

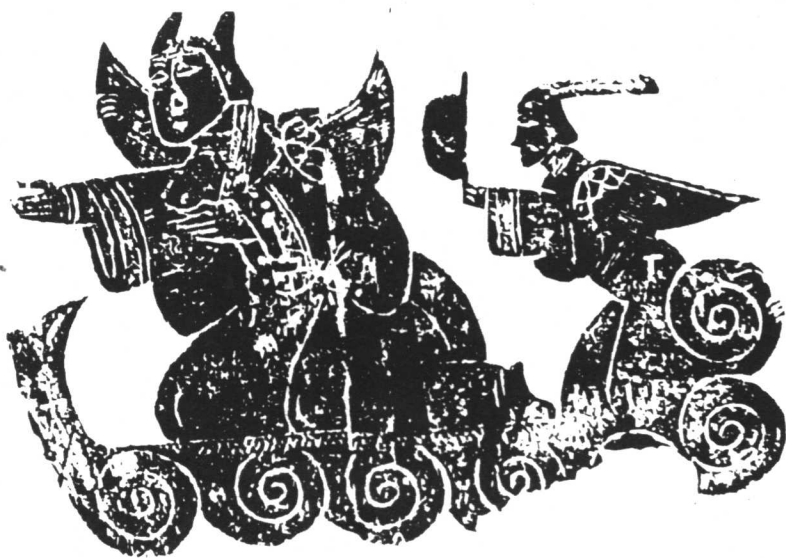
戏剧戏曲学书系



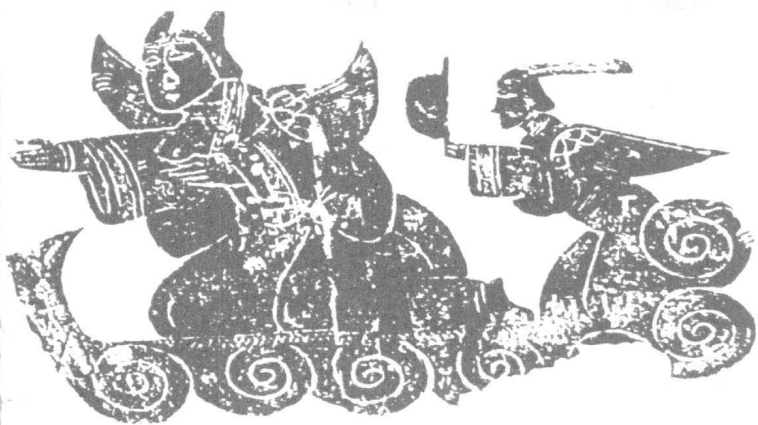
中国电视戏曲研究

杨燕
主编

概览



北京广播学院出版社



Y262

中国电视戏曲研究 概览

杨燕 主编

副主编 谭华 刘徐洲

北京广播学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视戏曲研究/杨燕主编. —北京: 北京广播学院出版社,
2002.10

(戏剧戏曲学书系/周华斌主编)

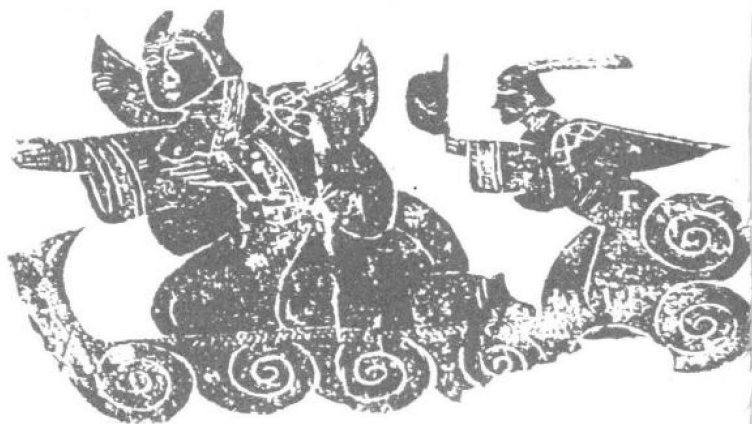
ISBN 7-81085-119-5

I. 中... II. 杨... III. 戏曲-电视(艺术)-研究-中国
IV. ①J902②J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 083071 号

书 名	中国电视戏曲研究
主 编	杨燕
责任编辑	王进
出版发行	北京广播学院出版社 010-65779405/65738538 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮 编:100024 网址 http://www.cbbip.com
经 销	新华书店
印 装	北京金华印刷有限公司
版 次	2002年10月第1版 2003年1月第1次印刷
开 本	850×1168毫米 1/32
印 张	20.25
字 数	520千字
定 价	38.00元
书 号	ISBN 7-81085-119-5/K·54

