

昆曲传承之“态度”话题发微

刘志宏

摘要：世界非物质文化遗产昆曲的保护与传承工作最需要有正确的态度，对比古今作者、评论者、演员及观众对待昆曲的态度后可以看出，古人对于昆曲创作与演出的重视程度近于苛刻。目前虽然昆曲入遗十年，但经典剧目传承的问题仍然没有得到重视，究其原因主要还是态度问题。因此，我们非常有必要从古人对待昆曲创作和演出的态度上有所借鉴。

关键词：昆曲非遗；传承；态度

作者简介：刘志宏，男，讲师，文学博士。（浙江传媒学院 文学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J617.19

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2011) 06-0094-05

昆曲成为世界非物质文化遗产倏忽十年，在昆曲遗产保护与传承、剧目新创、人才培养、国际交流等各方面，昆曲似乎进入了前所未有的好时候，大有举国如狂之势。不过，这诸多的“美好”却是水中月、镜中花，剧团、研究机构乃至个人，乱哄哄你方唱罢我登台，群雄逐鹿于昆曲这一方小天地。昆曲舞台上越来越充斥着声光电制造出来的气势恢弘、效果非凡的场面，而同时，那些经典剧目在舞台上的演出却越来越少，许多折子戏随着一个个老演员的离开而永远尘封，真正的昆曲遗产渐行渐远。我们难以读懂当前昆曲界对于昆曲的真正追求。因此，我们非常有必要重读昆曲的历史，看一看古人对待昆曲创作和演出的态度。

一、古代传奇作者的态度

从明代以来昆曲一直有“词山曲海”之美誉，卷帙浩繁，皆因明清两代参与戏曲创作的作家不计其数，这其中很多人既是创作者，又同时是评论者，有关戏曲活动的书信往来、传奇的序跋，以及传奇的评点等比较集中地反映着他们的戏曲主张。一般来看，他们的态度可以分成三大类，一类是推崇音律，一类是推崇文辞。而在汤沈之争之后更多人接受的是“合而双美”——既重音律，亦重文辞。他们对于创作的态度直接影响着作品所呈现出来的风貌及其所能达到的高度。

李开先作为明嘉靖年间著名的戏曲作家之一，他首重戏曲创作的音韵、曲律，撰专文《词谑》论戏曲，其出现仅晚于朱权的《太和正音谱》，对传奇创作规律的认识十分准确，有着非常高的艺术价值。从姜大成为他的作品《宝剑记》所作后序中可以得知，李开先对

于“知音”有十大标准，即“知填词，知小令，知长套，知杂剧，知戏文，知院本，知北十法，知南九宫，知节拍指点，善作而能歌，总之曰‘知音’。”其中，能作能歌，通音知律，当为“知音”之不可或缺的素质。对于一个传奇创作者来说，这十大标准应该是一个必须遵守或者要达到的“起步”标准，他不但以此标准要求自己，也以这标准要求他人。李开先的《词谑》中记录了这么一则轶事，是讲他非常严肃地为著名曲家王九思改韵的事情：

溪陂设宴相邀，扮《游春记》，开场唱【赏花时】，予即驳之曰：“‘四海讴歌百姓欢，谁家数去酒杯宽’两注脚韵走入桓欢韵。”因请予改作“安、乾”二字。至“唐明皇走出益门镇”，予又驳之曰：“平声用阴者犹不足取，况用‘益’字去声乎？”复请改之。上句乃“太真妃葬在马嵬坡”，拘于地名，急无以为应；若用“夷门”，字倒好，争奈不曾由此去耳。因戏之曰：“非是王溪陂错做了词，原是唐明皇错走了路。”满座大笑，扮戏者亦笑，而散之门外。^{[1](940)}

必须说明的是，虽然这里王九思被众人调笑，但作为戏曲大家，王九思的对于戏曲创作的态度也是非常严谨的。何良俊的《唱论》中有这样的记载：“溪陂欲填北词，求善歌者至家，闭门学唱三年，然后操笔。”某些作品出现了一些音律的问题，恐怕也是一时失察。

