中國近世戲曲史

章炳麟 署

〔日〕青木正兒 原著
王古魯 譯著
蔡 毅 校訂

中華書局

中國近世戲曲史

〔日〕青木正兒 原著
王古魯 譯著
蔡 毅 校訂

-21

J 809.2
8529

中華書局

圖書在版編目(CIP)數據

中國近世戲曲史/(日)青木正兒原著;王古魯譯著. -北京:中華書局,2010.1
ISBN 978-7-101-06444-5

Ⅰ.中… Ⅱ.①青…②王… Ⅲ.戲曲史-中國-古代 Ⅳ.J809.2

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2008)第 204325 號

責任編輯:張 進

中國近世戲曲史
〔日〕青木正兒 原著
王古魯 譯著
蔡 毅 校訂
*
中華書局出版發行
(北京市豐臺區太平橋西里38號 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
北京瑞古冠中印刷廠印刷
*
700×1000毫米 1/16·39¼印張·2插頁·570千字
2010年1月第1版 2010年1月北京第1次印刷
印數:1-3000冊 定價:96.00元
ISBN 978-7-101-06444-5

原　序

本書之作，出於欲繼述王忠慤國維先生名著《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。即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上之中世，而以明以後當近世也。

明治四十五年(1912)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。余年少氣鋭，妄目先生爲迂儒，往來一二次即止，遂不叩其蘊蓄，於今悔之。後游上海再謁先生，既而大正十四年(1925)春，余負笈於北京之初，嘗與友相約游西山，自玉泉旋出頤和園，謁先生於清華園，先生問余曰：“此次游學，欲專攻何物歟?”對曰：“欲觀戲劇，宋元之戲曲史，雖有先生名著足陳具備，而明以後尚無人着手，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，元曲既滅，明清之曲尚行，則元曲爲死劇，而明清之曲爲活劇也，先生既飽珍羞，著《宋元戲曲史》，余嘗其餘瀝，以編《明清戲曲史》，固分所宜然也，苟起先生於九原，而呈鄙著一册，未必不爲之破顔一笑也。

余少年時，即有讀《净琉璃》之癖，明治四十年(1907)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，雖未能瞭解，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，亦即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，游學北京，乘機觀戲劇之實演，欲以之資書案空想之論據，然余所欲研究之古典的“崑曲”，此時北地已絶遺響，殆不獲聽。惟“皮黄”“梆子”激越俚鄙之音，獨動都城耳。乃歎“崑曲”之衰亡，草《自崑曲至皮黄調之推移》(大正十五年[1926]作，載《内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[1927]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，脱稿十之七八，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。即第二章《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沉》，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頽》用《自崑曲至皮黄調之推移》。此外第十六章《沈璟〈南九宫十三調曲譜〉與蔣孝之〈九宫〉〈十三調〉二譜》，爲昭和三年(1928)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，即有載者，亦往往叙事，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，則陷於艱澀難解。余屢次擲筆而歎文之難爲也。且悔徒費紙筆，而成一巨册之愚。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，非可僅以曲文一二闋知之，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

试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com

齣，雖未通覽全本，庶幾得略窺其一斑歟？此余之不出一作例，反盡力於廣舉梗概之理由也。

當編本書之際，吾師狩野先生假與秘藏之《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，執二三文獻鈔録之勞；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；長澤規矩也君就稀覯之曲本，時時報導其所得所見；更得馬隅卿君經余以倉石之介，許余抄寫《永樂戲文》，深感師友誘掖之恩，謹記此以表謝意。

