戲劇研究　第13期
Journal of Theater Studies
2014年1月　頁99-144
DOI: 10.6257/JOTS.2014.13099

論徐炎之、張善薌在臺灣的崑曲薪傳及表演特色*

林佳儀
國立新竹教育大學中國語文學系助理教授

前言

徐炎之（1898-1989）、張善薌（1908-1980），是一九四九年渡海來臺灣的崑曲曲家中，深具代表性之人物，徐炎之於一九八五年榮獲第一屆民族藝術薪傳獎，張善薌以教導身段及「張十齣」著稱。

一九四九年以前臺灣的崑曲活動，洪惟助溯及清乾隆四十六年（1783），蘇州老郎廟〈翼宿神祠碑記〉，已見「臺灣局」捐款記錄，[1]蔡欣欣則以「涵融於北管與十三腔中的崑腔」、「臺灣子弟與大陸戲班的登臺奏技」，涵蓋一九四九年以前的崑曲活動。[2]整體而言，崑腔雖然融入臺灣常民戲曲或禮儀活動，但甚少作爲獨立劇種存在，登臺演出崑劇的演員或戲班，也多是將崑腔視爲衆多聲腔

* 本文初稿曾以〈娛樂、表演與傳承——徐炎之、張善薌崑曲活動研究〉爲題，宣讀於第二屆台灣戲劇（曲）史青年學者學術研討會（臺北：中國文化大學戲劇學系主辦，2013年6月7日），感謝徐亞湘教授的邀請，及評論人蔡欣欣教授的指導。本文得以順利完成，非常感謝諸多曲友熱心協助、提供相關資料，尤其是王希一先生、宋泮萍女士、陳彬女士及蕭本耀先生。寫作過程中，承蒙王安祈教授討論建議、吳瑞文副研究員引領分析語料；投稿過程中，又獲匿名審查委員修改意見，方使本文論述更趨周延，謹此敬申謝忱！

1 洪惟助：〈臺灣崑劇活動與海峽兩岸的崑劇交流〉，收入國立傳統藝術中心籌備處編：《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》（宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，2000年），卷一，頁24-35。

2 蔡欣欣：〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉，收入蔡欣欣：《臺灣戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2011年），頁38-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

之一，而非獨立的崑曲班社。崑曲在臺灣的扎根，實有賴大陸來臺的學者及曲友前輩，或在大學講授曲學，或因興趣籌辦曲會，幽蘭方能自江南根留臺灣，飄香逾一甲子。其中徐炎之、張善薌伉儷居功厥偉，先於一九四九年號召曲友成立同期曲會，定期以曲會友，延續至今已達一千五百多期；繼而進入校園指導薪傳，培養年輕一代的崑曲愛好者，代代相傳。

學界對徐炎之伉儷崑曲活動之研究，洪惟助主編《崑曲辭典》[3]立有相關人物、相關社團的詞條，提供翔實之基本資料；蔡欣欣〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉[4]論及徐炎之伉儷等民間曲家的崑曲傳承，及與其關係密切的學校社團及水磨曲集的成立；蔡欣欣〈「生根／深耕」二十五載——致力於崑曲教學與劇目傳習的臺灣「水磨曲集崑劇團」〉，[5]進一步論及張善薌傳承的劇目，可惜除《南西廂．佳期》較爲詳盡，其餘未竟全功。整體而言，學者推崇徐炎之伉儷的傳承貢獻，但對於傳承的實質內涵、表演藝術，則關注有限。

筆者的研究關懷，主要在探討被譽爲「笛王」的徐炎之，其曲唱、擫笛有何獨到之處？張善薌的代表劇目，與當今專業崑劇團相較，有何不同？期能闡釋徐炎之伉儷的表演特色，並置入崑曲發展的脈絡考察。本文不擬單獨討論徐炎之、張善薌的表演，將先概覽徐氏伉儷的崑曲生涯，繼而探討其在臺灣傳承崑曲的作法及效益，再從歷史錄音及傳承劇目等，分別討論徐炎之、張善薌的表演特色，最後綜論徐氏伉儷的貢獻。

一、崑曲生涯概覽

（一）南北遷徙的崑曲生涯

1、金華、北京、南京、重慶

徐炎之，本名濤，後以字炎之行世。一八九八年生於浙江金華，因爲家鄉廟會酬神的草臺班演出而迷上崑曲，不到十歲就由舅舅啓蒙教他唱曲、吹笛；中學

[3] 洪惟助主編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年）。

[4] 蔡欣欣：〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉，收入蔡欣欣：《臺灣戲曲景觀》，頁44-53。

[5] 蔡欣欣：〈「生根／深耕」二十五載——致力於崑曲教學與劇目傳習的臺灣「水磨曲集崑劇團」〉，發表於崑曲傳習與中國文化傳承學術研討會，香港：香港城市大學中國文化中心主辦，2012年5月4日。

臺灣大學學術期刊資料庫

畢業後，赴北京高等師範學校（今北京師範大學）專攻體育。不但獲得曲壇前輩王季烈等的提攜，[6]還在一九二四年與曲友張善薇締結良緣，[7]成就曲壇一段佳話。張家原籍浙江海寧，家居北京，張善薇的父親擅演崑曲巾生，兼能吹笛，張善薇在家庭薰陶下，早已熟習唱腔，她小徐炎之十歲，畢業於北京師範大學附屬中學。[8]徐炎之大學畢業後任職於北京教育界，教體育；最遲於一九二五年離開北京，南下廣州，[9]此後在廣州、上海等地任教，[10]惜當時的崑曲活動，已難稽考。

徐炎之伉儷抵達南京的確切時間不詳，但從《吳梅日記》一九三四年三月四日，載是日下午紫霞曲社活動，吳南青與徐炎之歌《琵琶記．廊會》，吳梅專做搭頭，晚間則有徐夫人（張善薇）與薛夫人（張惠娟）串演，[11]可知至遲一九三四年已抵達南京。徐炎之、張善薇還參與公餘聯歡社崑曲股，南京時期雖然爲時不長，但卻是徐氏伉儷崑曲活動最熱鬧，甚至形塑表演風格的重要時期，下文將單獨討論。

抗戰期間（1937-1945），大後方重慶的崑曲活動雖不若南京時期頻繁，但依舊曲聲笛韻不輟；徐炎之參加交通部員工聯誼組織新生社，擔任崑曲組的幹事長；[12]徐氏伉儷還參加重慶曲社，張善薇則經常與張充和、項馨吾等爲了抗戰籌款活動登臺義演。[13]

徐炎之抵達南京後，從教育界轉任公職，直至退休，期間隨政府機關遷徙，一九三七年對日戰爭開始，由南京遷往重慶；一九四五年勝利後還都南京；

---

6 主要據鄭文：〈笛王徐炎之 崑曲第一人〉，《中央日報》第10版，1987年8月27日。

7 成婚時間據陳彬：〈我的崑曲因緣〉，收入陳彬編：《魏梁遺韻——水磨曲集紀念崑曲大師兩岸巡演》（臺北：水磨曲集劇團，2001年），頁12。

8 據張善薇「資源委員會福州電力公司職員離職證明書」，1949年5月30日。陳彬：〈崑曲的薪傳者——徐炎之先生〉，收入水磨曲集主辦：「崑曲：慶祝徐炎之先生九十嵩壽 水磨曲集成立首度公演」節目單，1987年8月30日，頁2。

9 根據徐炎之長子穗生（1925-）的出生年所定。徐穗生曾向曲友周蕙蘋表示，自己名字中有個「穗」字，是因爲在廣州出生，廣州一名穗城；周蕙蘋口述，2013年4月8日。

10 據洪惟助主編：《崑曲辭典》「徐炎之」條，見頁693。

11 見王衛民編校：《吳梅全集．日記卷》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁398。按，「搭頭」，意爲「劇中的次要或零星配角」，引自洪惟助主編：《崑曲辭典》，頁565。

12 「新生社」乃據曲友周蕙蘋父親周恭沛告知；周蕙蘋口述，2013年4月8日。

13 據陳安娜：〈張充和的崑曲緣〉，收入張充和作、陳安娜編：《張充和手鈔崑曲譜》（上海：上海辭書出版社，2013年），頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九四九年則輾轉來臺，定居臺北。徐炎之長期任職於交通部，來臺後爲臺灣鐵路管理局員工，直至退休。張善薇則從一九四〇年起任職資源委員會科員，一九四九年任職於臺灣電力公司，直至一九六四年以助理管理師退休。[14]

2、臺北

一九四九年，徐炎之伉儷隨著政府來臺，定居臺北，長期居住於和平西路二段二十六號的日式房子，徐炎之晚年則獨居潮州街。徐炎之伉儷的後半生都在臺北，徐炎之來臺時五十二歲，張善薇四十二歲，主要的崑曲活動有二：一爲同期曲會，二爲傳承崑曲；此處先論同期曲會，傳承的部份將獨立一節討論。

臺北有兩個曲會，至今依舊交錯時間，定期在週日下午聚會：其一爲一九四九年徐炎之、周雞晨、陳霆銳等邀集的「台北市崑曲同期」（習稱大同期、大曲會）；其二爲一九五三年夏煥新、焦承允等發起的小集，於一九六二年正式署名「蓬瀛曲集」（習稱小同期、小曲會）。[15]由於徐炎之爲大同期的發起人之一，又主持曲會四十年，較少參加小同期的聚會，故此處僅談大同期。

大同期首次曲會是一九四九年九月四日，[16]此後每兩週聚會一次，以清唱爲主，偶有演出；至二〇一〇年後，雖然改爲隔三週左右聚會一次，[17]但至二〇一三年十二月二十九日，已是第一五四〇期了！曲會的組織，其實較曲社鬆散，但也更爲開放，沒有各種職務分派、社員認證，主要由曲友輪流承值作東，安排場地、發送通知、準備茶水點心。曲友們來來去去，雖然老成凋零，毓子山、蔣復璁、蔣倬民、李閬東等故去，僅陸永明、何文基等還出席曲會，但也迭有新血加入，甚至承值擔任主人。曲會的延續，固然有賴曲友們共同努力，徐炎之則是綰結曲會的重要力量，尋常而令人印象深刻的場景爲：徐炎之早早到了曲會，拿著簽名簿招呼客人唱曲，不但爲曲友攝笛，更在唱全齣時擔任各種搭頭腳色，由

14 徐炎之任職情形所知有限；張善薇則因其公務員任用審查證明文件尚存，故能清楚紀年。

15 蓬瀛曲集的成立與變遷，詳夏煥新：〈記蓬瀛曲集〉，收入中華學術院崑曲研究所、蓬瀛曲集輯：《蓬瀛曲集》（臺北：臺灣中華書局，1972年），卷首，頁1-4。

16 據葉樹姍主持：「人物專訪」，中廣新聞網，1987年12月25日播出，臺北：國家圖書館典藏，「數位影音服務系統」。參見：http://dava.ncl.edu.tw/MetadataInfo.aspx?funtype=0&id=391841&PlayType=1&BLID=393251，讀取日期2013年4月1日。

17 曲友周蕙蘋口述，2013年5月12日。隔三週一次是約數，每年承值表會視小同期時間、崑曲活動及節令調整安排。

臺灣大學學術期刊資料庫

於精熟的曲子甚多，在曲會裡幾乎不看譜，一邊吹著笛子，一邊巡走全場，或者起身按板帶大家唱曲，有時自己也唱上數曲。張善薌也去曲會，但不若徐炎之頻繁，去的時候，經常坐在沙發上與大家閒話家常。

（二）南京時期劇目鉤稽

1、活動概況

徐炎之伉儷在南京時參加的公餘聯歡社，爲國民政府公務人員俱樂部，於一九三四年一月十四日正式成立，社址設在香舖營二十一號，[18]各組常年皆有活動，直至一九三七年抗戰爆發，遷都重慶，一時熱鬧方煙消雲散。崑曲股頗爲活躍，遊藝會、曲會、演出消息等經常見報，本文限於篇幅，無法概述公餘聯歡社崑曲組的活動，僅舉應邀廣播、灌錄唱片爲例。

崑曲股曾受邀至中央廣播電臺錄音，於一九三五年六月二十二日（週六）晚上七點三十分起在中央臺播出一小時，《中央日報》報導「各演員多本京知名之輩」，[19]共唱播十一段曲子，徐炎之唱的是《西樓記．拆書》【一江風】、【紅衲襖】，張善薌唱的是《南柯夢．瑤臺》【梁州第七】。[20]此外，崑曲股曲友共灌錄百代唱片二張、勝利唱片三張，其中收錄徐炎之《琵琶記．書館》【解三酲】；甘貢三、張善薌《浣紗記．寄子》【勝如花】二隻；徐炎之《紅梨記．亭會》【桂枝香】、徐炎之《琵琶記．辭朝》【啄木兒】、《琵琶記．賞荷》【懶畫眉】、張善薌《漁家樂．藏舟》【山坡羊】，[21]兩人在崑曲股曲友中，灌錄的曲數較多。[22]廣播、唱片屬現代工業，崑曲股受邀錄音及發行，除可見累積相當的知名度，又可藉由廣播的家戶播送、唱片的商業傳播，突破時間及地域的限制，除了曲會或演出的當場，藉由物質媒介，提高能見度，並傳播崑曲。

---

18 據〈公餘聯歡社明晨舉行成立大會　請各報社記者及社員參加　香舖營二十一號社址亦開放〉，《中央日報》第7版，1934年1月20日。

19 〈公餘聯歡社廣播崑曲 今日下午七時半〉，《中央日報》第7版，1935年6月22日。

20 節目表見〈中央廣播無線電臺管理處福州、中央、河北電臺播音節目預告（六月十六日起，六月廿二日止）〉，《廣播週報》第38期，1935年6月，日期未祥，頁7。唱詞見〈崑曲片錦〉，《廣播週報》第39期，1935年6月，日期未祥，頁66-67。

21 唱片資料據朱復輯錄：〈崑曲唱片目錄〉，收入吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學，2002年），附錄三，頁958、960。

22 雖然勝利唱片的發行時間不詳，但因爲錄製唱片者皆參與公餘聯歡社崑曲股活動，故筆者將其置於徐炎之伉儷於南京時期。

臺灣大學學術期刊資料庫

2、劇目鉤稽

本段劇目鉤稽，除了勾勒徐炎之伉儷在南京時期崑曲活動內容，更希望追索徐炎之伉儷在臺灣傳承的崑曲劇目，至遲何時即已習得、師承爲何。由於一般曲社清唱活動的劇目罕見流傳，而徐炎之在南京的崑曲活動以唱曲、吹笛爲主，故下文以張善薌演出劇目居多。

徐炎之能唱的劇目甚廣，兼及不同行當：主要爲小生行，上舉廣播、唱片皆錄製小生曲目，一九三四年九月一日公餘聯歡社第二次社員游藝同樂大會，唱《牧羊記．望鄉》；[23]旦行如上引在紫霞曲社唱《琵琶記．廊會》；淨行之《虎囊彈．山門》，亦見於公餘聯歡社第二次社員游藝同樂大會。演出記錄則難得一見，目前僅知一九三七年三月二十日公餘聯歡社彩排，徐炎之扮《連環記．小宴》之呂布，[24]屬雉尾生。

張善薌擅演的劇目，主要爲旦行，戲路寬廣。《牡丹亭》能演〈學堂〉、〈遊園〉，飾春香；一九三四年十月二十六日陳仲騫母九十正壽堂會，演出〈學堂〉；[25]朱培德府堂會，[26]與甘長華演出〈遊園〉。《蝴蝶夢》能演〈說親〉、〈回話〉，飾田氏，一九三六年六月七日在公餘聯歡社演出，吳梅評爲「亦得神理」。[27]《鐵冠圖．刺虎》飾費貞娥，可見於上引公餘聯歡社第二次游藝會。《長生殿．小宴》飾楊貴妃、《南西廂．佳期、拷紅》飾紅娘，皆見於一九三六年十一月二十九日崑曲股第七次彩排，[28]頗獲推崇。[29]又曾清唱《玉簪記．琴挑》，於一九三七年一月十日爲韓世昌、白雲生餞別。[30]《金雀記》能演〈喬醋〉，飾井文鸞，一九三七年三月二十日在公餘聯歡社第九次彩排，與尤符赤演

