



世纪文库

中国戏剧史

徐慕云 撰

上海世纪出版集团

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧史/徐慕云撰. —上海:上海古籍出版社,
2008. 5

(世纪人文系列丛书·世纪文库)

ISBN 978-7-5325-4987-0

I. 中… II. 徐… III. 戏剧史—中国 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 040923 号

责任编辑 徐乐帅
装帧设计 陆智昌

中国戏剧史

徐慕云 撰

出 版 世纪出版集团 上海古籍出版社
(200020 上海瑞金二路 272 号 www.ewen.cc)

发 行 上海世纪出版集团发行中心

印 刷 上海商务联西印刷有限公司

开 本 635×965mm 1/16

印 张 22

插 页 4

字 数 290 000

版 次 2008 年 5 月第 1 版

印 次 2008 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5325-4987-0/I·2024

定 价 33.00 元

世纪人文系列丛书编委会

主任

陈 昕

委员

丁荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
何元龙	张文杰	张英光	张晓敏	张跃进	李伟国
李远涛	李梦生	陈 和	陈 昕	郁椿德	金良年
施宏俊	胡大卫	赵月瑟	赵昌平	翁经义	郭志坤
曹维劲	渠敬东	韩卫东	潘 涛		

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读文台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓乐于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月

前 言

一

《歌德对话录》的作者爱克曼说过一句耐人寻味的话：“书有书的命运。”初刊于1938年12月的徐慕云《中国戏剧史》，正遇上抗战烽火燃起的年代。青年读者固不遑于戏剧研究，即使剧界遗老也少有人关注，以至于除了少数藏书者外，几不为读者所知。由是，此书在当年也就不免陷于几近湮没无闻的命运。这在作者，也许是种悲哀。因为徐慕云是有感于“中剧虽有数千年之历史，惟从无中国戏剧史之编著”，有感于“日人迂听花在十年前即有《中国剧》之刊行”，和英人阿灵顿之编著《中国戏剧》，虽“谬误百出，略而未详”，但较之国人竟无“自行编刊”的戏剧史，实在是我中华民族的耻辱。为了“雪迂、阿二君代编中剧史之耻”，于是奋力此作，想为“中华剧艺放一异彩”^[1]。不料书不逢辰，致为世人遗忘。

[1] 均见本书编著者《自序》。

说中国戏剧在徐慕云此著之前，“惟从无中国戏剧史之编著”，并不正确；若说“迄今仍无一有系统有条理之记载”^[1]，也不精确。1913年，王国维完成了《宋元戏曲史》，是为中国戏曲史的开山之作。之后，日本青木正儿于1930年写成《中国近世(明清)戏曲史》。1933和1936年，郑震、王古鲁先后译了此书^[2]。这些都是既非谬误简略、也非无系统无条理之作，影响至大，且时时为徐著引用，只是它们均非通史而已。所以徐慕云在《自序》中所谓“无一有系统有条理之记载”，其意实是指完备的戏剧通史。但是事实上，在他执笔编著这部戏剧史之前，已经有一部戏曲通史问世了，这就是周贻白的《中国戏剧史略》。这部著作，出版于1936年。应该承认：周贻白是为中国戏曲作全史的第一人。非常可能的是：徐慕云未曾见到过周著；但更重要的是：周著虽名为“中国戏剧史略”，所述却仅限于传统戏曲而不及现代话剧，涵盖不广，不足以称“中国戏剧”；称“史略”，倒是名实相副。因此后来周贻白又致力于多卷本的戏曲全史，然这已是徐著问世之后的事了^[3]。所以，从完整的意义上说，徐慕云这部《中国戏剧史》，堪称为我国第一部戏剧通史。

