

中國近代史研究資料初輯

歐陽予倩編

藝術出版社

一九五六年·北京

中國戲曲研究資料初輯

歐陽予倩編

●

藝 術 出 版 社 出 版
(北京市書刊出版業營業許可証出字第〇五八号)
北 京 東 四 頭 條 胡 同 四 号

機 械 工 業 出 版 社 印 刷 廠 印 刷
新 華 書 店 發 行

●

書号：(77) 字數：171千

開本 $33.5'' \times 46'' 1/32$ 印張 $7\frac{7}{16}$ 插頁 2

一九五六年三月北京第一版
一九五六年三月北京第一次印刷

印數 0001—2500
定價 (0) 0.80 元

目次

序言	歐陽予倩（一）
京戲一知談	歐陽予倩（一）
談漢劇	周貽白（三）
論長沙湘戲的流變	黃芝岡（四八）
試談粵劇	歐陽予倩（二〇九）
談楚劇	周貽白（二五八）
閩劇	周貽白（二七三）
滇劇	杜穎陶（二八九）

序 言

歐陽予倩

一九五二年第一屆全國戲曲觀摩演出大會設有劇目、音樂、表演和調查研究等四個組。其中音樂、劇目、表演三個組的工作隨着大會閉幕就結束了。只有調查研究組一直到現在還在繼續着，在中國文學藝術工作者第二次代表大會後改組為戲曲藝術研究組，由中國戲劇家協會領導。調查研究組最初邀集了一些對戲曲史有研究的同志，原來只想就會演的機會分頭向各劇種的藝人作些訪問，簡單介紹一下各劇種的源流，想不到這樣一來，發現一連串的問題，在短時期內無法弄清，這就只好慢慢兒來，轉眼就過了一年多。

以前研究戲曲史的幾乎都只注重文字資料，很少注意演出，所以就不夠全面。他們多半是關起門來翻書本，很少联系着各劇種的表演和音樂來進行研究；尤其難於結合演出，結合觀眾，獲得比較準確的結論。以前我們只能就自己所熟悉的劇種來摸索，不可能同時看到許多不同的劇種拿來互相比較；以前研究戲曲史都是由於個人興趣單獨進行，很少機會和朋友討論，於是各是各是、各非其非，從來就不可能大家聚處一堂展開討論，也很少能虛心向藝人們請教。由於以上的原因，中國戲曲史的研究就停滯在撫摸古玩的階段不能前進，浩瀚無涯的材料沒有得到很好的、比較科學的整理。

經過第一屆全國戲曲觀摩演出大會的會演，我們同時看到了二十幾個劇種的演出，儘管有些劇種只演了兩三齣戲，並未能得窺全貌，但是這已經就使我們打開了眼界。我們分別和各處來的藝人們談話，提出了些問題向他們請教。我們全組的同志也開过好幾次討論會，大家都覺得有新的發現。對於過去的研究工作，認為有必要趁此機會更加深入、更全面地展開，更多的互相交換意見，把從來還沒大弄清楚的一些問題進一步加以探討。這樣一來，想用幾篇簡短的介紹文字來提早結束這個組的工作便成為不可能了。我們不得不適當地擴大研究的範圍，放寬文字的篇幅，延長一些時間。

大家都很忙，在一年半當中利用業餘時間，寫成了關於各劇種研究的文字，共計七篇，正在寫作不久就可以脫稿的還有五、六篇，現在把京戲、漢戲、湘戲、粵劇、楚劇、閩劇、滇劇七篇，作為中國戲曲藝術研究資料初輯。把各劇種的源流、變遷、現狀和將來的展望，作概略的介紹，為從事戲曲工作的同志們提供一點研究資料。作為進一步研究的參考。

這裏所發表的文章，我們都彼此傳觀過，並互相提過意見，其中有些還送給有關劇種的藝人和領導同志，請他們給予指正，但是這並不等於說我們已經能作出正確的結論，或是說我們的見解是完全一致的——我們所發表的文章，體例並不求其相同，見解也不強求一致。在尊重遺產和探討真理的共同基礎上，保證學術研究的充分自由，有不同的意見不妨展開辯論，以期逐步接近真理。

中國戲曲是一批很大的遺產，它的歷史相當長，散佈的區域很廣，種類甚多，要把它集中整理，頗不容易。首先必須要佔有充分的資料——過去的，可以根據各種文字的記載（劇本、樂譜、

