

马克思主义理论研究
和建设工程重点教材

中国戏曲史

(第二版)

《中国戏曲史》编写组

高等教育出版社

马克思主义理论研究
和建设工程重点教材

中国戏曲史

（第二版）

《中国戏曲史》编写组

主 编 郑传寅

副主编 俞为民 朱恒夫

主要成员

（以姓氏笔画为序）

朱伟明 刘 祯 郭英德

徐子方 黄 蓓 程 芸

戴 峰

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲史 / 郑传寅主编;《中国戏曲史》编写组编. --2 版. --北京:高等教育出版社,2018.11
马克思主义理论研究和建设工程重点教材
ISBN 978-7-04-050600-6

I. ①中… II. ①郑… ②中… III. ①戏曲史-中国-高等学校-教材 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 211364 号

责任编辑 雷 铮 封面设计 王 鹏 版式设计 于 婕 插图绘制 于 博
责任校对 王 雨 责任印制 韩 刚

出版发行	高等教育出版社	网 址	http://www.hep.edu.cn
社 址	北京市西城区德外大街 4 号		http://www.hep.com.cn
邮政编码	100120	网上订购	http://www.hepmall.com.cn
印 刷	唐山市润丰印务有限公司		http://www.hepmall.com
开 本	787mm×1092mm 1/16		http://www.hepmall.cn
印 张	26.5	版 次	2017 年 7 月第 1 版
字 数	480 千字		2018 年 11 月第 2 版
插 页	1	印 次	2018 年 11 月第 1 次印刷
购书热线	010-58581118	定 价	57.00 元
咨询电话	400-810-0598		

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物 料 号 50600-00

目 录

绪 论	1
一、《中国戏曲史》的研究对象与方法	1
二、戏曲形态的多样性	6
三、戏曲的主要特征	10
四、戏曲的价值与功能	15

第一编 戏曲的起源、孕育与形成

第一章 戏曲的起源	23
第一节 戏曲起源诸说	23
一、祭祀仪式说	23
二、王宫俳优说	24
三、傀儡影戏说	24
四、古印度梵剧说	25
第二节 戏曲的起源	26
一、考察戏曲起源的方法	26
二、戏曲的远源	28
三、戏曲的近源	30
第二章 戏曲的孕育与形成	33
第一节 先秦两汉歌舞百戏	33
一、先秦歌舞	33
二、两汉百戏	35
第二节 魏晋南北朝歌舞戏与优戏	38
一、魏晋南北朝歌舞戏	39
二、魏晋南北朝优戏	40
第三节 唐代歌舞戏与参军戏	41
一、唐代歌舞戏	42

二、唐代参军戏	44
第四节 宋金杂剧与诸宫调	46
一、宋杂剧	46
二、金院本	49
三、诸宫调	51

第二编 宋元戏曲

概 述	57
一、宋元戏曲的社会历史文化背景	57
二、宋元戏曲的历程与主要特点	60
三、宋元戏曲理论与批评	64
第三章 宋元南戏	68
第一节 宋元南戏的文本体制与演剧形态	68
一、南戏的文本体制	68
二、南戏的演剧形态	71
第二节 《永乐大典戏文三种》	76
一、《张协状元》	76
二、《宦门子弟错立身》	77
三、《小孙屠》	78
第三节 高明与《琵琶记》	79
一、高明的生平	79
二、《琵琶记》的主题	80
三、《琵琶记》的艺术特征	83
第四节 其他重要南戏作品	84
一、《荆》《刘》《拜》《杀》	84
二、《牧羊记》等其他南戏	90
第四章 元杂剧的历程、体制与演剧形态	93
第一节 元杂剧的历程	93
一、元前期杂剧	93

