

再论现代京剧《曹操与杨修》

吕效平

投稿

-

序

2008年12月22-24日，中国艺术研究院、中国剧协、中国戏曲学会、上海市文联、上海市京昆艺术中心联合举办了“纪念改革开放三十周年尚长荣‘三部曲’观摩研讨活动”。

研讨中出现了争论。概括起来大约有三种观点：一、认为《贞观盛事》和《廉吏于成龙》是对《曹操与杨修》的继承与发展，是与《曹操与杨修》同一水准甚至更高水准的作品；二、认为《曹操与杨修》虽然高于《贞观盛事》和《廉吏于成龙》，但是，《贞》与《廉》没有超过《曹》不过是一种偶然，其间并没有必然的联系，陈亚先本人不是也没有再写出《曹操与杨修》那样优秀的作品来吗？三、认为《曹操与杨修》是上世纪八十年代思想解放的产物，而《贞观盛事》和《廉吏于成龙》背离了思想解放的精神，重新沦为实用主义的工具，在《贞》《廉》的盛行和《曹》的绝迹之间，存在必然的联系。

我是持第三种观点的。我在发言中谈到：戏剧应该攀上上帝（按照古希腊的说法就是阿波罗）的宝座，俯瞰人生和人性，因此所表现的一定是人生与人性的悲剧性与喜剧性。而那些要把戏剧当作实用主义工具的人却相信，悲剧性和喜剧性都是古人和隔壁邻居的，他自己已经掌握了真理，因此避免了悲剧性和喜剧性，他们要求戏剧成为宣传他们那个政治和道德真理的正剧。我谈到，戏剧归根到底应该是个人的精神产品，而不应该是“时代”或政府的传声筒。我在发言中引用了黑格尔正剧没有什么价值的论点。

陈亚先在发言中回答自己为什么没有再写出《曹操与杨修》这样作品的问题，他说：“这些年来，我为名利所累，用自己的酒瓶去装别人的酒。”他深情地表示，将会在70岁前创作属于自己的戏剧作品。

龚和德先生在发言中表示，反对“用《曹操与杨修》打压《廉吏于成龙》”，他希望那些高坐在上帝宝座上的人，回到地面的现实中来。（董健先生听说后，问道：“既然如此，还要戏剧做什么呢？”）

以下是我向尚长荣“三部曲”研讨活动提交的论文。考虑到这是一个喜庆的活动，尚长荣先生也是我所敬爱的舞台艺术家，我在论文中只字未提《贞观盛事》和《廉吏于成龙》，但处处都是针对《贞》《廉》及其所代表的90年代以来戏剧精神的衰落下笔的。

我已告知龚和德先生，我会把我的论文贴上厦门大学的“戏剧研究”网，恳请他把发言稿电子文本给我，以便一并贴在这里。迄今还没有得到龚先生的回复。希望不久能够得到他的允准，把他对我的批评和我的论文贴在一起。

由于写作的时间紧迫，我在下文第二节和第三节中部分地采用了自己为《中国当代戏剧史稿》（董健、胡星亮主编）撰写的文字，拟在本文正式发表时，放弃这些文字，重新撰写。

依然是一座峰巅

——再论现

代京剧《曹操与杨修》

—

像戏剧和影视这类具有文学品质的艺术，其作品从某种角度上说，可以分作两类。一类是我们人类的“元神”攀上阿波罗的神座，俯瞰自己肉身物质世界的生存，品尝着自身的短暂、渺小与荒谬，把这种人类作为物质存在的有限性表现为悲剧与喜剧，如曹禺在创作他的《雷雨》时所说，“我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛是自己来主宰自己的命运，而时常不是自己来主宰着……生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，以为是徜徉在自由的天地里……我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们……我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物”[1]。站在阿波罗（或者上帝）的座上观照人生，悲剧性和喜剧性就不是不幸的人生，或者不健康的人生才会具有，而幸运与健康的人生却能够幸免的，而是我们全部人类生存状态都不能逃脱的审美评判。从这个意义上说，只有悲剧和喜剧（在现代主义戏剧中，则表现为悲剧与喜剧的真正贯通）才是真正艺术的。古希腊戏剧的杰作如《阿伽门农》、《俄狄浦斯》、《安提戈涅》、《美狄亚》，莎士比亚的戏剧杰作如他的四大悲剧，元杂剧杰作如《西厢记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》都属于这类作品。另一类作品，则是创作者滞留于功利的现实世界，坚信自己在人类的物质生存中，找到了绝对价值的东西，把他的作品当作对这种绝对价值的宣教与捍卫。他们相信悲剧性和喜剧性属于古人和他们的邻居，而他们自己则因为找到了绝对价值，幸

