



出将

梅蘭芳歌曲譜

劉天華 編著

近代散佚戲曲文獻集成·名家文獻編

35

總主編 黃天驥



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FOUNDATION

近代散佚戲曲文獻集成·名家文獻編

劉天華 編著

35

總主編 黃天驥

梅蘭芳歌曲譜

山西人民出版社
三晉出版社

圖書在版編目(CIP)數據

梅蘭芳歌曲譜 / 劉天華編著. —太原:山西人民出版社,2018.3
(近代散佚戲曲文獻集成 / 黃天驥主編)

ISBN 978-7-203-10260-1

I. ①梅… II. ①劉… III. ①京劇—戲曲音樂—樂曲—中國—選集 IV. ①J643.1

中國版本圖書館CIP數據核字(2018)第017712號

梅蘭芳歌曲譜

主 編 黃天驥
編 著 劉天華
責任編輯 王新斐
復 審 劉小玲
終 審 張文穎
裝幀設計 謝 成

出 版 者 山西出版傳媒集團·山西人民出版社 三晉出版社
地 址 太原市建設南路21號
郵 編 030012
發行營銷 0351-4922220 4955996 4956039
0351-4922127(傳真)
天貓官網 <http://sxrmcbs.tmall.com> 0351-4922159(電話)
E-mail sxskcb@163.com 發行部
sxskcb@126.com 總編室
網 址 www.sxskcb.com

經 銷 者 山西出版傳媒集團·山西人民出版社
承 印 廠 山西出版傳媒集團·山西新華印業有限公司

開 本 787mm×1092mm 1/16
印 張 13.25
字 數 200千字
版 次 2018年3月 第一版
印 次 2018年3月 第一次印刷
書 號 ISBN 978-7-203-10260-1
定 價 133.00圓

如有印裝質量問題請與本社聯繫調換

《近代散佚戲曲文獻集成》編委會

總主編 黃天驥

編委 董上德 張繼紅 許石林 陳志勇

總策劃 越衆文化傳播·南兆旭

出版工作委員會

主任 胡彥威

執行主任 張繼紅 姚軍

副主任 梁晉華 莫曉東

監製 徐勝

委員 周威 劉小玲 徐勝 顏海琴 何滢 林旭娜

張志杰 翟麗娟 王新斐 崔人杰 郭向南 史美珍

魏紅 吉昊 薛勇強 解瑞 秦艷蘭 張仲偉

任俊芳

設計總監 李尚斌

設計製作 吳圳龍 莊生府 王秀玲

出版說明

一、《近代散佚戲曲文獻集成》鉤沉、梳理、選取十九世紀末到二十世紀中葉，散佚而獨具特色、頗具研究價值的戲曲文獻進行整理出版，以填補學術界在近代戲曲史史料方面的缺失。

二、叢書主要採取影印的方式整理出版，為便於學界研究之需要，以忠實於原稿為宗旨，對排版方式、原書內容的缺損、錯謬等均不做修復，在不影響內容的情況下僅對頁面的污損做了處理。

三、叢書作為影印文獻，序言、附注、插頁皆予以保留，最大限度地保持原本原貌：單黑印刷的保持單黑色，彩色印刷的以原來的色彩進行印刷。

四、叢書分為“理論研究編”“戲曲史料編”“名家文獻編”“曲譜和唱本編”四大編七十冊。

五、“理論研究編”主要選取了近代重要的戲曲研究名家絕版多年的重要著作。其中，或有部分重要經典著作後期有再版，如王國維先生的《宋元戲曲考》，我們選擇早期稀見之“正音學會校本”版，原貌出版。

六、“戲曲史料編”則對史材、檔案、傳記等史料進行了整理。“名家文獻編”對著名戲曲表演藝術家的文獻進行了集中整理，包括海外版史料、報紙雜誌或期刊的專刊、各種個人專集等。這些史料或散於海外、或沉於故紙堆，因極富時代特色且具

