

内 容 提 要

清代杂剧是中国古代光辉灿烂的文学艺术宝藏的重要部分，但迄今为止尚无整理过的清代杂剧全集或选本。本书精选清代著名戏曲作家的杂剧作品18种，从中可以了解清代杂剧创作的主要成就和发展概况。选注者对入选作品作了较详的注释，其中有些作品对照不同版本作了校勘，并且写有“作者介绍”和“内容说明”。此书可以作为大专院校文科学习中国文学史、戏曲史的辅助教材或补充读物，对于从事戏曲研究或戏剧创作也具有参考价值和收藏价值。

清 代 杂 剧 选

王永宽 杨海中 么书仪 选注

责任编辑 王鸿芦

中州古籍出版社出版 (郑州市农业路73号)

中州古籍出版社发行 河南郑州新豫印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 12 印张 290 千字

1991年5月第1版 1991年5月第1次印刷

印数：1——2000册

ISBN 7-5348-0600-2/G·137 定价：6.50元

前 言

我国古代的杂剧初萌于宋，渐炽于金，至元而臻于鼎盛，成为“一代之绝作”¹，经明至清，杂剧创作从总体上看比不上元杂剧的光辉，但它却显示出发展，体现着继承，也包含着创新。清代杂剧作家的人数与作品的种数远远超过明代，也不次于元时，傅惜华《清代杂剧全目》著录了一千三百种，其中包括有姓名可考者五百五十种，无名氏作品七百五十种。这个数目比姚燮《今乐考证》和王国维《曲录》的著录增多数倍，但实际上尚不止这些，近年又有不少散存于各地的清杂剧抄本或刊本陆续被发现，未被发现的一定还有不少。清杂剧中固然有不少平庸或低劣之作，但其中一流作品在思想内容和艺术形式方面的成就，并不在元杂剧的优秀作品之下，二三流作品也有不少都各具特色。清代杂剧从数量上看可称为繁盛期，但从其发展趋势上看则是经过逐步衰变而最终归于消亡。

清代杂剧是我国古典文学、古典戏曲宝藏的重要部分，是戏曲发展史上的重要链环，它和元、明杂剧有密切的渊源关系，对当时及以后戏曲的发展也产生了很大影响，对同期的其它文学样式如诗、词、小说与通俗文学等也起过一定的促进作用。研究清代杂剧，对于探求文学史、戏曲史的发展规律，继承和借鉴古代戏曲遗产，都具有重要的意义。编纂这本《清代杂剧选》，目的是为从事中国文学史与戏曲史的教学工作者、研究工作者及古典文学爱好者提供一册参考性读物，这对于了解清代杂剧的概况也许有所裨益。

清代杂剧的发展过程，郑振铎先生认为应分四个时期，即顺治、康熙之际为始盛期，雍正、乾隆之际为全盛期，嘉庆至咸丰为次盛期，同治、光绪时为衰落期。² 若从清代杂剧作家在各阶段的分布情况及其创作成就来考察，这样划分也无不可。但若从清杂剧的发展趋势来考察，分为三个时期则更合适些，即顺治、康熙、雍正三朝为清杂剧的全盛期，乾隆、嘉庆时为次盛期，道光至清末为衰落期。郑振铎把清杂剧的最盛期定于雍乾之际，我们认为，清杂剧的最盛期应在清初。

满清贵族入关取代了明朝的统治，顺治时主要致力于统一全国的战争，巩固夺得的政权，至康熙时始出现比较安定统一的政治局面。清初的戏曲创作延续了明末形成的戏曲繁荣的局势，依然非常活跃。这时的许多著名文人在诗文词之外都兼作戏曲，如吴伟业、尤侗、龚鼎孳、冒襄、曹寅、张樾、余怀、孔尚任、洪升、万树等。连著名的思想家和学者王夫之、傅山等也有杂剧作品传世。他们之中不少人是清代第一流的文学家，也是第一流的剧作家。单就杂剧而论，他们的作品思想深刻，艺术精湛，是清代杂剧中的珍品，也是我国古代文学遗产中的珍品。清代中、后期的剧作家只有杨潮观、蒋士铨等极少数人可以与清初大家相媲美。清初杂剧代表着清代杂剧的成就和水平，也反映着清代杂剧的基本特点。

在思想内容上，清初杂剧多反映当时比较突出的民族矛盾，正如德雷顿所指出的：“每一个时代都有一种普遍的时代精神。”³ 在清初，广大汉族士民不满于异族统治而表现出来的民族意识，就是当时的时代精神。这时的不少杂剧作家都是由明入清的知识分子。他们亲身经历了时代的动乱，耳闻目睹了清朝征服者的暴行和人民的苦难。有的还直接参加了反清斗争。因