运地摆脱了悲剧性与喜剧性，成为正剧的化身。侍立于路易十四王位两侧的法国新古典主义剧作家和理论家，一面嘲笑莎士比亚的漠视道德，一面把贵族宫廷的趣味当作戏剧所应当宣教的永恒内容，新古典主义的悲剧代表作《熙德》实际上就是一部正剧；启蒙思想家论证了宫廷价值观的荒谬，以市民的价值观取而代之，由此创造了后来被称为正剧的“悲喜剧”（流泪的喜剧），但是，黑格尔却说，“处在悲剧和喜剧之间的”“这个剧种没有多大的根本的重要性”：“有越出真正戏剧类型而流于散文的危险”；“过分重视时代情况和道德习俗这类的外在因素”；“一方面提供娱乐，一方面着眼对听众的道德教益”。

[2]也许黑格尔说过些什么并不重要，更重要是，如果我们承认“时间”比“时代”具有更高权威的话，我们就不难理解为什么在今天易卜生的《野鸭》和《培尔·金特》被认为是比他的“社会问题剧”更杰出的作品，为什么契诃夫剧作自上世纪中叶以来得到越来越多的敬重，而法国启蒙主义戏剧却已成为文学艺术史上的化石，失去了鲜活的生命。在契诃夫之后，以荒诞派戏剧为代表的西方现代主义戏剧成功地颠覆了启蒙思想家曾经奉为绝对的理性主义、科学主义，重新获得了古希腊戏剧家和莎士比亚俯瞰人生的高度。

虽然新古典主义戏剧和启蒙主义戏剧都是宣教的工具，但是，应当看到它们的差别：路易十四的古典主义在相当长的时间里主要是禁锢思想的工具，而启蒙主义的戏剧却是解放思想的工具。用中国戏剧史上的例子来说，就是要看到反抗压迫的《窦娥冤》和教化臣民的《五伦全备》价值上的天壤之别。我们人类的荒谬处境之一，就是从寻找和发现真理、解放思想到故步自封、顽固保守不过“一纸之隔”。中国的现代戏剧是从中国的启蒙运动中来的，它当年最重要的学习资源是易卜生的“社会问题剧”。胡适从启蒙的立场出发，把易卜生的戏剧解释成启发民智、改造社会的工具，他说：“易卜生把家庭社会的在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了晓得家庭社会真正不得不维新革命：——这就是‘易卜生主义’。”[3]五四新文化运动对易卜生的选择与误读，给中国现代戏剧带来了“基因缺陷”，这个“基因缺陷”与本土戏剧由数千年文化专制主义带来的“基因缺陷”“合谋”，使得中国戏剧在从20世纪至今的大部分时间里深陷于实用主义“工具论”的泥潭：从启蒙主义的实用主义，经乌托邦的理想主义实用主义，到道德宣教的实用主义、市侩和庸俗的“政绩工程”实用主义。

正是在百年戏剧史上这种厚重得令人窒息的实用主义“工具论”背景之下，《曹操与杨修》才特别地显得是一座戏剧艺术的峰巅，今天我们重新认识这出悲剧的价值，才显得特别地迫切与重要。

虽然《曹操与杨修》最初被创作者称为“新编历史剧”，根据这一概念在当年的内涵，它应该是认识历史本质和进行社会发展规律教育的工具，导演马科也因为“从‘十年内乱’中看到，中国人的毛病就是喜欢内耗，自己人斗自己人”，希望“这个戏要在这方面给人以警诫和启迪的作用，为什么人与人之间不能多一点理解、多一份忍让呢？”[4]但是，2005年上海京剧院出版该剧创作评论集的时候，编辑者大概已经自觉或者不自觉地意识到它是一件超越了“历史剧”的东西，因此不再称之为“历史剧”；它也绝不仅仅是在政治或者道德上“警诫”和“启迪”人们的实用工具，而是站在阿波罗的宝座俯瞰人生，像古希腊人和莎士比亚那样，写出了人性的荒谬和人在天地间永久的困窘与尴尬，历史与当代的分界在这样的悲剧中是不存在的。

