戲劇研究　第10期
Journal of Theater Studies
2012年7月　頁109-138

崑劇表演傳承中京劇因子的滲入

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

緒論

清末民初，隨著京劇在上海、蘇州等地的興盛流行，崑劇的生存空間愈來愈窄，承襲乾嘉傳統的正宗南崑，僅有「全福班」一班，但演出也是時斷時續，崑劇命脈風雨飄搖。就在眼見崑劇傳承將斷之際，「崑劇傳習所」於一九二一年的成立，使戲曲史的發展有所轉折。崑劇傳習所學員皆以「傳」字爲中間命名，稱爲「傳字輩」。主教老師大部分是「全福班」後期藝人。正宗南崑最後一批藝人肩負傳承重任，自然將他們身上的崑劇精緻表演全交付在傳字輩身上，但傳字輩學成演出時，整個劇壇主流早已換爲京劇，傳字輩前路坎坷，自組的「仙霓社」、「新樂府」幾經輾轉，甚至部分成員只得與「蘇灘」合演，水陸漂泊，苟活殘存。一九四九年以後，在搶救文化遺產觀念下，開始培養崑班新血，但聲勢仍是不振。而在一九五六年《十五貫》一齣戲救活一個劇種後，崑劇受到較多關注，儼然開啓復興契機。不過即使渡過了文革，崑劇在現代社會中生存仍是困難，崑劇眞正的起死回生，臺灣實居重要關鍵。兩岸交流後，曾永義、洪惟助教授先往大陸搶救拍攝劇藝精華，一九九二年底第一支來臺表演的大陸表演團隊正是上海崑劇團（當時猶未升格爲院），「上崑」精彩演出引起轟動，從此臺灣才有「崑研班」乃至於「臺灣崑劇團」的成立等進一步發展，[1]後來白先勇青春版《牡丹亭》所帶動的崑劇熱潮也奠基於此基礎之上。從二十一世紀初崑劇熱的角

[1] 詳見王安祈：〈崑劇在台灣的現代意義〉，《台大中文學報》第14期（2001年5月），頁221-257。

臺灣大學學術期刊資料庫

度回看，「全福班──傳字輩──當代藝人」這一脈崑劇傳承，既可說是「不絕如縷」，又可視爲「起死回生」線路圖。

但本文欲在看似一線直接到底的「乾嘉傳統→全福班→民初傳字輩→當代崑劇藝人」傳承脈絡中，找出幾許曖昧浮動、模糊含混的罅隙或皺摺。這段過程中，劇壇主流京劇的因素，已經鬆動了崑劇的乾嘉傳統，戲曲的傳承恐怕難以如線路圖一般「理想性的」純粹單一。

本文以「崑劇表演傳承中京劇因子的滲入」爲題，想觀察崑劇式微後演員的表演所受主流劇種京劇的影響。京劇在清中葉由成形而漸趨成熟時，崑劇仍在舞台上延續維繫著一線生命，崑劇舞台受到京劇的威脅，也受到京劇的影響。等到二十世紀崑劇重新受到關注，往後的發展，勢必更難擺脫京劇的影響。清代中末期崑京之間的關係學界已有研究，本文聚焦於二十世紀之後直至今日崑劇表演裡的京劇成份。較特別的是，本文用的幾乎全部都是對藝人演員的訪談資料，或爲公開演講示範時的筆者筆記，或爲已出版的訪談記錄稿，或爲筆者當面請益，總之，本文想以訪談資料口述記錄客觀呈現崑劇演員的想法與作法。明清文獻資料中，演員多被稱爲「俗伶」，本文恰恰想關注他們。崑劇這麼典雅的劇種、高度文學化的劇種，在乾嘉以來卻都由演員藝人在支撐維繫。面對近代以來的崑劇發展史，筆者常不禁想起：一九五〇、六〇年代開始受崑劇教育的這一代藝人，他們的學戲歷程是何等的孤單寂寞？那時劇壇主流是京劇，學京劇可以賺錢當偶像，學崑劇卻前途未卜。而當代崑劇演員的老師「傳字輩」，處境更爲寂寞。「傳字輩」於一九二〇年代一腳踏進崑劇這門藝術──應該說崑劇這項行業，或捧起崑劇這碗飯的時候──放眼劇壇，竟然沒有一個崑劇戲班！那時京劇大流行，傳字輩在蘇州當傳習所的學生時，可能還沒有很深的感觸，一旦畢業到上海演出，發現到處演的都是京劇，滿街聽到的都是皮黃，反觀自己學的崑劇，連想觀摩都無處可觀摩。筆者常想起他們的寂寞空虛與惶恐，所謂「演員中心」，所謂「戲以人傳」，都是理論性的話語，而筆者關心「人」的感受，面對行業的寥落，他們做何感想？所以本文想通過訪談資料客觀呈現他們的想法，他們才是站在舞台上面對崑劇生死存亡的第一線人員。

本文將以「學者怎麼想？演員怎麼做？」爲論述架構，第二節說明學界的看法之後，第三、四、五節都是演員的作法，分別說明「武戲、老生、淨行、旦行」等不同腳色行當演員對自身代表作的具體打磨雕琢，從中見出崑劇如何吸收主流劇種的表演以豐富加強塑造人物的能力。

臺灣大學學術期刊資料庫

而在進入正文前，要先說明的是，以往研究對於「京劇班裡的崑劇」已經有學術成果，朱家溍的〈近代保存在京劇中的崑劇〉最具代表性，[2]前幾年陳恬的〈徽班演出崑腔戲考〉更有詳論。[3]不過京劇劇種博採衆長，吸收崑曲的戲即視之爲京劇演員之必修（詳後），與崑劇在流傳過程中滲入京劇因子，二者的觀念態度並不相同。

一、學者的想法：崑劇表演定型

學界對於傳奇／崑劇的研究，以往較偏重歷史發展、名義界定、劇本文學、作家作品、腔調考原等，陸萼庭《崑劇演出史稿》首先提出「折子戲的光芒」，[4]完整的對乾嘉時期崑劇折子戲在表演藝術上的精益求精與精雕細琢進行研究，開啓學術研究新方向。陸萼庭指出：崑劇在乾嘉時期，劇本創作的質量不如以往，藝人爲了與花部競爭求生存，紛紛改演折子戲。由全本到折子，改變的不僅是文本，更是表演藝術的愈趨精雕細琢。此刻崑劇的表現，由「文學」轉移到「表演」，崑劇「折子戲的光芒」綻放於劇壇，即使此劇種發展的命運已逐漸走向末期，但崑劇精緻的表演藝術，卻在此刻到達一定的高度和穩定度，身段表演漸趨圓熟精緻，《審音鑒古錄》等「身段譜、表演指南」，可爲記錄，也是見證。[5]而學界關於「身段譜」的研究，也逐漸扣合在折子戲身段的精緻與典範定型議題上。葉長海於《中國戲劇學史稿》十一章詳論《審音鑒古錄》的價值與意義，[6]郭亮發表〈崑曲表演藝術的一代範本——《審音鑒古錄》〉與〈戲曲導演藝術的歷史畫卷——《審音鑒古錄》〉二文，[7]李惠綿〈從《荊釵記》《琵琶記》臺本析探《審音鑒古錄》的表演美學〉，[8]陳凱莘也有〈清中葉崑劇表演藝

2 朱家溍：〈近代保存在京劇中的崑劇〉，《大雅藝文雜誌》第3期（1999年6月），頁52-56。

3 陳恬：〈徽班演出崑腔戲考〉，《戲劇藝術》2007年第6期，頁71-76。

4 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（上海：文藝出版社，1980年初版），修訂本（臺北：國家出版社，2002年），收入洪惟助主編之「崑曲叢書第一輯」。

5 佚名：《審音鑒古錄》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第五輯（臺北：學生書局影印，1987年）。

6 葉長海：《中國戲劇學史稿》（北京：中國戲劇出版社，2005年），頁427-442。

7 郭亮二文分別發表於《中國戲劇》1961年第Z7期，頁54-59；《藝術研究》第一輯（1985年7月），頁241-274。

8 原載《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中研院中國文哲所，1998年）。收入李惠

臺灣大學學術期刊資料庫

術之再現——《審音鑒古錄》析論〉論文。[9]各篇都有紮實論述。

李曉發表於《藝術百家》一九九七年第四期的〈崑劇表演藝術的“乾嘉傳統”及其傳承〉一文，明確提出「乾嘉傳統」，指出它具有以下四方面特點：（1）以演折子戲爲主。（2）職業戲班空前活躍。（3）表演重視規範，體製趨於穩定。（4）注重表演藝術的傳承。該文核心意義在於指出乾嘉時期確立的崑劇精緻化表演，已成爲範式，已成爲「傳統」，不僅是崑劇發展總結性成就，更是往後「口傳心授」傳承延續時必須遵循的典範。

這項研究以回看歷史的角度對乾嘉時期崑劇表演做出典範性的最高肯定，論述確實，成學界定論，之後陳芳〈試論崑劇表演的乾嘉傳統〉一文更加詳論，[10]而身段譜的研究重心也逐漸由定型延伸至崑劇表演的傳承。李惠綿以《審音鑒古錄》爲基礎，討論《牡丹亭》折子戲的改編與表演，[11]陳芳〈從《搜山》、《打車》身段譜探抉崑劇表演的乾嘉傳統〉和〈傳神不傳形：以《寫眞》、《拾叫》爲例論崑劇表演的傳承〉等文，[12]基本上都運用同一研究方法，各自進行具體申論與細膩研究，將代表乾嘉傳統的身段譜當作典範，和當代傑出藝人的折子戲演出相互對照，細膩比對每一個身段走位，證明乾嘉傳統確實保存在當代崑劇舞台的折子戲演出上（其間雖有細節的個人創發，但基本上「範式」並未動搖），並進而呼籲「新編崑劇」應重視此一傳統。

