

緒論

第一節 研究動機

筆者自大學時代從陳彬老師學習崑曲以來，今年即將邁入第十個年頭，期間大陸各崑劇團幾乎每年來台演出，相較於總是令人嘆息的新編戲，崑劇傳統折子戲永遠是崑劇愛好者的第一選擇，不僅是因為其藝術價值經過長久的考驗而愈見光耀，更由於當代各個傑出的演員爐火純青的表演使其精粹，王安祈老師曾說，隨著成熟演員的日漸老去，折子戲的質和量都只會日漸萎縮而不可能再增加。在此情況之下，崑劇還有繼續發展的可能嗎？

明魏良輔創新崑曲（水磨腔），開啓了崑劇在中國二百多年的稱霸劇壇繁榮景象，並造成了「四方歌曲必宗吳門」的局面，在這段期間內，大量的劇本被創作、搬演，由於傳奇結構複雜，使得戲班內的腳色逐漸擴大，各個腳色都有其代表的形象，也各自發展出細膩的表演程式。乾嘉時期，除了已形成的京腔六大班之外，秦腔、徽調相繼興起，和崑曲展開了所謂的「花雅之爭」。崑曲的曲文典雅、表演細緻，然而對當時已成主要觀眾群的市井小民來說，曲文通俗易懂、表演風格外放的其它聲腔，顯然較有吸引力，而乾隆五十五年徽班進京之後，由於其能兼演崑劇、秦腔等，使得崑劇不再佔有京師劇壇的主導地位。在崑劇逐漸沒落的趨勢之下，崑劇藝人以其成熟的表演藝術及舞臺經驗，將傳奇中的重點劇目挑出，加以創造改良，而形成折子戲的表演方式，使其更戲劇化、通俗化、生活化，更接近觀眾。在崑劇演出主流由全本戲向折子戲轉折的過程中，造就了崑劇表演藝術的高度發展，不僅重視表演規範，更注重表演藝術的傳承延續，我們基本上把這時期形成的崑劇表演藝術的傳統，稱之為「乾嘉傳統」。而這個時期所刊行的《明心鑑》、《審音鑑古錄》，即為當時崑劇藝人舞臺實踐經驗的專書。而若非「進行中」，或「經歷過」劇場和表演的全盛期，絕難歸結出如此的理論與身段程式。因此，當記載身段技藝及理論的著作出現時，就標誌了表演藝術趨於固定的現象。而乾嘉時期之所以重要，是因其開啓了近代崑劇時期，我們現在看到的崑劇演出，應屬這一時期的藝術範疇¹。我們從《審音鑑古錄》中關於《荊釵記·見娘》的身段記載與當代上海崑劇團的演出相比，兩者脈絡幾乎完全一樣²，由此可看出「定型」的意義。也因此可以知道，當代崑劇的表演藝術，和乾嘉時期是一脈相承的，雖小有改動，但大多數是繼承，也正由於崑劇藝術是在此種規範的情況下一直保存至今，因此了解當代藝人在表演上的體會，更顯得重要。

¹ 李曉，〈中國南方崑劇的表演藝術及其創造法則〉，收入《中國戲曲》第5輯（韓國：韓國中國戲曲研究會，1997年），頁172。

² 汪詩珮，〈乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討〉（台北：學海出版社，2000年3月初版），頁261。

花雅爭勝時期，縱然崑曲在北方已逐漸不敵其它聲腔劇種，但在江南地區，崑劇卻仍興盛，然而到了同治末、光緒初，京班南下，其兼演崑劇，甚至有能力演出「全崑」，並且吸納不少崑曲名角，純粹崑班至此再無力與京班競爭，蘇州四大老班³也紛紛解散，僅剩由大雅、大章等老班部分成員組成的「文全福」班。蘇州一些愛好崑曲的曲友，眼見崑曲藝術瀕臨失傳，認為必須為培養崑曲接班人作出努力，「崑劇傳習所」便是在這種客觀形式下，由張紫東、徐鏡清、貝晉眉等合力倡辦，之後又得到穆藕初經濟上的全力支持而開辦起來。

