
March 2021

Chinese Peking Opera Anthology: A Text-Centered Study of Peking Opera

Dongdong Li

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



Part of the [Aesthetics Commons](#), [American Studies Commons](#), [Chinese Studies Commons](#), [Classics Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Dongdong. 2021. "Chinese Peking Opera Anthology: A Text-Centered Study of Peking Opera." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (2): pp.33-42. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss2/4>

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.

看似平易实艰辛

——五四反思与王元化京剧观的形成

李 伟

摘 要: 在王元化百年诞辰之际重温他的京剧观,特别有意义。他从文化遗产的角度对京剧的振兴与发展所作的思考很有价值。他认为在道德观念上,京剧是中国文化大传统向小传统传播的媒介、载体;从表演体系看,京剧体现了中国传统艺术的比兴的思维方式、心物交融的抒情方式和在创作与欣赏中善入善出的行为方式,形成了“虚拟化、程式化、写意型”的完整体系。因此京剧的振兴与发展应当坚持在继承基础上创新的方针。王元化的京剧观的形成经历了漫长的过程,主要是在“五四”反思的基础上,对“五四”新旧戏剧论争以及新中国戏曲改革实践进行反思的结果。尽管关于京剧改革的议题,王元化的思考尚有引而不发、破而未立之处,但这并不妨碍我们沿着他的思考继续探索。

关键词: 王元化;京剧观;道德观念;表演体系;戏曲改革

作者简介: 李伟,南京大学文学博士,上海戏剧学院教授。主要从事戏剧理论与批评、20世纪中国戏剧研究。通讯地址:上海市华山路630号上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部200040。电子邮箱:leeway1975@qq.com。本文系国家社科基金艺术学重大项目“戏曲现代戏创作研究”[项目编号:18ZD05]阶段性成果。

Title: On Wang Yuanhua's Ideas of *Jingju* and His Reflection on the May Fourth Movement

Abstract: It is extremely meaningful, on the occasion of the hundredth anniversary of Wang Yuanhua's birth, to restudy his ideas of *jingju*. Wang's thoughts on the revival and development of *jingju* from the perspective of cultural heritage are highly valuable. He believes that, in terms of moral ideas, *jingju* is a medium and vehicle in disseminating grand traditions of Chinese culture towards smaller traditions. Meanwhile, considered as a performance system, *jingju* embodies the “*bixing*” mindset, the lyrical expression with mind-object interaction, as well as the flexible distance-immersion dynamic among performers and spectators. This results in a complete system of “virtuality, conventionalization, and ideographics”. He therefore maintains that the guideline of the revival and development of *jingju* should be innovation based on inheritance. Wang's views on *jingju*, which underwent an enduring process, primarily stemmed from his reflections on the controversy of new and old theatre during the May Fourth Movement and the subsequent reforms and new practices in *xiqu*. Although Wang's thoughts on *jingju* reform are more preliminary than active, less constructive than destructive, they indeed point a direction for further reflection.

Keywords: Wang Yuanhua; ideas of *jingju*; moral ideas; performance system; *xiqu* reform

Author: Li Wei, Ph. D., is a professor at Shanghai Theatre Academy. His research interests cover dramatic theory and criticism and Chinese theatre in the 20th century. Address: Journal of *Theatre Arts*, 630 Huashan Road, Shanghai 200040, China. Email: leeway1975@qq.com. The article is supported by the Major Project of National Social Sciences Fund for Art (18ZD05).

王元化是当代著名思想家、文艺理论家,同时,他还是一个戏剧爱好者:既是莎士比亚迷,又是契诃夫迷,还是戏曲(特别是京剧)迷。他以思想家的深邃和文艺理论家的敏锐所发表的关于戏

剧的见解,往往能独辟蹊径、别开生面、发人所未发,具有特殊的理论价值。在王元化百年诞辰之际,重温他的戏剧思想,感受他的学者风骨,从中获取启迪与力量,是一件十分有意义的事。

王元化在戏剧方面最为重要的贡献是将京剧视为中国传统文化的重要载体和中国文化大传统向小传统传播的媒介,并将京剧的表演体系概括为“虚拟性、程式化、写意型”九个大字,在此基础上提出了关于京剧振兴与发展的意见“只有掌握了京剧的虚拟性、程式化、写意型这一表演体系特点,才能去进行改革创新。”(王元化,《清园近思录》242)这个道理看似平易,然而得来实在艰辛。它是王元化在经过长期的观察、思考后对“五四”新旧戏剧论争的回应,是王元化“五四”反思的重要组成部分,也是京剧理论研究的重要收获。

