

第三章 「傳」字輩與當代崑劇藝人傳承之具體脈絡

上一章的二、三節中，已詳細的描述了「世」字輩／崑大班在國風崑蘇劇團／上海市戲曲學校中的學習過程，本章將分別就生行、旦行及丑行藝術，以「傳」字輩藝人為主體，描繪出「傳」字輩與當代藝人間藝術傳承的具體情況。雖然先後在上海、杭州兩地任教的傳字輩藝人共有十八人，但根據每個人的藝術成就及其對學生的影響程度，將只選擇有代表性的傳字輩藝人來論述。此外，崑劇最多的就是「三小（小生、小旦、小丑）戲」，和京劇相比，淨行戲比較弱，所謂「三年能出一狀元，三十年出不了一個大花面」，可見淨行人才之難得。崑大班、「世」字輩中目前還活躍在舞台上的淨行演員只有方洋一人，但他受京劇教師陳富瑞的影響較深，因此淨行略去不談。

第一節 生行、末行藝術的傳承

生行及末行都是扮演戲劇中的男性角色。生行，以扮演青年男角色為主，俗稱「小生」，末行則扮演中老年男子角色，細分為老生、副末、老外等家門。本工正旦的沈傳芷及本工小生的周傳瑛是上海、杭州兩地小生行的主教老師，鄭傳鑒個人對於表演藝術的追求，深深影響著計鎮華及張世錚。倪傳鉞雖曾被評論為「班中第一全材」¹，但他教學時總是一絲不苟地把所學傳授給學生，但少有發展創新，因此略去不談。以下就沈傳芷、周傳瑛及鄭傳鑒分別敘述。

一、沈傳芷

傳字輩當中，戲路之廣，能戲之多，當屬於「大師兄」沈傳芷，他是傳習所內「大先生」沈月泉的兒子。沈傳芷最初習小生行，以《連環記》中的呂布開蒙，後來傳習所中缺乏正旦的行當，所以老師們便讓他改學正旦²。沈傳芷口勁足、吐字清脆、嗓音圓潤，被認為是正旦的「嫡派嗓子」³，在仙霓社時期以擅演《爛柯山·癡夢》、《雙珠記·賣子投淵》等正旦戲聞名⁴。沈傳芷曾和華傳浩重新排演《艷雲亭》，亦能以貼旦扮女主角蕭

¹ 李蠡，〈新樂府人藝誌（二）〉，《梨園公報》141號（1929年11月11日）2版。

² 這是沈傳芷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》（臺北：國家出版社，2002年初版），頁24。

³ 黃南丁，〈新樂府人物誌〉，《戲劇月刊》1卷11號（1929年5月），頁4。收入《俗文學叢刊》冊10（臺北：新文豐，2001年），頁234。

⁴ 蝶庵，〈仙霓影事（中）〉，《半月戲劇》5卷2期（1944年3月1日）。

惜芬。但是，和本工的正旦行相比，沈傳芷還是比較喜歡小生行當，且能戲也多，中共建國後，沈傳芷參與公演或在戲曲會演作示範演出時，開始改演小生⁵，吳白匄曾見他演出的小生戲，如《長生殿·哭像》（官生）、《金不換·守歲侍酒》（窮生）、《玉簪記·琴挑》（巾生），評論其「演得規矩準繩，一絲不亂。」⁶

沈傳芷是上海市戲曲學校小生組的主教老師，在他組裡學戲的學生，一開始就細分家門，他眼光精準，能因材施教，由老生組轉來的蔡正仁學官生，從五旦改行的岳美緹學巾生，現在演老生戲很有風采的計鎮華也是在沈傳芷的授意下由小生組調到老生組。雖說細分行當，但是戲總是大家一起學的，只是各人的培養重點不同。除了小生組的學生之外，梁谷音是沈傳芷在戲校私授的學生。梁谷音家住杭州，平常假日只能待在學校裡，她和沈傳芷特別有緣份，因此在校八年的期間，只要一有空，沈傳芷就會教她戲，寒暑假甚至帶著她回蘇州，梁谷音的許多戲就是在這些課餘時間積累起來的⁷。

沈傳芷培養學生總是一視同仁、不遺餘力，當時小生組中有一些學生既沒嗓子，學習態度也不大好，但是沈傳芷仍是每天不厭其煩地為他們吊嗓，因為在他眼裡，每個學生都像是尚未琢磨的原石，或許裡頭藏有一塊好玉也說不定，因此有沒有潛力，要先雕琢看看才知道。岳美緹就是他從五旦組挖過來的美玉，岳美緹剛轉到小生組時，小生的台步、圓場、走邊、起霸等基本功都沒練過，學戲時總感到很彆扭，心裡很急，沈傳芷要他「不要一口想吃只熱湯團」，對於這個起步晚的學生，沈傳芷就讓她「吃偏飯」，每天中午過後，他就帶著岳美緹在排練室跑圓場、走台步、練起霸，因為這些是最基本的，也不是一、兩個月可以練成的，必須要天天練，要練很長一段時間才能看出效果來，沈傳芷就天天陪著岳美緹練功，不論是跑圓場、拉山膀還是耗弓字步，岳美緹總在沈傳芷後面跟著，聽著沈傳芷說「腰拎氣，腳下輕，眼有神！」⁸有時沈傳芷還練到整件圓領汗衫全濕了，岳美緹勸他休息一下，他卻說：「老師也要練練功。」。岳美緹一開始還是旦角的嗓子，沈傳芷說：「你現在的嗓子太窄太輕，要吊出一條有小『陽調』的聲音來才好。」因此每天晚飯過後，他就會吹笛子幫岳美緹吊嗓⁹。

沈傳芷總是根據學生的條件來擬定教學計畫，岳美緹初來乍到，對於要以什麼戲為她開蒙，沈傳芷也是再三思考，既要對工，又要能引起她的興趣，而且便於一個人練習，最後選擇了《紅梨記·亭會》，〈亭會〉動作繁多、身段優美，最適合用來打基礎¹⁰。梁

⁵ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000年12月），頁138。

⁶ 吳白匄，〈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43-44。

⁷ 梁谷音接受筆者訪問時所提及。

⁸ 岳美緹，〈我的恩師——沈老師〉，收入《紀念「崑曲教育家、藝術家沈傳芷百年誕辰」紀念演出特刊》（上海：上海崑劇團，2006年）。

⁹ 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38-39。

¹⁰ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

谷音在學習過〈癡夢〉之後，原本想進一步把整本《爛柯山》繼承下來，但是沈傳芷認為崔氏性格複雜，梁谷音還不能完全體會，且當時她的功底還不夠，若學了整本戲，會弄亂她的表演路子¹¹。

沈傳芷對待學生，就像對待自己的孩子一般，平常也和學生沒什麼距離，蔡瑤銑還說過：「我記得大冷天他都還用冷水洗頭，有時早上我們特為去看他洗頭，他洗完頭就衝著我們笑。」¹²沈傳芷的毛筆字寫得好，如今留下的《傳芷曲譜》都是他自己手抄的，在戲校上課時，學生手上拿到的曲譜，都有沈傳芷寫的關於授課時間、內容、教師等註記¹³。每一齣戲開排以前，都從講故事開始，如教《紅梨記·亭會》，就會先說《紅梨記》是怎麼樣的故事，主人翁是趙汝州及謝素秋，再單獨說〈亭會〉這一折的內容，也會為學生講解唱詞的含意，並把特別難念難懂的字拿出來解釋。但面對這群十五、六歲的少男少女，老師也有招架不住的時候，蔡正仁回憶學〈驚夢〉時，某些唱詞的意思從字義上大概可以了解，但「袖梢兒搵著牙兒苦也」是什麼意思？沈傳芷只能含含糊糊地回答「是男女之間的事」，叫他們別再問下去了。張洵澎也是不了解〈驚夢〉裡【山坡羊】表演的內容究竟是什麼意思，沈傳芷說：「就是小姑娘思春。」張洵澎一點也不懂「啥叫思春？」「思春就是懷春。」「懷春？想春天啊？為什麼要想春天？」弄得沈傳芷哭笑不得，只好操著一口蘇州話說道：「好哉，好哉，女小囡勿要問哉，恩篤就照我教格直介做。（好了，好了，小孩子別問了，就照我教的做。）」¹⁴雖說和學生的關係很親近，但在課堂上，沈傳芷對學生還是很嚴格的，有一次教《桂花亭》，岳美緹學其中的唐伯虎一角，劇中唐

¹¹ 石楠，《從尼姑庵走上紅地毯》（北京：十月文藝出版社，1991年），頁273。筆者按：雖然梁谷音在她的文集《雨絲風片》頁156中提到：「在做學生時，看了江蘇崑劇院的張繼青〈癡夢〉，我很喜歡這齣戲，……直到後畢業後的第三年（1963），老師才教我〈癡夢〉。」以及她在接受洪惟助訪問時說：「1959年她（張繼青）演〈癡夢〉，在上海就打響名聲了。……〈癡夢〉是1961年我畢業時候的作品，雖然當時也是一演就紅，但是終究她在我之前演出。」然而根據《崑曲辭典》的附錄五「傳字輩藝人在上海戲校傳授的劇目（1954-1961）」，沈傳芷在校期間已傳授過《爛柯山·前逼、後逼、癡夢、潑水》。又根據陳文娟〈看梁谷音的《癡夢》〉一文中，梁谷音在1961年6月上海舉行的各劇種傳統劇目會串中就曾演過癡夢。陳文娟，〈看梁谷音的《癡夢》〉，《上海戲劇》1961年7、8期（總22、23期），頁26。而張繼青所屬的江蘇省蘇崑劇團，是於1961年9月才「首度」赴上海演出。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20（大事記）。華傳浩針對此次演出所發表的評論文章上也提到：「我們在上海已先見到了上海戲曲學校梁谷音的演出，如今又見到了江蘇省蘇崑劇團張繼青的演出。」華傳浩，〈《癡夢》的三個變化〉，《新民晚報》1961年9月16日2版。張繼青在接受筆者訪問時，也說過：「1961年劇團赴上海演出，在此之前，我除了幾個大戲外，折子戲很少，所以在蘇州向沈（傳芷）老師學了〈癡夢〉。」綜合以上的資料，雖不能確定沈傳芷先將〈癡夢〉傳授給誰，但可以得知梁谷音的〈癡夢〉，至少在上海，是比張繼青先演出的。此外，石楠的《從尼姑庵走上紅地毯》中曾提到：「早在1959年，青衣組就教授過其中一折〈癡夢〉，那些女孩子都不喜歡崔氏這個角色，嫌她瘋瘋顛顛，十三點；嫌她的妝扮不好看，黑衣服，銀泡子。老師一教這齣戲，小姑娘們就逃出來，不肯學。……匯報時，青衣組先匯報，谷音後匯報。」（頁273）雖然石楠的這本書是屬於傳記小說體，書中部份的人名並不是真實的人名，但畢竟仍以真實的事件作為依據，因此筆者認為這段情節，有其可信之處。

¹² 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124。

¹³ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

¹⁴ 張洵澎接受筆者訪問時所提及。同樣的事也記載於葉長海、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57。

伯虎扮書僮華安，對唐伯虎被秋香捉弄時的神情，岳美緹拉不下臉來演，還任性地把水袖摔在地上，最後被沈傳芷趕出教室，不許她進門上課¹⁵。沈傳芷就是要教導學生，所謂的「裝龍像龍」，演員在臺上唱戲就要演什麼像什麼，要符合劇中的要求。學生彩排匯報演出時，沈傳芷總會在上場門為他們把場¹⁶，學生就會覺得心裡頭有了依靠，演起戲來特別安心¹⁷。要得到沈傳芷在舞台表演上的認可是很困難的，看了學生不正確的表演，沈傳芷總是用蘇州話說「嚙啥（不怎麼樣）。」¹⁸或是「勿是什梗樁事體（不是這回事兒）。」¹⁹學生總是對老師的評論很重視，如果沈傳芷說好，就是真的好，周志剛（1947-）在校期間有一次演出〈評雪辨蹤〉，演完後沈傳芷對他說「演得還不錯」，這就能讓人高興半天呢²⁰！

學戲一定先從拍曲開始，每支曲子沈傳芷總要拍上幾十遍甚至上百遍，開始排戲之後，先把身段動作一招一式地教下去，順下來之後，再開始所謂的「摳戲」，不論是唱、念、身段、表演，沈傳芷總是不厭其煩的要求，他對學生很嚴格，一遍又一遍，不行就重來。但他總也會一遍又一遍地示範給學生看，蔡正仁學《連環記·小宴》時，沈傳芷就穿著厚底，戴上翎子，邊教邊做示範動作，又細緻又認真，沈傳芷當時已是五十多歲的人了，但他還是每個動作都做上十幾遍，到最後都汗流浹背，氣喘吁吁了，但仍堅持所有的學生都學會之後才肯休息²¹。最後他會為學生講解劇中人物的心理狀態，以及人物的表達方法。有一些人物是帶戲上場，沈傳芷亦會說明人物上場的情景、還有人物內心的獨白。如《荊釵記·見娘》中的王十朋，是思考著為何母親及妻子遲遲不來會合，家書為何不見回音，懷著悶悶不樂的心情出場的²²。沈傳芷先讓學生了解劇中人的思想活動、內心獨白，這兩樣找準了，表演也就對了。

除了一舉手、一投足的程式表演之外，沈傳芷更重視節奏及情緒的掌握，他教學生「演戲要從心裡走」，不要只做表面上，心裡若沒有，光背戲詞是沒有用的。他常說：「啥人叫僚背出來？背出來是唔不用格（誰叫你背出來？背出來是沒有用的）。」²³所謂演什麼像什麼，就是演員要在人物裡面，要跟著人物的情緒走。眼神是用來表達情緒、

