

戏曲史志 论集

——
余从
著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

| 前海戏曲研究丛书 |

戏曲史志论集

余 从 著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲史志论集/余从著. —北京:

文化艺术出版社, 2013.9

(前海戏曲研究丛书)

ISBN 978-7-5039-5670-6

I. ①戏… II. ①余… III. ①戏曲史—中国—文集

IV. ①J809.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第214929号

戏曲史志论集

著 者 余 从

责任编辑 帅 克

装帧设计 姚雪媛

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)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2014年1月第1版

印 次 2014年1月第1次印刷

开 本 710毫米×1000毫米 1/16

印 张 26.5

字 数 400千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5670-6

定 价 48.00 元

总 序

郭汉城

“前海戏曲研究丛书”（以下简称“丛书”）即将付印，编委会要我写一篇短序，扼要地说明几个问题，帮助读者对编辑这套丛书的了解。

—

“丛书”的编辑，与中国艺术研究院设立“中华艺文奖”有关。2011年12月19日，首届中华艺文奖颁奖大会举行，我是23名获奖者之一。考虑如何使用这笔奖金的时候，就想到编辑这套“丛书”。当时想到的理由有两个：其一，我从20世纪50年代调到中国戏曲研究院，从事戏曲研究工作，经过种种曲折过程，始终没有离开这个学术群体。这个学术群体是以张庚同志为中心，戏曲艺术各个部门的一批史、论专家学者为基础的。我在这个群体中做了一些工作，就其主要成就而言，如《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》等，都是集体攻关的成果。还有一些大型学术著作，如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷（戏曲部分）、《中国戏曲志》，更凝聚着全国广大戏曲专家、学者的心血。所以中华艺文奖对我的奖励也包含着奖励我们这个学术群体的意义。把奖金用在编辑这套“丛

书”上，是最恰当不过的了。其二，当前戏曲仍处在“危机”之中，形势相当严峻。克服危机最根本的办法，在于增强戏曲本身内在机制的活力，发展戏曲在文艺生态环境中的竞争优势，以取得在新时代生存、发展的权利。但要完成这个任务，必须认真总结经验，深化戏曲改革，长期地耐心做许许多多工作。“丛书”是密切结合戏曲改革运动的产物，其中涉及很多情况、很多问题，主要是如何正确贯彻、落实“二为”方向、“双百”方针以及“推陈出新”等一系列方针、政策的问题。其中有经验也有教训，经验可以借鉴，教训可以警惕，都是克服戏曲危机、开辟一种新局面所必不可少的。当然，“丛书”规模有限，如果全国各地都来做这件工作，就有更大的整体性、实践性、科学性。

没有想到，我的这些简单想法，得到了各方热烈的反响。首先，中国艺术研究院王文章院长十分重视这部书的价值。对编辑方针、组织机构等作了细致、热情的指导，并给予了人力、物力、经费的援助。领导的态度大大提高了我的信心和力量！中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏曲学会的领导也积极支持，主动提出承担“丛书”的编辑任务；文化艺术出版社承诺投入最优秀的、懂专业的编辑力量，保证“丛书”的出版质量。更使人感动的是“丛书”的作者们，都是九十、八十，最小也是七十以上年龄段的人了，他（她）们不惮老、不辞累、不怕苦，全心全意投入繁重的工作。有的作者本人已经不在，由家属、同事、亲友代替完成编辑工作。一句话，建设社会主义文化强国、实现中华民族复兴的伟大梦想，鼓舞着每一个人。

二

以“前海戏曲研究丛书”为书名，专业性质很清楚，但前面冠以“前海”二字，则含义模糊，颇费猜测，特别容易与社会上、戏曲界很有争议的“前海学派”相混淆，需要做一点说明。

在长长的六十多年中，随着国家形势的发展和时间的推移，戏曲研究的任务及研究集体的领导、研究人员的构成、研究机构所在地区等也是不断变换的，大致可以“文革”划线，分为前后两个阶段：“文革”前的中国戏曲研究院阶段为第一阶段；“文革”后的中国艺术研究院戏曲研究所阶段为第二阶段。“丛书”所辑入的著作，就出版时间来说，大体是第二阶段的最多；但就撰写的时间来说，大多是开始于第一阶段，定稿、出版于第二阶段。这种出版时间与撰写阶段不一致的复杂情况，若以阶段标志书名，都有偏颇，都不贴切。再三考虑的结果，还是采用第二阶段当时所在地——北京什刹海的前海比较合适，含义虽然模糊，却有更大的历史包容性，而且地名与书名结合，叫起来顺口，也符合习惯。还有一个实际原因，我们的出版经费不多，编辑力量有限，以地名作书名，也是编选范围的一种限制。

