

胡忌主编

戏史辨

第四辑

中国戏剧出版社

胡忌主编

戏史辨

中国戏剧出版社

第四辑

芳洲拾翠·戏史辨(第四辑)

胡忌 主编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京金星印务有限公司 印刷

3000 千千字·850×1168 毫米 1/32 开本 200 印张 20 插页

2004 年 12 月第 1 版

2004 年 12 月第 1 次印刷

印数:1-1000 册

ISBN 7-104-01906-5/J·822 全册定价:300.00 元

目 录

“昆剧”的困惑……………陆萼庭 (1)

昆剧脚色的演变与定型……………陆萼庭 (21)

花部先于雅部辨

——质疑昆剧为“百戏之祖”“百戏之师”

诸说……………于质彬 (48)

《钵中莲》传奇年代辨证

——兼论“花雅同本”的演出……………胡 忌 (107)

昆曲——古典戏剧表演的完美体系……………李 晓 (133)

从“文本”问题看中国戏剧研究的本质回归

——兼谈韩国的中国戏剧研究…… [韩] 吴秀卿 (159)

谈传统戏剧之剧目营造

——戏史琐议之一 任光伟 (187)

池州傩戏《孟姜女》的民间信仰基础和唐戏

特征 王兆乾 (231)
假面与脸谱 周华斌 (266)
《荔镜记》三辨 郑国权 (298)
川剧高腔辨源 杜建华 (347)
两种宜黄腔：海盐支派与二黄腔本名 苏子裕 (360)

献疑于另类的中国戏剧史

——读田仲一成《中国戏剧史》 解玉峰 (376)
试谈两部昆曲大辞典之得失 张 进 (381)

编者致语 胡 忌 (388)

“昆剧”的困惑

陆萼庭

得悉联合国教科文组织把“中国昆曲”列为“人类口述与非物质文化遗产代表作”，一时的直感，说实话，是惊喜与纳闷交集。惊喜不用说，纳闷从何而来？当时我想，“为什么主其事者那么钟情于‘昆曲’一词呢？”在我的记忆里，许多前辈、师友的确都喜欢称呼“昆曲”，那是习惯于沿用旧称，由来已久，可以理解。但是，近80年来，“昆剧”之称渐见通行，特别是后50年中，“昆剧”、“昆曲”并用，其所指称，各有重点，虽不免出现混用的现象，但这一改变是好的。现在一条信息，带有那么令人瞩目的权威性，我担心很容易在正名上使人敏感起来。事态的发展果然如此。就我所见，此后不论媒体的报道，个人的专文，以及各种相关的集会，几乎无一例外地使用“昆曲”这个词，雷同一响，定于一尊；甚至为了统一用词，不惜修改历史事实，明明是“苏州昆剧传习所”，一概成为“苏州昆曲传习所”！时光确实没有倒流，眼前这一切，也算是一种进步？

“昆剧”、“昆曲”应时并用，视具体场合而定，理应如此。

由于历史的原因，它们恐怕谁也替代不了谁。诚然，“昆曲”是个资深名词，其最早出现，并不像洛地兄所说，“‘昆曲’这个称谓的流行，恐怕要到在清以后，原因可能是两条：一是乱弹（京戏）的兴起；一是近现代……”据我所知，此词至迟明代万历中期已然出现，见潘之恒（1566—1622）诗题《听杨生唱昆曲》，诗云：“板桥南岸柳如丝，柳下谁家杨叛儿。白苧尚能调魏谱，红牙原是按梁词。”（下略）此诗中提到“魏谱”、“梁词”必指水磨昆腔。诗又收入徐电发《本事诗》，徐氏有注：“景升侨寓金陵，留连曲中”云云，说明杨生所唱昆曲地点在南京。其后，“昆曲”外传，到天启、崇祯年间应已在大江南北广泛流行。题为（明）西周生著的小说《醒世姻缘传》第七十三回上有云：“到了后日，刘有源使人牵了头口，着人往程婆子家里把程大姐接到席间。穿着鲜淡裙衫，不多几枝珠翠，妖娆袅娜，通是一个妙绝的名唱，不惟惯唱吴歌，更且善于昆曲；不惟色相绝伦，更且酒豪出众。”（上海古籍出版社，1981年版，第1039页）吴歌指小曲，昆曲指昆腔唱散套、戏曲中的热门唱段。且不管小说作者西周生是不是那位颇有名气的小说、戏曲家丁耀亢（1599—1669，山东诸城人），仅就小说提供的背景材料，明末北方地区社会应酬场上已经盛称“昆曲”，那么大本营的吴中水陆繁华之区该当怎样光景，可想而知。此后，当清代乾隆年间，要找“昆曲”的书证，那就俯拾即是，如纪昀（1724—1805，字晓岚，河北献县人）的组诗《乌鲁木齐杂诗》（作于乾隆三十六年，见《纪文达公遗集》卷十四，又有《丛书集成初编》单行本，诗中谈及流放到乌鲁木齐的“遣户”善唱昆曲的自成一班），又如铁桥山人（姓李）等编著的《消寒新咏》（作于乾隆五十九年，现有周育德校刊本），还有大家更为熟知的钱泳（1759—1844）《履园丛话》（系钱氏晚年之作，刊于道光十

