

中國近世戲曲史



2 038 2184 6

中国近世戏曲史

上

章的编写

青木正兒原著

王古鲁译著



作家出版社

一九五八年·北京



2 038 2179 3

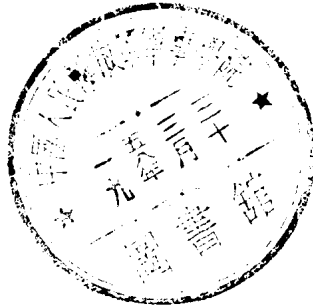
中国近世戏曲史

下

章以铸著

青木正兒原著

王古鲁译著



作家出版社

一九五八年·北京

出版說明

本書譯著於1931年，先後曾在商務印書館、中華書局、上海文藝聯合出版社出版。本社此次出版，是利用舊紙型重印的。其中有些地方，經過譯著者最近修改的，即就原紙型加以挖補。此外，譯著者重新寫了譯敘，並大量補充了附錄中的參考書目。

作家出版社出版

(北京東四頭條胡同4號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第057號

北京新華印刷廠印刷 新華書店發行

*

書號794 字數559,000 開本850×1168 耗1/32 印張26 $\frac{1}{4}$ 插頁4

1958年1月北京第1版 1953年1月北京第1次印刷

印數 0001—3600 冊

定價(7)2.83元

原序

本書之作，出於欲繼述王忠愍國維先生名著宋元戲曲史之志，故原欲題爲明清戲曲史，以易入日人耳目之故，乃以中國近世戲曲史爲名也。稱之爲「近世」者，以戲曲在唐以前，殆無足論，至宋稍見發達，至元勃興，至明清益盛。而元明之間，顯然有可劃爲一期之差異存在。卽元代以北曲雜劇爲盛；而明以後則南曲傳奇，極形全盛。且王先生編戲曲史也，劃宋以前爲古劇，以與元劇區別，余從而欲以元代當戲曲史之中世，而以明以後當近世也。

明治四十五年二月，余始謁王先生於京都田中村之僑寓。其前一年，余草元曲研究一文卒大學業，戲曲研究之志方盛。大欲向先生有所就教，然先生僅愛讀曲，不愛觀劇，於音律更無所顧，且此時先生之學將趨金石古史，漸倦於詞曲。余年少氣銳，妄目先生爲迂儒，往來一二次卽止，遂不叩其蘊蓄於今悔之。後遊上海再謁先生，既而大正十四年春，余負笈於北京之初，嘗與友相約遊西山，自玉泉旋出頤和園謁先生於清華園，先生問余曰：「此次遊學，欲專攻何物歟？」對曰：「欲觀戲劇，宋元之戲曲史，雖有先生名著，明以後尙無人着手，晚生願致微力於此。」先生冷然曰：「明以後無足取，元曲爲活文學，明清之曲，死文學也。」余默然無以對。噫，明清之曲爲先生所唾棄，然談戲曲者，豈可缺之哉！況今歌場中，元曲旣滅，明清之曲尙行，則元曲爲死劇，而明清爲活劇也。先生旣飽珍羞，宋元戲曲史，余嘗其餘瀝，以編明清戲曲史，尙分所宜然也。苟起先生於九原，而呈鄙著一冊，未必不爲之破顏一笑也。

