

民俗、市場與崑腔傳播的雅俗融通： 以近現代金華武義崑班及其鈔本為論述主軸^{*}

黃思超^{**}

摘要

崑腔從蘇州傳播各地，受到地方方言、聲腔、民俗信仰的影響，演化出與蘇州崑曲不同的特色。目前對崑腔傳播地方的研究，主要思考脈絡為：以蘇州崑曲（以下簡稱正崑）為「雅」、為「典範」；草崑為「俗」、為「變異」，本文認為，從崑腔所生存的現實環境來觀察，對於崑腔傳播問題，以及傳播過程中，崑腔產生變異的因素，對於雅俗之別，尚有更多可以思考的空間。崑腔聲腔透過戲班、演員的流動，產生交融變化的同時，又因其風格的雅正，不僅傳承有其規範，相較於地方聲腔戲班，崑班地位有所不同。本文除了以金華地區的習俗、文獻與田野調查，敘述崑腔在金華的特殊性，並以少見的金華崑《火焰山·借扇》、《雷峰塔·覆鉢收妖》舊鈔本，觀察崑腔傳播的文本變化，認為即使是傳承自正崑的折子戲，亦有適應地方而變化的內在紋理，崑腔與其他聲腔的交融、折子戲與活戲做法，可見崑腔傳播到金華地區，崑腔主體性與在地變化的複雜內涵。

關鍵詞：草崑、金華崑、蘇州崑曲、崑腔傳播

^{*}本文為 108 年度科技部專題研究計畫「手鈔本中的崑曲流播考：以金華武義崑曲舊鈔本為研究主軸」（MOST 108-2410-H-008-051）之階段性成果，會議論文發表於 2021 年 10 月 29 日、30 日國立成功大學歷史學系主辦「戴圓履方：中國歷史中的生活日常國際學術研討會」，蒙會議講評人、期刊匿名審查委員指正與補充，謹申謝忱。

^{**}國立中央大學中國文學系助理研究員。

Folk Customs, Market, and the Exchanges between Elegance and Vulgarness in Kunqu Transmission: A Case Study of Kunqu and Its Script and Wuyi Troupe in Modern and Contemporary Jinhua Area

Huang, Szu-chao^{*}

Abstract

Kunqu opera was spread from Suzhou to various places. Influenced by dialects, accents, and folk beliefs, it has developed local characteristics different from Suzhou Kunqu. The mainstream approach in the studies about Kunqu transmission considers Suzhou Kunqu “elegant” and “model” (referred as Zhengkun), while local varieties, known as Caokun, are “vulgar” and “deviant.” The observations in real situations show that, regarding the issue of Kunqu transmission, there are more factors to be considered besides the difference between elegance and vulgarness. The flow of actors among Kunqu troupes makes fusion, variation, and transmission norms. Thus, Kunqu tropes have a special status compared to other local dialect (聲腔) tropes. This study describes the particularities of Kunqu in Jinhua based on the local customs, literatures, and field works. Moreover, it also considers the transmission in Jinhua Kunqu by tracing the variations in Kunqu manuscripts in Jinhua. This study believes the excerpt plays (折子戲) inherited from Zhengkun have their internal textures in local adaptation. This study also finds the fusion of Jinhua Kunqu with other local operas, the mixture of excerpt plays, and ad-lib plays (活戲), and concludes that popular voices and performances influenced Jinhua Kunqu. At the same time, the subjectivity of Kunqu is also retained with the evolution of Kunqu scripts in Jinhua. These features make Jinhua Kunqu unique.

Keywords: Cao Kun, Jinhua Kun, Suzhou Kun Opera, Kunqu transmission

^{*} Assistant Researcher, Department of Chinese Literature of National Central University.

壹、前言

1980 年代以來，地方崑腔的研究漸次展開，各地學者運用田野調查、文獻爬梳、曲本比對等方法，探究各地崑腔（以下簡稱「草崑」¹）之歷史、相較於蘇州崑曲之變異、風格特徵等問題，其成果奠定今日研究崑腔傳播的基礎。² 2001 年，崑曲被聯合國教科文組織登錄為「人類口述及非物質文化遺產代表作」，草崑及崑腔傳播的研究，更受到戲曲學界的重視。³ 綜觀現今崑腔傳播地方的研究成果，主要論述脈絡為：蘇州崑曲（以下簡稱正崑）為「雅」、為「典範」；草崑為「俗」、為「變異」，崑腔從原生地蘇州傳播異地，呈現由雅而俗的變化傾向。⁴ 這樣的二分思維，確實有其合理性：從明代隆慶年間，魏良輔（1522-1586）改良崑腔，到清代的「乾嘉傳統」，正崑的曲牌、演唱方法、表演藝術均有嚴格規範，審美風格以典雅細膩為主；傳播地方的草崑，則多受方音、地方聲腔影響，戲劇節奏更為緊湊，演出劇目除了崑腔折子戲，亦多通俗劇目，正崑與草崑的雅俗之別，明顯可見。

然而，若從崑腔傳播地方後，地方文化生態來觀察，包括崑腔藝人的學習過程及其對崑腔的認知，地方民俗信仰等活動與崑腔的功能需求，乃至由此產生、保留在曲本的變異痕跡，則除了上述雅俗之別，尚有更多可以延伸思考的空間。中國戲曲的傳播，曾有兩個觀察維度被提出：田仲一成從社會群體（如仕紳、商人、農民）

¹ 「草崑」這一名詞，指源於蘇州的崑曲，傳播至異地後，受到地方聲腔、語言影響，有所變異的各地地方崑曲，相對的概念，即為傳承脈絡清楚的「蘇州崑曲」，部分研究者謂之「正崑」，如洪惟助提到：「陸萼庭，論述崑劇，都聚焦於『正崑』，忽略『草崑』。」並以「正崑」為全文關鍵字，參閱洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，《戲劇學刊》，第 24 期（2016），頁 87-105。「草崑」有時亦稱「地方崑腔」，本文為行文之簡潔，除特定名稱外，一律以「正崑」代稱「蘇州崑曲傳承脈絡之各種曲本與演出」，以「草崑」代稱「崑曲傳播異地之變化」。

² 如蘇州的顧篤璜與桑毓喜 1960 年代起對寧波崑劇的研究，參見桑毓喜、徐淵，《寧波崑劇尋訪記》（臺北：遠流出版社，2013）。北京朱復對河北的崑腔研究成果眾多，參見朱復，〈朱復自述〉，《戲曲研究通訊》，第 6 期，頁 199-203。浙江的徐宏圖對杭嘉湖等地的崑腔，除了諸多單篇論文，主要成果參見徐宏圖，《浙江崑劇史》（北京：中國社會科學出版社，2012）。溫州沈沉永嘉崑曲的主要成果，參見沈沉，《永嘉崑劇史話》（臺北：國家出版社，2010）。山西張林雨對山西崑曲的研究，參見張林雨，《晉崑考》（北京：中國電影出版社，1997）。另有臺灣洪惟助對北管崑腔與金華崑曲的研究等。

³ 近年草崑研究階段性成果，可以中國藝術研究院 2010 年於北京召開了「地方戲崑腔學術研討會」為代表，會中各地學者，發表河北、山東、山西、陝西、浙江、四川、湖南、台灣等地的崑腔之研究，並集結出版。參見劉禎編，《地方戲崑腔論集》（北京：文化藝術出版社，2011）。

⁴ 這樣的概念普遍存在於今日草崑研究，如曾永義：〈崑山腔系及其聲情特色〉陳述崑山腔唱腔特質「由於其唱腔精緻、載體優美，自然走向『小眾』才能欣賞的雅化路途」，並提及各地崑腔如湘崑「樸實無華、吐字有力」、贛崑「地方性強，純樸可親」、金華崑「質樸、粗獷、淺顯、明快」等。對於地方崑曲概括描述，確實反應了此雅俗二分的概念，參閱劉禎編，《地方戲崑腔論集》，頁 11-21。

與民眾喜好，論述社會階層與戲曲的關係；⁵容世誠則從籍貫來源與方言聚落，觀察移民與戲曲的傳播。⁶ 崑腔隨著官路、商路傳播異地的同時，又有不同地方的聲腔競爭、地域、信仰與民俗需求的影響，同時並存仕紳階層欣賞的「雅」，與民間市場「俗」的融通；⁷此外，崑腔畢竟是透過崑腔班／崑腔藝人傳播四方，⁸戲班、演員面對不同地域的觀眾與市場競爭，使得地方崑腔面貌與功能更為多元。換言之，傳播過程中影響崑腔「變」與「不變」的因素，反映了崑腔與地方文化生態的複雜，在這個概念下，今日可見的草崑曲本保留了哪些變化的痕跡？對此能夠如何解釋與思考？成為本文思考的主要問題。

「草崑」涵括正崑以外，崑腔傳播異地的變化，各地草崑的變化有其共同點，也各有不同的社會環境因素，影響其變化。欲研究草崑的變化痕跡，曲本保存諸多演出訊息，是最直接的材料，然各地草崑曲本傳世者少，筆者曾隨洪惟助教授赴金華武義田野調查，獲老藝人胡奇之、何蘇生所藏曲本，⁹可作為本文觀察的材料。武義的崑腔班從坐唱班「儒琴堂」演變而來，期間幾度聘請金華崑班正吹、藝人教戲，為金華崑曲的一個支脈。¹⁰ 本文聚焦金華武義崑腔，從戲班與聲腔流動、社會文化、地方戲曲生態等，探討可能影響崑腔傳播的變因，並透過金華崑舊鈔本與清代戲曲

⁵ 田仲一成，《中國祭祀演劇研究》（東京：東京大學東洋文化研究所，1981），頁 503-520。

⁶ 容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田，1987），頁 193-222。

⁷ 關於崑腔雅俗的討論，參見陸萼庭，〈談崑劇的雅與俗〉，《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005），頁 31-47。

⁸ 學者提及此一概念者，如孫崇濤、徐宏圖：論及明代諸腔伶人，說明聲腔隨演員傳播云：「諸腔劇伶在競演中互相排斥，又互相吸收，尤其值得注意的是，他們都各自在劇目、音樂以及舞台表演等各方面進行大膽的革新與創造。」參閱孫崇濤、徐宏圖，《戲曲優伶史》（北京：文化藝術出版社，1995），頁 168，概括說明市場競爭、諸腔競演與融合的關係。劉召明，〈略論晚明戲班與崑曲聲腔傳播〉，《戲劇（中央戲劇學院學報）》，第 2 期（2004），頁 95-100。此文探討崑班對於崑曲盛行的關係，論述晚明職業戲班、家班對崑曲傳播、聲腔交融所發生的影響。上述論著所論，主要從蘇州崑班藝人對崑腔的傳播演出為論述方向。本文則反過來，從傳播的另一個端點「草崑」出發，以草崑崑班、演員、劇目為觀察重點。

⁹ 2006 年 9 月，筆者參與洪惟助教授主持《金華崑曲研究》計畫，隨洪惟助教授赴金華訪問，為時二週，取回金華武義崑曲鈔本，有以下幾種：1、胡奇之所藏，以傳統工尺譜形式抄錄的舊鈔本，包括源於正崑的折子戲與本戲：如《荊釵記》、《鐵冠圖》、《長生殿》，及金華特色劇目與提綱戲，如《金棋盤》、《千秋鑑》等，共有劇目 11 種計 47 折，攜回臺灣掃描、影印後，原件已返還本人；2、胡奇之和何蘇生參考正崑曲譜、浙崑演法新整理的簡譜鈔本，共有劇目 14 種計 28 折。

