

國立清華大學中國文學研究所碩士論文

指導教授：王安祈 先生

現代革命京劇（樣板戲）
女性角色塑造與唱腔分析



研究生 林雅萩 撰

民 國 九 十 七 年 七 月

摘要

文化大革命至今仍是許多人揮之不去的夢魘，對傳統文化的衝擊尤其嚴重，在此時期中，唯樣板戲得以一枝獨秀，且不只有京劇形式，還包括舞劇、音樂形式以及各種地方戲，形成了「八億人民八台戲」的特殊景觀，這種特殊的景象和中共一貫的文藝政策有關。毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉是中共文藝政策的核心，認為文藝活動的目的在於「為工農兵服務，為革命服務」，此一核心政策造就了戲曲改革特殊的發展背景，也造就了樣板戲。樣板戲並不只是政治力干預下的產物，同時也是結合了許多藝術工作者高度成就的作品，它在音樂方面的成就有目共睹，因政治需要對劇本的精確要求也轉變了傳統以演員為主的劇場型態，對文革結束後的新編戲影響至鉅。

一般對討論樣板戲角色者多由文本入手，討論「三突出」原則下僵化的英雄模式對人物角色塑造所造成的影響，筆者則從唱腔分析切入，並聚焦於女性角色塑造，分別從文本及唱腔兩方面著手，將女性角色依其在戲劇中的政治位置分類，再加以分析，用以觀察角色在文本與唱腔之間的呈現如何貼合或分離，讓受到男權中心壓抑的女性角色得以真正為自己發聲。

關鍵詞：文化大革命、樣板戲、女性角色塑造、唱腔分析

誌謝——為一路上厚愛我的你們

早記不得決定成形的那一刻是什麼時候了，但我至今還深刻地記得那時的焦灼，坐在辦公桌前面對著堆積如山的工作，心裡隱隱有個聲音不斷響起，誠如電影《練習曲》中的那句話：「有些事現在不做，一輩子都不會做了。」於是儘管離開學校已久，儘管工學院的國文課比不上中文系的紮實訓練，但仍忘不了老師帶著我們讀《史記》、《水滸傳》，教我們背辭賦、寫新詩、寒暑假開書單讓我們讀的美好回憶，於是我放膽讓自己再任性一回，敲開了清華的大門，終能一窺中國文學的堂奧，有幸在校名與校園都同樣美麗的清華度過愉快而幸福的三年。

論文得以完成，首要感謝業師王安祈教授。坦白說，我對傳統戲曲的認識十分有限，長年學習的音樂成為我唯一能使得上力的研究方向，在連自己都曾經想放棄更換題目的時候，老師仍認為這是我最大的優勢，要我往這個方向努力，更提供許多參考資料以作研究之用，在此除了「謝謝」似乎也再尋不出更好詞彙來表達心中的感激了。另外也感謝論文口試委員——中央研究院中國文哲研究所副所長王瓊玲女士及中央大學中文系孫政教授——在口試時給予的指導及鼓勵，自知才疏學淺，需要努力的地方還很多，但兩位老師仍不吝給予讚美及改進意見，實實令我獲益良多，在此也一併感謝。

在這裡同時對本系謝靜國老師致上謝意，在那些不斷質疑自己如何能完成論文的時刻裡，老師始終對我保持信心，總是給我支持和鼓勵，能認識這樣一位既師亦友的老師，而且還能當他的學生，即便只是一個學期，也是很幸福的事。

謝謝怡穎、瑋真、若政和可愛的同學們，有了妳們的陪伴，研究室裡總是生氣盎然，即使各自埋頭桌前，也像在為彼此加油打氣。謝謝正鴻，如果沒有認識你，我心中那顆叫做「夢想」的火種不知何時才會點燃。謝謝鎮遠，是你推著我向前進，是你在我第一次落榜後鼓勵我再試一次，我才有機會走進清華的大門。謝謝玠義、彥仲、慧音和台北工專（現台北科技大學）化工科的老同學們，雖然

我早已離開工程界，但你們始終給我精神上的支持，一如過去。謝謝威成、瑞芳、志鈞以及交通大學國樂社的大小朋友們，謝謝你們對我的照顧、包容、疼愛，甚或寵愛，能和你們相遇真是太美好了。

謝謝化學所博士班畢業學長 chloromethane 在我初到新竹面臨身份及環境雙重轉變時給予我的幫助，雖然當時學長身在千里之外，但透過網路的無遠弗屆，仍然讓初來乍到的我得到相當大的安全感。

感謝台北市立國樂團林江山老師，我不是什麼優秀的學生，但有關國樂的一切全是老師您教給我的，而我也慶幸打從一開始就跟著您學琴，否則我將連撰寫這本論文的基本能力都沒有。更感謝家人的支持與包容，容許我的任性，容許我辭去穩定的工作專心當一名全職學生，對於反骨異常發達的我，家人們始終信賴我的決定；尤其感謝家姊雅萍，受她照顧之處太多，只能說一切盡在不言中。

更感謝上帝，為我是如此渺小，而祂竟如此厚待我；為我意志其實薄弱非常，唯宗教是我最終依靠；為我要感謝的人太多，而言語筆墨其實難以承載……

特別要把這本論文及畢業的喜悅與已過世的五專同學奇濬分享，在寫作過程中幾次因自信不足或思慮嚴重受阻而難以進行，然想到他留下的遺言便又有了堅持下去的勇氣，他是逆境淬煉下方得誕生的美麗鑽石，即使已離開人間，但永遠活在我們心中，願主保守他，願他在天上一切平安。

目 錄

第一章 緒論	001
第一節 研究動機與範圍	001
第二節 文獻回顧	006
第三節 研究方法	011
第四節 樣板戲劇目及數量界說	012
第二章 樣板戲生成背景	015
第一節 中共統治下的文藝發展	015
第二節 樣板戲生成過程及劇情梗概	029
第三章 由文本看女性角色塑造	039
第一節 文本中的語言與人物（一）——領導核心外的女性角色	039
第二節 文本中的語言與人物（二）——領導核心中的女性角色	057
第三節 文本中的性別	070
第四章 女性角色唱腔分析（一）——	
革命的好幫手：領導核心外的女性角色	081
第一節 成長中的革命後來人：	
《紅燈記》的李鐵梅與《智取威虎山》的常寶	082
第二節 革命母親的範式：	
《紅燈記》的李奶奶與《沙家浜》的沙奶奶	111
第三節 革命行動的掩護者：《沙家浜》的阿慶嫂	118

第五章 女性角色唱腔分析（二）——	
婦女能撐半邊天：領導核心中的女性角色	133
第一節 工人代表：《海港》中的方海珍	134
第二節 農民代表：《龍江頌》中的江水英	141
第三節 軍人代表：《杜鵑山》中的柯湘	153
總結 樣板戲女性角色唱腔特色	171
結論	175
參考書目	181



第一章 緒論

第一節 研究動機及範圍

一、研究動機

自十五歲學習胡琴起，至今已有十餘年時間，這十餘年來，我是一名學生、一名老師，在更多時候我所扮演的角色是樂團中的演奏員。打從一開始我就明白地知道自己所學習的「國樂」中包含了許多西洋古典音樂元素，諸如樂團編配、十二律的使用、固定樂譜和指揮制等等，早已不是羽衣霓裳，亦非陽春白雪。讓我印象更深刻的，是初學時期，每每在樂器行添購琴譜時，翻看著那些有些教人發噱的曲名：《翻身歌》、《喜送公糧》、《紅軍哥哥回來了》、《北京有個金太陽》、《水庫引來金鳳凰》等等，總多少覺得不解：為什麼好好的一首曲子，非得取個這麼奇怪的名字不可呢？隨著演奏和欣賞經驗的逐漸豐富，聽過的、演奏過的曲目已無法勝數，現在的我可以輕易說出各種樂器的代表曲目，不管是獨奏曲、合奏曲，甚或是與交響樂團合作的協奏曲。但在了解樂曲的創作背景後，卻發現那些最常演奏、最受聽眾喜愛的「經典曲目」，其作成年代往往集中於「文化大革命」前後¹。

這其實是一件充滿矛盾的事。在一個凡事以階級鬥爭為目的的年代裡，就連音樂也只能是為政治服務的工具；當那個狂熱的年代過去之後，音樂又如何能經過時間的考驗存留至今，如何脫去政治加諸其上的標記，還原音樂創作的本來面目，甚至，變成「經典」？

¹ 如合奏曲《太行印象》（劉文金作於 1964 年，1968 年定稿）、《黃河》鋼琴協奏曲（殷承宗等於 1969 年改編）、笛獨奏曲《揚鞭催馬運糧忙》（魏顯忠作於七十年代初期）、合奏曲《豐收鑼鼓》（彭修文作於 1972 年）、琵琶協奏曲《草原小姐妹》（劉德海等作於 1973 年）、柳琴獨奏曲《春到沂河》（王惠然作於 1975 年）、合奏曲《北京喜訊傳邊寨》（鄭路、馬洪業作於 1976 年）、二胡獨奏曲《戰馬奔騰》（陳耀星作於 1976 年）……等等。

然而事實是，經過這幾十年，這些經典曲目仍然讓後起者難以望其項背；不論從演奏者、演奏技巧或是由音樂結構來論。

相對於我所熟悉的現代國樂，京劇對我而言是十分陌生的一塊領域；要說對京劇有什麼接觸的話，也只不過是偶爾收看電視播出的京劇節目、隨著鄰居大哥跑跑國軍文藝活動中心罷了，還留存在記憶中的，也就剩下孫玉姣拾錦時的嬌俏與薛湘靈再見繡囊時那種人事全非的落寞神情。然和一般京劇演出相比，在台灣想要接觸樣板戲更是不容易，民國九十四年，台南藝術大學七年一貫制中國音樂學系所舉辦的《樣板戲音樂選粹》音樂會是一個機緣²，雖然這不是我第一次知道「樣板戲」的存在，卻是我第一次聽到樣板戲音樂。當時我和朋友的焦點集中在樂團身上，畢竟這是台灣第一個「七年一貫制」的國樂系，樂團水準高得令人咋舌。至於曲子，和我印象中的戲曲音樂好像不太一樣，感覺上比較接近自己平常練習的那些東西，一樣有很大的樂團編制，中低音和管樂很吃重，不過也在那場音樂會中，我才知道我聽了上百次的《亂雲飛》³原來是樣板戲中的唱段，出自《杜鵑山》；在《樣板戲音樂選粹》演出前半年，國家國樂團邀請《黃河》鋼琴協奏曲改編者之一的石叔誠先生於台北國家音樂廳演出⁴，直到那天我才知道，這首技巧艱深，與《梁祝》小提琴協奏曲同為近代中國樂壇重要協奏曲之一的鋼琴協奏曲《黃河》，原來是文革產物，第四樂章開頭所採用的曲調原來是《東方紅》。

進入研究所之後，修習王安祈教授所開設的「戲曲專題」，原來只是基於對音樂的喜好以及朋友的大力推薦而選讀，修讀之後卻發現，原來京劇的內涵如此

² 民國九十四年五月九日，台南藝術大學七年一貫制中國音樂學系於台北市國家音樂廳舉辦《樣板戲音樂選粹》音樂會，由黃曉飛、顧寶文指揮，曲目包括《亂雲飛》、《紅燈記集粹》、《沙家浜選段》、《大紅棗之歌》、《打虎上山》、《紅色娘子軍組曲》、《白毛女敘事曲》，這是台灣第一次舉辦以樣板戲音樂為主的音樂會，並邀請丁魯峰、湯良興、俞遜發、黃俊錫等著名演奏家擔任協奏。音樂會實況錄影連結：<http://art.tnnua.edu.tw/ethnomu/play.htm>

³ 筆者之前所聆聽的《亂雲飛》為彭修文於 1974 年根據樣板戲《杜鵑山》中《亂雲飛》唱段所改編的樂隊合奏版，收錄於由彭修文指揮中國廣播公司民族樂團（中廣）演出、香港商雨果唱片錄製發行的《將軍令》專輯中。

⁴ 民國九十三年十月廿三日，身為《黃河》鋼琴協奏曲改編者之一的石叔誠應國家國樂團邀請，於台北國家音樂廳演出《黃河》鋼琴協奏曲，該場曲目除了《黃河》之外，另由東吳大學音樂系主任彭廣林教授演出《梁祝》小提琴協奏曲。

豐富多變，如此動人心弦，儘管自己對戲曲的認識比一張白紙好不到哪裡去，但是想進行戲曲相關研究的想法仍逐漸成形。

在課堂上觀看樣板戲影片時，樣板戲的配樂在我心裡竟如此揮之不去：是的，我曾經聽過，曾在半年前的一場音樂會上聽過，和我熟悉的現代國樂如此雷同。不過我所思考的問題顯然比半年前更多：國樂現代化也曾在戲曲中實驗過嗎？樣板戲中西混合樂隊和現代國樂創作之間有沒有關係？若有，關係為何？若無，是否也互有影響？音樂和政治如何牽扯？樣板戲在音樂方面的諸多改革對於日後的戲曲界或音樂界有何影響？自此，樣板戲與音樂遂成我渴望研究的題目。

現代國樂的音樂創作一直有很強的「標題」⁵性質，音樂是會說話的，不同的樂器代表不同的角色，不同的旋律代表著不同的台詞對白，也因此在賞析過程中，除了注意和聲、對位和旋律進行外，也十分重視音樂角色乃至於音樂故事的塑造。

樣板戲對我而言是一種很特別的閱聽經驗，其中較引起我興趣的，除了音樂，主要是樣板戲中的女性角色，而興趣的產生仍始於《亂雲飛》：初聽時，單純地覺得這樣氣勢磅礴、有著厚實中低音音響的曲子一般多用來描寫男性，卻沒想到它竟是女主角柯湘的主要唱段。柯湘並非特例，樣板戲中那些「能頂半邊天」的女性雖有著女性的外貌，但不論是意志力、行動力，甚至是體力，較之男性毫

⁵ 「標題音樂」(Program Music)一詞為李斯特 (Liszt Ferenc, 1811-1886) 所創，這個名詞普遍地運用在各種音樂的描繪上，諸如描述一種思想、一個文學主題、一個場景，甚至於是描繪一個人形象的音樂，都可稱之為「標題音樂」，它們大部分是對自然界各種聲音的模仿，從拍岸濤聲到清晨雞鳴，在各個時期的音樂中都有很豐富的表現。最典型的例子就是貝多芬的《第六號交響曲》(田園)，它以五個樂章分別描繪田園生活的各種面貌。

從浪漫主義時期起，人們對音樂的態度開始產生根本上的變化，使標題音樂的意義越來越廣，音樂家們開始意識到創作音樂本身不是目的，而是自我表現的手段，所以音樂必須是有意義的，「絕對音樂」(Absolute Music，即為音樂本身而創作的音樂)與標題音樂之間的區別也愈形擴大，現在所說的「標題音樂」通常定義為「為了表達音樂之外的一個思想而創作的樂曲」。

李斯特使用「標題」此一概念只是為了讓聽眾正確地理解音樂，他的標題並不具敘述性；但是在一些缺乏才氣的作曲家手中，他們只消簡單地取一部文學名著，就能寫出一部作品。這種粗糙的作曲手法引起其他作曲家的反彈，到了二十世紀初期，作曲家們漸漸放棄此一方法，音樂學家們也開始認為標題音樂的水準低於絕對音樂。直到六〇年代，此一態度受到批評，人們開始重新思考標題音樂的內涵，作曲家們也才再次投入標題音樂的創作。

而在現代國樂中，具有強烈標題性質的樂曲可說俯拾即是。最為大家耳熟能詳的《梁祝》小提琴協奏曲便是其中之一，另外如琵琶協奏曲《草原小姐妹》、合奏曲《東海漁歌》、噴吶獨奏曲《百鳥朝鳳》、彭修文創作的《十二月》套曲等等都屬於標題音樂作品。

不遜色；就連《紅燈記》中那位十七歲的小鐵梅，也說得出「祖祖孫孫打下去，打不盡豺狼絕不下戰場」這樣意志堅決得令我背脊發冷的句子。

相對來說，台灣對樣板戲的研究是較缺乏的。學界對於樣板戲的研究多集中於政治面向，將樣板戲視為政治統戰的工具，對於樣板戲本身的藝術成就則較少著墨。文革已經過去，但它所造成的影響仍未遠離，甚至成為新的「傳統」深深滲透於藝術文化創作之中；隨著兩岸藝術文化交流的頻繁，這些影響已不再只是某種地區化現象，也或多或少影響了台灣文藝界。透過對樣板戲音樂發展的研究，除了希望了解戲曲角色如何透過文本和音樂加以塑造，也希望能夠拋磚引玉，讓更多研究者注意到樣板戲這塊對台灣而言相對陌生的領域。

二、研究範圍



1966 年文革開始後，當時的中央文革小組組長康生於「首都文藝界無產階級文化革命大會」上宣布：京劇《紅燈記》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《海港》、芭蕾舞劇《紅色娘子軍》、《白毛女》和交響音樂《沙家浜》等八部文藝作品為「樣板戲」⁶。這可說是樣板戲的正式定名，由此可知，所謂的「樣板戲」也並非專指京劇現代戲。這幾部作品是在 1964 年京劇現代戲觀摩演出大會之後逐漸定型，且在江青等人的政治運作之下將其定為「樣板」。除了這八部作品之外，陸陸續續又有所謂「第二批」樣板戲出現，包括鋼琴伴唱《紅燈記》、鋼琴協奏曲《黃河》、芭蕾舞劇《沂蒙頌》，與京劇《龍江頌》、《平原作戰》、《杜鵑山》、《紅色娘子軍》、《磐石灣》等八部現代文藝作品⁷。

為了資料取得及比較上的方便，本論文僅選擇樣板戲中的京劇作品為對象，且因無法取得當時舞台演出的影像，故使用樣板戲戲曲電影片為研究材料。

⁶ 北京市藝術研究所、上海藝術研究編著，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999 年，頁 1924。

⁷ 戴嘉枋著，《樣板戲的風風雨雨——江青、樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995 年 4 月初版，頁 189-190。

關於樣板戲的範圍說法不一，以下將另闢一節加以探討，若就上述關於樣板戲範圍的論述來看，這兩批樣板戲中，屬於京劇範疇的劇目包括了《紅燈記》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《海港》、《龍江頌》、《平原作戰》、《杜鵑山》、《紅色娘子軍》與《磐石灣》等十部，扣除了不以女性角色為其樞紐的《奇襲白虎團》與《平原作戰》兩部作品，再刪去爭議較大的《磐石灣》以及由舞劇改編成的《紅色娘子軍》，本文選擇《紅燈記》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《龍江頌》與《杜鵑山》六部作品，以各劇中的女性角色為中心，探討其角色塑造並主要唱腔分析。

依此，本文使用的影音材料如下⁸：

- 一、《智取威虎山》：章力揮、陶雄、劉夢德、丁國岑、高義龍等人編劇，音樂設計為劉如曾、黃鈞、沈利群、王燮元、邵水泉、張鑫海、高一鳴等人，謝鐵驪導演，主要演員包括童祥苓（飾楊子榮）、沈金波（飾參謀長）、季正奇（飾李勇奇）、齊淑芳（飾常寶）、賀永華（飾座山雕）、孫正陽（飾禦平）等，1968年起由北京電影製片廠攝製。
- 二、《紅燈記》：翁偶虹、阿甲編劇，音樂設計為李金泉、李廣伯、丁家岐、羊鳴、戴宏威、張建民等人，成蔭導演，主要演員包括錢浩梁（飾李玉和）、劉長瑜（飾李鐵梅）、高玉倩（飾李奶奶）、袁世海（飾鳩山）等，1970年由八一製片廠攝製。
- 三、《沙家浜》：薛恩厚、閻肅、楊毓珉、遲金聲、汪曾祺等人編劇，音樂設計為李慕良和陸松齡，謝鐵驪導演，主要演員包括洪雪飛（飾阿慶嫂）、萬一英（飾沙奶奶）、譚元壽（飾郭建光）、周和桐（飾胡傳魁）、馬長禮（飾刁德一）等，1971年由長春電影製片廠攝製。

⁸ 參見戴嘉枋著，《樣板戲的風風雨雨——江青、樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995年4月初版，頁42-84，191-202；高義龍、李曉著，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999年9月初版，頁272-282。這裡要特別提出的是，樣板戲當年都是集體創作，也往往非一時之作，且發表時均以劇組名義發布，一直到《杜鵑山》才開始有編劇署名，當時發表時署名「編劇王樹元等」。

四、《海港》：何慢、聞捷、鄭拾風等人編劇，音樂設計為黃鈞、馬錦良、吳歌、顧永湘等人，謝鐵驪、謝晉導演，主要演員包括李麗芳（飾方海珍）、趙文奎（飾高志揚）、朱文虎（飾馬洪亮）、周卓然（飾韓小強）、郭伸欽（飾趙震山）、艾世菊（飾錢守維）等，1972 年由北京電影製片廠攝製。

五、《龍江頌》：余雍和、宋捷文、孔小石、趙興國等人編劇，音樂設計為于會泳、胡登跳、譚密子、周仲康、沈利群等人，謝鐵驪導演，主要演員包括李炳淑（飾江水英）、馬明群（飾李志田）、周雲敏（飾阿堅伯）、孫美華（飾盼水媽）、劉異龍（飾黃國忠）等，1972 年由北京電影製片廠攝製。

六、《杜鵑山》：王樹元、汪曾祺、楊毓珉、黎忠誠等編劇，音樂設計為張君秋、唐在忻、熊承旭、王酩、牟洪等人，謝鐵驪導演，主要演員包括楊春霞（飾柯湘）、馬永安（飾雷剛）、高牧坤（飾田大江）、李寶春（飾李石堅）、張學海（飾鄭老萬）、劉桂欣（飾杜媽媽）、王忠信（飾溫其久）等，1974 年由北京電影製片廠攝製。

第二節 文獻回顧

如同文革曾是許多人的夢魘一樣，「樣板戲」也曾和文革劃上等號，是一個不能談也不願意談論的禁忌話題，然後真正經得起時間考驗的藝術果實終將擺脫它身上種種與之無關的印記，還原其本來面貌，而隨著思想的逐漸開放，九十年代以來，「文革」成為學術界亟欲探索的新世界之一，關於樣板戲的研究也隨之

日增。由於本論文的研究重點在於女性角色塑造，因此，筆者在此將文獻分為幾部分加以回顧整理：

一、戲曲史及音樂史

不論樣板戲和傳統京劇的差異有多大，它終究姓「京」，終究以傳統京劇為基礎。在京劇史文獻方面，主要參考北京市藝術研究所、上海藝術研究所合編的《中國京劇史》(1995)、海震所著《戲曲音樂史》(2003)等兩部著作，其中對於京劇的產生演變、流派形成，以及樣板戲形成的背景影響等問題皆有詳細說明。關於現當代音樂的研究，則參考了劉靖之所著《中國新音樂史論》(1998)一書，該書清楚地斷代於1946年至1976年，正好是中共建國前至文革結束這段時期，書中仔細討論了有關作曲家、音樂作品、創作現象等諸多面向，對於樣板戲的創作過程亦多所著墨。為了能對中國現代戲曲的改革及發展有更清楚的認識，高義龍、李曉主編之《中國戲曲現代戲史》(1999)由二十世紀初的時事新劇、文明戲論起，討論戲曲現代戲的演變發展，亦為不可或缺的參考資料。另，高小健著《中國戲曲電影史》(2005)是有關戲曲電影的研究專著。電影的拍攝和運鏡方式和舞台演出不同，自有一套特殊的語彙，該書透過對戲曲電影的研究，說明樣板戲電影對電影語彙的運用。

除了以上較嚴謹的學術性著作外，筆者另參考了周令飛所著的《夢幻狂想奏鳴曲》(1992)，該書副標題為「中國大陸表演藝術1949～1989」，作者在書中對大陸地區的表演藝術作了一番較為貼近且細緻的觀察，書中將表演藝術分門別類，並做成長年表，分列大事紀及各類創作作品。

二、京劇背景知識

為了要明白樣板戲的配樂和唱腔和傳統京劇的差別究竟在哪裡，對傳統京劇

板式及唱腔的了解是必要的，唱腔方面主要參考何爲的《戲曲音樂研究》(1985)、劉吉典編著《京劇音樂概論》(1993)以及武俊達著《京劇唱腔研究》(1995)三部著作。這三部作品對於京劇中所用的唱腔皆有清楚簡要的說明與分析，論及板式、調式、曲式結構、唱腔布局等方面；《京劇音樂概論》一書另有專論樣板戲唱腔發展的〈附錄〉一章。

武場方面，主要參考費嘯天、陳小潭整理的《國劇武場研究：鑼鼓經》(1980)與溫秋菊《平劇中武場音樂之研究》(1989)兩部著作。《鑼鼓經》一書詳列京劇武場中所使用的各種鑼鼓及使用場合；而《平劇中武場音樂之研究》一書的第三章探討音樂與戲劇配合的問題，將音樂配合京劇演出所傳達出的訊息做爲研究對象。

除了以上這些著作外，爲了對傳統唱腔的實際運作情形有更清楚的觀察，筆者同時以吳春禮等人合編的《京劇著名唱腔選》(1984)爲參考資料，《京劇著名唱腔選》分三冊，依不同行當分錄傳統戲中的經典唱段，和樣板戲唱段兩相比較，很清楚可以看到傳統戲和樣板戲唱腔間的差異。

三、樣板戲研究

提起樣板戲研究，最爲一般研究者所熟知的，便是戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨——江青、樣板戲及其內幕》(1995)與汪人元《樣板戲音樂論綱》(1997)這兩部著作，其中對於「樣板」一詞的由來、樣板戲創作修改的過程、音樂設計等方面都有詳盡的論述。近十年來，大陸地區陸續有許多關於樣板戲研究的專著、期刊文章及學術論文，但和大陸相較之下，台灣目前對樣板戲的研究仍十分缺乏⁹。李松所撰〈十年來中國大陸革命「樣板戲」研究述評〉(2007)是一篇綜論大陸地區樣板戲研究的文章，將目前的樣板戲研究歸類爲創作思路、觀眾研

⁹ 根據國家圖書全國碩博士論文資訊網顯示，目前爲止台灣以樣板戲研究爲主的學位論文僅有五篇，以政治角度切入的有兩篇，從女性形象、音樂調式及劇場演出切入的各一篇；期刊也僅有十篇。

究、藝術分析、思想主題、語言風格、人物形象，以及敘事模式等七個面向加以評論，對於掌握近期樣板戲研究資料甚有助益。

根據李松在文章中所言，「九十年代中期以來，『樣板戲』的研究思路、視角和深度都大大地拓展了。據最近的不完全統計，九十年代中期以來中國大陸研究『樣板戲』的論文一百餘篇，碩士、博士學位論文近十篇，專著七部。」¹⁰筆者依自己需要，分別依樣板戲音樂研究、樣板戲角色塑造研究與樣板戲敘事研究三個方向收集。

在樣板戲音樂研究方面，戴嘉枋〈論京劇「樣板戲」的音樂改革〉(2002)一文可說十分精闢，以學術角度一一分析樣板戲的改革創新之處，並舉譜例說明。劉雲燕根據自己的博士論文修改之後出版的《現代京劇「樣板戲」旦角唱腔音樂研究》(2006)一書針對樣板戲中的女性角色（旦角）進行全面性的唱腔分析與研究，將樣板戲分為前後期，各針對前後期唱腔設計上的不同特色進行論述。另有針對某一角色或某一唱段分析者，如許民〈戲曲音樂中主題音調運用的典範——評析現代京劇唱段《亂雲飛》中柯湘主題音調的運用〉(2003)和黃瓊〈現代京劇《紅燈記》音樂對鐵梅形象的塑造〉(2006)。概論樣板戲音樂現象的，則有梁茂春〈「文化大革命」時期的音樂——為「文革」結束二十年而作〉(1996)、張澤倫〈京劇音樂的里程碑：論「樣板戲」的音樂創作成就〉、鄧文華〈樣板戲研究四十年〉(2006)等人的文章。

在樣板戲角色塑造研究之中，很重要的一部分是對樣板戲女性角色的研究，而研究者所論幾乎不脫女性角色受到異化¹¹這一點。李祥林的〈政治意念和女性意識的雙重變奏——對「樣板戲」女角塑造的檢討反思〉(1998)，文中首先將樣

¹⁰ 李松撰，〈十年來中國大陸革命「樣板戲」研究述評〉，《中國現代文學》，2006年12月，第10期，頁101-114。

¹¹ 異化（Alienation）可說是現在語言中最難定義的一個字，它在社會、經濟、心理與哲學等學科中各有其特殊且受爭議的意涵，時至今日，它已不只是一个學術性的用語，已變成一個一般性的語彙。在可溯源的字源（法文及拉丁文）中，均含有疏遠、疏離，以及非志願性的轉讓分離等意義；現代的一般用法則是源自盧梭，意指人與他們原來的本性產生疏離，甚至完全切斷聯繫。參見雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，台北：巨流圖書公司，2003年10月初版，頁4-8。

板戲中的女性形象加以分類，再說明女性解放與政治解放間的關係，最後論述國家意識形態如何填充於女性形象之中造成女性意識的空洞化與形象的扁平化。沈光明〈男性主導話語的產物——樣板戲對女性自我的否定〉(2001) 從「雄化」及「非家庭化」兩方向分別論述樣板戲中的女英雄們，認為此一模式下塑造出來的女性並沒有女性的獨立意識和反抗男權中心的想法，只是脫離傳統的束縛進入了一個更大的規範中，依附黨的權威，做一個黨的「好兒女」。彭松喬〈「樣板戲」敘事——「他者」觀照下的女性革命神話〉(2004) 認為樣板戲即使大多以女性為劇中的主要人物，但卻改變不了女性身為「他者」的歷史命運，革命只是在形式上解放了女性，然透過「去性」此一模式將女性重新約束在以「革命」命名的男權話語之中，男權話語所發揮的不但是性別功能，更是階級功能，女性只有按照主流意識形態的要求塑造成「黨的好兒女」此一純潔形象方能獲得合法地位，這也使得女性的扭曲變得必然。

范玲娜〈作為符號的女性——論「樣板戲」中革命女性的異化〉(2004) 論及樣板戲塑造了許多女性形象，但她們並沒有太多女性特徵，因為她們的政治身份遠重於性別身份，而她們的政治身份又來自於男權話語的界定。她們是階級化的女性，家庭生活乏善可陳，認同且依附於主流意識形態，也因此導致了女性意涵的空洞與殘缺。閔秀梅〈「文革」樣板戲中女性形象意蘊解析〉(2006) 從外型、情感與意識三方面探討樣板戲中女性形象，認為樣板戲中的女性具有明顯的男性特徵，體現的是階級身份；情感方面刻意對家庭生活及私人感情多所迴避；意識上則以「男女不分」甚至有意無意掩蓋兩性心理差異為尚，造成女性特質受漠視，缺乏女性之體意識，只是男性的模仿與再現。宋光瑛〈銀幕中心的他者——「革命樣板戲電影」中的女性形象〉(2007) 先由服飾符號解讀革命話語對女性的操控，進一步由男性氣質與身體的受虐論及男權話語對女性的宰制，最後藉由女性訴苦／男性聽取訴苦滿足了新民族神話的構建，女性仍然是「他者」，在翻身之後仍納入另一個新的父權制框架之下。

這些文章都論及樣板戲中的女性角色即使「能頂半邊天」，但這仍是依著父

權中心價值而塑造出的女性，她們身上的陰性特質反受到剝奪或忽視。值得注意的是，當戲劇作品中一而再，再而三地出現這種「不愛紅妝愛武裝」的傾向時，表示這一點很可能就是當時女性解放的最典型表現。

在女性角色之外，討論較多的則是針對樣板戲中英雄典型而發。鍾蕊〈重釋革命樣板戲敘事結構中的英雄模式〉(2003)、江臘生、虞新勝〈論樣板戲中無產階級英雄典型的虛構本質〉(2004)和姚俊〈被歌頌和被損害的——樣板戲文本人物分析〉(2006)等人的文章從劇本的角度切入，討論樣板戲中此等英雄模式的本質及模型上的僵化。

在樣板戲敘事研究方面，李列〈超文本的敘事與話語——重讀「樣板戲」〉(1995)、劉豔〈「樣板戲」與二十世紀中國文化語境〉(1996)、張閎〈成聖與感恩〉(2002)、吳迪〈敘事學分析——樣板戲電影的機制／模式／代碼與功能〉(2001)、劉永麗〈樣板戲的敘事策略論析〉(2005)等文章由文本出發，以敘事學角度討論樣板戲的敘事策略，並分析這些敘事策略如何變成樣板戲中的固定模式和話語，從而成爲說故事的唯一方法。



第三節 研究方法

在研究方法上，主要分爲文本分析和唱腔分析兩部分。由於戲曲同時具有文本（對白、唱詞）和音樂（唱腔、配樂），因此在角色的塑造上也比一般文學作品複雜得多，本文除了從戲劇基本人物設定、對話方式和語言風格來討論該角色之外，也將從唱腔分析，諸如與傳統腔格的比較、起落音的變化、行腔方式、各種潤腔方式等等方向著手。另一方面，由於筆者對於西方古典音樂樂理以及現代

國樂的器樂演奏較為熟悉，因此在傳統京劇唱腔之外，筆者也將應用西方古典樂理所使用的和聲及曲式等概念，對唱腔及配樂進行分析，最後再將文本與唱腔的分析結果加以綜合，期能對樣板戲中女性角色的人物塑造有一較全面性的論述。

第四節 樣板戲劇目及數量界說

在第一節中曾提到官方所發布的樣板戲包括了京劇《紅燈記》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《海港》、芭蕾舞劇《紅色娘子軍》、《白毛女》和交響音樂《沙家浜》等八部文藝作品；而在 1974 年人民文學出版社所出版的《十大革命樣板戲劇本匯編》第一集中除了官方發佈的五部京劇作品外，還包括了《紅色娘子軍》（舞劇及京劇版）、《平原作戰》、《龍江頌》和《杜鵑山》五部作品；在 1976 年 1 月推出了《磐石灣》，同年五月又推出了《苗嶺風雷》的單行本，可見除了第一批樣板戲之外，還有第二批，甚至可能還有第三批樣板戲的存在。

第二批樣板戲創編及排演的大規模進行是在 1970 年開始的，而最先問世的是鋼琴伴唱《紅燈記》和鋼琴協奏曲《黃河》。根據江青的要求，「樣板團」必須在 1972 年舉行第二批樣板戲的會演，以紀念毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉發表三十週年，而這些劇目除了前述兩首鋼琴作品外，還包括了：京劇《紅色娘子軍》、《龍江頌》、《杜鵑山》、《平原作戰》、《磐石灣》和舞劇《沂蒙頌》。《沂蒙頌》的原著劇本《紅嫂》後來再改編成京劇《紅雲崗》，同樣也躋身樣板戲行列¹²。

¹² 參見戴嘉枋著，《樣板戲的風風雨雨——江青、樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995 年 4 月初版，頁 189-224。

不過一般對於《磐石灣》的爭議在於一來它在文革後期出現，當時對於樣板戲的熱潮已漸散，再者其藝術價值亦不受肯定，多遭非議，因此大多將它排除於樣板戲系統之外。

在第二批樣板戲之後仍有一些作品等待擠進「樣板戲」行列，然而當時的樣板戲已經完全淪為政治發聲工具，創作者得不到足夠的空間和時間，藝術上也得不到成就，樣板戲的素質只能用「每下愈況」來形容，如同第一批樣板戲般的風華已不復再；而在文革真正結束之前已經創編、排演或問世的作品包括了：鋼琴弦樂五重奏《海港》、交響音樂《智取威虎山》、京劇《草原兒女》、《苗嶺風雷》、《金雁嶺》、《春苗》等¹³。

綜合以上說法，「樣板戲」所指不只是戲劇形式，而是多種文藝作品的合稱，扣除未經過官方公佈的作品，真正的樣板戲只有兩批，劇目包括了：

一、京劇：《紅燈記》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《沙家浜》、《海港》、《龍江頌》、《杜鵑山》、《紅色娘子軍》、《平原作戰》、《磐石灣》、《紅雲崗》。

二、舞劇：《紅色娘子軍》、《白毛女》、《沂蒙頌》。

三、音樂：交響音樂《沙家浜》、鋼琴伴奏《紅燈記》、鋼琴協奏曲《黃河》。

以上各式作品共計十七部。

¹³ 參見上書，頁 224-229。



第二章 樣板戲生成背景

第一節 中共統治下的文藝發展

抗日戰爭開始後，為了政令宣傳和動員民眾的需要，文藝的大眾化成為文藝運動的中心課題，而如何運用各種藝術形式接近大眾，則成為當時迫切需要解決的問題。中國共產黨進入陝北之後，以延安為中心，開始推展一連串戲曲方面的改革措施。

1937 年 8 月，西北戰地服務團在延安成立，隨即赴山西展開抗日宣傳演出活動。1938 年初，在延安成立陝甘寧邊區文化界救亡協會，1938 年 4 月，以培養大批抗戰藝術工作幹部為宗旨的魯迅藝術學院成立，下設戲劇系；同年 7 月，由柯仲平、馬健翎領導的民眾劇團成立，這是陝甘寧邊區第一個專業戲曲團體，該劇團致力於秦腔、眉戶劇現代戲的創作。

1942 年 5 月，延安文藝座談會召開，毛澤東於會中發表了〈在延安文藝座談會上的講話〉，認為文藝活動的目的在於「要使文藝很好地成為整個革命機器的一個組成部分，作為團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人的有力的武器，幫助人民同心同德地和敵人作鬥爭。」¹⁴而階級社會中只有階級感情，要求文藝工作者「學習社會」，要研究社會上各個階級的面貌和心理，認為只有把這層關係弄清楚，文藝內容才得以豐富、方向才能正確。毛澤東的這份〈講話〉成為中共文藝政策的核心，並確立了文藝活動的目的乃為工農兵服務、為革命服務。

¹⁴ 毛澤東撰，〈在延安文藝座談會上的談話〉，收錄於《毛澤東選集》，北京：人民出版社，1968 年 6 月初版，頁 805。

一、魯迅藝術學院的京劇創演活動

1938 年 2 月，毛澤東、周恩來、艾思奇、周揚等七人聯名發起創立魯迅藝術學院（以下簡稱「魯藝」），並於 1938 年 4 月 10 日於延安正式成立。該校的實驗劇團中設有一平劇小組，隔年三月增設舊（平）劇研究班，1940 年便成立平劇團，成為延安研究和演出京劇的主要團體。

從魯藝平劇小組到魯藝平劇團，他們在京劇方面的工作主要包括三項：一是編演京劇現代戲，二是整理演出京劇傳統戲，三是研究舊劇。

由於缺乏編演現代戲的經驗，魯藝剛開始採用的是「舊瓶裝新酒」的方式。所謂的「舊瓶」指的是傳統京劇的情節框架和表演程式，「新酒」則是指新的內容。1938 年 7 月 7 日，延安舉行抗日戰爭一週年紀念，魯藝在紀念晚會上演出了一部新編京劇《松花江》，此劇以傳統戲《打漁殺家》為框架，加入了抗日的情節，描寫松花江畔一位打漁老翁因不堪日軍欺壓凌辱，帶領群眾反抗日本統治的故事。演員參照話劇，作現代的裝扮，但敲的是鑼鼓點，唱的是〔西皮〕、〔二黃〕。

《松花江》是延安第一齣為抗戰服務的現代京劇，雖然有所不足，卻是延安京劇改革一次重要的嘗試。

從 1938 年到 1939 年，魯藝以「舊瓶裝新酒」方式編演的現代戲不只《松花江》一齣，採用這種方式編演固然是較為方便的，再者觀眾對於舊戲的劇情較為熟悉，當然也較容易為觀眾接受，但不可避免的，也有情節牽強甚至削足適履的毛病。「舊瓶裝新酒」在當時較重大的意義在於以京劇形式承載了抗日的內容；且就編演現代戲的起始階段而言，這種手法在嘗試用京劇表現現代人的生活方面，可以累積一定的經驗。

除了「舊瓶裝新酒」，魯藝也嘗試創作京劇現代戲，如《學不夠》、《小過年》、《錢守常》等等劇目，在創作過程中，不斷為京劇程式與現代生活內容找尋更好更適合的結合方式，彈性自然比「舊瓶裝新酒」要大得多，在解決形式與內容的矛盾方面也比較成功。除了現代戲外，魯藝也在新編歷史戲方面努力，創作了如

《宋江》、《河伯娶婦》、《大名府》等作品。

魯藝在創作的同時，也整理排演了不少傳統劇目，同時「對劇目中一些不健康的或封建迷信的內容進行改動」¹⁵。

二、延安平劇院及延安的京劇改革

1942 年 2 月，八路軍 120 師戰鬥平劇社到達延安，中共中央決定將戰鬥平劇社與魯藝平劇團合併，並吸收延安其他幾個京劇團體，成立延安平劇研究院。延安平劇研究院的宗旨是「研究平劇，改造平劇，進行平劇為新民主主義服務的工作」，其目的和任務是「培養京劇幹部，進行改造實踐」、「推動京劇普及，進行京劇改革」。¹⁶毛澤東並在成立大會上題「推陳出新」一詞，此四字儼然成為當時戲曲改革最高的指導思想。

延安平劇研究院成立之後發表了〈致全國平劇界書〉，指出「改造平劇，同時說明兩個問題：一個是宣傳抗戰的問題，一個是繼承遺產的問題。前者說明它今天的功能，後者說明它將來的轉變，從而由時代的舊藝術，一變而為新時代的新藝術。」這份書面呼應了毛澤東所說的「推陳出新」，而延安平劇研究院也以此展開與京劇相關的整編與創作，工作內容和魯藝基本上是相同的：一是整理演出京劇傳統劇目，如《群英會》、《空城計》、《四進士》、《擊鼓罵曹》等等，約一百多齣劇目（包括折子戲）。

二是創作演出新的歷史劇。1943 年 12 月，中共中央黨校俱樂部大眾藝術研究社首先編演了新京劇《逼上梁山》，該劇是楊紹萱根據《水滸傳》第七回至第十一回林沖的故事所編寫，由齊燕銘擔任導演，金紫光、王璉瑛、李立波、陸平等主演，公演後相當受到好評。1944 年，延安平劇院又著手創作《三打祝家莊》，由任桂林、魏晨旭、李綸合作。這齣戲在《水滸傳》的情節基礎上加入了

¹⁵ 高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 99。

¹⁶ 參見北京市藝術研究所、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，1990 年 1 月初版，頁 937。

新的發展，於 1945 年 2 月於延安公演，毛澤東以及當時任中共中央城市工作部部長的彭真都對此劇十分讚賞，認為這齣戲的誕生證明了京劇可以為新民主主義服務，也就能為人民服务。

第三則是創演京劇現代戲。延安平劇院創作了十多齣京劇現代戲作品，這些戲主要以抗戰、擁軍、愛民、勞軍等為主題，作品包括《上天堂》、《難民曲》、《回頭是岸》、《張丕模除奸》、《邊區自衛軍》、《鬼變人》、《劉二起家》等等劇目。這些現代戲的編演已走出了「舊瓶裝新酒」的模式，相較於魯藝時期，延安平劇院在現代戲上的改革和試驗有了更進一步的嘗試和成果。

三、1949 到 1958：最初的十年

這裡的「建國初期」並非指某個具有嚴格定義的時期，筆者粗略地定義為 1949 中共建國開始到 1958 年前這段時間中共的戲曲改革政策以及現代戲作品。之所以限定在 1958 年之前，主要是因為 1958 年起，中國大陸陷入搬演現代戲的熱潮中，創作排演速度之快、劇目數量之多，都是空前絕後的；而從 1958 年到文革前，舞台由「百花齊放」一變而為「一枝獨秀」，這部分將另述之。

中共中央政府成立後不久的 1949 年 11 月 3 日，即在文化部設立了專門管理全國戲曲改革工作的主管機構——戲曲改進局，由田漢任局長。戲曲改進局對全國的戲曲劇目和演出情況狀進行調查研究，制訂戲曲工作政策，擬定上演劇目的審查標準，並改革戲班制度，各行政區也陸續在文化主管部門之下設立戲改處或戲改科。

1950 年 7 月，文化部邀請了戲曲界的代表人物、戲劇專家及文化部中相關工作人員組成「戲曲改進委員會」，這是一個具顧問性質的機構，共有四十二人，由周揚出任主任委員。其工作內容是審定戲改局所提出修改或改編的劇本，並就戲改工作的計劃、政策向文部化提出建議。當然，各行政區也仿效中央，設立了戲改委員會此一組織。

1951 年 4 月，中國戲曲研究院成立，由梅蘭芳出任院長。這是一個兼及理論研究、創作演出和教育的機構，該院的中心任務是對傳統戲曲進行整理和修改，同時也創作新劇本；從各方面對戲曲藝術進行系統化的研究，並以科學的方法培養戲曲演員和戲曲工作幹部。而毛澤東的題詞「百花齊放，推陳出新」是延安時期「推陳出新」的進一步完成，也成為戲曲發展的基本方針。

中共建國之後，直接相關於戲改的官方文書首見於 1951 年 5 月 5 日由政務院制訂、時任總理周恩來所簽發的〈關於戲曲改革工作的指示〉（簡稱〈五五指示〉），這份指示是根據 1950 年 11 月 27 日至 12 月 11 日文化部所召開全國戲曲工作會議的成果——〈全國戲曲工作會議關於戲曲改進工作向文化部的建議〉——而來。在全國戲曲工作會議上，田漢在會上作了〈為愛國主義的人民新戲曲而奮鬥〉的報告，總結了一年多以來戲改工作的成就和問題，並就戲曲劇目的審定、修改、加工、創作以及戲改的重點等問題做了深入的闡述。

〈五五指示〉是「百花齊放，推陳出新」的具體化，其中心內容即是「改戲，改人，改制」¹⁷；這份指示雖是針對戲改工作中的具體問題而訂定的相關政策，但其指導思想與戲曲工作的基本原則卻對戲改工作產生深遠的影響：

「戲曲應以發揚人民新的愛國主義精神，鼓舞人民在革命鬥爭與生產勞動中的英雄主義為首要任務。凡宣傳反抗侵略、反抗壓迫、愛祖國、愛自由、愛勞動、表揚人民正義及其善良性格的戲曲應予以鼓勵和推廣，反之，凡鼓吹封建奴隸道德、鼓吹野蠻恐怖或猥亵淫毒行為、醜化與侮辱勞動人民的戲曲應加以反對……。」

¹⁷ 改戲，指的是審定、修改舊有劇目；改人，主要是提高從藝人員的政治覺悟與文化修養；改制，主要是指改革舊戲曲社班中的不合理制度，包括管理制度與藝術體制的改革，同時普遍採用導演制與新的舞台技術。參見高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 132；北京市藝術研究所、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，1990 年 1 月初版，頁 1531-1539。

「目前戲曲改革工作應以主要力量審定流行最廣的舊有劇目，對其中的不良內容和不良表演方法進行必要的和適當的修改……。」

「中國戲曲種類極為豐富，應普遍地加以採用、改造與發展，鼓勵各種戲曲形式的自由競賽，促成戲曲藝術的『百花齊放』……。」¹⁸

戲改工作最終仍要落實在作品上。在中共建國初期，經戲曲改革委員會審訂，認定須停演或須作重大修改後方能演出的「禁戲」作品共有二十六齣，其中京劇就占了十七部¹⁹，「『整舊』工作也為創新劇目的演出贏得了舞台天地，因為新編戲同樣也是戲改工作的組成部分。」²⁰新編現代戲在「整舊」的同時有了更多發展空間，在 1952 年 10 月 6 日至 11 月 14 日第一屆全國戲曲觀摩演出期間，共演出八十二個劇目，其中有八個現代戲劇目，包括評劇《小女婿》、滬劇《羅漢錢》、淮劇《王貴與李香香》、秦腔《一家人》等，除了這些劇目之外，評劇《劉巧兒》、呂劇《李二嫂改嫁》、甬劇《兩兄弟》等劇目也都是當時較優秀的作品；但值得注意的是，在這些劇目之後，各劇種劇團卻很少再上演新的現代戲，這在一定程度上反映了當時現代戲劇目的缺乏。

除了現代戲劇目的缺乏之外，當時還有一個明顯的傾向：搬演現代戲的多為年輕的新劇種，卻未見京劇、崑劇或梨園戲等古老劇種的現代戲，這也引發了有關京劇是否能夠表現現代生活的相關討論。

三年後，中國京劇院為了排演京劇現代戲，於 1955 年演出從蒙古同名歌劇所移植的京劇《三座山》。這齣戲在解決蒙古音調與京劇唱念之間的矛盾、為了

¹⁸ 參見北京市藝術研究所、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，1990 年 1 月初版，頁 1529。

¹⁹ 這些劇目包括：《殺子報》、《九更天》、《滑油山》、《海慧寺》、《雙釘記》、《雙沙河》、《大香山》、《鐵公雞》、《關公顯聖》、《活捉三郎》、《引狼入室》、《大劈棺》、全部《鍾馗》、《薛禮征東》、《八月十五殺韃子》、《奇冤報》、《探陰山》等。

²⁰ 高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 131。

克服京劇場面音色與音域的不足而使用某些西洋管絃樂器組成一個以京劇樂器為主的中西混合樂隊，以及混合樂隊如何配器與指揮等方面，都做了一些探索和嘗試，它也成為京劇現代戲創作的第一個實驗性作品，演出之後影響很大，招來各地劇團觀摩學習，在此基礎上，中國京劇院於 1958 年又移植排演了京劇現代戲《白毛女》。

