

话。他在《闲情偶寄》中说：“如《中秋赏月》一折，同一月也，出于牛氏之口者，言言欢悦；出于伯喈之口者，字字凄凉。一座两情，两情一事，此其针线之最密者”。^②这段话是对戏曲表演依靠抒发情感来呈现人物个性的最好诠释。

二、戏曲表演虚拟的主要精神

黄克保认为戏曲表演虚拟的主要精神是写景写情写人浑然一体。她指出：“状物抒情、情景交融，是指演员一方面用表演赋予客观景物以典型形象，同时又表现人物对客观景物的感受和态度，把人物的主观情思同客观景物融为一体，从人和景的交流中表现出人的内心活动和精神面貌，写景、抒情和刻画人物在表演过程中同时完成。”^③黄克保对于虚拟精神的论述至今仍是最为精辟的，由此也就不难理解“打虎上山”一场的重要价值和永久魅力。杨子荣趟马出场，他的虚拟表演既体现了穿林海跨雪原的路程艰难，又面对群山抒发了他气冲霄汉的豪情壮志，还展示了他那勇敢顽强、坚韧不拔的个性。描景、抒情、写人三位一体，很难分辨出哪个动作是描景，哪段表演是抒情，哪个身段是写人，三者相辅相成，水乳交融般地包含在整个趟马之中，每

一个动作、身段既是描景又是抒情，同时写人。如此之高超的表演，达到了所有戏剧种类表演的最高境界。

遗憾的是，目前一些戏曲导演、演员并没有真正理解李玉茹所论述的传情写意和黄克保阐释的虚拟精神，他们倾心于话剧的风格，打造写实或生活化的舞台样式，名为借鉴，实则照搬，无异于削足适履。这句成语源自《淮南子·说林训》，该书与“削足而适履”对应的还有一句话，叫作“杀头而便冠”，似乎更加形象、确切。

衷心地希望戏曲艺术实践的后继者深刻领会前辈艺术家的真知灼见，不信邪，不摇摆，不犹豫，不上当，独立思考，准确判断，敢于出新，挣脱传统戏曲中非本质、非主要精神的诸多成分、手段的羁绊，开创戏曲的新局面。

注释：

- ① 沈达人：《戏曲意象论》，文化艺术出版社，1995年版219页。
- ② 《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959年版17页。
- ③ 黄克保：《戏曲表演研究》，中国戏剧出版社，1992年版60页。

从李玉茹看现代戏曲教育的成功实践

李 伟

中国现代戏曲教育从陕西易俗社算起已有一百年的历史。现代京剧教育始于欧阳予倩早年在南通办的伶工学校。解放前办得最成功的还是仅仅存在了十年的中华戏曲专科学校。在先后两任校长焦菊隐和金仲荪的主持下，在程砚秋等新锐思想的著名艺人支持与指导下，中华戏校在极短的办学时间里，培养了大量优秀的具有新思想的京剧人才。李玉茹是中华戏校的优秀毕业生，是现代京剧教育结下的硕果之一，她关于京剧理论与实践的一些思考，具有鲜明的时代特色和现实针对性，对我们今天的京剧教育颇有借鉴和启发意义。

1919—1921年，欧阳予倩应张謇之邀在南通主持伶工学社，开启了现代京剧教育之先河，但由于办学时间太短，成效不是十分显著。1930—1940年，在国民党元老李石曾和著名京剧艺人程砚秋的支持下，焦菊隐、金仲荪先后主持中华戏曲专科学校，培养了大批具有新思想的优秀京剧人才，将现代京剧教育推向新的高度，创造了戏曲教育史上的奇迹。这一历史经验值得总结。

与以富连成为代表的传统科班教育相比，南通伶工学社、中华戏曲专科学校等现代京剧教育最显

基金项目：中国博士后科研基金项目（编号：20090460642），上海市教委科研创新项目（编号09YS302），上海高校创新团队发展计划资助项目。

作者简介：李伟，文学博士，上海戏剧学院副教授、硕士生导师；主要研究方向：中国戏剧史论。

著的特征在于吸收了传统科班优长的同时,引进新式的办学理念和现代文化观念。用焦菊隐的话说,就是“采用科班之精神,学校之方法”^①。其区别与变化具体表现在:

