



中国戏曲音乐 作品分析

钱国桢 编著

中央音乐学院出版社



中国戏曲音乐 作品分析

钱国桢 编著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲音乐作品分析 / 钱国桢编著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2017.3

ISBN 978 - 7 - 81096 - 805 - 8

I. ①中… II. ①钱… III. ①戏曲音乐—音乐评论—中国
IV. ①J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 037601 号

ZHONGGUÓ XÌQǔ YĪNYUÈ ZUÒPĪN FĒNXĪ

中国戏曲音乐作品分析

钱国桢编著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 27.75

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2017 年 3 月第 1 版 2017 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 805 - 8

定 价: 118.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031
发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

前 言

(代 序)

这是一本中国戏曲音乐作品分析论文集，其中有我写的6篇论文，还选录了我的8位硕士研究生的毕业论文，这些论文是他们在校学习期间辛勤劳动的成果。现把这些论文刊印成册，作为我院研究生和大学本科的选修教材，也为后学者开辟一条戏曲音乐作品分析的途径。希望能得到读者和专家学者们的批评指正，如能广泛应用到戏曲音乐欣赏和民间音乐分析的教学实践中去，则更是编者的企盼。相信对我国民间音乐的传承也具有深远的意义。

《中国戏曲音乐作品分析》与《中国民间音乐概论》有很大区别，两者既有联系又有很多不同。民间音乐概论是从大的范围概括地论述民间音乐的分类、历史发展、基本特征等相关知识。而戏曲音乐作品分析既包括概论的内容，又更深入、细致地对戏曲音乐的某一品种，某一表演者（流派、风格），某一具体的剧目、剧本分析、音乐唱腔的布局与表现方法、美术表现的风格、演唱与表演的特点，以及美学特征等方面进行分析，是对戏曲艺术的全方位的分析。

戏曲艺术除具有一般的戏剧艺术特征以外，还有其独有的特征，那就是“综合性、虚拟性、程式性和地方性”体现了中国戏曲艺术的独特魅力。从戏曲音乐角度（包括道白和唱腔）进行作品分析就抓住了戏曲艺术的最重要方面，而最能体现地方性特征的方面莫过于语言和音乐，因此，抓住诸多剧种千姿百态的语言和音乐特征，就抓住了戏曲艺术的关键。

《中国戏曲音乐作品分析》以戏曲五大声腔为序进行编排，即：昆山腔、弋阳腔、梆子腔、皮黄腔和本土腔（关于本土腔的确立，是由我国当代戏曲音乐理论家冯光钰先生在他的著作《戏曲声腔传播》一书中提出的，在本论文集第后2篇文章中都有详细论述）。

《中国戏曲音乐作品分析》是“中国戏曲学”和“中国民间艺术学”的重要组成部分，相信中国民间艺术成套的理论体系迟早会在我国建立起来。让我们共同努力，为构建“中国民间艺术学”的宏伟大厦添砖加瓦。

天津音乐学院 钱国桢

2012年6月20日

2016年5月23日修改

目 录

前 言	(1)
中国戏曲音乐作品分析导论	钱国桢 (1)
一、保护民间音乐的重要意义	(1)
(一) 戏曲是民间音乐的高文化	(1)
(二) 戏曲音乐结构的基本特征	(2)
二、戏曲音乐作品分析的结构框架	(3)
三、戏曲唱腔分析案例 (四大声腔)	(5)
(一) 联曲体戏曲唱腔形态分析	(5)
(二) 板腔体戏曲唱腔形态分析	(11)
结 语	(18)

第一编 联曲体戏曲唱腔分析

昆曲《牡丹亭·游园》艺术分析	钱国桢 (20)
一、史学分析 (声腔史、剧种史略)	(20)
(一) 剧作者简介	(20)
(二) 表演者简介	(20)
二、文学分析	(20)
(一) 剧情简介	(20)
(二) 《牡丹亭》演出本	(21)
(三) 主题	(22)
(四) 人物性格	(22)
三、音乐分析	(23)
(一) 音乐结构	(23)
(二) 关于昆曲主腔	(23)
(三) 唱腔特点: 曲牌联套体 (南套)	(24)

