

## 第二章 五〇年代江浙地區的崑劇傳承：

### 當代崑劇藝人對「傳」字輩的承襲

中共建國前後，崑劇幾近消失在戲曲舞台上，只有「國風蘇劇團」，因王傳淞、周傳瑛等人的加入，偶有崑劇的演出。中共建國後，先是因「百花齊放」的戲改政策，而在上海成立華東戲曲研究院，繼而於其下設立崑曲演員訓練班，由沈傳芷等「傳」字輩藝人負責授戲；浙江方面則有周傳瑛等培養崑劇人才；蘇州則是在蘇、崑並舉的前提下培養新一代崑劇演員。1956年，浙江崑蘇劇團的《十五貫》「一齣戲救活一個劇種」，使得崑劇得以受到重視，各地並紛紛成立崑劇院團及培養崑劇人才的機構。本章將從《十五貫》現象挽救崑劇衰微的狀況談起，再分別討論國家政策介入後，浙江、上海及蘇州三地「傳」字輩藝人培養新一代崑劇接班人的情況。

#### 第一節 「一齣戲救活一個劇種」：《十五貫》現象

仙霓社的解散，使得傳字輩師兄弟們各奔東西，崑劇又面臨了消失在舞台上的危機，在此種情況之下，朱國梁（1900-1960）所領班的「國風蘇劇團」，由於先後招納了王傳淞、周傳瑛等人的加入，使得崑劇得以依附蘇劇而存在。周傳瑛等人在蘇劇團內唱幕表戲<sup>1</sup>、編新編戲的經驗，更間接促成日後《十五貫》的改編成功。本節將分別敘述「國風蘇劇團」時期崑劇的演出情形，以及《十五貫》現象。

##### 一、國風蘇劇團

國風蘇劇團是在1941年7月，由朱國梁領班的「國風蘇灘社」聯合華和笙領班的「振（正）風蘇劇社」所合併而成的<sup>2</sup>。蘇劇的前身為「蘇灘」，原本為素音清唱的坐唱形式，最早出現化裝表演是在1909年（宣統元年）由林步青演出的《賣橄欖》，一直到二十世

<sup>1</sup> 所謂的幕表戲，即演出時沒有固定劇本，只在後台懸掛一塊「幕表」，上面記載了全劇的分幕，每一幕出場的人物、出場序，並說明人物的姓名、籍貫、年齡、身份，人物與人物間的關係等等，並有劇情大綱。演員即根據此「幕表」在舞台上即興演出。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78。

<sup>2</sup> 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245（劇團機構—崑劇院團—國風蘇崑劇團）。

紀的二〇年代，皆有演唱蘇灘的團體採取化裝表演的方式，然而最後因入不敷出，又恢復清唱模式。一般認為，直到國風蘇劇團成立，蘇灘才正式命名為「蘇劇」<sup>3</sup>。傳字輩藝人當中，最早加入國風蘇劇團的是王傳淞。那時蘇灘在上海已稍有名氣，國風蘇劇團常年在大世界演出。班主朱國梁為人古道熱腸，交友廣闊。一次王傳淞到遊樂場來玩，兩人談得投機成為朋友。朱國梁本來就是熱情的崑劇藝術愛好者，當他得知王傳淞能戲甚多，生、旦、淨、丑行行精通，便想學幾齣崑劇折子戲來提高戲班子的名氣。一日，兩人談得興致正好，決定將崑劇《西廂記·佳期》作為開蒙之戲，朱國梁、張燭等三個學生學得特別認真，不到半個月就將戲學下來了。此後王傳淞又至劇團中傳授一些崑劇折子戲片段<sup>4</sup>。在仙霓社停止演出，形同解散之時，王傳淞雖一度有機會搭蓋叫天的班子演出，但由於王傳淞認為自己並不適合那樣的環境，此時朱國梁便邀請王傳淞加入，目的是希望能用崑劇的表演藝術去豐富蘇劇，王傳淞有了在「國風」裡教點崑劇，也學點蘇劇的經驗，便正式加入了國風蘇劇團，開始了崑劇依附蘇劇生存的日子<sup>5</sup>，到了1943年，周傳瑛也在王傳淞的介紹下加入。

王傳淞和周傳瑛相繼加入國風蘇劇團之後，台上開始有了一點「崑味」，在家門行當、妝扮穿著、台步身段以及唱念做打方面，也開始講點規格，有時還插演一些崑劇折子戲，但主要還是唱蘇灘<sup>6</sup>。

1944年，隨著戰事的影響，在上海演出討生活變得更加不容易，再加上華和笙等團員先後離去，朱國梁便帶著剩下的團員離開上海，開始了跑碼頭、走江湖的演出生活。除了領班朱國梁之外，當時的成員就只剩張艷雲、張鳳雲、張燭三姐妹及龔祥甫、王傳淞、周傳瑛三連襟，還有樂師張蘭亭（為張燭的哥哥），當時劇團的情況被形容為「七個演員三雙靴，獨角場面叫花衣」，不僅一台場面，五樣樂器，只有張蘭亭一個樂師在吹打擺弄（有時遇到需要唱崑腔的劇目時，就得不請周傳瑛幫忙吹笛子，但周傳瑛上場時，張蘭亭仍舊得獨撐場面），甚至用紙張來製作道具和行頭<sup>7</sup>。一直到中共建國以前，國風劇團都是在杭嘉湖一帶演出，這段期間，除了演文明戲的蔣笑笑、張四海、陸雪陶曾加入劇團演出外，傳字輩中的沈傳錕、馬傳菁、周傳錚、劉傳衡、包傳鐸亦曾搭班演出。由於劇團成員已不限於蘇劇演員，因此就形成了奇特的演出方式，周傳瑛便提到：

“國風”的演出很奇特，它是在當時條件下自然而然地形成的。現在回想起來也

<sup>3</sup> 《中國戲曲劇種大辭典》編輯委員會編，《中國戲曲劇種大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995年6月初版），頁411（蘇劇）。

<sup>4</sup> 阿潘、吳婷婷，〈“崑曲媽媽”張燭故事〉，《浙江在線新聞網站》（2006年4月17日，<http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2006/04/17/006574856.shtml>）。

<sup>5</sup> 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41-43。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁88。

<sup>6</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁81。

<sup>7</sup> 周傳瑛等口述，彭本樂整理，〈國風蘇劇團漫記〉，收入《上海戲曲史料薈萃》（上海：上海藝術研究所，1986年）第1輯，頁59。

有兩條：一條是你有啥本事就唱啥個戲，可以說做到了人人出力，人盡其才；一條是觀眾起著決定作用<sup>8</sup>。

這個時期的舞台演出，除了唱全蘇的大戲之外，還有混合蘇劇折子、崑劇折子及文明戲折子的拚盤式演出，最特別的就是半蘇半崑式的演出了。

例如《十五貫》是齣常唱的戲，從〈商賈〉到〈審鼠〉，共十二、三折戲，其中只有況鍾的五六折戲唱崑，餘則唱蘇；又譬如《還魂記》也常唱，張嫺扮杜麗娘的幾折唱蘇，我扮柳夢梅的幾折唱崑，或是在同一折裡，如〈遊園驚夢〉，前半段〈遊園〉唱蘇，後半段〈驚夢〉唱崑。這是在當時的困境中產生的權宜之計。……即使在全蘇式中，為了效果有時也夾幾段崑<sup>9</sup>。

蘇劇的演出劇目原本即分為「前灘」及「後灘」<sup>10</sup>兩部份。前灘是蘇灘的正戲，絕大部份是從崑劇改編而來，凡崑劇常演的劇目，它幾乎都改編過來，大多是全劇結構不變，對白大致照舊或稍有豐富，唱詞則由原來的長短句改為文字通俗的七字句，也有逕用崑劇原詞不加改編的。如《牡丹亭》、《白兔記》、《荆釵記》等都是蘇灘常唱的節目<sup>11</sup>。在「國風」走江湖的日子，可說是繼承了前灘的遺風，大量地把崑劇本子翻出來唱蘇，那時候排演的蘇劇劇目，如《賣油郎獨占花魁女》、《兒孫福》、《翠屏山》、《一捧雪》、《刁劉氏》等皆是如此<sup>12</sup>，如此一來，周傳瑛等原本唱崑的藝人，也就可以將就著、半崑半蘇地夾起來唱，改動劇本和上場演出都較省力。時間一長，劇團裡的成員就既會唱蘇，也會唱崑了。這種半蘇半崑、亦崑亦蘇式奇特唱法的戲，到後來竟占了多數。當時「國風」為人所公認的五本「打泡戲」<sup>13</sup>，統稱為「兩捉三記」，即《活捉王魁》（蘇劇）、《活捉張三郎》（蘇劇，〈活捉〉裡有段崑曲）、《西廂記》（蘇劇，〈佳期〉為崑曲）、《還魂記》（即《牡丹亭》）、《販馬記》（均前蘇後崑）<sup>14</sup>，除了《活捉王魁》外，其餘四本不僅從腳本、表演藝術上均由崑劇而來，在唱腔上也是蘇、崑夾唱，因此，當時「國風」被戲稱為「半素（蘇）半葷（崑）」的劇團，這也是日後易名為蘇崑劇團的原因。

<sup>8</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 91。

<sup>9</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 91-92。

<sup>10</sup> 「後灘」有四種節目形式：（一）改編自崑劇中以丑角為主、笑料較多的劇目，以及從其它劇種改編或創作的玩笑戲；（二）從民間花鼓戲吸收，改編或仿作的一旦一丑的對子戲；（三）描寫一人一事一物或一種社會現象的唱詞段子，由丑角一人獨唱；（四）時調小曲，由旦角一人獨唱。李漢飛編，《中國戲曲劇種手冊》（北京：中國戲劇出版社，1987 年 6 月初版），頁 305-306（蘇劇）。

<sup>11</sup> 李漢飛編，《中國戲曲劇種手冊》，頁 305（蘇劇）。

<sup>12</sup> 朱世藕，〈朱心女士 1985 年 10 月復信〉，收入《蘇劇研究資料》第三輯（蘇州：蘇州市戲曲研究室，2004 年 11 月），頁 97-98。

<sup>13</sup> 「打泡戲」亦作「打炮戲」，指戲班藝人跑碼頭新到一地，開頭所演的三天戲，為班子最擅長的戲碼（劇目），務求一炮打響，故稱為「打炮戲」。

<sup>14</sup> 朱世藕，〈朱心女士 1985 年 10 月復信〉，收入《蘇劇研究資料》第三輯，頁 101。

## 二、中共建國初期的戲改政策與崑劇活動

1951年4月3日，毛澤東以「百花齊放，推陳出新」題贈給新成立的中國戲曲研究院，成為中共建國初期指導戲劇事業發展的根本性方針。早在延安時期，毛澤東即以「推陳出新」來作為戲曲改革的指導方針。中共建國以後的第一個五年內，就有以下關於戲曲改革的事件發生：

1949年11月，在文化部下設立了「戲曲改進局」，作為全國戲曲工作的行政領導部門。

1950年7月，在文化部直轄之下又組織了「中央戲曲改進委員會」，是全國戲曲改革工作的最高顧問機構。

1950年11月，文化部舉行全國戲曲工作會議，田漢在會上發表一篇名為〈為愛國主義的人民新戲曲而奮鬥〉的演講，總結一年來戲曲改革中的成績和問題，並深入闡述了戲曲審定、修改、創作、戲改重點和戲改工作統一管理等問題<sup>15</sup>。會議上並有「關於戲曲改進工作向中央文化部的建議」，內容包括關於戲曲改革的工作方針，並對要用京劇改造乃至取代地方戲的建議，指出政府應該鼓勵不同劇種「百花齊放」的觀點。因此，在1951年4月成立了中國戲曲研究院，此時，毛澤東便提出了「百花齊放、推陳出新」的戲曲工作方針<sup>16</sup>。

1951年5月5日，周恩來簽署發布《政務院關於戲曲改革工作的指示》（又稱為《五五指示》，以下簡稱《指示》），它以中央政府的名義發布，成為戲曲改革工作的正式政策文件，提出改戲、改人、改制的「三改」政策。這個政策是「百花齊放，推陳出新」方針的具體化。

「改制」是針對藝術體制、劇團體制和劇場管理等三方面不合理的制度進行改革。藝術體制的改革部份，最值得注意的是「導演制度」的建立；劇團體制部分，「舊戲班社中的某些不合理制度，如舊徒弟制、養女制、『經勵科』制度等，嚴重地侵害人權與藝人福利，應有步驟地加以改革，這種改革必須主要依靠藝人群眾的自覺自願。」以及「各省市應以條件較好的舊有劇團、劇場為基礎，在企業化的原則下，採取公營、公私合營或私營公助的方式，建立示範性的劇團。」劇場管理制度部分，多數劇場均改由政府統

---

<sup>15</sup> 田漢，〈為愛國主義的人民新戲曲而奮鬥〉，《人民日報》1951年1月21日。

<sup>16</sup> 「百花齊放，推陳出新」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。」《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書出版社，1981年），頁1（百花齊放推陳出新）。轉引自王安祈，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年9月），頁11-18。



一經營，有計劃地、經常地演出新劇目，改進劇場管理，作為推進當地戲曲改革工作的據點。

「改人」主要是對藝人進行教育改造，《指示》中提到：「戲曲藝人在娛樂與教育人民的事業上負有重大責任，應在政治、文化及業務上加強學習，提高自己。各地文教機關應認真舉辦藝人教育並注意從藝人中培養戲曲改革工作的幹部。」<sup>17</sup>政府對於藝人進行教育，由以上內容來看，明顯地是指政治啓蒙和文化啓蒙。

而戲曲改革的中心任務，便是「改戲」。《指示》開宗明義便說：「人民戲曲是以民主精神與愛國精神教育廣大人民的重要武器。我國戲曲遺產極為豐富，和人民有密切的關係，繼承這種遺產，加以發揚光大，是十分必要的。但這種遺產中許多部份曾被封建統治者用作麻醉人民的工具，因此必須分別好壞加以取捨，並在新的基礎上加以改造、發展，才能符合國家與人民的利益。」又提出戲曲遺產必須「以主要力量審定流行最廣的舊有劇目，對其中的不良內容和不良表演方法進行必要和適當的修改。」<sup>18</sup>不過，以今日的眼光來看，顯然的，分別取捨、去蕪存菁的戲改工作，只是一種手段，其終極目的還是要使戲曲為中共的政權服務。

1952年10月至11月，文化部舉行第一屆全國戲曲觀摩演出大會，共有二十三個劇種參與，演出劇目八十二個（傳統戲六十三個，新編歷史劇十一個，現代戲八個）<sup>19</sup>。當時只有北崑的演員參加了幾個小節目的演出<sup>20</sup>，以及朱傳茗作為華東區演出代表團的成員，應邀作崑曲表演<sup>21</sup>，此外並無崑劇團參加。大會最後由周揚做了題為〈改革和發展民族戲曲藝術〉的總結報告<sup>22</sup>。

中共建國初期關於戲改工作的「五個一」：一個行政領導機構（戲曲改進局）、一個研究單位（中國戲曲研究院）、一次會議（全國戲曲工作會議）、一項文件（《政務院關於戲曲改革工作的指示》）、一次會演（第一屆全國戲曲觀摩演出大會）<sup>23</sup>，為當時的戲曲環境，製造出一種欣欣向榮的氛圍，也開創了到文革開始為止的中國戲曲的一個黃金時代，崑劇在這樣的環境之下也得以重生。

<sup>17</sup> 轉引自劉厚生，〈“戲改”四十年——憶論《政務院關於戲曲改革工作的指示》〉，收入劉厚生，《劉厚生戲曲長短文》（北京：中國戲劇出版社，1996年5月），頁47。

<sup>18</sup> 轉引自劉厚生，〈“戲改”四十年——憶論《政務院關於戲曲改革工作的指示》〉，收入劉厚生，《劉厚生戲曲長短文》，頁43-45。

<sup>19</sup> 流澤，〈對上海解放初期戲曲工作的回顧〉，《上海文化史志通訊》1期（1988年9月），頁56。

<sup>20</sup> 胡忌、劉致中，《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年初版），頁686。

<sup>21</sup> 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17（大事記）。

<sup>22</sup> 劉厚生，〈“百花齊放，推陳出新”是戲曲的生命——紀念毛澤東同志誕辰100周年〉，收入劉厚生，《劉厚生戲曲長短文》，頁3。

<sup>23</sup> 劉厚生，〈“百花齊放，推陳出新”是戲曲的生命——紀念毛澤東同志誕辰100周年〉，收入劉厚生，《劉厚生戲曲長短文》，頁3。

仙霓社在散班之後，傳字輩師兄弟們各奔東西，但在抗戰勝利到中共建國初期這段期間，曾有三次聚集在一起演出的機會。1945 年 11 月，朱傳茗、周傳瑛、王傳淞、汪傳鈴等部份傳字輩演員，應邀赴上海美琪大戲院為梅蘭芳配戲。眾所周知，梅蘭芳在抗日戰爭期間蓄鬚明志，堅持不為日本人演出，該次演出為梅蘭芳於抗日戰爭勝利後剃鬚重新登台，由於久未唱戲，因此唱京劇略顯吃力，在俞振飛的建議之下，演出崑劇，不僅嗓子使用得較為便當，而且有拯救當時已衰微的崑劇之意。當時演出〈遊園〉、〈驚夢〉、〈斷橋〉、〈琴挑〉、〈喬醋〉、〈思凡〉、〈刺虎〉及《風箏誤》、《奇雙會》等。梅蘭芳在《舞台生活四十年》第三集中，對此作了這樣的記述：「1945 年抗戰勝利後，我在上海美琪大戲院演出，全部演出都是崑曲。我和俞振飛兄合演生旦戲，……協助演出的大部份是仙霓社『傳』字輩的崑曲演員。」<sup>24</sup>不過此次演出只能算傳字輩部分演員們為梅蘭芳配戲，和以戲班名義復出還是有所區別的。

在抗日戰爭結束後，部分傳字輩演員回到了蘇州，見面之後，也自然地商量再組班唱戲，於是在 1946 年 6 月 17 日至 19 日，約二十位傳字輩演員在蘇州樂鄉書場演出三場，周傳瑛回憶道：

大約在 1946 年夏天，近二十位師兄弟在蘇州樂鄉書場開唱全崑，……這大約是“傳”字班的最後一次演出了，說來很值得紀念，但是簡直沒有產生任何影響。我看到所有記錄或敘說崑劇史及“傳”字輩歷史的文章，從來沒有提起過這件事<sup>25</sup>。

據桑毓喜先生考證，當時的情況是已搭入國風蘇劇團的周傳瑛、王傳淞趁劇團到蘇州演出之際，邀集當時在蘇州的朱傳茗、沈傳芷等十五位傳字輩藝人<sup>26</sup>，仍沿用仙霓社的舊班名演出，參加的傳字輩演員雖多，但腳色行當很不平衡，旦角多達八人，而小生只有周傳瑛一名，丑角更是空白。因此，不得不由原工小生的正旦沈傳芷飾演了〈佳期〉、〈拷紅〉中的張君瑞（巾生），〈驚變〉、〈埋玉〉中的唐明皇（大官生）；由正旦沈傳芹配演〈醉打山門〉中的賣酒人（丑），《玉簪記》中的進安（丑），二面王傳淞兼演《風箏誤》中的詹愛娟（丑），而原來一直由王傳淞扮演的戚友先（二面），只能由白面周傳錚替代<sup>27</sup>。此次演出，傳字輩藝人雖能揚長避短，合作演出，但是觀眾並不多，演出結束後，傳字輩師兄弟又各奔前程。

中共建國後，傳字輩藝人又有機會組班演出。在中共建國之初，崑劇被認為是所有

<sup>24</sup> 轉引自桑毓喜，《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000 年 12 月），頁 117。