二、元后期杂剧	95
第二节 元杂剧的文本体制与演剧形态	95
一、元杂剧的文本体制	95
二、元杂剧的演剧形态	99
 第五章 关汉卿及其杂剧创作	103
第一节 关汉卿的生平与创作	103
一、关汉卿的生平	103
二、关汉卿的创作	105
第二节 《单刀会》与《窦娥冤》	108
一、《单刀会》的思想蕴涵与艺术特征	108
二、《窦娥冤》的思想蕴涵与艺术特征	111
第三节 关汉卿的其他剧作	115
一、爱情婚姻剧	115
二、公案剧	117
三、历史剧	118
 第六章 元代其他作家的杂剧创作	120
第一节 王实甫与《西厢记》	120
一、王实甫的生平与创作	120
二、《西厢记》故事的演变	121
三、《西厢记》的思想蕴涵与艺术特征	123
第二节 马致远、白朴、郑光祖的杂剧创作	129
一、马致远的杂剧创作	129
二、白朴的杂剧创作	133
三、郑光祖的杂剧创作	136
第三节 纪君祥、郑廷玉、乔吉的杂剧创作	138
一、纪君祥与《赵氏孤儿》	138
二、郑廷玉与《看钱奴》	140
三、乔吉与《金钱记》	142

第三编 明代戏曲

概 述·····	147
一、明代戏曲的社会历史文化背景·····	147
二、明代戏曲的历程与主要特点·····	151
三、明代戏曲理论与批评·····	154
第七章 明代杂剧·····	157
第一节 明杂剧的分期、文本体制与演剧形态·····	157
一、明杂剧的分期·····	157
二、明杂剧的文本体制·····	158
三、明杂剧的演剧形态·····	160
第二节 徐渭及其他重要杂剧作家的创作·····	165
一、徐渭的生平与创作·····	165
二、《四声猿》的思想蕴涵与艺术特征·····	167
三、其他重要杂剧作家的创作·····	168
第八章 明代传奇的历程、体制与演剧形态·····	174
第一节 明传奇的历程·····	174
一、从南戏到传奇的演进·····	174
二、明传奇的主要声腔·····	175
三、昆山腔的改革与传奇的发展·····	179
第二节 明传奇的文本体制与演剧形态·····	181
一、明传奇的文本体制·····	181
二、明传奇的演剧形态·····	185
第九章 汤显祖与“玉茗堂四梦”·····	190
第一节 汤显祖的生平与创作·····	190
第二节 《牡丹亭》的思想蕴涵与艺术特征·····	192
第三节 汤显祖的其他剧作·····	200
一、《紫箫记》与《紫钗记》·····	200

二、《南柯记》与《邯郸记》	201
第十章 沈璟及其他作家的传奇创作	207
第一节 沈璟与吴江派的传奇作品	207
一、沈璟与《义侠记》	207
二、吴江派重要传奇作家作品	210
第二节 其他主要传奇作家与作品	212
一、高濂与《玉簪记》	212
二、吴炳与《绿牡丹》	214
三、孟称舜与《娇红记》	216
四、阮大铖与《燕子笺》	219
 第四编 清代戏曲 	
概 述	225
一、清代戏曲的社会历史文化背景	225
二、清代戏曲的发展历程与主要特点	227
三、清代戏曲理论与批评	232
 第十一章 清代杂剧与传奇	241
第一节 清代杂剧	241
一、清杂剧的分期	241
二、清杂剧重要作家作品	244
第二节 李玉与苏州派的传奇作品	247
一、李玉的传奇创作	248
二、苏州派其他传奇作家的创作	251
第三节 李渔与《笠翁十种曲》	254
一、李渔的生平与剧作	254
二、《风筝误》及其他作品	257
第四节 清传奇其他主要作家作品	260
一、唐英与《古柏堂传奇》	260
二、黄图琬与《雷峰塔》	262

三、清代宫廷大戏·····	264
第十二章 《长生殿》与《桃花扇》 ·····	267
第一节 洪昇与《长生殿》·····	267
一、洪昇的生平与创作·····	267
二、《长生殿》的创作主旨·····	268
三、《长生殿》的艺术特征·····	272
第二节 孔尚任与《桃花扇》·····	273
一、孔尚任的生平与创作·····	273
二、《桃花扇》的思想蕴涵·····	275
三、《桃花扇》的艺术特征·····	278
第十三章 清代地方戏 ·····	282
第一节 清代地方戏的文本体制与演剧形态·····	283
一、清代地方戏的文本体制·····	283
二、清代地方戏的演剧形态·····	288
第二节 清代地方戏的主要声腔与剧种·····	293
一、梆子腔系及主要剧种·····	293
二、高腔腔系及主要剧种·····	296
三、其他声腔及剧种·····	300
 第五编 近代戏曲	
概 述 ·····	305
一、近代戏曲的社会历史文化背景·····	305
二、近代戏曲的发展历程与主要特点·····	306
三、近代戏曲理论与批评·····	314
第十四章 近代戏曲的声腔系统、演剧形态与文学创作 ·····	325
第一节 近代戏曲的声腔系统·····	325
一、皮黄腔系及主要剧种·····	325
二、其他声腔及剧种·····	327