—

王元化京剧观的形成经历了一个漫长的过程。

小时候,他和大多数人一样,看京剧只是看热闹。他回忆道:

我五六岁时被喜爱京剧的外祖母经常带到剧场看戏,往往不到终场即已昏昏入睡,散场后由家里人抱着回家。有好一阵,如果不是孩子爱热闹的心理,我对剧场中刺耳的锣鼓喧哗是难以忍受的。我也害怕老生或老旦一直呆坐着呆站着大段干唱。我看武戏开打才感到有点意思。但我并不懂功架身段,只知道黑花脸杀出红花脸杀进,打旋子,翻筋斗,耍枪花……这些近于杂技式的功夫。后来年岁渐长,在较长的看戏过程中,由于耳濡目染、潜移默化,也由于大人和同学在闲谈中无形点拨,才逐渐习惯于那以程式作为写意表现手段的京剧语言,才喜欢上京戏。(王元化,《清园谈戏录》80—81)

从看热闹到懂得欣赏京剧,这个过程大概花了十几年时间。1938年,王元化参加革命。那个时候,他才十八岁。由于受到“五四”思潮对旧道德和旧文化采取批判态度的影响,他并不敢公开喜欢京剧,那时候的主要兴趣是“浸透着人文精神的西方十九世纪文学”以及中国鲁迅的小说与杂文(王元化,《九十年代反思录》301—302)。“五四时期,是把旧道德旧文化作为封建糟粕的。其余波一直影响后来。三四十年代,我和我的一

些朋友也是如此。我们都是五四时代的儿子,对五四时期的各种观念,不论什么,一概奉行不渝。”(《清园谈戏录》120)“‘五四’以来新文艺阵营的人多持这种态度。我本人也有过同样的经历,几达十余年之久。”(31)

到了20世纪50年代,由于工作的关系以及风气的影响,他才开始公开地喜欢戏曲。“解放后,举行了几次戏曲会演,我们才改变了,[……]那时候,夏衍在作协党组会上感慨地说,中国戏曲是很好的遗产,但他过去一直对它抱有偏见[……]那时我们反对传统戏曲是自以为在坚持进步,坚持科学,坚持新潮流。”(120)经过了这样的转变后,他也偶尔写一些戏剧评论。这期间留下的几篇戏曲评论文章,都是关于汉剧、川剧、秦腔等剧种的,并没有关于京剧的评论。在其中一篇对汉剧《宇宙锋》的评论中,有一两段话和同名京剧进行比较,他还把京剧的“程式化”当作僵化的形式主义予以贬低。而且从评论的角度和标准来看,这些评论主要是关于思想内容、人物塑造、情节结构的,比较强调内容的斗争性、人民性与表演的真实性、生活化,实际上反映了作者还是用当时占主流地位的话剧的斯坦尼斯拉夫斯基体系来考察戏曲。^①

从1955年开始直到1979年平反,王元化断断续续地受到各种政治运动的冲击,没有留下多少关于看戏的记录。大概能够接触到的最多也就是样板戏。这为他今后的反思积累了素材。1979年他重新出来工作,于近十年之后的1988年发表了一篇访谈,深入解剖样板戏,引发广泛关注。他深刻地指出:样板戏作为文化统治的构成部分是和成为我们整个民族灾难的“文化大革命”紧紧联在一起的,样板戏里的个人崇拜、斗争哲学蕴含着“文化大革命”的精神实质(75、69)。这篇访谈主要是从思想内容和创作方式上解剖样板戏,同时也花了不少篇幅谈到对京剧艺术本质的认识。他认为京剧是“以虚拟性程式化为手段的写意表演体系”,“京剧的唱念做打,以及包括服饰、道具、布景等等的虚拟性、程式化,不是公式化,也不是象征化,而是一种具有民族艺术特点的写意型表演体系”(84、82)。至此,“虚拟性、程式化、写意型”的表演体系理论呼之欲出。到了90年代,经过进一步反思,他的思想更加系统、成熟,终于到了1995年底,他写成了《京剧与传统文化丛谈》一文,集中而完整地表达了他的京剧观。

