

臺灣歷史與文化研究輯刊

花木蘭文化出版社 出版

十一編 3

臺灣崑曲發展的 傳承脈絡

林宜貞 · 著



臺灣歷史與文化 研究 編輯刊

十一編

第3冊

臺灣崑曲發展的傳承脈絡

林宜貞 著

花木蘭文化出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣崑曲發展的傳承脈絡／林宜貞 著 — 初版 — 新北市：花
木蘭文化出版社，2017〔民 106〕

目 2+200 面；19×26 公分

(臺灣歷史與文化研究輯刊十一編；第 3 冊)

ISBN 978-986-404-936-3 (精裝)

1. 崑曲 2. 戲劇史 3. 臺灣

733.08

106001100

ISBN-978-986-404-936-3



臺灣歷史與文化研究輯刊

十一編 第三冊

ISBN：978-986-404-936-3

臺灣崑曲發展的傳承脈絡

作 者 林宜貞

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎、王筑 美術編輯 陳逸婷

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2017 年 3 月

全書字數 168652 字

定 價 十一編 6 冊 (精裝) 台幣 12,000 元

版權所有・請勿翻印

臺灣崑曲發展的傳承脈絡

林宜貞 著

作者簡介

林宜貞，國立臺南大學戲劇創作與應用學系藝術學碩士。曾為崑曲傳習計畫藝生、水磨曲集崑劇團團員、蘭庭崑劇團執行製作，現任臺灣大學崑曲社指導老師，同時也是拾翠坊崑劇團團長。崑曲學習是由徐炎之、陳彬啟蒙，1991年崑曲傳習計畫開辦後，先後跟隨華文漪、蔡銘銑、沈世華、梁谷音、王奉梅、張洵澎等崑劇名家學習閨門旦表演藝術，學習期間，也曾接受蔡正仁、周志剛、岳美緹、計鎮華、顧兆琳等生行老師的指導。崑曲教學方面，除臺大崑曲社外，也指導其他學校崑曲社社員。此外，曾經在台南大學、文化大學、台北醫大學等校主持崑曲工作坊及主講崑劇講座。

提 要

本研究旨在探討在臺灣社會脈絡中的人們，如何逐步促成臺灣崑曲的發展，而臺灣崑曲發展的轉折，又如何形塑臺灣崑曲的面貌，最終希望能夠藉由爬梳臺灣崑曲發展的歷史，為其未來的發展方向找到一些啟示。

本研究從臺灣崑曲的發展歷史出發，從中整理歸納出三個發展的關鍵因素：民間自發性的傳承與推廣、以演劇形式擴大欣賞人口、文化政策營造發展環境，透過「文化菱形」的架構，呈現出參與其中的人們——創作者、中介者、接收者——在個別行動及彼此互動中，共同促成臺灣崑曲的發展。而自1990年代中期開始陸續出現的三個發展上的重要轉折以及其影響：藝生班的開設與崑劇專業化、京劇演員的參與與崑劇京劇化、唱曲活動的式微與藝術特質流失，則突顯了由於創作者、中介者組成的變化，影響了接收者對崑曲藝術的認知，三者在互動中逐漸形塑出現今的臺灣崑曲樣貌。

三個關鍵因素讓我們看到，在非崑曲原生地的臺灣發展崑曲藝術，中介者是相當重要的推動力量，而三個重要轉折則提醒我們，在追求崑曲普及化的同時，極可能因此犧牲了崑曲藝術的獨特性。據此，對於臺灣崑曲未來的發展方向，筆者建議，應更加著重在「培養曲友」及「保存傳統」兩個面向，崑曲傳統才可能繼續在臺灣扎根並傳承下去。

本研究採用田野調查及文獻分析兩種方式進行，田野調查的資料來源有二：一是研究者長期體驗與觀察，二是深度訪談；文獻分析的資料則從三類文獻史料著手：一是與臺灣崑曲相關，二是與國家文化政策相關，三是與崑曲歷史相關。此外，為了呈現崑曲藝術、臺灣社會、參與其中的人們，三者彼此間交互滲透的多重關係，研究者借用藝術社會學中用以探討藝術與社會複雜關聯的「文化菱形」架構，讓本研究能夠更為有系統和全面地關注並探討，參與臺灣崑曲發展的人們在其中所扮演的角色，及他們各自與崑曲相關事物之間的關係。