这部书的编著，据作者《自序》，原由当时的戏剧研究委员会推徐慕云与吴梅、溥侗、齐如山、谷剑尘五人任编委共同编写的，后因“大战忽起，事又中止”，最终由徐独立从事，终于完成。吴等都是著名的戏曲研究专家，吴梅(1884—1939)的《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《元剧研究》，齐如山(1877—1962)的《国剧概论》、《中国剧之组织》、《京剧之变迁》，至今仍被视为戏曲研究不可或缺的典籍。溥侗(1871—1952)即红豆馆主，通晓词章音律，热衷戏曲，于京昆文武各

[1] 均见本书编著者《自序》。

[2] 《中国近世戏曲史》，原欲题名“明清戏曲史”，旨为王国维《宋元戏曲史》之续编。日本青木正儿著，成于昭和五年(1930年)。郑震节译本于1933年上海北新书局出版，1936年上海商务印书馆出版了王古鲁全译本。王译本又于1954年中华书局出版了“增补修订本”。

[3] 周贻白后来于1939年写成三卷本《中国戏剧史》，于1953年始出版；1960年又出版了《中国戏剧史长编》。

行的演唱与伴奏无所不能。徐慕云厕身其间，在当年则以剧评著称。如其《京剧杂谈》曾被曹聚仁推崇为“第一流剧评家”^[1]。

徐慕云(1900—1974)，原籍江苏徐州。早年就读于上海大同大学。青年时期爱好京剧，尤其倾心于“谭(鑫培)派”艺术，遂拜京剧名家陈彦衡(1868—1933)为师。陈不仅是位著名的京剧乐师，而且于京剧生旦唱腔深有研究，造诣甚深，且多著述。在陈的指导之下，徐研究“谭派”唱腔，深得堂奥。二十年代末，从事戏曲评论、戏曲史和京剧音韵的研究。曾以六千金刊著中、英文对照的《梨园影事》，展出于美国芝加哥所举办的世界博览会，以祈发扬民族戏剧，与国外沟通文化，影响颇大。他又曾为当时著名的“百代”、“高亭”等唱片公司主持过戏曲选录工作，灌制了大量北派京剧名演员的代表作品，为中国戏曲积累了丰富的京剧声乐艺术资料。1936年，徐与戏剧研究委员会溥侗、褚民谊等议及整理我国戏剧史，但因次年抗战爆发而中止。于是徐独立从事这项工作，于1938年12月出版了《中国戏剧史》，并请当时位居国民党中央委员的褚民谊为之题签作序。不料是书出版不久，褚民谊公开投敌，于1940年1月与汪精卫共同组织伪中央政治会议，身兼汪伪中央执行委员、伪行政院副院长、伪外交部长。这个大汉奸自然没有忘记徐慕云，邀他为日伪工作，但徐以素性沉湎戏曲，不善周旋为由拒绝了。

自1939年秋，直到抗战胜利，诚如徐自谓始终没离开戏剧。研究戏剧音韵，一心培养戏剧人才，先后担任上海戏剧学校教务长^[2]，中国国剧学校校长。后来为广大观众熟知的“正”字辈演员如顾正秋、关正明、王正屏、孙正阳、黄正勤、张正娟(后改名为张美娟)等，都是徐的学生。其间，著名的“四大须生”之一杨宝森，曾向他屡屡请教，徐为杨建立自己的流派唱腔多所指津。此外，他还编有《赵氏孤

[1] 曹聚仁：《上海春秋》，上海人民出版社，1966年8月第1版第296页。

[2] 上海戏剧学校，在中国现代京剧史上影响较大，创建于1939年10月，1945年停办。该校设备简陋，却能多方延聘名家，并在新戏的排练实践中作出艺术革新的尝试。六年中培养了几十名“正”字辈演员。

儿》、《黑旗刘》、《脱靴辨奸》等新历史剧；与黄家衡合著《京剧字韵》。总之，徐慕云的一生几乎可以说全部贡献给了中国的戏剧。

二

徐慕云一生贡献于戏剧，惜著述不多，然其《梨园影事》、《京剧杂谈》都影响深远。《中国戏剧史》流传不广，但无疑是部重要的著作。它的价值，首先在于它是中国第一部完备的戏剧史，叙述了起自周秦时代的优伶，迄于民国以来的“花部”和话剧。自王国维《宋元戏曲史》以来，还没有这样一部详备的通史。甚至出版于八十年代的三卷本《中国戏曲通史》（张庚、郭汉城主编）都只限于“戏曲”而不论话剧。显然，这里涉及到关于“戏剧”与“戏曲”的概念问题。

