

# 京剧“流派演员”

## On Schools of Actors in Peking Opera

——从“学谭鑫培最好的是周信芳”谈起 撰文/安志强

—

1996年,《中国戏剧》杂志刊登了一篇马明捷写的题为《顾颉刚先生谈京剧》的文章,里面回忆起顾颉刚说的这么一句话:“学谭鑫培最好的演员是周信芳。”

学谭鑫培最好的演员是周信芳?这位先生讲话的思路似乎同我们现在的思路不一样。

现在的思路是什么?譬如,凡提谭派,大凡都会想到谭元寿,学谭派,现时拜的就是谭元寿,学的是谭的一招一式,唱的是谭腔,连念白的韵味也是谭的,演的剧目无非是《失、空、斩》《桑园会》《定军山》《御碑亭》。推而广之,提梅派,大凡都会想到梅葆玖。学梅派,现时拜的就是梅葆玖,学的是梅的一招一式,唱的是梅腔,念白的韵味也是梅的,演的剧目无非是《霸王别姬》《天女散花》《凤还巢》《宇宙锋》《贵妃醉酒》《穆桂英挂帅》。以现在的状况,回过头来再细琢磨一下顾老先生的话——学谭鑫培最好的是周信芳,岂不是有点儿“风马牛不相及”?他的一招一式怎能是谭的意思?他的唱腔怎能叫做“谭腔”?他的念白哪里有“谭味儿”?他的剧目是《萧何月下追韩信》《斩经堂》《徐策跑城》,哪一出是谭门本派的戏?可见,顾颉刚的思路同我们的思路不太一样。

是什么地方出了问题?我想,是现在的思路出了问题。

现在的思路出了什么问题?

现在的思路是在“学”字上出了问题。所谓学谭派、学梅派,或者是学某某派的演员,如前所说,演的多是某派门里有限的几出戏,不夸张地说,至多不超过十出。偶尔排一两出新戏,他(她)的腔调、身段、手势、动作甚至扮相,以至面部表情眉眼传情透出来的某种神态,也都有一些某某流派的意思。人们也都习惯称某位演员是属于某某流派的演员,媒体、报刊杂志以至电视广播,还有有关演员演出的说明书上,常常可以看到“某某流派演员”、“某某流派再传弟子”、“某某流派再再传弟子”等等的字样。这样称谓,对演员个人,仿佛是一种荣耀,对京剧仿佛

是一种繁荣。总之流派艺术后有承有续,不必担心后继乏人了。

真的不用担心了吗?未必。

事情就怕较真儿。追根溯源,我们不妨回顾一下京剧流派艺术的来龙去脉。譬如谭派,他的创始人是谭鑫培。上世纪30年代,有所谓正宗谭派者,名叫王又宸,当时是以谭派正宗为号召的,如今这个名字知道的不多了。人们记住的是余叔岩、周信芳、马连良、言菊朋、谭富英、杨宝森、奚啸伯等等,他们的艺术都和谭派有着千丝万缕的联系,他们之间的艺术也都有着互相影响、切磋的各种关系,但他们都不以谭派弟子为标榜,而是各领风骚,自成一家。反过来再说谭鑫培,谭鑫培拜过程长庚、余三胜,可他既不是程派也不是余派。“听说老谭学的是冯润祥、孙春恒,见的是程长庚、王九龄诸前辈;又有同时竞争的龙(长胜)、余(三胜)、汪(桂芬)、孙(菊仙)诸位名角。老谭生在这个时代,他就把各家的好处,聚于一炉,再添上他的好处,使腔、韵调、念白、酌句、把子、姿势、做派、身段,给它一个大变化,果然自成一派。”<sup>①</sup>旦行中与谭鑫培齐名的有王瑶卿,王门弟子有教无类。梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云四大名旦都学过王瑶卿,其中程砚秋还拜过梅兰芳,他们都没有以王派弟子为标榜,程也没有自称为梅派。后来有个张君秋,学过王瑶卿,梅、程、荀、尚都学,但都不以梅、程、荀、尚为标榜。旦行艺术也是各吐芬芳,竞相开放。曾经有一位学程派的陈丽芳,现在也很少有人知道他的名字,当时他是以程派为号召的。有人说,流派艺术是京剧繁荣兴盛的重要标志,是京剧艺术的宝贵财产。诚然如此。但他的宝贵在于因为有了京剧流派。才能使京剧“增值”,财富千万,令人称慕。什么叫学习流派艺术?余、周、马、言、谭、杨、奚,那是真正的学谭派。梅、程、荀、尚、张,那是真正的学王派。与此相比,现在的学流派,那个“学”字已经变了味儿,变成了“像”字。我们所说的顾老先生的思路与我们现在的思路有点不同。不同在什么地方?顾老先生思路的着眼点在于一个“学”字,我们现在的思路着眼点在于一个“像”字。

