

第四章 「傳」字輩與當代崑劇的傳承內涵

從上一章的論述可以得知，傳字輩藝人在傳藝時，最重視的是「人物」，演的是「人物」而不是「行當」。其實，這樣的觀念早在崑劇表演藝術定型的乾嘉時期，就已經出現了。

乾嘉時期出版的表演理論專著《明心鑒》在「原序」中即開宗明義：

其大旨在乎“用心”二字。心不用安得明，心不明何由鑒；對鑒僅可以見形，對心則可以見理。以心為鑒，明益求明；而凡曲之抑揚，身之周折，無不從容中道矣，故自題曰《明心鑒》¹。

周貽白亦認為《明心鑒》書名的意義為：

這是指一個演員要想把所扮飾的人物演好，必須把這個人物的性格，和他在劇情中所處地位，先弄明白。然後根據自己的體會，從內心出發來演出這個人物在劇中的經歷。換言之，“明心”，就是“內心有戲”，不能只求形式上的肖似。“鑒”就是鏡子，也就是把演戲時應該注意的一些問題或者較易發生的毛病，分別指出，作為一種“借鑒”²。

也就是從戲中人物出發，體會他（她）的情境、情感，在「形似」之上，更講求的是「神似」，更要求「形神兼備」。在此原則之下，戲曲程式的掌握，更有其必要性，因為掌握程式，才能正確地表現行當，才有基本的表演手法，在此基礎上，演員透過本身對於人物的理解，加上演員個人特質的選擇發揮，就能在舞台上更準確地塑造人物。然而程式的訓練基本上大同小異，只要努力，就能看到成果，但所謂的「神韻」，就全看個人對人物的體會，就像岳美緹曾說：「一招一式大家都會，我們學戲，就是學那個『範兒』。」王芝泉也說：「武旦演員的身段走得衝、溜，是一定要的，重點是能不能唱出人物、演出人物。」

因此，本章討論崑劇藝術傳承的「實質內涵」，重點便不能放在外在程式的訓練上，而是放在當代藝人在接受了「傳」字輩「演戲講求『人物』」的這個觀念後，如何實際運用到實踐之中。表演有所謂的「路子」，但把「折袖」改為「翻袖」不叫路子不同，對人物理解的改變才是，我們應當可以說，現在保留在舞台上的崑劇傳統劇目，幾乎都是按

¹ 見吳新雷〈一部總結表演藝術經驗的理論傑作——清代吳永嘉原本《明心鑒》評介〉後所附之「吳永嘉」《明心鑒》。此文收入吳新雷，《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996年3月）。轉引自汪詩珮，《乾嘉時期崑劇藝術在表演藝術上因應之探討》（台北：學海出版社，2000年3月初版），頁199。

² 見周貽白，〈《明心鑒》注釋〉，收入《戲曲演唱論著輯釋》（北京：中國戲劇出版社，1980年）。轉引自汪詩珮，《乾嘉時期崑劇藝術在表演藝術上因應之探討》（台北：學海出版社，2000年3月初版），頁198。

照老路子來演的，如〈喬醋〉、〈見娘〉、〈斷橋〉等，只有少部分劇目經由當代藝人繼承傳統之後加以努力而得到發展。本章將分別從人物性格理解的變／深化、多元化的表演手段、演員自身特質及武戲的發展四點，以傳統角色人物（指前輩藝人（僅止於「傳」字輩藝人，不再往上追溯）所演出傳統劇目中的角色）及部份新／改編戲中的角色人物為例來進行討論。這裡筆者要提出的是，雖然多元化的表演手段、武戲的發展兩點似乎是從技巧的層面出發，但是這些技巧層面的發展卻同時也是順著人物性格而來的；再者，從人物出發，代表不能滿足於只表現行當的「共性」，有時需要借鑒其它行當的表演手法，因此一併在本章中提出來討論。

第一節 人物性格理解的變／深化

所謂人物性格理解的變化，很明顯，就是對人物性格有著基本上的不同理解，以下將舉上海崑劇團及江蘇省崑劇院的《爛柯山》（後者的改編本名為《朱買臣休妻》）為例。而所謂人物性格理解的深化，則是進一步挖掘人物性格，將以《玉簪記·琴挑》中的潘必正為例。

一、人物性格理解的變化——《爛柯山》／《朱買臣休妻》中的崔氏及朱買臣

《爛柯山》全劇寫漢朝書生朱買臣貧窮落魄，被妻子崔氏逼寫休書後，發憤讀書，終得顯貴。而崔氏冀望破鏡重圓，但覆水難收，最後羞愧難當，投河而死。江蘇省崑劇院整理改編後改名為《朱買臣休妻》，上海崑劇團的改編本仍名為《爛柯山》。

過去總把崔氏看作掃帚星一樣的人物，她改嫁張木匠，張木匠當晚就跌斷了腿，她離開了朱買臣，朱買臣便中了高官。這是迷信，也是從根本上醜化崔氏。對於崔氏，張繼青及梁谷音都沒有簡單地將她演成引人反感的「壞女人」，而是深入地去了解人物的內心，進一步引導觀眾理解背後的原因：雖然崔氏背棄丈夫，改嫁他人，但背後的原因卻是朱買臣「養她不活」，清貧的日子過不下去了，只好另謀活路，這是令人同情的。就像梁谷音說的：

崔氏不是個壞女人，但她是有缺點的。她眼光短淺，不耐清貧，後來，當她知道朱買臣得了官時，又不顧一切地去求他。這些都是應該批判的。但她逼朱買臣離休只是為了求溫飽，這又是值得同情的，我在表演上既要表現她的缺點，又要渲染她的可悲下場，要讓觀眾又恨她，又同情她³。

³ 梁谷音，〈我扮演《爛柯山》中崔氏的點滴體會〉，《陝西戲劇》1982年12期（總54期），頁12。

相較於梁谷音的「要讓觀眾又恨她，又同情她」，「張繼青的崔氏並沒有要惹人『同情』，這是她和梁谷音詮釋人物的根本差異。」⁴崔氏沒有理想、眼光短淺，是個再平庸也不過的婦人，張繼青更用生活化的、準確的形體動作，進而襯托出崔氏內在的缺點。她演的崔氏第一次上場念的定場詩⁵：「天天讀書想做官，隨他飢寒二十年，王媽勸嫁張百萬，休書寫好離窮酸。」念到「王媽勸嫁張百萬」的時候，聲調是堅定的，這種和丈夫決裂的決心，特別表現在眼神上，她更是穩穩地從袖子裡拿出一紙寫好的休書，沒有絲毫遲疑的神色。

張繼青演的崔氏，抓住了符合人物性格的習慣動作，如用手指指點點的動作，豐富的面部表情，顯得變幻莫測，把崔氏眼光短淺的氣質自然地表現出來了。她運用眼神和抑揚頓挫的唱念，刻畫出崔氏悔嫁自責的心理，但卻不禁讓人感到同情⁶。王朝聞曾讚美張繼青在〈癡夢〉中的表演：「……切合崔氏不甘心如意算盤破滅的心理特徵，所以是自然而然的而不是帶人工氣的。我覺得她的表演用活了戲曲程式，她的表演對崔氏那種醜惡靈魂的揭示，態度明確而不流於過火，即始終與崔氏自己所固有的特徵結合著⁷。」〈癡夢〉這一折戲，梁谷音和張繼青的演法都是按著沈傳芷教下來的路子，只是個人的條件不同，因而在舞台上呈現出不同的風格，華傳浩曾說：「梁谷音扮演的崔氏，比較著重刻劃她潑辣的一面，張繼青則從『含蓄』這方面表現得更多一些。」⁸梁谷音和張繼青比較不同的一點在於下場的處理，在崔氏從極度歡樂的幻夢之中突然回到現實，最後唱出「只有破壁殘燈零碎月」，情緒頓時冷了下來，但又彷彿見到朱買臣來接她，面露喜色，再看到自己狼狽的模樣，悔恨交加，不禁悲泣起來，張繼青便在哭泣中下場，而梁谷音在唱到「零碎月」的「月」字時，用的是一種從心底發出哀鳴的那種絕望的聲音，而在臨下場時更是回過頭來面朝觀眾發出一連串已顯露「癡」態的笑聲，並在這連續的癡笑中下場，這裡的笑已向觀眾展示了崔氏已趨近瘋狂的心理狀態，更為崔氏在下一折戲〈潑水〉的結局做了合理的鋪墊。

上崑版的《爛柯山》最大的改動在於〈潑水〉這一折。主要就是在朱買臣這個角色上人情味的挖掘。過去的演法是高中的朱買臣面對跪倒於馬前的崔氏，當街斥罵「賤人」，一吐「逼休」的怨氣，馬前潑水是嘲弄也是報復⁹。也就是面對過去崔氏的「恩斷」，今日的朱買臣也就「情絕」了。但是改編本的基調是貧窮造成了朱買臣夫婦間的悲劇，而非單方面的譴責崔氏，因此〈潑水〉這場戲裡的朱買臣的「情」不能「絕」¹⁰。計鎮華

⁴ 王安祈，〈蘭薰三夢 張繼青〉，《大雅》創刊號（1999年2月），頁12。

⁵ 角色沖場時，於引子後接念的詩句，用以定場，故稱定場詩，內容多為概括全折宗旨或表達角色心情。

⁶ 劉衛國，〈淡語幽香見真功——談張繼青的表演藝術〉，《戲劇報》1983年4期（總311期），頁53。

⁷ 王朝聞，〈以虛為實與以實為虛——看張繼青『三夢』演出有感〉，《複印報刊資料：戲曲研究》1982年11期，頁102。（原：《文藝研究》1982年4期）

⁸ 華傳浩，〈《癡夢》的三個變化〉，《新民晚報》1961年9月16日2版。

⁹ 王安祈，〈卑微之慾與奇險之境——寫在張繼青演出〈癡夢〉之前〉，《聯合報》1999年11月18日。

¹⁰ 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁35。

用一系列的舞蹈和唱念，來表現朱買臣複雜的內心世界。在崔氏高喊：「收了奴家回去吧！」朱買臣連連後退，剛想收留她，卻猛的聽到衙役吼聲，不得不斷然拒絕。計鎮華認為，朱買臣雖然得官但未忘前妻，他罵崔氏那一段台詞只是一種無可奈何的「怨」，之所以顯得猶豫不決，是因為他身為官吏，怎能無視社會上「悠悠眾口」的輿論？怎能不顧崔氏改嫁他人後所帶來的社會壓力？因此他唱到「怎收伊？」的「伊」字時，唱得低沈、無奈又毅然決然，此處的潛台詞是：「不能收，無法收，收不得！這個苦果不嚥也得嚥！」¹¹透過這樣的處理，更加深了朱買臣夫婦的悲劇色彩。在朱買臣作出要崔氏收起覆水的決定時，他運用紗帽上不住抖動的一對帽翅，展現出朱買臣從不忍心到下定決心的過程¹²。江蘇省崑劇院朱買臣的扮演者姚繼焜雖然在言語上很堅定，表明要把崔氏接回去是辦不到的，但同樣的也並非是「情絕」，然而這種情不全然是往日的夫妻之情，更大的部份是「同情」，因此才給了崔氏銀子，讓她回家安置。相較之下，計鎮華的表演就稍嫌銳利，尤其表現在罵崔氏上面，而使之後轉折到無奈心情的過程上，顯得有些突兀。

在潑水一節，梁谷音對崔氏的表演也有所發展。崔氏見地方取水來，因神智已不清醒，竟然興高采烈，滿以為水是可以收起來的。及至爬在地上，拚命抓水，手中空空，盆無涓滴，方知失去的是永遠找不回來了，遂雙手捶胸抱頭，淒慘地呼叫：「收不起來呀！收不起來呀！」這是採取生活化的動作。之後崔氏看見地上的水又清醒了：「水呀水，今朝傾你在街心，怎奈街心不肯存。往常將你來輕賤，今朝一滴值千金。」這是雙重性的台詞，念完後她就又處於那種半瘋的狀態。傳統演出的結尾，崔氏見潑水難收，自責「羞！羞！羞！」清醒地投河自盡¹³。梁谷音改動為：崔氏遭受巨大刺激，完全瘋狂，驀見滔滔江水，非常高興，心想那麼多的水我肯定能收起來了，一邊高叫「朱買臣等一等，這許多的水，待我來收呀！」一邊主動向江中走去。江水漸漸淹過身子，她還在笑，嘴裡喃喃自語：「朱買臣，水收起來了，收了奴家回去吧！收了奴家回去吧！」一個浪頭打來，淹沒了全身。朱買臣毫無辦法地走了，崔氏處於一種無奈、絕望的狀態中，而絕望中又含有一點盲目的希望，就此死去。梁谷音這個設計借鑒了電影《王子復仇記》中奧菲麗亞頭戴花環唱著歌，躺在江面上順流而下的水葬場面¹⁴。

除此之外，梁谷音更打破程式，她吸收了一點印度舞蹈，把程式的動作擴大好幾倍，用以表現崔氏的瘋態¹⁵。她又改變了打扮，原來崔氏是富貴衣、白腰包，現在是內穿一件紅色緊身襖，富貴衣披在身上露出半截紅襖子，外面是一件特製的大白腰包，腰裡紮了很多紅色的碎綢子，頭頂鮮艷的大紅花，表現出她盼望丈夫回心轉意又神智不清的心