张庚在《中国戏曲》中说：“中国的传统戏剧有一个独特的称谓：‘戏曲’。历史上首先使用戏曲这个名词是元代的陶宗仪，他在《南村辍耕录·院本名目》中写道：‘唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。’但这里所说的戏曲是专指元杂剧产生以前的宋杂剧。从近代王国维开始，才把‘戏曲’用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称。”^[1]其实，将“戏曲”作为“中国传统戏剧文化的通称”，并不是王国维的概念。叶长海指出：“在王氏的《宋元戏曲史》中，‘戏剧’与‘戏曲’显然是两个不同的概念。‘戏剧’是一个表演艺术概念，是指戏剧演出；‘戏曲’则是一个文学概念，是指文学性与音乐性相结合的曲本或剧本。”又说，今日之将“戏曲”“作为中国传统戏剧艺术体系的泛称”，乃是“本世纪内数度变化”的结果^[2]。然而不论是王国维的，还是现代的“戏曲”概念，在徐慕

[1] 《大百科全书·戏曲曲艺》卷首，1983年8月。

[2] 叶长海：《〈宋元戏曲史〉导读》，上海古籍出版社，1998年12月第1版第8、15页。

云似乎都不相类。徐将其著作命名为“中国戏剧史”，且纳入话剧，并经常采用“剧曲”这样一个名词，可见在他心目中，是将中国的传统戏曲作为中国戏剧的一个部分(或主要部分)来看待的。而这，正与现代的广义的“戏剧”概念相一致。谭霏生说：“在现代中国，‘戏剧’一词有两种含义：狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文为 drama，中国又称之为‘话剧’；广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，诸如中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等等。”^[1]正因为此，举凡傀儡戏、皮影戏，在这部戏剧史中都有所论述。

其次，这部戏剧史不同于王国维之处，还在于非常重视戏剧的演出实践，而限于历史资料和案头文学。因此，是书几乎不论剧本，不述剧情，也不分析剧本的思想、艺术之类；而于演出，却论述甚详。如论汉剧花面的特点与老生之难：“汉剧之花面，有一奇特之表征，而与昆、秦、徽、越、川、高、皮黄等各剧，皆相反而行者：即其他各剧之花面皆用宽嗓音，以形容气概雄伟之姿态；惟汉剧则适得其反，不特不用宽嗓，即本嗓(如须生之发音)亦一并不用。每值雄纠纠气昂昂之花面出场，即闻尖锐刺耳之怪音，盖亦如小生旦角之习用假嗓耳。”

“汉调以末脚为最难，极不易学。班中人云：‘学得好十个小生，难学一个好老生。’良以此脚唱作并重。所演之戏，多属忠良一派，做白尤须有独到之处，方能号召观客。各园每倚之为台柱，亦以此也。”再如关于汉剧之名演员牡丹花(即董瑶阶，1894—1952)与大和尚(即李春森，1881—1960)演《活捉三郎》一剧：“《活捉三郎》一剧，亦属牡丹花之绝作。其演此剧之扮相，系身披青褶子，面涂灰粉，发垂纸条；尤妙在二目逗在眼角，眼圈又描画特大。全剧绝不稍瞬，以状其呆直。虽身段极多，双睛亦不少转动，训练之精深，已到指挥如

