



南京大学文学院戏剧影视艺术系  
南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

## 学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动

友情链接  
friendship conjunction

---中文---  
---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

### 论文

## 也谈中国昆曲作为“文化遗产”的保存问题

发布时间:2010-04-04

作者:解玉峰

**内容摘要:** 关于中国昆曲作为“文化遗产”的保存问题,戴平先生在近日发表的《保存昆曲遗产之我见》文中提出:一方面应强调“移部不换形”,尽量保存传统的、原汁原味的东西;同时又不应该“抱残守缺”,应在发展、革新中保存昆曲,提倡和肯定新戏的编排。笔者认为:“原封不动”或“原汁原味”地保存昆曲在现实和理论上都是不可能的;昆曲在当代仍然有相当大的“发展”、“创新”的空间,但这种“发展”、“创新”是与“继承”传统(主要是传统折子戏)紧密联系在一起;“古典”的昆曲也并不一定为迎合“现代”观众的趣味而编演新戏,编演新戏在当代存在很多实际困难,应谨慎从事;昆曲的当务之急是“继承”,而不是“发展”。

**关键词:** 昆曲文化遗产保存折子戏《十五贯》

自2001年5月18日联合国教科文组织授予中国昆曲“人类口述和非物质文化遗产代表作”名誉称号以来,昆界内外各方面的人士皆对昆曲表现出更多的热情和关注,国内昆曲演出和研究也稍见活跃,中国昆曲大有重整振作的迹象,这是颇足令人感奋的。但感奋之后,我们不得不深思:作为炎黄子孙,我们应当如何把承自古人的这份珍贵的“文化遗产”保存和传承下去?

带着这样的思考,笔者近日有幸拜读了上海戏剧学院戴平先生的大作《保存昆曲遗产之我见》。①可以看出,戴平先生对昆曲遗产的保存问题已积累了相当多的思考,戴平先生的许多意见都是启人思维的,有些问题在拜读戴先生的大作之前,笔者一直缺少较为认真细致的思考。戴平先生的观点在当代可能颇具代表性,但从总体而言,我个人对这一问题的认识与戴先生存在一些根本性差异,现在不揣浅陋,申述如后,敬请戴平先生及关心这一话题的方家指教。

戴平先生在文中指出,昆曲作为文化遗产的保存,应有两种做法:一种做法是原封不动地保存,象保存古建筑、文物一样,以便保持传统的“原汁原味”的东西;另一种是不应抱残守缺、故步自封,要在“发展中保存”,鼓励创编新戏,以适应现代观众的需要。片面的强调“继承”和“发展”都会导致昆曲的衰亡。戴文最主要的篇幅在于论证后一点,作者联系昆曲的历史和现实,从正、反两面论证“发展”才是硬道理。故本文在陈述个人意见时,也将尽可能依循戴文的叙述脉络而展开。

昆曲能“原封不动”地保存么?

早在八十年代中期,戏曲界演员断层、剧目失传、观众流失的问题已较为严重,“戏曲危机”的呼声此起彼伏。民族戏剧的抢救和继承,在当时已刻不容缓。著名的京剧音像工程正是在这样的情况下开始酝酿的。自1994年7月始,在李瑞环同志亲自策划指导下,京剧音像工程正式启动,至2002年8月基本完成录制工作。京剧音像工程目的是通过音像技术手段,复原、重现前辈京剧名家的舞台形象,以抢救濒临失传的优秀剧目,其基本思路也正是希望以“原封不动”的、“原汁原味”的方式使京剧得到保存。

据笔者所知,近年来,昆界明确提出用“原封不动”的、“原汁原味”的方式保存昆曲,在国内主要是两位老前辈,一位是苏州的顾笃璜先生,一位是南京的丁修询先生。苏州的顾笃璜先生,曾长期主持苏州文化局和苏州昆剧团的工作,在苏州昆界德高望重,苏州昆剧团近年推出的《琵琶记》、《长生殿》,都是按保存“原汁原味”的思路进行编排的。

