

結論

崑劇，被視為百戲之母，其表演藝術之精緻典雅，為其它劇種所望塵莫及，然而或許就像宋詞、元曲，每個時代都有屬於它自己的文字語言，戲劇也是，過了自己的時代之後，也只能面臨傾頹的情勢。自花雅爭勝、雅部落敗以來，經過二個世紀的掙扎，在二十一世紀的今天，如今倒有點重新盛行起來的跡象，這部份歸功於 2001 年聯合國教科文組織將崑劇列入人類口頭與非物質遺產（Oral and Intangible Heritage）的代表作之一。然而，在當代這樣崑劇復甦的表面之下，崑劇表演藝術的實質內涵，正迅速地流失，傳字輩的表演藝術，使得許多曾觀看他們演出的人驚艷，至今仍回味無窮，而中共建國後的第一代崑劇繼承人——崑大班、世字輩，他們的演出同樣地為人所津津樂道，甚至可以說，他們在某些劇目上表演已超越了傳字輩藝人，但不能否認的，流失掉畢竟比保存下來的多得多，這是時代造成的。兩代藝人最大的不同，在於對崑劇藝術的原則、規律了解的程度，傳字輩積累豐厚，許多已經在舞台上消失的劇目，在他們的手中又復活了，而且看不出這些戲是新「捏」的，如〈蘆林〉、〈癡訴、點香〉，當代也有部份藝人有此能力，只是過份執著於新編戲，而少有這類的創作。再提到對於崑劇史的研究，三本具有代表性的著作：《崑劇演出史稿》、《崑劇發展史》、《崑劇史補論》的研究下限均止於中共建國前的「新樂府」、仙霓社，由傳字輩藝人到當代藝人間的崑劇藝術的傳承，因為成書年代的限制，未能詳盡論述。本論文立意即在於盡可能描繪這段歷史的原貌，並從中獲得崑劇藝術在下一個世紀繼續發展的關鍵。

清朝末年，四大崑班——洪福班、大雅班、大章班、全福班——僅剩全福一班獨撐大局，在蘇州名曲家張紫東、貝晉眉的發起之下，崑劇傳習所成立，所內教師皆為全福班的著名藝人，有沈月泉、沈斌泉、吳義生、許彩金。傳習所規定學習三年，幫演兩二年，五年滿師。然而三年的學習時間，習得的劇目遠不足以應付日常演出，因此在幫演期間所方又增聘了陸壽卿及施桂林為教師，繼續為傳字輩累積劇目。傳字輩出科之後，即「新樂府」時期，除了繼續學戲補戲之外，最重要的是林樹棠、王洪等京劇藝人的義務幫助，使得傳字輩在原先「文班戲」的傳統之下，增加了武戲的劇目。「新樂府」時期也是傳字輩的演藝生涯中最輝煌的日子。到了仙霓社時期，為了吸引觀眾，傳字輩自行排演了不少本戲，然而終究在戰爭以及市場不景氣的影響之下，仙霓社報散。

中共建國後，由於「戲改政策」，「傳」字輩藝人在上海又被聚集起來，為培養新一代的崑劇接班人作努力，而對日戰爭時期已在「國風」搭班的周傳瑛、王傳淞等人，同樣也致力於此。上海崑大班是第一批在正規戲校體系下訓練出來的崑劇藝人，他們的師資完整，訓練過程也十分紮實。「世」字輩是隨團學員，劇團平時演出行程繁忙，因此學戲常常只能見縫插針，他們的優勢在於大量演出實踐的機會。「繼」字輩則是在曲家、票友、「傳」字輩教師三方的指導下培養出來的。這個時期在上海的傳字輩藝人，已完全退

出崑劇舞台，將全部心力用在教學上，而在杭州的周傳瑛等人，在接班人還沒成長以前，爲了求生存仍不間斷的演出，但同時也是傾全力將自身的技藝傳授下去。在訪談當代藝人之後，可以發現，除了正規的一招一式之外，傳字輩在教戲時，最注重的就是要求學生能夠理解劇中人物的內心，從人物出發，正確地在舞台上呈現人物的情感。此外，鄭傳鑒、方傳芸、華傳浩更是傳字輩中的革新派，他們常能靈活運用其它表演藝術，化用到崑劇表演中，使人看不出來，這樣的精神與追求，也影響到了他們的學生。在其他娛樂事業，尤其是電視電影的衝擊之下，「千人一面」的行當程式早就不能符合觀眾的審美觀，因此在當代藝人在塑造角色時，無不著力於人物性格、情感、身份、環境，以求每次在舞台都能呈現出「這一個」人物。同時當代藝人也能將許多新的東西，「化」爲程式，再化用到表演中。

