

第一章 二〇年代的崑劇傳承：

「傳」字輩對乾嘉傳統的承襲

崑劇在經歷了乾嘉時期的花雅爭勝之後，在北方已逐漸不敵其它聲腔劇種，雖在江南地區，崑劇的演出仍然興盛，然而北方的挫敗，似乎預告著崑劇在南方，及其後近兩個世紀一發不可收拾的頹勢。直到二十世紀的二〇年代，「崑劇傳習所」成立，聘請「文全福」的老藝人沈月泉（1865-1936）¹等為教師，培養出「傳」字輩藝人，才直接阻止了舞臺上專業崑劇演員消失的危機。本章將先說明崑劇傳習所的成立背景，再分別討論「傳」字輩藝人在傳習所、「新樂府」、仙霓社三個時期從沈月泉、陸壽卿（1869-1929）²等「文全福」老藝人學習崑劇、為延續崑劇所做的努力。

第一節 「崑劇傳習所」的成立

同治、光緒年間，花雅之爭的主戰場已由北方擴張到南方的上海，京班南下，其兼演崑劇，甚至有演出「全崑」的能力，並且吸納了不少崑劇名角，種種因素，間接擠壓了純粹崑班的生存空間，姑蘇四大崑班紛紛解散，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，眼見崑劇藝術瀕臨失傳，認為必須為培養崑劇接班人作出努力，「崑劇傳習所」便是在這種客觀形式下所成立的。以下將分別敘述姑蘇四大崑班的報散及崑劇傳習所的成立。

一、姑蘇四大崑班³的報散

根據陸萼庭的《崑劇演出史稿》，花雅爭勝進行過三個大回合，第一個回合一舉開闢

¹ 沈月泉為蘇州全福班崑劇小生名角，師承崑劇著名翎子生呂雙全，工冠生和翎子生，兼能巾生；鞋皮生則得自家傳，有「小生全才」之稱。

² 陸壽卿為蘇州大雅班、全福班名角。出身於梨園世家，祖父陸老四、父陸祥榮，均為蘇州崑班著名白淨。陸壽卿先工白淨，乃得自家傳，後從名副曹寶林習藝，改演副角而一舉成名。

³ 或稱「四大老班」、「四大名班」。清道光帝即位後，即命南府裁減外籍藝人，交蘇州織造便船帶回。道光七年（1827）改南府為昇平署，「將南府民籍學生全數退出」。這些藝員回蘇州後，便自組崑班，以謀生路。據道光二十九年（1849）《老郎廟修理工程捐款收支碑》石刻名單顯示，在「吉祥會」名下捐款的有「洪福、大雅、大章、全福四老班」。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年初版），頁235（歷代崑班—職業崑班—晚清姑蘇四大崑班）。

了「四方歌曲必宗吳門」的局面；第二個回合是在北京進行的，結果崑劇失敗，逐步失去了北方的陣地。而最後的第三個回合，則是在崑劇最後的活動中心——上海展開⁴。

太平天國革命以後，崑劇的活動中心從蘇州轉移到上海，蘇州崑劇藝人紛紛向上海發展⁵，上海最早的戲園——三雅園成了蘇州崑班的主要活動基地，洪福、大雅、大章、全福等四大崑班於同治三年（1864）後開始以輪演或合班聚演的方式長期駐足上海。從同治初到光緒末（1864-1908）近半個世紀，演繹了近代崑劇從興盛到衰落的過程。

同治年間雖是徽調、京調、梆子南下上海的時期，但主流仍是沿襲乾嘉傳統的崑劇。到了光緒初期，上海的崑劇演出發展到全盛時期，但已隱藏危機，光緒四年（1878）在聚秀園的演出，居然要以「燃放煙火」招徠觀眾⁶，而此時京班開始吸收崑劇藝人插演崑劇，當時著名的藝人周鳳林（旦）、周釗泉（小生）紛紛受邀擔任京戲園的基本演員，如此京班京、崑皆能演出，甚至能演出「全崑」，相較之下，崑班便處於劣勢地位了，而堅持只演出崑劇的三雅園，由光緒八年至十六年（1882-1890）期間，時而閉歇時而開演，最後仍支撐不下，於光緒十六年底關閉。此後，純粹的崑班基本上退出了上海舞台，蘇州藝人只在京戲園空檔或歲暮配合票友演出時偶爾登台。光緒二十年至三十年（1895-1904）也曾把張氏味莼園作為演出基地，但斷斷續續，終至難以為繼⁷。

清末在上海演出的崑班，多半以合班的方式，有時是大章、大雅兩班合演、或是加入全福班合演於三雅園，在大章、大雅兩班的主力演員紛紛改搭京班的情況之下，全福班逐漸取代了大章、大雅的地位，成為上海崑劇的主力軍。光緒二十九年（1903）時還曾與紹興崑弋鴻福武班合併，改組成文武全福班，直至光緒三十四年（1908）才散班，於隔年恢復為文全福崑班。文全福即使在民國建立後，一直分作南北二班，在各地鄉鎮流動演出，間或至上海演出。令人覺得諷刺的是，蘇州曲友由於擔心崑劇的前途而成立了崑劇傳習所，然而崑劇傳習所的成立，卻將全福班中的主力演員沈月泉、沈斌泉（1867-1926）⁸、許彩金（1877-1924）⁹、吳義生（1880？-1931）¹⁰等延聘至所內任教，

⁴ 陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》（臺北：國家出版社，2002年初版），頁399。

⁵ 咸豐十年（1860）太平軍攻克蘇州，大章班藝人奔赴上海，在文樂園、樂豐園演出。同治二年（1863）年開始，又與大雅班一起開赴上海，以三雅園為據點，坐城演唱全崑文戲，期間全福班亦曾加入合班演出。鴻福班則早在道光二十二年（1842）即有赴上海演出的紀錄，光緒年間也曾於三雅園演出。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁235-237（歷代崑班—職業崑班—大章班、大雅班、鴻福班、全福班）。

⁶ 〈論技巧〉，《申報》1987年正月二十一日1頁。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》（上海：上海市文化系統地方誌編輯委員會，1992年），頁2。

⁷ 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2-4（概述）。

⁸ 沈斌泉為沈月泉胞弟，同為原全福班崑劇名角，師承前輩名副曹寶林，工副，兼演小面、白淨。

⁹ 許彩金原為蘇州全福班崑劇名角，師承著名正旦陳四，又從丁蘭蓀習藝。初工六旦，後主正旦，兼四旦。

¹⁰ 吳義生工老外，兼演老旦，人稱「外老旦」，為蘇州全福班崑劇名角。

使得全福班的陣容大為削弱，直接導致了全福班的報散¹¹。

二、崑劇傳習所的成立

進入二十世紀後，崑劇極度衰落，劇目、技藝、風格、各家門人才，正在無形中趨向消蝕，雖然全福晚期的後輩藝人，如徐金虎、沈盤生等，一般也僅二十多歲，由於清末以來那種由藝人們自發地帶徒弟以培養新演員的傳統方式，已無法消除崑劇界對於崑劇衰微的憂慮，因此認為，抓緊時間採取有利的措施，為培養崑劇接班人作出努力為首要任務。崑劇與蘇州，一向有著密切的關係，崑腔戲素有蘇州戲之稱，蘇州長期以來又是崑劇活動的中心¹²，曲社組織也相當發達，保存崑劇、傳習崑劇的念頭，便首先出現在當地曲社的曲友當中。「崑劇傳習所」¹³便是在這種客觀形式下，成立起來的。

1920 年至 1921 年間，蘇州「楔集」、「道和」兩曲社¹⁴的名曲家張紫東（1881-1951）、貝晉眉（1887-1968）、徐鏡清（1891-1939）發起集民間的資力，籌備加速培育崑劇新人的機構，以解決崑劇藝人青黃不接的問題，考慮到舊戲班那種收徒授藝的方式已不能適應當前的急切需要，遂於 1921 年 8 月，創辦了一所培養崑劇演員的學堂式的新型科班，定名為「崑劇傳習所」¹⁵。他們邀約了地方上有名望與熱愛崑劇藝術的人士汪鼎丞、吳梅、李式安、潘振霄、吳粹倫、徐印若、葉柳村、孫詠雱、陳冠三，共同組成十二人的董事會，其中十人各贊助一百元，合資千元，作為開班的初步費用。崑劇傳習所所址選定在蘇州城北桃花塢西大營「五畝園」，並推舉董事會成員、蘇州道和曲社曲友孫詠雱

¹¹ 全福班於 1923 年秋，在蘇州長春巷全浙會館作了最後一期公演後，即宣告正式散班。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 236-237（歷代崑班—職業崑班—全福班）。

¹² 陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》，頁 73。

¹³ 「傳習所」是個新名詞，最初由師範傳習所而來，由於「小學既興，私塾漸廢」，因此有能力的地方士紳便辦起師範傳習所，且不受官廳制約。崑劇傳習所也是依照這種模式而來的。見《鈞影樓回憶錄》（香港：大華出版社，1971 年初版）。轉引自胡忌、劉致中，《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989 年初版），頁 653。

¹⁴ 「楔集」、「道和」兩曲社前身為「諧集」曲社。諧集曲社約建於 1918 年，由業餘崑曲家張紫東、貝晉眉、徐鏡清、汪鼎丞等創辦組成，翌年，貝晉眉等部分曲友因故退出另組楔集曲社，與諧集齊名，屬當時有盛譽的蘇州兩大曲社，並長期形成對峙局面，後經汪鼎丞等從中斡旋，於 1921 年合併成道和曲社，諧集遂停止活動。不久，楔集又恢復活動，與道和並存，社員則兼跨兩社者居多。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 270（曲社堂名—前代曲社—諧集曲社、楔集曲社、道和曲社）。

¹⁵ 是崑曲傳習所還是崑劇傳習所？這一字之差，二十世紀的八〇年代初健在的俞振飛及十六位「傳」字輩藝人中，亦眾說紛紜，引起過不小的爭議。後經調查，在當年學員抄寫的曲本及《申報》等刊登的演出廣告中找到了正確的答案——崑劇傳習所。這一爭論，才逐漸得到統一。桑毓喜，《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000 年 12 月），頁 11。另有一種說法，傳習所初成立之時，由道和曲社社長汪鼎丞題寫了「崑曲傳習所」的班牌，穆藕初接辦後，特請俞粟廬重新題寫班牌為「崑劇傳習所」，以後即以此定名。吳新雷，〈情系「傳」字輩——紀念蘇州崑劇傳所成立 80 周年〉，《藝術百家》2001 年 4 期，頁 3。

(1877-1934) 爲所長¹⁶。

雖然傳習所初辦經費由各方支援解決，但三年五載的培養總得花一筆可觀的費用，尤其是讓十幾歲的孩子們上臺得有幾十齣甚至上百齣戲的服裝。張紫東、徐鏡清等感到資金不足，在傳習所創辦近半年後，他們即和在上海的資本家穆藕初（1876-1943）¹⁷及著名曲家徐凌雲（1886-1966）¹⁸取得聯繫，穆、徐兩位盡力支助，穆藕初尤其是堅強的實力後盾，對傳習所的貢獻更多。

根據穆藕初長子穆伯華的說法：

他的朋友徐凌雲是一位崑曲票友，時常約他去小世界看「全福班」的演出，到徐家裡聽他唱崑曲，於是對崑曲逐漸發生興趣。……在吳家認識了張紫東。張是蘇州崑曲票友，和吳同鄉，每年都在拙政園「三十六鴛鴦館」舉辦曲會，於是穆也被邀請參加，而且去蘇時就下榻張家。在張家座上又結識俞粟廬。俞對穆談起崑曲瀕臨失傳邊緣，傳授崑曲刻不容緩，張紫東、貝晉眉、徐鏡清等人要辦崑曲傳習所，但缺乏財力，只要穆肯出錢，一切事務不要他操心。穆乃慨然應允了全部開辦費用，並每月給經費上百元¹⁹。

他面對崑劇傳習所的困境，慷慨地允諾由其接辦，並擴大招生範圍，承擔傳習所每月約六百元的全部開支，歷時數年，應該可以說，如果沒有穆藕初的經濟支持，傳習所可能會半途而廢，那崑劇早已成爲昨日黃花。正如俞振飛（1902-1993）²⁰早年所說：「自清末皮黃崛起，崑曲日益式微，經先生竭力提倡，始獲苟延一脈。」²¹然而必須強調一點的是，穆藕初爲傳習所的接辦人，而非發起人。1951 年的《戲曲報》上〈蘇州解放前後的崑劇和崑劇工作者〉一文中就明白提到：