余少年時，卽有讀淨琉璃之癖，明治四十年左右，在熊本學窗時，嘗見笹川臨風氏之中國文學史中，所引西廂記驚夢一折，雖未能了解，然已神往矣。後又得解釋西廂記數折之書，益喜焉。此爲余知中國戲曲之始，亦卽愛好中國戲曲之始也。及進京都大學，適際會我師狩野直喜先生將大興曲學之機運，元曲選、嘯餘譜等，堆學齋中，乃欣然涉獵，又承老師之指授，專事研究元曲，略得窺其門徑也。當卒業也，老師戒以更進而求曲學大成，嗣後十數年，或修或廢，碌碌無成。及大正十四年，遊學北京，乘機觀戲劇之實演，欲以之資机上空想之論據，然余所欲研究之古典的「崑曲」此時北地已絕遺響，殆不獲聽。惟「皮黃」「梆子」激越俚鄙之音，獨動都城耳。乃歎「崑曲」之衰亡，草自崑曲至皮黃調之推移（大正十五年作，載內藤先生還曆祝賀支那學論叢中）旋游江南寄寓上海者，前後兩次。每有暇輒至徐園，聽蘇州崑劇傳習所童伶所演崑曲，得聊醫生平之渴也。今專演「崑曲」者，國中唯有此一班而已。所演者以屬於南曲爲主。然間存北曲之遺響歸國之後，乃草南北曲源流考（昭和二年作，載狩野先生還曆祝賀支那學論叢中）一文，言王先生所未言者。因此老師頻勸完成明清戲曲史，於是着手整理資料，旁讀未讀之曲。去年正月二日爲始，執筆至八月，脫稿十之七八，先付手民，今年正月續稿全成，今將觀其印成也。

曩所草之二文，修正割裂，配置之於書中各章。卽第二章南北曲之起源第三章中第一節元代雜劇之改進第二節南戲發達之徑路第四節元代北劇之盛行與南戲之下沈第四章南戲之復興第七章崑曲之興隆與北曲之衰亡，第十四章南北曲之比較，用南北曲源流考之文，第十二章花部之勃興與崑曲之衰頹用自崑曲至皮黃調之推移，此外第十六章沈璟南九宮十三調曲譜與蔣孝之九宮十三調二譜，爲昭和三年九月所草，曾一度載於高瀨

先生還曆祝賀支那學論叢中，其他皆爲新起草者。

書中所出之名作梗概，初欲置其取捨標準於收集戲場通行散齣之醉怡情，綴白裘，納書楹曲譜，六也曲譜，集成曲譜，所採之曲目上，擇其全本之可得見者記之，嗣以其他不通行於歌場中，而係優秀作品者不少。且以上述諸書中，所取雜劇極少，苟不一一加入，殊有遺珠之憾。因不厭其多，出之全力，以供讀者便覽。曲海總目提要一書，存梗概者雖不少，然極著名之作，反不見載，卽有載者，亦往往敘事，有與原作少合之處。故今一切根據原本。親自作之，自有識者能辨之也。但余文拙劣，難達意處頗多爲憾耳。其文雖力求簡要，然辭簡則事難盡，多用漢文語，以節文字，則陷於艱澁難解。余屢次擲筆而歎文之難爲也。且悔徒費紙筆，而成一巨冊之愚。又書中不引原作曲文之例，於體例上雖似有稍偏之感，然戲曲之巧拙，非可僅以曲文一二闕知之，至少須示一齣，此非本書所能爲者。況綴白裘，集成曲譜二書，可供讀者案頭無數作例耶？故今以此責讓之二書，於此一切省略之。讀本書之梗概，然後讀上述二書所收之散齣，雖未通覽全本，庶幾得略窺其一斑歟？此余之不一作例，反盡力於廣舉梗概之理由也。

當編本書之際，吾師狩野先生假與祕藏之玉夏齋傳奇十種；鈴木先生許一覽其所藏戲曲，同學小島祐馬君容余之託，執二三文獻鈔錄之勞，友人倉石武四郎君斡旋永樂大典戲文三種抄寫，自當嚴校之任等，助余之處不少。長澤規矩也君，就希觀之曲本，時時報道其所得所見，更得馬隅卿君經余以倉石君之介，許余傳寫永樂戲文，深感師友誘掖之恩，謹記此以表謝意。

