

論崑劇折子戲《紫釵記·折柳陽關》 之歷史傳承與當代表演重構

謝俐瑩*

【提要】

本文探討崑劇折子戲《紫釵記·折柳陽關》的歷史傳承與當代表演重構，尤其聚焦於周傳瑛先生的身段譜。首先追溯該劇目從明清至現代的演出歷史，說明其流傳過程的曲折與斷層。接著，分析《折柳陽關》臺本的發展與定型，從清代葉堂《納書楹曲譜》奠定曲文與音樂、咸同年間藝人手抄本奠定臺本結構，到《遏雲閣曲譜》的定型，說明臺本的演變過程及本劇最終的審美定調。最後，以周傳瑛身段譜為例，詳細分析其在臺本修改、身段表演、場形設計及戲劇節奏等方面的重構思考，展現周傳瑛如何將「擺戲」轉化為歌舞交融並蘊含戲劇張力的抒情折子戲，總結其在當代崑劇表演中的獨特價值與時代意義。

關鍵詞：崑劇 折子戲 《紫釵記》 〈折柳陽關〉 戲曲表演

一、前言

明代湯顯祖（1550-1616）的「臨川四夢」，在戲曲史上享有盛名，尤其《牡丹亭》一劇，幾乎已是歷代崑劇表演史的縮影。然而除《牡丹亭》外，其餘三夢雖亦廣為人知，在崑劇表演史上，卻全不如《牡丹亭》在演出傳承上的興旺。四夢中最早完成的劇作《紫釵記》，約作於明萬曆十五年前後（1587），寫李益、霍小玉情事，情節綺惻，然而此劇在崑劇演出史中，以折子戲型態演出者，至今卻僅存〈折柳陽關〉，該劇演李益即將派往關外赴任，霍小玉追至灞橋折柳送別，兩情纏綿。此劇自清代以來頗稱知名，傳唱不歇，但其流傳過程亦堪稱曲折，有些值得玩味的現象：《紫釵》全劇的其他齣目，雖在歷史的長河中曾在舞臺展演，然竟全數未能傳唱，以明清傳奇之鉅著長篇能以折子戲形態傳承至今者為數不能稱多，但同為湯氏「四夢」之一全劇卻僅此齣得傳；再者，在明代的散齣選本中並未選此齣，直至清代葉堂（1724？-1799？）《紫釵記全譜》後，眾多唱譜又竟只選此齣，前述明代的其他選齣又均已無人演唱，流傳上有斷層現象；然而〈折柳陽關〉雖於清乾嘉後有不少歌演記錄，民間曲界亦傳唱甚盛，然傳承至近現代¹「傳字輩」藝人時期，在舞臺上的表演卻被稱之為「擺戲」²。所謂「擺戲」，乃唱念俱全但身段不多，在舞臺表演上多以或坐或立著對唱或同唱的方式呈現。如此清代常演、民間常唱的劇目竟在傳承的最後終以較為靜態的擺戲方式呈現，這些現象頗為奇怪。

從以上現象顯示《紫釵記》一劇雖以湯翁盛名，但實際在崑劇演

¹ 本文近代、現代、當代的斷限參考王安祈《當代戲曲》：「近代：晚清鴉片戰爭至五四運動（1840-1919）、現代：五四運動至 1949 年兩岸分裂（1919-1949）、當代：1949 年以降。」王安祈，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002 年），頁 5。

² 丁修詢：「《折柳》的傳統表演是採用『擺戲』形式。霍小玉敬酒，唱【寄生草】坐右側，李益坐左側，二人斜八字坐著對唱，沒有大的身段和地位變化。」丁修詢，《崑曲表演學》（南京：江蘇鳳凰教育出版社，2015 年），頁 535。

出史中並不算特別受到觀眾歡迎³，這也從明清時期《紫釵記》儘管有九種刊本，卻只有金陵繼志齋刻本為單刻本，顯然此劇得以流傳乃因倚靠著「四夢」合刊而得以為人所知。⁴而〈折柳陽關〉得以保存，乃作為曲唱、受到近現代時期曲人喜愛而得以傳唱，至於職業戲班則以「擺戲」的狀態保存。

「擺戲」從何時開始有此名目、是否有此一專門定義已不可考，⁵但時代發展到今日，當代的崑劇從業人員，在挖掘傳統劇目的同時，可發現被稱為「擺戲」的劇目一一被改造，成為可歌亦可舞、身段表演、舞臺走位均豐富填滿的劇目，如《琵琶記·南浦》、《玉簪記·秋江》、《漁家樂·藏舟》等，〈折柳陽關〉亦復如是。在這過程當中，我們可見當代藝人的心血創造，如何運用崑劇經典劇目的表演遺產，讓已被往日觀眾與藝人幾乎淘汰的劇目，復活重生。這也可見崑劇從業者在當代的實踐與追求：崑劇表演很難再以市場為導向，轉而以挖掘、保存、延續為目的。近現代崑劇史中的掙扎求生，也體現在這一批「擺戲」的身上。

本文因此藉由《紫釵記·折柳陽關》一劇，探討當代崑劇折子戲

³ 袁于令《柳浪館批評玉茗堂紫釵記·總評》云：「一部《紫釵》，都無關目，實實填詞，呆呆度曲，有何波瀾，有何趣味？臨川判《紫簫》云：此案頭之書，非臺上之曲。余謂《紫釵》，猶然案頭之書也，可為臺上之曲乎？」明白批評此劇在舞臺上不受歡迎的原因與現象。明·湯顯祖，《紫釵記》，收入《古本戲曲叢刊》編刊委員會輯，《古本戲曲叢刊》初集第十函（上海：上海商務印書館影印本，1954年），頁紫釵一上。

⁴ 楊桐、王省民，〈《紫釵記》在明清時期的文本傳播〉，《嶺南師範學院學報》第40卷第3期（2019年6月），頁74。

⁵ 《崑曲辭典》《崑劇大辭典》二書均無專門條目，談「擺戲」多見於演員訪談等口述資料。可見此乃演員舞臺習稱。桑毓喜談到民國十年（1921）籌辦的「崑劇傳習所」，在教學時的方式是：「教戲（指身段表演）的原則是『從易到難』，『從靜到動』，即先從群唱多的『同場戲』以及《稱慶》、《囑別》、《南浦》、《盤夫》等等所謂『擺戲』入手。這些戲由於做功身段不多，老師只要給學員們擺擺舞臺位置即可，故有『擺戲』之稱。」桑毓喜，《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部出版發行，2000），頁26-27。周傳瑛：「先生教戲，……先教『擺戲』，就是上面講到的同場戲，當場大家群唱。因為各人裝扮不同，在臺上地位也不同，先生就給大家擺地位，所以這些群唱同場戲就叫『擺戲』。」周傳瑛口述、洛地整理，《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988年），頁24。《上海崑劇志》稱「少身段動作而以唱見勝。」《上海崑劇志》編輯部，《上海崑劇志》（上海：上海文化出版社，1998年），頁74。見當時稱「擺戲」有二義，一為同場戲，人物多，僅擺地位而以唱為主；二即引申以唱為主身段不多者亦稱擺戲。

表演的重構，常藉「舊瓶裝新酒」與「修舊如舊」的方式呈現，因此即使是「新酒」，亦必須「如舊」，方能貼近折子戲的審美特質。談當代崑劇新創、老藝人捏戲，此前多有學者進行研究，⁶ 本文在這些基礎上，藉由〈折柳陽關〉繼續進行當代崑劇折子戲在表演上的探討，乃因本劇有「傳字輩」藝人周傳瑛先生詳註的身段譜，翻轉了此劇「擺戲」的局面，在當代的崑劇表演重構中具有一定的代表性。期於在此議題的討論之中，對當代崑劇從業者對於崑劇表演的審美想像與建構有所理解，並為之整合歸納，呈現當代崑劇表演二度創作的方法。

以下從此劇在崑劇演出史上的流傳狀況談起，談表演的傳承，其次探討臺本的演進與成型，最後以周傳瑛身段譜為底本的傳承演出進行分析，對當代崑劇的表演重構進行探討。

二、《紫釵記·折柳陽關》之流傳、演劇與傳承

（一）《紫釵記》及〈折柳陽關〉由明至清初的選譜與流傳

《紫釵記》乃湯氏《紫簫記》之改編，《紫簫》在劇情的發展上平鋪直敘，又加上大量的駢文與冗蔓的曲文，當時即有案頭作之困境。《紫釵記·題詞》記其友帥惟審云：「此（《紫簫記》）案頭之書，非臺上之曲也。」於是改弦易轍，「南都多暇，更為刪潤，訖，名《紫釵》。」⁷ 經過改寫後的《紫釵記》，已較《紫簫》少了文人習氣，刪去大段駢文及過多的曲文，較貼近戲曲本色。然而僅管如此，《紫釵記》曲文在四夢之中也仍是傾向於穠豔的。明代吳江沈璟、臧晉叔因覺《紫釵》為案頭之書，非場上之曲而動手刪改，前者改為《新釵

⁶ 如楊汗如，「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，2003年）、陳芳，《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010年）；洪逸柔，〈記錄·傳承·創新：從清抄《白羅衫·看狀》身段譜談起〉，《戲劇研究》第26期，2020年7月，頁75-112。等等。

⁷ 明·湯顯祖，《紫釵記》〈題詞〉（北京：人民文學出版社，1982年），頁1。

記》已不傳，後者將原五十三齣刪為三十六齣，雖有留下，卻並未得到傳演。⁸

從明代的散齣選本來觀察《紫簫記》與《紫釵記》在當時受到關注的情況，可發現《紫簫記》雖被評為案頭作，但在明萬曆後散齣選本中多有入選，且在目前所見的選本中，幾乎均選了〈灞橋餞別〉一折，如《樂府玉樹英》、《樂府萬象新》、《樂府紅珊》、《月露音》（齣目名〈送別〉）。這幾部選本從明代萬曆十五年至四十四年（1587-1616），均選了《紫簫記》散齣，而未選《紫釵記》。《紫釵記》被選本選入，最早有《詞林逸響》（天啟三年，1623）選了〈議允〉、〈盟香〉，《新刻出像點板增訂樂府珊珊集》（天啟崇禎間刊本）選了〈俠評〉。從以上選本觀察，在萬曆十五年前後改寫《紫簫》為《紫釵》後，《紫簫記》的散齣選本仍在曲壇間流行，《紫釵》尚未取而代之。但當時《紫釵》雖可清曲演唱，亦有舞臺演出：明崇禎五年（1632），祁彪佳曾記於北京「觀《紫釵》劇，至夜分乃散。」⁹此距湯作完成已逾四十餘年，尚能觀劇至夜，能演劇目應非如選齣本所選僅只短短一二折。

參考清初從《紫釵記》選曲的曲譜，有《南詞新譜》（順治四年，1647）、《曲譜大成》（康熙年間）、《新編南詞定律》（康熙五十九年，1720）、《九宮大成南北詞宮譜》（乾隆十一年，1746），其中後三部兼帶有工尺譜，¹⁰以音樂樣貌因此被記錄下來的情況，可說明此劇或曾在舞臺上活躍。¹¹其中《紫簫記》僅《南詞定律》與《九

⁸ 從吳新雷，〈《紫釵記》崑曲演唱史略〉已詳述《紫釵記》演出史大要，本文不多贅述。該文收《中國古代小說戲劇研究叢刊》第七輯（2010年），頁19。

⁹ 明·祁彪佳，《祁忠敏公日記》，收入北京圖書館古籍出版編輯組，《北京圖書館古籍珍本叢刊》20（北京：書目文獻出版社，1988年），頁600。

¹⁰ 《南詞新譜》為格律譜，其中《紫釵記》共選五曲，帶有點板但無工尺。另，據李俊勇、劉馨盟，〈葉堂《紫釵記全譜》有「舊本」可依〉考證，在葉堂《紫釵記全譜》之前，今存樂譜中並無《紫釵記》全本樂譜，但僅《曲譜大成》、《南詞定律》、《九宮大成》三部收錄了《紫釵》部分曲牌，且多附有樂譜。見《中國曲學研究》第五輯（北京：中國社會科學出版社，2021年），頁166。

¹¹ 如《新編南詞定律》在序中特別提到「歌唱必出於梨園，方能抑揚宛轉，以曲尚其喜怒哀

宮大成》各選一至二曲，¹² 而《紫釵記》選曲較多，從二十齣目中選了合計三十支。¹³ 〈折柳陽關〉一折則僅《南詞定律》選【生查子】一曲（而且不帶工尺）。從曲譜的選曲，可透露出二現象：（1）《紫簫記》的選曲漸漸萎縮，最後清代曲壇上終未見《紫簫記》選齣的蹤影。¹⁴（2）雖《紫釵記》在清初應尚屬流行劇目，但〈折柳陽關〉一齣在清初，就今日可寓目文獻中出現的機率相當低。

清代最具代表性的大型選齣本《新鐫綴白裘合選》（康熙二十七年，1688），則選了《紫釵記·墜釵燈影、淚燭裁詩》二齣，之後的《時興雅調綴白裘新集》（乾隆二十九至三十九年，1764-1774）並未

樂之情，此其所長也。」清·呂士雄等輯，《新編南詞定律》，清康熙五十九年（1720）刊，《續修四庫全書》1751冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁5-6。

前述李俊勇、劉馨盟文中亦提出《南詞定律》所收曲目有些乃採自於舞臺演出的佐證。並言：「三部曲譜……樂譜是直接來自當時《紫釵記》的舞臺演出，或記載下來的樂譜文獻。因為有些曲牌文詞相同但樂譜不同，說明當時《紫釵記》舞臺演出很多，各種唱法都有，樂譜不止一種，可供編者揀選。」見〈葉堂《紫釵記全譜》有「舊本」可依〉，頁170。

¹² 《南詞定律》選黃鍾犯調【黃龍探春燈】及越調引【滿宮花】，後者《定律》誤植為《紫釵記》，實出自《紫簫記》第三出〈探春〉，此曲無工尺。《九宮大成》選黃鍾集曲【龍銜春燈朝天】，與《定律》【黃龍探春燈】為同一曲。

¹³ 根據李俊勇、劉馨盟，〈葉堂《紫釵記全譜》有「舊本」可依〉考證，這三部曲譜，所收帶工尺的曲牌，選自《紫釵記》其中的二十齣目（全本共五十三齣），可謂不少；且三部曲譜所收曲牌重複者並不太多，推測當時有較多不同的樂譜存在，且演出並未完全消失於歌場。（頁171）根據李俊勇、劉馨盟文統計，《曲譜大成》收曲10支（頁167），參考李曉芹，「《曲譜大成》殘稿三種研究」，尚有中呂引【好事近】一曲，故共11支。（河北大學中國古代文學博士學位論文，2011年），頁107-108。《新編南詞定律》共收曲11支，其中帶有工尺者僅4支：大石過曲【念奴嬌序】（前腔其三）、南呂過曲【瑣窗寒】（前腔）、南呂過曲【繡帶兒】（前腔換頭）、雙調犯調【玉供鸞】。（查李、劉文所考共12支，然其中越調引【滿宮花】原出自《紫簫記》，詳前註。故應共得11支。）《九宮大成》收曲22支：仙呂引【糖多令】、【珍珠簾】、仙呂正曲【短拍】（又一體）、仙呂集曲【玉供鸞】、中呂引【好事近】（又一體）、【行香子】、中呂集曲【榴花好】（又一體）、越調引【祝英臺近】（又一體）、越調集曲【山桃紅】、高大石調引【一落索】（又一體）、南呂引【薄倖】（又一體）、【阮郎歸】（又一體）、南呂正曲【瑣窗寒】（又一體）、商調正曲【字字錦】（又一體）、【梧桐葉】（又一體）、雙調引【賀聖朝】（又一體）、黃鍾引【翫仙燈】（又一體）共二支、【長命女】（又一體）、黃鍾集曲【啄木二仙歌】、及（又一體）、羽調引【喜相逢】。（按李、劉文考為21支，乃仍遺漏中呂引【好事近】。）以上三譜收曲帶工尺者，剔除重複曲牌，合計30支。