他开宗明义地写道“京戏无论在表演体系上或在道德观念上,都体现了传统文化精神和和

统艺术的固有特征。”(3)在道德观念上,京剧是中国文化大传统向小传统传播的媒介、载体;从表演体系看,京剧体现中国传统艺术的比兴的思维方式、心物交融的抒情方式和在创作与欣赏中善入善出的行为方式,形成了“虚拟化、程式化、写意型”的完整体系。因此京剧的振兴与发展“不问出于怎样良好的动机,都不应使京剧丧失它所以成为京剧的本质规定性。一旦失去它的本质规定性,它也就不再存在了。发展京剧和引进外国戏剧的优秀成果,是为了京剧本身的建设,而不是使它变成不是京剧的另一种东西”(30)。他还列举了大量的正反两方面的例子证明,遵循这九个字规律的改革就能成功,反之则没有不失败的。

王元化的观点和梅兰芳“移步不换形”的戏改思想完全一致,正如他自己说的“京剧改革,我以为还是应当遵守梅兰芳说的‘移步不换形’这一原则为好,虽然梅先生生前为此遭到浅人妄人的责备,但真理是在他这一边的。”(60)(梅兰芳)不过是说要继承中国传统艺术精神,并遵循传统艺术的固有特点,即后人把它归结为虚拟性、程式化、写意型的表演体系。”(64)

这是王元化关于京剧问题的总结之作,发表后在学界产生了很大反响,和1988年发表的长篇访谈《谈样板戏及其他》前后辉映,分别代表了他在80年代和90年代的思考,其间既有联系和发展,又有不同之处,堪称双璧。联系在于,这些思考都把京剧的艺术形式和思想内容联系起来谈,都谈到了京剧的特点及京剧改革问题;发展在于,前面80年代谈及的京剧诸多特点在90年代被最后概括为“虚拟性、程式化、写意型”的表演体系;不同之处在于,80年代重点在样板戏,从样板戏与政治的密切关系否定京剧改革的思想内容。反思样板戏有批判“文革”的意义,与80年代的思想解放是相呼应的。90年代重点在传统文化,从京剧与传统文化的密切关系出发,不主张轻易改革。这与90年代传统文化的复兴思潮也是呼应的。

二

王元化的京剧理论,是建立在对“五四”的反思基础上的,是对“五四”新旧戏剧论争的回应,也是对新中国戏曲改革实践的反拨。

所谓反思,并非对过去形成的观念的彻底否定,而是在新的条件下对既有观念的重新估价。在王元化看来,反思“是出于一种忧患意识,以一

个知识分子的责任感,对过去的信念加以反省,以寻求真知。这种反省之所以发生是鉴于自己曾经那么真诚相信的信念,在历史的实践中已露出明显的破绽”(《九十年代反思录》78)。熟悉王元化的学人都知道,他一辈子经历了三次反思。第一次是20世纪40年代对苏联传来的“社会价值与艺术价值二元论”的反思(王元化,《文学沉思录》66-67)。第二次反思是从1955年开始,他在被隔离的时候,开始读黑格尔的著作,从中汲取了精神的力量,重建了对启蒙理性的信仰,建立起对人类进步的信念和信心(王元化,《总序》2-9)。第三次反思是20世纪90年代以来展开的对黑格尔、对五四、对启蒙理性的反思。“第三次反思是重在对于启蒙思想的反思,是对于认识论的反思。”(吴琦幸64)他意识到了启蒙理性所推崇的人的认识、人的力量、人的理性的力量其实是有限的,从而多了一份怀疑,少了一份信念。

