



中国音乐学研究文库
ZHONGGUO YINYUE YANJIU WENKU

浙江省社科联省级社会科学学术著作出版资金资助出版
浙江省社科联一般课题（课题编号：2010877）

亦腔亦史

一代有一代之戏曲，无数的挑战与了戏曲前进的洪流，使得戏曲发展“会代代相承。音乐体制的变革、发”
接替过程中对各种挑战所作出的有，
推进戏曲实现代继发展的重要保证。

韩启超◎著

——音乐在戏曲继替变革中的作用研究

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



中国音乐学研究文库
CHINESE MUSIC ACADEMY RESEARCH LIBRARY

亦腔亦史

一代有一代之戏曲，无数的挑战与应战，构建了戏曲前进的洪流，使得戏曲发展犹如人类社会代代相承。音乐体制的变革，发展，是戏曲继替过程中对各种挑战所作出的有力应战，是推进戏曲实现代续发展的重要保障。

韩启超◎著

——音乐在戏曲继替变革中的作用研究

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

亦腔亦史：音乐在戏曲继替变革中的作用研究/韩启超著.
—北京：文化艺术出版社，2012. 12
ISBN 978 - 7 - 5039 - 5527 - 3

I. ①亦… II. ①韩… III. ①戏曲音乐—研究—中国
IV. ①J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 299995 号

亦腔亦史：音乐在戏曲继替变革中的作用研究

著 者 韩启超
责任编辑 帅 克
责任校对 方玉菊
装帧设计 玲 子
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700
网 址 www.whyschs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)
(010) 84057696 84057698 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2013 年 1 月第 1 版
2013 年 1 月第 1 次印刷
开 本 700 × 1000 毫米 1/16
印 张 21.25
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5527 - 3
定 价 42.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

目 录

内容提要 / 1

前 言 / 1

第一章 戏曲形成前期音乐要素的嬗变及影响 / 15

第一节 先秦乐舞中的戏曲萌芽 / 17

第二节 戏曲基因的嬗变走向——音乐体制的不断突破 / 33

第三节 戏曲形成前期的特征 / 62

小 结 / 67

第二章 南、北曲时期戏曲音乐要素的多元汇集与定型 / 69

第一节 音乐要素的多元汇集 / 71

第二节 音乐体制的定型与“一代之绝艺”的形成 / 104

第三节 音乐变革与南戏、元杂剧的继替发展 / 130

小 结 / 144

第三章 昆、弋时期戏曲音乐要素的综合与突破 / 145

第一节 南戏向传奇的演进 / 147

第二节 “改调歌之”——传奇内部音乐体制的突破及对语言的适应性 / 161

第三节 魏良辅的音乐改革与一代昆曲的形成 / 177

第四节 音乐戏剧性的停滞发展——昆曲萎缩不前的主因 / 192

小 结 / 199

第四章 梆子、皮黄时期戏曲音乐要素的深层变革与引领 / 201

第一节 音乐体制的重大变革与新的戏曲艺术形式产生 / 203

第二节	花部乱弹的繁荣与音乐戏剧性的加强	/ 221
第三节	南北声腔的交流融合与京剧的形成	/ 228
第四节	戏曲音乐的再次变革	/ 243
小 结		/ 259
第五章	综论：音乐变革在戏曲代继发展过程中的作用	/ 261
第一节	戏曲继替发展的阶段性	/ 263
第二节	音乐变革与戏曲代继发展之关系	/ 287
第三节	戏曲音乐变革的深层原因	/ 297
第四节	音乐体制的突破——引领戏曲发展的突破口	/ 304
结 论		/ 307
参考文献		/ 309
后 记		/ 326