縱觀二十世紀的五〇年代後的近代崑劇傳承，「傳」字輩在其中扮演了至爲關鍵的角色，他們培養了崑大班、「世」字輩等新一代崑劇接班人，這些我們現在所謂的「當代藝人」，使得從二十世紀的八〇年代起，直到二十一世紀的今天，崑劇表演藝術能夠持續在舞台上發光發熱。更重要的一點，就是「傳」字輩對於藝術不斷追求的精神，深深地影響了當代藝人。鄭傳鑒幾乎無時無刻都把「心」用在思考戲上，《販馬記·哭監》、《漁家樂·賣書、納姻》都在他的改動下，劇情顯得更合理、舞台畫面的呈現更美，在他已近耄耋之年時，還不斷地推敲，針對已經千錘百煉的傳統老戲《浣紗記·寄子》，又做了改動¹。方傳芸在藝術上要求精益求精，更以近七十歲的高齡，改編新戲《燕青賣線》。這種「追求」，如今也可以在當代藝人身上見到，更是崑劇藝術持續向上發展的關鍵因素。

《十五貫》「一齣戲救活一個劇種」，它的成功經驗深深影響之後的崑劇工作者，其影響有正反兩面。正面是人物塑造的成功，不論是周傳瑛的況鍾，還是王傳淞的婁阿鼠，深刻的表演，皆是從精煉的崑劇傳統而來，而周傳瑛多種行當的混用，王傳淞從生活汲取靈感，也爲後來的崑劇藝人提供一個較佳的方式來演出人物。而反面影響則是劇本內容太著重故事性的完整，且文詞過於口語化，和崑劇傳統的風格不符。當代崑劇的新編戲普遍存在這樣的問題，甚至以爲了和觀眾更爲接近爲藉口，編寫較爲「平易近人」的唱詞，並使用「口語化的韻白」，讓人不禁要問，是真的想要「接近觀眾」，還是根本沒有足夠的素養寫就典雅的文詞，沒有能力將新寫的白口上韻？當代藝人往往不滿足於只演出傳統劇目，而太執著於有所突破，但是將大量心力耗費在新編戲之後，真正成爲經典劇目的又有多少？新編戲的致命傷在於導演，在當代藝人急於突破、創新的情形下，多半尋求外力的協助，因此常常找來其他劇種、甚至是話劇的導演執導新戲，這些導演多半對崑劇的風格不夠了解，因此就在舞台上演出了一齣齣荒腔走板的戲碼。即使是改革，還是必須由了解崑劇風格的導演或演員進行才可以，梁谷音曾說：

……改革的人必須自己是很具有厚實崑劇基礎的人，決不是請人家來改革就可以

¹ 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201。

的。改革必須是我們自己進行。所以我不相信話劇導演跟電影導演，因為他們只能在我們這兒做一個輔助性的協助，真正的崑劇改革，是要靠我們這一批具有一定基礎的人²。

新編戲同樣嚴重的問題在於文本，其次為音樂，畢竟時代不同，當代人想寫出有如明清兩代文采的文字是難上加難，對曲牌格律的不夠熟悉，也常譜出「不像崑曲」的曲子。其實所有的答案應該都在崑劇傳統中，「傳」字輩素有「捏戲」的傳統，且「捏」出來的戲，完全讓人覺得是傳統的，《艷雲亭·癡訴、點香》、《躍鯉記·蘆林》就是最好的例子。因此當代的崑劇藝人，何不翻出老本子，加以精煉、去蕪存菁，再以崑劇的美學原則加以排練，使之重新立於崑劇舞台上。當代藝人的能戲有二百多折，而傳字輩藝人，以最保守的方式估計，也有四百多折戲，若能從這差距的二百折中努力挖掘，不就能慢慢地增加演出劇目嗎？