23 〈公餘聯歡社 今晚遊藝大會 溥西園等演唱〉，《中央日報》第7版，1934年9月1日。
24 王衛民編校：《吳梅全集．日記卷》，頁861。
25 王衛民編校：《吳梅全集．日記卷》，頁487。
26 汪小丹主編：《友恭堂——甘貢三及其子女的藝術生涯》（北京：中國文聯出版社，2004年），頁77。
27 王衛民編校：《吳梅全集．日記卷》，頁732。
28 〈公餘聯歡社 定期演崑劇 戲目有掃松、長生殿等〉，《中央日報》第7版，1936年11月23日。
29 〈公餘社彩排崑劇 今晚七時起〉，《中央日報》第7版，1936年11月29日。〈公餘社昨彩排崑劇 表演均極精彩〉，《中央日報》第7版，1936年11月30日。
30 王衛民編校：《吳梅全集．日記卷》，頁832。

臺灣大學學術期刊資料庫

出。[31]張善薌亦能演小生戲，《雷峰塔．斷橋》飾演許仙，一九三四或一九三五年，與甘家曲人共同演出。[32]

以上鉤稽南京時期張善薌擅演劇目，曾有演出記錄者爲：〈學堂〉、〈遊園〉、〈佳期〉、〈拷紅〉、〈小宴〉、〈說親〉、〈回話〉、〈喬醋〉、〈斷橋〉；其他雖是選曲清唱，但可能全齣皆會，甚至還能演出：〈刺虎〉、〈琴挑〉、〈寄子〉、〈藏舟〉、〈瑤臺〉，已可見其以貼旦爲主，生、旦兩門抱之能耐，及能演劇目之豐富，上述戲碼除〈說親〉、〈回話〉、〈藏舟〉、〈瑤臺〉，日後皆在臺灣傳習。

這些劇碼的師承，張善薌回憶曾向徐金虎、尤彩雲學習，[33]當時交誼密切的甘家曲人，甘貢三么女紋軒也憶及「徐金虎老師爲大姐（甘長華）及張善薌等人排練身段基本上都在我家進行。」[34]兩位老師都是全福班後期的名伶，徐金虎是五旦兼六旦，尤彩雲是五旦兼作旦。[35]南京時期，張善薌尚未外出工作，白天就將老師請到家裡來教，[36]不但學習時間長，也常有演出機會，其表演藝術漸趨成熟，當在此時。

綜上所述，雖然徐炎之、張善薌的崑曲啓蒙，來自家中的長輩；但結婚之後，不僅沒有因爲家庭、工作的忙碌而放下崑曲，還繼續鑽研，尤其在南京參與公餘聯歡社，收穫最豐；到了臺北之後，崑曲活動雖不若南京時期多采多姿，但忙碌依舊，除了在同期以曲會友，兼顧娛樂與研究，還執著傳播崑曲，憑數十年積累的表演功力，播下無數的崑曲種子，開枝散葉，成果不容小覷。

二、奔走各校傳承崑曲

在一九九〇年代以前，兩岸崑曲尚未開始交流，臺灣的崑曲，除了大學中文

31 〈公餘聯歡社崑劇彩排 明晚在中正堂〉，《中央日報》第7版，1937年3月19日。

32 據甘紋軒：〈懷念癡迷崑曲的父親甘貢三先生〉，〈公餘聯歡社簡介〉，收入汪小丹主編：《友恭堂——甘貢三及其子女的藝術生涯》，頁10-12、77。

33 據楊美珊：〈師恩難忘〉，收入陳彬編：《魏梁遺韻——水磨曲集紀念崑曲大師兩岸巡演》，頁10。

34 據甘紋軒：〈我家兄妹的戲曲戀〉，收入汪小丹主編：《友恭堂——甘貢三及其子女的藝術生涯》，頁17。

35 據顧篤璜：《崑劇史補論》（南京：江蘇古籍出版社，1987年），頁117-118。

36 據詳葉樹姍主持：「人物專訪」，中廣新聞網，1987年12月25日播出。

臺灣大學學術期刊資料庫

系曲學教授的推介，就屬熱心的曲友維繫崑曲在臺灣的傳承，如：焦承允勤於抄譜，彙抄當時曲友攜來的各種戲齣，陸續出版《蓬瀛曲集》、《炎薤曲譜》等，[37]使曲譜不虞匱乏。夏煥新能唱曲、擫笛、彩串，其擫笛的小音，較徐炎之稍多，長期執教於師範大學崑曲社，可惜學生畢業後分發各地任教，未能繼續學習崑曲，後於一九八七年榮獲第三屆民族藝術薪傳獎。許聞佩自幼唱曲，從兄長許伯遒習得俞派唱法，經年指導曲友習曲，腔格清晰且運腔圓潤。而蓬瀛曲集諸位資深曲友，如夏煥新、何文基、毓子山等，在一九六〇至一九八八年之間，經常在實踐堂彩串登臺，可惜所演劇碼幾乎沒有傳下；而由夏煥新、焦承允、杜自然奔走成立的臺北市社教館崑曲研習班，自一九七九至一九八七近十年間，教授社會大眾唱曲及身段，成果展時則演出〈賜福〉等有別於學校社團的劇目，也培養出一些曲友。[38]

但若論持續時間最長、學生人數最多，播種成效最驚人者，首推徐炎之、張善薌伉儷。所謂持續時間長，自一九四九年來臺之後，兩人的崑曲活動及傳承，始終沒有間斷，死而後已；而學生人數最多，不僅是大學崑曲社除了師大外，皆由徐炎之伉儷指導，徐炎之更至大學開設崑曲課程，張善薌教授京劇演員身段；至於播種成效最驚人，則是徐炎之伉儷雖未教出著名崑曲演員，但崑曲在臺灣播種成蔭，甚至隨著弟子的足跡，走出臺北，走出臺灣，即使曲友仍是小眾，但笛聲曲韻不絕如縷。徐炎之於一九八五年榮獲第一屆民族藝術薪傳獎（音樂類），時年八十八歲。[39]以下將從不同的傳承對象，分析徐炎之傳承的作法及效益。

（一）京劇演員及音樂人員

1、京劇演員

崑曲被譽爲百戲之母，京劇演員打基礎、提昇表演層次，往往少不了崑曲。京劇圈認爲徐炎之、張善薌的崑曲唱唸表演比較道地、紮實，而且身段更爲細膩

37　焦承允輯：《蓬瀛曲集》（臺北：臺灣中華書局，1972年），但該譜早在1958年即有初編二冊，之後陸續增訂、出版。焦承允輯：《炎薤曲譜》（臺北：中華學術院崑曲研究所，1971年）。

38　蓬瀛曲集諸事，詳見〈蓬瀛曲集簡介〉、張金城〈一張老照片——師友雜憶〉，收入劉玉明主編：《慶祝蓬瀛曲集第二千期曲會紀念特刊》（臺北：蓬瀛曲集，2013年）；張金城口述，2013年12月11日。

39　本報訊：〈民族藝術薪傳獎 獲獎名單昨公布〉，《聯合報》第3版，1985年12月11日。

臺灣大學學術期刊資料庫

講究，遂有京劇演員向徐炎之學曲子，甚至向張善薌學身段的。[40]

試舉大鵬劇團的徐露、郭小莊爲例，以見一斑。徐露在學期間（1951-1957），[41]校方即請徐炎之教授崑曲，教學的內容，不僅是唱曲、崑曲相關知識，因爲徐露從梅蘭芳〈遊園驚夢〉錄影學會了該齣戲，徐炎之還爲她分析劇中人物的唱做、梅蘭芳如何改進等；後又多次爲徐露演出擫笛，或擔任指導，如一九八〇年、一九八四年，徐露兩度應新象文教基金會邀請，在國父紀念館演出《牡丹亭》。[42]稍晚的郭小莊，曾與嚴蘭靜、高蕙蘭一起，向張善薌學習身段，一九七〇年大鵬某次大軸戲，由郭小莊主演〈鬧學〉（學堂）、嚴蘭靜主演〈遊園驚夢〉，報紙還特別標舉「徐炎之夫婦親授，名師名角，將必相得益彰」。[43]一九七九年郭小莊成立「雅音小集」，在國父紀念館首演第二日的「崑曲之夜」，特別邀請徐炎之擫笛，並宣傳演出及伴奏陣容。[44]此外，徐炎之一九八一年還曾指導復興劇校崑曲傳習社，然社員不限於復興劇校學生。[45]

徐炎之還曾爲京劇演員開設正式課程，就筆者所知，有藝專及文大兩校：一九五五年國立藝術學校（今臺灣藝術大學）成立，首屆國劇科學生如胡波平、朱元壽，先在校上過徐炎之的崑曲課，後來還成爲張善薌的乾兒子，參與曲友的崑曲活動；[46]一九六〇年該校改制爲臺灣藝術專科學校，一九七一年夜間部成立三年制戲劇科國劇組，也聘請徐炎之授課，該屆學生有魏海敏、朱陸豪等。[47]徐炎之也曾至文化學院戲劇系中國戲劇組開設課程，該系曾是京劇演員重要的深造學府，學生如張素貞、邵珮瑜、徐中菲、鍾傳幸等，徐中菲不僅在學期間學崑曲，日後還曾與水磨曲集崑劇團共同演出。雖然對學生而言，崑曲可能只是修讀

40 胡波平口述，2013年4月28日。

41 徐露在學期間據〈大事紀——徐露VS.台灣京劇〉，收入劉慧芬主編：《露華凝香：徐露藝術生命紀實》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006年），頁8。唯徐炎之教授崑曲詳細時間則不可考。

42 沈徐露口述、陳彬執筆：〈紀念徐炎之老師百歲冥誕〉，收入應平書主編：《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》（臺北：水磨曲集，1998年），頁19-24。

43 菊如：〈「奇冤報」與「遊園驚夢」〉，《華報》，1970年1月18日，收入郭小莊的戲劇世界：http://yayin329.com/troupe/1970-01-18.html，讀取日期2013年4月25日。

44 本報訊：〈雅音小集十八日崑曲之夜 郭小莊排出最佳陣容〉，《民生報》第9版，1979年5月12日。

45 石靜文：〈出掌「崑曲傳習社」 鍾傳幸 年輕而氣象〉，《民生報》第8版，1981年7月1日。

46 胡波平口述，2013年4月28日。

47 張玉芬口述，2013年5月16日。

臺灣大學學術期刊資料庫

期間的一門課，但畢竟藉由徐炎之、張善薌，崑曲「百戲之母」的典範，還是可以見及的。

2、笛師

徐炎之在一九六〇年代培養張厚衡、一九七〇年代培養蕭本耀，作法有別：張厚衡在初三時（1958-1959），聽徐謙[48]廣播「九三俱樂部」播出崑曲〈遊園〉，迷上笛子的音樂，遂開啓與崑曲的緣份，至今不輟。雖然張厚衡想習笛，但徐炎之認爲要學好崑笛，必先學會唱曲，故在教導吹笛之外，更用《遏雲閣曲譜》帶他唱曲子，甚至包括唸白；之後參與崑曲社演出，則要求背譜演奏，注意配合演員表演。[49]這套學笛先學唱曲的教學方式，固屬崑曲傳統，但仍可見徐炎之當年的講究，照樣要求初學的小曲友。蕭本耀在一九六七年就讀臺灣大學時，即參加崑曲社、國樂社，當時已能吹笛；但積極向徐炎之學崑笛，則是一九七三年退伍至臺灣大學任職後，當時徐炎之已七十六歲，之前的笛師或者出國，或者未能繼續，遂積極培養蕭本耀接棒，有三年的時間，徐炎之以每週一齣的進度，近似「對腔」的教學方式，不再從唱曲開始，而是講解崑曲的吹法，蕭本耀果然不久就全部接手各校崑曲社、曲會伴奏工作，且一管笛子四十年來未曾放下，頻繁參與各式演出。[50]

3、文場

至今崑曲文場樂師的佼佼者王寶康（笙）、宋金龍（二胡）、唐厚明（大提琴），都是當年在文化學院音樂系國樂組，先後修過徐炎之崑曲課的學生。當時的崑曲課是大二必修課，課堂上雖是以工尺譜教唱曲，但考試時除了唱曲，徐炎之還要求學生以各自的主修樂器演奏，即使像革胡這類不曾用在崑曲文場的樂器，徐炎之也大膽讓學生嘗試，開啓不同可能。相較於多數同學只是上徐炎之一門課，王寶康等數位，則是週末還會到徐炎之家裡，聽曲友唱曲子、參加曲會，

48 徐炎之伉儷的掌上明珠，本名徐穗蘭。

49 張厚衡：〈懷念徐老師〉，收入應平書主編：《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》，頁25-28；張厚衡口述，2013年4月16日。

50 蕭本耀：〈我與「水磨」〉，收入陳彬編輯：《水磨25——妊紫嫣紅開遍》（臺北：水磨曲集崑劇團，2012年），頁36；蕭本耀口述，2013年4月26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

甚至在演出時參與伴奏，王寶康的同學陳淑芬（二胡）也常參與。[51]一九八〇年代經常參與崑曲伴奏的，除了國樂組的學生，彈三絃的則是畢業於中興大學中文系的周純一。

4、鼓師

一九七五年藝專國樂科招收首屆聲樂組學生，當時的主任董榕森，認爲戲曲音樂是傳統歌樂的重要一環，遂邀請徐炎之到聲樂組任教。國樂科琴箏組的邵淑芬，曾在國劇社學鼓板，一九七九年科裡的一場戲曲專題音樂會，崑曲〈刺虎〉選段就由她司鼓，臺下的徐炎之見到難得的新面孔，遂帶她參加曲會，到京劇票房學戲、學鼓，嚴格要求每一齣要演的戲都得先學唱曲，將她培養爲能看工尺譜的崑曲鼓師；邵淑芬崑曲司鼓多年，直至一九九〇年代，京劇鼓佬經常參與崑曲演出，方才淡出。[52]

（二）學校崑曲社

1、教學概況

徐炎之伉儷在臺灣傳承崑曲最重要的場域，首推大學崑曲社。兩人密切配合：教戲時，徐炎之到校教會所有腳色的唱唸，張善薌則在家中包辦所有腳色的身段；[53]演出時，張善薌在後臺坐鎮，徐炎之則在觀眾席攝影。即使因應學生多寡不同，教學內容或詳或略，作法則是一致的。再者，徐炎之伉儷好客，家中不時有曲友出入，也經常留學生下來吃飯，宛如家庭氣氛般的溫暖，是在藝術薰陶之外，維繫崑曲傳承的另一因素。

當年徐炎之奔走各校，教唱曲子時，通常使用工尺譜，並唱著工尺教唱腔，或者先教同場曲，或者從「五豁工六五仜五……」開始了〈遊園〉的「夢回鶯囀」，[54]或者其他演出劇目，在示範數遍之後，則攝笛帶學生唱曲；劇中所有腳

51 唐厚明口述，2013年5月16日。

52 據邵淑芬：《耽慢之人》（臺北：臺灣商務印書館，2013年），頁21-37；邵淑芬口述，2013年5月16日。

53 按，張善薌後來嗓音失潤，無法教唱。

54 據陳彬：〈衣帶漸寬終不悔〉，收入陳彬編輯：《金秋清韻：清韻曲社創社公演》（臺北：清韻曲社，2004年），頁15。

臺灣大學學術期刊資料庫

色的唸白，也是徐炎之一人教遍，不僅大小嗓分明，也各具情緒。[55]而張善薇爲學生排戲，是待學生將唱唸背熟後，才一起到和平西路日式住宅的大院子裡（拆除後改到政大公企中心）。由於張善薇要兼顧家務，不便出門，才將學生集中到家裡教學，但正是如此，各校崑曲社的學生可以共同練習，甚至支援他校演出；排練過程中，學長姐還可以協助學弟妹理出頭緒，漸漸的，有些戲的身段，是先由學長姐教導後，再做給張善薇看。因此，張善薇突然辭世，身段傳承、劇目排練才能沒有中斷；日後主要由張惠新、劉靜貞、宋泮萍、陳彬等人接續。