¹⁴ 吳敢：「雖然萬曆二十三年（1595年）《紫釵記》最後改定，但《紫簫記》依然並行於舞臺……然有清一代的戲曲選本未再出現《紫簫記》，也可說明《紫簫記》明末以後確已在舞臺與曲社消失。」〈《紫簫記》、《紫釵記》散齣選萃論略〉，《昆明學院學報》第1期（2011年2月），頁51。

選入《紫釵記》折子。至此可以發現，《紫釵記》在曲壇上似乎並未建立起一個流行的演出傳承，而當代唯一舞臺存目〈折柳陽關〉從《紫釵》之作至清乾隆朝，至少從今日可寓目的選本得見，各別曲牌或曾傳唱，但此折卻幾乎未見載散齣選本。吳新雷云：「《綴白裘新集》是反映舞臺流行劇碼的最新情況的，《新集》中缺選便表明《紫釵記》在舞臺競爭中由盛而衰，斷層了。」¹⁵ 就曲譜及選本收錄的情況觀察，《紫釵記》在演出流行中曾一度衰落。

從以上的略論，推斷在流傳的過程中，《紫釵記》的演出受到《紫簫記》的影響不小，明中末葉《紫簫記》在曲壇依舊流行。人們喜愛新事物，卻也喜歡熟悉的東西，像音樂這類具感受性的藝術尤然，《紫簫·灞橋餞（送）別》屢屢被選，是否因為如此，無論是劇壇演出或曲壇清唱，觀眾喜愛舊曲，新聲未得青睞？且從文本上看來，《紫簫·送別》與《紫釵·折柳陽關》內容相似度極高，並未出新意。從這些材料雖無法有更直接的佐證，但《紫釵記·折柳陽關》一直未被選入選本，或許這也是原因之一。

（二）〈折柳陽關〉在清乾嘉至近代時期的演劇記載

不過，從清代乾嘉時期梨園演劇來看，約莫乾隆後期，《紫釵記》已有演出記錄，但僅〈折柳陽關〉一齣，且「斷層」前明末散齣選本所選折目均不曾入選。乾隆六十年（1795）初刻本李斗《揚州畫舫錄·新城北錄下》記載蘇州集秀班小生李文益「與小旦王喜增串《紫釵記·陽關、折柳》，情致纏綿，令人欲泣。」¹⁶ 乾隆五十九至六十年（1794-1795）成書的《消寒新詠》記載石坪居士盛讚徐才官演《紫釵

¹⁵ 吳新雷，〈《紫釵記》的傳譜形態及臺本工尺譜的新發現〉，收入《崑曲研究新集》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2014年），頁385。

¹⁶ 清·李斗，《揚州畫舫錄·新城北錄下》，《清代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1997年），頁126。蘇州集秀班原為集成班，乃因乾隆四十九年（1784）南巡時名優金德輝集「蘇、杭、嘉數百部」之優者集為一部以事天顏。事見龔自珍〈書金伶〉：「江南本無此班，此集腋成裘也。駕既行，部不復析，而寵其名曰集成班，後更曰集秀班。」清·龔自珍，《龔自珍全集》（上海：上海人民出版社，1975年），第二輯，頁181。

記·灞橋》「以窈窕之姿，寫幽深之致，見者那得不魂銷？」¹⁷ 嘉慶十一年（1806）《眾香國》載李蘭官「聞其演《陽關》《折柳》《喬醋》諸齣，俱有可觀。」¹⁸ 道光八年（1828）的《金臺淚殘記》載「韻香《折柳陽關》一齣，其弟四兒為浣紗，頎長無態，不如美官視銀官矣。」¹⁹ 這幾條材料顯示《紫釵記·折柳陽關》在舞臺上已成為有名的折子戲。至於這個轉變的契機為何？吳新雷認為自乾隆末自葉堂重訂《紫釵》全譜，並因刺史陳竹香召名優演劇，「於是吳之人莫不知有《紫釵》矣。」²⁰「《紫釵記》……得到了復活的機緣」²¹。葉堂《紫釵記全譜》於乾隆五十七年（1792）刊印，據葉堂言此譜「無人點勘」，「《紫釵》之譜，蒙獨創焉」²²，但實際從之前的《南詞定律》、《九宮大成》等譜比對，葉堂仍應參酌了某些舊譜，非為獨創²³。乾隆五十六年（1791）王文治的〈納書楹玉茗堂四夢曲譜序〉云：「《紫釵》穠麗精工，佳處易見，然世已罕能知之。」²⁴ 則知早在乾隆五十六年之前納書楹《紫釵》應已完譜。從以上這些記載可知，在葉堂訂譜之前的乾隆前期，《紫釵》或可能在民間有所傳唱，但劇壇並不流行，「世已罕能知之」，以至於僅零星選曲被幾部曲譜選入，〈折柳陽關〉的選曲還只有《南詞定律》收僅點底板的引子【生查子】一曲。而儘管李斗記載的「集秀班」成於乾隆四十九年（1784），我們從有限史料無法得知李文益和王喜增所演〈折柳陽關〉是否為葉堂之訂譜，但

¹⁷ 清·鐵橋山人等撰、周育德校刊，《消寒新詠》（北京：中國戲曲藝術中心，1986年），頁53。

¹⁸ 張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》下（北京：中國戲劇出版社，1988），頁1029。

¹⁹ 張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》上，頁241。

²⁰ 清·葉堂，《納書楹玉茗堂四夢全譜·自序》，蔡毅編，《中國古典戲曲序跋彙編》一（北京：齊魯書社，1989年）頁157。

²¹ 吳新雷，〈《紫釵記》的傳譜形態及臺本工尺譜的新發現〉，頁385。

²² 清·葉堂，《納書楹玉茗堂四夢全譜·自序》，頁157。

²³ 據李俊勇、劉馨盟考證，從《曲譜大成》、《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》所選例曲共出自《紫釵》二十齣，同時與葉堂全譜比對，其樂譜相似度達百分之六十，可見在葉堂《全譜》完成之前，《紫釵》在劇壇上並未失傳。李俊勇、劉馨盟，〈葉堂《紫釵記全譜》有「舊本」可依〉，頁171-172。

²⁴ 清·葉堂，《納書楹玉茗堂四夢全譜·（王文治）序》，頁159。

比對後續光緒十九年（1893）刊行的《遏雲閣曲譜》之工尺與《納書楹四夢全譜》乃一脈相承，可得證納書楹《紫釵記全譜》確實開創了《紫釵記》的演劇新局面。

從乾嘉之後，表演記載開始愈趨多元：品戲筆記、身段譜、選齣的曲譜、晚清的報紙戲單及廣告等，從這些文獻爬梳《紫釵記》的表演記錄，唯〈折柳陽關〉一齣演出甚盛。在諸多花譜對於藝人的品評當中可見演出記錄：近代《清代燕都梨園史料》中看到北方班社盛演此劇的演員，雖大部分為蘇州人，本京人亦復不少，總之活躍在北京的演出，如咸同光年間旦行的朱蓮芬、陳黛仙、喬惠蘭、琳仙、陳芷衫、曹福壽、何來福、周琴芳、沈芷秋、王湘雲、時小福、諸桂枝、錢秋菱、梅巧玲、董度雲，生行的高玉磬、周素芳、陳桂亭、李豔儂、鄭多雲等等，均在這些群芳譜中記載〈折柳陽關〉為其擅演的「能戲」。在品花風氣甚盛的時期，留下了一些演劇的描述，如朱蓮芬：「其度《折柳》《茶釵》《偷詩》《驚夢》諸曲俱妙絕。」²⁵ 陳黛仙：「一日，見其演《折柳》一齣，冶豔絕倫。同甫尤劇賞之。」²⁶ 喬惠蘭：「只見其《折柳》一齣，纏綿繾綣，一往情深，令人想見霍小玉送別時也。」²⁷ 錢秋菱（桂蟾主人）：「其演《折柳》《思凡》諸齣，氣韻爛靜，獨出冠時。」²⁸ 寥寥數語，卻道出當時賞此劇者除了藝人色相，也注重劇中人物的風致與多情。

在此期間，有兩部藝人手抄身段譜收錄了〈折柳陽關〉，一是咸豐五年（1855）《懷寧曹藏身工譜》，二是杜步雲（1836-？）的《瑞鶴山房抄本》，杜步雲在 27 歲（同治二年 1863）被昇平署裁退後，於同治年間完成這份手抄譜，〈折柳陽關〉亦為其中劇目。懷寧曹本有簡明扼要的身段表演說明，杜步雲手抄本則有詳細的舞臺指示，可

²⁵ 《曇波》張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》正續編（上），頁 394。

²⁶ 《曇波》張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》正續編（上），頁 400。

²⁷ 《評花新譜》張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》正續編（上），頁 463。

²⁸ 《評花新譜》張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》正續編（上），頁 463。

見本劇的歌演率自乾嘉之後頗高，甚受觀眾歡迎。懷寧曹春山能戲甚多，朱蓮芬、徐小香等亦曾從其學藝²⁹。同治末光緒間崑劇在上海頻繁活動時期，〈折柳陽關〉的出演率更是不低，根據在上海影響最廣的報紙《申報》³⁰的記載，自光緒年起，幾乎每一年都有〈折柳陽關〉上演的廣告或宣傳，光緒頭九年平均一年有十場上下，早年為大雅班的陳彩林為主，後倪錦仙、周釗泉出演率高，亦有陳彩林、張盈壽的搭配，倪錦仙、戴天林的搭配；光緒十年（1884）後已是崑劇在上海前期活動的第三階段³¹，雖崑劇在上海的演出漸少，多為京崑合演，但〈折柳陽關〉仍歌演不輟，每一年少則三場、多則十數場；至後期，演出次數就偏少了，但仍維持每一年均有一二場至七八場的上演率。從《申報》廣告觀察出清末演劇現象：在折子戲的選劇偏好中，〈折柳陽關〉不僅榜上有名，且算是挺受歡迎的。

（三）〈折柳陽關〉在現代時期的演出傳承

進入現代後，崑劇愈趨沒落，但在極少量的演出中，〈折柳陽關〉選折出演仍未斷絕，值得一提的是當時曲家會串，或曲友籌賑演出，〈折柳陽關〉仍常為中選劇目，如1921年3月11日「第一屆崑劇會串大會」，邀集曲社社友及老曲家演出，其中徐叔理、張曲痴演〈折柳陽關〉；1922年2月11日穆藕初為開辦傳習所，以「崑劇保存社」之名在上海夏令配克劇院舉行曲友聯合義演，云「券資悉數充本社崑劇團習所經費」，其中穆藕初、項馨吾即演〈折柳陽關〉³²。其實清曲家常唱劇目多為唱工戲，如〈折柳陽關〉一劇，以音樂性強為主，必受曲家青睞，兼之從清末以來的藝人演劇看來，此劇無論清曲或舞

²⁹ 陳志明，〈曹心泉五代梨園世家漫話〉，《中國京劇》第5期（1998年），頁33。

³⁰ 《申報》數據庫（1872-1949），北京愛如生數字化技術研究中心。

³¹ 陸萼庭將崑劇在上海的活動分前後期：「同治十一年至光緒十六年為前期（1872-1890）…光緒十七年起至民初（1891-1911）為後期。」陸萼庭，《崑劇演出史稿》，頁430-431。前期又分三階段：第一階段從同治十一年五月起至光緒四年正月（1872-1878），…第二階段從光緒四年二月至八年（1878-1882），…第三階段為光緒九年至十六年（1883-1890）。同前著，頁435-454。

³² 《申報》1922年2月11日，第19頁。

臺歌演均是頗受歡迎的。

因此崑劇傳習所開辦之後，此劇亦在傳承劇目之列，傳字輩藝人作為此劇的「大檔」³³ 生、旦多是顧傳玠、朱傳茗，兩人演出次數較多，偶有顧傳玠與張傳芳的搭配，及「小檔」周傳瑛、姚傳薌或張傳芳的搭配。總之此劇從清末以來，即在改朝換代的艱困時期，也仍每年有出演，全福班報散之後，崑劇傳習所出科的傳字輩接演，民國 13 年（1924）5 月 23 至 25 日在上海首演於笑舞臺，³⁴ 5 月 24 日即演〈折柳陽關〉³⁵，二、三〇年代每年亦都有演出記錄，在 1929、1930 年間每年〈折柳陽關〉甚至有十數場的演出。

崑劇傳習所的師資來自全福班，其中大先生沈月泉（小生）為主教者。沈月泉在杭州分別傳授〈折柳陽關〉給俞振飛、穆藕初。³⁶ 沈月泉之父為沈壽林，清末名小生周釗泉亦為沈壽林之徒，與倪錦仙常合演〈折柳陽關〉。傳字輩沈傳芷為沈月泉次子，雖改習旦行，但所傳承的劇目最多，且生旦兼擅。³⁷ 清末常演此劇的旦角除倪錦仙外，尚有小桂林³⁸、丁蘭蓀等，丁蘭蓀後亦在崑劇傳習所任教，尤彩雲、許彩金、曾長生都從其習藝，傳字輩朱傳茗、張傳芳、姚傳薌不僅向尤彩雲習藝，亦曾從丁蘭蓀學習。³⁹ 在這些錯綜複雜的傳習之中，可知傳字輩藝人習藝來源是一致的，且儘管擅演劇目不同，大部分的劇目大家都會。周傳瑛曾云：「那時雖然已經漸漸分出『大檔』、『小檔』來，但是，藝有高低而戲無參差……先生對我們也一樣，……在

³³ 周傳瑛口述、洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 38。

³⁴ 桑毓喜，《崑劇團字輩》，頁 30。

³⁵ 民國 13 年（1924）首演為顧傳玠、朱傳茗，民國 22 年（1933）9 月 22 日在大千世界由周傳瑛、張傳芳演出。桑毓喜：《崑劇團字輩》，頁 220。

³⁶ 崔玖琪，〈民國江蘇昆曲表演藝術家沈月泉先生年譜簡編〉，《戲劇之家》第 30 期（2019 年），頁 18。

³⁷ 沈月泉「除側重傳授正旦、小生戲之外，其他各行主戲亦一一相授。沈傳芷盡得其父衣鉢，成為沈氏第三代傳人中的後起之秀。」崔玖琪，〈民國江蘇昆曲表演藝術家沈月泉先生年譜簡編〉，頁 18。