首先,是办学理念的转变。欧阳予倩、李石曾、程砚秋、焦菊隐等人均颇有世界眼光,他们均认识到,京剧是一门具有民族文化特色的戏剧艺术,在社会上广有影响,在世界范围内也是颇有价值的艺术形式。因此,京剧教育是社会教育和艺术教育的一部分,京剧教育的成功可以有力地推动社会变革。同时,京剧教育应该是面向世界的、开放的艺术教育,学员都应该了解世界大势,努力打通中西艺术。欧阳予倩为伶工学社设计的校徽是五线谱上加两支笔:一支毛笔,一支钢笔,它象征着中西合璧,这鲜明地表达了他的办学理念。李石曾在创办中华戏曲音乐院时认为其主旨是把中华和世界各地的戏曲与音乐精华集合在一处:“故是院无分东西中外古今雅俗与夫种种类别。是凡直接或间接属于戏剧词曲音乐者,或广于刊布,或重以收藏,或求施教之方,或为演奏之实,无不兼收并举,合治为一。”^②程砚秋曾指出,“艺术是社会的、公众的,绝不是个人私有的”^③。这些理念和主张都不是行业自我封闭围特征的传统科班教育所能比拟的。

其次,是办学目标的转变。传统科班教育的目标十分朴素,就是传承京剧香火,维持行业生计。富连成创办科班时,“只为培养教育梨园后一代,永续香烟。”^④“推原本社创立之意旨,专为一般子弟求得一艺之长,能以保身养家,嗣继梨园而设。”^⑤不可否认,富连成科班为中国培养了大量的京剧表演艺术家,是京剧教育史上的一座丰碑,但其初衷显然重在守成。现代京剧教育则明确地认为,学校要培养的是新型的京剧艺术家,并通过新型的京剧演员去改革京剧,改革社会。欧阳予倩在1918年就提出想组织“俳优养成所”,以培养懂得文艺常识并了解世界变迁的新人才。1919年,他去南通主持伶工学社的目的就是“想借机会养成一班比较有知识的演员”,“把二黄戏彻底改造一下”。^⑥到南通以后,他明确指出:“伶工学社是为社会效力之艺术团体,不是私家歌童养习所。”“伶工学社是要造就改革戏剧的演员,不是科班。”^⑦程砚秋、焦菊隐、金仲荪等在不同场合都要告诫中华戏校的学生:“你们是艺术家,不是戏子”,“演戏是有严肃的意义的,不是供人消遣的玩意儿”。程砚秋1931年在给学生讲话时就说:“戏剧是以人生为基础的”,“每个剧都要有它的意义;……都要求(有)提高人类生活目标的意义,绝不是把来开心取乐的,绝不是玩意儿”。对于

演员来说,“除靠演戏换取生活维持费之外,还对社会负有劝善惩恶的责任”。^⑧这是对京剧艺术的价值与功能的全新定位。

其三,是教学内容的转变。富连成虽然培养出了大量的人才,但不可否认,其教学方法是旧式的,有时候是非人道的。它虽然也有文化教育,但仅限于教国语和常识。现代京剧教育在吸收了传统科班教育好的方面的同时,引进了新式学校教育制度,取得了不俗的效果。欧阳予倩在教学上,“把一切科班的方法打破,完全照学校的组织,用另外一种方法教授学生。”^⑨这种方法实际上是在改良旧式科班教育的基础上,加上新式文化教育。其课程设置除戏剧专业课外,还开设国文、算术、历史、地理等文化课,音乐、唱歌、舞蹈、国画等艺术课。戏剧课以昆剧打基础,京剧为主体,兼教话剧,讲戏剧理论,介绍外国戏剧家及其作品。在教学方法上,禁止对学生体罚,注重课堂教学和舞台实践相结合,尽可能给予学生观摩、欣赏和演习的便利;让学生给名艺人配戏,在校内小剧场或更俗剧场参加演出,甚至创造条件外出巡演。中华戏校也讲授语文、历史、外语、地理、算术、戏曲史论等文化课,有一套完整的教学制度。戏校礼聘京城京剧界名角担任教授,按照老生、武生、小生、旦行、老旦、净行、丑行、昆曲、武功诸行当因材施教。学校实行现代管理制度,设校长室、教务、训育、实习、庶务处和戏曲改良委员会等部门,有自己的校歌、校徽和校服,采取招生制度,废除封建师徒卖身契制度,不许随意打骂学生,不许任意罚跪打通堂,不拜祖师爷。舞台演出时,不准饮场,不准用跪垫,不上检场人,剧中人相互搬椅或闭幕布置舞台。有些戏非上检场人不可,则让学生穿上校服,上台布景或拉幕。乐队也是在舞台侧,用纱遮住,保持舞台的严肃性,也体现了艺术的独立性。^⑩