四、《牡丹亭·游园》艺术分析	(25)
(一) 引子 [绕池游]	(25)
(二) 过曲 [步步娇]	(26)
(三) 过曲 [醉扶归]	(27)
(四) 过曲 [皂罗袍]	(28)
(五) 过曲 [好姐姐]	(29)
(六) 尾声分析	(29)
五、美学分析	(30)
(一) 戏剧结构美	(30)
(二) 音乐唱腔美	(31)
(三) 演唱与表演形象美	(31)
六、《牡丹亭·游园》分析结论	(32)
七、昆曲《宝剑记·夜奔》艺术分析	(32)
(一) 昆曲《夜奔》的背景	(32)
(二) 裴艳玲《夜奔》的艺术特点	(33)
(三) 评价	(39)

弋阳腔、川剧表演艺术家晓艇的表演艺术分析

——以川剧高腔《玉簪记·逼侄赴科》为例	张孜 (40)
一、川剧高腔的历史源流	(40)
二、晓艇的川剧生涯	(40)
三、《玉簪记·逼侄赴科》的作品分析	(41)
(一) 文学分析	(41)
(二) 《玉簪记·逼侄赴科》音乐分析	(44)
四、晓艇《玉簪记·逼侄赴科》中的表演艺术分析	(54)
(一) “三气”——对潘必正性格的精准把握	(54)
(二) “三拜”——将川剧程式绝活展现无遗	(55)
五、晓艇《玉簪记·逼侄赴科》的美学分析	(56)
(一) 鲜明真挚的人情美	(56)
(二) 庄谐兼备的喜剧美	(57)
(三) 张弛有度的节奏美	(59)
六、晓艇版《玉簪记·逼侄赴科》与其他版本的比较	(60)
(一) 与同剧种不同演员版本的比较——不负时代、创新传承	(60)
(二) 与不同剧种同折戏的比较——独具一格、崭露头角	(61)
结 语	(62)

第二编 板腔体戏曲唱腔分析

板腔体戏曲唱腔的形态分析	钱国桢 (64)
一、戏曲唱腔及结构类型	(64)
(一) 板腔体一词的内涵	(64)
(二) 板腔体的旋律发展手法	(64)
二、对《红灯记》李铁梅唱“做人要做这样的人”唱腔分析	(67)
(一) 对剧情(规定情境)的分析	(67)
(二) 对整段唱腔的分析	(70)
(三) 对表演与演唱的分析	(71)
三、对整个唱段的评价和总结	(71)
结 语	(71)
梆子单声腔剧种音乐风格研究	张斌 (72)
一、梆子腔单声腔剧种概说	(74)
(一) 名词界定	(74)
(二) 梆子腔起源之我见	(76)
(三) 秦腔、晋剧、河北梆子、豫剧四大剧种的渊源关系	(78)
二、梆子腔音乐风格区的划分	(79)
(一) 划分风格区的背景依据	(80)
(二) 关于梆子腔音乐风格区的划分	(86)
(三) 四大梆子腔音乐风格区的音乐特点	(90)
三、梆子腔单声腔四大剧种音乐风格的比较研究	(92)
(一) 方言对剧种音乐风格的影响	(93)
(二) 唱腔旋律对剧种音乐风格的影响	(99)
(三) 特色乐器与乐器组合对剧种音乐风格的影响	(122)
(四) 当地姊妹艺术对剧种音乐风格的影响	(124)
(五) 梆子腔流派为剧种音乐风格形成做出的贡献	(127)
结 语	(128)
秦腔《火焰驹》艺术分析	钱国桢 (130)
一、梆子腔概述	(130)
(一) 历史简述	(130)
(二) 艺术特征	(130)
二、秦腔《火焰驹》艺术分析	(131)
(一) 剧情简介	(131)