繼 1952 年全國戲曲觀摩演出之後，1953 年起，各地陸續舉辦戲曲觀摩演出，其中影響較大的是 1954 年 9 月 25 日至 11 月 6 日於上海舉行的華東區戲曲觀摩演出大會，這是繼第一屆全國戲曲觀摩演出之後，又一次大規模的戲曲盛會。

1956 年中共召開第八次全國代表大會，毛澤東提出「百花齊放，百家爭鳴」的「雙百」方針；同年 6 月，文化部召開第一次戲曲劇目工作會議，在傳統戲的整理改編上取得了不錯的成績；1957 年 4 月，文化部召開第二次戲曲劇目工作會議，這兩次劇目工作會議對 1958 年後大演現代戲的風潮產生了直接影響。

從這個階段的優秀現代戲劇目中，多少可以看出當時社會較重視的議題，除了配合政令宣傳而編寫的戲碼外，大多數是反映婦女爭取自主婚姻的作品，這和《婚姻法》的宣傳當然不無關係，但在傳統社會中，女性受到男權箝制，女性的解放儼然成為整個社會解放的標竿，許多現代戲圍繞此一議題展開，再透過對人物的深刻描繪與劇情的鋪陳，自然能留下感動人心的作品。

四、現代戲風潮漫卷劇壇

1958 年在戲曲現代戲發展史上是一個特殊的年代，各省各劇種各劇團競相在極短的時間內創作、編演現代戲戲碼，「據不完全的統計，中國評劇院竟能在七天之內，編演了《苦菜花》、《把一切獻給黨》、《紅旗譜》、和《六十年的變遷》等劇目。北方崑曲劇院以六十三個小時就排出《紅霞》。中國京劇院僅用半個月

時間就創排了《白毛女》……戲曲現代戲劇目數量之多，確是空前絕後的。」²¹

但這般熱潮背後，有其特定的歷史及政治背景。

1956 年，中國共產黨召開第八次全國代表大會，5 月，毛澤東於最高國務會議上發表了〈關於正確處理人民內部矛盾問題〉，提出「雙百」方針。同年 6 月 1 日至 15 日，文化部召開了第一次戲曲劇目工作會議，此次會議的召開主要是針對「演出劇目不足」²²的反應以及其他劇目相關議題，會議上提出了「破除清規戒律，擴大和豐富傳統戲曲上演劇目」的要求；會中做出了須有計劃發掘、整理與改編傳統劇目，以及重視創作新劇目等結論，而在傳統劇目的整理上也的確有了相當的成績：由浙江省崑劇團所整理，「一部戲救活一個劇種」的《十五貫》即是典型範例；但新劇目的創作相對受到忽視，戲曲現代戲仍處於停滯。

1957 年 4 月 10 日至 24 日，文化部召開第二次戲曲劇目工作會議，這次會議的重點仍是發掘、整理和改編傳統劇目，周揚並在會中提出「全面挖掘、分批整理、結合演出、重點加工」的辦法。這次會議之後，文化部決定開放 1950 到 1952 年先後禁演的二十六部「禁戲」，對於這些劇目的處理（修改演出與否，公開演出與否）皆由各劇團自行掌握，引發全國各地劇團搬演禁戲的風潮。

1958 年初，大躍進運動開始。3 月 3 日至 5 日，文化部、中國戲劇家協會（簡稱「中國劇協」）、中國音樂家協會（簡稱「中國音協」）和北京市文學藝術界聯合會（簡稱「北京市文聯」）聯合召開「首都音樂戲劇創作座談會」，討論創作反映大躍進的問題；3 月 5 日，文化部又發出〈關於大力繁榮創作的通知〉，強調「現代急需創作反映我國當前的和近十年的偉大變革、歌頌我國偉大社會主義建設者的英雄業績的藝術作品。」²³對政治運動的熱情呼應，以及對前兩年「禁戲」大行其道的對抗，掀起了編演出現代戲的風潮。

為了使戲曲上演劇目得到均衡的發展，1958 年 4 月，中共中央宣揚部副部

²¹ 同上註，頁 157。

²² 同註 7，頁 158-159。

²³ 參見高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 160。

長周揚在對赴北京演出的杭州市越劇團和浙江紹劇團演員的講話中，提到了要用「兩條腿走路」，這「兩條腿」指的是現代劇目與傳統劇目，既要表現現代生活，又要繼承發揚傳統；但文化部副部長劉芝明卻在 6 月 13 日起為期一個月的「戲曲表現現代生活座談會」上，提出了「以現代劇目為綱」的工作方針，要求以政治帶動藝術，百花齊放，推陳出新，以現代劇目為綱，推動戲曲工作的全面大躍進，並提出「鼓足幹勁，破除迷信，苦戰三年，爭取在大多數的劇種和劇團的上演劇目中，現代劇目的比例分別達到 20% 至 50%。要爭取在三五年內，有大批的現代劇目，在思想性、藝術性和表現技巧方面有更高的成就和有更多的保留劇目。」等口號。

這次座談會是中共建國以來，第一次以專題來討論大力發展戲曲現代戲的大型會議，也是第一次提出以戲曲現代戲做為今後戲曲工作的發展方向。雖然這次會議使得「兩條腿」終究還是變成了「一條腿」，但在發展與推動現代戲的工作上還是發揮了一定的作用。在配合該會期所舉辦的「現代題材戲曲聯合公演」中，出現了幾個優秀劇目，包括：豫劇《劉胡蘭》、《朝陽溝》、京劇《白毛女》、崑劇《紅霞》、根據趙樹理同名小說改編的評劇《三里灣》、湖南花鼓戲《三里灣》、滬劇《母親》、錫劇《紅色的種子》、閩劇《海上漁歌》等，劇中人物多為大躍進中的活躍份子或革命歷史中的英雄人物。

1959 年 5 月 30 日，周恩來召集了人大代表、政協委員中的部分文藝界代表和委員，以及北京的部分文藝界人士座談，深入闡發了「兩條腿走路」的思想，認為這兩條腿是對立面的統一，既要有機地結合，也要有主導方面，但在實際工作上常有所偏頗，變成一條腿走路。在這次談話之後，「兩條腿走路」的工作方針才得到了真正的確認。而 1959 年以來，新編劇目中歷史劇的比例逐漸增加，新編歷史劇儼然已自成一類，對於戲曲劇目的政策也因此需要進一步的調整。

有鑑於此，1960 年 5 月 3 日，文化部副部長齊燕銘於現代題材戲曲匯報演出大會上，代表文化部提出了劇目「三並舉」的政策，主張：大力發展現代劇目；積極地整理、改編、上演優秀的傳統劇目；提倡以歷史唯物觀點創作新的歷史劇

目²⁴；新編戲、傳統戲、新編歷史劇這三者並舉，故稱「三並舉」。到了 1962 年 11 月 15 日，齊燕銘於首都京劇創作座談會上再次重申「三並舉」的重要性，並認為 1958 年提倡「以現代劇目為綱」與要求現代戲演出比例的做法是有問題的。「三並舉」政策在 1960 年 4 月 13 日至 29 日於北京舉辦的現代戲觀摩會演上得到體現，該會演中不論是新編歷史戲、經整理改編的傳統戲，或者是戲曲現代戲都得到了相當程度的發展。

五、政治左傾風對劇壇的影響

1962 年 1 月，中共中央召開了擴大會議（或稱「七千人大會」），會上毛澤東作出發言，糾正大躍進運動所造成的錯誤；然而不到一年，同年 9 月，毛澤東在中共八屆十中全會上，把階級鬥爭的問題擴大化與絕對化，認為階級鬥爭是長期存在的，必須年年講，月月講²⁵，1963 年又在全國城鄉進行了大規模的「五反」運動，這是對毛澤東在八屆十中全會談話的具體體現。政治情勢明顯左傾，對 1961 年興起的新編歷史戲來說，最明顯的一點影響便是由評論的內容由文藝批評很快發展為政治批判。

中共八屆十中全會之後，毛澤東把「反修防修」作為全黨的中心任務，1962 年 12 月 21 日，毛澤東在巡察華東各省之後，對文藝問題發表意見：「有害的戲少，好戲也少，兩頭小中間大。帝王將相，才子佳人多起來，有點西風壓倒東風，東風要占優勢。」²⁶1963 年 1 月，時任中共華東局第一書記、上海市委第一書記的柯慶施便在上海部分文藝工作者元旦座談會上提出了「大寫十三年」的口號，他認為舊社會只會培養人們自私自利的心態，且解放十三年來的巨大變化是前所

²⁴ 高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 200。

²⁵ 參見〈中國共產黨第八屆中央委員會第十次全體會議的公報〉，中共中央文獻研究室編，《建國以來重要文獻選編》第十五冊，北京：中央文獻出版社，1997 年 1 月初版，頁 648-656。

²⁶ 這「五反」指的是：反對貪污盜竊、反對投機倒把、反對鋪張浪費、反對分散主義、反對官僚主義，和 1951 年底至 1952 年 10 月的「三反五反」運動有所不同。

²⁷ 晉夫著，《文革前十年的中國》，北京：中共黨史出版社，1998 年 10 月初版，頁 319。

未有的，應該要有更多更好的文藝作品來反映這樣一個偉大的時代。此外，他也認為創作思想應以「厚今薄古」為指導，要寫解放十三年，要寫活人，不要寫古人、死人²⁸。

1963 年 3 月 29 日，中共中央批轉文化部黨組〈關於停演「鬼戲」的請示報告〉，報告中說近幾年來「鬼戲」演出漸漸增加，有些在解放後經過改革去掉了鬼魂形象的劇本又恢復了原貌，甚至有嚴重思想毒素和舞台形象恐怖的「鬼戲」也重新搬上舞台。這份報告點名孟超的《李慧娘》，稱其「大肆渲染鬼戲」，然而評論界不但不加以批評，反而提出「有鬼無害論」來為鬼戲辯護。5 月上海《文匯報》便刊登一篇由江青策劃，署名「梁璧輝」，名為〈駁「有鬼無害論」〉的文章，8 月 27 日文化部發出〈請各地劇團積極配合當前的階級鬥爭和社會主義教育運動，大力上演反對封建迷信、反對買賣包辦婚姻劇目的通和〉，並鄭重推薦戲曲現代戲優秀劇目《梁秋燕》、《羅漢錢》和經整理改編的傳統戲《梁山伯與祝英台》等，這份報告推動了現代戲的迅速發展，並促成了 1964 和 1965 年的現代戲風潮²⁹。

文化部發出〈通知〉的兩天後，8 月 29 日，文化部、中國劇協和北京市文化局召開為期一個月的「首都戲曲工作座談會」，總結十幾年來戲曲工作的經驗，提出「百花齊放，推陳出新」乃當前戲曲工作主要任務。會議結束後隔日，毛澤東在 1963 年 9 月 27 日中央工作會議上說：「過去的戲總是那一套，小姐丫環，保鏢的是黃天霸，搞這一套不行。」「『推陳出新』，出什麼？要出社會主義，要提倡搞新形式。舊形式也要搞新內容。」到了 11 月，他又說：「一個時期《戲劇報》盡宣傳牛鬼蛇神。文化部不管文化。如不改變，就改名帝王將相部、才子佳人部，或者外國死人部。」³⁰

12 月 12 日，毛澤東對文藝問題作出第一個重要的批示：

²⁸ 同上註，頁 319。

²⁹ 高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 229。

³⁰ 晉夫著，《「文革」前十年的中國》，北京：中共黨史出版社，1998 年 10 月初版，頁 323。

「各種藝術形式——戲劇、曲藝、音樂、美術、舞蹈、電影、詩和文學等等，問題不少，人數很多，社會主義在改造許多部門中，至今收效甚微。許多部門至今還是『死人』統治著。不能低估電影、新詩、民歌、美術、小說的成績，但其中的問題也不少。至於戲劇等部門，問題就更大了。社會主義經濟基礎已經改變了，為這個基礎服務的上層建築之一的藝術部門，至今還是大問題。這需要從調查研究著手，認真地抓起來。」

「許多共產黨人熱心提倡封建主義和資本主義的藝術，卻不熱心提倡社會主義的藝術，豈非咄咄怪事。」³¹

毛澤東作出此一批示後不久，又發生了「迎春晚會事件」：中國劇協於 1964 年 2 月 3 日舉行的晚會受到「庸俗低級，趣味惡劣」的批評，中宣部為此召開三次會議討論此一事件，並做出整風的決定，又撰寫〈關於全國文聯和各協會整風情況的報告〉草稿，指出文藝界存在的幾個問題及改進措施。毛澤東對這份草稿作出指示：



「這些協會和他們所掌握的刊物的大多數（據說有少數幾個是好的），十五年來，基本上（不是一切人）不執行黨的政策，作官當老爺，不去接近工農兵，不去反映社會主義的革命和建設，竟然跌到了修正主義的邊緣，如不認真改造，勢必在將來的某一天，要變成像匈牙利裴多菲俱樂部那樣的團體。」³²

這兩個批示對於文藝界的影響很大。中宣部根據毛澤東的第二個批示，自 1964 年 7 月起至 1965 年 4 月，展開長達十個月的整風運動，點名批判包括田漢

³¹ 此文原是在中宣部文藝處編《文藝情況匯報》中對〈柯慶施同志抓文藝工作〉一文所作出的批示。參見晉夫著，《「文革」前十年的中國》，北京：中共黨史出版社，1998 年 10 月初版，頁 323。

³² 關於「迎春晚會事件」及毛澤東所作出的指示，參見上書，頁 324-326。

劇作《謝瑤環》在內的許多文藝作品，以及齊燕銘、田漢、夏衍、陽翰笙等文化部負責人。在「厚今薄古」的思潮下，新編歷史劇的創作和傳統戲的改編整理都已陷入困境，但反映社會主義革命和建設的現代戲卻得到了長足的發展，在這種情況下產生的現代戲帶著鮮明的時代特徵：其創演乃出自於行政行為或長官意志；以「階級鬥爭」為核心內容；若偏離「以階級鬥爭為綱」的政治標準，或表現「錯誤路線」，則會受到嚴厲批判或扼殺。

六、京劇現代戲觀摩演出大會

在「破」的同時，更需要「立」新的典範。1964年6月5日至7月31日，於北京舉行京劇現代戲觀摩演出大會，這次會演是為了具體貫徹毛澤東「抓上層建築」的要求，而會演期間一些領導人的談話也確立了京劇現代戲以階級鬥爭為綱的基調，而彭真在閉幕式上的演說則指出，決定京劇藝術好壞的第一個標準取決於其是否為社會主義服務³³，同時也號召所有人做京劇革命的徹底革命派，但此一論點卻使得判別作品優劣的標準變得狹隘而片面。

這次觀摩大會共演出三十多個劇目，就題材來看，反映中共鬥爭歷史的劇目共有十五個，反映中共建國以後現實生活，尤其是社會主義革命和建設時期現實生活的劇目有二十個³⁴。從這些劇目中可以發現幾個特點：「三多」是軍事題材居多、階級和路線鬥爭題材居多、改編和移植的劇目居多；「一少」則是有些作品以少數民族的生活為背景，呈現出不同於其他作品的特殊色彩，如《黛姑》、《草原兩兄弟》、《草原英雄小姐妹》、《苗嶺風雷》、《柯山紅日》等。和1958年「現代題材戲曲聯合公演」相較，京劇現代戲觀摩演出大會的演出劇目相對成熟許多，不少作品已注意到劇情及人物個性的重要性，不論在劇情張力或人物塑造上

³³ 參見參見晉夫著，《「文革」前十年的中國》，北京：中共黨史出版社，1998年10月初版，頁328。

³⁴ 參見高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999年9月初版，頁237-238。

都有所表現，同時對京劇表演藝術有所吸收和改良；而為了適應新時代的演出需要，也出現了不少突破行當限制與融合西方藝術的演出；除此之外，音樂、舞蹈和念白方面都有了不同於以往京劇程式的發展。

江青參加了這次觀摩演出，這也成為她插手文藝活動的起點，她自詡為文藝活動的「哨兵」，把值得注意的材料，包括正面和負面的，送交毛澤東做為參考；1963年5月她先對《李慧娘》提出批判，12月又批評《林家鋪子》、《不夜城》、《紅日》、《兵臨城下》、《聶耳》、《革命家庭》、《球迷》等劇作，理由是這些都是「大毒草」。1962年，江青和康生就曾向毛澤東進言，認為吳晗的《海瑞罷官》有問題，認為是為彭德懷翻案，要堅決批判；康生在同年7月31日全國京劇現代戲觀摩演出的總結會上點名批判了電影《北國江南》、《舞台姐妹》、《逆風千里》、京劇《謝瑤環》、崑曲《李慧娘》等作品。而1965年起對《海瑞罷官》的批判，成為引發文化大革命的導火線，在姚文元公開發表批判《海瑞罷官》文章後的半年，〈中國共產黨中央委員會通知〉（即〈五一六通知〉）的通過發布則標誌著文化大革命的正式發動。

從1966年到1976年的文革十年裡，中國戲曲舞台上出現了一種奇特的景象：全國所有的戲曲劇種、一切大小劇團全部上演封為「樣板戲」的幾個劇目，各地京劇團忙著搬演樣板戲，其他劇種則忙著移植工作，所有的傳統戲、歷史新編戲，連同一切帶著古典形式的文化藝術在內，全數打上「封資修」的標籤，樣板戲在文化領域內一枝獨秀，以絕對優勢壟斷了舞台及銀幕，造就了「八億人民八台戲」的局面。

第二節 樣板戲生成過程及劇情梗概

1965 年 3 月 16 日，《解放日報》上出現了一篇名為〈認真地向京劇《紅燈記》學習〉的評論，其中提到「認為這（紅燈記）是京劇革命化的一個出色樣板」，這是「樣板」一詞最早見諸報刊的記錄。幾天後，北京《光明日報》發表了上海著名越劇藝術家袁雪芬讚揚《紅燈記》的文章，題目就叫〈精益求精的樣板〉。4 月 27 日，江青在接見《智取威虎山》創作人員的談話中，就提出「去年三塊樣板」問題，把 1964 年京劇現代戲觀摩演出中的《紅燈記》、《智取威虎山》和《蘆蕩火種》三部戲視為自己所培育出的「樣板」。同年北京《戲劇報》第三期刊載的文章〈比學趕幫，演好革命現代戲〉的文章中，稱革命現代戲「不僅為本地區、本劇種樹立起樣板，並且推動了整個戲劇戰線的比學趕幫運動。」

1966 年 2 月，林彪委託江青在上海召開的部隊文藝工作座談會，在該會的官方文件〈部隊文藝工作座談會紀要〉（簡稱〈紀要〉）中，林彪給了江青插手過的幾部現代戲很高的評價，提出「領導人要親自抓，搞出好的樣板」，「樣板戲」一詞便很快在各地傳開。

文革開始後的 1966 年 11 月 28 日，在由中央文化革命領導小組召開的「首都文藝界無產階級文化革命大會」上，中央文革小組組長康生宣布：京劇《智取威虎山》、《紅燈記》、《海港》、《沙家浜》、《奇襲白虎團》、芭蕾舞劇《白毛女》、《紅色娘子軍》、交響音樂《沙家浜》等八部文藝作品為「革命樣板戲」，這八個劇目的演出團體為「樣板團」，這可說是對「樣板戲」的正式命名³⁵，並在 1967 年 5 月 1 日齊聚北京舉行會演。

1967 年《紅旗》雜誌第六期刊登江青的〈談京劇革命〉一文，並發表社論〈歡呼京劇革命的偉大勝利〉，社論中提到：

³⁵ 高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版，頁 271。

「京劇革命已經出現了一批豐盛的果實。《智取威虎山》、《海港》、《紅燈記》、《沙家浜》、《奇襲白虎團》等京劇樣板戲的出現，就是最可寶貴的收獲。它們不僅是京劇的優秀樣板，而且是無產階級的優秀樣板，也是無產階級文化大革命各個陣地上『鬥、批、改』的優秀樣板。」³⁶

「樣板戲」一詞正式成為官方宣傳用語，從戲曲範疇進入政治領域。

一、《智取威虎山》

上海京劇院根據曲波原著小說《林海雪原》所改編的京劇《智取威虎山》，初創於 1958 年，編劇陶雄、李桐森、黃正勤、曹壽春、申陽生（執筆），導演陶雄。主要演員有李仲林（飾楊子榮）、紀玉良（飾少劍波）、王正屏（飾李勇奇）、賀永華（飾座山雕）等。1958 年 8 月，該劇首演於南京中華劇場，之後又在上海、蘇州等地公演。

1963 年，上海京劇院決定修改《智取威虎山》，好參加全國京劇現代戲觀摩演出大會。由陶雄、劉夢德修改劇本，並邀請上海電影製片廠的應雲衛擔任導演，江青曾以「指導者」的身份在上海兩次觀看《智取威虎山》的排演。1964 年 6 月，《智取威虎山》參加全國京劇現代戲觀摩演出大會的首輪演出，會演結束後，江青對劇組傳達毛澤東的意見，基本上肯定這部作品，但認為反面人物的戲份太重，音樂形象不足，生活體驗不夠。據此，劇組人員刪減了幾個反面角色的戲，又增加了楊子榮與少劍波的戲。

1965 年 3 月，新成立的「上海京劇院黨委」任命章力揮為《智取威虎山》劇編組組長和劇組負責人，江青向劇組傳達毛澤東要求著重塑造楊子榮英雄形象的意見，並插手該劇的修改加工。此時期的編劇為章力揮、陶雄、劉夢德、丁國

³⁶ 戴嘉枋著，《樣板戲的風風雨雨——江青·樣板戲及內幕》。北京：知識出版社，1995 年 4 月初版，頁 39。

岑、義龍，導演為李仲林、關爾佳，舞美設計為幸熙、周楚江、胡冠時、徐福德，音樂設計為劉如曾、黃鈞、沈利群、王燮元、邵水泉、張鑫海、高一鳴，演員由賀夢梨、童祥苓分飾楊子榮，沈金波飾少劍波，季正奇、施正泉分飾李勇奇，賀永華仍飾座山雕，孫正陽飾欒平。這次對劇本作了全面性的修改加工，唱詞全部重寫，結構上也作了若干調整，增加〈深山問苦〉一場戲及新角色常寶（齊淑芳飾）。

1966年冬，《智取威虎山》列為樣板戲，經過加工排演，再度赴北京演出。文革開始後，原劇組中不少人員先後受到波及和迫害，1967年江青、張春橋任命于會泳任該劇負責人，他在音樂方面（唱腔、伴奏、曲譜）方面做了些許更動，由傳統三大件改為中西合併樂隊伴奏，再增寫了常寶於第九場中的〈堅決要求上戰場〉一段唱腔。1968年秋天開始由北京電影製片廠拍成電影。1969年11月1日定稿發表。

該劇描寫國共內戰後期，共軍某團參謀長少劍波率領小分隊進剿盤踞在威虎山的座山雕，偵察排長楊子榮喬裝混入山中，他計送情報，智勝欒平，終於在為座山雕作壽的「百雞宴」上，與少劍波所率領的小分隊裡應外合，殲滅了敵人。

二、《紅燈記》

中國京劇院所演出的《紅燈記》乃根據同名滬劇改編而成。1962年，上海愛華滬劇團凌大可、夏劍青將電影文學劇本《革命自有後來人》改編成滬劇《紅燈記》。1963年2月，江青在上海觀看此劇之後，將該劇劇本帶回北京，交給中共中央宣傳部副部長林默涵，建議改為京劇。林默涵將改編為京劇的任務交給中國京劇院，由翁偶虹、阿甲編劇。1964年參加全國京劇現代戲觀摩演出大會，主要演員有李少春（飾李玉和）、劉長瑜（飾李鐵梅）、高玉倩（飾李奶奶）、袁世海（飾鳩山）等；劉吉典、李廣伯擔任音樂設計。1966年底列為樣板戲後，江青指名要于會泳到新建的「樣板戲」劇組擔任作曲，當時阿甲、李少春、劉吉

典等人先後受到文革迫害，李玉和一角改由浩亮（錢浩梁）主演，江青還指名天津武生演員張世麟到劇組授藝，將《鐵籠山》等傳統老戲中蹉步等步法身段引進至《紅燈記》的表演中。1968年冬，《紅燈記》列為第一批投入電影拍攝的「樣板戲」，由駱洪年擔任劇本修改，從廣州軍區借調詩人張永枚來為唱詞潤色，並請來羊鳴、戴寵威、張建民充實音樂組的力量，導演則由駱洪年、曹鈞清、郭自勤擔任，並由八一電影製片廠拍成電影。

《紅燈記》拍攝完成後，於1970年5月1日定稿發表。

該劇描寫抗日戰爭時期，既是鐵路工人，也是共產黨地下黨員的李玉和一家，雖無實際血緣關係，為了傳遞和保全密碼文件，在敵人的威脅利誘下仍堅毅不屈，在李玉和及李奶奶遭敵人毒手後，李鐵梅終將密碼送交柏山游擊隊，完成任務。

三、《沙家浜》



《沙家浜》乃根據上海人民滬劇團於1960年演出的滬劇《蘆蕩火種》改編而成。滬劇《蘆蕩火種》由文牧編劇，楊文龍導演，丁是娥、解洪元、邵濱孫主演。1963年江青於上海觀看此劇，透過文化部推薦給北京京劇團改編成京劇。京劇《沙家浜》初名《地下連絡員》，劇本由汪曾祺、楊毓珉、蕭甲、薛恩厚改編，蕭甲、遲金聲導演，李慕良、陸松齡擔任音樂設計，趙燕俠（飾阿慶嫂）、譚元壽（飾郭建光）、周和桐（飾胡傳魁）、萬一英（飾沙奶奶）、劉雪濤（飾陳天民）等主演。北京市市長彭真觀看過首場彩排之後，認為此劇基礎不錯，支持劇團下工夫修改，之後汪曾祺、楊毓珉等創作人員專程赴上海觀摩滬劇，演員們更安排至部隊中體驗生活，修改之後的劇本及舞台藝術內涵都有所提高。修改本將劇名更改為《蘆蕩火種》，刁德一由丑行改為生行，由馬長禮飾演，1964年3月起對外公演。

7月，毛澤東於全國京劇現代戲觀摩大會上觀賞了《蘆蕩火種》，幾天後，

江青向劇團傳達了毛澤東的意見：劇名改為《沙家浜》較好；要加強武裝鬥爭的內容；要加強軍民關係的戲。

根據此一指示，編劇小組再次修改劇本，增加了郭建光的戲，將原本由阿慶嫂帶人喬裝成送新娘的隊伍，混進敵人巢穴一舉殲滅胡傳魁等人的戲，改成郭建光等人傷癒後連夜奔襲，攻進胡府。1965 年定稿，1966 年列為樣板戲後，又對劇本作了進一步的潤色加工，阿慶嫂原由劉秀榮扮演，後改以洪雪飛代替。1970 年修改定稿發表，1971 年由長春電影製片廠拍成電影。

劇情內容描寫抗日戰爭時期，共產黨地下連絡員阿慶嫂，藉著春來茶館老闆娘的身份，掩護十八名新四軍傷病員躲避日軍和「忠義救國軍」的「掃蕩」，並且配合主力部隊，最終得以殲滅敵軍，使沙家浜得到解放。

四、《海港》



京劇《海港》是根據淮劇《海港的早晨》改編而成的。《海港的早晨》由筱文豔、何叫天及上海市人民淮劇團主演，編劇李曉民。劇本描寫年輕的碼頭裝卸工人余寶昌在前輩的教育幫助下，從一名輕視裝卸工作的平凡青年，蛻變為熱愛工作，決心堅守崗位的出色工人。

1964 年春節在上海演出，江青看了此劇之後，認為可改編為京劇。4 月初，上海市文化局組織了由何慢、郭炎生、李曉民三人所組成的創作小組，著手劇本改編工作。京劇本在淮劇的基礎上稍作改動，由楊村彬擔任導演，黃鈞、馬錦良、吳歌、顧永湘任音樂設計，孫浩然、幸熙、周汛擔任舞台美術設計，由童芷苓主演。原準備於 1964 年參加全國京劇現代戲觀摩大會，但根據江青指示，只做了內部彩排，並未參加會演。

1965 年 2 月在上海試驗公演，由童祥苓、小王桂卿主演，江青看過之後極

爲不滿，認爲該劇突出了「中間人物」³⁷；3月重組創作團隊，劇組組長及編劇組長爲何慢，聞捷與鄭拾風加入了編劇群，導演改由章琴擔任，主演者改爲蔡瑤銑，作曲由于會泳、莊德淳擔任。張春橋要求把主題改爲歌頌國際主義精神，要求突出金樹英（即方海珍的前身）和劉大江（後來的高志揚）這兩個英雄人物。這一版彩排後，江青又認爲它犯了「無衝突論」的錯誤，再次否定。

1965年12月，由鄭拾風單獨試寫一稿，改名《碼頭風雷》，江青和張春橋又認爲它暴露太多陰暗面，予以否定，於是又回到了前兩稿，綜合之後作成第四稿，於1966年2月完成，5月彩排，再度更名爲《海港》。由寧夏調來李麗芳飾演方海珍一角，蔡瑤銑爲方海珍B角，趙文奎飾馬洪亮，由周卓然飾演韓小強。

1967年5月，《海港》赴北京演出，獲得毛澤東肯定，張春橋在此基礎上進一步提出修改的指示：要以階級鬥爭貫串全劇；要突出表現工人階級堅持國際主義精神的主題。根據張春橋的指示，劇組再度修改劇本，將劇中的倉庫管理員錢守維改爲暗藏的階級敵人，全劇的矛盾衝突由人民內部矛盾改爲敵我矛盾，並曾一度改爲與走資派鬥爭。

《海港》於1972年修改定稿並發表，同年由北京電影製片廠拍成電影。

《海港》表現了二十世紀六十年代中國工人階級的愛國主義及國際主義。黨支部書記方海珍、共產黨員高志揚及碼頭工人，爲了支援亞非拉人民的反帝國主義鬥爭，趕在颱風來襲之前，將一批稻種裝運上船，準備援外。在此同時，他們又和階級敵人錢守維進行一連串的攻防戰，迫使錢守維露出馬腳，方海珍又與退休碼頭工人馬洪亮對年輕氣盛但易受煽動的韓小強進行階級教育，動之以情，說之以理，韓小強醒悟後，揭發了錢守維的行爲，最後完成了援外任務。

³⁷ 原來碼頭工人余寶昌（韓小強前身）是由童祥苓所飾演的，江青認爲這麼好的一個演員來演余寶昌，就是突出和美化了「中間人物」。

五、《龍江頌》

1965 年 4 月，上海新華京劇團演出根據福建同名話劇改編的京劇《龍江頌》，該劇並參加華東地區京劇現代戲觀摩演出，深獲好評，編劇為張成之、李瑞來、湯草元、王維多，導演為李瑞來，主演包括王少樓、施正泉、方小亞等。1965 年 5 月，江青在上海觀看此劇之後，召見上海市文化局負責人，要求重組人員再做修改，並將劇中支部書記一角變為女性。

1968 年春，在于會泳主持下，由工人、農民、軍隊業餘作家與專業編劇所組成的創作團隊進入農村體驗生活、修改劇本。1968 年 4 月，在張春橋的授意下，由上海京崑劇團、上海京劇院抽調人員，組成了《龍江頌》劇組，編導組包括余雍和、錢祖武、孔小石、趙興國、趙萊靜、李根寶、宋捷文等人，音樂設計有于會泳、胡登跳、周仲康、譚密子、沈利群等人，舞台美術設計有朱士場、崔可迪、戴秀玲等人，並由李麗芳、張南雲、李炳淑分任主角江水英的 A、B、C 角。

1969 年 5 月，江青、于會泳看過修改本演出之後，提出「突出階級鬥爭」的要求，舞台音樂也由京劇場面改為中西混合樂隊；為了突出階級鬥爭的主題，張春橋為主角江水英加了「每個階級都有自己的公私觀」、「各個階級都有自己的公與私」兩句念白³⁸。1971 年 9 月，劇組赴北京演出，毛澤東觀看了電視轉播。1972 年 1 月 1 日經江青、姚文元、張春橋看了戲，下令將江水英唱段〈望北斗更使我增添力量〉中的「北斗」二字改為「北京」³⁹。《龍江頌》修改定稿後，同年由北京電影製片廠拍攝成為電影，3 月發表。

該劇反映的是 1963 年春，東南沿海某地區遇旱，縣委決定在龍江大隊堤外堵江救旱，在堵江送水的過程中，除了要排除天險「虎頭巖」的障礙外，還要面對敵人黃國忠的刻意阻撓。大隊黨支部書記江水英事事身先士卒，並獲得龍江大

³⁸ 第八場「閘上風雲」中，江水英對李志田所說。

³⁹ 第五場「搶險合龍」中，江水英的〔二黃〕成套唱腔。

隊的支持，充分發揮一心爲公的崇高品德和頂天立地、不畏任何困難的毅力。即使堵江使得高產田遭淹，但低水高送也讓荒田變良田，大旱年裡竟仍獲得豐收，最後彌補了堵江時所遭受的所有損失。

六、《杜鵑山》

《杜鵑山》由北京京劇團在 1963 年根據上海人民藝術劇院同名話劇改編，編劇薛恩厚、張艾丁、汪曾祺、蕭甲，導演蕭甲、張艾丁，主演裘盛戎、趙燕俠、馬連良、馬長禮、譚元壽等，演出陣容強大。1964 參加全國京劇現代戲觀摩大會，備受各界關注。

文革開始之後，由於該劇得到北京市委彭真、鄭拓的支持而一度被迫停演。1968 年底，江青授意北京京劇團改編，下令更名爲《杜泉山》，劇團重組創作團隊，由汪曾祺、楊毓珉等任編劇，周仲春擔任導演，唱腔設計由張君秋、唐在忻、熊承旭擔任，並聘請作曲家王酩、牟洪負責音樂設計，女主角賀湘一角由中國京劇院的杜近芳飾演。

1970 年 8 月，江青對彩排不滿意，兩個月後，指令于會泳主管該劇的創編排演，又將上海的楊春霞借調至《杜泉山》中擔任主角。于會泳對創作團隊作了大幅度的調整，由上海調來王樹元、黎中城，與原編劇組整合；導演周仲春、張濱江專管京劇表演的調度，而由話劇演員刁光覃、朱琳負責指導演員的念白；唱腔和音樂設計由于會泳與龔國泰擔任，由胡炳旭擔任樂隊指揮。

根據江青的要求，女主角的名字由賀湘改爲柯湘，並由楊春霞、楊淑蕊、閻桂祥分飾 A、B、C 角；烏豆改名雷剛，由馬永安飾演；高牧坤飾田大江、李寶春飾李石堅、張學海飾鄭老萬、劉桂欣飾杜媽媽、王忠信飾溫其久。

1973 年 5 月，修改後的《杜泉山》在北京工人俱樂部作試公演，之後根據大多數人的意見，仍名《杜鵑山》。同年 10 月 10 日發表。1974 年由北京電影製片廠拍攝成電影。

該劇描寫 1928 年的湘贛邊界，一支由農民自發成立的武裝隊伍，在隊長雷剛的帶領之下，因為缺乏正確的發展方向及共產黨的領導，始終無法有效對抗地方豪紳毒蛇膽。柯湘受命前去擔任該武裝隊伍的「指路人」，她克制同行丈夫不幸犧牲的悲痛，以耐心和共產主義思想對這支仍存有軍閥思想的隊伍進行了教育和整編，在幾番波折後鏟除了內奸，並打敗毒蛇膽，最後柯湘率領群眾參加了井岡山的工農革命軍。





第三章 由文本看女性角色塑造

樣板戲雖然始終和「文化大革命」劃上等號，但不可否認的是，在創編及修改過程中，即便有政治力的干預，仍是無數專業人員的心血結晶，而樣板戲的確有其藝術高度；最容易觀察到的幾個現象，諸如打破行當流派、專曲專用、使用中西合併樂隊、生活化的念白與富音樂性的韻白……等等，都是脫去政治外衣後，樣板戲值得討論的部分，而女性意識在樣板戲中的彰顯或遮蔽也在近年的研究中逐漸受到重視。從李鐵梅到柯湘，樣板戲中的女性漸漸由革命的外圍進入核心，她們在戲劇中的位置越來越重要，也就越來越偏重「無產階級英雄」的形象，而讓她們越來越遠離「工農子弟兵」的大眾面貌，在那樣一個要求英雄人物永遠「高、大、全」的創作環境下，音樂和文本如何創造不同背景下的不同人物個性？從第三章起，本論文將把所討論的女性角色依她們在革命事業中的位置區分為「領導核心內」及「領導核心外」加以討論，本章由文本著手，討論文本中的語言所呈現的人物性格，以及隨之衍生的性別問題；第四、第五章則由唱腔著手，討論音樂所呈現的角色性格及樣板戲女性角色唱腔特色。

第一節 文本中的語言與人物（一）——領導核心外的女性角色

一、李鐵梅與常寶

在樣板戲中，人物登場已不再像傳統老戲一樣需要自報家門，如《紅燈記》中，「鐵梅」這個名字是由李玉和口中所喊出的，這個時候觀眾才知道原來這個

女孩兒名喚鐵梅，鐵梅的一聲「爹」也讓我們了解她和李玉和的關係是父女（而實際上「李玉和」這三個字要到第四場結束時才完整出現）；其他的人物亦如是，不論是常寶、阿慶嫂、方海珍、江水英或者是柯湘，都是由著別人的一聲叫喚，讓觀眾了解她們究竟姓啥名誰。

《紅燈記》中的李鐵梅是個怎麼樣的女孩兒？她的父親李玉和在第一場的唱段〈窮人的孩子早當家〉裡給了個評價：「提籃小賣拾煤渣，擔水劈柴也靠她。」才十七歲的鐵梅，已是「裡裡外外一把手」是家中不可或缺的重要依靠，一個小女孩必須負擔這麼多責任，而且還可以一肩扛起，表示鐵梅基本上是個擅於自律，做事有條不紊的人，這是她懂事成熟的一面；但畢竟只是個十七歲的姑娘，還有著小孩子心性，當父親告訴他晚上有表叔要來時，鐵梅問了父親「今兒這個表叔是什麼樣兒呀？」李玉和的回答則是「小孩子，別老問這個」，意即對鐵梅而言，關於「表叔」的真面目是她心中一直以來的疑問；到了第二場，李鐵梅回家把「表叔」要來的消息告訴奶奶，卻望見奶奶眼神中流露出的盼望，忍不住又問了一次，結果得到的是敷衍式的答案：「咱們家的老姑奶奶多」。如果是一般孩子，也許要央著大人再三追問吧，但李鐵梅沒有，直接接上了唱段〈都有一顆紅亮的心〉；想必她過去曾詢問多次，也想必她從來沒有得到過令她滿意的答案，那麼她是要繼續纏著大人追問不休呢？還是貼心地為他們的秘而不宣找一個台阶呢？李鐵梅選擇了後者，於是，年輕孩子自有一套說辭的模樣便出現了，李鐵梅為自己的猜測找到了一個合理的解釋，而這個解釋不但說服了自己，還能逗奶奶開心，這不但是表現李鐵梅的聰明、天真、單純，也是她在劇中難得向長輩撒嬌的場景。

在第五場「痛說革命家史」中，李奶奶問李玉和是否和聯絡員接上頭，李玉和唱「磨刀人引狼撲身掩護我」，李鐵梅立刻說出「磨刀叔叔可真好」的話來。她不問父親的工作為何，不問對錯，只單純地因為李玉和是自己的父親，因為磨刀人救了自己的父親，而把磨刀人等同於好人。李鐵梅對父親的信任是全心的，對父親的崇敬是無匹的；當李玉和說出自己為防意外把密電碼安全轉移時，鐵梅

也未曾質疑過是否真的安全之類的問題，只說「您可真有辦法呀」。這次突發事件讓鐵梅有機會一窺父親與「表叔」工作的內容，李玉和叮嚀鐵梅口風要緊，千萬不能洩露出去，鐵梅則帶著些許人小鬼大的口氣，以一句「我懂」回覆父親，她心裡想必雀躍萬分，因為父親把她當成了「夥伴」一般看待，雖然還未曾全盤向她托出，但至少她能參與父親的工作了，她能跟隨父親的腳步了，這對一向尊敬且仰望父親的鐵梅來說，該是多麼令人興奮的事！

前面曾經說過，李鐵梅是個擅於自律的孩子，於是當奶奶同她談起紅燈之後，鐵梅也就開始對自己有所期許，有所要求了，對她來說，只幫忙分擔家計已然不夠，接下來她所要分擔的，必須是父親和「表叔」在革命事業上的重擔，她的最終目的不是當革命者的夥伴，而是真正地變成一位革命者，這樣的她不可能容許任何人玷污革命的意義，當假交通員上門試探時，鐵梅會如此怒不可遏也就可以理解了，因為她是如此以父親的工作為榮，而試探用的暗號應該只有自己人知道，怎麼會教敵人知道去了呢？是了，有人背叛，背叛這崇高的革命工作？那不就等於背叛父親和「表叔」？這種褻瀆是鐵梅無論如何也不能忍受的。

看著李玉和對奶奶交代自己萬一被捕之後的後續動作，但鐵梅此刻卻丈二金剛摸不著腦袋了，她成熟幹練的那一面消失了，屬於孩子的那一面又出現了，驚慌失措之下，鐵梅只有哭，只能問奶奶父親是否還能回來，奶奶告訴她的卻是令她難以接受的事實，是他們祖孫三代毫無血緣關係的事實。李鐵梅最後的覺悟是「討血債，要血償，前人的事業後人要承當」⁴⁰，回應她最初對於自己的期許：她要分擔父親的工作，她要成為革命者，而不只是革命者的夥伴，這點認同對她來說一點都不困難。到了第九場，傳遞密電碼的動作在李玉和與李奶奶犧牲之後由她接手，此時的鐵梅對自己的要求更高，「不許淚水腮邊掛」⁴¹，不但要求自己拋棄孩子的那一面，同時要求自己拋棄傳統女性柔弱的那一面，一切都以父親李玉和為範式，期望自己能成為一個和父親一樣的革命後來人。

⁴⁰ 《紅燈記》第五場「痛說革命家史」李鐵梅唱段〈打不盡豺狼絕不下戰場〉唱詞。

⁴¹ 《紅燈記》第九場「前赴後繼」李鐵梅唱段〈仇恨入心要發芽〉唱詞。

《智取威虎山》中的常寶則是另一個「苦大仇深」模式下的年輕孩子。她和《紅燈記》中的李鐵梅有幾點相似，一是年紀相似，二是說的話相似。李玉和唱「磨刀人引狼撲身掩護我」，李鐵梅立刻說出「磨刀叔叔可真好」，在《智取威虎山》第三場「深山問苦」中，常獵戶與常寶的對話是這樣的：

常獵戶：（自語）前幾天來的那倆皮貨商，說咱們老家來了共產黨，幫

著窮人鬧翻身，不知是真是假？

常寶：爹，那兩個皮貨商，可是好人，要不是他們在雪地裡救了我，我早就凍死了。

常寶的反應和李鐵梅如出一轍，單純地因為對方救了自己（或親人）就歸類為好人（或自己人），單純地相信對方，並且全心全意地相信，毫不懷疑，這對她們將來成為革命的後繼者當然是有幫助的，一旦擺在現實裡倒是有些令人捏把冷汗。她們的單純往往反映出直接與坦率，李鐵梅在聽完奶奶說明革命家史之後，立刻表示「我跟你前進絕不彷徨」⁴²；楊子榮也只是對常寶說了句「毛主席、共產黨會給我們作主的」⁴³，常寶馬上像是抓住浮木的溺水者般，唱出〈只盼著深山出太陽〉，對於後來安排留守村莊一事感到不滿的常寶更是直接找上參謀長，要求上戰場殺敵，只有單純率直的性格，才有如此單純率直的反應。

然而不同的是，常寶是個性格剛烈的女孩，和李鐵梅相較之下，常寶往往遇事則發，就連訪客把自家的狍子肉吃光也能讓她氣上半天，單純又沉不住氣的個性，讓老常在還搞不清楚楊子榮是敵是友之前，得先搶過常寶的話頭，免得她在楊子榮面前大刺刺開了口，當場露了餡；不過終究常寶還是耐不住心裡的鬱悶，情不自禁地喊出一聲「爹」，撕開了滿室的沉靜。她對現況其實是不滿的，從〈只盼著深山出太陽〉的唱詞中可以知道，她不甘一直處在被動狀態，家逢巨變後，

⁴² 《紅燈記》第五場「痛說革命家史」李鐵梅唱段〈打不盡豺狼絕不下戰場〉中唱詞。

⁴³ 《智取威虎山》第三場「深山問苦」楊子榮念白。

她和父親逃到深山老林中，無法對做壞事的匪徒採取什麼具體行動，還只能女扮男裝充啞人，這些都不是她所願意的。常寶當然希望生命中能出現一絲光亮，管它是星星月亮還是太陽，都會比現下要強；有人來拯救她，很好，但這只是第一步，最終目的，她要有主導權，她要自己拿起槍，要自己殺上山崗，要自己殺盡豺狼，要手刃敵人，這才叫報仇，這才是她常寶的一貫作風，那麼第九場「急速出兵」中，常寶不滿自己留守村莊一事也就可以理解了，為什麼執意要上場戰殺敵？為什麼不願服從命令？常寶好不容易才盼到了掌握主動權的機會，沒有理由拱手讓人，無論如何也要爭取不可，就算沒有任何冠冕堂皇的理由也無所謂：

參謀長：保衛村子也是咱民兵的責任哪！

常 寶：哼！我恨透了座山雕了，非親手砍了他不可。您要是不讓我去，
那……那怎麼行啊！

於是她直接找上參謀長，態度衝動到近乎魯莽，卻直率地看得出有山上孩子的質樸和坦然。相較之下，李鐵梅的種種行動是較為深思熟慮的，她早熟早慧，對自己期許甚高，期望自己能夠接替前人的革命事業，在李玉和被捕後，李鐵梅還想得出從裡屋牆根活動的石塊下鑽到隔壁以躲開特務的監視，好出門找磨刀人接頭的方法，一動一靜，這可說是常寶和李鐵梅最大的相異之處。

但就參與革命的動機來說，常寶的動機要比李鐵梅來得簡單許多，常寶很單純地只是要報仇，今天不管來的人是誰，只要能幫她報仇都可以，因為共產黨能幫常寶報仇，所以我才參與革命；然而李鐵梅卻不是，她的父祖輩就是幫助共產黨，於是她的「革命事業」就只能是共產黨的革命事業，認同革命就是認同父親，參加革命就是為父親報仇，而她之所以活著，就是為了接續革命的火焰，這一點也是兩人不同的地方。

做為革命的後來人，李鐵梅和常寶兩人不約而同地被塑造成「苦大仇深」和「父仇子報」的典型，儘管參與革命的原因有所不同，但最終結果是一樣的，這

使得革命變成了一條簡單的因果律：「受苦→復仇→革命」，將這個規律擴大之後就有了倒因為果的可能：參加革命就等於復仇，甚至，只有參加革命才是復仇的唯一可能。這使得她們不但沒有選擇，而且也不需要選擇，戲劇中的敘事指明了只有黨是她們唯一的指路人，「除黨以外，別無拯救」，再極度窄化及簡化之後，就變成了「若不（參與）革命，我便有禍了！」⁴⁴

二、李奶奶與沙奶奶

同為革命老媽媽，同是吃過舊社會的虧，同是表現抗日時期的故事，但《紅燈記》中的李奶奶和《沙家浜》中的沙奶奶卻有不太一樣的表現。

《紅燈記》中的李奶奶是革命的參與者，她知道「表叔」是誰，和李玉和同以紅燈試探聯絡員，也知道聯絡的暗號；知道這個家最大的秘密，並在李玉和被捕之後，肩負起傳遞「家史」的任務，把鐵梅的身世和盤托出，並且教育她成為革命的接續者。

李奶奶常常是覺得矛盾的吧，在第二場「接受任務」中，李奶奶的出場唱段是〈革命的火焰一定要大放光芒〉，但是面對孫女對於「表叔」的疑問她卻什麼也不說，是時機未到？還是不能說？還是不想讓孫女捲進大人的世界中？看著孫女一天天長大，一天天變得聰明伶俐，李奶奶想必一天天更為不安吧，關於鐵梅的身世該什麼時候跟她說呢？說了之後她又會有什麼反應呢？

第五場「痛說革命家史」是李奶奶身份轉換的場次，從一位家中的長者轉換為革命路上的長者，李奶奶身上的「母性」則由「黨性」所取代。李奶奶對鐵梅說明紅燈的意義，強調它是傳承而來的，同時也讓鐵梅對革命產生認同感，讓鐵梅有心理準備，準備要步上父祖輩的道路；這樣一位革命路上的長者當然是經驗豐富的，當李奶奶和鐵梅察覺有叛徒洩露暗號之後，鐵梅慌張無措，李奶奶卻立

⁴⁴ 這裡請容我借用一下《聖經》，原典是「除祂以外，別無拯救」（徒四：12）和「若不傳福音，我就有禍了」（林前九：16）。

刻反應要把信號（玻璃窗上的紅蝴蝶）揭下來；李玉和被捕後，鐵梅在奶奶懷裡痛哭，李奶奶卻能對鐵梅說「眼淚救不了你爹」⁴⁵，第七場「群眾幫助」中，鳩山直接殺上門來尋找密電碼，李奶奶也能臨危不亂地任憑特務在家裡大肆搜查，卻絲毫不動聲色。李奶奶的當機立斷的確不是年輕孩子所能比得上的，倘若只是個尋常的革命眷屬，又怎麼能有這般不凡的判斷力和決策力？

