

# 从莎剧《哈姆雷特》到京剧 《王子复仇记》的现代文化转型

李伟民

**摘要:**京剧莎剧《王子复仇记》实现了京剧与莎剧之间的互文。这种互文性和改写表现在莎剧《哈姆雷特》的人文主义精神的主题在得到表现的基础上,实现了形式的替换与重塑,从而将现代意识灌注于京剧《王子复仇记》之中,在“情与理”戏剧观念的转换与音舞对叙事的改写中,形成了内容与形式、演出方式、戏剧观念等新的互文关系。

**关键词:**莎士比亚 京剧《王子复仇记》 莎剧《哈姆雷特》 文化 互文

自现代以降,根据莎剧改编的莎剧京剧一共有六部次,《哈姆莱特》、《李尔王》、《麦克白》和《罗密欧与朱丽叶》都曾被改编为京剧,代表西方戏剧最高成就的《哈姆莱特》却能采用中国京剧形式搬演使西方戏剧中的莎剧与中国传统戏曲的音舞性较为完美地融合在一起,并且受到了喜爱戏曲的观众与喜爱莎剧观众共同的赞赏。中国人看懂了英国的莎剧,英国人也看懂了中国的京剧。莎剧和京剧在中西文化的融合中,在交流融合中显示出跨越东西方异质文化的生命力,让京剧观众在他们所喜闻乐见和熟悉的外在形式中理解莎士比亚戏剧的精髓,架设一座立体的中外文化交流的桥梁,这是京剧莎剧《王子复仇记》之所以获得中西方观众喜爱与莎学学者重视的原因。

## 一、主题与形式之间的继承与替换

京剧与莎剧二者之间到底存在着什么样的改编基础呢?虽然实践对此早在20世纪20年代就做出了回答,但在理论层面上并未进行过比较深入的探讨。从美学理论层面上看,西方悲剧在本体上属于一种模仿的艺术,因此便形成了在形态上的一些特有的美学风貌。西方戏剧重模仿,就是模仿生活。美学风貌呈现为:悲剧的舞台形态基本上是再现生活形态,因而它基本上不作叙述的表现……在西方悲剧中,其内心的活动就远比外在的动作来得

主要。<sup>①</sup>而对中国悲剧来说,惨杀之事、苦情之感,被衍化成了观赏性极强的舞蹈、歌唱、武打、杂技,甚至绝技等(如打出手、变脸、抢背),观众也往往是为演员精湛表演而惊叹不已。<sup>②</sup>对戏曲悲剧来说,感情的激动基于外形式(美的技艺)的刺激,形式的打动了超过了内容的理解。<sup>③</sup>戏曲悲剧是女性的——以女子为主人公。这种特性与西方悲剧恰恰相反。<sup>④</sup>中国戏曲这种用小人物(小女子)来作主人公的悲剧特点,依明代曲论家祁彪佳的说法,就是“偏于琐屑中传出苦情”。中国悲剧苦情美感的获得,并非因其主人公地位的超乎寻常,而是由于其主人公力量的弱小——低乎寻常,才激发起了观众的怜悯和同情。<sup>⑤</sup>所以,如果将莎剧的再现生活形态与激烈的内心矛盾冲突与京剧的表演形式结合在一起,将生活的真实与表演的审美融合为一体,既有深刻的立意,丰富的感情,又有鲜明的人物形象,以情贯穿始终,“人立于情,戏出于情”。既能够从审美、观赏层面上表现莎剧中所蕴涵的深刻的哲理内涵与心理活动,也能够从哲学与美学层面上丰富京剧刻画人物形象、反映人物心理变化的层次性。

京剧《王子复仇记》与莎剧在交流中产生碰撞,可谓“刚柔相推而生变化”(《周易·采辞(上)》),雅俗共赏、演绎人生。由于莎士比亚在世界文学史、戏剧史上的位置,以及东西方文化的巨大差异,所以采用京剧演出莎剧,显示了中华文化、京剧的