¹⁰ 金華武義「儒琴堂」的名稱幾經變革，經歷「儒琴堂」（1909-1929）、「翁如堂」（1929-1934）、「民生樂社」（1934-1955）到「宣平縣崑劇團」（1955-1958）與「武義崑劇團」（1958-1969），相關歷史與研究，參見吳新雷，〈浙江三大崑曲支派初探〉，吳新雷，《崑曲史考論》（上海：上海古籍出版社，2015），頁 136-153；徐宏圖，《浙江崑劇史》。章壽松、洪波，《婺劇簡史》（浙江：浙江人民出版社，1985），頁 54-65、66-69；洪波、洪明駿，〈論浙江婺劇中的崑腔藝述〉，劉禎編，《地方戲崑腔論集》，頁 160-179；劉斌靖編，余建華、何蘇生著，《武義草崑》（北京：中國文史出版社，2009）。

鈔本文獻的對照，從劇本變異，觀察崑腔傳播的歷史痕跡。

貳、戲班型態、藝人認知與崑腔傳播金華的地方文化生態

崑腔傳播的討論，過去主要以「聲腔劇種」為主體，論述其地域之間的傳播與變化。然而，「聲腔」與「劇種」的概念雖有重疊，卻不能完全混淆。¹¹ 例如今日所見金華婺劇為「多聲腔劇種」，在此劇種名稱、內涵被「定義」之前，金華一地不同聲腔在戲班間流動，畢竟演員為戲曲聲腔演出之載體，演員的流動有其靈活性，一個戲班可能由不同聲腔的演員所組成，使得不同的聲腔，就在這樣的流動中發生交融與變化。崑腔由蘇州傳到金華，除了維持源自正崑的劇目與表演型態外，上述的情況，也發生在地方崑腔班之中。金華地區包含有「崑腔」的戲班，除了老一輩藝人觀念中「清代有廿八副崑班，民國以後僅存其半」¹²的「全崑班」以外，尚有「二合半」、「三合班」之類的多聲腔「合班」，「二合半」為崑腔、亂彈、徽調合為一班；「三合班」則合崑腔、高腔、亂彈於一班。¹³ 不同型態的戲班，雖然都保有崑腔劇目，但其內容已在長年的演出中有所變化。以下首先從戲班型態與聲腔流動、崑腔認知的雅俗之辯，論述崑腔班劇目演出變化的社會文化因素。

一、「全崑班」、「合班」與「搭班」：市場與演員／戲班／聲腔的流動

演員、戲班型態與「聲腔」的關係，是觀察聲腔傳播與演化的切入點。本節以「崑腔班」的不同型態為論述重點，聚焦金華崑班，試圖觀察「崑腔藝人」與「崑

¹¹ 今所言「劇種」的概念，為1950年代以後中國大陸改建構新的戲曲分類，在此之前，一般民眾的認知主要是聲腔／戲班，因此，由「聲腔／戲班」到「劇種」概念的改變，涉及許多複雜的論辯與操作。相關論述，見林鶴宜，〈政治與戲曲：1950年代「戲曲改革」對中國地方戲曲劇種體質的訂製與影響〉，《民俗曲藝》，第165期（2009），頁47-88。該文認為：「劇種可能因為同臺並演，或商業競爭，而吸收其他劇種甚至其他藝術的表演手段，改變了原來的表演內涵。但這類的改變多半基於現實需求，並且經歷觀眾考驗。1950年代「戲改」或者為了幫助劇種成長，或者為了整頓劇種，強力介入改變了劇種的表演藝術內涵。」（頁69-70）。筆者認為，論述崑腔傳播的歷程亦可以此為思考。所謂「同臺並演」、「商業競演」之中所存在的聲腔、劇目的自然流動，而重新界定為「劇種」後，反因政策操作，影響了句種特性的認知。

¹² 余建華等，《武義草崑》，頁18-19。

¹³ 章壽松等，《婺劇簡史》，頁66。

腔班」、「崑腔」與「地方聲腔」的流動關係，並以此論述崑腔在面對複雜的社會文化環境，其藝術性、娛樂性與功能性的移轉。

「全崑班」是崑劇史據以論述的主軸，依組成的差異，「全崑班」主要有家班（含女樂）、職業戲班，¹⁴明代萬曆至清代乾、嘉年間，蘇州全崑班甚多，演出亦極繁盛，道光以後漸衰。¹⁵全崑班唱演劇目以崑腔折子戲、全本戲為主，然而因應市場競爭與需求，吸納當時流行的其他聲腔劇目，亦屬崑班演出之常態。這種現象，可見於清代中葉以來的曲本、演出劇目，如乾隆年間，正崑葉派唱口正宗的《納書楹曲譜》，收錄大量「時劇」；¹⁶又如崑曲折子戲選本《綴白裘》，收錄梆子腔的〈花鼓〉、〈打店〉等劇目，可見崑腔本位的曲譜、選集，納入其他聲腔劇目的例子，而這尚屬崑腔盛行的時代。到了晚清，崑曲漸衰，全崑班為適應市場，新編小本戲，或吸收其他聲腔小戲者亦為多見，陸萼庭《崑劇演出史稿》整理「清末上海崑劇演出劇目志」，除了傳統崑曲折子戲，也有大量新編小本戲、燈彩戲，這主要仍是崑腔，至於其他包括高腔、吹腔的「時劇」，如〈天門陣〉、〈借靴〉、〈磨斧〉等，亦是當時崑班在上海的常演劇目。¹⁷被認為是晚清民初最後一個職業全崑班的蘇州文全福班，也有此現象：中央大學崑曲博物館藏有晚清蘇州文全福班演員沈月泉（1865-1936）《崑戲全目》手摺一冊，收錄折子戲名目共 1025 種，其中的「摘錦」14 種，除〈賜福〉、〈上壽〉等吉慶戲，其他皆屬於這類劇目。¹⁸

草崑的全崑班，多強調與蘇州正崑的淵源，以及唱演的純正，以金華崑班為例，據林科棠所記，金華府、蘭溪一帶的崑腔演員，需聘請蘇州崑班藝人為師，經過五

¹⁴ 一般論述崑班型態，主要即此二類。相關論述參見陸萼庭，《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002），第三章之〈家樂的發展〉，頁 198；〈民間戲班與藝人〉，頁 229；〈關於女戲〉，頁 230；第四章之〈蘇州集秀班的影響〉至〈女戲的演化〉，頁 307-378。亦可參閱張發穎，《中國戲班史》（北京：學苑出版社，2003），第五章、第八章，頁 97-194。又家樂戲班雖然以崑腔為主，但如清代乾隆年間李調元（1734-1803）在四川「風紋雪」家班，從崑腔家班，到混合高腔、胡琴腔等多種聲腔，從而影響日後的「川劇」，相關論述，見蔣維明，〈從乾隆後期一個「風紋雪」戲班看川劇的形成〉，《四川戲劇》，第 3 期（2007），頁 12-15。

¹⁵ 關於蘇州崑班，見吳新雷，〈蘇州崑班考〉，吳新雷，《崑劇史考論》，頁 83-100。

¹⁶ 《納書楹曲譜》中「時劇」論述頗多，見李國俊，〈《納書楹曲譜》「時劇」音樂試析〉，洪惟助編，《名家論崑曲》（臺北：國家出版社，2010），頁 885-906。此文結論云：「在《納書楹曲譜》「時劇」音樂中，我們見到民歌雜曲的俚俗鋪陳，見到花部亂彈腔調的兼柔並存，也見到曲牌音樂的蛻變軌跡。」

¹⁷ 陸萼庭，《崑劇演出史稿（修訂本）》，頁 526。

¹⁸ 沈月泉：《崑戲全目》，現藏於中央大學崑曲博物館。所錄「摘錦」14 種為：〈磨斧〉、〈借靴〉、〈拾金〉、〈狐思〉、〈總思〉、〈思春〉、〈嫖院〉、〈撈月〉、〈花鼓〉、〈昭君〉、〈賜福〉、〈仙敘〉、〈各上壽〉、〈齋飯〉。

年的訓練，送到蘇州崑班跑龍套一年，才準回金華組班，故「當時金華崑班之唱法、道白、做工、行頭，與蘇班無二。後臺樂工，如鼓手、笛師，亦均係蘇人。」¹⁹ 然而，由於演出場域、觀眾、市場的不同，全崑班演出劇目受到當地流行的其他聲腔的影響，演員／戲班演出劇目的變通亦屬常見，聲腔間的流動也在此產生。例如，早在清代同光年間，寧波崑班「餘慶豐」，因當時的觀眾喜愛徽戲，便聘請徽班藝人到崑班教戲，²⁰這雖然不意味著崑腔班必然逐漸喪失本色，崑班的本質畢竟是崑腔，全崑班以崑腔為主體，有時亦能成為宣傳號招，²¹但在市場競爭的環境下，全崑班雜演其他聲腔劇目的傾向，清代中晚期以後並不少見，這在草崑更為顯著。

至於「搭班」與「合班」，更可說是聲腔劇種的「近距離交流」。「搭班」主要為藝人個人具有獨立性或流動性，或因技藝高超，獲邀入班；或因原班解散，為謀生路搭入他班。藝人與其擅長的聲腔與表演體系，未必與搭入的戲班相同，這樣的現象，促進了劇種之間的交融。至於不同聲腔戲班「合班」，清代以來，常見於戲曲史。多聲腔合班，雖然聲腔間仍保持相對的獨立性，但同在一班，有時亦難避免聲腔間的混淆，金華崑腔就有這樣的現象。金華地區的三合班，為崑腔、高腔、亂彈合班，何時有「合班」的現象？如何「合班」？我們訪問老藝人胡奇之、何蘇生，兩人都曾聽聞，金華的三合班出自浙江東陽，原來是東陽的高腔班，後來高腔班衰弱，便與崑腔、新興的亂彈班合班，因此而有「三合班」，二人所言，應是指原流行於東陽的「侯陽高腔」，而其年代應該在清代中晚期。據《婺劇簡史》載老藝人王貴達（生卒年不詳）的說法，道光年間，金華一帶有六十個高腔班，後來崑腔、亂彈興起，高腔班不得不與之合班。²² 金華三合班可謂不同聲腔劇種市場消長之間，逐漸產生的多聲腔合為一班的型態。

從全崑班在市場競爭下，雜演其他聲腔劇目，再到藝人的搭班或戲班合班，聲

¹⁹ 林科棠，〈金華之崑班〉，金華中學校友會會刊《學蠡》，第3期（1935），據徐宏圖，〈浙江「崑劇支派」補說〉，《戲曲學報》，第8期（2010），頁74-75。

²⁰ 桑毓喜等，〈寧波崑劇尋訪記〉，頁125。

²¹ 如光緒27年（1901）9月30日上海《新聞報》廣告「新開崑班雅仙茶園」載：「近有京徽梆腔盛行。同聲一轍。崑曲正宗幾如古調不聞。茲來四明挑選各班菁英眾美畢集。洵堪一洗靡濫舊套。始知廣陵散尚在人間也。詎古登場。具周郎癖者幸勿交臂失之。」從寧波請來崑班精英，並以「崑曲正宗」、「古調」為號招，顯然在京、徽、梆的流行下，上海已少見崑腔演出，故集結寧波崑班名角，宣傳目標為上海喜愛崑曲的曲友與觀眾。參閱〈新開崑班雅仙茶園〉，《新聞報》，1901年9月30日。