第二节 近代戏曲的演剧形态·····	332
一、乡村草台、高台演剧·····	332
二、都市茶园戏庄演剧·····	333
三、都市新式剧场演剧·····	335
四、晚清宫廷演剧·····	336
第三节 近代戏曲的文学创作·····	338
一、传奇杂剧创作·····	338
二、花部文学创作·····	340
 第十五章 京剧的历程与表演艺术·····	344
第一节 京剧的发展历程·····	344
一、京剧的形成·····	344
二、京剧的发展·····	345
第二节 京剧的表演艺术·····	347
一、京剧行当与主要流派·····	347
二、谭鑫培及其表演艺术·····	352
三、梅兰芳及其表演艺术·····	353

第六编 当代戏曲

概 述·····	359
一、当代戏曲的社会历史文化背景和发展历程·····	359
二、当代戏曲的分期与特点·····	362
三、当代戏曲理论与批评·····	363
 第十六章 当代戏曲（上）·····	368
第一节 当代戏曲的演剧形态·····	368
一、导演制的建立·····	368
二、舞台艺术的新发展·····	369
第二节 少数民族戏剧·····	372
一、少数民族戏剧的主要剧种·····	373
二、少数民族戏剧的艺术特征·····	378

第十七章 当代戏曲（下）	381
第一节 “十七年”时期的主要戏曲作家与作品	381
一、昆曲《十五贯》的突破与影响	382
二、田汉、陈仁鉴、范钧宏的戏曲创作	384
第二节 “革命样板戏”	390
一、“革命样板戏”产生的历史背景	390
二、“革命样板戏”的思想与艺术	391
第三节 “新时期”的戏曲创作	393
一、改编传统戏	394
二、新编历史剧	396
三、新编古装戏	399
四、现代戏	402
结 语	406
阅读文献	409
后 记	410
第二版后记	411

绪 论

中国戏曲不仅是中国优秀传统文化的硕果，也是当代文化的重要构成要素。学习《中国戏曲史》是了解中国优秀传统文化和当代精神文明建设的重要方式，也是培养艺术鉴赏力和提升文化素养的重要途径。

一、《中国戏曲史》的研究对象与方法

考察并描述戏曲起源、形成和发展的历史轨迹是本书的主要任务。但是，戏曲史与戏曲理论虽有分工，却不是截然分开，而是互相联系的。总结戏曲艺术发生发展的规律，概括其特点，发掘其丰富而深刻的内涵，也是本书的任务。

（一）《中国戏曲史》的研究对象

戏曲是中华民族传统戏剧样式的总称，主要包含宋元以来的南戏、杂剧、传奇，不同民族创造的声腔剧种等，这些载歌载舞的民族戏剧样式都属于本书的研究对象。戏曲孕育期的歌舞杂戏、杂剧、院本等亦为本书所关注。

剧本是舞台艺术呈现的前提和基础，没有剧本或只有一个大纲的即兴表演有的也是戏剧，也是需要关注的。在东方戏剧中，戏曲和古印度梵剧一样，重视文学性。元代戏曲是元代文学的主要代表，文人主导的明清杂剧、传奇是明清文学的重要组成部分，艺人主导的花部^①亦将剧本置于“一剧之本”的地位，在文学上亦有不俗的创造，新中国的戏曲文学亦不乏有影响力的名作。关汉卿、汤显祖等剧作家不仅是中国的著名文学家，而且在世界文坛上也享有盛誉。《窦娥冤》《西厢记》《赵氏孤儿》《牡丹亭》《长生殿》《桃花扇》等不仅在中国文学史上占有举足轻重的地位，也是世界文学名著。因此，对著名作家代表性作品的解读为本书所重，这也是读者了解戏曲的历史进程，体味其精神蕴涵，提升艺术感知力的重要途径。