蘇州一般愛好崑劇的工商家汪鼎丞、張紫東、徐鏡清、貝晉眉等，因恐崑劇不常

¹⁶ 據說原本聘請著名崑曲家張玉笙擔任所長，但張氏遲遲未到，所以改在董事會中選派孫詠雱任所長。吳新雷，〈情系“傳”字輩——紀念蘇州崑劇傳所成立 80 周年〉，頁 3。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 11-13。顧篤璜，《崑劇史補論》（江蘇：江蘇古籍出版社，1987 年初版），頁 133。

¹⁷ 穆藕初出身於棉花商家庭。他先後創辦過上海德大紗廠、上海華商紗布交易所、中華勸工銀行等單位。穆藕初在經營企業上獲得巨大成功的同時，始終不忘「實業救國」的初衷，將大量金錢投入教育事業，長年資助黃炎培創辦的中華職業學校，而他對於崑曲的業餘愛好，更是他接辦「崑劇傳習所」的原因。

¹⁸ 徐凌雲爲業餘崑劇名家，曾從殷桂深、嚴連生習曲，從周鳳林、沈月泉等學戲，不拘門戶，各行兼演，文武崑亂不擋，在崑劇界更享有「俞（粟廬）家唱、徐家做」之美譽。

¹⁹ 江上行，〈穆藕初和崑曲〉，《江蘇戲劇》1983 年 12 期（總 68 期），頁 54-55。此段內容爲江上行於 1983 年訪問穆伯華的。而穆伯華在 1981 年對胡忌、劉致中說的與江文所記內容相同。胡忌、劉致中，《崑劇發展史》，頁 680。

²⁰ 俞振飛爲崑劇、京劇表演藝術家、教育家。其父俞粟廬得清代葉堂唱派第四代傳人韓華卿親授，而成爲名揚四海的一代崑曲宗師。俞振飛自幼得其父親授，在唱曲藝術上，家學淵源，且天賦極佳，大、小嗓運用自如，講究四聲、陰陽以及咬字、輕重、收放、抑揚頓挫和曲情的表達，發展了與清代葉堂唱口一脈相承的「俞派」唱法。

²¹ 俞振飛，〈穆藕初先生與崑曲〉，《半月戲劇》6 卷 7 期（1947 年 12 月 1 日）。

演出，從此失傳，為保存崑劇種子起見，由皂燭業商人徐鏡清等出資，在城內五畝園設校招生，傳習崑劇，……稱崑曲傳習所。……開辦不久，所有皂燭業商人徐鏡清等捐出的基金，即告用罄，經費發生困難；此時上海有一紗廠經理穆藕初者，亦非常愛好崑劇，因蘇州崑曲傳習所經費困難，乃自告奮勇，在經濟上全力支持²²。

貝晉眉的遺著〈蘇州崑劇傳習所和曲社〉也指出：

創辦人為張紫東、徐鏡清、貝晉眉等。……捐資千元，作為開辦所需。……其始規定招生卅人，學習三年畢業，「後來」上海票友穆藕初來蘇，對該所極為贊同，主張擴大範圍，增額招生為五十人，五年畢業。諸董事以無力維持，即行移歸藕初接辦。不久就在上海……匯演三天，……賣下的票價為數頗鉅，全部資助該所²³。

而穆伯華在接受桑毓喜訪問時，同樣證實了這一點：

傳習所開辦後，因發起人的財力不夠，向我父親提出，希望他在經濟上給予幫助，一切事實不用他操心，我父親一口答應，由他接辦。因此，他是傳習所的接辦人，不是發起人²⁴。

此外，《申報》在 1922 年 1 月 4 日〈蘇州伶工學校演劇〉一文中也提到：

南中曲幫，近有崑曲存社之組織，探頤索隱，則元音不致日繁晦減。……社中諸君子已在蘇州倡辦伶工學校，招集貧苦子弟，延各師課授。「開拍半年」成績已自斐然可觀，異口學成。……維經費拮据，設施頗費周章。社中熱心者，固擬於舊曆元宵，在本埠夏靈配克戲園演劇三天，藉補校款之不足。扮演者，多崑蘇滬名曲家，淹雅博洽，蜚聲社會之鉅子。為藝術而現色相，亦吾曲幫之好消息也²⁵。

穆藕初原本在 1921 年初，即在上海建立了「崑曲保存社」²⁶。而在他接辦崑劇傳習所不久，為了擴大崑劇傳習所的社會影響，爭取獲得更多的支持，並借此進一步籌集辦

²² 汪克祐、宋衡之，〈蘇州解放前後的崑劇和崑劇工作者〉，《戲曲報》5 卷 7 期（1951 年 11 月 20 日，總 55 期），頁 276。

²³ 貝晉眉，〈蘇州崑劇傳習所和曲社〉，《文史資料選輯（第二輯）》（蘇州：《蘇州市政協文史資料》編輯部，1962 年 8 月）。轉引自桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 21。

²⁴ 此為桑毓喜於 1983 年 8 月 10 日訪問穆伯華先生的記錄稿。轉引自桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 21。

²⁵ 淡，〈蘇州伶工學校演劇〉，《申報》1922 年 1 月 4 日 17 版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁 80。

²⁶ 「崑曲保存社」僅為空名，並非實體。它產生於 1921 年初，當時穆藕初為搶救崑曲，出資為俞粟廬錄製崑曲唱片，共錄制了六張半，十三支曲子，並由俞粟廬親自抄錄這十三支曲子的曲文和曲譜，編成一本《度曲一隅》的小冊子，隨唱片奉送。雖然這項工作由穆藕初一人出錢出力，但他覺得以他個人名義出版總不合適，他想這一切都為保存崑曲，那就以「崑曲保存社」的名義吧。後來凡是穆藕初組織的崑劇演出活動，報刊上一律延用「崑曲保存社」的名稱。唐葆祥，〈俞振飛傳（續）〉，《中國戲劇》1997 年 4 期（總 479 期），頁 62。

學經費，便於 1922 年 2 月 10 日至 12 日，以「崑曲保存社」名義在上海夏令配克（即引文中的夏靈配克）戲院舉行江浙名人會串三場。參加此次會串的有江浙兩省名曲家二十八人，串演了崑劇傳統折子戲三十餘齣。除了穆藕初以及當時的名曲家俞振飛、殷震賢、張玉笙等皆粉墨登場，傳習所的股東張紫東、徐鏡清、貝晉眉、孫詠雱亦參與了這次在崑劇發展史上具有重要意義的會串。此次會串屬募捐、義演性質，一般座位票價分五元、三元兩種（筆者按：其時梅蘭芳在滬演出的最高票價為兩元），包廂每間則百元至千元不等。一切演出開支，均由參演的曲家共同分擔，票券收入共計八千多元，全數用作資助崑劇傳習所經費²⁷。

第二節 「崑劇傳習所」時期

崑劇傳習所（1921-1927）是培養出傳字輩藝人的搖籃，要了解這個時期的崑劇藝術如何傳承，需從傳習所內的教學方法開始談起，本節將敘述傳習所的師資及課程配置，及兩年幫演時期繼續學戲補戲的經過。

一、招生過程及師資

傳習所在開班前，紅紙寫的招生廣告貼到蘇州的大街小巷。過去，家庭環境還算過得去的人家不會送孩子來學戲，而傳習所不收學費，還供膳宿、理髮、洗澡、學習用品等，出科後即使不唱戲，也可當個小堂名（小堂名吹奏的都是崑曲）²⁸，因此來的都是窮人家的孩子，然而更多是由熟人輾轉介紹的²⁹。招生時，就由全福班後期名藝人沈月泉主試，看看五官和身材，問問年齡，然後教唱一二句曲子，聽聽樂感和天賦喉音等條件就算完畢。也有少數學員是由熟人直接領到沈月泉寓所，經個別交談、測試後錄取的。原計劃招收三十名（均是男孩），經穆藕初接辦後擴招為五十名。規定試學半年，所方認為有培養前途者，就寫「關書」³⁰正式學戲。學習三年，幫演兩年，五年滿師。與舊式

²⁷ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 23-26。

²⁸ 小堂名是「樂局」中樂優人坐唱清曲班的特稱，唱的也是戲，同樣分腳色行當，只是不扮演。蘇州、嘉興、湖州一帶，小堂名原都唱崑曲。傳字輩中如朱傳茗、趙傳鈞都是小堂名出身。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 12。

²⁹ 如「大先生」沈月泉就帶來了他的兒子沈南生，以及親戚張傳芳、鄰居華傳浩、王傳淞、包傳鐸等。而倪傳鉞是由小學同學顧傳玠的父親介紹的。而方傳芸則是請一位姓殷的「打訕頭」（坐唱蘇灘）的先生介紹的。倪傳鉞，〈往事雜憶（上）〉，《大雅》6 期（1999 年 12 月），頁 23。方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在「崑曲傳習所」〉，《戲劇藝術》1984 年 3 期（總 27 期），頁 89。

³⁰ 舊時雙方簽訂書面契約的稱謂。傳習所的「關書」，學員亦需央中人擔保簽字，但在內容上與舊式「關書」已有所不同。主要要求學員行為端正，刻苦學習，遵守所規，違者要勒令退學，償還飯金等。但最後

戲班的「關書」相比，已革除了體罰、生死由命和學成後幫師三年等陋規³¹。

傳習所提倡文明辦學，規定不准打罵學生³²，並開設文化課，使學員們能得到全面發展，這些均與舊科班有明顯不同。平時老師對學員管教甚嚴，如果犯了嚴重錯誤，屢教不改，就要勒令退學或開除。所方同時還訂立了獎勵制度，學習好的學員，除發給鬧鐘、汗衫等實物外，還按月發給獎金一元，存入銀行，年終取出個人使用³³。

所內專業教師四人，都是當年「全福班」的主要成員，有沈月泉（工小生和窮生），演技得自家傳，尤其擅演窮生，雖然身材高大，但扮演窮生時寒酸相十足，好像身軀縮小了不少；沈月泉同時也向其它前輩學到不少戲，甚至旦、淨、丑行的常演劇目他都會，在同輩中，公認他會的戲最多³⁴，尊稱他為「大先生」，在所內主教生、旦兩行的戲；沈斌泉（工副淨，也稱二面），主教大面、小面；吳義生（工老外和老旦），表演時身段動作不多，但很講究準確性，念白蒼勁，聲調抑揚，老生與老外的發聲咬字都有不同的講究，尤見其功力。對學員十分嚴格，教戲一絲不苟，他主教老生、老外和老旦戲；旦角戲最初由許彩金（工正旦）主教，半年後許彩金因病離開傳習所³⁵，由尤彩雲（1887-1955）替代，尤彩雲為清末名旦丁蘭蓀（1869-1937）的弟子，正旦和五旦（閨門旦）、六旦全能唱，除此外，刺旦（四旦）戲也由他教。除了教戲老師以外，還有文化課的教師周鑄九（先）、傅子衡（後），武術老師邢福海，助教、笛師蔡菊生（1904-1929）³⁶、高步雲（1895-1984）³⁷。



一條事實上未執行，部分學員因各種原因自動離所者，以及極少數違紀而被除名者，均未向他們結算過飯金。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 12。

³¹ 沈傳芷口述，丁修詢整理，〈憶崑曲傳習所〉，《江蘇戲劇》1981 年 10 期（總 43 期），頁 49。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 12。

³² 雖然所方明確規定不准打罵學生，但有的學生不用功學習或調皮搗蛋，挨打的情況還是偶爾會發生。例如：在吳義生桌臺上習藝的屈金通（傳鐘）是挨打最多的一個，尤彩雲也打罵過學生，但被「大先生」沈月泉知道後，均遭到過批評。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 14。

³³ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 14-15。

³⁴ 沈月泉的窮生戲得自家傳，最為精到。據徐凌雲說，沈月泉因與小生前輩呂雙全、周釗泉等都有接觸，耳濡目染之餘，刻意鑽研，凡屬小生範圍的戲無不兼擅，非但如此，對其他行當，不論生、旦、淨、丑也都熟悉，能戲之博，同儕無出其右。陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》，頁 486。

³⁵ 另外有一種說法是許彩金認為在傳習所授徒不如在外搭班演戲自在，故而辭去教職。莊蜨，〈靜好樓曲話〉，《半月戲劇》4 卷 7 期（1942 年 12 月 25 日）。

³⁶ 蔡菊生原從蘇州「金玉堂」崑曲堂名班習藝，工老生。1922 年夏帶藝入崑劇傳習所，隨師沈斌泉，專工擷笛，兼授笛。他習藝刻苦，能吹曲目可熟背三百餘折，一直是傳字輩演出時的主笛。1925 年冬傳習所學員赴滬「幫演」均以「傳」字藝名掛牌，當時習老生的沈傳銳已夭折，他便主動接用此名，改名蔡傳銳，成為後場人員中唯一的傳字輩藝員。傳習所滬招收的「小班」學員，如陳傳琦、陳傳蕙等皆由他負責拍曲開蒙授藝。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 165。