²² 章壽松等，〈婺劇簡史〉，頁44。

腔交融就出現在潛移默化之間。我們訪問老藝人胡奇之，雖強調金華崑腔不與其他聲腔混淆，但在金華武義《鐵冠圖》舊鈔本，〈煤山〉一折的【三破羊】和「宮闈桃李」（未標牌名）兩首曲子²³，便未見於今存正崑曲本與《虎口餘生》鈔本，²⁴然而，《清車王府藏曲本》的「《鐵冠圖》全串貫」有這兩個曲子，此「全串貫」是高腔本，可見金華崑《鐵冠圖》已雜揉了高腔。²⁵

除了聲腔間的融合，直接把全劇「移植」為崑腔劇目，亦見於金華崑，今所見的金華崑《金棋盤》舊鈔本即為一例。《金棋盤》為金華崑班「三十六正本」的「鑼鼓戲」之一，²⁶亦屬金華崑的「提綱戲」，劇演薛丁山征西故事，共九折。薛丁山、樊梨花故事，在民間說唱、戲曲中流傳甚廣，金華亂彈班有《紫金標》一劇，²⁷即為此故事。然而，這個故事卻未見於傳奇與崑腔劇目，明傳奇雖有《金貂記》，寫薛仁貴一家受李道宗所害，子薛丁山娶尉遲恭之女，隨軍出征蘇寶童，最後凱旋而歸，然此劇並非習見的薛丁山、樊梨花故事，²⁸亦未見相關的崑曲折子戲。金華崑班演出此劇，並非源自崑曲傳統劇目，其「提綱戲」的做法，為取材薛丁山、樊梨花故事架構，從其他崑曲折子戲套入曲子拼湊而來，如末折〈寒江關〉，薛丁山拜見樊梨花，乞求恕罪，所唱【畫眉序】第二首：「何事語聲高，驀地將人夢驚覺。」一曲，即出自清代《長生殿·絮閣》，²⁹曲文與情節的關聯性並不高。這樣的做法，是將「正崑」拆解為可用的段落，重組為新戲，題材來源，則是流行於當地的傳說故事或其

²³ 本文涉及明清傳奇劇目內容之標點符號說明：《》用於全本戲劇目名稱；〈〉用於折子戲或全本中的單齣名稱；【】用於曲牌名。

²⁴ 據考今日所演之《鐵冠圖》，實出自《鐵冠圖》與《虎口餘生》兩本傳奇，見陸萼庭，〈讀《曲海總目提要》札記〉，《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005），頁355-372。

²⁵ 黃思超，〈一部崑曲全本戲的流播軌跡——金華崑曲《鐵冠圖》總綱探析〉，《江南社會歷史評論》，第15期（2019），頁202-216。

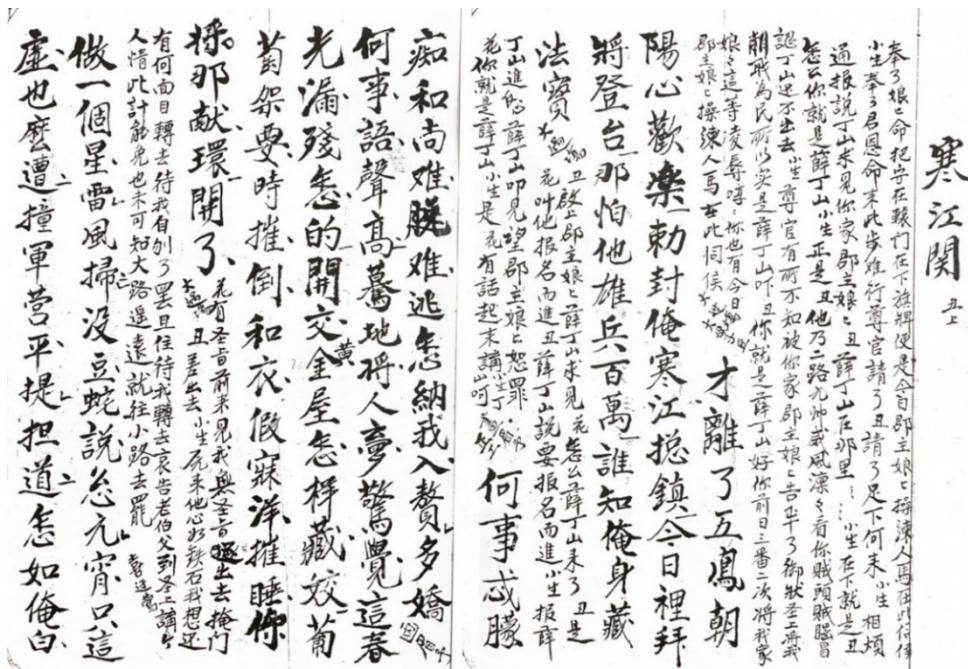
²⁶ 洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，頁99。

²⁷ 中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志·浙江卷》（北京：新華書店，1997），頁142。

²⁸ 明傳奇有《白袍記》、《金貂記》，後者為薛丁山首次見於傳奇文本；清代則有《定天山》、《三皇寶劍》，前者演薛仁貴、薛顯宗效力於張士貴，顯宗貪冒仁貴軍功被懲；後者則演薛仁貴、樊金定、薛景山故事。相關研究，參見張忠良，《薛仁貴故事研究》（國立臺灣師範大學國文系碩士論文，1981）；李文彬，〈明代傳奇中的薛仁貴故事〉，《漢學研究》，第6卷第1期（1988），頁581-594；段春旭，〈論薛家將故事的演化與繁榮〉，《山東理工大學學報（社會科學版）》，第24卷第5期（2008），頁71-74。

²⁹ 原出處可參閱（清）洪昇著，徐朔方校注，《長生殿》（臺北：里仁書局，2008），頁120-121。

他聲腔劇目，雖然唱的也是崑腔，但已非源自正崑的劇目，帶有明顯的地方色彩。



【圖一】金華崑《金棋盤·寒江關》之第二首【畫眉序】抄本
資料來源：武義崑劇團《金棋盤》總綱抄本。

二、不同觀點下的崑腔「雅俗」之辨

清代袁學瀾（1804-1879）《吳郡歲華紀麗》載乾隆年間蘇州城近郊賽會「春臺戲」云：

承平日久，鄉民假報賽名，相習徵歌舞。值春和景明，里豪市霞搭臺曠野，釀錢演劇，男婦聚觀，眾人熙熙，如登春臺，俗謂之「春臺戲」。抬神款待，以祈農祥。臺用蘆葦蔽風日，謂之草臺。其班之上者，為城中班。來安慶者，為徽班；來江、震別處者，為江湖班。最有名者為崑腔。³⁰

藉賽會之名，搭臺演戲，諸腔紛呈之中，相較於來自安慶的徽班、來自吳江、震澤

³⁰（清）袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》，（收入《江蘇地方文獻叢書》，南京：江蘇古籍出版社，1998），頁74。

等處的江湖班，蘇州城內的崑班，即「城中班」，被認為是「班之上者」、「最有名者」，可見蘇州一帶民間賽會演劇，觀眾心目中蘇州城內的崑腔班，與江湖班、乃至其他聲腔戲班，高下有別，這樣的例子，也適用於傳播異地的崑腔。

傳播地方的崑腔，其雅俗之辨，難以用單一標準的審美風格差異予以衡量：相較於正崑，草崑自然近「俗」，但從地方戲曲生態的角度來看，由於崑腔劇目大多源自明清傳奇的名家名筆，文詞雅正，加以唱演技巧相對講究，使得傳播異地的崑腔，與生活化、口語化的其他地方聲腔相較，被認為是雅正的。也因此，崑腔戲、崑腔班、熟擅崑腔的藝人，在民間演出的地位較高。例如臺灣北管的「幼曲」又稱「細曲」、「崑腔」，其中有部分是「真崑腔」，部分是明清小曲。³¹ 從蘇州、上海的正崑曲家、藝人的角度來看，北管藝人、子弟所唱的「崑腔」，自與「崑曲」之細膩典雅有天壤之別；但在日治時期，北管崑腔受到「中流以上」社會階層的歡迎，³² 且對北管人來說，「幼曲」難度高，考驗演唱功力，也是衡量藝人、曲師的高標準。³³ 換言之，今所言地方崑腔，雖然被認為是崑腔傳播地方後，較為粗獷、較為通俗、節奏較快的變體，但這正是以「正崑」為標準對照的結果。對草崑藝人、地方觀眾來說，「雅」與「俗」的對照，未必是「正崑」與「草崑」，而是「崑腔」與「地方聲腔」。如此雅俗對照的思考，不僅突顯崑腔在地方所具有不可替代的特殊地位，也影響地方聲腔與崑腔的關係。

草崑藝人認為其所學崑腔為「雅」，筆者從訪問中，得到一些說法：

1、被歸類為「草崑」的地方崑腔藝人，對於自身所唱崑腔之「雅」，從供奉的戲神唐明皇，附會崑腔來自唐代的宮廷，提高了學習崑腔的自尊與自我認同。例如

³¹ 北管崑腔的論述，參見潘汝端，〈試析北管細曲大小牌之音樂結構〉，《臺灣音樂研究》，第7期（2018），頁125-183。

³² 東方孝義，《臺灣習俗》（臺北：南天，1997），頁348。此處東方孝義所言名為「十音」，而此「十音」，曲目包括：「大曲には烏盆、和番や小曲の三更天などがある」，〈烏盆〉、〈合番〉等曲皆為幼曲，相關研究，參見潘汝端，〈北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探析〉，《關渡音樂學刊》，第6期（2007），頁43-74。潘汝端，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》，第9期（2008），頁45-90。

³³ 洪惟助，〈台灣「幼曲」【大小牌】與崑曲、明清小曲的關係〉，《中央大學人文學報》，第30期（2006），頁3。此文說明幼曲之內涵及地位云：「『幼曲』又稱為『崑腔』，其內容主要是崑曲及明清以來流傳的小曲，小曲的旋律細膩委婉，風格近崑腔，故民間藝人混稱『崑腔』，但其曲調非崑腔曲牌。『幼曲』是台灣『十三腔』（又稱『崑腔』）館閣中主要的唱奏劇目，北管軒社也唱奏『幼曲』，被認為是最艱難、最高境界的曲目。所以有『無幼不成先』之說（意謂不能唱奏幼曲，就不夠資格當教曲先生）。」

何蘇生憶及其父所言：「這些傳說，以前我父親就講，崑曲這些有板有眼，是宮廷中，唐明皇發明出來的。」胡奇之亦云：「崑曲因為連皇帝都愛看，推動這個崑曲，老百姓都肯定皇帝都喜歡，一定是崑曲地位最高。」³⁴ 當然，崑班絕非出自「宮廷中唐明皇發出來的」，但崑班信仰的戲神「老郎神」即唐明皇，民間藝人這樣的附會，顯然也是串連起崑腔、宮廷、雅正的聯想。