戴平先生在文中提出,应当象保存古建筑、文物一样,原封不动地保存昆曲,以便保持传统的“原汁原味”,这说明理论界在民族戏剧的抢救和继承问题上,在一定层面上已达成一种共识。

但因为昆曲毕竟不同于古建筑或文物,而是靠“活人”表演才能实现的“艺术”创造,是人类“口述和非物质”遗产。照笔者目前的认识,保存昆曲之旧,“原封不动”或“原汁

原味”的理想和愿望是好的，但在现实操作中不免脱离实际。京剧音配像工程无疑是造福子孙、功德无量的善举，但若从“原汁原味”的标准来衡量，仍不免有很大的缺憾。因为我们现在只是根据京剧前辈艺术家的演唱录音（未必是最佳的），以当代演员（未必是最佳的）的舞台表演为配像，力求在唱腔、身段、表情、做工等方面最大限度地复原“历史原貌”。在这样的情形下，各个方面都不免要打些折扣。但不论音配像距离“历史原貌”有多远，由于它是电视摄像，对今人而言，它本身至少是一种“定格”，而且有可能是后人无法企及的一种“定格”，其价值是毋庸置疑的。但京剧或昆曲在现实社会的传承中，则不可能如电视摄像一样，有艺术“定格”的可能。老辈艺术家的同一出戏，在不同的场合或心境下，其表演可能会有程度不同的变化和处理，随着时光的流逝，其表演技艺或有精进，或有衰退。老辈艺术家的传人或弟子，即使是刻意效仿，因为先天或后天的各种因素，也不可能与前辈分毫无差。

从理论上说，“原汁原味”说也有不周延处。艺术的进步永远是无止境的。如果认为某位艺术家的某出戏，可以是或应当是被“原封不动”地保存、流留，才是“原汁原味”，即是认为：某位艺术家的某出戏在艺术水准上是最高的，是无可挑剔的，所以也是动不得的。这种假设的前提是艺术是可以绝对静止的，是无可超越的，这是不合艺术辩证法的。退一步讲，假如我们都认为梅兰芳或俞振飞是不可超越的，是应当“原封不动”地保存的，如此才可以守住梅兰芳或俞振飞的“原汁原味”，那么梅兰芳或俞振飞之前或并时，京剧或昆曲有没有“原汁原味”的东西？如果我们承认梅兰芳或俞振飞之前或并时早已经有“原汁原味”，我们今人应当遵从梅兰芳或俞振飞的“原汁原味”，还是应当死守住他们前辈或梅、俞的“原汁原味”？这里最困难的问题是：我们到哪里去寻找一位“通天教主”，请他指示我们，什么是超越一切时空的万万动不得的“原汁原味”？所以，探讨昆曲的“原汁原味”，最重要是探讨昆曲艺术最根本的规律，一切以这个“规律”为准绳，而不应以某一时代表或某一名家的特定时限下的表演为准则，“原封不动”地遵从。

所以，不论是在现实实践中，还是在理论上，“原汁原味”说都是有很大问题的。虽然如此，我个人仍愿意对“原汁原味”说的倡议者们表示高度的同情和敬意。因为这些倡议者之所以会有此“过激”的言论，恰恰是针对另一种“过激”行为的刺激。近些年来，戏剧界一些人士每以“创新”、“发展”为名，推出了许多“话剧场次、越剧服装、交响音乐”的“新戏”，大刀阔斧搞“革新”，各方名家轮番“打造”，国家的钱财花了很多，观众却普遍失望。我深深感到遗憾的是，戴平先生在提出“原封不动”、“原汁原味”地保存昆曲的论点时，并不能完全理解倡议者们最初的良苦用心，所以在对“原汁原味”说表示首肯之后，转身即去鼓励、肯定各种“革新”和“创新”。

