

论中国传统戏剧的叙事性 ——兼与西方叙事传统之比较

欧阳江琳

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2018.02.008

摘要: 中国传统戏剧长期强调“曲本位”,秉持“曲为诗余”观念,突显戏曲的抒情性,而忽视叙事性的研究。上世纪末,随着叙事学引入戏剧领域,中国传统戏剧叙事研究取得长足进展,但也存在过多聚焦文本叙事、忽视表演中所蕴含的叙事性等问题。本文力图反思“叙事”隐于“抒情”背后的原因,揭示出传统戏剧表演叙事的本质与形式,并适当参照西方戏剧的叙事传统,彰显中国戏剧叙事传统的独特性。

关键词: 中国传统戏剧;表演叙事;叙事方式;叙事传统

Abstract: “Qu” as an essence has been long emphasized in Chinese ancient drama, which sticks to the idea of “qu as a form of poetry” so that the study of Chinese ancient drama highlights its lyricism much more than its narrative characteristics. With the narratology introduced into the study of drama, researches on narrative characteristics of Chinese ancient drama made great progress in the late of last century. However, most of them focused on textual narration much more than the narrative characteristics in the performance. This article attempts to show the uniqueness of narration tradition in Chinese drama and reflect the reason of “narration” hidden behind “lyricism” by referring to the tradition of narration in Western drama and disclosing the nature and characteristics of narrative in the performance.

Key words: Chinese ancient drama; narration in performance; narrative style; narrative tradition
作者简介: 欧阳江琳,江西师范大学叙事学研究中心、江西师范大学文学院副教授。
主要研究方向: 中国古代戏剧。本文为国家社科基金重大项目“中西叙事传统比较研究”(编号:16ZDA195)的阶段性成果。电子邮箱:jianglinyang2@126.com。

中国戏剧以戏曲为主体,长期强调“曲本位”的观念,突出戏曲抒情性,而忽略其叙事性。上世纪末,随着叙事学引入戏剧领域,情况有所好转,陆续出现不少中国传统戏剧叙事的研究成果,开启了人们对于传统戏剧剧本本质多维度的认知,但这些研究过多聚焦文本叙事,忽视了表演中所蕴含的叙事性。^① 新世纪之后,不断发展的广义叙事学、中国戏剧形态学,召

^① 近30年中国传统戏剧叙事研究,主要表现为探讨戏剧叙事本质,整理传统叙事理论,提炼叙事总体特征,分析结构、话语、视角、人物等叙事要素等方面。但正如赵毅衡指出,“演出”至今没有在叙述学领域得到系统的处理,他呼吁戏剧叙事要从“文本中心”转向“演出中心”。参见赵毅衡《广义叙述学》,成都:四川大学出版社,2013年,27。

唤中国传统戏剧叙事研究走向更为宏阔的视野。我们深感有必要重新审视中国戏剧的叙事本质,反思“叙事”隐于“抒情”背后的原因,揭示出除文本之外的传统戏剧表演的叙事性,并适当参照西方戏剧的叙事传统,彰显中国戏剧叙事传统的独特性。

一、“表演叙事”的本质:对“诗剧同类”观念的反思

我国戏剧被归入“抒情传统”,主要是缘于“剧源于诗”的传统观念。人们普遍从源流代变的角度,认为“诗降为词,词降为曲”,将“曲”纳入古已有之的诗体系统。无独有偶,西方戏剧也有诗剧同类的观念,远自亚里士多德,近至谢林、黑格尔、歌德等,均将戏剧与抒情诗、史诗同列“诗歌”范畴,视为同一类型的语言文学。这既是中西戏剧与诗歌同源共流的反映,也包含了艺术之间彼此契通的规律形式。上世纪60年代,戏剧学者张庚曾将中国戏曲定性为“剧诗”^①,正是立足西方“剧诗”的学术谱系与中国文学诗歌传统。

但是,戏剧根植于诗的土壤,具有诗的气质,却不代表它总是依附于诗歌廊庑之下,生长不出自身的独立性。事实上,古希腊时期,戏剧和唱诗队融在一起,诗的性质自然浓烈,等到加入更多的对话性角色,淘汰了唱诗队,戏剧有别于诗歌的表演性得以凸显。中国戏剧萌芽时期,也是以诗乐舞共生的仪式面目出现,而当仪式走向观演分离,戏剧与诗就逐渐从混融状态剥离开来。中国戏剧有着独特的自我演化过程,秦汉以“角抵戏”为重心,唐宋发展出歌舞戏、科白戏,宋元时期又形成“合歌舞以演一事”(王国维4)的主流戏曲样式。由此,一个文学(艺术)类型的形成,不是一蹴而就、落地即成,而是体现为从母体脱胎,渐而成长,不断获得种类属性、禀赋和性质的长时期过程。