有原真性，又長期遊離於主流學術研究視野之外，因而其研究價值較為突出。為保持文獻原真性，對於期刊圖書廣告頁予以保留。

七、“曲譜和唱本編”主要對戲曲的曲譜和唱本進行了整理。曲譜和唱本是戲曲藝術傳承、演變、發展的主要載體之一，近代的曲譜和唱本很多是當時演出的戲本，故不少史料具有民間性，對於戲目發展的原生狀態具有很高的研究價值，如小唱本，因非常零散，多年來幾乎未見整理出版。

八、因叢書主要採用影印的方式，故海外出版的外文版未進行翻譯，維持海外原版之狀態，適合較高層次的讀者閱讀、研究。

九、叢書中，因原版的零散或者底本的其他狀況不便於影印的《戲曲藝術散論叢編》採取了重新錄入的方式進行排版，由本項目組進行了點校、審讀。

十、對於篇幅較小的原本書目，叢書進行了合編出版；對於合編冊數為兩冊的，保持了原始書名；對於合編冊數為三冊以上的，則按整理的類別，重新編訂書名。

十一、所選版本的頁碼標註，在保持原始頁碼的同時，重新編排了新頁碼；對於兩冊以上合冊出版的書目，做了目錄，便於讀者查找閱讀。

十二、為保證叢書體例一致，序言、出版說明、版權頁等附文，皆採用了中文繁體編排。

鑒於編者水平有限，有不當之處，敬請方家指正，又因出版時間所限，定有諸多不足之處，亦請廣大讀者海涵。

總序

黃天驥

戲曲，是我國在世界藝壇上獨樹一幟的綜合性藝術。如果從金元時期戲曲趨於成熟的階段算起，歷經明清兩代，到晚清民國時期，它已經走過了近七百年的道路，發揮過重大的社會影響。

戲曲，包括雜劇、傳奇乃至花部小戲等體裁，在不同的歷史時期，其內容、形式，不斷地變化融合，也經歷過好幾個不同的發展階段。進入晚清民國時期，隨着我國歷史和社會出現翻天覆地的變化，戲曲進入了非常獨特的歷史時期。對於中國文化和研究中國戲曲史而言，這是具有特別意義並且非常值得注意的歷史時期。

我國戲曲，元代以雜劇為主流，明清兩代，劇壇以傳奇為主，也兼演雜劇。但到了清代乾隆年間，朝廷經常在為皇帝、皇太后祝壽的全國性節日，引進各種地方戲班，進入北京會演。以此為契機，徽班以其精彩的表演和它易於為群眾接受的特質，在京城落地生根，影響日益擴大。它融合了其他唱腔，形成了後來被稱為“京劇”的新劇種。這時候，各處的地方戲，風起雲湧。至於曾在舞臺上流行的雜劇、傳奇，即使在某些方面結合時代的潮流，有所革新，但終究敵不過以徽班為代表的清新、活躍、更接地氣的地方戲。愈到後來，屬於“雅部”的雜劇、傳奇，漸漸無人問津，走向衰落。從此，“花部”終於戰勝了“雅部”，中國的劇壇，經歷了一次重大的變化。

從晚清到民國，隨着政治經濟的變革，西方各種思潮包括文藝思潮，也陸續湧入古老的天朝。我國戲曲領域，與中國人民反帝反封建的鬥爭相聯繫，與資產階級政治運動相適應，也出現了深刻的改良活動。以京劇為例，劇壇上呈現出與元明清三代不