八年)等等,即此也要比“京戏”兴起年代早得多了。但,资深并非就是好,我倒认为正由于“昆曲”一词出现太早,给它铸就了许多不足之处,主要是它难以容纳应该涵盖的东西。这也难怪,“昆曲”这个“名”,其含金量由于历史原因再也不会增减,而其所指之“实”,是一个始终在流转变化的戏曲品种,早已由历史的调色板装点得花枝招展了,自然不是一个素朴而具局限性的名词所指称得了的。

谈“昆曲”,我们不会忘掉这样一个历史事实:昆(山)腔的新声地位确立以后,立即向两个方面发展,时髦的说法叫“抢占市场”。这两方面都具有源远流长的传统,一个叫“曲”(唱社、曲局林立于市街),一个叫“戏”(戏班,演堂戏、上庙台、跑江湖),前者荣幸地得到士大夫的青睐(只要想想文征明晚年工楷写《南词引正》一事就可以了),身分至高,“雅”的徽号就是这样慢慢地戴到头上的;后者是伶工们的世袭领地,行业落在其中,翻不了身,必须为生活而献笑,自然只沾点“雅”的边儿,而且在“清唱大师”眼里永远是“俗伶”。其实,雅俗问题还真难说,有时,雅的那么俗,俗的非常雅,此类事也是屡见不鲜的。曲、戏两个系统表面上应该是“井水不犯河水”(龚自珍的说法是“至严不相犯”),事实上暗中关系千丝万缕,相当复杂。自来有“清工”、“戏工”之说,“清工曲唱是昆班戏工的型范”(洛地语),理论上是对的,实践上要找几个佳例也不难,如清乾隆年间扬州老徐班名旦吴福田,被清曲家叶堂誉为“无双唱口”。但我认为两者之间的关系只是交流,是不能比高低的,因为它们是两种师承,两个门庭,清工以唱为专业(唱家),戏工的唱从属于戏,是以戏为专业(演员),其难易判然分明。昆剧向来无科班之说,其后续人员往往从堂名班挑选已会唱许多只曲的小孩子来培养。“昆班演员必须由清曲唱

家调教，方可得其腔”（洛地语）。这种情况只是在明代家乐里才有，如王渭台之调教邹迪光家班，黄问琴之训练冯梦祯女乐等，最可贵的是“一洗梨园习气”。家班的寿命一般是短暂的，所以我们不要把它们的艺术水准看得异常的高，也不要把它们的力量看得异常的大，家班一衰落，昆剧只有沉沦为“草台”的份儿，没有的事。一大批民间班社数十年不散地存在着，怎能视而不见呢？民间班社档次不一，凡名班专应堂戏，为了竞争，为了打“品牌”，水准不低。清工、戏工由于专业不同，其常唱曲目、常演剧目各有侧重点，《闻铃·弹词》、《寻梦》、《辞朝》、《惨睹》等，本来以坐唱为多，剧场演出却是难得的；而《打子》、《拾画叫画》、《惊变·埋玉》等，明显的剧场效果为更好。前者可以闭眼凝神地听，后者更须仔仔细细地看。人才难得，历来如此，顶尖清唱家凤毛麟角，著名的也屈指可数，这些名家当然不会上大课，只肯个别传授。到后来曲社（局）里曲友习曲还得请“拍先”（曲师、笛师），曲师们大都堂名出身，或由演员改行，一部《韵学骊珠》背得滚瓜烂熟，教的自然是戏工。再后，观念改变，不耐寂寞，曲友们大都兼好串戏，于是斗转星移，交流的结果，导致清工向戏工靠拢。同治九年（1870）出版的《遏云阁曲谱》明白声言：“变清宫为戏宫……务合投时，以公同调”（辑者王锡纯序）。这里再抄一段浦江清《清华园日记》：“与汪健君同往，汪君吹箫，许宝騄（按：为俞平伯夫人许宝驯之七弟，著名数学家）唱《题曲》，依《纳书楹谱》，声韵凄绝，胜于伶工谱也。”（三联书店，1987，第90页）曲社活动，依《纳书楹谱》唱曲已是偶一为之的余兴，可见乾隆以来曲社时尚的变化。然检以往载籍，向来是曲高戏低，曲雅戏俗，这是举“昆曲”可以带过戏剧，并在社会上造成比较普遍共识的历史原因。

