

# 但是相思莫相負

## ——細話青春版《牡丹亭》

吳夢

### 緣起

人世的因緣總是如此不可捉摸。由於去年，更準確地說是在去年的前一日夜，謬中獎首，得以全年賞聽上海崑劇團的每一場演出。雖說崑曲之於我，是眉間的一點春色，是眼角的一抹秋光，是睡裡的一枕懸夢，是醒時的一縷綺思，但時間一久，色淡了，光黯了，夢遠了，思淺了，一切都彷彿是前塵昨世的迷離幻影，「猛教人抓不到魂夢前」，變得不真切了。特別是工作以後，身心多有牽累，劇場也漸去得少了，與崑曲的疏離也就日增一日。而此番的機緣，雖說多少有些「被崑曲」的意味，但心裡邊卻是大歡喜的，終於可以又開始如此頻繁地親近崑曲了。

然而，沈睡的熱情一旦被重新喚起，卻是那樣不可遏制。上崑之外，竟也拋撇不下其他任何一次與崑曲近距離接觸的機會。其間自然包括曾造極一時之盛的青春版《牡丹亭》。哦，現在算起來，距我 2003 年初入劇場觀摩崑曲也已第十個年頭了，那頭一次看的正是《牡丹亭》。而自有記憶起在不經意間第一次讀到的一句戲文，竟也恰恰出自《牡丹亭》，就是《尋夢》「江兒水」裡杜麗娘那句頗有些狠勁的話：「這般花花草草由人戀，生生死死隨人願，便酸酸楚楚無人怨」。只是當時的我應該還無法全然瞭解阿麗彼時「以身殉夢」的意願。即便是現在的我，人生已經發生了翻天覆地的變化，個中的滋味又能體會多少，那就全需綰合著己身生命的悟性和修行了。

### 世間何物似情濃

然而這一回，當我再次坐到劇場裡，距離前次觀賞同一版演出已然整整八年，可當開場〈標目〉的那一支【蝶戀花】曲子響起，自己還是被深深地震動了：

忙處拋人閒處住。百計思量，沒個為歡處。白日消磨腸斷句，世間只有情難訴。

玉茗堂前朝復暮，紅燭迎人，俊得江山助。但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。

一個「情」字，可謂道盡了《牡丹亭》全部的明符和暗碼。正如臨川妙答理學家「以子之才，何不講學」的詰問：「先生講性，弟子言情。」這裡固然包含了湯氏對現實人生的失望轉而投向戲劇創作的無奈，但更多的也系晚明以降「心性之學」的高揚而在文學領域裡的燦爛生花。自此，「《牡丹亭》唱徹秋閨，惹多少好兒女拼為他傷心到死」（俞用濟題《醒石緣》）。婁江俞二娘酷嗜《牡丹亭》，蠅頭細字，批注其側。幽思苦韻，有痛於其者，十七惋憤而終；孤山腳下，馮小青永夜輾轉，吟出了「冷雨幽窗不可聽，挑燈閒看《牡丹亭》。人間亦有痴於我，豈獨傷心是小青」的絕唱，不久抑鬱而卒；更有甚者，杭州女伶商小玲於《牡丹亭》尤擅場，一日復演《尋夢》，若身其事，唱至「待打並香魂一片，陰雨梅天，守的個梅根相見」，竟隨身倚地，氣絕身亡；而最為人所熟知的，莫過於《紅樓夢》第二十三回「牡丹亭艷曲警芳心」中的林黛玉了，當偶然間兩句《牡丹亭》的戲文吹到耳內，黛玉先是「感慨纏綿」，繼而「點頭自嘆」，再至「心動神搖」，更發「如醉如痴，站立不住」，終於「心痛神馳，眼中落淚」，臨了，魂歸離恨天。「千古情根消不得，夢魂應傍牡丹亭」，這是清人吳長元在觀據小青事所演成的《療妒羹·題曲》一出後的題詩，卻道出了國人骨子裡尤其是女性才人深於情、篤於情的性格真相。由是四百年來，春風幾度，牡丹依舊，每令「有情人無不歎歔欲絕，恍然自失」（潘之恆《情痴》）。而杜麗娘不但是為湯顯祖筆底的「天下第一有情人」，也儼然成了普天下有情女子的精神偶像，「但為情故，‘生者可以死，死可以生’」（白先勇）。

正是在這出以「夢」貫穿始終的傳奇中，杜麗娘夢裡夢外，無非為情，完全變成了「情至」的化身。是故經歷了〈驚夢〉的風勾月引、濃情慾滴，〈尋夢〉的忽迷忽悟、一時沈亂，〈寫真〉的不知自瘦、措思不定之後，終在〈鬧殤〉中義無反顧地「離魂」了。非如此，不足以表現麗娘的情之真、情之深，可謂「百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣」（王思任《批點玉茗堂〈牡丹亭〉敘》）。但「若士以為情不可以論理，死不足以盡情」（王思任《批點玉茗堂〈牡丹亭〉敘》），倘若有死而已，那便果如徐朔方所言「死於對愛情的徒然渴望」了，但這遠遠不是玉茗堂主人所要表達的全部思想主題和精神內涵，「生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也」。所以，「人既死而情不與之俱死」（孫桐生《重刊吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記序》），「離魂」之後，更須「還魂」。同樣，非如此，不足以表現麗娘的情之篤、情之堅。生命的消逝離去只是對「愛的嚮往」暫告一個段落，生命的回轉復蘇才是對「愛的追尋」的又一輪新的開始。植於此，做了鬼的杜麗娘仍然情根不斷，「‘梅’‘柳’二字，一靈咬住，必不肯使劫灰燒失」（王思任《批點玉茗堂〈牡丹亭〉敘》），正是這種情之所鍾、死而未已的精神力量，《驚夢》中的「潑殘生，除問天」到了《冥誓》中已然變成了「潑殘生，堪轉折」，

從對生命的無力掌控到對人生的全力把握，出現這種轉機的決定力量，固然直接完成於柳夢梅的開棺掘墳，但杜麗娘那「一靈未歇」、死生不易的情才是真正的根本動因。如果說止於《鬧殤》的「死去」即清遠道人題詞中所言「夢其人即病，病即彌連，至手畫形容傳於世而後死」，那麼終於《回生》的「活來」便是「死三年矣，復能冥漠中求得其所夢者而生」。杜麗娘的「情」在經歷了一番入死出生的考驗和鬥爭後，終於得與夢中人在人間相會重逢。

