

# 沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作—以新編歷史劇《將軍道》為例

周蓉蓉

## 前言

在當今的京劇音樂創作中，通常需要由作曲家、導演、詞作家、指揮、琴師、司鼓以及演員等主創人員共同完成一部作品，這個過程十分繁瑣，從而也體現出這種京劇音樂的創演方式為其今後的發展帶來了新的方向。

新編歷史劇《將軍道》是由瀋陽京劇院於2011年編排的年度大戲，並在第六屆中國京劇藝術節上奪得金獎，這也是新中國成立以來瀋陽京劇院獲得的最高獎項。這部作品的唱腔設計為中國戲曲學院的沈鵬飛教授，沈自幼同父親學習司鼓、操琴，之後又在票房為票友伴戲，考入中國戲校（現更名為中國戲曲學院）後專業學習京胡演奏與戲曲作曲，現為中國戲曲學院音樂學系教授，主要研究方向為戲曲作曲。筆者對沈進行了詳細的採訪，通過訪談筆者發現沈作為這部作品的唱腔設計，不僅體現出他作曲者的身份，而且多年的京胡經驗對其影響更大。過去京劇音樂多為琴師和主演的共同創作，唱角通常不識譜<sup>1</sup>，多數由資歷高的琴師進行創腔和改腔。而且老戲多數是由師傅傳戲給徒弟，琴師也是可以對其進行教唱的。在過去的創演方式中，琴師佔據著非常重要的地位。筆者與沈進行交流後，深刻體會到沈更多的是以琴師的身份對這部作品進行唱腔設計。但沈為了突出個人的作曲者身份，在作品中同樣運用了十分豐富的創新性理念。

---

1. 因為在傳統戲曲的教學模式中，多為師傅口傳心授，不以譜面教授唱腔，所以唱角對五線譜、簡譜等並不認識。這種教學模式一直延續至今。

## 一、作曲家的初步創作

### (一) 定「角」

在現代新編戲的創作中，基本上是由作曲家擔任唱腔設計。以筆者選題的新編歷史劇《將軍道》這部作品為例，擔任唱腔設計是沈鵬飛教授<sup>2</sup>。本劇的主演分別為言派的常東<sup>3</sup>和唐派的張宏偉<sup>4</sup>兩位老生演員，《將軍道》是沈創作的第一部言派作品。在作曲者與演員的初次合作中，通常是先寫幾個段子，例如【西皮原板】、【西皮流水】這類的單板式唱段。沈為常東寫的第一個唱段是【西皮原板】「說什麼」，因為言派「什麼」發音為「shí mo」，當沈唱出「shí mo」後常東認為沈對言派足有研究，並同意讓沈來寫唱腔。

沈之所以對言派十分瞭解得益於他特殊的學習經歷。沈可謂是京劇世家，他自幼隨父親學習司鼓，後又學習京胡，常在黑龍江票房給票友伴戲。在當時的學習中，沈沒有依譜演奏戲曲唱段，而是先學習唱腔。沈為了熟悉言派的唱腔，花了半年的功夫一句不落的學了言派的整十部戲。當他在中國戲曲學院進行學習時，也經常為學院的唯一一位言派演員劉勉宗<sup>5</sup>老師伴戲。

沈在學習專業作曲後，開始運用作曲的技法進行創作。作曲者首先學習的是為某一個單板式唱段創腔。板腔體音樂的作曲手法是相通的，京胡行弦、過門以及墊頭在同一個板式中使用的多為相同或相近的素材，也就是所謂的「程式性」。沈告訴筆者「我父親說過一句話，琴師雖然嗓子不如演員，但要帶氣口有感情的唱給演員。琴師要是不會唱，演員總覺得你不合適。只有琴師給演員唱過了，演員才會信服你。<sup>6</sup>」即按照沈的說法，想要給

---

2. 沈鵬飛（1964-）：中國戲曲學院教授，一級作曲、中國戲曲音樂學會副會長兼秘書長，研究生導師；本文有關於沈鵬飛資料均來自於2021年4月28日在中國戲曲學院對其進行的訪談，並經過書面化整理，因此不一一注釋。

3. 常東（1967-）：男，瀋陽京劇院國家一級演員，言派老生。

4. 張宏偉（1961-）：男，瀋陽京劇院國家一級演員，唐派老生。

5. 劉勉宗（1947-）：男，中國戲曲學院副教授，言派老生。

6. 筆者對沈的訪談原文為：「我父親說過一句話，你要不會唱，你雖然嗓子不如演員，你要是用氣口

演員伴戲或者是為演員創腔一定是非常熟悉演員的風格才能實現，並且這一說法在筆者採訪琴師劉斌<sup>7</sup>、丁宇<sup>8</sup>以及演員張宏偉都得到了證實。通常琴師在學習唱段時並沒有通過京胡樂譜直接練習演奏，而是通過聽演員的錄音或錄像自己記錄唱腔樂譜，先對唱腔進行學習，然後練習操琴，最後嘗試自己加墊頭等。沈說：「拉京胡，你必須要在唱腔中。你必須要學的非常的細，才有能力去教別人。」