《曹操与杨修》描写了人性和人类生活中最基本的两样东西：权力和智慧。如果我们的“元神”拒绝离开我们滞重的肉身，蜗居于我们的实践性行为和功利的世界之中，我们总是倾向于把权力和智慧想象成伟大和绝对的东西：一切权力所造成的荒谬与悲剧，都是错误地运用权力的结果，如果正确地使用权力，则这些荒谬与悲剧都是可能避免的，有一种正确的权力是绝对的和不容怀疑的；智慧具有发现真理，纠正错误的绝对力量，一切荒谬和愚蠢所造成的悲剧都是背离了智慧的结果。但是，如果我们攀上阿波罗（或者上帝）的宝座俯瞰人生，把人类的权力和智慧当作观赏的对象，便会发现这两样东西和人类的全部行为一样，也是有限和荒谬的，我们便会想起年轻的曹禺在创作《雷雨》时那些哀怜人类的感受。《曹操与杨修》的作者在赋予曹操权力的合法性之后，让他所作的只有一件事情，就是维持这一权力的威望。至于这个权力的合法性，在情节开始，曹杨订交的时候便解决了：两人登高远眺，驰目骋怀，吟诵曹操就诗作：“……白骨露于野，千里无鸡鸣，生民百遗一，念之断人肠！”敬其人忧国忧民的襟怀如斯，是杨修接受曹操权力合法性的根据。直到剧终曹操下令斩杀杨修时，杨修质问他“念之断肠”的襟怀还在不在，曹斩钉截铁地回答：“初衷不改，天地可鉴！”这个合法性自始至终并没有受到怀疑和动摇。在曹操所做的一系列维持权力威望的行动中，只有错杀孔闻岱这一件纯属出自曹操多疑滥杀的性格，而不在首鼠两难的困境中。然而，多疑滥杀却并不偶然地属于曹操的个人秉性，这正是夺取和维护权力的残酷斗争所养成的政治人物的通病，它是由权力本身，即由对于失去权力的恐惧造成的。当曹操不得不在杨修和倩娘之间作出抉择的时候，他手中的权力

无论怎样运作，都是荒谬与罪恶的。为了换取杨修对他权力的尊重，他甚至在极度怨恨的时候把爱女嫁给了杨修，甚至在冰天雪地之中，不顾年迈和位尊，给这位臣下和晚辈牵马坠镫。但他不可逾越的困窘和尴尬却是：一方面虽然权力在其运作的过程中为了保持自己的有效性必然地要求被当作绝对的、不容怀疑的价值被信仰（民主政治在无法取得这一点的时候，使用程序的合法性来取代事物实质的真理性，以维护对权力的信仰），而另一方面却是任何信仰都是以知识的狭隘为前提的，一切权力行为和政治领袖难免被智慧看破其价值的有限性来。除非智慧放弃自己的本性，假装把权力的有限价值当作绝对的价值来信仰，否则曹操是无法不与杨修决裂的。但是这样一来，杨修还是那个曹操所渴求的杨修吗？古代史和我们共和国的历史上是不缺少这种例证的。

杨修的困窘与尴尬一点也不比曹操好。作为智慧的化身，他一方面明察秋毫，洞悉底里，绝不妥协地向一切人追究真相，另一方面却恰恰由于毫不妥协地坚持智慧的本性，而失去了操作智慧的智慧，反而变得十分天真。为了坚持智慧的纯洁性，他愚蠢地犯了三个致命的错误：其一，曹操既已为杀孔闻岱痛悔不已，他就不该苦苦相逼，请出倩娘深夜送袍，他终于没有料到曹操为了争取他竟会杀了倩娘；其二，他与曹操赌智猜诸葛亮诗中之意，为一点小是小非，竟置长幼尊卑的礼节和说服曹操退兵的大事于不顾，真让统帅给自己牵马坠镫；其三，统帅将令未出，他擅自安排退兵。试想，智慧把自己弄得如此逼窄，连自保的智慧都丢掉了，岂不很荒谬，很喜剧吗！当然所谓喜剧性和悲剧性作为审美对象，其实本来就是同一件东西。杨修还有另一个选择：放弃知识分子人格和道德的纯洁性，转而接受政治人格，学会妥协，随时准备为自保而放弃“真相”，但这样一来，他就变成了另一个公孙涵。喜剧性与悲剧性不是别的，就是我们这种人性的荒谬，就是我们人类生存的这种困窘与尴尬。

