



後六十種曲

第一冊

朱恒夫 主編



復旦大學出版社

014041880

I230
13
V1



後六十種曲

第一冊

朱恒夫 主 編



復旦大學出版社



北航

C1731017

I230
13
V1

前言

朱恒夫

無論是對於整個戲曲或某一個劇種的發展，還是對於一臺戲的成功演出來說，劇本的重要性，都是毋庸置疑的。倘若沒有關漢卿等人寫出那麼多既關注社會現實，又本色當行的劇本，元代的雜劇就不可能那樣的繁榮；倘若沒有“荊劉拜殺”與《琵琶記》等文學性與舞臺性俱佳的劇本，南戲也不可能在戲曲史上有着那麼高的地位；倘若明清兩代，傳奇劇本不是“曲山詞海”，而是寥寥無幾，昆曲的唱腔曲調再怡心悅耳，也不可能風靡全國，成為二百多年間的劇壇霸主；倘若沒有齊如山、翁偶虹等人為梅蘭芳、程硯秋等演員打出了那麼多好本子，後者便沒有了屬於自己新創的代表作，即使唱得再動人，演得再出色，也不可能成為紅遍全國的名角，京劇自然也就不會有“國劇”之稱。至於戲曲的現代戲，劇本的地位就更高了，它往往是決定一臺戲成敗的關鍵要素。

一、戲曲劇本創作概論

正因為劇本如此重要，戲曲界從來都高度重視劇本的創作。在戲曲剛起步的時候，就有人為之創作劇本。《夢梁錄·伎樂》說：“向者汴京教坊大使孟角球曾做雜劇本子，葛守誠撰四十大曲。”甚至連皇帝也親自為雜劇寫作曲詞。《宋史·樂志》云：“真宗不喜鄭聲，而或為雜劇詞，未嘗宣佈於外。”可惜的是，宋雜劇的劇本沒有留存下來，我們無法知道宋雜劇的劇本形制。不過，由宋周密《武林舊事》卷十“官本雜劇段數”所開列的雜劇劇目名單，可以揣測到當時劇本創作的活躍程度。劇目單上的劇目有二百八十多個，題

材相當廣泛，既有歷史故事、民間傳說，也有對市民或鄉民日常生活的摹寫。我們還可以由宋孟元老《東京夢華錄》“中元節”條所介紹的《目連救母》的演出情況，推斷彼時有些劇本的內容相當的豐富：“構肆樂人，自過七夕，便搬《目連救母》雜劇，直至十五日止，觀者增倍。”雜劇藝人為配合祭祀先祖的盂蘭節，從七月七日一直演至七月十五日，即使不是演的連臺大戲，而是每天重複演出，由唐末開始流行的目連變文來看，其劇目也是相當長的。一定人物衆多，情節曲折，沒有大半天甚至一天的時間，是無法演完的。

金院本雖然承繼了宋雜劇的體制，兩者的藝術形制極為相似，所謂“院本、雜劇，其實一也”，然而在一些新創劇目的長度上，還是有着很大的差異。因為金代盛行說唱藝術諸宮調，如留存至今的董解元《西廂記諸宮調》、《劉知遠諸宮調》等等，諸宮調演述的故事多是豐富複雜的，沒有數天時間演述不了，而金院本的新創劇目有許多就是對諸宮調故事的改編，如《黃巢》、《唐三藏》、《芙蓉亭》、《調雙漸》、《張生煮海》、《蔡伯喈》等等。遺憾的是，金院本的劇本也沒有留存下來。

現存最早的戲曲劇本，為南戲的《張協狀元》、《錯立身》與《小孫屠》，因被收錄在明代的《永樂大典》中，故被今人稱之為“永樂大典戲文三種”。而在這三種戲文中，《張協狀元》當是最早的，約產生於南宋。由該戲我們得知：早在南宋時期，編寫劇本或其他演唱藝術的脚本已經成了一個行業，而且有了名為“書會”的行會組織，書會中的作者則稱之為“才人”。《張協狀元》即是由溫州的“九山書會”的才人所編寫。從戲曲劇本的角度來考量，儘管《張協狀元》形制較為完備，內容也相當豐富，但是還是留下了早期劇作稚嫩的痕跡。如開頭完全用諸宮調的形式演唱，中間穿插着許多與故事主線關係不大的以滑稽調笑為目的的短小的雜劇劇目。

南戲的書會才人關注下層百姓的命運，努力反映當下的社會生活。最典型的例子就是《祖傑和尚》這一劇目。據宋周密《癸辛雜識》記載，溫州樂清縣有一個叫祖傑的和尚，依仗官府的權勢，為非作歹，恣意妄為。不守戒律，欺男霸女，最後為一婦人，竟殘忍地

