

20 世纪 90 年代以来两岸昆坛的交流现象

(台湾) 蔡欣欣

前 言

纵横明清剧坛数百余载的昆曲，从古代延伸到近代，由大陆地区流播到宝岛，从有清以来，在台湾地区历经不同的历史发展阶段，以抒情典丽的文学诗意与细腻优雅的表演艺术，确立“戏曲美典”的传统身姿。近年来更在政府部门、学界、艺文界、剧团与观众的协心合作下，型塑且稳固了对传统经典的美学熏陶与文化深耕，昆曲的台湾经验与在地意识逐渐被积累、开创与转化，形成与大陆昆曲分殊的

“文化传统”。^①

回溯在清乾隆时期，已有宦台官员朱景英等文人在衙署中观赏《桃花缘》与《清忠谱》等昆曲演出的诗文记载。而当时郊商往返两岸贸易频繁，很可能吸引昆班来台演出，在清乾隆苏州梨园公所《翼宿神祠碑记》中，已然有“台湾局”的巨额捐款记录。^②至于在台湾担任祭孔雅乐与宗教圣乐演奏的“十三腔”在民间岁时节庆与民众生命礼仪中及极受喜爱的传统音乐“北管乐”中，也都可窥见昆腔寄居的影迹。

然昆曲真正在台湾扎根成长，则仰赖二战后播迁来台的学坛教授，在曲学教授中点燃了薪火，或作为学术研究课题或成立学校社团以及民间曲家同好组织同期与曲集，定时聚会拍曲清唱以自娱自乐，着力于校园生力军与京剧演员“昆乱不挡”的培育，维系了昆曲命脉在台湾的承先启后。且随着20世纪80年代政府部门在文化政策与传习研究上的推动，昆曲从原先仅为曲友的自娱活动，逐渐进入戏剧季与艺术节，“惊艳”公演。

1987年台湾“解严”后，大陆各昆剧团陆续登台公演，而编导、演等创作与教学艺师也纷纷受邀来台“合作编创”与“讲学授课”。政府挹注资源，支持昆曲录像保存计划、“昆曲传习计划”与《昆曲辞典》的编撰，由学者带头在校园与社会推广等，凡此都让昆曲在台湾生机盎然，也扩展了观众的族群结构。本文试图通过文献史料、报刊报导、政策法规、图片影音与演出创作等信息与素材的统合

① 笔者应用历史研究法与观察参与法，阐述了昆曲在台湾历经“奠基涵化期”——清末到日据时期（1783—1945）、“扎根培育期”——战后到90年代（1945—1990）、“茁壮兴盛期”——90年代（1990—2000）以及“自我发声期”——新世纪（2000至今）等不同时期，并对各时期的剧坛生态、演出现象与传统文化进行全面观照与论析，参见《昆曲在台湾发展之历史景观》，载《台湾戏曲景观》，台北“国家”出版社2011年版，第34~110页。

② 有关清乾隆时期昆曲在台湾的演出现象与推论，参见张启丰《清代台湾戏曲活动与发展研究》，台湾成功大学中文博士学位论文，2004年，第67~73页、第205~210页。

分析，检视 20 世纪 90 年代以来两岸昆坛的交流现象。

一 “输入”大陆昆团来台展演，两岸交流合作演出

1987 年台湾发布“解严令”，部分台湾戏曲演员或票友，利用“大陆探亲”名义，或返乡联演、或拜师学艺、或观摩演出、或田野访查等，率先搭建起组织演出或学术研讨等交流活动；1988 年台湾开放具有专业造诣的大陆艺文人士可来台访问，“海外艺人”纷纷应邀来台献艺或合作演出；1991 年底台湾地区政府全面开放学术、科技、艺文、体育、新闻、出版与影视等交流渠道，取消大陆人士不能来台进行商业演出的限制。

1992 年 10 月初，“中正文化中心”邀请大陆旅美演员华文漪、史济华与大鹏国剧团高蕙兰及复兴国剧团等演员携手演出昆曲《牡丹亭》，作为两厅院庆祝开幕 10 周年的年度大戏，此是两岸专业演员的首度合作演出，引领我们走进当代昆曲的烂漫春色中；^①同年 10 月底上海昆剧团（以下简称“上昆”）受邀来台，在“国父纪念馆”演出《长生殿》与《烂柯山》等两出本戏，及《活捉》《盗甲》与《扈家庄》等经典折子戏^②，成为解严后首次赴台演出的大陆职业剧团，正式开启两岸昆曲交流演出的扉页。

① 两厅院制作演出的《牡丹亭》，乃采 1982 年“上昆”的改编版再整理。全剧分为《闺塾训女》《游园惊梦》《寻梦情殇》《倩魂遇判》《访园拾画》《叫画幽通》《回生梦圆》7 场次，由辛清华编曲，顾冠仁、顾炳泉配器，华文漪饰杜丽娘，高蕙兰饰柳梦梅，史洁华饰春香，叶复润饰陈最良，朱民玲饰石道姑，章复年饰杜宝，齐复强饰判官。并搭配“昆曲之美讲座”“汤显祖与昆曲艺术研讨会”以及“昆曲数据展”的策划。

② “上昆”此次来台，除岳美缇因故未能来外，一级表演艺术家与文武场乐师如蔡正仁、王芝泉、计镇华、梁谷音、刘异龙、方洋、张铭荣、张静娴、顾兆琪、李小平等精锐尽出，行当齐全。由京昆大师俞振飞夫人李蔷华担任艺术指导，演出了《长生殿》《玉簪记》《烂柯山》《雁翎记·盗甲》《天下乐·嫁妹》《水浒传·活捉》《贩马记·写状》与《请神降妖》等戏出。

大陆昆团名角以坚实功力展现了精致典雅的“文/武”昆曲艺术，让台湾观众大开眼界，所谓“最好的演员在中国，最好的观众在台湾”，自此台湾成为大陆昆剧最重要的演出市场。其后如浙江昆剧团（以下简称“浙昆”）（1993）、江苏省昆剧院（以下简称“省昆”）（1998）、永嘉昆剧团（以下简称“永嘉昆”）（2000）、苏州昆剧团（以下简称“苏昆”）（2001）、北方昆曲剧院（以下简称“北昆”）（2002）等大陆昆团纷纷来台献艺，以“上昆”来台次数最多，永嘉昆次数最少。

而作为“输入”大陆昆团到台湾的重要推手，首推成立于1978年的新象活动中心（后成立“财团法人新象文教基金会”，文中简称“新象”），在艺术家许卓允与樊曼侬伉俪的执著投入下，从20世纪80年代邀约乃至于制作昆曲演出，到90年代后持续邀请大陆昆曲名家与剧团来台公演；其次为1997年由资深曲友贾馨园与喜好摄影的夫君陈鹏昌成立的雅韵艺术传播有限公司（以下简称“雅韵”），不但多次组织“昆曲之旅”，前往沪、苏、杭、京等观摩昆团演出，也致力引进大陆优秀昆团来台交流演出。

在“新象”与“雅韵”以及学界等的参与策划下，20世纪90年代以来大陆昆团或以名角专场，或以剧团特质，或以经典名剧，或以行当组合等陆续来台献艺，如“张三梦”张继青演出的“秣陵兰蕴——张继青经典昆剧专场”（1999），“上昆”一级演员主打唱工折子戏的“隽雅辉煌——昆剧巨星集萃”（2004），由京、沪、浙与南京等昆曲名家演出专场的“中国昆曲名家经典名剧汇演”（2004），聚合浙、沪与江苏等昆丑名家同台演出的“纪念王传淞百年——昆剧名丑汇演”（2006）等，从演员阵容、演出剧目、舞台样式到制作品位等，都在文化知识精英的艺术把关下，彰显了台湾对于“昆曲美典”的艺术欣赏品位。

综观大陆昆团来台演出剧目，以传统经典剧目与折子戏为主，如《烂柯山》《玉簪记》《琵琶记》《西园记》《风筝误》《白罗衫》《钗钏

记》《满床笏》与《绣襦记》等，都是首次在台展现“全本”的演出风姿；而如《题曲》《玩笈错梦》《亭会》《请神降妖》《骂曹》等传统折子戏，也有不少是首次在台亮相的。大抵在传统剧目中，以《牡丹亭》与《长生殿》演出次数最多，各昆团或搬演如《游园惊梦》与《小宴惊梦》等常演折子，或贴演一天的“小全本”，或由折子串成两天以上的“迭头戏”等，各团的整理改编本，除展示明清昆曲艺术的表演精华，也显示对昆曲传统的现代诠释。

另也有改编整理或新编创作的昆曲剧目，如“浙昆”推出“一出戏救活一个剧种”的《十五贯》，演绎东周公孙子都人性欲念的《暗箭记》；“上昆”整理自元代白朴杂剧的《墙头马上》，取材于清石子斐传奇的《龙凤衫》，叙写文人仕途浮梦的《司马相如》，以《铁冠图》传奇为蓝本的《景阳钟变》；永嘉昆演出古戏新诠的《张协状元》；“北昆”演出以宝黛之情为主线侧写贾府盛极而衰家族境遇的上下本《红楼梦》，及曹寅取材于文姬归汉题材编撰的《续琵琶》等，均展示了大陆地区当代昆曲的创作思维与审美情趣。

基于对昆曲艺术的挚爱，20世纪90年代以来“新象”与“雅韵”不惜成本，陆续邀约大陆昆团来台，或进行“商业营运”售票演出，或与政府部门合作“文化交流”推广示范。精致专业昆剧的来台，引发了当代的文化风潮，扩展了观众的年龄层面与族群结构，欣赏眼界的提升与学术观摩的互动，也激化了昆曲在台湾的艺术能量，台湾曲友与各剧种由此观摩采借；而台湾也在相当程度下，将美学品位与学术效应反馈大陆昆坛。