¹¹ 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁35。

¹² 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁35。

¹³ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁153（表演—表演述例—《潑水》）。

¹⁴ 梁谷音，《雨絲風片》（廣西：廣西民族出版社，1997年初版），頁82。

¹⁵ 梁谷音，〈我扮演《爛柯山》中崔氏的點滴體會〉，《陝西戲劇》1982年12期（總54期），頁12-13。

理狀態¹⁶。在〈潑水〉中，張繼青同樣以誇張的身段來表現崔氏已經半瘋的心理狀態，在唱念的神態上，更直接向觀眾展示崔氏是個愚蠢（由「癡」而來）、無知村婦的身份。張繼青所扮演的崔氏，見了覆水難收，同時也清醒過來，對自己過去的行徑悔恨不已，心想只能以滔滔江水來洗清自己的錯誤，並且「如若孽緣有來世，再不怨嫌窮書生」，最後便在江邊跪拜後投江自盡。

正如王安祈老師曾說：「梁谷音以同情之心詮釋崔氏，細膩地演出了她的無奈，張繼青卻直接呈現了某一類人物的原始生命力。當一名主角演員用最佳的唱做去詮釋一名平凡鄙俗的人物時，面臨的是藝術上的最高難度，尤其是在戲曲舞台上，這裡一向善惡分明、正反兩分，庸俗的人物沒什麼位置，卑微之慾更鮮少論及。張繼青使這個模糊的位置鮮明清晰，她的表演技法是傳統的，人物塑造是超越的。」¹⁷

二、人物性格理解的深化——《玉簪記·琴挑》中的潘必正

《玉簪記·琴挑》演女貞觀中潘必正和陳妙常以撫琴表露相互愛慕的一段情節。從戲名上來看，很容易誤解這齣戲的內容，周傳瑛曾說：

有人曾曲解了“《琴挑》立意在‘挑’字上”這句話，把“挑”執解為挑逗，即所謂挑動男女之間的春情之意。這實際上就把《琴挑》理解為一齣潘必正勾引陳妙常的調情戲。……這樣，舞台上就難免出現一些黃色下流，歪曲潘、陳兩個人物應有形象的表演。我認為，《玉簪記》舊本中雖不乏低級趣味的因素，但若把《琴挑》看成為挑逗春情的調情戲，則是完全錯誤的。……《琴挑》又名《寄弄》，也就是寄情意於弄琴的意思¹⁸。

岳美緹對於這個戲的理解也相同，她曾說對於〈琴挑〉，她改動的並不是劇本，而是對人物的理解，這個戲過去是所謂「吊膀子」的戲，由於內容比較沈悶，為了迎合觀眾，因此過去的演員就加入了一些抬下巴、挑肩膀等輕佻的動作，其實這是損害了潘必正這個角色的形象。岳美緹針對劇本理解之後，認為潘必正應該是個非常單純的人，一心一意只專注在陳妙常一個人身上，不能把他演成紈袴子弟。人物的基調要先確定好之後，對於人物動作的分寸，就會知道如何拿捏準確¹⁹。

〈琴挑〉最主要就是表現在潘必正與陳妙常分別彈奏【琴曲】的過程上。岳美緹改

¹⁶ 梁谷音，《雨絲風片》，頁 82。

¹⁷ 王安祈，〈蘭薰三夢 張繼青〉，《大雅》創刊號（1999 年 2 月），頁 13。

¹⁸ 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 173-174。

¹⁹ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

「挑動」的基調為「打動」²⁰，如此更能符合人物所處的特定情境（女貞觀）。當潘必正彈奏完【雉朝飛】的時候，陳妙常主動提出：「君方盛年，何故彈此無妻之曲？」這一問正中潘必正下懷，衝口而出：「小生實未有妻。」陳妙常趕忙掩飾：「這也不關我事。」「欲求仙姑……。」「啊？」見陳妙常面有薄怒之色，他又覺自己剛才的確是太魯莽了，要趕快找台階下，無意間看到琴，靈機一動指著琴結結巴巴地說：「面、面、面教一曲如何？」藉由這段兩人間的互動，岳美緹成功地塑造了一個機智聰明、又對陳妙常一片癡心的潘必正形象。

姚傳薌曾說過，演出〈琴挑〉，就是要在唱【琴曲】時作「挑」的動作，是很文雅的「挑」，不是輕佻。過去丁蘭蓀教梅蘭芳這齣戲時，在潘必正唱到【琴曲】「雉朝雛兮清霜，慘孤飛兮無雙」的「無雙」時，潘必正將琴稍往前推，靠近妙常，「這是句『雙關語』，這麼一推，就『挑』了。」而唱完這支曲子，陳妙常說：「……何故彈此無妻之曲？」再將琴推回去²¹。然而雖說將琴輕輕一推，動作文雅而能含蓄地將〈琴挑〉的「挑」字展現出來，但和當今場上兩人純粹以眼神作情感交流相比，還是顯得表面化了一些。

〈琴挑〉中有兩次「摸手」、兩次「碰肩」的動作：

這個動作，用人體接觸來撩動對方感情很容易演成“動手動腳”，流於輕薄，我曾經改成用扇子去按妙常的手，用水袖去彈妙常的肘，但都難達到感情深層的交流。記得阿甲、李紫貴導演也都曾指點過我這段戲的表演，要求我“含蓄要鮮明”，“動作的深度是對人物的理解”。我便把這兩個動作看作是把握潘必正這個人物品質、素養的關鍵²²。

首先是「摸手」，第一次是潘必正隨著陳妙常的琴聲而來，「挨身而進」白雲樓時，走到陳妙常身後，過去還有用扇子搨陳妙常肩上的香氣放在鼻下嗅的動作²³，岳美緹覺得庸俗，便改掉了，「為突出此時他被妙常恬靜的神情，玲瓏的手指，一種無言、孤寂的美所傾倒，……在凝神、貫注時不自覺地伸手去撫摸。」²⁴第二次則是妙常彈【廣寒游】琴曲時，「被她內心的淒清孤冷深深地感動了，情不自禁地伸出雙手去安慰她，期望自己的真誠能鼓蕩她心弦的共振……。」²⁵實際在觀看岳美緹的演出時，兩次撫摸陳妙常手的動作，都感受到潘必正眼中的深情，以及本身被陳妙常深深吸引的情不自禁。

在潘、陳兩人分別彈奏【琴曲】之前，有交換地位的調度，也就是岳美緹所謂的「碰肩」。過去總是演成潘必正故意去碰撞陳妙常，十分輕狂的樣子，周傳瑛在〈弄琴寄意問

²⁰ 李兆淦，〈刻意求工 出神入化——岳美緹演潘必正〉，《上海戲劇》1987年6期（總111期），頁29。

²¹ 姚傳薌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66-67。

²² 岳美緹，〈一曲琴聲，斷送青春——我演潘必正〉，《上海戲劇》1992年5期（總140期），頁8。

²³ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁182。

²⁴ 岳美緹，〈一曲琴聲，斷送青春——我演潘必正〉，《上海戲劇》1992年5期（總140期），頁8。

²⁵ 岳美緹，〈一曲琴聲，斷送青春——我演潘必正〉，《上海戲劇》1992年5期（總140期），頁8。

知音——關於《琴挑》的表演》一文中，談到他對這段情節處理的方式：

兩人在調場時正各自沉思著，陳思忖著不知潘將彈何曲，而潘也在斟酌彈哪個曲子，足以與陳的《瀟湘水雲》相應，無意中兩人水袖碰了一下，各自一驚。

……兩人再次調場。潘讓位於陳，陳趕緊側轉身，潘也閃身避過，兩人都比較拘謹，以免發生像剛才那樣的情形²⁶。

岳美緹則將「碰肩」的動作理解為「一次心靈的探索」²⁷。在兩個人更換座位時，潘必正想要試探一下，究竟陳妙常是否真如外表那樣的冷漠，因此當看到陳妙常驚慌、羞怯的神情時，他心中便有了答案，他覺得和陳妙常的心更接近了，因此才有第二次「碰肩」的動作，而陳妙常機敏的閃避開來，卻透露出她的心已經被潘必正打動了²⁸。

岳美緹曾說，周傳瑛的潘必正，在神采飛揚的眼神中顯露出真摯的情感²⁹。而汪世瑜對潘必正的理解，基本上是順著周傳瑛的路子下來的，他更進一步強調潘必正的眼神要「欲放即收」，他不敢正視陳妙常，兩人眼神一旦接觸，也表現得非常侷促³⁰，而行動上則要「欲行又止」³¹。

他講出話來，就要注意對方的反映，有一點想挑逗，但是要趕緊收回來，要自己很快去「圓」。所以，他的動作就不能夠那麼放；既要放出來，又要趕緊收回去，因為他是在深夜，又是在尼姑庵裡，在這個地方最最忌諱的就是兒女情長，不允許隨隨便便，他是試探性的，每一句台詞，每一個眼神，每一個動作，每一個表演，都在考慮、試探，而不是進攻。

……潘必正的水袖，帶有一些挑逗，水袖出去要回得快，因為他處於尼姑庵的特定環境，出於和陳妙常之間的微妙關係，不能直接了當的求愛³²。

對於潘必正這個角色，岳美緹主要著重在「捕捉人物內心純真的感覺。」³³在舞台上，岳美緹演出的潘必正就是帶有一點機智，但又對陳妙常一往情深的純情書生，尤其是在《琴挑》中，兩人初相識，又未知對方心情的情況之下，行為更多了一點拘謹（和《偷詩》之中與陳妙常的親密感不同），相較之下，汪世瑜對人物性格的理解雖然十分正確，但是他實際在舞台上的表演，卻很難見到「欲行又止」的試探，反倒給人輕浮的感覺。

²⁶ 周傳瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 184-186。

²⁷ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 113。

²⁸ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 113-114。

²⁹ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 112。

³⁰ 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 82。

³¹ 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 82。

³² 汪世瑜口述，王恂整理，《精心塑造各具異彩的人物》，《中國戲劇》1986 年 6 期（總 385 期），頁 33。

³³ 岳美緹，《一曲琴聲，斷送青春——我演潘必正》，《上海戲劇》1992 年 5 期（總 140 期），頁 8。

除了〈琴挑〉的這個例子之外，在《牧羊記·望鄉》中，小生扮演的李陵兵敗被俘投降匈奴，甚至被招為異邦貴婿，和蘇武堅貞不屈，大義凜然的形象成了強烈的對比，而岳美緹改由李陵的立場切入，但不只是單純地為李陵翻案，博取同情，而是描寫出較為深刻複雜的人心，因此她針對舊本的後半段做了加工，突出了李陵因投降後，又被滿門抄斬，那種有國難投、無家可歸的悲憤、徬徨、失落的矛盾心情。

第二節、多元化的表演手段

所謂多元化的表演手段，是指不拘泥於原本的行當程式，借鑒其他行當程式，甚至借用其它表演藝術的方法，因為行當雖為演員扮演人物的基本手法，但單純地只演行當（共性），而忽略了人物在劇本設定下的性格及所處環境（個性），演員在舞台上所塑造出來的，就不免只是個缺乏內在的形象化人物，如曾扮演《繡襦記·賣興》中鄭元和一角的高繼榮（江蘇省崑劇院）及張軍（上海崑劇團），在演出時皆是過於強調「窮生」的這一個面向，而忽略了在《繡襦記》全劇中鄭元和多情書生的形象。因此突破單一行當的表演方式，是當代演員在塑造人物（不論是傳統劇目，或是新／改編戲中的角色人物）時最常採用的原則。以下將分別討論《爛柯山·前逼、後逼》中的朱買臣、《占花魁·湖樓》中的賣油郎、《貨郎旦·女彈》中的張三姑、《西園記》中的張繼華、《司馬相如》中的司馬相如及《班昭》中的班昭。這裡要說明的是，《貨郎旦·女彈》、《西園記》、《司馬相如》、《班昭》雖非傳字輩的演出劇目，前者為北崑的傳統劇目，後三者則無折子戲的基礎，是全新創作的崑劇，但由於演出者蔡瑤銑、汪世瑜、岳美緹、張靜嫻皆受教於傳字輩，習得相同的表演法則，因此他們能在符合崑劇美學的原則下進行人物塑造，故在此提出討論。

一、《爛柯山·逼休》³⁴中的朱買臣

《爛柯山·逼休》寫的是漢朝朱買臣窮愁潦倒，但仍發憤讀書。其妻崔氏不甘貧困生活，逼夫寫下休書。

朱買臣的扮演者計鎮華曾參與不少電視演出，電視表演對演員的要求和演員在戲曲舞台上的呈現方式完全不同，因為戲曲舞台上的程式在電視表演中，顯得不自然。如何生活化、體現人物的氣度和身份是電視演員需要的表演手段。而透過這些銀幕表演的實踐，使得計鎮華進一步開拓了他在戲曲表演上的方法，因此他在塑造人物時「有意識借鑒影視表演技巧，努力追求生活的真實感，真切體驗人物的思想感情，在體驗與表現結