昆曲在当代有“创新”的可能么？

假如艺术“创新”是指艺术的不断精进，是指在前人已取得的艺术成就基础上有更高明的发展和创造，那么昆曲在当代仍有相当大的发展空间，昆曲在当代仍可以有“创新”。

从昆曲的舞台表演看，民族戏剧的舞台表演艺术自宋南戏形成以来，表现为艺术表演的不断丰富和完善，至乾嘉时昆剧折子戏的基本定型，标志着昆剧艺术表演体系的基本完成。但昆剧艺术表演体系的基本完成，是就其艺术的整体而言，具体到每出折子戏，仍有待于表演艺术方面的不断打磨、精雕细刻，仍有不少发展、创新的空间，直到近现代，我们也仍然不能说，昆曲折子戏在表演艺术上已登峰造极，精进之路业已完成。一般戏曲演员都讲究“唱、念、做、打”和“手、眼、身、法、步”，所谓“四功五法”。演员自幼接受训练，终身不敢停辍，所谓“拳不离手，曲不离口”，表演技艺不进则退，昆曲演员也不能例外。以“唱”功而言，昆曲唱最根本的特征是“以文化乐”、“依字声行腔”<sup>②</sup>，故昆曲唱的前提是“识字”，只有读书识字，才可以知四声阴阳、明文辞句读，清曲唱也才能真正做到魏良辅《南词引正》中所说的曲唱“三绝”：字清、腔纯、板正。也只有读书识字，才有可能细心体味剧中人物的性情气质，将人物细腻传神地表现出来。然而，明清时期的家班优伶、乾嘉以来的职业昆班艺人，大都是不识字的，所以他们的曲唱或做、表，充其量是依葫芦画瓢，师傅教得好，学生学得像而已。从这个意义上说，当代昆曲演员文化层次的提高，为其艺术创新提供了可能。胡忌先生近日曾对笔者说（2004年7月7日）：“张继青、蔡正仁这一辈演员，虽然在总体上不如传字辈老师会的戏多，但有一些戏，像张继青的‘三梦’（笔者按，指《惊梦》、《寻梦》、《痴梦》），就超过他们的上一辈。他们这一辈的天资好。周传瑛是没嗓子的，他们传字辈都是穷人家的孩子，没办法才学戏的。”胡忌先生所言，确属事实。但对后来者而言，张继青、蔡正仁这一辈演员的戏，难道可以说是尽善尽美、无可超越么？

从昆曲的文学剧本看，也还有不少创造和提升的空间。我们今日看到的昆曲折子戏，都是以文人传奇为本、经历代艺人不断加工琢磨而成。自乾隆时钱德苍编《缀白裘》流行以来，折子戏的文学剧本趋于相对稳定，但这也并非意味着已尽善尽美。折子戏的文学剧本从构成来看，包括曲词、宾白两部分。拿曲词来说，《牡丹亭》一类的传奇固然辞采高妙、令人叹绝，但也未必无可挑剔，故自其产生以来，即曾不断被沈璟、吕天成、冯梦龙等文人翻改。今日我们看到的《牡丹亭》舞台本唱词与《牡丹亭》原本出入很少，主要应归功于乾隆时叶堂编订的《纳书楹四梦全谱》的全力保存。从这个意义上，汤显祖是很幸运的。但一般的传奇家，则未必有汤老先生的幸运，若以《缀白裘》与其原本对照，皆有或多或少的改动。所以，在遵守文辞格律、兼顾剧情与场上演出的前提下，古人的曲词也是可以不断加工完善的。如果说折子戏的曲词一般都是遵照原本、略加缘饰，其宾白的增删则谈不上是“遵循”原本，甚至完全可以说是一种再创造。《（南）西厢记？游殿》、《绣襦记？教歌》、《鲛绡记？写状》等说白较多、净丑为主的戏，在传奇原本可以说是草草交代的过场戏，后来能演出三、四十分钟，波澜起伏，妙趣横生，成为经典的折子戏，完全可以说是出自艺人的创造。《跃鲤记？芦林》、《牡丹亭？游园》、《长生殿？酒楼》等唱工较多、生旦为主的戏，在原本中本来是有些单调沉闷的，艺人们设法加强副（净）、贴、丑的戏，与生、旦形成对照，使得这些折子戏既可听、又可看，也成为经典。所以，在“情通理顺”的前提下，照顾到戏的可看、可听和生动、有趣，传统折子戏的宾白应当还有相当大的加工空间。