昭和五年二月二十四日

仙臺廣瀨河畔老楓廬青木正兒識

譯著者敘言

這本書是一九三一年七月譯成，一九三六年才出初版的。因為過去出版者和著譯者毫無聯系之故，出版之後，發見訛字百出，標點混亂，甚至所附的參考中所引香囊記曲文，亦未按照原稿，細細排校，弄成『正』『襯』不分等情況，這是直到五四年才開始修正的。自從開始譯述，就得到好多同志供給資料，一直到現在，又得到好多同志提供寶貴意見，供給資料，經過了幾次校閱，才得到改進成爲現在的刊本，這是首先必須提明的，也是首先必須表明我的謝意的。

在說明此書的前頭，我們必須了解中國戲曲之有史，還創始於近人海寧王靜安先生的名著宋元戲曲史。誰都知道，向日的文人，素以此種民間文學鄙棄爲巷談街說一類東西的。藝文四庫集部，都未著錄，就是這個意思。我們假使一緝欽定四庫全書簡明目錄，就可以看到衛道君子對戲曲下的罪案說：『南北曲非文章之正軌，故不錄其詞……』，此種見解，阻止了究淵源明變化陳迹的戲曲史產生，並且因此不知埋沒毀掉了多少偉大的鉅著。在幾十年前，要把這種戲曲遺產，整理出一個系統來，確不是一件容易做的工作。第一，要能真正了解它的重要性；第二，還要有搜集整理資料的能力。王國維氏以豐富的學識，精銳的眼光，有重點地指出『凡一代有一代之文學，……宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學……』首先看出元曲的重要性。他因爲一無憑藉，首先做準備工作，寫成

曲錄六卷，戲曲考源一卷，宋大曲考一卷，優語錄二卷，古劇脚色考一卷，曲調源流考一卷，然後才開始寫他的宋元戲曲史，所以他自己也說過：『凡諸材料，皆余所蒐集，其所說明，亦大抵余之創獲也。世之爲此學者，自余始；其所貢於此學者，亦以此書爲多。非吾輩才力過於古人，實以古人未嘗爲此學故也。』可以看出披荆斬棘奠定初步基礎的不易。

王氏的這幾種大著，以及他研究曲學的精神，不獨喚起了本國學人注意曲學，而且在日本亦惹起了不少學者來研究中國戲曲。關於此點，鹽谷溫氏在他的中國文學概論講話第五章敘說中，明明白白地說出：『……王氏遊寓京都時，我學界也大受刺戟，從狩野君山博士起，久保天隨學士，鈴木豹軒學士，西村天因居士，亡友金井君等對於斯文造詣極深，或對曲學底研究吐卓學，或競先鞭於名曲底紹介與翻譯，呈萬馬駢鑣而馳騁的盛觀。』（據孫俱工君的譯文）狩野君山即青木氏書中所常引的『我師狩野直喜先生，』他是明治三十九年，受京都帝國大學之聘主持文科講席的。他受着王靜安先生的刺戟，在大學中提倡曲學情形，在本書青木氏自序中所云：『及進京都大學，適際會我師狩野直喜先生將大興曲學之機運，元曲選嘯餘譜等堆學齋中，乃欣然涉獵，又承老師之精授，專事研究元曲，略得窺其門徑也。當卒業也，老師戒以更進而求曲學大成……』已可概見。並於此數語中，更可明瞭本書著者復受狩野氏的督促和影響，始有此書的成就。所以嚴格地講來，青木氏對中國曲學有如此成就，一方面固然不能不說是狩野氏提掖勸誘之功；然而一方面也不能忘却鹽谷溫氏所說王靜安先生間接的影響。

