

马克思主义理论研究
和建设工程重点教材

中国戏曲史

《中国戏曲史》编写组

高等教育出版社

马克思主义理论研究
和建设工程重点教材

中国戏曲史

《中国戏曲史》编写组

主 编 郑传寅

副主编 俞为民 朱恒夫

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲史 / 《中国戏曲史》编写组编. -- 北京:
高等教育出版社, 2017.7
ISBN 978-7-04-046896-0

I. ①中… II. ①中… III. ①戏曲史-中国-高等学校-教材 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 061627 号

责任编辑 雷 铮 封面设计 王 鹏 版式设计 于 婕 插图绘制 黄云燕
责任校对 刘丽娴 责任印制 韩 刚

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100120
印 刷 唐山市润丰印务有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 25
字 数 460 千字
插 页 1
购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>
<http://www.hepmall.com>
<http://www.hepmall.cn>
版 次 2017 年 7 月第 1 版
印 次 2017 年 7 月第 1 次印刷
定 价 53.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究
物 料 号 46896-00

马克思主义理论研究和建设 工程重点教材

教育部马克思主义理论研究和建设工程重点教材审议委员会委员、审议专家

(以姓氏笔画为序)

马 敏	王一川	王浦劬	韦建桦	杜玉波
李 龙	李 捷	李卫红	杨 河	杨圣敏
杨春贵	杨慧林	沈晓明	张 力	陈 炎
陈宝生	林尚立	郑杭生	胡树祥	胡培兆
胡德坤	逢锦聚	娄成武	洪银兴	袁贵仁
顾海良	徐显明	黄 进	韩 震	韩大元
童庆炳	谢维和	雷跃捷		

《中国戏曲史》教材编写课题组

首席专家 郑传寅 俞为民 朱恒夫

主要成员 (以姓氏笔画为序)

刘 祯	朱伟明	郭英德	徐子方	程 芸
戴 峰				

目 录

绪 论	1
一、《中国戏曲史》的研究对象与方法	1
二、戏曲形态的多样性	3
三、戏曲的主要特征	7
四、戏曲的价值与功能	11

第一编 戏曲的起源、孕育与形成

第一章 戏曲的起源	19
第一节 戏曲起源诸说	19
一、祭祀仪式说	19
二、王官俳优说	20
三、傀儡影戏说	20
四、古印度梵剧说	21
第二节 戏曲的起源	22
一、考察戏曲起源的方法	22
二、戏曲的远源	24
三、戏曲的近源	25
第二章 戏曲的孕育与形成	29
第一节 先秦两汉歌舞百戏	29
一、先秦歌舞	29
二、两汉百戏	31
第二节 魏晋南北朝歌舞戏与优戏	34
一、魏晋南北朝歌舞戏	34
二、魏晋南北朝优戏	36
第三节 唐代歌舞戏与参军戏	37
一、唐代歌舞戏	37
二、唐代参军戏	40
第四节 宋金杂剧与诸宫调	42

一、宋杂剧	42
二、金院本	45
三、诸宫调	47

第二编 宋元戏曲

概 述	53
一、宋元戏曲的社会历史文化背景	53
二、宋元戏曲的历程与主要特点	55
三、宋元戏曲理论与批评	60
第三章 宋元南戏	64
第一节 宋元南戏的文本体制与演剧形态	64
一、南戏的文本体制	64
二、南戏的演剧形态	67
第二节 《永乐大典戏文三种》	71
一、《张协状元》	72
二、《宦门子弟错立身》	73
三、《小孙屠》	73
第三节 高明与《琵琶记》	75
一、高明的生平	75
二、《琵琶记》的主题	76
三、《琵琶记》的艺术特征	78
第四节 其他重要南戏作品	79
一、《荆》《刘》《拜》《杀》	79
二、《牧羊记》等其他南戏	85
第四章 元杂剧的历程、体制与演剧形态	88
第一节 元杂剧的历程	88
一、元前期杂剧	88
二、元后期杂剧	90
第二节 元杂剧的文本体制与演剧形态	90
一、元杂剧的文本体制	90
二、元杂剧的演剧形态	93