³⁷ 沈傳芷口述，丁修詢整理，〈憶崑曲傳習所〉，《江蘇戲劇》1981 年 10 期（總 43 期），頁 49。

二、課程設置

傳習所學生們清早起來，先是自由活動一下，喊嗓子或吹笛子。早飯過後，便開始上午的課程，有兩節課，頭一節是邢福海老師教拳術，因為當時崑曲叫「文班戲」，所以沒有請練功的老師，只是由武術老師教學生打打拳，主要是爲了讓學生鍛鍊身體³⁸。邢福海老師雖然對舞台上的表演、虎跳、撲虎、小翻等不大熟悉，但他傳授的少林拳術、十二路彈腿、棍、棒、單刀、雙刀、槍、鉤、鞭、三節棍等十八般武藝³⁹，多少爲傳字輩打下了一些武功底子，對日後某些傳字輩在武戲上學習不無幫助。過了約一年後，第一節課就改爲「走腳步」。「走腳步」是身上功夫「手眼身法步」的統稱，初分爲旦標和男標，男標又粗分爲兩檔：小生、老生和淨歸在一檔，丑（包括副丑）單獨一檔。這時還沒有分家門，只不過是大體上歸個檔而已，所內教師可以看看每個學生的形象和條件。旦、生、丑的台步、身段的練法自然都有所不同，但當時又有一些比較特殊的練法，如旦標就有練頭形的方法——雙手捧一隻茶碗，在下巴前四五寸遠光景端平，用下巴在茶碗沿邊上劃圈，頭頸隨之而轉動，久而久之，做戲時項頸就不會發僵，頭形自然就美了，這一項，小生也要學的。而男標中練眼睛很重要。先要練張眼睛，是用來表現男子的陽剛氣，練眼珠子打轉，眼珠子要左右兩邊用，又要練鬥雞眼等。練眼睛功時恰與上面說的旦標練頭形相反，頭、頸均不可動，甚至眼皮一眨也不眨。爲了練得不眨，在張眼睛時，還故意用冷水潑眼睛，是非常辛苦的⁴⁰。

第二節是文化課，由於學生的文化程度不同，文化課也分班，第一年教國文的老師是周鑄九，年紀很輕，他原是小學的國文教師，因此，就採取現成的小學國文課本爲教材。第二年，國文老師換成了傅子衡，是吳梅推薦的，他的國學基礎好，根據學生的不同程度，選一些教材，如《幼學瓊林》、《古文觀止》以及崑曲曲文選讀等等⁴¹。入所時文化程度較高的有顧時雨（傳玠）（1910-1965）⁴²、顧時霖（傳琳）（1908-1931）、倪筱榮（傳鉞）（1908-）、沈葆蓀（傳芷）（1906-1994）等四人，均爲初小畢業，其餘的則讀過一、二年級或根本沒上過學。教師們根據學員的不同文化基礎，分設初級、高級班交叉上課。課本爲普通的初等教科書。少數學員屬高級班讀第五、第六冊課本；多數則讀初級班第一、第二冊課本。所方還發給每人毛筆一支，讓學員抄寫崑劇腳本，既練習毛

³⁸ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984年3期（總27期），頁90。

³⁹ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁18。

⁴⁰ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁21-22。

⁴¹ 倪傳鉞，〈往事雜憶（上）〉，《大雅》6期（1999年12月），頁24。

⁴² 顧傳玠師承沈月泉，工小生。他天資聰穎，勤奮好學，無論大冠生、小冠生、巾生、雉尾生、鞋皮生均能應行，屬崑劇小生行中全才。出科後長期和朱傳茗合作，堪稱珠聯璧合，爲「傳」字輩中的「大檔」生旦演員。

筆字，又能瞭解劇情、熟悉工尺譜，有助於「拍曲」。在前、後任文化老師的悉心教授下，這批原來不識字或僅有初小文化程度的孩子均打下了一定的文化基礎⁴³。

下午一時至五時為「拍曲」課，是學戲的基礎課，乃是所裡的重點課程。

「拍曲」是崑曲教唱的行話，又稱「拍桌台」。桌台又稱為作台，就是把兩張八仙桌併在一起，老師往當中一坐，幾個學生分坐兩邊。老師教學生唱曲，一邊唱，一邊用手拍板眼，叫作拍桌台；學生則叫作學拍板或拍曲。因此在崑曲界，把「科班出身」也稱之為「桌台出身」⁴⁴。最初不分家門行當，把全所學生統編，分四張桌台：「大先生」沈月泉拍頭一張桌台，「二先生」沈斌泉拍第二張，第三張由吳義生主教，第四張則是由許彩金主教。另有一張小桌台是蔡菊生給插班生拍的，是臨時性的，一段時間後就轉到正式桌臺上去了⁴⁵。

一開始，既不教曲，也不教工尺譜，而是先拍板眼（節奏，包括速度）。老師一邊講一邊拍，學生一邊聽一邊看，然後學生拍，老師聽。三眼板（相當於 4/4）、一眼板（相當於 2/4）、四眼板（亦相當於 4/4，在第一眼即第二拍上擊兩下）等，板眼一點不得錯，稍快或慢皆不可，一直拍到所有學生拍板的聲音都整齊了，才開始教曲子。

學戲先學曲，學曲先學文，每天教學生讀字辨音、四聲陰陽，然後先生朗誦三遍，大家讀，一直到大家能順口成頌才下課。第二天一上課便背誦昨天的曲文，接著教下面的；過幾天圈子又兜回來。開始是統教，也就是每張桌臺上都教一樣的。舊社會講迷信，講究討彩頭，頭一折是吉利戲《天官賜福》：「雨順風調，萬民好。慶豐年，人人歡樂。」除此之外，戲中的【醉花陰】為散板，【喜遷鶯】為上板，【刮地風】為三眼板，板式比較齊，學會這齣戲，便能唱各種板式⁴⁶。

曲文熟透了，才教唱曲，也是一邊唱，一邊拍板眼。先生拿出十個銅板疊成疊，立在桌沿上，拍一遍，移一個銅板；十遍後銅板翻了一個身，從左邊移到右邊，再從頭來。幾天下來就能唱上幾百遍。

開始拍的都是同場的群唱，有〈賜福〉、〈八仙〉、〈上壽〉、〈仙圓〉等吉利討彩的，也有如《浣紗記·打圍》、《長生殿·定情賜盒》、《琵琶記·賞荷、賞秋》等同場折子，

⁴³ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 15。

⁴⁴ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984 年 3 期（總 27 期），頁 90。

⁴⁵ 如方傳芸入學時傳習所已開辦了一年多，因此他算是個「插班生」，一開始學戲，便是在蔡菊生的桌臺上，學了將近一年，有一次他唱〈撞鐘分宮〉裡的一個段子，因為他的童嗓特別好，又亮又遠，大先生沈月泉在隔壁就聽見了他的聲音，說「嗯，這孩子不錯，嗓子很好嘛！」，於是他就讓方傳芸「跳」了一個桌台，方傳芸便從原來蔡菊生教的桌台跳到尤彩雲老師的桌臺上去學戲了。方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984 年 3 期（總 27 期），頁 90-91。

⁴⁶ 鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷 1（武漢：武漢出版社，2000 年 3 月），頁 259。

拍的是【北新水令】、【南園林好】、【北醉太平】、【南普天樂】等南北曲。而爲什麼要先學同場曲呢？邵芭在〈歷盡滄桑話崑曲——訪崑曲傳字輩老藝人〉一文提及了張傳芳（1911-1983）接受他的訪問時的說法：

我們開始學戲時，並不分行當，有幾折戲人人都要唱的。如「上壽」、「賜福」、「賞荷」、「定情」等。為什麼要唱這幾折呢？因為這幾折是合唱，有共同練習的機會。老師可以聽了每一個人的嗓音後，決定他是那一行的材料，經過一段時期，再分行歸當，等到行當分定，就坐在桌台旁拍曲清唱了⁴⁷。

拍曲是不上笛的，只是乾唱，一定要唱得滿宮滿調，不可偷音。譬如宕三眼一定要唱足，非但一定要按曲文、四聲、板眼、工尺唱，而且一定要按宮調唱。唱崑曲的一定要嘴裡有宮調，不但唱曲一開口就要合笛音，如果唱各種沒有笛來和的引子，也要一開口就合宮調，即使是白口，譬如出場的定場詩，也都要有宮調⁴⁸。

曲拍熟了，才「開白」——教念白，念白基本上作爲一個單獨的教學內容進行。這是有道理的，因爲唱腔有音樂伴奏，笛子等樂器托著、襯著，演員的唱若不大紮實，音樂可以幫你遮蓋過去，嗓子差一點，有音樂伴著，就會中聽一些。而念白的難度就大得多了，戲曲的道白有它一定的拉腔拉調的程式，首先要靠演員自己撥調門，毫無依託，既要口齒清楚，聲貫滿場，又要入聲入調，在氣的控制、聲音的運用、吐字歸音等等方面都很吃功夫。老話說：「千斤道白四兩唱」，崑劇界還有句話，叫「一引二白三唱」，這兩句諺語都說明了念白的重要性，因此，傳習所的教師在初學階段把念白與唱、做分開單拿出來教學生是有其道理的，戲曲是一門綜合藝術，要求演員具有唱念做打各方面的功夫，但需循序漸進地從拍板眼開始到唱同場曲子、念白，一環一環紮紮實實地來，表面上看起來像是慢了些，但是學了一樣是一樣，基礎打得牢固，以後學起戲來路子就會正，速度也就快了⁴⁹。

傳習所裡還有一個專門的規矩，學戲總是學「總綱」而不光學「單片」⁵⁰，就是每學一齣戲，要求學生都要學會這齣戲裡的全部唱念，如此一來，演員掌握了整齣戲，熟悉了全劇的每一個角色，有助於體會、演好自己所扮演的角色。傳習所的老師們是很懂得「專」和「寬」的關係的，他們在這個問題上頗下了一番苦心，除了前面所說的之外，傳習所還有一個與其他戲曲科班明顯的不同之處，就是在學戲的同時，還發給每個學員

⁴⁷ 邵芭，〈歷盡滄桑話崑曲——訪崑曲傳字輩老藝人〉，《民俗曲藝》27期（1983年12月），頁71。

⁴⁸ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁22-24。

⁴⁹ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984年3期（總27期），頁91。

⁵⁰ 總綱是指一折戲裡全部人物的從頭至尾的戲，即整折戲；「單片」是指該劇目中一個人物的戲。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁26。

一套「傢夥」，裡面包括一枝笛⁵¹、一副鼓鍵子，一片小鑼片，一個「運通」（雲鈺，竹制，上有孔，用以練習吹奏噴吶樂器的運氣和指法的代用品）⁵²。這樣，崑劇的文武場面上的主要樂器都有了。學員們一面學戲，一面在各自主教老師及笛師高步雲、蔡菊生的先後指導下刻苦學習吹笛、雲鈺的同時，還利用課餘時間，用瓦片磨成圓形，當作小鑼、鼓板，不斷地敲擊，鍛練基本功。這些對於學員們學習、掌握其專業技巧是很有好處的，會吹笛，唱起來就不會走調，碰到不會唱的曲牌，只要拿起笛子，學起來就快得多了⁵³，學吹笛必須會看工尺譜，進而提高了識譜能力。學敲鑼打鼓，不僅掌握了鑼鼓點，更重要的是有了心板，演戲時能自如地掌握節奏。同時這個措施也為大家準備了後路，萬一倒嗓或戲班報散，不能唱戲，可在本班或其他戲班充當「場面」（樂隊），以解決生活出路問題⁵⁴。

在「拍曲」最初階段，也曾嘗試性地踏過幾折戲⁵⁵，其中有沈月泉傳授的《麒麟閣·三擋》，許彩金、沈斌泉傳授的《白兔記·養子》，許彩金傳授的《西遊記·胖姑》等。在此基礎上，還趕排了兩齣「同場戲」，並於 1922 年初，該所創始人之一張紫東母親壽誕時，應邀前往張府戲廳獻藝祝賀。演出的劇目有〈上壽〉，眾學員合演；〈養子〉，由朱祖泉（傳茗）（1909-1974）主演李三娘；〈三擋〉，由沈南生（1909-1924）⁵⁶主演秦瓊；《邯鄲記·仙圓》，由周根生（傳錚）（1909-1977）飾盧生、沈坤生（傳錕）（1911-1987）飾呂洞賓、邵錦元（傳鏞）（1908-1995）飾漢鍾離、徐永福（傳溱）（1909-1942）飾曹國舅、華福麟（傳浩）（1912-1975）飾鐵拐李、包根生（傳鐸）（1911-1997）飾張果老、劉順斌（傳蘅）（1908-1986）飾何仙姑、姚興華（傳薌）（1912-1996）飾藍采和、周根榮（傳瑛）（1912-1988）飾韓湘子。這是崑劇傳習所開辦半年左右學員們的初次粉墨登場，獲得行家們的一致好評⁵⁷。

