

“文化建構”：京派京劇與海派京劇的表像

——梅蘭芳與周信芳的“個人身份”與“認同的政治”

胡志毅

彼得·伯克指出，“表像”在新文化史裡被當作核心概念。這一概念似乎包含著這樣一意種思，認為圖像和文本就是對社會現實的反映或模仿。對於這樣的含義，許多新文化史的實踐者感到不悅。因此，將“表像”視為現實（包括知識的、領土的、社會階級的、疾病的、時間的、認同的各種現實）的“建構”或“生產”來加以思考和討論，逐漸成為一種普遍的現象。¹

在百年中國文化史中，京派和海派始終是一個文化表像，有關它的緣起也已經有各種研究，其實，這是中國傳統的南北文化的一種近現代城市文化的經過蛻變的表像。張英進指出，“北京”和“上海”已經超越了它們純粹地理範疇，具有了鮮明的文化價值（比如北京代表的傳統、唯美主義、官僚體制，上海代表的現代性、商業文化、企業家文化）。²他採用“構形”的角度進行闡釋，而我則從文化建構（cultural constructivism）上來論述，京派和海派“建構”成了一種傳統和現代性的問題，而梅蘭芳與周信芳的“個人身份”則構成京派京劇與海派京劇的表像，並且成為一種“認同的政治”。

一、“傳統的發明”：京派京劇與海派京劇的緣起：

¹彼得·伯克：《什麼是文化史》，蔡玉輝譯，北京大學出版社，2009年版，第88頁。

²張英進：《中國現代文學與電影中的城市：空間、時間與性別構形》，秦立彥譯，鳳凰出版傳媒集團、江蘇人民出版社，2007年版，第24頁。

彼得·伯克認為，建構的思想“是霍布斯鮑姆和蘭傑主編的論文集《傳統的發明》的核心，對文化史的核心概念之一進行了挑戰性的重新檢驗。”他說道，“霍布斯鮑姆在論文集的導論中就傳統產生的作用提出了一個總論斷，即，有些‘看上去或聲稱為古老的傳統，其實往往是起源於不久之前，有時甚至是新發明的’。這個論斷在當時頗具顛覆性，擴大了以上那個個案研究所產生的影響。³這裡所說的個案是指霍布斯鮑姆的論文集中收入的一系列富有啟發意義的論文，討論了蘇格蘭方格裙和韭菜、大蔥的興起，尤其是討論了新式的英國皇家或英帝國的儀式。

所謂的京派和海派是一種文化建構的表像，京派“看上去或聲稱為古老的傳統，其實是起源於不久之前”，而海派則是“新發明的”。

沈從文在 1933 年 10 月 18 日天津《大公報·文藝副刊》第九期發表《文學者的態度》一文，批評一些文人對文學創作缺乏“認真嚴肅”的作風，說這類人“在上海寄生於書店，報館，官辦的雜誌，在北京則寄生於大學，中學，以及種種教育機關中”；“或在北京教書，或在上海賦閑；教書的大約每月皆有三百元至五百元的固定收入，賦閑的則每禮拜必有三五次談話會之類列席”。⁴

蘇汶（杜衡）在 1933 年 12 月上海《現代》月刊第四卷第二期發表《文人在上海》一文，為上海文人進行辯解，對“不問一切情由而用‘海派文人’這名詞把所有居留在上海的文人一筆抹殺”表示不滿，文中還提到：“仿佛記得魯迅先生說過，連個人的極偶然而且往往不由自主的姓名和籍貫，都似乎也可以構成罪狀而被人所譏笑，嘲諷。”⁵

³彼得·伯克：《什麼是文化史》，蔡玉輝譯，北京大學出版社，2009 年版，第 98 頁。

⁴沈從文：《文學者的態度》，天津《大公報·文藝副刊》第九期，1933 年 10 月 18 日。

⁵蘇汶（杜衡）：《文人在上海》，上海《現代》月刊第四卷第二期，1933 年 12 月。

魯迅在 1934 年 2 月 3 日《申報·自由談》上說，自從北平某先生在某報上有揚“京派”而抑“海派”之言，頗引起了一番議論。所謂“京派”與“海派”，本不指作者的本籍而言，所指的乃是一群人所聚的地域，故“京派”非皆北平人，“海派”亦非皆上海人。⁶