诗、剧分立,意不在排除“诗”在戏剧中的地位,而是为了回到戏剧本质,冷静审视其自身的独特性和完整性。一方面,中西戏剧的本质皆是表演艺术,而非语言艺术,对此人们已达成共识。然而,中国戏剧纷纭复杂,不同历史时期、不同区域种群存在着各级形态的戏剧样式,具体判断又会因为对象的复杂性而扩大或缩小戏剧的内涵。学界曾围绕戏剧与戏曲的概念争论了半个世纪,其焦点就在对中国戏剧内涵的认识差异。^②不少人

^① 详情见张庚《关于“剧诗”》,《张庚文录》第三卷。长沙:湖南文艺出版社2003年。283-300。

^② 参看康保成“五十年的追问:什么是戏剧?什么是中国戏剧史”,《文艺研究》5(2009):103-110。

因戏曲具有完整文本形态,视之为中国戏剧形成的标志,却忽略了以“角色扮演”为本的其他戏剧样式。任半塘曾振聋发聩地指出:

要让有无剧本流传的,有无剧目流传的,科白为主的,歌舞为主的,早期混在角抵、百戏、杂技之中的,后来混在散乐、普通俳優、普通歌舞,甚至混在队舞或舞队之中的戏剧与具有戏剧质素的伎艺,不分上古、中古、近古所有,都能在一律平等的机会中,得着恰当的安排。(105)

笔者以为,只有立足如此宏阔的戏剧史视野,才能把准戏剧表演本质,走出诗歌体“戏曲”研究的局限,更多关注各类“扮演”性的多元戏剧样式。

另一方面,中西戏剧都禀赋了“叙事”的本质。亚里士多德认为悲剧是“对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”(63),这种产生于史诗土壤中的故事观念,或许不能适合所有的戏剧形式,却揭示出戏剧讲故事的本质。换言之,戏剧的扮演行为必然含有叙事的宗旨。不过,因故事长短不同,当代学者在体认中国戏剧叙事本质时,出现过不同说法。如欧阳予倩认为,戏剧“要有一个以上的人物,要有完整的故事,有矛盾冲突,能说明人与人的关系”(198);任半塘则认为“一旦内容有故事,或伎艺涉说白,虽记载简略,表现模糊,以非认为歌舞戏不可”(248)。迄今西方后经典叙事学对于“叙事性”的界定,已经跨越了文学叙事的门槛,冲破情节观念的局限,趋向愈来愈开放的认识,如瑞安建构出一套叙事的模糊子集,弗鲁德尼克以“拟人本质的体验性”界定叙事。^①笔者不主张叙事性无所不在的漫溢,以致失去基本形态。但是,中国戏剧叙事亦有必要走出完整情节的传统范畴,需要以演员摹仿行为的时间和意义向度为基准,适当汲取后经典叙事学中的“叙事性”观念。这种理解的转向,会使研究更多聚焦表演行为的本身,将以往认为叙事性弱,甚至无叙事性的戏剧作品重新带回研究的视野。

二、表演媒介的叙事性:对“曲唱”传统的反思

中国戏剧的“曲唱”传统,是其被视为“抒情文学”的又一重要原因。歌唱常用韵文体语言,且与音乐旋律相配合,故擅长抒发人物情感。历代

^① 关于西方“叙事性”的探讨,参看尚必武“叙事性”一文,《外国文学》6(2010):99-109。

戏剧中,元杂剧的四大套宫调、明代的诸声腔、清代的花部乱弹、近代地方戏名角的唱腔流派,均以“曲唱”为中心,由此形成中国戏剧独有的“唱戏”“听戏”传统,培养出重曲文、重曲律、重抒情的曲学批评传统。即便有剧评家另眼关注到戏剧的“叙事”,也往往“韵失矣,进而求其调;调伪矣,进而求其词;词陋矣,又进而求其事”(祁彪佳 5)。置“事”于后,这说明“曲唱”传统一定程度地遮蔽了戏剧的叙事性。

