戲劇研究　第26期
Journal of Theater Studies
2020年7月　頁75-112
DOI: 10.6257/JOTS.202007_(26).075

記錄・傳承・創新：從清抄《白羅衫・看狀》身段譜談起

洪逸柔
世新大學中國文學系助理教授

前言

〈看狀〉一折戲出自明代無名氏[1]傳奇《白羅衫》，原著並非名家手筆，明末清初亦鮮見散齣流傳。至乾嘉時期，在崑劇伶人的藝術加工下，透過身段做表、舞臺調度與鑼鼓伴奏的豐富與規範化，使人物形象與藝術張力大爲加強，奠定其生行與末行的表演特色，而成爲小官生本工戲的代表作。此外一場「大堂戲」運用虛擬身段鉅細靡遺地展現了古代官衙升堂與退堂的程序，更是乾嘉藝人可貴的創造。在歷代藝人的口傳心授下，使今人猶能在當代舞臺上一窺古代官場文化的藝術再現。

當代演出該折較具代表性者，有上海崑劇團（以下簡稱「上崑」）的岳美緹，與江蘇省崑劇院（以下簡稱「省崑」）的石小梅。兩者皆師承於傳字輩藝人周傳瑛（1912-1988），雖表演風格大相逕庭且各有創造，但不難看出其間上承乾嘉折子戲的痕跡。儘管今日無法全窺該折戲於乾嘉崑劇舞臺上的演出樣貌，但

[1] 高奕《新傳奇品》著錄該劇爲明末劉晉充所作，董康《曲海總目提要》、傅惜華《明代傳奇全目》與莊一弗《古典戲曲存目匯考》則著錄此劇爲明無名氏所作，本文從後三者之說。見〔清〕高奕：《新傳奇品》，《中國古典戲曲論著集成》第六集（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁272；董康：《曲海總目提要》（北京：人民文學出版社，1959年），卷16，頁783；傅惜華：《明代傳奇全目》（北京：人民文學出版社，1959年），頁467；莊一弗：《古典戲曲存目匯考》（上海：上海古籍出版社，1982年），下編傳奇五，頁1561。

臺灣大學學術期刊資料庫

今存清抄〈看狀〉身段譜卻多達七本。清抄崑劇身段譜是清代伶人表演實踐與藝術傳承的直接記錄，也是當代所能見到最貼近乾嘉崑劇舞臺樣貌的一手資料，從中反映了該折戲在形成「定式折子」[2]的階段中，諸多細緻的表演訊息與傳承重點。即如王馗所指出：「『姑蘇傳統』所代表的『創造』與『定型』的藝術規律，正通過『崑曲身段譜』這一特殊的文獻形式體現出來」，[3]折子戲表演的「定型」，正是前輩藝術家將舞臺實踐中成功的創造經驗，藉由口傳心授教給下一代的表演者，使之能在舞臺上代代相傳，成爲後代遵循的表演定式。因此身段譜不僅是舞臺演出的反映、師徒傳承的媒介，更是推動崑劇趨於「定型」的樣本。

關於當代崑劇對乾嘉折子戲的承襲關係，前人已有豐富的研究成果；[4]透過個別折子戲劇目之乾嘉身段譜與當代舞臺演出的比對，印證了乾嘉時期崑劇表演內涵漸趨規範與定型的重要意義，以及乾嘉至當代崑劇傳承的規律與原則。而本文擬再以〈看狀〉一折的清抄身段譜與當代藝術傳承爲研究對象，原因有二：其一是該折在藝術上足具代表性，前半齣有大段乾嘉藝人所創造的「大堂戲」程式表演，保存了古代官場文化與崑劇虛擬身段的精華；後半齣徐繼祖盤問奶公的表

[2] 陳芳指出：「崑劇表演『乾、嘉傳統』的外顯表徵是『定式折子』，具有固定的劇名和固定的內涵。……何謂『固定的內涵』呢？從劇場演出的角度看來，筆者以爲，應是指折子段落裡的曲文賓白、上場的腳色及其穿戴扮相、表演身段的幅度動線等，所共同構成的演出內涵之定型化」，在此「定式折子」並非指固定不動，而是一種**相對的穩定性**。見陳芳：〈試論崑劇表演的「乾嘉傳統」〉，《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010年），頁32。

[3] 王馗：〈崑曲流派與姑蘇風範〉，《戲曲學報》第7期（2010年6月），頁150-151。

[4] 如汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》（臺北：學海出版社，2000年）；陳芳：〈從《搜山、打車》身段譜探抉崑劇表演的「乾嘉傳統」〉，《花部與雅部》（臺北：國家出版社，2007年），頁196-253；〈傳神不傳形：以《寫眞》、《拾叫》爲例論崑劇表演的傳承〉，《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010年），頁85-124；李惠綿：〈明清以來〈拾畫〉、〈叫畫〉折子戲文本及其演出之探討〉，《臺大中文學報》第29期（2008年12月），頁221-268；趙曉紅、侯雪莉：〈從《搜山、打車》看崑曲表演傳承的「原汁原味」〉，《藝術百家》2012年第1期，頁158-163；〈從《書館》看乾嘉以來崑曲《琵琶記》折子戲的繼承與演變〉，《中國戲曲學院學報》第36卷第2期（2015年5月），頁28-31；趙曉紅：〈從崑曲身段譜說到明清時期《牡丹亭．遊園驚夢》演出〉，《戲曲研究》第107期（2018年10月），頁83-92；劉軒：〈《牡丹亭．尋夢》在崑劇舞臺上的傳承與演進——兼論「乾嘉傳統」的流動性〉，《上海戲劇學院學報》2018年第1期，頁93-102；洪逸柔：〈「失傳」的折子——〈草橋驚夢〉表演嬗變〉，《戲劇學刊》第22期（2015年7月），頁109-136；〈《琵琶記．描容別墳》的崑徽嬗變——從古本談起〉，《戲劇學刊》第26期（2017年7月），頁159-189。

臺灣大學學術期刊資料庫

演則並無規範的身段、唱腔，全靠演員白口節奏與情緒表現營造張力，此二端正囊括了崑劇藝術在「形」與「神」兩方面的表演傳統，可作爲研究清抄身段譜與當代崑劇藝術傳承的切入點；其二是該折留存了數量較多的清抄身段譜，可橫向比對出清代〈看狀〉更完整的表演樣貌，與清抄身段譜的記錄特點。同時周傳瑛亦留下了完整的教學記錄，其所指導的岳美緹與石小梅則展現出不同的表演風格。由此一方面可清晰爬梳出該折自民初至當代對乾嘉傳統的繼承脈絡，另一方面則可觀察當代演員在不同的創作理念下，如何透過個人的詮釋與創新，賦與傳統折子新的藝術生命。

基於以上研究動機，本文共分爲兩部份：首節以七份清抄身段譜爲主要材料，歸納出該折於清中葉至清末的共時性特點，分析〈看狀〉一折在清代的表演定式，探究該折在清代「規範化」的形式和程度；次節以周傳瑛一九八一年指導浙崑「秀」字輩小生組與江蘇戲曲學校崑劇班小生組時的教學記錄，與岳美緹、石小梅的表演、說戲影像爲材料，觀察清代〈看狀〉所奠定的表演傳統，在近現代演員手中如何豐富與變化，以此探究「乾嘉傳統」在當代的實踐原則，以及崑劇身段譜研究對於當代崑劇藝術發展的意義。

一、清代〈看狀〉身段譜的表演記錄與定式

《白羅衫》傳奇共三十二齣，[5]演蘭溪知縣蘇雲爲強盜徐能所害，一家離散。其子爲徐能收養，取名徐繼祖。十八年後徐繼祖高中，巧遇親人喊冤，以白羅衫爲證廓清案情，懲兇團圓。該劇以明代馮夢龍擬話本〈蘇知縣羅衫再合〉[6]爲藍本，著成於明末清初，直至清乾嘉時，部分齣目在伶人的藝術加工下，始成爲崑劇折子戲的常演劇目。[7]其中〈看狀〉一折尤受歡迎，亦常與〈遊園〉連

[5] 《白羅衫》傳奇又名《羅衫記》、《羅衫合》，據今存清內府抄本、懷寧曹氏舊藏抄本與《古本戲曲叢刊》影印舊抄本對勘，知全劇共三十二齣。見郭英德編：《明清傳奇綜錄》上冊（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁446。本文所引該劇據〔明〕無名氏：《羅衫記傳奇》，收入鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》第三集（上海：商務印書館，1954年，據鄭振鐸藏鈔本影印），此本僅廿八齣，末缺〈賺盜〉、〈雪冤〉與〈團圓〉三齣，無〈請巫〉，增〈贈銀〉，並將〈攬載〉、〈赴任〉合爲一齣。

[6] 〔明〕馮夢龍編刊，魏同賢校點：〈蘇知縣羅衫再合〉，《警世通言》（南京：江蘇古籍出版社，1991年），卷11，頁129-158。

[7] 代表著乾嘉時期崑劇舞臺流行劇目的錢編《綴白裘》中，收錄了〈賀喜〉、〈井會〉、

臺灣大學學術期刊資料庫

演。自清中葉至清末，許多北京伶人以演出〈看狀〉聞名。如咸豐年間小生玉磬演〈看狀〉「丰神濯濯，人謂似張緒當年」[8]；同治時王桂官、徐阿二、陳芷衫、秦鳳寶與徐小香等伶人皆擅演〈看狀〉蘇公子；[9]光緒年間則有沈芷儂「能書善奕，演〈游園〉〈看狀〉最入神」[10]。乾嘉至道咸時期，更有不少藝人留下此折的手抄身段譜，詳訂身段動作與表演細節，可知清中葉以降該折不僅表演上已臻成熟並奠定規範，成爲伶人記錄、傳承的定式折子，其中的家門藝術也益趨精緻，堪爲生行名伶之演藝代表作，而於清代長演不衰。

根據筆者目前所能掌握的資料，今存清抄〈看狀〉身段譜共有七本：其一收入上海圖書館藏《崑曲身段譜》甲編（以下簡稱「崑譜甲本」[11]），目錄注明爲「清乾嘉間無名氏抄本」[12]；其二收入《崑曲身段譜》乙編（以下簡稱「崑譜乙本」[13]），亦爲無名氏抄本。其三收入中國藝術研究院圖書館藏《身段譜》第二冊（以下簡稱「身譜本」[14]），抄者不詳，王馗注錄爲乾嘉時期鈔本；[15]其四

〈請酒〉、〈遊園〉、〈看狀〉五折，見〔清〕錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005年，據乾隆四十二年［1777］四教堂刊本爲底本）。〈賀喜〉收於初集二卷，頁86-99；〈請酒〉、〈遊園〉、〈看狀〉收於三集四卷，頁202-223；〈井會〉收於七集四卷，頁210-216；咸豐十年（1860）內廷供奉陳金雀攜入昇平署的劇目單中，該劇能演的折子則多達二十九齣，幾乎囊括全本的情節。見陳金雀：〈崑劇全目〉，轉引自李肅岡（1873-1945）轉抄：〈陳氏先世手抄之詞目〉，收入顧篤璜：《崑劇史補論．附錄一．乾隆以來崑劇上演劇目的狀況》（南京：江蘇古籍出版社，1987年），頁187；直至清末，該劇在上海尚能演出〈賀喜〉、〈井遇〉、〈遊園〉、〈看狀〉、〈詳夢〉、〈報冤〉等折，見陸萼庭：〈清末上海崑劇演出劇目志〉，《崑劇演出史稿（修訂本）》附錄（臺北：國家出版社，2002年），頁519。

8 〔清〕蜃橋逸客、兜率宮侍者、寄齋寄生合著：《燕臺花史》，收入張次溪編：《清代燕都梨園史料續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁1067。

9 〔清〕小遊仙客：《菊部羣英》，收入張次溪編：《清代燕都梨園史料正編》，頁475-476、477、482、492、499-500。

10 〔清〕蘿摩庵老人：《懷芳記》，收入張次溪編：《清代燕都梨園史料正編》，頁590-591。

11 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．甲編七》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第七冊，頁393-416。

12 轉引自汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁273。

13 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．乙編二》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第八冊，頁702-713。

14 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，中國藝術研究院圖書館藏《身段譜》第二冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第九冊，頁58-71。

