

中国 戏曲

学

典

总主编、郭汉城
主编、张宏渊

第二卷

山东教育出版社

第二卷

总主编 郭汉城
主编 张宏渊

中国戏曲
经典

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲经典. 第2卷/郭汉城主编. —济南: 山东教育出版社, 2000

ISBN 7-5328-2653-8

I. 中... II. 郭... III. 戏剧文学-剧本-作品综合集-中国 IV. I 230

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52027 号

中国戏曲经典

总主编 郭汉城

第二卷

主 编 张宏渊

出 版 者: 山东教育出版社

(济南市纬一路 321 号 邮编: 250001)

电 话: (0531)2092663 传真: (0531)2092661

网 址: <http://www.sjs.com.cn>

发 行 者: 山东教育出版社

印 刷: 山东新华印刷厂

版 次: 2005 年 2 月第 1 版

2005 年 2 月第 1 次印刷

印 数: 1—2000

规 格: 880mm × 1230mm 32 开本

印 张: 19.625 印张

插 页: 5 插页

字 数: 412 千字

书 号: ISBN 7-5328-2653-8

定 价: 34.00 元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)

前言

张宏渊

1

第二卷

从 13 世纪中叶到 14 世纪初叶，正当大元帝国的金戈铁马踏遍欧亚大陆，元蒙统治阶级以利剑和火进行残暴统治期间，在世界戏剧文化史上出现了一个奇异的现象：大元帝国的心腹地带中樞省，以“杂剧”的繁盛，形成了我国戏曲史的第一个发展高峰。在那昏暗的阴霾重压在欧亚大陆之时，元杂剧那蔑视强暴的战斗内容和强烈的现实主义精神，像一束明亮的闪电，成为黑暗王国里的一线光明。同此时欧洲的中世纪苍白的僧侣剧以及衰落的印度梵剧相比较，无疑，它是当时世界戏剧史上最为光辉的一页。

“杂剧”一词，并非是一个稳定的概念。在唐代，它是“百戏”、“散乐”的同义语；在宋代，是指那种“一场两段”以调笑为主的演出形式；在金代，则称为“院本”；在元代，即是这种“四折一楔子”的成熟的戏剧；到了明代，四折一楔子的形式已被突破，明、清两代，“杂剧”一词已成为短剧的代称。

元人杂剧体制的通例是四折一楔子，但也有少数例外，如

《赵氏孤儿》为五折,《西厢记》为五本二十折,等等。“折”,是包含一套曲子的一个戏剧段落;“楔子”,顾名思义,是使戏结构更加紧凑,有某种“吊场”、“过场”的性质。此外元人杂剧剧本的另一重要特征,除少数特例,是全剧由正旦或正末一人主唱,因此有“旦本”或“末本”的区分。这是因为杂剧的音乐结构脱胎于说唱音乐所致。元杂剧体制上的这种束缚,成为它衰亡的重要原因之一。最终它被来自民间的、表现形式较为自由的南戏所取代。

中国戏剧的孕育萌生期可以追溯到先秦,但是直到12世纪末叶或13世纪初叶,才进入了成熟期。它的标志是:一、生、旦、净、末、丑的戏曲表演行当体制已基本完备,戏曲艺术已具备了较为广泛地反映封建社会生活的能力;二、作为综合艺术,各种艺术因素的综合已初步形成了一个有机的整体;三、表现机制和表现形式已相当稳定,它的基本形态至今未变。同公元前出现的古希腊戏剧或公元前后出现的印度梵剧相比较,它是来迟了,但是它一经形成便延绵不断,遍地开花结果,成为中国这个人口众多的东方古国人民群众精神生活不可须臾或离的艺术形式。

二

从13世纪初叶到14世纪中叶,在这100多年的时间里,杂剧名家辈出,作品如林。由于在封建社会戏曲不被重视,不少作家作品被湮没了。元人钟嗣成写于1330年的《录鬼簿》(初稿)和贾仲明写于明初的《续录鬼簿》,共计收录元杂剧作家150余人,作品500余种。钟嗣成自称是晚生后辈,贾仲明是由元入明的,由于他们的眼界所限,很难记录完备,就在他们所收录的500余种剧目中,流传至今的也不过150余种了。