以往諸多版本的《牡丹亭》夥只演到《回生》便戛然收束，但「白牡丹」卻堅持將這個「情死情生情活」的故事一直演到原著的殿出《圓駕》方止。不少觀點以為這樣又落入了「奉旨完婚」的俗套，譬如郭預衡主編的《中國古代文學史》中的論調，「不論人們如何為《牡丹亭》的大團圓結局辯解，這種大團圓的色調同杜麗娘的人性覺醒及愛情追求畢竟是極不諧調的。懸殊的反差，反映出作家思想的最高點和最低點，也反映出作者大膽地掙脫傳統的束縛而終竟又落入束縛之中的必然思想歸宿」。再如章培恆、駱玉明主編的《中國文學史》也說：「最後柳夢梅中狀元、皇帝下旨完婚的結尾，構想亦屬平庸。」但《牡丹亭》果真一如所言陷入了「才子佳人大團圓」的窠臼和舊途而未能免俗麼？筆者以為那實在是辜負了繭翁的一番苦心的。如作者《題詞》中言及「傳杜太守事者」，《牡丹亭》傳奇的基本故事原脫胎於明代話本小說《杜麗娘慕色還魂》，但小說止於杜麗娘重生與柳夢梅成親。而海若在《回生》之後的情節不但與小說頗有出入，顯然更出自其苦心孤詣的慘淡經營。那麼若士何以要甘冒有可能被目為「狗尾續貂」之譏評的風險而續寫《回生》之後的二十齣戲呢？誠如參與青春版《牡丹亭》劇本整理的張淑香所言：「《牡丹亭》故事，不演到底，使愛情爭取到現實的合法地位，又何以體現湯氏渾厚圓融的情至高境？杜麗娘死生以求的愛情，不走到這最後一步，豈不全盤皆輸？如有人因為自己沒有識見，誤將這種結局當作一般平俗的大團圓慣例，視為糟粕，認為下本可以省去不演，豈非太唐突古人？」此正所以義仍非寫出後廿出的緣故，也是青春版《牡丹亭》非將下本演到底的因由。由此，高舉浪漫主義、理想主義大纛的顯祖在經歷了「情」的上下求索之後回歸了難能可貴的現實主義。這並非向傳統的妥協，而是中國文化的樂生性決定了只有重回到人間世，將「至情」在現實生命中真正地展開，使其得以在人間社群獲得一個此在的圓滿，個體生命亦求得一種終極的完善，並參與改造世界的努力，從而創造人類社會的整全生機，成就靈性生命的偉業。這便是「情至」的力量。如此的真情、深情、痴情，難道不應獲得上達天庭、下至地府的承認麼！所以在《冥判》之後，必須還要有《圓駕》。如果說閻浮殿中的判官作為陰司的統治者也為麗娘所感，准其不死，那麼金鑾殿上的皇帝無疑乃是陽間社會也即人間秩序的最高維護者，獲得他的首肯，也即意味著杜柳二人的愛情在現實世界的勝利。「領陽間

告敕，去陰司銷假」，「至情」不但震撼了冥府的羅刹，也感動了朝堂的天子。這才是清遠道人最終要表達的——「愛的實踐」，也即《回生》之後的下本情節，男女主角對愛情的堅持與執著才使這份跨越生死、感天動地的情在現實中得以完成，獲得普天下的祝福。青春版《牡丹亭》對上中下三本的定位與命名——「夢中情」「人鬼情」「人間情」，可謂與顯祖原旨若合符契。而這份情的贏，又何嘗不是體現生命原力的自由意志的最終獲勝呢。

### 直教生死相許

此版的另一大創舉，在於一改以往演出旦角獨擅的結構，而是加強了巾生的戲份，形成生旦並重的格局。如此，《牡丹亭》不再是閨門旦的獨角戲，柳夢梅也不再只是杜麗娘「尋來尋去，都不見了」的朦朧幻影，而是同麗兒一道在三生路上走過千難萬險而百折不回的情郎。這也正是義仍所要表現的對理想愛情的追求，或稱之為對愛情的一種理想。正如該版藝術指導兼總導演的汪世瑜所言：「所謂理想的愛情，必然是兩個人的愛情；所謂愛情的理想，也必然是兩個人共同理想。理想的愛情，一定是要由兩個人同心協力才能達成的。」其實，在原著中，作者對柳夢梅的著力並不亞於杜麗娘。若士的原意也是要杜柳二人在爭取幸福的坎坷路途上不惜以性命相許的全力以赴，更將重起麗娘之魂的砝碼壓在了夢梅堅定的執行力上。《拾畫》的鐘情特甚、一片凡心，《玩真》的隨口亂呼、一往成痴，《幽媾》的忽痴忽慧、精魂專一，《回生》的念茲釋茲、驚疑自語，《硬拷》的風月無功、殘夢提破，都足以見出「柳夢梅對愛情的願力，一點也不比杜麗娘弱」（汪世瑜）。又豈止是願力，如果沒有柳夢梅在願望之上的行動力，那麼杜麗娘所有對愛的嚮往和追尋都不免夢幻泡影的尷尬和難堪，所以相較於麗娘的虛念，春卿以其一往無前的實際行動確保了愛在實踐中得以落實並終獲圓滿。麗娘的真心和深情引導著夢梅的執行，夢梅的熱力與勇氣執行著麗娘的引導；麗兒的精神企盼是那樣的熱切和強烈，柳郎的實際追求是如此的果敢與堅決。如果前者是杜柳「完其前夢」的根本動力，那麼後者則為二人「夢境重開」的直接原因。當然，在牡丹亭上走過三生路的杜麗娘，其對柳夢梅的考驗也可謂「數番跌宕」，反復者何其三。正如三婦所評：「若柳生者，臥麗娘於紙上，而玩之，叫之，拜之。既與情鬼魂交，以為有精有血而不疑；又謀諸石姑，開棺負屍而不駭；及走淮、揚道上，苦認婦翁，吃盡痛棒而不悔」（《硬拷》）。這「情鬼魂交」的「不疑」、「開棺負屍」的「不駭」、「吃盡痛棒」的「不悔」，只有經歷了種種的磨難和考驗之後，柳夢梅痴情志誠的形象才足以和杜麗娘作配。可見對於柳夢梅這一形象的塑造，海若亦是筆酣墨飽，傾注了全副的心血，一點也不遜於杜麗娘的。而從巾生的幾場重頭戲來看，柳夢梅亦無不個性鮮明，傲骨錚錚，活脫脫一副有志青年、志在必得的模樣。甫一亮相出場的《言懷》中便自詡「且養就這浩然之氣」，

已覺不同凡響，而「必須斫得蟾宮桂，始信人間玉斧長」「定佳期盼煞蟾宮桂，柳夢梅不賣查梨」的自我期許，更見出其強烈的功名之心。確如三婦批語：「一部痴緣，開手卻寫得浩浩落落，方是狀元身分，不同輕薄兒也。」至於「每日情思昏昏」致所做一夢，「柳生已先於夢中著意矣」。誠哉三婦之言，一個困蹇而情志高遠的士子形象寥寥數語便已呼之欲出。而後《旅寄》中異鄉落魄，但其樂觀進取的本色卻依然不改，口口聲聲自稱「小生是個擎天柱，架海梁」，觀者在啞然失笑之余，亦深深體會到其作為一個傳統讀書人所應有的理想與抱負。再後《淮泊》一出，為愛妻搭救岳丈，幾陷於牢落淒惶之地，但在其與店家的對答中，卻絲毫沒有半點的寒儒薄相，「破詩書萬卷，筆蕊千花」，吐納自然而天真，使人真切地感受到這個洋溢著朝氣和活力的年輕人身上所澎湃著的憨厚與可愛。《硬拷》則更是將柳夢梅剛直不屈的書生氣骨發揮到了極致，「怯書生劍氣吐長虹」，面對身居高位、盛氣凌人的岳丈，柳生不卑不亢，進退有據，即便身戮「取桃條打他，長流水噴他」的遭遇，卻仍無屈折之意，獲知狀元及第後，愈發「人雄氣雄」，使老平章亦為之氣奪。而那支《雁兒落》曲子中，一腔噴薄而出的十句「我為他」，純是「一片痴境，系絲雕孔，作個痴字」（王思任批語），對愛妻的痴心始終不移，慘遭吊打之痛後，還「收到小姐身上，想起花柳之情，可釋桃條之怨」（三婦評語），可謂痴情已極了。這大概就是《紅樓夢》裡「冷子興演說寧國府」講到寶玉遭賈政笞楚，吃疼不過，而「姐姐」「妹妹」亂叫以解疼的出處了。至最後《圓駕》中對杜寶自恃平賊之功的揶揄和嘲弄，面對乃翁的執古冥頑，表現得牙慧異常，據理力爭，毫不退讓，當杜寶為顧全臉面而將女兒視為「花妖狐媚」要請旨「向金階一打」之際，甚至痛斥其為「好狠心父親」，耿介中見出溫情。只有這樣的人品才堪配麗娘，也不枉麗娘對他「情之既摯，乃之死靡他」（水簫散人《駐春園小史序》）了。