中国戏曲表演综合“唱、念、做、打”等多种手段,后三者固不及“唱”的中心地位,却自有相当重要之地位。念白多用散文体语言,铺陈叙事能力很强;做、打用身体行为反映人物内外状态的变化,亦偏向叙事一面。然而,古代剧本往往“唱词”保留最为完整,“念白”其次,“科介”因属“戾家”把戏,压缩得最厉害,表演叙事性因而大打折扣。我们知道,演员身体行动是戏剧表演的核心,也是认识戏剧表演叙事的关键。大多数剧本动作简化为“++科”“++介”的提示语,实际抽去了表演的叙事内容。有的剧本还习惯将“科范”表演一笔略过,如南戏《小孙屠》“净扮朱令史上介,说关杀人”,明传奇《六十种曲》“考试照常”等,都没有写明具体内容。深入下去,“说关子”表演往往重叙关键性的情节,“考试照常”自成特定的叙事内容与方式。如果还原这些科介“表演”的叙事成分,无疑会加强传统戏剧的叙事性认识。

与曲文相对稳定的文本形式相比,念白、科介经常因即兴表演,变异性大。“口利者,则如悬河,而口钝者,几默不一语。同是一剧,甲社演之与乙社演来迥异,甚至同社剧员易人演之,亦复有异,更至于使一人接演两次相同之剧,而其言语举动,亦有不同者”(杨尘因 26),确实给叙事研究造成困难。目前现场表演是戏剧叙事研究最为薄弱、却也最具“演示”性特征的一个环节,尤其民间无文本戏剧表演,如水赋形,择地而变,其中却蕴含了令人珍视的表演叙事传统,形成了像赋子、科范、排场、幕表戏等演出程式,传递了片段、情节、观念、人物、母题、语汇等诸多共同元素。因此,探讨中国戏剧叙事特征与叙事传统,需要特别关注此种“万变不离其宗”的表演叙事方式。

中国戏剧形态极为庞杂,并非全部由“曲唱”型戏剧构成,历史上曾出现过以身体动作、口头语言、舞台布置为主的戏剧样式,像秦汉角抵戏、宋金科诨剧、大搞机关布景的海派连台京剧等。一些处于文化边缘位置的民间小戏和祭祀戏剧,也常表现为非曲唱型的戏剧形态。如山西祁县温曲秧歌以真刀真枪的武打表演为主,有的剧目甚至没有一句唱腔,只有叙述性道白;汉调二簧戏《张古董借妻》为白口戏,全以对话动作推动剧情;福

建泉州法事戏、三明肩膀戏等,音乐板式比较单调,“不是侧重于塑造人物的性格和表现人物的情感,而是侧重叙述故事”(朱恒夫 70)。还有一些特殊的演唱型戏剧,曲子抒情性特征少,叙述性质突出,如贵州地戏“叙事交代处,则临时由某一角色‘跳出’所扮人物,像局外人似地做旁唱或旁白”(戚世隽 112)。这些戏剧类型的叙事亦极具价值,不容忽视。

除以上科介、念白叙事性外,此处尚未涉及曲乐、服饰、化妆、舞美、乐器等的叙事性,它们也常因舞台媒介的性质为人忽视,所留文献亦不甚丰;然欲全面建构传统戏剧“演事”的体系,这些都是不可或缺的环节。总之,要想深化中国戏剧叙事性的研究,我们不应为“曲唱”传统所左右,忽视戏曲各种表演媒介的叙事性认识,应该深入中国戏剧的地下“潜流”,力求做到既深且广,全面考察中国传统戏剧叙事的形式特征。

三、中国传统戏剧叙事方式的个案探讨

近 30 年,中国戏剧叙事研究颇多佳绩,但不能说对传统戏剧叙事形式的探索全都合宜有效,某种程度上还存在急于归纳中国戏剧叙事体系、过多借鉴文本叙事理论的问题。鉴于传统戏剧的复杂形态,目前仍需要加大个案研究力度,挖掘表演叙事的独特形式,由此逐步归纳传统戏剧叙事的方式特征。这里尝试分析两个具体实例。

