戲劇研究　第14期
Journal of Theater Studies
2014年7月　頁73-102
DOI: 10.6257/JOTS.2014.14073

京劇影音製作的商業、權力與政治——以程派《鎖麟囊》等劇為例*

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

前言

無論黃鍾大呂、金聲玉振，或轉音若絲、低迴嗚咽，京劇演唱的當下，震撼全場心弦，牽動所有觀眾的情緒。但當大幕落下，一切成爲過去，「向之所欣，俯仰之間已爲陳跡」，再精采都只留存於記憶之中。灌唱片，以及往後隨著科技進步而陸續出現的「錄音、錄像、戲曲電影片、音配像、電視」等一切影音製品，成爲咀嚼「向之所欣」使記憶再現的憑藉。

不同於現場演出和圖書出版，近代戲曲唱片工業出現以後，按照容世誠的研究，開始出現「第三類型戲曲」。[1]「唱片上的戲曲」有別於「舞台」和「文本」，新載體與新的生產方式帶來相應的商業和文化建制，這些建制（例如唱片公司、電台轉播）的運作，又反過來左右近代戲曲藝術的生產傳播和接受形式。一開始有些名伶反對機械複製，面對時間和空間的壓縮所導致的「場合的消退」，[2]感到不安與不滿，以「絕不灌唱片」爲反制，任由唱片公司以低價找

---

* 本論文原發表於：「歷史、記憶、再現」2012劇場國際學術研討會（國立臺灣大學戲劇學系主辦，2012年10月）。感謝講評人以及本期刊兩位匿名審查委員寶貴意見。

1 容世誠：《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》（香港：天地圖書公司，2006年），頁20-21、110。容世誠：《尋覓粵劇聲影——從紅船到水銀燈》（英國：牛津大學出版社，2012年），頁29-58。

2 容世誠：《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》，頁23-26。容世誠的研究主要舉出表演場合儀式功能的消退，本文此例重點在現場演唱可得到觀眾掌聲（或噓聲、

臺灣大學學術期刊資料庫

「代打」出版假唱片，仍堅持觀眾必須來到現場，當面欣賞表演藝術。隨著時代演進與科技的進步，名伶漸有不同的感受，逐漸體會新載體所帶動的傳播優勢，也逐漸體認唱片的「重複播放」與「固定性」，[3]有利於展現唱腔階段性的演進歷程，也有助於建立個性化演唱特色，於是名伶不僅開始接受新的生產方式，而且態度愈趨積極，由被動受邀到主動爭取，企圖利用新載體爲自己在京劇文化場域裡取得有利位置。灌製唱片，不僅是商業，更是權力互動。

筆者曾寫過〈京劇名伶灌片心態探析〉一文，[4]對名伶灌唱片心態進行分析，討論科技與藝術的合作和衝突雙邊關係，以及名伶與名伶之間利用科技進行的權力角逐戰。在此先略述大意，以爲引言。

在清末民初京劇流行時代，科技還無法記錄視覺影像，那時只能灌唱片。唱片無法留存表演的全部，但「唱腔」正是京劇表演藝術的主體，唱片喚回舞台演出的記憶。看過現場的觀眾，買回唱片反覆回味咀嚼；沒看過現場的，藉唱片揣想印證報紙上所說的轟動盛況。唱片更成爲學唱的範本，那是京劇盛行時期，想要學唱的不僅是爲數眾多的票友，[5]更幾乎是滿街百姓。京劇唱腔直可說是當時的流行歌曲，流行音樂隨著唱片的受歡迎而更加流行，唱片的銷售量返回頭來影響主唱者在劇壇的地位。灌唱片，何止是傳播？

不過唱片不是「實況轉播」或「明場錄音」，[6]而是唱片公司獨立的生產，是出版商選擇、邀請伶人挑選著名唱段，在沒有觀眾的空間錄製下來的。唱片出版商請誰來唱？唱哪幾齣戲？哪幾個段落？便是有意的選擇。考慮的當然是商業、是市場，而受邀灌片的伶人，又有不同的思慮。灌唱片，有時是權力操作。

唱片剛傳進中國時，名伶面對新科技，心情是怕受傷的，怕機器不靈，無法原音重現，那時對於唱片的傳播力量也還沒有清楚認識。晚清最紅的老生譚鑫培

倒彩）回饋。

3 同前註，頁24。

4 王安祈：〈京劇名伶灌唱片心態探析——物質文化與非物質文化相遇〉，《清華學報》第41卷第1期（2011年3月），頁195-221。

5 票友，非職業性的京劇演員、樂師的通稱。票友的同人組織稱爲票房。票友演出稱爲票戲。京劇流行時期票友人數眾多，定期至票房調嗓練唱自娛。參見吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》（天津：天津人民出版社，1990年），頁278。

6 「明場」爲京劇舞台專用名詞，「暗場」的對稱，凡演員在台上表演者都稱明場。參見吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》，頁274。所謂明場錄音，即是現場演出之錄音，有時還能聽見台下觀眾的反應，爲京劇界通用名詞，相對於錄音室或私下練唱時的「靜場錄音」。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

（1847-1917），對於灌片起先沒什麼意願，在人情請託力邀之下，唱了幾段，等唱完拿到酬勞，才知有如此重金，而後對灌片別是一番態度。而稍後的伶人，體認到唱片的重要性，卻又擔心影響演出的上座率售票收入。有的伶人藝術自尊被反激而出，堅決不肯灌片，他們的想法是：要聽我的戲，請買票進戲園子，無論喝彩或叫倒好，都必須當著我的面。哪能把我弄成一片盤子，買回家去，要聽就聽，不聽隨時打斷，我的演唱藝術，豈容你召之即來揮之即去？

而出版商的立場，當然以衝高銷售量爲唯一考量。遇到名伶堅持不肯灌片時，甚至會冒名出假唱片，用便宜的價格請代打者僞托假造出贋品。早期京劇唱片多「冒名僞作」，唱片公司看準了當時聽衆的心理，「人們對這新出現的玩意兒，不免帶些好奇的心理」，[7]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。而主唱者當時仍健康存活，何以面對贋品橫行卻默不作聲，更是該文討論的重點之一。筆者還分析比較余叔岩（1890-1943）如何在灌片時藉唱段的選擇，體現「由譚（鑫培）入、復出之於譚、進而建立余派」的過程；也論及他自悔少作，想回收所有幼年唱片而不可得，轉而重灌相同唱段以覆蓋掉前此的記憶，建立眞正的「余派」印象。在這篇論文中，筆者通過孫（菊仙）派、譚（鑫培）派、余（叔岩）派等老生唱片，證明灌唱片是一場權力地位的角力，名伶無不想藉著唱片在京劇場域裡取得最有利的位置。

這幾位老生灌片並未涉及任何政治問題，本文所聚焦的京劇程（硯秋）派名劇《鎖麟囊》，各期影音製品卻各自體現不同的權力關係和政治作用。

筆者關懷《鎖麟囊》在一九四九年以後的遭遇，但若以直述方式撰文，重點將只是當時特殊歷史時空下政治對藝術的壓迫，因而改以個人自身聽戲看戲的經驗爲切入點，順著筆者在當年兩岸隔絕的背景下，如何透過影音製品追蹤探索《鎖麟囊》的歷程，作爲寫作脈絡。筆者不可能看過程硯秋本人現場演出，全透過影音媒介，從幼年聽程派《鎖麟囊》唱片開始，長期追蹤錄音、錄像、「戲曲電影片」、「音配像」和電視等媒介，逐步解開最初聽唱片所生的疑團，進而揭開《鎖麟囊》在一九四九年以後的命運，以及程硯秋面對政治批判的回應。因此以「疑團初起、恍悟、解密、追憶、撥雲見日」等爲節名。除了引言與結語之外，各小節節名如下：

[7] 羅亮生著，李名正整理：〈戲曲唱片史話〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編：《京劇談往錄三編》（北京：北京出版社，1990年），頁397。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）疑團初起：高華《鎖麟囊》空拉唱片

（二）恍　　悟：《鎖麟囊》「戲曲電影片」落空

（三）解　　密：《鎖麟囊》音配像

（四）追　　憶：高華《鎖麟囊》新結尾灌唱片動機

（五）撥雲見日：「絕版賞析」程硯秋《鎖麟囊》原貌

（六）新 程 派：程派《文姬歸漢》的政治改編

（七）餘　　波：三齣程派戲的政治命運

筆者以爲，採取這樣的敘事架構，才能使全文書寫的態度，不僅限於政治與藝術的拉鋸，而能回到京劇自身，以戲迷對名劇與名伶的關懷爲立場，引出各式京劇影音載體在不同時代體現的不同權力關係。

（一）疑團初起：高華《鎖麟囊》空拉唱片

本文要從一九六四年臺灣所出的程派《鎖麟囊》唱片談起。

一九六四年臺灣「女王唱片」出版《鎖麟囊》和《文姬歸漢》兩部程派名劇唱片，由名票高華（1906-1986）演唱。特別的是，這是兩份「空拉唱片」，所謂空拉，是指其中一面只有文武場伴奏，[8]沒有人聲演唱；另一面才是文武場配上高華的唱（那時的唱片都是黑膠質料，每片兩面，不分正反。）這樣的製作法，可稱是卡拉OK前身雛形，買唱片的人可先反覆細聽高華的唱，學會之後，即可以另一面的文武場空拉爲伴奏，自行調嗓練唱。一九六〇年代的臺灣，京劇雖然已經不再是流行文娛，但戲迷人數還算不少，唱片公司才可能製作空拉唱片。戲迷不必參加票友集會的「票房」，[9]即可聽著唱片自行調嗓練唱。

這張《鎖麟囊》唱片包括該劇女主角薛湘靈所有唱腔。特別引起筆者注意的，是全劇最後一段「西皮流水」。

熟悉京劇的觀眾都知道，《鎖麟囊》最後一段是由「這才是人生難預料」起

8 文武場，即京劇樂隊。京劇樂隊是由打擊樂器和管、弦樂器組成的。打擊樂器稱武場，管、弦樂器稱文場。京劇樂隊總稱場面，或文武場。文場以京胡爲主，還包括京二胡、月琴、弦子。武場的基本樂器包括鼓板（鼓板實爲單皮鼓和檀板兩件樂器，因由一人掌握，故合稱爲鼓板）、大鑼、鐃鈸、小鑼四件樂器。見吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》，頁14。