所以在定「角」時，多數情況下是由「角」選擇作曲。作曲者需要對京胡音樂以及演員的唱腔風格有足夠的瞭解才能為其創腔。在沈的創作過程中，同時包含了作曲者和琴師的身份，並且京胡經驗佔據了主要地位。這方面和過去的創演方式如出一轍，在過去傳統京劇的創作中，琴師多數由「角」選定，多方共同協作一部作品，琴師必須得對演員流派及個人風格相當熟悉才能為其操琴、改腔，且通常一位琴師搭配一位演員，琴師主要充當了作曲者的身份。

## （二）定「譜」

在對瀋陽京劇院進行的田野考察中，筆者得知現今的京劇創作通常有兩種情況，一種是上述為「角」創作，另一種是未選定角色。這種情況下，由唱腔設計先根據劇本進行創作，然後劇團按照行當、流派選定劇本，這個前提是劇團裡一定有演員可以勝任。作曲者通常先寫了幾個單板式唱段之後，與演員進行溝通。由於沈的豐富經驗，當演員試唱之後，就可以發現是演員無法演唱，還是唱腔存在部分問題，然後進行進一步的解決。「嬴政」的角色在創作之前設計的行當為花臉，起初選定的演員不是張宏偉<sup>9</sup>。據張告訴

---

這種輕重緩和，這種東西你要是不行的話，你永遠被演員罵。演員老說你不合適不合適，只有你自己我給你唱過了，你得按照我這個來唱，我是准的，你是按照哪個派別，我這才是准的。」

7. 劉斌（1957-）：男，瀋陽師範大學藝術學院副教授，研究方向京胡演奏；2021年5月13日，在瀋陽京劇院訪談。

8. 丁宇（1978-）：女，瀋陽京劇院京胡演奏員，國家一級演奏員；2021年11月至2022年2月多次進行訪談。

9. 張宏偉（1961-）：男，瀋陽京劇院國家一級演員，唐派老生；口述資料來自2021年5月13日在瀋陽

筆者因為他的行當也是老生，在同一部作品中一般不同時出現兩個老生。當時沈、張二人溝通的是按照老生的唱法帶出花臉的感覺，張對於「嬴政」唱段的主旋律、音符未曾改變，只是在演唱上有自己獨特的見解。即張所說的「有行當，跨行當。這樣這個人物才豐滿，你單用老生他肯定『軟』，你用武生也『輕』，用花臉他又『野』，所以在我的理解，他應該有武生之骨，老生之韻，花臉之勢。」因為張的經驗也非常豐富，所以對「嬴政」的角色塑造中包含了許多自己的見解。

沈一再強調對於京劇音樂的創作一定要先看詞的語意、語氣、語式，從這三個方面對唱段進行音樂佈局。對劇中人物的個性要做到充分的瞭解，才能有人物主題音樂。沈在對唱腔進行設計時，同樣會考慮到京胡、司鼓、月琴等傳統樂隊的演奏效果、風格以及配器等系列問題。

## 二、作品整合

### （一）作曲家為樂隊說戲

《將軍道》這部作品最初是由導演先給作曲者、樂隊、演員等主創人員說戲。在這個過程中，作曲者對於作品的戲劇情感會有一個初步的認識，從而會根據詞情的需要選定聲腔。京胡在選定的聲腔中表現著不一樣的功能，而且京胡對於詞情的抒發起到了重要的作用。

導演說完戲之後便開始進行唱腔設計。據沈告訴筆者這部作品整個唱腔完成僅用了一個月，並且是寫幾個唱段就給常東聽一下，沒問題就讓配器老師進行配器，時間非常倉促。當作曲家完成初步創作後，首先是對文場三大件（京胡、京二胡、月琴）以及司鼓進行說唱。沈通常在給京胡說戲時對其演奏風格以及弓法、墊頭、行弦等都有一定的要求。在對沈的訪談中，他提到在當代的京劇音樂創作中，作曲家需要對京胡、司鼓、唱以及舞美、

---

京劇院張宏偉訪談。

導演等都要有一定的瞭解，不然是無法給樂隊說唱的。作曲家要極具說服力才行，當琴師說「你寫的這個我拉不了」，沈便會示範給琴師看，使琴師信服，並表示其對京胡是十分有把握的，這時作曲家就佔據主導地位。由於沈特殊的學習經歷，使他不單單是作為作曲者為樂隊說唱，對於京胡的指導也是完全有能力的。沈通常不直接將京胡的譜子寫出，而是使用口述的方式指導琴師自行添加。技術嫻熟的琴師不僅可以達到作曲家的要求，而且還能在此基礎之上添加更多個人炫技的色彩。但是技術一般的琴師對於作曲家的要求都十分勉強才能達到，添加的墊頭、套子等也是很簡單的素材，炫技的成分基本上不存在，所以說琴師的能力對作品的詮釋起到了至關重要的作用。