对于传奇创作，李开先非常不满意“文人之词”，他认为“以曲载道”的丘濬和邵璨追求风化礼教的创作方法不可取，而梁辰鱼、郑若庸、屠隆等人的“靡词丽句”一味弄巧的创作风格也并不能算得上“本色”之作。不过作为生活在封建时代的文人，李开先其实也

没有超脱于教化之上，他在后来的《改定元贤传奇》后序中说：

传奇十二科……要之激动人心，感移风化，非徒作，非苟作，非无益而作之者。今所选传奇，取其辞义高古，音调协和，与人心风教俱有激动感移之功。^[2]

这段话可以看作是李开先对于传奇创作的总体态度，当然，这也代表了大多数传奇作者的主张。李开先对于“戏曲抒情”则钟爱有加，他曾在《夜宴观戏》一诗中写过“扮戏因开宴，坐深夜已阑。一人分贵贱，数语有悲欢”^[1](100)]的诗句。诗中后二句则极为准确地概括了戏曲表现现实生活，并以抒情为主的特点，而他的传奇《宝剑记》也正是展现他自己的戏曲创作理念的得意之作。

传奇作家们对于戏曲创作的标准通常是“以歌舞演故事”，^[3]如同李开先一样，许多人对于作品音律的要求比较具体，坚决反对弃置音律的做法，徐复祚、沈璟等人对于首重戏曲音律创作的态度强烈地影响着同时代的作家，影响着他们作品的最终风格。但对于明代最伟大的戏曲家汤显祖来说是一个例外。汤显祖自述“白日消磨肠断句，世间只有情难诉。”^[4]可见汤显祖是一个对自己作品要求非常之严格的作家。对于众多戏曲作家们强调音律重要性的看法，他从“文辞俊美”的角度出发，反对拟古和斤斤拘泥于格律束缚。他说：

凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。^[5](1302)]

汤显祖认为，一部作品的内在精神蕴涵和外在的风格气韵是作品最重要的因素，完全应该超越于音律之上，可见他的传奇创作的审美取向鲜明而张扬。在明清两代，许多作家喜欢将比较流行的优秀戏曲作品加以改窜而奏之于场上，这种做法非常普遍，作家自己也常常在经过一段时间积淀之后对自己的作品加以修订，这两种做法本来都属正常，但汤显祖对于自己的作品被他人随意窜改非常不满，“汤沈之争”就是因为他的《牡丹亭》被人以“不合音律”的理由加以修改而引起的，后世称这次汤显祖与沈璟关于“文辞”与“音律”的论争为“汤沈之争”，在中国戏剧史上具有重要的意义。这次论争并没有妨碍汤显祖的《牡丹亭》的广泛传播，反而使得他的作品愈加被时人所接受，并流芳数百年而成为中国戏曲史上的巨作。但平心而论，他的《牡丹亭》确实存在着音律上的缺陷，或者至少可以说，在那个时代在舞台作场搬演时给演员演唱带来了不少的困难。其实，汤显祖自己的作品《紫箫记》在最初写成的时候也曾被友人批评为“案头之书，非台上之曲。”^[6]汤显祖后来在遂昌令上加以删润而成《紫钗记》，终获盛名。可见文人之间的批评对于作品的成功应该是有推动力的。但《紫箫记》是一回事，《牡丹亭》则是又一回事，也许因为这是他一生最为得意的作

品，汤显祖没有将前一部传奇的修改经历与《牡丹亭》的修改联系起来看待，反而对于《牡丹亭》被修改大为光火，似乎有些奇怪。对于文辞与音律的论争，汤显祖一方面连续与朋友书信交流辩争，而另一方面则在与优伶们的交往中特别提出了关于排演他的传奇的要求。在《与宜伶罗章二》中对于汤显祖就明确地表示了他的态度：

《牡丹亭记》要依我原本，其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字以便俗唱，却与我愿做的意趣大不同了。”^[7]