9 票房爲京劇愛好者業餘組織的通稱。票房多備有文武場伴奏樂隊供票友調嗓。見吳同賓、周亞勛主編：《京劇知識辭典》，頁278。

臺灣大學學術期刊資料庫

首的八句西皮流水。而高華這張唱片卻不是，仍是西皮流水板，卻只有六句，唱詞全新，唱腔當然也隨之而變。

這令人非常疑惑。原來膾炙人口的結尾八句流水，不僅詞好，而且與前面各段唱詞的情境一貫而下，詞情、聲情與身段走位相互配合，爲全劇做了完美總結。《鎖麟囊》演富家千金薛湘靈出嫁日花轎避雨春秋亭，聽見同在此避雨的貧窮女子因無妝奩受欺侮的哭聲，乃將隨身所帶鎖麟囊相贈，最後竟因此而在歷經水患危難後得與家人團聚。情節不算特別，但唱詞提升了境界。從頭至尾，一貫而下，到最後八句完滿收尾。全劇開端女主角剛一出場時，即是嬌生慣養形象，對下人頗多挑剔，出嫁日在轎中聽見隔簾女子哭聲，還不解世上何以有人婚嫁啼哭：「吉日良辰當歡笑，爲什麼鮫珠化淚拋」？而後才醒悟人間事未必盡如人意：「此時卻又明白了，世上何嘗盡富豪？也有飢寒悲懷抱，也有失意痛哭嚎啕」，直到家僕薛良問清情由，她決定贈囊時的唱詞，已經寫出了超越當下思考的高度：

聽薛良一語來相告，滿腹驕矜頓雪消。
人情冷暖憑空造，何不移動它半分毫。
我正不足她正少，她爲飢寒我爲嬌。
分我一支珊瑚寶，安她半世鳳凰巢。[10]

就「情節」而言，此刻只是樂善好施、慷慨解囊，而唱詞傳遞的「情感」卻不限於此舉當下的思考。這段唱詞從天與人之間的關係，返回頭觀照人的價值：「人情冷暖憑空造，何不移動它半分毫」？而「我正不足她正少，她爲飢寒我爲嬌」，正是針對前一場嬌養任性的豁然醒悟。編劇翁偶虹（1908-1994）詩化的語言具有高度抒情美感，而其中的「思致」更有啓迪作用，寫出了面對他人困境時自我觀照面的擴大，提升了此劇的境界。而這還只是女主角薛湘靈第一度的體悟，順境中的體悟。及至後半遭遇水患，全城淹沒、家人失散，薛湘靈人生處境驟變，淪落到人家幫傭，而富家小少爺與自己當年一樣性情驕縱，此刻的她以一大段「二黃」唱腔唱出「人生數頃刻分明」的逆境體悟：

一霎時把七情俱已昧盡，參透了酸辛處淚濕衣襟。
我只道鐵富貴一生鑄定，又誰知人生數頃刻分明。

[10] 翁偶虹：《翁偶虹劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1994年），頁21。也有演員唱「人情冷暖非天造，何不移動它半分毫」。

臺灣大學學術期刊資料庫

想當年我也曾撒嬌使性，到今朝哪怕我不悔前塵？
這也是老天爺一番教訓，他教我收餘恨、免嬌嗔，
且自新、改性情，休戀逝水，苦海回身，早悟蘭因。[11]

這段唱也與春秋亭一樣，唱詞的「情感」，遠遠超過「情節」之所傳遞。唱的不僅是痛苦悲傷，更是反省體悟。其實情節事件並沒有給「回憶」以沉澱的時間與空間，這段唱是在淪爲幫傭的第一日，在由順轉逆的當下，就唱出了這段。就敘事情節而言，並無讓情感沉澱反省的機會，但「二黃慢三眼轉快三眼」唱腔，延緩了時間的流動，把體悟的當下凝結、渲染、擴大呈現，這才給情感思緒有咀嚼、沉澱、回味、反省的空間。由驟然面對生活劇變，轉折到反思此劇變，痛定思痛，薛湘靈的人格成長，唱詞裡所透出的「澄明的澈悟」，也使得這段甚至整部戲的意境大幅提升。由個人回憶出發，卻能具有普遍感染力，情感層次提高到「抒情境界」，甚且哲思搖曳。《鎖麟囊》劇本的成就，不全因情節，更因唱詞。不僅是舞台上膾炙人口的名腔名劇，更對某些觀衆甚或演員的生命感受有所啓發。[12]

接下來的情節是珠樓找球發現鎖麟囊，原來女主人正是當年春秋亭中貧窮女子趙守貞。這場戲重點在趙守貞盤問過往，薛湘靈的唱詞同樣是回憶，但不同於前一段個人內心獨唱，這段改爲述說敘事口吻，而唱詞仍寫出了意境。從「當日裡好風光忽覺轉變」開始，「風聲斷、雨聲喧、雷聲亂、樂聲闌珊、人聲吶喊」，到形容同日出嫁女子的「淚自彈、聲續斷，似杜鵑、啼別院，巴峽哀猿、動人心弦，好不慘然」，參差的唱詞提供了編腔的靈動性，創造了回憶中的舞台景觀，更象徵了人生的轉變。[13]

進而眞相已明、一家團聚的「二六」唱段，雖然是劫後重逢對於家人的逐一問候，情節寫實，但整個唱段有一股「乍見翻疑夢」虛實難分的情氛，忽而是與

11　翁偶虹：《翁偶虹劇作選》，頁43。

12　名演員顧正秋的回憶錄即以《休戀逝水：顧正秋回憶錄》爲書名，《鎖麟囊》二黃唱段的詞「休戀逝水」正與傳主心境相互映照。顧正秋：《休戀逝水：顧正秋回憶錄》（臺北：時報文化出版社，1997年）。

13　這段回述往事的唱段，原本編劇翁偶虹寫的是完整一大段，而程硯秋要求拆成三段。程硯秋認爲完整唱段能表現唱腔之美，但身段較缺乏互動性。如果拆成三番問答，確認身份的過程可分爲三個層次，又可加入「三讓座」身段，如此一來，場上的人物就會動了起來，情節及情感波瀾才可能逐步上升。翁偶虹：《翁偶虹編劇生涯》（北京：同心出版社，2008年），頁129。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

家人敘話，忽而又似心靈獨白。從頭至此這幾大段，早就爲結尾的八句西皮流水蘊蓄了足夠的情感深度乃至於思致內涵，結尾這八句何止是善惡果報？早已是生命的體悟：

這才是人生難預料，不想團圓在今朝。
回首繁華如夢渺，殘生一線付驚濤。
柳暗花明休啼笑，善果心花可自豪。
種福得福如此報，愧我當初贈木桃。[14]

演唱時由女主角領起滿台演員同走圓場，最後一句更翻舞水袖退後屈身「三答謝」，而後兩旦角相扶持雙搭袖亮相終場。全劇就收束在這饒富深味又聲情、詞情、身段完美配合的八句唱裡。《鎖麟囊》幾乎每個唱段都具備典範意義，最後這八句也是其中之一，而且它和前面所有唱段是不可分割的整體。

然而，一九六四年女王唱片出版的高華唱片卻不是這八句。這在重視傳統規範的京劇界，是何等重大事件？而修改版新結尾的六句，唱詞單一刻板，毫無情味，甚且因過於枯澀而倒回頭來將前面「一霎時把七情俱已昧盡」等各段所積累的情思與意境都一筆勾消了（這六句唱詞將詳下文）。

這段絕對不是高華自創的，當時臺灣京劇界沒有新編或新修的創作風氣，但，它從何而來？

那時九歲的筆者反覆聽著唱片，疑團滿腹，這是不存在的《鎖麟囊》記憶，無論是舞台上的演出或廣播電台的播放（電台播放的包括唱片和舞台明場錄音），從沒聽過這一段。而此唱片出版後，伶票兩界也沒有任何一位按照這新結尾唱。很明顯的，這段新結尾的詞與腔都遠不如原版，爲何高華要這麼唱，還灌成唱片？

對「新結尾」的印象和疑惑一路存在筆者心裡，「解密」竟要到二十一世紀。

（二）恍悟：《鎖麟囊》「戲曲電影片」落空

「解密」直要到二十一世紀初，而解密過程牽涉唱片之外的另兩類影音製品，一是「戲曲電影片」，一是「音配像」。本節先談「戲曲電影片」。

[14] 翁偶虹：《翁偶虹劇作選》，頁56。關於最後一句，目前演員多唱「虧我當初贈木桃」，其實不如翁先生原來的「愧我」。「愧我」語意典雅雍容，「虧我」卻有得意之態。

臺灣大學學術期刊資料庫

中國大陸對於戲曲大師的代表劇目和一九四九年以後新編成功的戲曲新經典，採取拍「戲曲電影片」的方式達到流傳廣播和永恆保存的目的。「戲曲電影片」不同於現場錄影，它是完整的電影製作過程，但並未改變戲曲唱唸做打表演體系。[15]在科技還沒有錄影錄像的時代，拍電影是完整記錄名家名作藝術的唯一方法，一旦被選中拍片，即代表「人」和「戲」都具有永恆不朽的價值。誰被選中拍電影？哪部戲能被拍成電影？是戲曲圈高度關注的事。以程派開派宗師程硯秋的藝術造詣、走紅程度和影響力，被選中拍「戲曲電影片」是必然的，但是，拍哪部戲？

程硯秋當然希望是《鎖麟囊》，這是程派「代表作中的代表作」，他當然希望這齣戲能被永恆記憶。但是，竟然沒有通過審批。

一九五三年五月十三日文化部《關於中國戲曲研究院1953年度上演劇目、整理與創作改編的通知》中公布准許上演的劇目共一百九十四齣，而程派本戲除《文姬歸漢》《朱痕記》及舊劇改編的《審頭刺湯》《竇娥冤》四個劇本外，其他均未納入上演計畫，包括新排的《祝英台》。[16]