張善薇傳承的戲碼有限，人稱「張十齣」：〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈佳期〉、〈拷紅〉、〈刺虎〉、〈思凡〉、〈斷橋〉、〈小宴〉、〈琴挑〉，故各校演出常有重複；此外，還爲政大崑曲社陳彬排出《金雀記．喬醋》，爲臺大崑曲社陳芳英排出《浣紗記．寄子》、朱惠良排出《連環記．梳妝》。[56]徐炎之還曾在東吳大學崑曲社教唱《紫釵記．折柳》，並由宋泮萍、劉南芳設計身段，[57]指導崑曲社演出。

2、社團概覽

臺灣最早成立的校園崑曲社，除了一九五七年師範大學國文系汪經昌教授因開設曲選課程，成立師範大學崑曲社，請夏煥新、焦承允等指導；[58]徐炎之最早開始指導的，則是一九五七年成立的臺灣大學崑曲社，成立背景不詳，[59]早期社員如王定一、王希一，還有來自北一女崑曲社的俞璇、張惠新等，後來如朱昆槐、蕭本耀、應平書、王志萍等；當年臺大崑曲社，不僅學期間有活動，寒暑假也不間斷，活動頗爲熱絡，至今仍定期演出。以下將徐炎之指導的崑曲社，依成立背景，分爲師長倡議、學生成立兩部分。

---

55 陳彬：〈憶徐老師、師母——我在政大崑曲社的日子〉，收入應平書主編：《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》，頁37。

56 詳見陳彬：〈篳路藍縷推展崑曲〉，收入陳彬編輯：《魏梁遺韻——水磨曲集紀念崑曲大師兩岸巡演》，頁8-9。

57 宋泮萍口述，2013年4月29日；劉南芳口述，2013年6月7日。在1980年代排演。

58 李殿魁：〈崑曲如何在臺灣再發芽〉，收入陳彬編輯：《魏梁遺韻——水磨曲集紀念崑曲大師兩岸巡演》，頁4-6。按，師大崑曲社首任社長爲李殿魁，知名社員如陳安娜、蔡孟珍。

59 臺大崑曲社首屆正、副社長爲鄭再發、陳大威，據王希一與陳大威聯絡，成立時間可知，但來龍去脈不詳。王希一口述，2013年7月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1）師長倡議

所謂師長倡議，指的是由學校成立崑曲社，或中文系曲學教授倡議成立。

北一女中崑曲社，成立於一九五九年，由江學珠校長邀請徐炎之指導，首屆社員俞璇、蘇可勝、林美玉，當年還是初三的學生，後來考入北一女高中部、臺灣大學，持續崑曲的學習；北一女中崑曲社是臺灣少數成立於中學的崑曲社。[60]

政治大學崑曲社，成立於一九六九年，由中文系開設曲選的盧元駿教授發起，社員且至今仍在推廣崑曲者，如陳彬、周蕙蘋、林逢源、傅千玲等；該社於一九九一年因後繼無人停社；直至一九九五年，再由首屆社員中文系陳錦釗教授等倡議復社，至今仍在活動；二〇〇四年畢業社員成立「清韻曲社」，舉辦公演。

中央大學崑曲社，成立於一九七三年，由中文系開設曲選的洪惟助教授[61]發起；一九八一年原本擔任崑曲社身段指導的宋泮萍，轉學至中文系三年級就讀，帶動社務發展，畢業後仍繼續指導社員身段，直至一九八九年因後繼無人而停止活動；[62]社員黃國欽至今仍在指導師大崑曲社等。

（2）學生成立

所謂學生成立，指的是該校崑曲社的成立，由在校學生發起，甚至是徐炎之弟子升學到不同學校後創社。

淡江大學崑曲社，成立時間不詳，但一九六八年時已有，由北一女畢業，曾經參加崑曲社的張厚衍成立，知名社員如張金城，赴師大深造後，又隨焦承允習曲，至今仍爲蓬瀛曲集重要笛師。[63]

中興大學崑曲社，一九六九年由畢業於北一女中，曾參加崑曲社的趙台仙，邀請國樂社吹笛子的學長成立，一九八一年因後繼無人而停社。知名社員如周純一，擅長三絃，畢業後常擔綱崑曲演出伴奏。[64]

銘傳商專崑曲社，一九七一年會統科三年級學生，因國文老師金毓秀介紹崑

60 北一女崑曲社概況，據王希一與俞璇聯絡所得。王希一口述，2013年5月1日。
61 洪惟助於1971年左右，曾單獨隨徐炎之習曲。洪惟助口述，2013年8月13日。
62 參考洪惟助主編：《崑曲辭典》，頁995；宋泮萍口述，2013年4月29日。
63 王希一口述，2013年4月9日；張金城口述，2013年4月25日。
64 參考洪惟助主編：《崑曲辭典》，頁995；趙台仙口述，2013年4月22日。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲，引發興趣而成立，至一九九三年停止活動，[65]該校崑曲社雖然難得演出，但知名社員如詹媛、宋泮萍、許珮珊等，或者升學後發起成立崑曲社，或者至今仍在演出，甚至指導崑曲社活動。

東吳大學崑曲社，一九八〇年由插班中文系二年級的徐門弟子宋泮萍與班上同學發起成立，宋泮萍雖然隔年轉學至中央大學，仍長年指導東吳崑曲社身段；[66]崑曲社近年雖不演出，仍定期聚會唱曲。

輔仁大學崑曲社，一九九〇年由夜間部英文系詹媛成立，詹媛畢業於銘傳商專會統科，當年即從徐炎之習崑曲；崑曲社成立時，徐炎之已辭世，故由徐門弟子陳彬等擔任指導。[67]

此外，徐炎之還曾經指導過西湖工商、臺北師範專科學校（今國立臺北教育大學）、[68]華岡藝校等，詳情不得而知。

（三）傳承效益

徐炎之雖然沒有培養出著名的崑曲演員，但三十年來在大學崑曲社耕耘，卻帶出一批崑曲愛好者，他們在畢業之後，甚至成立社團，即使遠赴海外，仍繼續傳承崑曲，已走過二十餘年歲月，舉海外崑曲社團、水磨曲集崑劇團爲例說明。

1、海外崑曲社團

曲友在美國，除了張元和、張充和等前輩之外，目前在美國東岸、西岸有多個崑曲社團，雖然成員未必都是徐炎之的弟子，但徐門弟子則是曲社的重要成員。東岸如一九八九年在紐約成立的「海外崑曲研習社」（The Kunqu Society），首屆社長爲陳富煙，副社長爲陳安娜，徐門弟子王希一、張惠新伉儷也參與活動，這是在美國成立的第一個崑曲社團，至今陳安娜仍致力推展崑曲。[69]一九九五年王希一伉儷在首府華盛頓附近的馬利蘭州成立「崑曲藝術研

65 參考洪惟助主編：《崑曲辭典》，頁995；詹媛口述，2013年8月14日。
66 參考洪惟助主編：《崑曲辭典》，頁996；宋泮萍口述，2013年4月29日。
67 參考洪惟助主編：《崑曲辭典》，頁996；詹媛口述，2013年4月10日。
68 臺北師範學校是正課，張厚衡在徐炎之受傷時，曾去代課，但年代不祥。張厚衡口述，2013年4月16日。
69 關於「海外崑曲研習社」，詳見陳安娜：〈飄香海外的蘭花十五載〉，《大雅藝文雜誌》第27期（2003年6月），頁34-38、第28期（2003年8月），頁66-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

習社」（Socity of Kunqu Arts），積極推展崑曲，至今王希一仍教學不輟。[70]西岸如洛杉磯蒙特利公園市的「美西崑曲研究社」（Chinese Kwun Operation Society），一九七九年張厚衡赴美，與張善薌結義妹妹俞程競英相逢，因兩人皆能唱曲、擫笛，易於互相搭配，遂開始推廣崑曲，至一九九〇年俞程競英成立美西崑曲研究社、春雷國樂社，兩社可互相搭配，兩人至今仍參與活動。這些社團成爲美國推展崑曲藝術、海外崑曲團體赴美演出的重要平臺。

2、水磨曲集崑劇團

若論最能集結徐門弟子，最能演出張善薌代表戲碼，且接續徐炎之伉儷長期推廣崑曲者，首推水磨曲集崑劇團。劇團初名「水磨曲集」，成立於一九八七年，爲臺灣第一個崑劇團。發起人爲蕭本耀，當年見從學校畢業的徐門弟子，缺乏演出機會，唱腔與身段漸漸荒廢，深感不利於崑曲傳承，遂興起成立崑劇團的念頭，構思團名、首任團長皆由其任之。創團團員有陳彬、周蕙蘋、林逢源、宋泮萍等十多人，該年八月三十至三十一日首度公演，邀集京劇演員朱陸豪等共同參與，正逢徐炎之九十嵩壽，特意排出〈上壽〉祝賀。[71]

劇團成立的宗旨之一，乃是演出崑曲劇目。[72]劇碼不限於張善薌傳承的十餘齣戲，兩岸開放交流後，邀請周志剛、朱曉瑜等專業演員來臺傳習，又持續挖掘冷門與失傳的老戲，經常開創在臺首演劇目。劇團成立的宗旨之二，乃在崑曲藝術校園傳承及社會推廣。不僅長年指導崑曲社，一九九五年劇團第二代更成立「學校社團輔導小組」；[73]二〇〇六年起，每年春、秋兩季辦理「崑劇表演藝術工作坊」；劇團配合演出，不定期徵求協力演員，亦有初次接觸崑曲的社會人士參與。

70 王希一：〈癡迷、執著、無倦、不悔——張惠新的崑曲歷程〉，收入陳彬編輯：《水磨25——奼紫嫣紅開遍》，頁188-190。

71 蕭本耀：〈我與「水磨」〉，收入陳彬編輯：《水磨25——奼紫嫣紅開遍》，頁36。

72 水磨曲集崑劇團成立宗旨，據〈劇團簡介〉寫成，見陳彬編輯：《水磨25——奼紫嫣紅開遍》，頁8-9。

73 見水磨曲集劇團主辦：「螢舍笛韻——北區大專院校崑曲社聯合演出」節目單，1999年10月16日演出。

臺灣大學學術期刊資料庫

（四）以演出為核心的傳承方式

徐炎之伉儷在崑曲社的傳承，乃是以演出爲核心。此意並非缺乏演出機會就不再傳承，而是崑曲社歷年的活動重心，是在年度公演，教學的內容也配合演出；即使沒有演出機會，還是照樣學習劇目，再尋找演出時機。這樣的活動模式，乍看與校園中的國劇社相差不多，但就崑曲傳承而言，其實質性已發生變化。

先從徐炎之伉儷傳承的角度來看，進入校園傳習，若只是爲了讓曲會中增加新面孔，其實教習唱曲即可；筆者推想，徐氏伉儷的企圖心不止於此，而是希望崑曲被更多人認識，或許得益於南京、重慶時期的經驗，深知演出可以吸引更多人接觸崑曲，也更能激發學習的熱情，尤其在校園學生之間，找同學來跑龍套，請同學來看自己演出，都是讓崑曲在校園中被關注、引起好奇、吸收生力軍的絕佳機會。而徐炎之在攝影器材昂貴的年代裡，拍攝劇照送給學生，將美好的瞬間化爲永恆，更是激勵學生繼續演出的最佳媒介。徐炎之獲薪傳獎，雖是音樂類得主，但大學崑曲社，卻始終是戲劇性質的社團；因此，徐門弟子成立的水磨曲集，是個劇團，而非清唱小集。

再就崑曲傳承的脈絡而言，曲友本是以清唱爲主，來臺的曲家許聞佩，自幼在外祖父張家，就是濡染文人清唱，從沒學過身段。近代以來，雖然清工與戲工漸趨合一，但曲友清唱仍是崑曲活動的大宗，串演只是偶一爲之。由此看來，徐炎之伉儷當年參加的公餘聯歡社崑曲股，在活動安排上，頗具特殊性，演出之頻繁及劇目之多樣，令人稱異。徐氏伉儷經歷過這般熱鬧，尤其張善薌又是表演能手，在臺灣的崑曲傳承，遂偏向演出活動。

三、徐炎之的曲唱與笛藝

學界、曲界交口讚譽徐炎之伉儷崑曲傳承，然而，徐、張兩人傳承的表演內涵究竟如何？張善薌傳承的劇目，其演出與當代專業崑劇團有何差異？下文將分別闡釋徐炎之的曲唱及笛藝、張善薌的代表戲齣。由於徐炎之伉儷傳世的聲音資料有限，筆者主要從弟子的學習經驗、傳承演出，勾勒其表演內涵。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）曲唱

徐炎之不僅熟戲甚多，且這些戲，往往會唱的不限於某個腳色，而是全齣主、配角皆會；除了能唱，兼擅整齣白口；當然，還能爲這些戲擫笛伴奏。下文的討論，不擬全面分析徐炎之的曲唱，將以唱法概覽及特殊的顎化音讀爲主。

1、唱法概覽

徐炎之在南京時期，已灌錄唱片，有四首小生名曲傳世，錄製時大約三十八歲前後，這幾首曲子，王正來均已記譜，[74]並有兩則簡要評論：《紅梨記．亭會》【桂枝香】「此曲演唱悠閑清雅，爲金華一代清工唱法之代表。」（頁75）、《琵琶記．書館》【解三酲】「此曲演唱，體局靜好，絕無火氣，爲典型清工唱法。」（頁79）。聆聽錄音，確可感受其節奏平穩、不疾不徐之沉靜風格。

徐炎之的唱，咬字沒有明顯的蘇州方音，也不會因爲過度用力，而模糊字音或是聽來沉重板滯。崑曲的唱曾被譏爲「雞鴨魚肉」，不受近代觀眾喜愛，俞振飛認爲原因之一在咬字、做腔不當：「過分強調出字和歸韻，把一個字咬得支離破碎；過分強調運腔和轉喉，把一個腔弄成矯揉造作。」[75]且這類唱法，在腮幫子落下時，經常下顎的開闔過多，力道又重，頻繁「打夯」，令人聽不清楚完整字音，彷彿就是幾個韻母咿咿啊啊的聲響。相較於時代相近的曲友，徐炎之唱的曲子，並非滿口「雞鴨魚肉」，聽起來是字音清晰、紓緩平和的；到了臺灣之後，繼續與曲友許聞佩等鑽研唱曲，[76]聽其晚期的錄音，力度依舊，而過腔接字及潤腔處理，已較爲婉轉。

若將徐炎之承傳的唱法，尤其是唱片錄音，與當代成熟演員如岳美緹相較，雖然「出字重，行腔婉」的唱曲法門依舊，但仍有其差異性：徐炎之的唱，不論出字、運腔、過接，大抵較爲平直，雖然力度十足、頓挫分明，但運腔時收放、輕重、強弱之間的變化幅度相對較小，過腔接字時稜角也較爲清晰；而當代演員

---

74 《中國戲曲音樂集成》編輯委員會、《中國戲曲音樂集成．江蘇卷》編輯委員會：《中國戲曲音樂集成．江蘇卷》（北京：中國ISBN中心出版，1992年），頁74-75、79、205、266-267。

