

中国戏曲

辞

典

总主编、郭汉城
主编、苏国荣

第三卷

山东教育出版社

总主编 郭汉城
主编 苏国荣

中国戏曲 经典

山东教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲经典. 第3卷/郭汉城主编. —济南: 山东教育出版社, 2000

ISBN 7-5328-2654-6

I. 中... II. 郭... III. ①古代戏曲-剧本-作品集
- 中国②传奇剧(戏曲)-剧本-作品集-中国-明代
IV. I 237

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52025 号

中国戏曲经典

总主编 郭汉城

第三卷

主 编 苏国荣

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: 21.25 印张

插 页: 5 插页

字 数: 448 千字

书 号: ISBN 7-5328-2654-6

定 价: 36.00 元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)

前言

苏国荣

传奇之名始于唐朝,当时人们把小说称传奇。宋元之人,有时也把诸宫调、杂剧、南戏称作传奇的。然而,传奇之名用于一种戏剧样式,并以此享有盛名者,则是明传奇。

清初也是传奇的繁荣时期。戏曲史家通常把明代和清代这种相同的戏剧样式,通称为“明清传奇”。为了便于把不同历史时期的传奇创作成就介绍给大家,我们将明清传奇一分为二,编成两卷。

明代传奇是在宋元南戏的基础上,吸收了元杂剧的艺术成果,在新的历史时期的进一步发展和规范。它是继元杂剧以后,在中国戏剧史上的又一个艺术高峰。

“明人以戏曲之长者为传奇。”(王国维《宋元戏曲考》)篇幅之长,是明传奇的重要特征。它们一般都在二三十出以上,这与宋元南戏相仿。所不同的是,明传奇的音乐体制有明显变化,由南戏的“本无宫调”转向“寻宫数调”,各种各样的曲牌,按照它们

在音乐上的内在联系,以一定的序列联缀成套,被纳入到一定的宫调之中。曲牌格律逐渐走向规范化。

明传奇的表演体制也有所发展。宋元南戏的脚色行当,一般有生、旦、净、末、丑、外、贴七类。明传奇仍遵循南戏以生、旦为主的行当体制,但脚色分工更趋完善精密。到了万历年间,基本上形成了“江湖十二色”的表演体制。净已开始从丑这一滑稽行当中分离出来,成为一个独立的行当,扮演上层权豪、军中武将,以及平民百姓中性格粗犷的人物。

明传奇的作者,大部分是具有一定社会地位和较高文学修养的文人,连汤显祖这样的大文豪,也参与了戏曲创作,成了明传奇的代表作家。变民间群体的积累型作品为文人个体的创造型作品,是明传奇和宋元南戏在剧本创作上的重要不同。正因为如此,明传奇具有较高的文学性,不仅大大超过了宋元南戏,而且能代表一代文学的辉煌,在中国文学史上与唐诗、宋词、元曲同享盛名,千古流传。

明传奇的历史发展概貌,大体上经历了明初、明中叶、晚明三个不同的历史阶段。现简述如下。

第一阶段,自洪武元年(1368)到成化末年(1487)。在这一百多年的历史中,由于明初统治者实行文化专制主义,推行政学统治,实行八股取士,士大夫“耻留心词曲”,“作者渐寡,歌者寥寥”。当时“新传奇”的体制还未正式形成,尚处于类似宋元南戏那样的“旧传奇”阶段。新创作的剧目极少,主要是对高则诚的《琵琶记》和“荆、刘、拜、杀”四大传奇做些加工改编和演出。演出最多的要数《琵琶记》,这恐怕与朱元璋的提倡有关。他说:“五经、四书,布、帛、菽、粟也,家家皆有。高明《琵琶记》,如山珍

海错，贵富家不可无。”（徐渭：《南词叙录》）也许朱元璋看中它的主要原因是有关风化体。最高统治者的提倡，对明初的戏曲创作以很大影响，“以时文为南曲”，成了当时戏曲创作的风尚。成化年间，担任文渊阁大学士的邱濬（1421—1495）写了一部《伍伦全备记》，通过伍伦全、伍伦备一门忠孝节义的故事，进行封建伦理说教。紧随其后的宜兴老生员邵灿写了部《香囊记》，也连篇累牍地进行概念化的说教，并以丽语藻句开了后世文采骈丽派的先声。

这是一个用封建理念指导创作的萧条时期，新创剧目多为粉饰现实的概念化作品，与《琵琶记》中的现实主义已不相为谋。

第二阶段，自弘治元年（1488）到隆庆末年（1572）。在这段历史时期中，明统治者对意识形态已经失控。嘉靖皇帝朱厚熜在位四十五年，极少上朝，终日迷恋于神仙乐道。政治黑暗，吏治腐败。朱明王朝与人民的矛盾及统治阶级的内部矛盾日益尖锐、激烈起来。这样的政治环境，有助于戏曲创作的恢复和发展。