「崑劇傳習所」於 1921 年秋天正式成立，所內教師多為文全福班的後期藝人，招收的學生皆取藝名，姓名中帶有一「傳」字，取薪傳不息、後繼有人之意，而這群「傳」字輩藝人，雖然中間歷經了「新樂府」的風光⁴、仙霓社的落拓⁵，但他們依然堅持下來，為崑劇傳承努力。如今大陸地區在六大崑劇團中活躍的演員，有相當的部分便是在二十世紀的五〇年代向「傳」字輩老師學藝的，如今也承接著傳承崑劇的責任。

中共在建國初期所提出「百花齊放、推陳出新」的政策⁶，使得一些古老劇種、地方劇種，甚至可說凡是戲曲、曲藝、民間藝術等，都能夠繼續發展，崑劇也不例外，在戲改「改人」的原則下，崑劇藝人多被召回，以達到人盡其材的目的，正因如此，「傳」字輩藝人在 1953 年後被調入華東戲曲研究院崑曲班任教，以沈傳芷、朱傳茗為首等「傳」字輩藝人，便是造就岳美緹、華文漪等優秀演員的教師。1956 年，原國風蘇劇團的浙江崑蘇劇團改編《十五貫》並進京演出之後，造成了「滿城爭說《十五貫》」的情況⁷。

³ 四大老班指的是蘇州四大名班：大雅、大章、全福、鴻福，它們都是道光、咸豐年間成立的著名全崑老班，延續到清末。參見陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》（台北：國家出版社，2002 年初版），頁 467-484。

⁴ 「傳」字輩藝人最初以「傳習所」的名義於上海獻藝，之後由於最主要的出資人穆藕初無力繼續支助，改由嚴惠宇及陶希泉接辦，開始了「新樂府」時期（1927-1931），這段期間，「傳」字輩藝人表演藝術日臻完美、劇目大大地豐富，根據倪傳鉞的說法：「不管怎樣，新樂府這段時期，是傳字輩最值得懷念、最輝煌的年代。」倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7 期（2000 年 2 月），頁 44。

⁵ 仙霓社時期是 1931 年至 1942 年，這段期間，戰亂不止、社會動蕩、觀眾日漸減少，再加上賴以維生的行頭戲箱於 1937 年在戰火中被炸毀，之後雖以租借行頭的方式斷斷續續演出，但終究無法維持，於 1942 年解散。倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7 期（2000 年 2 月），頁 46-47。

⁶ 「百花齊放」政策是由中共的「戲曲改革」政策而來。中共在延安時期，毛澤東即以「推陳出新」來作為戲曲改革的指導方針。中共建國以後，先後成立了「戲曲改進局」（1949 年 11 月）、「中央戲曲改進委員會」（1950 年 7 月）作為領導戲曲改革的機構。1950 年 11 月，田漢在「全國戲曲工作會議」上提出了戲曲改革的工作方針，因而引發了究竟該以京劇還是地方戲為主的爭論，有人主張「百花齊放」，鼓勵各劇種一同競爭，毛澤東即在 1951 年提出了「百花齊放、推陳出新」的戲曲工作方針，這八個字的實質內涵是：「不同的劇種、流派、形式和風格通過自由競賽而共同發展；對待戲曲遺產的繼承，必須採取批判的態度，剔除其封建性糟粕，積極創造反映社會主義時代生活的作品。以上參見趙聰，《中國大陸的戲曲改革》（香港：中文大學出版社，1969 年）；鄧興器等，《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994 年）；《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書出版社，1981 年）。轉引自王安祈，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002 年 9 月），頁 11-18。

⁷ 浙江蘇崑劇團於 1956 年進京演出改編過後的《十五貫》，受到了毛澤東及周恩來的贊揚，《人民日報》上發表了〈從「一齣戲救活了一個劇種」談起〉的社論，而周恩來更稱贊此劇為「百花齊放、推陳出新」的榜樣。

在中共當局的政策、《十五貫》效應的推動之下，使得崑曲在僅餘一絲氣息的危急之時，又重新獲得了生命，同時期成立的戲曲學校、崑劇團⁸，更是培養出當代活躍在舞臺上的菁英藝人的園地，如上海戲校崑大班的學生、浙江「世」字輩、江蘇「繼」字輩，都是在這個時期開始學習崑劇的，正當這些演員學成畢業，正準備在舞台上大放光芒之時，卻遇上了文化大革命。