學界對於新編崑劇應重視傳統典範的呼籲，和「中國崑劇藝術節」密切相關。「中國崑劇藝術節」（一般簡稱崑劇節）於二〇〇〇年啓動，三年一屆，前兩屆大部分還以明清傳奇舊本現存折子戲爲主體，串連銜接爲首尾完整的一晚上三小時戲，而二〇〇六年第三屆崑劇節，卻見各團多以全新編寫的整本崑劇參賽，其中並沒有明清傳奇現存折子的基礎，而新劇本並未遵守崑劇基本的音樂格

綿：《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家出版社，2006年），頁119-174。

9 陳凱芊論文發表於《復興劇藝學刊》第23期（1998年4月），頁71-95。陳凱芊另有〈紙上氈毯——《審音鑒古錄》作爲閱讀文本的美學意義〉一文，但討論的不是崑劇表演身段，而是提出該書純當「閱讀文本」的價值，刊於洪惟助主編：《名家論崑曲》下冊（臺北：國家出版社，2010年），「崑曲叢書第二輯」（原發表於2005年「崑曲國際學術研討會」）。

10 陳芳：《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010年），頁23-83。

11 收入李惠綿：《戲曲表演之理論與鑑賞》，頁183-239。

12 收入陳芳：《花部與雅部》（臺北：國家出版社，2007年），頁199-275；陳芳：《崑劇的表演與傳承》，頁85-121。

臺灣大學學術期刊資料庫

律，非但沒有「曲牌聯套」，甚至並未「按譜塡詞」，只寫出「任意長短句韻文」爲曲文。而除了不守格律之外，更主要的是有些劇本並未以「文人氣韻」爲本質、爲精神，一味追求大製作大堆頭豪華排場，因此「第三屆崑劇節」激怒了大部分愛護崑劇的文人學者。而衆所周知，崑劇於二〇〇一年入選聯合國教科文組織所評定之「非物質文化遺產」之後，崑劇地位陡然提高，各崑院團資源倍增，而同時中國大陸文化部也提供鉅額獎金補助各類藝文創作，[13]崑劇當然也在其內。在此雙重誘導下，竟使以「靜雅」爲本質的崑劇走向豪華壯麗，因此文人學者憂心如焚，鄭培凱於二〇〇六年主編的《口傳心授與文化傳承》一書，[14]即呼籲不要繼續使用「非物質文化遺產」一詞，而應轉用「非實物文化傳承」，以符合聯合國使用的英文法文本意，正本清源的呼籲「別將非物質文化遺產當成資產」，希望切勿因此名詞之譯法而誤導國人將「遺產」轉爲「資產」，將「文化」變成「文化產業」。鄭培凱還在陳芳書的序文中，指出聯合國認定的「非物質文化遺產」係以崑劇折子戲爲對象，是「乾嘉傳統」確立的「定式劇目、崑劇典型」，歷經民初「傳字輩」藝人所傳至今日的規範藝術；陳芳論文也強調聯合國認定的是乾嘉傳統折子戲，而非新編崑劇。這些論文多係針對當代崑劇新創作有感而發，受到學界普遍認同。

本論文重點不在分辨某些新編崑劇是否傳承乾嘉傳統姑蘇風範，因爲新編崑劇的錯誤創作方向，是顯而易見的，無須學界從事更多的研究；本文也不擬重複前述學者的關注議題，因爲他們的研究已經具備明確的學術貢獻，筆者對於前述學者的憂慮與呼籲也深有同感，本文只想從另一個角度切入，以「崑劇表演傳承中京劇因子的滲入」爲主題，強調「乾嘉傳統」雖爲崑劇典範，但「表演定型」是當崑劇生命已漸至尾聲時從研究的角度「回看歷史」所做的總結，但當二十世紀後崑劇意外仍能在舞台上延續並發展時，站在舞台第一線的演員，無暇回顧歷史，只能積極往前推進；他們未必關注研究成果，面對的就只是觀衆。演員在學習傳統的同時，沒有人願意放下自己的創造性；在創造過程中，勢必受到當時「劇壇主流、流行劇種」影響。而在崑劇延續過程中京劇（或其他劇種、甚或其他藝術類型）因子的滲入，未必一定要視之爲是對崑劇的破壞，這是戲曲流傳的

[13] 王安祈：〈創作與評獎——以國家舞台藝術精品工程三部入選劇目爲例〉，《民俗曲藝》第164期（2009年6月），頁191-227。

[14] 鄭培凱：《口傳心授與文化傳承》（桂林：廣西師範大學，2006年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

正常現象，任一劇種的生命都是自然長成，無論方向偏移或有他枝嫁接，都是自然現象，其間並無對錯是非，也不可能強力扭轉。因此當代崑劇即使以乾嘉爲典範也不可能恢復乾嘉原貌，以身段譜爲定式的比對，如果結果並不一致，並不宜認定昨是今非。

當代崑劇不僅「武旦、武生、武丑、淨行」這幾個行當受到京劇鮮明影響，甚至老生也有很多表演得京劇啓發。崑劇與京劇之間的關係交錯複雜，而這正是戲曲發展的常態。即以擁有當代傑出崑劇藝人人數最多的上海崑劇院而言，蔡正仁、計鎮華、岳美緹、華文漪、梁谷音、王芝泉、劉異龍、方洋、張銘榮等赫赫有名的「崑大班」，他們的武戲，甚至武功基礎，都來自京劇。因爲傳字輩是文班，沒有武功基礎，若再往上追溯，傳字輩的老師「全福班」本身就是文班，又稱「文全福」，崑劇的武戲傳承在清末即已中斷，當代崑劇的武戲幾乎全來自京劇。崑大班淨行名角方洋在接受洪惟助老師訪談時，說：「崑劇花臉、武旦、武生這三個行當的戲比較弱」，[15]張銘榮在演講時直接說武旦、武生以及淨行花臉這三個行當在崑劇裡是「缺行」的，[16]當代崑劇武戲和淨角藝人勢必大量參考京劇藝術。關於老生，其實也不夠豐富，著名老生計鎮華在演講時親口說：「崑劇老生的基礎不夠豐富，無法和旦角小生一樣居於同等位置」，[17]而他在所屬的上海崑劇團之所以老生身分擁有一席之地，即是因爲他自己多方吸收各種藝術手段，最主要的是對京劇麒派老生（周信芳）、馬派老生（馬連良）的借鑑學習。崑劇最主要的行當是小生和旦行，這兩個行當分工細膩特色鮮明，所以受京劇影響最小，但即使如此，也有如梁谷音的《西廂記》吸收京劇荀派《紅娘》的例子。甚至梁谷音的《活捉》鬼步，還受教於京劇筱派創始人筱翠花（或小翠花，名于連泉）打下的基礎。[18]本文以下幾節即想直接以「演員的說法」爲主題，觀察崑劇起死回生後，演員如何在當代舞台上多方吸收搏取生存空間，進而見出戲

15 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》（臺北：國家出版社崑曲叢書，2002年），頁163。

16 張銘榮於2007年4月7日下午誠品演講及2008年4月14日在國光劇場演講時兩度說起「缺行」。

17 計鎮華於2008年4月14日在香港城市大學演講「崑劇的流變及其特點」。

18 上海戲校副校長言慧珠寫信給筱翠花弟子鄔慧蘭，請她先教梁谷音一些筱派的台步，然後帶她到筱翠花家正式上課。詳見石楠：《從尼姑庵走上紅地毯》（北京：十月文藝出版社，1991年），頁266-272；許姬傳：〈看梁谷音演活捉〉，《梁谷音畫傳——我的崑曲世界》（上海：百家出版社，2009年），頁209。

臺灣人文學術期刊資料庫

曲流傳的複雜性。

二、演員的說法（之一）：崑劇武戲和京劇的關係

目前舞台上看到的崑劇武戲，精彩絕倫，無論上崑王芝泉的武旦戲、張銘榮的武丑戲，還是浙崑林爲林的武生，這些精彩武功今天能夠在當代崑劇舞台上呈現，其實歷經了一段曲折的過程。

清末南崑的「鴻福班」較「全福班」先報散，因爲鴻福班擅長武戲，在崑劇式微沒落的時候，武行卻未必沒有出路，但因武行紛紛另謀生路，所以鴻福先散班，剩下全福班獨撐崑劇命脈。全福班以文戲爲主，又稱「文全福」，因此鴻福班報散代表崑劇武戲失傳，而文全福教授的傳字輩也是文班。傳字輩花臉演員邵傳鏞接受洪惟助訪談時說：以前我們不練武功，出來以後看到京戲表演，受了感動，才知道練武功的重要。[19]等到《十五貫》之後，傳字輩開始教授崑大班這一代學員時，也都只能教文戲。崑大班的武功底子都是京劇老師打下的，武戲也都是向京劇學來的。京劇的武戲，也有很多源自崑劇，只是清末鴻福班報散代表崑劇武戲失傳，所以一部份原屬崑劇的武戲反而只有京班能演，崑劇學員反要向京劇老師學回來。而來來回回之間的身段變化究竟如何，很難考察。

本文從當代著名武生、武丑、武旦的學藝經過開始考察，發覺崑劇演員向京劇學習是很尋常的事，例如浙江名武生林爲林，先跟京劇女武生張正堃學《夜奔》、《白水灘》、《戰馬超》、《截江奪斗》、《長板坡》，更得到厲慧良，高盛麟指點。[20]厲慧良，高盛麟是赫赫有名的京劇大武生，而除了《夜奔》之外，其他幾齣都不是唱曲牌而是純粹唱皮黃的武戲。以武大郎〈遊街〉矮子步深受臺灣觀眾喜愛的江蘇省崑劇院武丑張寄蝶，也是從小拜京劇著名武丑張春華爲師，後來學《扈家莊》裡的矮腳虎王英，還是親赴石家莊向京劇著名武旦宋德珠（《扈家莊》是他的代表作之一）求教。[21]而上崑崑大班名丑張銘榮的學藝經歷資料更豐富清晰，幾乎可以他爲主例，考察當代崑劇傑出武丑藝人的師承來源。洪惟助教授主編《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》一書是基本資料，[22]並參考

19 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁34。
20 同前註，頁360。
21 同前註，頁306、307。
22 同前註，頁237-242。

