

國立臺灣大學文學院戲劇學系

碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

蔡正仁崑劇小生表演藝術研究

A Study on Zhengren Cai's Xiao-Sheng

Performing Arts of Kun Opera



孫昱文

Yu-Wen, Sun

指導教授：王安祈 博士

Advisor: An-Chi Wang, Ph.D.

中華民國 101 年 6 月

June 2012

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

蔡正仁崑劇小生表演藝術研究

A Study on Zhengren Cai's Xiao-Sheng Performing Arts
of Kun Opera

本論文係孫昱文（學號 R96129001）在國立臺灣大學戲劇學
研究所完成之碩士學位論文，於民國 101 年 6 月 28 日承下
列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

孫昱文
(指導教授)

沈惠虹 江詩琳

系主任、所長

胡成志 (簽名)

蔡正仁崑劇小生表演藝術研究

提 要

小生，在崑劇中是十分重要的行當，與京劇小生在劇中的邊配地位不同，崑劇小生往往扮演劇中的主要角色。崑劇表演藝術家蔡正仁素有「小俞振飛」、「活唐明皇」的美譽，是當代少數擅長官生表演藝術的小生演員，而這兩項稱號，可視為蔡正仁在崑劇小生表演藝術上繼承與開創個人特色的成就總結。

本文探討崑劇小生蔡正仁的表演藝術，研究方法採書面文獻蒐集與訪談作為主要參考依據，並輔以蔡正仁演出錄影、錄音資料分析，探討其表演藝術。

文中先說明崑劇小生各行當的表演特色，再對蔡正仁主要業師俞振飛的藝術成就，與蔡正仁習藝從藝經歷進行梳理，而後分別對其大官生、小官生、窮生、巾生等小生行當之代表劇目進行分析，最後總結歸納出蔡正仁在崑劇小生藝術繼承與開創上的藝術成就。

關鍵詞：崑劇、崑劇小生、蔡正仁、俞振飛、俞派唱法、官生、冠生

目 次

口試委員審定書	i
提要	ii
目錄	iii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻回顧	2
第三節 研究方法與論文架構	7
第二章 崑劇小生行當與俞派唱法	10
第一節 崑劇小生行當演變與表演特色	10
第二節 俞振飛生平與藝術貢獻	22
第三節 俞派唱法發展與內涵	25
第三章 蔡正仁生平與藝術分期	31
第一節 習藝緣起	31
第二節 上海戲曲學校時期	33
第三節 上海青年京崑劇團時期	37
第四節 沉寂的文革時期	39
第五節 上海崑劇團時期	41
第四章 蔡正仁《長生殿》表演藝術析論	44
第一節 上海崑劇團全本《長生殿》版本探討	44
一、「全本戲」概念梳理	44
二、上海崑劇團《長生殿》版本探討	49
第二節 蔡正仁《長生殿》表演析論	57
第五章 蔡正仁表演藝術析論：大官生	66
第一節 《鐵冠圖·撞鐘分宮》析論	66
第二節 《千鍾祿·慘睹》析論	71
第三節 《驚鴻記·太白醉寫》析論	76
第四節 小結	81

第六章 蔡正仁表演藝術析論：小官生	84
第一節 《荊釵記・見娘》析論	84
第二節 《金雀記・喬醋》析論	89
第三節 《販馬記・寫狀》析論	93
第四節 小結	98
第七章 蔡正仁表演藝術析論：窮生與巾生	99
第一節 《綵樓記・評雪辨蹤》析論	99
第二節 《牡丹亭・驚夢》析論	104
第三節 《白蛇傳・斷橋》析論	106
第四節 小結	110
第八章 結論	111
參考文獻(古籍在前，依姓氏筆劃排序).....	116
附錄一 2011 年 5 月 6 日訪談記錄	124
附錄二 2011 年 5 月 6 日訪談記錄	135
附錄三 2011 年 10 月 01 日訪談記錄	146
附錄四 蔡正仁活動年表	161



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

崑劇，長久以來以「百戲之母」的姿態滋養著眾多劇種，也曾以「唯一的雅部」傲視菊壇，然而這樣一個融歌、舞、劇、技於一體，標誌著戲曲藝術發展顛峰的悠久劇種，卻也經歷過一段衰頹幾近消亡的歷史。陸萼庭先生於《崑劇演出史稿〔修訂本〕》在歸納崑劇衰敗的原因時提到：「舊戲迷群早已老化、瓦解，新觀眾隊伍始終不能凝聚結結起來。」¹沒有新觀眾，是崑劇衰頹的原因之一。

2004 年，由白先勇總策劃製作的「青春版」牡丹亭在臺灣演出，舞台上年輕的演員搬演著屬於青春少年的愛情故事，一時間吸引無數與劇中人年紀相差無幾的觀眾進入劇場欣賞崑劇演出，而當時就讀大學二年級甫加入學校崑曲社團的筆者亦是其中之一，那時只覺得年輕的花容、華麗的舞台、精緻的戲服即是崑曲藝術美麗之處。然而，隨著習藝時間越久，對於崑曲的認識越深，欣賞的眼光逐漸從只看見現代舞台營造出的繽紛畫面，轉而發現深藏其後崑曲最根源的技藝之美。自那時起，不再滿足於那些年輕的臉龐，進而發掘真正的精隨還必須在老一輩演員身上尋找。

學校崑曲社團的指導老師，大多是 1992 年以來參加「崑曲傳習計畫」藝生班，直接向蔡正仁、岳美緹、汪世瑜、石小梅……等等表演藝術大師習藝的崑曲愛好者。在社團課程中時常聽老師們提起當年同大師學藝的「傳奇故事」，不禁嘆自己生不及時未能趕上與大師習藝的年代，只得從社上所存的影音資料一睹大師風采。其中最令筆者沉醉的，是蔡正仁先生大小嗓轉換自如的寬亮嗓音，每回

¹ 陸萼庭《崑劇演出史稿〔修訂本〕》(臺北：國家，2002)，頁 401。

聽蔡正仁先生唱曲，凡至曲中開口音拖腔字詞，洪鐘般悠揚跌宕的聲音入耳教人迷醉，如老殘聽王小玉說書，五臟六腑像熨斗熨過般，無一處不伏貼。

蔡正仁先生在崑劇劇壇享有「小俞振飛」與「活唐明皇」之盛譽，他在崑劇演出史上占有極重要的地位。研究蔡正仁的表演藝術，可發現其在崑劇演出史上「線與點」的兩層意義。「線」的方面，蔡正仁從老師俞振飛身上承襲了「俞派唱法」以及表演藝術精華，因其在舞台上的形象神似業師，而獲「小俞振飛」之譽，因此於「線」的層面，蔡正仁的表演藝術展現了藝術傳承的流動性與延續性意義。「點」的方面，藝術的存亡，表演者與觀眾的關係是唇齒相依的，同樣是崑劇演出，演員為了吸引觀眾，勢必會因當時觀眾的反應對其表演藝術進行調整變動，因此演員的表演藝術，同時也反應了其所處時代觀眾的審美眼光與觀戲喜好。每個活躍於劇壇的演員，都是崑劇演出史上的一個亮點，象徵了崑劇在每一個時代的呈現。從蔡正仁身上，可以看到崑劇在當代的呈現與意義，亦可發現崑劇藝術繼承的軌跡，從「點與線」兩方面，便可看出蔡正仁崑劇演出史上的地位，是值得記錄與研究的。

然而，蔡正仁先生從藝近六十年，至今尚未有對其表演藝術進行整理的專論專書，筆者於此感到有些遺憾，因此基於對蔡正仁先生表演藝術的熱愛，期望以有限的能力嘗試彙整散見的文獻紀錄，整理蔡正仁先生的從藝經歷，並從其演出代表劇目中，歸納其在崑劇小生表演藝術上繼承與開創的成就，期盼能提供崑曲同好做為小生表演藝術欣賞之參考，並為記錄崑曲藝術工作盡一份棉薄之力。

第二節 文獻回顧

綜覽傳統戲曲的研究議題與成果，近年來逐日豐碩，自戲曲源流史論、劇壇史貌、戲曲文本、理論、劇場藝術及文化至劇種學，廣泛且紛呈，本文主要探討重點為特定演員蔡正仁崑劇小生的表演藝術，因此本節針對與本研究有較密切關係的戲曲表演，以「崑劇表演理論→崑劇小生→蔡正仁」的層次進行相關研究概

況說明，其他關於崑曲發展文化史論、文本探討……等相關資料則做為基本常識閱讀，不在此一一羅列。

關於崑劇表演藝術總論，重要的古籍專書有《潘之恆曲話》²，為今人汪效倚輯自明代戲曲表演評論家潘之恆的《瓦史》、《鸞嘯小品》、《漪游草》並加以注釋，汪氏將所輯文章分為上中下三編，上編是關於崑曲唱腔的流變、表演技巧；中編主要為當時著名演員的傳記；下編則收錄潘之恆品劇之詩、題贈演員或是與友人唱酬的詩歌。《梨園原》³原名《明心鑑》，為清乾嘉時期的崑班藝人黃旛綽所著，後又經莊肇奎、葉元清增修考證。《梨園原》共分十三個主題，篇幅甚短，為黃旛綽即其弟子們的表演心得經驗歸結，其中以論述曲白與身段藝術為主的〈藝病十種〉、〈曲白六要〉、〈身段八要〉、〈寶山集八則〉最為精要。《崑曲身段譜》⁴甲、乙編共記十五冊，收錄了清中葉崑班藝人的演出身段記錄，共二十六種傳奇中六十七個單折⁵，然因《崑曲身段譜》原書收藏於上海圖書館善本室，在臺灣無法閱覽全書，當代學者陳芳於《崑劇表演與傳承》⁶一書中，複印了《崑曲身段譜》中的《牡丹亭·描真、拾叫畫》、《西廂記·草橋、驚夢、跳牆、著碁》、《琵琶記·書館》、《焚香記·陽告、陰告》、《連環記·大宴、小宴》、《爛柯山、逼休》等折收於其書附錄。《審音鑑古錄》⁷為清代琴隱翁編，是清代中葉一部崑曲演出劇目的選本，同時也是一部演出身段譜，收錄九種傳奇共六十六個單折，書中對所選劇目從穿關扮相、念白唱腔、身段動作甚至舞台提示皆予以詳細評註，是一本結合表、導演的表演藝術理論著作。

對於古籍中的崑劇表演藝術總論，當代學者又有系統的進行整理與論述：李

² 汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇社，1988年。

³ [清]黃旛綽：《梨園原》，楊家駱主編《歷代詩史長編二輯》第九冊，臺北：中國學典館復館籌備處，民63。

⁴ 周明泰藏：《崑曲身段譜》甲、乙編，上海圖書館善本書室，約乾隆四十九年至嘉慶二十一年（1784—1816）。

⁵ 本項資料來自洪惟助主編：《崑曲辭典》「曹文瀾」詞條。（宜蘭五結鄉：傳統藝術中心，2002），頁734。

⁶ 陳芳：《崑劇的表演與傳承》，臺北：國家，2010年。

⁷ [清]琴隱翁編：《審音鑑古錄》，王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第五輯，臺北：學生書局，1987年。

惠綿的《戲曲表演之理論與鑑賞》⁸分上下編，上編針對潘之恆的曲論、《梨園原》與《審音鑑古錄》的理論體系分別做了系統性的分析；下編則為對當代新編戲的表演及文本之鑑賞。熊姝、賈志剛合著的《崑曲表演藝術論集》，可分為三大部分，第一部分闡述崑曲表演特徵的形成歷史以及發展規律，並對崑曲表演程式與行當進行分析；第二部分，則闡釋了明代潘之恆和清代李漁的表演理論；第三部分則對俞振飛、周傳瑛、王傳淞、華傳浩四位表演藝術家的不同表演風格特點進行了剖析。另外，陳芳的《崑劇表演與傳承》，則是在上述古籍專書的理論基礎上，統整出「乾、嘉傳統」的表演藝術特質，同時利用身段譜資料，梳理「乾、嘉傳統」在實際崑劇折子戲演出中的傳承現象。

崑劇表演藝術在唱曲、念白理論上，亦有重要的專文著述：王季烈的《螭廬曲談》⁹卷一的〈論度曲〉探討笛色七調、板眼、識字正音、演唱口法、念白等問題，後又為提升唱曲者的咬字吐音，撰寫了〈度曲要旨〉¹⁰，分為十章，第一至第八章主要在辨明字形字音，第九、十章則為實際的唱曲與賓白技法講解。俞振飛所著〈習曲要解〉¹¹與〈念白要領〉¹²，前者對如何念字、發音、用氣、掌握節奏、表達曲情等唱曲技法詳加解說，並列舉崑曲潤腔的十六種腔格，逐一進行譜例與唱法說明；後者則是對念白技巧的音樂性和語氣化進行闡明。王正來《曲苑綴英》¹³是崑曲工尺譜，分為上下兩冊，大部分的曲文後都附有唱法講解，書末則附〈習曲要旨〉，闡論字韻與演唱技巧。以上專文都建構了一套完整的崑劇唱念理論，對於習曲者提供具體且詳實的習曲門徑。

以行當表演藝術為主軸的當代學術論述並不多見，國內以小生藝術為主要論述對象者僅有四本，除楊汗如碩士論文《崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑

⁸ 李惠綿：《戲曲表演之理論與鑑賞》，臺北：國家，2006年。

⁹ 王季烈：《螭廬曲談》，臺北：商務，1971年。

¹⁰ 輯於王季烈編：《與眾曲譜》，臺北：商務，1977年。

¹¹ 收於上海崑劇團編：《振飛曲譜》上冊，上海：上海音樂，1991年。

¹² 同上註。

¹³ 王正來：《曲苑綴英》，香港：香港中華文化促進中心，2004年。

〈湖樓〉、〈望鄉〉為例》¹⁴，以作者親身向大陸小生表演藝術家岳美緹女士習藝的經歷，討論崑劇小生巾生戲〈湖樓〉與官生戲〈望鄉〉的當代詮釋與演繹方式，其餘三本且皆以京劇小生為研究主題：其一，馬薇茜碩士論文《京劇小生行當表演藝術之研究》¹⁵，討論京劇小生行當的演變與形成，以詳細圖文說明京劇小生的表演技法、裝扮與劇目類型，並介紹朱世友、劉玉麟、曹復永、高蕙蘭、孫麗虹、趙延強等六位小生演員；其二，趙延強(趙揚強)碩士論文《京劇小生表演藝術研究》¹⁶，因作者本身為國立臺灣戲曲學院京劇團與臺灣崑劇團小生演員，論文主要以自身演出實務討論小生造型與唱唸基本功，另有兼及崑劇巾生戲〈亭會〉的記述但討論不多；其三，黃琦碩士論文《京劇小生藝術研究——以葉盛蘭為論述對象》¹⁷，此論文則為演員表演藝術專論，深入探討京劇小生代表人物葉盛蘭的藝術成就與貢獻，對筆者同以演員為切入角度的研究架構建立，具有極大的參考價值。京劇在發展過程中，曾自崑劇汲取劇目上與表演上的優長，因此二者在表演程式上有許多相通之處，但相通不等同相同，即便是一樣的行當名稱，仍各自保有不同表演特色，因此僅能說崑劇小生藝術的研究在學術論述上仍寥若晨星。

論及崑劇小生，俞振飛先生是崑劇發展史上一位標竿人物，其獨特的書卷氣為小生藝術樹立新風貌，而傳自家學的「俞派唱法」也成為崑曲中獨特的演唱藝術，本文探討的蔡正仁先生，即是俞振飛藝術的重要傳人。記述俞振飛生平與藝術的專著，其中傳記即有三本，一是唐葆祥原於《中國戲劇》期刊自 1996 年第 12 期至 1998 年第 3 期，分十四次連載的《俞振飛傳》¹⁸，二是 2010 年唐葆祥對《俞振飛傳》進行修訂和補充並收入《中國京崑藝術家評傳》叢書的再版，更名

¹⁴ 楊汗如：《崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例》，臺北：國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文，2003 年。

¹⁵ 馬薇茜：《京劇小生行當表演藝術之研究》(臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，2004)。

¹⁶ 趙延強：《京劇小生表演藝術研究》(宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士班碩士論文，2008)。

¹⁷ 黃琦：《京劇小生藝術研究——以葉盛蘭為論述對象》(桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2008)。

¹⁸ 唐葆祥：《俞振飛傳》(上海：上海文藝，1997)。

為《清風雅韻播千秋——俞振飛評傳》¹⁹，三是費三金 2011 年甫出版的《俞振飛傳》²⁰，唐著以樸實的筆法鋪展事件，費三金所著則更著力於傳記的文學性，另有江沛毅編著的《俞振飛年譜》²¹，仔細查考糾正了某些文獻上時間的錯誤，以編年方式詳細記錄俞振飛的演藝史事，而《俞振飛藝術論集》²²則整理出其演劇生活、表演經驗、對戲曲理論的探討等。

其他記錄崑劇小生藝術的專書有《崑劇生涯六十年》²³前半敘寫傳字輩藝人周傳瑛的演藝經歷，後半則記錄其表演體悟，另外《周傳瑛身段譜》²⁴則是以文字敘述搭配走位圖示與周傳瑛弟子示範照片，記錄十齣包含巾生、雉尾生、冠生、窮生等小生各類型代表劇目的周傳瑛舞台藝術。與蔡正仁同為崑大班²⁵小生演員，擅長巾生行當的岳美緹著有一本自傳《巾生今世——岳美緹崑曲五十年》²⁶，回憶其五十年來學藝從藝的過程，以及對崑劇巾生表演的理解及體會，另一本《臨風度曲·岳美緹》²⁷更透過岳美緹對其代表劇目的詳細講解，總結她的巾生表演藝術成就。

而專為蔡正仁先生記述從藝經歷的專著尚未得見，然筆者至上海訪問期間得知，蔡正仁先生的傳記將於 2012 年 5 月出版，然因本論文時近完稿，蔡正仁傳記在臺灣的銷售通路又於甫出版上市便售罄，筆者尚無緣參閱，因此仍以目前搜羅的資料為主。現今對蔡正仁記錄較多的，可見於《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》²⁸與《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》²⁹，從前者對上海

¹⁹ 唐葆祥：《清風雅韻播千秋——俞振飛評傳》(上海：上海古籍，2010)。

²⁰ 費三金：《俞振飛傳》(上海：上海文化，2011)。

²¹ 江沛毅：《俞振飛年譜》(上海：上海文化，2011)。

²² 王家熙、許寅整理：《俞振飛藝術論集》(上海：上海文藝，1985)。

²³ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》(上海：上海文藝，1988)。

²⁴ 周世瑞、周攸編著：《周傳瑛身段譜》(台北：國家，2003)。

²⁵ 指 1954 年入學，1961 年畢業，上海戲曲學校崑曲演員班第一屆學生。

²⁶ 岳美緹：《巾生今世——岳美緹崑曲五十年》(北京：文化藝術，2008)。

²⁷ 岳美緹口述、楊汗如編撰：《度曲臨風·岳美緹》(臺北：石頭，2006)。

²⁸ 葉長海、蔡正仁主編：《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》(上海：上海文化，2004)。

²⁹ 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》(臺北：國家，2002)。

戲曲學院崑大班演員從藝五十年的記錄，與後者專訪蔡正仁一篇，可略知其習藝與演藝經歷，除此之外，本研究多筆重要參考資料，關於蔡正仁自身表演體會、習藝回憶、觀眾對其演出評論等，多散見於期刊或報刊報導，因限於本節篇幅，便不在此逐一羅列，將於文中引用時於當頁註腳標明，並於論文最後附上詳細參考文獻資料。

第三節 研究方法與論文架構

本文以蔡正仁的表演藝術為研究對象，以文獻蒐集整理與影音分析為主要材料，輔以實際訪談進行研究，書面文獻蒐羅包含蔡正仁演出報導與評論、主要演出劇目劇本、蔡正仁業師俞振飛之傳記與記述等及其他相關文獻。影音資料則包含蔡正仁舞台演出、講座與課堂拍曲錄影，透過梳理、比較與分析，整理歸納蔡正仁的表演藝術成就。本論文所討論之蔡正仁演出劇目，以傳統折子戲演出為主，新編戲僅作為從例輔助，不在主要討論之列。

本論文共分八章，分述如下：

第一章 〈緒論〉說明本文研究動機與目的、相關文獻回顧，以及闡述研究方法與論文架構。

第二章 〈崑劇小生行當與俞派藝術〉崑劇的行當家門發展至今，仍舊保有與其有滋乳關係的戲曲主流劇種—京劇—不同的腳色家門分類與表演特色。本章分為三節，先探討崑劇小生行當的演變，而後說明其下細分腳色家門的表演程式特色，再記述為崑劇小生樹立典型、且為本文研究對象蔡正仁業師的俞振飛先生之生平與藝術貢獻，並對其所發展出的「俞派唱法」進行闡述，說明蔡正仁在藝術上的重要師承。

第三章 〈蔡正仁生平與藝術分期〉本章擬將蔡正仁生平及藝術生涯分為五階段記述：「習藝緣起」、「上海戲曲學校時期」、「上海青年京崑劇團時期」、「沉寂的文革時期」、「上海崑劇團時期」，見其由習藝與演出經歷中藝術的淬鍊與積累。

第四章 〈蔡正仁《長生殿》表演藝術析論〉，《長生殿》中的唐明皇為崑劇大官生代表人物，因蔡正仁對此角色人物深刻的表演詮釋，贏得了「活唐明皇」的稱號。又因其大官生演出代表作以《長生殿》的折子戲最多，近年又主導了上海崑劇團各版全本《長生殿》的推出，因此一特殊性，故將蔡正仁《長生殿》詮釋唐明皇的表演藝術，獨立於其大官生表演藝術之外，另立一章進行論述。本章先對全本戲的概念進行梳理，再就上崑近年推出的全本《長生殿》版本進行探討，最後針對蔡正仁《長生殿》的代表折子戲〈絮閣〉、〈驚變〉、〈埋玉〉、〈哭像〉進行表演析論。

第五章 〈蔡正仁表演藝術析論：大官生〉崑劇小生行當中，以大官生最為獨特，在表演上講究氣度，唱法上要求聲若洪鐘的「膛音」，蔡正仁尤善於此。本章列舉蔡正仁大官生折子戲演出代表作《鐵冠圖·撞鐘分宮》、《千忠戮·慘賭》、《驚鴻記·太白醉寫》等劇目，探討蔡正仁大官生表演藝術成就。

第六章 〈蔡正仁表演藝術析論：小官生〉崑劇小生行當同屬官生者，尚有小官生一類，本章藉《荊釵記·見娘》、《金雀記·喬醋》、《販馬記·寫狀》、等小官生代表劇目，分析蔡正仁小官生的演出特色。

第七章 〈蔡正仁表演藝術析論：窮生與巾生〉除擅長表演條件較嚴苛的官生

行當，蔡正仁於小生其他行當如窮生、巾生亦有專精，本章列舉窮生戲《綵樓記·評雪辨蹤》，以及巾生戲《牡丹亭·驚夢》、《白蛇傳·斷橋》，研究蔡正仁窮生與巾生的藝術特點。

第八章 〈結論〉本章總結各章研究成果，歸納蔡正仁對崑劇小生表演藝術的繼承與開創個人表演特色之總體成就。

本文旨在探討蔡正仁的藝術成就，對於同時期崑劇小生演員未進行橫向關照，寄望日後能繼續開展，更全面地深入崑劇小生表演藝術相關課題。本文疏漏之處，尚祈前賢方家，不吝指正。



第二章 崑劇小生行當與俞派唱法

第一節 崑劇小生行當演變與表演特色

「生」行³⁰，為男性腳色之總稱，男性腳色以年齡分類，可粗分為「老生」與「小生」，「老生」一般扮演蓄鬚戴髯的中、老年男子腳色，「小生」則多半演青年腳色。京劇的「生」行即包含老生與小生藝術，但在崑劇中，「生」行特指「小生」藝術，「老生」則與副末、老外歸在「末」行³¹。然而戲曲的分行並非僅以單一條件做為區分標準，除腳色年齡外，尚需考量身份、地位、性格、氣質等因素，再派生出更為細密的家門³²。因此在崑劇生行中，存在一個極為特殊的家門即「大冠生」，不演青年腳色，裝扮都帶髯口，按裝扮與腳色年紀「大冠生」應同老生歸入「末」行，但在崑劇中「大冠生」仍被歸屬於「生」行。此一特殊家門的表演特色，將於本節後半與其他小生家門一同進行討論，此處先就為何現今崑劇「生」行藝術專指「小生」藝術之議題進行探討。

吳新雷主編《中國崑劇大辭典》之「小生」詞條，共有二義，其一為「地位次於正生的生腳」，其二為「專指青年男子腳色」³³，兩種意義的提出並非兩個平行義的解釋，這種多義現象反而清楚說明了「小生」行當在歷史進程中的地位演變。

崑劇腳色沿襲南戲之舊，按明代徐渭《南詞敘錄》記載南戲腳色，分為生、

³⁰ 行當，戲曲團體中演職員專業分工的總體類別，廣義可分為「表演行當」、「伴奏行當」與「後台行當」，狹義一般所稱行當即指「表演行當」，此處生旦淨末丑五類所稱行當取用狹義。詳見吳新雷主編《中國崑劇大辭典》「行當」詞條(南京：南京大學，2002)，頁565。

³¹ 參見洪惟助主編《崑曲辭典》「末」、「老生」詞條(宜蘭五結鄉：傳統藝術中心，2002)，頁560。

³² 洪惟助主編：《崑曲辭典》「腳色家門」詞條，解「家門」為生、旦、淨、末、丑各行當之下又做細分的行當。(宜蘭五結鄉：傳統藝術中心，2002)，頁558。又，按吳新雷主編《中國崑劇大辭典》「角色家門」詞條所述，「角色家門」即「表演行當」，崑曲稱為「家門」。(南京：南京大學，2002)，頁565。本論文統一將生、旦、淨、末、丑五類以「行當」稱之，其下細分類則以「家門」稱之。

³³ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》「小生」詞條(南京：南京大學，2002)，頁566-567。

旦、外、貼、丑、淨、末七行，其中又在「外」條載：「生之外又一生也，或謂之小生。」「小生」一腳原屬外腳，徐渭於此特別註明，顯示其有從外腳分化，重要性逐漸提昇趨於獨立的趨勢。而「小生」一腳產生之初，其功能是為因應腳色「兼扮不及」而發展出的副腳。陸萼庭在〈崑劇腳色的演變與定型〉中說：

就腳色言，七門之數是比較固定的，但一班能上臺的演員人數也不能限死，如《琵琶記》淨、丑腳色實在忙不過來，各增一二備員也屬常理。這種常理隨著傳奇體製的盛行逐件加劇，乃至派生出另一套腳色。³⁴

派生的另一套腳色，便是在主要七門腳色上各增一「小」字，實際的例子可從《浣紗記》³⁵得到應證：

《浣紗記》腳色與劇中人物對應表

腳色	劇中人物	腳色	劇中人物
生	范蠡	小生	越王
旦	西施	小旦	公孫聖之妻
外	伍員	小外	吳國王孫
淨	吳王	小淨	北威
末	文種	小末	吳太子
貼	越王夫人	小貼	無
丑	伯嚭	小丑	無

從表中可見，《浣紗記》除貼與丑腳之外，其他五門腳色都增設了副席，而此處無小貼、小丑，僅是因《浣紗記》不用而已³⁶。此時期的「小」字號的副席，僅

³⁴ 陸萼庭：〈崑劇角色的演變與定型〉，《民俗曲藝》卷 139 (2003 年 3 月)，頁 6。

³⁵ [明]梁辰魚：《浣紗記》，[明]毛晉輯《六十種曲》，《續修四庫全書·集部·戲劇類·1769》(上海：上海古籍，2002)，頁 97。

³⁶ 沈受先《三元記》有用到小貼一名，扮演。沈璟《博笑記·邪心婦開門遇虎》則可見小丑一

是為了與原本的七門腳色做區別，並不是被確定下來的腳色行當。

至萬曆年間王驥德《曲律·論部色》：

今之南戲，則有正生、貼生(或小生)、正旦正旦、貼旦、老旦、小旦、外、末、淨、丑(即中淨)、小丑(即小淨)，共十二人，或十一人，與古小異。

37

從王驥德的記載中，可以發現此時期「小生」一腳已從外腳獨立出來，成為正式的腳色行當。然而即便如此，此時的「小生」如王驥德所記，名為「貼生」，乃「生外再貼一生」，在功能上依舊只是「生」的副腳。即指《中國崑劇大辭典》中「小生」詞條的第一義「地位次於正生的生腳」。

這一時期生與小生所扮演的劇中人物，並無特定類型，「無關年輩，只以在劇中地位之主從高低而加以區分³⁸」，按戲分多寡，主角皆由生扮演，配角則由小生扮演，生可扮演的腳色如《琵琶記》的蔡伯喈、《牡丹亭》的柳夢梅、《荊釵記》王十朋等，都屬於風流瀟灑的年輕才子，而《尋親記》的周羽、《邯鄲夢》盧生等，又屬於莊重的中(老)年男子；小生所扮腳色中，《三元記》的馮京、《精忠記》的岳雲、《尋親記》的周瑞隆，都屬青年男子，而《明珠記》的古押衙、《琥珀匙》的東御史，則有自稱「老夫姓古名洪³⁹」或「我這一把年紀⁴⁰」等語句，屬於老年男性。由上可見，生與小生所扮飾的人物在年齡與性格上皆無特別限制，「二者之間並無『人物類型』及『專業劇藝』之畫分⁴¹」，僅以戲分多寡做為分類方式。

名。

³⁷ [明]王驥德：《曲律》，中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》第四冊（北京：中國戲劇，1959），頁143。

³⁸ 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（新北市：花木蘭文化，2012），頁151。

³⁹ [明]陸采：《明珠記》，[明]毛晉輯《六十種曲》，《續修四庫全書·集部·戲劇類·1769》（上海：上海古籍，2002），頁412。

⁴⁰ [清]葉雉斐：《琥珀匙》，《古本戲曲叢刊》第三集第六函（上海：商務，1957），頁。

⁴¹ 同上註，頁152。

明代腳色的分類，尚未考慮人物的性格、年齡，甚或在表演技藝的分工。對此王安祈曾說：

其實，不同的人物類型，應當有不同的表演技巧，文弱書生與一代名將在做派唱腔上均應有明確的區分，而這種以劇藝及性格為主的腳色分工此時尚未發展完成，直到明末清初表演藝術已達全面均衡的發展狀態，而特別突出表演藝術的折子戲也已逐漸盛行之後，腳色的分工才日益明確，腳色對於人物性格的象徵作用才日益清晰。⁴²

可見腳色分工顧及人物性格與表演技藝，還需待至「表演藝術全面均衡的發展」及「突出表演藝術的折子戲盛行」的明末清初，才逐漸分明。

而在明末清初腳色分工的演變中，小生的腳色內涵也自然也出現了變化。其一是人物年齡與性格形象的確定，以及地位的躍升。比較明代刊本《六十種曲》與清代折子戲選本《綴白裘》可發現，在明代眾多屬「生」扮演的青年男性主角，到了清代都改以「小生」扮演，如：《牡丹亭》柳夢梅⁴³、《永圓圓》蔡文英、《琵琶記》蔡伯喈、《荊釵記》王十朋、《玉簪記》潘必正、《西廂記》張君瑞、《繡襦記》鄭元和、《金雀記》潘岳、《幽閨記》蔣世隆等，這些人物都具有年齡較輕、風流儒雅的特質，可見明末清初「小生」已確定扮演此類型人物。而上述人物在明代屬男主角而以「生」應工，至清代因年齡氣質的考量而改以「小生」應工的現象，亦顯示原做為「生」之副腳的「小生」，躍升為可演主角的腳色行當。從李斗的《揚州畫舫錄》卷五記清代腳色分工，也可看出「小生」一腳的地位提升：

梨園以副末開場，為領班。副末以下：老生、正生、老外，大面、二面、

⁴² 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，頁 152。

⁴³ 《牡丹亭》於毛晉《六十種曲》中作《還魂記》。

三面七人，謂之男腳色。……⁴⁴

李斗的記載中，「生」行「老生」與「正生」，其中「老生」的實義即是指明代的「生」，前加「老」字則是以年齡條件與「正生」做區別，而「正生」一項，專指的即是「小生」，「小生」在清代已成為可演主角的腳色，由於崑劇傳奇中又多以愛情婚姻為主要題材，青年生腳做主人公居多⁴⁵，因此可斷定李斗所稱屬男主角的「正生」即是小生一腳。

小生腳色內涵的變化之二，則是在表演技藝上，其中最重要的改變是嗓音問題。在腳色發展初期僅有「生」一腳時，因所扮人物年齡跨度很大，對腳色嗓音的要求並不嚴格，如今小生成為專扮腳色，為與老生做區分，再加上小生成為主角後，經常與旦唱對手戲，唱口改用假嗓便成時勢所趨，當然，以假嗓演唱並非開始便成定式，期間亦是經歷競爭，而假嗓的表演方式在人物塑造上獲得成功，並被觀眾認可，才逐漸形成統一使用的局面⁴⁶。至於小生改嗓的時間點，陸萼庭先生將之定在清初，他所依據的是李斗《揚州畫舫錄》的記載：

小生陳雲九，年九十演《彩毫記》〔陸萼庭按，應作《驚鴻記》，過去戲班都如是說，實誤〕·吟詩脫靴》一齣，風流橫溢，化工之技。

陸萼庭推論李斗說這番話時在乾隆中葉，可證明陳雲九的全盛時代在康熙之世，其時小生早已屬脫胎換骨的新腳色⁴⁷。另外，董維賢先生曾評述清末京劇小生演員徐小香：

徐小香對京劇的唱念、作表，有較全面的發展。在小生唱腔上，革除了唱

⁴⁴ [清]李斗：《揚州畫舫錄》(北京：中華書局，1960)卷五，頁122。

⁴⁵ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》「小生」詞條，頁567。

⁴⁶ 陸萼庭：〈崑劇角色的演變與定型〉，頁13。

⁴⁷ 同上註。

腔柔媚、近於女音的缺點，在小嗓中用剛音，又融匯了老生和青衣唱腔的旋律並加以變化，創造了以剛為主的二黃調小生唱腔。念白用崑曲小生傳統念法，發聲吐字以蘇州語音為主，略帶徽腔，並擅用剛音、炸音。⁴⁸

魏子雲也在〈小生這一行的藝術傳薪者〉一文中，對此評述：

徐小香是蘇州人，本來學的是崑曲。那麼，董維賢先生寫的這段史實，如果是確實的，則今之皮黃戲中的小生唱念，應是徐小香所首創了。不過，如以崑曲的巾生、冠生之唱念來說，卻足以證明皮黃戲的小生唱念，其源頭顯然應是崑曲。⁴⁹

又說：

小生之用陰陽相間運用嗓音，而獨創其行當的一點來說，似乎不是從皮黃班興起的，應是在崑曲班子中，創意出的。……

至於小生的唱也用假嗓，念則陰陽相間⁵⁰，卻只有崑曲與皮黃兩個劇種，其他劇種還是本嗓。前面寫到，史料上說是徐小香創造的。徐小香是蘇州人，原習崑曲，可能在他初習崑曲時，已有了這種運用假嗓唱念的「小生」行當。⁵¹

徐小香為清代咸、同、光三朝年間的藝人，其將崑劇小生唱念融入京劇小生的表演中，顯示崑劇小生以假嗓演出，至晚在乾嘉後期已成為普遍被接受且有系統的

⁴⁸ 中國大百科全書出版社編輯部編：《中國大百科全書：戲曲曲藝卷》（北京：中國大百科全書出版社，1983），頁 520。

⁴⁹ 魏子雲：〈小生這一行的薪傳人物〉《京劇表演藝術家》（臺北：臺灣學生，2002），頁 259。此文同時收錄在毛家華編著《京劇二百年史話》下卷（臺北：文建會，民 84）。

⁵⁰ 此處說「小生的唱也用假嗓，念則陰陽相間」指的應是京劇小生，現今崑劇小生唱念用嗓皆為陰陽相間。

⁵¹ 魏子雲：〈小生這一行的薪傳人物〉《京劇表演藝術家》，頁 269。

表演方式。由上可見崑劇小生改嗓不僅是當時表演上的創舉，往後還對其他劇種產生深遠的影響。

然而小生改嗓，外在條件固然是要區分年齡，但其深層的內在原因，則是要區別劇中人物的性格⁵²。因此在崑劇中並不是年當少壯皆由小生扮演，也不是所有掛鬚口的都是老生，例如《綴白裘》所收《彩毫記·吟詩脫靴》，其主角李白即掛鬚口，但卻由唱假嗓的「小生」應工，主要是因李白灑脫不羈的性格適於小生。

崑劇腳色分工，經長時間演變至清代，已形成一套以腳色的氣質特徵或性格特徵做為內在的分類基準，再配合外在的年齡、身分等因素進行類型化的分類系統，而表演技藝的改變，對於這套分類系統的影響，正如王安祈所說的：「演員以不同的表演技巧塑造不同的人物性格，這些演技逐漸累積、類型逐漸一致，才算達成了分工的目的」。崑劇腳色從繼承南戲七門腳色至萬曆十門腳色，再經李斗的江湖十二腳色⁵³，清嘉慶、道光之後，又在「江湖十二腳色」的基礎上細分出二十家門⁵⁴，在演變過程中，小生一腳的定位逐步穩定為扮演青年男性並常作主角的獨立行當，有確定的年齡限制和相應的性格特徵⁵⁵，表演轉變為動作造型基調儒雅倜儻、秀逸飛動並使用假嗓唱念的方式。

前文談及小生演唱使用假嗓乃是崑劇的創舉，而在實際實踐上，崑劇小生的唱念是使用真假嗓結合的方法，而非全部使用假嗓。「真假嗓」又稱「大小嗓」，真嗓即「大嗓」或稱「本嗓」、「陽調」；假嗓即「小嗓」，或稱「陰調」。清人徐大椿《樂府傳聲》曾於「論陰調陽調」談及大、小嗓的發聲法：

⁵² 陸尊庭：〈崑劇角色的演變與定型〉，頁 13。

⁵³ 江湖十二腳色，即：副末、老生、正生、老外、大面、二面、三面、老旦、正旦、小旦、貼旦、雜。

⁵⁴ 二十家門分別為：大官生、小官生、巾生、窮生、雉尾生，老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦、貼旦，大面、白面、邋遢白面，老生、末、老外，副、丑。洪惟助主編《崑曲辭典》「腳色家門」詞條，頁 558。

⁵⁵ 郭英德：〈戲曲角色論〉，曾永義總策畫《中國戲曲的藝術精神》（臺北：國家，2006），頁 72。

至人聲之陰陽，則緊逼其喉，而作雌聲者，謂之陰調，放開其喉，而作雄聲者，謂之陽調。遇高字則唱陰，遇低字則唱陽，此大謬也。⁵⁶

徐大椿對大嗓發聲法的描述，以今日說法即是「演唱時氣從丹田而出，通過喉腔共鳴，直接發出聲音⁵⁷」，指演唱者用本來的嗓音歌唱；而小嗓發聲法則是「發聲時縮小喉腔，縮緊聲帶，以使發聲部位抬高，氣流變細，發出較高較尖的聲音⁵⁸」，緊逼其喉用意在使聲帶振動頻率增大，發出比本嗓較高、近女聲的音調⁵⁹。崑劇旦腳與小生都用小嗓，但兩者略有不同，中國人將聲音分為「陰」、「陽」兩種性質，然中國人由於始終習慣此種美聲法，很少去研究其原理⁶⁰，古代聲樂理論中，唯《樂府傳聲》有透徹的見解：

唯優人之作旦者，欲效女聲，則不得不逼緊其喉，此則純用陰調者。然即陰調之中，亦有陰陽之別，非一味逼緊也。若陽調中之陰陽，放開直出者為陽之陽，將喉收細揭高，世之所謂小堂調者，為陽之陰。此則一起一倒，無曲不有，而緊逼之陰不與焉。⁶¹

其中「陰中有陽」的理論，是小嗓美聲的重要根據，小嗓發聲亦有清亮、甜潤、明淨的特色，並非只是緊逼喉嚨發出尖細聲音⁶²，在聲樂美學上，無論是中西聲樂，都摒斥扁而窄的尖銳發聲法⁶³，即便是旦腳純用小嗓，也需要有寬厚的底氣與共鳴，更何況是必須表現男子陽剛氣息的小生，其用嗓實際上是介於陰陽之間，「陰陽嗓」互用為的是表現十幾二十歲的書生，從小男孩轉變為成熟男子這段尚

⁵⁶ 〔清〕徐大椿：《樂府傳聲》，《續修四庫全書·集部·曲類·1758》（上海：上海古籍，2002），頁512。

⁵⁷ 洪惟助主編：《崑曲辭典》「本嗓」詞條，頁458。

⁵⁸ 洪惟助主編：《崑曲辭典》「假嗓」詞條，頁458。

⁵⁹ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》「假嗓(小嗓)」詞條，頁653。

⁶⁰ 朱昆懷：《崑曲清唱研究》（台北：大安，1991），頁226。

⁶¹ 〔清〕徐大椿：《樂府傳聲》，《續修四庫全書·集部·曲類·1758》，頁512。

⁶² 朱昆懷：《崑曲清唱研究》，頁227。

⁶³ 同上註，頁228。

處變聲時期未全脫稚氣的過渡樣態，因此徐大椿所言之「小堂調」是小生重要的技巧與發聲方式。「小堂調」又稱「堂音」⁶⁴、「小陽調」，是一種「通過胸膛和口腔的共鳴作用所發出的一種特別寬亮而和諧的混合嗓」⁶⁵，前說徐大椿言「遇高字則唱陰，遇低字則唱陽，此大謬也。」其所謂謬處在於，小生遇低音字使用本嗓，然遇高音字則使用「小堂音」，小堂音也是一種小嗓，但這種小嗓須含有雄厚陽剛之氣，與旦腳的小嗓是有差別的⁶⁶。

現今崑劇的「生」行已成為「小生」的同義詞，其下細行家門又可分為五類，即：巾生、大官生、小官生、窮生、雉尾生。其間層次關係可用下方簡圖呈現：



小生下分的五個細家門，皆有其獨特的表演特色，以下將按巾生、窮生、雉尾生、小官生、大官生順序逐一詳述之。

一、巾生

因頭戴文生巾而得名。又因常持扇在手，亦稱「扇子生」。一般扮演正派青年書生或未任官職的舉子、生員，多為愛情故事劇的男主角⁶⁷。「風花雪月」與「琴棋書畫」八齣戲的男主角皆是巾生的代表人物，所謂「風花雪月」指的是《風箏誤》、《占花魁》、《雪杯園》、《拜月亭》中的韓琦仲、秦鐘、莫昂、蔣世隆；「琴棋書畫」則指《玉簪記·琴挑》、《西廂記·跳牆著棋》、《西樓記·拆書》、《牡丹

⁶⁴ 「堂」字可作「膛」，因此可寫作「小膛調」、「膛音」。

⁶⁵ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》「膛音」詞條，頁 557。

⁶⁶ 朱昆懷：《崑曲清唱研究》，頁 228。

⁶⁷ 洪惟助主編：《崑曲辭典》「巾生」詞條，頁 559。

亭・拾畫叫畫》中的潘必正、張拱、于叔夜、柳夢梅，而這八齣戲也是巾生必學常唱的看家戲⁶⁸。人物性格與氣質以儒雅倜儻為基調，表演身段動作要求飄逸、瀟灑，不拖泥帶水。崑劇巾生台步種類最為多樣，如「小竄步」、「小挪步」等，都屬於表現青年人的步法⁶⁹。用嗓方面為大小嗓結合，並以小嗓為主，音色講求圓潤脆亮。此家門最重「書卷氣」，切忌將腳色演得脂粉氣。

二、窮生

是生行中具特殊表演技法的家門。又稱「苦生」、「黑衣生」，俗稱「鞋皮生」，此一名稱來自吳語「拖鞋皮」，因專門扮演窮困的落魄書生，常有拖著腳走路的拖步步法，表現人物窮得只能穿著沒有後跟的鞋子只得拖著鞋皮行走的潦倒樣態，因此得「鞋皮生」之名。身上多穿黑褶子或打上補丁的「富貴衣」，「富貴」二字主要預示劇終此人物多以中狀元或做高官收場⁷⁰。表演上要比其他小生家門誇張，窮生所扮演的腳色，按年齡均屬巾生範疇，但多了一個「窮」字，顯現出寒酸迂腐又恃才傲物的神態，既要誇張其「窮途末路，潦倒不堪」的樣態，又要不失讀書人「斯斯文文，知書達禮」的身份和風度⁷¹，例如兩手經常抱胸顯示其衣襟單薄，但雙臂卻須平端才不失儒者風度。嗓音上與巾生同樣以小嗓為主，但唱念上要求音色帶悲音。其看家戲⁷²與代表人物有：《彩樓記・拾柴、潑粥》的呂蒙正、《繡儒記・賣興當巾》中的鄭元和、《永團圓・擊鼓、堂配》的蔡文英，稱為「三雙拖鞋皮」⁷³。

三、雉尾生

因頭戴插有雉尾(翎子)的紫金冠而得名。或稱翎子生，又因雉尾在江南土話

⁶⁸ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》(上海：上海文藝，1988)，頁 119-120。

⁶⁹ 蔡正仁：〈豐富多彩的小生藝術〉，《戲劇報》1985 年第 7 期，頁 38。

⁷⁰ 洪惟助主編：《崑曲辭典》「窮生」詞條，頁 559。

⁷¹ 蔡正仁：〈豐富多彩的小生藝術〉，頁 39。

⁷² 指某個演員或劇團專擅的劇碼。

⁷³ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁 120。

稱雉雞毛，因此雉尾生在崑劇中又俗稱雞毛生⁷⁴。亦是生行中具特殊表演技法的家門，演員必須具備耍翎功底。多扮演雄姿英發的青年將領或英姿颯爽帶雉氣的將門之子。表演要求英武灑脫，神采飛揚，身段動作則要舒展剛勁⁷⁵，常伴著舞動翎子靠頸部以抖、擺、繞、涮等力量，並配合手部「掏翎⁷⁶」、「捋翎⁷⁷」、「咬翎⁷⁸」、「壓翎⁷⁹」……等動作技巧，呈現腳色豐富的神態與情緒想像⁸⁰。代表人物有：《連環計》的呂布、《白兔記》的咬臍郎、《西川圖》的周瑜，稱作「三副雉雞毛」⁸¹。

四、小官生

一作小冠生。其「官」字一般寫作「官」，顧名思義即是做官的小生，其源頭或許來自古代「孤，當場妝官者」，而作官者都戴紗帽，因此又可稱紗帽小生。另「官」也可作「冠」，舊時男子及二十歲，須舉行「冠禮」，作為可成家立業或有責任齊家治國的表徵，如此反映到戲曲中就有了「冠生」的稱呼⁸²。小官生專扮春風得意的青年官員。表演上介於巾生和大官生之間，講求在儒雅飄逸的基調中透出氣宇軒昂的神態。嗓音要求高亢明亮，假聲的運用較大官生為多⁸³，但又比巾生更注重小堂音的厚實感。代表人物如：《荊釵記》的王十朋、《白羅衫》的徐繼祖、《金雀記》的潘岳、《販馬記》的趙寵。

⁷⁴ 同上註。

⁷⁵ 洪惟助主編：《崑曲辭典》「雉尾生」詞條，頁 559。

⁷⁶ 是翎子功最基本的動作。用以表現人物精神煥發，瀟灑英俊。以食指和中指的指背貼近翎子根部，將翎子反夾於「鳳眼」中，從翎子根部捋往中部，頭可稍前傾。捋至中部後以手腕轉動，經右上方外側將翎子掏成圈狀，扣腕提神亮相。詳見洪惟助主編《崑曲辭典》「掏翎」詞條，頁 582。

⁷⁷ 即用手指不停地勒令一手翎子尖的動作。可刻畫人物驕橫、傲慢、趾高氣昂的神情。詳見余漢東編著《中國戲曲表演藝術辭典》「捋翎」詞條(臺北：國家，2001 年)，頁 299。

⁷⁸ 又作「唧翎」。先作雙手掏翎，兩手劍訣指(留鳳眼)夾住翎梢，手心朝外，將翎子距翎梢五、六寸處交叉，用嘴唇唧住。此身段多用以表現人物的英勇、果斷和決心。詳見洪惟助主編《崑曲辭典》「唧翎」詞條，頁 583。