关于“前海学派”的争论，首先涉及一个对“学派”的认识问题。一个学派不是一个组织实体，也不是一种学术价值标准，其实质是共同的学术思想、学术追求、某种社会群体意识在理论上的反映。每当社会发生重大变革，引起人们思想上种种变化，也是各种学派及其争鸣最活跃的时代。我国历史上出现过的几次重要的学术争鸣，影响很大，推动了学术思想的发展，促进了社会的进步，是一种合乎人类认识发展规律、推动各民族文化发展的前进动力。一百多年来的戏曲改良、戏曲改革，同样始终伴随着由社会变革引起的各种各样的学术争鸣。所以今天我们应该为它创造一种宽松自由的环境，让各种不同的学术观点都发表出来，逐渐形成一个“百家争鸣”的局面。我们的戏曲改革一开始就制定了“双百”方针，可惜没有贯彻；“改革开放”以后有了很多改进，今天已经到了借建设社会主义文化强国的“东风”，实现“百家争鸣、百花齐放”方针的时候了。

三

依据以上的分析来衡量所谓的“前海学派”，我认为它已具备了成为一个学派的学术条件和特点，今后将在持续研究和百家争鸣中得到进一步发展、成熟。这个判断是否得当，可以讨论。回顾我们这个学术群体，经过长长的六十多年的时间，曲曲折折的道路，之所以能够取得不少学术成就，对戏曲改革做出了贡献，在社会上、学术界产生了一定的影响，其缘由概括起来有以下四个方面：

1. 以马克思主义为指导，力求运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，来研究戏曲的历史、戏曲的现状。从时代与戏曲、内容与形式的交互作用的关系中，从戏曲这种程式积累型艺术与继承、变革的特殊形态的关系中，探求戏曲艺术发展的规律。而在各种关系中，人民群众始终处于积极、主导的地位，是关系中最重要、最密切的关系，规律中最大的规律。运用这种观点，就把研究置于科学的基础之上。虽然因为我们马克思主义理论水平不高，现实研究条件有限，未能系统、缜密、细致、深入地贯穿在各个方面，运用于各种问题的研究，但由于我们自觉坚持马克思主义的立场、观点、方法，从而能够在某些方面突破前人的研究水平，提出一些新的看法、新的做法，符合戏曲在当代发展的需要。这较为明显地体现在《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》和一些文章上面。

2. 理论密切联系实际。从大的方面讲，联系国家的命运、民族的尊严，使学术群体有远大的眼光、崇高的抱负、实事求是的精神和经受挫折的勇气；从具体方面讲，我们这个学术群体与“坐在书斋中研究”不同，经常参加各种学术研讨、观摩汇演、调查研究等活动。“开门研究”沟通了与地方的联系，有助于了解戏曲改革的整体面貌和存在的问题、群众的要求，这就提高了研究的实践性、针对性、群众性，尤其是能够在工作出现问题、偏差的时候，及时提出改进的意见、建议，这对于处在矛盾复杂、变化激烈的运动中的“戏改”是十分必要的。但中国戏曲剧种

繁多、流布广泛，活动方式多样，地区的历史、文化、群众审美情趣各异，从这个角度看，联系的广泛、深入地程度，就显得不够了。

3. 发扬学术民主，尊重不同的学术观点，不搞“一言堂”，不搞“领导说了算”，充分发挥研究人员自由、自主的研究精神。这种学术民主作风，更显著地体现在集体攻关的大型著作上。我们这个学术群体的专家、学者来自五湖四海，业务范围相距甚远，工作阅历、研究水平各有长短，学术观点也自难一致。这种情况对集体编撰很不利，不克服这个弱点，工作就难以进行；即使勉强完成任务，也难保证一定的质量。要解决这个问题，只有大力发扬学术民主，没有别的路可走。学术问题必须学术解决，是一条颠扑不破的真理。我们在编写过程中，广泛开展学术争论，充分调动每个人的积极性、主动性、创造性，通过反复争论，求得认识上的一致。为了扩大学术民主，还邀请地方上的研究人员来作报告、讲经验、谈认识，以开阔我们的眼界，弥补我们的不足。经过种种艰苦的努力，才完成了任务，保证了一定的质量。正如戏曲界有的同志所说：“长时间在戏曲理论界具有主导地位，是与这个学术群体的学术民主作风分不开的。”