第五章 关汉卿及其杂剧创作	98
第一节 关汉卿的生平与创作	98
一、关汉卿的生平	98
二、关汉卿的创作	100
第二节 《单刀会》与《窦娥冤》	102
一、《单刀会》的思想蕴涵与艺术特征	103
二、《窦娥冤》的思想蕴涵与艺术特征	106
第三节 关汉卿的其他剧作	109
一、爱情婚姻剧	110
二、公案剧	111
三、历史剧	112
第六章 元代其他作家的杂剧创作	114
第一节 王实甫与《西厢记》	114
一、王实甫的生平与创作	114
二、《西厢记》故事的演变	115
三、《西厢记》的思想蕴涵与艺术特征	116
第二节 马致远、白朴、郑光祖的杂剧创作	123
一、马致远的杂剧创作	123
二、白朴的杂剧创作	126
三、郑光祖的杂剧创作	129
第三节 纪君祥、郑廷玉、乔吉的杂剧创作	131
一、纪君祥与《赵氏孤儿》	131
二、郑廷玉与《看钱奴》	133
三、乔吉与《金钱记》	135

第三编 明代戏曲

概 述	139
一、明代戏曲的社会历史文化背景	139
二、明代戏曲的历程与主要特点	142
三、明代戏曲理论与批评	145
第七章 明代杂剧	149

第一节 明杂剧的分期、文本体制与演剧形态	149
一、明杂剧的分期	149
二、明杂剧的文本体制	150
三、明杂剧的演剧形态	152
第二节 徐渭及其他重要杂剧作家的创作	156
一、徐渭的生平与创作	156
二、《四声猿》的思想蕴涵与艺术特征	158
三、其他重要杂剧作家的创作	160
第八章 明代传奇的历程、体制与演剧形态	165
第一节 明传奇的历程	165
一、从南戏到传奇的演进	165
二、明传奇的主要声腔	166
三、昆山腔的改革与传奇的发展	169
第二节 明传奇的文本体制与演剧形态	171
一、明传奇的文本体制	171
二、明传奇的演剧形态	175
第九章 汤显祖与“玉茗堂四梦”	180
第一节 汤显祖的生平与创作	180
第二节 《牡丹亭》的思想蕴涵与艺术特征	182
第三节 汤显祖的其他剧作	189
一、《紫箫记》与《紫钗记》	189
二、《南柯记》与《邯郸记》	191
第十章 沈璟及其他作家的传奇创作	196
第一节 沈璟与吴江派的传奇作品	196
一、沈璟与《义侠记》	196
二、吴江派重要传奇作家作品	199
第二节 其他主要传奇作家与作品	201
一、高濂与《玉簪记》	201
二、吴炳与《绿牡丹》	203
三、孟称舜与《娇红记》	204
四、阮大铖与《燕子笺》	207

第四编 清代戏曲

概 述	213
一、清代戏曲的社会历史文化背景	213
二、清代戏曲的发展历程与主要特点	215
三、清代戏曲理论与批评	220
第十一章 清代杂剧与传奇	228
第一节 清代杂剧	228
一、清杂剧的分期	228
二、清杂剧重要作家作品	231
第二节 李玉与苏州派的传奇作品	234
一、李玉的传奇创作	234
二、苏州派其他传奇作家的创作	238
第三节 李渔与《笠翁十种曲》	240
一、李渔的生平与剧作	240
二、《风筝误》及其他作品	243
第四节 清传奇其他主要作家作品	245
一、唐英与《古柏堂传奇》	246
二、黄图珌与《雷峰塔》	248
三、清代宫廷大戏	250
第十二章 《长生殿》与《桃花扇》	252
第一节 洪昇与《长生殿》	252
一、洪昇的生平与创作	252
二、《长生殿》的创作主旨	253
三、《长生殿》的艺术特征	257
第二节 孔尚任与《桃花扇》	258
一、孔尚任的生平与创作	258
二、《桃花扇》的思想蕴涵	260
三、《桃花扇》的艺术特征	263
第十三章 清代地方戏	266