³⁸ 「小桂林，姓陳，曾向周鳳林請益。…他演出的〈折柳陽關〉，最為人所稱道。」陸萼庭，《崑劇演出史稿》，頁 451。

³⁹ 顧篤璜，《崑劇漫筆》甲集（上海：上海人民出版社，2009 年），頁 191。

教戲上是一視同仁的，所以，在我們這個小班裡，同一家門的戲，同一家門的師弟兄都會，只是在臺上有些戲就歸哪一位多唱些。」⁴⁰

自清末至民國，傳承斑斑可考。〈折柳陽關〉一劇的習演均未曾間斷。其時除了上海蘇州等崑劇重鎮的演出記錄外，另有一線是寧波藝人的傳承。早在光緒二十四年（1898）四月初八日即有寧波藝人到滬演劇的廣告：「特請甯波客串初次新到頭等名角崑腔花旦徐雲標擇于初七夜准演挑簾裁衣 初八夜折柳陽關」⁴¹〈折柳陽關〉顯然也是寧波崑的劇目。據丁修詢云：「寧波崑劇亦有此劇目，按戲文輔以身段，使抒情曲牌配上舒緩舞姿，更臻優美。」⁴²民國後寧波崑衰微，1962年由當時為蘇州市文化局副局長的顧篤璜邀請寧波老藝人高小華（生）、周來賢（旦）至當時蘇州的江蘇省蘇崑劇團傳承了此劇目。⁴³另外，北方亦有此劇傳承，《申報》載1937年2月18日大中華劇場「特聘崑弋文武劇團全班藝員日夜登台」，韓世昌、白雲生合演「唱作傑作」〈折柳陽關〉⁴⁴。

縱觀清末民初的近現代至當代1949前此劇的傳承與演出，自南及北均歌演不絕，最後，主要由傳字輩藝人繼承此一劇目。雖時序已至當代，但可惜並無傳字輩藝人關於本劇的影像記錄。唯一稱記載詳盡者，只有周傳瑛有〈折柳陽關〉的文字身段譜。⁴⁵這份資料彌足珍貴，可說是〈折柳陽關〉一劇自歌演以來在表演上最為詳盡的有形記錄。

綜上，追溯《紫釵記》及〈折柳陽關〉的流傳與演出史：明代散齣選本多選錄《紫簫記》，尤其〈灞橋餞別〉一齣，而較少選錄《紫釵記》。清初《紫釵記》的演出一度衰落，但自葉堂《紫釵記全譜》

⁴⁰ 周傳瑛口述、洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁39。

⁴¹ 《申報》1898年5月26日，第6頁。亦可參蔣瑜娟，〈上海報刊中的寧波崑班演出記錄考（1898-1915）〉，《民俗曲藝》第216期（2022年6月），頁205。

⁴² 丁修詢，《崑曲表演學》，頁535。

⁴³ 丁修詢，《崑曲表演學》，頁536。洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，《戲劇學刊》第24期（臺北：國立臺北藝術大學，2016年），頁101。

⁴⁴ 《申報》1937年2月18日，第5頁。

⁴⁵ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》（臺北：國家出版社，2003年）。

出，開創了此劇的演劇新局面，〈折柳陽關〉成為盛演劇目。乾嘉後，表演記載逐漸豐富，許多藝人擅演此劇。近現代崑劇傳習所成立後，〈折柳陽關〉亦為傳承劇目，唯其時表演凝結在「擺戲」的狀態。「傳字輩」藝人周傳瑛留下身段譜，為此劇的重要文獻。

三、〈折柳陽關〉臺本之發展與定型

(一) 〈折柳陽關〉在原著中的排場結構

〈折柳陽關〉在湯顯祖原著第二十五齣，各版本題名不一⁴⁶，或未題、或題〈折柳陽關〉、或題〈陽關〉。本齣雖為南北合套，卻少見的在南引子後插入六支生旦對唱的【北寄生草】，成為南北合套，營造前北曲、後南曲的不同音樂風格，以區別昨夜留戀與今朝思念。略述本齣排場，作為後文敘述臺本的依據。

本齣主要分為兩個排場，第一個排場即是南引子【金瓏璫】加上北套【點絳脣】、六支【寄生草】。這個排場根據人物上下場可再分為二：引場與北曲主場。引場「灞橋送行」，先由侍女浣紗陪霍小玉上場，小玉唱南引子【金瓏璫】，到灞橋等待。接續李益上場唱【北點絳脣】行軍至灞橋與小玉相見。北曲主場「折柳訴情」六支【寄生草】，小玉折柳相贈，但止不住「纖腰倩作綰人絲，可笑他自家飛絮渾難住」的悲傷，李益回應「倒鳳心無阻，交鴛畫不如」，回憶昨宵纏綿的甜蜜作為安慰，小玉沈浸悲傷，以李益袖拭淚，展演盡訴淚染紅綃的模樣。李益看小玉悲苦，愛憐其悲容，但思「便千金一刻待何如？想今宵相思有夢歡難做。」小玉擔憂李郎一去，不知前路如何？再唱「看畫屏山障彩雲圖，到大來靡蕪作相逢路。」李益無語，小玉再問：你去後有什麼囑咐呢？李益回應「你通心鈕扣蕤蕤束、連心腰

⁴⁶ 此處參照最早的萬曆三十年（1602）金陵繼志齋刻本、柳浪館批評本、汲古閣《六十種曲》本、天啟年間《湯海若先生玉茗堂全集》本。因《納書楹四夢全譜》以柳浪館為底本，故此處談原著排場亦以此本為主。

彩柔柔護……睡醒時好生收拾疼人處。」叮囑小玉日後要照顧好自己的身子。

接著進入本齣第二個排場，以南曲為主，包括南曲主場與尾場。南曲主場「陽關哭別」，連續使用六支生旦對唱的【解三醒】，營造南曲的音樂氛圍。小玉聽了李益的叮囑，唱「恨鎖著滿庭花雨，愁籠著蘼水烟蕪」，再傾訴自己的孤單「也不管鴛鴦隔南浦，花枝外影踟躕」。李益感受到小玉的悲傷，也捨不得離去，唱「受多嬌密寵難疏」，傷情銷魂。小玉嘆離別後一人只能對著去路無止盡的等待，李益唱「問歸來朱顏認否，旅鬢何如？」我回時你還認得我嗎？小玉為貞其心，立下誓言，只求八年歡愛，而後便出家，李益可另配高門，唱：「李郎，他絲鞭陌上多奇女，你紅粉樓中一念奴。」立下決心，只為求李益堅定回來。李益大驚，再申其堅心「忘不了你小玉窗前自嘆吁。」

最後的尾場「催促行旅」，由韋夏卿、崔允明上場，唱【生查子】催促李益行軍，勸小玉不可滯他行色。李益唱【鷓鴣天】「掩殘啼回送你上七香車，守著夢裡夫妻碧玉居。」小玉回應「但願你封侯遊畫錦，不妨我啼鳥落花初」。最後小玉上灞橋，目送李益行軍遠去。

（二）〈折柳陽關〉臺本的萌芽與發展

現今舞臺上流行的〈折柳陽關〉臺本，一般而言本於《遏雲閣曲譜》⁴⁷。此譜為戲宮譜，雖為光緒十九年（1893）上海著易堂刊刻，但內有同治九年（1870）遏雲閣主人序，故此譜所收之流行演劇樣貌，至少可上推至同治年間。序中說明此譜之作乃本於《納書楹》《綴白裘》，因《納書楹》有曲無白，《綴白裘》本白文俱全，於是合二者「細加校正，變清宮為戲宮，刪繁白為簡白。」⁴⁸然而，《綴白裘》未收〈折柳陽關〉，而前述《納書楹》之作開創《紫釵》演劇的新局面，雖然《納書楹》非為臺本，但從後世曲譜對照觀察，可見臺本宮

⁴⁷ 吳新雷，〈《紫釵記》的傳譜形態及臺本工尺譜的新發現〉，頁 394。

⁴⁸ 清·王錫純輯：《遏雲閣曲譜·序》，頁 1a，收入王文章主編，《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》32 冊（北京：學苑出版社，2013 年），頁 5。

譜的定型，於《納書楹曲譜》已初見端苗。今將原著與諸曲譜之曲牌及念白對照製表，附於附錄，以利論述。

最明顯的一例：李益出場的【北點絳脣】，明代《紫釵記》各版本中第一至三句均為「逞軍容出塞榮華，這其間有喝不倒的灞陵橋，接著陽關路。」此牌前三句，句格為「四，四，三」，首二句有不押韻例，至第三句始上韻。⁴⁹ 然而至《納書楹》，第二句最末增一字「這其間有喝不倒的灞陵橋『跨』」。由於《納書楹》之前並無〈折柳陽關〉此牌的宮譜留存，無法判斷所增之一字在音樂上的處理方式，但詳之其後無論是刊刻的宮譜或手抄曲譜，此一字之增已成定局，可能與此句定格平仄多為「仄平平仄」，而湯氏原著此句末字「橋」為平聲，頗不合律，在《納書楹》中增仄聲字以就聲律，《納書楹》後歌演者從善如流，因此成為定譜。

《納書楹》（1792）之後，至《遏雲閣》同治九年（1870）序，已近百年。這一百年上下為崑劇史上重要的乾嘉時期的延續，但場上演，已與《納書楹》頗有出入，且顯然其他刊刻曲譜不多。我們檢點此刊行曲譜空窗時期，發現大量存世者，主要是手抄曲譜。這些手抄曲譜見證了場上演出的樣貌，早已脫離了《綴白裘》與《納書楹》。

在這些手抄曲譜之中，爬梳載有《紫釵記》的齣目，確定早於《遏雲閣曲譜》的抄本，有《六觀樓曲譜》（嘉慶二十三年，1818）、《南曲曲譜》（愛日精廬⁵⁰ 藏舊抄本，約道光九年之前，1829）、《懷寧曹藏身工譜》（清咸豐五年，1855）、杜步雲瑞鶴山房抄本（同治二年，1863）。其中《六觀樓曲譜》收錄了〈墜釵〉〈折柳〉〈邊愁〉〈觀屏〉〈賣釵〉〈哭釵〉〈撒錢〉〈俠評〉〈釵圓〉九齣，⁵¹《南

⁴⁹ 《北詞廣正譜》載【點絳脣】第二格「第三句起韻」。明·李玉，《北詞廣正譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁153。

⁵⁰ 愛日精廬為道光間張金吾（乾隆52年至道光9年，1787-1829）號，其為嘉道間人，故所收應為此時期抄本。曲譜有咸豐六年（1856）題記。王文章主編，《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊：提要》（北京：學苑出版社，2013年），頁85。

⁵¹ 《六觀樓曲譜》為清許鴻磐（1757-1837）撰。全書共六卷，但僅存第一卷〈風雅遺音〉（收《琵琶記》），抄本只錄曲詞不錄賓白，《紫釵記》收於卷四〈生花妙品〉，已佚，僅存

曲曲譜》收錄〈謁鮑〉〈傷感〉〈遐契〉〈新賞〉〈宣恩〉〈試喜〉〈綉房〉〈迎請〉等齣目的曲子，其餘曲譜均只收〈折柳陽關〉一齣。從以上幾部抄本，可發現此時期的抄本中，舞臺演出基本只餘〈折柳陽關〉一折。《六觀樓曲譜》與《南曲曲譜》所收齣目較多，但《六觀樓》撰者許鴻磬為文人，歷任知州。此譜雖為手抄本，卻僅有曲無白，不一定是藝人場上演出之本；而《南曲曲譜》所收僅為譜例，亦不足以證為藝人演出本。

《懷寧曹藏身工譜》與杜步雲瑞鶴山房抄本則是當時藝人手抄本⁵²。懷寧曹氏為梨園世家，⁵³ 杜步雲（1836-?）為晚清名伶，工崑旦，咸豐十年（1860）入昇平署供職，⁵⁴ 因此這兩部手抄本具有實質上的演劇記錄意義。對照湯作原著（以柳浪館為底本），此二抄本最主要的調整如下（參見附錄）：

1. 將第二十六齣〈隴上題詩〉首曲【金錢花】移至此折開場，原《納書楹》是有工尺的流水板曲，移至此折後改為乾念。《杜》本有舞臺提示「四小將淨校尉上」；二本均增加淨扮劉節鎮麾下驍將領兵迎李益赴任，營造軍旅氣氛。
2. 二抄本將原著尾場「催促行旅」最後的尾曲【鷓鴣天】之前，韋、崔二送客（由老生、末扮飾）唱【生查子】催李益起行，並向霍小玉示意未可阻其行色的一大段對白，移至第一個排場中北曲主場「折柳訴情」與第二個排場南曲主場「陽關哭別」的中間，【生查子】亦由唱段改為念白，使得兩排場前北曲、後南曲在音樂上更顯區隔分別。這個做法直接為後世曲譜繼承，已露此劇分為兩齣之端

齣目。王文章主編，《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊：提要》，頁 55-56。

⁵² 《懷寧曹藏身工譜》收入王文章總主編，《崑曲藝術大典》總 39 冊，表演典第 10 冊（合肥：安徽文藝出版社，2016 年），清·杜步雲選錄、何燕華主編，《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》（北京：中華書局，2018 年）。

⁵³ 曹春山（1819-1879 以後）擅演老生、大淨、副淨、小生，為四喜班名角。其父曹鳳志為乾嘉時期小生、名丑。其子曹心泉（1866-1939）為場面名家，曾搭三慶班進宮演出。徐瑞，〈懷寧曹春山家族的身段譜錄研究〉，《戲曲研究》第 107 輯第 3 期（2018 年），頁 113-114。

⁵⁴ 鄭志良，〈杜步雲與瑞鶴山房抄本《戲曲四十六種》〉，《戲曲研究》第 68 輯。

倪。而《遏雲閣曲譜》便直接將此齣一分為二，前〈折柳〉後〈陽關〉。

3. 霍小玉出場除定場詩之外，增加了自報家門的念白；小生的定場詩移至開場唱【北點絳脣】之前，並同樣加入自報家門的念白，使符合人物出場的演劇規律。
4. 〈折柳〉六支【北寄生草】，〈陽關〉六支南曲【解三酲】均各刪去二支（生旦各一支），精簡唱段。
5. 在〈陽關〉第四支李益唱「夫人城傾城」之末三句，移至淨上場催促起行，生旦二人難分難捨哭白呼告的後面，再唱此末三句「傷情處，見了你暈輕眉翠，香冷唇朱」，強化催行之苦與難捨之情。
6. 增加念蘇白之丑行秋鴻，使行當齊全，並調劑劇情。
7. 刪去下場詩。

從以上曹杜二抄本可見，基本上與近代的曲譜相較，幾已定型。曹本的丑行發揮較多，甚至有秋鴻（丑）與浣紗（貼）悄語調情的橋段，且在淨催行時，秋鴻叱下，可見在行當的表現細節中，曹本已相當注重。