⁷⁹ 即用手掌將盔帽上的翎子往下壓的動作。常表現人物內心的歡欣和愉悅，即含情脈脈的嫵媚姿態。詳見余漢東編著《中國戲曲表演藝術辭典》「壓翎」詞條，頁 295。

⁸⁰ 曾永義總策劃、張育華著：《戲曲之表演功法——以崑京表演藝術為範疇》，頁 275。

⁸¹ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁 120。

⁸² 同上註，頁 119。

⁸³ 洪惟助主編：《崑曲辭典》「小冠生」詞條，頁 559。

五、大官生

又可作大冠生。屬於崑劇特殊家門，歸小生行而不演青年腳色，妝扮戴髯口，一般扮演中年皇帝或貴重之人。表演要求氣度恢宏，身段動作速度要比巾生、小官生稍慢，幅度也較大，功架須持重大方，以展現人物的氣派與分量。用嗓方面屬小生行中嗓音要求最嚴苛的家門，本嗓與小嗓都要求放膛音，使聲音具有彈性，講求「練低小嗓，練高本嗓」，行腔時才能使高低之間的過渡音轉換自如，不露痕跡，必須做到「陰嗓(小嗓)寬而不尖，潤而不澀；陽嗓(本嗓)亮而不弱，有水音，不枯竭」⁸⁴。大官生的代表人物有：《長生殿》的唐明皇、《鐵冠圖》的崇禎皇帝、《千忠戮·慘賭》的建文帝、《驚鴻記·太白醉寫》李白。

從以上小生各家門的表演特色可以看出，崑劇腳色經長期的演變與發展，細分出眾多家門，每一家門皆有主要扮演的人物類型，各有一套獨特的唱法、念白、姿勢動作、穿關扮相，形成各家門獨特的表演藝術，演員只要掌握某一腳色家門的特定程式與技巧，就能在一定程度上表現出此一腳色的美⁸⁵，但即便每一個腳色皆有一定的表演程式，最終呈現在舞台上的形象美感，仍會因不同演員對某一腳色所扮演人物的理解不同，影響其對這一腳色的特定程式進行不同的創造性運用，因此即使演員都出自同一師承學的是相同一套表演程式，並且表演同一齣戲由同一個腳色扮演的同一人物，仍因每個演員對人物的理解、對程式的運用甚或是演員本身氣質的不相同，而產生某種程度上的相異，而這些異處即是每個演員得以形成個人風格的重要關鍵。

⁸⁴ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》「膛音」詞條，頁 557。

⁸⁵ 郭英德：〈戲曲角色論〉，頁 89。

第二節 俞振飛生平與藝術貢獻

論及崑劇小生藝術，不可不談俞振飛，俞振飛先生不僅是崑劇泰斗，亦是京崑兩門抱的表演藝術家，同時也是一位戲曲藝術教育家，本文的探討對象蔡正仁先生，即是俞振飛的嫡傳高足。本節將對俞振飛的生平及其藝術貢獻進行整理。

86

俞振飛(1902-1993)，一名遠威，號箴非、滌盦，行五，自署江南俞五，江蘇松江縣（今屬上海市）人，生於蘇州。其父俞粟廬嗜愛崑曲，為清末民初著名崑曲清唱家，並有「江南曲聖」之盛譽，在俞振飛三歲時曾以《邯鄲夢·三醉》一支【紅繡鞋】曲牌作催眠曲，幼年振飛每聽此曲便不哭鬧，俞父唱這首曲牌一唱便唱到俞振飛六歲，俞振飛自幼即在崑曲歌唱曲情中薰陶。又受父親督導讀經典、習書法、繪畫等，累積了深厚的文化根底。六歲起，父親開始教導他崑曲，俞振飛天賦佳嗓，大小嗓運用自如，受父親嚴格教導，極注重字音、氣、節，精研音韻口法，講究氣口虛實，並要求表達曲情，於崑曲「一引、二白、三曲」上要求嚴格謹慎，要其不僅知其然，亦知其所以然。如此訓練使俞振飛往後得在家學的基礎上發展俞派唱法。從六歲到十九歲，十數年如一日，俞振飛隨父親唱完了《納書檻曲譜》⁸⁷中的所有曲子，共約兩百多出。俞振飛十四歲向沈錫卿學〈望鄉〉登臺「串戲」⁸⁸，臺風甚佳，父親此時方同意他「踏戲」，但不准「下海」，所以從未正式拜師，但曾向沈月泉學二十多齣崑生戲。到上海後，從蔣硯香學京劇，二十九歲父親過世後，經程硯秋相邀入夥，上北京拜在程繼先門下學習京劇小生，轉益多師，博采眾長，成為小生全才，官生、巾生、窮生、雉尾生無所不能，尤

⁸⁶ 主要參考資料費三金《俞振飛傳》(上海：上海文化，2011)、江沛毅《俞振飛年譜》(上海：上海文化，2011)、唐葆祥《清風雅韻播千秋——俞振飛評傳》、洪惟助主編〈俞振飛及夫人李薈華〉，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》(臺北：國家出版社，2002)，頁 17-22、《百年振飛》，中國唱片上海公司出版發行，上海東方電視台戲劇頻道攝製，影音資料。

⁸⁷ 清代中期蘇州崑曲大家葉堂所編輯訂譜的清唱工尺譜。

⁸⁸ 業餘的崑曲愛好者向藝人學習身段動作，粉墨登場，稱之為「串戲」。

以表演巾生儒雅清新風格，最為突出。俞振飛拜師半年後開始職業生涯，加入程硯秋鳴和社。後因故離開北京，返回上海後任教於濟南大學，講授中國戲曲三年之久，1934年再度加盟程硯秋的鳴和社繼續演員職業生涯，其間曾與程硯秋、梅蘭芳、荀慧生、尚小雲、南鐵生、新豔秋、張君秋、芙蓉草、童芷苓、吳素秋、李玉茹、黃桂秋、章遏雲、譚富英、周信芳、楊小樓、蕭長華、裘盛榮、馬連良等京劇名角合作，並多次同崑劇「傳」字輩藝人登臺公演。1957年出任上海戲校校長，在任期間辛勤耕耘，培養出一批優秀的京崑表演人才，這些學生後來都成為上海京崑界的重要台柱，蔡正仁即是其中之一。1958年曾參加中國藝術代表團赴英國、法國、比利時、盧森堡、波蘭、捷克斯洛伐克、瑞士等國演出昆曲《百花贈劍》八十餘場，受到熱烈歡迎且佳譽如潮。1965年年近古稀的俞振飛被捲入文化大革命之中，經歷被批鬥、抄家、打入牛棚、被迫打掃校園的艱困日子，許多戲曲界的大師級人物在文革中相繼被迫害致死，俞振飛秉著驚人的毅力與修養強韌地度過這段不堪的歲月，成為文革後魯殿靈光、碩果僅存的老一輩京崑藝術家。1980年中央文化部、中國文聯、中國劇協、上海文化局、上海文聯、上海劇協等單位聯合舉辦了「俞振飛演劇生活六十周年紀念活動」，除了演出活動之外，學者以及曾與俞振飛合作過的表演藝術家紛紛撰文，對俞振飛的表演藝術和他對京崑劇的貢獻，做了總結與評價。晚年的俞振飛潛心投身戲曲教育，四處進行演講與演出。1991年終因年事已高，住進了上海華東醫院，1993年7月17日，一代宗師、京崑表演藝術家俞振飛走完了人生旅程，享年九十二歲。

俞振飛一生為振興、推廣崑曲與培育戲曲人才不遺餘力，他認為要保存並有效傳承戲曲藝術，首要任務就是做好表演藝術紀錄工作，將他學過、演過的戲，前輩或是同輩的指教以及自己演戲的體會，都應記錄下來傳給後人。因此他積極投入戲曲記錄片的錄製，於《俞振飛舞台藝術》像帶中拍攝的崑劇劇目有：《迎像哭像》、《贈馬》、《八陽》、《琴挑》、《看狀》、《受吐》、《驚變》、《拾畫叫畫》、《拆書》、《見娘》、《小宴》、《書館》；京劇劇目則有：《打姪上墳》、《三堂會審》、《打

蓋對火》、《春閨夢》等，電影崑曲紀錄片方面則留下《斷橋》(與梅蘭芳合拍)、《遊園驚夢》(與梅蘭芳、言慧珠合拍)、《牆頭馬上》(與言慧珠合拍)、《太白醉寫》等，舞台實況錄影崑劇有《太白醉寫》、《販馬記》和京劇《金玉奴》、《春秋配》等，為後輩留下彌足珍貴的藝術示範。在文字記錄方面，由王家熙、許寅等人協助整理的《俞振飛藝術論集》⁸⁹，內容涵括四個部分：一、關於俞振飛六十年來演劇生活的記述；二、關於《奇雙會》(又作《販馬記》)、《太白醉寫》、《荊拆記》、《斷橋》、《琴挑》、《牆頭馬上》、《監酒令》、《群英會》、《三堂會審》等代表作的表演經驗；三、與表演藝術家如程硯秋、梅蘭芳、姜妙香的合作回憶；四、關於戲曲理論的探討。戲曲評論家張庚先生為此藝術論集作序時曾評論道：

俞振飛同志不只是一位好演員，他又是一位戲曲的研究者。由於他的博學，對我國古典文學、詩詞、繪畫都有深厚的修養，所以他對自己演劇經驗的總結，常常旁設文藝的廣泛領域，眼光開擴，思考問題也就能更深一層，時有觸及中國傳統藝術思想和美學思想的地方，儘管從不加以展開作枝蔓之論，但因為藝術實踐者的話，雖片言隻語，總是給人很多的啟發，引人深思。⁹⁰

俞振飛深厚的文化根底，使其能夠有系統並且準確記錄他對戲曲程式表演、唱曲技巧、念白要領、用嗓方式的精闢看法，俞振飛的藝術紀錄中最重要的，即是依照父親所授訂定《粟廬曲譜》，為俞派唱法定腔定譜創立了範式。「俞派唱法」的內涵，將於下節進行論述。

除了記錄表演藝術外，俞振飛在培育戲曲人才上亦是耕耘辛勤。其於上海戲校任職校長期間，除主持和參與制定教學計劃、招收新生、排練新戲之外，本著親執教鞭的精神，時常抽空親自為學生拍曲，課後亦邀請學生至家中學戲，加工

⁸⁹ 王家熙、許寅整理：《俞振飛藝術論集》(上海：上海文藝，1985)。

⁹⁰ 張庚：〈俞振飛藝術論集序言〉，王家熙、許寅整理《俞振飛藝術論集》(上海：上海文藝，1985)。

唱念和身段。對於學生，俞振飛著意挖掘他們的表演個性，例如崑大班的小生蔡正仁的扮相好，嗓音寬亮，俞老便讓蔡正仁著重在官生上發展；岳美緹是女小生，儒雅婉約，便讓她在巾生上面發展。因材施教，使幾位學生都有自己最擅長的劇目，形成自己的表演特色。同時俞振飛亦不斷總結自己的教學經驗，並向其他教師分享以提高教學品質，其一是教師要講得出唱念做打的要領；其二是要能發現學生問題的癥結，並對症下藥；其三是要講得出理論，幫助學生提高藝術理論的水平，如此才能使學生能知其所以然。另外為了豐富學生的表演知識，他還聘請各界一流的表演藝術大家如周信芳、蓋叫天、葉盛蘭……等，與戲劇專家如蘇雪安、應雲衛……等人到校講課或演講。俞振飛在教材編寫上亦是十分重視，早在1962年，俞振飛便主持請崑劇「傳」字輩藝人中最有成就與經驗的沈傳芷、華傳浩、朱傳茗、張傳芳，主拍崑劇形體動作基本功教材，分小生、丑、五旦、六旦四部分。這部教材後來成為中國各地戲校的標準戲曲身段教材，直至今日仍在沿用。除實際的戲曲教學，俞振飛鼓勵學生要擴大生活面，他對學生說，自己當時半路出家，之所以能在南北京劇界站穩腳步，靠的就是崑曲底子和書畫修養，因此在台上才能展現出為人稱道的書卷氣。他要求學生，加強文學、書畫方面的修養，如此表演才會有詩情畫意，品格才高。

俞振飛在戲曲教育上盡心費力，結出一批累累碩果如楊春霞、李炳淑、蔡正仁、岳美緹、華文漪、計鎮華、梁谷音、張洵澎、王芝泉、齊淑芳、蔡瑤銑、劉異龍、朱文虎、張銘榮、方洋、陳治平、張靜嫻、方小亞、陳同申等人，在畢業之後皆成為京崑界的亮星，其中不少人在例行演出之外，接下俞振飛的棒子繼續為推廣崑曲與培養戲曲人才努力，讓俞振飛的精神與藝術綿延不斷的傳承下去。

第三節 俞派唱法發展與內涵

在京劇界流派藝術紛呈，相互爭勝，而作為百戲之母的崑劇，卻普遍流傳著

「崑劇沒有流派」的說法⁹¹，對此曾有一種解釋：「京劇之所以形成眾多流派，是因字無定腔，曲無定譜，可隨各人天賦自由創造；而崑曲有固定宮譜，如何能隨意發揮？」此話似有道理，實際上卻不盡然。

據吳新雷先生考證⁹³，崑腔盛行之時，自元至明代，並未定譜定腔。崑曲開始有固定刊刻的宮譜，是清康熙五十九年刊行的《南詞定律》，首創在曲牌旁側副綴工尺音符，但板眼只點中眼而無小眼(僅標註音節，音符間節奏可自由發揮)，其後如《九宮大成南北詞宮譜》、《吟香堂曲譜》、《納書楹曲譜》等，都是僅有中眼無小眼，因此可推知古時崑曲聲腔亦是可依各人天賦自由創造的。而崑曲確實曾依地域特色產生「蘇工」、「興工」、「無錫唱口」、「京朝派」等流派；個人特色上也有「葉堂唱法」、「金德輝唱口」等⁹⁴，可見舊時崑曲流派藝術是曾經存在的。崑曲開始定譜定腔，乃因清代末期崑曲逐漸衰落，愛好崑曲者意識到許多前輩藝術家創造的唱法唱腔，因未即時記錄大都不傳，若不定譜定腔，恐有失傳危機，此後才出現註明板眼、腔格的曲譜。然而，在崑曲定譜定腔之後，雖然實際演唱中仍存在各家不同的唱法，卻未形成如同京劇界一般各具系統得稱門立派的流派藝術，對此吳新雷先生提出了三重原因：一是崑曲定譜定腔後，傳統觀念以為無須再發展流派；二是某些曲家雖有創發，卻未成系統，或僅有實踐而無理論，亦或是僅有理論而少實踐，以至影響群眾不廣；三是某些曲家有所創發，但未即時總結、整理，因此湮沒不彰。⁹⁵而「俞派唱法」因何得以成派，乃因其無論在理論及實踐上，皆已形成完整的體系。

「俞派唱法」的創發始自俞振飛的父親俞粟廬。粟廬先生曾受業於葉堂⁹⁶的再傳弟子韓華卿習葉派唱法，並四處尋師訪友，無論是清客還是藝人他都虛心求教請益，如此汲取了清唱家與戲曲家兩方的優點，博採眾長，在繼承葉氏正宗的

⁹¹ 鄭傳鑑：《崑劇傳習所紀事》：「王傳藻補充說：昆劇沒有流派，因為唱腔用的是曲牌體套曲，與板腔體不同，按曲填調，依曲尋腔，唱法都是一樣的。從唱腔言，沒有流派。」

⁹² 曾永義總策劃、吳新雷著：《吳新雷崑曲論集》(臺北：國家，2009)，頁 298。

⁹³ 同上註。

⁹⁴ 曾永義總策劃、吳新雷著：《吳新雷崑曲論集》，頁 301。

⁹⁵ 同上註，頁 302。

⁹⁶ 清乾隆時期崑曲清唱大家，訂立《納書楹曲譜》，創葉派唱口。

基礎上，將「清工」唱法與「戲工」唱法結合⁹⁷，再參照自身實踐心得，創造出新的唱腔與唱法。由於俞粟盧的唱法精細優美，在清唱界影響日益廣泛，當時即有人尊其唱法為「俞派」。俞粟盧過世後，由俞振飛繼承衣鉢，因俞振飛獻身劇台下海從藝，進一步將家學清唱藝術與表演藝術做了緊密的結合，又因其與程硯秋、梅蘭芳等表演藝術家於京滬各地公演，亦使得「俞家唱」走出清唱界並廣為群眾所接受。而後俞振飛亦在繼承家傳的基礎上對演唱技巧再次做了創造性的發展，並整理刊行《粟盧曲譜》為俞派唱法定譜定腔，撰著〈習曲要解〉、〈念白要領〉則為唱法奠定了理論基礎，後又採用簡譜形式排印了《振飛曲譜》，以便普及推廣。

俞派唱法的內涵特點，吳新雷將之著重歸結於五個方面：「唱腔」、「氣口」、「咬字吐音」、「行腔」和「聲情結合」，簡述於後。⁹⁸

一、唱腔

俞派唱法的核心，在於二十種唱腔的運用。二十種唱腔又可分為基本唱腔與派生唱腔兩大類。基本唱腔共十五種，朱昆懷女士按唱腔的功能性質，又將其分為七類⁹⁹：

- (一)與四聲腔格有關者，有：豁腔、啐腔、嚯腔、斷腔。
- (二)與腔的變化有關者，有：攢腔、啜腔、滑腔。
- (三)與腔之連續性有關者，有：帶腔、墊腔。
- (四)與謹守唱腔規矩有關者，有：撮腔、疊腔。
- (五)與速度變化有關者，有：拿腔、賣腔。
- (六)與唱曲發聲技巧有關者，有：橄欖腔。
- (七)譜中不記載之唱腔，有：頓挫腔。

派生唱腔的產生，乃因崑曲的特點是一字多腔，同一字的旋律中，有幾種不同唱

⁹⁷ 崑劇歷來有「清工」和「戲工」之分。「清工」指業餘曲友專工清唱，重唱曲咬字、發音、運腔；「戲工」指戲班專業演員專工粉墨登場，重視表演。因舊社會輕視戲班藝人，獨以清唱為高雅，兩者之間素有隔界，俞粟盧則打破兩者界限，開始向「戲工」學習。

⁹⁸ 曾永義總策劃、吳新雷著：《吳新雷崑曲論集》，頁 307-312。

⁹⁹ 朱昆懷：《崑曲清唱研究》，頁 206。

腔連在一起造成特殊關係，此類又分五種：

- (一)帶腔連撮腔
- (二)疊腔連擲腔
- (三)帶腔連疊腔
- (四)擲腔前連帶腔
- (五)賣腔中用橄欖腔

崑曲要唱出「崑味」，便在這二十種唱腔的連綴運用。此處各腔定義與例示，於俞振飛〈習曲要解〉中已有詳細詮釋，在此不贅述，將於後文提即腔格在表演中的運用時做個別解釋。

二、氣口

俞振飛在〈習曲要解〉中寫道：



唱曲之法，不似亂彈之有過門可以歇氣，故最要在能換氣。即所唱之優劣，正亦全視運氣之是否得宜。此譜(指《粟廬曲譜》)於每腔可以透氣之外，特於本音公尺之左下角，用小勾「」符號以明之。唱者若能按此換氣，則一曲歌來，必能神完氣足，無力竭聲嘶之弊。¹⁰⁰

唱曲是否美聽，在於演唱者對樂句流暢性的處理，而氣口即是控制樂句的重要關鍵。尤其崑曲一字多腔的特性，在字中換氣是不可避免的，然而氣口猶如語句中的標點，何處該換氣，何處不該換，皆牽涉曲詞的斷句以及曲子的感情問題，不可隨意。俞振飛經多年的推敲、實踐，在《粟廬曲譜》中將重要的氣口大致規定，給與習曲者極大的便利。

三、咬字吐音

¹⁰⁰ 俞振飛：〈習曲要解〉，《粟廬曲譜》(台北：中華民俗藝術基金會，民 80)，頁 2-3。

俞派唱法在咬字吐音上有兩項特點：其一是注重五音和四呼的正確配合，五音指舌、牙、脣、齒、喉的發聲部位；四呼則指開、齊、合、撮的口形。發聲部位與口形正確配合才能達到歌唱上最好的共鳴效果。

其二是主張以中州韻¹⁰¹為主要處理字聲的法則。過去崑曲唱曲習慣採用蘇州音，但俞氏父子主張遵奉魏良輔《曲律》的唱論原則使用中州韻，其中考量在於中州韻是專為崑曲語音而設，本身即富音樂性，再者中州韻具普遍性，全國都聽得懂。另外還考慮有些字以蘇州音唱，口形過大，不但影響行腔，在舞台上的形象亦不美觀。¹⁰²

四、行腔

所謂行腔，即是將腔格的運用、換氣和咬字吐音，與聲調的強弱、輕重、緩急進行適當的配合，以唱出完美的樂曲。¹⁰³崑曲原本的節奏感是不鮮明的，唱來容易令人困倦，但俞派唱法掌握了「出字重，行腔婉」的原則，即是吐字要重，行腔要輕，採取虛實並用的方式，輕重有法，唱曲時給人一種自然的抑揚頓挫。此乃是奠基於俞氏父子對「清工」與「戲工」結合的經驗總結，以及對每個板眼的組成都認真考究，逐聲求字的功夫。¹⁰⁴

五、聲情結合

唱曲必須將其曲文中的感情表達出來，是極平常的道理。然而崑曲的曲詞十分典雅，演唱者若沒有一定的文學根底，不明曲意則無法將感情藉由聲音有效傳達，因此不易動人。而俞氏父子高度的文學修養，使其善於體會曲辭，加之對歌

¹⁰¹ 見洪惟助主編：《崑曲辭典》「中州韻」詞條，頁 462。唱曲和念白時使用的傳統「標準」音系，基礎是北方官話。一般認為反映的是宋元時代中州地區（今河南一帶）的語音特點。元代的戲曲（元北曲）最早使用中州韻，後代的許多戲曲都繼承了這個音系，但是又摻雜了本地方音的成分，所以各種戲曲品種的「中州韻」都帶有地方色彩。中州韻的念白使用特別的語調和聲調，節奏感強，抑揚頓挫分明。一般把所謂的「中州韻」叫做「韻白」或「上韻」，以區別於本地方音（如「蘇白」）。

¹⁰² 曾永義總策劃、吳新雷著：《吳新雷崑曲論集》，頁 310。

¹⁰³ 曾永義總策劃、吳新雷著：《吳新雷崑曲論集》，頁 310。

¹⁰⁴ 同上註，頁 311。

唱技巧的掌握，得將歌聲與情感緊密結合，唱出極富藝術魅力和發人深思的感染力。¹⁰⁵

由上可見，俞派唱法不只是技巧上的創造，還包括文化上的積累，才成就其藝術上的地位，也因俞振飛透過實踐與理論的相互配合，為「俞家唱」建構了一套系統性的架構，而在俞振飛於 1957 年擔任上海戲曲學校校長期間，積極把自己的經驗體會傳授給下一代，使俞派藝術在新一代(如蔡正仁等一批傳人)得到了繼承和發揚。



¹⁰⁵ 同上註，頁 312。

第三章 蔡正仁生平與藝術分期

蔡正仁先生的傳記蔡正仁先生的傳記將於 2012 年 5 月出版，然因本論文時近完稿，蔡正仁傳記在臺灣的銷售通路又於甫出版上市便售罄，筆者尚無緣參閱，因此仍以目前搜羅的資料以及實際訪談為主，進行整理與統合。

第一節 習藝緣起

蔡正仁，1941 年出生於浙江吳興縣，後舉家遷至蘇州吳江縣震澤鎮藕河坊。父親是個戲迷，蔡正仁兩三歲時便開始隨著父親看戲，耳濡目染下培養起對戲曲的興趣。蔡正仁七、八歲時便時常招集兄弟姊妹和鄰居的小孩們，把課堂裡學的編成戲文，在自家客廳裡被著父親的舊浴袍「自編自導自演」起來¹⁰⁶。小學畢業成績不錯的蔡正仁，原本想要報考正規中學，卻因外婆家是農村的中小地主，父母又在小鎮上開了一家小店，因此被劃分為成分不好的小資本家，而被拒於升學門外¹⁰⁷。這或可說是崑劇劇壇上的「萬幸」，若當年蔡正仁考上中學而不是入了戲校，崑劇史上便就此少了一枚耀眼的亮星。

報考戲校，源自父親於報上看到「華東戲曲研究院」開辦「崑曲演員訓練班」招收演員的訊息。蔡正仁從小隨父親看京劇、越劇、評彈、錫劇等，卻從未聽過「崑曲」。當時上海流行兩種劇種，一個是滑稽戲；另一個是滬劇，又稱「申曲」，申曲主要演時裝現代戲。蔡正仁小時後不愛看「穿現代裝的」，就愛看「穿龍袍的」，遂問父親：「崑曲和申曲一樣嗎？是穿短裝還是穿龍袍的？」父親說：「穿龍袍的，跟京劇一樣！」於是興起「到上海學穿龍袍的崑曲」的念頭，立即寫信給在上海工作的舅舅，委託他去領招生簡章¹⁰⁸。

¹⁰⁶ 姚惟爾：〈魂牽崑曲——記崑劇名家蔡正仁先生〉，《蘇州雜誌》2003 年第 6 期，頁 26。

¹⁰⁷ 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》(臺北：國家，2002)，頁 178。

¹⁰⁸ 筆者訪問蔡正仁先生。2011 年 9 月 30 日，於蔡正仁先生上海寓所。

1953 年的冬天，12 歲的蔡正仁堅決不要父親陪送，隻身一人乘小火輪離開震澤，取道嘉興再轉火車前往離家鄉一百二十公里外的上海應試。當年開出六十個名額，竟有六千多人報考。

當時招生考試，主要從三方面甄選：一是五官長相、身材外型；二是嗓音條件、節奏感；三是表演及創造能力。其中嗓音與表演尤為重要。輪到蔡正仁上場考唱歌，他報了一首《二郎山》，原本聲調就高亢的《二郎山》搭上蔡正仁高暢寬厚的嗓音，琴師不斷加高調門也沒能構上，才唱到頭兩句「二呀麼二郎山，高呀麼高萬丈」，一根胡琴弦就因調門太高繩斷了！也因此讓主考老師對蔡正仁的嗓子刮目相看。¹⁰⁹第二道考題是跳舞，這是讓蔡正仁最著急的項目，從小沒學過舞的蔡正仁只好憑著印象扭起秧歌¹¹⁰。最後一個測試項目，考的是表演能力，這個項目題目十分多樣，例如「情境表演」：在一個非常寒冷下過雪的冬天，你沒有棉衣只有單衣，會是什麼樣子？或是面對一個空臉盆，卻必須想像它裝滿了水，但不知道是裝了熱水還是冷水，兩手伸進去要洗，才知道是滾燙的開水……等等。考的是學生的創造力、理解力以及表達能力；還有一種是「模仿表演」，老師拿出一個木頭框架，要考生把框架當作一面鏡子，老師坐在對面說：「你現在看到的我，就是你！」老師做一個動作，考生也要對應著做一樣的動作，測驗學生的觀察能力和反應能力。那時出題者是朱傳茗先生，他給蔡正仁的題目是：「你走在馬路上，突然，一個瘋子拿著菜刀追你。你怎麼辦？」蔡正仁突然想起小時候一段切身經歷：他和鄰居小孩們偷樹上的水果吃，管樹人發現後對著他們跺腳大吼，嚇得一群孩子拔腿就跑……蔡正仁回想著臉上便逐漸浮現驚恐萬狀的表情，一邊跑還不時回頭張望。生動的即興表演，讓在場的老師們留下深刻的印象，也展現了蔡正仁的表演天賦。¹¹¹一週之後，蔡正仁收到一紙正式的錄取通知。

如今，蔡正仁先生回想起考試時的往事，總謙說自己是「糊里糊塗去考，又

¹⁰⁹ 影音資料《尋夢半世紀——中國崑劇傳習錄》，中國唱片上海公司出版發行，上海東方電視台戲劇頻道攝製。

¹¹⁰ 姚惟爾：〈魂牽崑曲——記崑劇名家蔡正仁先生〉，頁 26。

¹¹¹ 筆者訪問蔡正仁先生。2011 年 9 月 30 日，於蔡正仁先生上海寓所。

糊里糊塗的考取了」，然而若沒有當年的積極與膽識，沒有一副洪亮的好嗓子和靈活的創造表演能力，這幾百分之一的錄取機率不是任誰都能占上，而後又能在舞台上發亮直至今日，這一切可一點也不「糊塗」！

第二節 上海戲曲學校時期

1954年3月1日上海戲曲學校¹¹²第一屆崑曲演員訓練班開學，蔡正仁與其他百裡挑一的六十位同學正式踏入戲校開始學藝生涯。

在蔡正仁的習藝歲月，曾經歷一次對他日後演藝生涯影響重大的「大改行」。蔡正仁並非開始就入小生行，事實上在隨父親看京劇的時候，他最討厭的就是小生！一來小生戲多是文戲，小時候看不懂，只愛看熱鬧的武戲；二來京劇主角多是老生扮演，小生本為次要，而家鄉看得到的京劇團，水準不高，小生演員普遍比較差，音質不佳加上京劇小生全用假嗓演唱，顯得特別扎耳。蔡正仁只覺得堂堂男子漢怎麼用這種腔調！¹¹³因此進了戲校老師問他喜歡什麼行當，他毫不猶豫選了老生，跟著鄭傳鑑先生學了一年左右的老生戲《麒麟閣·激秦·三擋》。¹¹⁴1955年八月，學校來了一位讓蔡正仁對小生徹底改觀的傳奇人物，那就是俞振飛。當年六月，俞振飛剛與梅蘭芳合作拍攝《斷橋》戲曲藝術電影，即將赴任上海戲曲學校校長，他帶給這一群學生的「見面禮」，就是與朱傳茗先生合演一齣《彩樓記·評雪辨蹤》。窮生戲本是俞振飛一絕，一顰一笑起手舉足間，將落魄書生寒酸迂腐卻又善良儒雅的形象刻劃得入木三分。當俞振飛扮演的呂蒙正站在窯前猜測一對男女的腳印，到底屬於何人、家裡又發生了什麼事，一個人自言自語的內心獨白，生動的表演深深吸引蔡正仁，心中升起一股從未有過的驚艷之感：原來

¹¹² 前身即為「華東戲曲研究院」，1955年改制為「上海市戲曲學校」。

¹¹³ 筆者訪問蔡正仁先生。2011年9月30日，於蔡正仁先生上海寓所。

¹¹⁴ 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁179。

崑曲小生的聲音可以如此美聽、形象能這樣可愛、這般豐富。自此之後，不僅開始喜歡小生，而且還時時想著能像俞老一樣。

而真正讓蔡正仁進入小生行的契機，則繫在〈斷橋〉這齣戲上。那時小生組正學〈斷橋〉，但沈傳芷老師看著一組六、七個小生，怎麼都不滿意，便從老生組把蔡正仁「借調」過來。老師讓他唱了兩支曲、比劃幾個身段，沈老師看他確實不錯，便將蔡正仁留在小生組¹¹⁵。〈斷橋〉，即是蔡正仁轉入小生的第一齣開蒙戲，他全力以赴，但是實際排練時卻遇著了心裡障礙。當歷盡磨難的許仙和白娘子在斷橋不期而遇，白娘子執著跪在她面前乞求原諒的許仙的手，又憐又怨地埋怨他聽信讒言。患難中夫妻見面自是相視情深，但排戲時蔡正仁只要與白娘子目光一對，他就慌忙撇開頭，使得演白娘子的女同學華文漪也十分難為情。最後沈傳芷、朱傳茗兩位老師不得不按著蔡正仁的頭，用火柴把他的眼皮撐起來。¹¹⁶在兩位老師的嚴格堅持與要求下，許仙與白娘子終於四目相對，蔡正仁也逐漸克服了心理障礙。

來到小生組半年後，蔡正仁開始「倒嗓」¹¹⁷。倒嗓這三年間，蔡正仁學唱不能硬唱，也不能多唱，就怕把嗓子唱翻，以後再也好不了，只能多跟老師學唱法，輕輕地哼，然而嗓子不受用，老師也不知道該讓他學什麼好，一會讓他去老生組，一會又到武生組¹¹⁸，來去之間，卻使蔡正仁除自己本行外，亦在其他行當累積了十八般武藝，打下豐厚扎實的表演基本功，為以後的舞臺表演提供充分的養料。

熬過三年倒嗓，如今的蔡正仁擁有一條金聲玉振的好嗓子，亦是經過自己一番苦心磨練。1957年，已任戲曲學校校長的俞振飛帶領崑劇班學生到復旦大學演出，由蔡正仁和華文漪演〈斷橋〉一齣。那時蔡正仁的嗓子正在變嗓後期，很不穩定，因為想演出好成績，一早便找個靜僻的地方喊起嗓來，覺得自己的嗓子

¹¹⁵ 同上註，頁180。

¹¹⁶ 影音資料《尋夢半世紀——中國崑劇傳習錄》。

¹¹⁷ 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》將此事件記在蔡正仁先生開始變聲後(頁180)，然據筆者2011年9月30日的訪談內容，蔡正仁先生說：「當時我到小生組的半年以後，我就開始倒嗓了。」因此此處以筆者訪談所得為準。

¹¹⁸ 同上註。

比平時還要好，為了要保存實力到表演時能「一鳴驚人」，他還特地到藥房買了個大口罩保護嗓子。到了開演時候，一出台口一張嘴，竟什麼聲音也發不出來！觀眾先是驚訝而後開始傳出此起彼落的笑聲。下戲的蔡正仁，一個人垂頭喪氣地躲在後台角落「面壁思過」。這時耳畔傳來一陣優美動聽的演唱聲，台上正演出俞振飛的《邯鄲記·三醉》，蔡正仁悄悄站在翼幕邊上，聽著俞振飛寬厚脆亮的嗓音，就此下決心要練出像俞老師一樣的好嗓子。¹¹⁹這本是極平常的一場演出，卻成為蔡正仁演藝生涯中最難以忘懷的一次，雖然丟了臉，但也成了他練嗓的動力。自此之後，他向老師們請教練嗓的方法，每天清晨到空地去喊嗓。學校放暑假，蔡正仁回到家也絲毫不敢懈怠，每天到大運河邊練嗓子，一練就是個把小時。船上的人好奇側目，過路行人駐足圍觀，調皮的小孩學他喊叫、鬧他玩，蔡正仁卻旁若無人，只管發憤練嗓。暑假結束，回到學校匯報演出，蔡正仁的嗓音變得清圓脆亮，著實讓全校師生大為驚喜。此後幾十年來，他天天練嗓，苦練加巧練，一方面模仿著名演員的發音唱法，一方面注意氣與聲的結合，一個音一個音逐階打磨，才練就了這副洪鐘般舒廣寬厚的好嗓子¹²⁰。蔡正仁先生曾對此寫道：

人生的道路變幻莫測，好事能引出壞結果，而壞事亦能變出個好事來，藝術上的事情也常常會這樣。「復旦事故」的結果使我從此發憤要把嗓子練出來，把俞老師的發音、演唱作為我努力的目標。每當我筋疲力盡時或失望、絕望時，只要想起那次使我想鑽洞的窘境，就會產生一種巨大的推動力量，再苦也能忍受，再累也能堅持。現在想來，如果沒有這個「動力」，也許就沒有今天的我了。¹²¹

筆者訪問蔡正仁先生時，他提及曾看過一幅插畫，畫的主題是「跳一跳，把果子

¹¹⁹ 蔡正仁：〈學戲二三則〉，《中國戲劇》2004年第9期，頁63-64。

¹²⁰ 唐葆祥：〈蘭騷蕙些千秋業·只在承先啟後中——記著名崑劇演員蔡正仁〉，《戲劇報》1983年第4期，頁20-21。

¹²¹ 蔡正仁：〈學戲二三則〉，頁64。

摘下來」，這幅畫給他極大的啟發——苦練就像是往上跳摘果子一樣，過程中往往必須面對怎麼跳也構不上的窘況，卻仍要抱著下回再跳高一點就能構上的心態繼續努力，然若就此放棄不跳，便永遠也構不上了¹²²。就是這一股越挫越勇的精神，成就了蔡正仁的藝術。

蔡正仁身上的小生表演功夫，主要來自兩位業師：一位是戲校小生組的主教老師，沈傳芷先生；另一位則是當時戲校的校長，俞振飛先生。沈傳芷先生是蔡正仁的啟蒙老師，在戲校學藝時期所學的小生戲幾乎都是沈老師手把著手親授的。至於俞振飛先生，當時任學校校長，校外的活動與演出多，沒法天天在學校教學生，大多時候是沈傳芷老師教學生的戲，再由俞老根據他的舞台經驗給學生進一步的指點。然而即便是外務繁忙，俞振飛依然時常偷空為學生「拍曲子」。拍曲子是崑曲演員必修的功課，但對這一群精力旺盛的年輕孩子，在不理解唱詞內容和老師唱法的情況下，坐在桌前一遍遍反覆唱是一件極枯燥乏味的事。俞振飛對此有一套獨特的教法：他常常邊拍邊作示範，反覆講解唱腔中的主要唱法，使學生理解唱法的運用，還不時穿插自己當年學戲的小故事，例如拍到《邯鄲夢·三醉》的【紅繡鞋】曲牌，他便對學生說起父親俞粟廬先生用這支曲牌作為他的催眠曲，從他三歲唱到六歲的故事，並且還向學生打趣的說：「今天給大家拍的就是這支催眠曲，等一會兒如果誰睡著了，不怪他！」學生們被老師的故事吸引，馬上聚精會神地提高了學習的勁頭¹²³。多年之後，當蔡正仁先生為自己的學生拍曲子時，用的依舊是俞老這樣生動的教學方式。

1958年，曾發生一件使蔡正仁險些不能演戲的事。那年正逢「大煉鋼」時期，崑曲班全體同學被安排至上鋼三廠參加勞動。一次在機械加工時，一塊鐵屑濺入蔡正仁的左眼，他輾轉被送往廣慈醫院(現今上海瑞金醫院)，戲校老師無一不痛心著急，深怕崑曲界將因此喪失一個好苗子¹²⁴。所幸，醫院想方設法保住了

¹²² 筆者訪問蔡正仁先生。2011年9月30日，於蔡正仁先生上海寓所。

¹²³ 蔡正仁：〈我敬愛的俞師〉，《人民戲劇》1980年第4期，頁14-15。

¹²⁴ 葉長海、蔡正仁主編：《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》，頁61。

他的眼睛，但也讓蔡正仁在醫院裡整整躺了兩個月。這期間，俞振飛正在歐洲巡演，他接到消息便給蔡正仁稍來一封長信，信中除了安慰蔡正仁之外，還說：「正仁同學，我知道你眼睛受了傷心裡很不好受，但我相信醫生的精心治療下是會很快得到康復的。在醫學上我無法幫忙，但在藝術上我可以滿足你的一切要求，等我歐洲演出回來後，那時我相信你一定康復出院了。請你放心，你想學什麼戲，儘管提出來，只要你願意學我都願意教。」¹²⁵這一番話對於蔡正仁而言，無疑是一劑因禍得福的暖心劑。而俞振飛亦未曾食言。習藝期間，蔡正仁不只習崑曲，同時也向俞振飛學習京劇。那是 1959 年的夏天，蔡正仁在上海天蟾舞台(即現今的逸夫舞台)觀摩俞振飛與周信芳的京劇演出《打侄上墳》，深為兩位大師的表演傾倒，久久不能忘懷。隔日他叩響了俞老的家門，一見俞老便緊張地說：「老師，昨天看了您的《打侄上墳》，實在太精采了，我真想把這戲也學下來。」那時蔡正仁僅是個戲齡四年的崑曲班學生，對於京劇的西皮二黃還沒機會摸清楚是怎麼回事，雖然覺得自己似乎有些「膽大妄為」，但他實在太喜歡老師的表演，仍舊大著膽子問了。俞老聽後，二話不說將桌子往旁一移，便為蔡正仁說起戲來。說至劇中人陳大官跪在地上見叔父，俞振飛「嘆通」一聲就往地上一跪，驚得蔡正仁一時間不知如何是好，只想趕緊將老師扶起，慌忙說：「老師您比劃一下就行了！」誰知俞老聽了一笑：「比劃一下你就能學好啦？教得不好是我的事，學的不好是你的事。既然要教，就得認真的給你說。你還沒到比劃一下就能領會的時候。」¹²⁶有如此傾囊相授善教如俞振飛的老師，還需遇上像蔡正仁這般好學的學生，這場師生間的藝術叩鳴才能越敲越響。

第三節 上海青年京崑劇團時期

¹²⁵ 蔡正仁：〈我和俞振飛老師二三事〉，《中國京劇》1992年第1期，頁41。

¹²⁶ 蔡正仁：〈三生有幸……〉，《中國戲劇》1993年第9期，頁16-17。

1961 年八月，上海戲校第一屆崑曲演員訓練班畢業，與京劇、音樂、舞美班聯合組成「上海市戲曲學校京崑實驗劇團」。崑大班的學生們正式成為專業演員，劇團成立後第一次的重大任務是當年底赴香港的演出。其中十二位主要演員號稱「十二塊金牌」，蔡正仁便是其中之一。當初唯恐香港觀眾不了解崑劇，乃以「上海青年京劇團」名稱出演，他們為香港的觀眾帶來《白蛇傳》、《楊門女將》、《百花贈劍》、《遊園驚夢》、《下山》、《鍾馗嫁妹》等京崑戲碼，連演三十九場，場場爆滿，觀眾多達六萬六千多人次¹²⁷，被當地報紙稱為「本港演劇史上的一樁盛事」¹²⁸，而劇團亦在飲譽返滬之後，正式更名為「上海青年京崑劇團」。演出的劇碼中，《白蛇傳》是京、崑合演，有幾場唱崑曲，有幾場唱京劇，蔡正仁扮演許仙，京崑兩門抱，他扮相俊美瀟灑，音色寬厚，表演灑脫，一招一式都像極了業師俞振飛先生，深受港澳觀眾稱道，蔡正仁因此獲得了「小俞振飛」的美名¹²⁹。

雖然已成為正式演員並且小有盛名，蔡正仁仍不忘抓緊機會充實、提升自身藝術。1964 年，他隨上海青年京崑劇團和上海京劇院部分演員組成「臨時劇組」，至北京為赴歐洲演出進行排練。這次演出蔡正仁僅需擔當京劇《斷橋》許仙一角，他想趁空閒時間向北京的老藝術家學戲。他極想向姜妙香先生學習京劇小生唱功戲，但戲曲界門戶十分嚴謹，甚至有「同行是冤家」的忌諱，一個學生向一位老師習藝，在未經老師同意的情況下再向他人學藝是極為失禮的事；再者，即便老師同意了，沒有人引見，蔡正仁也不好冒失地向姜妙香先生請教。如此兩難，迫使蔡正仁壓著滿腔求藝的渴望，也不敢對老師說。然而，當時在長春拍攝《牆頭馬上》戲曲藝術電影的俞振飛似乎猜透了蔡正仁的心思，他從長春捎來一封信：「知道你在北京要待上一段時間，一定會有很多空餘的時候，我認為你應該抓緊時間趁機好好學一些戲。姜妙香先生是當今京劇界的小生元老，你正好可以向他

¹²⁷ 葉長海、蔡正仁主編：《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》，頁 62。

¹²⁸ 影音資料《尋夢半世紀——中國崑劇傳習錄》。

¹²⁹ 唐葆祥：〈蘭騷蕙些千秋業・只在承先啟後中——記著名崑劇演員蔡正仁〉，頁 20。

學戲。我建議你向姜先生學一出《玉門關》，姜先生的唱在京劇界是有名的，很有特色，《玉門關》這戲是他的拿手戲，我本人不會這出，姜先生有許多好的唱段，我經常向他請教，在京劇小生唱的方面我不如他，所以你能向他學戲，一定得益匪淺。」¹³⁰又特別附上一封介紹信讓蔡正仁帶著去拜訪姜妙香先生。俞老不但謙遜地向學生承認自己的不足，還主動安排學生向別人學習，對於老師如此高風亮節的開明胸懷，蔡正仁感動得熱淚盈眶，對俞老更加肅然起敬。他不僅在老師身上習得表演技藝，更獲得為人做事上精益求精、坦蕩赤誠的榜樣。

第四節 沉寂的文革時期

1960 年代，崑大班的演員們風華正茂、羽翼初豐，正待大展長才之際，一場時代的風暴卻驟然降臨。1966 年，文革爆發，文藝界首當其衝面臨被整肅的命運，而崑曲則是首批被「革除」的傳統藝術。先是不准演傳統戲，舞台上只能演出「革命樣板」現代戲。緊接著便是執政者一聲令下「不要崑劇」，將上海青年京崑劇團的「崑」字革掉，崑劇演員全部改唱京劇，不符合唱京劇條件的則改行轉業。

天翻地覆的改變使蔡正仁的藝術之路陷入彷徨。¹³¹其他的行當，旦腳、花臉、老生演現代劇都還有飯吃，但小生真假嗓演出的方式成了首要攻訐對象。然一旦沒有真假嗓的表演方式，小生行當可說就此滅亡。學崑曲，崑曲被革除了；學小生，行當被否定了！但蔡正仁為了生活必須硬著頭皮演現代戲，舊時在台上演慣了正派風流才子、帝王將相的蔡正仁，此時落得只能演反派。文革爆發前幾年，崑劇尚未被禁演，即便演反派也是有地位有分量的「大反派」，例如排演崑劇現代戲《瓊花》(根據電影《紅色娘子軍》改編)，由旦腳華文漪演瓊花，老生計鎮

¹³⁰ 蔡正仁：〈學戲二三則〉，頁 64。

¹³¹ 本節來源主要根據筆者 2011 年 10 月 1 日訪問蔡正仁先生所得內容，其他參考將另外標註。

華演黨代表，而蔡正仁演反動派南霸天；排《自有後來人》(根據《紅燈記》改編)，蔡正仁演日本軍官頭子鳩山。但崑劇禁演之後，蔡正仁連「反派主角」也演不成，只能在京劇班子裡演些龍套，例如在《智取威虎山》演匪兵甲、匪兵乙，或是夾皮溝的老鄉，再不然就是《紅燈記》裡拿根槍桿子的日本兵，什麼演技也無法發揮。有時甚至連戲也不准演，被派至五七幹校勞動，蔡正仁曾被派去做食堂裡的會計，每天上班還得在隨身提包裡備上毛巾牙刷，就怕哪天出門上班便回不了家。

那時蔡正仁每天醒來就是讀毛語錄，開始檢討自己，發表許多違心之論，譬如說自己受了「封資修」的毒害，演過的戲都是封建四舊，過去不應該演崑曲毒害人民、崑曲應該滅亡……等謬論。在文革中，蔡正仁始終帶著矛盾的雙重身分：當時他才二十幾歲，正是毛澤東亟欲煽動起來進行革命的一群人，但他的所學又使他成為該受批鬥的人。所幸他年紀尚輕，名氣與老一輩相較之下還不大，自然不是主要批鬥對象；反觀他的老師俞振飛，是文藝界名人，頓時成為眾矢之的，而最讓蔡正仁感到痛苦的，即是被迫參與批鬥老師的相關活動。

十年文革，兒女們被逼著控訴父母，家庭沒有溫暖。個人尊嚴與價值，被剝奪殆盡，沒有任何基本人權，甚至沒有不說話的自由。文革初期，他與同學岳美緹被調回學校。兩人每天的任務是看批鬥俞振飛的大字報，還必須挖空心思寫一些空洞無物的批判文章。一日，一位領導嚴肅地要他們將俞振飛寫給他們的信全數上交。兩人暗自商量把俞振飛寫的三百多封信，逐一過濾，問題「嚴重」的立即銷毀！蔡正仁足足整理了兩天時間，最後連同在校時親手寫的課堂講解、身段譜，都付之一炬，為的只是不再連累恩師。¹³²

至於俞老，除了自身的堅強韌性使他撐過受盡欺凌的艱困日子，學生們與他之間的一點溫情聯繫，也是使他不至走入人生死胡同的原因之一。將近有長達八年的時間，蔡正仁與俞老見面，都不敢講一句話。不敢喊一聲老師，俞老也不敢

¹³² 費三金：《俞振飛傳》(上海：上海文化，2011)，頁 222。

叫他一聲正仁，兩人只能用眼睛說話。有時蔡正仁實在忍不住，只能非常輕聲地問一句：「老師，最近身子好嗎？」俞老除了回道：「蠻好，蠻好。」便不敢再多講些什麼，深怕被人瞧見，兩個人都要遭殃。¹³³

文革後期，一個悶熱的夏夜，一聲炸雷緊接而來的是整整一夜瓢潑大雨。蔡正仁聽著雨聲一夜不安穩，惦記著俞老那一幢被紅衛兵抄得破頂掀瓦、千瘡百孔的「漏室」。隔日天方亮，他接到俞振飛的保姆打來的電話，說：「家中被水淹得一塌糊塗，老師被圍困在床上無法起身。」蔡正仁慌忙騎上自行車趕往老師家。推門一看，房內猶如「水漫金山」，俞老就裹著一條破棉絮蜷伏在發霉的棕棚床上，猶如水中一座「孤島」。蔡正仁一陣心酸，也顧不得脫鞋挽褲，背起老師出了房間。蔡正仁將老師接回家中，讓妻子、兒子和俞老的保姆住一單間，老師與自己睡一單間，俞老睡床，他便打地鋪。文革間沒法練功，蔡正仁身材發福，最怕熱，睡在地板上吹不到絲毫的涼風，但因老師體弱怕風，雖有電風扇也不敢用，有窗也不能開。¹³⁴即便如此，蔡正仁依舊心裡踏實、安然自若。三個月後，在蔡正仁的積極奔走下，終於為俞老爭取到一套合適的住房。俞振飛與蔡正仁情逾父子的師生情誼，直至今日仍舊是崑曲界為人稱道的一段美談。

