

京劇名伶灌唱片心態探析 ——物質文化與非物質文化相遇 (以京劇為例之二)

王安祈*

臺灣大學戲劇系所

摘 要

本文為「物質文化與非物質文化相遇——以京劇為例」系列研究之二，聚焦於「京劇唱片」，切入物質文化與非物質文化相遇時的伶人心態。

唱片傳入中國後，強大的傳播力量對於京劇典範的建立產生不可忽視的影響，但早期京劇名伶與新興物質文明產物初遇時，心態上未必全然信任，並不能將傳播重任安心交託唱片。本論文先指出早期唱片竟出現冒名假托現象，進而利用「摟葉子」等術語名詞，分析京劇流行時期伶人同行相忌的防人之心，解釋唱片贗品充斥的現象。後半以譚鑫培、余叔岩唱片為主，通過余叔岩不同時期灌片所選唱段之比較分析，考察余面對老師譚鑫培唱腔流傳的心態。從同戲不同段、不敢與之爭鋒，到自成一派後刻意重複，分庭抗禮，京劇師徒間微妙複雜的關係，可從唱片中窺測剔抉，而唱片對於典範建立所起的力量，自是不容忽視。

本文以物質與非物質文化相遇為思考切入點，剖析伶人心態與京劇文化。

關鍵字：京劇，唱片，余叔岩，物質文化，非物質文化

一、前言

本文為「物質文化與非物質文化相遇——以京劇為例」的系列研究之二，整

* 本文作者電子郵件信箱：acwang2004@yahoo.com.tw

個系列研究由李元皓〈京劇視聽媒介的演進〉一文發端。^(註1)該文先對京劇視聽媒介的發展作一細述，包括唱片、錄音、錄像到 CD、VCD、DVD，本文則集中於視聽媒介的第一波「唱片」，探析早期京劇名角面對此一新興物質文明的心態，切入物質文化與非物質文化相遇的討論。

京劇舞台以演員為中心，「演員的表演藝術（唱念做打）為觀賞的焦點」是學界和劇壇普遍認同的概念，起自於民間的京劇，由其醞釀、形成、初創、成熟以至於興盛繁榮，一路行來，可以說幾乎都是靠演員的努力，無論是向孕育其形成發展的母體劇種（以徽、漢為主）移植劇本，或是聲腔的融會整合與曲調的新創，都由演員在長期的排練演出中實踐完成。不同於雜劇與傳奇，京劇沒有出現類似「關馬鄭白」或「南洪北孔」這類傑出的劇作家，形成過程中的標誌「前三傑、前三鼎甲」、「後三傑、後三鼎甲」都是藝人演員（程長庚、余三勝、張二奎與譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙），這個劇種的繁盛仰賴的並不是文學性強的劇本，整個京劇的興盛，憑藉的是演員精湛的唱念做打表演藝術；醞釀初創時期如此，到了繁榮鼎盛期，也是以「流派的蓬勃發展」（而非「劇作家個人風格的呈現」）為其指標。

流派藝術是在傳統戲曲「腳色分類」的基礎上，更進一步的體現演員個人表演藝術的獨特風格，而「表演個性化」即可視為傳統戲曲以演員為中心的鮮明印證。是以同為旦行，卻仍有梅、尚、程、荀的派別區分；是以同樣一齣《三堂會審》，同樣的唱詞、同樣的唱腔，梅、尚、程、荀卻各能體現不同的演唱風格，並對同一劇中人做出各自不同的性格詮釋；是以觀眾進入劇場要看的不是「蘇三」而是「梅蘭芳的蘇三」，要看梅蘭芳如何用他獨特的表演風格詮釋蘇三，更要細膩分辨梅尚程荀在唱腔的氣口運用、墊字的轉折騰挪之間有什麼細節的差異。當然，更進一步的便是：某些戲只有梅派才對味兒、某些戲則恰恰正合程腔的音色，於是各派各自擁有了所謂的「私房戲」乃至於私房琴師與私房編劇。在此狀況下，觀眾進入劇場的觀賞焦點，很顯然的是演員的表演藝術，「演員劇場」的質性乃以流派藝術為鮮明標誌，而京劇的繁榮全盛也正是以「流派紛呈」為其指

1. 筆者與李元皓同宣讀於 2009 年「超越文本——物質文化研究的新視野」國際論壇裡的〈唱片、錄音錄影、光碟、音配像——京劇視聽資料與典範建立的物質文化角度討論〉一文，為本系列研究之初步架構，而後李元皓撰寫〈京劇視聽媒介的演進〉一文，筆者則撰成此文。

標。這是傳統戲曲的特質，一部京劇發展史（甚至大部份的板腔體戲曲發展史），實則可以流派藝術的發展演變為觀測指標。

因此筆者在《為京劇表演體系發聲》一書之自序中即曾提出，^{（註2）}京劇表演體系表現在兩方面：（一）表演藝術（腳色行當、唱念做打、砌末行頭）有必須嚴格遵守的精準程式規範。（二）開派大師為京劇傳承確立典範並建構譜系。「表演程式規範」與「流派典範譜系」二者相乘，共同確立京劇表演穩固的體系與傳承發展的嚴謹脈絡。而四功五法表演程式只是京劇「基本的」體系，只是體系的第一層意義；京劇有別於其他戲曲劇種的獨特性，在於流派。流派傳承是京劇表演體系的深層內蘊。

流派藝術的核心價值是唱腔。唱腔不僅是「劇中人」的口吻和心聲，唱腔更能形塑「演員」的形象，不僅是聲音形象，更是演員這個「人」的生命情調與人格精神。唱腔對於表演文本有深切的詮釋力，表演文本包括唱念做打，也包括通過唱念做打塑成的人物形象，而在劇中的人物形象背後，還隱藏著、透現著演員自身的人格特質，唱腔聲音傳遞出來的，是演唱者這個人的性格特質人生態度，唱腔對於人的表現力貫串於台前幕後——劇中人與演員本人。流派唱腔原來是個性化的表徵，但是，流派唱腔卻又同時透現了背後的演員這個人的生命情調，因而某一個流派的不同劇目裡的劇中人，又呈現了某種共性，形成一位演員把自身特質分化到各劇中人身上的現象。同一齣戲裡的人物，個性不由編劇導演塑造，而是由演員的唱腔以及自身的人格特質來決定，個性與共性，形成流派的弔詭。

京劇是演員的藝術。

而唱片科技文明傳入中國後，強大的傳播力量對於京劇典範的建立產生不可忽視的影響，演員用怎樣的心態面對物質文明？本論文即由此角度切入，討論非物質文化與物質文化的相遇初期演員灌唱片的態度，以及唱片科技文明對於京劇藝術的影響。

2. 王安祈，《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006），〈自序〉，頁7-17。

二、冒名僞托：早期名伶對唱片的不信任

唱片科技傳入中國，當紅的流行文娛京劇，自然是唱片公司首先爭取的主要商品。但京劇名伶面對新興科技文明的心態不一，他們未必都欣然面對，唱片公司除了以高額酬勞相吸引之外，更得發動人情攻勢。吳小如〈關於京劇老唱片〉^(註3)一文說，光緒末年法國百代公司在京津滬各地之所以能夠邀請到名角灌錄唱片，主要是因為請到了知名票友當「中間人」。以北京為例，當時百代是因邀到北京知名票房「遙吟甫暢」名票喬蕙臣、王雨田、陳子芳等出面，才能分頭邀約著名演員灌製唱片。吳小如另一篇文章〈譚鑫培佚文〉^(註4)引述了一條重要證據，那是譚鑫培寫給百代公司代表的信，信中提到：

自話匣輸入中國以來，總未克將真正名角收入，而貴公司此次由喬君介紹，將北京名角全行約唱，一係委託得人，一係機器之靈，引人入勝。

譚鑫培此信提到兩個重點，第一，名伶對於唱片的科技效果還沒有信心，怕機器不靈，無法原音重現「引人入勝」；第二，名伶對此一新興行業全然陌生，未必信任唱片公司和唱片行老闆，唱片行若貿然與之接觸，未必能成，必須「委託得人」，才能取得名伶信賴。譚鑫培信中特別提到喬君（喬蕙臣），可見若要邀得名角灌唱片，能否找到懂京劇且得名角本人充分信賴的中間人，是成敗重要關鍵。

伶人心事後文將有論述，在此先指出一相關問題：早期唱片竟還有「冒名僞作」。而冒名現象和名角對唱片業的不信任應有關係。

早期京劇唱片多冒名僞作，這是戲迷圈至今仍經常談論的話題，京劇論著已明確指出此現象，如羅亮生〈戲曲唱片史話〉。該文開頭即記下作者幼年逛上海城隍廟或天后宮等處聽留聲機播放的「假冒唱片」的經驗：