殺害了寺廟附近一位里正的全家。鄉人狀告官府，官府居然對凶犯曲意保護。在這樣的情況下，一位才人“旁觀不平，唯恐其漏網也，乃撰為戲文，以廣其事。後衆言難掩，遂斃於獄”。可見該劇目起到了揭露罪惡、要求嚴懲歹徒的輿論作用。宋代的科舉考試，由於錄取人數衆多，又頻頻開科，使得許多出身寒門的人，都能及第入仕，所謂“朝為田舍郎，暮登天子堂”是也。不料也帶來了“婚變”的社會問題，一些品質卑劣的士子在做了官以後，為了使自己在仕途上有更大的發展，便不顧人倫，為尋找得力的“泰山”，或停妻再娶，或乾脆拋棄糟糠之妻，以入贅豪門。南戲的書會才人們對此也作出了反應。他們編演了許多“婚變戲”，以撻伐那些無情無義的薄倖之人。如被稱為“戲文之首”的《趙貞女蔡二郎》、《王魁》就是屬於這一類型的。另外，還有《三負心陳叔文》、《李勉負心》等，上文提到的《張協狀元》也是一部婚變戲，寫張協在做了狀元、入了仕途之後，竟然殘忍地要殺死對自己有救命之恩的結髮之妻。

南戲進入元代之後，受到藝術上較為成熟的北雜劇的影響，劇本的品質得到了大幅度的提高，並形成了鮮明的藝術特色，即生旦雙線交織的結構，質樸自然的語言，道德品質鮮明而突出的人物形象，與劇情相協調的套曲音樂。

當然，無論從數量上還是從品質上來說，元代雜劇的劇本創作，都要勝出南戲許多。據元鍾嗣成《錄鬼簿》、明初賈仲明《錄鬼簿續編》統計，元代劇作家姓名可考者有兩百多人，進入文學史與戲曲史的、今人耳熟能詳的就有關漢卿、白朴、高文秀、馬致遠、王實甫、石君寶、紀君祥、尚仲賢、鄭光祖、喬吉等等。這些劇作家創作的劇本，其名目留存下來的達七百三十七部之多（見傅惜華《元代雜劇全目》），而今日尚可見到劇本的還有二百三十七部。如《寶娥冤》、《救風塵》、《望江亭》、《單刀會》、《牆頭馬上》、《漢宮秋》、《西廂記》、《趙氏孤兒》、《倩女離魂》等等。

為什麼戲曲創作會在元代形成一個高潮呢？其原因主要是與元代停止科舉考試七十多年有關。自隋唐之後，通過科舉考試選拔官員的制度已經在全社會形成了根深蒂固的“讀書做官”的人生

價值觀，而長期停止科舉考試，則將除了有一肚子知識而別無所長的讀書人甩出了正常的生活軌道，窮困潦倒的他們只得廁身於社會的最底層，處於娼妓與乞丐之間。為了養家糊口，他們便做了書會的才人，為戲班子寫作劇本。以他們學富五車的文學素養，和對社會生活的深切瞭解，以及因經常泡在戲班子裡而對舞臺藝術的熟稔，當然能够寫出一流的劇本來。王國維在《宋元戲曲史》中對元雜劇劇本給予了這樣的評價：“元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文學無不以自然勝，而莫著於元曲。……彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理，與秀傑之氣，時時露於其間。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。若其文字之自然，則又為其必然之結果，抑其次也。明以後傳奇，無非喜劇，而元則有悲劇在其中。就其存者言之，如《漢宮秋》、《梧桐雨》、《西蜀夢》、《火燒介子推》、《張千替殺妻》等，初無所謂先離後合始困終亨之事也。其最有悲劇之性質者，則如關漢卿之《竇娥冤》、紀君祥之《趙氏孤兒》，劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。……然元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。古詩詞之佳者無不如是，元曲亦然。”這樣的評價是從文人的視角來看的，雖然符合事實，但並沒有完全切中肯綮。元雜劇之所以能够得到那一個時代廣大民衆的喜愛，是因為許多劇目生動地摹寫了底層百姓的生存狀態，表現了他們對生活的願望，切合了他們的審美要求。

元雜劇的結構形式多是四折加上一楔子，每折都有一套由同一宮調的不同曲子聯綴而成的套曲。所以，“折”既是劇情發展的段落，也是歌唱的音樂單元。由於那時組成戲班的人員較少，且多以家庭成員為主，善唱者不多，故而一臺戲或是由扮演正旦者唱，或是由扮演正末者唱。前者的本子稱為“旦本”，後者則稱為“末本”。四折一楔子的雜劇，其演出時間約是半天或一個晚上。為何