李奶奶很清楚自己在這場戰役中擔任什麼樣的角色，第五場兩段唱段〈學你爹心紅膽壯志如鋼〉和〈血債還要血來償〉是李奶奶最重要的兩段唱段，而這兩段展現的都是「過來人」對於「後來人」的諄諄教誨。〈學你爹心紅膽壯志如剛〉唱詞前半段「十七年風雨狂怕談以往」所表現的是長輩對晚輩的慈愛，但後半段與其說是母親的堅毅，倒不如說是革命者的視死如歸更為貼切，李奶奶在此所展示的是一個範式，革命者的範式，她必須讓李鐵梅看到「革命者」在生死關頭究竟該以什麼姿態去面對；說家史也不只是為了讓鐵梅了解自己的身世，或者不要抱著秘密死去之類的理由，而是要讓鐵梅了解自己之所以活下來是有使命的，她所承負的不只是某個人的血脈，更是整個民族的事業，這才是說家史真正的目的所在。

這樣重視使命的李奶奶不允許孫女軟弱，李奶奶自始至終一直保持著堅毅的形象，她可以溫柔慈愛，但絕對沒有軟弱的時候，第五場中，李奶奶憶起李玉和帶著鐵梅來找她的那個夜裡，鐵梅真情所致撲倒在奶奶懷裡，然而李奶奶的反應卻是：「挺起來！聽奶奶說！」⁴⁶然後對鐵梅唱出〈血債還要血來償〉，預示鐵梅將走上的道路並強化鐵梅的使命感。

當然不是說李奶奶對李玉和和李鐵梅就沒有親人之間的慈愛，她看著李玉和與鐵梅之間自然流露出的父女感情，還是會用既疼愛又很沒辦法的語氣說「瞧你們這爺兒倆……」⁴⁷只是一到緊要關頭，革命重於一切，李玉和與李鐵梅其「階級」的象徵便大過了「兒子」與「孫女」的象徵：對李鐵梅，一直未對鐵梅提起

⁴⁵ 《紅燈記》第五場「痛說革命家史」李奶奶念白。

⁴⁶ 同上註。

⁴⁷ 同上註。

她的身世與過往是害怕「妳年幼小志不剛」⁴⁸，倘若鐵梅的志不剛便無法繼承革命，無法繼承革命也就辜負了當初李玉和將她帶回來的一番心意，也就等於辜負了前人的犧牲辜負了革命；固然讓鐵梅知道紅燈的用處是個意外，但李奶奶在第五場前半段對鐵梅說明紅燈的意義卻也是一種準備，她知道時機會快成熟了，可以讓鐵梅對革命產生認同感了。

李奶奶：（鄭重地）這盞紅燈，多少年來照著咱們窮人的腳步走，它照著咱們工人的腳步走哇！過去，妳爺爺舉著它，現在是妳爹舉著它。孩子，昨晚的事妳知道，緊要關頭都離不開它。要記住：紅燈是咱們的傳家寶哇！

鐵 梅：哦。紅燈是咱們的傳家寶？

（李奶奶滿懷信心地望著鐵梅，走進裡屋）

（鐵梅拿起號誌燈，端詳，深思。）⁴⁹



李奶奶在這裡強調了幾件事：第一是窮人與工人的「階級之分」；第二是紅燈的傳承意義，事實上也就是革命的傳承意義，紅燈將來要由鐵梅傳下去，革命也會由鐵梅繼續下去。說完這些話之後，李奶奶的反應是「滿懷信心」地望著鐵梅，她知道眼下這個女孩會變成他們之後的革命者，李奶奶這個角色無時無刻不在為「革命」做準備，她對革命的投入程度根本就是二十四小時全年無休！

單純地以「繼承先人事業」來勸誘鐵梅恐怕是不夠的，必須還有什麼別的因素轉變成鐵梅自己的內在動力，才能確保她對革命事業的熱情；李奶奶對鐵梅回憶起過往，對罷工的記憶猶新，以至於沉醉、自豪，這些都引發了鐵梅對於革命事業的嚮往，接著再對鐵梅說出李玉和帶著未滿周歲的她來到李家的情形，讓鐵梅明白自己所繼承的不只是李玉和一個人的事業，讓鐵梅決心走上革命之路。

⁴⁸ 同上註。

⁴⁹ 《紅燈記》第五場「痛說革命家史」對白。

至於對李玉和，李奶奶和李玉和的關係則更像是同志。第五場「痛說革命家史」李玉和受鳩山「邀請」赴宴前夕，李奶奶吩咐鐵梅取酒為李玉和餞別，李玉和三字銅澆鐵鑄的「謝謝媽」後，接唱〈渾身是膽雄糾糾〉；唱罷，李奶奶與李玉和的互動是這樣的：

李奶奶：鐵梅，開開門，讓妳爹「赴宴」去！

李玉和：媽，我走啦。

（李玉和與李奶奶緊緊握手，相互鼓舞：堅持鬥爭。）⁵⁰

這不是母子間的互動，而是同志間的互動，對李奶奶來說，這個家庭組成的最終目的在於撫養鐵梅接續革命事業，她和李玉和與其說是母子，不如說是同志來得更貼切一點；他們有共同的目標（撫養鐵梅、送密電碼上柏山）、分享共同的秘密（聯絡暗號、這個家的過去）、經歷過同樣的事（大罷工），所謂的母子情份只存在於與鐵梅共處的時空中，一旦面臨危急存亡關頭，或者只有李奶奶與李玉和相處的片刻，便可清楚看到同志的情誼遠超過母子情份。

第八場「刑場鬥爭」中，李奶奶在牢裡與李玉和見面時，她開口唱的是「轉眼間十七年舊景重現！階級仇民族恨湧上心間」⁵¹，李玉和受到刑訊固然讓李奶奶覺得難過，但背後更大的痛苦來源是「階級仇」與「民族恨」，李玉和成為階級和民族的象徵，他的高度一下子提高到整個民族之上，化身成民族大義的同義詞，李奶奶之所以難過不是站在母親的立場，而是以同志的角度為她的同志感到難過；是站在民族的角度，因自己所屬的國家民族受到另一個國家民族的壓迫而難過。這背後不免帶有一種強迫閱聽者接受的邏輯存在：不因此而感同身受者，就是不愛國；不因此而反對該壓迫勢力者，就是不愛國。李奶奶在這裡再一次成為黨的代言人，黨性再一次超越母性發聲。

⁵⁰ 同上註。

⁵¹ 《紅燈記》第八場「刑場鬥爭」李奶奶唱段〈轉眼間十七年舊景重現〉中唱詞。

沙奶奶在《沙家浜》中的表現和李奶奶一樣，堅毅勇敢，面對敵人絲毫不懼，敢於直斥，一字一句說得對方啞口無言，但即便指導員郭建光稱沙奶奶是「革命的老媽媽」⁵²，但沙奶奶這些表現背後的視角和《紅燈記》中的李奶奶卻是不太一樣的。

沙奶奶處理過去的方式其實很傳統：習慣把一切默存於心，認為過去的事便過去了，沒有必要老拿出來說嘴；當衛生員小凌與隊員小王央著她說過去的事，沙奶奶心裡也許是難熬的吧！要一位母親去回想自己的四個孩子如何只剩下現在這一個，而這一個又曾經受過怎樣的苦，再怎麼想都是殘忍，於是儘管文本上寫著「感慨萬分，階級仇恨湧上心頭」⁵³，但若從人情的角度思考，這似乎與階級仇的關係不大，於是當兩個年輕孩子以聽說書似的態度說著「沙奶奶，我們都想聽聽」、「您說給我們聽聽」時，所勾起的其實是沙奶奶最不願意回想的過去，就這一點而言，小凌與小王輕慢到幾近莽撞，而千頭萬緒之際，沙奶奶也只輕輕地以「說來話長」⁵⁴四個字當開場白……

對於打下了沙家浜的新四軍，沙奶奶將之視為恩人，當初若不是共產黨打下沙家浜，她僅存的兒子沙四龍還不知道要在地主刁老財家受到多少折磨，這是單純的感恩模式：共產黨對我好，因此我也要幫助共產黨員。換言之，假如當初打下沙家浜救了百姓的不是共產黨，而是其他人，也許沙奶奶對共產黨就不會抱持著如此好感。這也許事關「民族恨」，卻和「階級仇」沒有什麼關係，從沙奶奶的舉動看出，沙奶奶是真心把新四軍當成自己的孩子照顧，沒有目的，動機純粹，誠如她所說的，「同志們殺敵掛了花，沙家浜就是你們的家」⁵⁵，沙奶奶就像鄉下地方那些隨處可見的熱情農村老婦，「傷痊癒，也不准離開我家」⁵⁶，呈現的是質樸的人情之美，這些人是反動份子也好，是革命先鋒也好，那都與她這老婆子無關，她只知道這些人救了沙家浜，是他們把沙家浜從苦難中解放出來，所以

⁵² 《沙家浜》第二場「轉移」郭建光、沙奶奶合唱唱段〈你待同志親如一家〉中唱詞。

⁵³ 《沙家浜》第二場「轉移」沙奶奶對白提示。

⁵⁴ 《沙家浜》第二場「轉移」沙奶奶唱段〈共產黨就像天上的太陽一樣〉中唱詞。

⁵⁵ 同註 12。

⁵⁶ 同上註。

她得做些什麼來感激這些素昧平生卻為鄉民們出生入死的人，沙奶奶所懷抱的就是這樣單純的邏輯。

對於這樣單純的心意，常常可以察覺到的一個現象是，他們一旦決定要做就會做到底，決定對一個（群）人好，就會好到底，沙奶奶就是這樣的人。從第六場「授計」中，她和兒子沙四龍、阿慶嫂一起想辦法為蘆蕩中的同志運送物資一事，可以看出沙奶奶對新四軍好，不但是為他們燒飯洗衣服、縫補衣裳，或只是陪他們說話聊天而已，之前說過要他們把沙家浜當自己家的話也並非虛言，沙奶奶是真心在意新四軍的安全問題，她是實實在在把他們都當成了自己的孩子在照顧。沙奶奶可不只是一位熱心熱血的老太太而已，根據文本中的人物設定，沙奶奶這號人物只是「沙家浜群眾積極份子」，但是可以活躍到日本皇軍指名要問她的口供⁵⁷，也真的是一件不簡單的事情，這樣一位沙奶奶會只是一位尋常的鄉野老婦嗎？第六場「授計」中，她和阿慶嫂安排沙四龍裝病，求劉副官給方便要艘船出去看醫生，彼此之間的對話自然而無破綻；程謙明偽裝的醫生上場時，沙奶奶也絲毫不動聲色，還曉得順著程謙明的話頭說，直到順順當當地送走他；在第七場「斥敵」中，僅僅兩句唱詞的時間，沙奶奶就已經把眼下的形勢在心底盤算清楚，並且擬好計策，料定胡傳魁和刁德一是一是故意套話來的：

沙奶奶：（唱）〔西皮散板〕

粉身碎骨也心甘

挺身來把仇人見——（見阿慶嫂坐在一邊，心中一驚）

阿慶嫂為何在堂前？（略一思索，有所解悟）

只怕是敵人把她來試探，

我必須保護她，把天大的事一身擔！⁵⁸

⁵⁷ 《沙家浜》第七場「斥敵」中對白：「（刁德一語）司令！就是這沙老太不能斃，皇軍點著名要她的口供，不要她的老命。留著她為的是追問出在幕後活動的共產黨！」

⁵⁸ 《沙家浜》第七場「斥敵」沙奶奶唱段〈把天大的事一身擔〉。

離開司令府後的戲碼更為精彩，雖不知道是誰的主意，但沙奶奶和阿慶嫂在極短暫的時間內就能擬好這橋段，而且兩人都演得極其逼真，還能騙過所有人，慣於地下工作的阿慶嫂就不用說了，平日不出鄉里的沙奶奶竟也能來上這麼一段，可見沙奶奶其冷靜沉著與機智的程度絕對不下於阿慶嫂，而她對於現況的研判、決策的擬定也十分精準而有效，不浪費時間在無謂的悲傷上，這一點和《紅燈記》中的李奶奶很是相似。

處事明快果決的沙奶奶在面對敵人時，所質問敵人的是：「為什麼不救中國助東洋？」⁵⁹雖然沙奶奶的性格在某些方面和《紅燈記》的李奶奶頗為相似，但在沙奶奶身上看不到對於毛主席或共產黨崇拜的痕跡；《紅燈記》的李奶奶回憶罷工過往時所說的是：「毛主席共產黨領導著中國人民鬧革命！……京漢鐵路工人在鄭州成立了總工會……總工會一聲號令，全線的工人都罷了工。江岸一萬多工人都上大街遊行啊！」⁶⁰李奶奶邊說著邊沉浸在當年的盛況中，那是多麼令她自豪而不禁神往的回憶，也引發了鐵梅的嚮往。沙奶奶沒有這一層回憶，更沒有如阿慶嫂般在困頓無援時只消想想毛主席全身就能充滿力量，主要的不同處，在於李奶奶也好，阿慶嫂也好，她們都是實際參與過共產黨工作（活動）的，她們都是參與者，以分享共產黨的榮光為樂，使得她們產生了選擇性：不是共產黨不行，不是毛主席不行，同時馬首是瞻。沙奶奶卻沒有這個問題，前文提過，假如打下沙家浜的不是新四軍，可能沙奶奶對新四軍就不會抱持著如此好感，也就是說這種報恩心理是隨機產生的，不是共產黨也可以，不是毛主席也沒有什麼關係。使得雖然《沙家浜》和《紅燈記》的故事背景和時代設定雖然相似，這兩位老媽媽在劇中也都有痛斥敵人的場景出現，但《沙家浜》中的沙奶奶可以代表廣義的中國人，《紅燈記》中的李奶奶在意義上卻更偏向共產黨人，這一點也使得《沙家浜》的沙奶奶與《紅燈記》的李奶奶雖同為堅強的革命老母親，但彼此的視角卻產生了微妙的不同。

⁵⁹ 《沙家浜》第七場「斥敵」沙奶奶唱段〈沙家浜總有一天會解放〉中唱詞。

⁶⁰ 《紅燈記》第五場「痛說革命家史」李奶奶念白。

雖然視角上有著微妙的不同，但這兩位革命老媽媽和前面兩位年輕的革命後來人同樣代表著一種典型；如果李鐵梅和常寶是「苦大仇深」和「父仇子報」的典型，那麼李奶奶和沙奶奶就是舊時代的活見證，是真正的「受苦者」，她們在劇中不約而同有「訴苦」的橋段，李奶奶傾訴的是罷工後失去家人的痛苦，沙奶奶所訴的是四個兒子如何只剩一個相依為命的辛酸。李奶奶和李鐵梅的歷程組合成一個完整的經歷：「受苦→訴苦→仇恨→復仇→革命」。在這個歷程中，訴苦不但激起了仇恨，同時也是把仇恨傳承下去的重要手段，由此確保了復仇的正當性，革命之路才能暢通。至於沙奶奶則是以「說故事」的方式把仇恨傳承至傷病員身上，傷病員因著他們的軍人身分強化了復仇和革命的正當性，並有足夠的能力將個人的仇恨抬高至民族恨或階級恨，同時予以合理化。

三、阿慶嫂



若要問阿慶嫂是個什麼樣的人，我們也許可以說：「阿慶嫂是個很會做人的
人。」或者可以說「阿慶嫂在地方是頗得聲望的人。」

阿慶嫂在 1937 年八一三淞滬戰役後才到沙家浜開茶館，而《沙家浜》的故
事背景又設定在 1939 年，短短三年不到的時間，阿慶嫂要在沙家浜落地生根，
還得得到鄉里的信任，這並不是一件容易的事情。《沙家浜》第四場「智鬥」一
開始描寫日軍掃蕩後的沙家浜，對白如此寫道：

（幕啟：阿慶嫂扶老攜幼上。）

阿慶嫂：您慢著點！

老大爺：阿慶嫂，謝謝妳一路上照顧！

（又一批群眾上）

群 羣：阿慶嫂！

阿慶嫂：你們回來了！

老大爺：我們大傢伙幫助收拾收拾吧！

從這裡看得出來阿慶嫂平素是個很會做人的人，但這並不代表阿慶嫂就是個表裡不一，甚至口蜜腹劍的人。怎麼說？阿慶嫂登場時是「扶老攜幼」的，既如此，表示大家樂於靠近她，樂於接受她的扶助，意即她也是一位很懂得如何照顧別人的人，老大爺的那句話又證實了這一點，而接下來群眾的一聲「阿慶嫂」更可證明她在地方上的聲望；那位老大爺年紀明顯比阿慶嫂大，再怎麼說鄉里上打招呼時先對長者開口是禮貌，然而群眾先招呼的對象竟是阿慶嫂，若不是阿慶嫂擁有出眾的名望，恐怕很難在地方享有此等待遇，而這等待遇又豈是一個才來到鎮上不到三年的茶館老闆娘能有的？故事往下發展，刁德一的堂弟刁小三調戲少女時，少女情急之下喊的是阿慶嫂，當時真正能解危的劉副官還未出場，但阿慶嫂仍出面想辦法緩頰，這些事例都展現出地方鄉親對阿慶嫂不只是信任，還有依賴，若不是阿慶嫂平時在地方上善於經營人脈，能在一個小鎮上立足並不是一件容易的事，從這裡就可窺見阿慶嫂做事必然有其手腕與效率。

想扮演好地下工作者的角色，見人說人話，見鬼說鬼話的工夫無論如何都必須到家，那麼阿慶嫂就得讓觀眾看到她如何在敵人面前周旋應付的本事。從第四場「智鬥」中可窺得一二：要從與劉副官看似家常對話中探出胡傳魁等人在沙家浜的動向；從幾個眼神中發覺刁德一是個怎麼樣的敵人；又在對話中不斷吹捧胡傳魁，讓胡傳魁因其救命恩人之故而對她放鬆戒備，甚至反過來責備刁德一陰陽怪氣，不知道要什麼花樣。該場精彩的背供唱⁶¹〈我必須察顏觀色把他防〉更是精彩，前半段〔西皮搖板—流水〕的三人背供後，刁德一先是唱高調，表面上稱

⁶¹ 背供唱是「打背供」的一種形式，而「打背供」則是「背供式」的俗稱，背供式在舞台表演中是人物與對方交往中特殊的自我表述形式，是將人物的內心獨白向觀眾交代的特殊方式，它能明確地告訴觀眾劇中人物的心情和情感，以加強戲劇性，增強人物內心情感外化的表現力。在演出過程中，人物甲和人物乙進行交流時，人物甲背對人物乙，面向觀眾說出自己的「潛台詞」，即「內心獨白」或「旁白」，因為人物背對所交流的人物，故稱「打背供」。參見余漢東編著，《中國戲曲表演藝術辭典》，台北：國家出版社，2001年10月初版，頁82、652。

讚阿慶嫂沉著機靈有膽量，但實際上卻是說她敢在鬼子面前耍花招，那麼在胡傳魁面前也沒有什麼好顧忌的，既然能在日本人面前把胡傳魁藏起來，今兒個在他們面前把新四軍藏起來也沒有什麼不可能的事；後半段則直接挑明阿慶嫂和新四軍之間應該有所接應，要說阿慶嫂不曉得新四軍的下落是不可能的事。

阿慶嫂面對刁德一的兩層詰問，她必須在短短幾句唱詞的時間內就必須想出因應的方法，既不能讓敵人聽出端倪，又要能為自己留下活路。阿慶嫂先是用「江湖義氣」和胡傳魁當做擋箭牌，表示她救胡傳魁是出於江湖義氣，再加上他福星高照，藉機又捧上胡傳魁一把；接下來就拿出茶館老板娘的面孔，所謂「來者是客」，但千萬不要把生意人的笑臉認真了，也趁機警告刁德一，她阿慶嫂並不是尋常人物，姑且不論阿慶嫂還是共產黨的地下工作者，就算她真只是個茶館老闆娘，那刁德一也只是那眾多的「客」中一人，要想收買或者要她阿慶嫂當眼線什麼的，並沒那麼容易。

從〔西皮流水〕這一段對唱中可以看到，刁德一從一開始還算沉得住氣到後來根本就是失去耐性，相較之下，阿慶嫂針對刁德一話中的問題各個擊破，刁德一在毫無所獲之下只好說阿慶嫂說話滴水不漏，他的狼狽襯托出阿慶嫂的臨危不亂，阿慶嫂的表現始終如同她身上漂亮的圍裙一樣，毫無一絲皺摺。

然而不知道是不是阿慶嫂身為地下工作者的緣故，她似乎很習慣，或說很擅長使用「險中求安」的招數，而這一招在《沙家浜》中屢屢奏效，要不就是成功地挑起胡傳魁與刁德一之間的矛盾，要不就是成功地化險為夷，那已經不只是單純的「機智」二字可以形容，而是根深蒂固的行為模式，長年的地下工作經驗讓阿慶嫂明白，很多情況是不得不為的，鋌而走險是大膽沒錯，但所謂「最危險的地方也是最安全的地方」，只要手法得當，所換來的平安也最是穩固。

第四場「智鬥」中，刁德一問起新四軍傷病員的蹤影，如果說沒有，只怕胡、刁二人怎麼也不可能信，阿慶嫂先是假意應付，搪塞曾經駐過，後來人都走了，刁德一卻明顯不信：

「日本鬼子人地生疏，兩眼一抹黑。這麼大的沙家浜，要藏起個把人來，那還不容易嗎！就拿胡司令來說吧，當初不是被你阿慶嫂在日本鬼子的眼皮底下，往水缸裡這麼一藏，不就給藏起來了嗎！」

這時如果由正面回話，那麼阿慶嫂又該如何解釋「傷病員的確已經離開」這件事呢？於是她由反面回應，既然刁德一提到胡傳魁，那麼順水推舟，她也拿胡傳魁來回話：

「是呀，說話聽聲，鑼鼓聽音。照這麼看，胡司令，我當初真不該救您，倒落下話把兒了！」

這一招果然見效，胡傳魁這下裡外不是人，面紅耳赤不知如何緩頰之際，阿慶再趁勝追擊：



「不不不！胡司令，今天當著您的面，就請您弟兄把我這小小的茶館，裡裡外外，前前後後，都搜上一搜，省得人家疑心生暗鬼，叫我們裡外不做人哪！」

胡傳魁只得陪笑，深怕救命恩人真的發了火；而以爲自己搶到主動權的刁德一到頭來卻爲自己射出的箭所傷：「說句笑話嘛，何必當真呢！」這是阿慶嫂第二次激起胡、刁二人之間的矛盾；藉著他人的話語爲自己找到反擊的武器，同時尋好退路，這是阿慶嫂面對敵人的一貫手法。雖然刁德一仍然發現傷病員可能藏在蘆葦蕩裡，但阿慶嫂隱匿傷病員仍在沙家浜的事實卻未被戳破，成功地保住了她地下工作者的身份。

險棋不只用一次，在第七場「斥敵」中，在胡、刁二人已對阿慶嫂產生懷疑的情況下，爲了救沙奶奶脫離險境，阿慶嫂再用險招，這一次不但成功救出沙奶

奶，也讓刁德一再也挑不出自己的毛病，還三度激發了胡傳魁與刁德一之間的矛盾，是一石三鳥之計。

刁德一：是啊，司令要槍斃沙老太太，妳跟她是街坊，能夠見死不救嗎？

阿慶嫂：沙奶奶會有人救的。

胡傳魁：誰啊？

阿慶嫂：她兒子沙四龍給新四軍送船，他就不救他的媽媽嗎？再說新四軍也一定會救沙奶奶的！

胡傳魁：我馬上槍斃了她，看他們救誰！

阿慶嫂：是啊，您要是槍斃了她，誰也就不來了。沒人來救沙奶奶，您可誰也就逮不著了！

胡傳魁：哦！你是說要我放長線釣大魚，叫他們上鉤？

刁德一：照你這麼說，還是不斃沙奶奶的好哇？

阿慶嫂：槍把子在您手裡，主意您自己拿，我不過是替司令著想！

阿慶嫂表面上是爲胡傳魁著想，事實上卻是爲了保住沙奶奶，這一著棋讓胡、刁二人重新考慮沙奶奶的處置問題，表面上單純的對話底下隱藏著各自不同的心思，刁德一以爲自己這次終於能抓到阿慶嫂的小辯子，才決定由阿慶嫂護送沙奶奶回去，原本是希望藉著觀察沙奶奶與阿慶嫂的互動，好戳破阿慶嫂的謊言，沒想到阿慶嫂和沙奶奶再度施計，故意在劉副官面前表現出爭吵的模樣，回頭再給刁德一一記回馬槍，如果阿慶嫂和沙奶奶沒有演出離開胡府後的這一番爭吵，那麼阿慶嫂在胡、刁二人面前說的那一番話可以說是白說的，刁德一心思再怎麼細密，也沒有想到那兩人可以演戲演到這種程度，此招最險之處便在於此，阿慶嫂和沙奶奶得打得夠逼真，打到見血，方能取信於敵人。觀眾在這裡除了看到阿慶嫂如何使用險棋，也再一次見識她遇事反應的快速與靈敏程度。

這一招奏效，刁德一再也抓不到阿慶嫂的話柄，胡傳魁也不再相信刁德一，

而指導員郭建光率領軍隊闖進胡傳魁家時，胡傳魁再怎麼驚訝，也只能訥訥地說出「妳是……」⁶²，沒有想到當初刁德一曾經千防萬防，而他自己千不信萬不信，怎麼也不願相信自己的救命恩人到最後竟是自己的敵人，到最後是出賣自己的人。阿慶嫂在沙家浜短短幾年就能得到鄉里的信任，還能在當地進行地下工作，掩護傷病員，因此她必須具備相當高超的交際手腕，必須有非常良好的適應環境能力；同時，還必須想辦法擺脫胡傳魁與刁德一這等狡猾且緊咬不放的敵人，所以她除了要保持雙重身份的順利運作外，還得時時刻刻注意自己說話有沒有缺陷，阿慶嫂所承受的壓力實在非比尋常，她 EQ 非得很高才行，不能是個容易生氣的人，她的思緒要很清晰、反應要很靈敏，處理事情得有條不紊。但我們看到的阿慶嫂永遠笑容可掬，對人和藹可親，思考時神情嚴肅，一轉面卻又笑語盈盈；阿慶嫂懂得利用對自己有利的情勢，好比胡傳魁，胡傳魁信任自己，她就不斷挑起胡、刁二人之間的矛盾，借力使力之間，看得觀眾總忍不住要為她大聲叫好。

阿慶嫂此一角色雖然受到政治干涉，《沙家浜》一劇也為了突出武裝鬥爭而更改結局，並改以郭建光為主要英雄人物，但劇中許多精彩的片段是如何也無法刪去的，阿慶嫂智勇雙全的印象亦如是，這使得阿慶嫂和其他的女性角色相較之下顯得十分不同，她的反應多為市井中女性的機智、幹練、靈敏，甚至潑辣；而她的對手總是一些被嘲弄的男性，代表了民間社會的對立面：即權力和知識。政治的干預只增添了幾許空洞的豪言壯語，卻絲毫無損阿慶嫂在劇中的穩健地位。

⁶² 《沙家浜》第十場「聚殲」胡傳魁念白。

第二節 文本中的語言與人物（二）——領導核心中的女性角色

方海珍、江水英和柯湘這三個旦角人物身為全劇的中心，她們的一舉一動往往成為眾人行動與思想的指標，但她們彼此之間又存在著相當的差異。

從稱呼便可窺得一二。方海珍，在劇中，大家叫她「老方」，這是我們一般叫喚男性平輩鄉親或工作伙伴的方式；江水英，大家叫她「水英姐」，是親切的，稱呼鄰家大姐的方式；柯湘，大家叫她「黨代表」，用的是職稱，重視的是她在公領域上的表現。三種不同的稱呼方式，反映出的是三個人不同的性格：方海珍：豪邁而帶有男子氣概，動作口氣豁然大度；江水英，心思細密極有耐性，總是把別人的需要放在前頭；柯湘，以黨的指示為第一優先，可以不在乎別人對她的誤解，但國仇絕對先於家恨。

一、方海珍



方海珍是個極為果決的人，第一場「突擊搶運」中與裝卸隊長趙震山解釋區黨委會決定加快裝卸工作的決定時，從方海珍的用字遣詞中可以發現，她習慣將話說得精確：

「區黨委會召開了緊急會議，要求今天全部裝完。」⁶³

「外輪必須明天一早啟航，趕在颱風前面。」⁶⁴

「誤了農時，就要影響一年的收成。」⁶⁵

⁶³ 《海港》第一場「突擊搶運」方海珍念白。

⁶⁴ 同上註。

⁶⁵ 同上註。

而趙震山以防雷陣雨爲由要以油布蓋住堆放於露天的兩千包小麥時，方海珍的反應則是這樣的：

「(果斷地)不行。這是援外物資，絕對不能馬虎，趕快搬運進倉！」⁶⁶

說了就算，絕無收回的可能，再無商量的餘地，這或許和碼頭的工作環境有關。在分秒必爭的狀況下，許多事情容不得仔細思考個兩三天才下決定，而方海珍身爲領導者，決策必須正確，下達指令必須明白，這樣手下的人才好做事，游移不定、朝令夕改更是大忌，這也養成了方海珍行事果決的個性；但是說話過於斬釘截鐵往往給人一種不夠周詳或欠缺考慮的觀感，方海珍是否只注意指令的明確性而忽視了思慮的周全與否？

當然不是。從第二場「發現散包」與老碼頭馬洪亮的對話中，我們可以發現，方海珍是很果決，但她仍是個心思細密的人，面對碼頭上種種看似偶然實際上卻不尋常的狀況，她馬上警覺到有問題，以唱段〈行船時須提防暗礁險灘〉加以整理，也才發現了整體事件的不單純；而在第三場「追查事故」中，方海珍身先士卒地察看過現場，還能發現裝卸組長高志揚所沒有發現的玻璃纖維，確認整起事件不是一般的責任事故，開始著手追查。

除此之外，方海珍對於劇中受敵人煽動的碼頭工人韓小強更是發揮了無比耐心，且看第五場「深夜翻倉」中方海珍與韓小強的一段對話：

韓小強：我請調工作，又不犯法。(坐在木箱上)

方海珍：你千萬不要糊塗。

韓小強：我思想非常清楚。

方海珍：你不要上別人的當。

韓小強：我自己心裡有主張。

⁶⁶ 同上註。

方海珍：小韓，你今天態度有點反常。

韓小強：（走向方海珍，急切而委婉地）老方，這有關我個人前途啊！

方海珍：（莊嚴地）裝卸工作，前途遠大！

韓小強：（執拗地）主意已定，堅決請調！

從對話中可以看到，兩人一來一往，氣氛緊繃，韓小強堅決要求請調，方海珍嚴正拒絕之餘，不忘柔性勸說，即使早已滿腔怒火，但表面上仍一派安詳，絲毫不見動氣，對話結束後，方海珍以唱段〈定把你無蓬的船兒拖回港〉表明決心，對她來說，救回一名意志不堅的青年很重要，但更重要的是解決眼前的政治危機，因此在判斷輕重緩急之後，決定先解決散包問題，把勸說韓小強的工作留待第六場來做，這一點也足見方海珍行事不但果決，思慮也很細密，對於判斷事情的輕重緩急相當周全。

除了果決，我們也常常看到方海珍的豪邁，這豪邁一則來自於通往五洲三洋的港口，每日進出的貨輪不知凡幾，一天吞吐難以計量，在這種環境下工作，碼頭的確能造就她不凡的視野；二則碼頭工作以體力勞動為主，工作者自然以男性為主，在《海港》中我們可以看到幾場工人扛包翻倉的戲，雖然也有女性工人參與其中，但仍以男性居多，在男性工作人員較多的工作環境中，行為模式自然而然偏向男性，慣於和男性相處的方海珍身上帶有男子氣概也是十分自然的事。

方海珍的豪邁與她的自信是離不開的。而她的自信來自於非常口號，卻也非常實際的「依靠群眾」；第一場「突擊搶運」中就有這樣的對話：

小 丁：（對高志揚）老高，今天支部書記老方一動員，大伙一加油，
運往非洲的稻種……

小 陶：（搶說）只剩下八千包啦！

「一呼百應」，大抵上是這樣的情形，第四場「戰鬥動員」中，工人們在沒

查出事故原因前堅持不肯下班，高喊要對援外任務負責，該場唱段〈堅決徹底把倉翻〉唱詞中，不論是男女工人都一馬當先，自願肩負起翻倉任務，他們都是方海珍最有力的後盾，她知道任務的執行面不可能有問題，因為她有一組全世界最完美的團隊，這組團隊有「困難何所懼，眾志能移山」的碼頭工人，而且大家的思想十分統一，會大喊「下定決心，不怕犧牲，排除萬難，去爭取勝利」⁶⁷；有不論如何絕對挺她的裝卸組長高志揚，不但不會扯她後腿，還會附和「爲了支援世界革命，咱們中國工人階級刀山、下火海都不怕，扛幾個包算得了什麼？」⁶⁸，發現錯包上了駁船，還不顧風大浪高登艇去追回駁船；這樣的組合簡直就是戰無不勝，攻無不克的無敵萬能組合。再加上《海港》本身所陳述的國際主義，於是在劇中，方海珍常常帶著驕傲自豪到幾乎令人覺得不可思議的口氣說著：

「同志們，這稻種和小麥，每一包都與非洲人民的反帝鬥爭緊密相連……我們是用馬列主義毛澤東思想武裝起來的中國工人階級。困難何所懼，眾志能移山！」⁶⁹

「定使這上海港，緊連著江南塞北，莽原椰林，支援那國內建設，世界人民。」⁷⁰

方海珍的自信究竟從何而來？劇中所謂的「國際主義」可以是一種高調，可以是一種崇高遠大的目標，但不論如何，她的工作團隊讓她在工作上無後顧之憂，讓她可以好好地當她的支部書記，她的確落實了「依靠群眾」這幾個字，而方海珍所做的，就是預防階級敵人的破壞與執行上級交代的任務，剩下的事根本就不用操心。方海珍的確有足夠的本錢自信，這讓她看來像是個配備著高級兵

⁶⁷ 《海港》第一場「突擊搶運」工人們念白。

⁶⁸ 《海港》第一場「突擊搶運」高志揚念白。

⁶⁹ 同上註。

⁷⁰ 《海港》第四場「戰鬥動員」方海珍唱段〈暴風雨更增添戰鬥豪情〉中唱詞。

器的大俠般威風凜凜，而她的豪邁則更讓她多了一層光環。

二、江水英

相對於方海珍男子般的豪邁，江水英正如她所在的江南水鄉一樣，細柔而密緻。她愛笑，極少疾言厲色，說起話來慢條斯理，習慣詢問同伴的意見，但事實上對於許多事情卻有自己的一套主張；面對阻礙，她會先露出一抹甜美的微笑，然後仔細地向對方分析事理，直到對方接受為止，雖然不使用長篇大論，卻總有打動人心的力量；她事事身先士卒，做事仔細周到，常常先人一步想到該如何安排，總是教那些有話說的人啞口無言。江水英正如劇中的九龍江，柔軟卻也衝撞力十足。

爲了讓眾人知道山區乾旱的嚴重性，開畢抗旱會議回到村裡之後，她所做的不是向大家解釋會議上的決策，而是讓大家實際品嘗當地的水，實際了解乾旱的嚴重性，目的是爲了激起大家的同理心。她很明白，事情要好做，要做得好，方法很多，如果有方海珍那樣的萬能團隊，一呼百應，那麼什麼困難都沒有；但現下不是如此，在第一場「承擔重任」唱段〈戰鬥中人換思想地換裝〉唱詞中提到「在眼前有一場公私交鋒仗」，江水英知道，她必須取得所有人的共識，但是這並不容易，首要就是解決公與私的問題。她心裡是有定見，但是她不願意在別人不樂意的狀況下硬押著別人工作，面對反對築堤堵水的雜音，江水英始終像循循善誘的導師：

「志田，咱們應該從全局著眼哪！好比你們下棋，為了顧全大局，有時就不得不丟掉某一個子，你不是常說『棄卒保車』嗎？」⁷¹

「在今日犧牲一塊高產片，可贏得那後山，九萬良田，得水澆灌，稻浪

⁷¹ 《龍江頌》第二場「丟卒保車」江水英念白。

隨風捲，大旱年變成豐收年。」⁷²

利用「棄卒保車」的比喻，讓大隊長李志田了解自己在抗旱這盤棋上所扮演的角色，也讓他了解自己決心執行政策的意志有多麼堅定，而自己也不是一味只有犧牲，江水英思慮細密的特點在此有所發揮，對李志田提出「堤外損失堤內補」、「農業損失副業補」的計策，想辦法減低堵江所造成的損失，讓憂心不已的李志田終於同意堵江的決定。

第六場「出外支援」可說是對江水英的完美包裝，其中一段對江水英的側寫是很特別的安排，在本論文所討論的六部樣板戲中是唯一的一個例子：

阿堅伯：（氣極）住口！（又強抑怒火）你知道嗎？人家水英為了關心
社員生活，為了減輕國家負擔，帶著病泡在秧田裡，沒日沒
夜地苦幹。她，每天半夜起身，為大家燒好茶水，修好農具；
天天晚上，走東家，奔西宅，解決社員困難，安排集體生產。
幾天來，眼熬紅了，人累瘦了，可她一聲不吭，越幹越猛。
昨天差點暈倒田頭，是大夥兒硬把她攏回家來。（越說越氣）
可是你，竟然聽信流言，出口傷人，只顧自己，不顧別人，
自私自利，是非不分，真是豈有此理！

使用這種側寫的原因在於江水英的性格大致上內斂而沉穩，如果只透過對話和唱段往往不容易將人物性格表達完整。透過生產隊長阿堅伯對社員常富所說的一段話，讓觀眾了解到，江水英有公無私，只關心集體利益，不在乎自己是否生病或體力是否承受得住的問題，而做過的事絕不當成自己的功勞一再掛在嘴邊，所有的工作都是應當做的，用旁人（常富）的聽信流言、出口傷人、只顧自己、不顧別人、自私自利和是非不分，來襯托江水英的專心致志、謹言慎行、重視集

⁷² 《龍江頌》第二場「丟卒保車」江水英唱段〈百花盛開春滿園〉中唱詞。

體、不重私利、以公為重和是非分明。由於這種側寫的方式是透過第三人對人物作描述，因此具有更高的說服力，江水英「公字掛帥」的形象已然深刻。

除了這一段側寫之外，江水英在該場中與其他人的對話也在顯示出她是一位如何以公眾利益為優先的領導人。

阿堅伯：水英，你又是一夜沒睡啊？

江水英：……男男女女，老老少少，勁往一處使，汗往一處流，想的是堤內大創高產，盼的是三千畝上奪豐收。在這個時候，我怎麼能歇得下呢？

阿更：老高同志特別關照，我們隊的勞力也很緊張，不要出民工了。

江水英：不行！這是領導對我們的照顧。可是虎頭巖打不通，這兒水再多也送不到後山。

從這幾段對話中可以看到，第六場「出外支援」不斷重覆著「江水英以公為先」的主題思想，將她包裝成「只做不說」的好人；在包裝的過程中，也不斷將她的韌性延展再錘打再延展再錘打，這個場次不只是對江水英的包裝，也是對江水英的磨練。好不容易堤坊才築成，但山區的虎頭巖一直沒有打通，只要水流不過去，築堤堵水的辛勞就要白費，田就等於白淹，眼看水位不斷上漲，低地的良田房屋又要受災，再加上勞力緊張、敵人黃國忠的暗中破壞與大家的信心動搖，江水英簡直是疲於奔命，但她在這種時刻所使用的方式仍然不是振臂疾呼，而是以親切的態度和大家坐在一起，選擇透過學習毛澤東著作《紀念白求恩》的方式教導群眾什麼叫做「共產主義的精神」以統一思想，同時也取得了共識，不用浪費口舌一一說服眾人出動勞力，就達到了她的目的。

第八場「鬧上風雲」中，為了使江水早日送到後山，江水英堅持提高水位，

不惜淹掉三千畝大田，李志田爲此對江水英的作法極不諒解，誤會她不管社員利益、不在乎良田成沼澤；面對砲火猛烈、語多指責的李志田，江水英所採取的方式是耐心地聽他發洩完，再把自己的想法說給他聽，而且是以極低極謙卑的姿態開頭的：

「志田，幾年來，我的工作距離黨的要求，群眾的期望，相差很遠，做得很不夠。」

江水英提出三年前龍江村山洪爆發的往事，說到當初他們也受到別人的幫助，企圖再度激發李志田的同理心，說服他接受提高水位的決定，這一招二度奏效，李志田心受感動，接受了江水英的決定，但要求在提高水位之前先對社員財產做好安排。這裡該說是江水英考慮周到呢，還是該說她自信滿滿，早就知道不論如何她的決定一定會付諸實行的呢？其他社員告訴李志田，該搬家的都搬好了；低地的秧苗也都移已到高地，等到將來排澆補種，一席話倒是說得李志田又羞又愧。值得注意的是，江水英表面上謙卑姿態低，但實際上她不曾考慮過狀況以外的狀況，也就是說，對她而言，即使有不同的意見，但她終究會讓所有的政策和命令走上「執行」這條路，所以完全沒有必要去考慮其他的情況；方海珍在翻倉找散包時還會擔心找不到怎麼辦，但江水英的想法裡，開足閘門就是最後的結果，不論過程如何，她所要做的，就是運用她有如九龍江般的柔韌，說服她所需要說服的對象，至於狀況外的狀況，那是不可能發生的。

三、柯湘

柯湘所處的環境和方海珍有些類似，都是以男性居多的環境，尤其柯湘所帶領的是軍隊，男性的比例比港口更高，而且更不習慣由女性來領導，柯湘處在這樣一個環境中，除了需要加倍的耐心與更高的 EQ，其出眾的領導氣質也是不可

或缺的。

因此柯湘一開始就是以巾幘不讓鬚眉的女英雄形象出現的。第二場「春催杜鵑」中，柯湘雖載著刑具上場，但文字的描述卻是「柯湘目光炯炯，怒視敵人，六團丁悚然退向兩旁。柯湘整髮，托鏈，從容豪邁地步下石階。六團丁『塌身』。」透過文字，我們看到柯湘的幾個特色：一是臨危不亂，二是臨死不懼，三是不畏強權，「甘灑一腔血，喚起千萬人」⁷³，她的確置個人死生於度外，唯有置個人死生於度外，才真正做得到「無產者等閒看驚濤駭浪」⁷⁴，其雍容大度方才能展現，這等氣質也成爲她領導特質中很重要的一部分。

雖然所處的環境和《海港》中的方海珍類似，但杜鵑山的自衛軍們並不像上海港的工人般全然服從柯湘的領導，他們打從一開始就對她的女性身分有所疑慮，又認爲她是讀書人，是個手無縛雞之力的傢伙，沒吃過苦，如何能帶兵？柯湘不能像方海珍一樣凡事強硬果決，只怕這樣所引起的反彈更大，對於現狀一點幫助也沒有，又不能像江水英一樣事事好聲好氣地慢慢解釋，自衛軍中許多人打從一開始就對她有偏見，就算柯湘有心想解釋，還怕他們不肯聽。想要說服這些憑恃著自己有幾分力氣，再加上手邊有一些武器就學人組織成自衛軍，據於山頭想要推翻毒蛇膽的農民自衛軍，最好的方式就是證明自己比他們強，雖說強龍不壓地頭蛇，但是如果連「強」都做不到，那就不要妄想這群人會聽話。柯湘心底非常明白這個道理，她對於自衛軍弟兄的態度也始終是謙和而友善的，她知道自己的到來對自衛軍來說不啻是一種衝擊，但既然她要領導這支軍隊，她就必須善用每一個機會，每一個證明她自己能力的機會，好讓自衛軍的弟兄們相信她是有能力領導他們的。

柯湘和自衛軍第一次發生正面衝突在第三場「情深似海」的分浮財事件。柯湘要求大家按照正式軍隊的作法，而非過去草莽甚或山賊式的作法，此舉引起眾人不滿，柯湘是外鄉人、讀書人的理由讓眾人拿來說嘴，邱長庚不服領導，先是

⁷³ 《杜鵑山》第二場「春催杜鵑」柯湘念白。

⁷⁴ 《杜鵑山》第二場「春催杜鵑」柯湘唱段〈無產者〉中唱詞。

說「女的能帶兵，男爺們兒還有什麼威風？」後來乾脆趁著酒意拿槍恐嚇柯湘，這對柯湘反倒是一個機會。一開始她叫鄭老萬下掉槍，這是一次表現她冷靜從容的機會，但鄭老萬沒能成功制服邱長庚，邱長庚卻舉槍朝她衝去：

(邱長庚舉槍，向柯湘衝去，眾人惶恐。)

(柯湘鎮定異常，上前一把抓住邱長庚的手腕。僵持少頃。邱長庚用力掙扎。柯湘從容熟練地下掉邱長庚的槍。邱長庚一個踉蹌，倒吸一口冷氣，跌坐在木凳上。)

這種看似武俠小說的描寫居然在劇本裡活生生地出現了，怎麼也想不到一個看起來斯斯文文的女流之輩，竟然制得住拿著槍還喝醉酒的大男人，一招擒拿手就教他動彈不得，跌坐在木凳上倒抽一口冷氣，也難怪眾人看了這一幕之後要稱讚他「打仗幹活兒，行家裡手！」，她把眾人的稱讚歸於「風裡來，雨裡走，終年勞累何所有」，也才有機會唱出〈家住安源〉，這是讓眾人了解她的唯一機會，她必須讓大家知道，她和大家一樣也是窮苦出身，一樣是工農子弟，是同心同路的，消除大家在階級上對她產生的錯誤印象，自此大家對柯湘的態度才開始有所轉變。

柯湘讓大家知道她很強，但「強」不是她用來領導的方式，以力量壓制只是暫時壓抑住不滿的勢力，她的方法是讓眾人了解什麼才是革命的道理，這件事對於草莽性格濃厚的農民自衛軍來說並不容易，或許因為自衛軍的成員多半衝動，缺少冷靜思考的能力，因此面對衝突時，柯湘往往要採用冷處理的方式，消解衝突之外，還要告訴他們什麼才是正確的做法。同樣在第三場「情深似海」中，自衛軍抓到給土豪推車挑擔的田大江，因為與柯湘之間對處理方式有歧見而引起雷剛的不滿，這是柯湘與自衛軍的第二次衝突。

雷 剛：(拍桌大怒) 柯湘！

(唱)〔西皮快板〕

自衛軍捨生死將你救下，實指望領頭帶路把仇敵殺。

你不為窮苦人撐腰說話，反與豪紳是一家。

抓來的土豪（你）不准打，商人俘虜竟要放回家。

你這個共產黨，是真還是假？當這著這眾弟兄，你要回答！

(雷剛端凳、拍刀，腳踏木凳，橫刀怒向柯湘。)

(戰士們舉刀挺槍，威逼柯湘。)

(李石堅、鄭老萬和戰士甲急忙圍護柯湘。)

(羅成虎驚惶觀望。)

(溫其久立於桌後，幸災樂禍。)

(靜場，局勢嚴重。)

(柯湘從容鎮靜，撥開李石堅等人，緩緩走向雷剛。)

.....