第五節 上海崑劇團時期

1976年十月，「四人幫」粉碎，文革終於落幕。一批以蔡正仁為首的崑劇班演員，亟欲找回這十年被消磨的崑曲歲月。經歷一年多的時間，蔡正仁逐一查訪老同學的現況，並與老校長俞振飛商量。大家推舉蔡正仁起草，眾人聯名寫信給上海的最高領導，要求回復並保存崑曲劇種。半年之後接獲上級批文同意，1978年2月，上海崑劇團正式成立。匯集了崑大班、崑二班的演員、伴奏及其他創作

¹³³ 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，頁182。

¹³⁴ 湯娟：〈舞臺春秋傳真情——記著名昆劇表演藝術家蔡正仁〉。

人員，陣容齊整，並請已七十六歲高齡的俞振飛出任上海崑劇團¹³⁵首任團長。¹³⁶

蔡正仁雖經歷十年「禁演小生」的歲月，然歸功於從藝之初十幾年打下的扎实基礎，他一身的功夫並未荒廢，反而因這十年動亂累積了深刻的人生體悟，轉化成舞台人物的內涵，使得他舞台上的形象更加立體鮮明。1987年，作家白先勇至上海觀看上崑首次排演的《長生殿》，演出結束他起立鼓掌十幾分鐘，說道：「要排《長生殿》，只有蔡正仁能演，他是天生的唐明皇！」當年的「小俞振飛」，已不僅僅是「像」，蔡正仁繼承俞先生幾乎全部的拿手戲，駕輕就熟地運用俞派獨特的唱念功法，進而將老師的藝術和自己的天賦條件聯繫起來，更有所創新和發展，並為自己贏得了「活唐明皇」的美譽。

即便在戲曲界已大有名氣，蔡正仁對藝術上的渴求卻從未停歇，無論是向崑劇界的前輩亦或其他劇種的表演藝術家請教，凡是遇著能夠提升、豐富自身表演藝術的機會，他從不錯過。1986年，中國文化部在蘇州開設了一個崑劇培訓班，為期三個月，邀請周傳瑛教授小生戲。蔡正仁聞訊決定放棄去四川演出的機會，轉而到蘇州向周傳瑛學戲。¹³⁷當周老師問他是否學過《紅梨記·亭會》這齣戲時，蔡正仁跟俞老當年拜程繼先為師一樣，都對老師撒了「沒學過」的謊，事實上，《亭會》這齣戲蔡正仁不僅學過，還演過。但為了誠心誠意一招一式的跟老師學戲，他說：「老師，您就一字一腔地教我，我從頭學起。」於是蔡正仁花了三個月的時間，在周傳瑛身上學到了夢寐以求的三齣戲《彩樓記·拾柴》、《紅梨記·亭會》、《金雀記·喬醋》。¹³⁸

¹³⁵ 關於上海崑劇團的定名，蔡正仁先生提及當年申請復團的趣事：當時上海文化局局長給他看上海市政府的批文「同意建立上海崑曲劇團」，他腦子卻開始鬧彆扭，上海其他劇種的劇團名稱都是「京劇團」、「淮劇團」、「越劇團」，怎麼只有我們叫「崑曲劇團」？他便問，能不能「曲」字不要，就叫「上海崑劇團」？上頭聽了覺得有道理，便准了。直到2001年五月八日，聯合國把「崑曲」列為人類口述與非物質文化遺產，蔡正仁這時心想，壞了！當年不應該把「曲」字拿掉的！於是他又向局長問，能不能把名字改回「上海崑曲劇團」？這回沒有這麼簡單，局長回道：不行啦！現在「上海崑劇團」這名字大家都知道，再改就難了。蔡正仁先生因此打趣說：「所以現在劇團名字少個字，這歷史責任是我要負的。」資料來自筆者訪問蔡正仁先生。2011年10月1日，於蔡正仁先生上海寓所。

¹³⁶ 葉長海、蔡正仁主編：《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》，頁73、75。

¹³⁷ 湯娟：〈舞臺春秋傳真情——記著名昆劇表演藝術家蔡正仁〉。

¹³⁸ 蔡正仁：〈兩師一徒〉，《上海戲劇》2009年第7期，頁14。

蔡正仁從藝至今近六十年，他自老師們身上繼承的，不只是精純的表演技藝，也包含一份傳承藝術的使命感。1986 年，上海戲曲學校招收第三屆崑劇演員班，蔡正仁既是「大師兄」，又是他們的授業老師。如同當年傳字輩藝術家與俞振飛教導他們時一樣，如何培養新一代的崑劇接班人，使崑劇命脈在舞台上綿延下去的沉重擔子，如今落在蔡正仁這一輩的身上。蔡正仁先生曾說過他向俞老學戲的「三部曲」，即「學了再看，看了再演，演了再說」。學了戲後先看老師的表演，然後輪到自己演了，老師再跟你說哪些地方演得不好。如此反覆磨練才能使藝術精進。因此面對新一代的後輩演員，他向自己這一輩的上崑藝術家提議，主動為年輕學子「讓台」¹³⁹，給後輩演員更多上台磨練的機會。這期間，蔡正仁也曾有過矛盾，他本身也是一個演員，要把舞台讓出來實在不是一件容易的事，但他想起當年傳字輩老師在校授藝時，都不過四十來歲，比起現在的他們還要年輕，正是在舞台上發光的全盛期，但傳字輩老師卻將舞台全讓給了學生，從未想過與學生爭舞台，如同父母親潛心培育兒女，不與他們爭奪什麼，只希望他們將來大有作為，老師們為的亦是全心全意培養學生，使學生將來能接他們的班，更加讓崑曲發揚光大。

蔡正仁先生繼承了老師，為了這一藝術的承繼和發展，表現出大度和寬廣的胸懷，無時無刻都將崑劇藝術的利益放在首位的敬業精神。他曾語重心長的說：「只有崑曲這個劇種真正發達了，我們的劇團真正興旺了，我們這些人才真正有了前途。¹⁴⁰」

還記得俞老於 1982 年在蘇州觀看蔡正仁演出後，當場揮毫贈詩一首，末二句題為「蘭騷蕙些千秋業，只在承先啟後中。」其中「承先啟後」四字，包含了他對蔡正仁的殷切期望，而今蔡正仁可說是不負老師當年所望！

¹³⁹ 影音資料《尋夢半世紀——中國崑劇傳習錄》。

¹⁴⁰ 同上註。

第四章 蔡正仁《長生殿》表演藝術析論

《長生殿》中的唐明皇，為崑劇小生大官生家門的代表人物，同時亦是蔡正仁表演藝術精華所在。蔡正仁對唐明皇一角的表演詮釋精湛且深刻，無人能出其右，使其獲得「活唐明皇」的美譽。因此一特殊性，本文將蔡正仁的《長生殿》唐明皇的表演藝術，獨立於其大官生表演藝術之外，另立一章進行論述。

第一節 上海崑劇團全本《長生殿》版本探討

一、「全本戲」概念梳理

正式討論上崑《長生殿》演出版本前，先對「全本戲」一詞的意義進行梳理。就文學概念而言，全本戲原應指明清傳奇案頭文本，然而在大部分場合中，其在舞台搬演上的意義大於其文學概念上的意義。明清時期的「全本戲」，乃指以崑劇演出整本傳奇的型態，又可稱為「傳統全本戲」，然而在《崑劇演出史稿》中陸萼庭提到：

號稱全本戲絕不是指演出時按照傳奇原本一字不漏、一齣不刪，即使在家樂的廳堂演出這種情況也是絕無僅有的。我們要看到本時期(指明末清初)全本戲演出多樣化中的普遍性。一部傳奇名著，在供專門家欣賞的廳堂演出時基本上保持原貌，在劇場則多演節本。保持原貌至何等程度，各家著眼點大有講究；節本也不單一，常隨戲班競爭所需而異。這就是多樣化。總的說來，舞台上盛行節本卻是明末清初演出全本戲的主流。¹⁴¹

由此可知，明末清初所稱「全本戲」，並非是一字不漏、一齣不刪的演出傳奇原本，因此陸萼庭文中以「號稱」二字稱之。此時期的傳統全本戲，實際是指透過

¹⁴¹ 陸萼庭：《崑劇演出史稿》(修訂本)，頁 149。

舞台上的實踐，經藝人刪削修改成適合演出的節本。

然傳統全本戲因劇幅甚長、演出耗時，因而此種演出方式逐漸衰落，繼而興起的是折子戲的演出模式，並在乾嘉之際蔚為風潮。折子戲是相對於全本戲而言，二者的差異展現在表演藝術與情節結構上。對於傳統全本戲的表演，陸萼庭有如下的敘述：

明代萬曆年間的崑劇表演藝術已有一定的程式，但可塑性很大。由於搬演全本戲，戲重時間長，主要為刻畫人物，展開情節，表演上不可能精雕細琢，故而身段動作是較為簡單的。¹⁴²

而折子戲的定義，「傳」字輩藝人周傳瑛亦有清晰的說明：

折子戲在崑劇中是一個專有名詞，不是一部作品分多少齣就有多少個折子戲；它指的是一部劇作裡按生、旦、淨、末、丑各個家門在唱、唸、做、打「四功五法」上有獨到之處，從而可以獨立演出的某些片段。¹⁴³

又說：

看折子戲主要是看你演員功夫的，並不在乎故事情節。因為戲本是觀眾都已瞭解，不然是看不懂的。折子戲甚至連同整出戲的劇情關係也不大。¹⁴⁴

由上述資料可見，傳統全本戲最主要的意義在於「情節完整」的演出，表演上則未作更精細的雕琢；折子戲則是在表演藝術上進行精煉的發揮，但在情節上，折

¹⁴² 陸萼庭《崑劇演出史稿》(修訂本)，頁 114。

¹⁴³ 周傳瑛口述、洛地整理《崑劇生涯六十年》，頁 42。

¹⁴⁴ 同上註，頁 43。

子戲摘自傳統全本戲，成為獨立演出片段，劇情頭尾是否交代清楚並非主要關注對象。折子戲自乾嘉以降取代了全本戲，成為崑劇的主要演出方式，傳統全本戲情節完整之意義也因此一轉變而丟失。

王安祈曾在〈從折子戲到全本戲——民國以來崑劇發展的一種方式〉，將清末以來崑劇全本戲發展的過程與內涵演變透過〈清末上海的崑劇「本戲」〉、〈文全福的全本戲〉、〈傳字輩的全本戲〉、〈國風蘇劇的歷練〉四個時期的比較，進行詳細的說明。

清末同光年間，上海的崑班為了挽回崑劇與花部亂彈爭勝卻漸居下風的頹勢，除演出折子戲外，亦推出許多新戲。新戲中的「本戲」一類，與傳統全本戲一樣，演出形式上亦講求劇情完整，然而實際演出內涵卻是力求通俗，「以情節取勝的戲並沒有深刻的主題或人物刻畫」，因此與全本戲僅有形式意義上的相同，誠如王安祈所言，此時期的本戲「無論就崑劇本身的文學性或藝術性而言都稱不上是一種進步，而崑班藝人雖有重視情節完整性的觀念，卻沒有善用古典名劇原有的精華，反一味追求曲折通俗，自然也就無法使『全本戲』本應具備的意義彰顯出來了¹⁴⁵」。

時至光緒年間，蘇州崑班藝人組成「全福班」，與上海崑班不同的是，他們推出的多是傳奇經典「整本戲」。但此時期的整本戲，主要是「把現存能演的折子集中組合」，成為情節連貫的演出，不同於傳統全本戲是直接轉化自傳奇原本的演出本。然而在崑劇式微且以僅呈現劇情片段的折子戲為主要演出方式的時代，全福班藝人推出的「整本戲」，象徵「全本戲」重視情節完整性與重視主題、人物刻畫之意義的尋回。這一點在全福班藝人的學生輩，即「傳」字輩藝人身上，有了進一步的傳遞與延續。

周傳瑛於《崑劇生涯六十年》中記錄了當年的學戲經過：

¹⁴⁵ 王安祈：〈從折子戲到全本戲——民國以來崑劇發展的一種方式〉《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁，1996，頁 4-5。

在進入上海後，先生們一面給我們教戲，一面「補戲」。教戲和補戲是不同的，可以說是兩回事。教戲，教的是折子戲。……「補戲」，原則上是將已經教給我們的折子戲做為基礎，「補」進一些場子，使它成為一個連貫的故事。……「補」的有的也是折子戲，有的則是情節戲、過場戲。當然，還是都有劇本、曲譜，並以此拍曲、踏戲的。¹⁴⁶

崑劇從全本到折子，又從折子「補」到「全本」。但這類「全本」和原著相對照，幾乎本本都不「全」，都有所刪節……以後我們演「全本」傳統大本戲，都是這樣的。¹⁴⁷

「傳」字輩藝人的全本戲乃是延續自全福班藝人，既重視全本戲情節連貫完整的概念，亦強調用以串成全本的折子「在表演藝術和角色分工上所體現的意義¹⁴⁸」。自傳統全本戲到「傳」字輩藝人的全本戲，絕大部分的戲文都是依據明清傳奇的原本，即便是全福班藝人為「傳」字輩藝人的「補戲」，也只是按就有劇本與曲譜來拍曲、踏戲，「添補的場次都是傳奇原著中原有的，並不是演員們充當編劇、自己補劇情編台詞¹⁴⁹」。直至周傳瑛與王傳淞加入「國風蘇劇團」，於 1956 年推出全本《十五貫》，不僅被譽為「一齣戲救活了一個劇種」，也賦予「全本戲」新一層的意義。《十五貫》不只是對原劇折子的聯綴整裡，而是站在折子戲的藝術基礎上，對故事情節結構進行重新布局、人物性格進行多方的揣摩與刻畫，呈現出一個脫胎自原劇本，情節連貫、主題深刻、表演精湛且又符合當代戲曲審美眼光的全本戲¹⁵⁰。《十五貫》編演的成功經驗，對於之後各當代職業崑劇團推出全本戲有著極大的影響。

王安祈對當代職業崑劇團推出的全本戲，有如下的分類：

¹⁴⁶ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁 42-43。

¹⁴⁷ 同上註，頁 43。

¹⁴⁸ 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，頁 9。

¹⁴⁹ 同上註，頁 12。

¹⁵⁰ 參見王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，頁 15-18。

(當代)各崑劇團推出的全本戲可區分為兩大類：一是明清傳奇的改編本，另一則是全新編寫的新劇。……所謂「改編本」，其實又可依照改動幅度的大小分為「整理型」和「改編型」兩類。整理型是指在原有折子的基礎上，進行串連銜接或截取移置等工作，使之成為首尾完整的劇本。不過，這並不表示要把一本傳奇中現存仍能上演的折子全數搬上舞台才算湊足了全本，劇本整理者對於現存的折子必須先做一番篩選，然後再進行修補合榫。篩選時除了有整編者自己的觀點之外，還必須考慮各劇團演員的才質與專長，因此同一本傳奇在今日以「全本」的名義上演時，很可能會出現各個不同的版本，而詮釋方式的差異，正可代表各團不同的風格與不同的特長。¹⁵¹

由上可以看出當代職業崑劇團處理原有所據的明清傳奇的改編，延續著《十五貫》的改編概念，即便是變動幅度相對較小的「整理型」改編本，也不是僅對原傳奇現存的能演的折子全數進行串聯搬上舞台，而是要經過篩選截取。篩選過程中「除了有整編者自己的觀點之外，還必須考慮各劇團演員的才質與專長¹⁵²」，使得同一本明清傳奇，因各劇團不同的整編者與演員條件，而有不同的折子篩選及串聯方式，產生不同的情節佈局與結構，甚至傳達出的主題思想亦有所差異。

回顧崑劇演出自明清到當代，經歷了一段「從全本到折子再回歸全本」的過程，更仔細的說法，應如下圖表：

全本
全本

¹⁵¹ 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，頁 20。

¹⁵² 同上註。

「全本戲」的內涵也在此過程中幾經轉變，呈現出其在當代的樣貌。「傳統全本戲」是與原著最接近的演出本，因有足夠劇幅得以呈現原著中完整的人物刻畫與情節，但也因此在表演藝術上無法精雕細琢，而後摘自全本戲重要關目的獨立片段折子戲，取代了具完整情節卻演出耗時的傳統全本戲，成為崑劇演出的主要演出方式，雖然破壞了情節的完整性，卻在表演藝術上獲得了更凝鍊與精粹的發展。當崑劇演出又自折子戲向全本戲回歸時，同時也使得「全本戲」的內涵發生了變化，因發展過程中經歷折子戲對表演藝術的精鍊，從全福班的「串折子成全本」時期，皆已不僅是「主要為刻畫人物，展開情節」，表演上「身段動作較為簡單」的傳統全本戲概念，在往後的回歸全本戲歷程中，「精湛的表演藝術」也成為全本戲概念極重要的一環。如今當代崑劇團所推出的「全本戲」，無論是「整理傳奇成全本」、「改編傳奇成全本」亦或「新編全本」，三者的差異主要在於與明清傳奇原本由高到低的依存程度，亦無論其劇幅上是一天本、兩天本還是四天本，當代各類「全本戲」的內涵，都包含了首尾連貫的完整情節，且結構緊湊、節奏流暢，並擁有深刻且全劇統一的主題思想與人物性格，以及精湛的表演藝術，相較「傳統全本戲」的內涵，當代全本戲顯得更為豐富與完整。

二、上海崑劇團《長生殿》版本探討

上海崑劇團曾多次推出全本《長生殿》，前後有五個經舞台實際演出的版本，分別為 1987 年版、1990 年版、2000 年版、2005 年版、2009 年版，這五個版本實際上還能再歸納為三大版本，分別為 1987 年版、2000 年版與 2005 年版，另二個版本都是由這三個主要版本修改或精簡而成，如 1990 年版為 1987 年版的修改版，2009 年版則為 2005 年版的精華版。上崑的《長生殿》三大版本，按王安祈對當代崑職業劇團所推出的全本戲分類，皆屬於「整理型改編」全本戲。

蔡正仁曾於 1992 年、2000 年及 2010 年，三度帶領上海崑劇團來台演出三

個不同版本的全本《長生殿》。三個版本演出長度不同、劇幅不同，所包含的齣目皆有所移植增刪，其間差異對於情節主線對於思想呈現的影響將詳述於後。

洪昇《長生殿》原著齣目與上崑全本《長生殿》演出場次表

版本與作者/改編者		演出長度	備註
傳奇《長生殿》 洪昇原著	傳概、定情、賄權、春睡、禊遊、 傍訝、倖恩、獻髮、複召、疑讖、 聞樂、制譜、權闕、偷曲、進果、 舞盤、合圍、夜怨、絮閣、偵報、 窺浴、密誓、陷關、驚變、埋玉、 獻飯、冥追、罵賊、聞鈴、情悔、 剿寇、哭像、神訴、刺逆、收京、 看襪、尸解、彈詞、私祭、仙憶、 見月、驛備、改葬、慙合、雨夢、 覓魂、補恨、寄情、得信、重圓 (共五十齣)	清代金埴 《巾箱說》 ¹⁵³ 記載，洪昇曾於曹寅處搬演《長生殿》「凡三畫夜始闋」	
上崑 1987 年 唐葆祥、李曉整編	定情、禊遊、絮閣、密誓、驚變、 埋玉、罵賊、雨夢	一天版 約 3 小時	為 1989 年 上崑赴日 演出版本
上崑 1990 年 唐葆祥、李曉整編	定情、絮閣、托情、密誓、起兵、 驚變、埋玉、雨夢	一天版 約 3 小時	為 1987 年 版之修改 版。1992 年上崑訪 台演出採

¹⁵³ 〔清〕金埴：《巾箱說》收於鄧實、繆荃孫合編《古學彙刊》第六冊(揚州：廣陵書社，2006)。

			用此版
上崑 2000 年 唐葆祥、李曉整編	上本：定情、酒樓、絮閣、合圍、 驚變、埋玉 下本：聞鈴、看襪、哭像、尸解、 彈詞、重圓	兩天版 約 6 小時	為 2000 年 訪台演出 版本
上崑 2005 年 唐斯復整編	第一本釵盒情定：傳概、定情、賄 權、春睡、禊遊、傍訝、倖 恩、獻髮、復召 第二本霓裳羽衣：傳概、聞樂・製 譜、疑讖、進果、舞盤、權 闌、夜怨、絮閣、合圍 第三本馬嵬驚變：傳概、偵報、窺 浴、密誓、陷闌、驚變、埋 玉、冥追、聞鈴 第四本月宮重圓：傳概、神訴・尸 解、刺逆、剿寇・收京、迎 像哭像、彈詞、仙憶・見月、 覓魂・寄情・補恨、得信・ 重圓	四天版 約 12 小時	為 2010 年 訪台演出 版本
上崑 2009 年 唐斯復整編	定情、權闌、絮閣、進果、密誓、 合圍、驚變、埋玉	一天版 約 3 小時	為 2005 年 四天版的 濃縮精華 版

傳奇原著《長生殿》，乃清代劇作家洪昇的作品，在安史之亂和唐王朝由勝

轉衰的政治大背景下，演繹唐明皇與楊貴妃旖旎動人的愛情故事，極盡悲歡離合之致，堪稱明清傳奇的「壓卷」之作。關於《長生殿》的主題，素有三種基本看法，分別為愛情主題、政治主題和雙重主題，無論是哪一種看法，都可以明顯的看出「政治」與「愛情」兩大主線。

王季烈在《螭廬曲談》中評論洪昇《長生殿》說到：

務使離合悲歡，錯綜參伍，搬演者無勞逸不均之慮，觀聽者覺層出不窮之妙。自來傳奇排場之勝，無過於此。¹⁵⁴

《長生殿》因適於場上演出，流傳下來的折子數量頗多，經過直接剪裁，便可成為一本新的全本戲。猶如前文所說，當代的整編本全本戲，並非將現存能演的折子戲全數搬上舞台湊成全本，而是「必須先做一番篩選，然後再進行修補合樞」，其中包含整編者自己的觀點，篩選後的成果，也會因此展現出不同的原著的主題樣貌。

上崑 1987 年所排的第一個全本《長生殿》，為三小時可演完的一天版，有〈定情〉、〈禊遊〉、〈絮閣〉、〈密誓〉、〈驚變〉、〈埋玉〉、〈罵賊〉、〈雨夢〉八齣，以李、楊的愛情為主線，僅以〈禊遊〉、〈罵賊〉兩齣撐起政治一條副線。然而在 1990 年，整編者唐葆祥與李曉又對此版本做了一次改動：

在初稿中，曾有〈禊遊〉、〈罵賊〉兩場戲，但演出效果並不理想，總覺得游離主線，格格不入，只得割愛。¹⁵⁵

¹⁵⁴ 王季烈：《螭廬曲談》，頁 30。

¹⁵⁵ 唐葆祥、李曉：〈讓古典名劇復活在舞台上——關於崑劇《長生殿》的改編〉《戲曲藝術》，1990 年 1 月，頁 25。

因覺得與主線格格不入，1990 年版便刪去〈禊遊〉、〈罵賊〉的政治副線，改為增加〈托情〉、〈起兵〉兩場戲，1990 年版《長生殿》，完整的齣目最後定為〈定情〉、〈絮閣〉、〈托情〉、〈密誓〉、〈起兵〉、〈驚變〉、〈埋玉〉、〈雨夢〉，此版本也是 1992 年上崑首次來臺的演出版本。限於三小時的演出劇幅，1990 年版為了在有限篇幅內加深愛情主線，便將政治這條線索推到背景上處理，改以〈托情〉加強愛情主題，以〈起兵〉做為串連劇情的過場。然而將政治「背景化」的淡化處理後，所呈現出的戲劇力度卻大大被削弱，王安祈對 1992 年上崑來台的演出有如此評論：

一九九三年¹⁵⁶上崑首次來臺的一天《長生殿》全本，便只以最後的〈雨夢〉追憶作為終結，五分之四的劇情演述的僅是一部李楊戀愛史。當戲的本質逐漸由抒情向敘事過渡時，卻發現「敘事的素材」，也就是「情節」的份量似嫌薄弱了些，深宮中的帝王妃子，戀愛的基礎只在美色、戀愛的波折只在爭寵，連以安祿山和楊國忠為代表的一條政治線索，在新劇中都只能簡而又簡，原著將個人情感與政治興衰相互關照的宏觀氣魄，限於劇幅也都無法呈現了。¹⁵⁷

由此可見，1990 年版刪去政治興亡一線，聚焦在帝妃愛情上，雖然統一化了整齣劇的主題，但是原作中政治與愛情相依相成的關係被破壞，反而使單一愛情的主題顯得薄弱。

另外，上崑一天版的結尾收在〈雨夢〉，是個十分特別的選擇，整編者用拼接的方式將原著中〈冥追〉、〈情悔〉、〈聞鈴〉、〈見月〉、〈哭像〉、〈雨夢〉、〈重圓〉的意境，濃縮在重新整編後的〈雨夢〉之中。從沈斌的文字記錄中，可以一窺當

¹⁵⁶ 上崑首度來台演出《長生殿》應為 1992 年 10 月 29 日至 11 月 5 日，文中記 1993 年，有誤。

¹⁵⁷ 王安祈：〈如何檢測崑劇全本恢復的意義〉，收入《湯顯祖與牡丹亭》中央研究院中國文哲研究所、臺灣大學文學院、美國加州大學主編，2005 年，頁 903。

年演出的畫面：

李在夢中與楊甜蜜相會，眾仙女翩翩起舞，舞台上氣氛達到了熱。然而在音樂和燈光的突變下，把李又帶回現實中，他用癡呆的眼光四處注視，風雨交加，鈴鐸叮咚，燭光明滅，依然是滿目淒涼的長生殿景象。此時幕後悠悠地傳出女聲獨唱：「淒風苦雨檐鈴響，孤燈伴我舊君王。」李雙手顫抖地拿起釵盒，愛而不得其所愛的悲劇情緒在延續，繼以力度深厚的幕後合唱，迸發出了「天長地久有時盡，此恨綿綿永難償。」為了強化李此時的孤獨感和失落感，再由女生獨聲清唱：「永難償！」三字，並加上混響聲迴旋。面光漸漸收去，後區隱隱升起一條白綾和一盞閃發著微弱的光的孤燈，遙遙相對著，而李癡呆地看著手中的釵盒，在定格中暗暗地逝去。大幕隨之有氣無力地閉了，使全劇的悲劇情緒發展到了冰點。讓觀眾根據個人的經歷進行遐思，使李、楊的愛情具有一種發人深思的滄桑感和歷史的縱深感，達到了很高的審美價值。¹⁵⁸

從文字記錄，可以感受到當時〈雨夢〉的舞台氣氛與意境是十分唯美的，上崑一天版《長生殿》的結尾不是選用一般慣用的〈聞鈴〉或是〈哭像〉，而選擇〈雨夢〉，為的是藉唐明皇愛而不得其所愛，悵然若失的情緒營造出「此恨綿綿無絕期」的長恨餘韻。但新整編的〈雨夢〉固然試圖概括原作後半的情感意境，卻也使得原先應該漸次沉澱的情感失去了層次性，而在一場之中快速的被統整為單一的失落之情。但限於劇幅，這也是不得不然的遺憾。

2000 年上崑再次應新象文教基金會之邀，由蔡正仁帶領來臺參與「全球崑

¹⁵⁸ 沈斌：〈細膩・深刻・優美——李貴紫老師導演《長生殿》的藝術特色〉，收入《李貴紫戲曲表導演藝術論集》(北京：中國戲劇出版社，1992)，頁 583-584。

劇世紀大匯演¹⁵⁹」，當時新象向上崑點了兩天的《長生殿》折子戲串演，而上崑常演的折子只有〈定情〉、〈酒樓〉、〈絮閣〉、〈驚變〉、〈埋玉〉、〈迎哭〉、〈彈詞〉、〈聞鈴〉八折，夠不上兩天戲，因此時任團長的蔡正仁，請唐葆祥整理改編，由沈斌擔任導演，再排出〈合圍〉、〈尸解〉、〈看襯〉、〈重圓〉四折成為一個完整的全本《長生殿》¹⁶⁰。重新整編後的《長生殿》改編本，分為上、下二本，上本演〈定情〉、〈酒樓〉、〈絮閣〉、〈合圍〉、〈驚變〉、〈埋玉〉；下本演〈聞鈴〉、〈看襯〉、〈哭像〉、〈尸解〉、〈彈詞〉、〈重圓〉。

千禧年版因劇幅的增長，因此能夠用更多的段落，補足前一版本未竟之處：前一版被背景化處理的政治主題，在千禧年版中以〈酒樓〉、〈合圍〉，重新撐起了時代環境的線索，而愛情主題方面，因有了後半的〈聞鈴〉、〈哭像〉，透過唐明皇的回憶，展現其在愛情失落後，又經追念、反省的過程，情感得以逐步深化，使得李楊的愛情比楊妃生前還具真實性，也更具說服力。千禧年版因劇幅的增長，蔡正仁要求編導選補四折，使情節得以進行較連貫、飽滿的推展，而重新拾回的政治主題，也跳脫出前一版單寫李楊戀愛史的單一主題，讓原著的興亡之感與離合之情、政治與愛情再次相成相映；另外，千禧版上本收在〈埋玉〉，帶出原著中以〈埋玉〉作為前、後半本分界「生前／死後」的情感對襯，而下本也與原著同收在〈重圓〉的生旦團圓結尾，而不採用 1992 年來臺演出的一天版收在〈雨夢〉的安排。1992 年的來臺版，〈埋玉〉之後緊接著便是全劇的收尾，唐明皇的情感沒有足夠的空間進行沉澱，因此只能收在〈雨夢〉追憶不得、無限失落的「未盡」，若硬收在李楊團聚的〈重圓〉，不僅情緒無法連貫，也會落入純為形式上團圓而團圓的廉價安排。而千禧版比 1992 來臺版多出下本的篇幅，得以對於〈埋玉〉之後的情節與情感進行鋪陳，所累積出的戲劇力度足夠將結尾推向李楊二人月宮重圓的團圓結局，而不顯得刻意與侷促。

¹⁵⁹ 紀天惠：《1992—2005 中國崑劇團體來臺演出之《牡丹亭》音樂研究》(臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2008)，頁 12。

¹⁶⁰ 本段記錄見於沈斌：〈全本崑劇《長生殿》導後記〉，葉長海主編《長生殿演出與研究：崑劇全本《長生殿》演藝叢編》(上海：上海文藝，2009)。

雖然千禧年的兩天版，可以說是原著的提綱精華版，洪昇「政治／愛情」的兩條主線，以及「生前／死後」李楊情感的相互映照，在兩天版重新獲得了體現，然而千禧版以十二齣的篇幅欲呈現原著五十齣的內涵，勢必仍有限於篇幅無法精磨的細節，因此蔡正仁又提出了排演全本五十齣的《長生殿》。這個提議在 2005 年付諸實行正式開排，2007 年在上海蘭心大戲院正式首演，2010 年來臺演出。

2005 年新版四天版全本《長生殿》，將原著五十齣重新整理與歸類，分為四本四大主題「釵盒情定」、「霓裳羽衣」、「馬嵬驚變」、「月宮重圓」，雖稱作五十齣全本，實際上是將原著五十齣「在尊重洪昇原著的原則上，刪繁就簡、調整結構、保持抒情性、加強戲劇性¹⁶¹」。在結構調整上，將第一齣〈傳概〉拆為四場，分別置於每一本的開頭，作為各本演出的劇情提綱，其他各齣也非按原著順序全數搬演，上崑 2005 年版刪去了原著〈偷曲〉、〈獻飯〉、〈罵賊〉、〈情悔〉、〈看襪〉、〈私祭〉、〈驛備〉、〈改葬〉、〈慾合〉、〈雨夢〉等齣，這些被刪除的齣目有些過於支節，或被完全刪除，或是部分曲詞合併入其他齣目。另外齣目順序也經過調整，如：原著第十齣至第十九齣順序為〈疑讖〉、〈聞樂〉、〈制譜〉、〈權闊〉、〈偷曲〉、〈進果〉、〈舞盤〉、〈合圍〉、〈夜怨〉、〈絮閣〉，在上崑 2005 年版第二本「霓裳羽衣」中，則被調整為〈聞樂・製譜〉、〈疑讖〉、〈進果〉、〈舞盤〉、〈權闊〉、〈夜怨〉、〈絮閣〉、〈合圍〉，以求劇情發展及情感的連貫。經過刪繁就簡，上崑 2005 年版《長生殿》實際搬演的齣數共有四十齣，分為三十六場。上崑 2005 年版，將劇幅擴大為四本，排除篇幅上的限制，情節情感得以逐層鋪排，堆疊出層次感，人物也因此獲得更飽滿的塑造空間。洪昇原著以興亡之感寫離合之情的政治、愛情兩條主線相依相成的宏觀氣魄，在此得到了體現。

有「活明皇」之稱的蔡正仁，除了在舞台上扮演「唐明皇」有著不可取代的地位之外，對於催生上崑整編三大版本的《長生殿》，亦是功不可沒，尤其是千

¹⁶¹ 唐斯復：〈聽曲看戲〉，收入 2010 上崑《長生殿》來臺演出節目單。

禧年版與 2005 年版，皆是在蔡正仁的主導之下完成。上述對各個版本在主題拿捏、齣目篩選以及結局安排的介紹，顯示蔡正仁不單只是埋首在個人的角色中鑽研表演技藝，還能站在高處對於劇本進行藝術上的全面關照，由此或許可以說，是蔡正仁對整體的宏觀思考，幫助他成就了豐滿的舞台形象。

第二節 蔡正仁《長生殿》表演析論

上崑《長生殿》排了一本又一本，期間經歷無數次增刪修剪，然其中最不可或缺的，是由蔡正仁扮演的唐明皇。他 1954 年進入戲校第一齣學的開蒙戲，即是《長生殿》的〈定情〉，自此後便與唐明皇結下不解之緣，他從藝至今五十八年，也演了唐明皇五十八年。1982 年蔡正仁在蘇州演出〈哭像〉一折，老師俞振飛觀演後讚他：「演得很有分量，像個唐明皇。」並當場揮毫贈詩一首¹⁶²。1987 年，作家白先勇在上海欣賞上崑的《長生殿》，說：「要排《長生殿》，只有蔡正仁能演，他是天生的唐明皇！」自此之後蔡正仁「活唐明皇」的稱號不脛而走，傳遍四方。

洪昇在《長生殿·例言》曾言道：「情之所鍾，在帝王家罕有。」古代社會男子三妻四妾實為常態，更何況君王擁三宮六院三千紅粉，可極盡寵幸之能，這也更顯得唐明皇與楊貴妃的愛情之難能可貴。然而使唐明皇真情如此動人的主要原因，還須歸功蔡正仁為唐明皇卸下身段，將他視為「人」而不單只是一個「帝王」¹⁶³的詮釋，尤其在新排的全本《長生殿》中，蔡正仁更加強調此一表演特點。對於蔡正仁而言，光是唱工好、作派大方是不夠的，最重要的是掌握人物心理的劇烈矛盾，準確表現人物情感。

¹⁶² 唐葆祥：〈蔡正仁與崑曲大官生〉，《中國戲劇》2009 年第 3 期，頁 30。

¹⁶³ 邢本寧：〈蔡正仁，以半生功力重塑全本《長生殿》〉，《PAR 表演藝術》2010 年第 207 期(臺北：國立中正文化中心)，頁 17。

〈絮閣〉一齣，演的是楊貴妃聞知唐明皇復召梅妃重敘舊情，頓時醋意橫生，來至翠華西閣一探究竟。在這一齣戲中，唐明皇與楊貴妃的互動是相對被動的，主要是其復召梅妃，春光漏洩，唐明皇自覺理虧，對楊貴妃只能百般遮掩，因此〈絮閣〉中小生的演出重在做表。對於人物情緒拿捏，蔡正仁曾分析道：

唐明皇在這齣戲中頗為被動，一方面自覺不妥，所以千方百計地掩蓋事實，另一方面還要擺出皇帝的架勢。這種「和稀泥」的表演確有難度，太隨便了不像個皇帝，太一本正經又令人覺得唐明皇這個人虛假。這些複雜的心理層次，使得這齣戲很有難度。¹⁶⁴

〈絮閣〉前半場，唐明皇處於相對被動的位置，他心裡掛著梅妃還藏在帷幕中，倘若讓她與楊妃正面衝突，少不得又是一場風波，因此儘量打馬虎眼。然而如蔡正仁所說，要掩蓋事實、要「賴」，難免露出驚慌的孩氣，但卻又須維持皇帝的身分，在表演上的分寸是很難拿捏的，而蔡正仁的表演精到處就在於掌握「賴」的分寸。當楊貴妃找到一隻鳳鞋與金釵，使得復召梅妃之事春光漏洩，唐明皇見事情隱瞞不過，轉而開始耍賴。這一段表演，蔡正仁巧妙地運用閃爍的眼神：楊貴妃數次將鳳鞋金釵遞至明皇面前，欲問此二物所屬何人，每當貴妃質問之時，唐明皇除了口中頻稱「不解」之外，臉上亦作出此二物不關己事的神情，但他的眼神總在與貴妃對眼時快速地、不自然地眨動，正如孟子所云：「胸中不正，則眸子眊焉。」即使唐明皇刻意地在動作神情上行動如常，但眼神中卻透露出心中的不安穩，蔡正仁將唐明皇的不安之情，凝聚在眼睛動作上，這樣的設計雖則細微，卻十分真實、生動地傳達唐明皇的當下心情。另外，蔡正仁也借調整念白的速度，展現唐明皇故作鎮定的神情：貴妃揣著鞋與釵問及「陛下既然獨寢，怎得有此？」唐明皇沉吟片時回道：「好奇怪呀。高力士！這是哪裡來的？寡人不解

¹⁶⁴ 同上註。

呀！」一般而言說話時若心境平和、氣息平穩，則語速自然較慢，蔡正仁將這幾句台詞的節奏處理為：「好——奇 怪 呀 | 高力士 | 這 是・哪—裡來 的 | 寡 人——不 解 呀」，除了在「好」字、「哪裡」的「哪」字、「寡人」的「人」字，著意拉長氣息，轉高音調外，其他字也處理的較一般念白語速慢，一來是讓楊貴妃一字一句聽得分明，以示「此事與我無關」，二來則是唐明皇刻意借著降低語速，以掩飾心中的焦躁。蔡正仁拖慢念白速度的表演方式，不但呈現出唐明皇「裝傻」抵賴的「假」，又不失皇帝身份的莊重。

〈絮閣〉後半場，唐明皇視朝回來，梅妃早已平安送出閣外，唐明皇沒有了顧忌，此時便回頭想來安慰楊貴妃，因此後半場逐漸轉為主動。復上場時，他念了定場詩「媚處嬌何限，情深妒亦真。且將箇中意，慰取眼前人。」在人物心理上，唐明皇其實明白楊貴妃對他的愛意，而他也確實寵愛楊妃，否則不會自覺理虧，倘他端起皇帝架子，也由不得楊貴妃如此大發醋勁。回到宮中，楊貴妃鬧著脾氣要將當時訂情信物金釵鈿盒還與唐明皇，他知道楊貴妃鬧彆扭，只道她是「情深妒亦真」之故，唐明皇並不生氣，在《審音鑑古錄》中，對小生這一段的動作提示多是「小生陪笑科」、「小聲笑坐科」、「小生笑云」、「小生笑搖首介」，可見清代時便已做如此的情緒表現，唐明皇純粹是以陪笑來安慰楊貴妃。但在蔡正仁的演出中，他加入了唐明皇佯裝生氣以逗楊貴妃的片段：當楊貴妃持著金釵鈿盒說道：「這金釵鈿盒是陛下定情所賜，今日將來交還陛下罷！」唐明皇故意擺起架子向貴妃伸直了手，顛著手指假意作惱地說：「取來！」唐明皇毫不遲疑的反應，反倒使楊貴妃沒了主意，後悔說出交還信物的話，而唐明皇看著楊貴妃欲交還又不捨的模樣，背地裡偷偷的好笑，然而楊貴妃一回身，他又扳起臉來，逼得楊貴妃不得不將釵盒交在唐明皇手裡哭倒在地。唐明皇見玩笑開夠了，哈哈一笑扶起楊貴妃，一面安撫她「朕和你兩人呵！情雙好，縱百歲尤嫌少。」也順勢向楊貴妃賠了不是「總朕錯，且莫惱。」兩人就此重歸於好。安排唐明皇佯怒的片段，是蔡正仁對唐明皇一角的重新思考，他力求自己的唐明皇「既是皇帝又不是

皇帝」，讓唐明皇不只是會擺威儀、至高無上的皇帝硬身份外，同時也展現了他是個會逗樂、會哄妻子的丈夫這一個更貼近人情的軟身份，蔡正仁認為：「只有兩種身份定位好，後面的戲才能說通。¹⁶⁵」

若論蔡正仁扮演的唐明皇，對自己身為丈夫和皇帝兩重身分的認定，隨著《長生殿》劇情走向，他對自己的「皇帝」身份是越削越弱的，當他用情越深，越使他向「深情丈夫」的身份靠攏。

〈驚變〉是李楊兩人恩愛極致的表現，也是劇情由歡情轉入悲情的關鍵。崑劇折子戲演出〈驚變〉常只演至貴妃酒醉，唐明皇帶笑還宮的歡慶場面，這一段單演又稱為〈小宴〉，通常舞台上演全〈驚變〉包含楊國忠進宮稟報安祿山叛變，在全本中比較常見。近三十分鐘的演出，前二十五分鐘盡在鋪演李、楊二人飲酒吟詩的愜意，僅在最後五分鐘交代邊關失守的山河大變。以劇情鋪陳而言，這樣的安排更能營造出樂極生悲的鮮明戲劇性對比；以表演而言，唐明皇越是心醉於當前的美景佳人，越能襯托聽聞邊關有失時的驚駭。然以人物情感而言，自楊國忠急報「祿山造反，殺破潼關，不日就到長安了！」唐明皇幾聲高呼，唱了一支【上小樓】表達驚駭之情，而後三兩句准了楊國忠「權時幸蜀，以待天下勤王」的避禍之策，面對如此山河巨變，唐明皇心心念念的不是自己的國祚社稷，而是憐惜嬌弱的楊貴妃「玉軟花柔要將途路趨」。此時的唐明皇，面對江山與美人究竟以誰為重已昭然若揭¹⁶⁶。

〈埋玉〉一折，當六軍行至馬嵬坡，護駕軍士以楊國忠專權弄國，激成變亂，因而殺了楊國忠，又請唐明皇將楊貴妃正法、以謝天下，唐明皇初時堅決不允，但最終迫於現實不得不賜死楊妃。當楊貴妃跪請自盡，唐明皇痛道：「妃子！說哪裡話來？你若捐生，朕雖有九重之尊，四海之富，要他則甚？寧可國破家亡，

¹⁶⁵ 金紅：〈一曲《霓裳》聽不盡——崑劇表演藝術家蔡正仁談《長生殿》〉，《中國戲劇》2011年第8期，頁53。

¹⁶⁶ 此處演出敘述，參考的影音版本為上崑2005年底新排的全本《長生殿》演出。蔡正仁、張靜嫻《上海崑劇團建團30周年紀念——長生殿第三本馬嵬驚變》DVD(北京：中影音像出版社)。

阿呀，絕不肯拋捨你呀！」按俞振飛的老本折子戲演法¹⁶⁷，在高力士亦於一旁勸唐明皇勉強割恩後，唐明皇有段這樣的台詞：「妃子，你既執意如此……朕也做不得主了。高力士，只得但憑娘娘罷！」而後掩面摔袖急下。江蘇省蘇州崑劇團於2004年來台演出的27折《長生殿》¹⁶⁸，便是按此舊折子演法。然而，即便當時扮演唐明皇的趙文林滿面悲愁、聲音顫抖地說出這一段台詞，雖知他實出無奈，卻仍不免使人有「原來前面說的『寧可國破家亡，絕不肯拋捨你』也不過是一時的場面話而已」的寡情之感。上崑2000年來台演出所排的《長生殿》，〈埋玉〉一折便已拿掉這段台詞¹⁶⁹。

在上崑2005年開排的全本《長生殿》版本中，蔡正仁又對〈埋玉〉於傳統演法上加入新的調度，在表演上做了更出彩的安排：當楊妃向唐明皇請死言道：「望賜自盡，以定軍心，陛下才得安穩至蜀。妾雖死，猶生也！」唐明皇聞言高叫一聲「唉呀，妃子呀！」搶前握住楊貴妃雙手，「你若捐生，朕雖有九重之尊，這四海之富，唉！我要他則甚？」攤著的雙手激動地顫抖，高呼「我寧可國破家亡」腳往地上狠狠一頓，再與楊貴妃一對眼，「阿呀！決不肯拋捨你呀！」眼眶一紅痛哭起來。蔡正仁為這一段念白加上幾個語氣上的虛字，並重新分配念白節奏，這看似無關緊要的調整，卻使得這一番話說來更撕心扯肺。按傳統，楊貴妃只稱唐明皇「陛下」，然在新排全本《長生殿》中，此時楊貴妃感唐明皇一腔深情，先稱聲「陛下」，繼又低聲喚了聲「三郎」。這一聲喚，是情人間的私語，唐明皇聞此，原本低垂的頭緩緩抬起，循聲望去，如今在他面前的，不是妃子而是他的愛妻。當兩人視線一碰上，他雙手顫抖指向楊貴妃，想站卻又站不起來，貴妃向他慢慢走近，兩人雙手相握，唐明皇幾乎是緊緊扯住楊貴妃，執手相看淚眼，這是一場情人間的死別，他多想單純做個能守護愛妻的丈夫。

但即便再多句「寧可國破家亡」，唐明皇的皇帝身份不是他想放下便可拋撇

¹⁶⁷ 俞振飛、言慧珠、蔡正仁、張洵澎《中國京劇音配像精粹——長生殿·小宴驚變、埋玉》VCD(天津：天津文化藝術音像，2000)。影音資料。

¹⁶⁸ 趙文林、王芳《長生殿》DVD，臺北：石頭出版，2004。

¹⁶⁹ 俞振飛：《振飛曲譜》上冊(上海：上海音樂，1991)，頁299。

的。此時驛庭之外再度傳來眾軍喧囂之聲，慌亂中，唐明皇還想再與貴妃敘話，卻被高力士強行拉住，而貴妃為不使皇上再有留戀，亦撇過頭向唐明皇一拱手，其實她心中何嘗不想再多停留一秒，唐明皇見楊貴妃死意如此堅決，不得不掩面而下。之前的版本，唐明皇到此便下場去了，蔡正仁又為這一段下場做了加工：唐明皇見愛妻死意堅定，只得也把心一橫，轉身離開，就在臨下場時，楊貴妃再也按捺不住心中不捨，高聲一喚「陛下！」唐明皇心如刀割，一下定住了，他不敢回頭，怕再多看一眼他又不忍心離去，內心的掙扎使他顫抖，就連帽盔也震得噠噠作響。他終究回頭了，回身想再攬住楊貴妃，而貴妃見狀，腳下雖是迎上去，雙手仍舊在胸前向皇上堅決一拱，彷彿在說「陛下，快走吧！」唐明皇忽然明白這是楊貴妃的最後訣別，張開的雙臂停在半空一震，在他瞪大的雙眼中，滿是痛惜、驚惶與無奈。他低頭看著自己的雙手，不敢相信堂堂一國之君，竟連妃子也保不住，如今這皇帝身份令他連丈夫也做不成。想至此他一跺腳一摔袖，自覺慚愧就要往下衝，臨到下場口，又是一愣，他實實是拋撇不下！再回身高叫「妃子」又要近前，這回硬生生讓搶前一跪的高力士給擋了下來，唐明皇見情勢再無轉圜餘地，兩袖往前一丟翻眼昏厥過去，在小太監的攙扶下下了場。兩次下場門前一頓一回身的表演設計，不但加強了兩人生離死別的戲劇張力，亦將唐明皇內心的強烈矛盾更強烈地展現在舞臺上。

蔡正仁新的演繹法，使唐明皇隨著與楊貴妃情感的加深，逐漸脫卻「皇帝」外殼，因他與楊貴妃的真情實意必須在他回歸到一個「人」、一個「丈夫」的身份上，才顯得更加純粹與真摯，如此亦讓唐明皇的形象益發飽滿、更富真情。

〈哭像〉是蔡正仁的招牌戲，十八歲時便向沈傳芷先生學下來，後又得俞振飛的指導。如今大家所熟悉的〈哭像〉結構安排與穿關扮像，並非從老師身上學下的傳統演法，而是蔡正仁自劇校畢業成為專業演員後，自己修剪調整過的¹⁷⁰。傳統演法是將〈哭像〉拆分為〈迎像〉與〈哭像〉，〈迎像〉時唐明皇戴九龍冠、

