



# 南京大学文学院戏剧影视艺术系 南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

## 学术研究

- ❖ 论文
- ❖ 专著
- ❖ 项目
- ❖ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 &gt; 学术研究

### 论文

## 20世纪京剧研究的成就及缺憾定稿

发布时间:2010-04-08

作者:解玉峰

### 近代以来京剧研究中的几个问题

**摘要:** 严格意义上的京剧研究始自二十世纪二十年代后期。近七十年来,京剧研究取得了许多重要实绩,但也存在一些很严重的问题。“流派艺术”论、“演员中心”论、“声腔剧种”这三种理论框架,既对京剧艺术本身有很多不利的影响,也对京剧研究有很大的制约。只有努力打破这三种理论框架的约束,京剧研究才能真正走向深入。

**关键词:** 京剧 流派艺术 演员中心 剧种 声腔 学术史

与昆曲相比,京剧为学人瞩目要相对滞后很多,其研究风气的形成是迟至上个世纪二十年代后期才发生的。1927年6月,欧阳予倩先生(1889—1962)在当时著名的新文艺杂志《小说月报》上发表论文《谈二黄戏》,其时国内关注京剧的学者寥寥无几。1930年1月至7月,梅兰芳(1894—1961)率梅剧团访美,在美国朝野引起极大震动。梅先生的载誉而归,令国人兴奋异常。梅所获得的荣誉既是他个人的,也同时是全中国人的。自三十年代起,京剧开始赢得“国剧”、“国粹”的桂冠,京剧研究也开始成为专门之学。自三十年代初至建国前的二十年间,京剧研究方面涌现了许多颇富学术价值的著作,如齐如山(1877—1962)所著包括《京剧之变迁》、《中国剧之组织》等多种著作在内的“齐如山剧学丛书”、周明泰(1896—?)所编包括《都门纪略中之戏曲史料》、《道咸以来梨园系年小录》等六种著作在内的“畿礼居戏曲丛书”、张次溪(1909—1968)所编《清代燕都梨园史料》(正续编)、王芷章(1903—1982)所著《腔调考原》、《清代伶官传》等。

1949年建国后,京剧艺术一直得到国家政府的高度重视和提倡,京剧艺术和京剧艺人待遇之优厚是其他各“剧种”难以相比的。在这样的情况下,京剧研究也取得丰硕的成绩。如五十年代以来以名家口述、专家整理的方式写成的一系列回忆录相继出版,最著名的如梅兰芳口述、许姬传整理的《舞台生活四十年》;八十年代初中国戏剧出版社组织编写“戏曲流派艺术研究丛书”,汇集各种有关艺术名家的艺术评论,先后出版了梅兰芳、周信芳、余叔岩、谭鑫培、杨小楼、马连良、萧长华等名家的艺术评论集;北京文史资料研究委员会八十年代中期开始组织编辑的《京剧谈往录》(包括正编及“续编”、“三编”、“四编”四种)先后公开出版;剧目研究方面则有陶君起《京剧剧目初探》(上海文化出版社,1957)和曾白融主编《京剧剧目辞典》(中国戏剧出版社,1989);京剧史研究方面有王芷章遗著《中国京剧编年史》<sup>①</sup>、吴小如《京剧老生流派综说》(中华书局,1986)、于质彬《南北皮黄戏史述》(黄山书社,1994)以及北京市艺术研究所、上海市艺术研究所合编《中国京剧史》(中国戏剧出版社,1990、2000)等。

近七十年来,在前后几代研究者的共同努力下,京剧研究取得了令人瞩目的成绩,相关京剧研究的文著不可胜数,足以令人为之自豪。但欣喜之余,我们也注意到,近代以来的京剧研究也存在一些严重的问题,这些问题的存在可能严重影响了京剧的更深入性探讨。