王氏著戲曲史，限於宋元，似乎因爲他對於戲曲的觀念，覺得元曲如『楚之騷；漢之賦；六代之駢語；唐之詩；宋

之詞，『有重點地推崇爲『一代之文學』，對於它特別重視而首先著述之故。因此，青木氏自序中所述王氏之言，『明以後，無足取，元曲爲活文學；明清之曲，死文學也。』這可能是王氏強調元曲在元代突出的活躍情況，而並沒有否定明清傳奇應有價值的意思，更不是對青木氏的志願有所鄙視。這不是我爲王氏曲意的辯護，我們祇要看他所著的曲錄，明清之曲不是在六卷中竟占了三卷（卷三卷四卷五）的篇幅麼？他並未因它們是死文學而摒棄不錄，而且他在曲錄序中，明明說過『……爲書六卷；爲目三千有奇。非徒爲考鏡之資，亦欲作搜討之助，補三朝之志。之所不敢言，成一家之書，請俟異日。』從這幾句話看來，宋元戲曲史不過是他『異日』所成『一家之書』的一部分，他所以未曾進一步撰寫『明清戲曲史』也許是因爲他晚年對於學術興味別有所注意的緣故，這對於中國曲學界不能不說是一大損失。

本書著者青木氏，一如上述，直接間接地受着王氏的影響，步武他的後塵，接着寫成這本書來效王氏擬寫而未寫的明清戲曲部分，其艱難情形，也不亞於王氏。何況他還是一個外國人，因『生活的懸殊』和『見聞的限制』，更加重了一層困難。他曾到過京滬，觀察劇場中劇種興亡情況，首先撰寫了自崑曲至皮黃調的推移，陸續寫成南北曲源流考，沈璟之南九宮十三調曲譜與蔣孝之九宮十三調二譜以及不少名作梗概，然後才逐步整理寫成此書的。吳梅氏很了解他寫成的不易，所以說：『自昔戲曲之作，文章家輒目爲小道……至明清流傳諸本，又不欲以眞姓名示人，別篆隱語，自晦其跡，故考訂之難，十倍於經史。青木君徧覽說部，獨發宏議，詣力所及，亦有爲靜安與鄙人所未發者，不尤爲難能可貴耶？』自從本書出版之後，配合着王氏的宋元戲曲史，初步描出了整個中國戲曲史

的輪廓，開闢了這方面進一步研究的途徑，這個優點是必須首先肯定的。

我們現在有着『百花齊放，推陳出新』的文藝政策方針，對於各劇種的看法，根據各劇種發展的途徑和相互間的關係，以及每一劇種的內容和形式同它們對社會的影響，給予正確的評價，這是大家都認為對的了。可是如果我們回頭去看看過去的情形，可以說如同隔世。一如上文所述，整個的中國戲曲遺產在舊社會裏是沒有受過重視的。而且那時候，即使有人談到戲曲，也是偏重元明雜劇傳奇，對於民間流行或新生的劇種，却加以鄙視的。這也就是『雅部』『花部』名稱的所由來。甚至二十餘年前，還是有這樣情況的。我還記得我翻譯這本書的時候，有人向我表示過異議，認為青木氏的將花部與雅部並提，乃是對於中國戲曲的沒有理解，所以這本書不應重視，而且不值得翻譯的。可是坦白地說，我的涉獵古典小說戲曲，是沒有師承的，所以並沒有受着這種傳統的觀念的束縛。我當時很同意青木氏的主張，也認為戲曲本為上演而創作，我們不能因為崇古的偏見，而抹殺劇場上實際的事實（這是人民新的要求和戲曲的必然的發展）。青木氏根據這種事實來詳究戲曲的淵源以明其變化的陳迹，不問雅部的如何可貴與花部的如何可賤，祇問歌場上它們的變遷情狀如何，拿來一一敘出，我覺得無論如何，是無可非議的，因此，毅然不顧，將全書譯出。現在回想起來，這在當時確是一箇不容易處理的問題。因而使得我感覺到這也許因為他是外國人才能不受習見的拘束，反因到了北京觀劇之後，發見他所要研究的古典的崑曲，在北方已絕遺響，看出了崑曲的衰亡，而了解到統治劇台的，已經是皮黃戲了。他根據他所蒐集的僅少的，可是當時大家所沒有注意到的資料，斷定『乾隆末期以後之演劇史，實「花」「雅」兩部興亡之歷史』並且還說：『咸豐、