¹⁷⁰ 金紅：〈一曲《霓裳》聽不盡——崑劇表演藝術家蔡正仁談《長生殿》〉，頁 55。

穿披，出場後從【端正好】、【叨叨令】唱到【脫布衫】，待貴妃寶像宣進宮後，接唱【上小樓】，〈迎像〉結束，唐明皇得下場換成唐帽、蟒袍，接唱後面的〈哭像〉。蔡正仁認為唐明皇下臺換裝，臺上只剩龍套，不僅浪費時間，亦影響戲劇氣氛。因此他嘗試將〈迎像哭像〉合併成〈哭像〉一齣，將原本〈迎像〉的【上小樓】曲牌，移至貴妃寶像迎至宮門口後，唐明皇上馬將之送入廟中才唱，另外還剪掉意思重覆、唱腔一般的曲子，將戲長控制在半小時左右。至於穿關，則是讓唐明皇出場直接戴唐帽、三鬚口¹⁷¹，至於身上蟒袍，蔡正仁考慮此時唐明皇已退位為太上皇，年紀也大了，於是參考京劇衰派老生的服裝，讓唐明皇穿秋香色的蟒袍。1986年大陸文化部要為俞振飛錄〈迎哭〉，俞振飛特別找蔡正仁商量，希望能按蔡正仁改動的版本演出。蔡正仁對〈迎哭〉的修改，不僅受到觀眾歡迎，也獲得老師的肯定。

當然，蔡正仁〈哭像〉之動人，不會只在曲詞結構的調動與穿關的改變上，最重要的還是他能準確掌握人物情感，並透過細膩的唱作表演技巧傳達給觀眾。〈哭像〉時的唐明皇，早已忘卻自己的帝王身份，他只是一個懷念愛妻的丈夫。因思念楊貴妃，唐明皇命人以檀香木雕了貴妃人像，當他對著雕像訴說思念之情時，當年被六軍所迫不得不賜死貴妃的情景湧上眼前，其中【脫布衫】【小梁州】【么篇】三支曲子，傾出唐明皇滿腔的羞愧、懊悔、自責與蒼涼。〈哭像〉的曲牌是一套北曲，然而北曲使用的演唱技巧不如南曲豐富，因此蔡正仁學習老師俞振飛的經驗，採用「北曲南唱¹⁷²」的方式借用南曲演唱的腔格運用技巧，使整套曲子更加哀婉跌宕：「【脫布衫】羞煞咱掩面悲傷，救不得月貌花龐。是寡人全無主張，不合呵將他輕放。」首三字「羞煞咱」劈空而起的散板高音粒粒清晰，是唐明皇對自己的深深責備，「悲」字的擲腔落腮音¹⁷³刻意做得有些黏膩，以傳達

¹⁷¹ 戲曲中花白的三綹鬚。

¹⁷² 在崑曲演唱中，南曲依據《洪武正韻》，用平、上、去、入四聲，北曲則是依據《中原音韻》分陰平、陽平、上、去四聲。後又將南曲四聲分為陰、陽，成為八聲，北曲分為六聲。而北曲南唱，即是把北曲唱成南曲的陰陽八聲唱法。

¹⁷³ 為了使一個腔唱來宛轉動聽，有時在一個工尺下面另加三個公尺來搖曳這個音。如尺下加「則」要唱成尺工尺尺(2322)。

其內心的悲苦，而蔡正仁唱至「不合呵」三字，「不合」皆為入聲字，是用底氣托住，落在如「夯土」般夯實的醇厚本嗓音，「呵」字吊轉入小嗓，聽來宛如一聲哽咽，想著楊貴妃就此香消玉殞，轉而嗚咽低吟。「【小梁州】我當時若肯將身去抵擋，未必他直犯君王，縱然犯了又何妨，泉臺上，倒博得永成雙。」他忽地想起六軍不發，迫他賜死楊妃的情景，這支【小梁州】是三支曲牌中的音程最高的，全曲的音域幾乎都在 La 與高音 Re 之間上下徘徊。「若肯」兩字，蔡正仁刻意扯起嗓子發出些許沙啞的濁音，顯示唐明皇內心壓抑著的激動，又在「抵擋」的「擋」字、「何妨」的「妨」字放足了膛音，出口用力噴吐，以示唐明皇心中一憤，他怪自己當時的懦弱沒有挺身而出，即便是因此雙雙殞黃沙，也還能在黃泉路上相伴，這是他最沉痛的追悔。「【么篇】我如今獨自雖無恙，問餘生有甚風光！只落得淚萬行，愁千狀，人間天上，此恨怎能償！」蔡正仁在「獨」字上用了南曲的入聲字唱法(北曲無入聲唱法)，落音重，出口即頓住，更顯現唐明皇如今孑然一身，孤獨淒涼的心境，曲末的「怎能償」，他向旁一摔袖，狠狠使了個賣腔，在高亢的尾音之中，帶出唐明皇對於只能獨自一人面對憤怒與懊惱，卻都已於事無補的無奈。幾支曲牌唱來，一字一淚，悲慨激越。

蔡正仁說，所有戲中他最願意演〈哭像〉，因其中的情感真摯濃鬱，但他又最怕演〈哭像〉，每每演完都要花極長的時間才能讓心情暖過來¹⁷⁴。他〈哭像〉中的唐明皇，散發出一股歷盡滄桑的「老味」。筆者曾在 2011 年欣賞蔡正仁先生的學生周雪峰〈迎像哭像〉的演出¹⁷⁵，他在嗓音唱法上，多有肖似蔡正仁之處，但以人物詮釋上，卻不免覺得這個唐明皇心境太過「年輕」，好似沒有談過戀愛一般，即是少了此時的唐明皇應有的「老味」。為此，筆者曾問蔡正仁先生關於「老味」應該如何培養。蔡正仁先生說，「老味」關係到年齡與舞臺實踐經驗，當累積到一定程度，表演深度自然會展現出來。所謂年齡實指人生經驗的積累，要將人生經驗與劇中人物結合，還牽涉到演員的領悟力與體現力。一個演員必須

¹⁷⁴ 金紅：〈一曲《霓裳》聽不盡——崑劇表演藝術家蔡正仁談《長生殿》〉，頁 55。

¹⁷⁵ 周雪峰《崑曲新美學示範演出——長生殿·迎像哭像》城市舞臺演出，2011 年 4 月 17 日。

先有領悟人生經驗的能力，再透過精準的體現能力才能成就一台有情感深度的表演，兩者缺一不可。

今日，蔡正仁的名字之所以能成為「唐明皇」的代名詞，憑藉的不僅是軒亮的嗓音、風流的儀態，更重要的是他能真正體會角色背後的人生蒼涼，才能塑造出如此有血有肉使觀眾信服的唐明皇形象。



第五章 蔡正仁表演藝術析論：大官生

蔡正仁的戲路極寬，崑劇小生各行當兼能，可稱色色精工，其中又以官生為擅場。官生行當，如第二章所述，又分小官生與大官生。大官生屬於崑劇特殊家門，妝扮戴髯口，表演要求端莊大方，講究氣度；唱法上本嗓與小嗓都要求放腔音，乃小生行中嗓音要求最嚴苛的家門。而蔡正仁最負盛名的即是大官生。

前一章已對蔡正仁最具代表性的大官生戲《長生殿》進行論述，本章將再以蔡正仁其他大官生演出代表劇目《鐵冠圖·撞鐘分宮》、《千忠戮·慘賭》及《驚鴻記·太白醉寫》為例進行析論。

第一節 《鐵冠圖·撞鐘分宮》析論

《鐵冠圖》乃清初無名氏所作。敷演明末故事，說的是明末李自成擁眾數萬，自號「闖王」，四處攻州打縣，朝廷派兵追剿皆為其所敗。大將周遇吉兵敗退守寧武關，遭亂箭射死。明思宗崇禎皇帝夜撞景陽鐘召集朝臣議事，竟只有二人前來。在李自成將攻入帝京之時，崇禎帝先殺妻女，自縊於煤山。後吳三桂借來清兵入山海關，滅了李自成。

〈撞鐘分宮〉為《鐵冠圖》中的兩折。1920年代，傳字輩曾串演全本《鐵冠圖》，其中有〈探山〉、〈營哄〉、〈捉闖〉、〈借餉〉、〈對刀〉、〈步戰〉、〈拜懇〉、〈別母〉、〈亂箭〉、〈撞鐘〉、〈分宮〉、〈守門〉、〈殺監〉、〈刺虎〉十四折。其中除〈別母〉、〈亂箭〉、〈刺虎〉至今仍屬常演劇目外，〈撞鐘分宮〉與其他摺子幾成絕響。1986年，蔡正仁約了張靜嫻、沈曉明等同學，至蘇州向沈傳芷先生學〈撞鐘分宮〉。沈老師對他說，這是大官生中最吃重、亦是情緒非常激烈的戲，當年傳字輩崑劇小生顧傳玠，唱至〈分宮〉「恨只恨三百載皇圖一旦拋」下場後，便口吐鮮血，之後病假一個月，才繼續登臺獻藝。但沈先生也說，如果這齣戲唱好

了，任何戲都不怕了。〈撞鐘分宮〉之所以被視為冷門戲，乃在於其唱、念、做皆十分繁重，唱段多且調門高、念白長且複雜，還有眾多高難度的身段動作，沒有深厚的功底是絕對扛不起的，因此極少見於舞臺。

蔡正仁在蘇州花了整整五天學戲，回到上海，又花十五天的時間，進行消化、修改與排練，而後在上海瑞金劇院進行首演。時隔二十多年，2008 年在他的個人專場¹⁷⁶中，蔡正仁重排此劇，雖屆六十八歲高齡，飾演起崇禎皇帝依舊聲情並茂，令人蕩氣迴腸，足見其寶刀不老。

〈撞鐘分宮〉演的是敵軍將兵臨城下，崇禎帝自縊前的一段戲。同樣也是面臨國家動盪的帝王戲，但與《長生殿》的基調是天壤之別。儘管崇禎是個勤於政務，事必躬親，力圖國家全盛的皇帝，但他自登基起，等著他的，便是一個已搖搖欲墜、病入膏肓，難以為繼的末路窮國，他不曾經歷唐明皇曾有過的富足、安逸與繁榮。因此蔡正仁自〈撞鐘〉登場打引子，「勵精圖治」唱得是鏗鏘有力，畢竟崇禎帝的確是個勤政的皇帝，但至「枉勞神」轉為低迴苦澀，「料氣數金湯未穩」放足腔音盪著些許鼻音，表盡其知帝國之將傾卻又無可奈何的心情。當周皇后勸其善保聖躬，召諸臣商討退敵之策，崇禎一聲「啊！唉，嘿嘿嘿嘿……」似哭非哭、似嘆非嘆，五味雜陳——這種嘆息方式，在舞臺上實屬少見——雖胸有宏圖，如今卻只能眼睜睜看著：「三百年一統封疆，卻被那流梟吞併」心底甚是有苦難言。一句「怕銅駝荊棘，怕銅駝荊棘」由低唱翻高，將崇禎的焦慮憂忿和盤傾出。周皇后而後向崇禎進言，讓太子出奔，會合勤王，崇禎顧慮太子年幼，「須一忠良老臣保護前行方可」。皇后認為其父周奎「受恩最重」必能當此重託，竭力保護太子。此事攸關社稷，崇禎為慎重起見，決定夤夜親臨周府，面托其事，遂命太監王承恩保駕前往。途中，遇二巡夜軍將崇禎、王承恩攔下，王承恩將二人打發後，崇禎問道：「是什麼樣人？」王承恩答：「是御林軍巡夜的。」崇禎聽罷，拔高「喔！」了一聲，語氣中充滿驚喜，在這動亂之時，仍有軍士恪盡職守，

¹⁷⁶ 《雅部正音：蔡正仁崑劇專場——鐵冠圖・撞鐘分宮》，2008 年 9 月 12 日。

令崇禎大感欣慰。御林軍巡夜是最基本的職守，本不足為奇，如今卻使崇禎如此欣喜，足見他對手下君臣將士期望已稀。

行至一處，忽聞鼓樂吹打之聲，崇禎不悅，國難當頭之時，誰人不思盡力，還在笙歌夜宴？不料王承恩回報，此處便是皇親周奎宅第！崇禎一聽，大為不滿，鼻子裡「嗯，哼哼哼……」一陣長哼，卻又不便發作，立即正色命王承恩叫門。誰料兩次叫門，因周奎正「請六部大堂在內飲宴」，僕人不肯通報。堂堂天子紳尊降貴前來託事，卻狠狠吃了「閉門羹」，崇禎大怒「皇親尚且如此，國家氣數可知矣！」罵聲「老賊！」劈空高唱「你素餐尸位眠高枕，負恩抗旨心怎忍，豈不聞主辱臣亡自古雲！」字字激昂飽滿，憤恨至極。然即便心有所憤，此時也是枉然，無奈只得回宮。二更時分，天不作美，落起雨來，君臣二人在雨中踉蹌而行，甚是淒涼。

回宮登上鐘樓，崇禎未待坐穩，急急命王承恩撞響景陽鐘召集百官。然而由二更等至三更，竟無一人前來！蔡正仁高叫「王承恩！」哆著盔、顫著手激動指著王承恩「再、再、再再再……擊鐘啊！」節奏由緩入急，氣息自平轉促，他不相信滿朝文武就沒有一人前來！王承恩再次撞響景陽鐘，不多時，崇禎彷彿見遠處一帶火光，猛地站起，用袖一沾雙眼，定睛細看，驚喜地倒吸一口氣，忙喚王承恩：「你看！遠遠一帶火光，想是群臣來了！」蔡正仁這裡身段做得又大又急、又多又碎，心想著這些臣子果然沒有讓寡人失望，興奮地近乎手舞足蹈。當王承恩進前觀看，初時確有火光，然而一下竟全滅了，慌忙回稟萬歲，崇禎大驚，方才的興奮之情瞬然而逝，再凝神一看，原來只是磷磷鬼火忽明忽滅，他放聲悲呼「阿呀！痛傷心，懸懸遙望，並沒有一人臨。」「痛傷心」三字撤板來唱，「痛」字噴口而出，「傷心」二字音斷氣不斷，迂迴哀婉，這幫臣子，果真都將邦國危難置之腦後。就在崇禎灰心地跌回龍椅時，呼聽一聲「馬來！」剎時又抖擻精神「哈哈！」一笑，指著前方叫道：「有人來了！」眾人正引頸期盼前來覆命的是何等驍勇大將，誰料上場的僅有一員白鬚老將李國貞，雖有盡忠報國之心，怎耐

軍餉不濟，要保城也只能敷衍數日，而此時國庫內帑早一空如洗，崇禎無奈，只得下旨將宮中金銀珠寶充做軍餉。送走李老將軍，崇禎左等右盼還是無人前來，遂命王承恩速速再擊景陽鐘。三擊景陽鐘，此番前來的，是受命巡城的宦官杜之秩，他神色鬼祟，對崇禎所囑假意應承，原來他早已暗通李自成，欲開關獻城。此時崇禎如溺水之人不放過一根稻草，只要誰來覆命，便是忠臣，於是對杜之秩亦大加贊許，深切叮囑一番。時至五更，崇禎攤坐龍椅之上，王承恩言道「漏盡更闌」，請聖駕回宮歇息。崇禎身心俱疲，此時一聲雞鳴，他一想起親臨周奎宅第，卻被拒之門外；三撞景陽鐘，竟只盼來兩名臣子；眼看三百年江山基業將崩於眼前，頓時如冰泉灌頂，寒毛直豎。他不停地試圖懷抱一線希望，但迎來的現實卻讓他一次又一次失望，最終陷入徹底絕望之中。蔡正仁佝僂雙肩、雙手下垂、渾身顫抖，他失神呆滯的雙眼中，既透著淒涼無奈又充滿悲憤與不甘，時而似有所思、時而木然。將末代皇帝內心的淒涼悲愴，展露無遺。

〈分宮〉是一場群戲，在唱段安排上十分靈活多樣，有獨唱、合唱、接唱等，藉此表現在如此紛亂局勢中，不同人物的複雜心情和命運。〈撞鐘〉一齣的情緒基調是淒愴清冷，〈分宮〉則更推向了悲壯慘烈。一開場，城已破，滅亡已成定數，崇禎領著妻女、太子至太廟哭告祖宗，四人同唱【園林好】、【江兒水】、【五供養】三支曲牌。哭告之間，崇禎忍不住怨「昊天不吊」蒼天不仁，他十七載辛勤宵衣旰食，換來的卻是家國亡、社稷傾。唱至「淚血空拋」，伴奏煞時收束，蔡正仁乾唱四字，傾喉重唱，「空」字擲腔盪得沉鬱哀傷，「拋」字噴口而出，把心中的不甘一灑而出。此時宮外喊聲大震，太監徐高匆忙急報「天災到，百萬賊兵布城壕」，當崇禎聞知自己寄予厚望的杜之秩，竟先開關迎寇，他忿忿高呼「皇天哪！天！」一個「天」字厲聲長呼，「想我堂堂天子，如此下場，好、好不痛心也！」捶胸頓足，音容淒斷。

然而轉念尋思，崇禎慌忙喚過太子，囑咐徐高護佑太子微服出逃，至少得保一線根苗。別罷太子，崇禎正色，命人取酒過來。這是蔡正仁新排，原曲譜上並

無奠酒一段。崇禎與皇后、公主三人，在大鑼與鎗鉞「倉才才才……」冷冷的節奏中，木然立於台上，三人接過酒杯，一拎身、腳下搶前一跪，崇禎喊道：「先靈！聖英！當此海宇分崩，立錐無地，唯有一死，以、以謝天下。」語調高亢激越，悲壯淒絕。語畢，一飲而盡，既奠先靈，亦奠己魂。公主首先發言求死，崇禎聞之雖則痛心，仍高讚「好！難得！難得！」喊至第三個「難得」也禁不住別臉痛哭。崇禎哭斬公主，回頭緊瞅著皇后，在撕邊緊鑼中顫抖著手，與皇后進行一個「推磨¹⁷⁷」，兩人撤開，崇禎持劍一緩手，就要刺皇后，然在近身當頭，他遲疑了！望著多年髮妻，實在下不了手，但猛然一想，皇后如若不死，恐遭賊人之辱，心一橫一跺足，將劍擲於皇后跟前。皇后自是明白人，悲淒念道：「我兒慢行，做娘的來也！」遂拾劍自刎而下。費宮人見皇后自刎，倉皇來報：「萬歲爺，娘娘自刎了！」崇禎聞言一震，強壓住滿腔悲憤，大叫一聲：「好！死得好！」鼻頭一酸「死、死...的...好...」哽咽哀哭的悲鳴，一字字都痛在心裡。崇禎低頭斂容，緩緩地說：「費宮人，逃生去吧！」費問：「萬歲爺，哪裡去？」帝答：「朕出神武門去也。」低平哀沉幾乎不帶起伏的尾音，正如崇禎槁木死灰的心。他兩眼空洞，拖著蹣跚的脚步往外走，忽聽費宮人一句「娘娘、公主……」的哭聲，一愣一驚轉回殿上，見著妻女屍首，雙袖捧至左肩，向右重重摔出去，方才壓抑的情緒終於爆發，高聲呼喊著：「我妻，我兒……」失聲頓足痛哭。

哭聲由號啕轉為嗚咽，他定了定神，好似乍從悲痛中醒轉，大叫三聲「哎呀！」緊接一串躉路身段。這一段，借鑑周信芳《徐策跑城》的水袖與腳步身段，如：分水袖揚鬚、搗步等等，蔡正仁攢緊雙手水袖，向前一個趨踰，披露此時崇禎極度驚惶激憤的心情。好不容易挺起身來，大嘆：「想我崇禎呵！」切著齒唱出「家亡國破何足道，只索向泉台路杳。」他早已不在意個人生死，國破家亡後，他還有什麼值得留戀？然而他卻恨！再叫一聲「蒼天哪，天！」「恨只恨三百載皇圖，阿呀！一旦拋！」他恨，恨三百年基業，竟斷送在自己的手上。當蔡正仁唱到「一

¹⁷⁷ 舞台調度程式術語。一般表現兩人互懷敵意，怒目相視，同時對峙著同向轉一圈，稱做「推磨」。有時表示互相懷疑、打量也用此程式。

旦」二字，樂聲戛然而止，他踉蹌趨前幾步，兩袖後甩，伴隨雙袖往空中拋出的勁頭，一聲飽滿高亢的「拋」字亦隨之炸響，亡國之君的憂憤與絕望也在這一瞬間傾匣而出。他兩臂斜舉成大字，目光呆滯，直望前方，而後緩緩轉身，三次甩袖，邁開大步，走往媒山.....明朝的滅亡，絕非崇禎一人責任，然如今基業遭眾人一夕拋撇，這個亡國的包袱他卻一人扛下了。

蔡正仁以近古稀的年齡搬演這齣「令台下傷心，演者更足傷身」的〈撞鐘分宮〉，不但細膩演繹出亡國之君張皇無著、孤淒無依的意境，演唱亦滿宮滿調，情感張力層層上翻，唱出剜心剖肺的哀鳴，將近一小時的演出，不見疲態，其功底之深，藝術造詣之高，實在令人讚佩。

第二節 《千鍾祿·慘睹》析論

《千鍾祿》又名《千忠祿》、《千忠戮》、《琉璃塔》，全劇共二十五齣，相傳為明末清初蘇州派劇作家李玉所作。敘述明太祖朱元璋死後，因太子早死，皇孫繼位，為建文帝。不料擁有重兵的燕王朱棣以「靖難」名義舉兵南下，迫使建文帝削髮為僧，與翰林學士程濟喬裝改扮，逃出南京。朱棣繼位，史稱成祖，為鞏固帝位，凡是建文帝舊臣不肯降服者，皆被指為奸黨，均遭殺害。成祖又派舊臣四處尋訪，捉拿建文帝。直到宣德皇帝即位，大赦天下，迎回建文帝在宮中養老，而程濟安排妥女兒的婚事，繼又浪跡天涯。

「家家收拾起，戶戶不提防」是清初形容崑曲流傳之盛的一句流行語。說的是崑曲流行之時，家家戶戶都在傳唱《千鍾祿·慘睹》的「收拾起大地山河一擔裝」，以及《長生殿·彈詞》的「不提防餘年值亂離」。時至今日《長生殿》成了崑曲巨擘搬演不輟，反觀《千鍾祿》卻因被指有諷刺朝廷之嫌，而被清廷禁演，以至逐漸遭觀眾遺忘。然而，仍有零星各齣，以折子戲的方式保留下來。現今崑

劇舞臺上仍常演〈草召〉、〈慘睹〉、〈搜山〉、〈打車〉幾齣。

〈慘睹〉全齣由八支曲子組成，分別為【傾杯玉芙蓉】、【刷子芙蓉】、【錦芙蓉】、【雁芙蓉】、【小桃映芙蓉】、【普天芙蓉】、【朱奴插芙蓉】、【尾聲】，因八支曲末句皆收「陽」字，因此〈慘睹〉一齣又名為〈八陽〉。劇演建文帝為避成祖「靖難」之禍，與大臣程濟喬裝成一僧一道，逃竄在外，一路上看到被殺群臣，遭傳首四方，以及被牽連的宦門婦女和在鄉臣子，押解進京，種種慘狀，不忍目睹，因而悲痛萬分。

本節以行政院文化建設委員會策劃監製，中華民俗藝術基金會製作錄製，由蔡正仁主演建文帝、周啟明配飾程濟，收在《崑劇選輯（一）第三集》的演出為主要分析版本。

蔡正仁對建文帝在劇中情感的處理，是「由冷至熱再轉冷」。一出場，蔡正仁做僧侶打扮，戴「黑一字口面」，表示建文帝裝做僧人模樣，剪去了長鬚。臉上神情平靜卻又帶著黯然，開唱【傾杯玉芙蓉】，起頭「收拾起」三字，「拾」字為入聲字，蔡正仁的入聲字唱法最見功力，塞而不滯，聽來更添沉鬱之感，至「一擔裝」的「擔」字向上豁高拖長，同時眼中透出了落寞，他曾坐擁無限江山如今卻化為一擔簡陋的行囊。第二句唱「四大皆空相」，建文彷彿對失卻江山，選擇了看破，而「皆」字在南曲中念作「ㄩ一ㄞ」(Jiai)，蔡正仁行腔中帶了些許哭音發出「唉哈」之聲，傳達出內心的無奈。回顧自皇宮出逃至今，歷經了「渺渺程途，漠漠平林，壘壘高山，滾滾長江」，四句疊句抑揚頓挫分明，尤其「壘壘高山」的「山」字，配合身段，三疊腔唱得跌宕生姿，而「長江」的「長」字，一聲不落本音的高啞¹⁷⁸，道出一路贊行的艱辛。念白道：「七尺形骸，甘為行腳。身似閒雲野鶴……」幾句看似心境超然，然而接念「心同……」拖長了尾音，抬頭與程濟對望一眼，「唉！」的一嘆、一聲短泣，吐出「槁木死灰」四字，想起路上所受苦楚，不禁傷心落淚，滿腹怨氣激盪起來。後唱「受不盡苦雨淒風帶怨長」，

¹⁷⁸ 崑曲腔格。出音比本工尺稍高一些，而後滑回本工尺的唱法。

「帶怨長」三字高亢飽滿，「帶」字噴口而出，又再往高處豁上，蔡正仁將之處理得神氣完足，訴盡帝子飄零一腔悲憤與淒清。當建文帝問程濟「前面是哪裡了？」程濟答：「是襄陽城了。」建文眼睛一亮「喔！」腳下竄前幾步，然而背手一驚，想起如今江山易手，這城池再不屬他，蔡正仁發出「喔唷！」兩聲哀長的抖音，唱道「看江山無恙，誰識我一瓢一笠到襄陽」反映出建文帝對江山的依戀，一面喜經此動亂，江山仍無恙，一面又怕遭人認出難逃被捕之禍的感嘆。

建文帝劫後逢生，處於一種試圖說服自己看破現實，卻又對眼前江山無法忘懷的矛盾之中。在【傾杯玉芙蓉】一段，蔡正仁對身段進行了「冷處理」，沒有太多複雜或是大幅度的身段，動作平穩舒緩。但曲中不時出現的哭音與高腔，卻又展現了建文帝的情緒波動。身段與唱曲間情緒的表演落差，展現了建文帝心起波瀾卻又壓抑的情感。第一段的「壓抑」。即是開頭「冷」的原因。

逃難之中，建文帝與程濟遭遇三隊人馬，使得建文帝心中的悲憤與激動逐漸被挑起：頭一隊是將數車遭成祖朱棣殺害的在朝大臣首級運往四方的車隊；第二隊是押解遭殺戮之大臣們婦女家眷的隊伍；第三隊，則是押解一群棄官或罷官還鄉除仕官員的隊伍。

遇頭一起，建文帝一見車上皆是朝中舊臣首級，不禁哀哭，「痛諸夷盈朝喪亡」，蔡正仁的「夷」字尾音轉入哭音連上後頭的鼻音「盈」字，唱至「喪亡」噴口翻高，情緒由悲轉憤。再一回望車隊，「好頭顱如山車載奔忙」，蔡正仁在「奔」字上加了咷腔，咷腔原用在上聲與陽平聲濁音字，「奔」為平聲字，本不該用，但這樣由高音滑落的唱法加在此處，如嗚咽之聲，情緒又由激憤復悲。想著這些臣子下場如此淒慘，他不禁譴責成祖，竟如朱溫與秦始皇般濫殺朝臣，蔡正仁「暴贏秦」的「暴」字，使了一個刻意過度壓迫而沙啞的聲音，強調出心中的憤恨不平。看著舊臣們，受他一人牽連而殞命，建文帝痛心疾首，唱「羞煞我獨存一息泣斜陽」，蔡正仁的「獨」字上行音，在演唱時有些跑調，雖然是一個演出瑕疵，但卻無意間加深了建文帝的痛惜之情。在這「悲、憤」互轉之間，建文帝的情緒

往上堆疊了起來。

遇第二起，當建文帝看著舊臣們的家眷也受到牽累而被押解，又因行走不動遭拳腳相向，他心中的悲憤瞬時轉為惱怒。看著押解隊伍離去，蔡正仁抬起右手向下場門一張望，一跺足將右手水袖向前一拋，高聲叫起「好惱啊！好惱！縱然殺戮忠臣，與這些婦女們何干？」這一段的演出，蔡正仁明顯地加重了身段的力度，身體與四肢的律動幅度變得很大，例如「何干」、「何罪遭一罔」的攤手，攤開之後又運用手腕的力量多盪上了幾盪。唱至「連抄十族新刑創」時，右手外翻袖高舉在緩至胸前，隨「創」字的噴口，上身墊了兩墊，再「哼！」地一聲憤憤摔下右手的水袖，顯示心中的懊惱、憤怒。而程濟以「這也是人間浩劫，天將災殃了」安慰建文帝時，蔡正仁身體向下微曲，同時以立起身時的力道打出右袖，不以為然地「噯！」了一聲。唱道，即便是天降災殃，也不會諸連這麼多人，並將右掌狠狠地擊在左掌之內，惱恨之情溢於言表。這是全劇裡身段與情緒的至「熱」處。建文帝指著遠方，恨道可惜如今朝中沒有人能像禰衡、雷海青一樣，可以義憤填膺指責成祖虐殺之酷。此時一旁又傳來一陣高喊，建文帝如驚弓之鳥，忙以袖遮面，又戰戰兢兢地與程濟慌忙躲過一邊。

接著過場的第三起人馬，押解的是一群鬚髮斑白、早已除仕還鄉的臣子。建文帝眼見這群為避禍保身而早離了仕宦之途的臣子，竟也逃不過被諸戮的命運，他的惱怒遂又轉為悲痛。長吁一聲「罷了啊！罷了！」接唱【朱奴插芙蓉】，整支曲排，蔡正仁將音符唱得黏稠細膩，字與字間音斷氣不斷，一腔悲愁彷彿都在其中。他仰天嘆道，「做了忠臣，到了這個地位，那些讀書的，還要做什麼官？」這是他對時局的無奈，同時也是對自己失位的哀嘆。這時，臨近的寺院敲起了晚鐘，恍惚之間，建文帝錯以為自己仍在皇宮中，程濟說：「啊，程徒，景陽鐘，鳴鳴、鳴了！」他抖擻精神、挺著胸膛直著背，振奮地指著天，滿眼興奮之情，然程濟答道：「大師，此乃野寺晚鍾，非景陽鐘也。」霎時點破建文帝的幻覺，他猛然驚醒高聲一呼，挺直上身仔細傾聽，隨著鐘聲，蔡正仁的眼神，一左、一

右的顧盼，眉心一皺身子微微一顫，而後輕搖著頭緩緩閉上雙眼，重重「咳！」的一聲長嘆，擲地千鈞，嘆出了失位之君的無限苦痛。

蔡正仁將建文君的情感以「冷、熱、冷」的方式呈現，出場的「冷」，來自事過境遷，沉澱過後試圖看破的心理；而「熱」處，則是由對江山的留戀，以其路上所見，使建文君心頭悲與憤起伏交織，一層層堆疊出來的；結尾處的「冷」，則是心境上對於世事蒼茫不可掌握，徒呼負負外又如之奈何的無奈。蔡正仁如此有層次的處理人物情感，使得三十分鐘，沒有特別劇情推展的〈慘睹〉，呈現出豐富的情感內涵。

王安祈曾在〈中國傳統戲曲的藝術精神〉一文中論及：

中國戲劇的高潮，往往不在衝突、矛盾的當時，事過境遷後痛定思痛的回憶，才是更常被渲染強調的場次。¹⁷⁹

這些高潮場次最常應用的呈現手法是：

由當事人、或經歷一切的旁觀見證者，重新述說往事，以大段唱腔，緩緩道出事件的經過，並融入個人對往事的感慨或評論。¹⁸⁰

〈慘睹〉一戲，即是反映此種藝術處理手法的代表劇目之一。即便建文帝在〈慘睹〉中，仍處於逃亡的當下，但當初的決定出逃曾考量過的一切，以及乍逃離皇宮所經歷的驚慌恐懼，相對於當下，已轉為「事過境遷後痛定思痛的回憶」，而成為現在情緒反應的情感鋪墊。對此，王安祈文中有精要的評析：

《千鍾祿》裡建文的悲歌，不僅是一時片刻的感觸，而是把他對整個歷史

¹⁷⁹ 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》(臺北：里仁，1996)，頁 190。

¹⁸⁰ 同上註，頁 191。

事件、個人命運的悲慨置於此而做集中的處理，這種反省之後的沉哀，不是危難當頭所能道出的。¹⁸¹

文中所謂「反省之後的沉哀」，許多尖銳的情緒已經過時間的消磨而沉澱。這為蔡正仁對表演「冷調」處理所掌握的情感提供了更深刻的分析，也說明了為何《千鍾祿·慘睹》中的建文君與同樣失卻江山的崇禎帝，相較之下多了一分低迴與淡然。

第三節 《驚鴻記·太白醉寫》析論

〈太白醉寫〉源自明代作家吳世美《驚鴻記》第十五齣〈學士醉揮〉，崑曲舞臺上稱為〈吟詩脫靴〉，後又經俞振飛更名為〈太白醉寫〉。

這齣戲的情節極為單純，演的是唐明皇與楊貴妃在沉香亭擺宴，召李白前來作詩遣興。宿醒未醒的李白，聞召來至沉香亭寫成《清平調》三章，唐明皇大悅，連賜巨觥，並派高力士等送歸翰林院。李白乘醉命高力士為其脫靴，將之羞辱一番。

本齣表演特色在於「六個三」即是「三態、三醉、三詠、三呼、三辱、三笑」¹⁸²。所謂「三態」，乃指演員的醉形、醉步與醉眼；「三醉」，則是李白自宿醒未醒至唐皇賜酒而濃醉，再至飲金盞三大杯而大醉的神情；「三詠」，則為李白作〈清平詞〉三首，三次不同的吟哦神態；「三呼」，為李白三次直呼高力士名字的力度把握；「三辱」，乃是令高力士磨墨拂紙、扶歸翰林院以及脫靴，三次羞辱高力士的舉動；「三笑」，則指劇中李白三種不同意味的笑，即自嘲的笑、譏諷的笑以及得勝的笑。〈太白醉寫〉藉此「六個三」展現詩仙李白狂放不羈的謫仙氣派，同

¹⁸¹ 同上註，頁193。

¹⁸² 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁145。

時也是全劇的觀演重點。

高力士奉旨宣李白沉香亭見駕，飾演李白的蔡正仁，幕後一聲宏亮卻疏懶的「領旨」告訴觀眾——這大詩人肯定已吃醉了。「一順邊」向來是演出大忌，指的是演員同手同腳、同起同落的步伐，然而李太白的出場即是用這樣「一順邊」的方式，晃晃悠悠踩著醉步來到九龍口。這幾步蔡正仁踩得十分講究，雖是搖晃的醉步走起來卻沉穩不浮，踉蹌但不傾跌，即便是宿醉未醒的李白仍舊不失其大詩人氣概。出場兩句定場詩，「昨夜阿誰扶上馬」，昨晚究竟是誰把我扶上馬的呢？我竟醉得想不起來了，想到此李白又鬆又舒坦地「哈哈，哈哈，啊哈哈哈……」自嘲地笑起來。第二句「今朝不省下樓時」，邊走邊念來到臺口，高力士見李白來了，想他既是皇上親召，不免上前招呼一聲。誰知李白抬眼一瞧是高力士，醉眉一皺側過身去，心想：「怎麼是你這奴才？！」端著玉帶隨口喊了聲：「高力士！聖上召我何幹？」語氣顯得有些不耐。這一喊可把高力士惹惱，狠狠摔了李白一雲帚：「喳，李白！你怎麼叫起咱家我的名字啊？」李白不怒不惱，反而漫不經心：「叫了你的名字，又怎麼樣啊？」兩手輕輕一攤，配上刻意拖長的「怎」字與上揚的語尾「啊」，眼尾一瞟，輕蔑之情不言可喻。高力士這下可氣壞了，擺起架子：「難道你還不知道我高常侍的虎威嗎？」李白冷笑一聲打量高力士兩眼：「哼，什...什麼虎威？」指著高力士「嘻嘻嘻……」不屑地笑著。高力士忍不住自誇自耀一番，李白在一旁側過身搭下眼皮似聽非聽地晃著腦袋神氣之至。待高力士自抬過身價，李白也不答話，逕自拉高調門再喊一聲：「高、高...高力士！」第三個「高」字又亮又響，喊得高力士頭皮都發麻，剛才一番自吹自擂完全沒把李白氣勢壓下，反倒使他傲起來：「我李老爺有事問你，你便說。若沒有事，咄！切、切...切莫要扯這寬皮！哈哈哈……」在李白揚聲大笑中，高力士只能灰頭土臉引他去見皇上。之後的戲就在第一段表演中定了調，今日高力士遇上狂學士，勢必要碰一鼻子灰。

周傳瑛和俞振飛都曾以〈太白醉寫〉一戲聞名，並都留有對腳色詮釋的文字

記錄。周傳瑛的詮釋方式，重在展現李白的孤傲與憤世嫉俗，他在〈詩仙倚醉寫輕狂——扮演《醉寫》中李白的體會〉中，寫過這麼一段：

雖然李白寫此三章詞(清平調)的當時並不一定有譏刺楊妃和玄宗的意思，說他由此被讒是冤枉的；但既然後來有了被讒的傳說，而且李白的人品和詩品就是剛正不阿、憤世嫉俗的，在《醉寫》作為一個單折戲演出時，何妨把這層意思組織進去。¹⁸³

因此周傳瑛的李白形象是狂傲甚至有些尖銳的，批判意味頗為濃厚。俞振飛的版本，則多重在大詩人因才自負的才氣上，蔡正仁這齣戲，主要是從俞老身上學下來的，大體上都遵俞老的路子，但蔡正仁更沖淡對上位者的政治批判意味，主要展現李白清疏狂放的真性情，比起兩位老師的人物形象又多添幾分天真的孩子氣。

蔡正仁的孩子氣，主要透過身段幅度以及與對手舞臺地位的調整來展現。如：面見唐明皇後，唐皇命高力士「錦墩賜座」，高力士慢騰慢騰端出椅子放在台口，李白故意向高力士做了個「請坐」的手勢，俞老是在距高力士一步之遙的位置，左手在胸前平端示意，本身就有端著架子譏笑高力士之意：「您不是說自己位高權重嗎？那這錦墩您請坐呀！」但蔡正仁刻意挨近高力士，順著高力士放下椅子的動作伸出左手微微向前欠身，高力士一抬頭正與李白對眼，李白一臉笑意，不端架子，但戲耍的意味格外濃厚。

而李白揮毫前，發現沒人磨墨、拂紙，這等通常是書僮的差事，而今日奉召入宮帶不得書僮。他正傷腦筋，遠遠瞧見高力士背著身佇在對面，李白心下大喜，「正好叫這奴才替我李老爺做點事兒！」，連連招手搖搖晃晃地走向高力士。這裡的醉步來自「騰步」的化用，蔡正仁騰步騰得高、停得久、落得輕，雖然掛著

¹⁸³ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，頁 149。

鬚口，仍能感覺到他正咧著嘴開懷的笑，彷彿發現新奇玩意的孩子，能夠指使高力士，他顯得興高采烈。

李白作〈清平調〉三首的一段表演，即「三詠」乃〈太白醉寫〉情節中心，這一段必須三作三詠，重複三次沉思、提筆、詠詩的動作，最怕就是把戲演「癟」，因此演出層次非常重要。在音配像的版本¹⁸⁴，蔡正仁基本上完全照老師俞振飛的路子演，但在 2009 年《上崑獻禮國慶 60 周年演出》¹⁸⁵時，他做了一些變化：寫第一首「雲想衣裳花想容」，他以筆桿輕點烏紗略作思索，眼睛一亮，便拖鬚疾書；寫第二首，李白撚鬚沉思，輕輕用兩手虎口兜住鬚口，在長鬚上摩娑了一會，一抬眼皮，背起左袖，下筆如飛；寫第三首，他將筆橫在胸前，低著眼略略左右一想，似在沉吟前兩首詩，而後肯定地一撫掌，折上左袖神氣十足地寫下第三首詩。在下筆寫詩時，俞振飛每寫兩句都會加上醮墨掭筆的身段，但蔡正仁 2009 年的演出將這個動作拿掉，讓每一首四句詩的書寫動作一氣呵成，更顯出李白「日賦萬言，倚馬可待」的橫溢才氣。掭筆身段雖是拿掉了，但蔡正仁卻在題詩末了加上一個撤筆回勾的手式，呈現書法收筆的尾勁，雖然只是一個極小的動作，但李白下筆的自信卻因此亦發彰顯。事實上，這一股「勁」在蔡正仁「醉寫」一段表演中不斷流露。例如吟詠第二首〈清平調〉至「可憐飛燕倚新妝」，蔡正仁右手持著筆緩緩在胸前畫了兩圈，並在「妝」字上，上身一頓手朝楊貴妃一指，同樣也是一個有力的尾勁。蔡正仁加重了這一段作詩與詠詩身段的力度，觀眾彷彿能夠看到每一個紮紮實實的句點。這時的李白雖說是宿醉未醒，自一出場身上是鬆的、腿是軟的、眼神是朦朧的，但一到作詩的事上，謫仙自稱「鬥酒可作百篇」，精神自然來了，因此這一段如此「有勁」的表演可說是十分在理。若說俞振飛此段的表演是文質瀟灑，那麼蔡正仁便是十分豪氣精神，將李白的豪與狂展現得更舒暢淋漓。

¹⁸⁴ 俞振飛、蔡正仁：《中國京劇音配像精粹——太白醉寫》VCD(天津：天津文化藝術音像，2000)，影音資料。

¹⁸⁵ 蔡正仁、劉異龍：《夢想前行：上崑獻禮國慶 60 周年演出季——太白醉寫》舞臺演出，2009 年 9 月 30 日，影音資料。

看蔡正仁的〈太白醉寫〉嗅不出太尖銳的批判意味，雖然他的李白依舊是瞧不起高力士這樣狐假虎威的奴才嘴臉，這是這齣戲的基底，變不了也不能變。但他在表演中並不刻意強化這樣的意涵，更不凸顯作詩是要譏刺唐明皇的意義。舞臺上批判性或指涉性太強的人物，反倒不容易與現在的觀眾產生共鳴。觀眾期待的不僅僅是一個高不可攀人物形象，而蔡正仁的表演，使大詩人李白的形象更加親人。觀眾在舞臺上看到的，是一個在眾人皆誠惶誠恐的皇室成員面前，依舊能如此任情適性，既保有一身傲氣卻又帶著孩子氣真性情的可愛形象。

蔡正仁當年習得〈太白醉寫〉一戲，其中還有段小故事¹⁸⁶：1960年春，蔡正仁大約十八歲，正逢執政當局鼓吹「一天等於二十年」、「超英趕美」的大躍進時期，學校因應政策，提倡敢想敢做「攻尖端、克難關」。學校領導問蔡正仁敢不敢「超越俞振飛」，蔡正仁一開始想也不敢想，但這是當時的風氣，要是不提出一個目標，似乎又顯得格格不入。他便想將老師的拿手戲〈太白醉寫〉當作「攻尖端」的目標，然而心中卻掛著幾個結，使他一直沒有勇氣向老師提出學習的要求：一是俞振飛曾說過，〈太白醉寫〉這齣戲他二十歲左右就學過，但直到四十一歲那年才敢登臺演出¹⁸⁷；二是全劇僅有一句唱，其餘全靠演員的念白、身段表現大詩人的醉態；第三則因李白是歷史上著名的大文豪，若無一定的文學修養和舞臺實踐，難以傳神。然而在領導的鼓勵之下，蔡正仁才戰戰兢兢向老師提出學〈太白醉寫〉的要求。俞老自然是極樂意教的，還誇了他幾句：「這個戲固然難演，但你有勇氣學就很好，年輕人應該有這樣的雄心壯志。¹⁸⁸」蔡正仁先向沈傳芷老師學了兩個禮拜，把身段動作記下來，再請俞老反覆地修戲。蔡正仁雖沒喝過酒，不知喝醉的滋味，但已經能夠將老師的動作模仿得惟妙惟肖。演出隔日，上海《新民晚報》專刊了一篇文章，表揚了蔡正仁一番，老師們也客氣的說：「很好很好，繼續努力」。〈太白醉寫〉自那時起成了蔡正仁常演劇目，雖然知道自己

¹⁸⁶ 主要來自筆者訪問蔡正仁先生內容，2011年10月1日，於上海蔡正仁先生寓所。

¹⁸⁷ 王家熙、許寅整理：《俞振飛藝術論集》，頁53。

¹⁸⁸ 蔡正仁：〈我敬愛的俞師〉，頁14。

離俞老師的水準相差尚遠，但年少的他仍有些得意：老師四十多歲才能演的戲我十八歲就演了。1960 年代中期爆發文革，禁演傳統戲，〈太白醉寫〉因此被束之高閣，這一擺就是二十多年，再排演已是 1980 年代，而蔡正仁亦步入不惑之年。

一次隨團至南京演出〈太白醉寫〉，忽然發現自己無論是眼神還是醉步怎麼都不對勁，當晚他躺在床上輾轉難眠，以前從未對自己的演出如此不滿意過，不知今日為何如此強烈？他思來想去忍不住爬起來給俞老寫信，盡言如何不滿意自己的演出，以及體會到〈醉寫〉越來越難演的心情。不多時，俞老回了信，開頭便說：「正仁，我等你這番話等了二十多年！以前你沒有這樣的感覺，是因為還不懂，還沒有足夠的水準衡量自己，如今你開始對自己不滿意，我倒是十分高興的，這恰恰說明你有了實質的長進。」

戲曲界有句俗話：「初學三年走遍天下，再學三年寸步難行。」說的正是蔡正仁如今所體悟到的。俞老還對蔡正仁說：「當你覺得寸步難行的時候，就離走遍天下不遠了。」學一齣戲，初時覺得演得不錯可以「走遍天下」，正是因為沒有足夠的能力看出自身的不足，待等有朝一日發現了短處開始覺得「寸步難行」時，那才是藝術往上提升之始，經歷這樣的過程，才能真正的「走遍天下」。有些人一輩子都感覺不到「寸步難行」的時候，這樣的演員也永遠沒有成為大家的一日。

如今再問蔡正仁對自己演出的想法，他絕不會說：「我覺得我又開始能夠走遍天下！」有了之前的深刻體悟，他時刻珍惜「寸步難行」的經驗。現在的蔡正仁先生總是謙稱：「離俞老師的水準還很遠，要繼續磨練，因為磨戲是沒有盡頭的。」但從這之中，我們確實能夠親眼目睹一位表演藝術大家，從「寸步難行」到「走出一片天」的歷程。

第四節 小結

當世評論蔡正仁，最常聽見或看見的形容便是「嗓音寬厚明亮、真假嗓銜接自如，表演灑脫大方、氣度恢宏」。然而光是扎實的功底與軒昂的氣質，若是沒有內部精神的灌注，不足以使蔡正仁的表演如此動人心魄。蔡正仁最受矚目的表演行當是大官生，而其中最負盛名的即是「三皇」戲。分別是唐明皇(《長生殿》)、崇禎皇帝(《鐵冠圖・撞鐘分宮》)與建文皇帝(《千鍾祿・慘睹》)，湊巧的是，三位皇帝都經歷了江河易手的變故。同樣的行當、相同的人物身分以及相似的遭遇，要表現出每個人物的個別特色，是演出上的一大難題。而蔡正仁最大的表演特點，不僅是軒亮的嗓音、風流的儀態，最關鍵的是能夠分辨腳色之間細微的情感差異。賦予劇中人飽滿的血肉，進而使觀眾信服。

他曾對學生周雪峰說：「人物情感的把握比程式動作更重要。¹⁸⁹」戲曲身段與唱腔的程式，可以一招一式的傳授，但程式所傳達出的情感意義，很大程度要憑藉表演者對人物感情的「意會」，才能正確向觀眾表達。

蔡正仁對於唐明皇與崇禎皇帝兩個腳色詮釋上的區別，曾有這樣一段敘述：

唐明皇的為難，和崇禎皇帝的為難是很不同的。唐明皇面對的為難是，在軍隊逼迫之下，他必須決定到底要楊貴妃還是要江山，唐明皇在這裡頭要表現的是一種對妃子難以割捨的情感，但如果最後選擇要皇帝，盡管情感上非常痛苦，但還影響不到國家的死亡，也動搖不了唐明皇的統治。

崇禎皇帝就不一樣，他手下的大臣已經四分五裂，根本就不聽他的號令，撞了景陽鐘多少次，才來了幾個人，而且來了一個是忠臣但沒有軍餉可發，還有一個是表面上奉承，暗地裏已經跟李自成通好。最後崇禎皇帝覺得絕望，大明朝就在他手中喪失掉，所以他是垂死的掙扎、感嘆，所以這兩個皇帝完全是不同的，我在表演時自然是不同的。¹⁹⁰

¹⁸⁹ 顧聆森：〈知音忘年——記蔡正仁與周雪峰一段戲緣〉《上海戲劇》2002年第10期，頁36。

¹⁹⁰ 訪問蔡正仁先生。2011年5月6日，於臺北六福客棧。

針對唐明皇，當他遇上楊貴妃時已然六十歲，即將步入晚年，他已然度過大半輩子的太平盛世，也因此他更能無所顧忌的沉浸在他的愛情之中，社稷對唐明皇而言是退而次之的，可以說《長生殿》中，家國動盪並不是重點，因此蔡正仁重視的是其與楊貴妃之間的情感互動；至於崇禎皇帝在亡國的那一年，才三十三歲，正是宏圖待展的年紀，卻在此時面臨山河破碎的變故，因此〈撞鐘分宮〉裡，蔡正仁抓住的，是在崇禎心中最難抹去的那股「皇圖喪於他手」的不甘。同樣以家國為主題的〈慘睹〉，其中建文帝與崇禎最大的區別，在於建文帝是失位之君，不是亡國之君；他僅是失卻皇權，而非喪卻邦國，因而蔡正仁在演出時強調的是建文帝對「江山已非我有」的無奈。