京戏表演有派别之称，似由来已久。从现存文献看，最早有所谓“徽派”、“汉派”、“鄂派”、“奎派”、“汪派”、“谭派”。如成书于民国初年的吴焘民《梨园旧话》云：

皮簧盛于清咸、同间，当时以须生为最重，人才亦最多。其间共分数派。程长庚，皖人，是为徽派；余三胜、王九龄，鄂人，是为鄂派。张二奎，北人，采取二派而掺以北字，故名奎派。汪桂芬专学程氏，而好用高音，遂成汪派。谭鑫培博采各家而归于汉调，是曰谭派。要之，派别虽多，不外徽汉两种，其实出于同源。故梨园老伶，念字多本楚音，而于阴阳平分别尤为清晰，大抵阴平高呼，阳平低出，为皮簧之通例。[1] (P. 850)

由此可见，所谓“徽派”、“汉派”、“鄂派”乃就其地域特征或方言特征而言，而“汪派”、“谭派”乃是于地域特征或方言特征之外又加上所谓个人特色或风格。但不论是徽派、汉派，还是汪派、谭派，其称名本身中并无褒扬之意。

但自谭鑫培以后，京戏演员竞相以“角儿”为标榜，名角挑班渐成为京剧班社最主要的组织形式，未成名的演员则往往靠标榜师承来抬高身价、号召观众。至此，“谭派”、“梅派”或“麒派”等称名已明显有尊崇之意。

戏剧表演有派别之分，可以说是势出于必然。从客观环境看，名角林立，竞争剧烈，各名角必须充分发扬其个人专长，有赢取观众的个人“招牌”或“风格”，才能立于不败之地。从自然禀赋而言，每人天赋有别，也应努力寻求到适合自身性情、路数的家门、剧目，才能真正做到扬其所长、避其所短。所以从这个意义上说，演员一旦成为“名角”后，打出派别的旗帜，以标明其自立门户，本是无可厚非的。

但这种“派”是不能被提升为“流派艺术”加以提倡的，一旦提倡，便有极大的流弊。艺术创造是允许、也应当有其个人风格的。诗、书、画，都可以说是其个人性情、气质的表露，故有所谓“诗如其人”、“字如其人”，故文学艺术应当、也必然有艺术家的个人“风格”。而戏剧表演则不然，戏剧的本质为扮演，演员在戏剧表演中所应表现的不应是演员自身，而应是其所扮演的剧中人。梅兰芳演杜丽娘或程砚秋演王宝钏，他们应当努力表现的是杜丽娘或王宝钏的性情、气质，而不应是梅兰芳或程砚秋“个人”的特征。故戏剧表演应当以表现这个剧中人为自己的最高目的，尽可能泯灭属于演员自身的特征，任何“个人”的特征或风格都或多或少是有害于戏剧表现的（虽然完全泯灭个人特征是很困难、也不可能）。就“流派”创始人而言，如果为了标榜其“个人风格”或“个人特色”，任何剧目或人物的表演都一定要打上其个人的“烙印”，这肯定是有害于艺术本身的；对“流派”传人或弟子而言，如果在表现剧中人物时不能摆脱“流派特征”，他所表现的将不是“剧中人”，而是老师的“影子”（是“梅兰芳”的杜丽娘或“程砚秋”的王宝钏）；对“流派”的第三代或第四代而言，如果在表演时刻意表现其所属“流派”，他所表现的将不是“剧中人”，而是“影子的影子”或“影子的影子的影子”。

早在二十世纪二十年代末，京剧学界谭的余弊已很严重，周信芳先生当时撰文《怎样理解和学习谭派》说：

当初所有的戏，如同有许多光明大道，任着后生随便去走，如今却走入崎岖山路，越走越狭了。……漱石先生又说：‘拿手诸戏，不在一一脱火，需视剧情为断，静穆者固居其半，有时亦如生龙活虎，不可捉摸。’又说：‘非若今之宗其派者，无论何戏，皆若《卖马》《洪羊洞》之作品。’有这几句话，足可证明我的话不错。故此我来大胆说一句，快快不要乱学，因为老谭实在不容易学的。我这些话并不骂学谭的人，也不是阻止学生不要学谭，乃是恐怕没有学着老谭的妙处，尽在形式上用功夫，倒反添了许多毛病，盲从着往歧路上去，可不是很危险吗？[2] (P. 285)