黑格尔正是把这种人性和人之生存的困境看作悲剧的本质，他说：

这里基本的悲剧性就在于这种冲突中对立双方各有它那方面的辩护理由，而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。[5]

也许《曹操与杨修》的创作者当年并没有对这种黑格尔式悲剧的自觉追求，也许他们当年并没有和古希腊悲剧、莎士比亚悲剧一比高低的自觉追求，但是他们确实做出了一部充分实现黑格尔悲剧美学理想的优秀剧作，他们确实像古希腊戏剧家和莎士比亚一样，拒绝尘世的羁绊，拒绝像法国古典主义时期路易十四的御用戏剧家那样，甚至拒绝像启蒙主

义戏剧家那样，相信人性和人间存在任何绝对价值的东西，他们高举云端，在思想解放的年代获得了中国戏剧家历史上极少有过的高度的思想自由，他们俯瞰人生的忧郁目光越过了伦理的边界，看穿了道德的困境，他们不知道应该谴责曹操，还是应该谴责杨修，或者说应该为曹操辩护，还是应该为杨修辩护，他们让这两个互相爱慕又互相怨恨的人“在斩台上相向而泣”，让“杀人的和被人杀的都真正感到了自己的悲哀”，他们不欲虚伪地塑造道德的榜样，而是哀怜于人之卑微与荒谬，“写”出了一首“无可奈何的人生咏叹”[6]。

三

体现了黑格尔悲剧美学理想的悲剧人物，比实用主义的正剧人物拥有大得多的审美资源。这一点并不难理解：因为实用主义的正剧总是把尘世的某些东西当作绝对的价值，用以教化人民。它的戏剧主人公便是这种绝对价值的人格化，一般来说，也就是道德的榜样。既然是“绝对”和“榜样”的，自然是始终如一、缺少发展的和表里如一、缺乏辩证的。在这种情况下，只好依赖感性的细节描写把缺少发展与辩证的单调性格具体化。黑格尔把这一点看得很透，他认为这类剧本因为人物本身缺乏悲剧性或者喜剧性的诗意，只好“更多地要求戏剧性的效果”，“不大经心诗的好坏而专努力打动单纯的情感”[7]。从上节所引黑格尔关于悲剧性的定义中我们看到，他所要求的人物是在冲突中为坚持自己的“目的和性格”而逐步“陷入罪过中”的，是既“有它那一方面的辩护理由”又“把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉”因而“陷入罪过”，也就是说，是拥有发展和辩证的巨大内容的。这样的人物，在戏剧冲突之中自然而然地便已经诗意盎然、感人至深，并不需要在冲突之外矫揉造作地添加对性格的细节描绘。

古典小说和戏曲中的曹操，是一个“奸雄”的形象，郭沫若话剧《蔡文姬》中的曹操是一个伟大政治家的形象，这两个曹操的形象在道德评价上虽然截然相反，但是在其艺术价值上却都是从属于道德概念的、片面和绝对的。陈亚先和尚长荣在塑造这一个曹操时，所面对的“古典曹操”和“当代曹操”既是观众接受方面先入为主的障碍，也是他们创新的资源。他们巧妙地利用这两个既有曹操的形象资源，通过这两个形象的互相“否定”，事半功倍地塑造了一个人格分裂的、辩证发展的曹操形象。这一个曹操，其艺术成就远远高于古典的伦理实用主义和现代的政治实用主义所创造的新、老“脸谱化”的曹操。因无

