

中国艺术研究院 学术文库

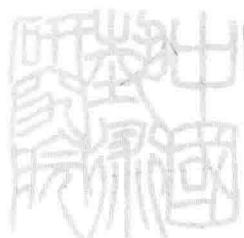
戏曲声腔剧种研究

余从 著

北京时代华文书局

戏曲声腔剧种研究

余从 著



北京时代华文书局

图书在版编目(CIP)数据

戏曲声腔剧种研究 / 余从著. -- 北京: 北京时代华文书局, 2016.1

(中国艺术研究院学术文库 / 王文章主编)

ISBN 978-7-5699-0730-8

I. ①戏… II. ①余… III. ①戏曲—中国—文集 IV. ①J82-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 318181 号

中国艺术研究院学术文库

戏曲声腔剧种研究

著 者 | 余 从

出 版 人 | 田海明 杨红卫

项目统筹 | 余 玲

责任编辑 | 宋 春 丁克霞

装帧设计 | 程 慧

责任印制 | 刘 银

营销推广 | 赵秀彦

出版发行 | 时代出版传媒股份有限公司 <http://www.press-mart.com>

北京时代华文书局 <http://www.bjsdsj.com.cn>

北京市东城区安定门外大街 136 号皇城国际大厦 A 座 8 楼

邮编: 100011 电话: 010-64267120 64267397

印 刷 | 山东临沂新华印刷物流集团 0539-2925888

(如发现印装质量问题, 请与印刷厂联系调换)

开 本 | 710mm×1000mm 1/16

印 张 | 23.5

字 数 | 358 千字

版 次 | 2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月第 1 次印刷

书 号 | ISBN 978-7-5699-0730-8

定 价 | 70.00 元

版权所有, 侵权必究

《中国艺术研究院学术文库》
编辑委员会

主 编 王文章

副主编 王能宪 田黎明 吕品田 贾磊磊

委 员	丁亚平	方 宁	方李莉	牛根富
	王列生	刘 托	刘梦溪	朱乐耕
	孙玉明	吴文科	吴为山	李 一
	李树峰	李胜洪	李心峰	宋宝珍
	欧建平	杨飞云	杨 治	杨 斌
	罗 微	骆芃芃	祝东力	项 阳
	资华筠	莫 言	秦华生	高显莉
	贾志刚	管 峻	(按姓氏笔画排序)	

《中国艺术研究院学术文库》 出版委员会

主 任 田海明

副主任 韩 进 杨红卫

委 员	王训海	余 玲	杨迎会	李 强
	宋 春	陈丽杰	周海燕	赵秀彦
	唐元明	唐 伽	贾兴权	徐敏峰
	黄 轩	曾 丽	(按姓氏笔画排序)	

总 序

王文章

以宏阔的视野和多元的思考方式，通过学术探求，超越当代社会功利，承续传统人文精神，努力寻求新时代的文化价值和精神理想，是文化学者义不容辞的责任。多年以来，中国艺术研究院的学者们，正是以“推陈出新”学术使命的担当为己任，关注文化艺术发展实践，求真求实，尽可能地从揭示不同艺术门类的本体规律出发做深入的研究。正因此，中国艺术研究院学者们的学术成果，才具有了独特的价值。

中国艺术研究院在曲折的发展历程中，经历聚散沉浮，但秉持学术自省、求真求实和理论创新的纯粹学术精神，是其一以贯之的主体性追求。一代又一代的学者扎根中国艺术研究院这片学术沃土，以学术为立身之本，奉献出了《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国古代音乐史稿》、《中国美术史》、《中国舞蹈发展史》、《中国话剧通史》、《中国电影发展史》、《中国建筑艺术史》、《美学概论》等新中国奠基性的艺术史论著作。及至近年来的《中国民间美术全集》、《中国当代电影发展史》、《中国近代戏曲史》、《中国少数民族戏曲剧种发展史》、《中国音乐文物大系》、《中华艺术通史》、《中国先进文化论》、《非物质文化遗产概论》、《西部人文资源研究丛书》等一大批学术专著，都在学界产生了重要影响。近十多年来，中国艺术研究院的学者出版学术专著至少在千种以上，并发表了大量的学术

论文。处于大变革时代的中国艺术研究院的学者们以自己的创造智慧，在时代的发展中，为我国当代的文化建设和学术发展作出了当之无愧的贡献。

为检阅、展示中国艺术研究院学者们研究成果的概貌，我院特编选出版“中国艺术研究院学术文库”丛书。入选作者均为我院在职的副研究员、研究员。虽然他（她）们只是我院包括离退休学者和青年学者在内众多的研究人员中的一部分，也只是每人一本专著或自选集入编，但从整体上看，丛书基本可以从学术精神上体现中国艺术研究院作为一个学术群体的自觉人文追求和学术探索的锐气，也体现了不同学者的独立研究个性和理论品格。他们的研究内容包括戏曲、音乐、美术、舞蹈、话剧、影视、摄影、建筑艺术、红学、艺术设计、非物质文化遗产和文学等，几乎涵盖了文化艺术的所有门类，学者们或以新的观念与方法，对各门类艺术史论作了新的揭示与概括，或着眼现实，从不同的角度表达了对当前文化艺术发展趋向的敏锐观察与深刻洞见。丛书通过对我院近年来学术成果的检阅性、集中性展示，可以强烈感受到我院新时期以来的学术创新和学术探索，并看到我国艺术学理论前沿的许多重要成果，同时也可以代表性地勾勒出新世纪以来我国文化艺术发展及其理论研究的时代轨迹。