³⁴ 此處根據上海崑劇團 1992 年來台演出時的分場名稱。

合、內部與外部結合的廣闊天地探索。」³⁵

計鎮華所扮演的朱買臣，就是從人物出發，並在戲曲程式的表演中加入真實的體驗，從生活中尋找表演的手法。如朱買臣的首次出場，傳統的出場例是站在九龍口整冠、理髯口然後亮相，但計鎮華根據朱買臣的性格、當時所處的情境和心情，讓朱買臣一出場就是一副無精打采的樣子，一手放在肚子上，顯出窮酸相，到九龍口時，眼睛看一看四周，就像看到殘破的茅屋，兩眼發直，再深深嘆口氣、搖頭。利用像嘆氣、搖頭這樣生活化的動作，不僅交代了當時的環境，且又能表現出人物的身份（筆者按：上一章已提過，搖頭是讀書人的慣性動作），更表達了朱買臣內心的無奈³⁶。

〈逼休〉的情節很簡單，就是崔氏逼朱買臣寫休書，但朱買臣情緒的轉折卻十分複雜，計鎮華透過「三笑」和「三哭」把逼休前後朱買臣的感情層次表現出來。

首先是逼寫休書前的「三笑」。第一笑是在從崔氏一開始讓朱買臣寫休書時引起的，崔氏一時語塞，「休書」兩字未及出口，朱買臣隨意一笑：「娘子今日要我寫，寫什麼？」他誤以為只是要寫些尋常文章，因此毫不在意³⁷。接著，崔氏十分認真地要朱買臣寫下休書時，他微微一怔，說出「你又在取笑了」之後，計鎮華以半信半疑、自我解嘲的方式發出了第二次笑，讓人感覺到朱買臣只是強作輕鬆狀，但心理上已經有了陰影。最後，朱買臣接過了崔氏遞過來的銀包，反覆說著：「嘿，娘子麼，又來與我取笑了，把這塊石頭包在裡頭兒哄我的……。」這時的笑，完全就是假笑，計鎮華用大幅度臉部肌肉的抖動，來凸顯了朱買臣在驚覺事態恐怕難以挽回，但又冀望有轉圜餘地的心理，且更能表現崔氏「逼」和朱買臣「被逼」之間的戲劇衝突³⁸。

緊接著是崔氏離去後的「三哭」，或者說是三個「不許哭」。朱買臣被迫寫下休書，崔氏決然離去之後，朱買臣昏倒在場上。蘇醒之後不見崔氏，他快步出門，企圖追趕妻子，但早已不見人影，這裡有了第一次哭，計鎮華用水袖完全把臉擋住，哭聲漸漸變小，接著緩緩放下水袖到臉部的一半，在剛好露出雙眼的位置上停住。這是計鎮華借用電影的「特寫鏡頭」讓觀眾的注意力集中到雙眼上³⁹，然後才眼中噙淚，嘴上發狠：「男子漢大丈夫，提得起，撇得下，不要哭，不許哭！」在念「提得起，撇得下」時，計鎮華先是把手臂奮力上舉，接著又快速下垂，這一上一下，幾乎不符合戲曲程式的規範，但效

³⁵ 計鎮華，〈驀然回首——我的演藝生涯〉，《上海戲劇》1996年3期（總161期），頁14。

³⁶ 這是計鎮華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254。

³⁷ 計鎮華，〈驀然回首——我的演藝生涯〉，《上海戲劇》1996年3期（總161期），頁15。而根據計鎮華在1984年的文章〈我演朱買臣〉中，第一笑是朱買臣打柴空手而歸，他也知道家中粒米全無，但飢餓難忍，只得向崔氏討飯吃。當聽到崔氏極為冷漠地回說「無有飯吃」時，朱買臣笑了笑，計鎮華在表演時，表面上像是隨便一笑，眼睛裡卻蘊藏著詭異的神色：喂，妻子今天是怎麼了？她往常雖加怨言，但從未加過這樣的語調……。而朱買臣便是在此時開始覺察到崔氏的感情有所改變了。計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁34。

³⁸ 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁34。

³⁹ 計鎮華，〈驀然回首——我的演藝生涯〉，《上海戲劇》1996年3期（總161期），頁15。

果強烈，更貼近生活，更能表現朱買臣當時所下的「不要哭」的決心⁴⁰。第二次哭，是在朱買臣踏進房門的時候，計鎮華的潛台詞是：「如今崔氏已去，自己日後如何生活？平素夫妻尚好，怎會突然生變？唉，人情薄如紙，愈想愈傷情……。」⁴¹想到這些，他舉手擦淚，忽然看到手指上的墨跡，是在休書上按手印時留下的，又想起妻子的絕情，因此，有了和第一次不同的「不要哭，不許哭」的決心。最後朱買臣看見兩只平常夫妻對坐的凳子時，內心受到的打擊再也承受不住，計鎮華猛地由外到裡甩雙水袖，伏案大哭起來，這是發自內心的痛哭，之後他還緊抱著書本，重複著「不要哭！不許哭！」的台詞，但卻泣不成聲，邊走邊哭地下場⁴²。

計鎮華的「三笑」及「三哭」，絕非單純的賣弄技巧，而是在觀察生活後，「化」在戲曲程式中，而使得舞台上呈現出一種貼近生活的風格，讓人覺得就是一對貧賤夫妻尋常吵鬧的景象。他又能透過這「三笑」和「三哭」準確地表達人物的性格，並將感情從中透出來。就像計鎮華曾說過的：「人物只有從內心體驗出發，在『真』字上下功夫，才能做到自然與準確。」⁴³

二、《占花魁》中的賣油郎

《占花魁》寫賣油郎獨占花魁女的故事。北宋末年，莘瑤琴逃難至臨安，被人騙賣至妓院，改名王美娘，成為西湖花魁。賣油郎秦鍾積一年之銀求見一面，當夜美娘醉歸，秦鍾殷勤服侍，顯出忠厚品性。美娘受樞密使之子万俟卨欺辱，欲投西湖自盡，得秦鍾相救，自贖從良。

賣油郎是個做生意的小商販，雖然讀過一點書，但身份畢竟和柳夢梅、潘必正不同，對於賣油郎這個人物，岳美緹理解為是個「善良、忠厚的小人物」⁴⁴。要演這個人物，「首先要挖掘出這個普通人的情美，細膩表現出他與高不可攀花魁女間的距離，又要生動地表現對花魁至情至愛的嚮往。」⁴⁵因此不僅要在外在的表演手段上突出秦鍾市井小民的身份，還要用純情、溫存的小生內在作為基礎。岳美緹從「神情」入手。「神」即眼神，「情」即真情實感⁴⁶。周傳瑛講賣油郎這個人物，特別強調賣油郎的一雙眼神，一定要

⁴⁰ 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁35。

⁴¹ 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁35。

⁴² 計鎮華，〈我演朱買臣〉，《戲劇報》1984年3期（總322期），頁35。

⁴³ 沈鴻鑫，〈從周信芳到計鎮華〉，《中國戲劇》1996年6期（總469期），頁46。

⁴⁴ 岳美緹，〈藝術境界，令人神往〉，《新民晚報》1989年5月4日。

⁴⁵ 岳美緹，〈藝術境界，令人神往〉，《新民晚報》1989年5月4日。

⁴⁶ 岳美緹，〈藝術境界，令人神往〉，《新民晚報》1989年5月4日。

正、要純⁴⁷。秦鍾對花魁的「一見鍾情」，最是要用這種眼神來表達。

賣油郎對花魁的「一見鍾情」絕對和張生在普救寺「莫非是南海觀音下塵凡」的「驚艷」，以及裴少俊在《牆頭馬上》與李倩君的「四目相窺」不同，雖然兩人四目相接，但花魁女對賣油郎根本不在意，隨即拂袖而去，賣油郎卻完全被她光彩照人的美貌所吸引住，在這一瞥之間，在這樣的情境之下，根本不容許用傳統對線、推磨的表演方式，這裡岳美緹不用手舞足蹈來表現秦鍾的驚喜，而是靠眼睛講話，用出神、凝滯、略露驚羨的眼神做戲，花魁女已經離開了，但岳美緹卻讓觀眾覺得，花魁女的美麗倩影分明還停留在秦鍾的眼裡，他的眼神，完全沒有絲毫輕浮之色，觀眾便可從這雙眼睛中看到一顆善良、真誠的心。

秦鍾對花魁女的一見鍾情，甚至決定每日積起三分銀子，以求能夠和她見上一面，然而秦鍾決不是一個尋歡問柳的好色之徒，而是出自於一種純粹的愛慕之情。對於這一點，岳美緹為這個人物建立了心理的依據：

美麗的外像，一定有著美好的心靈——

縱然是青樓女子，遭受了她的冷落，他都認為是命運的不公，才使她扭曲了性情，她的天性應該是，也一定是完美的……。

……一個善良、忠厚的小人物，明知花魁高不可攀，但心裡始終深藏著對她極美好的感情。對她的一舉、一動、一顰、一笑都覺得美得不可言表……⁴⁸。

岳美緹在戲校時曾向沈傳芷學習〈湖樓、受吐〉兩折，但從未演出過⁴⁹，二十世紀的八〇年代，她到杭州向周傳瑛再次學習這兩折戲時，周傳瑛那時只能坐著說戲，他曾告訴岳美緹，過去老藝人演秦鍾這個角色，很有特色，主要是在腳步上要帶有一點窮生的味道，但是具體的演法是如何，周傳瑛也沒見過⁵⁰，而在傳統上賣油郎則是以巾生應工⁵¹。岳美緹曾說：

劇中人賣油郎在崑曲表演中是介於「巾生」與「窮生」之間，然窮生那套技巧是無法用上去的，而巾生的台步、指法也無法可用。……傳統中基本按巾生的路子演，人物形象不鮮明，我不甘心這麼個演法，我也深知這個角色不好演，一味去

⁴⁷ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 123。

⁴⁸ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 124。

⁴⁹ 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 122。

⁵⁰ 岳美緹接受筆者訪問時所提及。

⁵¹ 根據 1963 年蘇州市戲曲研究所編的《崑劇穿戴》，秦鍾為巾生，在〈湖樓〉中穿黑褶子，白彩褲，著鑲鞋，戴黑尾子巾；在〈獨占〉穿青布短褶子，短白裙，白彩褲，著鑲鞋，戴黑尾子巾。轉引自吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 942（附錄一一崑劇穿戴檢索）。又有所謂的「風花雪月」，為巾生家門的四本代表劇目，其中「花」指的即是《占花魁》中的秦鍾。吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁 649（舞台藝術一場上俗語行話—風花雪月）。

演個小商販，就太俗氣了，如還是演成小生，那也決沒有「這一個」人物⁵²。

因此岳美緹借用窮生的台步，和巾生的融合在一起。她並觀察挑擔子的人走路特點，再加以程式化⁵³，使其能在舞台上運用⁵⁴。

在〈湖樓〉中，賣油郎不做生意，所以不繫腰包又持扇子，儘管戴了鴨尾巾，但看起來與巾生的形象差別不大，因此岳美緹設計了一些「不斯文」的動作，如故意朝著觀眾撩起褶子露出襪套和鑲鞋，拿扇子敲桌子，摸「口袋」等生活化動作。岳美緹曾說：「做每個動作，都要去想這是不是賣油郎做出來的動作。」⁵⁵

扇子是巾生最常用來表演的工具，賣油郎拿扇子的方法也和一般的巾生不一樣。岳美緹不用管狀、執「三七」的執扇法，而是捏著扇子；在〈湖樓〉中帶戲上場時，因為思考著前日所見的花魁女，而有扇子輕敲掌心的下意識動作，這裡岳美緹便模擬賣油郎敲著梆子叫賣的動作，不僅生活化，更能彰顯人物的身份。在湖樓望美，唱到【川撥棹】這一支曲子時，為表現秦鍾對花魁女熱烈而真切的情感，岳美緹設計一連串扇子的身段組合，與丑靈巧的動作配合，更運用了巾生忌用的「大開門」舞扇動作⁵⁶，更用奔放激動的節奏來加強表現。這樣大膽的動作設計，使用在賣油郎身上卻恰如其份，更能感受到扇子底下賣油郎自然而質樸的真情沸騰。

對於場面調度，岳美緹也做了一些改變。在秦鍾眺望花魁畫船時，傳統演法是時阿大搬椅至台口，秦鍾一人站上椅子開唱⁵⁷。岳美緹認為這樣由時阿大搬椅子的場面調度，反而顯得刻意造型⁵⁸，因此她在原基礎上再發展：在【節節高】的曲牌音樂中，秦鍾循時阿大所指的方向引頸而望，但仍然看不到，才與他分開轉身至台後。秦鍾上椅子，向遠方眺望，又舉扇過頭，亮相開唱。高舉的扇子微微抖動，眼角左右微睨。此時時阿大坐到桌子上，形成一上一下、一高一低的造型。

