



淮河流域戏曲音乐 实证研究

An Empirical Study on Theatrical Music
in the Huaihe River Basin

郭德华 著

高等教育出版社



淮河流域戏曲音乐 实证研究

An Empirical Study on Theatrical Music
in the Huaihe River Basin

郭德华 著

高等教育出版社·北京

图书在版编目 (C I P) 数据

淮河流域戏曲音乐实证研究 / 郭德华著. — 北京 :
高等教育出版社, 2016.11
ISBN 978-7-04-046697-3

I. ①淮… II. ①郭… III. ①淮河流域—戏曲音乐—
研究 IV. ①J617

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第261841号

淮河流域戏曲音乐实证研究

Huaihe Liuyu Xiqu Yinyue Shizheng Yanjiu

策划编辑 贾雯
插图绘制 黄云燕

责任编辑 杨亚鸿
责任校对 高歌

封面设计 张雨微
责任印制 韩刚

版式设计 张雨微

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 涿州市星河印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 20.75
字 数 340千字
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 2016年11月第1版
印 次 2016年11月第1次印刷
定 价 56.00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 46697-00

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金项目主要类别之一，旨在鼓励广大人文社会科学工作者潜心治学，扎实研究，多出优秀成果，进一步发挥国家社科基金在繁荣发展哲学社会科学中的示范引导作用。后期资助项目主要资助已基本完成且尚未出版的人文社会科学基础研究的优秀学术成果，以资助学术专著为主，也资助少量学术价值较高的资料汇编和学术含量较高的工具书。为扩大后期资助项目的学术影响，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

前 言

2003年，李敬民先生邀我参与了他主持的国家艺术规划项目“淮河流域民间音乐文化研究”。面对淮河流域种类繁多、内容异常丰厚的民间音乐，研究难度可想而知，项目组成员历经八年时间，才完成了该课题的研究工作。作为项目的主要参与者，我负责“淮河流域戏曲音乐文化”板块的研究工作，研究期间，共发表戏曲研究论文近十篇，完成近八万字的硕士学位论文（豫剧），申报并完成河南省社科项目一项（河南越调），多次在国际、国家级学术会议上宣读相关研究成果。较丰富的积累和较深入的实践，使我萌生了写一本《淮河流域戏曲音乐概论》的想法。然而，在淮河流域内，流传着大小剧种近50个，要对这些剧种进行全面而较深入的考察和研究，其工作量和难度是可想而知的。于是我认真回顾了以往的研究成果，对已有的田野调查资料进行仔细筛选，并求教于前辈师长和学界同仁，最终，在黄淮、江淮和淮海三个区域各抽取两个具有代表性的剧种，作为深入探讨的内容，即黄淮区的豫剧和太康道情戏、江淮区的黄梅戏和咳子戏、淮海区的扬剧和柳琴戏。

书稿于2013年6月杀青，抱着试试看的态度，申报了国家社会科学基金后期资助项目，有幸于2014年6月获得立项，根据专家提出的修改意见，于2016年3月完成书稿修改任务，并将书稿定名为《淮河流域戏曲音乐实证研究》。

《淮河流域戏曲音乐实证研究》分为上、中、下三篇和结论部分：上篇“黄淮区的戏曲音乐”，中篇“江淮区的戏曲音乐”，下篇“淮海区的戏曲音乐”。上中下三篇均按照统一的体例撰写，即对该区的地理区位、主要戏曲剧种、戏曲音乐特征和所选取的两个剧种的史地形成追溯、板式曲牌、调式调性、唱腔与语言的关系、腔音实证等方面进行深入细致的探讨。结论部分，总结了黄淮区、江淮区和淮海区的戏曲音乐个性，分析了三个亚区戏曲音乐存在的程度不同的联系和共性，揭示了淮河流域戏曲音乐文化的基本特质。

对淮河流域戏曲音乐文化进行研究，是一个既高屋建瓴，又事无巨细的庞大工程，需众人共同努力才能日臻完善。此次研究挂一漏万，只是希望有一个好的开始，达到抛砖引玉的目的。在当前国家大力保护非物质文化遗产的环境下，希望有更多的研究者加入淮河流域戏曲音乐文化研究的行列。研究、保护、传承传统音乐文化，任重而道远，让我们共勉！