其實，若士在《牡丹亭》一劇的創作中，始終秉持著生旦對舉、雙線並行的原則，安排的場次或有先後，但對男女主角的用力並非畸輕畸重，而在有些關目的設置上，更顯出其良苦用心。如互為照應、心靈相感的《寫真》《玩真》二出，「麗娘千古情痴，惟在留真一節。若無此，後無可衍矣」（三婦評語）。正是衍至拾畫者的「小姐、小娘子、美人、姐姐，隨口亂呼，的是情痴之態」（三婦評語）。筆者從三婦的這兩則批語中拈出「情痴」二字，可為杜柳寫照。而杜小姐《寫真》時嘆道「虛勞，寄春容教誰淚落？做真真無人喚叫」，與之對應的柳衙內《玩真》時呼道「向真真啼血你知麼？叫的你噴嚏似天花唾。動凌波，盈盈欲下一——不見影兒那」，玉茗堂主人一再引用真真之典，一方面固然是受到《畫工》故事的啓發，即石道姑所謂「古畫成精」，另一方面難道不也是潛藏在麗兒內心深處的一絲隱憂麼，倘若柳郎一如趙顏一般，心生疑忌，有始無終，則非但抱恨泉台，秦

晉亦終不可偕矣。此即阿麗「妾若不得復生，必痛恨君於九泉之下」所本。所以《冥誓》中，其吞吐往復，用緊用緩，一則恐柳郎驚其為鬼，二則怕柳郎怯於啓墳，只好再三試探，洵如三婦所評：「以前無數曲折，皆為逼出立誓；以後無數曲折，皆為逼出開掘」。是故麗娘「重之以丁寧，又重之以跪囑，正使柳生不得不依從也」。直到《回生》一出，柳夢梅不惜性命之虞勇決的行徑與承擔，終使「死工夫救了你活地獄」，杜麗娘一句「柳郎真信人也」的感慨，回應並實現了「前日為柳郎而死，今日為柳郎而生」的志願。則柳夢梅的情深義重於此方獲確證，而臨川所謂「天下有情人」的贊嘆也就不獨獨指向杜麗娘一人，柳夢梅無疑已經成為了杜麗娘不分彼此、水乳交融的美好的另一半。那麼再來看柳生之後的一系列行動，無疑更是深化堅定了其矢志不渝的情乃臻於至。亦如上文所言，為了給愛情保駕護航，他不惜四處奔走、八方探尋，畢竟愛情可以是兩個人的事，但婚姻需求得一個家庭社會的圓滿。無論是求取功名的艱辛，還是尋訪姑嫜的曲折，柳夢梅為了愛人真個是飽受磨折、遍嘗困厄，但災變難挫其志，禍患難損其情，《圓駕》一出，冰玉怡然，皆大歡喜，杜柳的愛情在死死生生的崎嶇疊嶂之後，終於為父母家庭所接受，也獲得了世俗社會的認同。其實最後一出的精彩還不止於此，面對杜寶「無媒而嫁」的厲聲斥責，杜柳二人毫無愧色，一個辯說「保親的是母喪門」「送親的是女夜叉」，一個駁道「這是陰陽配合正理」，如此言語，哪裡還是什麼舊式才子佳人「溫柔敦厚」的聲口，分明是兩個要求戀愛自由、婚姻自主的桀驁不馴的現代青年。而柳生指責岳父處分麗娘的三大罪，阿麗對父親要求與柳郎離異方可相認的斷然拒絕，更顯出兩個年輕人在生命意識自覺自醒後的叛逆色彩，極富晚明反撥陳腐理學與傳統禮教的時代特點，即便到了今天，亦不乏生動活潑的現實意義。故「湯義仍《牡丹亭夢》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價」（沈德符《顧曲雜言》）。何以減價？除卻上述所論，筆者亦注意到三婦的一條評語，「然猶曰鬼可虛情，人須實禮，於此可想麗娘貞性。不則，與馬卓、崔張之淫佚者何異？玉茗每以言情為講學，此之謂也」（《幽媾》）。與以往任何一部才子佳人風月戲心許便要身許的情事絕似而迥異，「牡丹亭，夢也；梅花觀，魂也；扁舟載去，乃始人也」（三婦評語《幽媾》），麗娘直到《婚走》與夢梅「曲成親事」時才「正身陪奉」，這才是情愛的正途，也是《牡丹亭》在精神氣質上要遠遠高出其他同類題材作品的關鍵所在。一如吳山《〈還魂記〉或問十七條》所答：「若士言情，以為情見於人倫，人倫始於夫婦。麗娘一夢所感，而矢以為夫，之死靡忒，則亦情之正也。」亦如王思任《批點玉茗堂〈牡丹亭〉敘》中所言：「況其感應相與，得《易》之咸；從一而終，得《易》之恆。則不第情之深，而又為情之至正者」。由此，麗娘之情固從愛起，但「牡丹亭上三生路」，短暫的愛欲早已昇華為純情的永恆。所以，《牡丹亭》又何嘗不是臨川的純情之作、

純情之夢呢。「若士自謂一生‘四夢’，得意處惟在《牡丹》」（《批點玉茗堂〈牡丹亭〉敘》引），海若正是以純情的直指人心，宣告自己「掩門自貞」的人生理想。而杜柳魂夢相從、死生以求的「至情」更是湯氏近乎對心靈自由的「性命之學」的不朽嚮往與恆久追求了。

### 僕本恨人

「玉茗堂開春翠屏，新詞傳唱《牡丹亭》。傷心拍遍無人會，自掐檀痕教小伶」，這是湯顯祖教唱《牡丹亭》時自題的一首詩，而「傷心」二字正屢見於全劇。杜麗娘《驚夢》中「正如此想間，只見那生向前說了幾句傷心話兒」，《尋夢》中「牡丹亭，芍藥闌，怎生這般淒涼冷落，杳無人跡？好不傷心也」，「一時間望，一時間望眼連天，忽忽地傷心自憐」；《拾畫》中柳夢梅「怎的得傷心也」，「又不是曾經兵火，似這般狼籍呵，敢斷腸人遠、傷心事多？待不關情麼，恰湖山石畔留著你打磨陀」，「你道不許傷心，你為俺再尋一個定不傷心何處可」。有道是「不是冤家不聚頭」，一如杜麗娘所言，「冤親做下這冤親債」，兩個同樣在花園中的傷心人，從對自然的敏感和穎悟發而為對生命的關切和流連，恰似三婦於《驚夢》中的一則評語：「悠悠世上，多是忙過一生，了與韶光無涉，不獨錦屏人也。若錦屏人，園亭雖麗，不解賞心樂事，又不如斷井頽垣，動人低回也。」而杜柳這對歡喜冤家「各自有情，各自做夢，各不自以為夢，各遂得真」（三婦評語《言懷》）。從三婦的其他幾條評語中亦可見出二人的性格底裡和情感深處的相通相融處，「柳因夢改名，杜因夢感病，皆以夢為真也。才以為真，便果是真」（《言懷》）；「麗娘夢裡覓歡，春卿畫中索配，自是千古一對痴人。然不以為幻，幻便成真」（《玩真》）；「麗娘為柳梅害殺，春卿又拈此二字，一往成痴」（《玩真》）；「只拈著‘柳’‘梅’二字，不肯放過。才不放過，便是有緣。麗娘認定夢兒非遠，柳生認定情人不在天涯，皆是極得力處」（《幽媾》）；「《魂游》」再聽，《幽媾》之細看，耳目聰明，柳杜相匹」（《幽媾》）；「情之所鍾，要會尋，又要會守。柳杜得力，皆在此二字」（《回生》）；「麗娘今日」知有人間之樂，即柳郎亦今日方知有人間麗娘之樂也」（《婚走》）。相同的心理氣質與生命特質決定了他倆終究要走到一起。還是三婦的評：「蓋傷心者情之至也。（《驚夢》）」