第一节 清代地方戏的文本体制与演剧形态	267
一、清代地方戏的文本体制	267
二、清代地方戏的演剧形态	271
第二节 清代地方戏的主要声腔与剧种	276
一、梆子腔系及主要剧种	276
二、高腔腔系及主要剧种	279
三、其他声腔及剧种	283

第五编 近代戏曲

概 述	287
一、近代戏曲的社会历史文化背景	287
二、近代戏曲的发展历程与主要特点	288
三、近代戏曲理论与批评	294
第十四章 近代戏曲的声腔系统、演剧形态与文学创作	303
第一节 近代戏曲的声腔系统	303
一、皮黄腔系及主要剧种	303
二、其他声腔及剧种	305
第二节 近代戏曲的演剧形态	310
一、乡村草台、高台演剧	310
二、都市茶园戏庄演剧	311
三、都市新式剧场演剧	313
四、晚清宫廷演剧	314
第三节 近代戏曲的文学创作	316
一、传奇杂剧创作	316
二、花部文学创作	317
第十五章 京剧的历程与表演艺术	322
第一节 京剧的发展历程	322
一、京剧的形成	322
二、京剧的发展	323
第二节 京剧的表演艺术	325
一、京剧行当与主要流派	325

二、谭鑫培及其表演艺术·····	330
三、梅兰芳及其表演艺术·····	331

第六编 当代戏曲

概 述·····	337
一、当代戏曲的社会历史文化背景和发展历程·····	337
二、当代戏曲的分期与特点·····	340
三、当代戏曲理论与批评·····	341
第十六章 当代戏曲（上） ·····	345
第一节 当代戏曲的演剧形态·····	345
一、导演制的建立·····	345
二、舞台艺术的新发展·····	346
第二节 少数民族戏剧·····	349
一、少数民族戏剧的主要剧种·····	349
二、少数民族戏剧的艺术特征·····	355
第十七章 当代戏曲（下） ·····	357
第一节 “十七年”时期的主要戏曲作家与作品·····	357
一、昆曲《十五贯》的突破与影响·····	358
二、田汉、陈仁鉴、范钧宏的戏曲创作·····	360
第二节 “革命样板戏”·····	365
一、“革命样板戏”产生的历史背景·····	366
二、“革命样板戏”的思想与艺术·····	366
第三节 “新时期”的戏曲创作·····	369
一、改编传统戏·····	370
二、新编历史剧·····	372
三、新编古装戏·····	374
四、现代戏·····	377
结 语·····	381
阅读文献·····	383
后 记 ·····	384

绪 论

中国戏曲不仅是中国优秀传统文化的硕果，也是当代文化的重要构成要素。学习《中国戏曲史》是了解中国优秀传统文化和当代精神文明建设的重要方式，也是培养艺术鉴赏力和提升文化素养的重要途径。

一、《中国戏曲史》的研究对象与方法

考察并描述戏曲起源、形成和发展的历史轨迹是本书的主要任务。但是，戏曲史与戏曲理论虽有分工，却不是截然分开，而是互相联系的。总结戏曲艺术发生发展的规律，概括其特点，发掘其丰富而深刻的内涵，也是本书的任务。

（一）《中国戏曲史》的研究对象

戏曲是中华民族传统戏剧样式的总称，主要包含宋元以来的南戏、杂剧、传奇，不同民族创造的声腔剧种等，这些载歌载舞的民族戏剧样式都属于本书的研究对象。戏曲孕育期的歌舞杂戏、杂剧院本等亦为本书所关注。