它不像南戲那樣，動輒四五十齣呢？其主要原因是雜劇多是在城市的勾欄中演出，面向的是普通的市民，而大多數市民不可能經常連續花上三五天的時間，來看幾十齣的大戲。而南方的戲曲多是在農閒之時的廟會上演出，若沒有故事曲折、內容豐富的大戲，便不能滿足觀眾的審美需求。

北雜劇衰弱於元蒙一統中國之後。因彼時南方經濟遠勝於北方，豐厚的演出報酬誘使雜劇戲班、才人伶工們紛紛南下逐食，雜劇作家如關漢卿、馬致遠、白樸、尚仲賢、李文蔚、戴善夫、侯正卿等人，都紛至還來，於是戲劇演出中心便從北方的大都移到了南方的杭州。雜劇的演員、才人為了能够在南方扎下根來，便將北雜劇的劇目改編成南戲，音樂亦加入南方的曲調，語言則多用南方方言。如此一來，雜劇原有的藝術特徵漸漸地淡化了、減弱了，而趨向於南戲、傳奇的形態。到了明清時期，雖然雜劇的形制尚存，像元雜劇一樣短小，情節也比較簡單，但是在音樂歌唱上與傳奇幾無差別。其代表如明代徐渭的《四聲猿》，徐復祚的《一文錢》，王衡的《鬱輪袍》，呂天成的《齊東絕倒》，馮惟敏的《僧尼共犯》，孟稱舜的《桃花人面》、《死裡逃生》、《英雄成敗》、《花前一笑》等；清代吳偉業的《通天臺》、《臨春閣》，尤侗的《讀離騷》，王夫之的《龍舟會》，嵇永仁的《續離騷》，裘琯的《四韻事》，洪昇的《四嬋娟》，蔣士銓的《四弦秋》，楊潮觀的《吟風閣雜劇》，等等。

自明代嘉靖年間魏良輔將昆山腔改造成優美動人的新腔“水磨調”之後，戲曲劇本的創作又一次興起了高潮，而濫觴者是梁辰魚。新腔開始僅用於清唱，雖受曲家唱者的歡迎，但流行區域、歌唱之人大概仍限於吳中，真正讓新腔風行四方的是在梁辰魚編寫了用新腔演唱的散曲作品《江東白苧》與劇曲《浣紗記》之後，尤其是《浣紗記》，新腔憑藉着它而得到了迅速的傳播。該劇能够讓昆劇“開門紅”而一炮打響，除了新腔的魅力之外，還在於作者選對了西施救國的故事題材。何以如此說？因為梁辰魚作此劇本時，當時想到的接受對象是蘇州這一帶人，而吳越故事與蘇州有着密切的關係，並一直在該地區的民間口耳相傳着，人們對西施傳奇性的

人生有着無法消解的濃烈興趣，搬演這樣的故事，當然會引發蘇州人觀劇的熱情。再從大的背景上看，也吻合當時的社會心理。其時的明朝正處於內憂外患的時期。內部，昏君寵信權奸，引發了統治集團內部激烈的閹權紛爭；外部，東南沿海一帶，倭寇恣意掠奪，氣焰囂張。北方，少數民族與中原地區的關係彼時多半處於緊張狀態，不時發生戰爭，如蒙古俺答部經常舉兵南下，僅在嘉靖二十九年（1550），就掠懷柔，圍順義，下通州，直抵北京城下。在此情況下，人們便強烈地呼求明君賢相與能够挽救民族的英雄出現。而《浣紗記》所批判的就是奸佞誤國，所歌頌的則是為了國家利益而捨得拋棄一切的人。因此，《浣紗記》問世之後，應觀眾的需求，戲班紛紛搬演，藝人為得真傳，卑辭求教於梁氏，以致“歌兒舞女，不見伯龍，自以為不祥也”。梁氏本人教人度曲時，則“設大案，西向望，序列左右，遞傳迭和”。

儘管《浣紗記》將魏氏新腔搬到了戲曲的舞臺上，使昆山腔成了一個劇種的聲腔，但在之後相當長的時間內，昆劇劇本的創作跟不上新腔傳播的速度與觀眾欣賞的需要，無奈之下，只得改編南戲舊本，被以新聲。在沈璟的《博笑記》中，飾演昆劇藝人的小旦講了自己會演如下的戲文：《殺狗記》、《白兔記》、《荊釵記》、《拜月亭》、《琵琶記》、《牧羊記》、《金印記》、《雙忠記》、《八義記》、《周羽教子尋親記》、《黃孝子尋親記》、《精忠記》、《臥冰記》、《彩樓記》、《躍鯉記》和《馬陵道》，這些大概就是早期昆劇主要上演的劇目，而這些劇目大都屬於南戲。