端猜忌而杀人，杀错人又文过饰非地假推“素有夜梦杀人之疾”，这都是古代戏曲及小说中描写过的曹操，甚至不惜杀爱妾以为自己掩过的残忍，也符合古代小说和戏曲中所刻画的曹操的性格。但是，错杀孔闻岱后“捶胸顿足，痛悔不已”，残忍地逼死倩娘时“悲痛欲绝”，斩杀杨修前苦口婆心、“痛哭失声”等，都是古代小说和戏曲中的曹操不曾有过的。“求贤”是剧中曹操性格的一个基本动机，这一动机不能说不真诚：错杀孔闻岱后，为了平息杨修的怨恨，能以统帅之尊为一个普通官员彻夜守灵；杨修略施小计，意欲拆穿他文过饰非的谎言，他在患难与共的爱妾和杨修之间，断然选择了杨修，并且立刻压住万丈私怨，把胜似亲生的义女嫁给杨修；眼见杨修恃才傲物，为了“教育”他学会自处，身为统帅和岳父的曹操竟在风雪泥泞中为杨修牵马坠镫；直到杨修越过统帅擅传军令，但却挽救了败局、动摇了军队对统帅的信仰，曹操觉得“不得不杀”时，也还在费尽心机，剖明心迹，焦急而痛苦地叹道：“可惜呀，可惜你不明白！”这些都不是嫉贤妒能的平庸之辈能够做到的。但是作为统帅，曹操需要和渴望崇拜。这是剧中曹操性格的另一个基本动机。杨修对真相不屈不挠的追究，他把是非置于统帅权威之上的固执，他越过统帅擅行军令的莽撞，越是被证实正确，就越是伤害了曹操所需要和渴望的崇拜。于是，他的猜忌一点点膨胀起来，终于淹没了“求贤”的动机，再三地不想杀杨修却还是杀了杨修。这就是尚长荣和陈亚先力图表现出的“伟大与卑微”。治国安邦的远大抱负，运筹帷幄的雄才大略和求贤若渴的政治胸襟是他伟大的一面，唯我独尊、嫉贤妒能、滥杀无辜是他卑微的一面。在他与杨修的冲突历程中，他的伟大与卑微不断地互相否定着，一杀孔闻岱，二杀倩娘，三杀杨修，卑微在这场冲突中终于彻底占据了上风，完成了人性价值毁灭的悲剧。戏曲史上，何曾出现过具有如此丰富心灵内容的曹操？何曾出现过性格如此辩证对立的曹操？何曾出现过如此发展变化的曹操？杀人之后“哈哈”大笑，宣称“宁可我负天下人，不叫天下人负我”的，这是脸谱化的曹操；杀人之后深感罪过，灵魂不安，这是麦克白式的曹操。

这个黑格尔式悲剧的性格所达到的艺术高度，它所拥有的诗意，是那些实用主义正剧中自身苍白、单一，依靠矫情细节装扮起来的道德形象所无法比拟的。

四

从《曹操与杨修》首演至今已经 20 年了。令人遗憾的是，这 20 年来，没有一部戏曲

作品达到《曹操与杨修》的高度。

《曹操与杨修》是艺术家个人的诗。陈亚先在一篇文章里谈到，《曹操与杨修》是他生命中的“千夫叹”。他说他15岁那年，他的叔父，也是他惟一的收养人，被判了15年徒刑，坐牢去了，那晚无家可归的他“借了一个竹床，躺在禾坪前的池塘边，听村人吹送葬唢呐，那‘哭相思’，那‘千夫叹’，吹得一天星斗一塘月色无比凄惶，后来，这凄惶便一直伴随我，很久很久”；“很少有人知道我心中藏着很深很深的悲凉”；“‘文革’了，这悲凉跟着我的境遇有增无减”；“我只是感到人生有许多值得浩叹的地方”；他叔父归葬的时候，那些当年坚决要把他叔父送进牢房的乡亲来给老人送葬，他写道，“我于是又一次听到了那震撼人心的唢呐牌子‘千夫叹’。时值深秋，天地空濛，无边落木。数十把唢呐奏得山也愀然，水也愀然。那是一种无可奈何的人生咏叹！”[8]他在古人的悲剧中溶入了他的生命。那个时候，他在苦难和凄惶中度过了童年与青春，刚刚有幸成为岳阳县文化馆的一个小文员。《曹操与杨修》也是尚长荣先生的一首诗。是尚先生发现了这个剧本，爱上了这个剧本，他带着剧本千里寻“主”的故事至今传为美谈。自《曹操与杨修》以后，戏剧创作的主体和作品性质都发生了变化，艺术家的个人主体由行政部门的“非人”主体取代了，戏剧的诗被“精品”也就是“政绩”取代了。戏剧作品从创意、选本到修改、完成，主要取决于政府的意志，而不是取决于尚长荣、陈亚先当年内心那种凄惶与哀叹。艺术家在这个戏剧生产的行政“工程”中，提供的是技艺，不再把戏剧产品当作纯粹个人的诗。戏剧创作新主体对于艺术家“禅让”的报答也是丰厚的，足以使人忘记了诗。

