

说唱与戏曲艺术概论

张秀艳 著

首都师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

说唱与戏曲艺术概论/张秀艳著. —北京:首都师范大学出版社,
2006.6

ISBN 7-81064-523-4

. 说... . 张... . 说唱 - 戏曲 - 理论 . J291.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 065212 号

SHUOCHANG YU XIQU YISHU GAILUN

说唱与戏曲艺术概论

张秀艳 著

首都师范大学出版社出版发行

地 址 北京西三环北路 105 号

邮 编 100037

电 话 68418523 (总编室) 68982468 (发行部)

网 址 www.cnup.cnu.cn

E-mail cnup@mail.cnu.edu.cn

印刷

全国新华书店发行

版 次 2006 年 6 月第 1 版

印 次 2006 年 6 月第 1 次印刷

开 本 890mm×1240mm 1/32

印 张 10.5

字 数

定 价 19.00 元

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

前 言

中国的说唱艺术和戏曲艺术是中华民族的重要文化遗产，在千百年的历程当中，它们不断地演变、发展，生生不息，传承、存续至今，为世界文化史中所罕见。探究其缘由，乃是由于说唱艺术和戏曲艺术产生于人民大众的生产、生活实践，始终植根于民间，始终植根于民族文化的沃土，真实地反映生活，表现了大众的思想、情感和理想，因而具有旺盛的生命力。观众通过说唱艺术和戏曲艺术的演出宣泄情绪、表达心声，同时还从中获得生活的经验和启迪，因此它们便成为了人民的代言人和引导者，为大众所喜闻乐见，产生了巨大的社会影响，并广为流传和承续不绝。说唱艺术和戏曲艺术充分展示了中华民族丰富、充沛的创造力，体现了中华民族的文化价值理念与审美理想，因而是中国传统文化的重要组成部分。

自20世纪80年代以来，由于社会的急剧变革，说唱艺术和戏曲艺术逐渐式微，在中国当代社会生活中的位置日益边缘化，其存亡绝续，难以逆料。观众的流失和艺术传承后继乏人等问题，使许多曲种、剧种已经显现出了消亡的征兆。如何使这份厚重的文化遗产薪火相传，如何使其传统表演技艺和优秀传统剧目得以保存和传承，既是全社会的共同责任，更是这一代艺术工作者的历史使命。

随着社会的发展、进步，中华民族的传统文化将会愈来愈受到关注和重视。目前，保护和传承以非物质形态遗存的文化遗产是亟待解决的一项重要工作。为了说唱艺术和戏曲艺术的传承、存续，除了需要通过广播、电视等大众传媒在社会中进行传播和普及，使其进入学校课堂也是一条重要的途径。近年来，部分艺术院校、师范院校的音乐专业逐步开设了传统音乐的欣赏、模唱等必修或选修课程，由此使青年学生受到了说唱、戏曲等传统文化艺术的熏陶。这一教学领域筚路蓝缕，正有待于有志者的探索和创新。展望未来，传统音乐进入学校课堂，或许将成为音乐教育的一个特色，同时也是面对新的时代、新的社会环境的一种传承方式。

本书以有限的篇幅系统地介绍了说唱艺术和戏曲艺术的历史概况、艺术特征、音乐构成、声腔与唱腔等各个方面，其中对主要的说唱曲种和戏曲剧种也做了简要的介绍。20世纪以来，说唱艺术和戏曲艺术历经若干次的变革，已经产生了重大的变化。本书在梳理和阐释说唱艺术和戏曲艺术发展、演变的历程当中，着重介绍了近100年来历次的改良、改革，以便使读者能够对此具有更为全面、客观地了解。本书在介绍说唱与戏曲艺术的专业知识的同时，尽可能地反映该领域现有的具有学术价值的研究成果，以便使读者能够更为深入地认识所研究的对象。为了便于读者学习，本书附录了一定数量的说唱音乐和戏曲的经典曲目和剧目选段，其中包括说唱音乐曲目12个和戏曲剧目选段20个。本书可以成为专业

