

---

May 2017

## Bai Xianyong's New Aesthetics of Kunqu Opera

Sheng Ding

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Ding, Sheng. 2017. "Bai Xianyong's New Aesthetics of Kunqu Opera." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (3): pp.37-43. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss3/4>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 论白先勇的“昆曲新美学”

丁 盛

---

**摘要:** 白先勇在青春版《牡丹亭》与新版《玉簪记》的创作实践中提出了“昆曲新美学”的概念,其目标是“让昆曲的古典美学与现代剧场接轨”,核心是“古典为体,现代为用”。“昆曲新美学”主导下的几部作品,体现了很高的制作水准,获得官方与学界盛赞的同时,也引发了戏迷的质疑。本文从白先勇“昆曲新美学”的理论内涵与创作实践着手,结合多方观点分析后认为,“昆曲新美学”是一种创作观念,而不是新的昆曲美学,如果要提到美学的高度来认识它,可以视为一种舞台美学,不仅适用于昆曲,也适用于其他戏曲剧种。

**关键词:** 白先勇; 昆曲新美学; 青春版《牡丹亭》; 新版《玉簪记》

**作者简介:** 丁盛,艺术学博士,助理研究员,上海戏剧学院艺术研究所,主要从事戏剧史论研究。电子邮箱: dingsheng630@gmail.com 本文系上海市高峰高原学科建设计划[项目编号: SH1510GFXK]成果之一。

---

**Title:** Pai Hsien-yung's New Aesthetics of Kunqu Opera

**Abstract:** Pai Hsien-yung proposed the concept of New Aesthetics of Kunqu Opera after the youth version of *The Peony Pavilion* and the new version of *The Story of Jade Hairpin*. The goal of the New Aesthetics of Kunqu is to integrate the classical aesthetics of Kunqu and modern theatrical aesthetics, and the integration is characterized by the centrality of classicity aided by modernity. The works which come as a result of the New Aesthetics of Kunqu Opera have received praises scholars and some criticism from senior fans at the same time. This paper expounds on Pai Hsien-yung's theory and practice, and analyses the different viewpoints involved, and argues that his New Aesthetics of Kunqu Opera is a concept of writing, not simply new Kunqu aesthetics, which can be regarded as a kind of stage aesthetics, and therefore applies to Kunqu Opera and other operas as well.

**Keywords:** Pai Hsien-yung; new aesthetics of Kunqu Opera; Youth Version of *The Peony Pavilion*; New Version of *The Story of Jade Hairpin*

**Author:** Ding Sheng, Ph. D., is an assistant research fellow at the Art Research Institute, Shanghai Theatre Academy (Shanghai 200040, China). His research interests cover the history and theory of theatre. Email: dingsheng630@gmail.com

---

新世纪以来,白先勇与苏州昆剧院联合制作了青春版《牡丹亭》(2004年)、新版《玉簪记》(2009年)与《白罗衫》(2016年)三部作品,对当代昆曲创作产生了重要影响。白先勇不仅善于策划与推广,而且善于总结与提炼,先后主编了青春版《牡丹亭》与新版《玉簪记》的系列创作评论集,从创作实践中提出了“昆曲新美学”的概念,在北京、苏州、香港、台湾的大学开设以“昆曲新美学”为名称的昆曲欣赏课程。学界对白先勇主导的昆曲创作尤其是青春版《牡丹亭》的研究成果很多,但涉及“昆曲新美学”的研究不多。“昆曲新美学”是一种新的昆曲美学,还是

一种创作观念,尚未见有论及。本文从“昆曲新美学”的具体内涵出发,结合几部作品的创作,对这个问题进行辨析。

## 一、“昆曲新美学”之概念

“昆曲新美学”源于白先勇与苏州昆剧院的创作实践。白先勇不是戏剧理论家,青春版《牡丹亭》开始排练时,没有“青春版”的概念,也没有“昆曲新美学”的理论,他是一边做一边梳理总结,最后形成理论表述。

众所周知,建国以后的昆曲演出有过一个短暂的繁荣,出现了《十五贯》这样“一出戏救活一个剧种”的美谈,但接下来的“文革”十年,昆曲绝迹于戏曲舞台。进入新时期后,昆曲创作演出得到恢复,尤其是2001年昆曲被联合教科文组织认定为“人类口述与非物质遗产代表作”后,昆曲创作和演出一片繁荣,进入了一个新的历史时期。

但是,新世纪前后的昆曲并没有找到一个吸引更多观众尤其是年轻观众进剧院来看戏的着力点。白先勇认为,“如果一门表演艺术没有年轻的观众,它不会有生命力的,会越演越老化下去。年轻观众非常重要,现在昆曲的危机不仅是表演老化,而且观众也老化”(“昆曲新美学”5)。这个问题的主要原因,白先勇认为是“它的演出方式与现代观众的艺术需求存在着一定的距离,所以它的整个舞台美学与现代主流的审美观念也随之产生了差距”,一直萦绕在他心中的问题是“如何把这个存活了六百年的古老剧种重新搬到二十一世纪的舞台上让它再放光芒”(“昆曲的美学价值”146—47)。他希望通过青春版《牡丹亭》等剧目,把传统文化的美召唤回来,把年轻人召回剧院,促进文化认同,复兴中国传统文化。