(二) 全剧各场次及内容.....	(132)
三、秦腔《火焰驹》唱段分析	(132)
(一) 第三场“花园”唱段“花园思春”唱腔分析	(132)
(二) 第六场“园会”唱段“花园悲怨”唱腔分析	(134)
结 语	(135)
裴艳玲河北梆子艺术风格研究	左 鸣 (136)
一、成长道路	(136)
二、裴艳玲的河北梆子情缘	(140)
(一) 河北梆子《钟馗》艺术分析	(140)
(二) 河北梆子《宝莲灯》艺术分析	(155)
结 语	(164)
豫剧名家常香玉艺术风格研究	苗艺卉 (166)
绪 论	(166)
一、豫剧艺术概论	(167)
(一) 豫剧的历史.....	(167)
(二) 豫剧的音乐特征.....	(168)
(三) 豫剧行当与表演.....	(170)
二、常香玉的艺术生涯	(172)
(一) 常香玉的从艺道路.....	(172)
(二) 常派艺术风格.....	(174)
三、代表作品《花木兰》的艺术分析	(179)
(一) 剧本文学分析.....	(179)
(二) 重点场次的艺术分析.....	(181)
结 语	(196)
梅兰芳：京剧《穆桂英挂帅》艺术分析	钱国桢 (197)
一、《穆桂英挂帅》创作背景	(197)
(一) 剧目选材的思想性.....	(197)
(二) 剧本改编与演出.....	(198)
(三) 突出京剧特点.....	(198)
二、《穆桂英挂帅》剧本文学分析	(199)
(一) 剧情梗概.....	(199)
(二) 主题.....	(200)
(三) 人物分析.....	(200)

(四) 戏剧矛盾分析·····	(200)
(五) 全剧各场图表分析·····	(200)
三、京剧唱腔分析 ·····	(202)
(一) 多声腔剧种·····	(202)
(二) 西皮腔·····	(203)
四、重点场次第五场“接印”艺术分析 ·····	(203)
(一) 第五场剧情结构分析·····	(204)
(二) 唱腔结构、表演分析·····	(205)
五、美学分析 ·····	(211)
(一) 戏剧结构的合理性·····	(212)
(二) 表演艺术的高品位·····	(212)
六、梅兰芳表演体系 ·····	(214)
(一) 梅兰芳表演体系的建立·····	(214)
(二) 梅派京剧的艺术特征·····	(219)
结 语 ·····	(220)
张君秋京剧艺术风格研究 ····· 孙婕	(221)
绪论 ·····	(221)
一、京剧旦行与张君秋 ·····	(222)
(一) 京剧旦行·····	(222)
(二) 张君秋的成长·····	(224)
二、代表作分析 ·····	(227)
(一) 代表作《望江亭》 ·····	(227)
(二) 代表作《西厢记》 ·····	(237)
三、张君秋京剧艺术总结 ·····	(246)
(一) 继承传统 博采众长 ·····	(246)
(二) 艺术风格总结·····	(248)
结 语 ·····	(253)
现代京剧《红灯记》及第五场“痛说革命家史”艺术分析 ····· 钱国桢	(254)
一、文学分析 ·····	(254)
(一) 作者简介·····	(254)
(二) 剧情简介·····	(254)
(三) 全剧剧本分析·····	(255)
二、第五场“痛说革命家史”艺术分析 ·····	(259)
(一) 人物性格·····	(259)

(二) 表演与动作.....	(259)
(三) 第五场结构布局.....	(259)
(四) 第五场情绪段落.....	(260)
三、第五场音乐分析	(261)
(一) 声乐分析.....	(261)
(二) 器乐分析.....	(267)
四、其他表现手段分析	(268)
结 语	(268)