2、從草崑參與者的習曲歷程，可一窺其參與心態。筆者曾訪問老藝人何蘇生，提到其父何增土（1916-2004）學習崑曲的過程，能夠反映草崑藝人對於崑曲傳習的嚴謹有所體認。³⁵ 清宣統元年（1909），鄉紳徐鳳鰲（1880-1954）與監生陶云芳（1880-1939），在武義陶村成立坐唱班「儒琴堂」，聘請金華崑班正吹徐文琴（生卒年不詳）指導。徐鳳鰲家的長工何增土得其賞識，加入了儒琴堂。何蘇生回憶其父何增土學戲的歷程云：「他學的時候是，這個音打幾下，教死了，到舞台上，這板幾拍，他不會少掉的，因為教已經固定了。像我父親他一個字不識的，你怎麼教，口傳的，點幾下、拍幾下，都老是記在那裡的。」這段話中，包括「教死了」、「這板幾拍，他不會少掉的，因為教已經固定了」、「老記在那裡的」，顯然說明了即便學的人不識字，崑曲仍然在口傳之中，有嚴格的要求與傳承，而他們學習的源頭，正是清代以來金華的全崑班（即前文所述金華崑班正吹徐文琴），可見草崑藝人習曲之嚴格，學習者對此也有所認同。因此，以「正崑」為標準，視草崑為通俗化、簡化之崑曲的同時，仍必須回到過去的時空背景，金華崑老藝人視崑曲為嚴謹、雅正，習曲認真，一絲不苟，也是崑腔傳播異地的又一觀察切入點。

也因為這樣，崑腔在民俗的演出中，地位較各地地方聲腔為高，崑腔在民間信仰、演出習俗之中，相較於其他地方聲腔，有其必要性與特殊地位。³⁶ 以金華崑腔為例，金華地區有「五侯三佛」廟會，而廟會演戲，由「廟首」請戲班，首先必定是崑腔班，因「傳說菩薩要聽崑腔戲。」再如農曆八月十五日，永康方岩演胡公戲，

³⁴ 2006年9月27日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之、何蘇生錄音記錄。

³⁵ 2006年9月26日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之、何蘇生錄音記錄。

³⁶ 王廷信，〈崑曲傳播的民俗學視角〉，《東南大學學報》，第12卷第3期（2010），頁87-90。筆者認為，該文所舉2008年上海崑劇團配合節慶演出的例子，其實並非崑曲與民俗活動緊密相關的實例。清代以來崑班的民俗功能，普遍見於各地崑班，其中，寧波崑詳細的記載可為典型的例子，見桑毓喜等，〈終年演出盛況〉，《寧波崑劇尋訪記》，頁80-115。此外，「吉慶戲」（臺灣稱「扮仙戲」）唱崑腔者，亦可視為崑腔傳播過程中，與民俗信仰活動之關聯，除了崑腔班，京劇、臺灣北管、布袋戲皆有這樣的情況。

「第一夜總是崑腔戲」，³⁷可見金華崑腔地位之不同。又筆者 2006 年 9 月隨洪惟助教授訪問武義崑劇團老藝人胡奇之、何蘇生時，兩位藝人曾提到金華地區習俗，崑腔相較於其他聲腔戲班，地位較為崇高，過去賽會，若有崑班演出，其他聲腔戲班不可與崑班打對臺；何蘇生亦云：「在我們金華，崑曲滅亡是很困難，經過他們徽班也好、亂彈班也好、婺劇也好，那些節慶戲一定唱崑腔，他改不了的。這些節慶戲老百姓非演不可的，他都是抄崑腔的，除非這個劇團沒了，你有劇團、有崑腔在這裡，搞不了！其他劇種也演不了。」³⁸ 金華武義一帶，酬神賽會有吉慶戲演出的需求，而吉慶戲演的是崑腔，因此說「都是抄崑腔的」，而這是崑腔與民俗活動密切相關之處。

除了上述金華地方對於崑腔、崑腔班的印象，筆者訪談時，也發現了「雅俗」的認知，在草崑藝人心態上有複雜交錯。如前段所言草崑藝人學戲的嚴謹，在同一日訪問中，我們曾錄下胡奇之示範唱曲時，卻說出了另一種思考：「我從那個【黃龍滾】那隻曲調，（唱曲），他是這麼快，但是正崑，（唱曲）他們一句都還沒唱完，我們一段都唱完了，這支曲是學了崑腔以後，我們簡化。」³⁹ 相較於正崑的「簡化」，可說是目前對於各地草崑特色的共同認識，然而，如前文中所論，金華一地崑腔班地位較高，崑腔一人對演唱法度也有所講究，這樣的想法，也並存在金華崑藝人的觀念之中，本文認為，這當中涉及到兩個歷史現實：

1、面對觀眾與市場競爭，藝人對所演劇目、所唱曲牌，確實較正崑有所「簡化」。胡奇之曾提到：「金華老藝人聰明就聰明在這個地方，他有好多自己的劇目，而且金華在徽戲、亂彈這個深得群眾喜歡的圈子裡面，這個崑曲是有點難的，劇目要挑，既要老百姓喜歡的劇目，唱也不要像蘇崑一樣，人家都走光為止，他要想辦法，劇目上面改變，神話劇很多出來，爭取觀眾。」⁴⁰ 而草崑之所以在節奏、風格與正崑有異，面對的觀眾不同，是重要變因。

2、正崑與草崑，長久以來有著密切關聯，然而，「草崑」的概念實為後出。清

³⁷ 此二例見章壽松等，《婺劇簡史》，頁 14。「五侯三佛」為金華地區農村信仰，五侯為盧靈貺侯、胡赫靈侯、邢剛應侯、錢火應侯、陳鐵應侯。三佛即定光佛、大士佛和慧光娘娘。

³⁸ 2006 年 9 月 26 日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之、何蘇生錄音記錄。

³⁹ 2006 年 9 月 28 日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之唱曲錄音記錄。

⁴⁰ 2006 年 9 月 28 日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之唱曲錄音記錄。

代乃至民初，在地方舞臺上的崑腔，多數仍被在地觀眾認為較「雅正」、較其他聲腔地位較高，表演者對其所唱、演的崑腔，也認為有較多講究，換言之，在地方崑腔班的概念上，並沒有明確的「草崑」、「正崑」的比較，各地崑班也多強調其與蘇州崑曲的淵源。然而，1956年，浙江崑劇團《十五貫》的影響，除了在北京、上海、南京等地成立崑劇院團，⁴¹也對金華鄉間宣平崑劇團（武義崑劇團前身）有所影響，特別是強化了與浙江崑劇團的交流學習，使得演員在過程中有所比較與調整。⁴²此外，筆者認為，1980年代以後，對草崑的研究逐漸成為一門學術研究課題，草崑藝人對於自身身為「草崑」的理解，以及「正崑」、「草崑」的比較，「草崑」較為簡化、通俗的一面，在認知中更被強化。

以上從戲班／演員的流動、雅俗的認知以及民俗功能性，討論崑腔傳播到金華，諸多可能的變因。過去對於崑腔傳播的研究，多集中在其「變異」的「結果」，然而，影響崑腔變異有諸多風土因素，實為延伸思考傳播問題的切入點。崑腔傳播異地的過程，包括聲腔、藝人、戲班組織的多元性，以及民間對於崑腔的認識與需求，使得崑腔的變異，就不僅僅是藝術風格上「由雅而俗」的單向思考，「雅俗融通」的痕跡清晰可見：文人仕紳是崑腔賴以長成的土壤，崑腔的雅正之姿，使其在民俗信仰演劇的功能上，與其他聲腔劇種地位有別，但存在大眾娛樂、民俗活動的崑腔，更反映了娛樂市場的大環境底下，逐漸產生在地化變異。現存草崑曲本，記載了如此複雜的樣貌，呈現了崑腔主體性與地方聲腔特色的並存與交融。以下從劇本變化，觀察崑腔傳播的歷史痕跡。

⁴¹ 《十五貫》受到重視以後，直接影響了1956年10月江蘇省蘇崑劇院、1957年6月北方崑曲劇院、1960年湖南湘崑劇團以及1961年上海青年京崑劇團的成立。

⁴² 據我們的訪問與比對，武義崑曲兩位老藝人在2002年至2008年間，為武義蘭香藝校教學所需，參考正崑曲譜與浙崑演出本，新整理以簡譜著錄的折子戲曲本，過程中也對金華崑、正崑的不同有所比較，並傾向採用正崑曲譜，原金華崑的特色，因此受到影響，如下文所論《火焰山》，就有新、舊鈔本之別。

參、崑腔折子戲的「變」與「不變」： 從曲本觀察崑腔傳播的歷史痕跡

從聲腔的流動、地方崑腔班的民俗功能、崑腔藝人對於雅俗認知的辨析，探討導致崑腔傳播中，草崑產生變異的因素，在「由雅而俗」的論述基調上，仍有複雜的社會文化思維，因此，用多元的角度觀察草崑，可以發現相較於正崑，草崑產生的變化，在今日可見的曲本之中，雅俗之間的融通痕跡清晰可見。本節從罕見金華崑曲的舊鈔本，觀察劇本中所保留崑腔傳播的歷史痕跡，這些歷史痕跡，不僅可以作為崑腔傳入金華歷史推論的佐證，也可據以論述金華地方的戲劇文化，如何「接受」與「改造」傳播到金華地區的崑腔劇目。金華崑劇目中，有源自正崑的折子戲與全本戲，也有金華崑曲特有的提綱戲，透過比對源於正崑的劇目傳播到金華產生的變化，更能突顯本文所關注的問題。因此，本節選擇金華崑《火焰山·借扇》、《雷峰塔·覆鉢收妖》兩部舊鈔本，觀察劇本變異所反映的傳播現象。這兩個戲，是源自正崑的崑腔折子戲中，摻入了不見於正崑折子戲段落的典型例子，可以具體看到金華崑曲本的變異，有「聲腔的交融」與「戲劇作法的交融」等不同的作法，以下分別論述。

一、聲腔的交融：金華崑《火焰山·借扇》殘本

此處所為「聲腔」的交融，意即同一劇作的曲本，可已從牌調名稱、曲文等相關標示，分辨出不同聲腔來源，為了辨析這種特徵，必需先辨明兩個情況：其一、崑腔傳播，原則上是由正崑傳播至地方草崑，也因此，草崑劇目中，有哪些劇目／段落並不存在於正崑？從何而來？如何分辨這些劇目／段落？其二、不同來源的聲腔特徵，如何表現在曲本中，成為觀察聲腔交融的重點？金華崑〈借扇〉殘本，提供了論述的材料。

今所見金華崑〈借扇〉有兩個本子：胡奇之所藏舊鈔本，為殘本，未錄抄錄者姓名，工尺、板眼、鑼鼓經俱全；何蘇生新整理鈔本，簡譜，曲文賓白俱全，但鑼鼓經標註減省甚多。新整理之鈔本，與《納書楹曲譜》續集卷三、《集成曲譜》振集、《與眾曲譜》等正崑曲譜所收〈借扇〉相當一致，顯然是根據今所演正崑重新整