音乐院校、艺术院校和师范院校音乐专业学生学习中国传统音乐基础知识的参考书籍，也可以为广大音乐爱好者了解中国传统音乐提供帮助。

张秀艳

2006年2月

目 录

第一章 说唱概述	1
第一节 说唱与社会生活的关系	2
第二节 说唱的历史概况	4
第三节 说唱的艺术特征	12
第二章 说唱音乐	15
第一节 说唱音乐的艺术特点	15
第二节 说唱音乐的类别	17
一 弹词类	17
二 牌子曲类	18
三 鼓曲类	18
四 渔鼓、道情类	19
五 琴书类	20
六 走唱类	21
七 杂曲类	21
八 板诵类	22
第三节 说唱音乐的唱腔及其结构形式	22
一 单曲体	23
二 曲牌体	23
三 板腔体	24
四 混合体	24
第四节 说唱音乐的伴奏	25
第三章 说唱音乐的代表曲种	27
第一节 苏州弹词	27
第二节 单弦	30
第三节 京韵大鼓	33
第四节 西河大鼓	35

第五节	山东琴书	38
第六节	二人转	39
第七节	河南坠子	41
第八节	四川清音	43
第四章	戏曲概述	45
第一节	戏曲与社会生活的关系	46
第二节	戏曲的起源与形成	48
第三节	戏曲的历史概况	50
第四节	戏曲的艺术特征	61
第五章	戏曲音乐	63
第一节	戏曲音乐的作用	64
第二节	戏曲音乐的渊源	65
第三节	戏曲音乐的构成	66
一、声乐	66
二、器乐	67
第四节	戏曲音乐的艺术特点	68
第五节	戏曲的声腔系统	69
一	昆山腔	71
二	高腔	71
三	梆子腔	72
四	皮黄腔	73
第六节	戏曲的唱腔及其结构形式	73
第七节	戏曲的行当及其表演程式	74
第六章	戏曲的主要剧种介绍	78
第一节	昆曲	78
第二节	京剧	81
第三节	秦腔	85
第四节	晋剧	86

第五节	河北梆子	87
第六节	豫剧	89
第七节	川剧	90
第八节	粤剧	92
第九节	评剧	93
第十节	黄梅戏	94
第十一节	越剧	95
第十二节	沪剧	97
附录一	说唱音乐曲目	99
	丑末寅初(京韵大鼓)	99
	新木兰辞(苏州弹词)	108
	蝶恋花·答李淑一(苏州弹词)	120
	黄焖鸡(山东琴书)	124
	梁山伯与祝英台(山东琴书)	128
	宝玉探病(河南坠子)	154
	晚霞(单弦《秋景》选段)	160
	秋景(天津时调)	163
	尼姑下山(四川清音)	167
	回娘家(二人转)	185
	王二姐思夫选段(二人转)	189
附录二	戏曲剧目选段	201
	游园(昆曲《牡丹亭》选段)	201
	看大王在帐中和衣睡稳(京剧《霸王别姬》选段)	209
	海岛冰轮初转腾(京剧《贵妃醉酒》选段)	215
	一家人闻边报雄心振奋(京剧《穆桂英挂帅》选段)	223
	家住安源(现代京剧《杜鹃山》选段)	228
	花木兰羞答答施礼拜上(豫剧《花木兰》选段)	236
	在绣楼我奉了小姐言命(豫剧《拷红》选段)	242

做人要做这样的人(河北梆子《红灯记》选段)	246
金牌调来银牌宣(河北梆子《王宝钏》选段)	250
秋江(川剧《玉簪记》选段)	254
谁料皇榜中状元(黄梅戏《女驸马》选段)	259
我本闺中一钗裙(黄梅戏《女驸马》选段)	261
天上掉下个林妹妹(越剧《红楼梦》选段)	270
我一生与诗书做了闺中伴(越剧《红楼梦》选段)	273
报花名(评剧《花为媒》选段)	280
景颇山上云雾深(评剧《黛娒》选段)	289
燕燕做媒(沪剧《罗汉钱》选段)	295
太平年间把荣享(秦腔《二进宫》选段)	298
茅屋草舍在桃林(碗碗腔《金琬钗》选段)	306
头戴翡翠双凤齐(晋剧《打金枝》选段)	311
后记	321

第一章 说唱概述

说唱又称为曲艺，是一种音乐、文学、表演相结合的综合艺术形式，由中国古代民间的口头文学和演唱艺术历经长期发展、演变而形成的。它兼有叙述功能和抒情功能，同时具有与语言紧密结合的音乐特征，用以表达思想感情，反映社会生活。由于我国民族众多、地域复杂，因而说唱的曲种、曲调也极为丰富，并具有浓郁的民族和地方色彩。

