

「經典」再現之現代意義

—論崑劇《長生殿》、《牡丹亭》在臺展演之文化意涵

王瓊玲*

一、崑劇經典再現臺灣

2001年5月18日，崑曲為聯合國教科文組織評定為首批「人類口頭和非物質遺產代表作」，名列這一領域十九項世界文化遺產的榜首。這不僅是對中國藝術與文化的肯定，也是對於「崑曲」作為人類共同文化遺產之歷史定位的確認。聯合國教科文組織在對中國崑曲的「評述」中指出：「崑劇是中國最古老，且最有影響力的戲曲劇之一，流傳於全國很多地區。」¹中國戲曲源遠流長，作為「以歌舞演故事」的綜合藝術來說，其正式形成已有八、九百年歷史。崑曲於明初起源於江蘇崑山一帶，故以之為名，迄今已有六百三十餘年的歷史，匯集了「南戲」與「元曲」兩條源流。明嘉靖年間魏良輔等人進一步改良為「水磨調」，又融入海鹽腔、弋陽腔、餘姚腔等民間曲調，逐漸發展成熟，是至今仍活躍在舞臺上的最古老中國戲曲劇種。

在崑曲流傳至中國大陸以外地區的過程中，它與臺灣的關係亦不容忽視。事實上，早在清代乾隆年間，作為中國「百戲之祖」的崑曲，就已傳入了臺灣²。然在兩岸交流之前，「崑劇」在臺灣只是極少數人的個人愛好，沒

* 作者為中央研究院中國文哲研究所研究員兼副所長

¹ 聯合國科教文組織將「口頭與非物質文化遺產」定義為：「一個地區內所有源於傳統的智慧產物，由一個群體表達並反映了這一地區的精華，也就體現了它的文化特性與社會特性；它的標準和價值是通過模仿等方式口頭承傳的。包括語言、文學、音樂、舞蹈、民族遊戲、神話傳說、祭儀、習俗、手工藝、建築等藝術種類。除此之外，傳統的信息交流方式也在此範圍。」參見〈新聞背景〉，《瞭望新聞週刊》第30期（2001年7月23日），「文化時訊」，頁49。

² 有關清代臺灣的戲曲活動，洪惟助指出，目前所見的最早文獻資料是原立於蘇州梨園公所的「翼宿神祠碑記」，清乾隆四十餘年，重修老郎廟時，各地班社及熱心崑曲人士捐款，於四十八年重修完工，立碑曰：「翼宿神祠碑記」；乾隆四十五年（1780）七月起至四十六年五月止的捐款名單中有「臺灣局」，捐款金額「六三錢三十一兩」。比起其他捐款的班社，此項捐款的數額是比較大

有正式演員，更遑論職業劇團。崑劇的專業演出，全在大陸，臺灣的觀眾，連觀賞的機會都沒有。學術研究，也只能根據文獻資料，無緣在案頭研讀之外，觀摩到場上的演出。1949年國民政府播遷，許多曲學家、崑曲家，跟隨政府來臺。其中臺灣大學鄭因百、張清徽兩位先生，政大盧聲伯先生，師大汪薇史先生，皆為著名曲家。由於他們的教導與提倡，奠定了臺灣研究「戲曲」的基礎。除了這四位曲家在大學傳授專門知識，提倡曲學研究之外，許多由大陸遷臺的崑曲愛好者，在臺灣成立曲社，傳授曲藝，對臺灣的崑曲研究與推廣亦不遺餘力。此外尚有夏煥新、焦承允先生，與徐炎之、張善蕪夫婦等，在校園及社會中提倡、教導崑曲，對發揚崑曲藝術亦有極大的貢獻³。