汤显祖叮嘱伶人在演出时千万不要更改他的曲词，他担心任何的改篡都会对作品带来无以挽回的伤害。不过这些言论大概是汤显祖一时激动之语而已，后人其实也并不相信能够“自踏新词教歌舞”、“自掐檀板教小伶”精通音律的汤显祖真的是要“拗折天下人嗓子”的。从另外一个角度讲，与汤显祖同是戏曲流派领袖的沈璟对于戏曲创作的要求也是非常严格的，特别是对于演员的要求也有非常明确的标准。沈璟在他那个时代与当时的昆腔名家太仓张新、无锡吴澄时并称，有记载说他们“俱工度曲，每广坐命伎，即老优名倡俱惶遽失措”，^[8]可见虽然时人对于戏曲创作的“音律”与“文辞”孰重孰轻的见解不一样，但对于作品创作和演出的要求都是非常高的。而“音律”与“文辞”作为传奇创作的最为重要的因素，其实是不可能偏废的，因此，后来王骥德作为“汤沈之争”的调停者提出了“合之双美”的理论平息了两派之间的争端，从此也就为后世传奇创作提出了一个新的标准，即文辞与音律兼擅。

昆曲创作的“文辞与音律兼擅”的标准被众多作家接受之后，昆曲的创作进入了另一个繁盛期。明清易代之际被誉为集昆曲创作文辞与音律之大成的洪昇的《长生殿》的创作过程也体现了作者鲜明而审慎的创作态度。《长生殿》在创作过程中先后三易其稿，初为《沉香亭》，只写李白应明皇之召，供奉翰林后受谗言而离京之事。因为与屠隆所作《彩毫记》内容相类似，遂又更作《舞霓裳》。最后则是因为“情至”之出发点，他又改其为《长生殿》：

忆与严（十定）曾染隅坐臬园，谈及开元、天宝间事，偶感李白之遇，作《沉香亭》传奇。寻客燕台，亡友毛玉斯谓排场近熟，因去李白，入李泌辅肃宗中兴，更名《舞霓裳》，优伶皆久习之。后又念情之所钟，在帝王家罕有，马嵬之变，已违夙誓，而唐人有玉妃归蓬莱仙院、明皇游月宫之说，因合用之，专写钗合情缘，以《长生殿》题名，诸同人颇赏之。乐人请是本演习，遂传于时。盖经十余年，三易稿而始成。……棠村相国（梁清标）尝称予是剧乃一部闹热牡丹亭，世以为知言。予自惟文采不逮临川，而恪守韵调，罔敢稍有踰越。盖姑苏徐灵昭氏，为今之周郎，尝论撰《九宫新谱》，予与之审音协律，无一字不慎也。^[9]

我们看到,在洪昇创作《长生殿》的过程中,因为友人的评价,加上作者自己的态度,作品三易其稿,最终使自己的作品名耀古今。其中言及的发表评论之语以及参与音律创作的虽只有毛玉斯和徐麟二人,但真正参与并评论,对洪昇创作有所影响的人应该不在少数。作者特别提到在徐麟的帮助下审音择句的过程,他们能做到“无一字不慎也”的地步,可见其用心程度如何。到1688年《长生殿》定稿,徐麟为之作序。在稗畦草堂刻本《长生殿》中载有徐麟的眉批127则,计:辨正查误32则,审音协律58则,用法标注33则,度曲提示4则。这些批注不仅对调误、字误和板误进行纠正,对字音、字韵、字句的协律以及曲牌的结构、宫调、体格也有阐述。在度曲方面则指出了何曲须细唱,不可用快板繁字;何句何字是务头,须作适当处理等。这些对后世作曲、制谱、度曲及研究《长生殿》的音乐,都有较高的参考价值。《长生殿》之所以能够达到“句精字研,罔不谐叶”^[10]的称誉,即使从书面诵读,也能感受到那富于音乐性的美感。《长生殿》因为具有很好的音律、文辞与舞台效果,在当时就传演极盛:“爱文者喜其词,知音者赏其律,以是传闻益远。畜家乐者,攒笔竞写,转相教习。优伶能是,升价什佰。”^{[10](409)}至今,《长生殿》的许多折子仍被作为经典节目在昆剧舞台上常演不衰。