柯 湘：(稍一思索，轉向眾人)同志們！咱們這裡，誰給土豪做過事，
把手舉起來。(舉手)

又是一段酷似武俠小說的場景。眾人僵持之間，柯湘撥開了圍護著她的李石堅等人，說出「誰給土豪做過事，把手舉起來」的話，一開始沒有人明白柯湘的用意，但正因為雷剛認為給土豪做事就是土豪的同路人，所以柯湘才抓住雷剛的這個論點，反過來論證了所有的自衛軍弟兄過去也都會為土豪做事，卻是出於時勢所逼，並非自願，更與是否為土豪的同路人無關，柯湘的冷處理展現了她過人的機智和無所畏懼的精神，避免了衝突的發生，讓雷剛有機會去思考敵人與朋友這個革命的首要問題，同時也贏得了雷剛的信任，柯湘正式肩負起自衛軍的領導任務。

雷剛曾懷疑柯湘的心冰冷雪寒，但柯湘實際上是外冷內熱的人；外冷，乃情勢所逼，內熱，則是個性使然。而這「外冷」也使得柯湘的念白幾乎全部用於說

明與解釋，說明事理、說明黨的政策、說明她的安排、說明敵人的心機，並使得「內熱」的柯湘變得隱而未現，甚至看起來過分理智，不通人情。

柯湘真的很冷靜，發現毒蛇膽擴充兵力時，羅成虎直覺反應是給他來個迎頭痛擊，但柯湘考慮到敵我懸殊的問題，同時也想到杜鵑山山深林密，腹地廣大，決定來個敵進我退；當敵人抓走杜媽媽以誘雷剛下山時，柯湘冷靜分析事理，說明這是敵人的誘敵之計，希望雷剛能夠看清事實，不要輕易上當；知道雷剛仍憑血氣之勇下山營救杜媽媽，而溫其久在山上煽動其他弟兄也下山救人，柯湘還是很冷靜，除了力勸眾人不要輕舉妄動，以免造成更大損傷之外，同時還當眾質疑溫其久居心叵測，力排眾議，堅持執行轉移任務。

不過，雖然遇到衝突採冷處理是柯湘的慣用手法，但冷靜的柯湘遇到衝動的雷剛有時也是忍不住要發火的。抓到田大江時，雷剛認為他是土豪的同伙，便要狠狠打，柯湘一把搶過扁擔後雖然只說了「住手！真不像話！」，但這已經是整齣《杜鵑山》裡柯湘最情緒化的發言了。

至於「內熱」的柯湘，在第二場「春催杜鵑」唱段〈無產者〉中，柯湘如此唱道：「且把刑場變戰場，暢談革命斥賊黨」，她對革命的熱情是難以衡量的，即使身在刑場，也可以毫不畏懼地與人暢談革命；她為人體貼細心，親手替戰士們打草鞋不說，還沒忘給腳大的雷剛再打上一雙；第五場「砥柱中流」中，杜媽媽和雷剛都為毒蛇膽所擒，柯湘抱住杜媽媽的孫子杜小山，聲淚俱下地向他解釋自己內心的煎熬，表示她一樣擔心杜媽媽和雷剛，但貿然行動只會中了敵人奸計，於事無補。對柯湘來說，「內熱」是會壞了「外冷」的事兒，因此外冷內熱的柯湘始終有些壓抑，她無法放任自己的情感，因此和雷剛初見面時，未曾對雷剛說趙辛是她的什麼人，更不要說毒蛇膽與她之間的恩怨了；在初聽杜媽媽被補時，也未如雷剛一般衝下山救人，就連在雷剛被捕後，也堅持要完成轉移任務……所有有關個人情感的判斷，柯湘一律不加考慮，她只就事實與利害關係做評斷；在說服別人時也會動之以情，但必定是在說之以理之後，毫無疑問的，柯湘絕對是一個理智優先的人。

與方海珍、江水英相比之下，柯湘的幫手更少，她所遭遇的情勢最為險峻，孤軍奮戰的意味也更為濃厚，同場唱段〈亂雲飛〉寫明了她內外交迫的狀況；明知道轉移任務非得執行不可，但是不救回被捕的雷剛和杜媽媽，的確無法安撫浮動的軍心，落得如此兩難的狀況，一向冷靜的柯湘在面對這般情勢時，也忍不住唱出「團團烈火燒我心」、忍不住要說「我的心沉重」。

三位旦角人物雖然都是領導者，但各自有著不同的領導風格。方海珍豪爽強勢，說一不二，重視時效，加上有一配合到底的萬能團隊，讓她做起事來無往不利；但並不表示她凡事都壓在別人頭上，她對韓小強苦口婆心，對馬洪亮恭敬有禮，對她的其他工作夥伴說話一樣平心靜氣。江水英身先士卒，柔中有骨，看起來溫柔無害，但凡事皆有定見，只要是她堅持的事，就一定要執行到底不可，對於雜音，她會一而再，再而三地耐心說服，或者透過再教育統一大家思想，她會讓跟在她身邊的人覺得「帶頭的人都做到這種程度，下面的人不加把勁不行」；而執行政策過程中所擔心的狀況統統不用怕，因為她早有先見之明，會早一步幫大家安排好預防措施，會讓大家的損失減輕到最低最低。柯湘則像是武林中的女俠，武功高強，冷靜而富有智慧，臨危不亂，懂得運用自己的力量，適時讓大家知道自己夠「強」，卻又不以「強」制人；能夠把握機會贏得眾人的信任，同時又不受敵人煽誘，在面對可能的衝突時，採取冷處理的手段解決問題，以免和原本就容易衝動的弟兄們硬碰硬，除了說之以理外，還能動之以情，漸漸收服那群草莽性格濃厚的農民自衛軍，帶領他們走上革命的正道。

若再細分，則方海珍和江水英這兩位支部書記又可歸為一類，她們較之柯湘更純粹是政治口號的宣導者。若不論她們之間的地域、個性差異和處理手段，她們的一連串行動都不外乎是解決了敵我矛盾和階級衝突，所憑恃的無非是政治力量和對黨對領袖的崇拜與熱愛。不論是鬥爭或革命，彰顯的都是集團的訴求，在其中我們看不到真正的「個人」想法，只看得到黨國的「代表人」；這些代表人口吐的政治話語則是由壓縮私領域空間而來。而柯湘集「女性」、「外來者」、「領導者」等身份於一身，領導一個由男性組成的既成反抗勢力，當然倍受挑戰，這

原本是一個兩性對話的好機會，但柯湘運用了男權話語解決了困境，也失去了為女性發聲的機會。另外，先前曾提過的復仇模式：「受苦→訴苦→仇恨→復仇→革命」，柯湘自己遵從了此一模式，也把仇恨傳遞給自衛軍的弟兄，並透過這個過程中取得男權中心的認可，也鞏固自己的領導。

這六位旦角人物不可避免的受到政治話語的干預，受到「高、大、全」要求的限制，於是她們身上大多也都看得到思慮周密、細心、富有耐心、面對敵人毫不畏懼、熱愛革命、熱愛階級親人等特徵，但在這些共性之外，她們仍有其獨特之處：李鐵梅對自己的高度期許、常寶的主動、李奶奶的重視使命、沙奶奶所表現的質樸人情、方海珍的豪爽果決、江水英的柔中帶骨，與柯湘的冷靜自持，都是在共性之餘，可貴的個性所在。



第三節 文本中的性別

傳統的婦女長期處於父權與君權的壓迫之中，在中共取得政權之後，女性表面上獲得解放，得以進入過去未能進入的男性領域中，但觀察樣板戲的女性角色卻能發現一個現象：這些女性僅僅是脫去了「男尊女卑」的表面負荷，卻落入另一個假性「男女平等」的神話中，其癥結在於對男性理所當然的模仿，並以此為榮。本節將從女性角色的雄性化以及對家庭與情感描寫的缺乏與迴避兩方面加以討論樣板戲文本中所呈現的性別問題。

一、女性角色的雄性化

這裡所說的「雄性化」指的是強調女性角色「雄性」的一面，不論是外貌、言談、舉止、工作表現，甚或價值觀念等方面，都貼近男性或模仿男性，要求與男性相同，這些女性除了「生理性別」(sex) 為女性外，在其他方面都與男性無異，也就是說，「女性」的「社會性別」(gender)⁷⁵意義消失了，她們變成一群「生理性別」為女性，但「社會性別」為男性的人。

就本論文所討論的幾位旦角人物來看，方海珍、江水英、柯湘幾乎完全是披著女性外衣的男性：她們「站在高坡上，揮手指方向」，是「以父之名」的黨的化身；她們大多孔武有力，扛起麥包稻種似乎不費吹灰；她們中氣十足，高喊起口號永遠是高亢的「同一志們！」；她們衣著樸素、短髮齊耳、寬肩厚背、濃眉大眼，遇著敵人即怒目直視、高聲斥責，把那些鼠輩一個個嚇得落荒而逃。不論從意志或體力來看，她們皆毫不遜色於七尺男兒，根本是有過之而無不及，劇本對她們的要求實際上即是對優秀男性 requirements 的要求，她們都努力向男性世界靠攏，她們都希望得男性世界的認同，她們通體閃耀著陽剛之美，然而這是一種以「男性美」為標準，且立意張揚一種「男性化」的女性。

李鐵梅、常寶與阿慶嫂則是另一種典型。她們的能力皆凌駕於男性之上，一個是繼承父志，排除萬難將密電碼送至柏山游擊隊；一個是自動請纓上戰場，只為手刃敵人；一個則是周旋於草包司令與狡猾參謀長之間，滴水不漏，最後成功完成任務。這三位女性都是比男性更像英雄的英雄，她們智慧超群、膽識過人、智勇雙全，在她們身上找不到一般弱質女流的特性，她們都是現代的花木蘭，只不過她們所崇尚的，恐怕不是「當窗理雲鬢，對鏡貼花黃」，仍然是如何做一個

⁷⁵ 社會性別是立基於可見的性別差異上的社會關係之構成要素，是表示權力關係的一種基本方式。它並非固有或與生俱來的，而是隨著社會文化的發展，漸漸形成對男女差異的理解、對男性或女性的群體特徵和行為方式的判定方式。當我們講到「像男性」或「像女性」，指的往往不是生理特徵上的「像」，而是在社會文化上的相似，例如男性就要勇敢、果斷、大方、粗魯；女性就要溫柔、細心、膽小、感情用事等。參見譚琳、陳衛民著，《女性與家庭——社會性別視角的分析》，天津：天津人民出版社，2001年6月初版，頁1-2。

黨的好兒女，如何遵循父兄們（或黨、長官、主席）的腳步。

除了從她們的外表和她們所表現的舉止可以觀察到女性角色雄性化的傾向外，這些女性人物的雄性化由唱腔生腔的借鑑也可窺得一二。《紅燈記》的李鐵梅在〈仇恨入心要發芽〉所唱的〔西皮娃娃調〕借鑑自小生；《智取威虎山》的常寶在〈堅決要求上戰場〉唱的〔二黃小導板—回龍—原板—垛板〕也借用了〔噴吶二黃〕的定調與生腔的落音；到了《海港》、《龍江頌》和《杜鵑山》，旦角唱腔對於生腔的借鑑變得更為頻繁，這表示什麼？表示原本旦腔的表現方法越來越不能滿足這些現代的新女性，傳統的旦角唱腔不夠英挺、不夠雄壯、不夠豪放、氣勢上也輸了那麼一大截，這都是不符合這些新時代的女英雄的，她們所需要的是生腔中的陽剛之氣，使得她們更顯剛毅、更具稜角，於是借用生腔，讓她們變成寓生腔於旦腔的新型人物。

今天，當我們看待樣板戲中女性雄性化這個問題時，首先要注意到的是：為什麼樣板戲中的女性會產生雄性化傾向？再者，女性的雄性化在當時所體現的時代意義又是什麼？

做為革命政黨，中共自然將革命放在首要位置，把「革命」二字放在至高無上的崇拜地位，甚至具有罪與非罪的法律判別標準意義（法律中一直有「反革命罪」的存在）；「革命」這兩個字以極高的頻率使用在各個場合各種文書中，但它的內涵卻豐富得難以界定，在《形形色色的造反——紅衛兵精神素質的形成及演變》一書中認為在中國的政治實踐中，「革命」的概念至少包括四個範圍：

一、它確立了奮鬥目標和共同的理想。

二、它強調政治是最重要的活動。

三、它把整體利益置於最高地位，把絕對服從視為最必要的素質。

四、它頌揚暴力，敵視溫和與妥協。⁷⁶

⁷⁶ 徐友漁著，《形形色色的造反——紅衛兵精神素質的形成及演變》，香港：中文大學出版社，1999年初版，頁26。

在這種概念之下，凡是不符合此種規範的表現都是不受允許的，尤其在文革時期，不論是男性或女性，都只能小心翼翼地迎合當權者的意識形態，而當權者的意識形態很明白的是這樣的：「革命不是請客吃飯，不是做文章，不是繪畫繡花，不能那樣雅緻，那樣從容不迫，文質彬彬，那樣溫良恭儉讓。革命是暴動，是一個階級推翻一個階級的暴烈的行動。」⁷⁷而女性較之男性則更容易擁有多愁善感、柔弱、溫良等種種較不具侵略性的特質，這些特質自然毫不例外地都必須遭到抹殺；換言之，當時的社會審美觀是欣賞暴力、陽剛，和具侵略性的特質，也就是社會性別中屬於男性的特質。

從這點來看，這不啻是一種性別歧視，即使從 1949 年中共取得政權之後就在婦女解放問題上大做文章，然而實際上關於婦女解放與主導意識形態之間的矛盾卻一直無法解決：一方面不斷對數千年來的傳統加以批判，另一方面卻也無法徹底切斷與傳統的聯繫。「一方面劇速提高了婦女的社會地位，不僅全面實行了男女同工同酬，而且鼓勵婦女進入從未進入過的男人領域，使其成為與男人一樣的人；另一方面，由於女性意識、女性自我等等婦女解放的實質與所在主導意識形態相衝突，因此幾十年來始終受到強大的壓抑和斥責，廣大女性除了做與男人同樣的人以外，不能有任何女性意識、特質或特點的流露。」⁷⁸「成為與男人一樣的人」，這句話隱含的是以男性的標準為標準，以男性價值為唯一價值取捨的邏輯思考，此種觀點在進入文化大革命時期之後更趨極端，對於女性的衡量標準完全以傳統意義上的男性為之，「『鐵姑娘』、『女英雄』、『娘子軍』已經將女性全面武裝成了一支和平時代的沒有性別特徵的準軍事力量，女性意識已完全地、自覺地迎合著新的男權體制的需求，並以能被男性價值標準認同為榮。」⁷⁹「女性」的意義遭到掏空，這種「男女都一樣」的表面平等所掩蓋的是一種更大的不平等：

⁷⁷ 毛澤東著，〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集》，北京：人民出版社，1968 年 6 月初版，頁 17。

⁷⁸ 劉慧英著，《走出男權傳統的樊籬——文學中男權意識的批判》，北京：三聯書店，1995 年 4 月初版，頁 56。

⁷⁹ 李有亮著，《給男人命名——二十世紀女性文學中男權批判意識的流變》，北京：社會科學文獻出版社，2005 年 5 月初版，頁 149。

廣大的婦女同胞既要和男性一樣參與勞動生產，換取「翻身做主人」的機會，同時對於傳統的女性使命，諸如家務、繁衍後代等責任仍然無法拋棄，她們並沒有因為社會的解放而真正獲得解放，她們仍是受壓迫的一群。

因此，樣板戲中這些優秀女性的出現，重點並不在體現「女子比男人強」的看法，而是「主題先行」和「三突出」理論，性別只是說故事的一種工具罷了。

那麼，這些角色設定為女性的理由何在？照這麼看來，李鐵梅是個男的也完全無礙於繼承父志、送密電碼到柏山，唱出「提起敵寇心肺炸」絲毫不覺突兀；若方海珍或柯湘是位男性，也許更有利於領導工作也說不定，而江水英的原始設定本就是男性，至少，大家叫起「老方」來更覺理所當然。

從樣板戲的根本主題之一「翻身」來看，婦女解放和階級解放在其目標指向上有其同一性。在傳統社會中，大多數人民都是屬於勞動階層，是受剝削的，他們有著「翻身做主人」的政治意向，而女性同樣也處在社會底層，她們不但大多數屬於勞動階層，還處於勞動階層中的男性之下，意即她們同時受到政經壓迫與男權壓迫，於是她們的翻身便比一般的男性更具有說服力，因為婦女的翻身所代表的是政治與性別的雙重內涵。由於女性受壓最深吃苦最多，所以要突出階級解放的政治主題與對比新、舊社會兩重天，最優選也就是最有代表意義與典型價值的莫過於婦女的翻身經歷⁸⁰。

從當時的另一個流行口號「婦女能頂半邊天」來看，強者型的女性則比強者型的男性更能體現出進步的女性觀點。《哈姆雷特》中那句經典台詞「女人，妳的名字是弱者」正說明著長久以來女性的觀感便是以弱為美，她們一直處在無法與男性平起平坐的弱勢立場上。現在社會變新了，要這些人再相信女性是男性的附庸是沒的事兒，頭上的天原本就是男女各頂一半，毫無疑問的，這「英雄」的稱呼也該男女各有一半，也正因如此，樣板戲中一個個「女英雄」或「女強人」的誕生多多少少滿足了新時代婦女觀這種破舊立新的態勢。

⁸⁰ 李祥林撰，〈政治意念和女性意識的雙重變奏——對「樣板戲」女角塑造的檢討反思〉，《四川戲劇》，1998年第四期，p.20。

從這兩點來看，樣板戲其主要目標雖然不在於從女性主義的角度來樹立女性角色，但由於婦女解放和階級解放之間具有某種可謂天然而非人為的歷史關聯，那麼藉由婦女解放來達到政治宣教功能也就沒有什麼好奇怪的了。

然而從樣板戲女性角色雄性化的原因和樣板戲之所以以女性做為政治宣教工具的理由這兩點來看，其中顯然存在著某種弔詭：明明女性的雄性化是出於對女性的壓抑和歧視，但女性又似乎是宣揚新時代的最佳代言者。

樣板戲的重要推手、身居顯要的「文化旗手」江青是女性，即便她在樣板戲編導過程中的「指導」大部分是干涉，但無論如何她的種種意見中包含了她個人的意識，這些意識除了對於權威的渴望與臣服外，自然也有其女性意識在特定文化語境下的折射，藉由女性之形來傳達男性之聲，因此成為樣板戲創作的一個特殊策略；女性之形來自江青本人對於權力的欲望，她令這些女子成為具有示範性作用的英雄，為了產生這樣的效果，甚至不惜貶低男性以襯托女性的高大完美。例如在《沙家浜》中，以神經兮兮的刁德一和滿肚子草包的胡傳魁來襯托阿慶嫂的靈敏機智；在《杜鵑山》中以雷剛的魯莽衝動襯托柯湘的沉著冷靜；在《海港》和《龍江頌》中，分別以韓小強的階級意識退化、李志田的政治覺悟低落襯托方海珍和江水英的仰之彌高。但是這種對男性的貶低並不觸及男權體制的根本，因為此時的女性已經成為男權的又一代表，抹煞了性別符碼的結果仍然是男權話語的勝利，儘管江青苦心安排女性作為樣板戲中的主人翁，卻因為她身處男權語境中，她所爭取的是男性的權力，借助了女性之形所表達的男性話語也就不具備為女性發聲的功能，樣板戲中的女性既沒有自覺，也就更談不上反抗了。

操縱樣板戲這一極端男性中心話語的，是身居顯位的女性，使得這種性別歧視和男權化的女性歧視不盡相同：

男權歧視女性往往是直接的、俯視式的，而『樣板戲』中對女性的歧視則呈現一定的複雜性，它表面上對女性人物是仰視的、抬高的，甚至為之不惜貶抑男性，使女性形象一時間似乎具有了某種『唯我獨尊』的強大感染力，

這樣一來，它在很大程度上轉移了人們對其非人性化的文化暴力傾向的注意，甚至在一定意義上還確實吸引了許多人對這些女英雄投以真誠的、景仰的目光；但是，其實質卻依然是使女性陷入男權話語的包圍中，承受著一種人性的篡改和精神的歧視。⁸¹

這些雄性化的女性要面臨的困境不只是性別符碼遭到抹煞的問題，她們首先要遭遇的是：女性模仿男性的外表與作風，男性是不是就真的把女性當成戰友了？《杜鵑山》第二場「春催杜鵑」中有幾句頗耐人尋味的對白：

雷 剛：那位共產黨員？

鄭老萬：就要押出祠堂。

羅成虎：聽說是個女的。

雷 剛：女的？（愕然）

羅成虎：搶不搶？

雷 剛：只要她是共產黨，（決斷地）搶！

羅成虎和雷剛都對這名共產黨員的性別表示了驚異，甚至遲疑著要不要搶人，最後決定要救的原因在於她是個「共產黨」，這個細節仍表示一種男權觀念，意即指路人原該是個男的，萬一她是個女的就有那麼一點問題，那麼柯湘的女性身份在日後變成自衛軍中其中一個衝突點也就不足為奇了。

第三場「情深似海」中，邱長庚對於柯湘空降部隊式的到來感到極大不滿，用著不屑和鄙夷的口吻說：「哼！女的能帶兵，男爺們兒還有什麼威風？她的命令，咱們不聽！」而眾戰士也應和著「不聽」，從這裡我們看到男權中心思想的運作，他們對於服從女性的領導產生心理上的不平衡，以至於後來邱長庚藉著酒

⁸¹ 李有亮著，《給男人命名——二十世紀女性文學中男權批判意識的流變》，北京：社會科學文獻出版社，2005年5月初版，頁162。

意拿槍威嚇柯湘。柯湘是贏了她與邱長庚之間的這場戰役，也贏得了其他人的認同，但勝利的取得純粹是因著柯湘以力量壓制，仍是以男性的解決方法來解決男性挑起的這場紛爭（拳頭大的就贏），她並沒有覺察到這些男性心中的想法，也沒有意識到自己身為女性，是否應該就「為何男性不能聽從女性領導」此一議題加以排解，她仍然向男性靠攏，體現的仍然是雄性化的作風。

另一個問題是：婦女解放、婦女翻身，她們就真的脫離了男性的控制嗎？答案也許未必。在劇情中，女性仍然要服從男性的領導，一切以男性的指示為最高指導原則，這個男性可以是父兄長官（李玉和、參謀長、指導員），但更一般的意義則是「黨」（或毛主席）。李鐵梅義憤填膺地舉起紅燈唱著：「我這裡高舉紅燈閃閃亮，照我爹爹打豺狼」⁸²，她的革命之路需要一個領路人，這個領路人正是她的父親李玉和；常寶哭訴著：「盼星星，盼月亮，盼著深山出太陽」⁸³，而不管是星星、月亮還是太陽，也都是「某個人」，某個可以救她脫離苦難的人，在劇中，這個人是楊子榮。李鐵梅和常寶後來都成為勇敢堅定的革命者，但她們不約而同地處在高大的男性影子背後，都在以「父」之名或以「黨」之名的引導下走上了革命之路。

我們也多次看到其他女性角色在困頓無依時呼求毛主席（阿慶嫂、方海珍、江水英、柯湘都曾這麼做），耳畔聽見《東方紅》，全身就會不自主地充滿力量，只要依靠黨、依靠群眾，一切困難便可迎刃而解，邁向勝利，這種對最高領導者卡理斯瑪⁸⁴式的崇拜正是對男性敘事話語的一種絕對服從，男性敘事話語始終居於主導地位，把「女性的」變成「男性的」，或者變成「中性的」，且受到壓抑的只有女性單方面，男性又受到背後的「黨」的權力支持變成唯一的、受認可的標籤，它所發揮的就不只有性別功能，還有意識形態功能，傳統的男女支配關係並沒有消除，表面上的平等之下隱藏著的是另一個更大的不平等，藉由黨與人民之

⁸² 《紅燈記》第五場「痛說革命家史」李鐵梅唱段〈打不盡豺狼絕不下戰場〉中唱詞。

⁸³ 《智取威虎山》第三場「深山問苦」常寶唱段〈盼著深山出太陽〉中唱詞。

⁸⁴ 卡理斯瑪(Charisma)一詞由社會學家韋伯(Max Weber)在《支配的類型》(*The types of legitimate domination*)一書中所提出，意指能夠吸引別人效忠的領袖氣質或神祕的個人魅力。

間的絕對服從關係使之更加穩固，女性的性別符碼遭到抹煞，女性角色則藉由雄性化過程達到服從權威的目的。

二、對家庭與個人情感描寫的缺乏與迴避

自從五四運動以來，「社會—家庭—個人」就構成了每一位女性生活的三度空間，女性的諸多矛盾和痛苦無一不是發生在此三者難以協調的關係之中⁸⁵，女性即使已經獲得了經濟和社會地位，但屬於私領域的家庭生活卻和過去一樣沒有什麼改變；她們獲得了公領域的接納，卻難以將家務等勞動責任從肩上卸下。男人依然習慣性地「主外」，女人不管要不要「參外」，都還是得「主內」，真正變成了「裡裡外外一把手」。再則，在文革那樣一個集體意識瀰漫的時期，原本與個人息息相關的感情（或家庭、婚姻）就變得弱化或邊緣化，所有合乎人性的本然在此一時期均成為某種反動的東西，而人們的政治嗅覺變得異常靈敏，樣板戲的創編者在面臨這等問題時，更必須妥善處理內外的矛盾：「主內」自然是不可能的，「主外」又要處理好與內部的關係，絕對是有難度有風險的，這個時候缺乏或迴避的手段就出現了，要不就是以革命大家庭代之，要不就是乾脆避而不談，讓她們變成「非家庭化」的英雄⁸⁶，張春橋在 1968 年《龍江頌》劇組改組時，就曾對劇組人員說過：「不要寫英雄的缺點，不要寫人物的家庭關係」⁸⁷，於是她們成了無家無累的單身者，沒有普通人的七情六欲，而且神聖不可（也無法）侵犯。

缺乏與迴避的手段包括兩方面，一是讓她們未及婚嫁，二是讓她們的伴侶遠行或分離（包括死亡或未在劇中出現的）。未及婚嫁的有李鐵梅、常寶、方海珍；

⁸⁵ 李有亮著，《給男人命名——二十世紀女性文學中男權批判意識的流變》，北京：社會科學文獻出版社，2005 年 5 月初版，頁 161。

⁸⁶ 「非家庭化」，意即把傳統的血緣關係為根據的家庭觀念消解，以革命大家庭取而代之。參見沈光明撰，〈男性主導話語的產物——樣板戲對女性自我的否定〉，《貴州師範大學學報（社會科學版）》，2001 年第 2 期，頁 114。

⁸⁷ 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 9 月初版，頁 296。

伴侶遠行或分離的則有沙奶奶、李奶奶、阿慶嫂、江水英、柯湘。讓革命女性保持某種意義上的「單身」是很煞費苦心的，因為儘管她們都是能頂半邊天的新女性，但一旦牽扯到家庭生活，就意味著負擔與羈絆，也意味著她們無法全心全意投入革命事業，有了私領域的糾纏，就很難維持她們在公領域完美無瑕的形象，最麻煩的一點，就是當她們的丈夫出現時，彼此的關係是要男尊女卑、男卑女尊，還是相敬如賓呢？再生活化一點，諸如帶小孩、燒晚飯這類的橋段是否也會出現？而這種情節絕對會有損她們女英雄的「高、大、全」形象，既然如此，乾脆省略不寫；更進一步的設計，是要她們擺脫「生殖奴役」的控制，投入生產勞動⁸⁸，讓她們的政治地位提高，不再受到家庭和男性的束縛，為此，她們身上不允許帶有私人情感，既沒有親情，當然更不可能有愛情。

《紅燈記》中的李奶奶在罷工中失去了丈夫，原來是不是有子女並未交代；李玉和原本是否有婚配也不知道；李鐵梅的生母哪兒去了也不清楚，總之，到最後三個鰥寡孤獨者組成了一個毫無血緣關係的家庭，他們之間的感情很輕易（或者很方便）地解釋為「階級情」，而劇情走到最後也讓鐵梅失去了奶奶和義父，她再度成為孤家寡人，毫無牽掛的身分正便於她完成任務。常寶雖然有父親，但在《智取威虎山》第九場「急速出兵」中可以看到，當她向參謀長要求上戰場的時候，常寶的父親是缺席的，該場根本沒有常獵戶出場的機會。

《沙家浜》中難得讓阿慶嫂有個丈夫，而且在第一場「接應」中，書記程謙明就介紹阿慶是交通員，卻又風塵僕僕地讓編導打發去上海「跑單幫」了；《海港》中的方海珍很明顯是單身，才有辦法大半夜還帶著工人翻倉查散包；除了門楣上那「光榮人家」的橫牌外，我們對《龍江頌》中江水英的家庭狀況也一無所知；《杜鵑山》中的趙辛為讓柯湘能夠更突出，還來不及出場就犧牲了，也只換來雷剛一句「烈士雖未見，英名永記牢」，一直到第六場「鐵窗訓子」才藉著

⁸⁸ 按照西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）的看法，女性能夠擔任所賦予且保障其徹底獨立的經濟角色的原因，是由於參加生產勞動與擺脫生殖奴役的共同作用。參見西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵鑄譯，《第二性》（*Le Deuxième Sexe*），台北：貓頭鷹出版社，1999年10月初版，頁136。

杜媽媽的口讓所有人知道：那個來不及出場的趙辛其實是柯湘的丈夫！

這種對於情感描寫的缺乏與迴避幾乎要成為一種淨化，在這些女性的身邊劃出封鎖線，以確保她們的革命事業、革命活動不會受到干擾，如此一來，沒有情感的負累、沒有家庭的牽絆，她們就可以安心地在革命的大道上前進。她們不但有無產階級的偉大力量、有群眾的智慧、有毛主席的教導、有抓階級鬥爭的敏銳眼光、有揪出階級敵人的高超本領，還有驚人的毅力體力與膽識，而且絕無半點塵埃；不只仰之彌高，還難以望其項背，因為她們離人間煙火實在太過遙遠。

這些「雄性化」與「非家庭化」的女英雄們雖然脫了家庭的控制，撐起了半邊天，但她們所進入的是一個更大的「家庭」——黨，她們既沒有女性的獨立意識，也不會反抗男性主權中心，她們仍以做為一個「黨的好兒女」而光榮，仍依附於黨的權威，開口說出的是黨的話語，而她們身上的女性特徵仍然受到壓抑。對那個時代的女性來說，政治（階級）身份的重要性遠遠大於性別身份，女英雄的「獨身」是政治意念淨化的結果，同時也是「女性」此一概念聽命於國家機器與意識形態下的產物，也是男權中心對女性要求的另一種變形——像男人一樣。

政治解放的確是婦女解放運動中重要的一環，然而在樣板戲中，我們所看到的是為了強調政治解放反去壓抑女性生而俱來的女性特質與她們的女性意識，使得「女性」此一意涵變得空泛而抽象化，僅僅成為一個階級性與政治性的符號。

第四章 女性角色唱腔分析之一—— 革命的好幫手：領導核心外的女性角色

在這兩章中，筆者意欲討論的是樣板戲中女性角色的塑造，因此關於樣板戲作品的分類以女性角色在戲劇中的政治位置作為分類的基準，將她們分為「領導核心外」（非領導者）與「領導核心內」（領導者）兩類：「領導核心外」的女性包括《紅燈記》中的李鐵梅和李奶奶、《智取威虎山》中的常寶，和《沙家浜》中的阿慶嫂；「領導核心中」的角色則包括《海港》中的方海珍、《龍江頌》中的江水英和《杜鵑山》中的柯湘。若觀察這六部樣板戲中的女性角色，不難發現一個現象：女性由「外圍」慢慢走向「核心」，從革命者的家屬或鄉里，慢慢成為革命團體中的核心人物。角色的不同必然導致形象的不同，塑造的方式也就各異其趣。

雖然文革之前的新編戲已經有了許多板式上的創新，例如李和增所唱的《王佐斷臂》中新編的〔二黃快板〕；例如《趙氏孤兒》中裘盛戎吸收漢調的〈我魏絳聞此言如夢方醒〉；例如張君秋新戲中的大量新腔……但這些都只是個案，樣板戲在音樂和唱腔上的開創是全面性的，在配樂方面可以歸納出幾個特點：一是使用中西合併樂隊；二是融入革命歌曲曲調；三是主題音調技法使用的日趨成熟。在唱腔方面則可以歸納出幾個特點：一是專曲專用；二是打破行當與跨越流派限制；三是吸收京劇以外聲腔（包括民歌）特色。接下來即以女性角色為例，進入個別女性角色的個別唱腔分析，並試圖以創作時間為軸線，觀察其在音樂方面的演進歷程。

第一節 成長中的革命後來人： 《紅燈記》的李鐵梅與《智取威虎山》的常寶

李鐵梅在《紅燈記》中所設定的年齡是十七歲，至於常寶，由唱段中得知她裝聾作啞已有八年⁸⁹，再加上當她要求參與剿滅座山雕行動時，參謀長說她「還小」一語⁹⁰，大約可推知常寶的年紀與鐵梅相彷。

十七八歲的女孩兒會說什麼樣的話？生活背景對她們的人格塑造有什麼影響？對於人間的不公、世事的無常，她們會有什麼樣的情緒反應？她們對自己的未來又有什麼期許？

一、李鐵梅



在《紅燈記》中，李玉和一家人為了將密電碼送上柏山游擊隊，即使面對以鳩山為首的日本軍，仍不惜犧牲性命也要完成任務，李鐵梅在此一過程中，由一位天真的十七歲少女，逐漸成長為一名堅毅的革命後繼者，她的唱腔正是循著此一發展軌跡而設計的。于會泳在〈戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務〉一文中，論及戲曲音樂塑造人物的三種方法：

「一是通過多種具體情態的表現，從多方面的角度予以完整的刻畫，這是廣度性的表現方法；二是通過對人物主要思想感情深刻地揭示來刻畫對象，這是深度性的表現方法；三是根據人物思想、性格的發展線索，有層次地刻畫對象，這是層次性的表現方法。」

⁸⁹ 第三場「深山問苦」中常寶的唱段〈只盼著深山出太陽〉：「八年前，風雪夜，大禍從天降！」

⁹⁰ 第九場「急速出兵」中，常寶：「哼，我恨透了座山雕了，非親手砍了他不可。您要是不讓我去，那……那怎麼行啊！」參謀長：「常寶！妳還小啊！」

「劇中李鐵梅是這樣一個人物：從一個天真爛漫的姑娘逐步成長為一個堅貞不屈並富有鬥爭經驗的無產階級戰士。基於這一特點，所以其唱腔設計上，在採用廣度性和深度性兩種表現方法以外，又兼用層次性的表現方法是十分必要的，這是完全合乎內容的要求的。」⁹¹

(一) 長於思考的鐵梅

鐵梅是個什麼樣的女孩？她是個「裡裡外外一把手」的孩子，是個讓父親說「提籃小賣拾煤渣，擔水劈柴也靠她」⁹²的孩子。鐵梅早慧而貼心，當她問奶奶怎麼自個兒有那麼多表叔，而奶奶以「甭問，來了妳就知道了」搪塞她時，她在奶奶面前露了點小聰明，認為這些自己懂得這其中的「奧妙」，鐵梅知道這些「表叔」未必和自己有血緣關係，但她並不排斥，也不覺得奇怪，反而覺得親切；而在父親被鳩山抓走，而奶奶終於告知鐵梅的身世之謎後，鐵梅總算明白了紅燈的意義與父親及「表叔」們真正的「工作」是什麼，當她面對這一切時，她必須把這些革命工作背後的意義弄清楚，同時也自問為什麼他們願意冒生命危險去做這些事，經過這些思考歷程，鐵梅對於自己的生命有了更明確的定義。

鐵梅此一長於思考的特質是如何表現在唱腔上的？這裡舉出鐵梅在第二場的唱段〈都有一顆紅亮的心〉和第五場的唱段〈做人要做這樣的人〉為例。〈都有一顆紅亮的心〉，採用活潑流暢的〔西皮流水〕，來表現鐵梅聰明伶俐、天真無邪的性格特徵；〈做人要做這樣的人〉則採用〔西皮散板—搖板—原板—垛板〕的板式變化來表現鐵梅聽到奶奶說完有關紅燈的故事後，內心的思慮轉折。

⁹¹ 中國戲劇家協會編，《京劇《紅燈記》評論集》，北京：中國戲劇出版社，1965年6月初版，頁268、271。

⁹² 《紅燈記》第一場李玉和唱段〈窮人的孩子早當家〉：「提籃小賣拾煤渣，擔水劈柴也靠她。裡裡外外一把手，窮人的孩子早當家。」

譜例一 《紅燈記》第二場〈都有一顆紅亮的心〉⁹³

1 = $\text{F}^{\#}$
中快 mf

〔西皮流水〕

(白) 奶奶，您听我说！ (唱) 我家的表叔數不清，没有大事
 不登门。虽说 是，虽说 是亲眷又不相认，可他比亲眷还要
 亲。
 爹爹和奶奶齐声唤亲人，这里里的奥妙
 我也能猜出几分：他们和爹爹都一样，都有
 一颗红亮的心。



這時候的鐵梅還只是個天真單純的十七歲少女，爲了表現少女的活潑靈動，唱腔採用了律動性強，稜角分明的〔西皮流水〕。此唱段的定調爲 $\text{F}^{\#}$ 調，比傳統旦腔〔西皮流水〕慣用的 E 調高了一個大二度，使唱腔顯得更爲明亮，並突破眼起板落的規律，四組上下句分別爲閃起和板起輪流交替，像是活潑亂跳、沒一刻安靜的年輕人，也像他們急於突破這個世界既定成規似的。除此之外，傳統的〔西皮流水〕採用 1/4 拍子，然而這個唱段採用 1/4 和 2/4 混合節拍，節拍變化導致樂句重音產生變化，也就使得音樂律動產生變化，修飾了原本〔西皮流水〕板的稜角，使得音樂較爲柔軟；再加上改傳統字多腔少的八分音符爲字多腔密的十六分音符，唱詞的曲折增加了，少女的婉轉也更爲明顯。把唱字挪後短短的半拍，加上切分音的推波助瀾，給予整個唱段極大的動能，讓原本就充滿流動性的唱腔更增添幾分跳躍的動感。

⁹³ 本文中所使用之樣板戲唱段曲譜出自中國戲劇出版社編，《京劇現代戲「樣板戲」唱段薈萃》，北京：中國戲劇出版社，2003 年 1 月初版，下文不再一一標明出處。

唱段一開始，一個六度音程把音區從 mi^1 擴大到 do^2 ，鐵梅以明亮的音色唱出「我家的表叔數不清」，然而這群「表叔」是怎樣的表叔？是「沒有大事不登門」的，為什麼表叔沒有大事不登門？為了找出這個問題的答案，鐵梅從「沒有大事」起開始進入思考過程，旋律在五度內下行又上行， fa^1 音使得樂句有些不確定，同時又帶點觀察的意味。推移到第二組唱詞時音域再拉低，加帽句「雖說是」從 sol^1 降到 La ，聲音強度降至中弱（mf），就像人們自言自語時的聲音，越說越小聲，越說聲音越低沉，鐵梅就這麼唱著唱著陷入了沉思，第二個「雖然是」把音高拉回來了，但卻讓音域停留在三度內，和物理中的「波」一樣，從 re^1 出發，經歷波峰 mi^1 到波谷 do^1 再回到波形的起點 re^1 ，讓音樂有所前進，卻沒有賦予它太大的能量。唱段在這裡提示了「表叔」的懸疑之處，把色彩音「 fa^1 」佈置在「不相認」的「相」上，色彩音不穩定的特性讓它必須往上一個或下一個音靠攏，音勢上自然產生轉折。這個上句是整個唱段中唯一的「問題」所在，為了突出它，這組上下句的音域寬達十度，使用全唱段唯一的色彩音 fa^1 ，也使用了全唱段的唯一一處三十二分音符。

這組唱詞的下句「可他比親眷還要親」的活動音區顯然比上句要高，強度增強（中強，mf），色調也變得明亮。這句唱詞所表現的是鐵梅對於表叔的觀察，雖然是令她感到喜悅的結果，但因為只是一個現象的說明，因此儘管音域向高音拉開，但卻不如上句來得跌宕。音符走向大致上呈現下行，「親眷」二字是「他比」二字的模仿，此處的模仿卻在使用了較為平緩的節奏，除了為要連接下一句唱詞，同時也把情緒由動態往靜態推移。

唱段的下半段簡言之是一組非常長的漸強，聲音強度由弱（p）到中強（mf）再到強（f），漸強的同時，音符的時值縮短，速度也跟著加快，從這些符號的改變可以看到，這部分所要表達的是情感的蓄積和釋放。在前半段，鐵梅客觀陳述了表叔無事不登門的狀況，接著說明了她對「表叔」此等人物的疑問，後半段才是鐵梅自己的臆測，是真正能夠表現想法的部分。

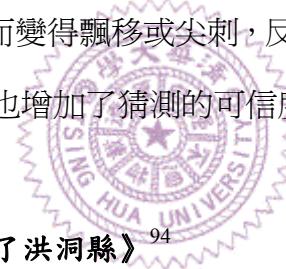
「爹爹奶奶齊聲喚親人」一句所使用的音區位於全唱段最低處，從下句「這

裡的奧妙我也能猜出幾分」開始，音高向上攀升，「奧」和「妙」兩字安排了小拖腔，具體呈現鐵梅猜想表叔身份的歷程與思慮的轉折，演唱上強調「猜」字，其後安排四分之一拍休止符，讓音樂在流暢之餘更有跳躍的感覺，鐵梅的興奮和不讓自己太得意忘形的克制在這一板中展露無遺。「妙」字的第三板轉入下四度調（C 調），看起來像是不穩定音的 si^1 ，在 C 調中卻是穩定的 mi^2 ，轉調使音樂的色彩產生改變：原來的 $^{\#}F$ 調讓樂段顯得明亮，C 調則賦予厚重和穩定感，在這裡的作用是讓鐵梅接下來的猜測顯得更言之成理，而不只有小女孩的天真猜想而已。

最後一組上下句回到原調，速度稍快，表示鐵梅對自己的答案極有信心，說起話來才能果決而堅定；所使用的音區趨向高音，情感濃度達到最高，末句由高音往中音區移動，讓演唱者的聲音能夠在一個比較容易穩定和掌握的音域中活動，讓音色不致因過分高亢而變得飄移或尖刺，反而能提供另一種厚實的音響效果，厚實使得穩定度提高，也增加了猜測的可信度。

譜例二 《女起解·蘇三離了洪洞縣》⁹⁴

【西皮流水】



曲譜內容：

1/4 7 | 6 | 5. 5 | 5 5 | 5 43 | 21 61 | 5 0 | 35 61 | 5 i | 3. 2 | 1 21 | 6 5 | 5 5 | 3 2 | i(6 2 | i) i | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6(5 3 5 |

苏 三 离 了 洪 洞 县，

6) 3 | 3 5 | 6 | 3 | 35 35 | 65 61 | 5 3 | 3 5 | i | 6 56 | i | 1 5 | 6 5 | 35 35 | 6 3 | 0 i | 5. 6 | 5 i |

将 身 来 在 大 街 前。未 曾 开 言 我 心 好 惨，过 往 的 君 子 听 我 言。哪

6 5 | 3. 6 | 5(3 5) | 6 i | 3 5 | 6 5 | 35 35 | 6 3 | 0 i | 5. 6 | 5 0 | 3. 5 | i i | 3 5 | 6 7 | 6 5 | 5. 5 | 3 5 |

一 位 去 往 南 京 转，与 我 的 三 郎 把 信 传。就 说 苏 三 把 命 断，来 生 变 犬

6. i | 5 6 | i | 5 | 6. i | 5(3 6) | 5 1 6 5 | 35 61 | 5) ||

马 我 当 报 还。

譜例二是同樣採〔西皮流水〕的〈蘇三離了洪洞縣〉，可以發現：唱腔第一個上句和最後一個上句為板起板落，其他均為閃起板落；上句一律落羽音，下句

⁹⁴ 李宏、劉慧芳選編，《傳統京劇名段選》，北京：大眾文藝出版社，1998年5月初版，頁1。

一律落徵音；字多腔少，節奏規整，句間或加小過門。

和〈都有一顆紅亮的心〉相較之下可以發現，〈都有一顆紅亮的心〉的唱詞採用的是生活化的語言，四個上下句的對比相差很大，不只是字數上的對比大，每一組上下句的板數對比亦較〈蘇三離了洪洞縣〉大得多；若拿〈蘇三離了洪洞縣〉和〈都有一顆紅亮的心〉的第一組上下句比較，則可以更清楚地看到：

蘇三離了洪洞縣，將身來在大街前

我家的表叔數不清，沒有大事不登門

語言節奏上的不同反映在唱腔時，勢必導致節奏上的不同，這使得〈都有一顆紅亮的心〉雖然採用〔西皮流水〕，卻無法套用傳統的 $1/4$ 節奏，因此便混合使用 $1/4$ 及 $2/4$ 拍以切合唱詞上的需要。在節奏上，第一組上下句採續閃起，第二組上下句中的兩個「雖說是」均為板起，第三組上下句採連續閃起，第四組上下句採板起，這些都和傳統的〔西皮流水〕不同，但由於落音仍維持上句落羽音，下句落徵音的規則，且保留了骨幹音「mi-sol-la-do」，使得這個混合節拍的〔西皮流水〕在賦予了新節奏與新音調的同時，仍保留了傳統的韻味。

譜例三 《紅燈記》第五場〈做人要做這樣的人〉(片段)

1 = E
散 慢速
mp tr

【西皮散板】

(2. 2) 1. 2 3. 2 3. 5 2. 1 7. 1 2 32 v. 5 -) | p <> | 1 - | i 6. 7 6. 5 | 3. 6 5 - |

【搖板】 中快

7 - | 7. 6. 7 6. 5. 3 | 5 - | 6. 7 (6. 7) | 6. 5 3. 5 6. 7 6. 5 3. 5 6. 6) | r. o. o. |

说 红 灯，

【西皮散板】

3. 6 5 - | 5. 3 i. (0. 5 6. i 5. 6) | 4 - - | 3 2 - | 3. 5 3 - |

言 语 不 多 道 理

【西皮散板】

5. (6. 4. 3 2. 3 4. 3 2. 3 4. 3 5. 5) | 3. 3 2. 3 4 - | 5. 3 (4) | 5. 4 3. 2 1. 2 3. 3) | r. o. o. |

深。 为 什 么

【原板】中速

The musical score consists of several staves of traditional Chinese musical notation with corresponding lyrics. The lyrics describe a narrative about a red lamp, its meaning, and the characters involved. The notation includes various stroke patterns and symbols above the numbers.

【原板】中速

爹 - 爹、表叔 (原板) 不怕

担风险?