十年動亂期間，除了京劇以樣板戲的形式出現之外，百花凋敝，崑劇這朵蘭花，也被扼殺了生命力，演員們失去舞臺生涯可能最為輝煌的十年。文革結束後，江蘇、北京、上海、浙江、湖南相繼恢復崑劇院，然而戲曲觀眾在面對十年的樣板戲之後，對於崑劇已不再熟悉，但是崑劇憑著其優美的表演形態、頑強的生命力，又再度使觀眾見識到崑曲這個古老劇種的魅力。1981年在蘇州舉辦的「崑劇傳習所建立六十周年」的慶祝活動，其間提出了對傳習崑曲的措施，即「統一規劃、分散教學、集中匯報」⁹，因此有了隔年（1982年）的兩省一市（江蘇省、浙江省、上海市）的崑劇匯演，及1986年舉辦的崑劇培訓班，而後者對保存崑曲藝術發揮著極大的作用，各地崑團紛紛派出團員前往蘇州向「傳」字輩藝人學習久不在舞臺上演出的一些折子戲¹⁰；除了授戲學戲之外，更同時進行錄影、文字記錄的工作¹¹。即使有這些工作在搶救了不少劇目，但是不可否認的，崑劇劇目正快速、大量的流失，根劇蔡正仁的說法，「傳」字輩老師在學習、演出的過程中，向「全福班」老藝人共習得近四百齣折子戲（一說六百折），而當代藝人僅得二百齣，而現在的青年演員恐怕連他們的三分之一都不到¹²，這其間的差異，究竟是培訓演

⁸ 在《十五貫》演出成功之前，大陸地區只有浙江崑蘇劇團、宣平崑劇團及永嘉崑劇團，此外有上海戲曲學校崑劇班。而在1956年到1957年間，蘇州成立了江蘇省蘇崑劇團（1956年10月23日），北京成立了北方崑曲劇院（1957年6月22日），湖南嘉禾舉辦了湘崑學員訓練班（1957年冬。在1960年以崑訓班為基礎，成立郴州專區湘崑劇團）。到了1960年，全國範圍內的崑劇專業工作者包括學員在內，已達六七百人，加上業餘組織，已近千人，和1956年以前相比，約擴充了四倍。胡忌、劉致中，《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年初版），頁694-695。

⁹ 江蘇省文化廳劇目工作室編，《蘭苑集萃：「崑曲傳習所」成立六十周年紀念活動》（南京：江蘇省文化廳劇目工作室，1984年），頁1。

¹⁰ 根據蔡正仁的說法，在培訓班時所傳授的折子戲各個行當皆有，共傳授三十幾折戲。蔡正仁的《金雀記·喬醋》、《紅梨記·亭會》就是在那時習得的。

¹¹ 如《崑劇藝術》上曾刊登過部分當時所授劇目的文字記錄稿，主要是記錄表演身段，有《鳴鳳記·吃茶》、《西樓記·玩箋》、《宵光劍·鬧庄》、《宵光劍·救青》、《尋親記·出罪》、《尋親記·府場》、《金雀記·覓花》、《金雀記·庵會》、《馬陵道·孫詐》。〈文化部振興崑劇指導委員會培訓班傳授劇目選載（文字記錄稿）〉，《崑劇藝術》2期（1987年12月），頁29-57。

¹² 蔡正仁，〈淺談崑劇的繼承與發展 為紀念「傳」字輩老師八十周年而作〉，《上海戲劇》2001年6期（總212期），頁10。根據倪傳鉞的說法，「傳」字輩藝人到了仙霓社時期已累積了六百餘齣劇目。倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁47。而筆者統計《上海崑劇志》中所附的「傳統劇目演出表」，若依一本戲至少曾演出過一折的原則之下，清末能演出的折子戲共有733折，而「傳」字輩藝人能演出542折，上海崑一、二班能演259折，崑三班則僅能演83折。這個結果雖不能很全面地表現當代崑劇所能保存折子劇目的全貌（因為只限上海一地，而崑三班藝人的年歲尚輕），但稍稍可以看出從清末以來崑劇劇目流失的情況。方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》（上海：上海文化出版社，1998年初版），頁128-139。而徐扶明先生在華東戲曲研究院工作時，曾編《崑曲傳統教材三百種》，在和「傳」字輩藝人確認之後，「傳」字輩藝人能演的戲只有二百五、六十折。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問