岳美緹從生活出發，並深入理解人物內心，因此塑造出舞台上為觀眾所認同的賣油郎秦鍾。

⁵² 岳美緹，《我——一個孤單的女小生》，頁 123。

⁵³ 做法是稍微外八字、存腿。這是岳美緹接受筆者訪問時所提及。

⁵⁴ 岳美緹曾經提到一位越劇演員創造的賣油郎，從頭到尾在台上都用「挑夫」似的步伐，這樣或許很寫實，卻與崑劇寫意的表演不相容。楊汗如，〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例〉，國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文，2002 年，頁 52。

⁵⁵ 楊汗如，〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例〉，頁 53。

⁵⁶ 岳美緹針對這一段表演求教沈傳芷時，沈傳芷給她「像兩隻蝴蝶一樣飛進去」的提示，因此設計了這段與時阿大的雙人舞。楊汗如，〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例〉，頁 56。

⁵⁷ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁 152（表演—表演述例—《湖樓》）。

⁵⁸ 楊汗如，〈崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例〉，頁 56。

三、《貨郎旦·女彈》中的張三姑

《貨郎旦》全劇寫長安秀才李彥和因娶娼妓爲妾致使全家遭害失散之事。〈女彈〉一折敘述長大成人李春郎（李彥和之子）因公事至河南，召樂人彈唱解悶，以彈唱貨郎爲生的乳娘張三姑及死裡逃生的李彥和恰好應召，張、李懷疑此人便是李春郎，便用說唱【貨郎兒】的方式試探，春郎感泣，與其父及乳娘相認。

二十世紀的三〇年代初，北方崑弋班名角白雲生曾排演此戲，唱念有特色，成爲其獨有劇目，被認爲「《風雨像生貨郎旦》一劇在崑弋班中惟他獨擅勝場。」⁵⁹但自白雲生之後，就無人演出此劇。直到二十世紀的八〇年代，北方崑曲劇院的傅雪漪，爲了讓初到北方的蔡瑤銑領會北曲及北崑的風格，便爲她拍了〈女彈〉的曲子。

【貨郎兒】原本是宋代城鄉間售賣針線花粉、兒童玩具等雜貨的小商販——貨郎，敲鑼或打著蛇皮鼓，順口歌唱叫賣的一種自由創作的民間曲調。【貨郎兒】的進一步發展，就產生了用串鼓與板伴唱，藝術性較高的【轉調貨郎兒】。【貨郎兒】向說唱音樂方面發展，就成了元代北方專在村坊集鎮做場的【說唱貨郎兒】，一般分爲九段（九支曲子），即【九轉貨郎兒】。【九轉貨郎兒】通常用在劇中人敘述曲折複雜事實經過的情節，張三姑便是用九支曲子，向李春郎敘述李彥和娶妾遭難的始末。且從劇情結構出發，在【九轉貨郎兒】（敘述故事的部份）前面，多加上【一枝花】、【梁州第七】作爲劇中人物行動的唱段，結束時有【煞尾】⁶⁰。清代洪昇的《長生殿·彈詞》，從文詞結構到曲牌旋律，全部承襲了〈女彈〉套數。

傅雪漪在整理〈女彈〉的曲譜時，將【一枝花】及【梁州第七】兩曲簡化合併爲一曲，刪去從文詞到旋律都顯得拖沓的【梁州第七】⁶¹。原先〈女彈〉有兩場，第一場戲是個小吊場⁶²，由李彥和自報家門，把家裡的情形略做介紹，然後張三姑出場唱【一枝花】前兩句。後來蔡瑤銑聽從李紫貴的建議，刪掉這個小吊場，直接由李春郎出場，讓劇情更緊湊、更精煉，使觀眾對故事情節的鋪敘和結局一目了然⁶³。

過去白雲生在演出〈女彈〉時，演法比較簡單，純粹是坐著唱，蔡瑤銑讓人物動起來，由坐著唱到站起來唱，再逐漸加入大幅度的動作。傅雪漪稱張三姑是「北曲中當家

⁵⁹ 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》，頁407（崑壇人物—藝師名角—白雲生（1902-1972））。

⁶⁰ 傅雪漪，〈元雜劇《貨郎旦·女彈》的整理與演出〉，《戲劇報》1988年6期（總373期），頁18。

⁶¹ 傅雪漪，〈元雜劇《貨郎旦·女彈》的整理與演出〉，《戲劇報》1988年6期（總373期），頁18。

⁶² 折子戲開頭，先由戲中次要人物上場，概述前面的劇情，以便銜接，使觀眾對故事的前後情節能夠有所了解，稱「吊場」。

⁶³ 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68。

的正旦」⁶⁴，她的身份先是乳娘，後為賣唱藝人，性格既質樸爽朗，又深諳世態人情，蔡瑤銑運用了一些生角的台步，表現這個人物的豪爽之氣。在此基礎上，為了能更生動地表現出說唱的內容，蔡瑤銑還採用了老生及武生的動作，有的地方甚至不用旦角的蘭花指，而是以武生的食指與中指併指，取代了單以食指指出的動作⁶⁵，如此既符合身份，又不顯得過份賣弄。

【三轉】是唱李秀才如何央媒拉線，蔡瑤銑為了加強形象化，吸收貼旦的身段，加入了模仿媒婆和妓女的動作，這也是從說書人說到什麼人就要把人物表演出來的角度出發。

【五轉】是形容李秀才家中失火火勢的猛烈。扇子和驚堂木本身就是說書人的道具，所以蔡瑤銑就用扇子來形容火勢，她說：「鄭傳鑒老師有很多帥氣的身段，都被我轉化到【五轉】中，譬如橫持扇子在胸前繞小圈，形容屋頂被火燒得搖搖欲墜的樣子，『九轉飛芒』就用變體式的雲手。」⁶⁶

【六轉】旋律緊湊，是形容李秀才一家人在傾盆大雨中落荒而逃的狼狽情景，和曲調相呼應，這支曲子的表演動作幅度也是全劇最大的。排戲時許鳳山（北崑小生）說：「小蔡（蔡瑤銑），這兒你得來一段女〈挑滑車〉。」⁶⁷蔡瑤銑的表演當然不可能像〈挑滑車〉那樣地勇猛，但從旦行的角度來說，即使是所謂的「雌大花臉」的正旦，已經是很大的動作了。

……這時道具換了撥浪鼓，起唱前，我先搖響了鼓，就帶起了這段的氣勢，配合唱詞，我會使用生角經常用的同手同腳在身前畫弧線的身段，還有武生背槍的身段，只不過我背的是撥浪鼓⁶⁸。

除了身段動作外，在說唱中，蔡瑤銑更是有層次、有區別地描繪不同人物和情景，如【三轉】中描述妓女張月娥和媒婆的字句，都能唱出和她們身份相當的味道，但又能跳脫出來，保持劇中人本身的氣質和音色。

〈女彈〉一劇，蔡瑤銑在正旦的基礎上，融合了貼旦、老生及武生等身段，既不脫離人物性格，又豐富了表演，她並將傳統的技巧融入，使用醒木（驚堂木）、琵琶、折扇和串鼓（撥浪鼓上串有一小鑼片）等道具，從情節出發，藉道具的使用來幫助人物內心活動的表現。

⁶⁴ 傅雪漪，〈元雜劇《貨郎旦·女彈》的整理與演出〉，《戲劇報》1988年6期（總373期），頁19。

⁶⁵ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁72。

⁶⁶ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁70-71。

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71。

⁶⁸ 蔡瑤銑口述、陳彬紀錄整理，《瑤台仙音～我的崑劇藝術生涯》，頁71。

四、《西園記》中的張繼華

《西園記》寫杭州西園主人趙禮的獨生女趙玉英，因不願嫁與豪家而悒鬱成疾，鄰居王玉真探病時，登樓折梅，不慎將梅花落在正在遊園的張繼華身上。張繼華見樓簾之內倩影綽約，以為趙小姐鍾情於他，遂經人引薦，住西園任教席。一日晚歸，見王玉真憑弔趙玉英返家，以為所見者即趙玉英，又聽園公說小姐已死，便以為自己所見者乃小姐鬼魂。玉英死後，園主趙禮將玉真收為繼女。富家子聞訊，又要續娶玉真為妻。玉真為自身幸福計，求助於張繼華，張卻以為她是鬼魂，鬧了不少笑話，最終明白實情，二人結為夫妻。

《西園記》原本就是定調為一齣「輕喜劇」，全齣的喜劇矛盾衝突，主要圍繞著張繼華和王玉真（誤會冰釋前一直被張繼華認作趙玉英）的四次會面而展開。汪世瑜把張繼華理解為：「是一位既鍾情又主觀的喜劇人物」⁶⁹、「對任何事都想入非非，自作聰明，憑自己的主觀臆斷，在那裡揣測，在那裡遐想。」⁷⁰汪世瑜說：

飾演張繼華這一喜劇人物時，掌握“不溫不火”的分寸感尤為重要。他和張珙、潘必正、柳夢梅一樣，均是篤情忠厚的風流才子，但決不能運用崑劇巾生通用的表現手法，否則便演成溫良恭謙讓的彬彬君子，以致喪失預期的喜劇效果。表演溫和固然不行，“過火”則會離“譜”。因為張繼華不屬於三教九流的層次，也不是市井百姓，他的喜劇因素看似荒唐卻合乎情理，近於誇張卻高雅脫俗。倘若演得“過火”，很可能演成插科打諢式滑稽人物，那麼勢必與其身份、性格不相符合，就會削弱或失去人物應有的美感⁷¹。

因此不論張繼華在全劇中鬧出多少笑話，但他終究是一個風流倜儻的少年書生，表演上還是要以巾生為基調，雖說要造成「喜劇性」，張繼華在行為上需要誇張的表演，但不能不考慮他的身分，因此絕不能「出格」。為了表現喜劇性，汪世瑜的表演在「癡情忘形」上大加渲染，且掌握「正面文章反面做」的原則，也就是演員越是演得一本正經，或者越是悲痛深沈，人物的喜劇色彩越濃郁⁷²。

〈計驚〉一場是由喜轉悲的大轉折。求籤歸來的張繼華遇到了王玉真，誰知陰錯陽差，忽聞得「趙小姐過世」的噩耗，進而細想「飄然而去」的趙小姐面露悲悽之情，便以為遇見鬼了。這次巧合，張繼華人鬼不辨，由喜轉悲，喜劇的效果在他慌不擇路、急

⁶⁹ 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 61。

⁷⁰ 汪世瑜口述，王恂整理，〈精心塑造各具異彩的人物〉，《中國戲劇》1986 年 6 期（總 385 期），頁 32。

⁷¹ 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 61。

⁷² 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 63。

於離開西園時尤為強烈。這一段的表演，汪世瑜「強調張繼華的恐懼心理，活靈活現地刻劃人物疑神疑鬼，似乎『鬼打牆』，無路可走。」⁷³他的表演越是張惶失措，觀眾越是感到可笑。

〈夜祭〉是全劇的高潮，笑料由張繼華的「假戲真做」和疑神疑鬼而來。所謂的假戲真做，便是張繼華誤以為他的心上人趙玉英（其實是王玉真）因病而亡，故在書館夜祭趙玉英，然而汪世瑜越是逼真地表現人物哀淒、悲痛欲絕的心情，身為「知情者」的觀眾越會感到張繼華的真情可愛可笑。後半場的重點在四個「驚」字上，隨著對象、情況的不同，汪世瑜進行了不同的處理。

第一驚是「震驚」。張繼華正在為年華早逝的趙小姐沈痛祝禱時，忽然聽到窗外有人相應，又見到窗紙「被她戳破」，不由得心中一驚。因為生性疑神疑鬼的張繼華在這樣冷清的夜晚，又正在夜「祭」，窗外的相應之聲，自然會讓他心理發毛。汪世瑜把它處理成：驚慌失措，不由自主地撲倒在靈位上，渾身顫抖，雙肩似在抽筋，雙目失神，雙袖抱頭後退，躲避窗外的「女鬼」。「震驚」主要靠誇張而不失真的外在形體動作來表現。

第二驚是「疑驚」。香筠突然進入書房，自稱是趙玉英的丫環，但張繼華心中認知的趙小姐的丫環另有其人，他懷疑她是哪裡跑來的孤魂野鬼。汪世瑜這裡以虛幻茫然的目光來表現張繼華這種又疑又驚的心理狀態。

第三驚是「喜驚」。當王玉真「夜不避疑前來書館」時，張繼華誤以為他日夜思念的趙玉英鬼魂現形，不由得驚喜交集。「我在表演時，眼神交織著喜悅驚恐，既表現張繼華對意中人的真情，能與亡靈傾訴衷腸喜從心來，又真實反映他因陰陽有隔心生懼意。此時，我身體僵直，手中一枝枯梅下意識地微微抖動，臉上的表情似喜似怕，恰到好處地表現出張繼華欲分不忍、欲愛不能的矛盾心情。」