臺灣大學學術期刊資料庫

張欣、朱錦華的訪談論文，另外主要根據張銘榮的演講。

上崑大班名丑張銘榮於二〇〇八年四月十四日到國光劇場演講時，說道：崑大班受傳字輩老師教導，而傳字輩都是文班教出來的，本身就沒有武功基礎。以他自己所學的丑行來說，主教華傳浩老師自己只有三齣戲：〈問探〉、〈盜甲〉和〈偷雞〉，〈偷雞〉還是華老師向京班學的。所以當時學校是請京劇的武戲老師來擔任教學工作，這些老師有的是退休的京劇名伶，有的是兼職人員和部隊文工團下來的武術老師，張銘榮當時跟著周振和老師練大筋斗，周振和是江蘇省京劇團以筋斗著稱、有「江南筋斗大王」美稱的武生演員周雲亮的堂叔兼老師；小筋斗跟的是宋慶雲老師。[23]張銘榮說：「我的武功基礎是京劇老師打下的。」武戲也都向京劇老師學，因爲主教華傳浩老師只有三齣戲，所以另向蓋春來老師學《鬧天宮》，王嶺森老師學《三岔口》和《時遷偷雞》。王嶺森是上海京劇團二團武丑，[24]蓋春來更是著名的京劇武生，在《中國戲曲志．天津卷》裡都有傳記。[25]張欣於〈路漫漫其修遠兮——記張銘榮〉一文中說：「京劇老師的悉心教導，爲他日後在京崑劇團的工作打下良好基礎。」[26]「因爲有京劇老師教武功，有意向京劇武丑甚至武生學習技巧和表演特色。」[27]

一九六三年張銘榮看到京劇名武丑張春華的《三岔口》，不僅看到了高超的武技，更看到了可愛可信富有魅力的藝術人物，因此反覆觀摩學習，經常向張春華請益。張銘榮演講時反覆強調：「我的《三岔口》是從京劇學來的。」

〈盜甲〉過程比較複雜。

〈盜甲〉是崑劇五毒戲之一，劇中時遷動作多似蠍子，唱全套【園林好】曲牌，表演最大的特色在「上高」。張銘榮隨華傳浩老師學了此戲，但他自己覺得還有再突破的空間。根據朱錦華〈崑曲摭憶之7：藝高膽大夜盜甲〉所說：[28]

---

23 「小筋斗」指不用助跑和趨步的翻筋斗形式。此類筋斗在舞台表演中，常用於短兵相接、徒手相對的武打中。有時用於表現攀援、登高、跌撲、滑倒的情節，以體現人物的機靈、敏捷和輕巧。「大筋斗」則需要兩種以上筋斗組合，並借助助跑完成。

24 呂健：〈勤修苦練出「絕活」——談上海京劇院武戲青年演員的跟頭〉，《上海戲劇》1961年第Z1期，頁31-33。

25 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志．天津卷》（北京：文化藝術出版社，1990年），頁461-462。

26 張欣：〈路漫漫其修遠兮——記張銘榮〉，收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》（北京：中國戲劇出版社，2004年），頁212。

27 同前註，頁216

28 朱錦華：〈崑曲摭憶之7：藝高膽大夜盜甲〉，《上海戲劇》2010年第7期，頁44-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

「張銘榮的〈盜甲〉大約是一九五七年前後承自華傳浩老師，這個戲屬於小武戲，表演乾淨漂亮，張銘榮學了以後就完全按老師教的演，在戲校演了兩場，並沒引起什麼轟動。主要原因有幾點：一是華傳浩這個戲傳自於崑劇傳習所的沈斌泉老師，後來雖然在上海又得到京劇前輩王洪的輔導，但當時傳字輩藝人都沒什麼武戲功底，把子功、毯子功都沒有系統地練過，因此他們演的這個戲的總體難度不大，華傳浩老師教得也很平。二是這個戲冷，全長約三刻鐘，情節鬆散拖沓，技巧也很平淡，演唱難度又很大，演員演這個戲不討巧，觀眾也不愛看。當時全國京崑界演得都很少，基本上快絕響了。」

一九八五年五月「上海崑劇精英展覽」演出，張銘榮準備推出〈盜甲〉。他記得畢業前夕華老師對自己說：「銘榮，你有武功底子，以後可以把你的武功化進戲裏去。」他決定要讓〈盜甲〉在自己身上新生，經他多方觀摩，重新設計，最主要表現在兩個段落，一是「翻牆入府」，一是「上高盜甲」。

翻牆入府原來崑劇動作很簡單，只在下場門放一張椅子代表圍牆，演員上椅子跳過椅背就算過牆了。

由華傳浩口述、陸兼之記錄整理的《我演崑丑》一書，[29]華傳浩果然說自己的翻牆入府是：「左腳踏上椅子，再左手虛抓一把，右腳踏上，蹦過椅背，兜到台中。」

張銘榮覺得不夠，先是參考了京劇名武丑葉盛章的動作，加入「竄毛」越過椅背，但他還是覺得無法表現出時遷「鼓上蚤」功夫，所以改用一張桌子疊一把椅子，跳上桌、跳上椅、再轉身一百八十度跳上椅背，翻「單提」落入園中。

「上高盜甲」部分，原來是走「倒捲帘」上到「兩張半」，看到了盔甲，「左旱水、右旱水」。張銘榮覺得不妥，爲什麼看到了還不偷？他的更改除了增加高度，連用兩個「倒捲帘」上到「四張半」（四張桌子一把椅子）之外，接下來改在椅子上倒立，接著以肩頂住椅背、一手脫空成「單肩頂」，下高時又故意設計失足的驚險動作，單腳尖鉤住桌椅橫槓「倒掛金鉤」。然後，再用腳尖倒掛金鉤一層一層依次而下，無聲落地。

關於「倒掛金鉤」，張銘榮說他是到上海「大世界」看了京班《金錢豹》才想到的。京劇《金錢豹》用大帶繫緊桌椅，張銘榮試了幾次覺得不放心，改用鐵鉤，椅子離桌邊一拳頭，重量才穩。

[29] 華傳浩口述、陸兼之記錄整理：《我演崑丑》（上海：文藝出版社，1961年），頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上是〈盜甲〉武技的傳習與自創，關於劇本方面，原來傳字輩老師的教法，盜甲之後「戲還有餘波」，[30]不僅有湯隆、白勝上場，還有【江兒水】【川撥棹】【尾聲】等幾支曲牌，才能完成整齣戲的曲牌聯套。

而張銘榮的體會不一樣，他說：驚險的盜甲特技之後，笛子一吹接唱曲牌，像是「掉在冷水盆裡」，整個戲都冷掉了，剛才的特技都白作了！

因此，他改爲手捧甲連翻三個「腦毽子」，然後以頭頂小木匣走「雀行步」，最後以「紮頭旋子」亮相。連續翻跟斗的動作表現時遷盜甲後的喜悅，精彩有力。湯隆、白勝等當然全刪了。

這點非常值得注意，張銘榮不僅增加了武技的難度，更主要的是他突破了「曲牌聯套」的思考，張欣在〈路漫漫其修遠兮——記張銘榮〉文中說：

> 武戲就以武功表現爲主，不能受曲牌牽制，這點體會，是由崑向京的過渡，崑丑張銘榮在這些地方是以戲的緊湊爲思考重點，而不受崑曲牌制約。這可能就是張銘榮所說的“自我突破”。[31]

這是當代著名武丑張銘榮向京劇老師學習的具體例證。

《崑曲辭典》關於此折，配上張銘榮飾演時遷上四張半高桌的劇照，條目文中也特別提到「華傳浩擅演此劇，在《我演崑丑》一書中講述此劇的表演」。[32]不過當代〈盜甲〉代表演員張銘榮的表演已經和華傳浩大不相同，劇本曲牌聯套已刪改，表演更有很多向京劇的借鑑。

關於上崑武旦王芝泉，在接受洪惟助老師訪談時，明確說道：「我的武戲大都是從京劇學回來的。」[33]以下即以〈擋馬〉作爲例證。

崑大班武旦王芝泉的〈擋馬〉堪稱「代表作中的代表，拿手戲中的拿手」，對臺灣觀眾而言，尤其印象深刻。早在兩岸交流前，臺灣戲迷已經可以透過「陽春錄影公司」盜版大陸戲曲的偷渡地下管道，[34]買到上崑赴美演出的錄影帶，其中最爲戲迷驚嘆的就是〈擋馬〉，王芝泉和陳同申合作，那時還在一九八九年天

30　同前註，頁111。

31　張欣：〈路漫漫其修遠兮——記張銘榮〉，頁221。

32　洪惟助主編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），上冊，頁316。

33　洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁208。

34　關於台灣盜版偷渡大陸戲曲，詳見王安祈：〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」——以京劇演唱爲例〉，收入王安祈：《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁351-412。

臺灣大學學術期刊資料庫

安門事件之前，因爲天安門事件之後不久，陳同申就隨同華文漪跳機留在美國，從此離開崑劇舞台。而當一九九二年底上崑作爲兩岸交流後第一支大陸來台表演的團體時，王芝泉的〈擋馬〉是和張銘榮合演的。這是臺灣觀眾第一次在現場目睹〈擋馬〉，其中「踢劍入鞘」和「椅子功」兩項絕活，令人驚歎不已，我們可以這樣說：臺灣觀眾對崑劇的喜愛始自上崑；對上崑的嘆服，〈擋馬〉絕對是關鍵。

而〈擋馬〉並非純粹的崑劇，其中有很多京劇以及其他劇種的成分。

〈擋馬〉劇本源自《綴白裘》十一集卷三，根據洪惟助主編《崑曲辭典》：「原係亂彈腔，經傳字輩移植成崑劇。五〇年代曲友戴夏對此齣進行改編並譜曲，由傳字輩藝人方傳芸、汪傳鈐演出，獲得成功。」[35]而王芝泉和張銘榮對此劇成型的過程有諸多說明。

王芝泉在接受洪惟助老師訪談時，說：

> 〈擋馬〉是方傳芸和汪傳鈐老師編排的，是根據楊家將故事改編的，本來是給京劇院演的，京劇、梆子腔、婺劇、漢劇等都學了去，我們後來又從梆子、京劇等劇種學回來。[36]