¹⁵ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 80。

¹⁶ 「把場」為場上俗語，指的是演員初上台或初演某一劇目，往往因缺乏經驗不諳舞台規律而怯場。傳統慣例由師長「把」在上場門替演員壓陣壯膽，並照料提示整場演出。

¹⁷ 蔡正仁接受筆者訪問時所提及。

¹⁸ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

¹⁹ 陳彬，〈我的崑曲因緣〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》（台北：水磨曲集劇團，2001 年），頁 16。

²⁰ 陳彬，《萬里巡行—周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（台北：陳彬，2006 年）。

²¹ 陳文華，〈崑曲兩代人——記崑曲老教師沈傳芷和他的學生蔡正仁〉，《光明日報》1961 年 11 月 26 日 2 版。

²² 蔡正仁接受筆者訪問時所提及。

²³ 陳彬，《萬里巡行—周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（台北：陳彬，2006 年）。

體現人物最重要的工具，沈傳芷曾說「演員的眼神要像金鉤子一樣，能把觀眾鉤住。」²⁴

沈傳芷教學特別講究內心情感表演，既有行當又不拘泥於行當，而是講人物，先用戲曲行當把人物的年齡、文化水準、階級等基本位置定調，因為沒有行當就沒有演出手法的依據，但最重要的還是人物，即使行當相同，不同的人物依然能展現出不同的風貌，而不至於「千人一面」。例如《癡訴點香》中的蕭惜芬是貼旦應工，但是他卻使用了一些窮生的表演方式，來表現蕭惜芬「癡」的神態²⁵。在教授張繼青（1938-）〈癡夢〉時²⁶指出，崔氏這個人物，要運用正旦「雌大花臉」的特點，在旦角柔婉的同時，兼有渾、健、剛、厚，更要演出夢中的癡狂，在回憶出嫁前父母叮囑到夫家後要「爭口氣」時，還要有瞬間老生的聲容²⁷。他又講究人物的分寸，同一個人物在不同的情況、環境之下表現亦有不同。如《玉簪記》，潘必正在〈偷詩〉中和陳妙常之間的互動就比〈琴挑〉中更為親近一點，而在〈問病〉中，則是藉著「眼睛看『近』」來將潘必正的「心病」演出來²⁸。

沈傳芷最讓學生佩服的就是能用看似平凡的身段，生動且深刻地刻劃人物，如《爛柯山》中的朱買臣一出場時，有兩看、嘆氣、打引子²⁹「窮儒窮到底，到底不榮貴。空作送窮文，窮神送不退。」、搖頭，對於朱買臣這個人物，沈傳芷要求「窮中要帶有書卷氣」，透過兩看及嘆氣就是要看到周圍窮困潦倒的環境，而搖頭晃腦不是朱買臣對自己感到得意的表現，而是讀書形成的慣性動作。如此透過簡單的身段及白口，就能得出「朱買臣是窮書生」的結果來，且能深刻的講出人物的實景實情³⁰。周志剛曾說過：

沈老師認為崑劇的特點就在於一點點「俏絲絲」，即使一個非常細微的眼神，一個手勢，或一抬足之間，都能充分表達人物的性格和所處的情境，從而使舞台充滿戲劇張力。這一點「俏絲絲」，如果不注意，有時是聽不見、找不到的，可是卻是使人物鮮活的必要條件³¹。

看過沈傳芷照片的人都知道，他長相憨厚，身材又是矮胖型的，但他本身的形象完全無損於在教學中體現的品質，因為他非常講究人物精神、眼神的收放、情感的表達。

²⁴ 朱曉瑜，〈難忘師生情〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 28。

²⁵ 梁谷音接受筆者訪問時所提及。

²⁶ 張繼青在接受筆者訪問時曾說，二十世紀的六〇年代初，徐凌雲的兒子徐子權說沈家有一齣名戲，是祖傳戲——〈癡夢〉，他告訴張繼青應該學這齣戲，但沈傳芷在上海戲校任教之後，基本上是旦角戲大都讓給朱傳茗教（梁谷音的情況特殊），因此南京方面請了曾長生及顧篤璜出面，沈傳芷才同意（因為顧篤璜和沈傳芷是深交，而曾長生的輩份又比沈傳芷高）。

²⁷ 丁修詢，〈洗盡鉛華 光彩奪目——評張繼青演出的崑劇《癡夢》〉，《人民戲劇》1980 年 11 期（總 282 期），頁 24。

²⁸ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

²⁹ 南曲套數專門用來作首曲的曲牌。一般為角色登場時唱誦，故又稱「登場首曲」，可用笛伴奏，也可乾唱。引子都是散板，唱完引子之後接定場詩、說白或過曲。

³⁰ 計鎮華接受筆者訪問時所提及。

³¹ 陳彬，〈周志剛談「俞家唱、沈家做」〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 32。

蔡正仁形容沈傳芷演到〈喬醋〉中潘岳求井文鸞允諾他納巫彩鳳爲妾時：

沈老尤其擅長細膩傳神的表演，他把兩手垂直水袖順勢下垂，兩眼斜視旦角，臉上顯出「哭笑不得」「發嗲」的神態，在腿彎像彈簧似的上下動彈時兩手各向前後來回擺動，猶如小孩耍嬌樣的念出：「……不要作難唷！」沈老的表演令人覺得十分可愛，至今還久久地縈在我的腦海裡³²。

蔡正仁看沈傳芷的窮生戲，認爲他將「窮」、「酸」兩字結合的非常好，沈傳芷的表演能將過去讀書人身上特有的酸溜溜的味道深刻的表現出來。據說沈傳芷演的〈驚鴻記·吟詩脫靴〉，一出場便讓人覺得肚子裡全存著酒，但又有大學士的氣派及風度³³。梁谷音認爲沈傳芷在表演上確有獨到之處，如〈癡夢〉中崔氏「癡」的神情，現在的人不要說是超越，連想要達到都很困難³⁴。張繼青也曾說過：

傳芷老師教戲時，非常講究角色的內外結合，他教來形神兼備，〈癡夢〉的表演格局定格在「雌大花臉」上，該收的時候收，該放的時候放，強調崔氏在「顛」、「狂」、「驚」、「癡」四個字上做文章。他教得層次分明，內外貫通，把崔氏這個市井婦人展示得有聲有色³⁵。

二、周傳瑛

周傳瑛初習旦，後因條件不好一度改行學打小鑼，按舊時崑班慣例，打小鑼的人還得兼半個檢場，因此傳習所內的教師規定學小鑼者必須跟著「踏戲」，周傳瑛爲人勤奮用心，所以額外地學會了不少戲。某次所內排練〈花蕩〉時，周傳瑛照例一邊學打小鑼，一邊暗暗學習周瑜的唱念及身段，正巧被沈月泉回頭撞見，之後便在沈月泉的同意下，周傳瑛正式改行學小生。周傳瑛扮相風流瀟灑，飾巾生溫文爾雅，飾雉尾生則英武見於眉宇；嗓音雖中氣不足，但善於運用，亦有韻味³⁶。又有武功，扮演《鐵冠圖·對刀步戰》中的李洪基，和汪傳鈴扮的周遇吉對陣開打，非常緊湊³⁷。

周傳瑛的小生戲最富盛名，更享有「三子唯傳瑛」的美譽。蔡正仁回憶起周傳瑛的表演，認爲他的眼神還有腳底下的功夫最了不起。周傳瑛的巾生戲，整個感覺就是「美」，

³² 蔡正仁，〈細說喬醋〉，《大成》302期（1990年10月），頁65。

³³ 姚繼焜接受筆者訪問時所提及。

³⁴ 梁谷音接受筆者訪問時所提及。

³⁵ 張繼青，〈懷念沈傳芷、姚傳薌老師〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁25。

³⁶ 一燕，〈記周傳瑛〉，《梨園公報》76號（1929年4月26日）2版。染雲樓主，〈談新樂府之周傳瑛〉，《梨園公報》188號（1930年4月5日）2版。

³⁷ 吳白匋，〈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》，頁45。

眼睛的運用出神入化，把觀眾緊緊地吸引住。他的身段、眼神一出來，就能使人忘了他嗓子不夠好的事實³⁸。岳美緹認為周傳瑛的身上特別講究，和沈傳芷相比，表演的手勢、風格都不同，沈傳芷是溫文儒雅、憨厚溫存，而周傳瑛則是英氣、挺拔、從容、自信，又帶一點自負，有書生的氣質³⁹。因此很多人向周傳瑛學戲，就是學一個風格、腳底下的東西，尤其是一種風流倜儻的「範兒」⁴⁰。周傳瑛對舞台上展現出來的形象特別有研究，有一次他在教汪世瑜〈拾畫〉「則見風月暗消磨」一句時，他要求汪世瑜蹣右腳，按掌位折右袖，身子面向正中，頭部和眼神向身右側四十五度，當「月」字收音時，身體重心微往後移，呈後靠伏。一開始汪世瑜怎麼也做不好，相當彆扭，想按自己的習慣做，但周傳瑛卻堅持己見，汪世瑜一開始不能理解，直到他讓人拍了兩張不同做法的照片，一看才明白，用自己習慣的方法表現出來的形象很平淡，但按照周傳瑛的要求做，就會呈現出富有雕塑感的畫面⁴¹。

對於來向他求教的學生，周傳瑛總是盡心地教授，更能因材施教。岳美緹在二十世紀的六〇年初到杭州去向周傳瑛學戲時，周傳瑛先讓岳美緹來一段戲給他看，看了之後便說她的問題在腳，腳步得好好地練⁴²。周傳瑛先從巾生最基本的台步、身段、手指、動作，到眼睛的收放說起⁴³，再教了岳美緹〈藏舟〉、〈梳妝擲戟〉、〈亭會〉等腿腳功夫特色的戲。汪世瑜的〈亭會〉也是六〇年代初學的，〈亭會〉這齣戲身段優美，周傳瑛主要是讓汪世瑜用來鍛練身段，因此學了之後在當時並未演出過⁴⁴。此外，1963年，周傳瑛認為汪世瑜若要成為一個全面的演員，唱念需要再加強，因此讓汪世瑜到上海拜俞振飛為師，因為俞振飛對唱念及發聲都很有研究⁴⁵。

周傳瑛的教學總是分作幾個階段：（一）演戲要先明戲情、戲理，先識「人」。他會先講解人物經歷、性格特點、以及唱詞含意、穿戴風格等。再分析各個人物的性格。（二）教唱、念。一字一句、一腔一板，都提出具體要求，強調「聲」必須為「情」服務，從感情層次著手，運腔的輕、重、快、慢、音量的強弱處理，都作了嚴密安排，以求達到聲情並茂的藝術境界。（三）教授動作和表演。（四）分段細摳⁴⁶。

汪世瑜向周傳瑛學習的第一齣戲是《玉簪記·琴挑》。將近一年的時間裡，汪世瑜每天就只有學唱、吊嗓，周傳瑛為他講解聲調要為情感服務，而情又必須服從於理，從情

³⁸ 蔡正仁接受筆者訪問時所提及。

³⁹ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

⁴⁰ 訣竅、分寸的統稱。

⁴¹ 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54。

⁴² 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

⁴³ 張真，〈崑劇新苗四方求師〉，《新民晚報》1962年8月11日2版。

⁴⁴ 汪世瑜接受筆者訪問時所提及。

⁴⁵ 汪世瑜，〈蘭苑新枝 老幹為扶——隨周傳瑛師學藝散記（上）〉，《劇影月報》1987年8月號（總112期），頁53-54。

⁴⁶ 汪世瑜，〈老驥伏櫪志在千里〉，《上海戲劇》1982年6期（總81期），頁23-24。

理出發，使演唱做到句句達意等等道理。此外在空閒時為汪世瑜講解表演的要求，分析劇中人物性格，敘述故事情節與節奏層次，解釋唱詞含意，典故內容以及自己幾十年來學習和演出〈琴挑〉的體會⁴⁷。為求讓汪世瑜對這齣戲有更好的理解，周傳瑛甚至介紹他閱讀關於《玉簪記》的評論，以及他人（如俞振飛）演出《玉簪記》心得體會的文章，周傳瑛還會要求汪世瑜閱讀之後要有心得報告，來確定他是否真的了解吸收⁴⁸。因此戲雖尚未開排，汪世瑜就先對這個戲中的人物和情節逐漸有了較完整的理解。

周傳瑛自己對舞台上的身段表現原本就很講究，因此他也同樣的要求學生，周傳瑛曾說自己從學戲到正式上台演出整整七年的時間，老師才對他說：「傳瑛啊！你這個台步走得有點樣子。」⁴⁹周傳瑛認為：「台步必須要天天練，它是戲曲表演的基礎，只有走好台步，身段表演才會好看。崑曲排戲講究踏戲，一個演員首先的要求，就是要踏正台步，而真正想走好台步，無十年苦練不成啊！」⁵⁰汪世瑜因此整整練了一個月的台步，等到台步稍微成形，周傳瑛才開始教動作、表演。

對於汪世瑜這個沒有一點基礎的學生，周傳瑛是一招一式、舉手投足，手把手地教，一遍又一遍，不厭其煩，每一個調度、每一個造型、每一個眼神，他都嚴格要求。張世錚也說過：「（周傳瑛）每次教學、排戲總是非常認真的，哪怕是一個台步或是稍縱即逝的一個眼神，他從不放過，一直練到他滿意為止。」⁵¹〈琴挑〉中的潘必正，儀態儒雅、性格奔放，必須用眼神來表現，汪世瑜的眼睛比較大，但不善運用，總是大大地睜著雙眼不會收斂，照崑劇巾生的表演特徵，小生的雙目不宜多睜，要略略合攏，以示含情脈脈。但汪世瑜總運用不好，周傳瑛就再三地指出這個毛病⁵²。