而杜本錯字較多，如「折柳」作「拆柳」，「渭城今雨」作「金兩」；另有許多作為臺本的痕跡，比如【金錢花】最後為渲染氣氛，軍士們再念曲牌末二句「枕頭上別情人，刀頭上做功臣」，杜本直接簡寫為「唱枕頭上」；在李益唱【北點絳脣】後暫停頭踏處，杜本有「又一體」，在抄本書眉處寫上不同的念白，⁵⁵ 記錄不同的演出中的不同呈現；同時，生旦初上場的臺詞及離別間的對白，細節交待較多、人物情緒鋪陳細膩、較口語化；舞臺指示亦頗詳細。⁵⁶ 以上都顯示了

⁵⁵ 杜本正文中李益念：「暫住頭踏。（丑應、眾下）」。在抄本書眉處又記寫「又一體」，內容為：「分付眾軍，暫停灞陵橋外，待夫人話別再行。（丑）吓老爺有令，眾軍都在灞橋外伺候。（淨）得令。（下）」較為詳細。清·杜步雲選錄、何燕華主編，《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》，頁 67。

⁵⁶ 在生旦分別後，舞臺指示註：「擗鼓，（占）全旦上橋立介，四小將、淨、四青袍、四小軍□，小生繞場下。旦見小生哭介，眾下。」指示包括後場、主要演員走位、龍套走位、主要演員情緒處理，可以說是所有手抄本中舞臺指示最詳盡的。清·杜步雲選錄、何燕華

杜本作為藝人演出手抄臺本的樣貌。

(三) 〈折柳陽關〉臺本的定型

從上述調整可發現《遏》譜對湯氏原作的臺本改動，⁵⁷ 早在咸同時期的曹杜二抄本達成，也就是說，曹杜二抄本體現了當時流行的演出樣貌，而《遏雲閣》其後則以一個刊刻定本的姿態凝結並總結此時期的演出狀態。

同時觀察《遏雲閣曲譜》，不止總結，它在藝人演出的抄本基礎上，另有一些細微的變動（參見附錄）：

1. 在板眼中加點了小眼。曹本有詞無譜，杜本則雖有工尺，卻一仍清中葉習慣僅點板與中眼，不點小眼，目的是讓歌者有騰挪的空間。⁵⁸ 然而在《遏》譜中點了小眼，乃因《遏》譜「旁註工尺，外加板眼，務合投時，以公同調。」⁵⁹ 見當時點定小眼已漸成流行，讀者有此需求，曲譜也往定譜方向保存了。
2. 減省部分的唱念，刪去過多冗長的念白。如旦出場時的自我介紹及旦貼念的上場詩全數刪除，直接進入送別的場景。旦唱引子【金瓏

主編，《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》，頁 75。

⁵⁷ 關於《遏雲閣》的改動，吳新雷總結：（1）把原本一折的〈折柳陽關〉分為兩折。（2）〈折柳〉開場乾念的引子【金錢花】自第二十六齣〈隴上題詩〉的首曲移植。（3）為渲染氣氛，〈折柳〉開場增淨扮軍官迎李益赴任；〈陽關〉增老生與末扮之送客，將【生查子】曲文改為二送客所念之上場詩；並增念蘇白的丑角。（4）刪唱段：〈折柳〉刪二支【寄生草】、〈陽關〉刪二支【解三醒】。（5）調整對白、刪下場詩。吳新雷，〈《紫釵記》的傳譜形態及臺本工尺譜的新發現〉，頁 395-397。

⁵⁸ 清·葉堂，《納書楹曲譜·凡例》，「板眼中另有小眼，原為初學而設。在善歌者自能生巧，若細細註明，轉覺束縛。今照舊譜，悉不加入。」可見其時曲譜只點板與中眼的目的，在於有經驗的藝人與曲師均能在此間根據自己的體會，調整小眼間節奏的遲速與腔的轉折。《納書楹重訂《西廂記》譜·自序》中亦曾提及時人的「能歌」者的「趁譜」行為，已必須「作譜者必點定小眼，始有繩尺可依。」他再次強調：「眼之多寡，則視乎曲之緊慢；側直，則從乎腔之轉折。善歌者自能心領神會，無一定者也。」若硬要標出，則稱「活腔死唱」。但同時在此序文中，也理解「時人耳目」已難以因應「活腔活唱」的做法，因此重新點定小眼。收入蔡毅編，《中國古典戲曲序跋彙編》一（北京：齊魯書社，1989年）頁 152、154。

⁵⁹ 清·王錫純輯，《遏雲閣曲譜·序》，頁 1a，收入王文章主編，《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》32冊，頁 5。

璫】刪去末三句，這個做法直接為後世曲譜繼承。⁶⁰

3. 舞臺指示清楚，但過於細節的舞臺指示則省去。⁶¹
4. 總的來說，將劇情線集中在生旦主腳，如邊配的老生、末、丑，在之前抄本添加的戲份則予以精簡。
5. 〈折柳〉〈陽關〉分為兩齣，直接影響了近現代的曲譜。⁶² 清末的手抄本，二齣大多連寫，大抵在標目分為兩齣，但實際仍視為一齣，如《味果軒曲譜》、《崑曲曲譜》、《崑曲手抄本一百冊》，刻本《霓裳文藝全譜》等。如《清音樂曲》直接標目〈灞橋〉，《崑曲十六種曲譜》標目〈折陽〉，《謙受益齋曲譜》題〈折柳〉，內容實含〈陽關〉。以上可見無論分合，〈折柳〉〈陽關〉均連演，近代曲譜的分齣則受《遏雲閣》影響較大。

再諦觀《遏雲閣曲譜》之後，尚有《霓裳文藝全譜》（光緒二十二年刊，1896）、《清音樂曲》（光緒間抄本）、《崑曲手抄本一百冊》（晚清抄本，約 1893-1909）、《崑曲曲譜六種》（宣統至民國元年，1909-1911）等，均屬曲白兼備者，另有未著年代，僅只確認為清代抄本，如《崑曲十六種曲譜》、《謙受益齋曲譜》、《聊以自娛齋曲譜六集》、《曲譜匯集》等等，亦均為曲白俱全。綜觀以上諸本，可發現與《遏雲閣》路子基本不變，僅一些細節大同小異。至近現代，具標幟性的《集成曲譜》、《粟廬曲譜》，基本與《遏》譜亦為一脈相承。其中《與眾曲譜》（1940）較為特別，因其為王季烈由《集成》選部分折子，合清工與戲工的唱法，特別多了許多鑼鼓與舞臺調度的註記，為他本所無⁶³。

另外，程硯秋玉霜簪收藏有手抄本，估計也是嘉慶至同光年間抄

⁶⁰ 衡之今日演出本，〈折柳〉全齣雖唱小工調，但【金瓏璫】一曲卻唱六字調（與〈陽關〉同），末三句「擁頭踏鳴笳芳樹」之「樹」字有一個高腔高至「仄」字，相當今 C 大調高音 5，即對於女性演員來說亦過高。這可能是將後三句刪除的主要原因。

⁶¹ 如前述杜本關於後場、演員走位及情緒說明的舞臺指示，《遏雲閣》大多不存。

⁶² 如《集成曲譜》、《與眾曲譜》、《粟廬曲譜》、《振飛曲譜》等。

⁶³ 鑼鼓與舞臺調度的註記如：小上場、小下場、大上場、鼓三記、陰元場界喝道、大長尖等。

本，其中收錄了《紫釵記·絮別》，此本有別於其他手抄本，合〈門楣絮別〉與〈折柳陽關〉為一，「絮別」部分刪去六支曲子，僅留四支，「折柳陽關」部分則生旦各只留二支曲子。此折有別於當時舞臺流行的〈折柳陽關〉定式，也顯示了當時舞臺演出亦有靈活的改本，只是並未被後世繼承傳演。

總結清代〈折柳陽關〉臺本的定型，有以下幾個階段：

1. 音樂與曲文的奠定：自《納書楹》訂譜，基本上即完成了此折的點板與主幹旋律，而《納書楹》的曲文與金陵繼志齋、柳浪館本同，與《六十種曲》本異，因此後世無論是藝人演出的手抄本或是刊刻曲本，均延續這一路子。在此基礎上，曲文因譜曲關係而有增字，後世曲譜亦延用之。
2. 劇本結構的奠定：從曹藏身工譜與杜步雲抄本等藝人手抄本可見，近現代的演出本的結構已於咸同年間定型，包括唱段所保留的段落、念白的位置與大致的內容，均已穩定。
3. 《遏雲閣曲譜》的定型：作為總結咸同年間的演出本，《遏雲閣》的開創包括在音樂上點定小眼，並精簡念白。之後的曲譜內容均已不脫《遏雲閣》。⁶⁴
4. 在分齣的問題上，《遏雲閣》開始將〈折柳〉〈陽關〉分列兩齣，直接影響近現代曲譜亦分列二齣，但實際的狀況是，儘管分列二齣，舞臺演出仍基本上二齣連唱。這也在所有的清抄本中體現，即使標目有分齣，內文仍連寫，可見實質不分齣的狀況。

（四）臺本定型的審美定調

明刊本《紫釵記》的【北寄生草】後其他五支牌名均作【前腔】。學者認為，將北曲的同調反複曲牌【么篇】寫作【前腔】，是否有意為之，頗值得玩味。⁶⁵ 但《納書楹曲譜》將【前腔】再改回【么篇】，

⁶⁴ 僅《霓裳文藝全譜》仍只點板與中眼，未點小眼。其餘後世曲譜均已點定小眼。

⁶⁵ 毋丹，〈試析清代以降崑曲〈折柳陽關〉唱腔之流變——兼論曲腔與曲律之關係〉，《中國戲曲學院學報》第38卷第2期（2017年5月），頁86。

並譜寫了有別於其他【寄生草】多為一板一眼的規律，將前兩支改為一板三眼的慢曲，藉著北曲乙凡二音的半音特質，以南曲緩唱曼歌的方式，反而將折柳訴情的悲淒纏綿推向極致。《納書楹》在音樂上的「北曲南唱」設計是否為新創，由於《納書楹》前未有宮譜，連明代流行的《紫簫記·灞橋餞（送）別》亦未有宮譜留存，無從比對，無法得知明刊寫作【前腔】是否真欲以北曲作南唱之意。但《納書楹》雖將曲牌正名為【么篇】，首支南曲【金瓊瓏】又添加了「一」音（簡譜 7）作為裝飾，⁶⁶ 打破了南曲五聲音階規律，推測是欲將「折柳」這個排場的音樂風格加以統一。

回到前述臺本的定型過程，從發展的各階段可以看到，當藝人開始在舞臺上實踐，將過多的曲子精省，以避戲幅冗蔓；增加了許多生旦的對白、添加配角戲份、龍套角色，如此以達到適於舞臺表演的效果。但再經過更多實踐後，配角的戲份再次降低、過多的念白再次減省，最後在《過雲閣》的定型，最終凝結在〈折柳〉北曲、〈陽關〉南曲的音樂表述裏，這齣戲臺本定型的最終審美，存在於音樂的抒情性，過於喧囂或嘻鬧的戲劇感漸漸隱退，所有的配角均消泯行當個性，旨在渲染離情愁緒。這樣的戲劇定調，最終延續至當代。

四、當代〈折柳陽關〉的表演重構

當代崑劇舞臺的傳演，演者頗多，直接為傳字輩藝人傳承者，一為周傳瑛再傳的演出版本，周傳瑛、張嫻教授，傳承汪世瑜（生）⁶⁷、

⁶⁶ 此牌只添三個「一」音，分別在「男」「路」「是」三字中略加裝飾。清·葉堂，《紫釵記全譜》卷上〈折柳〉（清乾隆五十七年（1792）年刊行），頁一上。

⁶⁷ 汪世瑜演出版本，筆者寓目者有二：（1）1986年11月，汪世瑜、洪雪飛《紫釵記·折柳陽關》，見王文章總主編，《崑曲藝術大典·音像集成·錄像選匯》第一冊，總147冊（合肥：安徽文藝出版社，2016年）。（2）2003年1月，汪世瑜、徐延芬《紫釵記·折柳陽關》，見國立傳統藝術中心，《中國崑曲名家經典名劇匯演》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年）。兩個版本的表演頗有差異。

王奉梅（旦）⁶⁸；一是由沈傳芷傳承江蘇省蘇州崑劇團，傳承柳繼雁（旦）、凌繼勤（生）⁶⁹；另有倪傳鉞在 2002 年復排此劇，傳承王芳（生）、趙文林（生）⁷⁰。上述的表演的路子均不相同，周傳瑛傳承者不僅載歌載舞，且加上繁複身段，完全脫離「擺戲」的表演形式，屬當代的創發；柳繼雁演出版本為俞錫侯拍曲，沈傳芷所傳，但因僅有片段影音資料，較難全面觀照；倪傳鉞傳承的表演較為簡約，頗保留「擺戲」的樣貌，相坐對唱時間多，身段較不複雜，舞臺調度少。本文因以《周傳瑛身段譜》文獻資料作為主要研究對象，影音資料參考汪世瑜 1986 年演出、⁷¹ 王奉梅 2004 年的定本為主，⁷² 其餘版本則

⁶⁸ 王奉梅演出版本，筆者寓目者有二：（1）1993 年，王奉梅、陶鐵斧《紫釵記·折柳陽關》，見中華民俗藝術基金會製作、行政院文化建設委員會策劃監製，《崑劇選輯》一，NO.14（臺北：行政院文化建設委員會，1993 年）。（2）2004 年，王奉梅、陶鐵斧《紫釵記·折柳陽關》，見《幽蘭飄香·傳世盛秀一百折崑劇舞臺藝術片》（杭州：浙江文藝音像出版社，2004 年），兩版本差異不大。

⁶⁹ 蘇州崑劇團柳繼雁（旦）與凌繼勤（生）片段，見「傳薪繼火，耄耋生輝——蘇州崑曲劇院『繼字輩』從藝六十週年慶賀演出，2015 年」（網址：https://www.bilibili.com/video/BV1qJ411T714/?vd_source=35f6cbdf07fd4ca06bda4e2a6715a9c6，瀏覽時間：2024 年 7 月 19 日）；及【寄生草】片段（網址：https://www.bilibili.com/video/BV1VE411W7vH?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1&vd_source=35f6cbdf07fd4ca06bda4e2a6715a9c6，瀏覽時間：2024 年 7 月 19 日）。據筆者於 2024 年 6 月 26 日對王奉梅的訪談，王奉梅提及曾於 1962 年看過柳繼雁〈折柳陽關〉的演出，印象中身段較少，屬於「擺戲」的表演形式。

⁷⁰ 王芳（旦）與趙文林（生），見「2005 年度國家崑曲藝術搶救、保護和扶持工程資助項目——優秀傳統折子戲」（網址：https://www.bilibili.com/video/BV16i4y137jY/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=35f6cbdf07fd4ca06bda4e2a6715a9c6，瀏覽時間：2024 年 7 月 19 日）。

