傳說、記錄、記憶及追憶：
「伶界大王」譚鑫培唱腔的「物質化」及「經典化」

海　震 | 中國瀋陽音樂學院

【摘要】

譚鑫培是清末民初最有影響的京劇演員，其獨樹一幟的唱腔及唱法被稱作“譚腔”。譚鑫培也是最受慈禧賞識的演員之一，但“內廷供奉”之類說法及傳說並非史實。譚鑫培曾在上海創下當時京劇演員最高的演出收入。百代公司為譚鑫培灌制唱片是“譚腔”物質化的開始，雖然譚對唱片的疑慮為其唱片留下遺憾。陳彥衡記譜、追憶、撰寫《戲選》、《燕台菊萃》和《說譚》，是“譚腔”物質化的擴大和深化。《伶界大王事略》和《譚鑫培全集》是譚鑫培身後社會對其人其藝的記憶和追憶。譚鑫培唱片、“譚腔”樂譜和《說譚》之類書籍的出現，是譚腔成為經典的物質基礎。皇家的文化權力，商業劇場的影響，留聲機及唱片的輸入，新聞出版的發展，特別是陳彥衡等文人以樂譜和書籍對譚腔的揄揚，使得由譚鑫培高超的唱念藝術和創造力凝結而成的譚腔，成為京劇音樂及京劇藝術永恆的經典。

關鍵詞：譚鑫培、唱片、樂譜、物質化、經典

引 言

譚鑫培（1848-1917）是京劇史上承先啟後的劃時代人物，也是最早一代有唱片傳世的京劇老生演員。他在京城受清廷青睞，也曾南下上海創下當時演出報酬最高的記錄。其唱腔生前即被廣泛傳唱，去世後更被一再追憶，“譚腔”也因此成為京劇老生唱腔的“經典”。為什麼在清末民初是譚鑫培而不是其他人得到宮廷和市場兩方面的肯定？譚鑫培的唱腔是如何成為京劇經典的？是哪些因素使譚腔成為經典？這些不但是譚鑫培唱腔及表演藝術的重要問題，也與譚鑫培時代京劇與唱片、書譜以及個人和社會記憶有關，值得專題探討。

一、譚鑫培的傳說與史實：譚腔“經典化”的輿論和市場基礎

關於譚鑫培其人，已有不少書籍和論文有過論說。以下試從前人較少具體分析的其在清代宮廷和上海商業劇場演出的傳說和史料入手，對有關史實稍作探討。

（一）有關譚鑫培與清廷的傳說及史實：

關於譚鑫培與清廷的關係，在晚清和民國曾有許多似是而非的說法和傳說，如 1917 年出版的《伶界大王事略》中稱譚鑫培進入宮廷演出後，清“內務府承迎太后意旨，即拔充（譚鑫培）內廷掌班，食三品俸祿”。[1]所謂“內廷掌班”和“食三品俸祿”其實都是子虛烏有之事。還有流傳較廣的譚鑫培曾為“內廷供奉”的說法，學者丁汝芹已著文指出其只是民間的“溢美之詞”，並非實授的宮廷職銜。[2]在清廷掌管宮廷演劇的機構“升平署”檔案中，譚鑫培（被寫作“譚金培”）的名字實際是被分別列在“民籍學生”、“教習”和“外邊教習”的名單中的。[3]關於慈禧太后等清廷貴族對譚鑫培的賞識和偏愛，還有所謂“奉旨吸（大）煙”、遲到受賞、親王跪求等傳說，也都是查無實證或誇大其詞的軼聞。

---

[1] 吳秋帆編輯:《伶界大王事略》(上海：文藝編譯社印刷發行。收入傅謹主編《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第 4 冊，南京：鳳凰出版社 2019 年版), 頁 4-5。

[2] 丁汝芹:《譚鑫培清宮演戲》(收入吳江、周傳家主編《一代宗師：譚鑫培先生誕辰 150 周年紀念文集》，北京:京華出版社 1998 年版),頁 168—178。在收入《京劇歷史文獻彙編・清代卷》及其續編的 1901 至 1911 年間出版的報紙和書籍中，提到譚鑫培等名角進宮廷演出大多稱其“供奉內廷”（四處），一處稱其“入內廷供奉”，指其入宮廷演出這一活動或行為，僅有一處稱小叫天等“為內廷供奉”。這可能是將譚鑫培稱作“內廷供奉”說法的由來。以上資料分別見《京劇歷史文獻彙編・清代卷》續編第四冊，第 36、47、95 頁，《京劇歷史文獻彙編・清代卷》第六冊，第 54 頁，第二冊，第 512、513 頁。清末上海新式劇場“新舞臺”成立時，曾約定“廢除‘內廷供奉’、‘京都超等名角’等虛銜”，亦從另一角度說明“內廷供奉”是與“京都超等名角“類似的虛銜。(《京劇百科全書》“新舞臺”條目，林明敏撰稿，中國大百科全書出版社 2011 年版，下冊)，頁 896。

[3] 見《京劇歷史文獻彙編・清代卷》續編第二冊（南京：鳳凰出版社 2013 年版）頁 502、517、541。

前兩者見於《伶界大王事略》，所謂“奉旨吸煙”可能是從宣統三年（1911）上海《申報》一則不到百字紀事“小叫天無煙不唱戲”演繹而來。[4]後者見於民國年間多種京劇書刊，谷曙光教授已有論文指出其有違歷史真相。[5]當然，譚鑫培在清末一直得到慈禧的另眼看待確是事實。據收入《京劇歷史文獻彙編・清代卷》中的清宮檔案，其中有六次明確記錄了譚鑫培演戲受賞銀兩的數目，從十四兩到二十四兩不等，是受賞銀兩最多的兩位演員之一（另一位是孫菊仙）。[6]總之，譚鑫培無疑是最受慈禧賞識的京劇演員之一，但“內廷供奉”之類說法及傳說軼聞卻並非史實。

（二）關於譚鑫培赴上海商業演出

譚鑫培晚清和民初曾六次赴上海商業演出。雖然起初並不很順利，中間亦有波折，但創下了當時京劇演員最高的演出收入記錄。[7]

1901 年（光緒二十七年）譚鑫培第三次赴上海演出達半年之久。他先應桂仙（又稱三慶）茶園之邀演出一月，然後改在丹桂茶園演出一月，最後又到天仙茶園演出。前後換了三所茶園，酬金不斷提高，從每月兩千元增至兩千四百元到兩千六百元。對其不斷更換演出場所，上海報紙多有報導和議論。[8]雖然譚的做法難免引起茶園間糾紛，甚至提告，但都經調解平息。因為根據與桂仙茶園簽訂的第一份合同，一月期滿之後，“若有意見不合，准在申另就他班演唱。”[9]譚鑫培改換演出茶園並未違背合同，[10]由此亦可見譚鑫培為獲得報酬的最大化而與茶園周旋的商業頭腦。

1912 年譚鑫培第五次赴上海“新新舞臺”演出。此次赴滬演出最值得注意的是譚鑫培被稱作“伶界大王”以及譚後來又因故聲明取消這一稱號。為吸引觀眾，“新新舞臺”

---

[4] 傅謹主編：《京劇歷史文獻彙編・清代卷》第四冊（南京：鳳凰出版社 2011 年版）頁 634。

[5] 谷曙光：《梨園文獻與優伶演劇——京劇昆曲文獻史料考論》中《那桐與譚鑫培：追尋一樁梨園軼聞的真相》一節。（北京：中國社會科學出版社 2015 年版），頁 171-177。

[6] 見《京劇歷史文獻彙編・清代卷》續編第二冊，頁 419、447、448。學者丁汝芹《譚鑫培宮廷演戲》一文和出版於 1999 年的《清宮內廷演戲史話》中都提到譚鑫培光緒三十四年（1908）在清宮演出後曾得到過六十兩賞銀。見《清宮內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社），頁 255，惜未具體說明資料出處。

[7] 其中前後兩次頗不順利，第一次反應平平；第二次中途患病一場，病後體虛演武戲大為減色，提前回京。但 1901、1912 和 1915 年三次演出情況大為改觀。

[8] 上海《世界繁華報》在譚鑫培此次上海演出期間，先後刊發 23 條消息有關譚鑫培演出的消息。如桂仙茶園與譚鑫培的“合同照錄”、“丹桂與小叫天糾葛述聞”等等。見《京劇歷史文獻彙編・清代卷》續編第四冊，頁 148、149、152、153、154-155、156-157、159、160-161、162、164、165、166、171、172、173、175、176。

[9] 《京劇歷史文獻彙編・清代卷》續編第四冊，頁 152。

[10] 但其第二次離開其女婿夏月潤之兄夏月恒管事的丹桂茶園改到天仙茶園演出，使“伶界中人均芥蒂其交友之無恒也”。詳見上海《世界繁華報》1901 年 12 月 4 日“丹桂與小叫天糾葛述聞”及《伶界大王事略》中之“第三次到滬之小叫天”和《菊部叢刊・梨園掌故》中之“譚鑫培來滬之回溯”（二），以上資料分別見《京劇歷史文獻清代卷》續編第四冊，頁 156-157，《京劇歷史文獻彙編（民國卷）》第 4 冊，頁 6-7。第三卷，頁 422-423。

老闆授意在宣傳海報上譚鑫培的大名前冠以“伶界大王”四字，這便是純屬商業運作的“伶界大王”稱號的由來。但譚在一次反串演出《盜魂鈴》之豬八戒未從高臺翻下，[11]場中叫倒好者被劇場經理等毆打羞辱，招致各小報群起攻之，並論及譚不應稱“伶界大王”。譚鑫培於是“登報取消大王尊號，以謝社會。”[12]

1915 年譚鑫培最後一次到上海演出。此行原系譚鑫培到浙江普陀禪寺進香，應其女婿夏月潤之兄夏月恒之請到其經營的“新舞臺”演出十餘天。演出期間，上海最大的報紙《申報》不但連續刊發十四篇“紀譚鑫培”的短文，而且發表十五篇譚鑫培演出劇目的評論。[13]名為《譚叫天南來十日記》的長篇劇評，對譚鑫培在《空城計》《洪洋洞》《李陵碑》等劇目中的表演進行了深入細緻的評論，對唱腔及念白更是從舞臺演出的角度逐字逐句、一字一腔進行分析，[14]譚鑫培在上海的影響達到高峰。[15]宮廷和市場兩方面的青睞，是譚腔日後“經典化”的一個重要基礎。

二、“譚腔”物質化的開始：譚鑫培灌唱片

1907 年，拜西方科技傳入之賜，法商百代公司錄製了譚鑫培《賣馬》和《洪洋洞》兩出戲的兩段唱腔。[16]當時正是譚鑫培聲譽最隆的時候，這兩張唱片的錄製，是譚鑫培唱腔“物質化”的開始。

（一）譚鑫培的七張半唱片[17]

所謂唱腔的“物質化”是指轉瞬即逝的唱腔，通過一定的物質、技術手段被固化保存。將唱腔錄製成唱片是一種物質化，下一節要分析的將唱腔記錄為樂譜及文字，則是另一種物質化。

---

[11] 關於譚演出《盜魂鈴》有人叫倒好的原因，也有評論為譚鑫培辯解。見《申報》1912 年 12 月 1 日“紀譚鑫培”。見徐元勇、孫黃澍編：《<申報>音樂史料輯錄與研究》（合肥：安徽文藝出版社 2020 年版），頁 179。

[12] 見《伶界大王事略》中“小叫天之社會惡魔“（《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第 4 冊），頁 21-22。1918 年出版的《菊部叢刊・劇學論叢》對此事也有回顧（《京劇歷史文獻・民國卷》第 3 冊），頁 195、199。

[13] 見《申報》1912 年 11 月 17 日至 12 月 22 日“自由談・劇評”欄目。亦可參見《<申報>音樂史料輯錄與研究 1912-1915》，頁 166-194。

[14]《譚鑫培南來十日記》分別收入楊塵因編纂的《春雨梨花館叢刊》第一、第二集，惜未注明報刊及作者。《春雨梨花館叢刊》收入《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第 2 冊，頁 440-453，519-526。

[15] 對譚赴上海商業演出，以前較少有人專門論及，特稍作梳理分析。

[16] 關於這兩張唱片的錄製時間，論者有不同的看法。筆者以為谷曙光教授根據百代公司為發行唱片印製的宣傳手冊性質的《北京唱盤》所做的考證較有說服力。谷曙光認為錄製時間應在 1907 年，唱片可能在 1908 年或更晚上市銷售。詳見谷曙光《京劇唱片學的珍稀史料：〈北京唱盤〉》，刊《戲曲藝術》2015 年第 2 期，收入谷曙光《梨園文獻與優伶演劇——京劇昆曲文獻史料考論》，北京中國社會科學出版社 2015 年版。

[17] 所謂“七張半”是老式鑽針唱片的說法。一張唱片分正反兩面，一面算半張唱片。

《賣馬》和《洪洋洞》兩張唱片由梅雨田操琴伴奏。梅雨田（1869-1914）是清末名旦梅巧玲之子，梅蘭芳的伯父，是當時最著名的京胡琴師。他長期為譚鑫培伴奏，對譚鑫培的唱腔創造多有貢獻。《賣馬》、《洪洋洞》是譚鑫培品質最好的一張半（三面）唱片。民國後百代公司又請譚鑫培錄製了《戰太平》《打漁殺家》各半張，《烏盆記》《碰碑》《桑園寄子》《捉放宿店》《探母坐宮》各一張。[18]第二批唱片由譚之次子譚嘉瑞操琴（據說是譚為省錢），總體品質不如第一批，但劇目唱段均系譚鑫培的代表作，也是譚鑫培的傳世“真聲”。

值得注意的是，由於當時京劇舞臺上的演出以“活口”演唱為常態，[19]唱腔及唱詞雖有程式卻不囿於程式，特別是像譚鑫培這樣富於創造性的演員，其錄製的唱腔在很大程度上只是其富於變化的演唱中的一種唱法，是其眾多演唱版本中的一種，是譚鑫培唱腔的唱片版。雖然其錄製的是譚鑫培的真聲，錄製唱片的時間限制要求演唱者對其唱腔進行時間上的壓縮和內容上的精簡。由於早期唱片每一面只有 3 分鐘時間，即使首批錄製的《洪洋洞》，也不得不減去兩句唱腔。不過由於唱片是演員演唱聲音“真正”物質化的保存（樂譜是記錄唱腔聲音的符號，文字也只是對唱腔聲音的描述），是可以反復欣賞的聲音文本和學習範本，其意義是樂譜和文字無法替代的。譚鑫培的唱片是難得的早期京劇的聲音文本，是珍貴的京劇有聲史料。但在譚鑫培的時代，京劇藝人對錄製唱片的態度卻比較複雜，唱片與舞臺演唱的差異也不僅限於不同版本那麼簡單，而有其更深層的原因需要考慮。