前言

中国戏曲是一种“特殊”的戏剧，所谓“特殊”，是因为它在本质上是一种歌舞剧，是一种经由中国传统文化精神与中国人审美心理相互作用而形成的、强调韵味的歌舞剧艺术。尽管戏曲种类繁多，有京剧这样全国性的大剧种，也有带着强烈地方色彩大量地方剧种，和带有鲜明民族特色的少数民族戏曲剧种，无论它们之间风格、特色差别有多大，音乐（歌唱及其伴奏）毫无疑问都是戏曲的灵魂。

无论何种戏曲的音乐，都是建立在民间喜闻乐听的传统音乐因素基础上又不断变化衍生的，这是戏曲音乐最重要的本质特点。这一本质特点造就了它独特的艺术魅力，培育了专属于它的巨大观赏者群体，决定了它不同于西方戏剧和歌剧的创作、表演理念，也决定了它与西方戏剧迥异的发展道路。

尽管中国的戏剧艺术，与世界各民族的戏剧一样，有着非常悠久的历史，其滥觞甚至可以追溯到邈远的原始时代，中国艺术史上也留下了先秦以来大量戏剧发展的鲜明足迹，但“戏曲”一名却是很晚才出现。而且戏曲一名的很晚出现，也正好体现和反映它所指代的独特戏剧艺术形式，其成熟也大体上就在同一时段。

那么，到底什么是“戏曲”？

国学大师王国维先生给出的定义最为人们熟知，他明确指出：

戏曲者，谓以歌舞演故事也。

必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。^①

王氏对戏曲概念的界定提到“歌”、“舞”、“演”、“故事”，既包括歌舞、戏剧等表演艺术成分，也有语言文学成分，它们既是“戏曲”构成的基本因素，又是决定

① 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社，2002年，第132页，第33页。

“戏曲”能否成立的根本性条件，缺一不可。

王国维先生的戏曲、戏剧概念引起了后世学者的争议，任半塘先生甚至认为《宋元戏曲史》中“戏曲”、“戏剧”概念混乱，其“过大于功”。^①此争论一直持续到当代，并衍生出有关戏曲概念的许多不同界定方法。

《中国大百科全书·戏剧卷》“戏剧”条说：

在现代中国，“戏剧”一词有两种涵义：狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文为 drama，中国又称之为“话剧”；广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，诸如中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等等。^②

《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》认为“戏曲”是中国传统戏剧的一个独特称谓，从近代王国维先生开始，才把“戏曲”用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇，以至近世京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的统称。^③

由此可见，“戏剧”在国人的学术范围内，是一个大的概念，并将“戏曲”涵盖其中，而“戏曲”作为一个子概念，则专指中国传统戏剧，如南戏、元杂剧、传奇、京剧和地方戏。

任半塘先生也指出：“戏剧是大概念，戏曲是小概念，大可包小，小不可包大。”^④因此，杨世祥《中国戏曲简史》云：

戏曲的涵义，除了具备戏剧基本特征之外，还在于它是演员综合歌唱、动作、念白、舞蹈等各种艺术手段以扮演人物和故事的一种歌舞剧，新型的戏剧艺术。^⑤

显然，中国戏曲是一种“独特”的戏剧，强调的是歌舞本质。如台湾学者曾永义称：

中国“戏曲”事实上指的就是歌舞剧，因其艺术层次的高低和故事情节的繁

① 任中敏：《对王国维戏曲理论的简评》，《扬州师院学报》1983年第1期，第34—37页。

② 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书·戏剧卷》“戏剧”，北京：中国大百科全书出版社，1983年，第1页。

③ 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》“中国戏曲”，北京：中国大百科全书出版社，1983年，第1页。

