

臺灣「水磨曲集崑劇團」的崑曲教學與劇目傳習

蔡欣欣

國立臺灣戲曲學院副校長、國立政治大學中國文學系教授

摘要

戰後臺灣崑曲的傳承，仰賴跨海來臺的學壇教授與崑曲曲友，通過民間曲社與校園社團的「自娛性」傳習，開展了臺灣崑曲命脈的承先啟後。1987年6月成立的「水磨曲集崑劇團」，是臺灣歷史最悠久的崑劇團，在「笛王」徐炎之及其夫人張善薌的教導下，以培育大專院校的年青學子為起點，逐漸累積成長擴展到畢業社友與社會大眾，老幹新枝開枝散葉，成為維繫臺灣崑曲薪火的重要生力軍。本文擬綜述「水磨曲集崑劇團」成立以來，從初期徐炎之夫婦在各級學校薪傳教學，以傳承張善薌「張十齣」崑曲劇目為主；到後期大陸崑劇名家來臺傳藝，周志剛夫婦也多次來臺教學，傳習搬演了多齣新捏製或加工的崑劇劇目；且經由劇團重要推手如陳彬等人的教學薪傳與劇目傳習，讓崑曲藝術得以在臺灣「生根/深耕」傳承發展。

關鍵字：臺灣、崑曲、水磨曲集崑劇團、陳彬、周志剛

Taiwan's "Shuimo Kun Opera Troupe" Kun Opera Teaching and Inherited Learning of Plays

Tsai, Hsin-hsin

Vice President of National Taiwan College of Performing Arts and Professor
of Department of Chinese, National Chengchi University

Abstract

After World War, the inheritance of Taiwan's Kun Opera relied on Academic Forum professors across the sea to Taiwan and Kun Opera friends, through the folk songs by society and "self-entertainment" of campus community to pass along and carry the lifeblood of the past with the future of Taiwan's Kun opera.

Founded in June 1987, "Shuimo Kun Opera Troupe," Taiwan's oldest Kun Opera Troupe, under the "flute king" Hsu, Yen-chih and his wife, Chang, Shan-hsiang's teaching, to nurture the young students of colleges and universities as a starting point, gradually grow and expand to graduated members and social communities. An old trunk with new branches flourishing, both seasoned and new artists become important force to maintain the eternal flame of Taiwan's Kun Opera. This paper reviewed since the establishment of "Shuimo Kun Opera Troupe," from the initial stage, the couple of Hsu, Yen-chih's teachings in schools at all levels, mainly in order to pass the Plays of Kun Opera of Chang, Shan-hsiang's "Chang Shih Chu". To the later stage, China famous Kun Opera artists came to Taiwan to inherit, the couple of Chou, Chih-kang also repeatedly came to Taiwan to teach Kun Opera. The inherited learning performed a new multi-organized or processed Kun repertoire; and by the troupe for example Chen Bin and so people as a major force, who teach, pass the torch and inherit the Plays, was able to let the Arts of Kun Opera "root / deep" of inheritance and development in Taiwan.

Keywords: Taiwan, Kun Opera, Shuimo Kun Opera Troupe, Chen Bin, Chou, Chih-kang

臺灣「水磨曲集崑劇團」的崑曲教學與劇目傳習

蔡欣欣

前言

崑曲在臺灣，雖早在清乾隆「翼宿神祠碑記」中，已見到「臺灣局」的捐款紀錄；¹而日治時期也通過唱片錄製、電臺放送、子弟演練、戲班演出等傳播渠道，在臺灣北管戲、「十三腔」與京劇的表演中，欣賞到崑腔曲牌演奏或戲齣搬演；²然而真正讓崑曲在臺灣扎根成長，則仰賴於戰後播遷來臺的學壇教授與民間曲家們，在校園中教授曲學與成立社團薪傳，在社會上組織同期或曲集定期聚會唱曲，老幹新芽持續地開枝散葉，才維繫了崑曲命脈在臺灣的承先啟後。

其中受業於「笛王」徐炎之（1898-1989）與張善薌（1908-1980）夫婦的大專院校崑曲社團畢業成員，有鑑於徐炎之已年屆九十，薪傳工作亟需傳承，故以崑曲又名「水磨調」，於1987年6月成立了「水磨曲集」，2004年定名為「水磨曲集崑劇團」，成為臺灣歷史最悠久的崑曲劇團。多年來劇團秉承著「學而優則演，演而優則教」的精神，以「培訓」、「推廣」、「傳承」為經營理念，不斷打磨曲目提升演出水準，用心教學薪傳崑曲與開發觀眾。

長期以來「水磨曲集崑劇團」的成員均在臺大、政大、師大、東吳及世新等大專院校崑曲社團義務教學，曾兩度舉辦大專院校崑曲社團聯演，先後舉辦過6屆「全國崑曲清唱觀摩大會」，鼓勵青年學子展現學習成果；近年來也陸續舉辦「旦角／生角組崑曲表演研習進修計劃」，邀請大陸名家來臺精進團員技藝；同時也開辦「崑劇表演藝術工作坊」，提供社會大眾研習親炙崑曲；此外，也經由不同主題的設計

1.有關清代以前的臺灣崑曲活動在洪惟助〈臺灣崑劇活動與海峽兩岸的崑劇交流〉一文中有所論析，收錄於《千禧之交——兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》（宜蘭：傳統藝術中心，2000年），頁24-35。

2.筆者應用歷史研究法與觀察參與法，在〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉一文中，闡述了崑曲在臺灣歷經了「奠基涵化期」——清末到日治時期（1783-1945），「扎根培育期」——戰後到90年代（1945-1990），「茁壯興盛期」——90年代（1990-2000）以及「自我發聲期」——新世紀（2000至今）等不同時期，並對各時期的劇壇生態、演出現象與文化傳統進行全面觀照與論析，收錄於《臺灣戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2011年），頁34-110。

airiti

規劃，舉辦多場崑曲藝術座談會與講座，通過演講示範來推廣崑劇藝術。

每年「水磨曲集崑劇團」都會舉辦年度公演，展現團員研習傳承崑曲藝術的成果，從初期傳承張善籥的「張十齣」，到近期學習周志剛「挖掘捏塑」的傳統折子戲，都致力展現本土涵養的崑劇藝術；而劇團也積極參與各種邀約演出，如文藝季、臺北市傳統藝術季、臺灣燈會等，2000年底國際新象文教基金會籌畫的「跨世紀千禧崑劇菁英大匯演」，更聯袂與其他大陸崑劇團登上國家戲劇院演出；尤其自2005年起，劇團更首開先例，連續三年在每月的第一個週日於「紅樓劇場」推出「歇腳·喝茶·聽崑曲」的系列演出活動，實踐了劇團「定時定點」展演崑劇表演藝術的構想。

而優遊於戲曲四十餘載，歷經京崑藝術的薰陶浸潤，對於戲齣劇目與場上藝術都極其熟悉的劇團領軍人物陳彬，更意識到崑曲藝術記錄保存與推廣教學的重要性，因此陸續「自費」出資，用文字記錄崑曲表演藝術家的生平傳記與演藝心得，此「藝術家說藝」書籍的出版，頗具學術研究與學戲指導的參考價值；同時陳彬又與周志剛攜手合作，錄製了一系列《檀板清歌》的伴唱CD，成為初學者習練拍曲，與教學者教導唱腔的最佳伴奏音樂，裨益於崑腔曲樂的聆賞與自習。

從1998年及2001年獲「行政院文化建設委員會」評鑑為「傑出演藝團隊」，2006、2007與2009年被評選為「傑出扶植團隊」的「水磨曲集崑劇團」，不僅在臺灣備受肯定，也屢屢受邀赴大陸地區巡迴公演，如2001年「魏梁遺韻—紀念崑曲大師兩岸巡演」，創下臺灣崑曲劇團首度到大陸巡演的紀錄；而劇團亦支援藝人或其它劇團的演出活動，如支援華文漪赴法與赴美演出《牡丹亭》，支援國立國光劇團演出《釵頭鳳》等。

已然在臺灣創團二十餘年的「水磨曲集崑劇團」，在徐炎之夫婦的耕耘薪傳下，以培育大專院校的年青學子為起點，漸而擴展到畢業校友與社會大眾，二十五年來走過了「萌芽」（1949-1986）、「茁壯」（1987-1993）、「根深」（1994-2011）與「葉茂」（2012-）等四個階段，³運用「以戲帶工」傳習教學推廣崑曲藝術，始終孜孜努力、堅

3.「水磨曲集崑劇團」在二十五週年演出的宣傳單上，團員等將之概分為「萌芽」——1949年徐炎之、張善籥等曲家，種下一株株崑曲小樹苗；「茁壯」——1987年水磨曲集正式成立，

持奮發傳承臺灣崑曲的薪火。

有鑑於多年來「水磨曲集崑劇團」對臺灣崑曲藝術的「生根/深耕」傳承發展，故通過資料蒐集與曲友訪談，⁴綜述「水磨曲集崑劇團」從學校社團出發到聚合成團，從初期徐炎之夫婦在各級學校薪傳教學，以傳承張善薌「張十齣」崑曲劇目為主；到後期大陸崑劇名家來臺傳藝，周志剛夫婦也多次來臺教學，傳習搬演了多齣新捏製或加工的崑劇劇目，如何致力於崑曲藝術在臺灣的教學推廣與劇目傳習。

壹、徐炎之夫婦教學與張善薌「張十齣」劇目傳習

自1950年代起，在學者與曲友的協力合作下，許多高中與大專院校陸續成立了學校崑曲社團，其中除「師大崑曲社」是由焦承允等教授外，其餘均由徐炎之與張善薌夫婦負責指導。⁵這些來自各大專院校的崑曲社團學子，畢業後組成了「水磨曲集崑劇團」以曲會友，承接教學工作，如陳彬、宋泮萍、蕭本耀、張惠新與林逢源等，在「世代交替」下成為臺灣崑曲藝術教育的主力軍，延續著師徒相承的「口傳心授」教學，通過「以戲帶工」的劇目演練來傳習崑曲。

向來在社團的崑曲教學上，徐炎之與張善薌夫婦都是採取分工合作的方式，先由徐炎之帶領拍曲，就識字正音、打板數眼到唱念口法等技巧一一講授（學生可錄音回去聽），等曲子熟練後再搭配笛子與身段。曾向徐金虎與尤彩雲等演員學戲的徐炎之，曾學過小生行當，但拍曲時能模仿各行當嗓音，因此學生在學習曲唱旋律時，也能感受到角色人物的特性和情緒。⁶在臺灣崑曲界有「笛王」稱號的徐炎之，口風笛色托腔俱佳，絕不特意賣弄技巧而逾越伴奏本分；其受業學生如蕭本耀與林逢源，除研習拍曲外，也師承徐炎之的崑笛技藝，成為臺灣崑曲劇

臺灣第一個崑劇團自此演出、傳承不輟；「根深」——1994年起周志剛、朱曉瑜等崑劇名家，帶領團員更上一層樓；「葉茂」——2012年，歷經二十五個年頭深情傳唱，如今開枝散葉、散葉開枝。

4. 感謝「水磨曲集崑劇團」提供演出資料，特別感謝陳彬老師數度接受採訪口述，提供寶貴資料，並校正修訂本文；亦感謝林佳儀提供補充資料與校正。本文為執行《當代兩岸戲曲交流的回顧與研析(1949-2009)》(NSC100-2410-h-004-210-my2, 100/8/1-102/7/31) 國科會專題計畫的部分成果。也感謝兩位審查委員的意見，已參酌修正。

5. 有關校園社團的成立與活動時間，可參考賴橋本〈四十年來臺灣的崑曲活動〉，《國文天地》9卷8期（1994年1月），頁9；及洪惟助主編：《崑劇辭典》（宜蘭：傳統藝術中心，2005年）中相關辭條。

6. 參引自陳彬：《我愛唱戲——優游戲曲三十年》（臺北：作者自費出版，1999年），頁38。

壇重要的文場樂師。

至於張善薌主要教授身段，通常尊重學生自己喜好的行當或劇目；當然有時張善薌也會從扮相、個頭與嗓音等方面考量，給予學生建議或調整。大抵徐炎之夫婦慣例以《牡丹亭·遊園》作為社團的「開蒙」戲齣，可能因此戲齣腔格唱法豐富，由此入手，對於其它曲子也就能舉一反三；⁷再者戲齣文辭典雅，詩意盎然，身段做表，細膩規範，能充分展現崑曲「詞情樂舞」合而為一的劇藝特色。⁸因此在臺灣的崑曲曲友，絕大部分都會演唱或登台襲演過〈遊園〉，這不能不歸功於徐炎之夫婦及其受業弟子的薪傳。

本工五旦、六旦的張善薌，1935年時便曾在上海與甘貢三錄製《寄子》【勝如花】二支，由百代公司出版；也曾在「蘭心大戲院」與梅蘭芳同台演出，前場張善薌演〈說親回話〉，後場由梅蘭芳演《販馬記》；後徐炎之夫婦二人遷居南京，參與「公餘聯歡社」崑曲組，⁹並向姚傳薌等名家學戲；在臺期間張善薌夫唱婦隨，搭配徐炎之在校園傳習崑曲身段，有時也自己粉墨登場演出，五十二歲時與李桐春合作演出的〈刺虎〉，是張善薌最後一次在臺公演。

歸結張善薌經常教授的戲碼，有《牡丹亭》的〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉；《西廂記》的〈佳期〉與〈拷紅〉；《長生殿·小宴》、《玉簪記·琴挑》、《義妖記·斷橋》、《鐵冠圖·刺虎》與《孽海記·思凡》，人多通稱為「張十齣」；不過有時張善薌也會邀請資深京劇藝人，如蘇盛軾、周正榮、周陸麟、陳菲等協助排戲。通常對於常演常排的劇目，張善薌往往能生旦貼末全方位「一把抓」，如〈斷橋〉中的白素貞、小青、許仙與法海，〈學堂〉中的春香、杜麗娘與陳最良，〈驚夢〉中的柳夢梅與杜麗娘（花神是蘇盛軾所排），以