第三次反思内容深刻、意义重大,对王元化来说最为重要,对其京剧观的最后形成也至关重要。其中对“五四”的反思和京剧问题直接相关。对于“五四”,主流的评价是充分肯定其“爱国、民主、进步”的精神,但对其中负面的东西多不予置评,甚至讳莫如深。然而“五四”是一个复杂的多面的存在。王元化先生在反思的过程中,发现了“五四”对中国人精神生活至今存在诸多负面影响。一方面,他承认“五四”的个性解放精神、人道精神、独立精神、自由精神都是极珍贵的思想遗产,是我们应当坚守的文化信念。但是另一方面,他发现在现实生活中,群体意识代替了个性解放,集中代替了民主,暴力代替了人道,意气用事代替了理性思辨,绝对主义代替了科学思维,民主和科学长期流于口号并未生根,独立人格、自由思想踪迹难觅。更为严重的是,在思维模式和思想方式方面,“五四”时期所盛行的意图伦理、激进情绪、功利主义、庸俗进化观,却依然大行其道,通行无阻。所以他指出“今天不是简单地完全按着‘五四’的道路走。‘五四’未完成的任务应当继承,但是‘五四’思想需要深化,而不是重复。”(《九十年代反思录》130)

他所指出的思维模式和思维方式的问题,在当年的“五四”新旧戏剧论争中就有突出的表现,在后来的戏曲改革、今天的戏曲创作中也依然存在。比如说“意图伦理(即在认识论上先确立拥护什么和反对什么的立场,这就形成了在学术问题上往往不是实事求是地把考虑真理是非问题放

在首位) ”^② ,通俗地讲 ,就是屁股决定脑袋、立场决定观点 ,而不是相反。在当年的新旧戏剧论争中,《新青年》派就是先确定了要把传统戏曲(“旧戏”)当作旧道德旧文化批倒,而并不去研究传统戏曲的实际,由一批完全不懂戏曲为何物的知识分子发难,把戏曲否定得一无是处。在后来的戏曲改革中,也是先要把立场端正到“为工农兵服务、为社会主义服务”上来(“改人”) ,然后就能自觉地改掉传统剧目中所谓的“糟粕”,达到“净化舞台形象”的目的(“改戏”)。而在今天的戏曲创作中,何尝不是先确定要讴歌的对象,也不管这个对象有戏没戏,适合于哪一剧种,然后就去申请经费、组织创作力量了? 又比如说,“激进情绪(指态度偏激、思想狂热、趋于极端、喜爱暴力)”,当年“新青年”派的代表人物,就是把西式戏剧捧上天,而把传统戏曲踩在脚下(周作人就曾倡言“中国旧戏之应废”(周作人 45)。今天也不乏走向另一个极端的保守派,认为最好的、最纯粹的京剧在老三鼎甲时代,今天的都变味了;认为京剧的美在于它的形式和技巧,就是唱念做打,唱什么并不重要。再比如说,“功利主义(使学术失去其自身独立的目的,而作为为其自身以外目的服务的一种手段)”,陈独秀 1904 年所谓“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大教师也”“惟戏曲改良,则可感动全社会,虽聋得见,虽盲可闻,诚改良社会之不二法门也”(三爱 698、699)的观点实为 1918 年在其主编的《新青年》上展开新旧戏剧论争的指导思想。通过戏曲改良以开启民智、唤醒民众和后来通过戏曲改革以宣传政策、教育群众是一个思路,这是毋庸置疑的事实。还比如说,“庸俗进化论(僵硬地断言凡是新的就必定胜过旧的)”,当年就认为话剧一定比戏曲先进,要用西洋式的新剧取代旧剧。如胡适就倡言“文学进化观念与戏剧改良”,认为脸谱、嗓子、台步、武把子、唱工、锣鼓、马鞭子、跑龙套等都是历史的“遗形物”,“这种‘遗形物’不扫除干净,中国戏剧永远没有完全革新的希望”(胡适 14);钱玄同也说“要中国有真戏,这真戏自然是西洋派的戏,决不是那‘脸谱’派的戏(钱玄同 6)”。王元化批评道“有些人长期以来受到新的一定胜过旧的这种庸俗进化观的影响,坚持京剧是旧的、落后的,认为西方现代戏剧才是新的、先进的。我不赞成这种看法。”(《清园谈戏录》31)今天这种观念得到了一定程度的扭转。