第四驚是「慌驚」。趙禮為逃避王家逼婚，為義女王玉真前來書館提親，張繼華以為是給他提「陰親」。他送走趙禮後胡思亂想起來，又是驚嚇，又是疑惑不解，一轉身又看見他以為已離去的香筠，立即把西園發生的「鬼」情前前後後聯繫起來，斷定這女鬼不懷好意，頓時嚇得失魂落魄。「這時，我採用了電影拍攝中『定格』的手法，『擺』出身如枯木的造型，雙目驚得要突眶而出，面如死灰地呆視著香筠。剎那間，張繼華『魂兮歸來』，第一個念頭就是逃，卻不知往何處逃，兩條腿僵硬得不聽使喚，走了幾步就精疲力盡，再也動彈不得，一下跌坐在椅子上。」⁷⁴

最後是整場戲的高潮。張繼華將香筠誤認作鬼，心生恐懼，又因之前趙禮已知情調侃道：「西園之鬼不畏雞鳴，獨怕貓叫……。」一介書生，居然學起貓叫來驅鬼。這一情

⁷³ 章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 64。

⁷⁴ 四「驚」的引文皆引自章驥、程曙鵬主編，《藝海一粟——汪世瑜談藝錄》，頁 70。

節本身就含有喜劇因素，汪世瑜在表演時處理成伏案（閉目）學貓叫，更突出人物怕鬼的緊張心理，喜劇效果更佳。

汪世瑜在〈夜祭〉一場的表演中作了淋漓盡致的發揮，張繼華的主觀臆測已發展到真假不分、人鬼不辨的地步，雖然笑料不斷，但汪世瑜並不是單純地演一個喜劇性的角色，而能把人物的心理變化，一層層地揭示開來。

汪世瑜詮釋的張繼華是一個深情又主觀、但近乎書呆子的人物，在他的表演中時常可見到巾生的飄逸瀟灑，又摻雜了誇張的動作，突出了這個人物的喜劇性，這樣的表演自然是遵循著劇本設定下人物遭遇到情節的陰錯陽差而來。這樣的表現手法或許從傳統的崑劇中獲得啟發，試想，汪世瑜擅演的另一角色——《獅吼記·跪池》中的陳季常——不就是很好的例子嗎？

五、《司馬相如》中的司馬相如

《司馬相如》是上崑岳美緹的封箱之作。岳美緹的巾生戲，向來為人所稱道，她所演出的柳夢梅、潘必正、秦鍾等角色，從來不是單純的傳奇中所呈現的人物形象，雖然這些角色都有屬於巾生行當的共性，但是岳美緹就是能演出每個人物的個性來。然而，當時五十多歲、在舞台上演出翩翩小生已經大半輩子的岳美緹，感到演才子佳人、多情小生不再是她的全部追求，崑劇精深博大，它應該可以負載更為深刻的思想內涵，因此她將目光轉向了司馬相如這個人物。

從明代以來，至少已有四、五十部戲劇作品，從男女情愛的角度來呈現卓文君夜奔司馬相如的故事⁷⁵。但岳美緹要把司馬相如作為一代文人來挖掘其人格，既展示他建功立業的抱負，崇尚完美人格的一面，同時又挖掘他為實現自我價值，去媚俗走上了明知不能為而為之的悲劇一面。以此來刻劃一代才子、幾度人生的酸楚和無奈⁷⁶。

郭啓宏身為編劇，並沒有迴避士人卑瑣平庸的心跡，而能塑造出正反交織的複雜人格。對於《司馬相如》的中心思想，二稿導演盧昂提到：「司馬相如與卓文君的相知相愛，又相離相分的故事，深刻折射出中國傳統文人的崇尚完美的人格與他們為實現自己人格價值所採取的行為手段，而產生徹底背叛和毀滅的悲劇性主題。」⁷⁷對於司馬相如，羅懷臻亦曾說過：

⁷⁵ 《司馬相如》的編劇郭啓宏曾統計，自明以來，有朱權、陸濟之、孫柚、楊柔勝等作者的劇本，還有幾種有目無文，清末民初至二十世紀的九〇年代，同類題材的劇本估計在三十種以上。郭啓宏，〈《司馬相如》創作手記〉，《上海戲劇》1996年3期（總161期），頁38。

⁷⁶ 張靜，〈如酒人生〉，《上海戲劇》2005年4期（總258期），頁5。

⁷⁷ 岳美緹，〈我與《司馬相如》〉，《上海戲劇》1998年7期（總178期）刊中刊，頁9。

司馬相如屬於中國文人的一類典型：順境時不可一世，逆境裡一厥不振，一胸翰墨，每每流於浮薄炫耀。一朝身受重用，天地頓時變小，一旦遭遇挫折，馬上蜷於石榴裙下嚶嚶怨尤。觀其本質，還是誠實幼稚的，無奈客觀現實的嚴峻加之主觀的極其脆弱和極易動搖，人格逐漸扭曲，形容日趨狼狽⁷⁸。

正由於司馬相如這個角色性格反差如此之大，不同於以往吟唱風月的才子形象，再加上《司馬相如》這個戲所寫的就是他人生的大起大落，因此他在劇中不斷轉換身份，先是吟頌【鳳求凰】的大才子，又成為當爐賣酒的店家，忽然得到任命為中郎將出使西南夷的詔令，頃刻又成了千金賣賦的落魄文人。因此岳美緹在塑造此一人物時，便不能單用巾生的手法來表現，而是要更深入司馬相如的內心世界，理解人物的境遇和心態，之後再從崑劇傳統的表演手段中尋求靈感，她採用了一些窮生及官生的表演手法：

我在體會他不同身份、處境時，選擇了各種步伐，如在“鳳求凰”中，台步是輕快、飄逸，“賣酒當爐”時台步從沉重到利索，中郎將時步子較大、有氣度……手勢、水袖，也隨著人物的身份心情有繁簡、輕重變化。眼神是最能刻劃人物內心的、在這個戲中他的有情、無情，有心、無心，有意、無意，有求、無求，都要靠眼神的表現力來突顯，同樣頭、頸、肩、肘等身法整體的運轉、造型，都要抓準司馬相如這個人物的神態、形態⁷⁹。

此外，全劇中司馬相如有三次大笑，標誌著人物命運的三次轉折，應該如何把握層次，岳美緹下了一些功夫。

第一次在〈當爐賣酒〉中，司馬相如正苦澀地吆喝著賣酒時，又遇上卓王孫來砸店，而在他最狼狽、最潦倒時突然聖旨到，要他接旨升任中郎將，出使西南夷，「此刻他滿腔的壓抑頓時揚眉吐氣，他仰天大吼一聲：『總算蒼天有眼啊！』接著一聲大笑，這聲酣笑把他得意之極，淋漓盡致地宣泄出來、這不同於傳統小生的笑法。……這兒我用了一點『苦笑』、『冷笑』轉而由『大笑』到『狂笑』，聲音由低到高、由輕到響，由『嘿……』到『哈……』，把這聲笑推了三推，一浪比一浪高，低音處我借用了老生的力度，高聲處借用了武生的狂傲之氣。」⁸⁰

第二次是司馬相如準備走馬上任，由於夢想終於成真而得意忘形地說：「我是足踏瑤草，一步登天！」順勢坐上桌子，突然桌子腳折斷了，他便一跤跌倒在地，此時司馬相如用一種帶有自我解嘲、還不無得意地態度笑起來，「這聲笑我拉長了節奏『哈——哈——哈……』一股不知天高地厚的酸氣，令所有的人都為他的前程吉凶而擔憂！」⁸¹

⁷⁸ 羅懷臻，〈崑劇《司馬相如》所見所思〉，《中國戲劇》1996年5期（總468期），頁27。

⁷⁹ 岳美緹，〈我與《司馬相如》〉，《上海戲劇》1998年7期（總178期）刊中刊，頁11。

⁸⁰ 岳美緹，〈我與《司馬相如》〉，《上海戲劇》1998年7期（總178期）刊中刊，頁12。

⁸¹ 岳美緹，〈我與《司馬相如》〉，《上海戲劇》1998年7期（總178期）刊中刊，頁12-13。

第三次是卓文君以一曲【白頭吟】表明心志，平靜而決絕地離開司馬相如，他又被卸去孝文園令官職，在一無所有之時，他又到了青雲橋，「此刻卻見一批莘莘學子依然在走他那條不堪回首的路，他不禁感慨萬分，以一長聲亦哭亦笑的無奈和悲憤直沖雲霄，使這一個司馬相如經歷了人生坎坷，終於醒悟走向人間真情，從而完成了這一人物的刻劃。」⁸²

岳美緹深入司馬相如的內心世界中，以跨越行當的表演手法，將司馬相如跌宕的人生、反差的性格體現出來。《司馬相如》是她為求自我超越而創作的封箱之作，此劇同時也成了上海崑劇團的保留劇目，2002年由她的學生黎安首度承演此一角色。

六、《班昭》中的班昭

《班昭》一劇把班昭視為《漢書》的主要完成者，全劇圍繞著班昭一生為《漢書》所做的犧牲奉獻，時間跨度極大，從班昭還是十三、四歲的妙齡少女，到二、三十歲的青春女才子，從四、五十歲的中年寡婦再到古稀之年銀髮老嫗，而班昭這個角色隨著戲劇的進展而由不同的行當來詮釋正是由此而來。班昭的扮演者張靜嫻，初入學的時候即從張傳芳以六旦戲《牡丹亭·鬧學》開蒙⁸³，再向朱傳茗學習〈遊園驚夢〉等五旦戲，從方傳芸習〈出塞〉等刀馬旦的戲，甚至和華傳浩學過彩旦戲⁸⁴，文革期間則在樣板戲劇組中演了十年的老旦⁸⁵，而她在《琵琶記·吃糠遺囑》中的表現，讓人知道她也能演正旦戲。正是對多種行當表演手段的學習掌握，讓張靜嫻詮釋班昭這個年齡跨度極大的角色有了基礎。這並不是張靜嫻第一次突破行當限制的表演，早在1981年的《釵頭鳳》中，張靜嫻就嘗試過從小姑娘演到白髮蒼蒼老太太的蘭香這個角色，她當時就知道掌握花旦、正旦、老旦的表演特點，從運用不同的台步、神態、身段、唱念和音色的變化來表達人物在不同年齡、不同環境中的不同心情⁸⁶。在1987年的《血手記》中，她利用了閨門旦、花旦、潑辣旦、刺殺旦等多種行當的表演手法，來扮演鐵氏這個心狠手辣、野心勃勃的鐵腕女人，甚至加入了男性拍腰、跨步等動作來表現其狠毒凶悍⁸⁷。這些角色

⁸² 岳美緹，〈我與《司馬相如》〉，《上海戲劇》1998年7期（總178期）刊中刊，頁13。

⁸³ 張傳芳是貼旦組的主教老師，而實際上張靜嫻是屬於閨門旦組的。由於張靜嫻入學那年（1959年），適逢俞振飛、言慧珠及戲校京崑班師生先赴內蒙古演出。又赴北京參加中共建國十周年的活動，獻演《牆頭馬上》，且巡迴天津演出，歷時83天。由於閨門旦組的主教老師朱傳茗笛子吹得好，俞振飛演出總要朱傳茗為他擷笛，因此張靜嫻入學時，朱傳茗並不在校內。這是張靜嫻接受筆者訪問時所提及。並參考方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁19（大事記）。

⁸⁴ 張靜嫻接受筆者訪問時所提及。

⁸⁵ 這是張靜嫻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319。

⁸⁶ 張靜嫻，〈從姑娘到老太太——我演《釵頭鳳》中的蘭香〉，《陝西戲劇》1982年12期（總54期），頁15。

⁸⁷ 張靜嫻接受筆者訪問時所提及。

的扮演，都成了張靜嫻詮釋班昭的基礎。

班昭的變化不光是年齡的變化，而是心態和氣質的變化。要尋找每個年齡段最具有象徵性的肢體語言和表演支點，為她設計少年、青年、中年和老年時期的聲音、神態、步態、動作和眼神，以此來揭示她年齡和命運的變化。這個人物不能類型化，也不能用行當來畫分，應吸收、借鑒花旦、閨門旦、正旦、老旦這四個行當的表演元素來完成班昭一生的形象塑造⁸⁸。

藉由不同行當的不同表演手法，並不是演員為突顯自己的能力而賣弄技巧，一個角色人物的立體化、形象化也不僅僅是外在形式表演所能樹立的，一切都必須從人物出發，只有深入人物的內心，了解人物在每個環境下的心情，才有可能準確而有效地塑造出為觀眾所認同的人物形象。