同的面貌和特點。

從金元以至明清，我國戲曲經過長期的創造、沉澱，在劇本創作上，特別在唱、做、念、打等表演技巧方面，都在不斷地完善。乾嘉以來，商業興旺，中心城市如北京、上海一帶，市場繁榮，觀眾日多，審美要求也日益提高。加以宮廷的大力提倡，各個地方戲種有了交流借鑒、互相影響、共同提高的機會。以京劇為代表的“花部”，特別在表演藝術方面，日臻成熟，達到了中國戲曲史上的高峰。那時候，戲班眾多，名角迭出。咸豐、道光年間，京師出現以演老生見長的程長庚、余三勝、張二奎。這三傑，被稱為“三鼎甲”。後來又出現譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙三位傑出的老生演員，被稱為“後三鼎甲”。他們的做派唱工，或如黃鐘大呂，慷慨沉雄；或如雁嘯長空，悲涼蒼勁。他們風格各異，而其共同之點：品行端正，敬業不懈，嚴肅地對待藝術創造。因此，他們被藝術界公認為偶像，也受到廣大觀眾的尊敬。

到民國初年，觀眾喜愛老生的熱忱，逐漸轉換為對旦角的追捧。當時京劇湧現出四大男旦。梅蘭芳以俊美的容姿，唱、做、念、打已達爐火純青的表演技藝，讓觀眾如癡如醉。程硯秋擅演悲劇，以青衣應工，幽韻哀情，如泣如訴，唱到劇中的悽楚之處，讓觀者感同身受。荀慧生則表情多變，做派風流活潑，有第一花旦的美譽。尚小雲嗓音圓亮高朗，在串演女性角色中透露着英勃之氣，他尤擅演刀馬旦，在旦角中自成一派。那時候，“梅、程、荀、尚”，紅透了中國劇壇。

可以說，清末民初，是中國戲曲發展的高潮時期，尤其是在表演技巧方面，更是發展到藝術的頂峰。這一點，和戲曲在繼承傳統的基礎上，在新舊交替的時代，審美觀念出現變化，演員們在劇本內容和演技方面，為適應社會的需要，積極地醞釀有所變化、有所革新有關。當舊的政治體制被推翻，崇尚個性的潮流湧入劇壇，“四大名旦”們，也就不斷刷新劇目，即使演出傳統舊劇，也注意作適當的改造，注意程式的創新，甚至懂得追求人物形象的個性化。於是，整個清末和民國的劇壇，出現了讓人耳目一新的局面。

在這階段，藝壇上有一個現象，很值得我們注意，這就是圍遶着名角，出現了一批在文學上或在藝術上很有造詣的追隨者。他們不是戲迷或跟班，而是對名角有着很大影響力的藝術顧問或參謀，在戲班中，他們在很大程度上起着導演、編劇兼評論家的作用。像齊如山、羅瘿公、陳墨香等人，他們文化根基深厚，社會經驗豐富，對新思潮有所瞭解。他們的加入，對清末民初戲曲走向高潮，產生了積極的作用。

由於有一批高水平的文化人，經常與名角們長期深入地接觸，瞭解名角們的生活，熟識演員們藝術創造的過程，也和當時的優伶界一起沉浮。他們用文字把舞臺上下種種見聞記錄下來，從不同的角度描述當時劇壇發展的足跡，這就給後人研究清末民初的劇壇，留下了極有價值的文獻。本叢書的“戲曲史料編”，便是力圖完整地搜集這一時期劇壇有關史料，方便研究者對當時劇壇有詳盡的認識，也為人們進一步深入研究提供線索。

進入清中葉以後，我國戲曲表演，實際上已推行“演員中心制”，無論是京滬劇壇乃至各處地方戲，從戲班體制乃至舞臺演出，均以演員為中心。越到清末民初，名角的作用越是壓倒一切。這樣的現象，在我國戲曲史上並不多見，也可以視為戲曲表演發展到最高階段所呈現的獨特面貌。

由於演員表演的成就成了這一時期戲曲發展的標識，為此，本叢書編選“名家文獻編”，輯錄了梅蘭芳、譚鑫培、周信芳等十一位藝術大師的文獻，其中包括演出報告、影集、雜誌、臨時特刊等文獻，以及社會各界對他們的述評和研究文章等等。通過此編，讀者既可以認識、學習一個個名角各自的表演特色、各自的藝術成就，也可以從總體上，綜合觀察這一歷史時期戲曲發展的趨向。