### 人生自是有情痴

當然，在全本《牡丹亭》中，不獨只是男女主角的「各自有情，各自做夢」，其實二人情感激蕩的幾出對手戲也頗有看頭，這在蘇崑的青春版中更是得到了極致的發揮。按該版的總製作人兼藝術總監白先勇的提法：第一本啓蒙於「夢中情」，第二本轉折為「人鬼情」，第三本歸結到「人間情」。則與之對應的三本中各有一出情感戲體現了這三種不同的情。《驚夢》中夢情一起，蓬蓬勃勃，但純乎一夢，

是為虛情；《幽媾》中前夢甫完，後夢又起，然一陰一陽，虛實參半；《如杭》中死裡淘生，親事曲成，第新婚佳趣，已系實情。從舞台的表現形式來看，也各有不同。《驚夢》中水袖廝纏，《幽媾》中膩舞翩翩，《如杭》中對扇合盤，將杜柳二人感情的一步步由虛轉實演繹得恰到好處，令人叫絕。而無論是夢、是鬼、是人，無時不在情中。或如臨川好友潘之恆於《情痴》中評說「杜之情痴而幻，柳之情痴而蕩。一以夢為真，一以生為真，惟其情真，而幻蕩將何所不至矣」。潘氏將杜柳情愛歸到「情痴」二字上，雖於我先，但喜暗合，可謂深中鵠的。而這寶貴的「情痴」早已不再是這對有情人一時的生理或心裡上的衝動，而是對凝聚著他倆全部生命理想的近乎宗教般虔誠的執著追求。所以，在情途上一路坎坷、辛苦跋涉而來的杜柳雙痴，經過千難萬險，歷盡九死一生，然「情根一點是無生債」，無論遭受怎樣的艱難和困苦，他們都決不改變、決不退縮、決不放棄，並用他們自己的方式，以九死不悔的意志和鍥而不捨的精神，挫敗道道艱危，戰勝重重凶險，終於如願以償，合卺交杯，金階對策。「定佳期盼煞蟾宮桂。柳生以狀元自命蟾宮貴客，傍的雲霄，麗娘亦自命狀元妻矣」(《寫真》)，三婦洞見，當愛情與理想相互交織，彼此融合，其所迸射出來的光與熱又會爆發怎樣驚人的力量和能量，人類對自由與幸福的追尋和求索終究要在現世得到一種實現。這才是成就情至的最高生命境界。而我也更願意將「蟾宮折桂」視為是湯氏理想的一種符號，我們不必以今人的眼光來苛求古人甚而畫地為牢，每個時代對理想的定義必定注入新的內涵，對於不同人群的理解也必將產生新的意義。但這份穿透死生的青春之情卻一定能夠跨越古今，涵泳世界。

### 痴人說夢

「三生一夢，人世兩和諧」。東藝的舞台上，一對年輕的璧人顧盼有情，你呼我應，那繾綣絞纏、膠漆牽綰的水袖拉扯出一段連死亡都阻隔不斷的至情。當蕩氣回腸的主題曲再次響起，「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」，這既是麗兒對愛的誓言，也是柳郎對情的承諾。俞平伯《牡丹亭贊》中曾道：「余讀之數十遍，其中數折又歌之數十百遍，有一見而傾倒者，有數遍數十遍之後而漸覺好者，有數百遍而始開口笑者，有至今而茫然者，亦終身讀之而已，贊何為哉！贊之者何？恨辭也。焉恨之？恨其‘明放著白日青天，而色眼瞇<目奚>尋難見’也。」而「為情作使」的臨川更有「傷心拍遍無人會」之慮。可見「解人難索，自古已然」(楊懋建《長安看花記》)，「亦可見人生奇緣不偶，只是不曾志誠」(三婦評語《婚走》)。是了，愛情的最大敵人，不是來自外在的壓力和阻力，而只在於我們自己的內心是否存有至情。其實崑曲，不管是春是秋，不論是睡是醒，一直在我心裡，不曾離開。這正是「情不知所起，一往而深」。那麼，劇場裡那坐在我身旁的人兒又是否會懂得夢兒的一往深情呢？



2013 年 2 月

# 尋找崑曲瑣憶

中央大學教授

洪惟助

1990 年以來，我開始崑曲文物資料蒐集及田野調查，平時與學生閒聊，會談到這些事，有時學生聽得興味盎然，就勸我寫下文章。但這類文章，學術期刊不接受，一般報紙副刊和雜誌也很難登刊。現在趁中大博物館開館之際，寫下一些回憶，也許是適當的時機吧？

## 一、張充和手抄曲譜

1991 年 6 月我赴美國哈佛大學，趙如蘭教授邀我在東亞文明系當訪問學人。大部分時間在燕京圖書館看書。有機會認識考古人類學系張光直教授(中央研究院院士，曾任中研院副院長)，他的辦公室就在燕京圖書館斜對面畢巴底考古民族博物館(Peabody Museum)裡面，每周大約有一、二次我們會相約共進午餐。8 月 3 日張光直教授電話給我：「張充和女士和夫婿傅漢思現在我這裡，過來見面。」張光直曾任耶魯大學考古人類學系主任，傅漢思曾任耶魯大學東亞學系主任，二人曾共事，光直夫人還向充和學崑曲。當日與漢思、充和夫婦相見甚歡，充和邀我到她家住幾日，我欣然同意。8 月 4 日午餐後，漢思開車，三個多小時抵他們「也廬」的家(位於耶魯大學不遠的「新港」New Haven)。是一棟木造兩層樓的房子，窗明几淨，庭園約有一千平方米，花木扶疏，種有竹子、葫蘆，是從中國移植來的。當天晚餐即見到台灣來的耶魯博士生王璦玲，她說她的姐姐是王瓊玲，我中央大學的學生。學生之妹，益增親切。當晚唱曲，充和吹笛，她說中國帶來的笛子，由於美國氣候乾燥，常常裂開，她索性製作了一隻金屬笛子，音色還不錯。王璦玲從充和學曲不久，也唱了《長生殿·絮閣》。第二天 8 月 5 日參加紐約海外崑曲社在社長陳富煙紐澤西家的曲會，參與者除了充和、漢思、陳富煙、我之外，還有住華盛頓 D.C 的曲友王希一、張惠新夫婦，前江蘇省蘇崑劇團小生尹繼芳，前上崑演員蔡青霖、史潔華，畫家王令聞，畫家馬白水夫婦等十餘人。在充和家住了六天，白天漢思帶我去參觀耶魯大學圖書館、博物館，也曾和王璦玲的博士指導老師安敏成聚餐。晚上與充和談曲論藝，她有十多捲錄音帶，都拷給我，其中有趙景深的唱曲。她拿了一幅張大千當場揮毫的畫給我看，想把

此畫賣掉，錢捐給紐約海外崑曲社，但此畫沒蓋章，恐賣不到好價錢，我建議她找一、二位對張大千有研究的名家如王季遷、傅申題款，身價就不一樣了。她拿了許多書畫、印石出來欣賞，包括她手寫的曲譜手摺。充和是曲家又是書法家，字跡古雅娟秀，手摺確實迷人。她看我喜歡，就把一件《牡丹亭·遊園、驚夢、尋夢》的手摺送給我。我打開一看，是在前幾天 1991 年 7 月 26 日完成的，這一天剛好是我的生日，如獲至寶，不勝欣喜。九日晚上充和拿出三大冊《曲人鴻爪》給我看，從 1937 年吳梅題字開始，大多是響噹噹極有份量的名人，如吳梅、王季烈、李方桂、胡適、余英時……等，看過之後，要我題字，我是一個很容易膽怯的人，遇到好紙或在名家、眾人之前總寫不好字，但那天晚上竟連謙詞也沒說一句，提起筆來很快就輕鬆寫好了。