如果说“流派艺术”的本质是个人风格，那么这种“个人风格”只能适合于个人（流派创始人本人），而不能成为“通行”的艺术准则加以提倡的和学习的。从本质上而言，“个人”的风格是不能有（支）“流”的，也不能、也无法被“继承”、被“发展”形成“流派”的。但认识到这一点，与继承传统、向前辈名家学习并不矛盾，这里最关键的问题是我们应当如何学习？

钱金福是深受尊重的京剧届老前辈，是生、旦、净、末、丑，文武昆乱不挡的名教师，王瑶卿、杨小楼、梅兰芳、余叔岩等都曾从他学戏，他有著名的“身段谱口诀”传世，其中有“以腰为轴，四肢无用”、“旦角云手搭于腕，底手垂，上手够于鼻”、“小生云手搭于肘，小生无拳”等等。[3] (P. 8) 钱金福先生传授的这套“身段谱口诀”同著名的《梨园原》一样，都是历代戏曲艺人表演经验的积累和结晶，不但适用于京，也适用于昆，是生、旦、净、末、丑各家门都须遵循的准绳。

谭鑫培之后，余叔岩的唱是独树一帜的，世称“余派”唱腔。余叔岩本人在京剧音韵方面下过很大功夫，对四声、尖团、上口等都极其讲究，尝云：“乱弹音韵是梨园家法”。[4] (P. 359) 所谓“梨园家法”其义应当是梨园行的唱家们都应遵守的最基本的艺术通

则，这种艺术通则当然不能仅仅局限于“余派”唱。

京剧名家荀慧生曾向学荀派的人教导说，学戏不在一招一式，而最重要在掌握“情通理顺”：“我在幼年学艺的时候师辈总是以演戏要‘情通理顺’相告诫。……所谓‘情通理顺’，不仅在于戏情戏理通顺，而且要求人物形象、思想情感的真实合理。多少年来，我总是尽力丰富自己的阅历和知识，并在生活随学习、观察，从人物外在的形象中去体会和掌握他的感情神态，积累素材。一旦排戏，先使剧本‘情通理顺’，进而自己深入揣摩戏情戏理，熟悉角色的经历、思想、性格、容貌、气质和感情的发展，并根据角色的需要，将个人平时观察体验所得，融会贯通，与之交流神契，然后运用艺术技巧，把角色尽可能恰当地、细腻地表现出来。” [5]

钱金福传授的“身段谱口诀”、余叔岩提倡的“梨园家法”、荀慧生教导的“情通理顺”，讲究的都是共通的艺术之“理”字，所以不论是学“余派”或是“荀派”，最重要的是探寻、摸索这个“理”，而不仅仅细节处刻意模仿一招一式、一字一腔。

与京剧相反，昆曲是无所谓“派”的，就是因为昆曲的唱腔、身段皆须讲求个“理”或“艺术通则”：其唱皆须“依字声行腔”，讲究“字清、腔纯、板正”；其身段须大处守住“家门”规矩，细处须演出“人物”性情。昆的唱、念、做、打，无处不有个客观的“理”在，人人须讲“理”，不论是有名的艺术家，还是无名的小演员，都要在这个统一的标准下评定是非优劣。若有“流派”则不然，遇有不同，皆可以“某某流派之艺术特色”为挡箭牌。这也即是说，有了“流派”，就无所谓艺术上的是非优劣。一切只要认准“流派”的这个“理”，而不必在艺术的“理”上讲求。

提倡“流派艺术”造成的最严重的后果就是，习学“流派”者成为“流派”的传声筒，成为“影子的影子”，背离戏剧艺术本身，成为“技艺”的卖弄。近数十年来，我们鼓励和提倡“流派”，反不能产生新“流派”。同时，由于“流派”的真正代表性剧目是很有限的，提倡“流派”后，也直接造成许多非“流派”剧目的失传。对观众而言，提倡“流派特征”，则易造成一种误导：观众不再按“艺术的标准”来评鉴，而是按“流派特征”来批评，只看其“学得像不像”（梅兰芳或程砚秋），与戏剧艺术本身距离愈远。

自五十年代“百花齐放、百家争鸣”定为党的文艺方针以来，由于“流派”纷呈不自觉地成为衡量国家文化事业繁荣的主要标志，故戏曲“流派艺术”开始在理论界被大力提倡，许多京剧研究也正是在“流派艺术”的框架内展开。如八十年代初中国戏剧出版社曾组织编写“戏曲流派艺术研究丛书”，在丛书《编辑前言》中，有：