这就对昆曲创作提出了新的要求,既要保持昆曲的遗产属性,又要与现代剧场、现代舞台美学对接。明清时期的昆曲,主要在厅堂红氍毹或是古戏台上以“一桌二椅”的方式演出,除了必要的砌末,基本上没有布景,观众多为近距离的欣赏。进入工业化时代后,传统的古戏台被现代剧院取代,伸出式三面舞台被西式镜框式舞台取代。现代剧院有着现代化的舞台机械与灯光设备,而且多为千人大剧场,与传统演出场所不可同日而语。社会环境变了,演出条件变了,人们的审美观念也随之变了。今天的观众,看着好莱坞大片、玩着电子游戏长大,对舞台演出的视觉要求自然不一样了。

面对社会环境和观众的变化,昆曲演出不能一成不变,几百年一副面孔。白先勇认为,每个时代的演出方式都有其独特的美学,“一种表演艺术它如果要存在、要发扬、要光大的时候,必须反映当时一些观众的审美观”(“昆曲的新美学(上)”103)。昆曲要根据客观环境的变化而变化,但是在变的时候,它的根基不能丢掉。白先勇指出:“昆曲有它自己的一套美学,基本上它是抽象的、写意的、抒情的、诗化的,这几个是不会变的”(“昆曲的新美学(上)”104)。因而,白先勇面临的挑战是如何让古老的昆曲在现代舞台重放光芒,又不伤及昆曲的古典美学,回顾青春版《牡丹亭》的制作时,他说:

我的原则是要做到正宗、正统、正派,让昆曲的古典美学与现代化剧场互相接轨,让传统与现代的文化对接。尊重传统而不因袭传统,利用现代而不滥用现代;古典为体,现代为用。

剧本不是改编,只是整理,保留原著的精髓,只删不改。唱腔原汁原味,全依传统,只加了些烘托情绪的音乐伴奏。服饰布景的设计讲求淡雅简约,背景采用书画屏幕,留出足够的空间便于演员表演,绝对不把话剧里写实的布景或者西方歌剧音乐剧里热闹的东西用到昆曲上来。(吴新雷 白先勇 98)

这段话概括了白先勇创作的原则、目标与方法。他将“正宗、正统、正派”的作为创作原则,正宗意味着嫡系相传、上有传承,正统意味着符合昆曲传统,正派意味着是来自发源地的南派昆曲。其目标是“让昆曲的古典美学与现代剧场接轨”,方法的核心是“古典为体,现代为用”。体与用是中国古代哲学的一对范畴,体是内在的、根本的,是第一位的,用是从生的,第二位的。当代昆曲创作不可避免地会加入现代元素,但是古典遗产与现代元素之体用关系不能颠倒,更不能伤及固有的昆曲美学。

青春版《牡丹亭》演出后,在海内外获得的成功超出了白先勇的预期,他与创作团队在接受社会各方赞誉的同时,对他们的创作实践进行了适当的总结,先后出版了《牡丹还魂》(2004年)、《姹紫嫣红〈牡丹亭〉——四百年青春之梦》(2004年)、《姹紫嫣红开遍:青春版〈牡丹亭〉巡演纪实》(2005年)与《圆梦:白先勇与青春版〈牡丹亭〉》(2006年)四本创作与演出评论集。这时“昆曲新美学”的概念还没成型,但主体内容已经有了。

青春版《牡丹亭》之后,白先勇与苏州昆曲推出了新版《玉簪记》,制作的美学观念更进一步,正式提出了“昆曲新美学”的概念。2010年白先勇在《艺术评论》上发表《昆曲新美学——从青春版〈牡丹亭〉到新版〈玉簪记〉》一文,指出这种新美学的本质是传统与现代的融合,“把一些现代元素放进去,同时不伤害传统精神”(6)。次年,在其主编的《云心水心玉簪记:琴曲书画昆曲新美学》一书中,他开宗明义地表述了这一新美学的内涵:

我们决定新版《玉簪记》整体高雅风格,恢复昆曲“雅部”的原貌,而以中国文人雅士的文化传统——琴曲书画为基调。[……]昆曲的音乐唱腔、舞蹈身段犹如有声书法、流动水墨,于是昆曲、书法、水墨画融入一体,变成一组和谐线条文化符号,这便是我们在《玉簪记》里企图达成的昆曲新美学的重要内涵。(“琴曲书画”5)

之后,白先勇在其他场合又作了补充阐述:

我们的文化是线条文化,我们的书法是线条的,我们的绘画也是线条的,昆曲也是线条

的,你看昆曲那些舞蹈,那些水袖动作,你把它画下来,就是一幅狂草,而且那个笛音就像抛物线似的,都是线条的。整个这种书法、佛像、昆曲都是符号,还是统一的。所以我们用在一起的时候,有一种和谐感,互相的加大了,这就是我们在追求的昆曲新美学。(“昆曲的新美学(下)” 85—86)