此，他们的作品常常选择历史上那些与民族斗争或两朝更替有关的题材，借以表达民族情绪，抒发兴亡之感。陆世廉的《西台记》写南宋文天祥、张世杰抗击元朝、兵败殉国的故事，全剧气氛悲壮，分明带着作者个人的激情。陆世廉原为南明弘光朝光禄卿，入清后不仕，他感慨南宋的复灭，实则痛惜南明的败亡。吴伟业《临春阁》写陈隋之际的燕国夫人洗氏和陈后主的宠妃张丽华，赞扬了她们的文武才能，斥责了陈朝那些误国的幸臣和庸劣的武将。全剧结尾说：“毕竟妇人家难决雌雄，但愿你决雌雄的放出个男儿勇。”这实际上是对南明那些怯懦无能的臣僚的嘲讽。作者将被压抑的民族感情化作浅吟低唱，于绮丽婉约的文辞之间寄托着深沉的黍离之悲和亡国之痛。王夫之《龙舟会》取材唐人李公佐的小说《谢小娥传》，突出表现了谢小娥的复仇精神和气节。剧中谢小娥“为大唐国留一点生人之气”，“不似大唐国一伙骗纱帽的小乞儿”等语，分明是以唐国指明朝，反映出作者对降清的明朝权臣的憎恶和对故国忠贞不渝的信念。尤侗的《吊琵琶》和薛旦的《昭君梦》都取材于昭君出塞故事，但其写法与元代马致远《汉宫秋》有所不同。《吊琵琶》增加了蔡文姬凭吊昭君的情节，《昭君梦》写了昭君在匈奴时梦回汉宫的幻想，都含有深刻的寓意。他们笔下的昭君，不单是作为一个普通的历史人物来描写的，而是一个民族屈辱的象征和反映着民族矛盾的可感知的概念，因而被涂上了新的时代色彩。哀叹昭君身入异域的身世，本是作者对自己由明入清的遭遇抒发感慨之情，虚构昭君的幻梦，也正是作者思明心绪的流露。

由于清初统治者推行民族歧视政策，许多汉族知识分子大都是不得志的，他们有的自负异才而不为清廷所用，有的虽得官职而不被信任，有的不满于异族统治而又不愿公开反抗，希望有所作为却不愿与统治者合作。因此，他们常常负载着沉重的精神痛苦，在坎坷的人生途程上奔波，于是内心的烦闷、愤激与牢骚常

常借助于词曲来发泄。吴伟业的《通天台》即是如此。剧中沈炯流落西魏在通天台凭吊汉武帝时的自言自语，可以看作是作者的内心独白。沈炯追慕汉武帝的宏伟业绩、哀悼梁武帝的凄凉结局，正是作者对明朝盛衰的追思。沈炯在梦中固辞汉武帝的挽留，不愿为官的态度，正是作者对自己在清初被迫出仕的真实思想的解释。沈炯说：“臣炯负义苟活之人，岂可受上客之礼，以忘老母哉？”“沈炯国破家亡，蒙恩不死，为幸多矣，陛下纵怜而爵我，我独不愧于心乎？”“臣一望家乡，寸心如摧割，求陛下速加矜允，早就归程。”我们联想到吴伟业在清初被迫征诏至京任职的情况，把这些话理解为作者自己的言语，也是十分恰当的。尤侗《读离骚》写屈原被放逐后行吟泽畔的生活，声泪毕现，怨恨交织，个人感情非常强烈。剧中《混江龙》一段曲辞，铺排《楚辞》诸篇诗意，酣畅淋漓地倾吐了胸中不平之气。嵇永仁的《续离骚》是作者遭耿精忠之乱时写于狱中的，更直接地发泄内心的牢骚，他说：“歌哭笑骂，皆是文章，仆辈遭此陆沉，天昏日惨，性命既轻，真情于是乎发，真文于是乎生，虽填词不可抗骚而续其牢骚之遗意。”⁴这毫不掩饰地道出他的写作动机，即以歌哭笑骂形之于词曲，为自己遭受的厄运鸣不平。徐石麟《大转轮》和嵇永仁的《骂阎罗》同一题材，写传说中司马貌闹阴司的故事，以剧中人之口，揭露“天下士子不遵正道，俱以贿赂取官，文章一道贱如泥土”的社会现实，这正是清初无出路的知识分子的愤懑的呼声。张韬《续四声猿》仿徐渭《四声猿》的体例，自叙中也明言是发牢骚：“猿啼三声，肠已寸断，岂更有第四声，况续以四声哉？但物不得其平则鸣。胸中无限牢骚，恐巴江巫峡间，应有两岸猿声啼不住耳。”其中《霸亭庙》一剧写杜默落第后痛哭于项羽庙的故事，与嵇永仁的《泥神庙》相似，表达文人失意的愁苦最为动人。裘琏《明翠湖亭四韵事》写四则唐人故事，他在剧前题词中声言“用此