九〇年代以後，「崑曲」開始成了兩岸文化交流中的一個熱門。1992年10月初，國家劇院邀請中國大陸旅美崑曲表演藝術家華文漪女士，來臺首演湯顯祖的名劇《牡丹亭》。一連五天，座無虛席，吸引了許多崑曲的愛好者；配合這次演出，《聯合文學》舉辦了「湯顯祖與崑曲藝術研討會」。而從1993年起，單以新象文教基金會為例，他們陸續邀請上海崑劇團、浙江崑劇院、江蘇省崑劇院、北方崑劇院、蘇州崑劇團、湖南崑劇團、永嘉崑劇團等七大崑劇團來臺，所演出的崑曲經典劇目就超過一百五十餘場，受到臺灣各地觀眾熱烈歡迎。而有關《牡丹亭》與《長生殿》在臺重要的演出，除了上海崑劇團於1993年、2000年來臺演出的《長生殿》改編本，尚有2004年由臺灣企業家陳啓德出資製作而由蘇州崑劇團演出的崑劇《長生殿》全本，以及由作家白先勇策劃製作，亦由蘇崑演出的青春版《牡丹亭》，更在當時造成一股前所未有的崑劇風潮，影響深遠。

可以說，五十年來，除了政府的補助，崑曲在臺灣的發展，始終是以民間的力量為支柱，從「蓬瀛曲集」、「崑曲同期」、「水磨曲集」、「崑曲傳習班」到各大學崑曲社、中華民俗藝術基金會、新象文教基金會、雅韻藝術公司

的。所謂「局」是梨園的行會組織，「臺灣局」表示當時至少有兩個以上的崑團存在；從其捐款數額可以推定他們當時經濟情況是不錯的。另一個間接的資料，是明清文人作品中曾有臺灣太守翁世庸在佟皇后喪期不滿百之日，與同僚合請戲班演《長生殿》而被貶官的記載；為看戲而遭貶謫，可見這位太守也是崑曲的愛好者。至於翁氏是否曾帶家班來臺，或曾請過崑班來臺演出？則尚有待研究。參見洪惟助：〈臺灣的崑曲活動與海峽兩岸的崑劇交流〉，「千禧之交 - 兩岸戲曲回顧與展望學術研討會」，哈爾濱：文建會國立傳統藝術中心與中國藝術研究院主辦，1999年8月。

³ 參見賴橋本：〈四十年來臺灣的崑曲活動〉，《國文天地》9卷8期（1994年1月），頁9。

等，都是民間社團。而值得重視的是，自從兩岸文化正式交流以後，臺灣方面所掀起的崑曲熱，開啓了臺灣有關明清戲曲，以及崑曲曲藝研究的新氣象。在政府單位如國科會與文建會的支持下，學術機構與民間團體規劃了許多研究、錄製、保存、資料蒐存等計畫，並舉辦了多次學術研討會，出版了一批崑曲的史料、論著，乃至會議論文集等。關於九十年代以來崑劇對臺灣社會的影響，王安祈曾提出所謂「臺灣的崑劇效應」與「崑劇的臺灣效應」的說法，來說明崑劇如何在臺灣紮根⁴。原本沒有任何崑劇資源的臺灣，竟能於十年間，取得崑劇演出製作的主導權，而臺灣的觀眾也贏得了對演員來說極為重要的觀賞反應。凡此，皆屬甚為不易之事。

崑劇在臺灣的演出，除了傳統「折子戲」一向受到戲迷的青睞外，事實上「全本戲」的改編及全新製作，才是真正吸引新觀眾走進劇院，並造成一股觀賞熱潮的主因。對於學者而言，「崑劇」是一種「活的文化標本」，而對崑劇的新觀眾而言，崑劇不僅是明清傳奇精髓的再現，更是一種「新興古典精緻藝術」⁵，乃是一象徵高雅藝術品味的新標竿。因此，觀眾所期待的，不是學術意義上的經典重現，而是一種在劇場中面對古典藝術的親身聆賞與感動。1993年上海崑劇團作為大陸劇團來臺的第一支團隊，選擇了演出《長生殿》作為首齣戲碼，開啓了明清傳奇經典重現臺灣劇壇的新頁，這對臺灣學界與藝術界都是一大盛事。然而，由於崑劇所依據的明清傳奇劇本，通常都是四、五十齣的宏篇鉅製，具有豐富的內容、龐大的結構、眾多的角色，以及特殊的韻律語言，如何適應不同場合，將它轉化為舞臺本，卻一直是一個頗費周章的問題。通常號稱「全本戲」的改編本，只是一個籠統的概念。從實際情況看，其中有「縮節本」、「整理本／整編本」與「改編本」之別。所謂「縮節本」，實際上是折子戲的「串演」。其特點是，只刪節而不增加，基本上保持了原劇情節與人物的完整性。而另有一種介於「縮節」與「改編」之間的，姑且稱之為「整理本／整編本」，即以原有部分折子為主幹，重新改寫部分折子，以求得故事情節之貫串，場上冷熱之調劑。以上前兩類將原作「縮節」或「整編」的本子，難度較低，而嚴格意義上的「改編本」則面臨了較大的挑戰。