〈擋馬〉爲方傳芸和汪傳鈐在一九五六年新排的戲，一九五六年在「華東戲曲會演」上演出後吸引了各劇種的注意，很多武戲演員開始學習並發展〈擋馬〉。一九五七年王芝泉就是從上海京劇院老師那裡學回的，之後才再接受方傳芸親自指點。[37]

根據張欣〈激情燃燒的歲月——記王芝泉〉[38]一文所說：一九五七年王芝泉因意外機緣在北京一段時間，剛好上海京劇院在北京演出，學校安排王芝泉向上海京劇老師學京劇折子。於是向王嶺森、王泗水老師學習了〈擋馬〉。王嶺森爲上海京劇院武丑，呂健在〈勤修苦練出絕活——談上海京劇院武戲青年演員的跟

35 洪惟助主編：《崑曲辭典》，上冊，頁349。

36 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁208。王芝泉所謂的「是方傳芸和汪傳鈐老師編排的，根據楊家將故事改編的」，應是指〈擋馬〉原在《綴白裘》中有劇本。

37 張銘榮在〈路漫漫其修遠兮——記張銘榮〉中（收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁214）說「1957王芝泉在方傳芸老師的指點下學〈擋馬〉」，指的是王芝泉已經從向上海京劇院老師學回來之後的事。王芝泉在同一本書中頁140有較詳盡的說法。

38 收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁140。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

斗〉[39]文中曾提到他，王泗水也是武丑，曾和周信芳演過〈掃松下書〉，童芷苓的〈秋江〉也由他搭配梢翁。這些演員很難稱之爲大角兒，無法單挑一齣主戲，但是劇團中不可缺的綠葉，而且因爲平日多爲人配戲，所以腹笥甚廣，通常後輩藝人都能從他們身上學到很多。

王芝泉回到上海後，剛好崑武旦組的方傳芸老師要開〈擋馬〉課，王芝泉認眞學習，並因此而轉入武旦組。（原先在花旦組、又曾調入老旦組）。[40]

武旦組有崑京兩位老師，崑劇老師方傳芸，京劇老師夏正壽（藝名松雪芳）是著名京劇武旦演員。當時京崑兩個武旦組一起上課，京劇武旦組最優秀的學生是齊淑芳，是王芝泉競爭最激烈的對手。兩個人相互激勵、相互較勁，可以看出王芝泉學戲時無論老師或同學都是「京崑一家」，甚至可以說，受到京劇老師的教導更多。

而〈擋馬〉這齣戲，王芝泉稱作「三十年磨一劍」：[41]

一九五九年河北省青年躍進梆子劇團帶〈擋馬〉到上海演出，技藝超群，震驚了上海戲曲界。[42]張銘榮向梆子武丑張志奎交流心得切磋武技，激發了他更加勤練的動力和企圖心。[43]

一九八二年王芝泉和張銘榮觀摩金華婺劇〈擋馬〉大有斬獲，吸收了「踢劍入鞘」絕活。[44]至於膾炙人口的「椅子功」，王芝泉和張銘榮兩人都說是吸收京劇和河北梆子的武技，[45]到了一九八五年王芝泉和陳同申一起進北京演出，雙雙得到一等獎。[46]

〈擋馬〉由崑劇首演，但其中最精彩的「椅子功」，卻是王芝泉及其搭檔張銘榮借鑑參考京劇以及河北梆子的演法後融會而成，「踢劍出鞘」特技則學自金華婺劇。今天以上崑爲代表的崑劇武戲名作〈擋馬〉，其實其中融會結合了這麼多劇種藝人的心血，這些和乾嘉傳統之間的關係又該怎麼算呢？

---

39 參見呂健在：〈勤修苦練出絕活——談上海京劇院武戲青年演員的跟斗〉，《上海戲劇》1961年第Z1期，頁32-33。文中說目前上海著名武生奚中路也曾向王嶺森請教問藝。

40 葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁139。

41 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁209。

42 葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁145。

43 同前註，頁214。

44 同前註，頁147。

45 同前註，頁147。

46 同前註，頁148。

臺灣大學學術期刊資料庫

王芝泉自己說：「我覺得一齣戲是要通過與外界的交流，不能過於保守；像這齣〈擋馬〉，在文藝界磨了三十年，大家互相來回地學習、增進，現在才比較算達到頂點。」[47]

至於崑劇老師方傳芸的指點，最關鍵處在於「改穿厚底靴」。方傳芸自己演出的楊八姐只穿薄底，指導王芝泉時，說道：「我最大的心願是改穿厚底。」[48]傳字輩老師因爲自身並無武功基礎，所以期許學生完成心願。而王芝泉在京劇老師打下的紮實武功基礎上，辛勤苦練「武小生」技巧，幾乎整天一起床下地就穿上厚底，終於練得穩健。不過，「改穿厚底」和「崑味兒」並無關係，重點在於挑戰更高難度武技。

〈擋馬〉「崑味兒」的掌握上，王芝泉大量借鑑〈出獵回獵〉和〈梳妝擲戟〉折子戲的身段，不過自己的創發更多過傳承，一套【醉花陰】左掏翎、右掏翎、雙掏翎、甚至雙腳掏翎，既英挺又柔媚。[49]同樣的特色也見於《扈家莊》，這齣崑劇已失傳的武旦戲，卻在京班經常演出，王芝泉學自京劇武旦松雪芳、李盛佐、紀昀蘭、王月娟等好幾個版本，方傳芸也教過她，而她始終不滿足，自己不斷創發，把兩條翎子耍弄得如同游龍戲水，左掏、右掏、雙手掏、單手掏雙翎、抖翎，又伴以圓場、翻身、掏腿等舞蹈動作，威武妖嬈美不勝收。[50]

《扈家莊》是她從京劇學回來的失傳崑劇，但王芝泉說她必須要通過崑劇的表演特色，找回崑劇節奏，才是崑劇。像松雪芳是正宗京劇武旦，「動作很溜、很衝，速度節奏很快」。而方傳芸特別重視唱唸，「一邊作身段，一邊每個字都要送出去」，王芝泉對於這兩位的特色都吸收了。[51]所以練功不怕苦，練就高難度技巧，可是演武戲時「氣息要像文戲的唱腔一般，下面提丹田，上面放鬆。開打也要留意氣息。」[52]京劇武旦對唱崑曲牌不太講究，王芝泉從這裡展現自己作爲崑武旦的特色，但是整齣《扈家莊》的傳承來自京劇。

類似的情形見於《雅觀樓》，這是一齣崑劇，但崑劇已經不演了，劇壇的演出有兩種路子，都是京劇，一北派、一南派，同樣唱曲牌，但都是京班的戲。京

47 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁208。
48 葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁144。
49 同前註，頁146。
50 同前註，頁153。
51 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁207。
52 同前註，頁208。

臺灣大學學術期刊資料庫

班演出很多崑腔戲，但不能視之爲「保存崑劇」，而是已經「據爲已有」成爲京劇劇目，雖然仍唱曲牌。北派以小生應工，代表人物是葉盛蘭（京劇葉派小生開派宗師），強調身段唱念；南派以武生應工，代表人物是張翼鵬和王桂卿，以武功出手功夫見長。俞振飛希望王芝泉兼融南北之長，請來京劇名武生厲慧良和武小生周清明任教，王芝泉果然融兩家之長，身段唱念在周老師指導下模仿北派葉盛蘭戲路，發揮武功時又融合南派厲慧良武生表演。《雅觀樓》這齣崑劇，她純粹學自京劇老師，兼融京劇南北兩派。但俞振飛要求她「唱念也得像文戲那樣過關」，[53]這就是崑劇武戲最大特點，京劇演員武戲唱牌子不講究，有時甚至可以不唱，崑曲演員卻首重氣息調勻，必須一字一音配合身段。這是王芝泉掌握住的「崑味」之關鍵。不過北派葉盛蘭的唱很講究，只是王芝泉唱得較柔軟，不像葉盛蘭剛健豪壯，而整齣戲的傳承仍是全來自京劇。

以上所述是崑劇傑出武旦王芝泉的學藝過程，除了方傳芸，其他全部是京劇老師，和她一同練功成長、競爭的，是京劇武旦齊淑芳。

而王芝泉幾乎可說是「當代崑劇」唯一的武旦，江蘇、浙江幾乎是文班，北崑必須另當別論，而北崑和京劇的關係更加深厚。觀眾心目中的崑劇武旦，唯一印象就來自王芝泉，但她所有的武旦戲卻都學自京劇。

> 其實我也沒看過崑曲過去的武旦是什麼樣子，現在人家都以爲崑曲的武旦應該像我這樣子，其實也不過我自己想像的。[54]

現在觀眾從王芝泉身上所認定的「崑曲武旦」的樣子，其實是王芝泉「自己想像的」。王芝泉從京劇裡把崑劇失傳的武戲找回來，「在自己的表演風格中融進了崑曲閨門旦文戲的韻味」，[55]從氣息開始，更從「流動性、柔軟度」上展現了崑的特色，體現出「崑味」。

但，眞的乾嘉傳統就是如此嗎？這不是「身段譜」能比照的，其中有王芝泉對京崑的兼容並蓄，有個人的體會創發，甚至更加進了舞蹈甚至體操。文革期間不能唱戲的時候，她練舞蹈、練體操，以維持並增進身體的彈性柔軟度美感。[56]她說：「我覺得如果吸收一些舞蹈、體操的動作，會比較開擴些。」[57]在她的身

53　葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁155。
54　洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁207。
55　葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁140。
56　同前註，頁149。
57　洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁207。

臺灣大學學術期刊資料庫

上清楚看到了戲曲之外的身體特色（《扈家莊》特別明顯）。這是王芝泉精準卻又開闊的「崑劇想像」，不是照本宣科依樣畫葫蘆一招一式模擬複製下來的，更不是「身段譜」能夠紀錄呈現的。