1992 年 10 月臺北國家劇院為慶祝成立十週年，製作崑劇《牡丹亭》演出，邀請上海崑劇團旅美名角華文漪飾杜麗娘、史潔華飾春香，台灣京劇名小生高蕙蘭飾柳夢梅，演出四場(後來加演一場)，並委託聯合文學雜誌社執行，在中央圖書館舉辦「湯顯祖與崑曲學術研討會」，中央大學戲曲研究室籌辦「崑曲文物展」。主辦單位邀充和來台灣參加研討會，講評我的論文。充和看了中大戲曲室的文物展，很高興，戲曲室才成立十個月，竟在三百多平方米的空間展示了豐富的收藏。當時就答應再送我一冊她精繕的手摺《長生殿·絮閣》，並答應送我一支她珍藏的顧傳玠的平均開孔竹笛。竹笛後來由王璦玲從美國回台灣時帶回來給我。當時充和並約我一起去看焦承允老先生，焦先生是曲家，手抄《蓬瀛曲譜》、《炎薌曲譜》、《王子曲譜》等印行，對台灣崑曲推廣有所貢獻。充和與焦先生敘舊後，就說：「洪惟助在中央大學成立戲曲研究室，收藏許多崑曲文物，將來規劃成立崑曲陳列室或博物館，您把您的手抄崑曲譜原稿送他收藏，是有意義的。」焦先生說：「我已答應送我的學生。」充和說：「送給博物館更有意義。」但焦先生覺得一諾千金，不能改變。此事未能成功，但是充和的熱情，我銘感在心。

## 二、俞振飛的褶子

1991 年 4 月由中國大陸文化部振興崑劇指導委員會等二十個單位聯合主辦「俞振飛誕辰九十周年、舞台生活七十周年祝賀活動」在上海舉行，演出十五台京崑戲，4 月 9 日人民大舞台演《販馬記》，俞振飛扮演〈團圓〉一折的趙寵。這是俞老最後一次的粉墨登場。(趙寵〈寫狀〉由蔡正仁飾演，〈三拉〉李松年飾。李桂枝由張靜嫻、李玉茹、李薔華分飾。)並有研討會、餐會等活動。台灣有許多曲友前去參加，我全程參與，和俞老有幾次見面、談話的機會。我和俞老說：「我規畫在台灣成立崑曲博物館或文物陳列室，俞老師是否有戲服，送我們一件。」俞老說：「經過文革，可能都沒有了。不過，我再找找看。」此後，我不

敢再提此事。1993 年俞老過世，台灣劇作家貢敏前往弔祭，俞師母李薔華女士將此件褶子交給貢敏先生，說：「俞老生前囑咐此件褶子要送給洪惟助教授，煩你帶回台灣，交給洪教授。」俞老一諾千金，令人感動，此一件褶子乃俞老於 1958 年 4 月至 10 月為訪問歐洲七國(英國、法國、瑞士、比利時、盧森堡、捷克、波蘭)與言慧珠女士演出《百花贈劍》所製。

俞老據其尊翁俞粟廬口授唱法校訂折子戲二十九齣，由吳中書家龐蘅裳精繕，於 1953 年在香港出版，名曰《粟廬曲譜》。1991 年 3 月文建會主辦，中華民俗藝術基金會承辦之「崑曲傳習計畫」亟需唱曲教材，我們想到《粟廬曲譜》是最適當的曲譜教材，又適逢俞老九十壽誕，乃在台灣重印一千冊，呈俞老一百冊以為祝壽獻禮。1996 年再印一千冊，2012 年由國家出版社重製再版。三次的在台灣印行，俞老及夫人李薔華女士都慨然應允。

### 三、倪傳鉞蘇州崑劇傳習所舊址圖

1981 年蘇州崑劇傳習所創建六十周年，倪傳鉞先生作「蘇州崑劇傳習所舊址圖」，題云「余曩曾學藝於此，今逢創立六十周年，作此誌念。辛酉之秋，古吳倪傳鉞，時年七十又四。」此圖今藏蘇州崑曲博物館(?)。1991 年我訪倪先生，和他說：「倪老師，蘇州崑劇傳習所創立六十周年，您作一圖誌念。今逢七十周年，是否再作一圖，我攜回台灣，讓台灣的崑曲愛好者也能瞻仰您的作品，緬懷崑劇傳習所對崑曲傳承的影響。」倪老師欣然同意。但到第二年的二月才畫好，題款云：「辛酉之秋，曾作一圖紀念創建六十周年，匆匆十載，又逢七十周年，再作此圖為賀。壬申二月倪傳鉞，時年八十有五。」壬申三月他又用毛筆寫了一本手摺〈寄子〉，與崑劇傳習所圖一起送我。1990 年代我每年赴中國大陸至少二至六次，到上海，常訪倪老師，顧兆琳兄經常陪我去，並帶了笛子，倪老師興來要唱曲，或論崑曲，需唱曲說明時，就由兆琳吹笛。有時會錄音、錄影，這些紀錄都留在中央大學戲曲研究室。訪倪老師常問他傳習所到仙霓社的情況，有一次他就給我五頁的手寫稿，題〈崑劇傳習所、新樂府、仙霓社演出概況〉。我曾問他在傳習所學習、生活的情況，他用鉛筆為我畫了崑劇傳習所的配置圖。我為倪老師唱曲的錄音有：《千金記·追信》、《麒麟閣·三檔》、〈彈詞〉【一枝花】、《長生殿·酒樓》《琵琶記·掃松》等。

### 四、胡忌傳淞先生靈前長歌

1990 年 9 月至 1991 年 8 月我休假一年，九〇年秋天與曾永義教授規畫「崑曲傳習計畫」，1991 年 3 月傳習計畫開辦，此時就與周純一規畫編撰《崑曲辭典》，並規劃在中央大學成立「戲曲研究室」，蒐集資料，以為編輯辭典的基礎。九〇

年以前兩岸隔絕，在台灣能夠看到的崑曲資料有限，研究崑曲者亦少，編纂《崑曲辭典》，必要赴中國大陸訪求資料，向中國大陸研究崑曲的前輩學者請教。1989年底台灣開放公教人員赴大陸，1990年農曆初四我即赴南京參加江蘇省社科院舉辦的「兩岸古典小說研討會」，此時認識了《崑曲發展史》的作者胡忌先生、劉致中先生和南京大學吳新雷教授，他們是對崑曲有長遠關注的學者。1991年4月、5月我在南京住了兩個月，每天從早到晚與胡忌、劉致中、吳新雷四個人聚在胡忌家，天南地北無所不談，談得最多的當然是崑曲，尤其是我規畫編纂的《崑曲辭典》，從體例、架構到軼聞趣事，無拘的論談。劉致中藏書數萬冊，不乏珍本，而且讀得爛熟，談論中經常引經據典，包括此事見於某書第幾章第幾節，都記得清楚。2005年我請他來中央大學中文研究所戲曲組擔任短期客座教授，學生對他的博聞強記，無不佩服。吳新雷治學甚勤，著述頗豐，研究領域以戲曲為主，又及於宋詞、紅樓等，他埋首書堆，常赴圖書館找尋資料，又勤於田野調查，曾調查河北崑弋、湘崑流播，魏良輔《南詞引正》的發現，尤為學界所稱道。胡忌家學淵源，十四、五歲得肺病即不上學，在家養病，讀父親的藏書，聽電台的戲曲節目，打下了文史和戲曲的基礎，二十歲左右從父執趙景深學戲曲，在趙景深家借書、讀書，當時張傳芳每週一次到趙家拍曲，胡忌也參與學唱曲。1956年胡忌二十五歲即完成名著《宋金雜劇考》1978年進入江蘇省崑劇院工作，學用相長，1989年出版了大作《崑劇發展史》（與劉致中合作）。劉致中話不多，但談言微中。吳新雷講話聲音大，濃重的江陰口音，透漏天真無邪的氣息。劉、吳二人是治學勤奮的學者型，胡忌則是比較享受生活的文人型，喜歡詩詞書畫、茶酒聊天。中餐、晚餐都在胡忌家附近的飯館，一邊飲酒一邊聊天，胡忌和我都喜歡酒中趣，每餐共飲一瓶黃酒，主要是我們二人喝。