④ 任中敏：《对王国维戏曲理论的简评》，《扬州师院学报》1983年第1期，第34—7页。

⑤ 杨世祥：《中国戏曲简史》，北京：文化艺术出版社，1989年，第2页。

简则可分为小戏和大戏两大类。^①

《中国曲学大辞典》“戏曲”条也说：

戏曲是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性演出艺术。^②

路应昆甚至将戏曲的构成元素概括成“戏”+“曲”，这里的“曲”是包含文辞的声腔，由此，路应昆提出：戏曲=戏+（南、北）曲；戏曲=戏+（任何）曲。^③

后世学者对戏曲概念的界定并不能出王国维左右，其根本原因在于静安先生的戏曲概念较好体现了中国戏曲艺术的歌舞本质。

其实，明人早已指出戏曲的歌舞本质。明程羽文说：

曲者歌之变，乐声也；戏者舞之变，乐容也。皆乐也。^④

有了明确的戏曲定义才能涉及到戏曲的发生发展、兴盛衰落。汤因比在《历史研究》中将人类文明看成一个生命体，有自己的兴衰轨迹。作为人类思想文化的衍生物，文学、音乐的发展也体现出代有所继现象，戏曲艺术的发生、发展是否也如此？

随着人类学研究方法在戏曲研究中的运用，学者往往将视线投向远古时期。中国戏曲和西方戏剧一样，远古时期已经存在萌芽，并与古代歌舞祭祀活动休戚相关，但西方没有形成真正的戏曲，中国则形成特殊的戏剧形式，这种同源而异流的独特现象是中外音乐文化的巨大差异所决定的。传统文化的内在本质决定中国戏曲从萌芽开始，沿着歌舞而非演剧的独特道路向前发展，最终形成具有中国文化特质的、有意味的艺术形式。

王国维先生力主戏曲成熟、定型于元杂剧（即“元代说”），由于文献的进一步发现，学科研究的日益深入，近世学者在质疑“元代说”的基础上，对戏曲的形成加以补充。任半塘《唐戏弄》力主“唐代说”，强调戏曲的成型期是唐代而非宋元，也有

① 曾永义：《戏曲源流新论》，北京：文化艺术出版社，2001年，第16页。

② 齐森华、陈多、叶长海主编：《中国曲学大辞典》，杭州：浙江教育出版社，1997年，第3页。

③ 路应昆：《中国剧史上的曲腔演进》，《文艺研究》2003年第1期，第87—93页。

④ [明]程羽文：《盛明杂剧·序》，见：秦学人、侯作卿：《中国古典编剧理论资料汇辑》，北京：中国戏剧出版社，1984年，第123页。

部分学者主张“先秦说”或“西汉说”^①。当然，现今一般认为真正成熟的戏曲形式是南戏和元杂剧，即宋元是中国戏曲的定型期。

由此，在宋元之前，戏曲的萌生与形成经历了一个漫长的史前期。

先秦歌舞中的戏曲因素到汉魏六朝已形成诸如《东海黄公》一类歌舞小戏和角抵戏；隋唐时期戏曲萌芽渐趋成长，并在各种歌舞百戏艺术的滋养下分成两种风格迥异的艺术形式向前发展：一方面沿着戏谑说笑风格发展成参军戏；一方面则继续沿着汉魏歌舞小戏的形式日渐壮大，并形成《大面》、《钵头》、《踏谣娘》等一批代表作品。

正因为有了漫长的前期积淀，在宋代经济、文化的合力之下，宋杂剧已形成相对完备的表演体制，盛行于宫廷、民间。两宋之际，被誉为后世成熟戏曲形态之一的南戏在东南沿海地区悄然兴起。其在发展过程中不断汲取词调、大曲、诸宫调、民歌等各种艺术养分，能够熟练运用诗、歌、舞的综合舞台形式来表现完整故事情节和比较复杂的场景，并形成生、旦、净、末、丑、外、贴七种角色行当。当然，南宋时期，南戏依然局限在南方地域流传，并未在北方盛行。政权交替促使新的艺术形式产生，元杂剧在吸收、继承宋金杂剧及其他说唱、歌舞艺术形式的基础上成为当时主流的戏曲艺术，在大批文人的参与下，以众多经典剧目为旗帜（如《窦娥冤》、《西厢记》等），迅速风靡全国，成为一代之所胜。