15 王馗：〈崑曲身段譜提要目錄〉，《戲曲學報》第11期（2014年1月），頁297。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲中國藝術研究院圖書館藏〈遊園看狀〉身段譜（以下簡稱「陳訂本」[16]），原抄者不詳。抄本內封面題「羅衫記 遊園 看狀 附總譜 金玉堂曹□ 乙卯清和重訂二百三二号」，封底題「嘉慶十五年重訂 文煥 錄」，爲嘉慶十五年（1810）藝人陳文煥重訂，咸豐五年（1855）懷寧曹春山家族收藏、再訂之抄本；[17]其五同爲懷寧曹氏家族所藏〈遊園看狀〉身段譜（以下簡稱「曹藏本」[18]），中國藝術研究院一九五二年重抄後收入《崑劇三十九種》第八冊，王馗考證「該鈔本總集及其依據的底本，應該是以身段譜爲主體，包括了單頭、總本、樂譜等型態的舞臺演出本」[19]。原抄者與抄寫年代不詳，據徐瑞考訂，曹氏家族的身段譜收藏、錄訂從乾隆到光緒未有間斷，[20]僅能得知此本〈看狀〉爲清抄本。其六爲福祿堂抄本〈遊園看狀身工譜〉（以下簡稱「福抄本」[21]），函套封面題「遊園、看狀身段譜，道光抄本」，內封面題「大清道光陸年歲次桃月」、「福祿堂」、「吉」，是知抄寫於道光六年（1826）。其七是傅惜華藏〈遊園看狀身工譜〉（以下簡稱「傅藏本」[22]），收入《傅惜華藏身段譜》九十七冊。抄錄者與抄寫年代不詳，《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊提要》著錄爲清抄本。[23]

儘管上述諸本抄錄者多未留名，但可從抄本題記或前人考述中略知「崑譜甲本」、「身譜本」與「陳訂本」爲乾嘉抄本，「福抄本」爲道光抄本，餘本雖具體抄寫年代不詳，然大抵反映了清中葉到清末〈看狀〉的表演內涵。各本所載內容比對下，可以看出清代〈看狀〉已成定式的表演規範；然詳略有別，記錄形式、側重面向與表演術語的運用亦不盡相同，一方面可略窺清代伶人身段譜記錄的方式與特色，另一方面則可透過抄本的互見，更全面地探究該折的演出樣貌與

16 〔清〕無名氏抄，陳文煥重訂：〈遊園看狀〉身段譜，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第十三冊，頁558-574。

17 〔清〕無名氏抄，陳文煥重訂：〈遊園看狀〉身段譜「影印說明」，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第十三冊，頁538。

18 〔清〕無名氏抄：〈遊園看狀〉，懷寧曹藏，中國藝術研究院重抄：《崑劇三十九種》第八冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第六冊，頁1053-1070。

19 王馗：〈崑曲身段譜提要目錄〉，《戲曲學報》第11期（2014年1月），頁308。

20 徐瑞：〈懷寧曹春山家族的身段譜錄研究〉，《戲曲研究》107輯（2018年3月），頁117。

21 〔清〕福祿堂抄：〈遊園看狀〉身工譜，收入王文章主編：《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊（北京：學苑出版社，2013年），頁129-152。

22 〔清〕無名氏抄，傅惜華藏：〈遊園看狀〉身工譜，收入王文章主編：《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊，頁229-262。

23 王文章主編：《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊提要》，頁140。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳承重點。以下即就就身段譜中所反映的表演內涵，探討清代該折表演定式的形成：

〈看狀〉一折出自傳奇第廿八齣，表演上可略分爲三個排場：開場爲徐繼祖在二堂「自報家門」，自敘遇井邊老婦託付羅衫，以及遊園時遇婦人訴冤之事，唱引子【菊花新】與二支【解三酲】；接著門子請繼祖赴大堂，轉入「蘇雲告狀」一場，演繼祖升堂遇蘇雲鳴冤，收下狀子命其三日後聽審，僅蘇雲唱一支【引】；第三場重點則是「盤問奶公」，繼祖退堂後復上場又回到二堂，唱二支【太師引】思忖案情，奶公見了狀子神情有異，繼祖盤問出當年事發經過，終於揭露身世、眞相大白。全齣白多曲少，《綴白裘》[24]所收臺本與傳奇原著相較，曲牌結構並沒有太大的變化，唯賓白略有增添。然自清抄身段譜中，則可更詳細地看出清代藝人對該折表演內涵的建構，與表演規範的形成。各抄本中，「自報家門」一場皆極少身段說明，身段譜的注錄多集中在蘇雲告狀前後徐繼祖的升堂與退堂，以及繼祖看狀並盤問奶公的對話之中，此即爲乾嘉以來〈看狀〉所形成最重要的表演傳統。而該折表演的加工與「定型」，則大抵表現在三方面：

一是具體規範了徐繼祖升堂與退堂的表演內容。清代《堂規》中記載，官府升堂審案前有「把門人役，稟請頭門、儀門並各城門鑰匙，開門，書吏各役齊集衙門辦事」、「本縣陞堂時，只許門子上堂，研硃磨墨」、「皂隸站於簷前伺候，快壯班在於儀門外伺候」、「理事時，另派巡風快手二名，專司驅逐閑人，守頭門儀門人役，在各門把定」[25]等種種規儀，傳奇《白羅衫》即在徐繼祖升堂前有「門子扣頭」、「老爺更衣」、「衆役分班行堂事介」、「巡捕官報門進」、「府縣上手本」、「抬放告牌」[26]等科介，眞實反映官衙公事之紛繁與升堂步驟之冗雜。至清抄身段譜中，則又根據古代官衙建築與人事程序之實況進行藝術加工，將「衆役分班行堂事介」的說明具體化爲「皂隸叩頭」、「皂隸出班房」、「領匙鎖」、「驗封」、「開儀門」、「開角門」等固定程序；在門子「請老爺出堂」的口令中，更以身段仔細交代了門子到二堂（官舍）迎接老爺至官署大堂的過程。以崑譜甲本、崑譜乙本、身譜本、福抄本與曹藏本注錄的身段

24 〔清〕錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘．三集四卷．看狀》，頁214-223。

25 〔清〕佚名：《堂規》，《府縣須知》乾隆五十九年刻本，收入四庫未收書輯刊編纂委員會：《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2000年），頁295。

26 〔明〕無名氏：《羅衫記傳奇．第二十八齣》，收入鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》第三集，頁30-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲例說明如下：

崑譜甲本[27]	崑譜乙本[28]	身譜本[29]	福抄本[30]	曹藏本[31]
末與生穿青花完	換衣，吹打	小生立起換衣，小吹打	末與小生着青花完	小生立起換衣
占右下掇印，鑰匙兩副放于印上	占捧印	占捧印，印上放匙	門子右下掇印，鎖匙兩付放于印上	占捧印，前走出門
貼出宅門，至左上；生隨出門，至右上；末于中，關宅門下	即走出門，至左角；生至右角；末關門下	那（即）走出門，至左角；生至右角	占先出宅門至左，小生隨出宅門至右，末於中，關宅門下。	占至左角，生至右角，末關門下
占生兌場，占至右，先進中，放印，印上拿匙	占領生從下場一轉，即放架上，拏匙	占即印上拿匙，揭進，按卓（桌）坐，末閉門下	占、生繞場，占至右，先進中，放印，印上拿匙	占生兌場，至中，占放印
生進中，坐桌內		占領生下場，轉生至中	小生進中，台內坐	生進案桌坐
占至左邊去封皮，放袖內，拿匙開左皂班房。	揭皂房封皮，開鎖介	去皂封皮，又開皂房門	占至左邊，去封皮，放袖內，拿匙開門	占印上拿匙，左右揭封，開皂門
（占）又至右邊，照左邊式，立生左椅邊介云	立左邊角，下底門鎖，立右桌邊白	立至左下角	又至右邊，去封放袖，拿匙開皂班門，立小生左，椅邊內坐介	走至上，左下角立
吹打住	占立定，住吹打	占白	門子白	

27 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．甲編七》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第七冊，頁395-396。

28 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．乙編二》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第八冊，頁704。

29 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，中國藝術研究院圖書館藏《身段譜》第二冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第九冊，頁61。

30 〔清〕福祿堂抄：〈遊園看狀〉身工譜，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊，頁142-143。

31 〔清〕無名氏抄：〈遊園看狀〉，懷寧曹藏，中國藝術研究院重抄：《崑劇三十九種》第八冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第六冊，頁1055。

臺灣大學學術期刊資料庫

由上表可以看出，五份抄本雖然寫法不同，但內容皆可對應，表演大抵爲：徐繼祖更衣之後，門子拿起鎖匙與官印，與徐繼祖、奶公走出徐府，門子行至臺左（左角），徐繼祖行至臺右（右角），奶公則自臺中央關上宅門後下場。繼祖則隨門子「兌場」，由舞臺右方行至中央，走進官衙，進桌臺入座，完成排場的轉換；門子則放下官印，自官印上取鎖匙，分別到臺左與臺右打開二皂隸班房的門鎖，最後在正場桌左前方站定，完成「皂隸叩頭」之前的準備工作。而自徐繼祖更衣、出門起，至門子在公堂站定爲止，全程有「小吹打」音樂伴奏。

以上表演由不同伶人演出，更衣、取印、關宅門、行路、開衙門、入座、開皂隸房門等一連串的表演項目卻已成固定規範，包括劇中人物的行動順序、每個腳色的動作細節、走位路線，與伴奏音樂的起止等，皆可看出已形成既定的表演模式。其他如皂隸開封、貼封、開門、鎖門，府縣之參見、告退，蘇雲的告狀、聽審等，各本亦皆注有詳盡的動作步驟與舞臺調度，且相似度極高。退堂時則將上述步驟全數倒置，在原本的「繳牌」、「掩門」之外，增加了「儀門封」、「掩角門」、「繳匙鑰」、「各歸班房」、「門子告退」等口令，也以身段調度帶出鎖衙門、行路、開宅門、歸印、更衣等動作，使徐繼祖回到開場的家居狀態，以銜接下半場「盤問奶公」的重頭戲。在清代藝人的加工下，使該折前半「蘇雲告狀」的大堂戲發展出嚴謹對稱的排場結構，不僅規範了「行堂事」的表演內容，還明確地建構出古代官衙重重遞進的空間結構與繁複手續，將蘇雲告狀一事嵌入層層前後對應、秩序井然的公堂紀律與生活規律中，強化了公門威武、律法嚴明的象徵意義。

二是清代藝人在曲白之外，創造了大量以肢體動作、神情語氣或舞臺調度作戲的「啞劇」[32]，並透過口傳心授成爲清代伶人共同遵守的表演定式。這主要表現在「行堂事」的表演內容，與繼祖看狀及盤問奶公時的心理變化。從上述徐繼祖由二堂至大堂的表演，已可見演員在曲白之外設計了一連串動作表現具體的「堂事」項目；此再舉「皂隸開儀門」一句科介所衍伸的身段爲例，透過崑譜甲本、崑譜乙本、身譜本與福抄本的身段譜，一窺清代伶人對公堂實況的細緻觀察

[32] 岳美緹與石小梅將〈看狀〉中不依傍曲白、僅藉肢體動作、舞臺調度與神情變化展現戲情的表演，稱爲「啞劇」。見岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座，2010年3月7日，資料來源https://www.bilibili.com/video/av8642642/，查詢日期2020年5月26日；石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯（上海：浦睿文化出版社，2013年，DVD，109片）。

臺灣大學學術期刊資料庫

與藝術加工：

崑譜甲本[33]	崑譜乙本[34]	身譜本[35]	福抄本[36]
左皂揭開正門封皮，執好放胸前。	一皂揭中封皮	左邊揭正中門封皮	左皂揭正門封皮，執好放胸前
右皂開正門鎖，看匙對鎖洞一戳，又用力一戳。	一皂開鎖介	右邊皂隸開鎖	右皂開正鎖，亦放胸前
雙手無名指岔分開鎖，放胸前，探答鈕。		皂開	
各托手探閂式，豎放手左	二皂看，掇門閂放左邊	皂齊托門閂，放左邊	左皂下雞骨答托手探閂式，監（檻）放于左
各歸位，開一扇門，扯半、推半	看扯門，各推開	一齊開門，各推門，各跨門兩邊。	各歸位，開一扇門，扯半、推半
各跨門檻，齊勾手蹬式，掇門檻，放于左邊	各跨門檻，放左邊	兩檻出，一齊掇門檻於左邊（此步驟在「皂開、齊托門閂」之前）	各跨門檻，齊勾手蹬式，門檻放于左邊
兩皂跪稟云：『儀門開』	稟生云：「儀門開起」		二皂白