此時的昆曲已被文人士大夫普遍地接受，所謂“莫不靡然從好”，看戲、唱曲已成為他們這一階層享樂生活中的一個重要的內容，漸漸地，他們不再將演戲、寫戲當作卑賤的事情來看待了，不時地逞才列力，編寫昆腔劇本。

但昆劇進入劇本創作高潮的時間，應該是在湯顯祖《牡丹亭》等“四夢”問世以後，這與湯氏的引領作用有很大的關係。湯氏之前的創作，所表現的僅是社會生活與生活中的故事，可分類為教化、歷史、風情與仙佛，如丘浚的《伍倫全備記》、張鳳翼的《紅拂

記》、高濂的《玉簪記》和“闡述仙、釋之宗”的屠隆的《曇花記》。這些作品也表現“人”，甚至也寫出了鮮活的人物形象，但這些“人”主要還是為了表現故事而存在的。而湯顯祖的創作則不同，他是將“人”作為主要的表現對象，探討人與社會的關係、如何對待人的本性、人生的價值到底是什麼。而這方面的探討最為深刻的又莫過於《牡丹亭》了。這一肯定人欲、張揚自我、鼓吹個性解放的劇作，問世之後，立即在社會上掀起了軒然大波，新潮前衛的知識界歡呼雀躍，發出了強烈的共鳴，而千百萬青年男女則因與劇作的思想息息相通，迷醉於杜麗娘這一能够代表他們的藝術形象之中。於是，“《牡丹亭》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價”。尤其對青年女子震撼最大，以致出現了因誦讀劇本傷感而亡的婁江女子俞二娘，由《牡丹亭》而感歎自己紅顏薄命最終抑鬱而死的揚州小妾馮小青和扮演杜麗娘時將自己與戲中人物合而為一死於舞臺上的杭州女演員商小玲。

《牡丹亭》的演出成功使作者湯顯祖獲得了一般文士朝思暮想而不得的盛名，“使若士不草《還魂》，則當日之若士已雖有而若無”。企望知名於當代並垂名於後世的文士們由此看到了一條通往成功的道路，於是紛紛擢管提筆，編寫劇本，然而僅憑有創作的熱情還不够，還需要掌握戲曲的寫作方法，尤其是度曲的方法。而在這方面，彼時另一位曲學大家沈璟主動地向他們提供了極大的幫助。

儘管湯顯祖的創作得到了人們熱情的讚揚，但也受到曲學家們普遍的指責，說他的創作不合曲律的規範，給歌唱造成了一定的困難，其實，這在當時絕不是個別的現象，而是共同存在的問題。針對這種情況，沈璟提出：“名為樂府，須教合律依腔。”意為只要你所寫的是昆腔劇本，那麼，就必須遵從昆腔的格律規範，“論詞亦豈容疏放？縱使詞出繡腸，歌稱繞梁，倘不諧音律，也難褒獎。耳邊廂，訛音俗調，羞問短和長”。為此，他以蔣孝《舊編南九宮譜》為藍本，結合昆腔的演唱實踐，以八十多部宋元及明初南戲、當代文人傳奇以及部分唐宋词作為基本例證，辨別體制，分厘宮調，校訂舊

曲，增列新例，在舊曲新調上標注平仄，附點板眼，對昆腔格律一一做出了規定。經過多年的努力，於萬曆三十四年（1606）編成出版了《南九宮十三調曲譜》。時人對這一工作的意義給予了極高的評價。呂天成評云：“嗟曲流之汨濫，表音韻以立防；痛詞法之蓁蕪，訂全譜以辟路。”不惟如此，沈璟還以自己的理論踐履着創作實踐，編寫了十七種合律依腔、通俗美聽的傳奇劇本，為眾多的新作者作了示範。

雖然湯沈之間在劇本的創作方法上發生了激烈的爭論，似乎冰炭不容，然而在外人看來，他們的觀點並不是對立的，而是合則雙美，對於提高劇本創作的品質都有着巨大的指導意義。湯讓作者注重思想內容，沈則強調曲調的完美。二人雖未連袂，然在客觀上都起到了引發昆劇劇本創作熱潮的作用。

湯沈之後的創作盛況可以由時人的論述見其風貌。呂天成說：“博觀傳奇，近時為盛，大江左右，騷雅沸騰；吳浙之間，風流掩映。”“近時”的時間約為萬曆四十一年（1613）左右。這種盛況持續了至少五十年，直到明朝滅亡前後，所以，沈寵綏有這樣的描述：“風聲所變，北化為南。名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竟以傳奇鳴。曲海詞山，於今為烈。”其高品質的劇本，都被時人毛晉收錄在自編自刻的《六十種曲》中。