先来看关汉卿杂剧《单刀会》。此剧向来被认为是一部英雄抒情诗剧,然亦颇受情节拙劣之诟,尤其前两折分设乔国老、司马徽两个无关大要的人物,属于重复的平行结构,推进不足,叙事无力。但是,如果跳出抒情藩篱,亦不照搬西方情节观,《单刀会》叙事方式非常有特色。它从关羽与鲁肃的正面冲突抽离出来,将“整一性”情节打散,化为各方人物的叙事性演唱:首折乔国老向鲁肃追忆关羽往事,敷赞其“隔江斗智”“火烧赤壁”“收西川”“诛文丑斩颜良”等众多辉煌事迹;次折司马徽继续向鲁肃赞述关羽等五虎事迹,还想象性描述关羽赴宴怒打鲁肃的场景;第三折关羽向关平讲述汉家三分天下的创业过程,追忆私出许昌、过五关斩六将的辉煌往事;末折始入“单刀会”场景,关羽用极具对话性、行动性的唱段,描述双方冲突。全剧主要目的在于关羽生平伟业的铺叙,将“单刀会”作为一个导火索,运用旁述、追述、预述、现场描述等手法,调动各方人物的“散点”叙事。试看一曲。乔国老【尾声】唱道“曹丞相将送路酒手中擎,饯行礼盘中托,没乱杀姪儿和嫂嫂。曹孟德心多能做小,关云长善与人交。早来到灞陵桥,先唬杀许褚、张辽。他勒着追风骑,轻抡动偃月刀。曹操有千般

计较,则落得一场谈笑。(云)关云长道“丞相勿罪!某不下马了也”。(唱“他把那刀尖儿斜挑征袍”(关汉卿 204)。该曲夹唱夹白,描述关羽当年威风凛凛辞别曹操之事。此类“散点”叙唱,散枝开叶,遍布全剧。它不求情节完整而富有张力,却使得每折都饱含充沛的叙事内容,构成了一种独特的叙事方式。

再以金元院本《呆秀才》为例。经考证,这是三个秀才加考官的“四酸”闹剧,看起来既无抒情性,亦乏叙事性,徒取笑闹而已。下面节取一段:

(正净脱了绿袍与末科,末出见二净,二净云)好哥,再请教请教。(末念)忙把玉鞭敲,一日行千里。(正净唤二净)你这两个歪假秀才也,无用,只同续一首诗罢,听我念。(正净念)寺在山门里,一塔凌空起。(二净续念)忙把玉鞭敲,一日行千里。(正净)打、打、打,郑秀才的说匹马便行千里,你的说一座塔,怎地塔也行千里?今番改了来。(黄天骥、康保成 124-125)

二净原封不动移植了末扮郑秀才的诗,造成“错搭”考题的笑话,全剧按照此类相同的方式,重复祖先变驴、塔行千里、口不干净的三次笑料,情节并无变化,甚至称不上有“一定长度”的故事。但奥妙就在“三次重复”上。它通过一次又一次的反复笑料,刻画了三个傻瓜式的笑话人物,配合考官“脱袍”“脱帽”“脱幞头”的三次科诨身段,很有层次地将“笑耍”气氛逐步推向高潮。这种表演手法源于民间故事传说“三复”叙事,最初表现为情节的三次重叠,像元杂剧《争报恩三虎下山》中三次好汉落难,三次李千娇营救。舞台表演移植之后,衍生为“三复”的表演,通过说、唱、动作等表演手段,反复表现相同场景或内容。例如,《古城记》第15出“三次照前白科”,指重复三次说白,传奇《运甓记》第37出“生部将彭李与峻三战,峻马蹶被戮介”,指重复三次作战动作。这些都是以“三”为基数,构成一个自成段落的复叙片段。我们不能简单视为重复或雷同,它代表一种有序的舞台叙事手法,营造了紧张、激烈或戏谑的戏剧氛围。

以上两例,都反映了历代戏剧表演者摸索叙事与表演融合的技巧方式。“散点”叙事汲取史传叙事的方式,以唱代述,用多方位叙事烘托人物精神面目,外散而内聚。“三复”叙事从口头叙述汲取活水,以演代述,衍化为表演场面、表演手段的层次布置,外松而内紧。有意思的是,此类

看似松软乏力的表演,在中国传统戏剧中恰恰颇为盛行。如《天官赐福》《跳八仙》重在仪式场面,《王婆骂鸡》侧重“骂”的口才趣味,《夫妻观灯》表现男女对唱,等等。对此,我们不宜用西方戏剧情节观念律之,草率归为“情节无力”之作,这其中可能便包含“有意味”的传统戏剧叙事方式。