剧本是舞台艺术呈现的前提和基础，没有剧本或只有一个大纲的即兴表演有的也是戏剧，也是需要关注的。在东方戏剧中，戏曲和古印度梵剧一样，重视文学性。元代戏曲是元代文学的主要代表，文人主导的明清杂剧、传奇是明清文学的重要组成部分，艺人主导的花部^①亦将剧本置于“一剧之本”的地位，在文学上亦有不俗的创造，新中国的戏曲文学亦不乏有影响力的名作。关汉卿、汤显祖等剧作家不仅是中国的著名文学家，而且在世界文坛上享有盛誉。《窦娥冤》《西厢记》《赵氏孤儿》《牡丹亭》《长生殿》《桃花扇》等不仅在中国文学史上占有举足轻重的地位，也是世界文学名著。因此，对著名作家代表性作品的解读为本书所重，这也是读者了解戏曲的历史进程，体味其精神蕴涵，提升艺术感知力的重要途径。

然而，戏曲是表演艺术，终究要“活”在舞台上，即使是研究戏曲文学也不能脱离舞台。戏曲是世界剧坛上综合化程度最高的戏剧样式之一，文学、音乐、舞蹈、武术、美术（脸谱面具、舞台布景等）、工艺（戏衣、桌围、椅帔的刺绣等）集于一身，唱做念打（舞）无所不备。乡村草台演剧、庙宇祠堂的高台演剧、官宦之家的堂会演剧、都市茶园戏庄演剧、西式剧场的新式演剧以及宫廷演剧，形态各异，精彩纷呈。音乐是戏曲的灵魂，剧种的差别主要在音乐，戏曲文本体

^① 清代乾隆年间以来，昆曲之外的汉族剧种被统称为“花部”，亦称“乱弹”。昆曲则被称为“雅部”。

制的演进与音乐体制的演进密切相关，植根于方言和地方音乐的戏曲音乐与西洋由作曲家个人独创的歌剧音乐的语汇、结构、演唱形式及方法和伴奏等都有很大差异。行当化的装扮体制，程式化、虚拟性的表演动作，象征性、风格化的舞台布景，神秘而精美的脸谱，色彩艳丽、花绣满眼的戏衣等特有的符号体系彰显了戏曲的艺术个性。因此，声腔剧种、伶人戏班、演剧形态、表演技艺、行当流派、舞台美术等也是本书重要的研究对象。本书的每一编都设专章论述各个时期的演剧形态，涉及剧场形制、扮演体制、演唱与观演形式等多方面的内容，对声腔剧种、行当流派、著名演员等亦有关注。

戏曲理论与批评是在与戏曲创作实践互动的过程中产生的，既是对创作活动的理论总结，也是对创作和观赏活动的指导与引领。因此，作为一部完备的戏曲史，应有对理论与批评的关注。元代以前，我国就不乏描述表演艺术的杂录。元后期至近代末，以戏曲为研究对象的曲韵、曲话、曲谱、序跋、评点等传统曲学成果不断涌现。20世纪初以来，传统曲学逐渐转型，现代色彩鲜明的戏曲研究专著、理论批评文章层出不穷，这些成果对于准确而深刻地把握戏曲有着重要意义，因此，本书也将其纳入研究范围。

除汉族之外，我国有十几个少数民族也创造了自己的戏曲剧种。除大陆之外，台湾的戏曲创作和演出活动也相当活跃。因此，本书将少数民族戏剧、台湾戏曲都纳入研究视野。

（二）《中国戏曲史》的研究方法

本书用马克思主义的基本立场、原则和方法探寻戏曲发生发展的历史进程，发掘其精神蕴涵，把握其审美特性。

马克思主义视文艺为社会意识形态之一种，从经济基础决定上层建筑、社会存在决定社会意识的基本原理出发考察阐释文艺现象。这与我国《文心雕龙·时序》中“文变染乎世情，兴废系乎时序”^①的论断，古代文艺批评中“知人论世”的方法有相通之处，这一原理揭示了文艺与社会存在之间的深刻联系。本书各编（第一编除外）多在“概述”中列有本时期戏曲的社会历史文化背景一节，考察本时期社会历史文化语境对戏曲发展道路、精神特质、艺术面貌的影响，以凸显戏曲史的社会历史维度。更重要的是，本书将这一历史唯物主义原则作为考察分析戏曲现象的出发点，始终坚持把不同时期的戏曲置于其所处的社会历史环境之中去加以阐释，避免将戏曲现象孤立起来或颠倒戏曲与社会之关系的错误倾向。