筆記、詩歌、小說以及史乘和官書等），還有就是傳說和老藝人的口述；目前的，各劇種的演出形式，包括唱工、做工、說白、武工以及表演的風格和特點；此外還要就個別的戲和個別的演員加以研究，因為一個優秀的演員在創作上的成就，是推動戲劇向前發展的重要動力之一。

有了資料就必須做一番去粗存精，去偽存真的鑑別和整理的工作。根據各劇種發展的路線、相互的關係，每一劇種的內容和形式，以及它對社會的影響，給予正確的評價，以供戲曲工作者的參考。這是應當達到的目的，也是我們努力的目标。但像我們現在這樣一本書，的確離這個目标還遠得很，這不過是一個開始，但不能否認是一個好的有價值的開始。將來關於每一個劇種都要分別加以詳細評介，著為專書，這就要有相當的人力和時間，深入各地區進行廣泛的、精密的調查研究、搜集和整理。我們要設法把這個研究工作繼續向前推進。

中國的戲曲是在歌舞發展到相當高度的基礎上形成的。宋朝的雜劇和南戲已經具有一定的規模，到元雜劇形式便更完備了。宋、明之間南戲和北雜劇互為消長。明朝的傳奇是從南戲發展的，但它也不能不受北雜劇的影響。崑腔戲集南北曲之大成，無論在劇本的編寫、歌唱和表演方法比較以前都有進步；尤其在曲調方面比以前豐富得多。

如果追溯中國戲曲的原始形式，我們不能不想到『踏搖娘』。它是用一種簡單的腔調表現一個簡單的故事。從這樣的原始形式發展到元雜劇那樣完整的形式不是一直線的，其中是經過很長一個時期錯綜複雜的變化的。及至有了元雜劇那樣完整的戲曲形式作為基礎，新劇種的形成（如弋腔戲、崑腔戲）便較為容易，所費的時間也就短得多。

此外有些民間的野生戲曲，最初也只有一種或兩種曲調表演簡單的生活片段，逐漸發展成為大型戲曲。但是中國戲曲從宋、元以來有一貫的傳統，無論那一個地方劇種都脫離不了這個傳統。

各劇種的形成和它的源流、變遷，這是一個很複雜的問題，但是也有它們共同的發展的規律。幾乎每個劇種都是這樣：先有一種曲調，然後又接受了另外一種或一種以上的曲調，這些曲調互相影響，就發生變化，又因各地方言的影響，使同樣的曲調形成不同的風格和韻味，無論那一個地方戲最初都只是表演簡單的故事，和片斷的生活，然後逐漸發達，便擴大了表演的範圍，並增加了藝術的深度；後起的劇種便在傳統的基礎上發展、形成。每一個劇種都是由簡單到複雜，由不完整到完整；發展到了一定的時期便可在原有的基礎上產生新的東西。後者必勝過前者，新的必勝過舊的。

民間小戲的發展是不平衡的：有的慢，有的快，有的成了大型的戲，有的就一直停留在原始形式的階段上。這當然由於經濟、政治和社會的原因，但它們發展的規律却是相同的。

元雜劇包含着各種不同的曲調成分，例如大曲、諸宮調等，它的表演形式尚存有唐、宋樂舞的遺制；在敘述故事的方法方面還受了說唱文學——說書、彈詞的影響。明朝的傳奇基本是南曲，後來逐漸摻進了北曲。像崑曲綜合了南曲、北曲和弋陽諸腔，它的形式和結構較之元雜劇有很大的發展。即以京戲而論，包括有各種不同的腔調。就是它的主要腔調二黃和西皮，也不是在一個地方產生的——這兩種腔調的湊合，是經過相當長時間的。還有就是一切腔調的變遷都是經過長時間逐漸演變的；有的是在演唱中不知不覺相互影響自然變動；有的便是由於藝人們有意識的創造；這些既

無比詳細的記載，就是根據傳說去追尋也有一定的限度，而且有些記載和傳說並不一定可靠。即如曲調的名稱，有些就很难捉摸，尤其是音樂方面，單憑記載頗難窺見真相，我們只能就現存的各種曲調，互相比較着看，來和過去的許多記載相印証，而得出比較可靠的論証。