透過對人物準確的情感分析，使得原本平面的人物有了骨髓，再結合精湛的程式技藝，讓腳色生出了血肉，不僅立體且活生生的呈現在觀眾面前。雖然腳色之間有極高的相似性，蔡正仁仍能唱得判然有別，毫無雷同之嫌。

至於《驚鴻記・太白醉寫》，則是蔡正仁在經典之上創造個人特色的一齣代表戲，同時也初步展現蔡正仁的喜劇演出特色。最重要的是這齣戲在搬演過程中對蔡正仁藝術生涯的意義：再熟的戲也要學會「生」唱，如此才能保持對戲的敏銳度，發現自己的不足，使自身的藝術不斷向上提升，而成為真正傑出的表演藝術家。

第六章 蔡正仁表演藝術析論：小官生

與大官生同屬官生行當的，還有小官生一門。小官生專扮春風得意的青年官員，表演介於巾生與大官生之間。講求在儒雅飄逸的基調中透出氣宇軒昂的神態。蔡正仁的小官生，呈現出與大官生全然不同的氣度與樣態，其中尤以喜劇演出最為精彩。

本章將以蔡正仁小官生代表劇目《荊釵記·見娘》、《金雀記·喬醋》、《販馬記·寫狀》為例進行析論。

第一節 《荊釵記·見娘》析論

《荊釵記》為南戲劇本。故事敷演王十朋以荊釵為聘，與錢玉蓮結為連理。後王十朋得中狀元，因拒萬俟丞相的逼婚，被派往荒僻的潮陽任職。富豪孫汝權謀娶玉蓮，暗自篡改王十朋家書為「休書」，玉蓮被迫投河自盡，為福建安撫錢載和所救，收為義女。五年後，王十朋改任吉安太守，於道觀設醮追思亡妻，恰好玉蓮亦至道觀拈香，二人得以團圓。〈見娘〉一折演的是，王十朋託差役寄書回家，接取家眷。待王母與李成來到寓所，卻不見妻子同行，頓生疑惑。王十朋向母親與李成一番套問，直至王母袖中掉出孝頭繩，才將錢玉蓮守節投江之實情相告，王十朋聞言，暈厥於地。

戲曲舞台中，功成名就後便攀龍附鳳、厭棄糟糠的負心士子所在多有，陳世美、王魁、張協、李益、蔡伯喈……，有的自一出現，他的名字就等同「負心人」的代名詞；有些，遇上了同情他們遭遇的劇作家，為他們「洗刷」負心之名。無論如何，能像王十朋這般寧可丟官，也不棄糟糠的人實在難得。

當年俞振飛搬演〈見娘〉一戲，對其演出結構進行分析，並分為六個層次段

落¹⁹¹。底下將按此情緒推展的六個層次，分析蔡正仁在〈見娘〉中的表演。

戲開場，王十朋上場打引子【夜行船】。引子是散板乾唱，一開口就要唱準調門，再加上這支引子是凡字調(F調)¹⁹²，比小生常用的小工調(D調)高一個調門，因此很見功力。頭句「一幅鸞箋飛報喜」，「鸞箋飛報」四字走上行音，「報」字是一個高腔再往上豁高的開口音賣腔，很能展現蔡正仁寬亮的嗓音特色，也同時表現王十朋初中狀元的欣喜。第二句「垂白母想已知之」，想自己已差人送信報喜，母親應該收到了喜訊，然書信已捎去一些時日，為何母親尚未到來？「已知之」三字以滑音方式走一些鼻音，顯示王十朋內心的憂慮，而後接「日漸過期，人何不至？」，「期」與「至」字尾音顛落擺盪，正如其心中的不安起伏。尾句「心下轉添縈系」，「下」字又是一個豁高的拖腔，先賣一個長音再一轉高音後走下行音，十分靈動，唱得比前頭「報」字精彩，尾字「系」字走滑音收束，綿長有味。蔡正仁的引子打得不急不徐，顯現王十朋雖然有些憂心，但此時仍然從容的態度。唱罷，念四句定場詩，交代先前中狀元、拒絕入贅相府、被改調潮陽的前情，叮囑過長班後，暫時下場。

第二場，是王十朋的心境由喜到疑的過程。李成與王母來到王十朋寓所，王十朋一聽長班道：「家眷來了！」一撇前一場的憂心神色，展出笑容。囑咐長班著來人進見後，王十朋自在一旁開心地自言自語：「阿呀呀呀，我正在此想，可喜啊可喜！」一想能見到母親，蔡正仁輕輕拍著掌、晃著頭，全身、腳步也跟著有韻律且彈性的搖晃起來，展盡小兒情態。聽李成說老安人和小姐(錢玉蓮)都到了，王十朋急忙吩咐開正門，抖袖整冠，臉帶笑容——蔡正仁含著下巴、張口露齒的笑容，幾乎已是他的招牌——熱切的長喊一聲「啊！」當兩人對眼，既是興奮又有些感傷，蔡正仁以深重的語氣念出：「母親！孩兒十朋迎接母親！」拎起身起範兒，踩起小躡步向母親奔去，再沉身一跪，深刻傳達王十朋思母愛母之情。

¹⁹¹ 詳見王家熙、許寅整理：〈《荊釵記·見娘》的情感波瀾〉《俞振飛藝術論集》(上海：上海文藝，1985)，頁95-100。

¹⁹² 朱錦華：〈一曲【江兒水】真情萬載隨〉(《上海戲劇》2010年第1期)文中記【夜行船】為凡字調，而《振飛曲譜》上，引子並未記宮調，但後面數支曲牌皆為小工調，因此現今演員引子多起小工調。但觀蔡正仁收錄在《崑劇選輯(二)》演出，所起引子為凡字調。

將母親請進內堂後，王十朋又興沖沖轉身要迎妻子，卻不見妻子前來，大感意外，問李成，李成一時不知如何應付，跟著回了一聲：「小姐麼？」又用手指著內場，十朋以為妻子來了，又搭起袖子順著李成手指的方向熱切迎去，此時王母在內堂一聲叫喚，李成順勢支吾了過去，王十朋則是滿心狐疑，然而母親相喚不敢怠慢，急急入門前來請安。王母問起他的起居，王十朋以一支【刮鼓令】做為回應。這支【刮鼓令】是一支有贈板的曲子，節奏較慢，且有多處的高腔，如「從別後到京」的「到」、「慮萱親」的「慮」、「喜今朝」的「朝」字，都是噴口高腔再層層翻高，蔡正仁都將腔賣得十分飽滿。唱到「喜今朝重會」，蔡正仁向母親撒起嬌來，雙手攏在母親肩上輕輕搖晃起來，誰料王母一聽「重會」二字竟哀嘆了一聲，這一嘆讓王十朋心中一糾，親人相會本該是人間樂事，為何母親如此哀愁？曲牌末句「又緣何愁悶縈」的「又」字是一個長達六拍的高腔，蔡正仁在這裡換了三個氣口，節奏上反顯得有些急促，然後面「緣」字由出口低起轉高唱，展現王十朋內心從驚疑到肯定母親長嘆中另有緣故。而「悶」字，蔡正仁藉重落清放，輕揚尾音，表達王十朋知其中必有蹊蹺，卻又猜不透的情緒。

第三場，王十朋盤問李成，王母因何不樂，李成假稱是路染風霜之故，王十朋端詳母親神情，只是不信，他「呵呵」兩聲，搖著手說：「非也！」端起玉帶晃著頭道：「我曉得呦！」李成忙問：「狀元老爺曉得什麼？」王十朋垂目尋思，唱道「莫不是我家荊，看承得我母親不志誠？」蔡正仁的「莫」字出口即斷，隨著眼神瞅向母親，運用擴腔顫音，顯示心中的沉吟；「不」字落一個厚實的重音，他一撫掌，順勢抖袖綴袖，露出拿定主意的神情問道：該不會是妻子服侍不周，惹得母親不快？蔡正仁將「不」字之後直至後句「不志誠」的曲詞唱得跳躍靈動，神情上也帶著些促狹之色，他會出此言並不是不信任妻子，而是想藉驚人之語，使母親與李成說出妻子真實狀況。不料李成只是說：「小姐在家，盡心侍奉老安人，是不離左右的！」王十朋見套話不成，心下著實著急，忍無可忍，只得逕向母親哭問妻子為何不來。蔡正仁雙手分別穿袖折袖至頸側，搶步上前向王母一跪，

口裡唱著「啊呀親娘呀！」，蔡正仁加大顫音的幅度，使得「娘」字的撇腔，聽來像是王十朋哭得有些口齒不清。第一次喊娘親，他語氣中的撒嬌意味是比較濃厚的。王母見兒子央求，本想如實告之，被李成一歟示意，改口稱媳婦先前有病如今病癒，又推說親家年邁，因此留下女兒操持家務。然而聽罷母親之言，王十朋不能盡信，隨著王母與李成的推托之詞越多，十朋的疑慮更加深一步。

第四場，王十朋從母親處也套不出話，想想只得換個方式才能問出端倪。他要求李成將家中別後之事詳細稟報於他，這樣一問，果真使李成漏了口風。李成背唱兩句「若說起投江一事，嚇得恩官心戰驚。」他的「驚」字無意讓王十朋聽見，本想蒙混過去，誰料十朋緊抓著「驚」字追問起來，只得又想個理由胡謔，唱起「在途路上少曾經」時，王母打著背拱一聲歟、不住對李成搖頭，李成聞聲轉頭看王母，王十朋見他眼神閃爍，也隨著望向母親，一見母親向李成打手勢，惱得一跺腳，向觀眾一攤手，自此之後對李成便再也不客氣！面上開始出現怒容，語氣也益發嚴厲，背著手緊緊追問。當他發現李成前言不搭後語，更確定了這其中大有問題！而母親和李成竟還想瞞他！層層堆疊起來的疑慮轉為焦急，此時蔡正仁一跺足，高聲叫起「李舅過來！」一字一勁念出「我在家中見你志誠老實，故把言語來問你，怎麼你、你、你，反來支吾我？」把明知被蒙在鼓裡卻無法得知真相的一腔惱怒都傾在李成身上，然而料準了李成肯定不會對他說實話，只能轉而懇求母親，他再喊起了一聲「啊呀親娘啊！」原地一跪，膝行至母親面前。這一回喊親娘，喊得深切哀沉斂！他握著王母雙袖左推右搡，就在他如同孩子般廝纏著母親，追問真情時。王母的袖中掉落出了孝頭繩，王十朋慌忙拾起孝頭繩，心中湧上不祥的預感「袖兒裡落下孝頭繩，恁兒媳婦喪幽冥」兩句唱得如江水順流傾洩而出，而後緊念「啊呀母親！這孝頭繩是哪裡來的？快快說與孩兒知道！」事情真相呼之欲出，全劇在這樣的緊張節奏下逐漸被推向高潮。

第五場，全劇進入了高潮。當孝頭繩不慎遺落，王母不得不將錢玉蓮收到修書，被迫投江自盡的原委如實道出。這一場一段長對白，共有八次叫板，營造出

一波未平，一波又起的氛圍。當對白來到第七次叫板，王母叫道：「啊呀兒吓！汝妻守節不相從，她就將身跳入江心渡！」蔡正仁向後一個踉蹌，攢起雙袖自肩上往下一摔，驚得呆了。而後王母邊哭邊言道：「你妻子為你守節而亡了！」此時蔡正仁哀聲掩面高叫：「喔！」端著玉帶、重重頓足：「我妻子為我守、守、守節而亡了！」隨著淒絕的呼喊聲，他驚痛氣憤地指著天，兩眼一翻一僵身暈厥過去。當他再甦醒，唱出了本劇最動人心魄的主曲【江兒水】「一紙書親附。阿呀我那妻呀！指望同臨任所，是何人套寫書中句？改調潮陽應知去，迎頭兒先做河伯婦！阿呀妻……指望百年完聚，半載夫妻，也算做春風一度！」首句「一紙書親附」，蔡正仁瞑目低唱，聲若游絲，似靈魂出竅，顯示王十朋遭受重大打擊後的極度虛弱；第二句哭頭「啊呀我那妻呀！」「那」字出口向上輕揚拖長至無聲，下字「妻」便如天雷炸裂，胸中的痛苦隨之傾泄出來；「是何人套寫書中句」的「套」字，去聲高腔再向上翻高豁足，後「寫」字由小窄腔滑向擴腔顫音，唱出了一腔怨憤，而「書」字拖長拍使濶欖腔，又轉入了低吟。「改調潮陽應知去」的「調」字，與前句「套」字相同，都是一個向上豁足的去聲高腔且翻的比「套」字更高，連向後面「潮」字用窄腔再次拔高，兩字一氣呵成，唱來宛若痛哭嚎啕，悲痛至極。此時王十朋自袖中摸出了那節孝頭繩，又痛呼一聲「阿呀妻……」，在「妻」字上噎氣，他已嚎哭哽咽至岔了氣。最後蔡正仁提住氣息悶唱「指望百年完聚，半載夫妻，也算做春風一度！」猶如王十朋對妻子的細細私語，低迴哀婉。整支宕三眼加贈板的【江兒水】蔡正仁唱得時而激越悲憤、時而悲哀淒婉，一氣呵成，將王十朋對妻子的一往情深，詮釋得深刻淋漓。

第六場，按理，高潮一過，戲也將告終，然而這一場是尾聲也是劇情最後的「衝刺」。就在王十朋將隨母親下場時，李成認為將王母送至王十朋寓所的任務已達成，便向王十朋「告回」。蔡正仁此時皺著眉、含著下巴、斜著臉盯著李成，以一臉委曲又不捨的孩子情態對李成說：「難道小姐死了，就不是親了？」說完又是一陣低泣，李成見他重情重義，答應留下來。當王十朋背過身準備再次下場，

忽地想起自己的妻子不知停靈在哪，將上身一梗直，帽翅一顫，腳下一滑立即回身問李成，誰知，獲得的是更令人悲痛的回答，原來當是江上風狂浪大，他妻子的屍首，至今仍未尋到。王十朋聞言，再次高聲一叫「阿呀妻...」，幾乎又要放聲痛哭，正好王母在內場呼喚，十朋只得無奈地邊哭邊下場。

〈見娘〉雖是一齣小官生戲，但因他的悲劇基底，賦予它另一層情感深度。王十朋素來以小官生應工，然而蔡正仁對此有不同的見解：

王十朋嚴格算起來是小官生，因為他的官不大，但是整齣戲大部分是悲劇。我覺得王十朋是介於大官生和小官生之間的人物。

在筆者三次訪談蔡正仁先生的記錄中，他在不同的兩次訪談¹⁹³皆提到王十朋的行當介於大官生和小官生之間，這樣的看法，自然影響其表演上對唱腔及身段的運用。崑曲界對於官生行當與人物的對應，有「悲劇多由大官生應工；喜劇多由小官生應工」不成文的歸納，當然這並非絕對，前一章析論的〈太白醉寫〉，即是一齣以大官生應工的喜劇。而「悲劇」與「大官生」間的連結，或許可解釋為，悲劇透過大官生的表演特色(大小嗓皆放腔音、表演講究恢宏氣度)，能將悲劇深沉的情感更淋漓盡致的展現出來。蔡正仁先生在訪談中說的「整齣戲大部分是悲劇」的意思，即是解釋為何王十朋以身分地位論是小官生，表演上卻可向大官生靠攏。因此簡而言之，《荊釵記·見娘》是一齣帶著大官生氣息的小官生戲。

第二節 《金雀記·喬醋》析論

《金雀記》源於明代傳奇，作者不詳。戲演晉時潘岳才高貌美，王孫之女并

¹⁹³ 兩次訪談分別為 2011 年 5 月 6 日，於臺北六福客棧、2011 年 10 月 1 日，於蔡正仁先生上海寓所。

文鸞以金雀擲贈之，因此配成良緣。潘岳為求功名，與井文鸞暫離。後應朋友山濤作伐，潘岳以井文鸞贈與的金雀為聘禮，娶名妓巫彩鳳為妾。因兵亂，彩鳳被擄，後逃至觀音庵出家。平亂後，潘岳官拜河陽縣令，遣人接文鸞到任。井文鸞赴潘岳任所時，偶宿觀音庵中，受到彩鳳招待，同情其不幸遭遇，又無意間得知彩鳳與丈夫的關係，亦心生憐惜之意。〈喬醋〉一折演的即是井文鸞來至潘岳寓所，喬裝醋意調侃潘岳一番。

蔡正仁 1986 年時，曾因演出〈喬醋〉、〈見娘〉等戲榮獲第四屆中國戲劇梅花獎。他極擅長小官生戲中展現夫妻調笑、閨房之趣的家庭喜劇。

〈喬醋〉¹⁹⁴雖是一齣家庭喜劇，其中卻有一支悲痛傷感的曲牌。劇中的【太師引】為官生行中的名曲。當潘岳收到巫彩鳳的信，得知她因兵亂輾轉入了空門，心有所感唱出這支曲牌子。蔡正仁演唱這支曲牌，首句起高腔「頓心驚」三字，字字劈空而立，表足了潘岳乍聞消息的震驚之情；「驚地如懸磬」，「驚」字入聲字出口即斷，而後四個字，每字都走下行音，整句聽來宛若螺旋樓梯，逐次輪轉而降，「懸」字加了一個咷腔滑音，正如潘岳的心雖如磬般懸著，但心情卻是逐輪而降而後瞬然下滑的；潘岳再一看手中信箋，禁不住淚滿眶，蔡正仁「盈盈」二字腔音飽滿而濃稠；「記得當日」又轉高腔，「長亭」的「長」字亦做了小咷腔，有如當日的情思纏綿；憶及那日情景，似有些甜蜜，「問歸期細囑叮嚀」一句，唱得平穩安靜；「猶幸得保全軀命」，「得」字出口重唱便停頓，再轉輕盪著擲腔尾音，表現欣慰之情；「劈鴛鴦猖狂寇兵」，「鴛鴦」兩字中，蔡正仁加了一個「呢」字，發在小嗓上，潘岳想著自己與巫彩鳳因兵寇作亂而分別，又心酸了起來，唱至「寇兵」時，蔡正仁隨著噴口高音，將錐拳往遠處憤憤一點，身段與聲音中都充滿了埋怨；尾句的「蓬蹤浪跡似浮萍」，「浮」字上的三疊腔，與尾字「萍」的拖腔，顛落出沉沉的水音，也恰表現出潘岳對巫彩鳳四方漂泊的不捨。

〈喬醋〉的演出特色重在人物表情、語言節奏的表演上。潘岳瞞著井文鸞，

¹⁹⁴ 蔡正仁、張靜嫻：《崑劇選輯(一)第四集——金雀記·喬醋》(臺北：行政院文化建設委員會策劃監製，中華民俗藝術基金會製作，1992)。

娶了巫彩鳳為妾，這樣行徑現在看來是極不可取，別說井文鸞假吃醋，就算是真吃醋，狠狠罵潘岳一頓也不為過。但蔡正仁搬出他的小孩子情態，靈活運用生動表情塑造出可愛的潘岳形象，不僅哄得老婆答應了他的請求，也哄得觀眾不得不原諒他的不告而娶。

當井文鸞向潘岳索討金雀，潘岳因已將金雀送與巫彩鳳而拿不出來，井文鸞不禁罵了聲「真薄倖！」潘岳此時還想賴，只說金雀還好好的在書箱裡，殊不知妻子早已知曉來龍去脈，並懷揣著兩隻金雀在身上，等著與他對質一番，這一段台詞是這樣的：

井文鸞：咳，那金雀乃是至靈之物，它先已飛到我袖中來了。

潘 岳：喔，夫人！下官的金雀飛到夫人的袖中去了？下官不信！

井文鸞：你不信麼？

潘 岳：我不信。

井文鸞：好！待我取出來與你看！

潘 岳：取出來看！

井文鸞：這不是麼！

潘 岳：這…呦…這是夫人的呀！

井文鸞：不差！原是我的！

潘 岳：如何？我原說是夫人的呀！

井文鸞：哼哼！還有！

潘 岳：還有？好！一發取出來看！

井文鸞：取與你看！

潘 岳：我看他取出什麼來！

井文鸞：哪哪哪！這不是一對麼！

潘 岳：這……

這一段的演出，蔡正仁捏著的就是一個字「賴」！算準了夫人不知道潘岳把自己那隻金雀送了人，只當井文鸞在戲耍他，當井文鸞說要拿出另一隻金雀與他看時，蔡正仁滿臉得意之色，開心張著嘴，指了指自己，又指指觀眾，好似說：「聽我的！她拿不出東西的！」然而當他見著井文鸞手上確實持著兩隻兩人定情的金雀，先是盯著妻子左手上的金雀一驚，但又衝著妻子「哈哈」一笑，心想：「這隻是你的吧！」，但再看看另一隻金雀，又是一驚！「咦？怎麼這隻也在你手上？」他心下開始不安，但為了掩飾尷尬又衝妻子「嘻嘻」一笑，後頭的「啊，哈，哈，哈，哈哈哈.....」第一聲啊，是一個驚嚇的表情；第二聲笑，他故作鎮定地眼尾帶著笑；到了第三聲笑，皺著眉不解的乾笑；而後空有嘴裡的笑聲，臉上倒笑不出來，愣愣跌坐在椅子上。看他原先洋洋得意，現在卻驚得說不出話來的模樣，令人大嘆。

雖然賴不掉，小老婆還是得討的，若要讓夫人答應，也只能「哄」了。「醜媳婦終得見公婆」，潘岳決定將自行取妻一事告訴井文鸞。說到「那巫姬者名彩鳳，乃青樓守志女子也。」井文鸞故意不以為然：「青樓女子守甚志來？」潘岳一聽，抓起袖子背起手，湊到夫人身邊用手肘拱她的肩撒起嬌來，細著嗓子道：「阿呀！守身守志的呀！」。井文鸞被他拱得心裡好笑起來，潘岳看夫人似乎有些動搖，繼續言道：「那日在名山我與山公兄飲酒談詩，見她執爵在旁，舉止羞澀」這時他看夫人側身站在一旁，便想尋她開心，他嘴上邊念台詞，向觀眾一點頭，伸手向井文鸞的下巴摸了一把。井文鸞自然是「啐」一聲跑開。潘岳又搖著手說：「下官原本是無意於她」而後重重一砸拳，皺起臉來，彷彿有誰強迫一般「怎當得那山公兄在一旁，再三的躡奪」，井文鸞回上一句：「山公兄就做得主了嗎？」潘岳一臉無奈委屈說：「唉呀呀！是山公兄替我做主的呀！」聽夫人一聲「只怕...」潘岳又換做一副笑臉等著夫人的下文，誰知夫人又扳起臉孔道聲：「未必！」潘岳一愣，見夫人態度絲毫沒有軟化，只好繼續放軟身段纏著夫人「阿！夫人！想此事只是偶然私成，叫下官麼，也是無可奈何」他輕輕抓著夫人的手盪

了起來，井文鸞才要念他，看他裝起一臉無辜，又別過頭去，潘岳又將夫人的手盪回來，這回他歪著臉、嘟起嘴、左手指著自己，一臉請求夫人原諒自己的模樣，夫人還不饒他，又搶白了他一頓「你既有意於她，先著人來報我知道，然後成事。不想你一意孤行，擅自取妾，這等大膽」潘岳在一旁忙忙陪是「是是是，大膽。」「可惡！」「喔喔喔！可惡！」「其實可惡！」蔡正仁鼓起腮幫子嘟嚕起嘴唇來，跟著井文鸞重覆了一句。井文鸞見他如此不正經，高叫了起來，他也順勢摟起右袖單膝一跪，在井文鸞跟前發了聲「喳！」井文鸞掩面噗嗤一笑，這段尷尬也就化解過去了。

從前段演出，可以看出蔡正仁的喜劇小官生形象帶有十分濃厚的孩子氣。蔡正仁對潘岳的人物性格定位，是一個幽默、風流但又愛護妻子的青年人。因為風流，所以為自己惹下這一場風情債；又因為他愛護妻子且幽默，而能在弄不清妻子就竟是真妒還是假妒之時，都以自己「假怕」的心理，來逗樂妻子，也成功達成自己的目的。蔡正仁演起潘岳，一點不見覆鑿痕跡，宛若他就是潘岳，無需扮演，渾然天成，憨態可掬卻又不失官生風範。

第三節 《販馬記·寫狀》析論

《奇雙會》又名《販馬記》、《褒城獄》，屬吹腔戲，是京、崑傳統老戲，分為〈哭監〉、〈寫狀〉、〈三拉團圓〉三折。說得是馬販李奇續娶楊氏，楊氏乘李奇外出，將前妻子女保童、桂枝逐出家門。李奇返家不見兒女，拷問婢女春華，至使春華自盡。楊氏與姘夫誣陷李奇逼姦殺婢，又買通縣令，將李奇收監待決。李奇之女桂枝嫁與新任縣令趙寵，夜聞牢囚啼哭，私自提問，發現竟是父親李奇。待趙寵回衙，桂枝哭訴情由。趙寵替桂枝代寫辯狀，以向新任巡按為父鳴冤。而巡按正是李奇之子保童，於是冤案得昭，一家團圓。其中〈寫狀〉便是藉桂枝哭

訴，趙寵寫狀的過程，一面展現二人憂患相共的感情，一面描繪小夫妻相互逗樂的閨房之趣。

本節參考的影片為 2005 年蔡正仁與華文漪在台灣「風華絕代」專場演出。¹⁹⁵

〈寫狀〉故事可分成三部分，第一部分是趙寵勸農回衙，聞知夫人竟私開監門，因而著腦。甫出場，蔡正仁踩著快步上來，心情不錯，原來是公事完畢，可以回家了！到家中「看衣更換」時的腳步也走得急，似乎有什麼迫不及待的好事要去做，接著「請夫人出堂」，在吩咐院子去請之前，蔡正仁亮著眼朝左右各一看，又往上場門邊指了指，接著才吩咐下去，這段動作好像在說：「我那嬌妻何在，幾日不見一切可好？」將趙寵從前頭一直期待的事點出來。舊時俞振飛的演法，是更衣出來，直接要院子去請夫人，比較像是每日回衙的例行公事，而觀眾此時並還不太清楚趙寵夫妻感情如何。這裡並非要段，兩人不同演法並無好壞之差，但蔡正仁的演法，便先給了觀眾一個底：「他在想夫人，可見兩人感情不錯！」

趙寵與李桂枝是新婚未久的恩愛夫妻，趙寵勸農回家，工作多日首先想到的是請出夫人敘敘話，向夫人問安，蔡正仁張嘴只待發出一聲「啊」的發語詞，誰知與夫人一對眼，她竟開始抽泣，隨著夫人的抽咽節奏，他也跟著一頓、兩頓，嘴張得老大，從張開就沒閉起來直到向觀眾不解地攤了攤手。這樣誇張的演法，使這齣戲的喜劇氣氛在這裡就透出來了。見夫人如此，不免要問明白，桂枝答：「相公不在衙中，妾身犯了你的大法了。」趙寵初時還不信：「哟，夫人犯了下官什麼大法？」唸到「什麼大法」時，蔡正仁右手背在左手掌上一拍，身體向後傾斜，下巴微收，一個攤手，一副：「夫人在說笑哪！」的模樣。這攤手兩手向外八字張開，手肘伸得筆直，很孩子氣的一個動作，手伸得直顯得「小」，有些「賴皮」的味道，這一動作蔡正仁在詮釋趙寵時用得很多。

桂枝說：「昨晚三更時分，竟將那監禁門開了！」趙寵聞言熱接一句：「哦！夫人昨晚三更私將那監禁門開了！」「哦」字幾乎全用高音的小嗓處理，字頭要

¹⁹⁵ 蔡正仁、華文漪《天王天后崑劇名家匯演：風華絕代壹之貳——販馬記・寫狀》DVD(桃園：國立中央大學，2005)，影音資料。

先磨過本嗓，再滑到小嗓，在本嗓上的停頓時間極短，正好貼合趙寵當下一愣、一驚而後氣惱的情緒過程。

面對丈夫的指責，桂枝感到委屈：「進衙來不問個詳和細，反將言語衝撞人。」小生氣沒消，霹哩啪啦又唸回去：「啊？怎麼，倒說我來衝撞你！想你也是知書達禮之人，這監禁門豈是胡亂開得的！哎呀，連下官的考程都不顧了！你說出此話，怕有些欠通吧！嘿！欠、欠、欠通之極矣呀！」這裡的語氣比較像是發牢騷，在「欠通之極矣呀」蔡正仁沿用了老師俞振飛設計出的一組動作：左手捏右袖，右手食指在鼻下一擦，再劃一個圈，最後向右下方一指。有趣的是擦鼻動作，巾生行中時常使用，在拿定主意時往鼻下一擦，增添小生幾許風流又俏皮的氣質，如《牡丹亭・拾畫》的柳夢梅和《玉簪記・琴挑》的潘必正都有此身段。也因這個動作俏皮的性質，放在此處再次顯現趙寵並非勃然大怒不可遏，這為後頭為什麼他很快消了氣，轉而思考夫人的話，而後靦著臉哄桂枝告訴他原由的一番轉折做了鋪墊。

聽趙寵如此說話，桂枝也惱了：「你父若在監禁內，七品郎官做不成」此話一出，讓趙寵摸不著頭緒心下有些不安，決定上前問個明白。拎起帔回身才走兩步，桂枝又哭起來，趙寵這下急著要知道事頭原由，但看桂枝哭得傷心，趙寵忖著「會不會是我方才太兇啦？」想到這趙寵前頭的氣早消了，緊接著上前陪笑臉，百般安慰夫人。

趙寵陪著笑，桂枝終於重新開口，故事進入第二部份，桂枝準備訴說因由。然而一開始，桂枝還不太肯講，趙寵說：「夫人有什麼滿腹含冤，對下官言講，我能與你分憂解愁。」接下來的表演蔡正仁便將趙寵性格基調定在為夫人「分憂解愁」之上。

第二與第三部份的故事是全劇的主要喜劇，許多趙寵逗樂夫人的片段，例如桂枝好不容易要訴說前因事由，才張口卻又先哭出來，趙寵見夫人哭，假裝又氣惱起來，口裡嚷著：「呃！呃！呃！惱了！惱了！」桂枝聽說丈夫又生氣，忙止

住淚追著說：「如此我就不哭。」趙寵答到：「不要啼哭，你慢慢地講來！」趙寵本來就是要假裝生氣，好讓夫人不哭，自己卻先「嘆嗤」笑了出來。

趙寵在接下來的表演中，千方百計要逗桂枝，都是希望愛妻能放寬心，而不只為了開玩笑，最終目的都是要與愛妻「分憂解愁」。抓好這一演出分寸，觀眾才能在笑樂之外感受到這位丈夫的體貼而有所感動。

第二部份主要是旦角的大段唱，配以小生夾白，小生並無太多身段表現，蔡正仁運用「靜」身段與語氣重音的處理，更細部刻畫趙寵細膩真誠的一面。夫人在唱，他坐在椅子上一手按著桌子，身體向桌子微微傾斜，側著臉仔細聽夫人說的每一句話，一面聽一面細細思索。趙寵此處的夾白，雖然只是引導桂枝將事情原委娓娓道來，蔡正仁都唸得極為誠懇，在聽到春華與楊氏兩人說法歧異之時，忍不住差了嘴：「慢來！慢來！我想一個人得了兩樣的病症，這分明是假的了哇！」「假」一字的語氣，是用氣慢慢推送出來，如同橄欖腔的處理方式將小嗓提上去，從而表現趙寵正在專心深入瞭解事件的神情，讓觀眾感受出趙寵不僅僅是替妻子「分憂解愁」的體貼丈夫，如若升堂理事也會是個認真辦案的好官。

聽寵夫人的悲涼身世，趙寵一想到自己，心中忍不住也哀悽起來。趙寵自「聽妻言罷我心中苦」之後唱到「吼，她…」，蔡正仁左手托著右腕，身體跟著指出的右手轉向桂枝，同時右腳輕頓地，使紗帽翅上下顫動，僅僅「她」一字包含這麼多身段，其效果就像是一個大引號，因為眼前這個「她」讓趙寵想起自己也是「被那晚娘逐出了門庭」，這一句蔡正仁右手抓袖，左手背袖，右手再從身側向前方狠狠一個揚袖，同時頓下左腳，一連串動作乾淨俐落，表現趙寵心中充滿怨憤，這是一個不堪回首的痛。便在此時，兩人發現他們的身世竟如此相似，實在是「天生一對」「地成一雙」，不禁抱頭痛哭。

這是〈寫狀〉一折戲角色人物心境上的一個轉折點，因為悲苦身世的相同，讓兩人感到命運的聯結更加惺惺相惜，感情也越發深摯，此時此刻趙寵完全將桂枝的事當成自己的事辦，不時出謀劃策，當中仍不忘寬慰妻子。為了增添趙寵逗

樂桂枝使她寬心時可愛、頑皮的神態，蔡正仁在此有幾處氣息上頗見難度的技巧，如桂枝問趙寵：「喫，相公還會寫狀麼？」趙寵答到：「喫！想我身為七品縣令，連張辯狀都不會寫，怎麼判斷民辭，哪，升堂理事啊！」末兩字「事啊」的唸法是用氣息徐徐將聲音推出，並把氣息與顫音結合，這技巧難在氣息不可斷，因此送氣時要輕，但過輕了容易不響，觀眾聽不清；送氣力用多了，顫音就打不起來，那就達不到增添人物天真情態的效果。

寫辯狀時，趙寵的「聽妻言怒滿懷，有什麼含冤訴上來」，這兩句多是小嗓音區，蔡正仁在「有」字上啞腔，加重語氣也讓曲子在旋律上產生跌宕感，使的這段唱聽來激情高亢。但這樣的高亢之音，到「上寫著告狀人李……」戛然而止，原因是趙寵這時才發現，他還不知道妻子的名字哪！這在現代看來是可笑的，但在那女子只有姓氏的時代，這樣的情形在劇中就產生了趣味。趙寵不曉夫人名字，便不知如何下筆，在口裡支吾三次「嗯，李……」，蔡正仁此處做了三種不同層次的情緒處裡：第一次是有些愣住，拿筆的右手微微向觀眾攤了攤，口中無聲地唸出「唉呀」；桂枝看他停筆著急地促他「寫啊！」，第二次，他猶豫到底要不要開口問，心裡盤算著，口中念著「嗯，李……」，手上持筆劃空圈，顯得有些不知所措；桂枝不明就裡更著急了：「快寫呀！」，第三次，蔡正仁歪著嘴「唔」字拖得特別長，唸「李……」時，梗住脖子，頭上的烏紗翅也跟著擺動，這時夫人一把抽過他手中毛筆，往硯盤上一放，好氣又好笑的說：「我說你不會寫啊！」這是原劇作者描寫這對新婚夫婦純真愛情生活的方式，十分有特色，而這樣層次性的表演，更讓其中情韻鮮活起來。

辯狀總算寫成，想到父親有救，桂枝總算是鬆了一口氣，但心情依舊沉重，趙寵見狀心想再逗她一笑，延續上頭表達愛情的方式，趙寵趕緊緊張地再將桂枝喚回來，蔡正仁刻意替高了調門：「我想這張狀麼……」桂枝趕忙應道：「怎麼？敢是寫錯字了？」「是啊，一定是寫錯字了。」「在哪裡？相公請看。」蔡正仁刻意將臉湊近桂枝遞上來的狀紙，指著狀上，一字點一字的學桂枝聲音：「唉！桂

枝唷！啊哈哈哈！」蔡正仁的笑，傳承了俞振飛運氣勻稱的技巧，笑得很鬆很穩，讓人聽來十分舒暢。

對於〈寫狀〉中的趙寵，蔡正仁對其性格的定位是正直、熱情、幽默的。並將新婚燕爾「少年夫妻」間恩愛卻略帶生澀的分寸掌握得恰到好處。

第四節 小結

小官生的表演，介於巾生與大官生之間。也因處於兩個家門的中介地帶，因此小官生家門往往能在表演上借重巾生或是大官生的表演程式。亦十分容易在小官生戲中看到其他兩個家門的表演特點。例如《荊釵記·見娘》的【江兒水】，便唱出了與天地同悲的大官生氣度。

蔡正仁所擅長的小官生戲碼，以喜劇最受歡迎。在前一章大官生表演藝術的討論中，論及蔡正仁重視人物情感的掌握，而在小官生喜劇中，他亦極重視人物性格的把握。《金雀記·喬醋》的潘岳雖風流卻愛護妻子，而能在弄不清妻子究竟是真妒還是假妒之時，以自己「假怕」的心理，來逗樂妻子；《販馬記·寫狀》的趙寵，誠懇、真摯且正直，他千方百計要逗愛妻，為的是讓愛妻能放寬心，不只為了開玩笑，最終目的都是要與愛妻「分憂解愁」。

蔡正仁的小官生形象，無論是在悲劇或喜劇中，都帶有濃濃的孩子氣，但這並不影響其行當的表演氣度，反而使人物形象更為親切。

第七章 蔡正仁表演藝術析論：窮生與巾生

蔡正仁除以官生為專擅，亦兼精窮生與巾生行當。窮生，自有一套與小生其他行當不同的特殊表演技法。巾生，則是崑劇舞台上最常見的行當，年輕的風流才子，幾乎都以巾生應工。這兩個行當，近年來蔡正仁除了窮生戲〈評雪辨蹤〉仍屬常演劇目，巾生戲已甚少演出。

本節試以蔡正仁窮生代表劇目《綵樓記·評雪辨蹤》與巾生戲《白蛇傳·斷橋》進行析論。

第一節 《綵樓記·評雪辨蹤》析論

《綵樓記》寫宰相之女劉翠屏，在彩樓拋球招婿時，選中了寒儒呂蒙正。載相嫌貧愛富，於是逼女退親，翠屏不從，與蒙正同被逐出相府，苦居寒窯。一日，蒙正從木蘭寺趕齋回家，發現窯前雪地上有男女足跡，疑妻不貞，後得知足跡為劉夫人差院公和丫環送銀米所致，乃與翠屏言歸於好。不久，劉夫人親探寒窯勸女歸家，翠屏寧受清苦而不從。呂蒙正矢志攻讀，翌年赴試春闈，得中榜首。

〈評雪辨蹤〉一齣演的即是呂蒙正在木蘭寺因勢利寺僧刁難，討齋不成，只得饑寒交迫的回家。來至家門口，發現自家窯門前男女足跡混雜，頓生狐疑，懷疑妻子劉翠屏不貞，於是對其妻迂迴試探、旁敲側擊。劉翠屏發現呂蒙正懷疑自己，先是覺得委屈，決心要氣迂腐窮酸的丈夫一氣。兩人從針鋒相對，到最後言歸於好，語言節奏明快且風趣，將一對貧賤夫妻的生活之樂生動的展現出來。

現今崑劇〈評雪辨蹤〉的演出版本，是 1950 年代在崑劇折子戲〈潑粥〉的基礎上，吸收川劇之長重排並易名為〈評雪辨蹤〉。蔡正仁曾在 1983 年向川劇小生曾榮華先生請教此戲，曾榮華先生說：

《評雪辨蹤》這戲，在塑造呂蒙正人物時，要掌握好「酸、冷、餓」三個

字，即氣度上要「酸」，感覺上要「冷」，形體上要「餓」，從這三點出發，來設計人物的表情、動作和語調。¹⁹⁶

蔡正仁亦很巧妙地將「酸、冷、餓」的演法融入他的表演中。

本節分析根據 2008 年 12 月 24 日，蔡正仁與張靜嫻在上海蘭心大戲院的演出錄影資料。

〈評雪辨蹤〉呂蒙正一上場，右手折袖護著頸子、痾著背，一會兒捂耳、一會兒呵手，蔡正仁將身體微欠，雙膝蹲低，表現衣襟單薄，腹內空虛，飢寒無力的模樣。唱三句「冒雪回窯渾身上下似水澆，妻在窯中苦難熬，怎把憂愁拋」窮生行當唱念要求音色帶悲音，崑曲腔格中的咷腔用在上聲或陽平濁聲字，因為由高音滑下的音形，用在哀愁的曲詞上，聽來便予人哀嘆之感，蔡正仁這三句的「渾、水、苦」三字都做咷腔，且尾音都用氣息做出顫抖之聲，顯得既飢且冷又無奈。來到窯門口，竟然發現一男一女的兩行腳印，呂蒙正用手點著，由近點到遠，他心中大疑，我這小小一間破寒窯，平日就無人來訪，更何況這樣的風雪天！蔡正仁唱道「此事必定有蹊蹕」，用左手抓著右袖，右手指著腳印，用手腕兜了兩圈，將手臂直直地貼著側身在往地下一指，這樣的手式是窮生特有的表演方法，為了表現因為生活的缺乏，而顯得身型不夠大方的窮酸像。

這兩行男蹤女跡，本可以是任何人的，但呂蒙正心理上懷著無法讓妻子溫保的虧欠，接下來的胡思亂想便認定了那女足跡是妻子的。他先想到的是「一定是她爹娘，見天氣寒冷，差人來接她回去了！」想至此，哀怨地埋怨起來「啊呀娘子，你既要回去，也該等我回來，再走不遲呦！」耍起小孩子脾氣將袖子往前一丟，嘆了一聲氣，再一想！「不對！想我娘子只因不從父命，才被趕出相府。她爹娘，焉能再來接她回去？」再一尋思，他長「唔」了一聲，「想她乃是官家之女，焉能忍受這樣的貧苦，這男蹤女跡……」呂蒙正本來心裡想的是，妻子若忍

¹⁹⁶ 蔡正仁、周志剛：〈「酸、冷、餓」與「三小通用」——向著名川劇小生曾榮華老師學戲心得〉，《上海戲劇》1983 年第 6 期，頁 33。

不了貧苦，再回家去也不是不可能的，然而再一審足跡，腦中竟跳出一個非常荒謬的想法：「莫非她、她、她……另有新歡麼？」然他馬上擰開雙袖狠狠駁斥自己可笑的想法「想娘子與我平日是十分的恩愛，」而後手指一字一點重重指著地上的腳印，「豈能做出這樣的事來！」歪著嘴「嘿嘿」一笑，連道「不會的！不會的！」才要進窯門，呂蒙正又是一驚「阿呀！不一定啊！」這幾天他趕齋都撲空，日前妻子還為此與他吵了一架，一想至此他真正緊張了！連忙抓起袖子進了破窯。這一段蔡正仁將呂蒙正一個人疑神疑鬼窮緊張的慾態，呈現得生動鮮明。

忙回窑中，一看，妻子還好好的睡在家中，剛才的猜疑也就暫時放下。呂蒙正想起方才去木蘭寺不但趕齋沒趕上，還受了廟裡兩個勢僧唐七唐八的氣，他端起架子憤道：「哼！我若得志，你這唐七唐八兩和尚，才曉得我呂老爺的厲害！」「厲害」兩字刻意重念又一氣拖長，一副彷彿他已經做了官的樣子。罵完一頓，心裡自是平衡了些，這時只見蔡正仁吸了一口氣，雙手撫著肚子，腰部輕輕繞了一圈，再一抿嘴，又把手塞進袖筒裡蜷了起來。原來，是肚子餓了！就算罵得再痛快，還是擋不了腹中的飢餓。帶著哭音唱著「眼前難解饑和寒，到如今轆轤饑腸心寒戰」盡訴家中柴無米完的悲哀。唱罷又昏昏沉沉在桌旁打起瞌睡來。

呂蒙正睡下，妻子倒醒了，看見他衣襟濕又單，體貼的解下自己的羅裙為他被上。呂蒙正醒來，忽覺上身一陣暖意，立著上身，左右肩頭向後慢慢地轉動，面露喜色「嘿！怎麼？一霎時就暖起來了？」轉頭一見蓋在他身上的羅裙，「欸！這是什麼東西呀！」「這是我的羅裙。」一聽是羅裙，呂蒙正大驚小怪起來，說什麼「羅裙乃下體之物，怎麼拿來蓋在我讀書人的身上？真是玷辱斯文！」說罷硬是將羅裙往地上一扔！妻子也不惱，問：「難道你不冷麼？」這一問，呂蒙正又擺起了架子：「大丈夫雖寒而不冷！」但說至「你看我可是不冷啊！」蔡正仁在「不」字一斷，身上開始打顫發抖，嘴裡才吐出一個顫抖的「冷」字。分明是窮書生一骨子酸氣，卻硬要弄出豪氣來，蔡正仁這樣的演出形象地說明呂蒙正身上的「冷」，卻又要口是心非的「酸」勁。

妻子看他凍成這樣，連忙舀了一碗熱粥予他。但呂蒙正想起門口的那兩行腳印，腦中那個可笑的念頭又回來了！這粥，定是她的「新歡」拿來的！心裡這麼想又不敢說破，皺著眉頭不肯吃，借題發揮地對妻子大發醋勁，一會說「臭氣難當」，一會又說「不潔淨」甚至最後指著粥湯連「我寧可清貧不可濁富」都說出來了。喝一碗粥湯可以發這麼大脾氣，讓妻子也有些不快，埋怨他一回家便冷言冷語，也不念妻子為他忍飢受寒，呂蒙正一聽「飢寒」，又無奈地嘆口氣，「唉！要解飢和寒必須米和柴」妻子卻順著他的口氣說道：「好！那你與我，拿來！」「拿什麼？」「柴米啊！」呂蒙正這時益發不悅，明明是妳先做錯事，怪我冷言冷語，現在又來向我討柴和米！再一想，不免趁此機會將她哄至門外，評評足跡，一切事情就明瞭了！

兩人來至窯門外，呂蒙正幾次要將話題引到足跡上，心裡有話又不敢直問，只得對其妻迂迴試探、旁敲側擊，結果是「我說路、你說山，我說地、你說天」妻子胸懷坦蕩四兩撥千金，呂蒙正卻急得要命，只得抓著妻子的手，一手指著地上的足跡，邊指邊狠狠地跺腳，說：「這個、這個、這個！」最後高聲扯起小嗓子再叫一聲「這個！」憨態盡露，像極鬧彆扭的孩子般兜著雙手、嘟嘴立在一旁。這一喊，妻子終於明白秀才今日回家氣勢洶洶，原來就是為了這足跡而生疑，本想上前說明，然一想起呂蒙正不分青紅皂白就胡亂猜疑，便想先氣呂蒙正一氣。

呂蒙正聽妻子「大方承認」那行女跡是她為等呂蒙正回來，一路望上羊腸小道留下的，他自然不信，但還是假裝大禮道謝「承望啊承望！」蔡正仁將雙手高高舉起拱在胸前，欠身時腰折得極低，連膝蓋都有些彎曲，動作雖大看來卻「假」果然在妻子欣喜回道：「羞承啊羞承！」他「羞承？哼！」了一聲以示不以為然，又逞起了書生酸氣言道，想人生在世，若成不了富貴不能淫，威武不能屈，貧賤不能移，「倒真是羞人！」不想他一發話，妻子便將自己如何一一能全之事細細數來，滔滔不絕，正說到「事由猜疑、尊卑榮辱都出在你們窮……」不料這「窮」字一出口，倒惱了呂蒙正，讀書人最怕因為「窮」被人瞧不起，妻子話一出口，

呂蒙正猛地「啊！」了一聲，狠狠瞅著妻子停頓約莫兩秒鐘，用左手一指妻子，逼近一步道：「窮什麼？」再吸一口氣、向前一步，右手再一指「窮什麼？」兩手向身側一打直，全身哆嗦伸著脖子快步逼向妻子，再扯開嗓子叫道：「窮窮、窮什麼……」激動之情溢於言表。妻子見他這般激動，接過話頭：「....秀才之口。」呂蒙正一聽是「窮秀才」，至少還說得過去，撇了撇嘴，又開始叨念著「你道我今日貧窮，安知我異日不富？」，妻子還不忘再開他一句玩笑「只怕你沒命高中，我倒有命當夫人。」說到高中，呂蒙正興致便上來了，竟嚷著要和妻子試試兩人像不像「老爺」、「夫人」，而後夫妻二人裝模作樣相拜起來，其間二人的神情，一個可見其自信之情，一個則流露著期許之意，其樂融融。不料，就在兩人互道「請哪！請請、請.....哪！」妻子順勢往窯門內鑽，卻被秀才一袖子擋下，又搭起臉道：「慢來！足跡之事未平！」還撂下重話：「評得了足跡，進窯來見我，評不了足跡，縱死休見我面！」自己氣呼呼地搭袖進窯去，可謂「酸」到極致。妻子見此，對自己說：「不要把他氣壞了，待我進去與他說明了吧！」呂蒙正在窯內一聽妻子似乎在與誰說話，一氣又要往窯外查看，正遇上要進窯的妻子，兩人「哆」的一聲，頭撞在一起，妻子嚷起來：「你怎麼打起來啦！」呂蒙正也跟著叫嚷：「我們進來打！」進了屋一個拿竹丈，一個持砂鍋，又是一場大鬧。