自娱”，实则用此自伤。裘琰出身于官宦世家，但他在清初却穷困潦倒，教书糊口，七十一岁才中乡举，七十二岁始成进士。他在剧中赞赏古人的得意，正是伤感自己的落拓，寄托侘傺不遇的情怀。叶承宗的《孔方兄》、《狗咬吕洞宾》等也是愤世疾俗的佳作。

清初这类自抒胸臆的杂剧作品，较突出的还有廖燕的《醉画图》等四种。四剧都是由作者以真名实姓为剧中主人公，出场时直书为：“小生姓廖名燕，别号柴舟，本韶州曲江人也。”通篇内容是述说个人的处境、志向和种种烦恼。《醉画图》只有作者一个人物，他独坐于自己的书房“二十七松堂”中饮酒，看着壁上挂的“杜默哭庙”、“马周濯足”、“陈子昂碎琴”、“张元昊曳碑”四幅图画，与画中人交谈并持酒劝饮，对古人或同情，或欣羨，或愤然，并联系自己的境况加以评论。《诉琵琶》、《续诉琵琶》中对自己穷愁生活的嘲谑，《镜花亭》中对人生的彻悟与厌弃，都是作者“纯然自述之作，以负不羁之才，困顿风尘。抑郁无聊，故所作直抒其胸臆也。”^⑤此外，邹兑金《空堂话》与廖燕《醉画图》相类似。剧中只有书生张敫一人，他在空堂中虚设唐寅、祝允明二人在场，彼此交谈，张敫不过是作者的替身，他所说的“只那风尘落拓中大有人在，恨煞那红颜无主，其衫欲湿”及“只是古今才子，原没有两副肚肠”等语，原是作者自甘困窘而不愿投靠清朝的心声。

上述作品，构成清代杂剧创作的主流，也反映着清杂剧的一个重要特点，即主观化倾向。所谓主观化，是指作品的内容重在表现作者的内心思想和主观意识。这和元杂剧有明显的不同。元杂剧描写历史的或现实的题材，重在反映作者所面对的客观世界，表现作者对社会的态度和观点。清杂剧常常选取那些与作者本人的身世、遭际及心理状态有一定联系、便于表达个人情感的题材，描写的人物常常带有作者的影子，甚至如廖燕那样直接登

场。作者的目的主要的不是为了再现社会生活，而是披露个人内心世界，表现自己对社会和人生的深刻思考，并求得自身情感的被人理解。这些杂剧作品在反映现实的问题上由外向的形式转为内向的形式。元杂剧在描写历史人物和客观事物时也带有作者的感情色彩，但二者总是紧密结合的，个人感情融汇于剧中人物的情感之中，塑造的形象是反映着作者的是非爱憎及审美观念的典型形象。清杂剧的不少作品倒置了作品的客观思想内涵与作者主观意识的主宾关系，把设置的人物作为作者个人的传声筒，这些作品塑造的形象往往是作者的自我形象。表现自我并不能简单地看成是作品反映的生活面狭窄，而是在反映生活时变换了角度，也达到了新的深度，这使作品增强了真情实感和浪漫色彩，因而更富于抒情性，也更鲜明地表现了作者的创作个性。尽管清初的许多杂剧作家在创作时多从个人感受方面立意，但透过他们的作品，我们依然能窥见清初政治及社会情况之大端，尤其是能据此较具体地了解清初知识分子的政治态度、社会地位、思想感情与心理状态等。作者在剧中表现的历史观是他现实的政治观与人生观的折射，剧中流露的个人情绪是社会与政治的压力在作者心中的投影。这些作品本身的容量也常常超出作者个人感受的范畴，触及到社会生活的各个领域。因此，清初杂剧自抒胸臆并不等于脱离现实，它和同时期的传奇、诗文、小说等文学作品一样，都具有鲜明的时代特征。当然，这时期有不少作品所表现的个人情绪含有悲观、消极、落后的一面，也是应该指出并加以具体分析的。清初杂剧出现的这种主观化倾向在清代中期和后期也严重存在。如乾隆、嘉庆间徐燾作《写心剧》就明确提出以“原以写我心也”^①为宗旨。