从13世纪初叶到14世纪的60年代,即元末,这100多年间,钟嗣成《录鬼簿》将元杂剧的作家分为“前辈已死名公才人”、“已死名公才人”、“方今才人”等三代人。王国维根据这一重要文献,旁征博引,考证那些尚可追溯的杂剧作家的生卒年代,将这三代人具体划分为三个历史时期:“前辈已死名公才人”为第一期,他称之为“蒙古时期”,即“自太宗取中原以后,至至元一统之初”,亦即从13世纪30年代到13世纪80年代;“已死名公才人”为第二期,他称之为“一统时期”,即“自至元后至至顺后至元间”,亦即从13世纪的80年代到14世纪的30年代;“方今才人”为第三期,他称之为“至正年代”,即从14世纪30年代到14世纪60年代。这样,杂剧历史发展阶段的时间概念就具体化了。王国维还根据《录鬼簿》提供的作家籍贯、身世和他们的作品加以概括,勾勒出元杂剧三个历史发展阶段的不同特点:“以第一期之作者为最胜,其著作存者亦多,元杂剧之杰作大抵出于此期中。”诸如关汉卿、王实甫、马致远、白朴等杰出的杂剧作家都出现在这一时期,并指出作家的籍贯悉数是北方人,其中以大都人居多,他们都是没有名位的下层文人和艺人。第二期,作家作品“除宫天挺、郑光祖、乔吉三家外,殆无足观,而其剧存者亦罕”。作家的籍贯已是南北交杂的了,已有少数上层文人染指于杂剧创作。第三期,则是强弩之末了,剧本“存者更罕,其去蒙古时代之剧远矣”。作家的籍贯则以南人为主,又以临安人居多。由是杂剧历史发展的全貌便十分清晰了。即:第一期是杂剧的繁盛期,参与杂剧创作的作家,是不得志的下层文人和受压迫的艺人,杂剧流布的范围是以大都为中心的北方;中期以后,杂剧活动范围向以临安为中心的南方转移,由此杂剧也日趋衰落了。

今人也有把元杂剧的历史划分为两期的，即由金代末年到元成宗大德年间，为第一期；由武宗至大年间到元末，为第二期。这样分期的历史内涵，与王国维所持分期并不相悖。

杂剧的历史为何如此发展，有它深刻或特定的历史原因。在宋金对峙、战火连年的 100 多年间，生活在朔北的蒙古民族养精蓄锐，于 13 世纪初进军中原，以他强大的军事力量，1227 年灭西夏，1234 年灭金，1279 年灭南宋，并侵占了欧亚大陆诸多国家的大片领地。在他们入主中原的初期，大抵就是王国维所说的元杂剧的第一期：“蒙古时期”，施行的是军事统治，推行的是民族高压政策，把人分为四等，一等是蒙古人，二等是色目人（色目人不是单一的民族，而是包括维吾尔族在内的 30 多个民族），三等是汉人，四等是后被征服的南方人，简称南人。他们的政治地位、社会地位相差十分悬殊，汉人和南人的生存，没有任何法律保障，生命财产任凭蒙古贵族等特权阶层践踏掠夺。自太宗（窝阔台）九年（1237）以后，废除科举竟长达 78 年之久。文人进入仕途的主要途径被切断了，他们的社会地位一落千丈，如当时民谚所说的：“一官、二吏、三僧、四道、五工、六匠、七倡、八妓、九儒、十丐。”不少文人沦落勾栏与艺人为伍，成为杂剧创作的中坚力量。他们受压迫的地位有可能使他们成为人民群众的耳目喉舌。这一时期正是杂剧艺术最为辉煌的时期。南宋亡，南北一统之后，政治中心南移。蒙古统治阶级与汉族大地主阶级相互勾结，民族矛盾缓和了，阶级矛盾上升到主导地位。蒙古统治者开始吸收汉儒统治经验，提倡理学，恢复科考，拉拢利用汉族文人为其服务。文人的思想感情较之元初产生了明显的变化，如陈高诗：“年年去射策，临老犹儒冠。”他们此时也发感慨，而是发

做官不得的牢骚。在杂剧创作上,“风花雪月”、“神仙道化”等一类逃避现实的作品也随之大量产生。直至元末,阶级矛盾激化,元王朝终于被农民起义的汹涌浪潮所吞没,杂剧的历史至此也基本结束,在剧坛上取而代之的是明清传奇。