研究各劇種的源流與變遷，有必要研究其所上演的主要劇目。這是很繁重的工作。現存的元雜劇、明清傳奇和弋腔的劇本絕大多數知道作者姓名，亂彈的劇本便很少知道作者的姓名。中國戲曲有許多傑出的劇本創作，所塑造的人物典型形象真實生動可與世界名劇作媲美，可是我們並還沒有——充分發掘出來，從作品的人民性，從藝術價值、演出效果、社會影響各方面給以公平的評價。各劇種所演的戲，有許多劇本完全相同，有的同樣的劇本經過長期上演便有所改動——有的改動得少，有的改動得多；有的只是詞句有所增刪，有的連故事以及人物處理都有更變，而各地方劇種也各有其獨自創作的劇目。各劇種所上演的戲當然各有特點，互見短長。我們也曾經注意到各劇種的劇目問題，很想有重點地作些研究。但是稍一接觸便感覺涉及的方面很多，必須分別作專題研究。這樣一來所費的時間必定更多，所佔的篇幅必定更大。因此在初輯中無法進行，只好另作計劃。但這是整理遺產最重要的工作之一，決不能讓那樣極其丰富多彩的寶物自然散亂。

中國各地方戲曲的分別，主要是在聲腔方面，至於演出的形式並沒有甚麼根本不同之點。就大型戲曲的聲腔而言，弋陽腔、崑山腔、梆子腔和皮黃可以稱為有代表性的四大聲腔。它們都曾在戲曲藝術上起過很大的作用，奠定了中國戲曲的基礎。當然，這並不是說這四種聲腔之外沒有別的聲腔；不是說除了屬於這四大聲腔的劇種之外，沒有其他種類的戲曲；也不是說一個劇種除它的主要

声腔外，沒有附屬的声腔。事实上从明朝中葉一直到抗日戰爭結束以前，中國大型戲曲的主要声腔出不了這四種声腔的範圍。就是新興的劇種也不可避免地或多或少受着屬於四大声腔的大型劇種的影響。抗戰勝利以後越劇很快地壯大起來；滬劇也一步步成長。解放以後，越劇、滬劇都飛速發展到更為完整。楚戲、評劇、淮揚戲都成了大型戲曲。曲藝劇也逐漸形成了——這個孩子雖誕生未久却已顯出將有遠大的前程。還有各種民間小戲也都從被輕視的地位得到解放，站了起來，以它們素樸的民間形式為人民服務。此外還有新歌劇的興起，反映着新時代新的英雄人物、新的生活。這是偉大的毛澤東時代。我們將承先啓後，在原有的基礎上進行新的創造。為着便於理出头緒先就四個声腔系統來概略談一談也或者不為無益。

一、弋陽腔

弋陽腔源出江西，它傳佈的地域很廣，所有的大型戲曲（對民間小戲而言）可以說沒有不受弋陽腔影響，沒有不包含弋陽腔成分的。現存的高腔也就是弋陽腔系統，另外，弋陽腔和安徽的各種曲調相結合，便又起了各種不同的變化，從吹腔、四平、撥子等曲調還看得出一些衍變的痕跡。弋陽腔跟安徽的曲調相結合，便由獨唱幫腔進而為笛子伴奏，後來用笛子伴奏的腔調如四平、撥子之類，又都改用胡琴伴奏，這樣的變遷，使弋陽腔原來的面貌逐漸模糊，可是它因此而傳播更廣。它和陝西、山西的梆子腔也結了姻緣，關於這方面的考証說起來話長，將來慢慢再談。至於崑腔，儘管它曾和弋陽腔對立爭霸，可是它還是接受了弋陽腔的成分；亂彈方面那就更不用說了。