随着21世纪两岸艺文交流的蓬勃互动，地方政府也积极搭建互访交流平台。如自2006年起的“两岸城市艺术节”，在“台北周/北京周”“台北周/上海周”活动期间，双城各自挑选富于特色的表演团队“移地登陆”演出。2009年“两岸城市艺术节——上海文化周”中，“上昆”受邀来台演出《烂柯山》《班昭》《占花魁》与《玉簪记》4场全本大戏以及“昆曲经典折子戏专场”。2010年“两岸城市艺术

节——上海文化周”中，“上昆”聚合老中青三代及“北昆”魏春荣演出《钗盒定情》《霓裳羽衣》《马巍惊变》与《月宫重圆》43折的四本《长生殿》，成为当年台湾剧坛的华丽盛事。2014年转型的“海派文化艺术节”，“上昆”带来全本《墙头马上》与《琵琶记》及折子戏专场，蔡正仁以70高龄演出唱念繁重的《撞钟·分宫》，倾倒全台昆迷。此外，第七届“台湾·浙江文化节”^①中，也有台湾昆剧团、义乌市婺剧团与“浙昆”联袂登场，两岸并合作演绎《范蠡与西施》。

大抵这类以地域为单位的城市互访交流活动，多含括各类型的表演艺术，以扩大交流面双向对话。基本上这类配合文教政策的展演活动，均是由政府部门编列经费预算，委由民间单位执行，但却时常会出现“售票商演”与“非售票文化交流”的拉锯现象。由于近年来随着大陆各省市“经贸”采购团队或通过各种考察名义随行来台的表演团队，多以艺文交流免费推广的方式来扩大其影响力，因而也养成了部分台湾民众的欣赏惯习，“无料”的门庭若市，“有料”的门可罗雀，连带还影响了台湾剧团的营运机制。尤其有时宣传力度不够，民众错失了欣赏好戏的机会；或仅流于“同乡会”的联谊同乐性质，未能获得专业的回响反馈；或因碍于来台人员的编制，使用录音带“对嘴”或以卡拉带伴奏演唱，削弱了戏曲艺术的感染力。

二 大陆昆曲艺师来台传艺，拓展教学与演出剧目

1990年曾永义教授与洪惟助教授参与“昆曲之旅”后，有感于昆剧艺术的精致优美，遂筹划“昆曲传习计划”（以下简称“传习计划”）推动昆曲艺术在台湾的薪传与推广。在“行政院文化建设委员会”（以下简称“文建会”）与“传统艺术中心”（以下简称“传艺中

① 自2007年起，浙江省文化艺术交流促进会每年都来台举办“台湾·浙江文化节”，借此平台展示浙江各地的历史文化遗产与艺术精品，以共同传承中华文化，促进两岸情感交流，探索台湾地区的演出市场。

心”)的经费支持下,从1991年3月起开办到2000年底,前后共举办了6届传习计划,前3届以社会大众为对象,根据学员程度分为“唱曲班”与“昆笛班”的初、高级,每期结束时举办成果公演;第四届起另成立“昆曲业余剧团与师资培养小组”,招收优秀曲友与京剧演员,以培养杰出演员与培育昆曲教学师资为目标。^①

在第一、二届“传习计划”中,师资主要由台湾资深曲友担任。1993年政府通过“大陆地区杰出民族艺术与民族技艺人来台传习许可草案”,可邀约大陆昆剧演员、剧校老师与文武场乐师等来台传艺。“上昆”的梁谷音、计镇华、张静娴以及笛师顾兆琪成为首批来台传习的大陆昆剧艺术家,教授《西厢记·佳期》《浣纱记·寄子》与《长生殿·絮阁》等戏出,并安排前往“台大”“中央”“中山”“高师大”与“新港文教基金会”等地巡回演讲及示范演出,启动走进校园培养年轻观众的昆曲推广活动。

堪称是“长时间/大规模”的“传习计划”,不仅培养广大的观众戏迷,提升曲友与演员的表演水平,也带动昆曲艺术的学术研究风气。尤其从第四届起成立“昆曲业余剧团与师资培养小组”,不少京剧演员因研习演练昆曲,深化了自身的京剧表演艺术,并催化了台湾昆曲表演艺术迈向专业化,带动了台湾昆团的组织活力与演出能量。如2003年成立的台北昆剧团(以下简称“台北昆”),成员中的孙丽虹、朱锦荣、邹慈爱、郭胜芳、唐瑞兰、刘稀荣、刘珈后、朱胜丽与李光玉等人均属于京剧演员出身,结合“以戏带工”的方式研习昆剧剧目。

1999年成立的台湾昆剧团(以下简称“台昆”),更是以“传习

① “昆曲传习计划”第一届为1991年3月至1992年2月;第二届为1992年7月至1993年6月;第三届为1994年4月至1995年3月;第四届为1996年9月15日至1997年12月15日;第五届第一阶段为1997年12月15日至1998年7月16日;第五届第二阶段为1998年7月15日至1999年6月15日;第六届为1999年10月15日至2000年12月15日。笔者曾担任第一、二届专任助理,负责执行课程与行政等事务。

计划”艺生班的专业成员为班底，主要是国光剧团（以下简称“国光”）与“台湾戏曲专科学校京剧团”（以下简称“戏校京团”）的京剧演员。“台昆”每年度定期举办各种大、小型公演，推动校园与社会大众的昆曲推广研习，成团以来，洪惟助团长陆续邀约大陆名家前来授课，多数为京剧演员跨行学习的团员，本身已具备基本功底与熟练戏曲程序，虽说京昆在唱念、做表以及角色关系的对应上，仍有“剧种性格”与“气质意念”的差异，但受过戏曲科班的专业训练，团员自然更能迅速习艺而“昆乱不挡”。

“台昆”采用“两岸合作/师生联演”的经营策略，一来发挥师长提携学生的功能，二来借此检视传艺授课的研习成果，三则从舞台演出中相互切磋实质刺激，四则裨益吸引观众刺激票房入座。是故“台昆”成立五周年时，邀请旅居海外的华文漪、“上昆”蔡正仁与顾兆琳、“浙昆”程伟兵与“台昆”团员合作演出“风华绝代——昆剧名家汇演”。此后大陆演员陆续来台传授《蝴蝶梦》《烂柯山》《玉簪记》《占花魁》《琵琶记》与《西厢记》等全本或折子戏，遂有“蝶梦蓬莱——昆剧名家汇演”（2007）、“美意姻缘——昆剧名家汇演”（2008）、“兰谷名华——昆剧名家汇演”（2009）等展演。2011年时以“西墙寄情——昆剧名家汇演”为名两岸联演庆祝昆剧获选“人类口头和非物质遗产代表作”十周年。

“台昆”的传习与展演活动，因洪惟助任教于“中央大学”，故也常搭配校庆活动，吸引更多师生来亲近昆曲艺术；也扩展与其他昆团合作，如2012年与“浙昆”合作“越中传奇”，2013年与“浙昆”及义乌市婺剧团（以下简称“婺昆”）携手献艺演出《范蠡与西施》；^①2014年“台昆”与“湘昆”联袂演出“台湘争风”，“台昆”演出洪惟助教授修编，两度邀请“浙昆”龚世葵、王世瑶、张世铮来台教授

① 2012年“越中传奇”推出《烂柯山》《风筝误》与《西园记》及武生折子戏《雅观楼》及红生剧目《送京娘》，2013年“婺昆”带来《杀四门》《小宴》《华容道》《雪里梅》《辕门斩子》与《断桥》等精彩折子戏。

的《风筝误》。^①“台昆”从原先随大陆名家习艺及同台合演传统剧目，到后来新编或创作新剧目，编、导、演需更多时间的磨合与排练。

向来昆曲在台湾，多凭借着民间曲会与学校社团，自发自娱性地以曲会友、薪传教学，如徐炎之伉俪、焦承允、夏焕新、何文基、许闻佩、田士林等都是台湾昆曲艺术的传薪者。台湾历史最悠久的昆剧团即是1987年6月由徐炎之伉俪传艺弟子所组成的水磨曲集昆剧团（以下简称“水磨”），延续20世纪50年代以来师长口传心授与以戏带工的教学演练方式，在世代交替的师徒承传中，以培育大专院校的青年学子为起点，逐渐累积成长扩展到毕业社友与社会大众，老干新枝开枝散叶，持续传习昆曲艺术。

历来“水磨”即以传承张善芴“张十出”昆曲剧目为主，^②时至今日虽持续以此传承教学，但随着开放大陆艺人来台教学传习，1991年时便率先邀请“上昆”首席笛师顾兆琪来台指导研习；其后则陆续邀约周志刚、朱晓瑜、胡保棣、周雪雯、黄小午、王维艰等来台传艺，或在原本学习剧目上加工修整，或教导各家的代表绝活戏出，或传习艺师挖掘捏合的新老戏，既拓展了团员的传习剧目，也锤炼了表演技艺与曲唱。

在众多大陆传艺师资中，与“水磨”长期合作，同时也被“传习计划”、艺术学院戏剧系（2001年8月改制为“台北艺术大学”）、“台昆”与“台北昆”（及属同一组织的“中华戏曲与文学推广协会”）等相继邀请来台教学或排戏的周志刚与朱晓瑜伉俪，如带领《哭魁》《井遇》《玩笺》《思乡》《辞朝》与《访素》等戏出曲牌的拍曲训练，