《鎖麟囊》自一九四〇年首演成功後演過場次不計其數，[17]所到之處無不造成轟動，是程硯秋最得意的招牌戲，也是程派藝術顛峰之作，若不能藉「戲曲電影片」之拍攝達到廣爲傳播及永恆留存之目的與功效，殊爲可惜。程硯秋更爲焦慮的是，梅蘭芳的代表作《霸王別姬》《宇宙鋒》《貴妃醉酒》《斷橋》正準備開拍或已經開拍（梅派這四齣代表作於1955年由北京電影製片廠出品，《洛神》於1956年拍攝完成，也是北京電影製片廠），若《鎖麟囊》不能開拍，勢必影響梅派與程派在京劇史上的高下定位。

而此事在一九五五年定案，不拍《鎖麟囊》，改拍《荒山淚》。一九五五年冬天周恩來（1898-1976）交代北京電影製片廠廠長拍攝程硯秋舞台藝術電影時說：

> 按程硯秋的本意，當選他的得意之作《鎖麟囊》拍攝，由於該劇已被扣上

15 王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁26。

16 程永江編撰：《程硯秋史事長編》（北京：北京出版社，2000年），下冊，頁703。王文章主編：《京劇大師 程硯秋》（北京：文化藝術出版社，2003年），最後所附「程硯秋生平大事年表」，頁300。

17 《鎖麟囊》首演時間，根據程永江編撰：《程硯秋史事長編》，下冊，頁454。程硯秋著，程永江整理：《程硯秋日記》（長春：時代文藝出版社，2010年），頁272。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 階級調和論的大帽子而遭封殺，只得忍痛割愛，決定拍攝另一代表作《荒山淚》。[18]

這段話很清楚的指出《鎖麟囊》未能拍成「戲曲電影片」，是因爲政治思想有問題，劇情主題被扣上「階級調和論」大帽子。

《鎖麟囊》的被批判始於一九四九年，十二月四日《人民日報》有一篇羅青的〈關於舊劇改革〉，指責《鎖麟囊》「整個內容、劇情，澈頭澈尾是替地主、官僚、高利貸者的所謂『仁慈』與『德政』宣傳的，歌頌恩賜，歌頌不勞而獲。」[19]

《鎖麟囊》開始被思想問題緊緊纏繞。李一氓寫於二〇〇〇年的〈論程硯秋〉一文，[20]回顧歸納《鎖麟囊》在一九五〇年代引起的爭論，共有三種說法，一是宣傳階級調和論，二是改良主義，第三是宣傳因果報應觀念。所謂階級調和論，指的是這故事歌頌了富豪地主階級對於窮人的恩賜，並主張窮人受了恩惠之後，應當感恩圖報。改良主義指地主資產階級與被統治階級鬥爭尖銳時所採取的妥協欺騙。

在此不擬討論《鎖麟囊》的思想問題，當時政治氣氛下所做的指控，並無任何和藝術文學相關的內涵值得探究，筆者關心的是，程硯秋如何面對此事？

幾本傳記裡都沒有提到《鎖麟囊》的政治思想問題，例如一九八七年胡金兆《程硯秋》，一九九三年涂沛《程硯秋傳》，一九九六年陳培仲、胡世均著《程硯秋傳》。[21]直到二〇〇〇年程硯秋之子程永江編成的《程硯秋史事長編》才觸及到這問題，二〇〇三年紀念程硯秋百歲冥誕時出版由王文章主編的《京劇大師程硯秋》，指出劇情在當時被批評有階級調和論的問題，[22]章詒和也提出 「一言難盡的《鎖麟囊》」[23]。不過都寫得很簡單，李伶伶《程硯秋全傳》也非常含

---

18 王文章主編：《京劇大師 程硯秋》，最後所附「程硯秋生平大事年表」1955年冬，頁300。

19 羅青：〈關於舊劇改革〉，《人民日報》第5版，1949年12月4日。

20 李一氓〈論程硯秋〉一文爲程永江編撰：《程硯秋史事長編》一書之「代序」，上冊，頁9。

21 胡金兆：《程硯秋》（長沙：湖南文藝出版社，1987年）；涂沛：《程硯秋傳》（成都：四川民族出版社，1993年）；陳培仲、胡世均著：《程硯秋傳》（石家莊：河北教育出版社，1996年）。

22 程永江編撰：《程硯秋史事長編》，下冊，頁722；王文章主編：《京劇大師 程硯秋》，頁300-301。

23 章詒和：〈細雨連芳草，都被他帶將春去了——程硯秋往事〉，《伶人往事：寫給不看戲的人看》（臺北：時報文化出版社，2006年），頁338-341。

臺灣大學學術期刊資料庫

蓄。[24]程永江於二〇一〇年出版《我的父親程硯秋》一書時，對該劇的政治問題以及禁止拍片事仍隻字不提，但附錄中竟有一文以 「鎖麟囊祭」爲題：「謹以此文來告慰他老人家，他嘔心瀝血以慈悲心腸、精湛藝術創作的《鎖麟囊》，歷經滄桑而依然傳唱不衰，他老人家有知，當含笑九泉了！」[25]

根據龔和德在一九九五年《中國戲劇》所辦座談會上所說，[26]政府沒有明令禁演過《鎖麟囊》，但輿論壓力很大，「這是我在五〇年代的一種印象，具體文字根據已難找到了。可以說是遭了『軟禁』吧。」龔和德說得很精準傳神，文字根據已遭「軟禁」，很難查詢。程硯秋本人對《鎖麟囊》的政治思想問題以及被禁止拍「戲曲電影片」之遺憾，無論在文集或日記都沒有留下隻字片語，[27]而很難得的是一九五四年八月的《戲劇報》有一篇署名「記者」所寫的〈關於京劇鎖麟囊的演出〉，有程硯秋本人對此事的說話：

> 「鎖麟囊」的編成是在二十多年以前。當時編演此劇，是因爲看到了社會上貧富之間的矛盾，貧者困頓流離，富者卻恃財驕矜，心中頗有所感，偶然從「隻塵談」上見到這樣一段故事，就編爲劇本，想藉此對有錢的人們作一個諷勸。個人當時的想法頗與杜甫詩「朱門酒肉臭，路有凍死骨」及「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」相近。但由於當時思想認識上的局限，對於這一段故事，未能做恰當的處理。解放以後，以新的觀點來衡量，此劇內容更多不妥。我也曾想把這戲放棄不演，可是還有不少觀眾，從藝術的愛好出發，一再要求觀摩一下。但如果按原來的本子演出，確是不好的。前年冬間，我想出了一個修改辦法，主要的是把薛湘靈和趙守貞之間的關係改變一下。舊本裡兩人的感情，完全建立在囊中珠寶的贈與關係上，今本首先把雙方貧富懸殊的情形改變，寫兩人都是由於對婚姻問題的不滿，互相同情而生出誠摯的友誼，著重表現友情的眞摯。「贈囊」一節雖然還保留，但囊中並不是那樣金珠滿盈，趙女也只是受空囊作紀念而不受珠寶，當然趙家也不會因此致富，結果也就沒有報恩分產的情

24 李伶伶：《程硯秋全傳》（北京：中國青年出版社，2007年）。

25 程永江：《我的父親程硯秋》（長春：時代文藝出版社，2009年），頁271。

26 未署名：〈程（硯秋）派藝術的繼承與發展——張火丁鎖麟囊演出座談〉，《中國戲劇》1995年第10期，頁33-37。

27 中國戲曲研究院編：《程硯秋文集》（北京：中國戲劇出版社，1959年）；程硯秋著，程永江整理：《程硯秋日記》。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 節了。本著這意思去進行了幾度增刪，但始終還沒達到完好的地步，還需要大大補充。最成問題的是兩人由婚姻苦悶而生出同情和友誼的一點，還有些牽強。最近在大眾劇場的演出，只是這個修改本的試驗性的演出。由於修改得還不很完善，所以觀眾還不能洗掉過去舊本的印象。現在各方面都在幫助我，給我提供了很多建設性的意見，我想在集思廣益之下，一個比較滿意的修改本是一定會出現的。[28]

這篇署名「記者」的報導，主要是因一九五四年程硯秋在北京大眾劇場演出《鎖麟囊》修改版，使得此一久未上演的名劇，又掀起了一股熱演風潮。而程本人演的是「試驗性」的修改版，其他程派演員（如張麗娟、李世濟）卻順勢推出了原版舊本。記者全文目的是在呼籲（警告）：程硯秋本人都認爲此劇之修改仍未完成，其他程派演員不要因爲程本人上演了此劇而紛紛推出原版。在修改版完成前，暫時不宜上演「有毒素」的《鎖麟囊》。[29]本文雖在藉程本人之口指控《鎖麟囊》「模糊了階級立場，宣揚了階級調和的觀點」，但終究是極爲難得的程硯秋本人對此劇的言談。他的口吻非常低調，首先俯首認錯，接著提出具體修改重點，不強調貧富與恩賜，而將貧富兩女關係改爲「由於對婚姻問題的不滿，互相同情而生出誠摯的友誼」。春秋亭所贈的是取出珠寶的空囊，也就沒有後來分一半家產的報恩之舉了。[30]

這份因追求拍片而強做修改的大眾劇場版有沒有錄音資料存檔？筆者遍尋不著，只在文獻裡得到「部分」印證。一九五八年，程硯秋去世那一年，《程硯秋演出劇本選集》出版，其中所收的《鎖麟囊》劇本，特別有一篇〈前記〉註明：「原劇本個別情節，在硯秋同志生前，曾經他的同意，作了一些修改。」[31]翻開此本，筆者親眼看到了「空囊版《鎖麟囊》」。

令人驚訝又疼惜的是，程硯秋硬改了關鍵情節，卻煞費苦心的保留了原來唱

---

28 「記者」：〈關於京劇鎖麟囊的演出〉，《戲劇報》1954年第8期，頁46。程硯秋談話中的「隻塵談」，出自〔清〕焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》第八冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁138-139。

29 《戲劇報》1955年第3期又出現一篇〈武正霜的作風應該改變〉，說武正霜不顧文化部門主管的解釋和劇院的建議，堅持要演程硯秋本人已暫停上演的《鎖麟囊》。見陳石：〈武正霜的作風應該改變〉，《戲劇報》1955年第3期，頁41。