## （二）作曲者為演員說唱

作曲者完成對三大件以及司鼓的說唱之後，就開始給演員說唱。現在的演員同過去的演員一樣不識譜。過去時，通常由師傅傳戲，師傅怎麼教徒弟怎麼唱。資歷高的琴師也可以直接給年輕演員說唱。在筆者對我校張宇輝老師<sup>10</sup>進行的訪談中，他告訴筆者過去琴師多為幼時學習演唱，之後在演唱上由於嗓音、唱功等原因無法有更高的造詣時，才改操琴。肯定的說當時的琴師對唱腔一定是十分嫻熟的。在上文中提到沈的學習經歷中，他也是先對唱腔進行學習，之後再練習操琴，琴師劉斌亦是如此。琴師通常都是對唱腔十分有把握的，他資歷夠高才能給演員說唱，所以京胡對於京劇音樂的傳承至關重要。

在《將軍道》這部作品中，沈事先會為演員錄製一個演唱小樣。這個小樣是由沈自己演唱的，基本上為低八度演唱，沈的嗓音、音域雖不及演員，但是小樣的作用主要是幫助演員更好的體會人物情感。當演員未能很好的體會人物個性時，通常還需要由沈再給演員單獨說一次戲。沈在之後的創作中也會給樂隊錄製一份小樣，筆者聽到的是由沈提供的其他作品的小樣，其中包含了除唱腔之外的民樂隊和管弦樂隊，重點突出京胡的旋律色彩。樂隊小

---

10. 2021年6月16日，在瀋陽音樂學院進行訪談。

樣主要是為了對時間有一個精確的把控，以方便在西洋管弦樂隊進入之後能更快的融合在一起。

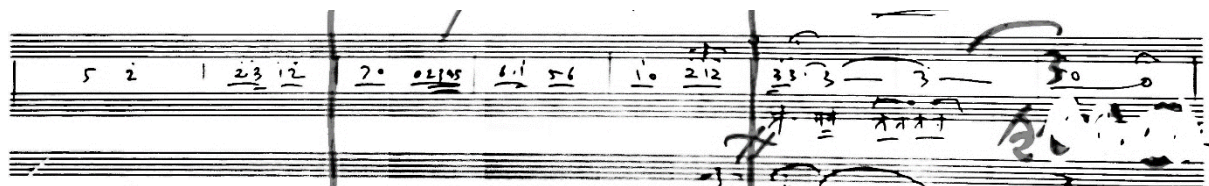
當演員熟悉好唱腔時，這時就需要由琴師和鼓師二位對細節進行修正。琴師主要是糾正演員的部分音準問題，並且在這時他會對墊頭、套子進行部分修改。

### （三）最後修訂

由於這部作品是於2011年完成，距今已過去十年之久，筆者未能觀看到整部作品的排練過程，得到的信息均來自田野考察中主創者的複述、對其它劇目創作的觀察，以及《空中劇院》欄目《將軍道》錄像的分析。筆者現有一份由瀋陽京劇院提供的《將軍道》手抄總譜，譜面上記載了唱腔與西洋管弦樂隊的曲譜，基本與筆者依據錄像記錄的唱腔和京胡譜相同。

沈告訴筆者現在創作一部完整的京劇作品時長通常不超過105分鐘，最多2個小時。《將軍道》這部作品錄像的總時長為2小時15分鐘左右，這已經是對整部作品進行了修訂後的時長。沈在訪談中提到因為時長問題對最後一個【反二黃原板】唱段的唱句進行了縮減，將原來的八句縮減為現在的兩句，這種情況十分少見且筆者也未能見到修改之前的唱段樂譜。筆者現結合譜面發現最終修改的地方多為過門、武場伴奏以及唱腔拖腔等，對唱句基本上不會做出過多的修改。

例1：



（瀋陽京劇院提供的手稿）



例2：

1=E 原型 I 擴展 I 原型 II 擴展 II 模進原型

2/4 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 變化模進 13 14 15 16 17

4. 6 | 4 6 4 3 | 3 0 | 3 3 3 | 5 - | 5 - | 5 0 0 6̇ 7̇ i̇ 2̇ | 3̇. 3̇ 3̇ | 3̇ 3̇ 2̇ 3̇ |

5̇ 2̇ | 2̇. 3̇ i̇ 2̇ | 7 0 0 2 3 4 5 | 6. i̇ 5̇ 6̇ | i̇ 0 2̇ i̇ 2̇ | 3̇ 3̇. 3̇ - | 3̇ - | 3̇ 0 0 |