现代京剧教育的理论主张与教学实践,都在以李玉茹为代表的受教者身上打下了深深的烙印,结出了丰硕的果实。她时常感恩的是程砚秋先生开放的办学思想以及中华戏校四巨头的办学方针:兼收并蓄,融会贯通,博采众长,志在创新。“我们在戏校学习,最大的好处就是学校安排我们看各个名家的戏,这是其他科班的学生做梦也得不到的好条件。”^⑪

二

李玉茹是中华戏校毕业生中的杰出代表,是实现了中华戏校教育理想的新型京剧表演艺术家。她除了戏演得好(当年就是“四块玉”,经常和著名

艺人配戏并担纲头牌旦角)以外,还极其难得地具有很高的文化素养(尽管她自己谦称只有小学文化程度)。她能编会写,善于思考和总结,这都是中华戏校注重文化教育的结果。她的许多京剧思想都具有极高的理论水平,对于我们今天的戏曲教育极有借鉴意义。和一般的京剧理论相比,这位京剧表演艺术家的理论有三个显著的特点:注重剧本创作和剧目建设,注重剧本的思想性,注重创新。

很多学者一提到京剧,就把它说成是以表演和演员为中心的艺术,甚至极端地认为京剧就是形式美,是纯粹艺术,有没有剧情、表现不表现人物都没有关系,或者在京剧中“故事”只是为“歌舞”服务的、为“歌舞”而存在的,等等。这无疑极其片面的,它完全误解了京剧乃是戏剧之一种的基本事实。戏剧总是要讲故事的,这是戏剧表演和杂技、舞蹈等表演的显著区别。故事属于戏剧文学的范畴。戏剧的文学与表演,乃是相辅相成的两极,合则双美,离则两伤,这是明代戏剧理论与实践已经回答了问题。我们并不能因为京剧的表演艺术取得了很高的成就而否定和讳言其文学上一度贫困的事实。事实上,没有文学支撑的戏剧艺术都不可能走很远,没有文学做基础的表演就不是戏剧的表演。这一点,李玉茹体会很深。她说:“表演艺术必须靠剧目支撑,而剧目靠演员上演,……同时,演员的技巧又是通过上演剧目才能获得的。剧目没有了,技巧就丢失了,……‘剧目——表演,相辅相成’。京剧是一门以表演为主的艺术,因此,新剧目是开发新的表演艺术的基础。”^⑩她反复重申她的名言:“剧目——表演,相辅相成”,“讨论表演,必须建立在剧目之上”^⑪。诚然,戏剧表演是在规定情境中的表演。没有脱离剧目、内容、人物的纯粹的程式表演。不同的剧目、内容、人物对应着不同的表演程式。她还很好地阐明了戏剧表演不同于其它表演艺术的地方正在于对故事、人物、情境的依赖性。她说:“观众来看京剧是来看‘戏’,而不是来看杂技的。两门都是艺术,没有高低之分,也都强调表演者个人的技术,但是两者有区别:就在于京剧用技术表演故事,而一个故事里能够让观众感兴趣的是其中的人物,以及他们情绪和感情的改变,这就解释了为什么京剧前辈非常强调‘心里有’,心里有了,唱念做打才能够有‘根基’。”^⑫

李玉茹不是一般地注重京剧剧目对于表演艺术的重要性,而且强调剧本的思想性。她说:“尽管我感兴趣的是技巧,我也懂得思想性对于一个剧本很重要。”^⑬她非常钦佩程砚秋先生的艺术,认为:“程砚秋是京剧界中少有的对于政治、时事非常敏