从昆曲的音乐来说，传统的东西也非尽如人意。昆曲乐谱自乾隆时的《纳书楹曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》，到近代《集成曲谱》、《粟庐曲谱》，积累了一大批具有经典意义的昆曲谱，但具体到细处的每支曲的板眼、腔格、腔句等方面的处理，各家曲谱也并非无可挑剔。从大处而言，自明嘉隆时的魏良辅，到清乾隆时的叶堂，再到近代的俞粟庐，昆曲唱遵循的都是我华夏民族“以文化乐”的传统，但魏良辅、叶堂等唱家们并没有很好地解决“文”与“乐”的矛盾关系，其“依字声行腔”的“字唱”强化了“腔句”的独立性，从而对“曲牌”产生了瓦解，依照“曲牌”格律填写的整支曲的曲情或曲意也不再具有整体性，更不遑说更大单位的由“曲牌”组成的“宫调”了。这就是说，从“文”与“乐”这一对矛盾的解决看，传统的昆曲音乐还只是停留在“腔句”这个较小的、低级的结构单位上，其音乐结构还有待进一步的丰富和完善，以便能在更大的、高级的结构单位（“曲牌”或“宫调”）上也能实现“文”与“乐”的平衡统一。在更高级的层面上探求“文”与“乐”的结合，丰富和完善昆曲音乐，本应由文士努力探索、完成的，但自清乾隆朝以来，文士阶层瓦解，这种探索基本上被中断了。所以，这一问题也仍然遗留给当代的中国人。③

除舞台表演、文学、音乐之外，其他如舞台调度、脚色扮饰、乐器调配等方面，当代昆曲也仍有待于进一步去认识、摸索、完善和提高。我们应当说，所有循艺术之“理”的探索、创新都是值得肯定的。从经典化的标准来看，昆曲各方面艺术创新的空间也还相当大。但所有的艺术“创新”都必须以继承传统、理解传统为前提（这真是老生常谈的大道理），传统首先是一种高度，有时甚至是后人难以企及的高度，也只有攀登这个高度，我们才谈得上更进一步的提高和创新。

#### “革新”和新戏对昆曲的意义

如前文所述，笔者认为，昆曲在当代仍可以有“发展”、有“创新”的，但这种“发展”、和“创新”是与“继承”传统紧密联系在一起，而戴平先生的“发展”、“创新”则是与编排新戏联系在一起的。戴平先生在文中坚持认为，“如不进行改革，不谋求发展，不谋求革新，只有绝灭一途”，“不断创作新编历史剧，改编传统戏，看来是新时代昆曲的一条成功的发展之路。”

戴平先生之所以认为“在发展中继承，是最好的继承”，“抱残守缺，是导致昆曲衰败的主要缘由”，主要是因为看到了这样一个客观事实：清中叶以后，昆班演的戏大都是老戏，很少有新剧目的增添，昆曲开始在走下坡路，到清末，“昆曲成为曲高和寡的东西”。清中叶后的昆曲，观众日少，渐走上曲高和寡之途，此诚为历史事实。但剧目的新、旧是否便是根本性问题？清中叶后，乱弹戏吸引了更多的中国观众，是否便因为它富有“革新精神”，不断推出新剧目？

笔者认为，评定艺术的高下，不当以流行程度、受众多寡为主要衡量指标。若从需求量着眼，黄公望的山水图肯定比不上杨柳青的年画，我们能否据此说，后者在艺术水准上肯定胜过前者？“雅部”昆曲的观众远远比不上“花部”乱弹，是否也是此理？所以，“花”胜“雅”，凭靠的不一定是“艺术”，而是靠其（通）“俗”。