京派京劇，又稱京朝派，“京派對藝術的規格要求嚴謹，講究一招一式，穩重大方，一調一腔，合乎尺寸；強調藝術的規範性、完整性、繼承性。其不足之處則是過於拘泥陳規，創新較為遲緩。”京派有程長庚、譚鑫培、楊小樓、余叔岩以及梅蘭芳等，在這一派中以梅蘭芳為代表。

徐城北說道：

在梅蘭芳出生之前的幾十年，京劇就一直以老生作為各行當的魁首。“前三鼎甲”（程長庚、張二奎、餘三勝）是三位老生，“後三鼎甲”（譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙）還是三位老生。梅蘭芳十五歲時，汪桂芬卒。進入民國之後，楊、梅聲名日大，與譚遂成鼎足之勢。……至 1924、1925 年，“餘派之稱始出，才又形成一種“楊、梅、餘”新的鼎足之勢。

海派京劇：蘇汶說道，“海派”這兩個字大概最流行於平劇界；平劇界中的海派與正統派之間的糾紛與是非曲直，我因為沒有明確的研究，不敢輕議，不過近來北方的戲在漸漸講究起佈景和做工來了，卻是一件事實；雖然這樣，“海派戲”卻始終是一個惡意的名詞。

儘管京派京劇保守，海派重改良，但是京派最終還是走海派之路。這是中國京劇的一種必由之路嗎？但是到了 80 年代開始，革命樣板戲走向了終結，京劇又開始短暫的復古。但是，京劇的改革，依然在進行，因此，又有一些文化保守派，提

⁶魯迅：《申報·自由談》，1934 年 2 月 3 日。

出反對京劇的改革。從這個意義上，梅蘭芳所代表的京派京劇和周信芳所代表的海派京劇的改革，成為一種“文化建構”的表像。

二、建構“個人身份”：梅蘭芳和周信芳的流派銘寫：

彼得·伯克指出，關注於個人身份的建構是新文化史的一個主要特徵。在我們這個時代，在如此之多的國家裡，“認同的政治”已經成為一件非常重要的事情，因此根本不足為奇。⁷

梅蘭芳和周信芳的“個人身份”是如何建構起來的？也就是說是如何成為一代名伶乃至於成為藝術大師？當時就有人說：我所欲知道的欲認識的梅蘭芳，不是與眾人一樣，僅僅欲觀其色相與他藝術的作品，然則照這樣講來，你欲認識的梅蘭芳，到底在什麼地方呢？就是（一）是藝術界的梅蘭芳，不是戲劇界的梅蘭芳。（二）是人格上的梅蘭芳，不是優伶界的梅蘭芳。（三）是歷史上的梅蘭芳，不是現時代的梅蘭芳。⁸在這裡，他這裡所說的從“藝術界”、“人格上”，“歷史上”來認識梅蘭芳就有一點“個人身份”的建構或者說流派銘寫的意思了。

京劇被稱之為國劇，而梅蘭芳的“梅派”和周信芳的“麒派”，分別代表京派京劇和海派京劇⁹。梅蘭芳說道，因為我同周先生從小就在一起同台表演，而且還

⁷彼得·伯克：《什麼是文化史》，蔡玉輝譯，北京大學出版社，2009年版，第103頁。鄒元江說“梅蘭芳”這個名稱已成為20世紀世界重新認識“中國形象”的最具影響力的符號之一。（鄒元江：《梅蘭芳表演體系研究》，人民出版社2018年，第1頁）如果按照建構主義的觀點來看，梅蘭芳的京劇之所以能夠代表傳統，因為傳統本來就是發明出來的。

⁸佛：《現在中國藝術化的梅蘭芳》，《申報》1926年11月25日，增刊5版。

⁹徐城北認為，京劇的流派似乎是以梅蘭芳名噪之時才真正叫響的。譚鑫培之前的“老三鼎甲”（程長庚、餘三勝、張二奎）。今人作京劇史時也習慣以其姓氏冠以X派，但估計在清末當時。未

是同庚，有這兩重關係，格外顯得親切。我應該把我的感想寫在周先生演戲生活五十年紀念專刊的後面。梅蘭芳和周信芳不僅是“同台”、“同庚”，而且是一旦一生，可以說是中國京劇中的“雙璧”。在京劇中，生旦淨末醜，生旦是最主要的。京劇的改革，最主要是體現在生旦上。