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换



①戏②剧③戏④曲⑤学⑥书⑦系

总主编 周华斌

编委 周靖波 路应昆 钟 涛

杨 燕 施旭升 王雪梅

朱联群 宋宝珍 云贵彬

总 序

周华斌

将戏剧作为艺术学科来研究,始于20世纪初。

在此之前,虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿;又有18、19世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述,但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学,而且较为零散,没有形成学术气候。

19世纪末、20世纪初,欧洲出现非文学化的戏剧运动,“综合戏剧”的观念比较通行。在德国,1899年有学者普罗而斯(Robert Proelless)发表《关于戏剧学的问答》一文,提出“戏剧学”的学术概念。1902年,赫尔曼(Max Hermann)用文献学的方法研究戏剧史,著为《剧场艺术论》。同年,赫尔曼指导成立戏剧史学会,陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年,廷格(Hugo Dinger)在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别,视之为有一门有独立观念的规范学科。1923年,德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国,1903年,贝克(George Pierce Baker)在拉德克利夫学院(Radcliffe College)首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中,包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888 - 1953)。1914年,卡内基技术大学创办戏剧专业。1925年,贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到40年代,戏剧教育

已经为美国大多数大学所接受。60年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。^①

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

20世纪初,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北平学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,20世纪20年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲尘谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影

^① 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷)。清华大学出版社1999年4月第1版,第175-185页。

响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自30年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

1949年中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学文艺学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到20世纪50年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的共同努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

半个世纪以来,在大学和研究机构里,戏剧、戏曲的研究人员分属两个领域:一个是文科领域,即“中国古代文学”(古代戏曲)和“中国现当代文学”(近现代话剧);一个是艺术学领域,即“戏剧戏曲学”。

戏剧归属于文科是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文科领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是20世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在对戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

20世纪90年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究

生专业目录中,“戏剧学”统称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称,显然考虑到了话剧(西方式现当代戏剧形态)与戏曲(传统的民族化戏剧形态)并存发展的客观情况。实际上,话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴,虽然形态上有较大差异,却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下^①:

1. 学科宗旨:

- 对戏剧戏曲**理论及历史**的考察和研究。
- 上自古希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践,下至当代世界各种戏剧流派,并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导,与**音乐学、美术学、电影学、广播电视艺术学**等邻近学科互相参照、相互推动。

2. 博士生培养目标:

- 坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论,较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和国际学术前沿。
- 以戏剧创作活动的历史、流派、美学特征及艺术规律为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

3. 学科研究范围:

- 中外戏剧历史与理论;
- 中国戏曲历史与理论;
- 导演学;
- 表演学;
- 舞台美术历史与理论;
- 戏剧美学;
- 戏剧文学;

^① 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士硕士学位和培养研究生学科专业简介》,高等教育出版社1994年4月出版。

- 表演艺术;
- 导演艺术;
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。戏剧的本质,无非是演员扮演某种情节故事。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧和主流戏剧形态的“戏曲”仍难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的、活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪典,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(表导演)、观众、剧场(银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏

剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

本着这样的“大戏剧”观念,我们编辑出版了这套书系。书系的内容涉及中国戏曲、中国话剧、西方戏剧、广播剧、电视剧。重在史论,亦包括戏剧理论、戏剧美学、戏剧批评。为了学科建设的需要,有的著作系统地编辑了相关分支的重要资料和研究成果,以填补理论空白。书系的作者均系北京广播学院“戏剧戏曲学”学科的教授、副教授,分别担任博士生、硕士生导师。他们从事教学与科研多年,积累了丰富治学经验,成果多有新见和创见。我们还组织翻译了在戏曲界颇有影响的日本学者田仲一成先生的《中国戏剧史》,从中可以看到海外学者的不同视角和研究途径。此外,中国艺术研究院副研究员宋宝珍的《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》一书是研究话剧批评史的力作,对同行学者多有启迪,蒙作者赐稿,亦纳入本书系。

感谢北京广播学院的领导,为“戏剧戏曲学”的学科建设创造条件,投入了相当大的精力和财力。这套“纯学问”的书系的组织与出版,体现了学院领导宽阔的学术胸怀和百年大计的学术眼光。相信它对同行学者有所裨益。