本卷收录元杂剧剧目 19 种,包含了不同阶层作家的不同题材、不同样式、不同风格的代表性作品,大体可以全面地反映元杂剧的成就和题材、样式、风格的多样性和丰富性。

一、公案戏。元杂剧的神奇魅力,就在于它所给予我们的那种浓烈的时代气息和生活气息。由于元初吏治的黑暗,出现了一个真正的无法无天、人民饱受欺凌侮辱、正义得不到伸张的时代。只要我们翻开剧本,它会立即将我们领入那个黑暗得令人窒息的年代,使我们身临其境地看到了形形色色的骑在人民头上的“权豪势要”之家的杨衙内、庞衙内、周舍人,以及张驴儿、李狗儿之类的地痞流氓,他们可以不受任何拘束,随心所欲地欺压人民。请看那“权豪势要”的鲁斋郎,他“嫌官小不做,嫌马瘦不骑”。“但见人家好的玩器,怎么他倒有我倒无,我则借三日玩看了,第四日便还他,也不坏了他的;人家有那骏马雕鞍,我使人牵来,则骑三日,第四日便还他,也不坏了他的”。见到美貌的妇女,也是同样的逻辑,自然也是“借他三日,第四日便还他,也不坏了他的”。《陈州糗米》中的刘衙内是这样自报家门的:“我是那权豪势要之家,累代簪缨之子,打死人不要偿命,如房檐上揭一个瓦。”他的儿子小衙内刘得中、女婿杨金吾,依仗父势,“帮闲钻懒,放刁撒泼”。“见了人家的好玩器好古董,不论金银宝贝,但是值钱的”,和他父亲一样,“就白拿白要,白抢白夺”。任意草菅人命,“只当捏烂柿一般”。官员都像《窦娥冤》中的楚州

太守桃机、《灰阑记》中的郑州太守苏顺那样：“虽则居官，律令不晓，但要白银，官事便了。”而使被欺压的人民投告无门。但是元杂剧并没有使人们颓废绝望，恰恰相反，大多数剧本给人们以振奋和鼓舞，这正是元杂剧最为可贵之处。在那强大的黑暗势力的重压之下，人民群众并没有束手待毙，而是直面凶残的恶势力挺身而出，以血肉之躯进行不屈不挠的反抗，而反抗者恰恰是一些羸弱的老嫗、少妇乃至儿童。《窦娥冤》中的窦娥是一个柔弱的少妇，然而面对强暴，她的反抗意志如钢浇铁铸，在残暴势力钢刀利刃之下，她依然气贯长虹，诅天咒地，发出三桩誓愿：“不要半星热血红尘洒，都只在八尺旗枪素练悬”，“六出冰花滚似绵”，“三年不见甘霖降”；即血飞八尺白练、六月降雪、楚州三年大旱，以这些誓愿表达她那感天动地的冤屈。

元杂剧作家还常常运用包公、张鼎一类的理想中的清官廉吏，为弱小的受害者鸣冤昭雪，使正义得以伸张，表现他们的道义理想。不过此刻号称铁面无私的包青天也不那么“铁”了，不得不采取迂回战术，以掐头去尾、改名换姓的办法，以“鱼齐郎”的名字智斩了那个权豪势要鲁斋郎。这正是那个特定的时代使然。

二、妓女戏。元代是良家妇女备受蹂躏的时代，许多汉族良家妇女或官宦的家眷在战乱中沦为娼妓。元杂剧中的妓女戏具有特殊的时代内涵，而关汉卿的妓女杂剧最有代表性。作者站在深切同情妓女命运的思想高度，描写了妓女摆脱悲惨、屈辱命运的强烈愿望。《救风尘》描写的是妓女的归宿问题，剧中的赵盼儿是一个对妓女自身处境有清醒认识的中年妓女，不谙世事的青年妓女宋引章在“从良”的道路上落入恶人周舍的陷阱，赵

盼儿挺身相救。在赵盼儿拯救宋引章的过程中，既表现她的谙熟世故、聪明勇敢，也从宋引章的行动中，揭示了妓女在寻求归宿的问题上自身存在的种种弱点。《金线池》中的杜蕊娘唱出了：“我想一百二十行，门门都好着衣吃饭，偏俺这一门，却是谁制下的，忒低微也啊！”发出了对妓女行业这个“不义之门”的谴责。《钱太尹智宠谢天香》中的谢天香，对那个不公正的社会发出了更为深刻的谴责，女人美丽聪慧本应该是好事，但对妓女却非如此。她以鹦鹉相比喻，“你道是金笼内鹦哥能念诗，这便是咱家的好比似，原来越聪明越不得出笼时”。元杂剧的悲剧精神，不仅渗透在《窦娥冤》、《赵氏孤儿》这样的大悲剧中，即便如《救风尘》、《谢天香》那些喜剧，也包含着浓重的悲剧底蕴。