然而，戏曲是表演艺术，终究要“活”在舞台上，即使是研究戏曲文学也不能脱离舞台。戏曲是世界剧坛上综合化程度最高的戏剧样式之一，文学、音乐、舞蹈、武术、美术（脸谱面具、舞台布景等）、工艺（戏衣、桌围、椅帔的刺绣等）集于一身，唱做念打（舞）无所不备。乡村草台演剧、庙宇祠堂的高台演剧、

^① 清代乾隆年间以来，昆曲之外的汉族剧种被统称为“花部”，亦称“乱弹”。昆曲则被称为“雅部”。

私人厅堂的堂会演剧、都市茶园戏庄演剧、西式剧场的新式演剧以及宫廷演剧,形态各异,精彩纷呈。音乐是戏曲的灵魂,剧种的差别主要在音乐,戏曲文本体制的演进与音乐体制的演进密切相关,植根于方言和地方音乐的戏曲音乐与西洋由作曲家个人独创的歌剧音乐的语汇、结构、演唱形式及方法和伴奏等都有很大差异。行当化的装扮体制,程式化、虚拟性的表演动作,象征性、风格化的舞台布景,神秘而精美的脸谱,色彩艳丽、花绣满眼的戏衣等特有的符号体系彰显了戏曲的艺术个性。因此,声腔剧种、伶人戏班、演剧形态、表演技艺、行当流派、舞台美术等也是本书重要的研究对象。本书的每一编都设专章论述各个时期的演剧形态,涉及剧场形制、扮演体制、演唱与观演形式等多方面的内容,对声腔剧种、行当流派、著名演员等亦有关注。

戏曲理论与批评是在与戏曲创作实践互动的过程中产生的,既是对创作活动的理论总结,也是对创作和观赏活动的指导与引领。因此,作为一部完备的戏曲史,应有对理论与批评的关注。元代以前,我国就不乏描述表演艺术的杂录。元后期至近代末,以戏曲为研究对象的曲韵、曲话、曲谱、序跋、评点等传统曲学成果不断涌现。20世纪初以来,传统曲学逐渐转型,现代色彩鲜明的戏曲研究专著、理论批评文章层出不穷,这些成果对于准确而深刻地把握戏曲有着重要意义,因此,本书也将其纳入研究范围。

除汉族之外,我国有多个少数民族也创造了自己的剧种。除大陆之外,台湾的戏曲创作和演出活动也相当活跃。因此,本书将少数民族戏剧、台湾戏曲都纳入研究视野。

(二)《中国戏曲史》的研究方法

本书用马克思主义的基本立场、原则和方法探寻戏曲发生发展的历史进程,发掘其精神蕴涵,把握其审美特性。

马克思主义视文艺为社会意识形态之一种,从经济基础决定上层建筑、社会存在决定社会意识的基本原理出发考察阐释文艺现象。这与我国《文心雕龙·时序》中“文变染乎世情,兴废系乎时序”^①的论断,古代文艺批评中“知人论世”的方法有相通之处,这一原理揭示了文艺与社会存在之间的深刻联系。本书各编(第一编除外)在概述中列有本时期戏曲的社会历史文化背景一节,考察本时期社会历史文化语境对戏曲发展道路、精神特质、艺术面貌的影响,以凸显戏曲史的社会历史维度。更重要的是,本书将这一历史唯物主义原则作为考察分析戏曲现

① (南朝·梁)刘勰:《文心雕龙》卷九“时序第四十五”,中华书局1985年版,第61页。

象的出发点,始终坚持把不同时期的戏曲置于其所处的社会历史环境之中去加以阐释,避免将戏曲现象孤立起来或颠倒戏曲与社会之关系的错误倾向。

需要指出的是,有些学者曾对马克思主义的这一基本原则作了片面的甚至是绝对化的理解,以为“决定”作用就是前者决定后者,后者被动消极地反映前者,这样一来,戏曲成了政治经济的影子,以为其成熟繁荣一定与政治清明、经济发展相伴随,反之,则是政治经济还没有达到戏曲成熟繁荣所要求的“起码条件”,戏曲作品中多悲苦之音一定是因为社会黑暗、经济凋敝。这种机械僵化的政治经济决定论和反映论,把唯物主义变成了唯物质论,是对马克思主义的歪曲,属于庸俗社会学。