<sup>25</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 87。

<sup>26</sup> 桑毓喜先生據當時戲單考證有周傳瑛、王傳淞、朱傳茗、沈傳芷、張傳芳、劉傳衡、方傳芸、王傳藻、沈傳芹、馬傳菁、沈傳鋸、邵傳鏞、周傳錚、鄭傳鑒、包傳鐸等十五人參加。而據周傳瑛回憶則無邵傳鏞，而另有袁傳璠、汪傳鈴、薛傳鋼、華傳浩、呂傳洪等共計十九人，兩者數目略有出入。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 118-119。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 87。

<sup>27</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 118-119。

劇種中最與觀眾脫節、最難改造的。針對這種情形，文藝處的黃源、劉厚生等人在多次戲曲座談會上發言認為：「一方面崑曲在內容上有同觀眾隔膜、在唱法上有一字九轉不易聽懂的缺陷；但另一方面，崑曲流傳至今保存著其他劇種所不及的藝術絕活，京、越、川等劇種都在運用崑曲的長處，應保留發揚並加以改進，力求通俗。」<sup>28</sup>由於對崑劇價值認識的澄清，在文藝處的支持之下，原先演越劇的同孚戲院於 1949 年 11 月 19 日，與傳字輩演員們簽訂了為期一個月的演出合同，至於劇團名稱，演員們與崑劇愛好者一致主張使用「新樂府」，同時有著崑劇新生之意。首場演出首先由崑劇名票徐凌雲登台回溯了近二十年崑班的歷程和中共當局對崑劇的關注，他說：「曲高和寡是崑劇的致命傷，以後要曲高和眾，力求通俗，讓大眾懂得。」<sup>29</sup>之後由傳字輩演出〈勸農〉、〈偷桃盜丹〉、〈相梁刺梁〉、〈絮閣〉、〈驚變〉、〈埋玉〉。趙景深也代表「虹社」<sup>30</sup>送來了賀聯：「仙樂悠揚到民間去——霓裳飄拂從大眾來」。與此同時還興起了一股客串熱，其中最著名的，當屬徐凌雲父子了，上海當地的《新民報晚刊》便曾以〈崑曲名票 雲集新樂府〉為標題報導徐氏父子的演出：

新樂府崑劇，在同孚大戲院演出，……頗多著名票友參加彩疊，計十三夜場有徐子權君及華傳浩之「張三借靴」，十五夜場則有徐凌雲君及張傳芳之「水滸記借茶」，徐氏父子，蜚聲曲壇數十年，近年久疏粉墨，此次係友好特煩，始告首肯，曲迷聞之，莫不認為天大喜訊<sup>31</sup>。

此外，還有由夏煥新主持的永言社<sup>32</sup>、胡山源夫人主持的全社<sup>33</sup>聯合串演的〈磨斧〉、〈酒樓〉、〈別兄〉、〈哭魁〉、《乾坤圈》（《乾元山》）、〈斷橋〉等劇目，客串演出同樣十分叫座。此次「新樂府」的演出，還引起戲劇界的人士前去觀摩，如越劇界的袁雪芬、范瑞娟，評彈界的楊斌奎、楊振雄，京劇界的蓋叫天等。

新樂府崑劇既已決定演至本月十八日為止，連日因名票參加者眾，連日客滿。前晚（十五），名曲家徐凌雲君參加演出「借茶」之張文遠，名伶中，張英傑（蓋叫

<sup>28</sup> 轉引自張余，〈新中國崑劇的第一頁〉，《上海文化史志通訊》2 期（1988 年 12 月），頁 26。

<sup>29</sup> 轉引自張余，〈新中國崑劇的第一頁〉，《上海文化史志通訊》2 期（1988 年 12 月），頁 26。

<sup>30</sup> 「虹社」為上海曲社，發起人為方佩茵與趙景深夫人李希同，於 1945 年抗戰勝利後在原「紅社」的基礎上成立的，趙景深亦曾任社長。「紅社」由趙景深與李希同伉儷於 1939 年成立，後因戰爭期間日軍佔領上海租界區而活動中斷。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 280-281（曲社堂名—前代曲社—紅社、虹社）。

<sup>31</sup> 葦，〈崑曲名票 雲集新樂府〉，《新民報晚刊》1949 年 12 月 11 日 2 版。

<sup>32</sup> 上海業餘曲社，1925 年由夏煥新發起。三〇年代後期，還曾與仙霓社傳字輩藝人朱傳茗、張傳芳、周傳瑛、鄭傳鑒等作籌款賑災義演。1949 年後，夏煥新離開上海，該社解散。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 278（曲社堂名—前代曲社—永言社）。

<sup>33</sup> 胡山源夫人方培茵原本在三〇年代初即向張傳芳習曲、踏身段，並經張傳芳的介紹，結識了不少崑曲女票友，如夏恂如、孫倅鶴、姚季琅等。之後為了滿足興趣，在張傳芳的指導之下，組織了「全社」，曲友十人。胡山源，〈張傳芳二三事〉，《雜家》1986 年 6 期，頁 44。



天)、劉斌崑及彈詞家楊斌奎振雄父子均到場觀摩，讚賞不已<sup>34</sup>。

在戲改氛圍的影響下，「新樂府」也建立了學習小組，每晚散場後，都要開會檢查當晚演出的優劣。在改革崑劇藝術上，傳字輩也有一些嘗試，在劇目方面，傳字輩編排了許多新戲，如請費穎園編寫了古代地主貪官封建勢力壓迫農民的新戲；改編《黨人碑》，以司馬光論革命志士。華傳浩等人將傳統劇目中的部份唱詞通俗化，並在增強時代氣息方面作了新嘗試。趙景深找了曾導演過「話劇化崑劇」《嫦娥奔月》的陳娟，請他為傳字輩編導能為大眾欣賞的新崑劇。其他劇種的新編戲如《九件衣》、《野豬林》等，也都成為新崑劇的改編題材。在表演方面，特別是丑角的化妝、動作，傳字輩還先京劇界作了改動，在一些戲裡，如《義俠記》裡的武大郎、茶坊的酒保，都去掉了白粉（為了不醜化勞動人民），而西門慶這種土豪劣紳，則將白粉的扮相保留下來<sup>35</sup>。

在此次演出中，「新樂府」更新大量傳統劇目的演出而得到很高的評價，一般認為崑劇中所保留的傳統戲曲藝術的精華，是得珍惜及發揚的，雖然周傳瑛、王傳淞、沈傳錕等人未參與演出，但上百餘齣的傳統劇目的演出，如《牡丹亭》、《長生殿》、《八義記》、《金印記》等，卻仍在藝術界起到了「觀摩」的作用。

雖然這次為期一個月的演出活動可說是傳字輩藝人在中共建國後的首次演出，但卻也是他們最後一次組班演出。

中共建國後的國風蘇劇團，原本有意在蘇州登記為正式劇團（沒有登記就是非法劇團），但是沒有成功，因此只好四處演出，每到一地就主動向當地文化主管部門申報待批復；同時努力配合當時形勢演戲，採取「老戲新唱」的做法，如演《尋親記》和《漁家樂》時加點群眾場面，算是「加強階級鬥爭氣氛」；演《十五貫》時抽去有迷信色彩的〈宿廟〉。此外，還推出了多本新戲，如為了配合「生產自救」運動，改編了《王秀鸞》等劇目；為了配合新婚姻法宣傳，還創作了現代戲《媽媽結婚了》。靠著這樣的應變演出，直到 1951 年，國風蘇劇團獲准前往嘉興專區參加戲曲會演，他們自編自排了一齣反映南宋百姓抗金的古裝崑蘇戲《光榮之家》，以配合抗美援朝運動。經過此次會演，國風蘇劇團終於獲准在嘉興專區登記，成為合法劇團，並正式定名為「國風崑蘇劇團」<sup>36</sup>。到了 1952 年，隨著崑劇演出劇目逐漸增多，遂於 12 月改名為「國風崑蘇劇團」。1953 年，「國風」在杭州演出時，經由杭州市戲改協會叢樹桂的安排，參加了 2 月舉行的杭州市戲曲會演，當時並有江蘇省的民鋒（蘇）劇團亦參加會演，會後，由於演出獲得好評，因此經杭州市文化主管部門同意，決定「國風」正式入籍於杭州<sup>37</sup>。

<sup>34</sup> 葦，〈崑曲明晚掩幕矣 名票歌最後一曲〉，《新民報晚刊》1949 年 12 月 17 日 2 版。

<sup>35</sup> 張余，〈新中國崑劇的第一頁〉，《上海文化史志通訊》2 期（1988 年 12 月），頁 27。

<sup>36</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 97-99。

<sup>37</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 245（劇團機構—崑劇院團—國風崑蘇劇團）。



隨著「百花齊放，推陳出新」的戲改政策持續進行，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，崑劇當然也不例外。對於戲改三項的中心任務「改戲、改人、改制」，落實到崑劇上，由於當時全國沒有一個國營劇團，因此談不上「改制」及「改戲」，在戲改「改人」的原則下，1953年，浙江省文化局利用夏天學校放假時，要國風崑蘇劇團停止演出四十天，讓劇團成員在學校學習文化、戲改政策，同時也排戲，每人甚至每天可領到兩毛錢工資<sup>38</sup>。學習結束後，同年秋天，劇團即被核定為民營公助性質的劇團。

此外，自中共建國後，流落各地崑劇藝人多被召回，以達到人盡其材的目的，如北崑的韓世昌、白雲生就先後在北京人民藝術劇院、中央實驗歌劇院，擔任古典舞蹈教員並兼戲曲導演；侯玉山先在北京人民藝術劇院任舞蹈教師，再調至軍委總政治部文藝工作團教練武功身段。至於南方的傳字輩藝人，他們的表演藝術，為其他地方劇種所重視，因此在排演古裝劇目時，紛紛邀請他們前去輔導，對戲進行藝術加工<sup>39</sup>。1951年3月華東戲曲研究院正式在上海成立後，由秘書長伊兵主持日常工作，朱傳茗、沈傳芷、薛傳鋼、張傳芳、周傳滄、王傳藻、方傳芸（兼職）、汪傳鈴（兼職）等被聘請至該所藝術室任職<sup>40</sup>。事實上，對於當時仍在「國風」的周傳瑛、王傳淞等人，院方亦於1952年派鄭傳鑒、汪傳鈴至浙江邀請他們至上海，擔任籌備中的崑曲演員訓練班的教師，然而為了一直以來甘苦與共的「國風」團員們，周傳瑛當時的心境、掙扎在《崑劇生涯六十年》的描述中，表露無遺。

眾人的目光全盯在我和傳淞身上——你們走不走？我的心裡矛盾極了。自己去了對崑劇事業能起多大作用這姑且不說，但個人的處境和生活肯定會大大改善。想到這些年來頂風冒寒餓著肚皮唱戲，我的眼眶一下子濕潤起來……自己本來就不大好的嗓子越來越沙啞，……學的是小生家門，無奈只得勉強唱老生；算算年紀已經四十整，也到了該教個學生的時候了。但是再想到“國風”這個好不容易才維持下來的劇團，想到相濡以沫多年的姊妹兄弟們……我怎忍心說走就走呢？……我是十年前在上海灘走投無路的窘境下加入這個劇團的，十年後的今天

<sup>38</sup> 這是周傳瑛之子周世瑞在接受訪問時說的。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171。胡忌、劉致中，《崑劇發展史》，頁710。

<sup>39</sup> 如張傳芳經常在早、中、晚奔走於長寧、虹口、靜安各區的演出團體，為越劇、滬劇等劇團排戲，他胸前掛滿各演出單位的徽章，在乘車時叮噠作響。姜德勤，〈追念伊兵搶救崑曲二三事〉，《上海文化史志通訊》6期（1989年12月），頁34。

<sup>40</sup> 在藝術室任職期間，朱傳茗、沈傳芷、薛傳鋼都曾指導華東戲曲研究院的華東越劇實驗劇團演員練功學戲。馬藍，〈悲歡離合話仙霓（二十）〉，《新民晚報》1959年12月25日6版。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁133、137-138、154。此外，還負責一些資料保存的工作，主要就是讓傳字輩的老師們教過的戲、演過的戲全部記錄下來。這是王傳藻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》，頁57。

卻已成了團裡的“台柱”，若是我們主要的幾個人一走，那豈非叫大家散伙不成<sup>41</sup>？

最後，周傳瑛對鄭傳鑒說：「你們在上海教戲，而我們的劇團仍要繼續在社會上演出，使人還能知道有這樣一個劇團劇種。」<sup>42</sup>於是周傳瑛、王傳淞、包傳鐸等人就繼續留在「國風」劇團。

這個時期和崑劇相關的戲曲觀摩演出共有三次。1951年4月17日，在蘇州市文聯戲曲改進委員會的主持下，聚集了蘇、滬兩地的崑曲曲家及藝人，在蘇州開明大戲院作日夜兩場的觀摩演出，傳字輩藝人有鄭傳鑒、沈傳芷、張傳芳等十人演出〈醉打山亭〉、〈打鼓罵曹〉、〈癡夢〉等九個折子戲，曲友則有貝晉眉、姚競存、宋衡之、宋選之等八人，演出了〈見娘〉、〈看狀〉、〈出罪府場〉等七個折子戲<sup>43</sup>。

1954年9月25日10月6日，華東區戲曲觀摩演出大會在上海舉行，當時於華東戲曲研究院任職的傳字輩如朱傳茗、沈傳芷、薛傳鋼、方傳芸、汪傳鈴、華傳浩等，以及「國風」劇團的周傳瑛、王傳淞、沈傳錕、姚傳薌、朱世藕等共十三人爲華東戲曲研究院代表團成員，參加展覽演出，演出劇目有王傳淞的〈相梁刺梁〉，朱傳茗的〈思凡〉，華傳浩的〈醉皂〉，方傳芸及汪傳鈴的《擋馬》則爲首演<sup>44</sup>。值得注意的是，在浙江的「國風」劇團，於同年稍早時，因張宗祥的建議（時爲浙江省圖書館館長，周傳瑛於「新樂府」時期即與其熟識，並從其學習文化），爲紀念洪昇逝世二百五十周年，新排了全本《長生殿》，由周傳瑛導演並主演，戲劇家田漢、洪深等觀看了演出，這是該團第一本純粹唱崑曲的全本戲<sup>45</sup>。9月，經浙江省文化局批准，在團名前增加了「浙江」兩字，因此當時是以「浙江國風崑蘇劇團」爲團名，參加華東區戲曲觀摩演出大會<sup>46</sup>。

1955年2月11日至12日，中國戲劇家協會戲曲與歌劇部，組織了京、滬兩地的崑劇藝人，在北京進行崑曲觀摩演出，上海的朱傳茗、沈傳芷、汪傳鈴、華傳浩、方傳芸等五人演出〈斷橋〉、〈醉皂〉、《擋馬》、〈蘆林〉等四齣戲，北京的白雲生、韓世昌、侯玉山、馬祥麟、傅雪漪等演出〈飯店認子〉、〈胖姑學舌〉、〈琴挑〉、〈夜巡〉、〈鍾馗嫁妹〉等五齣戲<sup>47</sup>。

從以上的敘述可以知道，在「百花齊放」的政策下，崑劇這朵蘭花，尙未綻放出太大的光采，全國總共只有浙江的三個崑劇團——浙江國風崑蘇劇團、由「民生樂社」改

<sup>41</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁99-100。

<sup>42</sup> 這是周傳瑛之子周世瑞在接受訪問時說的。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁170。

<sup>43</sup> 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277。〈滬蘇崑曲界 在蘇觀摩演出〉，《文匯報》1951年4月16日3版。

<sup>44</sup> 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁17（大事記）。

<sup>45</sup> 這是周傳瑛之子周世瑞在接受訪問時說的。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁171。

<sup>46</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁245（劇團機構—崑劇院團—國風崑蘇劇團）。

<sup>47</sup> 〈中國戲劇家協會舉辦崑曲觀摩演出 南北崑曲演員在京演出九個精彩節目〉，《新民報晚刊》1955年2月16日2版。

成的「宣平崑劇團」<sup>48</sup>，以及永嘉崑劇團（它的前身是巨輪崑劇團）<sup>49</sup>。此外就是上海戲曲學校的一個崑劇班。直到 1956 年，浙江國風崑蘇劇團排出的新戲《十五貫》，才改變了這個景況。

### 三、《十五貫》——一齣戲救活一個劇種

在排演了《長生殿》之後，「國風」事實上已經逐步由蘇轉向了崑，而且把如何推陳出新的問題當成了發展崑劇的中心議題。於是才會產生《十五貫》這個成功改編的範例。

《十五貫》為崑劇傳統劇目，原來又名《雙熊夢》，由明末清初的崑劇作家朱素臣所著，演熊友蘭、熊友蕙兩兄弟因「十五貫」錢而引起的悲歡離合故事。從清初創作以來一直演出近三百年，清未能演出二十八折，傳字輩能演出〈商賈〉、〈殺尤〉、〈皋橋〉、〈審問〉、〈朝審〉、〈男監〉、〈宿山〉（即〈宿廟〉）、〈女監〉、〈批斬〉、〈見都〉、〈踏勘〉、〈訪鼠〉、〈測字〉、〈審豁〉共十四折<sup>50</sup>，並串成本戲演出，「國風蘇劇團」時期也曾演出過崑曲蘇灘合唱本。

1955 年，當時在浙江省宣傳文化部門擔任領導工作的黃源、鄭伯永<sup>51</sup>是有心人，他們決心對古老的崑劇進行「推陳出新」的嘗試，開始考慮整理《牡丹亭》。當年下半年，上海市電影局長張駿祥因公到杭州，黃源約他去看崑劇，那場演的是《十五貫》<sup>52</sup>。張駿祥看到戲完了，舒了一口氣，說：「這戲真激動人心呵！」<sup>53</sup>他們認為《十五貫》是好

<sup>48</sup> 浙江省金華專區宣平縣的民營崑劇團體。1955 年以原宣平桃溪鎮民生樂社坐唱班為基礎擴建而成。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 252（劇團機構—崑劇院團—宣平崑劇團）。

<sup>49</sup> 原本溫州崑劇在中共建國前夕已成絕響，1951 年冬，溫州市整頓劇團，將原新同福、新品玉、江南春和一品春等崑班舊人會集合併，組成了巨輪崑劇團。1954 年，溫州專區對各劇團進行總登記，該團被劃歸為永嘉縣，因此改稱「永嘉崑劇團」。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 251-252（劇團機構—崑劇院團—溫州巨輪崑劇團、永嘉崑劇團）。

<sup>50</sup> 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁 133（劇目—創作、整理改編、移植劇目—【附】傳統劇目演出表）。

<sup>51</sup> 黃源當時擔任中共浙江省委文教科副長兼浙江省文化局局長。鄭伯永當時任中共浙江省文教科文藝處處長。

<sup>52</sup> 據黃源的說法，他原本從事新文藝工作，中共建國前對崑劇藝術是完全不接觸的，抗戰後深入農村，接觸到民間的傳統藝術，所以中共建國後，才開始接觸崑劇的老師，但最後還是不理會、不懂。他第一次被崑劇所震動，就是 1954 年浙江國風崑蘇劇團到上海演出的《長生殿》（筆者按：當時「國風」參加華東戲曲觀摩大會後，繼續留滬公演共二十天，演出二十多場，其中便包括《長生殿》），當時黃源就認為這是一個有根底的劇團，決定要幫助它。1955 年他調到浙江後，遇到北京或國外來的文藝界人士或戲劇專家，黃源就會陪他們去看崑劇。黃源，〈同甘共苦，為繁榮崑劇而奮鬥〉，《江蘇戲劇》1981 年 12 期（總 45 期），頁 11-12。

<sup>53</sup> 洛地，〈習崑傳曲 推陳出新——記周傳瑛藝術生涯六十年〉，收入浙江藝術研究所編，《藝術研究資料》第 1 輯（杭州：浙江省藝術研究所，1981 年），頁 27。