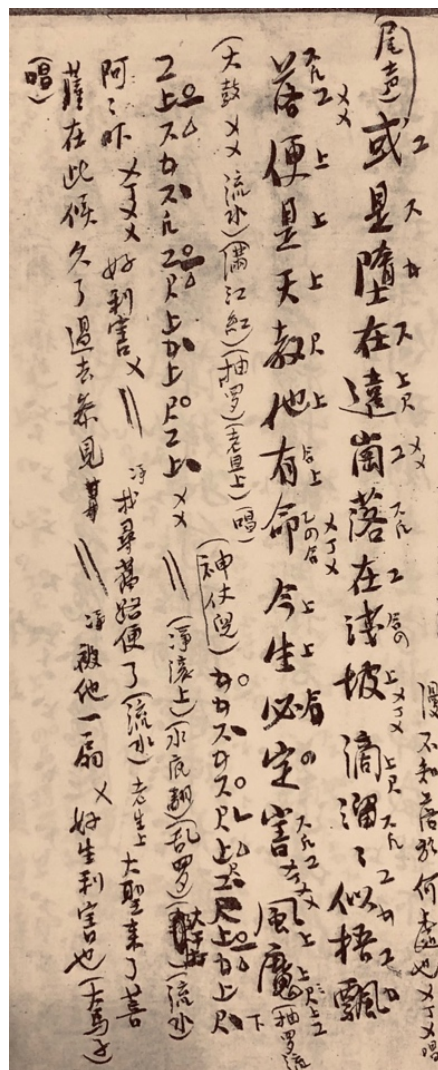
理而來。胡奇之所藏舊鈔本，為金華崑傳統劇目之樣貌，故此處以舊鈔本為探討對象。《火焰山》是金華崑曲「火焰戲」，所謂的「火焰戲」，是「劇中的神魔妖怪上場和變化時都用火焰噴射而得名。」⁴³ 據《武義草崑》所述，全本《火焰山》情節，應包含孫悟空三次借扇，怒鬥牛魔王，得靈吉菩薩相助，終於越過火焰山，一般是連臺本戲，亦可摘演折子。⁴⁴ 而金華崑《火焰山》演出的折子，除〈借扇〉外，尚有〈贈珠〉、〈二借〉兩折。⁴⁵ 雖然我們取得的鈔本是殘本，未見〈借扇〉以外的折子，上述金華崑《火焰山》全本之脈絡，以及保存較完整的〈借扇〉一段，仍可作為來源比對之參考。

金華崑舊鈔本〈借扇〉，除了【端正好】全套，與正崑〈借扇〉幾乎完全相同，但其首尾較正崑曲譜多出兩個段落：

1、金華崑舊鈔本〈借扇〉開頭，較正崑〈借扇〉增加了大段情節。本折開頭由玉面公主賽嫦娥上場，唱【剔銀燈】二首：

聞說道悟空取經恨無端，如玉嬰窈，魔王膝下無子孫，續偏房覓娶荊釵，吾今特來作聘，管成就兩家歡慶。

為嬰兒困與難賓，終日裡寢食無寧，吾容修特煉真性，聘佳人難遇娉婷，你今特來作聘，管成就兩家歡慶。



【圖二】金華武義〈借扇〉尾聲一節
資料來源：金華武義《火焰山》抄本。

⁴³ 余建華等，《武義草崑》，頁44。

⁴⁴ 余建華等，《武義草崑》，頁46。

⁴⁵ 洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，頁100。

隨後唐僧師徒上，唱【降黃龍】：「久離長安、朝奔夜宿望著靈山。我心堅意定心，前去不怕路途艱難」、【滾】二首：「見火焰沖天」，敘述火焰山令師徒四人無可奈何後下場，隨後演牛魔王、玉面公主成親，唱【山桃紅】：

兩下裡青春相仿貌相當，一見瞭神魂盪。藕斷絲牽兩難放，險把個命兒拚，踰垣破壁偷相向，撈不着奇酸異癢，寫不近幽情苦况，真個是一日久迴腸。

熱鬧吹打【回回曲】、【傍妝台】，再接唱【畫眉序】：

晴拂御溝花祖道，城南動盃斚，儘閑南一面借卿彈壓，憑仗你半壁門楣，看覷俺一分天下，南柯太守風流煞，一路裡威儀瀟灑。

此段結束，鐵扇公主上場，唱【端正好】（此後與正崑〈借扇〉大致相同，僅未收【對玉環】）。《西遊記》第六十回，確有玉面公主招贅牛魔王為夫一節，然楊訥雜劇原作並無此段之曲文與排場。⁴⁶

2、末段【煞尾】，正崑演孫悟空被搥得無影無蹤，鐵鏡公主唱完【煞尾】後率眾下場，金華崑則在【尾聲】之後，增加大段吹打，演孫悟空被搥至菩薩處，但因胡奇之所藏〈借扇〉為殘本，未見後段，此處故事並未結束。本段鈔本鑼鼓與表演提示頗為繁複，茲附頁面如【圖二】。

上述以正崑〈借扇〉折子戲曲譜比對，可辨識出金華崑鈔本中，不見於正崑〈借扇〉的段落，若要探究這兩個段落是否有其他來源，則需進一步檢閱崑腔（或崑弋）演繹《火焰山》故事的相關劇目。清代傳奇有《嬰兒幻》、《火焰山》，⁴⁷筆者查閱之資料，除了散見於崑曲折子戲曲譜的劇目外，以清宮《昇平寶筏》最具規模；又《佚存曲譜》收有全本《火焰山》十五齣，是罕見的全本《火焰山》曲譜。限於篇幅，梳理《火焰山》劇目之源流與關係並非本文重點，僅就金華崑相關之曲文與情節段落，進行比對與探討。

首先是崑曲折子戲曲譜。崑曲折子戲曲譜所見《西遊記》折子，有〈撇子〉、〈訴

⁴⁶ 《楊東來批評西廂記》卷5，〈鐵扇兇威〉，收入《古本戲曲叢刊》初集第3函（上海：商務印書館，1954）。

⁴⁷ 參見胡勝、趙毓龍校注，《西遊記戲曲集》（北京：人民文學出版社，2018），頁3；張淨秋，《清代西遊戲考論》（北京：知識產權出版社，2012），頁27。

因〉、〈認子〉、〈北錢〉、〈定心〉、〈伏虎〉、〈揭鉢〉、〈女還〉、〈女國〉、〈回回〉、〈胖姑〉、〈借扇〉、〈偷桃〉、〈盜丹〉等，⁴⁸除了〈借扇〉的北正宮【端正好】套與金華崑幾乎完全相同，常演折子中，〈狐思〉又名〈思春〉，未見於楊納雜劇本，《納書楹曲譜》列為「俗增」劇目，⁴⁹金華崑《火焰山》所演玉面公主一段，與崑曲折子戲情節相同，然曲白完全不同，可見金華崑演繹玉面公主一段並非源於崑腔折子戲。

其次則是最具規模的《昇平寶筏》。《昇平寶筏》為康熙年間張照收集、整編的新本，⁵⁰所演《西遊記》故事總共 240 齣，其中唐僧師徒過火焰山，以及牛魔王與玉面公主、鐵扇公主、紅孩兒的故事，散見於以下數卷：

1、丁上：第三齣〈玉面姑思諧鳳侶〉、第四齣〈獼猴兒巧作蜂媒〉。此二齣演狐王之女玉面姑姑「良緣未就，蹉跎至今，近日懨懨成病。」獼猴寬慰之，並說親牛魔王。牛魔王雖已有元配鐵扇公主，仍要求允諾十椿要事，包括下聘之物財禮要少，只用荊釵。獼猴允之，兩人成親之日，牛魔王為恐形象驚嚇玉面姑姑，便粧扮書生體態，同諧歡慶。這段情節，金華崑本存在可以對應情節的曲文，如【剔銀燈】之「魔王膝下無子孫，續偏房覓取釵荊。」、【山桃紅】之「兩下裡青春相仿貌相當，一見了神魂蕩。藕斷絲牽兩難放。」可見故事有近似的內容，唯金華崑鈔本曲文與《昇平寶筏》相對應情節的折子全然不同，金華崑本應是另有所本。

2、戊上：第一齣〈火雲洞嬰王命將〉至第五齣〈紅孩兒合掌歸山〉，演紅孩兒（聖嬰大王）欲食唐僧肉，拿住唐僧，孫悟空求得觀音來救，度化紅孩兒。此段全然未見於金華崑〈借扇〉殘本。但金華崑曲本中【剔銀燈】一曲，有鐵扇公主所唱「恨無端如玉嬰弄」、「為嬰兒困與難賓」之句，寫鐵扇公主惱恨紅孩兒遭害之事，為拒絕孫悟空借扇之前因，故事與此有關聯。

3、己上：第二齣〈芭蕉洞妒妾興師〉、第三齣〈牛魔王善調琴瑟〉，演牛魔王長

⁴⁸ 此處所列崑曲曲譜所收《西遊記》折子，參見洪惟助編，《崑曲辭典》附錄二「折子戲劇目表」（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002），頁 1201、1202、1204。又筆者查閱晚清補園張氏（姓名、生卒年不詳）《崑劇手抄曲本一百冊》、聽濤主人（姓名、生卒年不詳）《異同集》兩部蒐羅最廣手抄曲本，《西遊記》僅收〈狐思〉、〈借扇〉。

⁴⁹ （清）葉堂，《納書楹曲譜》（收入《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1987），外集，頁 1488。

⁵⁰ 關於《昇平寶筏》的整理與傳演，見（日）磯部彰，〈清代における『西遊記』の諸型態とその容受層について：戲曲、繪畫を中心に〉，《漢學研究》，第 6 卷第 1 期（1988），頁 487-510；胡淳艷，〈清宮《西遊記》的改編與演出〉，《戲曲藝術》，第 27 卷第 4 期（2006），頁 111-116。

居玉面姑姑之積雷山，鐵扇公主妒之，至積雷山理論之事。金華崑本無對應之曲文與折子。

4、庚下：第十五齣〈翠雲洞公主報讐〉至第廿四齣〈縛魔規正許修持〉，為三借芭蕉扇事。若從折子來看，情節應可對應於金華崑摘演折子的〈贈珠〉、〈二借〉，然因所見金華崑《火焰山》僅為殘本，未能進一步比對。

其三則為《佚存曲譜》。《佚存曲譜》收了「海內罕見」的《火焰山》十五齣，⁵¹此本是目前僅見的全本《火焰山》。《佚存曲譜》為王正來、徐沁君據揚州郁念純所藏清代崑曲鈔本三十種中的未刊本輯錄校訂，1991年刊印成書。據林鑫從鈔本特徵推測，此《火焰山》應抄錄於乾隆年間，且「當為揚崑（案：揚州崑班）的特別演出本。」⁵²金華崑〈借扇〉前段所演玉面公主招親牛魔王一段情節，對應《佚存曲譜》，為〈春逅〉、〈說親〉、〈贅魔〉三折，唯分折、所唱之曲牌及念白全然不同，可見金華崑所演亦非源於此本。

除了與崑腔折子戲〈借扇〉相同的【端正好】套，經比對，情節、曲文、念白其餘皆與《昇平寶筏》、其他崑曲折子戲、全本戲之曲本有所不同，筆者認為，金華崑所演《火焰山》，應是一個保有崑腔，又綴合當地其他聲腔劇種的不同本子。雖然筆者目前遍尋可查閱的崑腔、弋陽腔相關曲本，仍無法找到相關來源，但〈借扇〉曲文中，有【滾】二曲，實為重要線索，曲文如下：