昭和五年(1930)二月二十四日
仙臺廣瀨河畔老楓廬青木正兒識

吴 序

常熟王君古魯，以日本青木正兒所著《近世中國戲曲史》，譯成邦文，而問序於余。余受而讀之，自先秦以迄明季，考訂粗備，大氐采王氏静庵之説爲多，間有徵引鄙議者。詳博淵雅，青木君可云善讀書者矣。余嘗謂司馬遷《滑稽》一傳，可以達民情之隱，而談言微中亦足解紛一言，更足徵史家之卓識。唐宋以來流傳優語。如李義山二聖環史彌遠諸説，爲一時士大夫所不敢言者。乃出諸戾家爨弄之口，按諸史公之言，若合符節，可不謂賢耶？何況參軍、代面、大曲、小令、弋調、崑謳，隨時代遞變，而各呈偉觀。前代史官視爲無足重輕者，沿至今日，適足爲考覈治亂興衰之鏡。彙而論之，固學者之責也。自昔戲曲之作，文章家輒目爲小道。《藝文》《四庫》，皆不著録，亡佚散失，至不可究詰。《草窗》《南村》之所載，亦有目而無書，至明清流傳諸本，又不欲以真姓名示人，别篆隱語，自晦其迹，故考訂之難，十倍於經史。青木君遍覽説部，獨發宏議，詣力所及，亦有爲静安與鄙人所未發者。不尤爲難能可貴耶？抑余又服古魯之勤也。古魯游學日本久，語言文字，盡通癥結，譯成是書，載更寒暑，舉青木君徵引諸籍，無不一一檢校。舟車所至，曾不輟業，書中附載參考各條，是正原文，厥功甚鉅。如第四章所引《藝苑卮言》王應一則。偶爾誤讀，古魯即爲辨正，此又可爲青木之諍友焉。余因之有感矣，今世好學之士，揅討一事，輒窮原竟委，得綜覈名實之益，而操翰抒藻，或謙讓未遑。即就戲曲論，自黄韻珊後，如陳烺、徐鄂輩，已未足與作者之林。近樊山所作諸傳，更自鄶以下，此後寂無聞矣。夫戲曲之道，填詞爲首，訂譜次之，歌演又次之。今歌演者有之，填詞者已寥寥矣，至訂譜則竟不一二遘焉。又何怪此藝之衰熄也。吾讀此書竟，不禁有厚望於吾黨也。

辛未七夕長洲吴梅書於百嘉室

譯者叙言

在七八個月的短期間内，每天晚上費卻五六小時的工夫，竟能把青木氏最近的二十七八萬餘言的巨著《中國近世戲曲史》全部譯竣，這在我是何等一件欣幸的事！

中國戲曲之有史，還創始於近年海寧王静安先生的名著《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説一類東西的。兩朝史志與四庫集部，都未著録，就是這個意思。我們假使一翻《欽定四庫全書簡明目録》，就可以看到衛道君子對戲曲下的罪案，説："南北曲非文章之正軌，故不録其詞……"此種見解，阻止了究淵源明變化陳迹之戲曲史産生，并且因此不知埋没毁滅了多少偉大巨著。直至清季，王静安先生以豐富的學識，精鋭的目光，看出"凡一代有一代之文學……宋之詞、元之曲，皆所謂一代之文學……"明瞭它的價值，故於《曲録》、《戲曲考原》、《宋大曲考》、《優語録》、《古劇脚色考》、《曲調源流考》之外，復進一步，而著成上述之戲曲史。這確是一部創作，他自己在序中亦這樣地説："凡諸材料，皆余所搜集，其所説明，亦大抵余所創獲也。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。"他的這幾種大著，以及他研究曲學的精神，不獨喚起了本國學人注意曲學，而且在東瀛亦惹起了不少學者來研究中國戲曲。對於此點，鹽谷温氏在他的《中國文學概論講話》第五章叙説中，明明白白地説："……王氏游寓京都時，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、西村天囚居士、亡友金井君等都對於斯文造詣極深，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。"（以原書不在手頭，故據孫俍工君之譯文。）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（1906）受京都帝國大學之聘主持文科講席的。他受着王静安先生的刺戟，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之督促鼓勵及影響，始有今日此書的成就。所以嚴格地講來，青木氏對中國曲學有如此之成就，一方固然不能不説是狩野氏提掖勸誘之功；然而一方面亦不能忘卻鹽谷温氏所説王静安先生間接的影響。

