

戏曲声腔剧种研究

余从著



戏曲声腔剧种研究

余从著

人民音乐出版社

责任编辑：苏明慈(特约)

常静之

戏曲声腔剧种研究

余 从 著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 大32开 300千字 13.5印张

1990年6月北京第1版 1990年6月北京第1次印刷

印数：00,001—1,035册

ISBN 7-103-00573-3/J·576 定价：5.80元

目 录

戏曲起源形成.....	(1)
戏曲的基本特征.....	(2)
戏曲起源.....	(12)
戏曲形成.....	(30)
南曲戏文的产生.....	(60)
北曲杂剧的兴衰.....	(73)
戏曲声腔.....	(102)
戏曲声腔的概念.....	(103)
南曲系统与北曲系统的声腔.....	(109)
昆山腔与弋阳腔及其腔系.....	(117)
弦索、榔子、乱弹、皮簧诸腔及其腔系.....	(126)
声腔发展的规律.....	(164)
戏曲剧种.....	(167)
剧种概况.....	(167)
剧种一览.....	(174)
关于剧种研究.....	(206)
关于编写剧种史.....	(220)
昆剧.....	(233)
花部戏曲.....	(252)
民间小戏.....	(273)

京 剧.....	(293)
——京剧及京剧的形成与发展三题	
戏曲改良.....	(367)
旧剧论争.....	(389)
田汉改革戏曲的活动.....	(401)

戏曲起源形成

探讨中国戏曲艺术起源、形成，是戏曲学学科的任务。我们力图实事求是地阐明史实，寻求规律，目的在于以古鉴今，发展当代的戏曲艺术。研究戏曲起源形成问题，对理解后世戏曲声腔、剧种的形成、发展也是有益的。

戏曲是中国各民族人民共同创造的一种戏剧艺术。它植根于群众之中，溶注了我国文化艺术的优秀传统，综合成为独特的艺术形态，这都是众所公认的。但是，具体到对起源形成的见解，则有各种不同的认识，有源于本土说，也有受印度梵剧影响说。在本土说中，有起源于歌舞；始于角抵戏；出自傀儡戏；发生于巫、优等各种学术观点。我以为王国维《宋元戏曲考》中所说的“后世戏剧，当自巫，优二者出；而此二者，固未可以后世戏剧视之也”的观点，已清楚地阐明了戏曲的起源由来，也清楚地指出了巫优与后世戏剧的区别。同时，也对溯源古代歌舞，及其演变得到具体的理解。

戏曲艺术，有自己的形态特征，而最基本的特征，我以为还是王国维在《戏曲考原》中所说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”我不认为自己是宥于旧说，反而觉得只有在前人的科学见解的基础上，才能更深更广地开掘对民族戏曲艺术的理解与认识，探求出其中的奥秘。

对起源、形成问题的探求，也要首先对戏曲形态的基本特征有个明确的认识，所以我写此文，分三部分论述：一、戏曲的基本特征；二、戏曲的起源；三、戏曲的形成。

戏曲的基本特征

戏剧，是综合性的舞台艺术。无论戏曲、话剧、歌剧、舞剧、哑剧等都具有这种共同特征，没有例外。其综合性表现为文学、音乐、表演、美术诸因素的综合，也即时间艺术与空间艺术的综合。综合的结果，构成时、空结合的舞台形象，展现在观众面前，给人们以情感的、思想的影响和美的享受。这是由作家和艺术家共同完成的，不管是业余的、不知名的民间作者和艺人，还是专业的，知名的作者和艺人，舞台上所展现的艺术形象都是基于他们对社会生活的感受和认识，运用文字的、艺术的各种手段，加以提炼，熔铸而成的，所以具有综合性共同特征的戏剧艺术属于意识形态，是他们思想和情感的物化，已非生活本身。其间也包含着他们的美学意识，所以也是美的观念的产物。这里，既有内容的美，又有形式的美，而且两者相互依存、相互制约、相互促进，以其内容与形式的和谐、统一成为广大观众欣赏的、审视的对象。戏曲如此，其它戏剧剧种也如此。

再者，作为一种戏剧，戏曲与话剧、歌剧、舞剧、哑剧等剧种一样，都是由演员扮角色（人物）表演故事（冲突、情节）形之于舞台的。作家创作的剧本提供了人物、冲突、情节、语言、环境，但要成为舞台形象，就必须经艺术家的二度创作，而且要由演员把自身做为创造人物的材料，通过形体动作和语言、把人物的内心和外形展现在舞台上。戏曲演员要完成这样的表演，其它