30 關於此劇的修改，《鎖麟囊》編劇翁偶虹的《翁偶虹編劇生涯》書中沒有隻字片語。

31 中國戲曲研究院編：《程硯秋演出劇本選集》（北京：中國戲劇出版社，1958年），頁388。

臺灣華學學術期刊資料庫

腔，春秋亭膾炙人口的「二六轉流水」大段精彩唱腔竟然全未修改，只在整段唱完之後，給趙守貞新加了幾句念白：

> 想這世態炎涼，多是勢利之輩，不想在這春秋亭上得遇知音。爹爹對他們去講，將囊內之物取出，留下空囊，以志深情厚誼。[32]

程先生對此劇表演之珍惜由此可見。但是，苦心保留的原版唱腔，終究因情節之改動而處境尷尬。整個春秋亭因趙守貞的退珠寶而形成一股「反諷」意味，原版重點在薛湘靈的人格成長，此刻「退珠寶，留空囊」的戲劇動作卻使主題轉移爲歌頌趙守貞人窮志不窮，薛湘靈大段動聽唱腔，竟像是在襯托貧窮女子的凜然風骨。唱段看似與原版一樣，但情味的改變，主從的轉移，演唱者程硯秋怎會沒有感覺？而既是空囊，趙守貞當然不會知道囊中有何珍寶，那麼後半確認薛媽身份時爲何還要盤問囊中所裝何物？「有金珠和珍寶光華燦爛，紅珊瑚碧翡翠樣樣俱全」這段唱的意義何在？

當然，這本來就是爲了替《鎖麟囊》摘掉反動帽子而強作的改編，根本沒有從藝術文學上討論的必要。筆者只爲程硯秋費心保護原有唱腔唱詞的苦心而覺心疼。《鎖麟囊》沒拍成「戲曲電影片」，卻產生了這尷尬的修改版，空囊版劇本被收進《程硯秋演出劇本選集》，永恆流傳。

不過一九五八年出版的這版應該不是《戲劇報》所說的一九五四年大衆劇場版，因爲此版仍是貧富差距，趙守貞在轎中仍是哭窮，所謂「兩女對婚姻不滿、結爲誠摯的友誼」在此本中完全無法看出。也就是說，程硯秋去世之後，《鎖麟囊》的審查反而放寬了，只要是空囊，勉強維持了窮人氣節，也就通過出版了。程先生若地下有知，實不知該欣慰還是該泣血。

而在探索這段程爭取拍「戲曲電影片」的奮鬥過程時，筆者忽有所悟，幼年所聽高華《鎖麟囊》新結尾，應該就是當年各種修改版之一的偶然遺留吧。

等到筆者親眼看到「音配像」，這項懷疑果然得到證實。

（三）解密：《鎖麟囊》「音配像」

程硯秋無奈委屈的修改，竟然留下了錄音。而這份明場錄音之所以會披露，關鍵在於另一項影音製品：「音配像」。

「音配像」是中國大陸搶救文化資產的一項大工程，有鑒於許多傳統京劇演

[32] 中國戲曲研究院編：《程硯秋演出劇本選集》，頁408。

臺灣大學學術期刊資料庫

法逐漸失傳，很多上一代名家當年的演出，雖留下了錄音，卻受限於當時科技而沒有錄像，所以啓動「音配像」工程，以名家當年的錄音爲底本，進行「配像」，由其弟子或仍健在的名家本人，進行「錄音」之「配像」，力求達到近似當年的演出形象。

「音配像」從二十世紀末開始啓動，累積幾百部戲。其間雖有不少缺失和盲點，筆者曾爲文討論，[33]但無論是搶救瀕臨失傳的京劇劇目，或是爲京劇的教學與研究建立教材，都有明確貢獻。

別小看這「對嘴工程」，它對傳統戲的保存有莫大功勞，而誰有資格對大師的嘴，誰就站穩了位置、掌握了權力。

誰能代表流派大師？血脈宗親、嫡系傳承等考慮之外，戲曲圈還傳出許多複雜權力糾葛的傳言。雖然藝術實力仍是關鍵，但具備相同聲望的未必只有一人。「配像」演員的選擇是一場權力角逐，而哪一次的錄音能入選被「配像」，也要經過精挑細選。《鎖麟囊》的配像由張火丁脫穎而出，在中青年輩中倒也令人無話可說，而本文要強調的是，二〇〇〇年天津文化藝術音像出版社的張火丁所配之像，根據的是一九五四年程硯秋的明場錄音。而這次演出是修改版，不是《鎖麟囊》原樣。「音配像」開頭還特別有字幕說明：

> 由於當時歷史的原因，程硯秋先生對劇本做了不少修改。其後，又恢復《鎖麟囊》演出原貌。但程硯秋演出原貌的《鎖麟囊》全劇錄音已不復存在。故以此僅存的程先生1954年《鎖麟囊》錄音配像，敬請觀眾鑒諒。[34]

這份錄音原先從無人提起，連影音資料蒐藏極豐富的柴俊爲所編的《京劇大戲考》裡，也還只是「存目」，[35]直要到「音配像」工程才披露。

此版並未強調貧富差距，春秋亭避雨時只爲「出閣之後，家中只餘老父，孤身一人」而在轎中啼哭。薛湘靈爲此深感敬佩，這才贈囊，「以表我敬佩之意」。趙守貞一再婉拒，最後盛情難卻，取出珠寶，只留空囊：「以爲生平友誼，永做紀念」。

雖然原版春秋亭唱段全數保留，[36]但是春秋亭的情味硬生生轉爲歌頌趙守貞

---

33 王安祈：〈「音配像」保存傳統的盲點〉，《文化遺產》2009年第1期，頁19-34。

34 《鎖麟囊》（天津：文化藝術音像出版社，2000年）。

35 柴俊爲主編：《京劇大戲考》（上海：學林出版社，2004年），頁392，註明由鍾世璋操琴。

36 只改了最後一句最後三個字「勝瓊瑤」，原來這三字收住，作爲這個唱段的有力結尾，而

臺灣大學學術期刊資料庫

的人品志節。這還只是第一處修改，第二處是下半場水災後，薛湘靈來到趙守貞家，趙守貞見她知書達禮，乃禮聘爲兒子的老師，原劇本的「薛媽」搖身一變爲「薛老師」，如此一來，接下來「一霎時把七情俱已昧盡」「人生數頃刻分明」的澄明體悟又是從何而來？這樣的修改當然造成情節以及情感邏輯的混亂，而且很明顯的，「薛老師」三字放置在傳統戲曲裡是何等的尷尬？

這份新披露的錄音，是不是北京大衆劇場的演出錄音？恐怕未必。因爲程硯秋對記者所說的大衆劇場版，特別強調「兩人都是由於對婚姻問題的不滿，互相同情而生出誠摯的友誼」，這和此版兩女的關係不盡相同，程也沒有提到「薛老師」。難道程先生在同一年另演過一次修改版？

蒐藏京劇影音資料極爲豐富的吳小如先生，在一九八六年所寫的〈評鎖麟囊改編本〉文中，說到他費盡心思得到程硯秋一九五四年在天津的錄音，聽過之後極爲感慨，因爲劇情竟然改成空囊，改成薛老師。[37]如此說來，「音配像」採用的有可能就是此一天津版。吳小如先生對京劇影音資料如數家珍，他的說法應無庸懷疑，但因這篇文章一開頭吳先生就表明「聽說」程先生有一份一九五四年的天津錄音傳世，所以筆者對於這份到底是天津還是北京大衆劇場，還是有點存疑。出版於一九八八年的《程硯秋唱腔選集》，記譜整理人註明「根據一九四六年上海天蟾舞台及一九五四年天津中國戲院演出錄音整理記譜」，[38]原來一九五四年在天津中國戲院確實有錄音傳世，書中《鎖麟囊》佔了近六十頁，可惜獨缺最後一段唱。而筆者於二〇一四年四月見到「音配像」版琴師鍾世璋之子鍾長江時，特地求教，鍾先生一口回答：「父親說音配像是採用程先生在天津演唱的錄音。」[39]鍾世璋是程先生晚年琴師，鍾長江也是程派琴師，此說應可信。張火丁的配像確定採用的是一九五四年天津版錄音，不是北京大衆劇場版。而由此可見，《鎖麟囊》修改版果眞有好幾版！

修改版不只一種代表的是什麼？當然就是修改無效，政治問題依舊存在，一

1954年的錄音這三字未收住，仍繼續行弦，供薛湘靈做出取珠寶、贈空囊的動作。

37 吳小如：〈評鎖麟囊改編本〉，《吳小如戲曲隨筆集》（天津：天津古籍出版社，2005年），頁294-295。

38 蕭晴記譜整理：《程硯秋唱腔選集》（北京：人民音樂出版社，1988年），頁330。《鎖麟囊》自頁330-389。

39 鍾世璋是程硯秋晚年琴師，其子鍾長江也是程派琴師，筆者於2014年4月4日在國光劇團請教鍾先生。

臺灣大學學術期刊資料庫

次又一次的修改，代表程硯秋不放棄，寧可一再委屈自己、扭曲自己的藝術良知，強壓不滿、隱忍激憤，只求這麼美好的戲能再合理合法的搬上舞台，更能被拍成「戲曲電影片」永久流傳。各本修改版或許都只演過一次，但對程硯秋而言，每一次都是一道心靈傷痕，如果達成目的，也就罷了，但當修改竟成徒勞，這段掙扎的過程，便是最難堪的回憶。而這一道道永難癒合的傷痕，竟因「音配像」搶救文化的工程，被剖露，被永鑄，被流傳，程硯秋若地下有知，對「創傷記憶」的「永恆化」，情何以堪？

而更諷刺的是，「音配像」原來是要以藝術家當年的錄音爲底本，經由「配像」確立京劇經典劇目的地位與價值，文化的意義遠超過商業，沒想到竟然找不到程硯秋《鎖麟囊》原貌全份錄音，才將這份可能只演過一次的一九五四年修改空囊版披露流傳。這是程硯秋爲了爭取拍片而留下的焦慮、無奈、掙扎、扭曲的痕跡。程硯秋在「戲曲電影片」上追求永恆記憶的願望落空了，「音配像」竟意外因「文化事業工作」而留下了創傷印記。