[1] 《大百科全书·戏剧》卷首，1989年11月。

意、随心所欲之境地。且其步法良佳，腰腿功夫，软活极矣。《活捉》一场，渠与名丑大和尚作出一反一正、多种繁难之身段，极为美观。末更绕桌追逐，丑角须前进后退，往返十数匝。当惜姣手提三郎甩发左右旋转之际，三郎俯身垂肩，身软如棉，虽仍系真人身，而直类提线戏之纸扎假人矣。戏情固极紧张，而观众亦无不为之颠倒神往，如身临其境然。”^[1]这段描述，可谓生动详明，如在目前。而类于此者，书中时有所见。如论粤剧之优缺点，谈昆曲“集秀班”的兴衰，秦腔“易俗社”等剧社，以至于以专章详述角色、场面、后台等等，都是从戏剧的表演着眼的。从而成为这部戏剧史的一大特色。

其三，这部戏剧史又从横的方面，撰述了秦腔、昆曲、高弋、汉剧、粤剧、川剧、越剧、山西梆子、河南梆子、皮黄剧、话剧共十一种各地各类的戏剧史。作者在《凡例》中说：“全国各省剧曲，就力之所及，约得十一种。每种各撰其史略，兼附名伶剧照小史。虽均不及皮黄之详尽，然而既名‘中国剧史’，当然不能以皮黄一种概括其余。且皮黄历史，至多不过百年，其脱胎于昆、秦、徽、汉者，十居七八。史书诿能数典忘祖，以盛衰为取舍。”又说：“吾国剧曲，决不止上列十一种。他如冀、鲁等省之梆子，及西南诸省的剧曲，或因时间未许，或因囿于僻远之区，无法搜罗，均暂未刊列，容再版增人。”可惜是书直到1945年5月始由永祥印书馆重版，但也许时值战乱，故仍依旧。如今我国剧种已发展到了335种，且仍在消长增减之中^[2]。作为一部早年的由个人独立编撰的戏剧史，当然难以搜罗无遗。但作者却能注意及此，且于乱弹诸腔中的主要代表梆子腔、皮黄腔、弦索腔都能有所介绍，就已经很不容易。最可注意的是关于越剧与话剧二章。

越剧，本从“落地唱书”发展而来。1916年进入上海后称“绍兴文戏”。初为男班，1923年始有女班，至1936年才取代男班而称“女

[1] 见本书第二卷第四章《汉剧》。

[2] 据《中国戏曲剧种大辞典》（上海辞书出版社，1995年），至1985年止，全国剧种为335种。然戏曲剧种总是处于兴衰更替的变化之中，时有增减。

子文戏”。女子文戏吸收了绍兴乱弹、余姚清腔、武林调的音乐成分，丰富了板式，于1938年秋名为“越剧”。所以越剧这个名称在当时不过刚刚出现，决非今日成为走向全国的大剧种可比。但徐慕云已经见到了越剧的“蓬勃之象”，而以专章论之。由此可见作者的高度敏感。

至于话剧，论述之详不仅不亚于其他戏曲，且有所过之。从“新戏”、“文明戏”起，经“五四”以后的“爱美剧”，直到抗战爆发时的大众化戏剧，无不一一阐述。史料之丰富、具体，不啻一部专史。这些都是前所未见的开创。

其四，除史之外，这部书同时又开展戏曲研究，是集研究、剧史于一体的著作。是书卷三至卷五，即属研究性质。卷三为《戏剧之组合》，卷四为《脸谱、服装在剧中之特殊功用》，卷五为《戏剧之评价与其艺术之研究》。这三卷搜罗之广博，论断之精审，即使后来的专著也无出其右。如《说琴师》掌故之丰富，《说嗓》类别之深细，皆非他书所能及。特别是关于脸谱、服装的论述极详，且附以彩色精印的脸谱53种，著名演员的剧照50帧，不仅为后人留下了非常珍贵的资料，而且两相印证，形象而简明。

特别值得一提的是：作者对中国传统戏剧特征的论断，定其为“歌舞并重，传神写意”八字^[1]，在我看来，较之齐如山、张庚、王元化等似更精辟。齐如山以为“国剧，无论何处何时，都不许写实，有一点声音，就得有歌的意味，有一点动作，就得有舞的意味”。又说：“国剧以歌舞为原则，为本体。”^[2]强调了“歌舞”的一面。张庚则以“高度综合性、虚拟性、程式性”列为中国戏曲的三大艺术特征^[3]，而忽略了中国戏曲的本体特征——歌舞。王元化只就京剧的表演体系论其特征，认为是“虚拟性、程式化、写意型”^[4]，也未提