艺术犹如生命体，有着自己的生命归宿。元代盛行一时的戏曲形式——北曲杂剧，在时空的长河中走到生命终点。元末明初，元杂剧失去了自己在民众娱乐中的主体地位，迅速衰亡，至明清虽有杂剧作品不断涌现，但很少上演，多成文人的案头之作。代之而起的是继承宋元南戏血统的传奇，《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》等作品的产生是南戏崛起的先声，高明《琵琶记》的传演标志着南戏的兴盛及元杂剧的衰落。同时，“不关风化体，纵好也徒然”^②成为后世传奇创作的金科玉律。明太祖朱元璋甚至提出“五经、四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无”。^③

传奇在明代持续演变，不断与流行地域的方言俗语结合，显示出旺盛的生机。先是海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔应运而生^④，继之，杭州腔、乐平腔、徽州腔、青

① 如陈多、谢明二位主张戏曲形成于先秦，强调《诗经》中记录的剧作是春秋时北方剧种的代表，《楚辞》中保留的剧作是战国时楚地的伟制。“西汉说”如周贻白，主要依据是《东海黄公》。

② 《琵琶记》第一出开场词，见：[元]高明：《元本蔡伯喈琵琶记》，[清]陆貽典抄本。

③ 陈多、叶长海：《中国历代剧论选注》，长沙：湖南文艺出版社，1987年，第116页。

④ 学界一般认为海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔是在明成化、正德年间形成，杭州腔、乐平腔、徽州强、青阳腔等多形成于嘉靖、隆庆年间，参见：廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》，太原：山西教育出版社，2000年，第43—82页。

阳腔、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔等繁衍发展。

魏良辅等人通过戏曲改革，融合南、北声腔艺术，创立“水磨腔”，使昆山腔从众多地域声腔中脱颖而出。梁辰鱼《浣纱记》的创作不仅推动了昆山腔剧场实践的发展，也预示着传奇创作高潮的到来。明代中后期，汤显祖创作的《牡丹亭》，标志着传奇发展达到顶峰。当然，取代元杂剧地位的昆曲并非一骑绝尘，在昆曲盛行大江南北的同时，弋阳腔也四处生根发芽，与昆曲一度形成昆、弋争胜的局面。

中国古代哲学用“阴”、“阳”来表示万事万物的发展，二者相互转化，此消彼长，即万物恒定不变的发展规律，这同样体现在戏曲发展上。清代剧坛纷繁复杂，在初期逐渐形成影响较大的南方腔系——高腔、昆腔，和北方腔系——弦索腔、梆子腔。同时，地方歌舞小戏也日渐兴起。当然，满清统治者通过各种手段扶植雅部昆腔，以巩固昆腔在戏曲领域中的统治地位。然而，代表着大众审美需求的新生戏曲艺术——弦索腔充满着旺盛的生命力，日渐挑战着昆腔的主体地位。终于，在清代乾隆、嘉庆时期（1736—1820）发生了中国戏曲史上的一件大事，即以北方弦索腔系统为代表的“花部”诸声腔与“雅部”昆曲争胜。花雅之争的最终结果是“花部”声腔渐成剧坛主体，而雅部昆曲则日渐萎缩。

从创作上来说，清代孔尚任的《桃花扇》和洪昇的《长生殿》共同形成清代戏曲视野中的双峰并峙，从而结束了文人创作戏曲的时代。^①同时，北方弦索声腔的产生也标志着中国戏曲实现了由曲牌体向板腔体的转变。随后，在西皮、二黄基础上形成的京剧则一统天下，占据近世戏曲的舞台，成为戏曲发展过程中的一代之胜景。