7.「腔格」首見於王季烈《螭廬曲談》，其在卷三〈論曲譜·論四聲陰陽與腔格之關係〉闡明了平上陰陽等四聲腔調的音樂格式；俞振飛在《粟廬曲譜·習曲要解》中強調「度曲」需重視腔格唱法，並以《牡丹亭·遊園》折及其它曲之各式腔格唱法為例證說明，由此可見出《牡丹亭·遊園》的腔格豐富；而陳彬也指出《牡丹亭·遊園》已包括了百分之九十的腔格樣式。

8.陸萼庭指出《牡丹亭·遊園驚夢》套曲中的敘事動作，體現了詞情樂舞的高度結合；從清咸同以來，〈遊園驚夢〉已然成為北京戲班崑旦的第一代表作；而鄭培凱亦以梅蘭芳表演《牡丹亭·遊園驚夢》中的【山坡羊】為例，闡述表演藝術與曲文精義的結合，請參見陸萼庭〈〈遊園驚夢〉集說〉與鄭培凱〈梅蘭芳對《牡丹亭》的詮釋〉，均收錄於華璋主編《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁699-736、853-886。

9.民國25年11月29日《中央日報》第三版「公餘社彩排崑劇」一則新聞推介張善薌演紅娘：「身段台步，玲瓏剔透，的是俏婢身份，說白尖刻，尤合紅娘口吻。」

及〈小宴〉中的唐明皇與楊貴妃等；部分劇目則主要傳授旦腳身段作表，如〈刺虎〉中以「刺殺旦」應工的費貞娥，張善薌以「閨門旦」為表演基礎再做加強，前半場主要是內在情緒與外在情緒的迅速轉換，後半場則再加上一些刺殺、撲跌的動作。¹⁰

對崑曲教學推廣，不遺餘力的徐炎之夫婦，每逢學生演出時，都是全心投入坐鎮督導。如張善薌必定事先做好頭髮，穿上旗袍，盛裝坐在後台把場，指揮演員的上下場與大小道具的進出；¹¹深深感佩徐炎之夫婦薪傳崑曲精神，精通度曲，長於音律，寫得一手漂亮毛筆字的焦承允（1903-1996），有鑑於當時坊間曲譜不易購得，常常導致教學上的困難，遂在1971年時，將徐炎之夫婦常教學的十齣戲輯為《炎薌曲譜》出版，其在自序中言：¹²

余甚佩徐氏伉儷提倡之孤詣，願於其教學上略盡棉薄，爰就目下徐氏日常傳授之生旦諸劇，選其中十齣，手繕成譜。所用之腔，亦悉以徐氏為準則，並附譯簡譜，更於賓白中加註符號，以示抑揚緩急，藉供初學參考。至命名為炎薌曲譜，則所以表達余對徐氏伉儷之崇敬，而存其腔調之真也。

焦承允所輯《炎薌曲譜》，除以徐氏夫婦的唱腔為製譜基準外，也仿效王季烈的《與眾曲譜》，特意在賓白旁加註△與|符號，以強調徐氏夫婦語氣的抑揚頓挫；¹³並於每齣後附錄簡譜，便於傳習教唱；曲譜中也特意標示出「清曲牌」的工尺譜，如〈驚夢〉中的【萬年歡】，〈小宴〉中的細吹【水龍吟】，還加註說明笛吹「小工調」，噴呐吹「乙字調」；〈刺虎〉則有粗吹【水龍吟】，吹打【小拜門】二段、三段等標示等。通常清曲牌在崑曲表演中分為「粗吹」和「細吹」，粗吹由噴呐主奏，有的仍保有唱詞稱為「大字曲牌」，有的則是純音樂；而細吹則由笛子主奏，多用在宴樂、歌舞等場合。

10. 此採訪陳彬回憶以前學習情況，以及參考〈憶徐老師、師母——我在政大崑曲社的日子〉，收錄於應平書主編：《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》（臺北：水磨曲集印行，1998年），頁44，陳彬《我愛唱戲——優游戲曲三十年》（臺北：作者自費出版，1999年），頁46、49。

11. 有時演出出現狀況，情急之下，張善薌也會直接從幕後伸出一隻手，來指揮檢場或指點演員。
12. 焦承允編輯：《炎薌曲譜》，發行單位為中華學術院崑曲研究所，1971年6月出版。書名為崑山王鴻磐題字，內附武進王洗序與焦承允自序。

13. 在《與眾曲譜》（上海：商務印書館，1947）「凡例」中說明，「更於平聲應延長之字左下角加^ˊ，上聲陰平聲應揭高之字，右旁加△，入聲應疾過之字，右旁加|」，此為王季烈首創，對初學者很有幫助。

1972年《炎薌曲譜》五百部售罄，由於學習崑劇者仍有需求，所以焦承允以《炎薌曲譜》基礎，再增《紫釵記》的〈折柳〉與〈陽關〉，《金雀記·喬醋》、《漁家樂·藏舟》、《牡丹亭·拾畫》、與《邯鄲記·掃花》等六折生旦戲，「仍屬生旦常演之曲。取名《壬子曲譜》者，蓋歲在壬子，適余古稀之年」；¹⁴1976年應習曲者需求再版，放大影印頁面以擴大字體，並更易書前所附錄的不清晰劇照；¹⁵而1980年則應中華學術院崑曲研究所所長夏煥新所囑，增添若干老生戲和丑角戲，稱為《增訂壬子曲譜》，全書共計三十齣傳統折子。¹⁶

雖說《炎薌曲譜》提供了拍曲者與度曲者的習曲範本，但尚欠缺記錄身段作表的身段譜；當時僅有以「圖文相輔」的三欄方位，匯集教學排演的〈小宴〉、〈琴挑〉、〈學堂〉、〈遊園〉與〈掃花〉五折戲文的《崑曲身段試譜》，經由文字記錄提供場上教學參考外，¹⁷其餘只能通過「口傳心授」的方式「以戲帶工」。所以1983年張惠新建議由參與教學的人，分工來撰寫張善薌的身段譜，當時規劃記錄者如下：

1. 〈學堂〉張惠新、王希一
2. 〈遊園〉宋泮萍、劉靜貞
3. 〈驚夢〉劉靜貞、朱惠良
4. 〈斷橋〉張惠新、王希一
5. 〈刺虎〉劉靜貞
6. 〈佳期〉應平書、高美華
7. 〈拷紅〉應平書
8. 〈琴挑〉劉翔飛、朱惠良
9. 〈思凡〉宋泮萍
10. 〈小宴〉高美華
11. 〈喬醋〉陳彬、周蕙蘋
12. 〈寄子〉陳芳英、郭芳美

14. 引自焦承允：《壬子曲譜·自序》（臺北：中華書局，1972年），頁5。

15. 請參見焦承允：《壬子曲譜·自序》再版（臺北：中華書局，1976年），頁5。

16. 再增加〈訪普〉、〈議劍〉、〈搨墳〉、〈贈馬〉、〈聞鈴〉、〈哭像〉、〈賞荷〉、〈描容〉、〈驚醜〉、〈詭美〉、〈癡夢〉、〈潑水〉、〈尋夢〉、〈下山〉等十四齣折子，請參見焦承允：《增訂壬子曲譜》（臺北：中華書局，1980年）。

17. 張元和指出《崑曲身段試譜》（臺北：蓬瀛曲集，1972年），因寫法為嘗試性質，以及劇中身段有試編者，故不敢作為定譜而僅以「試譜」名之。文中每一齣戲先表列劇中人名、角色、譜內符號、服飾與道具，然後以表格方式分為三欄，上欄為曲文賓白，中欄逐句說明唱念時的動作情態，下欄以符號圖示各角色行動位置及舞台動向；書末則附錄對舞台地位、手勢、衣袖、步法、動作、圓場、道具等「術語註解」。

最末兩齣〈喬醋〉與〈寄子〉，原非張善籟所常傳習的「張十齣」劇目，此乃因學校社團有時也會要求排新戲，如「臺大崑曲社」便新排〈金山寺·水鬥〉，成為學校崑曲社團中少見的武戲；而〈喬醋〉由於張善籟僅記得旦腳井文鸞的身段與小生潘岳的走位，便讓要求演出此戲的陳彬自己設計身段，陳彬遂參考「海光國劇隊」當家小生劉玉麟平時演出文戲的身段，但又為了避免模仿痕跡太過顯露，還故意朝反方向作，如平劇常用外翻袖，陳彬就改用內折袖，顯得比較斯文；至於〈寄子〉則是為女老生陳芳英特別新排的。張善籟雖曾演過伍子，但卻走不出伍子胥的身段與位置，因此邀請京劇著名鬚生周正榮，三人鼎力再參照徐凌雲《崑劇演出一得》的身段譜來構思設計。

陳彬指出目前「張十齣」身段譜已完成的，有劉靜貞寫的〈驚夢〉和〈刺虎〉；高美華寫的〈佳期〉小生部分和〈小宴〉；劉翔飛寫的〈琴挑〉以及和周蕙蘋合寫的〈喬醋〉等；但由於〈佳期〉的身段譜記載得不甚清楚，所以張惠新曾校正過幾句【賺】，而陳彬則與宋泮萍又重新加以整理；¹⁸而目前最早得見的崑曲身段譜，為歷經了清乾隆、嘉慶，於道光刊行，記錄了曲文、音樂與聲容表演的《審音鑑古錄》，「但玩花錄劇而遺譜，懷庭譜曲而廢白，笠翁又泛論而無詞。萃三長於一編，庶乎氈毼之上，無慮周郎之顧矣」（琴隱翁序），亦收錄有〈佳期〉穿關砌末、腳色扮相、作表身段與說白唱腔等舞台演出的提示。¹⁹

檢視《審音鑑古錄·佳期》在曲文或念白進行時的身段「旁注」並不多，但在曲唱念白之間的「夾注」，卻有不少對於舞台走位、神情作表與人物情緒的舞台提示，其中如鶯鶯與紅娘來至西廂房時的神情，提示切勿如舊俗演出般的鶯鶯眼望地上；又如張拱哄騙紅娘將其關在門外，亦提示要將曲唱說白一氣呵成表演；此外劇末「總評」亦指出：「小生之曲刪削甚多，所存兩三句曲白，必須從容婉轉，摹擬入神，方不落市井氣。月之起落，亦要檢點分明，大抵須分別出東西斜正

18.此身段譜由「水磨曲集崑劇團」提供，陳彬整理；其中【十二紅】部分，為宋泮萍執筆、陳彬校正，最後由謝俐瑩表格化，特此感謝。請參見附表一。

19.此為根據郭亮〈崑曲表演藝術的一代範本—《審音鑑古錄》〉中的考證與論述，載於《戲劇報》1961年第19.20期，頁54-59。本文中所採用的版本乃是根據清道光十四年刊本所重印，（清）佚名《審音鑑古錄》，收錄於馬文大、陳堅主編：《明清珍本版畫資料叢刊》（北京，學苑出版社，2003年）下冊，頁642-649，筆者將〈佳期〉身段譜整理為表格，請參見附表二。

方妥也」。興許基於表演性與戲劇性的考量，《審音鑑古錄·佳期》刪減了數首李日華《南西廂記》第二十七齣〈月下佳期〉原作中的張生曲唱，故特意提醒需通過僅存的數首曲文說白，細膩傳神地描摹出張生等候鶯鶯前來幽會，望眼欲穿、煩悶焦慮的期待心情；至於從〔看正中上月當午〕、〔看右上月西斜〕與〔月已西墜，影掛東牆，貼看左上半牆之月〕等月亮砌末的方位布置，的確能夠呼應劇情的時間流轉。

向來〈佳期〉的表演亮點，即是紅娘被哄騙於門外守候時演唱的【十二紅】名曲。雖說《審音鑑古錄》中此曲的身段指示記載不多，但也配合曲詞的描述內容，讓紅娘以「在袖裡暗作」的作表，凸顯張生與鶯鶯兩人在屋內情濃密好、雲雨歡愉的光景；而被拒門外的無奈與等候，也經由紅娘無趣「勾搭雙指」、「拔簪搔頭皮」與「以手拍腿」等身段來加以展現；不過當代崑曲表演藝術家如張善薌與梁谷音，更結合了腰巾的運用，對身段作表進行更繁複細緻的加工錘鍊。如張善薌在演唱「柳腰襪」曲詞時，會用腰巾擺動來形容；而梁谷音則會以右手左下手下的手姿，模仿柳枝搖動的模樣；又如「香恣遊蜂採」唱詞，張善薌表演重點在「看蜜蜂」及「採花」的儀態；而梁谷音則會將腰巾拉開擺動，展現宛如「遊蜂」的翅膀；至於「掀翻錦被」唱詞，張善薌只是平撫雙手表示鋪整錦被，梁谷音則會具體做出掀開錦被、偷看、伸吐舌頭的動作，流露出更寫實逼真的窺探神情。

被視為是「乾嘉傳統」、「姑蘇風範」崑曲表演範示的《審音鑑古錄》，雖說學界有伶工說戲的「身段譜」，以及作為指導演員唱念的「導演臺本」等不同看法，²⁰然其鮮明的「表演指南」意義是無庸置疑的，其展示了乾嘉時期崑曲折子戲表演的精緻性與穩定性，也作為崑曲藝術傳承恪守的家門師承與依循典範。然而試比較《審音鑑古錄·佳期》與經過整理的張善薌〈佳期〉身段譜，後者顯得更為清晰詳細，這或許是由於「記錄者」筆法詳略的緣故；但亦不能忽略在「乾嘉傳統→全福班→民初傳字輩→當代崑劇藝人」的崑曲傳承脈絡中，²¹仍然有著