從這樣的認知出發，張靜嫻層次分明地演出了各個年齡階段的班昭：「十四歲的班昭是一個蕩漾在書海中的小才女，她既有少女的聰敏爛漫，又獨有一份可愛的早慧。她的眼神是忽閃閃的，聲音是脆生生的，……小班昭說話時還有一種『小大人』的腔調，對於自己的『壯舉』抱著一份小小的驕傲。」⁸⁹張靜嫻在表演時吸收了貼旦的靈巧感，並模仿現實生活中小女孩的細節動作。三十歲的班昭在經歷兄長班固的過世、丈夫曹壽的背叛，又已經歷了十數年孤單的著書過程，「她的腳步開始舒緩、凝重，比一般閨門旦的步伐邁得大、踏得沈，動作的幅度和力度也相應加大，帶著幾分正旦的沈穩和幽怨，眼神中流露著落寞和憂鬱。」⁹⁰在一半的《漢書》文稿付之一炬之後，班昭自請入宮，以求《漢書》順利完成，在宮內二十年的時間，她完成了《女誡》，成為內宮妃嬪甚至是皇太后所重視的一代女師曹大家，「五十歲的班昭形象大改。她的台步借鑒了官生的方步，顯得蒼勁氣派，身段注重儀態萬方（但已杜絕用腰）。此時開始用本嗓，但音區並不是很低，大小嗓可以結合著運用。」⁹¹戲的最終，《漢書》完成了，「七十歲的班昭雖已白髮蒼蒼，卻是老而彌堅，她的腰、肩、頸都是挺拔的，有著老生的穩健和大氣，尤其要凸顯人物歸於平淡之後的大家風範和骨子裡的書卷氣質。」⁹²總的來說，四個年齡階段恰好以貼旦、閨門旦、正旦、老旦的行當作為基礎，再加入多樣的表演手法來充實人物，畢竟沒有基本的行當定調，就缺乏表演手段的基本依據，在行當之下加入生活化觀察、借鑒其它行當的程式，更是將人物個性化的必要手段。但從實際的舞台演出來看，正如張靜嫻所說的：「最難的是少年和老嫗這首尾兩處。」⁹³筆者對於老旦這一部分沒什麼意

⁸⁸ 張靜嫻，〈回訪《班昭》〉，收入龔和德、毛時安主編，《守望者說——崑劇《班昭》文集》（上海：上海辭書出版社，2003年11月初版），頁82。

⁸⁹ 張靜嫻，〈回訪《班昭》〉，收入龔和德、毛時安主編，《守望者說——崑劇《班昭》文集》，頁82。

⁹⁰ 張靜嫻，〈回訪《班昭》〉，收入龔和德、毛時安主編，《守望者說——崑劇《班昭》文集》，頁83。

⁹¹ 張靜嫻，〈回訪《班昭》〉，收入龔和德、毛時安主編，《守望者說——崑劇《班昭》文集》，頁83。

⁹² 張靜嫻，〈回訪《班昭》〉，收入龔和德、毛時安主編，《守望者說——崑劇《班昭》文集》，頁83。

⁹³ 張靜嫻，〈回訪《班昭》〉，收入龔和德、毛時安主編，《守望者說——崑劇《班昭》文集》，頁82。

見，張靜嫻的表現可說是恰如其分，但是一出場的少女班昭，筆者身為觀眾可以感受到張靜嫻努力地以生活化的動作，如歪頭、撐桌子、蹦蹦跳跳、探頭探腦等來表現少女天真無邪的神態，但畢竟張靜嫻本工閨門旦，她的條件甚至更近於小正旦，她的氣質終究是比較端正的，這也是她能表現年歲較大的班昭的氣度風範的原因，讓她演一個青春少女（或者可說是一個大女孩），還是有點勉強的。

對於新人物的創造，張靜嫻曾說：「崑曲需要先對嚴謹的表演規範，即唱念做舞、手眼身法步這些表演最基本的原素把握住，再在此一基礎上發展或創造。這是一脈相承、缺一不可。再則必須從人物、劇情各方面去思考，要演出每個人物的風貌，首先要對人物準確的理解（環境、心境），再考慮用何種聲音、唱法來演繹這個人物，同時包括眼神、手勢、動作的幅度，每個地方都要講究。老師為我打下的最基本的基礎，再加上自身的實踐所產生新的體會、新的處理，種種積累，都是我用來創造角色的基本原素。」⁹⁴

除了上述的例子之外，成志雄在《占花魁》中扮演四兒，在〈受吐〉中有一段調侃秦鍾的念白，是成志雄自己創作的：「你到我房間裡坐坐。我給你準備了白糖梅子、醬油瓜子，還有豆沙包子，你來呀！」一連幾個「子」是借用了相聲中的傳統表演手法，加上泰州大調，念來特別風趣⁹⁵；此外，為了扮演四兒這個由彩旦應工的角色，成志雄採取和華傳浩扮演詹愛娟時相同的表演原則——即用正規扮演旦行的手法來表演，雖力求「美」，但反而使觀眾更覺此一人物可笑，成志雄除了運用了花旦中的雲步、碎步，由於他身材魁梧，還向梁谷音學習旦角在轉身時用腰的技巧。張洵澎在演出《牡丹亭·尋夢》時，認為傳統閨門旦身段遲緩穩凝，雖適合表現杜麗娘的含蓄、悵惘之情，但要突出其少女的特質和強烈的內在情感則有些吃力，因此張洵澎吸收了一些花旦、刀馬旦的動作，她還把其它藝術形式運用到表演中：如「乍便今生夢見」後的組合動作，便是融合武旦的「蹀燕」⁹⁶程式，並借鑒了芭蕾舞展胸蹀腿動作的結果；不少的轉身步法，不用閨門旦的傳統以多步轉身，而是引進了國際標準舞腳尖轉身的輕捷姿態⁹⁷。她更強調不拘泥於程式，要從生活出發，因此採用大幅度的舞台調度、快速的節奏、奔放的舞姿造型來表現杜麗娘回憶與柳夢梅夢中歡會的情景。黃小午（1948-）⁹⁸為傳統舞台表演身段不多的《長生殿·酒樓》設計了一套舞劍的動作，不僅突出了郭子儀武舉出身的身份，更將他胸懷大志卻無處發揮的心情刻畫出來，此外還化用《爛柯山·癡夢》中崔氏扶桌、撐桌、跌坐等的表演，以烘托郭子儀滿腔悲憤、酒入愁腸、怒火中燒、不可自遏的情懷。

⁹⁴ 張靜嫻接受筆者訪問時所提及。

⁹⁵ 曉耘，〈大器晚成 記崑壇名丑成志雄〉，《中國戲劇》1991年6期（總409期），頁43。

⁹⁶ 又名射燕，演員右腳站立，足趾抓地，左腿前抬上提，繃腳尖，雙手合於胸前，上身前俯，然後突然將左腿向前方伸蹀，同上，上身突然向後平躺，雙臂向兩側平伸，梗頭、挑腰，眼看左腳尖。

⁹⁷ 趙興國，〈廣徵博采 標新立異——張洵澎《尋夢》舞蹈身段設計賞析〉，《上海戲劇》1985年5期（總98期），頁24。

⁹⁸ 黃小午原本在江蘇省戲曲學校京劇班中習藝，工花臉，畢業後兩年（1969）轉入江蘇省蘇崑劇團，改習崑劇老生，師承鄭傳鑒、倪傳鉞、周傳瑛等傳字輩教師。

第三節 演員特質

所謂的演員特質，是演員根據自身的條件，揚長避短，針對表演內容加以改動。此處以《水滸記·活捉》為例。

崑劇中的《水滸記·活捉》又稱為作〈情勾〉，內容描述閻惜姣被宋江殺死之後，她的魂魄夜間來尋找張文遠。張文遠與鬼魂經過一番對答，才認出是閻惜姣，雖然感到恐懼，但又迷戀舊情而不能自拔。閻惜姣為結鴛鴦塚，便把張文遠之魂勾去陰間。

〈活捉〉是所謂的鬼戲，因為閻惜姣是鬼魂，有鬼魂的特殊身段，如雙臂下垂（連敲門都不能抬臂）⁹⁹、「鬼步」，鬼步要腳跟著地，每跨僅半步（後足僅及前足之半），步履輕無聲息，只走直線或弧線，如要改變行走方向，必須打旋¹⁰⁰。又有張文遠魂魄被勾走的情節，在身段上亦有特殊之處，據說「同光十三絕」中的朱蓮芬、楊鳴玉合演〈活捉〉時，「走場追逐時，足捷如風，身輕於紙。」¹⁰¹，堪稱一絕。而楊鳴玉更有獨到的功夫：

……至抱椅轉圈，前後繞桌，唱至“我淚沾襟”一段，內有三浪頭：第一浪頭，將眼往上一挺，黑珠定在中間；第二浪頭，黑珠只剩半個，在眼皮內露出；第三浪頭，雙眼盡白，毫無黑珠，迄戲終場而黑珠不露，此皆氣功之效。至後僵伏，上二院子，抬伊身入後台時，一兜後腦，一兜腳跟，而伊身尚挺直，向左右歪折三次，此即“鐵板橋”功夫。末場閻婆惜以汗巾系張項，提而入場。渠身高五尺餘，逐縮短成二尺餘，走至台口，婆惜將手一提，渠身隨往上一長，將身圓轉三彎，且甚靈快。稍停，閻又一提，渠又回轉三彎，雙眼盡白，面無血色，矮身走動，酷肖鬼形¹⁰²。

中共建國後，〈活捉〉曾公開演出過兩次，一次是 1956 年 9 月在蘇州舉行的崑劇觀摩演出，由王傳淞及朱傳茗主演，一次是 1961 年的上海市傳統戲曲劇目匯演¹⁰³，則由華傳浩及朱傳茗主演，王傳淞及華傳浩兩人演來各有特色。王傳淞本工副，因此演起戲來原本就以「冷」見長，再加上這是一齣鬼戲，因此整體呈現相當陰森的氣氛。「國風」劇團常演的「二捉三記」，其中一「捉」就是「活捉張三郎」，王傳淞在杭嘉湖一帶是有名

⁹⁹ 崑劇規範為鬼魂敲門不可舉手。這也是從生活而來，因為沒有人看過鬼，只看過死人，而死人一定是僵硬的，所以鬼魂的手不可以舉起來。這是王世瑤對筆者提及的。

¹⁰⁰ 洪惟助主編，《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002 年），頁 278（《水滸記·活捉》）。

¹⁰¹ 洪惟助主編，《崑曲辭典》，頁 278（《水滸記·活捉》）。

¹⁰² 曹心泉口述，邵茗生筆記，〈近百年來崑曲之消長〉，《劇學月刊》2 卷 1 期（1933 年一月，《崑曲專號》）。轉引自吳新雷，《二十世紀前期崑曲研究》（瀋陽：春風文藝出版社，2005 年 2 月），267。

¹⁰³ 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）。

的「活捉大王」，他曾說過演〈活捉〉最重要的是表現張文遠的心理狀態：怕（長期停留在腦子裡的）、嚇（一下子表現出來的）、思考（怎樣發付）、自我安慰（可能因舊情而寬宥他）等，有過程、有層次，有時幾種心理又錯綜在一起，演好這些心理，就非得有工夫不可，要使全身筋骨、臉部肌肉都能做到運轉自如¹⁰⁴。王傳淞在表現張文遠被閻惜姣嚇到時的神情、身段動作特別傳神，尤其是在勾魂時，所謂的「鳳凰三點頭」¹⁰⁵的身段，也就是張文遠被閻惜姣撫胸卡脖三次，每次逆氣，頭部作一伸一顫，同時發出「呃」的聲音表示噎氣，王傳淞演來就是快要斷氣的模樣¹⁰⁶。而最後張文遠要走「不倒翁」¹⁰⁷的身段，被閻惜姣以汗巾帶下場時，王傳淞還能像個紙片人一般輕飄飄地搖晃。姚繼蓀曾說，看王傳淞的〈活捉〉：「就是看閻惜姣『捉』他，他的表情生動，尤其是眼神，特別能表現張文遠魂魄被勾去的神情。看他的戲，感覺有點恐怖。」¹⁰⁸而華傳浩所塑造的張文遠，則是帶有書卷氣，他在「情勾」上做文章——閻惜姣為結鴛鴦塚而來，張文遠則是迷戀舊情不能自拔，雖然一開始很害怕，但是等他看到閻惜姣的眼睛之後，魂就被「勾」去了，接下來就是表演的重點¹⁰⁹。

他一面唱，一面做，越唱氣越短，越做越無力，唱做密切結合，……張文遠的鬼魂一連串的轉身，走矮步，耍袖子，也是乾淨俐落。其他如褶子上的戲也多，華傳浩穿的那件褶子，仿佛成了他的表演道具，一會兒拉起跑碎步圓場，一會又做出許多十分有趣但又邊式好看的身段¹¹⁰。

雖說華傳浩設計了很多好看的身段，但仍是在傳統上發展起來的，不脫離人物，而能更深刻地刻畫人物。

現今在舞台上看到而被觀眾所肯定的〈活捉〉，是上海的梁谷音和劉異龍的版本。他們和華傳浩學過此戲，也接受過王傳淞的指導¹¹¹，在兩位老師傳授的基礎上加以改動。過去閻惜姣戴銀泡、穿黑褶子，舞台上的氣氛比較陰森¹¹²。梁谷音曾說：「1963 年見過

¹⁰⁴ 陳朗，〈“借茶”和“活捉”是怎樣的戲〉，《戲劇報》1957 年 11 期（總 47 期），頁 16。

¹⁰⁵ 此身段同時也指《尋親記·茶訪》中茶博士唱【孝南枝】「叫做張員外，太不仁。」時的「茶壺身段」。是右手反搭腰際成環形，作為壺把，左手置胸，抓住袖子上，作為壺嘴，右腳踏實，左腳踮起，上身俯仰三次，仰起時，左腳提空。上身俯仰三次，象徵茶博士沖茶時的動作。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 88。