我主张“昆剧”、“昆曲”并用，也不隐瞒两者选择之间的倾向性，这有我二十多年前写的小书为证。“昆剧”，当然是后起词，昆剧的“剧”，乃戏剧之意，而不是指剧本；单以一“剧”字表示戏剧之意，潘之恒使用频率很高，值得注意的是，潘氏在《鸾啸小品》里还曾用“吴剧”一词作为标题，可见已超越字面上“在苏州看戏”的意思。他提到昆山的戏班演《西楼记》不及苏州的擅场，含有推崇苏州城内戏班平均水准高之意。到清代要在乾隆年间始见“昆戏”之称，江南一带民间口头语则叫“文班戏”。民国初期，苏州全福班开赴上海大世界演出，海报上也以“文班昆戏”为号召。但是，上世纪刚跨进20年代，出现了苏州创办传习所的事，这个传习所的正式名称，到底是“昆曲”还是“昆剧”，我曾查阅过当时一些相关记载，说法不一，我也不在意。到了1981年，要举行传习所创办纪念活动，名称问题才凸显了，但连得传习所出身的“传”字辈老师也都记忆不清，各执一词，我仍不在意。直到十多年前，老《申报》全部复印面世，根据《申报》广告，疑案始告冰释，正式名称是“昆剧”，并不是“昆曲”。从《申报》上，我读到了穆藕初、俞粟庐、徐凌云三位的联名启事，这才大吃一惊，在意起来。我发现不仅广告上明确写着，是“上海昆剧保存社”为苏州的昆剧传习所募集经费，发起举办“江浙名家大会串”，而且穆、俞、徐三位的联名启事，对保存社、传习所的命名同样一律是“昆剧”而不用“昆曲”，绝不含糊。于是我推想当年办所时在命名问题上的细节：1921年，苏州创办“传习所”，在“昆曲”、“昆剧”的名称选择上有过一番小小的争执，最后挂牌定名为“苏州昆剧传习所”，苏州首创办所的曲友认可了，上海出大力的曲友也认可了，创用“昆剧”达成共识，包括昆曲泰斗俞粟庐在内。这是第一次勇敢地冲破“昆曲”的樊篱，正式

使用“昆剧”一词，带有现代意义，自不待言。这里没有随意性，而是一种很了不起的正名意识在起作用。显然，“传习”、“保存”都带有抢救的性质，抢救什么呢？很明确，是大于“曲”的“戏”，是昆剧的整体艺术。更可贵的是，这一共识一直坚持到抗战前夕。1934年，保存社举行第二次会串（梅兰芳、俞振飞即在此会串中首次合作），此旨未变。同时，苏州曲家汪鼎丞、张紫东、徐镜清、贝晋眉等发起组织“普乐社昆剧团”，也有意识地凸显“昆剧”一词。遗憾的是，其始末的积极意义如闪光点一闪之后并没有引起人们太多的关注。顺便说一下，洛地文中“当时上海有一个曲家的组织‘昆曲保存社’。是‘昆曲保存社’这个曲社的先生前辈们为了想抬高‘（昆）剧’的地位，曾经把‘昆剧传习所’（冒）称为‘昆曲传习所’”云云，不知依据什么？如确有此事，在“大会串”之前早已达成共识（有穆、俞、徐三氏联合启事为证）。

姓“昆”名“剧”的“陌生客”，抛头露面已经数十秋，最终仍让老前辈的“昆曲”占了先，为什么？

二

上节多处引述了洛地兄的话，均出自他发表在《戏史辨》第三辑的大作《昆一剧·曲·唱一班》。我仔细拜读一过，深叹其用心良苦。全文两部分，前“破”后“立”。后者旨在建构一种“民族戏剧”，而以“昆”为主要参照系，这是一个绝大的题目，我从来没有想过，我常是想好了的也未必写好，何况从没想过，再说“民族戏剧”、“传统文化”在我看来都是说不清的模糊概念，所以对此大题目不敢置一词。前者的“破”，与拙文题目有关，也正是我读了感到困惑的地方，愿意参加讨论。但是说实