「文全福——傳字輩——當代崑劇藝人」這條傳承線索裡，從王芝泉往上追溯的崑劇師承非常有限，是京劇老師造就了當代唯一崑劇武旦；但崑大班的老師讓王芝泉深刻認識崑劇的精神，她才能從京劇裡找回失傳的崑劇而又展現出崑味。不過我們更不能忽略王芝泉個人的苦練精神以及開闊的觀念，她說：「我覺得改革的必要，不能再依過去的演法表演。」[58]

三、演員的說法（之二）：崑劇老生與淨行表演和京劇的關係

本節先論崑劇老生與京劇的關係，次論淨行。

崑劇老生行當的基礎不夠豐富！

這句話出自當代「崑劇第一老生」計鎮華之口，在葉長海、劉慶主編的《魂牽崑曲五十年》書中，[59]關於計鎮華的單篇訪談介紹就是以〈崑劇第一老生計鎮華〉爲題，這是公認的美譽，絕無疑義，而第一老生卻在演講時承認傳統崑劇老生的基礎不夠豐富。

計鎮華這麼說是有道理的，是站在崑劇腳色發展的歷史上說的。崑劇的老生屬於「末」行，不同於京劇歸入「生行」，末之下細分爲「老生、副末、外」三個家門，演員通常兼學。其中老生雖又稱「正生」，但終究不是崑劇最重要的「生」行中之一類。在崑劇劇目中，生、旦爲主的戲最多，以末爲主的戲甚至少於「小生、小旦、小丑」戲，[60]浙崑著名末角張世錚老師是這麼說的。張世錚還仔細分析如下：

> 崑曲的末行，作爲一個行當，有其代表劇目，其表演也是豐富多彩的，然而，在多數劇目中，則充當從屬的人物，看來似乎並不太重要，其實仍是一個舉足輕重的重要行當。[61]

---

58 同前註，頁207。

59 王燕飛：〈崑劇第一老生計鎮華〉，收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁57- 83。

60 張世錚：《我是崑劇之末》（臺北：水磨曲集劇團，2000年），頁78。

61 同前註，頁79。

臺灣大學學術期刊資料庫

身爲崑曲之末，張世錚老師這段話非常中肯平實又委婉細膩，他說「主」與「配」常辯證地集於「末」之一身，雖然戲比生、旦次要，但不能低估他所處的位置，也得把他當主戲來演，不能只作爲陪襯配戲。

這樣的說法和計鎮華直截了當的「崑劇老生行當的基礎不夠豐富」其實是一致的，「末」在崑劇行當中原屬較次要，計鎮華針對崑劇老生的基礎不夠豐富的問題，他認爲必須多吸收其他藝術手段來填滿它。[62]至於「其他藝術手段」指的是什麼呢？最主要的是京劇，另外也包括電影寫實表演。

計鎮華說他小時候是京劇最流行的時代，走在馬路上隨時能聽到京胡的聲音，報考戲校時原只想學京劇，因爲京劇唱得好能賺大錢，周信芳在那個年代就有私家車，京劇是計鎮華嚮往的流行文娛。從小受京劇薰陶長大的他，很小就會唱《失空斬》《洪洋洞》《武家坡》等京劇老生戲。[63]後來學了崑曲，但當時根本沒有崑劇演出可看，常觀摩的反而是京劇，「周先生、馬先生的戲看了很多，對我產生很大的影響」，[64]周先生就是京劇麒派老生麒麟童周信芳，馬先生是馬派老生創始人馬連良，「很多人都說計鎮華身上有麒麟童周信芳的影子」，[65]一九八四年他還參加了「麒派藝術進修班」，還與梁谷音合演過京劇《烏龍院》，這些京劇老生的藝術他都用到崑劇演出中，無論是〈浣紗記．寄子〉或〈琵琶記．吃糠遺囑、掃松〉，都「借鑒了前輩的表演技術，對馬（連良）派和麒（麟童）派都有吸收運用，使得表演更加精采。」[66]〈搜山〉下場前一段長唸白中的「搓手、頓足、蹉步、甩口面」等一系列動作，加上強烈的鑼鼓經，也都吸收了周信芳的表演方式。[67]

計鎮華於二〇〇七年四月七日於誠品書店演講《爛柯山》（同場還有張銘榮、梁谷音），說此戲和梁谷音一同學自沈傳芷老師，一九六二年就演過，但和八〇年以後的演法不太一樣。修改的部份，除了加入了自己演電影時對現實主義表演法的經驗，同時劇本也先有改動，例如最後一折〈潑水〉唱腔，六〇年代照

62　計鎮華於2008年4月14日在香港城市大學演講「崑劇的流變及其特點」時所說。

63　見王燕飛：〈崑劇第一老生計鎮華〉，頁58。計鎮華2008年4月14日在香港城市大學演講「崑劇的流變及其特點」時也提到，還說抗美援朝時他還沿街唱《武家坡》爲募款盡一分心力。

64　計鎮華於2007年4月18日在國光劇場演講時所說。

65　見王燕飛：〈崑劇第一老生計鎮華〉，頁73。

66　同前註，頁75。

67　同前註，頁73。計鎮華在香港2008年4月14日演講時還示範了唸白及身段。

臺灣大學學術期刊資料庫

著沈傳芷老師所教，整套【新水令】完整唱，需要四十分鐘。而八〇年代再演，只剩二十五分鐘，整套曲子刪掉許多，只保存了【新水令】一支曲子，後面的唱全改了，新編的詞和曲裡包括兩人對唱，從各兩句輪流到各一句輪流，設計了過門，連京劇的「緊打慢唱」都用了進來。「緊打慢唱」指京劇「搖板」，西皮、二黃都有。這種板式的鼓板（扪）和胡琴（拉）是緊的快的，而唱則是慢的，胡琴過門的節奏大約比唱腔快一倍。唱腔是散拍子的自由速度旋律，伴奏卻是強弱分明的同音連續反復。一般表現激動、喜悅和悲憤的情緒，對氣氛的渲染很有幫助，但很不好唱，要在自由中找規律，在節奏中求自由。崑曲一般沒有緊打慢唱（湘崑、永嘉崑例外），《爛柯山》卻在〈潑水〉時用了「緊打慢唱」，計鎮華說：「改得和崑劇的距離遠了，但更緊湊，更生動。」

這段新編的「緊打慢唱」渲染了〈潑水〉情緒，甚至〈逼休〉時的【小桃紅】也是顧兆琳新編的，曲調和正宗崑曲有距離，但計鎮華說：「卻能夠較好的體現昏厥時的情緒。」下一曲【五般宜】才是崑曲的傳統。

計鎮華在一九九二年接受洪惟助訪談時也提到這段，他說：「我感覺崑曲在某些方面不如京劇，因爲京劇較能發揮，比較豐富……比如朱買臣被逼休妻時昏了過去，醒來時唱道：『想當年、沉昏昏』。這在以前是沒有的，現在完全是按人物的需要而加的，我覺得這樣的改動更切合劇情的需要。」[68]

關於身段作表，計鎮華說許多地方都吸收周信芳的「脆勁」，例如確認是綵禮銀子時扭動肩膀後的亮相，例如怨蒼天不公的捶打胸部，分別吸收自周信芳的《徐策跑城》和《坐樓殺惜》。劇中還有多處無論身段唸白勁頭，都有學周信芳之處，最後一大段唸白裡的「呵呵」二字，最是代表。

《爛柯山》是上崑保留劇目、常演劇目、代表劇目，是當代觀眾喜愛崑劇的重要關鍵，其實其中有許多不是崑劇傳統，是當代崑劇藝人吸收多種手段的創造。計鎮華演講時特別提到：崑劇老生行當其實不夠豐富，不能和旦角小生相比，而上海崑劇團的老生行當能佔有一個足以與旦角小生分庭抗禮的位置，主要就是因爲我們能「標新立異」，能多方吸收。計鎮華說：「必須要標新立異，才能填滿崑劇老生這個行當原有的空缺，才能豐富它。」[69]

關於崑劇淨行，北崑花臉周萬江在受訪時說：「學了京戲，對我演唱崑劇幫

[68] 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁254。

[69] 計鎮華於2008年4月14日在香港城市大學演講「崑劇的流變及其特點」時所說。

臺灣大學學術期刊資料庫

助很大，我將京劇的唱法融入崑曲中，得到了不錯的評語，我是崑劇演員中第一個在舞台上光靠唱就贏得觀衆喝采的」，[70]崑大班著名花臉方洋在接受洪惟助訪談時說：崑劇的花臉、武旦、武生這三個行當的戲比較弱，我們崑大班的花臉、武旦、武生三個行當便跟京劇老師。[71]

他的啓蒙老師陳富瑞，是京劇科班「富連成」的「富」字輩。不過陳富瑞祖上是崑曲名家陳金雀，〈山門〉由陳富瑞教，應該是崑劇本色，但而後又受到陳師弟宋富亭指點，宋也出身富連成，後爲中國戲校老師，是京劇教師。[72]

方洋曾專程到北京向侯永奎拜師學〈刀會〉，侯永奎此戲是跟北崑前輩陶顯庭學的，但卻未完全按照老師演法，反而參照京劇林樹森和程永龍兩位紅生大師的表演；而侯永奎之子侯少奎又把父親所教，從出場的身段和鑼鼓點子開始就逐步做了許多修改。[73]方洋學自侯永奎，而他平日所看都是京劇關公，他在接受訪談時比較了周信芳、高盛麟、厲慧良等京劇名家的關公戲，認爲飾演關羽的演員中，周信芳的眼神、勁頭、節奏感最強最有力，自己演出時，更反覆琢磨高盛麟（關戲基本上宗麒）在《走麥城》裡的腳底下功夫，也學習厲慧良右手將髯口一捋一托、左手背刀的強勁身段。方洋所提到的這三位都是京劇名家，周信芳即是麒麟童，麒派老生創始人；高盛麟是富連成的「成（盛）」字輩，比陳富瑞低兩屆；厲慧良是「厲家班」代表人物。周信芳是老生，高盛麟、厲慧良是武生，京劇的老爺戲（關公戲）行當上定爲「紅生」，但很少有演員只工紅生一行，一般由老生或武生兼演。崑劇的關公則由花臉兼演，爲紅淨，所以方洋學過〈刀會〉，只是在身段、勁頭、人物塑造各方面，都觀摩參酌京劇名家的老爺戲。