关于“像”字,周信芳有一段话颇值得我们思量:“(继承流派)这句话虽然仅只四个字,但是很有文章可做。从字面上看,

作者简介:安志强《中国戏剧》原副主编、编审。

①周信芳《怎样理解和学习谭派》,引自《周信芳文集》,中国戏剧

出版社1982年版。

很可以理解为原封原样,一丝不走,照模脱模,把流派传下来。只要模子的大小尺寸都对了,继承流派的任务就算完成了。如果真的有照这样做,将得到什么结果呢?那恐怕就不是什么继承流派,而是对于流派的一种伤害了。在这种情况下,即使能够脱出一些和原样差不多的模子,那也是假货,伪造的东西,纵然外表很相像,但精神气骨一无是处;叫人看了,不但不感到舒服愉快,反而感觉难受、矫揉造作。”这是40多年前周信芳在《戏剧报》上发表的文章。40年过去了,周信芳好像在说今天的京剧。<sup>①</sup>

这种“原封原样,一丝不走,照模脱模”学流派的现象持续了半个多世纪。如果说,在周信芳所处的那个时代,这种现象已经时有发生,但那个时代还在产生新的流派。那么,在现今的时代里,除了建国后只形成了张(君秋)派、裘(盛戎)派(张派、裘派的形成也是在建国前打下的基础),似乎我们这个时代还没有产生新的流派的迹象,而“原封原样,一丝不走,照模脱模”学流派的现象越演越烈,难道我们的京剧振兴就靠这种所谓“流派承传”走下起吗?到底出了什么问题?

## 二

什么是流派艺术?各有各的说法。说到底,流派是一种风格。风格有一般的,也有独特的,流派艺术必定是独特的风格,不是一般的风格,而独特的风格必然是个人所独有的,是根据个人的条件创作出来的独有风格。程砚秋的身段很好看,“台上能以‘沉身偏锋’藏拙;身段能以长水袖舞出京剧旦行‘文戏武唱’的一代风范。”<sup>②</sup>“藏拙偏锋”是怎么回事?杨明在《程砚秋艺术琐谈》中记述了杨玉华的一段回述:“50年代中,程砚秋到汉口没带小生,特向武汉京剧团借将,当时武汉负责派戏派人头的管事于鸿宾说,程先生个儿大,咱们应派高维廉,高小生体形胖硕,与程先生配戏合适。谁知临演那天维廉哥告病假,临时拉我去中南剧场救场,傍程先生头天打炮戏,全本《金锁记》(《窦娥冤》带‘法场’),我一路上心里直嘀咕:我这中小个儿,与先生搁在一块儿,正是小巫见大巫,只怕台上相差一截儿不般配……去到后台见着程先生,一边陪着他扮戏,一边听他说场子。见他腰系下半截垫里裙子,绑吊得挺高,裙子边几乎齐脚脖子。离地三寸露出一双彩鞋;青褶子两边腰眼一寸半处开口,褶子外腰系绸巾子,由后身分至两边穿洞而过,再于前身打大扣垂悬;临了关照说,玉华您台上靠前站,就这样一准成。等我上得台去,见他后腿弯蹲、前腿斜支,原先吊高三寸的长裙,瞬间变成拖地而行。一晚上大戏几个钟头,见他全仗双腿来回倒换着支撑身躯,保持窦娥‘行不露足’……由后边看:腰巾由两边开洞穿过,切割了后腰的宽度,仅见正中一段腰巾反而突显了