需要指出的是，有些学者曾对马克思主义的这一基本原则作了片面的甚至是绝对化的理解，以为“决定”作用就是前者决定后者，后者被动消极地反映前者，

^①（南朝·梁）刘勰：《文心雕龙》卷九“时序第四十五”，中华书局1985年版，第61页。

这样一来，戏曲成了政治经济的影子，以为其成熟繁荣一定与政治清明、经济发展相伴随，反之，则是政治经济还没有达到戏曲成熟繁荣所要求的“起码条件”，戏曲作品中多悲苦之音一定是因为社会黑暗、经济凋敝。这种机械僵化的政治经济决定论和反映论，把唯物主义变成了唯物质论，是对马克思主义的歪曲，属于庸俗社会学。

马克思主义认为，社会经济基础与上层建筑之间存在许多“中间环节”，政治经济并不能直接支配文艺，而往往是通过“中间环节”起作用的，政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术的发展都以经济为基础，但它们又都互相影响，而且反作用于经济基础；物质生产与艺术生产存在不平衡关系，艺术的繁荣发展未必与社会经济的发展同步。这些论断应成为我们研究戏曲史的指导思想。戏曲悲欢杂沓、离合环生的审美形态和结构模式，载歌载舞、高度综合的艺术形态，“一个圆场百十里，一句慢板五更天”的舞台呈现方式，以假当真、虚实相生的虚拟表演，以少胜多的象征性布景，传神写意的美学原则等，大多无法直接从社会政治经济状况去获得解释，而是与中国古典哲学思想和抒情艺术格外繁茂的艺术生态密切相关的。

马克思主义认为，考察文艺作品应兼顾“美学观点和史学观点”^①。本书秉持这一原则，重视戏曲的审美特性和思想蕴涵，注意从艺术角度和历史角度对戏曲进行审视和分析。

戏曲创作受不同时代不同思潮的影响，剧目出自不同作者之手，水平参差不齐，思想取向有异，甚或杂有糟粕。本书遵循无产阶级革命家关于“必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西”^②的原则，在列目及具体评价中，以其“对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义”^③，是否具有“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”^④为尺度，有所鉴别，有所取舍，既不全盘接受，也不因为其杂有某些消极成分而否定其整体价值或在某些方面的贡献。

二、戏曲形态的多样性

种类繁多的戏曲剧种都具有“以歌舞演故事”（王国维《戏曲考原》）的同

① [德] 恩格斯：《致斐迪南·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社2012年版，第443页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1991年版，第860页。

③ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1991年版，第869页。

④ 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社1991年版，第534页。

一性，但因其诞生的时间有先后，流播的地域有广狭，或创造自不同民族，故其形态又各不相同，呈现出时代、空间和民族性差异。

（一）古典戏曲与现代戏曲

戏曲诞生于古代，活在当下，经历了由古典走向现代的巨大变化，时代性差异明显。

近代以前的戏曲属于古典形态。其文本大多采用曲牌联套体，南戏、杂剧、传奇的曲牌以及联套规则虽然有不小的差异，但都“恪守词韵”“凛遵曲谱”（李渔《闲情偶寄》），亦即按照苛严的音律规范“填词”，其语体形式与古代讲究格律的诗词是一脉相承的；其舞台呈现遵循程式化原则——按行当扮演，不同行当的服装穿戴、面部化妆、演唱方法、身段动作都有不同的规矩绳墨可依，舞台上通常只设一桌二椅，剧情的物质环境大多借助演员的虚拟表演暗示出来，使用民族乐器伴奏。