王先生著戲曲史，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”，可推崇爲“一代之文學”，對於它特别重視而首先著述之故。恐怕青木氏《自序》中所述王先生之言“明以後無足取，元曲爲活文學，明清之曲死文學也”，就是這個意思。此或許他對青木氏陳述他個人對於戲曲本身價值的批評，而非因他個人對於明清之曲不滿而對青木氏之志願有所鄙視。這不是我爲王先生曲意的辯護，我們只要看他所著的《曲録》，明清之曲，不是在六卷中竟占了三卷（卷三、卷四、卷五）的篇幅麽？他並未因她們是死文學而摒棄不録，而且他在《曲録》序中，明明説過“……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”。由此數語觀之，《宋元戲曲史》不過是他“異日”所成“一家之書”之一部分，他所以未曾進一步撰明清之戲曲史者，或許他晚年對於學術興味别有所注意之故？這對於中國曲學界不可不説是一大損失。青木氏受王先生間接的影響，積十餘年之研究，復游學中土，對曲學下實地的觀察，漸次而成此王先生所未着手之巨著，姑毋論此書地位是否能與王先生之《宋元戲曲史》並席，要之他以嚴正的史家態度，詳究戲曲之淵源以明其變化陳迹，不問其雅部之如何可貴與花部之如何可賤，只問歌場上他們的變遷情狀如何，拿來一一叙出，無論如何，此書總是值得注意的罷？

全書凡四篇都十六章。成此書以前，大部分的資料已陸續在狩野氏、内藤氏、高瀨氏等《還曆記念支那學論叢》中發表，一如他在《自序》中所述。以篇目過多，不一一詳述。好在此書的價值怎樣，讀者讀了必能給以公正的批判，毋須我代爲宣揚的。不過我覺得似乎有特别介紹之必要的，就是第十六章《沈璟之〈南九宫十三調曲譜〉與蔣孝之〈九宫〉〈十三調〉二譜》一章，他根據着王驥德《曲律》所引《蔣譜》之序、《曲律》所載《十三調南曲音節譜》，及沈璟之《南九宫十三調曲譜》，憑着犀利的目光、精細的觀察，證明《讀曲叢刊》中所收之《十三調南曲音節譜》及《舊編南九宫目録》爲蔣孝之譜，而非董康氏所推定之徐渭所手撰者。説來頭頭是道，已可概見其讀書能力。惟蔣孝舊譜，明代之王驥德氏《曲律》中，已云不多傳於

世，余甚恨無從覓此譜一增青木氏之主張的確實性，不意在友人李小緣先生處，獲見民國十九年(1930)雙十節國立北平圖書館《圖書展覽會目録》，其中所列曲譜之第一種即爲：

《舊編南九宫譜》十卷(明蔣孝撰。明萬曆間刻本，此殆海内孤本，明代已罕見，南曲譜之最古者。)

方知此譜猶在人間，欣喜之情，莫可言喻。最近得北平圖書館許可，抄得此希世之珍籍，細閲之下，頗有若干處爲青木氏所未能言及者，並能因此更進一步推定《讀曲叢刊》所收二種目録，實爲陳、白二氏之舊譜(關於此譜情形，容在第十六章附録下述之)。這在我認爲此譜的發現，確能令此書的讀者多感到一些興味的。

我翻譯此書，時間極爲短促，加以分量極多，譯時精神或有失照顧之處，所以不敢自信完善。不過我可以説對於原著頗忠實，凡盡我力可以爲此書助者，必設法覓得資料。如上述之抄録《舊南九宫譜》，以及覓得原著者所覓而未得之《鞠通生小傳》之類(小傳全文，附刊入本書第十章爲參考)。并且我還發見原著所引用之文頗有誤解原文之處若干點，我就我所知範圍，亦爲之施注及添加參考文(當然大部分所增的參考，不全是校正原書錯誤之點，而係供讀者便覽之用的)。一方使讀者不致以訛傳訛，一方希望原著者對於原著再版時一爲訂正，俾此書益臻完善。我現在把原著者誤解原文處，略舉例如下：