（二）譚鑫培對唱片的接受及疑慮

譚鑫培對唱片及唱片錄製的態度最直接的資料見於百代公司編寫印製的廣告性質的《北京唱盤》之“代序”。其原文不長，抄錄如下：

> 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，一系委託得人，一系機器之靈，引人入勝。敝人受諸君之托，演唱數段，略以賽責。今日閣下已得全豹，將來必獨佔勝場。此賀百代公司代表杜愷君財安。
>
> 譚鑫培具 北京 十月廿四日

對此段文字，著名學者、藏書家，對京劇及戲曲有深入研究的吳曉鈴教授認為此是譚鑫培獨具風格的“妙文”。但同為著名學者、唱片收藏家，對京劇也有獨到研究的吳小如教授則持懷疑態度，認為“此信文理多有欠妥處”，惜未進一步具體指出。谷曙光教授則

[18] 吳小如：《說譚派》，《京劇老生流派綜說》（北京：中華書局 1986 年版），頁 13。
[19] 參見拙作《程式、“活口”演唱與口頭創腔：京劇音樂傳統及其在 1953-1965 年間的因應於改革》，刊《戲曲藝術》2020 年第 4 期，頁 1-12。

認為“此文未必是譚氏所撰，很可能是唱片公司寫就，讓譚照抄一遍，欲借譚氏大名以為宣傳而已”。谷教授看法有道理。譚氏本人對唱片的真實看法和態度如何呢？讓我們來看一些有關的文字記載:

在 1931 年出版的陳彥衡記譜，許姬傳抄寫並寫序的《燕台菊萃》之“《探母回令》提要”中，作者寫道：

> 譚氏留音片唱“兩沙灘”、“兩木易”，是編本其登臺時唱（想當年雙龍會）（我被擒改名姓）兩句，以免重複。又譚氏留音片《戰太平》詞句顛倒,《捉放》《烏盆》腔調簡單，皆與其登臺時不同。或謂其恐人模仿，故作狡猾。

上文中提到的“兩沙灘”、“兩木易”是指《坐宮》中楊延輝第一段唱腔中“我好比潛水龍困在沙灘”和“想當年沙灘會一場血戰”兩句連在一起的唱詞中有兩個“沙灘”；“我被擒改木易身脫此難”和“將楊字改木易匹配良緣”兩句中有兩個“木易”，這種詞語重複從內容和修辭兩方面看都不甚妥當。《戰太平》詞句顛倒，是指唱片中第三、四句和第五、六句在演唱中前後次序顛倒了。應該是唱片中的三、四句“早知道採石磯被賊搶，早就該差能將前來提防”後唱，第五、六句“吾主爺洪福齊天降，劉伯溫八卦也平常”先唱。譚鑫培是大師級演員，他不大可能出現將其擅長劇目唱腔詞句順序唱錯的錯誤。上文提到的《坐宮》中兩句相連的唱詞中出現兩次“沙灘”和“木易”，也很難看作是譚氏的正常演唱。陳彥衡是研究譚鑫培唱腔的權威，《燕台菊萃》抄寫者許姬傳在樂譜的序文中稱陳彥衡是譚氏的“畏友”。[20]陳著有《說譚》，編有記錄譚鑫培唱腔的《戲選》和《燕台菊萃》(詳見下文)，對譚腔大加揄揚。他在樂譜前的“提要”中稱唱片中的上述現象是“或謂其恐人模仿，故作狡猾”，肯定了譚鑫培故意唱錯的事實。

從表面看，上述現象確如吳小如教授在 1988 年出版的《京劇老生流派綜說》之“說譚派”一章所說，是“譚鑫培思想保守，不想把真本領通過唱片留給後代，因此在唱段中有意製造了一些缺陷。”[21]不過考慮到譚鑫培時代京劇演出的市場化以及演員之間的競爭，不少冒充名演員演唱的唱片在市場上流行，加之老一代京劇演員對唱片這種舶來的新技術產品的不瞭解和疑慮（極端的例子是與譚鑫培和汪桂芬並稱老生“後三鼎甲”的孫菊仙（1841-1931）據說一生不灌唱片），[22]譚鑫培在錄製唱片時“故作狡猾”，恐怕主要是擔心影響自己演出的上座率及收入以及擔心被當時的同行模仿，倒未必是“不想把真本領通過唱片留給後人”。1943 年，《三六九畫報》上有一篇署名松生的《唱片瑣談》文章中說：

---

[20] 他在序文中稱“譚氏偶有疑問，就丈（指陳彥衡）商榷，輒迎刃而解，視為畏友”。

[21] 吳小如：《京劇老生流派綜說》(北京：中華書局 1986 年版)，頁 13。

[22] 吳小如等大部分有關學者都認為孫菊仙不灌唱片的傳說為真，現存署名為孫演唱的唱片都是由他人冒充的贋品。但也有個別研究者認為孫本人有灌唱片傳世。參見劉鼎勳《孫菊仙唱片研究》(《京劇往談錄四編》，北京出版社 1997 年版)，頁 494-506。

“譚氏對灌片不甚高興，惟以喬蓋臣、殿朗仙二君情面難卻，始允灌唱。”[23]看起來譚鑫培等老一代“對灌唱片不甚高興”，可能是當時人都知道的。據許姬傳“文革”後的回憶，對譚鑫培第二次灌唱片為省錢讓其次子操琴伴奏而使唱片品質大受影響的後果，陳彥衡曾當面對譚說過，而譚似也有悔意。[24]

顯然，譚鑫培對灌唱片表面上接受，內心仍有疑慮。晚年似有悔意，但已沒有機會再錄製了。[25]但不同于孫菊仙，譚鑫培畢竟留下了七張半唱片。儘管其有這樣那樣的缺陷，終究不同於同時代的孫菊仙留下遺憾和“疑案”，百代公司灌制的七張半唱片是譚鑫培的“真聲”，是存留、“凝固”並轉換為唱片的“譚腔”。它們既是譚腔的物質化，也是譚腔“經典化”的物質基礎。

三、“譚腔”物質化的擴大和深化：陳彥衡對“譚腔”的記錄和記憶

與譚鑫培有交往並曾操琴為其吊嗓伴奏的文人陳彥衡（1864-1933），在譚去世後的 1918 年出版了包括譚鑫培唱腔工尺譜的《說譚》一書。陳彥衡出身宦門，曾以國學生員身份在直隸候補知縣，但未走仕途而鑽研音樂和京劇。他研習京劇唱腔和胡琴，廣泛結交演員、琴師。先結識譚鑫培的琴師梅雨田，從其學習胡琴和譚腔，後與譚鑫培結交，為其吊嗓並偶爾為其演出操琴伴奏。下文以陳彥衡記譜和論說的《戲選》《說譚》和《燕台菊萃》為例，對譚腔的物質化做進一步論述。

（一）《戲選》第一冊與《譚鑫培唱腔集》

陳彥衡在《說譚》出版前後還曾編輯出版過記錄譚鑫培唱腔的《戲選》第一冊（1917 年）和《燕台菊萃》第一輯（1931 年）。前者收入譚鑫培主演的《失空斬》《問樵鬧府》《擊鼓罵曹》和《李陵碑》的劇本和唱腔工尺譜；後者記錄了譚鑫培、王瑤卿和陳德霖等著名演員演唱的《四郎探母》劇本和工尺譜。

1917 年出版的《戲選》第一冊所收的四出譚鑫培擅長的劇目，[26]後來被翻譯成簡譜收入由北京的人民音樂出版社於 1959-1962 年間分三輯出版的《譚鑫培唱腔集》。《失空斬》

---

[23] 轉引自谷曙光：《京劇唱片學的珍稀史料：〈北京唱盤〉》。

[24] 詳見許姬傳：《譚鑫培影片蠟筒唱片》，系《譚鑫培的藝術道路》之一節（《許姬傳七十年見聞錄》，北京：中華書局 1985 年版），頁 195。

[25] 羅亮生《戲曲唱片史話》中提到譚鑫培最後一次到上海演出時，他曾受託與百代公司經理聯繫為譚再錄一批唱片，但未果。羅文初刊《上海戲曲史料薈萃》第一集（1986 年印），後收入《京劇往談錄三編》，北京出版社 1990 年版，頁 397-416。

[26] 据有关资料，《戏选》第一册由上海作新社 1917 年出版。但疫情期间到公共图书馆查阅不便，笔者写作此文期间未能看各图书查找原书。

(即《空城計》)和《擊鼓罵曹》收入第一輯，《問樵鬧府》(即《瓊林宴》)和《李陵碑》收入第三輯。新版《譚鑫培唱腔集》署名為“中國戲曲研究院編，陳彥衡訂譜，鄭隱飛、陳富年整理”。鄭隱飛（1911-？）是聲樂教育家，曾任成都市戲曲學校聲樂教員。[27]陳富年是陳彥衡之子，他繼承家學，除整理《譚鑫培唱腔集》，還著有《京劇名家的演唱藝術》一書。《譚鑫培唱腔集》第一輯前有梅蘭芳寫的序，強調陳彥衡《戲選》、《說譚》和《燕台菊萃》中將京劇唱腔記寫成工尺譜是一個“創舉”。事實也確是如此。《戲選》是最早正式出版的帶工尺譜的京劇劇本集。

《譚鑫培唱腔集》第一輯前有可能是原中國戲曲研究院的編輯所寫的“編輯說明”，其中提到陳富年將陳彥衡生前記錄的譚鑫培演唱的十一個劇目寄給他們希望協助出版。《譚鑫培唱腔集》實際收入十個劇目。除了收入《戲選》的四個劇目之外，另外六個劇目分別是《武家坡》《桑園寄子》《汾河灣》《寶蓮燈》《群英會》和《清風亭》。根據陳彥衡記譜的譚鑫培唱腔民國年間的出版情況和上個世紀五六十年代的出版環境推測，沒有收入的劇目唱腔譜很可能是在政治上與當時社會氣氛不甚吻合的《四郎探母》。不過好在陳彥衡記譜的《燕台菊萃》第一冊《探母回令》已在 1931 年出版，[28]陳彥衡記譜的譚鑫培唱腔基本都已不同形式出版了。

由於《戲選》中的四個劇目的樂譜後來都以簡譜形式收入《譚鑫培唱腔集》，《戲選》後來一直沒有重印。[29]對照陳彥衡記譜記錄的《燕台菊萃》和《說譚》中的樂譜及文字格式，《譚鑫培唱腔集》將陳彥衡原作的文字批註都改為注釋。筆者將《譚鑫培唱腔集》中《武家坡》樂譜及注釋與《說譚》中的《武家坡》樂譜和文字對比發現，《譚鑫培唱腔集》中的《武家坡》樂譜中有的唱法與 1918 年出版的《說譚》中的唱法已有不同。其中兩處將兩種不同唱法都記寫出來，[30]其原因應該是譚鑫培至少原有“走低腔”或“走高腔”兩種唱法（當然不止兩種），或陳彥衡甚至陳富年選擇了他認為更好或更有代表性的唱法，是陳彥衡或陳氏父子對譚鑫培唱法的記錄和追憶。其實在譚鑫培的時代，在程式基礎上的“活口”演唱原是京劇舞臺演唱的常態，也是京劇演員的基本演唱技藝，譚鑫培自然也不例外。

---

[27] 馮光鈺、薛良主編：《中外歌唱家辭典》（太原：北岳文藝出版社 1993 年版），頁 228。

[28] 此樂譜 1957 年香港又出了重印版。由香港：大華印刷所印刷。

[29] 網上有一篇作者網名為“收皮囊的惡魔”所寫的短文《〈譚劇宮譜〉初探》中說，1954 年香港有人根據個人所藏“陳彥衡譚派宮譜”為底本，在香港出版了《譚劇宮譜》第一冊，到 1957 年出版到第七冊（文章附有第一、二、三及七冊書的封面照片）。但其封面均寫著“張試□著”。由於沒有機會目睹原書，此套書的內容不詳。

[30] 如第一句“一路離了西涼界”之“西涼界”，其上方位置印了“番邦界”三字及樂譜，並在注釋中說明“西涼界”是譚中年時唱法，晚年翻高唱高腔“番邦界”。（《譚鑫培唱腔集》第一輯，頁 48。）第二段最後一句“錯認了民妻理不端”之“理不端”，樂譜與《說譚》中的工尺譜不同，但用注釋將《說譚》此三字唱法的樂譜寫在注釋中，稱為“或作”。（同上，頁 53。）

（二）《說譚》的價值及局限

《說譚》是陳彥衡綜論譚鑫培的著作，由“總論”和《武家坡》、《清風亭》兩出戲的老生“單片”唱腔、念白和陳彥衡對劇中唱念及表演的分析解說組成。[31]總論從宗派、四聲、尖團、聲調、板眼、說白、身段表情、胡琴及鬚生等九個方面論說京劇及譚鑫培的演唱、表演及胡琴伴奏，可看作是陳對譚鑫培唱念及表演的總論。在“四聲”一節中，陳彥衡強調“學譚宜先辨音，辨音宜先識字。”[32]他從音韻角度，以唱詞的字音解說譚鑫培的演唱，指出“鑫培《賣馬》之”店主東“，《空城》之”我本是“，《捉放》之”聽他言“，皆西皮慢板起句，而音調不同者，平仄各異也。”[33]在“尖團”、“聲調”各節，則推崇譚鑫培在吐字行腔方面的功力和造詣。如稱譚於尖團“工力最深，其運用之妙，五花八門，不可思擬，神而明之，存乎其人，匪可以筆墨磬也”，[34]評價是最高級的。對於譚的演唱聲調，陳彥衡認為譚“於聲調極繁促時，皆能引宮刻羽，不爽毫釐，非熟於工尺者，不能臻此境”。[35]這裡用與音樂有關的說法“引宮刻羽”形容譚鑫培演唱聲調“不爽毫釐”也是誇張的說法。[36]在講京劇及譚鑫培的“身段神情”和胡琴伴奏時，則以書法比喻。如稱“鑫培摹寫戲中情節，惟妙惟肖，不即不離，正如初寫黃庭，恰到好處”。[37]在引用為譚鑫培伴奏的琴師梅雨田(1869-1914)有關胡琴伴奏的說法“胡琴慢處不厭疏，緊處不厭密”之後，陳進一步強調“此論似平易而實難，正與包慎伯論書‘寬處可以走馬，密處不是透風’，同一妙旨，然知之者鮮矣。”[38]以文人擅長的書法比喻譚鑫培的身段表演和梅雨田伴奏技藝，既是陳彥衡的文人習慣，也是其有意提升京劇表演和音樂文化品位。在書的作者“自序”中，陳彥衡更是稱譚腔在譚鑫培去世後已成為《廣陵散》！[39]這種從音韻學的角度分析戲曲唱腔及演唱，以文人擅長的書法比喻戲曲表演和伴奏，特別是將譚腔與歷史上“竹林七賢”之一嵇康及古琴曲《廣陵散》聯繫起來，其極力提升原本是俗文化的京劇“譚腔”的文化地位的用意和目的溢於字裡行間。