从白先勇的论述中可以看到,“昆曲新美学”发端于青春版《牡丹亭》,在新版《玉簪记》后正式提出,其内涵可以归纳为三个方面:一是以昆曲“抽象、写意、抒情、诗化”的美学原则为根基与出发点;二是古典与现代融合,古典为体,现代为用,让昆曲的古典美学与现代剧场接轨;三是古典与古典的融合,把琴曲书画这些古典元素融合在一起,创造抽象写意之美的极致,恢复昆曲“雅部”的原貌。青春版《牡丹亭》的重点是传统与现代的融合,新版《玉簪记》的重点则是传统与传统的融合,即琴曲书画的融合。

倘若将“昆曲新美学”归结为一个字,那这个字就是“美”。白先勇是一个爱美之人。昆曲过去是精英文化、高雅文化的代表,其文词、表演与音乐,在他眼里是美得不得了。但当代许多昆曲演出,舞台过于简陋,服装不够美,灯光也只是解决照明,缺乏现代审美意识。为此,白先勇希望以一种新的理念来改造昆曲的舞台呈现,昆曲本身高雅的地方不变,将其不够雅、不够美的地方雅化、美化,目的是呈现一个符合现代审美观念的从内到外都美而且雅的昆曲。

当代舞台艺术创作非一人之力可以完成,需要不同的专业人员协同合作,白先勇深知这一点。他指出“昆曲新美学”不是他一个人的发明创造,“我并非昆曲界出身,制作昆曲虽然有一个主轴的大观念,但我也很注重行家的建议,像张继青、汪世瑜、岳美缇、华文漪等等,都是毕生浸淫在昆曲中的艺术家,还有张淑香、华玮等研究中国戏曲艺术的学者,王童、王孟超等对舞台美学有独到见解的专家,我综合他们的意见,调和鼎鼎,经过多次实验改进,然后成形。这是团队合作的创新,不是我一人的主观、妄自大胆。”接着,他又补充道:“当然我身为制作人必须担负最后的成败责任,我对美的追求是不可妥协的”(陈怡蓁 17)。虽是集众力所成,但不难看出白先勇在其中发挥的主导作用。事实上,每部作品上演之后的阐述与总结,他也是整个团队中用力最多的人。

## 二、“昆曲新美学”之实践

“昆曲新美学”是白先勇从创作实践中提出的理论表述,讨论这个问题时,除了厘清其概念与内涵,还需要对相关创作实践进行一番考察,完整地理解与把握这个概

念的实质,为相关后续讨论作好铺垫。对青春版《牡丹亭》等三个按照“昆曲新美学”理念创作的剧目,可以从剧本整理与舞台呈现两个方面来考察。

“昆曲新美学”关照下的文本整理,或是只删不改,舍弃与情节主线关系不大的枝节,掸去传统文本的灰尘,让其意义更好地呈现于今天的观众面前,或是做适当改编,重新发掘传统文本的现代意义。传统昆曲剧本有墨本与台本之分,前者为文学剧本,由文人创作,后者为演出本,由艺人在演出实践中重新整理而成。某个古典作品如果墨本与台本俱存,今人整理剧本时,可以从墨本出发,也可从台本出发,从墨本出发可以参考台本,从台本出发也可参考墨本。青春版《牡丹亭》依墨本整理,将原著五十五出按“只删不改”的原则整理成“梦中情”“人鬼情”与“人间情”三本,计二十七出。如从台本出发整理文本,往往在传统折子戏基础上,根据剧情需要适当增补数折,连缀成一个有头有尾的故事,习惯上称之为小全本戏。白先勇携手苏州昆剧院制作新版《玉簪记》与《白罗衫》之前,上海昆剧团与江苏省昆剧院分别有这种小全本的《玉簪记》和《白罗衫》,前者包括《下第》《琴挑》《问病》《偷诗》《催试》与《秋江》六折,后者包括《井遇》《庵会》《看状》《诘父》四折。新版《玉簪记》以上海昆剧团的演出版本为基础进行整编,突出书生潘必正与尼姑陈妙常爱情故事的“圣与俗、空与色、精神与情欲的相对辩证”(张淑香 164)。以《投庵》取代《下第》,让潘必正来投庵时与陈妙常一见倾心。《催试》一折二人偷情败露后,增加了尼姑们暗地里议论纷纷的情节,突出圣与俗、色与空的矛盾冲突。新版《白罗衫》以《缀的裘》所收折子戏为基础整编,包括《应试》《井遇》《游园》《梦兆》《看状》《堂审》六折,重塑了徐能的人物形象。其中《堂审》一折为编剧新写。两衫合一真相大白之后,徐能先是以双亲健在为由请求徐继祖放他一马。为报十八年养育之恩,徐继祖放了徐能。然而,徐能不忍心徐继祖因此自毁前程,返回公堂认罪自杀了。这一改动,突出了徐能从杀人不眨眼的江洋大盗到心怀慈爱的父亲以及自我反省、认罪的心理转变过程,人物形象变得高大的同时,也强化了作品的悲剧意识。这种整编策略,不仅融入了整编者的现代意识,还考虑到现代观众的审美趣味与欣赏习惯,赋予传统作品以新的解读视角与生命力。