再如另一位传奇创作名家孔尚任,在创作上也十分讲究文辞与音律。在排场上他十分严谨,在每一出戏中基本是只填四到八支曲子。这种状况在明清传奇发展的后期是常见的。孔尚任在《桃花扇·凡例》中作出了特别声明:

……优人删繁就简,只用五六曲,往往去留弗当,辜负作者苦心。……俗人慕雅,强作解人,固应丑诟也。自《桃花扇》、《长生殿》出,长折不过八支,不令再删,庶存真面。^{11}

在制曲方面,孔尚任认为必须要有旨趣,并且易懂而不俗,“新警”而不晦涩,这是孔尚任提倡创新的核心:

制曲必有旨趣,一首成一首之文章,一句成一句之文章。列之案头,歌之场上,可感可兴,令人击节叹赏,所谓歌而善也。若勉强敷衍,全无意味,则唱者听者,皆苦事矣。……词中所用典故,信手拈来,不露钁钉堆砌之痕。^{[11](11-12)}

正是按照这样的创作要求,秉承着严谨的态度,《桃花扇》将明清传奇创作推向了入清之后的又一个高峰。

二、古代演员、观众的态度

明清两代传奇创作之所以繁盛,不仅有剧作家功劳,专业演员以及串客们对于演出的严谨态度也功不可没。这些演员尽管地位不高,文化水平也不见得有多高

深,但他们在戏曲演出中的严谨而踏实的态度却为现代人留下了许多佳话。古代戏曲史上有不少这样的记载,最有名的当属侯方域的《马伶传》中提到的马伶。马伶属于当时著名的戏班——兴化班,有一次他们搬演《鸣凤记》,因为马伶扮演的严嵩不如当时同在一地演出的竞争对手华林班的李伶那么出色,观众们都被李伶吸引过去了,马伶一气之下卸妆而去,弄得兴化戏台“不复能终曲”。不过三年以后,马伶突然归来,兴化班又按照当年规格重演《鸣凤记》,这一次马伶扮演的严嵩迥非昔比。演出的效果完全颠倒过来,“李伶忽失声,匍匐前称弟子”。当夜,华林班就来访问马伶,请教所以超出李伶的窍门。马伶说,我听说当今相国某人,跟严嵩是一路货,就跑到京师,“求为其门卒三年”,每天在朝房里服侍那位相爷,“察其举止,聆其语言”,这样刻苦揣摩三年之后,终于演来得心应手,逼真可观。华林班诸伶听了叹服不已。这份材料充分证明,戏曲演出与传播的成功与演员们的努力是分不开的。

除了演员自身对于演出的严格要求之外,昆曲的串客对于演出的态度也十分严谨。李开先在《词谑·词乐》中记载了这样一位串客:

颜容,字可观。镇江丹徒人。乃良家子,性好为戏,每登场,务备极情态,喉音响亮,又足以助之。尝与众扮《赵氏孤儿》戏文,容为公孙杵臼。见听者无戚容,归即左手捋须,右手打其两颊尽赤。取一穿衣镜,抱一木雕孤儿,说一番,哭一番,其孤苦感怆,真有可怜之色、难已之情。异日复为此戏,千百人哭皆失声。归又至镜前,含笑深揖,曰:颜容,真可观矣。^{[1](994)}

颜容初扮《赵氏孤儿》中的公孙杵臼时,观众反应不好。回家后他反复排练,悉心揣摩,甚至不惜自打耳光,最终成功表演,将人物的“孤苦”、“可怜”淋漓尽致地揭示出来,达到“千百人哭皆失声”的感人至深之程度,他自身也从艺术创造中获得了极大的享受。这种对于表演的态度实在是让戏曲真正走入观众内心的必由之路。

像颜容这样的精彩演出经常会引起观者的共鸣,如明代周晖《金陵琐事》卷四中记载:

极品贵人,目不识字,又不谙练。一日家宴,搬演郑元和戏文。有丑角刘准者,最能发笑感动人。演至杀五花马卖来兴保儿,来兴保哭泣恋主。贵人呼至席前,满斟酒一金杯赏之,且劝曰:“汝主人既要卖你,不必苦苦恋他了。”来兴保喏喏而退。此乃戏中之戏,梦中之梦也。