《將軍道》整合過程中主創人員對總譜進行了一定的修正，用水彩筆將小節圈畫出並使用“x”標記，如例一所示。由於譜面較為模糊，筆者將其進行了重新制譜。在例2的前四小節中，2、4小節是1、3小節的加花變奏，此處刪除了1、3小節，保留了2、4小節。第二處刪除了12-14小節，這三個小節是根據它前面5個小節的素材進行了模進變化。

例3：

(瀋陽京劇院提供的手稿)

也有像例3中刪除的是一句完整的過門，這是根據演員動作表演的長短將整個過門進行了縮減，直接進入王翦的人物主題音樂。

類似上述這樣的地方還有很多，通常在最終修訂時京胡基本上不會有過多的變化，刪除的多為相同或相似的旋律片段。當演員表演的動作較長時，也會適當的添加色彩樂隊的旋律片段，這時主要是二胡、琵琶等民樂隊以及管弦樂隊，旋律素材均來自作品當中，不會出現新素材的添加。筆者在田野考察中觀看到了瀋陽京劇院新編現代戲《逆行者》的整合過程，主創人員經常會根據演員的表演動作進行修訂，並且在演出前的響拍中也會根據舞臺的規模等進行小範圍的修訂，使其達到最終所呈現的效果。

### 三、譜面標記

在過去，戲曲音樂多為共同創作的產物，自50年代起，戲曲音樂逐漸加入個人創作，也存在著專曲專用的現象。過去京劇基本上是沒有定譜的，唱腔、京胡、司鼓等都是由師傅傳戲，當作曲家的身份出現以後就採用了定譜。從筆者得到的總譜上看，只記錄了唱腔、西洋管弦的樂譜。唱腔使用簡譜首調記譜，管弦使用固定調五線譜記譜。在唱腔譜中，記錄了除唱腔旋律之外的過門、京胡的部分墊頭以及民樂隊的部分旋律等。在排練當中，民樂隊的每一位人員都有一份樂譜。京胡譜是在唱腔譜的基礎上添加了墊頭、套子等。

#### (一) 重音標記

當代作曲家主要接受的為學院派的教育，深受西方音樂的影響。他們在記寫唱腔時慣用西方記譜法來標記樂譜。沈在記譜時常使用拍號來標記傳統的板眼。

例4：

The image shows a handwritten musical score for a Peking Opera piece. It consists of three staves. The top staff is labeled '唱腔' (Singing) and '西洋管弦' (Western Instruments). The middle staff is labeled '京胡' (Jinghu) and '民樂隊' (Folk Orchestra). The bottom staff is labeled '鼓' (Drum). The notation includes traditional Chinese notation (e.g., 5 6 1, 2 3 4, 5 6 7) and Western-style rhythmic markings (e.g., 3/4, 2/4, 1/4). There are also some handwritten annotations and markings on the staves.

(瀋陽京劇院提供的手稿)

傳統快板類的板式特點為有板無眼，如果使用西方拍號記譜時，通常記為1/4拍。沈在快板類板式的創作中，經常交替使用3/4、2/4拍。而且這一手法在



其他作品中也被頻繁使用。如例4王泓〈戰事迫寶刀出鞘劍上弦〉的【西皮快板】旦腔唱段中，清晰可見的是沈交替運用了3/4、2/4拍。沈告訴筆者之所以這樣使用是因為在創作的時候，需要考慮到配器的問題，這些拍號主要是標記的指揮拍，為了告訴配器老師重音的位置，便於在排練中與西洋管弦樂隊更好的配合。

## （二）時值固定

在過去傳統京劇的樂隊配置中只有文武場，編制人員較少，多為演員與琴師、鼓師的相互配合。在文場唱腔開始之前，琴師通常會演奏唱段板式的特定過門音樂，這個過門的旋律片段是循環進行的，但是長度並不是固定的，主要是為演員上場做準備。當演員準備好時，會示意琴師，這時琴師會演奏唱段板式的典型樂匯進入到唱腔中。演員在表演唱句的拖腔時同樣十分靈活，會根據實際情況對拍子的時值進行延長或縮減，這時同樣需要琴師根據演出的實際情況進行調整。當採用定譜演奏且加入西洋管弦樂隊以後，對每句唱腔以及每件樂器演奏的時長都有一定的規定，不再像之前那樣隨性。在現在的京劇音樂當中，需要固定好音符的時值，甚至精確到以秒計數。

## （三）速度標記

“板腔體唱腔，是在上、下句唱腔基礎上，運用各種手段，通過節拍、節奏、調式、旋律等方面對其進行伴奏，『板』字代表『基本腔』做節拍，節奏的變化，即不同的板式變化和不同的節奏變化。”<sup>11</sup>板式本身就對唱段的速度有一定的標識。現在的京劇作品中，為了更加直觀的顯示出唱段的速度，會直接使用單位拍速度進行標識。