比之明初，这一时期作品的数量和质量，都有提高。尤其到嘉靖年间，传奇创作有明显好转。代表作品有无名氏的《鸣凤记》，李开先的《宝剑记》，梁辰鱼的《浣纱记》。这些作品都是写最高统治集团之间的政治斗争，均属重大历史题材或现实题材。它们比之以往同类题材的剧目，反映社会生活的面更为广阔，更具历史的深度，矛盾冲突也更为激烈。以“嘉靖三记”为代表的明中叶的优秀传奇剧作，恢复了以往戏曲与现实生活紧密联系的优良传统。这是现实主义的回归和深化的时期，传奇创

作由明初的萧条走向中兴。

这个时期,也是传奇走向全面规范的时期。嘉靖年间,沈璟《南九宫十三调曲谱》的出现,魏良辅“水磨调”的完成,以及梁辰鱼《浣纱记》首次用昆山腔的水磨调演出成功,标志着明传奇由以往的“旧传奇”,开始走向“新传奇”的历史阶段。

第三阶段,自万历元年(1573)到崇祯末年(1644)。晚明这短短的七十余年历史,是中国戏曲史上的大发展阶段,传奇创作由明中叶的中兴走向繁荣。

这一时期作家辈出,流派纷呈,优秀作品大量涌现。周朝俊的《红梅记》,许自昌的《水游记》,孟称舜的《娇红记》,李梅实的《精忠记》(冯梦龙改订),以及李玉等苏州作家群的一些作品,继续沿着明中叶的现实主义道路发展。与此同时,出现了一股浪漫主义思潮,给晚明戏曲创作带来了全新的面貌。汤显祖“四梦”的出现,标志着我国古代戏曲的浪漫主义创作方法的成熟,戏曲展开了浪漫主义和现实主义的双翼,飞向更为广阔的艺术天地。

明传奇就这样以明初的“理念”时代,明中叶的“现实”时代,晚明的“浪漫”时代,走完了明代历史的全过程。

二

根据现有资料的不完全统计,明代的传奇剧目有950种,其中有作者姓名可考者618种,无名氏作品332种。在这近千个剧目中,我们仅选了其中5种。它们都是明传奇中的代表性剧目。如果按照题材内容来分,这些入选剧目无非是两类:一类是揭露官场黑暗的,如李开先的《宝剑记》,梁辰鱼的《浣纱记》,汤显祖

的《邯郸梦记》；另一类是崇尚爱情自由的，如汤显祖的《牡丹亭》，孟称舜的《娇红记》。它们都以较好的艺术形式，反映了明代的政治领域和精神领域两个重要方面的社会现实。

明代是宦官专政，吏治腐败，统治阶级内部斗争激烈的时代。正统年间的刘瑾，嘉靖年间的严嵩父子，天启年间的魏忠贤，都是权倾朝野、贪赃枉法、炙手可热的巨奸元凶。这批宦官和锦衣卫、东西厂等特务统治相结合，排斥异己，草菅人命，进行黑暗的血腥统治。这就必然激起一批正直官吏的义愤，与之针锋相对的斗争。李开先的《宝剑记》，比较典型地反映了这一社会现实。

《宝剑记》取材于小说《水浒传》。焦循《剧说》认为：“李开先撰林冲被高俅父子陷害事”，“系借以诋严嵩父子耳”。据说他受过严氏父子的打击。我们不一定拘泥于此说，但从剧本内容可以看出，他确实有感于嘉靖年间的黑暗统治而发，有很强的现实针对性。人物形象和环境描写，很能反映明代统治阶级内部斗争的特点。《水浒传》中的逼上梁山，是因高俅之子企图霸占林妻引起的；而《宝剑记》改为因林冲与宦官高俅、童贯的政治分歧而受迫害所致。这就赋予作品更为深刻的社会内容，人物环境也更为典型，更具明代特色。

林冲这个人物，具有明代正直官吏的一定的典型特征。在他身上集中了类似曾铣、杨继盛、杨涟、周顺昌等一批正直官吏与宦官集团进行斗争的精神，以及他们共同的悲剧命运。林冲这样的人，可称得上封建社会的“脊梁”。他对明王朝的长治久安忧心忡忡，对皇帝充满了幻想，对宦官、权臣切齿痛恨，誓不两立。然而连这样的人，都一再受到迫害，终于迫使他走上反叛朝

廷的道路,可见明朝政治已经黑暗到何等程度!明朝东西厂的特务统治是很凶残的,这在《宝剑记》狱吏“皮肤上打了三千,指头上拶勾八百”的自述中,可见其一斑。这个狱吏在押解林冲途中,还奉高俅、童贯之命,“限十日里要他的命”。类似这样的事实,在明朝史书中累有记载。

林冲之所以称得上典型人物,不仅由于他概括了一批明朝的“忠臣义士”,揭露了宦官统治的典型环境,还在于运用心理描写,真实地揭示了林冲的矛盾心理。如【新水令】:

“按龙泉血泪洒征袍,恨天涯一身流落。专心投水浒,回首望天朝。急走忙逃,顾不得忠和孝。”