20. 如李惠綿、陳凱莘、郭亮等都曾以「身段譜」的角度探討《審音鑑古錄》的表演，後來郭亮、楊徹、譚帆與汪詩珮等則以「導演台本」角來加以關照，汪詩珮更對比清代的〈崑曲身段譜〉甲乙編與傅惜華抄本等來作為例證。請參見汪詩珮：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》（臺北：學海出版社，2000年），頁217-223。

21. 王安祈指出在崑曲看似一直線的傳承脈絡中，其實還是有幾許曲折曖昧、模糊含混的罅隙與皺摺，如京劇滲入崑曲之中。相關論述與例證，請參見〈崑劇傳承中京劇因子的滲入〉，發表於中央研究院「第四屆國際漢學會議」，2012年6月21日。

當代藝人自身的體會捏塑、加工創發與涵融精鍊。

貳、周志剛夫妻教學與「捏戲」劇目傳習

總體而言，「水磨曲集崑劇團」從「萌芽」與「茁壯」階段（1949-1993），主要傳習張善籟的「張十齣」劇目；但自兩岸解嚴之後，內地崑團來臺獻藝，影音資料流通便利，也都拓展了團員的習藝空間。尤其1993年通過「大陸地區傑出民族藝術與民族技藝人來臺傳習許可草案」，劇團邀請大陸專業崑曲名家如周志剛、朱曉瑜、胡保棣、周雪雯、黃小午、王維艱等來臺傳藝，或在原學習劇目上加工修整，或教導各家的代表絕活戲齣，也有藝師挖掘捏合的新老戲，拓展了團員的傳習劇目，也錘鍊了表演技藝與曲唱。

如1999年與2001年胡保棣教導排演《療妒羹·題曲》，2001年周雪雯教導排演《幽閨記·拜月》、《焚香記·陽告》與《雷峰塔·水鬥》；2009年黃小午教導《長生殿·酒樓》與《琵琶記·別墳》，王維艱教導排演《釵釧記·相約相罵》，並兩人合教《吟風閣·罷宴》，與劇團聯手演出《荊釵記·見娘》與整理演出小全本《長生殿》等；有時劇團也會借助錄影帶來排戲，或利用其他團體邀請大陸崑曲名家來臺，乃至親赴大陸去向演員們學藝練私工，至此劇團也走入了「根深」（1994-2011）階段。

而在眾位大陸專業師資中，尤以周志剛與朱曉瑜夫婦與劇團締結了密切結盟的師友關係。1994年時劇團在華文漪的推薦下，首次邀請「上海崑劇團」導演兼演員的周志剛來臺指導〈偷詩〉、〈斷橋〉、〈遊園驚夢〉、〈贈劍〉、〈癡夢〉、〈拾畫叫畫〉與〈小宴〉，從此周志剛便與臺灣的崑團互動密切。此後如「崑曲傳習計畫」、²²「國立藝術學院戲劇系」（2001年8月改制為「國立臺北藝術大學」）、「臺灣崑劇團」與「臺北崑劇團」（或同一組織的「中華戲曲與文學推廣協會」）等，都相繼邀請周志剛夫婦來臺教學或排戲。

周志剛為上海戲曲學校崑劇演員班二期畢業生，在劇校期間學會

22. 「崑曲傳習計畫」在「行政院文化建設委員會」與「國立傳統藝術中心」的經費支持下，從1991年3月起開辦到2000年底，前後共辦理了六屆傳習計畫，邀請了兩岸的資深曲友、專業演員、劇校老師、笛師與鼓師等教授曲藝，著名學者專家擔任戲劇知識「專題講座」，為臺灣培育崑曲表演人才與觀眾貢獻甚多。

了五十幾齣崑劇折子戲，以及《風箏誤》和《釵釧記》兩個大戲，涵蓋了大官（冠）生、小官（冠）生、巾生、鞋皮生及雉尾生等五個小生家門；而朱曉瑜與周志剛為同期戲校同學，父母都是京劇名票，原報考戲校京劇科，放榜後分至崑劇科，原與張傳芳學花旦，後轉入朱傳茗門下學閨門旦，戲路寬廣，演正旦或老旦行當亦擅長，擁有豐富的教學經驗。

大抵周志剛在「水磨曲集崑劇團」的技藝傳授，以「教學」與「排戲」為主，前者以「拍曲」與「基本身訓」為主，如〈哭魁〉、〈井遇〉、〈玩箋〉、〈思鄉〉、〈辭朝〉與〈訪素〉等戲齣曲牌的拍曲訓練。有時也帶領學生拍「同場曲」，如《浣紗記·回營》【出隊子】，《牡丹亭·勸農》【排歌】、【山歌】、【孝金經】、【清南枝】等。由於這些「龍套合唱曲」，通常是學生開蒙學戲時所習唱，輕快好唱，很容易可以朗朗上口。是以在戲校時，「同場曲」常用來鍛鍊學生的唱曲功力，也藉此瞭解學生的嗓音特色，甚至作為行當科分的考量；周志剛還曾經為《浣紗記·打圍》中的【醉太平】編了一組基本動作，讓學生體會肢體力度與軟度的交互運用與融合使用。

另周志剛也提出「唱曲」的秘訣無他，不過是「輕重、緩急、輕響、高低、鬆緊而已，但要用得平坦，才能讓人聽得舒坦」。因崑曲唱腔是「高不成，低不就」的，但若唱好了就「高可入雲，低可裂帛」；然演唱時需要注意「以聲唱字，音行腔，氣托音。聲靠口勁，氣從丹田」，切記「不可音包字，要字包音」，亦即是內行所謂的「蓋著唱」；而「唱曲三絕」是「字清、腔純、板正」，「唱曲四難」為「開口難、出字難、過腔難、低音難」；「氣口是曲子唱得好壞的關鍵」，氣口不能當作單純的換氣，必須與情緒結合，與唱詞的口氣結合，才能唱出曲文的感情與內涵。否則會出現聲無抑揚的「念曲」，聲無含韻的「叫曲」，以及陳彬指稱使勁賣弄的「噯曲」等唱曲現象。²³

而為了讓學生奠定身形根基，教學認真的周志剛也整理出一套「身訓」教材，含括「天、地、日、月、夜。風、雨、冷、雪、雷。你、我、他、來、去。聽、心、口、聞、想。搓、攤、合、指、對。差、整、開、走、不。關、寫、請、點、轉」等自然物景、人稱指謂、五官感覺、情緒反應與形體動作等的「男角指法卅五令」；以及如

23.本文中擷取引用了許多陳彬整理記錄周志剛在教學時，所述及的藝術見解與崑曲表演要點。

「正雲手、反雲手、雙揚掌、沖掌、抱掌、合掌、托按掌、雙攤掌、壓掌、（歸掌）」等常用的「古典手位十種」手姿掌式，作為學戲的基礎入門訓練。

至於「排戲」，周志剛亦有一套排練流程，首先要學習戲齣的唱念，因為「唱念是戲曲的根本」，所以訓練學員「字要念完整，腔要唱乾淨」，通過「越急越慢」或「未揚先抑」等反差力度的要訣，呈現出念白抑揚頓挫的音樂旋律感。民間戲諺常云「千斤道白四兩唱」，相較於有曲譜可依循的唱腔，的確念白學習的難度更高，因此要注意「唸白最忌諱數(音鼠)字，要唸出內涵和節奏」、「唱不要順流而下，要以韻帶腔」。故唱念最難的就是「韻味」的把握，而念白才是真正「做戲」的重點所在。

另對於崑曲表演在曲牌唱到某一段落時，有時會夾入一句話，或由唱者自己說的「夾白」或稱「介白」，如《長生殿·酒樓》【逍遙樂】的「俺郭子儀呵」，《四聲猿·罵曹》【油葫蘆】末句的「那董貴人呵」；或者是讓旁人插入說，如《牡丹亭·遊園》杜麗娘演唱【步步嬌】時，春香插入說「請小姐梳妝」、「請小姐出閣去罷」等，周志剛也深有體會並活用在教學表演中。如排〈後訪〉西施出場唱【綿搭絮】結束前，周志剛就特意加入兩聲咳嗽，以表示西施是有病在身的。²⁴

當唱念熟練後，周志剛便著手第二步驟，進行身段作表的設計與指導。周志剛曾提出「怎麼唱就怎麼做」，即意味著做身段要去找唱腔節奏的軌跡；而陳彬則由此發想出「想怎麼做就要怎麼唱」，因身段也可以幫助掌握唱腔。此二師徒均肯定了唱腔與身段之間相輔相成的因果關係。「動作的起伏，有如行腔，特別像是橄欖腔」，由於周志剛認為崑曲動作是隨唱腔所產生的，因此做動作時也要有音樂性，如搭配「一板三眼」曲牌演唱時，表演力度應該是「強→弱→次強→次弱」，但此也非絕對的表演定則，有時甚至可以「說的時候不做，做的時候不說」。

因為周志剛認為有不少年輕演員，只是手忙腳亂地在舞台上完成

24. 此設計讓團員在第一次拍曲時，還以為是周志剛喉嚨不舒服，沒料到他是為符合人物需求而設計的，請參見陳彬：《我更愛唱戲——優遊戲曲四十年》，（臺北：陳彬自費出版，2009年），頁262。

唱念做表，但其實卻不在人物中；相對地許多成熟演員，隨著年齡的增長，動作越來越少，而人物特性越來越明顯，戲味兒也越來越濃。所以「程式」雖是前輩藝人的表演經驗結晶，也是戲曲表演必要的手段，但是必須「吃透化盡」加以活用，不能只是死板板的套用。如〈寄柬〉和〈賣油〉的表演中，都有用舌頭舔東西的動作，前者是紅娘舔濕手指戳紙窗偷窺張生動靜，表現小姑娘天真爛漫的性格；後者是秦鍾舔毛筆以便記帳，襯托出小商販沒有文化的出身背景。雖是相同的表演程式，但由於應用在不同戲齣與人物身上，便會呈現出不同的演出效果。是以周志剛認為「身段可以不做、可以沒有，情緒一定要飽滿」，只有將情緒與程式合而為一，才成為完整的表演，也即是沈傳芷強調的「戲要從心裡走」。

而「節奏」的掌握，也是周志剛特別重視的。因為「節奏的變化造成戲的進展」，「節奏是舞台的靈魂」，從最基本的節拍，到個人四肢、軀體的協調，到演員與對手的交流，表演過程中鬆緊的變化等，通通包含在「節奏」裡面。但如何拿捏「既在節奏裡又不在節奏裡，好像沒有節奏可是都在節奏裡」的表演技法，確實是一門學問。至於「內行」與「外行」的區別，周志剛認為就在「台步」和「眼神」中。台步是一切動作的基礎，而眼神更是體現一個人物的精髓。然眼神與動作是相輔相成，強弱互現的，如使用眼神時，動作就比較淡些；要強調動作性時，眼神則相對淡些。而動作則要講究鬆緊起伏，重提輕放，其訣竅就在於「不能做死，要留餘地」，那正是一種「控制」能力，以呈現出表演的彈性和韌勁兒。

所以當演員唱念身段都穩當了之後，便進入「合樂」的階段。周志剛排戲時是將精力放在演員身上，等到進入響排階段，便專注於樂隊的配合，如與浙崑樂隊合作演出《繡襦記·蓮花》時，便將【山坡羊】唱段「雪兒飄」後的「小鑼一記」改為「風鑼」，在「颼颼朔風」間加入三次風鑼等，以強化樂曲聲情。擁有著豐富排戲與導戲經驗的周志剛，很清楚「因材施教」與「量身定做」的教學原理，所以在為「水磨曲集崑劇團」排戲時，他先整體設計拉出框架後，便個別調教再相互提升，一點一點的摳戲，一改再改地調整，一練再練至熟練到位；演出時，更充任舞台監督後台經理，指揮全場坐鎮把關。²⁵

25.有關周志剛的教學、表演、排戲與導演等藝術理念與劇目實證，可參見陳彬：〈戲說周志

主要師承自俞振飛和沈傳芷兩位名師的周志剛，俞振飛曾為其錄製了《粟廬曲譜》後「度曲一隅」的全部精選曲子及其它唱段，如〈玩箋〉、〈認子〉、〈南浦〉、〈八陽〉、〈三醉〉等，也仔細示範與教授了「俞派行腔」的吐字、四聲、陰陽調值的變化及真假嗓的發音、調節、部位等；而沈傳芷則常將一些劇目的場型、特色、主要表演點，及前輩藝人積累的經驗與創造的藝術規律，如《琵琶記·南浦》的三上亭、三下亭在什麼時候最為正確；〈賞荷〉的三彈琴，蔡伯喈〈思鄉〉的桌椅方位，還有《南西廂·佳期》張生「勾石關門」的特殊動作等都傾囊傳授。用心好學又認真聰敏的周志剛，遂也將沈傳芷的「捏戲」本領繼承了下來。²⁶

所謂「捏戲」，顧名思義為「捏塑戲齣」，周傳瑛指出即是「自己設計表演」，²⁷以折子戲為主，其劇本大都取材自傳統戲齣，或完全依循原作，或調整增刪原作，然亦有根據演出台本的。藝人們根據自身的劇藝實踐、舞台經驗與觀演心得，對於從未在舞台上搬演過的戲齣，進行身段與唱腔的「新捏」設計；或者對於久未在舞台上搬演的戲齣，進行「重捏」複製。故如「傳字輩」藝人中的沈傳芷與華傳浩，便曾捏製過如《躍鯉記·蘆林》和《豔雲亭·癡訴、點香》等戲齣；而周秦所整理的「明清兩代傳承至今的崑曲戲目」中，²⁸便有註明由傳字輩老師重捏複製的《牡丹亭·寫真》戲齣。