与文本整编相较,这三部作品的二度创作更充分地体现了“昆曲新美学”的要义,同样可以从两个方面来看。

第一,传统与现代的融合,以尊重昆曲美学为前提,在舞台设计、服装、音乐以及舞台表演等方面融入了创新元素,看上去既是传统的,又是现代的。

传统昆曲采用“一桌二椅”的演出形式,舞台是一个空的写意空间。如何在现代大舞台上保持这种写意性而又不至于空荡荡,对主创团队是一个考验。白先勇认为:“《牡丹亭》是神话故事,整出戏是个梦境,如何拿捏好虚

实之间的比例是成功的关键,也成为每折戏的最高美学原则”(陈怡蓁 11)。为此,他画了个图给舞台设计王孟超,标明每一折戏的虚实比例。青春版《牡丹亭》里没有用具象化的背景,而是通过书法、绘画以及投影营造了一个写意的舞台空间。这种设计美学,在新版《玉簪记》和《白罗衫》得到了延续。如《白罗衫》基本上沿用折子戏“一桌二椅”的传统形式,只增加了虚化的多媒体背景和一个后区小平台。

在这样的舞台空间里,导演从演出的整体性出发对演员表演作了相应的处理。《牡丹亭》《玉簪记》与《白罗衫》是昆曲舞台上经常上演的剧目,《缀白裘》收入三剧折子戏不等,大部分折子戏的表演有传承下来,如《惊梦》《寻梦》《叫画》《看状》《琴挑》《偷诗》《秋江》等,至今不仅能演出,而且仍受观众的喜爱。汪世瑜、翁国生与岳美缇都是熟悉昆曲场上表演的艺术家,他们作为导演对表演指导的任务,一是加工传统折子戏,二是让“捏”出来的新戏表演上与风格上尽可能往传统折子戏上靠。为了整体的舞台效果,青春版《牡丹亭》与新版《玉簪记》对传统折子戏的表演做了新处理。郑培凯主编的《普天下有情谁似咱——汪世瑜谈青春版〈牡丹亭〉的创作》一书,详细记录了青春版《牡丹亭》中汪世瑜对传统折子戏的创新处理,此处不再赘言。新版《玉簪记》的导演翁国生,在传统经典折子戏的基础上,重新构想了《投庵》《催试》《秋江》三折戏的整体结构,增设了十二名年轻小尼姑作为群像符号和场面衬景,以她们的唱念做舞贯穿全剧。此外,他重新编排了《秋江》一出,把剧中人物的内心激情通过外化的江中追舟的舞台场面、身段技巧和大开大阖的舞蹈表现出来,以复杂的肢体语汇形象化地营造出了一个水波荡漾、波涛起伏的水上世界与主人公之间紧紧相连的情感天地(翁国生 239—40)。

服装设计也是“昆曲新美学”的重点,其总体方向是在传统服装的基础上进行雅化,即服装样式基本不变,但在绣花图案、色彩方面做全新设计。如《牡丹亭》的花神,白先勇指出:“我看过很多版本的《牡丹亭》,有的花神仿佛是一群宫女,拿着塑胶花晃啊晃,让人感觉根本不像下凡的仙子。还有的走到另一个极端,一群演员穿着透明的薄纱,载歌载舞,好像舞女”(“昆曲新美学”7)。青春版《牡丹亭》的十二位女花神,不拿塑胶花,披风上面绣着一年四季不同季节开的花,全为精美手绣,整体和谐而又有不同,让花神形象的视觉美感大为提升。三位男花神的设计,则从楚文化的出土文物中获得灵感,手拿招魂幡的飘带,“惊梦”在春天,使用绿飘带,“离魂”是白飘带,“回生”是红飘带,与生而死、死而生的剧情相呼应。青春版《牡丹亭》的服装设计方向是淡雅,新版《玉簪记》则是淡雅加简约。陈妙常的传统服装是菱形图案的百衲衣,全新设计的服装则代之以淡雅的莲花图案,人物形象也为之一变。

唱腔音乐方面,总的原则是在尊重传统的基础上适度创新。制作青春版《牡丹亭》时白先勇指出,“唱腔原汁原味,全依传统,只加了些烘托情绪的音乐伴奏。”事实上,音乐的创作要复杂得多。音乐家周友良集青春版《牡丹亭》唱腔整理、音乐设计与配器于一身。唱腔整理方面他做了三项工作,一是经典唱段基本不动,对不常演出的、人们不是太熟的唱段,在不影响原有风格的情况下抽掉了一些板眼,使之节奏紧凑更为流畅,如《冥誓》中的【太师引】等,二是重写小部分唱腔与情节相悖的曲子,如下本《圆驾》中的【南双声子】【北尾】,三是新写《标目》中【蝶恋花】这样《纳书楹曲谱》里没有工尺谱的曲子。音乐设计方面,周友良从【皂罗袍】【山桃红】两个曲牌提取最具代表性的旋律来加以发展完善,通过各种不同的变奏手法,形成杜丽娘与柳梦梅的主题音乐,贯穿全剧。配器写作方面,他注重突出昆曲清、柔、雅的风格,也突出了一些特色乐器的作用,如高胡的运用,委婉抒情的音乐主题常常以它独奏的形式出现。<sup>①</sup>周友良的创造性工作,为青春版《牡丹亭》增色不少,研究昆曲的学者,懂音乐的少,往往忽视了这一点。