郭德华

2016年7月 于信阳

中文文摘

本书选取淮河流域六个具有代表性的戏曲剧种，分别就其形成与发展、曲调来源、板式或曲牌类型、调式调性、腔格腔型、唱腔与语言的关系、音腔数据测定等方面进行了探讨。全书共分五个部分。

绪论由“选题缘由及研究的意义”“与选题相关的前期准备工作”和“本选题区域的划分依据”三部分构成。认为古老的戏曲艺术在历史过程中虽历经变迁，但始终传承并源源不断地向民众传递着正能量。文化过渡区的淮河流域戏曲音乐更具有原生性、多元性和开放性特征，小剧种所具有的原生性和大剧种所拥有的多元性、艺术性，内在地、完整地保存了一个民族文化基因的延续过程。本选题是一项重实践性的微观研究，旨在通过这项研究，探讨淮河流域戏曲音乐的特质，探讨戏曲音乐“奏之场上”时，在演唱或演奏中如何更好地把握不同风格和流派的特点，从这个意义上讲，本选题是一项具有实践性的研究。同时本选题又是国家艺术规划项目“淮河流域民间音乐文化研究”（项目编号 2003DD085，已结项）的延续。

上篇“黄淮区的戏曲音乐”，选取了豫剧和太康道情戏两个剧种作为研究重点。本篇分为两章：

第一章“豫剧”，本章共分三节。

第一节“豫剧的形成及板式概述”。本节又分为三个部分：（1）豫剧“豫东调”和“豫西调”的艺术特征；（2）豫剧“豫东调”和“豫西调”形成的史地追溯；（3）豫剧的板式类型。认为豫剧“豫东调”脱胎于开封的“祥符调”、土梆戏，流传至商丘一带始称“豫东调”，并在豫东一带兴盛。“豫东调”唱腔通常被称作“上五音”，高亢明亮，旋律简洁大方，善于叙事；豫剧的“豫西调”产生于豫西的山西、陕西、河南三省交界处，是受秦腔影响而生成的梆子戏，其唱腔通常被称作“下五音”，柔和委婉，旋律曲折动听，善于抒情。豫剧的主要板式类型有〔二八板〕类、〔慢板〕类、〔流水板〕类和〔散板〕类，每一种板式都有一定数量的派生板式。

第二节“豫剧唱腔调式特征”。本节分为三个部分:(1)“豫东调”唱腔的调式类型。大致包括单一调式的唱腔类型、工尺七调的唱腔类型、调性游移的唱腔类型;(2)“豫西调”唱腔的调式类型。大致包括同宫系统调式转换的唱腔类型、同主音系统调式暂转的唱腔类型、句内调性对比的唱腔类型;(3)综合型唱腔调式类型。包括“豫东调”和“豫西调”的先后型、“豫东调”和“豫西调”的交替型、“豫东调”和“豫西调”的融合型唱腔。

第三节“豫剧唱腔的音腔实证”。本节分为三个部分:(1)“豫东调”和“豫西调”唱腔的单音音腔实证。通过“GMAS通用音乐分析系统”,分别测定了“豫东调”单一音腔,结果显示,“豫东调”和豫东方言的音腔递变量相对要小一些,而“豫西调”和豫西方言的音腔递变量则相对大一些。这一方面说明了唱腔与语言的关系,也可能说明了豫西方言的音腔活动空间相对豫东方言更大一些,因而“豫西调”相对“豫东调”更委婉动听的原因;(2)豫剧唱腔的腔格分析。主要有大三度腔格、纯四度腔格、纯五度腔格和六度腔格;(3)豫剧唱腔的腔调结构分析。大致分为讴腔和糜腔。

第二章“太康道情戏”,本章共分为四节。

第一节“太康道情戏的形成与发展”。认为太康道情戏是在道教“新经韵”(说唱道情)的基础上,结合了莺歌柳和鼓儿词而成,最晚在清道光年间已经在豫东一带流传。

第二节“太康道情戏的音乐板式类型”。主要有[铜器垛]类、[慢板]类、[散板]类,每种板式又有一定数量的派生板式。如[铜器垛]类的[铜器垛]、[慢铜器垛]和[快铜器垛]等;[慢板]类的[大慢板]和[小慢板];[散板]类的[哭腔]和[倒板]等。