早在汉代，即有曲艺一词，当时泛指技艺。后来曲艺包容的范围越来越广，唐代文学家元稹称手工、杂技等为曲艺，明代戏剧家李渔称戏曲、曲文等为曲艺。近现代以来，曲艺、杂技等有“十样杂耍”之称，包括说书、相声、唱曲、戏法等。20世纪50年代以后，戏法、魔术、技巧等门类被纳入了杂技范畴，评书、相声、唱曲等说唱类艺术则通称为曲艺。

据20世纪80年代的调查，中国的说唱类艺术共有341个曲种。按照历史渊源、艺术风格、音乐风格、主奏乐器以及演唱、演奏特点等不同的艺术特征，中国汉族的说唱大致可以区分为评书评话、快板快书、相声、弹词、牌子曲、鼓词、鱼鼓道情、琴书、走唱等诸多门类。各个门类中又包括若干具有不同的表演形式、发源和流行地区、方言语调、曲调等特点的曲种。说



唱艺术当中，除少数曲种（评书、评话、快板、快书）只说不唱以外，多数曲种是说唱结合或只唱不说。

第一节 说唱与社会生活的关系

早年民歌的创作者、演唱者和听众，都是以农村的农民为主体，说唱艺术的创作者、表演者和听众，则是以城市的市民为主体。说唱艺术是伴随着城市的发展而兴起的，因为其职业性、商业性和娱乐性的特点，城市为说唱艺术提供了生存和发展的环境，说唱艺术则为城市市民提供了新的文化娱乐方式。

由于我国在相当长的历史时期内，民众当中存在着大量的文盲和半文盲，他们无法通过阅读学习文化知识，说唱和戏曲就成为了人们了解历史传统、接受伦理道德教化的重要和便捷的途径，我国人民群众一向把观赏说唱、戏曲的活动称之为“高台教化”，因为受众遍及社会各个阶层，从而产生了巨大的社会影响。

说唱艺术是反映现实生活最敏感、最直接的艺术形式，所演出的内容都具有较强的人民性和较强的现实主义精神。由于说唱作品真实地反映了生活，表现了人民大众的思想情感，因而具有旺盛的生命力。

说唱艺术与文学的发展有着相互作用的密切关系。对于文学创作，说唱艺术曾经产生过极为重要的作用。早在罗贯中创作的《三国演义》问世之前，三国历史故事便以口头文学的形



式流传，并在民间普遍传播。北宋时期，都城汴梁（河南开封）已经出现了专门说三国故事的民间艺人。元朝刻印的《三国志平话》，便是根据宋、元时期民间艺人口头讲述而整理出来的。历代的“说话”（唐、宋时期的一种说唱艺术）、“平话”（渊源于“说话”的一种民间艺术，其特点是只说不唱）、杂剧艺人都对三国故事进行过改编和演唱，因而《三国演义》是在说唱、戏曲艺术的基础上加工、创作出来的。施耐庵创作的《水浒传》问世之前，民间口头文学、话本（宋、元时期说唱艺人表演的底本）、杂剧当中已经在演义“水浒”故事，因而《水浒传》也是在说唱、戏曲艺术的基础上加工、创作出来的。冯梦龙编著的“三言”（《警世通言》、《喻世明言》、《醒世恒言》）当中，辑录了许多宋、元话本和明代拟话本（文人白话小说）。由此可见，我国众多文学名著都受到了说唱艺术潜移默化的影响。

说唱艺术对于文学作品的传播和普及同样起到了重要的作用，《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《西厢记》等名著，都是各种说唱形式当中常见的题材。例如，许多曲种都有“三国”题材的曲目、书目，最负盛名的扬州评话“三国”，长达数百万字，通篇说下来要几百天，可谓鸿篇巨制，大大丰富了原著的内容。经过说唱艺人的演绎发挥，文学名著更加贴近了普通百姓的欣赏习惯，更加符合其思想感情，并在艺术形式上更为鲜活、生动，因而也得到了有效的传播、普及。

由于说唱表演简便易行，对于生活的反映较为便捷、灵活。现代社会的大众传播方式更为快捷、广泛，因而极大地拓展了说唱艺术的表演空间，表演者与受众都不再受到舞台、剧场等演出场地的限制，因此说唱艺术与社会、大众的关系也变得更