《說譚》收錄的譚鑫培演唱《武家坡》、《清風亭》“單片”腳本的唱腔工尺譜，是陳彥衡當年對譚腔的記錄和後來追憶的編輯。陳彥衡在《說譚》的自序中說：他當時“閒居

[31] “單片”是京劇行話，指抄寫單個角色唱詞和念白的腳本。
[32] 《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第4冊，頁519。
[33] 同上，頁519-520。
[34] 同上，頁520。
[35] 同上。
[36] 陳彥衡在這裡用“非熟於工尺者，不能臻此境”，似乎暗示譚鑫培熟悉或使用工尺譜。但在清代和民國時的京劇歷史文獻中，並沒有相關文字涉及於此。
[37] 《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第4冊，頁521。
[38] 同上，頁522。
[39] 《廣陵散》在此比喻人亡琴聲絕，來源於《晉書》“嵇康傳”所記嵇康被斬首前索琴彈一曲《廣陵散》，慨歎“《廣陵散》於今絕矣”的故事。不過名為《廣陵散》的琴曲仍有減字譜流傳，演奏也不絕如縷。

都門，每值譚登場，輒往聆之。……今譚氏物故，以為人間之廣陵散。每追憶所演戲曲，依其聲調，譜以工尺，綴以論說，辯其異同，名之曰《說譚》。”[40]與唱片對譚鑫培唱腔聲音的記錄不同，《說譚》中的唱腔工尺譜既是陳彥衡對譚鑫培唱腔的書面記錄，更是其對長期聆聽的“譚腔”的追憶。《說譚》中用工尺譜記錄的《武家坡》和《清風亭》兩出戲的唱腔，都沒有唱片，其在音樂上的意義自不待言。

從某種意義上說，陳彥衡用樂譜記錄的《戲選》《說譚》和《燕台菊萃》中的譚鑫培唱腔及其有關論述，是陳彥衡用樂譜符號和文字構建的其理想中的“譚腔”範本。《說譚》從唱詞音韻等文人的視角分析譚腔，對譚腔的揄揚不吝溢美之詞，在譚腔“經典化”過程中有重要作用和影響。但它的局限也在於此。民國時期的評論家及戲劇家徐凌霄在其重要著作《皮黃文學研究》中有《陳彥衡與譚鑫培》一節對此有深入分析。徐凌霄肯定陳彥衡“把譚氏的好腔好劇整本大段的譜為工尺，加以說明，印行於世，以廣流傳，使伶人技術不朽，居然著述之林，那更是尋常樂工琴師所辦不到的。則其以‘案頭人’之地位，而幫助‘場上人’之工作，在亂彈劇曲中，當然可以算得創始新紀錄者”。[41]但他同時也指出，陳彥衡對“譚氏的唱詞並無文詞的貢獻，……陳氏放棄自有之立場，而成為譚氏個人之講道的人”，這是很中肯的。陳彥衡為譚氏講道和揄揚之意貫穿于《說譚》全書。其缺憾主要是對譚腔及譚的表演“有褒無貶”。[42]

（三）《燕台菊萃》《四郎探母》譜的意義

《燕台菊萃》第一冊記錄的《四郎探母》譜不同于《說譚》中僅記錄譚鑫培唱腔的“單片”樂譜，它完整地記錄了《探母回令》中扮四郎的譚鑫培和扮公主的著名旦角王瑤卿和扮蕭太后的資深旦角陳德霖等一批 20 世紀初活躍在京劇舞臺上著名演員的唱腔，並有不少眉批對演員的唱腔及念白進行闡釋及點評，是非常難得的京劇樂譜資料。

此樂譜前有譚鑫培《四郎探母》劇照，然後是著名戲曲評論及理論家徐凌霄的序，肯定此樂譜“唱腔賓白皆備，工尺細密，無愧精心結構”。樂譜及劇本的抄寫者許姬傳也寫了序。1949 年以後成為梅蘭芳秘書的許姬傳在序中感慨皮黃“無准詞，無准腔，無宮譜，無固定唱法”，而記譜者其師陳彥衡對“譚氏之劇遇目不忘，嗜之成癖”，其與譚的琴師梅雨田合作將譚腔記為工尺譜，與譚的唱腔“不爽毫釐”，對京劇的傳承具有重要意義。

陳彥衡在“自序”中稱其“暇時轍與（梅雨田）擇譚劇之精者，仿昆曲例，譜以工尺，綴以板眼，以存其真”。他是仿昆曲譜之例，以存譚腔之真。對工尺譜記錄譚腔的意義，

[40]《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第 4 冊，頁 517。
[41]《京劇歷史文獻・民國卷》第 13 冊，頁 649。
[42] 同上。

陳彥衡在序中也有闡述。其曰：“夫工尺板眼不足盡唱工之能事，然未有不明工尺板眼而能深造者也。工尺者，高下之所由分，板眼者，急徐所由判。高下分則抑揚具，急徐判則頓挫生。明乎此，唱之能事思過半矣。”這是對工尺譜對戲曲演唱意義恰當而深入闡釋。

《燕台菊萃》《探母回令》譜的重要意義首先是其對譚鑫培唱腔準確細緻的記錄，這一點將《燕台菊萃》譜與在其之前出版的《二黃尋聲譜》中根據譚鑫培唱片記錄的《四郎探母》之《坐宮》一折中的十四句唱腔進行對比便很清楚。經筆者初步比對，兩種樂譜的十四句唱腔都是十字句，每句至少有兩個字，最多有六個字的唱腔不盡相同，而且大多是《燕台菊萃》譜詳而《二黃尋聲譜》略。這當然不僅是前者詳後者略的問題。因為前者是根據譚鑫培唱片記譜而後者是陳彥衡根據觀看聆聽譚鑫培演出無數次的記憶記譜。根據唱片記譜的只是譚鑫培的一次演唱，而且如上文所提到的，譚鑫培唱片中的演唱不但與舞臺演出不盡相同，還有譚故意留下的缺憾。相比之下，陳彥衡根據長期觀看譚鑫培演出的記憶記錄而成的《燕台菊萃》譜，其記譜過程中還有與譚的琴師梅雨田的合作與交流，樂譜的準確性和權威性不言而喻。不僅如此，在筆者看來，考慮到譚鑫培時代京劇舞臺演出以“活口”演唱為舞臺表演的常態，譚鑫培的唱腔也是在長期演出過程中逐漸完善而被觀眾和行內推崇並成為大家模仿對象的。吳小如教授認為譚鑫培的唱腔可分為早中晚三個時期，唱片記錄的是譚晚期的唱法。[43]從樂譜看，《燕台菊萃》記錄的基本也是譚鑫培晚期的唱法，但它是陳彥衡根據其對譚腔的理解和研究記錄、追記甚至追憶的。也就是說，《燕台菊萃》譜呈現的是記譜者陳彥衡認為理想的、應該傳世的、譚腔的“標準”唱法。[44]陳氏眉批中涉及譚腔唱法都是極肯定的讚揚。如四郎“扭回頭來叫小番”一句的眉批為：“嘎調蒼勁寬亮，惟譚氏能之”。四郎對六郎唱快板一段眉批為：“見六郎快板悲壯激昂，異常精警，較前與公主對唱快板，尺寸雖同，聲色迥別。譚氏之劇，隨時變調，移歲換形，絕無雷同之處，所以能引人入勝也。”不但對譚腔如此，對王瑤卿、陳德霖等人的唱腔，也都是非常肯定，以之為範本的。這當然是陳氏對譚腔和京劇的真誠看法，在客觀上也是從樂譜的角度建構譚腔的“經典化”。

四、社會記憶中的譚鑫培：《伶界大王史略》和《譚鑫培全集》對譚鑫培的追憶

1917 年 5 月譚鑫培去世當月，上海文藝編譯社即編輯出版了《伶界大王事略》。1940

[43] 詳見吳小如：《說譚派》，《京劇老生流派綜說》，頁 12-22。

[44] 許姬傳在前引的序言中對皮黃“無准詞、無准腔、無宮譜、無固定唱法”的憂慮，在某種程度上應該也反映了其師陳彥衡的想法。陳彥衡在《燕台菊萃》譜《回令》一折醜扮大國舅二國舅對白之上的眉批寫道：「國舅科諢雖滑稽趣語亦宜簡淨有法」。丑角念白原以“活口”為特點，陳氏此言似乎有點兒矯枉過正了。

年，譚鑫培去世 20 多年後，劉菊禪編撰的《譚鑫培全集》出版，分別顯示了譚鑫培在當時及去世多年後的影響，亦從不同角度反映了社會對譚鑫培的記憶。

（一）《伶界大王事略》的出版及內容

此書于譚鑫培逝世當月在上海出版。[45]署名為“吳秋帆編輯”。全書不分章節，看起來是由四十五段長短不一的文字或小文章拼湊而成（前有一小段“緣起”），各段內容之間或有或無關聯。根據各段內容分類，其中有關譚鑫培生平的有十四篇，其中五篇分別記述譚鑫培五次到上海演出。關於譚鑫培舞臺藝術的五篇，譚鑫培與其他演員比較及合演之戲八篇，譚的影響兩篇；有關譚鑫培個性六篇，家庭兩篇，與權貴關係三篇。還有八卦類的“小叫天豔史”兩篇，“奉旨吸（大）煙”和“違禁買（煙）土”各一篇。另有“包金”一篇，講述譚鑫培演戲酬金，介紹其幾次在上海演出的報酬。

此書中有關譚鑫培舞臺藝術的內容僅占全書的五分之一，卻又不少篇幅涉及其家庭事務、譚與權貴的交往、以及所謂“奉旨抽鴉片及違禁買鴉片”和“小叫天豔史”之類誇張、道聽塗說或子虛烏有的傳說軼聞。[46]其中較有史料價值的內容是對譚鑫培五次到上海演出的記述。不過譚鑫培赴滬演出實際共有六次，書中不但少記一次且次序有誤，未記其 1910 年第四次赴滬演出，並將第五次和第六次赴滬誤為第四和第五次。[47]在漏記的第四次赴滬演出期間，譚鑫培第一次錄製了兩張唱片，即百代公司錄製的《賣馬》和《洪洋洞》。書中對譚鑫培赴滬演出的具體過程還要與其他資料，如上文已提及的當時對此亦有報導《申報》《世界繁華報》以及收入《菊部叢刊》“劇學論壇”和“梨園掌故”中的文章相對照閱讀，從不同視角的敘述把握全貌。值得注意的是書中“小叫天之社會惡魔”一篇比較詳細地敘述了上文已提到的譚鑫培在上海演出《盜魂鈴》遭人喝倒彩，當事人被打，報紙報導後引發眾怒。事件以譚登報聲明取消大王稱號告終，無意中形成對書名“伶界大王”的反諷。

（二）《譚鑫培全集》對譚鑫培的追憶

生活在上海的京劇教師劉菊禪 1940 年編寫出版了《譚鑫培全集》。“全集”由十七項五花八門的內容，加上六段譚鑫培唱腔樂譜彙集而成。它們分別是“譚鑫培之略曆、譚鑫培家譜表、譚鑫培升平署承值雜記、譚氏入署承值戲目概記、譚鑫培成名原因、譚鑫培戲

[45] 此書收入《京劇歷史文獻彙編・民國卷》第 4 冊。

[46] 例如關於譚鑫培與清廷貴族，曾任總理衙門大臣、軍機大臣的那桐關係的傳說，谷曙光教授曾有論文分析其真相，見谷曙光：《梨園文獻與優伶演劇——京劇昆曲文獻史料考論》（北京：中國社會科學出版社 2015 年版），頁 171-177 頁。

[47] 參見宋學琦：《譚鑫培藝術年表》（《戲曲研究》第 15 輯，北京：文化藝術出版社 1985 年版）。

份、譚鑫培之票價、譚鑫培虛榮心之一斑、臨場抓詞、譚氏研究音韻之由來、譚氏生平之嗜好、名人所評譚鑫培之藝術、譚氏仗義記、鑫培武劇拾零、譚孫劉合作佳劇、譚戲之特點、譚氏壽終記”等。其中篇幅相對較長的“譚戲之特點”簡要介紹了譚鑫培擅長的十五出戲；“譚氏入署承值戲目概記”記錄了譚鑫培九十九次入宮演出的劇目名稱及為其配戲的演員；篇幅較短的“譚鑫培之戲份”和“譚鑫培票價”亦有一定史料價值。而“譚鑫培升平署雜記”主要是講慈禧給譚賜名、改名、遲到得賞以及奉旨抽大煙之類；“譚鑫培生平之嗜好”則是講譚的“鼻煙、蟋蟀和大煙”三種嗜好！上述十七項內容與我們一般印象中的全集相去甚遠。名曰“全集”，其實是一本參雜著大量軼聞的匯編。與上文介紹分析的陳彥衡《說譚》完全是兩種不同的書籍。但這部與《伶界大王事略》性質類似的《譚鑫培全集》恐怕能吸引更多的讀者，也會有更大的市場和商業效益。此書以四張譚鑫培的劇照開始，然後是譚鑫培的簡歷、家庭、入宮廷演戲及成名原因，是後世演藝明星傳記沿襲的寫法。書中對譚鑫培唱腔和表演的分析主要根據編者劉菊禪對早年觀看譚鑫培演戲的追憶，對譚腔和譚的表演也不乏溢美和誇張之詞。但它以《譚鑫培全集》為名，其中既有譚腔譜（雖然不全），亦有對譚戲表演特點的概述和譚成名原因之分析，加上對譚鑫培深得慈禧太后及皇親國戚賞識等傳說故事的渲染，客觀上恐怕也有助於強化譚腔在京劇中的“經典”地位。

書中的“譚氏入署承值戲目概記”，實際是一份具體記錄了譚鑫培 1897-1903 年六年間入清宮演出劇目表，很有史料價值，惜未注明資料來源。書中“譚戲之特點”，分別介紹了譚鑫培擅長各戲的特點和絕活。對《李陵碑》《打棍出箱》《八大錘》《珠簾寨》《空城計》《天堂州》《四郎探母》《盜卷宗》《擊鼓罵曹》《奇冤報》《禦碑亭》《南陽關》《戰太平》《戰長沙》《翠屏山》等十五個劇目的唱念特點及表演絕活都有具體形象地逐段介紹，並提到《定軍山》《洪洋洞》《連營寨》《八義圖》《坐樓殺惜》《狀元譜》等戲的表演。編撰者劉菊禪“童年習藝”，熟悉舞臺表演，對譚戲特點的分析準確而具有專業水準。書後所列根據譚鑫培唱片記錄的譚腔樂譜（採取工尺譜和簡譜並列的形式）， 亦是專業水準，惜較簡單，且缺三張唱片的樂譜。