這些攤桌上除設置有留聲機（備有五六根橡皮管供人塞在兩耳收聽的聽筒）一座外，還陳列著許多灌有京劇名角所唱的臘筒，每一紙殼上都有

3. 吳小如，〈吳小如戲曲文錄〉（北京：北京大學出版社，1995），〈關於京劇老唱片〉，頁787。

4. 吳小如，〈吳小如戲曲文錄〉，〈譚鑫培佚文〉，頁788。

標籤，寫明汪桂芬的《文昭關》、小叫天的《賣馬》、或孫菊仙的《硃砂痣》等，人們雖明知是假冒，好在聽一次只要化八文錢，能過一次戲癮也就不在乎了。（註5）

精研京劇唱片數十年的吳小如在〈關於京劇老唱片〉文中也指出唱片有「偽作」，吳小如說，百代公司因請對了中間人才分頭邀約著名演員錄製唱片，「不但品種齊全內容豐富，而且絕無偽作摻入」。可見「偽作摻入」為當時常見現象。吳小如另有一文更直接以「冒牌」為題：〈物克多唱片多冒牌貨〉，文中細述自己如何從「音質音色」上分辨出汪笑儂唱片有由女伶代唱者；如何根據曾親炙於孫菊仙的前輩老生王庾生對孫派唱腔的分析，逐一分辨現存孫菊仙唱片之真偽，（註6）如何通過劉鴻聲在百代公司所灌唱片之比對，辨出物克多公司的劉鴻聲唱片全係冒名。（註7）這些唱片的考證校勘結果雖然無法獲得百分之百證實，但總是重要參考，可證明唱片確實有冒名偽作。

更有力資料是許姬傳所寫的〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉。許姬傳不僅為梅蘭芳《舞台生活四十年》的記錄者，梅的許多文章也出自他筆下，算是梅蘭芳的秘書，關係非常密切。梅蘭芳前半期的藝術以齊如山為重要智囊，後半期重要倚靠是許姬傳。許在〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉（註8）裡提到梅蘭芳指認譚鑫培唱片有假之事：

1958年有一次電台播出譚鑫培的《黃金台》，梅蘭芳先生說：「這是假的。」就教我用他的名義寫信給廣播電台，大意是：譚鑫培先生傳世唱片只有百代公司發行的《洪洋洞》、《賣馬》等十五面是本人所唱，其他均屬偽托，你台播放的《黃金台》經審定是假的，希望以後不要再播放，以免影響譚老先生的聲譽。

這篇文章後半是許姬傳對譚鑫培唱片進行考證辨偽，最後歸結於：「從梅先生致

5. 羅亮生著、李名正整理，〈戲曲唱片史話〉，收入《中國戲曲志·上海卷》編輯部編，《上海戲曲史料薈萃》（上海：上海藝術研究所，1986），第1集，頁99。

6. 吳小如，《吳小如戲曲文錄》，〈物克多唱片多冒牌貨〉，頁796。

7. 吳小如，《吳小如戲曲文錄》，〈關於京劇老唱片〉，頁789。

8. 許姬傳，《許姬傳七十年見聞錄》（北京：中華書局，1985），〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉，頁197。

函廣播電台後，就不再播放譚鑫培假唱片。我所以不厭其詳地羅列假譚片內容，爲的是告訴持有此類唱片的京劇演員，澄清真假，以免魚目混珠，貽誤來者。」

（註⁹）以梅蘭芳和譚鑫培的關係，這項指證極爲有力。

前引譚鑫培的信中，更有一句可當作冒名唱片存在的直接證據：「自話匣輸入中國以來，總未克將真正名角收入」，所謂「真正名角」，點出的正是當時京劇唱片有冒名贗品存在的現象。

贗品最多的是孫菊仙。孫菊仙（1841–1931）不是演員出身，而是票友改行當演員的，可是天賦優秀，演出富於創造力，所以成爲職業演員即受到歡迎，被視爲老生「後三傑」之一，他最傑出的成就在於唱腔，當時被稱爲「孫腔」。根據「中國京劇老唱片」網站統計，（註¹⁰）掛名爲孫菊仙的老唱片有四十八面單面唱片，灌錄時間廠商分別爲 1903 年 VICTOR 四面，1903 年德商（Gramophone. G. C.）（註¹¹）有五面，1904 年 VICTOR 十面，1906 年 VICTOR 有八面，1908 年 VICTOR 二面，1908 年 VICTOR 十二面，1910 年克倫便（COLUMBIA）七面。與他同輩的演員相比，孫菊仙名下的唱片數量極多，然而，歷來劇界都認爲這批唱片全部是冒牌貨，沒有一張是孫菊仙演唱的。因爲孫菊仙本人拒絕灌錄唱片是出名的，如張肖倫〈蒨蒨室劇話〉：「主人謂菊仙生平未唱留聲片，余亦親聞孫老此說。」（註¹²）是孫氏親口說過不錄製唱片。認識他的人也這麼說，如羅亮生〈戲曲唱片史話〉：

戲劇界都知道，他有平生不照相和不灌唱片的迷信觀念。從前，我曾同一般同好，在友人任子木家聚集歌唱，孫亦常來，而且唱的興趣特別好。可是，每逢大家唱戲錄音時，孫從來不肯參加，既使請他隨便來一二句，也堅決回絕不幹。（註¹³）

9. 許姬傳，《許姬傳七十年見聞錄》，〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉，頁 197。

10. 參見「中國京劇老唱片」網址：<http://oldrecords.xikao.com/>

11. 劉鼎勛註：「中國藝術研究院譯爲『德商』」，〈孫菊仙唱片研究〉，收於北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄四編》（北京：北京出版社，1997），頁 496。疑即德國的德意志公司（Gramophone Company）。

12. 張肖倫，《菊部叢譚》（上海：大東書局，1926），〈蒨蒨室劇話〉，頁 41。

13. 羅亮生著、李名正整理，〈戲曲唱片史話〉，收入《中國戲曲志·上海卷》編輯部編，《上海戲曲史料薈萃》，頁 99。

所謂「不照相」，指的是不拍戲裝劇照。天津老生名票王庚生在《京劇生行藝術家淺論》中說：「他的保守思想也很濃，有時非常固執。他從來不照戲裝像，也很少灌唱盤（他的唱片很多，都是贗品）。」（註 14）吳小如從外祖父和母親那裡也聽聞此說，〈說譚派形成以前和與譚派同時形成的老生流派〉文中記載：「孫菊仙為人保守，一生不肯灌唱片（這一點聞自先外祖和先母，四十年代曾由上海的張古愚先生所證實），今所傳物克多公司所錄製的孫氏唱片，據說都是贗品。」（註 15）知名戲曲學者陸萼庭先生也支持此說。（註 16）這些來源不一的紀錄，異口同聲地告訴讀者：孫菊仙的唱片雖多，但沒有一張是真的，《中國京劇史》上卷的孫菊仙傳也採用此一說法。（註 17）

天津市唱片研究會副會長劉鼎勛則有不同的看法，他在 1997 年發表的〈孫菊仙唱片研究〉認為四十八面唱片當中，只有九面是假的，剩下的三十九面唱片都是真的，而且可以分為四期。之所以灌錄唱片又堅決否認，是因為他在 1900 年八國聯軍之後報了「病故」，離開北京清宮內廷供奉的差使前往上海，不能公開露面。（註 18）但此說隨即遭到質疑，徐慶海隔年發表〈孫菊仙並無唱片傳世〉，以為孫菊仙在清朝滅亡之後又活了二十年，一貫堅持不灌錄唱片，也不承認灌錄唱片，劉鼎勛「報病故不能承認灌錄唱片」的解答無法自圓其說。（註 19）筆者亦認為劉鼎勛的推論缺乏進一步的證據支持，上台唱戲已是公開露面，具名錄製唱片又堅決否認，實屬掩耳盜鈴，不知有何意義。

不過本文重點倒不在一一考證譚鑫培或孫菊仙等唱片是真是假，想提出的問題是：唱片出版發行時，名角本人都還健在，何以本人不出面指正制止卻任其發行、任其流傳，直到本人謝世之後，才賴往後的觀眾戲迷校勘考證辨別真假？