⁷¹ 周世瑞：「（汪）世瑜師兄是繼承我父親表演藝術，並使周傳瑛的表演風格得到發揚的一個傑出代表，『大為乃師揚眉吐氣』者（俞振飛先生語），書中〈拾畫叫畫〉、〈折柳陽關〉等的演出處理、內心體驗、身段動作均參照他的表演而成。」周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜·後記》，頁 571-572。

⁷² 據筆者於 2024 年 7 月 5 日對王奉梅進行訪談，王奉梅提及〈折柳陽關〉此劇即以周傳瑛、張嫻教習的路子演出，個人體會僅在情緒詮釋上細膩化，並無改動；而在 2003 年錄影後即較少再動它了，因之可視為最終定版，將 1993 年的《崑劇選輯》版與 2004 版相對照，差異亦不大，故以此版為主；同時參酌汪世瑜 1986 年的影像記錄進行對照討論，以見周傳瑛傳承的主要樣貌。至於 2003 年的汪世瑜、徐延芬版本，改動極大，其間多有汪世瑜個人表演的藝術創作，因此討論周傳瑛身段譜的重構時，暫不列入此版本的改動。

除上述諸演出本外，亦有北京崑曲研習社 1986 年演出記錄，朱世藕（旦）與王紀英（生），見王文章總主編，《崑曲藝術大典·音像集成·錄像選匯》第一冊，總 147 冊（合肥：安徽文藝出版社，2016 年），為較早前版本。另有較年輕一輩如江蘇省崑劇院（現江蘇省演藝集團）錢振榮、龔隱雷版，溫宇航、邢金沙版，邵崢、顧衛英版，或由前述脫胎而出、

擇要作為參照。

《周傳瑛身段譜》首將此劇影像文字化，除了人物的身段、情緒與表演說明，同時記錄了舞臺走位、舞臺指示及鑼鼓，可說是十分詳實而全面的文字記錄。以下分別從臺本修改、身段表演、場形設計、戲劇節奏加以探討。

（一）臺本修改

在本劇漫長的流傳過程當中，從咸同年間便已定型的演出臺本，一直到當代均沒有太大的改動，直至周傳瑛的身段譜傳承本（以下簡稱周譜），第一次有了較大幅度的改動，主要表現在精簡場上的人員，並將主軸集中在李益、霍小玉二人離別情愫的抒發。主要的改動如下（參見附錄）：

1. 開場部分，直接由龍套引領李益上場念定場詩，簡單交待此行目的。李益上場前的部分全刪，包括：（1）眾軍士乾念的【金錢花】曲牌，直接以兵將龍套走位代替。（2）刪去淨扮中軍的出場自報家門念白。（3）刪去霍小玉上場唱【金瓊瓏】等待李益來到灞橋的段落。

眾上乾念【金錢花】是崑劇舞臺上的常用的定式，⁷³ 用以營造氣氛，並有時用旁觀者視角的詩句作為點染，因為同場齊念，頗有幕後合唱以渲染情緒或評點劇情之用。此本用龍套走位代替，雖少了傳統的用法，其實於表意上並不影響。再者由於中軍出場僅有領兵作用，刪去亦不影響劇情說明；霍小玉出場後唱完一曲即刻下場，而後李益上場詩念完唱首曲【點絳脣】後，小玉再度上場。在人物上下場瑣碎的情況下，直接大刀刪去霍小玉上場曲，讓人物上下場乾淨，該是此

或已非傳字輩親授，便不述及。

⁷³ 劇中常用於龍套同念，營造氣勢或氣氛。如《長生殿·埋玉》「擁旄仗鉞前驅、前驅」，陳元禮引軍士上場同念，營造入蜀艱難的低靡氣氛；再如《南柯記·花報》「俺們太子是檀蘿、檀蘿」，原作在第二十九齣〈圍釋〉置於開場，後臺本將之移至第二十六齣〈啟寇〉的最末，改為〈花報〉，無論在一齣之最前或最末，都用於營造氣氛；另再如《琵琶記·賞荷》則是蔡伯喈的兩書僮出場同念「自小承值書房、書房」。足見【金錢花】用於眾上同念營造場面氣氛，在崑劇舞臺上已成慣例。

處刪曲的考量。

2. 〈折柳〉後〈陽關〉的開場，此前版本均會上韋夏卿、崔允明二人，由老生、末扮飾，⁷⁴ 與李益長亭送別催促早行，並勸霍小玉不可滯阻行色。此二人於《紫釵記》全本中雖有穿針引線之用，但〈折柳陽關〉摘為折子戲，二人上場的戲劇作用已不明顯。因〈折柳〉北曲、〈陽關〉南曲，在音樂風格轉換之際，以其他人物上場轉換情境，才不至於在南北曲的風格銜接中感到突兀，因此二人僅在於轉換排場之用，除此之外，這二人在此折中不再出場，人物存在的作用不大。因此周譜直接刪除韋崔二人，〈折柳〉北套直接〈陽關〉南套。在實際演出情況中，由於〈折柳〉北曲早已南唱，婉轉纏綿一唱三歎，在漫長的傳唱史中，南北曲風格差異已近泯滅，其實刪去為轉換排場而存在的人物並無大礙。

3. 在《遏雲閣》的定本中，李益唱「夫人城傾城」一段，唱至「忘不了小玉窗前自嘆吁」後，先上中軍催行，李霍二人同哭，再唱後三句「傷情處，見了你暈輕眉翠、香冷唇朱」，曲畢秋鴻再次催促，兩人拜別唱【鷓鴣天】半支，眾軍繞場，小玉上灞橋凝望，再唱後半支【鷓鴣天】。周譜將中軍上場時間往後移，直接用場上的秋鴻催促，二人哭唱「傷情處」三句，之後才上中軍，直接與李益同下場。同時刪去【鷓鴣天】前半，接眾軍繞場，霍小玉上灞橋再唱【鷓鴣天】後半。這個刪節雖割裂曲牌，但以人物上下場而言，中軍不必出場二次，較為精簡，且中軍直接引李益下場，也只好割捨前半支【鷓鴣天】。前半支【鷓鴣天】「掩殘啼」乃李霍二人拜別時的叮囑祝福，令這場離別有一個完整的收尾，兩人已盡情道別；刪節此半支，則讓離別之情收束在「被逼迫而生生分離」的情緒高點，效果不同。

綜上所述，周譜的刪節有其脈絡：（1）抓住本劇情感主軸：離別，

⁷⁴ 唯杜步雲瑞鶴山房抄本記為「末、外」扮飾，《霓裳文藝全譜》中記為「外、付」扮飾，《清音樂曲》（光緒間范氏抄本）中為「付、末」扮飾。

在不影響此一大主題的情感層次情況下，簡化人物上下場，儘量使人物一出場即有其著落，在這個原則裏，刪去了龍套軍士的同念曲牌【金錢花】、中軍的出場、霍小玉的上場曲牌【金瓊瓏】、〈陽關〉前崔韋二生的上下場、中軍的帶下場順序、以及生旦輪唱的【鷓鴣天】前半支。(2) 當簡化了人物瑣碎的上下場，讓排場乾淨，主線即集中在四支【寄生草】與四支【解三醒】的離別主曲中，再加以龍套軍士渲染催行之急，運用鑼鼓的節奏催化，讓本劇在全然的抒情當中，尚能達成頗有層次的戲劇性。

(二) 身段表演

當代對於崑劇的表演特色不脫離「載歌載舞、身段繁重」的印象，原因在於「崑曲的曲調，尤其是所謂『細曲』部分旋律豐富，行進圓和緩慢，有可能比較從容地做一些身段。」⁷⁵ 雖然崑劇的傳統折子戲並非全然如此，⁷⁶ 但內涵以抒情寫景為主的劇目，以歌舞為主多為慣常的表述方式。如最富盛名的《牡丹亭·驚夢》的前半段〈遊園〉，杜麗娘進入花園後，那宛轉幽曲的少女情懷，藉由情景互映的曲詞閃現，而這麼內在的情感，其肢體表述很難以「單純的交代」⁷⁷ 的方式呈現，便在一板三眼的曼歌中，投之以富含舞意的描摹或者較純粹的舞蹈作為詮釋手段。〈折柳陽關〉的主題為送別，湯顯祖將霍小玉的癡情與纏綿、李益的多情與難捨，用極其典麗的辭藻渲染，葉堂再譜以繁複低迴的旋律，聲情辭情相得益彰。然而此劇傳至當代，早年的演出以曲唱為主要表演形式，身段付之闕如，成為「擺戲」，儘管並非抒情戲必得載歌載舞且身段繁複，然而從周傳瑛的身段譜，可發現他扭轉了擺戲的局面，大量的程式化、舞蹈化的身段及繁複的舞臺調

⁷⁵ 顧篤璜，《崑劇表演藝術論》，頁 71。

⁷⁶ 顧篤璜，「並非所有的崑劇劇目都是身段繁重、載歌載舞的，它既有注重唱工、身段不多的唱工戲；也有注重念白、身段很少的白工戲，而且這二類劇目在崑劇中所占比例是很大的。」《崑劇表演藝術論》，頁 71。

⁷⁷ 陸萼庭，〈「載歌載舞」辨〉，收入《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005 年），頁 17。

度，成為這個版本的特色。

以下略述周譜在身段表演的特殊設計，以見其有別於其他版本的表演特色：

1. 造型動作的設計

崑劇身段設計的形式美可說是崑劇表演的最大特色。在周譜中，大量的使用一種身體造型的技巧：即生旦做相同的一到三組動作，最後凝止的亮相動作是一個高低相的身段造型。這一般在其他以歌舞為主的劇目中亦常使用，但在本劇中使用率偏高。比如〈折柳〉【寄生草】「是江干桃葉凌波渡」一句，生旦均做「左手反折袖，於頭左後側護頂。……起右步至臺右角，右手向臺右角前方指出（唱「葉」時指出）。」之後兩人再「朝下場門撤左腳，右手於胸右側圓撫畫圈」，如是兩到三番，最後「在『渡』字拖腔『2』時與李交流。」⁷⁸最後的動作，從演出的影像中可見是旦在右前、生在旦的左後方，旦角微蹲，小生站直，兩人動作一致看著右前方（演出版生旦未交流），形成一個高低相。同樣的段落，參考2002年倪傳鉞復排的、較接近擺戲原貌的版本相較，⁷⁹僅旦角做一個「左手護頂、右手畫圓」的動作，小生僅釀酒，動作較簡約；同時參考較接近擺戲樣貌的柳繼雁、凌繼勤的演出，二人舉杯敬天釀酒，均無太多舞蹈身段。再如「冰壺迸裂薔薇露」，兩人「雙手右晃一圈後，在『裂』字時，雙手向臺左角上方拋水袖。李和霍動作一樣」⁸⁰，同樣的動作也做了第二番。這組動作，以一個較大的拋袖連做兩次，且兩人動作一致，營造整齊的舞蹈感。再如「珠盤濺濕紅綃霧」一句，周譜設計了極為特別的高低相造型動作：「霍反圓場，雙抖袖至臺口中間，背朝觀眾，左踏步，拎身，雙手外晃至胸前時往上拋袖，順勢成雙折袖，人慢慢蹲下，右手於右

⁷⁸ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁210。

⁷⁹ 王芳（旦）與趙文林（生）演出版本，詳見註70。

⁸⁰ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁215。

側頭部，左手伸平（如順風旗式）。」⁸¹ 李益在霍的身前，面向觀眾，但注視著霍小玉，當霍站立時李微蹲，霍慢慢蹲下時李慢慢站起，與霍做著同樣的右高左低的順風旗式。這個造型極美，兩人從前高後低到前低後高，四目相交，最後小玉不忍再視，轉頭暗泣，李傾身相扶，再一個高低相的造型動作。同樣一句，參考倪傳鉞復排版，為旦角站在原地拭淚彈指一個身段。在〈陽關〉「正寒食泥香新燕乳」一句，同樣以倪版為對照，小生做了一個雙反折袖遠望，旦角則一齊遠望，並無動作；若柳繼雁版本，生旦二人僅站在原地一齊遠望。對照周譜，則設計了一組三番相同的動作：「李……左手指臺左角上方，目視左手所指方向。……霍右手……護頂，並隨李上左步，左手折袖於胸，……目視李左手所指方向。」⁸² 霍站在李的右後側，李微蹲，營造一個斜的高低相，這是第一次；第二次動作兩人背轉身，做與第一次同樣的動作，只是背朝觀眾；第三次二人再左轉回到第一次的姿態。這一連三次相同的動作，因有轉身與正反之別，讓同樣的動作富含動態變化感，這樣的表演，能達到規範中有變化、變化中又有規範的形式美。觀眾在欣賞的過程中，容易對這組造型姿態印象深刻，並產生有如韻律複沓的審美感受。

從以上數例，可以發現這種生旦相同並重複的動作被大量的使用，而其使用的時機，多半用於曲詞較無實際的意向推進或指涉，所表述人物的內心活動或與景物之間的關係，都與前後文接近。實際因為一支曲子僅鋪排一種情緒，卻用了整段曲文去細細描繪，情緒的層次並不多。這樣的曲文，表情與肢體都難以「翻譯」，無怪乎以前只作為擺戲來演繹。但周譜身段設計層出不窮，運用舞蹈化的造型動作，彌補了這個困境。

2. 大量的合盤動作

⁸¹ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 216。

⁸² 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 223。

在崑劇的表演中，合盤動作⁸³ 使用機率頗高，尤以歌舞為主的劇目更為常見，主要是在歌舞的過程中，合盤動作可以營造一種對稱裡異中有同、同中又有異的形式美。在流動的舞姿中展現一個固定的雙人一體的對稱動作，又因二人行當身法不同，同樣動作做起來有不同的形式美感，因此合盤動作特別容易讓觀眾對於「對稱」的審美需求有所共鳴。在〈折柳陽關〉中，有幾個特別另人印象深刻的合盤動作：如【寄生草】「這河橋柳色迎風訴」一句，在前述幾組兩人一致的高低相造型動作後，這句的音樂來到一個高腔，兩人從舞臺中央，旦角「右穿手，左轉身至臺左角，右反折袖於右後側護頂，左手於背。唱『柳』字時，右踏步與李對視」，小生「右穿手，……左轉身至九龍口，右反折袖於右後護頂，左手搭帶，『柳』字時篤左腳，與霍對視。」⁸⁴ 兩人從中央拉到斜對角的兩邊，做出鮮明的相對稱動作，再各走半個圓場推磨，到舞臺的左右兩邊，旦角執了柳枝，兩人再匯聚臺中央。如此以一個大的舞臺調度加上合盤動作，將「河橋柳色」這個大的場景，兩人卻是心繫對方的感受放大到極致，強化了「折柳」的意象表現。再如〈陽關〉「從今後怕愁來無著處」一句，兩人從臺前左右分班圓場走弧線到臺後方的椅子旁，「霍右轉身，右手搭椅背，左踏步。李左轉身，左手搭椅背。」⁸⁵ 此時兩人均背朝觀眾，各以一個擰轉的肢體、隔著二椅左右遙望，營造二人對即將到來的分別感到難以承受，在舞臺的視覺上不僅頗為直觀，也加強了情感的力度，同時亦有肢體造型的藝術美感。