明代著名曲家张岱在《陶庵梦忆》提到了另一位著名的串戏者:

彭天锡串戏妙天下,然出出皆有传头,未尝一字杜撰。曾以一出戏,延其人至家,费数十金者,家业十万

缘手而尽。三春多在西湖，曾五至绍兴，到余家串戏五六十场，而穷其技不尽。^{[12](115)}

这个彭天锡因热爱戏曲艺术，不惜耗尽家业，终于在演出技艺上达到炉火纯青的地步。

明清时代歌妓也是串戏的主要成员：

南曲中妓，以串戏为韵事，性命以之。杨元、杨能、顾眉生、李十、董白以戏名，属姚简叔期余观剧。侯僮下午唱《西楼》，夜则自串。侯僮为兴化大班，余旧伶马小卿、陆子云在焉，加意唱七出，戏至更定，曲中大诧异。杨元走鬼房问小卿曰：“今日戏，气色大异，何也？”小卿曰：“坐上坐者余主人。主人精赏鉴，延师课戏，童手指千，侯僮到其家谓‘过剑门’，焉敢草草！”杨元始来物色余。《西楼》不及完，串《教子》。顾眉生：周羽，杨元：周娘子，杨能：周瑞隆。杨元胆怯肤栗，不能出声，眼眼相觑，渠欲讨好不能，余欲献媚不得，持久之，伺便喝彩一二，杨元始放胆，戏亦遂发。嗣后曲中戏，必以余为导师，余不至，虽夜分不开台也。以余而长声价，以余长声价之人、而后长余声价者，多有之。^{[12](149)}

对于提高昆曲演出技艺的要求，在明季恐怕是一个十分普遍的现象。从上引文可知，这些串戏的妓女们能全身心投入到演出中去，特别是能够虚心向行家请教，演出态度也十分认真，这种情形之下，由于她们与各阶层的交游非常广泛，很大程度上对于戏曲的传播起到了促进作用。

但是也有因自己身世与戏文相通，演戏时出现了意外的。如清焦循《剧说》卷六中引用的一段文字就提到了杭州商小玲演出的事情：

碉房《蛾术堂闲笔》云：“杭州有女伶商小玲者，以色艺称，于《还魂记》尤擅长。尝有所属意，而势不得通，遂郁郁成疾。每作杜丽娘《寻梦》、《闹场》诸剧，真如置身其事者，缠绵凄婉，泪痕盈目。一日，演《寻梦》。唱至‘待打香魂一片阴雨梅天，守得个梅根相见’，盈盈界石，随声倒地。春香上视之，已气绝矣。^{[13](197)}

商小玲之死应该是一个特例，但我们从中看到了伶人们对于戏曲演出全身心投入的态度。

串戏的人，上至士大夫下至平民。如，杭州周诗演《浣纱记》的记录：

曠園雜志云：錢塘周政通詩，以嘉靖乙酉領解浙闈，年才二十一。榜前一夕，人皆踏省門候榜發，獨從鄰人觀劇。漏五下，周登場歌“范蠡尋春”。門外呼“周解元”者聲百沸，周若罔聞。歌竟下場，始歸。^{[13](198)}

非常有意思的是，这个杭州人周诗自己中举发榜时竟然还在舞台上串戏，并且置若罔闻，唱完戏才肯下场。其实文人士大夫串戏的不在少数，王骥德《曲律》言史槃也是一位串戏高手，更有甚者，像屠隆竟然因为

串戏而被撤职。古人对于戏曲的痴迷到了何种程度可见一斑。

昆曲繁盛的时代，不仅作家自己、演员和串客对于戏曲的态度非常严谨，即便作为普通观众，普通民众对于戏曲的态度也非常明确，要求之高令人惊奇。明代人潘之恒应该是昆曲观众中最有名气的一个了。他生活于隆庆、万历年间，那正是昆曲最为兴盛的年代，他非常爱好戏曲，是一位极有威望的戏曲评论家，他的《鸾啸小品》、《亘史》等著作中很大篇幅都是对于剧本、演员与演出的评价，对于昆曲艺术有独到的见解，也为我们留下了众多的戏曲演出的史料，具有极高的研究价值。他对于演员及剧本的评价，实际上对于戏曲本身的发展有着非常大的贡献。