话，我还是没有读懂这样“破”的必要性，难道非此不足以过渡到后面的“立”？

我读了作者所下的四个断语，原本以为谈的是正名问题，再想，不对。由于昆剧、昆曲……都是“没有的”，所以全文仅保留一个“昆”字来论述，而“昆”的正解为“昆班”。如说正名，恐怕是不会这样立论的。我又揣测作者本意，“破”了以后，留下的是他所十分珍惜的实体（一副能演出“传奇与杂剧”的戏班），要“实”不要“名”。不知道对不对？我感到前部分很难读，因为文中处处与平常我们熟悉的约定俗成的说法对着干。“昆”是一个单字，或者说是个简称词，只在一定语境下才有意义，比如要编一本戏曲简称字典，“昆”作为简称词收入，其义项的顺序依据ABC常识，只能是1 昆腔，2 昆曲，3 昆剧，4 昆班……，这四个义项都是约定俗成的，而且有环环相扣的关系，如要解释完全，还得加字，如“昆（山）腔”、“昆（腔唱的）曲”等等。现在作者把“昆”作出惟一的正解“昆班”，恐怕会带来麻烦。且不说全文有无数的“昆”字，做得未必能字字恪守这个正解，只看作者郑重其事地下的断语，就会发现这是“一桩非常奇怪的事”。“昆”是什么？“昆是戏剧演出组织——班社”。他的“友人”提出“抗议”，我觉得抗议有理，因为这个断语离开作者个人话语本来是不通的，作者后来加了一个字，变成“昆班是戏剧的演出组织即班社”，“昆班”是个旧词，今天已不通行，即使旧时的观众偶尔提到“昆班”，指的也是“戏”，他们关心戏班组织干吗？但对“昆班”是班社组织自然一清二楚。那么，这个断语有什么新意呢？如果再问，“是戏剧的演出组织即班社”的主语为什么不是“戏班”而是“昆班”呢？“昆”是什么？那就有陷入同义反复的危险。当然，作者之所以要“破”昆剧、昆曲之称，主旨在引出“昆班是我国民族戏剧

的演出组织”这句话。何谓“民族戏剧”？作者在后文更完整地重复这句话时，在“民族戏剧”后加上夹注：“（传奇和杂剧，世称昆剧之剧）”，意思就很明白了。上文说过，我不知怎么确定“民族戏剧”这个概念，不懂，只好打住。

“昆剧是没有的”，是作者下的三个引人注目的断语之一，也是最主要的。作者提出三个方面的情况作为判断的论据，其实着重谈的只有一个方面，即“昆没有自己的剧”，故作为“昆剧”之剧是没有的。其说有三点，归纳如下：1 所谓昆剧，并不只演“传奇和杂剧”，还演“杂戏、时剧、新戏”；2 就是昆剧所演的传奇和杂剧，如《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》及《单刀会》等，“没有一本是昆自身所可能产生的”，“没有一本剧作是专门为昆而写作的”；3 “演出传奇和杂剧的，并非只有昆班，更大量的是遍布南方十余省的数十路高腔”。

我们注意到，作者下的三个断语都是全称否定判断，这是要冒很大风险的。就拿“昆剧是没有的”来说，你能保证，晚明的时候，传奇创作多如牛毛，竟然“没有一本剧作是为昆而写作的”？不说古的，说近现代，“传”字辈从“新乐府”到“仙霓社”（遵守作者设定的论文的下限）所能演出的数十本传奇（当然多的是散出戏），难道“没有一本剧作是为昆而写作的”？清初的苏州派曲家是一批靠编戏为生的专业剧作家，朱素臣《秦楼月》传奇第十八出《得信》帮闲陶吃子有一段独白：“我老陶近日手中干瘪，亏了苏州有几位编新戏的相公，说道老陶你近日无聊，我每（们）各人有两本簇新的好戏在此，闻得浙江一路也学苏州，甚兴新戏，拿去卖些银子用用，归来每位送匹绵绸，送斤丝绵便罢，只算扶持你。我快活透了，拿了几本新戏，连夜趁船，竟到湖州。”苏州剧作家写的新戏是为“昆”编写的吗？也有旁证。苏州织造李煦给康熙帝打报告，说