腰稍;由前面看:腰巾大结垂悬正身正中,令正身宽度一分为二,由观众视觉上消除身躯上下直筒一般粗的感觉,见他台上坐立姿势始终保持偏锋相向,也即左侧45度或右侧45度。逢与小生同场并立时,始终撤后一步……”可以看到,程先生的“沉身偏锋”和“文戏武唱”是因为他根据自己的个高的条件苦练出来的,学程的演员要是个头合适,或是个头偏矮,也学程的“沉身偏锋”,是不是有东施效颦之嫌呢?还有一个个头偏矮的例子,那就是裘盛戎。张君秋在回忆裘盛戎的往事时记述了他所见所闻:“作为一个演员,应该具备一定的天赋条件。然而,这不是绝对的。演花脸,过去要求的标准是身材魁梧,嗓音洪亮,宽肩膀,大脑门,处处要显出威风来。用这个标准要求盛戎同志,他就不能唱花脸了。因为众所周知,他的条件同这个标准有着较大的距离。但是,看盛戎同志的演出,谁也不觉得他体形矮小。盛戎同志有自己的诀窍,他穿的靴,底要厚许多,这已经弥补了一些身材上的不足。每次演出,他的第一个亮相,就很注重长身,长到靴尖着地。他的脸比较窄,鼓襖子一响,两个眼珠一转,可两只眼睛炯炯有神。这一长身、一转眼珠子,首先给观众一个高大魁梧、精神抖擞的印象。”<sup>③</sup>这是裘盛戎的亮相。设若演员的个头高,如裘盛戎前辈金少山那样的个头,还要像裘盛戎那样亮相,不是有点傻大黑粗了吗?殊不知当年裘盛戎之所以想出了这么一种亮相的方法,都是因为力所不逮,没有金少山那样的大个头之故!

一般的说,流派艺术的风格特点总是同他本身条件的缺陷发生着一定的联系。为什么我要在这句话的前面加上“一般”两个字呢?这是因为有不一般的,那就是梅(兰芳)、杨(小楼)、余(叔岩)。有文为证:“从艺术修养上看,我们倒不妨先看看‘一味之美’,元人燕南芝庵在他的《唱论》中,从唱的方面数说过这种‘一味之美’,所谓有‘唱得雄壮的,失之村沙。唱得蕴拭的,失之乜斜。唱得轻巧的,失之闲贱。唱得本分的,失之老实。唱得用意的,失之穿凿’等等。雄壮、蕴拭、轻巧、本分、用意,都不能不说是美,而且是一种特定的美,一种无可取代的美,而具有独特的价值;然而,唯其特定,唯其无可取代,才造成某种缺失,某种局限。我们细想京剧中的某种演唱风格以至某种流派的演唱风格,是可以体味出这种缺失,这种局限的。反观梅、杨、余,他们的风格就比较全面了……这里我们要强调的是,这种风格因其所具有的‘中和之质’而产生的通达性和广适性。”<sup>④</sup>

一种是“一味之美”,一种是“中和之质”;一种是有某种缺失和局限,一种是比较全面的。那么,这种比较全面的“中和之质”是不是就没有缺失和局限了呢?不见得。譬如梅腔,梅腔是很完美的了,它的美是说不清楚的,学可以学,但学好了就非常难,因为它有“中和之质”。“中和之质”是一点火气都没有的,这是梅本人的性格、气质所决定的,修炼到梅的那种性格、气质是