戲，特別是況鍾是一個為民辦事、實事求是的清官，它的主題思想有現實意義。在黃源的直接主持下，開了幾次座談會，對演出本進行具體的探討和切磋，並由黃源、鄭伯永領導，周傳瑛、王傳淞、朱國梁和陳靜<sup>54</sup>參加，成立了整理、改編、演出《十五貫》的中心小組<sup>55</sup>，以原演出本為基礎，集體討論，陳靜執筆反復修改成稿。原本《十五貫》的劇情是兩條線的發展，黃源主張減頭緒立主腦，因此刪去了熊友蕙這一條線，於是黃源口述他的意見，由陳靜執筆改編，鄭伯永也出了很多點子；黃源和鄭伯永兩人創造出《十五貫》中三個典型人物，也就是表現「官僚主義」的周忱、「主觀主義」的過于執、「實事求是、為民請命」的況鍾<sup>56</sup>。劇本脫稿到排練完成，包括作曲和舞美工作，總共也只花了二十天時間<sup>57</sup>。1956年1月，新編本終於在杭州公演。

「國風」劇團，帶著新編的《十五貫》，首先赴上海演出，徵求意見，得到上海市委領導<sup>58</sup>和言慧珠、趙景深等文藝界人士的支持，當時正在上海的中共中央中宣部長陸定一看過演出之後，便提出邀請《十五貫》劇組進京匯報演出。

1956年4月1日，浙江省文化局宣布「國風崑蘇劇團」轉成國營，定名為「浙江省崑蘇劇團」，周傳瑛任團長。4月5日，由浙江省文化局副局長陳守川帶隊，赴京獻演《十五貫》。4月8日，崑蘇劇團在北京廣和劇場首次上演《十五貫》，4月9日演出《長生殿》，梅蘭芳、歐陽予倩、田漢等人都看了戲。4月10日起專演《十五貫》，直到5月27為止，共演了四十六場，觀眾達七萬多次，出現了滿城爭說《十五貫》的盛況<sup>59</sup>；其間，還到中南海懷仁堂演出《十五貫》<sup>60</sup>，受到中共中央領導的接見。中共總理周恩來還親自到劇場觀看演出<sup>61</sup>，他演出後到後台慰問演員時就說了：「你們浙江做了一件好事：一齣戲救活了一個劇種。」<sup>62</sup>毛澤東等中共中央領導人更對於此劇給予高度的評價。5月12日，中共中央文化部更發下了「關於推薦《十五貫》在全國各戲曲劇種進行上演」的通

<sup>54</sup> 陳靜為越劇隊領導。

<sup>55</sup> 另據周傳瑛夫人張嫻的說法，參與整理小組的有七個人：黃源、周傳瑛、王傳淞、朱國梁、龔祥甫、張鳳雲及張嫻。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁77。

<sup>56</sup> 此據周傳瑛夫人張嫻接受訪問時的說法。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁76。

<sup>57</sup> 洛地，〈習崑傳曲 推陳出新——記周傳瑛藝術生涯六十年〉，收入浙江藝術研究所編，《藝術研究資料》第1輯，頁28。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁105。胡忌、劉致中，《崑劇發展史》，頁688-689。

<sup>58</sup> 《十五貫》在中蘇友好大廈（今上海展覽館）演出時，黃源和當時任職於華東局的陳冰召集上海各區的幹部前往觀看，華東局書記魏文伯、上海市委書記陳丕顯，還有當時正在上海的中宣部長陸定一等人也都曾觀看演出。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁106。

<sup>59</sup> 胡忌、劉致中，《崑劇發展史》，頁689。

<sup>60</sup> 《十五貫》在北京演出時，中共中央的宣傳部文藝處處長林默涵亦曾前往觀看，之後便向公安部長羅瑞卿推薦；羅瑞卿看了之後，覺得非常好，向毛澤東匯報，因此毛澤東便叫浙江省蘇崑劇團到中南海演出。這是黃源接受洪惟助訪問時所提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁375。

<sup>61</sup> 因為劇團至中南海演出時，周恩來並不在北京。

<sup>62</sup> 周恩來於1956年4月19日在北京廣和劇場看完演出後對演員所發表的談話。轉引自中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·北京卷》編輯委員會編，《中國戲曲志·北京卷》（北京：中國ISBN中心，1996年9月），頁1391。

知<sup>63</sup>。5月17日，中央文化部和中國戲劇家協會在中南海紫光閣聯合舉行「崑劇《十五貫》座談會」，周恩來在會上發表了談話：

“十五貫”有著豐富的人民性、相當高的思想性和藝術性，它不僅使古老的崑曲藝術放出新的光彩，而且說明了歷史劇同樣可以很好地起現實的教育作用，使人們更加重視民族藝術的優良傳統，為進一步貫徹執行“百花齊放、推陳出新”的方針，樹立了良好的榜樣。“十五貫”這個劇本，可以成為改編古典劇本的成功典型，它不只在崑蘇劇中可以採用；在有條件的時候，其他劇種也可以採用<sup>64</sup>。

接著，《人民日報》在5月18日發表了社論〈從“一齣戲救活了一個劇種”談起〉。新華社向全國撥放了「在北京形成了『滿城爭說十五貫』的盛況」，說「全國文藝界把《十五貫》的演出作為重大事件。」<sup>65</sup>並掀起了評論《十五貫》的高潮，據吳新雷統計，僅在1956年內各報刊發表有關《十五貫》的評論多達五十餘篇，涉及劇本改編、思想內容、演員表演、人物塑造、導演舞美、音樂唱腔等各個方面，多角度地作了深入的研討<sup>66</sup>。

崑蘇劇團演出《十五貫》獲得如此巨大的成功決非偶然。主要原因有以下三點：（一）劇本結構嚴謹，人物個性鮮明，有強烈的現實意義；（二）表演精采；（三）各級領導的重視與支持。首先是劇本，此處以黃思超的碩士論文〈浙崑改編戲研究〉中的觀點加以說明：

《十五貫》從原作中抽取了「批判主觀主義」、「頌揚實證主義」的主題意涵，透過編劇手法的運用，在改編本突出了這層主題概念，其手法如下：1.人物典型化性格的塑造；2.「對比」、「衝突」、「嘲諷」三種手法的運用；3.「情節設計」的巧妙改變，在一些細節處預設伏筆，由此起到闡發主題的效果。

原作過於強調意識形態，是本劇改編的一個重要問題，諸如階級的對立、人物形

<sup>63</sup> 此通知的目的在於「《十五貫》是一個思想性和藝術性都很高的、有著深刻的教育意義的優秀劇目。特建議全國各戲曲劇團盡可能普遍採用演出，並請你局注意協助各個劇團解決採用上演中的困難和問題。」原載於《戲劇工作文獻資料匯編》。轉引自中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·北京卷》編輯委員會編，《中國戲曲志·北京卷》，頁1395。

<sup>64</sup> 長，〈“百花齊放、推陳出新”的榜樣——記文化部與中國劇協召開的“十五貫”座談會〉，《戲劇報》1956年6月號（總30期），頁16。

<sup>65</sup> 江坪、張金庄，〈從《十五貫》到《西園記》〉，《浙江日報》1979年10月2日3版。

<sup>66</sup> 如梅蘭芳〈我看崑劇“十五貫”〉，田漢〈看崑蘇劇團的《十五貫》〉，趙景深〈崑曲《十五貫》的來源、劇本和整理〉，王傳淞〈扮演婁阿鼠的一些體會〉，孫維世〈學習崑蘇劇團的表演藝術〉，安娥〈崑曲《十五貫》的音樂改革等。吳新雷，〈關於崑劇研究的世紀回顧〉，《東南大學學報：社科版》1999年1期，頁124-125。又據許姬傳的說法，周恩來在開座談會時，曾說：「我看了崑蘇劇團的《十五貫》這齣傳統公案戲，改編本以通俗而簡練的語言，描述了況鍾經過調查研究，誘捕正凶婁阿鼠，弄清案情真相，平反了一樁複雜的冤獄，演員的精采演技，體現了劇本的精神，應該說建國以來是一齣富有教育意義的好戲，……我們要大力提倡宣傳。」因此要歐陽予倩及梅蘭芳寫文章介紹這齣戲。許姬傳，《許姬傳藝談漫錄》（北京：中華書局，1994年3月），頁458-459。

象過於典型化、以及群眾腳色的提高等等都對改編本的情節與主題產生相當大的影響<sup>67</sup>。

除了劇本改編手法的成功之外，《十五貫》在內容上也能夠切合中共的戲改政策，改編本批判地方官過于執的主觀臆測和過於自信，批判周忱的官僚處世哲學，頌揚清官况鍾的實事求是和調查研究，以及為民伸冤不惜前程的精神，當時都認為是極有現實教育意義的。張庚便曾說過：

“十五貫”有很大的教育意義，它並不像是有些劇本那樣硬要教育人，好為人師，而是以劇中人物的生動形象去教育人們的。這個戲所以能教育人的原因之一是我們今天還存在著主觀主義、官僚主義的殘餘；……像况鍾因愛惜民命而感到自己的朱砂筆“千斤重……”這些成功的刻劃就是原本所沒有的<sup>68</sup>。

再來是演員的表演藝術，扮演况鍾、婁阿鼠、過于執的周傳瑛、王傳淞、朱國梁在塑造人物時，都是依據崑劇傳統的美學原則——演人不演行，即不拘泥於行當，而從劇本設定出發，深化人物性格。周傳瑛本工<sup>69</sup>小生行當，在扮演况鍾這個行當原屬「老外」的角色時，他想：「為什麼一定要照舊的分行來演呢？難道不可以按照人物性格的需要來演嗎？」他根據自己對劇情的體會，認為「大官生」的某些表演方式反而較適合况鍾的身份性格，再結合老外的表演特色來演出，並且他所選擇的動作都是有目的性的，不受限於程式，而是根據劇情需要而出發<sup>70</sup>。王傳淞一貫地從根本上強調的是演人物，對於婁阿鼠這個角色，不把他演成表面、單純的反面人物，他認為婁阿鼠雖是賭棍、地痞，但並非天生就是殺人犯、慣竊<sup>71</sup>，而是「遇著能弄錢、占便宜的機會，膽子就大了」<sup>72</sup>，加上王傳淞注重人物的外形與內心刻劃入微，因此將婁阿鼠扮演得活靈活現。朱國梁則是從「過于執深信自己是對的」角度出發，來表現這個人物的固執，讓角色的內心活動一步一步地、合乎邏輯地表現出來<sup>73</sup>。

《十五貫》劇本及表演的成功，再加上中央領導的支持，自此崑劇界開始有了新的發展。在中共中央與地方各級政府的重視之下，整編劇團，組織演出，崑劇的接班人走上舞台，四五年間形成了中國崑劇界的基本格局。就如前文所言，《十五貫》演出成功之前，全國只有浙江的三個崑劇團，以及上海戲曲學校的一個崑劇班，其它都是零散的人

<sup>67</sup> 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，頁96。

<sup>68</sup> 長，〈“百花齊放、推陳出新”的榜樣——記文化部與中國劇協召開的“十五貫”座談會〉，《戲劇報》1956年6月號（總30期），頁14。

<sup>69</sup> 所謂的「本工」指演員在自身擅長的行當範圍內應該扮演的腳色。

<sup>70</sup> 戴不凡，〈周傳瑛和他在“十五貫”中的藝術創造〉，《戲劇報》1956年6月號（總30期），頁10-11。

<sup>71</sup> 〈差不多——王傳淞與王朝聞談藝錄之一〉，收入王傳淞口述，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124-126。

<sup>72</sup> 王傳淞，〈我演“十五貫”裡的婁阿鼠〉，《戲劇報》1956年6月號（總30期），頁8。

<sup>73</sup> 黃克保，〈崑劇“十五貫”中過于執形象的創造〉，《戲劇報》1956年6月號（總30期），頁12-13。



員，然而從 1956 秋開始，情況有了改變。1956 年 10 月 23 日，江蘇在蘇州市蘇劇團的基礎上成立了江蘇省蘇崑劇團<sup>74</sup>。1957 年 6 月 22 日，北京在北方崑曲代表團的基礎上成立了北方崑曲劇院<sup>75</sup>。1957 年 11 月，湖南嘉禾舉辦了嘉禾崑曲學員訓練班，由原「崑文秀班」藝人任教，1960 年以崑訓班為基礎，成立郴州專區湘崑劇團<sup>76</sup>。1960 年 3 月，在北方崑曲劇院的影響下，河北省文化部門召集流散的崑曲教師和演員，在保定市京劇團的基礎上成立河北省崑曲劇團，同年 6 月即與河北省京劇團合併，改名為河北省京崑劇團<sup>77</sup>。以上是職業演出團體。在崑劇接班人的培養方面，除了上述前身為華東戲曲研究院崑曲演員訓練班的上海市戲曲學校崑劇演員班，以及嘉禾崑曲學員訓練班之外，1957 年 9 月，溫州戲曲學員訓練班崑劇班成立<sup>78</sup>。江蘇省、浙江省及天津市三地的戲曲學校亦紛紛開辦崑曲班（1958 年 9 月、1959 年 1 月、1959 年 12 月）<sup>79</sup>。1959 年秋，高陽縣北崑戲曲學校成立（1961 年 5 月轉入河北省戲曲學校崑曲科）。1960 年 9 月，蘇州專區戲曲學校增設蘇崑班。業餘組織也紛紛成立，如南京樂社的崑曲組、北京崑曲研習社及上海崑曲研習社等。據胡忌統計，到了 1960 年，中共國內的崑劇專業工作者包括學員在

<sup>74</sup> 江蘇省蘇崑劇團於 1960 年 4 月由於演出任務的需要，將演員、樂隊伴奏人員共三十多人分駐南京，是今日江蘇省崑劇院的前身。《江蘇戲曲志》編輯委員會、《江蘇戲曲志·南京卷》編輯委員會編，《江蘇戲曲志·南京卷》（江蘇：江蘇文藝出版社，1966 年 1 月初版），頁 235。

<sup>75</sup> 所謂的北方崑曲代表團指的是 1956 年 11 月時，中國戲劇家協會上海分會和上海市文化局聯合在上海舉行南北崑劇觀摩演出，北京方面由文化部組織了以韓世昌、白雲生、侯永奎、馬祥麟、侯玉山、徐惠如、沈盤生、傅雪漪、叢兆桓、李淑君等人為團員的代表團，在團長金紫光的領導下，赴上海參與演出《遊園驚夢》、《林冲夜奔》、《鍾馗嫁妹》、《昭君出塞》等富有北崑特色的折子戲。演出後經周恩來的指示，文化部便於 1957 年 6 月 22 日在北方崑曲代表團的基礎上正式成立了北方崑曲劇院。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 248-249（劇團機構—崑劇院團—北方崑曲代表團、北方崑曲劇院）。

<sup>76</sup> 嘉禾崑曲學員訓練班為湖南省郴州專區嘉禾縣人民政府受省文化局委託，1957 年 10 月招收男女學員二十五名，11 月 16 日開學，分演員、演奏員兩組培訓，學制三年。訓練班由李楚池負責，並有崑曲名師蕭劍昆（鼓師）、匡升平（小生）、彭升蘭（旦）、蕭云鋒（小生）、李升豪（淨）、李興儒（文場）等擔任教師。1960 年 2 月，以此訓練班為基礎，並從郴州祁劇團和桂陽湘劇團抽調部份青年演員組建為郴州專區湘崑劇團，為湖南崑劇團的前身。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 250-251、258（劇團機構—崑劇院團—湖南崑劇團、嘉禾崑曲學員訓練班）。

<sup>77</sup> 北方崑曲劇院在北京成立後，對河北省挽救崑腔藝術的計劃產生了積極的影響。河北省委、省文化局於 1960 年 3 月將保定市京劇團提升為省屬團，同時召集一些流散的崑曲教師和演員，組建了河北省崑曲劇團。同年 6 月，依「繼承崑曲，以京帶崑」的方針，與河北省京劇團合併，成立河北省京崑劇團。文革期間報散。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 253（劇團機構—崑劇院團—河北省崑曲劇團、河北省京崑劇團）。

<sup>78</sup> 該班為永嘉崑劇團培養了一批功底紮實、品質優秀的接班人，如陳欣欣、林媚媚、王有圭、葉德遠等人，都成了永崑的新生力量。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 258（劇團機構—戲校科班—溫州戲曲學員訓練班崑劇班）。

<sup>79</sup> 江蘇省戲曲學校崑曲班 1958 年開辦後共有五八班及六〇班兩班，五八班為實驗班，多數人後來轉業，六〇班則是 1960 年戲曲學校擴大建制為江蘇戲曲學院後，其下的地方戲劇系所設的崑曲基訓班，胡錦芳、石小梅、王正來即為該班畢業生。浙江省戲曲學校崑曲班於 1960 年 8 月全班轉入浙江崑蘇劇團培訓，成為該團自辦的學員班，1962 年改稱「盛」字輩（後因「破四舊」時藝名被取消），培養出王奉梅、陶波等演員。天津市戲曲學校也是受《十五貫》演出成功的影響，開辦了崑曲班，部份學員是從該校的京劇班學生調入，文革時崑曲班即被裁撤。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 256-258。（劇團機構—戲校科班—江蘇省戲曲學校崑曲班、浙江省戲曲學校崑曲班、天津市戲曲學校崑曲班）。

內，為數已達六七百人，加上業餘組織，已近千人，比起 1956 年之前，約擴充了四倍<sup>80</sup>。至此，中國崑劇史，朝著另一個兩百年邁進。

## 第二節 浙江省蘇崑劇團、江蘇省蘇崑劇團

### ——「世」字輩、「盛」字輩、「繼」字輩

《十五貫》的演出成功，開啓了崑劇史新的一頁，南方的傳字輩藝人，正好擔負著承先啓後的責任，培養新的崑劇接班人是他們刻不容緩的任務。中共建國後，傳字輩藝人基本上聚集在杭州、上海兩地，在浙江崑蘇劇團有周傳瑛、王傳淞等五位，在上海的華東戲曲研究院的有沈傳芷、朱傳茗等十三位（其中馬傳菁於 1959 年調任浙江省戲曲學校；王傳藻、薛傳鋼於 1962 年調任江蘇省戲曲學校），因此杭州、上海兩地的崑劇班學員享有較完整的師資（此處是和同為南崑體系的蘇州、南京相比），然而杭州、上海卻代表兩種不同的崑劇人才培養的系統——以團帶班（杭州）及戲曲學校（上海）。本節及下一節將分述這兩種不同體系下從開蒙到畢業（出科）階段的學藝過程，並分析兩種制度的優缺點及其對藝人日後的影響。此外，「繼」字輩的身份雖同為隨團學員（江蘇省蘇崑劇團），但其情況和浙江的「世」字輩又不相同，因此在第二節中一併提出來討論。按其培養時間的先後，先討論浙江的「世」字輩。浙江省蘇崑劇團的前身——國風蘇劇團，在中共建國前，便是以家庭戲班這樣的形式，流落於水路鄉鎮演出，縱使搭班的人員來來去去，基本成員總是有朱國梁及張氏三姐妹及龔祥甫、王傳淞、周傳瑛三連襟，劇團演員的子女，常常在演員缺乏時頂替上台，他們也成了我們現在所說的「世」字輩的最早成員。1951 年以後，劇團在浙江嘉興專區登記，正式成為浙江省一個合法的藝術團體，且當時朱國梁、周傳瑛等人思考到接班人的問題，又陸續招進一些學員，最後同樣以「世」字輩為名。但是，崑蘇劇團畢竟仍是一個演出組織，「世」字輩作為隨團學員，日常生活還是以幫助演出活動為主，無法和上海戲校崑劇班的學生一樣，可將全部心力放上學戲上。此外，1958 年，由浙江藝術學校崑劇班招入的「盛」字輩，情況又不相同。以下將敘述作為隨團學員的「世」字輩，以及屬於戲校體系的「盛」字輩的學藝經過，最後再敘述江蘇省蘇崑劇院的隨團學員——「繼」字輩的養成過程。