明清易代之際，因戰爭造成舊朝權貴之家的沒落，使得昆劇由盛轉衰。如原為昆劇演出重鎮的南京，粉黛魂飄，笙歌消歇，舞榭歌臺，鞠為茂草。揚州經過十日災難之後，隋堤翠館，蛛網塵封，吳籍歌伎，風流雲散。

只有昆曲的源發之地蘇州，似乎很少受到動盪時局的影響，居然出現了一個劇作家群體，因他們在創作思想、審美旨趣、藝術風格方面較為接近，又相互往還密切，經常合作，故今人稱他們為“蘇州派”。其主要人物有李玉、朱佐朝、朱素臣、張大復、葉時章、畢魏、朱雲從、盛際時、陳二白、丘園等人。代表作有《清忠譜》、“一人永占”、《漁家樂》、《十五貫》、《琥珀匙》等。

蘇州派戲曲在題材上跳出了寫兒女私情的狹隘圈子，貼近世

俗人生，關注時事政治；對現實生活中黑暗的揭露較為有力，具有鮮明的倫理教化指向。所塑造的正面人物，多是下層社會的平民。在藝術上，具有便於演出的舞臺性，戲劇衝突緊張、集中，結構合理、緊湊，音律和協，曲辭通俗。很多劇目至今仍有舞臺生命力。

李玉無疑是蘇州派劇作家中成就最大者。他一生創作了四十二部劇本，現存完整的還有十八部。如《清忠譜》、《千鍾祿》、《萬里圓》、《麒麟閣》、《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》等。因他的作品得到了人們廣泛的讚譽，所以，每有新作脫稿，各戲班便爭購上演。馮夢龍在《墨憨齋重訂永團圓傳奇敘》中有這樣的記述：“一笠庵穎資巧思，善於佈景……初編《人獸關》盛行，優人每獲異稿，競購新劇，甫屬草，便攘以去。”其代表作《清忠譜》，真實反映了明天啟六年發生在蘇州的一場由市民和東林黨人共同反對魏忠賢閹黨的市民群眾運動，帶有鮮明的政治傾向和時代氣息。尤其是它第一次將普通市民作為戲劇主人公，頌揚了反抗統治者的百姓英雄，對後世的歷史劇產生了積極的影響。

明末清初的戲曲創作界，除了蘇州派之外，還有兩位劇作家做出了顯著的成績。一個是阮大鍼，另一個是李漁。阮大鍼在政治上是個奸臣與貳臣，在明王朝，先依附魏忠賢，為閹黨之骨幹；後又與馬士英狼狽為奸，幹了許多倒行逆施的勾當。到易代之際，賣身投敵，以媚顏侍奉新主。但是在戲曲創作上，阮大鍼却有不凡的表現。所寫的劇目有《春燈謎》、《燕子箋》、《雙金榜》和《牟尼合》等。由於他熟悉昆曲的唱腔、身段以及舞臺特性，故而所寫的劇本既能得到上流社會的激賞，亦能獲得普通百姓的喜歡。與阮大鍼同時代的文震彥曾作過這樣的評價：“獨開生面……觸聲則和，語態則豔，鼓頰則詠，拊藻則華……入律則嚴，其中有靈，非其才莫能為之也。”（見《阮大鍼戲曲四種》第313頁，黃山書社，1993年）

李漁不僅是一位劇作家，還是戲班的班主與“導演”，所以，他所創作的戲曲《笠翁十種曲》——《憐香伴》、《奈何天》、《比目魚》、《蜃中樓》、《風箏誤》、《慎鸞交》、《鳳求凰》、《巧團圓》、《玉搔頭》、《意中緣》十分地當行，雖然在思想性上難與《牡丹亭》這類一流的

作品比肩，但在演出效果上絕不亞於任何一部劇目。李漁不但有戲曲創作和排演的實踐，而且還提出了系統的戲曲理論，其《閒情偶寄》中的“詞曲部”與“演習部”的論述，至今仍被戲曲界奉為主臬。

雖然蘇州派的數位劇作家和阮大鍼、李漁的劇作給戲曲舞臺增添了一些色彩，但是朝代更迭的殘酷戰爭，給予戲曲尤其是活躍在城市舞臺與達官富紳人家紅氍毹上的昆曲沉重的打擊。儘管在清政權穩定之後，經濟回升，社會繁榮，新貴巨賈，又開始征歌選伎，重新建立昆班，但舊日的盛況，已難以再現了，其突出的表現就是文士創作劇本的熱情普遍下降，罕有高品質的劇目產生。