傳習所裡正式給學生開戲、排戲是相當遲的。直到 1923 年初，所方經過長期考察，根據學員的扮相、嗓音、身材及性格等不同條件，陸續對部份學員的行當有所變換。例

⁵¹ 無膜孔的「悶笛」，專為練習吹奏所用，可大大降低音量，防止相互干擾。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 17。

⁵² 沈傳芷口述，丁修詢整理，〈憶崑曲傳習所〉，《江蘇戲劇》1981 年 10 期（總 43 期），頁 50。

⁵³ 當時傳習所內教師認為，學曲子的人最好能吹笛子，吹得好，唱起來也更能懂竅門。華傳浩，〈笛和小生〉，《文匯報》1962 年 4 月 17 日 4 版。

⁵⁴ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，頁 93-94。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 17。

⁵⁵ 排戲，又稱之為踏戲，也就是說先要在拍曲及腳步（身段、台步）這兩方面有些底子之後，方能踏戲。踏戲好比是拍曲和腳步的組合，又是這兩者的繼續。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 24。

⁵⁶ 沈南生為沈月泉的小兒子，入所習老生，沈月泉最喜愛這個小兒子，因此他很特殊，大家還在拍曲階段、尚未踏戲時，沈月泉就先給他拍了〈三擋〉等戲。他的接受能力很強，可惜尚未出科就病故了，所以沒趕上排「傳」字。王傳藻憶述，北京崑曲研習社研究組記錄整理，〈蘇州崑劇傳習所始末〉，收入《上海戲曲史料薈萃》第 1 輯（上海：上海藝術研究所，1986 年），頁 7。但根據沈傳芷的說法，其弟沈南生在病逝前，已得藝名為「傳銳」。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 32。

⁵⁷ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 19。

如：周根生（傳錚），原習老生，後改白面；華福麟（傳浩），初習小生，後改丑行等，並按大家最後確定的行當，調整學戲「桌台」。各主教老師在分別向學生傳授不同行當身段、台步的基礎上，開始全面「踏戲」⁵⁸。教戲（指身段表演）的原則是「從易到難」，「從靜到動」。先教「擺戲」，就是同場戲，有眾多角色群唱，因為各人裝扮不同，台上地位也不同，老師就給學生們擺地位，所以這些群唱同場戲就叫「擺戲」⁵⁹。教會了「擺戲」後再教「身法戲」，亦即上場扮演的每個人物各有各規定內容的戲。「身法戲」先教唱功戲，後教身段戲，這是因為拍曲已經爛熟，上唱功戲稍為容易些。除了同場戲之外，都是按每個家門穿插著教——不但文戲、武戲是如此，連穿著的服裝也是這樣，如生角的褶子戲、帔戲、官衣戲、箭衣戲、靠把戲等都穿插著教。總之，不讓學生一開始就定型了。服裝不同、文武不同、唱做不同，劇中人物的裝扮、身份、情節就都不同，當然戲也就不同，人物性格更是各各相異了。老師嚴格要求學生學一樣像一樣，裝龍像龍，裝虎像虎。初開「擺戲」是大家一齊唱，個別基礎比較好的，像朱傳茗，他開單唱就比一般學員要早一些⁶⁰。按家門，頭兩年裡學的戲，大致是：

小生——〈梳妝擲戟〉、〈琴挑〉、〈獻劍〉、〈樓會〉、〈拆書〉、〈茶敘〉、〈拜施〉、〈分紗〉等。

旦——〈進美〉、〈採蓮〉、〈說親回話〉、〈梳妝跪池〉、〈學堂〉、〈遊園〉、〈小宴〉等。

淨——〈刀會〉、〈北饒〉、〈花蕩〉、〈三闖〉、〈嫁妹〉、〈山亭〉等。

丑——〈盜甲〉、〈誘叔別兄〉、〈掃秦〉、〈下山〉、〈羊肚〉等。

副——〈照鏡〉、〈議劍〉、〈獻劍〉、〈狗洞〉、〈樂驛〉等。

老生（包括老外）——〈越壽〉、〈賣書納姻〉、〈見都〉、〈訪鼠測字〉、〈勸農〉等⁶¹。

教師們為學員「踏戲」，大體上有兩種方式。一種是「拼盤型」，即各主教老師分頭教授劇中的主要角色，然後再一起合成。另一種是「協作型」，即在現場上分工排練，相互配合，一氣呵成。一折戲往往要經兩位乃至三、四位老師共同合作完成。因此，不少折目很難完全分清是哪一位老師教的。當然也有少數例外，如「大先生」沈月泉就有能力一人包教戲中各個行當。如授《金雀記·覓花、庵會、喬醋、醉圓》，其中潘岳（巾生）、井文鸞（五旦）、巫彩鳳（六旦）、瑤琴（副）、彩鶴（丑）、山公（老生）等，均由他所授。除了因為他過去長期教曲友串戲，生、旦、淨、末、丑各行角色，早就習慣一

⁵⁸ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 26。

⁵⁹ 「擺戲」同時也指以唱為主，身段不多的戲，如《牡丹亭·拾畫叫畫》、《漁家樂·藏舟》最初的表演方式就接近「擺戲」，是後來的崑劇藝人將其身段豐富而成為今日舞臺上呈現的方式。

⁶⁰ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 24-25。

⁶¹ 王傳藻憶述，北京崑曲研習社研究組記錄整理，〈蘇州崑劇傳習所始末〉，收入《上海戲曲史料薈萃》第 1 輯，頁 3。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 27。

人傳授到底，更主要的是他在教師中年齡最大，輩份、資歷最高，大家均尊稱他為「月泉叔」，因此，他可以毫無顧忌地這樣做。反之，其他教師要考慮到相互間的關係，凡本人主教範圍以外的角色（兼帶一些「小搭頭」⁶²例外），即使能教，一般也不願包下來⁶³。

傳習所內的教師們教戲是十分嚴謹的，用的就是前面所敘述的一整套方法及步驟，周傳瑛便曾說過：

回想那幾年，從剛進所到分了家門，一直到進上海以後，一點不鬆；拍曲一定要拍到眾手一響、眾口一音，腳步一定要練到眾腳一步，眾手一指；爾後“踏戲”時，哪些腳步踏在哪些字上，哪些身段落落在哪些音上，每一板做哪幾個動作，每一句白口在場上走到什麼地位，都一點不馬虎。老先生們教戲，總是教總綱，哪怕只教一個學生，也從不光教“單片”；而且非但教戲，必定同時教鑼鼓、教吹打（包括粗細吹打）。……當時還規定，只准在上課時認真學，平時不准亂哼——因為沒有學好就亂哼，走腔錯板唱油了，以後是很難糾正的。老師把這種教學方法叫做“唱入調”，也叫做“鑿石頭”⁶⁴。

三、幫演階段

三年蘇州崑劇傳習所的學習生活結束後，就進入了「幫演」階段⁶⁵。所謂「幫演」，實際上就是實習性質的公演，所謂「練千遍不如看一遍，學千遍不如串一遍」，演出是鞏固、發展技藝的重要手段。此時全班人馬到了上海，開始以崑劇傳習所的名義公演。在赴上海公演之前，穆藕初請了上海賡春社的曲友王慕詰為傳習所學員題藝名，頭一個字守本姓；第二個字以「傳」字排行，一則標明是崑劇傳習所出來的學員，同時也有希望他們能將崑劇流傳長久的意思⁶⁶，這也是他們稱之為「傳」字輩的原因；第三個字則用不同的偏旁標明家門行當：生行（指小生）用斜玉旁，取「玉樹臨風」之意；旦行用草字頭，取「美人香草」之意；淨行及末行均用金字旁，意在「黃鐘大呂，很音響之正，鐵板銅琶，得聲情之激越」；丑行則用三點水，取「口若懸河」之意⁶⁷。

⁶² 崑劇的配角，稱為「搭頭」，有大、小之份。重要配角為「大搭頭」，次要配角稱「小搭頭」。但「搭頭」不論大、小，一般均是有姓、有名、有家門的角色。至於衙役、宮女、太監等等，不屬於「小搭頭」，而稱為「雜」，也即是其他劇種的所謂「龍套」。

⁶³ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 27-28。

⁶⁴ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 26。

⁶⁵ 原本傳習所規定「三年學習，兩年幫演」，但傳字輩實際學戲的時間約兩年半（1921.8-1924.5），幫演則為三年（1924.5-1927.6）。

⁶⁶ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 31。

⁶⁷ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 32。

從 1924 年到 1927 年，傳字輩除了在徐凌雲的私人花園徐園裡演出外⁶⁸，還有兩個主要演出場所：一是笑舞臺，二是新世界⁶⁹。傳字輩此時除演出之外，仍利用時間，不斷學戲、補戲。

當時每天日夜兩場，日場二點到六點，夜場七點開鑼到十一點收場，再長一點倒可以，短於四個鐘點卻是不行的。當時唱戲要天天換戲目，場場換戲目，而崑劇主要是折子戲，何況那時舞臺又小，“九龍口”⁷⁰上場一亮相，“忒！忒！忒！”三步就到台口了，一個折子戲平均最多半個小時，幕間也沒有休息，因此日夜場都至少得有八個折子戲。有的成人班唱日場，時間可以短一點，五六個折子戲也就過去了，但我們小班非得唱足四個鐘頭，這樣一天至少十六個折子戲。以十天一個輪換計，那就要有一百六十個折子戲。崑劇是沒有頭路戲和幕表戲的，折子戲又是每本戲裡的精華，每個折子戲裡的每個角色都要花功夫。我們進上海時，只學了三四年，哪裡有這麼多戲呢！於是只得拚命學，邊唱邊學⁷¹。

補戲和學戲不同。學戲，主要指學折子戲，而補戲，原則是將已經學過的折子戲作為基礎，「補」進一些場子，使它成為一個連貫的故事。譬如《白羅衫》原來只有淨、副丑、丑「三腳撐」⁷²的〈賀喜〉、〈詳夢〉，老旦唱的〈井遇〉，正旦唱的〈遊園〉，以及小生唱的〈看狀〉這幾個折子，後來在前面「補」了〈攬轎〉、〈設計〉、〈殺舟〉、〈撈救〉、〈慶賀〉、〈放走〉、〈拾子〉，這樣就成了一個完整的《白羅衫》的故事了，也就是「全本」。

這類「補」的戲很多，「補」的有的也是折子戲，有的則是情節戲、過場戲。當然，仍是有劇本、曲譜，並以此拍曲、踏戲的。這樣，就經常能演出「全本」戲。

當時每天演出，日夜兩場，吃過中飯就準備演出，一直演到半夜才休息。因此，傳習所的教師們只能利用上午時間為學員們教戲、補戲，只不過不像是在蘇州那樣上大課，而是每個教師為一個一個學生說戲⁷³，又一個一個地踏戲。所以在那段時間，各人學戲

⁶⁸ 1924 年 1 月 2 日，傳習所學生就曾在徐園演出，該次演出為不對外公開的實習演出。倪傳鉞，〈往事雜憶（上）〉，《大雅》6 期（1999 年 12 月），頁 26。後於 1925 年 11 月 26 日起，在笑舞臺及徐園交叉演出：每逢週一、二、四、五在笑舞臺，週六、日在徐園，均演日場。〈崑劇傳習所將演劇徐園〉，《申報》1925 年 12 月 1 日增刊 2 版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁 134。

⁶⁹ 在新世界的演出期間為：1926 年 5 月 17 日起，先試演夜場（每晚六時半至十時半）。由於觀眾較多，於同年 6 月 10 日起，每天改演日、夜兩場（日場為下午一時至五時，夜場為晚上七時至十一時）。後由於北伐戰爭的影響，新世界暫停營業，傳字輩在新世界的演出，才於 1927 年 3 月 24 日演完最後一場戲後宣告結束。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 39-41。

⁷⁰ 九龍口約位於上場門前一公尺多的地方。演員從上場門出場，走數步稍停，揮袖、整冠或亮相即在此位。

⁷¹ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 35。

⁷² 三人交叉做戲，分量也差不多的，崑劇中稱「三腳撐」戲。

⁷³ 傳統戲曲的傳授方法多半為「口傳心授」。崑曲雖有工尺譜可資參考，但是很多具體的唱念技巧無法用文字準確地表述，類似於《審音鑑古錄》這樣的身段譜也很少，因此教戲、學戲一般都由老師口述總講，解說劇情，分析人物，帶領唱念，示範表演動作，稱之為「說戲」。

數量的多少就有差別了。當時顧傳玠是小生中表現最出色的，他十分用功，常常早起，就請沈月泉教他，而沈月泉總會叫醒周傳瑛後才一起授課，這個階段他教授了《牡丹亭·拾畫、叫畫》、《紅梨記·亭會、三錯》、《長生殿·迎像、哭像》、《彩樓記·拾柴、潑粥》、《金不換·守歲、侍酒》、《驚鴻記·吟詩、脫靴》等許多小生重頭戲⁷⁴。