目

次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻回顧	4
第三節 名詞釋義	9
第四節 研究範圍	13
第五節 研究方法	14
第二章 臺灣崑曲發展的歷程	21
第一節 1949年以前	25
第二節 1949年~1987年	34
第三節 1987年~2001年	41
第四節 2001年~2014年	51
第五節 小結	69
第三章 臺灣崑曲發展的關鍵因素	71
第一節 臺灣崑曲的「文化菱形」	72
第二節 民間自發性傳承與推廣——「中介者」 作用	82
第三節 演劇形式擴大欣賞人口——「創作者」、 「中介者」、「接收者」互動	95
第四節 文化政策營造發展環境——「社會」影響	109
第五節 小結	116
第四章 臺灣崑曲發展的轉折與影響	119
第一節 藝生班的開設與崑劇專業化	119
第二節 京劇演員的參與與崑劇京劇化	137
第三節 唱曲活動的式微與藝術特質流失	147
第四節 小結	155
第五章 結論	157
參考文獻	167
附件一 崑曲研究及相關出版資料表	177
附件二 崑曲傳習計畫歷屆師資及教學劇目表	185
附件三 崑曲傳習計畫歷屆成果展演劇目及 演員表	191
附件四 各校崑曲社成立年份、緣由、師資及 現況	197

圖表次

圖 3-1	：溫蒂·格瑞斯沃德的文化菱形	73
圖 3-2	：維多利亞 D·亞歷山大修改後的文化菱形	75
圖 3-3	：臺灣崑曲的文化菱形	78
圖 4-4	：歷屆藝生班表演組成員人數變化	134
表 2-1	：1949 年至 1987 年臺灣崑劇重要演出記錄	40
表 2-2	：1992 年至 2000 年中國職業崑劇團來臺灣演出記錄	46
表 2-3	：2001 年至 2014 年臺灣崑劇全本戲的演出記錄	62
表 4-4	：第四屆傳習計畫藝生班執行內容簡表	121
表 4-5	：第四屆傳習計畫藝生班名單及學習劇目	121
表 4-6	：第五屆傳習計畫第一階段藝生班執行內容簡表	124
表 4-7	：第五屆傳習計畫第一階段藝生班表演組名單及學習劇目	124
表 4-8	：第五屆傳習計畫第二階段藝生班執行內容簡表	126
表 4-9	：第五屆傳習計畫第二階段藝生班表演組名單及學習劇目	126
表 4-10	：第六屆傳習計畫專業演員班執行內容簡表	129
表 4-11	：第六屆傳習計畫專業演員班名單及學習劇目	129
表 4-12	：與崑劇團合作的京劇演員名單	139

第一章 緒 論

第一節 研究動機與目的

自 16 世紀中葉（明代嘉靖年間）以魏良輔為首的音樂家們改革既有崑山腔成功後，崑曲便從士大夫間流行的清唱樂曲，逐漸發展為廣受民間喜愛的戲曲聲腔，以戲劇的形式逐漸傳播至中國各地成為全國性劇種。由於大量文人投入劇本創作，加上梨園藝人在舞臺上的創造與實踐，使崑曲提昇為一種融合了高雅及通俗的藝術（陸萼庭 2005：31～45）。從整個中國戲曲發展的歷史來看，16 世紀中葉（明代嘉靖年間）至 18 世紀初（清代康熙年間）也是傳奇創作的繁榮時期（涂沛 2002：24），戲曲發展至此，才完成了結合敘事、抒情、表演三種藝術傳統於一的「戲曲美典」〔註 1〕（陳芳英 2009：53），而以傳奇為載體的戲曲聲腔中，表演藝術成就最高、影響最深、流傳最久的就是崑曲〔註 2〕。

〔註 1〕「美典」這個術語及觀念是由高友工所創制的，他認為西洋美學（aesthetics）這套理論「在文化史中往往形成一套藝術的典式範疇」，故稱之為「美典」，那「不僅是一個個人對美的獨特看法，而且是有意無意地演變為一套可以傳達繼承的觀念。」（2004：105～106），因此「美典」就是一套被傳承下來的觀念，並且成為美學上的典範，陳芳英稱傳奇是「戲曲美典」，其載體——崑曲——當然也就成為中國戲曲的美學典範。相關的理論建構與闡述請參考其著作《中國美典與文學研究論集》。

〔註 2〕當時最受歡迎的戲曲聲腔除崑曲外，另有弋陽腔。前者主要觀眾群是文人及市民，後者則以鄉野大眾為主。與崑曲愈趨精緻的發展方向不同，弋陽腔以其質樸自然、活潑多變的藝術風格，風靡於鄉野間，其流行的範圍甚至超越崑曲（林鶴宜 1994：181～183）。然而弋陽腔遲至 18 世紀中葉就已演變為高腔，並發展成其他地方聲腔（曾永義 2007：166～217；曾永義、施德玉 2011：