感的艺术家,并且努力通过舞台形式来表达自己对于社会的见解。”^⑭她自己也深受老师的影响,在自己的创作与演出中追求思想性。比如《红梅记》的创作,作者能跳出已有的思维模式,为了揭露专制统治的残酷性,将李慧娘与裴舜卿设计成素不相识的关系,李仅仅是在游船上与裴有一面之缘并轻轻感叹了一句“美哉少年”,就惨遭贾似道杀害。剧本的思想性是与剧本的情节逻辑紧密联系着的。李玉茹为此也非常重视剧本的严谨性。尽管她很注重为演员写戏,但同时注意不能为了给演员加戏而损害了剧本的完整性与逻辑性。“既要为演员写戏,同时又得兼顾全剧中人物的性格,二者相辅相成,前者使剧本为演员二度创作提供了极大的空间,而后者又使前者有了一定的规范。”^⑮这显示了一个严肃的艺术家的过人之处。

李玉茹注重创新,同时也注重传承,她认为二者是紧密联系、辩证统一的。没有继承就没有创新;没有创新,也就难以真正继承。这在京剧里体现得十分明显。“我从心里赞成艺术是要往前发展的,这是我从小在以‘革新’著称的学校里学来的。艺术不往前走,就会被观众遗弃。……然而,我认定的发展不是‘破旧立新’,而是必须建立在‘传承’之上的发展,这就是当年戏校的做法,也是程砚秋创造程派的根基。”^⑯有学者以为程式是一成不变的,京剧演员只要把一套程式表演出来就会是精美的艺术。事实当然不是这样。有过一辈子演艺经历的李玉茹告诉我们,程式是可以创新的,而且只有创新才可能赋予京剧以生命。她本人转益多师,突破行当,拓宽戏路,将地方戏、芭蕾舞和其他表演形式融入京剧表演中,都是在继承的基础上创造程式的结果。所以她说,“程式与创造缺一不可”。^⑰“我们的原创必须建立在程式之上。由程式创造出更新的程式,从传统出发去创新。”^⑱剧目也是要不断地创新的。不仅当年中华戏校专门设戏曲改良委员会,对传统剧目进行整理、加工,而且,梅、程、荀、尚四大名旦都各有自己的新编本戏。李玉茹本人创作的《青丝恨》,改编演出的《辛亥驿》、《大英节烈》、《红梅阁》、《梅妃》、《百花赠剑》等都是各有所本又各有创造的佳作。当然,这种基于继承传统的创新必然是有限度的。她清楚地指出京剧本体内的创新和创造戏剧新形式之间的界限,说:“我们要进步,必须建立在我们自己的艺术本质之上。我也不反对脱离京剧艺术本质,而创造出另一种戏剧形式,然而这和发展京剧是两件不同的工作,不应该混淆。”^⑲这对我们认识台湾戏剧家吴兴国的某些京剧创新不无启发。

对剧目建设与剧本创作的重视、对剧本思想性的重视、对创新的重视,都明显地打上了中华戏校的印记,也是现代京剧教育结出的硕果。李玉茹说:“戏校这种融汇传统、追求创造的精神不仅影响了我对于京剧艺术的探索,而且影响了我整个人生。”^②我要补充一句就是,也影响了二十世纪中国京剧的发展面貌,并融入了上海京剧院的海派艺术风格之中。上海京剧院几十年来的发展所取得的成就(如《曹操与杨修》、《成败萧何》)是和李玉茹的追求非常一致的。

三

传统和现代不是对立的,而是相联系的。现代是对传统的理解、包容与扬弃。中华戏校相对于富连成科班而言就是吸收了很多后者的优点,而扬弃了它的不足,融入了许多新时代的合理内涵而形成的新式戏曲教育。新中国以来,以中国戏曲学院和上海市戏曲学校为代表的现代戏曲教育体系实际上就是承中华戏校而来。今天的戏曲教育存在着重视学流派而不重视夯实基本功、重视练技艺技巧而不重视文化学习的问题,这在一定程度上导致了戏曲创新能力的不足。李玉茹的一些思考对于我们改进戏曲教育,回归中华戏校的优良传统,大有好处。

我们欣赏京剧艺术,往往带着欣赏某派艺术、欣赏某派艺术的著名的或者正宗的传人的心态去欣赏,并以此为高明和内行,这本无可厚非。影响到戏曲教育就是,还在戏校学习的学生,在很早就确立了学梅派、程派之类的目标,然后以学得像不像为评价标准。我认为这样本末倒置的做法极大地束缚了学生的发展,也限制了戏曲创新能力的挖掘和戏曲审美空间的拓展。