清初也有直接取材于现实生活的杂剧作品，如青霞寓客的《北孝烈》写康熙时发生在浙江西安县的一件真实的冤案，虽然作者意在表彰烈妇，但通过对案情的描述，揭露了地方豪强凶横

残暴和官府贪赃枉法、草菅人命等黑暗现象，徐石麒《拈花笑》写当代社会某家庭妻妾争风的纠纷，反映了封建伦理道德在家庭结构中的动摇与瓦解，妾敢于同嫡妻争风斗口，说明她已不甘心处于妾的地位，开始力争自主的人权。家庭是封建社会的一个细胞，它内部的动荡是封建社会走向末世的先兆，从这个意义上看，《拈花笑》具有一定的现实意义。这样反映当代生活的作品，可惜在清杂剧中数量不多。

清初杂剧，还反映了清杂剧的另一个重要特点，即案头化倾向。这是指清杂剧同元杂剧相比，其文学性相对增强，而戏剧性相对减弱，它更适合案头阅读，而不太适合实际演出。出现这种现象，与清杂剧作家队伍的状况大有关系。从清初一些主要的杂剧作家来看，他们不象元代关汉卿、王实甫、郑廷玉等杂剧作家那样，一生的主要活动是创作杂剧，而是在诗、词、文章或学术研究等方面都有突出的成就，具有高深的文学造诣，写杂剧只是他们文学活动的其中一项。而且，他们的作品也不以多取胜，象王夫之写了大量的学术著作却仅有一个杂剧《龙舟会》。傅惜华评论说：“盖其人气节学问，照耀当世，仅此一剧，足光艺林，不必以多为贵也。”⁷因此，他们写杂剧时总要表现出渊博的知识和深厚的文字功夫，曲辞也反复锤炼，刻意求精。如吴伟业的《临春阁》就充分显示了作者的学问、才华和工力，使全剧“竟体精湛夺目，无瑕可改”⁸，但它不如元人杂剧作品活泼。若供阅读，它是优秀的文学剧本，而若临场演出则效果未必佳。事实上，清代许多作家写杂剧并不是为了上演的，而是利用杂剧这个文学体裁作为抒情言志的手段，有的作品已不讲究戏曲的基本规律，它可以无情节、无冲突，仅仅交代一个事件或由一个角色发表大段的议论。这些作品严格说来已不是原来意义上的戏曲，它只是保留了杂剧的外壳，而其内容则相当于抒情散文或讽刺小品。清代杂剧作家还受到同时代的考据之风的影响，写杂剧时也

爱搬弄经史，堆砌典故，因而他们的作品多藻丽典雅而不够通俗晓畅，如同宋代人“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”[•]一样，清人是以文字为剧、以才学为剧、以议论为剧的。这种风气，一直延续到清末。

二

乾隆至嘉庆是清杂剧发展的第二阶段。这一时期，清朝的统治更加巩固，社会经济有较大发展，出现了所谓的“乾隆盛世”。杂剧创作仍然非常活跃，著名作家有杨潮观、蒋士铨、桂馥、曹锡黼、崔应阶、张照、厉鹗、唐英、舒位等。从创作数量来看，这一时期的杂剧也可称为繁盛，而在思想内容方面同前一时期有明显的区别。这就是杂剧的题材已不再选取历史上民族斗争和朝代更替的故事，也很少再见到表现民族意识和抒发兴亡之感的作品。虽然仍有感伤个人身世、哀叹怀才不遇等自抒胸臆的作品，但同前一时期相比也减弱了思想锋芒。如桂馥的《后四声猿》通过写白居易遣素、陆放翁题壁、苏轼谒府帅、李贺诗被毁四则故事，表现个人遭际中的某些烦恼，其情感深沉、笔力老练固然可以使它算得上清杂剧中的佳作，但若同清初尤侗、嵇永仁等人的作品相比，则明显地使人感到它缺乏犀利明快的锐气和喷薄澎湃的激情。描写历史上名人韵事的作品也同前一时期的格调迥异。曹锡黼的《四色石》、蒋士铨的《四弦秋》、舒位的《瓶笙馆修箫谱》等，大都写历史上名人逸事，作者的态度主要是追慕与欣赏，不象袁珉《四韵事》那样充满着感伤的苦味。因为这一时期的作者的社会地位与清初不同，乾隆时，汉族知识分子在处境与待遇方面有所改善，他们对清朝的统治基本上能够适应并表示拥护，愿意通过科举求得功名，为朝廷效力。因此，这一时期的杂剧，其思想内容较突出的有两大类：其一为劝惩类，内容不外是