冒名偽托現象之起因不難推測，唱片公司找名氣不大的小演員冒名灌片，當然比找真正名角省錢，謀得利華人經理徐乾麟就認為只要雇些「打唱班」的人，

14. 王庚生，《京劇生行藝術家淺論》（北京：中國戲劇出版社，1981），頁 202。王庚生（1889-1971）天津老生名票，與孫菊仙同鄉。

15. 吳小如，《吳小如戲曲文錄》，頁 216。張古愚（1905-2008）上海京劇研究者，曾任《戲劇旬刊》（1935-1937）、《十日戲劇》（1937-1938）、《戲劇春秋》（1943-1944）主編。

16. 陸萼庭，〈也談孫菊仙唱片〉，《戲劇電影報》，24（北京：1983），頁 17。

17. 北京市藝術研究所等編，《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1990），上卷，頁 424-425。

18. 劉鼎勛，〈孫菊仙唱片研究〉，收於北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄四編》，頁 494-506。

19. 徐慶海，〈孫菊仙並無唱片傳世〉，《中國京劇》，4（北京：1998），頁 20-21。

一樣可以行銷。而唱片公司又看準了當時聽眾的心理，「人們對這新出現的玩意兒，不免帶些好奇的心理」，^(註 20)即使明知是假冒，能從筒子裡聽到人的聲音——何況還是唱戲的聲音，也都值得了。

本文想要探究的是：名角本人對於自己名字一再被假冒販售卻不出面指認的內心想法。

不信任，應該是基本原因。

本節一開始即指出，唱片初傳入中國時，名角並未欣然接受此一新興科技文明，無論是對唱片公司心存疑慮，或是對於機器效果存疑，「不信任」應是唱片初傳入中國時名角不積極面對灌片，反倒放手聽任冒名偽作的基本原因。

而更深層的分析，要從整個京劇文化的背景現象入手，關係到伶人對藝術的自信以及對競爭者的防衛，也牽涉伶人之間彼此的相互對待關係。

三、撿葉子：京劇流行時期名伶的防人之心

在京劇全盛繁榮、諸派並起競爭的時代，伶人彼此競爭激烈，即使是正式行過拜師大典的師生雙方，仍存在競爭關係。最有名的例子便是梅蘭芳與程硯秋，程硯秋曾正式拜梅蘭芳為師，但後來程硯秋自成一派，與老師還進行過幾次「打對台」公開較勁，梅黨程迷兩個陣營「各為其主」形同水火。^(註 21)在京劇居於流行文娛龍頭地位的時期，當紅名伶對於自身藝術，無不小心看守保護，內行親自到場觀賞同行的戲，會被認為偷學技藝，是梨園行的忌諱。

《顧正秋的舞台回顧》書中就有一段關於「撿葉子」的記述，說的是新艷秋偷學程硯秋的做法。新艷秋是繼「梅尚程荀」四大名旦之後的「四大坤旦」之一（其他三位是雪艷琴、金友琴、章遏雲），從她的藝名即可看出直追（甚至取代）程硯秋的企圖，程硯秋難免對她有防範戒心。顧正秋說：^(註 22)

20. 羅亮生著、李名正整理，〈戲曲唱片史話〉，收入《中國戲曲志·上海卷》編輯部編，《上海戲曲史料薈萃》，頁 99。

21. 梅程雙方兩次打對台的經過，參見么書儀，《程長庚、譚鑫培、梅蘭芳：清代至民初京師戲曲的輝煌》（北京：北京大學出版社，2009），〈幸運的梅蘭芳〉，頁 308。

22. 顧正秋口述、劉枋執筆，《顧正秋的舞台回顧》，（臺北：徵信新聞報，1967），頁 136-137。

有這麼個傳說，新艷秋的程序戲完全是「摟」來的。據說有一天程硯秋貼演《青霜劍》，他知道新艷秋在台下偷玩意，就藏了一個身段的竅門。劇中有一場，女主角用左手偷偷的按住背後的「線尾子」（即垂下來的絲絛假髮），兩個大轉身跌坐在椅子上，而這一天程故意甩開左手，只用脖子上的勁兒使線尾子不過份擺動，新沒能注意及此，所以當她演時，這兩個轉身一下子把線尾子甩起來，結果把自己纏成了個線葫蘆。

顧正秋雖說是轉述「傳說」，但可信度相當高，丁秉鐸書中也提到王又荃偷程的私房戲劇本給新艷秋的事，（註²³）新艷秋一心想拜程為師，但程不肯收，她只能私淑。她想演出程硯秋的私房戲，於是重金買通程硯秋戲班的小生演員王又荃，從王那裡得到許多程派新戲劇本。民國十九年（1930）新艷秋在自己搭的班社「永勝社」裡推出了程派新戲《鴛鴦塚》，而且還邀請王又荃配演小生。程硯秋發現王又荃叛變，怒不可遏，當下將王辭退。這件梨園界重大事件和顧正秋所敘述的「摟葉子」並觀，足以證明當時同行不分年輩競爭激烈，彼此之間防範甚嚴。

王又荃風波在劉迎秋〈我的老師程硯秋〉文中也提到，該文還說：「當他（程硯秋）演出時，只要聽說有人來偷他的戲來了，他立即把琴師找來，在後台臨時把些主要唱腔進行變動，讓唱腔一次一個樣子，叫來抄襲的那些人摸不準學不去。」（註²⁴）

雖然顧正秋與丁秉鐸書中所說的這兩個事例發生時間較假唱片盛行期稍晚，但它所反映出的當紅流行藝人的心態，也可適用於假唱片流行的清末。清末京劇名角如雲，宮廷民間傳唱不歇，這樣激烈的競爭和防備戒心應已存在。而京劇辭書中關於此詞條的解釋，也值得玩味。《京劇知識辭典》和《京劇文化詞典》中都有「捋葉子」詞條，（註²⁵）被視為行話術語。據穆凡中先生指點，老北京人對「摟葉子」和「捋葉子」二詞的理解略有不同，「捋」是摘取的意思，專指「偷學」，

23. 丁秉鐸，《菊壇舊聞錄》，（北京：中國戲劇出版社，1995），頁191；丁秉鐸，《青衣、花臉、小丑》（自印，1979），〈程硯秋〉。

24. 劉迎秋，〈我的老師程硯秋〉，收入北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄》（北京：北京出版社，1985），頁226。

25. 這是澳門劇協穆凡中先生於2009年10月24日中國藝術研究院主辦之「中國戲曲理論國際學術研討會」會議期間的當面指點，穆凡中先生是《昆曲摭談、勾欄瓦舍》（河南：河南人民出版社出版，2006）、《昆曲摭談、昆曲舊事》（河南：河南人民出版社出版，2006）等書作者，據二書作者簡介，穆先生「小時候放學後常替人管理戲園子，與戲結下了一生的情緣」。

「摟葉子」則有「全部都是偷來的」之意，但若不細加區分，二者也可通。《京劇文化詞典》「捋葉子」詞條是這樣說的：（註 26）

行話，指學習別人表演上的長處，拿來為我所用的作法。當然，對那種不加任何變化，直接盜用的抄襲行為，則要加以反對。

《京劇知識辭典》「捋葉子」詞條則是：（註 27）

京劇演員對別人表演中的創造（如某個唱腔、某個身段）加以抄襲運用叫捋葉子。因為捋葉子與藝貴獨創的精神不符合，所以這是帶有貶意的術語。實際上在表演中把別人創造成果拿來為我所用的現象是大量存在的，只要用得其所則無可厚非。……

這兩條詞條細膩的區別「抄襲」與「創造」，其實，京劇表演原是程式化的，同樣一個「雲手」、同一個「山膀」、同樣的轉身，身段基本都是一樣的，但藝術成就卻有高下之分，判斷優劣的準則不在表面的程式，而要看功力火候，即使完全相同的一個腔，不同的人唱出來就展現不同的藝術水準。所以，觀摩名伶演出甚或學習名伶某個身段，其實未必存在什麼抄襲的問題，只是在競爭激烈的時代，根本不存在「觀摩」的觀念，某人出現在某名角演出的場子裡，就是犯了忌諱，是在那樣的背景下，才會有「捋葉子」術語行話出現。而 20 世紀出版的辭典，面對已經普遍具備文化資產觀念的讀者，特別小心翼翼仔細解釋「對那種不加任何變化，直接盜用的抄襲行為，則要加以反對」，從兩本辭典細膩的用語解釋看來，似有意提醒讀者還原到當時文化背景下看待此事。這個術語行話的出現，反映了京劇流行時期藝人之間的激烈競爭與防人之心。