为密切。

第二节 说唱的历史概况

说唱艺术的历史渊源流长，千百年来经历了萌发、形成、发展、演变的曲折过程，其源头可以追溯到春秋、战国时期，当时已经产生了神话故事、寓言、民间歌曲等。

中国历史上第一部诗歌总集《诗经》中收集了大量的民歌，这些民间的口头文学创作已经具有叙述和抒情的功能，其中蕴涵着一定的说唱因素。春秋、战国时期思想家荀子的《成相篇》，兼具韵文与散文的风格，并且具备了说唱文学的雏形。成都地区和扬州地区出土的西汉、东汉时期墓葬中的“说唱俑”、“说书俑”等陶俑，是早在汉代就存在说唱音乐形式的例证。汉代乐府中收录的《孔雀东南飞》、《陌上桑》、《木兰辞》等大型叙事诗，已经具有说唱文学的结构，应属早期的说唱形式。东晋时期，佛教讲经活动活跃，向俗人传经、讲经的通俗形式当时称为“俗讲”，其讲经形式不断演变，逐渐形成了“转变”、“说话”等说唱形式。说唱结合的说唱形式称为“转变”，其说唱底本称为“变文”，特点是散文与韵文相间，散文是说词，韵文是唱词，为典型的说唱体裁。只说不唱的形式称为“说话”，即是说故事，其说唱底本称为“话本”。

隋、唐时期，“转变”、“说话”这两种说唱形式已经逐步脱离了佛学的范畴，而在民间广泛流行。唐代是中国历史上经济、



文化较为繁荣的时期，当时除流行“转变”、“说话”之外，还产生了以韵文体唱词为主体的说唱形式，如“俗赋”、“词文”、“曲子”等。这一时期的说唱艺术已经不仅是专供宫廷和贵族娱乐的俳優（古代乐舞艺人）表演，而是呈现出了职业化和商业化的特征。

宋代是说唱艺术达到繁荣、成熟的时期。北宋时期，由于经济的发展，商业和手工业的发达，形成了人口众多的城市市民阶层。随着市民社会及其文化的兴起，说唱已经成为了城市当中重要的文化娱乐活动。城市中产生了固定的娱乐演出场所，即“瓦肆”和“勾栏”。“瓦肆”又称“瓦舍”或“瓦子”，是指集中成片的演出场所，包括若干座“勾栏”。宋代的“勾栏”，是指固定的演出场子，包括戏台、后台、看台等。说唱艺人集中在“瓦肆”、“勾栏”里表演，便于相互的观摩和交流，促使其不断地丰富和提高技艺。另外一种艺人称为“路歧人”（宋、元时期流动演出艺人），不入“瓦肆”、“勾栏”，而是聚集在露天场地演出。北宋时期发明了活字印刷术，使印刷业得到普遍发展，各种书籍大量印行，私家著书、藏书远远超过前代，因而“话本”也得以大量的刻印、流行。宋代的说唱艺人已有“书会”等组织，文人也参与编写说唱底本，这些对于说唱艺术都产生了极大的影响。宋代流行的说唱形式，有“陶真”、“涯词”等小型说唱曲种，也产生了集诸家腔谱而成的“唱赚”（宋代的说唱形式）、“诸宫调”（宋、金、元时期的说唱形式）等大型说唱形式。当时极为流行的说唱形式“说话”，其题材内容大致可以分为四类：一类偏重说历史故事，还出现了专门说“三国”故事的艺人，被称为“说三分”；一类偏重说“小说”，即反



映社会生活；一类偏重说公案故事；一类偏重说佛经故事。职业艺人、固定娱乐演出场所和商业性演出的出现，说唱形式（当时达几十种）和书目、曲目繁多，在创腔等方面的成就及其表现力的丰富，这些都标志着说唱艺术达到了成熟的阶段。

元代时期，社会发生了重大变化，民族关系复杂，更多的文人从事说唱、戏曲艺术创作，并与说唱艺人合作，组织书会，当时形成了相当规模的艺人队伍。此外，元朝的疆域广阔，密切了国内外各民族之间的交流，对于说唱艺术的传播和发展产生了一定的作用。金、元时期，北方民间流行起来一种新的诗歌样式，并吸收了民间乐曲，发展演变成为了一种说唱形式，这便是流传在北方的“散曲”。“散曲”包括“套曲”和“小令”两种主要形式。“套曲”沿袭自宋代的“诸宫调”，是由多首曲子相联而成的组曲。“小令”是独立的单曲，原来是流行于民间的小曲。“散曲”最初主要在市民当中流行，被称为“街市小令”，也称“叶儿”。“说话”这种说唱形式被元代统治者所禁，但在民间并未绝迹，为避免针砭现实，艺人多选择说历史故事。当时已有“说书”之称，刊印的“话本”一般称之为“平话”。