3. 特色身段的創造

在周譜中時有一些令人印象深刻的獨特身段，為他戲所無，這些

⁸³ 「二人相向，做相同動作，稱『合盤』。也可以是單個演員，以相同的動作，換個方位，換個方向（如左手右足，換右手左足）相對稱地重複一遍，亦稱『合盤』。其要領是必須適當對稱。」丁修詢，《崑曲表演學》，頁 155。

⁸⁴ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 211。

⁸⁵ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 226。

身段能夠有力的將劇中人的內在情感擴張增強，或營造一個情感的氛圍。比如用水袖來展現纏綿難捨的肢體動作，在〈折柳〉【么篇】小生唱至末句「問芳卿為誰斷送春歸去」，走至旦的身邊，將右手水袖甩搭至旦的右肩，使垂落於旦的胸前，表現安慰之意，而後霍小玉順勢拿起身前的水袖拭淚，一見袖上之淚，感歎道：「這淚呵！」起唱【么篇】。以袖搭肩的動作，在生旦戲中極為少見，兩人必須親密已極（這支曲牌中，李憶起昨夜歡娛），才会有如此狹窄的動作。小玉藉由搭在肩上的水袖拭淚，更見二人之親暱。周傳瑛曾云：「大身段守家門，小動作出人物。」⁸⁶ 從這個小動作，即可見兩人昨夜歡娛、輕憐密愛，周譜所設計之動作可謂精準。

再如霍小玉贈柳，唱至「纖腰倩作綰人絲」一句，參考倪傳鉞復排本，小玉將柳枝獻給李益，兩人執柳左右相看，再無其他動作，主要以眼神和情感渲染氛圍；而柳繼雁版則小玉執柳左右手互繞，無太多走位，亦主要以面部表情傳達纏綿之意。周譜則設計了一組兩人的合盤動作，小玉執柳至李身旁，兩人雙手共執柳枝，一齊往臺前走三步，慢慢將柳舉高，再兩人一同轉身往臺裏，再把柳舉高，兩人一齊凝視柳枝往臺裏走三步。⁸⁷ 這組動作不僅將兩人的目光焦點集中在以柳為意象的難捨之情，同時也引導觀眾的目光與情感，凝聚在兩人所營造的親密氛圍裏。

另有一些小動作，如〈陽關〉「全不著整花朵工夫」，霍小玉表示離別後自己無情無緒，無心打扮，其他版本小玉的動作為撫摸鬢邊，對照周譜在身段的設計上：「霍雙手為李整衣領……從李後面調至李的右側前……為李整右側衣襟。」⁸⁸ 動作設計不令霍小玉耽溺在自身，反而轉將關注點投射在李身上，讓人物的心緒流動更靈動，所謂「小動作出性格」，這個動作設計表現霍小玉全心只在李身上，且能

⁸⁶ 周傳瑛口述、洛地整理，《崑劇生涯六十年》，頁 140。

⁸⁷ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 212。

⁸⁸ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 225。

夠在舞臺上達到二人情愫的互動交流。同時，周譜採用仿自生活的小動作，在全劇多以舞蹈化風格居多的身段中，不僅別出心裁、不落俗套，也見周傳瑛身段設計的多元。

如上述這些有特色的身段，從周譜的創造，到汪世瑜 1986 版、王奉梅 1993、2004 版都有保留；同樣極有特色，並在每個傳承演出本俱保留的身段，還有前述〈陽關〉「正寒食泥香新燕乳」的正反三指組合動作、「從今後怕愁來無著處」的雙人背臺支椅互望的合盤動作、「落照關西妾有夫」兩人相擁的特殊造型，這些動作或放大人物情感、或顯現人物性格、或展現一種氣氛，由於視覺形象精準，身段設計豐富多元，整體令觀眾印象深刻。

4. 令砌末使用有著落

在〈折柳陽關〉中，李霍二人送別時，浣紗與秋鴻搬上兩張椅子，讓二人可以對坐訴情。觀察演出的諸個版本，砌末上場的時間都不一定，椅子所放置的位置也略有出入。在周譜與其一脈相承的 1986 汪版、1993 及 2004 王版，椅子都在〈折柳〉第一支【寄生草】結束，李益念「想昨夜呵！」前後搬上椅子。參考 2002 倪傳鉞復排，由王芳、趙文林主演的版本，上椅之處排在第四支【寄生草】「和悶將閑度」，然而椅子搬上之後，並無使用，唱完這支曲子，該版本尚存韋崔二人上場道別的段落，送客下場後，直唱到〈陽關〉第三支【前腔】「俺怎生有聽嬌鶯情緒」，霍小玉才緩步行至椅前坐下，李益亦隨之入座，直至此曲唱畢，再一段霍小玉決絕之語，此時才再度站起。可發現砌末在此版本中的使用意圖似較不明顯，且一整段【前腔】都坐著唱，僅有單純的手部動作，較類似「擺戲」的樣態。而周譜砌末的上場時機在於李益唱【么篇】「倒鳳心無阻」一段，此唱段中李益與小玉脫卻外罩斗篷，坐在椅上，唱至「花心歷亂魂難住」時，李向霍招手示意，兩人「雙手搬椅（身不離椅，仍虛坐上面），略向霍靠攏一點」⁸⁹，

⁸⁹ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 213。

這段所唱為房中綺事，因此很巧妙的利用椅子「坐」的姿態來表現閨房密語，且用「挪椅」的動作來強化。而後第二支【么篇】「慢點懸清目」霍主唱，以舞蹈作為主要表現手段，第四支【么篇】李益主唱「和悶將閑度」，叮囑小玉孤衾守身，這段小玉再重回椅上。〈陽關〉則四支【解三醒】都不曾入座，但用來作為身段表演時的輔件。等到三軍催迫，霍李二人一驚，才又跌坐椅上。

從以上略述，可見周譜在砌末的安排有其思考，何時上砌末、砌末怎麼使用才能發揮其功能，如何運用砌末強化表演的語彙，這是周譜著意經營之處。

5. 表演傳統的延續

〈折柳陽關〉雖然在咸同時期即有藝人留下的身段譜，但同治年間杜步雲的抄本以舞臺指示為多，身段指示極少。更早的咸豐五年《懷寧曹藏身工譜》，在〈折柳〉的【寄生草】有幾筆勾勒動作的說明，而這些簡約的表演說明，與當代周譜對照，有些仍然是非常吻合的。以下將部分身段譜加以對照，可以很明顯觀察二者的雷同之處。

表一 《懷寧曹藏身工譜》與《周傳瑛身段譜》部分唱念對照表

曲詞／念白	懷寧曹藏身工譜 ⁹⁰	周傳瑛身段譜
咳【寄生草】	看杯	霍雙手持杯舉於右側，目視酒杯再回身看李，再看酒杯。（頁 209）
渭水都	一福介，送酒，生飲介，占接杯	霍立起，二人均後退兩步，朝台裡作揖。李左轉至台中，雙手舉杯於胸上側，目視前上方敬天，左手托右腕，右手持杯從左至右，將酒灑於地上。再將酒杯放至浣紗手中的托盤中。（頁 210）

⁹⁰ 王文章總主編，《崑曲藝術大典》總 39 冊，表演典第 10 冊，頁 512。以下數例同此頁，不再作註。

這河橋柳色迎風訴	看左上，且右手拂外走外首隊場	霍起右步圓場至小邊……李收左腳，起右步圓場至大邊。（頁 211）
纖腰倩作縮人絲	右手舉柳走下首隊場歸位	兩人均視柳枝……同時兩人持柳枝的手往前上方慢慢伸起。（頁 212）
【前腔】倒鳳心無阻	坐	李為霍脫下斗蓬交與浣紗。再扶霍坐小邊椅上。（頁 212）
含窩宛轉春無數，花心歷亂魂難住	耳云	李右手於右上側向霍招手……人俯向霍耳語。
問芳卿為誰斷送春歸去	將袖與旦拭淚（頁 513）	霍雙手持李之右水袖拭淚。（頁 214）

從上表可見，幾個重要身段在表演上基本差不多，「河橋柳色迎風訴」一句雖曹譜描述所走的方位與周譜並不相同，但明顯兩譜的舞臺指示都走大的圓場，也是因為曲詞描述的是一個大的場景，身段的設計便將舞臺的動作走位拉大，成為一個遠景的視角。這也顯示，儘管周譜重構改變了以往擺戲的表演形式，但其邏輯仍是一致的。而且，這些驚人的相似的記譜，也足資證明，周譜在新創之餘，保留了相當多的前輩藝人的表演傳統。

（三）場形設計

以上分析可見周譜的身段設計已脫離「擺戲」的表演形式，而人物的地位及舞臺上的走位，構築出所謂場形，⁹¹ 也有別於「擺戲」的表演形式。以下略述周譜所設計的場形特點。

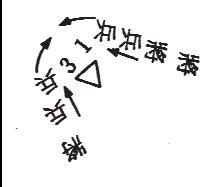

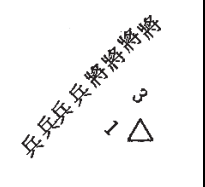


1. 龍套場形的複雜化與再簡化的作用

周譜除了身段的詳盡說明之外，另用走位圖標示出人物的位置。

⁹¹ 關於場形，筆者於 2017 年從上海崑劇團導演周志剛習藝，周導演曾云：「場形是戲的生命。」雖未及定義，但意指劇中人物在舞臺的位置及空間移動的路線，現多稱為舞臺調度。但舞臺調度今義包含項目不只於此，廣義舞臺調度：「凡有關某場戲中人物上下場、部位變換、景物安排、以及開幕、閉幕，音樂的起迄，節奏的變化，乃至演員的各種身段等等，皆係場面調度的處理。」詳黃在敏，《戲曲導演概論》（北京：文化藝術出版社，1994 年），頁 150-151。然本單元目的在於討論人物的走位，故採周志剛導演用語。

以下以龍套出場為例說明，從下表中可看到周譜安排龍套的場形變化頗豐富：

表二 《周傳瑛身段譜》〈紫釵記·折柳陽關〉龍套出場場形⁹²

(1)李益出場	(2)歸位	(3)開唱起行	(4)斜一字	(5)暫住頭踏
				

李益（符號▽）出場時，為表現軍容壯盛，安排四將提槍、四兵執旗，走二龍出水出場，站成「斜胡同」（上表圖(1)），待李益出場，往中間臺口亮相時，四將隨李益兩側執槍提甲亮相、四兵走至臺裏橫站一排歸位，舉旗亮相（上表圖(2)）。接著李益始念上場詩、開唱【點絳脣】，這畫面相當於李益在主唱時，身後有兵士龍套站立其後，以顯軍容。當李益帶兵起行，唱「這其間有喝不倒的灞陵橋跨」，八個龍套移動站為「斜一字」（上表圖(3)），由舞臺的右角臺口延伸排至下場裏口，李益與中軍、秋鴻站在下場臺口，場形與曲詞「灞陵橋」暗合。接著李益唱「接著陽關路，後擁前呼」時，右角臺口的兵士領頭走圓場繞過舞臺，轉向上場門九龍口的位置，八位龍套從上場門九龍口至下場臺口再站成另一對角的「斜一字」（上表圖(4)），讓浣紗在上場門內喊「老爺請住馬，郡主在此送別」時，秋鴻能走過去回報。最後李益停軍，等待小玉相會，場形改至上表圖(5)。李益出場行軍，龍套走位擺定的場形就有五個，且每一次的移動都有其行動意義。

檢視 1986 年汪版，龍套出場後即站舞臺兩側斜八字，起行開唱則以「扯四門」⁹³ 的走法為主，前述五種場形省為兩個；參考倪傳鉞 2002

⁹² 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 203-207。

⁹³ 見丁修詢，《崑曲表演學》，頁 187。

年排的蘇崑版本亦類。龍套列隊行走本常用「扯四門」，周譜的排法雖較繁複但一仍傳統。但至 1993 與 2004 王版再予以簡化，不走「扯四門」，只站相對的東西兩側斜八字並换位一次，南北橫列相對的兩排則予以省略。周譜原先的設計，龍套的場形多變，不但可以營造聲勢氣氛，強調軍容壯盛，也豐富場面調度的圖案性與形式美感；但經過演出的實踐後予以簡化，突顯的是主角李益的唱念做表，龍套僅負責一個氣氛。

值得一提的是李益下場時，為突顯三軍催迫，安排龍套走一個「倒脫靴」後列為兩排的隊形，兩排龍套與李益相對，龍套齊步向李益「壓」下，⁹⁴ 李益一步步往下場門退去。⁹⁵ 這個下場氣氛做足，顯示李益的百般無奈與不捨，將人物塑造為多情重義的形象。這個下場的場形與調度，是周傳瑛傳承的幾個版本均未加改動的。

2. 構築具有對稱平衡形式美感的場形

從周譜的場形設計可見，傳統的場形要求：對稱、平衡、具鮮明的圖案性、點線結合的場形，貫徹全劇，構築出具有均衡美感的舞臺畫面。上文提及本劇身段表演的特點，有大量的合盤動作，合盤動作的設計若牽涉到走位，則必然形成或對稱或平衡的場形。例如，【解三醒】「也不管鴛鴦隔南浦」⁹⁶ 兩人在舞臺斜對角兩端，趨前衝至臺中相會再後退分開，如此三番，利用合盤動作構成的對稱場形，再加上點、線結合的形式及重複性，同時疊加上曲唱的高腔，將情緒推至爆點，強化了兩人即將分離的難捨之情。而這樣的舞姿，也讓舞臺的形式美更加另觀眾印象深刻。

在周譜的場形設計中，有幾次提到「抬場」（又稱「推磨」）⁹⁷，

⁹⁴ 今看到的演出版本，王奉梅、陶鐵斧的 1993 版，加了下場的配樂。此處所加配樂，根據筆者在 2024 年 8 月 22 日與王奉梅的通訊訪談中，確認原先周傳瑛所授並無配樂，以鑼鼓為主。後王奉梅重排時，希望加入音樂烘托，乃請周雪華寫譜。

⁹⁵ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 233。

⁹⁶ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 220。

⁹⁷ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 221。

即舞臺上二人相對視，同向轉一圈，推磨可大可小。如前述【寄生草】「這河橋柳色迎風訴」⁹⁸，二人從在舞臺中相對，拉開至舞臺斜對角，相對向走一個圓場，再匯聚舞臺中間執柳相會。這裏就有一個大的抬場，運用這個場形，將「河橋柳色」的場景放大，彷彿鏡頭效果，視角從二人相視的特寫鏡頭拉開到斜對角的遠景、再拉近到執柳的特寫。這個場形既對稱平衡，又貫滿全臺無死角。再如【解三醒】「倚片玉生春乍熟」⁹⁹，李益拿起酒杯要回敬小玉，但並不直接將杯敬給小玉，而是兩人對視再走一個「抬場」，各走半圈之後才聚於臺中敬酒。這種「抬場」的表演方式能將內心的情感醞釀放大放滿，並在視覺上拉開空間、走滿舞臺，使場形富於變化，也引導了觀眾視覺焦點的轉移。