戲曲界有一句行話：「一身戲在臉上，一臉戲在眼上。」周傳瑛也曾說過：「作為一個戲曲演員，首先要煉就一雙『會說話』的眼睛。」⁵³他認為眼睛表達能力的訓練一定要加強，因為中國戲曲藝術的特點是：以虛擬為主，虛中透實。舞台上所表現的特定環境是虛的，演員眼中反映出來的又必須有實感，從而達到虛中有實的藝術效果，才能感染觀眾，才能產生虛中有實的錯覺，使觀眾通過演員「眼中有物」的表演，去感受到其真實性，尤其是演員（人物）的內心獨白，它是聽不見的，但又必須看得見，要表露在外，眼睛是手段，利用眼睛、眼神出情表現內心獨白，讓觀眾傾聽認同，才能產生藝術

⁴⁷ 汪世瑜，〈蘭苑新枝 老幹為扶——隨周傳瑛師學藝散記（上）〉，《劇影月報》1987年8月號（總112期），頁52。

⁴⁸ 汪世瑜接受筆者訪問時所提及。

⁴⁹ 龔世葵接受筆者訪問時所提及。汪世瑜接受洪惟助訪問時也說過同樣的話。洪惟助主編，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁190。

⁵⁰ 汪世瑜，〈蘭苑新枝 老幹為扶——隨周傳瑛師學藝散記（上）〉，《劇影月報》1987年8月號（總112期），頁52-53。

⁵¹ 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38。

⁵² 柳河，〈“傳”字輩到“世”字輩〉，《新民晚報》1962年9月26日2版。

⁵³ 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁135-136。

效果。對於眼睛的訓練，周傳瑛另有一功，他要求學生看別人打乒乓球，眼睛牢牢盯住來回飛轉的小白球，而身體、頭、頸不動，讓眼球隨著白球自然轉動，以訓練眼睛的靈活度⁵⁴。

周傳瑛在教戲時除了自己的示範之外，更重視深入人物內心刻畫，他根據自己的舞台實踐，分析他對人物內心活動的理解，而不是只講一個戲路子。因為若只講一個戲路子，學生不能理解，所表現出來的，自然就只有程式化的東西⁵⁵。對於每個人物的體現，周傳瑛曾說：「身段要合路子，表演要歸家門。大身段守家門，小動作出人物。」⁵⁶因為講究家門（行當），就能知道人物的年齡、身份，才能讓演員有表現人物的手段，才能化為劇中人，然後在行當的基礎上，演出「這一個」人物的性格特點。也就是在行當的共性之下，每個人物都有個性，而不是只換帽子、褶子，如柳夢梅是含蓄的、靦腆的，台步要走小，抖袖也小，是垂的；張生個性較為狂放不羈，動作的幅度就要大些。周傳瑛也會談到如何把握人物內心感情節奏，動作如何表現內心感情變化，到動與靜、張與弛的關係等藝術表演⁵⁷。周傳瑛認為，身段應該要能指事——指示時、地、物；化身——表明人物的年齡、身份等等；出情——表現人物的性格或情緒等等⁵⁸。

除了基本的「繼承」之外，周傳瑛也鼓勵學生發揮創造能力，他曾說：

我覺得一個青年演員在初學時難免模仿老師，像老師是自然的事，不像就不好。但到了一定的時候，隨著自己的藝事長進，應該有自己創造和發揮的地方，如果再一味地像老師而不像自己，就顯得沒出息了⁵⁹。

汪世瑜演《西園記》中的張繼華這個角色，就是在周傳瑛指導的基礎下發展起來的。

周傳瑛很早就知道人才的發現與培養和人才的使用的重要性，為了培養新一代的小生及旦角演員，他和張嫻在四十多歲、正是演員生命最輝煌的時候，就讓台給汪世瑜及沈世華⁶⁰，目的是想藉著不斷的舞台實踐，來提高他們的能力。尤其是為了培養汪世瑜，浙崑 1962 年推出的大戲《西園記》就讓汪世瑜擔任主角，並請了十二位傳字輩老師到杭州指導⁶¹，等於是用一種積極的手法推著汪世瑜，使其有更好的舞台表現。

周傳瑛及張嫻夫婦，對待團裡的學員，總是像對自己的孩子一般，沈世華小時候很

⁵⁴ 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 132。

⁵⁵ 汪世瑜接受筆者訪問時所提及。

⁵⁶ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 138-141。

⁵⁷ 汪世瑜，〈蘭苑新枝 老幹為扶——隨周傳瑛師學藝散記（上）〉，《劇影月報》1987 年 8 月號（總 112 期），頁 53。

⁵⁸ 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），頁 131。

⁵⁹ 周傳瑛，〈我看汪世瑜演《西園記》〉，《文匯報》1962 年 9 月 29 日 4 版。

⁶⁰ 鈕鏢等著，《中國崑曲藝術》（北京：北京燕山出版社，1996 年），頁 237-238。

⁶¹ 汪世瑜接受筆者訪問時所提及。

瘦，老吃不胖，周傳瑛總是時時提醒她多吃一點⁶²。冬天晚上演出穿棉襖化妝不方便，周傳瑛及張嫻就湊了布票、棉花票和錢，為汪世瑜做了一件棉大衣；為了宿舍和排練場之間的距離較遠，還幫汪世瑜買了腳踏車，但汪世瑜小時候個性糊塗，有時候早上起來梳洗時把棉大衣放在一旁就忘了帶走，這樣的情形發生過三次，那時候物資採取配給制，布票一年才發一次，周傳瑛夫婦簡直把所有布票都用在汪世瑜身上⁶³。

周傳瑛碰到學生的演出，經常嚴肅認真地坐在上場門，為學生「把場」，並密切地關注學生在舞台上的一舉一動。他的把場總是帶給學生精神上的鼓勵，同時每次演出完畢之後，他總是立即糾正學生的不足之處，找出原因，讓學生能即時改進。

周傳瑛作為一個崑劇藝術從業者，除了在舞台上成功的塑造各種人物之外，對於崑劇藝術人才的培養更是功不可沒，浙崑的三代傳人——世、盛、秀三輩，都是在他主張、主持之下招募進來的，「世」字輩、「盛」字輩、「秀」字輩都在他的教導之下在藝術上有所成就，上海、南京的小生演員也是如此。周傳瑛除了是崑劇表演藝術家之外，更是一位教育家。

三、鄭傳鑒

鄭傳鑒本工副末，在傳統折子戲裡，以末為主的戲不多，副末多充當配角，如〈驚夢〉中的大花神、〈見娘〉中的李成皆是，因此他戲路很廣。自施傳鎮逝世後，他又挑起了老生的大樑。他擅演〈賣書納姻〉、〈哭監〉等戲，演出〈彈詞〉中的李龜年「一種蒼涼失意之態，表現眉目間，雖畫家無由描寫焉」⁶⁴。吳白匄曾說：「他善於說戲、授徒，對於崑劇的保存，他是個大功臣」。⁶⁵

鄭傳鑒過去隨仙霓社在杭嘉湖一帶演出時，由於當時沒有麥克風，他嗓子又不好，因此台下很難聽得清他的唱念，某次他扮演〈刀會〉中的魯肅，演到關公抓住魯肅的蟒袍、周倉大幅度舞刀助威時，觀眾頓時屏氣凝神，全神貫注起來。這給鄭傳鑒很大的啓示，原來動作表演時加強演劇效果有這麼神奇的作用，他明白自己的缺點，因此要揚長避短，就要運用動作讓觀眾看得明白⁶⁶。此後鄭傳鑒就特別注意對動作的研究、揣摩和

⁶² 沈世華接受筆者訪問時所提及。

⁶³ 汪世瑜接受筆者訪問時所提及。同樣的事亦見於章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁21。

⁶⁴ 媚香室主，〈仙霓社人物紀略〉，《申報》1939年9月7日14版。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218。

⁶⁵ 吳白匄，〈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》，頁46。

⁶⁶ 胥愛鋒，〈幽蘭飄馨——記崑劇“傳”字輩表演藝術家鄭傳鑒〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》（江蘇：河海大學出版社，1994年），頁17。

創新，他的身段、台步特別的飄逸優美。他曾靠著觀察馬的蹄子，得出馬的四個蹄子很少同時站平的結論，因此他把人的兩個腳尖和兩個腳跟，當作馬的四個蹄子，以重心不動的挪移衍化出許多帥氣十足的台步⁶⁷。計鎮華就如此讚美過他的老師：「鄭老師的身上特別漂亮，他在身段上很有研究，包括手、手指的運用、腳步，都是跟著人物的心走，尤其是他的腳步，花俏到我現在都學不了。」⁶⁸

鄭傳鑒善於將各種表演藝術融入原有的程式動作中，但又不失傳統風範。他總是以生活為依據，從人物的經歷出發，設計出符合舞台節奏且富有美感的動作。「生活是藝術創作的源泉」，這是鄭傳鑒反覆對學生強調的一句話，他總是一再提醒學生要熱愛生活、仔細觀察生活⁶⁹。鄭傳鑒曾說：「一個演員要演好戲，就要隨地觀察生活，理髮店、餛飩攤、瞎子過馬路……都要看，都要學。這是基本功。把各種各樣的生活細節提煉成舞台藝術，這種藝術才是真實的，有生命力的。」⁷⁰有一次鄭傳鑒在散步時，看到工地裡的工人用小車運送建築材料，運到目的地順手一推，小車順勢翻了過去，材料就卸下來了，鄭傳鑒認為這個推車姿勢很典型，可以用在戲裡，思考之後，他想到〈搜山打車〉裡有句台詞：「聞得嚴震直，已將大師上了囚車，押解起行。」於是他在「上了囚車」後加了句「喔哈押」，雙手做抓車把的動作，「押……押解起行」做推車動作，念完後，雙手向前一送，表示往前走了，動作雖然和推車工人的動作十分相似，但在舞台上既生動又優美⁷¹。

生活又與舞台藝術是分不開的，要熟悉生活，才能恰如其份地在舞台上反映出來。張世錚演出《十五貫·見都》的況鍾時，演到況鍾騎馬到都察院後的一個下馬動作，總是先圈左腿，慢跨右腳，有一次被鄭傳鑒發現，戲演完便到後台問張世錚：「你今天摔得痛不痛？」張世錚還不明所以：「我沒有摔啊。」鄭傳鑒便說：「怎麼沒有摔啊？你下馬時，不是先圈左腿嗎？這不等於左腳先著地，右腳還在馬背上。這左腳下來後在地上怎麼站得穩？不是人往後倒，屁股坐地，從馬上摔下來了嗎？！下馬等於騎自行車，下車一定是先跨右腿，等右腳著地後，再左腳下車。騎馬騎車是一樣的道理。」⁷²還有一次張世錚在向鄭傳鑒學〈賣書納姻〉的簡人同時，總是做不出窮讀書人的那股寒傖相，鄭傳鑒指出他做得不像的原因：「凡窮生拖鞋皮的戲，都是飢寒交迫之人，在刺骨的寒風下，他必然是扛肩縮頸，雙手捧腹。這種人在過去舊社會是經常見到的。」⁷³經過鄭傳鑒的點撥，張世錚果然順利地塑造出了窮書生的形象。

⁶⁷ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 123。

⁶⁸ 計鎮華接受筆者訪問時所提及。

⁶⁹ 張世錚，〈師生情緣〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》，頁 158。

⁷⁰ 王恂、鄭晉，〈穿破不穿錯——“傳”字輩崑曲表演藝術家鄭傳鑒訪談錄〉，《上海戲劇》1991 年 4 期（總 133 期），頁 48。

⁷¹ 張世錚，〈師生情緣〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》，頁 158。

⁷² 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 254。

⁷³ 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 87。

鄭傳鑒總是教導學生「演啥像啥」，例如《辭閣》中的三朝元老夏言的台步走法是所有戲曲人物中沒有的，他是用收胯的方式，用來表現出他是個身份極高的權臣，所以不能像《琵琶記》中的蔡父及張廣才⁷⁴。他不只注重外在的形像，而且特別注意人物外在與人物內在的結合，並且由內而外地塑造出貼近角色的人物，特別善於掌握身段和情感的要領，如《販馬記》李奇的出場，鄭傳鑒說：「李奇是一位老人，又長期在監獄中飽受種種酷刑，雙腿又被禁卒打成重傷，所以出場要注意用雙肩來帶動雙腿的挪動，雙膀夾緊，台步要給人一種沉重感，動作都要『小開門』，一反傳統劇目中老生的表演身段。」⁷⁵鄭傳鑒在教授計鎮華《浣紗記·寄子》中伍子胥與兒子生離死別的一段戲時講：「這齣戲是以大悲劇為結局的，結尾是戲的重點，要用大手筆來表演……。在這段戲中你要注意表演的節奏，這是整個戲的高潮，很合適用『靜』的方法來處理，伍子胥先背對著觀眾，慢慢地轉身，屏住呼吸，同時全身微微地顫抖，最後用全身的力氣噴發出一個哭泣聲『忒』字。」⁷⁶鄭傳鑒的原則是，演戲，就要把心思放在「人」上，考慮到人物的內在、身份、形像，這樣去「唱」，也就會唱出戲來，人物也能栩栩如生地體現出來。

人物的出場是極其重要的，鄭傳鑒也對此十分重視，並注意到每一場次的人物規定情景。原本《鳴鳳記·寫本》中楊繼盛是在幕內響咳一聲，然後左手撩袍角，右手抓袖，急步上場至九龍口，此種演法自然很能體現出楊繼盛的性格——剛烈，但基本上和《鳴鳳記·吃茶》中楊繼盛的出場是一模一樣的，張世錚聽了鄭傳鑒的建議之後，考慮到〈寫本〉中的楊繼盛是流放過邊關、滿身傷痕之人，甚至到寫本時，手指還疼痛不已，流出了血，因此將上場改成：帶有虛弱的身體緩步上場，而在眼神中透出他的堅毅和固執，如此便能表現出人物的特定環境，且避免與〈吃茶〉的出場雷同⁷⁷。計鎮華回憶向鄭傳鑒學〈搜山打車〉，程濟共有三次出場，內心、情境的表現必須層次分明。第一個出場就和〈慘睹〉不同，因為他已經過了十六年的顛簸，走的台步應有些老態，但他是完成了建文帝交待的任務，在回庵的路程之中，因此心情平靜，且步子帶有幾分飄逸感。程濟的第二次上場則是發現建文帝被嚴震直帶走、急忙趕路後的場景，鄭傳鑒說這裡要表現出程濟的心情：趕了一天的路程，已到傍晚，一線斜陽，伴隨著隱約星月；景色雖然如此之美，我的心卻如此沮喪。而程濟的第三次上場是氣喘噓噓的，終於趕上了嚴震直，所以上一來就吹鬚，帶著滿腔的憤怒⁷⁸。藉由三次出場的不同，便把戲劇的節奏及張力營造出來了。