只見火焰沖天，只見火焰沖天，此火從天降，叫我難保師父前去。焰光騰騰，怎過此山去。叫俺老孫有法無變。我看來難過去到西方。

只見火焰沖天、只見火焰沖天，此火從天降，叫我難保師父前去。焰光騰騰、怎過此山去，叫俺老孫有法無變。

崑腔與高腔（弋陽腔）以曲牌體為融合之基礎，明代以來，就有合流共演的例

⁵¹ 《佚存曲譜》所收《火燄山》全本十五齣為：〈仙宴〉、〈分鎮〉、〈春逅〉、〈說親〉、〈贅魔〉、〈焰阻〉、〈一借〉、〈贈丹〉、〈二借〉、〈反燄〉、〈三借〉、〈得扇〉、〈反賺〉、〈下凡〉、〈降魔〉。參見郁念純舊藏，王正來、徐沁君校閱整理，《佚存曲譜》初集（南京：1991年油印本），頁11-33。

⁵² 林鑫，〈談《佚存曲譜》〉，《書目季刊》，第34卷第4期（2001），頁25-35。

子，⁵³此處加滾，為高腔特有之特徵。⁵⁴【滾】二首前後，唱【降黃龍】、【山桃紅】，皆為曲牌，唯【滾】並非曲牌名，可見此處加入了高腔的段落，換言之，金華崑《火焰山·借扇》，實為崑腔加上高腔的混合本。崑腔與弋陽腔的融合，金華崑此例並非孤例，前文所引《鐵冠圖》也有這樣的現象。至於成親、打鬥場面，所用牌子【回回曲】、【傍粧臺】及上述之大段鑼鼓，呈現熱鬧場面。

這個例子可以分為兩個層面來思考：

1、正崑為「折子戲」，金華崑則加入了前後相關故事段落，且有不同的欣賞趣味。金華崑腔三十六本大戲中，「鑼鼓戲」、「火焰戲」占了十六本，以熱鬧取勝，當地民眾最喜歡的也是這類戲。金華崑曲的演出以全本戲為主，民眾喜歡看有完整故事情節的戲，比較不喜歡故事情節不完整的折子戲。⁵⁵ 而其劇目特徵，老藝人何蘇生曾提到：「宣平一帶的民謠：『徽班將軍元帥，亂彈小姐太太，崑班妖魔鬼怪』，這話很有說服力就是，崑腔這麼高雅的藝術品種，在很普通的山區老百姓那裡，生根開花，是非常不容易的，老藝人也動了一翻腦子的。」⁵⁶ 可見金華崑班為了適應觀眾，表演和劇目發展出來的特殊性。

在〈借扇〉的例子中，原正崑折子以【端正好】起，但金華崑此本，加上大段玉面公主招親、唐僧過火焰山的段落，登場腳色眾多，場面熱鬧，且情節延伸，故事更為完整，反映了地方崑腔觀眾的喜好。

此外，金華崑所演《火焰山》之形式，可視為清代中葉以後，《火焰山》流行演法的一例。清代中葉以後，燈彩（即金華崑之火焰戲）演出的《火焰山》流行於江浙，除了金華崑，永嘉崑的《火焰山》彩頭戲、⁵⁷寧波崑《火焰山》用五彩布帛裝

⁵³ 李連生，〈崑山腔與弋陽腔的交流與融合〉，《燕山大學學報（哲學社會科學版）》，第4卷第1期（2022），頁63-70。

⁵⁴ 關於高腔音樂之特徵「滾唱」，論之者眾，見流沙，〈從南戲到弋陽腔〉，《高腔學術討論文集》（北京：文化藝術出版社，1983），頁23-39。其中，頁37論述弋陽腔之音樂特徵第四點，有「弋陽腔在南戲音樂的基礎上有了新的發展，即是把『唱』與『念』兩者結合起來，形成一種獨有的『滾白』和『滾唱』，他突破了曲牌音樂的固定章法，給刻畫人物的內心活動和展開劇情增加了一種特殊的表現手段。」頁39云：「這種『滾白』與『滾唱』的形式，可以說是弋陽腔的獨特創造。」

⁵⁵ 洪惟助，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》（臺北：國家出版社，2002），頁13。

⁵⁶ 2006年9月27日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之、何蘇生錄音記錄。

⁵⁷ 沈不沉，《永嘉崑劇史話》，頁105。

扮各種動物，轟動一時。⁵⁸《佚存曲譜》所收全本《火焰山》，卷末王正來說明謂：「〈反焰〉、〈得扇〉配用火藥煙火；〈得扇〉、〈反賺〉假魔王、假八戒用插形；〈得扇〉之小扇變大扇，〈降魔〉牛王、妖狐之顯形，似可證清代中葉已初具燈彩戲之雛形。」⁵⁹江、浙盛行的這類演法，與正崑折子戲重視表演的唱、做功夫，是不同的審美趣味。

2、崑腔、高腔混合本與在地戲曲生態。在金華一地觀賞習慣、諸腔競演與合班的戲曲生態下，金華崑《火焰山》為崑腔與高腔的混合本，顯示為了觀眾「熱鬧」、「情節完整」的觀賞需求，崑班演出的劇目，可能靈活的雜揉當地流行的聲腔與演法。值得注意的是，在與高腔組合為「全本」的情況下，崑腔〈借扇〉又相當完整的保留在全本之中。如此劇本變異，可見傳播演出的歷史中，在融入在地聲腔的同時，崑腔主體性仍被保留在曲本之中。

二、「折子戲」與「提綱戲」的混合作法：《雷峰塔·覆鉢收妖》

崑曲所演《雷峰塔》，可追溯到清初，乾隆年間，已有梨園本流傳，又有刊行於乾隆三十六年（1771）的方成培（1713-1808）本對梨園本的整理，其後在崑腔舞臺，有作為全本演出者，同、光以後，多做折子戲演出，常演有〈燒香〉、〈水鬥〉、〈斷橋〉三折，至今〈水鬥〉、〈斷橋〉仍盛演於舞臺。

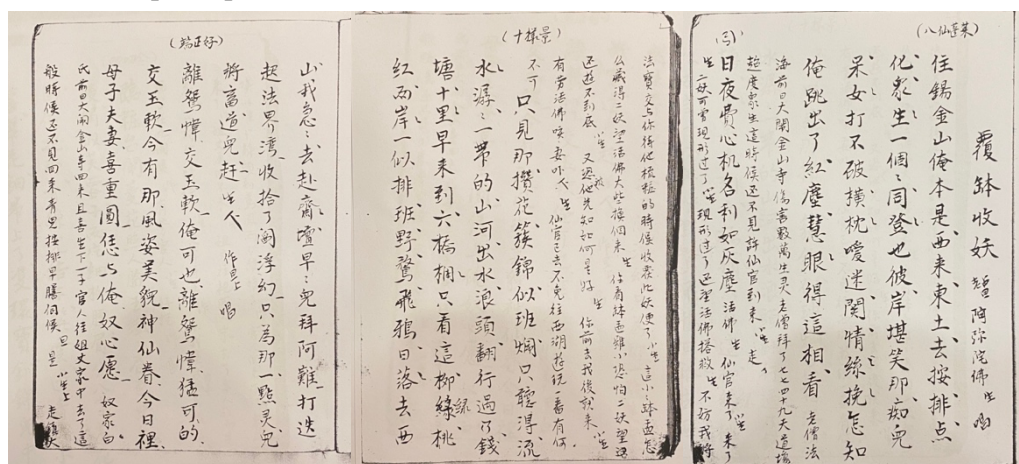
金華崑曲舊鈔本「〈水滿金山〉連三」，線裝，封面題「徐振庭」，為老藝人徐振庭（生卒年不詳）所抄，徐振庭先後從金華崑班的鳳琴先（生卒年不詳）、竹齋先（生卒年不詳）、小苟先（生卒年不詳）、三定先（生卒年不詳）、榮照先（生卒年不詳）等學戲，工老生，反串丑行亦佳，能戲眾多，被稱為「活總綱」。⁶⁰「〈水滿金山〉連三」，包括三折戲：〈水滿金山〉、〈斷橋相會〉、〈覆鉢收妖〉。鈔本曲白俱全，曲文僅點板，未附工尺。鑼鼓、身段俱有標注，鈔本與正崑差異大之處，在於最末一折〈覆鉢收妖〉，對應於正崑〈合鉢〉，開頭加上了生扮法海上場唱【八仙蓬萊】與【十樣錦】，此二曲經筆者詳考，可上溯到方成培本《雷峰塔傳奇定本》第30齣

⁵⁸ 桑毓喜等，《寧波崑劇尋訪記》，頁136。

⁵⁹ 《佚存曲譜》所收《火焰山》卷末王正來案語。王正來等，《佚存曲譜》初集，頁34。

⁶⁰ 余建華等，《武義草崑》，頁126。

〈歸真〉，⁶¹演法海奉鉢收妖功成，與許宣同返靈山。崑曲折子戲所演，所用曲牌、曲文又與方成培本略有不同，最早所見收錄曲文者，為刊於乾隆五十七年（1792）的《納書楹曲譜》補遺卷四，名為〈法海〉⁶²。金華崑鈔本牌名、曲文與〈法海〉相同，參見【圖三】。⁶³



【圖三】金華武義〈覆鉢收妖〉開頭所唱【八仙蓬萊】、【十樣錦】

資料來源：金華武義《水滿金山連三》抄本。

本文關心的劇本變異，在於此二曲原出自另一折〈法海〉，何以在金華崑鈔本，被拆解、重置於〈覆鉢收妖〉之前？這樣的重置，在草崑的演出脈絡上應如何理解？又產生了什麼觀賞效果？

金華崑有「提綱戲」的做法，這與這種重組劇目的情況有關。所謂「提綱戲」，指的是新排的戲，曲詞不為本劇創作，而是從既有劇目搬來套用，同於「幕表戲」的概念。⁶⁴武義老藝人胡奇之解釋「提綱戲」云：

⁶¹ (清)方成培，《雷峰塔傳奇定本》(收入《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》，第51冊，北京：學苑出版社，2010，影印清乾隆五十五年多文堂刻本)，頁444-445。

⁶² (清)葉堂，《納書楹曲譜》，頁2187-2188。

⁶³ 此折名稱甚多，除方成培本之〈歸真〉、《納書楹曲譜》之〈法海〉，上海復旦大學圖書館趙景深藏書之《崑曲身段譜》收《雷峰塔》十一折，此折名為〈歸元〉，北京大學圖書館藏杜步雲鈔本，有全本《雷峰塔》，所收此折名為〈皈依〉。本文行文簡潔，且金華崑本曲文同於《納書楹曲譜》之〈法海〉，本文以下行文涉及此折者，以〈法海〉稱之。

⁶⁴ 此處「幕表戲」的概念，參考林鶴宜，《東方即興劇場：歌仔戲「做活戲」》(臺北：臺大出版中心，2016)，頁18-40。

提綱戲的曲調，都是從正崑的劇目裡拿來唱的。比方現在需要像〈思凡〉第二隻曲，那個情緒那樣可以唱，那就唱進去了，比方老闆說今天晚上調一本新戲，什麼故事，你先上台，上台的四句引子自己編，然後把我是誰、做什麼交代清楚，就是今天晚上我們要演的戲，交代清楚，然後唱一支【桂枝香】下台。這個【桂枝香】呢，隨便哪本戲裡邊的【桂枝香】拿來都可以。⁶⁵