在此情況下，戲班只得演出舊本或舊本中的折子，就是康熙皇帝南巡到蘇州，昆劇發祥地的官民也只能以《浣紗記》中的“前訪”、“後訪”與《水滸記》中的“借茶”等折子戲來招待他。然而，演出舊本或舊本中的折子戲，是“向後看”的藝術行為，它們受已經定型的演出方式的制約，不可能使昆劇藝術水準得以提高，只會使藝術水準不斷地下降。於是，昆劇與觀眾的關係愈來愈疏遠。

就在這關鍵的時候，洪昇與孔尚任自覺地負起了振衰起敝的重任，分別創作了《長生殿》與《桃花扇》，使萎靡的昆劇展示出新的風貌。這兩部劇作取得了極大的成功，《長生殿》問世之後，朱門綺席，酒社歌樓，非此曲不奏。戲班競相抄寫劇本，優伶若能搬演此劇，身價則升數倍。《桃花扇》在北京的演出歲無虛日，名公巨卿、墨客騷人、新朝大臣、舊國遺老，皆喜此劇，演出的場所，往往座不容膝。何以會受到觀眾如此的熱捧？我以為，其主要原因約有兩點：一是在全社會對明朝政權的覆亡進行反思之時，洪、孔提出了深刻而正確的見解。這兩部劇作完成之時，離戰爭的完全結束不過纔二三十年的時間，忠於舊朝的人痛定思痛，尋找有三百年歷史的朱明王朝迅速地土崩瓦解的原因；入主中原的勝利者仍保持着清醒的頭腦，也希圖從這一改朝換代的歷史事變中吸取可資借鑒的教訓。在各家紛紜的論說中，洪、孔通過劇本，形象地講述了自己的看法。洪昇將罪責歸咎於帝王，他筆下的李隆基完全忘記了

他應該承擔的民族存亡的責任，做了一個全身心投入於風花雪月之中的才子。雖然明朝末代皇帝的所作所為並不同於唐玄宗，但他們在本質上是相同的，都使朝綱廢弛、陷民族於深淵之中。孔尚任沒有像洪昇那樣曲折地反映朝代鼎革，而是直接描述了這一段歷史，他認為君昏固然是一個原因，但主要罪責應該由權奸佞臣來負。崇禎皇帝離世以後，淮河以南仍受南京節制，恢復依然有望。但馬士英、阮大鍼之流，出於一己之私心，迎立了沒有理想、缺少才華的福王為國主，建立了南明弘光朝廷，他們“只勤樓臺追後主，不愁弓矢下南唐”。文臣是賣官鬻爵，貪污淫佚，任用親信，排斥異己；武將則同室操戈，爭權內訌，貪生怕死，棄城迎敵。這些見解無疑能引起人們的共鳴，而舞臺上展示的歷史畫面則會喚起大眾集體的記憶。二是洪、孔集前輩們創作經驗之大成，所作的劇本在藝術上近於完美。《長生殿》關目銜接，針線綿密，結構精美，起伏有致。《桃花扇》除了具有《長生殿》的許多優點以外，還較好地處理了歷史真實與藝術真實之間的關係。雖然情節紛繁複雜，但以侯方域和李香君的定情之物“桃花扇”貫穿始終，一線到底，使得情節繁而不亂，人物多却主次分明。至於曲詞，能化雅為俗，新警動人。只是在音律上，不如《長生殿》精嚴美妙。

《長生殿》與《桃花扇》的出現，使長久看不到高品質新戲的觀眾興奮不已，人們爭相觀賞，並學唱其中的曲子。時人金埴這樣描述這兩部劇作受歡迎的程度：“兩家樂府盛康熙，進御均叨天子知。縱使元人多院本，勾欄爭唱孔洪詞。”

洪、孔的創作無疑又一次激發了觀眾對昆劇的熱情，給昆劇注入了新的生命活力，使昆劇再次展示出自己迷人的風采。但遺憾的是，他們沒有帶動起大批文人積極投身於昆劇的創作事業，創作界依舊寂寥冷落，好的作品極少出現，因此，昆劇繼續在下坡路上滑行着。

直至乾隆中葉，經過多位文士藝人加工整理過的《雷峰塔》風靡南北，昆劇纔又有了新的氣象。此劇“盛行吳越，直達燕趙”，在昆劇演出史上湧起了一個不小的波瀾。

假設沒有洪、孔的《長生殿》與《桃花扇》，沒有之後的《雷峰塔》，可以斷言，昆劇衰弱的速度一定會快得多，以昆劇失敗告終的花雅之爭也會大大地提前。

就在所謂的“雅部”昆曲漸趨沒落的時候，長期受到統治者壓制的被稱之為“花部”的地方戲因各種機緣而蓬勃生長。乾隆年間，花部就有京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二黃調等聲名遠揚的劇種。此時的它們羽翼已豐，有的戲班不但能夠離開本土，到外埠逐食，還能夠到京城與昆劇的大本營江南一帶同長期執劇壇牛耳者的昆劇爭勝。在反復較量中，“其文直質”、“其音慷慨”的花部諸腔終於壓倒了昆曲，贏得了大多數觀眾的喜愛，以致人們“所好惟秦聲、羅、弋，厭聽吳騷，聞歌昆曲，輒哄然散去”。而在花部諸腔中，由徽劇與漢劇融匯而成的皮黃腔，即後來稱之為“京劇”的劇種，取代了昆劇的地位，成了新的舞臺霸主。