弋陽腔的曲調主要是一個人唱，許多人幫腔，這種歌唱的形式來源很古，人們在勞動的時候，

所唱的『号子』就是由一个人唱，許多人和。还有就是歌詞已經完了，情意沒有完，便以和歌相續。古人所謂『一唱三歎』，現在四川高腔的幫腔，也有叫『歎』的，可見『歎』也就是一種幫腔。从弋陽腔的那種健康、樸素的唱法看，在悠長的歷史過程中，永遠保持着濃厚的民間色彩。尽管弋腔戲的原始形式已不可考，就說它是由民間小唱表演簡單的生活片斷戀愛故事，發展成為較大規模的戲，也不能說是全憑主觀的推測吧。弋陽腔產生在民間，它与民間的生活結合的相當緊，及至它發展成較大規模的戲，也就要求演出比較完整的故事，甚至歷史故事。它逐漸由一個地方擴展開去，隨着官吏或軍隊的調動，商業的交往，以及為了劇團的生活從事流動演出，便一步一步普及到更遠的地方（這是和其他劇種的發展情形相類似的）。它的表演地區擴大，觀眾增多，就不可能不提高對演出節目的要求；可是它不可能一下子編出許多劇本，勢必把雜劇和傳奇搬過來應用。它承受了南北曲的衣鉢，把歌詞連曲牌一同搬過來，表演方法當然也沒有例外，它也演北西廂，也演『荊』、『劉』、『拜』、『殺』（『荊釵記』、『白兔記』、『拜月亭』、『殺狗記』）等許多戲。这样就使弋陽腔發展成了一個大型的劇種。它尽管用南北曲的音樂豐富了自己，却始終保持着弋陽腔的特點。它把南北曲的曲子改變成弋陽腔，同樣的一個曲牌而唱法兩樣，就是所謂『改調歌之』。這是弋陽腔藝人大膽的創造。還有一種更大膽的創造，那就是滾唱和滾白。因為南北曲的曲詞有許多過於文雅，不容易為廣大羣眾所理解，弋腔藝人便把原有的整段曲詞切開，在當中加上一些通俗的詞句，用比較簡單的唱腔——類似朗誦的、接近口語的唱腔唱出來，其作用一方面是解釋劇情，另一方面就是對角色的內心生活作更細緻而更生動的描寫。這一創造是合乎羣眾的要求的。这就使弋陽

腔更進一步得到廣大羣眾的支持，擴大了它傳播的區域，延長了它的壽命。

弋陽腔最大的缺點就是它只用鑼鼓等噪音樂器伴奏，不用絲管等樂音樂器；它的腔調高亢、剛勁、樸素有餘，溫柔、宛轉、細膩之致不足；所以崑山曲的水磨腔一出，它便只好讓位。清朝初年北京是弋陽腔的天下，後來讓位於崑腔，再讓位於山陝梆子和二黃、西皮，便一敗塗地難以復振。在安徽弋陽腔和當地的一些腔調結合成為青陽、四平、石牌諸腔，以及統稱為梆子腔和吹腔等的腔調，這些腔調最初都是用笛子伴奏，後來有一部分改為胡琴伴奏，腔調的性質也就逐漸改變而成為一種新的東西。它的變遷過程是很複雜的，現在很難加以考証，大体知道它變遷之跡也就行了。

弋腔戲雖然衰敗，但比起崑腔戲來究竟還有羣眾基礎。現在以比較完整的形式存在着的有：湖南高腔、四川高腔、紹興高調，它們還擁有一部分觀眾。在婺劇、閩劇和潮州戲當中也還存在着高腔戲；像河北、廣西等處雖然還有高腔，已經很少機會能演出了。至於各劇種所受弋腔的影響和弋腔在各劇種當中變相的存在，那是另外一個問題。

弋腔原來的形式有的用幫腔，有的就沒有幫腔。現存的弋腔戲有的加上了絲管的伴奏，有的幫腔部分改用絃管（如淮劇、閩劇中的某些戲），湖南高腔、四川高腔也嘗試過用絃管代替幫腔。這兩個劇種是否能永遠維持幫腔的形式，是否有必要永遠維持幫腔的形式，或者部分的維持，部分的改用絃管代替，還是一個待研究的問題；但事實上已經逐漸在趨於改變，也不可能不有所改變。

二、崑曲

南宋工商業本已向上發展，由於遭受蒙古族的摧殘而下降。朱元璋推翻了元朝的統治，國家得

到一个比較安定的時期。明朝工商業的進步超過過去任何一個朝代。絲棉紡織、印刷、煉鉄、玻璃、漆器、磁器等等的技術都比元朝有很大的進步。

江南魚米之鄉本極富庶。蘇州是江蘇的省會，為一省的政治中心，也是一個手工業、商業相當發達的都市，有不少有錢的人家住在那裏過着富裕的生活。蘇州氣候溫和，風景美麗，交通方便；又有許多古蹟，也頗富於詩意。那裏的人愛好文學，喜歡音樂。吳歎（吳歌）自古有名。崑曲和海鹽、餘姚諸腔並稱，但最初不過清唱，沒有形成為戲。