在胡忌家聊天，胡忌有時會拿出他的收藏寶貝或他的作品共賞，有一次拿出他1987年王傳淞逝世時所作的〈傳淞先生靈前長歌〉，我說：「詞與字都自然流暢，有韻味。可否送我？」他很慷慨的把這幅寫在宣紙上的墨寶捲起來送給我。

1995年我規畫編《崑曲叢書》，第一批即向胡、劉、吳三位先生邀稿，但是只有吳新雷完成《崑曲研究新集》參加《叢書》第三輯。2005年中央大學九〇周年校慶，我主辦「2005年中大戲曲藝術節」，4月20日至24日白天在中央大學開「崑曲國際學術研討會」，晚上在台北新舞台欣賞蔡正仁、華文漪主演的五場崑劇。胡忌很高興，答應與會，並約洛地一起來，住同一房間，方便討論學問。沒想到，開會前胡忌竟過世了。研討會中我們為他默哀，日本學者赤松紀彥放映胡忌生前的唱曲、講話，大家一起懷念這一位可敬的學者。

胡忌答應思考寫一本有價值有意義的書，劉致中不滿意他與胡忌合作的《崑

劇發展史》，說當時是在倉促中完成的。我就邀他寫一部新的《崑曲史》，他很高興的答應了，此後我們每一年都至少見一、兩次面，問起撰稿情況，都說書要有新材料，新觀點才有意義，所以進展甚慢，過了十多年，都已八十歲了，還是這麼回答。我說：「人生有限，不必要求十全十美，能夠超越舊作、超越前人，就有意義了。」他治學甚勤，但自訂標準太高，未能完成著作，在 2016 年 12 月 24 日逝世了！在今日風行大量生產論文、出版著作的時代潮流中，致中先生堅持嚴謹的著述態度，是稀有可貴可敬的！

## 1992 年尋訪湘崑

### ——尋找崑曲瑣憶(二)

中央大學教授 洪惟助

#### 一、楔子

1991 年 3 月曾永義教授與我在台北辦崑曲傳習計畫，1992 年執行「崑劇選輯」第一期錄影計畫。1992 年元月我在中央大學成立戲曲研究室，規畫編輯《崑曲辭典》，並執行崑曲調查訪問計畫，訪問劇團、演員、曲家、學者等。

當時中國大陸有六大崑劇團，在江浙、北京的五崑團，由於交通比較方便，在 90 年以來都去過許多遍了，獨湘崑未曾到。乃於 1992 年 8 月規劃訪問湘崑，與我同行的有計畫協同主持人周純一、助理蔡欣欣。後來周純一當了南華大學民族音樂學系主任，蔡欣欣任政治大學中文系教授，並曾擔任台灣戲曲學院副校長。

我們於 1992 年 8 月 18 日從桃園機場起飛，當時規定不能直接進中國大陸，要在香港住一夜。19 日我們坐車到廣州，赴中山大學訪問王季思先生，王先生和我的老師高明先生是中央大學同班同學。他說，當年他們同班同學只有十幾名，現在中山大學一個年級都一百多人。當年他們同學關係是比較親密的。大學同班時，他曾和高明先生打筆墨官司，還寫了幾首打油詩挖苦高明先生，末句都是「高明未免太高明」。

王先生認為作學問，先要把基礎打好。中文系的人研究戲曲，先從校勘、訓詁入手，而後才談史、論問題，在研究方面以考證工夫做基礎，然後要懂得藝術的分析。

王先生說：「我不見得比別人強，但我培養出來的學生比別人多。」學生在創作、理論、教學各方面都出人材，他很滿意。

當時陪王先生接受訪問的有他的大弟子黃天驥，還有康保成。康保成當時剛得博士不久，不到四十歲，是小伙子，這個小伙子後來成為了名教授，也在中山大學退休了。時序推移，令人驚嘆！

我們下午從廣州乘火車往郴州，原來時刻表是廣州四點多出發，九點多抵郴州。但是車子誤點，那年代飛機、火車誤點、脫班是常事。我們抵達郴州火車站時已近十二點，余茂盛團長、雷子文副團長、郴州文化局副局長蕭良增仍在那裡等我們，帶領我們住進「郴州體育訓練基地」。實在辛苦他們了！20日至23日我們在郴州四天，21日上午安排我們遊覽蘇仙嶺風景區，23日上午遊覽萬華巖，其他時間看湘崑演出、座談會和訪問藝人、學者。茲分演出、座談會與訪問交流三方面敘述

## 二、演出

余團長原只安排一個晚上四折戲，我說我們那麼遠跑來，是否安排兩台戲。余團長說近年演出少，怕演得不夠好，在我要求下，還是安排了兩個晚上八折戲。演出地點在郴州師專音樂廳。

20日晚上四折：〈吞魚〉(余茂盛新編神話劇《蘇仙嶺傳奇》一折)；〈議劍〉(傳統戲《連環記》一折)；〈聽曲〉(新編戲《霧失樓台》一折)；〈醉打山門〉(傳統戲《虎囊彈》一折)。

21日晚上四折：〈羅夢〉(傳統戲《一文錢》一折)；〈藏舟〉(傳統戲《漁家樂》一折)；〈宜城三醉〉(余茂盛改編自祁劇《岳傳》中一折)；〈見娘〉(傳統戲《荊釵記》一折)。

《蘇仙嶺傳奇》、《霧失樓台》是湘崑比較受觀眾歡迎的新戲，劇中有一些幕後合唱，是傳統崑劇不太用的手法。

〈議劍〉是湘崑特色戲。此次演出周福祥飾王允，李忠良飾曹操。李楚池《湘崑志》<sup>1</sup>談此劇云：

「動帽翅，轉椅也很有特點。當王允唱到『這嘉謀，漫籌劃』時，微顫上身，運用頭頸工夫，紗帽翅或左動，或右動，或兩翅齊動，表達了王允謀刺董卓的焦灼心情。在唱『夢常繞洛陽故國』時，王允將坐椅獨角立地，手扶椅角，慢慢旋轉，隨著唱腔節奏輕輕磨動，抒發為國憂患的心情。曹操由付角扮演，是這折戲的特色。……曹操接過王允的寶劍，有個劍鞘的特技，即右手反執寶劍，對王允道聲『請了』，一彈寶劍，劍跳出鞘半截，劍把斜露左肩上面，然後得意跳步衝下，刻劃出曹操少年盛氣的神態。」

---

<sup>1</sup> 《湘崑志》，收入《湖南地方劇種志(四)》，(湖南：湖南文藝出版社，1990年)頁464。



此次演出，寶劍出鞘半截做到了，以帽翅振動幫助焦慮心情的表達也做到了。但王允將坐椅獨角立地，隨唱腔節奏慢慢旋轉磨動，沒做到，改以左右、前後推椅而已。1996 年我們來為「崑劇選輯二」錄像時，仍是同樣演員，但帽翅的顫動，也省略了。