警戒世人，针砭时弊；其二是颂圣类，即为统治者粉饰太平，歌功颂德。

劝惩类型的作品以杨潮观的《吟风阁杂剧》为代表。杨潮观生于康熙四十九年（1710），乾隆元年（1736）二十七岁中举，乾隆五十三年（1788）卒，他活动的时代正当乾隆盛世，曾先后在山西、河南、云南等地任知县，在四川简州等处任知州，所至多惠政，一生经历无大挫折。他熟知儒家经典，笃信封建礼教，同时在多年的仕宦生涯中，对官场内幕、人情世态有深入广泛的了解。他的杂剧，正是他政治理想的表达、仕途风波的体会、人生经验的总结。《吟风阁杂剧》题词云：“有晨钟暮鼓送君边，听清切。”可见作者本意是要通过自己的作品劝善惩恶，使人警醒。杨潮观继承了我国古典戏曲“广教化，美风俗”¹⁰的传统使命并加以发扬，把杂剧作为宣传儒家思想和封建伦理道德观念的工具。

《吟风阁杂剧》中的三十二个短剧都是杨潮观在四川做官时写的。其中反映仕宦业绩、歌颂清官廉吏的作品占很大比重。较突出的如《汲长孺矫诏发仓》，写汉武帝时黄门给事汲黯在未得君命许可的情况下赈济河南灾民的故事，赞扬封建官吏在解民倒悬的紧急关头能够通权达变，敢于承担风险的精神。《东莱郡暮夜却金》写东汉杨震在赴东莱太守之任途中拒绝下属贿赂的故事，歌颂了正直无私、廉洁清白的官风。《寇莱公思亲罢宴》写寇准拜相后生活奢侈，通过老婢女回忆他幼年的贫苦而深受感动、遂辞官罢宴的故事，意在说明为官者应有忌奢华、尚俭朴的美德。

《夜香台持斋训子》写汉代京兆尹隽不疑受母亲教诲而平反了一件冤案，告诫为官者要明察善断、慎用刑罚。《下江南曹彬誓众》写曹彬约束部下爱惜百姓，《诸葛亮夜祭泸江》写诸葛亮痛悼阵亡将士并抚恤其家属，也都从不同的方面表现了儒家的民本与仁政的主张。这些作品描绘的清官廉吏，集中地体现着作者的

政治思想，为现实中的官僚阶层树立起效法的楷模。作者在赞颂清廉的同时也暴露了官场的种种腐败和罪恶，在一定程度上反映了人民群众的疾苦。如《却金》剧中写王密的行贿，《发仓》剧中写河南的灾荒，都包含着作者的亲身阅历和见闻，因而这些作品在客观上显示出一定的现实意义。但作者的本意不在于反映现实，而在于表达理想。杨潮观和曹雪芹同时，而他的剧作却不象《红楼梦》那样深刻地揭示封建盛世的衰败和危机，他写杂剧和他多年从政的辛劳一样，都是在为封建社会做补罅弥漏的工作。因此《吟风阁杂剧》的进步的思想性是有限的，它的主题不过是表面隆盛而暗伏危机的历史背景下正直的知识分子的一种良好愿望而已，并不能挽回封建社会殿堂必将崩毁的颓势。至于《动文昌状元配瞽》、《感天后神女露筋》等描写义夫节妇的作品，竭力宣扬封建道德，不仅迂腐，而且带有浓重的唯心宿命及迷信色彩，反映了作者思想上的消极落后的一面。尽管如此，杨潮观不失为清代中期的杂剧大家，他的作品在当时及后世也都有一定的影响。

颂圣类型的杂剧指那些铺排祝福祝寿、喜庆祥瑞故事专供统治者欣赏的作品。此类杂剧在康熙时已出现了。如张大复的《万寿大庆承应杂剧》六种，即《万国梯航》、《万家生佛》、《万笏朝天》、《万流同归》、《万善合一》、《万德祥源》。至乾隆时，统治者陶醉于四海升平的形势，需要吉庆轻松的喜剧供其享受，一些文人也自觉迎合统治者的欲望以邀恩宠，这是颂圣杂剧大量涌现的社会背景。这类作品，有的规模相当大，如张照的《九九大庆》包括四十余种杂剧，《月令承应》包括二十种，《法宫雅奏》包括三十余种。其它的还有蒋士铨的《西江祝嘏》、吴城的《群仙祝寿》、厉鹗的《百灵效瑞》、王文治的《迎銮乐府》等。这类作品的内容，“皆不外神仙故事及颂扬词句，只其场面力求煊赫，砌末力求辉煌，行头力求都丽而已”¹¹，但却缺