75 詳見王家熙、許寅等整理：《俞振飛藝術論集》（上海：上海文藝出版社，1985年），頁319。

76 王希一口述，2013年4月9日。

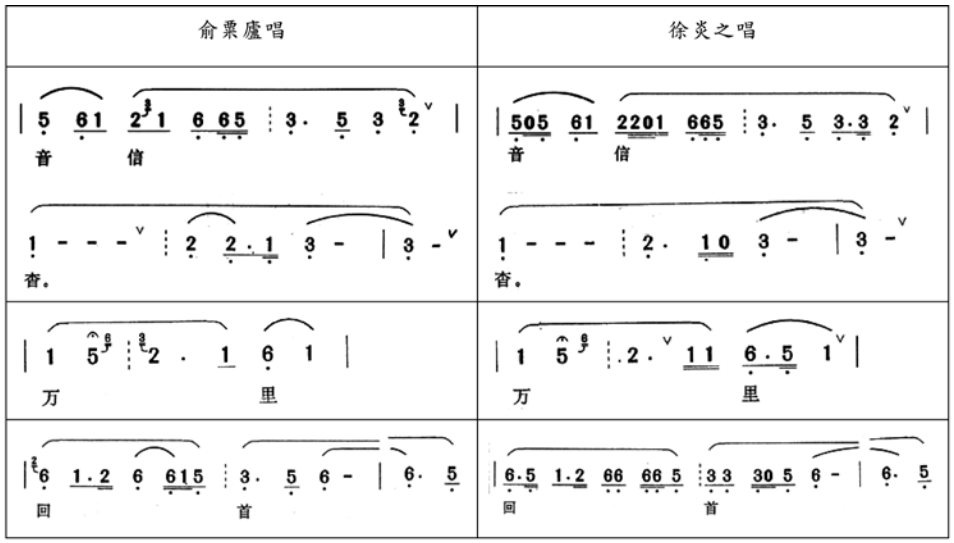
臺灣大學學術期刊資料庫

在傳統基礎上，對於崑曲唱腔，在力度之外，還追求流暢圓潤，如岳美緹認爲：「唱的時候，既要求每一個腔有清晰鏗鏘的力度，又要求在腔與腔之間有著非常圓潤的過渡。」[77]這樣的曲唱，聽來不是條狀組合，而是連貫線條。

徐炎之的唱法，固然具有二十世紀前期崑曲的特色，但亦見部分較爲獨特的小腔處理，不知源自師承或是個人習慣，略舉數例見之：

（1）《琵琶記．辭朝》【啄木兒】「只爲親衰老」曲：

該曲有俞粟廬（1847-1930）、徐炎之唱片及記譜，[78]正可互相對照，雖然兩者大處相仿，但在部分氣口及小腔，確有不同，如：



（a）「音信杳」的「杳」字，共計十拍，有兩處宕三眼（共四拍）的長腔，俞粟廬在第一處長腔後有個氣口，徐炎之則是在第二處長腔前換氣。（b）「萬里關山」的「萬」字，徐炎之在最後一腔疊唱「1」音，「里」字則在出口之後，

77 岳美緹：《巾生今世——岳美緹崑曲五十年》（北京：文化藝術出版社，2008年），頁260。

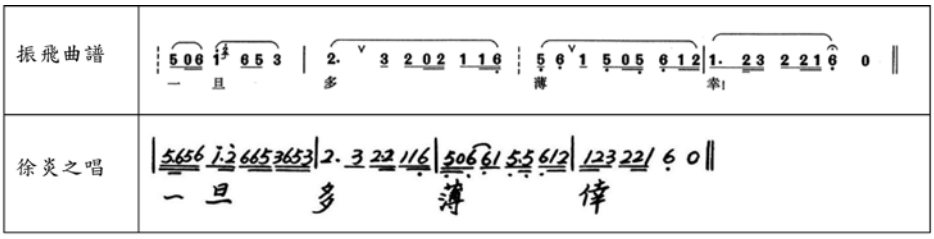
78 俞粟廬唱《琵琶記．辭朝》【啄木兒】，見俞粟廬唱：《粟廬遺韻——俞粟廬崑曲唱腔集》，收入俞振飛輯：《粟廬曲譜》（上海：上海辭書出版社，2011年）。徐炎之唱《琵琶記．辭朝》【啄木兒】，勝利唱片42055A號；臺北：國家圖書館「數位影音服務系統」典藏。曲譜見《中國戲曲音樂集成．江蘇卷》，頁265-267。

臺灣大學學術期刊資料庫

墊了一個下行的小腔「5̣」再上行。徐炎之這類墊法，該曲可見甚多，還可見於「他那裡舉目淒淒」的「裡」字、「俺這裡回首迢迢」的「裡」字，「眼穿兒不到」的「不」字、「親難保」的「保」字、「閃煞人」的「閃」字。（c）「回首迢迢」的「回」字出口，俞粟廬用咿腔，徐炎之則仍在出口後墊一下行的小腔「5̣」再上行；但差異更大的則是，「回」字中間的「6̣」音、「首」字出口的「3̣」音，均有一拍半，俞粟廬是唱長音，徐炎之則是疊唱多個短音。

（2）《雷峰塔．斷橋》【山坡羊】「頓然間」曲：

該曲以通行的俞振飛唱腔、徐炎之唱腔記譜爲例，曲末旋律小有不同：[79]



差別在「一旦」兩字，徐炎之的唱腔，即使拍子相同，音符則明顯較《振飛曲譜》來得頻繁而短促，如「一」字，《振飛曲譜》僅有「56」二音，徐炎之則是「5656」，「旦」字的末拍，《振飛曲譜》只有一個「3」音，徐炎之則從「3」音上行後再返回，共有四個音「3653」。這類唱腔頻繁運用十六分音符的例子，更明顯者爲見於〈遊園〉【好姐姐】。

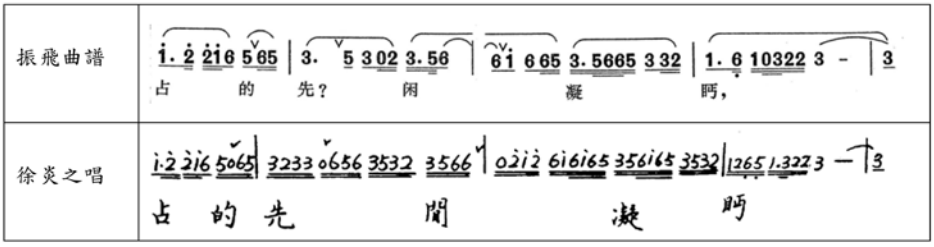
（3）《牡丹亭．遊園》【好姐姐】「遍青山」曲：

該曲以通行的俞振飛唱腔、徐炎之唱腔記譜爲例，部分旋律明顯不同：[80]

[79] 俞振飛譜例，引自上海崑劇團編：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，2002年），上冊，頁340。徐炎之譜例，引自焦承允、張金城輯：《承允曲譜》（臺北：湘光企業有限公司，1993年），簡譜，頁61。按，《承允曲譜》，乃在1971年出版之《炎薌曲譜》基礎上，不斷擴編而成，而《炎薌曲譜》乃以徐炎之、張善薌命名，所收內容爲張善薌經常教授的10齣戲，唱腔也據徐氏伉儷所唱記譜，故與其他曲譜所載略有不同。

[80] 譜例引自上海崑劇團編：《振飛曲譜》，上冊，頁119。徐炎之譜例，引自焦承允、張金城輯：《承允曲譜》，簡譜，頁85。

臺灣大學學術期刊資料庫



在「先」、「閒」、「凝」、「眄」數字，明顯可見徐炎之的唱腔，與《振飛曲譜》相較，雖然骨幹音相同，但卻是以綿密而短促之音佈滿所有節拍。以「先」字爲例，三拍之中：《振飛曲譜》出口的字腔有一拍半，較爲穩定，後面一拍半才是過腔，總共四個音，先上行再下行；徐炎之的唱法，則是三拍之中，除了氣口休止，皆是十六分音符，圍繞著「3」音，唱腔不斷上行、下行，間有同音疊唱；類似唱法在「閒」字腔末，「凝」字出口，更爲明顯，甚至有三十二分音符。

徐炎之這類唱法，可能與笛子的「托腔」或「加花」手法有關，〈辭朝〉中徐炎之所唱字腔出口後下行的小腔，在俞粟廬的唱片中，擫笛者確有如此吹奏之例；〈辭朝〉「萬」字最後疊唱一音，則頗似笛子的「打音」手法。而上舉〈遊園〉「先」、「閒凝眄」幾處，其連續運用短時值音型，又多同音反複，其變化方式，與曲唱先出字腔，再唱過腔的慣例不同，也非通用的潤腔手法；這些唱腔的來源不詳，或許是師承，或許是徐炎之兼擅擫笛，化用笛子在器樂演奏時的加花手法，將唱腔做細部變化。

2、特殊的顎化音讀

徐炎之教學過程中，除指導學生曲唱中字分頭、腹、尾的唱法，還會特別提醒某些字爲「切音」，[81]筆者分析其實際音讀，明顯與曲韻有別，聲母皆爲顎化音。在展開討論前，由於徐炎之的「切音」說法，容易引起混淆，故先引傳統曲論的「三字切法」，再說明徐炎之「切音」的指涉範圍及音讀的可能來源。

曲唱的切音，早在明代沈寵綏《度曲須知》「字母堪刪」條最末，即已提出「三字切法」，所謂三字，「上一字即字頭，中一字即字腹，下一字即字

[81] 陳彬口述，2013年4月20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

尾」，[82]字頭爲出字的聲母（或兼含介音），字腹爲主要元音，字尾爲韻尾收音，[83]這種字分頭、腹、尾來拼讀的唱法，至今仍用於崑曲曲唱。雖然一般曲論的「切音」即爲字分頭腹尾的唱法；但徐炎之所謂的「切音」，特稱字分頭腹尾唱法中的「某一類字」，故其指涉範圍較一般切音大幅縮減，且強調的並非三字切音唱法，而是特殊音讀。這類聲母特別唱顎化音，音讀特殊的字，據下文分析，乃出自切韻系統深、臻、梗三攝的知、照系字，其音讀與曲韻之祖《中原音韻》、南曲系統韻書《中州音韻輯要》、《韻學驪珠》等的切語及音系頗有不同，[84]也不見於此前討論戲曲上口字的相關條例，[85]因可見規則性，故稍事分析。必須說明的是：這類字的曲唱音讀，並非徐炎之獨有，亦見於同時代曲家，唯因徐炎之有錄音傳世，又有弟子示範所習切音唱法，[86]語料豐富，且無關不同學習系統之差異，故下文例證皆據徐炎之曲唱音讀，唯最後補充俞粟廬數例參照。

爲分析徐炎之這類曲唱音讀的可能來源，舉例製表如下，並註記中古音的韻攝、開合、等第、字母及董同龢擬音，[87]《中原音韻》寧繼福擬音、[88]《韻學

82 〔明〕沈寵綏《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁225。

83 關於沈寵綏以「三字切法」建構度曲論的內涵及意義，詳見李惠綿：〈沈寵綏體兼南北的度曲論〉，《臺大中文學報》第33期（2010年12月），頁295-340。

84 〔清〕王駿《中州音韻輯要》，清乾隆四十六年（1781）成書；〔清〕沈乘麐《韻學驪珠》（一名《曲韻驪珠》），清嘉慶元年（1796）刊行，兩者皆爲南曲韻書。學者討論中州韻聲母，未見徐炎之曲唱之音讀，見林慶勳：〈《中州音韻輯要》的聲母〉，《聲韻論叢》第9輯（2000年8月），頁545-550；陳寧：〈《曲韻驪珠》音系研究〉，《語言科學》第59期（2012年7月），頁412-424。

85 羅常培曾分析《中原音韻》與京劇「上口字」的對應情形，蔡孟珍則更進一步分析兩者之間發生關連之緣由，及「曲韻」系統對「上口字」的影響。見羅常培：〈京劇中的幾個音韻問題〉，收入羅常培：《羅常培語言學論文選集》（臺北：九思出版社，1978年），頁170-176；蔡孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》（臺北：里仁書局，1997年），頁232-243。

86 感謝陳彬女士提供例證、示範，並說明學習經驗，2013年4月18、20日。

87 中古音資料，乃檢索臺灣大學中國文學系、中央研究院資訊科學研究所共同開發之「漢字古今音資料庫」而得，查詢網址：http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ccr，讀取日期2013年4月18日、12月14日。

88 寧繼福：《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985年），侵尋韻者見頁140、142、143，眞文韻者見頁64、65、70，庚青韻者見頁122、127。

臺灣大學學術期刊資料庫

驪珠》陳寧擬音、[89]蘇州音，[90]俾利討論（按，僅論聲母、韻母，不談聲調唱法）：

曲文	中古聲韻地位	中古音	中原音韻	韻學驪珠	蘇州音	徐炎之唱音	出　　處[91]
沉	深開三・澄母	ɖʰjem	tʂʰiəm	tʃʰəm	zən	tɕʰin	刺虎・滾繡球・沉冤洩
簪	深開三・莊母	tʃjem	tʂəm	tʂəm	／	tɕin	遊園・醉扶歸・花簪
深	深開三・書母	ɕjem	ʂiəm	ʃəm	sən	ɕin	遊園・遶池遊・深院
甚	深開三・禪母	ʑjem	ʂiəm	tʃʰəm	zən	ɕin	驚夢・山坡羊・甚良緣
塵	臻開三・澄母	ɖʰjen	tʂʰiən	tʃʰən	zən	tɕʰin	掃花・賞花時・玉塵砂
陣	臻開三・澄母	ɖʰjen	tʂiən	tʃʰən	zən	tɕin	琴挑・懶畫眉・幾陣風
眞	臻開三・莊（章）母	tɕjen	tʂiən	tʃən	tsən	tɕin	斷橋・金絡索・眞薄倖
神	臻開三・船母	dʑʰjen	ʂiən	ʃən	zən	ɕin	驚夢・山坡羊・神仙眷
伸	臻開三・書母	ɕjen	ʂiən	ʃən	sən	ɕin	刺虎・滾繡球・怨氣伸
臣	臻開三・禪母	ʑjen	tʂʰiən	tʃʰən	zən	tɕʰin	寄子・勝如花・君臣
人	臻開三・日母	ȵjen	riən	rən	ȵin, zən	ɕin	遊園・醉扶歸・無人見
椿	臻合三・徹母	ʈʰjuen	tʂʰiuən	tʃʰyən	tsʰən	tɕʰyn	書館・解三酲・椿庭
春	臻合三・昌母	tɕʰjuen	tʂʰiuən	tʃʰyən	tsʰən	tɕʰyn	遊園・步步嬌・春如線
唇	臻合三・莊（章）母	tɕjen	tʂʰiuən	ʃyən	zən	tɕʰyn	刺虎・滾繡球・點絳唇
爭	梗開二・莊母	tʃæŋ	tʂəŋ	tʂəŋ	tsən	tɕin	刺虎・滾繡球・爭聲譽
生	梗開二・生母	ʃɐŋ	ʂəŋ	ʂəŋ	sən, saŋ	ɕin	琴挑・朝元歌・俊生
逞	梗開三・徹母	ʈʰjɛŋ	tʂʰiəŋ	tʃʰəŋ	zən	tɕʰin	刺虎・滾繡球・逞智能
整	梗開三・章母	tɕjɛŋ	tʂiəŋ	tʃəŋ	tsən	tɕin	遊園・步步嬌・整花鈿
聖	梗開三・書母	ɕjɛŋ	ʂiəŋ	ʃəŋ	zən,zaŋ	ɕin	書館・解三酲・古聖

89 〔清〕沈乘慶著、歐陽啓名編：《韻學驪珠》（北京：中華書局，2006年），影印清光緒十八年〔1892〕刊本，侵尋韻者見頁340、342、346，眞文韻者見頁188、189、195、207，庚青韻者見頁306、307、315、318。擬音據陳寧：〈《曲韻驪珠》音系研究〉，《語言科學》第59期（2012年7月），頁412-424。

90 蘇州音資料，乃檢索臺灣大學中國文學系、中央研究院資訊科學研究所共同開發之「漢字古今音資料庫」而得，查詢網址：http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ccr，讀取日期2013年12月14日。

91 限於表格欄寬，以下說明出處，無法加上相關符號，僅依序書明齣名、曲牌名、曲文。

臺灣大學學術期刊資料庫

根據上述語料，分析徐炎之曲唱這一類字，在韻尾、主要元音、聲母音讀，與其他音韻系統之異同如下：[92]