大約從1994年起，周志剛便陸續幫「水磨曲集崑劇團」修整身段或表演，或捏塑新排了不少崑劇傳統折子戲，²⁹有些是以沈傳芷所捏製

剛一獨一無二的師生關係），收錄於陳彬：《我更愛唱戲——優遊戲曲四十年》（臺北：陳彬自費出版，2009年），頁235-288。

26. 有關周志剛的學戲過程，在劇校期間學習的崑曲劇目，向俞振飛及沈傳芷的學戲心得，請參見陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁45-63，147-161。

27. 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103。

28. 此為周秦依據各崑劇院團的藝術檔案、音像資料和相關省市的戲曲史志，參考改革開放以來歷屆崑劇會演、比賽、節慶、培訓活動戲目，傳字輩老師和其他當事人的回憶資料，以及1992年以來臺灣中華民俗藝術基金會、國際新象文教基金會、雅藝術傳播有限公司以及臺灣中央大學戲曲研究室攝錄的崑戲錄影等文獻綜合整理而成的戲目，其中含括了少數傳字輩藝人重捏複製的戲齣。請參見〈崑曲：遺產價值的認識深化與傳承實踐——兼論蘇州大學白先勇崑曲傳承計畫〉，收錄於《蘇州大學學報》（哲學社會科學版）2012年第1期，頁143-148。

29. 感謝「水磨曲集崑劇團」提供年度教學與排戲劇目等資料，筆者對比統整資料後，整理出周志剛曾經傳習排練過的劇目，拍曲則不羅列於內，教導日期亦以首次排戲劇目時間為準，請見附表三。

的戲齣為根基再加工的，也有其自己參考其他劇種或戲齣新捏合的，也有與朱曉瑜合作夫婦共同教導細摳的。周志剛認為「傳統折子戲」是普及和傳承崑劇的最佳媒介，因折子戲是戲齣故事的表演精髓；曾永義亦指出明萬曆發展完成後的折子戲，具有著短小獨立、舞台實踐求精進，行當藝術化三個條件，³⁰是經過歷代演員的藝術淬煉與舞台實踐後，成為演員和觀眾都歡迎的戲。

細心嚴謹的周志剛，在排戲時都會自製「武功秘笈」，事先記錄好戲齣的身段提要、場型、路線圖與身段簡譜。如堪稱為陳彬代表作的《繡襦記·蓮花》，³¹已經三十多年沒有在舞台上演出過。先前是由沈傳芷所捏製的，也曾和飾演李亞仙的石小梅搭檔演出過。沈傳芷將原先由李亞仙出場演唱【一江風】的開場，改為先由鄭元和上場演唱【山坡羊】，然後再自報家門，說明自己淪落至此步田地的經過，讓小生取得了主導地位；而周志剛則傳承沈傳芷的演法並再加工打磨，如將「站著」自報家門改為「蹲著」，以便更生動型塑出鄭元和窮酸落拓的傳神模樣。

當初沈傳芷將《繡襦記》中的第31齣〈蓮花〉與第33齣〈剔目〉整理為可連演，也可各自單獨演出的折子，前者鄭元和以鞋皮生應工，後者以巾生擔綱。原本在〈蓮花〉與〈剔目〉中間有一小場銀箏與鴛兒的對手戲，在沈傳芷藏本中兩人都唱【香柳娘】曲牌；但周志剛改為對白，後來更取消此一部分，讓情節更加緊湊。而〈剔目〉一開始，周志剛將【引】拿掉，改以【山坡羊】旋律做為配樂，讓李亞仙在此配樂中上場直接念白，交代三年來照顧、鼓勵鄭元和的經過，並將其後【沉醉東風】曲牌也取消。此整理後的演出本劇情緊湊，情緒飽和，兩折合起來約為五十分鐘，單獨演出也各在三十分鐘以內，更適合現代觀眾觀賞折子戲的時間長度。陳彬指出這齣戲學習十多年來，周志剛不斷地對戲齣進行微調，或略微收斂動作，或調整眼神焦點，或強化曲情唱念等，都力圖在情感與人物上更深入更細緻，以具現沈傳芷「俏絲絲」的表演特色。³²

30. 曾永義指出「折子戲」原不限於崑曲劇種，但事實上是以前崑劇為主要，其〈論說「折子戲」〉一文中，對折子戲的源流脈絡、演化發展以及藝術特質有著極為全面的論析，請參見之。收錄於《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009年），頁332-445。

31. 附表四為整理自周志剛提供的《繡襦記·蓮花》手稿身段譜，感謝周志剛老師提供手稿掃描，以及助理蔡旻呈、潘俊仁與李偉菁協助打字與繪圖。

32. 有關《繡襦記·蓮花》的詳細表演身段與情感詮釋說明，請參見陳彬：《萬里巡行——周志

而原本屬於純粹唱念「擺戲」的《漁家樂·藏舟》，即劉蒜坐在船頭敘述自己的身世遭遇，鄔飛霞則在船尾搖櫓傾聽，並沒有任何表演特色。但沈傳芷與周志剛兩代師生也嘗試豐富身段作表，如在【降黃龍】的大段唱腔中加入晃船身段，小生前俯後仰好像以身體畫圓，旦角以搖櫓來帶動身體左右晃動，二人晃動的角度和幅度看似不合理，但卻又給人真正行舟的感覺。³³戲中鄔飛霞所持搖櫓，周志剛堅持必須使用「傳統」的武旦大刀片以替代。

向來周志剛對於道具砌末，是極其講究造型與表演設計的。如〈藏舟〉充任搖櫓的大刀片，在把手處繫上粉色的綢製小彩球連飄帶以美化之，搭配行船時各種在水中起伏的身段表演動作；而〈蓮花〉中所使用的蓮花棒，則是以竹棍加上由鈴鼓上拆下來的小鐵片組合成的，是貫穿戲齣的重要道具，可作為鄭元和乞丐身份的表徵，也可搭配表演各種舞蹈身形；至於〈後訪〉與〈合紗〉中的紗巾乃是范蠡與西施的定情信物，睹物可思人，因此特意設計紗巾的表演動作，如二人轉身，紗巾一分為二，代表兩人暫時不能再相見；而〈逼試〉中椅子位置的擺放，桌子組合小帳或長幡以代表神龕等，都搭配著身段作表，呈現出不同空間與人物情感的表達。

另《玉簪記·逼試》則是周志剛參考川劇，自己整理劇本、安腔與導演所捏製的戲齣。巾生應工的潘必正，通過道具組合的空間，以及心裡想的、口裡唱的與身上做的三種不同語意的唱念做表，淋漓盡致地刻畫了潘必正，周旋在阻撓相會的姑母與相思傳情的妙常之間的欺瞞與纏綿，三人的互動表演極具趣味性。陳彬認為這齣戲要隨情緒表達的強弱，瞬間反應或舒緩漸進地轉換表情，難度頗高；而搭配椅子組合的「踢褶子」川劇表演身法，雖強力渲染出潘必正焦慮起伏的心情，但對沒有「幼功」的曲友而言，也一種艱鉅考驗。³⁴因此〈逼試〉的排演時間拉長了許多。

另如《紅梨記·花婆》雖有早期傳習的老本子，但周志剛也試圖

剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁180-186。

33.有關《漁家樂·藏舟》的表演身法，請參見陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁192-195。

34.有關《玉簪記·逼試》的表演身法，請參見陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁198-202。

在節奏與表演上加工。³⁵所以其與《南西廂·寄柬》、《占花魁·賣油》三齣折子戲，遂成為2004年「清韻曲社」創團公演的首演劇目。³⁶〈花婆〉的表演重心在於花婆通過亦步亦趨、進退分合、推磨換位等走位，「以花引花」編說鬼故事營造誑騙小生趙汝州離府的驚嚇諧趣。戲中的【油葫蘆】曲牌頗為動聽，而大量的散板唱段與說白，更是考驗功力所在。因為「散板曲」是最能發揮情緒的自由板式，但要如同說話一般「有語氣，也有鬆緊」，因唱慢了讓人昏昏欲睡，唱快了又讓人喘不過氣來，必須唱得不疾不徐，才讓人聽得入耳舒服；另念白也需層次分明，氣口要講究，或「熱接」緊接著對話，或「冷接」留出潛台詞的空間。³⁷

又《南西廂·寄柬》本為周志剛在戲校時所學習的劇目，其又依據當時講義重新整理捏製。劇情描述紅娘奉命來寬慰張生，張生修書欲請紅娘轉交，過程中則穿插了琴童倒茶、說書、佯扮與戲耍等攪和捉弄的科諢作表，以蘇白對話趣味十足，為標準的「三小戲」表演；至於《占花魁·賣油》在全本戲中篇幅不大，周志剛則予以擴編，³⁸以秦鍾與王九媽的對手戲為主。當憨厚的秦鍾一手搖波浪鼓，一肩扛油擔子從幕內喊「賣油哇！」出場時，台步要忙而不亂，需踩在唱腔的節奏中；而以彩旦擔綱的王九媽，周志剛設計以蘇白與韻白混合方式念白，搭配生活化的動作，以凸顯出其八面玲瓏、善於交際的人物形象。

在挖掘捏合新老戲時，無論是舞台調度或表演設計上，周志剛都別有巧思。如〈賣油〉結尾時，秦鍾眼神緊望著美娘家門，但身子卻隨著買油顧客的呼喚，往相反方向而行，這「帶戲下場」的身形設

35. 林佳儀回憶周志剛老師曾給她看過一本〈花婆〉的傳習老本子，上面有「文化部振興崑劇指導委員會崑曲劇培訓班，一九八七年六月 蘇州」的註記，此可能是當時王傳棻傳授《花婆》的筆記。但後來水磨的演出本，刪除了一些筆記上的段落。目前的演出樣式，為周志剛所整理的。

36. 由徐炎之夫婦與弟子們指導的「政大崑曲社」，2004年由陳彬、林逢源、宋泮萍與林佳儀等畢業社友，以清響絕倫與曲韻巧轉為名成立「清韻曲社」，在臺灣藝術教育館推出創團公演。

37. 有關〈花婆〉的表演，可參考林佳儀、吳泰儒：〈花婆鬼話嚇書生〉，收錄在陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁383-387。

38. 陳彬指出〈賣油〉乃是周志剛從全本戲中擴充捏製的；然在《俗文學叢刊》中收錄有〈賣油〉，即清代李玉《占花魁》傳奇的第十二齣〈一顧〉，也許此折子戲在清末舞台已有搬演。至於〈賣油〉的表演身法與唱曲技巧，可參見陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁203-207。

計，深刻體現了秦鍾對於美娘的驚豔與迷戀；又如〈蓮花〉中鄭元是和是走雪與唱【蓮花落】出場，〈逼試〉中潘必正是沒睡醒被進安拉出來的，〈琴訴盤夫〉中蔡伯喈是心事重重，在沉思中出場，於台中央亮相，這些看似非常規的「帶戲上場」，別緻又自然地將觀眾帶入了戲齣時空中。

另周志剛整理的《琵琶記·琴訴盤夫》，³⁹則將21齣〈伯喈彈琴訴怨〉與29齣〈牛小姐盤夫〉串合為一折，以集中戲劇張力，飽滿人物情緒。以小官生應工的蔡伯喈，在本劇雖不穿官衣而著家居式的帔（對襟長衫），但仍要展現官派頭，所以周志剛要求身段需穩重緩慢。如與牛小姐對話時，可以靠著上身的前傾和後仰顯示氣派；而戲齣中【桂枝香】、【紅衲襖】與【江頭金桂】等著名曲牌，都是生旦接唱；然為了精簡劇幅，周志剛將旦角唱腔中較不順暢的詞腔拿掉，讓全劇旋律更為悅耳，並將【紅衲襖】改為小工調，以避免全劇調門變化過多。

此外，周志剛也為「水磨曲集崑劇團」修整一些傳統經典折子，如第一年來臺指導〈斷橋〉時，在白蛇唱【金絡索】曲牌時，將小青為白蛇梳理頭髮的眼神，從看白蛇頭部修正為瞪著許仙，以強化小青對許仙不滿的情緒；又如對〈絮閣〉中唐明皇與高力士關係的處理，二人雖分屬君臣，但在面對楊妃前來西閣蒐證質問時，傳統演法是唐明皇先裝傻，然後詢問高力士，也一臉驚惶佯裝不知；但周志剛則詮釋得更柔性，將唐明皇與高力士處理為朋友關係，因此兩人是事先約定默契，看著楊貴妃的眼神作戲，當場串供掩飾對於物證毫不知情。

向來傳統戲曲便是以「口傳心授」方式教學傳承，然無論是以血緣為中心的「家族制」，或是朝夕相處的「師徒制」，雖然可以仿效繼承傳藝者的表演技藝，但卻無法複製學習學藝者的創意智慧與藝術實踐。誠如聯合國教科文組織〈人類口述與非物質遺產代表作公告〉所標示：「徒弟在師父傳授的知識裝備下，也會擁有自己的一套技藝。這套技藝既來自傳統，同時也具有他自己和他所處時期的特徵」，⁴⁰是以周

39.關於〈琴訴盤夫〉的表演特色，請參見陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁195-198；筆者亦請助理將周志剛的《琵琶記·琴訴盤夫》的道具場景圖與身段譜，打字整理為附表五。