① 洪惟助参考李渔原著和“浙昆”周传瑛、朱国梁改编本修编《风筝误》，通俗中见典雅，演出约两个半小时，此外“台昆”还演出《佳期》与《断桥》折子戏，“湘昆”则演出《白兔记》《荆钗记》及《山门》《出塞》折子戏。

② 张善芴经常教授的戏码有《牡丹亭》的《学堂》《游园》《惊梦》，《西厢记》的《佳期》与《拷红》，《长生殿·小宴》《玉簪记·琴挑》《义妖记·断桥》《铁冠图·刺虎》与《孽海记·思凡》，人多称为“张十出”。

整理一套基本身训教材为学生奠定身形根基，作为学戏的基础入门训练；而排戏时周志刚会特制“武功秘籍”，事先记录戏出的身段提要、场型、路线图与身段简谱。

主要师承自俞振飞和沈传芷两位名师的周志刚，承继了沈传芷的“捏戏”本领^①，也即是周传瑛所指“自己设计表演”^②。以折子戏为主，剧本大都取材自传统戏出，或完全依循原作，或调整增删原作，亦有根据演出台本的。艺人们根据自身的剧艺实践、舞台经验与观演心得，对于从未在舞台上搬演的戏出，进行身段与唱腔的“新捏”设计；或对于久未在舞台上搬演的戏出，进行“重捏”复制。如周志刚的《闻铃》与《三醉》^③、蔡瑶铣的《女弹》^④、黄小午的《酒楼》^⑤等，或聚合众人之力组合捏塑，或继承传统表演根基再细致锤炼，都融入当代艺人的演艺心得与表演个性，逐渐形成演员各自的拿手代表作，也随着大陆昆曲艺师的来台传习，在台湾被教导逐渐成为各团的保留剧目以及这一代人的昆曲经典表演剧目。

① 有关周志刚的学戏过程，在剧校期间学习的昆曲剧目，向俞振飞及沈传芷的学戏心得，参见陈彬《万里巡行——周志刚、朱晓瑜伉俪的戏曲艺术》，陈彬 2006 年自费出版，第 45~63 页、第 147~161 页。

② 周传瑛口述，洛地整理《昆剧生涯六十年》，上海文艺出版社 1988 年版，第 103 页。

③ 周志刚随俞振飞习唱《闻铃》与《三醉》，但俞振飞自己没有演过《闻铃》，因此要周志刚去找沈传芷排身段。此戏首度由周志刚演出后，甚受俞老认同与观众好评。俞振飞推荐其参加 1987 年文化部主办的“全国昆剧抢救继承剧目汇报演出”，并特别写了一段评论发表在《人民日报》上。

④ 蔡瑶铣随傅雪漪拍曲《女弹》6 个月，自己再与许凤山、张国泰、王宝忠等人排出来身段走位，李紫贵与郝鸣超也帮忙加工，有关《女弹》的表演剧艺参见蔡瑶铣口述、陈彬记录整理《瑶台仙音——我的昆剧艺术生涯》，陈彬 2005 年自费出版，第 67~72 页。

⑤ 黄小午出身于京剧花脸，善用传统戏出与现代戏中可采借的身段，琢磨了 4 年研发捏合出《酒楼》，时至今日还在修整中。目前黄小午已完成此剧的表演重点记录。

三 两岸编导演混搭组合，携手打造台湾当代昆曲

战后昆曲在台湾的展演，不外乎各级学校昆曲社团研习成果的公演，早期除师大昆曲研究社（以下简称“师大昆社”）由焦承允等教授外，其余均由徐炎之伉俪负责指导^①，演出剧目除“张十出”外，也会邀请如苏盛轼、周正荣、周陆麟与陈菲等京剧艺人协助排戏，以贴演昆曲传统经典为主；或是民间票友曲社的粉墨登场，如1951年夏焕新、沈元双与沈元云等在中山堂演出《牡丹亭·学堂》，是战后大陆曲友来台后的首次昆曲演出活动；或由京剧团以及京剧艺人等贴演昆曲剧目^②，如《白蛇传》《三打祝家庄》《杨排风》与全本《汉明妃》等演出剧目，甚至以“京昆两下锅”的方式演出。

而随着“解严”开放，大陆昆团纷纷来台献艺，昆曲影音数据流通便利，大陆昆曲艺师来台传习等，凡此都拓展了台湾曲友与演员习艺与演出的剧目；而昆曲更变身为“当代新兴精致艺术”，扩展了观众族群与市场通路。随着1993年开放大陆编、导、演创作人才来台合作，如1997年“国光”率先移植加工大陆新编剧目《钗头凤》，由“上昆”沈斌担任导演，将“上昆”版本中原由老生计镇华跨行小生的陆游角色改为小生高蕙兰挑战老生，并特邀华文漪担纲演出。

2004年由企业家出资与文化人领军，结合两岸编导等制作团队，以大陆苏昆剧团为演出班底，所复原打造的全本《长生殿》与青春版

① 有关校园社团的成立与活动时间，可参考赖桥本《四十年来台湾的昆曲活动》，《国文天地》9卷8期（1994年1月）；及洪惟助主编《昆曲辞典》（台湾宜兰传统艺术中心2005年版）中相关辞条。

② 如《贩马记》（吹腔）《思凡》《春香闹学》《探庄》《夜奔》《扈家庄》《安天会》《小商河》《挑滑车》《劈山救母》与《水淹七军》等戏出。有关台湾京剧中常演的昆剧剧目，可参考魏子云整理的1949年以后民间剧团与军中剧队的昆剧剧目，及洪惟助主编《昆曲辞典》收录的“京剧中常演昆剧剧目”（第22~23页）；以及温秋菊《台湾平剧发展之研究》（台北学艺出版社1994年版）、王安祈《台湾京剧五十年》（台湾宜兰传统艺术中心2002年版）中的剧目资料。

《牡丹亭》，前者呈现“传统复古”的典雅神韵，后者显现“人文诗意”的唯美时尚，均都彰显了台湾知识精英的创作美学与文化品位，还带动了苏州昆曲的复兴，以及大陆昆坛“复原全本”的演出风潮，如“上昆”整编三本《牡丹亭》与四本《长生殿》等。而这两出优质昆曲更从台湾出发，“输出”到大陆地区乃至在海外巡演，获得各地观众的一致好评。

而同样以“原作文本”为蓝图，以“透头戏”方式删缩串连折子所打造的全本《范蠡与西施》，为2013年洪惟助取材明梁辰鱼《浣纱记》传奇，挖掘人物内心情感，刻画西施、范蠡与夫差夹处于家国与情爱间的挣扎与矛盾。该剧由“上昆”沈斌担任导演，周雪雯负责编曲编腔，由“台昆”与“浙昆”三组演员轮流上阵演出。戏出巧妙融入浙江著称的丝绸工艺，以轻柔飘逸的彩纱摆饰舞台，从《浣纱》的赠纱、《劝施》的分纱、到《泛湖》的合纱等，“彩纱”贯串了范蠡与西施的爱情。

王安祈曾提出“当代新全本”，可细分为一是“恢复串连”传奇可演折子的全本戏；二是以老折子为基础，加入“部分新编”的当代改编本；三则是完全“新编故事”的全新整本戏。^①大抵这些戏出的演出篇幅，或为一个晚上3小时左右的“小全本”，或为二到四个晚上的“全本大戏”。故如兰庭昆剧团（以下简称“兰庭”）即以“结合世界华人昆剧精英，整编反映时代潮流的‘小全本’”为剧团创作方向之一^②，一方面保留传统折子戏的精华，一方面借由小全本刻画戏剧人物的深度，以及铺陈戏剧的结构张力。

“兰庭”长期与“浙昆”张世铮与周雪雯夫妇合作，负责剧作执

① 参见王安祈《古老昆剧在台湾的现代意义——兼评〈十五贯〉〈张协状元〉等当代新昆剧》，载王安祈《当代戏曲》，台北三民书局2002年版，第248页。

② 成立于2005年的兰庭昆剧团，前身为1980年台湾大鹏国剧团杰出小生高蕙兰所创立的“兰亭艺苑”。高蕙兰辞世后，基于对昆曲的发扬，在朱惠良、萧本耀与王志萍的邀集下，以“兰庭昆剧团”为名登记再出发。

导主排与身段设计。如2006年复团首演的《狮吼记》，以《梳妆》《游春》《脆池》与《梦悟》4出串本演出，其中《梦悟》将传字辈演出的《梦怕》加以改动，增添了陈季常见柳氏受刑上前舍身护卫，以及柳氏与季常同作一梦的情节；2010年以“明皇幸蜀图”为发想，由看尽朝代盛衰兴亡的御用乐师李龟年担任说书人，倒叙串场整编的小全本《长生殿》，含括《传概》《赐盒》《夜怨》《密誓》《窥浴》《惊变》与《埋玉》7个段子，不以折分幕，用过场音乐和唱词串连与浓缩剧情；2013年凸显琴、棋、书、画、茶、花等文人情致，重新捏塑《谭经·手谈》传统折子，描述潘必正与陈妙常以玉簪定情的小全本《玉簪记》，含括《序曲：遇难》《谭经·手谈》《茶叙·琴挑》《问病·偷诗》与《秋江·合盟》等情节，由张世铮饰演造访道观，与妙常下棋交锋的金陵才子张于湖。