第二,传统与传统的融合,体现在书法、绘画、古琴与昆曲的融合上。

青春版《牡丹亭》里,空灵的舞台中加入了中国书法与绘画,营造一个有别于传统折子戏的演出空间。《训女》一场,杜宝出场时,舞台背景是董阳孜的行草书写的诗句:“锦城丝管日纷纷,半入江风半入云。此曲只应天上有人,人间能得几回闻”,分四幅挂设。《闺塾》的背景是奚淞的水墨绘画,内容是梅、兰、竹、松,《惊梦》的背景则是柳枝图。可以看到,书法与绘画在青春版《牡丹亭》里作为布景的一部分,起到装饰演出空间的作用。在新版《玉簪记》里,书画“不再只是布景,而是随剧情表达人物的内心情绪的”(陈怡蓁 13)。第一折《投庵》的开场,背景用的是小楷写成的大段《法华经》,女主角来投庵时,背景变成草书的“净”字,接着男主角投庵,僧俗相见,背景变成了“荷”字。《问病》一折,舞台上垂空悬挂“色不异空空不异色,色即是空空即是色”的条幅。最后一折《秋江》,背景则是三幅一组的草书“秋江”,紧扣剧情推进变化,一幅比一幅更抽象,最后漾为江水的背景。绘画的运用与书法相似,如《偷诗》中用了奚松画的白描观音、佛手与莲花为舞台背景。“佛手执莲”的形象随着主人公心理活动的变化而变化:“当妙常独居卧房时,佛手捻着莲花骨朵;当必正偷诗看到后洞察到了妙常的芳心之后,佛手中托着的莲花则半开半合;而当陈、潘二人互明心意时,佛手中的莲花则呈现完全绽放的姿态”(翁国生 242)。古琴的融入在《琴挑》一折。陈妙常与潘必正抚琴时,伴奏中加入了两处琴曲,由古琴演奏家李祥霆用唐代宝琴“九霄环佩”演奏,起到了画龙点睛的作用,丰富了音乐可听性。琴曲书画的融合将古典的元素重新作了安排,赋

予它们以新的生命,看似没有多少创新,却促成了“昆曲新美学”的诞生。

### 三、“昆曲新美学”之辨析

白先勇的“昆曲新美学”在创作实践中发挥了主导作用,掸去了传统文本的灰尘,重新发掘传统故事的现代意蕴,更重要的是按照当代审美观念的要求改造传统昆曲的舞台呈现方式,从而让昆曲的古典美学与现代剧场接轨。厘清了这些,随之而来的问题是,“昆曲新美学”是一种新的昆曲美学,还是一种创作观念,抑或二者兼而有之?这个问题容易引起误解,需要辨析一下。

讨论昆曲美学,先要了解戏曲美学。已故学者陈多将戏曲的美学特征归纳为:“舞容歌声,动人以情,意主形从,美形取胜”(87),这十六个字概括了戏曲的基本样式、表达内容、表现方法与技巧特点。昆曲作为戏曲大家庭中的一员,不仅应该符合这个美学特征,也应该有不同于其他戏曲剧种的美学特征,即昆曲之所以为昆曲的艺术规律。当前研究戏曲美学的著作多,研究昆曲美学的著作少,笔者所见只有朱恒夫的《昆曲美学纲要》,该书从文学、表演、音乐、舞台美术以及喜剧、苦戏的几个方面对昆曲之美进行了阐述,最后在结语里将昆曲美的质素归纳为八个字:“圆融、雅致、合度、诗化”(198)。白先勇将昆曲美学原则同样归纳为八个字:“抽象、写意、抒情、诗化”(陈怡蓁 10)。朱恒夫作为戏剧理论家,对昆曲的组成要素与审美效果全面论述后总结出昆曲美的质素,白先勇作为文学家,从他自己感性的体悟出发概括出昆曲美学原则,二者路径不同,都触及到了昆曲何以美的本质。

与昆曲美学(或美的质素)相比较,“昆曲新美学”的提法“新”在何处?或者说,“昆曲新美学”有哪些方面与昆曲美学不同?这个问题涉及另一个相关的概念——昆曲传统。笔者认为,昆曲传统是数百年昆曲发展历程中由历代文人、曲家与艺人共同创造、积累下来的关于昆曲文学、声律、表演与舞台美术的规则与范式,以及为了确保场上艺术的整体性与一致性而形成的四者之间相互匹配与制约的美学原则。具体而言,昆曲传统包括四个方面——声律传统、文本传统、表演传统与舞台美术传统。这四个方面服从于一个美学原则,即白先勇归纳的“抽象、写意、抒情、诗化”。昆曲的美学原则与声律传统、文本传统形成后具有稳定性,属于昆曲传统中的静态部分,而表演传统和舞台美术传统随时代的发展而发展,属于昆曲传统中的可变部分。<sup>②</sup>