京劇在形成之後的相當長的時間內，以聲腔與表演取勝，在文學劇本方面，却幾無建樹。無論是京劇形成初期的“老生三傑”——程長庚、余三勝、張二奎，還是成熟期的“後老生三傑”——譚鑫培、汪桂芬、孫菊仙，所表演的劇目的本子，不要說在文學史上，就是在戲曲史上，也沒有一席之地。打動觀眾的是悅耳而又有個性的唱腔，是技術性很強而又富有美感的程式化表演動作，而不是劇目的思想、故事與人物形象。直到上個世紀初，像汪笑儂這樣具有深厚文學修養的人，下海做了藝人，和一批既熱愛戲曲，又有文學造詣的文士主動幫助名伶編寫劇本，纔使得京劇的劇本品質得到了明顯的提升。汪笑儂自編自演的劇目，如《哭祖廟》、《博浪椎》在當時發生了巨大的影響。而專門為梅蘭芳、程硯秋、尚小雲、荀慧生量身定製的劇本，相當一部分，文學性和舞臺性俱佳。於是，每一位著名的演員都有了數部代表性劇目，其中又以程硯秋所演的劇目文學性最強，如《鴛鴦塚》、《春閨夢》、《荒山淚》、《鎖麟囊》等。

其他地方戲的劇本創作情況也大都遵循着這樣的規律：凡是有文士參與創作的劇本，品質便比較高，甚至有些本子被流傳了下來。

來。像秦腔易俗社時期，以李桐軒、孫仁玉、范紫東等文人創作、改編的劇本達五百餘部，其中不少已經成了該劇種的保留劇目，如《一字獄》、《呂四娘》、《三滴血》、《火焰駒》、《櫃中緣》等。川劇在民國年間也得到了劉懷敘、王覺吾等文士的幫助，編創了《人生何處不相逢》、《天字第一號》、《啼笑姻緣》、《夜半的悲哀》、《一封斷腸書》、《庸醫鑒》、《盧溝橋頭姐妹花》等劇目。當然，有一些藝人創作的劇目，也成了所在劇種的經典性劇目，如評劇成兆才編的《楊三姐告狀》、申灘施春軒等人編的《楊乃武與小白菜》、夏福麟等人編的《黃慧如與陸根榮》等。

民國初年，在“戲劇革命”理論的指導下，一批具有憂國憂民之心的文士，以救亡圖存為目的，創作了一批昆曲傳奇劇，使昆劇在整體上急遽衰敗之時，劇本創作倒是迴光返照，產生了幾部在文學史與戲曲史上有一席之地之劇本，如鍾祖芬的《招隱居》、蕭山湘靈子的《軒亭冤》、吳梅的《風洞山》、梁啟超的《新羅馬傳奇》、黃燮清的《居官鑒》、洪炳文的《警黃鐘》等。

中華人民共和國建立之後的前三十年，由於執政黨看中戲曲對社會的宣傳教育作用，用“改制、改戲、改人”的系列措施對戲曲進行徹底的改造，於是戲曲的劇本創作完全服從於主流意識形態。1964年之前，為配合反對封建的婚姻制度、宣傳新的婚姻法，而產生了許多表現男女戀愛受阻的劇目，如越劇《梁山伯與祝英臺》、《紅樓夢》，黃梅戲《天仙配》，莆仙戲《團圓之後》，京劇《白蛇傳》，潮劇《陳三五娘》，滬劇《羅漢錢》，錫劇《珍珠塔》，評劇《劉巧兒》，呂劇《李二嫂改嫁》等等。由於這些劇目歌頌了真摯的愛情，得到了人們熱烈的歡迎。1964年之後，一直到1979年，為了宣傳中國共產黨所領導的旨在推翻舊政權和舊的社會制度的革命的意義，革命歷史題材的劇目成了創作的主流，代表性劇目為《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《平原遊擊隊》、《杜鵑山》等等。這些劇目雖然深深地打上了那個時代的烙印，政治色彩過於鮮明，許多人物形象失真，但是由於在唱腔和表演上具有很強的藝術性，仍然得到了許多人的讚賞，至今仍有一定的舞臺生命力。