剧种的演员也要完成这样的表演，他们是创造舞台形象的主体。特别值得注意的是，戏剧演员的这种表演是直接面对观众进行的和完成的，演员和观众之间不可避免地发生交流，就是有“第四堵墙”的写实话剧也难于完全避免。演员的给予与观众的反馈，会不停顿地贯串于戏剧演出的全过程。这种戏剧演出的特点，使戏剧艺术与影视艺术有所区别。影视艺术，以拍摄，制作的映象面对观众，演员与观众隔绝，演员和观众之间根本不能当场发生信息交流与反馈，因之也不存在产生情绪、情感之间的相互影响和相互感染的情况。在单向的给予和双向的给予与反馈中，观众的感受是不同的，所以说戏剧演出是在演员与观众共同合作下完成的，这是舞台艺术所具有的特长和优势，绝对不能被其它艺术所取代的。戏曲也具有这种特长和优势，而且由于戏曲比写实性强的其它戏剧更加超脱于生活的原型，这种特长和优势的发挥就较之更加充分。若从演出再深入到创作来思考，那么戏剧创作从本质上来看是由作家、演员、观众三者来完成的。因为作家创作剧本所提供的内容，经由演员二度创作而变为物化的舞台形象，观众从这里得到感受并产生反馈，这种反馈回来的信息不仅影响表演也影响剧本创作。戏剧创作中这种三者之间的内在联系，自然而然地渗透着思想倾向、情感需求、审美情趣、欣赏习惯的种种因素，它们会对戏剧创作，甚至于对剧种在内容和形式发展方面发生影响。为什么说对剧种也会发生影响呢？这是因为包括戏曲在内的任何戏剧剧种，都是靠本剧种演出剧目的创作和积累而不断衍进的。可以说这是一种内在的规律，任何戏剧剧种都无法摆脱其制约。各种剧种的形式，那种综合艺术因素而构成的具有综合性共同特征并具有各自特点的形式，也是这一内在规律的产

物。

共性寓于个性之中，戏剧艺术的综合性共同特征也寓于戏曲、话剧、歌剧、舞剧、哑剧等剧种自身，而具有各自的个性。个性并不排除共性，而正是人们赖以认识事物共性的基础。没有个性也就不可能概括出共性，没有相同的共性也就不是同一种类的事物。戏剧艺术的各个剧种之间正是这样一种辩证关系。然而个性才是每个剧种的独立存在，是实体，才有存在及发展的地位和价值。因之，每个剧种的综合性必然有它自己的个性特色。

做为戏剧种类之一的戏曲，与话剧、歌剧、舞剧、哑剧等相比较，它自身的特点主要体现在手段和形式上。戏曲作家、艺术家创造舞台形象所采用的表现手段及其构成的形式，与其它戏剧剧种有所不同。这种差别就使得戏曲的综合性有了不同于话剧、歌剧、舞剧、哑剧等的特点。这种特点成为鉴别、区分剧种的标志，也成为认识它存在、发展的地位与价值的基础。那种认为综合性仅是戏剧的共性，从而抹杀具体剧种的个性，甚至引伸出综合性不能视为戏曲特征的见解，是违反辩证观点和事实的。应该阐述和探讨的是什么是戏曲的综合性，其特点又是什么，从而把握戏曲的基本特征。

最简约、准确的说法，仍是王国维于1909年在《戏曲考源》中指出的“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”虽然在他之前的戏曲家也说过含义相同的话，但是若从概括性、科学性来看，王国维的结论，有着十分明确的界说的意义。为了阐明这一论点，他进一步指出：

古乐府中，如《焦仲卿妻》诗、《木兰辞》、《长恨歌》等，虽咏故事，而不被之歌舞，非戏曲也。《拓拔》、《菩萨蛮》之

队，虽合歌舞，而不演故事，亦非戏曲也。

这两句话十分重要。它点明了戏曲与叙事诗；戏曲与歌舞之间的区别、界限，内涵是很深刻的。引申来说，也就是指明咏故事的叙事文学，与演故事的戏曲文学不一样；歌舞表演与戏曲表演不能看成是一回事，它们各自有着质的规定性。如果咏故事的叙事诗，和歌舞表演不发生质的转变，就不能成为戏曲艺术。这个质的规定性，就是叙事要变为代言，咏要变为演，歌舞表演要与故事相结合、扮演人物，以角色的身份出现在舞台上，把歌舞表演转化为戏剧表演。这，才可以称之为戏曲。