现代京剧《智取威虎山》艺术分析.....	苏坦 (269)
一、历史研究	(269)
(一) 样板戏的历史.....	(269)
(二) 《智取威虎山》创作历史	(270)
二、《智取威虎山》剧本研究.....	(272)
(一) 剧本变迁.....	(272)
(二) 戏剧主题.....	(273)
(三) 戏剧场次.....	(273)
(四) 主要人物介绍.....	(274)
(五) 情节概述.....	(274)
(六) 全剧结构图表分析.....	(275)
三、《智取威虎山》重点场次音乐分析.....	(277)
(一) 第三场《深山问苦》音乐分析	(277)
(二) 第七场《发动群众》音乐分析	(282)
(三) 第八场《计送情报》音乐分析	(287)
(四) 第十场《会师百鸡宴》音乐分析	(291)
四、《智取威虎山》表现手段.....	(293)
(一) 舞台装饰.....	(293)
(二) 虚实结合的表现手法.....	(295)
结 语	(295)

第三编 综合体戏曲唱腔分析

说唱类“本土腔”剧种音乐研究	
——以吕剧、评剧、越剧唱腔为个案分析	涂强 (298)
绪 论	(298)
一、关于戏曲声腔分类和“本土腔”	(299)
(一) 传统戏曲声腔分类的新思考.....	(299)

(二) “本土腔”概述	(303)
二、说唱基础上形成的“本土腔”剧种研究	(304)
(一) 说唱类“本土腔”剧种界定	(304)
(二) 说唱类“本土腔”剧种的发展历程	(306)
三、说唱类“本土腔”剧种的音乐特征	(309)
(一) 地方性特征对说唱类“本土腔”剧种音乐风格的影响	(309)
(二) 说唱类“本土腔”剧种音乐的戏剧化过程及音乐特征	(314)
(三) 说唱类“本土腔”剧种音乐的美学特征	(338)
小 结	(341)
结 语	(342)
 歌舞类“本土腔”戏曲剧种音乐研究	
——以南方花灯戏、花鼓戏、采茶戏唱腔为例	陈静 (345)
绪 论	(345)
一、戏曲音乐与民间歌舞	(346)
(一) 戏曲的界定	(346)
(二) 戏曲音乐的分类方法	(348)
(三) 戏曲的渊源与民间歌舞	(351)
二、歌舞类戏曲概论	(352)
(一) 歌舞类戏曲的界定	(352)
(二) 歌舞类戏曲的发展特点	(355)
(三) 独具艺术魅力的歌舞小戏	(357)
三、歌舞类戏曲唱腔的共性特征	(360)
(一) 歌舞类戏曲唱腔的结构体制与声腔划分	(361)
(二) 歌舞类戏曲传统唱腔的结构原则与旋律发展手法	(367)
(三) 歌舞类戏曲的板式系统	(388)
(四) 从三出小戏看歌舞类戏曲的唱腔特点和艺术特征	(392)
四、歌舞类戏曲唱腔的个性特征	(398)
(一) 文化因素	(398)
(二) 地方音调因素	(402)
结 语	(412)
 编后记	钱国桢 (414)
参考文献	(415)

中国戏曲音乐作品分析导论

一、保护民间音乐的重要意义

中国的民间音乐艺术，历史悠久、品种繁多，是一笔丰厚的非物质文化遗产，是中国人民的精神财富。随着现代化的进程和艺术多元化的发展，民间音乐正面临着逐渐消亡的危险。如何保护这些优秀的非物质文化遗产，从世界范围和国家范围都相应地采取了一定的措施和制度保证。但是，如何把这些优秀的文化遗产在人民中间永久地传承下去，则需要从全民的普及教育入手，把传承民间音乐作为国民教育的重要组成部分，才能实现对民间音乐的永久保存。为实现这样的目的，要从理论和实践两方面入手。建立中国民间音乐作品分析体系，既从理论方面分析又结合现场和音像观摩，是最佳有效的途径。只有理解了的东西感觉才最深刻，从感性和理性两方面下手，是把民间音乐世代传承下去的保证。

（一）戏曲是民间音乐的高文化

目前对民间歌曲和民间器乐的分析已有一些成果，而对戏曲音乐的分析则仍是空缺，戏曲音乐可以说是中国民间音乐艺术的高文化，这不仅仅是指艺术形式较复杂，其组成部分更与史学、文学、美术、音乐学、美学、社会学、心理学等学科有着千丝万缕的联系。并且更生动地反映着一个民族的生活、风俗、精神、气质和性格等特征。因此，民间音乐的研究也应更多地关注戏曲音乐的分析。