第三节“太康道情戏调式特征”。大致包括单一调式的唱腔类型和由“调发展”形成的音乐曲调复杂化的调式类型,前者包含了由五声框架为基础构建起来的单一调式唱腔类型和以五声框架为基础附加一个“间音”的单一调式唱腔类型;后者包含了工尺七调结构的唱腔类型和双重调式性结构的唱腔类型。

第四节“太康道情戏唱腔的音腔实证”。本节探讨了太康道情戏与豫东方言的关系;分析了唱腔的腔型,其腔型相对单一;单音实证选取了两位演员所唱的同音高、同一唱词,结果显示,演员对音腔的处理不同。

中篇“江淮区的戏曲音乐”,选取了黄梅戏和咳子戏两个剧种作为研究重点。本篇分为两章:

第三章“黄梅戏”，本章共分为六节。

第一节“黄梅戏的形成与发展”。黄梅戏从起源到发展经历了独角戏、三小戏、三打七唱、管弦乐伴奏四个历史阶段。至迟在清光绪已经产生了职业班社。

第二节“黄梅戏形成的地源”。大致有四种说法：湖北黄梅说、安徽宿松说、安徽怀宁说、三省（安徽、江西、湖北）分说论。

第三节“黄梅戏唱腔的曲调来源”。主要有采茶调、花鼓戏、道情、莲花落、青阳腔等。

第四节“黄梅戏的‘三腔’概述”。三腔即黄梅戏的主腔、花腔、彩腔。主腔包括〔平词〕、〔二行〕、〔三行〕、〔火攻〕、〔仙腔〕和〔阴司腔〕等；花腔基本上是小戏的代名词；彩腔又称打彩调，由花腔小曲演变而成。

第五节“黄梅戏唱腔调式特征”。黄梅戏调式较为复杂多样：五声音阶调式中，以徵、宫调式为主，五种调式皆有存现；六声调式中以徵、宫、商调式居多；七声调式中，存在徵、宫、商、角调式；另有单一调式类型、同宫系统调式交替类型、同主音调式交替类型、双重性调式类型等。

第六节“黄梅戏唱腔的音腔实证”。本节包括三个部分：（1）安庆方言与黄梅戏唱腔；（2）黄梅戏唱腔的腔型分析。主要有同度腔型、纯四度腔型、大三度腔型；（3）黄梅戏唱腔的单一音腔实证。选取两位演员所唱的不同音高上的同一个字进行测音试验，结果发现，两位演员的演唱音腔非常接近，而与方言音腔的差距却相对大一些。

第四章“咳子戏”，本章分为四节。

第一节“咳子戏的形成与发展”。认为咳子戏最初以南曲为主，以去南方“唱大米”（乞讨）为目的，以民间歌舞、地灯、小戏为基础，吸收其他戏曲剧种的表演艺术发展演变而来。形成时间无考，大约在清中叶已有流传。

第二节“咳子戏的唱腔类型”。主要有主调唱腔和花调唱腔，前者包括〔平咳子〕、〔苦咳子〕、〔喜咳子〕，三种腔调又各有一些变化腔调；后者包括〔打长工调〕、〔卖花调〕、〔开门调〕、〔卖线调〕、〔点大麦调〕，大多属于专曲专用。

第三节“咳子戏调式特征”。五声音阶调式中，羽调式、徵调式、宫调式使用较多；双重性调式分为两种情况，一是采用五声框架的六声或七声音阶，由于偏音使一个旋律中产生了两个甚至三个不同的调式，一是由

于调式音阶不完全而形成的调式游移。

第四节“咳子戏唱腔的音腔实证”。分析了咳子戏的腔型，大约有同度腔型、纯四度腔型、小三度腔型。单一音腔实证，选取同一演员在不同唱段中的音高差别不大的同一个字的唱腔进行测试，结果反映出了唱腔与语言的关系以及演员对腔的处理。