¹⁰⁶ 姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

¹⁰⁷ 即碎步圓場。

¹⁰⁸ 姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

¹⁰⁹ 這是華傳浩在教姚繼蓀〈活捉〉時的重點提示。姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

¹¹⁰ 繼，〈活捉與活演〉，《文匯報》1961 年 7 月 15 日 2 版。筆者按：本文的作者實際上就是姚繼蓀。

¹¹¹ 1985 年在杭州舉辦的崑曲學習班，〈活捉〉由王傳淞、姚傳薌負責傳授。王傳淞一開始只是坐著說，讓他的兒子王世瑤走地位，直到最後一天，王傳淞才親自走一遍給學生們看，據梁谷音說：「那一遍真是入木三分，眼睛、神態都叫人忘不了。他示範一下，我們心裡就有底了，知道這個戲是這樣一個氛圍，要到這樣一個境界。」梁谷音接受筆者訪問時所提及。

¹¹² 現在可以看到的，有朱傳茗分別和王傳淞及華傳浩演〈活捉〉的兩張照片，就是戴銀泡、穿黑褶子，朱傳茗人又瘦又高，表情陰沈，雙手下垂，活脫脫就是一個「鬼」的形象。

華傳浩、朱傳茗二位老師內部演出過一次，……只記得朱老師穿一身黑褶子，兩手垂下，動也不動，一點也不美。」¹¹³因此梁谷音針對閻惜姣的扮相加以修改，上場時為表現夜寒及鬼氣，穿黑坎肩，頭繫黑紗，兩鬢插白帶（紙錢），基本上調性一樣，但也不會太恐怖。她更從實際的角度出發，認為閻惜姣要張文遠「你來看看我比當日如何？」，與張文遠「三看」時，繼續穿黑坎肩很難達到效果，因此改穿紅坎肩，雙眉展開，表情開始美、開始俏¹¹⁴，最後張文遠被徹底的迷住了，情不自禁地跟著閻惜姣走。

上崑的版本最大的不同是增加了閻惜姣的「戲份」。過去張文遠的戲有七成，閻惜姣的戲則只佔了約三成，身上多數是維持不動，雙手下垂。梁谷音豐富了閻惜姣的表演身段，在閻惜姣及張文遠回憶當日借茶的情景時，設計了一段雙人舞，並有兩人眼神的交流，營造人鬼情勾的感覺，使閻惜姣的戲份增加，和張文遠較對等¹¹⁵。梁谷音還加了一個非常現代的動作，當她念完「我當時眉眼傳情」以後，兩手搭在張文遠的肩上做出擁抱的動作¹¹⁶。

劉異龍的表演則融合了王傳淞及華傳浩的優點。劉異龍在王傳淞「冷」的基調上，加上了華傳浩的表演手段¹¹⁷。張文遠被活捉後的表演，照樣變臉，但不過份，點到而已¹¹⁸。矮子步，倒圓場，要雙袖反提倒退，魂步全部保留了下來¹¹⁹。劉異龍特別強調眼神的運用，如張文遠半夜被喚醒，是惺忪「睡眼」，見到閻惜姣的美色，是好色的「喜眼」，驚覺閻是個鬼魂，眼光收縮，顯出「懼眼」，後面還有「癡眼」、「鬥雞眼」、「死魚眼」，劉異龍以眼神的運用豐富了表現力¹²⁰。劉異龍也有獨創的表演手法，當張文遠被閻惜姣掐住，最後有「入被窩」，「僵屍」到桌上，桌上「搶背」下的動作，表示已經被掐死。由於過去王傳淞並沒有練過武功，因此這些身段是劉異龍自己設計的¹²¹。

梁谷音和劉異龍的〈活捉〉，從情勾的「情」字出發，減弱原本陰森的氣氛。更從實際的角度出發，在回憶借茶時的情景，加入了雙人舞，使舞台的氣氛熱烈起來。

¹¹³ 梁谷音，〈又演崑劇「閻婆惜」〉，《新民晚報》1985年5月20日6版。

¹¹⁴ 劉異龍、梁谷音，〈我們怎樣演活捉〉，《文匯報》1986年9月26日3版。

¹¹⁵ 基本上就是閻惜姣的比重提升到四成五，這是梁谷音接受筆者訪問時所提及。

¹¹⁶ 梁谷音，《雨絲風片》，頁88。

¹¹⁷ 上海崑大班的學生和華傳浩學的戲畢竟比和王傳淞學習的比較多，華傳浩本工丑，演戲時所呈現出的氣氛原本就比較熱烈。根據他們自己的體會，認為劉異龍在「冷」的表演上，還比不上王傳淞。張銘榮接受筆者訪問時所提及。

¹¹⁸ 王傳淞在蘇州舉行的崑劇觀摩演出時去掉了變臉（三摸面）的特技。據王傳淞的說法，過去是為爭取觀眾，才有「變臉」這一權宜之計，原來崑劇裡是沒有變臉的，他是向別的劇種學來的（京劇名丑劉斌昆的變臉也是從淮劇〈活捉〉學來的）。陳朗，〈“借茶”和“活捉”是怎樣的戲〉，《戲劇報》1957年11期（總47期），頁16。而華傳浩演出的〈活捉〉，則是有變臉，但是只是用小指頭抹一點黑眉膏上去，就不再變了，和現在相比，仍是比較美的。這是姚繼蓀接受筆者訪問時所提及。

¹¹⁹ 劉異龍、梁谷音，〈我們怎樣演活捉〉，《文匯報》1986年9月26日3版。

¹²⁰ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁150（表演—表演述例—《活捉》）。

¹²¹ 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240。

第四節 武戲的發展

第一章曾提到過，崑劇中的武戲，在武鴻福班散班之後一度失傳，而後「傳」字輩中的方傳芸、汪傳鈴等人自京劇前輩藝人手中逐漸拿回一批劇目，並加以改編，使其富有「載歌載舞」的崑劇氣息，他們更是崑劇武旦、武生的開創者。上海戲校的學生在傳字輩藝人以及京劇武功老師的雙重教導之下，既有厚實的武功基礎，又能掌握崑劇的美學原則，王芝泉及張銘榮便是其中的佼佼者。王芝泉從方傳芸學習武旦以來，不僅更加確立武旦行當在崑劇中不可為其它行當所取代的地位（過去具備武藝的女性角色一般由擅長武功的刺旦和貼旦應工），更使得崑劇中的武戲在劇目及技巧上有進一步的發展。此外，王芝泉的武旦風格細膩、優美，她所演出的武戲，不像現今舞台上看到大多劇種的武戲，往往只重技巧，不講人物，王芝泉強調「武戲文唱」，在激烈的身段、開打中依然有人物個性，始終以情為貫串，而能符合崑劇的劇種風格。張銘榮同樣具有深厚的功底、熟練的技巧，在他的繼承、發展下，累積了具有崑劇特色的武丑劇目。以下分別以《擋馬》及《雁翎甲·盜甲》為例，提出論述。

一、《擋馬》

《擋馬》原劇本收錄於《綴白裘》十一集卷三亂彈腔內。內容描述楊八姐到番邦探聽軍情時，巧遇當年曾隨楊家八虎大闖幽州的焦光普，經過衝突之後，兩人相認，定計重回南朝。二十世紀的五〇年代初，方傳芸、汪傳鈴請曲友戴夏改為崑劇曲譜，重填【北黃鐘醉花陰】套曲¹²²。原劇本的結尾為焦光普起意殺掉自己的兒子，讓楊八姐冒充其子過關，改編本則改為焦光普改扮楊八姐的馬夫，定計灌醉敵人闖關。

方傳芸與汪傳鈴於華東戲曲匯演（1954年11月）演出《擋馬》，大獲好評之後，其他劇種相繼學習演出，由於其他劇種武功原本就發展地比較全面（如京劇），因此方傳芸又吸收了它們的優點，再化用到崑劇中。原先汪傳鈴扮演的焦光普，行當較接近武生，然而張銘榮繼承此一角色後，明顯地向武丑發展。

王芝泉在1957年就已學會了《擋馬》，四十多年來，除了方傳芸最初不斷的要求之外，她更和張銘榮兩個人，博采眾長，加入了更多精采絕倫、令人嘆服的功夫。王芝泉曾說：

¹²² 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159（劇目戲碼一新編新排劇目—《擋馬》（《楊八姐打店》））。

《擋馬》……由於不斷的加工、修改，現在的戲無論是劇本、表演、唱腔、開打等方面，與過去都已面目全非了。我與銘榮、同申每次演出這個戲，雖然十分熟練，但我們仍把它作為新戲來演，這樣會以新的精神面貌出現，使演出富有新意¹²³。

1961年王芝泉隨京崑劇團赴港演出時，一個「腳掏翎子」的絕招，曾使觀眾瞠目結舌¹²⁴。這個動作是方傳芸為王芝泉提示的：「你的腿挺好的，你抬啊！你如果把腿抬起來用在思考：『這個店，我看不要是黑店啊！這個人對我這麼殷勤，這個時候不知道把我的馬餵好了沒？』這個時候如果能把你的腿抬起來，翎子一碰，就是『腳掏翎子』。」¹²⁵方傳芸又鼓勵王芝泉將原來穿的薄底快靴改成了三寸高的厚底靴。原本楊八姐是改扮成番邦小將，身上、頭上穿戴很多，原本的薄底靴會造成頭重腳輕之感，過去方傳芸初搬演此劇時，就有改穿厚底靴的想法，可惜因年齡的關係未能如願¹²⁶。王芝泉有改穿厚底靴的打算後，經過兩年的苦練，才讓功夫到家，而她扮演的楊八姐因此顯得更更有氣派，更加神氣，有大將風度了¹²⁷。

除了本身功夫的精進外，王芝泉、張銘榮更吸收其他劇種《擋馬》的長處。如「盜腰牌」一節，就是吸收了湘崑的優點¹²⁸。原本為楊八姐因店堂陳設產生狐疑，警惕四顧，焦光普潛身其後，幾次伸手欲盜牌，均被楊不經意地擋回¹²⁹。王芝泉、張銘榮刪改掉左右各一遍的重複處理，增加焦光普從楊八姐身上跳過的動作；又把焦光普跳到桌子後躲藏改為上桌「倒三角頂」豎立，然後在楊八姐回身的剎那擰一百八十度落入桌後。

奪劍則是婺劇的絕活。汪傳鈐原本是用「滾毛奪劍」，在前滾翻中順帶抽出楊八姐的配劍¹³⁰。1982年，王芝泉、張銘榮吸收婺劇「踢劍出鞘」的特技，加以發揮¹³¹：楊八姐倒轉劍柄，向倒地的焦光普步步緊逼。焦光普冷不防起一腳，將懸掛在楊八姐腰間的寶劍踢出鞘，雪亮的寶劍飛向空中，沿著一個拋物線的軌跡，落到焦光普手中¹³²。

「上椅子」、「來回倒」則是河北梆子的創造。焦光普奪劍後，為表誠意，仍把劍交

¹²³ 王芝泉，〈從《擋馬》說起〉，《戲文》1987年1期（總35期），頁9。

¹²⁴ 唐葆祥，〈武旦行中佼佼者——王芝泉〉，《戲劇報》1984年4期（總323期），頁33。

¹²⁵ 王芝泉接受筆者訪問時所提及。此外1985年王芝泉赴北京演出《擋馬》，在楊八姐「趟馬」上場時增加了「單腳掏翎子」的動作，用來顯示馬上催鞭、英武軒昂的豐姿。王芝泉，〈進京赴會說《擋馬》〉，《新民晚報》1985年11月20日6版。

¹²⁶ 王芝泉接受筆者訪問時所提及。

¹²⁷ 王芝泉，〈進京赴會說《擋馬》〉，《新民晚報》1985年11月20日6版。

¹²⁸ 方家驥，〈三十年磨一劍〉，《人民日報》（海外版）1985年11月28日7版。

¹²⁹ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁155（表演—表演述例—《擋馬》）。

¹³⁰ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁155（表演—表演述例—《擋馬》）。

¹³¹ 王芝泉曾說，任何劇種、任何演員演《擋馬》，她總要去看一看。金華婺劇團到上海時，也有《擋馬》，她去看了之後，有兩手很感興趣：一就是焦光普踢劍接劍；二是焦光普奪劍之後，把劍鞘、劍身一起放上腳背，然後一挑，把劍鞘踢給八姐，自己接住劍身。她想了想，覺得前者符合戲情戲理，因此就決定把它學過來。許寅，〈崑劇武旦王芝泉〉，《上海戲劇》1986年3期（總102期），頁23。

¹³² 唐葆祥，〈武旦行中佼佼者——王芝泉〉，《戲劇報》1984年4期（總323期），頁33。

還給楊八姐，但八姐不明就裡，接劍後依然不停追殺，焦光普無奈，只得借椅子抵拒。方傳芸、汪傳鈴演時，有不少結合椅子的造型。王芝泉、張銘榮融合河北梆子、京劇的演出，發展出一個以椅子功為基礎的開打段落——踩椅：椅子向前；瀉椅：焦光普平挺在椅背上，楊八姐一劍，他「磕子」砸下椅座，又一劍，滾身落至地面；站椅：單腿立於椅，「鶴展翅」亮相，楊八姐於椅側橫擋「探海」¹³³，構成大十字畫面¹³⁴。