2002 年春

戏曲的记录、传播与再创

——《中国电视戏曲研究》序

周华斌

人生大事，不外乎衣、食、住、行。有人说，应该再加两个字：“视”和“听”。一切文化艺术都诉诸视听，如果说衣、食、住、行代表物质生活的话，那么视、听代表精神文化。

人类精神文明的发展有赖于记录、积累与传播，以视听为基本手段的艺术形态同样如此。记录与传播离不开材料与工具，传播学领域里称作“载体”与“媒体”。

艺术的载体和媒体，就是视、听的材料和工具，它们不仅决定着艺术本体的形态特征，也决定着艺术的手段、方法，风格、技巧。例如：

文学——文学以语言文字为载体。语言文字又是一切信息和思想的载体。有了语言文字，才有美文巧思的修辞，才有艺术化的文学。在中华文明史上，作为载体与媒体的语言文字经历过几次大的变革，带来了文体和文学的整体变革。当语言文字的载体由岩石、陶器、甲骨、青铜、布帛转化为纸质的时候，由少数巫者、史官掌握的象形、象意的古文字符号渐渐转化为文言散文。当活字印刷术发明，书籍在社会上大行其

道的时候,导致了通俗小说和通俗戏曲的泛滥。19世纪末、20世纪初,报刊传媒出现,促成了平民化的白话文运动。白话文的使用成为现代文学形态的先声。

美术——美术诉诸视觉,占有空间,被称作视觉艺术和空间艺术,又称静态艺术。雕塑以泥土、岩石、金属等固态材质为载体,自不待说。在绘画领域,又有国画以丝帛、宣纸为载体;油画以麻布、板材为载体;版画以木板、石板、金属板和其它板材为载体,借助于印刷来复制和传播。由于颜料与工具的不同,绘画不但形成了不同的艺术品种,也产生了不同的艺术效果,细化为不同艺术风格,如工笔、写意、笔触、刀法等等。

音乐——音乐以声音为载体,被称作听觉艺术和时间艺术。声乐用人嗓,器乐用不同材质的乐器。不同的材质、不同的声源,带来了不同的表现手段。它们各自走向极致,使音乐的分工越来越细密,形成不同的风格特征。

舞蹈——舞蹈以人类自身的形体为载体,通过动态的造型来表达情感,同时带来各种美学享受。它诉诸视觉,占有空间;又因为动态,表现一个“过程”,因此占有时间,被称作“时空综合艺术”。舞蹈与音乐相伴,可视又可听,又被称作“视听综合艺术”。

戏剧——戏剧同样以演员的形体为载体,表现更为复杂的情节故事。由于情节故事的需要,诗歌、文学、音乐、舞蹈、绘画、建筑装置等手段无所不用,所以也被称作时空结合、视听结合的综合艺术。其空间载体或为广场,或为室内剧场,或为专业化的剧场,由此又带来了广场艺术、室内艺术、剧场艺术的不同风格和效果。

以上都是众所周知的简单道理,不过把视角转向载体而已。

长期以来,古希腊学者发端的艺术分类法,将艺术划分为诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑五大本体,被学者们广泛引用。五大艺术本体之间的区别,其实可以归结到载体的不同。以此为基点,后人继续归纳和生发,将舞蹈称作“第六艺术”,将戏剧称作“第七艺术”,将电影称作“第八艺术”,将广播、电视称作“第九”或“第十”艺术。诸如此类,都不外乎视听。

舞蹈、戏剧、电影、广播、电视均被称作“综合艺术”。这里的综合,并非固有艺术形态的简单叠加。在它们身上,既有传统艺术形态的综合,又有因载体变化而带来的新的艺术语言和艺术手段。例如,戏剧既有诗歌、音乐、舞蹈、绘画、建筑等艺术因素,又不可忽视剧场载体。戏剧从因地制宜的广场进入专门化的剧场,随即便产生了特定的舞台语言、特定的舞台艺术与技术。电影更不可忽视作为声像载体的胶片的性能和摄影技巧,不可忽视暗房技术和剪辑技巧。电视的出现,则将胶片技术转化为电子编辑技术和电子传播技术。电影电视中的声像化的戏剧表演,将戏剧由剧场、电影院转入普通家庭,传统的戏剧表现方式因视听载体的变革而拓展到无限时空,同时造就非舞台的蒙太奇语言及表现技巧,从而形成特定的影视艺术和镜像文化。

