

# 中国戏曲 通论

张庚 郭汉城 主编



(下)

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

| 前海戏曲研究丛书 |

# 中国戏曲通论

(下)

张 庚 郭汉城 主编

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲通论/张庚,郭汉城主编. —北京:  
文化艺术出版社, 2013.12  
(前海戏曲研究丛书)  
ISBN 978-7-5039-5727-7  
I. ①中… II. ①张… ②郭… III. ①戏曲—艺术—中国 IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第268310号

## 中国戏曲通论(上下)

主 编 张 庚 郭汉城  
责任编辑 沈 梅 毛 忠  
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.whyscbs.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4月第1版  
印 次 2014年4月第1次印刷  
开 本 710毫米×1000毫米 1/16  
印 张 38.75  
字 数 560千字  
书 号 ISBN 978-7-5039-5727-7  
定 价 68.00 元(全二册)

---

版权所有,侵权必究。如有印装错误,随时调换。

## | 目 录 |

前 言	1
第一章 中国戏曲与中国社会	1
第一节 自成体系的中国戏曲	3
第二节 戏曲生存与延续的社会条件	16
第三节 戏曲的全国化	25
第四节 戏曲的现代化	31
第二章 中国戏曲的人民性	45
第一节 人民性的涵义及性质	47
第二节 古代戏曲的人民性	59
第三节 有关传统剧目人民性的几个问题	75
第四节 当代戏曲的人民性	97
第三章 戏曲的艺术形式	109
第一节 诗、乐、舞的综合与戏曲形式的形成	112

第二节	戏曲形式的节奏性 .....	129
第三节	戏曲形式的虚拟性 .....	136
第四节	戏曲形式的程式性 .....	145
<b>第四章</b>	<b>戏曲的艺术方法</b> .....	<b>157</b>
第一节	不同的舞台形象创造方法 .....	159
第二节	戏曲意象的创造规律 .....	171
第三节	戏曲艺术方法的实质 .....	192
<b>第五章</b>	<b>戏曲文学</b> .....	<b>207</b>
第一节	剧诗 .....	210
第二节	戏曲的人物塑造 .....	217
第三节	戏曲的情节结构 .....	231
第四节	戏曲的冲突 .....	241
第五节	戏曲的体裁 .....	249
第六节	戏曲的语言 .....	266
<b>第六章</b>	<b>戏曲音乐</b> .....	<b>277</b>
第一节	戏曲音乐的特征 .....	279
第二节	戏曲音乐的构成 .....	301
第三节	戏曲音乐的体现手段 .....	323
<b>第七章</b>	<b>戏曲表演</b> .....	<b>341</b>
第一节	独具品格的表演艺术 .....	343
第二节	表演程式 .....	356
第三节	脚色行当 .....	369
第四节	塑造舞台形象的美学追求 .....	377

第五节 戏曲的舞台体验 .....	393
<b>第八章 戏曲舞台美术</b> .....	403
第一节 人物造型 .....	405
第二节 景物造型 .....	423
<b>第九章 戏曲导演</b> .....	449
第一节 戏曲导演的历史传统 .....	452
第二节 戏曲导演的职能 .....	460
第三节 戏曲导演的构思活动 .....	473
第四节 戏曲导演的专业手段 .....	486
第五节 戏曲导演的观众意识 .....	496
<b>第十章 戏曲与观众</b> .....	503
第一节 娱乐与教育 .....	505
第二节 距离与共鸣 .....	513
第三节 欣赏与创造 .....	530
第四节 适应与引导 .....	541
<b>第十一章 戏曲的推陈出新</b> .....	557
第一节 中国戏曲改革的道路 .....	559
第二节 戏曲革新的历史回顾 .....	570
第三节 推陈出新的未来探索 .....	584
<b>后 记</b> .....	599