例5：

---

11. 錢國楨：〈板腔體戲曲唱腔的形態分析〉，《天津音樂學院學報》（2005年1月），頁18。



根據沈的記譜筆者將其進行了重新制譜，正確的拍號標記如例6所示。沈在這個唱段中雖然使用了1/8的拍號，但記譜仍然以四分音符為單位拍。使用1/8記譜只是起到了提示作用，表明現在的板式速度要比原【二黃快板】的速度還要快一倍，不存在其他的作用。其中出現的3/8、2/8同上述提到作用相同，是為配器老師所標注的重音位置。

沈告訴筆者在樣板戲期間也使用了1/8的標記方法，並且在傳統京劇劇目中雖然在譜面上1/8的拍號未被標記出，但與樣板戲的速度形成對比後發現，實際的演出效果已經到達了這個速度。這種快速類拍號標記通常用於西皮聲腔的情況比較常見，這種手法運用於二黃聲腔系統中，屬於沈獨特的創新部分。

## 四、京劇中音樂元素的發展

### （一）樂隊風格的改變

京劇音樂自樣板戲開始加入大量的西洋管弦樂隊用於擴充整個樂隊的音樂色彩，在現在的戲曲創作中廣泛用於各種新編戲，不僅應用於京劇中，而且在評劇、豫劇等劇種中也添加了多編制的西洋管弦樂隊。瀋陽京劇院在新編歷史劇《將軍道》之前基本上使用的是外借的管弦樂編制，通常是使用低音提琴、大提琴或是其他樂器來加深音樂的厚重感。自排演《將軍道》這部作品，瀋陽京劇院才開始創建比較齊全的西洋管弦樂隊。西洋管弦樂隊在現在的戲曲作品中，基本上是起到了對色彩片段的填充，以及對戲劇情境的渲染，與傳統樂隊形成音響層次上的互補。京胡作為京劇中的主奏樂器，主要擔任整部作品的旋律聲部，西洋管弦樂隊主要是對京胡音樂的音色以及整部作品的情緒進行烘托。

傳統京劇的樂隊通常坐在舞臺後方正中央的位置，用於支撐整個舞臺的場面，所以樂隊也被稱為場面。傳統樂隊的人員配置少，但是又需要有足夠

大的音量給人以轟轟烈烈、氣宇軒昂的效果。京胡作為主奏樂器就需要將它的音色發揮到極致。在筆者觀看瀋陽京劇院排練傳統摺子戲時，能明顯的感覺到傳統樂隊的音量，有時樂隊演奏員也會使用耳塞來減輕一些音量。

京胡又叫「二鼓子」，音量十分大。在傳統的演奏上講究「龍音、虎音」，但是這種「龍音、虎音」在西洋弦樂演奏中是應當避免的噪音。在過去外場演出時，沒有話筒，樂隊需要十分大的音量才能支撐場面。當加入西洋管弦樂隊後，民樂隊的音量過於突出時就會顯得十分的不和諧。隨著時代的發展、藝術的創新，京胡也在不斷的改革，由過去的絲弦改為鋼弦。沈幼時練習京胡使用的多為日本進口的絲弦，他認為絲弦聲音厚重，但是琴弦的音準較難固定且容易斷，所以他外出演出時通常會攜帶一把備用琴。後來他的京胡改為裡弦使用絲弦，外弦使用鋼弦，也會根據演出場地選擇不同材質的琴弦，如在外場伴奏時用絲弦，錄音棚裡用鋼弦。他認為鋼弦的音色可以更好地與西洋管弦樂隊配合。

在沈的京劇音樂創作中，他認為京胡作為主奏樂器要起到推動劇中人物情感發展的作用。在外場演奏傳統戲時，京胡可以按照「龍音、虎音」的方式演奏，但是當京劇音樂進入錄音棚並且加入西洋管弦樂隊以後，就需要對京胡的音色進行一定的調整。他有時會要求琴師用「柔進柔出」的小提琴或者大提琴風格去演繹。琴師在訓練上也深受小提琴的影響。琴師楊寶忠擅長拉小提琴等樂器，創造和借鑒運用小提琴的弓指法技巧創編了諸多經典的過門和墊頭。現在的一些琴師在記譜上也會使用小提琴的一些弓法標記。

在現在的京劇新編戲中，民樂隊採用定譜定調的模式同西洋管弦樂隊保持一致，對音準的要求也比較高。整體樂隊的風格在傳統京劇的基礎上發生了較大的改變，但也在一定程度上淡化了傳統京劇的「戲味」。