同治之間，皮黃成一統之業，奠定子孫可萬世君臨劇界之基矣。劉邦之起，果在何時？」一方面指出了昆曲和皮黃興亡實際情況，一方面還直覺地感到皮黃不會一成不變而有新興的劇種出現可能的。在二十餘年前，青木氏就能有這種見解，無疑是進步的。這本書首先在戲曲史上給花部尤其是皮黃戲以恰當地位，指出戲曲不斷地在發展，這個優點也必須肯定的。

除上述主要優點外，其他可以順便提一提的。這本書的內容方面，共包括四篇十六章，文字有四十餘萬言之多（附錄不計入）。可是敘述頗得要領，讀之不易厭倦。考訂方面，也極審慎，凡有所見，亦必指出，小而如靈寶刀、望湖亭、翠屏山、著英會一類作品糾正歷來的訛傳，考訂出了作家的真實姓名；大而專寫一章來陳述他對於沈璟的南九宮十三調曲譜和蔣孝的九宮十三譜二譜的所見。此書頗側重於敘述名著梗概，著者自己也曾指出。這對於要了解戲曲題材來源的讀者們頗有幫助的。我們知道過去戲曲的題材，大都淵源自說部，而且各劇種之間，互相有蟬蛻或借貸關係的。本書敘述梗概時，對於這方面，是相當注意的。

隨着近年來文化部在黨和政府正確的指導方針之下，大力發掘地方戲曲劇種和劇本，自然地對過去所不能看到的資料，都逐漸地集中掌握起來了。不僅對推陳出新方面，大有幫助，而且正如我近兩年來所常說的，這種事業的發展，已足夠使得過去的戲曲史變色。所以此書和王氏宋元戲曲史一樣，因了過去所不能了解的新資料的發見，必然地會使得一般讀者感覺得不是像過去讀者那樣地感覺到它資料豐富，而是會逐漸地感覺到不夠的了。舉個例來說吧，前年我看到了川劇柳蔭記的祝莊會友，覺得它和我從日本抄回的內閣文庫藏本摘錦奇音

所收同窗記山伯千里期約齣有血緣關係，因此，我從這方面着眼，選取了若干齣散齣來編著成了一冊明代徽調戲曲散齣輯佚。從高腔的川劇柳蔭記和滾調的同窗記的血緣關係，了解了弋陽腔和它的變調在戲曲史上的重要性；從清朝乾隆時代納書楹曲譜中對於明代盛行一時的弋陽腔（即高腔）系統的戲劇，還稱它做「時劇」看來，了解了『明湯顯祖宜黃縣戲神清源祖師廟記所說』……至嘉靖而弋陽之調絕，變以樂平，為徽調青陽……，不能含混地解釋為弋陽腔到嘉靖時期已經絕響。』同時也了解了『靜志居詩話卷十四梁辰魚條所稱：「傳奇家曲，別本弋陽子弟可以改調歌之，惟澆紗不能」句中所指出的弋陽曲抱擁力極大，它不僅有自己專用的劇本（像曲海總目提要中特別注明為弋陽劇的杞梁妻，魚籃記，臨潼記，高文舉米糶記等）而且還能利用「傳奇家曲」改調歌之，因之，我們萬不能因為看不到多少明代遺留下來的弋陽劇本，就認為它曾經一時絕響，而且還可以了解過去不易了解的事實。萬曆年間，崑曲勃興未久，作者輩出，呂天成曲品所載作品頗多此時期所作，應當盛極一時，為什麼和曲品同一年刊行的王伯良曲律中却指出弋陽等諸曲雜出，「蘇州（指崑腔）不能與角什之二三」呢？王氏的記載，不獨證實了上面的看法，而且還指出了在舞台上相當活躍的是它們而不是崑曲。至於弋陽子弟為什麼能把傳奇家曲改調歌之呢？我們不能忘了靜志居詩話梁辰魚條所說：「時邑人魏良輔能喉嚨聲音，始變弋陽海鹽故調為崑腔，」可以說崑腔也是弋陽腔變調之一。弋陽子弟改調歌唱傳奇家曲的時候，就實際言，不過是不變為崑山腔而仍用故調罷了。傳奇家曲，經過文人編撰之後，漸漸講究彫琢詞句（這也是崑曲失敗的主因之一），不易為聽衆所領會，這就是為什麼這種「改調歌之」的弋陽系統中賓白特別加多而且對曲文帶着解釋性的原