在 21 世紀的今天，只有崑曲還能上窺 16 世紀的中國古典戲劇樣貌，並且部分保存了相當傳統的表演方式，因此在 2001 年 5 月 18 日，聯合國教科文組織（UNESCO）公告的首批「人類口述非物質遺產代表作」〔註 3〕中，崑曲列為 19 項代表作之一〔註 4〕，此舉讓原本在臺灣僅受曲友及學者青睞、被歸類為大陸劇種的崑曲，得以「非物質文化遺產（Intangible Cultural Heritage）」的身姿，讓臺灣民眾重新認識，進而珍惜此一屬於全人類的文化瑰寶。

而崑曲能夠保存至今，就如同其他傳統事物一樣，是人們世代接受、承繼並延傳下來，但在面臨滅亡之際，則需要靠著其擁護者倡導才得以復興（希爾斯 1992：352）。當崑曲發展到 1908 年，全中國只剩下一個崑曲班社「全福班」慘澹經營崑劇的存續，蘇州幾位熱愛崑曲的仕紳有鑑於崑劇面臨失傳危機，便在 1921 年成立「崑劇傳習所」〔註 5〕，先後延聘「全福班」老藝人授藝，崑劇表演藝術才能夠繼續薪傳下來。也正因為崑曲不絕，才有機會於 1949 年前後，隨著曲友及學者從中國流播到臺灣，在這塊土地上播下種子，而數十年下來，臺灣竟也培養出不少崑曲愛好者，成為崑劇最忠實的觀眾，因而在 20 世紀 90 年代與中國交流之時，得以讓時任上海崑劇團團長的蔡正仁稱讚臺灣有「最好的觀眾」〔註 6〕，不但如此，更因著臺灣對崑曲的高度重視，使得崑曲在中國重新引起廣泛的關注，進而促使中國政府將崑曲向聯合國申

686~688)，且其在表演藝術發展上的成就及貢獻不若崑曲來得影響深遠（涂沛 2002：24~38）。

〔註 3〕 此譯名採用雷競璇在〈見於兩份文件、三種語言的文化遺產保護〉一文（收錄於《口傳心授與文化傳承》）中所使用的中文譯名（2006：28），該榮銜在 1999 年 11 月創制，為當時的正式名稱，但至 2003 年 10 月 UNESCO 通過保護《公約》時，則演變為現今所使用的「非物質文化遺產」（2006：35），故本文以下也以「非物質文化遺產」稱之。

〔註 4〕 白先勇稱崑曲「被列為 19 項之首」、「是聯合國文化組織對中國崑曲的最高禮敬」（2004：101），榜首之說不只見於白先勇的訪談或文章，也見於其他文獻或報導，但查閱 2001 年 5 月 18 日 UNESCO 在官網上的正式公告（http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/。檢閱日期：2013 年 4 月 10 日）並沒有對這 19 項文化遺產做排名，只有按照國家名稱排序的名錄，所以榜首之說恐怕是誤會。

〔註 5〕 有關「崑劇傳習所」的歷史，詳見周秦〈蘇州崑劇傳習所始末〉一文（2002：301~312），及陸萼庭〈化作春泥更護花〉一文（2002：531~548）。

〔註 6〕 蔡正仁於 1990 年代曾多次率領上海崑劇團來臺灣演出，也曾受崑曲傳習計畫邀請來臺教學，期間有感於臺灣觀眾對崑曲的欣賞能力，因而多次於私下或公開場合均曾說過「最好的演員在大陸，最好的觀眾在臺灣」，此番感言也深得其他中國崑劇演員的認同。

報為首批「人類口述非物質遺產代表作」(高克忠 2007: 170~179)。時至今日,崑曲在臺灣已經是廣為人們所知悉的戲曲美典,除了崑劇欣賞人口增長之外,本土崑劇團的數量也有所增加,而臺灣的職業京劇演員及京劇團更是深度參與崑劇活動,曾永義便認為,可以宣告崑曲演劇在臺灣已經「生根而且開啓花朵了」(2002: 292)。