第七章

戏曲表演







## 第一节 独具品格的表演艺术

### 一 一种独特的歌舞表演

戏曲表演是一种独特的歌舞表演。这种独特性，正是戏曲表演的价值所在。独特在哪里呢？

第一，多种艺术手段的有机综合。传统的说法，把戏曲表演的艺术手段归纳为唱、念、做、打四个字，这是一种贴切的概括，把戏曲表演各种艺术手段的形态和性质都包括在内了。唱是歌唱。在戏曲中，完全不用歌唱的剧目是极少的，这是戏曲表演中最鲜明、最直接的音乐因素。念即念白。戏曲的念白不是生活语言，而是运用音乐手法处理过的舞台语言，富于音乐性和节奏感。做指做功，泛指各种节奏化、舞蹈化的表演动作，包括各种神情、意态、身段、工架，以及成套的独舞和群舞，乃至运用翎子、甩发、帽翅、水袖等物质材料创造的特技，等等。打，是武艺、竞技和战斗场面的艺术表现，是武术和杂技的舞蹈化。因此在戏曲表演中，唱、念属于音乐范畴，做、打属于舞蹈范畴。在各种艺术手段之间，唱、念以其音调和旋律，做、打以其动律和造型，以节奏作为共同的

支点，相互渗透、相互融合而又相互制约，构成一种多元素、多功能、有机综合的歌舞表演形式。这种歌舞表演，由于是在发挥各种艺术手段的独特功能基础上的有机综合，所以又能在统一的整体中发挥某种艺术手段的特长。根据不同戏剧内容的要求，唱、念、做、打既可以综合运用，全面发挥，也可以有所侧重，相对独立。尽管形态、风格多样，但其总体精神，仍是歌舞表演。有的同志把戏曲表演的艺术手段归纳成唱、念、做、打、舞五个方面，似乎还有一种非舞蹈性的做功和武打独立于“舞”字之外，这就容易把戏曲歌舞表演的形态和性质搞模糊了。

戏曲表演的这一特点，如果同话剧表演相对照，也许可以看得更清楚些。话剧主要是语言和动作的艺术。话剧表演也很讲究形体动作的表现力，不过比较起来，还是以语言的表现力更为见长。近年来，我国话剧为丰富舞台语汇寻找各种新的途径，一方面从外来艺术中吸取营养，同时把眼光扩展到传统戏曲的表现手法，吸收音乐、歌唱、朗诵、舞蹈、体操、武术、格斗等多种艺术和技术手段，形成一种包容“唱、念、做、打”在内的新型的演出形式，创作了一批令人瞩目的探索性演出。不过如果仔细观察，就不难看出：上述各种艺术和技术手段的吸收运用，有时是为了烘托或渲染某种情绪气氛，有时是为了表现某种特定情境，有时则用来表达创作者的某种意念。总之，主要是作为一种局部的、辅助的手段，并不用作直接刻画人物的材料，更毋须考虑各种艺术手段之间的有机融合。因而尽管吸收的范围很广，但并未改变话剧自己的基本审美特征，这同戏曲的唱、念、做、打有机综合的歌舞表演还有着性质上的区别。

第二，戏曲这种综合性的歌舞表演，并不是单纯的声乐和舞蹈表演，而是戏剧性的歌舞表演。所谓戏剧性，主要不外乎两点：一是刻画人物，二是表现戏剧冲突，戏曲中的唱、念、做、打，无一不是刻画人物性格和表现戏剧冲突的手段。一出《三岔口》，唱得不多，念白也很少，主要场子看来只是舞蹈化的武打同打击乐的巧妙结合，却刻画了任堂惠和刘利华这一庄一谐两个不同性格的人物，还表现了一场基于误会而发生的喜剧冲突；而在那摸黑厮打中，由于强弱胜负的对比和不断转化所透露出来的幽默诙谐的情趣，又能使人忍俊不禁，发

出由衷的笑声。可见，在戏曲中，歌舞因素同戏剧性因素是紧密结合的，去掉了歌舞，也就取消了戏曲表演自身。

第三，这种戏剧性的歌舞表演，又是程式化的。戏曲演员在运用歌舞手段创造角色的时候，一般地不是采取从生活中直接提炼形象的做法，而是在前人创造的曲调和舞蹈动作的基础上进行改造和革新，赋予传统曲调和动作以新的面貌，来适应刻画人物的需要。经过历史的积累，已经形成一套套技术格式，诸如唱腔曲调中的各种曲牌和板式，个人表演中的起霸、趟马、走边，以及各种翎子功、髯口功、水袖功等，龙套调度中的站门、挖门、一条边、二龙出水、倒卷帘等，武打中的快枪、夺刀、四股档、八股档等等，都是这样的技术格式，也就是人们习称的“程式”。关于表演程式，我们在后面还要细谈，这里要说的是：程式是由歌舞表演的特性所决定的，它是在歌舞表演的发展过程中形成的一种艺术和技术规范。没有这种程式的规范和约束，戏曲的各种艺术手段就难于做到有机的融合。因此在戏曲表演中，一切生活的自然形态和任何一种表演因素，如果不使之融入程式的系统，就不能统一于自己的舞台艺术风格。从这个意义上说，没有程式，就没有戏曲的表演艺术。