不過此書內容的商業化特點也很明顯。“譚鑫培升平署承值雜記”記錄了不少譚鑫培入宮演出的傳說軼聞，除了《伶界大王事略》中“奉旨吸煙”之類，又有“流血諫太后”、“譚貝勒之由來”等之類以訛傳訛或出自民間想像的傳說。而這類傳說很可能是書中最吸引讀者的內容。

五、從物質化到“經典化”：譚腔成為經典

唱片、樂譜和有關的專論常常是音樂及戲劇音樂經典形成的基礎和前提，譚鑫培唱片、唱腔樂譜及《說譚》之類書籍的出現，是譚腔成為經典的物質基礎。

（一）譚腔唱片、樂譜及專論的意義：物質化與經典化

如前所述，譚鑫培晚清及民國初年馳名於宮廷舞臺和商業劇場之間，廣受宮廷貴族和城市中商賈文人的青睞。不過在宮廷、堂會、戲園和商業劇場演唱的譚腔雖然動聽，作為轉瞬即逝的聲音，下層民眾是難有機會聆聽的。隨著留聲機和唱片等西方技術和文化輸入中國，外國唱片公司錄製的譚鑫培唱片使譚腔成為清末民初中國城市中人人都有機會聽到的聲音，買不起留聲機和唱片的人也能在鬧市商家為招徠顧客而播放譚鑫培唱片時耳聞其演唱的真聲。唱片的出現及譚鑫培唱片的流行，是“譚腔”最早，亦最典型的物質化。與樂譜相比，唱片仍然是當時對唱腔及演員聲音最好、最真實的記錄，是最權威的“譚腔”物質化代表。

不過早期唱片既有物質條件所限的時間限制，又有的演員對灌制唱片的疑慮，唱片中的唱腔與演員在舞臺上的演唱之間的差異便成為不可避免的事情。唱片的局限也因此顯現。在此情況下，記錄唱腔的樂譜的意義便自然凸顯。陳彥衡用工尺譜記錄譚鑫培唱腔的《戲選》和《燕台菊萃》工尺譜，就成為深入瞭解和研究譚鑫培唱腔的重要音樂資料。因為當時唱片容量的限制，譚鑫培唱片所錄製唱腔不但都是選段，而且是選段的片段。要全面瞭解譚鑫培在一段唱腔中的吐字行腔與起承轉合，則需要在聆聽唱片的同時仔細研究相對完整的唱腔工尺譜。由於譚鑫培灌制的唱片僅有七張半，對於沒有錄製唱片的唱段，唱腔樂譜更是唯一可依據的音樂資料。好在譚腔記錄者陳彥衡既有較高的音樂修養又有較強的記憶力，特別是他對譚腔的記錄起于與其琴師梅雨田的合作，更是得天獨厚的經歷。陳彥衡記錄的樂譜，還以眉批的形式用文字寫下了他對譚鑫培及其他演員唱法的理解和評價。這些眉批既是對樂譜的解析，也是對它的補充，二者相得益彰。

物質化的唱片是譚腔經典化的前提。記錄譚腔樂譜的編輯出版在某種程度上可說是譚腔物質化的擴大，而有關譚腔的專論《說譚》的出版，無疑是譚腔物質化的深化。從譚腔唱片到譚腔譜，再到譚腔專論，譚腔的經典化已是水到渠成。譚腔從物質化到經典化，記錄譚腔的樂譜和論述譚腔的書籍是非常重要的條件。舶來的唱片作為新技術，雖然能將譚腔原聲“保真”記錄並反復播放，在當時無疑具有不可思議的“魔力”，但如同譚氏對這種“洋玩意兒”有戒心，一般人起初也多將其看作娛樂的玩物，與一般意義上的經典是不搭界的。但用文字記錄和書寫的樂譜與書籍則不同，不但用工尺譜記錄唱腔一直是文人戲曲昆曲的“專利”，陳彥衡以出身宦門，雅好京劇的文人身份撰寫《說譚》，其書中又從

文人熟悉的音韻學角度分析唱腔，以書法比喻譚腔，形容譚鑫培去世後譚腔成為與魏晉時“竹林七賢”之一嵇康有關的《廣陵散》類似的“絕響”，都大大提升了譚腔的文化品位。陳彥衡記譜、撰寫的《戲選》《說譚》和《燕台菊萃》集記錄、追憶和研究為一體，將作為聲音的譚腔的轉化並凝固為可以反復閱讀、研習的書面讀物，在仍延續著“敬惜字紙”傳統的清末和民初，這些譚腔書譜與唱片一起，以物質文化的形式推進了譚腔的經典化。[48]

（二）“譚腔”成為經典的社會文化環境及其藝術價值

譚鑫培身後出版的《伶界大王事略》和《譚鑫培全集》雖然具有較強的商業色彩，但其出版也體現了譚鑫培從清末延續到民國時期的持久影響。譚鑫培在帝制時代應召到清宮演出得到統治者慈禧太后賞識而身價倍增，[49]“上有所好，下必甚焉”，這無疑也是譚鑫培及譚腔後來被社會各階層推崇的重要原因。不過，譚鑫培在上海商業劇場演出獲得高額收入，劇場經理在宣傳海報中稱其為“伶界大王”，演出期間上海報紙連篇累牘的報導和評論，也是譚腔經典化的條件及表現。

當然，譚腔成為經典的最重要原因，還是其自身的藝術價值。關於譚腔的藝術價值，以往研究大多以對待經典的景仰態度看待譚腔，仍承襲著陳彥衡對譚有褒無貶的傳統，對我們深入理解譚腔的藝術價值幫助有限。相比之下，學者徐凌霄 1936 年所說的譚鑫培的唱法“體貼戲情，採取旁人的長處，遷就自己的嗓音氣力，時時努力，出處用心”，成就了其獨特的藝術。[50]所論平實確切。學者宋學琦在 1990 年出版的《中國京劇史》中寫道：“譚鑫培把京劇老生唱腔‘花腔’化”，“創造了很多能深刻揭示人物內心的花腔和巧腔，將老生唱腔向前推進了一大步。”[51]所論也具體準確，要言不煩點出譚腔與眾不同之處。這些（當然不限於這些）無疑都是譚腔成為經典的藝術原因。在此基礎上，筆者也想進一步指出，譚腔旋律動聽、易學好唱，便於模仿，也是其成為“經典”的重要原因。

總之，譚鑫培唱片和唱腔樂譜及專論書籍使轉瞬即逝的譚腔凝固化、物質化，使譚腔成為人們隨時可以聽到和看到，進而反復欣賞、模仿學唱的物質對象。而譚腔吸取前輩演員唱腔之長處，善用自己的嗓音條件，根據不同劇目之戲情戲理，創造出許多動聽且富有

[48] 李元皓教授在所著的《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》（臺北：國家出版社 2008 年版）一書中有“經典唱腔的定型化”一節專論唱片及文字對譚腔定型化的作用，資料豐富，論述精准，可參看，頁 210-225。

[49] 譚鑫培與清廷關係確有許多誇大其詞或子虛烏有的傳說。但慈禧愛看譚鑫培演戲並對他多有賞賜也是事實。慈禧賜給譚鑫培的朝珠仍被譚家後代作為譚家作爲傳家寶保存並在電視上展示。視頻見以下網址：http://tv.cctv.com/2017/08/11/VIDE3ydiqIKHWvVecwZQjsD1170811.shtml。

[50] 徐凌霄：《皮黃文學研究》（《京劇歷史文獻彙編・民國卷》，第 13 冊），第 648 頁。

[51] 北京藝術研究所、上海藝術研究所編：（《中國京劇史》上卷，“譚鑫培傳記”（宋學琦撰稿），1990 年版），頁 416。

韻味的花腔、巧腔，使譚腔為清末民初觀眾喜聞樂見，被梨園同行爭相模仿，並流傳至今，則是譚腔成為京劇“經典”最重要的原因。

結語

皇家的文化權力，商業劇場的影響，唱片等西方技術及文化的輸入，新聞出版的發展，特別是陳彥衡等文人以樂譜和書籍對譚腔的揄揚，使作為物質文化的譚鑫培唱片、譚鑫培唱腔譜和譚腔專論一起，形成諸多相互交織、補充、配合和激發的 “合力”，使得由譚鑫培高超唱念藝術和創造力凝結而成的“譚腔”成為京劇音樂及京劇藝術永恆的經典。

引用書目

陳彥衡。1918。《說譚（排印本）》。收於《京剧历史文献汇编・民国卷》。冊 4。傅谨主编。江蘇：凤凰出版社。

陳彥衡。1931。《燕台菊萃（第一輯）》。上海：潛樂社。

吳秋帆編。1917。《伶界大王事略(1917 年版)》。收於《京劇歷史文獻匯編・民國卷》。冊 4。傅謹主編。江蘇：鳳凰出版社。

徐凌霄。1936。《皮黃文學研究(1936 年版)》。收於《京劇歷史文獻匯編・民國卷》。冊 13。傅謹主編。江蘇：鳳凰出版社。

劉菊禪編。1940。《譚鑫培全集（1940 年版）》。收於《京劇歷史文獻匯編・民國卷》。冊 14。傅謹主編。江蘇：鳳凰出版社。

中國戲曲研究院編。1958-1962。《譚鑫培唱腔集（一、二、三集）》。北京：人民音樂出版社。

許姬傳。1985。《許姬傳七十年見聞錄》。北京：中華書局。

吳小如。1986。《京劇老生流派綜說》。北京：中華書局。

戴淑娟等編。1990。《譚鑫培藝術評論集》。北京：中國戲劇出版社。

北京市藝術研究所、上海市藝術研究所編。1990。《中國京劇史（上卷）》。北京：中國戲劇出版社。

北京市政協文史資料委員會編。1990。《京劇往談錄三編》。北京：北京出版社。

吳江、周傳家主編。1998。《一代宗師：譚鑫培先生誕辰 150 周年紀念文集》。北京：京華出版社。

丁汝芹。1999。《清代內廷演戲史話》。北京：紫禁城出版社。

么書儀。2006。《晚清戲曲的變革》。北京：人民文學出版社。

李元皓。2008。《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》。臺北：國家出版社。

傅謹主編。2011。《京劇歷史文獻彙編・清代卷》。江蘇：鳳凰出版社。

谷曙光。2015。《梨園文獻與優伶演劇——京劇昆曲文獻史料考論》。北京：中國社會科學出版社。

王安祈。2016。《錄影留聲 名伶爭鋒：戲曲物質載體研究》。臺北：國家出版社。

傅謹主編。2019。《京劇歷史文獻彙編・民國卷》。江蘇：鳳凰出版社。

徐元勇、孫黃澍編著。2020。《申報音樂史料輯錄與研究：1912-1915》。安徽：安徽文藝出版社。

伝説、記録、記憶と追憶：
「伶界大王」譚鑫培、唱腔の「実体化」と「経典化」

海　震（中国瀋陽音楽学院）

【要旨】

譚鑫培は清朝末期から民国初期にかけて最も影響力のあった京劇俳優で、その独特の節回しと歌い方は「譚腔」と呼ばれている。西太后に最も高く評価された俳優の一人でもあるが、「宮廷芸人」という言い方や伝説は史実ではない。当時、上海で京劇俳優として最高額の収入を記録したこともある。レコード会社の百代（パテ）が譚鑫培のレコードを制作したことで、「譚腔」の実体化が始まったのだが、譚鑫培自身はレコード化に疑問をいだいており、後悔の念を残している。陳彦衡が記譜し、追憶し、執筆した『戯選』、『燕台菊萃』、『説譚』は、「譚腔」の実体化を拡大し深化させたものであった。『伶界大王事略』と『譚鑫培全集』は、譚鑫培没後の社会における譚鑫培の芸に対する記憶と追憶である。譚鑫培のレコードや「譚腔」の楽譜、『説譚』といった書籍の出現は、「譚腔」が経典となるための実体的な基礎となった。宮廷の文化権力や商業劇場の影響、蓄音機やレコードの導入、新聞や出版の発達、そしてとくに、陳彦衡などの文人が楽譜や書籍において「譚腔」を称賛したことで、譚鑫培の素晴らしい歌唱力と創作力が凝縮された「譚腔」は、京劇音楽、そして芸術としての京劇における永遠の経典となった。

キーワード：譚鑫培、レコード、楽譜、実体化、経典

序文

譚鑫培（1848－1917）は京劇史上先人に続き新たな創造を行った画期的な人物であり、最も早い時期にレコードを残した京劇の老生俳優である。彼は北京で清朝宮廷に歓迎され、かつて上海に南下し当時の上演報酬の最高記録をうちたてた。その唱腔（節回し）は生前には広く知られ、世を去って後はいっそう追想され、それゆえに「譚腔」も京劇老生の唱腔の「経典」となった。なぜ清朝末期から民国初期に他の者ではなく譚鑫培が宮廷と娯楽市場の両面から肯定を得られたのか？譚鑫培の唱腔はいかに京劇の経典となったのか？どのような要因が譚腔を経典にならしめたのか？これらは譚鑫培の唱腔及び演芸芸術の重要な問題であるばかりでなく、譚鑫培の時代の京劇とレコード、書譜および個人と社会記憶とも関係しており、特定のテーマとして検討する価値がある。

一．譚鑫培の伝説と史実：譚腔の「経典化」の輿論と娯楽市場基盤

譚鑫培その人に関しては、すでに多くの書籍や論文で語られている。以下に先行研究ではやや少ない清代宮廷と上海商業劇場での上演の伝説の具体的な分析と入手した史料から、史実に関する若干の検討を試みてみる。

１．譚鑫培と清朝宮廷の伝説及び史実について

譚鑫培と清朝宮廷の関係について、晩清と民国に多くの正しいようで誤った見解がある。例えば 1917 年に出版された『伶界大王事略』に譚鑫培が宮廷公演の後、清の「内務府で太后の意図を受け、（譚鑫培を）内廷主管に抜擢し、食三品を賜った。」[1]とあるが、いわゆる「内廷主管」や「食三品を賜る」というのはすべて実際にはありもしないことであった。また比較的知られている譚鑫培が「内廷芸人」であったというのも、学者丁汝芹がすでに著作でそれは単に民間での「過分な誉め言葉」であって、宮廷の職位を授かってはいないと指摘している。[2]清朝の宮廷演劇を管掌する機関「昇

[1] 呉秋帆編輯『伶界大王事略』、上海、文芸編訳社印刷発行。傅謹主編『京劇歴史文献彙編・民国巻』第４冊、南京、鳳凰出版社、2019 年版収録。pp.４－5。

[2] 丁汝芹『譚鑫培清宮演戯』、呉江、周傳家主編『一代宗師：譚鑫培先生誕辰 150 周年紀念文集』、北京、京華出版社、1998 年版収録、pp.168－178。『京劇歴史文献彙編・清代巻』及びその続編の 1901 年から 1911 年間に出版された新聞と書籍中、譚鑫培等の名優が宮廷で演じることを「供奉内廷」（四ヶ所）といい、一ヶ所を「内廷に入り供奉する」という。宮廷に入り上演という活動や行為を行うことを指し、小叫天等のみ「内廷のために供奉す」となっている。これが譚鑫培の「内廷供奉」と言われる由来である。以上の資料は『京劇歴史文献彙編・清代巻』続編第 4 冊、第 36、47、95 頁、『京劇歴史文献彙編・清代巻』第６冊、第 54 頁、第２冊、pp.512、513。清末の上海新式劇場は「新舞台」が成立した時、「内廷供奉」