博大精深和在跨越东西方异质文化方面的主动性、可行性。从表现手法和设计情节来讲,京剧在自由表现生活时拥有丰富的手段,既擅长讲故事,又擅长刻画人物心理;莎士比亚戏剧也重视故事的有头有尾和“大团圆”的结局,强调舞台的“虚拟性”,以调动观众的想像力。京剧《王子复仇记》所遵循的改编策略就是在力图完整表现其主题的人文主义精神时,以京剧替换话剧(莎剧)这种艺术形式。这样的改编表明京剧的美学理想和莎士比亚戏剧美学原理无论在外在形式和内在思想内容上都是可以沟通的。京剧也具有叙事性的特点,这种被称为讲唱性的叙事性,是中国的说唱艺术渗入戏曲后所表现出来的一种特有表演形式。<sup>⑥</sup>京剧的叙事性是可以与莎剧的叙事性结合的,所以我们看到,通过对《王子复仇记》故事情节的叙述,反映出《哈姆雷特》中所蕴涵的人文主义精神。从中国现代戏曲的发展情况看,京剧莎剧的出现决不是一时的“标新立异”,也不是两种不同文化、不同艺术形式、不同审美方式的简单叠加,而是中国传统文化寻求更大的表现力,中外文化交流,中外思想、文化、戏剧观念、表演方式激烈碰撞后的一次融合,京剧被赋予了更大的艺术张力。而莎剧则在人们熟知的故事情节中获得了新的审美认知价值。莎剧与京剧的结合获得了更加诗意化和现代意识的表现空间。<sup>⑦</sup>

## 二、现代意识与新互文的呈现

采用京剧这种艺术形式改编《哈姆雷特》本身就是现代意识的一种生动呈现。京剧《王子复仇记》的现代意识首先表现为,调动京剧表演的各种艺术手段,演绎《哈姆雷特》中的人性,在现代莎剧舞台上,服装已经不是最重要的了,同时,对于耳熟能详《哈姆雷特》的欧洲观众来说,故事情节也已经不那么重要了。这就要求导演和演员,采用尽可能利用陌生的异域文化的外在形式,利用原作故事情节,讲述一个现代人灵魂、人格的挣扎过程。现代莎剧的演出很少不做删减的,为了适应现代观众的审美习惯和要求,《王子复仇记》在结构上也删除了多条副线,仅仅保留了哈姆雷特复仇这一主要情节,着重展现了哈姆雷特人文主义者的心路历程。对于原著中类似“生还是死,这是个问题”等脍炙人口的独白未做任何删节,在保留戏剧框架原貌的基础上为唱、念、做、打提供了充分的空间。将大段的唱放在人物处于内心冲突很激烈的关口,唱为戏(情节)的发展服务,为推进戏的高潮服务,用音乐歌舞造成气氛的鲜明对比,展现人物的心灵撞击,

突出王子子丹为何复仇这一条情节线,着重展示子丹的心理历程,精减人物,集中情节,强调矛盾冲突,并保留原著中脍炙人口的独白(作京剧化的处理或改为唱段),在戏剧框架保持原貌的基础上为唱、念、做、打提供充分的空间。音乐为京剧《王子复仇记》的重要艺术表现手段,配乐以传统音乐为主,依靠京剧传统乐队的配置,力图既京剧化,又多样化,并充分展示各个行当的声腔特点。全剧不但运用了二黄、西皮等传统调性的不同板式,还辅以四平调、吹腔、高拨子、曲牌等元素,以及独唱、对唱、重唱的方式。对剧情的熟悉,使欧洲观众更容易在形式上认同京剧艺术的表现魅力。该剧导演石玉昆阐述了《王子复仇记》的创作思路:魂是莎翁的,形是京剧的。换言之:尊重原著,展示主体。戏的主题思想、中心事件、人物性格、矛盾结构、戏剧情节框架保持莎剧原貌,尤其保存原著中许多精彩的独白(有些改为唱段),克服某些以往改编中“莎剧中国化”里曾出现过“莎味十足”的失误,解决的方法是在“正常”与“装疯”的状态中,分别运用京剧的“上韵”和“京白”来处理王子身上“莎味”和“京味”的矛盾。台词是莎剧的精髓,京剧版《王子复仇记》要做到即是“莎味”的又是“京味”的,关键要把握“诗味”的追求,所谓“诗味”其实就是要把握音乐性、节奏的处理和运用,这里包括台词、唱腔、表演、交流以及全剧总体节奏的把握,使启承转合、跌宕起伏、流畅集中、强烈夸张、动静结合。尤其狠抓“肉头戏”(如“见鬼”、“装疯”、“斥母”等场次段落)和高潮戏(“观戏”和“决斗”两场)的设置和呈现。<sup>⑧</sup>从戏剧效果看《王子复仇记》保留了“莎翁的魂,京剧的体”,剧本改编充满了现代意识,诠释了人类时时刻刻都面临着罪恶的诞生,但人类也时时刻刻在重建着自己生存的家园,追求着美好、和谐,个体生命也在这样的打破与建立之间完成它的价值体现这种亘古不变的规律,接通了诞生于四百年前的《哈姆雷特》与新编京剧《王子复仇记》之间的精神联系,并为后者提供了坚实的基础。