站在戏曲艺人现实生存的立场上，我们当然可以劝告昆班的艺人们：不要固执地守着你们老祖宗的那一套了，赶紧向京班学习，不谋求“革新”，只有死路一条！事实上，也用不着我们自作高明去地劝说，自1790年安庆人高朗亭率“三庆班”进入北京到1941年传字辈的“仙霓社”最终报散、逃离大上海，近一个半世纪，有多少艺人初习昆曲、后改皮簧自谋生路？自咸、同时的程继先、徐小香、梅巧玲到近代的周凤林、姚传渭，姓名可知者，即不胜枚举。我们没有理由、也没有资格对他们的“权变”横加指责。

但假如我们站在艺术的立场上，“雅部”不得不向“花部”投诚，昆班艺人不得不搭靠京班乞活路，难道不是可悲可叹之事么？站在“乱”（弹）的立场上，“文武昆乱不挡”或“雅俗共赏”当然是极可称颂的；但站在“昆”的立场上，“文武昆乱不挡”或“雅俗共赏”难道没有“媚俗”的因素在其中么？昆班艺人搭靠京班后，肯定有助于其艺术的提高么？

十八世纪中叶以后的昆班，为了跟徽班以及后来的京班竞争，也常常以编演新戏来招徕观众。如传字辈在上海“大世界”、“新世界”等场地演出期间，曾经向京班学习了一些昆腔武戏，如《玉麒麟》、《凤凰山》、《安天会》《贩马记》、《盗皇坟》、《状元印》、《雅观楼》等，有时则根据流行的弹词、小说改编成新戏，如《三笑姻缘》、《玉搔头》（又名《正德游龙传》）、《描金凤》、《梅花簪》等。这些新戏在艺术水准上当然不能与传统老戏相比，其唯一的长处是“新”，其根本特征是“俗”。据桑毓喜先生《昆剧传字辈》的著录，这些新编戏总数在180出左右，占其当时全部演出剧目的四分之一以上。[1]（P.177）应当说，传字辈在大上海挣扎求存时，用尽了各种招数，他们编演新戏的“革新精神”是毋庸置疑的，但这并没能改变其不幸的命运，他们最后死的死，病的病，改行的改行，最终不得不四处逃散！

笔者列举上述事实，只想说明，剧目的新、旧，并不是问题的关键，更不是借剧目之“新”制造轰动一时的效应！关键的问题是能否有一大批有一定艺术水准的、舞台上立得住、可以传下去的好戏！

假如昆曲一直坚守自己的艺术原则，艺术上不断精进，其不断走向“高雅”，乃至不自觉地走向曲高和寡的“绝”路，乃是其命中注定的。④古今中外凡是被文明社会所记忆、所赞美的各种艺术，哪一种没有走过不断被精进、不断被雅化的道路？这条道路可能是它们走向曲高和寡的死路——“绝”路，但也是它们攀登艺术峰巅的唯一路途——“绝”路。降低自己的艺术品格，为迎合观众口味而不断“革新”、推出新戏，对昆曲艺术本身而言难道没有戕害么？

#### “古典”昆曲一定要迎合“现代”观众的趣味么？

戴平先生之所以坚持“在发展中保存”，“只有推陈出新，才能使昆曲具有新的生命力”，另一重要原因是昆曲观众方面的考虑，“今天的昆曲是演给今天的观众看的，从内容到形式都要同今天的观众的心理图式相吻合”，“能否争取观众，尤其是争取青年观众，是衡量其生命力的标尺”。



任何艺术品类都有其特有的表现范围和情感内容，所以也必然有其特定的欣赏人群或阶层。我们不能期望任何一种艺术，可以有无所不包的艺术表现，并适合于所有人的欣赏趣味。从这个意义上说，我们过去提倡文艺创作的“雅俗共赏”，至少在理论上是不周延的。艺术的创造和接受不可能没有“雅”、“俗”之别，或是“高雅”，或是“低俗”，或是第三类——“雅俗共赏”。我们没有理由要求所有的艺术，都必须“雅俗共赏”，“雅俗共赏”的东西在艺术上肯定是要打些折扣的。