由上表可看出，四抄本中皆爲二皂隸「開儀門」的表演設計了「揭封皮」、「開鎖」、「托（掇）門閂」、「開門扇」、「跨門檻」、「回稟儀門開」等數道程序，儘管部分抄本的動作順序略有不同，如身譜本的「掇門檻」就在「托門閂」之前，但動作的項目卻完全一致，甚至連左皂或右皂各自的工作，門閂與門檻放置的方向，以及開門扇時一推一扯的動作細節，全都已形成定式。而在崑譜甲本與福抄本中記錄更詳，如左皂揭封、右皂開鎖後要將門封與鎖放置胸前；跨門檻與掇門檻時作「齊勾手蹬式」；崑譜甲本甚至詳述「開鎖」的動作：「看匙對鎖

33 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．甲編七》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第七冊，頁396。

34 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．乙編二》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第八冊，頁705。

35 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，中國藝術研究院圖書館藏《身段譜》第二冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第九冊，頁61。

36 〔清〕福祿堂抄：〈遊園看狀〉身工譜，收入王文章主編：《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊，頁143。

臺灣大學學術期刊資料庫

洞一戳，又用力一戳，雙手無名指岔分開鎖，放胸前，探答鈕」，初步將身段作規格化的分解。

從身段譜的記錄中略可推定，清代時〈看狀〉表演的「定型」，主要體現在每個身段所表達的具體意義、行動方位與動作順序大抵形成既定的演法；有些藝人則更進一步地規範身段與身段之間的動作細節，甚至奠定了完成該身段的具體程式。汪詩珮即指出：「如此一段採自『古禮』，不牽涉曲文意涵的表演，最能作爲身段在『定型』之後，傳承完全不變的例證」[37]，這些表演沒有曲白依傍，全靠演員的虛擬身段達意，在乾嘉至道光的身段譜中卻幾乎沒有變動，可見這一場大堂戲的程式表演，在清代已高度規範化，奠定了今日舞臺上〈看狀〉前半折表演的基本樣貌，也成爲該折戲的藝術特色。

除了公衙堂事的虛擬動作，在繼祖看狀的曲白之外，清代藝人也創造了一套表演，鋪陳奶公（末）看到狀紙神色有異，而爲繼祖（小生）察覺破綻的過程，開啓其後「盤問奶公」的表演。引崑譜甲本爲例，奶公捧茶上場，念完上場詩後注錄的身段譜如下（括號中爲賓白）：

> 小生接茶，吃一口，盃拏在手想介，頭看地，右手在膝蓋上摩。末茶盤放桌腳邊，亦看狀，即走近看呆。（小生白：唔）搖頭，吃完放盃。末看呆，不應。小生看末，咳嗽。末慌將盤底接盃。小生看盤（小生白：吓），末連忙拿正，接盃，走右角低念：（啊喲，江中事發了，有天理吓有天理）。[38]

此套身段將腳色表現心理活動的方式，作了具體的規範：先是繼祖思忖案情，以「頭看地，右手在膝蓋上摩」表現其凝神苦思之狀；奶公則在桌腳放下茶盤，湊近看狀。接著繼祖飲畢欲放茶杯，卻發現奶公心不在焉，咳嗽提醒，奶公這才慌忙伸出茶盤，卻倒置了盤底，在繼祖的斥喝下連忙擺正。最後奶公接了杯子，從臺右往下場門走，嘆道「有天理」，由此引出了繼祖的疑竇。在崑譜乙本[39]、

37 汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁275。

38 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，中國藝術研究院圖書館藏《身段譜》第二冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第九冊，頁401-402。

39 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．乙編二》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第八冊，頁708。

臺灣大學學術期刊資料庫

身譜本[40]、曹藏本[41]與傅藏本[42]中的身段注錄皆與崑譜甲本幾乎相同，不僅摩膝苦思、放盤看狀、倒盤接杯與走右角下場的動作、調度如出一轍，連小生搖頭、咳嗽等細微反應都寫入譜式，成爲乾嘉以來該折固定的表演方式。

但在這些已成定式的表演中，不同抄本仍存在著細微的差異。如前引徐繼祖自二堂走至大堂的身段中，各抄本皆在生貼（占）繞場至臺中央後入桌而坐，表示從宅中行路至官府，動線清晰且表意明確；唯身譜本在出宅門後先令生進桌坐，再由貼將生領下場後復至臺中，則不僅調度上顯得雜亂，也讓小生入桌與下場復上的意義變得模糊，因此多數的抄本並沒有繼承此版演法。又如上述繼祖看狀的身段中，繼祖可用右手或左手摩膝，奶公可倒置盤底或將盤放得稍低來接杯子，但所表達的意義皆爲一致。可知縱爲身段譜寫定的表演，仍須經歷時間的檢驗，才能在藝人的傳承中眞正「定型」；就算是已成定式的表演，只要能符合崑劇的藝術規律，並且精準地傳達程式背後的精神意涵，則不同藝人的表演仍能有調整與創新的空間。

三是清代藝人對該折表演節奏的規範與戲劇張力之營造。在徐繼祖盤問奶公的一段表演中，各抄本皆無大套身段，記錄的主要是人物的語氣、情態及對話之中的反應。如徐繼祖向奶公發問套話時，崑譜乙本多標注「小生急云」、「末尷尬云」、「小生重云」、「末驚云」、「末走上，對生耳低云」等，藉語氣帶出主僕二人一心急一心虛的過招；聽聞奶公訴起往事，徐繼祖則作出「鼻笑」、「冷笑」、「立起」、「想介」、「悲介」等情緒反應。而全折戲劇衝突最強烈的高潮，在於繼祖從奶公口中盤問出自己身世的一段對話。由藝人著重記錄的不同面向中，可以互見出清代伶人用以規範表演節奏與加強戲劇張力的方式。以下引奶公揭露繼祖即爲蘇夫人嬰孩的一段賓白爲例，比較各抄本記錄的表演設計與身段規範如下：

40 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，中國藝術研究院圖書館藏《身段譜》第二冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第九冊，頁66。

41 〔清〕無名氏抄：〈遊園看狀〉，懷寧曹藏，中國藝術研究院重抄：《崑劇三十九種》第八冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第六冊，頁1061。

42 〔清〕無名氏抄，傅惜華藏：〈遊園看狀〉身工譜，收入王文章主編：《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊，頁247-248。

臺灣大學學術期刊資料庫

賓白	崑譜甲本[43]	崑譜乙本[44]	福抄本[45]	傅藏本[46]	陳訂本[47]	曹藏本[48]
（末）太老爺醒來，不見了蘇夫人，是啊喲他竟追、追、追吓！（小生）追到哪裡？（末）趕、趕、趕吓！（小生）趕到哪裡？	「啊喲」前注「掇肚」；「竟追」旁注「走左」；「趕、趕、趕」旁注「走右」	「啊喲」旁注「作擦衣，雙手排，走左角」；「追吓」旁注「下鑼」；「趕吓」旁注「雙手甩，走右角」。	「追吓」旁注「走左」；「趕吓」旁注「至右」。	「啊喲」旁注「掇肚」；「追吓」旁注「走左」；「趕吓」旁注「走右」。		「追吓」旁注「五記」；「趕吓」旁注「五記」。
（末）趕到曠野之所，蘇夫人便趕不著，竟抱……	「趕不著」旁注「抱生式，即掩口」；「竟抱」後注「小生立起」。	「趕不著」旁注「雙手對生抱式，即□住介」；「竟抱」後注「生立起」。	「趕不著」旁注「抱生式，即ㄋㄖ」，又將此行劃去。	「趕不著」旁注「抱生式，即ㄋㄖ」；後注「小生立起」。	「竟抱」後注「小生起」。	

43 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．甲編七》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第七冊，頁407-408。

44 〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．乙編二》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第八冊，頁712-713。

45 〔清〕福祿堂抄：《遊園看狀》身工譜，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊（北京：學苑出版社，2013），頁150-151。

46 〔清〕無名氏抄，傳惜華藏：《遊園看狀》身工譜，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第九十七冊，頁258-260。

47 〔清〕無名氏抄，陳文煥重訂：《遊園看狀》身段譜，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第十三冊，頁570-572。

48 〔清〕無名氏抄：《遊園看狀》，懷寧曹藏，中國藝術研究院重抄：《崑劇三十九種》第八冊，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第六冊，頁1067-1068。

臺灣大學學術期刊資料庫

（小生）吓，抱甚麼？（末）吓，哼哼哼，竟跑了回來了！（小生）抱、跑？唗，老狗才，你若不說，取上方劍斬你的驢頭下來。	「竟跑了回來」後注「小生作想，低云」。	「唗」後注「末跪」；「砍你的驢頭」旁注「指末介」。	「抱、跑」旁注「想式」；「老狗才」旁注「末跪，右上角對生跪」；「上方寶劍」旁注「指台上劍」。	「抱、跑」旁注「對左想，低云」；「哮（唗）」旁注「立起，末跪右上對生」、「末跪」；「上方劍」旁注「看桌上劍」。	「唗」後注「末跪」；「砍你的驢頭」後注「攙末手招起」。	「唗」旁注「一記」。
（末）啊呀，老爺請息怒，待老奴說。（小生）快講。（末）是。（末）啊呀老爺，蘇夫人便趕不著，竟抱了老爺回來嘘！（小生）吓！竟抱、抱抱我回來？咦！	「抱了老爺回來嘘」後注「小生擦額」；「抱我」旁注「對末云」；「咦！」後注「小生作悶倒坐椅，頭仰外」。	老爺請息怒」旁注「仰身雙手捏」；「（末）是」後注「起介」；「啊呀老爺」旁注「擦額」；「抱了老爺回來」旁注「跪迎介」；「竟抱了我回來」旁注「擦額」、「右手答（搭）末肩，左手□□豆（頭）」；「啊呀（咦）」旁注「對上□兩□足作拉，末扶介」、「生靠椅介」。	「竟抱我回來」旁注「擦額」、後注「對末立起，倒椅上，頭仰」。	「抱了老爺回來」後注「小生擦額」；「竟抱我回來」旁注「對末」。		「老爺請息怒」旁注「五記」；「啊呀老爺」旁注「五記」；「（小生）吓」旁注「五記」；「竟抱我回來」旁注「一記連長□頭」

臺灣大學學術期刊資料庫

（末）阿呀咿，老爺醒來！（小生）阿呀！皇天吓，咿，我一十八歲，枉叫強盜爲父！	「老爺醒來」後注「小生立起」。	「啊呀皇天吓」旁注「作醒，悲甩袖，哭介」；「咿」旁注「一記」；「不想我」旁注「抓豆（頭）悲，雙□足，立起」。	「皇天吓」旁注「立起」。	「老爺甦醒」後注「小生作悶倒坐椅，頭仰外」；「啊呀」旁注「立起」。		「老爺醒來」旁注「五記」；「啊呀咿」旁注「一記」，後注「悲泪介」。

此段賓白的身段譜在各本中，多爲依附對話的單一動作或表演提示，且不同抄本間的注錄不如前述表演具有高度一致性，可以看出表演上相對而言有更多演員自我發揮的空間。但各本的身段說明，則多關涉表演節奏「動靜張弛」之間的調劑。如奶公敘及徐能察覺蘇夫人逃走，崑譜甲本、乙本、福抄本與傅藏本皆令奶公在「追追追」、「趕趕趕」的念白中往左數步，再往右數步，崑譜乙本搭配「雙手排」、「雙手甩」的手勢，與「下鑼」的鑼鼓，曹藏本則記錄了「五記」鑼，從中略可看出奶公在鑼聲中手腳並用地揣摩當年徐能追趕之狀，強化敘事的緊張氛圍；敘及徐能不見了蘇夫人，一句「竟抱……」在崑譜甲本、乙本、福抄本與傅藏本中都讓奶公抱住徐繼祖後忽然住口，小生則隨即警覺到不對勁而立起，緊湊的敘事節奏在這突來的靜默中頓時煞住；當奶公改口「竟跑了回來」，崑譜甲本、福抄本與傅藏本在繼祖「跑、抱」的自語中令其低頭尋思，人物情緒看似緩了下來，實則乃蓄積更大的張力；故繼祖隨即厲聲斥喝「哇！」，奶公在此一喝中跪了下來，搭配一記鑼聲，又使戲情瞬間繃緊。這時徐繼祖恫嚇奶公欲以尚方劍斬之，崑譜乙本「指末介」、傅藏本與福抄本「看桌上劍」、「指台上劍」，都加強了恫嚇的威勢；惟陳訂本此時「攙末手招起」，則顯得較爲平和，卻未能完全符合賓白語境。其後奶公求饒，吐露實情，崑譜甲本、乙本、福抄本與傅藏本在不完全相同的對話頓點處標注「擦額」，或表現奶公的惶恐，或透露繼祖之心慌，曹藏本則在各本「擦額」之處標記「五記」鑼，突出人物的情緒表現。可知表演定式的繼承並不盡然需運用在完全相同的曲白之上，然皆須與戲情及鑼鼓密切結合，以精準呈現人物的情緒轉折爲要訣。