妻子見鬧得夠了，終於向丈夫說出足跡的來由、事情的原委。呂蒙正原先大落落做在椅子中間，越聽越覺自己理虧，開始陪笑臉，屁股開始往椅子邊蹭，最後收著手駝著腰立到一旁去。呂蒙正知自己「以小人知心，度君子之腹」錯怪了妻子，便對妻子低聲下氣、拱手作揖，認錯討好，甚至賠了全禮向妻子跪下了。蔡正仁這裡的表演，頗有〈喬醋〉的味道，都是向妻子裝「小」討饒，裝獸做傻以求諒解。

在戲的結尾，妻子問起呂蒙正今日討齋是否受了為難，呂蒙正一提起那兩個和尚，火氣又興起來，說至那唐八將一碗茶嘆噓一聲倒在火裡，呂蒙正一腳踩在椅子上，兩手也將裝著稀飯的碗向前一倒！妻子一看指著地上潑灑一地的稀飯叫

道：「唉呀！倒了！」呂蒙正還不知什麼事，望著前方一臉無奈的回道：「是倒了啊！」還拎著空碗向前墊了兩下，妻子又叫：「唉呀！秀才，倒了啊！」猛指著地上的稀飯，秀才還沒會意，仍想著在寺裡的那碗茶：「火都撲滅了，這不是倒了嘛！」直到妻子說出：「秀才！你的稀飯全倒了！」呂蒙正才低頭一盯空碗，驚得向後踉蹌了幾步，邊哭邊唱「好教人傷慘好教人傷慘，苦楚難盡言忍饑又受凍，稀飯傾倒難以作一餐」，唱罷又望著地上的稀飯痛哭起來「阿呀！稀飯都倒了！」直到聽妻子說「稀飯倒了，我們還有米！我和你到後面做乾飯吃！」眼睛「蹭」地一亮，才挽起妻子的手夾在腋下開心的下場。下場前的幾聲笑，清亮又開懷，也笑出了這對小夫妻貧困卻又能苦中作樂的怡然自得。

〈評雪辨蹤〉是一齣不以唱功見長的折子戲，唱段很少，注重的是演員的念白及同對手的表演。窮生所有的動作都比小生其他行當誇張，蔡正仁在戲中的表演鬆弛自如，極有生活氣息，呈現出小夫妻小有摩擦又相濡以沫的真實情感。在人物詮釋上，蔡正仁從扮演〈太白醉寫〉的李白，體會到古代文人的「自豪感」並將之吸收運用到呂蒙正身上，時時表現出自我欣賞的神態，這樣的結合使人物性格更加鮮明，亦使得他既窮又酸的情態益發有趣。

第二節 《牡丹亭・驚夢》析論

《牡丹亭》的柳夢梅是巾生中的代表人物，〈驚夢〉一折雖然小生戲份不多，但俞振飛在與梅蘭芳合作的《牡丹亭》藝術電影〈驚夢〉中，塑造的書卷氣濃厚、風流俊逸的柳夢梅形象亦堪稱經典。1961年蔡正仁自戲校畢業，隨上海青年京崑劇團赴港演出，當時二十歲的蔡正仁扮相俊美瀟灑，表演一招一式都酷似業師俞振飛先生，因此獲得了「小俞振飛」的美名，是對蔡正仁在繼承老師的藝術上，形似亦神似的肯定。

然而文革之後，蔡正仁的身材逐漸發胖，巾生戲便越來越少演：

「牡丹亭」中的柳夢梅是我從小就喜歡學習和演出的一個角色，那時我特別愛看俞振飛老師演的柳夢梅，尤其是在拾畫叫畫中極為精彩的表演，後來，隨著年齡的增長，主要是我逐漸發胖的身體，使我對「柳夢梅」愛而遠之了。去年(1992年)谷音同志多次與我商量，希望我能和她合作排演「牡丹亭」。由於上述原因，我一直猶豫不決，後來被她對藝術那種執著的精神所感動，勉強接受下來。¹⁹⁷

從上面的文字中，可以發現蔡正仁對於自己發胖的身材，要扮演柳夢梅這個角色亦感到十分困擾。

筆者初接觸崑曲時，亦曾因蔡正仁現存的《牡丹亭》影像資料呈現出的柳夢梅形象，與俞振飛有所差異，因此對於其在獲得〈小俞振飛〉之名時是否真正對俞振飛的藝術進行了全面的繼承而有所存疑。然而這個疑惑在 1962 年由俞振飛主持拍攝的崑劇形體動作基本功教材影片中獲得了解答。從教學影片中，可看到當年二十一歲的蔡正仁，外型俊秀挺拔，神韻上的確與俞振飛十分神似。

蔡正仁體型發胖，只是其對柳夢梅「愛而遠之」的外在原因，其中的內在原因，應是蔡正仁對於自己的表演氣韻改變有所察覺之故。

今日的蔡正仁在〈驚夢〉裡柳夢梅的形象與俞振飛當初塑造的形象確實是有所不同的，其中的差異主要呈現在嗓音、眼神、氣質幾個面向。嗓音方面，蔡正仁的小嗓嗓音與俞振飛的音色十分相像，但蔡正仁的本嗓嗓音則較俞振飛的厚實寬亮，俞振飛的本嗓音色稍偏細扁；眼神方面，俞振飛的柳夢梅在看杜麗娘時，會放慢視線轉移到杜麗娘身上的速度，並且在對眼之前，先微搭下眼瞼，再抬眼，呈現出的眼神便顯得有些迷濛，蔡正仁對於眼神的處理，雖然同樣也是內斂的

¹⁹⁷ 蔡正仁：〈生命之樹常青：柳夢梅・白玉蘭・緣〉，《上海戲劇》1994年第3期，頁8。

第三節 《白蛇傳・斷橋》析論

《白蛇傳》是家喻戶曉的民間故事，白蛇的形象從初時旨在奉勸世人不可貪戀美色勸世故事中的一介妖物，數經轉變為今日癡情的白娘子。反觀許仙的形象，對比白娘子的有情有義、深情厚愛，許仙似乎顯得用情不真，甚至有些薄情。

俞振飛在 1955 年與梅蘭芳拍攝〈斷橋〉舞台藝術片時，做了一次許仙形象的大革新。老本子裡，許仙已皈依佛門，是奉法海之命下金山寺與青蛇、白蛇重會，先穩住白蛇，以利法海日後以金鉢收伏之，許仙對白娘子顯然毫無真摯感情也絲毫不念舊情，而且還做了法海的幫兇！俞振飛對此做了根本的改動：許仙雖然膽小容易動搖，但仍是個心地善良、對妻子有真情實意的人。因此當他知道金山水門的情況後，被白娘子的真情感動，便自己逃下山尋找白娘子，此時他的心中是充滿懊悔的。

這樣從內容上的根本改動，使得許仙的性格更加可愛、親切，更讓人認同，因應內容的變動，一些舊有的表演形式也必須相應而動，使得許仙的性格在整齣戲中更加統一、飽滿，至於其中的細微改動將在後面分析中一併討論。

現今蔡正仁〈斷橋〉演出的影音資料，留存的並不多，筆者收羅到的主要有三個版本：一是中國京劇音配像精粹的版本，俞振飛、言慧珠的錄音，由蔡正仁、張洵澎配像，然因不是實際現場演出，演員是為了配合錄音做身段表演，在情感上自然有些不真切，因此此處便不採用；第二個是 2005 年蔡正仁與華文漪在台灣做的「天王天后崑劇名家匯演：風華絕代」演出。蔡、華二人的〈斷橋〉還有一個在 1999 年於南京，由顧鐵華振興崑劇基金會拍攝的版本，只可惜並未對外發行，目前只流傳【金絡索】一段的演出畫面。第三個，是 2002 年《俞振飛百年誕辰紀念活動京昆名家、俞門弟子聯合演出專場》，梅葆玖與蔡正仁合演的版本¹⁹⁸。當初由梅蘭芳、俞振飛為〈斷橋〉塑造了新的藝術形象，半個多世紀後，

¹⁹⁸ 七彩戲劇《俞振飛百年誕辰紀念活動京昆名家、俞門弟子聯合演出專場——雷峰塔・斷橋》，上海：上海文廣互動電視有限公司，2002 年 8 月 16 日。

又由兩人的兒子、嫡傳弟子聚首演出，別具意義。本節分析所據，以梅葆玖、蔡正仁合演之〈斷橋〉為主要參考。

〈斷橋〉中的許仙，在白素貞與小青唱完第一支【山坡羊】接上場，唱第二支【山坡羊】「一程程錢塘相近，驀過了千山萬嶺，錦層層過眼煙雲，虛飄飄魂斷藍橋境。」這四句詞末兩句按老本子是作「錦層層足踏翠雲，虛飄飄飛下瓊琚」，因老本中的許仙是由法海送下山。俞振飛的改動是讓許仙自行逃下山，因此將末兩句做了如今的修改。蔡正仁的嗓音，尤其是本嗓低音，比老師俞振飛來的寬厚，其唱「相近」、「萬嶺」，前一字「相」、「萬」皆由小嗓落本嗓，而後字則是一個踏實的本嗓音，在「相、萬」二字嗓音轉換時，蔡正仁都有細微的鼻音過度，增添了許仙當下的擔憂情緒；「層層」二字的字頭，出口重，且都磨過本嗓再將力度往下做，讓兩字產生了聽覺上的厚度，彷彿也視現了雲靄斑斕的景像；「藍橋境」的「境」字做了啞腔，由小嗓啞入本嗓，加上滑音由高而落的音型，恰似一聲長嘆。與老師俞振飛當年的許仙相較，俞振飛的表演偏向淡雅，而蔡正仁則多了一份篤實。

下接念白「咳！想我許仙，悔不該去往金山燒香，連累我娘子受盡苦楚。咳！這都是我的不是啊！」蔡正仁的吐字，字字用勁，每句皆有底氣相連，聽來十分真摯，毫不浮面。許仙正待要向前尋找白素貞的下落，想起金山之事，料定青兒對他不會善罷甘休，因此心中猶豫不定。最後決定往姊夫家中暫住，再作道理。接唱「且在錢塘安身，愁煞人，痛往事暗傷情。」梅葆玖與蔡正仁的版本，這一段只唱了以上三句，稍微有些可惜。雖只有三句，少了些內心的鋪墊，但這三句蔡正仁唱得一點也不平鋪直敘，配合半斂的眼神，同樣傳達出了許仙心中的愧疚之情。

才要向前行，青兒幕後厲聲一喊：「許仙！往哪裡走！」驚得許仙魂飛魄散，眼見得青兒與娘子怒氣沖沖、追趕前來，也顧不得眼前來的是他心懷愧疚、心心念念要尋找的妻子，一霎時只顧得保命要緊。【五供養】「我雙眼定睛」至「我暫

時拼命向前行」一段唱，急切且節奏緊湊，幾乎是一字一音。蔡正仁此處邊唱邊舞，聽來有些掉拍，少數字沒有唱準，但在許仙這樣的處境與心理狀態之下，可解釋為因極度驚嚇，以至害怕得氣息不穩、言語錯拍。雖有瑕疵，倒也無傷大雅。

「我暫時拚命向前行」一句，蔡正仁朝下場門一張望，叫了聲「罷！」一抖右袖、翻袖，左手抓住右袖在胸前揉盪兩圈，唱「我暫時」，再將雙袖往左一丟，「拚」字出口，同時向前打出右袖，左腳踢起褶子，右手快速地折袖、抓袖、背袖，換揚左手、右腳踢褶，在「拚命向前行」中連續三次，而後雙手背手，向白娘子與青兒方向一望、一驚，轉身撩起褶子，走挪步，小心起腳，一聽背後二人叫喚，腳下向前一頓，手中顫抖，口中驚恐地呼著「唉呀！」連續四、五步，向上拎身一起範兒，急急碎步衝下了舞台。一切在緊鑼密鼓中進行，十分俐落。

白素貞與青兒眼見許仙向前奔逃，自是非常氣憤，急急趕上前去。許仙再自上場門邊逃邊後顧，冷不防腳前一滑，向後摔了一個軟屁股坐。爬起身朝身上一撻唱【川撥棹】，「止不住珠淚盈盈」兩句帶哭音由低翻高唱，心中驚惶無措。許仙見白素貞與青兒緊緊追來，如今是上天無路，入地無門。許仙撫額尋思，將牙一咬「罷！我且上前相見，」想起，他先前不就是要尋找娘子嗎？躲她做甚？更何況今日一切，都是自己惹出來的，若有什麼不測，也只能「生死付之天命也！」而後既自責又無奈地哭起來。「我向」兩字，蔡正仁「我」自的擗腔顫音每個音都唱足，「向」字則緊緊咬著牙，從字頭的「ㄒ」音慢慢將氣息逼出，再緩緩打開口腔讓字尾衝口而出，顯示許仙已下定決心上前相見，然而聽得「許仙！哪裡走！」仍舊忍不住嚇得「喔唷！」驚叫，但他立即定神，再起一個高腔向上豁足的「向」字，長音拖得慷慨激昂，「前行心內戰兢」幾字連珠而下，帶著視死如歸的意味。

許仙與白娘子、青兒三人，終於碰上了。按照老本子的演法，許仙一見白素貞與青兒的動作是「雙袖搭下來，身子後仰，左右搖晃，渾身哆嗦，透出一副傻

相來。¹⁹⁹ 這樣的反應，是出於保命的本能，被嚇傻的。而經過俞振飛修改後，蔡正仁現今呈現出來的動作，不再是「一副傻像」，雖然身段也是「雙袖搭下，渾身哆嗦」，但從蔡正仁的眼神可以看出，在他眼中所見到的是兩個被他惹惱的親人，而不是兩個來勢洶洶的「妖物」，他的眼中透出的是既害怕又愧疚的神情，明知所愛之人為自己而惱怒，卻又不知如何寬慰的無奈。

【金絡索】是〈斷橋〉中藝術成就最高的一支曲牌。梅蘭芳與俞振飛在這一段有一場意外創發的精彩動作：開唱【金絡索】前，許仙跪倒在白娘子面前請求原諒時，白娘子既氣又愛，叫了一聲「冤家呀」。一次演出，俞振飛跪得離梅蘭芳近了些，結果梅先生一指，才發現距離不足，已指到俞的額前，所幸用力戳了一下，俞振飛身體向後一仰，梅見狀趕緊雙手向前攬扶，但又感許仙實在太過負心，便又輕輕一推。就這樣，雖是即興中創發的一戳，一仰，一扶，一推，卻一氣呵成，細膩傳達了許仙、白素貞二人的深情。這一段，蔡正仁自然是照著老師留下來的精彩路子演，但也創造出屬於自己風格的許仙形象。

蔡正仁的許多腳色，尤其是喜劇腳色，都與人天真、真誠與憨直的形象，這樣的形像容易使人認同，因此在〈斷橋〉中，為了使白素貞原諒許仙，蔡正仁在此化用了這些神情，例如：白素貞唱至「曾結三生證」，拉著自己一搓頭髮，許仙見狀，便向妻子示意，是否能幫她梳理。蔡正仁這裡的表演方式是，當他見到妻子拉起頭髮，心中一喜，先向觀眾一個背拱，表示要幫妻子梳理，轉身欠身拱手，兩手並在左臉側鼓動手指、手掌相對、交錯繞圈，向妻子徵求替她挽髮的同意，白素貞微微點頭，蔡正仁再面向觀眾笑著一撫掌，用兩個挪步走向妻子。做這些動作時，蔡正仁善用膝蓋彎曲的力度做出身上的律動，猶如輕巧的頓點。而做這一系列身段時，他都大大地張著嘴笑，露出孩子氣般的傻氣，讓許仙的形像霎時親切可愛了起來。從前面幾齣如〈喬醋〉、〈寫狀〉、〈評雪辨蹤〉等喜劇，都可以看見蔡正仁透過身體韻律與面部神情的掌握，如：半瞇眼、笑眼、滿臉堆笑、

¹⁹⁹ 王家熙、許寅整理：《俞振飛藝術論集》，頁 105。

咧嘴而笑、嘟嘴……等各種豐富的神情，塑造出各種憨態可掬，疼惜妻子的可愛丈夫形象。

〈斷橋〉一戲，許仙的形象，反映了白素貞當年識人的眼光，因此也間接影響白蛇的形象，當初俞振飛與梅蘭芳為了不使老本子裡許仙的薄情，「毀了白娘子」而改戲，將許仙由老本中的滿腹心機，成為心地善良，對妻子充滿懊悔之情的有情許仙；如今蔡正仁的詮釋，更賦予許仙單純憨直的個性。

第四節 小結

窮生的身段動作，比小生其他行當都要誇張，因此往往是學生習藝時最後學習的行當，老師常在學生已有四、五年基礎後，對其他行當有一定掌握力時，才開始教授窮生戲，怕的是先教窮生戲把氣質練得過度誇張，演起其他行當的戲就容易走味。蔡正仁在〈評雪辨蹤〉裡的窮生表演，緊弛自如，分寸恰當，不顯得過分誇張以至於譁眾取寵，成功地將窮秀才的書卷氣、酸氣、憨氣準確地表現了出來。

蔡正仁的巾生戲，現今演得極少，其中有兩個原因：一是劇團中還有一個女小生岳美緹，本身專工巾生戲，算是一種專業上的分工；另一層個人原因，是蔡正仁自發福以來，認為自己與巾生的舞台形象較不符合，因此也就少演。但〈斷橋〉中的許仙，並非讀書人，乃是藥店伙計，雖然以巾生應工，許多動作都接近窮生。使得蔡正仁能大方運用自己的表演特色，塑造出一個在老師誠摯、俊雅的基礎上，更添一股篤實的許仙形象。

第八章 結論

崑劇小生自創發始，經長期的演變，成為生行的同義詞，現今其下細行家門又可分為五類，即：巾生、大官生、小官生、窮生、雉尾生。五個細家門，皆有其獨特的表演特色。其中又以大官生一門最為特殊且要求最嚴苛。崑劇泰斗俞振飛先生，將家學清唱藝術與表演藝術做了緊密的結合，並在家傳的基礎上對演唱技巧再次做了創造性的發展，建立「俞派唱法」。

蔡正仁為俞振飛高徒，戲路極寬，崑劇小生各行當兼能，可稱色色精工，其中又以官生為擅場。自 1954 年從藝近六十年，享有「小俞振飛」與「活唐明皇」的美譽。「小俞振飛」的雅號，來自一個「像」字，是對其模仿業師俞振飛咬字吐音、身段作派、舞台形象精細神似的讚賞；而「活唐明皇」的稱號，則在於一個「化」字，是對蔡正仁將所學與自身天賦條件巧妙結合後，創造出獨樹一格的舞台形象的肯定。所謂「江山代有才人出，各領風騷數百年」，從「小俞振飛」到「活唐明皇」，說明了一位表演藝術家從模仿形似到自成一家、自繼承到創新發展，舞台藝術漸趨成熟的歷程。

總結蔡正仁先生所塑造出的人物藝術特點，可歸結為「帝王氣」與「孩子氣」，這兩種氣質並非就表面義而言，將蔡正仁所扮演人物的直接分為兩大類型，例如唐明皇屬「帝王氣」，潘岳屬「孩子氣」等，如此套入不免顯得浮泛。此處的「帝王氣」、「孩子氣」如同俞振飛的「書卷氣」，屬於氛圍的散發，指的是蔡正仁藝術中的氣韻。而這兩種氣韻，「帝王氣」又較具概括性，乃是指蔡正仁的表演氣度，一種大方、沉穩、雍容的大氣，展現在他自大官生到窮生的所有腳色中；「孩子氣」則是指表演特色，這兩種氣韻在蔡正仁的表演中時常是兼有互見的，例如〈絮閣〉中的唐明皇、〈太白醉寫〉的李白，從帝王氣中可見其孩子氣；〈評雪辨蹤〉的呂蒙正、〈見娘〉的王十朋，則是從孩子氣中透出了帝王氣。

俞振飛的「書卷氣」來自他幼時熟讀四書五經、書畫無所不通的文化底蘊，

同樣的，蔡正仁的兩種氣韻，亦有其底蘊來源——即是來自他對人物情感的全面掌握與詮釋。蔡正仁曾說「人物情感的把握比程式動作更重要²⁰⁰」，他將唐明皇、建文君、重禎帝三位同樣的行當、相同的人物身分以及相似的遭遇，唱得判然有別、毫無雷同，就是最好的實踐例子。蔡正仁極重視對人物情感的全面掌握，也是一個尋求讓自己感動的過程，一個演員的演出若不能先讓自己感動，又要如何感動觀眾？蔡正仁演戲即是本著這樣的心態，也因此才會有「每演完〈哭像〉回到後台，悲痛的心情很長時間都調整不過來²⁰¹」的情景。筆者曾在訪談時問蔡正仁先生的妻子馮茵華女士，覺得蔡正仁先生在舞台上最吸引人的地方是什麼？馮女士答到：「他在舞台上把自己融入進去了，他不是在演，而是他就『是』(他所演的腳色)²⁰²」，蔡正仁是用自己的生命情感，深入的將人物「活」過一遍，才能在詮釋人物時，達到他不是在「演」劇中人，而是他就是劇中人的「真」的境界。

蔡正仁曾說過：

只有敬畏藝術，才能不斷追求。也只有一絲不苟，才能不斷進步。這五十年來，我談不上境界高，但一直把藝術的品性看得很髒。²⁰³

從更高一層看，蔡正仁的藝術成就與他處事的態度有極大的相關，而影響他最深遠的是他包容態度與宏觀的眼界。包容的態度，展現在藝術上的便是「轉益多師」，蔡正仁不僅在崑曲界，受俞振飛、沈傳芷、周傳瑛等崑劇表演藝術家指導，還曾向京劇小生演員姜妙香、川劇小生曾榮華習藝，甚至私淑京劇表演藝術家周信芳的麒派藝術。而宏觀的眼界，是一種對事件的全面性關照，建立在蔡正仁用心地體悟生活之上，他會進一步檢視自己的人生經驗，從中找到可以提昇自我藝術的意義，如：年輕時演〈斷橋〉失聲的經驗，讓他發奮喊嗓，才練出了如今聲如洪

²⁰⁰ 顧聆森：〈知音忘年——記蔡正仁與周雪峰一段戲緣〉，《上海戲劇》2002年10期，頁36。

²⁰¹ 金紅：〈一曲《霓裳》聽不盡——崑劇表演藝術家蔡正仁談《長生殿》〉，頁54。

²⁰² 筆者訪問蔡正仁先生、馮茵華女士。2011年10月1日，於蔡正仁先生上海寓所。

²⁰³ 金紅：〈一曲《霓裳》聽不盡——崑劇表演藝術家蔡正仁談《長生殿》〉，頁54。

鐘、大小嗓轉換自如的絕美嗓音；1980 年代因為不滿意自己〈太白醉寫〉的演出，體會了老師所說「初學三年行遍天下，再學三年寸步難行」的道理，理解到在藝術的到路上，唯有時時警覺自身的不足，才有往上提升的機會與空間。蔡正仁曾在批評《2012 牡丹亭》的文章中提及：

崑曲如果拒絕各界的幫忙，那是我們夜郎自大。我們一向歡迎創新，但是我擔心的是，在對崑曲沒有很深的認識，在還沒有弄清楚哪些需要保留，哪些需要發揚的時候，就輕易下手，那一定會有很多問題。²⁰⁴

這一段話中，雖然沒有明確點出崑曲「須要保留」、「須要發揚」的是什麼，但蔡正仁能發表這一番論調，表示他站在一個較高的立足點，審視著傳統與創新之間的關係，這是一種宏觀的視角，而文中一句「我們一向歡迎創新」，展現了他的包容態度。蔡正仁這樣的開闊態度早在十年前上崑排新編崑劇《班昭》時就獲得了應證：

多年以來，蔡正仁從來沒有放棄自己對於崑劇藝術的探索和追求，如何使古老的崑劇表演在不失崑曲固有的藝術美感前提下，進一步豐富崑劇的表演手段，使之盡快與當代觀眾的欣賞節奏接軌，增加古老崑曲藝術地當代審美趣味和欣賞魅力，則是他始終沒有放棄的思考。²⁰⁵

蔡正仁包容的態度與宏觀的眼界是相輔相成的，就是這兩種開闊的心態，為蔡正仁在藝術化用上提供豐厚的養料，亦不斷為他的藝術注入活力，進一步提升了他的藝術厚度與高度。

²⁰⁴ 邱儼華：〈蔡正仁張靜嫻嚴厲批評張軍史依弘版《2012 牡丹亭》「水晶很閃，卻亮過了演員的眼神」〉，上海：新聞晨報，2012 年 6 月 6 日。

²⁰⁵ 尹永華：〈傳統程式的當代性嘗試——看《班昭》中蔡正仁的舞台表演〉，《上海戲劇》2001 年第 6 期，頁 21。

曾有同好問筆者為何選擇做蔡正仁研究，而不是俞振飛研究，這牽涉到筆者認識這兩位表演藝術家的順序。筆者初接觸崑曲，最先知悉的名字是「蔡正仁」，而後是因逐漸深入的研究，才從蔡正仁向上認識了「俞振飛」，這其中存在著時代的意義。蔡正仁是當代還活躍在舞台上的演員，觀眾有機會直接欣賞他現場的演出，他的表演藝術仍以「演出→觀眾反饋→修改→再演出」的模式與當代的觀眾互動，而俞振飛屬於上一代的演員，他的演出如今已以靜止的姿態存在錄影資料中。因此研究蔡正仁的舞台演出，所反映的不只是一個演員表演藝術，同時也反應了其所處時代觀眾的審美趣味。而每個崑劇演員在崑劇演出史上都有其地位，蔡正仁「小俞振飛」及「活唐明皇」的兩個稱號，代表著由繼承到開展，展示了蔡正仁從前輩藝人身上繼承了表演藝術的精華，又在之上開展出自己的個人風格，而他的後輩藝人若能成功的從蔡正仁身上繼承前輩的藝術精華與蔡正仁的藝術特色，並又在這樣的基礎上再次開展出個人風格，則能使崑曲藝術生生不息地逐漸豐滿。俞振飛曾在送與蔡正仁的贈詩中提下「蘭騷蕙些千秋業，只在承先啟後中」，「承先啟後」四字在當年是老師對學生的期許，到如今已可做為蔡正仁藝術地位的註腳。

蔡正仁從老師身上繼承的，不只是崑劇表演技藝本身，更重要的是一份崑劇傳承的「使命感」。蔡正仁當年得以「轉益多師」，除了本身的積極進取之外，還多虧了當初的主教老師沈傳芷與俞振飛沒有門戶之見，他們在乎的不是個人表演藝術的傳承，而是將崑劇的興亡放在第一位，在乎如何培養優秀的新一代崑劇接班人，使崑劇命脈在舞台上綿延下去。如今蔡正仁從老師們的手中接下這個沉重的擔子，他提出了為新一輩演員「讓台」，給後輩演員更多上台磨練的機會。2010 年上崑來台演出四天版全本《長生殿》，現任上崑團長郭宇在演出節目單上有這麼一段記錄：

他(蔡正仁)以此戲為例，談到崑曲的傳承時說到：「《長生殿》是師生同台

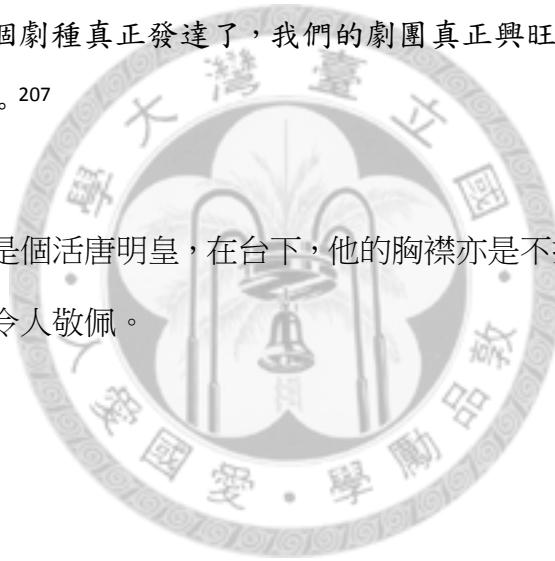
同角，南北連袂，在排演中傳承技藝，年輕人被推到舞臺中心。我年齡大了，我的兩位學生張軍、黎安和我同飾唐明皇，這種同角同台的「活」態中的演出實踐，勝過任何課堂教學，觀眾也喜歡看。

扮演唐明皇、楊貴妃的藝術家們以這樣的演出方式，表達了師生（傳承）、和「競爭者」（各具風采）的交流，共同完成了對角色的塑造。²⁰⁶

這即是老師為學生「讓台」的實際例子。對於崑劇的傳承，蔡正仁亦曾說：

只有崑曲這個劇種真正發達了，我們的劇團真正興旺了，我們這些人才真正有了前途。²⁰⁷

蔡正仁不僅在台上是個活唐明皇，在台下，他的胸襟亦是不折不扣的帝王氣度，這樣的藝術家著實令人敬佩。



²⁰⁶ 郭宇〈全本《長生殿》與上崑〉，收入2010上崑《長生殿》來臺演出節目單。

²⁰⁷ 影音資料《尋夢半世紀——中國崑劇傳習錄》。

參考文獻(古籍在前，依姓氏筆劃排序)

一、工具書

- ◆ 中國大百科全書出版社編輯部編：《中國大百科全書：戲曲曲藝卷》，北京：中國大百科全書出版社，1983。
- ◆ 余漢東編著：《中國戲曲表演藝術辭典》，臺北：國家，2001。
- ◆ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學，2002。
- ◆ 洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭五結鄉：傳統藝術中心，2002。

二、專書

- ◆ [清]李斗：《揚州畫舫錄》卷五，北京：中華書局，1960。
- ◆ 《續修四庫全書·集部·曲類·1758》[清]徐大椿《樂府傳聲》，上海：上海古籍，2002。
- ◆ 《續修四庫全書·集部·戲劇類·1769》[明]毛晉輯：《六十種曲》[明]梁辰魚：《浣紗記》、[明]陸采：《明珠記》、[明]姚茂良：《精忠記》，上海：上海古籍，2002。
- ◆ 《續修四庫全書·集部·戲劇類·1771》[明]毛晉輯：《六十種曲》[明]沈受先：《三元記》，上海：上海古籍，2002。
- ◆ 《續修四庫全書·集部·戲劇類·1768》[明]毛晉輯：《六十種曲》[明]佚名：《尋親記》，上海：上海古籍，2002。
- ◆ 中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第三冊[明]徐渭：《南詞敘錄》、第四冊[明]王驥德：《曲律》，北京：中國戲劇，1959。
- ◆ 王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》[清]葉堂編：《納書楹曲譜》，臺北：臺灣學生，1987。
- ◆ 王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》[清]琴隱翁編：《審音鑑古錄》，臺北：臺灣學生，1987。
- ◆ 古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊》第三集第六函[清]葉雉斐：《琥珀匙》，上海：商務，1957。
- ◆ 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第九冊[清]黃旛綽：《梨園原》，臺北：中國學典館復館籌備處，1974。
- ◆ 上海崑劇團編：《振飛曲譜》上冊、下冊，上海：上海音樂，1991。
- ◆ 上海戲劇學校附屬戲曲學校編：《崑曲精編劇目典藏》第十一卷，上海：上海世界書局，2010。
- ◆ 上海戲劇學校附屬戲曲學校編：《崑曲精編劇目典藏》第十五卷，上海：上海世界書局，2010。
- ◆ 上海戲劇學校附屬戲曲學校編：《崑曲精編教材300種》第七卷，上海：百家，2008。

- ◆ 毛家華：《京劇二百年史話》，臺北：文建會，1995。
- ◆ 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁，1996。
- ◆ 王家熙、許寅整理：《俞振飛藝術論集》，上海：上海文藝，1985。
- ◆ 江沛毅：《俞振飛年譜》，上海：上海文化，2011。
- ◆ 朱昆槐著：《崑曲清唱研究》，台北：大安出版社，1991。
- ◆ 吳新雷、朱棟霖主編：《中國崑曲藝術》，南京：江蘇教育，2004。
- ◆ 吳新雷著：《二十世紀前期崑曲研究》，沈陽：春風文化，2005。
- ◆ 宋光祖主編：《折子戲賞析》，上海：上海書店，2011。
- ◆ 周世瑞、周攸編著：《周傳瑛身段譜》，台北：國家，2003。
- ◆ 周兵、蔣文博合編：《崑曲六百年》，台北：時英，2010。
- ◆ 周傳瑛口述、洛地整理：《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝，1988。
- ◆ 岳美緹：《巾生今世——岳美緹崑曲五十年》，北京：文化藝術，2008。
- ◆ 俞振飛輯：《粟廬曲譜》，台北：中華民俗藝術基金會，1991。
- ◆ 岳美緹口述、楊汗如編撰：《度曲臨風·岳美緹》，臺北：石頭，2006。
- ◆ 洪惟助主編：《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，臺北：國家，2002。
- ◆ 洪惟助主編、洛地著：《崑一劇·曲·唱·班》，臺北：國家，2010。
- ◆ 徐凌雲演述：《崑劇表演一得》，江蘇：蘇州大學，1993。
- ◆ 徐朔方校注、洪昇原著：《長生殿》，臺北：里仁，1996。
- ◆ 唐葆祥：《俞振飛傳》，上海：上海文藝，1997。
- ◆ 唐葆祥：《清風雅韻播千秋——俞振飛評傳》，上海：上海古籍，2010。
- ◆ 桑毓喜著：《幽蘭雅韻賴傳承》：崑劇傳字輩評傳，上海：上海古籍，2010。
- ◆ 張庚、蓋叫天等著：《戲曲美學論文集》，台北：丹青，1986。
- ◆ 郭晨子：《崑曲，今生看到的前世》，北京：新星，2006。
- ◆ 陸萼庭：《崑劇演出史稿》〔修訂本〕，臺北：國家，2002。
- ◆ 陳芳：《崑劇的表演與傳承》，臺北：國家，2010。
- ◆ 費三金：《俞振飛傳》，上海：上海文化，2011。
- ◆ 傅雪漪：《戲曲傳統聲樂藝術》，北京：人民音樂，1987。
- ◆ 曾永義總策劃、江巨榮著：《劇史考論》，臺北：國家，2009。
- ◆ 曾永義總策劃、李曉著：《古典戲曲與崑曲藝術論》，臺北：國家，2011。
- ◆ 曾永義總策劃、李惠綿著：《戲曲表演之理論與鑑賞》，臺北：國家，2006。
- ◆ 曾永義總策劃、吳新雷著：《吳新雷崑曲論集》，臺北：國家，2009。
- ◆ 曾永義總策劃、吳毓華著：《戲曲美學論》，臺北：國家，2005。
- ◆ 曾永義總策劃、張育華著：《戲曲之表演功法——以崑京表演藝術為範疇》，臺北：國家，2010。
- ◆ 曾永義總策劃、郭英德著：《中國戲曲的藝術精神》，臺北：國家，2006。
- ◆ 曾永義總策劃、蔡欣欣著：《台灣戲曲研究成果述論(1945-2001)》，臺北：國家，2005。
- ◆ 曾永義總策劃、謝柏梁著：《中國悲劇文學史》，臺北：國家，2010。

- ◆ 楊世彭著：《導戲、看戲、演戲》，台北：時報文化，1999。
- ◆ 楊守松著：《崑曲之路》，北京：人民文學，2009。
- ◆ 葉長海、蔡正仁主編：《無悔追夢——上崑名家從藝五十周年風采實錄》，上海：上海文化，2004。
- ◆ 葉長海主編：《長生殿演出與研究：崑劇全本《長生殿》演藝叢編》，上海：上海文藝，2009。
- ◆ 駱正著：《中國崑曲二十講》，桂林：廣西師範，2007。
- ◆ 魏子雲著：《京劇表演藝術家》，台北：台灣學生，2002。
- ◆ 顧鐵華編：《粟廬曲譜外編》，出版地不詳，2002。

三、學位論文、期刊文章

(一) 學位論文

- ◆ 紀天惠：《1992－2005 中國崑劇團體來臺演出之《牡丹亭》音樂研究》，臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2008 年。
- ◆ 馬薇茜：《京劇小生行當表演藝術之研究》，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，2004 年。
- ◆ 黃琦：《京劇小生藝術研究——以葉盛蘭為論述對象》，桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2008 年。
- ◆ 楊汗如：《崑劇傳統折子戲的當代演繹——以上崑〈湖樓〉、〈望鄉〉為例》，臺北：國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文，2003 年。
- ◆ 趙延強：《京劇小生表演藝術研究》，宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士班碩士論文，2008 年。

(二) 期刊文章

- ◆ 尹永華：〈傳統程式的當代性嘗試——看《班昭》中蔡正仁的舞台表演〉，《上海戲劇》2001 年第 6 期，頁 21。
- ◆ 尹美琪：〈蔡正仁「救火」〉，《上海戲劇》2004 年第 21 期，85-86。
- ◆ 白先勇、蔡正仁：〈崑曲之美〉，《書摘》2004 年 11 期，頁 86-90。
- ◆ 白先勇：〈至高的文化使命〉，《上海戲劇》2008 年第 7 期，頁 27。
- ◆ 邢本寧：〈蔡正仁，以半生功力，重塑全本《長生殿》〉，《PAR 表演藝術》，台北：國立中正文化中心，頁 16-19。
- ◆ 朱錦華：〈一曲【江兒水】真情萬載隨〉，《上海戲劇》2010 年第 1 期，頁 44-45。
- ◆ 朱關榮：〈小俞振飛蔡正仁〉，《中國電視戲曲》1995 年第 5 期，頁 14。6
- ◆ 安志強：〈最後的合作——張君秋談俞振飛〉，《中國戲劇》1993 年第 9 期，頁 21-22。
- ◆ 宇錦：〈繼承和創造的雙重使命-中——2008 上海劇壇回眸〉，《上海戲劇》2009 年第 3 期，頁 58-59。
- ◆ 杜近芳、蔡正仁、張洵澎、黃在敏：〈怎樣才能成為優秀的戲曲演員〉，《中

- 國戲劇》1991年第10期，頁43-49。
- ◆ 宋長榮、徐凌雲：〈炎黃子孫不迷戀京、崑藝術！——喜看香港鄧宛霞女士演《白蛇傳》〉，《中國戲劇》1984年第8期，頁54-55。
 - ◆ 沈祖安：〈江南何處聽俞腔——關於俞振飛先生的幾件軼事〉，《上海戲劇》1993年第5期，頁31-32。
 - ◆ 沈斌：〈崑劇《長生殿》訪日演出成功有感〉，《上海戲劇》1989年第1期，頁7-8。
 - ◆ 沈斌：〈群星光耀《牡丹亭》〉，《上海戲劇》2009年第3期，頁9-10。
 - ◆ 谷葦：〈俞振飛談讀書〉，《讀書》1981年第3期，頁102-105。
 - ◆ 吳新雷：〈試論振飛先生在「俞派唱法」形成中的卓越貢獻——為紀念俞振飛先生百年誕辰而作〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁11-14。
 - ◆ 宋鐵錚：〈懷念俞振飛老師〉，《戲曲研究通訊》2004年第2、3期，頁154-163。
 - ◆ 尚長榮、葉少蘭、汪世瑜、石小梅、張富光、顧鐵華、張靜嫻、張軍、李薈華：〈緬懷京崑大師振興崑劇事業——俞老百年誕辰紀念會發言〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁42-44。
 - ◆ 尚長榮、蔡正仁：〈京昆群英會：對話大師——尚長榮vs蔡正仁戲曲創新切勿「走火入魔」〉，《上海戲劇》2010年第3期，頁28-29。
 - ◆ 岳美緹：〈俞振飛表演藝術與中國文化〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁34-36。
 - ◆ 金紅：〈一曲《霓裳》聽不盡——崑劇表演藝術家蔡正仁談《長生殿》〉，《中國戲劇》2011年第8期，頁52-55。
 - ◆ 周璣璋：〈俞振飛的《販馬記》及其他〉，《上海戲劇》1961年第3期，頁28-30。
 - ◆ 俞振飛：〈戲曲程式與表演〉，《戲劇藝術》1979年第1期，頁64-70。
 - ◆ 俞振飛：〈崑曲三題〉，《人民戲劇》1980年第4期，頁9-13。
 - ◆ 姚惟爾：〈魂牽崑曲——記崑劇名家蔡正仁先生〉，《蘇州雜誌》2003年第6期，頁26-29。
 - ◆ 唐葆祥：〈蘭騷蕙些千秋業·只在承先啟後中——記著名崑劇演員蔡正仁〉，《戲劇報》1983年第4期，頁20-23。
 - ◆ 唐葆祥：〈蔡正仁與崑曲大官生〉，《中國戲劇》2009年第3期，頁30-31。
 - ◆ 唐葆祥：〈光照藝壇近百年·恩貽後世逾千秋〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁15-16。
 - ◆ 唐葆祥、李曉：〈讓古典名劇復活在舞台上——關於崑劇《長生殿》的改編〉，《戲曲藝術》1990年第1期，頁24-26。
 - ◆ 夏寫時：〈俞振飛先生戲劇表演——書卷氣與京崑劇小生藝術〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁30。
 - ◆ 高義龍：〈時代呼喚大師〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁27-28。10
 - ◆ 陳西汀：〈《醉寫》別談——也說俞振飛先生的表演藝術〉，《戲劇報》1987年第5期，頁38-39。

- ◆ 郭永仁：〈五小生談小生藝術〉，《人民戲劇》1982年第11期，頁38-39。
- ◆ 張范九：〈我的師叔俞振飛先生〉，《當代戲劇》1994年第2期，頁46。11
- ◆ 陸萼庭：〈大師的魅力——略談俞振飛對崑劇傳統小生藝術的突破〉，《戲曲藝術》1991年03期，頁7-10。
- ◆ 陸萼庭：〈崑劇角色的演變與定型〉，《民俗曲藝》卷139〔2003年3月〕，頁5-27。
- ◆ 梅葆玖：〈回憶俞老〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁32-33。11
- ◆ 野鶴：〈蔡正仁在藝術上的新發展〉，《上海戲劇》1961年第21期，頁27。
- ◆ 費三金：〈淺談俞派藝術風格的形成及其融京崑於一爐之特色〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁39-40。
- ◆ 程敏：〈謫仙酌月兮一代天驕——俞振飛先生與昆曲藝術〉，《江蘇地方志》2005年第3期。
- ◆ 鈕驃：〈酣暢淋漓——蔡正仁〉，《戲劇報》1986年第11期，頁11。12
- ◆ 鈕驃、沈世華：〈造就俞氏型的崑劇人才〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁26。
- ◆ 葉長海：〈繼承俞老遺產，發展新世紀的京崑藝術〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁30。
- ◆ 葛鳳章、王躍：〈崑曲，海峽彼岸之音多——訪全國政協委員、上海崑劇團一級演員蔡正仁〉，《兩岸關係》2007年第6期，頁35-37。
- ◆ 趙景深：〈俞振飛與崑曲〉，《上海戲劇》1980年第2期，頁12-13。
- ◆ 趙景深：〈還欣度曲有新編——喜讀《振飛曲譜》有感〉，《上海戲劇》1982年第5期，頁33。
- ◆ 趙萊靜、蔡正仁、梁谷音等：〈現代與古典的對話：新版《牡丹亭》的一種語法及幾種演法〉，《上海戲劇》1994年第2期，頁16-20，頁37。
- ◆ 蔡正仁：〈學戲二三則〉，《中國戲劇》2004年第9期，頁63-64。15
- ◆ 〈調侃「牡丹亭」〉，《上海戲劇》1999年第10期，頁35。
- ◆ 蔡正仁：〈待從頭，盛情說不周〉，《上海戲劇》2009年第3期，頁10-11。
- ◆ 蔡正仁：〈兩師一徒〉，《上海戲劇》2009年第7期，頁14。
- ◆ 蔡正仁：〈我演馬續〉，《上海戲劇》2003年第8期，頁20-21。
- ◆ 蔡正仁：〈我敬愛的俞師〉，《人民戲劇》1980年第4期，頁13-15。
- ◆ 蔡正仁：〈我和俞振飛老師二三事〉，《中國京劇》1992年第1期，頁41-42。
- ◆ 蔡正仁：〈生命之樹常青：柳夢梅・白玉蘭・緣〉，《上海戲劇》1994年第3期，頁8。
- ◆ 蔡正仁：〈蘇南演出散記〉，《上海戲劇》1986年第3期，頁30-31。
- ◆ 蔡正仁：〈俞派小生的穩、準、狠〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁37-38。
- ◆ 蔡正仁：〈豐富多彩的小生藝術〉，《戲劇報》1985年第7期，頁37-40。
- ◆ 蔡正仁：〈三生有幸……〉，《中國戲劇》1993年第9期，頁16-18。
- ◆ 蔡正仁、周志剛：〈「酸、冷、餓」與「三小通用」——向著名川劇小生曾榮

- 華老師學戲心得》，《上海戲劇》1983年第6期，頁33。
- ◆ 蔡正仁：〈《牡丹亭》情緣〉，《上海戲劇》1999年第10期，頁12-13。
 - ◆ 蔡正仁：〈《牡丹亭》把我帶進了崑曲〉，《上海藝術家》1999年第6期，頁49-50。
 - ◆ 鄭利寅：〈錄像棚裡的俞振飛〉，《中國戲劇》1988年第9期，頁30。15
 - ◆ 鄭利寅：〈京崑泰斗再顯風采——俞振飛錄像記〉，《上海戲劇》1989年第6期，頁19-20。
 - ◆ 劉厚生：〈俞振飛演劇思想梳理〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁7-10。
 - ◆ 衡娟：〈拾起平凡的精彩——評戲曲專題片《尋夢半世紀》〉，《上海戲劇》2005年第9期，頁15。
 - ◆ 魏子晨：〈我讓陳西汀與吳小如“開打”——閒談“俞振飛是一個偶然”〉，《上海戲劇》1991年第6期，頁17-18。
 - ◆ 叢肇桓：〈藝壇師表俞振飛〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁41。
 - ◆ 顧兆琳：〈以人為本啟迪心智——論俞振飛教育思想〉，《上海戲劇》2002年第9期，頁17-19。
 - ◆ 顧聆森：〈知音忘年——記蔡正仁與周雪峰一段戲緣〉，《上海戲劇》2002年第10期，頁36。
 - ◆ 巍義江：〈俞派藝術的「書卷氣」〉，《上海戲劇》1991年第11期，頁28-29。

四、報紙

- ◆ 王劍虹：〈「不看蔡正仁將終生遺憾」——《長生殿》叫好又叫座〉，《新民晚報》第A-17版(文娛新聞)，2007年11月5日。
- ◆ 陳竹：〈借醉抑權貴，妙笑戲宦臣——觀蔡正仁演《太白醉寫》〉，《新民晚報》第11版(文化新聞)，1998年10月7日。
- ◆ 蔡正仁：〈難忘恩師〉，《新民晚報》第B-2版(夜光杯)，2008年4月27日。
- ◆ 關昀：〈此曲只應天上有——看崑劇《長生殿》〉，《文匯報》第8版(文藝百家)，2007年11月25日。

五、影音資料

- ◆ 《百年振飛》，上海：中國唱片上海公司出版發行。
- ◆ 《尋夢半世紀——中國崑劇傳習錄》，上海：中國唱片上海公司出版發行。
- ◆ CCTV-11空中劇場：《紀念沈傳芷誕辰一百周年昆曲專場——金雀記·喬醋》，北京：中央電視台，2006年7月6日。
- ◆ 七彩戲劇：《俞振飛百年誕辰紀念活動京昆名家、俞門弟子聯合演出專場——雷峰塔·斷橋》，上海：上海文廣互動電視有限公司，2002年8月16日。
- ◆ 東視戲劇：《雅部正音：蔡正仁崑劇專場——鐵冠圖·撞鐘分宮》，上海：上海東方電視臺，2008年9月12日。
- ◆ 俞振飛、言慧珠、蔡正仁、張洵澎：《中國京劇音配像精粹——長生殿·小