傳字輩藝人、當代藝人皆有他們塑造人物、對人物理解的體會的著作，也有一招一式附有照片的身段譜，更有影像資料，崑劇抽象的表演藝術，似乎能將之文字化、圖片化、影像化，但是崑劇表演，絕對不是按圖索驥就能學會的。過去的藝人常說：「戲是教不會的，但是學得會。」，又說：「師父領進門，修行在自身。」戲曲「口傳心授」的教學法，「心」字的確是個關鍵。傳字輩藝人毫無保留地將他們演戲的心得，傳授給當代藝人，當代藝人先模仿、後體會，才能在舞台上呈現形象各異、為觀眾所認同的各個人物。但是總有人才的差別，就是梨園界所謂的「祖師爺賞飯吃。」天賦佔有相當程度的影響，否則為何上海崑大班有四十九人畢業，卻只有「十塊金牌」？但個人的努力與否同時也有絕對的關係，梁谷音曾對著鏡子，花了一下午的時間，只為了一個〈思凡〉小尼姑亮相投袖的動作，王芝泉睡覺時將腿擱在腦後練腿功，這種努力不斷的追求，正是他們今日在舞台上閃耀著非凡光芒的原因。

文革，改變了當代藝人的演藝生命，他們虛度了應該要最為輝煌的十年（雖然有人說好的崑劇演員要到四十歲以後才看得出來，但前頭的訓練、實踐必不能少），當崑劇恢復後，他們便本能地抓緊每一個演出的機會，十年的空白，如今在他們身上已看不到痕跡，但或許沒了這十年空白，他們的技藝能更上一層樓。這十年的空白，更造成劇目的大量繼承的中止，有些學過的劇目甚至因為「忘記了」而流失，這些都是時代造成的。另一方面，當代藝人也並沒有做好傳承崑劇的工作。傳字輩藝人的退出舞台、讓台，專心努力地投入教學事業中，而「世」字輩、崑大班畢業生至今仍然活躍在舞台上，他們在舞台上展現的光芒太令人心醉，他們不能、觀眾也不願他們離開舞台（這也是筆者身為一個崑劇觀賞者的心聲），因此雖然他們也在戲校教課，但一遇到演出任務，學生們也只好放牛吃草，他們並不負責任何學生，因為戲校也有教師的編制，演員（兼任教師）

² 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》（臺北：國家出版社，2002年初版），頁234。

干涉太多，難免有搶別人飯碗的嫌疑，爲了怕彼此產生此類「矛盾」，因此也不免對學生「若即若離」了。但我們可以從「傳」字輩—當代藝人的經驗得出一結論——老師是傳承崑劇一個相當重要的因素，雖說好的演員並不一定是好的老師，在學藝、演出實踐的過程中，旁邊有一位固定的老師來提點不足之處，是絕對有正面影響，這也是年輕一輩演員之所以在技藝上成長速度緩慢的原因。

要如何使崑劇在二十一世紀得以保存，維持既有風格，並爲新一代的觀眾所接受？無疑地，發展崑劇，首先必須繼承傳統，因爲不論如何改革，崑劇必定得姓「崑」，保存傳統表演藝術精華是必要的，而傳統折子戲正是崑劇的精華所在，許多基本功及崑劇基本表演法則便蘊含在內，梁谷音便有此種體會：「……必須先學傳統劇，因爲它的底子太厚，……。我覺得，繼承傳統是青年人或者是剛學戲的重點所在。」³其次是要對崑劇的整體風格如劇目、舞台形象等做深入的研究，不要只是演出完就算了，而要能思考崑劇的藝術形象究竟爲何？如何在演出中向此一形象靠近？最後，在這兩項基礎上，深化人物的性格、融入新的表演程式，使崑劇藝術得以在這一個新的世紀持續前進，這是崑劇必然要走的道路，畢竟戲劇是「活」在舞台上的，表演藝術絕非憑空產生，而是代代藝人從不斷的發展、改進而來，若單純地認爲繼承便是一招一式、一顰一笑地依樣畫葫蘆，一味追求「原汁原味」的崑劇，限制崑劇的成長，將崑劇視爲表演舞台上的活化石，崑劇的生命力也將就此消失。應該將重心放在對於崑劇美學精神、表演風格、人物塑造的基本原則的掌握上，在崑劇應該姓「崑」的基本前提下來繼承，並發展崑劇。崑劇表演藝術早在兩百年前就發展成熟、定型，當代藝人只要紮紮實實地繼承傳統，然後對每一次的改動、發展都思考再三，在「化」字上下功夫，在崑劇的美學原則與觀眾的審美觀念間力求平衡點，崑劇就有不斷延續的可能。

³ 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》（臺北：國家出版社，2002年初版），頁234。