其實「傳字輩」的關公戲都未必純粹是崑劇，傳字輩花臉演員邵傳鏞說：

> 我們到上海時全部都是京戲，……我們在「新世界」一演完戲就去看京戲。……像《古城會》老師教了我以後，到上海都是我首演，我是看了京戲以後把老師教的給改了，所以現在唱的《古城會》本子是我改的，我把

[70] 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁148。

[71] 同前註，頁163。連末角張世錚都曾指出「凡有勾臉的戲都請京劇老師來指導，或者說有些花臉戲本身就是京劇老師傳授」。「崑劇淨行的舞台上，他的臉譜是照搬京劇的。」詳見張世錚：《我是崑劇之末》，頁250。

[72] 彭毅文：〈卻噪競之心、涉希靜之途——方洋的花臉人生〉，收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，頁168。

[73] 侯少奎、胡明明：《大武生——侯少奎崑曲五十年》（北京：文化藝術出版社，2007年），頁193- 206。

臺灣大學學術期刊資料庫

京戲裡的本子拿出來豐富崑曲本子的內容。[74]

這段訪談紀錄裏最須注意的是「全部都是京戲」這句話，傳字輩崑劇演員當時並無崑劇可觀摩，京劇對他們的影響非常明顯，所以小傳字輩的呂傳洪會指出「劇種本身不是單一的」。[75]這話未必正確，這句話也未必符合「理想」，但卻說出了部分實情。

四、演員的說法（之三）：崑旦〈跳牆著棋〉與〈活捉〉和京劇的關係

南崑最具代表性的旦角張繼青，雖然也學過京劇：「學京劇梅派唱腔，讓聲音寬起來；又學程派唱腔，讓嗓音剛柔相濟」，[76]但這不能視之爲京劇因子的滲入，只能說是嗓音的鍛練。到了文革時只能唱京劇演樣板戲時，張繼青也把它當鍛鍊，她說這段過程對往後演崑劇有若干影響，因爲「京劇發聲亮，我從唱京劇學如何在唱崑曲時聲音能亮一點。」[77]而這仍不算京劇滲入，崑劇旦角和小生是最主要行當，自身特質最鮮明也最豐富，張繼青是最能掌握崑旦氣韻的藝術家，但被傳字輩老師說「你學得最快，也改得最快」的梁谷音，[78]受京劇影響就比較明顯一點。

二〇〇九年由臺崑、中央大學和城市舞台合辦「蘭谷名華——崑劇名家匯演」，其中有一場《西廂記》，由〈遊殿〉〈寄柬〉〈跳牆著棋〉〈佳期〉四折串起，梁谷音、溫宇航、張銘榮合演。其中〈跳牆著棋〉一折，張生跳牆落地後，由紅娘引導進入花園時，梁谷音飾演的紅娘，手拿棋盤，邊唱曲邊和張生配合身段，和京劇荀派《紅娘》的設計相似。京劇荀派《紅娘》非常有名，流行全國，其中這段「棋盤舞」極有特色，「叫張生隱藏在棋盤之下，我步步行來你步步爬」西皮流水，節奏分明、頓挫有致，紅娘或是雙手持棋盤對角兩尖頭，將棋盤整個轉動，或是單手持盤，甚或反手將盤倚在背部，有時棋盤忽上忽下，有時

74 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁35。邵傳鏞向京劇紅生林樹森學戲事也見於桑毓喜：《崑劇傳字輩評傳》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁164。

75 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁83。

76 朱禧、姚繼焜：《青出於蘭——張繼青崑曲五十五年》（北京：文化藝術出版社，2009年），頁25。

77 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁139。

78 梁谷音於2010年2月10日在香港城市大學中國文化中心演講。

臺灣大學學術期刊資料庫

左右遮掩，姿態繁複，紛華滿目；張生也有半蹲身、半矮步配合水袖掩頭身段，兩人腳步嚴絲合縫，形成荀派《紅娘》表演一大亮點。梁谷音於二〇〇九年五月來台演出後，中央大學博士班研究生王照璵特別向她請教，是崑劇先有載歌載舞的棋盤表演，而後京劇荀派繼承發展成棋盤舞？還是京劇自創，而後崑折子再返回頭吸收？梁谷音老師明確表示，這是她個人的創造，吸收京劇特色對崑劇的創造。當時搭檔飾演張生的崑小生溫宇航，也向筆者親口證實：這支曲子並非原本崑劇所有，是學京劇荀派的。溫宇航還把《崑劇手抄曲本一百冊》裡的這折和梁谷音演出本相對照，確確實實證實原來崑劇傳統跳牆之後並無棋盤遮掩入園的曲子。

原來傳統折子並無此曲和身段，全是梁老師的創造。不過梁老師也向求教的博士生表示：她自己覺得不夠滿意，因爲京劇是配合「西皮流水」的唱腔而設計的身段，流水板頓挫分明節奏清晰，能發展出棋盤舞，而崑曲牌音樂沒有這種頓挫跳躍感，所以自己對身段的安置還不滿意。

嘉慶十三年鈔本《崑曲身段譜》有這段記錄：

> 生雙手領衣，矮跟占走至中，偷看旦式，走至右椅背後止。占拏棋枰遮小生，走至右下角，斜走式，立右椅邊，對旦式。[79]

有紅娘拿棋盤遮張生入內的身段，張生矮步，但沒有唱曲，沒有棋盤舞。

筆者於二〇一〇年二月十日在梁谷音老師受邀於香港城市大學中國文化中心「崑曲傳承計畫系列」的演講中，再度聽到梁老師說起這段學自京劇的經歷。梁老師特別說明她在學校時沒學過〈跳牆著棋〉，直到一九八五年才專程到杭州向姚傳薌老師學，而姚老師所教的傳統裡並沒有棋盤舞姿，張生跳牆後就直接進來了。而梁老師覺得這裡缺少個過程，「怎麼把張生帶進去？總該有個過程，有個手段，想個辦法」，然後決定學習京劇，所以特別請人新寫【豆葉黃】曲文並編曲，自己再參考京劇荀派表演，安上舞棋盤身段。這段曲文也沿襲京劇唱詞的內容意思。梁老師當場示範這段，也播放了她演出的光碟片段。梁老師並表示：

> 對於〈跳牆著棋〉，我爲什麼要特別介紹棋盤這個片段？因爲這段是我的東西，是我吸收京劇的東西，不是崑劇原來的。

不過梁老師也一再強調：「這段不如京劇，不到位，因爲音樂節奏無法像京劇西

[79] 《崑曲身段譜》藏上海圖書館，轉引自陳芳：《崑劇的表演與傳承》一書之附錄，頁274。

臺灣大學學術期刊資料庫

皮流水那般頓挫跳躍。不過就因爲不到位，所以我還要再改，雖然今天的演講是『崑曲傳承計畫系列』，但所謂傳承，就是在繼承老師之後，還要更完美，我們要有我們自己的發展。現在戲校已經把這折列入教學計畫了，我要趕緊請作曲老師把音樂節奏再改得頓挫分明些，才能配身段，才能更完美。」

目前〈跳牆著棋〉被視爲傳統折子，梁谷音是這折子主演的代表，得「活紅娘」美譽，一般觀衆可能以爲這正是乾嘉傳統，其實不然，其中核心表演學自京劇。

關於在這折之前的〈寄柬〉，梁老師也有自己的創發。她說在學校是張傳芳老師教的，不過畢業後沒演過，直到白先勇請她爲學生呂佳排，才又再撿了起來。不過因爲多年不演，早忘了，張傳芳老師當年怎麼教的全忘了，所以花了一個月時間自己一個人在家裡重新「捏」出來。所謂「捏戲」，就是「自己設計表演」。[80]而根據她的體會，紅娘這麼活潑，一板三眼的曲子太「拖沓」了，所以首先要把曲譜改掉，從第四段開始就把一板三眼全改成一板一眼，教給呂佳的就是已經改過的。二〇〇八年呂佳先演，梁老師則是在學生演出之後、二〇〇九年到臺灣才演出。

而〈寄柬〉的最後一個下場，「也是我自己加的，也是原來崑劇傳統沒有的。」這折既然是紅娘主角，下場當然要回到紅娘身上，「所以我在張生、琴童下場之後，我一個人回頭又重複了一次『的的親親的娘喔』，然後笑下。這是傳統沒有的。」

類似梁谷音所說的這些其實我們並不陌生，早在萬曆年間的散齣選本就隨時顯現，通過作者案頭本和舞台演出本的比對，隨時可以發現這類藝人的更動，這幾乎是無所不在的「常態」，幾乎是每一個藝人爲了舞台效果而必然會進行的加工精煉，所謂乾嘉傳統就是之前歷代藝人不斷加工的累積成果。到了當代的梁谷音這一輩，當然有權利加入自己的體會。正如梁老師所說：「所謂傳承，就是在繼承老師之後，還要更完美，我們要有我們自己的發展。」

梁谷音另一齣膾炙人口的代表作〈活捉〉，也和京劇有密切關係。許姬傳指出：梁谷音演〈活捉〉最吸引人的就是「魂步」，而魂步曾得京劇花旦筱派創始人筱翠花親授。[81]許姬傳是崑曲業餘曲家，兼擅吹笛，也是京劇研究家，和梅蘭

[80] 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》（上海：文藝出版社，1988年），頁103。
[81] 許姬傳：〈看梁谷音演活捉〉，《梁谷音畫傳——我的崑曲世界》，頁209。