而當繼祖得知眞相，原著直接令其質問奶公：「抱了我回來，可有什麼爲

臺灣大學學術期刊資料庫

證？」[49]，表現得較爲沉穩理性；清抄身段譜則添出一段：繼祖在「一記連長□頭」的鑼鼓中激動昏厥，奶公呼喊後下「五記」鑼，繼祖甦醒後則立起、甩袖，敲「一記」鑼，[50]以豐富的鑼鼓將該段表演的張力堆疊得愈來愈高，醞釀出最後繼祖悲哀的吶喊：「我一十八歲枉叫強盜爲父！」整段對白透過鑼鼓、語氣與身段做表，引出徐繼祖一步步逼近眞相時內心的懸念與衝擊，儘管並未留下定型的連續身段，但各本身段譜的記錄仍可看出明顯的因襲，可知這些動作或鑼鼓並非個別藝人偶一爲之的創作，而是繼承了前代藝人對於角色情緒的刻劃與表演節奏的規範，使生、末對手戲的戲劇張力能在前人的基礎上持續打磨、加強。

綜上所述，清代〈看狀〉表演「定型」的意義，並非指一字一腔、一招一式皆發展出明確嚴謹的範式。在身段譜未注錄處，藝人仍保有大量的創作空間，但各本的身段注錄皆集中在徐繼祖的「大堂戲」與盤問奶公之關目上，即因此乃清代伶人在舞臺實踐中著重打磨、傳承的表演重點。陳芳指出《崑曲身段譜》的身段注錄「乃是簡單的幾筆線條勾勒，不妨視作素描的初稿。其所記錄者，實爲身段之大要，並非詳解。對於曲文、念白，多作『表現的翻譯』，是一種『形似』美學的詮釋，點到爲止」[51]，從崑譜甲本、乙本、身譜本、福抄本、曹藏本與傅藏本中所見〈看狀〉一折的表演亦然，不同抄本在身段記錄上或繁或簡，或有各自不同的偏重面向，就算是成套詳錄的連續身段，也多是動作意義、步驟與方向的提點，而非具體表演程式的詳細分解。但各抄本身段譜所指涉的表演內涵卻有高度一致性，顯然各家藝人皆有共同遵循的表演定式。是知清代〈看狀〉的傳承重點主要在兩方面：一是「大堂戲」的身段表演，規範了「堂事」的具體項目、動作步驟與舞臺調度，從中建構出官衙建築的空間結構與人事程序；二是徐繼祖看狀與盤問奶公的對手戲，透過對話中語氣、動作與鑼鼓的緊密結合，突出人物互動細節與情緒表現，以規範表演的節奏與張力。此即該折在清代所奠定的表演

49 〔明〕無名氏：《羅衫記傳奇．第二十八折》，收入鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》第三集，頁34。

50 曹藏本在小生昏厥前的「啊呀咿」旁注「一記連長□頭」，「（末）老爺醒來」旁注「五記」，小生甦醒後「啊呀咿」旁注「一記，悲咽介」（頁1068），崑譜甲本在「（末）老爺醒來」後注「小生立起」（頁408）；崑譜乙本在「（小生）阿呀皇天吓」旁注「作醒，悲，甩袖，哭介」（頁712）；傳藏本（頁260）與福抄本（頁151）皆在「（小生）阿呀，皇天吓」旁注「立起」。

51 陳芳：〈傳神不傳形——以〈寫眞〉、〈拾叫〉爲例論崑劇表演的傳承〉，陳芳：《崑劇的表演與傳承》，頁115。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳統。

二、近現代〈看狀〉的傳承重點與表演創新

〈看狀〉一折直至清末民初，仍活躍在崑劇舞臺上。民初全福班藝人曾長生（1892-1966）口述整理的〈蘇州全福班及崑劇傳習所常演劇目〉[52]，與上海曲家李翥岡（1873-1945）轉抄陳金雀《崑劇全目》時標明清末民初仍有演出的劇目[53]中，都可見〈看狀〉一折。在民國十年（1921）成立的崑劇傳習所中，該折由吳義生（1880-1931）、沈月泉（1865-1936）教給了傳字輩學員，顧傳玠（1910-1965）、周傳瑛、施傳鎮（1911-1936）等皆曾演出。[54]一九五六年第一次南北崑曲名家大匯演時，傳字輩演員即以〈賀喜〉、〈井遇〉、〈遊園〉、〈看狀〉、〈詳夢〉、〈殺盜〉六折串爲全本《白羅衫》演出，由周傳瑛、俞振飛、鄭傳鑒、朱傳茗、王傳淞、華傳浩、沈傳芷、張傳芳等主演。[55]

八〇年代之後，上海崑劇團岳美緹與江蘇省崑劇院石小梅先後向周傳瑛學習該折，成爲〈看狀〉在當代演出的代表人物，今又往下傳承於許多中生代與新生代演員，遂使該折成爲當代崑劇的經典折子戲。岳美緹、石小梅的〈看狀〉雖皆師承自周傳瑛，但兩者的傳承意識卻大不相同。岳美緹於一九八四年學習〈看

---

52 蘇州市戲曲研究室編印：《崑曲劇目索引彙編》（蘇州：蘇州市戲曲研究室，1960年），頁92。

53 顧篤璜收錄陳金雀劇目單前說明：「轉抄者在附記中說，他是從陳金雀的後人處借得這本〈陳氏先世手抄之詞目〉來轉抄的，可以斷定轉抄者是晚清至民國初年的人。在每一劇目後面均有轉抄者的小注，凡在齣名下畫線的，是轉抄者所知當時也即清末民初仍在上演的劇目，其餘則已經不傳」，見顧篤璜：《崑劇史補論》，頁187；另桑毓喜指出：「李翥岡抄錄的有關崑曲、傳奇等手抄本共一百六十冊。……另有一冊《崑曲全目》，也極珍貴。其原本來自清嘉慶年間內庭供奉陳金雀……的祖傳抄本。……。民國初年，李翥岡從陳氏孫輩處發現該抄本，借來抄錄裝訂成冊。現陳氏原藏本下落不明，因此，李翥岡手書的這一傳抄本，已成爲目前惟一能見到的孤本」，見桑毓喜：〈挖掘寶藏　搶救遺產——對從事崑劇資料工作的回顧〉，《藝術百家》第五期（2008年5月），頁169-170。是知顧篤璜書中所收附錄乃爲上海曲家李翥岡抄本。

54 桑毓喜：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁228。

55 1956年11月3-28日上海市文化局、中國劇協上海分會聯合主辦：〈崑劇觀摩演出節目單〉，資料來源：http://blog.sina.com.cn/s/blog_76db011a0100ygsj.html，查詢日期2020年5月26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

狀〉，一九八五年即以該折參加上海崑劇精英展覽演出，儘管在臺本與表演上也有自己的修改與詮釋，但大抵是遵循老師的路子，忠實繼承著傳統折子戲的表演精髓；相較之下石小梅則更具有「創新」的意識，其於一九八七年向病中的周傳瑛學成該折，即由張弘爲編劇，以〈看狀〉爲核心，在折子戲的基礎上往前改編了〈井遇〉、〈庵會〉二折，又往後創作了〈詰父〉一折，串連成全本大戲《白羅衫》，作爲一九八八年江蘇省崑劇院的新劇目匯演。[56]張弘表示，改編的《白羅衫》不以破案爲重點，更著力在徐繼祖面對「親人即爲仇人」時內心的巨大衝擊。[57]在此主軸下，張弘所選取的四折戲實爲徐繼祖緣於「白羅衫」展開的「四問」，而〈看狀〉一折也不再只是冤案申雪的關鍵環節與高潮，而昭示著徐繼祖由「詢問」、「探問」到「逼問」，逐步剝落內心謎團、揭開身世眞相的過程，最後在〈詰父〉的「詰問」中爆發成最大的情感衝突，並回應〈看狀〉伏下的冷肅氛圍與情緒張力，完成人物對於自身命運的抉擇。王安祈將此種編劇結構稱爲「折子並列式」全本，有別於標榜「傳奇復原」、「全本濃縮」的當代整編全本戲，折與折之間帶有「折子並置、情感相乘」的關係，藉人物的內在情感而非外在事件作爲全劇情節推進的動能。[58]在此一創作觀點下，石小梅所演出的〈看狀〉一方面帶有藝術的獨立性，能較完整地保有周傳瑛所傳承的表演精華；另一方面在人物塑造與情緒層次的表現上又已不同於傳統折子戲，並與「似黏非黏，欲脫未脫」[59]的其他折子相互觀照、證成，反映了鮮明的當代創新意識。

綜觀〈看狀〉自民初至當代的演出脈絡，不僅保存了清抄身段譜中奠定的表演規範，在傳統的根柢上，演員也就其個人體會、表演風格與創作意識的不同，創造出迥異的藝術形象，體現了崑劇乾嘉傳統在當代「傳承」與「創新」的成果。此外，二〇一七年白先勇亦爲蘇州崑劇院（以下簡稱「蘇崑」）策畫了全本《白羅衫》，由張淑香擔任編劇，岳美緹擔任導演，將〈應試〉、〈井遇〉、〈遊園〉、〈夢兆〉、〈看狀〉與〈堂審〉六折串爲全本，較之省崑版更忠於傳統折子戲的臺本，最後新編的〈堂審〉一折，則走出與省崑版大異其趣的方向。

56 張弘：《尋不到的尋找——張弘話戲》（北京：中華書局，2013年），頁163-164。

57 張弘：「我不欲以破案爲戲劇重點，著力想表達的，是主人公直面親人亦仇人時，內心的巨大衝擊」，同上註，頁165。

58 王安祈：〈從張弘編劇看當代崑劇與明清傳奇的對話〉，《戲劇研究》第15期（2015年1月），頁92-95。

59 同上註，頁92。

臺灣大學學術期刊資料庫

然因本文探討重點聚焦在〈看狀〉一折，蘇崑版〈看狀〉雖上承自岳美緹，但並未因應全本結構在表演上有所調整，主演俞玖林的藝術火侯亦尚難與岳、石二人相提並論，故本文暫不納入討論。以下即根據周傳瑛一九八一年指導浙崑「秀」字輩小生組與江蘇戲曲學校崑劇班小生組時的教學記錄（以下簡稱「周譜」[60]）、一九九七年出版岳美緹〈看狀〉演出錄像[61]、二〇一〇年岳美緹於香港城市大學主講〈看狀〉藝術示範講座影像[62]、二〇〇二年出版石小梅〈看狀〉演出影像[63]與二〇一三年出版《大師說戲》中石小梅主講〈看狀〉[64]等資料，分別就「大堂戲的意義與繼承」、「手眼身髮步的程式規範」、「表演張力的營造與強化」及「人物內在精神的詮釋」四個面向，探討近現代演員對該折戲的傳承重點與表演創新。

（一）大堂戲的意義與繼承

〈看狀〉中「大堂戲」的表演是清抄身段譜中記錄最詳、表演最爲規範的一段演出，也是清代伶人在該折戲中所創造出最重要的表演傳統。然至當代，今人缺乏對於古代官衙建築與公堂規制的認識，則徐繼祖升堂前後大段無曲無白且頗佔篇幅的程式表演便不免受到質疑。如岳美緹提及，俞振飛（1902-1993）在六〇年代演出時，此段表演即引起觀眾的議論，更有導演認爲大堂戲拖慢了整個戲的節奏，應該刪去不演；直至岳美緹演出該折，觀劇者仍有這樣的反應與建議。[65]但這一段表演終究被保留了下來，周傳瑛傳承時強調此爲崑劇中獨具特色

60 周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》（北京：中國書籍出版社，2013年），頁12-62。

61 岳美緹、周啓明主演：《白羅衫．看狀》，行政院文化建設委員會指導，國際新象文教基金會策劃製作，國立傳統藝術中心籌備處發行：《中國崑劇藝術團精選》第7集（1997年，VHS，16捲）。

62 岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座。

63 石小梅、黃小午主演：《白羅衫．看狀》，行政院文化建設委員會、傳統藝術中心出版：《秣陵蘭薰秣稜蘭蘊：崑曲精選合輯》第8輯（2002年，DVD，25片）。

64 石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯（上海：浦睿文化出版社，2013年，DVD，109片）。