对于一般观众来说，更多的则是在演出现场发抒自己的喜恶，大多数的观众由于对戏曲本身非常熟悉，提出的建议或者表达的看法对于戏曲发展有好处。另外，有些做法虽有些出格或者不讲道理，但毕竟对于戏曲发展本身来讲，也是一种强有力的监督。他们的活动其实也保证了戏曲演出的完整传播过程。明清时期演剧多有广场演出，观众观戏时十分投入，经常出现一些意想不到的事情。如古人曾有说法：“坐在石场上，砖片一齐起”，说的是在虎丘曲会上当有人上到千人石唱曲时，由于水平不高观众投掷砖片以示不满。张岱《陶庵梦忆》中写到，在搬演《琵琶记》时，演员“一字脱落”，于是台下“群起噪之”，由此可见观众的欣赏水平实在是相当高的，这也证明明清昆曲的普及程度之高。

另有演戏中演员被打之事也十分有趣。如焦循《剧说》卷六中引用了顾彩的《髯樵传》就说了这么个故事：

明季吴县洞庭山乡，有樵子者，貌髯而伟，姓名不著，绝有力。髯目不识书，然好听人谈古今事，常激于义，出言辨是非，儒者无以难。尝荷薪至演剧所，观《精忠传》。所谓秦桧者出，髯怒，飞跃上台，摔桧毆，流血几毙。众咸惊救。髯曰：“若为丞相，奸似此，不毆杀何待？”众曰：“此戏也，非真桧。”髯曰：“吾亦知戏，故毆，若真，膏吾斧矣！”其性刚疾恶类如此。^{[13](197)}

其实观众对于昆曲的态度在很大程度上也能左右昆曲自身的发展。以花雅之争为例，当观众的观戏兴趣从雅部上渐渐转移到花部乱弹上的时候，昆曲的衰弱也就不可避免了。

三、古人对待戏曲之态度的现代启示

从昆曲发展史上那些作家、演员、观众对待创作与演出的态度上我们可以发现，历史上的“全民戏曲”意识之下，昆曲能够达到如此辉煌的高度是一件自然不过的事情。可当前，昆曲的生态环境非常严峻，快节奏的

时代再也无法复原昔日的昆曲繁盛,昆曲即便已经成了“非遗”,不景气也将会是一种常态。不过,我们尽管不能很快扭转当前昆曲的颓势,对昆曲现状把一把脉,却也是必需的。当前昆曲存在的问题不外这样几个方面:

第一,编剧缺席。从近几届昆剧节上所上演的剧目来看,整体的剧本质量相当低下,无论新编戏还是改编戏,成功的剧目数不过三。第三届昆剧节上,张烈编剧的剧目达到四部之多。无独有偶,这种情形在越剧上也是如此。在第二届中国越剧艺术节上,一共九部作品上演,其中浙江小百花越剧团演出的越剧《结发夫妻》、余杭小百花越剧团演出的越剧《洪昇》、宁波市艺术剧院小百花越剧团的《烟雨青瓷》都是余青峰一个人的作品。一方面,固然,张烈与余青峰们的作品大受欢迎,而另一方面,我们不禁要问,其他的作者哪里去了?2010年11月中国戏曲学院举办的“全国戏曲编剧高峰论坛”上,众多的戏曲专家学者包括官员都一致发现了中国戏曲编剧奇缺的现状,但这样的“编剧荒”恐怕也不是一时半会可以解决的问题。