戏曲流派，是戏曲艺术发展到一定阶段的产物，也是戏曲表演艺术趋向成熟的重要标志。艺术流派的众彩纷呈，争奇斗妍，是我国戏曲艺术在长期发展过程中的鲜明特色。它不但体现在以演员为中心的表演体系里，而且融汇于传统戏曲美学之中。 [6]

近数十年来，在“流派艺术”的思路和框架内，我们出版了许多京剧研究的文著。从表面看来，我们对京剧名家的“个人特征”或“个人风格”也已获得许多了解。但时至今日，由于我们对真正属于京剧艺术本身的共性的“规律”或“道理”则探讨不够、了解不多，这反过来也必然制约着我们对个性的“个人特征”或“个人风格”的认识。

### 京剧史研究应以“演员”为中心？

冯牧先生为《京剧谈往录续编》作《序》时曾经说：“一部京剧艺术发展史，就是一部卓越的表演艺术家不断涌现、不断以自己的独创性艺术实践丰富着京剧艺术的历史。而对于这些为数众多的艺术家的艺术经验进行有计划的搜集、保存、整理、研究乃至抢救，不但对于发展和革新京剧艺术本身是一项极为重要和极为迫切的工作，而且也应当被看作是一项发展民族文化的不可忽视的不可缺少的文化积累工作。” [7]

为作好京剧史研究，组织一些健在的艺术家以及见多识广的研究者和老观众回顾京剧过往，对一些珍贵史料加以记录和保存，是功德无量的好事。但这里的问题是：“京剧艺术”的发展史是否等同于京剧“艺术家”的不断涌现的历史，换言之，京剧史的研究是否应以“演员”为中心？

从中国戏剧的历史发展看，自乾嘉以来，演员在戏剧中的地位显得愈加重要。从编、演组合的角度看，乾嘉之前的中国戏剧曾经存在编者为主、演者为从的传奇、杂剧，但自乱弹崛起，则出现演者为主、编者为从的情况。观众但知某人演某戏，而不复关心此戏出自何人所编。谭鑫培以后，名角挑班渐成为京班最主要的组织形式，戏班是以‘角儿’为中心的，一切都是‘角儿’说了算，名角为戏班之中心，各路脚色及琴师、编剧等皆为其陪衬。民国时期的李释戡、齐如山、罗瘿公、翁偶虹、清逸居士等文人，都是心甘情愿或受聘为梅兰芳、程砚秋等名角编剧或充任谋士。

与这种历史现状相呼应的则是“品花”、“捧角”的社会风气。自乾隆中期至清末民初，京师徵歌选色之风一直很盛。张次溪所编《清代燕都梨园史料》所收三十八种史料“著作”中，除《梦华琐簿》、《梨园旧话》、《菊部丛谈》等为数甚少的几种著作颇具史料价值外，绝大多数皆为“选伎徵歌、寻花问柳”而作，有“按图索骥、执镜招鸾”之用。

辛亥革命后，虽然徵歌选色之风渐衰，而军阀、富绅、贵妇之流“捧角”的传统有增无减。1934年，鲁迅先生曾在文中这样愤激地写道：

崇拜名伶原是北京的传统。辛亥革命后，伶人的品格提高了。这崇拜也干净起来。先只有谭叫天在剧坛上称雄，都说是技艺好，但恐怕也还夹着一点势力，因为他是‘老佛爷’一慈禧太后赏识过的。虽然没有人给他宣传，替他出主意，得不到世界的名声，却也没有人来为他编剧本。……后来有名的梅兰芳可就和他不同了。梅兰芳不是生，是旦，不是皇家的供奉，是俗人的宠儿，这就使士大夫敢于下手了。②