65 岳美緹：「看狀這戲，我很小的時候看過俞振飛老師演過，大概是六三年的時候。最大的印象是，這齣戲裡有很多儀式，開門、關門這些的，衙門走出走進，都是在吹打裡面。覺得這個戲很怪、很特別。當時就有很多人議論，覺得這種東西放在戲裡，把整個戲的節奏拖慢了，應該剪掉它，不應該演，這是導演講的。……我在八五年排這個戲，排好演了以後當時也有人說這戲滿好看的，但中間一段有點囉嗦，很多人建議拿掉」，見岳美緹主

臺灣大學學術期刊資料庫

的大堂戲，叮囑學生「不可輕易拿掉」；[66]岳美緹則認爲戲中透過開門、關門等繁複儀式，營造「門禁森嚴」的氛圍，反映了明清監察官員代天巡狩地方時，起居辦公閉鎖在獨立空間，隔絕於人事往來之外，以維持司法公正性的官場規矩。[67]

除了其中蘊含古代官場實況的文化意義，與清代伶人舞臺創造的藝術價值之外，亦有學者從文學角度賦予「大堂戲」象徵意涵。如鄭培凱認爲大堂戲展現的是八府巡按背後所代表的皇室威儀，在戲劇效果上則有製造懸疑的作用；[68]汪詩珮指出「這一串看似無意義的『開門』動作，卻隱含了全劇的主旨，暗示了小生的內在性格與外在抉擇，反而是非演不可了」[69]，認爲這一連串程式象徵的是徐繼祖所謹守的傳統規範與道德法條，在劇作主旨與人物性格的彰顯上有其重要作用。

石小梅則更進一步，藉由新編的〈詰父〉一折明示徐繼祖的「外在抉擇」，使大堂戲中對於人物內在性格的暗示得到強化，並成爲戲劇衝突的高潮。〈詰父〉中徐繼祖原本念在父子親情，欲縱父逃亡，最後卻終究選擇了遵循律法。王安祈指出，徐繼祖那一句含淚卻厲聲的「國法難容」，頓時讓〈看狀〉大堂戲的表演意義昭然若揭：

> 原來那層層關卡、重重門限，虛擬出的就是一幅王法條條、天理昭昭的森嚴圖像！這是一心報效朝廷的男主角所嚮往的有序社會，也是戲劇模擬出的人生理想境界。虛擬表演有著明確的象徵意義，它昭示著觀眾：戲裡人生是善惡分明的。[70]

〈看狀〉中透過虛擬身段所呈現出重門深鎖的官衙建築、繁縟嚴謹的升堂程序，正是「國法」最具象化的呈現——象徵著嚴密而不容侵犯的是非準則與社會秩序，同時也彰顯了徐繼祖明辨善惡的理念與廓清天下的責任。單就〈看狀〉一折

講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座，2010年3月7日。

66 石小梅：「周老師曾經說過，崑劇有兩個大堂，是非常有特色的大堂。第一個大堂就是〈看狀〉，第二個大堂，《荊釵記》的《參相》。……〈看狀〉的大堂……不要輕易地把它拿掉，它非常有可看性，而且不多見，在其他的劇種當中，也是不多見的」，見石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯。

67 岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座，2010年3月7日。

68 同上註。

69 汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁274。

70 王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁255-256。

臺灣大學學術期刊資料庫

而言，「大堂戲」寄寓著徐繼祖執行王法的職責與追求公義的理想，加強了下半場其面對身世眞相被揭露時內心的衝突感，已是不可或缺的存在；石小梅更藉由〈詰父〉中法理情的糾結取捨，凸顯出「大堂戲」背後國家律法與是非道德的不可逾越。此外王安祈又從〈詰父〉中徐能臨下場前「倒不如叫你做個強盜」的喟嘆，翻出大堂戲另一層輕微的反諷意味：「在虛擬表演建構的法理世界裡，養父子十八年的情分全無立足之地。殺人劫財者得到報應，而養育之恩——更重要的是情感的付出——又該如何報償？」[71]從中揭示了親情難以用國法衡量的悲哀。則大堂戲中規儀儼然的排場，便又添上幾分森冷而略乏人性的肅穆感，爲執法者身世的揭露帶來更大的悲劇性。

綜合清抄身段譜中的記錄，與上述演員、學者的看法，可以從文學意義與表演藝術兩方面，總結出大堂戲的保存價值：文學意義的彰顯，乃奠定在清代伶人所設計的排場結構上，將傳奇原著中「行堂事」的科介化爲「升堂」與「退堂」具體項目的演示，透過前後對應的動作帶出「大堂（公衙）」與「二堂（官舍）」空間的移轉。其間一道道門牆的開閉、一批批屬員的晉見，表現了徐繼祖生活起居的閉鎖性，也凸顯出八府巡按作爲王法象徵的嚴肅性。再者「大堂」作爲蘇雲告狀的場域，表現其官場職責；「二堂」作爲盤問奶公的地點，則揭露其身世隱私。公領域與私領域的衝突之間，那些繁瑣嚴整、層層遞進的儀式正如根深柢固的王法律條及道德觀念，一點也不容動搖逾越。清代藝人透過「大堂戲」對該折悲劇結局的強化呼應，透過歷代演員的傳承、體會，與當代學者的闡述，遂成爲該折的重要「戲膽」。

而表演藝術方面，則是近現代演員在傳承上著力最深之處。儘管因應當代審美習慣，部分程序略有精簡，如周傳瑛簡化了首場「自報家門」的戲，將引子改爲較淺顯的「十年寒窗苦，一舉成名天下知」，另加了一首定場詩突出其代天巡狩的威勢，並將【解三酲】移至大堂戲之後；又刪去第一次更衣的程序，使戲的節奏加快一些。[72]石小梅則基於全本戲的敘事結構，刪去「自報家門」一場，

71　同上註，頁256。

72　周譜開場：「（徐繼祖上）念【引】十年寒窗苦，一舉成名天下知。（小鑼歸位）念【定場詩】巡狩在江南，奸邪透膽寒。尚方威震劍，成就太平年。（小鑼二擊）下官徐繼祖，（扎）蒙聖恩除授江南巡按。今乃放告之期。來。（奶公上）在。（徐）伺候了。（奶）是。（曲牌）聲起。」見周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

以及從二堂到大堂的過程，直接從門子捧印來到大堂演起。但無論是周傳瑛、岳美緹或石小梅的〈看狀〉，大堂戲的儀式程序大抵悉如清抄本。且由於程式所模擬的歷史環境已不再，當代演員在傳承與表演時，更強調需做得細緻、規矩且逼眞，方能使觀眾理解虛擬身段所代表的表演內涵。以周傳瑛對奶公開門的身段說明爲例：

> 奶公至台中開門，這是老式大門，有獸環的。先開小邊一側的門，右手拉環，左手握住右手手腕，人先往後退三步（先左腳）將門拉開，接著朝臺前上一步（左腳），人轉向小邊，雙手推門，朝小邊上三步（先右腳），將門推開；然後，左轉至臺中大邊一側，左手拉環，右手握住左手手腕，人先往後退三步（先右腳）將門拉開，接著朝臺前上一步（右腳），人轉向大邊，雙手推門，朝大邊上三步（先左腳），將門推開。開門後仍至大邊原位，雙手於腹站好。[73]

清抄本中「開一扇門，扯半、推半」的表演，在周譜中開展爲更細緻的表演分解：首先演員必須要先對大門的樣式、形狀與重量作出具體的想像，再透過合乎情理的表演細節予以落實，如以手握住門環顯示出門環的位置，退三步表現拉門的動作，接著轉向小邊，表示換個方向施力，然後上三步將門推開。不只是動作過程，連步數與出腳都要符合規定，使開左扇門與右扇門的動作幅度與節奏完全一致。在表演的過程中，虛擬的空間位置必須非常精準明確：「要注意奶公的開門處，和門子及徐繼祖的進門、出門地位，一定要在同一個位子上，不能將假設的地位移來移去」；對於虛擬物件的施力、抬放，也必須表現出具體的重量感：「擊梆、去封條、開鎖、開門等均是作虛擬的動作，沒有實物的，但要求演員當眞的、像有實物一樣地去表演。如開門，要有沉重感，切不可馬虎」[74]，如此才能在空無一物的舞臺上，將官衙前具有門環與兩門扇的老式大門精細準確地呈現在觀眾眼前。岳美緹也強調，整場大堂戲必須每個演員都很「緊」，即身段、節奏都能做到乾淨、規範而不馬虎，呈現出威嚴肅穆的官場氛圍，「所以這戲難演，不是一個人就能演好，要大家都好」。[75]

石小梅則將皂隸開門的表演結合了舞臺上的二道幕，當二皂隸反向推開兩扇

---

[73] 周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，頁16。

[74] 同上註，頁16-17。

[75] 岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座，2010年3月7日。

臺灣大學學術期刊資料庫

門，二道幕即隨之拉開，令皂隸以當時流行的「太空舞」步伐緩緩推「幕」，顯出大門的沉重。[76]汪詩珮即指出，以「幕」代「門」非但令觀眾印象深刻，「也巧妙地掩飾了不開『角門』、『宅門』，何以進到『內室』的問題」[77]，對刪掉開場二堂戲後空間的轉移作出交代。此即在傳統的基礎上結合現代劇場的特色，使「開門」意象更爲具體、合理，卻又不失其寫意性。此外，石小梅又將兩皂隸的表演比爲一場「雙人舞」，因有大量「合盤」[78]的對稱身段，所有動作皆須同步地合在節奏裡，整段程式表演的可看性即在於動作的規矩與到位。是知大堂戲中虛擬動作的精準逼眞、雙人身段的規範和諧，與群場調度的流暢清晰，正體現了崑劇表演的藝術精粹，也是大堂戲代代相承的表演傳統。

（二）手眼身髮步的程式創造

前文述及，清抄身段譜中的身段指示乃粗具框架，主要提點了動作的意義、步驟與方向。近代演員在此基礎上，進一步規範了手、眼、身、髮、步各方面的動作程式，將所有身段的過程作更細膩的分解，強化了表演的精緻度與規範性。如周傳瑛主張「指事要有交代，表演講究分檔」[79]，即舞臺上的所有舉動皆須透過程式的分解，賦予清晰明確的過程，清楚交代身段的意義。故前述奶公開門的身段，周傳瑛即就手勢、腳步各自的動作與位置作了分析；及至徐繼祖出門，在清抄身段譜中僅作「生隨出門至右上」，周譜則進一步作「（生）雙抖袖、掇袖，整冠」、「雙手掇帶至臺口，左手撩官衣左側下擺，左腳跨門檻出門」、「左腳跨門時，先綳腳抬起，再勾腳背下地，右腳也要在身後提一下，表示跨出門檻」[80]，將徐繼祖起身之後的動作細節到跨出門檻的方式，甚至是跨檻時腳步力量的運用都作了規格化的「分檔」。

另徐繼祖的上場，在清代各抄本中皆無身段說明，周譜卻於一字一句皆有詳

76　石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯。

77　汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，頁276。

78　合盤指「兩人近身相對或相背立於台中，曲聲中兩人各自後退一至三步，左方演員顧盼左外側，右方演員顧盼右外側，兩人再分別各走一外向弧線，復歸於台中相近而立。亦可一站一蹲、相對或相背」，見洪惟助主編：《崑曲辭典．表演藝術》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁588。

79　周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988年），頁135-138。

80　周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

細的說解。僅以定場詩中「在江南」三字爲例：

> 念「在」字時，右手如掐指式，掌朝上，抬至胸左前側，上身隨右手，稍側向大邊；然後，右手向內翻腕，成掌朝下，食指勾進，彎曲於中指之上，再往下弧形至胸前（指時，忌像吃酒划拳那樣，筆直地伸出去），上身隨之轉正；念「江」字時，右手和上身一起往上點一點（即臀部往上抬一抬），使紗帽翅也隨之上下抖動；念「南」字時，右手朝前指出，食指隨之伸出，眼睛也隨食指的伸出而視正前方，亮出威悅之光，同時，左腳也配合稍微收進踮一下，再篤出。左手均按膝不動。[81]

周傳瑛將念每個字時手部的指法（如「掐指式」、「掌朝上」、「翻腕成掌朝下」、「食指勾進，彎曲於中指之上」、「右手朝前指出」等）、身形的配合（如「上身隨右手，稍側向大邊」、「上身隨之轉正」、「臀部往上抬一抬」等）、頭部的擺動（如「紗帽翅也隨之上下抖動」）、步法的收放（如「左腳也配合稍爲收進踮一下，再篤出」）與眼神的運用（如「眼睛也隨食指伸出而視正前方，亮出威悅之光」）都作了詳細的分解，且不似清抄身段譜僅爲個別字詞片段動作的說明，而使各部位的程式相互搭配，融合爲一連續而和諧的整體。不僅手、眼、身、步須自然結合，還叮嚀「做動作要和念統一節奏，一樣快慢，不能身段動作快，而念得慢，兩者不協調」，強調身段亦須與聲情密切貼合，集中而精煉地展現人物的神韻氣度與情緒變化。此一表演與傳承特點充分繼承了乾嘉崑劇「唱念藝術與身段表演密切融和」[82]的表演美學，並將之發揮到極致。在周譜中，表演家傳承時的身段定式所囊括的規範較之清代益趨豐富而嚴謹，也就使得崑劇藝術愈臻精緻細膩。