在這兩個三十年代例子之後，本文將舉出一則直接與譚鑫培相關的例子：從余叔岩觀摩譚鑫培演出的記載，看當時京劇同行之間的關係。

余叔岩（1889–1943）是京劇老生余派的開創人，而起初他是學習譚派的，余派是「從譚入而後出於譚」自成一家，譚余一脈相承，余叔岩曾拜譚鑫培為師，

26. 黃鈞、徐希博主編，《京劇文化詞典》（上海：漢語大詞典出版社，2001），頁 18。

27. 吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識辭典》（天津：人民出版社，1990），頁 363。

但譚教的不多，大部分靠學生自己努力，^{（註28）}而余叔岩觀摩譚的過程非常辛苦。想要大大方方坐在視線清楚的觀眾席細看譚的戲，還必須有「票友」的身份為包裝。這件事在余叔岩相關研究文章中多次被提到，樊達揚〈余叔岩與春陽友會〉^{（註29）}一文便有詳細記載。樊達揚祖父樊永培為著名票房「春陽友會」創始人之一，父親樊棣生為票界著名鼓老，父子與京劇界許多名演員都有交往，樊達揚幼年時即常見余叔岩到家裡來玩，余叔岩在「春陽友會」時期即由樊棣生司鼓，因此樊文可信度極高。余叔岩1914年正式拜譚為師，^{（註30）}但不久即因病嗓而暫時退出舞台，以票友身份加入「春陽友會」，一方面休養嗓音，一方面仍維持練功，也藉機和票房裡的譚派名票切磋鑽研。當時譚鑫培已近七十高齡，但每月還有幾場演出，余每場必到。據樊達揚文章所說：「那時內行在池座聽戲是不許可的」，^{（註31）}而余以「春陽友會」票友的身份可以包桌聽戲。他約請一些對譚派戲有研究的朋友，如陳彥衡、王榮山、莫敬一、王庾生、陳復年、關鍾霖等人一同去看戲，分別詳細紀錄胡琴的工尺、詞句、表情，按需要選擇座位，一齣戲也許要看好幾次，每次從各個不同的角度去看他老師的身段、做派，或聆聽唱腔念白，散戲後回家彼此印證核對，雖一字之微也細心揣摩，然後再向譚和別人請教。樊達揚還說：「譚鑫培的唱片也是他不可缺少的學習譚腔的課本」。^{（註32）}

樊文特別指出內行不能坐在池座內，所謂「池座」，是位於茶園大廳中間的座位，距離舞台最接近，看得最清楚，但它是平民百姓的坐處，售價最低廉。根據廖奔《中國古代劇場史》研究，^{（註33）}最初北京戲園裡安排座位區劃時，更多的考慮了觀眾身份地位的等級區分，延續「古來在露天劇場看戲時，身份高的人在邊圍搭棚入座」的習慣，實際上從看戲的視線來說，池座反而最清楚。而何以那時內行不能在池座聽戲，筆者以為，有一層表面的原因或是：同為伶人，以低票價入場看同行的戲不夠尊重；而另一層不便明說的潛在原因則是：怕同行坐得

28. 樊達揚，〈余叔岩與春陽友會〉，收於吾群力主編，《余叔岩藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁45。陳維鄰，〈余叔岩生平回憶片段〉一文也有余叔岩親口所述的第一手詳細記載，該文收於北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄》，頁165。

29. 樊達揚，〈余叔岩與春陽友會〉，收於吾群力主編，《余叔岩藝術評論集》，頁39-47。

30. 李宗白，〈余叔岩藝術生活傳略〉，收於吾群力主編，《余叔岩藝術評論集》，頁50。

31. 樊達揚，〈余叔岩與春陽友會〉，收於吾群力主編，《余叔岩藝術評論集》，頁43、45。

32. 樊達揚，〈余叔岩與春陽友會〉，收於吾群力主編，《余叔岩藝術評論集》，頁46。

33. 廖奔，《中國古代劇場史》（河南：中州古籍出版社，1996），頁108、160。

太近看得太清楚偷學玩意兒。

丁秉鐸書中說得也類似，他說同樣是學譚鑫培，言菊朋觀摩譚演出的機會要比余叔岩多得多，因為言菊朋是票友，到後來才下海，可以名正言順到劇場觀摩，而余叔岩就有顧忌：「在過去的梨園習俗，內行不能在台下聽同行的戲，要聽也是偷著聽。」^(註34)

丁秉鐸是著名劇評家，在臺灣報紙的劇評結集成三本書在臺出版，^(註35)而後大陸合三本為一，名為《菊壇舊聞錄》。他自幼在北平和京劇名伶往來密切，書中所提及的演出多是親眼目睹，在北平燕京大學就讀時已是劇評名人。馬連良、程硯秋二人新戲首演時，必在第二排中間留幾個好座位邀請劇評人來「摘毛兒」（挑毛病），那時被邀出席的有翁偶虹、景孤血等名劇評家，丁也在其中。^(註36)書中所言多為北京梨園實錄，可信度極高。所謂「內行不能在台下聽同行的戲」，即使未必沒有例外，但至少是當時的京劇文化。

而更早寫成出版的孫養農《談余叔岩》書中，不僅直說「梨園的舊規，以同行在台下看戲為大忌。」而且還深入寫到心理：「他（余叔岩）那時在家休養，而又加入春陽友會票房，就以票友的身份在前台買座聽戲，但還是不敢公然高座，總要拉上幾個朋友陪著，在兩個位子上坐三個人，他隱在中間，一則免得譚氏在台上看見心裡不高興，二則恐怕知道他來的目的，可能將要緊的身段給馬掉了（內行話所謂減去了的意思），那豈不虛此一行了嗎？」^(註37)所謂「把要緊的身段馬掉」的顧慮，正可與前引程硯秋、新艷秋之例相互參證。

由以上所學的「捋葉子」、「同行在台下看戲為大忌」、「馬掉身段或臨時改腔」等例子，可以看出當京劇居於流行文娛、競爭激烈的時代，當紅名伶面對灌唱片，心態絕對不單純。這層心理若以今日觀念來看，恐怕很難想像。時至今日，無論崑劇或京劇都已不再是流行文化，名角有限，缺乏商業市場競爭力，文化資產保存的觀念也已然明確（也正因為不再具備市場競爭力，其藝術表現才必須由政府出面搶救），戲曲演員面對錄音錄影，莫不全力以赴，他們都明白這不僅是

34. 丁秉鐸，《菊壇舊聞錄》，頁374。

35. 丁秉鐸，《菊壇舊聞錄》，頁488。在臺出版的三本書依序為《國劇名伶軼事》（自印，1976）、《青衣、花臉、小丑》（自印，1979）、《孟小冬與言高譚馬》（臺北：大地出版社，1989）。

36. 丁秉鐸，《菊壇舊聞錄》，頁488。

37. 孫養農，《談余叔岩》（香港：自印本，1953），頁4。

演出資料的存檔，更是個人藝術得以永久傳承的重要機會，同時，當代名角也都希望有人肯學習他的一身藝術，這和京劇流行時師徒之間都難免有防範之心的情形是完全不同的。京劇流行時期被唱片公司邀約灌片的名角，當時都還活躍在舞台上，隨時有演出機會，隨時要準備和別的名角打對台，同時，演出的票房收入不僅關係藝術聲譽，更是自己和整個戲班營生之所繫，面對唱片公司的邀約，他們首先會擔心「自己打自己」，如果把代表作最受歡迎的唱段灌製了唱片，以後貼演此戲時會不會影響上座率和售票收入？這是第一層顧慮。第二，競爭者如此之多，當紅名伶當然不願意自己的拿手戲被同行給學了去，平時演出時若有同行坐在下面來「捋葉子」，都得臨時「馬掉」一些關鍵身段甚或臨時改唱腔，讓偷學者摸不著學不準，怎能自己主動把精彩唱腔灌了唱片四處傳播讓人家公然的學？然而唱片又是傳播力如此廣遠的新興時髦商品，很難全然拒絕，所以灌唱片時心情複雜，一方面要表現出自己的好，一方面又怕自己的好被學了去；在呈現自己的藝術水準、鞏固自我聲譽的同時，又想留一手，藏一點私。筆者以為，偽作贗品上市時，名角本人之所以不出面揭發，其中心事當是：「任你們去學吧，去學這冒牌的唱！等本尊我一上台，開口一唱，誰真誰假，頃刻分明！」

當然，這層心理筆者無法提出確切證據，但前文利用「捋葉子」、「忌同行聽戲」等現象，對於流行文化所做的伶人心理析論，或可成為佐證。當時的伶人充滿了藝術自信，不怕冒牌者橫行；也充滿了防人之心，隨時準備打對台，所以對於自身藝術莫不嚴加看守。