---

<sup>80</sup> 胡忌、劉致中，《崑劇發展史》，頁 695。

## 一、「世」字輩、「盛」字輩的組成

嚴格說起來，浙江的「世」字輩可說是中共建國後最早開始培養的一批崑劇接班人。國風劇團原本就是個家庭班子，演員的子女，從小就跟父母走江湖，世字輩的最早成員，便是由劇團內演員的子女所組成，如龔世葵（1938-）為龔祥甫的女兒、王世瑤（1939-）為王傳淞的兒子。最初只是大人們在台上演戲，有時演員不足，小孩上台湊個數罷了，這些孩子，甚至才比桌子高出一點呢！周傳瑛便曾提到一個故事：

“拉拉”比阿兔大一歲，八九歲就跑龍套，一次唱《孟姜女》，我扮萬喜良，“拉拉”扮衙役，她頭上的毡帽捲了好幾捲，身上的背心著地拖；一聲喝令“把萬喜良拉下去帶走！”我再躬腰低頭，她還是夠不著。她父親將她一把抱起來，總算把繩子套上了我的頭頸，走在前面把我這個萬喜良給“帶”走了<sup>81</sup>。

由於學戲練功十分辛苦，在當時唱戲又被視為低賤職業，做為父母，是不願意子女受這種苦的，但國風劇團總是不停的跑碼頭、走江湖，賣戲為生，每天的演出任務很繁忙，實在是沒有條件讓這些孩子們讀書。一開始，只是劇團在農村演出的空檔中，王傳淞和當時在「國風」搭班的劉傳蘅見幾個小孩沒事，就教了他們一齣《打花鼓》，後來王世瑤（扮王八，付）、龔世葵（扮花鼓女，旦）、朱世藕（1934-，扮曹悅，丑）三人還曾上台演出，因為這齣戲蹦蹦跳跳的，動作性比較強，適合小孩子，所以十分受觀眾的歡迎<sup>82</sup>。這齣《打花鼓》是這些孩子們學習的第一齣崑劇，也開啓了他們隨團學戲的生涯。

1951 年秋天，國風蘇崑劇團正式在浙江省嘉興專區登記為合法劇團，此時劇團情況才比較穩定。為了使劇團後繼有人，從 1952 年開始陸續招入學員，但是劇團的情況和戲校並不相同，上海的崑曲演員訓練班是政府開辦的，經費由國家提供，可以一次招入六十名學生，又能供給豐盛的伙食，冬天還能每人做一套新的棉大衣，而國風劇團當時只是民營劇團，原本的情況就十分艱苦，要維持生活就要靠不斷的演出，因此並沒有任何一位演員能擔任專職教師，所以當時都是採責任制，哪一個學員由哪一位傳字輩老師負責都是要事先確定，再加上還得負擔學員的生活，所以一次招生的員額不能太多<sup>83</sup>。國風劇團自 1952 年開始至 1955 年斷斷續續招入學員，這也是造成「世」字輩間年齡差距較大的原因。

1952 年，國風劇團中的周傳瑛、王傳淞、周傳錚商議為劇團中的學員取藝名，並在

<sup>81</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 86。這裡的「拉拉」，是龔世葵未取藝名前的小名，阿兔則是王世瑤。

<sup>82</sup> 王世瑤接受筆者訪問時所提及。

<sup>83</sup> 沈世華接受筆者訪問時所提及。



當時浙江省圖書館館長張宗祥的倡議下，決定以「傳、世、盛、秀」四字作為劇團輩份排列的次序，其中寓有希望崑劇能薪傳後世、發揚光大之意<sup>84</sup>。1955 年之前的入團習藝的學員皆以「世」字居名字正中，故稱為「世」字輩，而名字的最後一個字也仿效「傳」字輩，用同樣的偏旁，代表各種行當。並且在 1952 年秋天，在蘇州太倉縣沙溪鎮演出時，首次用「世」字輩藝名掛牌<sup>85</sup>。

前文提及，國風劇團內演員的子女，是「世」字輩的最早成員，包括：朱國梁的女兒朱世蓮（1932-）、朱世藕，龔祥甫的女兒龔世葵，包傳鐸的女兒包世芙（1935-）、包世蓉（1939-2000），王傳淞的女兒王世荷（1937-）、兒子王世瑤，以及周傳瑛的兒子周世瑞（1941-）<sup>86</sup>。此外還有張世萼（1931-）是劇團職員親友送來的孩子<sup>87</sup>。

1952-1954 年陸續進團的有華世鴻（1940-）、楊世汶（1932-1983）、華世浩（1938-？）、欽世綱（1930-）、沈世華（1941-）、鄭世菁（1940-）、張世錚（1940-）、王世菊（1936-）。

1955 年，國風劇團首次透過考試的方式招生，地點在崑山，為什麼不在杭州而在崑山招生？主要是周傳瑛對於將來要傳承崑劇的學員有一些基本的要求，其中之一便是他認為唱崑曲的必須是江蘇人，最好是蘇州人，也不排除浙江、上海等地的人，只是必須天賦極高<sup>88</sup>。崑山既是崑曲的發源地，對於周傳瑛而言想必也是個理想的地點。這次招生，共招入汪世瑜（1941-）、顧世芬（1937-）、吳世芳（1938-？）、徐世琳（1941-）等六名學員（只有前述四人獲得「世」字藝名）。

此外，還有原本為上海的業餘崑曲曲友，1955 年隨上海「傳」字輩藝人赴杭州演出，串演〈思凡〉，因反應良好，便被招為學員的龐世菡（1937-？）；以及因其父親李榮鑫（1902-1956）——人稱江南笛王——於 1956 年病故後，頂職入團的李世琪（1941-）。獲得「世」字藝名的人雖有二十六人，卻不是所有人最後都出科畢業，留團服務，文革前就有九人因故調往其他單位（詳細情況請見附表三）。周傳瑛心中也為世字輩演員人數太少感到遺憾，他說：「『世』字輩招收學員人數太少了。世字輩中傑出者五六人，占總數三分之一，可以說成功率是滿高的，但基數小自然尖子人才也相對減少。」<sup>89</sup>「世」字輩人數雖少，倒也算是行當齊全，只是劇團人員少，所以他們在學戲或演出時，並不受其行當的限制，如此反而使他們能戲多，有更多的演出機會，使舞台經驗較豐富。

<sup>84</sup> 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》（台北：水磨曲集劇團，2000 年初版），頁 30。

<sup>85</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 370（崑壇人物—藝角名師—“世”字輩）。

<sup>86</sup> 周傳瑛的另外兩個兒子周世璋、周世琮雖同樣以「世」字命名，但實際上和「世」字輩的年齡有一段差距。

<sup>87</sup> 柳河，〈關於世字輩〉，收入《藝術研究資料》第 4 輯（杭州：浙江省藝術研究所，1983 年 4 月），頁 284。

<sup>88</sup> 周傳瑛的小兒子周世琮接受筆者訪問時所提及。

<sup>89</sup> 鈕驪等著，《中國崑曲藝術》（北京：北京燕山出版社，1996 年），頁 240。

爲了繼續培養崑曲藝術的接班人，在浙江省文化局的領導下，於 1958 年 12 月及 1959 年 8 月先後兩次從浙江嘉興、平湖、湖州、長興以及江蘇蘇州等地招收六十名學員（演員組四十四名，音樂組十六名），委託浙江省戲曲學校培養，即 1959 年 1 月所成立的浙江省戲曲學校崑曲班<sup>90</sup>。1960 年八月，由於師資缺乏，全班轉入浙江崑蘇劇團培訓。1962 年，依照劇團輩份的排列次序，在名字中間嵌一「盛」字，因此該崑曲班改稱爲「盛」字班，該班學員也就是現在所謂的「盛」字輩<sup>91</sup>。

「盛」字班原本預計七年畢業，後來學習了六年之後，於 1965 年 8 月提早畢業，共有三十三名學員正式畢業，其中演員有王奉梅、何炳泉等共計二十五名，演奏員有張金魁等八名。

「盛」字輩的命運和上海崑二班的情形差不多，畢業前幾年演傳統戲的機會已經很少了，畢業之後就到農村進行社會主義教育運動，同時體驗生活，接下來就遇上文化大革命，劇團解散。「破四舊」<sup>92</sup>時，將藝名取消，所以現在仍在舞台上活躍的「盛」字輩演員如王奉梅、陶波等並未使用「盛」字藝名，只是一般人仍習慣稱他們爲「盛」字輩。而「世」字輩演員爲何沒有取消藝名？那是因爲當時「世」字輩演員在社會上已有一定的知名度及影響力，所以請示文化局同意後，才保留「世」字延用至今<sup>93</sup>。

## 二、浙江省蘇崑劇團／浙江省戲曲學校師資介紹

「世」字輩基本上是蘇劇、崑劇兼學的，但本篇論文談論的主題爲崑劇藝術的傳承，因此世字輩的蘇劇老師就略去不談。

周傳瑛不僅是生行的教師，在劇團排大戲時，也能兼授旦行及其它家門的戲。傳習所赴滬幫演期間，他和張傳芳長期合作，成爲傳字輩中的「小檔」生旦，顧傳玠離班後更成爲獨當一面的小生演員。他塑造人物生動傳神，細緻深刻，性格鮮明，並且技藝精湛，尤其是扇子、褶子、翎子功紮實，有「三子唯傳瑛」之說<sup>94</sup>。

王傳淞本工副，師承沈斌泉及陸壽卿兩位老師，前者表演以陰險著稱，後者則善於

<sup>90</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 257（劇團機構－戲校科班－浙江省戲曲學校崑曲班）。洪惟助主編，《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002 年），頁 1012-1013（組織·科班與教育機構－教育機構－浙江藝術學校崑劇班）。

<sup>91</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 370-371（崑壇人物－藝角名師－“盛”字輩）。

<sup>92</sup> 破四舊是指文化大革命初期，以大學、中學生紅衛兵爲主力的，以破除舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣相標榜的運動。

<sup>93</sup> 王世瑤、張世錚接受筆者訪問時皆曾提及。

<sup>94</sup> 池文吉，〈周傳瑛簡介〉，收入《藝術研究資料》第 4 輯（杭州：浙江省藝術研究所，1983 年 4 月），頁 6。此外，俞振飛曾說：「身上褶子，手中扇子，頭巾帶子，是傳瑛三絕，我來不了！」許寅，〈爲崑曲奮鬥一生的周傳瑛〉，《戲劇報》1988 年 4 期（總 371 期），頁 40。

表現油滑角色<sup>95</sup>，王傳淞盡得兩位老師的真傳。副要求唱念陰沈挂味，身段要文雅中見虛偽，王傳淞皆能做到，且一齣戲有一種面孔，如袍帶戲則有《浣紗記·回營》的伯嚭、《連環記·議劍》的曹操，市井小人戲則有《鮫綃記·寫狀》的惡訟師賈主文，風流浪子戲則有《水滸記·借茶、活捉》的張文遠，丑公子戲則有《望湖亭·照鏡》的顏大，各個角色王傳淞扮演起來總能恰如其份，不瘟不火<sup>96</sup>。且武功底子較紮實，動作俐索，因此，還常兼演武淨角色<sup>97</sup>，他更有「活周倉」之稱，王傳淞演的周倉，使得過份嚴肅的戲劇氣氛注入了活潑諧趣的成份，同行無不折服<sup>98</sup>。

包傳鐸於 1936 年隨仙霓社從杭、嘉、湖一帶水路碼頭巡演返回蘇州歇夏時，離班返家繼承父業「畫白粉」<sup>99</sup>，後亦偶爾赴上海參加仙霓社演出<sup>100</sup>。後因畫白粉的收入太低，於 1942 年 2 月起，加入國風蘇劇團<sup>101</sup>。他在傳字輩中因個頭矮所以主戲不多，但他唱、念、做規格嚴謹，具老輩風範，亦被視為硬裡子演員<sup>102</sup>。他在《十五貫》中演周忱一角，雖個子不高，然而氣勢很大，頗合劇中人身份、地位，甚獲好評。「世」字輩的老生戲由他主教，張世錚便從其開蒙學戲。

周傳錚在仙霓社散班時期，曾到蘇州在曲社為曲友們拍曲，他擅擷笛，笛風飽滿，運氣自如，識譜能力強，各行角色皆能吹奏。搭入國風崑蘇劇團後，兼任「世」字輩的拍曲教師<sup>103</sup>。他本工淨行，主白面，尤擅演邋邋白面<sup>104</sup>，常與丑角配合，如《繡襦記·教歌》，丑扮蘇州阿大，白面飾揚州阿二，又如《牡丹亭·問路》，白面飾郭駝，丑飾癩頭龜，一個笨拙，一個靈活，相映成趣<sup>105</sup>。

<sup>95</sup> 華傳浩，〈說丑〉，《半月戲劇》4 卷 9 期（1943 年 4 月 1 日）。

<sup>96</sup> 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——紀念崑劇傳習所成立七十周年》（江蘇：崑劇傳習所成立七十周年紀念會組委員，1992 年），頁 47。

<sup>97</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 166。

<sup>98</sup> 蘇崑生，〈一代名丑王傳淞〉，《複印報刊資料：戲曲研究》1985 年 11 期，頁 75。原載於《人民日報》（海外版）1985 年 11 月 2 日 7 版。莊蝶庵也曾稱讚〈刀會〉中的周倉，以王傳淞最好。蝶庵，〈仙霓影事（上）〉，《半月戲劇》5 卷 1 期（崑曲號）（1943 年 11 月 1 日）。

<sup>99</sup> 莊悅公字，〈陽春白雪話仙霓〉，《半月戲劇》3 卷 12 期（1942 年 2 月 1 日）。筆者按：袍在繡花前，須先用白粉繪出各種花紋，業此者名為畫白粉。

<sup>100</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 161。

<sup>101</sup> 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 278。

<sup>102</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 161。蝶庵，〈仙霓影事（上）〉，《半月戲劇》5 卷 1 期（崑曲號）（1943 年 11 月 1 日）。

<sup>103</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 152-153。

<sup>104</sup> 崑劇中的白面角色分兩大類，一類即所謂的「副淨」，通常扮演反面人物，以心地險惡又有權勢的奸相居多；另一類為「邋邋白面」，因化妝造型較白面邋邋而得名，一般扮演社會地位低微的平民百姓，表演造型以詼諧風趣的神態為主。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 570（舞台藝術—腳色行當—白面、邋邋白面）。

<sup>105</sup> 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——紀念崑劇傳習所成立七十周年》，頁 48。



以上是搭入國風劇團的傳字輩藝人，除了指導「世」字輩之外，1958年浙江省戲曲學校成立後，他們成為崑劇班（「盛」字班）的代課老師，另一方面，戲校也為該班聘任姚傳薌、沈傳錕等專任教師。

旦角組的主教老師是姚傳薌。姚傳薌在「八一三」抗日戰爭爆發後，就前往重慶，在當地為曲社的曲友們拍曲授課。1951年重回上海，任春光越劇團技導，同年10月，應邀到杭州先後任浙江越劇實驗劇團、浙江越劇團的技導。1958年，浙江省戲曲學校成立，姚傳薌被聘任為業務班主任<sup>106</sup>，他實際上的編制是在戲校的越劇班之內<sup>107</sup>。姚傳薌在「新樂府」時期演出以六旦為主，偶爾兼演一些五旦的配角戲，他的嗓音細潤甜美，口齒清晰，音調清利，善於運用眼神和面部表情表達人物複雜微妙的心理<sup>108</sup>。他演出《牡丹亭》中的杜麗娘、《西廂記》中的崔鶯鶯及《呆中福》中的葛巧姐等角色，均為人所稱道，而與王傳淞所演出的《宋十回·活捉》亦被視為一絕。姚傳薌向錢寶卿習得的獨角冷戲〈尋夢〉、〈題曲〉更是他最受行家及觀眾肯定的代表作。

沈傳錕在抗日戰爭勝利後，一度搭入國風蘇劇團。1951年起任浙江省越劇實驗劇團技導，1958年調任為浙江省戲曲學校教師。沈傳錕工淨行，師承沈斌泉、陸壽卿，又從京劇著名紅生林樹森等習藝。他身材魁梧，表演上能融崑劇、京劇花臉的台步、功架、做派、唱功於一身，而不失崑劇藝術特色<sup>109</sup>。一般認為，傳字輩中淨行較弱，指的是能演紅淨戲而言，崑劇紅淨戲，首推《單刀會·刀會·訓子》中的關羽，唱工要既高又闊，就是所謂的黃鐘大呂之音，蘇州人有句俗話「三年能出一狀元，三十年出不了一個大花面」，可見其困難之處<sup>110</sup>，沈傳錕若唱紅淨戲嗓子條件則稍嫌不足<sup>111</sup>。沈傳錕最擅演黑淨戲，如《千金記》的項羽，《西川圖》的張飛，並以扮演〈火判〉、〈花判〉、〈嫁妹〉中三個不同的判官形象著稱一時<sup>112</sup>。

馬傳菁原任教於上海市戲曲學校崑劇班，1959年調入浙江省戲曲學校崑劇班任教，

<sup>106</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁139-140。

<sup>107</sup> 中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·浙江卷》編輯委員會編，《中國戲曲志·浙江卷》（北京：ISBN中心，1997年），頁528-529。

<sup>108</sup> 參照黃南丁，〈新樂府人物誌〉，《戲劇月刊》1卷11號（1929年5月），頁2-3。收入《俗文學叢刊》冊10，頁232-233。李蠡，〈新樂府人藝誌（三）〉，《梨園公報》142號（1929年11月14日）3版。晚香，〈晚香居曲話 談新樂府四旦角〉，《梨園公報》158號（1930年1月2日）3版。

<sup>109</sup> 杜欽，〈沈傳錕簡介〉，收入《藝術研究資料》第4輯（杭州：浙江省藝術研究所，1983年4月），頁178。。

<sup>110</sup> 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——紀念崑劇傳習所成立七十周年》，頁48。

<sup>111</sup> 「新樂府」時期，沈傳錕曾被評為「嗓太狹銳」，甚至有人認為他「真實大面戲，一句也夠不到，所中亦不過以他承乏而已」。參照李蠡，〈新樂府人藝誌（三）〉，《梨園公報》142號（1929年11月14日）3版。黃南丁，〈新樂府人物誌〉，《戲劇月刊》1卷11號（1929年5月），頁2-3。收入《俗文學叢刊》冊10，頁232-233。

<sup>112</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁149-150。

並於 1960 年 8 月隨該班全體學生轉入浙江省崑蘇劇團，任教師<sup>113</sup>。

許鴻賓（1883-1967）是戲校中專門拍曲的老師，他同時也是音樂班的老師。許鴻賓為名笛師，以唱曲教曲為生，他幼年即從其父親學習崑曲，通曉音律，笛藝功底深厚，和許伯適、俞振飛、李榮鑫（榮圻）合稱「江南四大笛王」。1956 年秋天，崑蘇劇團前往上海拍攝《十五貫》的戲曲電影片時，周傳瑛就曾專門從嘉興把他請來為「世」字輩學員拍曲教唱，歷時約半年<sup>114</sup>。1958 年浙江省戲曲學校崑劇班成立時，許鴻賓便被聘任為教師<sup>115</sup>。