然而,臺灣並不處於崑曲盛行的地理及文化範圍,雖然有史料透露出18世紀中期崑曲曾經流播到臺灣,但當時卻未曾留下什麼影響,何以1949年以後能夠在此地得到生機?不似同屬大陸劇種的京劇及豫劇,能因勞軍職責得到國防部支持而成立附屬於軍隊的劇隊,也不似歌仔戲有本土市場支持而劇團林立,在1992年以前,崑曲在臺灣從來沒有職業崑劇團以演出活動來開發及拓展市場;另一方面,臺灣的藝術學校也從來未曾設立崑曲相關科系,一般學校的藝術課程中也沒有崑曲相關課程,那麼,崑曲愛好者是如何培養出來的?就如王安祈所言,原本沒有任何崑劇資源的臺灣,竟能在10年之間化被動為主動,取得崑劇的主導權(2001: 232),這又是如何做到的?此外,「崑曲傳習計畫」於1996年底開辦的第四屆增設「藝生班」,總共辦理3屆,對曲友及京劇演員招生,這是臺灣崑曲發展重要的轉折,藝生班從開始只招收生、旦兩個行當,到後來增加老生、丑兩個行當,另外再增加唱曲藝生班、文武場藝生班,如此規模的藝生班,在傳習計畫於2000年底結束之後至今,對臺灣崑曲發展產生了什麼樣的影響?同時,臺灣崑曲在發展過程中,京劇演員的參與日益加深,甚至在2005年以後,國光劇團及戲曲學院京劇團都能製作新編全本崑劇的演出,京劇演員及劇團如此深度參與崑劇演出,為臺灣崑曲的發展帶來了什麼影響?而自1992年中國崑劇團首度來臺演出至今已過了20年,崑曲被列入世界非物質文化遺產也已超過10年,至2014年底止,臺灣的崑曲團體數量包括劇團在內已達12個,但細察這些團體的團員組成,卻有極高的重覆率;另一方面,觀察民間曲社及校園崑曲社的參加人數,其增加的速度趕不上減少的速度;而在演劇活動日益興盛的情況之下,唱曲傳統卻也逐漸消失,這些都使人不禁要問,臺灣崑曲的發展,是否一如表面所見的繁華榮景一片?這些令人憂心的現象是怎麼開始的?又是如何造成的?以上種種思考是本論文書寫的動機,最終的關懷是,對崑曲這亟需保護的世界文化遺產,臺灣過去曾做過什麼以及未來能做些什麼。

因此，本論文的研究目的在於，探討人們是如何在臺灣社會脈絡中逐步促成臺灣崑曲的發展，而臺灣崑曲發展的轉折又如何影響臺灣崑曲的面貌，最終希望能夠從歷史經驗中，為臺灣崑曲未來發展的方向找到一些啓示。為此，本論文提出以下研究問題：

1. 臺灣崑曲在缺乏資源的情況之下是如何發展、傳承並持續推動的？沒有職業崑劇團的臺灣何以能培養出崑曲愛好者？
2. 臺灣崑曲發展過程中的重要轉折，包括藝生班的成立、京劇演員及劇團的深度參與、唱曲傳統的逐漸消失等現象，為臺灣崑曲的發展帶來什麼影響？這些轉折現象又如何形塑著臺灣崑曲的發展面貌？

第二節 文獻回顧

臺灣在傳統戲曲的研究當中，以崑曲為主題的相關研究，近年來雖然增加不少，但以「臺灣崑曲」為專題的研究，到目前為止，包含期刊論文及學位論文僅有 9 篇，按發表年份羅列如下：賴橋本〈四十年來臺灣的崑曲活動〉（1994）、洪惟助〈臺灣崑曲活動與海峽兩岸的崑曲交流〉（2000）、王安祈〈崑劇在臺灣的現代意義〉（2001）、鍾廷采的碩士論文《臺灣業餘崑劇團觀眾發展之研究——以水磨曲集崑劇團為例》（2006）、蔡欣欣〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉（2007）〔註 7〕、施德玉〈崑劇在臺灣之概況及其當前之表演類型〉（2010）、施秀芬的博士論文《崑曲在台灣傳播之研究》（2011）、林佳儀〈論徐炎之、張善蕓在臺灣的崑曲薪傳及表演特色〉（2013）〔註 8〕、李巧芸的碩士論文《臺灣京劇演員參與崑劇演出研究》（2014）。

從以上所列的文獻可以看出，有關臺灣崑曲的研究是在進入 1990 年代才開始的。從論文篇數來看，整個 90 年代只發表了 1 篇，進入 21 世紀後的前 10 年間才又發表了 4 篇，但 2010 年之後不到 5 年之間，卻已發表了 4 篇，顯

〔註 7〕 該篇論文宣讀於 2007 年福建省文聯主辦的「海峽兩岸民間文化藝術理論研討會」中，之後分別收錄於《閩臺傳統文化研究文集》（福建：福建海風出版社，2008 年 5 月，頁 1~56）、《中華戲曲》第 38 輯（山西：山西師範大學戲曲研究所，2008 年 12 月，頁 184~230），及《臺灣戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2011 年 1 月，頁 34~110）。

〔註 8〕 該篇論文初次宣讀於 2013 年中國文化大學戲劇學系主辦的「台灣戲劇（曲）史青年學者學術研討會」中，之後修改發表於《戲劇研究》第 13 期（臺北：臺灣大學戲劇學系，2014 年 1 月，頁 99~144）。