40.轉引自註31周秦文，頁149。

志剛也提出「一代人劇目」的藝術理念。⁴¹

周志剛認為每位演員條件不同，每一代人更是不同，因此與其對於一些無法傳承的戲齣歎感嘆，倒不如重新挖掘研發。只是「傳統劇目的保留，必須根據時代氣息、節奏，在原有的基礎上，不失精華、保存其特色」，所以無論是捏戲或排戲，都要「保持崑味兒」，移步不能換形，萬變不能離其宗。是故對於已然在舞台上搬演的流傳戲齣，也仍然可以在繼承前輩的經典範示下，再度加工「捏塑」，融入當代藝人的演藝心得與表演個性。因此如周志剛的〈聞鈴〉與〈三醉〉，⁴²蔡瑤銑的〈女彈〉，⁴³黃小午的〈酒樓〉⁴⁴等，或聚合眾人之力組合捏塑，或繼承傳統表演根基再細緻錘鍊，而演化成為演員的拿手代表作。至於「水磨曲集崑劇團」也傳承了部分由周志剛所「重捏」或「新捏」的折子戲，不僅成為劇團的「保留劇目」，⁴⁵同時也成為這「一代人」的崑劇經典表演劇目。

小結

1987年6月成立的「水磨曲集崑劇團」，是臺灣歷史最悠久的崑劇團，由徐炎之與張善薌夫婦所教導的各大專院校崑曲社團畢業學子所組成，多年來堅持以曲會友，薪傳教學，在「世代交替」的師徒承傳中，成為臺灣崑曲藝術教育的主力軍，通過「口傳心授」與「以戲帶工」的教學訓練與劇目演練，來傳習推廣崑曲藝術。

雖然劇團在1987年才成立，但崑曲薪苗的培育萌發，可以溯自1949年起徐炎之夫婦的耕耘播種，因此成團後仍持續遵循徐炎之夫婦的教學方法與演出劇目，先帶領拍曲，教導識字正音、潤腔行調、打板

41. 「一代人劇目」說法，參考自陳彬：《萬里巡行——周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》（臺北：陳彬自費出版，2006年），頁109-110。

42. 周志剛隨俞振飛習唱〈聞鈴〉與〈三醉〉，但俞振飛自己沒有演過〈聞鈴〉，因此要周志剛去找沈傳芷排身段。此戲首度由周志剛演出後，甚受俞老認同與觀眾好評。俞振飛並推薦參加1987年文化部主辦的「全國崑劇搶救繼承劇目匯報演出」，並特別寫了一段評論在《人民日報》上。

43. 蔡瑤銑隨傅雪漪拍曲〈女彈〉六個月，自己再與許鳳山、張國泰、王寶忠等人排出來身段走位，李紫貴與郝鳴超也幫忙加工，有關〈女彈〉的表演劇藝請參見蔡瑤銑口述、陳彬記錄整理：《瑤台仙音——我的崑劇藝術生涯》（臺北：陳彬自費出版，2005年），頁67-72。

44. 黃小午出身於京劇花臉，善用傳統戲齣與現代戲中可採借的身段，琢磨了四年研發捏合出〈酒樓〉，時至今日還在修整中。目前黃小午已完成此劇的表演重點記錄。

45. 感謝「水磨曲集崑劇團」提供劇目資料，以及陳彬老師的修正，請參件附表六。

數眼與唱念口法等技巧，曲子熟練後再搭配笛子演唱，然後再教授作表身段。是故劇團在「萌芽」（1949-1986）到「茁壯」（1987-1993）階段，主要傳習〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈小宴〉、〈佳期〉、〈拷紅〉、〈琴挑〉、〈斷橋〉、〈刺虎〉與〈思凡〉等，習稱張善薊的「張十齣」劇目，並曾邀請蘇盛軾、周正榮、周陸麟、陳菲等資深京劇藝人協助排戲，繼而也整理傳授了如〈喬醋〉、〈寄子〉與〈水鬥〉等經典折子戲。

隨著政治解嚴，兩岸戲曲交流重新開通，內地崑劇團紛紛來臺獻藝，影音資料流通也越發便利。而大陸專業崑曲名家如周志剛、朱曉瑜、胡保棣、周雪雯、黃小午、王維艱等也陸續受邀來臺傳藝，既拓展了團員的傳習劇目，也錘鍊了表演技藝與曲唱；有時劇團也會觀賞錄影帶模仿演練，甚或利用演員來臺演出或教學機會，私下訪師學藝練功。至此劇團走入了「根深」（1994-2011）階段。

在諸位大陸崑曲藝師中，以周志剛夫婦來臺次數最多，同時也締結了極為親密的師友關係。懂得戲理戲情，善於說戲導戲，深得「俞家唱、沈家做」真味的周志剛，以「教學」與「排戲」為主。經由同場曲及戲齣曲牌的「拍曲」，教導團員「字清、腔純、板正」等唱曲要點，注意發聲、氣口、情緒與節奏，並設計教材進行如「男角指法卅五令」及「古典手位十種」等手姿掌式與身形的基礎訓練。

至於「排戲」，周志剛視同為演出，所以總是不厭其煩、鉅細靡遺地，認真示範。首先需學習戲齣的唱念，「字要念完整，腔要唱乾淨」，最重要是要掌握「韻味」；其次進行表演身段的設計與指導，強調學習與活用「程式」，講求情緒與程式合而為一，注意「台步」與「眼神」的應用，控制「節奏」的鬆緊起伏，讓唱念、腔格與情緒緊密結合等；而當唱念身段都穩當了後，便進入「合樂」階段。

汪世瑜曾說「千學不如一看，千看不如一串」，而周志剛也認為「排十遍不如響一遍，響十遍不如演一遍」，所以無論是唱曲還是排戲，練習的次數越多，體會越深，越能體現人物；所以「水磨曲集崑劇團」的領軍帶頭人陳彬，也指出「唱戲和做人一樣，越熟就越熟，越生則越生。都要想法突破障礙，才能使生疏轉變成熟悉」，因此「戲和演員都要在舞台上『滾』過，戲才能越來越好，演員才能越來越成

熟」。

出身於京劇票友世家，自幼耳濡目染，長年與戲曲締結情緣的陳彬，能夠粉墨登場演出，可以指導薪傳教學，還能撰文點評戲齣，也可出書說藝論戲等，是臺灣極為資深優秀的戲曲名票，更是傳承推廣臺灣崑曲藝術的重要推手。陳彬於1969年開始隨著徐炎之夫婦學習崑曲，當時各大專院校崑曲社，多是由徐炎之夫婦執教，所以形成跨學校的「同門」結盟，各校崑曲社經常一起聚會拍曲，有演出活動時則相互支援、彼此合作。

而當時張善薊更在子弟們中推動「學長制」，讓學長姐們帶領學弟妹入門，也造就了如張惠新、陳彬、宋泮萍、蕭本耀與林逢源等接棒者，「教學相長」承接教學工作，在校園薪傳在社會推廣，讓崑曲藝術在臺灣扎根成長；而這群「水磨曲集崑劇團」的核心成員，遂也承傳了早期徐炎之夫婦，以及後期大陸崑曲名師如周志剛等的教學方法與傳習劇目。陳彬指出她從徐炎之夫婦處「承繼了曲友的使命感」，從周志剛那裡學到了「崑曲表演的精華」；早期偏向於拍曲的「清工」訓練，後期更著重於演出的「戲工」訓練。

向來堅持著「開創戲路、挖掘遺產、藝術至上」劇藝思維的陳彬，一直企圖為「日益狹隘」的崑曲常演劇目增添生力軍，是以「水磨曲集崑劇團」遂也擬定「打磨整理」傳統經典折子，「挖掘捏塑」有劇本但無人排演過的新折子，以及「串組加工」用折子組合的串本大戲，作為劇團創作路線與演出風格。因此從早期所傳習的「張十齣」，到後期周志剛加工或新創，在臺灣教學或首演的「捏戲」劇目，遂都在教學推廣與傳承演出中，成為劇團的「保留劇目」，有些更錘鍊成為「這一代人的劇目」。

當然，除此之外，世代承傳的弟子們如許佩珊、鍾廷采、林佳儀與謝俐瑩等，也持續推動崑曲的推廣與薪傳教學工作。如1995年水磨第二代成立「學校社團輔導小組」，由畢業校友帶領在校的崑曲社，教學相長，並於1999年與2001年舉行北區大專院校崑曲社聯合演出；另如從2006年10月起，劇團定期於春秋兩季舉辦的「崑劇表演藝術工作坊」，傳授唱曲與研習身段，吸引了不少愛好崑曲的學生、老師與社會人士來參與，有些還持續參加數期培訓，並藉由每次的期末發表會展現

研習成果。

再者，從2009年劇團的年度公演開始，都公開招收來自歷年大學崑曲社社員、歷年崑劇表演藝術工作坊學員、乃至於第一次參加崑曲演出者，擔任「協力演員」參與演出。故如2009年《長生殿》有十位宮女與四位個太監，共參與三場的巡迴演出；2010年與2011年的花博演出，則有《牡丹亭·驚夢》的十二月花神、《長生殿·小宴》串入〈詠花〉的六名宮女參與，還協助後台的相關工作。上述的這些「社輔組」、「教學組」與「協力演出組」，不但拓展了年青學生與社會人士的觀眾群，也在劇目的研習中傳承了崑曲表演藝術。

其實在中國或臺灣的崑曲發展史上，曲友向來是崑曲重要的愛好者、演出者與評賞者，其對於崑曲藝術的傳承、推廣與普及，有著密不可分的關係網絡；甚至於有些劇目，不一定在專業舞台上呈現，反倒是保留在業餘曲社中，並相對維持了其較為質樸古雅的表演風貌。綜觀臺灣的崑曲表演團隊，如「水磨曲集崑劇團」、「臺灣崑劇團」、「臺北崑劇團」、「蘭庭崑劇團」與「絲竹京崑劇團」等，其演出劇目都是以「傳統折子精品」為主體，因為經過歷代演員在舞台錘鍊的「折子戲」，其不僅是傳統戲齣的表演精華，也是普及和傳承崑劇的最佳媒介，只是各劇團的創作路線，或集折串演，或打造新折子，或整理小全本，或實驗跨界等，展現出繽紛多姿的劇藝風采。

陳彬有鑑於這些傳習劇目的歷史意義與劇藝價值，更深切意識到崑曲藝術記錄保存與教學推廣的重要性。所以除出版紀錄個人優遊於戲曲天地及表演心得的《我愛唱戲》與《我更愛唱戲》專書外，也開始思索通過採訪設問，用文字紀錄表演藝術家的劇藝生涯與演藝心得。故如蔡瑤銑口述的《瑤台仙音—我的崑劇藝術生涯》，及周志剛賢伉儷口述的《萬里巡行—周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》的「藝術家說藝」專書，都是陳彬「自發性」以「自費」方式，記錄崑曲名家的技藝心法與表演精華，實具有著「學戲指南」、「劇藝史料」與「崑曲研究」等多重價值。

而陳彬又從教學中，體認到笛子伴奏對「度曲」的需要性，因此從選曲、翻譜、排練、錄音到後製的打譜、包裝設計、壓片及包裝，共花費了九年時間錄製了7套14片《檀板清歌》「崑曲名曲吟賞系列」伴

唱CD，以及一片《噴呐清曲牌》與兩片《細吹清曲牌》，合計9套17片CD，內容包括了如《牡丹亭》（9折）、《琵琶記》（9折）、《長生殿》（7折）與《玉簪記》（5折）等熱門戲齣，以及如《雙珠記·投淵》、《邯鄲記·仙緣》與《尋親記·茶坊》等冷門戲齣。這些CD不但可作為度曲或非正式演出時的配樂伴奏，也能當成純音樂來聆賞崑腔曲韻，對於崑腔的聆賞、自習與傳播效益寬廣。

有別於臺灣其他崑劇團，以京劇演員跨界為多或組合其他專業領域；「水磨曲集崑劇團」以校園與社會曲友為主體，從世代交替的口傳心授，到教學相長的劇目傳習，從劇藝心得的採訪紀錄，到音帶錄製的傳播推廣等，都為崑曲藝術在臺灣的「生根／深耕」傳承發展，努力不輟。

附表一：張善薌〈佳期〉身段譜（標楷字為曲唱，細明體為說白）

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
張 珙		〔小鑼五記張珙上，九龍口亮相。〕
		〔右手自後頸掏飄帶置於右斜前方，眼望左斜上方，篤腳亮相。〕
	【臨鏡序】彩雲	〔看雲〕
	開，	〔尾音中將飄帶扔回身後〕
	月明	〔背手看月〕
	如水	〔雙手置於右腹側略上下浮動，走向下場門台口。〕
	浸樓	〔雙手由下往上繞至左上方，同時小墊步，左落花。〕
	台。	〔眼望門外，似聽到有聲響。〕
	小姐	〔雙手撩褶下襬，走至台口中央。〕
	來了麼？	〔左腳跨門檻，探頭左右看。〕
	呀呸！	〔雙下袖，收左腳。〕
	原來是	〔微盪水袖〕
	風	〔右外折袖〕
	弄	〔左外折袖〕
	竹聲，	〔雙手與右肩齊高，左轉小圓場，至台中央。「聲」的尾音中雙下袖。〕
	只道是	〔上袖〕
	金	〔背左手，右手掏飄帶，眼視左大腿方向。尾音時扔飄帶。〕
	珮響，	〔背右手，左手掏飄帶，眼視右大腿方向。「響」的尾音扔飄帶。〕
	月移花影	〔指地〕
	疑是玉人	〔外指〕
	來。	〔雙攤手〕
	意孜孜	〔雙手揉胸〕
雙	〔右墊步，雙手食指與中指併，由外向內繞略撫雙眼。〕	
業	〔右彈淚〕	
眼，	〔左彈淚〕	