戲校的班主任是顧援時，負責管理工作，文化課則是由部隊調來的廖顯儒負責<sup>116</sup>。

### 三、「世」字輩、「盛」字輩的學戲過程

「世」字輩演員是屬於「隨團帶徒」，不像上海戲校是正規的專科學校，因此學戲的條件和環境很艱苦，走廊過道和簡陋的舞台，甚至是水泥石板地都是他們學習的場地<sup>117</sup>。當時劇團每天有兩場演出，上午又要排戲，劇團內的演員是非常辛苦的，但是為了培養接班人，傳字輩老師們總是擠出時間來教學生，在劇團中，很少有大段的時間專心學戲，總是很零碎的<sup>118</sup>，而劇團平時演出時，就是「世」字輩觀摩老師演出的最佳機會<sup>119</sup>，當時演出有時同樣的戲能連演一個星期，對於世字輩來說，很多戲都是先看會的，重點的部份再由老師點撥一下，就可以上台演出了。

雖然沒有正規的學戲時間，但是每天上午傳字輩老師都會看著學員們練功、吊嗓，幫他們拍曲、說戲，從無間斷，寒暑不輟。王傳淞當時是演員隊長，同時也是「世」字輩學員的早基訓老師，每天早上六點起床練功，幫他們壓腿、下腰、拿頂、抄把子<sup>120</sup>，不只是「世」字輩學員，連劇團內的演員也跟著一起練功、耗腿<sup>121</sup>。走台步是最基本的，

<sup>113</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 148。

<sup>114</sup> 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 34。

<sup>115</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 348（崑壇人物—藝師名角—許鴻賓（1883-1967））。

<sup>116</sup> 王奉梅接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 278。

<sup>117</sup> 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 31。

<sup>118</sup> 張世錚曾對筆者說過，他 1953 年入團，之後兩年的時間都是早上練功，下午跟著演出、跑龍套，直到 1955 年才開始學戲，但也只是學一些沒有身段、用不著什麼基本功，只要念念白口的戲。正式學戲要到 1956 年。

<sup>119</sup> 原本國風劇團是蘇劇、崑劇兼演，1952 開始，崑劇演出次數逐漸頻繁（這也是國風蘇崑劇團改名為國風崑蘇劇團的原因），「世」字輩的崑劇底子才較紮實地累積起來。

<sup>120</sup> 教員幫助學員訓練各種翻騰動作，可以消除學員的恐懼心理，避免傷害事故。

<sup>121</sup> 1953 年浙江崑蘇劇團正式在杭州登記後，生活上比較安定，為求藝術上的進步，因此各種制度逐漸建立起來，早上的練功便是其中之一。當時劇團在人民遊藝場演出，晚上睡在後台，早晨便利用劇場中間的欄杆壓腿、耗腿、練功，這還影響到其他在遊藝場演出的團體，也跟著練起功來，王傳淞還成了大家的「堂

也有一些特殊的練功法，例如生行是用手指在面前畫圓，眼睛跟著手指走——練眼睛；旦行雙手平舉蹲下再站起來——練腰<sup>122</sup>。至於把子功，上一章曾提過，「傳」字輩小時候也沒練過把子功，直到進上海演出之後才由京劇界的武功老師周寶奎教導他們打把子及一些武戲，對於把子功，傳字輩也是會的，但是由他們教學生，總是不如在戲校中專門的武功老師，只是早上走完台步，基本功練完後，打一打小快槍<sup>123</sup>、么二三<sup>124</sup>、劈花<sup>125</sup>等，也學得不多；演出《雷峰塔·盜草》時，爲了劇情的需要，也曾練習過打出手<sup>126</sup>。

毯子功方面。崑蘇劇團在 1958 年後，經費較爲充足，情況較爲穩定，考慮到「世」字輩將來的發展，曾經請武功老師來教他們毯子功，雖然那時候他們年紀已經比較大了（年紀最大的欽世鋼（1930）當時已二十八歲，年紀小的沈世華（1941）也十七歲了），但是因爲下腰、拿頂等基本功是每天在練的，所以再吃點苦，也練得還算可以，虎跳<sup>127</sup>、蹁子<sup>128</sup>、飛腳<sup>129</sup>、搶背這些功夫都可以執行，只是做得好不不好的問題而已<sup>130</sup>。

「世」字輩對於毯子功、把子功，並不像戲校學生那樣每天有固定的時間練習，總是想到哪、練到哪，有時甚至只是爲了應付演出的需要而練。總的來說，世字輩的武功基礎差了點，連帶也影響到他們的演出劇目較偏重於文戲而少武戲。

早上七點練完功便是早飯時間，八點就要開始針對午場的演出排戲，根據每天演出劇目的不同，若遇上需要龍套的戲，某些學員就要在旁邊跟著看、學，沒有演出任務的老師就負擔起教學的工作，周傳瑛的哥哥周傳錚負責教導「世」字輩的唱腔和念白。周傳錚精通音律，笛子吹得很好，平時除了舞台演出之外，還擔任劇團內崑曲譜曲的工作<sup>131</sup>，因此，「世」字輩學習的很多同場曲，如《長生殿·定情賜盒》、《浣紗記·拜施分紗》等都是周傳錚傳授的<sup>132</sup>，平時只要一有時間，就會拿著笛子主動招呼這些學員，爲他們拍曲說戲，也是用老法子，拿出十根火柴棍，拍一遍就移一根，十遍拍完了，他吹笛子

眾先生」。王世瑤接受筆者訪問時所提及的，周傳瑛在《崑劇生涯六十年》中也提過一樣的事。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 101。

<sup>122</sup> 張世錚、龔世葵接受筆者訪問時所提及。

<sup>123</sup> 武打程式術語。一種節奏急促的槍對槍套式，用以表現戰場走馬交鋒的場面。

<sup>124</sup> 武打程式術語。二人徒手或各持兵器在體前依次相擊三次。有時在對打過程中，凡變換武打套式，也常以「么二三」作爲轉折交代。

<sup>125</sup> 「刀花」中的一種花樣。「刀花」爲持刀者按一定章法舞動兵器，用來顯示自己的威武，以鎮嚇對手。尚有「迎面花」、「掖花」等花樣。

<sup>126</sup> 張世錚接受筆者訪問時所提及。

<sup>127</sup> 一種側手翻騰的跟斗動作。

<sup>128</sup> 挂翻功。有兩種形式。接後空翻的手翻轉體動作稱爲「出場蹁子」（於出場）；接後手翻的手翻轉體動作稱爲「小翻蹁子」。

<sup>129</sup> 武功程式動作。騙一腿，蓋另一腿，同時身體旋轉，趁勢使手腳碰擊成響。

<sup>130</sup> 張世錚接受筆者訪問時所提及。

<sup>131</sup> 國風崑蘇劇團改編的《十五貫》，周傳錚便是作曲者之一。

<sup>132</sup> 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 36-37。



讓學員們自己唱，不行的話就再來五遍<sup>133</sup>。周傳錚對學生要求很嚴格，咬字講究四聲、噴口，而「世」字輩也在他的教導下，在唱念方面打下了良好的基礎<sup>134</sup>。

劇團內沒有為「世」字輩安排文化課的時間，不過 1953 年至 1954 年期間，崑蘇劇團在人民遊藝場演出時<sup>135</sup>，「世」字輩的學員曾上過劇場方面為文盲所安排的語文課<sup>136</sup>，後來場方還增開自然課、數學課，然而隨著崑蘇劇團在人民遊藝場的演出期滿，「世」字輩在這裡的學習過程也就結束了<sup>137</sup>。有時張宗祥會來團裡為「世」字輩上課（二十世紀的三〇年代，他也曾為周傳瑛等人上文化課），沈世華便回憶到張宗祥曾為她講解全部〈遊園驚夢〉的詞意。偶爾朱國梁下午得空時，也會為他們說一些七俠五義、三俠五義等小說故事<sup>138</sup>。此外，周傳瑛認為演戲就如同做詩一般——功夫在戲外，尤其是小生演員常常扮演才子書生的角色，更是要有內在修養才能反映在外在的氣質上，所以他會要求學生自己進修詩詞經史，以培養崑劇演員所謂的「書卷氣」<sup>139</sup>。

「世」字輩在 1952 年取藝名之後，已大致分好了行當，但如同前文所說的，由於「世」字輩人數比較少，所以雖然基本上分了工，但也有兼學其它家門的情形，如張世錚原先的藝名為張世琿，學的是小生，但有些老生戲也要學，華世鴻則是既學小丑，又學淨<sup>140</sup>。目的除了是為拓寬戲路，以防一旦團內演員調動不過來時，可以有人接替，但最主要的原因是初學時，老師還很難為學生確定適合的行當。

周傳瑛從「世」字輩這批人進團之後，就一直想在其中培養小生的接班人，他看哪些學生有小嗓，就叫學生跟著他學小生，所以「世」字輩中男性的學員大部份都是跟著周傳瑛先學小生開始，包括台步、基本身段及唱腔（同場曲之後），變嗓之後若沒有小嗓再改行當，此點也可以從名字中看出端倪，除了張世錚原為張世琿之外，王世瑤、徐世琳雖以玉字偏旁命名，但最後的行當卻是副、丑。1956 年，崑蘇劇團應邀到北京演出《十五貫》，劇團領導決定順便為「世」字輩學員排一齣〈驚夢〉作為匯報演出，安排王世瑤、汪世瑜、徐世琳和張世錚四人學習柳夢梅一角，由周傳瑛親自教授，從頭至尾、一招一式都教得十分仔細，這算是這批人第一次正式學戲（之前的學戲多半是為了應付龍套或搭頭的角色，學會了唱之後，老師再說一下地位就算完了，並沒有教授戲中角色需要的基本功及身段），並以此戲打下了崑劇小生的基礎。

<sup>133</sup> 沈世華接受筆者訪問時所提及。

<sup>134</sup> 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 36-37。

<sup>135</sup> 洪惟助主編，《崑曲辭典》，頁 1247-1274。（附錄六·國風崑蘇劇團 1952-1957 年於杭州、上海一帶演出概況）。

<sup>136</sup> 遊藝場內通常同時有好幾個劇團演出，因此這個課程是針對所有的演出團體。此外這並不代表去上課的「世」字輩學員是文盲，因為即使是演出沒有劇本的蘇劇，至少還是得看得懂「幕表」才能順利演出。

<sup>137</sup> 這是龔世葵和陳彬老師某次談話時所提及。

<sup>138</sup> 沈世華接受筆者訪問時所提及。

<sup>139</sup> 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》（南京：金陵書社出版公司，1993 年 3 月），頁 4。

<sup>140</sup> 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 32。

《十五貫》在北京一砲打響，各地的演出邀約，使得崑蘇劇團應接不暇，忙於巡迴演出，直到 1957 年才逐漸安定下來，在杭州有了固定的團部，對外也停止招生了，劇團演出也沒那麼多了（但一年也得演出二百五十場至三百場，基本上一年當中有半年的時間是下鄉演出的，下鄉演出時，周傳瑛有時白天要參加當地舉辦的歡迎會、座談會等，晚上又要演出《十五貫》中的況鍾，因此只有利用每天下午為「世」字輩學員上課，包括張世錚的《十五貫·判斷》、楊世汶的〈小宴〉、周世瑞的《芙蓉嶺》和汪世瑜的〈亭會〉，就像汪世瑜形容的：「真是車輪大戰。」<sup>141</sup>），總算是可以正式給「世」字輩教戲了，此時行當也大致劃分好了，早上的基本功也就由各個行當的教師帶領分開練習，老師指導完基本功後，再把原先的戲複習一下，之後再教新的戲。

登台演出的經驗，「世」字輩很早就體驗過了，尤其是從小在劇團長大的那一批人，八、九歲就得上台跑龍套，年紀比較大的朱世藕（1932-），生旦兼擅，在五〇年代初期已成為劇團的主演，崑蘇劇團 1954、1955 年赴上海演出時，就分別在《長生殿》及《漁家樂》中擔任要角<sup>142</sup>。龔世葵在《十五貫》中飾演門子，戲雖不多，但在〈判斷〉一場，當況鍾內心正在掙扎時，門子雖無台詞，但他聽了況鍾的每一句唱詞後都有自己內心的潛台詞、並有所回應，龔世葵演來恰到好處，可見她舞台經驗豐富及功力。1957 年開始，劇團狀況的穩定，「世」字輩能主演的劇目逐漸累積，劇團方面決定只要「世」字輩學會的劇目能湊成一台戲時，就排定演出。張世錚、汪世瑜算是進團比較晚的，他們第一次在舞台上主演，是 1957 年 6 月 1 日，在杭州勝利劇院，連演日夜兩場，演出劇目有張世錚、楊世汶的《連環記·小宴》，汪世瑜、沈世華的《玉簪記·琴挑》，還有〈蘆林〉、〈岳雲招親〉以及《鳴鳳記》<sup>143</sup>。

「世」字輩這種隨團授徒的學習方式，和戲校的「以功帶戲」相比，用的方法是「以戲帶功」。所謂的以功帶戲，指的是有了一定的基本功基礎之後，身上有了規範，再開始學戲，就能迅速、有效率地累積劇目，日後學生再向不同的老師學習也不會無所適從。以戲帶功從是從戲入手，對特定身段表演方式的知識是由不斷學習新的劇目而來，所以前文提到「世」字輩在練習把子功總是想到哪、練到哪，多半是為了因應特定演出的需要，這是崑蘇劇團這個靠演出謀生的環境之下不得不採取的辦法，學戲的過程是零碎、片段的，和戲校系統相比，「世」字輩的優勢在於舞台實踐的經驗豐富，若是學生自己能

<sup>141</sup> 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 21。

<sup>142</sup> 〈崑曲「長生殿」今晚起在本市公演〉，《新民報晚刊》（1954 年 11 月 11 日 2 版）。周天，〈一折具有特殊風格的戲——談崑曲「漁家樂」中的「刺梁」〉，《新民報晚刊》（1955 年 8 月 3 日 3 版）。此外胡忌先生在上海時曾見過朱世藕的演出，對她亦十分讚揚：「1954 年前後，劇團幾度到上海演出，朱世藕、龔世葵、張世萼、包世蓉等給觀眾留下了良好的印象；尤其是朱世藕，生旦兼擅，《長生殿》、《風箏誤》、《白兔記》、《漁家樂》等劇的折子戲中，往往少不了她；唱做達到了相當高水平。」胡忌、劉致中，《崑劇發展史》，頁 698。

<sup>143</sup> 此處根據筆者訪問張世錚的記錄及參考洪惟助主編，《崑曲辭典》，頁 1274（附錄六·國風崑蘇劇團 1952-1957 年於杭州、上海一帶演出概況）。

夠用心地在不斷地實踐中反省、思考、再學習，藉以提高表演藝術，照樣能成為優秀的崑劇演員；但若是學生不用心，終究成不了氣候。

「盛」字輩的情況就和「世」字輩不同，「盛」字輩屬浙江省戲曲學校的體制之下，即使於 1960 年 8 月因師資不足全班轉入浙江崑蘇劇團培訓後，仍然維持原本戲校的作息。

「盛」字輩在戲校，早上五點半起床，先吊嗓半小時，練功一小時後，才吃早飯，練功主要是毯子功、練腰、練腿。吃完早飯就開始上正課，有毯子功、把子功、唱腔課、身段課，還有文化課。戲校的原則是：「重視培養學生德、智、體全面發展；保持一定比例的政治課、文化知識課、文藝理論課程；專業課程實行課堂教學與演出實踐相結合，逐步完善全新的藝術教育體系。」<sup>144</sup>因此戲校的文化課雖說包含政治及歷史還有語文（詩詞）方面的課程，但這些課程是輪著上，平常還是以業務課為主<sup>145</sup>。

業務課包括唱腔、身段、排戲的各項課程。唱腔課專門由許鴻賓負責，他同樣用火柴棍的老法子，有時一支曲子甚至能拍上百遍，據說他為學生拍曲時，從不看本子就能脫口而出，無論生、旦、淨、丑等各行角色都能教唱，並能將唱詞、曲牌、鑼鼓、板眼都完整無缺地一一交代清楚<sup>146</sup>。身段課、排戲課也各有專門的老師分開負責。頭三年不分行當，文武兼學，採取大班制上課。入學半年後，開始學戲，第一齣學的戲是《雷峰塔·斷橋》，旦行由張嫻指導，生行則抽調當時摔斷腿在家休養的汪世瑜代課。

1960 年 8 月，「盛」字班轉入浙江崑蘇劇團培訓，主要的目的當然是便於劇團內的教師來班授課以避免兩地奔波，雖然轉入崑蘇劇團，但是崑曲班的學生日常學戲、生活作息和劇團是分開的，仍然維持在戲校的作息形態。每學完一齣戲，都會安排彩排演出，但初期學員人數較多，不一定每個人都能有彩排的機會。由於「盛」字班分為演員組及音樂組，因此彩排演出時也是自己班上的樂隊演奏，並不使用劇團內的樂隊。當劇目累積到一定數量之後，他們還會到杭州、嘉興、湖州、寧波、紹興等地區去實習演出。「盛」字輩在校期間，學習了《連環記》、《牡丹亭》、《長生殿》、《玉簪記》、《荊釵記》等傳統劇目中的折子戲約八十齣；《十五貫》、《三關排宴》、《白蛇傳》、《燕燕》等浙江崑蘇劇團新編排的傳統歷史劇<sup>147</sup>，以及現代戲《血淚塘》；還會與崑蘇劇團共同排練公演《奇襲白虎團》（張盛秀等參與演出）<sup>148</sup>、《曙光初照》（王奉梅、陶偉明等參與演出）<sup>149</sup>等現代戲。

「盛」字班原本預計七年畢業，但到了 1965 年 8 月，一方面認為學員的訓練已大致

<sup>144</sup> 中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·浙江卷》編輯委員會編，《中國戲曲志·浙江卷》，頁 528-529。

<sup>145</sup> 王奉梅接受筆者訪問時所提及。

<sup>146</sup> 此處根據筆者訪問王奉梅的記錄及參考吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 348（崑壇人物—藝師名角—許鴻賓（1883-1967））。

<sup>147</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 257（劇團機構—戲校科班—浙江省戲曲學校崑曲班）。

<sup>148</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 172-173（劇目戲碼—新編新排劇目—《奇襲白虎團》）。

<sup>149</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 173（劇目戲碼—新編新排劇目—《曙光初照》）。



成熟，一方面也是崑蘇劇團內需要人才的輸入，決定讓「盛」字班學員提早一年畢業。崑曲班學習期間，每年都有業務考試，根據學員的條件及表現來決定去留，「盛」字班最初招入學員六十名，畢業時只剩演員組王奉梅、何炳泉等二十五名，以及音樂組張金魁等八名，共計三十三名學員正式畢業，並全部進入浙江崑蘇劇團。

#### 四、江蘇省蘇崑劇院——「繼」字輩的養成

江蘇的「繼」字輩，原本是蘇州市蘇劇團的隨團學員。蘇州市蘇劇團的前身為 1951 年 4 月由上海的蘇灘藝人吳蘭英等人組建的「民鋒實驗蘇劇團」<sup>150</sup>，原本在杭、嘉、湖和蘇南地區演出，1953 年在蘇州登記為合法劇團，性質為民營公助，因此改稱為蘇州市蘇劇團。1956 年，浙江崑蘇劇團演出《十五貫》成功之後，崑劇受到重視，有關當局認為作為崑劇發源地的江蘇不能沒有崑劇團，江蘇省政府便於 1956 年 10 月決定將蘇劇、崑劇兼演的蘇州市蘇劇團改建為江蘇省蘇崑劇團。