三、爱情婚姻戏。爱情婚姻是文学创作的永恒主题。但元杂剧中的爱情婚姻有特殊的时代内涵。元朝统治中国的初期，部族的落后统治方式，既破坏了社会生活的正常秩序，同时也在一定程度上冲破了封建思想体系对人们思想的桎梏；它的行政统治极其野蛮，然而它的思想统治却又极其薄弱。特别是工、商业都市的出现，使宋元以来的市民思想得以张扬，产生了高举“愿普天下有情的都成了眷属”的旗帜、热情歌颂青年男女自主婚姻的伟大作品《西厢记》。张珙浪漫乐观的诗人气质，对爱情的执著追求；崔莺莺对爱情火一般地渴望，但少女的羞涩、礼教的束缚，又使她一时难以冲破封建主义的樊篱；红娘聪明机敏、勇敢泼辣、富有同情心，崔张的爱情在她的帮助下，终于如愿以偿。在这三个生动活泼、栩栩如生的人物形象映衬下，越发显得封建主义的苍白寡情，使人们心悦诚服地接受作者宣扬的“愿普天下有情的都成了眷属”的理想。特别是红娘这个人物形象，已成为

家喻户晓的撮合爱情、婚姻热心人的代称。《墙头马上》中的李千金，与裴少俊一见钟情，她比莺莺更为大胆勇敢，果敢地与情人私奔。此外还有表达少女恋爱情思的《倩女离魂》、歌颂寡妇勇敢追求再婚爱情的《望江亭》等优秀作品。假如没有元代这样的特殊环境，这些作品很难产生。

四、历史剧。元杂剧中数量最大的是历史剧，在这些历史剧中，歌颂英雄主义是它的重要主题。这首先应该提到的是水浒传。早在施耐庵《水浒传》问世之前，宋元时期水浒故事已广为流传了，在元杂剧中已有相当数量的水浒故事戏。在这些水浒戏中，以描写李逵的戏最多，它的思想性和艺术性也最为突出。据《录鬼簿》记载，有《李逵负荆》、《李逵乔断案》、《李逵老收心》、《黑旋风借尸还魂》、《黑旋风双献功》、《黑旋风乔教学》等六种，可见那时人民群众对李逵这个人物的喜爱。但遗憾的是流传下来的剧本只有康进之的《李逵负荆》和高文秀的《黑旋风双献功》两种。即从这两种中亦可看到人们喜爱这一人物的原因：李逵貌丑心美、外粗内细，性格直爽豪放、爱憎分明、疾恶如仇，他的性格已被塑造得相当完美，表达了人民对梁山英雄除暴安良的精神寄托。其次是三国戏。在罗贯中《三国演义》问世之前，三国故事在宋元时期流传更为广泛，小说、平话中已有说“三分”。在元杂剧中三国戏的题材相当丰富，而关公的形象已被塑造成为民族精神、英雄主义的象征。这在《关大王独赴单刀会》一剧中得到充分的体现。他蔑视强敌，以大无畏的气概，虎胆英姿、昂首阔步地步入敌营，使敌人胆战心寒，最后挫败了鲁肃取荆州的阴谋。剧中关羽唱道：“说与你两件事先生记者：百忙里赶不了老兄心，急且里倒不了俺汉家节。”这是作者画龙点睛之笔，这

一形象的塑造在元代具有特殊意义。

《赵氏孤儿》是一出感人肺腑的大悲剧,剧中的韩厥、公孙杵臼和程婴以生命和牺牲亲生骨肉匡扶正义,保存“赵氏门中一命根”。元杂剧的作者热情地讴歌了这种不可战胜的反抗精神和卧薪尝胆的复仇精神。剧中屠岸贾的凶残暴虐,正是那元蒙统治者的真实写照。此剧的核心是保赵孤、救孤;它使人们联想到宋朝的皇帝姓赵,保孤、救孤也就是保宋、救宋。南宋高宗赵构在临安设“祚德庙”,封程婴、公孙杵臼、韩厥为侯。《史记》中的《赵世家》、《晋世家》中已有赵屠两家仇杀、搜孤救孤的故事轮廓,宋元南戏亦有《赵氏孤儿》。赵构建庙所据为何,不得而知,但表彰保孤救赵的忠良的意图是明确的。可见此剧复汉灭元的意识是十分明显的了。