- 宴驚變、埋玉》VCD，天津：天津文化藝術音像，2000。
- ◆ 俞振飛、蔡正仁：《中國京劇音配像精粹——迎像哭像》VCD，天津：天津文化藝術音像，2000。
- ◆ 俞振飛、蔡正仁：《中國京劇音配像精粹——太白醉寫》VCD，天津：天津文化藝術音像，2000。
- ◆ 俞振飛、蔡正仁：《中國京劇音配像精粹——王十朋見娘》VCD，天津：天津文化藝術音像，2000。
- ◆ 梁谷音、蔡正仁：《崑劇：牡丹亭》VCD，上海：上海音像出版社。
- ◆ 趙文林、王芳：《長生殿》DVD，臺北：石頭出版，2004。
- ◆ 蔡正仁主講：《京劇絕版賞析第陸輯小生篇——俞振飛〈太白醉寫〉電影》VCD，上海：中國唱片上海公司出版。
- ◆ 蔡正仁、張靜嫻、王英姿：《崑劇選輯（一）第二集——長生殿・絮閣・小宴驚變》VHS，臺北：行政院文化建設委員會策劃監製，中華民俗藝術基金會製作，1992年6月。
- ◆ 蔡正仁、唐在驕、顧兆琳：《崑劇選輯（一）第五集——荊釵記・見娘》VHS，臺北：行政院文化建設委員會策劃監製，中華民俗藝術基金會製作，1992。
- ◆ 蔡正仁、王士杰、陳明珠：《崑劇選輯（一）第七集——長生殿・迎像哭像》VHS，臺北：行政院文化建設委員會策劃監製，中華民俗藝術基金會製作，1992年6月。
- ◆ 蔡正仁、周啟明：《崑劇選輯（一）第三集——千忠戮・八陽》VHS，臺北：行政院文化建設委員會策劃監製，中華民俗藝術基金會製作，1992年2月。
- ◆ 蔡正仁、張靜嫻：《中國崑劇藝術團精選——販馬記・寫狀》VHS，宜蘭：國立傳統藝術中心，1997年12月30日。
- ◆ 蔡正仁：《雋雅輝煌第二輯——長生殿・聞鈴》DVD，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003。
- ◆ 蔡正仁：《中國崑曲音像庫——蔡正仁唱腔精粹》CD，上海：上海聲像出版社，2003年5月。
- ◆ 蔡正仁、華文漪：《天王天后崑劇名家匯演：風華絕代壹之貳——販馬記・寫狀》DVD，桃園：國立中央大學，2005。
- ◆ 蔡正仁、華文漪：《天王天后崑劇名家匯演：風華絕代肆之壹——長生殿(上)・定情賜盒・絮閣》DVD，桃園：國立中央大學，2005。
- ◆ 蔡正仁、華文漪：《天王天后崑劇名家匯演：風華絕代肆之貳——長生殿(上)・驚變・埋玉》DVD，桃園：國立中央大學，2005。
- ◆ 蔡正仁、華文漪：《天王天后崑劇名家匯演：風華絕代伍之壹——長生殿(下)・聞鈴・迎像哭像》DVD，桃園：國立中央大學，2005。
- ◆ 蔡正仁：《上海崑劇名家唱段精選——蔡正仁自選集》CD，臺北：石頭出版股份有限公司，2005年4月。
- ◆ 蔡正仁、張靜嫻：《劇壇瑰寶——崑劇：長生殿(絮閣・驚變・埋玉・哭像)》，

- 上海：新匯集團上海聲像出版社，2008。
- ◆ 蔡正仁、張靜嫻、余彬：《上海崑劇團建團 30 周年紀念——長生殿第三本馬嵬驚變、第四本月宮重圓》DVD，北京：中影音像出版社。
 - ◆ 蔡正仁、張靜嫻：《上海崑劇團建團 30 周年紀念——牡丹亭下本》DVD，北京：中影音像出版社。
 - ◆ 蔡正仁、劉異龍：《夢想前行：上崑獻禮國慶 60 周年演出季——太白醉寫》舞台演出，上海崑劇團，2009 年 9 月 30 日。

六、訪談

- ◆ 2011 年 5 月 6 日，於臺北六福客棧。
- ◆ 2011 年 9 月 30 日，於蔡正仁先生上海寓所。
- ◆ 2011 年 10 月 1 日，於蔡正仁先生上海寓所。

七、講座

- ◆ 蔡正仁主講：《俞派唱法賞析—蔡正仁崑曲大師班：官生場》，2011 年 4 月 9 日，於臺北市功學社復興店 12 樓音樂廳。
- ◆ 蔡正仁主講：《俞派唱法賞析—蔡正仁崑曲大師班：巾生場》，2011 年 4 月 23 日，於臺北市功學社復興店 12 樓音樂廳。
- ◆ 蔡正仁主講：〈崑曲的行當與四功五法——小生表演藝術示範講解〉，《崑曲新美學——白先勇文學講座系列》第七講，財團法人趨勢教育基金會贊助，2011 年 4 月 8 日，於國立台灣大學博雅教學館 101 教室。
http://www.trend.org/event/kunqu_lecture/web03.html#/w07
- ◆ 蔡正仁、張靜嫻主講：《儼影成雙—崑劇中的才子佳人》，2011 年 5 月 6 日，於臺北國立故宮博物院。

八、網路文章

- ◆ 湯娟〈舞臺春秋傳真情——記著名昆劇表演藝術家蔡正仁〉，檢索日期 2011 年 9 月 30 日。<http://www.douban.com/group/topic/4232360/>
- ◆ 嚴蕭蕭〈ARTINFO 中國訪談：聽得明皇一席言〉，《藝訊中國》，2011 年 6 月 29 日，檢索日期 2012 年 4 月 26 日
<http://cn.artinfo.com/2011/06/29/artinfo-china-interview-cai-zhengren>

附錄一 2011 年 5 月 6 日訪談記錄

受訪者：蔡正仁先生

訪問者：孫昱文

訪問日期：2011 年 5 月 6 日

訪問地點：台北六福客棧

孫：老師我想問一下大官生跟小官生，除了地位上面差別，表演上有沒有一定會出現的特徵，例如戴鬚口之類？

蔡：不一定所有戴鬚口的角色就是大官生，但是，確實凡是戴鬚口的官生一定都是大官生。《長生殿》的唐明皇、八陽《千忠戮》的建文帝、《鐵冠圖》裡頭的崇禎帝，像這三個人都戴鬚口的，也都是大官生。至於〈三醉〉裡頭的呂洞賓，我覺得介於大官生跟小官生之間。說他是個小官生呢，好像地位太低了，說他是個大官生呢，又好像還不夠分量。但是，呂洞賓是一個官生，這是毫無疑問的。而王十朋〈見娘〉，這齣戲在表演上我認為屬於介於大官生跟小官生之間。

孫：所以其實沒有那麼明確的區分？

蔡：有人認為〈見娘〉是一個小官生戲，但是我始終覺得〈見娘〉這個戲的氣派，給我的感覺應該屬於大官生的範疇。譬如說官生戲〈書〉、〈見〉、〈驚〉：〈書館〉、〈見娘〉、〈驚變〉，這三齣戲，書館肯定是大官生；見娘很多人說是小官生；那麼〈驚變〉就是大官生。但我認為〈書〉、〈見〉、〈驚〉應該都是屬於大官生。

孫：這三齣戲在表演上應該都屬於大官生？

蔡：都差不多。但是呢，從〈見娘〉這樣一個剛剛得中狀元的身分來看，以小官生來表演也可以。所以有些角色呢，就看你怎麼理解。譬如呂洞賓〈三醉〉，你說他是個大官生，我覺得分量不夠；但說他是個小官生嘛，又覺得好像格局還可以再大一點。所以王十朋〈見娘〉、〈三醉〉這一類似乎都介於兩者之間。

孫：老師，所以像這種大官生跟小官生的界定就得看演員的理解來認定嗎？

蔡：主要是看演員對人物的理解，關鍵是看劇中人物的分量。

孫：人物分量是指劇本裡的分量嗎？

蔡：劇本裡頭的份量，加上人物特點、身分、品致。就像一個人一樣，他是一個知識份子，但知識份子裡頭屬於大知識份子還是小知識份子，也很難劃分。

孫：所以其實還是會牽涉到觀眾對這個角色的認知？

蔡：對。

孫：所以這就是為什麼蔡伯喈也是以大官生應工？

蔡：為什麼蔡伯喈是個大官生，就是這個道理。因為他在歷史上是個大文學家、大文豪，所以說他是個大官生比較在理呀。這主要還是看人物。

孫：老師是否能講解一下「膛音」是什麼？

蔡：所謂膛音呢，沒有一種固定的或具體的說法。但是給我的感覺，膛音就是非常好聽的那種共鳴聲。

孫：哪一個部位的共鳴？

蔡：主要是口腔出去的共鳴，介於大嗓跟小嗓之間的這種聲音，聽起來就像是金屬碰撞「碰」的聲音。

孫：這個膛音感覺起來似乎在拉字尾長音，尤其是開口音的時候比較好使？

蔡：我講膛音呢，主要就是指開口音。渾厚、有共鳴的，音色非常動聽的聲音，我們可以稱之為「膛音」。

孫：因為聽老師的開口音有時候會有那種…最後會有那種「打波浪」的感覺？

蔡：對對對…崑曲裡頭他到比方到這個音…這種不高不低的這種音…我想應該是屬於這方面。

孫：我之前看到一筆資料，就是周傳瑛先生他說在俞老唱之前，好像京劇小生，一直到現在都用小嗓唱是嗎？

蔡：京劇裡頭的小生在演唱的時候應該基本上全用假嗓。很少聽到有大嗓來唱京劇小生，應該是全部都屬於小嗓。但是崑曲跟京劇不大一樣的這種就是，崑曲小

生是用大小嗓混和交替使用。

孫：那所以其實俞老唱京劇小生的時候也還是一樣全部都是用小嗓？

蔡：俞老唱京劇當然全都是用小嗓、京劇小生當然全都是用小嗓。

孫：這已經是一個規範了？

蔡：對。因為他不可能用大嗓，京劇小生的音區比較高。

孫：對，因為京劇的音區高。

蔡：他的「曹孟德…」(示範唱)這個都是屬於小嗓。不可能用大嗓子來。

孫：因為之前看那筆資料好像就是在這部分提到所謂「脂粉氣」跟俞老特有的「書卷氣」。

蔡：我覺得所謂的「脂粉氣」……在我們的眼裡看來，「脂粉氣」似乎對小生來講不是一個褒詞，而是個貶詞。小生呢，其實現在不管男女小生，只要你唱小生的，就怕人家說你有脂粉氣。所謂的脂粉氣就是上海人或者南方人所說的有一點…娘娘腔，所謂的那個娘娘腔就是男人裡頭有一些女人腔，女人的那些……「唉呀……好呀……」就是那種味道，看上去不像是個男的。像這樣我們上海人說是叫做「娘娘腔」。那麼娘娘腔這種腔調、或者這種說話方式，男不男、女不女，如果是一個小生這樣的話，人家給你一個評價就是「你在台上怎麼脂粉氣很重？」或者說娘娘腔很重，那麼我們就把它看做是一種批評，是批評的一種詞彙，而不是表揚的，不是什麼肯定的評價。所以它是貶詞不是褒詞。

孫：因為之前就是想到那個「脂粉氣」到底是指甚麼樣子？

蔡：脂粉氣十足就是娘娘腔十足！

孫：老師您之前最開始是學老生嗎？

蔡：對，我小時候對小生印象不好。說老實話，我那時候根本就不懂甚麼是崑曲，沒這個概念，不知道崑曲是何物，只知道京劇。我小的時候看過京劇，我父親也喜歡唱唱啊、玩玩啊，他要是看戲就常把我帶去。但那種京劇團水平比較差一點，那個小生在小時候的我看起來就覺得非常討厭。因為他的「唉呀……哎呀……」就是那種很尖細的聲音，我小的時候不喜歡。反正那時候小生一出來要不我就打

瞓睡，要不我就走開、不看。就覺得男子漢怎麼那種腔調。

孫：會不會就像今天講過那位先生提的問題，他覺得小生演員最好改成全部使用大嗓演唱，或是像大官生一樣提高使用大嗓的比例，這樣比較能夠展現男子氣概？

蔡：就我覺得，現在一種藝術、一種聲腔的藝術，往往是有它的兩面性。就像你講……這個假嗓子演唱、真假嗓子演唱，你把它用得好、成為一種美的聲腔藝術，有很多人是很喜歡的；但是反過來講，你如果運用的不好，聲音也不美、不好聽，那麼它就絕對不是一種美的代表詞了，它就變成一種令人討厭的一種表現形式，就會令人生厭！如果一聽這個聲音就令人覺得不舒服，那麼就成為了一種不受人歡迎的藝術形式，是吧？所以這裡頭呢，做為一個小生演員，這兩種可能性就特別容易讓它顯得不是太美好的、或者是醜陋的。

小生演員，就面臨了這兩種可能性，一種是受人歡迎的，而且是特別難得、特別令人陶醉也有，讓人覺得那聲音真好聽！結合得……像我的老師——俞振飛老師，那就是讓人感到他的聲音非常的美，就是會讓人覺得期待：「哎呀！怎麼還不出來呀！」「出來怎麼不多唱兩句呀！」這種感覺。那麼有的小生就是會令人討厭，恨不得他趕緊下去。

孫：那可能這就是為什麼京劇的小生比較少？是不是因為音域比較高的關係必須全部用小嗓，所以讓人覺得比較不能接受？

蔡：對，音域比較高的關係，聲音也不是太好聽，比較容易招人討厭。

孫：老師你那時候改行學小生的時候，有沒有遇到一些困難？

蔡：主要我是覺得遇到用嗓方面的困難。

孫：因為看老師之前的資料，那時候好像遇到變聲期？

蔡：對。因為男孩子呢，現在戲曲學校裡面碰到一個非常令人頭疼的問題，就是他進戲校大概一年兩年以後，男孩子就會遇到變聲問題。那麼這個問題幾乎人人都難以逃過，這個變聲期多則三到四、五年，少則半年以上到一年。這個階段，是男孩子最捉摸不定的時候，那麼老師就很頭疼，就看不出這個孩子到底適合哪一種(行當)……就根據他平常的形象，好像唱老生也可以、唱小生也可以，但他嗓子好壞不知道。當然這個嗓子好還是嗓子不好，不僅是小生不知道、老生也不知道，就是你變不過來，那麼從演員的角度來看，這是個資本上的問題……那有些人恐怕就是終生不能當演員了，那也只能改行。有些人呢，就算是畢業以後嗓子

也不見得有什麼特別長進；也有到了三十歲快四十歲，嗓子突然出來了，這個當然也有，只是不多。一般情況下都是經過三年左右，嗓子開始變好、開始差不多了，那麼在這個階段，如何練好你的嗓子，包括你的假嗓子，聲音怎麼把它練得漂亮，那是非常重要的。

這裡頭主要是有兩個問題，一個問題就是你能不能在變聲期得到正常的發育、沒受到什麼損害，就是指在生理上沒受到什麼大的損害，這是一種；第二種就是碰到好的老師用正確的方式指導你用正確的方式去鍛鍊、去練功、去喊嗓子，把嗓子喊出來，這兩個方法都是非常重要的。那麼其中有一條呢，就是你如果遇到一個好的老師來指導你正確的方法，那麼你就非常幸運。有的呢，就沒有遇到什麼好的老師，他在迷茫中摸索，那是很痛苦的事。

孫：老師那時候的老師是沈傳芷老師？

蔡：是。沈傳芷老師一直是我的開蒙老師，也是我到畢業以後，還時常向沈老師學。那麼也是在這個情況下，我也常常跟俞振飛老師學。我學戲主要是向這兩位老師學。後來還有一個階段是周傳瑛老師來教導我，那是後階段。所以這三個老師我都受過他們的教育、教誨。比較多的是沈傳芷還有俞振飛。

孫：老師還在學校裡的時候有給俞振飛老師教過嗎？

蔡：教過。大概學四年到五年後，開始給俞振飛老師教。

孫：老師你那時候第一齣和華老師搭檔的戲是哪一齣？

蔡：〈斷橋〉。

孫：好像最剛開始有一起學〈定情賜盒〉？

蔡：〈定情〉是我們每個男生都學唐明皇，每個女生都學楊貴妃。但是那個時候還說不出來你跟誰搭檔，很難說，每個人都演，都要演過楊貴妃、都要演過唐明皇。

孫：因為現在看老師在台上跟搭檔之間都很有默契，那我就想說，譬如之前跟華老師、然後現在跟張老師，那時候在搭檔的時候有沒有磨合期、怎麼配都配不好？

蔡：這種情況也有，就是……凡是我們那個時候那些女同學，特別是演閨門旦的，大概有十來個左右。那我們當時老師教的時候，不可能讓你就是認準了誰誰誰。是老師說：「誰，你來一遍。」然後旦角是誰、小生是誰，就上去來一遍，來看

他們學得怎麼樣。大家都輪流來的嘛。

孫：所以其實搭檔還是老師選的這樣子？

蔡：學生時代當然還是由老師來決定我們誰跟誰。那麼照當然它有一個問題，這齣戲排完了，大家都會了、都能輪流一遍一遍地向老師匯報，最後要選出一對、兩對，或者三對，當然最好的這一對就是屬於要向領導匯報的，最後還要最好的這一對是挑出來演出的。那麼這裡頭最後形成的就是.....閨門旦裏頭華文漪演白娘子最多，那麼我演許仙最多，那麼就挑出來是他們覺得比較理想的、最好的。那麼這樣一來，一有什麼演出任務來，就是我們兩個一起。

那麼這裏頭還有一個問題，因為學生常常會有變動，隨著你的身材長高、或是你的聲音好壞，那麼逐漸逐漸，這所謂比較好的搭擋，就是從平常的積累情況下，逐漸逐漸冒出來的。冒出來以後，等到快要畢業時，就開始相對比較固定了。例如一演〈斷橋〉許仙就是蔡正仁、白娘子就是華文漪。

那麼如果到了劇團以後呢，就慢慢、慢慢形成了經常合作的意思。

孫：老師那時候和張靜嫻老師第一次合作是什麼戲？

蔡：跟張靜嫻合作的戲是蠻多的.....因為當時她是崑曲二班，我是大班的，有時候他們來找大哥哥幫助、幫助，有時候她有一個什麼戲需要大哥哥來幫幫忙，這種情況也有。但這都是一種偶爾為之的性質。

孫：比較沒有說這次就是固定誰和誰搭配？

蔡：對。真正稱得上是固定，那應該是在 1989 年後。因為 1989 年就發生了華文漪在美國跳機的這個事件，那麼她就走掉了。走掉之後當時有個任務，就是那時候我們原訂一個晚上演的《長生殿》。那時候是在秋天，華文漪是九月份時在美國.....。那十一月份.....我記得冬天吧，十一月份要到北京去參加第二屆中國藝術節，要在北京演出《長生殿》。那麼當時華文漪不在，怎麼辦呢？後來就決定由張靜嫻來頂華文漪這個缺。那麼這一頂呢，成功了。那麼就慢慢、慢慢，演《長生殿》我就跟張靜嫻，後來就開始跟張靜嫻合作機會越來越多。越來越多、越來越多麼，那個時候凡是華文漪的角色，基本由張靜嫻頂下來。那麼這樣一來呢，生旦戲，旦角由張靜嫻演出的就越來越多，合作的機會就越來越多。這應該是從 89 年開始。

孫：老師跟華老師那次在日本演的《長生殿》錄影，那是什麼時候的事情？

蔡：那是 1988 年。

孫：所以還是在華老師離開之前這樣子？

蔡：對，那時候華文漪還在。

孫：因為那時候看錄影帶覺得這畫質好清楚，就覺得這年代應該是比較後面一點。

那老師你演到現在，就巾生跟官生而言，老師自己喜歡什麼？就……喜歡演哪些角色？

蔡：應該說呢，官生戲我確實是演得比較多一點。因為我們還有個岳美緹，岳美緹她是個女小生，女小生她有一定的侷限性，她不可能去演戴髯口的、特別是大官生戲，是吧？那麼這樣一來，有很多巾生戲我都……基本上就讓岳美緹來演。

孫：所以也算是劇團內部某種程度的分工這樣？

蔡：對，如果我既要演官生又要演巾生，那麼岳美緹她怎麼辦？她不能演官生。所以從這個角度講呢，就自然形成了一種分工。當然我有些巾生戲我也照演，譬如講像〈亭會〉這樣的戲，岳美緹覺得我演得很是好。因為這個事情也很有意思，當時我 86 年參加那個文化部搞的那個……傳習所的那個……培訓班，我參加了。當時周傳瑛老師就教了個〈亭會〉，我學了。岳美緹當時不在上海，沒參加，都在蘇州。那麼這個戲我學了以後，演出的機會就是由我來演。那麼這種情況唯一呀。譬如像〈斷橋〉，一直是我演，她很少演。那〈斷橋〉基本上是屬於巾生範式。當然還有一些巾生戲，也有。但是一些主要的巾生戲，像《玉簪記》，她演得比較多。

孫：老師覺得有沒有甚麼戲對自己意義重大？

蔡：應該說像我作為一個老生，後來改作小生，我學的第一個戲應該是〈斷橋〉，這可以講是一直演到現在。那麼這個〈斷橋〉從崑到京我都演過，上海崑劇團的許仙主要是我來演的比較多。

孫：我之前還找到老師和梅葆玖先生演的版本。

蔡：我跟他演的還是崑的〈斷橋〉，我和楊春霞演的主要京的〈斷橋〉，去香港演的。

孫：像《長生殿》這種戲是小時候就開始學的吧？那是甚麼時候開始正式搬上台

的？

蔡：一進學校，第一個學習開蒙的戲，所有男生都先學唐明皇。就是大家都來開開蒙，那個半年是每個人都這樣，半年後就開始分行當了。我那時候就分到老生組，兩年以後就正式分到小生組，小生組第一個戲學的就是〈斷橋〉，後來就是〈驚夢〉。學到三年、五年以後，《長生殿》的戲又開始學，之前已經學了〈絮閣〉、〈驚變〉、〈埋玉〉，後來又學了〈聞鈴〉、〈哭像〉，這樣一連串的。這種戲呢，就隨著我當時變嗓以後，聲音慢慢出來了，我們的實習演出就慢慢增加了，每周都有一場到兩場。這樣一來，凡是《長生殿》的唐明皇，基本上歸到我身上。這樣到了畢業，學了七年半以後，差不多現在《長生殿》裡的那幾齣劇我都已經學過了：〈絮閣〉、〈定情賜盒〉，就是〈密誓〉我們沒學過，〈驚變〉、〈埋玉〉、〈聞鈴〉、〈哭像〉我們都學了，不僅學還常常演。

孫：所以那時教戲就是完整的一齣教下來？會有只教一齣戲當中的幾支曲牌來練功的情況嗎？

蔡：很少，都是整齣整齣的教。

孫：當時有文化課嗎？

蔡：有。

孫：因為之前聽安祈老師講，戲曲演員都很怕別人問怎麼詮釋角色的，不知道老師有以前有沒有聽老一輩的老師說「不要管詮釋，只要把功練好，自然就行」這種話？

蔡：我還沒聽明白甚麼叫「詮釋角色」。

孫：就是譬如說分析角色、背景，然後想這個角色他當下在想甚麼、要怎麼做之類的演員功課。

蔡：當時還是學生的時候，這種功課不是太多，因為還不是演員。在這種學生時代，主要任務是練好基本功，基本功有毯子功，有把子功，有唱腔，有排戲等等等等，這些是學生時代主要學習的。文化課主要是學習一般中學裏頭的功課，我們進學校的時候都是小學，當然文化課的比重就沒像中學那麼多，比如中學語文課一個星期至少有四次以上，我們也就兩次。數學更少了，甚麼幾何代數我們都沒好好學過，但歷史和語文是文化當中的重要課，因為跟我們的業務相關。

孫：那麼老師在教戲的時候，會講說這個角色現在以他這個台詞來說，這個身段要這樣做？老師們會不會解釋到這些？

蔡：當時在教的時候，雖然也會解釋人物，但主要給我們的感覺，還是要我們學會這個戲。

孫：所以主要還是在著重在基本功上？

蔡：對。

孫：所以人物味道之類的，是自己功學完了再去揣摩？

蔡：對，當然老師也會說，但不是必須要說的。有些地方不清楚可以去問，但他主要的任務還是要教動作表情之類的。還有學生就是要練功，喊嗓吊嗓之類的。

孫：那時候看到江蘇崑劇團的周雪峰老師，唱〈迎哭〉，就覺得雖然他唱腔很多地方很像蔡老師您，可是這個唐明皇好年輕、好像沒談過戀愛的感覺。就覺得唐明皇還是要蔡老師演才行，才有「老味」。這個「老味」是不是可以練出來呢？

蔡：這很難說得清楚，哪些地方屬於老味。如果動作與內心脫節當然讓人看起來很不舒服，這就不是練一千、兩千次可以練出來的。這就是年齡與舞台實踐的豐富。從開始進來，到一定程度，這樣表演的深層度就會出來，但不是每個人隨著年齡增長就可以達到，得要看個人的領悟能力。實際上這牽涉到兩個方面，一個是領悟能力方面，一個體現方面。

孫：所以「體現」方面還是牽涉到身上的功？

蔡：身上的功力大小直接關連到體現能力的大小；體現能力的大小，還牽涉到領悟能力的大小，所以這兩個方面缺一不可。但這裡面還有一個行話——「不開竅」，就是沒有領悟能力，只懂得模仿，只有形似、沒有神似。這種也成不了好演員。

孫：就是沒放自己的想法下去演？

蔡：像周雪峰這個例子就是有多種因素。他們領悟能力還不是很深刻，所以還達不到，不是我回去跟周雪峰講講就可以的，雖然也會好點，可是骨子裡內在的那種缺乏，恐怕還是要有待時日。

孫：老師那時候會不會有不同老師對同一齣戲教了不同的版本？那這樣演出的時

候怎麼辦？

蔡：那有幾種情況，剛開始是完全按照教我的老師進行，等到各種版本都會演、到了一定程度，等到是演員不是學生，有分辨能力了，那就是依照自己的選擇；還有一種是隨著觀眾的選擇，領導的選擇，很複雜，最後形成一種經常選擇的方式，就要透過經常磨練才會達成的。

孫：之前看老師們的錄影，就常發現演同一齣戲怎麼版本不一樣？

蔡：還有人的體會不一樣，重心也不一樣。

孫：老師到現在有沒有在舞台上遇過甚麼突發事變需要應變？

蔡：在舞台上經常演出的話，發生各種各樣的情況是很正常的。忘詞很容易發生，作為一個演員常年累月在舞台上，說不忘過詞很少，關鍵在於這個演員如何面對忘詞的情況，就考驗演員隨機應變的能力，這也就反映了演員的舞台經驗的豐富與否。這圍繞了一個大前提，就是在舞台上演出，必須遵循一條：要千方百計來掩蓋自己各種各樣的事故，能不讓觀眾知道最好。不太可能一個演員各方面都很好，但應變能力很差。因為隨著舞台經驗的豐富，好的演員忘詞，可是觀眾感覺不到。應該是怎麼讓觀眾沒察覺，這是演員處理的重點。

孫：老師自己有沒有印象深刻的經驗？

蔡：怎麼說呢，像昨天晚上我就忘詞了。

孫：現在麻煩的地方就在於有字幕。

蔡：有字幕，就要演得讓觀眾懷疑是字幕錯了。觀眾看演員表演得挺自然、振振有詞，就會反過來懷疑是字幕錯了。

孫：老師我再問個小問題，就是老師在演〈撞鐘分宮〉的崇禎皇帝，跟後來的唐明皇，在詮釋這兩個角色時是怎麼區分的？

蔡：首先這是兩個完全不同的人，絕對不能用同樣的手法、表演去對付這兩個人物；第二個就是唐明皇的為難，和崇禎皇帝的為難也是有很大的不同。

唐明皇是這個軍隊起了變化，對楊貴妃施加壓力，對唐明皇施加壓力，你到底要楊貴妃還是要社稷、要江山、要皇帝的位子，唐明皇在這裡頭要表現的是一種對妃子難以割捨的情感，如果最後選擇要皇帝，盡管情感上非常痛苦，但還影響

不到國家的死亡，也動搖不到唐明皇的統治；崇禎皇帝就不一樣，崇禎皇帝是李自成打到北京以後，他手下的大臣已經四分五裂，根本就不聽他的號令，撞了景陽鐘多少次，才來了幾個人，而且來了一個是忠臣但沒有軍餉可發，還有一個是表面上奉承，暗地裏已經跟李自成通好。最後崇禎皇帝是覺得絕望，大明朝就在他手中喪失掉，所以他是垂死的掙扎、感嘆。所以這兩個皇帝完全是不同的，所以我在表演時當然是不同的。

孫：這次我們有個同學演〈斷橋〉許仙，託我問老師，〈斷橋〉許仙在表演上的重點是甚麼？還有他的心情是甚麼？

之前我們看〈斷橋〉許仙有兩個版本，一個是他心情很後悔，想要回來找白素貞；另一個是講，許仙來找白素貞只是假裝，其實他已經想要斷了這個關係。

蔡：這兩種對許仙的處理方法，在以前是有的。基本上在我開始學的時候，你剛說許仙假仁假義的版本，基本上已經不存在了。我們現在處理許仙，是他已經動搖過、心裡頭很難過。由於自己的動搖，上了法海的當，因此害得我的娘子十分苦難，他是一種內疚的心情，因此該回去找娘子；還有一種是完全悔恨，認清了法海的本來面目，逃回去找娘子。現在我演許仙基本上是這種，就是痛恨自己不應該動搖，不應該給娘子造成這樣的後果，所以他見到娘子就求饒，另一個許仙已經被我們拋棄，因為太狠毒了。



附錄二 2011 年 5 月 6 日訪談記錄

受訪者：蔡正仁先生

訪問者：孫昱文

訪問日期：2011 年 9 月 30 日

訪問地點：蔡正仁先生上海寓所

孫：看了別人對老師作的訪談記錄，我覺得最有趣的是老師報考學戲的經歷，那時候老師是怎麼到上海的？

蔡：我小時候，因為家離上海有一百二十公里，以前這條黃浦江裡有小火輪——就是小的輪船，大概可以坐幾十名旅客。但是旅客在上面沒辦法睡覺，都是坐著的，要坐一個晚上。從我家裡大概晚上八、九點鐘開出來，開到上海大概早上六、七點鐘。陸路也有長途汽車，還有鐵路都可以通，但是那個時候交通不像現在這麼方便，從我家鄉到這兒，至少得準備一天的時間。早上五、六點鐘坐小的輪船，從我家到浙江的嘉興，然後坐火車到上海，差不多下午五、六點。

孫：老師是自己單獨一個人跑出來嗎？家裡知道嗎？

蔡：要說的，不說他們要急死人的！因為當天沒有辦法來回的，要出來至少要好幾天，說是一定要說的。因為那時候很小，所以往往是有鄰居、或者誰到上海就順便把我帶過來，沒有人的話家長會不放心。

孫：那時候上海對老師吸引力一定非常大？

蔡：是啊，非常大。小的時候還想著如果長大能夠來上海來念書、能夠在上海工作，那是自己連作夢也想的，但是不會那麼容易。

孫：老師的父親好像很喜歡京劇？

蔡：他喜歡，不僅喜歡，他還唱的。

孫：那為什麼到後來反而崑劇最吸引您呢？

蔡：那個時候我根本不知道什麼是崑曲，沒見過。我小的時候崑曲已經衰弱到很少見，但是我父親是知道的，但他也見得很少。那個時候上海戲校招學生，它不

招京劇班，就只招崑曲。

孫：是不是為了振興文化啊？

蔡：對，是這意思，所以當然不可能京劇崑曲一塊兒招，這樣大家都去考京劇。所以他京劇不招，就招崑曲。那個時候我在家，我父親說如果京劇今年不招明年不招，那時間就耽擱了，滿可惜的。他那時就在我面前嘀咕了那幾句：「唉呀，要是招京劇該多好！」我聽了以後就說：「你說的那是什麼事兒？」他就說戲校只招崑曲班，這是我第一次聽到「崑曲」這個詞。我就問父親：「崑曲是什麼樣的？」他說「崑曲比京劇還要難！看的人更少！這兒已經看不到了！」我就說「那是不是跟京劇差不多、穿龍袍的？」

孫：那就是老師小時候對京劇的印象嗎？

蔡：對呀，小時候我不喜歡看那個穿現代裝的，就喜歡看穿龍袍的。我父親就說「穿龍袍的倒是跟京劇一樣。」因為那時候上海滬劇叫申曲，我以為崑曲、申曲差不多，就想是不是跟申曲也一樣？上海那個滬劇是穿現代裝，它沒有古代裝。

孫：那個是否跟海派京劇有關係？

蔡：海派京劇跟滬劇還是不一樣，海派主要是指「麒麟童周信芳」，那個時候他們這一幫人就號稱海派。海派跟北派——就是北京這一派，號稱中國兩大派，海派就以「周信芳」為首。當時的海派，以那些人的眼光來看，就是時代性更強一點，什麼機關佈景哪，什麼什麼都有。北派就不及上海那麼紅火！海派走在那個時候的時代尖端！看的人特別多。

孫：那麼申曲穿現代裝唱的是什麼？

蔡：唱的就是滬劇、就是上海的地方戲，我們叫它申曲。現在比較正統的名字叫「滬劇」。

孫：那故事呢？是演現代的故事嗎？

蔡：都是現代的故事，是西裝旗袍戲，像「雷雨」一類的，這是他們的拿手戲。他們沒有傳統的古裝戲。

孫：那現在滬劇有古裝戲了嗎？

蔡：還是沒有。現代最多演的，也就是清代的，像是楊乃武與小白菜。

孫：這也是快民國了。

蔡：就是到快民國、清代，這叫近代戲，再往上就沒有了。所以滬劇主要是以現代戲、時裝戲為主的。我小的時候不喜歡時裝戲，那時上海有兩個劇種，一個叫滬劇，一個叫滑稽戲，是上海土生土長的劇種。這兩個戲是上海當地人很喜歡看的，現在上海滬劇和滑稽戲還是很流行的。觀眾群比崑曲多得多。

孫：老師那時候考試唱的就是京劇？

蔡：我那時候京劇也唱不了，我才十一、十二歲，就是小學裡頭唱唱歌這麼一點而已，戲倒沒有唱過。我父親喜歡京劇，什麼劇團來他就去看看，我也就跟去看、跟著喜歡。所以那個時候我父親說「若是招京劇就好，可惜招的是崑曲」，我那時候第一句就問他「是不是跟京劇差不多？」第二句話接著問「是不是穿龍袍的？」他說也是穿龍袍的，那麼當時我就想：只要是穿龍袍的我就可以考慮。所以就這麼糊裡糊塗跑到上海來考。因為當時我父親讓我一個人來上海考還是很不放心，而那時我的舅舅在上海有工作，正好我家一個鄰居要到西安——他在西安一個工廠上班，他來我們家鄉度假，度假完要回西安。從我們家鄉到西安得到上海坐火車，因此我父親就拜託他帶我到上海我舅舅家去。而我舅舅替我去報名，因此就這麼糊裡糊塗去了。報名的時候一看有幾千個人報名，但只要取六十個，我一聽就傻了，這怎麼考得取！特別是我們在上海這個地方，雖然我家裡不是種田的、是住在小鎮上，在當地人的眼裡我們算是住街上的，可是在上海人看來，會覺得你們都是鄉下人！我記得那時候到上海，上海的小孩比我們靈活得多，我們一到上海就傻了。這麼多人報考，我心裡就想：壞了。但我當時有一個想法，不管考取沒考取，反正我趁此機會來上海玩一下，這是毫無疑問的！所以除了報名也好、考試也好，其他時間我就整天在這個大馬路玩去啊。

孫：老師考試的時候會很緊張嗎？

蔡：開頭是有點緊張，但是我也很奇怪，一上考場就不緊張了。還沒上的時候很緊張，但輪到自己也就不緊張了。

我現在回想一下，其實你會不會唱京劇無所謂，因為老師主要是看這個孩子的身材、形象、五官到底怎麼樣，這是很重要的條件；然後就是聽你唱歌、聽聽你的聲音；第三就是要看你表演、模仿能力，主要是看這三個方面。如果這三方面都在標準以上，那就有可能考取。哪怕你跳舞跳得很不好也無所謂，因為這可以培養、訓練，但是你嗓子不好、聲音不好，那就沒辦法訓練。我那時候嗓子很好，聲音很嘹亮，就占了便宜，形象方面也還可以，就是跳舞跳不來，什麼鋼琴從來

還沒見過，老師對這個倒也無所謂，所以糊裡糊塗考，糊裡糊塗取。

孫：那時候考試，是單唱一段還是有別的題目？

蔡：有題目，你喜歡唱什麼歌你唱來。要看你的表演能力有很多方法的，例如他拿一塊板，就「大大……」敲兩三下，然後要你馬上照他那樣敲出來，一個就是看你的節奏感，還有記憶力。你聽一遍能就敲，那當然最好，聽兩遍三遍能敲出來那也不錯，有些人就是聽不清楚。還有出了一些題目，比如講，在一個非常寒冷、下過雪的冬天，你在馬路上行走，可是你沒有棉衣、只有單衣，怎麼辦？老師就要你表演給他看，看你對這個冬天是怎麼樣的感覺、理解能力以及表達能力；還有就是他拿出一個臉盆來，這臉盆是空的沒有水，但是他就跟著你說這臉盆是裝滿了水，但不知道是裝了熱水還是冷水，兩個手就伸進去要洗手，伸進去以後才知道是滾燙的開水，你就要表演看看，老師就是要看你的表演能力；還有一個是，你在馬路上很正常地行走，忽然發現有一個瘋子拿了一把菜刀，從後面來追你，那你要怎麼辦？那就要驚恐地跑。老師就出了那麼些題目，要表演給他看。

孫：這題目好跟得上時代喔，我們現在系上表演課，在上課之前老師會考試，叫作情境即興，也是給個題目，然後你要把那個狀況下會有的反應表演出來，老師也可以藉此挑選學生。

蔡：他就是出題目要你表演。還有就是他會拿出一個框架——木頭框架，放到你面前。他說你要記住這不是框架，這就是一面鏡子。那麼老師坐在我的對面，兩人面對中間夾了一個框架，他說：「你現在看到的我，就是你！」就是鏡子裡的你，老師做了一個動作，你也要跟他一樣，要看你觀察能力和表察能力，因為他各種各樣的表演都會表現出來，就看你模仿能力怎麼樣，還有反應。

孫：聽起來和之後的表演挺相關。

蔡：挺相關。就怕你反應很遲鈍，不知道怎麼辦，那就麻煩了。

孫：那時候考進去就只有六十個學生？

蔡：六十個。那時候報名的有幾千人，考試分初試和複試，初試的時候先取一百二十個，複試就從這一百二十個裡頭再挑六十個。

孫：老師進去之後，是從什麼時候開始分行當？

蔡：該說是半年以後，就逐漸分了。這分行當很有學問的。有些孩子，老師一看，

他就應該是個小生孩子或是老生孩子吧；但有些孩子看不出來，那麼就麻煩了，這個學期到小生組去，小生組老師左看右看覺得你不像小生，下個學期又到小花臉組去！

孫：分到什麼行當都是由老師去判斷的嗎？

蔡：是由老師分的。學生當時也不懂，雖不懂但學生也有自己的心願，所以還是會問「你喜歡什麼？」像我不喜歡小生，我喜歡老生，所以我最早是分到老生組。學生本人喜歡老生，老師一看也可以，就分過去了；有時候本人喜歡小花臉，但老師一看不像小花臉，就不一定同意。

孫：老師那時候為什麼喜歡老生？

蔡：因為京劇主要的行當是老生，我那時候看到的就是老生；第二呢，京劇也有小生，可是我那時候最討厭的就是小生，不喜歡看。這有兩個原因：第一個就是那時候到我家鄉那邊的京劇團，水準不高，那些個小生演員都比較差，他的聲音又難聽、又要用假嗓子，加上小生戲大部分都是文戲，我小時候看不懂，所以就不喜歡；再加上他聲音咿呀咿呀的我也不喜歡。所以老師問的時候我毫不猶豫說就喜歡老生、不要小生。後來我是看了俞振飛老師專門為我們這一班學生演了一齣〈評雪辨蹤〉，我一看就傻掉了，我覺得這個小生怎麼這麼可愛，於是才開始對小生有好感了。

孫：可愛？怎麼可愛？

蔡：不但可愛而且演得真好！〈評雪辨蹤〉這個戲我不知道你有沒有看過？它是指一個窮書生，讀書讀得非常好，可是家裡沒錢，整天吃不飽。這樣一個窮書生，他也討不起老婆，但是偏偏有一個宰相的千金小姐就看中了這個小生。人家就感到很奇怪：這樣一個窮書生，妳怎麼可能看得中？她說：我就是看中他，覺得他有才華。這個戲叫《彩樓配》(註：應為彩樓記)，那個時候選女婿、選郎君不像現在自由戀愛，那時候就搭了一個高台，高台上面有個彩球，下面有很多人在看，看中哪個就把彩球往他身上丟，接了彩球就是他了。那個呂蒙正，知道沒有人會看中他的，原本不想去看，可是人家說去看看熱鬧也好，於是他就一個人悄悄跑去看。沒想到那個千金小姐就看中他了、把彩球往他身上丟，而他也接了彩球。他接到彩球以後，便成了相府的乘龍快婿。但沒想到他到了相府裡頭以後，那個老頭子就不認帳，跟自己女兒說：我不能同意這門親事。女兒說：我已經扔給了他，不能反悔。他說：你要他就得離開家裡。這樣一來，那個女兒就寧可被父親趕出相府，也要跟著窮書生，是這麼一個事情。

接下來兩個人成親以後的日子當然就很苦啦，整天就在寒窯裡過日子。寒窯附

近有一個廟，叫做「木蘭寺」，那個廟每天都會敲鐘，敲鐘完，和尚就跑去吃齋飯，那個呂蒙正、那個小生他沒辦法啊，他沒飯吃，就聽鐘聲後跑去吃那個齋飯，吃完就帶一點給自己那個太太。有天下大雪他去吃齋飯，廟裡的和尚很勢利，他們看這個小生天天來吃，很討厭他，就想了一個辦法，就是今天先吃齋飯、吃完了再打鐘，等到他跑來齋飯已經吃完了。呂蒙正等鐘響了過去，結果一看、已經吃完了，心裡非常難過。

就在這個時候，這個千金小姐的媽媽捨不得自己女兒，一看下這麼大的雪，想想她在寒窯裡頭一定很不好過，就偷偷地叫一個家院和一個丫鬟，一男一女，弄十兩銀子、一斗米拿到寒窯去給他們度日子。那麼下大雪嘛，這麼一男一女的腳印就留在雪地上，這個小生齋飯沒吃到，到了寒窯門口一看，怎麼有一男一女到我房間來了？我那個妻子是不是因為生活太苦了，熬不起來說不定就看上哪個？於是就開始懷疑起來了。懷疑以後，進去兩個人就開始吵架，你一句我一句，弄半天那個女的才知道：喔！相公是懷疑這個事！這個女的心裡就很氣，但一想：那我再氣氣他。就故意說「喂！那個相公啊，你以後來不要穿這個鞋，穿另外一個鞋。」當然兩個人吵到最後那個女的就把事情全解釋清楚了：這一斗米這十兩銀子是我媽媽送來。這個小生也「唉呀對不起，我錯了，我懷疑你，我也向你賠罪。」就這麼一個戲。這個戲是挺好玩的，這個小生生起氣來怎麼唉呀怎麼的吵啊，到最後兩人又很和好。

孫：所以老師就被這樣吸引了？是被這個戲的劇情吸引的，還是因為俞老的表演？

蔡：劇情，還有俞老表演得真好啊！又可愛！這個小生看到男的腳印、女的腳印，就想：這男腳印是怎麼回事？他就這情形表演出來，表演出來很好玩。這個思想活動啊，一會兒想：一定是妻子因為生活太苦了、受不了；又一想：「不對，不可能！我那個妻子待我那麼好！」反正心理活動都通過他的表演緊緊把觀眾繫住。當時我一看：「怎麼沒有看過這麼好的小生！要像老師這樣的小生我倒是喜歡。」於是慢慢、慢慢，看了俞老的表演以後我就開始喜歡小生。

話說回來，京劇的小生和崑曲的小生還是不一樣，京劇的小生沒有崑曲的小生那麼豐富，這個崑曲當中的小生相當於京劇當中的老生，戲的分量很重。我還有一個開蒙老師，叫做沈傳芷，是他看中我，把我從老生組調到小生組，那麼從此我就轉為學習小生。如果我沒有看過俞老，改變了對小生的看法，那我可能還不大願意去，可能還會鬧思想問題。後來改變以後老師說「到小生組來怎麼樣？」我倒是就去了，就這麼糊裡糊塗進了小生組。

孫：老師那個時候從老生組到小生組，有沒有轉換上的困難？

蔡：我從老生轉到小生的第一個戲，是學〈斷橋〉，你知道，就是那個許仙。那

也是一個巧事兒，沈老師在教許仙的時候，我們那時小生組的有六七個，他都不滿意，左看右看都覺得不合適，怎麼辦呢？他就跑到老生組來挑，一挑就就把我挑了去。挑了去以後，我這個許仙一來呢，那些白娘子、就是我們那些女同學，就起鬨了：「許仙來了。」沈老師一看是不錯，這才決定把我留在小生組。所以學許先是我小生當中的第一齣戲。

孫：所以那時候大家學戲，各個行當的用嗓方式是不是都要學？

蔡：嗯。但是因為老生的用大嗓，小生是要打小嗓，你到小生組就要學小嗓。那麼當時我到小生組的時候，半年以後，我就開始倒嗓了、變聲了，好景不常。也就是學了半年，那半年學得正好就是學那個〈斷橋〉，開頭演許仙的都是我，半年以後嗓子沒有了，從此以後我待在小生組裡頭，就必須把小嗓練起來。

孫：那倒嗓的時候怎麼練小嗓？

蔡：倒嗓的時候沒法練，我倒嗓大概一年多不到兩年就開始練小嗓，還是不行，我整個變嗓大概將近三年。那個時候很苦悶。

孫：那段期間應該還是有表演，那麼該怎麼辦？

蔡：那個時候只要用嗓，我就輪不上了，但是表演學戲，老師都還一樣教。

孫：老師當初從老生到小生，白娘子都誇您，所以那個時候您已經開始唱了？

蔡：那個時候我嗓子還沒倒，還可以唱，所以有那麼半年時間，許仙基本上都是我唱。

孫：那時候許仙是怎麼挑？

蔡：那時候是這樣，把我挑了去以後，小生組大概有八九個人。老師先教，比如說這一段唱，教完了以後每個人都要來一遍，他就看誰比較像個樣子，還有女同學也會看。老師說來三遍，三遍以後說你們看誰先來。那個時候白娘子也有八九個人來，你一遍一遍來，一個人來一遍也要八九遍。

孫：老師覺得京劇小生跟崑曲小生在表演上有甚麼差別？

蔡：在表演上就是京劇小生比較粗曠一點，崑曲的表演非常細。光是表演，你要學過崑曲的演員去學京劇，那是非常便當，好比你數學學得很深，很簡單的題目

你去作小意思，那是一樣的道理。崑曲有很多非常細膩飄雅的動作，京劇很少，就那麼幾下，很便當。從表演的角度來看，京劇小生比崑曲小生方便得多，就動作表演，但演唱就難說了，京劇的小生要唱好也不容易，但是我覺得崑曲演員學一點京劇也是很有幫助的，特別是用嗓子，還有耍腔這方面。所以京劇和崑曲是比較接近，從前有一句話叫京崑不分家，但再接近，唱得就是不一樣。所以老時候的習慣，京劇演員應該先學點崑曲，等於打基礎，那對京劇會有很大的幫助。我現在的感覺崑曲演員應該學點京劇，那對演唱會有很大的幫助。

孫：倒嗓子的時候，像沈老師他們會說那應該要怎麼演嗎？

蔡：倒嗓子的時候基本上不能唱，因為要硬來的話容易把嗓子唱壞。

孫：老師什麼時候發現嗓子好了？

蔡：能唱了大概是兩年多一點以後，嗓子開始回來，就是從低八度唱不上去，到慢慢可以唱上去了；聲音不好聽大概慢慢練，練到兩年半以後慢慢開始變好聽，越唱越好、越唱越好。

孫：那老師怎麼保持？

蔡：後來保持是完全靠那個……經常地練。當然這個練不能練過頭，就是每天喊嗓子，我當時的目標就是聽俞振飛老師的聲音，模仿他。

孫：我一直在想練嗓子的技巧，像社團大家就在死命的喊，有些學弟妹喊完就說喉嚨痛。

蔡：這有些重點，一個就是喊嗓子的方法要正確，有個好老師來引導你到正確的方向，不能漫無目的地亂喊，容易喊壞；第二個就是方法正確以後，最重要的就是堅持。我覺得對演員來說，什麼最苦？就是練嗓子最苦，一個要耐心、要堅持；第二個就是不知道方法，練到一定程度後始終不明究裡，往往練的人就容易灰心喪氣。明明可以快要上去，結果他沒信心了。

我常常記得有一幅畫，叫「跳一跳」，跳一跳、把果子摘下來。我認為這幅畫對我啟發非常大，常常苦練到一定程度了，其實再往上跳一下，你就能把果子摘到了，可是往往跳啊、跳啊就是擣不上，結果算啦、不跳啦，就永遠擣不上了。

孫：老師以練嗓子而言大概會練多久啊？

蔡：一個人大概要兩三年。

孫：那一天之中要練多久呢？

蔡：要不間斷地練個把小時吧。

孫：那老師嗓子累的時候要怎麼辦呢？

蔡：累了就不能練，一定得休息，嗓子是肉做的嘛。練到一定程度不能太累，過頭了就要練壞了。

孫：請問老師和俞老師學戲的三部曲？

蔡：我說的這三部曲，學是第一部。學就是老師教、學生學；然後第二部就是學生學了以後演給老師看，學生演、老師看；然後第三部就是老師看了以後再回過頭來，學生再學。這就是三部曲：學、演、學，不斷的巡迴，我認為是最有效的辦法。一般學了沒機會去演，壞了，這第二部就沒走好，沒機會體現，老師也看不到，這樣就會學不好。