在上海「幫演」期間，傳習所又先後增聘了原全福班的名角施桂林（1876-1943）及陸壽卿為教師。施桂林是施傳鎮（1911-1936）⁷⁵的父親，工六旦、四旦，兼擅作旦，某些五旦戲亦能應行，是當時有名的「矮子花旦」，他應聘為傳習所旦角教師之後，將合稱「衣西翡翠」的四本生、旦看家戲中，傳習所未授的《衣珠記》、《翡翠園》（另外兩本《西廂記》、《蝴蝶夢》）傳授給學員們，並和吳義生、陸壽卿一起傳授了全本《崑山記》、《尋親記》、《釵釧記》、《南樓傳》及不少傳統折子戲。張傳芳的六旦戲尤得其真傳，王傳藻（1911-2003）的正旦戲得益亦多⁷⁶。

陸壽卿主教副、丑、白面，兼教大面，先後向學生們傳授了〈遊殿〉、〈蘆林〉、〈活捉〉、〈挑簾、裁衣〉、〈拔眉、探監〉、〈鬧庄、救青〉、〈古城〉、〈別姬〉、〈烏江〉等傳統折子戲。他在教學時能根據每人不同的特點，在教同一齣戲時採取不同的方法，提出不同的要求。有時也和學生們同台演出，使學生們深受教益，周傳瑛便曾說過：「師生同台，戲特別唱得出，他一出場，好像開了自來水龍頭，戲會自然而然地流出來，對自己幫助很大。」⁷⁷傳字輩中，王傳淞（1906-1987）、姚傳湄（1909-？）、華傳浩（1912-1975）、沈傳錕（1911-1987）、邵傳鏞（1908-1995）⁷⁸等得益更多，其中又以王傳淞受益最深，陸壽卿在他身上花的工夫最多，常常為他額外「加班」教戲，王傳淞的《連環記·議劍、獻劍》中的曹操，《鳴鳳記·嵩壽、吃茶》中的趙文華，《西廂記·遊殿》中的法聰，《鮫

⁷⁴ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 31-32。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 40。

⁷⁵ 施傳鎮的父祖皆為清末蘇州著名崑旦，他自幼受家庭薰陶，早習崑曲。進入崑劇傳習所後，工老生，師承吳義生，亦向沈月泉學戲，後又就教於全福班名老生沈錫卿，藝業大進。隨傳習所赴滬實習演出時，即譽滿劇壇，一直是「傳」字輩的當家老生、重要台柱，只可惜 1936 年即因傷寒症猝逝於蘇州，傳字輩的許多全本戲，因此無法再在舞台上演出。

⁷⁶ 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 356（崑壇人物—藝師名角—施桂林（1876-1943））。

⁷⁷ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 51。

⁷⁸ 根據鄭傳鑒的說法，沈斌泉在傳習所內雖兼教淨角戲，但他是工副、丑的，淨角戲是「三腳貓」，沈斌泉只會教〈刀會〉、〈訓子〉等少數幾齣大花臉戲，後來穆藕初才請陸壽卿來教，陸除了副丑戲之外，兼演淨角戲，特別是白面尤見功力。傳字輩中的白面戲，基本上是陸壽卿教的，如《義俠記》的何九、《一文錢》的羅和、《翡翠園》的麻參軍等。他教的淨角戲，要比沈斌泉強得多。鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷 1，頁 283-284。連傳字輩當中的淨角邵傳鏞也曾說到：「我們傳習所真正花臉先生沒有。」他的開蒙老師是沈月泉。傳字輩的淨行中，邵傳鏞擅演說各地方言的白面角色，而這些角色多是向陸壽卿學的。這是邵傳鏞在接受洪惟助訪問時說的。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 年初版），頁 34。又據胡山源著〈仙霓社之前後〉一文：「陸為全福後輩，工白淨，素在外教戲，此時適在上海，故為該所所羅致。雖為時不久，而所中諸生，於架子方面，則獲益良多，蓋陸又特長於架子也。」半邨主人，〈仙霓社之前後（三）〉，《紅茶》3 期，頁 36。

綽記·寫狀》中的賈主文，都得到陸壽卿的加工指點和親自傳授⁷⁹。

此外，著名曲家貝晉眉及當時被譽為「活呂布」的徐凌雲，分別向周傳瑛傳授了《玉簪記·茶敘》及《連環記·梳妝、擲戟》，張傳芳的〈佳期〉，則得到名曲家項馨吾（1898-1983）的精心加工⁸⁰。朱傳茗則從丁蘭蓀處習得崑劇冷戲《四弦秋·送客》⁸¹。施傳鎮所演的《鐵冠圖》等老生戲頗負盛名，則得益於全福班著名老生沈錫卿⁸²。

崑劇中的武戲是在清朝乾嘉年間形成的，不僅劇目豐富，更有大批著名的崑劇武戲藝人，他們多半有相當高的技巧，並擅於特技的創造及運用。到了清末，所謂的「武鴻福班」⁸³即以擅演武戲聞名，但是相較於文班「文全福」的文戲由傳字輩承接下來，「武鴻福班」所特有的武戲卻隨著時間從此失傳⁸⁴。傳字輩初到上海時，徐凌雲即發現傳字輩缺少武戲。因為傳習所內的教師都是唱文戲的，沒有武戲老師。而刑福海是教武術的，舞臺上不管用。因此，徐凌雲專門為傳字輩從京劇界請來了武功老師周寶奎，他每天早晨前來兼教打把子，還傳授了《泗州城》、《艷陽樓》等武戲作為開蒙戲⁸⁵。又請來了蔣硯香向顧傳玠、朱傳茗等傳授了《販馬記》、《鳳凰山》和《雅觀樓》。汪傳鈴（1911-1958）則分別向茹富蘭、夏月恒學會了《寶劍記·夜奔》及《蜈蚣嶺》等武戲，並經常前往蓋叫天家求教蓋派武松戲⁸⁶。

汪傳鈴及方傳芸（1913-1984）可算是傳字輩中武生、武旦行當的開創者。在上海演出的初期，由於方傳芸進班較晚，資歷較淺，通常演一些配角戲，主角輪不到他演，因此到上海不久，他便開始考慮如何在藝術上找到適合自己的路子，而汪傳鈴、華傳浩、劉傳蘅（1908-1986）⁸⁷、陳傳堯（1916-？）都是好動的性格，也有同樣的想法。當時汪傳鈴是應副末行的，主角戲同樣也不多。他們深知，要演好崑劇武戲，使它能在舞臺上

⁷⁹ 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 355-356（崑壇人物—藝師名角—陸壽卿（1869-1929））。王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》（上海：上海文藝出版社，1987 年 11 月），頁 30-31。

⁸⁰ 胡山源著〈仙霓社之前後〉一文：「如張傳芳之於項馨吾，學得身段甚多，佳期一齣，幾全由項所授。」半邨主人，〈仙霓社之前後（三）〉，頁 36。

⁸¹ 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 345-346（崑壇人物—藝師名角—丁蘭蓀（1869-1937））。

⁸² 朱建明，〈話說崑劇老生〉，《藝術百家》1997 年 1 期，頁 98。沈錫卿師承晚清崑班名角李桂泉。他嗓音宏亮圓潤，念白傳神，感情充沛，身段優美，能戲極多，扮演各類人物都能形神畢肖，恰到好處。

⁸³ 此處指的是清同治年間創建於浙江紹興的鴻福崑弋武班（武鴻福），和專演文戲的鴻福班（即四大老班中的洪福班）不同。「武鴻福」曾於光緒年間至蘇州老郎廟掛牌，在蘇州織造部堂登記、捐銀，故允許其冠以「姑蘇鴻福班」牌名，並常在蘇州一帶流動演出，與演文戲著稱的姑蘇全福班並稱為「文全福，武鴻福」。1924 年，由於戰爭，時局混亂，鴻福崑弋武班正式報散。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 237（歷代崑班—職業崑班—鴻福崑弋武班（武鴻福））。

⁸⁴ 顧兆璋，〈南崑中的武戲〉，《藝術百家》1993 年 4 期（總 34 期），頁 104-107。

⁸⁵ 倪傳鉞，〈往事雜憶（上）〉，《大雅》6 期（1999 年 12 月），頁 27。桑毓喜，〈崑劇傳字輩〉，頁 40。

⁸⁶ 桑毓喜，〈崑劇傳字輩〉，頁 40。

⁸⁷ 劉傳蘅師承沈月泉、尤彩雲，工五旦、六旦，因嗓子欠佳，未能發揮其所長，後又就教於王益芳、林樹棠等京劇名角，練就了一身跌撲工夫與「擲刺」絕技，而改演四旦，名聲大振，成為傳字輩中獨一無二的刺殺旦。

站住腳，首先要打好毯子功、把子功的基礎，沒有毯子功、把子功，要演武戲只是一句空話。於是他們便開始練功，每天早晨五點鐘天還沒亮，就空著肚子、在沒有海綿墊子的水泥地上練功，雖說到了十幾歲才開始練功，實在是有點晚了，但他們憑著一股熱情，經過大約兩年時間的勤學苦練後，不僅能翻一般的小跟斗，連虎跳前撲⁸⁸、蹠子⁸⁹、搶背⁹⁰等較難的跟斗也能翻了。這種蠻幹加苦練的勁頭感動了武旦兼武生演員林樹棠及紅生演員林樹森兩兄弟，經常主動前來為他們說戲⁹¹。汪傳鈴及方傳芸他們對武戲的付出及熱情，最後在「新樂府」時期得以開花結果，因此留待下一節再詳述。

傳字輩在上海的演出因北伐戰爭而中止，他們便回到蘇州，仍然採取邊學邊演的方式，在蘇州青年會獻藝⁹²，期間還曾由吳梅親自指導演出其自編的《湘真閣》，成為傳字輩演出劇目中唯一齣由當代曲家創作的新編戲。之後，由於穆藕初事業失利，紗廠倒閉，已無經濟實力繼續支持傳習所⁹³。但穆藕初還是不忍讓這批崑劇傳人改行轉業，經過多次商談，物色好接班人選，遂於 1927 年 10 月底，將所務移交給嚴惠宇（1895-1968）、陶希泉，著手籌建「新樂府」崑班，從而宣告了傳字輩學員的滿師，並結束了崑劇傳習所為時六年有餘的歷史⁹⁴。在這六年的期間，共有四十四名學員獲得「傳」字藝名，他們與全福班藝人的師承關係，詳見附表一。

第三節 「新樂府」、仙霓社時期的傳字輩藝人

經過了傳習所時期的學習、幫演階段後，傳字輩藝人的技藝雖日漸提高，但仍不足以應付長期日夜場的演出，因此傳字輩藝人在名義上雖屬滿師，並開始建立了劇團「新樂府」（1927-1931）、仙霓社（1931-1942），但在這個時期傳字輩藝人仍繼續向全福班老藝人學戲，甚至向京劇前輩吸收武戲劇目。本節將分別敘述「新樂府」、仙霓社兩個時期傳字輩藝人在學戲、擴張劇目的努力，並論及在大環境的影響下所導致仙霓社的報散。

⁸⁸ 毯子功，是一種側手翻外轉再接前空翻的跟斗動作，即虎跳加前撲。

⁸⁹ 輔助舡斗。快跑數步起「趨步」，左腳蹬、右腳掄甩，俯身向前，雙手由正轉向左側，朝下按地，左腳緊隨右腳繃腳面側向掄甩。翻至過半兩腿併攏，同時雙手推地，雙腳以腳掌斜向（腳尖朝右偏前）落地，彈起，同時雙手向上拎起成「正順風旗式」（左手上抬成托掌，右手伸直平抬右側成按掌）。蹠子不單獨使用，多接翻「蹠子」或「漫子」，也可接翻「竄毛」、「倒扎虎」、「跳叉」等。

⁹⁰ 一種翻跌技巧。翻跌落地時，要求先以左肩觸及地面，隨即後背、右肩相繼著地。常在武戲格鬥和文戲表現人物倉促惶急時運用。

⁹¹ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在「崑曲傳習所」〉，《戲劇藝術》1984 年 3 期（總 27 期），頁 94-96。

⁹² 1927 年 5 月 25 日至 6 月 28 日。每天專演日場。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 42。

⁹³ 還有另一種說法，當時正值國民政府在南京成立不久，孔祥熙出任工商部長，邀穆藕初助理部務，任常務次長，所以穆藕初便赴南京當官去了。江上行，〈崑劇憶往 且說當年新樂府〉，《大雅》3 期（1999 年 6 月），頁 61。

⁹⁴ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 41-43。

一、「新樂府」時期

嚴惠宇、陶希泉接收崑劇傳習所之後，想把傳習所辦成一個新型的崑劇團，用臨時組成的「維崑公司」的名義，在原傳習所的基礎上投資兩萬元，創建了全新的崑班，取名為「新樂府」，並租下笑舞臺，重新裝修，並請張某良、俞振飛擔任「新樂府」的前後台經理⁹⁵。