载体与媒体的革新带来了艺术的多样化,为艺术开拓了新的天地。从艺术发展史的角度看,20世纪以来随着新载体和新媒体的介入,为艺术的记录与传播带来了革命性的变化,也为传统的艺术形态带来了革命性的变化。由此推理,摄影、广播、动画被称作“艺术”也未尝不可。现代意义上的艺术,科技含量越来越高,不再局限于手工操作。“艺术与技术”相交融的新的学科正在形成。

二

戏曲,是中华民族传统的戏剧形态。在世界戏剧之林中,中华

戏曲是东方戏剧中的一颗璀璨的明珠。它没有脱离戏剧的大范畴,同时又保持着源远流长的浓郁的民族艺术特色。

演员是戏曲的基本载体,演出场所是它的空间载体,剧本是它的文学载体。长期以来,由于没有记录手段,戏曲的传播有赖于演员的身体力行和口传身授,发展比较缓慢。北宋时期,活字印刷术发明,书籍通行于社会,渐渐取代手抄本而成为商品,于是,作为通俗文艺的戏曲才被大量记录,开始有了剧本和剧目的流传。因为有了文字记录,有了剧本和剧目的记录,所以学者们称:“以剧本为标志”的中国戏曲始于宋元时期,迄今约 800 年。其实,民俗和民间的原生态戏剧常盛不衰,早期戏剧的历史可以追溯得更加久远,只是文字记载不够完善而已。

作为表演艺术的中国戏曲,更重要的是给观众以直接的视听感受,而不仅仅是文字符号的联想。学界曾经讨论:戏曲是以演员为中心,还是以剧本为中心,还是以导演为中心?这个问题同样可以从载体和媒体的角度来阐释。

在戏曲发展史上,它原本是以演员为中心的。如上所说,演员是戏曲的基本载体。几百年来,艺人们流动演出,适应各种演出环境,从农村到城市,从民间到宫廷,走遍了中华大地。所谓“一招鲜,吃遍天”,一方面,他们以表演技艺谋生,剧目和技巧有限。通过送戏上门,不断更换观众,从而保持“一招”的价值。但是,尽管可以“吃遍天”,却不过是“一招”的简单重复,戏曲在整体上难以提高。另一方面,为了获得“一招”之“鲜”,演员在技巧上磨炼功夫,唱、念、做、打,往往身怀绝技。戏曲技艺化程度之高,与大量各具高招的个体艺人的独特创造分不开。

待到固定的舞台和剧场出现——如勾栏、如茶园、如戏院,演员和剧团面对的不再是随机的观众,而是相对稳定的、有一定艺术品位的观众。不断重复的、老生常谈的剧目不再能获得观众的青睐,水平低的演员和剧团不再能进入剧场。在商业化的剧场内,戏

曲出现了艺术竞争,剧目不得不经常轮换,文学意味和思想内涵不得不加强,技巧不得不更新。于是,剧本成为剧场更新剧目之必须,也是演员表演的重要依托,有着举足轻重的作用。“剧本剧本,一剧之本”,它不仅通行于剧坛,也通行于文坛。剧本的记录和传播,提升了戏剧的档次,其文学内涵尤其容易接受文坛的评判,被视为戏剧创作的“中心”。

但是,剧本毕竟只是戏剧的文本,需要有演员的表演才能转化为视听艺术。文本是否可用,要接受演员的选择,看它是否符合场上演出的艺术规律。不宜演出的文本永远只能躺在案头。演出是否成功,更要接受场上观众的评判,当然不是回归到文字符号的评判或单纯的文学评判。

现代意义上的剧场艺术(戏曲也在其中),视听手段越来越丰富,舞美、灯光、音响等手段同样展示着艺术魅力。一台在视听感受上尽善尽美的戏剧(或戏曲),其全面的艺术把握不再绝对限定于“演员”中心或“剧本”中心,而是在呼唤着能够全面把握文本的内涵、演员表演、剧场艺术与技术的“导演”。作为导演的艺术家,应该能够总体把握演员载体、剧本载体、剧场载体(或视听载体)的艺术功能,决定一台戏(或一部电影)的整体内涵和个性艺术风格。在话剧界、电影界,导演的作用不言而喻。从这个意义上说,戏曲界提出“导演”中心的说法不无道理。

从演员中心,到剧本中心、导演中心,某种意义上体现着戏曲的艺术历程。其中,文字的记录与传播提升了戏曲的档次,开创了戏曲的“文本”时代。当然,剧本毕竟只是间接、抽象的文字符号,并非直观的视听,它可以说是戏剧的文学载体,却并非戏剧的本体。

