



山东地方戏曲音乐研究

赵正 著

· 肘鼓子腔系统音乐 · 梆子腔系统音乐 · 弦索腔系统音乐 · 道情戏音乐
· 皮影戏 · 吕剧 · 四平调 · 一勾勾 · 蛤蟆喻

A Study of
Shandong Local Opera Music



中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

山东艺术学院 2019 年度科研成果出版基金资助



山东地方戏曲音乐研究

赵正 著

· 肘鼓子腔系统音乐 · 梆子腔系统音乐 · 弦索腔系统音乐 · 道情戏音乐
· 皮影戏 · 吕剧 · 四平调 · 一勾勾 · 蛤蟆喻



A Study of
Shandong Local Opera Music

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

山东地方戏曲音乐研究 / 赵正著. — 北京: 中国
戏剧出版社, 2019. 10
ISBN 978-7-104-04862-6

I. ①山… II. ①赵… III. ①地方戏—戏曲音乐—研
究—山东 IV. ①J617.552

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 173562 号

山东地方戏曲音乐研究

责任编辑: 王松林
项目统筹: 崔晗璐
责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社
出 版 人: 樊国宾
社 址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座
邮 编: 100055
网 址: www.theatrebook.cn
电 话: 010-63385980 (总编室)
传 真: 010-63383910 (发行部)

读者服务: 010-63381560
邮购地址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座

印 刷: 北京鑫海达印刷有限公司
开 本: 787mm×1092mm 1/16
印 张: 19.75
字 数: 270 千
版 次: 2019 年 10 月 北京第 1 版第 1 次印刷
书 号: 978-7-104-04862-6
定 价: 88.00 元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

中国戏曲历史悠久、源远流长，从最早发源于原始歌舞到现在成为结构严整而独立的一门艺术，戏曲已经有了超越其他艺术且鲜明的自身特征，即综合性、程序性、虚拟性。从综合性上分析，戏曲不但融合了众多的艺术形式，而且有了丰富的表演手段，我们可以说这是历代劳动人民勤劳智慧的结晶，也可以说是古往今来我国文艺工作者的成果。如今我们守着这一座先人留给我们的宝库，如何去保护和挖掘正当是我们去思考的，保护和挖掘之余，又该如何去传承和推广？就此书，我们想为戏曲的挖掘和推广做一些贡献。中国戏曲音乐起源于民间，经过长期演变而逐步形成。演员和乐师是戏曲音乐的继承者，又是创造者；是编曲者，又是演唱演奏者；是第一度创造者，又是第二度创造者。正如张庚先生所说：“唱腔不过关，戏就留不住”，尽管戏曲音乐对戏曲的重要性，已到关乎其生死存亡的地步，但历史上虽有过极少数的专业戏曲音乐家，但师徒相承、口传心授、集体口头创作是主要的普遍的创作方法，不同于欧洲专业作曲家创作的歌剧。

戏曲音乐是戏曲艺术的重要表现手段，其直接参与到舞台表演，因此是戏曲不可分割的一部分。戏曲音乐具有民族性，具有本民族、本地域的音乐特色，它具有戏曲的独特性，是了解我们民族个性和民族特色的窗口。戏曲从一开场到结束，戏曲音乐伴随始终，它可以来刻画戏曲中的人物形象（戏曲中的唱、念、做、打必须与音乐同步），可以来标注行当特色（生、旦、净、丑均被之刻画），还可以表现戏剧情节、戏剧矛盾的发展状况，斗争的程度。所谓，“戏以曲兴，戏以曲传”，戏曲中的许多情景，都是通过戏曲音乐