員機制的問題，抑或是演員本身的問題？在短短不到一百年的時間，這樣減少的趨勢，可說是十分快速且令人擔憂的，如果不積極正視傳承的問題，或許不用等到下個世紀，「崑劇」就將成為書本上的歷史名詞了。

但從另外一個角度來說，傳承崑劇不能重量不重質，或許當代藝人只能演出二百多折劇目，但是我們或許可以說，其演出的「質」有超過「傳」字輩藝人的可能。現在六大崑團的藝人們，在繼承、保存上一輩藝人所留下來的藝術精華時，卻能夠融入符合當代審美觀的元素，使得崑劇表演藝術能呈現出當代的特色，這也是崑劇至今仍能存活在舞臺上的緣故。當代崑劇藝人，包括上海崑大班畢業、浙江「世」字輩、江蘇「繼」字輩等菁英演員（我必須使用「菁英」二字，因為這是為他們所表現出的藝術風采所能下的最好的註腳），已在崑劇舞台上活躍了四十多個年頭，其中已有部分藝人退休，而年輕一輩的演員中（實際上多已年過三十），技藝或許十分純熟，但在表演間，仍然不能深刻、準確地體現劇中人物的性格，及其所處的情境，這是每次在觀看他們演出時都會有的缺憾。在大量保存傳統劇目的同時，如何追求表演中更高的「質」的展現，是在崑劇藝術傳承中不可不做的工作。

崑劇作為一門傳統藝術，在當代面對其它娛樂媒體的競爭下，似乎無法吸引年輕觀眾的目光，而在原本觀眾老化、演員老化的必然趨勢之下，培養新的觀眾、新的演員就成了不得不重視的課題。各個崑劇團在就表演本身進行各種創新、改革以吸引新觀眾的同時，如何使崑劇原本精緻的藝術表現能夠忠實地繼續流傳下去，是值得深思的。在搶救崑曲的工作進行時，以錄影、文字的方式，來記錄一齣久不上演的折子戲的面貌，似乎是最直接而有效、不得不為的辦法。但素來崑劇表演藝術，所追求講究的，畢竟是「神似」，而非「形似」，在保留記錄表演身段程式的「形」的同時，要如何才能把每一齣戲、每一個人物的「神」傳授給下一代藝人，是值得深思的問題。不可否認的，當今在舞臺上活躍、直接受教於「傳」字輩老師的崑劇藝人，已把崑劇表演藝術提升到一個新的境界，而在這樣藝術提昇的過程中，「傳」字輩藝人所教授給他們的，不論是口傳或心授，在其間發揮了何種作用？另外，在表演方式轉變的同時，演員自身的體會、各地觀眾審美觀的差異、時代變遷所造成的價值觀的轉化等因素，又對演員在闡釋劇中人物時產生了何種影響？

由於曾經受教於「傳」字輩老師的菁英藝人們多已年屆六十，舞台上正當新舊世代的交替，這些藝人們本身也負擔著將崑曲這門雅緻的藝術完整傳承給下一代的責任，但不可諱言的，以上崑為例，新舊兩代藝人青黃不接，新一代藝人無法留住觀眾的問題是直接且急迫的。在此種情況之下，筆者所關注的，便是希望藉由紀錄「傳」字輩藝人傳承崑劇藝術的方法、過程，進而冀望這些經驗能為當代崑劇藝術在尋求繼承發展的最好途徑的同時，提供一些參考資料，指出一條可能的方向。筆者認為，除了梳理書面資料

外，應儘早進行調查（訪談向「傳」字輩藝人學藝的演員），才能夠得到一較為完整而接近事實歷史圖像。

第二節 研究回顧及資料

當代崑曲研究當中，從歷史角度出發，更較為完整全面地討論崑劇歷史的有陸萼庭所著《崑劇演出史稿「修訂本」》¹³及胡忌、劉致中所著《崑劇發展史》¹⁴，及顧篤璜所著《崑劇史補論》¹⁵。學位論文中對筆者寫作較有啟發的則有中央大學黃思超所著〈浙崑改編戲研究—以《十五貫》、《風箏誤》、《西園記》為主要研究對象〉¹⁶，文化大學劉心慧著〈上海崑劇團新編戲研究〉¹⁷，以及楊汗如所著〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例〉¹⁸。以下將分別論述。此外尚有許多崑劇方面的專著，僅列在參考書目內，不一一做文獻回顧。