[1] 见本书第五卷第一章《中西剧之评价与比较》。

[2] 《齐如山回忆录》，中国戏剧出版社1989年9月北京第1版第196页。

[3] 《大百科全书·戏曲曲艺》卷首，1983年8月。

[4] 王元化：《京剧与传统文化》，见《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社出版。

及歌舞。而徐慕云则以为，所谓“虚拟”，乃是“写意”的结果。他说：“中剧的表现方式，本来分为歌舞两大门类：属于歌者是唱、念，属于舞者是表、做（包括身段、台步、做派、打武）。因为受了写意的支配，处处力求避免象真，所以才创造出来异于通常所习为的唱、念、表、做。唱、念须有韵调，以求悦耳之美；表、做须有节奏，以收娱目之妙。不但能够充分传神，使人了解剧情之穿插，并要予人以心灵上的美感，而引人入胜。所以不用布景，而能因演员所虚拟之各种美术化的姿态身段，使观众领会剧中之一切静物背景与情节。”^[1]这就充分说明“虚拟”实导源于写意，是“受了写意的支配”的结果。而“程式”，则是“虚拟之各种美术化的姿态身段”的规范化与固定化。因此，程式乃出自虚拟，而其根本仍在“传神写意”。所以徐慕云精确地指出：中国的传统戏剧，“它的唯一要义，便是遗貌取神，完全注重于空灵的白描工夫”，这才是“它的固有本能”^[2]。由此看来，所谓虚拟性、程式性都不过是表象，而徐慕云确乎能独探本源，不得不令人敬服。

但同时，作者在赞扬中国戏剧的“高超神化”之后，又尖锐地指出中国戏剧的根本缺点在于“取材的错误”：“只演过去，而忽略现代和将来，所以失却时代精神。”因此他提倡“多编合乎潮流的新剧……使其成为改造社会、开通民智、适应时代的有价值的艺术。”^[3]所以，徐慕云决不是所谓“国粹主义”者，他对中国传统戏剧缺点的指摘，是非常中肯的。

其五，是书搜罗之博，在当年可谓空前，因而留下了许多珍贵的资料。前面谈到的关于脸谱、服装的图样、剧照，仅是其中之一，又如脸谱的勾法、皮黄文场的历史沿革、后台之组织，都非今人所能知其一般。尤其是祁景颐撰《六十年来故都名伶概述》，封至模撰《秦腔之

[1] 见本书第五卷第一章《中西剧之评价与比较》。

[2] 见本书第五卷第一章《中西剧之评价与比较》。

[3] 见本书第五卷第一章《中西剧之评价与比较》。

板眼与腔调》，非生长京华亲历者或非研究有素者，莫克臻此。但是书能搜而编入，留传后人，真是善莫大焉。此外，如写“清代之南府”，记下了许多同、光年间的史事轶闻，这些轶闻虽不免道路传语，若以王芷章所辑《清昇平署志略》相较，失实或不足为据者时有发现，但能如此详备，还较少见。南府，现在的中、青年对它已经非常陌生，它原是清代为应承宫廷演出所设立的戏剧教习机构。始于康熙年间，隶属内务府。至乾隆而扩大规模，内、外学人数均达千人以上。道光七年(1827年)曾大事精简，改南府为昇平署，直到清王朝覆灭而结束，历时162年。南府与昇平署虽为宫廷享乐而设，但客观上也给戏曲艺术的发展提供了某些有利条件，如修改词曲，使之明畅；唱做表演，使之谨严。所以，对于研究清代戏剧，南府是不应忽略的一环。再如中国最早的话剧团体“春柳社”。现代的新文学史或话剧运动史，对它的建立均语焉不详，仅云春柳社是在日本戏剧运动的影响下，于1907年成立于东京。然如何“影响”，并不具体。此书则叙述详明，说曾孝谷、李息霜等中国留学生在日本“最初看了川上音二郎与他夫人川上贞如所干的一种‘浪人戏’……后来他们认识了藤泽浅二郎，得到了他的帮助，而成立了一个春柳社”^[1]。又如关于禁演《赛金花》事件，这在中国话剧运动史上是件震动社会影响全国的大事，发生于1937年2月，是书即详细记述了2月22日剧场所发生的一切。至于1933年以后的话剧运动，更是琐细，几乎是逐年逐月逐日地加以记载，则其史料价值，自不言而喻，毋须多赘了。

