該唱段的結尾。杜近芳曾經敘述了當時的創作理念：

黃世仁沒有搜到喜兒走了，喜兒憤恨地唱道：「黃世仁你瞎了眼窩，不怕你陰謀詭計多。熬不乾的水，撲不滅的火，我不死，我要活，我要報仇我要活！」這段唱腔仍以【高撥子】為基調。為了突出喜兒「我要活」的堅強意志，我唱這段【高撥子】時，部分融合了河北梆子的唱腔，使它更顯得高亢激昂。在這種情勢下，動作也相應地誇張了、有力了。³¹

上海人民出版社，2012 年）。頁 120。

30. 張梓媛：〈京海合流韻味雋永——李少春《野豬林》唱腔賞析〉，《中國戲劇》1997 年第 9 期，頁 52。

31. 杜近芳、張正貴、陸蕾：〈10 天排山《白毛女》：《杜近芳口述實錄》選載之四〉，《中國戲劇》2020 年第 6 期，頁 35-36。

雖然京劇《白毛女》的思想主題和唱詞帶有「大躍進」時期的誇張情緒，作表也太過樣板，但其中仍然蘊含著傑出京劇演員和其他創作者的心血結晶。

1959 年，由范鈞宏、呂瑞明編寫的京劇《楊門女將》將高撥子帶至新的藝術高峰。此劇描述宋朝邊境遭西夏入侵，鎮守邊關的楊宗保元帥在葫蘆谷中被暗箭所殺，佘太君得知孫兒楊宗保陣亡，決心率領家族女眷出征。穆桂英猜測谷內有棧道，遂前往探谷。在當地人的幫助下，她們在谷中找到棧道，奇襲西夏軍隊。《楊門女將》「探谷」該場次以創新手法運用高撥子，其中【高撥子原板】在句間插入鑼鼓與群舞，形成獨特韻律。此劇的高撥子結合聲光效果與精妙排場，其光彩甚至超越了皮黃腔。該唱段後來還被 1964 年香港的黃梅調電影《血手印》借鑑，改編為插曲〈郊道〉，成為流傳最廣的高撥子音樂。

結論

本文探討了京劇腔調的異質性，這種音樂多樣性為京劇藝術家提供了廣闊的創新空間，使他們得以發展並結合不同風格的腔調。從審美角度來看，京劇吸收和結合多元腔調後，其藝術性的提升有四個主要原因。第一，腔調切換造成音樂變化與對比，避免觀眾產生感知疲乏；第二，類似於生物學上的異質優勢，多元腔調使京劇能夠演繹更豐富的戲劇情境；第三，在戲劇關鍵轉折處切換腔調，可以增強觀眾對劇中人物的情感共鳴；第四，以某腔調為背景突出另一腔調的核心唱段，能使戲劇層次更為清晰。

在京劇中運用腔調轉換，有助於塑造人物形象、傳達情感，這些運用可以從兩個面向來分類，第一是腔調轉換在時間上的緊密性，第二是腔調彼此的異質程度。例如，《羅成叫關》中的二黃轉西皮、《穆桂英掛帥》中的西皮轉南梆子，都是在同一個唱段內切換腔調，後者的腔調轉換在時間上比前者更緊密。而在這兩者中，《羅成叫關》的二黃轉西皮因為兩者的差異較大，所以造成較強烈的轉折效果。

有些非屬皮黃腔的異質腔調，被用來凸顯京劇藝術流派的特質。例如，梅蘭芳與周信芳分別致力於發揚南梆子與吹撥腔，此外，李少春在《野豬林》中以余派風格演唱高撥子，既提升了戲劇張力與身段表現，也使這個異質腔調更能被北方的觀眾所認可。

隨著時代的變遷，京劇腔調的異質性發揮了不同的社會教育功能，並與舞臺技術及文化思想共同演化。在清末的京劇舞臺上，《風雲會》和《渭水河》以二黃為背景突出西皮，強調君王的神異色彩，而類似的手法在梅派戲《洛神》中則用來襯托新穎的排場與意境。《捉放商店》和《文昭關》中以西皮為背景突出二黃，讓主角沉湎於抒情，而該手法在程派戲《鎖麟囊》中則用來描繪創傷後壓力症候群的心理轉變，更加貼近常民生活。高撥子在傳統劇目中適合表現激動情緒與疾行動作，而到了大躍進時期則用來表現受壓迫者的反抗。

在本文的結尾，筆者希望稍微談談戲曲腔調結合時可能出現「異質劣勢」的原因。在生物學中，異質劣勢通常源於基因的不相容，導致適應能力下降。同樣的，作為一種綜合性藝術形式的戲曲，在結合不同元素時也可能面臨相容性問題。