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
張 珙	急攘攘	〔雙手十指交插，於胸前內拉外推來回三次，推出時手心向外，拉回時手心向上。十指交插時抬右腿，手推出時右腿伸出，手拉回時右腿盪到後方。〕
	那情	〔雙下袖再上袖〕
	懷。	〔雙手置於胸前〕
	倚定門兒	〔走至台口背右手側身站立〕
	待。	〔出門，至上場門口望門，轉身微搖頭。〕
	只索要呆打孩，	〔進門，向右小挖門後立於台中央偏下場門。〕
	青鸞	〔右手做執筆寫信狀，左手平攤如信紙。〕
	黃犬	〔右手食指、中指搭姆指，姆指向下順時針方向畫小圈〕
	信音	〔關門〕
	乖。	〔上門門〕
		〔雙下袖略走向上場門台口，上袖轉身下場門下。〕
		〔紅娘內白：小姐看仔細。崔鶯鶯上場門上。〕
崔鶯鶯	【賺】徐步花街。	〔邊唱邊走邊雙下袖，唱完走到小邊台口，上袖。〕
		〔紅娘上。〕
紅 娘	抹過西廂	〔雙手持腰巾，邊唱邊走邊右手穿袖後托腮，唱完走到崔鶯鶯右邊。〕
	傍小齋。	〔看台口中央，雙手指門處。〕
	小姐！	〔向崔鶯鶯拱手〕
	你且在	〔指崔鶯鶯〕
	門兒	〔雙手併做門狀，開闔兩次。〕
	外。	〔朝外呶嘴〕
	待紅娘去。	〔雙手置胸前自比〕
	輕輕悄悄	〔走到下場門台口〕
	把門	〔雙手插腰，雲步走到門邊。〕
	挨。	〔半蹲以右肘敲門〕
		〔小鑼一記張珙下場門上。〕
張 珙	甚人來？	〔雙攤手。紅娘走回崔鶯鶯身邊。〕
	想是鶯娘	〔向外拱手〕

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
張 珙	到此諧歡愛，	〔雙手食指併，紅娘為崔鶯鶯整鬢、整衣。〕
	忙整衣冠	〔整冠〕
	把戶開。	〔開門〕
		〔紅娘進門，挖門至小邊。〕
紅 娘	張先生！	〔向張珙拱手〕
張 珙	紅娘姐！小姐來了麼？	〔攤手〕
紅 娘	小姐麼？	〔想〕
張 珙	嗯？	〔背雙手，略靠近紅娘。〕
紅 娘	又不曾來。	〔右手插腰，左手示「不」於左身側，微搖。〕
張 珙	我不管，在你身上完我的事來。	〔雙手將紅娘左手壓下。〕
紅 娘	啐！	〔雙手順勢壓張珙雙手。〕
	這不是小姐麼？	〔左手拉張珙右手，走至台口中央，一腳前跨做跨門檻狀，右手指崔鶯鶯。〕
崔鶯鶯	紅娘！回去吧！	〔左手半遮臉。〕
紅 娘	哎呀小姐啦！	〔出門快步走到崔鶯鶯右邊。張珙亦出門立於大邊台口。〕
	你且藏	〔右手指崔鶯鶯〕
	羞態。	〔右手掠眉〕
	前番變卦	〔右手前指〕
	今休再。	〔將崔鶯鶯左手壓下〕
張 珙	紅娘姐。	〔向紅娘拱手〕
	紅娘姐。	〔向紅娘做揖〕
紅 娘	啐！沒用的東西，	〔右手指張珙〕
	來來來呀！	左手牽鶯鶯右手，走向台口中央，右手牽張珙左手。〕
	上前	〔三人同進門〕
	參拜。	〔扶崔鶯鶯與張珙對拜，再走到舞台後區中央，抱胸接受張珙與崔鶯鶯拜，偷笑。〕
張 珙	紅娘姐。那旁有人來了。	〔指門外〕
紅 娘	在那裡？	〔出門，走向上場門望門。張珙關門。〕

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
張 珙	雙雙攜素手，	〔張珙雙手合握鶯鶯雙手〕
	款款入書齋。	〔退兩步，外視，轉身互搭下場門同下。〕
紅 娘	沒有人呀！	〔由上場門口，走向上場門台口，邊走邊念。發現門已關閉。〕
	啊張先生開門！	〔敲門〕
	開門呀！	〔敲門〕
	呀！	〔轉身面對觀眾〕
	看他二人竟自閉門進去了，	〔雙手指門〕
	撇我紅娘在外。	〔自比〕
	正是，	〔右手輕拍右大腿〕
	窗前獨立誰為伴，	〔向右後方轉身小圓場，順勢背右手，左手自比。〕
	慢自支離恨咬牙。	〔向左後方轉身小圓場，順勢背左手，右手以小指尖指嘴，手心朝外。〕
	噫！	〔微頓腳〕
	想他二人乎！	〔雙手食指併〕
	【十二紅】小姐	〔走向下場門台口，往左前方拱手，眼望略斜前方。〕
	小姐	〔走向上場門台口，往右前方拱手，眼望略斜前方。〕
	多	〔右手掠眉，往台中央退步。〕
	丰	〔左手掠眉，往台中央退步。〕
	采，	〔往中央台口急行，雙手同掠眉。〕
	君瑞	〔走向上場門九龍口，右手穿袖上翻頭頂，左手前指中央。〕
	君瑞濟川	〔走向下場門口，左手穿袖上翻頭頂，右手前指中央。〕 〔「川」字尾音時急走至中央台口，往右前方拱手〕
	才。	〔緩慢扭腰下蹲。〕
一雙	〔右手前指。〕	

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
紅 娘	才貌	〔雙手平撫右後轉小圓場回原地，雙手順勢內翻手心向上併食指。〕
	世無賽。	〔右手、左手輪流搖手做「不」狀，換手同時雙腳對應互換後退。〕
	堪	〔右手反插腰、左手反插腰。〕
	愛	〔扭腰繞肩交叉步向前三步，先繞右肩上左步，再繞左肩上右步，再繞右肩一次。〕
	愛	〔退數步再急步向前。〕
	他們	〔頓住腳步，右手前指。停步、前指都要合在「他」字出口時。〕
	兩	〔雙手內翻手心向上併食指。〕
	意	〔往右走至上場門台口半蹲，右手上、左手下執腰巾交錯平行畫圓。〕
	合諧。	〔往左走至下場門台口半蹲，左手上、右手下執腰巾交錯平行畫圓。〕
	一個	〔右手前指。〕
	半推	〔雙手併於胸口再分向右、左平肩推出各一次，需以肩膀推出，不可用手推出，手臂不可伸直。〕
	半就，	〔雙手交叉抱胸。〕
	一個	〔右手前指急步至上場台口急停。〕
	又驚	〔雙手置於胸前做受驚狀，同時退步至中央台口。〕
	又	〔雙手交叉平置於兩肩。〕
	愛。	〔扭腰下蹲。〕
	一個	〔右手前指。〕
	嬌羞	〔雙手遮臉手心向外做嬌羞狀左右各一次，左手在前時，身體左傾，右手在前時，身體右傾，雙腳對應互換後退。〕
	滿面，	〔原地向後轉身，雙手掠眉，亮相後再做嬌羞狀。〕
一個	〔急步向前，右手前指。〕	
春	〔急步後退，雙手交叉抱胸。〕	

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
紅 娘	意	〔急步向前，翻手略向上前推，手心向外。〕
	滿懷。	〔急步後退，雙手交叉抱胸。〕
	好似襄王	〔向右後轉身至台中央，左側身往右上方拱手，眼看正前方。〕
	神女	〔右手穿袖上翻過頭，左手往中央前指。〕
	會陽台。	〔右臥魚後起身。〕
	花	〔右手腰巾向前拋出，再接住腰巾中段，拋腰巾時順勢後退至下場門口。〕
	心摘，	〔右手懸置於右腰前方，左手托右腕，手心向下以腰巾畫小圈，慢步自下場門口逆時鐘方向漸快走大圓場至台中央。〕
	柳	〔以右手腰巾隨節奏分向左、右、左甩出。〕
	腰	〔右手、左手分別反插腰。〕
	擺。	〔隨節奏扭腰下蹲。〕
	似露滴	〔起身，以反雲手走向上場門台口，雙手做順風旗式，左手在上，右手在下手心向上，左手指右手心，蹠步蹲下。〕
	牡丹開，	〔以正雲手走向下場門台口，雙手做順風旗式，右手在上，左手在下手心向上，右手指左手心，蹠步扭腰蹲下。〕
	香恣	〔往台中央方向後退數步，向台口中央做看到花上蜜蜂狀。〕
	遊蜂	〔右手持腰巾反托左腮，手心向外，左右兩看蜜蜂，「蜂」字尾音時，快跑數步向前至台口中央。〕
	採。	〔跳蹲彎腰以右手做摘花狀，起身聞香後反手向外拋花，順勢後退。〕
	一個斜欹	〔走至上場門九龍口，右手指髮。〕
	雲鬢，	〔走至下場門口，左手指髮。〕
	也不管墮折	〔走至中央台口。〕
	寶釵。	〔右手指髮，左手反插腰，扭腰下蹲後起身。〕
一個	〔右手前指。〕	

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
紅 娘	掀翻	〔雙手手心向下交叉平撫兩次做鋪被狀，同時下蹲。〕
	錦被，	〔雙手似由錦被底部抄捧錦被狀往左後轉一圈回原地，將被放下做鋪被狀。〕
	也不管	〔右手輕搖做「不」狀。〕
	凍卻	〔雙手交叉上搭肩。〕
	瘦骸。	〔各看左、右腳跟一次。〕
	今	〔後退數步，右手指尖置太陽穴邊作思考狀，左手背手。〕
	宵勾卻	〔維持思考狀，由慢至快，由台中央後方逆時鐘方向繞大圓場至台中央。〕
	相	〔急步至上場門台口，雙手手心向下併食指。〕
	思	〔急步至下場門台口，雙手手心向下併食指。〕 (即反向重複動作)
	債，	〔急步至中央台口，雙手手心向上併食指。〕
	竟不管	〔右手輕搖做「不」狀。〕
	紅	〔向右前方走數步，雙手托胸指自己。〕
	娘	〔回身看門。〕
	在	〔走向門口。〕
	門	〔做敲門又不敢敲狀。〕
	兒	〔抖手回身。〕
	外待。	〔雙手指向右前方。〕
	教我	〔雙手托胸指自己。〕
	無端	〔搖右手。〕
	春興倩	〔雙手上下搓手掌做焦慮狀，同時對應後退數步。〕
	誰排，	〔急步至中央台口，雙攤手。〕
	只得咬	〔以口啣腰巾，雙手各執一角撐開腰巾。〕
	咬定羅衫（節奏略快）	〔口啣腰巾扭身下蹲。〕
	耐。	〔鬆口，右手拍按左膝。〕
又恐夫人	〔拱手。〕	
睡覺來，	〔雙手掌心互揉再掠眉分開。〕	
將好事	〔右手中指點左掌心。〕	

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
紅 娘	翻	〔右攤手左手托右腕。〕
	成	〔右手中指點左掌心。〕
	害。	〔雙攤手。〕
	將門	〔看門，上前至門口。〕
	叩，	〔按唱腔節奏敲門三下。〕
	叫秀才。	〔回身拱手。〕
	哎秀才！	〔再回身右手遮口向門內叫。〕
	你忙披衣袂	〔雙手交叉上搭肩，各看左、右腳跟一次。〕
	把門開。	〔雙手三次開闔做開關門狀。〕
	低低叫，	〔左前小轉身到門左邊，以右肩倚門豎起右手小指抵口低叫。〕
	叫小姐，	〔左手摀口做低聲叫狀。〕
	小姐呀！	〔拱手。〕
	你莫貪	〔搖右手。〕
	餘樂	〔右手略眉，左手掠眉。〕
	惹飛	〔雙手由下往大畫圈，退步至上場門九龍口。〕
	災。	〔雙手反背腰後，看下場門口上方如見月。〕
	哎呀！不不好了呀！	〔著急狀。〕
	看看	〔左右兩看月。〕
	月上	〔正雲手往下場門口轉身雙手略高舉比做圓月。〕
	粉牆來。	〔雙手自胸前向上平按分開，做「牆垣」狀，後退至台口中央。〕
	哎！	〔右手拍按右大腿。〕
	莫怪我	〔雙手托胸指自己。〕
	再三	〔右手比三，回看門，走向門口。〕
催。	〔用力敲門一下，之後在門外焦急等待。〕	
	〔小鑼一記，張珙、崔鶯鶯攜手自下場門同上。〕	
	【節節高】 春香抱滿懷，	〔張珙、崔鶯鶯同時向前走兩步，一步一停，跨步時看腳，站定時互望。〕
張 珙	暢奇哉，	〔雙下袖〕

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
張 珙	渾身上下	〔崔鶯鶯自整鬢髮，張珙幫忙整理。〕
	都通泰。	〔張珙開門，紅娘進門後立於小邊。〕
	好哇！你們兩個撇我在外。	〔指張珙與崔鶯鶯後自比〕
紅 娘	有罪了。	〔向紅娘做揖〕
張 珙	啣！	〔羞笑〕
紅 娘	好無	〔右手比「不」〕
	聊賴，	〔想〕
	難擺劃，	〔向張珙招手，張珙走近紅娘。〕
	憑誰解。	〔紅娘欲打張珙，崔鶯鶯略擋，張珙退回原位。〕
	夢魂飛繞青霄外，	〔張珙與崔鶯鶯雙下袖互拜。〕
張 珙	昨夜夢中	〔上袖〕
	愁無奈。	〔右手牽崔鶯鶯左手〕
	今宵相會碧紗櫥，	〔左手外指〕
		〔紅娘夾白：小姐，回去吧。〕
	何時再解香羅帶。	〔紅娘扶崔鶯鶯出門往下場門走，張珙送出。〕
	【尾聲】	
	風流不用千金買	〔右手比「不」〕
	賤卻人間玉與帛。	〔左右手手心相對做捧物狀〕
	小姐！	〔張珙對崔鶯鶯拱手，崔鶯鶯與紅娘聞聲回身。〕
是必破工夫明日早些來。	〔對鶯鶯微招手〕	
		〔紅娘虛扶崔鶯鶯羞下，張珙欲進門。〕
紅 娘	張先生，來來來。	〔回身向張珙招手〕
張 珙	紅娘姐，怎麼說？	〔回身攤手〕
紅 娘	如今你的病是好了哇？	〔先指張珙再攤手〕
張 珙	十分去了九分了。	〔背右手，左手食指做「九」。〕
紅 娘	還有這一分呢？	〔右手食指比「一」，與張珙左手臂交叉。張珙手臂在上。〕
張 珙	還在紅娘姐身上。	〔順勢雙手搭紅娘右臂〕
紅 娘	啐！	〔順勢撥掉張珙雙手〕