(甲)原書第九章 314 頁所引徐復祚批評沈璟著作之語“至其所著《南曲全譜》《唱曲當知》，訂世人沿襲之非……，”著者竟忘卻“唱曲當知”爲書名(按原書 309 頁所叙沈氏著述中固明明載入，故謂之忘卻)。遂至推想“唱曲”二字下脱“者”字，脱“令”字，譯成“至其所著《南曲全譜》，當令唱曲者知訂正世人沿襲之非，……”意義與原文不合，故在本書中，仍用徐復祚原文，略加注文，説明此故。又如原書 758 頁《淤泥河》梗概中，開首叙述云：“隋末蘇烈投奔高麗，爲蒙國之帥”，我們假使一翻《綴白裘》十一集卷四，就可以看到《淤泥河》“番釁”齣中蘇定方白中是這樣地説的：“俺姓蘇名烈，……投奔高麗，蒙國王拜俺爲帥……”那麽白中的“蒙”字是“承蒙”的意思，並非國名，所以此書並不照譯，修正之爲“……高麗國王命之爲帥”。這一類的錯誤，修正時不致牽動其他本文，所以加以修正並加注説明的。

(乙)原書 100 頁所引王世貞《藝苑卮言》之語曰：“大江以北，漸染胡

語，時時採入，沈約四聲，遂闕其一。……王應稍稍復變新體，號爲南曲，高拭則誠遂掩前後。”我們假使一閱王氏全文，就可以曉得青木氏不僅誤斷句讀，而且亦自知有牽强處，故將“王應”之上“東南之士，未盡顧曲之周郎，蓬掖之間，又稀辨撾之……”二十字用細點略去。他就可以把“王應”移在下句，而下“然則着南戲革命之先鞭者爲王應”之斷語。本書加以注語並於參考文中指出他的錯誤，並未更正，因爲假使將句讀更正，王氏本意明明説的是因爲“東南之士，未盡顧曲之周郎；蓬掖之間，又稀辨撾之王應”，其結果，所以戲曲“稍稍復變新體，號爲南曲”了。顯然含有假使周郎與王應存在，不致曲體變新之意，南戲根本與王應毫無關涉。引文更正，牽動下文青木氏所下之斷語，爲當然之事。引文固可一本所引之書更正，青木氏之斷語，則似未便代加修正，故并存之。此外有誤引處，如《琵琶記》趙五娘之題真容詩（見第五章之“參考”），以字數過多，亦只附參考而未加以更正的。餘準此例。

（丙）凡梗概叙述文中有小誤處，除《琵琶記》中者略於上述之題真容詩之參考文中提及，苟無關大體者，即注語亦從略。

在上述外，凡述及如《永樂大典戲文目録》之類，均一一搜集，附爲本章之參考，以便讀者。但譯文對於原著中有下列情形者，則省略或加以修正：

（A）凡原書引日本戲曲用語等解釋以便日本讀者處，從略。

（B）凡原著中批評語，近於謾駡者，修正之。如原書127頁，於叙述明人對於《琵琶記》取材之三種主張中第一種（即主張此記之所以名“琵琶”，取其有四王字以寓王四之意者），竟云“當爲中國一流附會之説”，附會上加一“中國一流”冠詞，豈“附會之説”尚有國籍可分耶？此等處，徒惹人惡感，深望著者以後爲文似宜留意及此。譯文中將此四字削去。此外又如403—404頁（原書）對於鄭振鐸氏《文學大綱》（第二十四章）所云：“《靈寶刀》爲任誕先作……”而批評鄭氏云：“是皆傳一犬之虚吠者”，此類語調皆令人有不快之感。類此者，皆略與以修正，這是應當聲明的。

最後應當特別稱謝的，吴瞿安先生許我閲覽他的秘籍並賜序文；章太炎先生和胡小石先生賜本書題籤；北平圖書館副館長袁守和先生代爲鈔録不易覓得之材料。再有友人李小緣先生凡彼所藏與本書有關係的資料，盡量設法供給，這亦是我所必須鄭重致謝而不能忘懷的。

民國二十年（1938）七月古魯識於新京小陶園内

试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com

附

譯著者叙言[1]

這本書是 1931 年 7 月譯成，1936 年才出版的。因爲過去出版者和著譯者毫無聯繫之故，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 1954 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，經過了幾次校閲，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。