（1）韻尾

這一類字出自中古十六攝中深攝、臻攝、梗攝的三等字，唯「爭」、「生」爲二等字；韻尾音讀，不論在中古音或《中原音韻》、《韻學驪珠》，皆有三種：〔-m〕（深攝／侵尋韻）、〔-n〕（臻攝／眞文韻）、〔-ŋ〕（梗攝／庚亭韻）；而蘇州音、徐炎之曲唱，則皆爲舌尖鼻音〔-n〕，無閉口音〔-m〕及舌根鼻音〔-ŋ〕。

（2）主要元音

中古爲開口字者，徐炎之曲唱爲〔i〕；中古爲合口字者（椿、春、唇），則唱爲〔y〕；雖然可見對應規則，然而「椿、椿、唇」字，在中古、《中原音韻》的主要元音擬爲合口的〔u〕、蘇州音則是開口的〔ə〕，則曲唱撮口音讀的〔y〕，可能來源爲何？就目前所見，雖然徐炎之曲唱這類字的音讀與《韻學驪珠》頗有距離，但主要元音爲撮口的〔y〕，則確實可見於《韻學驪珠》的曲韻系統，故當與徐炎之個人的方音無關。

（3）聲母

這一類字，最費解者爲聲母，徐炎之曲唱的顎化音，從何而來？先就曲韻《中原音韻》、《韻學驪珠》分析，以章母爲例，若自《廣韻》、《中原音韻》、《韻學驪珠》、徐炎之曲唱音讀，依序爲〔tə-〕、〔tʂ-〕、〔tʃ-〕、〔tɕ-〕，若推測其演變乃是由「舌面音」變爲「捲舌音」，再變爲「舌尖面音」，又變回「舌面音」，則此種發音部位的變化方式，在實際語音發展，恐怕不易見及。再說可能影響曲唱的蘇州方言，雖然蘇州音沒有捲舌音，乍看與曲唱音讀相近，然實際分析聲母，則知兩者當屬不同音系，以章母爲例，蘇州音爲〔ts-〕，徐炎之曲唱音讀爲〔tɕ-〕，蘇州方言爲舌尖音，並未顎化；再以徹母爲例，蘇州音爲〔z-〕，徐炎之曲唱音讀爲〔tɕ-〕，兩者不僅發音部位不同，蘇

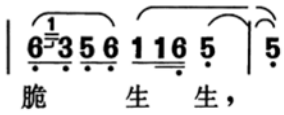
[92] 此段音韻討論，非常感謝吳瑞文副研究員協助。

臺灣大學學術期刊資料庫

州方言有濁聲母，徐炎之曲唱則無，濁母另有其演變來源，亦與徐炎之曲唱音讀無關。是故，徐炎之曲唱這類字的聲母音讀，當與《中原音韻》、《韻學驪珠》、蘇州音無甚關連。

若上溯中古音，當可理出頭緒，這一類字，來自中古深攝、臻攝、梗攝的知系、莊系、章系，[93]以及日母，聲母擬音多爲舌面音（ʈʰ、tɕ、tɕʰ、ɕ、ʑ等），徐炎之曲唱音讀亦爲舌面音（tɕ、tɕʰ、ɕ），唯較諸中古的舌面音，已然濁音清化；這些曲唱聲母讀顎化之舌面音，當是出自中古三等字，[94]主要元音皆非低元音（如「眞」，韻母擬音爲〔-jen〕），在演變過程中，韻母單元音化，徐炎之曲唱音讀變爲前高元音〔i〕或〔y〕，易與舌面音結合；而非如《中原音韻》爲複元音〔iə〕，亦非如《韻學驪珠》及蘇州音，介音丟失，主要元音易爲〔ə〕。至於各字母未必規則對應爲某個顎化聲母，有兩種情形：其一與聲調有關，當濁音清化後，平聲字送氣，仄聲字不送氣，故澄母平聲的「塵」清化爲〔tɕʰin〕，澄母仄聲的「陣」清化爲〔tɕin〕；其二則是章系內部禪母、船母，由於演變複雜，本文不再展開。以上分析徐炎之曲唱音讀，可見其確有演變規則可循，由於從曲韻及蘇州音，皆難以完整解釋音讀由來；遂上溯中古音，由於語音分類較精細，則可明確指出，此類聲母顎化的曲唱音讀，主要源自切韻系統深、臻、梗三攝中的知、莊、章系三等字，日後將可循此原則考察曲唱中的相關字音。

實際曲唱時，這一類字，因爲唱腔音符多寡不同，有兩種唱音：其一爲中州韻，如「神」讀〔ʂʱən〕，用於「唸白」及曲唱中的「單音字腔」，也就是該字唱腔若僅一個音，「單音不切」，不唱切音；其二則爲特殊顎化音讀，用於曲唱中「多音字腔」，如上表「徐炎之唱音」。同一個字，唱音不同之例，如《長生殿．小宴》之「脆生生」，唱腔爲：[95]



[93] 上表所列「知系」字母有：徹、澄。「莊系」字母有：莊、生。「章系」字母有：章、昌、船、書、禪。

[94] 梗攝二等字，可能往三等移動，故有相同的演變現象，此不具論。

[95] 上海崑劇團編：《振飛曲譜》，上冊，頁283。

臺灣大學學術期刊資料庫

第一個「生」，唱腔有三個音，故讀顎化的〔ɕin〕；第二個「生」，唱腔只有一個音，「單音不切」，讀〔ʂʱən〕。

徐炎之對該類字的曲唱音讀，並非孤例，同時期或更早的曲家也是如此，以俞粟廬灌錄唱片之曲爲例，再舉一些例證：（a）相同的字，唱音一致，如：《琵琶記．書館》【解三酲】「聖人」的「聖」唱〔ɕin〕、[96]《紅梨記．亭會》【桂枝香】」「玉人」的「人」唱〔ɕin〕；（b）其他符合上述演變規則的字，如：《千鍾祿．慘睹》【傾杯玉芙蓉】「程途」的「程」，梗攝開口三等韻，澄母、「雄城壯」的「城」，梗攝開口三等韻，禪母，皆讀〔tɕʰin〕；《長生殿．哭像》【朝天子】「參商」的「參」，深攝開口三等韻，生母，故唱〔ɕin〕。不過，這一類字的唱音，在當代曲唱，還有另一種情形，如：「神」，不按上述音讀〔ɕin〕或中州音〔ʂʱən〕，而唱〔ʂʱin〕，[97]筆者推測是顎化音讀與中州音相差甚多，於是漸漸演變成韻母保留〔i〕元音、聲母則爲中州音，混合兩種音讀而成。

（二）笛藝

徐炎之在臺灣曲壇，有「笛王」之譽，[98]他始終用傳統平均開孔的笛子吹崑曲，並非今天十二平均律的曲笛。徐炎之擫笛，中氣十足，口風絕佳，笛音飽滿，如果曲會正好沒有其他笛師，一個下午就由他一人吹到底，賓主盡歡；即使到了老年，氣力漸衰、雙頰肌肉鬆弛，口風仍佳，雖然難免急促，或者笛音不夠連貫，但節奏還是相當準確，不至於搶拍。[99]

徐炎之的笛好，並不在豐富的演奏技巧，他擫笛雖然行腔流暢滑潤，但裝飾音較少，聽起來較爲樸實；最爲人稱道之處，是在善於烘托曲唱。他對擫笛的基本看法，從教學時的要求可以知其梗概：「好的崑笛，必須學會拍曲，且各行當角色都會，才能把握劇情發展，融入笛中。」[100]「崑笛在曲壇、在舞臺都是襯托、配合演出者，千萬不要著重於演奏技巧之自我表現；在舞臺上，更要跟著演

96 錄音的「人」字讀音聽不清楚，故不舉例。

97 引自石海青編著、王芳示範：《崑曲中州韻教材》（臺北，里仁書局，2007年），頁22。

98 此名起於何時，不可考知，但1958年已見諸報端，如田郎：〈白蛇傳與中國文化〉，《聯合報》第6版，1958年6月21日。

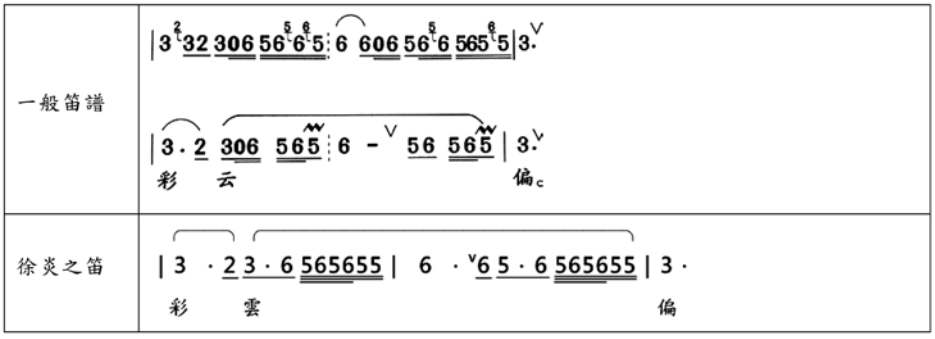
99 王希一口述，2013年4月19日；蕭本耀口述，2013年5月1日。

100 張厚衡：〈懷念徐老師〉，收入應平書主編：《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

出者做臨場應變。」[101]首先得熟悉曲子，伴奏既是托腔保調，一定得熟悉唱腔，故笛師不但得會唱曲，且要掌握各齣戲、各門腳色，才能融入劇情與人物。其次得善於陪襯，由於唱曲爲主，伴奏爲輔，擫笛時不但得烘托唱者，且需隨機應變，尤其並非獨奏器樂曲，即使能夠掌握高難度的技巧，也不得在唱腔中任意加花炫耀、反客爲主。這兩個原則並不高深，但難在親身踐履，徐炎之數十年來，在教學、曲友唱曲時擫笛，皆能稱職又恰如其分。

不過，徐炎之在擫笛時，亦有其特色，雖然不輕易加裝飾，但通常會在腔的空檔或後半拍，墊幾個音，就如上文所舉〈辭朝〉唱曲之例。此外，在伴奏撇腔時亦有特色，以《牡丹亭．遊園》【步步嬌】「彩雲偏」爲例，舉一般笛譜（上行爲笛子伴奏，下行爲曲唱）與徐炎之笛譜爲例，見其不同：[102]



「雲」字唱腔的第二拍及最後一拍，「5」音皆唱撇腔，徐炎之唱法與俞派唱法相同，爲「5655」；但擫笛時，一般按唱腔吹「5655」，徐炎之則是融合傳統撇腔連續振動的「5656」，與俞派唱法「5655」，成爲「565655」，前面的「5656」，短促而密集，一拍之內的笛音節奏，先快後慢，雖然仍是兩個音交替出現，但聽起來更顯靈動搖曳。[103]

101 同前註，頁27。

102 「一般笛譜」爲王建農記譜，收入吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，頁706。「徐炎之笛」例證，爲徐炎之弟子蕭本耀提供並示範，筆者記譜，2013年4月7日。

103 傳統撇腔唱法，可見〈蝸廬曲談〉卷一「論度曲」：「其末眼之工字，吹者將笛之第一孔，忽開忽按，唱者隨之，而作搖曳之腔是也。」收入王季烈、劉富樑：《集成曲譜》（上海：商務印書館，1925年；臺北：進學書局影印出版，1969年），頁86。俞派撇腔唱法，可見〈習曲要解〉：「其唱法則所加之三工尺，其第一工尺必較前一本音高出一音，其第二第三工尺，則仍連用前一本音工尺。」收入俞振飛輯：《粟廬曲譜》（香港，1953年；臺北：中華民俗藝術基金會，1991年重印本等），頁16。此段徐炎之撇腔吹法，感謝

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）通學的曲家風範

近代曲家習曲，經常是盡己所能，學習崑曲的方方面面，諸如音韻、曲唱、擫笛、串演、創作、譜曲等，此類學習方式，可稱爲「通學」，雖然各人通學的內容未盡相同，但往往不局限於特定腳色唱腔及表演，其成就亦高下有別。

1、徐炎之曲唱及笛藝總說

徐炎之爲一通學之曲家，兼擅曲唱及擫笛。整體而言，徐炎之傳承的唱法，頓挫稜角鮮明，輕重變化較少，而出自深、臻、梗三攝知、照系字的特殊音讀，皆顯得較爲古樸，雖然因不知明確師承，不易斷定年代，但從南京時期的錄音，至少可上溯爲一九三〇年代著名曲家的風貌。徐炎之來臺之後，其曲唱因與許閶佩等曲友切磋，吸收俞派唱法而稍見圓潤，但傳承時，不許學者隨意增加花腔，相較於今日通行的崑曲唱法，仍是較爲平直的。而其擫笛，聽來較爲樸實，除了罕見裝飾音之外，還因爲吹奏小腔、墊音時，力道變化不是太大，是一個一個音吹出，雖有收放，但輕重、強弱的對比不若器樂鮮明；尤其後來爲了教學，經常以笛子領著學生唱，故必須將小腔清楚吹出，方便學生模仿追隨。徐炎之擅長唱曲，他在唱曲時的種種處理與特色，亦多反應在擫笛伴奏；論其笛藝，除了笛音飽滿、口法及指法運用得宜之外，更難得的是韻味醇厚，在精熟唱腔之外，猶能深入曲情，密切配合曲唱，現存較能表現其托腔藝術之錄音，爲《蔣倬民、徐謙度曲輯》。[104]

2、徐炎之曲唱的特殊意義

徐炎之在臺灣素有「笛王」之譽，然其曲唱亦頗出色，或因在臺期間難得登臺演唱，故罕受注意。徐炎之曲唱尤爲特殊者，乃在能以清唱表現腳色聲口。雖然在崑曲的傳統，原本唱曲就有不分腳色，遍唱全齣曲子，甚至帶白口的習慣，但其中卻仍有需要辨析者，關鍵在於雖然唱遍全齣曲子，但是否區分聲口。有些曲家唱曲，無論闊口曲子、細口曲子，概依個人聲音條件唱之，雖然字、音、氣、節無不講究，行腔頓挫有致，曲子確實唱得好，但未必有戲的情韻。而徐

徐炎之弟子王希一先生解說，2013年7月1日。

104 蔣倬民、徐謙等演唱，徐炎之司笛、陳孝毅司鼓：《蔣倬民、徐謙度曲輯》（臺北：蔣倬民、徐謙出版，2001年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

炎之曲唱，雖然最擅小生，但在臺灣的崑曲傳承，乃是一人教遍演出的所有曲子及白口，故指導唱唸的過程，已然算是教戲了：教〈學堂〉時，聽得出陳最良（末）的老成持重、春香（貼）的活潑調皮；教〈驚夢〉時，則易爲杜麗娘（旦）的羞怯含情、柳夢梅（小生）的溫文儒雅；教〈山門〉時，又有魯智深（淨）的豪氣急躁，酒保（丑）的機伶敏捷，一人包辦生、旦、淨、丑各行腳色，雖然不若專攻的演員細緻，但已足以讓學生明白腳色聲口的差異，並學會眞假嗓的運用。故徐炎之不僅能掌握大量劇目全齣主、次腳色的唱唸及搭頭，還能運用不同聲口，雖未登臺演出，其清唱實已蘊含腳色之表現。

最後，必須說明的是：徐炎之（1898-1989）的崑曲生涯，若從幼年習曲、吹笛算起，已逾八十年，即使後半生在臺灣（1949-1989）傳承崑曲，亦有四十年，論其曲唱及笛藝，除一九三〇年代在南京的報導及錄音，當以在臺前期爲主，而不應以晚年體力漸衰後，勉力從之的表現爲據。徐氏在臺的四十年，約略可以一九七〇年爲界，區分爲在臺前期、在臺後期，區分的標準，考量徐氏年齡及教學方式。一九七〇年，徐氏已是古稀之齡；而徐氏的教學，早年不論曲唱、攝笛，唱腔之旋律及唱法等，皆教得相當仔細，直至陳彬一九六九年開始學習崑曲，還能聽到徐氏大小嗓運用自如、腳色分明的曲唱示範，而非徐氏晚年聲音低沉、口齒不甚靈活的唱腔；但至一九七三年，蕭本耀積極向徐炎之習笛之際，一方面迫切需求伴奏人才，一方面徐氏年事已高，已難再由拍曲教起，即使示範唱腔，也未必能控制裕如了。可惜今日曲友珍藏的徐氏錄音，在臺早期的並不多見。