1. 戏曲音乐作品分析的重要性

戏曲艺术是综合性、程式性、虚拟性、地方性的表演艺术，其音乐唱腔最能体现各种艺术的个性特征。唱腔是文学与音乐的完美结合，唱腔给文学（诗与词）插上了音乐的翅膀，充分发挥了音乐的抒情性和叙述性功能。戏曲音乐是构成戏曲艺术的重要元素，且具有鲜明的地方风格特点，也是区别各剧种的重要标志。对戏曲音乐的形态研究和戏曲作曲法已有一些研究成果，但对戏曲音乐在一个完整的剧目中是如何布局并发挥其作用的研究相对薄弱。

如何通过戏曲音乐作品分析，把以上各种理论整合在一起，构筑一个完整的《戏

曲音乐作品分析学》，那将是建设《中国戏曲学》的重要组成部分。目前在国内的音乐和艺术院校、师范院校开设有“中国民间音乐概论”课。“中国民间音乐作品分析”与“中国民间音乐概论”有很大区别，两者既有联系又有很多不同。民间音乐概论是从大的范围概括地论述民间音乐的分类、历史发展、基本特征等相关知识。而民间音乐作品分析既包括概论的内容，又更深入、细致地对民间音乐的某一品种，某一表演者（流派、风格），某一具体的剧目（曲目）、音乐唱腔的布局与表现方法、美术表现的风格以及美学特征等方面进行分析，是对民间艺术的全方位的分析。自前，中国戏曲音乐作品分析课仍是空白，应尽快建立中国戏曲音乐作品分析课的教材和教学体系。

2. 戏曲艺术的综合性特点

戏曲是一种综合性的艺术，一篇完整的戏曲音乐作品分析论文应包括史学、文学、美术、音乐形态学、心理学、美学等方面。戏曲是民间文学、民间音乐、民间美术、民间武术等各种文学文艺的集大成者，因此，对戏曲艺术的分析是一个严密的系统工程。重点在音乐唱腔的分析，因为这是其他戏剧形式如话剧、舞剧所不具备的，与歌剧的创作方法也是不同的。戏曲音乐是民间艺术，在发展中集中了许多人的智慧。戏曲的唱腔具有鲜明的地方风格（语言、音乐）和个人的流派风格（唱腔、唱法），可以说有多少剧种就有多少地方风格；有多少著名演员就有多少表演与演唱风格。从某种意义上讲，千姿百态的戏曲表演与唱腔都具有独特性和唯一性，这才构成了戏曲百花园中万紫千红、千姿百态、争奇斗艳的瑰丽景象。

（二）戏曲音乐结构的基本特征

1. 戏曲唱腔的分类

现如今，对戏曲唱腔的分类有两种分类法：1. 四大声腔（昆山腔、弋阳腔、梆子腔、皮黄腔）和两个系列（说唱系列如评戏、吕剧、越剧；歌舞系列如湖南花鼓、各地采茶戏等，后冯光钰概括为本土腔）。2. 刘正维先生所著《20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究》一书将戏曲唱腔分为十二大声腔系统：高腔系统、昆曲系统、梆子腔系统、皮黄腔系统、打锣腔系统、鼓腔系统、梁山调系统、滩簧调系统、调子腔系统、弦索调系统、歌舞腔系统和古南曲系统。

从音乐结构体制角度可分三大类：曲牌体（也称联曲体）、板腔体（也称板式变化体）和综合体（联曲体与板腔体的综合体）。现从音乐结构角度分别对曲牌体之昆山腔（南昆）、弋阳腔（川剧）和板腔体之梆子腔（陕西梆子）、皮黄腔（京剧）进行一些分析，主要集中在唱段分析。因篇幅所限，其他分析从简从略。

2. 联曲体和板腔体唱腔的基本结构原则是“重复”和“对比”