在説明此書的前頭，我們必須瞭解中國戲曲之有史，還創始於近人海寧王静安先生的名著《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説一類東西的。《藝文》與《四庫》集部，都未著録，就是這個意思。我們假使一翻《欽定四庫全書簡明目録》，就可以看到衛道君子對戲曲下的罪案説：“南北曲非文章之正軌，故不録其詞……”此種見解，阻止了究淵源明變化陳迹的戲曲史産生，並且因此不知埋没毁掉了多少偉大的鉅著。在幾十年前，要把這種戲曲遺産，整理出一個系統來，確不是一件容易做的工作。第一，要能真正瞭解它的重要性；第二，還要有搜集整理資料的能力。王國維氏以豐富的學識，精鋭的眼光，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《曲録》六卷，《戲曲考源》一卷，《宋大曲考》一卷，《優語録》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》，所以他自己也説過：“凡諸材料，皆余所蒐集，其所説明，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

---

① 編者注：本書採用 1936 年商務印書館本《譯者叙言》，因 1958 年作家出版社重印本《譯著者叙言》中王古魯對本書的一些見解較之 1936 年時有所發展，並對一些補訂情況均有説明，更有利於讀者閲讀本書，故附於此。

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，鹽谷温氏在他的《中國文學概論講話》第五章叙説中，明明白白地説出：“……王氏游寓京都時，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，西村天囚居士，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。”（據孫俍工君的譯文）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（1906），受京都帝國大學之聘主持文科講席的。他受着王静安先生的刺戟，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，又承老師之精指，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，一方面固然不能不説是狩野氏提掖勸誘之功；然而一方面也不能忘却鹽谷温氏所説王静安先生間接的影響。

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”，對於它特别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”，這可能是王氏强調元曲在元代突出的活躍情況，而並没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，我們只要看他所著的《曲録》，明清之曲不是在六卷中竟占了三卷（卷三、卷四、卷五）的篇幅麽？他並未因它們是死文學而摒棄不録，而且他在《曲録》序中明明説過“……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别有所注意的緣故，這對於中國曲學界不能不説是一大損失。

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，接着寫成這本書來叙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。何况他還是一個外國人，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《自崑曲至皮黄調的推移》，陸續寫成《南北曲源流考》、《沈璟之〈南九宫十三調曲譜〉與蔣孝之〈九宫〉〈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。吴梅氏很瞭解他寫成的不易，所以説：“自昔戲曲之作，文章家輒目爲小道。……至明清流傳諸本，又不欲以真姓名示人，别篆隱語，自晦其迹，故考訂之難，十倍於經史。青木君遍覽説部，獨發宏議，詣力所及，亦有爲静安與鄙人所未發者，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，以及每一劇種的内容和形式同它們對社會的影響，給予正確的評價，這是大家都認爲對的了。可是如果我們回頭去看看過去的情形，可以説如同隔世。一如上文所述，整個的中國戲曲遺産在舊社會裏是没有受過重視的。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，卻加以鄙視的，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，認爲青木氏的將花部與雅部並提，乃是對於中國戲曲的没有理解，所以這本書不應重視，而且不值得翻譯的。可是坦白地説，我的涉獵古典小説戲曲，是没有師承的，所以並没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，也認爲戲曲本爲上演而創作，我們不能因爲崇古的偏見，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，只問歌場上它們的變遷情狀如何，拿來一一叙出，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，這在當時確是一個不容易處理的問題。因而使得我感覺到這也許因爲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，在北方已絶遺響，看出了崑曲的衰亡，而瞭解到統治劇臺的，已經是皮黄戲了。他根據他所蒐集的僅少的、可是當時大家所没有注意到的資料，斷定“乾隆末期以後之演劇史，實‘花’‘雅’兩部興亡之歷史”；並且還説：“咸豐、同治之間，皮黄成一統之業，奠定子孫可萬世君臨劇界之基矣。劉邦之起，果在何時？”一方面指出了崑曲和皮黄興亡實際情況，一方面還直覺地感到皮黄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黄戲以恰當地位，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。這本書的内容方面，共包括五篇十六章，文字有四十餘萬言之多(《附録》不計入)。可是叙述頗得要領，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》、《耆英會》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《南九宫十三調曲譜》和蔣孝的《九宫》《十三調》二譜的所見。此書頗側重於叙述名著梗概，著者自己也曾指出。這對於要瞭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，大都淵源自説部，而且各劇種之間，互相有蟬蜕或借貸關係的。本書叙述梗概時，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説的，這種事業的發展，已足够使得過去的戲曲史變色。所以此書和王氏《宋元戲曲史》一樣，因了過去所不能瞭解的新資料的發見，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够的了。舉個例來説吧，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内閣文庫藏本《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册《明代徽調戲曲散齣輯佚》。從高腔的川劇《柳蔭記》和滚調的《同窗記》的血緣關係，瞭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，瞭解了明湯顯祖《宜黄縣戲神清源祖師廟記》所説：“……至嘉靖而弋陽之調絶，變以樂平，爲徽調青陽……”不能含混地解釋爲弋陽腔到嘉靖時期已經絶響。同時也瞭解了《静志居詩話》卷十四“梁辰魚”條所稱“傳奇家曲，别本弋陽子弟可以改調歌之，惟《浣紗》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》中特别註明爲弋陽劇的《杞梁妻》、《魚籃記》、《臨潼記》、《高文舉米爛記》等)，而且還能利用“傳奇家曲”“改調歌之”，因之，我們萬不能因爲看不到多少明代遺留下來的弋陽劇本，就認爲它曾經一時絶響，而且還可以瞭解過去不易瞭解的事實。萬曆年間，崑曲勃興未久，