這層心理和中國的仿冒文化傳統也相結合，傳統中國對於版權並無有效的法律規範，對於冒牌現象也無法確實防止，所以一般地方特產常有冒牌現象，如北京「王麻子」剪刀即有「真王麻子」、「老王麻子」、「汪麻子」、「旺麻子」等仿冒品牌，正牌可能還認為：冒牌行為反過來證實了正牌的價值。這些假唱片，即是唱片新物質文化加上傳統仿冒文化的結果。名角本人可能認為：冒牌是替正牌打知名度的，假唱片越多，本尊名號打得越響。

四、譚、余不同的灌片態度：物質與非物質的逐漸磨合

以上所分析的心理現象是以京劇為流行文化基礎，而名角也有各自的性情，

譚鑫培對待唱片的態度就值得提出。

譚鑫培唱片共七張半，劇目包括《洪洋洞》、《賣馬》、《托兆碰碑》、《戰太平》、《桑園寄子》、《打漁殺家》、《烏盆記》、《探母》和《捉放宿店》。宣統二年（1910）第一次出唱片灌的是《賣馬》和《洪洋洞》^{（註38）}，由著名琴師梅雨田操琴；民國以後又灌製了《戰太平》、《打漁殺家》等其他七齣戲的唱段，琴師改為次子譚嘉瑞，琴藝不佳，遠不如梅雨田，整個演唱效果當然也不如第一次所灌。何以第二次譚換了琴師呢？羅亮生〈戲曲唱片史話〉和許姬傳在〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉一文中紀錄自己親耳聽陳彥衡之所述，^{（註39）}大意是：第一次灌唱片是由一位譚派票友從中穿線介紹的（即是前文所說喬蓋臣），當時伶人對於灌唱片一事還不懂得要代價，並未事先簽約談好酬勞，後來發行後暢銷全國，百代公司賺了一筆，第二次灌製時，事先商訂由百代公司送銀五千元，這在當時足以買幾所房子！在灌片前，譚鑫培問介紹人：文武場的酬勞怎麼算？百代公司的答覆是包括在五千元內。於是譚鑫培爲了「利權不外溢」，不找梅雨田，叫兒子譚二過來拉胡琴，遂大爲減色。陳彥衡說他在唱片發行後曾對譚鑫培說：^{（註40）}「你唱了一輩子戲，名震中外，北京城裡口頭語：『無腔不學譚』，就留下這幾張片子，應該好好兒計畫一下，胡琴、鼓找誰？唱些什麼戲？……你就圖省幾個錢！」

這一回譚鑫培爲了省幾個錢而輕忽了唱片的傳揚流播力量，另外還有一次竟讓兒子譚小培冒自己之名代唱。那是物克多公司所出《洪洋洞》，署鑫培之名，實爲小培代唱。據吳小如說，這是前中國戲曲研究院張宇慈親聞之於譚小培者。^{（註41）}父親豈有不知兒子打著自己名號代唱之理，這絕對不是唱片公司單向的行爲，譚鑫培總想把一生藝術心得傳給兒子小培，^{（註42）}叫小培冒自己之名灌片，或許是讓兒子受到注意的一種方式。戲迷們聽到這張唱片，必會從音色音質唱法上懷疑是否爲譚鑫培本人所灌，懷疑追究打探的結果，打響的是譚小培的名號。

38. 宋學琦，〈譚鑫培藝術年表〉，收入戴淑娟等編，《譚鑫培藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁379。

39. 許姬傳，《許姬傳七十年見聞錄》，〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉，頁196。

40. 許姬傳，《許姬傳七十年見聞錄》，〈譚鑫培的影片蠟筒唱片〉，頁196。

41. 吳小如，《吳小如戲曲文錄》，〈物克多唱片多冒牌貨〉，頁795。吳小如，《吳小如戲曲文錄》，〈關於京劇老唱片〉，頁787。

42. 此事見於各種譚鑫培相關記載，「譚鑫培總想把一生藝術心得傳給兒子小培」之語出自陳維鄰，〈余叔岩生平回憶片段〉，收入北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄》，頁164。

即使咸認為子不如父，譚小培三字仍能因此而被記住。

余叔岩和譚鑫培不同，灌唱片態度極為嚴謹。到了余叔岩的時代，名伶對於唱片這個行業非但不再持疑，甚至還心存敬畏，生怕沒有唱片公司找上門，每一個名伶都知道必須憑藉此一科技文明無遠弗屆的傳播力量，使自己的藝術流傳廣遠。到了余叔岩的年代，對待灌唱片這件事是積極而認真的。羅亮生紀錄了余叔岩積極灌片的態度：（註 43）譚鑫培去世後，譚迷以為余叔岩的唱好比「吞土皮」，意即沒鴉片可抽、以煙土皮替代也算過癮了，美中不足的是余還沒有自己的唱片。余叔岩自己也很積極，私下對羅亮生說：譚派老生王雨田自從有了唱片之後「名望即大著」，因而余拜託羅與百代公司接洽，並聲明絕不計較代價。其實，羅已私下向百代探詢，而經理表示對余叔岩的唱不感興趣。而羅並未對余明言，只勸他不必太遷就，「你唱紅了，他們自會來找你」。而余不死心，另託別人去和百代聯繫，都沒有結果。余很不高興，對羅亮生說：「往後要他知道，總有非要找我不可的一天。」而後果然應驗，上海百代分行接到北京的通知，說當時京城把余的藝術當作和老譚一樣了，百代這才急忙出高價錄製余叔岩唱片。

余叔岩為百代灌片是 1923 年的事，這段紀錄可看出，唱片的傳播力量早已獲得公認，20 年代百代公司已推出金剛鑽針與雙面唱片，唱片的軟體與硬體同步突破。（註 44）當時名角莫不積極尋求「有自己的唱片」的機會，而唱片不只是視聽媒介，更是身份名望的認證指標，物質文化與非物質文化在京劇這個領域內，彼此的關係由不信任到了逐漸磨合甚至相互仰賴。

梅花館主鄭子褒在〈與半老書生談余叔岩灌音〉文中說，（註 45）余叔岩平時下午六、七時才起床，灌片當日下午三時即起，先調嗓，「調之又調，直調至午夜一時始止」，二時開始灌片。沈葦窗〈記余叔岩十八張半唱片〉也說他「有計畫、有調度、準備功夫到家」，具體表現在：「每一面唱片的時間都精密計算過，余叔

43. 羅亮生著、李名正整理，〈戲曲唱片史話〉，收入《中國戲曲志·上海卷》編輯部編，《上海戲曲史料薈萃》，頁 101。

44. 詳見筆者與李元皓同宣讀於 2009 年「超越文本——物質文化的研究新視野」國際論壇裡的〈唱片、錄音錄影、光碟、音配像——京劇視聽資料與典範建立的物質文化角度討論〉一文。

45. 梅花館主，〈與半老書生談余叔岩灌音〉，《半月戲劇》，4.10（上海：1943），收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》（臺北：自印，2006），頁 111。

岩是內行中第一個自備記分表的人。長的刪掉幾句，短的不惜放棄。」(註 46)

這種認真的態度，筆者以為，和余叔岩的身體狀況不無關係。余叔岩身體不好，青年病嗓退出舞台，復出以後，藝事精進，但身體一直病弱，他對於舞台生命能持續多久存有危機感，相對而言，唱片是永恆的。長城公司邀余灌片時，他已經不再組班營業了，當時他嗓子總出痰，到了幾乎無法唱的程度，在這種狀況下灌片，和活躍於舞台、擔心出唱片「自己打自己」的心態大不相同，不可能再有「留一手絕活兒怕人學了去」的心理了。因此他灌《珠簾寨》時(參附圖一)，大家都覺得沒什麼毛病，他自己卻總覺得第一個「嘩啦啦」沒唱好(此段共有三次「嘩啦啦」)，「堅請重灌」，而且還說：「灌片不比在台上唱戲，絕對不能馬虎。」(註 47)此外，他對《沙橋餞別》膾炙人口的「提龍筆」一段「孤賜你藏經



圖一：余叔岩的唱片《珠簾寨》，高亭錄製

46. 沈葦窗，〈記余叔岩十八張半唱片〉，原載《大成》，190（香港：1989），收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，頁 121。

47. 梅花館主，〈余叔岩灌片詳記〉，原載《半月戲劇》，4.10（上海：1943），收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，頁 108。