明代经济的发展带来了文化的复兴，说唱、戏曲等民间艺术在这一时期都较为兴盛。明代的说唱形式继承了宋代以来的传统，经过历代的创作、积累，其技艺日臻完善。这一时期影响较大的说唱形式有“平话”、“词话”、“陶真”、“弹词”、“宝卷”、“道情”、“莲花落”等，它们从文学底本、音乐、表演都形成了一定的表演规范，当时广为流行的民间小曲，也成为了使说唱曲种进一步分流、扩展的重要因素，这些都为以后说唱艺术的发展奠定了基础。明代还出现了许多颇具影响的说唱名家，



如明末时期说书家柳敬亭就是其杰出的代表。

一些古老的说唱形式不断地随着时代更新，在流传过程中与各地的民间歌曲相结合，又不断地衍生出新的曲种，例如元、明时期的“词话”，至清代以后，在北方逐渐演变成了各种“鼓词”类曲种，在南方则演变成了各种“弹词”类曲种。一直流传下去的曲种有“道情”、“莲花落”等；另一些曲种因为停滞不前而逐渐消亡；还有一些曲种虽然作为独立体裁已经不复存在，但其传统与技艺却在其他的艺术形式中得以延续，例如宋、元时期的“唱赚”、“诸宫调”，在衰落之后其音乐便被明代杂剧、传奇剧所吸收。

清代的说唱艺术获得了长足的发展，成为了遍及全国并拥有数百个曲种的艺术形式，是历史上空前活跃和繁荣的时期。众多的说唱形式都得以保存和流传，同时新的曲种纷纷出现，并在城市中得到了进一步发展，演出场地趋向于多层次，戏园子、书场、茶社等大量涌现。目前我国各地流行的主要说唱曲种，大部分都是清代至民国初年逐渐形成并流行开来的，曲种的分类在这一时期基本完成，其综合性特点渐趋明朗。

清代产生了许多新兴的地方说唱曲种，所谓地方曲种是指用当地方言演唱的说唱形式。根据史料记载，清代以前的说唱曲本多是“官话”而少“方言”。从艺人活动的记载来看，多是流动行艺而不是固定从艺。农村说唱艺人进入城市之初，一般没有固定演出场地，都是在集市、庙会以“撂地”（露天场地演出）等方式行艺。流动行艺存在着语言的问题，艺人只能使用当时各地百姓都能听懂的“官话”演唱，而不能使用“方言”。清代中叶以后，城市里逐渐有了固定的说唱演出场地，艺人才



开始固定从艺，而固定从艺促进了用地方方言演唱的地方曲种的发展。各个经济繁荣地区的语音，就成为了一些说唱曲种所使用的语音。例如，用北京语音演唱的京韵大鼓、单弦，用吴语（苏州话）演唱的苏州弹词。萌生、形成于农村的曲种进入城市以后，也存在着语音转化的问题，如河北的木板大鼓进入京、津地区演出，被城里人称之为“怯大鼓”，后经几代艺人的改革，最终是用北京语音演唱而受到了京、津大众的认同和喜爱，定名为“京韵大鼓”并流传至今。

许多说唱曲种都经历过由自娱逐渐发展成为娱人的进程。农村的说唱艺人最初是由自娱自乐发展为半农半艺，其中的佼佼者后来又成为了职业艺人。城市的说唱艺人也同样如此，最初是自娱，进而“票友下海”（业余演出改为职业演出），从而成为了职业艺人。清代说唱发展进程中的这一特点，对后来的说唱艺术产生了重要的影响，以致有些地区同一曲种在职业与非职业的表演上有着迥然不同的风格。许多说唱曲种由自娱转化为娱人之后，其演唱形式也变得较为精致、细腻，唱词也随之文雅了，上述变化都是以大众的趣味为其依据的。

这一时期，说唱演出场地发生了很大的变化。清代的工商业畸形地集中在了沿海地区和通商口岸，一些大都市也先后在上述地区形成。沿海城市里集中着大批的工人、商贩，从而使说唱艺术扩大了受众群体。由于观众成分复杂，其趣味爱好多种多样，因而促使说唱形式趋于多元化发展。清代的许多城市先后出现了能包罗多种艺术形式的演出场地，如北京的天桥、南京的夫子庙、天津的三不管儿、济南的大观园、太原的海子边、开封的相国寺、郑州的老坟岗等。这些演出场地，既可以