整體而言，周譜在安排場形時以均衡為主：若前兩句在臺右角，過兩句便往臺左角，接著走圓場，而後臺前、臺後，總之一支曲子大約舞臺前後左右均會走過；而若一支曲子場形豐富，下一支曲子便較安定，或坐於椅上、或走位較少。如此鬆緊相權，達成均衡而富含變化的場形設計。

（四）戲劇節奏

戲劇節奏能決定一齣戲的審美調性。除了外在表現手段的節奏快慢、強弱、動靜外，內在情緒的張弛更是構成一齣戲的節奏的主要因素，內外有機的結合與有層次的處理，構築出本劇的戲劇性審美。顧篤璜曾云：

像《紫釵記·折柳陽關》這樣的抒情戲，充滿著哀愁和不祥預感的離別場面，雖無繁重的身段，卻用細膩而優美的唱腔以及豐富的舞臺調度，更加上催行的陣陣軍號聲，把依依難捨、離別傷感的氣氛強烈地表現出來，把這一場戲特有的情調與意境表現出

⁹⁸ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 211。

⁹⁹ 周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，頁 222。

來。¹⁰⁰

表達了本劇戲劇審美風格的經營靠的是聲音與視覺畫面。這樣的審美情調，看似並無著意經營戲劇節奏，僅純粹以音樂、曲唱本身的節奏作為戲劇節奏的基礎；且由於全劇的主要排場凝結在離別的场景，情節結構單一，劇情的推進較少，事件推進的鬆緊節奏無法成為戲劇節奏的主要動能。但實際上，本劇的戲劇節奏主要來自內部：「離別」所引發的內在情感的衝突與拉扯才是本劇戲劇節奏的主要內涵。

在周譜重構的〈折柳陽關〉表演中，由於改變了原來「擺戲」的表演型態，因此戲劇節奏的表述勢必有所改變。原「擺戲」主要就是聽唱，前述（第二節）曾云當臺本定型，本劇的審美定調為音樂的抒情性表述，且由於曲牌疊唱的關係，在音樂的表述與旋律的走向上重複性強，變化在細腔上著眼，但也因為這種旋律模式的重複，完全符合離別訴情時的絮絮叨叨、悲悲切切。周譜在這個基礎上，調整臺本的戲劇結構、撤掉支蔓人物，令離別的主線集中，並運用歌舞的手段強化情感的傳遞，整體的戲劇節奏得到了集中的處理。以下略述：

就內在情緒的表述上具層次的遞進：一開始李益將赴任西征，躊躇滿志，唱【點絳脣】節奏較穩，平和壯闊；但小玉上場與李相見馬上來到一個小高潮，唱北曲【寄生草】道出對離別之恐懼，情緒較強烈，悲傷激切；李益開話題，回應以昨夜歡娛，情緒強度下降；小玉再唱第三支【寄生草】，集中訴說自己悲傷哭泣之狀，哀婉纏綿，情緒強度稍升；李益見似已將小玉安撫下來，因此最後一支【寄生草】輕快安慰，情緒強度再下降。

從〈折柳〉的四支【寄生草】，可以看到人物情緒由中到突強、略降後緩升、再下降，構築出具強弱起伏的情緒節奏。

到四支南曲【解三醒】的段落，第一支小玉訴說孤單寂寞，再生悲淒，情緒強度再升，但未達最強；李益回應小玉的悲傷，也表達自

¹⁰⁰ 顧篤璜，《崑劇表演藝術論》（上海：上海文化出版社，2013年），頁73。

己的不捨，但情緒強度稍降；因李益終有正面回應小玉的感情，第三支小玉情緒強度再升，悲訴自己的盼望，並用念白表其決絕之心，情緒轉悲切激越，再達到第二次的情緒高潮；第四支【解三醒】李益感受小玉的真情，雖仍安慰但已欲起行，此時情緒強度維持即將分別的緊繃感；此時笳鼓喧鳴，分別時刻已到來，兩人抱頭痛哭，在秋鴻與中軍的催促中，李益別頭決絕而去，將情緒催化到最強，也將全劇的別情推向最高潮。最後小玉上灞橋凝望李益遠去，唱【鷓鴣天】的後半支，李益黯然下場，這個尾聲將離別的氛圍延續，情緒強度雖不強，但具有餘韻。

〈陽關〉的情緒節奏，則較明顯的有一波波往上催化的強度。從以上分析，可見在刪修後的周譜，其內在情緒節奏的安排是集中而有意識的。

而外部的戲劇節奏，原曲牌之音樂節奏本已定板，四支【寄生草】四支【解三醒】都是前三支一板三眼、最末支一板一眼，同時且唱偏慢、生唱偏快，也就是第一、三支【寄生草】【解三醒】都會比第二、四支來得慢。與內在情緒節奏對照，可得見第一、三支都是小玉的訴情，第二、四支是李益的勸慰，前者情緒強度強、後者弱。而情緒強度愈強，曲唱的速度卻愈慢、旋律愈宛轉繁複、音樂性愈強。而特別在這樣的段落中，周譜輔以動作較大、視覺性較強、以及較繁複的肢體動作，舞臺調度也變化較豐富，將整體的段落節奏強度更加提昇；情緒強度較弱的李益【寄生草】唱段，則偏向動作幅度小、走位少（坐在椅上），以配合人物情緒較舒緩的狀態。而〈陽關〉的段落由於情緒安排乃在起伏中趨向節節高昇，因此在四支【解三醒】的身段設計中，前二支偏向雖動能不大¹⁰¹，但肢體動作幅度較大，第三支為醞釀漸次升高的情緒，則採用了幾個具有動能的身段，如「聽郎馬、盼音書」「落照關西妾有夫」都有一個急衝的大動作，因此在音樂節奏仍

¹⁰¹ 意指在舞臺上移動的速度並不快，或肢體動作的移動速度也偏慢。

是緩板曼歌的狀態下，用大幅度的肢體表演將對離別感到焦慮的情緒節奏提升。第四支【解三醒】為一眼板，在離別時刻愈來愈近，曲唱速度加快、人物動作愈來愈紛亂的時候煞住，將「忘不了小玉窗前」放成散板，曲唱撤慢速度、動作也凝止，有如慢動作的特寫，將推疊的情緒停在這一刻，形成對比，而後再上板加大鑼唱此句的後三字「自歎吁」，以鑼鼓聲響強化氣氛，來到全劇分別的最高潮。分手的這一刻運用急促調高的念白、大幅度與快速的肢體動作、鑼鼓打【急急風】，以喧囂的節奏，讓情緒高潮所構成的整體戲劇節奏趨於一致。

以靜態畫面表述內在強烈情緒，除上述「忘不了」一句之外，也運用在最後小玉上灞橋凝望，此時肢體的表演隱退，只用溫柔的曲唱展現纏綿不捨之情，此時情感的內在強度仍延續，但外部的形體動作卻少，這樣的對比，不僅將觀眾的注意力聚焦在人物的凝望之中，同時也讓全劇的戲劇節奏不單一而有變化。

整體而言，可發現周譜的思考：為改變全劇情節單一、情緒的表達瑣碎叨絮致層次不明朗的文本問題，刪修臺本使內部情緒節奏得以集中展現；並大量運用外部節奏的變化：肢體動作的動靜、快慢、強弱與舞臺調度的幅度大小，令外部節奏與內部節奏或和諧統一或營造對比，構築豐富的戲劇節奏，讓本劇變得可觀，同時也讓內在情緒的層次浮現並得以強化。

五、結語

本文試圖從縱向的歷史發展與橫向的藝術面向，對明代湯顯祖《紫釵記》中〈折柳陽關〉一折的歷史傳承與當代表演重構進行全面的探討，不僅關注文本在戲曲舞臺上的流變，也初步考察該劇在不同時期的表演形式與審美變化，期能連結文學史（作品流傳、文本演變）與戲曲史（舞臺演出、表演傳承）兩方面的脈絡。

《振飛曲譜》記〈折柳陽關〉：「曲文典雅深奧，頗不易解，而

旋律纏綿悱惻，很有特色，是小冠生與閨門旦的唱工戲。」¹⁰² 因本劇的內涵多在抒情，情節進展停滯、情緒層次交織綿密且變化不甚劇烈，故歷來以曲唱的特色作為賣點，被稱為「擺戲」。周譜的重構扭轉了「擺戲」的局面，藉由戲曲的形式美特點，歌舞並重，強化了本劇的欣賞價值。

從歷史的發展進程看，自《紫釵記》之作，歌演雖不若《牡丹》之盛，但亦在劇壇中占一席之地。但較特別的是，本劇的流傳在清初產生斷層，自葉堂《納書楹》重訂曲譜之後，此前流行的齣目全數不傳，而僅唱演斷層前不曾流行的〈折柳陽關〉一齣。推斷在《納書楹》盛行之前，明代在舞臺上流行的是《紫簫記·送別》，但至清初也漸消聲，《納書楹》之後《紫釵記·折柳陽關》取而代之。從咸同年間的藝人手抄本中，可見今日舞臺的演出版本已大約定型，而《遏雲閣》以刊本之姿總結了本劇的臺本樣貌。在漫長舞臺實踐中，〈折柳陽關〉最終的審美定調在於音樂的表述裏。這也是發展到近代，或許成為「擺戲」的原因之一。

然而自清末以來，崑劇面臨存續危機，從傳習所開辦到仙霓社報散，傳字輩藝人經歷諸多磨難，也難以挽回崑劇頹勢。周傳瑛自習藝以來，從一開始打小鑼兼半個檢場的「踏戲」時期，就學習大量的劇目，1930年與張宗祥習文，為後來編劇導戲打下基礎；仙霓社報散後，搭班國風蘇劇團，此時期也累積不少編導的經驗，後成立浙江崑劇團執行導演工作，到1956年參與改編、導演並主演的《十五貫》載譽全國。¹⁰³ 這些經歷令周傳瑛累積了除了承繼所學之外的新創能力，包括文本結構、戲劇節奏、表演手法等思考；同時周傳瑛在表演上擅長「運用眼神、身段、舞姿塑造各類舞臺形象」¹⁰⁴，這些都是拓展重構的滋養。在這背景之中，本劇以曲唱為核心的傳統擺戲形式，似乎逐漸難

¹⁰² 俞振飛著、上海崑劇團編，《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，2002年），頁148。

¹⁰³ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁125-126。

¹⁰⁴ 桑毓喜，《崑劇傳字輩》，頁125。

以引起觀眾的興趣，若一味沿襲舊有模式，恐難以維持活力，因此周傳瑛對〈折柳陽關〉進行重構，尋求新的呈現方式。他從臺本再度著手，將劇幅再度濃縮，刪去支蔓的人物及整理人物上下場，將主線更加聚焦在李霍二人的離別愁緒當中；因情感的表述更加重要，因此運用變化多端的舞蹈身段與對稱繁複的場形作為情感外化的手段，並配合情緒的狀態，構築出具有強弱起伏動靜相生、或統一或對比的戲劇節奏。在這樣的表演設計當中，周譜〈折柳陽關〉的表演美學，可說極大化的發揮戲曲的「虛擬」特點：將景物、環境、情感等對象虛化，模擬為身段舞蹈使其顯化；同時也是戲曲「演員中心」以唱念做打的表演性為主體的思考，成為可聽、可觀、可感，並具有內在戲劇張力的一齣抒情崑劇折子戲。在當代留存的崑劇折子戲當中，毋寧是相當具有獨特性的。

然而這樣的修整，是否悖離了作為「口述非物質文化遺產」的崑劇傳統樣貌呢？從崑劇的演出發展史及不同地域的崑劇表演，可以看到一個藝術的生命力，「變」才是恒長的不變，每個時代、每個地區都有不同的追求與因應，¹⁰⁵ 或有詮釋、無關對錯。且周傳瑛對於本劇的重構，乃以「修舊如舊」的方式進行，北方崑曲劇團張衛東曾說：「傳瑛老先生的表演……從來沒有無端的設計出很花哨繁複身段習慣，而很多則是注重身段上的『緊』，就是既『嚴謹』又『緊襯』。」¹⁰⁶ 從本文的分析，也可看出周譜在重新構作〈折柳陽關〉的表演時，

¹⁰⁵ 比如太平天國時期傳到寧波的甬崑，由於受到後起的京劇影響不多，保留了較多崑劇較樸實的樣貌，但也發展出一套自己的表演方式，特別注重戲劇節奏的寬緊，使戲劇衝突能在舞臺上有強烈的展現，其方法是曲唱節奏的改變，「四拍子唱作兩拍子，兩拍子唱作一拍子，而那些贈板的八拍子慢曲，依然甚至更加地慢唱。」同時，因更常演全本戲，故對全劇常加以刪節。而在蘇州一帶，「曲家清唱，藝術造詣很高，…迫使崑劇演員在唱曲方面必須自覺地設定很高的藝術標準，…一方面促使蘇州崑曲的歌唱技巧更向精緻化發展，但另一方面…不免影響了戲劇衝突所需要的速度和節奏。」（見顧篤璜，《崑劇表演藝術論》，頁170-172）。足見藝人在面對觀眾的需求、因應時代與環境的變遷，微調甚至創改是必然現象。

¹⁰⁶ 張衛東，《賞花有時 度曲有道——張衛東論崑曲》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2012年），頁56。

乃是立基於傳統的創造。

〈折柳陽關〉一劇在當今的曲壇上依舊盛行，不論是專業崑劇團、或業餘曲友都仍喜歌喜演。挾著湯顯祖的盛名，在近二十年間更重排出全本《紫釵記》，如 2008 年上海崑劇團推出由唐葆祥編劇、郭宇及張銘榮導演的版本，¹⁰⁷ 後於湯顯祖逝世 400 年的 2016 年再重演一次；同年亦有浙江崑劇團由古兆申編劇、沈斌導演的版本，由汪世瑜、王奉梅主教，有中青二代演員作不同風格的演繹¹⁰⁸。兩個版本著力的方向不同，但共同之處，即以〈折柳陽關〉為起點，為此劇定下人物性格基調，再進行全劇的創作。在全本《紫釵記》的重排中，我們還發現一個現象，包括上海崑劇團的版本及古兆申本的溫宇航、邢金沙的路子，都偏向將繁複的身段表演及舞臺調度簡化。邢金沙表示：「我們認為〈折柳陽關〉宜靜不宜動，身段不宜太花巧，應以唱為主。」¹⁰⁹ 不同的演員，其習藝歷程與審美思考的不同，對於文本自然會有不同的詮釋，因而產生不同的審美。這樣的詮釋雖身段不多，但也已與過去的「擺戲」不同，當代中青代演員吸收了寫實主義的表現方式，運用斯氏「體驗」的表演，在神情、肢體上融入生活動作，更接近自然生活的表現。當然審美風格的選擇，無所謂對錯，然而戲曲的表演主體特質也在這樣的詮釋中漸漸消解。回顧周譜的表演思考，從整體設計而言，無論是場形還是身段表演，都偏向舞蹈化，身段填得較滿、場形規整又繁複，可以看出從原本的擺戲「整形」後，符合俞振飛所言具有「外形結構之美和內涵意境之美」¹¹⁰ 的崑劇表演審美價值，這