在課堂上，鄭傳鑒是一絲不苟，但對學生十分寬厚，對於一整段唱腔的身段，鄭傳鑒總是只示範三次之後就讓學生做給他看，計鎮華是第三年才轉到老生組的，基礎比其

⁷⁴ 計鎮華，〈祝老師長壽，康健〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》，頁 165。

⁷⁵ 計鎮華，〈報恩師誓作薪傳人〉，《上海戲劇》1998 年 5 期（總 164 期），頁 35-36。

⁷⁶ 計鎮華，〈報恩師誓作薪傳人〉，《上海戲劇》1998 年 5 期（總 164 期），頁 36。

⁷⁷ 張世錚接受筆者訪問時所提及，同時參照張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 122。

⁷⁸ 計鎮華，〈祝老師長壽，康健〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》，頁 163-164。

他同學差，開竅得又晚，他總是最後一個上場，老生組共有八個學生，再加上鄭傳鑒示範的三遍，輪到他時，他已看了十遍，但還是沒辦法把身段做全，鄭傳鑒卻從來沒有一絲責怪，反而要他多看、多注意身段的要領⁷⁹。在課堂外，鄭傳鑒和學生也很親近，他喜歡喝酒，一喝酒就會和學生們談一些戲裡的東西（當時有些戲還不准教，一些比較用功的學生就趁機記下來，許多戲就是這樣學起來的），或是一些劇團走江湖的趣事。鄭傳鑒對於來求教的學生，總是傾囊相授，張世錚記得最初到上海向鄭傳鑒表達學戲的希望，鄭傳鑒說：「要學戲，這是好事。不過傳鐸的老生戲是不錯的，他路子正，動作有規範，是最理想的開蒙師。如果你要跟我學，我願意教你。」⁸⁰隨即便要張世錚注意演況鍾時不要露出小生的痕跡。

鄭傳鑒給學生最深刻的印象就是他的思想很開通，容易接受一些新的事物，經過不斷的思考創造，才把它「化」到崑劇藝術當中。如〈遊園驚夢〉中花神「堆花」的隊形，部份的構思甚至來自於商店櫥窗的擺設⁸¹。過去〈賣書納姻〉中簡人同被鄔漁翁帶至船上用飯，原本上船、下船都在上場角，地位不變，鄭傳鑒運用電影「搖、移」的手法，將其處理為上船在上場角，下船則移到了下場角⁸²。蔡瑤銑曾說過：

追隨老師數十年，感觸最深的一層就是他無處不在的機趣與睿智。無論是說戲、課徒，還是聊天，總有一種導演的意識渾然天成地融匯在他的表演藝術中，不知不覺地滲透出來。……他總是不斷在探索，總有穎異的手段。

……他很擅長捕捉戲曲關目中的筋節點，許多人所不經意處，他稍加潤色，就顯得鮮活順暢，具有力度⁸³。

第二節 旦行藝術的傳承

旦行，包括正旦、四旦（刺殺旦）、五旦（閨門旦）、六旦（貼旦）、作旦、老旦。朱傳茗是傳字輩中旦行第一人，又是上海戲校五旦組的主教老師，姚傳薌以〈尋夢〉、〈題曲〉兩劇獨步劇壇，方傳芸本工作旦，卻開展了崑劇的武旦行當。張傳芳是傳字輩中六旦的絕佳人才，且兼善四旦、五旦戲，但因為他患有精神分裂症，教戲時往往只能為學生示範外在的身段表演，而對劇情、人物內心無法深入的說明，因此略去不談。崑劇中少有以老旦為主的戲，老旦教師馬傳菁也略去不談。以下就朱傳茗、姚傳薌、方傳芸分

⁷⁹ 計鎮華接受筆者訪問時所提及。

⁸⁰ 張世錚，〈師生情緣〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》，頁 157。

⁸¹ 顧兆琳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 267。

⁸² 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁 203。

⁸³ 蔡瑤銑，〈求索於從容談笑中——鄭傳鑒老師導演藝術摭談〉，收入胡忌編，《鄭傳鑒及其表演藝術》，頁 55-56。

別敘述。

一、朱傳茗

傳字輩中各個行當齊備，旦行中以朱傳茗的五旦最佳。他最初從許彩金習正旦，以《白兔記·養子》開蒙，後改習五旦。當時人評論他為「儀態得一靜字，作表得一蘊字」⁸⁴，他扮演《牡丹亭》的杜麗娘、《西樓記》的穆素徽、《長生殿》的楊貴妃等角色，「演來頭頭是道，能曲曲從神情中表出」⁸⁵，且「具有能說話的眼睛，運用得恰如其分」。俗話說「女怕〈思凡〉」，朱傳茗也擅此戲，但他的好不在於身段的美觀，而在於表現思想感情的變化，交待得特別明確⁸⁶。在「新樂府」時期，朱傳茗的嗓子被認為「圓而不暢」⁸⁷，經過他的刻苦鍛練，到了仙霓社時期進步許多，嗓音更亮、更見甜潤⁸⁸。

所有接受過朱傳茗教導的學生，都一致認為他是開蒙最好的老師。不論是嘴上或身上，他都要求方是方，圓是圓，稜角分明，一切都要到位，表現出來的就是「精氣神」，不會洩氣。朱傳茗總是說：「小時候學東西要活、過。」⁸⁹因為閨門旦演的總是溫柔嫻靜的大家閨秀，表演的手法是「收」，但學戲一開始就「收」的話，遇到要出情的時候就出不來了，因此朱傳茗給五旦組開的第一齣戲是〈斷橋〉⁹⁰，這齣戲的白娘子雖是閨門旦，但需要「動」，能把身段打開。朱傳茗教學最大的特點，就是誇張的教學方法，因為他教的是孩子，他做出十二分的感覺，孩子可能頂多做到七八分，連十分都做不到，朱傳茗就是要讓學生們一個一個都先打開、能夠活躍起來。朱傳茗要求咬字要用勁，要有噴口，為了加強學生們的印象，他常會指著自己的嘴，近乎齙牙裂嘴地念出「一」、「ㄣ」，學生們就「喔……這個樣子」地看著老師，但絕對做不到那種咬字方式。表演上也一樣，小孩子往往一開始伸展不開，他有時會由下往上拍學生的手肘，讓他們的手抬得很高，目的是希望他們能快速地記住這些東西，台步怎麼走，手打開到什麼程度，眼神要如何。崑大班排〈思凡〉時，五旦組有十個人，就有十個小尼姑一字排開，朱傳茗總是一視同仁，一個一個細睇，雲帚該往哪裡走，眼神該往哪裡看，還跳到椅子上，指著上方牆角，

⁸⁴ 圓缺齋主，〈朱傳茗小傳〉，《半月戲劇》2卷1期（1938年12月10日）。

⁸⁵ 黃南丁，〈新樂府人物誌〉，《戲劇月刊》1卷11號（1929年5月），頁2。收入《俗文學叢刊》冊10，頁232。

⁸⁶ 吳白匄，〈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》，頁43。

⁸⁷ 李蠡，〈新樂府人藝誌（二）〉，《梨園公報》141號（1929年11月11日）2版。

⁸⁸ 媚香室主，〈仙霓社人物紀略〉，《申報》1939年9月7日14版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁218。

⁸⁹ 周雪雯接受筆者訪問時所提及。

⁹⁰ 蔡瑤銑接受筆者訪問時所提及。

告訴學生羅漢的位置，這些都是相當耗費精力及體力的事⁹¹。朱傳茗笛子吹得好，樂感很好，無論拍曲或身段，他都講究節奏感，即使沒有鑼鼓或音樂，心裡也要有個底。

朱傳茗教的身段大氣規範，對手、眼、身、法、步的來龍去脈交代得特別細緻，教唱時，對吐字、歸音、運氣及唱腔的抑揚頓挫，都讓學生聽得清清楚楚，絕不含糊⁹²，他總是一次又一次的示範，對學生不斷地要求，因此他訓練出來的學生都很規範，岳美緹回憶道：

朱老師教的戲我們記得最牢，每個身段不但交代得清清楚楚，而且這一身段必須落在那個腔上；眼神必須交代在那個板眼上；那一腳步必須踏在那一個唱詞上；那句白口必須走到什麼地位上，都一絲不苟，真可謂精心細作，以至幾十年後的今天，他教的戲，他在戲中的要求，我都還記得清清楚楚⁹³。

朱傳茗教學生最強調用腰及眼神，經常在走廊上都聽到他扯著嗓子在叫：「拎腰！」、「眼神！」、「提氣！」⁹⁴學會用腰才能顯出亭亭玉立的少女姿態。某次下課時間，他在校門口的廣場上騎著校長的三輪車兜圈子，在轉彎時特別把龍頭轉得角度很大，看著學生們說「你看，用腰！用腰！」⁹⁵他還讓女學生到霞飛路（今天的淮海路）去觀察揣摩那裡穿高跟鞋的太太和小姐們走路的姿態，言慧珠到戲校之後，他又說：「好了好了，小姐太太都在言校長身上，你們就看她好了。」⁹⁶朱傳茗又要求學生眼睛要有神，梁谷音在學〈刺梁〉時，鄔飛霞是個要報殺父之仇的俠義女子，在用金針刺殺梁冀時，最重要的是要有一對殺氣騰騰的眼睛，但梁谷音習慣眯眼睛，總是睜不開，急得朱傳茗用火柴棍把她的上下眼皮撐開，足足一刻鐘，此後當朱傳茗站在梁谷音面前，她就馬上反射性的張開雙眼，這才亮了、有神了⁹⁷。他還告訴學生們，眼神的訓練隨時隨地都可以進行，像在公車上拉著扶手，眼睛就可以來回轉動或以偷觀來訓練眼神⁹⁸。朱傳茗特別注重眼神的運用，教〈思凡〉時，當小尼姑唱到「他把眼兒瞧著咱……，兩下裡多牽掛。」，他要求學生必須以眼神表達小尼姑的內心活動。胡保棣（1944-）曾回憶：

朱老師給我們表演示範時，看他那雙炯炯有神的大眼睛，隨著唱、身段的變化，只見他左顧右盼，時張時虛，略帶含羞狀，活脫脫把一個情竇初開的小尼姑，懂

⁹¹ 蔡瑤銑接受筆者訪問時所提及，亦見於蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 121-122。

⁹² 胡保棣，〈燃燒自己，照亮別人〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 29。

⁹³ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 19。

⁹⁴ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 18。

⁹⁵ 朱曉瑜，〈難忘師生情〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 28。

⁹⁶ 張洵澎接受筆者訪問時所提及。同樣的事也記載於葉長海、蔡正仁編，《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》，頁 37。

⁹⁷ 梁谷音，《雨絲風片》，頁 55。

⁹⁸ 朱曉瑜，〈難忘師生情〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 28。

憬未來的心情，表現的唯妙唯肖，令我至今難忘⁹⁹。

朱傳茗還強調心裡要有觀眾，在教〈思凡〉中小尼姑數羅漢時，他把小尼姑與觀眾的交流、與羅漢的交流示範的清清楚楚¹⁰⁰，就是要用眼神與觀眾交流。演對手戲時也要和同台演員交流。

朱傳茗對於人物、情緒、劇情講得不多，一方面是學生年紀小，一方面也是崑劇多演才子佳人戲，當時風氣又比較保守，要男老師對女學生分析劇情是很為難的，朱傳茗就會想方設法的以淺顯的道理來啟發學生，學生在似懂非懂的情況下也只能想像、模仿。教〈驚夢〉時，杜麗娘見到柳夢梅要難為情，「就是看到一個年輕的、漂亮的哥哥。」這一點女孩子倒是知道的，但是唱詞的詳細意思，朱傳茗沒法解釋，他總是說「嗲一點！」或是「哎呀！太嗲了！」¹⁰¹。張靜嫻（1947-）記得在學〈戲叔、別兄〉時，潘金蓮的眼神是帶有一點風騷的感覺，朱傳茗怎麼做，她就跟著怎麼做，老師說「對的。」她也不知道到底對在哪裡¹⁰²。雖說用這種方式，戲，還是一齣齣地學下來了。

朱傳茗對學生寵愛得簡直到放縱的程度，對一群十幾歲的孩子來說，崑曲很枯燥，有時候曲子唱一唱便睡著了，朱傳茗為了讓她們學戲有興趣，夏天就買冰淇淋，冬天則買巧克力，讓她們吃了之後可以乖乖地聽他上課¹⁰³，為了怕別人看見，閨門旦組的學生還用手帕把門上的小窗遮起來，但後來還是讓隔壁教室花旦組的同學知道了，也纏著張傳芳買給她們吃¹⁰⁴。但朱傳茗在課堂上還是很嚴格的，有一次毯子功考試，崑二班的同學不如京二班的，朱傳茗認為五旦組的學生對武功不夠重視，把整組學生叫去武功教室臭罵一頓¹⁰⁵。

朱傳茗對學生也是時時關心、處處關心，楊春霞從小就有一個毛病——常常不自覺地彎腰駝背，這會影響她作為演員在舞台上的風度及形象，朱傳茗發現了之後，不光在教戲時，就是平常只要發現楊春霞又有點「扛肩胛」了，就馬上過去輕輕拍一下：「嗨！嗨！又『扛』了，又『扛』了！我非把你的肩胛整過來勿罷休！」如此過了兩年，楊春霞的這個毛病才被朱傳茗給糾正過來¹⁰⁶。