①周信芳《继承和发展戏曲流派之我见》,引自《周信芳文集》。

②杨明《程砚秋艺术琐谈》,载《戏剧之家》2004年5期。

③张君秋《怀念裘盛戎同志》,载《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社1983年版。

④蒋锡武《梅、杨、余的“中和之质”》,载翁思再主编《京剧丛谈百年录》,河北教育出版社1999年版。

很不容易的。有人说,梅兰芳的特点是没有特点的特点,没有性格的性格。那么,这种没有特点的特点、没有性格的性格是不是一种缺失和局限呢?70多年前,苏少卿对梅的唱腔有一段评价,抄录如下:“其嗓音适宫,宽亮纯正,如击玉磬,温润可爱。唱工无懈可击,无疵可寻,然其性温和,缺少刚音,能使人爱,不能使人惊警。是如冬日,而不能为夏日。夫唱须刚柔相济,犹之治军须恩威并用,优柔寡断固胜于刻薄寡恩,而不能兼全,亦一憾也。”<sup>①</sup>这个评价是很中肯的。“提起敌寇心肺炸”(《红灯记》唱词)用梅腔来唱,就难以胜任。再说杨,杨小楼的嗓音是中正不偏的所谓“十字音”,“得天独厚,如虎啸,犹龙吟。完全合于武生行当所扮人物的需要”,但也不那么完美,杨的唱腔音准有问题,这是老一辈看过杨的戏的人都知道的,恐怕不能学。再说余,余叔岩是“功夫噪”,他的嗓音没有谭鑫培那样得天独厚。凌霄汉阁对他的“功夫噪”有如下的评述:“叔岩噪败后始终未有天然的好噪,只是一种‘功夫噪’,苦修苦练,于亮音、娇音、老音都有些成就。惟有三种音无法练出,一曰‘炸音’,如《定军山》‘管教他’之‘他’,谭鑫培能用炸音‘冲’(去声)唱,叔岩只能用平嘎‘亢’唱。二曰‘贯堂音’,由喉际下贯胸际,老谭浑颐流转,如《捉放·宿店》中‘陈宫心中乱如麻’之‘麻’,如《卖马》中‘摆一摆手儿牵去了罢’之‘罢’,其行腔皆甚厚而圆之中音,叔岩无此中音实力,然气韵烘托,口法老当,亦能落稳拢圆,此是‘一气补力’,‘输力不输气’,苦心孤诣,亦非功深不能也……三曰‘开口音’,尤其是麻沙辙的字,如《搜孤》中‘我与那公孙杵臼把计定’之‘把’字,只能用边音托足,《南天门》中‘辞别小姐走了罢’之‘罢’字,只能转出‘呀’字用窄音拔起,不能以本音喷足,皆苦对付也。”<sup>②</sup>“炸音”、“贯堂音”、“开口音”余叔岩没有。余叔岩的“功夫噪”是同他的这些缺失和局限有联系的。一个老生演员如果有“炸音”、“贯堂音”、“开口音”,是不是一定要舍弃这些而硬要憋出余叔岩那样的“功夫噪”呢?答案应该是否定的。

由此及彼我们可以认定,无论是一般的,还是不一般的,在流派创始人的身上,他们的艺术风格特点都与他们比较明显的缺失和局限或者不很明显的缺失和局限有着或多或少的联系。老戏班有这样一句话:“五祖传六祖,越传越糊涂。”为什么会出现这种情况呢?盲目地推崇、模仿某种流派艺术特点,这是京剧表演艺术每况愈下的一个重要原因。

### 三

如此说来,流派艺术就不能学习了吗?如果我们换一种思考问题的方式,是不是可以提出这样一个问题,流派艺术的学习难道只有模仿才能学习得到吗?

周信芳对此有着深刻的思考,他说:“一个流派的形成,大都是它有一批常演的剧目,也就是所谓流派的代表作品。这些

代表作品,不光是表演上有一套与人不同的技艺,更重要的是那些剧中人的思想感情被刻画得淋漓尽致,细腻入微,有他人所没有的特色。那些表演技艺,实际上不过是表达人物思想感情的工具。这些技艺只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候,才能在观众的感情上起作用。人物的思想感情是根本,技艺是手段。我们不妨拿任何一个流派的代表作品来看一看,没有一个是里面没有被塑造成功的活生生的人物的。所以,当我们学习流派的时候,固然要注意腔调、身段等外在东西,但首先应该揣摩研究的还是根本的一面——人物性格。”<sup>③</sup>这段话的中心就是我们的老生常谈——演人物。“人物的思想感情是根本,技艺是手段”,这是个常识性的问题。可悲的是,我们恰恰在实践中常常要犯常识性的错误。戏曲表演常常发生两种偏差,一种强调人物的思想感情而轻视戏曲的表演技巧;一种是强调戏曲的表演技巧而轻视人物的思想感情。这两种偏差实际上都有一个问题没有得到正确的认识,那就是如何看待戏曲的表演程式问题。戏曲的表演程式往往被人们把它同僵化等联系起来,其实这是最大的误解。程式来源于戏曲舞台的假定性,戏曲的舞台面貌同生活的原貌不是一回事儿。京剧表演讲究“装龙像龙,装虎像虎”,这里面“像”字的含义与我们通常观察一个人像不像某个人的“像”字的含义是不一样的。最突出的一个例子就是花脸的相貌,脸上的颜色,红蓝黄白,五颜六色,什么十字脸、三块瓦、六分脸、碎花脸、歪脸等等,奇形怪状。这样的相貌不要说像某一个人,生活中根本就找不到有这样相貌的人。老生、青衣、小丑等等,也如是。如果我们在大街上看到挂着髯口、贴着片子、鼻梁上勾着豆腐块的人,那么,我们就会想到这个人的神经不正常。于是,我们可以确定地说,既然京剧舞台上的人物在生活中根本找不到与之相似的人物,那么,我们可以用“貌离”这两个字来概括之。