来完成。

我国现有剧种三百多个，其音乐声腔是十分丰富而又复杂的，我们只能从宏观上、概括地加以介绍。从音乐上分类，基本上可以划分为六大类，即四大声腔系统：昆腔腔系、高腔腔系、梆子腔系、皮黄腔系；两大声腔类型：民间歌舞型诸腔、民间说唱型腔系。这两种类型声腔在音乐表现上仍保留着民间歌舞与民间说唱的某些特征，如南方的花鼓戏、北方的秧歌剧，在声腔上都自成体系，但仍属于民间歌舞型。而江浙一带的滩簧与各地的道情，则属于民间说唱型。比如以山东地方戏戏曲音乐为例：戏曲音乐的早期形式流传到山东后，与山东特有的地域文化相结合产生了山东琴书，而吕剧就是由山东琴书演变和发展而来的，至今约有 100 年的历史。吕剧作为山东省地方戏曲，包含了大量的山东民歌，演唱曲调以济南话为基础。山东各路琴书在不同的文化环境中经历着各种变革，其中北路发展得最为突出。北路琴书艺人将说唱形式的表演发展为化妆演唱的形式，并融入了当地的文化特色，是琴书由说唱表演发展为带有戏剧表演形式的戏曲的最初形式。1915 年前后，老艺人时殿元将纸糊成的毛驴加入《王小赶脚》的表演中，这种化妆表演得到群众们的欢迎，至此人们便把它称为驴戏，后经一些文人雅士音译成“吕戏”。吕剧名称的由来有多种，此处音译说是流传最广的。

在中国戏剧界很早就有“南昆、北弋、东柳、西梆”四大古剧。其中的“东柳”就是山东的地方戏曲。山东的戏曲艺术历史悠久，丰富多彩，先后曾有几十个种类流行。其中吕剧就是山东具有代表性的地方戏剧，现成为中国八大地方剧种之一。山东地方戏曲音乐大致分为四大板块：肘鼓子腔系统、梆子腔系统、弦索腔系统、道情系统。所以说山东戏的剧种丰富，研究空间广阔，且具有鲜明的地方特色和一定的代表性。

本书共分三章，第一章介绍中国戏曲音乐的发展历史和本体属性，以此从广阔的历史视野出发，为第二章对山东地方戏曲的直接关照作铺垫。第三章，以第二章的经验研究为承接，在理论高度上为戏曲音乐的传承和发展进言献策。希望能带给大家对山东地方戏曲音乐些许认识！

第一章 戏曲音乐概述	/ 1
第一节 戏曲音乐的发展历史	/ 1
一、戏曲音乐三个历史发展阶段	/ 1
二、戏曲音乐发展与我国其他民间音乐的关系	/ 5
三、戏曲音乐发展的构成因素	/ 6
四、现代戏曲音乐发展	/ 8
五、戏曲音乐发展中的戏剧性	/ 9
六、戏曲音乐发展的程序性	/ 11
七、戏曲音乐的研究意义	/ 15
第二节 戏曲音乐声腔分类	/ 16
一、四大声腔体系	/ 16
二、两大声腔类型	/ 22
第三节 戏曲音乐结构	/ 27
一、曲牌联套体	/ 29
第四节 戏曲器乐	/ 39
一、器乐在戏曲音乐中的重要性	/ 39
二、配器在戏曲音乐中的作用	/ 42
三、配器在戏曲音乐中丰富的表现力	/ 43
四、戏曲器乐发展的几种模式	/ 48
第五节 戏曲声乐	/ 52
第六节 戏曲音乐在戏曲中的作用	/ 63

第二章	山东地方戏曲音乐介绍	/ 75
第一节	肘鼓子腔系统音乐	/ 75
	一、肘鼓子腔系统历史探索	/ 75
	二、肘鼓子腔系统音乐特色探究	/ 87
第二节	梆子腔系统音乐	/ 123
	一、山东梆子腔系统历史探索	/ 123
	二、梆子腔系统音乐特色探究	/ 132
第三节	弦索腔系统音乐	/ 145
	一、弦索腔系统历史探索	/ 145
	二、弦索腔系统音乐特色探究	/ 150
第四节	道情戏音乐	/ 181
	一、道情戏音乐历史探究	/ 181
	二、道情戏音乐特色探究	/ 195
第五节	其他剧种音乐探究	/ 210
	一、皮影戏	/ 210
	二、吕剧	/ 219
	三、四平调	/ 232
	四、一勾勾	/ 238
	五、两夹弦	/ 249
	六、蛤蟆喻	/ 261
第三章	戏曲音乐的传承和发展	/ 270
	一、当下戏曲音乐的发展趋势	/ 270
	二、戏曲音乐的身份确认	/ 282
	三、未来戏曲音乐的走向	/ 295