⁹⁹ 胡保棣，〈燃燒自己，照亮別人〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 29。

¹⁰⁰ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 121。

¹⁰¹ 張洵澎接受筆者訪問時所提及。

¹⁰² 張靜嫻接受筆者訪問時所提及。

¹⁰³ 梁谷音，《雨絲風片》（廣西：廣西民族出版社，1997 年初版），頁 55。同樣的事岳美緹、蔡瑤銑也都提過。

¹⁰⁴ 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。同樣的事也見於岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 17-18。

¹⁰⁵ 張靜嫻接受筆者訪問時所提及。

¹⁰⁶ 許寅，〈欣逢盛會話滄桑——記朱傳茗、華傳浩的二、三事〉，《上海戲劇》1982 年 1 期（總 76 期），頁 35。

每次學生彩排演出時，朱傳茗總是會在台口把場，專心注視著學生們在台上的一舉一動，看到滿意的地方，他就會不住的點頭，展現出滿意的笑容，反之，就會眉頭緊蹙，嘴裡不住的念念有詞，演出完畢，他就馬上直奔後台，當下指出學生們的不足之處，絕不過夜，此時的批評，無疑的是對學生最好的教育¹⁰⁷。有時候學生演出，朱傳茗還會親自擷笛，張洵澎曾說：「朱老師把我推上台後，自己吹笛子，有時還會給我提示，簡直就像在後面表演，還指揮鼓佬，控制速度，我覺得他簡直全身都是眼睛，一堂樂隊全聽他的。」¹⁰⁸還有一次俞振飛演〈太白醉寫〉，崑大班的女生扮演宮女，有個學生把左右腳弄反了，一個臥魚下去，仰身而倒，讓正在吹笛子的朱傳茗又驚又急，瞪著眼睛從椅子上猛的站起來¹⁰⁹，但也無計可施。

朱傳茗也十分重視讓學生能多方面的發展，除了他自己組裡教的五旦戲之外，他讓蔡瑤銑去向王傳藻學正旦戲，也讓學生到方傳芸班上學刀馬旦的戲¹¹⁰，又安排張洵澎去杭州向姚傳薌學〈尋夢〉。

岳美緹原本在五旦組，四年之後才改行小生，但是她認為在朱傳茗課堂上學到的東西，即使是演小生行也受益無窮，因為朱傳茗一開始就把許多戲曲舞台上演員需遵從的規定，生動且嚴格地告訴學生，讓他們能記住一輩子。例如每個動作都要眼梢帶手；眼皮子及瞳孔要用勁；心裡要有節奏、音樂的感覺，每個身段都在節奏裡；要與觀眾交流；心裡要有觀眾，眼神與觀眾交流；身段要圓，快慢有序。這些要求，都讓學生們印象深刻。岳美緹認為五旦組最大的幸運就是得到朱傳茗的開蒙，他很端正，在吐字行腔，身段表演方面，所謂的個人風格，一點也沒有。而朱傳茗教給學生的，都是崑劇最基礎的表演、身段的要領¹¹¹。

二、姚傳薌

姚傳薌演出能得一「靜」字訣，被評為「淡雅宜人，穠纖合度。」¹¹²，他的〈尋夢〉曾被觀眾評論為：「論其勝處，尤在傳神，以雙眸為主，而眉心顴頰唇吻輔之，遂覺凝含羞，輕顰淺笑，無不適如分寸，其發音清越而圓潤。……至於舞姿，亦復工細，指點亭台，摹擬榆楊，憶入夢之前歡，傷對花之獨宿，俱一筆不苟，深深體貼出之。……姚能曲達感春少女情懷，於難處見長，其為聰慧，不言可喻。」¹¹³他演出〈題曲〉中的喬小

¹⁰⁷ 胡保棣，〈燃燒自己，照亮別人〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁30。

¹⁰⁸ 張洵澎接受筆者訪問時所提及。

¹⁰⁹ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁21。

¹¹⁰ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁122。

¹¹¹ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

¹¹² 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。

¹¹³ 未翁，〈紅氍毹（新樂府觀劇雜評）〉，《申報》1929年12月30日12版。朱建明選編，陸漢文、倪百

青，身段動作不多，憑藉豐富的想像力，使人物內心充實，單一角色，滿台是戲，將觀眾帶入詩情畫意的境界之中獲得美感享受¹¹⁴。他表現喬小青夜讀《牡丹亭》時：「艷羨，同情，懸念，傷悼，姚傳薌演來都極其熨貼。他的眼睛大而有神，善於表演內在的感情；演到悲傷的時候，雙頰微顫，像要努力忍住啼哭。」¹¹⁵

由於姚傳薌原本就是六旦兼演五旦的戲，和朱傳茗的大氣相比，姚傳薌的表演風格是屬於小家碧玉型的，他的表演細緻，眼神比較內斂¹¹⁶。張繼青曾說過：

傳薌老師教戲的特色是細膩傳人，講究味道，我的《牡丹亭·尋夢》、《蝴蝶夢·說親回話》，都是他悉心教導的。他那種惆悵、纏綿、細膩動人的表演，是我身上最缺少的東西，使我得到了寶貴養料來充實自己。……他傳藝認真熱情，教〈尋夢〉時，我深感他楚楚動人，五旦味十足。張口時，我發覺十分甜嗲¹¹⁷。

姚傳薌的表演細膩，動作很美，很花俏，但是他教學總是看學生的接受能力、條件、適合什麼身段，因材施教，有很多人向他學過〈尋夢〉這齣戲，但風格都不大一樣，姚傳薌曾說不適合太多動作的演員，他就讓她少動，以靜取勝；線條好的，就讓她盡量發揮所長，而年紀太輕的演員，只能讓她散發青春活力，多走幾個圓場¹¹⁸。例如張繼青的〈尋夢〉就是內涵多一點，動作少一點，著重將人物及身段結合起來¹¹⁹。姚傳薌對學生總是採取一種很開明的態度，他教戲有時就是說個路子，示範幾個動作給學生看，不會強求一定要照著他身段做¹²⁰。

張繼青及張洵澎向姚傳薌學戲時，已經畢業且演過幾年戲了。對於張繼青，姚傳薌就先說戲，把自己過去如何創造該角色的過程、思路講給她聽，由她自己選擇吸收，給她再創造角色的空間，之後張繼青再演給姚傳薌看，姚傳薌提出意見，張繼青再改。上海由於地區環境的關係，欣賞「花」一點的表演風格，而張洵澎的表演更是開放而靈活，姚傳薌總是適當地提醒她收斂，他還曾特地為張洵澎排演〈琴挑〉，不為了演出，主要目的是要糾正她在表演上的偏頗¹²¹。

姚傳薌主張一個旦角應該學一些其它旦行的戲，從其它行當吸收養料，以彌補本行當的不足和豐富本行當的表演，如閨門旦需要學一些花旦戲，從花旦戲中汲取少女的活

賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁 173-174。

¹¹⁴ 杜欽，〈姚傳薌簡介〉，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 232。

¹¹⁵ 葉至善，〈姚傳薌之《尋夢》〉，《解放日報》1982 年 1 月 17 日 4 版。

¹¹⁶ 沈世華接受筆者訪問時所提及。

¹¹⁷ 張繼青，〈懷念沈傳芷、姚傳薌老師〉，收入《魏梁遺韻——紀念崑曲大師兩岸巡演特刊》，頁 25。

¹¹⁸ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 129。

¹¹⁹ 張繼青接受筆者訪問時所提及。

¹²⁰ 張洵澎接受筆者訪問時所提及。

¹²¹ 素子，〈崑曲家姚傳薌傳藝談〉，《戲劇報》1983 年 3 期（總 301 期），頁 49。

潑，否則專照閨門旦演，總有點少婦的味道，如果加進一點花旦的東西，少女的特點就突出了¹²²。但是他也反對在本行當還沒有學紮實前，就涉足其它行當，王奉梅在學校時要求學〈蘆林〉、〈癡夢〉等正旦戲，但姚傳薌告訴她，要先學好閨門旦的戲，因為王奉梅的嗓子就是閨門旦的嗓子，假如學了所謂的「雌大花臉」的正旦戲，弄不好就把嗓子唱寬了，再唱閨門旦就不像了¹²³。

姚傳薌教戲最主要是講人物的內心，他特別強調外形動作和人物性格和內心感情的緊密結合，他詮釋〈尋夢〉中的杜麗娘回憶夢境時，眼睛的運用非常精采，杜麗娘來到花園，看到湖山石景時，眼睛微微向上，呆視著遠方，然後眼珠慢慢移動，移到眼角；眼瞼低垂到兩眼微閉，雖然只是一個眼睛的動作，但卻從中窺視了杜麗娘觸景傷情，回憶夢境，留戀惆悵的心情¹²⁴。身段表演是演員傳情的重要手段，據說錢寶卿在教姚傳薌〈題曲〉時，雖然年歲已高，只能坐著說戲了，但每到動情之處，也總是真的流下淚來¹²⁵，由此可知他是十分注重內心體驗的，而他隨時都能進入角色，又可見他內心技巧的訓練有素。姚傳薌向他學戲時雖然還年輕，但卻能領略此點，並以此訓練學生。

姚傳薌總是要求學生不要演出一個「穿著古裝戲服的現代杜麗娘」，他特別別注重眼和腰的運用。姚傳薌認為演古代少女，就要用古代少女的眼睛表演，要做到有虛有實，以虛為主，以虛帶實，虛實相生。虛，就可以誇大一點，好看一點。至於腰的運用，姚傳薌認為，表現古代婦女的形體美，腰是重要的部份，要講究線條、曲線，有曲線才顯得柔和，線條柔和，形體就美，也就是所謂的「楊柳腰」。學閨門旦，要特別注重腰的運用，尤其是演出大家閨秀時，要透出少女的韻味¹²⁶。他在排〈遊園〉時，杜麗娘上場後唱「夢回鶯囀」，是在上場門前，將手掌相對，相互輾轉，以表睡意初褪，再唱「亂煞年光遍」，是很慢地往前移步，這兩個動作看似簡單，但姚傳薌要求學生略略俯首、欹頸、側身、偏肘，動作的兩手必須在胸前稍下部位活動。俯首、欹頸是模仿古代閨秀婉柔儀態的手段；側身、偏肘是使角色避免直率單調的線條，表現豐姿婀娜的方法，如此能生動地演出一個古代名門閨秀的杜麗娘，否則就只是一個穿上古裝戲衣的現代女性罷了¹²⁷。

姚傳薌重視表演上的交流，但不只是演員與觀眾間的交流，他更認為若一個演員只想著與觀眾交流，等待觀眾的喝彩，就一定是個下等的演員。所謂的「交流」，還包括演員與環境的交流、演員與道具的交流，及角色之間的交流，如果這三種交流都達到了，

¹²² 素子，〈崑曲家姚傳薌傳藝談〉，《戲劇報》1983年3期（總301期），頁49。

¹²³ 王奉梅接受筆者訪問時所提及。

¹²⁴ 張真，〈崑劇新苗四方求師〉，《新民晚報》1962年8月11日2版。

¹²⁵ 曾一知，〈旦角表演的挑戰——崑劇《牡丹亭》（上集）、《題曲》觀後感想〉，《江蘇戲劇》1983年7期（總63期），頁46。

¹²⁶ 姚傳薌口述，杜欽整理，〈一生愛好是天然——漫談《游園》的表演藝術經驗〉，收入《藝術研究資料》第4輯，頁244。

¹²⁷ 丁修詢，〈戲曲表演的形式美——記姚傳薌的一次藝術實踐〉，《江蘇戲劇》1982年5期（總50期），頁20。

演員與觀眾之間的交流也就自然有了¹²⁸。

姚傳薌在教學時很有耐心，但要求很嚴格，王奉梅回憶她們小時候練習走台步時，雙腿間夾著一塊板子，就在飯廳內圍成一圈走台步，假如有人把板子掉了，他就「啪！」地一聲打過來，因為不許掉板子。但是他教學生走台步，不會像其他老師一樣要求走得多了，他認為走多了也是沒用，走到後來人都搖搖晃晃的，台步也走不好了。重點是要能配合舞台上的運用，例如用小碎步走五鑼上場，在腳步與快慢節奏配合的情況下，需要多少時間，能走到就行了。圓場也一樣，因為在舞台上不可能需要走二、三十圈的圓場，姚傳薌認為苦練不如巧練，能在舞台上實際運用好就行了¹²⁹。

三、方傳芸

方傳芸本工作旦，「新樂府」時期的作旦戲大都歸他演，他嗓音輕清流利，極有韻味，擅演《浣紗記·寄子》、《邯鄲夢·番兒》、《西遊記·胖姑》¹³⁰。後來得到京劇演員林樹棠等人傳授武技，「新樂府」時期便開始與汪傳鈴合演武戲，他的表演注重學習、創新。〈盜仙草〉引進「打出手」，〈打店〉運用「匕首擲毬虎擦耳釘立台板」特技，〈借扇〉增加武打動作¹³¹。方傳芸不僅將武戲從京劇重新匯入崑劇，更開創了崑劇武旦的行當。

方傳芸在中共建國後即被聘為上海戲劇學院講師，主要就是運用戲曲中的程式，自行編排各種身段組合，為話劇演員開設形體訓練的課程。由於在上海戲劇學院這個環境，因此方傳芸有比較多的機會接觸到其它文藝界人士，且在教學的過程中，無形地學到很多新的表演形式、表演方法，將其運用到崑劇表演中，而且可以將傳統與新的事物結合得相當好。