我们还可以把“貌离”的“貌”字的含义再扩大一些,由方才的“相貌”扩大成“面貌”。看一看京剧舞台上人物的生活面貌,看看他们的在舞台上“生活”的穿戴打扮、言谈举止,同我们实际生活中的穿戴打扮、言谈举止是否一样?结论也是否定的。我们都知道,传统戏中的服饰大多是取材自明代,无论秦皇、汉武、唐、宋、元、明、清,也无论男女老少、长幼尊卑,头上戴的,身上穿的,多是明代的。再看言谈举止,说的是韵白,讲究的是湖北音、中州韵,中间还有锣鼓配合着。即便是京白,你把《四郎探母》中铁镜公主的京白用在生活中,看看有几个人敢同你对话?不仅说的话与生活中的语言大相异曲,说着说着还居然唱起来了,唱的是西皮二黄,有板有眼,有腔有调,就是哭,也能哭出腔调来,这在生活中您简直就不敢想象。再看动作举止,进屋出屋,不见大门。桌子有时当成床,叠上两张桌子就是一座山。行舟不见船,骑马不见马,以桨代舟,以鞭代马,肩上插着四面旗帜,就是率领着千军万马的一员大将。刀光剑影,不见血,锣鼓

①苏少卿《现代四大名旦之比较》,载《京剧百年丛谈录》。

②凌霄汉阁《呜呼,叔岩!》,载翁思再《余叔岩研究》,上海文艺出

版社1994年版。

③周信芳《继承和发展戏曲流派之我见》。

喧天,那就不用说了。一个僵尸,配着“崩登仓”的锣鼓点儿,摔得漂亮,那是表示这个人死了。跑了几个圆场,已经走了几千里路。言谈举止,行动坐卧,找不出一丝生活的原态。话又说回来,真要是把生活的原态搬到舞台上,观众反倒看着别扭,演员演起来也找不到感觉。把生活中的原貌变了一个样,这就是戏曲舞台上的假定性。

戏曲舞台上的假定性决定了戏曲演员所要扮演的角色必须用一种特殊的语言,去同台下的观众去做感情交流。这种特殊的“语言”就是程式化了的动作,即我们通常所说的唱、念、做、打(舞)等综合艺术的表现形式。唱、念、做、打(舞)等各个方面在各个行当之中都有规范化了的形式,如同我们写大字,横平竖直,规规矩矩,在戏曲来讲,就是所谓的基本功,如毯子功、长靠功、短打功、把子功、台步、甩发、水袖、圆场、吐字、归韵、收声,各种板式的旋律结构,它们的各种组合便是所谓的程式。这些都是演员表演最基本的手段,戏曲界叫做基本功。戏曲演员所扮演的角色就是通过这些特殊的“语言”同台下观众进行感情交流的。基本功是规范化的,到演员运用起它来就把它化在自己的身上。如何化?“只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候,才能在观众的感情上起作用。”让程式成为他(她)所扮演的角色身上不可或缺的生命机体。这是一个艺术创造的过程,在这个过程中,艺术家不仅让程式化的表演技巧活在自己的身上,而且依据他所要表现的人物的需要,根据自己的天赋条件,创造出富有新意的艺术表演技巧和程式,流派艺术的个性化就是在这种无限的创造过程中逐渐形成的。方才提到“貌离”,即戏曲舞台上的生活面貌同显示的生活面貌有着巨大的差异,那么,为什么观众还要看戏?是什么东西吸引着、感动着观众,把他们请到剧场中来?我想说,那就是“神合”这两个字的功力。戏曲演员就要有这种“神合”的功力,让一切规范化的表演程式在他的身上活起来,幻化出一种“貌离”的生活,把现实中的人们同这种“貌离”的生活联系起来,让他们在这种“貌离”的生活中找到现实生活中的欢愉,受到感动。这叫做“貌合神离”。