第一章

戏曲音乐概述

第一节 戏曲音乐的发展历史

中国戏曲音乐是众多音乐繁星中一颗璀璨的明珠，它的存在，使得我国民族音乐更加丰富多彩。戏曲音乐有着更加丰厚的艺术内涵。可以说，它博取众长而又独树一帜，是我国民族音乐最高水准的集中体现。音乐无国界，而国际上的民间音乐艺术，将歌、舞、乐融合为一体的却甚少，我国的戏曲音乐可以说独领风骚，与西方欧洲音乐迥然不同。可见，中国戏曲音乐对于国际音乐来说都是非常独特、弥足珍贵的。

一、戏曲音乐三个历史发展阶段

从历史角度而言，戏曲与音乐几乎处于平行发展的状态，戏曲音乐大体经过了唐以前的萌芽，宋、元时期的发展，明、清时期的成熟三个发展

阶段。

（一）唐以前戏曲萌芽期的音乐

史家们谈到戏曲以及戏曲音乐的起源，常常追溯到远古时期的原始歌舞。我们的祖先，与人类的其他群体一样，在以各种方式力求生存、繁衍的过程中，既创造了物质财富，也创造了精神财富。歌舞，便是最早出现的艺术形式之一。当然，原始歌舞在产生之初，是全民性的群舞。随着时间的推移，逐渐分化出专事歌舞的一批人——“巫”（女性）与“覡”（男性）等。——从事歌舞祭祀、酬神。再以后，才出现了专事娱人而不是娱神的“优”。

远古时期的歌舞综合性很强，集诗、歌、舞为一体。即所谓“言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不如手之舞之，足之蹈之也”。对于先秦时期的歌舞、乐舞，古文献略有记载，如《吕氏春秋·古乐》所载：“昔葛天氏之乐：三人操牛尾，投足以歌八阕”。黄帝时代的《云门大卷》、唐尧时代的《大咸》、虞舜时代的《大磬》、夏禹时代的《大夏》、商汤时代的《大濩》、周代的《大武》，这些颂扬统治者文治武功的大型乐舞，也都能在文献上得窥一斑。沿着这一轨迹，古代中国与诗歌融合在一起的歌舞、乐舞，到唐朝的宫廷大曲已发展到相当繁荣壮观的程度。文学家白居易的诗句“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”，正是一幅炫目的生动写照。

与此同时，从歌舞中脱胎而出的戏剧，也在缓慢地发展着。从早期的俳优（古时优人分“倡优”与“俳优”两种，前者以表演歌舞为主，后者以打诨逗乐为主）化妆表演，到汉魏时期“百戏”中故事成分的增加。以至到了唐代，一些歌舞中大量加入戏剧成分，而逐渐演变成歌舞戏，其中《代面》与《拨头》两种歌舞戏都传入日本，并部分地存活在当今的日本雅乐中。

（二）宋、元时期的戏曲音乐

我国的语言文体，在唐朝，大部分是五言或七言的律诗、绝句。进入宋代时，长短句占了上风。宋代大曲因此也使用长短句，有别于唐朝大曲的五言、七言诗体。这自然又引起音乐曲式和旋律的变化，如“偷声”“减字”“添声”“摊破”等等，都是歌词字数上的简化或增繁造成节律上的变化。因此，宋大曲在音乐形式上比唐大曲自由、丰富得多，增加了许多打破规整结构的手法。除上述词变化造成的节律变化外，还有“促拍”“破”“犯调”等体现灵活性的手法。这些均为戏曲音乐的丰富表现需要奠定了基础。

当然，宋大曲与唐大曲的区别，不仅体现在词形式与曲形式上，更重要的一点是，宋大曲中的戏曲成分又有了相当量的增加，以至从量变走向质变，大曲逐渐完成了蜕变，而成为杂剧。