三

如前所述，徐慕云于中国戏剧的研究，涉及甚广，戏剧史、戏剧表

[1] 见本书第二卷第十一章《话剧》。

演以至音韵、行腔，他都有独到的见地。在这部戏剧史中也时时闪出新见。如卷一《古今优伶剧曲史》部分，其第一章即据《宋书·乐志》论证王国维“古代之优，本以乐为职，故优施假歌舞以说里克”的说法“似误”，并详考优、伶之别，指出伶为“乐工”，而优为“调戏”，“优人虽亦以歌舞为事，唯我终疑其不司乐器，与伶人有别”。又如关于参军戏，王国维据《太平御览》所引《赵书》，以为“后汉之世，尚无参军之官，《赵书》之说殆是”。但是书据《乐府杂录》提出异议：“参军之戏，虽萌芽于汉，而参军之名，不自汉始也。余意不妨谓‘弄参军’实源于汉，后赵因之，至唐而始定其名。”^[1]再如关于俞曲园尝断“角觥”为戏剧之始一说，是书也作了详细考证，并举《西京杂记》所载《东海黄公》，断定“角觥之中，是实有唱有做，谓为非演剧之始，固不可也”^[2]。这一见地，今日已为戏剧史家所认同，如张树英论《东海黄公》云：“它第一个突破古代倡优即兴随意的逗乐与讽刺，把戏曲表演的几种因素初步融合起来，为戏曲的形成奠定了初步基础。”^[3]再如《唐代之戏曲》章中，作者既赞美王国维对唐代“滑稽戏”与“歌舞戏”之比较“分析最明”，并就王说“二者之关纽，实在参军一戏”曰：“尤为确见。”但同时又对王说“滑稽戏始于开元”提出异议，举出《史记》、《中山诗话》以证唐代的滑稽戏乃祖述于优孟，从而断曰：“此种滑稽戏，始于周秦，盛于唐宋。”此外，如指出元明剧曲与唐代剧曲伴奏乐器之区别，元明“以笙笛为主”，唐代“则以琵琶为主”^[4]；北齐《兰陵王入阵曲》，与其说是“大面”之始，不若说是“假面”之始^[5]，等等，都反映了是书在戏剧史上的新见。不过，这一卷自周秦迄于明代部分，据本书《郑序》，乃出于郑过宜之手，虽经徐慕云首肯，终非徐之发明，可以暂且不论。然