新世纪随着两岸昆曲的频繁交流，两岸混搭组合的编、导、演制作团队，成为台湾打造优质昆剧与原创昆剧的核心主力。因此或由台湾制作群与编剧主导，以大陆昆团为演出班底；或以台湾京/昆团为演出班底，结合大陆导演与编曲编腔等。大抵台湾在定谱、编曲、编腔与身段设计等方面仍需仰赖大陆昆剧专业人才，因早期台湾昆曲社团的拍曲或彩演，多以传统剧目为主，而在台湾戏曲教育体制中，也未有相关课程的开设与昆曲专业人才的培训。

四 白先勇引领“昆曲新美学”，点燃昆曲艺术薪火

2004年由作家白先勇与“新象”樊曼侬策划，浙昆名家汪世瑜担任总导演，戏曲学者华玮、张淑香与辛意云等负责整编剧本，苏昆年轻新秀担纲演出的青春版《牡丹亭》，含括了启蒙的“梦中情”、转折的“人鬼情”并归结到“人间情”的上中下三本。全剧以生旦并重的剧情结构与艺术构思，体现“因情成梦，因梦成戏”生死真幻的浪漫美学；并借由回归现实人生的磨难试炼，深沉建构爱情与自我、爱

情与社群、爱情与人世的圆满生机。^①

全剧以唯美清幽、简约写意为美学基调，负责服装造型的王童夫妇以娇嫩淡柔的色泽，涂抹青春盎然的缤纷气息；舞台设计的林克华以苏州园林为构思，吻合原作花园空间的桃源仙境意象，也作为人伦现实与幽会梦幻的秘密通路。而大陆周友良从唱腔、配器到配乐都以传统昆腔为底，结合现代音乐设计理念，撷取《游园》【步步娇】与【山桃红】的唱段旋律，设计杜丽娘与柳梦梅的主题音乐，悠扬婉转地贯串了全剧。特别是汪世瑜与张继青两位昆曲权威的剧艺薪传，不仅使得青年演员得以脱胎换骨、淬炼成长，也护持了昆曲艺术的传统与新创，这正是牡丹得以还魂，古典得以青春的泉源活水所在。

秉持对美学传统的坚持，对文化品格的继承，对昆曲神韵的守护，对现代创意的融汇，2009年白先勇聚合《牡丹亭》原创作班底制作青春版《玉簪记》，编剧张淑香以《琴挑》《问病》《偷诗》和《秋江》4个传统折子为核心，以《投庵》取代《下第》作为引子，突显爱情与宗教的冲突；借由舞蹈及舞台效果强化《催试》作为过场。这出标榜着破除禁忌、颠覆传统、大胆用色的《玉簪记》，由原“浙昆”演员翁国生担任导演，邀请岳美缇和华文漪担任艺术指导，李祥霆演奏唐代九霄环佩古琴，再结合董阳孜的水墨书法与奚淞的白描佛像，以融合琴曲书画的“昆曲新美学”，呈现中国文人雅士的文化传统。全剧维持极简写意、抒情诗化的演出风格，在舞台上演绎潘必正与陈妙常的儿女恋情，相较于杜丽娘“因情成梦、因梦成戏”的缱绻情爱，陈妙常更“色胆包天”驱舟渡江直述心曲，潘、陈两人并互赠玉簪与扇坠，作为相爱不渝的表记，期待日后相会爱情圆满。

① 有关青春版《牡丹亭》的艺术评价，如白先勇编著《牡丹还魂》（台北时报出版社2004年版）、白先勇担任总策划的《曲高和众——青春版〈牡丹亭〉的文化现象》（台北天下远见出版社2005年版）、《姹紫嫣红开遍——青春版〈牡丹亭〉巡演纪实》（台北天下远见出版社2005年版）与《圆梦：白先勇与青春版〈牡丹亭〉》（花城出版社2006年版）等书中，均收录了多位学者专家的论评以及学生的观剧心得。

综观在昆剧演出史上的演出剧目，有些世代相传，有些惊鸿一瞥，还有些剧作能上升到“时代文本”的高度，在特有的时代语境中，深化昆剧的表演艺术与发挥文化效应。如20世纪50年代取材于清朱素臣《双熊梦》传奇，但服膺于当时特定的政治语境，而拟定以“歌颂况钟坚持实事求是的思想作风，批判过于执的主观主义和周忱的官僚主义”为主题立意^①，由“浙昆”重新改编制作的《十五贯》，在晋京演出后掀起“满城争说十五贯”的盛况。《十五贯》体现了“戏曲改革”运动的剧艺理念，不仅成为“百花齐放，推陈出新”改编传统剧目的良好典范，且造就了“一出戏救活了一个剧种”的薪传意义，产生了“千千万万贯”的传播效应，对于当代昆曲的振兴有着里程碑的意义。^②

而新世纪由白先勇结合台湾知识精英，两岸携手制作演出的青春版《牡丹亭》与《玉簪记》，同样重新“召唤”起社会各界对于昆剧的记忆与关注，引领起当代昆曲的“文艺复兴”风潮。白先勇从名著经典中厚植艺术能量，以抒情典丽的文学诗意与细腻优雅的表演艺术，搭配精致现代化的剧场艺术，充分凸显“昆曲美典”古雅极致的剧艺风姿，成功地“召唤了传统文化的青春”。尤其青春版《牡丹亭》不仅传承昆曲艺术，培育新生代的接班人，也从社会商演及校园推广演出中开发更多师生族群观众，发挥“一出戏普及一个剧种”的薪传意义，形成“青春版《牡丹亭》现象”。^③

从2004年青春版《牡丹亭》在台湾首演后，正宗的“苏州风范”、纯粹的“江南春色”与浪漫的“至情礼赞”，邂逅出满园春色的

① 参见王世德在《十五贯研究》（上海文艺出版社1981年版）第四章第一节《关于提炼主题》中的论述，第50~72页。

② 参见笔者《时代文本——谛览〈十五贯〉在昆剧发展史轴上的坐标意义》，载周华斌主编《大戏论论坛》第3辑。

③ 朱栋霖《论青春版〈牡丹亭〉现象》（《文学评论》2006年第6期）一文认为青春版《牡丹亭》的演出意义，已超越了一出戏，是继昆曲《十五贯》后，在中国昆曲弘扬传承史上又一个具有里程碑意义的事件。

姹紫嫣红。十余年来从两岸到海外，演出超过 300 多场，获得无数观众的热烈回响。尤其融“诗歌乐舞”于一炉的昆曲艺术，正是展示中华文化的最佳平台，因此结合展览、示范讲座与座谈会等各种活动的策划，让演员现身说法，遂成为青年学子与传统对话的通路。此外，众多学术研讨会的召开与专书特刊的出版等，更全面对青春版《牡丹亭》所引发的“昆曲文化效应”进行讨论。

“走进校园”是青春版《牡丹亭》传承推广的重要策略，由白先勇领军的名人效益，加上近距离现场感受昆曲艺术的魅力，点燃了两岸高中与大学生族群亲近昆曲及引发追星风潮。回溯昆曲在台湾的扎根成长，战后来台的学者在学院中教授曲学，民间曲家在校园中成立昆曲社团，都是维系台湾昆曲薪火的重要推手。而随着青春版《牡丹亭》的两岸火热，有些高校更着手开设昆曲欣赏课程，其中由企业界与学校合作的昆曲传承计划或课程，以经费额度高、执行时程长与内容多元化，最受各界瞩目。

2009 年在白先勇的主导下，北京大学获得可口可乐饮料有限公司赞助，启动 5 年的“北大昆曲传承计划”，开设昆曲公选课，举办包括演出、展览、讲座等活动在内的昆曲文化周，推动数字昆曲工程等，以保护昆曲文化、培育昆曲传承新血，用全社会力量推动昆曲文化的复兴。^① 计划执行成效良好，也引发其他高校的关注与筹划。2011 年时台湾趋势教育基金会（以下简称“趋势”）也赞助台湾大学开设“白先勇文学讲座——昆曲新美学”^②，由白先勇担任讲座主讲人，邀请两岸学者专家与剧场成员共同参与，结合口头讲授与实地展演，从中华文化在台湾的传承与再现为起始，对昆曲多面向的艺术表

① 由北京大学文化产业研究所策划执行的“北京大学昆曲传承计划”，各年度系列活动与课程内容，参见该网站 <http://www.icipku.org/maywalk/KunOpera/report/2010/10/13/43.html>。

② 台湾大学“白先勇文学讲座——昆曲新美学”课程内容与授课教师，参见台大开放式课程网 <http://ocw.aca.ntu.edu.tw/ntu-ocw/index.php/ocw/cou/099S128>。

现进行讲授。

此讲座在台湾大学蔚为轰动，选课人数众多。为扩大受众与影响力，基金会也架设网站作网上直播，并由台大出版中心与台大新百家学堂合作后制出版。有鉴于2011年讲座成效良好，2015年赵廷箴文教基金会以一年300万的经费，连续赞助3年开设“白先勇昆曲之美讲座”，邀请海内外戏曲学者及含括生旦净末丑等“行当（角色）”的昆曲表演艺术家，就昆曲的历史源流、剧本文学与表演艺术等面向进行演讲或示范。白先勇曾指出“昆曲最大的危机”就是演员老化与观众老化，因此通过传统经典剧目的继承与精制，以培训青年演员与开发年轻观众，成为当代“昆曲新美学”重要的核心价值。

五 “艺文社会企业”投入，赞助昆曲演出与制作

87

向来“艺文”和“企业”宛如居于光谱的两端，彼此排斥又相互吸引。文艺界认为利益挂帅的企业界居于资本主义的主流位置，拥有众多足以改变世界的丰沛资源；而企业界认为标榜理想的文艺界过度浪漫不善营生，虽有足以改变世界的力量，却常面临巧妇难为无米之炊。但其实二者在社会中比重相当，因为一则提供就业机会，满足现实生活所需；而另一则是精神生活食粮，兴衰发展正足以反映社会创造力。^①