要表达伟大的人文主义者莎士比亚的精神力量,就必然会促使它进行改造性的艺术展示。还有,戏曲和莎剧虽然都是诗化的艺术、写意的艺术,“但中国戏曲传统戏剧往往只重视写意的主观性方面,而不太重视写意中所积淀的理性本质。”<sup>⑨</sup>通过改编、学习莎剧,用审美方式增强戏曲本体在注重挖掘主观心灵的同时去挖掘客观的本质,其益处,也是不言而喻的。这种有别于话剧的演出方式在形式上正好追求的是一种现代舞台演出意识,以这

种形式演绎西方经典《哈姆雷特》，挖掘其人性内涵，有令中西方观众眼睛一亮的感觉。中国观众通过京剧接触的是《哈姆雷特》；西方观众通过《哈姆雷特》感受到的是中国京剧的魅力。京剧《王子复仇记》的舞台美术追求空灵、写意、简约的风格，通过对四扇可折叠的屏风与五把椅子的灵活运用，分别交代宫廷、城垛、坟地等场景。五把椅子不但是演员表演的支点，也可成为演员表演的道具。灯光运用不追求花哨，少量但精到，起到画龙点睛的作用。化妆、服饰基本沿袭京剧的传统体制，但做到符合人物身份及性格，并注意全剧色彩的统一，充分展示京剧服饰绚丽多彩及与演员表演相辅相成的特点。对于今天的中外观众来说《王子复仇记》实际上就是在两种大相径庭的艺术之间形成了审美的新互文。

### 三、京剧莎剧：“情——理”之下的互文性

京剧改编莎剧主要采用了两种方法加以探索：即莎剧中国化和戏曲莎剧化（前者易发挥民族特征与戏曲本体，后者更接近莎翁原貌）。实践证明，在不同方法的指导下，两种演出方式都产生了大批精彩演出，为今天继续这项工作提供了许许多多成功、失误、以至失败的经验教训，也为我们从理论上总结京剧莎剧的结合提供了实践的支持。不过占主流的成功也告诉我们，将莎剧和中国戏曲联姻嫁接是大有希望、大有作为的，京剧莎剧的导演多次谈到，改编之所以能够得到认同，是因为莎剧和戏曲之间存在着许多共同之处，互文性明显：如莎剧是诗的灵魂，戏曲也是诗的结晶；莎剧和戏曲同属于“写意”艺术范畴；与京剧一样，在莎士比亚时代“戏剧都是富于假定性的”。<sup>⑩</sup>莎剧和戏曲都是现实主义和浪漫主义相结合的演剧体系；“在假定性的环境和事件中求得真实性的效果，这就是人们对戏剧艺术的基本要求之一。”<sup>⑪</sup>京剧和莎剧都毫无疑问地要遵循这一艺术规律。无论是京剧《王子复仇记》还是莎剧《哈姆雷特》二者都是以人为本，都以展示人性真善美的哲学追求与艺术形式上美学等等。<sup>⑫</sup>

对于莎剧来说，无论是命运悲剧、性格悲剧还是社会悲剧，有一点是共同的，这就是人对于其对立物（命运、性格、社会）的挣扎。<sup>⑬</sup>对于中国悲剧冲突来说，由于其主要在于展现苦情的冲突历程，因此必然追求剧情的曲折性，即通过善恶、忠奸、正邪、美丑的多次冲突，来得到悲愤激烈、易生凄惨的苦情审美效果，而不是如西方悲剧那样，着重刻画