马克思主义认为,社会经济基础与上层建筑之间存在许多“中间环节”,政治经济并不能直接支配文艺,而往往是通过“中间环节”起作用的,政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术的发展都以经济为基础,但它们又都互相影响,而且反作用于经济基础。物质生产与艺术生产存在不平衡关系,艺术的繁荣发展未必与社会经济的发展同步。这些论断应成为我们研究戏曲史的指导思想。戏曲悲欢离合、离合环生的审美形态和结构模式,载歌载舞、高度综合的艺术形态,“一个圆场百十里,一句慢板五更天”的舞台呈现方式,以假当真、虚实相生的虚拟表演,以少胜多的象征性布景,传神写意的美学原则等,大多无法直接从社会政治经济状况去获得解释,而是与中国古典哲学思想和抒情艺术格外繁茂的艺术生态密切相关的。

戏曲是中华优秀传统文化的重要载体,也是我国文学艺术的重要样式,毛泽东、习近平等党和国家领导人关于弘扬优秀传统文化和关于文艺创作与批评的相关论述也是本书重要的指导思想和方法论原则。

毛泽东指出:

我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产,批判地吸收其中一切有益的东西,作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的,这里有文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分。所以我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人,哪怕是封建阶级和资产阶级的东西。^①

^① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,人民出版社1991年版,第860页。

毛泽东还针对如何继承优秀文学艺术遗产制定了“推陈出新”的方针。1942年10月10日,延安平剧研究院成立,毛泽东赠以“推陈出新”的题词。1951年4月3日,中国艺术研究院成立,毛泽东又以“百花齐放,推陈出新”的题词为贺。这一题词,不仅为如何继承优秀的文学艺术遗产制定了方针,也为新中国文艺的发展指明了方向。

习近平站在中华民族伟大复兴的历史进程和确立文化自信的新高度,看待传统文化和文学艺术工作,继承并发展了毛泽东、邓小平等党和国家领导人关于如何继承、弘扬优秀传统文化,文艺如何为人民服务、为社会主义服务,党如何领导文艺工作等重要的思想资源,对新时代的文艺工作提出了新要求:

实现中华民族伟大复兴,是近代以来中国人民最伟大的梦想……而实现这个目标,必须高度重视和充分发挥文艺和文艺工作者的重要作用。

文化是民族生存和发展的重要力量。人类社会每一次跃进,人类文明每一次升华,无不伴随着文化的历史性进步。中华民族有着5000多年的文明史,近代以前中国一直是世界强国之一。在几千年的历史流变中,中华民族从来不是一帆风顺的,遇到了无数艰难困苦,但我们都挺过来、走过来了,其中一个很重要的原因就是世世代代的中华儿女培育和发展了独具特色、博大精深的中华文化,为中华民族克服困难、生生不息提供了强大精神支撑。^①

文化是一个国家、一个民族的灵魂。历史和现实都表明,一个抛弃了或者背叛了自己历史文化的民族,不仅不可能发展起来,而且很可能上演一幕幕历史悲剧。文化自信,是更基础、更广泛、更深厚的自信,是更基本、更深沉、更持久的力量。坚定文化自信,是事关国运兴衰、事关文化安全、事关民族精神独立性的重大问题。^②

优秀的传统文化正是坚定文化自信的重要基础和丰厚资源,抛弃优秀的传统文化,不可能坚定文化自信。正是基于这样一种认识,习近平发出号召:

大力弘扬中华优秀传统文化……要对博大精深的中华文化有深刻的理解,更要有高度的文化自信。广大文艺工作者要善于从中华文化宝库中萃取精华、

① 习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,人民出版社2015年版,第2页。

② 习近平:《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》,人民出版社2016年版,第6页。

汲取能量,保持对自身文化理想、文化价值的高度信心,保持对自身文化生命力、创造力的高度信心。^①

他同时强调:

传承中华文化,绝不是简单复古,也不是盲目排外,而是古为今用、洋为中用,辩证取舍、推陈出新,摒弃消极因素,继承积极思想,“以古人之规矩,开自己之生面”,实现中华文化的创造性转化和创新性发展。^②