近年来社会企业（Social Enterprise）在全球形成薇为风潮的新的公民自觉与自发的运动，转化了非营利组织的思维，甚至改变了政府的公共政策。虽说各国、各组织机构与个人等对社会企业的定义与解读不完全相同，但“不以追求私利为最终目标”却是众所共识的。因此企业除运用商业手段自给自足、永续经营外，更努力创造社会公

^① 参见周行《社会艺文企业：新品种艺文团队之诞生》，载《国艺会在线志》2013年9月，http://www.ncafroc.org.tw/mag/news1_show.asp?id=97&tp=nextp。

益，扩大对社会与环境的影响力。2013年“财团法人国家文艺基金会”更积极推动“艺文社会企业”（Culture and Arts Social Enterprises），以投资“资金”的概念，由企业界赞助“资本”，让艺文界“创作”并相应回收，督促提升与开发“市场”价值。^①

这种“艺文社会企业”的观念，在台湾已有好些企业下属的基金会陆续从事此类投资与督促。如1998年成立的台积电文教基金会（以下简称“台积电”），自2003年起每年投入千万元预算，以“散播美育种子，彩绘美好社会”为宗旨，策划包括古典音乐、传统戏曲、亲子活动与艺文讲座等系列活动展演的大型“台积电心筑艺术季”，其中不乏昆曲的演出身影。^②如支持白先勇制作的“青春版”《牡丹亭》（2007）与“水墨诗意”《玉簪记》（2009）；邀约“兰庭”演出的“环境剧场”版《寻找游园惊梦》（2009）与“昆剧小全本”《长生殿》（2010）；“台昆”推出《寻亲记》（2010）与《范蠡与西施》（2013）；赞助1/2Q剧场演出“新创意昆剧”《乱红》（2014）与《半世英雄·李陵》（2015）。

是以无论台湾或大陆昆团，不管传统经典或创新实验，基金会都以“艺文社会企业”的身份，挹注经费“投资”昆曲演出活动，经由“台积电心筑艺术季”的昆曲展演，活络社会艺文环境，推动美育进驻生活。而为了扩大社会效益与拓展观众欣赏族群，有时还依据演出性

① 有关“社会企业”的定义与内容等讨论，参见官有垣《社会企业组织在台湾的发展》，《中国非营利评论》创刊号，2007年；及郑胜分《社会企业的概念分析政策研究》，《南华大学公共行政与政策研究所学报》2007年第8期；而“国家文化艺术基金会”也主办“2013艺文社会企业发展论坛”，从艺文与企业领域的左右端，以永续经营、创新营运模式、文化与社会影响力的实践三个面向为命题，凝聚产、官、学、研各界的愿景及共识，讨论艺文结合企业创新所引动的文化与社会影响力。

② 台湾集成电路制造公司以成为“企业公民”的模范为期许，长期致力于参与各项教育文化及社会公益活动，以回馈社会。为了有更明确的计划及方向来经营回馈社会的理念，于1998年初成立台积电文教基金会，基金会主要的活动业务参见 <http://www.tsmc.com/chinese/tsmcinfo/c0504.htm>。

质加以设计。如搭配“中央大学”校庆的“台昆”演出，以学校剧场为演出地点，以全校师生为欣赏对象；而诉求跨界实验的1/2Q剧场，则安排在交通大学的艺术中心，吸引年轻学子亲近昆曲。经过数年的投资耕耘，逐渐在新竹地区培养出不少昆迷，购票欣赏昆曲演出。

以工程、采矿与营建业为主的“建国工程股份有限公司”，因企业主陈启德先生对昆曲的喜好，更多元投资与开展昆曲事业。如1990年在旗下的石头出版有限公司中设立昆剧组^①，负责邀约大陆昆剧团来台公演、制作经典剧目与录制影音出版等昆曲事务。邀请“上昆”青年演员来台演出实验昆剧《伤逝》(2003)，这是昆剧以小剧场形式与现代题材首次在台湾展演，并随即举行演出后座谈会，由演员与在场观众相互交流对话。2006年这批“昆三班”的生力军来台演出由岳美缇传授、张军主演的新编戏《司马相如》，吴双自编自导自演的《龙凤衫》及“无处写幽怀”折子戏专场，展示“上昆”青年薪火相传剧艺传承的生命力。

2004年台湾主动出击制作优质昆曲，陈启德以“传统复古”为制作理念，邀请苏州昆曲行家顾笃璜先生担任编导，叶锦添担任服装与舞台设计，台湾戏曲学者担任顾问群，联合苏昆、昆剧博物馆与苏州传习所组成表演艺术团，2月17日于新舞台推出上、中、下三本27出的全本《长生殿》，以唐明皇与杨贵妃“精诚之爱”为剧作主轴，铺叙从情欲、情悔、救赎到情偿的“情爱升华”过程。编导刻意保留牛郎织女双星导引、仲裁、见证的辅助剧情线，以深刻对照“须

^① 成立于1990年2月的石头出版股份有限公司，由文学性的大众读物逐渐转型以精致艺术史书籍为主要出版项目。石头书屋昆曲网站，<http://www.rock-publishing.com.tw/rock/history.asp>，则是传播昆剧知识与演出讯息的重要网站。

与人间 / 永恒仙界”情实缘虚的忘情逍遥。^①

2011年“建国工程文化艺术基金会”（以下简称“建国”）成立，将公益与人文生活美学，作为双轨并行的“企业社会责任”（Corporate Social Responsibility），在“协助新生代有才华潜力的导演、艺术家、表演者、策展人投入艺术的创作与实践，期待能为传统的艺术元素，创造出属于当代的美学语汇”^②的宗旨下，着力于对昆曲新生代的接班培育。从早期的“上昆”到其后扶植的“省昆”，“建国”都特意开辟展演平台，来提携年轻世代的昆剧演员。2015年资助台湾戏曲学院执行“台湾昆曲人才育成计划”，聘请大陆优秀昆曲专业艺师、出身“昆大班”的名净陈治平与名旦周雪雯传授《醉打山门》与《思凡》，希望借由昆曲艺术涵养提升与强化年轻学子与青年演员的表演素质，以培育台湾昆曲表演人才。

钟情书画、茶艺与昆曲，身体力行“人文生活美学”的陈启德，更以“当代性即在传统里”，聚合活跃于台湾现代剧场的青年创作者，如导演王嘉明、服装设计赖宣吾、舞台设计师黄怡儒等以及“省昆”音乐总监孙建安与第四代青年演员，于2012年10月在台湾“国家”戏剧院推出首度在舞台“全本”演出的汤显祖名作《南柯梦》，由蔡正仁与张继青担任艺术指导。此上、下两本16折的《南柯梦》，刻画了拥有权势与情欲等凡人性格的淳于棼，经由梦境在人、蚁世界中穿梭，在渴望与失落、理想与堕落、真实与虚妄中，突破二元的僵化和

① 有关此《长生殿》的艺术评价，在王安祈《如何检测昆剧全本复原的意义》（发表于国际昆剧《牡丹亭》学术研讨会，2004年4月）以及王璦玲《艺术品味与文化风尚：从〈牡丹亭〉〈长生殿〉在台之演出谈昆剧之现代品赏与其文化意涵》（载洪惟助主编《名家论昆曲——昆曲国际学术研讨会论文集》，台北“国家”出版社2010年版，第197~255页）有深入论析。

② “财团法人建国工程文化艺术基金会”含括1986年创办由“建国关系企业”前董事长陈荣辉先生所创办的财团法人建辉社会文教基金会以及石头出版社。相关介绍参见http://www.ckarts.org/?post_type=about&p=17及简逸君《不只开疆辟土，也为传统构筑当代美学——专访建国工程文化艺术基金会执行长黄晓薇》，《国艺会在前线》http://www.ncafroc.org.tw/mag/news2_show.asp?tp=5&id=74。

线性时间的幻觉，从“情著”到“情尽”的佛法禅理中了悟。舞台上错落浮动的木桩，在升降悬宕与灯光烘托间，展示人生风景的千姿万态，也呼应人生无常的浮光掠影。传奇昆剧《南柯梦》后也进军南京、北京、天津与苏州等地进行商演，卖座率甚佳，受到学界给予“回归传统固本求新”“传承昆曲的宏大史诗”等高度肯定^①。

2012年1月“建国”更与台北爱乐电台合作，制作昆曲广播节目“不只是昆曲”，每周播出邀请专业知名来宾介绍昆曲的基本知识、最新的昆曲动态或解说折子戏，企图以生动有趣的节目内容，吸引民众认识与亲近昆曲。肩负起公益目的，架构永续经营的资源循环模式，试图让“艺文社会企业”成为社会基础建设工程一环的“台积电”“建国”与“趋势”等基金会，从对昆曲艺术的赞助“投资”中提振观众对传统的自觉意识，让文化艺术成为社会创新的动力。

六 台湾新创昆曲文本，两岸合作台湾原创昆曲

秉持“学术通俗化反哺社会”的理念，曾永义陆续将蓄积深厚的戏曲与俗文学研究学养转化掘注到剧本创作中，先后取材于深富民族文化意涵的“民族故事”^②、清代经典传奇、历史名人才女等，以排场联套多样化，剧情折数具伸缩性（但最多不超过11折），以及角色演唱有自由性等，“与传奇同为宋元南曲戏文和金元北曲杂剧交化后