《曹操与杨修》是人的精神产品。虽然个人的道德选择是人的精神活动，而且往往是一种充满诗意的精神过程，但是，道德标准本身却不是根据美学的原则，而是根据功利的原则制定的，道德体系和人类的法律体系、政治体系、经济体系一样属于人的实践性世界，而不属于人的精神范畴。人类实践性世界里所有这些根据功利原则构成的体系及其思想，和我们作为物质存在的人一样，都是相对的、有限的，既人道又罪恶、既公平又不公平、既智慧又愚蠢、既真诚又虚伪、既美好又丑陋、既保护我们又伤害我们的。人的精神，就是那个发现了我们自身的东西，把我们自己当作观赏对象的东西。婴儿刚出生时还只有动物的本能，当他在自己的叫声中发现了自己，当他在自己的镜像中发现了自己，当他在母亲的笑容中发现了自己的时候，他才超越了只有本能的动物，而成为人。人的精神，就是与人的全部实践性世界相对峙，把人的全部实践性世界当作观照对象的东西；它就是人的神性，决定了人之成为人。艺术，虽然有许多实践性的功利功能，但它归根到底

是人的精神产品；作为艺术活动的最高形态，戏剧尤其如此。

人在现实的世界中是不自由的，我们是欲望的奴隶、是制度的奴隶、是信仰的奴隶、是理想的奴隶。作为人在现实世界中不自由的补偿，我们在精神的世界获得了高度的自由。精神看穿了现实世界的有限与荒谬，拒绝成为任何欲望、制度、信仰、理想的奴隶。正是这种拒绝向现实世界臣服的精神自由状态，使尚长荣、马科、陈亚先发现了现实世界的悲剧性。那个时候，尚长荣先生把曹操看作“一个为人性的卑微所深深束缚、缠绕的历史伟人”，他从“‘伟’和‘卑’两者不可调和的冲突中”，找到了曹操“一切悖谬举止”的“内核”；[9]马科追求“避开比较道德长短、展现性格冲突造成悲剧的偶然性，而是去表现历史上常有的、社会生活中经常发生的，如曹、杨那样的带有整个民族性（实际上是人类性）悲剧意味的不幸”；[10]陈亚先则说，现实“混淆了我头脑里的道德标准，原则立场”，“于是，恃才傲物的杨修常有莫名的惆怅，杀人掩过的曹操无限悲伤……杀人者和被人杀的都真正感到了自己的悲哀”。[11]对于自由的精神来说，现实世界的一切不过是悲剧性的，同时也是喜剧性的。

《曹操与杨修》诞生于一个思想解放年代的高潮之中，是思想解放的硕果。催生新世纪的《曹操与杨修》必须继续解放我们的戏剧思想，这就要：

承认戏剧作品应该是艺术家个人的诗，个人才是戏剧创作的主体。

承认戏剧在本质上是精神活动的产品，而不是现实世界道德教化或者歌功颂德的实用工具，更不能成为政绩工程。

放弃那种“悲剧性和喜剧性是古人和隔壁邻居的，而我们自己能够避免”的幻想，认识到正剧的平庸和“没有多大的根本的重要性”，站到精神自由的高度大胆创作描写我们自身的悲剧和喜剧。

[1] 曹禺：《〈雷雨〉序》。

[2] [德]黑格尔《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆1981年版，第294、296页。

[3] 胡适：《易卜生主义》，《胡适文集》第2卷，北京大学出版社1998年版，第485页。

[4] 陈云发：《新的求索》，《京剧曹操与杨修创作评论集》，上海文化出版社

2005年版第128页。

[5] [德]黑格尔《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆1981年版，地286页。

[6] 陈亚先：《忘不了那‘千夫叹’——〈曹操与杨修〉创作小札》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第91-92页。

[7] [德]黑格尔《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆1981年版，第296页。

[8] 陈亚先：《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第90、91页。

[9] 尚长荣：《一个演员的思索》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第111页。

[10] 马科：《回顾〈曹操与杨修〉的导演过程》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第105页。

[11] 陈亚先：《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第91-92页。