元杂剧题材的多样性,容纳了社会各阶层的人物,上自帝王将相,下至绿林豪杰、黎民百姓,但是它所表现的大都是平民的思想感情。即使像《汉宫秋》、《梧桐雨》这样的题材,它表现的也不仅仅是帝王对国破家亡无可奈何的沉重悲痛之情,而且涵盖了普通平民百姓的忧国之思。汉元帝失去了王昭君,埋怨“全不见个守玉关征西将”;唐明皇失去了杨贵妃,也感叹“你文武两班空列些乌靴亮简,金紫罗襪,内中没个英雄汉”。《梧桐雨》是明皇梦破,闻凄楚的雨声而思念杨贵妃;《汉宫秋》是元帝梦醒,在大雁的哀鸣声中思念王昭君。两部抒情诗般的曲文,一向为人们所称道。

元杂剧反映的社会生活十分广泛,它所表现的丰富社会内容,是现存元代史籍无法取代的,它为我们认识元代社会提供了丰富的形象史料。

三

元杂剧的重要艺术成就之一，是它的语言艺术。元杂剧作家的语言风格绚丽多彩，明初朱权在《太和正音谱》“古今群英乐府格式”一章中，对元代主要杂剧作家的不同语言风格进行了描述：“王实甫之词如花间美人”，“关汉卿之词如琼宴醉客”，“白仁甫之词如鹏搏九霄”，等等。这些形容或描述并不一定十分贴切，但是它说明了元杂剧作家语言风格的多样性。

“花间美人”，约略地道出了王实甫戏曲语言的审美意蕴。隽秀、华丽只是他的戏曲语言的外在美，而其精髓在于他善于运用传统诗歌的情景相生、情景相映、依景抒情的手法描绘环境，摹写人物情态，创造出诗一般的意境。这以他的《西厢记》为代表。如第一本第一折：

【油葫芦】九曲风涛何处显，则除是此地偏。这河带齐梁，分秦晋，隘幽燕。雪浪拍长空，天际秋云卷。竹索缆浮桥，水上苍龙偃。东西溃九洲，南北串百川。归舟紧不紧如何见，却便似弩箭乍离弦。

这是张生刚刚出场的一段唱词，读过这支生动传神的【油葫芦】，一个心胸开阔、才情四溢的青年书生形象立即展现在读者的面前。再如第四本第三折，这是描写莺莺和张生离别的一场戏，请看这一折戏的第一支曲子：

【正宫·端正好】碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

凄凉悲楚的气氛充塞了宇宙，为一对情人抒发牵肠割肚的离愁别绪构筑了一个典型环境。最后以莺莺唱的名句：“青山隔送

行，疏林不做美，淡烟暮靄相遮蔽”；“四围山色中，一鞭残照里，遍人间烦恼填胸臆，量这些大小的车儿如何载得起！”结束了这套曲子。在明代那场《西厢记》、《琵琶记》、《拜月亭记》的语言孰高孰低的旷日持久的争论中，《西厢记》以获得“化工之作”的最高褒奖，结束了这场争论。

关汉卿的戏曲语言，在人物性格化方面，在元杂剧中成就最高。也可以说关汉卿是根据他所描绘的人物性格来确定他的语言风格的，因此，他的戏曲语言风格不拘一格。诸如《窦娥冤》中的窦娥、《救风尘》中的赵盼儿、《望江亭》中的谭记儿、《鲁斋郎》中的张珪、《单刀会》中的关云长，等等，这些人物的念白、唱词都十分符合人物性格。如《窦娥冤》的第三折，这一折戏写的是窦娥已被押赴刑场，她负屈含冤悲愤欲绝。关汉卿运用他的神来之笔写出了如下这支名曲，表达了此时此地窦娥的悲愤心情：

【滚绣球】有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊。为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

一个柔弱的少妇此刻也敢怨天咒地了！

再如《救风尘》的第一折，写赵盼儿是一个有见识的侠妓，为妓女从良问题思虑重重。请看剧诗写得何等明白如话：

【油葫芦】姻缘簿全凭我共你，谁不待拣个称意的。他每都拣来拣去百千回。待嫁一个老实的，又怕尽世儿难成对。待嫁一个聪俊的，又怕半路里轻抛弃。遮莫向狗溺处

藏，遮莫向牛屎里堆，忽地便吃了一个合扑地，那时节睁着眼怨他谁。

赵盼儿在这里提出一个妓女共同关心的归宿问题，即“从良”问题。在这个问题上，既看到了客观上存在的种种困难，同时也看到了妓女自身的见识短浅也容易使她们上当受骗。关汉卿就是用这样的语言表现这位侠妓的见识。