救穷人为的是: 救中国,

我想到做事要做这 样的

事, 做人要做这 样的

人。

這一段唱腔佈置在第五場「痛說革命家史」開頭，奶奶對鐵梅說明紅燈的作用以及它所象徵的意義，接著，鐵梅展開這段唱腔。在這段唱腔中，鐵梅所關心的問題已經改變了，在第二場的唱段〈都有一顆紅亮的心〉中，她還似懂非懂地想探問這些「表叔」到底是誰，但是在知道紅燈意義之後，鐵梅所在意的則是父親和「表叔」們不怕擔風險的原因。她在這裡同樣發揮長於思考的特質，也同樣以「自問自答」的方式為自己的疑惑找到答案，然而這兩次思考的答案已有了程度上的不同：

「表叔到底是不是真的表叔好像不是那麼重要，可是父親和奶奶會喚他們親人的原因，其實是因為他們和父親一樣，是好人。」鐵梅在第二場中是這麼認為

的，她對於表叔的親切感主要來自父親，她崇敬自己的父親，那麼崇敬並認同那些和父親相似的表叔也就理所當然了。

但是在〈做人要做這樣的人〉中，鐵梅的答案已不再只是單純的推論，而是她歸納之後的結果，答案的層級提高了許多，也嚴肅了許多，使得鐵梅在這段唱腔中逐漸跳脫十七歲少女的天真可愛，製造了一個「革命後繼者開始覺醒」的形象，這是她在劇中性格的第一次轉變，也是她認同革命的開始。

唱腔使用傳統旦角慣用定調 E 調，以雙簧管奏出徐緩的前奏，第三、四拍是對前兩拍的節奏模仿，第五拍和第六拍互為鏡像，音樂呈現一種將動未動且互相映照的關係。落音落於 sol¹（徵音），和傳統落宮音的習慣不同，徵音使得樂段保有開放感，雖然前奏已經結束，但在聽覺上卻仍似尚未完結。

「聽罷奶奶說紅燈」一句基本上是 do²-si¹-la¹ 三個音的加花下行，中間加以迂迴曲折的潤腔，「聽」字比傳統起音高了六度，第二分句「奶奶」二字落音於 B 徵，較傳統落音[#]C 羽低了二度；「說」字為[#]D 音，此處變宮為角，由 E 調進入下四度 B 調，「燈」字由譜面看落音於[#]C 羽，是傳統落音；但若以 B 調視之，則此音為[#]C 商而非[#]C 羽。鐵梅在明白紅燈意涵後，她會想什麼？紅燈很重要，是傳家寶，但，為什麼？她心裡總還有些不明白的地方，是奶奶沒說透的地方，這些地方得靠自己找出答案才行。這句唱詞的骨幹音變化不過三度，包含一次下四度轉調，再加上潤腔和第三分句「紅」字的擴腔，音樂在這裡呈現一種似進未進的態勢，就像是鐵梅腦子裡這些還有點朦朧的思緒。第二句「言語不多道理深」進入更低的音域，骨幹音置於 mi¹-sol¹ 兩個音，和上句相比之下相對穩定，潤腔也減少了，讓鐵梅在這裡進行思慮的重整，「道」字使用偏音 fa¹ 增加色彩，音符時值長達三拍，將「道理」二字視為這兩句唱詞的重點予以突顯，運用 fa 音自然向 mi 音靠攏的特性讓第四拍進入 mi，「理」字則由 mi 音滑至 re，之後的擴腔在四度內盤旋，讓因轉調和色彩音而顯得不穩定的樂句回到穩定的位置，句末落音為傳統落音 B 徵。

若說第一組上下句所表現的是鐵梅在聽罷奶奶說紅燈後內心所產生的衝擊

和轉折，那麼真正表現思考歷程的，則是「為什麼爹爹表叔不怕擔風險」的句末拖腔。拖腔只有四小節，但音量由中強轉中弱再轉弱，速度越來越慢，十六分附點和切分減少，位置也愈往前移，削弱了拖腔本身的婉轉，而使得整個拖腔更像是思考時的囁語。長拖腔使得這一個上句得到相當的擴充，但第四小節的末拍在弱的音量下，使用一個八分休止符和兩個頓音製造呼吸效果，在曲折之餘不忘增加樂句的空間，避免長拖腔所造成的黏滯。

接下來的過門不但延續了鐵梅的思考，也是答案出現的地方。過門的前一個半小節是第一句，第二小節第一拍的 fa^1 在這裡有呼吸暫止的作用。 fa^1 之後的六拍是第二句；第一句的第五、六拍是第三、四拍的大二度模仿級進，而第二句又是第一句的模仿，第一句內部的模仿是音型的模仿，第二句對第一句的模仿則是骨幹音的模仿。模仿之餘，速度加快，音量也增加，製造滾雪球般的堆疊效果，讓鐵梅的思考在這個總長十三拍的過門中逐漸明朗。除此之外，第二句的末三拍進入下四度調，把調性由 E 調的深婉轉向 B 調的明亮。接著在一個八分休止符後，整體速度更快、更激昂，音量更強，使用的音域也更高。接下來的唱詞「爲的是救中國」突破眼起板落的規律，改由頂板唱，同時也是過門最後一句音符及音型的擴充模仿變奏，「答案」先在過門中先出現，之後再以唱詞予以陳明，加深印象，而此句唱罷又轉回 E 調。「打罷鬼子兵」句後一樣有個四板的拖腔，其中同樣也利用大二度的模仿級進把音域拉高，之後加入各種倚音、裝飾音，把音樂情緒推向激昂，接著藉由速度和音量的緩和，轉向較深沉的音調，最後引出鐵梅對父親及表叔此般作爲的感想：「我想到，做事要做這樣的事，做人要做這樣的人。」

末兩句大量使用「 $\overbrace{3.6} \ 5$ $\overbrace{6.2} \ 7\ 6$ 」此一音型的模仿，爲了讓樂句在模仿中仍有變化，「這樣的事」的「事」字採變宮爲角，進入下四度調，在「這樣的人」之後又回到原調，因著不同調性的不同色彩，樂句的重點於是點出，鐵梅在思考之餘，對自己有了更深的期許：「做人要做這樣的人」。

(二) 情深意摯的鐵梅

《紅燈記》是樣板戲中少數提及家庭生活的劇目，儘管這個家庭事實上並無血緣關係，但我並不認為這樣一個家庭只是單純階級情感的展現，不論李玉和當初帶回鐵梅的原因是否只是為了要她長大後也成為革命的後繼者，站在鐵梅的立場而言，「爹爹」和「奶奶」不會在一夕之間就變成「同志」，也不會在明白身世之後，就把「家人」的感情完全抽離，只留下「階級」感情。在「家人」的觀念徹底受到顛覆後，鐵梅的感覺毋寧是更複雜的，內心勢必有一番重整；然而她對於這部分情感的表達是相對含蓄的，戲劇重點並不在此固然是很重要的一點，但這種不把話說透的方式卻有效地表現了「盡在不言中」的內斂美感。

這樣的鐵梅主要表現在兩個唱段中：一是第五場「痛說革命家史」中的〈打不盡豺狼絕不下戰場〉的〔二黃原板〕部分，以及第八場「刑場鬥爭」中的〈光輝照兒永向前〉。



譜例四 《紅燈記》第五場〈打不盡豺狼決不下戰場〉(片段)

〔二黃原板〕

f $\dot{\overline{5}} \dot{\overline{3}}$ | $\dot{\overline{6}}.\dot{\overline{765}} \dot{\overline{356i}}$ | $\dot{\overline{2}}.\dot{\overline{3}}$ $\dot{\overline{5}}\dot{\overline{5}}$ | $\dot{\overline{3}}.\dot{\overline{212}} \dot{\overline{323}}$ | $\dot{\overline{5.653}} \dot{\overline{2.35}}$ | $\dot{\overline{2.1}} \dot{\overline{6.123}}$ | $\dot{\overline{1}}.\dot{\overline{(23)}} \dot{\overline{7}}$ | $\dot{\overline{7}}\dot{\overline{6}} \dot{\overline{6}}\dot{\overline{765}}$ |

听 奶 奶 讲 革 命 英 勇 悲 壮，却 原

$\dot{\overline{5}}\dot{\overline{3}} \dot{\overline{2}}\dot{\overline{3}}$ | $\dot{\overline{5.653}} \dot{\overline{2.3}}$ | $\dot{\overline{5}}\dot{\overline{5}} (\dot{\overline{5.357}})$ | $\dot{\overline{6}}\dot{\overline{5}} \dot{\overline{6}}\dot{\overline{7}}$ | $\dot{\overline{2}} \dot{\overline{2}}\dot{\overline{7}}$ | $\dot{\overline{6}}\dot{\overline{6}} \dot{\overline{6}}\dot{\overline{5}}$ | $\dot{\overline{3}}.\dot{\overline{(2356)}}$ | $\dot{\overline{1}}.\dot{\overline{2}} \dot{\overline{3}}$ |

来 我 是 风 里 生 来 雨 里 长， 奶 奶 呀！ 十 七

f 原速

mp ————— 稍慢

$\dot{\overline{2}}\dot{\overline{7}}\dot{\overline{6}} \dot{\overline{5}}.\dot{\overline{6}}$ | $\dot{\overline{2}}\dot{\overline{2}} \dot{\overline{7}}(\dot{\overline{6717}})$ | $\dot{\overline{6}}\dot{\overline{5}} \dot{\overline{3}}(\dot{\overline{5672}})$ | $\dot{\overline{6}} -$ | $\dot{\overline{6}} -$ | $\dot{\overline{6}}\dot{\overline{5}} \dot{\overline{6165}}$ | $\dot{\overline{3}}.\dot{\overline{5}} \dot{\overline{651}}$ | $\dot{\overline{5}} \dot{\overline{0}}$ |

年 教 养 的 恩 深 如 海 洋。

此一唱段是鐵梅在聽完奶奶說完身世後，對父親、奶奶養育之恩的感慨以及對革命事業志向的表達。傳統二黃腔格為 12+5 的結構，上句落 do，下句落 sol，然而這段唱腔突破了傳統結構，在上下句之間加入了一個轉調性質的附加句，形

成「兩上一下」的三句式結構。

該唱腔定調為 D 調，和傳統旦腔二黃原板定調相同。速度設定為中速偏快，表現人在知道真相時，因心情激動而使得說話速度加快的情況；同時在唱段中可以看到大量使用連續切分，附點、加花、倚音，都是裝飾唱腔的方式，在這裡則更像是鐵梅帶些哽咽、帶些顫抖因過分激動而使得聲音難以平靜的狀態。為了使唱段更貼合鐵梅此刻的心理狀態，在結構上做了一些更動：上句原為十二板，減去唱詞的一板及過門的四板而成七板，結構的壓縮讓情緒濃度得以提高，但後面接著「卻原來我是風裡生來雨裡長」，則是一個長六板半，帶有轉調性質的附加句，「卻」字起轉入下四度調 A 調，配合中弱的聲音強度，原本的十字句擴充為十二字句，眼起，改變音樂動能，增加抒情的成分，譜面上的落音為 E 商，在下四度調中則為 E 徵，和第一個上句的 D 宮除了有調性上的對比，也有和聲上的對比。下句以「奶奶呀」為加帽，音量由弱拉到強，在鐵梅對奶奶的呼求中，再一次把情緒推上高潮，下句也由五板擴充至九板，落音為 A 徵，再度回到 D 調。

這一組上下句採用壓縮和擴充並行的手段，一方面製造情緒激動的印象，一面又將唱段加以擴充，讓鐵梅有足夠的空間表達她對父親和奶奶十七年教養的感激，並以「風裡生來雨裡長」概括自己的身世，同時也概括那個時代；對父親及奶奶的感激將脫胎為繼承革命的力量，這也是她在身份轉換上最重要的動力。

譜例五 《紅燈記》第八場〈光輝照兒永向前〉(片段)

1=D

中速

【二黃快三眼】 (5643 235)

$\frac{2}{4}$ (0 3.5 2317 | 605.6 7656) | $\begin{matrix} \text{mf} \\ \text{1} \end{matrix}$ 7 6 | 5 0 | 2. 532 | 163.2 | $\begin{matrix} \text{i} \\ \text{2} \end{matrix}$ - | 2. 2 | i. 2 |

$\begin{matrix} f \\ (\text{i} \text{ i}) \end{matrix}$ 1323 | 5. 7 6561 | 5.435 2.351 | 0327 | 6156 | $\begin{matrix} mp \\ \text{7. 6} \end{matrix}$ 7 6 | (6276) 6 5 6 | $\begin{matrix} \text{i} \\ \text{6} \end{matrix}$ 0 |

爹 爹 给 我 无 价 宝，

(i.761 23212)

$\frac{mf}{\frac{2}{3} \cdot \dot{3} \cdot \dot{2}} \quad (7.672 \quad 3.23235) \quad mp \quad \frac{7}{2} 7.6 \quad 5^{\frac{3}{2}} 06 \quad 7 \quad \frac{7}{2} 27265 \quad \frac{3}{2} \dot{5} \quad \frac{6.7}{2} \dot{2} \quad mf \quad \frac{2}{2} \cdot \dot{3} 76 \quad 5 (i.6) \quad \underline{5.6} \overset{i.6}{16} 5 \quad 32356$

 光 辉 照 儿 永 向 前。

這段唱腔採〔二黃快三眼〕單一板式，但改〔二黃快三眼〕慣用的 4/4 拍而採 2/4 拍，提高節奏的緊湊度和律動性。上句第一分句從 do^2 開始作音階下行級進，第二分句先採用十六分附點音型：「給」字在第一分句 do 音的上方大二度上起，而後用四度跳進；「我」字用模仿，採用下行加花級進。第三分句在傳統基礎上作簡化處理，落音為傳統正格宮音。

下句三個分句為均等結構，每一分句均為兩板。這一句最大的特點則是在整個句子的轉調。從第一分句「光輝」二字腔，在上句起音 do 的上方大三度作模仿開始轉入下四度調，使音調明亮起來；第二分句「照兒」二字運用「咬尾」和小加腔把節奏拉開，其音調委婉深情；第三分句中「永向」二字緊縮，加腔後接「前」字，句尾落下四度調的宮音，曲調幹練果斷。這個唱段的起落音和調式雖然基本上和傳統相同，但它的下句轉調十分有特點，其色彩之明朗與傳統下句風格有很大的差異。同時，唱腔採用的各種顫音、前後倚音、加花等潤腔手段、不斷漸次上升和下行運動的旋律起伏，句尾「永向前」三字的果決與上句深情舒展的加腔所構成的對比等等，都與傳統二黃腔較平穩的音調有很大的區別。它們使得傳統的〔二黃快三眼〕從音調到節奏，從韻味到氣質都發生了深刻的變化，分表達鐵梅對李玉和的真摯情感。

譜例六 《紅燈記》第八場〈光輝照兒永向前〉(片段)

$i \quad \dot{1} \cdot 276 \quad | \quad 5 \dot{6} i \quad i (761) \quad | \quad \dot{2} \cdot 376 \quad 5 \quad | \quad \dot{6} \dot{5} \dot{6} \quad \dot{7} \dot{7} \quad | \quad \dot{6} \dot{7} \dot{2} \quad \dot{7} \dot{6} \dot{5} \quad | \quad \dot{3} \dot{5} \dot{6} \quad 0 \overset{i.6}{7} \quad | \quad 6 \quad \overset{i.6}{6} \cdot \dot{7} \quad | \quad \overset{i.6}{2} \cdot \dot{0}$

 爹 爹 的 品 德 传 给 我， 儿 脚 跟 站 稳 如 磐 石 坚；

 $(\dot{0} \dot{5} \dot{6} \quad | \quad 7623 \quad 7656)$
 $\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{7} \quad \dot{1} \dot{7} \dot{6} \dot{7} \quad | \quad \dot{2} \dot{2} \quad \dot{7} \cdot 265 \quad | \quad \dot{5} \dot{3} \dot{6} \dot{5} \quad 5 \quad | \quad 5. \quad 0 \quad | \quad \dot{6} \dot{1} \cdot 6 \quad \dot{5} \dot{6} i \quad | \quad \dot{1} 035 \quad \dot{6} \dot{1} 56 \quad | \quad \dot{1} \dot{6} i \quad \dot{2} \cdot 312 \quad | \quad \dot{5} \dot{3} \dot{0} \dot{2} \quad \dot{2} \cdot \dot{7} \dot{6}$

 爹 爹 的 智 慧 传 给 我， 儿 心 明

原速

(767i7) (5.676 | 5) *mf* (66643 2.35) 稍快
 $\overbrace{5 \ 2}^{\dot{2}} \overbrace{7 \ 0}^{\dot{5}} | \overbrace{6.5}^{\dot{5}} \ 5 | \overbrace{0 \ 2}^{\dot{5}} \overbrace{65672}^{\dot{6}} \ 0 | i \ 6.165 | 3.6 \ 5(356) \overbrace{2.i}^{\dot{5}} \ 6.123 | i \ 0 \dot{5} |$
 眼 亮 永 不 受 欺 瞒； 爹 爹 的 胆 量 传 给 我， 儿

$\overbrace{7.6}^{\dot{5}} | \overbrace{2.2}^{\dot{5}} \overbrace{365}^{\dot{5}} | \overbrace{6.5}^{\dot{5}} \ 356 | (056i) \overbrace{3.21}^{\dot{5}} | 6.161 |$
 敢 与 豹 狼 虎 豹 来 周 旋。

這部分是由三個上下句所組成的，句式整齊，各自成呼應關係，第二組又成為第一、三組的對比。從結構上看，這三組均打破了〔二黃快三眼〕的腔型，第二組相對於第一、三組而言是較為伸展的結構。從節奏上看，傳統二黃上下句皆為板起，此唱段第一、三組上句為板起，下句為眼後起，第二組則皆為閃板起。從落音上看，傳統二黃上句落宮音，下句落下四度調宮音，此部分第一組上句打破傳統落下四度調 A 宮 #C 角，下句落 A 宮 E 徵；第二分句的上句先在正格落音上停留，後卻加花轉進角音，下句落下四度 A 宮 B 商；第三分句上句落正格宮音，下句在加花延長後落商音。

這種打破傳統的結構使得唱腔發生了變化。三個上句是鐵梅對爹爹「無價之寶」的陳述，下句則是她表達自己繼承革命事業的決心，再加上變板起為閃起或眼後起，使唱腔的彈性增加，落音的改變不但使得旋律線更為舒展、靈活，也使得唱腔有了不同的色彩。

譜例七 《紅燈記》第八場〈光輝照兒永向前〉(片段)

家 传 的 红 灯 有 一 盞， 爹 爹

呀！ 你 的 财 宝 车 儿 载， 船 儿 装， 千 车 也 载 不 尽， 万 船 也

装 不 完， 铁 梅 我 定 要 把 它 好 好 保 留 在 身 边。

mf

漸慢

f

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

(原速
(5 5 5 5 | 5 6 5 6 7 6 | 5)

6 0 1 | 3 5 3 5 6 1 | 5 - | 5. 0 | 0 0 ||
(大大 大大 衣大 衣 仓 0)

譜例八 《孔雀東南飛·奴每日在機房窮心盡力》(片段)⁹⁵

奴每 日 在 機 房
窮 心 罷 力 為 的 是 一 家 人 吃 飯 穿 衣
可 憐 他 在 府 中 奉 公 律 己 又 何 曾 貪 賄 賦 食 民 膏
剝 民 脂 魚 肉 鄉 隊 惡 怕 善 欺
夫 廉 潔 妻 應 當 助 他 仗 義 但 願 他 守 清 潔 世
不 移



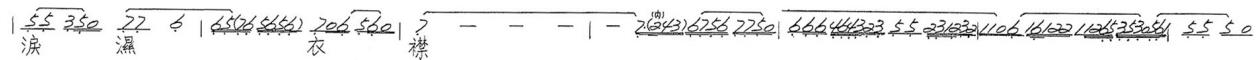
從譜例七可以看到，此段唱腔使用擴充的方法，在上下句中插入垛句，再加上拖腔，使得整體唱腔突破 12+5 的傳統句式，成為 6+10+16 的三部分結構，但保留了和傳統相同的上下句落音、〔二黃快三眼〕特有的上下三度旋法，以及以「sol-la-si」為骨幹音的結構，這一點可從同樣為〔二黃快三眼〕的譜例八中清楚地看到。

在譜例七中，由「爹爹呀」為加帽句起，接著四個長短不等的垛句，在節奏上打破了 1/4 節拍，改採 2/4 拍子把節奏拉開；以板起、眼起交替來改變二黃的方正感；一改傳統垛句「字多腔少」的單一音調，使用小腔來裝飾旋律，且觀察垛句的落音，上行後下行復上行，極富彈性以及情感變化，與譜例八的垛句相較之下，譜例八則呈現單一的下行走勢。譜例七的「鐵梅我」後正式轉入下句，而句尾拖腔長達十一板，此處的拖腔是由《鎖麟囊》的〈一霎時把七情俱已昧盡〉

⁹⁵ 張大龍著，《國劇唱腔譜集》(三)，台北：幼獅文化事業，1985 年 6 月初版，頁 78-79。

的句末拖腔變化發展而來的（見譜例九），兩相比較之下，譜例七的拖腔和譜例九多所相似，而這整個段落中垛句的使用及句尾的長拖腔也使得唱腔結構產生重大變化，讓鐵梅有足夠的空間表達對父親的感謝，並且展示自己將繼承先人志向的決心。

譜例九 《鎖麟囊·一霎時把七情俱已昧盡》(片段)⁹⁶



(三) 意志堅定，絕不退縮的鐵梅

第五場是鐵梅身份轉換最重要的一個場次，在明白自己的身世之後，革命正式和她的生命產生聯結，成為她責無旁貸的使命；革命不但是實踐「做人要做這樣的人」的最佳途徑，爾後也將成為父親奶奶報仇的唯一方式，只有透過革命，鐵梅才得以安身立命，她的存在方有意義。鐵梅對革命的義無反顧表現在第五場「痛說革命家史」的〈打不盡豺狼絕不下戰場〉〔二黃垛板—快板〕部分與第九場「前赴後繼」的〈仇恨入心要發芽〉兩個唱段中。

譜例十 《紅燈記》第五場〈打不盡豺狼絕不下戰場〉(片段)

快一倍

【垛板】

$\frac{2}{4}$ $\overset{>}{5})$	$\dot{1}$	$\dot{3} \dot{6} \dot{5}$	$\dot{5} \dot{6} \dot{1}$	$\dot{1}(676$	$\dot{5} \dot{6} \dot{1})$	$\dot{2} \cdot \dot{3}$	$\dot{4}$	$\dot{5} \dot{3}(\dot{5} \dot{3} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{2} \dot{3})$	$\dot{6} \dot{6}$	$\dot{6} \dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{0}$			
今	日 起	志 高				眼	发	亮,								
要	血	偿,	$\dot{6} \dot{0}$	$\dot{2}$	$\dot{0}$	$\dot{2}$	$\dot{2} \dot{1}$	$\dot{6} \dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{3} \dot{5}$	$\dot{2} \dot{1}$	$\dot{6} \dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{7}$	
这	里	举 红	$\dot{6} \dot{6}$	$\dot{6} \dot{7}$	$\dot{2}$	$\dot{2}$	$\dot{2}$		$\dot{7} \dot{6}$	$\dot{5} \dot{6}$	$\dot{7} \dot{6}$	$\dot{2}$	$\dot{6} \dot{7}$	$\dot{2}$	$\dot{6} \dot{7}$	$\dot{6} \dot{5}$

渐慢

⁹⁶ 張大龍著，《國劇唱腔譜集》(五)，台北：幼獅文化事業，1985年6月初版，頁25。

這段唱腔接在鐵梅對奶奶說完「十七年教養的恩深如海洋」之後，鐵梅對革命是毫無懷疑或遲疑的，彷彿自己生來就是為革命而活，在體認到這一點後，鐵梅的唱腔由〔二黃原板〕轉進〔垛板〕，第一句「今日起志高眼發亮」以中快速的 $\frac{1}{4}$ 拍，宣示自己的變化，「發」字使用色彩音 fa^2 並加上裝飾音，音符的不穩定性和音高所造成的效果，便是「欲知後事如何，尙待下回分曉」的懸疑惑感，讓觀眾不禁要猜想，鐵梅做了這般宣示之後還要說些什麼。經小過門後，速度提高一倍，接唱加帽句「討血債，要血償」和附加句「前人的事業後人要承當」，由於速度加快的緣故，這裡不再像上句般使用小腔來潤飾，在一個五度內循環往復（除了「人」字外，其他唱字皆落於五度內），一字接著一字，有如〔西皮快板〕般，在這種狀態下的唱詞帶著理所當然的味道，繼承革命是理所當然的，血債血償也是理所當然的。

下句轉入下四度調 A 調，「燈」字後接十四板的長拖腔，再次強化紅燈的意義，腔末暫時把音高下拉叫散，再從下四度 A 調再下二度進 G 調，G 調相對於 D 調來說穩定性更高，同時也是老旦的慣用調，「光芒四放」因此更富有泰山崩於前而色不改的氣度。

〔二黃垛板〕後接著是〔二黃快板〕，這是現代戲新創的板式，首見於京劇現代戲《黛婼》〈說什麼有朝一日天又變〉中（由關肅霜演唱）。〔二黃快板〕乃根據〔西皮快板〕的特點創制的，其主要特徵和〔流水〕及〔垛板〕相似：節奏以 $1/4$ 拍為主、有板無眼、腔密字緊；卻又與律動舒展、採口語化陳述的〔流水〕以及頓挫分明、規整齊一的〔垛板〕不同，〔二黃快板〕速度更快、音樂動力更強，且更具干板奪字的特點。當劇中人物的情緒逐漸變得高亢，就連〔垛板〕也無法滿足情緒需求的時候，就只有字字緊逼〔二黃快板〕能派得上用場了，它能把情緒和節奏極度濃縮，濃縮到不得不叫散的極致程度。鐵梅在這裡一方面稱揚父親頂天立地有如松柏堅毅，一方面也宣示自己跟隨父親腳步絕不彷徨的決心，比前段的〔垛板〕更為堅決，速度快到連思考怎麼唱的時間都沒有，這也意味著鐵梅此時的想法：連思考的必要都沒有。就是這樣了，父親是共產黨，我也會是；父親為革命奉獻了自己的生命，我會如此，祖祖孫孫也都會如此。最後情緒到達臨界點，節奏突慢唱出「打不盡豺狼」，並使用小過門引出〔散板〕，以高腔唱出「絕不下戰場」結束唱腔。

〈仇恨入心要發芽〉是《紅燈記》中重要的一個唱段，鳩山殺了李玉和及李奶奶之後，刻意釋放鐵梅，鐵梅回到空無一人的家中，一方面對失去家人感到悲痛，但另一方面繼承父親遺志的決心卻也更為堅定。此唱段特別之處在於鐵梅這個角色雖屬花旦，但此處唱腔卻是吸收了小生〔西皮娃娃調〕而成的。小生的〔西皮娃娃調〕是一種慢三眼形式的腔調，老生也唱，老旦在表現內心歡悅情緒時，偶有唱〔西皮娃娃調〕的⁹⁷，但花旦來唱〔西皮娃娃調〕可說是樣板戲打破行當的一種創舉，也讓鐵梅在激憤之餘，同時擁有男性般英姿煥發的氣概。

⁹⁷ 如《打龍袍》中李后所唱的〔西皮導板—快三眼〕。

這個唱段選用 G 調，比一般西皮女腔常用的降 E 調高一個大三度，除了定調高，整個唱段所使用的音區也高，最高的音落在 mi^2 上，和一般西皮唱腔所使用的音域 ($Mi-do^2$) 相比，可說是把整個唱段移高三度，在腔高的情況下，唱腔的情緒不只是激昂，更是激憤。

鐵梅的激憤從引子就已展現。從譜例十一中可以看到，起唱前的引腔很短，這是為了表現鐵梅在失去親人後的激動，引腔過長容易造成樂段與演唱情緒上的矛盾。導板頭之後，快速且強烈的四個頓音出現，而且是後拍起，處在切分位置上的強奏比位在正拍上擁有更多動能，短暫的半拍休止後，樂隊以甚強 (ff) 奏出 do^2 延長音，傳達鐵梅悲憤之情；這個長音維持了兩拍，之後是一個大六度的上滑音，把高亢的情緒拉了回來，象徵鐵梅的哀傷已經停止，半拍的休止使得前後情緒有了明顯的劃分，在這半拍中，鐵梅正式由一個十七歲的小女孩轉變為革命的後繼者，音樂的速度在此稍緩，這原來是因應小生所具有的風度，但在這裡則是為了展現革命者應有的大無畏精神。

譜例十一 《紅燈記》第九場〈仇恨入心要發芽〉(片段)

1 = G

散

(太台 仓. 嘟 才台 仓 顷 仓 0)

【西皮導板】

f
 $\underline{\underline{3\ 6}}$ 5 - v i - $\underline{\underline{6\ 5}}$ v $\overset{\text{f}}{\underset{\text{6}}{\overset{\text{5}}{\text{v}}}}$. ($\underline{\underline{2\ 3\ 6}}$ $\overset{\text{f}}{\underset{\text{5}}{\overset{\text{0}}{\text{v}}}}$) | $\overset{\text{f}}{\underset{\text{6}}{\overset{\text{7}}{\text{6}}}}$ $\overset{\text{f}}{\underset{\text{5}}{\overset{\text{6}}{\text{7}}}}$ 7 | $\overset{\text{f}}{\underset{\text{6}}{\overset{\text{7}}{\text{6}}}}$ 5 6 $\overset{\text{f}}{\underset{\text{7}}{\overset{\text{0}}{\text{v}}}} \overset{\text{f}}{\underset{\text{2}}{\overset{\text{2}}{\text{-}}}}$

提 起 敌 寇 (顷 仓 0) 心 肺 炸!

由慢漸快

$\frac{2}{4}$ (0 0 7 | 6765 3561 |

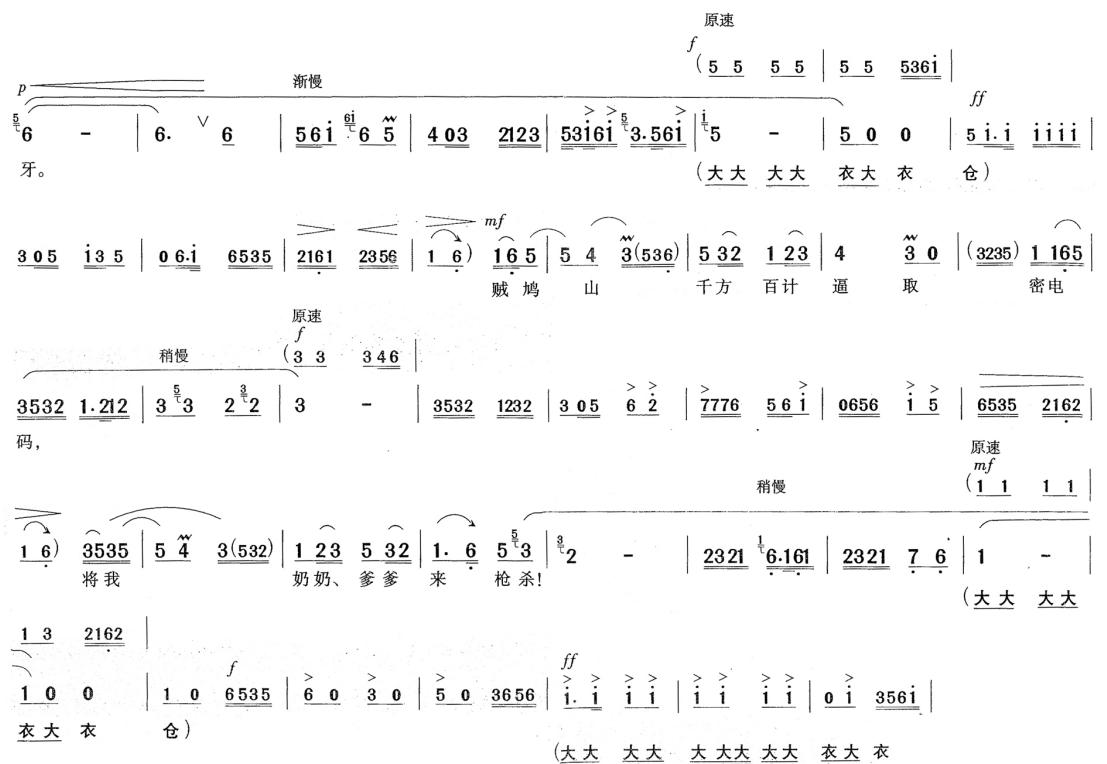
$\overset{\text{f}}{\underset{\text{2\ 3}}{\overset{\text{2\ 3}}{\text{2\ 2}}}}$ $\overset{\text{f}}{\underset{\text{6\ 6}}{\overset{\text{5\ 6}}{\text{4\ 6}}}}$ -) 0 (大大大大 太八. 0 嘟 仓 仓

仓 仓 才 仓 嘟 仓 大 乙)

【快三眼】

5611 5611 | 3235 6535 | 2165 3212 | 3561 3612 | 1 6) 3535 | 5 6 3(435 | 6 1. 2 7 65 | 536.5 5 3.

强 忍 仇 恨 咬 碎



譜例十二 《轅門射戟》呂布唱〈某家今日設瓊漿〉(片段)⁹⁸

【导板头】 【西皮导板】

(d t | Kd // C t | K K | t d # 7 6 6 6 6.5 3 3 5 6 6 6 6 5 5 5 i
 i i i 3 3 1 2 7 6 2 2 2 1 → 5 3 5 3 5 6 — — 6 7 6 (6 5 3
 某 家
 3.5 6 → 6 5 — — v 6 i — — 3 — 2 — — 1 3 5 1 2 (bd 3) 5 — 6 6.5
 今 日
 2 3 2 1 6 1 (0 6 5 5 2 1 6 2 1 → 3 5 1 2 (bd 3) 5 — 6 6.5
 设 琼 浆,
 4 v 5 — 3.5 3 5 v 6 6.1 5 3 5 (下略)

小生〔西皮娃娃調〕是由老生〔西皮導板—慢板〕發展出來的，但是唱腔曲調較為高昂，行腔也較為華麗，以呈現小生那種不可一世、英姿勃發的狀態，在

⁹⁸ 中國戲劇出版社編，《葉盛蘭父子唱腔選集》，北京：中國戲劇出版社，1990年8月初版，頁8。

這個前提下，如果速度太快、使用時值較短的音符，或使用太多切分音，就很容易失去這種腔格原來要表現的雍容穩重。譜例十二是《轅門射戟》呂布所唱〈某家今日設瓊漿〉的〔導板〕部份，該唱段為一典型的〔西皮娃娃調〕，相較之下，譜例十一〔導板〕部分以八分音符為主體，潤腔變多，停留在高音區的時候也變多，第二分句和第三分句之間只使用兩拍半的過門，「炸」字基本上是「心肺」二字的模仿延長，藉著音型的重複，把樂曲的氣勢推向高潮，造成音高勢強的印象，同時也強化了鐵梅不再是天真少女，而是生命覺悟已到達其父高度的革命繼承者形象。

傳統上轉進〔西皮慢板〕時採用 4/4 拍，但〈仇恨入心要發芽〉使用的是速度相當快的〔快三眼〕，並且使用 2/4 拍子，減傳統七板半過門為五板半，使得節奏濃縮，並且具備向前推進的動力，同時過門部分整體而言為下行音階，有助於接下來〔快三眼〕部分的穩定。

〔快三眼〕部分基本上是以節奏壓縮的方式來表現情緒的壓縮。第一個下句「強忍仇恨咬碎牙」中，「仇恨」二字減去一板，卻在「牙」字後加上四板半的拖腔，同時利用壓縮與擴充的手法，再加上數量眾多的裝飾音，使得唱腔彈性增加。鐵梅心中的恨意是難以道盡的，她只能用「心肺炸」和「咬碎牙」這樣的詞語來形容自己對敵人的恨意以及目睹親人被殺的痛楚。在話語難以道盡的同時，透過這樣靈活富彈性的唱腔，才能在接下來敘事性的唱詞出現之前稍稍彌補言語不足的遺憾，讓鐵梅的滿腔仇怨得到抒發。

譜例十三 《紅燈記》第九場〈仇恨入心要發芽〉(片段)

The musical score consists of two staves of Western-style musical notation. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music is in common time. The lyrics are written below the notes, corresponding to the vocal parts. The vocal parts are indicated by vertical lines above the notes. The score includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, *sf*, and *f*. There are also various note heads and rests. The lyrics are: '(大大 大大 大大大 大大 衣大 衣 金)', '(嚼 碎 仇 恨 强 咽 下, 仇 恨 入 心 要 发 芽!)'. The music includes a section labeled '〔二六〕' with a tempo marking '渐快'.

【快板】

5(643 | 23 5) | 0 23 | 5 | 2. (2 | 2 2) | 0 3 | 2. 1 | 1. 6 | 1. 2 | 1 2 | 2 4 | 4 4 | 3 (212 | 3) 1 | 1 6 |
 不低头，不后退，不许泪水腮边挂，流入人
 心田开火花。一万丈怒火燃烧起，要把黑地
 5 | 3 5 | 2 1 | 6 | 1 (62 | 1) i | 6 5 | 3. 6 | 5 | 6 5 | 6 i | 5 (36 | 5) 1 | 1 6 | 4 | 3 |
 昏天来烧塌！铁梅我，有准备：不怕
 5 | 5 | 2 5 | 3 2 | 1 | 0 | 1 3 | 2 1 | 1. 6 | 0 | 3 | 2 5 | 5 3 | 3 | 2 2 | 2 3 |
 抓，不怕放，不怕皮鞭打，不怕监狱牢押！
 5 | 5 | 2 2 | 2 1 | 1. 6 | 6 | 3 2 | 2 3 | 5 | 5 | 3 | 5 | 2 1 | 6 | 1 |
 粉身碎骨，不怕交密电码，
 3 2 | 3 | 6 2 | 1 | 1 2 | 3 5 | 2 1 | 6 1 | 2 |

這部分唱詞主要是鐵梅的自我宣示及期許，鐵梅雖然對親人的犧牲感到無比悲憤，但她並沒有讓這股悲憤沖昏頭，她不是拿著刀子上門找鳩山拼個你死我活，而是選擇暫時忍耐，她知道自己一個人的力量是不夠的，魯莽行事只是讓親者痛、仇者快，也知道除了報仇之外，自己還有更重要的使命，於是她只能「嚼碎仇恨強嚥下」，讓仇恨在心中發芽，發芽後的仇恨會轉化成另一股力量，一股促進她前進的力量，一股真正能為所有犧牲者報仇的力量。對十七歲的孩子來說，要有這般覺悟、這般體認和這般行動都是非常困難的，可想而知的是，鐵梅必須不斷地克制自己，不斷提醒自己大局為重，這樣的心情反映在唱腔會是什麼樣子？

壓抑。會是一段壓抑的唱段，因為壓抑，所以激憤，所以雖然旦腔的〔二六〕一向只使用 2/4 拍，但這裡使用 1/4 拍，套用〔西皮〕眼起板落的規律為閃板起，在規整的節奏外製造律動。在〔二六〕板式採 1/4 拍的好處是在接進〔快板〕時，線條和節奏重點更一致；進入〔快板〕後，節奏更為分明，裝飾音、附點和短時值的音符都幾乎沒有了，基本上是一板一字，「不怕皮鞭打」之後，由於速度更快，使得字與節奏之間的連結更為緊密。

〔二六〕這部分的唱詞可說是鐵梅處理仇恨的原則，「咬住仇」的「仇」字

和「要發芽」的「芽」字作了較長的拖腔，強化鐵梅想要化悲憤為力量的印象；「不低頭」開始則是她處理仇恨的方法以及面對敵人所做的心理準備。

李鐵梅的這幾段唱段是按照其戲劇需要以及性格變化為線索，層層加重，循次安排的，從表現她少女形象的〈都有一顆紅亮的心〉到了解紅燈意涵的〈做人要做這樣的人，她開始有了思考層次上的轉變，板式上由活潑的〔西皮流水〕轉進波瀾起伏的〔西皮散板—搖板—原板—垛板〕，板式的變化正代表著她深沉而細緻的思考過程，這樣的思考過程同時也是符合她早慧形象的。在下定決心追隨前人腳步後，鐵梅唱出〈打不盡豺狼絕不下戰場〉，採用穩定性高的〔二黃原板—垛板—快板〕，一方面表達她對父親、奶奶十七年養育之恩的感謝，一方面也表現她的決心。

〈光輝照兒永向前〉使用的是委婉深情的〔二黃快三眼〕，表現李鐵梅對父親的無限崇敬，一來父女相見情緒格外激動，二來配合刑場此一特殊環境，他們的時間並不多，採用較快的板式更有助於情感與氣氛的表現。〈仇恨入心要發芽〉以高亢激越的〔西皮娃娃調〕起，接唱〔西皮二六—快板—散板〕，把李鐵梅心中的激憤經由速度上的變化濃縮到不得不叫散的極致程度，一口氣噴發出來的時候便有了驚天動地之勢，更顯其銳不可擋，至此鐵梅正式走上革命之路。

從這些唱段中可以發現，李鐵梅的唱段定調有較傳統旦角唱腔高的傾向：當李鐵梅還是個活潑的小女孩時，比傳統定調高的唱腔能更加表現她活潑靈動的小女孩形象；當她蛻變成爲革命的繼承者時，高定調則又抒發了她心中對革命的熱情。前半段的李鐵梅在形象上是較符合傳統花旦的，天真爛漫、性格開朗；但到後半段，爲了人物性格塑造上的需要，打破了行當限制，吸收了娃娃生的唱法，再加上原本唱腔定調高的設計，使得聲音聽來格外挺拔激昂，李鐵梅搖身一變成爲打不下豺狼絕不下戰場的革命後來人，其慷慨之氣和以往的少女模樣不可同日而語。

二、常寶

在《智取威虎山》中的常寶是獵戶老常的女兒，在座山雕等匪徒的壓迫下，不得已跟著父親躲藏在深山中，女扮男裝且偽裝成啞巴，就這樣過了八年，心中充滿對座山雕的恨意，這般生活使得倔強堅強成為她的性格特徵，於是當楊子榮來到深山，常寶終於忍不住將滿腔委屈化為激越的控訴，表現在第三場「深山問苦」中的唱段〈只盼著深山出太陽〉；而常寶的另一段唱段是第九場「急速出兵」中的〈堅決要求上戰場〉，這個唱段則表現了常寶亟欲報仇的急迫感。這兩個唱段分別使用反二黃和二黃腔分別描寫常寶的「控訴」和「復仇」，而且定調都比慣用調高了五度（〈只盼著深山出太陽〉使用 E 調，〈堅決要求上戰場〉使用的是 A 調）。儘管常寶在該劇中的分量不重，但透過這兩個唱段，仍鮮活地描繪出一位剛強少女的形象。



譜例十四 《智取威虎山》第三場〈只盼著深山出太陽〉(片段)

1 = E
散 中快

f $\overbrace{0 \underline{6} \quad 5 \underline{6} \quad i \underline{2} \quad 6 \underline{5} \underline{3} \underline{2} \quad 5 \underline{0} \underline{6}}_{\text{慢速}} \quad | \quad \overbrace{\underline{2} \underline{2} \quad \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{7} \quad 6 \underline{i} \underline{5} \underline{6} \quad \overbrace{i \quad i \quad i}^{\circ \circ}}_{\text{慢速}} \quad | \quad \overbrace{i \quad - \quad \overbrace{\underline{6} \quad 5}^{\hat{\wedge}}}^f \quad | \quad \overbrace{\overbrace{\underline{5} \underline{0} \quad (0 \underline{6} \underline{5} \quad 4 \underline{3} \quad 2 \underline{1} \underline{2} \underline{3})}^{\hat{\wedge}}}^{\hat{\wedge}} \quad | \quad \overbrace{\overbrace{\underline{5} \quad - \quad \overbrace{\underline{2} \underline{1} \quad 2 \underline{4}}}^{\hat{\wedge}}}^{\hat{\wedge}} \quad |$
(大.八大八 大八大八 大0哪 仓仓 仓 台台 才台台 仓 -) 八 年 前 风 雪

【反二黃導板】

$\frac{5}{3}.$ ($\underline{3} \underline{2}$ 1. $\underline{2}$ $\overbrace{\underline{3} \quad \underline{3}}^{\circ \circ}$) $\overbrace{\underline{3} \quad \underline{6}}^{\hat{\wedge}}$ 5 ($\underline{0} \overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{5} \underline{0}$) $\overbrace{\underline{5} \quad \underline{6}}^{\hat{\wedge}} \quad \overbrace{\underline{2} \quad - \quad \overbrace{\underline{7} \quad \underline{0} \quad \underline{6}}^{\hat{\wedge}}}^{\hat{\wedge}} \quad | \quad \overbrace{\overbrace{\underline{6} \quad - \quad \overbrace{\underline{1} \quad - \quad \underline{1} \quad 0 \quad 0}}^{\hat{\wedge}}}^{\hat{\wedge}} \quad |$
夜 大 祸 从 天 降! $m f \quad f$
漸快 $\overbrace{\underline{1} \quad - \quad \overbrace{\underline{1} \quad 0 \quad 0}}^{\hat{\wedge}}$
(大 八 哪~~~~~ 仓 0)

這段唱腔主要表現的是常寶的「控訴」，使用的是〔反二黃導板—快三眼—原板—垛板〕，但這裡的〔反二黃〕是〔高調反二黃〕而非一般常用的〔低調反二黃〕，〔低調反二黃〕的定弦為「A、e¹」，而〔高調反二黃〕的定弦為「e¹、b¹」，比〔低調反二黃〕高五度⁹⁹，雖然二者的慣用音區相同(B-b²)，但因為定弦不同，

⁹⁹ 參見費玉平著，《京劇唱腔句法與作品分析》，北京：中國戲劇出版社，2004年6月初版，頁447。

帶來了不同的效果：

- 一、形成「高拉低唱」的特殊音響效果。
- 二、以「改調換腔」構成〔反二黃〕的基調，形成了融〔西皮〕、〔娃娃調〕、〔高撥子〕等因素綜合交織的新腔體。
- 三、雖然它保留了〔反二黃〕的調式特徵，但落音的可能性更加靈活多變。
- 四、過門音樂在保留原有〔反二黃〕過門音型、節奏特徵基礎上，進行提高音區重組過門的核心樂匯。
- 五、唱腔以「sol-do」為核心展開樂思。表現平和、回憶的情緒，運用「 do^1-do^2 」八度音區；表現高亢、激昂的情緒則用「 do^2-sol^2 」五度高音區。
- 六、由於調性的轉移，演唱核心樂匯的變換、句式落音的靈活、過門音區的提高、京胡空弦緊張度的增強，使高調〔反二黃〕所表現的感情氣氛以及性能更為強烈並具獨特性。¹⁰⁰

前奏部分以十六分音符為基礎，先上行後下行，落 sol^1 ，十六分休止符產生一頓煞之勢， la^1 音以弱奏起，拉高至 re^2 後在下四度 B 調角音 si^1 做短暫停留，最後的 do^1 回到 E 宮，以無限反覆的演奏方式增加緊張度，同時預示了常寶接下來要說出的不堪往事。

進入〔導板〕部分，一開始就從 do^2 起唱，之後在「年」字上做了很長的停留。隱而未宣的祕密、從未啓齒的委屈終於找到機會訴說，常寶該多麼希望它能夠直達天聽，於是高音予其破天之勢；在一開始的噴發之後，回想起最初悲劇的開端，一則轉眼間竟已八年過去，一則八年前的往事如今仍歷歷在目，心情又如何不哀淒？

¹⁰⁰ 同上註。

「風雪夜」三字以低音區演唱，製造往事不堪回首的氣氛，「雪」字把平常慣用的上下四度潤腔拉開延長，強化了 fa^1 音的存在感，在傷心往事外頭再籠上一層灰暗色彩。「從天」二字以「二度+四度」分兩次向上推進，在「天」字延長，然後下三度到「降」字，一樣以頓煞處理，給人大禍突如其来，重若千斤的壓迫感和震驚。

這個〔導板〕很短，但是分句之間採「咬尾」處理，以及各種倚音、偏音的交錯使用，使得唱段連貫而豐滿，並賦予它強烈的戲劇性。

譜例十五 《智取威虎山》第三場〈只盼著深山出太陽〉(片段)

在〔垛板〕前的間奏部分可以看到，「4.446 | 3 0 2312 | 3 0」是對前奏的模仿，而「5.554 | 3 0」又是對前一組的大二度模仿，之後的過門則是前這兩組的綜合，聲音強度則是由弱漸強，la¹、sol¹、fa¹三個重音強而有力，為接下來

的〔垛板〕做準備。

「盼星星，盼月亮」為附加句，後面接著四個「只盼著」，速度漸快，道出常寶渴望回到正常生活的迫切，這部分雖是〔垛板〕，但使用 2/4 節奏，在急切表達自我期望之餘仍帶著一點訴說的意味，「太陽」的「太」字使用六度大跳音程，「話」字和最後一組「只盼」二字採用「x x x」節奏，改變重音位置，製造唱段的躍動感，前者配合中弱音量與休止符製造小心翼翼的形象，表示雖然這個願望和其他願望比起來是如此微不足道，但也是常寶的期待之一；後者則配合四板長音把節奏拉開，轉進「八年血淚帳」，情緒更為激動，速度改 2/4 拍為 1/4 拍，再把節奏拉緊，同時進入下四度 B 調，繼續把唱腔向高潮推進。

垛句幾乎為一字一音，音階上行，「山」字在不穩定的 fa^2 上作長達十五板的延長後才接唱「崗」字，這種「腔隔字」是一種以伸長為求煞的手法，它急於尋求穩定，且越是延長，其求穩定的需要就越大，尤其是當延長音又位在色彩音上時。

過門後叫散，「豺狼」二字達最高音 sol^2 (b^2)，並作加花和顫音處理，這顫音使得實際演唱音高到達 c^3 ，曲調更為明亮高亢，落音為 F 商，不過它因為定調高五度的緣故，使得落音也比一般低調反二黃高五度，整個唱段的強度和力度都非比尋常。

這個唱段整體所表現出的性格是剛強的，對比強烈，色彩濃郁，唱腔採取高定調，使得音域拓寬、使用音區提高，在〔反二黃〕原來淒涼、悲傷的特徵上，增加了高亢的力量，就像是在山中度過八年女扮男裝充喑啞生活的常寶一樣，經過這八年，她的性格自然會出現忍辱負重的部分，當她終於能坦言一切時，重點不會放在悲哀與苦難，而會放在期待「深山出太陽」的有朝一日，〔高調反二黃〕的豐富色彩正是常寶性格的具體反映。

譜例十六 《智取威虎山》第九場〈堅決要求上戰場〉(片段)

這段唱腔是常寶不滿自己留守村莊，向參謀長要求上戰場殺敵的一段唱腔，由於事關自己是否能親身參與剿匪任務，因此常寶的心情顯得格外焦急不安，為了表現常寶的激越情緒，此唱段採用〔噴吶二黃〕的定調 A 調，比一般〔二黃〕旦腔的定調 D 調高出五度，和〈只盼著深山出太陽〉一樣，定調高，音區提高，音域加寬，賦予唱腔高亢挺拔的氣質。

「噴吶二黃」是用噴吶伴奏的〔二黃〕腔，它的調門較高，定調為乙字調（即A調），早期乙字調俗稱「官中調門」，不可隨意改調，多由紅生、紅淨來唱，且

角是很少唱〔噴吶二黃〕的。¹⁰¹

爲了配合舞台場景，前奏以銅管奏出，以三度音「do-mi-sol」爲主，是帶有軍樂特色的樂句，接進速度較快的〔二黃小導板〕，「聽那邊練兵場」六字，字字加重，一字一音，用以表現常寶心中的急迫，「殺聲響亮」的起落音均爲 la¹，音樂在這裡略顯膠著，上下音域共爲五度，但扣除倚音和顫音後只有四度，表現常寶聽到練兵聲後心裡的蠢蠢欲動，因此刻意以較窄小的音域加以限制，突顯她心中的不安與躁動。

〔小導板〕後面接速度很快的〔回龍〕，前爲 1/4 拍，後爲 2/4 拍，「看他們鬥志昂爲剿匪練兵忙」爲一附加句，字和節奏的安排是比較規整的；「急」字閃板起，和前字僅隔十六分之一拍，讓「急」的姿態更爲明顯，「急得我如烈火燃胸膛」一句運用大量切分音，使得一字一句斬釘截鐵，更富陽剛氣息，塑造出常寶不讓鬚眉的氣概。

〔回龍〕與〔原板〕之間的過門以「5.5 5.5」爲主要音型，這個音型和〈只盼著深山出太陽〉的前奏音型相同，這個音型是十分富有動力的音型，這個音型也成爲常寶的一種象徵，標誌著她不斷前進，不畏險阻的性格。這部分的過門是主要音型的模仿、發展和變奏。進〔原板〕前五板，音量轉爲中弱，運用連續兩次閃起，使得原本剛硬的線條變得柔和，下行之後再上行，音量也隨之攀升，進〔原板〕前三板，利用偏音 fa 使得色彩得以轉換，再次回到剛強的線條，接傳統過門。進〔原板〕後，「殺」字音量漸強，速度稍慢，加腔把節奏拉開，「豺」字加重音，落於末眼，立刻回到原速在強拍上接唱「狼」字；這三字和傳統十字句一樣共占三板，但這三字的節奏位置都和傳統字位大不相同，字位改變，重音位置改變，使得音樂線條變得更加跌宕。「討血債」三字壓縮減少一板，增加壓迫感，再配合「債」字後四板的長拖腔，過往的受苦經歷彷彿仍歷歷在目，也增加了復仇的合理性。下句改十字句爲十二字句，在下句的第一分句增加兩板作擴充，「披星戴月」音域最低，音量最小，是較爲鬆弛的一個分句，以 la 音爲骨幹，

¹⁰¹ 參見劉吉典著，《京劇音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1973 年 7 月初版，頁 313。

向上四度爲「星」字，向下四度爲「月」字以做出樂句彈性，再以小過門把音樂線條拉緊，「磨」字是「深仇」二字的重複，再加上有小拖腔的「擦」字，讓仇恨的濃度不斷向上累積，最後一個「槍」字噴口而出，常寶咬牙切齒，恨不得座山雕就在眼前，恨不得自己立刻撕了他。

常寶的這兩段唱段色彩非常濃郁，〈只盼著深山出太陽〉利用〔高調反二黃〕比一般〔反二黃〕定調高五度的特殊音響效果，使得唱段表現的情感更爲強烈，藉此表現在八年隱姓埋名生活之下她所壓抑的情感厚度，唱段起音高，落音亦高，強度和力度都非比尋常。〈堅決要求上戰場〉以〔噴吶二黃〕定調，亦比一般〔二黃〕高五度，因爲借鑑了生腔的音調、節奏、落音與調式特徵，使得唱腔極富陽剛之氣，一來符合常寶山中孩子的形象，二來也符合她亟欲手刃敵人的急切感。唱腔音域音區的改變，勢必引來腔格、旋律、音調等各方面的變化，這也是常寶這兩段唱段色彩得以突出之處。