這套叢書，還列有“理論研究編”。

本來，從金元時代開始，戲曲已趨成熟，成為人民大眾喜聞樂見的藝術形式，許多文人雅士，也參與到劇本的創作中，寫出了不少膾炙人口的名劇，被視為“驅梨園領袖，總編修師首，捻雜劇班頭”的關漢卿，甚至還粉墨登場。但是，在戲曲理論方

面，卻鮮有人認真思考。除了明末清初的李笠翁，寫了《閒情偶寄》，算是比較全面地總結戲曲劇本的創作和表演經驗的規律以外，幾百年來，即使是關心戲曲的名家，也祇作些蜻蜓點水式的評點，或者在書信中和朋友們發表些零星的想法，至多是在劇本的序跋中，涉及對劇本創作的思考。可以說，從古以來，我們傳統長於形象思維卻疏於邏輯思維的慣性，使古代戲劇家對戲曲缺乏系統性、學理性和歷史性的思考。

近代以來，國運日衰。隨着西方列強在軍事、經濟、文化方面的進入，我國不少精英人物，不得不考慮國家向何處去的問題。思想界和學術界的許多學者，往往在不同程度上，和西方學術有所接觸，直接或間接受到西方文化的影響，思維方式也有所改變。同時，他們也看到，與城市商業繁榮的局面相聯繫，包括戲曲在內的通俗文化，日益受到廣大群眾的歡迎，特別是戲曲的表演藝術突飛猛進，其影響甚至超出了國門。這種種因素，讓許多有識之士，再不把戲曲視為不登大雅之堂的“小道”。這一來，戲曲理論的研究，逐漸為學術界人士所關注。從王國維開始，學者們已把戲曲研究作為一門專業性的學問。進入二十世紀的四五十年代，戲曲理論研究更成為顯學。

當然，在清末民初，戲曲理論研究剛剛起步，但也取得了令人矚目的成果。後來，在抗日戰爭期間，在烽火連天、顛沛流離的日子裏，有些學者還孜孜不倦地進行戲曲研究，努力從理論上探索中華民族文化瑰寶的奧妙。有些學者追根溯源，探索戲曲發生發展的過程；有些則研究戲曲在不同時代的表現和特點，或者研究我國戲曲的形態；有人廣泛搜集和考索劇本劇目；有人致力於曲韻的研究；有人還注意對地方戲的論述，等等。可以說，清末以及民國時期的戲曲理論研究者，完全打破了傳統曲學評點鉅釘支離破碎的方式，他們從不同角度，對戲曲藝術作系統性的研究，邁出了新的一步。即使有些地方，還待深入探討，但已為後來的研究者打下了基礎。“筭路藍縷，以啟山林”，在我國戲曲研究學術史上，這一時期的學者功不可沒。其中，有些論著，具有經典性，直到今天，依然是戲曲理論研究者必讀的文獻。為此，本叢書設置“理論研究編”，努力搜集讀者不易看到甚至已經絕版的論著，意在既保存珍稀資料，

又為學者們開展對這一階段劇壇的研究，提供更全面的幫助。

經過多年的努力，《近代散佚戲曲文獻集成》叢書終於面世。這套叢書的出版，填補了近代戲曲學術史的空白，對推進今天戲曲創作、表演和理論研究，也很有價值。特推介，是為序。

二〇一五年六月十二日於中山大學中文堂

“名家文獻編”序

許石林

大約十多年前的正月初十左右，陝西關中農村的年味兒正濃，我卻依依不捨地告別老家這片凝重古老的鄉土，要到南方去上班了。

途經西安，拜訪陝西師範大學藝術學院院長徐義生教授，茗談間，說起戲曲，徐先生興奮起來。當天叫了車，載着家母和我，從西安出發，經三個小時，趕赴渭南華縣，在我的老同學簡錄民的安排下，徐教授出錢，請華縣當地的碗碗腔皮影藝人喫了頓飯，又給了幾百塊錢，請他們演出一場皮影戲。按照舊例，藝人們這時候應該封箱，好好過年，人來客去地應酬，但爲了我們的專程到來，他們破例在村外的養牛場空地上，搭起了戲臺，拉了電綫，天黑前點起數堆柴火。火焰很大，燒得通紅，入夜，火焰歇斂，剩下了幾大堆熾熱的柴灰，當地稱“火槽”，俗話說，“歇火歇槽子，喫饅喫包子”，這纔算是真正的烤火——烤火不能有火焰，容易傷人，這會兒主要是怕影響戲臺上照明唱戲。