據《申報》1927年12月9日〈笑舞臺新樂府不日開演崑劇〉的報導：

去歲崑劇傳習所開演於新世界，每日觀眾滿坑滿谷，繼復在徐園舉行，雖地址偏西，上座仍盛，後以他種關係，停演迄今。……近有崑劇家張某良、俞振飛、吳我尊、沈吉誠諸君，組織維崑公司，即以笑舞臺原址加記新樂府，斥資二萬元，將院內建設佈置，完全改革，金碧輝煌，富麗精雅。所有崑劇傳習所全體角色如顧傳玠、朱傳茗、張傳芳、周傳瑛、華傳萃、施傳鎮等四十餘人，每日登臺，一應服飾行頭，添置費銀四千餘元。……不日開幕，定有一番盛況也⁹⁶。

進入「新樂府」時期後，基本上標誌著傳字輩學員的出科。但是傳字輩演員們並未停止繼續學戲補戲，由於除每週六、日下午加演日場外，平時每天僅演夜場，因此大家仍有足夠的時間練功學戲。雖然，此時沈月泉與尤彩雲已分別離開前往他處為曲友拍曲、踏戲，而沈斌泉早已於1926年病歿，但崑戲院續聘陸壽卿、施桂林、吳義生任教，先後傳授了《水滸記》、《義俠記》等整本戲，以及《金印記·不第、投井、歸第、金圓》、《鮫綃記·寫狀》等傳統折子戲。

除此之外，這期間有許多京劇的前輩演員前來幫助，而傳字輩演員們自己也設法投師訪友。首先便是上一節提及的林樹棠及林樹森兩兄弟。

林樹棠是著名的武旦兼武生演員，為傳字輩演員傳授了不少武戲。他教學既耐心、嚴格，又毫無保留，這在當時是相當難能可貴的。他教了方傳芸《石秀探莊》，教了方傳芸與汪傳鈴〈打店〉、《乾元山》、《三岔口》等戲；後來，他的弟弟，著名的紅生演員林樹森專門為汪傳鈴說了《安天會》及《狀元印》，並向沈傳錕、邵傳鏞等傳授了《華容道》（《古城記·擋曹》）⁹⁷。林樹棠同時指導傳字輩自排串演了《紅線盜盒》（《雙紅記·攝盒》），飾演紅線的劉傳衡並拜當時著名的武二花王益芳為師。王益芳武功底子厚實，教

⁹⁵ 倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁43。

⁹⁶ 〈笑舞台新樂府不日開演崑劇〉，《申報》1927年12月9日增刊1版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁152。

⁹⁷ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984年3期（總27期），頁96。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁190、199。

戲很認真，一招一式務必使人瞭解其意義目的，儘管他的文化不高，又不能講話（據說是演戲時用力過猛摔壞的），但仍以筆代口來說戲。據劉傳蘅自己的回憶，當時學戲都是抽空到老師家裡的天井裡在磚頭地上學摔打翻撲，十分辛苦，但是在《盜盒》中紅線女使用的一對「攘刺」⁹⁸，王益芳連他的兩個兒子都沒教，卻對劉傳蘅傾囊相授⁹⁹。

1930年，「新樂府」第二次進入上海大世界遊樂場演出期間，又有一位京劇前輩——武丑王洪加入了義務教學的陣容。王洪年輕時練就一身驚人的功夫，身輕如燕，能在疊起的四張桌子頂端「小翻」接「提」落地，動作乾淨俐落，堪稱一絕。中年後輟演，以教戲為業¹⁰⁰。他經常到大世界去看傳字輩的演出，他對華傳浩的崑丑戲，十分贊賞，但也指出其功夫不夠到家，因此自願義務給華傳浩加工，要他每天早晨到大世界去練功，由他來指點。但當時華傳浩年紀輕，薄有聲譽，不免自滿，又認為京、崑兩路，未必合適，因此口頭允諾，心裡卻不把它當一回事。接連三天大雪，老先生都在大世界等他，而他卻誤了三次約，直到第四天早晨，他自己感到不好意思，才勉強去了。到了大世界，老先生叫華傳浩趴在椅子上，華傳浩以為要測試一下自己的功底，不料王洪用藤棍在華傳浩的大腿上用力了打了三下，並責備他自滿、不敬重老先生，接著又詳細中肯地指出華傳浩表演中的缺點。華傳浩才誠懇地向王洪賠了禮，請求他的教導。此後，近兩年的時間，王洪指點華傳浩練功、糾正他的毛病。據華傳浩自己的說法，像〈問探〉、〈盜甲〉這一路的戲，都是經過王洪的加工，戲才逐步「像個樣子」¹⁰¹。王洪並向華傳浩傳授了《盜皇墳》、《時遷偷雞》、《滾燈》、《頂磚》等丑腳功夫戲¹⁰²。此外，汪傳鈴、邵傳鏞主演的《黑松林》，沈傳錕主演的《祥梅寺》，呂傳洪（1917-）與陳傳萸合作的《打杠子》、《王小二過年》，與劉傳蘅合作的《小放牛》等小戲，亦均得自王洪的親授¹⁰³。

此後，傳字輩們又認識了著名的武生演員蓋叫天的長子張翼鵬，他繼承了他父親的衣鉢，能戲頗多，特別是他的一齣拿手好戲《雅觀樓》，在這齣戲裡，他設計了一些高難度的絕技，是帶有耍令旗的新路子，汪傳鈴和方傳芸便向他請教了這齣戲¹⁰⁴。這樣邊學習，邊演出，傳字輩就逐漸地累積了一批武戲的劇目。

另一方面，方傳芸與汪傳鈴兩人還對一些武戲進行了整理、改編、加工的工作。如《借扇》，原來武打僅限於上、下、左、右、蓬頭等簡單的交手，方傳芸與汪傳鈴商量，加了大刀花、棍花，進一步豐富了身段動作，使這個原來較冷的戲，邊唱邊打，載歌載

⁹⁸ 攘刺長約一尺三，兩頭尖刺，中間有環可套入手指旋轉，冷不防中可行刺對方。

⁹⁹ 劉傳蘅，〈溫故知新——授排《紅線盜盒》始末〉，《江蘇戲劇》1983年4期（總60期），頁43。

¹⁰⁰ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁78。

¹⁰¹ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》（上海：上海文藝出版社，1961年），頁II-III。

¹⁰² 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁79、204、216、217、220。

¹⁰³ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁79、181、185、191。

¹⁰⁴ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984年3期（總27期），頁96。王傳藻憶述，北京崑曲研習社研究組記錄整理，〈蘇州崑劇傳習所始末〉，收入《上海戲曲史料薈萃》第1輯，頁4。

舞，變得熱鬧熾烈，因而受到了觀眾的歡迎。《三岔口》這齣戲，照傳統的演法是沒有唱的，而方傳芸與汪傳鈴在演這齣戲時（汪傳鈴飾劉利華，方傳芸飾任堂惠），在走邊¹⁰⁵中增加了【新水令】等曲牌，這樣不僅突出了任堂惠的內心戲，更重要的使這齣戲具有崑劇的特點。〈打店〉則是在林樹棠傳授的基礎上，吸收了京劇演員蓋叫天的設計，蓋叫天在演這齣戲時，有一個刀從孫二娘頭頂下去直戳台板的絕招，方傳芸與汪傳鈴覺得這個動作很驚險，又有助於突出武松的武藝高強，並且爲了加強這個動作的驚險性，他們把刀子從頭頂下去，改成貼著耳朵，從脖子邊扎下去。〈盜草〉是他們在改革上下了較大功夫的一齣戲。在這齣戲中，第一次嘗試在開打時配了音樂，同時爲了使武打更激烈、火爆，他們破天荒地加進了崑劇原本沒有的打出手¹⁰⁶。

事實證明，這樣的努力沒有白費，他們不僅發掘、恢復了一批崑劇武戲，而且使之在原本的基礎上有了豐富和提高。此外，後來仙霓社在杭嘉湖輾轉演出期間，有時一場戲從出太陽唱到出月亮，稱之爲「陰陽戲」，也就是兩頭見陰陽，第一齣要演武戲，最後一齣也要演武戲¹⁰⁷，武戲在這時發揮了很大的作用，當時一場至少要唱兩齣，有時多至四齣武戲，農民愛看武戲，特別喜歡打出手，他們稱之爲「調花槍」，這些武戲在爭取觀眾方面起了一定的作用¹⁰⁸。

這一段學習武戲的過程，不僅培養出汪傳鈴、方傳芸、劉傳蘅這一批崑劇武生、武旦行當的演員，對於其他主要演文戲的演員，也是大有助益的。周傳瑛便曾表示：

學武功，不但對我唱翎子生有幫助，而且對唱巾生似乎更有好處。因為武功功夫在翎子生上是“外功”，看得見，因此弄得不好意思只學點皮毛，武功對於巾生則是“內功”，學得實在，用得妥當，可以使自己在演小生時從飄逸中透出英俊來。根據月泉先生的教導，做演員的手、眼、身、法、步這“五功”，要緊在步、眼兩功上；做小生唱文戲，練就點武功，對步、眼兩功很有用¹⁰⁹。

在大世界演出時期，除了擴張了崑劇武戲的劇目之外，姚傳薌（1912-1996）並向全福班崑劇名旦——錢寶卿（1856?-1930）習得《牡丹亭·尋夢》及《療妒羹·題曲》兩齣戲。錢寶卿工五旦，嗓音清脆悅耳，吐字清晰，表演以工細見長，演五旦戲步子之細爲崑班之冠。他能戲頗多，尤以《牡丹亭·尋夢》、《療妒羹·題曲》及《西遊記·狐思》

¹⁰⁵ 走邊多用以表現夜行、巡查、偵察、暗襲或趕路等特定情景。表演要求動作輕捷、矯健，主要表現人物眼觀六路、耳聽八方、健步如飛地行走在荒郊小徑、崎嶇山道上。

¹⁰⁶ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984年3期（總27期），頁96-97。「打出手」是武打程式術語，意爲把子脫手。舞台上數人圍打一人，將手中把子向中心被圍困者拋擲，被一一彈踢回來，不時形成驚險場面。配以舞蹈、身段和急迫的打擊樂，表現激烈的鏖戰。

¹⁰⁷ 這是據方傳芸之子方家驥在接受洪惟助的訪問時的談話。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年初版），頁661。

¹⁰⁸ 方傳芸，〈七十滄桑憶故人——欣逢盛會，懷念傳鈴師兄〉，收入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98-99。

¹⁰⁹ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁54-55。

三齣崑旦冷戲，獨得真傳，蜚聲劇壇。1929年冬，著名學者同時也是崑曲愛好者張宗祥鑒於錢寶卿年事已高，體弱多病，這三齣戲即將失傳，遂慷慨解囊，以教一齣戲一百銀元為代價，派姚傳薌向其習藝¹¹⁰，及時搶學了〈尋夢〉及〈題曲〉，這兩齣戲才得以流傳至今，可惜的是〈狐思〉只學了一半，錢寶卿即因病過世¹¹¹。

1930年初，張宗祥又資助了相同的教戲代價，派朱傳茗、張傳芳、姚傳薌向全福班另一名旦丁蘭蓀習藝。丁蘭蓀師從名崑旦葛子香，工五旦，演出風格以「靜」字見長，講究戲情戲理和刻畫人物性格，表演細膩，連頭部動作及口型變化也能達劇中人物不同的思想感情。傳習所內的教師許彩金、尤彩雲亦曾從其習藝。他為朱傳茗等加工了〈思凡〉、〈琴挑〉、〈絮閣〉、〈遊園〉、〈驚夢〉¹¹²。

張宗祥除了資助姚傳薌、朱傳茗等人學戲，對於傳字輩的文化問題，他也十分關心。他曾對周傳瑛說：「寫崑曲本子的都是歷代文學之士，你們唱崑曲的肚皮裡嚙沒一點墨水是勿來事個。」¹¹³因此他主動提出要幫周傳瑛等人上文化課，他選了五個學生，分別是周傳瑛、張傳芳、姚傳薌、劉傳蘅及華傳浩，以啓蒙讀物《幼學瓊林》作為課本，並請了一位同是崑曲愛好者許月旦作助教¹¹⁴。由許月旦先教課，講到差不多時再由張宗祥親自指點。幾個月下來，周傳瑛等人受益很大，周傳瑛本來只讀到小學二年級，在傳習所內所學的文化課程也不多，而他日後能粗通文墨，並能編戲、排戲、說戲，部份也得益於此¹¹⁵。