最後再次奪劍則借用京劇演員張春華的處理：楊八姐以劍刺焦，劍頭入地，焦用右腳踩劍，再抬左腳踩楊的手腕，既不傷害對方，又迫使其撒手丟劍¹³⁵。

王芝泉曾說過，在藝術與技術的關係上，她特別重視高難度的技巧，甚至有無技不成戲的觀點，但她也非常注意，不能單純的地賣弄技巧，而是要盡力到藝中有技，技中有藝，藝技合一。王芝泉也認為在繼承傳統的基礎上，大膽革新，才能不斷發展¹³⁶。《擋馬》就是在這樣的原則下，千錘百練出的崑劇精品。

二、《雁翎甲·盜甲》

《雁翎甲·盜甲》演水滸英雄時遷奉梁山義軍之命，潛赴東京金槍班教頭徐寧府中，盜取秘藏的雁翎寶甲。時遷由丑角應工¹³⁷，在表演藝術方面的最大特色是其形體動作酷似五毒之一的蝎子，因此被列為崑丑「五毒戲」之一。

華傳浩是在崑劇傳習所時期，向沈斌泉學了〈盜甲〉這個戲，沈斌泉自己演「冷水二面」，從沒演過〈盜甲〉，為了怕戲失傳，所以根據他的印象，傳授給華傳浩，但是他只躺在煙榻上，逐句口傳，從不起步走個樣子¹³⁸。雖說華傳浩學會〈盜甲〉演出之後¹³⁹，還被徐凌雲評為「活時遷」，但是直到在大世界演出時，王洪對他說了時遷是怎麼一個人物，戲應當怎樣演，之後華傳浩的表演才逐漸合了規格¹⁴⁰。

時遷是梁山泊的好漢，不能把他演成和《偷雞》中落魄的時遷一樣，當成小偷來表演；時遷更有「鼓上蚤」的美名，全表現在如蝎子般輕巧的功夫，但不能單是要弄技巧，而要結合英雄人物的形象來塑造表演。華傳浩曾說：「光有技巧沒有人物性格，依舊不能

¹³³ 武功程式動作。一腿直立，雙手向兩旁打開，上體前探，另一腿後舉，是一種單腿支撐的燕式平衡姿勢。

¹³⁴ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁 155（表演—表演述例—《擋馬》）。

¹³⁵ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁 155（表演—表演述例—《擋馬》）。

¹³⁶ 王芝泉，〈我與崑劇武旦〉，《大雅》25 期（2003 年 2 月），頁 16。

¹³⁷ 京劇由武丑應工，但崑班丑角不分文武都要演。

¹³⁸ 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 95。

¹³⁹ 〈盜甲〉為 1924 年 5 月 24 日，首演於上海笑舞台。桑毓喜，《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000 年 12 月），頁 218。

¹⁴⁰ 王洪告訴華傳浩他所演的時遷太「文」了，因此揉合了京劇的路子，給華傳浩加工。這是張銘榮接受筆者訪問時所提及。此事同樣見於華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 96。

稱為表演藝術。應當把技巧融合在戲裡，作為表演人物的一種手段。同樣地，如果盡講究內心活動，不練好基本動作，那麼，內在就無從表達出來，也就沒有了戲。」¹⁴¹

華傳浩的兩齣武丑戲——〈問探〉、〈盜甲〉都由上海的張銘榮所繼承下來。二十世紀的八〇年代，中共文化部曾傳達過關於搶救、繼承崑劇優秀傳統劇目的指示¹⁴²，張銘榮便在這個情況下，對〈盜甲〉進行加工整理¹⁴³。

〈盜甲〉原本演出近四十分鐘，在時遷盜甲後還有湯隆、白勝接應，以及磨豆腐老漢撞見時遷等情節，張銘榮認為，如果演全本《雁翎甲》這些情節起了銜接的作用，但單演〈盜甲〉的話，就完全可刪去。且「從藝術的角度來看，時遷上房樑盜甲是全劇的高潮，高潮過去，就該快刀斬亂麻地結束。」¹⁴⁴

依照華傳浩的描述，時遷的扮相是勾武丑臉，倒八字鬚¹⁴⁵，而張銘榮在華傳浩的基礎上，吸收了京劇的特色，眉毛不倒掛，白鼻梁略為放大¹⁴⁶。在人物理解上，華傳浩曾說：

時遷不是個“賊”，而是個梁山好漢，只是在梁山革命事業需要的時候，用“偷竊”的手段來進行工作，完成任務。因此，絕不容許把時遷演得賊頭狗腦，鬼祟陰森。……在動作方面，躡、跳、蹦、縱，色色俱全，要顯出機警勇敢，武藝高強，對革命事業非常嚴肅負責¹⁴⁷。

也就是說，演員要能體現時遷梁山好漢的英雄氣質，絕不能演得小氣，要有點大「範兒」。除此之外，張銘榮更為時遷添加機智幽默的特性，這一特性是從《偷雞》、《盜皇墳》中的時遷延伸下來的，表現在針對老年人怕鬼，小姑娘怕貓的心理，裝鬼學貓，在開玩笑中把老家院和小丫環嚇走的幽默中，這也是時遷不同於其他梁山好漢之處¹⁴⁸。

張銘榮最大的發展，就是在〈盜甲〉中時遷所表現出的武功技巧。如上一章所提，華傳浩雖然經過王洪的指導，但畢竟不是從小練功，和張銘榮接受過完整的武功訓練不能相比，因此華傳浩也鼓勵學生，既然有武功底子，就可以有所發揮。

自時遷上場「走邊」、念定場詩到自報家門，一開始就要把觀眾抓住，帶到戲的情境

¹⁴¹ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 96。

¹⁴² 中共文化部曾於 1985 年頒發了《關於保護和振興崑劇的通知》，共有八條措施來保護及扶植崑劇。1986 年 1 月又成立了文化部振興崑劇指導委員會，把「搶救」、「繼承」作為振興崑劇的方針。

¹⁴³ 張銘榮，〈我演崑劇《盜甲》〉，《戲曲藝術》（季刊）1990 年 2 期（總 43 期），頁 62-63。

¹⁴⁴ 張銘榮，〈我演崑劇《盜甲》〉，《戲曲藝術》（季刊）1990 年 2 期（總 43 期），頁 63。

¹⁴⁵ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 97。

¹⁴⁶ 張銘榮接受筆者訪問時所提及。現在比較張銘榮及華傳浩的劇照，確有不同。

¹⁴⁷ 華傳浩演述，陸兼之整理，《我演崑丑》，頁 97。

¹⁴⁸ 張銘榮，〈我演崑劇《盜甲》〉，《戲曲藝術》（季刊）1990 年 2 期（總 43 期），頁 63-64。

中，張銘榮增加了「猴提」、「三百六十度旋子」¹⁴⁹、「小毛雙飛燕」等跟斗，以刻畫出小巧靈活，輕盈敏捷的「鼓上蚤」的英姿。在「啞邊」¹⁵⁰中，保留了時遷的夜行步，改倒立行進為一圈半的「貼地小虎跳」，表現時遷在東京小巷中貼地而行的意境¹⁵¹。

到徐府門口，推大門「早震得響如鈴，推一下聲如磬」，時遷只得翻牆而進。華傳浩教的是下場門放一張椅子代表圍牆，時遷踩上椅子，再跳過椅背，就算越牆了。京劇演員葉盛章是翻「小竄毛」¹⁵²越過椅背。張銘榮發展為用一張桌子疊一張椅子（俗稱一張半，近兩公尺高）。時遷先雙腳跳上桌子，再跳上椅子，然後轉身一百八十度跳上寬五公分的椅背斜對觀眾站穩，接後翻「單提」落入園中¹⁵³。京劇武丑張春華曾讚美說：「這個動作，既有生活依據，又有技巧難度，很有新意。」¹⁵⁴

上房樑盜甲是全劇的高潮，張銘榮把桌子從傳統的「兩張半」改為四張半（四公尺左右），上高的動作也從一個「倒卷簾」改為兩個「倒卷簾」，望之更覺驚險。到高點後，在椅子上頭手倒立做蝎尾高矗的「椅子頂」，接著以肩頂椅背，單手脫空變成「單肩頂」。張銘榮演《偷雞》時，有從五張桌子翻下來的技巧，雖然有人認為在〈盜甲〉中張銘榮也可以從四張半的高台翻下來，但張銘榮認為，除非他能做到「落地無聲」，否則就破壞了時遷在徐府臥室的樑上盜甲的規定情境¹⁵⁵。

出徐府後，為了表達時遷順利完成任務手舞足蹈的心情，張銘榮設計了時遷雙手捧著裝雁翎甲的小箱，用頭頂地，連翻三個「腦尖子」，再頭頂箱子走「雀行步」¹⁵⁶，最後以「扎頭旋子」亮相。在連續不斷的跟斗動作中，結尾得以有力的收煞¹⁵⁷。

在將〈盜甲〉重新整理的過程中，張銘榮體認到：「武戲必須掌握節奏，層層遞進，不僅是戲的節奏遞進，武技也應隨戲情變化，不僅要展示高超的技術，更要為塑造人物、講述故事服務，最後必須有一個全劇的高潮，把觀眾的審美心理推到極致，再完滿收場，給觀眾留下回味無窮的感受。」¹⁵⁸

¹⁴⁹ 旋子為一種使身體按照一定姿勢在空中旋轉的跳躍技巧。

¹⁵⁰ 走邊時若只輕擊堂鼓或板鼓，不用其它響器，以表現夜靜更深情景者，俗稱「啞邊」。

¹⁵¹ 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154（表演—表演述例—《盜甲》）。

¹⁵² 一種魚躍式前滾翻動作。

¹⁵³ 方家驥、朱建明主編，《上海崑劇志》，頁154（表演—表演述例—《盜甲》）。

¹⁵⁴ 張銘榮，〈我演崑劇《盜甲》〉，《戲曲藝術》（季刊）1990年2期（總43期），頁64。

¹⁵⁵ 張銘榮，〈我演崑劇《盜甲》〉，《戲曲藝術》（季刊）1990年2期（總43期），頁64。

¹⁵⁶ 俗稱「打腳尖」、「鳳點頭」。站正步，兩腳分開略比肩窄，雙腿蹲下，腳跟踮起，以腳掌著地，雙臂向前平伸掌心朝下，目視前方，起步，右腳勾腳面踮腳跟、右腿以腳尖踢右掌，隨即右腳掌向前落地，約進半步，同時趁勢左腳勾腳面踮腳跟、左腿以腳尖踢左掌。如此兩腳交替向前踢行。雀行步要求腰部拎直，提氣（「谷道」上提），腳腕須有掣勁，切忌「坐屁股」。適用於丑角。

¹⁵⁷ 張銘榮，〈我演崑劇《盜甲》〉，《戲曲藝術》（季刊）1990年2期（總43期），頁64。

¹⁵⁸ 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

小結

從人物出發、理解人物的內心，是當代藝人塑造人物時的不斷追求。崑劇表演藝術有嚴格的規範、嚴密的章法，要有所突破，的確不容易，然而許多好戲就是在前輩藝人不斷的追尋努力之下，才能在舞台上綻放光芒。當代藝人的工作是把傳統劇目繼承下來，並繼續發展。但是這種發展不應該是演員個人的自我表現，也不該是為發展而發展，而是必須在保存傳統優點以及迎合當代觀眾的審美觀間力求一個平衡點，讓崑劇藝術得以正向的成長。

造成崑劇藝術舞台呈現優劣的原因很多，劇本、音樂、身段程式、唱腔、白口以及最重要的——人物的理解，筆者能力有限，因此只針對人物理解來論述。再次重申，外在的身段程式絕對有其必要性，一舉一動一顰一笑是否規範到位，都與演員塑造角色的好與壞、像與不像有直接關係。但程式是演員在塑造人物前就必須先準備好的，因為空有人物理解，沒有外在程式的表達，充其量只會落得個「自我感覺良好」的評價，而適切的外在程式更有助於準確地表達出演員的人物理解。但徒有外在程式，舞台上的角色呈現就是個沒有靈魂的空殼子。而外在與內在如何結合，筆者相信在一個「情」字上，無情不動人。

本章所討論的諸多角色，皆為筆者認為演員的自我闡述基本上能與舞台呈現符合的，可以發現多元化的表演手法可說是他們呈現複雜人性時所共同採用的方法，只是側重點各有不同，從傳字輩開始，他們就強調要尋求在行當的「共性」以外的「個性」，當代藝人延續這樣的原則，而更進一步地將其它的表演藝術融入崑劇表演中，且他們又在「化」字上下功夫，使得借鑒進來的東西看不出痕跡，這是對於崑劇表演藝術特性、原則深刻了解的積累下才能做得到的，這也跟他們數十年來的舞台實踐有關。因此可以得知，要發展崑劇，還是必須從保存傳統崑劇入手，沒有對傳統崑劇了解的堅實基礎，要在其上加諸任何東西，都是無憑無據，無法持久的。