人物性格的复杂性。<sup>⑭</sup>所以在“苦情”这个意义上，京剧版《王子复仇记》中人物的命运不但在哲学和伦理层面上持续引起中外观众的心灵震撼，而且更能够在审美层面上得到观众的认同。这种悲剧命运与心理层面的性格刻画一旦与京剧的“苦情”结合在一起，往往能从“理与情”的角度产生双倍的悲剧效果，在舞台上更加淋漓尽致地发挥出悲剧震撼人心的效果。蓝凡认为，中国的戏曲悲剧之所以被称为苦情戏，其中一个很重要原因，就是在于其冲突主要是描绘、展开（铺垫）作品中恶毁善、奸害忠、邪压正、丑贬美的苦情历程，而不是再现人对于其对立物的挣扎（抗争）。<sup>⑮</sup>就这一点来说，京剧与莎剧可以互相补充、互相借鉴，通过这种补充和借鉴能产生一加一大于二的效果。西方戏剧是一种情节的悬念，其最高的美学效果在于观众对戏剧情节发展的渴望；中国戏曲则是一种反映的悬念，其最高的美学效果在于观众对人物动作状态的品鉴。<sup>⑯</sup>在《王子复仇记》中，我们不但看到了狂怒，这种性格在奴颜媚骨的奉承中得到了片面的发展，满足于个人的恣意妄为；还看到了懦弱，他们也有仁慈和温和的一面，也同情不幸者，富有人道的正义感，两种性格在悲剧人物身上交替出现。在迷悟的理性中，观众发现一股强大的、无规律的推理力量，对人类的腐败和社会的弊端任意施加它那震撼灵魂的威力。戏剧开始的时候，我们会对这些“悲剧人物”产生幻想或痛恨；但随着剧情的展开，我们又会把他们还原为一个普通人而原谅他们、同情他们。在《王子复仇记》中，我们也能看到莎士比亚赋予想象的崇高的地位，动人心弦的悲愤激情和令人感动的诙谐自由交织在一起，大自然和人类的激情汹涌澎湃，从中我们看到这种大自然不仅包括我们通常所说的纯自然，而且包括“自然”社会。人与人之间相互的社会关系。只不过我们是通过京剧这种艺术形式看到的，面对这些悲剧人物所遭遇的难以摆脱的困境，中国观众在受到强烈震撼的同时，只能发出永久之憾，并通过京剧《王子复仇记》获得对莎士比亚的新的理解；而西方观众则在自己熟悉的剧情中，欣赏到一种全新的莎剧，一个中国的莎剧，通过这种改编莎剧惊叹于京剧艺术的无穷魅力。

### 四、程式与音舞对叙事的改写

京剧《王子复仇记》以传统京剧演绎莎士比亚名著，文本遵循原著的悲剧精神，改编充满了现代意识。在舞台的整体表现上，遵循传统京剧的演剧精神，追求“写意性”；舞美设计简约写意，人物服饰