乏现实生活气息，因而其社会价值不大。它们和当时出现的《鼎峙春秋》、《忠义璇图》、《升平宝筏》、《劝善金科》、《昭代箫韶》等大型传奇一样，都表现出形式化、宫廷化的倾向，这是戏曲发展史上的一股支流。

在杂剧的形式和体制方面，这一时期的作品同前期相比发生了较大变化。元代形成的杂剧体制在相当长时期内是固定的，即保持着每剧四折或四折一楔的格局，剧中人物的出场、结构的安排、曲牌的使用及常见的套语等都有一定的程式。这种传统的形式到明代后期开始被打破，清初时又有较显著的演变。首先是随着曲律的逐步解放，杂剧与传奇出现了某些融合，杂剧的曲牌不再单用北调，而兼用南曲。其次是每剧的出数由原来的四折变为一折至十余折不等，这使杂剧和传奇之间有时不易划清界限。如王骥《拜针楼》只有八出，却标为传奇，黄弼《四友堂里言》共十二出，却是杂剧。杂剧的南曲化和传奇化，从根本上动摇着杂剧的旧体制。到了乾隆时期，花部更加兴盛。弋腔在同昆腔的争胜中壮大了势力，并且在北京演变为京腔，受到广泛的欢迎，以致于出现了“六大名班，九门轮转”的“极盛”局势¹²。接着，秦腔又异军突起与京腔争胜。乾隆四十三、四年间（1778—1779），魏长生带着秦腔戏班入京而使秦腔进一步扩大了影响。甚至京腔也效法秦腔。于是，不同的声腔之间也出现了融合现象。乾隆五十五年（1790），高朗亭率三庆班（徽调）入京师，更加丰富了在京活动的剧种，壮大了花部的声势。嘉庆年间，京城各个剧种在竞争中融合，在融合中竞争，虽遭禁令而不衰。花部的蓬勃发展必然影响到杂剧创作，促使杂剧体制发生根本性的变化。乾隆时在宫廷里演出的《九九大庆》、《月令承应》中的杂剧，每种就未限定四出，而是一至十几出不等，并且采用昆弋合奏，这都是杂剧体制变化的实例。这时期的杂剧作品最能集中地反映体制变化情况的，是唐英的《古柏堂传奇》。

唐英出生于康熙二十一年（1682），卒于乾隆二十年（1755）左右，他的剧作都是他后半生在江西任职时写的，因此可以看作是乾隆时期的作品。《古柏堂传奇》共十八种，名为传奇，实际上其中十三种是杂剧。剧中虽然也用旧曲牌，但它已不是旧曲牌的曲调。如《面缸笑》结尾处〔清江引〕：“好笑好笑真好笑，梆子腔改昆调，床底下坐晚堂，查夜在面缸里吵，把一个王书吏活活的烧胡了。”此曲句数、每句字数、每字平仄都显然未按〔清江引〕原曲调谱写，而是“梆子腔改昆调”，即采用了梆子腔的调式填写旧曲牌之词。有的地方干脆连旧曲牌也不再标出，而直接标为〔梆子腔〕，如《梁上眼》第八出：

（副）我来哉！〔梆子腔〕（副唱）打算摘茄花先采，
浓紫深红到手开。蜂狂蝶浪成双对，烈火干柴春满怀。怕又
爱，肯还推，油盐酱醋暗香催。铁刷铜锅秋打混，破磨磨驴
采打孩。今日团圆君莫笑，都向荷包剪绦来。

《面缸笑》、《十字坡》等剧中也有与此相同的情况。这样的唱词完全摆脱了旧曲牌格律的束缚，而采用梆子腔的七字句式。它说明，这一时期的杂剧作家，已受到各种地方戏艺术形式的启发，注意从民间艺人的创作中吸取营养，对杂剧的呆板程式进行革新。唐英的杂剧不仅形式上改变了旧传统，而且在内容上也从地方戏剧目中选取题材进行再创作。如《梅龙镇》和《面缸笑》分别是根据梆子腔的《戏凤》和《打面缸》改编的，而《戏凤》和《打面缸》后来都收入《缀白裘》中，成为梆子腔的传统剧目。《梅龙镇》和《面缸笑》兼有传统杂剧和梆子腔两种艺术的特点，是它们演变时期的一种过渡形式。《古柏堂传奇》的出现，预示着杂剧发展的趋势和前途：它或者为日益兴盛的梆子腔所代替，或者死守着旧的模式而走向绝路。