臺灣大學學術期刊資料庫

芳關係密切，梅的《舞台生活四十年》就是許記錄整理。他詳細說了梁谷音學魂步的過程：「他十七歲那年，上海戲校副校長言慧珠寫信給于門（于連泉藝名筱翠花，或寫作小翠花）弟子鄒慧蘭，請他先教梁谷音一些筱派的台步，這種步法是于連泉在廢蹺後研究出來的台步，然後帶到于門正式上課。」石楠爲梁谷音所寫的傳記也記載此事，不過說寫信人是俞振飛。[82]京劇筱派「蹺功」最重要，但在一九四九年以後踩蹺被視爲「封建陋習」而被廢，筱翠花卻能以大腳片走出如同踩蹺一般的婀娜之態，贏得「輕盈小步奪先聲」的普遍評價。石楠爲梁谷音所寫的傳記，記載言慧珠說梁的花旦雖有嫵媚之姿，但少了點潑辣之氣，所以俞振飛當下寫信要她去北京向以「刺殺旦、潑辣旦」聞名的筱翠花學習。梁谷音在他家學戲二十天，學了京劇《紅梅閣》《打漁殺家》的片段。[83]《紅梅閣》即《李慧娘》，魂步是表演最大亮點；《打漁殺家》則以搖櫓催舟的江上行船身段爲主，梁除了學這兩部京劇的片段之外，還在于家親眼看到于門重要傳人京劇名旦陳永玲等如何學戲。而梁谷音於二〇〇七年四月十八日在誠品書店的演講，也說起這段向筱翠花學戲的經歷，在香港「崑曲傳習計畫系列演講」則更詳細說了此戲原是他和劉異龍一起向王傳淞求教（劉異龍在校時原得華傳浩老師教了大概），而王老師年事已高，自己也記不清細節了。直到他倆要返回上海當天，才突然想起來，走了一遍給他倆看。因此〈活捉〉雖然是傳統折子，但很多細節都是兩人自己創發，例如丑角「鑽被窩」和旦角上椅子，都是劉梁二人自己想的，「小立春風倚畫屏」雙人舞也是自己設計的，首先掌握〈情勾〉的主題，然後舞出「陰陽合、靈肉合」的情韻。至於「崑味兒」的掌握，梁老師說的很有趣：「技巧武功搞不過川劇、梆子，我們就以意境取勝。」正是這「意境」二字，使這齣戲展現崑劇的獨特性，不過其中許多基礎功夫和京劇的密切關係是不容忽略的。梁老師演講時說一九八五年首演時她已四十出頭了，但演後轟動全國，大家都來學，一下子成爲傳統了。

五、兩個可能的疑問：「上海、武戲」的代表意義

本文之論證或有以下兩處易遭質疑：

[82] 石楠：《從尼姑庵走上紅地毯》，頁266。俞振飛，上海戲校校長，言慧珠夫婿。
[83] 石楠：《從尼姑庵走上紅地毯》，頁266-272。

臺灣大學學術期刊資料庫

第一，或許有人會問：上海崑劇不夠純粹，未能保存崑劇本質，怎能大量以上崑爲例來談崑劇中潛藏了京劇因子？

的確，上崑是各崑劇團裡京劇化較明顯的一團，身處上海，吸收各種藝術手段的可能性最大，心態原本就開放，何況在劇校時就是京崑一家，似乎不能作爲本文核心例證。但是，當代崑劇之所以受到衆多觀衆喜愛而形成復甦現象，上崑絕對起了關鍵作用。在大陸，上崑是所有崑劇團裡最受歡迎影響力也最大的一團；在臺灣，第一支來台的大陸表演團體是上崑，臺灣觀衆從上崑開始接觸崑劇，是上崑的演出引發臺灣觀衆對崑曲的熱愛，首次來台後隔兩年即再度受邀來台，臺灣的崑劇熱以上崑爲燃點。觀衆喜歡上崑的表演，其中的京劇成份當然也包裹在內。以上崑爲本文主要例證，恰恰證明在「乾嘉傳統──民初傳字輩──當代崑劇藝人」這條脈絡裡，京劇的因素無法忽略，因爲上崑穩居「當代崑劇藝人」的核心關鍵，不容輕忽。

由此也必須說到北崑。本文較少引用北崑例子，因爲北崑從歷史發展上來說就和京劇關係密不可分，北崑大旗重鎮侯永奎、少奎父子的戲，有一大部分來自京劇武生大師尙和玉，侯永奎正式拜師尙和玉時，梅尙程荀四大名旦都在場見證致賀，尙和玉教給侯永奎的不僅是唱崑曲曲牌的京劇武戲《鐵籠山》《挑滑車》《四平山》，更有一部分是純粹唱皮黃的京劇武生戲，如《豔陽樓》《金錢豹》《英雄義》《賺歷城》等；尙和玉所教又不止工架身段武技，唱唸都嚴格要求，侯永奎特別提到《鐵籠山》中「張良小用三略法」一句該如何上韻，他學了好久都不會，尙老先生耐心教導許久。這些戲侯永奎不僅自己學了下來，而且還納入崑班演出劇目，目的是爲了「充實崑曲劇目」。[84]北崑從歷史發展上就和京劇密不可分，所以反不宜作爲本文例證。而在當代崑劇中，北崑的影響力也不算太大。但相對而言上崑卻不能不提，如果只以蘇州南京爲例而刪去上崑，「當代崑劇」將不成其爲「當代崑劇」。本文多舉上崑爲例，絕非看準其京劇化程度高而故意拈來順應題旨，一切著眼點都聚焦於當代的重要性和影響力。

第二個可能的疑問是關於武戲：當代崑劇武戲多學自京劇，但京劇又有部份武戲得自崑，崑劇武戲演員向京劇老師求教，只能說溯源回頭，討回家產，豈能視爲京劇因子滲入？

[84] 侯永奎：〈我的崑曲舞台生涯〉，中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編：《燕都藝譚》（北京：北京出版社，1985年），頁326-329。

臺灣大學學術期刊資料庫

關於此一可能的疑問，可由京劇的特質來回應。京劇的特質是海納百川，京劇劇種的壯大流行，正因其博採衆長、兼容並蓄，不僅西皮、二黃複合腔調，又納「撥子」、「南梆子」等入音樂體系，此外像唱柳枝腔的《小上墳》、唱南鑼的《打麵缸》、銀紐絲《探親家》、雲蘇調《鋸大缸》、吹腔《打櫻桃》等，雖都屬小戲，卻都納入京班，而且是京劇演員該學該演的戲。[85]舉個例子來說，京班常演的吹腔戲《奇雙會》（又名《販馬記》，由〈哭監〉、〈寫狀〉、〈三拉團圓〉組成），是京劇小生和旦角本來就要學要演的戲，並非京劇演員爲了提升擴充自己的藝術而向崑劇學此吹腔戲；同樣的，崑曲也已是京劇音樂的一環，絕大部分京劇名角都在幼時即有些崑曲基礎，在京班的觀念裡，崑曲是必修課之一，是京劇的內涵之一，這種心態和崑劇演員不盡相同。即以武戲而論，《扈家莊》、《探莊》、《夜奔》等唱曲牌的、原屬於崑的武戲經京班吸收後，就成爲京劇武旦武生必修必演劇目，已經純然是京劇戲碼，而且也已經完全京劇化了，無論鑼鼓點子或武打套路都已經納入京劇內涵。目前京劇武戲有一部分唱皮黃（如《白水灘》《兩將軍》《伐子都》《殺四門》），一部分唱牌子（如《夜奔》《探莊》《蜈蚣嶺》《挑滑車》），但兩類都屬於京劇，並不能視之爲「京劇演員演崑劇」。因此崑劇演員的的確確是向京劇老師學這些戲，學回來後如何「展現崑味兒」則是崑班裡的事。而如王芝泉《扈家莊》打響了崑武旦名號後，卻又不能反過來指責京劇武旦的《扈家莊》沒有崑味兒，因爲那是京班裡的戲。其間曲曲折折，誰是主人誰是客，早就難憑難斷了。怕眞如前引王芝泉所說，「現在人家都以爲崑曲的武旦應該像我這樣子，其實也不過我自己想像的。」而陸萼庭於〈崑劇腳色的演變與定型〉一文中，[86]從角色分類演進的角度來看，指出崑劇並無「武生」，《義俠記》的武松和《鐵冠圖》的周遇吉都是「生」（《寶劍記》的林沖也是），身段的特色是載歌載舞繁複、精準、講究，但武技並非崑班所擅長，也就是「歌舞化」的表現強過「武功」，後者應是徽班、京班之所長。桑毓喜在《崑劇傳字輩評傳》書中，也說汪傳鈐原來工副末兼老生，後來到上海演出期間，見到京劇武戲大感興趣，向京劇老師林樹森、林樹棠、蓋叫天、夏月恒、張翼鵬、王益芳用功學習，才打破了崑劇無武生的傳統。[87]桑毓

[85] 參見王安祈：〈京劇中小戲「京劇化」之實証〉，收入王安祈：《爲京劇表演體系發聲》，頁275-303。

[86] 陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》第139期（2003年3月），頁26。

[87] 桑毓喜：《崑劇傳字輩評傳》，頁184。

臺灣大學學術期刊資料庫

喜還說汪傳鈐勇於創新，突破師承束縛，如演《借扇》時，從劇情出發，打破曲牌連套。這些例子都提醒我們，不必等到二十世紀中葉的「崑大班」，早在一九二〇年代「傳字輩」學戲演戲時代，京劇的影響就已滲入崑劇，滲入「乾嘉傳統——傳字輩——當代藝人」這條傳承路線圖之中。