他寻得几个女孩子，要教一班戏送进，只是在苏州，“昆腔颇多”，要寻个弋腔好教习却难（《李煦奏摺》，中华书局，1976，第4页）在这样时尚氛围下，为昆腔写新戏，恐怕不是一本两本吧？我一边准备像小学生那样做答卷，一边也自觉好笑。要取得怎样的资格才算“昆剧”，本来早已由历史作出鉴定，有实实在在的鲜活的业绩、样板放在那里，相形之下，作者设定的条条杠杠显得缺乏实践意义。且看第一点。

第一点责难的是昆剧的“杂”。首先，作者那种要求不含一点杂质的“纯”的看法，是很令人吃惊的。不要说戏剧史找不到那种凝固的“纯”，就是思想史、学术史上恐怕也难以找到。昆剧剧目中，我们看到的是不断变化的东西，其赖以安身立命的，自然是南曲传奇作为它的基本剧目，但随时尚而适当吸取别的声腔剧目，却也是必走之路。《百花赠剑》、《贩马记》系近代才吸取的吹腔戏，其实昆班很早就引进了《山伯访友》，可见自具传统；乾隆年间则又增加几出著名的“时剧”。就算是“杂”吧，也要讲比例，不过几十分之一的“杂”，岂能以此为由，推倒主体？这是一层意思。其二，问题不在“杂不杂”，关键之点在于能“化不化”，昆剧史上的“昆化”工作是非常有成绩的，最好的例子是《思凡·下山》，源出《尼姑下山》和《僧尼会》，本是两出民间小戏，当然也不是用昆腔唱的，但你现在能把它从昆剧的传统剧目中剔除吗？再说作者着重举例的《贩马记》，此戏入昆还是近现代的事，“全福班”没有这出戏，“传”字辈在“新乐府”时代顾传玠、朱传茗演此有名（《写状》全出还灌有唱片）。余生也晚，没有观赏过顾、朱二位当年的杰作，不好瞎说。但此戏也是俞振飞的代表作，自上世纪40年代起，我倒是前后观赏过不下十余次。俞氏饰的赵宠，昆的色彩、味道特浓，即使唱的是吹腔，在细小处也有独到的处理，

这与一般京剧小生的演法大异其趣，因此使京剧观众有耳目一新之感。此戏进入《振飞曲谱》顺理成章，不过这样说已涉及第二点的内容。

第二点断言昆剧所演剧目，都不是“昆”自身所产生的，没有一本剧作是专门为“昆”而写作的。并举例说《琵琶记》是南曲老戏，《单刀会》是北曲老戏，《牡丹亭》、《长生殿》原不为昆腔而作（后者不知作者手里有什么过硬的证据）。作者在这里用的是剔除法，好比《封神演义》中所描写的，剔骨还父，剔肉还母，自然失去了好端端的哪吒的具象。根据作者设定的条件，昆剧史上只好出现这样的画面：当年提倡昆腔新声有志于组班演出的精英们，罗致了一批写戏高手，为这个“新声”打造一大批新戏本子，于是开锣演出了原汁原味的“昆剧”。画面固然美丽，历史并非如此。昆剧史上少见原创性，触目皆是承继性，就算有这么一批精英们，组班演出时头脑里的“市场经济”促使他们首先想到的，不是要冒风险的创作，而是选择观众欢迎的稳定性剧目，《琵琶记》、《单刀会》应是首选。两者也有不同，前者代表一大批老戏改用新腔来唱，后者则是一种必要的点缀。——因为北曲名剧能演出而脍炙人口的已所存无几了，物以稀为贵，当时必然标榜按原貌不动。新声面世，第一阶段的常演剧目应该是这样。《琵琶记》、《荆钗记》等老戏的演出，直到上世纪30年代末“传”字辈“仙霓社”，贯穿整个昆剧史，保存得仍然非常完好，这就是常演常新的道理。演艺圈里素有“唱煞《琵琶》，做煞《荆钗》”之称（此谚最早见于《审音鉴古录》），今传老曲师殷淮深抄藏的两记曲谱，都是全记本，非常有名。《琵琶记》接近“六十种曲”本，其昆腔曲谱自来被称为经典之作。《荆钗记》却不同于“六十种曲”本，而十分接近更早的《原本王状元荆钗记》。艺人们在乎的是戏好，不在乎