三

嘉庆末至道光初，中国戏曲史上出现一个重要的事件，这就是原来在京的三庆班和后来入京的四喜、春台、和春三班齐集会演。梁绍壬《两般秋雨庵随笔》记云：“余壬午初至京，当遇密八音之际，未得耳聆欣赏。”壬午为道光二年（1822），此时正是四大名班在京活跃的时期。这次会演的重要后果是，原来流行于安徽的徽调与湖北的汉调进行融合，形成了以西皮、二黄为主体的声腔系统。皮黄腔的形成，是戏曲发展史上的一个重要里程碑。从此，以皮黄腔为基础的京剧初步产生并迅速发展，逐渐成为全国剧坛上居盟主地位的剧种。其它地方戏也与京剧相互影响，竞相繁荣。在这种形势下，传统的杂剧与传奇的创作已无力与各地方剧种争衡，衰败之势不可挽回了。

道光至清末，正是杂剧的衰落期。这一时期的作家有石韞玉、梁廷楠、许鸿磐、周乐清、张声玠、黄燮清、陈栋、吴藻等，虽然他们也作了很大努力，但其成就远远赶不上前期和中期。

这一时期的作品从选材上看仍不外是历史故实或名人轶事，作者的动机也不外是追慕古人风度或借以抒发个人的幽思，突出的新意并不多。这不仅是因为从元至清已经出现了众多的剧作家和大量的作品，中国历史上各个朝代的重大事件、重要人物几乎都被描写过，清后期作家再选取历史题材，常常跳不出前人作品的选材范围。重要的是，这些作家多是思想陈旧的儒家学者，他们的思想无新创见，题材也必然因循守旧，作品形式也沿袭传统杂剧旧规，因而其作品总是给人以题材陈旧或雷同的印象。作品的案头化倾向也更加明显，几乎完全丧失了舞台的生命。象石韞玉《花间九奏》和张声玠《玉田春水轩杂出》就是这样的作品。

石韞玉乾隆五十五年（1790）进士，仕至山东按察使，因事被劾，罢职回乡，主持苏州紫阳书院二十余年，道光十七年（1837）卒。他平生著述甚富，但思想僵化，极力维护封建纲常名教，是嘉庆至道光初著名大儒。他曾自出资金搜求自认为是离经叛道的小说，尽行烧毁。这样一个封建卫道者所写的杂剧不免带有呆板迂腐的道学气。《花间九奏》包括九个短剧，取材历史名人轶事，间以封建伦理道德的说教。如《伏生授经》写汉代伏生将自己的经书、学问传授于晁错一事，剧终时明显点出“圣贤事业今相付，不枉却朝廷求取，分付那子子孙孙勤读书”的主题。显然，作者是希望封建主义的“圣贤事业”能世代相传，并以伏生自居的。其它作品或写陶渊明、白居易，或写贾岛、康海，都是借古人来表现他仕宦生涯中的某些感受，以此劝诫世人，这些作品雕章琢句，简洁隽雅，是供案头品玩的“纯粹之文人剧”¹³。张声价是道光时举人，曾官河北元氏县令，其《玉田春水轩杂出》与石韞玉《花间九奏》相类似，也以九个短剧合为一组，各剧的内容虽互不相同，但与前人作品颇多相似之处。《讯鞫》写梁吉翮击登闻鼓鸣冤救父，表彰孝行，此为常见之主题。《题肆》写宋代于国宝题词于酒肆而遇宋孝宗，与徐石麒《买花钱》题材相同。《碎胡琴》写陈子昂故事，亦曾见于廖燕《醉画图》中。《琴别》写南宋末年汪水云弹琴饯别旧宫人王清惠事，《画隐》写南宋宗室后裔赵孟坚以画自隐事，都表现了一种国破家亡的民族伤痛之情，这在清初作品中是较普遍的，而在此期的作品中出现，时代气息并不强烈。从总的倾向来看，张声价的杂剧基本上属于封建文人的消愁遣闷之作。是《花间九奏》一类的案头清品。此外，严保庸的《孟兰梦》、梁廷楠的《小四梦》、许鸿磐的《六观楼北曲》、陈栋的《北泾草堂外集》（包括杂剧三种）等皆属此类，其中许鸿磐改编《红楼梦》而成的《三钗梦》在所有的《红楼梦》改编的戏曲中较有特色，余者多为平庸之作，