不遠處就是秦嶺、少華山，山形如屏，隱約可見，一彎冷月，高懸於空，寒輝瀉地，萬籟俱靜，幽闐若太古。當地村民無一人來看戲，司機躲在車內聽歌，偌大的場院，就我們三個觀眾。戲臺後是五六位藝人。突然一聲巨響，人聲、鑼鼓聲破空而來：“三軍們！嚇！各峪口嚴加搜查，切莫要走脫黃巢啊！嚇！追……”

“號角響金鼓鳴聲震山澗，揮金刀突重圍血濺征鞍……”——皮影戲《狼虎峪》，聽得人驚心動魄，霎時間忘記了身處寂寥的荒村野外，仿佛身臨唐末，群雄並起，刀

光劍影。

《狼虎峪》開場，之後是碗碗腔的經典劇目，《借水·贈簪》《獻連環》《萬福蓮》選場等幾個戲。

白天和藝人們聊天，說起皮影戲長演不衰的劇目，尤其推崇清代劇作家、本地才士李芳桂的劇本。皮影戲簽手郝炳黎老人說了一個動人的故事：

李芳桂是清嘉慶年間的舉人，數次落第，遂絕意科場，專事編劇，共編寫了《春秋配》《白玉鈿》《香蓮佩》《紫霞宮》《如意簪》《玉燕紋》《萬福蓮》《火焰駒》八部大戲，加上兩個折子戲《四岔捎書》和《玄玄鋤穀》，俗稱“十大本”。戲曲自乾隆年間徽班進京，成為朝野時尚，發展繁榮，突飛猛進。自古以來，朝廷對文化有宏觀調控的習慣，道喪文敝則隆厚崇尚之；至風氣浮靡奢華，則減損裁撤之。戲曲經過了乾隆的大力提倡和推波助瀾，到了嘉慶年間，花部繁盛，販夫走卒，口能唱念，歌聲響徹街巷，以至社會風氣受到影響，人心向奢，朝廷遂對戲曲做了一番宏觀調控，裁抑地方戲。李芳桂因此受到牽連，連夜逃跑，竟然在倉猝之中，摔死在荒郊野外。作為“問題人物”的李芳桂，其劇作自然不能再演出了，劇本也不能傳鈔。相傳李家人是這樣傳承先人的劇作的：李氏家中婦女，每人每天夜裏紡棉織布，各人分工，在心裏默默地背誦先人的一齣戲，默完一齣戲，方許休息。就這樣，李芳桂的戲被傳了下來。據郝炳黎老人說：“直到清末民初，某一天，渭北某縣的城隍廟有人到縣衙報告，說廟裏死了一個人，此人是流浪漢，但與別的流浪漢不同，他死的時候，頭枕着一摞書，城隍廟裏管事的因此不敢怠慢，才向縣衙報告。縣令抑或是縣長讓呈上那些書，翻開一看，發現是傳說中的李芳桂的‘十大本’，但略有殘缺。縣令抑或是縣長令埋葬死者，自己將殘缺的劇本通讀一遍，根據傳說加以考據，又敷以情理將其補充完備。從那時候起，碗碗腔用的李芳桂（李十三）的劇本就齊全了。”