第四，戏曲的歌舞表演，不但要刻画人物性格，表现戏剧冲突，而且在多数场合下，还要同时表现舞台的空间特征和时间流程。同有些写实主义的戏剧演出不同，戏曲不要求掩盖舞台的假定性，而是公开承认舞台的假定性，并且充分利用这种假定性，依靠演员用虚拟的手法描摹客观景物的形象，同时又在这种创造中观照自己，形成一种情景交融的自我感觉，把人物的主观情感同客观环境糅为一体。这种时空意识同虚拟手法的结合，不但充分发挥了舞台的空间表现力，而且使写景与写情、写人在行动中同步完成，从而表现出特定环境中活动着的人的精神面貌。

由此也在舞台演出的结构上形成了一种独特的分场体制。这种分场体制的特点是：第一，舞台环境的确定以人物的活动为依归，人物的上下场是戏剧环境变换和剧情发展的枢纽；第二，在同一场中，通过人物的活动，可以从一个环境转入另一个环境。因此，它既流动灵活，又相对固定；既连续不断，又相对间隔，

在一个不用实景的舞台上创造出独特的意境，对生活作出广阔的形象概括。正如梅兰芳所说：“把无限的空间都溶化在演员的表演里面。”

根据以上分析，我们可以认为：戏曲表演，是一种戏剧化、程式化、唱念做打有机综合的歌舞表演。这是戏曲表演的根本特征。戏曲的表演艺术，就是运用这种独特的歌舞表演塑造舞台形象的艺术。戏曲表演正是以自己的独特面貌，获得了其他表演艺术无法替代的存在价值。

## 二 歌舞性与戏剧性的矛盾统一

戏曲史家认为：戏曲的表演艺术有三个源头，即滑稽表演、歌舞和说唱。如果算上武术和杂技，那就是四个源头了。这些不同的技艺在进入戏曲表演的领域以前，都是独立的艺术和技术品种，各有自己的特点和长处，并且都已达到了相当的水平。在后来的历史发展中，这些技艺大体有两个流向，一个是按照各自的个性向着更高的峰巅攀登，成为更高级、更多样的独立品种，说唱、相声、舞蹈、武术、杂技等等，至今仍保持着旺盛的生命力，活跃在人民群众的文化生活中。另一个流向就是同能够表现戏剧情节的诗艺相结合，各种技艺同时向着艺术的深层进行融合和渗透而达到新的综合，从而在全新的意义上形成一种包容唱、念、做、打在内的独具品格的歌舞表演。从独立存在的诸般技艺转化为综合性的歌舞表演，必须解决这两个问题：一是要使不同的技艺互相融合，在艺术上达到和谐统一；二是要改变各种技艺原来的属性，以适应刻画人物性格和表现戏剧情节的需要，赋之以戏剧性的素质。这是一个从简单到复杂的融合过程，其中贯穿着三条重要的脉络，即歌舞化、戏剧化和节奏化。

**歌舞化** 滑稽表演、歌舞、说唱、武术或杂技，作为独立的艺术或技术品种，它们本身都是和谐的，统一的，但放在一起，却是不和谐、不统一的。而艺术美的要素之一是和谐，刘勰说：“异音相从，谓之和。”<sup>①</sup>一位外国理论家也

①（南北朝）刘勰：《文心雕龙·声律》。

说：“和谐是杂多的统一，不协调因素的协调。”<sup>①</sup>如何使“异音”达到相从，杂多达到统一，用来表现完整的艺术形象和完整的戏剧情节，不能没有一定的手法。把听觉形象音乐化，视觉形象舞蹈化，就是戏曲使多种技艺达到和谐统一所采用的手法。