## （二）流派的發展

### 1. 唱腔流派

傳統京劇劇目中，由主演及琴師、鼓師等主創者參與創作，唱腔以突出「角」的流派風格為主。當代的新編戲中流派風格的發展有些複雜，主要依據主演和劇本題材。

新編戲的題材主要分為歷史和現代兩大類，現代題材摒棄了許多傳統京劇的元素，創新成分較高，並且對於唱腔流派也比較模糊。歷史題材則保留了許多傳統京劇的程式性，是在遵循傳統的基礎上進行創新。荀派花旦演員陳陽<sup>13</sup>在訪談中提到，演員主要是以角色的人物塑造為主。例如陳陽在現代戲《逆行者》中飾演抗疫醫生和在歷史劇《將軍道》（其他版本）中飾演王泓，這兩部劇目並沒有過多運用傳統荀派的唱腔特點，只是使用自己的技巧將已有的唱腔完成。但在傳統劇目《荀灌娘》中她淋漓盡致的表現出傳統荀派花旦的「浪」。不同人物的塑造體現出不同的演唱風格。但毋庸置疑的是在新編戲的現代題材中，流派傳承的概念比較模糊，唱腔的發展更貼合人物塑造和劇情發展。在新編戲的歷史題材中，唱腔流派風格發展比較回歸傳統，在《將軍道》這部作品中，作曲者依照言派老生常東的個人及流派風格，並在此基礎上進行了創新。而其他角色主要是在作曲者已經完成的基礎唱腔上，進行風格加工，但角色的唱腔流派比較淡化。

## 2. 京胡流派

京胡作為京劇音樂中文場的主奏樂器，具有其代表性意義。京劇中的京胡講究托腔保調，琴師操琴是與演員的唱緊密結合的。過去京劇領域講究「傍角」，通常為一位演員搭配一位琴師，琴師的演奏風格是建立在演員唱腔的基礎上，像是給梅蘭芳伴戲的徐蘭沅，就是梅派的琴師，個人流派並不是十分突出。琴師首先體現的一定是唱腔流派獨有的特色，其次才會有個人在操琴上添加獨有的炫技色彩。本劇的琴師馬軍告訴筆者，張派的琴師何順信拉琴有他自己的風格特點，他所體現出來的就是整個張派的風格，並且不同的琴師在演奏張派的傳統戲時需要嚴格按照何先生的演奏來，一個音都不能改動。由此可見，琴師對唱角流派風格的形成奠定了基礎，並且對唱腔音

---

13. 陳陽（1980-）：女，瀋陽京劇院國家二級演員，荀派花旦；2021年7月23日，在瀋陽京劇院訪談。



樂有著絕對的話語權。在作曲家的身份進入之後，作曲家對京胡會有一定的要求和指導，這也顯示出在當代京劇音樂的創作中，除了演員流派及琴師的風格之外，作曲家的個人創作力也佔據著主要地位。

在現今定譜的京劇音樂創作中，更多的琴師採用照譜演奏，並且作曲家在創作中起到主導作用。筆者認為這種情況在一定程度上削弱了琴師的創造力，琴師對京胡音樂不再主動有自己的主觀想法。在今後京胡音樂的創作發展中琴師的塑造力將不復存在。

### （三）守正創新的理念

在訪談中沈著重強調要遵守「守正創新」的理念，這是在給中國戲曲學院的回信中提到了一句話「堅定文化自信，弘揚優良傳統，堅持守正創新」。沈堅持既要有傳統又要創新。「守正」的前提是要明白什麼是「正」，才能在此基礎上進行創新。通過程式進行創新一定是在尊重程式性的基礎上，更好的完善京劇音樂，而不是抹殺了京劇音樂本身。沈時刻提醒筆者「京劇音樂是為劇情服務的，要有戲劇衝突」，所有聲腔、板式的選用都是在尊重詞情的基礎上產生的。不管如何借鑒、創新發展都是對京劇音樂的一種豐富。

通過田野考察筆者發現演員更願意排演傳統戲，並且沈在新編戲的創作中，更願意為新編歷史劇創腔。他認為新編歷史劇中使用到的服飾、臉譜、舞美等一系列傳統的程式化，是對京劇音樂原有面貌最基本的還原。

### 結語

沈作為整部作品的唱腔設計，首先肯定的是他作為作曲者為唱腔做出的一些別出心裁的創新性設計。沈告訴筆者，作曲家的意義就是為了創新。其次沈具有豐富的琴師經驗，對《將軍道》這部作品產生了非常大的影響，甚

至可以認為沈的琴師身份佔據主要地位。沈在設計唱腔的同時也對京胡音樂進行了考慮，在譜面上主要標注了京胡除托腔保調以外的旋律，最終呈現的京胡音樂也對傳統的程式性有了不同的塑造。