《崑劇演出史稿》從戲曲演出角度來研究崑劇演變的歷史，打破了以往的戲曲史都是戲曲文學史的傳統，與一般戲曲史側重作家作品的敘述更有明顯不同。作者引用豐富資料，勾勒出崑劇產生以來，家庭戲班的廳堂演出與民間班社的廣場（劇場）這兩種形式構成的整個崑劇演變過程。本書最精彩的部份是第四章——折子戲的光芒，在一般認為康熙末葉到乾嘉時期為「崑劇的餘勢時代」的情況之下，作者卻從表演藝術的角度提出了疑問。這個時期大量演出的折子戲，不論在劇本或表演上都有特點，在劇本方面：（一）不同程度地發展和豐富了原作的思想性；（二）適當的剪裁增刪使內容更為概括緊湊；（三）大段加工，在形象化、通俗化上下工夫；（四）重視穿插和下場的處理，化板滯為生動。正由於折子戲擺脫了傳奇程式的束縛，有了獨自發揮的可能，使得表演藝術出現了含有承上啓下意義的變化，首先是行當區別的嚴格、細緻，是為恰如其份地貼近劇中人物性格，再者表演藝術的精益求精，流派紛呈，恪守師承，漸趨定型，對表演程式和基本功都有嚴格的要求，可從《明心鑒》及《審音鑒古錄》兩部關於表演理論的總結，以及表演心得、技藝特點的著作的刊行得知。這段時期在劇本創作低迷的情況之下，崑劇的表演藝術反倒發展到最高峰。《崑劇演出史稿》末兩章談到近代崑劇的餘勢、四大崑班的報散以及崑劇所習所的成立。陸萼庭對於崑劇衰敗的原因，歸納出一句話「崑劇與觀眾的矛盾擴大了」，也就是說崑劇的傳播原是倚靠中上層社會當中的戲迷，然而在花部勃興之後，這些戲迷中

¹³ 陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》（台北：國家出版社，2002年初版）。

¹⁴ 胡忌、劉致中，《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年初版）。

¹⁵ 顧篤璜，《崑劇史補論》（江蘇：江蘇古籍出版社，1987年初版）。

¹⁶ 黃思超，〈浙崑改編戲研究—以《十五貫》、《風箏誤》、《西園記》為主要研究對象〉，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2004年。

¹⁷ 劉心慧，〈上海崑劇團新編戲研究〉，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2005年。

¹⁸ 楊汗如，〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例〉，國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文，2002年。

也出現了兼好亂彈的人，老劇目不斷搬演、新劇目增加的速度緩慢，老劇目的內容幾乎是家喻戶曉，久而久之，觀眾也覺得不新鮮了。再者崑腔的單聲腔不敵多聲腔，和兼容並蓄的花部舞台相比，崑劇顯得保守，且曲文過於典雅，排場過於冷清，和時代精神不相適應。最後作者認為，崑劇傳習所的產生，是崑劇在總結經驗、吸取教訓的基礎上開始有計劃地培養接班人，他並深切地期許傳字輩能夠繼續承擔傳承之責，使崑劇得以繼續發展。

《崑劇發展史》是一部相當完整且全面的崑劇史著作，從崑劇的產生談起，一直論述到《十五貫》的成功為崑劇帶來新的起點。作者以時間為縱線，全面地從劇本創作、戲班的興起、曲家的出現、戲曲理論等問題深入論述，更特別的是，除了南崑正宗，作者也顧及了贛崑、川崑等支派，並論述崑劇創作在由盛而衰的情況之下，演出的繁盛，從音律、做表等方面以及表演理論專著的出現來加以論證，同時也提出此種轉變是從折子戲而來，因為折子戲情節不夠完整，必需有表演特點才有可能在舞台上站得住腳。接著論述崑劇的沒落，以及小本戲及燈彩戲等劇本創作的因應。最後討論崑劇傳習所的成立，以及中共建國後的戲改政策與《十五貫》的影響。