《擋馬》是方傳芸和汪傳鈴在二十世紀五〇年代中期，在輔導揚劇團時偶然發現的劇目。他們覺得這齣戲情節集中，人物鮮明，很適合發揮自己的表演藝術，因此決定用崑劇的形式將它排演出來。一開始是比較簡單的小武戲，但已有基本的形式：楊八姐喬裝入番刺探軍情，返回時被流落異鄉開設酒店的宋將焦光普識破，彼此因而產生衝突，場上也是擺放一桌一椅。華東戲曲匯演（1954年11月）演出之後，大獲好評，由於它有人物、很飽滿，引起了戲曲界的關注，京劇、湘崑、河北梆子、浙江婺劇都先後學習並演出這齣戲（第一個對外演出的是上京院的李玉茹及孫正陽¹³²），且各自發展出不錯的特色技巧。方傳芸又在原本的基礎上，精益求精，學習其它劇種的長處，再度豐富了此戲。

¹²⁸ 素子，〈崑曲家姚傳薌傳藝談〉，《戲劇報》1983年3期（總301期），頁49。

¹²⁹ 王奉梅接受筆者訪問時所提及。

¹³⁰ 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。

¹³¹ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁318（人物傳記—傳記—方傳芸）。

¹³² 方家驥，〈三十年磨一劍〉，《人民日報》（海外版）1985年11月28日7版。

1957 年方傳芸在上海市戲曲學校崑劇班的武旦組開課教授《擋馬》，將此戲再提高後的版本傳授給王芝泉及張銘榮¹³³。

基本功、唱唸作打、舞台的技巧總是必要的，除此之外，方傳芸更強調人物、表演、唱唸，以京劇來說，一開打，聲音都可以停掉了，但方傳芸認為一定要唱，崑曲就是載歌載舞，做身段的同時每個字仍要能送出去，一張口就要能讓觀眾聽清楚¹³⁴，如果不唱，載歌載舞就不成立，王芝泉回憶以前排戲有時候唱不出來了，方傳芸都會要求再來一遍。除了技巧的要求外，方傳芸總是教導學生：「要把技巧鑄到人物性格裡，要演得和別人不一樣。」¹³⁵他對王芝泉說：「現在我站得遠一點，你要放開，你那個『嘚！馬～來～』，站在幕後唱，我都要聽到你的聲音，這代表楊八姐出場時的得意之情。」他又要求學生一亮相就能使觀眾認清人物的身份。原本王芝泉的楊八姐一出場就左右踢腿，她自己覺得這樣比較豐富，方傳芸便告訴她：「芝泉，你出場時不要加那麼多東西。」「老師，我現在腿能動，踢多一些人會覺得我腿好！」「不對！你一出場應讓人覺得他是一個英俊的番邦小將，而且知道是改扮的；要讓觀眾從眼神看出是一個將門之後。而你一出場卻劈哩叭啦的踢腿，你可不是燒飯的楊排風啊！」¹³⁶

方傳芸總在開始教戲的時候，就把人物主題說清，要求學生演出人物，對於《擋馬》楊八姐這個角色，王芝泉說：「方老師說，要演出女扮男裝，讓人知道是男人，但別忘了你是女的，如果完全演成男的，就成了反串，而非改扮。要演出不小心露出女態，但馬上機警地提醒自己，別得意忘形。碰到過份殷勤、又鬼鬼祟祟的焦光普時，就知道不能久留，當他一開口叫『八姐』的時候，老師告訴我：『這時，你的眼中，就要表現出要一劍致他於死地的決心，一邊又很悔恨剛才自己是哪裡流露出了來，他越是親切，就越要殺死他。』所以這裡面的開打就是有血有肉的，老師在上課之前，就要求我們一定要做到這一點。」¹³⁷ 鴿子翻身、圓場走得好，腿要抬得好，身段走得「衝」、「溜」，原本就是每個武行演員都要具備的，但除了這些，方傳芸更要求美、有人物。他鼓勵王芝泉把薄底鞋改作厚底靴，如此既有武小生的風采，又有大將風度，更有女扮男裝的特點¹³⁸。方傳芸認為王芝泉腿功好、嗓子好，因此他自己做不到的，希望王芝泉能做到，他提出的這些提示，無非是希望王芝泉能更適切地表達出人物。

戲校方面提倡能文能武，所以每個學生都要輪流到方傳芸那兒學戲，因此方傳芸也兼教了閨門旦組一些刀馬旦的戲，如〈出塞〉、〈借扇〉、〈水鬥〉。〈出塞〉經過方傳芸的

¹³³ 王芝泉接受筆者訪問時所提及，並參照方家驥，〈三十年磨一劍〉，《人民日報》（海外版）1985 年 11 月 28 日 7 版。此外，由於當時汪傳鈐身體不好，所以焦光普的部份也由方傳芸傳授，這是張銘榮接受筆者訪問時所提及。

¹³⁴ 王芝泉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 207。

¹³⁵ 王芝泉，〈進京赴會說《擋馬》〉，《新民晚報》1985 年 11 月 20 日 6 版。

¹³⁶ 王芝泉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 207-209。

¹³⁷ 王芝泉接受筆者訪問時所提及。

¹³⁸ 王芝泉，〈進京赴會說《擋馬》〉，《新民晚報》1985 年 11 月 20 日 6 版。

整理，基本上是走文戲的路子¹³⁹（和現在上海崑劇團谷好好演出的版本大不相同），他把崑曲曲牌和吹腔做了適當的融合，第一場穿蟒坐輦，擺的是氣勢和排場，到胡地以後改為騎馬，跟御弟王龍及馬佚三人的舞蹈表演很能吸引觀眾¹⁴⁰。和朱傳茗的平易近人相比，對於閨門旦組的同學來說，方傳芸是比較嚴肅，不輕易開玩笑的。方傳芸一上課就先要求學生跑圓場，跑過十幾分鐘之後，才開始拍曲。由於他一星期只來戲校兼兩次課，因此教得特別快，方傳芸教戲時特別強調動作的規範、俏、美，還有腳底下的帥，但是他教的戲動作特別多，有時都來不及記，所以閨門旦組的同學上方傳芸的課總是很緊張¹⁴¹。但對王芝泉來說，方傳芸是脾氣好的老師，幾次王芝泉沒辦法達到方傳芸想的分寸，或是表現出來的人物感覺不對，被要求再來一遍、已經急得快要掉淚的時候，方傳芸也只是說：「你不要著急啊！我又沒有批評你，只是希望你多走幾遍。」¹⁴²

方傳芸不論對旦角、生角的戲，只要力所能及，都會給學生們意見，既尊重別的老師，也無門戶之見，即使面對學生，也從不是自己說了算，他總是說「一起研究，看是否合適。」¹⁴³他曾對王芝泉說：「這個地方還能不能加些東西？我那天看見京劇院加了些東西挺好的，我們一起去看戲。」看完戲之後，還和王芝泉討論：「這一下原本我沒有，他們加的挺好的，看我們還能不能發展？」¹⁴⁴

方傳芸也擅於舞台上的調度，他曾擔任《牆頭馬上》的技導，言慧珠的許多身段就是他設計的，崑大班在排大戲的時候，也常是方傳芸與鄭傳鑒兩人同時擔任技導。方傳芸的編制是在戲劇學院之下，比較少到上海戲校，但每次到戲校總是被各個行當的同學拉過去，因為他對於戲、人物都有獨到的見解，提出的意見也很尖銳，所以排新戲總是要找方傳芸去看看。方傳芸肯講，會提一些建設性的意見，所以後來不管排什麼戲都要找他，使得武旦組的王芝泉反而比較少向方傳芸學戲了。

第三節 丑行藝術的傳承

丑行，細分為副（二花臉）及丑（小花臉）。在崑劇中副、丑的區別是相當明顯的，丑多扮演心地善良而風趣的小人物，表演注重滑稽；副多扮演狡詐陰險而身份較高的人物。過去由於傳字輩人才眾多，行當齊全，因此華傳浩專演丑行，王傳淞則專演副行。

¹³⁹ 王昭君是不會武功的，應該屬於閨門旦的氣質，最後是以公主的身份去和番，更要有穩重的氣度，她的表演要帶有文氣而不是武氣。這就是方傳芸以閨門旦組的學生做為主教對象排演〈出塞〉的本意。蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 104。

¹⁴⁰ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 15。

¹⁴¹ 張靜嫻、朱曉瑜（1947-）在接受筆者訪問時皆曾提及。

¹⁴² 王芝泉接受筆者訪問時所提及。

¹⁴³ 華文漪、岳美緹，〈悼念方傳芸師〉，《解放日報》1984 年 5 月 13 日 4 版。

¹⁴⁴ 王芝泉接受筆者訪問時所提及。

實際上，華傳浩、王傳淞兩人可說是副丑兼工，王傳淞的妻阿鼠，華傳浩演〈醉皂〉、〈蘆林〉、〈活捉〉等戲，成績斐然，就是很好的例子。以下就華傳浩、王傳淞分別敘述。

一、華傳浩

華傳浩在傳字輩師兄弟中，素以扮演〈盜甲〉、《偷雞》、《大名府》中的時遷而負盛名，有「活時遷」之稱¹⁴⁵，他對做功身段繁重的崑丑「五毒戲」¹⁴⁶更是無不拿手。這對沒有從小練毯子功、把子功的華傳浩來說，並不容易，多半要歸功於京劇老藝人王洪對他近兩年的指導，由此華傳浩體認到：青年藝人必須勤學苦練，嚴格打好基礎，才能具有結實的功底；演戲必須鑽研深透，精益求精，才能真正跨進藝術的門道¹⁴⁷。華傳浩也因此特別注重對學生基本功的訓練，他常對學生們說：「若要台上露臉，就要台下吃苦。台上三分鐘，台下十年功。」當他在課堂上講課、拍曲時，便要求學生半蹲著，練腿功，一蹲就是四節課，汗都能滴下來了¹⁴⁸。江蘇省崑劇院的姚繼蓀（1936-）回憶在學《武十回》的武大郎時的情況，武大郎這個角色是所謂的「三寸釘」，屬於崑丑「五毒戲」中的蜘蛛形，身子各個部份都顯得很短小，雙肘靠身，雙手蜷起，動作都是「小手面」，表演時演員的手腳都不能伸展開來¹⁴⁹，華傳浩便讓他拿兩個雞蛋大的布團夾在腋下，不論作什麼身段，手都要是縮的，布團不能掉下，此外最重要的是矮子步，最難走得好，全仗平時腿功練得結實，華傳浩便讓姚繼蓀在宿舍的走廊上從這一頭到另一頭以矮子步來回地走，有一次姚繼蓀走不動了，華傳浩便對他說：「我知道你仗著年輕（當時姚繼蓀約二十三歲），平時不努力，就想到台上去拚一拚，這樣的心態是不行的。」¹⁵⁰華傳浩就是能這樣一針見血的道破學生的心理，讓學生能夠老老實實的練功。

華傳浩在上海戲校教崑大班的第一齣戲是《連環記·問探》，是崑劇武丑的代表劇目，雖說是武丑，但是整個小花臉組都是一起學的，實際上由於以武丑為主的劇目很少，常演的也只有《雁翎甲·盜甲》、《連環記·問探》，因此崑劇並無所謂的文丑武丑之分，傳字輩中的王傳淞及華傳浩不但不分文丑武丑，甚至也不分副與丑，這些戲都要學，只是每個人各有專精。為什麼以〈問探〉作為第一齣戲呢？華傳浩曾說：「《問探》最最主要

¹⁴⁵ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁 171-172。

¹⁴⁶ 五毒戲指小丑家門中五齣代表劇目，以角色的特殊表演動作及形像摹擬五種毒性動物而得名：《雁翎甲·盜甲》中的時遷摹擬蠍子形，《連環記·問探》中的探子摹擬蜈蚣形，〈下山〉中的本無摹擬蛤蟆形，《金鎖記·羊肚》中的張母摹擬蛇形，《義俠記·遊街》中的武大郎摹擬蜘蛛形。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 648-649（舞台藝術一場上俗語行話—五毒戲）。

¹⁴⁷ 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 III。

¹⁴⁸ 沈鴻鑫，〈丑中見美須功夫——記崑劇名丑劉異龍〉，《上海藝術家》1990 年 5 期，頁 66。劉異龍接受筆者訪問時亦曾提及。

¹⁴⁹ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 10。

¹⁵⁰ 姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

是突出一個正字，唱念韻白正，動作身段要正，一招一式要像個小武生，不許有一個歪相。」¹⁵¹而「正」就是啓蒙戲的靈魂，打基礎的關鍵。當時崑大班的學生通過《長生殿·定情》及《浣紗記·打圍》兩齣群戲，對於崑曲怎麼唱，已有了最初步的概念，接下來就是身段方面，華傳浩認為，即使是文丑，仍須帶點「武」的底子¹⁵²。此外，崑丑的身段雖說有「動作小」的特點，但是仍要求「開」，不能縮在一起，因此要從武戲來把身子、膀子、腿都先伸展開來，以後再學其他戲就會比較方便¹⁵³。基本上這和朱傳茗的教學方式是循著同一個原則走的。

華傳浩在傳字輩中雖擅演武丑戲，但是基本的毯子功並未從小練起，武功的功底並不好，依張銘榮的講法，若現在照著華傳浩當年的方式來演出，觀眾可能會覺得這個演員沒有功夫¹⁵⁴，華傳浩也深知這一點，因此在教學時，便曾說過：「現在教你們這麼一個路子，以後你們有了毯子功的基礎，有基本功，便可以大膽、放心發揮，將技巧擺進去，老師不反對。」¹⁵⁵由此可知華傳浩對藝術的觀點是較開明且創新的。他自己也認為，過去對表演藝術的鑽研，最多放在基本功、身段動作等技巧形式上面，但後來體認到應將重點放在劇目的思想內容上，發揚精華、拋棄糟粕。由於思想內容有所突破、提高，進而重新考慮具體的表現手法和人物形象的塑造問題¹⁵⁶。〈下山〉便是在這個體認之下所改造出來的成果。