4. 重视学习，不断提高队伍的素质。学习丰富的戏曲遗产，学习先进的理论，学习前辈专家、学者的研究成果，学习戏曲改革中创造的新鲜经验，使我们这个学术群体不断充实、不断提高，与时俱进。对于已经取得的研究成果，也采取客观分析的态度，既不妄自菲薄，也不骄狂失态。我们欢迎社会上的批评，认真听取，安排力量搜集、整理，准备将来修改参考。张庚同志常常提醒、告诫我们：“我们是边工作边学习”、“运用马克思主义是多么不易啊！”这成为大家的“座右铭”。

以上四个方面，既包括我们的成就，也包括我们的不足。但这些不足的存在，并不妨害它成为一个学派。任何一个学派，在其发展过程中，都有阶段性，都有局限性，都有这样那样的缺点和不足，没有一个十全十美的学派，这是客观世界不断运动、发展反映在认识上的必然，是永

恒的。只有顺应着这种规律，积极开展百家争鸣，才能不断超越阶段性的局限和认识上的不足。

四

在结束这篇短序的时候，我还想提一个设想。当前戏曲工作正处在一个发展的重要关口，一边是建设社会主义文化强国的大好形势，一边是现实存在的种种困难和问题，必须加强戏曲理论指导，深化戏曲改革，进行戏曲基本建设，从而走向戏曲复兴的目标。我们进行这项工作有一个很大的优势，即我们有半个多世纪戏曲改革，乃至一百多年戏曲改良的实践经验可以做参考、借鉴。我们的工作能否取得成功，与有没有这个借鉴有很大的关系。我们编辑“前海戏曲研究丛书”，主要也是为了总结经验。但规模小、力量微，形不成一种气势，如果全国各地的戏曲研究部门都来参加总结，相互参照，相互补充，情况就会大不相同，必将大大推动具有中国特色的社会主义戏剧理论的发展，促进社会主义文化强国梦早日实现。

2013年10月6日

| 目 录 |

戏曲起源形成	1
南曲戏文的产生	47
北曲杂剧的兴衰	58
戏曲声腔	80
戏曲剧种	132
对戏曲声腔剧种的认识	180
昆剧	201
花部戏曲	216
民间小戏	232
京剧史讲稿	248
梅兰芳与编演新戏	291
欧阳予倩与京剧	312
田汉改革戏曲的活动	330
学习少数民族剧种史的心得	348
回顾·期望	353

一代伟业的开拓者·····	361
回顾·历程·····	364
回忆张庚先生主持编纂《中国戏曲志》·····	373
才智从勤奋苦干中来·····	378
《中国近代戏曲史·序言》·····	385
艰辛的耕耘 可喜的收获·····	392
《高腔与川剧音乐·序》·····	397
二人转就是二人转·····	401
戏曲研究的理念与戏曲史观·····	406

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、剧种的形成与发展也是有益的。

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，融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的具体理解有所帮助。

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。”我不认为自己是囿于旧说，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、审视的对象。戏曲如此，其他戏剧剧种也如此。

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，就必经艺术家的二度创作，而且要由演员把自身作为创造人物的材料，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，其他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、制作的映像面对观众，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，绝对不能被其他艺术所取代。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他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。

作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，与其他戏剧剧种有所不同。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，甚至引申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《戏曲考原》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。《拓枝》、《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，使我们更具体地把握戏曲与话剧、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，也包括了与其他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、杂技等中介而舞蹈化动作。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，并把它作为创造角色的手段，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练，而是音乐化了的语言。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地抒发，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，然而作为戏曲表现手段的唱，也随着刻画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”，就是指的演员综合运用歌（唱、念）、舞（做、打）等表现手段创造角色，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