常寶的性格和李鐵梅有所不同，從小在苦難的環境中長大，使得她的倔強剛強勝過天真活潑，她的兩段唱段一爲控訴一爲殺敵，定調皆比一般旦角的慣用高，難度非常大，在情緒上也都需要演員表現得激烈而頑強。常寶的唱腔演唱上同樣也借鑑了娃娃生的演唱技巧，而調性的使用則是最有特色之處，利用〔二黃〕與〔反二黃〕之間的四度關係，讓這兩段唱段既獨立但又有所連繫，使得常寶在整齣戲中雖然只有兩段唱段，卻足以清楚描繪出她的形象輪廓，也能讓人留下難磨滅的深刻印象。

第二節 革命母親的範式：

《紅燈記》的李奶奶與《沙家浜》的沙奶奶

就劇情而言，《紅燈記》中的李奶奶該是個頗賺人熱淚的角色。丈夫在革命中犧牲，李玉和帶著事實上非親非故的鐵梅和李奶奶組成一個無血緣的三代家庭；十七年後，舊事重演，李奶奶必須再一次看著李玉和走上同一條路。《紅燈記》塑造了一個勇敢的李奶奶，一個即使看著兒子慷慨赴義仍不改其衷的老母親，一個因為明白生命意義所以勇敢的女人。李奶奶不是不珍惜生命，而是明白犧牲生命所換來的是更為無價的寶物。

相較於《紅燈記》，《沙家浜》中對於沙奶奶家庭背景的介紹簡略得多，四個兒子兩個凍餓而亡，一個遭毒打傷重不治，一個則身陷囹圄，直到新四軍打下沙家浜才重見天光，區區十多句唱詞便交代完畢。雖然李奶奶和沙奶奶都是革命母親的範式，為了革命不惜犧牲自己的性命，甚至是看著自己的親人犧牲性命，但李奶奶身上「母親」的氣息無疑是較為濃厚的。

一、李奶奶：母親般的叮嚀

李奶奶的主要唱段在第五場「痛說革命家史」中〈學你爹心紅膽壯志如鋼〉和〈血債還要血來償〉兩段。〈學你爹心紅膽壯志如鋼〉採用〔二黃散板—慢三眼—垛板—原板〕，表現李奶奶遲疑不安和欲言又止的矛盾情緒，一邊要安慰方知自己身世的鐵梅，一邊又以交代後事似的口吻叮嚀她必須接下革命的重責大任。李奶奶在此一唱段中的心情是極其複雜的：她自知凶多吉少，擔心鐵梅，卻

也知道鐵梅非堅強不可，百轉千迴之間，李奶奶做出決定：鐵梅要成為革命後來人，如同繼承先人的李玉和一樣。

譜例十七 《紅燈記》第五場〈學妳爹心紅膽壯志如鋼〉(片段)

怕的 是 你 年 幼 小 志 不 刚， 几 次 要 谈 我 口 難
 張。
 (大八 大八 嘟 —————— 仓)

〈學妳爹心紅膽壯志如鋼〉是李奶奶在說出一家三口本不是一家人之後插入的唱段，唱完之後才對鐵梅道出原委。前面的〔二黃散板〕使用大量的拖腔，強調李奶奶面對鐵梅時內心的遲疑和忐忑，在「十七年風雨狂怕談以往」後進入下四度調，在六度音域內（不含裝飾音）不斷翻滾，誠如李奶奶的思緒一般，想的就是那麼一件事，然而說不出口的原因也就是那一個。「難」字之後突如其來的兩拍休止符，象徵著李奶奶的欲言又止，也許過去也會有過這種情形：到了口的話又吞了回去，總不知道現下究竟是不是說出真相的最佳時機？鐵梅是不是已經成熟到足以面對這一切了？

休止符之後的「張」字使用長達十六拍的拖腔，再加上大量的倚音、顫音和下滑音，使得拖腔顯得婉轉而迂迴，將老奶奶的不安、矛盾展露無遺，而這其中更寄託了期望孫女能夠理解的心情，期望她能了解，隱瞞並非為了欺騙，而是出於保護的心態。

譜例十八 《紅燈記》第五場〈學妳爹心紅膽壯志如鋼〉(片段)

【慢三眼】

f 慢速 *mf*

$\frac{4}{4}$ $\begin{array}{l} \overline{5.6762} \\ \overline{6.57} \end{array}$ $\begin{array}{l} \overline{7.6} \\ \overline{6.(276)} \end{array}$ | $\begin{array}{l} \overline{5.6} \\ \overline{5672} \end{array}$ $\begin{array}{l} \overline{7} \\ \overline{6.(6.57)} \end{array}$ | $\begin{array}{l} \overline{6.656} \\ \overline{6.656} \end{array}$ $\begin{array}{l} \overline{1.2} \\ \overline{3.2} \end{array}$ $\begin{array}{l} \overline{\overset{\star}{2}} \\ \overline{\overset{\star}{2}} \end{array}$ | $\begin{array}{l} \overline{5.62} \\ \overline{7.(6.7623)} \end{array}$ $\begin{array}{l} \overline{7.656} \\ \overline{7.656} \end{array}$ |

看 起 来 你 爹 爹 此 去

樂譜內容：這段音樂展示了《紅燈記》中的一段唱腔，由李奶奶（李玉）演唱。樂譜採用二黃散板節奏，音符時值變短，並飾以許多顫音和潤腔增加唱腔色彩。唱詞描述了她對鐵梅的叮嚀。

樂譜標註：樂譜上方有樂曲標題「二黃散板」，下方有「慢三眼」的說明。樂譜中包含多處標有★號的音符，這些是長輩對晚輩說體己話時的語氣，表現出親暱慈愛的情感。

〔二黃散板〕之後接著是〔慢三眼〕，在對鐵梅解釋為何對她隱瞞事實之後，李奶奶想自己凶多吉少所唱出的兩句唱詞。上句改板起為中眼起，下句轉入下四度 D 調，音符時值變短，以附點增加唱腔彈性，並飾以許多顫音和潤腔增加唱腔色彩（如標★號處），就像是長輩對晚輩說體己話時的語氣，是親暱的，是慈愛的，是情溢於辭的，那些言辭所承載不了的情感全裝進了附點和裝飾音裡，變成賦予唱腔動力與撼動人心的能源。

在《紅燈記》中，沒有人比李奶奶更明白親人犧牲的疼痛，丈夫兒子先她而去，李玉和凶多吉少，自己也難逃一劫。那麼鐵梅呢？保全她的性命，讓她遠離這一切殺戮？或者要她繼承先人的腳步，即使將來她也會為革命拋頭顱、灑熱血？這個問題在這裡並不是個問題，因此李奶奶對鐵梅的叮嚀也就不是尋常的「好好照顧自己」之類的，而是要她擦乾眼淚，從這一刻起，以李玉和為模範，要「學妳爹心紅膽壯志如鋼」，李奶奶此一宣告，正式提示了這一家人的存在是以革命關係為存續依據的。

譜例十九 《紅燈記》第五場〈學妳爹心紅膽壯志如鋼〉(片段)

樂譜內容：這段音樂展示了《紅燈記》中的一段唱腔，由李奶奶（李玉）演唱。樂譜採用二黃散板節奏，音符時值變短，並飾以許多顫音和潤腔增加唱腔色彩。唱詞描述了她對鐵梅的叮嚀。

樂譜標註：樂譜上方有樂曲標題「學妳爹心紅膽壯志如鋼」，下方有「【垛板】」的說明。樂譜中包含多處標有★號的音符，這些是長輩對晚輩說體己話時的語氣，表現出親暱慈愛的情感。

【原板】

f 漸慢 原速

6321 | 1 6 1 | 2 3 4 | 3(2346) | $\frac{2}{4} \overset{>}{3}$ $\overset{5}{3}$ 2 3 5 | 5 5 6 2 1 | 3 2 3 4 0 | 4. 6 3 - 3 - |

挺得住，你要坚强，学你爹心红胆壮志如钢！

稍慢 *ff* 原速

(2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 3.5 2 1 6 1 | 2 - | 2 0 0)

$\overset{5}{3}.$ 2 1. 6 | 1. 2 3 1 2 | 3 0 5 3 3 | 2 - | 2 0 0 | 0 0 | 0 0 ||

(大大 大大 大大 大大 衣大 衣 0 仓 - -)

這裡的〔垛板〕是一組插入句，所以實際上可以看成是〔慢三眼—原板〕的一組上下句。「重擔」二字的音落到最低，這是李奶奶對鐵梅的疼惜，終究是才十七歲的孩子；「你」和「肩」採八度大跳，把音量和音高一次拉到高潮，提醒鐵梅，這是她的責任，是她非走上不可的道路。在「說明了真情話」這樣一個委婉的六字句引領之後，是李奶奶對鐵梅的呼告：「鐵梅呀」；四組長短不一的垛句採用了較口語化的唱詞，音高逐漸攀升，速度也加快，表現李奶奶愈發堅定的心情。後面的〔原板〕採用長拖腔，寄託李奶奶對鐵梅深切的期望，由於〔垛板〕的調和，使得此一速度上普遍偏慢的唱段不致於過於凝滯乏味，反而產生了鮮明的對比。

李奶奶的飾演者高玉倩原是青衣演員，李奶奶這角色也就很自然地融合了老旦與青衣的特色：既有老旦的蒼邁與力度，又有青衣的柔潤與溫厚；在〈血債還要血來償〉中聽得到老旦的力度，而在〈學你爹心紅膽壯志如鋼〉中則聽得到青衣轉音潤腔的圓滑，這使得李奶奶和傳統的老旦角色有所不同，不只是人物性格上的不同，而是演唱方法上的不同讓李奶奶較一般的老旦顯得老當益壯。

二、沙奶奶：面對敵人的大無畏態度

和《紅燈記》中的李奶奶一樣，《沙家浜》中的沙奶奶同是革命老媽媽的代表，沙奶奶的主要唱段是第七場「斥敵」中的〈沙家浜總有一天會解放〉。該

唱段雖只使用〔二黃原板〕一個板式，但利用節奏的交替製造出唱段的波瀾，一方面表現出老旦特有那種喋喋不休，外加說到激動處有些上氣不接下氣的說話方式，一方面也表現出老奶奶面對敵人時那種毫無畏懼，恨不得將心中疑問與怨氣一吐為快的態勢。

譜例二十 《沙家浜》第七場〈沙家浜總有一天會解放〉(片段)

斥責地

你们号称“忠义救国军”，为什么见日寇不发
枪？我问你
救的是哪一国？为什么不救中国助东洋？为什
么专门袭击共产党？你
患在在哪里？义在何方？你们是汉奸走狗卖国
贼，少廉无耻，丧尽天良！

(大.大 大大 大大 衣 大 大)

沙奶奶幫助新四軍的理由是十分單純的，純粹是因為自己吃過舊社會的虧，對共產黨抱持著投桃報李的心情，她沒有阿慶嫂的地下工作身份，更沒有阿慶嫂對於毛澤東卡理斯瑪式的崇拜，也因此不明白刁德一等人為什麼要追捕新四軍，更不明白為什麼這些人雖號稱「忠義救國軍」，卻幫助壓迫百姓的日軍。當刁德一問沙奶奶新四軍對她有什麼好處時¹⁰²，沙奶奶才把她心中的想法一次盡泄而出。

此一唱段採用 1/4 和 2/4 混合拍子，一般而言，〔二黃原板〕慣用 2/4 拍，速度每分約為 70 至 96 拍，是適合平時說話的速度；但為了表示沙奶奶心中疑問一旦有了出口的機會就非得道盡不可的姿態，有關疑問的部分採用了 1/4 拍，對於刁德一等人的責備就轉回常用的 2/4 拍，利用拍子的轉換增加唱段的彈性，並加

¹⁰² 《沙家浜》第七場「斥敵」中刁德一念白。

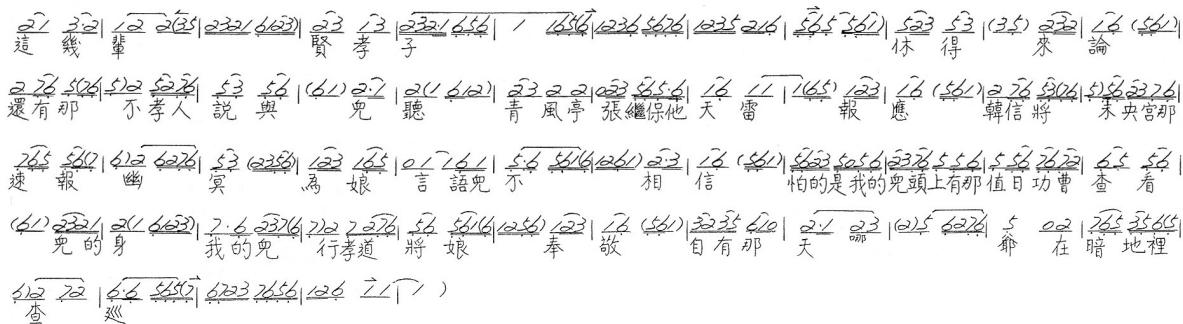
強唱腔中情感宣泄的幅度。

整體而言，這個唱段所使用的音區是較低的，音域上下共十度，但大多停留在 Sol-mi¹ 五度內，定弦為[#]F，也比一般老旦慣用的 G 調低了半音，這裡不只是音高的差別，更有調性色彩明亮（G 調）與沉鬱（F 調）的分野，讓沙奶奶的唱段感覺較不如《紅燈記》中的李奶奶那樣慷慨激昂，反更顯得蒼邁深厚。

這個唱段在第一組上下句之後，開始沙奶奶一連串的質問，這些質疑以「為什麼」起始，其中除了「專門襲擊共產黨」落[#]D 羽、「義在何方」落[#]A 角，最後一句「喪盡天良」落[#]G 商外，其他三句皆落[#]F 宮，可以說這是由五個帶有上句性格的上句群與一個下句所組成的唱段，改變了〔二黃原板〕傳統的上下句式唱段，形成上下句群。「為什麼」採用「212 3」此一樂匯，讓樂匯的重複產生引導和銘印效果；「哪國」是「救的是」的模仿，而在「不救中國」上使用偏音 fa¹，一方面讓沙奶奶不致成為咄咄逼人的潑婦，二來這也是她心中真正想知道的事情，偏音讓唱腔稍稍變得柔軟，削去過分銳利的稜角。由此開始，沙奶奶心中的不滿逐漸升高，音域也隨著情緒升高，在丟出問題中音高最高最尖利的「忠在哪裡？義在何方？」（[#]A）之後，以「漢奸走狗」為中心，「賣國賊」對它做第一次的加花變奏，「少廉無恥」再加以模仿重複。不斷模仿、加花、變奏，讓唱腔像「滾雪球」般，越滾越大，越滾印象越深刻，也越滾越豐富，情緒越滾越濃郁，越滾越激昂。

進入最後的拖腔，回到〔二黃原板〕慣用的 2/4 拍子，「喪盡」二字是開頭「你們號稱」中「你們」二字的擴充，同時也多次出現在唱段中，之後是長達十一板的拖腔，這是沙奶奶心中悲憤巨大的傾泄，雖不高亢，卻深沈哀傷，同時和前面緊湊的節奏形成對比。這個唱段僅使用一個板式，但利用拍號的變化，並改變句式，仍然能表現沙奶奶這樣一位革命老媽媽在面對敵人時不卑不亢的態度，展現唱腔運用的靈活性。

譜例二十一 《釣金龜·這幾輩賢孝子休得來論》(片段)¹⁰³



譜例二十一是《釣金龜》，同樣是由老旦所演唱的〔二黃原板〕，該唱段上句落羽音，下句落商音，最末句落徵音，是徵調式交織著商音色彩的複合型調式；節奏方面採用 2/4 單一拍子。與譜例二十比較之下，譜例二十一是以句中加垛的手法來表示老母親心中又急又氣的情緒，譜例二十雖然以節奏上的變化與上句群的手法改變了其面貌，但它仍保留了〔二黃原板〕中「2532 1」(或下四度調的「6276 5」)以及傳統過門的旋法，維持〔二黃原板〕的韻味。

沙奶奶唱腔的特色在於突破了傳統唱腔的上下句結構，在〈沙家浜總有一天會解放〉中尤為明顯，以龐大上句群加上一個下句的群組形式是傳統京劇前所未見的，這種做法大大擴充了表達內心情緒的可能性，再加上節奏的變化以及轉調的使用，使得唱段在保留了傳統的框架之餘同時擁有全新的表情；而和李奶奶相比，沙奶奶的唱腔修飾較少，鄉野之氣較重，卻一樣有著強大的感染力。

¹⁰³ 張大龍著，《國劇唱腔譜集》(一)，台北：幼獅文化事業，1985 年 6 月初版，頁 91-92。

第三節 革命行動的掩護者：《沙家浜》的阿慶嫂

和本文討論的其他角色相比之下，阿慶嫂是個特殊的角色，她是唯一的地下工作者，她除了從事地下工作，表面上還得若無其事地以「春來茶館」老闆娘的身份和敵方周旋；這位革命的掩護者所要隱藏的不只是自己的真實身分、不只是傷病員的下落，還要隱藏對敵人的厭惡、隱藏種種不符合茶館老闆娘形象的言行舉止。在主動與被動之間，她得比別人更小心仔細，顧忌也更多，表現在唱段上的，也就多半是對她如何透過縝密的思慮計畫下一步行動的形容。

第六場「授計」中的〈定能戰勝頑敵度難關〉是阿慶嫂的獨唱段落，採用了〔二黃慢三眼—快三眼〕的板式，前者以細膩委婉的旋律和緩慢憂鬱的速度，表現阿慶嫂面對困難現狀時，心焦不安的情態；後者則運用簡潔的音調，提醒自己任務的重要性，彷彿在為自己增加信心，在思考解決辦法時，速度也慢了一倍，旋律變得婉曲，表現阿慶嫂既為難又擔憂的心情，但克敵制勝的信念仍然戰勝了一切，唱段在高亢而堅定的音調中結束。

但若要論到劇中人物角色的互動，第四場「智鬥」中，阿慶嫂與刁德一、胡傳魁三人的背供唱——〈我必須察顏觀色把他防〉無疑是全劇最精彩的唱段，在刁德一以〔反西皮搖板〕唱出「這個女人不尋常」後，唱段便在〔西皮搖板一流水〕這兩個板式中不斷反覆，前半部三個人各懷心思，刁德一的攻、阿慶嫂的防，以及胡傳魁對於刁德一行爲的不解，僅用短短十句唱詞，便將戲劇所需要的張力表現出來。唱段後半部則是刁德一與阿慶嫂之間的交鋒，兩人你來我往，阿慶嫂必須做到滴水不漏，才不會讓掩護傷病員的工作功虧一簣，阿慶嫂的機警聰敏由此可見一斑。

譜例二十二 《沙家浜》第六場〈定能戰勝頑敵度難關〉(片段)

1 = D
特慢

【二黃慢三眼】
深沉地思考

mp | i 2 5 2 7.265 (5.323) 7.265 3.65.(7 6.756) | 2 02 7.265 7.275 6.(5.327) |

(仓) 风 声 紧 雨 意 浓 天 低

稍慢 *原速*
6.7656) 53535 6.165 3 5 6 | 2 6 2 2.353 (2.16123 10561 | 2 2 2 2.376 6 5 (6 7 #435.6 | 76176.7) 1.276 5672 7.(656 |

云 暗，不由人 一 阵 阵

7.672 6 65 53535 6 7 | 6.656 7 05 67 656 7767 | 2 2 2 2 7 6 5.6 #4(3 23.52356 | 1 02 1.265 5353 (5 6723 |

坐 立 不 安。 亲 人 们

C.656) i 1 0765 5 3.6 5 | 27 2 2.375 62 7.(2 7656 | 7 7 0562 7.(67623 7.656 | 2 2 2 2 7.265 3 5 3 (65.6 |

粮 缺 药 尽 消 息 又 断， 芦 莖 内 怎 禁 得

(6.276 5356)

p *mp*
7. 2 6 65 53535 7 6 6 | 0 7. 6 5. (5.6723) | 2 7 - - - | 7 7 065.6 7.2 76 5.67 7 |

浪 激 水 淹！

p *mp*
6 5 6 0323 #4.643 2 5 5 | 50356 1612 2 706561 1 305651 | 5 6 5 5 (2 3 7656 | 1. 2 3 2 5 2 3 3 6 |

(大 大 大 衣 大 大 台)

5 6 5 0 7 6 1 5 6 |

譜例二十二所舉為〔二黃慢三眼〕的部分，由兩組上下句組成，這兩組上下句可看成一組具有起承轉合功能的聯句，主要用來表現阿慶嫂的心情。這段唱段所使用的定弦比一般二黃且腔慣用的 D 調低了半音，呈現灰暗不安與不穩定的色彩；從譜面上可以看到唱腔速度非常緩慢（拍速約為 20~23），腔多字少，委婉的行腔將阿慶嫂七上八下的心情描寫得十分細緻。前奏部分以第一拍「sol-la-si-la」為主體，其中又以「sol-la」為骨幹音，後三拍則是這四個音的發展變奏，末拍則回到原來的動機「sol-la」上，四拍前奏音程上下起伏大，但動力不足，讓音樂變得膠著難以前進，顯示阿慶嫂目前所遇到的危機。

為了將阿慶嫂焦急的心情的心情表現得更貼切，第一個上句的第一拍起唱就採用緊縮手法，原應占兩拍的第一字緊縮為一拍，第一腔節落音前移，使得原應占兩板的第一腔節緊縮為一板；第二腔節傳統上為第三板上起，在這裡改為眼

起，原應占兩板，在這裡也緊縮為兩拍，之後的過門也由正格過板緊縮為一拍，只有第三腔節保留了正格的三板。第一個下句的結構則是傳統〔二黃〕下句結構，和第一個上句相對應。

第二個上句也採緊縮手法處理，第一腔節和傳統相同，占一板；第二、三腔節的兩板緊縮，落音為下四度調角音（A 宮 C 角），角音本身的開放性讓此句與其他三句形成了結構與調性上的對比。第二個下句則以五板的長拖腔將情緒帶向高潮，並結束了〔慢三眼〕部分。

由旋律來看，調號雖為^bD 調，但實際上整段〔二黃慢三眼〕可看做以下四度 A 調演唱，除了前面所提到灰暗不穩定的氣氛外，還帶有 A 調本身略帶哀傷的氣質；若以下四度調視之，則原為主音的「do」現在成為色彩音「fa」，觀察 do 音出現的字位，卻幾乎都避開了和情緒描述有關的字眼，在調性已偏灰暗的狀況下，若再將字位安排在色彩音上，其灰暗的特質將一再受到強調，這也並非該唱段最終目的。

第一句是以「7.265」為主要樂匯，第二句和第四句則都有此一樂匯的模仿或變奏。「天低雲暗」中「雲」字的第一拍「53535」三度往復和絃也在其他三句中不斷出現，這兩個樂匯構成〔慢三眼〕部分和絃變化及托腔的主要架構，腔中行字彼此交錯模仿，繁複的潤腔技巧和緩慢的唱段速度表現阿慶嫂思考時的沉著，結構上的緊縮則表現阿慶嫂內心的焦慮不安，二者合一，儘管內心著急不已，但多年地下工作經驗卻讓她明白凡事不宜妄動躁進的阿慶嫂於焉呈現在觀眾眼前。

譜例二十三 《沙家浜》第六場〈定能戰勝頑敵度難關〉(片段)

原速 *mf*

3 5 6 7 i (7 6 5 6 | i) 3 2 3. 6 5 | 2 7 6 | 0 #4 3 5 6. i 5 6 |

我本当去把亲人来

慢一倍

i (2 3 2 7 6 5 6 i) | 1/4 7 7 5 6 | 7.(6 7 2) | 6 6 7 | 2. 3 2 7 | 6 7 6 3 | 5. 6 | 7. 6 5 6 | 7. 5 | 3 7 6 5 | 3. 6 5 | 7 7 6 2 | 2 7 |

见，怎奈是，难脱身，有鹰犬，那刁德一他派了岗哨又扣船。

原速 *p*

$\frac{2}{4} 6 \text{ 0}$ $\underline{\underline{6.763}}$ | $5.(555 \text{ 0656})$ | $\frac{7}{\underline{\underline{7}} \text{ 0}} \frac{7}{\underline{\underline{7}} \text{ 6}} | 5 \quad \underline{\underline{6652}} | \frac{7}{\underline{\underline{7}} (5.6 \text{ 7567})} | \frac{2}{\underline{\underline{2}}} \frac{mfp}{mfp}$
怎 么 办， 怎 么 办， 怎 么 办？

(耳旁仿佛响起《东方红》乐曲，信心倍增)
mf 慢速

$6 \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}}$ $\underline{\underline{672}}(3)$ | $\frac{4}{\underline{\underline{4.632}}} \frac{1}{\underline{\underline{276}}} | 5 \quad \underline{\underline{2.376}} | 5(0) \underline{\underline{5.672}} | \underline{\underline{7.656}} \underline{\underline{3.56}} \checkmark | \frac{7}{\underline{\underline{7}}}$
事到此间 好 为 难……

f $(\underline{\underline{0}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} |$
 $\underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{7671234}} | \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3.537}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{0}} | \#4 \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{3.7}} \underline{\underline{23}} \#4 | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{276}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{62}} | \frac{1}{4} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{7532}} |$
毛 主 席！ 有 您 的 教 导， 有 群 众 的 智 慧， 我 定 能

$\frac{7}{\underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}} | \frac{5}{\underline{\underline{7}} \underline{\underline{5}}} | \frac{5}{\underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}}} | \underline{\underline{7}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{7}} | \underline{\underline{2}} | \frac{5}{\underline{\underline{3}}} | \underline{\underline{2}} | \frac{5}{\underline{\underline{7}}} \underline{\underline{2}} | \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} | \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} | \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} | \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} |$
战胜顽敌 度 难 关。

中快 *mp*
mf 渐慢 散 *ff*

$5 \underline{\underline{7}} | 6 \underline{\underline{.v. i}} | \underline{\underline{6i6i}} | \underline{\underline{2}} \underline{\underline{32}} | \underline{\underline{i6i2}} | \underline{\underline{30}} \#43 | \underline{\underline{2723}} | \underline{\underline{0}} | \frac{5}{\underline{\underline{5}}} - \frac{6}{\underline{\underline{5}}} \frac{6}{\underline{\underline{5}}} - \frac{5}{\underline{\underline{1}}} \frac{5}{\underline{\underline{1}}} -$

接下來的〔快三眼〕部分結構更為複雜，採用許多垛句及附加句，使得單純的上下句結構得以擴充，而阿慶嫂心中的困擾和不安也獲得了進一步的描寫。從「我本當去把親人來見」到「那刁德一他派了崗哨又扣船」是第一組；三個「怎麼辦」與「事到此間好為難」是第二組；從「毛主席」起至最後則是第三組。

第一組是 4/4 拍五板與 1/4 拍十二板加垛擴充的對比句式，這裡採用 1/4 拍乃出於板式的需要，而非情緒的需要，因此夾在 4/4 和 2/4 拍中間的 1/4 拍必須慢一倍唱，才能維持唱段本身的流暢感。而下句結構雖然複雜，但整體下句轉進下四度演唱，仍維持了下句慣用的形式，落音落於下四度角音（A宮C角），表示不確定性，此時的阿慶嫂苦思不得其解，於是唱出了第二組的三個「怎麼辦」來。

這三個「怎麼辦」屬於加帽性質，仍帶下句特有的下四度音調，旋律一層一層疊高，推向高點後以小腔接上附加句「事到此間好為難」，旋律加花下行後仍落下四度角音，同樣顯示不穩定性，再次強調阿慶嫂內心的矛盾不安。

帶有《東方紅》樂匯的過門音樂將音調由下四度調拉回主調，銅管的加入使得先前曲調中的陰暗不安一掃而空，七連音負起轉換音調色彩的重責大任，同時

也把唱段引入高潮，「毛主席」三字不但是唱段的最高音處，也是強度最強處。

接著兩個並列式的句子構成上句，「有您的教導」同時採用「si」和「[#]fa」兩個偏音，在唱段進入高潮之後如此安排，一方面呈現阿慶嫂對毛主席的崇敬並不全然是政治性的，一方面則是不讓樂段顯得太過單一僵化。

進入下句後，速度漸快，改採 1/4 拍，節奏明快，音調高昂。以半拍為單位，共出現八次滿拍記號（—），顧名思義，在音樂上，這種記號意味著演奏時要把拍子奏滿，但是音符與音符中間仍要保留呼吸空隙，能造成穩重而不沉重、斬釘截鐵、堅定威武的聽覺效果，配合唱詞「我定能戰勝頑敵」，表現出阿慶嫂想起黨、想起毛主席那種渾身充滿力量的姿態。此外，唱段中雖然看不出任何明確的解決辦法，但是對黨的信心就是一切問題的解答，阿慶嫂如此相信著。秉持著對黨對群眾的信心，句末採用長達二十板的拖腔，配合音量和速度的變化，一開始以加小腔起，中段改採縮短音符時值，最後再叫散。

若說〈定能戰勝頑敵度難關〉表現的是阿慶嫂的信心，那麼〈我必須察言觀色把他防〉毫無疑問地是表現阿慶嫂的智慧。

譜例二十四 《沙家浜》第六場〈我一定要察言觀色把他防〉(片段)¹⁰⁴

The musical score consists of five staves of music. The first staff shows lyrics '(刁唱)这 个 女 人 (呐)' with melodic lines. The second staff shows '不 寻 常'. The third staff shows '(阿唱)刁 德 一'. The fourth staff shows '有 什 公 兔'. The fifth staff shows '心 肠?'.

¹⁰⁴ 由於《京劇「樣板戲」唱段薈萃》一書未收錄本唱段，本唱段譜例出自《現代京劇「樣板戲」旦角唱腔音樂研究》，劉雲燕著，中央音樂學院出版社，2006年10月初版，頁155-168。相關說明仍以唱名為主，以音名為輔。

〔西皮〕與〔反西皮〕腔具有色彩上的不同。「〔西皮〕曲調活潑、跳躍，節奏緊湊，流暢自然，適合表現歡快、堅毅、憤懣的情緒……〔反西皮〕不完全是正〔西皮〕的轉調，它是將〔西皮〕上下句落音作靈活變化處理而顯示〔二黃〕腔的落音特點，形成了用〔西皮〕定弦唱〔二黃〕的格式。它善於表現悲痛、壓抑的情感。傳統戲中，多用於生離死別、哭祭亡靈的情境。」¹⁰⁵利用〔西皮〕與〔反西皮〕之間調性的反差，再加上〔搖板〕緊拉慢唱的特點，造就了這一段三人各懷心事，彼此試探的背供唱。這一大段背供唱可以分成兩個部分，第一部分是刁德一、胡傳魁與阿慶嫂三人的背供唱，採用生唱上句，旦唱下句的方式，運用調式與板式的不同塑造唱段色彩與彈性的變化；第二部分則是刁德一與阿慶嫂之間的對唱，是兩個人的公開較量。

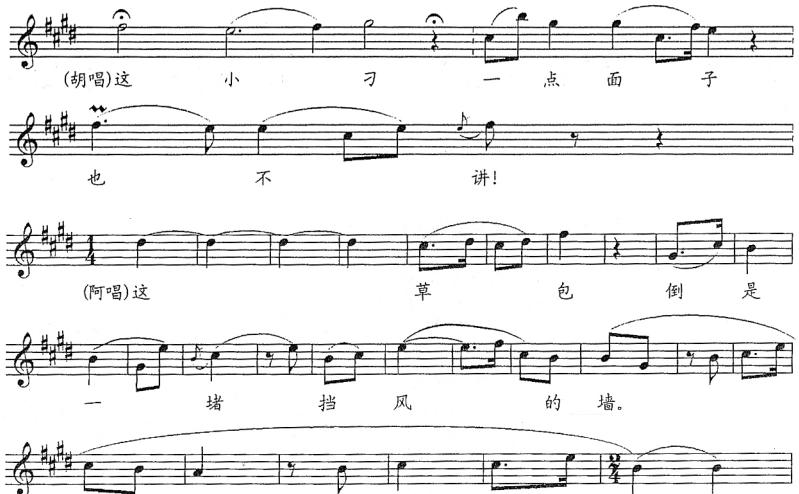
在譜例二十中，刁德一的〔反西皮搖板〕音調採用了下句的下四度調特性，走低腔，落音卻仍於宮音（E 宮）；「這」字以長音先由 sol^1 下滑三度至 mi^1 ，再上行五度至 si^1 ，一個單純的上下三度和弦經過處理後，呈現刁德一狡猾陰險的性格；「個」和「女」以同一個音不斷重複加強，「吶」字則是「人」字的擴充模仿，在小拖腔後上行十度大跳進入「不尋常」，採用不完全切分節奏和延長音增加「尋」字的延宕感，然而一拍休止打斷了先前所堆疊出來的緊張氣氛，「常」字僅占一拍，又落回 E 宮。從節奏到音調都位在一種不安定的狀態之下，正如刁德一這個人的個性，陰陽怪氣、生性多疑，同時還帶些神經質。

和刁德一走低腔恰恰相反，阿慶嫂的唱腔由高腔進入，下行四度至 sol^1 ，又回頭上行六度大跳由 mi^1 到 do^2 ，音程大跳造成樂段的緊繃，意味著演唱者需要更高段更靈敏的控制技巧，這同時也意味阿慶嫂擁有靈敏的反應，在面對敵人時能夠從容應付各種狀況。後兩個腔節「有什麼鬼心腸」旋律的運動方向則呈現波浪狀，「有什麼」為下行音階，「鬼心」為上行，「腸」在 mi^1 停留三拍後開始下行，於五度內作穩定推移，最後落於 E 宮，利用〔搖板〕將內心雖有些狐疑不

¹⁰⁵ 吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識辭典》，天津：天津人民出版社，1990年10月初版，頁38、42。

定，但卻仍臨危不亂、冷靜自持的阿慶嫂描繪出來。

譜例二十五 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)



接下來是胡傳魁與阿慶嫂的對唱句。胡傳魁唱〔西皮搖板〕，起音比阿慶嫂上一句的落音高九度，屬於淨角的低音高唱；「這小刁」三字節奏拉寬，「一點」二字則加以緊縮，往上七度大跳後下行三度音程，這裡的胡傳魁對於刁德一的行徑根本一頭霧水，覺得刁德一簡直莫名其妙到極點；最後「也不講」三字只用了簡單的潤腔，表示他對刁德一的行爲十分不滿，已經到了懶得理睬的地步。

阿慶嫂所唱出的下句則是採用〔西皮流水〕。這裡使用加腔和拖腔等擴充手段，一方面增加腔段的結束感，一方面也表現阿慶嫂從容不迫的氣勢。第一腔節「這草包」的音調為「si-la-si-re」，傳統音調則為「mi-re-mi(la)-sol」，是傳統音調的下四度調，二者構成異宮轉調關係；「堵」字在三度音程間安排八分休止符後再續上行，以頓挫的唱法展示阿慶嫂的自信；最末字「牆」落於徵音，之後繼續拖腔共八板，以骨幹音「mi-sol-la-do-sol」為主，前一組四板為原型，後一組四板為模仿，均為板後起，落在與傳統相同的B徵調式。

譜例二十六 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)



刁德一唱〔西皮流水—搖板〕，「她態度」三字採七度大跳，下行後復上行級進，過門以強奏奏出，「又」字乃「態度」二字音程的縮小模仿，「又不亢」將節奏搖散，正如刁德一面對阿慶嫂密不透風的防備，也只能搖頭晃腦，無可奈何。

阿慶嫂接唱〔西皮流水〕將節奏壓縮，採下四度調，由板上起唱。第一腔節「他神情」為原型，「不陰」為變奏，「又」字採六度大跳，落音為帶開放感的[#]G角音。

譜例二十七 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)



這一組是胡傳魁與阿慶嫂的對唱。胡傳魁唱〔西皮搖板〕，把節奏拉開，起音較上個落音高八度，顯得粗野，正好符合胡傳魁的氣質，是個槍桿子出政權的人物；「搞得」和「什麼」為同音重覆，「鬼花樣」三字一音一頓，實際演唱時還加上了輔助音，更加強了胡傳魁的煩躁與無奈感。

阿慶嫂接唱〔西皮流水〕，「刁德一」三字反過來使用下行六度大跳以示阿慶

嫂的防備；「姓蔣」二字（sol-mi-re-si）是傳統音調「do-la-sol-mi」的下四度調，落音表面上是 B 徵，但以下四度調視之則是 B 宮，帶有生腔特色。

譜例二十八 《沙家浜》第六場〈我定要察顏觀色把他防〉(片段)

(刁唱)我待要旁敲側擊將她防。
 (阿唱)我必須察言觀色
 把他
 防。

(渐强)
 (慢一倍)

第一部分的最後一組是刁德一與阿慶嫂的對唱，皆為〔西皮搖板〕，刁德一所唱的上句結構較緊縮，以「我待要」為主，「旁敲側擊」則是它的擴大模仿，落音為[#]F 商。

阿慶嫂接唱最後一句，將音符的時值放大，節奏拉寬，並且運用了長四十三板的拖腔，三個腔節均在下四度調的「do-re-mi-sol」（即原調的 sol-la-si-re）上運動。第一腔節「我必須」做迂迴上行，第二腔節「察言觀色」做變化模仿，第三腔節凝滯不動，直到最末字「防」字下跳五度回到原調。句末拖腔在原調與下四度之間徘徊：前七板為原調下行音程，第八板開始上行，並進入下四度調；第十五板起是 re² 的長拖腔，再經過最後九板略帶小起伏的整理後，結束於正格 B 徵調式。

在三人的背供唱結束後，接著是刁德與阿慶嫂二人的正面對決，採用的板式是〔西皮流水〕，流暢的速度不斷將劇情向前推進，而 1/4 拍子更有利於描繪兩

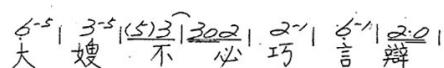
人一來一往的攻防。

譜例二十九 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)

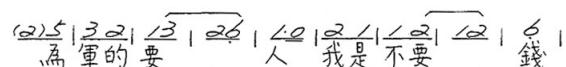


一開始是刁德一所演唱的三個上下句。第一組上句為板起板落，第一腔節採用七度和三度大跳音程，但走的是高腔，借鑑了《武家坡·八月十五月光明》生旦對唱中的「大嫂不必巧言辯」(見譜例三十)，從譜例三十中可以看到，譜例二十九的「適才」二字和譜例三十的「大嫂」二字與落音皆相差八度；下句則來自同唱段的「爲軍的要人我是不要錢」(見譜例三十一)，「真是不尋常」和「要人我是不要錢」相似，落音也相差八度，刁德一的演唱在傳統位置上八度進行的原因正如同前面所言，是爲了表現其性格中的神經質和陰險。

譜例三十 《武家坡·八月十五月光明》(片段)¹⁰⁶



譜例三十一 《武家坡·八月十五月光明》(片段)



¹⁰⁶ 張大龍著，《國劇唱腔譜集》(一)，台北：幼獅文化事業，1985年6月初版，頁138。

譜例三十二 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)



第二組上下句（見譜例三十二）改原〔西皮〕的對稱結構為 8+7 的不對稱結構。第三組則改為 6+12 結構，上句加花變奏緊縮，下句則是上句的模仿重覆：「焉能夠」和「若無有」完全相同；「救人」二字同樣運用了七度及三度大跳的特性音程；「人」字為上句「好思」的模仿；「不」字的音型上移四度後即成「慌」字。

譜例三十三 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)



接著是阿慶嫂所演唱的四組上下句，同樣改〔西皮〕原有的對稱句式為不對稱句式。第一組改 8+5 結構，但上下句落音仍和傳統落音相同，上句落宮音，下

句落徵音。第二組和第一組相同，是 8+5 結構，但前兩個腔節的字數是對稱的三字句結構，和傳統京劇唱詞不同。第三組上下句的唱詞結構為七字句與十一字句，板數則為 5+11 的不對稱結構，上下句仍均採用板起，但上句旋律轉進下四度調，下句作擴展變化並且回到原調，落音為 B 徵。

第四組上下句為 5+8 的不對稱結構，「洪福廣」是「也是司令」的模仿，而下句「方能」的音調則來自上句「司令的」，下句的「遇」字採用七度與三度大跳，但是這一句是位在下四度調中，於是「sol-mi-re-si」變成「do-la-sol-mi」，和第三組下句「我有心背靠大樹好乘涼」的「背靠大樹」音調是相同的；在下四度調唱完之後，回到原調，「又呈祥」三字，同樣的音調再唱一次。這裡的落音由過門補充，仍落在 B 徵音上。

譜例三十四 《沙家浜》第六場〈我要察言觀色把他防〉(片段)

(刁唱)新四軍久在沙家浜,
这棵大树(喔)有荫凉,
你与他们常来往,想必是安排照
应更周详!

這是刁德一演唱的兩組上下句，第一組上下句是 7+7 的對稱結構，第二組上下句是 5+14 的不對稱結構。面對冷靜沉著的阿慶嫂，一心想見縫插針的刁德一已幾近失控，第一個上句由高音起，第一腔節「新四軍」一字一音且在板上起，音調亢奮，表現他的歇斯底里；下句第一腔節「這棵」緊縮一板，以表現他的急躁，第二腔節「大樹」採用七度及三度大跳音程，第三腔節「有蔭涼」的音調是譜例二十九「阿慶嫂真是不尋常」中「不尋常」的移位變化。

第二個上句同樣採用緊縮手法，原應占五板的上句緊縮為四板半，下句「想

必是安排照應」則是上句「常來往」的加花模仿，末三字「更周詳」轉入下四度調，拖腔又回到原調，落音落於正格 E 宮。

譜例三十五 《沙家浜》第六場〈我定要察言觀色把他防〉(片段)

(阿唱)星起七星灶, 銅壺煮三江, 摆开八仙桌, 招待十六方。

来的都是客, 全凭嘴一张。

相逢开口笑, 过后不思量。

p

人一走, 茶就凉.....

有什么周
详!

不周
详!