傳字輩在「新樂府」時代，可說是最輝煌的黃金時代，由於京劇前輩林樹棠、王洪等人的幫助，使得長久以來以文戲為主的崑劇，又從新從京劇吸收了武戲劇目，而陸壽卿、施桂林、錢寶卿、丁蘭蓀等人更是在傳習所既有的基礎上，進一步豐富了傳字輩在崑劇傳統折子戲上的演出劇目，又整理演出了許多傳統的整本戲，如《義俠記》、《水滸記》等。另一方面，兩度進入大世界演出（1928年6月18日至同年11月12日，1929

¹¹⁰ 最初是派姚傳薌及張傳芳兩人一起去學的，但錢寶卿看了看，就要張傳芳回去，留下了姚傳薌。為什麼呢？據姚傳薌曾對吳白甸（謙虛地）提過，是因為他笨，才可以學得結實。吳白甸，〈回憶崑劇傳字輩的人才與演技〉，收入金毅主編，《幽情逸韻落人間——紀念崑劇傳習成立七十周年》（江蘇：崑劇傳習所成立七十周年紀念會組委會，1992），頁44。

¹¹¹ 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁344-345（崑壇人物—藝師名角—錢寶卿（1856?-1930））。

¹¹² 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁345-346（崑壇人物—藝師名角—丁蘭蓀（1869-1937））。

¹¹³ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁55。

¹¹⁴ 許月旦在《梨園公報》上有發表文章記載此事：「新樂府諸伶，於歌曲頗肯研究，而于文字一道，向未講求，良以專心于一門，勢無餘力以學文也，然其中青年子弟，資質聰敏者頗多，不學未免可惜，爰有清河君者，曩曾長教育于吾杭，近以端居多暇，遂招周張劉姚華五伶，于午前至其家讀書寫字，以絲竹之閒情，作公門之桃李，其風雅為何如耶，聞清河君言，諸人中以周傳瑛質美而肯用心，最為特出，餘如張傳芳、華傳浩、劉傳蘅，亦俱係可之材，姚傳薌年紀較小，微覺不及，日來清河君將有江北之徑，擬囑鄙人為之庖代，愧老老朽，殊不足以樂育菁莪，然責無旁貸，只得允之，唐詩中有句云，晚有弟子傳芬芳，竊欲附于此義云爾。」月旦，〈談新樂府諸伶之好學〉，《梨園公報》189號（1930年4月7日），2版。

¹¹⁵ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁56。

年4月10日至1931年4月15日)¹¹⁶，尤其是第二度進大世界連續演出的時間長達兩年，使得傳字輩在上海站住腳，獲得了深厚的觀眾基礎，當時甚至造成了「要看崑劇到大世界」的社會輿論¹¹⁷。這樣順利的演出生涯，卻因1931年的罷演事件，而使得「新樂府」解散。

「新樂府」的創辦人嚴惠宇、陶希泉也許是受了京劇捧角的風氣，力捧顧傳玠、朱傳茗兩人，除了包銀的分配比其他人多出一倍有餘之外，在其他演出、生活待遇上，也和其他人不同。例如：初進大世界演出不久，即破例地規定，顧、朱兩人可不安排「搭頭」；除星期六、日外，一般不唱日戲，只演夜場。這些做法，也是仿效京班的角兒制，但卻違背了崑班不分主角、配角，人人一視同仁，既唱正場，又均得做大、小搭頭的行業傳統。平時安排日常演出，也總以顧、朱為中心，列為壓軸或大軸。在生活上也很特殊，人為地將他們與其他師兄弟隔開，還給他們置私彩¹¹⁸。這些不平等的待遇，早已有部份的人感到不滿，從1928年的《梨園公報》上可略見端倪：

新樂府崑班，為南通崑劇傳習所全部改組，由維持風雅之穆藕初君等主持其事，成績頗優，班中多後起之秀，如小生顧傳玠周傳瑛史傳瑜，旦角張傳芳朱傳茗劉傳蘅姚傳薌方傳芸，……，夏曆四月初起，在大世界新四層樓登臺，觀者聽夕滿座，罔不嘖嘖稱道，謂崑劇有復振之希望，元音不致就湮，不謂邇來班中起忽內訌，聞與管理班務之人不洽，群起排斥，必欲迫令辭職，另易他人，致陰曆九月三十晚大起風潮，……，初二日起，群即輟演¹¹⁹。

大世界崑劇，忽發生停演之舉，……，聞其停演之原因，實起於極微細之事，皆因管理者之不當處置，蓋管理者性本顛預，其於某某二伶，愛之過甚，他伶雖有藝高於此者，亦視若無睹，故其平日之感情，已甚不良，致一發而莫可收拾，……，於是群起與之為難，而管理則一意孤行，謂爾等不願唱，儘可請便，此言出，於是此一羣年輕之人，竟不復三思而各行其便矣，此非管理不善措辭之故乎¹²⁰。

到了1931年，由於分配不均的問題，傳字輩的演員提出要求自治，否則就罷演，他們推派了文化修養較高的倪傳鉞為代表，與嚴惠宇多次談判，最後嚴惠宇的態度是：「你們不願演就不演，行頭一律收回。」當時傳字輩年輕氣盛，憋著一口氣，不肯讓步，演出就這樣停止了。之後，雖然他們再派代表去找嚴惠宇，要求留下行頭，但嚴不同意。沒有行頭，無法演出，因此只得各奔前程，自找出路，「新樂府」至此算是無形解散了¹²¹。

¹¹⁶ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁75、77-79。

¹¹⁷ 倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁43。

¹¹⁸ 私彩即私房行頭，也就是演員個人專屬的戲服。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁81。

¹¹⁹ 醒儂，〈新樂府輟演之可惜〉，《梨園公報》25號（1928年11月17日）2版。

¹²⁰ 冷眼客，〈崑劇停演之原因〉，《梨園公報》27號（1928年11月23日）1版。

¹²¹ 倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁43-44。

二、仙霓社時期

「新樂府」解散後，由於多數演員除了演戲，別無其它一技之長，因此只能回到蘇州家裡，一待就是半年，起初，傳字輩演員們曾派倪傳鉞與鄭傳鑒（1910-1996）為代表到上海找嚴惠宇，要求租借原來的行頭，因為有行頭就能演出，但嚴惠宇沒有同意。最後，部份傳字輩演員們決定集資，自置行頭，當時發起人有十一個：倪傳鉞、周傳瑛、劉傳蘅、趙傳珩（1909-1942）¹²²、施傳鎮、王傳淞、華傳浩、姚傳薌、張傳芳、鄭傳鑒及顧傳瀾（1912-1939），每人一股一百元，由於當時鄭傳鑒沒有錢，因此與顧傳瀾兩人合一股¹²³。又分別向曲友商借，一共集資二千元，之後並透過穆藕初，認識了大世界小報編輯孫玉聲，又通過浦東銀行陳經理，見到了大世界經理唐嘉鵬，因此與大世界簽了一年的演出合同，然後，以此合同與戲裝店協商，暫除欠一仟元，購置了價值約三千元的五蟒五靠新衣箱。基本的行頭有了，其餘的在所長孫詠雱的幫助下，向上海一女子京班購了一副舊箱底（有箱子、龍套衣及一些刀槍把子等物），而徐凌雲更是將他主持的賡春社¹²⁴包括他自己的一批戲裝都送給了傳字輩演員。傳字輩有了自己的衣箱行頭，組成了集體經營的「共和班」，孫玉聲並取唐詩「眾仙同日詠霓裳」之意，為這個班子起了一個新的名稱——仙霓社¹²⁵。

仙霓社創辦之時，除了十一位發起人之外，還有朱傳茗、沈傳錕、周傳滄（1911-1990）等十七人參加，由於是共和班子，因此並無班主，採用民主管理的方法，由大家推舉文化較高、為人公正的倪傳鉞（管理財務）、交際能力較強的鄭傳鑒（對外聯絡）主持社務。由顧傳瀾「值戲碼」，負責排戲、調度角色、安排日常演出事宜¹²⁶。

仙霓社剛開始演出的時候，由於孫玉聲的宣傳工作和崑劇停演日久的緣故，上座率很高，但演了一段時期，觀眾又漸漸減少，因此傳字輩便設法增加新劇目來吸引觀眾（同時也是場方提出的要求¹²⁷）。仙霓社時期，雖然陸壽卿已過世、施桂林也已離班前往他處為曲友拍曲、踏戲，但是林樹棠、林樹森兄弟、王洪、王益芳等京劇前輩藝人，仍為傳字輩排出不少新戲。林樹棠此時繼續向汪傳鈴、方傳芸傳授了小型崑腔武戲《三岔口》、

¹²² 趙傳珩原工老生，藝名傳鈞，1929年隨新樂府於上海大世界演出時，改唱冠生，始用傳珩藝名，從此一舉成名，成為班中的重要台柱之一。

¹²³ 鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷1，頁263。

¹²⁴ 賡春社為清光緒年間即創建的一個歷史悠久的曲社，發起人為李翥岡，徐凌雲為第一代社員，1933年，由於李翥岡年事已高，精力漸差，因此經改組後，將社務移交給徐凌雲主持。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁275（曲社堂名—前代曲社—賡春社）。

¹²⁵ 倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁46。

¹²⁶ 由於顧傳瀾熟悉戲情，對師兄弟們的擅長亦瞭如指掌，故擔任此工作。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁91、170。

¹²⁷ 倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁47。

《乾元山》，向周傳瑛、張傳芳傳授了《芙蓉嶺》，林樹森則向沈傳錕、邵傳鏞等傳授了《華容道》（《古城記·擋曹》），他們兩兄弟並為全班排演了大型崑腔本戲《玉麒麟》（共有前後本，後本稱《大名府》）；汪傳鈴、沈傳錕的小型吹腔武戲《快活林》則由王益芳所授；朱傳茗、華傳浩、汪傳鈴的〈昭君出塞〉是周五寶所授¹²⁸。

除此之外，在當時遊藝場裡的觀眾，純粹為了看戲聽曲而前來的崑劇知音已經很少了，其他的觀眾多半喜歡看情節完整的本戲，因此傳字輩便自行排演起本戲來，大家找來劇本、曲譜，自讀劇本、自己拍曲、踏戲，彼此也互相幫助，顧傳瀾最富編導才能，《一捧雪》、《玉搔頭》、《奈何天》、《三笑姻緣》都是他整理編排的，前三者都是原有傳奇劇本，再加以改編整理（《一捧雪》為上海賡春曲社創始人李翥岡所提供的手抄曲譜，《玉搔頭》、《奈何天》則是《笠翁十種曲》中的），而《三笑姻緣》一劇，原有幾折不全，是吸收了文明戲，重新整編而成的。顧傳瀾並加工了原由陸壽卿所授的《描金鳳》¹²⁹。此外，沈傳芷與華傳浩並根據《與眾曲譜》自排串演了《躍鯉記·蘆林》，他們二人又與施傳鎮整理演出了《艷雲亭·放洪、殺廟、癡訴、點香》。除上述之外，《梅花簪》亦是傳字輩據《崑曲大全》自排串演的¹³⁰。據倪傳鉞的統計，傳字輩至仙霓社時期，劇目已累積了六百餘齣¹³¹。

仙霓社時期，傳字輩藝人先後在大世界（1931年10月1日至1932年1月29日因戰事而停演）、小世界（1933年2月5日至1933年9月9日、1934年12月2日至1935年2月11日）、大千世界（1933年9月10日至1934年8月15日）等遊樂場演出，尤以後兩者的演出近二年（小世界及大千世界的出資者為同一人），收入較為穩定，但遊樂場是包帳的形式，場方有時還以上座率不佳而少給一些錢，支付了購置行頭所餘欠的債務後，所剩已不多了。兼唱堂會戲¹³²，一直以來就是劇團另一個收入來源¹³³，仙霓社在大千世界時期，由於大千世界位於城區熱鬧地段，遊客踴躍，因此仙霓社崑劇場的觀

¹²⁸ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁181、190、199、217。

¹²⁹ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁63。倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁47。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁178、216。

¹³⁰ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁217、212、216。

¹³¹ 倪傳鉞，〈往事雜憶（下）〉，《大雅》7期（2000年2月），頁47。另據桑毓喜先生根據1924年至1942年《申報》、《蘇州明報》、《中央日報》等所載四千八百餘場演出廣告的統計，約七百齣。

¹³² 過去公府或私人約請藝人在廳堂上演戲，稱為「堂會戲」。

¹³³ 傳字輩在「新樂府」時期，就曾經兼演過堂會戲，1929年的《申報》便曾刊登過下列啓示：「爰為提倡崑曲起見，於搬演餘暇，兼接堂戲，專備顧曲賞音之招致，足供游燕喜慶之清娛。其戲價至少者，為四齣，僅取僅價六十元。如六、八、十二、十六、二十齣，以次遞加，愈多則愈廉。」寄滄，〈崑劇新樂府兼演堂戲近訊〉，《申報》1929年5月24日12版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁171。《梨園公報》上的啓示則為：「新樂府崑班，此次重來，在大世界獻藝，頗為觀者所稱賞，無俟贅言，茲悉其邇因招演堂會者多，訂有定章，如演戲四齣，洋六十元，六齣八十元，八齣一百元，十二齣一百元，十六齣一百五十元，二十齣一百八十元多加車力，且亦承接清唱，價例另訂，刊有詳章，可向尚賢坊新樂府寄宿舍索閱，或至大世界新府後台面洽云。」觀海，〈新樂府可應召堂會〉，《梨園公報》85號（1929年5月23日），2版。