⁴ 參見王安祈：《當代戲曲》，（臺北：三民書局，2002年），頁239-246。

⁵ 同前註。

崑劇之所以在近十多年來，逐漸取代了「京劇」原本的地位，成為臺灣劇壇本土劇種外的「新寵」，自然與其具有「百戲之母」的歷史地位、高度的學術價值，以及傑出的演員、細膩精緻的表演藝術、優美典雅的音樂唱腔有關。加上學界對崑曲所蘊含之藝術特質，不遺餘力地提倡宣揚，對於從未觀賞過崑曲的臺灣觀眾而言，這無疑是一種「經典雅樂」的重現，也帶動了臺灣社會藝術品味的某種提昇。為了說明二十世紀後期以來，臺灣社會此一由崑劇所帶動之藝術品味的變化與其所可能反映的文化意蘊，本文將以《長生殿》、《牡丹亭》這兩部崑劇經典在臺灣的改編演出為例，論析其中所蘊含的審美意識與文化意涵，以及此種文化現象可能具有之現代意義。

二、《長生殿》、《牡丹亭》在臺演出所帶動之審美品味

《長生殿》與《牡丹亭》這兩部崑劇經典的全本演出，之所以激起臺灣表演藝術界的觀賞熱潮，除了它們在崑劇藝術表現上的崇高地位，還因為它們有著共同的主題，那就是「真情」是可以生死以之，甚至超越生死，驚天地而動鬼神的。《長生殿》中所強調的「精誠之愛」與《牡丹亭》所推崇的「至情」，事實上都是以戲劇的方式演繹了與人情感貼近的「浪漫之愛」。這股歌頌、推崇「浪漫之愛」的精神所造成的擁崑熱潮背後，有著使崑劇在成為臺灣劇壇「新寵」，產生鉅大審美效應的動因，其中具有歷史的、浪漫的、現代的多層意涵。

就歷史的層面而言，如《長生殿》的內容，自白居易的〈長恨歌〉始，唐明皇與楊貴妃的故事，就屢為文人吟誦渲染；對於廣大的中國讀者而言，有關這對歷史皇室人物之軼聞的增刪重組，正是這些早期作品的主要吸引力。由於洪昇對楊妃故事之改編是為了表達他對「情」的獨特省思，因此在劇情的安排上，採取了一種不盡符合史實的設計，也就是將當時歷史中有關楊貴妃的淫穢醜聞刪去。其目的不僅是為了「崇雅」的要求，而是希望將整部劇，就其表達內容而言，賦予一個單一、完整而純粹的意涵。正因為此種創作上的需求，所以他將傳聞中的「玉妃歸蓬萊院」及「明皇遊月宮」之說，加以發展，成為故事中貫串首尾的主體結構，專寫李、楊的「釵盒情緣」。

事實上，在戲劇中，所謂「應刻畫真實」的創作依據，並非指須實現「事情的真實」，而是要呈現「藝術的真實」。「歷史真實」在戲劇創作過程中，僅僅作為構思產生之部分條件，而不是目的；因而衡量以「歷史」為背景的劇