近世以来西方工业革命、文化思潮的影响及中国社会政治形态的巨大变革导致了文化领域内的深层变革。从学堂乐歌以来西方音乐的直接冲击，到五四运动戏曲改革、改良、保守等思想的相互交锋，西方歌剧、舞剧、话剧等新艺术形式的涌入，一系列外在的突变导致戏曲的生存和发展受到前所未有的挑战，“戏曲危机论”的呼声随之而来。坚持全盘否定者主张由话剧来取代戏曲，让“旧剧”“寿终正寝”，如胡适、傅斯年等人称戏曲为“遗形物”、“过渡戏”，主张“渐渐废去”，钱玄同甚至提出誓将其“全数扫除，尽情推翻”。^②

面对此种情况，戏曲界积极应对，开始致力于戏曲本体的革新和转换，梅兰芳积极投入京剧改良活动，不仅创造了雍容华贵的新腔和融青衣、旦角为一身的“花衫”新行当，而且首创“时装戏”，引起轰动。周信芳创海派京剧，编演《文素臣》运用了立体机关布景，借鉴话剧、电影的诸多手法。

经过不断的革新与调整，四大名旦、四小名旦、四大须生接连涌出，流派纷呈的

① 廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》（三），太原：山西教育出版社，2000年，第324页。

② 钱玄同：《随感录》，《新青年》1918年第5卷。

京剧艺术不仅没有在这次危机论中衰落，反而快速达到了其发展的巅峰，将戏曲演剧艺术形式推至美仑美奂的境地。^①

建国之后，地方剧种曾一度如雨后春笋般涌现，京剧在戏曲剧种大家园中无论是艺术水平还是流布范围、影响力，都是国内第一大剧种，被称之为“国粹”或“国剧”。

政治的变革往往也决定着戏曲艺术的发展，通过改戏、改人、改制的“三改”措施，戏曲艺术在1952年以第一次全国戏曲会演为标志，出现繁荣局面。十年文化大革命时期，传统戏曲一律禁演，革命样板戏成为绝对主体，并出现八亿人民八台戏的畸形发展现象。

上世纪80年代以来，由于社会环境、受众群体审美观念、当代各种传媒的爆发等等一系列的巨大变化，传统的戏曲艺术已严重与社会脱节，“戏曲危机论”再次到来。一度被打上严重政治烙印的京剧样板戏成了“经典”的戏曲艺术。当我们去探索未来戏曲发展道路时，不得不承认，京剧样板戏实际上是传统戏曲在当代的一种革新实践，样板戏在音乐上的革新与突破，对当前戏曲的进一步发展具有一定启示意义。

南宋诗人杨万里曾有《桂源铺》一诗，曰：

万山不许一溪奔，
拦得溪声日夜喧。
到得前头山脚尽，
堂堂溪水出前村。

纵观戏曲艺术的演进，也不正如村前溪水一样，回环往复么？

奔腾向前的戏曲艺术具有明显的阶段性，作为戏曲核心要素，戏曲音乐的发展更是如此。当代学者早已对戏曲音乐的阶段性发展给予详细论证和总结，影响较大的是何为先生提出戏曲音乐发展五大时期。^② 戏曲音乐发展的历程也证明了这一现象，如南、北曲之后是昆、弋争胜，随之，梆子、皮黄又取而代之。种种戏曲音乐形态既像

① 张朝霞：《论“戏曲危机”与民族传统演剧艺术的产业化》，《辽宁教育学院学报》2001年第18卷第1期，第81—85页。

② 对戏曲音乐发展阶段性进行研究，代表性的是何为在《论戏曲音乐的历史分期》一文提出戏曲音乐的发展可以分为五个时期：第一个时期是南、北曲形成的时期（南、北曲时期）；第二个时期是昆山腔、弋阳腔争胜的时期（昆山腔、弋阳腔时期）；第三个时期是梆子、皮黄兴起的时期（梆子、皮黄时期）；第四个时期是各种地方小戏普遍兴起蓬勃发展的时期（地方戏普遍兴起时期）；第五个时期是“百花齐放，推陈出新”的时期（百花齐放，推陈出新时期）。参见：何为：《论戏曲音乐的历史分期》，《戏曲音乐研究》，北京：中国戏剧出版社，1985年，第487页。