我在此喋喋不休，其实只想说：昆曲作为一门艺术品类，她也必然应拥有属于其自身的观众，理论研究者或宣传部门，有责任、有义务去帮助她找到自己的知音，却不应期望她不断“革新”，乃至以改变其自身为代价，去迎合所谓的“现代趣味”。如果我们承认，昆曲是我们中国“古人”流传给“今人”的“遗产”，我们“今人”只有责任要求自己接受、去理解我们中国“古人”的东西，却没有理由要求把“古人”的东西进行“推陈出新”，改造得面目全非。为什么当我们面对一样自己不能完全理解、欣赏的艺术，首先想到的不是努力提升自己的艺术素养，却要求这类艺术“降格以求”呢？现代版的“白话论语”、“白话庄子”，当然有助于现代人理解孔子、庄子的思想，但现代人若真正想理解孔子、庄子的思想，难道不应亲自去研读古文版的《论语》、《庄子》？作为现代的中国人，难道不应努力提高自身民族文化的修养，以便沉思：我们从哪里来、又将往哪里去么？

以昆曲目前的实际情况看，她也还远未“高雅”到“现代人”无法接受、无法理解的高度。与京剧、越剧或其他“剧种”很不同，目前国内昆曲爱好者有许多是七十年代以后出生的、一般接受过高等教育的“年轻人”，目前国内各昆曲网站最活跃的“昆虫”也正是这样一批人，这些“昆虫”清唱或彩囊的水准并不一定在专业演员之下。2001年元旦的裘晴丝曲会，来自北京、上海、苏州、杭州等地“昆虫”曾齐聚南京，高歌三日。在甘熙故居的一次雅集中，南京已故著名曲家王正来先生在聆听了他们的清唱后，连称“水平之高，大出意外”。在笔者读书、执教的南京大学，数十年来一直有一批忠实的昆曲爱好者，今日江苏省昆剧院周末兰苑剧场的年轻观众，有许多是来自南京大学的学生，他们有的来自南大江北校区，往返一般要经历三、四小时的颠簸之苦！2003年11月7日，继昆曲之后，中国古琴与世界其他27种文化艺术形式被联合国教科文组织宣布为第二批“人类口头和非物质文化遗产代表作”。早在此之前，南京大学女生公寓即已拥有许多古琴爱好者！笔者在此不厌其烦地列举上述事实，只是期望戏剧界、文艺界从事理论研究的人士，不要轻觑了当代的“年轻人”，不要想当然地以为：中国当代的“年轻人”都头脑简单，除了“青春片”、“流行雨”一类的流行文化外，别无所好！

笔者认为，昆曲的确是高雅艺术，现代人若想欣赏昆曲，也的确有不少难度。但昆曲的“高雅”是相对京戏和各种地方戏而言的，昆曲中也有很“通俗”、很“现代”的东西，她也还远未高雅到“曲高和寡”或“阳春白雪”的高度，如果宣传得力，它完全可以赢得数十倍、数百倍于今日的观众。⑤昆曲在今日，也还远未“没落”到必须降格以求的地步。

#### 编排新戏的成本和风险

凡人之常情，喜新厌旧。若从理想状况而言，昆曲自应当不断推出一些新戏，以吸引不同层次的观众。但编排新戏，不论是在过去，还是现在，都有极高的成本和风险。一本新戏，从剧本编写到场上搬演，一般须经历以下一些环节：