四、張善薌的代表劇目

張善薌生、旦兩門抱，尤以貼旦戲最爲出色，在南京時期就已如此；來臺後還曾演出〈斷橋〉、〈刺虎〉等；[105]雖然曲友讚譽張善薌的臺步及圓場功夫紮實，且善於用腰、表情生動，惜筆者未及親見，亦無錄影，故下文討論其代表劇

105　〈斷橋〉曾於1957年左右在鐵路局大禮堂演出，張善薌飾許仙，俞程競英飾白娘娘，徐謙飾小青，法海可能是蔣倬民，據王希一口述，2013年4月9日。〈刺虎〉曾於1960年左右演出，張善薌飾費貞娥，李桐春（著名京劇演員）飾李圓，有錄音及照片流傳，據陳彬口述，2013年5月17日。

臺灣大學學術期刊資料庫

目，將以親傳弟子的身段譜、[106]學習經驗、演出錄影爲據；並適度援引該劇碼清代中晚期或民國早期的演出相關文獻參照，諸如《審音鑑古錄》、[107]徐凌雲《崑劇表演一得》、[108]梅蘭芳《舞臺生活四十年》，[109]目的不在比對身段異同，畢竟舞臺上靈活變化甚多，而是關注演出路子或是人物塑造，由此稍見張善薌承襲較早期的演法；同時將述及部分當代演出路子，以見崑曲折子戲的不同表演及琢磨發展。

（一）劇目析論

以下討論張善薌傳承的劇目，包括習稱的〈遊園〉、〈驚夢〉等「張十齣」及後來排出的〈喬醋〉，至於張善薌在南京時期頗具名聲之《蝴蝶夢．說親、回話》，惜在臺灣並未傳承，亦無相關資料可供參考，故無法討論。

1、〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉

張善薌傳承的劇目中，《牡丹亭》計有〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉三齣；〈學堂〉以貼旦爲主，天眞活潑，尤具代表；〈驚夢〉最具特色者乃在杜麗娘的做表頗爲節制。

〈學堂〉張善薌傳本維持《綴白裘》、《審音鑑古錄》[110]一脈的折子戲架構，不作刪節，常見獨立演出。[111]春香是個天眞而沒有心機的孩子，在課堂上種

106 張惠新雖曾召集徐門弟子共同撰寫身段譜，但有些劇目尚未完善，故「張善薌身段譜」至今並未成書出版。

107 〔清〕琴隱翁編：《審音鑑古錄》，清道光刊本，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第5輯（臺北：臺灣學生書局，1987年）。與張善薌代表劇目相關者計〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈佳期〉、〈拷紅〉、〈刺虎〉，共6齣。

108 徐凌雲口述，管際安、陸兼之整理：《崑劇表演一得．看戲六十年》（蘇州：古吳軒出版社，2009年）。與張善薌代表劇目相關者，僅〈學堂〉。

109 梅蘭芳述、許姬傳等記：《舞臺生活四十年》（北京：團結出版社，2006年）。與張善薌代表劇目相關者，計〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈佳期〉、〈拷紅〉、〈斷橋〉、〈刺虎〉、〈思凡〉8齣。

110 見〔清〕錢德蒼編撰、汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005年），據乾隆四十二年〔1777〕四教堂重訂本，第4集，頁97-107。〔清〕琴隱翁編：《審音鑑古錄》，頁531-543。

111 如水磨曲集崑劇團在「跨世紀千禧崑劇菁英大匯演」，即單獨演出〈學堂〉，該次演出雖略有刪節，但由張善薌親傳弟子宋泮萍飾演春香，並錄影保存，見宋泮萍等演出：《牡丹亭．學堂》（臺北：水磨曲集崑劇團，2000年12月16日演出，未出版）。

臺灣大學學術期刊資料庫

種不安份的行爲，乃是出於難耐無趣的教學內容，而非故意捉弄先生，故在表演上不時流露她對先生的幾許畏懼之意。以陳最良唱【掉角兒】講解《詩經》大意一段爲例，開唱前春香問：「先生，爲何有那等的君子要好好的去求他呀？啊？啊？啊？」雙手托腮靠在先生桌案上，好奇而認眞地追問，接著唱腔中先是將書捲成望遠鏡去瞧先生，繼而將碎紙片吹到先生臉上、仿騎竹馬騎到先生跟前，最後打瞌睡，先生唱畢喚醒後又領出恭籤。雖然春香不斷打擾先生講課，但每個行爲之後，先生以聲音或眼神示警，春香雖然知錯未改，但靈動的眼神中，表現的是受到責備的幾分驚恐，而非胡鬧之後的得意，或者厭煩先生管教的任性孩子氣，這齣戲不至於爲了凸顯春香的表演，遂任其在臺上戲耍先生而喧賓奪主。春香這樣的性格塑造，在崑班應當是有傳統的，徐凌雲《崑劇表演一得》，詳細記錄晚清名旦周鳳林教授〈學堂〉，也提及前半齣「若說『鬧』，春香還有所畏懼，不敢放肆。」不像京班演出，春香捉弄先生的花樣更爲繁多，甚至做過頭討好觀衆。[112]

〈遊園〉張善薌傳本也以雙人扇子舞的表演見長，有兩處身段較爲別緻：一是【步步嬌】「沒揣菱花，偷人半面」照鏡之時，雖然各本皆是正面照一回，背面照一回，但張善薌本的春香，執鏡高低的變化幅度較大，每一回，高的是高舉過頭，手鏡由上往下照，低的則兩人皆半蹲，手鏡由下往上照，可以從鏡中一覽髮髻梳得如何，而其他版本手鏡多是平舉在頭側的位置，高低幅度差異不大；二是【皂羅袍】「良辰美景奈何天」，杜麗娘與春香兩人先在舞臺兩邊相背，再轉身面對面走向舞臺中央，將雙手背插腰，並肩而立，眼神先往外看天，最後同時望回中間，純以眼神表現，而不以對扇或向外指來示意。

〈驚夢〉杜麗娘【山坡羊】唱段，舉張善薌傳本與通行本差別較大之處爲例，「遷延」二字，各本多有「槓檯子」的動作，杜麗娘雙手撐著桌緣，蹲身上下，情思纏綿，但張善薌則特別說明將這一動作拿掉，故「遷延」二字的身段，是在桌左角，以右手扶桌，左手由外向內平撫，唱到「淹煎」的「煎」字時，才慵懶的在桌邊靠兩下，以表達懷春少女的情思繾綣。張善薌改動的原因不明，但類似淡化身段的處理，也見於梅蘭芳，因就少女「春困」而言，未必要如此露骨

112 徐凌雲口述，管際安、陸兼之整理：《崑劇表演一得．看戲六十年》，〈學堂〉見頁281-302，引文見頁294。京班演出的花樣，徐凌雲文中數見，亦可參考梅蘭芳述、許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，〈春香鬧學〉，頁326-329。

臺灣大學學術期刊資料庫

地描摹。[113]至【山桃紅】柳夢梅上場，今天常見的演出，柳、杜兩人有許多對稱的水袖、身段表演，互相戀慕，張善薌傳本的柳夢梅，在唱「是答兒」、「在幽閨」時，二次欲近杜麗娘，但又搖手以爲不可；而最末「是哪處曾相見」數句，兩人皆是打背躬細細尋思，而不是數次對看、各走半場，直至愈走愈近；待下場時，始終羞怯含情的杜麗娘，方才獨自舞動水袖表達情緒波瀾，並順勢回望一眼，柳夢梅於是追下，這個兩人分下的下場式，應當流傳已久，《審音鑑古錄》載「小旦遠立凝望，轉身先進，小生緊隨下」，[114]相較於今日常見的杜麗娘在近下場門處，回頭偷瞧柳夢梅，兩人水袖翩翻，最後相擁而下，含蓄不少；[115]張善薌傳本的杜麗娘，更多的是靦腆嬌羞，而非熱烈率眞。

而「堆花」部分，張善薌傳本仍按傳統路子，上睡魔神及十二月扮像不同的花神，[116]而非如今日常見，繼梅蘭芳、俞振飛拍攝電影〈遊園驚夢〉之後，漸次流行的同一樣式古裝打扮的仙女，[117]這兩種路子，不僅扮像有異，唱詞也經修改，表演重點也不同：仙女版以歌舞綺麗擅場；十二月花神版，由於男花神、女花神各半，生、旦、淨、丑兼備，乃以變換隊形爲主，在不斷穿梭中，展現繁花盛景；一九七〇年政治大學崑曲社演出時，張善薌邀請大鵬劇校總教席蘇盛軾主排花神，衆神雖然身著各式服裝，色彩繽紛，但手持一式紗燈，僅花色不同，聲勢浩大地出場，燭光搖曳，別具氣氛；[118]而之所以運用紗燈而非花束，是否受早年上海燈彩戲的影響，[119]則不得而知；甚至花神也不限於原本的十二人，可以翻倍，「堆花」段落，在張善薌傳本屬變化最多者。

113 梅蘭芳述、許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，〈遊園驚夢〉，頁171-172，但蹲身上下的動作，梅蘭芳是做在前一句「和春光暗流轉」。

114 琴隱翁編：《審音鑑古錄》，頁554。

115 陳彬口述，2013年12月15日。

116 歷來「堆花」一場的變化，詳見陸萼庭〈〈遊園驚夢〉集說〉，收入陸萼庭：《明清戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005年），頁202-209、221-224。

117 花神改以旦角扮演之事，詳見許姬傳：〈記拍攝《遊園驚夢》〉，收入許姬傳：《許姬傳藝壇漫錄》（北京：中華書局，2007年二版），頁93。

118 說明及劇照見陳彬、鍾廷采編輯：《妃紫嫣紅開遍——水磨曲集》（臺北：水磨曲集劇團，2000年），頁30。按，政治大學崑曲社於1969年成立，首次演出爲1970年，劇照圖說誤植。

119 上引陸萼庭文，提及1921年《申報》廣告有「〈堆花〉一場，特製絹紮燈彩數十種」（頁221-222）；上引許姬傳文也提到「手持畫著代表一至十二月的花枝絹燈」（頁93）；據李殿魁表示，1930、40年代在上海親見〈堆花〉演出，花神手持扁紗燈出場，2014年1月17日口述。張善薌在臺指導學生演出，採用扇形扁紗燈，或許與早年演出風尚有關。

臺灣大學學術期刊資料庫

2、〈佳期〉、〈拷紅〉

張善薌擅長貼旦，除了〈學堂〉，《南西廂》的〈佳期〉、〈拷紅〉亦爲代表作，一九三六年在南京演出時，報端盛讚之：

> 張善薌在〈佳期〉、〈拷紅〉一劇中，飾紅娘。前曾在該社演〈佳期〉一折，顧曲家交口稱贊，此次聯演〈拷紅〉，尤爲難得。其身段臺步，玲瓏剔透，的是俏婢身份，說白尖刻，尤合紅娘口吻。[120]

張善薌的紅娘，身段、臺步、做派均有可觀，演活了紅娘的活潑俊俏、以理說服老夫人的伶牙俐齒。

〈佳期〉主曲爲紅娘所唱【十二紅】，長約十二分鐘的一段曲子，演繹的是張生與鶯鶯西廂幽會，紅娘獨立門外的漫長等待，蔡欣欣曾比較《審音鑑古錄》、張善薌傳本、梁谷音演出本部分身段的差異，提出張善薌、梁谷音在腰巾運用方面，較乾嘉傳統精進之處，以及梁谷音「流露出更寫實逼眞的窺探神情」。[121]筆者則認爲，梁谷音在張傳芳傳本基礎上，重新整理的演出本，表演重點偏向描摹歡愛，身段大抵依據曲文編排；而張善薌傳本【十二紅】的詮釋重點，不在曲文所描述的種種幽會情境，故即使按原著曲文演唱，身段安排方面，著意表現的並非形象化的曲文，而是以腰巾歌舞表演爲主，由於臺上僅有紅娘一人，故以各種走位及高低姿態，豐富該段獨舞的可觀性；更重要的是，張善薌傳本演繹的紅娘，始終不是熱衷風情、賣弄風騷者，在門外等待時的滿心急切，並非肇因於被張生拒之門外，而是擔心張生與鶯鶯耽溺過久，被老夫人察覺而惹下災禍。[122]

〈拷紅〉，當代專業崑劇團罕見演出，即使演出，亦多採宋衡之增寫兩隻北曲【耍孩兒】的新本子；[123]而張善薌傳本[124]則仍維持《綴白裘》、《審音鑑古

120 〈公餘社彩排崑劇 今晚七時起〉，《中央日報》第7版，1936年11月29日。

121 蔡欣欣：〈「生根／深耕」二十五載——致力於崑曲教學與劇目傳習的臺灣「水磨曲集崑劇團」〉，發表於崑曲傳習與中國文化傳承學術研討會，香港：香港城市大學主辦，2012年5月4日。

122 據張善薌親傳弟子張惠新演出錄影：張惠新等演出：《南西廂．佳期》（臺北：水磨曲集崑劇團，1996年4月12日演出，未出版）。

123 見《中國戲曲音樂集成．江蘇卷》，頁693-694。

124 據張善薌親傳弟子宋泮萍等演出錄影：宋泮萍等演出：《南西廂．拷紅》（臺北：水磨曲集崑劇團，2008年5月11日演出，未出版）。

臺灣大學學術期刊資料庫

錄》傳統折子戲的路子。[125]雖然據《審音鑑古錄》所載，紅娘在老夫人指責她「花言巧語」的唱腔間，竟然「拍地」辯駁，甚至在老夫人起身思忖時，「背後毒指坐介」，[126]頗有幾分撒潑；或者報端評論張善薌飾演的紅娘「說白尖刻」，但筆者以爲，紅娘勸解老夫人的一番言語，固然口齒伶俐，善於陳詞，但乃是迫於情勢，若不說得老夫人啞口無言，依紅娘安排行事，則此事無法周全；因此，張善薌傳本詮釋的紅娘，表現的乃是意欲協助老夫人及鶯鶯尋得妥善解決之道的聰慧及體貼，而非緊咬老夫人言而無信，咄咄逼人的促狹，故眼神之中，從初上場畏懼老夫人的威嚴及家法，到慷慨言說時關注老夫人的反應，終至沉穩將所想全盤托出，而事成之後，雖有得意之色，更多的卻是安慰與欣喜。

3、〈刺虎〉、〈思凡〉

《鐵冠圖．刺虎》，張善薌在南京就曾登臺，而〈思凡〉則不知何時習得。這兩齣戲除了人物塑造，張善薌傳本在服裝運用方面，也與當今專業劇團的設計略有不同。

〈刺虎〉的費貞娥，在頭場唱【端正好】、【滾繡球】時，表現的是凝重的氣氛，甚至滿臉帶著肅殺之氣，而這股凝重，亦蔓延在表演中，現今專業劇團唱【滾繡球】，多數是起身演唱，便於施展身段，但張善薌傳本，則是在唱完【端正好】歸坐之後，從唸白至【滾繡球】前半，均是坐著，直待表達決心的「要與那漆膚豫讓爭聲譽」，方才起身。接者，李固上場，因已爛醉，故走醉步，眼神迷濛，張善薌傳本配合人物情境，演員不刻意亮相，不像一般講究人物上場的氣派。待李固就寢，貞娥除卻蟒袍玉帶之後，張善薌傳本的服裝是黑色褶子帶腰包，褶子有水袖，且將腰包勾於無名指；不像一般是梢袖，腰包也不勾上，方便後面刺殺的表演。雖然〈刺虎〉向被稱爲刺殺旦代表作，但張善薌傳本不論人物形象或表演，其實較偏向閨門旦路子，以行刺一節而言，宮闈女子膽顫心驚，小心翼翼，對於李固酣睡的床帳，不像《審音鑑古錄》或當代演法，[127]會預先掛起以利表演，而是始終垂閉帳幔，免得弄出聲響驚醒李固，至多悄悄揭開縫隙探