眾也較多，崑劇保存社負責人張慰如、王曉籟、徐凌雲、穆藕初等曾聯名鉛印一大批介紹仙霓社崑劇堂會的文字宣傳材料，廣泛散發，其內容為：

喜慶堂會以奏演崑劇最為堂皇高雅。現隸“大千世界”之仙霓社，由崑劇傳習所訓練而成，久已膾炙人口。我滬人士如有喜慶盛典及親友公份，唯斯社最為合宜。其價目十二齣至十四齣為八十元至一百元，唯逢星期六及星期日須酌加。八齣以下至四齣，亦可面議，車力飯資酌給¹³⁴。

雖說社會名流不遺餘力地提倡崑劇、擴大仙霓社的社會影響，但傳字輩唱堂會，原本規定是一百五十元，外加車錢十六元，此時有能力負擔並有此閒情逸致的人已經很少了，由於仙霓社是共和班性質，沒有老闆拿去大部份收入，因此在傳字輩權衡之下，修改訂價，改為按戲按時間計算，因此才有上述「八齣以下至四齣」的「小堂會」形式的計價方法。在這樣變通的情形下，倒是增加了不少唱堂會的機會¹³⁵。

雖說在遊樂場的演出尚算穩定，但總的來說，崑劇是逐漸沒落了，就像全福班一樣，要一直維持「坐城班」的演出形式是沒有辦法的，因此傳字輩也效仿全福班跑水路碼頭的做法，於 1936 年初由朱傳茗領班、王傳藻掌戲單排劇目，在杭嘉湖一帶演出。接碼頭「坐班」的是老「武鴻福」的汪雙全（1884-1966）¹³⁶，而和前台具體聯繫、迎送應酬及賬目結算的管事是「文全福」的曾長生（1892-1966）¹³⁷。曾長生和汪雙全對杭嘉湖一帶很熟，帶了傳字輩按他們以前走過的老路巡迴¹³⁸。流連於杭嘉湖的日子，十分辛苦，一天換一個地方，白天演出，晚上趕路，收入並不一定穩定，有時還遇到地痞流氓來鬧事，有些人因吃不了苦，受不了氣中途離開，最後只剩下十八個人，他們自稱為「十八頂網巾」¹³⁹。

杭嘉湖演出後返回蘇州「歇夏」沒多久，傳字輩中的當家老生施傳鎮便因傷寒急症而死亡，同時也帶走了一批好戲，如《玉麟麒》、《大名府》、《鳴鳳記》、《尋親記》等整本戲，再也無法重上舞台了¹⁴⁰。

回到上海後，傳字輩又在大新遊樂場演出（1937 年 1 月 30 日至 1937 年 5 月 28 日），由於這個時期已有許多傳字輩迫於生計，已在外另謀生路，因此參與演出的演員不過十

¹³⁴ 轉引自桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 95。

¹³⁵ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 66。

¹³⁶ 汪雙全為紹興崑弋名角，專工文武老生，以功架見長，曾先後成為蘇州鴻福崑弋武班、文武全福班的當家文武老生。

¹³⁷ 曾長生原工小生，後從施桂林及丁蘭蓀習藝，改應旦行，主作旦、六旦，兼工四旦。曾為「傳」字輩專管衣箱。

¹³⁸ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 68。

¹³⁹ 方傳芸口述，姚家征、范益松記錄整理，〈我在“崑曲傳習所”〉，《戲劇藝術》1984 年 3 期（總 27 期），頁 98。

¹⁴⁰ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 102。

人¹⁴¹，演員少、行當少，能演出的戲也就少了，整本大戲根本無法搬演，由於主要武生、武旦演員並未加入（僅有劉傳蘅一人），因此連能吸引一般觀眾的武戲也演不出了，只能重覆搬演一些傳統折子戲，日子一久連老觀眾也覺得厭煩，賣座就更差了。再加上傳字輩之間發生了矛盾，因此與場方提前解約¹⁴²。之後，傳字輩又轉往福安遊樂場演出（1937年7月20日至1937年8月13日），沒過多久，「八一三」戰爭爆發，寄放在福安公司的行頭在戰事中被炸毀，沒有了行頭，無法演出，仙霓社便處於名存實亡的地步了¹⁴³。

隔了一年多，由朱傳茗發起，在上海的傳字輩們又聚在一起，決定租借行頭唱戲，當時崑劇的上座率不佳，多數遊藝場不願接納崑劇班子，因此由鄭傳鑒聯絡東方第一書場「插檔演出」，也就是演出中場，所謂中場，就是在日場散後夜場未上之前，利用這個空檔唱兩個小時，票價也有折扣，因此每天倒也有七八成觀眾，在東方第一書場演出四個月後，由於場方條約有「所有演員只准增加不能減少」一條，仙霓社要求刪除未果，因此便中止了在東方第一書場的演出¹⁴⁴。後經張傳芳的努力，與仙樂大戲院談判成功，開始在仙樂演出中場¹⁴⁵。在戰爭期間，看崑劇的人更少了，有時辛辛苦苦唱了一天一夜，連付租借行頭的費用也不夠¹⁴⁶。後來，仙霓社又先後在上海大中華、大羅天等小劇場演出，還曾回到東方第一書場唱過，終因觀眾越來越少，經濟上難以為繼，於1941年6月2日宣告停演，到了隔年的2月7日至2月9日，於東方第二書場公演三場，雖說《申報》上以〈仙霓社崑班復活〉為標題記錄了此次的演出，然而實際上，此次的公演之後，傳字輩便各尋出路，仙霓社就此解散了¹⁴⁷。

小結

陸萼庭先生在《崑劇演出史稿》中提到：「傳習所的青年演員們在繼承全福班老藝人

¹⁴¹ 有沈傳錕、華傳浩、鄭傳鑒、張傳芳、朱傳茗、周傳瑛、趙傳珺、王傳淞、劉傳蘅，以及應邀搭班的原全福班後期老師范榮生（也取「傳」字藝名為范傳鐘）。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁104。

¹⁴² 所謂的「矛盾」是華傳浩引起的，他認為有人多拿戲份，而起了爭執，甚至前台的戲還沒演完，就在後台吵了起來，遊樂場的老闆因此提前解約。鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷1，頁266。

¹⁴³ 鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷1，頁267-268。

¹⁴⁴ 鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷1，頁269。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁74。玉繩，〈仙霓社覓得新地盤〉，《申報》1939年3月6日16版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁204。

¹⁴⁵ 玉繩，〈仙霓社覓得新地盤〉，《申報》1939年3月6日16版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁204。

¹⁴⁶ 馬藍，〈悲歡離合話仙霓（十三）〉，《新民晚報》1959年12月18日6版。

¹⁴⁷ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁110-112。健帆，〈仙霓社崑班復活〉，《申報》1942年5月27日7版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁246。

精湛技藝的同時，也繼承了他們悲慘的命運。」¹⁴⁸這真是對傳字輩藝人們出科後的演藝生涯最好的寫照。總的來說，崑劇的頹勢，一發不可收拾，雖說 1926 年到 1937 年這十年間為傳字輩藝人的黃金時期，他們在上海的多數時間是有演出合約、有固定收入的，但是除了笑舞台那短短五個月的經營時間，整個上海，並未有過專門演出崑劇的劇場，傳字輩藝人大多在遊藝場之間流連，專演崑劇的三雅園以及姑蘇四大老班的盛景，看似距離此時並不遠，但實際上卻是一個遙不可及，無法再達到的景況。此時的崑劇從業者，就只剩下傳字輩藝人了，和京劇比起來，不僅是相對的少數，更是絕對的少數。喜愛崑劇的觀眾也減少了，雖說傳字輩藝人初出科之時行當整齊、陣容堅強，顧傳玠的離班，其地位有周傳瑛、趙傳珩兩人頂上，在筆者看來倒未對傳字班造成多大的傷害，然而崑劇這個劇種和京劇相比畢竟是個老的劇種，雖說靠編排一些情節曲折、內容通俗的連台本戲，如《三笑姻緣》、《奈何天》、《玉搔頭》等，甚至採取一些譁眾取寵的手段，能吸引新觀眾，卻留不住老觀眾¹⁴⁹，而傳統的折子戲又令多數觀眾覺得乏味，觀眾無法增加影響收入，收入的減少使得傳字輩藝人不得不往他處另謀生路，此種惡性循環，最終讓傳字輩藝人們散了伙，各奔東西。散班後，沈傳錕、劉傳蘅、方傳芸搭易方朔滑稽戲班；邵傳鏞到上海施湘芸蘇灘戲班；周傳瑛、王傳淞轉入國風蘇劇團，這些人還有戲唱，還算是好的，有些人如周傳滄、王傳藻就只能擺測字攤、香菸攤糊口度日了¹⁵⁰。

崑劇傳習所的目的是搶救，搶救將從舞台上消失的崑劇藝術，然而要將前代藝人的藝術全部繼承，無論如何，在事實上是很難達成的，從崑劇傳習所到仙霓社時期，短短十餘年當中，從演出劇目的數量來看，或許不相上下¹⁵¹，但具體而言，如《荊釵記》清未能演二十四齣，傳字輩僅能演十五齣；《琵琶記》清未能演二十六齣，傳字輩僅能演二十齣；《紅梨記》清未能演十二齣，傳字輩僅能演六齣。兩者之間的差距，是靠傳字輩自行串排的新戲補上的，前代的藝術終究無法完全繼承，不過時代背景及觀眾審美觀所造成的自然淘汰亦是不可否認、無法避免的，因此倒也無可厚非。然而，有些表演上頗具特點的傳統折子戲也失傳了，如《太和記·仲子》、《雙珠記·中軍》等，早已絕響舞台¹⁵²。但一般認為，傳字輩藝人的演出質量是高於清末民初時期的全福班，那是由於傳習所不同於一般的科班，最初幾年的訓練嚴謹有效率，且傳字輩藝人師出同門，又從小在一起

¹⁴⁸ 陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》，頁 544。

¹⁴⁹ 在仙霓社解散之前，曾有戲迷在報上發表觀劇心得：「最近筆者在仙霓社臨別聲中，特地再去欣賞一次新戲“昭君和番”。給我的印象是遠遜於昔日了！想不到崑戲也會走入像平劇般的“荒唐”路上去。在“昭君和番”的一劇中，把各式“新噱頭”來作崑腔的號召。像番姬大跳摩登舞，關官也學起孟姜女裡的那個關公大唱小調歌曲，一忽兒繞口令，一忽兒說笑話，除了沒有機關布景外，十九都和連台本戲相去不遠。使人看來只覺其“畫蛇添足”般頭痛，而不會予以好感的。」凱旋，〈寄厚望於：仙霓社〉，《文匯報》1939 年 4 月 13 日 12 版。

¹⁵⁰ 鄭傳鑒，〈崑劇傳習所記事〉，收入蔣錫武主編，《藝壇》卷 1，頁 278。

¹⁵¹ 據者統計《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，清未能演出的折子戲共有 733 齣。此數目與桑毓喜先生統計傳字輩的演出劇目約七百齣相距不遠。

¹⁵² 陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》，頁 547。

演戲，演出時的默契良好，周傳瑛便曾提到：「凡是在所內教師手裡學過的戲，是不會忘記，也不大會走樣。……不管哪位上台做，或者在哪裡教學生，都是一個規格模式。……崑劇幾百年來發展並累積起來的東西之所以能夠傳得下來，能夠保持在一定的水準上，和傳習所內的教師們教學的嚴謹是很有關係的。」¹⁵³陸萼庭先生亦曾言及：「比如《牡丹亭·遊園》，是一齣常演劇目，但也只有朱傳茗和張傳芳的合演最稱傑構，看他們水乳交融般的步趨，形影相隨般的呼應，那麼緊湊，卻又那麼自然，給『合演』作出了最出色的示範。」¹⁵⁴再加上有部份傳字輩藝人本身的勤奮好學，轉益多師，技藝有很大的提高。此外，在為了爭取更多觀眾為目的的前提之下，傳字輩藝人從京劇老藝人手中將崑腔武戲吸收回來，則是他們打破了過去崑劇在大雅班、全福班時期屬「文班戲」的傳統，是必須記上一筆的。



¹⁵³ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 25-26。

¹⁵⁴ 陸萼庭，《崑劇演出史稿「修訂本」》，頁 547。