《崑劇史補論》顧名思義，是針對已出版的崑劇史論著，若有未提及的，論述不夠充份、不夠全面的，或是不夠正確的，加以補充。作者先討論崑腔的產生，以及魏良輔對於崑腔進行的改革。接著討論在音樂創新後的崑劇，吸引了大量的知識份子從事崑劇的劇本創作，作者從少有劇本流傳、不為人們注意的時事新劇入手，及其表現的時代意義。和本論文直接相關的是乾嘉以來蘇州崑劇的盛衰，作者從乾嘉時期，崑劇在花雅爭勝落敗的情況之下，仍受知識份子的歡迎談起，接著討論清朝中葉後蘇州崑劇不敵花部的競爭，節節敗退的情況。作者又針對紹興崑弋武班及清末民初的蘇州文武全福班的演員、場面人員及常演劇目作了詳細的記載。

在研究資料方面，論述得較全面的有桑毓喜所著《崑劇傳字輩》¹⁹。本書作為一種文史資料，作者梳理了大量的書面資料，從崑劇傳習所的成立開始，到「新樂府」的產生、仙霓社的組合，以及對日戰爭結束後傳字輩的復出，皆作了詳細的論述。作者考定了傳字輩的人數，並根據《申報》、《蘇州明報》、《中央日報》等所載四千八百餘場的演出廣告，綜合整理歸納出傳字輩的演出劇目。對於傳習所的創／接辦人、董事、教師，以及「新樂府」創辦人與前後台經理的生平亦有簡短的介紹，並附記箱口、場面等後場人員的簡介。更對傳字輩演員做了生平考略。本書相當全面及完整地針對傳字輩從出科以來的生活，作了詳盡的考證，是筆者研究二〇年代的崑劇藝術傳承的重要資料。此外尚有葉長海、蔡正仁編，《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》²⁰，本書雖不是正規學術著作，但其中有很多資料和本論文議題相關，可供參考。

¹⁹ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000年12月）。

²⁰ 葉長海、蔡正仁編，《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》（上海：上海文化出版社，2005年初版）。

至於崑劇藝人的回憶錄及訪談記錄，在「傳」字輩藝人方面，記載「崑劇傳習所」時期的學習過程的著作，有周傳瑛《崑劇生涯六十年》、《鄭傳鑒及其表演藝術》、王傳淞《丑中美》、鄭傳鑒〈崑劇傳習所記事〉、沈傳芷〈憶崑曲傳習所〉、王傳藻〈蘇州崑劇傳習所始末〉、方傳芸〈我在“崑曲傳習所”〉、倪傳鉞〈往事雜憶〉。前三書並兼論三人表演上的體會，論及表演的著作尚有華傳浩《我演崑丑》、姚傳薌〈「一生愛好是天然」〉、沈傳錕〈赤條條來去無牽掛〉。周傳瑛的《崑劇生涯六十年》，更是研究中共建國前國風劇團的演出情況的重要資料。周傳瑛從進崑劇傳習所習藝說起，尤其對傳習所內的教學情形多所著墨，書中更是詳盡而生動的描繪了傳字輩藝人出科之後，在「新樂府」、仙霓社時期的實踐過程，遭遇的困境。周傳瑛並記述了搭入「國風」之後的情形，他們如何在演出上做的嘗試，以及爲了生活不得不爲的各種適應。並論述《十五貫》改編、演出成功的過程。

當代藝人相對來說有較多文字記錄，但仍不夠齊全。包括《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》、岳美緹《我——一個孤單的女小生》、梁谷音《雨絲風片》、張世錚《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》、計鎮華〈驀然回首——我的演藝生涯〉、蔡瑤銑《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》、《笛情夢邊——記張繼青的藝術生活》、《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》，此外成志雄、劉異龍、張靜嫻、張洵澎、蔡正仁、林繼凡等皆有相關文字訪談記錄述及學藝及角色創造的體會（以上所提及的著作及文章，詳見參考書目）。