元、明之交有些士大夫家裏的戲班散了，歌僮和曲師流寓蘇州的大約不少。魏良輔也是從別處到蘇州的。

有了以上的許多條件大大的增加了崑山曲發展的速度。崑山曲綜合了南曲、北曲以及海鹽、餘姚、弋陽諸腔，還有一些當地的曲調和時調（當時各地流行的小調），加工提煉，創造了集曲和一些新的曲子；在一個時期集各種腔調之大成，成為風靡一時的腔調不是偶然的。魏良輔是一個傑出的作曲者，他異常好學，能博採眾長，融會貫通之後，自出機杼，發揮創造，他唱的所謂水磨腔，是經過十年以上的艱苦鍛鍊，精心結撰而成。崑曲的腔調並不單純追求旋律之美，它和文學語言結合得相當好，尤其在聲韻方面非常講究，這是一個長處；還有它的腔調頗能合乎劇中人物的身分；伴奏方面，崑曲也用鑼鼓來表節奏，並以製造氣氛，可是唱腔的伴奏比南北曲和弋腔豐富得多。原來北雜劇用絃索只是彈的樂器，南戲可能用的是笛子，弋腔只是乾唱，崑曲主要用橫笛（管樂器），配合着琵琶三絃（絃樂器）和一支笙（簧樂器），此外有些牌子用噴呐伴奏，這樣便顯得在聲樂和

器樂方面丰富而多采，超过了其他各种腔調，这也就是崑曲普遍受到欢迎的重要条件之一。此外崑腔戲的表演細膩週到，它的身段動作舞蹈性很强，我們的古典舞絕大部分已經佚失，片断保存着的在崑腔戲裏却还不少，这也是崑腔戲的一个特點。由於以上所举的優點，就压倒丁當時其他劇种，百餘年中就沒有別的戲可以与之抗衡。

崑腔戲產生於都市，流行於士大夫間，特別受到中上層階級的喜愛；認為是和平中正，深得風人之旨。元雜劇的作者多对當時異族的野蛮統治怀着憤懣，对當時人民的遭遇抱着深切的同情；所寫的戲，悲劇多於喜劇。崑腔戲產生於生活比較安定的時期，喜劇多於悲劇。崑腔戲所反映的基本是中上層階級內部的矛盾。尖銳地反映階級与階級之間的矛盾像『打漁殺家』那样的戲是沒有的。崑腔戲是典雅的，看上去多半帶着微温的气息，看不出甚麼奔放的感情。但这不等於說崑腔戲裏沒有好戲。最顯著的如『牡丹亭』、『長生殿』、『桃花扇』等都是傑作；都包含着一定的人民性。此外單齣如『思凡』、『秋江』都好，『思凡』尤好。有的戲整本都好，有的戲其中某些單齣特別好，这些單齣便流傳得比較久远，也特別顯示出作品中的人民性。有些單齣經過藝人們的一再加工、通过天才的表演，使人民性更加突出，顯得比原作更为精彩。

崑曲到了全盛時期，有些原來是優點的到一定的階段成了包袱，它便開始衰落，便顯出了許多缺點。

崑曲是以南北曲为基础加工改造而形成的，就是吸收了其他的腔調和一些民間曲調，也是經過改造，用它独有的風格統一起來的，主要是配合知識分子的胃口提高了的东西。崑曲的曲詞以典雅

美麗見長。原來北曲頗崇尚本色，比較通俗，一到傳奇逐步追求典麗，儘管藻彩繽紛，大多數的人不能理解，因為听不懂，漸漸就不愛听。及至支持它的士大夫階級漸趨沒落，它也就很難振作起來。

崑曲以唱得悠揚宛轉見長，力避平直，其中主要的是『細曲子』，字少腔多，所謂『一字數息』的唱法，節奏不能夠不緩慢。崑曲的所謂『粗曲』一名『急曲』，比較字多腔少，它的節奏等於西洋音樂的行板。崑曲中沒有快板，而且經常是許多首『細曲』接聯着，因為男女主角主要唱的是細曲，以免粗俗。當這樣的腔調新出來的時候，听者感覺迴腸盪氣，到了後來一般的觀眾都覺得又長又慢又听不懂，听了要打瞌睡，甚至於說崑腔就是瞌腔。

崑曲運用曲牌比北雜劇有變化，在作曲和唱法方面比較它以前的許多腔調有很大的進步。所以听者感覺到異常新穎。而且同一个曲牌如果在一折戲裏頭重唱幾遍，每遍的旋律都有變化，同样的曲牌在不同的戲裏頭也有不同的唱法。變化的依據是由於一、根據字的四聲；二、根據角色的性質；三、根據語句中的輕重音；四、根據劇情；五、根據曲詞中的襯字和夾白——不僅是旋律有變化，必要時節拍也可以變。因為有這許多作曲上的變化，所以在一個戲裏重覆幾個『前腔』也不會顯得單調。此外，如南北合套、犯調（集曲），崑曲的音樂家頗能自由運用，經常突破舊的格律創製新腔，的確是煞費苦心。這也是它受歡迎的地方。但是它畢竟有限度，曲牌的限制，板式的限制，套數的限制綁得緊緊的，很難放開。腔調雖有不少變化，但過於精細只有內行能欣賞，一般觀眾不能領略；而節拍始終是那樣緩慢，音調的高低變化很小，這就不能不顯得冗長，容易使人疲倦。