結論

本文以「演員怎麼做」與「學者怎麼想」來做對照，「乾嘉傳統——全福班——傳字輩——當代崑劇藝人」這條傳承路線圖，在學界眼中應該是直線單一純粹乾淨的，不容許其他成分的滲入，而演員的作法卻未必符合此理想。兩方看法並沒有到分裂或衝突的地步，卻總有些空隙或皺摺。這裡沒有誰對誰錯，主要是立場不同，學術研究以回溯的視線指出歷史中的典範並企圖使之定型；站在第一線的崑劇演員則一切向前方看，多方吸收、廣爲借鑑，增強表現力，使塑造人物的手段更豐富。本文所舉之例都是當代廣受歡迎的崑劇藝術家代表作，這些戲是當代崑劇重要內涵，都被視之爲「崑劇傳統」，這些藝術家是崑劇在今日受到喜愛的關鍵，如果因爲「不純粹」而否認這些戲或這些藝人，那麼崑劇在當代能否復甦就很難說了。而本文所舉例證的參考值還可更擴大，因爲從他們對一齣戲學習改造過程的回憶說明中，還可看出當代崑劇藝人的創作理念，他們一再說「要交流，要改革，要有自己的東西，要緊湊，要生動」（如前引），普遍承襲的是乾嘉時期折子戲綻放光芒時不斷「加工提煉、精益求精」的觀念、原則與作法，而劇壇典範轉移時，爭向主流學習是必然現象。傳字輩的倪傳鉞接受洪惟助教授訪談時做了最平實的說明：「當時最盛行的劇種是京劇，所以無形中在表演方式上，我們也吸收了京劇的表現手法。」[88]小傳字輩（傳字輩小班）呂傳洪甚至說：「劇種不是單一的。」[89]這句話雖然不夠正確也不完整，但細思其意，也說中了部分事實，至少說出了藝人的看法與作法，足以使人深思。今天崑劇能在消沉這麼久之後重新受到觀眾喜愛，憑的未必是「純崑」。即使復興，開展的戲曲史新頁也已是另一個篇章了。

88 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁42。

89 呂傳洪屬於「小傳字輩」，詳見洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁31。

臺灣大學學術期刊資料庫

而本文訪談資料中並無小生，這絕非偶然現象，而是崑劇小生（尤其巾生）的藝術表現超過京劇，京劇無從滲入。小生一行，京劇最大的成就是「翎子生」（又名雉尾生）的高度發展，較崑劇少數幾齣翎子生戲豐富深厚，成爲「小生行」之下一個重要的類別，這是京劇的成就。但是，京劇「扇子生」卻遠不如崑劇「巾生」，巾生的細膩表演、優雅身段、書卷氣質，在京劇裡大量流失。京劇先以老生掛頭牌，梅蘭芳扭轉了這局面，改爲旦行掛頭牌（但老生的份量並未減輕），小生中的「扇子生」變成爲旦行的搭配，個人單挑的主戲不多，小生主場的戲幾乎全是翎子生，周瑜、呂布以及唱噴吶的羅成是京劇的鮮明成就，但崑劇巾生藝術在京班裡的流失極爲可惜。因此崑小生無須向京劇借鑑。而反過來看，當代頂尖的崑劇老生、淨行、武旦、武丑之所以必須大量借鑑京劇，即因這幾個行當在崑劇裡還不夠豐富，要到京劇才發展完整。

京劇腳色齊全，各行當各有特色，能表現的內容和風格較崑劇更廣更多面，但生旦戲的風情旖旎與細膩度應向崑劇學習。崑劇曲文抒情性強，當然也有許多只堆砌典故的浮泛美文，但好的劇本都能在抒情基礎上更深一步進入「內省」甚或潛意識的捕捉，[90]這類深入「幽昧情緒」的刻畫能力，已成爲當代京劇編劇努力學習的對象，[91]而京劇敘事能力的靈活與緊湊，則可對新編崑劇有所啓發。良性的交流融合，有時比「劇種本質」的堅持更爲重要，這是筆者努力以訪談爲主要資料，希望客觀呈現當代崑劇演員的想法與作法的原因。

[90] 王安祈：〈京崑女性塑造比較初探〉，收入洪惟助主編《名家論崑曲》上冊（臺北：國家出版社，2010年），頁466。

[91] 王安祈：《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁149。

臺灣大學學術期刊資料庫

崑劇表演傳承中京劇因子的滲入

王安祈
國立臺灣大學戲劇學系特聘教授

乾嘉時期，崑劇藝人爲與花部競爭，紛紛改演折子戲。由全本到折子，改變的不僅是文本，更是表演藝術的愈趨精雕細琢。此刻崑劇的表現，由「文學」轉移到「表演」，身段漸趨定型，《審音鑒古錄》等「身段譜」，可爲記錄，也是見證。乾嘉時期確立的崑劇精緻化表演已成爲範式，不僅是崑劇發展總結性成就，更是往後「口傳心授」傳承時必須遵循的典範，而身段譜的研究重心也逐漸延伸至崑劇表演的傳承。學界將身段譜當作典範，和當代傑出藝人的折子戲演出相互對照，細膩比對每一個身段走位，證明乾嘉傳統確實保存在當代，成果明確。本文則擬在看似清晰的「乾嘉傳統→清末全福班→民初傳字輩→當代崑劇藝人」傳承脈絡中，找出幾許曖昧、模糊、含混、擺盪的罅隙，以見劇種流傳過程中的複雜性。「乾嘉傳統」雖爲崑劇典範，但不得忽視戲曲在流傳過程中勢必受到當時「劇壇主流、流行劇種」影響的事實。晚清至民初以來京劇大盛，劇壇主流爲京劇，崑劇在這段時期的教學或表演勢必受京劇影響。而京劇因子的滲入，未必一定要視之爲是對崑劇的破壞，這是戲曲流傳的正常現象。當代崑劇不僅武旦、武生、武丑、淨行這幾個行當受到京劇鮮明影響，甚至老生也有很多表演得京劇啓發，旦行也有明確例子。本文以當代崑劇傑出藝人訪談資料爲主，通過實際舉證，指出戲曲流傳的複雜性。

關鍵字：崑劇　乾嘉傳統　京劇　崑曲　傳字輩

臺灣大學學術期刊資料庫

The Influence of Peking Opera on Kunqu in the Twentieth Century

An-chi WANG
Distinguished Professor, Department Of Drama and Theatre, National Taiwan University

Ever since 1800s, the emphasis of Kunqu gradually shifted from its script to its performance. The canonical way of performance was thus settled, as described in glorious detail in *Shenyin Jiangu Lu*, for example. As a result, contemporary scholars regard books like *Shenyin Jiangu Lu* as the sole standard that should be strictly followed even for Kunqu performance nowadays. In this paper, however, we wish to illustrate a different point of view. While the canonical performance described above was the basis of Kunqu, the influence of Peking Opera, the major Chinese performance art for the past two hundred years, on Kunqu should never be ignored. In particular, the actors have, either explicitly or implicitly, synthesized various elements from Peking Opera into Kunqu performance. We emphasize that this should not be regarded as some impurity in the development of Kunqu; rather, it is a common feature of the history and transmission of theater. This paper is based on various interviews and speeches from Kunqu actors, in contrast to the usual scholarly viewpoints.

Keywords: Kunqu Opera　Qian-Jia tradition　Beijing Opera　Kunqu "Chuan" generation actors

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志．天津卷》，北京：文化藝術出版社，1990年。

王安祈：〈崑劇在臺灣的現代意義〉，《台大中文學報》第14期，2001年5月，頁221-257。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

_____：〈創作與評獎——以國家舞台藝術精品工程三部入選劇目爲例〉，《民俗曲藝》第164期，2009年6月，頁191-227。

_____：〈京崑女性塑造比較初探〉，收入洪惟助主編：《名家論崑曲》上冊，臺北：國家出版社，2010年。

_____：《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：臺大出版中心，2011年。

王燕飛：〈崑劇第一老生計鎮華〉，收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，北京：中國戲劇出版社，2004年。

石楠：《從尼姑庵走上紅地毯》，北京：十月文藝出版社，1991年。

朱家溍：〈近代保存在京劇中的崑劇〉，《大雅藝文雜誌》第3期，1999年6月，頁52-56。

朱錦華：〈崑曲摭憶之7：藝高膽大夜盜甲〉，《上海戲劇》2010年第7期，頁44-45。

朱禧、姚繼焜：《青出於蘭——張繼青崑曲五十五年》，北京：文化藝術出版社，2009年。

呂健：〈勤修苦練出「絕活」——談上海京劇院武戲青年演員的跟頭〉，《上海戲劇》1961年第Z1期，頁31-33。

李惠綿：《戲曲表演之理論與鑑賞》，臺北：國家出版社，2006年。

佚名：《審音鑒古錄》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第五輯，臺北：學生書局影印，1987年。

周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，上海：文藝出版社，1988年。

侯少奎、胡明明：《大武生——侯少奎崑曲五十年》，北京：文化藝術出版社，2007年。

侯永奎：〈我的崑曲舞台生涯〉，收入中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編：《燕都藝譚》，北京：北京出版社，1985年。

洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，臺北：國家出版社，2002年。

_____主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

桑毓喜：《崑劇傳字輩評傳》，上海：上海古籍出版社，2010年。

張世錚：《我是崑劇之末》，臺北：水磨曲集劇團，2000年。

張欣：〈路漫漫其修遠兮——記張銘榮〉，收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，北京：中國戲劇出版社，2004年。

許姬傳：〈看梁谷音演活捉〉，《梁谷音畫傳——我的崑曲世界》，上海：百家出版社，2009年。

郭亮：〈崑曲表演藝術的一代範本——《審音鑒古錄》〉，《中國戲劇》1961年第Z7期，頁54-59。

____：〈戲曲導演藝術的歷史畫卷——《審音鑒古錄》〉，《藝術研究》第一輯，1985年7月，頁241-274。

臺灣大學學術期刊資料庫

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。

陳恬：〈徽班演出崑腔戲考〉，《戲劇藝術》2007年第6期，頁71-76。

陳凱莘：〈清中葉崑劇表演藝術之再現──《審音鑒古錄》析論〉，收入洪惟助主編：《名家論崑曲》下冊，臺北：國家出版社，2010年。

陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》第139期，2003年3月，頁26。

_____：《崑劇演出史稿》，上海：文藝出版社，1980年初版。

_____：《崑劇演出史稿》修訂本，臺北：國家出版社，2002年。

彭毅文：〈卻噪競之心、涉希靜之途──方洋的花臉人生〉，收入葉長海、劉慶主編：《魂牽崑曲五十年》，北京：中國戲劇出版社，2004年。

華傳浩口述、陸兼之記錄整理：《我演崑丑》，上海：文藝出版社，1961年。

華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中研院中國文哲所出版，1998年。

葉長海：《中國戲劇學史稿》，北京：中國戲劇出版社，2005年。

鄭培凱：《口傳心授與文化傳承》，桂林：廣西師範大學，2006年。

臺灣大學學術期刊資料庫