作，判斷其優劣之主要依據，並非其歷史價值，而是其「藝術價值」。至於戲劇中有關「藝術性真實」的把握，亞里士多德（Aristotle, 384-322 B.C.）有一番精闢的話，他說：「詩人與歷史家的差別……在於歷史家描寫已發生的事，而詩人則描寫可能發生的事，即按照自然律與必然律可能發生的事，因此詩比歷史更具哲學性也更加嚴肅；因為詩所說的多半帶有普遍性，而歷史所說的則是個別的事。」⁶ 也就是說，歷史只能描述個別的已經發生的客觀歷史事實，而文學藝術則可在現實的基礎上加以虛構、去描寫帶有普遍性的事物。這就意味著，類如戲劇這種敘事藝術，不必拘泥於個別的歷史事實，而可以作藝術的創造。歷史劇的虛構藝術正是體現在「已發生的事」與「可能發生的事」之融合中，其藝術目的在於使「個別的事」更帶有普遍性，而「普遍的事」又能以一種具體的方式予以實現。而「融合方式」之不同，即造成藝術虛構的差異，這是戲劇呈現出與歷史不同面貌的根本原因。

但從另一方面說，具有普遍價值的普遍性事物，如經過一種特殊的歷史處理，加進一些非普遍性的因素，而這些加添的成份，若能引發某種歷史感，則必定能增多審美的厚度與深度。《牡丹亭》出於虛構不必論，至於《長生殿》，與現代相比，亦不算是嚴格定義的歷史性作品，至少不是「盧卡奇」式的歷史性作品⁷。然而這兩部戲，由於皆產生於中國歷史的某一時刻，具有在藝術醞釀過程中存在的文化氛圍，且在敘事的整體框架上，亦組合了極多的歷史因素，因此對於後代觀眾來說，將一種經驗中未曾達到的「詩學境界」（poetic state），結合所熟悉的歷史想像，便具有極大的「召喚」效果。

就這一點來說，崑劇能於近代重獲中國觀眾之青睞，近代人心中的「歷史的失落感」，以及其所帶來之一種精神上的「孤寂」，正是一項重要原因。故從「接受美學」的角度來說，崑劇的現代演出及其引起的審美效應，本身就是值得探討的議題。至於崑劇在臺灣演出，則又顯示了另一種不完全與大

⁶ Aristotle, trans. and with critical notes by S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (New York: Dover Publications Inc., 1951), "Aristotle's Poetics," IX, p. 35.

⁷ 盧卡奇（Georg Lukacs, 1885-1971）認為，歷史小說中重要的，「不是重敘偉大的歷史事件，而是對參與這些事件的人們的詩意喚醒（poetic awakening）」；「重要的是我們應重新經驗社會歷史的動因，這些動因使人們像他們在歷史事實中那樣思想、感受與行動」。參見 Georg Lukacs, *The Historical Novel*, trans. by Hannah and Stanley Mitchell (Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1983), p. 35, 48, 168.

陸相同之心理。在臺灣，尤其對新生代的觀眾來說，「中國歷史」本就始終停留在一種遠距離的「想像」，故臺灣即使存在一種「歷史之失落感」，或「文化的失落感」，亦是源於自身之主體性，因而與彼岸不同。故崑劇能獲得臺灣觀眾之青睞，即使這中間夾雜著「歷史感的審美趣味」，其實仍應是一種新的「藝術品味」的發掘；這與當年京劇之深受臺灣大陸新移民之喜好，可謂基礎不同。

其次，就浪漫的層面來說，以明清傳奇為劇本的崑劇，本就以才子佳人遇合、婚戀為題材的愛情佳作佔了大多數，所謂「傳奇十部九相思」⁸，即是指此。才子佳人劇之情節多半敘寫才子佳人一見鍾情、吟詠酬唱的婚戀情事；小人播亂、好事多磨的婚戀糾葛；夫榮妻貴、滿門團圓的婚戀結局。這條情節鏈上的三個中心環節——相愛、波折、大團圓——構成了劇作「三部曲」結構的基本模式，所以才有所謂「私訂終身後花園，落難公子中狀元，奉旨完婚大團圓」的說法。