① 仲呈祥、周传家、谢柏梁、吴乾浩、柯军等学者与江苏省演艺集团领导就《南柯记》在北京国家大剧院的演出提出评论，参见《中国昆曲的宏大史诗》，《文艺报》2015年11月23日。

② “民族故事”是曾永义提出的新观念，凡能够传达中华民族所具有的共同思想、情感、意识、文化，而其流播空间遍及全中国，时间逾千年的民间故事即是，如牛郎织女、孟姜女、梁祝、白蛇、西施、王昭君、关公与包公等皆属于民族故事，参见《俗文学概论》（台北三民书局2003年版）及《孟姜女》节目单《千古长城边塞恨——我编撰昆剧〈孟姜女〉》一文。

所产生的“混血儿”，“改良后最进步的戏剧形式”的“南杂剧”^①为体制规律，编撰《梁山伯与祝英台》（2003）、《孟姜女》（2006）、《李香君》（2007）、《杨妃梦》（2010）、《魏良辅》（2010）与《蔡文姬》（2012）等6部昆剧文本，从关目布置、选宫数调、联套排场与曲律韵谱等均为“新编自创”。

《梁山伯与祝英台》由《草桥结拜》《学堂风光》《十八相送》《访祝欣奔》《花园相会》《逼嫁殉情》与《哭墓化蝶》7个场次，另加《家门大意》与《尾声》组合而成，文字优美、度曲动听。曾永义以“相知相契”的绵绵情意，来开展梁祝情史的诗情丽境，在《学堂风光》中通过《楚辞》《诗经》与辛弃疾的诗文，揭示出知音难觅、知己难逢，表述了真爱要勇于追寻、执著不悔，是故剧中的英台与山伯可以为爱携手出奔。2004年由“国光”“戏校”（台湾戏曲专科学校）与“台昆”等成员，三演祝英台四演梁山伯热闹联演；2012年“国光”重制此剧，王安祈修编剧本，增加守墓人与《洞房》情节，将原作的后两场改写为《痴梦乍醒》与《墓裂同埋》，让祝英台在梦境中与梁山伯结为夫妻，有情人终成眷属，^②由出身“北昆”的温宇航及魏春荣携手合演。

《孟姜女》全剧分为《查拿逃犯》《花园定盟》《婚礼生变》《边苦闺寂》《滴血惊艳》与《吊祭哭城》6个场次，生旦净丑齐全，悲欢离合兼具，情节简练，却含括逾越死生的深情至爱，患难之交的金兰情谊，对暴君无道的严词怒责，以及嘲讽时政的微言指控等人生百态的描摹，展现编剧的人文襟怀与普世关怀。曾永义特意将剧中主角孟

① 有关南杂剧的研究论析，可参见曾永义《明杂剧概论》，台北学海出版社1971年版，第105~122页；以及曾永义《我编撰昆剧〈杨妃梦〉》，发表于香港城市大学“昆曲传习与文化传承”研讨会，2011年5月。

② 参见曾永义《论说拙著昆剧〈梁祝〉之文本创作与剧场演出》（《戏曲学报》第11期，2014年）一文中，对原创文本手法的阐述，及三个台本对原创删改情况的讨论。

姜女（孟子曾孙女）与万杞良（万章嫡曾孙）设置为名门之后^①，并安排拜月求婚、花园定情与双亲允婚等情节的铺垫，以彰显孟姜女聪慧果敢的性格，也联系其后长途跋涉亲送寒衣，怒责秦皇投身崩城的爱情感贞。除了书写爱情的不离不弃外，更通过新创的耕读于农的归有义，表露珍贵友谊的扶持照应，凡此都展示了人世间的情义无价。

在游昌发的邀约下，曾永义率先编创“中国现代歌剧”《桃花扇》，后再改为昆曲《李香君》，由《访翠眠香》《却奁辞院》《哭主设朝》《江南江北》《选优骂殿》《探院沉江》与《重会诀别》7折，加上《序曲》与《尾声》组成。以“误国忠臣常不觉，青楼节义存红粉”为旨趣，阐发坚贞爱情也需安身处事、理念相契合才能天长地久。因此守护爱情，以此为精神动力，敢于庙堂上训斥怒骂君昏臣贲，度过重重劫难终与朝宗重逢的香君，却由于双方对于抗清/出仕看法左右，毅然斩断情丝投身道门。全剧从赠扇、题扇、溅扇、画扇、寄扇到撕扇均以“桃花扇”贯穿情节，因其不仅是见证爱情的信物，也呼应忠奸权佞的政治对立，铺展了朝代更迭、历史兴衰的黍黍之悲。

以“学者设问”的编剧技法，运用“出梦入梦”结构剧情，从序曲《杨妃入梦》起始，以杨妃故事发展中4个关键事件《霓裳羽衣》《锦禄儿》《上阳怨女》与《马嵬遗恨》为故事主体，在剧末尾声《蓬莱悟梦》中传达“古今一大梦一大戏”人生哲理的《杨妃梦》，全剧“戏以梦始，亦以梦终”，在“天宝旧梦”中演述杨妃常被污蔑非议的人生际遇，在“程杨新梦”中以对话释疑解惑杨妃的愤恨怨懣，借由古今交递与时空错置的映衬对比，阐述“是非参半、真假相陵”的幻象，启悟“身后是非谁管得”的豁达，并揭示传达洪昇《长生殿》中超越时空、超越生死，集前人情爱观大成的“至情观”真谛。

^① 参见曾永义《我编撰昆剧〈梁祝〉与〈孟姜女〉》，香港城市大学主编《九州学林》第6卷第1期。

这4出具有“昆曲文本创作”与“台湾自制昆曲”坐标意义的台湾原创昆剧，由于学者编剧的参与，带动了“国光”与“戏校”等京剧团队投入昆剧制作，并邀请“上昆”沈斌、“北昆”丛兆桓与“上昆”饶洪潮等昆曲专业人士担任导演，由苏州大学戏曲学者周秦负责订谱拍曲，“上昆”周雪华担任音乐配器，多年合作形成稳固的创作班底。这4部原创昆曲，除在台湾首演外，也都受邀前往大陆各城市巡演，且通过研讨会的组织或座谈会的召开，就两岸新编昆剧创作交换观赏心得与提出看法。

整体而言，登陆大陆地区的这4部昆剧，以《梁祝》最受瞩目。一则此为首部“输入”大陆的台湾原创昆剧，二则演出文本被“省昆”移植修整重排，三则此剧后又由“国光”编修加工重制。《梁祝》为家喻户晓的民族故事，却从未以昆剧来撰写演出。曾永义恪遵昆曲体制规范“拟古新编”此精诚不灭的永恒恋曲，并搭配报纸剧本刊登、校园示范讲座、电子网络新媒体等营销宣传策略，打出“与昆曲蝶恋共享温馨浪漫的平安夜晚”“带你去看人生第一场昆曲”等广告诉求，果然吸引众多观众走进剧场欣赏。而曾永义的原创《梁祝》文本，更被选入朱恒夫主编的《后六十种曲》中。^①

七 大陆实验昆曲来台，带动台湾昆曲小剧场创作

“开发市场吸引年轻观众”与“实验探索寻求剧艺革新”，这是传统戏曲当下寻求新路的思维策略。因此与小剧场进行“策略联盟”（Strategic Alliance），或以戏曲为体、小剧场为用，或以小剧场为体、戏曲为用，结合新型的语汇、媒介与视听等手段，从不同角度对戏剧样式、舞台形态、叙述方法、艺术表现进行广泛地试验，以探索舞台

^① 朱恒夫仿照崇祯年编刊的《六十种曲》，通过学术、历史、舞台、观众等视角选出60部及附录20部剧作，集结为《后六十种曲》（复旦大学出版社2013年版）。

表现生活与艺术的无限可能性。20世纪90年代以来，戏曲小剧场已然崛起为台湾剧坛的新风潮。

2003年“上昆”带来根据鲁迅同名小说改编的实验昆剧《伤逝》，由青年演员黎安与沈映丽演绎民初小儿女涓生与子君的爱恋悲剧，为昆曲小剧场在台湾开启了先声。而后成立于2006年的1/2Q剧场（以下简称“1/2Q”），谐喻剧团并非全然是戏曲/现代剧场的背景组合，英文字母Q则取昆曲Kunqu英文翻译之谐音，因此主要成员有小剧场导演戴君芳、昆曲小生杨汗如、装置艺术家施忠昊及戏曲编剧沈惠如等人。“1/2Q”以“实验昆剧”为创作主轴，结合后现代的装置艺术、视觉艺术、声音艺术以及出入古典与现代的剧场技巧，试图建构“后设昆剧”，凸显昆剧艺术之美。

虽然“1/2Q”于2006年才成团，但2004年已受邀参加“十全十美女节”，在台北皇冠小剧场演出以汤显祖《牡丹亭》传奇的《幽媾》《欢挠》与《冥誓》折子剪裁改编的《柳·梦·梅》，以一桌二椅变形的“跷跷板椅”及由脚踏车踩踏带动的圆形旋转舞台等装置艺术，在传统戏曲的时间向度节奏中，加入空间向度的现代诠释。以时快时缓的流转节奏，呼应演员的身段与情绪律动，以呈现柳梦梅与杜丽娘穿梭在梦境/现实、人/鬼两界的爱恋情事。