125 見錢德蒼編撰、汪協如點校：《綴白裘》，第4集，頁17-25。琴隱翁編：《審音鑑古錄》，頁669-678。

126 見琴隱翁編：《審音鑑古錄》，頁671、675。

127 琴隱翁編：《審音鑑古錄》，頁940；如江蘇省崑劇院胡錦芳的演出。

臺灣大學學術期刊資料庫

看，正當低喚「將軍」之際，忽然鼾聲響亮，嚇得她倒退數步，待平靜後方才再度向前，輕輕撩開一道缺口，看準目標，當胸一刀刺下，被李固一腳踢出帳外，以轉身屁股坐子落地。而李固重傷之際，仍以餘力撲打貞娥，兩番「過合」後，貞娥拔出掛在大帳上的寶劍刺向李固，卻被他一手捉住，貞娥情急之下，張口狠咬，趁李固疼痛鬆手之際，如願將其刺死，刺殺過程雖不長，卻緊湊呈現弱女子奮力一擊的驚險，沒有當今專業演員常見的下腰展現功力之處。刺死李固之後，拖著寶劍，渾身癱軟坐下，所唱【朝天子】，乃是一腔憂憤，與《審音鑑古錄》所言「力脫氣怯含悲唱式」[128]的表現相近，而非當代專業演員演出，在刺死李固之後，多少有些耍劍穗的身段。[129]

〈思凡〉的色空，難耐庵觀生活，張善薌傳本的表現重點，不在以靈動的眼神與強烈的情緒，外化內心的情感波瀾，而是以外在舉止形象，表現極度壓抑的內在情緒。以【採茶歌】「念幾聲南無佛」敲木魚唸佛一段爲例，張善薌傳本雖然也是愈唱愈快，愈敲愈急，但表現重點在色空頗不耐煩，緊繃著一張臉做功課，故面部表情的變化幅度不大；待到積壓的情緒爆發，則決意逃下山去，隨著【風吹荷葉煞】「奴把袈裟扯破」的曲文，色空在臺上邊唱邊做，當場脫掉道坎，僅穿褶子，易爲一般女性的服飾，不再是僧人裝束，乃是以身段及穿戴，生動詮釋曲文，一掃先前陰霾，改換裝扮，更改換心情。最後【尾聲】「但願生下一個小孩兒」，身段相當形象化，將雲帚折起，形似襁褓中的嬰兒。張善薌傳本的色空，在表演方面，如實呈現人物備極壓抑的情境，較近於閨門旦，而非貼旦，或以爲戲劇張力不足，但亦有其表演構思。[130]

4、〈小宴〉、〈斷橋〉

《長生殿．小宴》、《雷峰塔．斷橋》，張善薌傳本的上場人物，按原著劇本，〈小宴〉仍有高力士、〈斷橋〉也有法海。

〈小宴〉張善薌傳本，在人物上下場的安排上，仍見皇家禮儀及氣派，故內

128 見琴隱翁編：《審音鑑古錄》，頁941。

129 〈刺虎〉表演特色，據張善薌親傳弟子陳彬口述，2013年5月17日、12月15日；王希一口述，2013年5月27日；並參考錄影：陳彬等演出：《鐵冠圖．刺虎》（臺北：陳氏家庭劇社，1994年4月23日演出，未出版）。

130 〈思凡〉表演特色，據張善薌親傳弟子宋泮萍口述，2013年4月7日；並參考錄影：宋泮萍等演出：〈思凡〉（臺北：水磨曲集，1987年8月31日演出，未出版）。

臺灣大學學術期刊資料庫

侍高力士在御花園接駕、請唐明皇與楊貴妃入席，而宮女則始終隨侍在側，與今日通行演法，刪去高力士，且宮女在帝妃散步賞景唱【泣顏回】時下場，使舞臺畫面更爲俐落並凸顯主角，稍有不同。再者，整體呈現不那麼講究歌舞繽紛，感覺較爲文靜，但情韻豐富，如【泣顏回】「戀香巢秋燕依人」一句的身段設計，今日習見的是帝妃舉扇遙望天際秋燕的對稱之美，但張善薌傳本，在「秋燕」處兩人開扇，「依」字楊貴妃有撒嬌的兩下繞肩，「人」字則雙雙收扇，明皇輕攬貴妃肩膀，目光相接，貴妃嬌羞地躲開；此句的表演，雖從「戀香巢」賞燕起始，但是落在貴妃「依人」的嬌媚，更顯帝妃的濃情蜜意。[131]

〈斷橋〉，張善薌傳承的是老本子，劇本可從《粟廬曲譜》等見及；當代崑曲舞臺流行的〈斷橋〉，乃是梅蘭芳、俞振飛於一九三〇至一九五〇年代，多次合作演出時陸續修改而成。[132]張善薌傳本的表演，可從上場、下場等處見其不同：白娘娘上場，張善薌傳本是內白「苦啊！」之後上場，走半個圓場後跌坐舞臺中央，再開唱【山坡羊】首句「頓然間」，於「哎呀」處亮相；新本子則是內唱「頓然間」之後再上場。小青的打扮，有些老本子是讓其背插雙劍或腰跨寶劍，但張善薌傳本則未佩劍。許仙上場，張善薌傳本是法海駕雲將許仙送往臨安，許仙揪著雲帚，低頭閉眼，緊依法海，此來非其自願，乃是奉法海之命，待白娘娘分娩之後，爲其收妖，於是不免擔心娘娘、小青加害，眼神中還流露幾分畏懼之意；新本子最明顯的變動，乃在法海不上場，並重新塑造許仙形象，使其誠心與白娘娘相會。【尾聲】唱完後，張善薌傳本的白娘娘與許仙重諧歡慶，相攜下場，並未招呼小青，小青見及，無可奈何之餘，只能滿心氣惱地跺腳數下隨之下場；新本子則在此處多了一段戲，安排娘娘勸慰青兒，拉她一起返家。老本子的法海，雖是個不討觀眾喜歡的人物，許仙上場的唸白帶著不知如何是好的矛盾窘迫，整體而言沒有新本子俐落連貫，兼能刻畫白娘娘與青兒的姐妹之情，但較能呼應《雷峰塔》全劇之脈絡。

131 陳彬口述，2014年1月9日；宋泮萍口述，2013年9月21日、2014年1月10日。

132 見〈重演〈金山寺〉、〈斷橋〉〉，收入梅蘭芳述、許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁69-81；〈〈斷橋〉之革新〉，收入王家熙、許寅等整理：《俞振飛藝術論集》，頁101-111。

臺灣大學學術期刊資料庫

5、〈琴挑〉、〈喬醋〉

《玉簪記．琴挑》、《金雀記．喬醋》，張善薇傳本的做表，皆可見較今日通行本內斂之處。

〈琴挑〉，張善薇傳本以坐唱居多，不太講究試探的層次，著重在藉由曲唱委婉傳遞情思，動作幅度也比較小。試舉【懶畫眉】第四曲，潘必正悄悄進門，躲在陳妙常背後聽她彈琴爲例，必正一句「彈得好啊」的夾白，張善薇傳本，必正只是走上前，趁著妙常唱「幾陣風」攤手之際，拿扇子往妙常的手心一點，這就已是出其不意的逗弄了；[133]但當代如岳美緹的演出，這個試探幅度頗大，必正是從妙常背後繞過桌椅，迎向正面，情不自禁地撫摸妙常的纖纖玉手；兩種演法，必正的性格、舞臺調度、戲劇張力都有所不同，張善薇傳本的試探，終究是比較小心翼翼的。

〈喬醋〉，張善薇雖只記得旦腳井文鸞身段及小生潘岳走位，[134]但因這齣戲較爲生活化，許多身段可自由發揮，故仍排出教給學生。此處提出張善薇傳本與上海崑劇團演出本[135]的三處差異：一是人物上場時的穿戴：潘岳上場，張善薇傳本是頭戴學士巾，身穿紅帔，上崑本則是頭戴紗帽，身穿湖綠褶子，張善薇傳本爲居家打扮，之後換穿官衣時方改戴紗帽；井文鸞的打扮，上崑版出場身披斗篷，當是表達曲文「遠涉兼程」之意，張傳薇傳本則無。二是井文鸞在拾得潘岳所遺落的巫姬書信後，張善薇傳本在簡短的念白後照本演唱【前腔】「你剪雪裁冰……」，上崑版則改以大段獨白向觀眾說明三人之間的來龍去脈。三是井文鸞唱完第一隻【江頭金桂】後，對巫姬書信的處理方式：張善薇傳本井文鸞是將書信收回袖中，上崑本則是將書信拋在地上，待潘岳要拾起時，井文鸞上前踩住，待潘哀求高抬貴腳，方才移步；上崑本承自沈傳芷的身段，[136]因動作幅度較大，

133 陳彬口述，2013年12月15日。

134 據陳彬：〈憶徐老師、師母——我在政大崑曲社的日子〉，收入應平書主編：《紀念徐炎之百歲冥誕文集》，頁44。以下張善薇傳本〈喬醋〉，據陳彬口述，2013年4月12日；另有演出錄影：陳彬等演出：《金雀記．喬醋》（臺北：水磨曲集崑劇團，2008年4月13日演出，未出版），但已改爲出場時即戴紗帽，後面只要換穿官衣，減少趕裝之繁複與緊張。

135 蔡正仁等演出：《金雀記．喬醋》，收入中華民俗藝術基金會製作：《崑劇選輯》（臺北：行政院文化建設委員會，1992年），第4集。

136 沈傳芷等演出：《金雀記．喬醋》，收入中華民俗藝術基金會製作：《崑劇選輯》，第17集。

臺灣大學學術期刊資料庫

又有一小段夫妻情趣，戲劇張力較強，但張善薌傳本的井文鸞，則是一派夫人身分，書信看畢，還是收回袖中，既不取笑丈夫，也不將書信歸還。

綜上所論，張善薌傳承本，屬於傳統老路子，與當今專業崑劇團演出本的主要差異：一在人物形象塑造，如〈學堂〉、〈佳期〉等，二在身段表演，如〈遊園〉、〈琴挑〉等，以上兩者經常互爲關連；而〈小宴〉與〈斷橋〉，上場人物不盡相同，則是老本子與新本子差異最大者。老路子的演出，乍看戲劇張力、表演亮點不及當代演出本，但細細品味，仍具動人之處，並有其在崑劇折子戲發展之意義，將於下文闡釋。

（二）延續全福班晚期表演風格

清道光七年（1827）之前成立的全福班，雖然晚清以來，勉力支撐，幾經浮沉，然最終報散，則是在民國十二年（1923）。[137]張善薌一九三〇年代在南京，師承全福班晚期名旦徐金虎、尤彩雲等，公餘聯歡社頻繁的演出活動，有足夠的磨練使所學能夠完整展現在舞台上，並日益精進；此後數十年的崑曲生涯，唱唸及表演在經年累月打磨下，固然更加精熟圓融，但演出戲路及整體風格，並無需因爲票房收益等劇場生存競爭而求新求變，大抵還能維持一九三〇年代習得的舊觀。而張善薌在教學時，每回示範的身段皆相當規範且穩定，故不同時期的學生，記憶的身段是一致的。簡而言之，張善薌師承及薪傳的表演內容，就學習時期而言，可謂凝結在一九三〇年代；就傳承風格而言，乃是全福班晚期部份崑曲表演的延續。

試以兩條脈絡示意全福班晚期藝人的崑曲表演傳承：

（a）全福班晚期藝人～傳字輩藝人～當代崑劇藝人

（b）全福班晚期藝人—曲友張善薌—當代臺灣曲友

必須要說明的是，不論曲友或藝人的師承來源，往往並非單一，上述示意只是概況，而非純粹一脈相承。全福班晚期藝人的主要弟子，乃是傳字輩藝人，但若就保守傳承內容而言，曲友的技藝固然難以與演員相當，但沒有激烈的生存競爭，反而容易保存傳統的樣貌；王安祈〈崑劇表演傳承中京劇因子的滲入〉，舉出鮮明的例證，說明傳字輩也向當時劇壇主流京劇學習，而當代崑劇藝人即使是習自

137 全福班成立及報散的時間，據戴麗娟：《全福班研究》（蘇州：蘇州大學戲劇戲曲學碩士論文，2011年），頁4-5。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳字輩的劇目，也經鑽研創新，開展崑劇新頁。[138]故上述示意圖雖然看起來皆有三代，但（a）藝人傳承的路徑，其實比（b）曲友傳承的路徑來得曲折多變，當代臺灣曲友傳承的少數劇目，其實較當代崑劇藝人所演更接近全福班晚期的樣貌。

追溯全福班晚期藝人傳承的演法，並非崇古，或指責當代崑劇去古已遠，相反地，希望能夠藉由追索張善薌傳承的表演，找到更明確的參照座標，古意猶存，方能見創新所在，肯定當代崑劇藝人精進表演之努力，亦不忘徐炎之伉儷堅持傳統之貢獻。再者，從張善薌的代表劇目，追想一九三〇年代崑曲沉穩疏淡的演出風格，不論歌舞表演、身段幅度、戲劇張力，大致較爲內斂而不張揚，或許正是因此而不易引起觀眾熱情，在劇壇遂難以與其他劇種分庭抗禮，終至步態蹣跚，漸趨沉寂。

結語

本文從徐炎之、張善薌的崑曲生涯展開，先論其在臺灣傳承崑曲的作法，再從傳承的內涵，追索其表演風格特點，最後以其二大貢獻作結：一是在臺灣以曲會及崑曲社薪傳崑曲，二是凝結在一九三〇年代的表演風格。

（一）在臺灣以曲會及崑曲社薪傳崑曲

徐炎之、張善薌雖非在臺灣傳播崑曲的唯一曲家，但堪稱影響力最大者，其重要性，乃是崑曲在臺灣播種成蔭，使崑曲從涵融於其他樂種／劇種、偶然登臺，到成爲獨立劇種展演，並經由弟子傳承，而使臺灣水磨曲韻不輟。雖然一九九〇年代以降，大陸專業崑劇團及演員來臺，興起「臺灣的崑劇效應」與「崑劇的臺灣效應」，[139]深深影響臺灣今日的崑劇發展，對原本以曲友爲主的崑曲傳承，有其助益與衝擊；然本文以徐炎之伉儷的崑曲活動爲重心，姑且將播種成蔭的主要觀察下限，定於徐炎之辭世的一九八九年。

回顧徐炎之伉儷來臺的主要崑曲活動，一在主持同期曲會，一在指導學校崑

138 王安祈：〈崑劇表演傳承中京劇因子的滲入〉，《戲劇研究》第10期（2012年7月），頁109-138。

139 王安祈：〈崑劇在臺灣的現代意義〉，《臺大中文學報》第14期（2001年5月），頁221-258。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲社，兩者於傳承崑曲，各有其重要性。曲會的主要意義在集結同好，並以定期而持續的活動，促使不同世代的曲友，不論在學、就業或退休，始終有機會維繫崑曲的興趣甚至精進，尤其大、小同期輪流舉辦，更是終年曲韻繚繞，於是，歷經一甲子餘，曲會的期數，仍在一年年增加中。徐氏伉儷熱心傳承，對象兼顧前場演員、後場伴奏，遍及伶、票兩界，尤其指導學校崑曲社，重要意義在於將原本的同好娛樂，經由教學傳承，吸引年輕人加入，使崑曲在臺灣札根；而其傳承效益，不僅學生升學，將崑曲帶到新學校，甚至畢業後成立社團，在臺灣、美國等地繼續推廣崑曲。徐炎之伉儷以演出爲核心的傳承方式，固然得益於南京時期公餘聯歡社的活動，然而，進入校園指導，則著重在開發新場域、新曲友，歷時三十年，指導學校衆多，戲以人傳，當年的弟子及再傳弟子早已接手傳承，培育著下一代的崑曲愛好者。