一、制曲：传奇剧本的写作，主要是制曲，制曲之人可以只按文辞格律写作，所谓照谱“填词”，填词家可能不谙曲唱之道。

二、谱曲：填词完毕，交由专门曲家制谱，即按照曲词的情感内容为作家所填之词打谱，昆曲谱曲须凛遵“以文化乐”、“依字声行腔”的规矩。

三、拍曲：即由老曲师或（已退出舞台的）老伶工亲自按板授曲，所谓“拍曲子”。此亦为专门技艺，谱曲者未必能之。过去的老曲师一般要求严格，每支曲熟唱百遍后，方准上笛。

四、身段：习曲既熟，然后乃向善戏者学习与本戏的身段表演。习身段者必有自幼入科班学戏四五年或更长的经历，“四功五法”皆有相当的基础。

五、对戏：已学完身段动作与同演戏之人一同排练，须讲究彼此配合默契、丝丝入扣。亦有将身段与对戏同时进行的，但总须以个人身段熟习为前提。

六、响排：即按一般演戏的场面，与锣鼓、丝竹相配合演出。

七、搬演。

由此可见，一本新戏由创作到搬演，没有各方面人士的紧密协作不成。新戏推出，洵非易事！在昆曲最流行的时代，自十六世纪中叶至十七世纪末，即自梁辰鱼的《浣纱记》到“南洪北孔”的《长生殿》、《桃花扇》，新戏的推出也并不像后来那样困难。其主要原因是江南文人士大夫多雅好昆曲，喜制传奇以示才情，又有攀养家班之风，每有传奇制成，即交付家班搬演。若文辞当行、关目入胜，职业戏班亦会拿去演习，社会反响良好，即有不断搬演和不断加工琢磨。在不断的打磨过程中，有些单出或场次会渐渐从全本戏中独立出来，成为艺术上相对独立、完整的“折子戏”，最终成为戏班的看家老戏。但十八世纪以来，江南文士政治、经济上遭遇沉重打击，文人动辄得咎，在朝廷监禁之下，家班攀养之风，顿然消歇。至此，新戏由制作到搬演的良性循环被切断，文人、艺人日渐疏远。文人即使有传奇制作，也往往流为案头之作，不适于场上搬演；而职业戏班几百年来已积累了一些足以保证其赢取观众、有一定艺术水准的老戏，他们一般不再甘冒风险，搬演新戏。偶有新戏推出，也常常因各方面配合不佳，艺术水准不及老戏，不为观众认可，难以成为保留剧目。近代传字辈在编排的很多新戏以及他们的前辈“全福班”曾经编演的“跑情节”的新戏都是随编随汰，正是此理。[2]（P.635）

五十年代以来的社会环境，为新戏的产生提供了契机。建国后，新政府针对戏曲工作的最重要的方针政策就是1951年5月5日由政务院总理周恩来签发的《关于戏曲改革工作的指示》，这就是著名的“五·五指示”。在剧目改革方面，“五·五指示”一方面提出对流行最广的旧有剧目进行审定，“对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改”；另一方面又提出对各种戏曲种类应“普遍地加以采用、改造与发展”，“促成戏曲艺

术的百花齐放”。这一策略1958年发展为“两条腿走路”的剧目方针，即“一方面提倡戏曲反映现代生活，一方面重视传统。一方面鼓励创造新剧目，一方面继续整理、改编旧有剧目”。在“两条腿走路”的基础上，1960年又明确地提出“三并举”的策略，即“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”。“两条腿走路”或“三并举”策略的提出，实际上迫于两种现实需要：一是新中国成立后数十万戏曲艺人的生存以及人民群众普遍的文化娱乐需求，二是国家意识形态领域并未完全统一，新政权迫切希望借助这种民族性的艺术样式引导和改造普通民众的意识形态。轰动一时的《十五贯》正是在这样的背景下，被推上历史舞台的。

1955年浙江苏昆剧团编排的新戏《十五贯》当然是有大功绩的，没有《十五贯》可能就没有后来六大昆剧团的组建，我们今日能否见到完整的昆曲演出、有没有昆曲“遗产”也都是未知数。但《十五贯》的成功主要在其“思想性”，周恩来总理当时评价说：“《十五贯》一针见血地讽刺了官僚主义、主观主义，是成功的。”[3]但其“艺术性”则并非如当时鼓吹的那样“高”。三十年后，当洛地先生主持编选《中国戏曲音乐集成》“浙江卷”时，理所当然地认为应当把《十五贯》中艺术水平较“高”的曲子收集在《集成》中，然而反复翻阅《十五贯》，“实在是找不到可以入选的曲子”！⑥