而到了當代演員身上，同樣師承於周傳瑛的岳美緹與石小梅，表演卻並非一舉一動皆自周譜複製而來。如【太師引】一曲，兩人各有創發，場形與身段多有不同。場形方面，岳美緹按周傳瑛的傳承，前半支曲在大座後唱，後半支曲則先走至舞臺前方的大邊（臺左），再拉到相對位置的小邊（臺右）。石小梅則因自己個頭較小，在大座後會顯得更矮，且動作多受侷限，遂於二堂戲開場便改爲小座，也省卻奶公上場後還要搬椅子的工夫。[83]這麼一來，【太師引】的身段便

---

81 同上註，頁15。

82 李惠綿：〈從《荊釵記》、《琵琶記》臺本析探《審音鑒古錄》的表演美學〉，《戲曲表演之理論與鑑賞》，頁146-169。

83 石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯。

臺灣大學學術期刊資料庫

可有更多變化，前半支曲主要站在臺左或臺中作身段，後半支曲則圍繞著桌椅，頻繁地左右來回，最後回到臺中央，使表演與道具有所呼應，並講究舞臺的靈動與均衡。身段方面，岳美緹以手勢爲主，動作較爲簡練；石小梅則多手腳並用，動作幅度較大，也運用較多水袖功搭配步法，舞蹈性較強。但兩人仍有共同的身段，如唱至「江心」便雙手向兩側圓撫，手指抖動比擬江水；唱至「餘生」時外折袖並雙手抱肩於胸前；唱至「察奸」時則右手掐指於右側下方畫圈，凡此皆爲上承自周傳瑛的表演定式，也是該曲中少數較具代表性的身段設計。

由此可看出【太師引】雖作爲該折主曲，但因文詞直白，身段以解釋唱詞爲主，除了少數定式之外，並不講究一招一式的傳承。岳美緹便指出，老師在教授該折時動作便不多，「但每個動作非常乾淨，觀衆就很集中地看你的眼睛。如果手舞足蹈的動作一碎，觀衆就不容易注意」[84]，因此自身的表演更著重在動作凝練乾淨的原則，而非周傳瑛身段套路的繼承。而即使如石小梅在場形、身段上多有創發，但其亦強調這些創作都仍在崑劇的藝術規範之內，也就遵循了老師所傳承的原則與精神。[85]是知周譜之中看似細瑣繁複的身段程式說明，傳承要點並不強調動作的模仿，而是以此細膩呈現手眼身髮步之間，與身段、唱念、音樂之間得以緊密結合的藝術規律，以及透過身段程式，精準表達人物內心疑慮與衝突的訣竅。當代演員只要掌握箇中法則與底蘊，便能在自我體會與創造之下，賦予表演新的藝術風格。

（三）表演張力的營造與強化

前文述及，該折的戲劇衝突集中在後半齣徐繼祖盤問奶公徐能一案的情節，在清抄本中雖身段不多，卻已可初步見到藝人對於表演張力的經營和規範。及至近現代，藝術家對此著力更深，在清代伶人奠定的基礎上，透過曲白的修改增添、念白節奏的調整與肢體動作的細節等表演手段，強化戲情的跌宕起伏。如周

[84] 岳美緹：「每個動作非常乾淨，觀眾就很集中地看你的眼睛。如果手舞足蹈的動作一碎，觀眾就不容易注意。這是個表演的訣竅。我看老師動作很少，但他每個動作都讓我記住，每個動作講什麼我都看得很清楚，……不是眞正的身段，但手眼身髮步都在音樂、唱腔裡，給人家感覺就很舒服。要是沒有章法的這麼演，你就感覺到很亂。」岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座，2010年3月7日。

[85] 石小梅：「（該曲）動作並不多，是解說它的唱詞，這個唱詞講到這，我動作就做到這。都在規範當中，都是程式當中，也是老師的傳承當中」，見石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳瑛將「盤問奶公」一場分爲三個層次：第一層是退堂後的徐繼祖唱【解三酲】與前半支【太師引】思索案情，雖然心中有所疑慮，但畢竟事不關己，因此這時的表演還是比較沉穩、超然的。及至開始讀蘇雲的狀子，周傳瑛指示「戲到此進入高潮，但表演上要放鬆、穩住，這是風暴來臨前的平靜，從此開始徐的內心爭鬥越來越激烈」[86]，強調初看狀時仍要維持較爲放鬆的狀態，方能與其後身世逐步揭露的衝擊作出反差。而在讀狀的過程中，從知蘇雲「得脫羈囚」時還以「臉帶微笑」、「興奮的抖袖」顯露歡欣情緒，隨即讀到「一門家眷盡被強盜徐能」時乍見父親的名字，「內心猛地一驚」、「右手發抖，再急按狀紙」、「右手把狀紙甩出」、「向右下側狠狠一摔袖」[87]，做表頓時隨著情緒的波動一變爲急促猛烈，正式進入戲情的第一個高潮處。

接下來表演進入第二個層次，徐繼祖滿懷疑慮，不斷提出疑問又否定自己的想法，用眼神對觀眾交代內心的思緒流轉；至奶公捧茶上，則從其失常的情態瞧出端倪，對奶公的盤問則鬆緊相間，恩威並濟。從不相干的「自幼跟隨老爺還是長大來的」問起，到奶公不設防地脫口而出「沒有太夫人」時，徐繼祖「身子驟然拎起，臀部要離開椅子，人轉向下場角再跌坐於椅子上」[88]，並焦急地逼問奶公「我老爺身從何來」，對此不合常理的破綻作出較大的反應；但見奶公言語迴避，卻又不追問下去，反繞開去問「老爺平昔作何生理」，尚能保持理智地試探奶公。直到奶公一點一點吐露出愈來愈多其所不知的父親行徑，徐繼祖的情緒反應則愈來愈強烈、緊張。當奶公提起「十八年前攬了蘇知縣的載」，對應到狀詞上的冤案，在徐繼祖一聲「快講」下全戲進入了第二個高潮，「要求節奏加快，動作的力度加大」[89]。

接下來表演進入第三層，奶公訴起當年事發經過，周傳瑛將全副注意力皆集中在奶公身上，「隨著奶公的訴說而反應，用眼睛與奶公交流，用身體的前俯後仰來表現情緒的起伏，用氣息來展示內心的跌宕，一定要配合好，不能稍有鬆弛」[90]，透過徐繼祖聞言時身體俯仰的反應，與眼神、氣息的密切配合，帶出戲情的起伏。至奶公道出徐能懷抱嬰孩歸來，周傳瑛刪去清抄本中繼祖昏厥的

86 周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，頁29。
87 同上註，頁34。
88 同上註，頁34。
89 同上註，頁35。
90 同上註，頁41。

臺灣大學學術期刊資料庫

表演，新填一支【太師引】[91]讓繼祖與奶公以問答對唱的方式，一步步使眞相大白。並在唱腔中配合激烈的做表，展示徐繼祖內心從驚駭、羞慚到憤怒的轉折，將戲劇衝突推到最高點。全折通過三個層次、三次高潮的設計，以戲情節奏的張弛，展現出徐繼祖逐步趨近眞相時內心世界的崩毀。其後岳美緹與石小梅在表演張力的掌握上，大抵不脫這三個層次。惟新填的【太師引】曲文直白，略乏韻味，在周傳瑛往下傳承時便沒有留下，而恢復了原本繼祖昏厥的表演方式。[92]

岳美緹與石小梅繼承周傳瑛表演路數的同時，在戲劇衝突與張力的經營上亦有所創發，從不同角度豐富了人物的情感表現。岳美緹在身世揭穿的最高潮處增加了一段念白，深入挖掘奶公隱瞞眞相一十八年的心理動機：當奶公說到徐能抱著嬰兒回來時，徐繼祖先是一驚，卻不以爲意地道：「哪個問你什麼嬰兒？我問你此事以後如何？」，並痛斥奶公隱匿案情，定爲強盜同夥。奶公辯白：「老奴死不足惜，怕只怕不能保全嬰兒性命」，又將話題引到嬰兒身上。徐繼祖再度一驚，這才意識到事有蹊蹺，始凝重地命奶公「起來講」。奶公說起託付羅衫的老婦、園中喊冤的婦人、堂中告狀的蘇雲，皆是嬰兒親人。徐繼祖震驚地站起，低聲且顫抖著問：「那嬰兒現在何處？」，已察覺這一切不再事不關己；奶公回道：「他已長大成人，出仕皇家，蒼天有眼，蘇夫人逢凶化吉，園中訴冤；蘇知縣死裡逃生，衙前告狀。也罷，我今拚卻性命，也要當堂作證，這一十八年深仇大恨若能得報，全在這孩兒身上！」答案呼之欲出，卻仍未說破眞相。繼祖停頓半晌，心中實已領略，口裡卻不敢承認地問：「那嬰兒，莫非他、他……」才由奶公道出「他就是老爺！」[93]這麼一改，不僅解釋了奶公不得不爲強盜隱瞞凶行的苦衷，使此一角色更爲飽滿；也將原本一句話便戳破的身世之謎，又增添了幾層轉折。岳美緹在四度心驚的表現上一次次加強力度，「要把戲拚命地往上拱，

91　【太師引】曲文：「聞言心驚駭，父同姓名世間有，哪有兒子同日同月同更同年歲？難道嬰孩就是我，我就是嬰孩？奶公，嬰兒安在？嬰兒是誰？（奶公接唱）問兒是誰，說來眞奇怪，遠在天邊外，這近，近在廳堂內。（徐接唱）呀，廳堂內除我還有誰？莫非我認賊作父十八載，難道我把仇人當作恩人待？羞慚！慢，無憑無據誰信你？（奶公接唱）有包裹老爺的白羅衫，證據就是白羅衫」，同上註，頁41。

92　石小梅提及「繼祖昏厥」的表演得自師承：「（徐繼祖）的暈倒，……他（周傳瑛）非常講究程式、規範、形美……傳瑛老師教我需要這樣（做撩褶子，擱腿，側身，搭袖，翻袖動作），才能暈」，見石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯；岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座。

93　岳美緹、周啓明主演：《白羅衫．看狀》，《中國崑劇藝術團精選》第7集。

臺灣大學學術期刊資料庫

最後要落在這小生身上」[94]，由徐繼祖自己一層層剝除不敢面對的心障，親手揭開生命中不可承受之痛，也加強了最後揭露事實的內心衝擊。

石小梅在戲情張力的表現上也有自己的詮釋方式，其指出該折戲的藝術特色即在小生與老生（末）的做功：「兩個演員的神和形，表達出細膩的人物感情；它又是一齣重白口的戲，兩個人對白的層次掌控了舞台的節奏」，拈出以「形神相合」與「表演節奏」加強戲劇衝突的表演技巧。舉上述同段演出爲例，石小梅循傳統演法讓徐繼祖由奶公所說的「抱」字往下挖掘，但一改二堂戲全用小鑼的傳統，在奶公敘及徐能「不見了蘇夫人蹤影，竟抱……」的「抱」字打了一記大鑼，突出奶公幾欲出口的眞相，與徐繼祖猛然一驚的直覺。在大鑼中，奶公一個弓箭步攔腰抱住徐繼祖，繼祖則一翻水袖搭在奶公肩上，兩人眼神相對，以一陣停頓強化了戲情的懸疑感。其後徐繼祖問：「抱什麼」，石小梅則在奶公的支吾下，將此句改爲三度層次鮮明的追問：第一問時迫切地想知道答案，因此直視奶公，身體微向前傾，給奶公造成壓迫感，以達到逼問目的；第二問時因奶公眼神閃躲，繼祖愈感狐疑，語氣也拉得更長；第三問時奶公撤到上場口，繼祖則重覆道：「抱、抱、抱什麼？」，卻要問得比前兩句更輕更慢，因心底隱約感覺到答案可能是自己不願面對的現實，卻又因職務在身而亟欲了解眞相，因此語氣中充滿了欲問怕問的疑懼與矛盾，一方面彰顯徐繼祖自陷泥淖的悲劇性，一方面也爲其後戲情驟然轉折作鋪墊。[95]儘管表演路數皆上承乾嘉傳統，但石小梅透過三次提問的情緒變化，更細膩地展示了徐繼祖逐步接近問題核心的心路歷程。