影响不大。

这一时期的杂剧佳作不多，值得提及的较突出的作品有吴藻的《乔影》、周乐清的《补天石传奇》和严廷中的《秋声谱》。

吴藻约生于十八世纪末，即1795—1800年间，卒年不详，是道光间著名的女作家。《乔影》（又名《饮酒读骚图》）与廖燕的《醉画图》颇相似。主人公谢絮才实即作者化名，她博学多才，怨恨自己生为女身，不能施展抱负，于是对着自己改著男装的自画像朗诵《离骚》，狂饮痛哭，表现了对封建社会中重男轻女观念的不满和要求摆脱封建礼教束缚、寻求个性解放的呼声。吴藻是我国古代为数不多的戏曲女作家中具有代表性的人物，她的作品从女性的角度反映了被压迫者苦难命运和忧愤心情。吴藻本人爱好文学，工诗词曲，而丈夫却是一个孜孜于利的商人，她被禁闭家庭的藩篱中，得不到相同才调的伴侣，豪爽高傲的性格与寂寞苦闷的环境之间存在着尖锐的矛盾，于是满腔的哀怨便化作剧中的愤激之词。其他戏曲女作家也有类似的遭遇和情绪，明末叶小纨的《鸳鸯梦》、清代张令仪的《乾坤图》和《梦觉关》杂剧，王筠的《繁华梦》传奇，都是表达女性呼声的作品，尤其是王筠的《繁华梦》传奇，写主人公王梦麟恨自己身为女子不能和男子一样参加社会活动，于是在春日昼寝时做梦变为男子，读书做官，历尽荣华，因而不胜感慨，悲泣一场。吴藻显然直接受到王筠作品的影响和启发，写作手法非常相似，而表达的感情更为强烈。吴藻之后，何佩珠的杂剧《梨花梦》更模仿《乔影》，写主人公杜兰仙戏为男装小坐，梦见一女子持梨花求她题诗，并写小影以供慰藉，后又梦见神仙指迷，知二人原为姊妹，于是聚首同游。清末东海女子刘清韵著有《小蓬莱仙馆传奇》十种，其中《千秋泪》、《镜中缘》二种为杂剧，写法虽与吴何不同，但都是女性自抒心曲之作。

周乐清是道光、咸丰时人，其《补天石传奇》实为八种杂

剧，写历史上八个故事皆采用翻案手法，把历史的悲剧结局改为喜剧结局。如《定中原》写诸葛亮灭吴、魏而使蜀统一天下，《琵琶语》写王昭君由匈奴返回中国，《纫兰佩》写屈原回生并为楚王所用，《碎金牌》写秦桧伏诛、岳飞灭金等等。这类翻案作品明末以来曾出现过不少，如研雪子《翻西厢》，张大复《如是观》（即《翻精忠》），夏纶的《南阳乐》及无名氏的《翻千金》、《翻七国》等。作者本意是匡扶正义、抨击邪恶，表现出一种主观的历史是非观念或感情倾向。但由于剧情乖违历史常识，而给人以荒诞不经的印象，因而作品达不到作者预想的社会效果。周乐清把这种戏曲创作中的翻案手法发展到顶点，专门写翻案文章，其目的或许是以故作之新奇来挽救杂剧的衰落，但它离开现实生活和舞台演出实际而乞灵于空想，这正暴露出杂剧的创作已渐近穷途。

严廷中字秋槎，与周乐清为同时人，且二人交往甚密，但其杂剧作品的格调与《补天石传奇》截然不同。《秋声谱》包括三种杂剧：其一为《判艳》，写武则天死后于地狱发放风流怨鬼的故事；其二为《谱秋》，写名妓沈媚娘年高色衰之际的感伤；其三为《洛城殿》，写武则天开科取才女士子时科场舞弊的情况。三剧突出的特点是借传说或虚构的古代事件，辛辣地嘲讽现实的人情世态。《洛城殿》最为典型，剧中对科场上试官与举子的种种丑态的描画，表现了作者对科举制度的憎恶。从《洛城殿》中的讽刺的运用可以看出作者是受到《儒林外史》的某些影响的，它和晚清出现的谴责小说在批判现实方面也有某种联系。

咸丰以后，杂剧创作更加不景气。同治、光绪间虽有黄燮清、陈栋、陈烺、俞樾、袁蟬诸家，但其作品殊少新意，杂剧形式方面的嬗变也更显著。此时京剧已形成了独立而完整的体系，并吸引了越来越多的观众。同时又由于西方的小说、戏曲及文艺思潮的传入，也对杂剧的创作产生影响，这主要表现在曲律的进