从中华戏校的培养方法和李玉茹的学艺经历来看,恰恰最重要的是练好基本功,夯实基础,拓宽戏路,最后塑造出鲜明生动的人物形象来;至于属于什么行当、何种流派,那倒是附带的和次要的。李玉茹就既学青衣,又学花旦、刀马旦,青衣行当里,学程派,也学梅派。这矛盾吗?恰恰是艺多不压身。她所有的学习都是在打基本功,并没有把自己限定在某一行当、某一流派里。相反地,在中华戏校老师们的指导下,李玉茹们最关注的是如何塑造好人物,如何根据人物塑造的需要来选择行当和流派,甚至跨行当、跨流派去塑造人物。李玉茹说:“京剧的实质就是要用演员鲜活、生动的歌舞来表现人物关系和心境。”^③她反复引用的格言就是荀慧生先生说的:“予演剧,一无可取,唯尚知以剧情与剧中人身份为表演之标准。”^④我以为这才是抓住了

戏剧的根本。

在如何塑造人物的问题上,她倡言京剧表演的“基本功和分寸感”:“没有基本功的手段,仅凭内心体验或个人经验,根本上不了戏曲舞台。”^⑤“基本功还不是艺术,每位京剧大师都有自己独到的台步,那是他们把灵魂注入了功夫,死功夫才具有了生命。”^⑥“分寸感首先是建立在对于每一个剧中人物的理解上。这不是老师可以教出来的,也不是花死功夫可以练出来的,而在于我们每个演员的文化修养,并且要用心琢磨。”^⑦“荀派的真髓——不仅要求演员基本功过硬,更要求入戏入理,以剧情中的人物为出发点去演戏,决不‘卖弄风情妖冶悦人’地讨好观众。”^⑧

京剧流派艺术从根本上讲,还是个人艺术风格的代名词,是个人艺术风格的体系化、度量化,严格地讲是可以学习借鉴但不必一定继承和发扬的。因为真正的艺术家不可能和别人的艺术风格相似或雷同,从这个意义上讲,只有流派的创始人才是艺术家,以流派继承者自居的都不是艺术家。因此,“流派”一词也就失去了其本来的“有源有流、流而有派”的意义。关于艺术传承的著名箴言“学我者生,似我者死”所说的正是后学者要向前辈学的是创造精神,而不是亦步亦趋的一招一式。只有领会到了创造的精神,才有可能自立门户、自成一家,创造出新的艺术风格。程砚秋学习梅兰芳便是如此。

特殊的艺术风格,包括京剧的流派艺术,都是那些具有独特个性的艺术家,在特定历史条件下,通过具体的艺术实践(在京剧就是人物塑造),结合自身条件建构起来的,从某种意义上而言并不具有可重复性。欣赏者可以反复去审美,但创作者却只能借鉴他们的创造成果,领会他们的创造精神,来进行新的艺术创造。就京剧创作而言,所有前辈所创造的流派艺术,都只能成为今天艺术创造的辅助材料。他们在塑造种种人物形象的过程中形成了自己的流派艺术,今天的京剧艺术家应该在塑造新的人物形象的过程中,形成自己的艺术风格。至于这种风格,最后是否被命名为“派”,其实不是艺术家的事,那是记者或者评论家的事。

因此,她十分坦然地对待京剧流派。“我们戏校的学生,无论哪一派的学生,无论学哪一流派都不是刻板地、表面化地学。……戏校‘无旦不学程’,但……从没有同学改变自己的声音去硬学程先生的音色与发声,可以说这是戏校通过实践摸索出来的非常科学的一套学习流派的方法和准则。”^⑨“学流派一定要根据自己的条件,也必须考虑到时代、年龄诸多方面的因素,既不能一招一式都动不

得,又不能任凭自己的想法改得面目全非。这确实是值得研究的一门学问。”^⑨“我从不敢奢望什么创造流派,但是明白应该建立起自己的风格,我得把我从各位大师那里学来的本事和我自己的天赋条件‘糅’、‘融’成一体。”^⑩