示出臺灣崑曲的研究才正要起步；從研究的方向來看，關於歷史研究的論文有 4 篇；賴橋本〈四十年來臺灣的崑曲活動〉、洪惟助〈臺灣崑曲活動與海峽兩岸的崑曲交流〉、蔡欣欣〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉、施秀芬的博士論文《崑曲在台灣傳播之研究》，關於崑劇活動的論文也有 4 篇；王安祈〈崑劇在臺灣的現代意義〉、施德玉〈崑劇在臺灣之概況及其當前之表演類型〉、林佳儀〈論徐炎之、張善薌在臺灣的崑曲薪傳及表演特色〉、李巧芸的碩士論文《臺灣京劇演員參與崑劇演出研究》，關於觀眾研究的論文則只有 1 篇；鍾廷采的碩士論文《臺灣業餘崑劇團觀眾發展之研究—以水磨曲集崑劇團為例》。足見臺灣崑曲的研究範圍仍有待拓展。以下就這 9 篇論文分別說明之。

賴橋本〈四十年來臺灣的崑曲活動〉及洪惟助〈臺灣崑曲活動與海峽兩岸的崑曲交流〉均以 20 世紀崑曲在臺灣的活動樣貌為主要論述。賴橋本從 1949 年談起，整理出臺灣在開放與中國交流之前的崑曲活動，主要是由曲友所組織的曲會活動及大專院校的社團活動所構成的。該文是研究臺灣崑曲活動最早的論文，文中詳述曲會及校園社團的成立與活動時間，是後進在研究 1949 年至兩岸交流前臺灣崑曲活動時的重要文獻。洪惟助則將臺灣有崑曲活動的歷史往前推至有史料記載的 1783 年，同時也往後延伸至 20 世紀末，並且將北管與十三腔中的崑腔演出、京劇團的崑曲劇目演出、學術界對崑曲研究的投入，均納入臺灣崑曲活動範疇，擴大了臺灣崑曲活動歷史的長度及廣度，也提及由政府補助的「崑曲傳習計畫」及「崑劇錄影保存計畫」的成果及重要性。該文之後由洪惟助、孫致文執筆，繼續增補而成〈崑劇〉一文，收錄於陳芳主編的《臺灣傳統戲曲》中（2004：517～540）。

蔡欣欣的〈崑曲在臺灣發展之歷史景觀〉則在上述兩篇論文的基礎上，更進一步將論述的時間軸從 18 世紀延伸至 21 世紀，統合分析相關的文獻史料、報刊報導、政策政令、圖照影音及演出創作等資訊及素材，涵蓋了劇場演出、藝術教育、學術研究、藝文政策、民間活動等多重面向，試圖更全面地觀照並完整地建構出崑曲在臺灣發展的歷史景觀。該文將臺灣崑曲發展歷史分為四個時期：奠基涵化期（1783～1945）、扎根培育期（1945～1990）、茁壯興盛期（1990～2000）、自我發聲期（2001～2007），從名稱可見蔡欣欣為每個時期的發展特色所下的註解。在「奠基涵化期」當中，蔡欣欣認為臺灣從清領到日治時期，雖然沒有崑劇演出，但崑曲是以音樂或戲曲的樣式，被臺灣傳統音樂與戲曲劇種所吸納結合，從而「逐漸以『本

土化』的步伐，奠基涵化於臺灣的常民生活之中。」(2011: 43)。接下來的「扎根培育期」、「茁壯興盛期」、「自我發聲期」三個時期，蔡欣欣更將觀察觸角延伸至政府政策的影響及學術研究的發展，此外也羅列了較為活躍的 5 個本土崑劇團：水磨曲集崑劇團、臺灣崑劇團、台北崑劇團、蘭庭崑劇團、1/2Q 劇場，並描述各個劇團的定位與風格，相當有助於瞭解臺灣本土崑劇團的活動概況。該文是目前有關臺灣崑曲發展歷史的研究中，視角最多元、最全面的一篇。

同樣關注臺灣崑曲發展歷史的論文還有施秀芬的博士論文《崑曲在臺灣傳播之研究》。該文以歷史為經、傳播為緯，勾勒出自 18 世紀至 2011 年崑曲在臺灣傳播的樣貌，除了分析媒體的傳播效應外，同時也論及白先勇建構「崑曲新美學」的過程及影響，及臺灣和中國在崑曲交流上的成果，最後總結臺灣對崑曲的貢獻在於「使文化結合創意，創造藝術的新生命」(2011: 188)。該文的研究目標在於為臺灣崑曲的發展做一個整體性的歷史紀錄，在前述洪惟助及蔡欣欣兩篇論文的基礎上，增加了人際與媒體傳播、白先勇效應、與中國交流等三個歷史面向，同時也補上了 2007 年（蔡欣欣的論文其時間下限至 2007 年）之後到 2010 年為止的新資料，此外，對曲社和校園崑曲社的活動情形有比較詳細的記錄。