下篇“淮海区的戏曲音乐”，选取了扬剧和柳琴戏两个剧种作为研究重点。本篇分为两章：

第五章“扬剧”，本章共分为四节。

第一节“扬剧的形成与发展”。扬剧原名“维扬文戏”，俗名扬州戏，是淮海区的主要地方剧种之一，是由扬州、镇江农村流传久远的花鼓戏、香火戏吸收了扬州清曲、民歌小调以及其他剧种音乐合并发展而成。1927年，由花鼓戏发展而成的“维扬文戏”和由香火戏发展而成的“维扬大班”在上海合并成立“维扬伶界联合会”，1929年同台演出，遂更名为“维扬戏公会”“维扬戏”，1950年1月，维扬文戏由政府正式定名为“扬剧”。

第二节“扬剧的曲牌类型”。扬剧音乐为曲牌体，唱腔共有三个系统，近200种曲牌。三个系统即扬州清曲、花鼓戏和香火戏，曲牌主要来自这三大系统。另外还吸收了一些京剧和其他地方戏的曲调，其中使用最多的是来自扬州清曲中的曲牌。本节主要介绍了扬州清曲曲牌〔梳妆台〕、〔满江红〕、〔剪剪花〕、〔补缸〕等；花鼓戏曲调〔探亲调〕、〔种大麦〕、〔武城调〕等；香火戏唱腔的〔水瓶调〕、〔斗法调〕、〔泼水调〕、〔娘娘调〕等。

第三节“扬剧曲牌调式特征”。主要分析了〔梳妆台〕、〔剪剪花〕、〔大陆板〕和〔跌断桥〕等曲牌的调式特征。一般来讲，〔梳妆台〕和〔大陆板〕常为五声徵调式，〔剪剪花〕为五声宫调式，〔跌断桥〕是扬剧中为数不多的六声音阶曲牌。在实践中，各曲牌腔句间会产生一些调式调性的对比，如〔跌断桥〕就会形成清角为宫的调式转移。

第四节“扬剧唱腔的音腔实证”。通过对扬剧〔梳妆台〕和〔剪剪花〕及其他曲牌的腔格分析，发现扬剧唱腔旋律以级进和小跳为主，较少运用“上翘腔格”，较多运用“下翘腔格”和“平直”的“中性腔格”，因此，形成了扬剧五声音阶波浪式的进行方式，旋律平稳婉转。单一音腔实证，选取了同一演员演唱的四个字进行测定，这四个字分别是：阴平字“崩”（扬州话调值41）、去声字“驾”（扬州话调值55）、阳平字“娘”（扬州话调值35）、上声字“我”（扬州话调值32），从中可以看出扬剧唱腔与语言的关系和演员对于音腔的处理和把握。

第六章“柳琴戏”，本章共分为四节。

第一节“柳琴戏的形成与发展”。柳琴戏脱胎于淮海区的古老腔调——拉魂腔，是拉魂腔的北路和中路，故柳琴戏原来也称作拉魂腔。其曲调来源，融合了淮海区肘鼓子、姑娘腔、四句腔、山溜子、花鼓、锣鼓铕子等多种民间曲调和说唱艺术。关于其形成的地缘，目前的说法有：海州起源说、临沂起源说、滕州起源说、艺人杂陈起源说。

第二节“柳琴戏的唱腔与板式特征”。常用板式有〔二行板〕、〔慢板〕、〔吞板〕、〔快板〕、〔散板〕等；另有〔扬腔〕、〔停腔〕、〔叶里藏花〕、〔哎嗨哟〕等专用腔调。

第三节“柳琴戏调式特征”。调式的游移性是柳琴戏音乐的最大特点，唱腔调式以宫调式为主，徵调式次之。其音阶有五声、六声、七声，最为常见的是五声音阶与七声音阶并用的唱段，演唱中存在着两种宫调体系，并且具有频繁自如的宫调转换的特点。艺人们称为“正把”和“反把”，即D宫调D徵调。转调有时为整句转换，有时为“破句”转换。当然也有一宫到底的单一调式唱腔，这在“二小戏”中较为常见。

第四节“柳琴戏唱腔的音腔实证”。柳琴戏唱腔与徐鲁方言之间的关系极为密切，很多唱腔的曲调都是由生活语言转化而成。其腔格以大三度腔格、大跳腔格、升降腔格（型）和降升腔格（型）为主要特点。音腔实证选取了不同演员演唱的不同音高上的相同唱词，作为探讨腔词关系的实际例证。