依照王傳淞的說法，過去〈下山〉這一齣戲「是一齣不折不扣淫戲」¹⁵⁷，小和尚畫絡腮鬍子，臉上兩個歡喜團，鼻樑上一道俏痧，吊死眉，是極端醜化的，而且有許多醜惡下流的動作和念白，過去劇中的主角總是以「淫僧」、「淫尼」被作為批判對象¹⁵⁸。華傳浩把一些醜惡的做、念都刪掉了，並且將小和尚重新定位為「情竇初開的青年，為了不願在佛門清規戒律的枷鎖下斷送青春，因此大膽地衝破牢籠，去追求自己的幸福」¹⁵⁹，甚至將小和尚改為了俊扮，後來為了和丑行的表演風格統一，仍以俊扮為基礎，但在鼻樑間以一白色的小方塊示意¹⁶⁰。華傳浩教給崑大班的第二齣戲，便是〈下山〉。〈下山〉亦屬「五毒戲」之一，是一齣唱、念很重，身段繁多的累功戲，而通過繁重的身段和唱

¹⁵¹ 屠永亨，〈「比舊的改得好」——崑曲《問探》整理的三個突出〉，《上海戲劇》2001年9期（總215期），頁31。

¹⁵² 華傳浩，〈說丑〉，《半月戲劇》4卷9期（1943年4月1日）。

¹⁵³ 張銘榮接受筆者訪問時所提及。

¹⁵⁴ 這是張銘榮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238。

¹⁵⁵ 張銘榮接受筆者訪問時所提及。

¹⁵⁶ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁IV。

¹⁵⁷ 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65。

¹⁵⁸ 王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁66。華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁124。

¹⁵⁹ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁124。

¹⁶⁰ 成志雄接受陳彬老師訪問時曾提過，鼻樑間的小方塊是參考川劇的扮法改良而來的，但是他們小時候演出是仍是俊扮，只是眉毛圓一點，臉頰的部份紅一點。而劉異龍對筆者說過，後來他演出時，便以小木魚取代小方塊，如此看起來較美，也更貼近人物。王傳淞也曾提王世瑤演出開的也是俊臉，但在兩眼之間用白粉勾了一個小木魚。王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁66。

念，進行複雜的心理刻畫。華傳浩選〈下山〉為第二齣戲的理由很明顯，〈下山〉可說是丑行戲基礎中的基礎，是一齣唱念動作俱全的戲，照成志雄的說法，基本丑行的唱念規律，都在其中¹⁶¹，且在以〈問探〉開展了身段後，用〈下山〉這樣唱、做並重，且人物心理轉換複雜的戲，可以進一步訓練學生對劇中人物心理的掌握及表現，以此打下崑丑文戲的基礎。在學這齣戲時，小花臉組的七個「小和尚」正值青春期，怕和女同學接觸，只有劉異龍稍年長些，比其他同學有靈氣，能表現出小和尚遇見小尼姑時天真無邪的神態，因此，劉異龍在〈下山〉這齣戲上打的基础比較好，以後也成了他的代表劇目之一¹⁶²。

華傳浩對自己外表的要求很高，梁谷音形容他是「一年四季呢中山裝筆挺，渾身上下塵不染，皮鞋晶亮閃光，……尤其他的走路步態，上身紋絲不動，小腿左右輕靈甩動，有節奏，有姿態，又是那麼與眾不同。」¹⁶³他對表演藝術風格的要求也一樣，注重內心活動的表現，含蓄、有深度，即使是說笑，也幽默冷雋，意味深長，他總是教導學生：不要油，不要火，油滑、過火就不好了¹⁶⁴。對於〈下山〉中唱到【菩提】時小和尚與小尼姑有感情交流，華傳浩也認為須做到認真、大方，才能避免庸俗，如果做得稍為油滑一些，就會把戲和人物都糟蹋掉了¹⁶⁵。劉異龍也曾說：「老師常常教導我們說：不錯，丑戲是要引人發笑的，不過你要聽聽笑聲健康不健康？別以為只要反應熱烈就是好的。」

166

正是由於對這種藝術風格的執著，華傳浩的表演在外形上所追求的也是一個「美」字，姚繼蓀形容華傳浩的表演是：

他的表演講究一個“美”字，一投足，一舉手，一轉身都講究邊色好看；他又講究角色性格化，最討厭油腔滑調賣弄噱頭；他的唱腔行調婉轉花色，既不脫離崑曲風格，又不受崑曲曲牌死板的束縛，是一位在崑曲唱法上有所突破、有所創新的好演員¹⁶⁷。

成志雄也是認為華傳浩「身上是全世界最好的，沒人能比得上」，尤其是華傳浩在演出〈活捉〉時的水袖功夫，在張文遠面對閻惜姣的試探唱「莫不是……」時，啪地一聲一個白的水袖出來，同時眼神、腿上全到位，他認為現在若有演員的表演能達到華傳浩當時的三分之一，就十分了不起了¹⁶⁸。原本的〈活捉〉有一些動鼻子、見到鬼驚嚇的動

¹⁶¹ 成志雄接受陳彬老師訪問時所提及。

¹⁶² 這是張銘榮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 239。

¹⁶³ 梁谷音，《雨絲風片》，頁 56。

¹⁶⁴ 馬藍，〈高徒說名師——與青年崑曲演員劉異龍談戲〉，《新民晚報》1961 年 8 月 18 日 2 版。

¹⁶⁵ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 141。

¹⁶⁶ 馬藍，〈高徒說名師——與青年崑曲演員劉異龍談戲〉，《新民晚報》1961 年 8 月 18 日 2 版。

¹⁶⁷ 姚繼蓀，〈懷念老師華傳浩〉，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 101-102。

¹⁶⁸ 成志雄接受陳彬老師訪問時所提及。

作、表情，華傳浩不喜歡這些東西，都改掉了，第一個向華傳浩學〈活捉〉的姚繼蓀¹⁶⁹也說，看華傳浩飾演的張文遠，就是欣賞美的身段，他就是有書卷氣，是別人比不上的¹⁷⁰。

華傳浩的彩旦戲，也是丑中見美，很講究。如《風箏誤》中的醜小姐詹愛娟，華傳浩主要是刻劃這個人物性格中的缺點，而不強調她容貌的醜陋，很多動作仍是採用旦角的身段，表示她官家之女的身份，而且由於這個人物是個女性，卻由丑角扮演，基本上已具備了喜劇的因素，因此越用正規的旦角方式去演，越能突出這個人物，也越可笑，越能展現丑角行當的特殊美感¹⁷¹。在扮相方面，只將嘴畫歪一點、眉毛畫細一點，華傳浩認為，如果動作過份粗野庸俗，挺著胸、歪著頭，既不符合人物的身份，又沖淡了她精神上的醜態，戲就表演得淺薄了¹⁷²。

華傳浩對於崑丑的「唱」亦十分要求，他認為「以丑角為主的戲，（在唱曲方面）大都與做工同樣繁重，但是正由於身段動作多，唱工反被沖淡了。崑丑曲子，宮譜打得較高，即使單從技術角度來講，沒有嗓子是不易唱好的，所以忽視唱工就不對了。」¹⁷³並且還要能「深入體會人物性格，在聲調、口吻、面容等方面恰當地結合起來，才能在舞台上展現劇中人物的形象。」¹⁷⁴姚繼蓀向華傳浩學〈痴訴點香〉時，華傳浩一開始便要求他每天晚上去拍曲。

我一時不明白其中的奧妙，只是夜深人靜時與他對坐拍唱，慢慢的我才懂得，這正是他高明之處。他要我“靜”下來，要我不受干擾地去體會作為一個瞎子的感情，把這種淒苦的心緒溶解到唱腔中去¹⁷⁵。

對於諸葛暗這個角色，華傳浩對姚繼蓀說：一個窮算命的瞎子，既不能有好看的扮相、花色的動作，又沒有什麼多大特別的曲折的情節，只能靠演人物，靠細膩的感情來打動觀眾¹⁷⁶。

華傳浩在表演時強調人物性格，他認為「雖然同是一個行當、家門，同是好人或壞人，但他們之間還有具體性格的差別。演員必須根據劇情需要，表現活生生的具體人物

¹⁶⁹ 由於過去有一些迷信，本來〈活捉〉這種戲，老先生是不輕易教人的，而姚繼蓀於 1961 年在上海看過華傳浩及朱傳茗的演出之後，曾於《文匯報》上發表一篇名為〈活捉與活演〉的文章，憑著這篇文章，再加上有關領導的幫忙，才讓華傳浩答應傳授此戲。這是姚繼蓀接受筆者訪問時所提到的。

¹⁷⁰ 姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

¹⁷¹ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁 126。

¹⁷² 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 8。

¹⁷³ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 16。

¹⁷⁴ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 16。

¹⁷⁵ 姚繼蓀，〈懷念老師華傳浩〉，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》，頁 103。

¹⁷⁶ 姚繼蓀，〈懷念老師華傳浩〉，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》，頁 103。

的性格，創造生動鮮明的形象，行當是無法包辦代替的。」¹⁷⁷但是他在每齣戲開排之前，對於戲中的人物、環境卻很少解釋，也不會單獨分析人物性格，據成志雄回憶，〈問探〉、〈下山〉、〈盜甲〉都是直接教的，然而戲的重點就在於他的唱念做表演當中，能不能學習到就要靠學生自己的消化、體會，有時他示範幾個神態，學生們看了心中有個底，再自己去練¹⁷⁸。但對於像姚繼蓀這樣年紀比較大的學生，在走身段之前，華傳浩就會先讓他想想那個角色是什麼樣的人物，眼神應該如何運用才到位¹⁷⁹。華傳浩教學時，十分認真、嚴格，身段是一招一式的教，手眼身法步全在裡頭，但通常只示範一遍，遇到學生們實在不會的時候，才把重要的身段再示範一遍，從來沒有做第三遍的。他總是扳著一張臉，學生做身段給他看時，稍微錯一點就要重來，如果做得他認可的話，也只會說「可以啊！做下去」，但是他從不罵人，只會說「不對，重來」或「教不會你的」，嚴肅得不得了，據說連劉異龍跟他學戲都會害怕。

二、王傳淞

王傳淞雖以《十五貫》中婁阿鼠這個丑行角色而聞名，但是王傳淞本工副行，早在「新樂府」時期即以擅演副行各角色極爲人所稱道¹⁸⁰。他口齒清晰，發音吐語，以冷隽詼諧、陰沈挂味取勝，尤精做功，白口與面容表情俱佳，善於描繪人物個性，他在《奈何天》中，飾闕不全，「眇一目，跛足駝背，舉動行止，盡如富家郎而目不識丁者，尤爲妙造自然，出神入化。」當時人稱「聽傳淞戲，如登高山觀閒雲野鶴，瞬息萬變，固知聰明人自有天才也。」¹⁸¹

王傳淞在藝術表演上注重刻畫人物，王朝聞曾以「差不多」及「差得多」來爲王傳淞塑造人物的法則下標題¹⁸²，所謂的「差不多」，即是同一個行當家門下的人物，都是大同小異，大同是看得到的，小異則是要細緻地辨別的，如果不用心思去比較，就好像差不多。譬如用扇子，《水滸記》中的張文遠、《西樓記》中的趙伯將及《繡襦記》中的樂道德同屬副行，都搖扇子，猛一看好像差不多，但仔細看就不一樣，都是從那相差一點點中間分別出各自的性格特色的¹⁸³。更進一步的是「差得多」，指的是同一個人物，在不

¹⁷⁷ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁3。

¹⁷⁸ 成志雄接受陳彬老師訪問時所提及。

¹⁷⁹ 姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

¹⁸⁰ 黃南丁，〈新樂府人物誌〉，《戲劇月刊》1卷11號（1929年5月），收入《俗文學叢刊》冊10（台北：新文豐，2001年10月），頁235。染雲樓主，〈新樂府顧曲記〉，《梨園公報》190號（1930年4月11日）3版。

¹⁸¹ 東村居士，〈談王傳淞〉，《申報》1939年9月17日14版。朱建明選編，陸漢文、倪百賢校訂，《〈申報〉崑劇資料選編》，頁220-221。

¹⁸² 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122-138。

¹⁸³ 王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁129。

同環境下有不同的作為，如同樣是曹操這個人物，在《連環記·議劍獻劍》中還只是董卓手下的一名驍騎尉，面對暗殺董卓這樣的重任，最後心有餘而力不足，慌慌張張地丟了寶劍逃走了，這和後來當了平原相、青州太守及漢丞相的曹操相比，所表現出來的氣派、所使用的語言都不同。又如《浣紗記》中的吳國太宰伯嚭，在面對越王勾踐時和看見文種送來一雙美女後的兩種場合，便換了兩副面孔、兩種態度，也是因為掌握了分寸、火候以後出現的差得多¹⁸⁴。

副行角色、尤其是王傳淞特別擅長的「冷二面」¹⁸⁵，如〈樂驛〉中的樂道德、〈寫狀〉中的賈主文以及〈吃茶〉中的趙文華等，身上動作並不多，完全靠人物的內心刻劃來塑造人物的形象，因此在教這類戲的時候，王傳淞就會以「開導」為主，也就是說戲，從時代背景、人物性格、責任，生活環境講起，引導學生往人物靠近，他不大拍曲子、講地位的。例如說到〈茶訪〉中的茶博士，王傳淞說一開始就看客人的臉是不對的，因為茶博士身份低微，不敢隨便看客人的臉，而要先從腳底下看起，而這同時也是一種勢利的表現，在過去的社會中的確也有這類型的人物¹⁸⁶。王傳淞說戲說得很透，很講究，很精闢，很少一個動作一個動作地教，而是這個身段也能做，那個身段也能做，他強調對人物的「內」緊抓不放，也就是重點在於身段的心氣、神韻、勁頭是否能代表這個人物？如果能的話，任何身段都可以，他是十分「活」的，並不會刻意要求學生做出任一身段。王世瑤回憶小時候跟父親學戲時，因為小孩子總是想確定一下身上的動作，這時候王傳淞就告誡他：動作是為什麼？動作是為人物服務的¹⁸⁷。如果有學生問他：「老師，這扇子應該放在什麼地方？尺寸多少？」他最不喜歡學生這麼提問題，還會反過來損學生說：「是不是要拿個尺來量？」¹⁸⁸但是這並不代表王傳淞排斥用外在的基本功來表現，只是他所呈現出的舞台藝術，是從生活的積累而來，也就是所謂生活化的程式，而在基本的唱念做打之外，更講究人物性格，要從內到外，清楚人物心理、目的的潛台詞。