而這份修改版新結尾，竟還意外流傳到臺灣，在兩岸隔絕的年代被灌成唱片，在臺灣也永久流傳。

當筆者看到這份以一九五四年錄音爲基礎、出版於二〇〇二年的「音配像」時，從九歲起埋藏在心底的疑團才眞正解開，原來臺灣一九六四年女王唱片出版的高華「新結尾」，就出自這裡。新結尾的唱詞是：

休將前事掛心上，協力同心拯難荒，
力耕耘、勤織紡，整田園、建村莊，
待等來年禾場上，把酒共謝鎖麟囊。

高華所唱，正是程硯秋一九五四年錄音的修改版，原版八句以「種福得福如此報，愧我當初贈木桃」爲結尾，現在改爲這樣的六句，應該是想摘掉「宣揚因果報應」的指控。最後薛湘靈和趙守貞攜手同心耕耘織紡，拯救難荒、建設村莊，雙雙展現「勞動婦女」的典範形象。

（四）追憶：高華灌片改唱新結尾的動機

臺灣的高華如何在戒嚴時代聽到對岸這段錄音？

具體管道不得而知，不過筆者曾於一九九九年以〈兩岸交流前的「偷渡」與

臺灣大學學術期刊資料庫

「伏流」〉一文，[40]對隔絕時代臺灣戲迷們如何通過地下管道，將對岸京劇唱腔偷渡來臺的這一段隱密戲曲史，做了一番描述。論文發表後，這些年來陸續收到許多素不相識的戲迷來信，各自交換偷渡經驗，原來當時如中國廣播公司等高層領導都曾藉出國之便帶回唱片錄音等偷渡品。高華當年是從何處得到程硯秋的修改版錄音，雖無從追查，但大致總不出前文所述的這些管道，而本文關注的是：高華何以冒著政治風險將意識型態鮮明的「匪區」新改版灌爲唱片？

這就要提到臺灣程派代表：高華（1906-1986）、章遏雲（1912-2004）、周長華（1907-1954）與穎若館主夫婦。[41]

高華，南京名票。在京劇是流行文娛的年代，名票演唱實力未必低於名伶，甚至很多名伶會向名票請教音韻、討論唱法。名票未必上台，卻有灌唱片的實力。高華曾拜師王瑤卿（1881-1954），和程硯秋師出同門（程的唱也是向王瑤卿學的，《鎖麟囊》的唱腔即是程硯秋自己編腔而由王瑤卿修正），曾和「楊派」老生開派宗師楊寶森（1909-1958）灌過《桑園會》唱片，抗戰勝利後，曾與梅蘭芳在上海同台演出義務戲，他所演《碧玉簪》《能仁寺》，搭配皆爲程硯秋之原班人馬，鼓師白登雲、琴師周長華。可見他地位聲望很高，《六月雪》《沈雲英》等唱片也都流傳很廣。吳小如還寫了一篇〈程派名票高華不應被遺忘〉。[42]來臺後，曾受邀於節慶時在中國廣播公司和臺灣電視公司清唱，這是早期京劇重要的展演場合。他也還繼續在唱片事業上積極發揮，除了《鎖麟囊》《文姬歸漢》之外，還有《風流棒》《江油關》等，在臺還能出版「空拉唱片」，當然具有影響力。其中《風流棒》還是由程硯秋的琴師周長華（1907-1954）操琴。

京劇演唱實力的考量中有一項重要因素：文武場，尤其是琴師。京胡是京劇唱腔主要伴奏，琴師被尊爲文場領導，琴師名爲「傍著」伶人，其實算是演唱最

40　收入王安祈：《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁351-412。

41　顧正秋的《鎖麟囊》也極有名，幾次義演都貼此戲，她的傳記也以《鎖麟囊》名句「休戀逝水」爲書名。不過顧正秋並非程派，她是「將老師們的唱腔拿來，用自己的聲音唱」，《鎖麟囊》被稱做「程腔顧唱」，她也沒得到過程硯秋教導，她的三本回憶錄都說，她和程硯秋的淵源，只限於一次拜訪，由顧的老師吳富琴引見，吳是程硯秋的合作伙伴，陪程唱二旦（次要旦角）。顧正秋口述，劉枋執筆：《顧正秋的舞台回顧》（臺北：時報文化出版社，1967年），頁193-194；顧正秋：《休戀逝水：顧正秋回憶錄》，頁110；季季：《奇緣此生顧正秋》，（臺北：時報文化出版社，2007年），頁137-143。

42　吳小如：〈評鎖麟囊改編本〉，《吳小如戲曲隨筆集》，頁321-323。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

主要的倚恃，名角都有專屬琴師，胡琴伴奏和人聲演唱必須嚴絲合縫，琴師熟知名角的演唱習慣，輕重緩急、抑揚頓挫、墊頭、氣口必須有準確掌握與細膩的認識，二人幾乎像是一同呼吸。很多琴師參與新戲的編腔，甚至還可指導伶人演唱技法。很多名伶非自己的專屬琴師不唱，梅蘭芳在抗日戰爭勝利後無法立即上台唱京劇，一來多年未調嗓，嗓音怕還沒到達水準，二來專屬琴師還沒回到上海，所以只好改唱用笛子伴奏的崑曲。琴師與演唱者之間的關係，這是著名一例。

高華兩張「空拉唱片」的琴師是周再華（並非程的琴師周長華），名琴票。而高華當時灌製了好幾張唱片，其中《風流棒》由周長華操琴。周長華是程硯秋中期的專屬琴師，程硯秋一九三二年因訪歐暫時解散劇團，原琴師穆鐵芬接受章遏雲重金禮聘，隔年程硯秋歸國，改聘周長華爲琴師，兩人默契密合無間，周成爲程硯秋中期重要藝術伙伴，直到一九四九年周長華來了臺灣，和程的合作關係才中止。周長華對程派藝術貢獻很大，一九四〇年首演的《鎖麟囊》即由周操琴，還曾參與《春閨夢》等好幾齣程派新戲的編腔。身爲程硯秋琴師，周長華來臺後自是受尊敬的程派代言人，娶妻穎若館主（盛岫雲，清末洋務運動重要人物盛宣懷孫女）也是程派名票，造詣頗深，與李薔華（程派名家，俞振飛夫人）曾合灌程派《女兒心》唱片。周長華與穎若館主夫妻曾在中國廣播公司逐字逐句教唱《鎖麟囊》《文姬歸漢》等程派名劇，廣受歡迎。高華灌《風流棒》唱片時能得周長華伴奏，可見其地位。但合作者也未必不存在競爭關係，周長華與穎若館主夫婦在廣播電台教唱《鎖麟囊》《文姬歸漢》，高華在周長華去世（1954）十年後，於一九六四年由女王唱片灌製同樣兩齣戲的空拉唱片，其中關係耐人尋味。

不過他們都不是臺灣京劇教育體制內的程派主要老師，被聘請到「大鵬劇校」教程派的是章遏雲。

章遏雲在大陸即走紅，曾正式拜師王瑤卿、梅蘭芳，後來才改學程派，一九三二年程硯秋遊歐暫時解散劇團，章遏雲不惜以高價聘請程硯秋的琴師穆鐵芬操琴，隨穆專攻程派，[43]《荒山淚》《碧玉簪》《文姬歸漢》爲常演戲碼。一九五四年由香港到臺灣，演出《六月雪》十分轟動。四年後定居臺灣，被大鵬劇校聘請任教，培養了古愛蓮、邵佩瑜、張安平三位程派名旦。至今仍在國光劇團的王耀星，也曾得章教導。章遏雲穩居程派正統，更在教學系統裡成爲臺灣程

[43] 章遏雲著，沈葦窗編：《章遏雲自傳》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁47。

臺灣大學學術期刊資料庫

派的老師。

高華不同於章遏雲，他是通過唱片建立自己的程派地位。

在劇校教學可確立師承，但一般觀眾無法來學，不像高華灌製的「空拉唱片」，成爲一般戲迷的學唱範本。

高華的《鎖麟囊》唱片在臺灣和程硯秋本人唱片並行，女王唱片除了邀高華灌片之外，還翻印了程硯秋一九四一年在百代公司灌製的《鎖麟囊》唱片，不過程硯秋本人的唱片並非全劇，高華卻沒有遺漏任何一個唱段，是最完整的學唱範本。程硯秋本人、章遏雲、高華三人的唱腔在臺灣的影響力，是這樣微妙錯綜。唱片，居中體現了糾葛的權力角逐關係。

而高華爲何要灌製這段「勞動婦女版」《鎖麟囊》新結尾？

這段唱的詞意境界遠不如原來的傳統版，政治意識非常鮮明。但演唱者對於「唱詞」並沒有敏銳的分辨能力，甚至對於意識型態也沒有警覺，關注的重點就在「新腔」。兩岸隔絕的年代，以「得新腔」爲貴，若能得到任何名伶的新唱腔，都視若珍寶。這是兩岸隔絕年代的微妙心理，一方面惋惜梅蘭芳、程硯秋、張君秋等京劇大師都「陷匪」或「附匪」，一方面卻不得不承認京劇藝術還在對岸繼續發展，大師名家們還在繼續編新戲、唱新腔，甚至原本的老戲也仍在修改中，而臺灣的京劇專業或戲迷所能聽到的唱片或錄音，卻只能停滯在一九四九年以前。例如高華等輩以程派享有盛名者，若竟不知對岸程硯秋本人已發展出新唱腔，豈不尷尬？所以若有人從香港等地轉手偷渡進口新唱腔，莫不趨之若鶩。當時並無資源共享的觀念，誰有辦法從地下管道得到流派宗師或名家的新唱腔，就表示誰「有辦法」，而且得到者即爲擁有者，這是個人私藏，擁有秘本者受各方歆羨，得到秘笈即掌握權力，高華將偷聽到的新結尾灌成唱片，還用「空拉」方式教學，頗具有「宣示主權」的意味，彷若公開宣示：「我擁有『現在的程硯秋』的資料，我才是唯一可以得到並展示《鎖麟囊》最新唱法的正宗程派代表人。」