[1] 见本书第一卷第三章《六朝之戏曲》。

[2] 见本书第一卷第二章《汉魏之优人》。

[3] 《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，第63页。

[4] 见本书第一卷第五章《五代时之戏剧》。

[5] 见本书第一卷第三章《六朝之戏曲》。

第五卷中大多系徐的研究心得。其中尤为宝贵的是《对于戏剧之唱、念、音韵、行腔等艺术之研究》的第四章，其内容均自舞台实践中来。例如《说回龙腔》云：“此腔多用于倒板、哭头、摇板之后，一眼或三眼板及二六板之前。考其为用，皆承上转下之意也。又此腔多为下句，惟《盘关》之‘千岁爷……’一句，则为上句。”“回龙腔之板别，可分三种。曰：一眼回龙（即《连营寨》之“孤那好兄弟”是。）三眼回龙（即《碰碑》之“盼姣儿”是。）及由叠板转入一眼板之回龙（即《断臂》之“为国家秉忠心、食君禄、报王恩，昼夜奔忙。”）是也。回龙腔之起处，多在皮黄之小过门后张口。惟《南阳关》及《骂曹》二剧，则在西皮原板之大过门后张口。且骤闻之，其腔绝类原板。惟所不同者，特其句尾之落腔而已。又通常倒板后之第一句下，当行腔终了时，即直接大过门，不加锣鼓。独回龙腔则须另起锣鼓，然后方继续唱下，此亦回龙腔之异点也。回龙腔多唱全句，独《玉堂春》之回龙，仅唱‘大人吓’三字（三字均在板上），即接一眼回龙。故骤聆之下，颇疑为叫板（或称叫头），其实此亦回龙腔之一种也。”再如《述研究谭调之心得》，则更深细。徐慕云从青年时代起就仰慕这位“伶界大王”，悉心研究过谭鑫培的唱腔。他在《京剧杂谈》中曾经精辟地指出：“论汪（桂芬）、谭（鑫培）、孙（兰仙）三人的唱法，汪以韵胜，孙以气胜，谭则以腔胜。”故于谭调研究之分外深刻，固在必然。不过，为避免琐屑，这里就不再引述了。

四

然金无足赤，是书也不免有所瑕疵，更何況编著于三十年代，自必受到时代的局限以及作者自身条件的牵掣。概而言之，约有以下几个方面：

第一，作者虽能密切注意舞台演出实践，一改王国维重考据重文辞

的偏颇，惜于戏剧的流变，戏剧的盛衰，戏剧发展的规律，缺乏通史性的探讨与总结；对于社会经济、政治与戏剧发展的关系，民间戏剧活动与宫廷演剧之间的对立统一、交流变迁，以及戏曲综合发展的特征等等，都未能有所涉及。这虽与时代有关，也与作者的史识有关。

其二，是书论列各地各类戏剧达十一种之多，用力至勤，亦系开创之举，颇不容易。但不足之处也显而易见：一是所叙剧种未能尽考其源，体例不一。如《汉剧》一章就只论角色而不及源流。二是所论不确，或不完备，或有错失，或批评不当。

不完备，如叙山西梆子。谓“山西梆子，内分晋南晋北两种。晋北者高亢激越，晋南者发声较为柔和”^[1]。其实山西梆子共有三路，除南北两路外，还有盛行于汾阳、孝义、祁县、太谷、太原一带的中路梆子，即今之“晋剧”。中路梆子和北路梆子都导源于南路。南路梆子(晋南)原称蒲州梆子，今称“蒲剧”。本书中提到的元元红(郭宝臣)、十三旦(侯俊山)就都是蒲剧的名演员。北路梆子早期用“蒲白”，且有“生在蒲州，长在沂州”的谚语，可见两者的渊源关系。中路梆子的形成与北路相同，也是蒲剧北上演变成的。

有所错失者，如论高腔。高腔，因声调高亢而得名，本是明代弋阳腔演变派生出来的声腔。赣剧、川剧、滇剧等剧种都有高腔，因而被称之为高腔腔系，其演出形式都是沿袭弋阳腔的不用伴奏。然是书《高弋》(第二卷第三章)章中说高腔“本产于直隶(今河北省)之高阳”，是不正确的。事实上作者对此也并不坚信。他在后面介绍《川剧》章中就说：“有谓高腔即起源于河北高阳县者，是则与‘昆曲始于江苏昆山’、‘弋腔始于江西弋阳’、‘二黄始于湖北黄冈、黄陂’诸说，为同出一辙，是否可信，尚成一疑问耳。”至于《高弋》章中所谈的“昆弋”，即昆弋合流，就是今天所习称的“北昆”(北派昆腔)。

再如《越剧》一章，云“越剧原分高调、乱弹、嵊县班数种”，这

[1] 见本书第二卷第八章《山西梆子》。