梅蘭芳的“乾旦”，可以列為四大名旦之首。如果從性別表演的角度說，京劇的男扮女裝，比起文明戲的男扮女裝更有傳統，或者說，梅蘭芳的性別表演，與歐陽予倩是同源的，而歐陽予倩且更多地向後來的話劇傾斜了，梅蘭芳則“銘寫”京劇的“個人身份”，在新中國成立之後，更是被黃佐臨認為是中國京劇表演體系的象徵，與斯坦尼斯拉夫斯基和布萊希特鼎足而立，成為新中國的一種“認同的政治”。

周信芳的“老生”也可以作如是觀。周信芳作為老生，也是“銘寫”京劇的“個人身份”，像梅蘭芳一樣，在新中國之後，受到黨和國家領導人的觀賞和接見，也成為新中國的一種“認同的政治”。

京劇的傳統是表現行當，而不是角色，更不是塑造形象。梅蘭芳和周信芳的京劇改革，都體現在塑造形象上。

梅蘭芳的京劇改革，一方面是他自己的實踐，另一方面是仰仗齊如山的指導。

必真能盛行開來。是梅蘭芳先被叫響，一方面“追封前輩”——從楊小樓、譚鑫培直至“老三鼎甲”；同時又促發了“後進”——1927年競選“四大名旦”的活動，頓使尚、荀、程爺名正言順地獲得了“派”的榮譽；三十年代以後，老生、花臉行當的流派林立，連花旦、醜行、小生的優秀人才也紛紛樹立自己的流派。……在五十年中後期的又一次高峰中，裘派和張派也隨之成熟並叫響了。（徐城北：《梅蘭芳與二十世紀》，中國社會科學出版社，2000年版，第46頁）在三十年以後，越劇的流派紛呈也可以作如是觀。

梅蘭芳編演過時裝新戲，《孽海波瀾》、《鄧霞姑》、《一縷麻》等。梅蘭芳改良新戲有《洛神》、《宇宙鋒》、《貴妃醉酒》、《霸王別姬》、《生死恨》等。

在梅蘭芳的改良新戲中，《洛神》是洛神和曹植相見的神話場景。《宇宙鋒》（原名《金殿裝瘋》）秦二世見趙高之女，想宣她進宮，趙高無奈和女兒說出真相。女兒裝瘋見秦二世怒斥之。《貴妃醉酒》表現出的是楊玉環對於唐明皇冷落她以後醉酒的種種美麗姿態。《霸王別姬》將項羽被困於垓下，四面楚歌和“不肯渡江東”自刎而死的過程表現出來，同時又塑造了虞姬的決絕。《生死恨》更是借著南宋的離亂，刻畫出了韓玉娘不畏強暴，力勸程鵬舉討回南宋，加入韓世忠的軍隊，殺死張萬戶，再尋韓玉娘，但韓玉娘已經病入膏肓。這些改良新戲中的女性，或醉酒、或神化、或裝瘋、或剛烈、或堅韌，顯示出一種新的具有現代性的新形象。

齊如山，1912年和梅蘭芳訂交，1915年至1933年間為梅蘭芳編劇33種，演出26種，18年間幾乎參與了梅蘭芳京劇創作與演出的所有活動，包括1930年的訪美演出。齊如山幫助梅蘭改編的戲曲最著名的有《嫦娥奔月》、《天女散花》、《黛玉葬花》。這幾個劇，《嫦娥奔月》將女性的月亮意象發揮到了極致，《天女散花》《黛玉葬花》則表現出女性“散花”和“葬花”的詩意。

魯迅曾經批評道：叫他用多數人聽不懂的話，緩緩地《天女散花》、扭扭的《黛玉葬花》，先前是他做戲的，這時卻成了戲為他而做，凡有新編的劇本，都只為了梅蘭芳，而且是士大夫心目中的梅蘭芳，雅是雅了，但多數人看不懂，不要看。還得覺得自己不配看了。¹⁰其實，這個雅化的過程，也是京劇逐漸向昆曲靠攏

¹⁰魯迅：《略論梅蘭芳及其他》，《中華日報·動向》1934年11月6日，《梅蘭芳紀念集壹編》商務印書館2013年，第113頁，魯迅對京劇一直沒有好感，這和他的啟蒙立場是有關的，因為京