宋、元时期戏曲的形成与说唱艺术的发展，也不无关系。这一时期，因城市文化的逐渐繁荣而走向成熟期。据《东京梦华录》《梦粱录》《武林旧事》等书记载，宋时的说唱艺术品种已相当繁多。有说史书、讲故事、谈经、学乡谈、说诨话、合生、商谜、陶真、涯词、鼓子词、唱赚、诸宫调等等。其中，鼓子词、唱赚、诸宫调等的声乐成分已相当发达，曲式结构也已能够依同一宫调将若干曲牌联用，并加引子与尾声，凑成整套的新形式——诸宫调。说唱艺术兼有讲说的散文与歌唱的韵文，因此，说唱比起歌唱来，戏剧性显然要强些。从声腔艺术的发展来看，说唱音乐比歌舞音乐更接近戏曲音乐。因此，从说唱音乐向戏曲音乐的过渡更加顺畅。

宋代北方杂剧蓬勃发展的同时，南方则崛起了南戏。南戏的音乐采自流行于南方的民间小曲、宋词调和歌舞大曲的音乐及唱赚等说唱音乐。南戏曲调中衬字很少，也很少夹杂俗语、宾白。曲分引子、过曲、尾声三部分，同

一曲牌已有“前腔换头”的变奏形式，音乐上不受宫调的限制，曲调的使用更强调配合剧情与人物刻画的需要。南曲在演唱上突破了北方杂剧一人歌唱的成规，各角色同场皆唱，因此，在独唱之外增加了对唱、齐唱、轮唱、合唱等多种形式。南戏在成长过程中，虽受杂剧很大影响而有走向雅化的趋向，但其风格却与杂剧大相殊异，逐渐形成各自的特点：杂剧倾向豪放的阳刚之美，南戏倾向婉约的阴柔之美。这种鲜明的风格色彩对比，是中国地域文化的特殊产物。元中期以后，则出现了“南北合套”的做法——即南北戏曲艺术家们有意识地使用了艺术的对比原则，既交融又不失南北各自的风格特色，甚至在相互的衬托中，更强化了各自的特色。

（三）明、清时期的戏曲音乐

明朝的南戏，在逐渐壮大、逐渐流传的过程中，受各地不同方言、不同民俗、不同音乐传统的渗透，而形成了“纷纭不类”的诸多声腔。其中最具有影响的，便是人称“老四大声腔”的弋阳腔、余姚腔、海盐腔和昆山腔。

1. 弋阳腔

弋阳腔最突出的特点是：以鼓击节，人声帮和。它起源于民间秧歌的演唱方式。一唱众和的演唱形式，最早萌生于劳动号子，后被歌舞吸收，隋唐的歌舞小戏《踏摇娘》中，就已有这种喧闹的演唱方式。弋阳腔的风格充满了乡土野趣，颇为乡村百姓喜爱。它的流传范围遍及两京、湖南、广东、福建、贵州、云南等地。

2. 余姚腔

余姚腔出自浙江余姚、慈溪一带，流行于绍兴、常州、镇江、扬州、徐州及安徽的贵池、太湖等地。对余姚腔的风格特色记载很少。明末《想当然》传奇卷首，有茧室主人《成书杂记》，谈及余姚腔：“俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言。”也就是说，它的文辞比较通俗，曲文中夹进念

白，唱腔简单明快，有时近似吟诵。按这种描述来分析，余姚腔应该是趋向大众化的。

3. 海盐腔

从文献记载的情况来看，海盐腔在“老四大声腔”中形成最早，它的萌芽期可以上溯到宋、元，明代成化年间，海盐腔已很流行。海盐腔多采用南、北通行的“官语”，曲调柔婉细腻，“音如细发，响彻云际。每度一字，几近一刻”。迥然不同于弋阳腔。因此，海盐腔最得南、北各地官僚士大夫们的喜爱。明万历（1573—1619年）以前，它一直与弋阳腔分庭抗礼，通行于两京。从文献上看，海盐腔也是不用管弦的。