學位論文方面〈浙崑改編戲研究——以《十五貫》、《風箏誤》、《西園記》爲主要研究對象〉一文中提到，「浙崑」在傳統劇本的整理改編上的嘗試，對當代崑劇改編戲有相當重要的影響，關鍵在於從《十五貫》開始所作的突破。黃思超提出「傳奇劇本爲因應實際演出的需求對劇本甚至整個表演體制進行更動」爲傳奇劇本改編演出的指導概念，從這個概念出發，對浙崑改編戲進行分析研究，探討浙崑改編戲在情節、唱唸及演出三方面的特色及其藝術價值，尤其當代改編戲不同於傳統劇本較於著重抒情，而將重點放在情節。他以《十五貫》、《風箏誤》、《西園記》三齣浙崑改篇戲爲主要研究對象，從文本分析及觀看實際演出的方式，得出下列四個特點：（一）情節結構的整體性；（二）衝突安排方式的改變；（三）人物塑造的不同手法；（四）表演的創新與突破。黃思超更從劇本結構、演出場次及對其他劇團改編戲的影響三方面，來肯定浙崑這三齣改編戲有相當高的成就。本篇論文不單純從文本的角度，而著重於舞台上整體演出的效果，且對演員的實踐投以關注，並對演員以多種行當、多元化的表演手法給予肯定。〈上海崑劇團新編戲研究〉一文中寫到上海由於地利之便而較有國際性視野，在這樣特殊的環境下，上海崑劇團排演的新編劇目較其他崑劇團多。作者視新編戲爲讓崑劇持續發展的一個手段，分別探討上海崑劇團的新編古代戲及現代戲，新編古代戲又分爲兩個時期：復甦振興時期（1980-1985），在文革後整個戲曲復甦的大環境底下，發展仍舊明顯受到政治環境約束，以及轉型時期（1991-2004），擺脫了大環境的政治約束，劇團和演員們開始在劇種本身的改革方面努力，有多方的嘗試，在新編戲上所展現的面貌也相對多元化。作者嘗試藉由對新編戲的討論，冀望以此作

爲日後新編戲工作者的借鑒，她主要仍從文本的角度出發，分析劇情結構及人物性格，文中分析的劇本近二十部，但只抽取部份新編戲中的角色人物，在第五章中從唱念表演的角度出發，進行討論。在新編戲的人物角色表演方面，作者同樣提出「行當與表演程式的突破」，她歸納爲兩種類型：（一）劇中人年齡的跨越（二）表現劇中人特殊性格。〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉爲例〉一文從崑劇表演藝術發展到極致，表演體系定型，且有高度文學性的劇本，及精細、講究且規範化的表演藝術出發，探討傳統的表演藝術——崑劇，在新的生活節奏、型態、與思潮的當代，如何適應。作者認爲在新編戲的嘗試中，成功的很少，進而提出究竟崑劇有什麼樣的本質，是新創作時忽略的問題。本篇論文因此回過頭去從當代演繹的傳統折子戲出發，旨在探討上述問題，並嘗試分析「傳統」的折子戲如何在當代既保存傳統特質，又有所變革，而具有「當代」意義。作者以類型迥然不同的〈湖樓〉及〈望鄉〉說明崑劇折子戲劇本的變革，並例舉當代人在演出本結構及思想內涵改動的嘗試。更從唱念作表分析傳統折子戲的當代表演，討論當代演員或經「新編戲」排練時新戲劇觀及諸劇場元素改動的啓發，或經寫實主義戲劇、電影等表演形式的影響，而在表演意識及手段上作的調整。

第三節 研究範圍及方法

正如前文所言，乾嘉時期折子戲的形成，將崑劇表演藝術推至頂峰，而這個時期形成的崑劇表演藝術的傳統，被稱爲「乾嘉傳統」。根據李曉先生所提出的觀點，所謂的「乾嘉傳統」有四個特點：（一）形成折子戲的演出傳統，全面推進了表演藝術的發展；（二）職業戲班空前活躍，促進了表演藝術的發展；（三）表演藝術漸趨規範化，相對定型，並以曲譜、身段譜傳下珍貴的藝術遺產；（四）重視師徒傳授、流派師承，使崑劇表演藝術代代相傳²¹。正是由於表演的定型化，以及重視藝術的傳承延續，才有持續在舞台上演出不輟的崑劇藝術。另外，若梳理從蘇州集秀班等數十部和揚州老徐班等七大老班，到近代蘇州四大老班和揚州老洪班，到「文全福」班，再到「崑劇傳習所」，當中演員在班社間的流動和師承關係，也可得知「傳」字輩在當時就是乾嘉傳統的唯一繼承者²²，他們更爲此一傳統培養了一批在藝術上或許更爲精進的接班人（當代藝人）。將乾嘉時期刊行的身段譜和當代的崑劇演出（指傳統折子戲）兩相對照，便可發現兩者可說是一脈相承，更證明了當代的崑劇演出，繼承了乾嘉傳統。本論文所要討論的，即是「傳」字輩藝人、當代藝人在此一傳統（近代崑劇的表演藝術）上的傳承關係。但所謂的「傳承」，絕對不是針對一招一式的斤斤計較，也不能純粹就繼承劇目數量的多寡來討論，所要「傳承」的，或者說是所要「繼承」的，應該是崑劇藝術美學的法則、規律、精神，再依循這些原則，加上藝人自己的體會創發，不僅能使崑劇藝術不斷地提高，更能針對新的劇本、