那么，这是一种什么戏剧形式呢？周贻白在《中国戏剧与舞蹈》一文中说：

中国戏剧，按照一般表演形式来说，基本上是一种歌舞剧。

并且指出这种形式，一般则多包括歌唱、舞蹈、念白等三个方面。欧阳予倩在一篇论及中国戏剧艺术传统的文章里盛赞：

中国戏是歌（唱工）、舞（身段、武工）、表演（做工）、道白四者同时具备而又结合得很好的特殊的戏剧艺术形式。

而且认为这种“特殊的戏剧艺术形式”是“在歌舞发展到相当高度的基础上形成的。”（见《中国戏曲研究资料初辑序言》）。张庚在《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷里的《中国戏曲》一文中概括说：

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。

这里列举征引的学者、专家的论说，虽然在用语和角度上不尽相

同，但是，对戏曲艺术综合性特点的认识上确实是相当一致的。他们一方面指出了戏曲的表现手段，一方面指出了综合各种手段而产生的形式，从这两个方面，使我们更具体的把握戏曲与话剧、歌剧、舞剧、哑剧等戏剧剧种的区别。他们的论述与王国维“戏曲者，谓以歌舞演故事也”的论断，也是一脉相承的。如果说王国维侧重对古代戏剧的考证、探求，其认识多为纵向的历史研究的话，那么后来的学者、专家，不仅承继了历史研究的成果，而且重视与艺术实践结合。他们的认识概括了至今活跃在舞台上的传统戏曲表演给予人们的深刻印象，也包括了与其它戏剧形式的比较研究。

戏剧表演是台上见的艺术，文学剧本提供的基础，要靠演员在舞台上运用动作和语言来实现、来完成。戏曲表演的形体动作，不是一般生活动作的模仿和提炼，而是舞蹈化了的动作。所谓舞蹈化的动作，也就是节奏规范了的动作，节奏具有音乐性，因此舞蹈化的动作实际上是一种律动，是动作与音乐的结合。先看做工，它包括身段、表情两个方面。从身段看，整冠、捋髯，整鬓、提鞋，行船，趟马，坐轿，过桥，上楼、下楼，开门、关门，以及武将出征前整理盔甲的起霸等，无一不是节奏规范了的舞蹈化动作；从表情看，各个行当对喜、怒、哀、乐、惊、恐、思等情感的表现、在眼神、面部动作以及相应的身段配合上也无一不是有节奏的律动。再看武工，从武打的套数，对阵的排场，以及特技的运用，也同样是源于生活，借助于武术，杂技等的中介而舞蹈化了的动作。所以戏曲的做、打表现手段，是动作的舞蹈化，统属于“歌舞演故事”的“舞”的部分。而且，舞蹈动作由于节奏规范而形成的程式性，也带到戏曲表演的做、打中来，

使戏曲表演动作与生活动作的原型拉开了距离，也成为技巧性、技术性颇强的程式，并相对固定下来，成为具有形式美的表情、身段与武打，有了独立的审美价值。程式动作，是戏曲的语汇，演员要掌握它，并把它做为创造角色的手段，去完成人物形象的塑造。这就是运用程式手段，即舞蹈化的动作去完成戏剧化的任务了。也可以说是以形传神，表现人物，以达到演故事的目的。

戏曲表演运用的语言，也不仅是一般生活语言的模拟和凝炼，而且是音乐化了的语言。所谓音乐化了的语言，就是诗，不是案头的诗，而是歌唱的诗，是语言与音乐的结合。把诗句所凝聚的涵义借助于歌唱而得以尽情的抒发，音乐表达人类情感的功能得到充分的发挥。歌唱有抒情曲、有叙事歌，然而做为戏曲表现手段的唱，也随着刻划人物性格的需要而戏剧化了，与一般的抒情歌曲和叙事歌曲有着功能上的区别。所以戏曲的唱，是“以歌舞演故事”的“歌”的一部分。戏曲语言的构成还有念白，它也是富有音乐性的，梅兰芳在《谈谈京剧的艺术》一文中说念白也是“有韵律、有节奏的，与其说它类似朗诵，不如说它接近歌唱”，只要留心戏曲舞台演出中念的引子、对子、诗、数板、韵白以及京白（方言白），就会体察到它们各自的韵律、节奏，它们虽然不像唱腔那样旋律起伏、畅达，声情并茂，但是在韵律、节奏的运用上却能发挥其表情达意的功能，所以念白也是音乐化的语言，属于“歌”的部分。

综上所述，可以明确得到这样的认识，即所谓“以歌舞演故事”，这是指的演员综合运用歌（唱、念）、舞（做、打）表现手段创造角色，表演故事。用程式、扮人物演故事的戏曲综合性特点，首先表现在它综合的表现手段与话剧、歌剧、舞剧、哑剧