鲁迅先生的言辞虽嫌过激，但却深触痛处。1949年以后，戏曲艺人翻身成为“文艺工作者”、各级人大代表或政协委员，得到新社会应有的尊重，这本是社会进步的体现，但对“名角”的“尊重”也常常与“崇拜”难分彼此，“崇拜名伶”或“捧角”的传统也并不不会因为新社会的建立戛然而止。如果研究者不能摆脱“崇拜名伶”或“捧角”的心理，便很难有实事求是、客观冷静地分析和研究。在崇拜名角的心理作用下，六十年代理论界有些人士开始提出“中国戏曲艺术的核心是演员的表演”。而在中国各“剧种”中，京剧方面的名角最多，京剧研究也不觉陷入以演员中心、特别是以名角为中心的格局，由此带来很多方面的问题。朱家溍先生在谈到《京剧谈往录》文章编选时，曾经指出过去一些京剧研究文章的问题：

一类是“所谓‘梨园轶事’‘梨园趣闻’一类的小品，往往似是而非，或张冠李戴，甚至至于无中生有、无事生非，10件趣闻至少有9件是没有那么一回事。……其次是有‘借仙气’性质的文章，也似乎不可入选。北京老话有一句‘赶着何仙姑叫舅母一借仙气’，是讽刺有些人喜欢借着名人抬高自己。当然不是说不能写关于研究名人的文章，譬如写一篇：‘关于何仙姑传说的来源’，应该是无可非议的。如果以《我与何仙姑》为题，就不免有借仙气的嫌疑了。另外还有一类不公正的评论和经不起探讨的故事。[8]

除朱家溍先生提到的“无中生有、无事生非”、“借仙气”之类的弊病外，过去的京剧研究还存在一些更严重的问题。在观念和思路上，如果是以京剧“演员”或“名角”为中心，而不是以“京剧艺术”为中心，京剧史研究就很容易把“戏剧”之外的许多东西也杂充为“研究”，从而无限扩大了京剧研究的“话题”，“话题”愈广，愈偏离京剧艺术本身。如五十年代以来各种以名家为核心的研究，有些研究当然是相当重要、值得下大气力去做的。如名家们的生平经历、演出剧目、师承传授、表演特色等，这些都是京剧史研究的必备史料，但有关名家们的为人处世、性情气质、戏德艺德、轶闻趣事等则多与京剧艺术本身关系不大，似不应占有太多的篇幅，更不宜成为研究的主体，但很多所谓的“京剧研究”却常常在这些方面欲罢不能，满纸颂辞赞语，下笔千言，离题万里。

在观念和思路上，如果以京剧“演员”或“艺术家”为中心的，而不是以“京剧艺术”为中心，出现的另一方面的偏差是：属于“京剧艺术本身”的东西常常没有得到应有的重视或完全被忽略。如科班训练、脚色体制、班社构成、剧场沿革、场面搭配、砌末行头、脸谱服饰等方面的史料史实，本是京剧史和京剧艺术研究所需要的最基本的材料，齐如山、周明泰、张次溪等第一代京剧研究者本来还有较好的开端，但后来却少有承其余绪者。时至今日，我们在科班训练、脚色体制、班社构成、剧场沿革等方面的了解仍然极其有限，更缺少专门性的研究。比如名角挑班制是京剧班社有别于昆班以及一般地方戏班社的重要方面，一般戏剧史或京剧史都会简略提及。但关于名角挑班制，我们是否掌握了足够多的历史数据？这些数据是否可以使我们周知其基本构成、运作方式、艺术利弊等问题？

近代以来，京剧艺术研究局限于“流派艺术”的框架内，京剧史研究以演员、特别是名角为中心，这两个方面的问题实际上是联系在一起，都是“崇拜名伶”的传统在暗暗发挥作用，其弊病都是注重“个别”，而忽略“一般”。艺术研究多偏重“形而下”的（名角的）一字一腔、一招一式或者“绝活”，对“形而上”的艺术规律探索不多；京剧史研究偏重名角“个人”的历史，大多是“纪传体”，而京剧史总体的情况则重视不够、了解不多。假如近代的京剧研究向我们证明，京剧史上确实有许许多多的“流派”或“艺术家”，那么“京剧艺术”到哪里去了？

## 京剧是一个“剧种”？

“京剧”是一个“剧种”，或者应当说是超出所有“地方剧种”之上的、影响最大的“剧种”，这难道还可以有什么疑问么？且看《辞海》、《中国大百科全书·曲艺》“戏曲”卷有关“京剧”的解释。《中国大百科全书》“戏曲”卷“京剧”条谓：