這五組上下句是阿慶嫂對刁德一最後的回答，也是整個唱段的結束部分，兩人的攻防戰到此告一段落，因此節奏在這裡開始緊縮，同時唱詞採用五字對稱結構，句句皆為板起，略帶〔垛板〕的特色。第一組上下句為 6+5 結構，第二組上下句為 3+3 結構，第三組上下句是 5+5 結構，第四組上下句是 6+6 結構，最後一組是 35+11 結構。除了頭尾兩組外，中間三組都是對稱的。

第一組上下句具有寬廣伸展的特點，表現出阿慶嫂的沉著與穩健；第二組上下句則較為短促俐落，表現阿慶嫂的機靈和應變；第三組上下句「來的都是客，

全憑嘴一張」呼應上面的「疊起七星灶、銅壺煮三江」，又與「擺開八仙桌、招待十六方」形成對比；第四組上下句「相逢開口笑，過後不思量」中，上句為同音反覆，一字一音，顯示下四度調的特性；下句一字對兩音，後三字「不思量」運用小三度及六度音程，落音為具開放性的[#]G 角音。

最後一組上下句是全唱段的結束句，結構非常龐大，唱詞變為六字句和七字句，上句前半部分在下四度調，後半部分回到原調。第一腔節「人一走」句尾的延長音為四板；第二腔節「茶就涼」的加腔為二十六板，前十三板落音為[#]C 羽，後十三板是加花變化模仿，落音為上四度[#]F 商，經過一模仿性的小過門後接下句。下句第一腔節「有什麼」緊縮為一板半，休止一板後採用搭尾作補充終止結束於 B 徵調式上。

《沙家浜》中的這段背供唱仍是在傳統板式基礎上加以發展的，但它的傑出之處在於它利用板式的交疊替換展現刁德一的狡猾陰詐、阿慶嫂的足智多謀、胡傳魁的粗魯不耐，並且讓唱腔處於彈簧般的狀態中，使其富有變化不致冗長；三人在同一舞台上時而虛與委蛇，時而爾虞我詐，不論在視覺或聽覺上都是極大的享受。

這兩段唱段分別展現了阿慶嫂在劇中的不同面向：一個是心繫傷病員安危，思考如何在嚴峻情勢中為同志補給物資、傳遞訊息；一個則是面對敵人試探，攻防之間絲毫輕忽不得，時時刻刻得繃緊了神經，又怕讓對方瞧出什麼蛛絲馬跡。因此在板式的安排上，〈定能戰勝頑敵度難關〉以〔二黃〕為基礎，從〔慢三眼〕起，運用細膩委婉的旋律、緩慢憂鬱的速度表現阿慶嫂內心的沉重，進入〔快三眼〕部分則運用了〔二黃〕的穩定特徵，再加上簡潔的音調，表現出即使情勢不利，但她仍保有充分克敵制勝的信念。

至於面對敵人的試探，〈我定要察顏觀色把他防〉以變化多端的〔西皮〕腔系為主體，再加上〔反西皮搖板〕來表現刁德一性格中的神經質與壓抑，〔搖板〕和〔流水〕在鬆緊之間形成張力對比，背供部分以阿慶嫂多唱〔流水〕而胡、刁二人俱唱〔搖板〕，來展現阿慶嫂的沉著冷靜而另外二人內心焦灼不安。阿慶嫂

與刁德一的對唱部分中，刁德一的唱段多從高音起，句中多採用緊縮手法，在在表現此人的無耐性、神經質；阿慶嫂則剛好相反，起音保持平穩，句中多用擴展手法，都和刁德一形成明顯的對比，一浮躁一穩重，高下立現。

阿慶嫂唱腔中的最大特色莫過於那一大段背供唱在板式及結構上的突破。傳統上的背供唱往往比較簡單，句數較少，舞台表演也比較簡單；然而《沙家浜》中的背供唱利用了板式上的變化及調式上的交替表現人物的不同個性與心思，再將結構擴大，三人的表演彼此交織成章，相輔相成，精彩非常，展現其龐大的藝術魅力，讓這段背供唱成為整場「智鬥」的表演中心。



第五章 女性角色唱腔分析之二——

婦女能撐半邊天：領導核心中的女性角色

和《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》相較之下，《海港》、《龍江頌》和《杜鵑山》三部樣板戲顯示著「由生旦並重轉為以旦角為主的特徵」¹⁰⁷，這三部戲中的三位主角分別代表著不同時期的共產黨女性幹部，因此她們不但具有一般女性心思細密、處事圓滑的特徵，還要兼具成熟果敢、氣宇軒昂的領導者氣質，這也讓整體唱腔設計上傾向於旦腔中寓生腔特色¹⁰⁸。

除此之外，這三部樣板戲另一項主要特色是借鑑西方作曲理論而來的「主題貫穿」手法，這可說是樣板戲音樂的一個特點。十九世紀時，華格納（Richard Wagner, 1813-1883）在他所創作的歌劇中，大量使用了「主題」（主導動機）做為角色的象徵，每一個角色都有代表樂段，而音響和旋律也在主導動機的基礎上展開。這種創作方式對於十九世紀之後的西方音樂創作有著深遠的影響，而所謂的「主題」指的是在特定人物出場或演唱時所使用的曲調，這種手法最初僅僅用於場景音樂和唱腔伴奏上，如《智取威虎山》中，《中國人民解放進行曲》的曲調不但用於序曲和終曲，同時也是主角楊子榮的器樂主題；《三大紀律八項注意》的曲調則是劇中參謀長的器樂主題。

到了《海港》，《國際歌》的曲調不但應用於序曲和全劇的結尾，也出現於幕間曲及主角方海珍個別唱段的首尾。這部戲以《國際歌》做為全劇的器樂主題，在劇中反覆使用，使用頻率比《智取威虎山》要高；隨著主題貫穿手法的運用成熟，再加上于會泳主張結合音樂的廣度性、深度性和層次性以塑造人物形象的創作理念，到了《龍江頌》和《杜鵑山》，已經可以輕易由伴奏或唱腔中歸納出屬於特定角色的特定樂句，這些特定樂句成為描繪角色形象的重要媒介，配合「三

¹⁰⁷ 劉雲燕著，《現代京劇「樣板戲」旦角唱腔音樂研究》，北京：中央音樂學院出版社，2006年10月初版，頁182。

¹⁰⁸ 參見上書，頁192。

突出」及與其相應的各種手段，讓角色印象更為鮮明。

第一節 工人代表：《海港》中的方海珍

《海港》中的方海珍是一個具有工人背景的女性黨支部書記。她代表共產黨的形象，因此她身上具有磊落光明、豁達大度的氣質；她在碼頭工作，因此她精壯有力，扛起麻布袋仍健步如飛；而她同時身處領導階層，所以也得是個心思敏捷，觀察入微的人，這樣一個角色所著重的不在於對一般女性所具有細膩情感的刻劃，而在於如男性般豪情壯志的深刻描繪，在劇中，方海珍的唱腔也處處表現其高亢激越的性格特色，甚至顯得粗獷。據此，方海珍需要一個速度快、力度強、開放明朗的主題音調，這個主題音調在第一場〈突擊搶運到江岸〉唱腔引子中出現，為她的首次出場做了有力的預示：

譜例三十六 《海港》第一場〈突擊搶運到江岸〉(片段)

1 = B_E
散 快速
) 0 (| (i. i 6 5 4 5 6 i 5 0 0 6 7 1 | f |
慢起渐快
(50 i | f |
3. 6 6 5. 0 | 6 5 | 4 2 4 5 | 6 i 6 5 | 4 2 4 5 | 6 5 |
抢 运 | i - | 5 0)
渐快
tr
突 击
sf

從譜例二十九中可以看到，唱腔引子中所出現的「i. i 6 5 4 5 6 i 5 0」即是方海珍的主題音調，這個主題音調在她唱完「突擊搶運」四字後在伴奏中又出

現了一次，在第二場唱段〈行船時須提防暗礁淺灘〉的結尾（見譜例三十七），方海尾唱罷〔散板〕「行船時須提防暗礁淺灘」，「暗礁淺灘」四字和伴奏所奏均是方海珍的主題音調，這裡的主題音調主要在強調她的意志，塑造她人格的高度，因此速度稍緩，但整體力度提高。在第四場唱段〈細讀了全會公報〉中，這個主題音調得到了充分的發展，用以表示她的革命情懷與男性般的豪邁氣概，並且貫穿整個唱段。

譜例三十七 《海港》第二場〈行船時須提防暗礁淺灘〉(片段)

5 3 1. 2 ǐ 65 | 4 05 6. 5 56 | 5 0 | (4. 5 6 ǐ | 6 5 4 2 | 5 0 0 | 6 - | 5 - | ǐ -) ||

暗礁 险滩。（大 大 大衣 仓 0）

除了第四場〈細讀了全會公報〉外，同場中的〈暴風雨更增添戰鬥豪情〉也相當能展現方海珍的豪氣。〈細讀了全會公報〉採用的板式是〔西皮寬板一二六〕。〔寬板〕是以〔搖板〕為基礎所創的新板式，既吸收了〔搖板〕節奏緊拉慢唱的特點，又在一板一眼的節奏基礎上，大量運用二分、四分音符、附點及切分音型，並以「x · x」和「xxx」為節奏特徵，同時以「sol-mi-re-do」（或下四度調的「re-si-la-sol」）五度音程為其旋法特徵，在樂段內賦予寬廣舒展、十分優美而又剛柔並濟的唱腔旋律。除了新板式外，此唱段還打破了〔西皮〕眼起板落的傳統，所有的上下句均為板起板落，在〔寬板〕的節奏基礎上再加一份從容的氣質。

譜例三十八 《海港》第四場〈細讀了全會公報〉(片段)

1=G
中速 兴奋的
 $\frac{2}{4}$ (0 5 6 7 | ǐ 6 6 5 | 4. 5 6 ǐ 6 5 4 2 | 5 - | 5 3 3 3 2 | 1. 2 3 5 3 2 1 6 | 2 - | 2 -) |

【西皮宽板】

深沉地
mp

接進唱段過門前有一段器樂間奏，以弦樂和木管為主，先將主角方海珍的主題以轉調和變奏的方式帶出：豎琴先以琶音帶出流水般溫婉富甜美氣息的旋律，接著是豎笛將樂句色彩轉亮，長笛以上下五度的跳奏讓樂段呈現彈性和律動感，接著引出以弦樂為主的主題音調，主題音調以十六分音符為基礎，加上附點及切分，音樂動能相當強，才能營造出明亮舒展、開闊又兼具活力的景象。

唱段定弦借用了〔西皮娃娃調〕的定弦 G 調，讓唱段一開始便定調於高亢和興奮的情緒中，也配合方才器樂間奏所營造出的明亮氣氛。前奏過門所奏出的主題便是方海珍的主題音調，先在 C 宮 D 商調上奏出，再到下五度的 G 宮 A 商調上重現一次，之後這個主題會不斷在唱段中出現，而這個位於 C 宮 D 商的主題音調會在唱段結束時再重現一次，全段貫穿，首尾呼應。

譜例三十是該唱段的第一組上下句。上句的第一個腔節「細讀了」三字是主題音調「1.235 3216」的略音；第二腔節「全會的公報」末二字「公報」後的加腔中，伴奏採用主題音調作跟腔，這兩次都出現在 G 調。第三腔節前二字「激

「情」的唱腔和伴奏均仍位在主題音調上，但「無限」二字開始轉入上二度調（A 宮），把調性從屬於陽剛的、高亢的 G 調轉進較抒情的、甜美的、歌唱性較濃厚，且帶有小調性格的 A 調，增加唱段色彩的豐富性。

爲了不讓唱段顯得過分柔弱，下句開始便再一次轉進下四度調，進入 D 宮，回到大調屬性，節奏更加舒展，曲調也更加高亢，仍維持板起板落的規律。第一腔節後伴奏以下四度調奏出主題音調後回到原調 G 宮，「彩虹」二字以四度跳躍的方式製造出明亮度，並且引導旋律向上攀升。主題音調在這裡沒有完全出現，而是以變奏的姿態呈現。第三腔節的「飛」字轉進上四度調（C 宮），伴奏也在此調上奏出主題音調。

譜例三十九 《海港》第四場〈細讀了全會公報〉(片段)

江山如畫
宏圖
展,
怎容妖魔
舞翩跹
(大)

第二組上下句和第一組上下句相較之下，明顯變得較爲緊湊。上句仍從 C 宮起，前兩個腔節「江山如畫」利用同音附點，以及在唯一的入聲字「畫」上運用裝飾音，使得這四個字演唱起來帶有吟詠般的效果，句末走低腔，音調再度回到 G 宮，三組單純以「do-mi-sol」組成的伴奏過門，橫跨音域近兩個八度，將還沉醉於詩情畫意中的方海珍與不容敵人存心破壞的方海珍連接起來，下句調性又轉入上四度調 C 宮，節奏緊縮，多用強奏，顯得果決有力，伴奏在「魔」字上奏出了部分的主題音調，而「舞翩」二字的伴奏則同時是唱詞和「do-re-mi-sol」的變奏。句末伴奏於 C 宮 D 商上完整再現主題音調。

譜例四十 《海港》第四場〈細讀了全會公報〉(片段)

【二六】

mf

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

任凭他诡计多瞬息万变，我这里早已经壁全

渐慢

$\frac{1}{4}$ 5 6 | $\frac{56}{50}$ (0 5 6 7) | i. 6 5 | 4. 5 6 i | 6 5 4 2 | 5 0) ||

森严！

(仓 才 仓 才 仓 0)

慢速

接續上一組上下句製造出的亢奮感，第三組上下句轉進〔二六〕，採用 1/4 拍子的快〔二六〕，節奏更加緊縮。改先前的板起為板後起，增加急迫感，上句落 G 宮 A 商，「早」和「嚴」字採頓煞處理，顯示胸有成竹且大無畏的態度；「壁壘」二字暫轉入上四度 C 宮，「森嚴」又回到原調，落 G 宮 D 徵，句末樂隊在 C 宮 D 商上再現前奏過門主題音調，達到唱段的首尾呼應。

《海港》的〈細讀了全會公報〉採用了主題貫穿的手法，在唱段的每一個過門都放上主題音調，在不同的調性布局（依序為 C-G-A-D-G-C-G-C-G）下，主題音調也跟著移位或變奏，構成了唱段色彩上的對比；然而不論主題做什麼樣的變化，過門或伴奏的結束音與唱腔的句尾始終相同，以此來保證彼此調性的統一，不因轉調頻繁而混亂。

此外，比傳統〔西皮〕旦腔高三度的定弦所帶來的緊張度和高亢度；催人向前、情緒飽滿，近似於〔搖板〕緊拉慢唱的伴奏音型；〔西皮寬板〕特有的開闊與舒展，這些都和傳統旦腔風格有著明顯的對比。

另一段呈現方海珍豪放性格的唱段，是同樣在第四場的〈暴風雨增添革命豪情〉，這裡主要看的是後半段〔原板〕的部分，這段唱腔是由一組上下句與四句插入句所組成，打破原本〔西皮〕上下句對稱的規律，而定弦則為一般〔西皮〕旦腔定弦 bE 調。

譜例四十一 《海港》第四場〈暴風雨更增添戰鬥豪情〉(片段)

稍慢

mp | *f* | *p* 原速 *mf* | *i* | *4* | *4 (012) 3.535* | *6 (76 5356)* | *i 65 3.535* |

革 命 者 怕 什 么 风 狂 雨 猛， 风 狂 红 旗

pp | *mp* | *p* | *mf* | *p* | *mf* | *(5. 555)* |

(*i 65 3235* | *6*) | (*3.235 i i* | *6*) | (*5 6 7 67* | *2*) | (*i 65 5335* | *6053 i i* | *5 165 5*) |

舞， 雨 猛 青 松 挺， 海 燕 穿 云 飞， 征 帆 破 雾 行， 暴 风 雨 更 增 添

5555 5555) | *5* | *f* | *p* | *mf* | |

渐慢 | 战 斗 | 豪 迈 地 再 慢 原速 | |

| *i 6 i 3. 2* | *i - i 0* | *2.321 6.123 2165* | *4 05 6 6* | |

豪 情！ | (大 *0* 大 大)

在這段〔西皮原板〕中，「風狂紅旗舞，雨猛青松挺，海燕穿雲飛，征帆破霧行」是根據上句旋律發展而來的插入句，這四句都是板上起唱，本身具有再現性質，插入句的前兩句互相模仿，「紅旗舞」又來自上句的「雨猛」二字，插入句的「雨猛」則來自上句的「什麼」二字；第三句轉入下四度調（^bB 調），第四句轉回原調，是第一句的再現，而除了第三個插入句落 B 宮 F 徵外，其它三句落音皆為上句落音羽音。這四句插入句將上句的結構和規模擴大，解釋上句中所說的「怕什麼風狂雨猛」；下句末兩個腔節音域拉到最高，「豪」字加腔強調，最後再以連續強奏製造雄壯威武的印象，把方海珍不畏艱難的性格加以強化，透過唱腔，颯爽英姿如在眼前。

相較於一般唱腔的高潮建立在速度較快的板式或高音區，〔吟板〕的演唱音域雖可廣至兩個八度，但最具感染力的旋律建立在低音區，以如歌似吟的旋律、跌宕起伏的音型走勢揭示人物內心的深度。〔吟板〕常與〔搖板〕、〔滾板〕、〔垛板〕等連用，從而造成唱腔鬆緊明暗的強烈對比¹⁰⁹，尤其低音處更需要厚實有力

¹⁰⁹ 〔吟板〕不是一種構成上下句結構，並能獨立成段的曲體，而是穿插於其他板式進行中的一個「插部」片段。它可以建立在唱段的各部，規模長短不等，多為一句體。參見費玉平編著，《京

的音響共鳴，方能達到深化人物情感的作用，這對一般以高音見長的旦角來說，並不是件容易的工作。

在第六場方海珍的唱段〈毛澤東思想東風傳送〉中，就使用了〔吟板〕這樣一個板式，接在緊張快速的〔垛板〕後，少了節奏的規範，情感變得外放，流動變得明顯，以動與靜的反差表現人物的內心的激情，而且還是用在全曲的最後的一個下句，「命」字先用小腔推動，製造音響厚度，描繪方海珍內心的激情，再下降至最低音，表現她如長者般對革命後代的深切叮嚀，「胸懷」二字與其後的伴奏仍採用方海珍的主題音調，配合唱字再一次把聽覺拉廣，最後叫散。整個下句像是河流滾滾流向大海般，無際無涯，相當具有廣度；唱腔末尾接續《國際歌》的音調，以襯托英雄人物的高大形象。

譜例四十二 《海港》第六場〈毛澤東思想東風傳送〉(片段)

【吟板】

散 豪迈地

mf

0 3 2 5 3 V 5 2. 1 1 - (7 1 0) 3. 6 5 6 V 1 - 6 (0 65

这 才 是 革 命 者 伟 大 的 胸 怀，

mf

4. 5 6 6 6 6 6 6 6 6 5. 6 5 5. 6 5 4 5 0 0 6 6 - i f - 5 (3. 2 | 4. i - 光辉灿烂地

灿 烂 青 春！

5. 3 | 6 - 4 0 2. i | 7. 6 5 2 | i - - - -) ||

漸慢 *mp*

以上所舉的這幾個唱段正好都屬於〔西皮〕腔系，〔西皮〕原本就帶有明快爽朗的性格，適合用來描繪慷慨激昂的情緒，這也是方海珍此一角色所帶給閱聽者最強烈的印象。〈細讀了全會公報〉以新創的板式〔寬板〕表現方海珍閱讀公報後的心潮激盪，接入速度快的〔二六〕則是這份激情的進一步強化，同場唱段〈暴風雨更增添戰鬥豪情〉使用〔導板—回龍—原板〕套式，但〔原板〕部分有速度上的變化，速度的增加正表示信心的增加，此一部分乃是承襲〈細讀了全會

公報》中她對黨國政策的支持與貫徹到底的信念。接下來在〈毛澤東思想東風傳送〉中，為了展現方海珍對革命後進的諄諄教誨，採用新創板式〔吟板〕，奠基於低音區的深沉共鳴和構築在高音區的高亢挺拔則將人物的厚度完整地建立起來，同時也讓人物在音樂上更為穩定，其領導人的形象更為豐滿。

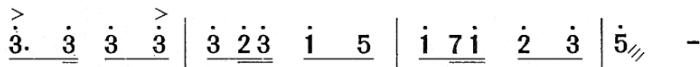
方海珍的唱腔中給人最深刻的印象莫過於主題音調的使用。以主題音調描繪出人物的形象，再對主題音調施以不同的變化手段，融音調於唱段中，賦予主題音調不同的表情，使其切合唱段所需要的情緒，藉以表現人物的情感，同時再深化觀眾對人物的印象，大大地改變了傳統京劇只有類型化而沒有個性化的特徵，同時也將過去各自獨立成段，彼此之間缺乏聯繫的唱段加以連接，成為一組龐大的系統。

另外一個特點是在唱腔設計上，方海珍的唱腔不但規模龐大，且使用了許多新創板式。方海珍所有的唱段共有十四段，獨唱就有十段，在這十四段唱段中使用的新板式包括了〔吟板〕、〔西皮寬板〕、〔西皮回龍〕等板式，這些設計在在讓方海珍的形象和以往樣板戲的旦角人物相比之下顯得突出而完整許多。

第二節 農民代表：《龍江頌》中的江水英

《龍江頌》中的江水英是人民公社中一個大隊的支部書記，身處農村的她質樸無華，淳厚善良，事事以眾人利益為先，即使面對堵江淹田的質疑，仍有雖千萬人吾往矣的勇氣；即使自己體力不濟、即使自家因水位高漲而遭淹，仍堅持完成上級交代的任務。與方海珍相較之下，江水英顯得較為內斂含蓄，但在堅毅果敢的性格中仍有其熱情細緻的一面。

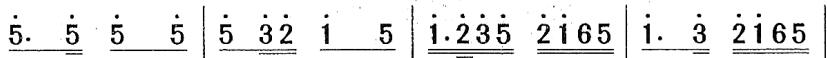
譜例四十三 《龍江頌》第一場〈人換思想地換裝〉(片段)



在第一場唱段〈人換思想地換裝〉的前奏過門中，以這樣一個帶有附點、切分和小二度迴旋式級進音型的樂段做為江水英的主題音調；附點和切分賦予樂段動能，小二度迴旋式級進音型則賦予音樂柔和親切的特徵，所塑造出的人物個性可謂剛柔並濟。

這個主題音調在第五場前多半以移調變宮的方式呈現，在第五場唱段〈望北京更使我增添力量〉尤有發揮。到了第六場唱段〈一輪紅日照胸間〉，這個主題音調有了進一步的變化：

譜例四十四 《龍江頌》第六場〈一輪紅日照胸間〉(片段)



這一組新的主題音調在該唱段所有的大小過門中幾乎都予以使用，新主題的後兩個小節是在相同骨幹音上的不同變奏發展，這種帶有江南民歌特質的旋法¹¹⁰賦予江水英婉轉而深情的印象。兩組不同的主題音調，在兩個唱段中代表的是兩個不同性格面向的江水英，反覆交織，人物形象得以更為立體。

譜例四十五 《龍江頌》第五場〈望北京更使我增添力量〉(片段)

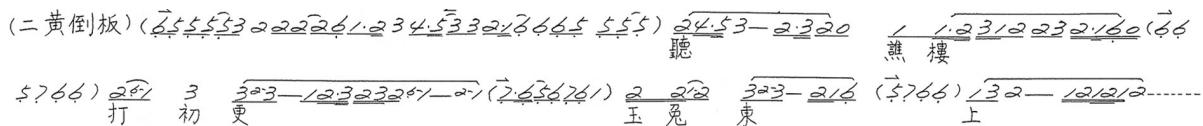
¹¹⁰ 參見戴嘉枋撰，〈論京劇「樣板戲」的音樂改革（上）〉，《黃鐘》，2002年第3期，頁57。

〈望北京更使我增添力量〉是江水英所有唱腔中的核心唱段，爲一採用了〔二黃導板—回龍—慢板—快三眼—原板—二六〕共六個板式所構成的成套唱腔，其套式龐大、板式複雜、節奏對比強烈、曲調起伏亦大，而主題音調幾乎運用在所有的過門中，配合情節需要，有力地烘托出唱腔所需的氣勢。

前奏過門以三十二分音符加花上行音型爲媒介，將江水英的主題音調推出，這裡將原主題音調作了些微的變奏，加上開始的音階推進，增加了音樂的動力；句尾落於高音 A 徵上，原本帶結束意味的樂句因此產生另一番壯闊的氣勢。

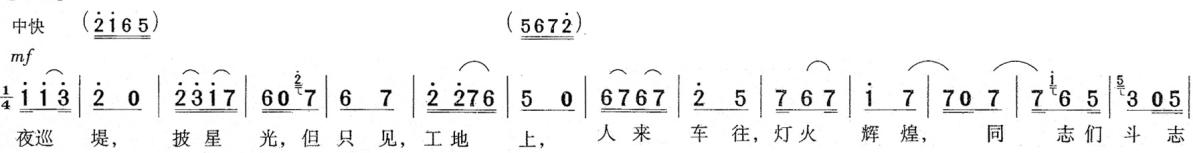
〔導板〕部分的三個腔節爲「高—低—高」走向，調式則爲「主—屬—主」，第一個腔節從 re^2 起唱，在一個三度內循環，落音爲 E 商；第一與第二腔節間又見主題音調的變化再現，第二腔節轉入下四度調，落於 A 宮；第三腔節回到原調，再走高腔，「激蕩」在「心潮」的下二度作模仿，落音爲具開放性的 D 宮 $\#F$ 角，過門再次轉入下四度調。和譜例四十六《王佐斷臂·聽謙樓打初更玉兔東上》相比，《龍江頌》的起音在其八度之上，而雖然第一分句的落音不同，第二、三分句的落音則完全一樣，由此可知，這個〔導板〕是相當具有生腔特色的，也因此賦予了人物傳統旦腔少見的陽剛之氣，卻因爲在傳統音高上八度起唱而有了旦角才能賦予的聲音特色。

譜例四十六 《王佐斷臂·聽謠樓打初更玉兔東上》(片段)¹¹¹



譜例四十七 《龍江頌》第五場〈望北京更使我增添力量〉(片段)

【回龍】



(i i.2 | 7656 |
i i | 0 | 2 5 6 2 i | 3 2 2 3 | (056 i) 2 3 2 i | i - | i - | i o i 76 i | 2.3 2 i 6.56 i |
昂 扬，准 备 着 奋 战 一 场。
原速
f (2.2 2 2 | 2 4 3 2 1 i |
2 0 3 i i | 2 - | 2 - | 2 4 3 2 3 5 | 6. 5 6 | 7. 6 | 5 6 6 5 3 | 2 0 i 2 1 2 3 |
(大 大 大 大 大 衣 大 大 仓 -) (△ // ~~~~~~)
渐慢
f 5. 7 6 | 5 2 3 2 3 5 | 2 3 3 2 1 7 | 4 6. 7 6 5 6 0 4.3 2 3 7 6 |

〔導板〕之後接著是以垛字句組成的〔回龍〕，在傳統旦角唱腔中，〔二黃導板〕後面所接的〔二黃回龍〕通常是為下句形式，而非垛句，垛句則多為生腔所唱¹¹²，以下試舉幾例：

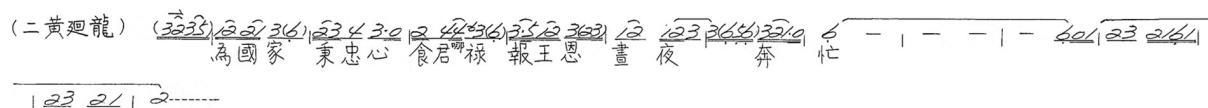
¹¹¹ 張大龍著，《國劇唱腔譜集》(一)，台北：幼獅文化事業，1985年6月初版，頁136。

¹¹² 傳統的旦角唱腔中，〔二黃導板〕後接的〔回龍〕多為下句形式，老生則多為垛句形式，除了譜例四十八所舉的《王佐斷臂》外，如《搜孤救孤》中，程嬰在〔二黃導板〕「白虎大堂奉了命」後接唱的〔回龍〕即為「都只為救孤兒捨親生。連累了年邁蒼蒼受苦刑，眼見得兩離分」的垛句形式。

劇目	〔二黃導板〕唱詞（上句）	〔二黃回龍〕唱詞（下句）
《金玉奴》	林大人暗地裡巧計設定	洞房中鸞鳳和鳴
《青霜劍》	青霜劍報冤仇賊把命喪	提人頭到墳前去祭夫郎
《賀后罵殿》	有賀后在金殿一聲高罵	無道君細聽根芽
《刺湯》	譙樓上打寵初更盡	脫下了素衣又換新
《西施》	水殿風來秋氣緊	月照宮門第幾層

因此這個使用了垛字句的〔回龍〕仍借鑑了生腔特色，垛句以三、三、三、三、四、四、七、七的結構，末句加拖腔，落音和傳統生腔相同，落於 E 商（見譜例四十八）。但不同的是，傳統〔回龍〕的垛字句為板起，節奏為 2/4 拍，這裡的垛字句則合併使用板起及板後起，節奏為 1/4 及 2/4 混合拍子，這使得整段〔回龍〕顯得活潑而有彈性，在借鑑生腔特色之餘，又加入了女性的柔軟。〔回龍〕與〔慢板〕之間的過門，則以變奏和延展為主要手法，將主題音調與傳統〔二黃〕過門予以結合；過門的第一小節為基礎，第二小節開始延伸變化，第三小節是第二小節的變奏，第四第五小節則分別是前一小節的上二度模進，第六到第八小節加花反向下行，第九第十小節是第二和第三小節的再現，最後一小節轉入下四度調接到傳統過門，並且變 2/4 拍為 4/4 拍，將激情的〔導板—回龍〕帶進深情的〔慢板〕。

譜例四十八 《王佐斷臂·聽譙樓打初更玉兔東上》(片段)



譜例四十九 《龍江頌》第五場〈望北京更使我增添力量〉(片段)

mf 亲切地

6 - | 6 5 | 5 3 | 5 3 2 - | 2 0 | 7 6 2 | 7 - | 6 3 2 |
望 北 京 更 使 我

(#4. 6 4 3 | 2. 6 2)

5 - | 5 (6 i 2 3) | 4 3 2 - | 3 2. i | 6 (5. 6 7 2 | 6) 2 3 2 i | i - | i - | i o 2 1 2 |
增 添 力 量,

f

ff (3 2 #4 6 4 3 2 4 | 3 0 0 5 6 i) 【二六】 坚定、有力地
中快

5 3 - | 3 - | 3 - | 3 0 0 | 3 2 i 6 2 i | 0 i 3 | 2 7 6 7 | 2 2 3 6 5 |
(大 大 大 大 大 大 衣 大 大 仓 0) 革 命 豪 情 盈 胸 膨 纵 然 有 千 难 万 险

0 6 i 2 3 2 i | 1/4 6 (5 6) | 7 7 6 2 | 7 0 | 6 7 2 | 5 7 | 6 5 | 6 7 6 7 | 2 7 | 6 5 | 2 0 | 7. 2 | 6. 0 |
来 阻 挡, 为 革 命, 挺 身 阖, 心 如 铁, 志 如 钢, 定 叫 这 巍 巍 大

mf

(5 5 | 5 3 2 | 7 | 7 5 6 | 7 6 7 | 2 3 | 5 0) *mp*

5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 0 | 5 3 5 | 6 0 | 6. 5 | 3 0 5 | 6 7 | 6 5 3 5 | 6 7 |
坝

mf 稍慢

6 5 3 5 | 6 2 7 6 | 5 6 7 2 | 6 0 7. 6 | 5 6 5 6 | 2/4 i. 0 | i 3 2 i | 2 (0 6 7 i 2 | 3. 2 i |
(大 大 大 大) 锁 龙 衣 大 大 江! 仓 0) (△)

f ff

7 i | 2 - | 2 0 0) ||
(嘴 ~~~~~ 仓)

在充滿感情的〔慢板〕後，接進以理智分析問題的〔原板〕與呼告式的〔二六〕。〔原板〕的最後一個上句「望北京更使我增添力量」屬擴充句式，譜面上標明「親切地」，所有的擴腔按「低—高—低」相間的層次安排，讓這個長長的上句聽來既富流動性又委婉無比，落音為變格的[#]F 角音。下句接進〔二六〕，這個節奏上吸收了〔西皮二六〕特點的新板式，它是以四分音符為基礎，並以「x · x」、「x xx」、「xx x」為節奏特徵，是一種腔密字緊的新創板式，情緒在此一變，轉

爲堅定有力，緊縮的節奏和上句呈現明顯對比，落音也借鑑了生腔特性落於 E 商。第二組上句「縱然有千難萬險來阻擋」仍採用緊縮句法，句末轉入 1/4 的〔快二六〕，下句之間則包括了四個三字垛句與最後的拖腔句，從垛句到拖腔句，全部都在下四度調中進行，彼此模仿反覆，在拖腔句中亦如此，「壩」字長音「sol¹」拖腔後，以四個小節爲單位，後兩個小節對前兩個小節做模仿發展，加腔之後採頓煞，節奏再度拉開爲 2/4 拍，原本堅定具推動力的音調在此變得開闊而氣勢非凡，配合以非常堅決的語氣結束的「鎖龍江」三字，回到原調，落音仍借老生腔的特徵，落於 E 商，句末伴奏則爲主題音調的簡化。

前文曾提到，江水英的主題音調在前五場多以移宮變調的方式出現，到了第六場唱段〈一輪紅日照胸間〉，爲了表現對共產主義精神的崇敬，雖只使用〔西皮原板〕，但在主題音調的使用上做了一些改變，不但使得歌唱性增加，也使得江水英的形象更爲圓潤，塑造她在剛健挺拔以外的溫婉印象。

譜例五十 《龍江頌》第六場〈一輪紅日照胸間〉(片段)

1 = bE
中速
 f

【西皮原板】
 mf 深情、亲切地
 mp
手 捧 宝 书

(i. 2 3 5 3 2 1 6)

(6. 6 6 | 5. 6 7 2 7 6 5 7) f

满 心 暖， 一 轮 红 日 照 胸 间。

(i. i | i. 2 2 7 6 5 | i. i |)

前奏過門的前兩個小節是原來的主題音調，第三個小節則是新的主題音調，第四、五小節是它的反覆變奏；新的主題音調也並非無中生有，而是取材於原主題音調的「3 2 3 i 5」而成；四組上下句可分爲三部分，第一組上下句是一組，

中間兩組上下句是一組，最末一組上下句是一組，整體呈現奏鳴曲式結構，節奏捨旦腔慣用的 4/4 拍而取 2/4 拍，增加其明快與朝氣。

所謂的奏鳴曲式（sonata form）是一種由兩個相對的主題，以呈示部（exposition）、發展部（development）和再現部（recapitulation）三部分程序進行發展的曲式。兩個相對的主題，也就是一般所說的第一主題和第二主題（以出現順序區分），都是由一小段較為突出的旋律所構成，但這兩段旋律在性格上是相反的，用以增加音樂的戲劇性。「呈示部」，指的是將樂曲的兩個主題呈現出來的部份。當兩個主題都出現過後，樂曲就依據這兩個主題做為基礎加以展開和變化，這就是「發展部」，發展部在奏鳴曲式的結構所占的份量通常是三部裡最重的。等樂曲發展到某一個程度，這時主題的原貌可能已不易辨識，聆賞者也因此無法預期樂曲往下還要如何發展。所以作曲家便安排了一個「再現部」，讓樂曲的主題再一次出現，並且在再現部為樂曲做一個結束。

傳統旦腔〔西皮原板〕正格腔型為 7+7 的對稱結構，眼起板落，上句落羽音，下句落徵音；唱段中的第一組上下句改變了傳統規則，採 6+10 不對稱結構，板起板落，上句落音仍落羽音，但下句落音改落 ^bE 宮音，具有生腔落音特色。由於採取不對稱結構，使得上句緊縮，下句則以加腔方式作伸展；上句骨幹音位在中音區，講求厚實的音色和共鳴；下句提到高音區，骨幹音移到上四度的位置，音調對上句作模仿，聲音要求明亮透徹，這也和傳統「復頭變尾」的方式不同。

「滿心暖」後的伴奏過門轉進下四度 ^bB 調，下句又轉入原調的上四度調 A 調，也就是 ^bB 調的上二度調，在兩個小節內連續兩次轉調，調性色彩轉換為「亮—暗—亮」，而 A 調本身歌唱敘事性極強，正適合用來表現江水英心中對於「一輪紅日」的無限崇敬，「胸中」二字則採用了江水英的主題音調。

譜例五十一 《龍江頌》第六場〈一輪紅日照胸間〉(片段)

mf

毫不利己破私念，专门利人公在先。有私念

mf

近在咫尺人隔远，

3 0)

立公字 遙距天 涯

mf

心 相连。

這兩組上下句屬於發展性段落，第一組上下句為七字句，是 3+3 的緊縮式對稱結構；第二組上下句為十字句，是 10+14 擴展式不對稱結構。第一個上句落音為變格的 G 角音，下句由上二度起作模仿，落音為正格 $\text{b}B$ 徵。第二組上下句把節奏拉開，採傳統眼起板落的形式，上句末字「遠」轉入下四度調，落音為 $\text{b}B$ 宮 G 羽，下句繼續在下四度調中進行，落音為具開放性的下四度 $\text{b}B$ 宮音。和上句相比，下句唱字所使用的音符較上句來得複雜，音符時值也較長，使得下句所營造出的氣氛較為遼闊舒展，而上句相對地來得工整俐落。而此一部分由於轉調因素的加入以及落音的變格，導致它成為整個唱段的對比部分。

譜例五十二 《龍江頌》第六場〈一輪紅日照胸間〉(片段)

(i 6 5 6 i 0)

读宝书

耳边如闻党召唤，似战鼓催征人

(3. 3 3 3 | 3333 3532)

The musical score consists of two staves of Chinese lyrics with corresponding musical notation. The first staff starts with '快 馬 加 鞭。' (Kuai Ma Jia Bi) in a dynamic of *mp*. It features several grace notes and slurs. The second staff begins with '漸弱' (Gradually弱) and '漸慢' (Gradually慢). The music includes dynamic markings like *mf*, *f*, and *pp*. The lyrics include '似戰鼓催征人' (Like war drums urging people), '快馬' (Fast horse), '加鞭' (Add the whip), '胸間' (In the chest), and '凝神遠望的姿態' (Meditative and far-reaching posture).

這一組上下句屬於再現段落，為 4+16 不對稱結構，調性回到原調，上句緊縮，材料來自第一組上下句的音調，落音為 C 羽；下句是整段唱腔的高潮，閃板起，「似戰鼓催征人」先緊縮後加腔，「快馬」使用附點節奏來增加音樂動力，「加鞭」後的加腔則重現了「胸間」的音調。最後六小節的伴奏則以江水英的主題音調反覆演奏，由強到弱，由快到慢，製造漸行漸遠的音響效果，配合江水英凝神遠望的姿態，彷彿光明的前景指日可待。

這個唱段雖在落音上借鑑了生腔的特色，但由於主題音調的變化，使得原本主題音調中的剛健之氣減弱了，藉著唱段中近似奏鳴曲式的運用，強調主題音調中富歌唱性的部分，首尾呼應良好。一心希望做好群眾工作，總是苦心婆心而難得疾言厲色的江水英，藉著一起學習毛澤東著作的機會陳述自己的信念，需要的正是如同此唱段般平穩和婉，卻又充滿感情的旋律線，同時〔原板〕這樣節奏平穩的板式除了有助於塑造江水英穩重的形象，更能增加說話時的說服力。

至於江水英的熱情，則可由第八場唱段〈讓革命的紅旗插遍四方〉中窺見一二。此一唱段是由〔反二黃原板—二六—散板—二六—垛板〕所組成的。在傳統戲中原無〔反二黃二六〕，由於和〔二黃二六〕一樣是借鑑了〔西皮二六〕的板式結構原理創作而成的，因此〔反二黃二六〕和〔二黃二六〕在旋法上十分相近（見譜例四十九），都採用「x · x」、「xxx」、「xxx」等節奏音型，以其節奏緊湊、字多腔少、過門短小，且以閃板進行為主要特徵。在目前的唱腔作品中，以 1/4 拍所構成的〔反二黃快二六〕較為常見，既可獨立成段，也可成為唱段的核心板式，但安排於成套唱腔，當作〔慢板〕、〔原板〕等中慢速板式向 1/4 拍快節奏板

式過渡的橋樑，則是更為廣泛的用法¹¹³。

在譜例五十三中可以看到，〔反二黃二六〕使用「x x · x | xx o | x x | x · (x xx)」和「xx | xxx | x」為動機加以發展，並以四分音符下行四度及二度為主要特徵。接續〔原板〕部分的〔二六〕採用2/4拍子，重視線條和律動；用來連接〔垛板〕的〔二六〕則使用1/4拍，重視節奏和情緒的積累。

譜例五十三 《龍江頌》第八場〈讓革命的紅旗插遍四方〉(片段)

¹¹³ 參見費玉平著，《京劇唱腔句法與作品分析》，北京：中國戲劇出版社，2004年6月初版，頁419-420。

〈讓革命的紅旗插遍四方〉中的〔反二黃二六〕實際上是由三組上下句所組成的，第二、三組均各重覆一次而成五組，音型上同樣大量使用模仿或重覆，使其達到強化訴求的效果。

〔原板〕的「要看到世界上」為引領句，在一個五度內往復盤旋，進入〔二六〕後，第一組上下句為 4+4 對稱結構，上下句幾乎完全相同，只在某幾個音上做完整的小三度模仿，上句落音為 E 角，下句落音為 A 宮。第二組上下句為 2+2 的對稱結構，而上句「多少姐妹受迫害」的旋律來自「多少窮人」，以上句為基本音型，下句做變化模仿，上句落音為 B 商，下句落音為 A 宮。第三組上下句的唱詞和第二組相同，上句在上四度位置對第二組上句模仿，「害」字開始叫散，以注入更深厚的感情，下句仍是對第二組下句的模仿，然而「兄弟」二字的處理卻不太一樣，〔散板〕中的「兄弟」下行六度大跳，製造情感上的轉折，接著再以緩慢上行的方式把旋律帶回。目前為止，呈現在觀眾眼前的，是一個苦心孤詣、真情肯綮的江水英。過門的馬蹄音後接進節奏為 1/4 拍的〔反二黃快二六〕，音樂氣氛為之一變，由委婉變為激越。「埋葬帝修反，人類得解放」的旋律來自〔反二黃慢二六〕中第二組上句「多少姐妹受迫害」，落音分別為 $F^{\#}$ 羽和 B 商；重覆再唱的上句使用模仿，下句則以加腔將節奏拉開，將唱腔推向高潮，同時變宮為角，轉入下四度調，落音分為 $C^{\#}$ 角和 $F^{\#}$ 商。這兩組上下句的旋律走向和落音形成「節節高」的形式，後面接進〔垛板〕，速度更快，情緒也更激動，末了則以叫散作結。

〈望北京更使我增添力量〉採用〔二黃〕腔系，在落音和腔格上多所借鑑生腔特色；〈一輪紅日照胸間〉採用了〔西皮原板〕單一板式，以抒情為主；而〈讓革命的紅旗插遍四方〉則使用〔反二黃〕腔系，表現江水英儘管受同志誤解，仍一派苦心孤詣的形象。

這三段唱段毫不例外地在旋律上均有向生腔借鑑的特點，使得江水英此一人物雖然在外表上較為柔弱，但其音樂形象卻是剛健有力，稜角分明的。此三段唱段從板式上看，也呈現「緊—鬆—緊」的對比；〈望北京更使我增添力量〉由〔導

板〕起，經〔回龍一慢板一快三眼一原板一二六〕，速度上呈現加速的狀態，寄合龍的決心於唱腔中，結尾並未叫散，而是直接強收，顯得格外堅決有力。〈一輪紅日照胸間〉的旋律平穩和婉，再加上〔原板〕的速度偏緩，使得這個唱段雖小，但深情而細緻，帶奏鳴曲式特徵的結構讓它較之一般唱段來得豐滿完整，和另外兩個唱段相較之下，展現了江水英極富感情的一面。至於〈讓革命的紅旗插遍四方〉在叮嚀同志眼光必須長遠的〔反二黃原板〕後，語氣一轉變為激越，使用新創板式〔反二黃二六〕，隨著分句落音的逐漸上揚，把氣氛推上頂點，最後接進〔垛板〕，速度更為濃縮，情緒更激動，末了叫散作結，以作為全劇結束前的最後一個高潮。

向西洋交響樂及民歌取經可說是江水英唱腔中的一大特色，〈一輪紅日照胸間〉吸收了奏鳴曲式，將傳統上下句式的唱腔擴大成具四部式結構的唱段，同時融合了江南民歌的旋法以符合江水英所在的江南水鄉；另外，為了表現新時代女性所具有的領導氣質，在江水英唱腔中借鑑了生腔的起落音因素，讓她在溫柔婉約之餘也有英姿颯爽的一面；這種打破行當的方式較之《紅燈記》或《智取威虎山》並不相同，並非由唱法上加以借鑑，而改由旋律上加以取法，於是唱法上仍是旦腔（演員李炳淑為梅派出身），但旋律多有生腔特色，也就顯得柔中帶剛，韌中有骨，展現其剛柔並濟的形象。

第三節 軍人代表：《杜鵑山》中的柯湘

《杜鵑山》中的柯湘是一名派到農民自衛軍的黨代表，出身工人家庭，受過教育，是一名既有文韜又有武略的領導人才，思路清晰，卓爾不群。但由於是外

鄉人，又是女性，在自衛軍中難免多受質疑，柯湘往往將事理條析清楚，讓眾人毫無還口餘地。即便如此，她也絕非咄咄逼人：她親手為戰士們打草鞋，也沒忘了為腳大的雷剛打上一雙¹¹⁴；在杜媽媽和雷剛被捕，眾人爭執著下山與否時，她抱著杜小山，仍會激動落淚¹¹⁵。眼前隨時都有生死交關的緣故，因此柯湘的臉上鮮有笑容，態度是嚴肅的，她必須花大量的時間和心力在布局與思考，使得她的性格果決堅定而又深沉冷靜，而和方海珍及江水英這兩個角色相較之下，柯湘的確更像是個領導人。

雖然柯湘要等到第二場才正式出現，但她的主題音調在第一場就已登場。雷剛在第一場的唱段〈三起三落幾經風浪〉中唱到：「黨啊，指路的明燈！」時，伴奏音樂所奏即帶有柯湘的主題音型，預示著柯湘的出現，而柯湘在這部作品中也的確是黨的化身。而柯湘的主題音調在她的唱腔裡第一次出現則是在第二場唱段〈無產者〉中的前奏過門：



譜例五十四 《杜鵑山》第二場〈無產者〉(片段)

散 中快

f (三大件)

(5. 5 5 3 2 1 3 2 1 5. #4 3 5 | i 6 i 0 0 | 2. 2 2 7 6 5 7 6 5 2. #172 5 3 5 5 |

稍漸慢 (0567i) ff 漸慢

前一個小節是主題音調，後一個小節則是主題音調的下四度模仿。這個主題音調的個性在於由高音起，表示這個角色的地位是崇高的，是眾人必須仰望的，一開始的附點賦予音樂勇往直前的動力，但隨即以大調下行音型讓樂段冷靜下來，第四拍的大二度迴旋式音階帶有深沉委婉的印象，末了三個四分音符強奏則代表著果決堅定和剛強不屈的性格；且主題音調的第三拍和第四拍呈現主調與屬調（四度調）之間的鏡像關係，第二拍的後半拍和第三拍又是兩組「mi-re-do」

¹¹⁴ 《杜鵑山》第四場「青竹吐翠」。

¹¹⁵ 《杜鵑山》第五場「砥柱中流」。

由高往低重複的關係，這樣的音型特別容易給人不斷前進、滾動的印象。整個主題音調所提供的訊息和柯湘在劇中的印象和性格可說十分切合。

在柯湘的所有唱段中均採用她的主題音調做為前奏，只是根據唱段的情緒需要做了不同的變化處理。例如在第三場唱段〈家住安源〉前奏中，將主題音調做了一些小小的更動，便一改原來堅毅的印象轉為柔軟深婉：

譜例五十五 《杜鵑山》第三場〈家住安源〉(片段)

散 中速起漸慢

fp ————— *f* *p* < *f* —————
(5. // 3. 2 i 3 2 i 5. #4 3 5 | i 2 i 6 V | i // - - -)

(台) 唉！吐不尽滿腹苦水，一腔冤仇……

在同場唱段〈黃連苦膽味難分〉中，主題音調再度出現於前奏中，但這裡從主題的第二拍起進入，音符時值擴大一倍，將原來急劇滾動翻轉的旋律變為富伸展性的抒情樂句：

譜例五十六 《杜鵑山》第三場〈黃連苦膽味難分〉(片段)

1=A
散 稍快起漸慢
(三件)
mp < *f* ————— *p* |
0 ((3. 2 1. 3 2 1 5. #4 3 5 | 2 2 2 2 2 -) |
(柯湘白)雷剛同志！ (柯湘唱) 普天下受苦
(仓 -) |
【反二黃原板】
慢起漸快
(三件停)
mp ————— *mf* —————
1 3 2 | 2 2 3 5 | 6 5 3. 5 2 1 |
普天下受苦 |
mp —————
5. #4 3 5 V |
人 |
p < *mf* ————— *p* |
(1. 3 2 1 5. #4 3 5 | 1) |
1 - - 0 | 0 |
|

隨著劇情的發展逐漸強化，主題音調由前奏過門及局部使用到大量地融合在唱腔旋律之中，到了第五場唱段〈亂雲飛〉可說將主題音調發揮得淋漓盡致，爲了刻劃人物內心的矛盾，在前奏、間奏和唱腔旋律中，主題音調都有著相當程度

的發展，使得音樂和人物情感都得以充分展現。

譜例五十七 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

前奏開始的第一個 la^1 是由弦樂奏出的長顫音，表現山雨欲來的態勢，接著音階快速上行將主題推出，第四小節後突降兩個八度，音群在四度內翻滾，彷彿烏雲蔽空，悶雷陣陣，接著三大件出，再次於同樣音高奏出主題，柯湘居高臨下，穿破層層障礙，所有的困難終將迎刃而解，主題後引出傳統〔二黃〕過門的行弦並接唱腔。

譜例五十八所示為〔導板〕部分，它是在《生死恨·耳邊廂又聽得初更鼓響》唱段中〔二黃導板〕的基礎上進行變化的（見譜例五十九）。第一腔節在譜例五十九的同音上起音，旋律由低往高發展，兩者同樣落 D 宮 E 商；第二腔節改走低腔，〈亂雲飛〉轉進下四度調，落 A 宮 $\#F$ 羽，行腔中複合運用了譜例五十九中「6·7 6 5 3」和「6·7 2」的元素；第三腔節高八度咬尾，再轉一次下四度調，也就是轉入 D 調的重屬調 E 調，最後落 E 宮 $\#F$ 商，和《生死恨》相同。在一個上句內轉了兩次調，三個腔節三種調性，色彩變化非常強烈，十分符合唱詞所要表達的氣氛和柯湘此刻的心境。

譜例五十八 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

¹¹⁶ 譜例五十九 《生死恨·耳邊廂又聽得初更鼓響》

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth note patterns. The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It includes lyrics "耳 边 稠" (ear, side, dense). The third staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It includes lyrics "又 听 得" (again, heard, it). The fourth staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It includes lyrics "初 更 鼓" (initial, night, drum) and "响" (sound). The music concludes with a final measure ending with a double bar line.

¹¹⁶ 何彬、厲不害編，《京劇曲譜精選》，上海：上海音樂出版社，2003年9月初版，頁104。

〔回龍〕部分回到原調，由四個垛句和一個搭尾加腔句所組成，前兩個垛句在原調上，第三個垛句開始轉入下四度調，最後的拖腔落於 D 宮 A 徵，具有生腔特點，展現了豪邁磅礴的氣勢。拖腔句的第三小節是主題音調的下四度變奏，唱腔在 si^1 長音後休止八分之一拍，接著出現的是主題的上二度模仿，下一小節則是主題本身（在下四度調）；過門由唱腔結束前三小節開始，前三小節主題在 A 宮上奏出，第五、六小節是主題的部分分裂與模仿，第七小節到第八小節第一拍再度於 A 宮奏出主題，第二拍以八度躍上高音區，第九到十二小節則是模進與綜合，第十三與十四小節主題再現，將唱腔由激動快速的〔導板〕逐漸引「入深沉舒緩的〔慢板〕，把柯湘「團團烈火燒我心」的情緒做了妥貼的烘托和描繪。

譜例六十 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

【回龍】 慢起漸快

(回龍) 漸慢

枪声急，军情紧，肩头压力重千斤，团团烈火烧我心！

原速 (三大件停)

慢速 (三大件)

慢速 (三大件)

进入〔慢板〕之後，柯湘對目前不安的局勢做了一番解釋與剖析，這是她難得展現溫柔面的部分，第一個上句「杜媽媽遇危難毒刑受盡」緊縮一板，以表現她內心的焦急，「危難」後所出現的是柯湘的主題音調，仍位於下四度 A 宮，下一個小節回到原調再奏一遍；而「毒刑」和「受」各使用了一個休止符，彷彿柯

湘說到激動處，屢屢哽咽難以成言的模樣；「受盡」二字採用迴旋音型，使得旋律變得纏綿悽惻，她對杜媽媽的關心擔憂之情，溢於言表。

譜例六十一 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

[慢板]

7 7) (3 3 2 | 7.235 #4323 32321 7.1 2) (5. 65 3. 2 55) (6 6 6 6 607.2 5. #4 35)

杜 7.6 5 妈 3 2 2 0 0 0 遇 危 难

原速 (5. #435)
p (1.321 5005) f (5 2 0 3 5. 555) 原速
渐慢 (1.321 5005) i 0 65 5203 5 0 57656) (5. 601 2. 3 #4 4. 3 2) (i 3 3. 2 1 1 2 2) (月琴)
毒 刑 受 尽,

3.3 3 3 3. 2 1. 3 2 3 2 7 0 5 6 1 | 2 1 2 3 5 #4 3. 5 3 2 1 2 3 2 7 6 0 5 6 7 |



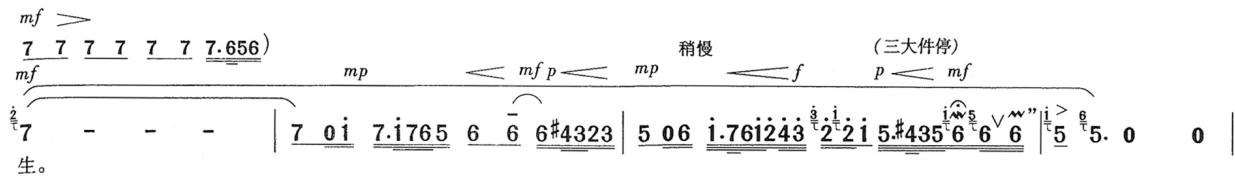
下句是「雷隊長入虎口（他）九死一生」，「死」字為柯湘主題音調的變奏；而「生」字的拖腔第三小節中，柯湘的音調也在第二拍於上四度（G宮）位置出現，接著第四拍再於下四度調出現一次。相對於上句的緊縮，下句採用了擴充手法，在句末加腔，表示柯湘對於雷剛的魯莽和衝動感到惋惜，也為他目前的狀況擔心，不禁喟然長嘆，感慨萬千。

譜例六十二 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

(三大件)

mf 2 2 20 65 5305 6 (0567 | 6.765) 5. 3. 535 5. 2 2076 | 5. #4 6 32 2. #1 72 5 0 | 0 5305 67671 7. 1. 76

雷 队 長 入 虎 口 (他) 九 死



譜例六十三 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

接進〔原板〕後，柯湘面對著既有內憂，又有外患，腹背受敵的嚴峻情勢，忍不住唱出「我的心、心沉重」，這一句的音調主要將柯湘的主題音調節奏拉寬，在「重」的拖腔後面先在上二度位置對主題模仿與變奏，接著回到原主題，然後又轉入上五度調模仿，其後再接幕後女聲齊唱。曲調婉轉深沉，柔腸百結，表現柯湘憂心忡忡、極度沉重的心情。

從這裡可以看到，不管是前奏、過門，或是唱腔間，柯湘的主題音調大量地揉合於旋律中，而不論是提及杜媽媽或者是雷剛，他們背後也一定有柯湘的旋律存在著，隨著唱腔的進行，這些人物在觀眾面前展現了鮮明的個性之餘，更襯托和加強了柯湘的存在感，這種寫作手法在傳統京劇是不會有過的。

前文曾提到，柯湘相較之下是較為嚴肅的，面對丈夫受難的事實，她卻選擇隱忍不說，面對眾人的質疑，也未曾正面反駁，這使得她在性格上難免有壓抑的一面，但不只是單純的壓抑，誠如杜媽媽在第六場「鐵窗訓子」中對雷剛所說的，柯湘是「黨的囑託記在心裡，個人仇恨咽在肚子裡」，姑且不論這句話是否有溢美誇大之嫌，然而和柯湘在第二場的唱段〈無產者〉相對照，仍可看出柯湘即使身陷囹圄，即使丈夫被害，即使黨要她尋找的雷剛還不知身在何方，但她仍維持其氣定神閒的姿態，氣質自非常人可比。

〈無產者〉一開始採用的板式是〔西皮娃娃調導板〕；〔西皮娃娃調〕曾在第三章第一節提及，《紅燈記》中的李鐵梅在〈仇恨入心要發芽〉中也使用了該板式，特色是近於〔西皮〕生腔、定弦比一般旦角調門（E調）高三度（使用G調）、旋律起伏大、稜角明顯、較一般〔西皮〕腔更具有高亢挺拔的色彩等¹¹⁷。

譜例六十四 《杜鵑山》第二場〈無產者〉(片段)

【西皮娃娃调导板】

无 产 者 等 闲 看 (倾 仓 0) 惊 涛 骇 浪。 【撕边】

(3 5. 5 5 5 5 5 5 | 5 0) (三大件停)

6 1 6 1 6. 5 3 5. 5 - | 5 0 0 0 0 | $\frac{2}{4}$ (2. 2 2 7 6 | 5. 7 6 5 | 2. #1 7. 2 | 5 0 5 5 4 |

【急急风】 (仓 - 仓 才 八 仓 才 仓 0 0)

(三大件) (6. 1 6 3 5 6 3 6 | 5 5 3 7 6 0 5 6 | 1. 2 6 5 3 6 5 3 | 2 2 1 5 3 2 1 2 | 3 5 3 5 | 6. 1 6 5 5 3 6 | 0 2 3 5 6 6 |

$\frac{3}{4}$ 3 - 5 0 | $\frac{2}{4}$ 6 6 5 5 0 | 5 5 3 7 6 0 | 1 6 5 3 5 | 2 2 1 5 3 0 | 0 5 3 5 | 6. 5 5 6 | 0 6 6 |

洒热 血， 求解 放， 生命 不息 斗志 旺， 胸臆 间 浩 气 昂 扬。

【回头】 仓 大 0) (5 | 5 0 4 6)

6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 6 0) f

6 - | 6 - | 6 - | 6 0 i | $\frac{1}{6} >$ 5 | 5 4 6 4 3 | 2 1 2 3 | 5. #4 5 3 5 |

(1 5 6 | 5. 5 5 5 | 5. 7 6 5 2. #1 7 2 |

6 5 i. 6 | 5 i 1 5 6 | $\frac{1}{5} >$ - | 5 0 0 |

(大. 大 大 大 乙 大 大

〔導板〕「無產者」的「無」用與過門同音的 do²以顫音唱出，「等閑看」三字爲一字一音，力度強，「驚濤駭浪」使用加花和緊縮的節奏音型將〔導板〕推

¹¹⁷ 參見費玉平著，《京劇唱腔句法與作品分析》，北京：中國戲劇出版社，2004年6月初版，頁302。

至極盡。〔導板〕和〔回龍〕間過門仍採用柯湘主題音調；至於〔回龍〕部分，全部採用 2/4 拍子，是由三個垛句加上一個拖腔句組成的，中間沒有小過門，一氣呵成，節奏顯得緊湊。「灑熱血，求解放」轉入下四度調，落音分別為 D 宮和 E 商，「生命不息鬥志旺」回到原調，落音為 B 角，「胸臆間」為閃板起，「浩氣」二字把節奏拉開後頓煞，「昂揚」二字先緊縮後接拖腔，拖腔末五小節為主題音調變奏，最後落音為 D 徵。整個〔西皮娃娃調導板〕和〔西皮回龍〕較一般旦腔高一個小三度，曲調高昂，節奏明快，而〔西皮回龍〕與〔原板〕之間的過門音樂又使用了〈國際歌〉的旋律，二者相結合之下，表現出即使為一介女流，但只要是革命者，在敵人面前便不怕犧牲的大無畏精神。而和李鐵梅在《紅燈記》第九場所演唱的〔西皮娃娃調〕相較之下，二者基本骨幹是相同的，差異較大的部分在末兩個小節。《紅燈記》〔導板〕部份最末小節由模仿前一小節而來，在音勢上有堆積的效果（悲憤的累積），「炸」字的頓煞更加強了此種效應，當 re^2 在休止符之後以 f 強度噴發出來並繼續增強，而音高再往上二度到 mi^2 時，情緒的尖銳已經到達某種極限，於是必須回到低音予以紓緩。

譜例六十五 《紅燈記》第九場〈仇恨入心要發芽〉(片段)

【西皮導板】

f

3 6 5 - v i - 6 5 v 6. (2 3 6 5 0) | 6 7 6 7 5 6 7 | 6. 7 6 5 6 7 0 v 2 -

提 起 敌 寇 (顷 仓 0) 心 肺 炸!