而這段 「勞動婦女版」唱片何以能在一九六四年戒嚴時期的臺灣公然出版販售？想必是因《鎖麟囊》三字一亮出，傳統名劇，根本無需送審。

（五）撥雲見日：「絕版賞析」程硯秋《鎖麟囊》原貌

程硯秋本人沒有留下《鎖麟囊》正統唱法的完整唱片。

《鎖麟囊》首演於一九四〇年，大爲轟動，百代唱片公司在隔年即邀程硯秋

臺灣大學學術期刊資料庫

灌製唱片，臺灣女王唱片翻印的就是這份一九四一年百代版。

但這份並沒有灌製完整，只到〈珠樓〉找球之前的「把麟兒當做了自己的寧馨」爲止，後面的大段西皮原板「當日裡」、二六「換珠衫」和最後「這才是」的流水都不在其中，也缺了最開頭的「四平」，整個只灌了一半稍多。

程硯秋爲何沒有灌製全部唱段？

筆者以爲原因有二，一來是唱片技術，上述的唱段已經用了六面，當時唱片大部分是一面或兩面，程硯秋所灌所有唱片裡，《鎖麟囊》的六面已經是最多最長的了。若以梅蘭芳的唱片爲例，絕大部分都是一、二面（只灌一面的共有五十五齣戲，灌兩面的有四十五齣戲），灌六面的只有《玉堂春》，唯一例外灌十二面的是和楊小樓（1878-1938）合作的《霸王別姬》。

第二個原因，筆者推測應是灌唱片有「既要吊胃口、又得留一手」的雙重考慮。一九四〇年《鎖麟囊》首演轟動，唱片公司看準了市場必定大賣，因此急著發片，隔年即邀程灌錄。但站在程硯秋立場，當然必須顧及此劇還有往後無限的演出機會，如果把全部唱段都灌錄出版，恐怕影響往後的演出上座售票率。出唱片的目的是要勾引聽衆成爲買票的觀衆，而不能把觀衆都變成唱片的聽衆。既要「吊胃口」，又得「留一手」，這是灌片時必須考慮的現實因素。因此，在勝利唱片灌錄的《春閨夢》只有「二六」和「南梆子」兩段，並沒有最後的「二黃」；《文姬歸漢》分兩次由兩家唱片行灌錄，一九二九年高亭公司的只有最後哭墳的「二黃倒板迴龍轉反二黃」，一九三一年長城公司只灌了逃難時的「西皮」 以及在胡地的「西皮原板」，全劇還有最重要的兩大段並未灌錄，顯然是「留一手」，勾引沒看過的聽衆買票入場成爲觀衆。

此外應還有另一原因，京劇在當時是流行文娛，商業演出競爭激烈，伶人之間防衛之心甚重，深恐自己的私房戲和私房唱腔被別人學去，若有同行到台下來看戲，台上的名伶得到情報一定會刪掉一些重點，或刻意隱藏施展絕活時的竅門，攻防刺探之間極具戲劇張力。當時新起的女伶新豔秋（1910-2008）想向程硯秋拜師遭拒，轉而「摟葉子」偷戲，甚至演化爲「鳴和社倒戈事件」，[44]其間牽涉種種資源爭奪與權力角逐。爲了保護自我的藝術，程硯秋的《鎖麟囊》唱片並沒有灌全，只選擇了主要唱段的一半，可供人學唱，助長流行風潮，但不至於

44 詳見程永江編撰：《程硯秋史事長編》，上冊，頁245。又見王安祈：〈京劇名伶灌唱片心態探析——物質文化與非物質文化相遇〉，頁195-221。

臺灣大學學術期刊資料庫

影響往後演出的票房，更不可能授人以完整範本，讓競爭對手輕易學全。

臺灣女王唱片翻印了程硯秋這份一九四一年百代公司出版的六面，總共唱段只有全劇一半稍多一點，但高華卻在女王灌製了全部，還附上胡琴空拉，其間的權力角逐意味非常明顯。當然還有一原因：高華多參加清唱，鮮少登台，一來本即是票友，二來身材過高，登台不易覓得搭配，所以灌片沒有影響往後演出售票的壓力。

而程硯秋的正統版原貌全份錄音，眞的就沒有遺留人間嗎？此劇演出場次不計其數，早期沒有錄音，但後來的演出應該總有吧？

二〇〇八年十一月十日電視台播出的「絕版賞析」電視節目，終於揭開了答案。「絕版賞析」爲上海東方電視台戲劇頻道（即七彩戲劇）與中國唱片上海公司聯合製作於二〇〇七年開播的電視欄目，顧名思義介紹的是絕版唱片，節目主旨即是：「賞析菊壇絕版，鉤沉京劇歷史」。在二〇〇八年十一月十日那一集特邀程派名家李蕾華（俞振飛夫人）來介紹，主要談的就是程硯秋《鎖麟囊》從未披露的一份完整錄音：一九四六年在上海天蟾舞台的演出。那次是和梅蘭芳打對台，程在擁有數千座位的天蟾大舞台舉行。[45]周長華操琴，白登雲司鼓。李蕾華在「絕版賞析」裡說：當時廣播電台做了明場錄音，而後刻印爲唱片，只是沒幾年《鎖麟囊》就遭到了政治思想批判，因此這份「實況唱片」塵封三十年不能播送，而歷經文革之後，卻已經沒有能播這種唱片的機器了。直到「絕版賞析」拍攝前，上海文廣局才發現這份塵封近半世紀的珍貴藝術品，交由中國唱片上海公司製作，雖然雜音甚大，仍是難得珍貴。這是沒有經過政治修改的原貌正統版完整全場，不僅補足了一九四一年百代唱片的缺憾，而且是連同唸白的全份，更是有觀衆掌聲的明場。程硯秋的一生心事《鎖麟囊》，終於撥雲見日！

不過這份資料終究晚出，既不清晰又不易得，不像「音配像」容易獲得，而且「絕版賞析」只告訴觀衆有此資料卻並未全面播出，也沒有製作成DVD出售，程硯秋的《鎖麟囊》，終究不易聽到完整唱腔。對絕大多數人來說，這是一份不完整的記憶，誰能再現記憶，誰能再現正宗的完整的記憶，成爲各家之必爭。

當大師不在現場，京劇界能見證程派記憶的有以下五項：（1）影音資料，（2）師承，（3）琴師（含所有文武場合作伙伴），（4）看過程硯秋現場演出

[45] 趙榮琛：《翰林之後寄梨園》（北京：中國戲劇出版社，1997年），頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

的觀眾，（5）文獻資料。其中四、五兩項只能是輔助，文字對於表演的描述自有其侷限，觀眾記憶也很難具體指導表演，眞正能夠貼近原創的，只有前三項。程硯秋的藝術在臺灣，本人唱片不完整，合作過的琴師周長華又早在一九五四年即過世，程派到底是怎麼唱的，其實是各方記憶的拼湊。而後來觀眾才發現「三把椅、三讓座」身段，在臺灣是遺失的，章遏雲、顧正秋都沒有，直到王吟秋來臺才首次展示（當然在此之前從偷渡來的錄影帶裡已發現此點），而這不是王吟秋創作，是程硯秋化自太極的身段，只是對臺灣觀眾而言，是一個被遺忘的片段。

大陸的傳承情形當然比臺灣強很多，無論合作過的夥伴、弟子學生，對程硯秋的記憶都很豐富且深刻。但在程硯秋過世之後，各家互爭盟主的情形，又是另一番景觀。

（六）新程派：《文姬歸漢》的改編

流派傳承是京劇的核心內涵，一部京劇史幾乎就是流派發展史。流派向以譜系嚴明、傳承有序著稱，規範嚴謹，但是從程派的傳承即可知嚴格的脈絡裡其實是有皺褶的，即使親授嫡傳，也未必能像複製一樣原樣再現，各家資質有異，當大師遠去，大師的原樣演唱全份資料又直到二十世紀才浮現，所謂傳承，其實也有「各憑記憶，拼湊大師」的成分。而藝術的魅力就在這裡，藝術的開展也正在此，對大師的由衷嚮往之情，驅使各家在片段的資料間流連忘返，是這樣的誘惑力，才可能有諸多似同實異、各有風姿的多元開展，程硯秋的幽靈似在其間徘迴、縈繞、留連、窺視，看著自己不斷被追尋、被記憶、被改變、被擴大。

當今最重要的程派代表，竟是未曾拜師的李世濟（1933-），她被稱爲「新程派」。她對程硯秋的創新與改造是大幅度的，即以《文姬歸漢》而言，李世濟對此劇結尾的改編，不僅是程派地位的權力角逐，更有政治目的。

對臺灣的觀眾來說，對於李世濟《文姬歸漢》新版的接受，是一段戲劇性的過程。《文姬歸漢》主要唱段爲三大段慢板，分在下半場三個重點場次：〈行路〉〈館驛〉〈哭墳〉。行路時唱西皮慢板「整歸鞭行不盡天山萬里」，夜宿館驛邊唱「二黃慢板」邊寫胡笳第十四拍，最後途經青塚祭昭君唱「反二黃」。這三大段分屬「西皮」「二黃」「反二黃」的慢板唱腔，是此劇最吃重的唱工表現。筆者通過短波偷聽到大陸電台的播放時，一路下來都還是原本熟悉的《文姬歸漢》，到了〈館驛〉大段「二黃」之後，原本凝神準備接著欣賞〈哭墳〉的

臺灣大學學術期刊資料庫

「反二黃」，沒料到突然出現一段意外的新情節，文姬的夫婿左賢王竟然追來館驛，送還兒女，讓文姬母子團圓，一同歸漢！文姬興奮的唱了一段「反西皮二六」，不僅唱出母子團圓的欣喜，更邊唱邊對左賢王連唱四次「深深拜」，感謝他「送兒女足拽風塵身披霜」，悔恨自己「誤把恩愛當惡辱」，感嘆彼此「十載異夢同幃帳，惜別方知君情長」，最後約定「明年相逢在漢疆」。