當時我十分震撼動心於郝炳黎老人的敘說，未便中途詢問，以免阻斷其語流，使其不往下講。要知道，村民質樸，如果多問，他怕在你們所謂城市人、文化人面前說

多了失言，就會緘口不語。所以，至今，關於那個縣令抑或是縣長對劇本的保存補闕等情況，我無暇也無力去詳加考索。如今郝炳黎老人已去世數年，恐怕已無人能說明情況了。

由此可見，所謂繼絕學，需要有心人和緣分，且並非易事，稍微疏忽大意，綫索中斷，遂成千古之謎，遺憾無盡。

由此，想到整理出版這一套《近代散佚戲曲文獻集成》，真可謂一件讓人心動的事，於研究和繼承中國戲曲，不惟學問，尤其是功德。

二

戲曲文獻，大約涉及表演藝人的，晚清至民國，較前為豐富。更早的，多闕失不記。這也是中國文獻向來鄙薄藝人的習慣所致。想象一下，倘若今天能找到一張元代演出雜劇的憑證，其價值恐怕相當於找到倪雲林的一幅真跡！

晚清民國，距今不遠，而戲曲從演出的內容到形式，都發生了與前大為不同的變化。“劇曲之富，越邁胡元”，單以“同光十三絕”為標誌的名伶薈萃，流派紛湧，可謂星光滿天，照徹後世百年。所以，文獻雖歷經滄桑，散佚毀損無算，但畢竟還能依稀找到，只不過經兵火動亂吞噬焚滅，曾經普遍，貴為珍稀；曾經珍稀，罕成孤絕。今天中國人對彼時的戲曲藝人的資料，由於各個時期的歷史原因，公私收藏，多有散佚，或以為不重要而未加珍視，所以很多方面恐怕不及外人重視。許多歷代查禁的“違礙”，在中國，或已絕跡，在別人，却多有收藏，甚至居為奇貨。

《近代散佚戲曲文獻集成》的“名家文獻編”部分，所收集的名伶藝人的文獻資料，多為民國，晚清幾無，如更早的程長庚、余三勝等那一代的資料，不見徵採，或已記錄於別處，無復贅加。中國文字，向來輕視藝人，於此可見。這就更顯示出這些資料的珍貴。

中國戲曲百年前被外國人推崇備至，如日本人辻聽花，於清末民初旅居北京二十

餘年，喜愛中華文化，尤耽於中國戲曲，“時入歌樓，藉資消遣。且與梨園子弟常相往來，談論風雅”，他與讀書人出身的伶人汪笑儂關係非常好，曾撰寫《中國劇》一書，動情高呼：“中國菊國萬歲萬萬歲！”可見，他趕上了那時候中國戲曲演出最繁榮的時期。

這個時期戲曲藝人爭奇鬥艷，不僅承續“同光十三絕”餘脈並發揚光大之，而且成就了諸如以“四大鬚生”“四大名旦”為符號的戲曲演員群體。今天我們看這些史料，却明顯感覺，這是一個繁榮時期的一小部分記錄。地方戲曲想必也同樣繁榮，但却缺少資料。僅從這裏，可以想象那個時期戲曲生態的整體面貌。

分享梅蘭芳這位戲曲藝術家集大成者的演出特刊、《梅蘭芳歌曲譜》（五集）、《梅蘭芳戲裝錦集》等，可以想見，成就梅蘭芳的，不僅僅是他一個人的悟性、刻苦和種種不懈的努力，而且是一個團隊的成功合作。其工作之細緻周到，令人嘆為觀止。

再以《程硯秋赴歐洲考察戲曲音樂報告書》為例，可見當時藝人競爭的激烈。與梅蘭芳赴美國演出獲得轟動相得益彰。梅、程之間的師友之爭，向來是喜好梨園歷史的人談論的話題。却因為缺少第一手資料，而多數淪為人云亦云、捕風捉影、妄意揣測。筆者曾經與程硯秋先生的三子程永江先生有交往，永江先生坦言，程硯秋先生心氣高、肯下功夫、有心機，同時也多疑。筆者聞聽此言，當時感覺，這恐怕是當時藝人被生存逼出來的性格，如果没有那種內在的發狠較勁，恐怕一個中途壞了嗓子的程硯秋，會被湮沒在當時的氛圍中。