平署」の記録には、譚鑫培（「譚金培」と書かれている）の名は実際には「民籍学生」、「教習」や「外辺教習」といった名簿中に別々に記載されている。[3]慈禧太后等清朝宮廷の貴族が譚鑫培を評価し偏愛したことについては、また「アヘンを賜る」、褒美に遅れ、親王が跪いた等の伝説があり、これらも根拠のないもしくは誇大化した逸聞である。先の二つは『伶界大王事略』に見られ、所謂「アヘンを賜る」というのは宣統三年（1911）上海『申報』の一段百字に満たない記事の「小叫天はアヘンがなければ歌わず」という部分から広まったのであろう。[4]後の方は民国年間の多くの京劇書に見られ、谷曙光教授がすでに論文でその歴史の真相とは異なることを指摘している。[5]もちろん譚鑫培が清末に慈禧太后に特に待遇されたのは事実である。『京劇歴史文献彙編・清代巻』にある清朝宮廷の記録では譚鑫培が演じ受け取った銀貨の額が、六度はっきりと記載されており、十四両から二十両とまちまちではあるが、褒美として銀貨を最も多く与えられた二名の俳優の一人（もう一人は孫菊仙）であった。[6]つまり譚鑫培は疑いなく慈禧太后の眼鏡にかなった京劇俳優の一人であるが、「内廷供奉」のような言い方や伝説逸聞は決して史実ではないのである。

２．譚鑫培の上海での商業公演について

譚鑫培は晩清と民国初期に六度上海へ赴き商業公演を行った。最初はそれほど順調ではなく、途中波瀾曲折があったが、当時の京劇俳優最高の公演収入記録を打ち立てたのだった。[7]

1901 年（光緒二十七年）譚鑫培の三度目の上海公演は半年の長きにわたった。彼はまず桂仙（または三慶とも称す）茶園の招きに応じひと月公演し、その後丹桂茶園に変えひと月公演、最後にはまた天仙茶園で公演した。前後で三か所茶園を変え、報酬は絶えず上昇し、月二千元から二千四百元、二千六百元までに増加した。絶え間なく

や「国都超級名優」等の肩書を撤廃したというが、別の角度から説明すれば「内廷供奉」は「国都超級名優」に似た肩書であった。（『京劇百科全書』「新舞台」の項目より、林明敏、中国大百科全書出版社、2011 年版、下冊、p. 896。）

[3] 『京劇歴史文献彙編・清代巻』続編第 2 冊、南京、鳳凰出版社、2013 年版、p. 502、p. 517、p. 541 を参照。

[4] 傅謹主編『京劇歴史文献彙編・清代巻』第 4 冊、南京、鳳凰出版社、2011 年版、p. 634。

[5] 谷曙光『梨園文献與優伶演劇――京劇崑曲文献史料考論』（北京、中国社会科学出版社、2015 年版）の中の『那桐與譚鑫培：追想一椿梨園逸聞的真相』の一節を参照。

[6] 『京劇歴史文献彙編・清代巻』続編第 2 冊、p. 419、p. 447、p. 448 参照。学者丁汝芹は『譚鑫培宮廷演戯』の一文や 1999 年の『清宮内廷演戯史話』の中で譚鑫培が光緒三十四年（1908）に清朝宮廷に出演後、六十両以上の銀を受けたとある。『清宮内廷演戯史話』（北京、紫禁城出版社、第 255 頁）を参照。惜しいことに具体的な資料の出典は説明されていない。

[7] そのうち最初の二回はなかなか順調ではなく、一回目の反応は普通であり、二回目は途中一度病にかかり、病気の後弱った体で武戯（立ち回り）を演じたため大変見劣りし、予定を繰り上げ北京に戻ったが、1901、1912 と 1915 年の三回の公演状況は大いに面目を一新した。

上演場所を変更したことについて、上海の新聞では報道や議論が多く起こった。[8]譚鑫培のやり方は茶園間の紛糾を招くのを避けられず、ひいては提訴まであったが、調停し収まったのであった。桂仙茶園との最初の契約によればひと月の満了後、「もし意見が合わなければ、上海の他の場所での上演を認める」[9]とあったためだ。譚鑫培が上演する茶園を変えたのは契約に違反しておらず、[10]このことから譚鑫培が獲得する報酬の最大化と茶園と渡り合う商業的頭脳のためだったことが分かる。

1912 年に譚鑫培は五度目の上海の「新新舞台」公演に赴いた。この上海公演で最も注意を引くのは、譚鑫培が「伶界大王」と呼ばれ、後に譚が声明を出し、この呼び名を取り消したことだ。観客を惹きつけるため、「新新舞台」の支配人は宣伝ポスターの大きな譚鑫培の名の前に「伶界大王」の四字をつけるよう指示した。これが完全に商業的に展開された「伶界大王」という呼び名の由来である。しかし譚が一度専門外の役柄を演じた『盗魂鈴』で猪八戒が高台からひっくり返らず[11]、場内で囃し立てる者が劇場マネージャー等に殴打されるという辱めを受け、各タブロイド新聞がこぞってこれを攻撃する羽目になり、譚が「伶界大王」を承諾しなかったという。譚鑫培は「大王の尊称を取り消すと新聞に載せ、社会に詫び」たのである。[12]

1915 年が譚鑫培の最後の上海公演である。この時は元々譚鑫培は浙江省の普陀禅寺に参拝し、その娘婿夏月潤の兄夏月恒の経営する「新舞台」で十日余りの公演の招きに応じたものだった。公演期間中、上海最大の新聞『申報』では「紀譚鑫培」という短文を十四回連載したばかりか、十五篇の譚鑫培の公演演目の評論を発表した。[13]『譚叫天南来十日記』と題した長い劇評は、譚鑫培の『空城計』『洪洋洞』『李陵碑』等の演目の演技について深く精細な評論を行い、唱腔や台詞に対して更には舞台上演の角

---

[8] 上海『世界繁華報』は譚鑫培の上海公演期間に、前後して 23 もの譚鑫培の上演に関する消息を掲載した。例えば桂仙茶園と譚鑫培の「合同写真」、「丹桂と小叫天のいざこざあれこれ」等である。『京劇歴史文献彙編・清代巻』続編、第 4 冊、pp. 148149、pp. 152-157、p. 159、pp. 160－162、pp. 164-166、pp. 171-173、pp. 175-176 参照。

[9] 『京劇歴史文献彙編・清代巻』続編、第 4 冊、p. 152。

[10] しかし二回目には娘婿の夏月潤の兄弟夏月恒が管理する丹桂茶園を離れ天仙茶園で上演し、「伶界中の人はその交友が長くは続かないとわだかまり」を持たせた。上海『世界繁華報』1901 年 12 月 4 日「丹桂與小叫天糾葛述聞」及び『伶界大王事略』中の「第三次到滬之小叫天」と『菊部叢刊・梨園掌故』中の「譚金培来滬之回溯」（二）に詳しい。以上の資料は『京劇歴史文献彙編・清代巻』続編、第 4 冊 pp. 156－157、『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 4 冊、pp. 6－7、第三巻、pp. 422－423 を参照のこと。

[11] 譚の出演した『盗魂鈴』で誰かが囃したことについては、譚鑫培のために弁明した評論もある。『申報』1912 年 12 月 1 日「紀譚鑫培」、徐元勇、孫黄澍編『『申報』音楽史料輯與研究』合肥、安徽文芸出版社、2020 年版、p. 179 を参照のこと。

[12] 『伶界大王事略』の「小叫天之社会悪魔」、『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 4 冊、pp. 21－22 を参照。1918 年出版の『菊部叢刊・劇学論叢』ではこの事に対する回顧がある（『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 3 冊、p. 195、p. 199。）

[13] 『申報』1912 年 11 月 17 日から 12 月 22 日の「自由談・劇評」の項目を参照。また『『申報』音楽史料輯録與研究 1912-1915』pp. 166－194 参照。

度から一句ごと、一字一節にわたり分析を行っている。[14]譚鑫培の上海における影響はピークに達した。[15]宮廷と娯楽市場の両方の視線は、譚腔が後日「経典化」する重要な基礎なのである。

二.「譚腔」の実体化の始まり：譚鑫培のレコード録音

1907 年、西洋科学技術伝来の恩恵を賜り、百代レコード（フランスのパテ）が譚鑫培の『売馬』と『洪洋洞』各々の二節の唱腔を録音制作した。[16]当時はちょうど譚鑫培の名声の最盛期であり、この二枚のレコードの録音は、譚鑫培の唱腔の「実体化」の始まりであった。

１．譚鑫培の七枚半のレコード[17]

レコードの「物質化」とは瞬時に過ぎ去る唱腔を、一定の物質的、技術的手段を通じて固定化して保存することを指す。唱腔をレコードとして録音することは一種の物質化であり、以下の節で分析したいのは唱腔を楽譜や文字として記録すること、すなわちもう一種の物質化についてである。

『売馬』と『洪洋洞』の二枚のレコードの胡弓伴奏は梅雨田である。梅雨田（1869－1914）は清末の名旦（女形）梅巧玲の子であり、梅蘭芳の伯父で、当時もっとも著名な京胡の演奏家であった。彼は長期にわたり譚鑫培の伴奏を務め、譚鑫培の唱腔の創造に多くの貢献をした。『売馬』、『洪洋洞』は譚鑫培の最も質の良い一枚半（三枚）のレコードである。民国後パテはまた譚鑫培の『戦太平』『打漁殺家』の各半分と、『烏盆記』『碰碑』『桑園寄子』『捉放宿店』『探母坐宮』を各一枚録音制作した。[18]「二度目のレコードは譚の次男譚嘉瑞が京胡の伴奏をし（譚の節約と言われる）、総体的な

---

[14] 『譚鑫培南来十日記』は楊塵因編纂の『春雨梨花館叢刊』第一、第二集、残念なことに出版社と作者が注記されていない。『春雨梨花館叢刊』は『京劇歴史文献彙編・民国巻』第２冊、pp. 440－453、pp. 519－526 に収録されている。

[15] 譚の上海での商業公演については、専門に論じた先行研究は少なく、整理、分析したものは特に少ない。

[16] この二枚のレコードの録音時間については、論者により異なる見方をしている。筆者は谷曙光教授がパテが発行したレコード制作の宣伝ガイドとしての性質を持つ『北京唱盤』に基づき行った考証が説得力があると考えている。谷曙光は録音時間は当然 1907 年なので、レコードは 1908 年かより後に市場で販売されただろうと考えている。詳細は谷曙光「京劇唱片学的珍稀史料：「北京唱盤」」(『戯曲芸術』2015 年第 2 期収録)、谷曙光『梨園文献與優伶演劇――京劇崑曲文献史料考論』、北京、中国社会科学出版社、2015 年版）を参照のこと。

[17] 「七枚半」というのは、旧式のダイヤモンド針のレコードの言い方である。一枚のレコードの両面に分かれ、一面を半分とする。

[18]吳小如『說譚派』,『京劇老生流派綜說』、北京、中華書局、1986 年、p. 13。

品質は第一回目には及ばなかったが、演目の唱段はどれも譚鑫培の代表作であり、譚鑫培の「真の声」を後の世に伝えている。

注意に値するのは、当時の京劇舞台での上演は「活口（その場で自由にアレンジする)」歌唱を常態としていたため、[19]唱腔や歌詞は形があっても形にとらわれず、特に譚鑫培のような創造性豊かな俳優の場合、その録音された唱腔はかなりの程度変化に富んだ歌唱法の中の一種にすぎず、レコード版は譚鑫培の多くの歌唱バージョンの中の一つであるということだ。その録音されたものは譚鑫培の真の声ではあるが、レコードを録音する時間の制約が歌う時間の短縮と内容の簡素化を要求する。よって初期のレコードはどの面も三分間しかなく、最初に録音した『洪洋洞』であっても二句を減らして歌うよりほかなかった。しかしレコードは俳優の歌う声を「正真正銘」物質化した保存であり（楽譜は唱腔や音声を記録する記号であり、文字も唱腔と音声の描写に過ぎない)、繰り返し鑑賞できる音声テキストと学習の手本であり、その意義は楽譜や文字では変わることができない。譚鑫培のレコードは得難い初期の京劇の音声テキストであり、貴重な京劇の有声史料である。しかし譚鑫培の時代には、京劇の俳優のレコード録音に対する態度は比較的複雑であり、レコードと舞台の歌唱の差異も異なるバージョンといった簡単な問題ではなく、その深層にある原因を考慮しなければならない。

２．譚鑫培のレコードの受容と懸念

譚鑫培のレコードとレコード録音に対する最も直接的な史料は百代レコードが編纂した宣伝材料的な『北京唱盤』の「代序」である。原文は長くないので、下記に記そう。

> 蓄音機が中国に輸入されてより、総じて未だ真の名優を収め得ず、貴社はこの度喬君の紹介により、北京の名優全てが歌唱を約束す、適材を得ることと機器の精巧さで人を魅了する。不肖諸君の頼みを受け、歌唱数段、少しは責任を果たす。今日貴下すでに全貌を得、将来必ず市場を独占するだろう。ここに百代公司代表杜愷君の商売の繁盛を祝す。
>
> 譚鑫培敬具　北京　十月二十四日

この文言について、著名な学者であり蔵書家、京劇及び戯曲について深く研究してい

---

[19] 拙著「程式、“活口”演唱與口頭創腔：京劇音樂傳統及其在 1953-1965 年間的因應於改革」，刊『戲曲藝術』2020 年、第 4 期、pp. 1-12 参照

る呉暁鈴教授は譚鑫培独特の風格の「巧妙な文」であると考える。しかし同じく著名な学者でレコードの収集家でもあり、京劇にも優れた研究のある呉小如教授は懐疑的な態度で、「この手紙は文章の筋道が適切さを欠いている」とするが、それ以上具体的な指摘はしていない。谷曙光教授は「この文は譚氏の書いたものではない、レコード会社が書き、譚に書き写させたのだろう。譚氏の名声を借りで宣伝したかったに過ぎない」と考えている。谷教授の見方は一理ある。譚氏本人のレコードに対する本当の見方や態度はどうであったのか。関係する文字記述を見てみよう。

1931 年出版の陳彦衡が譜を記し、許姫傳が書写し序を書いた『燕台菊萃』の『探母回令』要約で、作者は以下のように書いている。

> 譚氏がレコードで「両沙灘」、「両木易」と歌ったのは、本ではその登場時に歌う「当年双龍会を思う」「我擒えられ名姓を改める」の二句であり、重複を避けたのだ。また譚氏はレコードの『戦太平』の語を入れ替え、『捉放』『烏盆』の節が簡単であるのも、皆舞台での登場時とは同じではない。人が真似るのを恐れ、わざとそうしたのかもしれない。