在许多具体的问题上,“五四”也有值得反思

的地方。比如“五四”对待传统文化的态度,“过去我和大家一样,把纲常名教笼统地看作是封建糟粕,是不值一顾的。但道德伦理是中国传统中最根本的问题。[……]如果抽掉伦理道德的内容,中国文化传统也就只剩下一个空壳了”(《九十年代反思录》41)。他发现,“五四”是反传统的,但不是全盘反传统,“五四”所激烈反对的是在传统中占重要地位的儒家学说以及在大众文化中占重要地位的京剧,而对庄子、墨子、韩非子以及小传统中的民间文学并不反对。不仅如此,墨学和佛学唯识论在“五四”时期还是国学研究方面的两门显学(127—28)。与此紧密相连的是对待西学的态度。当时,在陈独秀、胡适等精神领袖身上都存在一种浓浓的唯西方标准是从的全盘西化的心态。王元化反思道“我不认为‘五四’时期对待西学的态度及吸收西学的方式都是天经地义不可更改的。我认为那时以西学为坐标(不是参照系)来衡量中国文化,是和国外那时盛行的西方文化中心论有着密切关系(‘五四’时期陈独秀即称西学为‘人类公有之文明’),二战后西方批判了西方文化中心论,而提出多元化的主张。”(132)对这样一些“五四”问题的反思使他加深了对传统的敬畏和尊重,特别是对京剧在“五四”时期受到的不公正对待大抱不平。正是在这样的背景下,他写出了《京剧与传统文化丛谈》一文,有为京剧正名之意。他从传统文化的角度看京剧,既注意到其在道德观念上与大传统的关系,探讨它的继承问题,也注意到其在表演体系上与比兴传统的关系和与西方写实型戏剧的不同,探讨其发展的可能。他对当时在论争中处于下风的张厚载“假象会意,自由时空”观点的汲取^③,可见他并不排斥“五四”遗产中积极的合理的一面。

除了是对“五四”新旧戏曲论争的回应之外,这篇文章也是对新中国成立以来政府所推行的戏曲改革政策的反拨。关于戏曲改革,王元化并不是一概否定,只是对那种不尊重、不遵循传统戏曲规律的,为了某种意识形态需要而进行的改革做法不能认同。他说“解放后抢救了一些濒临灭绝的剧种(包括昆曲这样历史悠久在传统艺术中具有重要意义的剧种在内),这确是一件好事。可是,在发掘并整理传统戏剧开始不久,就形成了一种可以称为意识形态化的戏改理论。改革并不是坏事。然而这里所谓改革,不是指根据传统戏剧本身规律所作的改进。这里所说的戏改是带有强烈意识形态色彩的,即按照某种意图伦理,用现

在的价值标准去改造过去历史条件下所形成的传统戏剧。”(《清园谈戏录》63) 可惜的是,新中国成立初期的戏曲改革,从一开始就是为了通过“改戏”达到“改人”的目的,在执行的过程中产生了不少粗暴的做法,并且越来越和政治捆绑在一起,最终对戏曲生态与戏曲遗产都造成了不小的破坏。王元化作为过来人显然是看到了这一点,故而有感而发。

王元化的京剧观是“五四”反思的产物,是“五四”反思在戏剧领域的重要成果。对“五四”思维模式的反思,奠定了他反思京剧问题的思想基础;而从“五四”新旧戏剧论争到20世纪末近百年的戏曲改革实践则为他提供了丰富的正反两方面的例证,使他的思考深深地立足于中国大地。

三

中国戏曲历史悠久,剧种繁多,博大精深,像中国文化一样是一个独特的、复杂的、自足的系统。如何用简明扼要的表述来清楚地向世界介绍、解释、说明这个系统,是一个迄今尚未圆满解决的难题。从王国维“以歌舞演故事”的定义开始,试图对中国戏曲的特征进行概括的就不乏其人。比较有影响的如齐如山的“有声必歌、无动不舞”,张厚载的“假象会意、时空自由”,张庚的“综合性、虚拟性、程式性”,阿甲的“虚拟的时空、严格的程式、写意的境界”,董健的“乐本位”,叶长海的“总体性、剧场性、写意性”,等等^④。在众多的概括中,从表演体系的角度来描述的,以笔者目力所及,北有郭汉城先生,南有王元化先生。