上述 4 篇論文都是有關臺灣崑曲歷史的研究，至於王安祈的〈崑劇在臺灣的現代意義〉以及施德玉的〈崑劇在臺灣之概況及其當前之表演類型〉，則是側重臺灣的崑曲演劇活動。王安祈觀察了 1990 年代，崑劇在臺灣引發的劇壇生態變化及戲曲審美觀轉向，從而提出「臺灣的崑劇效應」及「崑劇的臺灣效應」的看法，並且自戲曲藝術角度來探討古老崑劇如何體現現代精神，以此為證進而呼籲戲曲創新的重要性。該文最獨特的觀察是，王安祈認為崑劇能夠在臺灣締造文化風潮，且同時因臺灣對崑劇的高度重視，而能夠掌握中國崑劇團來臺演出內容的主導權，學術界居功厥偉。而施德玉則是從崑劇在臺灣的現況整理出臺灣崑劇在多元發展下，產生不同的表演類型，包括：保持師承傳統（如「水磨曲集崑劇團」）、從傳統基礎創發改變（如「蘭庭崑劇團」）、崑劇融入其他劇種（歌仔戲「賞樂坊劇團」）、話劇融入崑劇（如「1/2Q 劇場」）等 4 種，並且認為崑劇流播到臺灣後，不但影響了臺灣的歌仔戲與京劇，同時也豐富了臺灣現代劇場，以此強調崑劇藝術「是可供後代子孫取之不盡、用之不竭之泉源」(2010: 21)。

另外也有從不同角度探討臺灣崑曲演劇活動的論文，包括林佳儀的〈論徐炎之、張善蕓在臺灣的崑曲薪傳及表演特色〉，以及李巧芸的碩士論文《臺灣京劇演員參與崑劇演出研究》。林佳儀關注徐炎之、張善蕓夫婦對臺灣崑曲的貢獻，紀錄徐氏夫婦二人的崑曲學習及演出歷程，並探討他們在臺灣傳承崑曲的做法，再從傳承的內涵分析兩位的藝術特色，最後總結徐氏夫婦對臺灣崑曲的二次貢獻：「一是在臺灣以曲會及崑曲社薪傳崑曲，二是凝結在一九三〇年代的表演風格。」（2014：136）。李巧芸則以臺灣京劇史的視角，關切臺灣京劇演員跨劇種參與崑劇的學習、演出與教學的特殊現象。該論文研究的時間軸起自1951年徐露進入大鵬國劇隊學藝、結束於2013年，從京劇演員的教育、京劇團的演出劇目，及參與民間崑劇團的演出活動中，整理出京劇演員參與崑劇演出的情況，並佐以對京劇演員及以京劇演員為班底的兩個崑劇團團長的深度訪談資料，以記錄臺灣崑劇演出史中，京劇演員的參與現象。

鍾廷采的碩士論文《臺灣業餘崑劇團觀眾發展之研究——以水磨曲集崑劇團為例》，從藝術觀賞者傳承的角度關注臺灣崑劇的觀眾發展，是目前探討臺灣崑曲發展的研究當中，唯一以「觀賞者」為研究主題的論文。該文將臺灣崑劇觀眾發展的模式分為兩個層次：一為個人發展模式，一為群體檢測模式。前者指觀賞者因個人對崑劇的喜好，從而產生忠誠度及推動力，促使其主動創造出他人接觸崑劇的契機，以使更多人感受崑劇的魅力；後者則指純藝術、業餘發展及商業演出三者間的良性互動，即崑劇經由藝術家的創造，向觀眾展現崑劇藝術的魅力，部分觀眾因喜愛崑劇進而學習或演出，而專業崑劇團的演出，則透過商業行為的運作以吸引更多觀眾，鍾廷采認為這兩個層次能夠形成良好循環的主要動力，即是崑曲藝術本身的魅力（2006：119～120）。不過，由於該論文屬初探性質的研究，在相關理論以及資料數據都不足的情況之下，自是有其限制與不足之處，雖然僅聚焦於崑劇觀眾的發展模式，但還是相當難得地關注崑劇觀賞者的傳承及發展，因為崑曲的延續不只仰賴表演者間的口傳心授，也需要一代又一代觀賞者的支持。

綜觀前人的研究成果，在歷史建構方面，賴橋本、洪惟助、王安祈、蔡欣欣、施德玉、施秀芬等人所描繪的臺灣崑曲發展樣貌，都是相當豐富多元且熱鬧繽紛的，並且對於曲友與學者對臺灣崑曲薪傳的貢獻，以及培養大批崑曲愛好者的「崑曲傳習計畫」多予肯定讚揚，而李巧芸則認為京劇演員的參與，也是促進臺灣崑曲發展重要的力量。本論文試圖從這個基礎上，再進