崑腔戲雖然以舞蹈動作見長，但是大多數的戲以唱為主，唱得很多，戲劇的動作很少，如『折

柳」、「陽關」、「彈詞」、「聞鈴」固然是專門重唱，就是舞蹈動作多的戲，也缺乏戲劇動作。如果唱詞听不懂，又不懂得劇情，那必然感到索然無味。崑腔戲的劇情，一般觀眾也往往不容易明白；因為一本戲有許多不必要的、与正文無關的場子；每一本戲長到幾十折，要一天一晚才能演完，所以表演不集中，它的故事單看一兩折又不容易明白；單就一兩折看大多數戲劇性不够，因為人物的矛盾衝突沒有充分展開，單只听幾段抒情的歌曲不会令人感到興趣，這是崑腔戲先天帶來的最大的致命傷。

崑腔戲的角色以生、旦為主，主要的內容不能不屬於「才子佳人」。所謂「非奇不傳」，搞來搞去奇也有限。題材的範圍越來越小，新的劇作不容易產生，在走向衰敗的路上，虽有「長生殿」、「桃花扇」那樣的傑作，也不能够挽回頹運。正因為崑腔戲的主要觀眾限於高級官吏以及少數知識分子，便很難向廣大羣眾中推廣扎下根去。

因為這許多缺點，註定了崑腔戲不能不日趨於沒落。但是如果分別開看，在文學、音樂、舞蹈和表演藝術各方面，还有不少好的東西，值得我們學習，吸取應用——崑曲中所存在的曲調，就比任何劇種都豐富；還有古典舞蹈的部分，保存得很多；表演的技術也有許多可取的地方。如果要保存崑腔，必須从剧本、音樂、表演各方面大力加以發展与改造，使它成为富有生活气息的新的戲曲藝術。

三、秦腔

秦腔是甘肅、陝西一帶的曲調。原來也不外是這一帶的民歌，逐漸發展成為大型的戲曲。我們

就叫这种戲的腔調做秦腔——一般称为梆子腔。过去有一个時期把四平腔、吹腔之類的腔調統称为梆子腔，見諸『綴白裘』等書，清末早已不是这样，說梆子腔必指秦腔。秦腔这个名称不如梆子腔來得普遍。秦腔可以說是梆子腔的雅称。

陝西梆子分西路和东路，乾隆年間四川花旦魏長生帶到北京的西秦腔可能是陝西的西路梆子，是起於甘肅的腔調。以四川伶工唱西梆子由來已久，現在川戲裏唱的所謂川梆子实际就是用四川話唱陝西調。东路梆子傳到山西，与当地的民間曲調相結合成为山西梆子（晉劇）；在河南成为河南梆子（豫劇）；在河北成为河北梆子（河北梆子的形成爲時当比山西、河南梆子晚一些）；此外还有些小的派別如蒲州梆子之類都是屬於一个系統的。就是現在流行的評劇也是梆子系統的曲調。

清嚴長明所著『秦雲擷英小譜』裏有这样一段話：『院本之後演而为曼綽（俗称高腔，在京師者称京腔），为絃索。曼綽流於南部，一变爲弋陽腔，再变为海鹽腔，至明万曆後，梁伯龍魏良輔出始变为崑山腔。絃索流於北部，安徽人歌之爲樅陽腔（今名石牌腔俗名吹腔），湖北人歌之爲襄陽腔（今謂之湖廣腔），陝西人歌之爲秦腔。秦腔自唐、宋、元、明以來音皆如此，後復間以絃索；至於燕京及齊、晉、中州，音虽遞改，不过即本土所近者少变之，是秦腔与崑曲体固同也。』这一段話大半不可信，因为它把所有的声腔說成出於一个來源，但引來作参考也还有些用处。秦腔曾受絃索調和弋陽腔相当大的影响，絕對可能，而且有跡象可尋；但秦腔有它本土的基礎，不是脫胎於絃索調，更不可能与崑山腔同体。秦腔有悠長的歷史，所謂『秦声』古已有名。秦腔戲的形成远在皮黃戲之前。秦腔不僅有独特的腔調，秦腔戲的結構也与雜劇傳奇完全不同。二黃戲不僅通过襄陽