等戏剧形式所综合的表现手段有所不同。当然，我国戏曲种类很多，它们的历史长短、形态的大小、占有表现手段的多寡等都不一样，但却都具有综合歌、舞手段演故事的特点。

戏曲之所以成为以歌舞演故事的戏剧形式，并非表现手段的简单组合，而是如欧阳予倩所指出的它是“在歌舞发展到相当高度的基础上形成的。”所以歌、舞手段的运用是承继歌舞艺术而来的。歌舞，本身就是一种综合艺术，也是一种舞台表演艺术。古时歌舞称为“乐”，“歌者，乐之声也”，“舞者，乐之容也”，“声、容融合而为之乐”（《乐府杂录》）。歌唱和舞蹈两者都离不开音乐，当它们融合为“乐”，就更离不开音乐。音乐是使之融合为歌舞艺术的溶剂，起着绝对不能缺少的纽带作用。如果没有音乐也就没有歌舞艺术了。既然戏曲是在歌舞高度发展的基础上产生出来的，那么音乐在戏曲这一以歌舞演故事的综合艺术中所占的地位，所发挥的作用，又是什么呢？这就需要从音乐与戏曲表演的关系入手探讨、说明。

梅兰芳是世界闻名的中国戏剧表演体系的杰出代表、京剧表演艺术家，他曾在《谈谈京剧艺术》一篇讲话里，说过这样一段话：

我所表演的京剧是一种古典歌舞剧，由于它是歌舞构成的，所以一切动作和念白，都跟音乐的节奏紧密地结合着，形成它自己的一种规律，在这种规律中表现的东西，就成为京剧特有的形式。

这话，是他从四十多年的京剧艺术创作实践中总结出来的，也是他经历了把京剧艺术介绍到国外，同时又研究、借鉴了外国戏剧以后讲的从形式特征和规律性概括的理论。他说的是京剧，京剧

实为清末集中国传统戏曲艺术之大成而形成的全国性的有代表性的戏曲剧种。它最早受到迷信西方戏剧的民族虚无主义论调的攻击与否定，也最先被国外戏剧家所目睹，所赞颂，视为值得效法的精品。梅兰芳还是主张戏曲改良和戏曲改革的戏剧家、艺术家，不断进行内容与形式革新的试验，以此寄托着继承和发展民族戏曲文化的宿愿。所以梅兰芳对京剧所说的话，不仅在京剧本本身，也体现了对戏曲艺术的认识。他在指出京剧是由“歌舞构成”这一总的形式特征之后，强调“一切动作和念白，都跟音乐的节奏紧密地结合着”，这就说明了做、打、念这些戏曲表演的表现手段与音乐的关系在于节奏，戏曲表演的节奏性，就是动作、念白的音乐化。两者的关系就是这样。这段话里，没有明确提及戏曲表演中歌唱这一表现手段，并非疏漏，因为“歌舞构成”就包涵了这个意思，“唱”之为音乐是人所共知的事。他着重强调、突出的是音乐节奏与动作、念白的关系、因为这是容易被不知戏曲表演底蕴的人所忽视的部分，而且冠以“一切”这个词汇，说明绝非个别，或者可以例外的。

他把戏曲表演与音乐的节奏关系，认做为“一种规律”。规律，是事物发展客观存在的法则，人们必须遵循它而不能违背它。戏曲演员要遵循这一规律来运用表现手段，方才“成为京剧特有的形式”，也才是戏曲形式。这样说明了音乐在综合表现手段以构成戏曲形式中担当的任务，和起的作用。这就是综合的任务和纽带的作用。

不妨再从梅兰芳谈打击乐作用的话里体会一下，因为音乐的节奏功能，在戏曲艺术里主要是由打击乐来完成的。他说：“它的作用，是能够加强表演和动作的夸张性，引导观众的注意力集