中国艺术研究院作为我国唯一的一所集艺术研究、艺术创作、艺术教育为一体的国家级综合性艺术学术机构，始终以学术精进为己任，以推动我国文化艺术和学术繁荣为职责。进入新世纪以来，中国艺术研究院改变了单一的艺术研究体制，逐步形成了艺术研究、艺术创作、艺术教育三足鼎立的发展格局，全院同志共同努力，力求把中国艺术研究院办成国内一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心。在这样的发展格局中，我院的学术研究始终保持着生机勃勃的活力，基础性的艺术史论研究和对策性、实用性研究并行不悖。我们看到，在一大批个人的优秀研究成果不断涌现的同时，我院正陆续出版的“中国艺术学大系”、“中国艺术学博导文库·中国艺术研究院卷”，正在编撰中的“中华文化观念通论”、“昆曲艺术大典”、“中国京剧大典”等一系列集体研究成果，不仅

展现出我院作为国家级艺术研究机构的学术自觉，也充分体现出我院领军国内艺术学地位的应有学术贡献。这套“中国艺术研究院学术文库”和拟编选的本套文库离退休著名学者著述部分，正是我院多年艺术学科建设和学术积累的一个集中性展示。

多年来，中国艺术研究院的几代学者积淀起一种自身的学术传统，那就是勇于理论创新，秉持学术自省和理论联系实际的一以贯之的纯粹学术精神。对此，我们既可以从我院老一辈著名学者如张庚、王朝闻、郭汉城、杨荫浏、冯其庸等先生的学术生涯中深切感受，也可以从我院更多的中青年学者中看到这一点。令人十分欣喜的一个现象是我院的学者们从不固步自封，不断着眼于当代文化艺术发展的新问题，不断及时把握相关艺术领域发现的新史料、新文献，不断吸收借鉴学术演进的新观念、新方法，从而不断推出既带有学术群体共性，又体现学者在不同学术领域和不同研究方向上深度理论开掘的独特性。

在构建艺术研究、艺术创作和艺术教育三足鼎立的发展格局基础上，中国艺术研究院的艺术家们，在中国画、油画、书法、篆刻、雕塑、陶艺、版画及当代艺术的创作和文学创作各个方面，都以体现深厚传统和时代创新的创造性，在广阔的题材领域取得了丰硕的成果，这些成果在反映社会生活的深度和广度及艺术探索的独创性等方面，都站在时代前沿的位置而起到对当代文学艺术创作的引领作用。无疑，我院在文学艺术创作领域的活跃，以及近十多年来在非物质文化遗产保护实践方面的开创性，都为我院的学术研究提供了更鲜活的对象和更开阔的视域。而在我院的艺术教育方面，作为被国务院学位委员会批准的全国首家艺术学一级学科单位，十多年来艺术教育长足发展，各专业在校学生已达近千人。教学不仅注重传授知识，注重培养学生认识问题和解决问题的能力，同时更注重治学境界的养成及人文和思想道德的涵养。研究生院教学相长的良好气氛，也进一步促进了我院学术研究思想的活跃。艺术创作、艺术教育与学术研究并行，三者在交融中互为促进，不断向新的高度登攀。

在新的发展时期，中国艺术研究院将不断完善发展的思路和目标，继续

培养和汇聚中国一流的学者、艺术家队伍，不断深化改革，实施无漏洞管理和效益管理，努力做到全面协调可持续发展，坚持以人为本，坚持知识创新、学术创新和理论创新，尊重学者、艺术家的学术创新、艺术创新精神，充分调动、发挥他们的聪明才智，在艺术研究领域拿出更多科学的、具有独创性的、充满鲜活生命力和深刻概括力的研究成果；在艺术创作领域推出更多具有思想震撼力和艺术感染力、具有时代标志性和代表性的精品力作；同时，培养更多德才兼备的优秀青年人才，真正把中国艺术研究院办成全国一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心，为中华民族伟大复兴的中国梦的实现和促进我国艺术与学术的发展作出新的贡献。

2014年8月26日

目 录

- 戏曲起源形成 / 1
- 南曲戏文的产生 / 48
- 北曲杂剧的兴衰 / 59
- 戏曲声腔 / 82
- 戏曲剧种 / 136
- 对戏曲声腔剧种的认识 / 184
- 昆 剧 / 206
- 花部戏曲 / 222
- 民间小戏 / 239
- 京剧史略 / 256
- 少数民族剧种的发展规律 / 300
- 梅兰芳与编演新戏 / 305
- 欧阳予倩与京剧 / 327
- 田汉改革戏曲的活动 / 346
- 后 记 / 364

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《宋元戏曲史》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。

一 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、制作的影像面对观众，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，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。把诗句所凝聚的含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”，指的就是演员综合运用歌（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，以此寄托继承和发展民族戏曲文化的夙愿。所以梅兰芳对京剧所说的话，不仅在京剧本身，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