基本上采用了传统的京剧衣箱。《哈姆雷特》的故事发生在丹麦,《王子复仇记》将故事置于一个虚拟国度(赤城国),剧中人物分别以中国姓氏命名:子丹(哈姆雷特)、姜戎(乔德鲁特)、殷璃(奥菲莉亚)、雍叔(克劳狄斯)、殷甫(波洛涅斯)、雍伯(老哈姆雷特)、夏侯牧(霍拉旭)、殷泽(雷欧提斯),全剧以中国化的形式演绎。该剧的导演抓住《哈姆雷特》的主题所反映的是罪恶的诞生与建立和谐秩序之间的矛盾,以及哈姆雷特对于“生存还是毁灭”这一问题的思考是适合于任何时代、任何国度的永恒主题,这也是该剧成功流传的原因之一。京剧《王子复仇记》遵循原作的精神。子丹的外在行动是手刃杀父仇人——杀父夺位、骗娶母亲的叔父雍叔,但在这条外在行动线的内部却是子丹展开行动时所产生的犹豫、彷徨,全剧重点展示的是他心灵的煎熬;同时运用大幅度变化的系列动作表现人物情绪的突变,使感情喷发出来,当子丹得知事件的真相后,他的理想破灭,人间的罪恶和对生命的思考将他推入迷惘之中,在音乐表现上,王子出腔冲,行腔直,收腔足,唱来如波涛奔腾,一泄千里;急停与突起的腔型节奏处理,使得唱腔顿挫有致,铿锵有力,攻坚碰硬,险腔迭出,坠腔、顿腔、勒腔、颤腔交替使用,将王子的心理变化、精神风貌与性格特征淋漓尽致地展现在观众面前。唱得有腔有调,念得有板有眼。他怀疑由他来“重整乾坤”的意义,但责任、理智时时地鞭笞着他,要他果敢去铲除罪孽。著名戏剧理论家谭霈生认为:“用‘写意’的手法处理舞台场景,可能更有利于舞台空间的自由变换……中国传统戏曲艺术处理舞台空间的特殊方法,是与表演艺术的虚拟性动作相适应的。”<sup>⑩</sup>京剧传统程式运用得好,不但可使人物动起来,还能很好地表现内心活动,这种京剧程式化的运用,除了那些负载了强烈中国文化色彩、西方人难以理解的特定程式外,那些既可以用来表现中国人的情感和心理,也可以表现西方人的情感和心理,归根到底表现的是“人”的情感和心理的程式,如子丹夜遇父亲鬼魂时的趟马,以及僵尸、甩发、朝天蹬、翎子等技巧都有助于表现人物在特定环境下的心理及情感波动。在这样的改编中,程式化动作的运用坚持从人物出发,或重新组合,或旧式新用,达到用活、用到位的效果,并融合话剧、影视等姊妹艺术的手段外化人物,表现悲剧的内涵,在“精神升华具体化”<sup>⑪</sup>中,展示京剧表演的独到之处。同时,充分利用行当的特长来塑造人物。子丹为不戴髯口的文武老生,并融合武小生的表演特点,表现人物英武、

俊朗的气质;姜戎为梅派青衣,在表现她雍容的王后气度外,进一步加强她性格复杂一面;殷璃在程派的基础上融入花旦的表演,突现她青春少女悲惨的命运;雍叔为架子花脸,显示他阴险狡诈的内心;殷甫为走矮子的三花脸,外化他虚伪、精于世故的真面目;其他如铜锤花脸应工的雍伯、武花脸应工的殷泽、武生应工的夏侯牧、小花脸应工的掘坟人等都能恰到好处地体现人物的性格特点,其外在的艺术形式给欧洲观众以强烈的现代舞台艺术美感。

西方人对《哈姆雷特》故事情节可以说是烂熟于心的。如何利用京剧形式表现其中所蕴涵的人性的光辉,这是摆在编演人员面前的任务。在舞台体现的定位上,《王子复仇记》是一部纯京剧化的剧作,它严格遵守京剧写意和虚拟的美学原则,按照京剧艺术的规律进行外包装:这里有行当、程式、流派、脸谱、服饰、技巧、乐队;提倡演员多面手;承认演出的假定性;恢复明上明下及检场人;充分发挥演员和音乐的功能以及举一反三、以一当十、少而精的舞台美术。《王子复仇记》在表演上致力于对京剧表现技巧的深入开掘,以强有力的程式化的表演塑造人物,抒发情感。观众对中国戏曲语言的审美首先在于语言舞化、音化、曲化以及感情浓聚性格色彩表现(外形式)上的满足。这就是说,如果西方戏剧语言在剧中只是表现手段之一(唱、做、念、打的统一),它服从于京剧的整个舞台表演体系。换句话说,如果西方戏剧语言是以其自身的内容力量推动剧情的发展和矛盾的展开,那么,京剧语言必须是经过一次折光——需要经过歌、舞的诠释,语言主要载负内容这一点,在京剧语言中,却最大限度地折射成了语言自身的外在美——以一种积淀内容的形式,以形式之间(字、句、段)的相互关联,与音乐、舞蹈、做打相互依附(甚至是融合),来共同完成语言意义上的任务,从而推动剧情的发展与矛盾纠葛的展开。<sup>⑫</sup>