或者取代京劇以後，士大夫必然介入的一個過程，也就是所謂“雅俗文化合流”（徐城北語）的過程。

傅秋敏對於梅蘭芳的表演，也是從梅蘭芳與齊如山的關係入手的。她也研究了梅蘭芳的塑造角色演劇理念。傅秋敏說道：從 1912 年起，齊如山以信件的方式與梅蘭芳進行了兩年的交往，寫了上百封信，從 1914 年開始，齊如山與梅蘭芳正式合作，成了梅蘭芳沒有名分的編劇兼導演。齊如山雖比梅大 17 歲，但兩人整整合作了 18 年。她指出，齊如山和梅蘭芳成了莫逆之交和成功的藝術合作夥伴。他們的合作過程可謂是一種藝術的雙向互補。所以從這層意義而言，研究梅蘭芳的表導演藝術離不開齊如山。¹¹

齊如山在給梅蘭芳的信中，指點梅蘭芳的表演，也以生活作為參照。但是，齊如山更多的是以國劇的原理來指導梅蘭芳的創作，甚至自己親自為他改編京劇的劇本。齊如山在給梅蘭芳的信中具體指出了《汾河灣》的表演問題的：

“按演戲與平常辦事大致相同，當自己說話時，關於喜怒哀樂的情節，固然必須表現出來，以助語言之氣勢；既旁人對自己說話，關於話中喜怒哀樂等情，自己聽著，亦須有所表現；即旁人對旁人說話，自己不聽見則已，倘得聽見，亦須有所

劇是一種古典藝術，和專制有著天然的親緣關係。李偉在分析梅蘭芳的時候，就引用了赫伯特·裡德的觀點，古典主義是政治專制的精神同夥。（赫伯特·瑪律庫塞：《審美之維》，李小兵譯，廣西師範大學出版社，2001年版，第 151 頁，轉引自李偉：《20 世紀戲曲改革的三大範式》，中華書局，2014 年版，第 33 頁）。

¹¹傅秋敏：《梅蘭芳京劇藝術研究》，文化藝術出版社 2015 年，第 64 頁；李偉也指出，齊如山作為梅蘭芳創作團隊的最重要的成員，對梅蘭芳演劇有著至關重要的影響。可以毫不誇張地說，梅蘭芳所有的京劇改革都是以齊如山為首的傳統文人集團的策劃下進行的。從某種意義上，把梅蘭芳看作是齊如山京劇理論及其京劇改革思想的實踐者也不為過。（李偉：《20 世紀戲曲改革的三大範式》，中華書局 2014 年，第 24 頁）

表現。倘不如此，使不成為戲劇，此一定之理，毫無疑義，且不可稍微含糊者也。”¹²

齊如山提出研究話劇的人應該研究國劇。他說道，研究話劇諸君，應該研究國劇。因為我是研究國劇的人，常有人以為我反對話劇，其實這句話就是胡說，總之學話劇的人，若反對舊戲，那是連話劇也沒有真懂，演舊劇的人反對話劇，那也是連舊劇也不懂，按原理說則各種戲劇都是相同的，……他認為，舊劇與話劇的來源，既有相同之點，則，研究話劇之人，便當連研究舊劇，而且是必須得研究之人研究舊劇，舊劇方有發現，方有進展。為什麼要這樣說法呢？因為學話劇的人，多進過學校，受過教育，有步驟，有理論，是有科學組織的，他們雖也不懂舊戲，但懂得戲劇之原理，若用研究話劇的科學來整理舊劇，則必能有許多收穫。因為中國舊劇雖然有些部分也有科學的組織，但總是片片斷斷，枝枝節節。他說道，仍須有科學知識的人來整理，尤以學過話劇的人為相宜。因為每門學問，都有它的專門名詞等等。話劇與舊劇，方式雖然不同，但其中的理論、名詞，習慣等等，總有許多相同的地方。所以說以學過話劇的人來整理舊戲最相宜，且非學過話劇的人整理舊戲不可。¹³

梅蘭芳說道：

其實每一個戲劇工作者，對於他所演的人物，都應該深深地琢磨體驗到這劇中人的性格與身份，加以細密的分析，從內心裡表達出來。同時觀摩他人的優點，要

¹²《齊如山國劇論叢》，商務印書館，2015年版，第471頁。

¹³齊如山：《齊如山回憶錄》，遼寧教育出版社，2005年版，第385—386頁。

從大處著眼，擷取精華。不可拘於一腔一調、一舉一動，但求形似，而忽略了藝術上靈活的運用。¹⁴

在這裡，可以看出話劇對於梅蘭芳的影響，其中談到的“體驗”，更是採用了斯坦尼斯拉夫斯基的表演體系的術語。但是，梅蘭芳的京劇改革，還是有他的限度的，在新中國成立初，他提出的“移步不換形”，就是這種限度的表現。