对于中国民间音乐来说，音乐的线性结构是其主要特点，音乐旋律的发展手法极为丰富，概括起来有两大类，即重复和对比。重复可加深印象、促进记忆，也是音乐

艺术的基本特征。重复有原样重复（各种音乐要素的重复）和变化重复（变奏）。变奏还可以结合扩充、紧缩、移位、转调等各种旋律发展手法进行，手法多种多样；对比可增加新鲜感和推动音乐的发展，对比的手法更为多样，音乐的各种构成因素如节奏、音高、调式、音色、旋法等各方面都可进行对比。

3. 用“重复”和“对比”的观念分析联曲体和板腔体戏曲唱腔

联曲体和板腔体。两种唱腔结构体制都离不开重复和对比的两种旋律发展手法。比较而言，联曲体结构的唱腔对比手法多一些，但也不是没有重复，昆曲的主腔就是重复。弋阳腔的帮腔就是重复。没有重复怎么能形成一定风格呢，联曲体戏曲唱腔是用不断地重复一些主腔句来达到统一音乐风格的。当然，联曲体曲艺各曲牌之间重复元素可能少一些，但也不是没有重复的元素，一般曲头和曲尾是相同的曲调进行重复，如北京单弦牌子曲就是用“岔曲”作首尾重复的。板腔体唱腔更是在保持基本腔基础上进行节拍、节奏、旋法的各种重复与对比变化。对曲艺、戏曲音乐来说，有了重复与对比这样一种音乐发展的观念，就不难解释各种音乐体制和各种旋律发展手法了。下面从戏曲作品整体分析和音乐唱腔局部分析提供一些分析框架和实例。

二、戏曲音乐作品分析的结构框架

从选择某一剧种的著名演员或某一剧种的代表剧目开始，对其代表性作品或典型剧目进行分析，分析包括以下各部分。

1. 史学分析

(1) 声腔史（昆山腔、弋阳腔、梆子腔、皮黄腔和本土腔等五大声腔形成和发展的历史）。

(2) 剧种史（剧种形成、发展、成熟的历史。以上两项硕士论文可省略或作一般性介绍）。

(3) 演员成长史：一般著名演员成长可分三个阶段，即成长阶段（学艺阶段、师承关系）、成熟阶段和成名阶段（建立自己的表演体系，包括剧目、唱腔、表演、著作和修养等）。

2. 文学分析

(1) 剧本作者介绍。

(2) 故事情节。

(3) 主题。

(4) 戏剧结构分析：戏剧是表现矛盾的，矛盾双方的代表人物，是通过各个场次中不同的事件来展开剧情、表达人物思想感情、刻画人物形象的。故事的发展阶段以

每场戏为一单元，每场戏中再分成若干事件进行分析。对全剧或每场戏又可分为：起始阶段（起）、承接发展阶段（承）、发展高潮阶段（转）、结尾阶段（合）。用图表统计方法加以量化，可让读者一目了然。包括项目有：场次、事件、人物、时间地点、矛盾纠葛、情绪基调、唱段统计（包括每场戏唱段和全剧唱段的统计，并说明腔调、板式的运用以及与故事和人物、矛盾发展的关系等）。见以下图表示例。

《穆桂英挂帅》第五场“接印”剧情结构，在情节分析中加上表演的内心活动分析

事件	人物	时间地点	情节（矛盾纠葛）	情绪基调	唱段
1. 盼儿早归 文广、金花进京打探，桂英担心滋生事端（内心企盼尽快回还）	穆桂英	文广、金花进京打探的下午。 穆桂英在大堂盼儿早归	穆桂英的内心动作表白。 担心儿女遭到奸臣暗算。	心事重重、深度思索	1. 穆桂英唱〔西皮慢板〕（四句） $\frac{4}{4}$ 拍 “小儿女探军情尚无音信” 此段〔西皮慢板〕唱腔是穆桂英在全剧中唯一的一段慢板抒情唱腔