孫：老師在學戲的時候，會不會跟老師們討論如何詮釋什麼的，像張洵澎老師在學杜麗娘的時候就問過沈老師「懷春」是什麼？那老師在學戲的過程中有沒有遇過這樣的問題，因為有時候年紀沒到的時候，那要怎麼演那個角色？

蔡：有些事情他沒那個過程，那就永遠到達不了那個深度。比如說懷春，一個女孩沒到懷春的時候，她也不知道懷春是什麼，完全就跟著老師模仿，這和自己以切身的體會，是不一樣的。所以這裡頭有表演的深淺問題。只有模仿是不可能有深度的。

孫：老師您自己有沒有這種深刻的經驗？

蔡：我認為這只能隨著舞台實踐經驗逐漸逐漸增加的，另外就要隨著年齡的增加才會有。譬如要演《長生殿》，如果我才十六七歲，要演到像現在這樣根本不可能，所以這裡頭演員的階段是很重要的，他在某種階段只能說模仿地非常好，而不能說演得非常有深度。

孫：所以這主要還是跟演員是不是有經歷有關？

蔡：跟經歷、見識，尤其是見識，對演員來說就是一種積累，你沒有積累，很難。

孫：所以演員除了技巧，還要增加見識？

蔡：對，所以各方面演員都不能放過。

孫：老師那時候演《長生殿》是二、三十歲？也是學完就正式登台？

蔡：學完就正式在舞台實踐，當學生就是比較滋潤、比較簡單，在當時老師來看，主要看對老師的模仿程度、動作的規範之類的。

孫：聽安祈老師說過，更老一輩的藝人，因為西方的表演方式還沒傳進來，所以當問他們怎麼詮釋角色的時候，他們會說並沒有在詮釋角色，學戲的時候把身段技巧學得像就是。可是現在看老師們的戲，總覺得是再經過自己的想法淬鍊。老師您會改動一些東西嘛？

蔡：隨著年齡的增長體會，會有改動，把自己的體會融入進去，要沒有的話就不是個好演員。當然話要說回來，不能亂改，這也不是好演員。

孫：這之間的尺寸應該怎麼拿捏？

蔡：亂改的演員一定不受觀眾歡迎，理解也比較膚淺，自我感覺非常好，但別人來看並不好，這種演員有問題。

孫：我看老師那時合作演過《鳳還巢》，去蘇南演出的那一次，我看老師說那時候對裡面的小生加工不少？

蔡：對，我那時對小生加了不少東西，這應該是豐富了很多表演的東西。

孫：因為《鳳還巢》這齣戲就是從《風箏誤》改編來的？

蔡：因為我從小就經常演《風箏誤》，演了崑曲的《風箏誤》，那麼京劇的《鳳還巢》也就是從《風箏誤》改編過來的。所以很多京劇小生看了我演的《鳳還巢》，想學我加了些東西，可是學不來，因為他們沒有《風箏誤》這個基礎。好多京劇小生說：「蔡老師您教教我什麼道理？」教可以教，他們怎麼樣都來不好。

孫：因為沒有那個過程。所以這就變成老師的個人特色，人家學不來。

我們學戲的時候都有個疑問，就是老師留下來的東西，好像不能隨便改動；那麼如果要動的話，到底可以動到哪裡？

蔡：首先要看演的能力。例如跳遠可以跳十公尺，要跳八公尺的時候，要改動就顯得綽綽有餘；如果只能跳六公尺，要遇上八公尺，那麼一定幹不好。那麼就得看演員基本功的深淺程度，加上對角色的理解，如果是居高臨下，那麼一定會改動成功，反之一定失敗。

孫：我的論文有個部分是寫老師官生的演出，分成大官生、小官生。因為會有俞老師之前的一些資料留下來，我有興趣之處在於，老師經過多年演戲的經歷後，應該會有在俞老師的基礎上，更加生動的處理吧？

蔡：其實這裡頭也要有兩個階段，比如說《鳳還巢》，我剛從俞老師那裏學會以後，我絕對不會去改它，因為我還不熟悉。我的首要任務是，一次不差地記好它，然後把它演好、唱好，一切都非常規規矩矩地來。只能在這樣的基礎上，熟練了，之後對這場戲不滿足了，覺得好像可以再豐富一點，這樣給予必要的豐富和加工就可以。如果自己盲目的胡加，那麼就有可能會失敗。所以一個演員，首先要先正確的估價自己。很多演員失敗的原因就是過高的估計自己、過低的估計別人。所以正確的估計自己，然後在適可而止的範疇內發揮最大限度的改，那就可以。

比如說有個腔，你明明唱不上去還唱，結果就有可能失敗。所以演員最重的就是正確的估計自己。



附錄三 2011 年 10 月 01 日訪談記錄

受訪者：蔡正仁先生、馮茵華女士

訪問者：孫昱文

訪問日期：2011 年 10 月 01 日

訪問地點：蔡正仁先生上海寓所

孫：老師你們如果感冒還上台要怎麼辦？

蔡：啞了就不行，就換戲。不然都得上，票賣出去了嘛。

孫：今天想問老師劇校畢業後，就組了那個「上海京崑實驗劇團」嗎？

蔡：我們那時候畢業了以後，就成立了一個「上海市戲曲學校京崑實驗劇團」。

孫：老師考進去的時候，還是叫「華東戲曲研究院」嗎？

蔡：那時候已經改名了

孫：在老師畢業前就改名了？

蔡：改了改了，就改成「上海市戲曲學校」。我們崑曲大班和京劇大班畢業以後，就成立了「上海市戲曲學校京崑實驗劇團」。但是這個實驗劇團只存在了幾個月的時間，十二月我們到香港演出，那個時候就成為「上海青年京崑劇團」了。

孫：那個時候就是以劇團的形式到處演出嘛？

蔡：沒有，這個「上海青年京崑劇團」就一直維持到文革 1966 年。

孫：那劇團也是有每年固定表演的場次嗎？

蔡：對，畢業以後就是演員了。

孫：那麼學校的老師們也跟著劇團嘛？

蔡：老師還是待在戲曲學校，我們畢業的時候，劇校已經有崑曲第二班。

孫：因為看資料的時候好像畢業了還是像在學校一樣繼續跟老師學戲？

蔡：對，我們要想學戲就回學校找老師學，很方便。

孫：在學校時學了幾齣戲？

蔡：在學校七年半，大概學了二、三十齣戲。

孫：通常一齣戲教多久？

蔡：剛剛開始學的時候，往往一個學期學一齣；兩三年以後，一個學期兩三齣戲；後來一個月學一齣。

孫：那麼拍曲和教身段的老師是同一個？

蔡：同一個。

孫：是先拍曲再學身段嗎？

蔡：崑曲的規律往往都是先拍曲，拍曲、唱腔、念白，曲子能背出來了，然後才是教身段。

孫：那老師畢業後回學校學戲，大概又學了幾齣？

蔡：像我們學得比較多的人，在學校大概學了四五十齣戲，畢業以後大概又學了二三十齣戲。我自己統計了一下，我大概還算多的，大概八十來齣戲。

孫：老師你們都不會忘嘛？

蔡：老不演也會忘。

孫：忘了怎麼辦？

蔡：忘了就憑自己練。一般恢復會在原有的基礎上稍微再豐富一點。

孫：社團裡面有些學弟妹演完一個月就忘了，像老師們身上那麼多戲難道不會忘

嗎？

蔡：以前老師為什麼不會忘呢？像我們傳字輩的老師，如果很長一段時間不演也不教，一般情況它也會忘。往往是老師很長一段時間不演，但他還教，就不會忘。像我的老師，沈傳芷老師，他有個特點，很多折子戲他自己有幾十本手抄本，這種手抄本有老先生自己寫的身段，唱到什麼地方該做什麼有提示，這樣想不起來的時候一看就想起來了。那個時候沒有錄音錄像，就是靠這個，好多老師都是靠這個。

孫：像傳字輩老師從傳藝所出來、譬如周傳瑛老先生整理的那個「崑曲生涯六十年」，裡頭提到中間過了很長一段的苦日子，很多戲觀眾不愛看也不能演，再不然就是沒機會演。那我想說這樣到教老師們的崑曲大班之間的期間，會不會傳字輩老師也有想不起來的時候？

蔡：有、有、有，我們叫「捏戲」，就是小時候學過、想不起來什麼的，他就把它捏出來，像捏那個泥人依樣把它捏出來，這個當然是要有一定的基礎才有辦法。像最近這個月浙江那個周傳瑛紀念一百週年，要出他的身段譜。

孫：身段譜台灣之前好像有出過，就叫《周傳瑛身段譜》。

蔡：這次又出了很多，還邀我寫序言。我就在序言裡說，大凡有了曲譜、演員，身段譜就產生了？現在不太用得著身段譜是因為，有個 D 片，打開一看全有了。那個時候沒有，不靠身段、靠記性是不大可能。

我小的時候也記過，譬如像〈亭會〉，我那個劇本裡頭密密麻麻寫了一大堆就是身段譜。崑曲的工尺譜就有這個好處。

孫：現在新演員都看工尺譜還是簡譜？

蔡：大部分都是看簡譜。我覺得現在應該要呼籲，我這裡有一箱子裡全都是這個——《崑曲手抄本一百冊》。這就是工尺譜。

孫：師大崑曲社規定入社就要學工尺譜。

蔡：我們這邊現在不大學，這種工尺譜有個好處，你在邊上可以註上身段，以後一看就記起來了。像這次《手抄本一百冊》，一本有十齣到二十齣戲，這一百冊裡大概有九百齣戲，好多我都沒見過，可見崑曲是所有劇種裡最豐富的。那九百多齣還不是全部，我們要是能把這九百多齣掏出來弄到舞台上，那是不得了！所以我們永遠有做不完的事情。我們把戲拿出來，跟幾個人動腦筋把身段弄出來教

給學生，一齣戲就出來了，但這要花很大的精力，當然有些戲很有價值，有些戲就很平淡，沒必要下工夫了。如果內容很好，就值得組織人力去弄。

孫：所以是老劇本新編？

蔡：對，我們叫「老戲新演」。像我前幾年演的叫〈撞鐘分宮〉，這齣戲我們那時候在學的時候，老師們就沒演過，我們也沒看過，但我老師會，就教。我是花了五天的時間學會，學會以後我不能馬上演，因為五天學會了，還不能掌握，又花了十五天的時間、三倍的時間排，找人一起排，花了這麼多工夫以後大家看，覺得這個戲很好，這樣這個戲就挖出來了。

孫：老師比較喜歡老戲新演還是新編？

蔡：老戲新演有個好處就是有現成的劇本，像那個〈撞鐘分宮〉，大家都公認是挖出來的好戲，但是到我演的時候，我又花很大的力氣去梳理，大概有五分之一被我梳理掉。太拖沓的、很一般的、重複的，大概去掉五分之一，然後再精煉。大概一齣戲要演一個小時十分鐘的話，我把它精煉成五十分鐘，這樣戲就好看。

這裡面(《手抄本一百冊》)大部分的戲都得這樣去精煉。

孫：老師崑大班裡面的演員裡頭……像張靜嫻老師是崑二班的，他有《班昭》。但是像蔡老師，好像就沒有專為老師作的新編戲碼。

蔡：新編戲我以前也演過，比如演過《貴人魔影》，就是《畫皮》。我、梁谷音、劉異龍三人演的，就是一個大戲，原來老本沒有的。這個戲是上個世紀八十年代，搞出來很多人很喜歡看，大概演了一百幾十場。但是很遺憾沒有錄像，現在要錄還得找人來排，像這種戲演過也就演過了，如果錄下來也就像《班昭》一樣。

《班昭》這個戲排得好一點，是新編歷史劇，又得了一個獎，所以就保存下來了。

就我以前還是有演新編的戲，但是不多。我是覺得崑曲比較擅長的還是在原有的基礎上加工提高，這樣觀眾也喜歡；完全新搞、像《班昭》這樣的，鳳毛麟角，比較少。

孫：文革的時候崑曲不能演了，那大家都去從事什麼工作了？因為那段紀錄很少。

蔡：那段就是不堪回首的日子。那段期間長達十年，像我們這些人，文革開始的時候我們二十多歲，還是有很鮮明的印象，比我們小十年的恐怕體會就很少了。所以我們這一代人和年紀大的又有區別，畢竟我們年紀輕。如果現在把我挖到那

邊，我這條老命恐怕就……

我的老師俞振飛當時的種種待遇恐怕就都歸我了。那時候死了不少人，沒死、挺過來的人也非常悲慘。現在是沒人去說他，但不可能不去說他，而且以後，我相信我們的後代一定會來評價它的歷史作用。就拿毛澤東這個人來說，他到底是功大於過，還是過大於功。現在都不提這件事。

現在還沒穩定，到了一定的時候，我相信一定會。現在說法很多，好像說是史無前例，這很合適，確實以前沒發生過。我希望是空前絕後，不希望再有了，再有就很痛苦了，我們那些二十幾歲的人，既是毛澤東煽動起來的人，但我們裡頭冒尖的人，又是被批鬥的人，我們就像那個「雙重身分」。像我那時候，老師是俞振飛；像沈傳芷，也是批判對象，但因為名氣不是很大，不是主要批鬥對像。社會上一些造反派跑到我們那邊，像俞振飛、言慧珠，就苦了，名氣太大，就是重大批鬥活動針對的社會文藝界名人。我那時候就有兩個問題，就是一面要站在群眾那邊，來揭發老師，那時候心裡是很痛苦的，不揭發也不行；雖然站出來批判老師好像站到群眾那一邊，但是當社會開始批判文藝黑線，我們又站到被批判的那一面去。帶有這種兩重性的身分，我在文革中始終處於這樣的狀態。

孫：那個時候還有演戲嗎？

蔡：那個時候讓我最痛苦的就是這個……

馮：那時候都不讓演，尤其他當小生更不讓演。我認識他的時候不是在他顛峰的時候，是當日本兵的時候。那時候不是小生不准唱嗎？他就演老生拿那個槍當日本兵。

蔡：那時候就先批判「封資修」：封建主義、資本主義、修正主義。「封資修」在我們傳統戲中可以說每一齣戲都有。那時候對我比較痛苦的就是我以前學得沒一樣是對的，把我以前十幾年苦練的東西全盤否認掉了，這是一個；第二條，其他的行當，花臉、老生演現代劇了，他們還有飯吃，我沒飯吃，小生不存在了。以真假嗓子來演公公是不可能的，於是我也沒飯吃了。我的行當否定了，事業沒了，加上崑曲一筆勾銷，這樣我遇到的問題是，否定了我過去的一切的一切，我就不知道該怎麼辦了。那時候只有一個辦法就是演現代劇，我的真假嗓子又不能唱，所以只能演反派。所以我以前排了幾個現代戲，那時候文革還沒開始，文革開始前的兩三年當中，傳統戲已經不能演了。

我打個比方，文化大革命的正式展開是從 1966 年開始，在 1965 年……從 64 年開始，傳統戲就不能演了。我們開始排現代戲，我們就排出一個大家都知道叫「瓊花」，這個戲就是華文漪演瓊花，計鎮華演黨代表，那都是主角，我演什麼呢？我演南霸天，他們的對立面，就是反派。這是根據紅色娘子軍，他們的對立面就是國民黨反動派，這一部的反派頭目南霸天我演；後來拍《紅燈記》，我演

鳩山。在《智取威虎山》裡面我演土匪，還有在《夾皮溝》的老鄉，我就演這些。就是演反派主角，不然就是老百姓、小土匪。

那個《紅燈記》，京劇的鳩山我不演，我們崑曲有自己的鳩山，我演過。

孫：老師那個好像叫什麼《自有後來人》？

蔡：對，但京劇裡的《紅燈記》也演過，我演裡面的日本兵。

也就是說，這一場文化大革命對我來說，首先把我過去學來的東西全部革掉了，所以我既是革命的對象，又去革別人的命。這裡經歷了一場很激烈的、很痛苦的自我反省、自我鬥爭。痛苦在什麼地方呢？現在想一想很可笑，但當時就是這樣過來的，寫檢討還是小意思呢，自己這麼厚的，我在學校裡學的、包括老師教的、自己親手寫的身段譜啊什麼，親手自己一張一張放到火堆裡燒掉。我最痛苦的就是這個，所以我找不到自己小時候寫的筆記本，但這都是自己親手把它燒掉的，這是最痛苦的。然後自己發表聲明，什麼我演過的戲都是封建四舊，就是自己否定自己，然後再來批判。每天戲不演了，起來就是讀毛主席的語錄，然後開始罵自己。然後碰到要批判俞振飛，我起來批判俞振飛，要批判周信芳，我就起來批判周信芳，整天就是這樣，差不多就是十年了，漫長的十年。當然裡面發生很多事情，比如說言慧珠上吊死了，還要開批判會，因為他畏罪自殺。所以這個十年平心而論，什麼人權、人的尊嚴都沒有。我每天上班，這個包裡面什麼毛巾牙刷都帶著，因為我隨時有可能今天上班就不能回家了。憑什麼不能回家呢？只要有人用大字報寫出來了，蔡正仁必須低頭認罪，行了，我就馬上被關到那個牛棚，我們當時年紀輕，拴不上牛棚，所以到羊棚。

馮：我們那時候也是這樣，看完電影也是開會，然後一個人發一個麵包，一天就不上班了開會去，那時候還自己放點水喝。

蔡：就這個社會給我一個感覺，你越是有成就、有成績的，這種人越容易被人鬥；你越是甚麼本事都不會，整天跟著人轉，越是革命的基本力量，他們沒事。

馮：那時候不是有個滑稽戲？醫院裡的滑稽戲，醫生要他去掃廁所，掃廁所地來開刀，結果亂開。

蔡：所以從這種現象來看，完全是反動的，反而動之，一個世界上什麼本事也沒有的人最吃香，這是什麼社會呀？文革就是這樣！因為你們沒有經歷過，是怎麼也想像不出來到底是怎麼一回事！比如像我每天上班，你能想像今天上班我就不知道能不能回來？我經歷過這樣的經驗。所以所謂的文化大革命其實是文化的大反動，破壞得很厲害的！

現在看來，凡是咬緊牙關，怎麼受凌辱、怎麼受欺負、怎麼受打擊，咬著牙挺過來，就挺過來了。覺得受不了凌辱、受不了打擊，跳河、跳樓，也就死了。

我們學校裡有很多老師，其中有一個叫楊婉儂老師，我真的是非常非常同情他……

馮：你想想看那時候叫他(蔡正仁老師)去做食堂裡面的會計，他怎麼行？他根本幹不了這個活！他回來以後就跟說，他就像小學生一樣，比如說青菜一毛八，什麼什麼多少錢，然後加一橫……。我說這樣會錯的，打算盤好了，他說我不會打算盤。我說我來幫你加吧，沒算盤太麻煩了！他就幹這活！

蔡：這種所謂的文化大革命，一句話最貼切就是中國沒有人權，只要有十個人聯合起來就可以把我打倒。但要像我老師、要能夠忍受。那時有一批造反派跑到俞振飛的家裡，用粉筆在地上畫了一圈，就叫俞振飛站在圈裡頭，他們不發話就不許俞振飛走出圈外一步。然後這批人就跑到他樓上、什麼臥室，見到被子、毛毯什麼好東西就打成一包，一包包好東西往外面拿。俞老師事後跟我們說，他就站在那裏看他們一樣東西、一樣東西的拿出去，他說：「我當時想，這些東西對我來說都是身外之物，你們愛怎麼拿就拿吧！什麼黃金什麼的都拿吧！只要我這條命還存在。」他腦子還很清楚，看他們東西一樣樣地拿，就是不敢邁出一步，等他們都走了，他還是站在那裏，因為沒人說可以出來。還是一個幫他料理生活的保母，說：「好啦、好啦，人家都走了很長時間啦！」他才慢慢出來。

還有一個就是楊婉儂，一個老先生。他最最要不得就是在單位裡被批鬥，心裡當然也是很難受，但如果他回到家裡，妻子、兒子女兒安慰他，他就沒事；但是他家裡，他妻子到他兒子、到他女兒，也罵他。在單位裡受批判，回到家，家裡人也罵他、不理他，說他把他們都害苦了，他就覺得這個世界上沒有可以留戀的了。但是這個老先生當時就說，我沒問題，用什麼來證明呢？他說我知道總有一天會被平反，果然後來給他正式平反。哪知道就在宣布他平反的隔天，他自己從學校六樓跳樓死了。為什麼？他跟家裡人說，我終於見到平反，證明我不是國民黨特務，但是你們這些人我全看透了，為了表明我是清白的，我也看透了，我不願意和你們過下去了。

馮：那時候很多人也不是跳樓，也有跟家裡人分開、關係到此為止。

蔡：所以我聽到這個事情，我們也覺得滿悲慘的，這種事情在文革當中很多。但是也有在單位裡被鬥得很厲害，回到家裡家人待他很好，老婆啊、兒子啊、女兒啊，說：「爸爸你放心，我知道你是好人」什麼什麼的。這種人不會死，他在外面再怎麼苦，他想到回到家有溫暖。

孫：那個楊婉儂老師的名字怎麼寫？

蔡：木易楊，婉是女子旁的婉，農就是一個田旁邊一個農。

馮：但是他還是進了樣板團。

蔡：他考了三次才考進去，等我傳記出來了就可以看到。

文革是史無前例的，我認為文革的唯一好處，就是喚醒了大陸多少人的頭腦，沒有文革他們還糊塗，就是因為文革，才讓他們認清中國要這樣搞下去絕對沒生路，於是才出現鄧小平的改革。所以現在中國的起來，我說句老實話，要沒有文革，說不定還沒這麼徹底。所以要說文革有甚麼好處？這就文革的好處，讓人反過來看。如果這樣來看，中國大陸受到那麼多衝擊、危害，換來今天的飛速發展，也值了。

孫：文革那時候結束是因為四人幫垮台？

蔡：是，這個四人幫的垮台，也是因為招致了大多數人對他們的痛恨。所以我覺得中國的事情很有意思，「多行不義必自斃」，這話是很有道理，以為手握大權可以為所欲為，錯了，到了一定的時候，老百姓會給你一定的教訓，這是真的，跟台灣陳水扁一樣。你看看中國歷史這種人很多，我們系裡開玩笑，陳水扁是什麼行當？二花臉勾白臉。

孫：那麼文革結束以後老師就開始上台？

蔡：文革結束以後 1976 年 10 月，四人幫粉碎，上海崑劇團成立是 1978 年 2 月，經過粉碎四人幫一年到兩年的期間裡，大家開始思考問題，首先四人幫反對什麼，大家就開始反彈。首先我們上海崑劇團的崑字，就是四人幫給我們剝掉了。所以我們就提出要把崑字回復，有一些人聯名寫信都是由我發起，寫了一封信給上海的最高領導，大概半年後他們就同意了，於是就產生 1978 年的上海崑劇團。當時文化局把我請了去，局長非常高興，給我看上海市政府的批文，同意建立上海崑曲劇團。當時我腦子裡有點彆扭，當時上海什麼京劇團、淮劇團、粵劇團，我們怎麼是上海崑曲劇團？我就說能不能是崑劇團？曲字不要，就是上海崑劇團，他們一聽也覺得有道理，局長就說好、向上提，就是這樣把曲字拿掉，我提的。就這樣一直到 2001 年的五月八號，聯合國把崑曲列為世界文化遺產，中國崑曲被列為……

孫：人類口述與非物質文化遺產。

蔡：我就忽然感覺到壞了，我說當時上海崑曲劇團還是對的，就跟上海領導說能

不能改回來？他說不行哩，現在上海崑劇團大家都知道了，要再改回來就很難了。所以這個歷史的主要責任是我的事情。當時 1978 年二月份就是在這個情況下建立的。

上海崑劇團的成立標誌著什麼問題？就是二十世紀一百多年來，上海的歷史上居然沒有一個專業、完整的崑劇團，那個傳字輩、仙霓社，只不過用仙霓社的名字在上海大世界演過這麼一陣，很快就消逝了。到了六十年代我們畢業了，出現了青年京崑劇團，也不是純崑的，就是到了 1978 年才正式出現了上海崑劇團。從歷史的角度講，我認為這是一個標誌，二十世紀七十年代末，上海終於出現一個專業崑劇團，這是它的重大意義，裡面有我的一分。

孫：現在這個崑劇團的演員，也都是先進劇校學戲嗎？

蔡：當時的演員是現成的，也就是我們以前崑大班崑二班為主，到了上個世紀的最後一個年代九十年代初，93 年，崑三班從劇校進入上海崑劇團。1993 年還不算他們畢業，他們那一年是先進上海崑劇團實習，他們真正畢業是 1994 年，也能算是上一個世紀他們就進入了上海崑劇團。現在已經到了崑四班，很快就要到了崑五班的年紀了。應該說，上崑成立了三十年，現在快到了四十年，我想我們這些人還可以存在十年，到了五十年，我們這些崑大班的人還可以趕上，到了五十年以後，就是後輩了。我是覺得，從上海崑劇團成立標誌著上海崑劇新時代的開始，上海崑劇團三十年排了七十幾齣大戲，這是比較難得的。直到現在我們上海崑劇團，今年年底這個《長生殿》，看看能不能被評為十大精品劇目之一，這樣上海崑劇團成立四十年不到，就有兩台精品劇了。這是在全國來說不多見的。特別是《長生殿》，《長生殿》如果今年年底評比上精品劇目的話，就是囊括了中國戲曲當中所有的獎都拿了，這個是很不容易的。這麼來說，那麼我本人也是很難得、很榮幸的一個，因為《長生殿》我都參與了，而且我又是主要的角色，恐怕也是崑曲的歷史上比較少見的一個，因為連我的老師——俞振飛這麼一個大家，還沒有人稱他為活的唐明皇，所以我是很榮幸。因為歷史的侷限，因為他晚年最好的時候碰上了文化大革命，使他沒有可能來演出全本的長生殿。我就有可能，我非常幸運！文革以後，我還身強力壯，終於給我趕上了，有幾個事情是我老師沒有趕上的，一個就是崑曲被列為世界文化遺產。所以我還記得五月十八號我聽到這個消息，第一件事情就是跑到老師的像前，我說：「老師，您奮鬥了一輩子，可是您想也沒想到，也沒看到，我看到了。」我想俞老在天之靈是非常開心的，但他沒趕上，傳字輩的老師也沒趕上，只有一個老師趕上了，就是倪傳鉞老師。這些事情對崑曲來說，對傳字輩老師來說，對俞振飛老師來說，那真是驚天動地的一個大喜事。那麼以《長生殿》獲得這麼多的殊榮，當然我希望就看今年啦，要是今年評上了，我這一生就沒白過了！想想也真的不容易，崑曲歷史上，有哪個演員能碰上像《長生殿》這樣的盛況？加上我們在上海演的《長生殿》剛剛開始演的時候，報上有這麼一條，我一直記到現在，恐怕沒有任何一個演員獲得的

評價比這個更高了，為甚麼呢？不管得了什麼獎，別人也能得。有一個觀眾在記者採訪劇場的時候講的話，我一直非常感動。他說：「不看蔡正仁的《長生殿》，將是我的終身遺憾！」這句話就登出來了。我看，就覺得沒有比這麼評價更高了，被一個觀眾這樣說，我是非常感動的，一下子就讓我能夠在過去吃的那麼多苦以後，感覺值了！這個是我的前輩沒有的，我覺得我很榮幸。

還有一個觀點就是，我從事崑曲以後，經歷過文革這樣的毀滅性打擊——雖然我稱為毀滅性打擊，但卻沒有把我們毀滅掉；但是這樣一個毀滅性打擊以後，我當時的思想曾經發生了一些變化，就是被封資修批判過以後，我當時也發表過一些謬論，認為我好像受了封資修的毒害，去演了崑曲去毒害人民，我也要聲明好像通過學習，我才明白作為一個末代小生，我也說唱崑曲的日子也不可能再有了，我也說過崑曲必定會滅亡，它是封資修的什麼、什麼，我在文革學習中談體會的時候，我都堂而皇之地談過這些看法。那麼通過現在這樣的實踐，文革後已經四十多年，我當時什麼「崑曲必將滅亡」的看法，事實證明是錯的。不僅錯，而且我開始認識到，我終於看到崑曲的曙光，原來這個劇種，不僅不會亡，而且還會大放光芒，非常有前途。甚至我自己感覺到、體會到，這樣一個古老的劇種，它的前程是非常非常光明的，而且它崑曲藝術的生命力是非常非常強大的，甚至證明越是古老、它的生命力越強！這是我近幾年當中的一些體會，這是我由衷感到的。因此當時我認為，第一，崑曲的光輝要經過好幾代人才能逐漸逐漸明朗，所以我認為，儘管我相信崑曲會越來越好，但在我這一代是看不到的，就是我認為崑曲最光輝的時候，擁有大批年輕觀眾，而且非常熱，我始終相信這樣的年代會到來，可是我從來沒想到，這個新世紀到了以後，來得這麼快！這是從我上個世紀 1992 年到台灣去，第一次到台灣去演崑曲、我第一次帶團到台灣去演出，台灣觀眾對崑曲的熱情，就深深感染了我，我的思想就開始轉了。我想：不對呀，為什麼台灣的年輕人那麼的喜歡崑曲？那個時候大陸的年輕人還不是像台灣這樣熱，甚至於在大陸年輕人裡面，當有人提到喜歡崑曲的時候，全班的人哄堂大笑，怎麼現在還會有這樣的老古？但是現在你去看看我們的年輕人，誰喜歡崑曲，很多年輕人都會對他投入一種很景仰、很羨慕的眼光。在南京、北京、上海，我在北京演《長生殿》，上海有那麼一批年輕人，飛到北京去看，我在北京碰到他們，說：「你們不是在上海看過嗎？」他們說：「老師，只要你演《長生殿》，到哪裡我們都去看！」南京也是，非常年輕的女孩子特別多。我就越來越體會到，我認為張軍，或是張軍幾代以後能看到的現象，我已經看到了，這一點我覺得非同小可，是讓我更感覺到，我比我的老師們要幸福得多，他們是做夢也要想，但是他們沒看到，我看到了。只是當時我覺得我也看不到，但是我相信會看到，只是我看不到。也許我的學生也會對著相片跟我說，老師怎麼、怎麼的，但是我沒想到現在我不僅看到，我自己親身感覺到這個非常的變化，所以我越來越覺得……比如說上海這個淮劇、京劇、粵劇，幾個戲曲擁有年輕觀眾最多的是崑曲，這一點我的老師作夢也想不到，這一點令我感到最最欣慰、最最高興。有人問我，什麼事情最最高興？得了大獎？我說得了大獎是高興，但還不是最高興，最高興

是看到那麼一批年輕人喜歡崑曲。

孫：以後會更多。

蔡：因為我腦子裡一直有一個問題，是甚麼原因使他們那麼愛好崑曲？我問他們，他們說了三個原因：第一，崑曲的文學性、文化性使它的唱詞非常美，這是他們喜歡崑曲的一個重要原因，但是這還不夠；第二，崑曲的曲調、音樂非常柔軟，符合他們現在一天工作下來需要得到一種藝術調養的需要；第三，崑曲的身段舞蹈非常美，看崑曲整個給人一種美的感覺，美的享受。這三個原因恰恰是任何劇種都非常追求的，崑曲幾乎都達到了。所以從這個角度來講，我們要努力保持崑曲這三大特點，把它保持好、發揚好、還要越來越好。我認為崑曲這個前途可以永遠的保持下去，十年後、五十年後、百年後那會越來越好地保持下去。我覺得從事這樣的一個劇種，信心會越來越強！越覺得對自己事業的熱愛的基礎越來越深厚！

孫：我覺得除了那三點以外，是不是和老師的推廣也有關？

蔡：這就是越來越多學生來學，我都很高興。不是我愛動，學生大家都喜歡崑曲，這正是我願意看到的，也是我樂意的。

孫：這個問題問老師，想老師可能會不好意思，所以想請問師母，看了老師這麼多年的戲，師母覺得老師在舞台上面最吸引人的地方是什麼？

馮：他在舞台上把自己融入進去了，他不是在演，他就是……就是這個意思。比如說他有一段唱，我老是聽他唱這麼幾句，雖然我聽別人唱過，不一樣。他力是用盡了，而且他每一個字都發得很清楚。有些人唱，有幾個字清楚，有幾個字不清楚，就是看了這字幕以後我才知道唱了什麼。他(蔡老師)唱了每一個字我都很清楚，他就跟我說，我每一個字都用力的。

以前他演戲，我也到後台去看，以前看看就像風吹過一樣當沒事，有一次他到蘇州演，那一次我是真正在看，不像以前看看沒往心裡去。這次我真的看，發現：嘆！他表情就跟真的一樣，倒是滿感動的。別人也是這樣演，但都不感動，他演我就感動，他是有那麼一點讓我感動的這種感覺。後來他跟我說我們去演《班昭》，到外地去演，他說我們的工作人員都哭了。我說：「是嘛，是滿感動的這個唱。」我說你們去演，又不是當觀眾，看你們每天排戲，你們也哭幹嘛哪？你看過他的《販馬記》沒有？去看看，他演得是不錯，既像人家新婚夫妻一樣——人家小年輕演員外表很吸引觀眾，但內在沒有他好。就像廚師，同樣是油鹽醬醋，人家是一級我是三級。

孫：師母最喜歡老師哪一齣戲？

馮：他的〈喬醋〉我很喜歡，《販馬記》我也很喜歡。

孫：師母喜歡喜劇嗎？

馮：年紀大了看悲劇沒有勁，開心一點好。而且我覺得開心比悲劇難演。因為開心不是光我笑了、你也笑，我笑了你不笑是沒有用的，得能讓你會心那麼一笑才行。

孫：看那個〈喬醋〉，昨天就想說之前曾經想和跟我搭配的旦來演這齣，但是她說因為這個小生品行不良，所以不喜歡演。看蔡老師的〈喬醋〉裡面的潘岳，就想這個小生本身在外面娶了小妾回家不跟老婆講，這個是很不對沒錯；問題是看蔡老師演的，就實在沒辦法罵他。

馮：對，讓你不知不覺同意他，就是這種味道。

孫：外面要娶小老婆？好、好、好就給你娶。那個角色呈現出來很可愛，怎麼樣都沒辦法罵他。

老師像是這種大官生、小官生，好像大部分的悲劇都用大官生，喜劇都用小官生的樣子？

蔡：目前來看，大官生的悲劇好像多了一點。比如說，〈撞鐘分宮〉的崇禎皇帝，《長生殿》的唐明皇，也是悲劇；《琵琶記》的蔡伯喈，慘賭當中的建文帝，也都是悲劇。確實，幾個著名的大官生的戲都屬於悲劇。《邯鄲夢》的呂洞賓不能說是大官生，他好像還是屬於小官生。

孫：那這種在老戲上有沒有已經規定……比如說唐明皇就一定是大官生，那新挖出來的角色，會怎麼歸類呢？

蔡：其實這沒有明文規定，但是有一定的範疇。比如說，我剛剛舉出的大官生，他大部分都屬於地位比較高、職位比較高、年齡相對大的，這些都是比較重要的前提，就是很少有演大官生的只有二十多歲。

孫：那像是蔡伯喈的年紀不算大，為什麼也歸入大官生呢？

蔡：蔡伯喈的年紀當然不算大，但是為什麼列入大官生？我覺得主要是他是大文豪，在歷史上身分很特殊；第二個呢，就是雖然官職不是很大、很大，但是給人

感覺是大家，恐怕這是很重要的一個原因。所以要份量很輕的去演，這個角色不大好演。所以盡管《琵琶記》裡那個時候還沒當官，你完全用巾生去表演就顯得格格不入，還是要用官生的手法去演。所以歷來《琵琶記》的蔡伯喈都是被列入大官生。

孫：那麼《荊釵記》的王十朋應該屬於大官生還是小官生呢？

蔡：王十朋嚴格算起來是小官生，因為他的官不大，但是大部分都是悲劇，我覺得王十朋是介於大官生和小官生之間的人物。

孫：是小官生的成分多一些？

蔡：嗯。

孫：那現在的演出，尤其是新編戲，會不會有很多跨行當的表演？像是那個張靜嫻老師的《班昭》，就是必須要從十三四的小女孩演到七十歲的狀態，那這樣在表演上應該要怎麼處理？

蔡：這算是特例，《班昭》在崑曲的傳統戲裡頭很少見到，很少有人把班昭從小演到老。我覺得班昭的格律應該是正旦跟閨門旦。

孫：所以即使年齡跨度很大，還是有一個主要使用的行當？

蔡：對，應該是正旦這一類。你說他馬續實際上我完全是用官生的方法，因為用巾生的方法到後面他的份量就不夠重。

孫：那像是老師演《長生殿》的時候，會依照不同折子所要表現的情感，而借用其他行當的表現方式嗎？

蔡：那當然是可以借用很多，但是他基本的格調是大官生，而且他又是皇帝。到了〈驚變〉的時候，這個人物發揮地最瀟灑、最佳狀態；那麼很快的就轉到〈埋玉〉，就很悲慘了。唐明皇也是很特別的人物，所謂「樂極生悲」，這皇帝享盡了人間的榮華富貴，但他也嘗盡了人間的悲慘。像這樣的人，中國歷史上也不是沒有，但是不多。後階段的唐明皇，實際上是非常痛苦，說他是太上皇，但實際上不曉得。這種皇帝不好當。因為我們的唐明皇限於篇幅不好表現，但是歷史上的唐明皇我覺得比洪昇筆下的唐明皇悲慘，因為這一切的一切、唐明皇痛苦的後半生，居然是他的親生兒子造成的。沒有他兒子，楊貴妃不會死；楊貴妃不死，他後面的那種、痛不欲生的感覺就沒有。但話又說回來了，雖然是他兒子造出來的，

可是造成這樣的後果，也是他自個釀成的苦果。這是歷史上非常悲慘的一個人物。有人說作帝王者多好、看看唐明皇怎麼樣……可是再看看他另外一面，這樣的帝王還是不要作的好。他的後半生作了太上皇，身邊只有一個高力士，非常悲慘。

孫：老師您〈太白醉寫〉是甚麼時候開始學的？

蔡：〈太白醉寫〉好像是上個世紀，五十年代末六十年代初，那個時候我大概也是十八九歲。大家都知道〈太白醉寫〉這個戲難度很高，年輕人學可以，要演就很難。俞老師自己有一些切身體會，他講自己演員生涯的時候，都把〈太白醉寫〉作為典型的例子：他說二十歲左右學了〈醉寫〉，一直到四十歲才能演。這個事情的本身就說明，連俞振飛都這樣，誰還有本事超過俞振飛？當時對我來說，當然沒這個勇氣向老師提說要學，但那時候正好，學校領導就提倡要敢想敢做，要攻尖端；那時候毛澤東不是提倡什麼一天等於二十年、什麼要超英趕美？學校的領導就說人家都敢於超英趕美，你敢不敢趕俞振飛、超俞振飛？當然我腦子裡怎麼敢提出來什麼趕俞振飛、超俞振飛，這是不可思議的事情。但是大家有這麼一種風氣，你不提就好像格格不入，不過我還是不敢提。後來領導就明說了：「蔡正仁，你敢不敢像俞振飛提出〈太白醉寫〉？」在這種情況下，當然我心裡頭是很心虛，但是被他那樣一煽動，帶有一些被迫、也帶有一些心裡很想的感覺，就跟俞老師提出來。提出來以後，當然老師是說要學當然很願意教，不過因為沈傳芷老師先在教我，我花了兩個禮拜把〈太白醉寫〉學下來，又跑去找俞老師一遍一遍演，大概兩個禮拜，學了，會了，響排啊，就演了。我還記得當時還真沒什麼喝過酒，不知道喝醉的滋味，完全是模仿老師的，這一點我可以做得很好，一招一式反覆幾百遍地練；也演了，不但演了，這個新民晚報上海的一家報紙第二天還專門刊登了一篇文章，說年輕人敢演〈太白醉寫〉，大大地表揚了我一番。那麼我演完問老師：「有甚麼問題？」兩個老師看下來，都沒說什麼。就說：「可以、可以，你繼續努力。」講得比較客套籠統。我也知道講得仔細，把你前面否定掉，老師也怕對你打擊太大，但是要說好嘛、又要怎麼說呢？當然記者是鼓勵一下。這麼以後〈太白醉寫〉就成了我經常演的節目，於是我就有一些得意了：俞老師說不敢演，我就敢演，而且敢演以後還經常演。也沒覺得什麼，當然也知道這離俞老師的水平還很遠，但是總覺得不像老師講得那樣神乎其神，好像到四十多歲才演。

這個巧麼也奇，到了文革以後就差不多十五年就停下來，停了差不多也二十幾年沒演，到了 1980 年代以後，我們上海崑劇團到南京去演出，戲碼排出來就是〈太白醉寫〉，那時候我的年齡大概四十幾歲，正好是俞老師演的歲數。我當時還沒想到，只是在南京演的那次是我演到現在感到最不滿意的一次，也是讓我感覺到渾身不舒服。那個醉步、那個眼神，總而言之就是開始對自己感到不滿意了，以前從來沒有這麼強烈的感到過，不滿意到那天晚上睡不著覺。我不大會睡不著覺，那天就是睡不著覺。我思來想去、想去思來，爬起來就給老師寫信，就把這

樣的體會，說：老師我怎麼覺得一招一式、怎麼都不滿意自己，越來越覺得〈醉寫〉這個戲很難演……這封信寫過去以後沒幾天老師立刻回了信，寫得滿多的、滿長的。我現在記不起來了，可是這封信找不到了。我印象最深的，是老師說，我等了你二十幾年，終於等來了，你感覺到自己這也不行那也不行，你感覺到自己不行，恰恰說明你有了長進，以前你不知道，那是你不懂，還沒有這麼水平來衡量自己。我看到你覺得自己不滿意，我倒是很高興，你有了實質的長進。

我覺得老師的話有道理，我想起我們這幾天有些談話，老師說「初學三年走遍天下，再學三年寸步難行」你覺得寸步難行，那就離走遍天下不遠了。所謂走遍天下是假的，總有一天要感覺到寸步難行；有些人永遠感覺不到寸步難行，那他永遠不可能成為大家。他這封信的這幾句話讓我感受很深。所以〈太白醉寫〉這個戲從走遍天下，到寸步難行，這個過程很生動，很能描繪我們這些學戲的真諦是什麼。當然也不是說我現在演得〈太白醉寫〉很怎麼樣了，離老師的差距還是很大，所以還是要繼續磨練。因為像這種戲是沒有盡頭的，可以繼續努力、可以達到一種什麼程度，當然我現在演得當然比十幾二十年前有體會。



附錄四 蔡正仁活動年表

- 1941 年 7 月 2 日 出生於浙江省吳興縣，後舉家遷往蘇州吳江縣震澤鎮藕河坊。
- 1954 年 3 月 1 日 進入上海戲曲學校第一屆崑曲演員訓練班。
- 1961 年 8 月 上海戲校第一屆崑曲演員訓練班畢業，與京劇、音樂、舞美班 聯合組成「上海市戲曲學校京崑實驗劇團」。
- 1961 年 12 月 21 日 上海市戲曲學校京崑實驗劇團更名為「上海青年京劇團」赴香港訪問演出。劇碼有《白蛇傳》、《楊門女將》、《斷橋》、《販馬記》等，主要演員李炳淑、楊春霞、孫花滿、齊淑芳、蔡正仁、蔣英鶴等。
- 1984 年 6 月 在上海中國大戲院與鄧宛霞、方小亞、盛燮昌等合作演出《白蛇傳》。
- 1985 年 3 月 15 日 獲特邀於延安劇場與李薈華、鄧宛霞合作演出「紀念周信芳誕辰 90 周年、慶祝上海京劇院建院 30 周年」專場表演。
- 1985 年 7 月 參與上海工人文化宮、上海京劇院、上海手錶二廠聯合主辦小生專場，與王文軍、蔡正仁、王世民、楊淵和票友林金城、龔志嘉、戴孝怡、林德岡聯合演出《群英會》、《羅成叫關》、《白門樓》、《黃鶴樓》、《寫狀》、《金玉奴》。
- 1987 年 獲第四屆中國戲劇梅花獎。
- 1987 年 4 月 16 日 於天津中國大戲院「梅派藝術展覽」第六場，與華文漪演出《販馬記・寫狀》。
- 1987 年 4 月 19 日 參與於天津中國大戲院「梅派藝術展覽」第九場，參與「清唱專場」演出。
- 1988 年 5 月 8 日 在人民大舞臺參與首屆海內外梅蘭芳藝術大匯演，與陸愷章演出《奇雙會》。
- 1989 年 12 月 29 日至 1990 年 1 月 3 日 參與上海人民大舞臺舉辦建場 80 周年紀念京劇專場演出。
- 1990 年 4 月 14 日 出任上海崑劇團團長。
- 1990 年 8 月 協助演出香港鄧宛霞京昆劇團建團公演。
- 1994 年 2 月 10 日 1994 年文化部春節電視晚會中央電視臺播出京劇《白蛇傳》片斷，其中蔡正仁飾許仙。
- 1994 年 4 月 29 日 參與天蟾京劇中心逸夫舞臺開台祝賀演出。
- 1995 年 3 月 7 日 赴北京大學演講。
- 1999 年 2 月 15 日 1999 年春節戲曲晚會播放蔡正仁演出的崑曲《長江殿・小宴》。
- 2002 年 7 月 13 日 於上海逸夫舞臺演出《失・空・斬》，飾馬岱。

- 2004 年 1 月 24 日 參與「海峽兩岸、京劇名家、歡聚逸夫、共度新春」大型演出活動第三場，與魏海敏演出《玉堂春》。
- 2005 年 7 月 參與錄製的、以崑曲藝術為主題的傳記類專題片 DVD《尋夢半世紀》首套發行。
- 2005 年 11 月 5 日 與魏海敏共同參與崑曲《梁山伯與祝英台》首次演出。
- 2005 年 12 月 15 日 《當代名家唱腔精萃》獲第五屆中國金唱片獎的戲曲類專輯獎。
- 2006 年 1 月 29 日 參與 2006 南北演藝名家迎春戲曲大反串晚會。
- 2006 年 2 月 15 日 參與錢程從藝 25 周年研討會。
- 2006 年 7 月 6 日 參與沈傳芷先生誕辰 100 周年紀念演出第一場，演出《金雀記・喬醋》。
- 2006 年 7 月 17 日：2006 全國昆曲小生演員培訓班開班，與汪世瑜、岳美緹分別教授《琵琶記・書館》、《牡丹亭・硬拷》、《占花魁・湖樓》三折戲。
- 2007 年 4 月 20 日 於高一鳴作品演唱會演出《桃花扇》片段。
- 2007 年 4 月 28 日 參與第三屆兩岸經貿文化論壇戲曲文藝晚會，演出《長生殿・小宴》。
- 2007 年 10 月 3 日 參與跨越時空的京昆情緣—迎國慶慶回歸京昆合演重現經典系列演出第一場，演出崑劇《八陽》、京劇《九江口》。
- 2007 年 10 月 6 日 參與跨越時空的京昆情緣—迎國慶慶回歸京崑合演重現經典系列演出第二、三場，分飾許仙，出演《白蛇傳》(游湖)，。
- 2007 年 12 月 1 日 參與言慧珠表演藝術教學成果研討活動第一天，演出《長生殿・迎像》。
- 2007 年 12 月 2 日 參與言慧珠表演藝術教學成果研討活動第二天，演出《鳳還巢》。
- 2007 年 12 月 20 日 參與北方崑曲劇院建院五十周年紀念演出第三天，演出《長生殿・小宴》。
- 2007 年 12 月 29 日 於上海逸夫舞臺 演出《金雀記・喬醋》。
- 2008 年 4 月 28 日 參與錄製的《劇壇瑰寶——上海優秀傳統表演藝術整理搶救作品精粹》音像專輯發行。
- 2008 年 4 月 30 日 北京保利劇院演出《長生殿》全本，分〈釵盒情定〉、〈霓裳羽衣〉、〈馬嵬驚變〉、〈月宮重圓〉四本。
- 2008 年 5 月 8 日 參與上海昆劇團團慶三十周年北京表演第三天，出演《評雪辨蹤》。
- 2009 年 1 月 25 日 春節戲曲晚會播出蔡正仁出演的《長生殿》選段。
- 2009 年 6 月 26 日 第四屆中國昆劇藝術節、第四屆中國蘇州評彈藝術節落幕，獲得特別榮譽獎、優秀表演獎。
- 2009 年 9 月 27 日 參與「海峽梨園情——2009 大型中秋戲曲晚會」演出《長生

殿》。

2010 年 3 月 31 日至 4 月 5 日 上崑來台演出《全本長生殿》，扮演第三、四本的唐明皇。

2011 年 7 月 1 日 於「雅韻正紅」崑曲名家演唱會暨中國戲曲表演學會獲頒「終身成就獎」。

2012 年 5 月 12 日 於上海逸夫舞臺演與張靜嫻共同演出《評雪辨蹤》。