事實上，王傳淞對基本功的要求很嚴格，他認為頭、脖子、腰、腿、手、五官都是

¹⁸⁴ 王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁 135-137。

¹⁸⁵ 按照王傳淞的說法，崑劇的副行，大體分兩大類：一是冷二面，觀眾習慣地稱為冷面滑稽，如〈樂驛〉中的樂道德、〈回營〉中的伯嚭、〈蘆林〉中的姜詩，這些人物在表面上都是一本正經、自得其樂、自命不凡的，還自以為是，但是在他們的言行所表達的是非，卻又是顛倒的，或是混亂的；一是油二面，又稱為油頭滑稽，如〈醉皂〉中的皂隸，多為風趣油滑的角色。王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁 157。王世瑤在接受筆者訪問時，則認為除了「冷二面」、「油二面」外，尚有「官帶副淨」以及「尖角頭」兩類，前者如〈議劍獻劍〉中的曹操，後者如〈繡房〉中錢玉蓮的姑母張氏。此外，《中國崑劇大辭典》中同樣將副分爲「冷二面」及「油二面」兩大類，但在「冷二面」下再細分爲「圓領二面」及「方巾二面」兩類，前者穿戴紗帽官衣，身段動作和功架接近白面，如〈浣紗記〉中的伯嚭、《鳴鳳記》中的趙文華；後者穿戴方巾褶子，多為外表風流瀟灑內心奸詐毒辣的角色，身段動作近於巾生，如《水滸記》中的張文遠、《鮫綃記》中的賈主文。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 571（舞台藝術—腳色行當一副丑（副））。

¹⁸⁶ 周世琮在接受筆者訪問時提及。

¹⁸⁷ 王世瑤接受筆者訪問時所提及。

¹⁸⁸ 這是林繼凡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 291。

演員創造人物的「工具」，要想把戲演好，就得把「工具」磨練好，光有「工具」還不行，還須用大腦來指揮、調動這些「工具」，充分發揮它們的作用，調動眼就要有眼神，調動面孔就要用面部肌肉表現，所以說「工具」創造人物，是千變萬化的，要根據人物性格以及思想內容去化用，要做到「出神入化」、「假戲真做」¹⁸⁹。如在說到《鮫綃記·寫狀》中的惡訟師賈主文時，他就把這個人物形容成一條蛇，而且是一條潛伏不動的毒蛇，但是利用眼睛來表現他心裡盤算著要如何搜捕獵物，由外形上來看，利用行動、說話的緩慢節奏來讓觀眾感覺到這個人物的是個老頭兒，但眼睛閃動的頻率是跳躍的。又例如《十五貫》中的婁阿鼠，他是個三十多歲的人，又是個光棍，照理說腳步應該很輕鬆，但由於他長年生活作息不正常，沒能好好地吃飯、睡覺，因此一上場的腳步就是有疲乏、提不起來的感覺，但這種沈重的步伐所表現出來的和老人腿沒力的感覺又不同。同時，外在的身段動作更有助於表現人物，例如〈下山〉中的小和尚在背尼姑過河時，有一個無意開口而將口中鞋子跌落的動作，王傳淞的演法是小和尚聞聲將口一張，雙鞋分左右落在小河兩岸，藉以表現小和尚機智、敏捷的性格¹⁹⁰，王傳淞認為這種技巧，既不破壞當時涉水艱難的氣氛，觀眾也覺得有趣，不會產生其它不必要的聯想，雖然動作是誇張的，但不會使人感覺它脫離生活。王傳淞在教戲時就是教學生如何表演出來，他所根據的想法、刻劃人物的方法是從何而來，讓學生能少走一些彎路，更容易向人物靠近。因此王傳淞教戲雖注重由內在性格來刻畫人物，但也要求外在形體的表現作為輔助，因為只懂得故事背景、環境的設定以及人物性格，卻沒有外在「工具」來體現也是枉然。就是務必做到有形有神、形神兼備。他曾說過，要先有基本功，再從內心來，說笑就笑，說哭就哭，崑劇演員是體現派，而不是體驗派¹⁹¹。

前文已提過，在傳習所時期，王傳淞、華傳浩都是兼習丑副，只是各有專精，未必全演，而在王傳淞及華傳浩分居杭州、上海兩地之後，兩人也是兼授副行、丑行戲。王傳淞傳授給王世瑤的第一齣戲，便是《尋親記·茶訪》¹⁹²。此戲的後半段，是茶博士向范仲淹訴說土豪張敏的惡行及罪狀，過程中茶博士像說評彈一樣，有表白表唱，也有「起腳色」¹⁹³，也就是「進入人物」，茶博士前後模擬了新太爺、周娘子、衙役、樂人鼓手、張敏、小老爺（即周羽之子周瑞隆）等人，身份、性別、年齡、性格各不相同，同時要求演員在邊唱邊演之餘，能夠分別身份，並將事情交待得一清二楚，同時也要認知自己

¹⁸⁹ 林繼凡，〈勿要象我王傳淞，要象劇中人——王傳淞老師的教誨〉，《人民戲劇》1982年8期（總303期），頁39。

¹⁹⁰ 這樣的演法是王傳淞年輕時便學的。華傳浩也曉得這種演法，但他認為這裡從人物感情來看，無需用此技巧，因此不用。華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁140。

¹⁹¹ 周世琮在接受筆者訪問時提及。

¹⁹² 根據1963年蘇州市戲曲研究所編的《崑劇穿戴》，《尋親記·茶訪》中的茶博士為丑行，穿短跳（有水袖），白裙，黑彩褲，著黑布鞋，戴矮棕帽，口戴黑八字。轉引自吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁941（附錄一—崑劇穿戴檢索）。但根據王傳淞的說法，茶博士歸於副行之下的「油二面」。王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁157。

¹⁹³ 即扮演人物。

並不是作為一個評彈藝人在舞台上表演，而是劇中人物之一，處處不能忘記自己仍在茶博士的這個角色中¹⁹⁴。這齣戲要是演得好，就會顯得生動、熱鬧、緊張、飽滿，非常動人。王傳淞曾經說過「一副搭十門」（或一副十家門），以副行應工的各角色中，在表演的手法上，多少都有向其他行當借鑒的痕跡，因此王傳淞也要求學生各個行當都要學一點，藉著摹擬各個行當的表演方法，來塑造人物¹⁹⁵，〈茶訪〉這個戲，不僅有「起腳色」的表演，且唱唸做兼具，因此用來作為副行打基礎的戲是相當合適的。

王傳淞教戲有一些原則，就像前文提到的，在教副行戲的時候，尤其是「冷二面」的戲，由於角色的動作不多，著重以內在心理的刻劃來表現人物，就會用開導的方式來教戲；像〈活捉〉這類「油二面」的戲，就會將主要的身段動作示範給學生看；但像〈下山〉這樣唱、念並重、身段繁多的累功戲，他也會很仔細的一個動作一個動作的教。他對待學生是很隨和的，不會擺架子，學生若有什麼地方不理解，他就會再示範一次給學生看，對待自己的兒子王世瑤也是如此，當時浙江崑劇團的日程多以演出為主，「世」字輩的學員也是跟著演出，有時演得不好，王傳淞也不會責備，只會再把戲重新說一遍¹⁹⁶。

王傳淞認為，丑角戲多令人發噱，有時一言一動都能惹得台下轟動，且有時台下的聲浪常常蓋過台上的唱白，如果演員光靠說唱，恐怕喊破喉嚨也無法恰切地表達意思，除了在身段動作上誇張外，更講究「聲音」及「聲形」，尤其是「聲形」，以便在哄鬧的氣氛中讓觀眾理解人物的心情¹⁹⁷。不同的人物就要用不同的聲音，如演婁阿鼠時，是用嘶啞的聲音，讓觀眾一聽就知道這是個覺也睡不好、抽煙、生活不規律的人；又如〈借茶〉的張文遠，就要帶一點小生的嗓子¹⁹⁸。

王傳淞常說：「要把人物演活，生活是唯一的依據，因為戲上有，世上有；世上有，戲上有。要觀眾承認你演得像，演得真，也是以他們的生活為依據的。」能否很好地認識生活，表現生活，是藝術有無獨創性的尺度。許多人物的形象，光在課堂上是學不到的，只能到社會上去找，所以王傳淞經常到茶館及街頭上去觀察形形色色的人¹⁹⁹。同時，王傳淞永遠這麼勉勵學生：「勿要像我王傳淞，要像劇中人。」²⁰⁰

¹⁹⁴ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 89-92。

¹⁹⁵ 王世瑤、范繼信（1937-）、林繼凡（1946-）在接受筆者訪問時皆曾提及。

¹⁹⁶ 王世瑤在接受筆者訪問時提及。

¹⁹⁷ 王傳淞口述，沈祖安、王德良整理，《丑中美》，頁 172。

¹⁹⁸ 范繼信在接受筆者訪問時提及。

¹⁹⁹ 王世瑤，〈父親王傳淞的三癖〉，《大雅》創刊號（1999 年 2 月），頁 52-53。

²⁰⁰ 林繼凡，〈勿要象我王傳淞，要象劇中人——王傳淞老師的教誨〉，《人民戲劇》1982 年 8 期（總 303 期），頁 39。

小結

中國的戲曲藝術，向來被認為是程式化的，但談到崑劇藝術，應該是注重程式而非程式化，程式化所造成的結果是「千人一面」，但注重程式卻是塑造不同人物的基本依據。

進入所謂「新中國」的傳字輩藝人，早已摒棄那種離開戲劇主題、不顧人物性格而單純地教唱腔、教身段的老式科班作法，他們著重引導學生從事人物創造和主題表達。講究的是人物、追求的也是人物，「人」內心情感的表達才是真正重要的。應該可以相信，在話劇表演普遍運用的斯坦尼斯拉夫斯基體系延伸滲透到戲曲界之前，崑劇表演者就已採用類似的做法來塑造人物，只是說不出理論罷了。筆者更認為，在既有行當程式的訓練之下，崑劇表演者在經過體驗的過程後，能更方便的體現出來。

不論是沈傳芷還是周傳瑛、華傳浩還是王傳淞，提到表演手法，每個人的側重點或許不同，但有一點相同的是——從人物出發，且要做到「形神結合」，所謂的「演人不演行」。每個傳字輩都是經驗豐富的表演者，在長期的實踐之下，對於戲劇人物的表現，自然有自己一套的理解方法，舊社會認為「教會徒弟，餓死師父」，因此過去的藝人教學生總是教一個戲路子、表面程式的東西，而在外表程式下，所應具備的對於人物的理解，一點也沒有，學生學到了空架子，不去思考，自然就「程式化」了。但是傳字輩藝人從來就不保守，在他們開始培養下一代人才之前，除了在國風劇團搭班的人以外，早就離開崑劇舞台很久了，即使在國風劇團內的人，常演的也就是半崑半蘇的戲，在他們的心目中，崑劇藝術或許就這麼完了。然而隨著中共的戲改政策，將傳字輩藝人再度聚集起來，在上海市戲曲學校培養新一代的人才。在筆者訪問崑大班、崑二班的演員過程中，他們常常會提到傳字輩老師都有一種「翻身感」，就是傳字輩在窮困潦倒之際，忽然被招集起來，拿著那麼高的工資，還有機會把崑劇藝術繼續「傳」下去，就像朝朝暮暮盼甘露，終於給盼到了一般，倪傳鉞便說「教這些孩子時，說一句通俗的話，恨不得把全身的東西掏出來給他們。」²⁰¹對於這批學生，傳字輩無不傾囊相授。蔡正仁一直記著沈傳芷說過一句話：「我就是教自己的兒子，也不會這麼賣力！」²⁰²鄭傳鑒也曾開玩笑地說要把「江湖一點訣，莫對妻兒說。若對妻兒說，飯飯無沒吃。」改成「江湖一點訣，要對你們說。若對你們說，大家有飯吃。」²⁰³傳字輩把自己對於人物的理解、思考，舞台實踐的經驗，直接地教給學生，讓他們少走彎路，能夠更快更好的進入角色之中。此處容許筆者再次讚揚周傳瑛對崑劇藝術人才培養的貢獻，當國風劇團還要純粹靠演出維生的

²⁰¹ 此據上海東方電視台戲劇頻道製播的《尋夢半世紀——中國崑劇傳承錄》（上海：中國唱片上海公司）。

²⁰² 蔡正仁，〈憶恩師點滴事〉，收入《紀念「崑曲教育家、藝術家沈傳芷百年誕辰」紀念演出特刊》（上海：上海崑劇團，2006年）。

²⁰³ 張世錚，《我是崑劇之末～演藝生涯半世紀》，頁195。

同時，他就已經思考到接班人的問題，在劇團生存及招收學員之間極力求取一個平衡點，培養了世字輩。周傳瑛原本就是唱小生行的，爲了培養汪世瑜成爲獨當一面的生角演員，他早早讓台，改演老生戲了，其精神令人佩服。上海與杭州兩地的傳字輩原本就是師兄弟，關係密切，他們沒有門戶之見，因此兩地的學生也得以獲得多方面的教導。

傳字輩更鼓勵學生不要單純地滿足於模仿老師，而是能對於角色人物再思考，同時傳字輩本身也不斷地精益求精，期望角色的呈現能夠更符合當下社會的審美觀、價值觀，他們這種不斷追求的精神，同時也影響了他們的學生，就是依靠著這種精神，我們今日才得以看到崑劇舞台上各種精采紛呈的表演。