以上の文章で挙げられている「両沙灘」、「両木易」は『坐宮』の楊延輝が第一段の唱腔で「我あたかも潜水龍のように沙灘に眠る」と「当年沙灘一場の血戦に会うを想う」という続けて歌う二句とも歌詞に二つ「沙灘」があり、「我擒えられ木易と改め身は此の難を脱す」と「楊の字を木易に改め良縁に匹配す」の二句には二つの「木易」がある。このような字句の重複は内容と修辞の両面から見ればあまり妥当ではない。『戦太平』の語句が入れ替わったのは、レコードの第三、四句と第五、六句の順番を歌唱中に入れ替えたと指摘している。レコードの第三、四句は「採石磯（安徽省にある地名）が賊に奪われたことを早くに知る。早く遣いをやり防備せんとす」の後に歌い、第五、六句は「吾主洪福齊天より降り、劉伯温は八卦もかんばしくない」を先に歌うべきなのである。譚鑫培は大御所俳優であり、彼はその演目に長けた唱腔や歌詞の順序を歌い間違うことはなかったはずである。上記で指摘した『坐宮』の二句が関連した歌詞に「沙灘」と「木易」が二度出現したことも、譚氏の正常の上演では考えがたい。陳彦衡は譚鑫培の唱腔を研究する権威で、『燕台菊萃』を書写した許姫傳は楽譜の序文の中で陳彦衡が譚氏の「畏友」である[20]とする。陳は『説譚』を著し、譚鑫培唱腔の『戯選』と『燕台菊萃』（詳細は以下）を記録し、譚腔を大いに讃えている。彼

[20] 彼は序文で「譚氏偶に疑問あり、丈（陳彦衡を指す）議論すれば、たちまち解決し、畏友とみなす」と述べている。

は楽譜の前の「要約」でレコードの上述した現象は「おそらく人の模倣を恐れ、故に狡猾をなす」と述べ、譚金培がわざと歌い間違えた事実を肯定した。

表面上、上述した現象は呉小如教授が 1988 年に出版した『京劇老生流派総説』の「説譚派」の一章で言うように、「譚鑫培は思想が保守的で、本当の技量をレコードを通して後の世に伝えたがらなかった。よって歌唱中意図的にある種の欠点が製造された」[21]のだが、譚鑫培時代の京劇公演の市場化と俳優間の競争を考慮すると、多くの名優を騙るレコードが市場で流通し、加えて老世代の京劇俳優はレコードのような舶来の新技術で生まれたものを理解せず警戒し（極端な例では譚鑫培と汪桂芬と共に老生の「後の三鼎甲（最優秀の三名）」と呼ばれた孫菊仙（1841－1931）は一生レコードを録音しなかった）[22]、譚鑫培がレコードを録音した際に「故意に狡猾になった」というのはおそらく主に自分の公演での観客動員数や収入、当時の同業者の模倣を心配してであり、「本当の技量をレコードを通じて後世に伝えたくない」ということではなかった。1943 年『三六九画報』には松生という署名の『唱片瑣談』という文章で「譚氏は録音に対しあまり喜ばず、ただ喬蘁臣、殿朗仙の二君を忍びなく思い、録音を許し始めた」[23]とある。譚鑫培等の古い世代は「レコードの録音に対してあまり喜ばず」だったことは、当時の人はみな知っていたのかもしれない。許姫傳の「文革」後の回想によれば、譚鑫培が二度目の録音では節約のため次男に胡弓の伴奏をさせたのはレコードの品質に大きく影響し悪い結果をもたらしたと、陳彦衡は譚に会ったときに言ったことがあり、譚はいささか後悔を抱いていたようだ。[24]

明らかに、譚鑫培はレコード録音を表面では受け入れていたが、内心にはなお懸念があった。晩年には後悔をしていたようだが、もう再録音のチャンスはなかった。[25]しかし孫菊仙と違い、譚鑫培はいずれにしても七枚半のレコードを残した。あれこれの欠陥はあるにせよ、結局同時代の孫菊仙が遺憾と「疑念」を残したのとは異なり、百代の録音制作した七枚半のレコードは譚鑫培の「真の声」であり、保存し、凝固し、レコードの「譚腔」として転換されたのである。それらはすでに譚腔の実体化であ

---

[21] 呉小如『京劇老生流派総説』北京、中華書局、1986 年版、第 13 頁。

[22] 呉小如等大部分の学者は孫菊仙がレコードを録音しなかったという伝説は真実であると考える。現存する孫と署名されたレコードはみな他人が騙った偽物である。ただ研究者で孫本人はレコードで後世に伝わったと考えている者もいる。劉鼎勲『孫菊仙唱片研究』（『京劇往談録四編』北京出版社、1997 年版、第 494－506 頁）参照。

[23] 谷曙光「京劇唱片学的珍稀史料：『北京唱盤』」より引用。

[24] 許姫傳『譚鑫培影片蝋筒唱片』参照。『譚鑫培的芸術道路』の一節は、『許姫傳七十年見聞録』（北京、中華書局、1985 年版、第 195 頁）に収録。

[25] 羅亮生は『戯曲唱片史話』で譚鑫培の最後の上海公演の時、百代公司の支配人ともう一度レコードを録音する依頼を受けたが、果たせなかったと言及している。羅の文は最初『上海戯曲史料薈萃』第一集（1986 年印）を発行し、後に『京劇往談録三編』（北京出版社、1990 年版、第 397－416 頁）に収録された。

り、譚腔の「経典化」される実体の基礎でもあるのだ。

三.「譚腔」の実体化の拡大と深化：陳彦衡の「譚腔」に対する記録と記憶

譚鑫培と交流があり、喉を鍛錬するために胡弓で伴奏をした陳彦衡（1864－1933）は、譚が逝去した後の 1918 年に譚鑫培唱腔工尺譜を含む『説譚』という書を出版した。陳彦衡は閥族出身で国学生の身分で直隷の県知事候補であったが、官吏になる道を進まず音楽と京劇の研鑽に努めた。彼は京劇の唱腔と胡琴を習い、広く俳優や胡弓奏者と交際した。先に譚鑫培の胡弓奏者梅雨田と知り合い、彼に胡琴と譚腔を学び、後に譚鑫培と交際し、その喉を鍛えるのと上演のために胡弓を伴奏した。以下に陳彦衡が記譜し論じた『戯選』『説譚』と『燕台菊萃』を例に、譚腔の実体化についてさらに進めて論じる。

１.『戯選』第一冊と『譚鑫培唱腔集』

陳彦衡は『説譚』出版の前後に譚鑫培唱腔を記録した『戯選』第一冊（1917 年）と『燕台菊萃』第一輯（1931 年）を編集出版したことがある。前者は譚鑫培が主演した『失空斬』『問樵閙府』『撃鼓罵曹』『李陵碑』の台本と唱腔の工尺譜が収録されている。後者は譚鑫培、王瑶卿や陳徳霖等の著名俳優が歌った『四郎探母』の台本と工尺譜を記録した。

1917 年に出版された『戯選』第一冊に収録された四つの譚鑫培の得意演目[26]で、後に翻訳された略譜が北京の人民音楽出版社より 1959－1962 年に三輯に分け出版された『譚鑫培唱腔集』に収められている。『失空斬』（すなわち『空城計』と『撃鼓罵曹』）は第一輯所収、『問樵閙府』（すなわち『瓊林宴』）と『李陵碑』は第三輯所収である。新版『譚鑫培唱腔集』は「中国戯曲研究院編、陳彦衡訂譜、鄭隠飛、陳富年整理」となっている。鄭隠飛（1911－？）は声楽教育家で、かつて成都市戯曲学校の声楽教員の任にあった。[27]陳富年は陳彦衡の子である。彼は家業を継ぎ、『譚鑫培唱腔集』を整理した以外にも『京劇名家的演唱芸術』の一書を著した。『譚鑫培唱腔集』第一輯には梅蘭芳の序があり、陳彦衡の『戯選』、『説譚』と『燕台菊萃』の中で京劇唱腔を工尺譜として書いたのは初の試みであると強調している。事実も確かにそのようだ。『戯選』は最も早くに正式に出版された工尺譜を伴った京劇台本集なのである。

---

[26] 関連資料によれば、『戯選』第一冊は上海作新社より 1917 年に出版された。しかしコロナ下により公共図書館での調査に差し障りがあり、筆者が本文執筆時には原文を調査できなかった。
[27] 馮光鈺、薛良主編『中外歌唱家辞典』、太原、北岳文芸出版社、1993 年版、p. 228。

『譚鑫培唱腔集』第一輯にはおそらく中国戯曲研究院の編輯時に書かれた「編輯説明」があり、陳富年が陳彦衡が生前に記録した譚鑫培の歌った十一の演目を彼らに送り共同出版を希望したことに触れている。『譚鑫培唱腔集』は実際には十の演目を収録している。『戯選』の四つの演目以外に、他の六つの演目は『武家坡』『桑園寄子』『汾河湾』『宝蓮灯』『群英会』『清風亭』である。陳彦衡が譜を記した譚鑫培の唱腔は、民国年間の出版状況や前世紀の五六十年代に出版された環境から推量するに、収録されなかった演目の唱腔の譜は政治的に当時の社会気風にあまり合わなかった『四郎探母』であろう。だが幸い陳彦衡が譜を記した『燕台菊萃』の第一冊『探母回令』はすでに 1931 年に出版されており、[28]陳彦衡が譜を記した譚鑫培唱腔は基本的にはみな異なる形式で出版されている。

『劇選』の四つの演目の楽譜は後に略譜形式で『譚鑫培唱腔集』に収められたが、『戯選』はずっと重刷されることはなかった。[29]陳彦衡の記した譜で記録した『燕台菊萃』と『説譚』の楽譜や文字の形式と照らし合わせ、『譚鑫培唱腔集』では陳彦衡原作の文字の評注を註釈に改めた。筆者が『譚鑫培唱腔集』の『武家坡』の楽譜及び註釈と『説譚』の『武家坡』の楽譜と文字を対照し発見したのは、『譚鑫培唱腔集』の『武家坡』の楽譜にある歌唱法と 1918 年に出版された『説譚』の歌唱法がすでに異なっていたことである。その中の二ヶ所に二種の異なる歌唱法が書かれており、[30]その原因は譚鑫培が少なくともともと「低い節に外す」か「高い節に外れる」二種の歌唱法（当然両種に止まらない）があり、陳彦衡や陳富年が彼のより良い、より代表的な歌唱法と考えるものを選択したのかもしれず、いわゆる陳彦衡や陳氏父子の譚鑫培の歌唱法に対する記録と追憶なのである。実際譚鑫培の時代は、すでにある形を基礎にした「活口」歌唱が京劇舞台の上演の常態だったのであり、京劇俳優の基本の歌唱技法でもあって、譚鑫培もその例外ではないのである。

２．『説譚』の価値及び局限

[28] この楽譜は 1957 年に香港でまた重刷となった。香港、大華印刷所による印刷。

[29] ネット上にハンドルネーム「収皮嚢的悪魔」という作者が書いた短文「『譚劇宮譜』初探」では、1954 年に香港で個人が所蔵していた「陳彦衡譚派宮譜」を底本にし、香港で『譚劇宮譜』第一冊を出版したと言う。1957 年までに第七冊（文章には第一、二、三及び七冊の書籍のカバー写真が附されている）を出版した。しかしそのカバーには等しく「張試□著」と書いてある。原書を目にする機会がないため、これらの書籍の内容は不詳である。

[30] 例えば第一句の「一路離れた西涼界」の「西涼界」だが、その上の位置に「番邦界」の三字と楽譜が記されている。注釈中「西涼界」は譚が中年のころの歌唱法で、晩年は高い唱腔の「番邦界」に変わったと説明している。(『譚鑫培唱腔集』第一輯、p. 48。) 第二段の最後の一句「錯認了民妻理不端」の「理不端」は、楽譜が『説譚』の工尺譜と異なっているが、注釈では『説譚』がこの三字の歌唱法の楽譜を註釈中に書いており、「仮のもの」といえよう。(同上、p. 53)

『説譚』は陳彦衡が譚鑫培を総合的に論じた著作である。「総論」と『武家坡』、『清風亭』の二つの劇の老生の「単片」の歌唱法と台詞、陳彦衡の劇中の歌唱、台詞及び演技の分析解説から成り立っている。[31]総論は流派、四声、尖団音、高低、拍、台詞、しぐさ表情、胡琴及び髭をつけた老生等九つの面から京劇と譚鑫培の歌唱、演技や胡琴の伴奏を論じている。陳の譚鑫培の歌唱や台詞、演技に対する総論とみなせよう。「四声」の一節では、陳彦衡は「譚に学ぶには先に音を見分けるべきであり、音を見分けるには先に字を識るべきである」と強調する。[32]彼は音韻の角度から、歌詞の文字の発音で譚鑫培の歌唱を解説しており、鑫培『売馬』の「店主東」、『空城』の「我本是」、『捉放』の「聴他言」は皆西皮慢板から始まり、音調が違うのは、平仄がそれぞれ異なる」と指摘している。[33]「尖団（訳注：発音時に舌先をあげない・あげる）」や「声調」の各節では、譚鑫培が文字を発し節回しをつける腕前と造詣を崇めている。例えば譚が尖団において「熟練度が高く、その運用の妙はさまざまで不可思議でさえあり、神のような技で、書き表すことができない」[34]とあり、評価は最高のものである。譚の声調について、陳彦衡は譚が「声調が極めて繁雑な時、皆引宮刻羽（古い音律で宮の音を引の音に、羽の音を刻の音に変調する）ができ、少しも違えない。工尺を熟知していなければ、この境地に達することはできない」[35]と記す。ここで音楽と関係する言い方である「引宮刻羽」を使って譚鑫培の声調が「少しも違えない」と形容するのも誇張した表現だ。[36]京劇及び譚鑫培の「しぐさや表情」と胡琴の伴奏を語る時には、書道の比喩を用いている。例えば、「鑫培がストーリーを描くと、実に真に迫っている。つかず離れず、まさしく黄庭（訳注：書法の手本）を書き始めたように、ちょうどよい程度だ」[37]というように述べている。譚鑫培の伴奏の胡琴奏者梅雨田が胡琴伴奏について語った「胡琴はゆっくりしたところは間延びせず、速いところは密を厭わず」を引用した後、陳はさらに「この論は平易にして実に難しい、まさに包慎伯の書を論じた『広いところは馬が走ることができ、密なところは風が通り抜けることができない』と同じように絶妙で、然るにこれを知るは少ない」[38]と強調している、文人が長じる書で譚鑫培のしぐさや表情、梅雨田の伴奏の技芸を比喩したのは、陳彦衡の