中国戏曲是诗的戏剧。戏曲源出于诗并始终没有改变其诗的素质，不能不带有它的母体所赋予的同样特色。因此，如果说戏曲的文学剧本是诗，戏曲表演艺术的核心就是音乐。具体说来，戏曲表演是以音乐为核心来组织自己的艺术语言的。从戏曲发展的历史上看，一个剧种的兴起，首先表现为一种声腔的兴起。从表演艺术本身看，唱、念、做、打，唱居于首位。戏曲的导演和演员都有这样的体会：戏曲导演排戏，如果对唱腔和音乐的总体设计心中无数，就难于产生合乎戏曲舞台要求的艺术构思并组织起全剧的舞台行动。哪怕是一个人物的出场，找不准合式的锣鼓点子，也不易引导演员产生正确的自我感觉和准确的舞台动作。同样，戏曲演员创造角色，如果不首先掌握一个戏的唱腔和音乐，也很难掌握角色的内心节奏并设计出相应的身段。所有这些，都说明音乐，尤其是歌唱在戏曲表演中的主导地位。由于有歌，念白就不能保持生活语言的自然音调，而必须使之音乐化，才能同歌唱取得协调。它要求“调声协律”，“音调铿锵”，讲究字音的美感，音韵的和谐，强调语言音调的韵律和语言节奏的回环跌宕，以突出语言的音乐美。《梨园原》说：“白病数字”，要区别“长、短、高、低语，官、私、紧、慢言”<sup>②</sup>，反对数字般的直念，要求念出语言音调的长短、高低和节奏的快慢来。李渔则认为上场诗、定场白和长篇叙事等念白，“定宜高低相错，缓急得宜”，反对“一片高声”或“一派细语”的“水平调”<sup>③</sup>。这都是说，戏曲的念白虽不是唱，却要使语言的音乐美得到充分的发挥。根据语言同音乐

① 尼考玛赫《数学》中引斐安的话，朱光潜译，见《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第204页。

② （清）黄幡绰等著：《梨园原》，《中国古典戏曲论著集成》（九），中国戏剧出版社1980年版，第22页。

③ （清）李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》，（七），中国戏剧出版社1980年版，第106页。

结合的不同程度，戏曲的念白大致可分为四种形式，即散白、韵白、韵律性吟诵和节奏性吟诵。散白是散文化的念白，不同的剧种各以自己流行地区的方言语音为基础，所以也可叫作方言白，例如昆曲的苏白，京剧的京白等。这种念白比较接近生活语言，但在音调和节奏上都已有所美化和夸张。由于各地方言的语音和语调不同，又表现出了各自的风格特色。相对于散白，韵白是韵律化的念白，它更强调节奏的抑扬顿挫，在音调中也已渗入了旋律的因素，因而比散白更富于韵律美，同生活语言的距离也较远。韵律性吟诵包括引子、诗和叫板等，这种念白已经把语言的音调和节奏在一定程度上转化为音乐的旋律和节奏，因此可以看作是介乎唱、念之间的中间形式，比起韵白来，音乐加工的程度要更高一些。相对于韵律性吟诵的，则是【扑灯蛾】（京剧）、【蛮牌令】（昆曲）、【梭梭岗】（川剧）和【数板】等一类干念曲牌，其特点是突出语言的节奏因素，所以可称之为节奏性吟诵。这类念白的旋律性不如韵律性吟诵，但却以鲜明的节奏感见长，配以适当的锣鼓点子并与舞蹈动作相结合，可以造成浓厚的戏剧气氛。四种念白形式，表现了语言同音乐结合的不同层次，它们同歌唱一起，达到了音乐上的和谐。

在戏曲舞台上，不但文学语言被音乐化了，连通常在话剧演出中运用后台效果来表现的某些音响也是音乐化了的。用小锣的颤音表现淙淙流水，锣鼓大镲的喧闹表现波涛翻滚，唢呐的呜咽表现战马嘶鸣，等等，都是戏曲常用的手法。这些音响音乐虽然还带有拟声的性质，但毕竟已脱离了音响的自然形态，它们同文学语言的音乐化是和谐的。