在此三部曲結構上，明清傳奇才子佳人劇的情節有以下幾個特點：其一是以才、情、色相稱為婚戀基礎之「才情」觀。即以男女雙方才、情、色的相配相當為擇偶標準，主張男女平等，夫妻平等，其中又以「才」與「情」兩者為重。其二是如何於肯定私情相悅，擇偶自主之原則下，佈置出能不悖於禮法之結局。蓋所謂自主追求主要體現在選婚、求婚的擇配方式上，而在成就婚姻上，當自主選擇與禮俗兩者發生衝突時，劇本常常以「權」行「經」的方式，務期使此項衝突得到調和。所謂「經」，指的是常規、常行之道。而所謂「權」，則是指權宜、權變。這種安排，乍看之下，迴避了人生的悲劇性。但在其所欲宣示的主題上，卻是一種「詩學上的必須」。其三，係有關如何達致情愛純粹性之思量。其使得才子佳人劇在謳歌「情至」之可貴時，往往將之與生死問題做出對比，以《牡丹亭》式的「生生死死為情多」⁹作為建立堅愛的象徵手段。而在追求理想伴侶的過程中，真正支配其行為的心理動因，乃是對美好的愛情理想的嚮往與追求，對所認定的理想人格內涵的專注與珍惜。其四為傳統文化心理對於「團圓」結局的需求。就深處言，此需求

⁸ [清]李漁：《憐相伴·歡聚第三十六》卷末收場詩云：「傳奇十部九相思，道是情痴尚未痴」，見《笠翁傳奇十種》（上），收入《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），第4卷，頁110。

⁹ 湯顯祖撰，徐朔方箋校：〈魂遊〉，《牡丹亭》，《湯顯祖全集》，第3冊，頁2162。

體現出中國以「人性」為本的樂觀倫理思想特質，並影響劇作家在整體的思惟上，將過程之悲劇性與理想的完整性在層次上加以區分。也正因此種審美要求，劇作家難免須在此點上力圖符合本身創作思惟的主脈，以及觀眾的期待，以致形成了一種習慣的形式。當然在此種格套下，如何警醒題旨，不使觀眾於最後一刻因習慣性期待而失去注意焦點，即成為劇作家必須十分留意之處¹⁰。

相較於京劇中教忠教孝的主題，崑劇以「男女婚戀」為主要的情節，似乎更富有浪漫精神。所謂「浪漫精神」，係指人類運用藝術方式超越感性世界的束縛，尋求精神上的自由而體現出的一種意向。它不僅是藝術的精靈，也是人類的精神支柱，因為它是不斷重建的信念，是人類主體性最生動的一種體現，也是人類有別於其他動物的一個重要尺度。人在現實世界裡，並不能隨心所欲，總是受著社會、自然、乃至人自身的制約與限制，所以人永遠是一個「被動的存在物」。正因為人感受到自己是被動的存在，人才會充分調動自己的能動性去迎接社會、自然，以及人類自身的挑戰，用全力去突破自己面前的險隘難關，從而在對象世界裡確證自己的本質力量。在這個過程中人發展了自己的理性與實踐能力，使自己實實在在成為能夠認識與改造自己生活的世界的主體。

但是，人類永遠也不甘心自己所處的被動地位，永無廢止，在給人類帶來無邊的痛苦的同時，也滋生了種種精神「勝利」的想法，這就是浪漫精神的根基。例如人與社會的矛盾是浪漫精神得以產生的一個根源，人類在不停地批判舊社會制度的同時，總是設想絕對平等、無限博愛的各種烏托邦。如《長生殿》中對天界「仞利有天情更永」、「神仙本是多情種」的種種描繪，或《牡丹亭》中陰森無比的冥府比人間更有人情味，冥府判官比人間杜麗娘之父杜寶更通情達理的勾勒，都是作者在想像、虛構中解決人與社會的矛盾時浪漫精神的藝術表現。儘管這種方法是非現實的、虛構的，但它卻是上述矛盾引起的心理傾斜的精神治療，並在平衡心理的同時，激發人們為理想社會而抗爭的勇氣。