中华文化既是历史的、也是当代的,既是民族的、也是世界的……我们要坚持不忘本来、吸收外来、面向未来,在继承中转化,在学习中超越。^③

习近平在论述大力弘扬中华优秀传统文化时,几次提及戏曲,这些论述高屋建瓴,对我们认识中国戏曲的重要价值和意义,以及编写《中国戏曲史》均具有重要的指导意义。

马克思主义认为,考察文艺作品应兼顾“美学观点和史学观点”^④。本书秉持这一原则,重视戏曲的审美特性和思想蕴涵,注意从艺术角度和历史角度对戏曲进行审视和分析。

戏曲创作受不同时代、不同思潮的影响,剧目出自不同作者之手,水平参差不齐,思想取向有异,甚或杂有糟粕。本书遵循毛泽东、习近平等关于“必须继承一切优秀的文学艺术遗产,批判地吸收其中一切有益的东西”^⑤的原则,在列目及具体评价中,以其“对待人民的态度如何,在历史上有无进步意义”^⑥,是否做到了“体现中华文化精神、反映中国人审美追求,思想性、艺术性、观赏性有机

① 习近平:《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》,人民出版社2016年版,第5—6页。

② 习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,人民出版社2015年版,第26页。

③ 习近平:《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》,人民出版社2016年版,第10页。

④ [德]恩格斯:《致斐迪南·拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社2012年版,第443页。

⑤ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,人民出版社1991年版,第860页。

⑥ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,人民出版社1991年版,第869页。

统一”^①为尺度，有所鉴别，有所取舍，既不全盘接受，也不因为其杂有某些消极成分而否定其整体价值或在某些方面的贡献。

二、戏曲形态的多样性

种类繁多的戏曲剧种都具有“以歌舞演故事”^②的同一性，但因其诞生的时间有先后，流播的地域有广狭，或创造自不同民族，故其形态又各不相同，呈现出时代、空间和民族性差异。

（一）古典戏曲与现代戏曲

戏曲诞生于古代，活在当下，经历了由古典走向现代的巨大变化，时代性差异明显。

宋元南戏、元杂剧、明清传奇与杂剧属于古典形态。其文本采用曲牌联套体，南戏、杂剧、传奇的曲牌以及联套规则虽然有不小的差异，规则有宽严之别，但大多“恪守词韵”“凜遵曲谱”^③，亦即按照音律规范“填词”，其语体形式与古代讲究格律的诗词是一脉相承的。其舞台呈现遵循程式化原则——按行当扮演，不同行当的服装穿戴、面部化妆、演唱方法、身段动作都有不同的规矩绳墨可依，舞台上通常只设一桌二椅，剧情的物质环境大多借助演员的虚拟表演暗示出来，使用民族乐器伴奏。

近代以来占统治地位的花部戏曲大多抛弃了曲牌联套体的文本程式，但在表现古人生活时，多数剧种的舞台呈现仍然是程式化的，梆子、皮黄^④腔腔系的有些剧种程式化程度更高一些。因此，戏曲界将这类剧目仍称作“传统戏”，以区别于现代戏，它们属于由古典走向现代的过渡形态。

近代以来，为服务现实，以现代生活^⑤为表现对象的剧目增多。这类剧目受话剧和歌剧影响较大，文本创作抛弃了杂剧传奇的音律规范，语体也由与口语有距离的古代白话体变为与口语大体合一的现代白话体。因原有的表演程式长于表现古人，难以表现现代生活，故舞台呈现也走上了改造或淡化程式的道路——模糊

① 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，人民出版社2015年版，第7页。

② 王国维：《戏曲考源》，《王国维遗书》第十五册，上海古籍书店1983年版，第1页。

③ （清）李渔：《闲情偶寄》卷二“词曲部·音律第三”，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》七，中国戏剧出版社1959年版，第38页。

④ “黄”，一作“簧”。

⑤ 戏曲学界对于“现代生活”的起始点到底在何处存有争议，有一种意见认为，当以辛亥革命为起始点，“现代戏”也就是以辛亥革命以来的社会生活为表现对象的戏曲作品。