四、挖掘中国戏剧叙事传统——兼与西方戏剧叙事传统之比较

中国戏剧叙事纵贯上千年的发展,人们对于叙什么事,如何叙事,自觉不自觉形成一些共同的经验认识,提炼出行之有效的模式方法,经过历代延传而成为中国戏剧的叙事传统。为更好地增进对自身叙事传统的认识,在此适当参照西方戏剧叙事传统。

中国传统戏剧历来以优伶艺人或底层文人的集体创作为主,惯向民间故事和历史传说取材,大量采用汇聚、因袭、移植和改编等手法,题材互通现象十分突出。南宋“书生负心”戏、元代“神仙道化”杂剧、明代“十部传奇九相思”,均反映出当时流行题材因袭成风。而在相互搬抄的过程中,各戏之间借用出目,抄袭成套,不仅同类题材叙事面目相似,不同题材戏剧的情节也往往雷同。为方便内容的移用,中国传统戏剧很早建构起一套以“表演程式”为中心的叙事模式。早期戏剧没有剧本,故事主要围绕舞台“动作程式”与“语言程式”编创,如唐代参军戏“苍鹅打参军”的动作程式,宋科诨剧“打猛诨”的语言程式等等。剧本出现后,仍然延续这种“表演程式”为中心的编创模式,形成像元杂剧四折一楔子,南戏传奇副末开场、冲场与大小收煞等的表演框架,以及“科场考试”“状元游街”“看医药诨”“赶路行程”等表演程式出目,均可用以规约形形色色的剧情。民间艺人的“幕表戏”则是“表演程式”叙事的极致代表。它几乎全无具体细节,唯存程式情节或场面套路,表演时只需搭个提纲架子,确定每个演员的上、下场式和舞台调度的程式身段、锣鼓点子,再填塞故事内容即可。

相较而言,西方戏剧创作以知识阶层的“个人独创型”的创作为主,通常面向现实生活,提炼新素材,追求自我精神的表现和外化,尤其是18、19世纪至20世纪初西方各个流派的戏剧,更凸显了独立故事的个性化创作特征。与中国戏剧一样,西方戏剧也十分珍视叙事文化传统,存在大量改编自史诗神话、宗教故事、历史人物、民间传说或前代戏剧的作品。然而这种改编往往表现为一个再创造的过程,通过重组素材与再度

阐释,积极灌注个人精神与理念。故事之间没有出现大规模因袭、移植的互通性创作,创作方式也力求在传承中变革。例如,西班牙戏剧家维加在“斗篷加剑”的民间叙事套路中,营造出一个个紧张变动的戏剧性场面;英国莎士比亚戏剧大多改编自旧素材,其创作力求贯注人文主义精神,打破悲、喜剧的分界,将不搭调的各种风格混合一起,铸就了集大成的巨匠风格。

中国戏剧还发展出了脚色体制的表演叙事传统,力求将形形色色的各类人物形象,高度归纳为几种脚色类型,充分发挥脚色以一喻多、以简驭繁的叙事功能。这促使中国戏剧形成了以脚色调度故事叙述的叙事传统。具体表现为:一戏之中,各行脚色兼备并存,交叉使用,使得戏剧叙事呈现亦庄亦谐、苦乐相错的整体风格;各脚色具有人物性格类型的符号功能,褒贬寓意分明,大抵生旦末为正,净丑为反,外贴为辅补,承担起类型化的叙事功能,统一调度“悲欢离合”的叙事内容,叙事节奏、叙事格局往往类似。

西方戏剧也产生过角色类型,依据人物气质、性格或地位进行角色分类。像古希腊戏剧悲剧、喜剧的气质分类,16世纪意大利即兴喜剧聪明仆人、愚笨主人的性格分类,18世纪法国悲、喜剧中王子、国王、心腹朋友、侍女等身份分类。同中国脚色行当相似,西方角色类型也具有简化、公式化戏剧叙事的功能,推动或阻碍故事进程。但不同的是,中国脚色人物的分类过于抽象化,且偏向类型化表演,如生旦主唱,净丑主科诨,而西方角色类型则直指人物的身份气质,没有与表演形成对应关系。而且,受戏剧“摹仿论”的影响,西方戏剧角色类型与现实存在形式接轨,一旦角色类型妨碍戏剧对现实的反映深度,便会受到戏剧界的批评修正,促使角色人物不断深化,对人性的存在表现趋向多元。