由慢漸快

2 3 2 3 2 2 6 5 6 - (大大大 大八. 0 嘴 仓 仓) 0 (仓 仓 才 仓 嘴 ~~~~ 嘴 仓 大 乙)

在〈無產者〉中，「驚濤駭」三字字位緊縮，製造出懸疑效果，而下一個小節開始，「浪」字以小三度音程上下翻滾表現出「驚濤駭浪」，但音程隨即又回到中音區， sol^1 、 mi^1 二音上標示著頓奏的「▼」符號，果真是「無產者等閒看驚濤

駭浪」。且從落音看，〈仇恨入心要發芽〉落音爲羽，〈無產者〉落音爲徵，前者爲旦腔落音，是鐵梅以個人身分對於父親與祖母被害所發出的悲憤之聲，並且誓言繼承先人腳步，矢志革命，務必完成護送密電碼至柏山的任務；而後者則帶有生腔特徵，是柯湘以革命者的身分，懷抱著不畏犧牲的精神，以其颯爽英氣冷眼看待這些賊黨的結果，二者在板式上雖相近，但在所想表達的情緒和內涵上卻有所差異。

在表現柯湘的大無畏精神上，〈亂雲飛〉的合唱部分是一個特殊的表現。合唱或齊唱在傳統京劇是比較少見的，在京劇現代戲中，合唱或齊唱開始有所發展，而諸如《海港》和《龍江頌》中也都有合唱或齊唱曲¹¹⁸，但這些群唱都是群眾場面形式，代表的是群眾心理，真正將合唱形式融入旦角唱腔中，最典型的例子莫過於《杜鵑山》的〈亂雲飛〉。〈亂雲飛〉使用了兩段合唱，這兩段合唱一爲女聲齊唱，一爲男女混聲合唱；女聲齊唱使用在〔二黃原板〕「我的心，心沉重」後面，所表現的是柯湘由沉重到豁然開朗的心境轉換，而男女混聲合唱則使用在「光輝照耀天地明」之後，代表著柯湘對革命事業的必勝信念，這兩段合唱都代表了柯湘的内心狀態，對於抒發角色的情感有著極爲重要的烘托作用。

譜例六十六 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

¹¹⁸ 如《三座山》第一幕第一場〈序歌〉、〈眾獵人獵歸來〉的男聲齊唱「興沖沖滿載歸」；京劇《白毛女》第二十場〈千年仇，萬年冤〉；《海港》第四場〈堅決徹底把倉翻〉、第七場〈高舉紅旗奔向前方〉；《龍江頌》尾聲〈代交公糧該不該〉、〈公字花開萬里香〉；《杜鵑山》第三場〈黃連苦膽味難分〉等等。

2 - | 2 - | ³₂ ^{#4}₃ 2) | 2 - | 2 3 | 5 - | 5 - | 5 - |
 望 長 空,
 0 0 | 0 0 | 6 - | 6 7 6 5 | 2 - | ² 7 | 7 - | 7 - |
 望 長 空,
 7 0 | 0 0 | 7. 2 | 2 - | 2 - | 2 - | 2 #4 | 4 - | 4 - |
 想 五
 4 - | ³ - | 3 - | 3 - | 3 - | 3 - | 3 0
 井。

柯湘唱腔的結束落音為下四度調 A 宮 B 商，過門先模仿了唱腔的最後一句之後，女聲齊唱的第一句以咬尾加花下行形式開始，但再轉入下四度調，變成重屬調的 E 宮 B 徵，落音為 E 宮音，過門再一次重覆最後一句；第二句「望長空」仍咬尾起，這次採反行級進，轉回 A 調；第三句「望長空」由上二度位置加花模仿前一句，落音為 A 宮 [#]C 角；第四句「想五井」仍位為 A 宮，咬尾上行，伴奏在這裡速度加快，採取近似〔搖板〕緊拉慢打的方法，逐漸推進累積音勢，落音為 [#]F 羽，轉進接下來的 1/4 拍唱腔。

這裡的女聲齊唱是柯湘內心狀態的具體呈現，在戰況未明，戰術未定的情況下，柯湘此刻的心情是沉重不安的，女聲齊唱的特殊之處在於以近似旁白的方式表現柯湘的情緒，並且是表現她的女性面，目前的她正需要力量，恢復到受助者的姿態，需要「指路人」的指引，方能再回到領導者的位置繼續領導自衛軍完成任務。從譜面看來，齊唱部分的旋律都是逐漸上揚的，旋律的上揚代表著柯湘的姿態是低的，是仰望的，她正仰望著力量，隨著旋律的上揚，她逐漸得到了她所需要的力量，「想五井」想的是井崗山，是毛委員，是黨，是力量的泉源，是支持她卻同時宰制她的男權話語中心，女聲齊唱成為柯湘展露女性面貌的少許段落之一，但卻是為了表現她對主流意識形態的服從，因此接下來的合唱採用的是男女混聲合唱，此時的柯湘已經望見「萬山叢中戰旗紅」，她搖身一變，再度成為黨國的發聲工具。

譜例六十七 《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉(片段)

似看到，万山丛中战旗红，毛委员指航程，光辉照耀天（哪），
天地明（啊）！

(幕后男女声合唱，男女各分两部)

光辉照耀天明，天地明，天地明！

接下來的唱腔繼續位於下四度調，男女混聲合唱的第一句是柯湘唱腔最後一句的重覆，合唱使用了簡單的三度及四度和聲，「光輝照耀」節奏寬廣，旋律由上而下進行，「天地明」在下三度位置模仿，搭尾的「天地明」則採緊縮手法。曲調高昂，氣貫長虹，女聲的高亢加上男聲的渾厚，一方面有穩定音樂的作用，二方面也能增加音樂的厚度，讓柯湘的內心世界顯得更為寬廣，將其塑造成不可一世的英雄人物。

柯湘之所以能贏得眾人支持，除了膽量、擔當及氣魄之外，和其他人同樣是窮苦出身恐怕也是很重要的一個原因。第三場柯湘的唱段〈家住安源〉是她對自己身份背景的交代，同場唱段〈黃連苦膽味難分〉則是她對部隊隊員所提出的機會教育，之後她成功地得到大家的認同，她讓所有人知道，正因為她也是工農子弟，所以更了解大家所受的苦，更明白大家所需要的是什麼，也才因此帶領大家往正確的方向走。

譜例六十八 《杜鵑山》第三場〈家住安源〉(片段)

【反二黃中板】

慢起

(三大件) p (1. 3 2 1) mp (1. 6 6) (#4. 5)

$\frac{4}{4}$ 3 - 2 1 | 5 1 - 0 | 5. 3 1. 6 - | 5 0 1 5 6 5 #4. 5 |

(唱) 家 住 安 源 萍 水

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

3 - - - | 0 0 0 | 6. 5 3 2 1 | 6 5 6 - 6 5 |

头, 三 代 挖 煤

mf (6 | 5. 6) (6 6) (5. 1 6 5 4 3 2 3) 5 | 0 6 5 1 2 3 |

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

做 马 牛。

mp 6. 1 6 5 3. 2 3 5 | (6 6 5 6) i i | 6. 5 4 3 2. 3 | 2 5 4 3 |

i. 6. 5 3. 6 5 | 6 尽 | f i - | 6. 5 4 3 2 - 0 0 |

汗 水 流 难 糊 口,

mf (5. 3 1 2 3) (i i i i) | f i - - - |

2 2 1 5 5 3 0 | 5 5 3 1 2. 3 5 | 5 0 5 | 5. #4. 5 3 5 | i - - - |

地 狱 里 度 岁 月, 不 识 冬

渐慢 (7. 6 6) | 7. 6 - 1. 6 5 3 | 2 V 6 5 4. 5 3 2 1 | 2. 1 0 0 |

i 2 7. 6 5 7 | 夏 与 春 秋。

【原板】 稍快

〔反二黃〕是將〔二黃〕透過向下四度轉調而成的腔系，雖保留了〔二黃〕商、徵調式的特徵，但相對於〔二黃〕而言，〔反二黃〕中的宮音更為突出，特別是在現代戲的〔反二黃〕唱腔創作中，宮音常常作為下句的結音予以使用，因此，〔反二黃〕腔系可說是一種以宮調為主，交替運用商、徵調式所構成的混合調式腔系。調式、調性與旋法的靈活多變，增加了〔反二黃〕的表現力，在傳統劇目中，〔反二黃〕多用於深沉、悲傷、淒涼的曲調，在現代戲中，則更具備了低迴、婉轉與善於描述回憶與往事等特質。¹¹⁹

¹¹⁹ 參見費玉平著，《京劇唱腔句法與作品分析》，北京：中國戲劇出版社，2004年6月初版，頁312。

如果使用一般〔反二黃〕的定弦 A 調，那麼後半段接進〔二黃搖板〕時音域往往過低，於是這一段〔反二黃中板〕定弦仍為 E 調，音域定於中音區，唱來少了深沉哀傷，語氣在平靜中仍保有當年的激憤。第一組上下句為 5+5 的對稱式結構，字位亦相等，「家住安源」四字採一字一音，使用大調色彩的骨幹音「do-re-mi-sol」，三大件的伴奏採用了部分主題音調，連接到「萍」字時，原本的主題音調應該要轉進[#]fa¹，在這裡使用了〔反二黃〕特有的三度旋法轉進 mi¹，「水」字結音[#]fa¹在此為暫轉調功能，「頭」字轉入下四度調，落音為 B 宮[#]G 羽。

下句轉回原調，「三代」分別使用了三度及六度音程，落音為 E 宮 B 徵，是典型的旦腔〔二黃〕調式特徵；第二組為 4+8 的不對稱結構，上句「汙水流盡難糊口」落音為 E 宮[#]F 商，和第一組有羽調式與商調式之間明暗的調性色彩對比，下句採咬尾起，多使用三度音程，旋律由低往高發展，「識」採用主題音調，「冬」字拖腔末兩拍為主題音調的上三度模仿，「夏」與「到春秋」則逐漸下行，落音為 E 宮音，並轉入〔原板〕，開始提及對工頭及礦主的控訴，以及她如何明白翻身必須槍在手的道理。

這一段〔反二黃中板〕的兩組上下句其實並不是該唱段的重點，但這裡的〔反二黃中板〕所承擔的責任在於讓所有人認為柯湘是「自己人」，為此，此部分採用擴大音值的方式凝聚情緒以引起眾人共鳴，字位的對稱讓情緒和音樂表情都得到了穩定；而就音樂的功能而言，這個部分必須具有引導和發展的動力。就這兩組上下句的起落音來看，起音分別是「mi、sol、la、re」，而落音是「mi、sol、re、do」，四個起音都具有不穩定特徵，意即具有動力與發展性；而四個結音也都具有穩定的特徵，起落音之間的變化使得情緒雖然相對穩定，但旋律的流動變化仍引導著唱腔往更激情的段落發展。從這兩組上下句可以看出，對於自己的背景，柯湘是刻意把話說得輕了，當她談到礦主一把火燒死她親娘弟妹以致屍骨難收時，這是我們第一次看到她激動到幾乎難以自制的模樣，那麼杜媽媽被捕入獄時，她內心的掙扎也就不難理解；在劇情需要上，柯湘透過對自己背景的描述進而達到了引發眾人共同情緒的目的，觀眾也藉此更了解柯湘，她並不是個沒吃過

苦，或者只懂得紙上談兵的讀書人，而是和大家一樣，是窮苦出身的工農子弟，不論從情緒或理智上，柯湘都獲得了更進一步的認同。

當柯湘和眾弟兄好不容易從毒蛇膽手上救出雷剛與杜媽媽，雷剛這才發現田大江不幸殉難，他不明白為什麼自己舉義旗卻三起三落，屢遭挫傷，一錯再錯，這時柯湘唱出以〔反二黃〕為主的唱段〈血的教訓〉，利用〔反二黃〕深沉、低婉、善於描述往事的特質，柯湘以對階級弟兄的深厚的感情對雷剛說出他之所以無法成功帶領自衛軍推翻毒蛇膽的真正原因。整段唱段使用了〔反二黃小導板—慢板—原板—吟板—原板—快板〕，其中的〔反二黃快板〕雖然只是同樣一組上下句的重複，但卻是現代戲中的又一新創板式，這裡表現了柯湘對雷剛的深切期許，即使雷剛過去曾經犯錯，但只要他謹遵黨的指示，翻身必然指日可待。

譜例六十九 《亂雲飛》第八場〈血的教訓〉(片段)

〔反二黃快板〕是以〔反二黃〕的調式和〔西皮快板〕的節奏為基礎所建立的新板式，具有干板奪字、一拍一字等特點，與〔反二黃二六〕相比，節奏更快，動能更強。在節奏上，由於速度已經很快，因此以大量的四分音符和附點為其特點，而以「 $x \cdot x \ x$ 」或「 $x \cdot x | x \cdot xx$ 」音型為發展動機，旋法上再輔以三度以

上音程跳躍製造樂段中的跌宕感。

這個〔快板〕是兩組重複的下句，第一組是 7+5 板，第二組是 4+5+散；第一組基本上是一拍一音，採連續閃板起，「不迷航」三字音調為「向前方永」的模仿，落音為 A 宮音；第二組更快更緊張，一拍兩音，字位也採取緊縮處理，「永不」二字把節奏拉開，「迷航」叫散，音調上同樣是「永不」二字的擴大模仿，落音為 E 徵音，而兩句「乘風破浪向前方」除了節奏加快外，音調基本上也是相同的，達到了強化印象的作用；「航」字的拖腔重現了〈亂雲飛〉中的部分旋律，而尾奏則再現了柯湘的主題音調。

在這裡所引用的四段唱段中，〈無產者〉作為柯湘出場的第一段唱段，有刻劃她整體輪廓的作用，於是使用了帶有濃厚生腔特色的〔西皮娃娃調導板〕，以襯托她身為革命者的英姿。〈亂雲飛〉是柯湘的主要唱段，便以穩重的〔二黃〕腔系為主軸，展現她身為領導者的雍容氣度，其中的〔慢板〕以迴旋音型及加腔手法表現她對杜媽媽及雷剛安危的擔憂，在剛強的印象外增添頗具人性的一面；〔原板〕中的兩段合唱又分別代表了柯湘在嚴峻情勢面前的內心轉折，一是矛盾沉重，一是充滿必勝信心。

〈家住安源〉前半段使用了善於描述回憶與往事的〔反二黃中板〕，不只提供柯湘控訴的空間，更是為了提供眾人同仇敵愾的空間，後面轉進〔二黃〕時將眾人的不滿情緒轉化成有助於革命的正面力量方是該唱段的主要目的；〈血的教訓〉同樣使用了〔反二黃〕，利用它深沉低婉的特質唱出柯湘對雷剛的期許，末段使用新創板式〔反二黃快板〕，把速度推上頂點，利用它節奏快、動能強的特點製造「明天更美好」的印象，同時也將這種對明天的美好期待包裹於〔反二黃〕的深情之中，更突顯柯湘在自衛軍中「指路人」的導師角色。

柯湘唱腔上最大的特色可以說是加入合唱。合唱的形式在《杜鵑山》之前的樣板戲不是沒有，但大部分是以對唱或齊唱的形式出現，例如《海港》第四場的〈堅決徹底把倉翻〉、《龍江頌》尾聲的〈代交公糧該不該〉、〈公字花開萬里香〉和《杜鵑山》第三場的〈黃連苦膽味難分〉等，但要說把合唱的形式融入唱段中，

讓合唱與旦角唱腔結合並發揮作用，仍然要屬《杜鵑山》的〈亂雲飛〉最為典型，而其中的合唱除了運用女聲合唱，還運用了男女混聲合唱，藉著男聲特有的渾厚低沉增加音樂的厚度，使有氣貫長虹之勢，並襯托柯湘不可一世的英雄氣概以及她對革命事業的必勝信念。

柯湘在唱腔上的另一項特點是打破流派，這不得不講到飾演柯湘的演員楊春霞。楊春霞為梅派出身，但柯湘需要的是果斷堅定又委婉深沉的唱腔，是外剛內柔的演唱風格，因此她吸收了程派唱法，強調氣息的控制與吐字，讓音色變得厚實穩重，一方面製造磅礴之勢，一方面也讓自己的聲音能與混合樂隊相抗衡，同時也建立起成熟的革命者形象。

以〈亂雲飛〉為例，在〔導板〕部分「亂雲飛松濤吼」的拖腔中，她注意氣息的控制，不論在高音區或低音區均保持力度上的一致，「群山奔騰」的「奔」字噴發而出，「騰」字則乾淨俐落地一下子就送到字尾，製造豪氣干雲的印象。而〔慢板〕部分「杜媽媽遇危難毒刑用盡，雷隊長入虎口九死一生」這兩句改變了共鳴位置，鼻腔共鳴變大，唱出程派特有的「幽咽」感，再利用程派「聲斷氣不斷」的唱法，雖然有休止符，但氣口不做在句中，製造出藕斷絲連的效果，「毒刑受盡」聽來使人倍覺淒楚哽咽，「九死一生」聽來則讓人覺得憂心忡忡；「杜媽媽」的腔尾結合了傳統旦腔習慣上的尾音下滑式唱法，以女性特有的陰柔之美唱出了她對杜媽媽的擔憂。在〈家住安源〉〔原板〕部分「一把火燒死我親娘弟妹屍骨難收」中，「火」字順著音高，把口腔開大，一開口便送到字尾，在「燒」字加重音後迂迴下行，「屍骨」與「難收」二字亦採用「聲斷氣不斷」的唱法，而「難」字的拖腔綿延曲折，聽來更是格外催人淚下。

第四節 總結：樣板戲女性角色唱腔特色

從《紅燈記》到《杜鵑山》，樣板戲由以生腔為重轉以旦腔為重，在此轉向的過程中，女性唱腔也有了相應的改變，不只是唱段數量上的改變，在「質」上也必須做出很大的變化，為了貼近這些新時代女性的形象，除了在劇本創作上給予女性角色更大的發揮空間，在音樂設計上也要有更先進的時代眼光。

從創作歷程來看，樣板戲女性角色唱腔的突破可以分為幾個階段：

一是打破行當與生腔的吸收。

二是打破流派。

三是唱腔結構上的突破。

四是板式的大量創新。

五是西方作曲手法的引入，包括主題音調的使用、合唱的使用等。



《智取威虎山》中的常寶在〈堅決要求上戰場〉中對〔噴吶二黃〕的借鑑，以及《紅燈記》中的李鐵梅在〈仇恨入心要發芽〉中對〔西皮娃娃調〕的借鑑是樣板戲旦角唱腔對生腔音調借鑑的開始，對生腔的借鑑使得旦角唱腔充滿力量，削弱了傳統旦角人物輕盈飄忽的印象，增添英氣勃發的姿態；這兩位旦角人物同時也都吸收了娃娃生的唱法，以其高亢直率的聲音線條加強旦角不夠剛硬的稜角，突破了行當上的限制，刻劃兩位年輕的革命後來人在眾人面前展現她們參與革命事業決心的模樣。

在打破流派方面，在《海港》之後，由於女性成為樣板戲中的主體，而這些女性毫不例外的都是團體中的領導者，即使個性各異，但為了表現領導氣質，她們必須表現劇中人物的雷厲風行、豁達大度、身先士卒、不畏艱難……等等特性，這些特性往往不是演唱者本身固學流派所能展現出來的，為了更加突出人物性

格，勢必要打破傳統流派所表現的「群體」概念，在各個流派間截長補短，方能充分發揮人物所要傳達的性格與內涵。向程派借鑑成為此時的特色，程派對氣口及音量控制力的要求較強，對於聲韻也極講究，近似老生發聲法的「腦後音」使得程派唱腔一向剛中柔外，程硯秋又是最早吸收西方歌劇發聲方法的第一人，若再配合上先天嗓音條件較好的演唱者，要把音量放大、把字唱清楚、把聲音傳得既遠又亮，那都不會是問題；在需要真情流露的場合時，程派「聲斷氣續」的技巧更是獨步各派，優美細膩，連綿不絕，無聲更勝有聲，在在都適合用於塑造樣板戲中這些既剛且柔的女性領導者。

以上兩點可以說是屬於「人」的演唱因素，以下三項則屬於音樂因素。在唱詞方面，由於傳統京劇在唱詞上多為規整的七字或十字句，而樣板戲的唱詞在採用白話文的前提下，格式不拘一格，字數不定，也很難維持傳統上下句句式，為了在唱腔上有相應的空間，樣板戲必須突破傳統唱腔結構上的限制。和傳統京劇相比，緊縮或擴充等手法使用異常頻繁，在樣板戲唱腔中，幾乎沒有一個唱腔是完全合乎傳統程式的；再則，樣板戲中也大量運用句前加帽、句中加垛、句末搭尾等句式變化手法。然而此等手法都仍是傳統手法的應用，到了《沙家浜》，唱腔結構上有了更進一步的突破，沙奶奶的唱段〈沙家浜總有一天會解放〉利用落音特徵的改變讓傳統一上一下的對句式唱段變成五個上句群對一個下句的特殊形式，讓角色在抒發情感上有了更充分的空間；此時，唱腔的套式也有了改變，「智鬥」一場中的背供唱突破了傳統背供唱的短小形式，從板式和架構上加以擴充，擴充之後成為整場戲的中心，並且透過三人背供充分展現彼此的心理狀態及攻防之間的巧妙應答，成為整齣戲精華之所在。

在以旦角人物為主的《海港》等作品中，為了描寫方海珍、江水英和柯湘這幾位女性，《海港》等作品均不例外地使用了大量的成套唱腔，這些唱腔都是為了刻劃戲劇矛盾與角色的內心歷程而設計的，較之傳統京劇來說複雜許多，也就無法以傳統的「導—碰—原」等簡單的套式來滿足，勢必會促進新板式的發展。眾多新板式的創立，使節奏出現了新的變化，這些變化使得唱腔出現了新的動

力，彈性也變得更大，對於進一步揭示人物情感與刻劃內心性格等方面有相當重要的作用。

唱腔套式變得龐大，板式也變新了，意味著唱段所能夠承載的內容變得更多，再加上自《海港》之後，在于會泳的主事下，除了有意識地在保留了傳統京劇框架的同時，也融合了西方的創作手法。主題音調的使用是最主要的特徵，一開始是運用在唱腔中，之後主題音調的運用越來越廣，不只是唱腔和過門，包括伴奏、念白音樂，甚至配角人物的唱腔中也可以聽到主角人物的主題音調，主題音調從各個方面為主角的形象做了有力的渲染，也將整部戲劇的音樂做了有機的連繫。而為了增加色彩上的變化，音樂上的轉調手段因此變得繁複，傳統京劇多為宮調性質的轉調，以下四度調的轉調比較常見，但在樣板戲中，不只上下四度調的轉調常見，轉入重屬調以形成遠關係轉調的手法也很常見，一個唱段之內調式變換不知凡幾，可說將轉調此一手法揮灑至極致之境。

而除了主題音調與轉調手法的使用之外，合唱形式與傳統京劇的融合也是非常重要的一個現象。合唱是西方極為古老的音樂藝術形式，當它傳入中國時，京劇藝術的程式化在各方面已經達到了一個相對嚴謹的階段，京劇唱腔要和合唱藝術這般西方音樂體裁融合的難度也較大。這些合唱大部分是以群眾齊唱或主角與群眾的對唱的形式存在的，但真正讓人聲融入唱腔中，烘托人物內心情感的，當屬《杜鵑山》的〈亂雲飛〉。關於這部分前文已有說明，此處便不再贅述。



結 論

樣板戲做為文化大革命時期政治說服的工具之一，它所具備的政治功能是它存在最主要的目的，而樣板戲中的主角自然而然成為「階級代言人」，她們代表不同的階級，有不同的主張，但故事的進行都往往遵循著某個固定模式：任務有了阻礙，組織中有了背叛者，領導者呼求黨，最終一切困難迎刃而解。鄧文華在〈樣板戲研究四十年〉中引何白語：

「樣板戲的人物永遠只有四種，即『白璧無瑕的偉大英雄，覺悟不太高但最終會高起來的群眾，革命隊伍裡的軟骨頭叛徒，壞得不能再壞並且狡猾成績不及格的敵人。』劇情只有兩種：『革命低潮時頑強不屈，壯烈犧牲；革命高潮時英勇鬥爭，取得勝利。』正面人物的感情只有三種：『對毛主席和革命事業的無比熱愛和忠誠，對勞苦大眾深厚的階級感情，對敵人及各種反動派的無比痛恨。』」¹²⁰

這樣的評論不禁令人莞爾一笑，然而不得不承認的是，這代表著樣板戲已然形成一種模式，不論什麼情節什麼故事一律套用，人物的性格也必須屈服在這一套模式之下，不少相關研究執論曰樣板戲人物重視的是「共性」而非「個性」，我認為這是正確的，那是個不談個人只說集體的時代，連劇本都不能打上劇作家的名字，只能以劇組名字發表，那麼就算人物有所謂的個性，也只能在極有限的空間裡發揮，重視的是劇中人物是否反映了「無產階級英雄」的完美形象，而不是她們個人在這個角色上能有多少發揮的問題。

那麼我從唱段曲譜裡面讀到的這些「個性」是不是另一種「共性」？這些個性到底有什麼重要性？或者更基本一點：有什麼意義？我知道這幾位旦角人物彼

¹²⁰ 鄧文華撰，〈樣板戲研究四十年〉，《社會科學戰線》，2006年第6期，頁104。

此之間的差異性，然後呢？

看著一頁頁唱段曲譜，我有時會這麼想：當社會的價值觀只剩下唯一的一套遵循標準，而且每個個人都必須遵循這套標準，否則下場就可能是遭到毀滅，那麼彼與此之間的差異性究竟還能剩下多少？而在夾縫中求生存的個性是不是也會像高溫高壓下誕生的寶石一樣璀璨明亮？這些部分會不會是樣板戲除了音樂之外另一項打動人心的藝術特色？

然而，儘管個性鮮明的旦角人物如此吸引人們的目光，不能忽視的，是這些女性並不是真正頂起半邊天，她們的女性意識受到壓抑，必須向男性看齊，手裡拿著的是家傳的紅燈，頭上繫著的是紅髮繩，肩上披著的是印有紅星與葵花的白毛巾，她們永遠受到「黨」的控制，愁苦無依時永遠只聽到《東方紅》。「由於在男性世界她是個新手，她成功的機會比他們少。男人和女人都討厭聽命於女人，對男人總是更表示信任……一個女人要『成功』，就必須得到男性的支持，這是有道理的。」¹²¹樣板戲中的女性不可能讀過西蒙·波娃，但她們卻都毫無例外地選擇了這樣的道路，原因無他，因為樣板戲所編織的世界是一個以黨性為絕對中心的世界，這個黨代表著父權中心，當女性身置其中時，她所遵循的正是男性世界的遊戲規則，而且這套規則就連她們自己也很熟悉。

她們的個性自始至終就沒有用來彰顯她們自己，不同的個性會產生不同的處事策略與手段，但這些手腕全都倒因爲果成了黨的功勞，是黨讓這些女性溫柔、堅毅、勇往直前、不畏風雨……人物個性變成了發聲器，她們雖然有個性，但他們的個性卻依舊擺脫不了成為工具的命運。

這個結果看起來真是悲觀而令人傷心。

從過去的研究結果來看，一般研究樣板戲並不太重視個別角色的個性問題，從旦角人物的唱腔切入性格塑造是一個新的角度，雖然關於唱腔的研究已有前人的經驗，但這些研究的著眼點多在板式的創新與繼承上，幾乎不曾論及唱腔如

¹²¹ 西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵鑄譯，《第二性》（*Le Deuxième Sexe*），台北：貓頭鷹出版社，1999年10月初版，頁147。

何參與角色個性的塑造。當我嘗試著從一條條旋律線中將人物的個性掇拾而出時，我同時也嘗試著更貼近這些女性角色的心境：她們是以什麼樣的心情說出那些念白，唱出那些唱段的？除了階級情感，到底還沒有更人性一點的成分可以解釋她們豐厚的情感？和她們同在的那些旁人是用什麼眼光看待她們的？這些配角所說的話又透露出哪些玄機？儘管樣板戲存在著許多僵化的模式，而使得人物塑造上有簡單化、公式化的傾向，人物情感和語言也顯得扁平雷同，但樣板戲畢竟仍是許多藝術工作者的心血結晶，是經歷過高溫高壓淬煉的產物，這些女性角色在父權中心的思想底下已然失去了為自己說話的機會，為什麼就不能經過研究者的手讓她們再開一次口，真正地為自己說些什麼？

女人們終究對這些教條做出了小小反叛。文本中的她們是雄性化的，是失語的，是黨的工具，在掙脫傳統加諸於她們的枷鎖之餘又跳進另一個更大的牢籠中；然而音樂終究保留了她們的女性特質，在賜與她們豪氣干雲的同時不忘留下婉轉柔軟，使得唱腔中呈現了相當多的雙性特質，而不只是一般研究者所看到的「雄性化」這一面。

《紅燈記》中〈都有一顆紅亮的心〉以複合節拍的〔西皮流水〕修飾了板式中原有的稜角，改傳統字多腔少的八分音符為字多腔密的十六分音符，使得少女的柔軟與婉轉變得明顯；〈仇恨入心要發芽〉雖吸收了小生的〔西皮娃娃調〕，但改傳統的四分音符為八分音符，且潤腔變多，使得唱腔彈性增加，混合了生腔曲調特色與旦腔行腔特徵，塑造出具有高度覺悟的女性革命者此一人物形象，保留了濃厚的雙性特徵。

《智取威虎山》的常寶在唱段中也同樣保有這樣的雙性特徵。〈只盼著深山出太陽〉和〈仇恨入心要發芽〉兩段唱段都借鑑了生腔特色，但兩段唱段都利用偏音、色彩音或改變重音位置等手段改變樂曲線條，軟化因生腔特點而顯得剛硬的唱腔。

江水英以一個帶有附點、切分和小二度迴旋級進式音型的樂段做為她的主題音調，這樣一個主題音調既賦予她前進的動力，又賦予她柔和親切的印象，已可

見其剛柔並濟的特徵。在〈望北京更使我增添力量〉的〔二黃回龍〕中，雖借鑑生腔特色採用垛句，但因著合併使用板起及板後起以及混合節拍，讓節奏充滿彈性；〈一輪紅日照胸間〉中利用主題音調的變化及奏鳴曲式的運用大幅強調了主題音調中富歌唱性的部分，塑造江水英在剛健挺拔之外的溫婉印象，而江水英唱腔中所借鑑的生腔因素讓她在顯得柔中帶剛，韌中有骨。

柯湘的唱腔大致上是輪廓分明甚至偏向剛硬的，但〈亂雲飛〉的〔慢板〕部分利用轉調以及迴旋音型讓旋律變得纏綿淒惻並富抒情性，以刻劃她對杜媽媽的擔憂之情，對程派唱法的吸收則更保全了唱腔中柯湘的雙性特質，一來是程派對氣息控制的高度要求適合柯湘此一人物所需要的領導氣質，二來是程派固有的幽咽感與「聲斷氣不斷」的唱法在營造女性優柔感上有其優越性，讓柯湘不只有堅硬的一面，內在仍需要一方具有打動人心力量的柔軟。

國家意識形態從文本中抹除了女性符碼，讓女性角色藉由模仿男性進入男性話語中心，並鞏固黨與人民的絕對支配關係，「女性」意涵遭到掏空，成為階級與政治符碼。然而在音樂方面，我們卻看到更多剛柔並濟的表現方式，或者是借鑑了生腔落音的旦腔，或者是使用了生腔板式但加上潤腔等手法的呈現，或者從主題音調的設計上就賦予她們此種印象……音樂中的「女性」仍然存在著，依著劇情需要提供剛強角度之外另一種舒緩的曲線，即使國家意識形態拘束下所提供的空間極為有限，它們仍然盡力於其中翩然舞動。

此外，樣板戲所存在的文革十年，不管從哪個方面來講，都是特殊的一個階段，它是文化史上的一段浩劫，是錯誤政策下的錯誤結果，是許多人不願提起的惡夢，但樣板戲卻也是 1949 年戲曲改革以來關於現代戲發展的極致表現。從戲改開始到文革結束，由於政治上對主題的明確要求而提高了劇本的重要性，相對地也改變了長期以來以演員為表演中心的戲曲劇場；再則，由於當時有拍攝樣板戲電影的需求，如何把情節濃縮在兩個小時內，便考驗著編劇們如何使結構更精鍊、讓節奏更為緊湊。六〇年代劇作家們已能完美掌握的種種編劇技法諸如戲劇張力的營造、戲劇高潮的凝聚、如何由情感高潮轉換為情節高潮、如何進一步在

情感高潮與情節高潮中取得平衡……等種種異於傳統京劇抒情編法的結構方式，在樣板戲中同樣也有充分的發揮¹²²。

文革結束後，關於結構布局的概念仍不斷革新前進，少了國家集體意識的操作，劇作家的個性終於能夠浮現，新的思想意涵浮現在新劇作中，以往服膺於國家意識的劇中人物消失了，取而代之的是對社會的質疑、對制度的反思，或者更根本一點，對人性幽微底蘊的探討、對傳統文化價值觀的反諷。陳亞先的作品《曹操與楊修》（1988年12月於天津首演，1991年3月於台灣首演）是一個很典型的例子。劇作家把觀眾所熟悉的幾段故事串在一起，卻拋開了傳統「權勢」與「才智」之間的對立，不特別預設立場，不告訴觀眾什麼是對、什麼是錯，也不特別渲染「揚才」與「忌才」之間的既定關係，只傳達兩顆心靈在碰撞之下種種苦澀又無奈的感慨，選擇進退之間不是沒有掙扎，不是單純的一句話就能解釋清楚，曹操的權謀或楊修的狂狷之下有他們人性兩難的一面，所有的對錯判斷完全憑藉著一己之心，毫無真正的標準可言。

就音樂而言，《曹操與楊修》一劇雖未如樣板戲一般使用中西合併樂隊，但除了文武場面之外，已加入民族樂隊伴奏與合成鍵盤樂器，配合劇情需要演奏適當的音效，使用文武場面以外的民族樂隊（不論規模大小）為京劇伴奏如今已成為慣例，有時為了音效上的需要，也會使用電子合成器或電子鍵盤。例如在第一場，曹操祭奠郭嘉時，古琴聲冷然琤瑽，曹操愴然吟誦出悼念郭嘉的詩句，隨著曹操情緒漸漸激動，配器的數量也逐漸增多，把曹操的情緒推到高處；而楊修出場時，也是先聽見胡琴奏出馬蹄音和聲，才看到書僮及楊修的身影。

《杜鵑山》第五場〈亂雲飛〉中的女聲合唱是如此令人印象深刻，文革結束後，合唱的技法同樣也引入新編戲中，第四場「靈堂殺妻」的劇情中，花臉與青衣的大段唱段一來一往，完整而動人地將劇情推向高潮，即使不使用合唱亦無礙於劇情的推展，但劇作家在這裡設計了一段女聲背景合聲，在曹操唱出「夫妻到此悲難忍，英雄淚染透了翠袖紅巾」之後，宛如嘆息般的合聲輕輕飄出，幽幽怨

¹²² 參見王安祈著，《當代戲曲》，台北：三民書局，2002年9月初版，頁50。

怨，讓倩娘心中的無奈得到了具象化的呈現。

《曹操與楊修》並不是唯一的例子。陳亞先的另一部作品《閻羅夢》(2002年4月台北首演)中揭橥「浮生若夢」的概念，但可嘆可笑卻實際得不得了的是，從沒人能真正從夢裡醒來，所有的人都在自己所構築的夢裡不停流轉，不論是落魄書生司馬貌所講究的「天公地道」，或者老閻王所說「才有所偏，命有所限」，都不是對錯的問題，也無高下的差別，如何看待，終將交由觀眾自己去定奪。

《閻羅夢》對於合唱的運用要比《曹操與楊修》來得多。在第一場「逐夢」中便有合唱曲〈鬧哄哄誇官不迭〉，同樣使用幕後男聲合唱；第四場「夢境」中，眾鬼與老閻王、司馬貌的對唱曲〈古今多少興亡事〉則是對唱加上合唱的例子，這樣的例子則可在《龍江頌》「尾聲」中江水英與群眾的合唱曲〈公字花開萬里香〉見到。不論從劇場概念或是從實際編劇技法的應用，樣板戲的確為文革結束後的新編戲提供了豐富的土壤，而除卻政治的干擾，它本身也的確擁有極高的藝術價值，這是無可否認的。

關於樣板戲的確還有很多值得探究的問題：樣板戲與當時社會文化之間的聯繫、樣板戲題材為何不能不涉及階級鬥爭的問題、樣板戲電影的視覺文化研究……等等，就我個人最有興趣的音樂層面而言，我仍然想知道樣板戲的中西混和樂隊在現代國樂團的交響化過程中是否，或者扮演著什麼樣的角色；想知道如果沒有樣板戲，新編京劇和現代國樂會變成什麼樣子，我能練能聽的曲子究竟還會剩下多少……

這一刻，我選擇和樣板戲中的旦角人物們在一起，傾聽她們的聲音，希望能把關於「樣板戲」、「黨」、「革命」這些外在印象全部消除，好讓她們真正的模樣得以呈現在眾人面前。

參考書目（依出版年月序）

一、專書：

1. 中國戲劇家協會編，《京劇〈紅燈記〉評論集》，北京：中國戲劇出版社，1965年6月初版。
2. 《毛澤東選集》，北京：人民出版社，1968年6月初版。
3. 中國京劇團集體改編，《紅燈記》，香港：三聯書店，1970年5月演出本。
4. 上海京劇團《海港》劇組集體改編，《革命現代京劇〈海港〉》，北京：人民文學出版社，1972年1月演出本。
5. 《地方戲移植革命樣板戲好（第一輯）》，北京：人民文學出版社，1975年9月初版。
6. 《驚天動地的偉大革命壯舉——讚革命樣板戲》，香港：三聯書店。
7. 費嘯天、陳小潭整理，《國劇武場研究——鑼鼓經》，台北：國立復興戲劇實驗學校，1980年12月初版。
8. 吳春禮、張建民、孫以森、常靜之編，《京劇著名唱腔選》，北京：人民音樂出版社，1984年3月初版。
9. 張大龍著，《國劇唱腔譜集》（一）～（五），台北：幼獅文化事業，1985年6月初版。
10. 何爲著，《戲曲音樂研究》，北京：中國戲劇出版社，1985年12初版。
11. 溫秋菊著，《平劇中武場音樂之研究》，台北：學藝出版社，1989年12月初版。
12. 中國戲劇出版社編，《葉盛蘭父子唱腔選集》，北京：中國戲劇出版社，1990年8月初版。
13. 吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識辭典》，天津：天津人民出版社，1990

年 10 月初版。

14. 周令飛著，《夢幻狂想奏鳴曲——中國大陸表演藝術 1949～1989》，台北：時報文化，1992 年 1 月初版。
15. 劉吉典編著，《京劇音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1993 年 7 月初版。
16. 武俊達著，《京劇唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1995 年 1 月初版。
17. 北京市藝術研究所、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，1995 年初版。
18. 汪人元著，《樣板戲音樂論綱》，北京：人民音樂出版社，1995 年 3 月初版。
19. 劉慧英著，《走出男權傳統的樊籬——文學中男權意識的批判》，北京：三聯書店，1995 年 4 月初版。
20. 戴嘉枋著，《樣板戲的風風雨雨——江青、樣板戲及其內幕》，北京：知識出版社，1995 年 4 月初版。
21. 中共中央文獻研究室編，《建國以來重要文獻選編》第十五冊，北京：中央文獻出版社，1997 年 1 月初版。
22. 李宏、劉慧芳選編，《傳統京劇名段選》，北京：大眾文藝出版社，1998 年 5 月初版。
23. 晉夫著，《文革前十年的中國》，北京：中共黨史出版社，1998 年 10 月初版。
24. 劉靖之著，《中國新音樂史論》，台北：燿文事業有限公司，1998 年 9 月初版。
25. 高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》，上海：上海文化出版社，1999 年 9 月初版。
26. 西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir) 著，陶鐵鑄譯，《第二性》(Le Deuxième Sexe)，台北：貓頭鷹出版社，1999 年 10 月初版。

27. 徐友漁著，《形形色色的造反——紅衛兵精神素質的形成及演變》，香港：中文大學出版社，1999年初版。
28. 譚琳、陳衛民著，《女性與家庭——社會性別視角的分析》，天津：天津人民出版社，2001年6月初版。
29. 余漢東編著，《中國戲曲表演藝術辭典》，台北：國家出版社，2001年10月初版。
30. 宋波、吳玉華著，《京劇京城戲曲文化的整合》，北京：中國書店，2002年4月初版。
31. 王安祈著，《當代戲曲》，台北：三民書局，2002年9月初版。
32. 中國戲劇出版社編，《京劇「樣板戲」唱段薈萃》，北京：中國戲劇出版社，2003年1月初版。
33. 海震著，《戲曲音樂史》，北京：文化藝術出版社，2003年6月初版。
34. 何彬、厲不害編，《京劇曲譜精選》，上海：上海音樂出版社，2003年9月初版。
35. 雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，台北：巨流圖書公司，2003年10月初版。
36. 參見費玉平著，《京劇唱腔句法與作品分析》，北京：中國戲劇出版社，2004年6月初版。
37. 高小健著，《中國戲曲電影史》，北京：文化藝術出版社，2005年3月初版。
38. 李有亮著，《給男人命名——二十世紀女性文學中男權批判意識的流變》，北京：社會科學文獻出版社，2005年5月初版。
39. 《現代京劇「樣板戲」旦角唱腔音樂研究》，劉雲燕著，中央音樂學院出版社，2006年10月初版。

二、期刊

1. 李祥林撰，〈政治意念和女性意識的雙重變奏：對「樣板戲」女角塑造的檢討反思〉，《四川戲劇》，1998年第4期。
2. 張澤倫撰，〈京劇音樂的里程碑——論「樣板戲」的音樂創作成就〉，《人民音樂》，1998年第11期。
3. 沈光明撰，〈男性主導話語的產物：樣板戲對女性自我的否定〉，《貴州師範大學學報（社會科學版）》，2001年第2期。
4. 陳吉德撰，〈樣板戲：女性意識的迷失與遮蔽〉，《上海戲劇》，2001年9月。
5. 李祥林撰，〈從「樣板戲」看女性形象的空洞化〉，《中國京劇》，2000年4月。
6. 戴嘉枋撰，〈論京劇「樣板戲」的音樂改革（上）〉，《黃鐘》，2002年第3期。
7. 戴嘉枋撰，〈論京劇「樣板戲」的音樂改革（下）〉，《黃鐘》，2002年第4期。
8. 許民撰，〈戲曲音樂中主題音調運用的典範：評析現代京劇唱段《亂雲飛》中柯湘主題音調的運用〉，《黃鐘》，2003年s1期（增刊）。
9. 鐘蕊撰，〈重釋革命樣板戲敘事結構中的英雄模式〉，《株洲師範高等專科學校學報》，第8卷第4期，2003年8月。
10. 彭松喬撰，〈「樣板戲」敘事：「他者」觀照下的女性革命神話〉，《江漢大學學報（人文科學版）》，第23卷第1期，2004年4月。
11. 劉金祥撰，〈論樣板戲的角色等級與仇恨視角〉，《理論學刊》，2004年第4期。
12. 江臘生、虞新勝撰，〈論樣板戲中無產階級英雄典型的虛構本質〉，《學術論壇》，2004年第6期。

13. 范玲娜撰，〈作為符號的女性：論「樣板戲」中革命女性的異化〉，《涪陵師範學院學報》，第 20 卷第 4 期，2004 年 7 月。
14. 明言撰，〈「樣板戲」現象的歷史評價〉，《音樂研究》，2006 年第 1 期。
15. 鄧文華撰，〈樣板戲研究四十年〉，《社會科學戰線》，2006 年第 6 期。
16. 姚俊撰，〈被歌頌和被損害的：樣板戲文本人物分析〉，《漳州職業技術學院學報》，第 8 卷第 2 期，2006 年 4 月。
17. 閻秀梅撰，〈「文革」樣板戲中女性形象意蘊解析〉，《濰坊教育學院學報》，第 19 卷第 2 期，2006 年 6 月。
18. 李松撰，〈十年來中國大陸革命「樣板戲」研究述評〉，《中國現代文學》，2006 年 12 月，第 10 期。
19. 蘆勇撰，〈試析樣板戲在京劇改革中的價值〉，《四川戲劇》，2007 年第 1 期。
20. 宋光瑛撰，〈銀幕中心的他者：「革命樣板戲電影」中的女性形象〉，《文藝研究》，2007 年第 4 期。



三、學位論文

1. 李翠芝撰，《現代革命京劇（樣板戲）中婦女形象之探討》，中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，1996 年 6 月。