戏曲剧种。清光绪年间形成于北京（一说形成于道光年间）。其前身为徽剧，通称皮簧戏，同治、光绪两朝，最为盛行。道光年间，汉调进京，被二簧调吸收，形成徽汉二腔合流。……在皮簧戏衍变为京戏的过程中，同治、光绪年间皮簧班中改笛子为胡琴，统一了伴奏乐器以后，陆续出现了一批著名演员。他们在不同程度上都善于吸收其他地方戏的各种优点，并在艺术形式方面进行革新尝试，形成了皮簧戏舞台上争奇斗胜、百花齐放的局面，迅速促成了皮簧戏的发展，终于形成一个崭新的剧种——京剧。近百年来，这个剧种遍及全国，已成为在中国影响最大、最具有代表性的剧种。一度称‘评剧’，后称京剧。

《辞海》“京剧”条的解释与《中国大百科全书》基本相近：

戏曲剧种。流行全国。清乾隆五十五年（1790年）四大徽班陆续在北京演出，于（笔者按，“于”当为“与”）嘉庆、道光年间来自湖北的汉调艺人合作，相互影响，接受昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法，并吸收一些民间曲调，逐渐融和、演变、发展而成，自咸丰、同治以来，经程长庚、谭鑫培、梅兰芳等加以改革和发展，逐步形成相当完整的艺术风格和表演体系，对各剧种影响很大。唱腔基本属于板腔体，以西皮、二黄为主要腔调。用京胡、二胡、三弦、笛、唢呐等管弦乐器和鼓、锣、铙、钹等打击乐器伴奏。表演上唱念做打并重，多用虚拟性的程式动作。传统剧目在一千个以上，在舞台上广泛流传的有《霸王别姬》、《群英会》、《打渔杀家》、《三岔口》等二百多个。

“京剧”是一个“剧种”，或者说是全国最大的“剧种”，这种认识是建国后随着“剧种”论的产生而形成的。1949年全国解放后，对全国各地的各类戏剧进行引导和管理，成为新政府文艺工作的重要组成部分。如何对各地形形色色的戏剧进行分类，以便统一管理？最简便有效的分类自然是按行政区划或地域来进行。1951年5月7日，《人民日报》发表的社论最早正式提出“剧种”：“戏曲类种极为丰富多彩，全国大小剧种约有百种左右，各种地方戏都带有各地方的语言、音乐和风俗的特点”[9]。这是最早对“剧种”这一概念做出的解释性说明。此后，豫剧、川剧、徽剧、汉剧、赣剧、粤剧等省市级“剧种”以及淮剧、锡剧、甬剧、通剧等市县级“剧种”正是在这样的思路下相继被命名的。

站在政府行政管理的立场，“剧种”的划分是切实可行的，也无可厚非。但若从艺术的角度看，则不免过于简单粗暴，也有碍于我们对民族戏剧更深层面的理解和认识。据中国艺术研究院戏曲研究所1980、1981年对全国各省市“剧种”的调查统计，全国共有剧种317个。但中国人多地广，方言风俗各有各别，若按“语言、音乐和风俗”的标准来划分，那么全国可以划分出来“剧种”将远不止三、四百个。若从脚色体制的角度看，这三、四百个剧种大致可分为三类：一类是完整使用生、旦、净、末、丑脚色体制的、可以表现历史故事的“大戏”，如昆剧、京剧、川剧、湘剧等；第二类是以男、女对唱为主要表现形式的、一般以反映日常生活故事为主的“二小戏”或“三小戏”，如越剧、黄梅戏、二人转以及各地花鼓戏、采茶戏；第三类是表演时一般使用面具，以祈福驱邪为主要目的、民间一般并不视为“戏”的宗教祭祀仪式，如藏戏、贵州地戏、南通童子戏（“通剧”）等形形色色的“傩”。这三类戏剧（第三类本不宜视为“戏剧”）本来是存在很大差异的，只有第一类才真正富有民族特色的、名副其实的民族戏剧，但现在第二类、第三类也都可以堂而皇之地打着“剧种”的旗帜，成为“中国戏曲”的“剧种”。所以就总体而言，“剧种”划分显然有大问题的。