白先勇的“昆曲新美学”以昆曲美学为出发点,在两方面创新,一是传统与现代融合,二是传统与传统融合。其主要用力于昆曲传统中的可变部分——舞台美术传统与表演传统,通过创新元素的加入,让舞台呈现符合现代审美观念,对昆曲传统中的不变部分——文本、声律与美

学原则没有做改变,而这也恰恰是白先勇认为不应该变的地方。因此,“昆曲新美学”没有拓展昆曲美学的内涵,仍然在昆曲美学的范围之内,因而不是一种新的昆曲美学。那么,“昆曲新美学”是否拓展了昆曲传统?目前还不好说,这需要经过时间的检验。所有的创新需要创作者、表演者与观众共同认可并在今后的昆曲创作与演出中自觉使用,从而形成固定的艺术词汇,才能融入传统、成为传统的一部分而拓展之。

如果要从美学的角度来认识白先勇的“昆曲新美学”,可以称之为一种舞台美学。这种舞台美学并不等同于“昆曲美学”。从本质上而言,白先勇的“昆曲新美学”是从创作实践中提炼出来的一种创作观念,目的是创作符合现代审美观念的戏曲作品,这不仅可用于昆曲,也适用于其他戏曲剧种。当代昆曲创作的主流观念是传统与现代的融合,传统与现代的关系,在创作实践中经常被理解为一种比例关系,“昆曲新美学”中“传统为体、现代为用”的理论表述,对传统与现代的关系的理解较为全面与深入,为当代昆曲创作的现代化指出了方向。

在“昆曲新美学”理念下创作的青春版《牡丹亭》、新版《玉簪记》与《白罗衫》,总体上呈现了比较高的制作水准。然而,“传统为体、现代为用”的原则,在具体创作时并没有完全得到贯彻,有些做法甚至背离了传统。这方面的质疑声音,主要来自观众,以戏迷“南北昆”和“巴乌”的观点最具代表性。以下择取与本文论题相关的方面略为述之。

首先,从继承昆曲表演传统来看,“南北昆”认为青春版《牡丹亭》对《惊梦》里对【山桃红】表演身段的改动,在传统范式的继承上存在着致命的缺点(“白先生”)。对这一改动,汪世瑜有他的考虑,他认为“历来【山桃红】的表演基本上是淡雅、含蓄的。即使柳梦梅与杜丽娘亲密得‘和你把领口松、衣带宽、袖梢儿揠着牙儿苦也,则待你忍耐温存一晌眠’,也只是拉拉水袖,荡荡脚,点到即止”(“普天下”47)。这样的表演他觉得不够,因为柳梦梅在杜丽娘梦中出现,象征着杜丽娘对生命、青春、爱情与性爱的渴望,应该在表演上具体化。为此,他改动了传统的表演身段,“整个舞台充满二人的情爱,强化了水袖的舞动力,把抖、翻、飞、扬、甩、转、绕、勾、搭等水袖功能发挥到极点。在舞台上出现的相拥、相磨、相亲、相爱、仰背、旋转、推磨,又不时把水袖纠缠在一起,形成了梦中恋人的浓情、狂欢,与日常的人伦和唯美写意浑然一体,使观众在熟悉与陌生之间往返流连”(“普天下”47—48)。戏迷“巴乌”指出,这样的处理,放弃传统程式身段不用,忽视了昆曲表演内敛含蓄的风格特点(“说两句‘白牡丹’”)。汪世瑜作为表演艺术家与导演,从戏的可看性与表现人物内心的要求出发,热辣地呈现杜丽娘的爱与欲,“南北昆”和“巴乌”从昆曲典雅含蓄的美学风格出发,认为这种改动在传统表演范式的继承上存在比较大的问题。

其次,从昆曲舞台表演手段的创新提升来看,“南北昆”认为,蔡正仁用小官生的发声去处理中生的念白和唱腔,是一种舞台表演的创新提升,青春版《牡丹亭》和新版《玉簪记》拿不出这样的例子来说服观众,人工刺绣的服装、名家书法与绘画、九霄环佩琴,“这些都是和昆曲舞台节奏毫不相干的东西,[……]把观众的注意力从演员表演上不断转移,令他们无从体会昆曲固有的表演节奏带来的真正美感”(“To be continued? Be in continuing!”)。

与笔者交流时,“南北昆”指出,青春版《牡丹亭》和新版《玉簪记》放弃很多有保留价值的昆曲舞台表演传统,掺入了不少非昆曲的元素,偏离了昆曲的基本舞台形态。那些通过青春版《牡丹亭》开始观看昆曲的观众,“实际上被领入了昆曲的隔壁——虽然是邻居,但毕竟不是一家”(“白先生”)。这种批评比较激烈,但也不是全无道理。

因而,有必要对白先勇的创作观念作进一步探讨,比如“琴曲书画昆曲新美学”的提法。古琴、书法与绘画这些传统艺术,融入昆曲演出后,是否如白先勇所说那么和谐?会不会产生新的问题?