因了』（見明代徵調戲曲散齣輯引言二二頁）而且從顧起元客座贅語了解了弋陽腔的特點是『錯用（錯用是『雜用』之意）鄉語，四方士客喜聞之』所以徐渭南詞敘錄提及它流布地域（兩京江西湖南閩廣用之）比較其他腔調爲廣。這還是在五四年九月間所寫的引言中語，雖則那本輯佚直到本年七月間才刊行了的。我很高興，不僅我的豫言，逐步證實，而且從藝術出版社發行的中國戲曲研究資料初輯中所載歐陽予倩氏序言中，看到他說：

『弋陽腔產生在民間，它與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，以及爲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，觀衆增多，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……它儘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』。這是弋陽腔藝人大胆的創造。還有一種更大胆的創造，那就是滾唱和滾白。因爲南北曲的曲詞有許多過於文雅，不容易爲廣大羣衆所理解，弋陽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——類如朗誦的，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。這一創造是合乎羣衆的要求的。這就使弋陽腔更進一步得到廣大羣衆的支持，擴大了它傳播的區域，延長了它的壽命。』

歐陽氏對於『改調歌之』的解釋以及弋陽腔在舞台上壽命的看法，和我不謀而合的。這種看法的一致，事實上說明了過去戲曲史上未曾也未能注意到的一個共同缺點，就是說，因為沒有掌握到資料，把相當長時期在中國舞台上活躍的一箇很重要的劇種竟是忽略了過去。要不是這幾年來各方面大力地發掘，即使我們由於個人興趣單獨進行研究，而有什麼見到的地方，怎能確切的材料來證明呢？所以這個忽略，在過去的戲曲史（包括青木氏此書在內）中缺少敘述一個重要劇種的源流和它的影響，雖是相當值得提一下的，但是我們不能對於二三十年前條件不如現在的著書求全責備，相反地看到他在資料缺乏的時期，還能整理出一個門徑來，更使得我們感覺到應當拿這本書來作我們的借鑑，能够在最短期內把近年發掘出來的豐富資料，整理出一個頭緒，寫出一部比較完整的接近理想的戲曲史來。

除上述無法避免的缺點而外，我還得提及的，原著者對中國文字有深刻脩養的，但有時仍不免有誤讀情形，本書初譯本中已分別加註加參考，一一指出。其中錯誤較大，即初譯本第二篇第四章參考一中所指出的問題。他誤讀了王世貞藝苑卮言的文字，得出了錯誤的論斷。王氏原文是：

『但大江以北，漸染胡語，時時採入，而沈約四聲，遂闕其一。東南之士，未盡顧曲之周郎；逢掖之間，又稀辨擷之王應。稍稍復變新體，號為南曲。高棅則誠，遂掩前後。』

他不僅誤讀了句讀，而且還自知有牽強處，所以將『王應』之上『東南之士，未盡顧曲之周郎；逢掖之間，又稀辨擷之』二十字用細點略去，就把『王應』二字移在下句，而下『然則着南戲革命之先鞭者為王應』之斷語。初