由此可见，戏曲表演是一种充满音乐精神和富于音乐美的艺术，这就决定了它的形体动作不能是处于生活表层的、自然形态的再现。作为对音乐的应合，戏曲把一切形体动作都化作了舞蹈，由是而有种种富于舞蹈美和塑形美的身段、工架和武打。在戏曲舞台上，大至两军对垒的龙腾虎跃，小如穿针引线的生活情趣，都是由舞蹈意味很浓的动作组成的，凡一招一式、一坐一站，都要合规矩而应节奏，带有舞蹈的性质。

以音乐为主导，把听觉形象音乐化，视觉形象舞蹈化，戏曲用这种手法来

改造各种技艺并组织自己的艺术语言，遂使歌舞结合，唱白相间，浑然一体，视听同感，各种艺术手段达到了多样的统一。

**戏剧化** 歌舞与戏剧，本是两种性质不同的艺术。歌舞长于抒情，戏剧要求直观，歌舞偏重于表现，戏剧偏重于再现，看来两者存在着矛盾，但在戏曲表演中却达到了统一。关于音乐的戏剧化问题，已在《戏曲音乐》一章中有所论述，这里着重谈谈舞蹈动作的戏剧化。

舞蹈是以发挥形体的表现力为特点的艺术，它依靠人的动作、姿态和表情来抒发感情，反映生活。关于舞蹈的审美特征和艺术功能，我国古典的艺术理论中有很多精辟的论述。例如《杜氏通典·乐》中说：“舞也者，咏歌不足，故手舞之，足蹈之，动其容，象其事。”<sup>①</sup>这段话，把舞蹈的功能概括为这样几个方面：第一，舞蹈是补咏歌之不足的，或者说，舞与歌是互为表里、互相补充，用来抒发咏歌的未尽情情的；第二，舞蹈是赋予歌唱（音乐）以形象的；第三，舞蹈又是可以描绘一定的生活情状的。我们不妨把这几种功能称作舞蹈的抒情性、造型性和描绘性。如果说，舞蹈的抒情性属于表现的范围，它的造型性和描绘性就带有再现的性质了。由此看来，舞蹈是一种兼有表现和再现这样双重品格的艺术。不过，在单纯的抒情舞蹈中，舞蹈的造型性和描绘性是服从于舞蹈的抒情性的，因此在美学理论中，舞蹈被称作表现艺术，戏曲表演则不然。戏曲表演中的舞蹈与纯舞蹈的不同之处，在于舞蹈的抒情、造型和描绘等各种功能，统统必须服从戏剧性的要求。这样，不但造型性和描绘性等带有再现性质的舞蹈有可能向着戏剧性舞蹈转化，并且连同它的抒情性也在向戏剧因素的结合中发生了性质的变化，成为了戏剧性的抒情。实际上，从戏曲的萌芽时期起，对歌舞手段的运用就带有明确的戏剧目的了。换句话说，戏曲的萌生，正是从歌舞同戏剧情节相结合开始向着戏剧性转化的。《东海黄公》、《踏摇娘》、《拨头》这些节目，不都是综合运用舞蹈的抒情、造型和描绘各种功能，以表现一定的情节而开始向戏剧化发展的产物吗？

① 转引自《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第312页。

戏曲的根子在民间。民间的舞蹈，不只用来抒情，还用来装扮各种人物，描绘世态生相，在戏曲形成初期，只要内容需要，几乎民间艺术中的任何手法和技巧都可以“拿来”为我所用；当然，“拿来”以后，有一个调整和改造的过程。例如元代杂剧中常用的“蹠竹马儿”，就是从民间舞蹈《竹马》演变而来。《竹马》在当时是怎样表演的，已无形象资料可以确考，但从现在尚在民间流传的马舞中还可以想见，那是一种模拟性很强的舞蹈，表演者身上还系着竹制的马形。这种民间舞蹈的原始形态，曾在戏曲舞台上保留了相当一段时间。到了近代戏曲舞台上，就已经去掉马形，只留下马鞭，演员的形体也随之得到了解放，并在模拟的基础上进一步发挥了舞蹈的抒情和造型功能，结合刻画人物性格和表现戏剧情境的需要，发展成为各种不同形态、不同风格的趟马，成为戏剧化了的舞蹈表演。