箱僧衣僧帽」一句的重灌事件也是一例，最初他灌片時唱的是「藏金香」，「藏」字讀去聲，做西藏的藏字解，指西藏所出的名香，「香」是團字。但唱片灌好後，他自己一聽覺得不滿意，要求唱片公司重新再灌過，改唱平聲「藏」，收藏之意，「箱」字尖字。此片在余氏十八張半中最受歡迎、評價最高、影響也最大，公認為爐火純青、腔嗓俱佳之作，而這是余叔岩經過了反覆琢磨甚至重新灌片才留下的結果。由此可見，唱片也成了名伶檢視自己唱法的重要工具，總要親耳聽到自己的唱腔，才能對於字音旋律等藝術元素的配合，做出最精確的判斷。

是這樣的態度，余派十八張半唱片清晰提供自身演唱藝術精進的進程，建立自身典範的地位。

五、唱片與京劇典範的建立：余叔岩選擇唱段之深意

工作態度嚴謹慎重之外，余叔岩十八張半唱片的戲碼與唱段選擇，更是精心安排、蘊意深藏。十八張半分四階段灌製，劇目與年代分別是：

1923	百代	戰樊城	兩面共一張
1923	百代	探母	兩面共一張
1923	百代	捉放曹	兩面共一張
1923	百代	賣馬 法場換子	合一張
1923	百代	上天台 一捧雪	合一張
1923	百代	打棍出箱 桑園寄子	合一張
1923	百代	八大鎚	半張
1925	高亭	空城計	兩面共一張
1925	高亭	戰太平 狀元譜	合一張
1925	高亭	八大鎚 烏盆記	合一張
1925	高亭	魚腸劍 李陵碑	合一張
1925	高亭	洪洋洞 珠簾寨	合一張
1925	高亭	搜孤救孤	兩面共一張
1931	長城	捉放宿店	兩面共一張

1931 長城	摘纓會	兩面共一張
1931 長城	慶頂珠 打嚴嵩	合一張
1931 長城	烏龍院 失街亭	合一張
1939 國樂	打姪上墳 伐東吳	合一張
1939 國樂	沙橋餞別	兩面共一張

余叔岩何以選擇這些劇目？在這些劇目中如何挑選唱段？哪個階段挑選哪些唱段？據筆者觀察，其中當有深意，以下分幾個層面來看：

(一) 余叔岩面對「小小余三勝」時期的自己

余叔岩出身梨園世家，祖父余三勝（1802–1866）與程長庚、張二奎二人齊名，並稱「三鼎甲」、「老三傑」。余叔岩十三歲時以「小小余三勝」藝名搭班，^{（註 48）}十七歲（1906）在「舊倍克」灌過《空城計》西皮慢板兩面、《托兆碰碑》二黃兩面、《慶頂珠》西皮一面，共五面唱片，附圖二即為 Beka 公司《慶頂珠》唱片，當時還把京劇稱之為「二黃」，並不是指唱片演唱的是〔二黃〕板式。從這幾段得來不易的珍貴資料裡，^{（註 49）}可聽出「小小余三勝」時期的余叔岩唱腔唱法和後來大不相同。^{（註 50）}據說余叔岩後來曾打算收回早期唱片，「叔岩晚年曾託人重價物色這幾張古董」，^{（註 51）}但終未買到，所以他又以余叔岩本名重灌這幾段，意在說明前後有別。這個例子可看出傳播媒體的功能不僅是保存流傳，更紀錄了演員藝術成長的經歷過程，很多後來成名的演員「自悔少作」，多以重新灌製相同唱段的方式，向當時聽眾與後人昭示自我的藝術精進程度。^{（註 52）}

48. 蠹翁，〈梨園話舊：京劇名角與天津〉文中說道：「余叔岩初到津，本為童伶，標名小小余三勝。此種命名，即抓住津人心理，因津人對乃祖留有若干感情也。」蠹翁，〈梨園話舊：京劇名角與天津〉，收入陳志明編，《立言畫刊京劇資料選編》（北京：自印本，2005），頁 275。

49. 余叔岩在以小小余三勝為藝名時期灌製的三張唱片並未正式出版，為筆者珍藏。

50. 王庚生，《京劇生行藝術家淺論》（北京：中國戲劇出版社，1981 年）。書中分析小小余三勝的唱腔可為參考。

51. 吳小如，〈吳小如戲曲文錄〉，〈小小余三勝的唱片〉，頁 793。亦見於文震齋，〈余叔岩往事瑣談〉，收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》。

52. 余叔岩的學生孟小冬也有類似經歷。孟小冬九歲時由姨父仇月祥收為徒，仇月祥以孫派（孫菊仙）戲為她開蒙，如《逍遙津》、《烏盆記》、《四郎探母》等，十二歲在無錫即是以一齣《逍遙津》一炮而紅。孟小冬少女時代的錄音現在可聽到的有 1921 年百代唱片《逍遙津》和《捉放落店》，其中《逍遙津》即是孫派名劇，而此時《捉放落店》（即宿店）和後來學余之後唱法大不相同。孟小冬留下的《捉放宿店》聲音資料分別代表藝術過程的三階段，最早是 1921 年從啟蒙老師學的孫派，第二階段是十年後由「長



圖二：余叔岩在「小小余三勝」時期灌錄的唱片《慶頂珠》

(二) 余叔岩灌片時對待譚鑫培的態度

余叔岩早期灌唱片，選擇與譚鑫培七張半相同的戲，但是刻意同戲不同段，例如《捉放曹》選「聽他言」，不唱譚鑫培灌了唱片的「一輪明月」；《托兆碰碑》灌前半托兆「金烏墜」，不選碰碑「嘆楊家秉忠心」；《桑園寄子》不唱「嘆兄弟」慢板，唱後來的搖板「此時間」；《洪洋洞》選「嘆楊家投宋主」原板，不選「自那日」；《賣馬》選「站立店中」流水，不選「店主東」；《戰太平》選「頭戴著紫金盔」，不選「嘆英雄失智」；《烏盆記》選「老丈不必」，不選「未開言」；《四郎探母》選「老娘親」，不唱坐宮的「楊延輝坐宮院」。^(註 53) 這樣的選戲心態表

城唱片」灌製的楊寶忠操琴唱段，此時已經開始學余，用氣和「字頭、字腹、字尾」切音咬字極為細緻講究，從容沈穩，難得的是毫無雌音，此時孟小冬也才二十四歲，嗓音竟如此渾厚，偶而還能出現幾絲瘡啞，更覺蒼勁，整體已經體現醇厚清雅氣韻。第三階段是 1950 年代在香港的吊嗓清唱錄音，是孟小冬成熟境界的代表。詳見王安祈，〈生命風格的複製——以余叔岩、孟小冬師徒關係為例論京劇流派的人文意涵〉，《戲劇研究》，4（臺北：2009）。

53. 吳小如，〈說余派〉，收入吾群力編，《余叔岩藝術評論集》，頁 182。

示對老師的尊重，刻意避開老師曾灌製的唱段，謙遜的表示「不敢與之爭鋒」。

但是到了余叔岩晚年後期灌製唱片時，態度即有不同，此時「余派」已經穩穩成形，他特別灌了和老師完全相同的唱段，《捉放曹》的「一輪明月」，《打漁殺家》的「昨夜晚」，同劇目同唱段，「由譚入而又由譚出」的余叔岩，通過灌唱片展現了自成一家的自信心。而這幾段完全重疊的唱段，便成了「譚、余」兩派比較的主要依據。如臺灣京崑名家蔣倬民就曾把譚余二人《捉放曹》的「一輪明月」和《打漁殺家》的「昨夜晚」逐字逐句分析比較，起先在收音機播放，後來臺灣女王唱片製成唱片發行。

(三) 出片後譚派同行的討論

余叔岩《戰太平》唱片發行後，激起另一位同樣學譚的老生言菊朋的不滿。言菊朋本學譚，後來體弱嗓衰才另闢新路自成一家創出「言派」，而在余叔岩逐漸唱出與譚鑫培不同的韻味時，言菊朋是以「舊譚領袖」自居的，因此他重灌余叔岩剛出版的《戰太平》，通過出唱片進行譚派正統繼承者地位之爭。名票劉曾復在〈余叔岩的十八張半唱片〉（註 54）一文中曾說：

這一時期對余叔岩的唱片也有持批評意見的，其中包括不少有資格的譚派票友和演員，概括起來主要有以下兩個方面：（一）是認為余的唱段中有的字念的不好、有的腔唱得不好。（二）是認為余的唱片中有多處與他們印象中的譚派唱法有出入，包括唱詞和唱腔。例如：紅豆館主溥桐說余的《戰太平》唱片中，末句「掃蕩煙塵」的「蕩」字應是去聲，余唱得像上聲，該唱成「3 5」，但余的「3」音不清楚，似乎唱成了「5」。言菊朋說余的《戰太平》中「為大將臨陣時哪顧得殘生」一句，與譚腔出入很大，余唱的「時」字工尺高了，「哪」字應拖長，余卻唱得太短。為此他還專門錄了《戰太平》中「頭戴著……」這一段的「二黃倒板、散板」，以示譚、余唱法之差別。