近代以来占统治地位的花部戏曲大多抛弃了曲牌联套体的文本程式，但在表现古人生活时，多数剧种的舞台呈现仍然是程式化的，梆子、皮黄^①腔腔系的有些剧种程式化程度更高一些。因此，戏曲界将花部中表现古人生活的剧目仍称作“传统戏”，它们属于由古典走向现代的过渡形态。

近代以来，为服务现实，以现代生活^②为表现对象的剧目增多。这类剧目受话剧和歌剧影响较大，文本创作抛弃了杂剧传奇的音律规范，语体也由与口语有距离的古代白话体变为与口语大体合一的现代白话体。因原有的表演程式长于表现古人，难以表现现代生活，故舞台呈现也走上了改造或淡化程式的道路——模糊不同行当的界限，不再按行当穿类型化的戏衣，而是穿着接近现实生活的个性化服装，不画脸谱，念白的韵律化色彩有所减弱，接近生活中的对话，表演动作虚拟性的程度降低，写实性有所增强，使用力求以假乱真的个性化的舞台布景，音乐创作受西洋音乐技法影响，乐队加入多种西洋乐器。戏曲界将这种表现现代生活的剧目称作“现代戏”，它标志着戏曲由古典走向现代的转型。

戏曲由古典走向现代的转型源于社会历史文化的变迁。宋元至近代以前，尽管几度改朝换代，但社会制度并无根本变化，与近代以来的社会相比，社会生活形态的变化不是太大，取法前人，要求文化的传统特征“百世可知”成为文化发展的基本原则。因此，戏曲家得以利用前人创造的文化成果，建构起程式化的符号体系去表现变化不大的社会与生活。自迈入近代，这种状态被打破，自由、民

① “黄”，一作“簧”。

② 戏曲学界对于“现代生活”的起始点到底在何处存有争议，有一种意见认为，当以辛亥革命为起始点，“现代戏”也就是以辛亥革命以来的社会生活为表现对象的戏曲作品。

主、科学、人权等现代价值观逐渐被接受，求新求变成为社会文化发展的基本原则，长于表现古人生活的戏曲符号体系无法得心应手地表现瞬息万变的现代生活和追求自由独立品格的现代人，改造或淡化程式也就成了现代戏的选择。然而，与西方在颠覆的基础上重建的现代派戏剧不同，现代戏曲是在继承古代戏曲优良传统的基础上发展起来的，即使是那些并非由古代戏曲直接演变而成，而是在近代以来的说唱或歌舞基础上发展而成的新兴剧种，也完全不同于反叛色彩鲜明的西方现代派戏剧。西方现代戏剧思潮对近代以来的戏曲虽有影响，特别是我国进入改革开放时代以来的“实验戏曲”受西方现代戏剧思潮的影响更大一些，但就总体而言，近代以来的戏曲发展仍然是绵延性的，这与我国文化中重继承的传统和戏曲难以撼动的强大的主体性密切相关。

（二）南方戏曲与北方戏曲

我国幅员辽阔，民族众多，语种和方言繁多，与语种、方言关系密切的地方音乐风格各异，植根于不同语种、各地方言和音乐的戏曲也就呈现出明显的空间性差异。由于我国南北地理差异较大，戏曲诞生前的南北政治、经济、文化一直存在较大差异，最先成熟的南戏和稍后成熟的北杂剧又分别诞生在尚未统一、少有往来的南北两地，确立了风格迥异的南北两大传统。因此，戏曲形态的空间差异自古以来也主要呈现为南北差异。

诞生在温州一带的南戏，以民间艺人为创作主体，主要摄取“儿女情多”的婚姻家庭题材，用南方方言和乐曲演唱。在其基础上发展而成的明清传奇虽然不拒绝北曲曲牌，题材范围也明显扩大，创作主体变成了文人士大夫，但主要关注婚姻爱情的题材选择取向并无太大改变，主要用南方方言和声腔演唱，因此还是属于南方戏曲。近代以来诞生的黄梅戏、越剧、沪剧等南方剧种体制上已大不同于早期南戏和昆曲，但其清峭柔远的主导风格与南戏、昆曲是一脉相承的。