²¹ 李曉，〈崑劇表演藝術的「乾嘉傳統」及其傳承〉，《藝術百家》1997年4期，頁86-91。

²² 李曉，〈崑劇表演藝術的「乾嘉傳統」及其傳承〉，《藝術百家》1997年4期，頁115。

人物作出創造，以 1956 年對崑劇界產生重大影響的《十五貫》為例，它的形式雖非崑劇傳統的曲牌聯套體，但卻能在周傳瑛、王傳淞等演員以崑劇的美學原則為基礎，而在表演上獲得觀眾的肯定。舞台藝術是活的，只有靠代代藝人不斷地精益求精，才能在舞台上呈現今日我們所見的樣貌。

本論文分為兩大部份，首先以時間為脈絡，探討近代崑劇在現、當代的傳承。其次為近代崑劇既以「傳」字輩為總結，因此以傳字輩為基點，探討傳字輩對於當代崑劇傳承的脈絡及內涵。本論文主題分為四章，第一章探討「傳」字輩作為近代崑劇的繼承人，其養成的過程，以及其在出科之後持續學習、發展的情況。第二章討論中共建國後培養的第一代崑劇傳人，在兩種環境下（以團帶班：國風蘇崑劇團、江蘇省蘇崑劇團；戲曲學校：上海市戲曲學校崑劇班），從「傳」字輩學戲的經過。第三章以「傳」字輩為主軸，依各個行當家門的不同，將重點放在個別「傳」字輩到當代藝人間崑劇藝術傳承的具體情況。第四章則論述當代藝人在繼承了近代崑劇—「傳」字輩的崑劇表演藝術之後，如何將其內涵應用到自身的舞台呈現上，並如何發展。

本論文雖從 1921 年成立的崑劇傳習所開始論述，但主要的研究對象將限定在二十世紀五〇年代以後開始學習崑劇，直接受教於「傳」字輩藝人，至今仍活躍在舞臺上（六大崑劇團）的當代藝人，以出身於 1954 年在上海成立的華東戲曲研究院崑曲演員訓練班（於 1955 年改為上海市戲曲學校崑劇班）及 1956 年正式成立的浙江蘇崑劇團（前身為國風蘇崑劇團，即今日的浙江崑劇團）的藝人為主，並包括部分江蘇省崑劇院的藝人。

華東戲曲研究院崑曲演員訓練班的教師共有沈傳芷、朱傳茗、鄭傳鑒等十三名「傳」字輩老師，學生有蔡正仁、岳美緹、梁谷音、計鎮華等。浙江崑劇團則採取以團帶班的方式，以周傳瑛、王傳淞等四位「傳」字輩老師，培養出汪世瑜、王世瑤、張世錚等「世」字輩演員。江蘇地區則有張繼青、姚繼蓀等（傳字輩與當代藝人間的師承關係，請見附表二）。除了梳理這些藝人的傳記、回憶錄，及散見於報紙期刊中藝人敘述其學藝過程及創造角色的文章等書面資料外，筆者於 2004 年申請到中華發展基金會「獎助研究生赴大陸地區研究」的補助，得以訪問上海、杭州、南京三地的當代崑劇藝人（訪談行程見附表五），並於 2005 年隨陳彬老師赴大陸演出時，在北京訪問了沈世華、朱世藕兩位老師，讓「世」輩的資料更加完整。除了訪談藝人的口述資料以及書面資料的綜合運用外，筆者更將從當時報紙如文匯報、新民晚報、解放日報等中尋求資料，得出當時的氛圍、官方的態度政策，藉以得出近代崑劇藝術在二十世紀後半傳承發展的全貌。