大河奔涌般潮起潮落，又像人类社会般生生不息，子子孙孙继替向前。

显然，戏曲艺术的发展是诸多声腔剧种不断继承、替换的过程，前代戏曲艺术成为新生剧种的养料，新的戏曲艺术继承了前代的优秀成果，又自觉地进行革新、替换。无论是综合戏曲艺术还是戏曲音乐的继替发展，都如九曲回肠的黄河一样，虽曲折反复，却始终向前奔流，最终汇入传统戏曲文化遗产的汪洋大海。

造成戏曲继替发展屡屡出现“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”的原因是什么？

近千年的戏曲发展历史已经作出回答，生机蕴藏在危机之中，某些衰落的戏曲剧种也许正孕育着异己的胚胎，每一剧种都是在纵向继承与横向借鉴中走向辉煌。

南、北曲的产生促进了南戏、元杂剧的形成和兴盛，当元杂剧面临衰落时，出现了南北合套音乐体制，既延缓了元杂剧衰亡命运，又促进了新声传奇的勃发；入明南曲在音乐上的“改调歌之”，衍生了昆山、弋阳、海盐、余姚等地域声腔；魏良辅等人的戏曲音乐改革和《牡丹亭》、《桃花扇》等作品的出现使昆曲艺术达到鼎盛，并取代了元杂剧的地位；板式变化体的萌发导致传统戏曲的演进道路发生重大转折，新的声腔崛起，与传统雅部昆曲及弋阳腔诸戏争锋，大有取代前代戏曲之势；19世纪以来，流派纷呈的京剧艺术取得辉煌成就，成为继昆曲以来又一大剧种，似乎标志着传统戏曲已达到完美之境。可转瞬间，又不得不面对日趋衰落的现实。建国以来犹如昙花一现般京剧样板戏在音乐上的改革成功，似乎又预示着未来戏曲发展的方向。

可见，戏曲音乐的变革在戏曲演进中起着决定作用。

欧洲学者指出“一切历史都是当代史”，^①我国学者费孝通也说过：从“今天”是可以推测“昨天”的，因为历史并没有“走”，它还包含在“现在”里。^②对中国传统戏曲继替现象的研究是为了进一步探讨当代戏曲的发展趋势，而对当前遗留传统戏曲活态音响的研究则更能清晰印证历史的发展轨迹。

因此，本文从宏观上梳理中国戏曲发展历程，将纵向继承与横向发展综合起来去考察戏曲在发展过程中呈现的代继发展现象，深入探讨音乐变革在戏曲阶段性发展中的意义，以及戏曲代继发展转折中所遭遇的每一次挑战及作出的应战，分析代表性剧种的兴衰原因，总结戏曲发展演进的规律、戏曲代继发展与音乐变革之关系，从而指明未来戏曲的可能发展方向。

简而言之，本文着重研究四个问题：

第一，梳理戏曲音乐在戏曲每个发展阶段中的演变及其重大变革；

^① 意大利学术大师贝内德托·克罗齐（1866—1952）1917年在《历史学的理论和实际》中提出“一切历史都是当代史”的学术命题。

^② 费孝通：《应该多读点历史》，见：《费孝通九十新语》，重庆：重庆出版社，2005年，第312页。

第二，分析每个戏曲发展阶段音乐变革对代表性剧种兴盛、衰落的作用；

第三，探讨戏曲音乐的阶段性发展现象与戏曲艺术的继替规律；

第四，归纳戏曲音乐变革与戏曲代继发展之间的关系，探讨音乐变革的深层原因及未来戏曲的突破口。

当然，要研究戏曲的继替发展规律，需要以宏大的视野将中国戏曲的整个发展历程作为研究对象，这涉及到戏曲的分期问题。由于本文主要论述音乐变革在戏曲代继发展中的作用，因此，为叙述便利，采用了戏曲音乐的分期理论。戏曲音乐是戏曲的灵魂、核心，戏曲音乐的阶段发展实际上与戏曲艺术代继发展相辅相成，具有一致性。因此，采用戏曲音乐分期不仅符合本论题，而且相对准确。