4. 昆山腔

昆山腔诞生在苏州府所属的昆山、太仓一带，起源于当地民间曲词，相对“四大声腔”的前三个，它是后起之秀。它在流传之初，就以“流丽悠远”高于弋阳腔、海盐腔、余姚腔，它在风格上与海盐有相似之处，都是“体局静如，以拍为之节”。

这“四大声腔”中，海盐腔与昆山腔以其高雅、婉丽颇得士大夫阶层的青睐；余姚腔与弋阳腔则以其通俗与乡土气而深得广大百姓的喜好。以后，昆山腔经过改革逐渐崛起，弋阳腔也占领了广阔的民间，余姚腔、海盐腔逐渐没有了踪迹。

二、戏曲音乐发展与我国其他民间音乐的关系

我国的戏曲音乐与其他民间音乐体裁相比出现得较晚，但发展迅速、影响广泛，非其他体裁所可比拟。北曲和南曲是我国最早的两支戏曲声腔。北曲来源于宋、金两代的说唱音乐诸宫调，南曲来源于南宋时期流行于东南沿海一带的民间歌舞。至今，这一演变过程仍在延续，像河南的曲剧、山东

的吕剧、浙江的越剧、吉林的吉剧，黑龙江的龙江剧等，都是从说唱音乐转化形成的；而湖南的花鼓戏、安徽的黄梅戏、广西的彩调剧、云南的花灯戏等，则是在民间歌舞的基础上演变形成的。这些戏曲形式还程度不等地带有其前身的痕迹，来自民间歌舞的戏曲长于动作，来自民间说唱的戏曲长于歌唱。

戏曲音乐吸收了我国民间音乐中民歌、歌舞、说唱、器乐的成就，如民间歌舞载歌载舞的表演特点、民间歌曲抒情性见长的音乐特点。说唱音乐以叙事为主运用音乐手段咏叙长篇故事的表现方法以及与唱腔珠联璧合的器乐伴奏和配合演员身段表演、表现人物思想情绪、烘托舞台气氛，并起到场次段落以及唱、做、念、舞之间的转换和衔接作用的器乐过门和器乐曲牌等独立的器乐过场音乐。戏曲音乐所取得的成就，反过来又影响了民歌、歌舞、说唱、器乐，使之具有更为丰富的曲调，更强烈的戏剧化表现手段以及大型篇幅的结构方法。

三、戏曲音乐发展的构成因素

戏曲的音乐，包括声乐方面的唱腔和念白、器乐文武场面的伴奏和各种过场音乐等。其中，声乐居于主导地位。

戏曲唱腔大致有三种类型，即抒情性唱腔、叙事性唱腔与戏剧性唱腔。抒情性唱腔多为四拍子或慢二拍子的曲调，甚至还有八拍子的，其特点是字少腔多，旋律性强。这类唱腔长于抒发内心的感情，常用于剧中主要人物的大段独唱。叙事性唱腔多为快二拍子或一拍子的曲调，有时也用紧打慢唱的曲调，其特点是字多腔少，朗诵性强。这类唱腔长于叙述、对答，常用于小段的独唱或对唱。戏剧性唱腔多为节拍自由的散板或伴奏与歌唱节奏形式不一致的摇板。这类板式因为在节奏的对比、变化方面有极大的灵活性，长于

表现激昂强烈的感情。这类唱腔也多用于剧中主要人物的独唱。

传统戏曲乐队的特点是少而精，不同的声腔剧种往往有不同的主奏乐器和乐队组合。例如在主奏乐器上，皮黄腔剧种为京胡，梆子腔诸剧种多为板胡，昆腔用笛子，越剧、锡剧用二胡和琵琶，粤剧用粤胡和扬琴等等。戏曲乐队的组织，传统上分为“文场”和“武场”两类。文场即管弦乐部分，武场即打击乐部分（唢呐、大号也属于武场），合称为“文武场”，或称为“场面”。一般文场所用的乐器，少则二三件，多则六七件。传统戏曲乐队文场常用的乐器有京胡、板胡、二胡、坠胡、月琴、三弦、琵琶、扬琴、笛、笙、海笛、唢呐等。文场除为唱腔伴奏外，还演奏器乐曲牌、过门等过场音乐。武场以不同类型的鼓、板、大锣、小锣、铙钹等构成主体，其主要作用是配合演员的身段表演，表现人物的思想情绪，烘托舞台气氛，并起到场次、段落以及唱、做、念、舞之间的转换和衔接作用。