具体到每一个“剧种”，“剧种”论的思维方式也有问题。每一个“剧种”其最根本的特征是什么？近五十年来，理论界为“剧种”所做的理论阐释就是尽可能使“剧种”与“声腔”联系起来，“声腔”成为“剧种”划分的主要标志，乃至“声腔”、“剧种”连称。但现存的每一个“剧种”许多是“多声腔”的，许多“声腔”又被不同的“剧种”共同使用着。如“京剧”的“声腔”，除皮黄外，还有昆腔、高腔、吹腔、四平调、柳枝腔、罗罗腔、银纽丝调等多种声腔。而皮黄这个“声腔”又分别为“京剧”、“徽剧”、“汉剧”、“湘剧”、“粤剧”等不同“剧种”共同使用着。

对任何事物的分类都必须有确定、统一的分类标准，这是保证其能回返到事物“整体”的前提，而我们对“剧种”的划分似乎一直缺少明确统一的标准，拿“声腔”为标准划分“剧种”，也不能不自乱体系。对事物进行分类，其目的是为了在整体上理解这个事物，而不应是为“分类”而“分类”，往而不返，分类愈加细密，而总体上却含混不明。“剧种”便有为“分类”而“分类”的问题——“剧种”划分愈多，愈是“百花齐放”？“剧种”划分得如此多，作为整体的“中国戏剧”分到哪里去了？

“剧种”论存在的问题是很显然的，有待于理论界的重新反思、论证，但近半个世纪的京剧研究，恰正是在这种“剧种”论的支配下展开的，这必然影响到我们在整体上对京剧的认识。

把京剧视为一个“剧种”，与昆剧、豫剧、汉剧等其他“剧种”相区分，便必然会有“京剧”姓“京”、“昆剧”姓“昆”的问题。于是，又很自然地有了“京剧”的艺术特征或“昆剧”的艺术特征一类的“研究课题”。近五十年来，许多以“京剧艺术特征”、“京剧剧目”、“京剧表演艺术”、“京剧服饰”、“京剧舞台美术”等为论题的文著，都在不自觉中夸大了其与其他“剧种”的差异，而忽略了其与其他“剧种”的共同。如论及“京剧

剧目”者，都会如《辞海》一样，详细论析各种剧目，但这些剧目是否只有为“京剧”所独有？朱家溍先生曾经撰文《近代保存在京剧中昆剧》，他在文中详细列出1919年以来的他亲眼所见的京剧演员（主要是杨小楼、陈德霖、梅、程、尚、荀四大名旦以及富连成科班这两辈演员）所演的昆剧，共计八十一出。朱家溍先生在文中曾解释说是“自己亲见的京剧团体里演出的昆剧共八十一出，不包括我未曾亲见的以及皮簧戏中夹昆牌子的（如《艳阳楼》等）。”[10]如果我们把徽班进京的1790年以来，包括三庆、四喜、和春、春台等“京剧团体”演出的“昆剧”做详细考察，其演出剧目当在二百出以上。那么这些剧目应当算是“京剧”的剧目，还是“昆剧”的剧目？西厢记、水浒传、杨家将或者包公戏，都是“京剧”所独有的剧目么？用梆子、柳子或者高腔演唱，一定不被允许么？1949年之前，同一戏班中两、三种或多种声腔并存是普遍现象，所谓“两下锅”或“风搅雪”；同一出戏前面昆曲、后面皮黄或前面皮黄、后面梆子的现象也很常见。对观众而言，他们关心的并不是姓“京”、还是姓“昆”或者姓“梆”的问题，而是戏演得好不好、人演得像不像。说到底，唱（念、做、打）只是表现人物思想情感的手段而已，唱“昆”、还是唱“皮黄”或者民间小调，并不重要，重要的是是否合情合理、是否恰如其分。所以唱腔方面的差异，就戏剧整体而言，是属于细枝末节的，并不成为划分“剧种”的根本性标志。当我们强调京剧是一个“剧种”，与昆剧、豫剧、汉剧等“地方剧种”有别，那么京剧的独立性究竟表现在哪