## 徵引文獻

1. 巴圖爾·巴拉提：《和田維吾爾木卡姆研究》，北京：中國音樂學院博士論文，2012年。
2. 李莘：《河北霸州勝芳鎮民間花會音樂民俗志》，北京：中國藝術研究院博士論文，2005年。
3. 周樂：《京劇琴師地位與功能的變遷研究》，上海音樂學院博士論文，2014年。
4. 張宏偉：〈感悟走進體驗我飾演京劇《將軍道》嬴政的體會〉，《中國戲劇》，2013年5月，頁68-69。
5. 莊永平、潘方聖：《京胡唱腔音樂研究》，北京：中國戲劇出版社，1994年。
6. 黃婉：《凝聚族群的“飛地”音樂生活——以上海的韓國離散族群為個案》，上海音樂學院博士論文，2010年。
7. 馮健民：〈千年鐵律——戲曲音樂的“一曲多用”與“曲內潤腔”〉，《曲學》，2018年12月，頁99-110。
8. 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。
9. 劉國傑：《西皮二黃音樂概論》，上海音樂出版社，1989年。
10. 劉斌：〈琴師在京劇伴奏中的地位與作用〉，《大眾文藝》，2013年4月，頁149-150。
11. 劉斌：〈學好京胡的要素及練習過程〉，《大眾文藝》，2016年12月，頁167。
12. 錢國楨：〈板腔體戲曲唱腔的形態分析〉，《天津音樂學院學報》，2005年1月，頁18-23。
13. 蕭梅：〈中國傳統音樂表演藝術與音樂形態關係研究〉，《中國音樂》，2020年2月，頁20-29。
14. 關意寧：《在表演中創造——陝北說書音樂構成模式研究》，上海音樂出版社，2018年。

## 附錄一

# 《戲曲學報》撰稿格式

95年12月27日第11次行政會議通過  
103年2月12日第183次行政會議修正通過  
105年3月2日第231次行政會議通過  
107年4月18日279次行政會議修正通過

本刊採用電腦排版，為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式（為期全書體例統一，編者得視需要略作調整）：

- 一、請以中文橫式書寫，字體正文新細明體、引文標楷體；字型大小為內文十二級，註腳十級。
- 二、各章節使用符號，依一、（一）1.（1）……等順序表示；文中舉例的數字標號統一用（1）（2）（3）……。
- 三、請用新式標號，惟書名號改用《》，篇名號改用〈〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。若為英文，書名請用斜體，篇名請用“ ”。日文翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標號。
- 四、獨立引文，每行低三格；若需特別引用之外文，也依中文方式處理。
- 五、註腳採隨頁註，標識號碼請用阿拉伯數字，如1、2、3……。
- 六、文後請列徵引文獻。
- 七、注釋之體例，請依下列格式撰寫：

### （一）引用專書：

- 1.王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁102。
- 2.孫康宜著，李爽學譯：《陳子龍柳如是詩詞情緣》，增訂本（西安：陝西師範大學出版社，1998年），頁21-30。
- 3.Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China* (Albany: State University of New York Press, 1999), pp. 5-10.

4. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1962), p. 289.
5. 西村天囚：〈宋學傳來者〉，《日本宋學史》（東京：梁江堂書店，1909年），上編（三），頁22。
6. 荒木見悟：〈明清思想史の諸相〉，《中國思想史の諸相》（福岡：中國書店，1989年），第二篇，頁205。

(二)引用論文：

1. 期刊論文：

- (1) 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1-5。
- (2) 林慶彰：〈民國初年的反詩序運動〉，《貴州文史叢刊》1997年第5期，頁1-12。
- (3) Joshua A. Fogel, “‘Shanghai-Japan’: The Japanese Residents’ Association of Shanghai,” *Journal of Asian Studies* 59/4 (Nov. 2000): 927-950.
- (4) 子安宣邦：〈朱子「神鬼論」の言說的構成——儒家的言說の比較研究序論〉，《思想》792號（東京：岩波書店，1990年），頁133。

2. 論文集論文：

- (1) 余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版公司，1976年），頁121-156。
- (2) John C. Y. Wang, “Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example,” in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 3-20.
- (3) 伊藤漱平：〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から現代までの書誌的素描〉，收入古田敬一編：《中國文學の比較文學的研究》（東京：汲古書院，1986年），頁474-475。

3. 學位論文：



- (1)吳宏一：《清代詩學研究》（臺北：臺灣大學中文研究所博士論文，○○○先生指導，1973年），頁20。
- (2)Hwang Ming-chorng, “Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monument in Early China,” Ph. D. dissertation (Harvard University, 1996), p. 20.
- (3)藤井省三：《魯迅文學の形成と日中露三國の近代化》（東京：東京大學中國文學研究所博士論文，1991年），頁62。