人物	曲牌／唱詞／唸白	身段譜
紅 娘	起初有我紅娘。	〔自比〕
張 珙	如今呢？	〔上半步攤手逼問〕
紅 娘	如今啊？	〔直視張珙。崔鶯鶯內白：紅娘，回去吧。〕
	啐！	〔雙手下撥〕
	小姐慢些走！	〔左手往下場門招〕
	小姐慢些走！	〔右手往張珙方向招〕
	小姐慢些走！	〔輕躍，右腳著地，左腳在右腿後勾起，雙手右順風旗，亮相，跑下。〕
張 珙	哈哈...，這丫頭好生做怪呀！	〔指紅娘，進門，關門，上場門下。〕

附表二：《審音鑑古錄·佳期》舞台提示（標楷字為曲唱，細明體為說白）

人物	曲牌／唱詞／唸白	舞台提示
		〔小生欣上，預看後唱〕
	仙呂正曲【傍粧台】彩雲開	
	月明如水	〔看正中上月當午〕
	浸樓台。	〔對下場看屋〕
		〔作響驚喜看〕
	原來是風弄竹聲，只道是金珮響	
張 珙	月移花影	〔看右上月西斜〕
	疑是玉人來。意孜孜雙業眼，急攘攘那情懷。	
	倚定門兒	〔雙手靠門望〕
	待索要呆打孩，青鸞黃犬	〔出門，至上場門口望門，轉身微搖頭。〕
	信音乖	〔關門，不可太上〕
張 拱		〔虛下〕
崔鶯鶯		〔貼扶小旦悄步緩唱上〕
紅 娘		〔俗作小姐看腳下非〕
	【不是路】徐步花街，抹過西廂傍小齋。	
	小姐，	
	（唱）你且在門兒外。	
		〔小姐斜視作低頭〕
紅 娘	待紅娘	
	（唱）輕輕悄悄把門挨。	
		〔貼回身即看左邊〕
		〔小生慌上介〕
張 珙	（唱）是誰來，必是鶯娘到此諧歡愛，忙整衣冠	〔雙攤手。紅娘走回崔鶯鶯身邊。〕
	把戶開。	〔開門式〕
張 拱		〔貼進見小生〕
紅 娘		〔貼白，小旦作覷低首狀〕
崔鶯鶯		
紅 娘	張先生	
張 珙	紅娘姐，小姐呢。	

人物	曲牌／唱詞／唸白	舞台提示
紅 娘	唔，又不曾來	
張 珙	唉呀，害殺我也。	
紅 娘		〔貼笑〕
紅 娘	啐，那不是	
張 珙		〔小生出門見喜介〕
崔鶯鶯	紅娘回去吧	
紅 娘	小姐嗶	
紅 娘	(唱) 且藏羞態，前番變卦今休再。	
崔鶯鶯 張 珙 紅 娘		〔小旦不語俛首，小生看貼，貼對小生紐嘴，小生含笑侷促〕
紅 娘	啐，沒用的東西來囉	
紅 娘		〔雙手扯生旦見介〕
紅 娘	(唱) 上前參拜。	
紅 娘		〔貼向上場掩笑，小旦右袖遮臉對〕
張 珙	紅娘姐，外邊有人走動	〔以訛傳訛，甫能再改〕
紅 娘 張 珙 崔鶯鶯		〔貼急去兩邊看，小生即閉門，雙手攙小旦手〕
張 珙	雙雙攜素手，	〔雖留兩句白，作曲一套唱〕
張 珙	款款入書齋。	
張 珙		〔下〕
紅 娘	沒有嗶	
紅 娘		〔轉見關門〕
紅 娘	嗶，張	〔右手起，欲敲門，不用念，出，開門〕
紅 娘	唉呀	
紅 娘		〔軟弱右手指門〕
紅 娘	他哄我出來，竟閉門進去， 噫，想他二人呵	

人物	曲牌／唱詞／唸白	舞台提示
紅 娘	【十二紅】【仙呂集曲】【醉扶歸首至三】 小姐，小姐多丰采。君瑞，君瑞濟川才。一雙才貌世無賽。	
	【雙蝴蝶第三句】堪愛	
	【沈醉東風第五至七】 愛他們兩意和諧。一個半推半就，一個又驚又愛。	
	【桃花紅五至七】 一個嬌羞滿面，一個春意滿懷。好似襄王神女會陽台。	
	【滴滴金四至五】花心摘，柳腰擺，	〔此三句身段宜在袖裡暗作妥〕
	【洞仙歌五至六】似露滴牡丹開，香恁遊蜂採。	
	【皂羅袍五至八】一個斜敲雲鬢，也不管墮折寶釵。一個掀翻錦被，也不管凍卻瘦骸。	
	【漁父第一八至九句】 今宵勾卻相思債，竟不管紅娘在門兒外待	〔側身斜視，雙指勾搭式〕
	【好姐姐第六句】教我無端春興倩誰排	〔右手拔簪搔頭皮，左手按左腿〕
	【傍粧台四至八】只得咬定羅衫耐。猶恐夫人睡覺來，將好事翻成害。將門叩， 叫秀才，	〔又重秀才小姐，非〕
	【排歌四至七句】你忙披衣袂把門開。低低叫，叫小姐，莫貪餘樂惹飛災。	
		〔月已西墜，影掛東牆，貼看左上半牆之月，作驚低白〕
	哎呀！不好了！	
	【賀新郎末三句】看看月上粉牆來， 莫怪我	〔對右角上看，扭身轉視左上角，已交五更矣〕

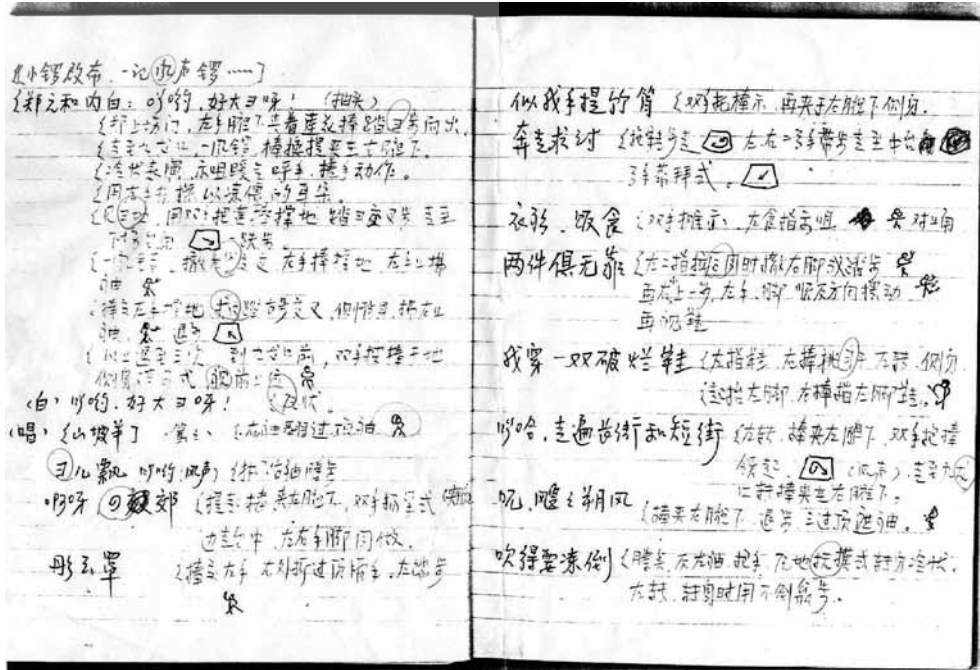
人物	曲牌／唱詞／唸白	舞台提示
紅 娘	再三催	〔敲科回身兩邊看〕
張 珙 崔鶯鶯		〔小生雙手攜小旦手，小旦低首，小生獨唱上介〕
張 珙	【南呂正曲】【節節高】春香抱滿懷，暢奇哉，渾身上下都通泰。	
		〔開門介〕
紅 娘	（白）喲，你們便通泰，撇我紅娘呵	〔貼見生旦，毒眼走進介，生旦各含笑半遮蔽式〕
		〔小生倍笑狀，小旦遮袖式〕
	（唱）好無聊賴，難擺劃，憑誰解	〔小生獨唱，小旦含羞〕
張 珙	夢魂飛繞青霄外，難道是昨夜夢中來，今宵同會碧紗櫥，何時再解香羅帶。	〔張珙與崔鶯鶯雙下袖互拜。〕
		〔貼急催介，小生連唱〕
紅 娘	夫人將已睡醒，小姐快些去罷	
張 珙	【尾】風流不用千金買，賤卻人間玉與帛。小姐，是必破工夫明夜早些來。	
崔鶯鶯 紅 娘		〔小旦垂頭，貼送下，即轉白〕
紅 娘	張先生	
張 珙	紅娘姐	
紅 娘	如今你的病是好了嘍	
張 珙	十分去了九分了。	
紅 娘	那一分呢	
張 珙		〔小生撲式〕
張 珙	還要紅娘姐身上，一發醫好了小生罷。	
		〔抱貼，貼作推〕
紅 娘	啐！	
		〔急小步低云，小姐，下。〕

人物	曲牌／唱詞／唸白	舞台提示
張 珙		〔小生笑白〕
張 珙	唉呀喜殺我也	
		〔關門下〕

附表三：周志剛整理傳授《水磨曲集崑劇團》的劇目

劇目	教學日期(首次傳授)	劇目來源與教學情況
《繡襦記·蓮花》	1997.06.-1997.07.	由沈傳芷與周志剛兩代演員整理捏製
《繡襦記·剔目》	1998.06.02-1998.08.28	由沈傳芷與周志剛兩代演員整理捏製
《蝴蝶夢·說親》	1998.06.02-1998.08.28	1985年周志剛隨華文漪到杭州向姚傳薌所學習
《漁家樂·藏舟》	1999.07.30-1999.10.25	根據沈傳芷藏本，由沈傳芷與周志剛兩代演員整理捏製
《琵琶記·琴訴盤夫》	2001.05.03-2001.07.07	周志剛將〈伯喈彈琴訴冤〉與〈牛小姐盤夫〉兩折整理合併
《玉簪記·逼試》	2002.09.05-2002.11.30	原有崑曲劇本，但周志剛參考川劇表演技巧，自己整編、安腔與導演
《白蛇傳·遊湖》	2002.09.05-2002.11.30	周志剛教導許仙與艸翁，朱曉瑜教導白蛇、青蛇
《西遊記·認子》	2002.09.05-2002.11.30	朱曉瑜教導殷氏，周志剛教導玄奘以及樞戲
《西廂記·寄柬》	2004.07.17-2004.10.15	周志剛戲校時的學戲劇目，依據戲校講義重新整理捏製
《占花魁·賣油》	2004.07.17-2004.10.15	周志剛擴編自全本戲中
《紅梨記·花婆》	2004.07.17-2004.10.15	周志剛捏製
《琵琶記·廊會》	2006.10.12-2006.12.31	1986年「崑曲培訓班」王傳藻教導。朱曉瑜拍曲，周志剛排戲
《浣紗記·合紗、泛舟》	2006.10.12-2006.12.31	顧鐵華提供薛正康改編執筆之〈合紗、泛舟〉演出劇本，周志剛設計身段
《浣紗記·後訪》	2007.10.18-2007.12.18	周志剛執筆整編劇本、重新捏製
《琵琶記·書館》	2007.03.09-2007.05.02	周志剛教導蔡伯喈與牛氏、朱曉瑜教趙五娘，周志剛再整齣加工
《豔雲亭·癡訴》	2008.07.08-2008.08.18	由沈傳芷與周志剛兩代演員整理捏製
《琵琶記·南浦》	2010.11.25-2011.01.02	沈傳芷所捏戲齣，周志剛再加工捏合

附表四：周志剛《繡襦記·蓮花》身段譜



唱詞與唸白	身段說明	走位圖
小鑼啟帘 一記風聲鑼 鄭元和內白：啞啞， 好大雪呀！（抽頭）	鄭上場門，左手腋下夾著蓮花棒踏雪步而出。	
	走至九龍口，一風鑼，棒換提夾在右腋下。	
	冷狀表演，示嘴暖氣呼手，搓手動作。	
	用左手輕撫已凍僵的耳朵。	
	見雪地，用雙手把蓮棒撐地踏雪交叉步走至下場台角，一跌步。	
	一風鑼，撤左步交叉，右手棒撐地，左手上拂袖。	

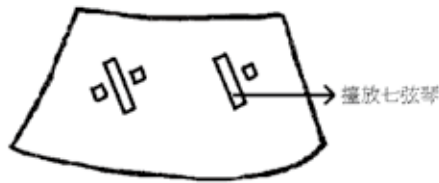
唱詞與唸白	身段說明	走位圖
	棒交左手撐地，撤踏右步交叉，側背身，拂右上袖，退步。	
		