诞生在北方的元杂剧，以门第卑微、职位不振的中下层文人为创作主体，善于铺陈“风云气长”的历史演义故事，用北方方言和乐曲演唱，其中不乏“北鄙杀伐之音”（徐渭《南词叙录》）。清代以来形成的梆子腔系诸剧种，改变了北杂剧的文本体制，舞台呈现也与北杂剧大不相同，腔系中的不同剧种还存在较大差别，但在总体风格上梆子腔系与北杂剧也是一脉相承的，仍然属于北方戏曲体系。近代诞生于北京的京剧由南北多个剧种融合而成，南方的徽调、汉调是其母体，但由于徽调、汉调与来自西北的梆子腔亦有渊源，加之它诞生于北方的帝都，在题材选择和人物刻画上青睐军国大事和慷慨悲歌的英雄豪杰，在风格上虽然不主一端，而且传入上海后还有海派的分蘖，然而，它的主导风格仍然是属于刚健豪壮的北方戏曲的。

南北戏曲形态的差异明显，明代以来的曲家康海、李开先、徐渭、王世贞等

就曾反复论述过。“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远。”^①“北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。”^②南北两种形态的戏曲给人的感受也有很大差别：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓‘其声噍杀以立怨’是已；南曲则纤徐绵缈，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也。”^③这些判断用于体认近代以来南北戏曲剧种不同的主导风格也是大体准确的。

戏曲南北两种形态的生成既与我国南北地理环境的差异有关，也与南北方言和音乐的特点各不相同直接相关，还与南北两大“板块”的社会生活、风土人情、文化环境的差异有深刻联系。

（三）汉族戏曲与少数民族戏剧

我国民族众多，许多民族都创造了自己的剧种，它们都具有戏曲以歌舞演故事的基本特征，同属于中国戏曲大家庭，但少数民族戏剧又具有自己的独特性。

汉族戏曲剧种是最多的。据1982年编制的《中国戏曲剧种表》统计，我国共有剧种317个^④，其中303个是汉族戏曲剧种。汉族戏曲的所有剧种都使用汉语方言演唱，为了传播得更广远，大多数剧种使用当地的“官话”——以北方汉语语音为基础但又杂糅了当地方言的通用语，只有少数剧种因当地方言与北方方言差别太大，当地民众大多听不懂北方话，故而使用当地的方言土语，福建、广东、海南、台湾、香港等地的地方戏大多如此，这些方言土语亦为汉语。汉族戏曲的戏衣大体以明代汉族官民服饰为基础经美化而成，色彩选择和刺绣图案均遵从汉族习俗，功架身段，走马行船，翻腾扑跌的舞台动作大多源于汉族民间舞蹈和武术。从元杂剧开始，汉族戏曲就融入周边国家和少数民族的乐舞成分。近代以来的戏曲又接纳西方音乐。不过，这些成分都经过汉族戏曲符号体系的消化吸收，而且，汉族戏曲声腔的主要来源仍然是汉族歌舞和说唱中的音乐，因而汉族戏曲的数百个剧种并没有因为接纳了“异己”成分而变质，都仍然具有汉族文化的鲜明特色。

我国的藏、白、傣、侗、苗、彝、壮、满、佤、土家、毛南、门巴、蒙古、

①（明）王世贞：《曲藻·序》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》四，中国戏剧出版社1959年版，第25页。

②（明）王世贞：《曲藻》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》四，中国戏剧出版社1959年版，第27页。

③（明）徐渭：《南词叙录》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》三，中国戏剧出版社1959年版，第245页。

④谭伟、张宏渊、余从：《中国戏曲剧种表》，中国大百科全书出版社编辑部编《中国大百科全书·戏曲·曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版，第588—605页。