京剧表演艺术具有高度程式化、开放、写意、虚拟、夸张和流畅等特点。演员通过四功五法等表演艺术技巧的运用,演绎故事,通过外化表现人物思想、性格,即以歌舞演故事和人物的方式,展示演员全面的功底和艺术才华。“戏剧艺术的感染力量和审美价值,取决于它的艺术形象——舞台形象”。<sup>⑬</sup>对于京剧来说,舞台形象的一个重要元素就是音舞。音舞是否完美,是否有助于刻画人物性格,是决定舞台形象是否成功的一个重要衡量标准。

正如周信芳所说:“文戏有戏无曲不传,武戏有武艺无人物不传,”<sup>⑭</sup>音舞性是京剧艺术表现形式上



最基本和最重要的特征,在一定意义上,可以说京剧的程式性和虚拟性都是由此而生发出来的——建筑在音乐舞蹈基础上所表现出来的特性。音舞性,通俗地说,也就是常话讲的:“载歌载舞”。换言之,“戏曲者,谓以歌舞演故事也,”<sup>①</sup>“后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全,”<sup>②</sup>即以故事表演为演进主线,吸收歌舞、杂技以及讲唱文学等诸多成分逐渐形成的。<sup>③</sup>这是形成京剧艺术特征的根本因素(也就是区别于西方话剧的最本质特征)。<sup>④</sup>西方戏剧艺术的舞台节奏(从内部到外部)可说是自然生活节奏的再现,京剧艺术的节奏则是变形的节奏、一种音乐的舞台节奏。<sup>⑤</sup>京剧是“戏”,它与故事不同;故事只看重情节的意蕴,“戏”还格外注重表演的价值。程式性不仅指中国戏曲舞台的表演动作……而是指一切中国戏曲的表现形式——视觉形象范围、听觉形象范围等。<sup>⑥</sup>在中国戏曲舞台上,除了剧本问题之外,表演技术决定一切,它不但决定了演员的舞台创作是在程式基础上的再创造,只有当演员熟练地掌握了程式之后,把程式化作为第二天性,运用自如,才能传神传色地表演角色,并且还决定了中国戏曲演员的技艺训练的重要性。<sup>⑦</sup>这种程式性的运用,采用京剧特有的表演方式与故事情节、人物性格和矛盾冲突的展现有机结合起来,对于中外观众来说,它既是京剧,也是莎剧。在京剧《王子复仇记》中我们领悟到,悲剧如果描写矛盾不仅双方都有同样理由,而且在冲突中的每一个人的每种力量同样都有较高权利或努力实现较高职责的悲剧性现象,那么这种悲剧就是最富于效果的。

尽管用京剧演出莎剧始终存在着种种不同意见,但是,以开放的眼光看,京剧莎剧《王子复仇记》利用融“舞蹈”、“晋乐”、“曲艺”以及情感塑造性格的京剧艺术<sup>⑧</sup>丰富了中国戏曲舞台,加深了我们对莎士比亚的理解,以京剧特有的文化张力和丰富的表演技巧,丰富了中国莎剧的演出形式,拓展了莎剧的审美领域,和由此而带来的互文化戏剧观念,向世界展示了一种全新的莎剧,促进了中国莎士比亚舞台艺术研究的不断深入则是毫无疑问的。

#### 注释:

- ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 蓝凡:《中西戏剧比较论稿》,学林出版社,1992年版。
- ⑦李伟民:《中国莎士比亚批评史》,中国戏剧出版社,2006年版396页。
- ⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 石玉昆:《对偶相辅浑然一体——京剧版〈王子复仇记〉导演阐述》,http://www.pekingopera.sh.cn/detail。
- ⑨黄佐临:《我与写意戏剧观》,中国戏剧出版社,1993年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 谭需生:《论影剧艺术》,湖南文艺出版社,1986年版。
- ⑯李伟民:《光荣与梦想——莎士比亚在中国》,天马图书有限公司,2002年版146页。
- ㉑周信芳:《艺坛》,上海书店,2006年版335页。
- ㉒王国维:《戏曲考原》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1984年版163页。
- ㉓王国维:《宋元戏曲考》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1984年版29页。
- ㉔胡明伟:《中国早期戏剧观念研究》,学苑出版社,2005年版24页。
- ㉕李伟民:《一种文化现象的继续——论莎士比亚作品的传播》,《国外文学》,1993年第2期。

(责任编辑 薛中君)