戏曲音乐的分期是对戏曲音乐发展阶段性的理论总结，对此问题，学界已有论述，如何为先生提出中国戏曲音乐可以划分为五个时期：南、北曲时期；昆山腔、弋阳腔时期；梆子、皮黄时期；地方戏普遍兴起时期；百花齐放，推陈出新时期。^① 笔者在总结前人论述的基础上，提出中国戏曲音乐的发展自“成熟”戏曲产生以来，实际上可以分为四个时期，即南、北曲时期；昆山、弋阳时期；梆子、皮黄时期；新音乐影响下的探索期^②。

虽然任半塘先生力主以《踏谣娘》为首的唐戏是“全能剧”，真正之戏剧，但从戏曲音乐的角度来说，南、北曲是在宋元时期形成，并产生了“成熟”的戏曲形式——南戏和元杂剧。因此，我们可以确知“成熟”戏曲产生的时间上限，但对于戏曲成熟形式产生之前的萌生历程却无法用精确的时间数字加以框定。正如张庚所说：

中国戏曲的起源是很早的，在原始时代的歌舞中已经萌芽了，但它发育成长的过程却很长，是经过汉唐直到金即12世纪的末期才完全形成。^③

因此，为便于学术研究，本文将戏曲成熟形式——南戏、元杂剧产生之前，也即南、北曲形成之前的历史长河称之为“戏曲形成前期”，其时间大致包括远古至隋唐五代。本文的论述也基于以上的分期进行展开。

戏曲是中国传统音乐艺术的典型代表，是中国乃至世界宝贵的非物质文化遗产，我们提倡保护、振兴，但，具体如何保护、继承、发展这一历经千年的优秀遗产？有没有必要再费巨大的人力、物力将其发扬光大？如何发扬？站在社会代继、文化发展

① 何为：《论戏曲音乐的历史分期》，《戏曲音乐研究》，北京：中国戏剧出版社，1985年，第487页。

② 详细论述参见正文第五章。

③ 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》，北京：中国大百科全书出版社，1983年，第449页。

的高度，探索传统戏曲的“继替”属性，论证戏曲的阶段性发展现象，并深层阐释出其兴衰变革的关键因素。在此基础上总结经验教训，揭示内在规律，认清当前戏曲发展阶段，指出音乐体制的突破是引领戏曲发展的突破口。这种研究不仅具有理论上的学术价值，有助于戏曲发展演进规律的研究走向深入；而且对传统戏曲在当代的继承、振兴，也有现实的指导作用。

关于本文所运用的几个基本概念

1. “继替”概念

费孝通先生《生育制度》一书论及人口生育问题时，提出“社会继替”这一重要学术概念，用以概括人类社会成员的新陈代谢过程。费先生认为人类社会的发展，实际上是一代一代不断维持、不断传承，既有继承又相互替代的过程，因而称之为“继替”。随后，他运用这一概念来探讨和总结中国文化的发展规律，指出：文化发展也必然有着继承与替换，前有古人，后有来者，文化才能积蓄起来，传下去；新文化不能凭空产生，它只能在传统的基础上发展。

本论题借用并发展这一概念，以概括戏曲艺术的发展演进规律。戏曲艺术的发展是一个不断进行着继承与替换的新陈代谢过程，是一代接一代积淀、发展、创新的结果。

戏曲继替的具体内涵包括：

(1) 戏曲艺术的演进是戏曲各因素不断继承与替换的过程。表现在剧种上是旧的代表性戏曲样式、体裁或风行体制的衰亡，新的戏曲样式、体裁或风行体制的替代形成，是新旧相互更叠替换的过程。