金克木有一篇《谁“进入角色”?》的文章,这篇文章有一个论点很值得我们思考。他认为,戏曲舞台上的角色是演员和观众共同创造的。他说:“梅兰芳处处琢磨角色。其实是琢磨观众(包括他自己)心目中的角色,在问人‘像不像’。学梅兰芳的人处处琢磨梅兰芳是怎么演的。学得好,使观众不禁赞叹‘真像梅兰芳’。演的是梅兰芳,引出了接受者心目中的梅兰芳,不是角色。梅兰芳创造了虞姬和杨贵妃,引起了接受者构筑出这两个角色,又安在演员身上。梅兰芳从对方的反应和反响中觉察出这个角色的成功和缺陷。他演的不是人物原型,那谁也没见过。历史上和传说中的虞姬、杨贵妃不会是他演的那样,这不用专家也能知道。角色是演员和接受者共同创造的。梅兰芳去世以

后,他创造的角色便成了梅兰芳了。”<sup>①</sup>这是一个智慧思考。一个演员演一个角色由于他自己的努力和观众的认可而使角色塑造成功了,于是这个角色便成了这个演员,或者说,这个演员也便成了观众心目中认可了的那个角色。这毫不奇怪,角色成功了,那个角色的身上必然要带有饰演他的演员身上的气质,因为,那个角色由这个演员演的,而这个演员身上的气质则是他个人条件以及他运用戏曲表演程式技巧的功力的综合。演员成功了,以至他成为大家公认的某某流派的创始人,于是追随者趋之若鹜也就不足为奇。1999年中国戏剧出版社出版的《中国京剧史》中对于京剧的流派艺术有详尽的论述。其中有一段文字是专门论述流派的“流”字:“京剧流派的创始者,虽然只是一个人,是某一位优秀的、杰出的表演艺术家,但一旦成为一流派,它就不再属于个别的人,而是在其周围,必有相当数量的喜爱者、承继者,必有步其后尘的弟子学生,宗某某派,从而使得流派创始人的独特的艺术风格,得以在舞台上继续流传,乃至发扬光大。这时某一流派实际上代表了社会上某一层观众,为某一社会群体所共有。从这个意义上说,某一流派的宗承者、爱好者的多寡,可以反映出某一流派社会影响的大与小。有的艺术家虽然也有鲜明的艺术风格,但不一定有继承者、模仿者。因此难以形成流派。”<sup>②</sup>这段文字如实地反映出京剧自有流派艺术以来,流派的“继承者、模仿者”承袭流派艺术的客观现状,但此中所说的因为有“步其后尘的弟子学生”而“使得创始人独特的艺术风格,得以在舞台上继续流传,乃至发扬光大”判断,笔者不敢苟同。如前所述,既然在流派创始人身上,他们的艺术风格特点都与他们比较明显的缺失和局限或者不很明显的缺失和局限有着或多或少的联系,那么,我们在模仿、因袭他们的艺术时,将不可避免地连同他们的缺失一并学来。与其说是演人物,不如说演曾经演过那个角色的人,总也逃不出东施效颦之嫌。这是死抱住一门流派艺术不放的所谓“流派演员”所以难以逃脱的“不二法门”。

尽管如此,对某种艺术流派死抱住不放的“流派演员”还大有人在,但是,聪明人还是有的,周信芳就是一个,他说:“如果剧中人物思想感情都对头了,那些外在的一切表演技艺,就很容易学。不但容易学,而且一学就会全部活起来,绝不会是一堆凝固不化的技术,索然寡味,毫无灵魂。如果戏全演对了,仅仅因为自己的秉赋与某一流派的代表人物不一样,嗓音、身段不完全相象,这又有什么关系呢?”<sup>③</sup>梅兰芳、程砚秋、余叔岩、马连良……都是聪明人,流派纷呈就是这些人开创的,而“流派演员”也是由此而生,这样的演员过去有,现在有,将来还会有,谁让那些流派创始人的艺术那么有魅力呢!然而,流派艺术不是靠这些“流派演员”发扬光大的,聪明的演员也有,过去有,现在

责任编辑/白勇华

①季美林主编《中国散文八大家·华梵灵妙》,海天出版社2001年版。

②《中国京剧史》第二十章《表演艺术的新发展》,中国戏剧出版社

1999年版。

③周信芳《继承和发展流派之我见》。