郭汉城说“戏曲是我国的一种古老戏剧艺术,它有一切戏剧艺术的共同规律,又有自己的特殊规律,有一个完整的表演体系。这种特点是随着我们民族长期历史发展和审美发展而形成的,如虚实结合,形神兼备,高度的程式性,时间、空间处理灵活等。”(郭汉城,《戏曲改革》32)他还认为,中国戏曲的表演体系是以程式为核心的。“戏曲综合艺术中的音乐、舞蹈这两种主要因素,是有节奏性、程式性的,因此,其他各种因素都要提炼成节奏鲜明的程式,以求得和谐和统一。所以程式是把各种艺术因素综合起来的一种特殊的方法。[……]凡是要综合到戏曲艺术中来的,都必须化为程式,绝不允许自然形态的东西存在。程式是戏曲艺术的细胞,全部程式构成了戏曲艺术的肌体。可以说,没有程式,就没有戏曲这种特殊的综合艺术。”

(郭汉城,《戏曲剧本》20)他进而认为,戏曲要发展,就要能表现现代生活,其中最关键的就是要化用旧程式、提炼新程式,把表现对象纳入戏曲的程式体系中来。尽管程式的创造困难重重,而且远远跟不上时代的变化,但毕竟也为传统戏曲表现现代生活提供了一条思路,具有很强的实践性。

王元化关于中国京剧“虚拟性、程式化、写意型”的表演体系的概括,是在继承了前人研究成果基础上的再创造。“虚拟性”不用多说。“程式”最初是“国剧运动”的主将赵太侗用来指戏曲中一些约定俗成的规范动作的。而所谓程式化,就是彻头彻尾,彻里彻外,没有一样自然形态的东西。曾有相当一部分人主张“要程式,不要程式化”。翁思再认为“元化先生不回避‘化’,是基于这样的考虑:京剧表演是一种‘程式思维’(阿甲语)。程式当然可以活用、发展,可以根据内容的需要进行创造,但在舞台上所呈现的,总是程式与程式、技术与技术的不断连接”(翁思再 19)。有坚持和肯定“程式化”的意思。“写意”,化自张厚载的“假象会意”,后来余上沅和程砚秋都予以采用,特别是黄佐临也于1962年用“写意戏剧观”来总结他的戏剧理论。翁思再认为“王元化在此处改‘写意性’为‘写意型’,把侧重点从对性质的肯定移向对形态的规范;又因与虚拟性程式化并提,称写意型读起来更能上口了。”(翁思再 20)这当然是对的。但关键的是,这三个词的重心在“写意型”这个词,“虚拟性”“程式化”是手段和路径,“写意型”是目的和归宿。他所谓“京剧以虚拟性程式化为手段的写意表演体系”的表述中已有透露,主次是很清楚的。这就把戏曲和写实型的话剧表演体系区别开来了,也和郭汉城以程式为中心的理论认知是不一样的。郭、王虽然都涉及了虚拟、程式、写意等范畴,但两人理论的重心明显不同。前者更方便用于创作实践,而后者更适用于审美鉴赏。

当然,严格来说,这个表演体系的概括也不是完全没有问题的。王元化概括的是京剧的表演体系,而不是戏曲的表演体系。这个概括明显不能把京剧和其他剧种区别开来。龚和德就指出了这一问题“如果停留于虚拟性、程式化、写意型,只能把戏曲同写实派话剧区别开来,却无法把京剧同昆曲以及高腔、梆子等声腔系统的诸多戏曲剧种相区别,也无法说明在皮黄系统中何以京剧一枝独秀。”(龚和德 82)如果用它来指全部戏曲的表演体系,“程式化”一词就不是很贴切了,因为

版社 2000 年版。第 127 页。

③ 查张厚载的《我的中国旧戏观》一文,有将中国戏曲的规律概括为“假象会意”之处,但无“自由时空”之说,“假象会意,自由时空”这八个字是王元化根据张厚载的意思提炼出来的。张厚载文及王元化文分别见翁思再主编《京剧丛谈百年录》,石家庄:河北教育出版社,1999年。第26—31页,第19、20页。

④ 此处所列各家观点,分别见诸王国维《戏曲考原》,《王国维戏曲论文集》,北京:中国戏剧出版社,1984年,第163页;齐如山《齐如山回忆录》,北京:中国戏剧出版社,1998年,第98页;张厚载见前注;张庚《中国戏曲》,《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,北京:中国大百科全书出版社,1983年,第4页;阿甲《无穷物化时空过,不断人流上下场——虚拟的时空,严格的程式,写意的境界》,《文艺研究》1987年第4期;董健《〈乐记〉是我国最早的美学专著》,《〈乐记〉论辩》,北京:人民音乐出版社,1983年,第79页《略谈田汉的编剧艺术》,《戏剧与时代》,北京:人民文学出版社,2004年,第252—253页;叶长海《曲学与戏剧学》,上海:上海古籍出版社,2013年,第19页。