一步探究這一片榮景背後的成因，包括：曲友和學者以至於京劇演員，在臺灣崑曲發展上所扮演的角色及影響、曲社和校園崑曲社對於臺灣崑曲傳承的功能。

然而，根據李巧芸的《臺灣京劇演員參與崑劇演出研究》中的「附錄十八」，於 2014 年 1 月對臺灣崑劇團（以下簡稱「臺崑」）團長洪惟助的訪談資料，洪惟助表示臺崑即將於 2014 年的公演結束後解散劇團〔註 9〕，認為當初成立劇團的目標今已達成〔註 10〕，而解散是因為「這幾年劇團的運作比較困難」，困難的癥結點包括：聘請中國崑劇師資來臺授課不易、請調京劇演員學戲及演戲日益困難、經營劇團的財務負擔等，都讓洪惟助決定結束劇團營運，專心於自己未完成的學術研究（2014：360）。做為一個指標性劇團，臺崑的沈寂是潛藏於臺灣崑曲發展榮景下隱憂的浮現，但是在上述的研究中，尚未見到相關討論，因此本論文將試圖探究臺灣崑曲發展隱憂的現象、成因及影響。

崑劇的觀賞者無疑是臺灣崑曲發展中的重要面向，鍾廷采已經初步探討臺灣崑劇觀眾的發展模式，而本論文在這個面向上將進一步關注，在缺乏崑劇資源的臺灣，崑劇觀賞者及崑曲愛好者是如何培養出來的，同時也要聚焦於做為核心觀眾的曲友，在臺灣崑曲發展過程中所扮演的角色及影響為何。

上述 9 篇論文幾乎都從崑曲演劇的角度進行探究，除了部分提及臺灣崑曲唱曲活動之外，甚少討論唱曲活動對臺灣崑曲發展的影響，但若追本溯源，崑曲清唱是崑曲藝術的核心，同時臺灣的崑曲活動也是從唱曲開始，對臺灣崑曲的發展有一定程度的影響，因此臺灣崑曲的唱曲活動將會是本論文關注的面向之一。

〔註 9〕 洪惟助所指的公演，就是臺灣崑劇團於 2014 年 5 月 8 日至 11 日，假臺北城市舞臺舉辦名為「臺湘爭風」的年度公演，邀請中國湖南崑劇團同臺演出。（黃朝琴。2014.5.7。〈臺湘爭風 兩岸名家匯演 呈現崑劇之美〉，青年日報。<http://news.gpwb.gov.tw/news.aspx?ydn=026dTHGgTRNpmRFEgxcbfXeut3OMJo83bj7NmgtAG00trNRLEReaVDAXiAQlvYFj5Mm3YpwSOBL3bhsDPWfd4AXOhSHecwvapsObqkceww%3d>。檢閱日期：2014 年 9 月 23 日）。但根據筆者於 2015 年 3 月 8 日的訪談，洪惟助稱臺崑現在是結束辦公室的運作，處於暫停活動的狀態，即不主動規劃任何節目與活動。關於臺崑的暫停運作的問題，將於第四章有更進一步的討論。

〔註 10〕 在李巧芸 2014 年 1 月所做的訪談中，洪惟助表示，當初成立臺崑目標有三：一是推廣崑曲，二是提昇京劇演員的演藝水準，三是希望戲曲學術研究能注意舞台（2014：360）。

此外，這些論文普遍對於 1987 年以前臺灣的崑劇演出，僅僅視為「民間曲友的自娛活動」（蔡欣欣 2011：53），而崑劇「只是極少數人的個人愛好」（王安祈 2001：227），但是根據曲社「蓬瀛曲集」所提供的資料來看，該社早在 1960 年起，就開始每年舉辦 1~2 次的定期公演，到 1986 為止，共維持了長達 26 年的崑劇演出活動，演出者有夏煥新、田士林等著名曲家（註 11）；同時根據筆者訪談現今蓬瀛曲集負責人劉玉明所言，當時公演經常觀眾滿座，許多達官貴人如前故宮博物院院長蔣復聰、前總統嚴家淦，都曾經是座上嘉賓（註 12）。如此看來，這些演出活動並不只是曲友間的自娛活動，其實是有著推廣崑曲的目的及成效的，因此，筆者試圖在本論文中加以探討 1949 年至 1987 年間臺灣崑曲的演劇活動，以及唱曲活動對臺灣崑曲薪傳的影響。