(2) 戏曲的继替发展具有明显的阶段性，并形成“一代有一代之戏曲”的现象。一般所说“传承”，似乎不足以体现这种前后替代的明显差别。戏曲的这种代继演进，颇像人类社会一样，是一代一代传承并向前推进的。

(3) 戏曲的“代”与“代”之间的更替与朝代更替并不一致，并且“代”与“代”之间有着密切的联系，你中有我，我中有你。戏曲宏观发展中的一个代际差异的重要标志，实际上是戏曲音乐体制的重大变化。

(4) 戏曲的继承与替换有着密切联系。“一代之戏曲”的形成实际上是戏曲发展中的阶段性特征，继承着前代的优秀部分，又注入、替换着新的时代因素，也就是在稳定中有发展，在继承中有革新。无论戏曲艺术如何替换，都改变不了戏曲“以歌舞演故事”的总体特质，这是戏曲艺术发展的根本属性，基本的遗传因子。然而，代代有遗传因子相承，有明显的遗传信息可考，又代代形成自己独特的面貌，父子各不重复。

2. “代继”

继而替代的“继替”过程，必然形成不同之“代”，即阶段性的主体。“代继”即代有所继的简称，指戏曲一代一代继承、发展的现象，与“继替”内涵大体相同，在强调戏曲前代与后代之间（代际）继承的同时，更多地强调发展、变化甚至取代关系。

3. “一代有一代之戏曲”

文学史研究中提出“一代有一代之文学”的发展规律，指文学在历史变革发展中，会产生类似生物体在代代传衍过程中所涌现的不同体貌，即新的体裁、形式。如楚之骚、汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲、明清小说。这些新的体裁、形式，随时代发展而产生不同与往的新面貌，同时又与原有体裁形式存在密切的内在联系，这种新的体裁、形式不断成长，甚至取代原有体裁形式的地位，成为新一代的主流样式或代表性体裁。

戏曲这一艺术形式尽管成熟相对较晚，但所谓成熟戏曲形成之后的发展历程，却不断变革、不断改进，明显呈现出阶段性特征和前后代继替的现象，借用“一代有一代之文学”现成概念，可以更好认识戏曲同样也存在“一代一代”的阶段发展，认识其中同样存在代际间的“继替”、“取代”现象。

故本文不取通常所说的“继承”、“传承”，而采用“一代有一代之戏曲”、“继替”等新概念，以概括戏曲艺术在其发展、继替过程中的若干突出的阶段性特征。借以明确指代戏曲发展过程中，某一特定阶段影响和盛行于广泛地区并取得主导地位的、具有突出特点和成就而又发展相对完善的戏曲形式。“一代之戏曲”的“代”虽有历史时段的含义，但因戏曲艺术有自身的发展轨迹，与政权交替所形成的朝代、时代（如明朝、明代）并不完全一致，也不相始相终。

应该指出，“一代有一代之戏曲”并不意味着这一阶段只有这一种戏曲，它只是同时存在的诸多戏曲体裁形式中有代表性并占据主导地位者，正如文学上的唐诗、宋词，虽各为一代之文学形式的代表，但并不意味唐代无词宋代无诗。其实，从隋朝开始早已出现杂言曲辞（即长短句词的前身），而宋人也不是只写词而不作诗，宋诗不仅很有特点，其文学成就在文学史上也有很高评价。

4. 音乐戏剧性

戏剧性是戏剧艺术独有的本性，中国戏曲是一种戏剧，这决定了戏剧性也是它的基本属性。何谓戏剧性？当前学界没有形成统一的概念，居其宏先生《歌剧美学论纲》从另外一个层面阐释了歌剧的戏剧性，他说：

衡量一个作品是否具有戏剧性有两个标准：一是引人入胜，二是扣人心弦。戏剧演出中凡是既引人入胜又扣人心弦的东西，它就具备了戏剧性。……冲突是戏剧性的源泉，没有冲突便没有戏剧性。但某些抒情性段落也是情节推进和矛盾