這段是從不曾存在過的記憶，《文姬歸漢》曾由周長華與穎若館主夫妻於中國廣播公司教唱，曾出版過高華教唱的空拉唱片，章遏雲和她的學生古愛蓮、張安平等也都演過，票友演出的次數也都不算少，是臺灣京劇舞台上不算陌生的戲碼，是戲迷的共同記憶。此際李世濟卻顛覆了記憶，改變了程派的傳承，甚至對於中國文學傳統也是一大顛覆。中國文學傳統裡捨棄兒女獨自歸漢的文姬形象，突然之間轉成擁著兒女一同歡喜回家，臨別時丈夫左賢王還拜託她：「妳爲我多多拜上曹丞相，願兩國永和好日月同光」。

爲何會出現這樣的情節，李世濟說是一九八〇年代文革結束恢復傳統戲時，「爲了配合政治氣候」，作了劇情的修改。

上文所引一九五三年公佈的准演劇目中，原是包括《文姬歸漢》的，此劇原無政治問題，李世濟的修改，應該是爲了強化「民族融合」政治路線。共產主義追求的是消弭民族特徵和民族差別，形成爲一個沒有民族界限的共產主義社會。原來的《文姬歸漢》，胡漢二分對立，李世濟的新版本營造了「民族融合」的理想世界。在此劇修改版推出約十多年後，北京京劇院也全新編了一部《蔡文姬》，不同於原來程派的劇本，改爲張派青衣王蓉蓉主演，由一段「奶茶」比喻胡漢融合的情節即可看出全劇主旨。中國文學傳統裡文姬歸漢的記憶被徹底顛覆。[46]

李世濟之所以會修改，迎合政治路線之外，個人以爲唱腔的創作可能也是積極的動力。原來此劇的重點唱段爲三大段慢板，筆者以前從收音機短波裡曾聽過李世濟在廣播電台親口分析此劇，她一再表示：三大段都是慢板，如果沒有情感層次的區分，可能觀眾會不耐煩。所以她強調不能一悲到底，館驛的二黃，悲情裡要有回憶兒女相處的溫暖；哭昭君墳台的反二黃，惺惺相惜之外更有悲憤。廣

[46] 郭沫若1959年新編話劇《蔡文姬》主旨爲曹操翻案，但仍是文姬一人歸漢，並無左賢王送兒女陪同歸漢的情節。見郭沫若著作編輯出版委員會編：《郭沫若全集：文學編8》（北京：人民文學出版社，1987年），頁16-95。

臺灣國家學術期刊資料庫

播節目中李世濟細膩的分析並區隔悲情裡的層次，不過無論如何，不可能改變這戲從頭到尾的抒情場面與氛圍。而這可能正是李世濟及其夫婿唐在炘琴師最在意的。唐在炘、李世濟夫婦對程硯秋唱腔的創新與改造幅度頗大，《陳三兩爬堂》《英台抗婚》都有大起伏大跳躍，跌宕多姿的旋律變化使歡者更歡、悲者更悲。而她對程硯秋的改造更是有企圖的，新版《文姬歸漢》結尾的「送兒女」新腔，大幅度的翻騰跌宕，是屬於李世濟而非程硯秋的特色，是「新程派」的核心，而後李的學生如李海燕、劉桂娟等也這麼學唱，李世濟改造了程派傳承譜系，至少就《文姬歸漢》這齣戲而言，新唱法覆蓋了舊有的記憶。

（七）餘波：三齣程派戲的政治命運

程硯秋被核准拍攝的戲曲電影片《荒山淚》，在臺灣卻有不同的政治命運。

臺灣把一九四九年兩岸分隔以後的大陸新編戲當作「匪戲」，若上演即是爲匪宣傳；至於身陷大陸的伶人在一九四九年以前即已演過的老戲，則是不禁的。照理說，《荒山淚》是一九四九年以前編演的，應該不用禁，就如同梅蘭芳的《生死恨》《洛神》《鳳還巢》等一般。但《荒山淚》因藉「苛政猛於虎」斥責當時執政的國民黨，又因獲得中共官方認可被拍爲「戲曲電影片」而具備鮮明政治意涵，所以在臺灣沒有演員敢演，直到二〇〇九年國光劇團程派旦角王耀星推出此劇，還有觀眾在現場指責團方不該安排此劇上演。

相對而言，另一齣《亡蜀鑒》（又名江油關）的政治命運卻大不相同，一九三三年由吳菊痴編劇，一九三五年首演於北京，但才演出兩次即因內容諷刺時政而遭禁。[47]但此劇在臺灣卻不屬於禁戲，首先高華灌過唱片，章遏雲也教給了學生如張安平等。最常演出的是海光國劇隊，《鐵籠山》《江油關》接《哭祖廟》，以三國老戲串接的形式迴避審查，更因具有亡國教訓的警世作用而得以時常展現在臺灣舞台上。海光國劇隊擅於串接，可惜當時的演出並未留下錄影。

另有一齣程派名劇《春閨夢》也在臺灣遭過禁演。大鵬劇團張安平，於一九八九年向教育部申請准演。按規定從沒演過的戲要到教育部申請准演證，教育部爲此召開審查會。會上學者提出，此劇具有反戰思想，不應准演。學者的政治解讀是符合《春閨夢》創演時的原意的，只是時空錯置，一九二九年金仲蓀編寫《春閨夢》，表達了編劇個人以及程硯秋的感時憂國，體現了戰亂頻仍對生民

[47] 程永江編撰：《程硯秋史事長編》，下冊，頁387。

臺灣大學學術期刊資料庫

造成的傷痛。而到了二十世紀末，學者仍對「反戰思想」極爲敏感，殊不知當時已經是一九八九年，解嚴之初，經歷長期隔絕的兩岸已經開始交流了。

而張安平並不是向章遏雲老師學的，章老師並未教她《春閨夢》，當時她是得到程派傳人趙榮琛在大陸的演出錄影帶，直接從錄影帶學習唱唸做舞，臺灣師資有限，很多演員都直接向「錄老師」學戲。影音不僅是她們的參考資料，更是教材。

直到兩岸交流後程硯秋弟子王吟秋來臺，臺灣觀眾才正式看到此戲。[48]二〇〇七年筆者於臺灣國光劇團故意規劃「禁戲匯演」主題，[49]把臺灣曾禁過的戲集中演出，檢視禁演理由，也請觀眾欣賞不曾欣賞過的藝術。《春閨夢》就在其中，演出現場的錄影也被製爲DVD，《春閨夢》納入臺灣禁戲記憶之中。

《春閨夢》爲金仲蓀（1879-1945）所編，編劇的構思來自「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人」詩句，又得杜甫《新婚別》啓發。全劇的內容就在抒發一個閨中少婦思念征人的心境，而編劇的難處便在如何把這一段心情（而非情節）鋪陳爲一齣戲。「唱腔」當然是全劇重心，但編劇並未採用大段獨唱爲抒情方式，而是借用一場夢境爲情節基礎架構，卻打破「入夢、出夢」界線，取消夢兆寓託，直接細寫情的本身。將女子的恐懼、擔憂與想像結合於一，根據二人乍然相逢時各自內在的情感波動、以及彼此情緒的交流反應，構設出了一環接一環的具體情節。夢裡相逢，先是驚喜，逐漸轉爲懷疑、怨怪，而後收於體貼、疼惜，延續到準備衾枕時的羞怯甜蜜，一層一層的，將分別時翻騰的情緒記憶，一古腦拋向對方，也放進夢裡。而就在二人重逢相聚最甜美的一刻，突然戰鼓頻催，征人再度走向戰場，女子緊緊追隨，卻總也趕不上征人腳步，征塵戰旗阻隔了彼此，只留女子孤身一人，跌坐在古戰場殘肢斷臂之間。身段繁複的二黃唱段，似是夢境，實則是內心恐懼的幻象。最後劇本巧妙勾出丫環的「同夢」，更將眞幻之間的界限模糊，最後無奈、沉靜又絕望的唱出：「明知夢境無憑準，無聊還向夢中尋」，也不知女子是回到了眞實，還是又入了夢境。這是京劇敘事少見的文學筆法，詩意盎然的刻畫現實人情細節，深刻掌握了抒情美學的精神。

程硯秋當時是有意識編演的，大概沒有想到，當時未被禁，竟在半世紀後在

48　王安祈：〈大陸劇團來台對台灣戲曲界的影響〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁113-116。

49　筆者於2002年底起任國光劇團藝術總監，負責演出戲碼規劃。爲醒目集中，常規劃主題系列，「禁戲匯演」即是主題之一。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一個空間遭禁。更沒有想到，《春閨夢》唱詞還被化用至二〇一〇年羅伯威爾森（Robert Wilson）意象劇場《鄭和1433》之中。

這是羅伯威爾森在臺灣製作的第二部「意象劇場」，[50]一大特點是並無主述者的唱段，而由說書人吟唱許多知名詩詞，從李白、李後主，到胡適、宋澤萊，程硯秋《春閨夢》就包括在其間。這些詩詞創作時代跨越極大，非爲鄭和量身打造，不必考察它們和鄭和所屬年代的時間關係，他們自身的呈現也不受創作時間的制約，擺明是詩詞拼貼，與鄭和的關係處在「似黏非黏、似離非離」的游移狀態。而因羅伯威爾森強調「意象劇場」，反情節，反文字，認爲劇場是由光和聲組成的視聽環境，演員的所唱所唸未必具備語言文字本身的脈絡或意義，導演有時是把唱唸當作「音波、聲線」來處理，所以這些拼貼的詩詞，有些甚至連「藉此喻彼、勾勒不同時空的共通情思」的作用都不存在；而這些詩詞又被說書人（歌仔戲著名演員唐美雲飾演）以臺語爵士風唱出，和「古詩詞吟唱」也完全不同。

《春閨夢》最後一段「二黃」的唱詞就以這種樣貌出現於《鄭和1433》，出現於劇中鄭和所到的越南。導演故意不做任何註記提示，或許根本沒有觀眾察覺程硯秋在此游移浮現，只感受到了古戰場的白骨鮮血殘軀斷肢——此處導演所取的倒不只是「聲波」，文字在此是有意義的，只是藉著時代的錯置消解了意義脈絡。唐美雲嗓音充滿感情，但她當然沒有唱京劇、唱程派，她是用臺語爵士風吟唱。一度被禁演於京劇舞台的《春閨夢》，竟曾以變形姿態藉著美國導演出現於臺灣舞台上，嵌入「意象劇場」的記憶，成爲《鄭和1433》一部份。