(三)引用古籍：

- 1.原書只有卷數，無篇章名，註明全書之版本項，例如：
  - (1)〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（〔南宋〕鄂州覆〔北宋〕刊龍爪本），卷2，頁2上。
  - (2)〔明〕郝敬：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969年《百部叢書集成》影印《湖北叢書》本第1593冊），卷3，頁2上。
  - (3)〔清〕曹雪芹：《紅樓夢》第一回，見俞平伯校訂，王惜時參校：《紅樓夢八十回校本》（北京：人民文學出版社，1958年），頁1-5。
  - (4)那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁22上。
- 2.原書有篇章名者，應註明篇章名及全書之版本項，例如：
  - (1)〔宋〕蘇軾：〈祭張子野文〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），卷63，頁1943。
  - (2)〔梁〕劉勰：〈神思〉，見周振甫著：《文心雕龍今譯》（北京：中華書局，1998年），頁248。
  - (3)王業浩：〈鴛鴦塚序〉，見孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》（臺北：天一出版社，《全明傳奇》本第139冊），王序頁3a。
- 3.原書有後人作注者，例如：

- (1)〔魏〕王弼著，樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983年），上編，頁45。
- (2)〔唐〕李白著，瞿蛻園、朱金城校注：〈贈孟浩然〉，《李白集校注》（上）（上海：上海古籍出版社，1998年），卷9，頁593。

4.西方古籍請依西方慣例。

（四）引用報紙：

- 1.余國藩著，李爽學譯：〈先知·君父·纏足——狄百瑞著《儒家的問題》商榷〉，《中國時報》第39版(人間副刊)，1993年5月20-21日。
2. Michael A. Lev, “Nativity Signals Deep Roots for Christianity in China,” *Chicago Tribune* [Chicago] 18 March 2001, Sec. 1, p. 4.
3. 藤井省三：〈ノ-ベル文學賞中國系の高行健氏：言語盗んで逃亡する極北の作家〉，《朝日新聞》第3版，2000年10月13日。

（五）再次徵引：

1.再次徵引時可隨文註或用下列簡便方式處理，如：

註1 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1。

註2 同前註。

註3 同前註，頁3。

2.如果再次徵引的註不接續，可用下列方式表示：

註9 王叔岷：〈論校詩之難〉，頁5。

3.若為外文，如：

註1 Patrick Hanan, “The Nature of Ling Meng-Ch’u’s Fiction,” in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative : Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 89.

註2 Hanan, pp. 90-110.

註3 Patrick Hanan, "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2 (Dec. 2000): 413-443.

註4 Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'ü's Fiction," pp.91-92.

註5 那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁22上。

註6 同前註，頁28上。

（六）注釋中有引文時，請註明所引註文之出版項。

（七）注解名詞，則標註於該名詞之後；注解整句，則標註於句末標點符號之前；惟獨立引文時放在標點後。

#### 七、其他體例：

（一）年代標示：文章中若有年代，儘量使用國字，其後以括號附注西元年代，西元年則用阿拉伯數字。

1. 司馬遷（145-86 B.C.）

2. 馬援（14B.C.-49A.D.）

3. 道光辛丑年（1841）

4. 黃宗羲（梨洲，1610-1695）

5. 徐渭（明武宗正德十六年〔1521〕 - 明神宗萬曆十一年〔1593〕）

（二）關鍵詞以不超過6個為原則。

（三）若文章中多次徵引同一本書之材料，為清耳目，可不必作註，而於引文下改用括號注明卷數、篇章名、章節或頁碼等。

八、徵引資料來自網頁者，需加註網址。

九、文末請附「徵引文獻」，分「古籍」和「近人論著」兩部分，皆以

作者姓氏筆劃或英文字母排序，其格式例示如下：

(一) 古籍：

- 1.〔漢〕司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1969年。
- 2.〔三國·吳〕韋昭注，上海師範學院古籍整理組校點：《國語》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 3.〔宋〕楊傑：《無為集》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》第1099冊。

(二) 近人論著：

- 1.王力：《漢語詩律學》，香港：中華書局，1976年。
- 2.陳捷、陳清泉譯，〈元朝怯薛考〉，載箭內互著，陳捷、陳清泉譯，《元朝怯薛及斡耳朵考》，臺北：臺灣商務印書館，1963年。
- 3.湯廷池：〈關於漢語的詞序類型〉，「第二屆國際漢學會議」論文，臺北：中央研究院，1986年。收錄於湯廷池（1988）《漢語詞法句法論集》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 4.鄭毓瑜：〈流亡的風景——〈遊後樂園賦〉與朱舜水的遺民書寫〉，《漢學研究》第20卷第2期，2002年12月。
- 5.Hanan, Patrick. 2000. "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2: 413-443.
- 6.Hymes, Robert P., and Conrad Shirokauer. 1993. *Ordering the World: Approaches to State and Society in Sung Dynasty China*. Berkeley: University of California Press.
- 7.Jia, Jinhua. 1999. "The Hongzhou School of Chan Buddhism and the Tang Literati." Ph.D. diss., University of Colorado at Boulder.
- 8.Wang, John C.Y. 1977. "Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example." In Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press.