因此，通過這些史料，回頭再看梨園界精英們的競爭，造就了當時戲曲的繁榮，給後人留下了精湛絕倫的藝術遺產。

三

通觀這些史料，給人的啓迪如下：

晚清民國戲曲舞臺的繁榮，藝人們長袖善舞，但其表演的內容和市場運作，却是

以讀書人爲核心甚至主導的。不僅有齊如山、羅瘿公、陳墨香、金仲蓀諸賢與藝人深度合作，他們自己的人生，遭遇神州陸沉之變，無法施展，遂流連鬻鮒，假借藝人之口，於舞臺天地，表達其家國天下的治世情懷。就連馬相伯、于右任等，也都是與戲曲藝人有深厚交情的師長益友，所謂捧角兒之風雅，於此可知。今天的戲曲演員，翻看這些史料，當悵然仰天長嘆。

其時正是新戲紛出的時期，藝人們所編演新戲，即便如梅蘭芳的《一縷麻》、尚小雲的《摩登伽女》等時尚戲，也無不在中華傳統的文化價值觀之中，即當時的編劇和表演藝術家，基本沒有拋棄本該萬古不易的中華傳統文化價值，帝王將相、才子佳人所承擔的高臺教化功能，傳播的也是這種價值，萬變未離其宗。如李萬春編演《投筆從戎》，也是忠實地遵循《後漢書》。亦可見當時的觀眾，願意接受花部戲曲所傳遞的習慣價值，而不是盲目追求時尚，以期背叛主流、趨附新異。

史料中有不少是當時的臨時性刊物，並非專著。這些臨時刊物，編寫精湛，文辭雅潔，多出自當時文章妙手，且有許多商業廣告。這是當今許多人想不到的。其製作精良，編排得體，足見當時人的思想之開放活躍。這讓人想起一個重要的問題，多年來較少有人關注關心晚清民國時期的戲曲生態，即戲曲是如何生存和繁榮的。並非如今天的文化經營者尤其是文化管理者所認爲的那樣，將戲曲推向市場賣票就會萬事大吉。其實當時，即便是在北京、上海這樣的大城市，戲曲的生態主要還是延續了中國戲曲一直以來“一人花錢，百家看戲”的模式，或將其衍化成各種形式，以演出前的團隊營銷、贊助爲主，而非簡單的售票，每一個角兒的背後，都有各自的金主，彼此義利轉化的交情。這種文化生態，是爲今天所忽視了的。

史料是一個生態，它的價值在於爲後人的研究提供了翔實的依據。

翻閱這些文字，讓人不時滋生慚愧之感：與前人比，在某些方面，今人是退化了的。

但是，看這些史料，明顯有一個遺憾，即地方戲曲的資料太少。我曾經爲此欲諮

詢陝西渭南的戲曲研究家曹先生，希望能獲得一些他所掌握的有關資料。一經聯繫，得知曹先生剛過古稀，却已去世，不能不讓人滋生“欲問其事，而故老盡矣”之嘆。

回想戲曲在晚清民國時期曾經的繁華，一個時代有一個時代的風尚和潮流，但正如張中行先生曾說的：“潮流是很少迴流的。”閱讀這些史料，已故戲曲藝人以及圍邊他們的前輩士子，音容笑貌，如在眼前。

前塵未遠，往事如煙，清末民初那些脆薄的紙張，經過仿舊如舊的印刷，帶着前人的氣息和味道，重新呈現在後世人面前，往史得以延年，絕學待有緣人去承繼，這正是這些史料重新出版的價值，它不一定能熱銷成為時尚，但畢竟使許多往史故實，有了更多的接觸後人的機會，今後，鍾情於國故、熱愛戲曲的人，看到這些出版物，有多少人會掩卷喟嘆：“當日裏好風光忽覺轉變！”

二〇一五年七月十日