中到演员的表情动作上去，特别是鼓，它控制着舞台上所有演员的活动。”这段话的前两个分句，说的是打击乐打出的锣鼓节奏，对演员演戏和对观众看戏所起的作用。所谓“加强表情和动作的夸张性”，实际是用节奏强化了演员表情动作所表达的人物的感情和情绪，力度的加强使感情更加外化，更具有感染力，更能够传神。而同时外在的表情、身段更加鲜明，更具有形式美，更能够立形，取得形神兼备的效果。所谓“引导观众的注意力集中到演员的表情动作上去”，实际是用节奏去调动观众来领略演员感情外化最强烈的瞬间，以触动他们的情绪和思绪，去欣赏以形传神的美。打击乐的锣鼓节奏，是打演员的，也是打观众的，把演戏与看戏打在一起去完成艺术创造。这里不能不承认，音乐的节奏在完成戏曲演出时，有种控制台上、台下的奇妙的作用。当然，最主要的作用，还是梅兰芳强调的“特别是鼓，它控制着舞台上所有演员的活动。”“每一个演员本身的表演，和别人的表演，都需要在音乐节奏的控制下，有机的血肉不能分离的配合起来。”只有这样，才能完成一个完整的舞台演出。鼓之所以特别重要，因为它掌握节奏，指挥其它打击乐器，由开场到煞尾，贯串始终，起着统领全局的作用。戏曲演员唱、做、念、打的起止、转折、快慢、顿挫与音乐节奏的关系，全靠演员与鼓师之间的暗示、默契，取得协调一致，达到和谐完美的效果，这对表演人物、表达戏情是至关重要的。戏曲做为一种戏剧形式，与其它戏剧种类相比较，音乐节奏综合各种表现手段而构成其形式的完整性，正是它独有的特点。其它戏剧种类，各自综合的音乐因素也是不相同的。就以西洋歌剧来看，作曲家所写的歌剧音乐，使抒情、叙事的功能达到相当完美的高度，然而表情、动作与音乐的节奏的结

合，却是不及戏曲的。再以中国歌剧来看，采用西洋歌剧由作曲家创作音乐的办法，创作中也吸收民族戏曲的音乐，然而表情、动作更接近于写实性的话剧，而不具有戏曲表演与音乐节奏密切结合的特点。这里，从比较中看区别，以见音乐节奏在戏曲中的纽带作用，以见其独有的特点，绝没有评论戏剧种类优劣的意思。

控制戏曲舞台演出的音乐节奏，是被综合到戏曲艺术中的音乐因素，本身也是一种表现手段。它不是游离于戏剧表演而存在的，而是服从于人物性格、戏剧冲突、故事情节的需要的，所以它是戏剧化了的音乐，或者说戏剧化了的音乐手段。因此，戏曲中音乐的节奏是依存于戏剧节奏的。戏剧节奏借助于它而得到表现，使内在的性格冲突、感情变化所生发的戏剧节奏转化为外在的音乐的节奏，反转过来，用外在的音乐节奏控制舞台上演员的表演，把各种表现手段结集在一起，综合表现内在的戏剧节奏，以艺术形象构成完整的舞台演出。因此，戏曲所采用的音乐节奏，也是规范成为程式的。戏曲演出展现在观众面前的这一完整的舞台演出，既是一个具体剧目，也是戏曲形式的体现。为什么这样说呢？因为形式从来是具体的存在，而不是抽象的概念，戏曲剧目立在舞台上就是戏曲形式的实体，人们从来是从具体的剧目来识别戏剧形式的。这就是戏曲综合性的又一特征。

从表现手段及其综合为戏剧形式，都说明音乐成份在戏曲艺术中所据有的重要地位和作用。如果要问为什么音乐在戏曲艺术中如此重要，那就不妨重复梅兰芳的一句话：“由于它是歌舞构成的”一种戏剧形式。

正因为如此，才带来戏曲各种表现手段的程式性。程式，是

生活语言、动作的音乐化、舞蹈化，具有高度的技术性、概括性，及相对的独立性，所以戏曲演出实际上是一种程式的组合，在用程式表现故事、演人物的过程中，处理好体验与表现、形与神、技与艺、虚与实、时间与空间的辩证关系。这样，才能发扬戏曲艺术的美学原则和现实主义传统，而不至于陷入自然主义或形式主义的偏颇。

对戏曲基本特征的理解与把握，是探索戏曲起源、形成的钥匙。

戏 曲 起 源

古代歌舞 古代歌舞孕育着戏曲表演的因素，戏曲的起源可以追溯至原始社会的歌舞。

原始社会生产力很低，还没有产生剥削和阶级，人们依血缘关系组成氏族公社，推选出氏族酋长，由酋长率领大家共同进行艰苦的劳动生产，共同维护氏族的安全，一起生活。原始歌舞，是原始社会氏族公社的人们在劳动生活中创造的，是自己生产、生活的反映，是全民性的活动。虽然也有着崇拜天神、图腾、祖先的原始宗教的仪式性，但是，目的是为了生产和生活。原始歌舞的状况，今天只能从考古发掘的资料和后人记载的古代传说中去了解。

在狩猎生活中产生了“拟兽舞”，如《尚书·舜典》说的“击石拊石，百兽率舞”，就是说的猎人们披着兽皮装成野兽的样子，模拟出野兽的动作在舞蹈，同时还有人手里拿着石头撞击石头，伴奏着舞蹈，敲出节奏相和。又如《吕氏春秋·古乐篇》说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置