作者輩出，吕天成《曲品》所載作品頗多此時期所作，應當盛極一時，爲什麽和《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，而且還指出了在舞臺上相當活躍的是它們而不是崑曲。至於弋陽子弟爲什麽能把傳奇家曲改調歌之呢？我們不能忘了《静志居詩話》“梁辰魚”條所説：“時邑人魏良輔能喉囀聲音，始變弋陽、海鹽故調爲崑腔。”可以説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，不過是不變爲崑山腔而仍用故調罷了。傳奇家曲，經過文人編撰之後，漸漸講究雕琢詞句（這也是崑曲失敗的主因之一），不易爲聽衆所領會，這就是爲什麽這種“改調歌之”的弋陽系統中賓白特别加多而且對曲文帶着解釋性的原因了（見《明代徽調戲曲散齣輯佚·引言》12 頁）。而且從顧起元《客座贅語》瞭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《南詞叙録》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 1954 年 9 月間所寫的《引言》中語，雖則那本《輯佚》直到本年 7 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。看到他説：

> 弋陽産生在民間，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”。這是弋陽腔藝人大膽的創造。還有一種更大膽的創造，那就是滚唱和滚白。因爲南北曲的曲詞有許多過於文雅，不容易爲廣大群衆所理解，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，另方面就是對角色的内心生活作更細緻而更生動的描寫。這一創造是合乎群衆的要求的。這就使弋陽腔更進一步得到廣大群

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臺上壽命的看法，和我是不謀而合的。這種看法的一致，事實上説明了過去戲曲史上未曾也未能注意到的一個共同缺點，就是説，因爲没有掌握到資料，把相當長時期在中國舞臺上活躍的一個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麽見到的地方，怎能有確切的材料來證明呢？所以這個忽略在過去的戲曲史（包括青木氏此書在内）中缺少叙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，能够在最短期内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修養的，但有時仍不免有誤讀情形，本書初譯本中已分别加注加參考，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，又稀辨撾之王應。稍稍復變新體，號爲南曲。高拭則誠，遂掩前後。

他不僅誤讀了句讀，並且還自知有牽强處，所以將“王應”之上“東南之士，未盡顧曲之周郎；逢掖之間，又稀辨撾之”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爲王應”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，虚心地接受我的意見，並且還承認這一點錯誤的指出，使得他的“論點根本顛覆”，殷殷詢問曾否替他訂正。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 1936 年本中並没有提出修正的意見。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，遂成爲懸而未决的問題。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，我是不應加注並存的。經過仔細斟酌，參照原著前後文的意思以及南戲實際的

试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com