另外本論文也會特別關注較少被討論的「崑曲傳習計畫」中的「藝生班」，因為「藝生班」的成立，可以說不僅是「崑曲傳習計畫」重要的改變，也是臺灣崑曲發展上的重要轉折，它提昇了臺灣曲友在表演上的能力與水準，同時也催生出臺灣崑劇團。在上述的論文中，多數學者都曾在論及「崑曲傳習計畫」時順帶提及「藝生班」，僅有李巧芸從京劇演員的角度來探討「藝生班」的學習經歷對他們在京劇表演上的影響，而筆者關注的將會是「藝生班」的整體成效，以及對臺灣崑曲發展的影響。

第三節 名詞釋義

有鑑於「崑腔」、「崑曲」、「崑劇」時有混用的情形，其概念雖有相同亦有相異之處，本論文使用這三個名詞時偏重其不同之義，希望能更精確地指稱所論的對象，因此特別在此略做說明。

首先來看《崑曲辭典》的「崑曲」辭條下如此解釋：

崑曲原稱「崑山腔」，簡稱「崑腔」，因為它產生於江蘇崑山一帶，故名。明代嘉靖、隆慶年間魏良輔等人改良崑腔，使崑腔具細膩婉轉的特色，因之又有「水磨調」、「水磨腔」之稱。崑腔流行，成為「時曲」，因而又稱為「崑曲」。崑曲包括散曲和劇曲，近代又把劇曲稱為「崑劇」。（2002：2）

〔註 11〕 〈蓬瀛曲集簡介〉、張金城〈一張老照片——師友雜憶〉，收錄劉玉明主編：《慶祝蓬瀛曲集第二千期曲會紀念特刊》（臺北：蓬瀛曲集，2013 年）。

〔註 12〕 劉玉明，訪談，錦安二區民活動中心，2014 年 10 月 12 日。

該辭典將「崑曲」、「崑腔」視為同義詞，而「崑劇」也是指崑曲中的劇曲（在此意即戲曲）。換句話說，當我們說「崑曲」時，也可以用「崑腔」來取代，說「崑劇」時，也可以用「崑曲」、「崑腔」來取代，反之亦然。但是事實上，這會造成許多理解上的歧異，因為很多時候這三個名詞的概念是不盡相同的，例如：「崑曲清唱」並不同於「崑腔清唱」，因為「崑曲」是以「崑腔」來演唱的詞曲，在此，「崑曲」是一種藝術形式，「崑腔」則是一種腔調；又如臺灣亂彈中的「崑腔」也不同於「崑劇」，因為亂彈戲是一個多腔調的劇種〔註13〕，「崑腔」只是其使用的諸多腔調之一，而「崑劇」卻是單一腔調的獨立劇種，兩者不能混為一談。這種因混用而產生的訛誤，特別會出現在討論「保留在京劇中的崑曲」時，例如蔡欣欣及李巧芸都將京劇中的「崑曲」稱為「崑劇」（蔡欣欣 2011：49～50；李巧芸 2014：121～123）。但是，就如同臺灣亂彈，京劇也是多腔調劇種，「崑曲」只是其音樂的一環，京劇雖然吸納了許多崑曲劇目，但最終發展出自己的美學特色及表現風格，如〈夜奔〉、〈探莊〉等崑腔戲，都已經成為京劇劇目，並不能將之視為「崑劇」（王安祈〈崑劇表演傳承中京劇因子的滲入〉2012：132）。

「崑腔」、「崑曲」、「崑劇」三個名詞中，又以「崑曲」及「崑劇」特別容易混用，對此，陸萼庭曾在〈「崑劇」的困惑〉中提到，「崑曲」是舊稱，由來已久，只是「近 80 年來，『崑劇』之稱漸見通行，特別是後 50 年中，『崑劇』、『崑曲』並用，其所指稱，各有重點……」（2005：401）。這裏說明了「崑劇」是 20 世紀才出現的用法，並且指出了「崑曲」、「崑劇」混用的現象，以及兩者間確實有不同之處。在該文的另一處也提到：

談「崑曲」，我們不會忘掉這樣一個歷史事實：崑（山）腔的新聲地位確立以後，立即向兩個方面發展……一個叫「曲」（唱社、曲局林立於市街），一個叫「戲」（戲班、演堂戲、上廟臺、跑江湖）……。（2005：403）

亦即，「崑曲」是從「崑腔」發展而來，而「崑腔」成為廣受歡迎的聲腔之後，就分為「曲」和「戲」兩條發展路徑，「曲」是唱曲，「戲」是演劇，但是由

〔註13〕「多腔調劇種」指的是該劇種使用兩種以上調者，如京劇，兼容西皮、二黃、吹腔、撥子、南梆子、四平調、崑腔、民間小曲等腔調，而臺灣亂彈則包含了崑腔、西皮、二黃、西秦腔等腔調。與之相對的為「單腔調劇種」，如崑劇，僅使用崑腔（曾永義、施德玉 2011：106～108）。