另因省崑〈看狀〉之後新編有〈詰父〉一折，將重心放在徐繼祖對徐能殺盜之事與父親撫養之恩的矛盾拉扯上，因此本折也強化了父子之情的份量。首先是將奶公說起徐能抱回嬰孩的賓白改爲：「太老爺循聲而去，但只見莽莽密密的荒草，斑斑血跡的羅衫，羅衫包裹著嬰孩，嬰孩緊依著羅衫。……太老爺浪跡江湖，無子無靠，孤身闖蕩，半世淒涼，此時見著嬰孩，也顧不得追趕那蘇夫人，就抱、抱、抱你回來……」[96]相較於岳美緹〈看狀〉中所增添奶公輸誠的賓白，將徐能塑造爲十惡不赦的罪犯；省崑的修改則強調徐能對繼祖發自內心的父子親情，削弱了徐能與徐繼祖之間的對立，也使徐繼祖的取捨顯得更爲艱難。另編劇

94 岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座。
95 石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯。
96 張弘：《白羅衫》劇本，《尋不到的尋找——張弘話戲》，頁192。

臺灣大學學術期刊資料庫

張弘又在繼祖昏厥甦醒後，爲石小梅〈看狀〉新塡了一支【江兒水】[97]。但不同於周傳瑛所加【太師引】藉由曲唱來揭露眞相，【江兒水】則是激動過後的沉澱與抒情，凸顯了徐繼祖心底「情義兩難平」的煎熬拉扯，以承接〈詰父〉一折中父子之間更大的衝突。

綜上所述，可知清代藝人在「盤問奶公」一場表演節奏上張弛相濟的原則，自周傳瑛到岳美緹、石小梅，皆視作二堂戲最重要表演傳統。其間傳承的重點不在於身段、場形的定式，而著重人物情感的衝突與張力。而營造張力的要訣，則從清抄身段譜中「生急立起」、「生驚云」、「末抱生式，即掩口」等個別白口的動作或語氣規範，到近現代演員表演高潮的設計、節奏緩急的掌握、情緒層次的表現，甚至是根據不同創作理念增添曲白，深入刻劃人物，愈來愈細緻地呈現角色內心的轉折與衝突。

（四）人物內在精神的詮釋

周傳瑛指出，崑劇身段表達的內容可分爲三類：「指事」即交代人物所做之事，包括指示時、地、物；「化身」爲表明人物的身份、年齡；「出情」則爲表現人物的性格或情緒。[98]從前文可以看出，清抄身段譜中〈看狀〉的身段記錄多半集中在「指事」方面，對人物本身的刻劃尙著墨不多，僅能從部分簡單動作或反應的描述，稍見奶公惶恐的表現，或繼祖激動的情緒。及至近代，傳字輩藝人則於身段的「化身」與「出情」方面多加琢磨。周傳瑛即提出崑劇在詮釋人物時應謹遵「表演要講究家門，身段要合乎身份」的原則，以及「大身段守家門，小動作出人物」的訣竅，[99]在家門藝術的基礎上，藉由表演細節打造出符合該角色身份與性格的專屬形象，呈現崑劇「專戲專演、專人專演」的藝術精髓。

因此在〈看狀〉的傳承上，周傳瑛首重「曉其事、知其人、明其理、通其情」[100]，主張應先掌握人物的氣質精神與戲情戲理後，再以此爲出發點，設計劇中角色舉手投足的身段程式，來凸顯人物的身份與心境。如徐繼祖的首次上場，

97 【江兒水】曲文：「不想一狀詞，將好夢驚醒。霧海茫茫十八春。待不信，奶公字字千鈞。待要信，定將手刃徐能。我欲信又怕，心頭一桿秤，情義兩難平。」同上註，頁192。

98 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁131。

99 周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁138-143。

100 周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

周傳瑛的處理是「人預先在上場門條幕旁邊站好，穩住氣，等門子至大邊臺側站好後，在鑼鼓（原場）的打擊聲中，慢慢地抬起左腳，讓左腳先跨出條幕，露出紅官衣的左側下擺」[101]，以沉穩大氣的步法，先帶出八府巡按的威勢；而在主角出場前先亮相的紅色衣襬，則「象徵著光明和希望的到來」，暗示徐繼祖爲官的公正清廉，爲開場帶來較爲正向、明快的氛圍。其後徐繼祖在【引子】中「帶戲上場」，念到「一舉成名」時「雙手掇帶，目視自己的玉帶，露出得意之狀」、念到「天下知」時則「眼神先遠視右前方、再遠視左前方、接著遠視中間前方，要看得遠，似看遍神州大地」，最後「點一點身子，使紗帽翅也隨之上下飛舞」[102]，透過眼神流轉的廣遠自信，與點身擺頭間帽翅的輕盈晃動，顯露出少年得志、揚名天下的心理狀態。又如奶公請老爺升堂時，周傳瑛認爲「這是他到南京任上後，第一次升堂理事、接見下屬，所以非常注意自己的儀表」，在出門前以「雙抖袖，掇袖，整冠」的動作，顯示其對自我儀態的要求與工作態度的審愼。這些細節都形塑了徐繼祖得知身世前意氣風發、滿懷抱負的光明形象，對比其後陰暗、可怖且對其前程有毀滅性影響的眞相，方能激發出更強烈的悲劇張力。

除了以特定動作展現角色的內在精神，周傳瑛也善於利用動作幅度與力度的大小，表現出人物當下的情緒反應。如同樣是「抖袖」的身段，在大堂戲最後，門子告退時，徐繼祖抖袖示意「你下去吧」，周傳瑛特別說明：「水袖抖得輕、慢些，不能重。否則情緒不對，變了你滾下去罷」[103]，強調演員的每個動作都須掌握背後的含意和情緒；當徐繼祖讀蘇雲狀紙知其生還，唱「因此上他餘生還在」的「在」字時雙手向兩側抖袖，周傳瑛亦交代：「這是興奮的抖袖，所以水袖要向上飄起」[104]，藉水袖的飛揚展現徐繼祖的驚喜；而當奶公吐露徐能盜殺蘇雲之事，徐繼祖念「快講」時右手抖袖並走回椅前坐下，周傳瑛則配合戲情，要求「節奏加快，動作的力度加大」[105]，加強情緒的表現將戲劇張力推向高潮。以此觀之，周傳瑛注重演員對於每個情境中人物情緒變化與性格表現的精準掌握，方能藉由外在身段技法的運用，體現角色內在的精神氣韻，以達到表演「傳神」

101 同上註，頁14。
102 同上註，頁14。
103 同上註，頁24。
104 同上註，頁28。
105 同上註，頁35。

臺灣大學學術期刊資料庫

的藝術境界。

岳美緹與石小梅皆師承於周傳瑛，但如前文所述，兩人的身段調度多有不同，在人物詮釋上亦採「傳神不傳形」的原則，繼承的並非是周傳瑛用以刻劃人物的身段套路，而是從人物的內在精神出發，根據各自的體會與表演風格，創造出同中有異的舞臺形象。如徐繼祖的出場，岳美緹同樣著重表現其穩健氣質，但因其自身性別上的跨越，遂更加講究藉功法體現出徐繼祖的「陽剛氣」。如出場時要拎脖子、架膀子、抬手肘、扣手腕、勾腳面等，維持身體各部位的工架與力量，走出人物的氣度與精神。唱【引子】時更要將嗓子「打開」，運用較多的眞聲，咬字吐音更見力道，語調的起伏則穩重自信，展現出人物年少老成、敬業負責的形象，以有別於岳美緹慣常演繹的巾生。

石小梅則藉穿戴的改革凸出人物上場的形象。實際上徐繼祖的穿戴自清中葉以來已幾經變革，在乾嘉身段譜中小生初著月白緞褶子，戴紗帽上場，升堂時則更換爲青花，退堂後再換回白褶；[106]周傳瑛則令徐繼祖直接著紅色官衣上場，象徵著光明與希望，同時省去一次更衣的程序，至二堂戲始換成褶子；[107]省崑〈看狀〉則因改爲大堂出場，場上設有大座，又有尙方寶劍與金印彰顯皇家官威，石小梅認爲傳統的藍色官衣（青花）氣勢不足，遂改爲粉紅蟒。粉紅色繼承了周傳瑛改爲紅官衣的用意，卻使人物更顯年輕；以蟒取代官衣，則加強八府巡按的氣勢。回到二堂，則改穿月白色襯衣加深藍色帔，在視覺上顯得較爲清雅，也藉粉、藍二色凸出該折「悲喜劇」的基調。[108]是知腳色穿戴儘管在清代已成定式，但發展過程中亦非一成不變。只要能符合人物身份，並進一步突出人物性格、順應戲情氛圍，則皆爲合理的改革。

此外，岳美緹與石小梅在盤問奶公一節，也透過對節奏、語調與情感表現不同的掌握方式，詮釋出形象迥異的角色面貌。岳美緹所塑造的徐繼祖顯得較爲眞摯、單純，一開始試探奶公時語氣自然、問答流暢，看似家常閒聊，只在奶公答

106 見〔清〕無名氏抄：《白羅衫．看狀》身段譜，上海圖書館藏：《崑曲身段譜．甲編七》，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第七冊，頁393-395；〔清〕無名氏抄，陳文煥重訂：〈遊園看狀〉身段譜，收入王文章總編：《崑曲藝術大典．表演典》第十三冊，頁558。

107 周傳瑛：《白羅衫．看狀》身段譜，收入周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，頁13、25。

108 石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯。

臺灣大學學術期刊資料庫

話處暗自思忖。及至察覺話中破綻，岳美緹的反應往往直接而眞切，就算板起面孔斥喝奶公，眼中流露的惶惑與語氣中的哭音都反映了心底的脆弱、痛苦。隨著奶公吐露越多實情，岳美緹的情緒益顯激烈，兩人的表演節奏也愈趨緊湊。當奶公全盤托出眞相後，岳美緹則叩拜奶公救命之恩，臨下場前又刪去原本「倘若洩漏機關，叫你性命不保」的警告，改爲叮嚀奶公小心、保重，甚至大禮跪送。與奶公之間的關係已超越主僕，情同父子。整體而言，岳美緹所飾演的徐繼祖在情感表述上較爲眞誠而溫暖，以強大的情緒感染力使觀眾感同身受，並強調天理昭彰，讚頌奶公的義行並批判徐能之可惡。

石小梅所塑造的徐繼祖則顯得較爲深沉、壓抑。當他察覺奶公失態，以閒事問之，臉上刻意地帶著笑意，眼神卻充滿試探。每當奶公洩露可疑之處，石小梅並不立即作出強烈反應，往往在一陣停頓中，透過眼神、情態或鑼鼓的表現醞釀情緒，最後以更凌厲的口吻出之，爆發力十足。隨著戲情逐漸緊張，石小梅答話的口氣不似岳美緹愈加激動，反而將聲音放得更輕、拉得更長，像是強壓著心底的震驚憤怒。當奶公說出眞相，徐繼祖問其「字字是眞？句句是實？」，岳美緹以著急、求助的口吻出之，石小梅則以眼神逼視、一字一句咬牙切齒地盤問。最後命奶公取白羅衫與哄強盜前來，石小梅雖也道出「你若眞心待我，我把你恩人看待」，卻在眼神猶未接觸到奶公時，口氣便一轉爲冷漠地說：「你若洩漏機關，哼哼」，未將警告之語說出，威脅意味卻更爲濃厚，對奶公的態度帶有強烈的權威性。整體而言，石小梅的情感表現較爲內斂而冷峻，然這些壓抑、權威與看似冷酷的反應，卻正凸顯了他嚴謹、自律的性格，以及對於一己身世的難堪。再透過極富穿透力的眼神、足具力道的做表，與動靜分明的表演節奏，細膩呈現出徐繼祖心底對於親情與公理之間的劇烈衝突。在幽深冷峭的表演風格下，加強了戲劇衝突的張力。

結語

本文根據〈看狀〉一折在崑劇舞臺上留下的記錄——從清代藝人的手抄身段譜、近代傳字輩藝術家周傳瑛的教學記錄，到當代演員岳美緹、石小梅的演出與說戲錄影，耙梳出該折戲表演內涵的建構與豐富，以及傳承要點的嬗變軌跡。從中可總結出該折戲自乾嘉至當代藝術傳承的兩大規律：