如果说在艺术方面《十五贯》对后世有“启示”意义，还是那句老话：所有的“创新”都必须以“继承”传统为前提。《十五贯》中《批斩》、《见都》、《踏勘》、《访鼠》、《测字》等较精彩的几场戏都是有“传统”的，这几出折子戏自乾隆时的《缀白裘》以来，昆班一直在演出，直到传字辈的周传瑛、王传淞。自乾隆以来，戏园标准确立，除演出传统折子戏外，职业昆班也常常将源于同一本戏的几出折子戏稍加串联，使之成为首尾完整的“小本戏”。[4]“新编”的《十五贯》也是在传统折子戏的基础上稍加增删、使之情节完整而已。八十年代上海昆剧团编排的《长生殿》、江苏省昆剧院编排的《朱买臣休妻》、浙江京昆剧团的《风箏误》等戏之所以为观众认可，也是因为这些新编的小本戏都是在传统折子戏的基础上加工而成的。在“骨子老戏”（折子戏）的基础上尝试编排“小本戏”，事实上证明易于成功。

在一无所本或传统积累较少的情况下编排新戏，在当下的环境中会有更多的实际困难。自提倡“白话文学”以来，我华夏两千年诗词传统渐失，原属“小儿科”的对联尚未必工巧，何处更求汤若士、“南洪北孔”一流的填词家？自西洋音乐传入中国，唱家但知按谱歌唱，四声腔格、出字归韵明白辨析者，今世又有几人？自入“现代”以来，万事皆求高效率、“速成”，老曲师若按旧时规矩授曲百遍，人将皆笑其愚痴矣！自斯坦尼戏剧理论传入中国，伶人皆知“角色体验”和“个人风格”，不复严守各家门身段“尺寸”，历代伶人苦心琢磨之优美身段，丧失不知几许矣！所以从各个环节来看，编排新戏的困难都是极高的，更何况各个环节的相互协调！近五十年来，也有一些较为成功的新编戏，如浙江京昆剧团的《西园记》、北方昆曲剧院的《李慧娘》、上海昆剧团的《蝴蝶梦》等。这些戏有可能像旧传奇一样，某些较精彩的场次，若得进一步加工琢磨，有可能成为经典的折子戏。这些戏之所以大体上能得到认可，最主要的原因是它们尽可能吸收传统已有的东西，在编排时充分尊重演员或是让演员直接参与编导（而不是像话剧演员一样听命于编导），守住“昆”的格范，花钱不多，场面不大。

八十年代以来，因为各种汇演、参赛，国内各昆剧团相继推出一些新戏或“新编昆曲”，这些新编戏艺术水准不一，其中凝聚着编剧、导演和演员们辛勤的汗水，可歌可敬！然而，在奖杯和掌声之后，我们扪心自问：这些新编戏在舞台上真正可以立得住、传下去有几种？这些年，我们花了很多钱，推出了不少“大制作”，也获得了各种名义的奖项，但我们最终有没有收回我们的成本？是哪些人“获奖”了、成名了、得利了？靠这些“获奖”作品，能为我们赢得“人类口述和非物质文化遗产代表作”的称号么？

戴平先生在文中，反复鼓励、提倡新编戏，我在这里则诚恳地奉劝昆界人士：瞻前顾后，还是慎编新戏吧！新编戏的成本和风险都太高！

结语：昆曲的当务之急是“继承”，不是“发展”

我们今天讲保存文化“遗产”，所谓“遗产”，其最基本的含义的是“古人”留给“今人”的东西，从这个意义上说，二十世纪的东西，包括传字辈演员二三十年代在上海的新编戏、1956年轰动一时的《十五贯》都不是“遗产”，更不遑论《十五贯》以来各种“获奖”