[31] 「単片」は京劇の業界用語で、単独の役柄の歌詞と台詞を書いた脚本を指す。
[32] 『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 4 冊、p. 521 頁。
[33] 同上、pp. 519-520。
[34] 同上、p. 520。
[35] 同上。
[36] 陳彦衡はここで「工尺を熟るに非ざるは、此の境におよぶに能わず」を用いて、譚鑫培が工尺譜を熟知もしくは使用していたことを暗示しているが、清代と民国の京劇歴史文献にはこのような文字との相関性に触れたものはない。
[37] 『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 4 冊、p. 521。
[38] 同上、p. 522。

文人としての習慣であり、京劇の演技と音楽文化の品位を向上させる意もあった。「自序」で陳彦衡は、譚腔は譚鑫培逝去後、すでに「広陵散」となってしまったとする。[39] こうした音韻学の角度から戯曲の唱腔や歌唱を分析し、文人の得意な書で戯曲の演技と伴奏を喩え、特に譚腔を歴史上の“竹林の七賢”の一人嵇康及び古琴の曲「広陵散」に関連付けるのは、本来が俗文化である京劇の「譚腔」の文化的地位を高める狙いと目的があり、それが字間や行間に溢れているのである。

『説譚』に収録された譚鑫培の歌唱『武家坡』、『清風亭』の「単片」の脚本の唱腔工尺譜は、陳彦衡が当時譚腔について記録し、後に追憶して編輯したものである。陳彦衡は『説譚』の自序で、当時「都に閑居し、譚が登場する度に、これを聴きに行った。……今譚氏は物故し、この世の広陵散と思う。演じられた戯曲を思い出す度に、その声調にならい、工尺を譜し、論説を綴り、その異同を弁別する。名を『説譚』という。」[40] と述べている。レコードが譚鑫培の唱腔の音声に対する記録であるのと違って、『説譚』の唱腔工尺譜は陳彦衡の譚鑫培唱腔に対する書面記録であり、さらには長い間拝聴した「譚腔」に対する追憶なのである。『説譚』の工尺譜を用いて記録された『武家坡』と『清風亭』の二つの劇の唱腔はどちらもレコードがないが、音楽上の意義はもちろん言うまでもない。

ある種の意義から言えば、陳彦衡が楽譜を用いて記録した『戯選』『説譚』『燕台菊萃』の譚鑫培の唱腔やそれに関する論述は、陳彦衡が楽譜記号と文字を用いて構築した理想の譚腔の「手本」である。『説譚』は歌詞の音韻等文人の角度から譚腔を分析し、譚腔に対する賛美は過分の言葉を惜しまず、譚腔が「経典化」する過程において重要な作用と影響をもたらした。しかしそこにその局限もある。民国時期の評論家であり演劇家の徐凌霄はその重要な著作『皮黄文学研究』の中の「陳彦衡と譚鑫培」の一節でこの点について深い分析を行っている。徐凌霄は陳彦衡の「譚氏のよい節よい芝居は整理しほとんどの譜を工尺とし、説明を加え、世に発行し、広く流布し、俳優の技術を朽ちさせない。著述の世界であればこそで、それはふだん楽師や胡弓奏者がやりおおせないことなのである。よって「机上の人」の地位で「現場の人」を助ける仕事をし、伝統戯曲の中で、新しい記録者を作り出したと言ってよいだろう。」[41] しかし彼は同時に、陳彦衡が「譚氏の歌唱や言葉にならない貢献に対して、陳氏は自ら

[39] 『広陵散』はここでは人が亡くなり胡琴の音が絶えたことを喩えている。由来は『晋書』『嵇康伝』に記された嵇康が斬首される前に琴の一曲『広陵散』を弾き、嘆いた。『広陵散』は今では絶えぬ。」という故事による。しかし『広陵散』という名前の琴の曲は字譜での伝播は減り、演奏もかろうじて残っている。

[40] 『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 4 冊、p. 517。

[41] 『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 13 冊、p. 649。

の立場を捨て、譚氏個人の道理を説く人となった」[42] とも指摘している。これは的を得たものだ。陳彦衡は譚氏のために道を説き、褒め称える意は『説譚』全書を貫いている。その欠点は主に譚腔や譚の演技に対して「褒めて貶めない」ことであった。

３.『燕台菊萃』『四郎探母』譜の意義

『燕台菊萃』第一冊に記録された『四郎探母』譜は『説譚』に僅かに譚鑫培唱腔の「単片」楽譜として記録されているものとは異なる。それは完全に『探母回令』において四郎に扮した譚鑫培と公主に扮した著名な女形王瑶卿、蕭太后に扮したベテランの女形陳徳霖等 20 世紀初頭に京劇舞台で活躍した著名な俳優の唱腔を記録しており、多くの頁の余白に書かれた評語や注釈は俳優の唱腔や台詞に対しての註釈と論評で、非常に得難い京劇楽譜資料である。

この楽譜には巻頭に譚鑫培の『四郎探母』の舞台写真があり、その後に有名な戯曲評論家で理論家でもある徐凌霄の序がある。この楽譜は「唱腔も台詞もみな備え、工尺は緻密で丹念、恥じるところのない構成」と認められる。楽譜及び脚本の書写をした許姫傳も序を寄せている。1949 年以降梅蘭芳の秘書となった許姫傳は序の中で皮黄は「正確な詞が無く、正確な節が無く、宮譜が無く、固定した歌唱法がない」と感慨深く記すが、記譜したその師である陳彦衡は「譚氏の劇は目にして忘れず、これを嗜むと癖になる」と。譚の胡弓奏者梅雨田と合作し譚腔を工尺譜として記し、譚の唱腔が「少しも違えない」のは、京劇の伝承に対して重要な意義を持っているのである。

陳彦衡は「自序」で「暇な時は（梅雨田と）譚の劇の精髄を選ぶ。崑曲の例にならい、工尺を譜し、拍を綴り、その真を遺す。」と書いている。彼は崑曲の譜を例として、譚腔の真を遺したのだ。工尺譜で譚腔を記録したことの意義は、陳彦衡が序でも説明している。「そもそも工尺や拍は歌の技巧を良くするだけでは足りない。工尺や拍が明らかであれば造詣を深めることができる。工尺は、高低により分け、拍は、緩急により判断する。高低の別は抑揚を備え、緩急の判別で抑揚をつけることが生まれる。はっきりしているのは、歌唱の優れた能力は思い半ばに過ぎていくことだ。」と。これは工尺譜や戯曲の歌唱の意義に対して適切で深い解釈である。

『燕台菊萃』『探母回令』譜の重要な意義はまずその譚鑫培の唱腔への正確で細緻な記録であること、この点は『燕台菊萃』譜とその前に出版された『二黄尋声譜』で譚鑫培のレコードに記録された『四郎探母』の『坐宮』の一幕の十四句の唱腔を比べてみれば明らかであろう。筆者は初歩的な比較をし、二種の楽譜の十四句の唱腔がみな

[42] 同上。

十字句であり、どの句も少なくとも二字、最も多いものでは六字の唱腔が同じではない。大部分は『燕台菊萃』の譜が詳しく、『二黄尋声譜』は省略されていた。これは当然前者が詳しく後者が略されているという問題だけではない。なぜなら前者は譚鑫培のレコードにより記譜したものであり、後者は陳彦衡が譚鑫培の上演を見聞きした無数の記憶により譜を記したからである。レコードにより記譜したのは譚鑫培のその時の歌唱に過ぎず、前節でも言及したことである。譚鑫培のレコードの歌唱は舞台上演と一致するとは限らず、譚が故意に欠点を残してもいる。比較すると、陳彦衡は長期の譚鑫培の上演の観察の記憶を記録して『燕台菊萃』譜を作成し、その譜を記す過程で譚の胡弓奏者梅雨田と合作し交流をしている。楽譜の正確性と権威性は自明の理である。これればかりでなく、筆者が見るに、譚鑫培の時代の京劇の舞台上演が「活口」の歌唱を舞台の演技の常態としていたことを考慮すれば、譚鑫培の唱腔も長期の上演の過程で次第に完成され観客や同業者に崇められ皆が模倣する対象となったのである。呉小如教授は譚鑫培の唱腔は初期、中期、晩期の三つの時期に分けられ、レコードが記録したのは譚の晩期の歌唱法であると考えている。[43] 楽譜から見れば、『燕台菊萃』が記録したのも基本的に譚鑫培の晩期の歌唱法であるが、それは陳彦衡がその譚腔の理解と研究記録、追記とさらには追憶に基づいたものである。つまり、『燕台菊萃』譜が表しているのは譜を記した陳彦衡が考える理想的で、後世に伝えるべき、譚腔の「標準」である歌唱法である。[44] 陳氏の註釈では譚腔の歌唱法に言及すると全て極めて肯定的な称賛である。四郎が「振り返り小番を呼ぶ」という一句の注では、以下のように述べている。「嘎調（特定の文字を特に高い調子で歌うこと）が力強くよく通るのは、ただ譚氏だけができる」。四郎が六郎と交互に速いリズムで歌う一段には「六郎を見て速いリズムは悲壮激高、常になく優れており、前の公主との速いリズムでの歌と比べるとボリュームは同じであっても、声色は全く異なる。譚氏の劇は、いつでも変調し、年齢につれ形を変え、重複したところがなく、よって人を魅惑の境地に誘うのである。」譚腔についてはこのようであるばかりか、王瑶卿、陳徳霖等の歌唱法に対しても、非常に肯定的であり、これを手本としている。これは当然陳氏が譚腔や京劇の真実の見方に対し、客観的に楽譜の角度からも譚腔の「経典化」を作りあげたと言えるのである。

---

[43] 呉小如「説譚派」に詳しい。(『京劇老生流派総説』、pp. 12－22 参照。

[44] 許姫傳は前に引用した序言で皮黄に「無準詞、夢準腔、無宮譜、無固定唱法」といった憂慮があり、ある程度その師である陳彦衡の考え方を反映しているはずであろう。陳彦衡が『燕台菊萃』譜『回令』の一幕で醜役が大国舅二国舅に扮した台詞の上に「国舅の台詞はからかいや滑稽のおかしな言葉で減らすか削るべきだ」と註釈を書いている。醜役の台詞は元々「生きている」ことを特徴としており、陳氏のこの言はいささか是正が過ぎるようだ。

四．社会記憶の中の譚鑫培：『伶界大王史略』と『譚鑫培全集』の譚鑫培への追憶

1917 年 5 月譚鑫培が世を去った当月、上海文芸編訳社は『伶界大王事略』を編集出版した。1940 年、譚鑫培逝去から二十余年後に、劉菊禅の編纂した『譚鑫培全集』が出版され、どちらも譚鑫培が当時、また逝去して長年の後の影響を表わしており、異なる角度から社会の譚鑫培に対する記憶を反映している。

１．『伶界大王事略』の出版と内容

この書は譚鑫培が逝去した月に上海で出版された。[45] 「呉秋帆編輯」と署名されている。全書は章節には分かれておらず、四十五段の長短の異なる文字や短い文章を集めて成り立ち（前には小さな「縁起」がある)、各段の内容の間には関連性があったりなかったりしている。各段の内容から分類すると、その中には譚鑫培の舞台芸術に関するものが十四篇があり、うち五篇は譚鑫培の五度の上海公演を別々に記述している。譚鑫培の舞台芸術に関する五篇は、譚鑫培と他の俳優との比較や共演した八つの劇であるが、譚の影響は二篇である。譚鑫培の個性についてが六篇、家庭は二篇、権威者との関係が三篇である。またゴシップ類の「小叫天艶史」二篇があり、「アヘンを奉る」や「禁令に反してアヘンを買う」各一篇がある。他に「出演料」の一篇があり、譚鑫培の芝居の出演料が書いてあり、その数回の上海公演の報酬も紹介している。

この書では譚鑫培の舞台芸術に関する内容は全書の五分の一を占めるだけであるが、多くの頁で家庭のこと、譚と権力者との交際やいわゆる「アヘンを吸うことを許され、禁令に反してアヘンを買う」と「小叫天艶史」の類の誇張やいいかげんな伝聞やでたらめな伝説逸聞に及ぶ。その中で比較的史料的価値がある内容は譚鑫培の五度の上海公演の記述である。だが譚鑫培が上海で公演したのは実際には全部で六度であり、書中では一度少ないだけでなく順序にも誤りがある。1910 年の四度目の上海公演は未記載で、五度目と六度目の上海行きを四度目と五度目にしている。[46] 記載漏れした四度目の上海公演の期間に、譚鑫培は初めて二枚のレコードの録音を行った。すなわち百代公司の録音した『売馬』と『洪洋洞』である。書中に書かれた譚鑫培の上海公演の具体的な過程については、上述で挙げた当時の報道『申報』『世界繁華報』および『菊部叢刊』に収録された「劇学論壇」と「梨園掌故」の文章のようなどその他の資料を対照して読み、異なる視点の叙述から全貌を把握しなければならない。注意し

[45] この書は『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 4 冊に収録されている。
[46] 宋学琦『譚鑫培芸術年表』(『戯曲研究』第 15 輯、北京、文化芸術出版社、1985 年版）を参照。

なければならないのは、書中の「小叫天之社会悪魔」という一篇が本文ですでに取り上げた譚鑫培の上海での『盗魂鈴』でやじられ、当事者が殴られ、新聞報道後に観客の怒りを買ったことを比較的詳細に記述していることである。事件は譚が新聞に声明を発表し大王の呼び名を取り消したことで収束し、無意識のうちに書名の「伶界大王」に対する逆説的な諷刺を形成している。

２.『譚鑫培全集』の譚鑫培への追憶

上海で生活する京劇教師劉菊禅は 1940 年に『譚鑫培全集』を編纂し出版した。「全集」は十七項目の様々な内容で、加えて六段の譚鑫培の唱腔楽譜彙集から成り立っている。それらは「譚鑫培之略暦、譚鑫培家譜表、譚鑫培昇平署承値雑記、譚氏入署承値演目概記、譚鑫培成名原因、譚鑫培戯份（出演料）、譚鑫培之票価（切符代）、譚鑫培虚栄心之一斑、臨場抓詞、譚氏研究音韻之由来、譚氏生平之嗜好、名人所評譚鑫培之芸術、譚氏仗義紀、鑫培武劇拾零、譚孫劉合作佳劇、譚戯之特点（特徴）、譚氏寿終記」等に分かれている。その中で比較的長い頁を割いているのは「譚戯の特徴」であり、譚鑫培の得意な十五の劇を簡潔に紹介している。「譚氏入署承値戯目概記」は譚鑫培が九十九回宮中で演じた演目の名称や脇役を演じた俳優が記録してある。やや短い「譚鑫培の出演料」と「譚鑫培の切符代」も一定の史料価値がある。「譚鑫培昇平署雑記」は主に慈禧太后が譚に名を賜り、改名し、遅刻して褒美を受けたことやアヘンを許されたといった内容を記す。「譚鑫培生平之嗜好」は譚の「嗅ぎ煙草、コオロギとアヘン」という三種の嗜好を述べている。上述した十七項目の内容は我々の一般的な印象の全集と大きく違っている。名は「全集」であるが、実際は大量の逸聞の寄せ集めを混ぜ込んだもので、前に紹介し分析した陳彦衡の『説譚』とは全く異なる書籍である。しかしこの『伶界大王事略』の性質に似た『譚鑫培全集』はおそらくより多くの読者を惹きつけたことだろうし、より大きい市場と商業効果と利益があるはずだ。この書は四枚の譚鑫培の舞台写真から始まり、その後に譚鑫培の略歴、家庭、宮廷での上演や名声を得た原因があり、後世の芸能界のスターの伝記を踏襲した書き方である。書中では譚鑫培の唱腔と演技の分析については主に編者の孫菊禅が若いころに見た譚鑫培の演技の追憶に基づいており、譚腔と譚の演技も賛美や誇張の言葉に溢れている。がそれが『譚鑫培全集』を名とし、書中に譚腔譜（揃ってはいないが）があり、譚の演技の特徴の概説と譚が名を成した原因の分析や、加えて譚鑫培が慈禧太后や皇帝の一族に深く可愛がられた等の物語伝説の誇張があるため、客観的には譚腔の京劇における「経典」の地位を強化する助けともなったのかもしれない。