浪漫精神的產生不只出現在人與社會的矛盾中，還表現在人與自身的衝

¹⁰ 參見拙著：〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》第18期（2001年3月），頁139-188。

突。人類此種理性與非理性的矛盾導致「自我」的失落。對「自我」本能的追尋，雖失去了「崇高」的色彩，卻是一種不斷重建精神家園的努力。例如，《牡丹亭》中杜麗娘死而復生後，不復是一個壓抑的自我，而是一個統一的自我。在一系列的矛盾衝突中，杜麗娘始終如一，執著地追求真實的自我。因夢生情，為情而死，生生死死，總是求一個「真」字，這便是作者「情至」的理想體現，也是理性與非理性矛盾衝突帶來的痛苦所激發之浪漫精神的「藝術外化」。只有這樣，才能給掙扎在失去「自我」之痛苦中的人，一個可以安頓其飄零無依靈魂的精神家園。

又如在《長生殿》中，洪昇依其特有的「性情觀」重塑明皇、貴妃的人物性格，敘寫他們如何在生、死的情愛試煉中完成自我的純淨，並說明此種自我純淨的力量，實是來自人與人心心相契的一種「精誠之愛」。而這種意旨，乃是藉由明皇與貴妃不尋常的身份與戲劇化的命運來凸顯，亦即洪昇在主體的表現上，係以明皇為孔昇真人、貴妃為蓬萊仙子遭貶謫下凡的神話為故事源頭。其貶謫象徵一個理想的、永恆的價值在俗世的沈淪。這對愛侶命定要經過塵世的諸般試煉，而其象徵的純淨真情在滌淨一切罪孽後終於逐步顯現。因此，所謂情的「四階段」發展，基本上是證成「本有」的過程，代表了人類心靈從迷惘、癡情、執著到完全澈悟、肯定「真我」的歷程，而劇中愛侶亦唯有經過塵世「四階段」的試煉，才能完成其自我，保有其永恆真愛。

綜合上述，我們可以找出此類作品受觀眾喜好之原因。但若仔細分析，尚有時、地的分別。亦即「浪漫」之所以「浪漫」，必存在「困難的克服」，且此阻礙情感的困難，須具有極高的難度。因此，人們易為「浪漫」的作品感動，常是因現實中「真正的情愛」受到壓抑，或是因膚淺的欲求，以致不瞭解真情的可貴。所以越是壓抑、膚淺的社會，「浪漫」的作品愈易受到歡迎。崑曲之才子佳人劇，發生在情感壓抑的年代，近代重獲大陸觀眾的注意，也是如此。至於臺灣的新生代觀眾，雖已壓抑解放，然而自由、富裕的同時，「淺薄」成為新的文化隱憂，故高度美化的「浪漫」作品，自有無窮的魅力。

三、傳統戲曲之現代化

就「現代」的層面而言，崑曲數百年來經過無數文學家、音樂家及表演

者案頭場上的試驗磨合，已提煉出一套精確嚴謹的舞臺表演美學，以抽象、寫意、抒情、詩化為其特色，結合文學、音樂、舞蹈、戲劇等藝術形式，發展成一種極為豐富成熟而又婉轉優雅的戲曲。如何把深具美學底蘊的古典戲曲搬上現代舞臺，而不傷其細緻精巧的表演風格，實是一大挑戰。二十一世紀觀眾的審美意識，畢竟迥異於明清時期，因此所謂「崑劇在臺灣的審美效應」問題，其後仍是傳統戲曲如何面對現代觀眾，也就是「傳統戲曲現代化」的問題。

一般傳統戲曲的「現代化」，往往指戲曲在文本設計或演出形式上的創新。其中，除須面對前述之傳統與現代間語言詞彙、美學觀念、風格技巧、文化意識上的差異外，如何回應因改編而產生之有關主題意識、劇情結構、人物塑造、表演風格、樂曲表達、唱腔技巧、編導手法、舞美設計等種種挑戰，值得省思。事實上，「現代化」除了表演藝術理念的突破更新，還包括劇作內涵之「現代性」的加入，而其與藝術呈現之「現代化」互為因果。面臨現代社會文化的衝擊，戲曲的創新應在傳統的主幹外，亦對現代意識作出省思與回應；唯有充分融合現代劇場的美學，運用嶄新的舞臺技術以彰顯現代社會複雜多樣的風貌，方能滿足現代觀眾對於戲劇張力的高度要求。