（二）凝結在一九三〇年代的表演風格

徐炎之、張善薌崑曲活動最熱鬧的時期，首推一九三四至一九三七年間，在南京公餘聯歡社崑曲股，不論同好曲敘、相互切磋，或者名師傳習、登臺彩串，均淬礪表演藝術不斷提昇，甚至漸趨成熟，故徐氏伉儷畢生的崑曲活動，若論風格定型及影響深遠，均需上推至南京時期，本文泛稱一九三〇年代。

徐炎之的曲唱風格，整體而言頓挫較具稜角，節奏較平穩，唱腔雖有收放，但強弱、輕重的變化幅度不大，聽來較爲樸實平直，且保留傳統的特殊顎化音讀；而其笛藝，整體風格與曲唱相仿，採傳統平均開孔笛，笛風飽滿、音準及節奏穩定，雖然輕重沒有鮮明對比，但流暢而富韻味。本文分析徐炎之曲唱及笛藝的特色，一則闡釋一九三〇年代崑曲音樂的部分樣貌，以爲發展歷程之參照；二則可見定調、定腔、定譜的崑曲音樂，不同傳承仍可小有變化。

張善薌的表演，往往著重摹畫人物情境，未必有繁複的身段表演和強烈的戲劇張力，卻仍頗富情韻；其代表劇目，或者延續較早的演出路子，或者塑造人物形象有別，或者服裝、身段別有特色。此種承襲自前輩曲友、全福班晚期的表演風格，雖然時光及地域流轉，但既毋須因爲觀衆需求改弦更張，亦未受到大陸當代專業崑劇團的影響，張善薌的表演及傳承，意外凝結在一九三〇年代的表演風格，在臺傳習的內容一如當年所學，根據教學現場產生的變動有限。即使此類風格未必符合當代觀衆的審美習慣，但可供遙想一九三〇年代崑曲表演的大致風貌，頗有助於釐清崑曲折子戲定型與發展的相關問題，堪稱諦觀崑曲表演發展的

臺灣大學學術期刊資料庫

重要座標。

徐氏伉儷在臺灣傳承崑曲，最重要的貢獻乃在使崑曲根留臺灣，由於弟子眾多，持續教學，即使徐炎之辭世，笛聲曲韻依舊傳唱不輟。然而，徐氏伉儷凝結在一九三〇年代的表演風格，實際傳承情形不一：保留較完整的是張善薌傳本的十一齣戲，這批劇目的表演路子，水磨曲集崑劇團還能以實際演出傳承，即使罕見推演的劇目，也能在弟子的努力下復排演出。而徐炎之最活躍的崑笛弟子蕭本耀，除了延續當年學會的吹法及小腔，還活用器樂表現手法，使音樂線條抑揚有致；林逢源則仍吹平均開孔笛，音樂起伏不明顯，還帶有老笛子的味道。至於徐炎之的老唱法，恐怕是最沒有完整傳承的，一來是因爲當年教學的目標偏向推廣，學習者眾，到後期很難逐一仔細拍唱，學生有時就是學個樣子，未必能掌握細膩的唱法；二來是持續鑽研的弟子如陳彬，後來受到俞派唱法的影響很深，即使知道徐炎之怎麼唱，也未再按此路子教學。

臺灣大學學術期刊資料庫

論徐炎之、張善薌在臺灣的崑曲薪傳及表演特色

林佳儀

國立新竹教育大學中國語文學系助理教授

徐炎之（1898-1989）、張善薌（1908-1980）爲一九四九年渡海來臺的崑曲曲家，崑曲能在臺灣札根，徐氏伉儷居功厥偉：或者號召曲友成立曲會，定期以曲會友，延續至今已逾一甲子；或者進入校園指導薪傳，培養年輕一代的崑曲愛好者。本文從概覽徐炎之伉儷的崑曲生涯展開，著重在南京時期的公餘聯歡社崑曲股（1934-1937），以與下文論薪傳及表演呼應；「薪傳」部分，徐氏伉儷教授的對象，兼顧前場演員、後場伴奏，遍及伶、票兩界，尤其指導學校崑曲社，以演出爲核心的傳承方式，最具代表性；「表演」部分，先論述徐炎之的曲唱及笛藝，闡釋其通學的曲家風範；再論張善薌的代表劇目，闡釋其延續全福班晚期的表演特色，及與當代專業崑劇團表演不同之處。最後，總結徐氏伉儷的二大貢獻：在臺灣以曲會和崑曲社薪傳崑曲、凝結在一九三〇年代的表演風格。

關鍵字：崑曲　徐炎之　張善薌　公餘聯歡社　水磨曲集

臺灣大學學術期刊資料庫

The Continuation of Kunqu in Taiwan: Efforts of the Couple Yen-chih Hsu and Shan-hsiang Chang, and Features of their Performing Styles

Chia-yi LIN

Assistant Professor, Department of Chinese Language and Literature,
National Hsinchu University of Education

Kunqu masters Yen-chih Hsu (1898-1989) and Shan-hsiang Chang (1908-1980) immigrated from mainland China to Taiwan in 1949. They were responsible for the education for and development of Kunqu in Taiwan, mainly through establishment of Chu-Hui (Kunqu Music Meets), and teaching Kunqu to students from secondary schools, vocational schools, and universities. This paper traces the couple's Kunqu career, particularly exploring the period when they stayed in Nanjing (1934-1937), for what happened at this time heavily influenced the development and continuation of Kunqu later in Taiwan. The paper then discusses the practices and the results of their Kunqu education program in Taiwan, followed by discussions on Hsu's singing and flautistry techniques, as well as Chang's representative repertoire. The paper concludes with their major contributions: the advocacy and continuation of Kunqu in Taiwan and the preservation of their 1930s performing styles.

Keywords: Kunqu　Yen-chih Hsu　Shan-hsiang Chang
Kung-Yu-Lien-Huan-She (Civil Service Club)
Shuimo Kun Opera Troupe

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

上海崑劇團編：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，2002年。

中國戲曲音樂集成編輯委員會、中國戲曲音樂集成．江蘇卷編輯委員會：《中國戲曲音樂集成．江蘇卷》，北京：中國ISBN中心出版，1992年。

中華學術院崑曲研究所、蓬瀛曲集輯：《蓬瀛曲集》，臺北：臺灣中華書局，1972年。

王安祈：〈崑劇在臺灣的現代意義〉，《臺大中文學報》第14期，2001年5月，頁221-258。

_____：〈崑劇表演傳承中京劇因子的滲入〉，《戲劇研究》第10期，2012年7月，頁109-138。

王季烈、劉富樑：《集成曲譜》，上海：商務印書館，1925年；臺北：進學書局影印出版，1969年。

王家熙、許寅等整理：《俞振飛藝術論集》，上海：上海文藝出版社，1985年。

王衛民編校：《吳梅全集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。

石海青編著、王芳示範：《崑曲中州韻教材》，臺北，里仁書局，2007年。

沈乘麐著，歐陽啓名編：《韻學驪珠》，影印清光緒十八年〔1892〕刊本，北京：中華書局，2006年。

沈寵綏《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

李惠綿：〈沈寵綏體兼南北的度曲論〉，《臺大中文學報》第33期，2010年12月，頁295-340。

汪小丹主編：《友恭堂——甘貢三及其子女的藝術生涯》，北京：中國文聯出版社，2004年。

岳美緹：《巾生今世——岳美緹崑曲五十年》，北京：文化藝術出版社，2008年。

林慶勳：〈《中州音韻輯要》的聲母〉，《聲韻論叢》第9輯，2000年8月，頁545-550。

邵淑芬：《耽慢之人》，臺北：臺灣商務印書館，2013年。

俞振飛輯：《粟廬曲譜》，香港，1953年；臺北：中華民俗藝術基金會重印本，1991年等。

洪惟助：〈臺灣崑劇活動與海峽兩岸的崑劇交流〉，收入國立傳統藝術中心籌備處編：《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，2000年，卷一，頁24-35。

_____主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

徐凌雲口述，管際安、陸兼之整理：《崑劇表演一得．看戲六十年》，蘇州：古吳軒出版社，2009年。

陳安娜：〈飄香海外的蘭花十五載〉，《大雅藝文雜誌》第27期，2003年6月，頁34-38、第28期，2003年8月，頁66-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳彬、鍾廷采編輯：《奼紫嫣紅開遍——水磨曲集》，臺北：水磨曲集劇團，2000年。

陳彬編輯：《魏梁遺韻——水磨曲集紀念崑曲大師兩岸巡演》，臺北：水磨曲集劇團，2001年。

____編輯：《水磨25——奼紫嫣紅開遍》，臺北：水磨曲集崑劇團，2012年。

____編輯：《金秋清韻——清韻曲社創社公演》，臺北：清韻曲社，2004年。

陳寧：〈《曲韻驪珠》音系研究〉，《語言科學》第59期，2012年7月，頁412-424。

陸萼庭：《明清戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005年。

張充和作、陳安娜編：《張充和手鈔崑曲譜》，上海：上海辭書出版社，2013年。

梅蘭芳述、許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，北京：團結出版社，2006年。

許姬傳：《許姬傳藝壇漫錄》，北京：中華書局，2007年二版。

焦承允輯：《炎薌曲譜》，臺北：中華學術院崑曲研究所，1971年。

_____輯：《蓬瀛曲集》，臺北：臺灣中華書局，1972年。

焦承允、張金城輯：《承允曲譜》，臺北：湘光企業有限公司，1993年。

琴隱翁編：《審音鑑古錄》，清道光刊本，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第5輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。

寧繼福：《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985年。

劉玉明主編：《慶祝蓬瀛曲集第二千期曲會紀念特刊》，臺北：蓬瀛曲集，2013年。

劉慧芬主編：《露華凝香：徐露藝術生命紀實》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2006年。

蔡孟珍：《曲韻與舞臺唱唸》，臺北：里仁書局，1997年。

蔡欣欣：〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉，收入蔡欣欣：《臺灣戲曲景觀》，臺北：國家出版社，2011年，頁34-110。

_____：〈「生根／深耕」二十五載——致力於崑曲教學與劇目傳習的臺灣「水磨曲集崑劇團」〉，發表於崑曲傳習與中國文化傳承學術研討會，香港：香港城市大學主辦，2012年5月4日。

錢德蒼編撰，汪協如點校：《綴白裘》，據清乾隆四十二年〔1777〕四教堂重訂本，北京：中華書局，2005年。

應平書主編：《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》，臺北：水磨曲集，1998年。

戴麗娟：《全福班研究》，蘇州：蘇州大學戲劇戲曲學碩士論文，2011年。

羅常培：《羅常培語言學論文選集》，臺北：九思出版社，1978年。

顧篤璜：《崑劇史補論》，南京：江蘇古籍出版社，1987年。

影音資料

宋泮萍等演出：〈思凡〉，臺北：水磨曲集，1987年8月31日演出，未出版。

_____等演出：《牡丹亭．學堂》，臺北：水磨曲集崑劇團，2000年12月16日演出，未出版。

_____等演出：《南西廂．拷紅》，臺北：水磨曲集崑劇團，2008年5月11日演出，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

沈傳芷等演出：《金雀記．喬醋》，收入中華民俗藝術基金會製作：《崑劇選輯》，臺北：行政院文化建設委員會，1992年，第17集。

俞粟廬唱：《粟廬遺韻——俞粟廬崑曲唱腔集》，收入俞振飛輯：《粟廬曲譜》，上海：上海辭書出版社，2011年。

徐炎之唱：《琵琶記．辭朝》【啄木兒】，勝利唱片42055A，1930年前後錄製；臺北：國家圖書館「數位影音服務系統」典藏。

徐謙製作：《崑曲選粹》，臺北：水磨曲集劇團出版，2000年。

張惠新等演出：《南西廂．佳期》，臺北：水磨曲集崑劇團，1996年4月12日演出，未出版。

陳彬等演出：《鐵冠圖．刺虎》，臺北：陳氏家庭劇社，1994年4月23日演出，未出版。

____等演出：《金雀記．喬醋》，臺北：水磨曲集崑劇團，2008年4月13日演出，未出版。

葉樹姍主持：「人物專訪」，中廣新聞網，1987年12月25日播出，臺北：國家圖書館典藏，「數位影音服務系統」，http://dava.ncl.edu.tw/MetadataInfo.aspx?funtype=0&id=391841&PlayType=1&BLID=393251，讀取日期2013年4月1日。

蔡正仁等演出：《金雀記．喬醋》，收入中華民俗藝術基金會製作：《崑劇選輯》，臺北：行政院文化建設委員會，1992年，第4集。

蔣倬民、徐謙等演唱，徐炎之司笛、陳孝毅司鼓：《蔣倬民、徐謙度曲輯》，臺北：蔣倬民、徐謙出版，2001年。

報刊與其他資料

〈公餘聯歡社明晨舉行成立大會　請各報社記者及社員參加　香舖營二十一號社址亦開放〉，《中央日報》第7版，1934年1月20日。

〈公餘聯歡社 今晚遊藝大會 溥西園等演唱〉，《中央日報》第7版，1934年9月1日。

〈公餘聯歡社廣播崑曲 今日下午七時半〉，《中央日報》第7版，1935年6月22日。

〈公餘聯歡社定期演崑劇 劇目有掃松長生殿等〉，《中央日報》第7版，1936年11月23日。

〈公餘社彩排崑劇 今晚七時起〉，《中央日報》第7版，1936年11月29日。

〈公餘社昨彩排崑劇 表演均極精彩〉，《中央日報》第7版，1936年11月30日。

〈公餘聯歡社崑劇彩排 明晚在中正堂〉，《中央日報》第7版，1937年3月19日。

〈中央廣播無線電臺管理處福州、中央、河北電臺播音節目預告（六月十六日起，六月廿二日止）〉，《廣播週報》第38期，1935年6月，日期未詳，頁7。

水磨曲集主辦：「崑曲：慶祝徐炎之先生九十嵩壽 水磨曲集成立首度公演」節目單，1987年8月30日。

水磨曲集劇團主辦：「黌舍笛韻——北區大專院校崑曲社聯合演出」節目單，1999年10月16日。

〈民族藝術薪傳獎 獲獎名單昨公布〉，《聯合報》第3版，1985年12月11日。

田郎：〈白蛇傳與中國文化〉，《聯合報》第6版，1958年6月21日。

石靜文：〈出掌「崑曲傳習社」 鍾傳幸 年輕而氣象〉，《民生報》第8版，1981年7月1日。

〈崑曲片錦〉，《廣播週報》第39期，1935年6月，日期未詳，頁66-67。

張善薌「資源委員會福州電力公司職員離職證明書」，1949年5月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

菊如：〈「奇冤報」與「遊園驚夢」〉，《華報》，1970年1月18日，收入郭小莊的戲劇世界：http://yayin329.com/troupe/1970-01-18.html，讀取日期，2013年4月25日。

〈雅音小集十八日崑曲之夜 郭小莊排出最佳陣容〉，《民生報》第9版，1979年5月12日。

鄭文：〈笛王徐炎之 崑曲第一人〉，《中央日報》第10版，1987年8月27日。

臺灣大學中國文學系、中央研究院資訊科學研究所共同開發之「漢字古今音資料庫」網址：http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ccr，讀取日期2013年4月18日、2013年12月14日。

人物訪談

王希一口述，2013年4月9日、4月19日、5月1日、5月27日、7月1日，2014年1月7日。

宋泮萍口述，2013年4月7日、4月29日、9月21日，2014年1月10日。

李殿魁口述，2014年1月17日。

邵淑芬口述，2013年5月16日。

周蕙蘋口述，2013年4月8日、5月12日。

洪惟助口述，2013年8月13日。

胡波平口述，2013年4月28日。

唐厚明口述，2013年5月16日。

陳彬口述，2013年3月2日、4月12日、4月18日、4月20日、5月17日、12月15日，2014年1月9日。

張玉芬口述，2013年5月16日。

張金城口述，2013年4月25日、12月11日。

張厚衡口述，2013年4月16日。

詹媛口述，2013年4月10日、8月14日。

趙台仙口述，2013年4月22日。

劉南芳口述，2013年6月7日。

蕭本耀口述，2013年4月7日、4月26日、5月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