（5）语言特点：普通话、地方话。诗化的道白（如京剧《杜鹃山》）。

3. 音乐分析

（1）声乐分析：对全剧或重点场次唱段进行分析（见后边唱段分析和图表）包括以下几方面内容。

故事情节：说明人物是在什么规定情境下演唱的（包括故事发展阶段、人物所处环境、人物的心情等方面）。

用图表对唱段进行统计分析（包括唱腔序号、板式、板数、结构类型、结构数字、情节情绪段落和唱词等部分）。

对唱段进行文字分析：指出唱段的功能、特点、旋律写作手法、革新创造等。

演唱与表演分析：结合规定情境，分析人物的内心动作和形体动作、演唱与表演的特点，以及演员个人演唱的风格特点（包括吐字、发声、韵腔、速度力度处理等）。

（2）器乐分析

乐器配制（包括管弦乐器、打击乐器）、主奏乐器演奏特点等。

器乐的作用（伴唱、制造气氛），演奏戏剧和人物的主题音调等。

4. 美术分析

舞台美术是戏曲的重要表现手段之一。传统的戏曲舞台表现方法是虚拟性的，舞台装置非常简洁，只有一张桌子两把椅子。一切要靠演员的表演来完成，有完整的程式化动作。从20世纪50年代以后，戏曲向话剧等艺术学习了写实的戏剧表现方法，它用最直观的形式把戏剧所处的时代、环境、时间、地点等都呈现在观众面前，导演对服装、化妆、道具、灯光、舞台装置、舞台色调等方面都有精心的构思与设计。让演

员生活在一个比较真实的空间，给观众提供一个可靠的想象环境。

5. 美学分析

可从文学、音乐、美术、表演等方面进行分析（可包括结构美、艺术形式美、艺术方法美等）。

6. 社会学分析

作品产生的时代背景、社会影响与作用等。

三、戏曲唱腔分析案例（四大声腔）

（一）联曲体戏曲唱腔形态分析

1. 昆山腔唱腔分析

（1）昆山腔的发展（从依腔传字到依字定腔）

我国的戏曲正式形成于南宋（约 1190 年），被称为南戏、戏文、永嘉杂剧和温州杂剧。其唱腔由村坊小曲、里巷歌谣联缀组成。“南戏的曲体结构，与其采用的曲调的民间性有着密切的联系。南戏的曲调多采自民间歌曲，这是因为南戏最初形成于民间，其作者皆为下层文人与民间艺人。当时这些南戏作者为‘书会才人’。”^①

随着南戏的发展，创作与表演（演员）也逐渐有了分工。“必须指出在杂剧与南戏的早期阶段，伶工艺人对曲调的接受，主要通过师徒衣钵、口耳相传，在编剧与表演方面并无严格分工，因而也没有后世关于曲调‘文律’与‘音律’的分野对立。随着戏曲艺术的成熟，新调大量产生，而旧调音乐又缺乏有效的记谱方式而逐渐流失，重新订谱配乐便成为新剧演出的前提。于是曲师便从演员中分离出来，成为专门职业。”^②

到了明代，南戏在南方形成不同风格的四大声腔，即昆山腔、弋阳腔、余姚腔、海盐腔。起初，在唱腔创作方法上是一致的。“在明代嘉靖以前，昆山腔也与弋阳腔、余姚腔、海盐腔等其他南戏唱腔一样，也是采用依腔传字、用方言土语演唱的，由于是用昆山当地方言土语演唱，外地人听不懂，故直到明代初期流行的范围还不小，‘只行于吴中’一地，到了明代嘉靖年间，戏曲音律家魏良辅‘愤南曲之讹陋’，即有感于南戏昆山、弋阳、海盐、余姚等唱腔以腔传字、用方言土语演唱的方法的粗俗，便对南戏四大声腔之一的昆山腔作了改革，魏良辅对昆山腔的改革，就是原来依腔传字的演唱方法，改为用依字定腔的方法来演唱。”^③ 在杨荫浏先生所著《中国古代音乐史

① 周维培：《曲谱研究》，江苏古籍出版社，1997 年，第 53 页。

② 同上，第 6 页。

③ 俞为民：《曲体研究》，中华书局，2005 年，第 62 页。