结论部分总结了淮河流域三个文化亚区戏曲音乐音阶特征、板式或曲牌类型特征、调式调性特征、腔格腔型特征、唱腔与语言的关系、腔音实证等方面的特征，总结了作为淮河流域音乐文化标志之一的淮河戏曲音乐明确的地域性特征，它集中反映了淮河流域的音乐文化特质。

目 录

绪论	1
一、选题缘由及研究的意义	1
二、与选题相关的前期准备工作	3
三、本选题区域的划分依据	4

上篇 黄淮区的戏曲音乐

总论 黄淮区的地理区位及主要戏曲剧种	10
一、黄淮区的地理区位	10
二、黄淮区的主要戏曲剧种	10
三、黄淮区的戏曲音乐特征	11
第一章 豫 剧	14
第一节 豫剧的形成及板式概述	14
一、豫剧“豫东调”和“豫西调”的艺术特征	14
二、豫剧“豫东调”与“豫西调”形成的史地追溯	19
三、豫剧的板式类型	27
第二节 豫剧唱腔调式特征	32
一、“豫东调”唱腔调式类型	33
二、“豫西调”唱腔调式类型	39
三、综合型唱腔的调式类型	43
第三节 豫剧唱腔的音腔实证	49
一、“豫东调”和“豫西调”唱腔的单音音腔实证	50
二、豫剧唱腔的腔格分析	67
三、豫剧唱腔的腔调结构分析	79
本章小结	84
第二章 太康道情戏	86
第一节 太康道情戏的形成与发展	86

第二节 太康道情戏的音乐板式类型.....	92
一、[铜器垛]类.....	92
二、[慢板]类.....	95
三、[散板]类.....	96
第三节 太康道情戏调式特征.....	97
一、正宫调单一调式的唱腔类型.....	98
二、由“调发展”形成的曲调复杂化的调式类型.....	100
第四节 太康道情戏唱腔的音腔实证.....	102
一、豫东方言与太康道情戏唱腔.....	102
二、太康道情戏唱腔的腔型分析.....	105
三、太康道情戏唱腔的单一音腔实证.....	109
本章小结.....	113

中篇 江淮区的戏曲音乐

总论 江淮区的地理区位及主要戏曲剧种.....	116
一、江淮区的地理区位.....	116
二、江淮区的主要戏曲剧种.....	117
三、江淮区的戏曲音乐特征.....	117
第三章 黄梅戏.....	119
第一节 黄梅戏的形成与发展.....	119
第二节 黄梅戏形成的地源.....	123
一、湖北黄梅说.....	123
二、安徽宿松说.....	124
三、安徽怀宁说.....	124
四、三省分说论.....	125
第三节 黄梅戏唱腔的曲调来源.....	125
一、黄梅戏与采茶调.....	125
二、黄梅戏与花鼓戏.....	127
三、黄梅戏与道情、莲花落.....	128
四、黄梅戏与青阳腔.....	129
第四节 黄梅戏的“三腔”概述.....	130
一、黄梅戏的主腔.....	131
二、黄梅戏的花腔.....	139

三、黄梅戏的彩腔	141
第五节 黄梅戏唱腔调式特征	143
一、黄梅戏唱腔的五声音阶调式	143
二、黄梅戏唱腔的六声音阶调式	147
三、黄梅戏唱腔的七声音阶调式	150
四、黄梅戏唱腔的单一调式类型	154
五、同宫系统调式交替的唱腔类型	154
六、同主音调式交替的唱腔类型	157
七、双重性调式结构的唱腔类型	158
第六节 黄梅戏唱腔的音腔实证	160
一、安庆方言与黄梅戏唱腔	160
二、黄梅戏唱腔的腔型分析	162
三、黄梅戏唱腔的单一音腔实证	169
本章小结	172
第四章 孩子戏	174
第一节 孩子戏的形成与发展	174
第二节 孩子戏的唱腔类型	179
一、孩子戏的主调唱腔类型	179
二、孩子戏的花调唱腔类型	183
第三节 孩子戏调式特征	185
一、孩子戏唱腔的五声音阶调式	186
二、孩子戏唱腔的双重性调式	188
第四节 孩子戏唱腔的音腔实证	190
一、孩子戏唱腔的腔型分析	190
二、孩子戏唱腔的单一音腔实证	194
本章小结	198