在傳統戲劇現代化的諸多因素中，「導演中心」體系最為關鍵。不同於往昔以展現演員表演為中心，「導演中心」制的整體呈現，主要仰賴導演有效掌控舞臺的各個環節，如 2004 年《牡丹亭》與《長生殿》的全本演出，其實亦是汪世瑜與顧篤璜兩位導演之導演功力與藝術風格的各別展現。諸如舞臺場面的調度、敘事動線的安排，表演程式的變革、舞美設計的配置等等，皆需導演構思設計，以求劇作在思想內涵、人物塑造、表演技巧與審美意識等層面的統合，呈現出完整、風格統一的舞臺藝術形象。事實上，演員的表演亦有賴於導演調度、指點。換言之，導演是演出風格的規劃者，其執行排演、調度演出，乃是劇作的詮釋者，亦是演出各因素的組織者、選擇者與仲裁者，終而領導完成一齣戲的劇場二度創作。此種機制，使得戲曲藝術日趨「現代劇場化」。

傳統戲曲的革新及與現代劇場的結合，乃是一整體性的「藝術精品工程」。一方面，劇場是一個「場所」，容納表演與觀眾，而其展演，也就建立在表演者與觀眾之間的關係上。另一方面，傳統戲曲的「唱唸做打」極具特色，易於表現劇中人物思想行為的豐富內涵。新編戲曲之演出，如何將此優

越性融入現代劇場技術，在編劇、導演、演員、舞臺設計與技術上都應精心處理。現代劇場舞美設計若要與戲曲表演的藝術情境與詩化的文學意境相互統攝，在虛實的拿捏、表演語彙、空間造景、場次轉移、甚至風格的形成上，皆有賴專業導演加以整體規劃。在現代化「整體劇場」的制度下，導演的支配，能促成執行效率、工作紀律，提高演出品質。傳統戲曲導演制度的建立代表邁入現代化，因此如何培養專業戲曲導演，提昇其素質？此問題頗為急切。

總體而言，對於崑曲這項珍貴的文化遺產，首要之務在於「保存」與「傳承」。尤其是如《長生殿》、《牡丹亭》這幾部代表崑曲最高成就的經典，必須盡可能依原樣傳承下來，從文本、唱腔、表演程式到舞臺設計等方面經專家審定後形成典範。當然，崑曲也應致力於「創新」，但這是在繼承且理解的前提下，盡力找出新但不離本的路。崑曲現存帶有樂譜的折子戲，總數達一千六百齣左右，不帶樂譜的文學劇本則為數更多。按曲牌與腔格訂譜，前人已有建樹，而「傳」字輩藝人善於按傳統程式「捏」戲的絕活，亦為後輩表演、導演奠定了可進一步施展的範式基礎。凡此，雖大致上仍屬「保存」與「傳承」，但仍有不少可以自由發揮的空間。至於劇本文學上的創新，亦值得提倡。

事實上，未來崑曲藝術的續存，將出現「新舊並存」的模式。一方面，我們應以代表中國戲曲最高成就的崑劇經典為核心，將這份珍貴的「世界文化遺產」傳之久遠。圍繞此核心而發展的，則是經過傳習或改編的傳統崑曲，唱腔合律而排場、表演具有新意。另一方面，則是發展出趨向共同語言、格律較為寬鬆、舞臺調度更為自由，因而可以表現近代社會生活與思維的「新崑劇」——此乃一開放系統，顯示中國古典戲曲向新世紀延伸發展的努力。在新舊的基礎上，若崑劇的演出仍能不斷受到臺灣觀眾的喜好，並持續引發參與的意願，則對於這一項藝術的保存與發展，無疑是一大助力。