正崑演員的養成與演出，並不存在這類演出形式，⁶⁶而金華草崑一則源自正崑，也演出崑腔折子戲（單折演出，金華崑稱之為「齣頭」）；一則又發展出配合劇情、靈活重組的「提綱戲」的做法。地方戲常見的幕表戲演出形式，竟然見於崑曲，在戲曲史上相當特殊，前文所提到的《金棋盤》，即為典型的「提綱戲」，但此處的〈覆鉢收妖〉被歸類為「齣頭」，在目前金華崑劇目的分類上，這與「提綱戲」屬於不同的劇目類型，二者是否可能在某種情況下重疊？這樣的現象又反映了崑腔傳播過程的哪些演變特色？從〈覆鉢收妖〉中，或可一窺從正崑到草崑傳演的軌跡。

〈法海〉雖是以折子戲的形式傳入金華，並不屬於「提綱戲」，唯金華崑「提綱戲」的演出，乃是在一個情節框架中，拆解／重組演員熟悉的曲文／折子為新戲，⁶⁷〈法海〉一折從原本獨立、曾經傳到金華的折子戲，被拆解出【八仙蓬萊】、【十樣景】二首曲子（並非全折），重組於〈覆鉢收妖〉之前半，並賦予不同於原折子的敘事脈絡，由此看來，雖然原是兩個不同的崑腔折子戲，其重組作法卻帶有「提綱戲」作法的特色。觀察此折劇本的變異，可發現〈法海〉與〈合鉢〉的重組，有草崑演員細緻的考量：

（一）情節前後連貫：

全本《雷峰塔》，許宣手中金鉢從法海之處所得，因此〈合鉢〉前有〈付鉢〉一

⁶⁵ 2006年9月28日洪惟助教授、黃思超於武義訪問胡奇之、何蘇生錄音記錄。

⁶⁶ 正崑演員的養成，從延聘曲師拍曲、身段的指導，乃至演員涵養，都有規矩的講究，並無提綱戲，因此，如周傳瑛（1912-1988）於《崑劇生涯六十年》中，憶及仙霓社解散後，加入國風蘇灘社，初次嘗試演出幕表戲（即提綱戲）之情況，可見正崑演員的養成和演出歷程中，並無「提綱戲」的概念。參見周傳瑛，《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988），頁78。

⁶⁷ 徐宏圖描述金華崑提綱戲云：「提綱戲，沒有正規劇本，只有故事提綱，故名。其台詞或借自他戲，或由演員臨時編寫；曲調亦搬自他劇，故稱為『提綱曲』。與其他劇種所謂『路頭戲』相類。」，參閱徐宏圖，《浙江崑劇史》，頁189。

折，⁶⁸若只演〈合鉢〉，則無此段情節，許宣金鉢之來源需要對觀眾有所交代。金華崑〈覆鉢收妖〉在【八仙蓬萊】之後，為求前後情節之連貫，以新增的念白銜接劇情：

生（法海）：仙官來了。

小生（許宣）：來了。

生：二妖可曾現形過了？

小生：現形過了。還望活佛搭救。

生：不妨，我將法寶交於你，待他梳妝的時候收覆此妖便了。

小生：這小小鉢盂，怎么收藏得二妖，望活佛大些換個來。

生：你看鉢盂雖小，恐怕二妖望還遊不到底。

小生：又恐被他先知，如何是好。

生：你前去，我後就來。

小生：有勞活佛。

這段念白，加在【八仙蓬萊】之後、【十樣景】之前，未見於其來源的〈法海〉一折，是草崑藝人在演出時，為求情節連貫所加，這種視情節所需加入念白的情況，更可見「提綱戲」的做法被加入既有折子戲之中。

（二）敘事與審美趣味的轉變：

金華崑此處的重組，敘事的變化，也帶給本折又一種觀賞趣味。今所傳《雷峰塔》，許宣為佛陀座前持鉢侍者，為蛇精所迷，由法海除妖度化，復登極樂，「度化」為《雷峰塔》的主題之一，故而〈合鉢〉之後所演此折，除《納書楹曲譜》所名〈法海〉，其他收錄此折的曲本，或名為〈歸元〉⁶⁹、〈皈依〉⁷⁰，可見全劇度脫、功德圓

⁶⁸ 此即方成培本第28齣〈重謁〉。全本之〈付鉢〉，見（清）杜步雲《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》（第5冊，北京：中華書局，2018），頁107-110。

⁶⁹ 上海復旦大學圖書館趙景深藏書之《崑曲身段譜》十二冊，《雷峰塔》收於第十二冊，收錄的折子有〈投親〉、〈付鉢〉、〈合鉢〉、〈歸元〉、〈探塔〉、〈奏朝〉、〈祭塔〉、〈佛圓〉、〈團圓〉、〈收青〉（後附工尺、開店補白、補行香道場）、又一體〈盜庫〉，其中〈歸元〉一折，即為〈法海〉。《崑曲身段譜》（收入《崑曲藝術大典·表演典》，第11冊，安徽：安徽文藝出版社，2016），〈歸元〉，頁745-747。又參見王旭，〈崑曲身段譜提要目錄〉，《戲曲學報》，第11期（2014），頁301-302。

⁷⁰ 北京大學圖書館藏杜步雲鈔本中，有全本《雷峰塔》，所收此折名為〈皈依〉。《雷峰塔》（收入《北京大

滿之結尾。清乾隆以後的《雷峰塔》有「梨園本」與文人改本「方成培本」兩類。

⁷¹ 此折由韋馱率四揭諦上場，唱罷引子過後，⁷²法海引許仙同上，梨園本與方成培本以下曲詞有所不同：

1、梨園本：如《納書楹曲譜》之〈法海〉，【十樣景】曲文：

只見那攢花簇錦似斑斕，只聽得流水潺潺，一帶的新荷出水浪頭翻。行過了錦塘十里，早來到六橋欄。只看這綠柳桃紅，兩岸一似排班。野鷺飛鴉，日落去銜山。我急急去赴齋壇，早早兒拜阿難。⁷³

〈法海〉全折雖仍有度化意味，但此行路途中所唱之曲，主要為寫景之句，筆下有繁花似錦、落霞野鷺之句，頗有閒適玩賞之意味。

2、方成培本第三十齣〈歸真〉，並無【十樣景】，而有【皂袍罩黃鶯】、【步金蓮】二曲，其中有曲文：「何似金沙鋪地，功德池邊，林分寶樹影初圓，迦陵唱處笙歌賤。」汪詩珮認為，這是由於方成培本乃是「自覺妙手新出、文人氣息的雅句。」⁷⁴相較於梨園本，方成培本這幾句曲文，俱是佛國景象的描述，可見度化之意更為明顯。

金華崑鈔本中，〈法海〉被重組於〈合鉢〉之前，省卻韋馱，由法海一人上場，唱【八仙蓬萊】後，念白云：「老僧法海，前日大鬧金山寺，傷害數萬生靈，老僧拜了七七四十九天道場，超度眾生，這時候還不見許仙官到來。」上場自報家門，又在交付鉢盂給許宣後，法海【十樣景】前念白道：「仙官已去，不免往西湖遊玩一番，有何不可。」這段念白，去掉了曲中原有的「度化」，大段曲詞，成為了「西湖遊玩一番」的「法海遊西湖」，曲文也因此呈現不同的敘事脈絡，使得觀眾產生另一種觀賞趣味。

然而，這樣的「法海遊西湖」的變化，是否也有跡可循？《白蛇傳》說唱作品，

學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》，第4、5冊），〈皈依〉，第5冊，頁127-130。

⁷¹ 朱萬曙，〈《雷峰塔》的梨園本與方成培改本〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》，第26卷第4期（2002），頁64-71。

⁷² 首曲引子，皆由韋馱率眾上場，方成培本唱【小蓬萊】：「無減無生公案，向紅塵指破機關。」《納書楹》與杜鈔本則唱【滿庭芳】：「正值神祇，無因無欲，說甚昆尼。」

⁷³ （清）葉堂，《納書楹曲譜》，頁2187-2188。

⁷⁴ 汪詩珮，〈潛跡與明蹤：清中葉《雷峰塔》傳奇演變新論〉，《民俗曲藝》，第199期（2018），頁290。

或提供了一個觀察的切入點，可待日後進一步研究。傅惜華編《白蛇傳集》所收說唱作品，咸豐六年（1856）北京鈔本《百萬句全》「馬頭調牌子曲」有〈合鉢〉一段，首曲【馬頭調引】曲詞為：

天下美景數西湖，山清水秀蓋世無，春遊蘇堤觀桃柳，夏賞荷花湖心處，
秋望明菊開放蕊，冬吟白雪寒梅賦。四時佳節風光好，景物天然古畫圖。⁷⁵

光緒間北京鈔本《馬頭調八角鼓雜曲》亦有此曲。⁷⁶ 又 1947 年河南排印本《鼓子曲存》之〈合鉢〉，首曲【鼓子頭】曲文亦與此相近。⁷⁷ 這幾個說唱文本，是由說書人在卷首盛讚西湖美景，雖然不能據以論證金華崑〈覆鉢收妖〉，重組折子產生「法海遊賞西湖」的轉化，然而，〈合鉢〉前段，法海登場吟詠西湖美景，在部分作品中已成為白蛇故事額外附加的片段題材。金華崑的做法，不僅保留完整崑腔折子戲〈合鉢〉，更運用其提綱戲的做法，重置既有折子〈法海〉曲詞，使其產生新的敘事脈絡。

本節以金華崑《火焰山·借扇》與《雷峰塔·覆鉢收妖》，具體觀察金華崑腔班演出的崑腔折子戲，發現前者有雜揉高腔的痕跡；後者則活用了「提綱戲」的作法，都可看出崑腔傳播到地方，在保有崑腔班主體性的同時，為了適應觀眾所而有變通的靈活性。這樣的討論，涉及崑劇史與崑腔傳播論述中，崑劇劇目內涵的問題：吳新雷認為，崑劇劇目的來源，有「崑唱雜劇」、「南曲戲文」、「明清傳奇」與「俗創劇目」，其中的俗創劇目：「大多是民間藝人編演的通俗性的臺本或提綱戲。」⁷⁸ 本節引用的兩個作品，雖非俗創劇目，但「折子戲」與不同聲腔、不同演出型態的作法交融，反映了地方崑腔藝人演出源自崑腔的折子戲、全本戲時，亦有其「俗創」空間。正崑折子戲表演藝術凝練精美，唱腔與表演細膩可觀，但傳播地方以後，例如金華崑腔，雖保留了折子戲的主體，演法也發生了變化，兩個例子都加入了前後情節，不僅使得敘事內容更為完整，表演片段也更為熱鬧、趣味，反映了地方觀眾的欣賞的喜好。而過去草崑研究成果，於折子戲多僅羅列劇目，從本文的研究，可見即便源於正崑折子戲，為適應在地觀眾，也能有所變化重組，曲本中的雅（保留

⁷⁵ 傅惜華編，《白蛇傳集》（上海：上海古籍出版社，1987），頁 10。

⁷⁶ 傅惜華編，《白蛇傳集》，頁 14。

⁷⁷ 傅惜華編，《白蛇傳集》，頁 61。

⁷⁸ 吳新雷，〈崑曲傳統劇目考論〉，吳新雷，《崑曲史考論》，頁 177-187。

正崑折子戲）俗（在地變化）融通，於此可見。

肆、結語

崑曲之「乾嘉傳統」，為崑劇表演藝術的精緻化、定型化，⁷⁹乾隆以後編纂的折子戲曲譜、身段譜，乃至近代大量抄傳的曲本，都保留了這個傳承穩定的表演體系。然而，從「戲班／演員」的角度，探討崑腔傳播所面臨的社會環境、觀眾屬性、市場競爭，使得演出劇目發生變化，有更多討論的空間。與此同時，崑腔傳播異地，是一個持續的歷程，崑曲史不同階段，以及崑腔流播過程中，與各地流行聲腔的相互影響，都成為草崑現存樣貌的一部分。本文以金華崑為觀察對象，從歷史與劇目，探討這樣崑腔傳播的歷史痕跡與文本變異。有以下兩點結論：