作为台湾“第一部昆剧小剧场”，《柳·梦·梅》的演出票房与艺术评价都获得相当肯定，给制作团队打了剂强心针，继续对台湾昆剧进行前卫实验。在2005年“新点子剧展”中以“女人组剧团”名义，撷取明末“鸳鸯蝴蝶绮丽派”袁于令《西楼记》的《楼会》《拆书》《空泊》与《错梦》4出串连成《情书》，叙述御史公子于叔夜与青楼名妓穆素徽匆匆相会的短暂爱情。基于“误寄无字情书”是两人恋情的重要转折点，因此导演以此故事主轴，扩展“情书”（Portrait of Love）的象征意涵，让“男主角收到空白情书”既是剧情的发展关键，也作为“男女主角相思爱情恋歌”的书写见证。全剧以卡车以及蒙古包造型为灵感的“爱情载卡多”舞台装置，转换楼阁/书斋/船舱

等场景空间；而于叔夜与老鸨戏偶同台对戏的荒诞梦境，也逗趣地诠释了主角对于爱情的焦虑无力感。

正式成军的“1/2Q”，取材清代女词曲家吴藻以“拟男妆扮”的独脚戏《乔影》，结合达·芬奇名画《蒙娜丽莎》的性别转换议题，改编为《小船幻想曲》参加“2006年诚品艺术节”的演出。《小船幻想曲》将原本在封闭安全空间“室内”实现扮装变性欲望的才女，迁移到具有情欲象征意涵的“水”中，呈现更开阔视野的时代意义，且拓展了表演的身段与空间。剧中利用现代舞者扮演“影子先行”，亦步亦趋跟随在小生身后。在集合了船、马、车三位一体的小船中，穿梭古今、跨越中西驶向“异境空间”中^①，展开男/女、古/今、本体/影子、昆曲/舞蹈等对立元素与性别议题的多重对话。

同年“1/2Q”又参与2006年“新点子剧展”演出，选取拆解汤显祖《南柯记》文本，与公主邂逅的淳于棼因误听“蚊子转身”为“女子转身”而梦入蚁国。全剧以《寻寤》为框架，回溯《合欢》《瑶台》《蝶戏》《遣生》的过程，最后连结《应兆》《情灭》，试图赋予现实与虚幻、梦里与梦外等多层时空，有意识地以一种轻盈的姿态，转化古典情爱观中的父权注视。剧中蚁国公主以舞者担纲，自始至终不发一语，宛如偶人般；舞台中重达300斤的旋转跷跷板，搭配投影幕营造如同走马灯的氛围，演员或站立或行走于其上，在上升下降、忽高忽低、忽快忽慢间，转换时空场景与变换喜怒哀乐情绪，传达“一点情千场影戏”的戏出主题。

2008年“1/2Q”再度参与“新点子剧展”，自南戏传奇《牧羊记》取材，然自不同符号象征的人物视角切入，翻转历史、阐述各自眼中或英雄或降将身份的《半世英雄·李陵》。全剧由《谷遇》《花

① 相关评论可参见沈惠如《复调/拼贴？解构/建构？——论台湾实验戏曲的策略与前瞻》一文，发表于香港“华文戏剧百年”学术研讨会，2007年1月，也可参考《摆荡与折射——〈小船幻想诗〉中的多重对话》《观戏心得——小船幻想诗》与《〈小船幻想诗——为蒙娜丽莎而做〉观后》等网络剧评。

烛》《大漠》《望乡》与《归乡》等折子组串成，代表“家族”为李陵佩剑幻化的“剑魂”，强调李氏一门凭剑立下的赫赫战功；代表“婚姻/家庭”身为李陵妻的匈奴拓拔公主，肯定其武艺高超、奋力向前的战役英勇表现；代表“国家”正统，“全节者”苏武以忠臣之姿，斥责弃汉降匈；尾声《归乡》则是苏武返汉、李陵送别及苏武悼念李的情节。在陀螺舞台不同角度的斜坡下，投射出大漠、山谷、高台、日晷等时空意象，也透视了在国/家间拉距撕扯，却又无力回避遁形的人生悲剧。

2009年“1/2Q”在“新点子剧展”中，一语双关重写柳梦梅掘坟与杜丽娘回生的《掘梦人》，既寓意汤显祖书写“四梦”正如同梦之掘者，也指摄为爱掘坟的柳梦梅，其有如掘梦般。因此特意安排汤显祖在舞台“扫花”，也重塑柳梦梅和杜丽娘的性格，并颠覆了原作剧情，柳梦梅掘坟唤醒梦中佳人，但佳人却随女判而去，徒留下被贴上盗墓贼标签的柳梦梅，惨遭杀身之祸。这出定位为“爱情与生存寓言”的《掘梦人》，提醒了我们检视自我是否都陷溺在各自的“情梦”中。舞台中设置了一面白色投影墙，时而是女判的通讯墙，时而用以转换舞台时空，时而成为斩首的行刑台等，随着剧情推演与导演调度，发挥不同的功能性。

2012年“1/2Q”改编清代孔尚任的《桃花扇》传奇，剧中安排了身着明代服饰的“明朝”侯方域以及装扮清朝服饰的“清朝”侯方域，后者既是镜中人也是说书人，两人是不同时空的对照组，通过昆曲、歌仔戏两个剧种，叙说另一个时空中的自我在面对爱情及政治时的内在心境。剧名《乱红》既是李香君“脸上桃花做红雨儿飞落”的溅扇情节，也以“桃花乱落如红雨”的漫天意象，点出侯方域心中的迷乱与纠缠，还寓意着以昆曲为底色，由歌仔戏插花点染的另一重景观。

2014年“1/2Q”取材《红楼梦》与《红楼梦戏曲集》，以类近章回小说的叙事结构，依照青埂峰下“顽石”历劫归来的观点，搬演

《太虚幻境》《抽花签》《冷香丸》《葬花》《西厢记》与《警世仙姑》等情节，以主副线的虚实对照，呈现宝玉、黛玉及宝钗的情爱纠葛，再现大观园内的青春觉醒。戏出中前世今生的顽石/宝玉，特意采用古朴清幽的泉州南管，来指陈远古神话的补天弃石，自由穿梭于戏中戏外，或旁观，或叙述，或扮演；又以清幽婉转、文辞典雅的昆曲，来代言风月情浓的宝玉。舞台后方纯白镜框舞台的设置，清冷明透如镜，在镜里/镜外的情事照应中，呼应出“风月宝鉴”的真假虚实。

综观历年“1/2Q”的创作，多取材自传统名著经典，以折子戏作为故事文本与演出核心，或者遵循原著、或者拆解重组、或者新创构思等，结合京、昆演员，搭配现代剧场或现代舞蹈的演员联袂演出，在装置艺术与小剧场空间的结合中，以宛若昔日堂会红氍毹的观演场合凝聚表演感染力，通过昆曲经典的文学意蕴与艺术能量来震慑人心，也以创意实验的视觉表现、叙事空间提供观看经典的当代视域。“1/2Q”游走于昆与非昆、兼具古典与前卫的创作，为昆曲激荡出青春鲜活的现代活力，因此屡屡受邀前往法国巴黎想象艺术节、荷兰阿姆斯特丹“Taipei100”艺术节以及香港“台湾月”艺术节展演，作为台湾当代戏曲精品的代表。

此外，也有其他剧团尝试昆曲小剧场的实验，如2011年“京探号”以男旦演出独脚戏《思凡色空》，全剧以传统折子戏《孽海记·思凡》为根基，在【山坡羊】【采茶歌】【香雪灯】【风吹荷叶煞】与【哭皇天】等曲牌演唱中，演绎小尼姑色空睡醒后，历经早斋、洒扫、坐禅等例行生活，并掺杂与心绪幻想的师兄对话，及与现场观众的直接质问。施舜翔认为本剧借由肉体的磨蹭与幻想的逾越，释放女性的自我情欲及获得窥淫的快感。尤其演员以男性身体展演女性性别，演员与角色在戏里戏外相互呼应，巧妙融合性别表演（gender perform-

ance) 和性别展演 (gender performativity) 概念。^①

综观两岸剧坛，大陆虽未出现如“1/2Q”这样主攻昆剧小剧场的剧团，但在北京、上海与南京等地，都出现过不少昆曲小剧场的制作与演出。如“省昆”的柯军等即曾自编自导自演过《奔》《藏·奔》《浮士德》《余韵》《1428》与《录鬼簿》等“新概念昆剧”^②，也和香港“进念·二十面体”先锋戏剧家荣念曾合作实验昆曲《夜奔》，而自2012年起启动的“朱鹮计划”，则通过工作坊与国际艺术节，连结亚洲艺术家与青年昆曲精英互动与实践，集结当代与传统，进行“一桌二椅”的各种实验创作，以开阔年轻昆剧演员的视野与活力。而近年来如在北京繁星戏剧村举办的“当代小剧场戏曲艺术节”，以及在上海话剧艺术中心戏剧沙龙举办的“小剧场戏曲节”，也都有《319》《一旦三梦》《四声猿·翠乡梦》与《夫的人》等昆曲小剧场的创作演出，从题材、立意、表演、音乐与演出样式等各面向进行创艺，吸引众多年轻观众走进剧场。

八 台湾编导制作群“输出”大陆，拓展交流面向

1992年底“上昆”来台演出，开启了两岸昆曲演出交流的扉页，此后大陆昆团、名伶与编、导、编曲编腔等昆曲专业人士，纷纷受邀“输入”台湾演出、教学或参与制作。而台湾昆剧首度进军大陆演出，