而周信芳在向話劇學習的過程中，比梅蘭芳走得更遠。周信芳自己說道，京朝派和海派，可以說瑕瑜互見，京朝派有保守性，可是頑固不化，往往因為重師承而致錯訛叢生；海派有創造性，但是沒有保守的能力，致流入取巧應付一途。¹⁵

周信芳的改良新戲有《四進士》、《烏龍院》、《蕭何月下追韓信》、《徐策跑城》、《宋教仁》、《英雄血淚閣》。等。周信芳 1913 年編演《宋教仁》，受上海汪笑儂、潘月樵、夏氏兄弟、劉藝舟等編演愛國革命新戲影響。後與歐陽予倩合作，演大嗓小生。曾任丹桂第一台後臺經理，自編自導自演劇碼達 60 多出，代表作有《楚漢爭》中的《蕭何月下追韓信》等。

1927 年參加田漢南國社，與歐陽予倩合演《潘金蓮》。周信芳不僅與田漢、歐陽予倩合作，還與于伶、董樁芳“結下深厚的友誼”。¹⁶在田漢宣導的南國社的“魚龍會”，歐陽予倩的《潘金蓮》，就是與周信芳、高百歲合作的歌劇化的京劇。創立雄壯剛健美學風格的“麒派”藝術。9.18 後，演出《明末遺恨》、《徽欽二帝》等。

¹⁴梅蘭芳述、許姬傳記：《梅蘭芳舞臺藝術四十年》，中國戲劇出版社，1961 年版，第 37—38 頁。

¹⁵《麒麟童之京派與海派》，載 1935 年 4 月 18 日《周信芳特刊》。

¹⁶張澤剛：《周信芳與近代文化的兩次變革》，《周信芳與麒派藝術》，華東師範大學出版社，1994 年版，第 49 頁。

田漢說道：

周信芳同志對京劇藝術的貢獻，的確正如梅蘭芳同志一樣，既是傳統的勤慎的繼承者，又是它的大膽的革新者。舉《清風亭》為例，信芳同志從前輩郝壽昌學會了半部，其後從夏月珊學會了《趕子》，觀摩了該劇各種不同的演出，又經與合作者琢磨研究，前後經過十來年，才把此劇生動深刻地搬上舞臺，這比起前一輩的演出來已經有許多優異的創造。信芳同志也是一位循循善誘的戲劇教育家。在高百歲同志寫的《學習麒派的幾點體會》中看到這樣一個例子：高百歲同志也學著他先生一樣，在《一捧雪》中連去莫成、陸炳、莫懷古三個角色。信芳同志告訴他，不要讓觀眾一晚看高百歲三次出場，並要讓觀眾看這一齣戲中高百歲扮演了三個完全不同的角色。這就說明信芳同志不止自己善於刻劃人物性格，也善於啟迪他的後繼者怎樣注意人物性格的精雕細琢。¹⁷

在彼得·伯克看來，個人檔案，或荷蘭人所說的“自我記錄”，也引起了人們越來越濃厚的興趣。這些檔案都是用第一人稱寫的本，無論是以前面的討論過的書信為形式，還是以遊記為形式，或者以日記和自傳為形式。彼得·伯克引用了娜塔莉·大衛斯在《檔案中的虛構》一書的觀點，“我這裡使用了‘虛構’的一詞，並不是用來指其中的那些偽造的成分，而是在另一層更為廣泛的意義上使用‘虛構’（*fingere*）一詞的詞根，指它們的構造、形成和鑄造的成分；敘事的技巧。”彼得·伯克認為，有些學術傳記以同樣的方式著重描述了傳主的自我表現或自我塑

¹⁷田漢：《向周信芳同志的戰鬥精神學習——在周信芳演劇生活六十年紀念會上的致詞》，《周信芳藝術評論集》，中國戲劇出版社，1982年12月第1版，第3頁。高義龍認為，周信芳則發揚戲曲改良的積極精神，引進外國的、現代的藝術成分，在他的“麒派”藝術中融合著中、西文化的基因。（高義龍：《周信芳與中國戲曲的近代化進程》，《周信芳與麒派藝術》，華東師範大學出版社，1994年版，第22頁）。