¹⁰⁷ 唐葆祥，〈《紫釵記》改編札記〉，《上海戲劇》（2016 年 11 月），頁 7。

¹⁰⁸ 汪世瑜、王奉梅主教浙江崑劇團青年演員曾杰、胡嫻，而中生代演員溫宇航、邢金沙所演版本則以北方崑劇院張毓文傳承為底本，再進行調整。見雷競璇、陳春苗編，《崑劇紫釵記——一部經典的重塑》（香港：牛津大學出版社（中國）有限公司，2023 年），頁 xiii-xiv、105-107。

¹⁰⁹ 雷競璇、陳春苗編，《崑劇紫釵記——一部經典的重塑》，頁 100。

¹¹⁰ 俞振飛：〈崑劇表演藝術的審美價值〉，原文刊載於 1992 年 10 月上海崑劇團首次訪臺演出節目單。轉引自《樂上山明》，網址：https://mp.weixin.qq.com/s/?__biz=MzAxMzM0Nzc2NA==&mid=207079481&idx=1&sn=2dfae5e4c75cd64d1cd478f39841f517&scene=21，瀏覽時間：2024 年 12 月 20 日）

也是八〇年代大量挖掘復原折子戲時再創作的風格。

以本劇為例，在當代藝人表演的傳承與創發的作品中，明顯的看出時代的軌跡：近現代乃至當代八〇年代整舊與新創的折子戲或串折小全本，仍偏向演員中心的表演主體思考，而二十一世紀後時代環境社會的變遷及表演藝術的多元與跨界，在「借鑒」之中免不了消泯了某些「個性」。但時代在前行，戲曲表演創作手法有其趨勢。像周譜〈折柳陽關〉的審美風格，一字一腔都有著落，在細節處理上特別細膩動情。¹¹¹ 這樣的表演思考，可認為他在時代的交會處，既凝結了崑劇傳統藝人的心血，也體現了當代審美。周譜〈折柳陽關〉在崑劇的表演資產中是一座寶庫，具有典範意義。

引用書目

一、傳統文獻

- 明·李玉，《北詞廣正譜》，收入王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》第六輯，臺北：臺灣學生書局，1987年。
- 明·祁彪佳，《祁忠敏公日記》，收入北京圖書館古籍出版編輯組，《北京圖書館古籍珍本叢刊》20，北京：書目文獻出版社，1988年。
- 明·湯顯祖，《紫釵記》，收入《古本戲曲叢刊》編刊委員會輯，《古本戲曲叢刊》初集第十函，上海：上海商務印書館影印本，1954年。
- 明·湯顯祖，《紫釵記》，北京：人民文學出版社，1982年。
- 清·李斗，《揚州畫舫錄·新城北錄下》，《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1997年。
- 清·王錫純輯，《遏雲閣曲譜》，王文章主編，《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》32冊，北京：學苑出版社，2013年。
- 清·呂士雄等輯，《新編南詞定律》，清康熙五十九年（1720）刊，《續修四庫

¹¹¹ 雷競璇、陳春苗編：《崑劇紫釵記——一部經典的重塑》，頁76。

- 全書》1751—1753 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 清·杜步雲選錄、何燕華主編，《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》，北京：中華書局，2018 年。
- 清·葉堂，《納書楹玉茗堂四夢全譜·自序》，蔡毅編，《中國古典戲曲序跋彙編》一，北京：齊魯書社，1989 年。
- 清·葉堂，《納書楹曲譜·凡例》，蔡毅編，《中國古典戲曲序跋彙編》一，北京：齊魯書社，1989 年。
- 清·葉堂，《紫釵記全譜》卷上，清乾隆五十七年（1792）刊行。
- 清·鐵橋山人等撰、周育德校刊，《消寒新詠》，北京：中國戲曲藝術中心，1986 年。
- 清·龔自珍，《龔自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975 年。

二、近人論著

- 《上海崑劇志》編輯部，《上海崑劇志》，上海：上海文化出版社，1998 年。
- 丁修詢，《崑曲表演學》，南京：江蘇鳳凰教育出版社，2015 年。
- 毋丹，〈試析清代以降崑曲〈折柳陽關〉唱腔之流變——兼論曲腔與曲律之關係〉，《中國戲曲學院學報》第 38 卷第 2 期，2017 年 5 月。
- 王文章主編，《傅惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊：提要》，北京：學苑出版社，2013 年。
- 王文章總主編，《崑曲藝術大典》總 39 冊，表演典第 10 冊，合肥：安徽文藝出版社，2016 年。
- 王安祈，《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002 年。
- 吳敢，〈《紫簫記》、《紫釵記》散齣選萃論略〉，《昆明學院學報》第 1 期，2011 年 2 月。
- 吳新雷，〈《紫釵記》的傳譜形態及臺本工尺譜的新發現〉，收《崑曲研究新集》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2014 年。
- 吳新雷：〈《紫釵記》崑曲演唱史略〉，《中國古代小說戲劇研究叢刊》第七輯，

2010 年。

李俊勇、劉馨盟，〈葉堂《紫釵記全譜》有「舊本」可依〉，《中國曲學研究》第五輯，北京：中國社會科學出版社，2021 年。

李曉芹，「《曲譜大成》殘稿三種研究」，河北大學中國古代文學博士學位論文，2011 年。

周世瑞、周攸編著，《周傳瑛身段譜》，臺北：國家出版社，2003 年。

周傳瑛口述、洛地整理，《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社，1988 年。

俞振飛，〈崑劇表演藝術的審美價值〉，網址：

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAxMzM0NzczNA==&mid=207079481&idx=1&sn=2dfac5e4c75cd64d1cd478f39841f517&scene=21，瀏覽時間：2024 年 12 月 20 日。

俞振飛著、上海崑劇團編，《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，2002 年。

洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，《戲劇學刊》第 24 期，臺北：國立臺北藝術大學，2016 年。

洪惟助主編，《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002 年

唐葆祥，〈《紫釵記》改編札記〉，《上海戲劇》2016 年 11 月。

徐瑞，〈懷寧曹春山家族的身段譜錄研究〉，《戲曲研究》第 107 輯第 3 期，2018 年。

桑毓喜，《崑劇傳字輩》，南京：《江蘇文史資料》編輯部出版發行，2000 年。

崔玖琪，〈民國江蘇昆曲表演藝術家沈月泉先生年譜簡編〉，《戲劇之家》第 30 期，2019 年。

張次溪編纂，《清代燕都梨園史料》正續編，北京：中國戲劇出版社，1988 年。

張衛東，《賞花有時 度曲有道——張衛東論崑曲》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2012 年。

陳志明，〈曹心泉五代梨園世家漫話〉，《中國京劇》第 5 期，1998 年。

- 陸萼庭，〈「載歌載舞」辨〉，收入《清代戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005年。
- 陸萼庭，《崑劇演出史稿》，臺北：國家出版社，2002年。
- 黃在敏，《戲曲導演概論》，北京：文化藝術出版社，1994年。
- 楊桐、王省民，《紫釵記》在明清時期的文本傳播〉，《嶺南師範學院學報》第40卷第3期，2019年6月。
- 雷競璇、陳春苗編，《崑劇紫釵記——一部經典的重塑》，香港：牛津大學出版社（中國）有限公司，2023年。
- 蔣瑜娟，〈上海報刊中的寧波崑班演出記錄查考（1898-1915）〉，《民俗曲藝》第216期，2022年6月。
- 顧篤璜，《崑劇史補論》，江蘇：江蘇古籍出版社，1987年。
- 顧篤璜，《崑劇表演藝術論》，上海：上海文化出版社，2013年。
- 顧篤璜，《崑劇漫筆》甲集，上海：上海人民出版社，2009年。

三、影音資料

- 《申報》數據庫（1872-1949），北京愛如生數字化技術研究中心。
- 《幽蘭飄香·傳世盛秀一百折崑劇舞臺藝術片》（杭州：浙江文藝音像出版社，2004年）。
- 「2005年度國家崑曲藝術搶救、保護和扶持工程資助項目——優秀傳統折子戲」（網址：
https://www.bilibili.com/video/BV16i4y137jY/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=35f6cbdf07fd4ca06bda4e2a6715a9c6，瀏覽時間：2024年7月19日）。
- 「崑曲《紫釵記·折柳陽關》【寄生草】柳繼雁、凌繼勤」（網址：
https://www.bilibili.com/video/BV1VE411W7vH?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1&vd_source=35f6cbdf07fd4ca06bda4e2a6715a9c6，瀏覽時間：2024年7月19日）。

「傳薪繼火，毫盞生輝——蘇州崑曲劇院『繼字輩』從藝六十週年慶賀演出，2015年」（網址：

https://www.bilibili.com/video/BV1qJ411T714/?vd_source=35f6cbdf07fd4ca06bda4e2a6715a9c6，瀏覽時間：2024年7月19日）。

王文章總主編，《崑曲藝術大典·音像集成·錄像選匯》第一冊，總147冊，合肥：安徽文藝出版社，2016年。

中華民俗藝術基金會製作、行政院文化建設委員會策劃監製，《崑劇選輯》一，NO.14，臺北：行政院文化建設委員會，1993年。

國立傳統藝術中心，《中國崑曲名家經典名劇匯演》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年。

四、訪談

王奉梅，杭州：王奉梅住處。2024年6月26日、7月5日。

王奉梅，通訊訪談。2024年7月31日、8月12、22日。

周志剛，臺北。2017年4月至5月。

附錄：《紫釵記》原著及曲譜對照表

項目	柳浪館批評玉茗堂紫釵記	葉堂紫釵記全譜	懷寧曹藏身工譜《霸別》	杜步雲抄本《折柳陽關》	遏雲閣曲譜〈折柳〉〈陽關〉	周傳瑛身段譜
形式	劇本	工尺譜 無念白	無譜 有身段	工尺譜 有身段	工尺譜 舞臺提示	簡譜 身段譜
板眼	x	一板一眼	x	一板一眼	一板三眼	一板三眼
齣目	x	x	x	x	〈折柳〉	x
曲牌／念白	x	x	【金錢花】	【金錢花】	【金錢花】	x
	x	x	淨上迎軍念白	淨上迎軍念白	淨上迎軍念白	x
	【金瓏瓏】	【金瓏瓏】	【金瓏瓏】	【金瓏瓏】	【金瓏瓏】刪末三句	x
	霍小玉、浣沙上場詩	x	霍小玉報家門後再念上場詩 李益上場詩移至此	霍小玉報家門後再念上場詩 李益上場詩移至此	同左，但刪霍小玉、浣紗上場詩 李益上場詩移至此	李益上場詩移至此
	【北點絳脣】	【北點絳脣】 第二句加入「跨」字：這其間有喝不倒的灞陵橋跨。	【北點絳脣】 第二句加入「跨」字：這其間有喝不倒的灞陵橋跨。	【北點絳脣】 第二句加入「跨」字：這其間有喝不倒的灞陵橋跨。	【北點絳脣】 第二句加入「跨」字：這其間有喝不倒的灞陵橋跨。	【北點絳脣】 第二句加入「跨」字：這其間有喝不倒的灞陵橋跨。
	李益上場詩。 李霍二人相見	x	李益上場詩移至前 李霍二人相見	李益上場詩移至前 李霍二人相見	李益上場詩移至前 李霍二人相見	李益上場詩移至前 李霍二人相見
	【北寄生草】	【北寄生草】	【北寄生草】 有丑貼夾白	【北寄生草】	【北寄生草】	【北寄生草】
	【前腔】	【么篇】	【前腔】	【前腔】	【么篇】	【么篇】
	【前腔】	【么篇】	【前腔】	【前腔】	【么篇】	【么篇】
	【前腔】	【么篇】	x	x	x	x

項目	柳浪館批評玉茗堂紫釵記	葉堂紫釵記全譜	懷寧曹藏身工譜《霸別》	杜步雲抄本《拆柳陽關》	遏雲閣曲譜〈折柳〉〈陽關〉	周傳瑛身段譜
	【前腔】	【么篇】	x	x	x	x
	【前腔】	【么篇】	【前腔】	【前腔】	【么篇】	【么篇】
	x	x	韋崔二人催行	韋崔二人催行	韋崔二人催行	x
齣目	x	x	x	x	〈陽關〉	x
曲牌／念白	【解三醒】	【解三醒】	【解三醒】	【解三醒】	【解三醒】	【解三醒】
	【前腔】	【前腔】	【前腔】	【前腔】	【前腔】	【前腔】
	【前腔】	【前腔】	【前腔】	【前腔】	【前腔】	【前腔】
	【前腔】	【前腔】	x	x	x	x
	霍小玉擔憂，李益驚詢	x	x	x	x	x
	霍小玉盟誓	x	霍小玉盟誓	霍小玉盟誓	霍小玉盟誓	霍小玉盟誓
	【前腔】	【前腔】	x	x	x	x
	李益勸慰	x	李益勸慰	李益勸慰	李益勸慰	李益勸慰
	【前腔】	【前腔】	【前腔】 刪後三句	【前腔】 刪後三句	【前腔】 刪後三句	【前腔】 刪後三句
	【生查子】韋崔二人催行	【生查子】	x	x	x	x
	李益拜別	x	李益拜別，唱【前腔】後三句	李益拜別，唱【前腔】後三句	李益拜別，唱【前腔】後三句	李益拜別，唱【前腔】後三句
	【鷓鴣天】	【鷓鴣天】	【鷓鴣天】	【鷓鴣天】	【鷓鴣天】	【鷓鴣天】只留後半
	下場詩	x	x	x	x	x

Historical Transmission and Contemporary Performance: Reconstruction of the Kunqu Opera Excerpt “Snapping a Willow Twig, Frontier Pass” of *The Purple Hairpin*

Hsieh, Li-Ying*

【Abstract】

This article examines the historical transmission and contemporary reconstruction of the Kunqu opera excerpt “Snapping a Willow Twig, Frontier Pass” of *The Purple Hairpin*, with a particular focus on Zhou Chuanying’s performance choreography. First, it traces the performance history of the piece from the Ming and Qing dynasties to the modern era, highlighting the disruptions and transformations in its transmission. The article then analyzes the development and standardization of the script for “Snapping a Willow Twig, Frontier Pass” are analyzed. From its musical and lyrical foundation in Ye Tang’s “Na Shu Ying music score” in the Qing dynasty, through the structural contributions of handwritten scripts by artists during the Xianfeng and Tongzhi periods, to its eventual formalization in “Ey un Ge Music Score”, the evolution and final aesthetic positioning of the script are explored in detail. Finally, taking Zhou Chuanying’s choreography notation as an example, this article offers an in-depth analysis of his creative decisions regarding script

* Assistant Professor, Department of Chinese Drama, Chinese Culture University.

adaptation, performance gestures, staging design, and dramatic rhythm. It demonstrates how Zhou transformed “*Jing xi* (static theater)” into a lyrical opera that artfully integrates song, dance, and dramatic tension. In doing so, it underscores the distinctive value and contemporary significance of this work within the Kunqu performance.

Keywords: Kunqu Opera, opera excerpt, *The Purple Hairpin*, “Snapping a Willow Twig, Frontier Pass”, traditional Chinese Opera performance