書中の「譚氏入署承値戯目概記」は、実際譚鑫培の 1897－1903 年の六年間の清朝宮

廷での上演演目表が具体的に記録されており、たいへん史料価値のあるものであるが、惜しむらくは資料の出所が明記されていないことだ。「譚戯の特徴」は、譚鑫培の得意な劇の特徴と絶技（非常に優れた技能）に分けて紹介している。『李陵碑』『打棍出箱』『八大錘』『珠簾寨』『空城計』『天堂州』『四郎探母』『盗巻宗』『撃鼓罵曹』『奇冤報』『御碑亭』『南陽関』『戦太平』『戦長沙』『翠屏山』等十五の演目の歌唱と台詞の特徴と絶技を具体的に形象して段ごとに紹介しており、『定軍山』『洪洋洞』『連営寨』『八義図』『坐楼殺惜』『状元譜』等の劇の演技に触れている。編纂者の孫菊禅は「子供時代に芸を習い」舞台の演技を熟知しており、譚の芝居の特徴についての分析は確かに専業の水準である。巻末には譚鑫培のレコードにより記録された譚腔の楽譜（工尺譜と略譜の並列方式を採用）が並び、これも専業の水準であるが、やや簡単で三枚のレコードの楽譜が欠如しているのが惜しい。

しかしこの書の内容が商業化しているという特徴も明確だ。「譚鑫培昇平署承値雑記」は譚鑫培の多くの宮中での上演の伝説逸聞を記録したが、『伶界大王事略』の「アヘンを奉る」のようなものの他、「流血して太后を諫める」、「譚貝勒（爵位）の由来」等のように誤伝や民間の想像の産物である伝説である。こうした伝説は書中で最も読者を惹きつける内容だったのだろう。

五．実体化から「経典化」へ：譚腔が経典となる

レコード、楽譜と関連する専門の論書は常に音楽や劇音楽の経典が形成される基礎であり前提である。譚鑫培のレコード、唱腔の楽譜や『説譚』のような書籍の出現は、譚腔が経典化する実体としての基礎である。

１．譚腔レコード、楽譜及び専門論書の意義：実体化と経典化

上述したように、譚鑫培は清末民国初年に宮廷舞台と商業劇場で名を馳せ、広く宮廷貴族や都市の商売人や文人に歓迎された。だが宮廷、堂会（個人宅で行われる演芸会）、戯園や商業劇場で歌った譚腔は感動的ではあるが、瞬時に消えてしまう音声であり、下層の民衆は拝聴する機会も得られなかった。蓄音機やレコード等西洋技術と文化が中国に輸入されるにつれ、外国のレコード会社が録音した譚鑫培のレコードが、清末民国初期の中国の都市の人々に譚腔を聴かせる機会をもたらした。蓄音機やレコードが買えない人でも市場や商店で招かれた顧客が譚鑫培のレコードをかける時、その真の声を聴くことができたのである。レコードの出現や譚鑫培のレコードの流行は、「譚腔」が最も早く、また最も典型的に実体化したものである。楽譜と比べ、レコ

ードは当時唱腔や俳優の声にとって最も良い、最も真実の記録であり、最も権威ある「譚腔」の実体化を代表するものであった。

しかし初期のレコードは物質的な条件として時間制限があり、ある俳優はレコードの録音に対して警戒心もあった。レコードの唱腔と俳優の舞台での歌唱の間の差異は不可避となり、レコードの限界もこれにより明らかになった。こうした状況下で、唱腔を記録した楽譜の意義が自然に浮かび上がってくる。陳彦衡が工尺譜を用いて譚鑫培の唱腔を記録した『戯選』と『燕台菊萃』工尺譜は、譚鑫培の唱腔を深く理解し研究する重要な音楽資料である。なぜなら当時のレコードは容量の制限があり、譚鑫培のレコードは唱腔を録音したものはどれも数段であり、しかも選択された一部であった。全面的に譚鑫培が一段の唱腔の中で発音し節回しをつけるのと起承転結を理解したいのであれば、レコードを聴くと同時に完全な唱腔の工尺譜と照らし合わせて仔細に研究しなければならない。譚鑫培が録音したレコードはわずか七枚半であり、レコード録音されなかった唱段については、唱腔の楽譜が唯一頼るべき音楽資料なのである。幸い譚腔の記録者である陳彦衡は比較的高度の音楽修養と高い記憶力を持っていた。特に彼はその胡弓奏者の梅雨田との合作で譚腔の記録を始めたことも、とりわけ恵まれたことだった。陳彦衡は記録した楽譜に、注釈の形式で譚鑫培やその他の俳優の歌唱法に対する彼の理解や評価を文字として書き込んだ。これらの註釈は楽譜についての解析であり、その補充でもあり、二者は互いに良い効果を収めているのである、

物質化したレコードは譚腔の経典化の前提である。譚腔を記録した楽譜の編輯出版はある程度において譚腔の物質化の拡大と言えよう。譚腔の専門書『説譚』の出版も疑いなく譚腔の実体化の深化である。譚腔のレコードから譚腔譜に、さらには譚腔の専門書に至るまで、譚腔の経典化はすでに条件が整い順調に運んだ。譚腔の実体化から経典化まで、譚腔を記録する楽譜と譚腔を論述する書籍は非常に重要な条件である。舶来のレコードが新しい技術として、譚腔の本来の声を「真を保存」し記録し、繰り返し聞くことができる。当時は疑いなく不可思議な「魔力」を備えていたが、譚氏がこうした「西洋の玩具」に警戒心を抱いていたように、一般人も最初は多くがそれを娯楽の玩具と見なし、一般の意義上の経典とは関係しないものであった。しかし文字で記録され書写された楽譜は書籍とは異なり、工尺譜を使って唱腔を記録するのはずっと文人の戯曲である崑曲の「特許」であったばかりではない。陳彦衡は閥族の出身で、京劇を好む文人の身分で『説譚』を書き、文人が熟知する音韻学の角度から唱腔を分析し、書で譚腔を比喩し、譚鑫培逝去後の譚腔を魏晋の「竹林の七賢」の一人嵇康の『広陵散』にも似た「絶響（二度と聞くことのできない音楽)」として形容

し、大いに譚腔の文化的品位を押し上げた。陳彦衡が記譜し、著した『戯選』『説譚』『燕台菊萃』は記録と追憶を集め、研究と一体を成し、音声としての譚腔を反復して閲読可能な、研究し学ぶ書面の読み物に転化て凝固したのであり、なお「紙屑を惜しむ」伝統の残る清末民国初期においては、これらの譚腔の書譜とレコードは同じく物質文化の形で譚腔の経典化を推し進めたのである。[47]

２．譚腔が経典となった社会文化環境及びその芸術価値

譚鑫培没後に出版された『伶界大王事略』と『譚鑫培全集』は比較的強い商業的色彩を帯びているが、その出版も譚鑫培が清末から民国時期まで持ち続けた影響を示している。譚鑫培は帝政時代に清朝宮廷に召されて演じ、統治者慈禧太后に認められて俳優としての価値が倍増した。[48]「上の者が好めば、下の者は必ずより好む」というのは疑いなく譚鑫培や譚腔が後に社会の各階層で崇められる重要な原因である。しかし譚鑫培が上海の商業劇場で公演して得た高額の収入や、劇場の支配人が宣伝ポスターで「伶界大王」と称したこと、公演期間中に上海の新聞では次々と報道や評論が掲載されたことは、譚腔の経典化の条件と現れでもあった。

当然、譚腔が経典化した最も重要な原因は、やはりそれ自身の芸術価値である。譚腔の芸術的価値について、以前の研究は大部分が経典に対して敬服する態度で譚腔を見ており、陳彦衡の譚に対する褒めてけなさずといった伝統を継承している。我々が深く譚腔の芸術的価値を理解する助けとなるには限りがある。それに比べ、学者徐凌霄が 1936 年に述べた譚鑫培の歌唱法は、「劇情を慮り、傍らの人の長所を採用し、自分の声を合わせ、常に努力し、周囲に気を遣う」ことで、その独特の芸術を成就させたものと。[49]その論は質朴として適切である。学者宋学琦は 1990 年に出版された『中国京劇史』において「譚鑫培は京劇の老生の唱腔を“花腔（飾り調子）化”し」、「多くの人物の内心を深く表わす花腔と巧腔（のどを上手に使って歌うこと）を創造した。老生の唱腔を大きく前進させた」[50]と述べている。その論は具体的で的確であ

[47] 李元皓教授の著した『京劇老生旦行流派之形成與分化転型研究』の一書中「経典唱腔の定型化」があり、一節はレコード及び文字の譚腔への定型化の作用の専論である。資料が豊富で、論述も正確であり、参照されたい。台北、国家出版社、2008 年版、pp.210-225。

[48] 譚鑫培と清朝宮廷の関係は多くの誇大化や偽りの伝説がある。しかし慈禧太后が譚鑫培の演技を愛し彼に多くの褒賞を与えたことも事実である。慈禧太后は譚鑫培に与えたのは朝珠（サンゴ、メノウ、コハクでできたひとつなぎの玉）であり譚家の子孫が伝家の家宝として保存しテレビでも展示された。以下のアドレスからチャンネルを参照のこと。
http://tv.cctv.com/2017/08/11/VIDE3ydiqIKHWvVecwZQjsD1170811.shtml

[49] 徐凌霄『皮黄文学研究』(『京劇歴史文献彙編・民国巻』第 13 冊、p.648。

[50] 北京芸術研究所、上海芸術研究所編『中国京劇史』上巻、「譚鑫培伝記」(宋学琦撰稿)、1990 年版、p.416。

り、簡潔に譚腔と他との違うところを指摘している。これら（もちろんこれらだけに限らないが）は疑いなく譚腔が経典化される芸術的原因である。この基礎の上に筆者も、譚腔の旋律が人をひきつけ、覚えやすく歌いやすく、真似しやすいというのも、「経典」の重要な原因になることを指摘したい。

要するに、譚鑫培のレコードと唱腔の楽譜や専門の論著書籍は瞬時に消え去る譚腔を凝固化、物質化させ、譚腔を人々が随時見聞きでき、繰り返し鑑賞し、歌唱を真似る実体の対象にせしめたのである。譚腔は先輩俳優の唱腔の長所を取り入れ、自分の喉の条件をうまく利用し、異なる演目の内容に基づいて多くの感動的で味わい深い花腔や巧腔を創造したもので、清末民国初期の観客に歓迎され、梨園の同業者に挙って模倣されて今に伝わるのは、譚腔が京劇の「経典」となった最も重要な原因なのである。

結語

王室の文化権力、商業劇場の影響、レコード等西洋の技術と文化の輸入、新聞出版の発展、特に陳彦衡等文人が楽譜と書籍で譚腔を称揚し、物質文化としての譚鑫培のレコードや、譚鑫培の唱腔譜と譚腔の専書が一体化して相互に織りなし、補完しあい、刺激的な「シナジー」を生み出し、譚鑫培の高尚で俗離れした歌唱芸術と想像力が凝結して「譚腔」を京劇音楽や京劇芸術の永遠の経典となさしめたのである。

（翻訳　鈴木直子、細井尚子）

参考文献

陳彦衡、『説譚』、1918 年排印本。傅謹主編、『京劇歴史文献彙編・民国巻』、第 4 冊、鳳凰出版社、南京、2019 年版に収録。

陳彦衡記譜、『燕台菊萃』第一輯、潜楽社、1931 年発行。香港大華印刷所、1957 年印刷

呉秋帆編、『伶界大王事略』、文芸編訳社、1917 年印刷発行。傅謹主編、『京劇歴史文献彙編・民国巻』、第 4 冊収録。

徐淩霄、『皮黄文学研究』、世界編訳館北平分館、1936 年版。傅謹主編、『京劇歴史文献彙編・民国巻』、第 13 冊収録。

劉菊禅編、『譚鑫培全集』、上海戯劇報社、1940 年版。傅謹主編、『京劇歴史文献彙編・民国巻』、第 14 冊収録。

中国戯曲研究院編、『譚鑫培唱腔集』一・二・三集、人民音楽出版社、1958－1962 年版。

許姫傳、『許姫傳七十年見聞録』、中華書局、北京、1985 年版。

呉小如、『京劇老生流派総説』、中華書局、北京、1986 年版。

戴淑娟等編、『譚鑫培芸術評論集』、中国戯劇出版社、北京、1990 年版。

北京市芸術研究所、上海市芸術研究所編、『中国京劇史』(上巻)、中国戯劇出版社、北京、1990 年版。

北京市政協文史資料委員会編、『京劇往談録三編』、北京出版社、1990 年版。

呉江、周伝家主編、『一代宗師：譚鑫培先生誕辰 150 周年紀念文集』、京華出版社、1998 年版。

丁汝芹、『清代内廷演戯史話』、紫禁城出版社、北京、1999 年版。

麼書儀、『晩清戯曲的変革』、人民文学出版社、台北、2006 年版。

李元皓、『京劇老生旦行流派之形成與分化転型研究』、国家出版社、台北、2008 年版。

傅謹主編、『京劇歴史文献彙編・清代巻』、鳳凰出版社、南京、2011 年版。

谷曙光、『梨園文献與優伶演劇――京劇崑曲文献史料考論』、中国社会科学出版社、北京、2015 年版。

王安祈、『録影留声　名伶争鋒：戯曲物質載体研究』、国家出版社、台北、2016 年版。

傅謹主編、『京劇歴史文献彙編・民国巻』、鳳凰出版社、南京、2019 年版。

徐元勇、孫黄澍編著、『申報音楽史料輯録與研究：1912－1915』、安徽文芸出版社、2020 年版。