新版《玉簪记》里,剧中人抚琴而歌时,用古琴作为伴奏,起了画龙点睛的作用,无疑是好的。然而,书画融入演出后的效果,有时并不理想。新版《玉簪记》里代表女主人公心情“秋江”二字,尽管是灵动的草书,但作为舞台背景占据观众视觉的主体,抢了演员的戏。传统折子戏的演法,背景是中性的守旧,守旧与表演不发生关系,演员以桨代舟,表演出江上追舟的戏剧情境,观众需要调动想象来参与才能完成戏剧时空的建构,进而达成戏剧审美。有了“秋江”的背景后,舞台上多了一种视觉语汇,美是美了,但是观众也为此不得不去理解背景的含义及其与表演的关系,某种程度上反而不利于观众进行戏剧审美。再如《偷诗》一折里白描“佛手执莲”的背景图,是人物内心的图解与外化,随女主人公心理的变化而变化,也是同样的问题。

琴曲书画这些传统艺术,它们的共同的特性是抽象写意。将它们叠加在一起,如果融合不好,不仅不利于看戏,还容易改变舞台空间的性质。传统戏曲舞台上结构场次的方法是“转场戏”,“舞台上不存在独立的、固定的舞台空间,而且依附于剧中人的表演,并随之流‘转’、分割、缩小和放大”(陈多<sup>6</sup>),演员一个转身或是跑个圆场,舞台空间就变了。青春版《牡丹亭》三部作品,舞台空间大多由布景确定,独立于演员的表演的而存在,如前文提及的《训女》《闺塾》《问病》《秋江》等场次加入字画背景,舞台空间在演员上场前已由布景确定,而且它的位置与大小是固定不变的。这样舞台上结构场次的方式就变成了“定场戏”。从“转场戏”变为“定场戏”后,舞台空间从一个假定性的可变空间,变成了一个确定性的不可变空间(通过换场的方式变换空间)。这样的空间建构在与表演发生关系后,昆曲的外在形态也随之不同了。相比那

些在写实布景里跑圆场的做法,青春版《牡丹亭》等作品没有往写实方向发展,总体上把握住了传统昆曲的写意抒情的特性,但与当前多数戏曲创作的做法一样,变“转场戏”为“定场戏”,偏离了传统昆曲舞台上结构场次的方法与昆曲的舞台美术传统。

## 结 语

当代昆曲的主要任务,一是传承,二是创作。传承旨在保存遗产,创作旨在为昆曲的发展做出属于我们这个时代的贡献。正是历代文人、艺人与曲家的不断创新,才形成了如此丰厚的昆曲遗产——文本、曲谱与场上表演的规范。所以,在传承之外,今人的创作同样关系到给未来留下什么样的遗产。当今的昆曲创作,除了少数按照“一桌二椅”的传统方式演出,大多已经开始了现代化的历程。当代昆曲创作该如何现代化?白先勇的“昆曲新美学”及青春版《牡丹亭》等作品创作实践,为我们提供了案例。作为一种创作观念,“昆曲新美学”对传统与现代的关系的表述——“传统为体、现代为用”,是较为全面与准确的。作为一种舞台美学,“昆曲新美学”试图拓展昆曲传统的可变部分,将“一桌二椅”的传统演出方式与现代剧场、现代观念结合,探索一种符合现代审美观念的昆曲演出方式。白先勇对当代昆曲的创作实践、传播推广与观众培育是有贡献的。青春版《牡丹亭》等作品,虽然存在一些问题,但白先勇及其主创团队从总体上提高了这些传统剧目的创作与制作水准,这也是大家都看到的。

## 注释[Notes]

- ① 关于青春版《牡丹亭》的音乐创作,参见周友良:《青春版〈牡丹亭〉音乐写作构想》,载朱栋霖主编《苏州文艺评论·2008》(南京:江苏教育出版社,2008年),或见豆瓣(<https://www.douban.com/note/266279943/>)。
- ② 关于昆曲(剧)传统的论述,参见笔者拙文:《昆剧传统略论》,《上海戏剧》2016年第1期。

## 引用作品[Works Cited]

- “巴乌”:“说两句‘白牡丹’”,新浪博客,2008年8月8日,2017年1月9日([http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_7024f5b30100a3a.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_7024f5b30100a3a.html))。
- [Bawu. “Commentaries on Bai’s The Peony Pavilion.” blog. sina.com.cn. 8 Aug. 2008. ([http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_7024f5b30100a3a.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_7024f5b30100a3a.html)). Retrieved on Jan. 9, 2017.]
- 陈多:《戏曲美学》。成都:四川人民出版社,2001年。
- [Cheng, Duo. *The Aesthetics of Xiqu*. Chengdu: Sichuan People’s Press, 2001.]
- 陈怡蓁:“白先勇的昆曲新美学——从《牡丹亭》到《玉簪