其一是表演規範後出轉精。從七份清抄身段譜的比對中，可以看出清代〈看

臺灣大學學術期刊資料庫

狀〉的表演已形成初步的規範：首先是在徐繼祖升堂與退堂的表演中，奠定了「行堂事」的具體項目，使整場大堂戲發展爲前後對稱的排場結構；其次是在曲白之外，創造了許多「啞劇」，或表現公堂程序之繁複，或刻劃人物之間的交流，並將這些表演寫入身段譜，成爲藝人之間共同遵循的表演定式；其三是在徐繼祖盤問奶公的對話中，透過對話中語氣、動作與鑼鼓的規範，加強表演的節奏與張力。但這些身段注錄多是動作意義、步驟與方向的提點，及至周傳瑛傳承該折時，則在清代奠定的表演框架下，進一步說明手眼身髮步各方面身段程式的運用與配合，以及徐繼祖盤問奶公時，表演層次與高潮的設計，更善於透過「化身」、「出情」的身段來凸顯徐繼祖一角的身份、性格與心境表現。而師承周傳瑛的岳美緹與石小梅，則在繼承表演定式與藝術法則的前提上，更著重渲染角色內心的轉折與衝突，並根據劇團不同的創作理念，與自身不同的表演風格，對人物的內在精神作出不同的詮釋。由此可知〈看狀〉一折雖在清代已初步「定型」，即奠定了該折主要的藝術特點與表演傳統，但隨著歷代藝術家的成功創造，後人所傳承的表演規範也逐步豐富，不僅是身段定式的保留，還包括表演節奏的掌握、戲情張力的營造，以及人物刻劃的訣竅等，使該折的表演後出轉精，漸趨細緻。

其二是表演傳承求其神似。由清抄身段譜到周譜，再到岳美緹、石小梅的演出，都可以看出其對前代表演的繼承並不在於身段、場形等外在形式上的肖似，而更講求對藝術規律、表演節奏與戲情戲理的掌握。如近現代演員在繼承「大堂戲」的表演傳統時，除了學習整套虛擬身段之外，更須從文化、文學與藝術等層面去理解大堂戲的意義，方能在虛擬動作的精準逼眞、雙人身段的規範和諧，與群場調度的流暢清晰等方面作出追求，甚至進一步結合當代劇場環境，對表演作出適當的改革。而就岳美緹與石小梅的表演來看，二人的身段設計上各具特色，但皆符合崑劇的藝術規律與美學原則；表演節奏上的緩急處理或有不同，但皆強調戲情張力的張弛相濟；人物詮釋上則一爲率眞誠懇，一爲冷峻壓抑，但都能透過強大的藝術感染力與戲劇衝突，呈現出徐繼祖面對身世眞相的劇烈衝擊與矛盾。是知該折在傳承上講究的是「傳神不傳形」，只要掌握身段調度的精神內涵、手眼身髮步的創作法則，以及人物內在的氣韻情感，則外在的表演技法皆可加以改革與創新。

綜上所述，〈看狀〉一折的表演定式與藝術特點自清抄身段譜中已可略窺門徑，及至周譜及當代演員的表演傳承中則以更嚴謹、細膩的方式呈現。但其所

臺灣大學學術期刊資料庫

奠定的表演範式皆非不可取代，後代傳承者在領會其規範的重點後，當需跳脫「形」的模仿，取其「神」爲創作的憑據，在前人奠定的傳統上賦予角色新的藝術生命。故岳美緹在傳承折子戲之餘亦修改臺本、設計情節，爲人物注入更合理的行爲動機；石小梅則進一步以折子戲爲據，將〈看狀〉中的情感衝突延伸新編爲波瀾起伏的四折大戲，更深入地挖掘徐繼祖內在精神世界的衝擊與抉擇，無論是劇本或表演都展現出更強烈的創作意識，而成爲省崑獨具特色的代表劇目。是知對於崑劇折子戲而言，「創新」乃爲繼承「傳統」的過程中不可忽略的一環，過去表演與傳承的記錄如清抄身段譜或周譜的意義，當在於讓今人明瞭該折戲之藝術精髓的積累過程與嬗變規律，以作爲藝術傳承與創作的根柢及養分，而非視之爲不可違背的金科玉律，甚至據其內容以古律今，質疑當代表演是否符合「傳統」，或「傳統」是否存在，如此則誤解了「傳統」的意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

記錄・傳承・創新：從清抄《白羅衫・看狀》身段譜談起

洪逸柔

世新大學中國文學系助理教授

本文透過《白羅衫・看狀》一折自清代至當代的文字與影像記錄，探討該折表演藝術「乾嘉傳統」的形成，與近現代演員的傳承與創新。全文共分二節，第一節透過今存七份清抄身段譜，歸納出清代〈看狀〉的「定型」表現在兩方面：一是規範了「大堂戲」的具體項目、動作步驟與舞臺調度；二是透過語氣、動作與鑼鼓的規範，加強「盤問奶公」一場表演的節奏與張力。第二節則爬梳周傳瑛到岳美緹、石小梅的表演記錄，從四個面向探討當代該折戲對傳統的傳承重點與創作法則：一是結合身段譜表演定式與當代演員、學者觀點，總結「大堂戲」在文學意涵與表演藝術上的保存意義；二是觀察出該折手眼身髮步的技法規範愈趨細緻，但傳承重點乃在於歌舞樂密切結合的藝術規律；三是「盤問奶公」關目中表演張力的營造與強化是其精髓，而不同演員表現方式則各具特色；四是對徐繼祖性格與心境的詮釋或有不同，但皆善用「化身」、「出情」的表演手段刻劃人物。最後總結出該折自乾嘉至當代藝術傳承「後出轉精」與「求其神似」兩大規律，釐清「創新」當是「傳承」之中不可或缺的一環，而「傳統」的本質乃在於表演技法背後的規律或精神，藉此掌握當代折子戲的傳承原則與改革方向。

關鍵字：折子戲　看狀　身段譜　乾嘉傳統　周傳瑛

臺灣大學學術期刊資料庫

Record, Legacy, and Innovation: On the Qing Shenduan Pu transcripts of *Reviewing the Complaint* in *The White Silk Robe*

Yi-jo HUNG

Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Shin Hsin University

This essay explores, through the textual and visual records from the Qing dynasty to the modern times, the formation of the performing art, in the Qianjia tradition, of *Reviewing the Complaint* in *The White Silk Robe* and both the legacy and innovation of the contemporary actors. It contains two sections. In the first section, with seven Qing Shenduan Pu transcripts, two aspects of the fixed performing patterns could be found: the fundamental contents contributing to the court trail performance and the strengthening dramatic tension of the scene, *Interrogating the Old Caregiver*. In the second section, the play is observed for the legacy and the rules of creation from Zhou Chuanying to Yue Meiti and Shih Xiaomei through four aspects: firstly, the meaning and heritage of the court tale; secondly, the creation of "hand, eye, figure, hair and step" pattern; thirdly, building the drama tension; lastly, the interpretation of characters' inner mind to explore how the contemporary actors inherit the spirit of the Qianjia tradition and inject it with a new life. Finally, by the observation of the legacy from the Qianjia period to modern times, two regularities are concluded that the standard of performing becomes comparatively sophisticated and actors are pursuing the artistic spirit rather than merely external performance. While the innovation is indispensable to the legacy, the essence of the legacy lies in the pattern and spirit behind the performing skills. Accordingly, research of Kunju Opera Shenduan Pu could reveal the principles of how contemporary plays can pass down their legacy and improve.

Keywords: Kunju Opera　*Reviewing the Complaint*　Shenduan Pu
Qianjia tradition　Zhou Chuanying

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

上海市文化局、中國劇協上海分會聯合主辦：〈崑劇觀摩演出節目單〉，1956年11月3-28日，資料來源：http://blog.sina.com.cn/s/blog_76db011a0100ygsj.html，查詢日期2020年5月26日。

小遊仙客：《菊部羣英》，收入張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

王文章主編：《崑曲藝術大典．表演典》，合肥：安徽文藝出版社，2016年。

_____：《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》，北京：學苑出版社，2013年。

王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。

_____：〈從張弘編劇看當代崑劇與明清傳奇的對話〉，《戲劇研究》第15期，2015年1月，頁81-116。

王馗：〈崑曲身段譜提要目錄〉，《戲曲學報》第11期，2014年1月，頁279-354。

____：〈崑曲流派與姑蘇風範〉，《戲曲學報》第7期，2010年6月，頁139-158。

石小梅、黃小午主演：《白羅衫．看狀》，行政院文化建設委員會、傳統藝術中心出版：《秣陵蘭薰秣稜蘭蘊：崑曲精選合輯》第8輯，2002年，DVD，25片。

石小梅主講：《白羅衫．看狀》，葉肇鑫製作：《崑曲百種大師說戲》63輯，上海：浦睿文化出版社，2013年，DVD，109片。

李惠綿：〈明清以來〈拾畫〉、〈叫畫〉折子戲文本及其演出之探討〉，《臺大中文學報》第29期，2008年12月，頁221-268。

_____：《戲曲表演之理論與鑑賞》，臺北：國家出版社，2006年。

汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，臺北：學海出版社，2000年。

佚名：《堂規》，《府縣須知》乾隆五十九年刻本，收入四庫未收書輯刊編纂委員會：《四庫未收書輯刊》，北京：北京出版社，2000年。

周傳瑛：《周傳瑛表演藝術身段譜》，北京：中國書籍出版社，2013年。

周傳瑛口述，洛地整理：《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社，1988年。

岳美緹、周啓明主演：《白羅衫．看狀》，行政院文化建設委員會指導，國際新象文教基金會策劃製作，國立傳統藝術中心籌備處發行：《中國崑劇藝術團精選》第7集，1997年，VHS，16捲。

岳美緹主講：香港城市大學《白羅衫．看狀》藝術示範講座，2010年3月7日，資料來源https://www.bilibili.com/video/av8642642/，查詢日期2020年5月26日。

洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

洪逸柔：〈《琵琶記．描容別墳》的崑徽嬗變——從古本談起〉，《戲劇學刊》第26期，2017年7月，頁159-189。

_____：〈「失傳」的折子——〈草橋驚夢〉表演嬗變〉，《戲劇學刊》第22期，2015年7月，頁109-136。

徐瑞：〈懷寧曹春山家族的身段譜錄研究〉，《戲曲研究》107輯，2018年3月，頁112-128。

臺灣大學學術期刊資料庫

桑毓喜：〈挖掘寶藏　搶救遺產——對從事崑劇資料工作的回顧〉，《藝術百家》第五期，2008年5月，頁169-170。

_____：《幽蘭雅韻賴傳承：崑劇傳字輩評傳》，上海：上海古籍出版社，2010年。

高奕：《新傳奇品》，《中國古典戲曲論著集成》第六集，北京：中國戲劇出版社，1982年。

陳芳：《花部與雅部》，臺北：國家出版社，2007年。

____：《崑劇的表演與傳承》，臺北：國家出版社，2010年。

陳金雀：〈崑劇全目〉，轉引自李翥岡（1873-1945）轉抄：〈陳氏先世手抄之詞目〉，收入顧篤璜：《崑劇史補論》，南京：江蘇古籍出版社，1987年。

郭英德編：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。

陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》，臺北：國家出版社，2002年。

張弘：《尋不到的尋找——張弘話戲》，北京：中華書局，2013年。

莊一弗：《古典戲曲存目匯考》，上海：上海古籍出版社，1982年。

傅惜華：《明代傳奇全目》，北京：人民文學出版社，1959年。

無名氏：《羅衫記傳奇》，收入鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》第三集，上海：商務印書館，1954年。

馮夢龍編刊，魏同賢校點：《警世通言》，南京：江蘇古籍出版社，1991年。

董康：《曲海總目提要》，北京：人民文學出版社，1959年。

蜃橋逸客、兜率宮侍者、寄齋寄生合著：《燕臺花史》，收入張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

趙曉紅、侯雪莉：〈從《書館》看乾嘉以來崑曲《琵琶記》折子戲的繼承與演變〉，《中國戲曲學院學報》第36卷第2期，2015年5月，頁28-31。

_____：〈從《搜山、打車》看崑曲表演傳承的「原汁原味」〉，《藝術百家》2012年第1期，頁158-163。

趙曉紅：〈從崑曲身段譜說到明清時期《牡丹亭．遊園驚夢》演出〉，《戲曲研究》第107期，2018年10月，頁83-92。

劉軒：〈《牡丹亭．尋夢》在崑劇舞臺上的傳承與演進——兼論「乾嘉傳統」的流動性〉，《上海戲劇學院學報》2018年第1期，頁93-102。

錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》，北京：中華書局，2005年。

蘇州市戲曲研究室編印：《崑曲劇目索引彙編》，蘇州：蘇州市戲曲研究室，1960年。

蘿摩庵老人：《懷芳記》，收入張次溪編：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