一、崑腔雖是一個戲曲聲腔，但「崑腔班」可以是更開放的概念，「戲班」與「聲腔」有其流動性，不僅導致了劇目間的相互影響，也涉及了雅俗、功能的認知差異。金華一地的崑腔班，與當地高腔、亂彈、徽調之間，有密切的關聯，而呈現兩個並存的思維：一方面，崑腔參與者多為仕紳階層，使用的語言又非方言，加以金華民間傳說崑腔出自唐明皇，提高了崑腔的地位；另一方面，從市場來看，觀眾對於崑腔的需求，有民俗信仰，也有一般娛樂，而源自蘇州正崑的雅正風格，又與民眾的娛樂與審美不能全然吻合，這些複雜的因素，不僅導致崑腔存在不可被取代的功能與典範外，崑腔劇目產生變化，相較於正崑有所鬆動，不僅其他流行聲腔對崑腔產生影響，崑腔自身的折子戲也有所變化，成為草崑的特色。

二、崑腔傳統的明清傳奇、全本戲與折子戲，由於內容豐富、體系完整，從而成為觀察崑腔傳播的的切入點。因此，當討論「崑腔傳播」時，草崑出現未見於正崑的劇目（或段落），便可能存在著與傳播有關的特殊原因。以金華崑為例，本文所舉《金棋盤》、《鐵冠圖》、《火焰山》、《白蛇傳》，都屬金華崑曲三十六正本戲，其

⁷⁹ 陳芳，《崑劇的表演與傳承》（臺北：國家出版社，2010），頁 26-32。

中，《鐵冠圖》、《火焰山》則有未見於正崑折子戲曲本的段落，在經過考證後，都可發現受到當地高腔的影響，與原來的折子戲有所不同。至於《白蛇傳》劇目的重組，可推測正崑折子戲傳到了金華，因提綱戲做法的靈活運用，產生不同的審美趣味。

從正崑到金華崑的傳播，除了目前研究成果所認為的劇目汰選、多演全本等特點外。⁸⁰ 地方崑腔雖然也演出折子戲，且名稱與正崑相同，但本文從罕見金華崑折子戲《火焰山·借扇》、《白蛇傳·覆鉢收妖》鈔本中，發現即使演出正崑傳來的折子戲，為了適應地方觀眾喜好，在折子戲的基礎上有所增補，使得正崑折子戲因此產生變化。乾嘉以後，正崑折子戲、表演藝術漸趨定型、精緻化，⁸¹從金華崑演出的折子戲，可觀察崑劇折子戲另一種不同的發展面向，豐富崑劇史、崑腔傳播的論述。

明代萬曆年間，崑腔開始朝四方傳播，在保留崑劇史不同階段歷史痕跡的同時，也逐漸產生變化。崑曲歷史悠久、影響層面廣泛，草崑的研究，除了可說是崑曲史的重要篇章，更可由此一窺不同的社會文化背景下，戲班、藝人、聲腔的複雜關係。草崑曲本是極為難得的研究材料，在現今草崑老一輩崑班、藝人凋零（除了湖南郴州、浙江永嘉），田野調查已幾乎無法實現的情況下，本文有幸得見稀有的金華崑鈔本，也希望從這些鈔本的研究，尋找開展新研究課題的可能。

⁸⁰ 洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，舉《牡丹亭》為例，謂「名劇《牡丹亭》只演〈勸農〉、〈冥判〉兩齣場面比較熱鬧的折子。」（頁 100），又云：「金華崑曲的演出以全本戲為主，『草崑』的演出生態都是如此，因為鄉野民眾喜歡看有完整故事情節的戲，比較不喜歡故事情節不完整的戲。」（頁 101）。

⁸¹ 陳芳，《崑劇的表演與傳承》，頁 26-32。

徵引書目

一、史籍文獻

- (元)《楊東來批評西廂記》，收入《古本戲曲叢刊初集》第3函，上海：商務印書館，1954。
- (清)方成培，《雷峰塔傳奇定本》，收入《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》，第51冊，北京：學苑出版社，2010，影印清乾隆五十五年多文堂刻本。
- (清)杜步雲，《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》，北京：中華書局，2018。
- (清)杜步雲抄本《雷峰塔》，收於《北京大學圖書館珍藏瑞鶴山房鈔本戲曲集》，第4、5冊，北京：中華書局，2018。
- (清)洪昇著，徐朔方校注，《長生殿》，臺北：里仁書局，2008。
- (清)袁景瀾，《吳郡歲華紀麗》，收入《江蘇地方文獻叢書》，南京：江蘇古籍出版社，1998。
- (清)張照，《昇平寶筏》，收入《古本戲曲叢刊》，第9集，2016。
- (清)葉堂，《納書楹曲譜》，收入《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1987。
- 王正來、徐沁君，《佚存曲譜》，初集卷一、卷二，南京：1991年油印本。
- 上海復旦大學圖書館趙景深藏《崑曲身段譜》，收入《崑曲藝術大典·表演典》，第11冊，安徽：安徽文藝出版社，2016。
- 〈新開崑班雅仙茶園〉，《新聞報》，1901年9月30日。

二、專書

(一) 中文

- 中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志·浙江卷》，北京：新華書店，1997。
- 吳新雷，《崑劇史考論》，上海：上海古籍出版社，2015。
- 沈不沉，《永嘉崑劇史話》，臺北：國家出版社，2010。
- 周传瑛口述，洛地整理，《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社，1988。
- 林鶴宜，《東方即興劇場：歌仔戲「做活戲」》，臺北：臺大出版中心，2016。
- 洪惟助，《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，臺北：國家出版社，2002。
- 洪惟助編，《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002。
- 胡勝、趙毓龍校注，《西遊記戲曲集》，北京：人民文學出版社，2018。
- 孫崇濤、徐宏圖，《戲曲優伶史》，北京：文化藝術出版社，1995。
- 容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北：麥田，1987。
- 徐宏圖，《浙江崑劇史》，北京：中國社會科學出版社，2012。
- 桑毓喜、徐淵，《寧波崑劇尋訪記》，臺北：遠流出版社，2013。

- 張林雨，《晉崑考》，北京：中國電影出版社，1997。
張淨秋，《清代西遊戲考論》，北京：知識產權出版社，2012。
張發穎，《中國戲班史》，北京：學苑出版社，2003。
章壽松、洪波，《婺劇簡史》，浙江：浙江人民出版社，1985。
陳芳，《崑劇的表演與傳承》，臺北：國家出版社，2010。
陸萼庭，《崑劇演出史稿（修訂本）》，臺北：國家出版社，2002。
傅惜華編，《白蛇傳集》，上海：上海古籍出版社，1987。
劉斌靖編，余建華、何蘇生著，《武義草崑》，北京：中國文史出版社，2009。
劉禎編，《地方戲崑腔論集》，北京：文化藝術出版社，2011。

（二）日文

- 田仲一成，《中國祭祀演劇研究》，東京：東京大學東洋文化研究所，1981。
東方孝義，《臺灣習俗》，臺北：南天，1997。

三、期刊論文

（一）中文

- 王廷信，〈崑曲傳播的民俗學視角〉，《東南大學學報》，第12卷第3期（2010），頁87-90。
王馵，〈崑曲身段譜提要目錄〉，《戲曲學報》，第11期（2014），頁301-302。
朱復，〈朱復自述〉，《戲曲研究通訊》，第6期（2008），頁199-203。
朱萬曙，〈《雷峰塔》的梨園本與方成培改本〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》，第26卷第4期（2002），頁64-71。
李文彬，〈明代傳奇中的薛仁貴故事〉，《漢學研究》，第6卷第1期（1988），頁581-594。
李連生，〈崑山腔與弋陽腔的交流與融合〉，《燕山大學學報（哲學社會科學版）》，第4卷第1期（2022），頁63-70。
汪詩珮，〈潛跡與明蹤：清中葉《雷峰塔》傳奇演變新論〉，《民俗曲藝》，第199期（2018），頁263-372。
林科棠，〈金華之崑班〉，《學蠡》，第3期（1935），據徐宏圖，〈浙江「崑劇支派」補說〉，《戲曲學報》，第8期（2010），頁74-75。
林鶴宜，〈政治與戲曲：1950年代「戲曲改革」對中國地方戲曲劇種體質的訂製與影響〉，《民俗曲藝》，第165期（2009），頁47-88。
林鑫，〈談《佚存曲譜》〉，《書目季刊》，第34卷第4期（2001），頁25-35。
段春旭，〈論薛家將故事的演化與繁榮〉，《山東理工大學學報（社會科學版）》，第24卷第5期（2008），頁71-74。

- 洪惟助，〈台灣「幼曲」【大小牌】與崑曲、明清小曲的關係〉，《中央大學人文學報》，第 30 期（2006），頁 1-40。
- 洪惟助，〈乾嘉以來崑劇折子戲、全本戲演出情況〉，《戲劇學刊》，第 24 期（2016），頁 87-105。
- 胡淳艷，〈清宮《西遊記》的改編與演出〉，《戲曲藝術》，第 27 卷第 4 期（2006），頁 111-116。
- 黃思超，〈一部崑曲全本戲的流播軌跡——金華崑曲《鐵冠圖》總綱探析〉，《江南社會歷史評論》，第 15 期（2019），頁 202-216。
- 劉召明，〈略論晚明戲班與崑曲聲腔傳播〉，《戲劇（中央戲劇學院學報）》，第 2 期（2004），頁 95-100。
- 潘汝端，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》，第 9 期（2008），頁 45-90。
- 潘汝端，〈北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探析〉，《關渡音樂學刊》，第 6 期（2007），頁 43-74。
- 潘汝端，〈試析北管細曲大小牌之音樂結構〉，《臺灣音樂研究》，第 7 期（2018），頁 125-183。
- 蔣維明，〈從乾隆後期一個「風紋雪」戲班看川劇的形成〉，《四川戲劇》，第 3 期（2007），頁 12-15。

（二）日文

- 磯部彰，〈清代における『西遊記』の諸型態とその容受層について：戲曲、繪畫を中心に〉，《漢學研究》，第 6 卷第 1 期（1988），頁 487-510。

四、專書論文

- 李國俊，〈《納書楹曲譜》「時劇」音樂試析〉，洪惟助編，《名家論崑曲》，臺北：國家出版社，2010，頁 885-906。
- 流沙，〈從南戲到弋陽腔〉，《高腔學術討論文集》，北京：文化藝術出版社，1983，頁 23-39。
- 陸萼庭，〈談崑劇的雅與俗〉，陸萼庭，《清代戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005，頁 31-47。
- 陸萼庭，〈讀《曲海總目提要》札記〉，陸萼庭，《清代戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005，頁 355-372。

五、學位論文

張忠良，《薛仁貴故事研究》，國立臺灣師範大學國文系碩士論文，1981。

（責任編輯：陳柳先）