引用作品 [Works Cited]

阿甲《无穷物化时空过,不断人流上下场——虚拟的时空,严格的程式,写意的境界》,《文艺研究》4(1987): 31—43。

[A Jia. “Matters Go through the Space Endlessly, People Circulate through the Stage: On Virtual Time and Space, Secret Convention, and Ideographic State.” *Literature and Arts Studies* 4(1987): 31-43.]

龚和德《文化定位与角色选择——兼谈京剧现代化》,《京剧说汇》,北京:北京时代华文书局,2016年。72—87。

[Gong, Hede. “Cultural Position and Choice of Characters: Also Discussing on *Jingju* Modernization.” *Collections of Jingju Studies*. Beijing: Beijing Times Chinese Press, 2016. 72-87.]

郭汉城《戏曲改革也要解放思想》,《文艺研究》1(1980): 29—34。

[Guo, Hancheng. “Xiqu Reform Need to Emancipate the Mind, Too.” *Literature and Arts Studies* 1(1980): 29-34.]

——:《戏曲剧本文学的民族特征》,《当代戏曲发展轨迹》,北京:文化艺术出版社,2014。17—26。

[——. “On National Character of Traditional Chinese Drama.” *The Trajectory of Contemporary Xiqu Development*. Beijing: Culture and Art Publishing House, 2014. 17-26.]

胡适《文学进化观念与戏剧改良》,《京剧丛谈百年录》,石家庄:河北教育出版社,1999年。9—18。

[Hu, Shi. “The Idea of Literary Evolution and Theatre Reform.” *A Collection of Jingju Criticisms in 100 Years*.

Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1999. 9-18.]

钱玄同《随感录(十八)》,《京剧丛谈百年录》,石家庄:河北教育出版社,1999年。6。

[Qian, Xuantong. “Records of Impressions (No. 18)” *A Collection of Jingju Criticisms in 100 Years*. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1999. 6.]

三爱《论戏曲》,《中国戏剧学史稿》,叶长海著。上海:中华书局,2014年。698—699。

[San Ai. “On Xiqu.” *A History of Chinese Theatre Studies*. By Ye Changhai. Shanghai: Zhonghua Book Company, 2014. 698-699.]

王元化《清园近思录》,北京:中国社会科学出版社,1998年。

[Wang, Yuanhua. *A Record of Recent Thoughts at the Qing Garden*. Beijing: China Social Sciences Press, 1998.]

——:《清园谈戏录》,上海:上海书店出版社,2007年。

[——. *A Record of Theatre Remarks at the Qing Garden*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2007.]

——:《九十年代反思录》,上海:上海古籍出版社,2000年。

[——. *Records of Introspection in 1990s*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2000.]

——:《文学沉思录》,上海:上海文艺出版社,1983年。

[——. *Literary Meditations*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1983.]

——:《总序》,《王元化集 卷一》,武汉:湖北教育出版社,2007年。1—10。

[——. “Introduction.” *Collections of Wang Yuanhua's Works*. Vol. 1. Wuhan: Hubei Education Press, 2007. 1-10.]

翁思再《王元化撰论〈绪论:京剧与传统文化〉注跋》,《京剧丛谈百年录》,石家庄:河北教育出版社,1999年。1—38。

[Weng, Sizai. “Annotation & Postscript to Wang Yuanhua's Paper ‘Introduction: *Jingju* and Traditional Culture’.” *A Collection of Jingju Criticisms in 100 Years*. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1999. 1-38.]

吴琦幸《王元化晚年谈话录》,上海:上海人民出版社,2013年。

[Wu, Qixing. *Records of Wang Yuanhua's Statement in His Later Years*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2013.]

周作人《论中国旧戏之应废》,《京剧丛谈百年录》,石家庄:河北教育出版社,1999年。45—47。

[Zhou, Zuoren. “Chinese Old Theatre Should Be Abolished.” *A Collection of Jingju Criticisms in 100 Years*. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1999. 45-47.]

(责任编辑:程华平)