結語

程派名劇《鎖麟囊》於一九四〇年首演走紅之後，隔年百代公司製爲唱片卻未灌製全部唱段，其中心理因素十分複雜，首先要顧及無限的演出商機不宜被唱片削減，同時也擔心同業甚或後輩競爭激烈，如果唱片灌錄齊全豈不等於把私房唱腔輕易授人？沒想到一九四九年開始，《鎖麟囊》的主題思想就引起政治批判爭議，程硯秋爲了爭取拍攝「戲曲電影片」——這是當時藝術留下永恆記憶的唯一途徑——只能勉強修改劇本。怎奈一次又一次修改無效，拍片心願落空，程硯

[50] 羅伯威爾森2008年首次在臺導演《歐蘭朵》，2010年第二次在臺灣導演《鄭和1433》。

臺灣大學學術期刊資料庫

秋抱憾以終。而這違心的迎向政治路線的修改版本之一，竟在二〇〇二年因「音配像」的製作而成爲永恆，甚至還暗中偷渡傳到戒嚴時代的臺灣，由程派名票高華在臺灣灌製成「空拉唱片」。高華的灌片動機應和政治無涉，僅是藉此宣示他掌握了程硯秋最新的唱法，而程硯秋的創傷記憶，竟在兩岸同時永恆化。程派名劇的命運令人掩卷欷噓，而這段影音製作的歷程竟在近年內巧妙轉折，一九四六年的程硯秋和梅蘭芳打對台時在上海天蟾舞台的原貌全份錄音，竟在塵封半世紀後意外出土，二〇〇八年於電視「絕版賞析」中披露。程硯秋原唱終得撥雲見日。不過，終究來得太晚，而且雜音太大流傳不廣，所以二〇一〇年程硯秋之子仍以「鎖麟囊祭」作爲《我的父親程硯秋》一書之總結。從唱片、戲曲電影片、音配像、臺灣唱片、到絕版賞析，這一連串的影音製作，演的是《鎖麟囊》的「故事」，誰主沉浮？藝術？市場？科技？權力？政治？章詒和以散文筆法寫出了什麼是永恆記憶：「藝人是奇特的一群，在創造燦爛的同時，也陷入卑賤。他們的種種表情和眼神，都是與時代遭遇的直接反應。時代的潮汐，政治的清濁，將其托起或吞沒。但有一種屬於他們的姿態與精神，保持並貫通始終。」[51]藝術的靈光永遠遮掩不住，在意想不到的時機點，他自會浮現。而在程硯秋的影音資料不完整，師承有限的時代，程派戲依舊傳唱不歇，藝術魅力令多少後學心旌神搖流連忘返，他們未必能、也沒有足夠的資料讓他們複製老師，但正因此，藝術得以開展，風姿得以多元。

[51] 章詒和：《伶人往事：寫給不看戲的人看》，頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

京劇影音製作的商業、權力與政治——以程派《鎖麟囊》等劇為例

王安祈

國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

本文從程（硯秋）派名劇《鎖麟囊》切入，探討京劇影音製作生產背後的文化政治；研究年限從一九四九年兩岸分裂以前，延伸到二十一世紀初。以個人聆賞《鎖麟囊》經歷爲貫串，從幼年聽《鎖麟囊》唱片開始，長期追蹤此劇之「錄音、錄像、戲曲電影片、音配像、電視」等媒介，逐步解開最初聽唱片所生的疑團，進而揭開《鎖麟囊》在一九四九年以後的命運，以及程硯秋面對政治壓力的回應。本文不僅透過影音媒介追索《鎖麟囊》與程硯秋的「故事」，也不僅是《鎖麟囊》載體流變史，更試圖析論戲曲影音載體在不同時代體現的各種權力關係。

本文採用特殊敘事架構，以「疑團初起、恍悟、解密、追憶、撥雲見日、餘波」爲各節標題，倒敘追憶，層層設問：程硯秋《鎖麟囊》唱片何以不完整？《鎖麟囊》何以未被核准拍爲電影？「音配像」選擇了哪一份錄音？臺灣何以在戒嚴時代灌錄強調勞動意義的《鎖麟囊》修改新版唱片？如此的敘事策略，使載體流變史與個人經歷結合，全文乃能既關涉權力互動與文化政治，又不僅限於政治與藝術的拉鋸，而回歸京劇藝術自身，《鎖麟囊》文本與演唱予人的感悟在文中時刻浮現，而《文姬歸漢》與「新程派」的關係，以及程派另幾齣戲在政治權力浮沉中的位置，也能一併陳述，進而對於臺灣如何傳承京劇流派的眞相，也有較深認識。

關鍵字：京劇　《鎖麟囊》　程派　程硯秋　京劇唱片

臺灣大學學術期刊資料庫

The Commerce, Power and Politics of Media Production in Peking Opera —The Case of Cheng Yanqiu's *The Lucky Purse*

An-chi WANG

Distinguished Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

This article, based on *Suolinnang* (The Lucky Purse), a famous play of Cheng Yanqiu (1904-1958), discusses the cultural politics behind media production of Peking opera (*jingju*), especially from the political split of 1949 to the early 21st century. It focuses on the author's personal experience of listening to the records of *The Lucky Purse*, and continuously tracing all *The Lucky Purse*'s media productions, such as the records, videos, Peking opera cinema, "Yin Pei Xiang (sound with image)" and TV shows. The article exposes the mysteries surrounding the first recordings the author heard, and discloses the destiny of *The Lucky Purse* and Cheng Yanqiu's responses to political pressure after the 1949 split. Furthermore, the article includes media productions of *The Lucky Purse* and Cheng Yanqiu's story, so not only the changing history of *The Lucky Purse*, but also various power relationships are shown beyond the media production of Peking opera in different decades.

Narrative style of writing is adopted as a "story" in this article; hence, six story titles are—Puzzle Appearing, Insight, Deciphering, Recollection, Illumination and Influence. These titles flash back and question—Why is the recording of *The Lucky Purse* fragmented? Why was no permission given to make a cinematic version? Which recording was chosen to make the "Yin Pei Xiang (sound with image)" version? In Taiwan, why was a new edition of *The Lucky Purse* with strong labor consciousness allowed during the Martial Law period?

This narrative strategy combines historical developments and personal experience; therefore, this article focuses on power struggles and cultural politics, as well as the art of Peking opera. Meanwhile, it appears that the text and singing of *The Lucky Purse* frequently emerge to arouse human thought; besides, *Wenjun guihan* (Lady Wen's Return to the Han People), with other plays by Cheng, and the "New Cheng Style," are simultaneously exposed in their dimension of political power. Thus, the article arrives at a more adequate understanding of the historical inheritance of Peking opera in Taiwan.

Keywords: Peking opera (jingju)　*Suolinnang* (*The Lucky Purse*)　Cheng style　Cheng Yanqiu　Peking opera recordings

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

_____：〈「音配像」保存傳統的盲點〉，《文化遺產》2009年第1期，頁19-34 。

_____：〈京劇名伶灌唱片心態探析——物質文化與非物質文化相遇〉，《清華學報》第41卷第1期，2011年3月，頁195-221。

中國戲曲研究院編：《程硯秋演出劇本選集》，北京：中國戲劇出版社，1958年。

_____：《程硯秋文集》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

王文章主編：《京劇大師 程硯秋》，北京：文化藝術出版社，2003年。

未署名：〈程（硯秋）派藝術的繼承與發展——張火丁鎖麟囊演出座談〉，《中國戲劇》1995年第10期，頁33-37。

吳小如：《吳小如戲曲隨筆集》，天津：天津古籍出版社，2005年。

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。

李一氓：〈論程硯秋〉，收入程永江編撰：《程硯秋史事長編》，北京：北京出版社，2000年。

李伶伶：《程硯秋全傳》，北京：中國青年出版社，2007年。

季季：《奇緣此生顧正秋》，臺北：時報文化出版社，2007年。

胡金兆：《程硯秋》，長沙：湖南文藝出版社，1987年。

柴俊爲主編：《京劇大戲考》，上海：學林出版社，2004年。

涂沛：《程硯秋傳》，成都：四川民族出版社，1993年。

容世誠：《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》，香港：天地圖書公司，2006年。

_____：《尋覓粵劇聲影——從紅船到水銀燈》，英國：牛津大學出版社，2012年。

記者：〈關於京劇鎖麟囊的演出〉，《戲劇報》1954年第8期，頁46。

翁偶虹：《翁偶虹劇作選》，北京：中國戲劇出版社，1994年。

_____：《翁偶虹編劇生涯》，北京：同心出版社，2008年。

章詒和：《伶人往事：寫給不看戲的人看》，臺北：時報文化出版社，2006年。

章遏雲著，沈葦窗編：《章遏雲自傳》，北京：中國戲劇出版社，1991年。

郭沫若著作編輯出版委員會編：《郭沫若全集：文學編8》，北京：人民文學出版社，1987年。

陳石：〈武正霜的作風應該改變〉，《戲劇報》1955年第3期，頁41。

陳培仲、胡世均：《程硯秋傳》，石家莊：河北教育出版社，1996年。

焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

程永江編撰：《程硯秋史事長編》，北京：北京出版社，2000年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：《我的父親程硯秋》，長春：時代文藝出版社，2009年。

程硯秋著，程永江整理：《程硯秋日記》，長春：時代文藝出版社，2010年。

趙榮琛：《翰林之後寄梨園》，北京：中國戲劇出版社，1997年。

蕭晴記譜整理：《程硯秋唱腔選集》，北京：人民音樂出版社，1988年。

羅青：〈關於舊劇改革〉，《人民日報》第5版，1949年12月4日。

羅亮生著，李名正整理：〈戲曲唱片史話〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編：《京劇談往錄三編》，北京：北京出版社，1990年。

顧正秋口述，劉枋執筆：《顧正秋的舞台回顧》，臺北：時報文化出版社，1967年。

顧正秋：《休戀逝水：顧正秋回憶錄》，臺北：時報文化出版社，1997年。

臺灣大學學術期刊資料庫