第二,导演缺席。且看如今的昆曲导演,列数一下,几乎全国各家昆剧团体都有请其他剧种导演来导演剧目的做法,但艺术效果却差强人意。苏州昆剧院的《西施》导演是杨晓青,在第三届昆剧节上我们果然看到了一部酷似越剧的“昆歌西施”;江苏省昆剧院的《1699青春版桃花扇》请来了话剧导演田沁鑫,结果我们果然目睹了一部充满话剧元素的“话剧桃花扇”。北方昆曲剧院的《怜香伴》请来香港电影导演关锦鹏,虽然一如他的电影风格婉约细腻,这么一部同性恋题材的戏曲正好与关锦鹏一向多以女性或同性恋者为关注对象,带有浓郁的女性主义倾向的创作手法相契合。从话剧或电影元素出发,必然会舍弃传统戏曲的程式化、写意化、虚拟化的表现手法,在一出戏中,莫名其妙的道具统统得以上场,舞台上更多地开始运用追光、色光来分割时空,震耳欲聋的音效几乎淹没了传统幽雅静好的笛声。舞台美术道具失当,服装只管攀比豪奢,早已经失去了昆曲的本色。其实古人在这方面早已经历过并明确指出了,如洪昇的《长生殿》在演出时被伶人加以改窜,落得“今《长生殿》行世,伶人苦于繁长难演,竟为伶辈妄加节改,关目都废。”另外,如今部分昆曲演员敬业精神堪忧,表演非常粗糙,不求精进。而且,这些现象大有蔓延之势,试问假以时日,再是瑰宝,无人来演,何谈传承?

第三,观众缺席。这个问题的症结在于中国传统文化教育与启蒙的式微。历史上观众对于昆曲的热情,从

虎丘曲会的举行上可见一斑。袁宏道与张岱的关于虎丘中秋曲会的文章所描述的曲会盛况,给了我们最有力的证实。古代观众或曲友对于昆曲的精通与擅长,以及喜爱程度,这是今人意想不到的。历史上来看,观演之间的互动关系曾一度有力地推动着昆曲艺术的发展。而如今社会上真正能够放慢脚步,坐下来慢慢欣赏并品评昆曲、提出中肯意见的人又能有多少?最有潜质作为昆曲观众的大学生们,虽然从白先勇的青春版《牡丹亭》大学校园巡演开始接触并了解昆曲,但这些只是当昆曲为一种“时尚”的大学生们又能在多大程度上真正认识到昆曲的美学价值呢?

其实我们不缺乏对于传统昆曲的充分认识,缺乏的是一颗认真负责的心。当今浮躁社会,无论研究者还是从业人员对待昆曲的态度与古人相比都缺乏了一些尊重与坚持。所以对照古人,我们其实有很多事情要做,有很多态度要端正。态度有了改观,我们才有理由相信,昆曲这一文化瑰宝将会真正地在中国文化的海洋中重扬风帆。

参考文献:

- [1] (明)李开先.李开先集[M].路工辑校,北京:中华书局,1959.
- [2] (明)李开先.《改定元贤传奇》后序[A].吴毓华编.中国古典戏曲序跋集[C].北京:中国戏剧出版社,1990:52.
- [3] 王国维.王国维戏曲论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1984:163.
- [4] (明)汤显祖.牡丹亭·标目.汤显祖全集[N],徐朔方笺校.北京:北京古籍出版社,1999:2067.
- [5] (明)汤显祖.答吕姜山.汤显祖全集[M],徐朔方笺校.北京:北京古籍出版社,1999:1302.
- [6] (明)汤显祖.《紫钗记》题词[A].吴毓华编.中国古典戏曲序跋集[C].北京:中国戏剧出版社,1990:87.
- [7] (明)汤显祖.玉茗堂尺牍.汤显祖全集[M].徐朔方笺校,北京:北京古籍出版社,1999:1519.
- [8] (清)沈德潜.万历野获编(卷二十四)[M].
- [9] (清)洪昇.长生殿例言[A].吴毓华编.中国古代戏曲序跋集[C].北京:中国戏剧出版社,1990:393.
- [10] 清吴舒凫.<长生殿>序.中国古代戏曲序跋集[M].吴毓华编,北京:中国戏剧出版社,1990:409.
- [11] 清孔尚任.桃花扇凡例[M].王季思,苏寰中,杨德平合注.北京:人民文学出版社,1959:11-12.
- [12] (明)张岱.陶庵梦忆[M].北京:作家出版社,1995.
- [13] (清)焦循.剧说[A].中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(八)[C].北京:中国戏剧出版社,1960.