① 《思凡色空》由侯云舒导演，张志廷编剧，兆欣主演于三六三小剧场，2011年5月6日至23日周末。相关评论参见施舜翔《性别表演中女性情欲：论京探号剧场〈思凡色空〉演出》，<http://a09201988.pixnet.net/blog/post/29174703-%E6%80%A7%E5%88%A5%E8%A1%A8%E6%BC%94%E4%B8%AD%E5%A5%B3%E6%80%A7%E6%83%85%E6%85%BE%EF%BC%9A%E8%AB%96%E4%BA%AC%E6%8E%A2%E8%99%9F%E5%8A%87%E5%A0%B4%E3%80%8A%E6%80%9D%E5%87%A1%E8%89%B2>。

② 有关柯军“新概念昆曲”实验创作，参见顾聆森《夜奔向黎明——柯军评传》（上海古籍出版社2011年版）及吕林、罗拉拉《怕——柯军多元艺术探索》（中国戏剧出版社2013年版）。

则是2000年由“国光”“戏校”“水磨”与“台昆”等成员联合组成的“台湾联合昆剧团”，受邀参与苏州首届“中国昆剧艺术节”，日场演出《琴挑》《亭会》与《跪池》，晚场演出《下山》《小宴》（《连环记》）《游园惊梦》等昆剧经典折子戏，展示台湾对昆剧传统的艺术薪传，也由此开启了两岸昆曲演出的“双向交通”。

由大陆官方所策划举办的“中国昆剧艺术节”，是海内外各昆团“以戏会友”相互观摩、彼此竞技的重要盛会，每3年举办一届，台湾昆团也经常受邀展演。2006年第三届由“台昆”演出《风筝误》，“兰庭”演出台湾《狮吼记》，后者为部分新编的“小全本”，内蕴台湾对古典名作的现代诠释；2012年第四届由“台昆”带去一桌二椅，讲究传统唱念做表的《西厢记》与《奇双会》；2015年第六届“兰庭”挖掘继承“北昆”白云生穷生戏的表演精华，演出由《投河》《守岁》《侍酒》《团圆》等折子组成的袖珍小全本《金不换》；而“戏校”则以编剧曾永义与两岸制作群携手合作的《杨妃梦》，展现台湾原创昆曲的剧艺风姿。

钻研戏曲40余载，对昆剧格范、曲牌性格、组织联套，移宫换调与变化排场等均娴熟掌握的学术大家曾永义，以“声情词义”相得益彰的新昆曲文本，深受大陆昆坛所看重。故如《梁祝》被“省昆”移植改编，《李香君》由“北昆”移植演出，另又受邀新编创作《蔡文姬》与《曲圣魏良辅》，后者由“省昆”制作，由蔡正仁率领“梅花奖”演员联袂演出，作为第六届“中国昆剧艺术节”的闭幕大戏。虽说是同一昆曲文本，但在两岸的制作演出，因演员及制作群等不同，舞台演出景观也有所调整，恰显示了两岸昆曲美学思维的差异。2009年底台湾《李香君》到厦门与河南巡演，为因应商丘香君原乡的民情，特意将侯方域降清留辮的原剧结尾，改为两人大团圆收场，果然获得乡亲的热烈回响。

近年来台湾新编京剧的成绩，也备受大陆关注。因此编导与服装设计等制作群，也受到大陆昆坛邀请合作。如2005年“国光”抒情

京剧《三个人儿两盏灯》，被“上昆”改编为《烟锁宫楼》，由编剧王安祈重新填词，李小平排练执导。考虑两岸不同的文化观点，将原先12场次凝缩为8折，删去原先宫女间的同性情谊，而代以惺惺相惜的姊妹情，提纯摹写唐后宫女子的幽微心曲。此剧在2012年“上昆”赴台20周年时来台公演，正标举出两岸交流合作的剧艺成果。

2012年上海京剧演员史依弘与昆曲演员张军演出《2012牡丹亭》，由台湾的制作人、编剧、导演、舞美、灯光及音乐设计等联合制作。然“史张版”演出后却引发了“戏曲创新的大论战”，昆剧名家、学者与观众等提出如演员提高两个调门“昆味不正”，部分文本过于“碎片化”，加入竖琴、梆笛等伴奏喧宾夺主，舞台灯光昏暗，戏服颜色“浓墨重彩”，代表传统礼教禁锢的舞美“圆环”写实突兀等意见，甚或评论此剧类似台湾“新京剧”的表现风格等^①。这一现象提醒我们对于“重塑经典”的剧艺思维、观看视角与现代意义都应有更高层次的审慎思考。

相较于已然在昆剧演出史上铸就过历史风华，历经前辈艺术家们的文本整理与舞台锤炼，逐渐积淀为昆曲艺术“典范”，被世代承传研习的《牡丹亭》《长生殿》等经典剧目，新编昆剧可挥洒创艺的空间相对开阔。然如何制作出符合昆曲体制与艺术规律的当代昆剧，诚然也是两岸需面对的艰巨挑战，尺寸拿捏很重要。2015年上海张军昆曲艺术中心与台湾制作团队合作，以被誉为“孤篇压全唐”的《春江花月夜》传世名篇发想，创作演绎青年张若虚横跨盛唐半世纪时空，穿越仙、人、鬼三界，由爱萌发、感怀生死的《春江花月夜》，以至情笃志的人文情怀与诗意表演，在古典传统与时尚浪漫中，成为两岸合作的当代昆曲精品。

^① “史张版”《牡丹亭》演出后引发众多昆坛演员、学者与观众的热烈讨论。本文参引李峥《史依弘，张军版〈牡丹亭〉“无处不新”引热议》及《史张版〈牡丹亭〉引发戏曲创新大论战》二文，分别发表于《解放日报》2012年6月4日、6月11日。

综观新世纪以来，两岸昆坛的交流面向越发开阔频繁，“水磨”“兰庭”“台昆”“台北昆”“国光”“戏校”等剧团，屡屡受邀在“非遗”活动或艺术节中展演。而由杨振良组织的中华昆曲艺术协进会也和蔡孟珍所指导的师大昆社多所连结，前往天津、北京、上海、南京等地进行昆曲交流。如2012年“月圆两岸明——两岸昆曲交流汇演”，由北京与台湾师范大学的昆曲社团成员以清唱曲会及折子彩演同台献艺；2014年与上海华东师范大学合作学者讲座与研究生论坛，并举行“月圆两岸明——两岸昆曲传承人汇演”，由蔡正仁与蔡孟珍等联袂演出。

在政府部门、民间与校园曲社的努力耕耘下，昆曲在台湾越发显得生机盎然。如曾参与“传习计划”的成员，基于对昆曲的喜爱陆续组织社团。如2006年以研究昆曲演奏为主的幽兰曲社成立，邀请“省昆”张继青与姚继焜为表演艺术顾问，戴培德担任音乐总监，定期举行“幽兰雅韵”昆曲清唱演唱会，以网络与小区为推广平台；而2009年创立的台北昆曲研习社，则以提升自身昆曲清唱水平为目的，曾邀请张毓文、沈世华、徐达君与孙建安等大陆昆曲名家或乐师来台教学或举行讲座，举办各种昆曲传习与推广活动。2011年举办两场昆曲大师班讲座，除申请政府经费补助外，还采用公开售票方式，让观众与曲友现场聆听被誉为“小俞振飞”的蔡正仁对曲友进行俞派唱腔的教学、指导与示范，此讲座后还制为DVD贩卖，以推广昆曲演唱艺术。

小 结

20世纪90年代“解严”开放，1992年“上昆”来台演出，揭开了两岸昆坛交流的扉页；1993年起大陆昆曲编、导、演等创作与教学艺人陆续受邀来台合作编创与讲学授课，“台湾的昆剧效应/昆剧的

台湾效应”^①逐渐蔚然成形。2000年台湾昆剧首度登陆大陆“中国昆剧节”，两岸昆曲“双向交流”的通路越发扩展。而随着2004年白先勇领军文化知识精英制作的青春版《牡丹亭》、陈启德“艺文社会企业”打造的全本《长生殿》、曾永义新创昆曲文本的台湾原创昆曲《梁祝》等，由两岸编导演合作的昆曲精品陆续问世，越发催化了两岸昆曲文化的交流效应。

兼具文学性与表演性的昆剧艺术，向来即是戏曲学者所关注的研究课题。20世纪90年代以来两岸都有不少昆曲论著的刊行、学位论文的撰写、研究计划的执行、学术研讨会的召开等，为昆曲蓄积了不少学术能量。尤其近年来两岸“昆剧辞典”的编撰、“昆曲艺术大典”等工具书与“昆曲丛书”的编辑、《昆曲百种·大师说戏》的录制、昆剧艺人传记的书写、舞台艺术心得的整理、昆曲音像的出版发行、数字昆曲数据的建置等，都深具意义且影响深远，且有不少是两岸共同合作的成果。本文因限于篇幅，故不开展论述。

是以在科技网络发达、信息传播迅速、国际交流频繁、文化互动密切等全球化（Globalization）的浪潮中，期许两岸昆坛的交流合作越发蓬勃活络，持续在护持传统精髓，激励多元创新，培育年青薪苗，开发观众族群，推动学术科研，深耕昆曲文化等面向多方着力，让兼具古典与时尚，既曲高又能和众，“当代性即在传统里”的昆曲艺术，能充分发挥其“戏曲美典”的普世价值与展现多重昆韵风姿。

（蔡欣欣 台湾政治大学台湾文学研究所教授）

① 王安祈归纳“台湾的昆剧效应”表现在新观众的形成与观众结构的改变、新演员的培育与昆剧职业剧团的成立、学术研究的新气象以及剧坛审美观由现代化回归传统，而“昆剧的台湾效应”则是台湾地区对昆剧的高度重视以及主导权的掌握。参见王安祈《昆剧在台湾的现代意义》，《台大中文学报》第14期，2001年5月。