三

近百年来,有了音像的记录与传播,声容笑貌如在眼前,戏曲

传播进入了一个新时代。

起先,音像的记录与传播是声画分离的。唱腔靠的是唱片和广播,图像靠的是照片和无声电影。光绪末年,唱片录音、镁光照相、无声电影传入中国,被视为游艺场上的“玩意儿”。北京、上海的玩主和商人得风气之先,马上把目光盯在了“国粹”京剧身上,有意无意地留下了京剧史上弥足珍贵的声音和图像。

京剧形成时期的“老生三鼎甲”(程长庚、余三胜、张二奎)没有赶上。程长庚门下的“老生新三鼎甲”——孙菊仙、汪桂芬、谭鑫培都与录音和照片沾过边。这三位在宫中的演剧机构“升平署”里当过差,不把录音、照相当正经事。由于观念和技术问题,音像记录不大理想。取证如下:

孙菊仙(1841—1931),晚年自称平生“三不”:不留声、不照戏装像、不传弟子。史家认为署名“孙菊仙”的唱片都是假的,因为商人雇用票友运用了“以假乱真”的惯技。近年来有行家综合研究后认为:在署名为“孙菊仙”的几十个剧目的唱片中,1903年以前的9种是赝品,1904—1910年灌录的28种应该是真的,“即使海内历史上曾有能人仿孙腔可以乱真、臻于化境”,“那也是唐临晋帖,弥足珍贵了”。

汪桂芬(1860—1906)没有留下唱片,但《戏曲唱片史话》的作者罗亮生解放前曾在北京同仁堂乐家听过保存了20余年的两段蜡筒录音,是汪氏的《朱砂痣》和《捉放曹》,现在已经失落。

谭鑫培(1847—1917)最早的录音,是百代唱片公司录制的《洪洋洞》和《卖马》两个唱段。他只当是玩,不懂得要报酬。公司以物代酬,他说:“唱了这么两段戏就要受人家这么大的礼物,真有点不过意。”谭鑫培一生只有七张半唱片留世,总算可以让后人领略当年“四海一人小叫天”的真韵,研究京剧史

上“无腔不学谭”的流派传承及其变化。^①

自民国六年至民国十四年(1917—1925),上海中华图书馆陆续编辑出版了《戏考》40册,除了收有“京戏真本”500余出以外,又有“名伶照片”500余帧,包括须生、花衫、大面(净角)、老旦、正旦、小生、丑角等,留下了清末和民国时期京剧演员的最早一批身影。

北京前门外有一个丰泰照相馆,1905年拍摄过两段无声电影:谭鑫培的《定军山》和杨小楼的《长坂坡》;1906年,又拍摄了俞菊笙的《艳阳楼》、俞菊笙与朱文英的《青石山》、俞振廷的《金钱豹》,后来还拍过一些,都是武戏。这是戏曲第一次走上银幕,也是中国电影史上的第一批影片。当时并不知道它们的历史价值,如今已无从寻觅。

20年代以后,留声机和唱片公司成为娱乐界的一大产业,比较著名的有百代、胜利、高亭、大中华、蓓开、开明、长城等十余家。同样在20年代,中国出现了广播电台。唱片与广播互为依托,京剧始终是文艺节目的重要组成部分。1936年,上海出版了《大戏考》,又名《戏考大王》,自称是“无线电与唱片界唯一之刊物,尤为爱好歌唱者不可不备之珍本”。此书实际上是唱片唱词的汇集,载录134名京剧演员的上千个唱段,包括老生谭鑫培等47名,文武老生杨小楼等10名,青衣陈德霖、梅兰芳等50名,小生姜妙香1名,老旦龚云甫等7名,大面(净角)金秀山等11名,丑角萧长华等8名,因为可以对照文字听唱段,又可以通过唱词学唱腔,所以大受欢迎。在同年内,《大戏考》一版、二版、三版,又出续编,“万纸风行,不可谓无因也”。

由于唱片和“无线电”的传播,京剧各种行当、流派的唱段流行

^① 以上参见吴小如《罗亮生先生〈戏曲唱片史话〉订补》、罗亮生《戏曲唱片史话》,载《京剧谈往录》三编,北京出版社1990年9月出版。又,刘鼎勋《孙菊仙唱片研究》,载《京剧谈往录》四编,北京出版社1997年10月出版。