崑劇原本就是蘇州戲曲工作的重點，然而在還沒成立專業崑劇團之前，由於蘇劇和崑劇原本就有淵源（前灘劇目絕大部份自崑劇改編而來），因此繼承崑劇的任務就落實在蘇劇團上，採用蘇崑並舉的辦法，並且以「經濟上『以蘇養崑』，藝術上『以崑養蘇』」的原則，使兩個劇種互相依存。於是從 1954 年開始，讓當時劇團內原有的青年演員張繼青（原名張憶青，1952 年入團）<sup>151</sup>、丁繼蘭、華繼靜等學習崑劇<sup>152</sup>，同年並招入吳繼靜（1942-）、尹繼芳、章繼涓、朱繼勇、范繼信等學員，1956 年劇團在初中畢業生中招收了十名學員，為柳繼雁、董繼浩、吳繼心、潘繼雯、吳繼月、姚繼焜、姚繼蓀、高繼榮、張繼霖、周繼康<sup>153</sup>，改建為江蘇省蘇崑劇團之後，又招收了朱繼雲、尹繼梅、李繼平等稱之為「小『繼』字輩」的學員<sup>154</sup>。早在 1953 年 12 月起，張繼青等九名學員即取了「繼」字藝名，直到蘇劇團改組為江蘇省蘇崑劇團前後，陸續培養的繼字輩共有四十三人<sup>155</sup>。

蘇州市蘇劇團成立後，由當時任戲曲改進部部長顧篤璜（1933-）兼管蘇劇團。顧篤璜精通傳統戲曲，對老藝人也很尊重，更懂得因材施教，繼字輩就是在他手上有計畫地培養起來的。由於「傳」字輩當時主要聚集於上海、杭州兩地，直到 1962 年薛傳鋼、王

<sup>150</sup> 錢瓊，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002 年 1 期。

<sup>151</sup> 丁修詢，〈笛情夢邊——記張繼青的藝術生活〉（南京：江蘇文藝出版社，1991 年 8 月），頁 44。

<sup>152</sup> 張繼青接受洪惟助訪問時說道：「1954 年，共產黨接管了民間劇團，我們才開始一邊唱蘇劇，一邊唱崑曲。」洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 138。此外，尤彩雲、曾長生同樣是於 1954 年進入蘇州市蘇劇團擔任崑劇教師。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 372-373、373（崑壇人物—藝師名角—尤彩雲（1887-1955）、曾長生（1892-1966））。

<sup>153</sup> 錢瓊，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002 年 1 期。

<sup>154</sup> 顧篤璜接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 572。

<sup>155</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 372（崑壇人物—藝師名角—“繼”字輩）。

傳藻調任江蘇省戲曲學校以前，並未有任何一位傳字輩教師長住蘇州。住在蘇州、並教導繼字輩的崑劇職業演員只有尤彩雲、曾長生、汪雙全三人。尤彩雲是 1954 年最早進團任教的，「繼」字輩一開始的拍曲課就是由尤彩雲負責<sup>156</sup>，他並向張繼青、華繼韻等傳授了《牡丹亭·學堂、遊園》<sup>157</sup>、《西廂記·拷紅》等折子戲，由於尤彩雲曾經任教於崑劇傳習所，因此顧篤璜還曾向沈傳芷等人開玩笑說道：「嚴格說來，張繼青是你們的師妹。」<sup>158</sup>曾長生在團裡主要管衣箱，兼任教師，張繼青的《西遊記·借扇》就是他傳授的<sup>159</sup>。此外，他也兼管繼字輩的生活和學戲，他對當時崑劇演員的拿手戲和絕活都瞭若指掌，所以劇團邀請老師時，都要請他指點，他更不辭辛勞，往返於蘇州、上海、杭州間，邀請崑劇名師前來授藝，對培養蘇州的崑劇演員發揮了相當大的作用<sup>160</sup>。汪雙全負責指導武戲，除了輔導繼字輩學員練習武功外，還向王繼南、李繼平等人傳授了《麒麟閣·激秦、三擋》、《安天會》等崑腔武戲<sup>161</sup>。

在崑劇教師嚴重缺乏的情況下，劇團採取唱念、表演分兩步走的方法，即先聘請蘇州當地的著名曲家為繼字輩學員傳授唱念基本功，再從上海、杭州邀請傳字輩教師在假期中來蘇州為學員們「踏戲」。應聘來劇團教學的曲家有宋選之（1898-1967）、宋衡之（1901-1988）、吳仲培（1900-1970）<sup>162</sup>、俞錫侯（1902-1985）和崑山老曲師吳秀松（1899-1966）<sup>163</sup>等人。其中俞錫侯被公認為俞粟廬三大弟子之一（與顧公司、俞振飛並稱為「一龍二虎」（顧公司肖龍，俞錫侯、俞振飛肖虎）），他工旦角，嗓音甜潤，又精於擷笛，在劇團主教旦角、小生的唱念，他教學認真，拍曲很有耐心，一字一腔都有嚴格的要求，對用氣、運腔、度曲技巧等教得極為仔細，並能因人施教，對某些嗓音細窄的學員，有針對性地教唱一些曲子，使之拓寬音域，增加厚度<sup>164</sup>。宋選之及宋衡之為兄弟，宋選之工小生，宋衡之工旦行，人稱「二宋」，除了教曲文外，部份「繼」字輩學員開蒙時學的身段基本功也是他們教的，此外，「二宋」也幫忙排戲<sup>165</sup>，宋衡之就曾指導過張繼

<sup>156</sup> 丁修詢，《笛情夢邊——記張繼青的藝術生活》，頁 53。

<sup>157</sup> 當時只教〈遊園〉，因為顧篤璜認為年輕女孩子只要學〈遊園〉就好了，不必學〈驚夢〉。這是顧篤璜接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 572。

<sup>158</sup> 顧篤璜接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 572。

<sup>159</sup> 錢瓔，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002 年 1 期。

<sup>160</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 373（崑壇人物—藝師名角—曾長生（1892-1966））。

<sup>161</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 348-349（崑壇人物—藝師名角—曾長生（1884-1966））。

<sup>162</sup> 吳仲培主教小生，兼教老生、老旦的唱念。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 438（崑壇人物—曲友名輩—吳仲培（1900-1970））。

<sup>163</sup> 吳秀松出身於崑曲堂名世家，工冠生，嗓音清亮，唱念聲情並茂，生、旦、淨、末、丑各行戲皆精通，能戲達六七百齣之多，並精於擷笛，又熟諳音韻之學，對於四聲陰陽、清濁尖團、南北音別等，無不瞭如指掌，有「江南一笛」與「音韻活字典」之譽。他於 1956 年應江蘇省戲曲學校邀請赴寧擔任崑曲教師；不久，又一度借調至江蘇省蘇崑劇團任教。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 349（崑壇人物—藝師名角—吳秀松（1889-1966））。

<sup>164</sup> 錢瓔，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002 年 1 期。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 440（崑壇人物—曲友名輩—俞錫侯（1902-1985））。

<sup>165</sup> 這是姚繼焜接受洪惟助訪問時所提及，但朱繼雲接受洪惟助訪問時則說「二宋」不教拍曲，主要教基

青的〈遊園驚夢〉，據張繼青的說法，由於宋選之、宋衡之的文學底子深厚，因此戲經過他們的加工後，每個身段動作基本上都能將曲文、曲意體現出來<sup>166</sup>。此外，名曲家貝晉眉（工巾生）、姚軒宇（1902-1988）<sup>167</sup>、徐子權（1905-1968）<sup>168</sup>、徐韶九（1911-1986）<sup>169</sup>，名票徐凌雲、俞振飛等人也都曾義務指導過繼字輩學員<sup>170</sup>。

「繼」字輩學戲，採用原則是「請進來，派出去」。所謂「請進來」，就是趁周末假日或上海戲校放寒暑假時，邀請傳字輩教師來蘇州教戲。當時向傳字輩老師學戲，稱作「搶戲」，因為當會長生一打聽到傳字輩教師要到蘇州（因為蘇州是「傳」字輩的老家，所以許多上海戲校的傳字輩教師在放假時多會回蘇州），就立刻安排繼字輩學員學戲事宜，哪些人向傳字輩老師學戲，哪些人在邊上看，由誰負責招呼傳字輩老師，在哪個排練場學戲，這些都安排得很仔細，還特地寫在黑板上。由於唱念已經都會了，傳字輩老師來的第二天就直接「踏戲」教身段，通常十天或半個月，就能學會一齣戲，在學戲的同時，負責服裝的人就在邊上記錄要穿什麼服裝、扮相為何，樂隊也會輪流去看戲，再經過響排、彩排，戲就能演出了<sup>171</sup>。傳字輩老師走之前，再商量好下次要學什麼戲，利用這段期間，趕快再把唱念學好，等老師再來時，再把身段學下來。而所謂的「派出去」，便是派學員到上海、杭州兩地向傳字輩老師學戲，1957年，張繼青、章繼涓、董繼浩、范繼信等人曾到上海戲校學習了三個月，這段期間，他們向朱傳茗、華傳浩學習了《躍鯉記·蘆林》、《獅吼記·梳妝、跪池》，向沈傳芷學了《玉簪記·琴挑、秋江》、《琵琶記·剪髮、賣髮》，方傳芸傳授了《西遊記·借扇》、《南柯記·花報、瑤台》，薛傳鋼則傳授了《鐵冠圖·刺虎》、《天下樂·嫁妹》等戲<sup>172</sup>。二十世紀的六〇年代初，姚繼蓀也曾到上海戲校向華傳浩學戲<sup>173</sup>，范繼信則到杭州向王傳淞學戲<sup>174</sup>。繼字輩的許多戲，就是在這樣的過程中累積起來的。

本功身段及教戲。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁138、634。

<sup>166</sup> 這是張繼青接受筆者訪問時所提及。

<sup>167</sup> 姚軒宇早年曾從名曲師李榮鑫習曲，工老生，兼老外，並曾從名老生施傳鎮踏戲。

<sup>168</sup> 徐子權為徐凌雲次子，自幼即隨父習曲學戲，後從嚴連生、趙桐壽習曲、從沈月泉、沈斌泉學戲。工副丑，兼唱老生。

<sup>169</sup> 徐凌雲之子，幼年從徐凌雲及俞粟廬習曲，初學小生，巾生、雉尾生、官生皆工，後專工大官生。他唱功師承俞粟廬，做功學自家傳，嗓音高亮寬厚，講究四聲清濁，唱做俱佳。

<sup>170</sup> 如姚繼蓀最初便是從徐凌雲學習《繡襦記·賣興》等丑行戲。俞振飛則曾為董繼浩開了「家庭小灶」——讓董繼浩單獨到他家中上課。這是姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。並參照錢璵，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002年1期。

<sup>171</sup> 這是姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

<sup>172</sup> 錢璵，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002年1期。

<sup>173</sup> 當時姚繼蓀和上海崑二班的學生一起上課，學了《繡襦記·收留、教歌》等戲。這是姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

<sup>174</sup> 范繼信的副行開蒙老師是徐凌雲，從1957年至1961年，范繼信向徐凌雲學了《水滸記·借茶、活捉》、《燕子箋·狗洞》等戲，後來徐凌雲自己覺得年紀大了，教不動了，便寫了介紹信，讓范繼信到杭州繼續向王傳淞學戲。這是范繼信接受筆者訪問時所提及。



除了業務課之外，劇團也有為繼字輩安排文化課、音樂課和戲劇理論課。文化課包括語文和歷史，戲劇理論則由顧篤璜教授，主要是講斯坦尼斯拉夫斯基體系<sup>175</sup>，並為學員講解、分析戲詞，等於在教學過程中把戲再排了一遍<sup>176</sup>。此外，文化局關照蘇州的所有劇場，不管演出什麼戲，蘇崑劇團的學員可以不用買票就進劇場觀摩，讓演員多看演出，並有輔導講座，幫助學員理解<sup>177</sup>。為了使繼字輩學員在實踐中能更快地成長，劇團於 1957 年 2 月正式成立了「繼字輩青年演出隊」，常年演出使得「繼」字輩青年演員在藝術上得到了鍛鍊。

「繼」字輩學戲時，因為缺乏師資，只能採取分別向眾多老師求教的辦法，以達到集眾家所長。劇團主管為每個學員指定向擅長某個行當的老師學戲，曾長生、徐凌雲等人則告訴學員，這位老師的拿手戲是哪幾齣，某齣戲中又有哪幾個片段最精彩，這樣，使學員在學習中減少盲目性，又可學到最好的劇目和最精彩的技藝<sup>178</sup>。因此教師們雖不在蘇州工作，但受邀的面反而更廣，來蘇州的教師反而更多，江蘇省蘇崑劇團化不利因素為有利因素，得以培養出張繼青、姚繼蓀等一批優秀的崑劇演員。

### 第三節 華東戲曲研究院崑曲演員訓練班

在《十五貫》演出成功之前，上海的文化單位已經體認到崑劇藝術有保存的必要，因此在華東戲曲研究院下成立崑曲演員訓練班，並網羅高達十三位傳字輩藝人擔任業務課的主教教師，他們所培養出的「崑大班」、「崑二班」的崑劇藝人，至今仍有部份活躍在舞台上。和隨團學員的「世」字輩不同，崑曲演員訓練班的學生，沒有繁瑣的演出任務干擾，日常生活就是以學戲為主，且有完整的基本功及毯子功、把子功等武功的訓練過程，因此在戲校學習期間得以迅速累積大量劇目。以下將先敘述崑曲演員訓練班的成立背景、招生過程，再討論「崑大班」、「崑二班」學員的養成過程。

<sup>175</sup> 斯坦尼斯拉夫斯基體系的表演法是以「體驗」為主，訓練過程包括形體與心理，形體方面明確要求肢體、聲音、體態、姿勢的肖似，心理方面也強烈要求演員必須設身處地的想像所飾人物的內心，形體與心理二者必須統一，而表演時則引出記憶中的情緒，是一套「重新經歷的創造過程」，演員將自我融入角色之中，以角色自居而體驗出外部動作，體驗派的表演以「來自生活、貴在真實」為準則。王安祈，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002 年 9 月），頁 65。

<sup>176</sup> 這是朱繼雲接受洪惟助訪問時所提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 633。

<sup>177</sup> 洪惟助主編，《崑曲辭典》，頁 1001（江蘇省蘇崑劇團）。

<sup>178</sup> 錢瑗，〈幽蘭飄香人欲醉——記蘇、崑劇“繼”字輩演員〉，《蘇州雜誌》2002 年 1 期。

## 一、華東戲曲研究院崑曲演員訓練班的成立背景

1951年3月，由於「百花齊放，推陳出新」的戲改政策，上海成立了華東軍政委員會文化部戲曲研究院，負責執行日常工作的是秘書長伊兵。伊兵在任職期間，向華東文化部的匯報中，力爭搶救崑曲，而他也正是促使華東戲曲研究院成立崑曲演員訓練班的推手之一。而當時的副院長，越劇演員袁雪芬，由於在表演藝術上曾受到傳字輩的教益，因此也十分關心和支持崑曲演員訓練班的創建工作。

中共建國後，崑曲曾被某些人斥為「遺老遺少，紅氍毹上的玩物」，伊兵便曾針對這種不公正的評論表示異議，1953年夏天，在一次為籌建崑曲演員訓練班的會議上說：

崑曲的唱腔，雞鴨魚肉，劇目和唱詞又是陽春白雪，觀眾不易聽懂，確實是個缺陷，因而與廣大工農兵觀眾有所隔膜；但，崑曲是華夏民族留下的寶貴文化遺產，……，保留著其它地方劇種所沒有的絕招。像京劇川劇這樣的劇種尚且在吸收崑曲藝術的精華和表演長處。上海的越劇、滬劇、錫劇、揚劇都在吸收崑曲歌舞同舉的表演藝術。只要我們在“百花齊放、推陳出新”的方針下，去蕪存菁，加以改進，……崑曲是會有觀眾的<sup>179</sup>。

並且，他認為：「現在的傳字輩演員已是年屆四十，現在不搶救，崑曲就後繼無人，我們共產黨人有責任搶救傳字輩一代藝人的絕活，保留住這筆文化遺產，使之後繼有人。……搶救崑曲、繼承崑曲應該不失時機，現在傳字輩的年齡正好執教，再過幾年就教不動了。」<sup>180</sup>他竭力主張為及早搶救崑劇作出安排。

在伊兵的倡導和力爭下，華東戲曲研究院院長周信芳、副院長袁雪芬、副秘書長周璣璋等人，也都贊成，認為對崑曲的搶救工作，不宜延誤時日，應給予重視，及早開辦。因此，1953年秋天，經華東文化部批准後，於寒假開始招生。

1955年，華東行政區撤銷，因此，華東戲曲研究所所屬的華東京劇實驗劇團、華東越劇實驗劇團、崑曲演員訓練班，都歸劃為上海市文化事業管理局的管轄之下，而崑曲演員訓練班也於1955年3月改名為上海市戲曲學校崑劇班，而戲校學生在畢業之後，便可取得「中專」的學歷資格<sup>181</sup>。

<sup>179</sup> 姜德勤，〈追念伊兵搶救崑曲二三事〉，《上海文化史志通訊》6期（1989年12月），頁34。

<sup>180</sup> 姜德勤，〈追念伊兵搶救崑曲二三事〉，《上海文化史志通訊》6期（1989年12月），頁34。

<sup>181</sup> 1955年3月1日的《新民晚報》以〈上海市戲曲學校今日成立〉為題，發佈此一消息：「華東戲曲研究院崑、越劇演員訓練班自今日（三月一日）起改名為上海市戲曲學校，由上海市文化事業管理局直接領導。為了慶祝演員訓練班正式走上中等專業學校的道路，今日下午，該校師生和工作人員舉行慶祝會及文娛晚會。」〈上海市戲曲學校今日成立〉，《新民晚報》1955年3月1日2版。

## 二、招生過程及師資

1953年12月25日，上海當地的報紙文匯報、解放日報、新民報晚刊都刊出了崑曲演員訓練班的招生消息：

華東戲曲研究院，為了貫徹毛主席「百花齊放，推陳出新」的方針，並根據上級的指示，特集中力量開辦崑曲演員訓練班，大力培養新的崑曲演員，適應新中國文化建設的需要。訓練期定為九年，由崑曲界名演員朱傳茗、沈傳芷等擔任教授，現已籌備就緒，開始招生。招收名額定為六十名，男女兼收。……學生膳宿費、學雜費均由研究院供給。希望愛好戲曲的家長們，督促你的子女前往報名投考<sup>182</sup>。

基本上，當時正處於中共初建國時的第一個五年計劃的第一年，國家財政經濟比較困難，開出這樣的條件，誠屬不易，但多少反映出中共當局執行「百花齊放」政策的決心<sup>183</sup>。這樣的條件，吸引了二千多人前來報考。當然，前來報名的人，的確是有部分出身自戲迷家庭，如華文漪（1941-），她小時候就常跟著愛好越劇的祖母到處看戲，並且她的母親由於青年未實現的夢想，因此希望華文漪去報考<sup>184</sup>。又如張洵澎（1941-），她出身在一個富裕家庭，父親喜歡京劇，母親愛好越劇，張洵澎自小隨著母親、姐姐上劇院看戲，就迷上了戲曲，崑曲演員訓練班招生時，她的父親看到招考的項目有京劇，母親又看到招生廣告上刊登戲曲研究院的副院長是袁雪芬，因此便很高興地讓張洵澎去報考<sup>185</sup>。有人雖愛好戲曲，但來投考戲校更大的原因是由於「成分」不好，念不上中學，如蔡正仁（1941-）便是如此<sup>186</sup>。此外，崑曲演員訓練班供膳宿、學雜費的優渥條件，也吸引了不少家境貧困的人，梁谷音（1942-）、劉異龍（1940-）、張銘榮（1942-）便是為了減輕家庭的生活負擔，才去報考的<sup>187</sup>。雖然有那麼多的人想要進入崑曲演員訓練班，但是說一句實在話，中共建國初期，崑劇的演出已經很少了，有許多人知道京劇、越劇，但不知崑劇為何物，甚至有很多人只是純粹地喜歡唱歌跳舞，就來應考，最後便誤打誤撞進入了崑劇的世界。