是什么本子，是谁编写的。戏是老戏，演出上通体是长期以来形成的“昆剧”的面貌，取得“昆剧”的资格，有这一点就足够了。《单刀会》也在变，我手头正好有一本1935年北京谷音社第三次曲集的剧目说明书，其中《刀会》介绍，语约而精，抄上一段：“从弦索翻为昆腔，自多改易增删之处，已非古本。但[新水令]、[驻马听]皆仍汉卿原词，略无改动，雄伟自不可磨灭矣。红净戏难唱，而此剧锣鼓尤繁。”这样的格局并非一蹴而就，乃逐渐形成，取得归入昆剧常演剧目的资格，有这一点也完全足够了。承继性绝不排斥新鲜感，随着传奇创作的繁荣，选择的空间大增。且不管汤显祖的意念中是为什么腔写作《牡丹亭》的，事实是由此陷入了士大夫时尚的大海，身不由己，相距《牡丹亭》问世未久，“太仓相公”王锡爵的家乐就以昆腔推出这本新戏了。为什么如此之兴冲冲，如此之有信心，因为王氏清客中有一位赵瞻云，乃魏良辅嫡传弟子（见王瑞国《送曲师苏昆生序》），由此一家“捧心”，百户效颦。本来还只是知识分子娱乐圈里的新鲜事，一般民间戏班并不看好《牡丹亭》（这有李渔的话为证），但热潮袭来，势不可挡，出于“生意眼”，民间戏班也跟着凑热闹。从此《牡丹亭》改本纷出，一直到清代中叶舞台上的复归于汤氏原剧原词，一字不动，可以看出竞争的剧烈。“吟香堂”有《牡丹亭全谱》，“纳书楹”亦然（只删去了一出《虏牒》，舞台上要稍打折扣）。这样，还不能说《牡丹亭》是“昆”之剧么？《长生殿》原是昆剧史后两百年中的一张王牌，始终作为一部“闹热牡丹亭”傲视昆坛，同样“吟香堂”有全谱，“纳书楹”选了三十一出，只好算准全谱。舞台上呢？有一个事实却被大家忽略了，苏州老曲师殷淮深抄藏曲谱中有一部《长生殿曲谱》，这是梨园传唱的全谱本，也是昆剧弥足珍贵的演出实践的见证。

至于第三点，“演出传奇和杂剧并非只有昆班……”这是一个很老的问题了，上文已提及50多年前一些治戏曲史而又喜欢昆曲的老先生大都言必称“昆曲”，认为“昆剧”是没有的，所持理由就是如此。随着“剧种”说的通行，他们也就默认了两“名”并用以指“实”。“昆曲”之称得以成立，以至通行，主要由于好处多：便于指称研究，一也；昆剧之剧为戏剧之剧，并非专指剧本之本，外延宽泛，内涵丰富，符合戏曲演变的游戏规则，二也；昆剧非常强调自身的风格特点，非常重视“昆化”工作，三也。即以剧本言之，传统昆剧的底本大多是明清传奇。这些出于文人之手的剧本搬上舞台时，曲文说白，结构穿插，经过梨园删削移挪，已非原貌。梨园之所以这样做，是受演出习俗、观众对象、欣赏心理等的制约，与作家写戏时相对自由的环境毕竟有所不同，因此，可以说昆剧演出的明清传奇都是删节本。剧作家逞才抒怀，追求作品的完整性，可惜真正熟悉舞台艺术的作家太少了；梨园则有苦说不出，两家永远谈不拢。比如《牡丹亭》的经典出目《惊梦》，昆剧演出自然相当接近原作，但其演出本为《游园·堆花·惊梦》，还多出一套曲子，就成了昆剧的本子。再如《问路》，完全成了昆剧净丑小戏的吴语噱头，与原作第四十出《仆侦》对勘，可见昆剧化的意趣。反之亦然，《焚香记》的敷桂英移植了川剧极长极长的水袖；要是“化”不得法，便不能视之为昆剧。

说了半天，主要是想强调，昆剧是个艺术整体。在这个整体里，包含据以为演出脚本的“剧”，这个“剧”已与传奇原本有差异，更包含一系列为“剧”服务的、各个行当各具特色的“唱念做打舞噱”，并由规范化建立起自身的风格。昆剧艺术的整体性是由历史演变而来、长年累月形成的，其凝聚力、体系性不是随意可以分割化解的。