元杂剧的语言，是文学语言的宝库。王国维说：“元曲之佳处何在，一言以蔽之曰：写景则在人耳目，写情则沁人心脾，叙事则如其口出。”其中最为重要的是“叙事则如其口出”的语言性格化；“写情”是性格化，“写景”也是为性格化服务的。它广泛地吸收了民间生动活泼的语言，又继承了古诗词的优良语言传统，熔铸于一炉。“以其能道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然，盖古所未有，而后人不能仿佛也。”成为“优足以代一代之文学”。（王国维《宋元戏曲史序》）元杂剧的道白、曲词的艺术成就，足以令后人效法。

元杂剧的杰出艺术成就，还在于它不是案头读物，而是真正的舞台艺术。它的时空间不固定的种种灵活表现手法，以各种方式巧妙地表现时空间的转换，极其精练地组织戏剧冲突、刻画人物性格，为后代戏剧创作开了先河。今天它依然是我们学习的典范。

元杂剧的巨大的社会价值和巨大的艺术价值，依然有待于进一步开掘。它所表现的震撼人心的思想内容和艺术力量，正是它的经典性所在。

四

作为剧本选集,选本的重要性无需赘言。

被后人称之为“传奇之祖”、“北曲压卷之作”的《西厢记》,在明代已成为书商牟利的工具,有据可查的不同《西厢记》版本竟达 60 余种。由于版本的来源或刊刻目的的不同,各版本的文字相去甚远。我们只选用古今学者一致公认的与“原本”接近的善本周宪王本为选本,不作参校。

其他元杂剧剧本以臧懋循的《元曲选》(又名《元人百种曲》)为底本。

臧懋循(1550—1620),字晋叔,是明代重要戏曲理论家。《元曲选》是他以内府本 200 余种加上家藏“秘本”和当时流行本,从中选出百种,占现存元杂剧作品的三分之二,其中包括少量元明之际的作品,刊刻于万历四十三年、四十四年。臧懋循在选编中对作品有所增删。他在《寄谢在杭书》中说:“戏取诸杂剧为删抹繁芜,其不合者,即以己意改之,自谓颇得元人三昧。”对此,后人褒贬不一。同代人凌濛初说臧懋循:“晚年校刻元剧,补缺讹正之功,故自不少;而时出自己见,改易处亦未免露出本象,识有余而才限之也。”(《谭曲杂札》)但事实上,增删前人作品的不独臧氏,元杂剧所有明代刊本都有编者增删的痕迹。就大体而论,《元曲选》科白完整,与现存其他元杂剧主要刊本相比,它较忠实于原作,成为后世流传最为广泛的元杂剧主要刊本,比如与《元刊杂剧三十种》、《古名家杂剧》、息机子《古今杂剧选》、孟称舜《柳枝集》、《酌江集》,以及脉望馆钞校本《古今杂剧》等相比。

《元曲选》现存多种刊本,当然以万历年间原刻本为最善,但

选用此本存在种种困难。本卷选用刊刻于万历四十四年的博古堂刊本,它也是学者较为公认的流传较广、刊刻精良、插图精美的善本。

如前所述,明清杂剧的结构已有变化,它的形式不再固守四折一个楔子,杂剧已成为与长篇巨制的明清传奇相对应的短剧的代称。根据现在所能看到的材料,明代杂剧作家不下 200 人,作品数量不下 500 余种;清代杂剧作家也不下数百人,作品千余种。尽管这一较长的历史时期也有不少名家参与杂剧创作,也出现一些较好的作品,但是从总体上看,明清杂剧的思想性、艺术性已不能与元杂剧同日而语,它基本上已成为脱离生活、脱离舞台、发泄个人情愫的案头读物。但是这一时期同样有一些比较优秀的作品,比如徐渭的《狂鼓史》、《雌木兰》就至今流传于舞台。这里我们选择了康海、徐渭、吴伟业、王夫之、杨潮观等人的作品共 6 种,以飨读者。除徐渭的作品流行于今天的舞台外,其他人的作品则是从较高的文学成就的角度选入的。

明清杂剧的选本问题比较简单,它的大部分剧本很少重版或再版。我们尽可能地选择好的刊本。