相较观之,中国戏剧叙事传统是以“表演”为中心,擅长运用程式化、类型化的表演叙事模式,发挥脚色表演的叙事功能,具有更为突出的民间叙事特质。尽管它们存在创新不足、千戏一面的缺陷,但作为历代艺人集体经验和智慧的结晶,如同渡水之津梁、行川之舟筏,传递了中国戏剧的血脉精髓,对于中国戏剧独有体系之形成,功莫大焉。

五、结 语

毋庸置疑,中国戏曲抒情性浓郁,这是由传统理论观念和实践创作合力促成的面目,亦是诗歌抒情传统的强大影响所致。然而,面对日益广阔

的叙事学研究,我们不宜再徘徊在“抒情”一面,而有必要回归戏剧“表演叙事”的本位,将所有以角色扮演为本的语言类和非语言类戏剧,都纳为研究对象,这种研究视角的确立将对深化中国戏剧叙事研究意义重大。由于传统戏剧叙事渗入戏剧发生、戏剧本质、戏剧创作、戏剧文本、戏剧表演、戏剧理论等各个层面,如同盘伏树下的巨大根脉,默默支撑着中国戏剧的蓬勃生长,本文限于幅短旨宏,很难“毕其功于一役”,希冀更多有志者一起推动中国戏剧叙事及其传统的研究。

引用作品【Works Cited】

- 亚里士多德《诗学》陈中梅译注。北京:商务印书馆,2017年。
[Aristoteles. *Poetics* (shi xue) . Trans. Chen Zhongmei. Beijing: The Commercial Press ,2017.]
- 关汉卿《关汉卿选集》,康保成等编。北京:人民文学出版社,1998年。
[Guan , Hanqing. *Guan Hanqing Anthology* (guan han qing xuan ji) . Ed. Kang Baocheng. Beijing: People's Literature Publishing House ,1998.]
- 黄天骧、康保成《中国古代戏剧形态研究》。郑州:河南人民出版社,2009年。
[Huang , Tianji and Kang Baocheng. *The Morphological Study of Chinese Ancient Drama* (zhong guo gu dai xi ju xing tai yan jiu) . Zhengzhou: Henan People's Publishing House ,2009.]
- 欧阳予倩“怎样才是戏剧”,《戏剧论丛》4(1957):197-199。
[Ouyang , Yuqian. “What Is Drama”(zen yang cai shi xi ju) . *The Journal of Drama Studies* 4 (1957) : 197-199.]
- 祁彪佳“远山堂曲品”,《中国古典戏曲论著集成》(六)。北京:中国戏剧出版社,1959年。1-133。
[Qi , Biaoqia. “Reviews of Opera in the House of Yuanshan”(yuan shan tang qu pin) . *The Collection of Chinese Classical Opera Theories* Vol. 6. Beijing: China Theatre Press , 1959.1-133.]
- 戚世隼“邓志谟‘争奇’系列作品的文体研究”,《文学遗产》4(2008):107-116。
[Qi , Shijun. “Deng Zhimo's ‘Zhengqi’: From the Perspective of Genre”(deng zhi mo zheng qi xi lie zuo pin de wen ti yan jiu) . *Literary Heritage* 4(2008) : 107-116.]
- 任半塘《唐戏弄》。上海:上海古籍出版社,1984年。
[Ren , Bantang. *Drama in Tang Dynasty* (tang xi nong) . Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House ,1984.]
- 王国维《宋元戏曲史》,马美信疏证。上海:复旦大学出版社,2004年。
[Wang , Guowei. *The History of Song and Yuan Opera* (song yuan xi qu shi) . Ed. Ma Meixin. Shanghai: Fudan University Press ,2004.]
- 杨坐囚“春雨梨花馆剧话”,《鞠部丛刊》,周剑云主编,《民国丛书》第二编。上海:上海书店,1989年。21-27。
[Yang ,Chenyin. “Dramatic Criticisms of Chun Yu Li Hua Theatre”(chun yu li hua guan ju hua) . *Jubu Drama Series*. Ed. Zhou Jianyun. *Series Books of The Republic of China* Vol. 2. Shanghai: Shanghai Bookstore ,1989. 21-27.]
- 朱恒夫《论戏曲的历史与艺术》。上海:学林出版社,2008年。
[Zhu , Hengfu. *On the History and Art of Drama* (lun xi qu de li shi yu yi shu) . Shanghai: Xuelin Publishing House ,2008.]