首先，戲曲中的文場主奏樂器可能是決定異質腔調能否成功融合的一個重要因素。以《斬經堂》中的吹腔為例，它由笛子伴奏而非京胡。這種柔和的音樂雖能凸顯經堂的特殊氛圍，但難以適用於其他戲劇情境，這可能是吹腔在京劇中逐漸式微的原因之一。相反的，與吹腔曲調相似的四平調，因為由京胡伴奏且過門類似二黃，與京劇有較高的相容性，故能持續發展。

其次，異質腔調與其他戲曲元素的協調性也十分關鍵。本研究的諸多案例揭示，異質腔調的成功運用絕非孤立的音樂事件，而是情節、情感、身段、鑼鼓、排場等全方位配合的結果。這些元素共同提供了理解音樂轉折的關鍵脈絡，此現象恰與生物學的表现型整合效應（phenotypic integration effect）不謀而合——即複雜的表现型需要多個特徵協同運作，方能發揮完整功能。反之，若音樂轉

折脫離了戲劇脈絡，便難以為觀眾所欣賞，甚至可能造成藝術上的「異質劣勢」——因缺乏妥善的配套處理，反而削弱了整體效果。因此，戲曲藝術家在融合異質元素時，必須審慎地維持各元素間的協調，並充分考量觀眾的接受度，確保該項創新能為整體藝術效果加分。

徵引文獻

近人論著

一、專書

1. 高美瑜：《海上京奇—海派京劇藝術論（1900-1949）》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2021 年。
2. 許錦文：《文武全才：李少春》，上海：上海人民出版社，2012 年。
3. 曾永義：《戲曲演進史（八）：近現代戲曲編、偶戲編、結論編》，臺北：三民書局，2023 年。
4. 程硯秋：《程硯秋戲劇文集》，北京：文化藝術出版社，2003 年。
6. 楊予野：《京劇唱腔研究》，瀋陽：春風文藝出版社、遼寧教育出版社，1990 年。
7. Battistella, Edwin L. 1996. *The Logic of Markedness*. New York & Oxford: Oxford University Press.
8. Croft, William. 2000. *Explaining Language Change: An Evolutionary Approach*. Harlow, Essex: Longman.

二、期刊論文

1. 王宇琪：〈有法度，無定譜—談梅蘭芳【南梆子】唱腔藝術的程式與變通〉，《人民音樂》，2019 年 9 月，頁 60-63。
2. 王安祈：〈京劇影音製作的商業、權力與政治—以程派《鎖麟囊》等劇為例〉，《戲劇研究》14，2014 年，頁 73-102。
3. 杜近芳、張正貴、陸蕾：〈10 天排出《白毛女》：《杜近芳口述實錄》選載

之四》，《中國戲劇》，2020 年 6 月，頁 35-36。

4. 徐文明、曾好：〈《斬經堂》：中國早期京劇電影市場運作探索與實踐〉，《電影新作》77，2024 年，頁 135-143。
5. 常立勝：〈麒派名劇《斬經堂》〉，《中國京劇》，2018 年 8 月，頁 82-84。
6. 張正治：〈京劇腔調【南梆子】來源研究〉，《戲曲藝術》，2003 年 4 月，頁 75-80。
7. 張梓媛：〈京海合流韻味雋永—李少春《野豬林》唱腔賞析〉，《中國戲劇》，1997 年 9 月，頁 52。
8. 劉吉典：〈京劇的腔調〉，《人民音樂》，1959 年 6 月，頁 36-38。
9. 滕希娟：〈京劇《鎖麟囊》音樂分析〉，《北方音樂》，2009 年 1 月，頁 44-45。
10. Edward, H. Adelson. "Lightness perception and lightness illusions." In M. Gazzaniga (Ed.), *The New Cognitive Neurosciences* (2nd ed., pp. 339-351). Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
11. Gould, Stephen J., & Elisabeth S. Vrba. 1982. "Exaptation - A missing term in the science of form." *Paleobiology* 8: 4-15.
12. Schellenberg, E. Glenn, Kathleen A. Corrigan, Olivia Ladinig, & Huron David. 2012. "Changing the tune: Listeners like music that expresses a contrasting emotion." *Frontiers in Psychology* 3: 574.
13. Siebers, Michael, Sarah V. Biedermann, Laura Bindila, Beat Lutz, & Johannes Fuss. 2021. "Exercise-induced euphoria and anxiolysis do not depend on endogenous opioids in humans." *Psychoneuroendocrinology* 126: 105173.
14. Tiersma, Peter M. 1982. "Local and General Markedness." *Language* 58: 832-849.

三、學位論文

1. 張雪瑋：《白蛇題材戲曲初探》，北京：中國藝術研究院碩士論文，2016 年。