54. 劉曾復，〈余叔岩的十八張半唱片〉，收入翁思再編，《余叔岩研究》（上海：上海文藝出版社，1994），頁 160。

言菊朋刻意選擇灌製和余叔岩相同的唱段，似在向世人宣告：我才是譚派正宗。灌唱片劇目的選擇，也隱含著爭劇壇盟主地位的意圖。

(四) 余叔岩對於余派名票灌片的態度

孫養農《談余叔岩》書中有〈沙橋餞別之灌片〉^(註 55)一文，提到《沙橋餞別》一劇起初都按照傳統老路子唱，余叔岩花了多年時間針對主唱段的唱腔甚至唱詞下了很多精研的功夫，才改造成今天余派名段，其間還牽涉到余派名票李適可的灌片行動。

余派票友李適可不僅是余叔岩的戲迷更是至交好友，兩人同有養鴿子的嗜好，朝夕相處，過往甚密，李適可經常出入余府聽余叔岩調嗓練唱。後來李適可南下在銀行任職時，在南京由百代公司灌錄《沙橋餞別》的「提龍筆」，其中的詞句和余叔岩原本唱的略有不同，^(註 56)在「孤賜你四童兒」之後，加了「鞍前馬後」四個字，唱腔當然也隨之而變。這應該不是李適可自作主張加的，應是他在余府聽余叔岩調嗓時聽來的。而且此戲余氏一生並未登台演過，只是在家中調嗓時用來練唱，李適可因能經常出入余府，才得以參與了余叔岩琢磨精修的細節過程，李的唱片，反映的是余叔岩對這段唱初步的增修。

而余叔岩對於自己精研多年一修再修的唱腔，竟在琢磨過程中被別人，尤其是自己流派的傳人兼親密好友灌成了唱片，他抱持著怎樣的態度呢？

當然不會留下明確的話語。不過，下面這個舉動值得注意：隔了幾年，1939年國樂公司邀余叔岩灌片，余特別選擇了這一段，唱得比李適可所灌更加豐富，不僅修改了許多唱腔細節，還在「鞍前馬後」下面又加上「涉水登山」四個字，^(註 57)使腔更加跌宕多姿，之後這齣余本人從未上台演過的戲，成為余派名劇，這張唱片公認為余派爐火純青之作，至今仍為余派戲迷學習的典範。

這些修改很可能是余叔岩累積多年嘗試，一改再改的成果，但李適可的灌片舉動，對他一定也產生了若干刺激。吳小如文章中透出了蛛絲馬跡，吳文特別提

55. 孫養農，《談余叔岩》，頁 70。

56. 1934 年中央廣播電台錄音，由百代公司製成唱片。

57. 余叔岩於 1939 年錄製國樂公司唱片。錄音唱詞見柴俊為，《京劇大戲考》，（上海：學林出版社，2004），頁 28、276。

到，余叔岩灌片時對人說：「聽聽我唱的比李適可怎麼樣？」（註 58）

這是很微妙的心理，對自己創發出的腔以及由這些自我創發所累積得來的藝術成果，也就是流派典範的地位及藝術內涵，余叔岩顯然嚴加看守，不容任何人侵奪。

由以上四個層面，可看出余叔岩面對自我藝術演進歷程、與前輩師尊之間的關係，與同行之間一字一腔的較量競爭，以及戲迷傳人學習自己改造中的新腔時微妙的心理反應，一切深意，都可從灌片時對戲碼及唱段的選擇中細膩檢視。灌片蘊藏著多少伶人心事，這和唱片初傳入中國時名伶的不信任與輕忽心態已經完全不同了，非物質文化的創造者對物質文化的重要性，已經有了深刻的認識。而唱片對於流派典範建立，尤為重要，「十八張半」和「余派」足可劃上等號，學余派老生的演員一輩子追求的就是余叔岩十八張半唱片，十八張半是典律，不容侵犯、不容更改，（註 59）流派藝術傳承譜系之嚴謹，是京劇界的典律，不僅唱法以此為最高追摹境界，甚至演出劇目不超過十八張半。許多學余派的老生演員，終其一生所演過唱過的戲，沒有超過十八張半內的劇目。如果某位余派老生某日突然唱了一段《蘇武牧羊》，一定舉座譁然：「怎麼唱起馬派來了？」傳承譜系中，劇目的專屬性是清清楚楚不能越界的。即使同一劇目同一題材，劇本也有流派的區分。同為趙氏孤兒的故事，余派只唱《搜孤救孤》，絕對不唱馬派的《趙氏孤兒》；非但不唱「老程嬰」反二黃，甚至連情節相同、段落相同、唱詞相同的「白虎大堂」二黃倒板，余派馬派也不一樣。

特別值得注意的是，《沙橋餞別》一劇，余叔岩終其一生沒有登台演過，但他卻一修再修、一改再改，包括前述之「藏經箱」與「登山涉水」，一生對此劇的推敲、精研、琢磨（以及整體唱工的精進深化），全在唱片中展現。這齣余本

58. 吳小如，《吳小如戲曲文錄》，〈余叔岩的沙橋餞別〉，頁 652。

59. 筆者個人也碰到過相關例子，筆者喜歡練習劇本創作，曾於 1985 年應陸光國劇隊之邀改編傳統老戲《陸文龍》，其中老生所飾演的王佐在〈斷臂〉一場有大段二黃唱腔，筆者因為重新架構更改了劇情而必須改動唱詞以重構劇情，但是演王佐的著名京劇老生周正榮先生非常不高興，他說：「原來傳統〈斷臂〉的唱，余先生灌過唱片，我一進劇校就把十八張半奉為典範，十八張半是我一生的追求，我怎麼可能唱新改的詞？」筆者與全團演員反覆解釋勸說，而周先生只說：「你們的用意我明白，但是我不能違背十八張半。」周先生堅決不為所動，最後只得換人，由周先生的學生吳興國飾演王佐，周先生只演後面一場的王佐，這部分我的劇本沒有改動唱詞。後來此事在戲迷票友圈內廣受談論，很多余派票友支持周先生的作法，認為前賢經典不得任意更動。可見這件經歷並非個案，代表整個京劇界的文化。

人從未上台演過的戲，卻成為余派名劇，這張唱片被公認為余派爐火純青之作，至今仍為余派戲迷學習的典範，所有余派後學，莫不奉此為規臬。唱片對於流派典範的建立與流傳，起了莫大的作用。

六、餘論

本文以物質文化為思考切入點，對京劇名伶進行文化心理的探究，而唱片還只是關係京劇流播的視聽媒介中的第一波，接下來隨著物質文化的演進，錄音、錄像、戲曲電影片、「音配像」等一波一波的新媒介相繼與京劇相遇，這一長段物質與非物質的相遇過程裡，可以探討的議題非常多，筆者以個人興趣、研究專長為基礎，在此範圍內拈出幾項議題陸續討論，其中兩個議題筆者已展開研究，寫過以下兩篇論文：〈兩岸藝文正式交流前的偷渡與伏流——以京劇演唱為例〉（註 60）和〈音配像保存傳統的盲點〉（註 61），前者主要論述戒嚴時期臺灣觀眾如何通過唱片、錄音、錄影的偷渡接受大陸演出，該文也對臺灣女王、鳴鳳兩家唱片行以「瞞天過海，埋名不隱姓」手法出版「附匪伶人」（如張君秋、馬連良）和「陷匪伶人」（如梅蘭芳）唱腔的情形有所介紹，而此議題仍可再做深入討論。「音配像」可研究的議題更多，《中國京劇音配像精粹》製作目的在於搶救文化資產，選擇著名京劇老藝術家當年演唱錄音，由他們的親傳弟子或後代中的優秀中青年演員（有些是目前健在的老藝術家本人）進行「配像」，力求達到近似當年的演出形象，為京劇的教學與研究提供教材範本，使京劇藝術得以永久保存。這一重大工程的文化意義無庸贅言，但是許多老藝術家的錄音是在 1949 年「戲曲改革」之後的演唱，歷經「戲曲改革」的京劇已不再是傳統原貌了。筆者在前揭文中從戲曲改革「禁止迷信」的角度指出此點，而除此之外，「音配像」相關問題還有很多，仍有很大的探討空間。同時，筆者對於「戲曲電影片」的相關研究也正在進行中。中國大陸對於戲曲藝術大師的代表劇目和 1949 年以後新編成功的戲曲新經典，採取拍「戲曲電影片」的方式保存並流傳。「戲曲電影片」不同於現場