戏曲音乐中各种各样的器乐曲牌以及打击乐的各种锣鼓点，构成了戏曲中的场景音乐。器乐曲牌多为声乐曲牌加以器乐性变化而形成，常用于特定戏剧场面气氛的渲染。如喜庆、宴会、发兵、狩猎、升堂、升帐等。场景音乐一般分为粗、细两类。细者以丝弦乐为主，粗者加入锣鼓和唢呐。在使用上，根据曲牌音乐的基本情绪而形成了一定的习惯，例如【万年欢】用于喜庆、宴请等场合，【小开门】用于行路、写信拜贺、更衣等场面，【大开门】（也叫【水龙吟】）用于升帐、升堂场面，【傍妆台】用于气派较大的摆宴场面，【哭皇天】用于吊唁祭奠场面，等等。有些曲牌还可通过配器、调式调性、篇幅和连缀等方面的改变而扩大用途。而戏曲音乐中的锣鼓点，则是在吸收民间锣鼓的基础上，结合戏曲表演的特点，经过长期的创造积累而形成的。

四、现代戏曲音乐发展

现代戏曲音乐经过不断地创新改进也已经表现出充分的活力。除此之外，传统戏曲音乐也经历了改革、发展、创新的阶段，显示出更光明的未来。

一部优秀戏曲作品的产生，要经过反复推敲、钻研与实践，在不断总结经验的基础上，融入时代新元素。戏曲音乐在这一过程中不断提炼打磨。20世纪五六十年代是戏曲音乐过渡转型的关键期。到了1964年，用乐队来为戏曲伴奏的形式已经不再是特殊现象。笔者对此时的戏曲音乐作品也进行了多次的观赏，如《智擒惯匪座山雕》《杨门女将》等戏曲作品的伴奏就变得多样而丰富，相比50年代也表现出更多的吸引力。而后，于历史特殊时期出现的“文化大革命”，倡导“样板戏”，像《沙家浜》《红色娘子军》《红灯记》《奇袭白虎团》等剧目都采用了西洋管弦乐进行伴奏，音乐表现力极强，气势庞大而层次分明，可以说此时期的戏曲音乐伴奏的发展是空前的。除了伴奏上，在戏曲音乐的作曲上也有了新的突破。传统的戏曲音乐，常常是由表演者即兴表演而成，虽然能给人以新鲜感，但不免过于单调，限制性因素过多，作曲创作的发展，也体现出其重要性的提高，丰富了戏曲内容与舞台表演效果。不仅如此，对传统戏曲音乐结构的改善与创新，也改变了以往单一、固定的模式，使戏曲音乐更具生命力，走向成套板式。对于序曲或者背景音乐，传统戏曲音乐一般都是通过各种不同的曲牌套用来完成的，而在创新发展后，实现了器乐的独立创作，灵活而多变，不必再拘泥于格式化的曲牌格式。就如《智取威虎山》中表现打虎上山场面的一段前奏曲就充分运用了独立化的器乐表现人物心理与气氛，既更加形象地表现出剧情的需要，又突出重点，获得了广泛好评，经久不衰。而后来交响乐在戏曲音乐中的出

现，又使得戏曲音乐更加立体化、交响化，更具感染力。无论是何种艺术，都有其得以流传至今的精华所在，而只有紧跟时代潮流、不断发展、创新的艺术才能更加久远地流传。现代音乐的创作灵感与方式为传统艺术的发展也同样提供着借鉴。先不说“文化大革命”时期带来的政治得失，单说期间“样板戏”的创作与表演，可以说，它为传统民族戏曲音乐注入了新鲜的血液，在创作模式与伴奏形式方面的创新都证明了它归属于现代戏曲音乐，是一个时代的巅峰。