	以上退至三次，到九龍口前，雙手按棒於地，側身騎馬式，視前上位。	
(白)喔啲，好大雪呀。	原狀。	
(唱)【山坡羊】	篤篤，右袖翻過頂袖。	
雪兒飄，喔啲(風聲)	拂下右袖騰步。	
啊呀四郊	提起棒夾右腋下，雙手揚掌式(夾膀)邊走台中，左右手腳同做。	
彤雲罩	棒交左手，右外折過頂滑手，左踏步。	
似我手提竹篙	雙手托棒示，再夾於右腋下側身。	
奔走求討	拖鞋步走。	
	左右二弓手帶步走至中台弓手恭拜式。	
衣衫飯食	雙手攤示、左食指示嘴對上角。	

唱詞與唸白	身段說明	走位圖
兩件俱無靠	左二指拉後同時撤右腳成踏步。	
	再右小上一步、左手、腳順反方擺動，再視鞋。	
我穿一雙破爛鞋	左指鞋，右棒挑褶子，左轉，側身，起抬左腳，右棒指左腳鞋。	
喔呵，走遍長街和短街	左轉，棒夾左腋下，雙手抱捧領起(風聲)	
	走至九龍口轉棒夾在右腋下。	
哎，颼颼朔風	棒夾右腋下，退步，三過頂遮袖。	
吹得要凍倒	騰步，反左袖，抱手。原地撫摸式轉身冷狀。左轉，轉身時用「不倒翁」步。	

附表五：周志剛〈琵琶記·琴訴盤夫〉道具場景圖與身段譜

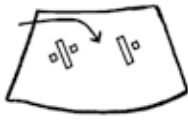
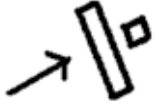
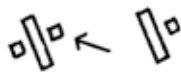



〈琵琶記·琴訴盤夫〉



- 1.穿戴：蔡伯喈：紗帽、湖藍團花帔、粉彩褲、黑靴；牛氏：大頭、對帔(與生同)
- 2.道具：二桌、三椅、七弦琴、盤、爐、香一支、紈扇一把。
- 3.場型：



<p>蔡伯喈：(內念) 吓，琴鶴二童。 琴鶴：(內答)那！(蘇音) 琴：在象子席上取魚尾紈扇過來！ 琴鶴：(內底)是哉！ [起斥：卷上場內替砌上] <u>加</u> 小椅失，懸狀 [承中念： 他多虧子不能加，(轉解身或)也這這哉 高堂父母無人管，(起語)中，(情)倒地(增)增 商別信年信音，(掛)要掛(加)再年信哉 零暮相催人已冬，(細)細油，(雙)雙 怨板整多(下)下油。 歌慵笑懶(上)神，(對)對身(對)身，(配)配 笑人(下)下 新把兩整付公琴(在)在(手)手，(指)指 [唱]唱(音)音，(學)學(轉)轉(音)音，(解)解(加)加</p>	<p>[起上] 小椅三張，卷，捧盤內有爐，香枝， 已替換的土椅着例上。 蔡伯喈 [金錢記] 自小 <u>蘇</u> <u>蘇</u> <u>蘇</u> [破唱]念 自小承作書房，(細)細(長)長 書房(自)自(處)處(就)就 快作(家)家(管)管，(當)當(這)這(難)難(對)對(利)利 難當(就)就(到)到(未)未(過)過 只管(已)已(折)折(如)如(甲)甲(之)之 燒香(甲)甲(已)已(折)折 [唱]唱(音)音(自)自(自)自(自)自 唱飽(上)上(既)既(林)林(甲)甲(用)用(折)折(式)式 [進] <u>蘇</u> 琴鶴二童，(老)老(爺)爺，(蕉)蕉(尾)尾(扇)扇(拉)拉(去)去 · 卷：你何(子)子(燒)燒(香)香(支)支(一)一(个)个(打)打(扇)扇(我)我(人)人) · 適着(交)交(打)打(做)做(書)書)十三(已)已(三)三(已)已(唱)唱 · 琴鶴(快)快(的)的(是)是(我)我(琴)琴(兒)兒，(拿)拿(打)打(扇)扇，(成)成(燒)燒(香)香，(這)這(不)不(燒)燒(香)香</p>
---	---

唱詞與唸白	身段說明	走位圖
蔡伯喈(內念)：啊！琴鶴二童！		
琴鶴(內答)：那！(蘇音)		

唱詞與唸白	身段說明	走位圖
蔡：在象牙床上取焦尾 紈扇過來！		
鶴：(內答)是哉!		
	起樂，蔡上場門背雙手上，小搖頭， 愁狀嘆氣	
	樂聲中念	
他鄉遊子不能歸	踩左顛身式，邊走邊搖頭式	
高堂父母無人管	雙弓手走台中，視下角，側視上角雙 手放左示不	
離別經年沒信音	抬頭思想，視上角書寫手式	
寒暑相催人易老	雙內折袖，雙過臉手	
怨極愁多	下右、下左袖	
歌慵笑懶	上袖，轉背身雙背手，視見琴	
關心	回頭	
欲把閒愁付玉琴	右撫心手，雙指琴手	
	蔡再視外看，望之未來之琴、鶴童， 背手歸坐。	
	樂止，小鑼五記，琴捧盤內有爐、香 一支，乙持紈扇，上場前側上。	
琴鶴二童【金錢花】		
自小	九龍口站定念	
自小承值書房	划手走出位	
書房	向上台處視	
快活其實難當	孩兒跳，再對亮，交流	
難當	站起，分頭對視	
只管(乙念)打扇	示扇，甲視之	

唱詞與唸白	身段說明	走位圖
與燒香(甲念)	乙指甲亮	
荷亭畔好乘涼	乙自搖扇式	
吃飽飯上眠床	甲用臂推乙式	
琴鶴二童：老爺，蕉尾紈扇拉丟哉		
蔡：你們一個燒香，一個打扇，違者各打十三。	右示一 指二人 拍打桌 示三 (唱)	
琴鶴(夾白)是哉		
琴：兄弟，奈打扇，我燒香	乙不快狀，打扇。甲香入爐，放中，燒香。	

附表六：《水磨曲集崑劇團》保留劇目

戲齣	折子或全本	教學傳授者
《牡丹亭》	〈學堂〉	張善薌
	〈遊園〉	張善薌 華文漪（團聘） 王奉梅
	〈驚夢〉	張善薌 華文漪（旦、團聘）、周志剛（小生、團聘） 王奉梅（旦） 岳美緹（小生）
	〈尋夢〉	蔡瑤銑 張繼青
	〈寫真〉	張繼青
	〈拾畫叫畫〉	汪世瑜錄影帶 岳美緹
	〈幽媾〉	上崑錄影帶
	〈冥誓〉	上崑錄影帶
	〈幽會還魂〉	岳美緹
《長生殿》	〈定情〉	周志剛拍曲
	〈絮閣〉	朱曉瑜（團聘）、周志剛（團聘）
	〈小宴〉	華文漪（團聘）、周志剛（團聘） 蔡正仁、蔡瑤銑
	〈驚變〉	
	〈埋玉〉	錄影帶
《玉簪記》	《玉簪記·琴挑、問病、偷詩、逼試、秋江》	上崑錄影帶 岳美緹（小生）
	〈偷詩〉	華文漪（團聘）、周志剛（團聘）
	〈逼試〉	周志剛（團聘）
《琵琶記》	〈南浦〉	周志剛（團聘）

戲齣	折子或全本	教學傳授者
	〈琴訴盤夫〉	周志剛（團聘）
	〈廊會〉	朱曉瑜拍曲（團聘）、周志剛排戲（團聘）
	〈書館〉	周志剛（團聘）、朱曉瑜（團聘）
《浣紗記》	《浣紗記·後訪、合紗、泛舟》	周志剛（團聘）
	〈寄子〉	張善薈 計鎮華
《占花魁》	《占花魁·賣油、湖樓、受吐、獨占》	岳美緹（〈湖樓〉〈受吐〉）、張靜嫻 （〈受吐〉） 上崑錄影帶
	〈賣油〉	周志剛
《白蛇傳》	〈遊湖〉	朱曉瑜（團聘）、周志剛（團聘）
	〈水鬥〉	周雪雯（團聘）
	〈斷橋〉	張善薈 華文漪（團聘）、周志剛（團聘）
《西廂記》	〈寄柬〉	周志剛
	〈佳期〉	張善薈
	〈拷紅〉	張善薈
《爛柯山》	《爛柯山·逼休、癡夢、潑水》	張繼青錄影帶
	〈癡夢〉	周志剛（團聘）
《紅梨記》	〈亭會〉	汪世瑜（小生）、張洵澎錄影帶
	〈花婆〉	周志剛
《繡襦記》	〈蓮花〉	周志剛（團聘）
	〈剔目〉	周志剛（團聘）
《金雀記》	〈庵會〉	上崑錄影帶
	〈喬醋〉	張善薈 蔡正仁、蔡瑤銑
《蝴蝶夢》	〈說親〉	周志剛（團聘）

戲齣	折子或全本	教學傳授者
	〈回話〉	華文漪錄影帶
《釵釧記》	《釵釧記·相約、相罵》	王維艱（團聘）
《紫釵記》	《紫釵記·折柳、陽關》	王奉梅（旦）
《幽閨記》	〈拜月〉	周雪雯（團聘）
《西遊記》	〈認子〉	朱曉瑜（團聘）、周志剛（團聘）
《吟風閣》	〈罷宴〉	王維艱（團聘）、黃小午（團聘）
《竇娥冤》	〈斬娥〉	朱曉瑜（團聘）、周志剛（團聘）
《鐵冠圖》	〈刺虎〉	張善薌 朱曉瑜、周志剛
《療妒羹》	〈題曲〉	胡保棣（團聘）
《焚香記》	〈陽告〉	周雪雯（團聘）
《荊釵記》	〈見娘〉	周志剛拍曲、教學錄影帶
《漁家樂》	〈藏舟〉	周志剛（團聘）
《豔雲亭》	〈癡訴〉	史潔華、周志剛（團聘）
《獅吼記》	〈跪池〉	錄影帶、龔世葵（旦） 周志剛 岳美緹（小生）
《西樓記》	〈樓會〉	岳美緹（小生）
《牧羊記》	〈望鄉〉	岳美緹（小生）
《百花記》	〈贈劍〉	華文漪（團聘）、周志剛（團聘） 上崑錄影帶
	〈思凡〉	張善薌 沈世華
	〈詠花〉	朱曉瑜（團聘）

※「水磨曲集崑劇團」提供資料，筆者整理，陳彬校正

※（團聘）是指邀請周志剛或朱曉瑜教所有團員這折戲

※無團聘字樣者，是個人跟老師上私課學戲

※有些劇日記不清教學來源

※教學傳授者在同一列者，為同時擔任教學者；若置放在另一列者，則為不同時期的傳授者

參考書目：

- 1.王季烈《與眾曲譜》，上海：商務印書館，1947。
- 2.王安祈〈崑劇傳承中京劇因子的滲入〉，發表於中央研究院「第四屆國際漢學會議」，2012.6.21。
- 3.汪詩珮《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，臺北：學海出版社，2000.3，頁217-223。
- 4.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。
- 5.周秦〈崑曲：遺產價值的認識深化與傳承實踐—兼論蘇州大學白先勇崑曲傳承計畫〉，收錄於《蘇州大學學報》（哲學社會科學版）2012年第1期，頁143-148。
- 6.洪惟助〈臺灣崑劇活動與海峽兩岸的崑劇交流〉，收錄於《千禧之交—兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》，宜蘭傳統藝術中心，2000.1，頁24-35。
- 7.洪惟助主編《崑劇辭典》，宜蘭：傳統藝術中心，2005。
- 8.俞振飛《粟廬曲譜》，1996，臺灣重印。
- 9.陸萼庭〈〈遊園驚夢〉集說〉，收錄於華瑋主編《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005.12，頁699-736。
- 10.郭亮〈崑曲表演藝術的一代範本—《審音鑑古錄》〉，載於《戲劇報》1961年第19.20期，頁54-59。
- 11.曾永義〈論說「折子戲」〉，收錄於《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009.2，頁332-445。
- 12.張元和《崑曲身段試譜》，臺北：蓬瀛曲集，1972.6。
- 13.陳彬《我愛唱戲—優游戲曲三十年》，臺北：作者自費出版，1999.11。
- 14.陳彬《萬里巡行—周志剛、朱曉瑜伉儷的戲曲藝術》，台北：陳彬自費出版，2006.9。
- 15.陳彬《我更愛唱戲—優遊戲曲四十年》，臺北：陳彬自費出版，2009.9。

16. 焦承允編輯《炎薌曲譜》，臺北：中華學術院崑曲研究所發行，1971.6。
17. 焦承允《王子曲譜》，臺北：中華書局，1972.10，再版，1976.1。
18. 焦承允《增定王子曲譜》，臺北：中華書局，1980.12。
19. 鄭培凱〈梅蘭芳對《牡丹亭》的詮釋〉，收錄於華瑋主編《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005.12，頁853-886。
20. 《審音鑑古錄》，收錄於馬文大、陳堅主編《明清珍本版畫資料叢刊》，北京，學苑出版社，2003.10，下冊。
21. 蔡瑤銑口述，陳彬記錄整理《瑤台仙音—我的崑劇藝術生涯》，臺北：陳彬自費出版，2005.2。
22. 蔡欣欣〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉，收錄《臺灣戲曲景觀》，臺北：國家出版社，2011.1。
23. 賴橋本〈四十年來臺灣的崑曲活動〉，《國文天地》9卷8期，1994.1。
24. 應平書主編《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》，臺北：水磨曲集印行，1998.9。