〈醉打山門〉，是很受觀眾喜愛的戲。主角魯智深唱做都很吃重。湘崑受祁劇影響，魯智深要右腿獨立，擺出十八羅漢的造型、表情，尤其受觀眾歡迎。雷子文就以演此戲出名。他先向自祁劇團來湘崑的蕭劍崑老師學習，後來又向 1950 年代以〈山門〉得全國戲劇匯演一等獎的譚寶成學習，到北京演出，又得侯玉山指導<sup>2</sup>，吸收多家長處於一鑪。由於此戲太耗體力，我們為「崑劇選輯二」來錄像時，雷子文事前就和我說：十八羅漢姿勢能否演全，他有點擔心，他已五十多歲了。我說：我們錄像，擺不完，停一下再演，沒關係。但由於當時我們錄像，台灣二十餘位愛好者跟來看戲，充當觀眾。雷子文覺得有觀眾，停下來，不好意思，體力不夠，擺了十四羅漢，就接續後面的演出了。

〈羅夢〉是一齣輕鬆有趣的戲。劇述：長工羅和接受東家龐員外一錠元寶，既高興又擔心，將元寶放在懷中睡覺。一夜惡夢顛倒，先後夢見酒鬼、賽西施、賽時遷、小霸王前來搶奪元寶，時驚時醒，一夜不得安穩。次日清晨，決心過清貧而無牽掛的日子。

雷子文飾羅和。1986 年文化部崑劇指導委員會第一期培訓班，沈傳錕傳授此戲。我主編的《崑曲辭典》<sup>3</sup>彩色頁有沈傳錕示範〈羅夢〉臉部表情十相，塑型人物照四幅，教導雷子文等學員照相四張。沈傳錕十餘張不同表情的照片，極為生動。茲附於此。

〈藏舟〉一折各崑劇團都演，以湘崑最具特色。江南行船，用槳划，湘南河流水淺，改用長篙撐船。戲曲舞台反映現實生活。湘崑演此折，鄔飛霞回船，發現清河王在船內，經過觀察詢問，持篙一跳，飛身上船，撐船而去。清河王唱【降黃龍】曲牌訴說身世遭遇，鄔飛霞邊聽邊撐船。那撐篙舞姿，腰肢彎的像張弓，臀部掀起，一撐一扭，姿態迷人。湘崑前輩名旦張宏開演此戲，觀眾謂「一篙抵得八百吊(錢)」現在湘崑演員不是張宏開所授，但仍保有湘崑特色。此次演出鄔飛霞是余映，劉蒜是盧學民。1996 年「崑劇選輯二」錄像由羅艷與張富光演出。

---

<sup>2</sup> 參見洪惟助主編《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》(台灣：國家出版社。2002 年)頁 245-246。

<sup>3</sup> 參見洪惟助主編《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》(台灣：國家出版社。2002 年)彩色頁 53-56。

〈見娘〉是張富光喜歡演的劇目，他原向湘崑老師學習，後又得沈傳芷的指點。演出仍保持湘崑的特色，比較激情奔放，更容易得到一般觀眾的共鳴。尤其王十朋在聽聞妻子投江而亡時唱【江兒水】，邊唱邊做，情緒激昂，頗足感人。

湘崑由於受當地劇種的影響，又長期在廣場野外演出，比起蘇崑，湘崑動作比較大，比較奔放、激情，在優美細膩中又顯出豪放粗獷的風格。

1996 年 2 月初我們來湘崑為「崑劇選集二」錄像，劇目如下：

《白兔記·搶棍》；《連環記·議劍》；《白兔記·出獵、訴獵》；《綵樓記·拾柴》；《黨人碑·打碑、殺廟》；《荊釵記·見娘》；《漁家樂·藏舟》；《虎囊彈·醉打山門》。

〈拾柴〉一折是張富光向周傳瑛學的窮生戲，其他都是湘崑特色的劇目。〈武松殺嫂〉是湘崑很出色的戲，劇中的拋椅、拖舉、三砍三跳，粗獷火爆，很震動人心。我們很想錄此戲，但當時主演唐湘音外調，沒有錄成。我於 1989 年六崑團赴香港演出 4 時看過一次，再沒有機會看此戲。希望湘崑能儘早恢復此戲。

### 三、座談會

20，21 日晚上演兩台戲，22 日上午開座談會。余茂盛團長主持，文化局蕭良增副局長，前湘崑副團長李瀝青，李楚池及主要演員、樂師共二十餘人參加。

余團長希望我們介紹台灣的崑曲情況，並給湘崑一些意見。

我介紹台灣的情況：1949 年許多曲友到台灣，組織曲會唱曲，並到大學、中學的崑曲社團教崑曲。1980 年代後期，曲友漸漸凋零，在許多大學、中學教崑曲的徐炎之、張善薌夫婦過世後，崑曲活動漸趨岑寂。1991 年曾永義和我主持崑曲傳習計畫，每一年來學習的學員超過一百人。我們也帶演員到各大學、中學辦崑曲講座，受到學生熱烈的歡迎。崑曲人口迅速增加。這些做法值得大陸這邊借鑑。

中國大陸的戲曲，包括崑劇，目前處於低潮，政府、社會普遍不重視，演員如果再灰心喪志，就沒希望了。我們要更努力，使功夫更好，演技更吸引

---

<sup>4</sup> 1989 年香港文化中心開幕，「南北崑劇匯香江」六崑團聯演，自 11 月 15 日至 19 日，在香港文化中心大劇院共演出七場。

人。一方面要宣傳，引起大眾的注意，像我們到學校辦講座、報紙寫文章，蘇州有「星期劇場」，都是擴大崑劇人口的方法。

周純一提出湘崑要保持自己的特色；保持特色，獨一無二，才能更吸引人，包括表演藝術、服飾、音樂、語言等。音樂方面，希望湘崑仍用傳統平均開孔笛，一笛吹七調，不要用十二平均律的樂器，保持自己的音樂特色。

另外，要宣傳，走出去，不要把自己關在山裏面，湘崑其實比上崑更接近香港，希望大家有開拓新市場的精神。

副、丑演員李忠良說：近年少演戲，又排練不夠，兩台戲演得不好，很抱歉。他是 57 年參加崑劇訓練班的。學過〈議劍〉、〈打碑殺廟〉、〈相梁刺梁〉、〈下山〉……等戲，都是很具湘崑特色的戲，他都細心體會人物，保持傳統特點。

李楚池說：崑曲在明萬曆年間就傳進湖南，在郴州地區的桂陽扎根最深，劇目豐富，戲班多，歷史久，因此曾叫「桂陽崑劇」。班主、演員也多半是桂陽人，活動中心也在桂陽，光緒初年到民國初年就有十多個崑班。今天的湘崑就是在這個基礎上發展起來的。

崑劇是很雅的藝術，勞動人民為什麼能接受呢？第一：崑劇傳入湖南後，已經地方化了，語言、音樂、表演各方面都發展了它的特點，使湘南人容易接受；第二：劇目的安排迎合當地觀眾的需要，大本戲多，一班都能演出四十本戲，劇情完整，觀眾喜歡看，當地人從老到幼，對劇情故事都耳熟能詳。我們擁有這樣的遺產，應該好好保存發揚，爭取出國，開拓發展。

還有一點：演員劇內功之外，戲外功也要加強。文學、各種藝術的品味也要提高。俞振飛先生就是戲外功好，所以競爭沒對手。

李瀝青說：他原先當嘉禾縣副縣長，後來當湘崑副團長，有人說他「連降三級」，但他不在乎，進劇團是自己的選擇，他喜歡這個工作，在湘崑工作十四年，1985 年離休後，仍一直關心這個劇團。

1955 年李瀝青在嘉禾縣當文教科長，發現嘉禾的祁劇團、湘劇團裏有崑曲演員、崑曲劇目，於是整理了崑劇《三闖負荊》去參加戲曲匯演，得了第一名。

1957 年浙崑《十五貫》轟動全國，同年 10 月湖南省文化局委託嘉禾縣文化科招收湘崑學員，創建嘉禾崑曲學員訓練班。1960 年 2 月 27 日，郴州專署以嘉禾崑曲學員訓練班為基礎，在郴州成立郴州專區湘崑劇團，1964 年改稱湖南省