形。彼得·伯克以葉芝的傳記為例，尤為強調這位詩人的自我表現，包括他的服裝（尤其是他那件黑斗篷和那頂寬邊帽），戲劇性的手勢，說話的姿態，乃至公開朗誦詩歌時的腔調。¹⁸梅蘭芳和周信芳有許多傳記，在這裡，我們也可以看到他們的“自我形塑”。

梅蘭芳的“蓄須明志”是梅蘭芳傳記中的一個標誌性事件；周信芳的被“四人幫”迫害則是他晚年的一個悲劇性情節。

梅蘭芳和周信芳是京劇演員，他們無需自我表現，而僅憑舞臺上的表演就可以獲得一種形象，京劇強調唱念做打，我們這裡只說梅蘭芳的“手”和周信芳的“步”就可以感受到這一旦一生的美妙了。

梅蘭芳的“手”：梅蘭芳說道：

手的姿勢很多，……我也寫過這類圖譜，並且把各種手勢都定出名目來。其實基本的手勢就叫作“蘭花指”，這種手勢也就是從女子的日常生活中吸取來的。古人常用“纖纖玉手”來形容女子手的美。“纖纖”是說細小靈巧，“玉手”是說白嫩。¹⁹

齊如山在《梅蘭芳藝術一斑》中列出了梅蘭芳的 53 種“蘭花手”的姿勢，可見旦角的手勢是京劇表演藝術中，最美的呈現。

周信芳的“步”：張之江說道，“他腳底下的功夫也是堪稱一絕的。”《徐策跑城》中跑，是周信芳最經典的表演，他“表演了形形色色的步法，表達了劇中人

¹⁸彼得·伯克：《什麼是文化史》，蔡玉輝譯，北京大學出版社，2009 年版，第 103—105 頁。

¹⁹梅蘭芳：《中國戲曲的表演藝術》，《梨園往事》，北京出版社，2000 年版，第 14 頁。

物徐策異常複雜的內心矛盾。” “用寫意誇張的手法，用‘側步’、‘叉步’、‘挫步’的交替運用，顯示了老人慌急而又蹣跚的行路姿態。”²⁰

梅蘭芳和周信芳之所以有這麼高的地位，尤其是到了新中國成立後，這種地位就上升到國家的高度，成為“國劇”的代表，這已經不僅僅是“個人身份”，而是一種“認同的政治”。

《戲劇報》編輯部在《六十年的戰鬥——紀念周信芳演劇生活六十年》一文中這樣評價道：

周信芳同志和梅蘭芳同志一樣，他們都是京戲藝術的集大成者。因為他們熟悉傳統，掌握傳統，“本錢”雄厚，所以他改革起來，既大膽，又慎重，運斤成風，成熟到家，得心應手，操縱自如。因為這是在傳統基礎上進行的大膽革新，所以這種新的藝術不僅不脫離群眾，而且越來越受群眾的歡迎。群眾討厭那種泥古不化、原封不動的藝術；但是，也從來不太喜歡那種脫離傳統，一下子改得面目全非，令人大吃一驚的“大膽”革新；因為這種“革新”脫離了他們的欣賞趣味和欣賞習慣。當評價在劇壇上標新立異、獨放異彩的麒派藝術的時候，我們不能不同時看到，它的“新”，並不是脫離傳統的新，而是在綜合南方、北方京戲流派之長的基礎上，發展出來的一個新的流派，一種新的表演風格。²¹

而在1994年，紀念梅蘭芳和周信芳誕生100周年活動，兩人的“個人身份”的建構達到了輝煌的頂點。1994年12月20日在北京舉行的開幕式和1995年1月10

²⁰張之江：《從台、眼、步談麒派藝術》，《周信芳藝術評論集續編》，中國戲劇出版社，1994年版，第303頁。

²¹《戲劇報》編輯部：《六十年的戰鬥——紀念周信芳演劇生活六十年》周信芳藝術評論集，中國戲劇出版社，1982年12月第1版，第10頁。

日在上海舉行的閉幕式則形成了兩次高潮，演出了 30 台京劇劇碼，²²這也說是京派京劇和海派京劇的儀式性象徵，成為一種“認同的政治”。

²²北京藝術研究所、上海藝術研究所組織編撰：《中國京劇史》，下卷第二分冊，中國戲劇出版社，2000 年版，第 826 頁。