考試分初試、複試兩關，初試看表演的基本條件：長相、身材、嗓子等等，複試考文化。當時藝術主考老師是「傳」字輩藝人，還有華東戲曲研究院副秘書長周璣璋等相

---

<sup>182</sup> 奢華，〈華東戲曲研究院開辦崑曲演員訓練班〉，《新民報晚刊》1953年12月25日2版。

<sup>183</sup> 馬蘭，《悲歡離合話仙霓（二十）》，《新民晚報》1959年12月25日6版。

<sup>184</sup> 微才，〈春風秀蘭——記崑劇演員華文漪（一）〉，《舞台與觀眾》126期（1983年1月18日）3版。

<sup>185</sup> 張洵澎接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁214。

<sup>186</sup> 蔡正仁接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁178。

<sup>187</sup> 劉異龍、梁谷音、張銘榮接受洪惟助訪談時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁156、228、238。



關人士<sup>188</sup>。詳細的考試內容，據蔡瑤銑（1943-2005）回憶，有模仿形體動作，還有唱腔表演以及即興小品。即興小品的內容有老師假裝瘋子在後面，讓考生做反應，還問如果考上了是什麼心情？考不上又是什麼心情？都要具體的表達出來。老師還會把考生的眼角往上提，主要是看看化妝吊眉後的形象，拉拉手腳，看筋骨夠不夠軟<sup>189</sup>。經初試、複試後，最終錄取平均年齡十二歲的六十名考生（包括三十四名男生、二十六名女生）。並於次年（1954）3月1日正式開學，規定學習期限為九年，三年為一班，共有三班：預備班、初級班、高級班。頭三年為預備班，著重進行戲曲的基本訓練（如基本武功、基本動作、短劇、音樂及身段和四肢的鍛鍊），培養視唱、聽唱記譜能力。學生升入初級班後，以三年的時間按照各人的藝術才能，分別扮演文戲或武戲的角色。初級班學習期間並有實習演出和觀摩，以充實學生舞台活動經驗。學生們在最後高級班的三年中，則著重舞台實踐，並有系統地學習中國戲曲史、蘇聯戲劇家史坦尼斯拉夫斯基的表演藝術理論。政治和文化等課程，在訓練班的全部課程中也佔相當大的比重<sup>190</sup>。學校方面並提出學生學成後，「不但要具有一定的藝術思想和表演能力，而且要具有高中程度的文化水平，並通曉一般的科學知識，當然，更要具有健康的體格和高尚的精神品質。這也是崑曲演員訓練的教學方針。」<sup>191</sup>

崑曲演員訓練班的班主任為周璣璋，李文軒為副班主任，並聘請徐凌雲為顧問，吸收許伯適為笛師<sup>192</sup>，訓練班的教師主要是已在華東戲曲研究院任職的「傳」字輩藝人們，小生的主教老師為沈傳芷，他是崑劇傳習所教師「大先生」沈月泉的兒子，雖說他在傳習所時期習正旦行，但由於他本人喜愛小生藝術，再加上家學淵源，基本上就和他的父親一樣，能戲頗多，被其他「傳」字輩藝人稱為「大師兄」。沈傳芷生、旦、淨、末、丑各行角色都能傳授，因此他在戲校同時也兼教正旦戲，偶爾朱傳茗不在時，閨門旦組的學生們也會到沈傳芷的班上去上課<sup>193</sup>。同時傳授正旦戲的還有王傳藻。

五旦（閨門旦）的主教老師是朱傳茗。朱傳茗自傳習所幫演時代，就已經嶄露頭角，後來並和小生顧傳玠成為「新樂府」的「大檔」生旦<sup>194</sup>，他身段優美、表情細膩，甚至在戲曲界享有「北梅（蘭芳）南朱（傳茗）」的盛名<sup>195</sup>。

張傳芳主教六旦（花旦），基本上「傳」字輩中常演的六旦主戲，除了《蝴蝶夢·說親回話》與朱傳茗互演外，都是張傳芳負責的。除了六旦之外，四旦（刺殺旦）、五旦戲

<sup>188</sup> 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），頁20-21。

<sup>189</sup> 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》（台北：陳彬，2005年初版），頁10。

<sup>190</sup> 〈華東戲曲研究院開辦的崑曲演員訓練班〉，《解放日報》1954年3月26日3版。

<sup>191</sup> 〈華東戲曲研究院創辦崑曲演員訓練班開學〉，《新民晚報》1954年3月3日2版。

<sup>192</sup> 姜德勤，〈追念伊兵搶救崑曲二三事〉，《上海文化史志通訊》6期（1989年12月），頁26。

<sup>193</sup> 這是蔡瑤銑接受筆者訪問時說的。

<sup>194</sup> 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁57。

<sup>195</sup> 莊蝶庵，〈閒話仙霓社〉，《十日戲劇》2卷9期（總47期，1939年5月10日），頁15。

他也能演，擅長的五旦戲有《孽海記·思凡》、《紅梨記·亭會》、《玉簪記·琴挑》等，四旦戲則以《鐵冠圖·刺虎》、《一捧雪·刺湯》為代表作<sup>196</sup>。

主教老生戲的鄭傳鑒是 1954 年 8 月才到崑曲演員訓練班任職的<sup>197</sup>。鄭傳鑒的嗓音沙啞，但唱念蒼勁有力，講究音律、韻味，身段、台步飄逸優美，表演時注重抒發人物的內心情感，被譽為「崑曲麒麟童」<sup>198</sup>。

薛傳鋼主教淨行。他在傳習所幫演期間，曾向林樹棠等學習武戲，有武功底子，因此他多演帶跌撲開打的武淨角色為主，《漁家樂·相梁刺梁》中的梁冀，便是他傳授的。

周傳滄是丑行的老師，同時兼任崑曲教研組組長。周傳滄能戲雖多，但他年輕學戲時生了病，因此基本功較差，但教戲時傳授的路子還是正確的，傳字輩中他是專門演高力士的<sup>199</sup>。不過他只有在華傳浩不在的時候才教戲，若華傳浩來了，他就負責在旁邊吹笛子<sup>200</sup>。華傳浩在中共建國後一度出任上海新安旅行團（文工團）舞蹈教師。1952 年起，轉為華東人民藝術劇院歌劇團（即現在上海歌劇舞劇院的前身）教師，主教舞蹈身段。因此，他最初在崑曲演員訓練班是兼職老師，直到 1959 年才正式調任為專任教師的。華傳浩在「新樂府」時期即獨挑丑角大樑，他嗓音清亮，善於揣摩各類人物，且有個人創造，《紅梨記·醉皂》便是他整理舊本，設計身段而演出的。並曾向京劇名丑王洪習藝，打下武功基礎，並擅演《雁翎甲·盜甲》、《連環記·問探》等武丑戲<sup>201</sup>。

兼任教師還有方傳芸、汪傳鈴。方傳芸於 1951 年 7 月經趙景深的介紹，兼任上海市戲劇專科學校教師，同年 8 月轉赴華東戲曲研究院藝術室任職。1952 年 8 月，上海劇專擴建為中央戲劇學院華東分院（後又易名為上海戲劇學院），方傳芸正式調任該院表演系講師，為話劇學員開設形體教學課。因此對崑曲演員訓練班方面，他是兼任性質，一個星期到戲校教二至三次課，主教武旦<sup>202</sup>。汪傳鈴和華傳浩同樣任職於華東人民藝術劇院歌劇團，主教男演員的戲曲舞蹈身段。他在崑曲演員訓練班中主教武生，並曾和方傳芸整理改編武戲《擋馬》<sup>203</sup>。

1957 年，文化部又分別將在廣東省粵劇團任教的馬傳菁、在重慶工作的倪傳鉞、邵

<sup>196</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 362。（崑壇人物—藝角名師—張傳芳（1911-1983））。

<sup>197</sup> 1951 年華東戲曲研究院吸收「傳」字輩加入時，由於沈傳芹的疏忽，忘記將鄭傳鑒的表格遞交出去，因此鄭傳鑒並未加入，仍在越劇團排戲。崑曲演員訓練班開學半年後，龔野鶴、朱傳茗極力勸說鄭傳鑒，他才正式進入華東戲曲研究院崑曲演員訓練班擔任教師。此據鄭傳鑒接受桑毓喜訪問時的說法。桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 158。

<sup>198</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 156-157。

<sup>199</sup> 劉異龍接受筆者訪問時所提及。

<sup>200</sup> 這是劉異龍的說法。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 158。

<sup>201</sup> 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁 316（人物傳記—傳記—華傳浩）。

<sup>202</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 363（崑壇人物—藝角名師—方傳芸（1913-1984））。

<sup>203</sup> 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 366（崑壇人物—藝角名師—汪傳鈴（1911-1958））。

傳鏞三人調回當時已改制為上海市戲曲學校的崑劇班任教師。老旦馬傳菁表演唱做都能適合人物身份，在「新樂府」時即以擅演《白羅衫·井遇》、《鐵冠圖·別母》等忠懇誠樸、悲苦可憐之老婦人著名<sup>204</sup>。倪傳鉞主教老外、兼授老生。倪傳鉞的嗓音要比老生較稍闊、較白面稍蒼，是典型的老外嗓子。他善於揣摩劇情，剖析角色，擅長做功，過去演出《如是觀·交印》時即以能表現出宗澤忠義的神氣於眉目間，又能將病情曲曲傳出為人所稱道<sup>205</sup>。倪傳鉞到戲校之後，還兼任崑劇班班主任的職務<sup>206</sup>。邵傳鏞身材高大，功架好，戲路寬，不論大面、白面戲均能應工<sup>207</sup>，被稱為「大面、白面一腳踢」，後逐漸改演白面戲為主，進入戲校之後，主教淨行<sup>208</sup>。

此外，雖說淨、武旦、武生行當有「傳」字輩的教師，但平心而論，這三個行當的戲仍然較弱，而京劇方面有相當多屬於崑腔的劇目，因此，為了擴展學習劇目，戲校方面分別聘請了陳富瑞（淨）、松雪芳（本名夏正壽，武旦）、蓋春來及李君庭（武生）等老師來教學。

教授毯子功、把子功的也是京劇老師。毯子功是由王占堂和黃明釗負責，帶把子功則是唱武旦的沈楓。有時連教導科主任郭建英和行政科主任李文軒都能幫忙帶學生練功呢<sup>209</sup>！



### 三、課程設置

戲校的學生們早上起床便喊嗓子，七點半左右早飯，早飯吃過後便有早自息，八點以後就上毯子功、把子功，壓腿、耍槍、練刀、練劍等等，這種課是二堂課合在一起上，一堂課的時間約四十到四十五分鐘<sup>210</sup>。戲曲的練早功是個傳統，不管最後是唱文戲還是學武戲，每個人都要從練腰、練腿開始，然後再分哪些人可以練「踢子」、「小翻」<sup>211</sup>、「出場」<sup>212</sup>等大筋斗，哪些人練「搶背」、「吊毛」<sup>213</sup>、「鵲子翻身」等較基本的功夫，這是為了下一步訓練手、眼、身、法、步打基礎的。戲校的練功房內，到處都貼有「夏練三伏，

<sup>204</sup> 李鑫厂，〈新樂府人藝誌（三）〉，《梨園公報》142號（1929年11月14日）3版。

<sup>205</sup> 黃南丁，〈新樂府人物誌〉，《戲劇月刊》1卷11號（1929年5月），頁5。收入《俗文學叢刊》冊10（台北：新文豐，2001年），頁235。

<sup>206</sup> 馬蘭，《悲歡離合話仙霓（二十）》，《新民晚報》1959年12月25日6版。

<sup>207</sup> 所謂「應工」又稱「應行」，指劇中人物適應何種角色行當來扮演。

<sup>208</sup> 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁151-152。

<sup>209</sup> 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁11-12。

<sup>210</sup> 蔡瑤銑接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁258。

<sup>211</sup> 毯子功，一種在原地向後翻轉的跟斗動作。

<sup>212</sup> 出場為一種手翻轉體接團身後空翻的技巧動作，因為這個動作總是安排在一系列跟斗動作的最前面，第一個從場內翻出來，故稱「出場」。

<sup>213</sup> 毯子功，屬前滾翻類翻跌技巧。身體先騰空，翻轉半圈後，以脊背輕緩著地，隨即前滾，站立。



冬練三九」、「若要台上顯粹，就得台下受罪」等標語，就像一般人說的「台上三分鐘，台下十年功」，練功吃苦都是爲了將來上台的表現。練功的每個項目都有進度、指標，如女生在三個月內下腰必須要雙手能抓到腳踝。爲了幫助學生們達到這個目標，李文軒主任用一種特殊的訓練法，他支起右腿，踏在椅子上，學生把雙手揚起後將腰部躺在他的腿上，由他把人左右晃動，先活動開腰部關節，然後他一手按住學生的雙膝，一手按住肩膀，使勁往裡送，這時甚至能聽到腰部「喀喀」的關節聲，常常疼得學生們哇哇叫，每天練下來，到了考試那天，除了一個患有腰病的學生外，都能下腰抓腳踝了<sup>214</sup>。

戲校也有文化課，就如正規學校的文化課，課程和一般初中、高中相似，文學、歷史、數學、植物學方面的課程也都包括在內<sup>215</sup>。文學課主要是教古典文學，爲了學生們要學《長生殿·定情賜盒》這折戲，特地請了編研組的龔野鶴來授課，他以《長恨歌》這首描寫唐明皇、楊貴妃愛情故事的長詩爲教材，一句一句地講解。對於這群入學時只有小學文化程度的學生來說，大家雖聽得似懂非懂，但故事總算是明白了，每個人也能從頭到尾上背一遍<sup>216</sup>。還有「曲詞解釋」的課，針對當時學的戲，由編研組印發講義，每頁分成上中下三個區塊，上層是劇本內文（曲文、念白原詞），中層是劇情解說（曲文釋疑），下層是單字的注音和解釋（曲詞註解），對每個戲的故事、人物及難懂難認的字和詞逐一解釋、分析<sup>217</sup>。另外，戲校的學生也學一些簡單的樂器，如笛、簫之類的樂器，還組織了一個小小的樂隊<sup>218</sup>。也上音樂理論，不過是以中國的音樂理論爲主，西方的理論則不上<sup>219</sup>。

戲校最重要的課程，自然是業務課，也就是拍曲、排戲的課程。就像他們的傳字輩老師們一樣，戲校學生的開蒙戲也是《長生殿·定情賜盒》，因爲這齣戲是以生、旦爲主的群戲，寫唐明皇、楊貴妃第一次見面、定情的故事。因爲是由宮女、太監一起唱「合頭」，表現宮廷禮儀、規模、氣氛，是擺戲的一種，沒有太多的身段。老師教學生們站地位和擺場面，學了這齣戲就可以明白怎麼上場，怎麼下場，何謂「站門」<sup>220</sup>、「一字擺開」<sup>221</sup>、「八字隊形」<sup>222</sup>、「外翻下場」等。六十個學生不分行當，男生都跟從沈傳芷學唐明

<sup>214</sup> 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》（上海：文匯出版社，1994年1月初版），頁6-7。

<sup>215</sup> 李牧，〈培養新時代戲曲工作者的學校——上海市戲曲學校一年來的成就〉，《新民報晚刊》1955年3月3日2版。王惟，〈戲曲學校裡的孩子們〉，《新民報晚刊》1956年7月1日5版。

<sup>216</sup> 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁10。蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁12。

<sup>217</sup> 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁13、179。

<sup>218</sup> 這是顧兆琳（1943-）接受洪惟助訪問時所說的。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁265。

<sup>219</sup> 蔡瑤銑接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁258。

<sup>220</sup> 站門爲龍套列隊形式，通常表現古代官員升堂或將帥升帳時，屬下衙役或軍士等在堂下或帳外伺候和守衛。先由二龍套爲一組並行出場，至九龍口略作停頓，再行至台口略停，分向兩邊侍立；後面的龍套以同樣形式依次而行，最後列成左右二排。

<sup>221</sup> 舞台調度程式術語，爲主角或配角上場時的龍套列隊形式，通常由四龍套從上場門依次出隊，至舞台右側左轉身成「一」字。

皇及高力士，女生則跟從朱傳茗學楊貴妃及宮女<sup>223</sup>。這同樣是崑劇學戲的傳統，每個人都要學總綱，決不光學人物單片，同時，老師對每個學生的稟賦也還不了解，總要先學一兩個戲以後才能發現哪個行當最能發揮每個人的天賦。崑劇唱腔抒情，唱詞典雅深奧，這也正成為這些初學者的最大障礙，光是〈定情賜盒〉的第一句唱詞「端冕中天，垂衣南面」，就叫這些學生學了一星期還學不會<sup>224</sup>，拍曲課又在下午，面對這些深奧的唱詞，有時候唱曲唱得都打起瞌睡來了，老師就會用一塊木頭往桌上一敲，嚇得這些學生們從夢裡驚醒<sup>225</sup>。

第一學期結束時，所有的學生都匯報演出〈定情賜盒〉，第二學期開始學《浣紗記·打圍》，雖然也是唱同場曲，但這個時候每個學生的稟賦如何，老師大概也看得出來了，讓學生們初步分成幾個小組，〈打圍〉中有四個將、四個兵、八個宮女，還有吳王夫差和太宰伯嚭，老師們便讓方洋（1940-）學唱吳王的角色，而伯嚭屬付行（二花臉），那時就讓張銘榮等幾個好動的學生學唱這一角色<sup>226</sup>。劃分行當時，也有人是按照個人意願，如蔡正仁最初便是自己想學老生<sup>227</sup>。女學生則依照身高，高的如張洵澎、華文漪、蔡瑤銑等歸到朱傳茗下的五旦組，矮個子的如梁谷音、金采琴（1940-）、王芝泉（1941-）則從張傳芳習六旦<sup>228</sup>。真正細分行當，則是到了入學後的第二年了。不過，隨著習藝時間的增加，有時候也會做一些調整，例如蔡正仁一開始學老生，後來在倒嗓期間，在武生、老生、小生三組間遊走時，被沈傳芷留在小生組<sup>229</sup>；計鎮華（1943-）則是先學小生，後來沈傳芷看他的神態、身段可能學老生較適合，排戲時就叫他走如李成、劉知遠等老生的身段地位，後來就把他調到老生組去<sup>230</sup>；岳美緹（1941-）原先在五旦組，隨俞振飛、言慧珠赴北京演出時，偶然反串小生演出《牡丹亭·驚夢》，後來接受俞振飛的建議改學小生<sup>231</sup>；其中過程最曲折的可算是劉異龍了，他最初學花臉，後來還學過老生、小生、武生，甚至是老旦，最後被華傳浩看到，認為他的條件適合小花臉，劉異龍才在進戲校四年（1957年）後歸了行當。

除了平常業務課的練習外，戲校方面每週六還會安排學生做各種藝術觀摩，不只是

<sup>222</sup> 舞台調度程式術語，為主要角色上場時的龍套列隊形式。先由龍套二人並排為一組，依次從上場門出場列成「八」字隊形；主要角色上場至九龍口亮相，位於隊形尾部之間。

<sup>223</sup> 有一些人情況比較特殊，例如張銘榮入學時比較活潑、個頭又矮，因此雖然也學唐明皇的唱，但是主要還是在周傳滄教導下，學習高力士的念白，除了張銘榮之外還有二、三個同學也一起學。

<sup>224</sup> 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 8-9。

<sup>225</sup> 蔡瑤銑接受筆者訪問時提及。不過，這樣的情況對於初學崑曲的孩子似乎很常見，王芝泉、岳美緹也都說過類似的情形。

<sup>226</sup> 這是方洋、張銘榮對洪惟助談到學〈打圍〉的情況時說的。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 162、238。