60. 王安祈，〈兩岸藝文正式交流前的偷渡與伏流——以京劇演唱為例〉，收入中央研究院中國文哲所編，《兩岸戲曲大展學術論文集》（臺北：中央研究院，2003）。

61. 王安祈，〈音配像保存傳統的盲點〉，《文化遺產》，6（廣州：2009）。

錄影，它是完整的電影製作過程，但並未改變戲曲表演體系。最初只欲借用電影形式突破戲曲舞台的時間限制，使瞬間短暫的藝術呈現得以永久保存並廣為流播，但因傳播效力強大，半世紀來在中港台三地流動的過程中，對戲曲和電影兩種類型都產生重大影響，其間錯綜複雜的現象，尤其「黃梅調電影」新類型的創發，不僅是電影史上的大事，也是臺灣社會文化面向的投影，而這一切，都源起自物質文化與非物質文化的相遇。

引用書目

- 「中國京劇老唱片」，<http://oldrecords.xikao.com/>
〈名伶唱片又出多種〉，收於蔡世成等編，《申報京劇資料選編》，上海：上海京劇志編輯部等，1994。
〈百代公司新灌名伶唱片〉，收於蔡世成等編，《申報京劇資料選編》，上海：上海京劇志編輯部等，1994。
丁秉燧，《青衣、花臉、小丑》，自印，1979。
——，《菊壇舊聞錄》，北京：中國戲劇出版社，1995年。
么書儀，《程長庚、譚鑫培、梅蘭芳：清代至民初京師戲曲的輝煌》，北京：北京大學出版社，2009。
北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄》，北京：北京出版社，1985。
——，《京劇談往錄三編》，北京：北京出版社，1990。
——，《京劇談往錄四編》，北京：北京出版社，1997。
王安祈，〈兩岸藝文正式交流前的偷渡與伏流——以京劇演唱為例〉，收入中央研究院中國文哲研究所編，《兩岸戲曲大展學術論文集》，臺北：中央研究院，2003。
* ——，《為京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006。
——，〈生命風格的複製——以余叔岩、孟小冬師徒關係為例論京劇流派的人文意涵〉，《戲劇研究》，4，臺北：2009。
——，〈音配像保存傳統的盲點〉，《文化遺產》，6，廣州：2009。
王庚生，《京劇生行藝術家淺論》，北京：中國戲劇出版社，1981。
文震齋，〈余叔岩往事瑣談〉，收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，自印本，2006。
* 北京市藝術研究所等，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1990，上卷。
* ——，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1990，中卷。
* ——，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，2000，下卷。
李宗白〈余叔岩藝術生活傳略〉，收入吾群力編，《余叔岩藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990。

- 沈葦窗，〈記余叔岩十八張半唱片〉，原載《大成》，190，香港：1989，收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，自印本，2006。
- * 吾群力編，《余叔岩藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990。
- 宋學琦，〈譚鑫培藝術年表〉，收入戴淑娟等編，《譚鑫培藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990。
- * 吳小如，《吳小如戲曲文錄》，北京：北京大學出版社，1995。
- 吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識辭典》，天津：人民出版社，1990。
- * 孫養農，《談余叔岩》，香港：自印本，1953。
- * 劉曾復，〈余叔岩的十八張半唱片〉，收入翁思再編，《余叔岩研究》，上海：上海文藝出版社，1994。
- 徐慶海，〈孫菊仙並無唱片傳世〉，《中國京劇》，4，北京：1998，頁 20-21。
- 梅花館主，〈與半老書生談余叔岩灌音〉，原載《半月戲劇》，4.10，上海：1943，收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，自印本，2006。
- ，〈余叔岩灌片詳記〉，原載《半月戲劇》，4.10，上海：1943，收入劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，自印本，2006。
- 張肖倫，《菊部叢譚》，上海：大東書局，1926，〈蓓蓓室劇話〉。
- 陳維霖，〈余叔岩生平回憶片段〉，收入北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄》，北京：北京出版社，1985。
- 陸萼庭，〈也談孫菊仙唱片〉，《戲劇電影報》，24，北京：1983，頁 17。
- 許姬傳，《許姬傳七十年見聞錄》，北京：中華書局，1985。
- 黃鈞、徐希博編，《京劇文化詞典》，上海：漢語大詞典出版社，2001。
- * 廖 奔，《中國古代劇場史》，鄭州：中州古籍出版社，1997。
- 趙 珩，《殼外譚屑：近五十年間見聞憶》，北京：三聯書店，2006。
- 劉迎秋，〈我的老師程硯秋〉，收入北京市政協文史資料委員會編，《京劇談往錄》，北京：北京出版社，1985。
- 劉真、張業才、文震齋編，《余叔岩藝事》，自印本，2006。
- 樊達揚，〈余叔岩與春陽友會〉，收入吾群力編，《余叔岩藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990。
- 蔡世成等編，《申報京劇資料選編》，上海：上海京劇志編輯部等，1994。
- * 戴淑娟等編，《譚鑫培藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990。
- 羅亮生著，李名正整理，〈戲曲唱片史話〉，收入《中國戲曲志·上海卷》編輯部編，《上海戲曲史料薈萃》，上海：上海藝術研究所，1986，第 1 集。
- 顧正秋口述、劉枋執筆，《顧正秋的舞台回顧》，臺北：徵信新聞報，1967。
- 蠹翁，〈梨園話舊：京劇名角與天津〉，收入陳志明編，《立言畫刊京劇資料選編》，北京：自印本，2005。

（說明：書目前標示 * 號者已列入 selected bibliography。）

Selected Bibliography

- Beijingshi Yishu Yanjiusuo et al. *Zhongguo Jingjushi* (The History of Peking Opera). Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe, first and second volumes, 1990; third volume, 2000.
- Dai, Shu-juan et al. (eds.). *Tan Xin-pei Yishu Pinglunji* (Reviews on Tan Xin-pei's Arts). Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe, 1990.
- Liao, Ben. *Zhongguo Gudai Juchangshi* (History of Ancient Chinese Theater). Zhengzhou: Zhongzhou Guji Chubanshe, 1997.
- Sun, Yang-nong. *Tan Yu Shu-yan* (On Yu Shu-yan). Hong Kong: Manuscripts, 1953.
- Wang, An-chi. *Wei Jingju Biaoyan Tixi Fasheng* (Speak for Peking Opera Performing). Taipei: Kuo Chia Publishing, 2006.
- Weng, Si-zai. *Yu Shu-yan Yanjiu* (Research on Yu Shu-yan). Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing Group, 1994.
- Wu, Qun-li (ed.). *Yu Shu-yan Yishu Pinglunji* (Reviews on Yu Shu-yan's Arts). Beijing: Zhongguo Xiju Chubanshe, 1990.
- Wu, Xiao-ru. *Wu Xiao-ru Xiqu Wenlu* (Selected Articles by Wu Xiao-ru on Operas). Beijing: Peking University Press, 1995.

Phonograph Records of the Peking Opera Masters: A Mentality Approach (A Peking Opera Perspective, Part 2)

Wang, An-chi

Department of Drama and Theatre
National Taiwan University

Abstract

This paper focuses on Peking Opera records, specifically on the attitudes that opera performers exhibited when material and non-material cultures encountered each other. After the introduction of the phonograph disk into China, despite its far-reaching power that helped to establish Peking Opera paradigms, there arose skepticism among opera masters as to whether records were a trustworthy means of promoting their art. Some early artists actually published under the name of more famous opera masters. Here, I use the expression *lou yezi* (摟葉子) to describe the performers' "two of a trade can never agree" mentality, which explains why replicate records flooded the market. The second half of this paper focuses on the recordings of Tan Xin-pei and Yu Shu-yan. Comparing selected arias from different stages of Yu's career, one can see his changing attitude toward transmitting Tan's style: initially, he chose different arias from the same work because he was unwilling to compete with his master, while later on, he deliberately picked the same selections to signal the establishment of his own style. The subtle yet complicated relationship between master and apprentice in the world of Peking Opera can be found in these recordings. The role of recordings in the establishment of paragons cannot be overlooked.

Key words: Peking Opera, phonograph records, Yu Shu-yan, material culture, non-material culture

（收稿日期：2009.12.14；修正稿日期：2010.5.3；通過刊登日期：2010.5.7）