把舞蹈的抒情、造型和描绘等功能在表现戏剧内容的前提下有机地结合起来，使单纯的舞蹈表演获得新的素质，成为戏剧性的舞蹈表演，是戏曲歌舞表演戏剧化的主要途径。京剧《徐策跑城》主要有两场戏：前一场表现徐策在城楼上看到薛蛟带来的大队人马，他为二十年前惨遭残害的忠良后裔又重振声威而感慨万端，惊喜若狂，这里用【高拨子垛板】表现他的心情，夹唱夹白，叙事又抒情；后一场表现徐策徒步上朝，他急于要把这件大事奏告朝廷，以谋矛盾的解决，这里用【高拨子散板】同善于发挥袍带特长的舞蹈身段交织在一起，但看这位世代老臣，虽然年迈龙钟，却仍振奋精神，踉跄踏步，袍带盘旋，两片雪白的水袖同一挂白髯齐飞，兴奋激动的心情宣泄得淋漓尽致。两场戏，前一场夹唱夹白，声情同词情、曲情结合，唱、念的戏剧性鲜明突出；后一场载歌载舞，舞蹈的抒情性、造型性和描绘性同人物性格融为一体，强烈的戏剧性同浓郁的抒情色彩达到了完美的统一。这是歌舞表演戏剧化得到高度发挥的佳例。在戏曲舞台上，很多武打场面的戏剧性也是非常鲜明的。湘剧《父子会》中有一场父子相会的戏，通过一段“对鞭”，刻画了尉迟恭和尉迟宝林父子二人又是敌对、又是互相钦佩的心理活动。他们一个是老当益壮，一个是血气方刚，在交手的时候，双方时时在互相打量，各自为对手的武艺高强而感到惊异，彼此暗自夸奖，



却又都不肯服输。战到后来，宝林是年轻力壮，步步紧逼，尉迟恭虽不服老，毕竟已有些力竭声嘶。这场戏，剧中人以敌对行为而龙争虎斗，观众却为父子英雄的奇遇而为之赞叹惊奇，这也是舞蹈化的武打同戏剧动作紧密结合的结果。王朝闻主编的《美学概论》中写道：“中国戏曲表演中的程式动作，是把戏剧动作与舞蹈动作高度结合起来的产物。它本质上既是从属于人物和情节的一种舞台动作，同时又具有表现人的变化中的情感、情绪的舞蹈的性质。在中国戏曲中，戏剧动作被夸张而舞蹈化以符合音乐歌唱的韵律，而舞蹈的活动力求符合戏剧剧情的需要。”从根本上说，戏曲的表演艺术就是戏剧动作歌舞化、歌舞表演戏剧化的产物，这就使得戏曲可以把细腻的抒情，严密的说理，情节的铺叙，理性的思辨，激烈的交锋等等各种戏剧场面统统纳入音乐和舞蹈的世界。从这个意义上说，戏曲表演应是具有表现性质的再现艺术。

**节奏化** 节奏在戏曲表演中具有特殊作用。它是使唱、念、做、打诸般艺术手段达到有机综合的共同要素，同时也是加强戏剧性的一种手段。歌舞化和戏剧化，在节奏这一点上取得了聚合的焦点。

在唱、念、做、打中，从接近生活语言的散白，到韵律性的韵白和吟诵，再到曲折委婉的歌唱；从比较接近生活形态的手势、动作到舞蹈意味很浓的身段工架，再到炽烈紧张的武打，在疾徐强弱之间存在着多级阶梯式的节奏形态。根据“舞与歌相应”的道理，舞蹈线条的动律和节奏速度的行进，都是同音乐的节奏速度应合的。比如昆曲，就有慢曲和急曲之分，慢曲字少声多，节奏比较徐缓、舒展，即所谓“轻柔婉折，一字之长，延之数息”<sup>①</sup>，因此舞蹈身段工细绵密，柔和徐缓，如《游园惊梦》中“袅晴丝吹来闲庭院”一段的歌舞节奏；急曲字多调促，节奏比较急促、紧凑，舞蹈身段也相应地比较快速、繁复，如《思凡》中“我把袈裟扯破、埋了藏经、弃了木鱼、丢了铙钹”一段和《夜奔》中某些段落的歌舞节奏。越剧的唱腔曲调细腻柔婉，所以比较容易吸收昆曲的工细柔和的身段。京剧的唱腔曲调同昆曲有相似的节奏类型，但一般地说，它的节奏

<sup>①</sup>（明）顾起元：《客座赘语》。