京剧艺术的基本功、建立在对剧中人物理解上的表演的分寸感以及结合自身条件素质进行的创造,自然而然形成艺术风格、形成流派。戏曲流派,戏曲行当,最后都是为了表现人物。演戏时演人物,不是呈现流派、展示行当。当京剧舞台出现新的更为复杂的人物时,必然需要突破行当、超越流派,去寻找表现方法。这在今天的京剧舞台已经屡见不鲜。因此,不同于以往京剧流派的、难以用以往流派命名和描述的新的艺术风格应运而生。也许在观众的审美层面上被接受尚需要一个过程,但这是一种面向未来的现代京剧的发展趋势。中华戏校的办学方针及李玉茹们的京剧实践正代表了这一发展趋势。

注释:

- ① 转自李如茹:《晶莹剔透的玉:李玉茹舞台上下家庭内外》,上海人民出版社,2010年版34页。
- ② 《中华戏曲学院》,自行刊印,4页,转引自李玉茹:《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版121页。
- ③ 程砚秋:《程砚秋致老摩登函》,《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社,2003年版5页。
- ④ 叶龙章:《喜(富)连成科班的始末》,《京剧谈往录》,北京出版

社,1985年版57页。

- ⑤ 唐伯强:《富连成增设教育科宣言》,《富连成三十年史》,同心出版社,2000年版52页。
- ⑥⑦⑧ 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《欧阳予倩全集》第六卷,上海文艺出版社,1990年版86、87、87页。
- ⑧ 程砚秋:《我之戏剧观》,《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社,2003年版11-13页。
- ⑩ 参见王金璐:《回忆中华戏曲学校》,《京剧谈往录》,北京出版社,1985年版64-127页;程永江:《私立中华戏曲职业专科学校的印象》,《我的父亲程砚秋》,时代文艺出版社,2010年版72-74页;程永江编撰:《程砚秋史事长编》,北京出版社,2000年版459-464页。
- ⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱ 李玉茹:《论花旦的表演艺术》,《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版45、1-2、13、8、7、6、6、79、46页。
- ⑲ 李玉茹:《百花赠剑·前言》,《李玉茹演出剧本选集》,上海文艺出版社,2010年版8页。
- ⑳ 李玉茹:《红梅阁·前言》,《李玉茹演出剧本选集》,上海文艺出版社,2010年版100页。
- ㉑㉒㉓㉔ 李玉茹:《传承的楷模:学习程派,理解程砚秋》,《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版122、110-111、97、98、111页。
- ㉕ 李玉茹:《大英节烈·前言》,《李玉茹演出剧本选集》,上海文艺出版社,2010年版138页。
- ㉖㉗ 李玉茹:《梅妃·前言》,《李玉茹演出剧本选集》,上海文艺出版社,2010年版193、186页。
- ㉘ 李玉茹:《基本功·台步》,《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版297页。
- ㉙ 李玉茹:《初学流派》,《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版287页。

李玉茹戏剧意识探寻

田志平

流光溢彩的舞台,美妙动情的歌唱,精彩传神的表演——在戏曲观众的眼里,戏曲表演家们用自己的声音与肢体,创造出了感人至深的人物形象和美轮美奂的艺术观赏效果。作为戏曲表演者来说,不断刻苦地训练并调整自己的肢体与声音,让肢体与声音成为舞台演出中随心所欲的表演工具,是必须高度重视的事情。这种高度重视,应该贯穿于戏曲表演者全部的演艺生涯之中。

作为戏曲表演家,在终其一生都不敢懈怠的肢体与声音训练的同时,事实上还有一件事情也是不

能放松而需要终生孜孜以求的——对于舞台表演原理的探究。戏曲史上有许多为此而执着追求的例子,如《中国古典戏曲论著集成》中收录的明代魏良辅的《曲律》和清代黄旌绰的《梨园原》,就是由修养深厚的艺术家或老艺人,汇聚毕生经验、感悟与思考所得而撰写成书的。这些著述不仅阐明了著者对表演原理的深入探讨与思考,同时也为后学者及研究者提供了难能可贵的启示与资料,成为戏曲文化宝库中珍贵的组成部分。

京剧的表演家群体,曾经人才辈出,高手如云。

作者简介:田志平,中国戏曲学院戏曲文学系教授。