下篇 淮海区的戏曲音乐

总论 淮海区的地理区位及主要戏曲剧种	200
一、淮海区的地理区位	200
二、淮海区的主要戏曲剧种	201
三、淮海区的戏曲音乐特征	203
第五章 扬 剧	206

第一节 扬剧的形成与发展	206
第二节 扬剧的曲牌类型	215
一、扬州清曲	216
二、花鼓戏曲调	225
三、香火戏唱腔	229
四、其他曲调	232
第三节 扬剧曲牌调式特征	233
一、[梳妆台]的调式特征	234
二、[剪剪花]的调式特征	236
三、[大陆板]的调式特征	238
四、[跌断桥]的调式特征	240
第四节 扬剧唱腔的音腔实证	243
一、扬剧唱腔的腔格分析	243
二、扬剧唱腔的单一音腔实证	247
本章小结	251
第六章 柳琴戏	253
第一节 柳琴戏的形成与发展	253
一、柳琴戏的曲调来源	254
二、柳琴戏形成的地源	258
第二节 柳琴戏的唱腔与板式特征	260
一、柳琴戏的唱腔特征	260
二、柳琴戏的板式类型	264
三、柳琴戏的专用腔调	270
第三节 柳琴戏调式特征	273
一、屈调、扬调的调式转换	274
二、工尺七调的暂转调唱腔类型	277
第四节 柳琴戏唱腔的音腔实证	278
一、柳琴戏唱腔与语言的关系	278
二、柳琴戏唱腔的腔格分析	281
三、柳琴戏唱腔的单一腔音实证	284
本章小结	288
结论	289
一、淮河流域戏曲音乐文化的区划研究	290

二、淮河流域戏曲音乐与方言语音的关系	292
三、淮河流域戏曲音乐文化的基本特质	294
参考书目	302
索引	305
后记	310

绪 论

一、选题缘由及研究的意义

中国戏曲是一种古老的艺术，它形成于公元12世纪宋金时期的勾栏瓦舍之内，成熟于元明时期“作者戏曲”的案头与搬演之中，繁盛于清代“花雅之争”的舞台之上。它是一笔令中国人骄傲的非物质文化遗产，至今仍有巨大的开发空间。与中国戏曲同为世界古老戏剧的印度梵剧和古希腊悲喜剧都已消散于历史的长河之中，使有幸得以延续至今的中国戏曲成为全人类的文化遗产，所以对它进行研究的必要性和重要性不言而喻。

（一）选题的依据与缘由

1. 中国戏曲在其流传的千余年间，为中华民族提供了丰富的心灵滋养，向百姓传达着忠孝节义、温良恭谦的品行模式，不断补充、扩大、充实和延伸着儒家思想的教化内容，一定程度上反映了中华民族的社会历史、风土人情、日常生活和文化心理。这样一种精神财富、文化记忆，它的影响渗透于大众百姓生活的各个方面，体现着民众的审美观念、爱憎情感、正邪之辨、忠奸之明，传递着他们对待社会、对待自然、对待人生、对待生活的深刻体味。这种深厚的文化意蕴是本书选题的第一个理由和依据。

2. 中国戏曲史研究的开山学者王国维先生对宋元以来的戏剧形态提出了“戏曲”的定义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^①强调了戏曲为“搬演”之事。而周贻白先生则直抒胸臆：“戏剧本为上演而设，非奏之场上不为功。”^②因此，戏曲研究除了探究其历史渊源、文化价值、审美意趣等，更应重视音乐本体，如对其调式调性、腔型腔格、旋律音调、音腔特征等规律性的研究，以为“奏之场上”而服务，而本书正是侧重于对音乐本体的研究。这是选题的理由和依据之二。

3. 多年的戏曲研究与教学，使笔者对戏曲音乐文化有了一定的认识。

^① 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》，中国戏曲出版社1957年版，第20页。

^② 周贻白：《中国戏剧史》，中华书局1953年版，第1页。