五、戏曲音乐发展中的戏剧性

戏曲音乐具有双重性质，既具有音乐艺术的共性，又具有鲜明的个性，虽然同属表现艺术的范畴，但由于它与戏剧的结合使其发生了某种质的变化，染上了戏剧色彩，产生了戏剧性能，从而形成了音乐艺术园地中一个独具特色的新品种。这种独特性，正是戏曲音乐艺术的价值所在。

所谓戏曲音乐的戏剧性，即指戏曲音乐具有刻画人物形象和表现戏剧冲突的特性。戏曲音乐之所以会产生这种特性，是由戏曲艺术本身的性质所决定的。众所周知，戏曲是门综合艺术，融唱、念、做、打于一体。这些不同的艺术形式在进入戏曲领域之前，都是各具特色，且具有独立意义的技艺品种，并都达到了高度的艺术水平。不管是结构、形式，还是表现手法等都存在着极大的差异。然而，实践中却能歌舞结合、唱白相间、视听同感，浑然一体，各种艺术手段达到了高度的统一，形成了独特的艺术语言，实现了完整的艺术效果。其原因究竟何在？一是各自都能明确总体目标——不是为了显示突出各自的艺术手段，而是为了表现戏剧的内容；二是都能改变各自原来的基本属性，做出不同程度的牺牲，以求互相融洽、协和、统一，进而适用刻画人物形象和表现戏剧冲突的需要，赋之以戏剧性的特质。具体地说，

音乐与戏剧在戏曲中能够达到统一，并实现音乐戏剧化，戏剧音乐化，也是一个从简单到复杂的融合过程。音乐在进入戏曲之前的主要流向，是以自己的个性向着更高的阶段发展。它可以不受音乐以外的任何因素的制约，完全按照音乐自身的逻辑成为更高级更独立的艺术品种。进入戏曲以后的流向则必须相对地舍弃些自身的独立性，力求能够同表现戏剧情节的诗意相结合，并向着艺术的深层进行融合和渗透。作为对戏剧的应合，音乐必须在戏剧情节的范围内行事。人物形象的刻画、内心感情的表达需要符合剧本所提出的要求。乐曲展开的形式和手法，也要服从戏剧性的要求，符合戏剧情节的变化。甚至包括音乐的结构也都需要按照戏剧的逻辑进行不同程度的改变。

事物之间的作用都是相互的，戏剧制约音乐，反过来，音乐又制约戏剧。如戏剧为了迎合音乐，一切视觉形象都要求舞蹈化，所有的听觉形象也都要求音乐化。所谓视觉形象舞蹈化，即指戏曲舞台上的一切动作都要升华成为舞蹈，不管是工架、武打，还是身段、造型等，都需要带有舞蹈性质，具有舞蹈美感。众所周知，戏剧的本性属再现艺术，它反映生活愈真实愈自然，就愈感人。可是为了迁就音乐，不得不改变其本性，向表现艺术方面转化。在戏曲舞台上，大至千军万马排阵对垒，小至穿针引线嬉戏调情，都要求具有舞蹈的意味。演员的一招一式、一坐一立，一言一行、一颦一笑，甚至一个眼神都要对应节奏，所以，音乐也就成了戏曲表演艺术的灵魂。或者说，“戏曲表演是以音乐为核心来组织自己的艺术语言的”。所谓听觉形象音乐化，即指戏曲舞台上的一切声音都要升华成为音乐。首先是语言的音乐化，唱是最突出的表现，不管是故事叙述、情节展开、矛盾升级、高潮推进，还是感情抒发、性格刻画等等，都是依靠不同的演唱形式加以表现的。所以，唱也就成了戏曲的重要表现手段，成了戏剧结构的中心环节，剧本结构的重要依据，整个戏曲艺术的主导。

音乐与戏剧之间的相互制约，既削弱减低了各自的表现力，又增强、丰