- 记》,《云心水心玉簪记:琴曲书画昆曲新美学》,白先勇总策划。北京:人民文学出版社,2011年。8—17。
- [Chen, Yizhen. “Pai Hsien-yung’s New Aesthetics of Kunqu Opera: From The Peony Pavilion to The Story of Jade Hairpin.” *Cloud & Water Heart of The Story of Jade Hairpin: New Aesthetics of Guqin, Kunqu, Calligraphy and Painting*. Ed. Bai, Xianyong. Beijing: People’s Literature Press, 2011. 8-17.]
- “南北昆”:“To be continued? Be in continuing!”,豆瓣,11 Mar. 2010 <<https://www.douban.com/group/topic/10249562/>>。
- [Nanbeikun. “To be continued? Be in continuing!”, douban.com. 11 Mar. 2010 <<https://www.douban.com/group/topic/10249562/>>. Retried on Jan. 9, 2017.]
- :“白先生对昆曲的传播是有功的”,豆瓣,12 Jun. 2010 <<https://m.douban.com/group/topic/11903151/>>。
- [---. “Mr. Pai makes Contribution to Spreading of Kunqu Opera.” douban.com. 12 Jun. 2010 <<https://m.douban.com/group/topic/11903151/>>. Retrieved on Jan. 9, 2017]
- 白先勇:“昆曲的美学价值”,《云心水心玉簪记:琴曲书画昆曲新美学》,白先勇总策划。北京:人民文学出版社,2011年。146—54。
- [Pai, Hsien-yung. “The Aesthetic Value of Kunqu Opera.” *Cloud & Water Heart of The Story of Jade Hairpin: New Aesthetics of Guqin, Kunqu, Calligraphy and Painting*. Ed. Pai, Hsien-yung. Beijing: People’s Literature Press, 2011.]
- :“琴曲书画——新版《玉簪记》的制作方向”,《云心水心玉簪记:琴曲书画昆曲新美学》,白先勇总策划。北京:人民文学出版社,2011年。4—6。
- [---. “Guqin, Kunqu, Calligraphy and Painting: The Making of New Version of The Story of Jade Hairpin.” *Cloud & Water Heart of The Story of Jade Hairpin: New Aesthetics of Guqin, Kunqu, Calligraphy and Painting*. Ed. Pai, Hsien-yung. Beijing: People’s Literature Press, 2011.]
- :“昆曲新美学——从青春版《牡丹亭》到新版《玉簪记》”,《艺术评论》,3(2010):5—9。
- [---. “New Aesthetics of Kunqu Opera: From the Youth Version of The Peony Pavilion to the New Version of The Story of Jade Hairpin.” *Arts Criticism* 3(2010): 5-9.]
- :“昆曲的新美学(上)”,《文史知识》,(1)2014:101—108。
- [---. “New Aesthetics of Kunqu Opera (I).” *Chinese Literature and History* 1(2014): 101-108.]
- :“昆曲的新美学(下)”,《文史知识》,3(2014):84—88。
- [---. “New Aesthetics of Kunqu Opera (II).” *Chinese Literature and History* 3(2014): 84-88.]
- 郑培凯主编,《普天下有情谁是咱——汪世瑜谈青春版《牡丹亭》的创作》。北京:北京大学出版社,2013年。
- [Zheng, Peikai, ed. *Who is More Affectionate than Us: Wang Shiyu on the Making of the Youth Version of The Peony Pavilion*. Beijing: Peking University Press, 2013.]
- 翁国生:“玲珑雅致情真意切——打造充满佛韵和人文意境的昆曲新经典”,《云心水心玉簪记:琴曲书画昆曲新美学》,白先勇总策划。北京:人民文学出版社,2011年。236—45。
- [Weng, Guosheng. “Elegant and True Feelings: Creating New Kunqu Opera Classics Full of Buddhist and Humanistic Conceptions.” *Cloud & Water Heart of The Story of Jade Hairpin: New Aesthetics of Guqin, Kunqu, Calligraphy and Painting*. Ed. Pai, Hsien-yung. Beijing: People’s Literature Press, 2011. 236-45.]
- 吴新雷 白先勇:“中国和美国:全球化时代昆曲的发展”,《文艺研究》3(2007):86—99。
- [Wu, Xinlei, and Pai Hsien-yung. “China and America: The Development of Kunqu Opera at a time Time of Globalization.” *Literature and Art Studies* 3(2007): 86-99.]
- 张淑香:“新版《玉簪记》的创意——圣俗色空的辩证”,《云心水心玉簪记:琴曲书画昆曲新美学》,白先勇总策划。北京:人民文学出版社,2011年。162—68。
- [Zhang, Shuxiang. “The Creativity of the New Version of The Story of Jade Hairpin: An Examination of Holiness, the Secularity, Form and Emptiness.” *Cloud & Water Heart of The Story of Jade Hairpin: New Aesthetics of Guqin, Kunqu, Calligraphy and Painting*. Ed. Pai, Hsien-yung. Beijing: People’s Literature Press, 2011. 162-68.]
- 朱恒夫:《昆曲美学纲要》。上海:上海文化出版社,2014年。
- [Zhu, Hengfu. *An Outline of the Aesthetics of Kunqu Opera*. Shanghai: Shanghai Culture Press, 2014.]

(责任编辑:程华平)