崑劇團。

湘崑很有特色，如〈藏舟〉，老藝人「一篙抵得八百吊」，這麼有特色的表演，一定要保留。樂器也是，以前我們有懷鼓，現在都不用了，還有三、四種獨有樂器，要恢復。

蕭良增副局長報告柳州地區原來有十多個文藝團體，現在有七個，撥款最多的是崑劇團。但是整個大環境不利藝文發展，要靠大家共同努力。

#### 四、訪問交流

我們為湘崑老藝人李昇豪、匡昇平、編曲李楚池、團長余茂盛、演員兼副團長雷子文、張富光做專訪。余茂盛、李楚池、雷子文、張富光還經常陪我們，有交流請教的機會。

李昇豪，1902 年生，當時已 91 歲，但是精神很好。是崑文秀班名丑李金富孫，幼年隨祖父進崑班學藝。十三歲參加昇字科班，先學小生，後來祖父看他眼睛特大，很有味，為什麼不學花臉，於是改學花臉。他兩眼炯炯有神，眼珠能左右旋轉，人稱豹眼花臉。最常演的戲是《鍾馗嫁妹》，他說，他們當時主要演全本戲，如《荊釵記》、《釵釧記》、《白羅衫》、《漁家樂》……等，折子戲少演。連台本戲要演好幾天，甚至多到七天。《荊釵記》一個晚上可以演完，通常一個晚上演三小時。

他以前在祁劇團，劇團還演儀式戲。如求雨的時候演出岳飛《風坡亭》，因為看了這戲，連老天也要哭了。過年過節要「打加官」，由老生或花臉戴面具，扯著橫條寫著「風調雨順」、「天官賜福」、「闔家團圓」等吉祥話。祝壽時要演郭子儀〈上壽〉、〈卸甲〉、〈封王〉等。

匡昇平，1907 年生，十二歲入昇字科班。習小生，文武兼擅，《武松殺嫂》為其拿手戲。

匡昇平夫人剛過世兩個多月，他受了很大刺激，記性變壞，反應也遲鈍了。

他說他九歲開始學戲，向謝金玉先生學，在桂陽的和平墟，謝金玉徒弟很多，張宏開是大徒弟，一起學戲的科班學員有三十多人。還跟唱花臉的蕭文雄學戲，學過《荊釵記》、《連環計》等，《武松殺嫂》是十多歲時向謝金玉學的。余茂盛補充：「謝金玉可說是當時崑劇的大先生，文武崑亂不擋，能戲頗多，而且能演各行當的戲，七十歲時還演過小生。」又說：「崑曲訓練班的時候有四位

老師：蕭劍崑、彭昇蘭、匡昇平、李昇豪，他們什麼行當都教。匡老師除了生行以外，小旦、花臉、小丑的戲都教。」

李楚池，1924 年生於嘉禾縣田心鄉玉洞村的一個貧窮家庭。自幼勤奮好學，自學不倦，受過中等教育。1949 年以前當小學教師，1950 年至 1953 年在中南海軍文工團擔任音樂創作，後又轉任家鄉的小學教師。

1956 年《十五貫》造成轟動，嘉禾的祁劇團要排《十五貫》，1956 年李瀝青當嘉禾縣文教科長，1956 年任嘉禾縣副縣長，李瀝青和老藝人都堅邀他參加湘崑，在祁劇團挖掘崑劇，主持嘉禾縣崑曲訓練班。李楚池能吹笛，湘崑的音樂整理和訂譜編曲幾乎都由他執行。他改編整理《義俠記》、《荊釵記》、《八義記》、《風箏誤》等崑劇劇本，他還能繪畫，他曾畫湘崑臉譜二十幅送給我，現藏於中央大學崑曲博物館，並收入我主編的《崑曲辭典》彩色頁。他的著述有《湘崑志》，為《中國戲曲志·湖南卷》、《中國戲曲音樂集成·湖南卷》，為我主編的《崑曲辭典》撰寫條目。他可以說是一位全方位的藝術家又兼學者，所以和他的訪談，便有談不完的問題，從湘崑的音樂、文學、歷史發展、演員藝術各方面，他都有深刻的見解。

余茂盛，1934 年生，畢業於中山大學中文系，師從戲曲學者王季思、董每戡。1960 年進「郴州專區湘崑劇團」，擔任編劇和整理傳統劇目。湘崑的新編戲如《蘇仙嶺傳奇》、《烽火征途》、《霧失樓臺》等，傳統劇目改編，如《劫皇綱》、《夜珠公主》等許多劇目都由余茂盛執筆。余茂盛 26 歲進湘崑，未曾離開，又曾任團長，對湘崑歷史、藝術如數家珍，夫人郭靜蓉、女兒余映都是湘崑演員。他和李楚池、李瀝青三老可謂湘崑三寶，他們的生命都與湘崑密不可分。

雷子文，1943 年生。1957 年參加嘉禾崑曲學員訓練班。花臉演員，師承湘崑老師李昇豪、蕭劍崑、曹子斌。最喜歡的戲是〈嫁妹〉、〈山門〉，以〈醉打山門〉一戲出名。北崑侯玉山、南崑沈傳錕都很欣賞他，侯玉山授他〈嫁妹〉、〈霸王別姬〉，沈傳錕授他〈羅夢〉，邵傳鏞也教他一些副角的戲，如〈寄信相罵〉、〈漁家樂〉中的鄔老丈等。

雷子文 1957 年進湘崑，一直到退休後，仍關心湘崑。曾擔任副團長、團長，是一生奉獻湘崑的演員。他接受我們的訪問，述說學藝歷程、湘崑特色、目前情況及未來展望。

張富光，1957 年生。1971 年進入郴州地區歌舞團，1972 年湖南省崑劇團恢復，編入崑劇團。向匡昇平學小生。1978 年周傳瑛到湘崑教戲，向周傳瑛學

〈琴挑〉、〈拾畫叫畫〉，後來又學〈拾柴〉、〈亭會〉、《連環記·小宴》等戲。1989年拜俞振飛為師，俞老授〈長生殿·小宴驚變〉、〈玉簪記·琴挑〉等。沈傳芷也給他說〈見娘〉等戲。

他的表演是在湘崑的基礎上，吸收南崑的優點；保留湘崑的特色，又有南崑的細膩典雅。他以《荊釵記》於1995年得十二屆梅花獎。

以上六位的訪問稿後來都收入我主編的《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》5，可以參考。

## 尾聲

四天的參訪，收穫豐富，我們內心充滿愉悅地離開湘崑。余茂盛團長、雷子文、張富光副團長都來送行。1992年8月23日晚上十點左右的火車離開郴州。由於郴州買不到軟臥票，只能買到硬臥，硬木板，二尺寬，車內擁擠，很是燠熱。當時條件差，枕頭、毛巾被都有濃濃的汗臭味，周純一灑了幾次在香港買的香水，氣味仍未改善。吃飯時間，我們走進餐車，裏邊許多人打赤膊，白桌巾已變了顏色，再看看廚房，蔡欣欣不敢進食，我和周純一勉強吃了一點。此後，就以礦泉水和隨身攜帶的餅乾果腹。經過三十七個小時抵達南京，三人幾乎都累倒了！周純一身高一百八十餘公分，平常體壯如牛，進入南京的賓館，躺進浴缸，許久起不來。

這一趟車程相當辛苦，但這辛苦與訪湘崑的充實愉快，後來都化為永難忘懷的甜美回憶。

---

<sup>5</sup> 洪惟助《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》(台北：國家出版社，2002年)「李昇豪」頁11-15；「匡昇平」頁29-31；「李楚池」頁97-104；「余茂盛」頁125-130；「雷子文」頁243-250；「張富光」頁343-349。