改革開放以來，儘管戲曲愈來愈不景氣，但是在某種程度上，戲曲的創作不但沒有衰弱，反而呈現出進步的趨勢。戲曲界認為，要振興戲曲，首先要創作出既能表現時代精神、又能吻合今人審美趣味的劇目。於是，一批劇作家不遺餘力，勤勉地創作出了許多具有社會影響甚至引起了爭議的劇目。這些劇目在題材、故事結構、人物塑造、戲劇語言等方面，和以往的劇目相比，有着明顯的區別。最大的不同之處在於：一是融進了發人深省的“先進”的思想，二是塑造出了性格複雜的人物形象。其代表性劇目有魏明倫的《潘金蓮》、王仁傑《董生與李氏》、羅懷臻的《金龍與蜉蝣》、鄭懷興的《傅山進京》等等。在大陸戲曲創作界銳意改革的時候，臺灣劇作家亦作了積極的回應，曾永義、王安祈等人也創作了不少融入啟蒙思想、揭示出複雜人性的劇目。但是，這些劇目只得到了文化素養較高之人的激賞，却得不到廣大草根民衆的認同，所以，他們的創作並沒有改變戲曲日趨衰弱的命運。這不能不說是一件令人遺憾的事。

二、戲曲的選本、個人專集及《六十種曲》

隨着戲曲的繁榮與劇目的增多，刻書業為了滿足普通觀眾對劇目作深入瞭解、藝人將劇目搬上舞臺和劇作者用於創作參考之種種需要，從元代起，就不斷地編刻戲曲的選本，使得戲曲選本成為我國古代文獻的一個重要組成部分。選本有三種類型，一是劇目的全本，當然，不同的全本選本也有區別，有的只有曲文，而沒有賓白；有的則既有曲文也有賓白。二是劇目中的一個或幾個折子。三是一部劇中的幾段曲詞。從瞭解一部劇目的全貌來看，第一種類型當然是最好的。

選本反映了當時戲曲的演出情況：劇本有着什麼樣的形制？人們喜歡什麼樣的題材？哪些劇目是最受人們歡迎的？一個時期的劇作風格是怎樣的？等等。當然，不同的選者因其愛好不同、審美眼光的差異，選擇劇目的標準是不一樣的。明代的李開先曾選

過元雜劇，名之曰《改定元賢傳奇》，他的選擇標準是“辭意高古，音調協和，與人心風教俱有激勸感移之功，尤以天分高而學力到、悟人深而體裁正者”（《改定元賢傳奇序》）。當然，李開先對所選的本子多加改動，減少了所選本子的歷史認識價值。除了選本之外，還有大量的某一個劇作者的劇作專集。

因本戲曲集所選的都是戲曲的全本，故只對流傳至今的元明清三代各全本戲的選本和劇作者的專集，作一敘錄，使得讀者諸君能對全本戲的選本有一個基本的認識。

《元刊雜劇三十種》。元代大都、杭州等地刻本，甲、乙兩編，今僅存乙編，收錄了三十部雜劇劇目。原為明人李開先舊藏，後歸清人黃丕烈，最後為羅振玉所得。1914年，日本京都帝國大學從羅振玉處把原書借出，請名工陶子麟覆刻一部，題為《覆元槧古今雜劇三十種》。1924年，上海中國書店以覆刻本照相石印，由王國維考訂作者，重新排列次序，並撰《元刊雜劇三十種序錄》，其中十四種為孤本。今存本藏北京圖書館。1958年鄭振鐸主編的《古本戲曲叢刊》第四集據以影印。另有臺北世界書局1962年出版的鄭騫《校訂元刊雜劇三十種》和北京中華書局1980年出版的徐沁君《新校元刊雜劇三十種》。

《誠齋傳奇》。明人朱有燬撰。明永樂、宣德年間開封周藩刻本。收雜劇三十一種。今北京圖書館善本部存原刻殘本兩種，可以見到原書的面貌。

《永樂大典》所收戲文劇本。《永樂大典》自卷一三九六五至卷一三九九一，凡二十七卷，收戲文三十三種。八國聯軍入侵北京時，全書被劫。殘留的三種戲文《張協狀元》、《宦門子弟錯立身》、《小孫屠》於1920年由葉恭綽從倫敦購回。1931年，古今小品書籍印行會刊印，題名《永樂大典戲文三種》。抗日戰爭勝利後，原書不知下落。1979年，錢南揚根據古今小品書籍印行會刊印本，加以校注，由北京中華書局排印，再次出版。

《雜劇十段錦》。明無名氏輯。嘉靖三十七年（1558）紹陶室刊本，收錄雜劇十種，其中有朱有燬八種，陳石亭與無名氏各一種。