譯本中曾指出他的錯誤，一面將我發見他的錯誤各點，去函告知。他的覆信，虛心地接受我的意見，並且還承認這一點錯誤的指出，使得他的『論點根本顛覆』，殷殷詢問會否替他訂正。最初我拘泥於『引文固可一本所引之書原文更正，著者的斷語，則似未便代加修正』的見解，在一九三六年本中並沒有提出修正的意見。等到接得覆信之後，又以業已付印，只能在重版時再斟酌如何修正方法。不久，抗戰軍興，遂成爲懸而未決的問題。前年我感覺到既經發見錯誤，而且原著者也有希望代他修正的意思，我是不應加註並存的。經過仔細斟酌，參照原著前後文的意思以及南戲實際的發展情況，覺得王世貞藝苑卮言的文字，雖不能引來作爲『王應在南戲方面有革命功績』的證據，却可以用來說明『元代南戲受蒙古人影響，逐漸醞釀，變成新體』，號爲南曲。因此，王氏的文字，和原著者前面所引元中葉范沈蕭等撰著『南北調合腔和南曲戲文』的事實毫無矛盾之處，反而相互證明王氏文中所述的『稍稍復變新體』，也就是指的南北調合腔的這類事實。到了元末明初高則誠出來完成了南戲革命的大業。根據這樣意見的修正，不僅對原書方面，更動較少，而且按之南戲復興事實，亦相符合。所以在本書中，作了簡短的修正並撤去了添附的參考文字。這樣的修正，是否適當？很希望原著者和讀者加以指正的。

除此之外，我還冒昧地加以修正的：①文字上的誤譯；②發見新證據而修正原文或加註；③修正不甚適當的詞句。我對此書，自信極爲忠實，凡盡我力可以爲此書助者，必設法覓得資料，並施註添加參考文，添加附錄。

原書所附的曲學書目舉要，常有人向我提及，對讀者很有幫助的，可惜的是後來新資料陸續發現，新書籍也出版一些，如果能够補充一下最好。不錯，值得注意的珍籍的發現，除我海虞也是園舊藏的古今雜劇外，明代的戲

曲散齣總集出現的，也不只一種。印行行世的，遠而古今元明雜劇和也是園舊藏的古今雜劇等書；近而如近刊的古本戲曲叢刊初集二集三集，都是研究中國戲曲遺產的同志們所需要知道，而青木氏原書中所不及收入的。因此，就我手頭所有的現成資料（漏列的一定不少），加以補充重編，使得這個書目更爲有用。不過我必須順便地提出一點，希望研究戲曲劇種演變的同志們作參考的。我們知道戲曲散齣總集所選的散齣，實際就是當時歌場中最流行最普遍地上演的劇曲，如果我們從這方面注意，細細勾稽，至少可以從這類書裏，初步地了解幾百年來在劇場中最流行的劇本有多少種？在劇場中逐漸銷聲匿跡的有那幾種？爲的是什麼？我們還可以查核一下，在相當有淵源的地方戲劇種中，是不是還有的生存？爲的是什麼？過去這類書籍，大家知道的並不多，試閱中國文學研究（小說月報號外）所載鄭振鐸氏中國戲曲的選本一文，就可以知道除了清初的納書楹曲譜、綴白裘、醉怡情以下一類書籍外，明刊本不過恰春錦等一二種而已。現在我們已經陸續發見不少明刊的這類書籍，我從日本內閣文庫攝回的詞林一枝（青陽時調）、八能奏錦（崑池新調）、玉谷調簧（滾調）三種，都是這一類中重要的資料。在這種具體的資料裏可以明瞭明嘉靖末葉起，流行於安徽的弋陽腔變體的青陽調；所謂崑池新調的池州調的具體的例子。可以從這類集子裏統計一下當時新興的崑曲散齣的有無和多少，了解當時弋陽腔及其一系，以及崑腔的消長的趨勢。我們還可以從玉谷調簧詞林一枝和內閣文庫所藏的另一種散齣總集摘錦奇音來研究久已不知其名的所謂『滾調』的歌曲與弋陽腔的關係。過去我曾注意過這類書籍，本來打算把所有現存的資料（自明至最近）仔細蒐集統計一下，拿來和各地所調查的地方戲資料配合對照，做研究戲曲演變的初步基礎。