<sup>227</sup> 蔡正仁於接受筆者訪問時提及。

<sup>228</sup> 梁谷音接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 228。

<sup>229</sup> 蔡正仁接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 180。

<sup>230</sup> 計鎮華接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁 252。

<sup>231</sup> 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 26-30。

京劇、越劇、滬劇、黃梅戲、山東呂劇，甚至是電影，學生都是集體去觀看的。尤其是1954年9月25日至11月6日，上海舉行華東區戲曲觀摩演出，共有京、崑、越、淮、滬、川等三十六個劇種參加演出共一百零四場<sup>232</sup>，當時每天就有十幾輛三輪車排成一條長龍，接戲校的學生去看戲，此時總會引起路人的注意，簡直就形成了上海市的另一種奇特風景。有時候戲校學生們在劇場內連看日夜兩場，校方還會送晚餐到劇場呢<sup>233</sup>！另外一次大規模的戲曲匯演，是1956年11月3日到11月29日，由中國劇協上海分會和上海市文化局聯合舉辦的南北崑劇觀摩演出，當時除了在上海市戲曲學校任職的傳字輩藝人參加外，浙江的崑蘇劇團，以韓世昌、侯玉山等為成員的北方崑曲代表團，以及徐凌雲等崑劇前輩都參加演出，共計演出三十場，一百二十四齣折子戲，及五個本戲<sup>234</sup>。這類的觀摩演出的活動，對戲校學生而言，前輩藝人的表演長處，能在無形中產生影響，對他們日後的表演是很有幫助的。更值得一提的是，在1956年的南北崑劇觀摩演出中，戲校的學生們首度在上海觀眾面前「亮相」，演出了《連環記·問探》、《草廬記·花蕩》、《牡丹亭·遊園驚夢》、《白兔記·出獵回獵》、《漁家樂·刺梁》及《虎囊彈·山門》，並且以後四折戲作為觀摩演出最後一天的專場演出<sup>235</sup>。他們的演出，得到了觀眾的肯定：

上海市戲曲學校崑曲班經過兩年多的學習，這次在崑劇觀摩演出時第一次出現在舞台上，他們穿著簇新的五彩戲衣，在崑曲界前輩的面前、在愛好崑曲的觀眾面前，演出了崑曲的傳統劇目“遊園驚夢”、“出獵回獵”、“花蕩”、“問探”等。崑曲這古雅的曲調通過他們清脆的嗓音和年輕柔美的表情，使人們感到崑曲又恢復了他的青春。

小演員的表演受到人們的稱讚，老師也說：比當年他們第一次演出時強的多<sup>236</sup>。

舞台實踐永遠都是演員訓練中關鍵的一環，所謂「練千遍不如看一遍，學千遍不如串一遍」，即使在最初學戲的階段，不論是哪一組，都是好幾個學生一起學一齣戲，每學一個戲都所有謂的「匯報演出」，性質有點類似校內的彩排，是要作為業務評分的，即使組內有所謂的「重點培養」，但其他的同學也通通要學會，做了匯報演出才算完成。由於學戲都是學「總綱」，因此演出時同組同學也能互相搭配，如演出《白兔記·出獵回獵》時，若岳美緹演李三娘，蔡瑤銑就演岳氏夫人<sup>237</sup>。戲校在華山路時，有個練功棚，平時練功，到了假日，排上椅子就成了劇場，戲校移到文化廣場後，還在校內開闢了一個實

<sup>232</sup> 中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·上海卷》編輯委員會編，《中國戲曲志·上海卷》（北京：中國ISBN中心，1996年），頁73。

<sup>233</sup> 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁14-15。蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁16-17。

<sup>234</sup> 中國戲劇家協會上海分會編，《崑劇觀摩演出紀念文集》（上海：上海文化出版社，1957），頁1。

<sup>235</sup> 中國戲劇家協會上海分會編，《崑劇觀摩演出紀念文集》，頁99-108。

<sup>236</sup> 續磊，〈崑曲的接班人——舞台上的小演員〉，《新民報晚刊》1956年11月21日1版。

<sup>237</sup> 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁17。



驗劇場，每週基本上有三場實習演出：週六晚間、週日白天、週日晚間各一場。看戲的觀眾很踴躍，因為除了固定的老票友會來看演出外，也有想多學些崑劇的京劇演員來看戲，有的人甚至是帶著曲譜進場的。戲校的學生們學完了戲就演，有些冷門戲也不管觀眾愛不愛看，反正對學生來說就是實習，因此連《漁家樂·賣書、納姻》這種戲也演過<sup>238</sup>。

1957年6月5日至6月7日，在入學三年後，戲校學生在上海長江劇場舉行首次對外實習公演，三天共演出〈夜巡〉、〈出獵回獵〉、〈山門〉、〈遊園驚夢〉等十四個折子戲<sup>239</sup>，公演時還由朱傳茗以及「笛王」許伯適為他們擷笛<sup>240</sup>。此次公演，長江劇場座無虛席，演出結果也得到觀眾的肯定，戲劇家趙景深並以「初開的崑曲花朵」來形容這群年輕學生：「上海市戲曲學校崑劇班的孩子們在長江劇院作了短期的演出，讓愛好崑劇的同志們看到了崑劇的新生力量的茁壯的成長。崑劇已經有了很好的接班人，真是值得慶幸。」<sup>241</sup>同年年底，崑大班根據其行當齊全的特點，排演全本《漁家樂》，成為該班首先串演的兩個傳統大戲之一<sup>242</sup>。

此後，除了在校內實習劇場的定期演出外，崑劇班的學生還不定期的在大眾劇場、人民大舞台、天蟾舞台等地舉行短期對外實習演出。還曾於1959年8月中旬，隨俞振飛、言慧珠前往內蒙演出，戲校學生在內蒙演出〈嫁妹〉、〈秋江〉、〈盜庫銀〉等十餘齣折子戲。內蒙演出行程結束後再赴北京參加慶祝中共建國十周年的獻禮演出，又巡迴天津，共歷時八十三天，演出共六十三場<sup>243</sup>。

在不斷學習、匯報、演出的過程中，到了1959年底，崑劇班已經排了《拜月亭》、《調風月》等四個大戲，《連環記》、《漁家樂》等十四個中型戲，六十七個折子戲，和傳字輩老師們比起來，速度可說是快得多了<sup>244</sup>，這和一開始基本功紮實的訓練，有直接的關係。戲校原本的原則即是在前四、五年扎功底，集中教學各行當的傳統骨子戲，如〈遊園驚

<sup>238</sup> 張銘榮接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁239。另據蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁17。

<sup>239</sup> 根據實習公演當天的報導及刊登在報紙上的演出消息，6月5日演出〈夜巡〉、〈出獵回獵〉、〈山門〉、〈遊園驚夢〉；6月6日演出〈問探〉、〈拷紅〉、〈嫁妹〉、〈小宴〉、〈水斗〉；6月6日7日演出〈寄子〉、〈借扇〉、〈斷橋〉、〈花蕩〉、〈相梁刺梁〉。

<sup>240</sup> 朱傳茗的笛子吹得好是很有名的，俞振飛每次演出時，都非要朱傳茗為他擷笛不可。

<sup>241</sup> 趙景深，〈初開的崑曲花朵〉，《新民報晚刊》1957年6月8日5版。

<sup>242</sup> 另外一齣傳統大戲是《連環記》。方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁18、90-91（大事記、劇目—傳統劇目—漁家樂）。

<sup>243</sup> 參照方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁19（大事記）。陳娟美，〈排齣好戲上北京〉，《新民報晚刊》1959年7月21日2版。熙，〈戲校師生將赴內蒙訪問演出〉，《新民晚報》1959年7月30日2版。

<sup>244</sup> 此處據朱傳茗當時的統計，朱傳茗的說法是：「崑曲班第三年排戲，一年中就排了二十多個折子戲，第四年一年中，排了五個中型戲和三十個折子戲，去年十一個月排了三個大戲，四個中型戲，三十四個折子戲；五年來已排了四個大戲，十四個中型戲，六十七個折子戲。」不過他並沒有說明大戲及中型戲以何種標準來劃分，但依照他所記載以及每齣戲的演出時間來比對，《連環記》、《漁家樂》雖屬本戲，但戲校學生首演於1957年，因此應屬中型戲。馬藍，〈悲歡離合話仙霓（五）〉，《新民晚報》，1959年12月10日6版。

夢〉、〈思凡下山〉、〈問探〉、〈三擋〉、〈見娘〉、〈山門〉等。之後，在連續扎功底的同時，爲了讓學生們開闊視野，增長見識，掌握更多的表演技藝，傳字輩老師們繼續將具特色的傳統老戲，傳授給學生們，如〈別母亂箭〉、〈刺虎〉、〈戲叔別兄〉、〈活捉〉等，這些戲或許某些思想內容並不符合當時的價值觀（稱之爲「糟粕」），但傳字輩老師們仍會就其中的表演絕技，作爲傳授重點，嚴格要求戲校學生們熟練掌握，如〈戲叔別兄〉中武大郎的矮子步表演，〈活捉〉中方巾丑張文遠唱、念、做並舉的一套表演技巧，〈說親回話〉中閨門旦的唱腔、花旦的表演等，都是傳統老戲中獨具的表演精華<sup>245</sup>。不過，基本上，這些戲學會之後，還是只能在內部匯報演出。

1959年7月，戲校開始招收第二屆崑劇演員班（崑二班），9月1日開學。他們的課程設置、教學情況和第一屆的學生差不多。這一班學生入學一年多時，爲了讓他們得到較多的舞台實踐的機會，於1960年12月31日開始，也在校內的實習劇場作短期實習公演<sup>246</sup>，並於1961年底開始作定期對外公演，並規定每個星期至少演出一場<sup>247</sup>。

1961年夏天，戲校教師通過針對中共中央「百花齊放，百家爭鳴」政策更進一步的行動，挖掘有藝術特色的傳統老戲，傳授給年輕的學生。「傳」字輩老師也認爲，他們肚子裡的老戲還很多，初步估計一下，還有二百多齣傳統老戲可挖掘出來<sup>248</sup>。在這樣的方針之下，崑二班習得一些崑大班在校期間沒有學習的劇目，包括《風箏誤·囑鵲·瓊宴》、《荊釵記·繡房·別祠·送親·參相·男祭》、《琵琶記·南浦·賞荷》、《白羅衫·遊園·看狀》等折子戲<sup>249</sup>，崑二班並曾串演全本戲《釵釧記》<sup>250</sup>。

1961年8月，原本學習期限定爲九年的上海市戲曲學校第一屆崑劇班（崑大班）提前於七年半畢業（同時畢業的還有1956年入學的京劇班，以及1960年入學的武功班），入學時有六十位學員，此時只剩下了四十九位，8月1日舉行畢業典禮的同時，上海市戲曲學校京、崑實驗劇團（由京、崑兩班畢業生組成）的建團典禮亦合併舉行，崑劇班全體畢業生都加入實驗劇團，蔡正仁、華文漪、梁谷音、劉異龍、計鎮華、方洋等人在當時都被視爲極有發展前途的青年演員，實驗劇團因此被稱爲「陣容整齊，行當齊全」。<sup>251</sup>在畢業典禮上，中共上海市委書記處候補書記、宣傳部部長石西民以「緊張團結，勤學苦練，推陳出新，精進不已」四句話勉勵戲校的畢業生<sup>252</sup>，這群年輕演員也的確做到

<sup>245</sup> 鄭利寅，〈戲曲學校挖掘和教學傳統老戲〉，《文匯報》1961年7月19日1版。

<sup>246</sup> 炎，〈戲曲幼苗初露頭角〉，《新民晚報》1960年12月31日2版。

<sup>247</sup> 何男，〈戲曲學校小同學 將定期對外公演〉，《新民晚報》1961年11月10日2版。

<sup>248</sup> 鄭利寅，〈戲曲學校挖掘和教學傳統老戲〉，《文匯報》1961年7月19日1版。

<sup>249</sup> 此處爲採用周志剛、朱曉瑜在校學習劇目的記錄及《崑曲辭典》中所載傳字輩藝人在上海戲校傳授劇目相互比對的結果。洪惟助主編，《崑曲辭典》，頁1242-1243（附錄五·傳字輩藝人在上海戲校傳授的劇目）。

<sup>250</sup> 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁78（劇目—傳統劇目—釵釧記）。

<sup>251</sup> 〈本市戲曲學校實驗劇團八一建立〉，《新民晚報》1961年7月28日2版。

<sup>252</sup> 〈上海戲曲學校實驗劇團宣告成立〉，《文匯報》1961年8月2日1版。

了。在最初的建團公演中，即排出《白蛇傳》、〈虹橋贈珠〉等新戲<sup>253</sup>，此後他們仍以豐富上演劇目、提高藝術質量做為目標，繼續學習，1962年排出了《西廂記·遊殿》、《繡襦記·蓮花、剔目》、《琵琶記·剪髮、賣髮、盤夫》等在舞台上已很少看到的折子戲<sup>254</sup>。此外，張洵澎及岳美緹還曾赴杭州，向當地的傳字輩老師周傳瑛、姚傳薌等學習並加工〈尋夢〉、〈喬醋〉、〈擲戟〉等折子戲<sup>255</sup>；梁谷音則到了北京和韓世昌學了〈春香鬧學〉、〈翠娘盜令〉這兩齣戲北方的路子。同年，在華傳浩、沈傳芷的指導下，整理演出《白羅衫》，華傳浩還為劉異龍、蔡瑤銑排出〈活捉三郎〉<sup>256</sup>。

崑二班的學生們就沒有那麼幸運了，原本規定的學制為八年，因為「文化大革命」而提前結束，實際上在畢業之前已經進行許多運動而干擾到學戲的課程，1963年開始演出現代戲，1964年、1965年以後就不演傳統戲，之後中央方面更規定崑劇不能唱了，因此崑二班不僅在課業（業務）學習上受到干擾，在舞台上的實踐經驗也不如崑大班完整、充份<sup>257</sup>。

## 小結

對日戰爭的爆發使得傳字輩藝人不得不散了伙，各自謀生，崑劇再度在表演舞台上消失，靠著部份傳字輩藝人在各地方曲社擔任「拍先」，崑劇再次成為少部份人自娛自樂的形式之一。一個偶然的機緣，王傳淞、周傳瑛等人相繼搭入國風蘇劇團，更在朱國梁的包容之下，崑劇偶爾能在舞台上和觀眾見見面<sup>258</sup>。朱國梁原本就雅好崑劇藝術，他接納王傳淞等人，目的是希望「藝術上以崑養蘇，經濟上以蘇養崑」<sup>259</sup>，因此在蘇灘／蘇劇得到崑劇藝術的滋養而加速了其劇種化過程的同時，崑劇也得以一息尚存。在蘇劇團將近十年走江湖賣藝的過程中，演出的劇目有近百本為朱國梁、周傳瑛等人自行編寫或改編的<sup>260</sup>，而為了應付不同的演出條件、環境，演員們也有各自的變通之道，這些經驗，

<sup>253</sup> 禹張，〈戲曲學校京崑實驗劇團 國慶節起舉行建團公演〉，《解放日報》1961年9月23日4版。

<sup>254</sup> 禹學文〈戲校京崑實驗劇團排練新戲〉，《新民晚報》1962年2月10日2版。

<sup>255</sup> 姜之章，〈“楊門女將”近況為何？〉，《新民晚報》1962年5月8日2版。

<sup>256</sup> 佟，〈京崑劇團將演崑劇新戲《白羅衫》〉，《新民晚報》1962年5月25日2版。

<sup>257</sup> 張靜嫻接受洪惟助訪問時提及。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁318-319。

<sup>258</sup> 據朱世藕的說法，她的父親朱國梁作為戲曲界文人，偏愛崑曲，也是自然而然的事，正因為這種偏愛，才容許在朱國梁領導的蘇劇劇團中演出崑劇，她記得當時崑劇剛在蘇劇舞台上出現，朱國梁總是全神貫注靜心聆聽，臉上露出興奮和自豪的神態，贊不絕口。朱世藕，〈朱心女士1985年10月復信〉，收入《蘇劇研究資料》第三輯，頁104。

<sup>259</sup> 顧聆森，〈哭蘇劇〉，《蘭》14、15期合訂本，頁84。

<sup>260</sup> 龔祥甫的日記中記有「國風」時期的演出劇目，有上百本，除了蘇灘傳統折子戲（《蕩湖船》、《馬浪蕩》（後灘）、《坐樓殺惜》、《斷橋合鉢》（前灘））和崑劇傳統折子戲（〈吟詩脫靴〉、〈狗洞〉、〈梳妝擲戟〉）之外，自編的劇目有兩類，一類為劇本戲和半劇本戲如《西廂記》、《販馬記》、《還魂記》等約有六十本；一類是幕表或半劇本戲，如《杜十娘》、《碧玉簪》等近四十本。周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，



爲日後《十五貫》的改編、演出成功埋下了種子。《十五貫》得以「一齣戲救活一個劇種」，崑劇在沒落了十五年之後又復興起來，是「國風」爲其奠定了基礎。

中共中央「百花齊放，推陳出新」的戲改政策，對於各個劇種一律採取扶植的態度；戲曲匯演的舉辦，使得崑劇被認爲在陳腐的、士大夫的娛樂的形象之下，還是存在有值得保留的藝術精華，無疑的，崑劇藝術因此獲得了一個延續的機會。國風劇團在杭州的民營公助、「世」字輩的招募，華東戲曲研究院崑劇演員訓練班的成立，還有蘇州、南京的「繼」字輩，新一代的崑劇接班人，就是在這樣的背景下培養起來的。然而，上海的崑大班是在文化部的主持之下成立的，浙江的「世」字輩卻是朱國梁、周傳瑛等人爲了蘇劇、崑劇藝術的傳承而自發性的招收而來的（雖然當時同樣也有謀生糊口的因素在內），周傳瑛沒忘了他身爲「傳」字輩的使命，是應該爲他記上一筆的。

「政治正確」的《十五貫》「一齣戲救活一個劇種」，崑劇又活了十年，直到遇上「文化大革命」而強制中止。上海的崑大班、浙江的「世」字輩比較幸運，學習、訓練的經歷完整，而且有充份的舞台實踐的經驗，讓他們得以提高在藝術上的表現；「繼」字輩雖然沒有傳字輩老師長時間地在旁教導，但結合了票友、曲家的指導下，倒也有許多優秀的演員產生。相較之下，崑二班及「盛」字輩因「文革」而提早畢業，在校期間的學習也受到現代戲的干擾，他們其中絕大多數的人在「文革」期間改行後，就再也沒回來過，使得現在還活躍在舞台上的崑劇藝人，尤其是上海地區，有很大的斷層，青黃不接的問題很明顯。再者崑劇雖被「救活」，舞台演出的頻繁程度和過去終究不能相比，崑大班在戲校期間一週頂多三次實習公演，組成上海市戲曲學校京、崑實驗劇團後，也未有長時期的連續演出（和傳字輩在「新樂府」時期動輒和劇場簽下數個月的演出合同的情形相距甚遠），「世」字輩雖有許多演出實踐的機會，但多半以配合劇團演出的新編戲爲主，應該可以認爲，「傳統劇目」的數量總是夠應付演出的，崑大班、崑二班在上海戲校的體系之下，以學習繼承崑劇傳統劇目爲目的，但筆者根據《上海崑劇志》中所附的「傳統劇目演出表」的統計，若依一本戲至少曾演出過一折的原則之下，崑大班、崑二班能演折子戲爲二百五十九齣，比起傳字輩能演的數目又少一半<sup>261</sup>，這自然又牽涉到自然淘汰的問題，再者隨著某些傳字輩藝人的過世，也帶走了一部份的劇目，甚至有一些戲不常演，就被學生遺忘了。另外，也和針對崑劇藝術要「取其精華，去其『糟粕』」的原則脫不了關係。

無論如何，傳字輩終究在艱苦的環境下，維持崑劇藝術不絕於舞台之上，也不負其「傳」字之名，培養了新一代的接班人。

---

頁 90。

<sup>261</sup> 據該表統計，傳字輩藝人能演 542 齣。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（劇目－創作、整理改編、移植劇目－【附】傳統劇目演出表）。