他就这样怀着对明王朝无限的留恋,一步一回首地走向了梁山。林冲走上叛逆道路,客观上预示了明王朝必然灭亡的命运。

如果说,李开先的《宝剑记》是以现实主义创作方法揭示了明朝统治集团之间的内部斗争和官场黑暗,还能从中见到像林冲这样正直官吏的一线光明的话,汤显祖的《邯郸梦记》则是用现实主义和浪漫主义相结合的创作方法,对明朝官场的黑暗作了全面的暴露。剧中的典型人物卢生,已看不到他一丝向黑暗势力进行斗争的影儿,而是作为热衷于功名利禄的权臣受到鞭笞。他的发迹,是靠妻子崔氏的贿赂。在官场,他平庸无能,却能投机取宠,阿谀奉承。他看准了“边功河功,盖古今取奇之二窍”(汤显祖:《邯郸梦记题词》),用“盐蒸醋煮”的办法开河成功;用“虫蛀千叶”之计,瓦解了吐蕃的进犯。作者用这种“皮里阳秋”的手法,反衬出“开元盛世”的虚伪和衰败。卢生领当宰相二十年,封为赵国公。皇帝钦赐他良田三万顷,花园数十所,“分拨仙

音院女乐二十四名”。最后在“宴罢千官拥门望”、“醉煞锦云乡”的权势和极欲中死去。

《邯郸梦记》在虚幻的“锦绣全唐”中，构筑了明王朝全面溃烂的典型环境：天子唐明皇是花天酒地的昏君；太监高力士是贪婪成性的阉宦；首辅宇文融是阴鸷狠毒的奸相；其他官吏如裴光庭、萧嵩等，无不是诡计多端、内心阴毒的奸邪小人。这是一个明争暗斗、相互倾轧、纸醉金迷、腐败糜烂的统治集团。《邯郸梦记》所构筑的典型环境，预示着明王朝的必将崩溃。

相比之下，汤显祖另一部作品《南柯记》中的淳于棼，与《邯郸梦记》中的卢生还不甚相同，他开始时还是“气冲天楚”地做过一番事业，然而他终于在官场中堕落下去。淳于棼的堕落，说明明朝的官场是一口大染缸，它已腐败到了无可挽回的境地。

生活在嘉靖年间的梁辰鱼，是一个怀才不遇的爱国志士。面临着严嵩集团的黑暗统治和俺答、倭寇的不断侵扰，他忧心忡忡，感到明王朝的大厦正在倾斜。在这种情况下，他写了以吴越兴亡故事为题材的《浣纱记》，意在借古鉴今，向最高统治者敲起警钟。第一出“家门”，披露了他当时的创作心态：“骥足悲伏枥，鸿翼困樊笼。试寻往古，伤心全寄词锋。”他参加过抗倭斗争，但后来不得已解甲归田，只得将他忧国忧民的伏枥之悲寄之笔端。

《浣纱记》通过吴先灭越、越后灭吴的历史故事，企图用艺术形象向人们说明吴国为何灭亡、越国何能再起的兴亡之理。吴王夫差沉湎酒色，重用奸佞，远拒贤良，君臣不和，居安而不思危，最后在内外夹攻下，身亡国灭。而勾践能忍辱负重，励精图治，发奋图强，君臣一心，终于能东山再起，灭吴复越。

此记结构较好,于浣纱溪畔写吴越春秋,在“委曲尽情”中现壮阔波澜。重大的历史事件,是通过西施和范蠡的爱情故事铺叙出来的。这对恋人注入了作者“为天下者不顾家”的爱国理想。西施在范蠡的劝说下,终于走到了吴王身边。尽管是“异国仇讎,明知勉强也要亲承受”。在灭吴复国后,又相爱如初。这对恋人的情爱意识和贞节观念,似乎已大不同于以往的传统思想,而是带有明代社会经济结构开始变化时的时代特色。

我们用简略的笔墨,分析了上面三部政治题材的作品。现在再对两部爱情题材的作品作些分析。

这两部作品,以汤显祖的《牡丹亭》更具代表性,成就也最高。它代表了我国古代戏曲浪漫主义创作方法的最高成就。

明代浪漫主义创作方法的发展,与嘉靖年间开始兴起的思想解放运动有关。它以宋明理学的解体为突破口,其中走过了一条漫长的道路。从朱熹“新儒学”的“天理存,人欲灭”,到阳明心学的“夫心之体,即天理也”,再到王学左派的天理“便是人欲”:这三个转换,意味着儒家的“天理”论向世俗的人性论转化。这种转化,标志着宋明理学的崩溃。理学的崩溃,给文艺创作解除了桎梏,走向了解放。李贽、汤显祖、“三袁”等,是这股文艺思潮的中坚力量。李贽的“童心”说,汤显祖的“主情”说,“三袁”的“独抒性灵”说,都给“以理节情”的观念以极大冲击。儒家那个“达乎情,止乎礼义”的创作模式,被李贽等人改为“达乎情,止乎自然”。

汤显祖的“四梦”(《牡丹亭》、《邯郸梦记》、《南柯记》、《紫钗记》),就是这股思想解放运动结下的硕果,也是他情之“一往而深”,不“以理相隔”的产物。《牡丹亭》中杜丽娘这一典型人物,

已不同于元代《西厢记》中的崔莺莺、《拜月记》中的王瑞兰那样去冲破门第观念,取得婚姻自由,而是用情感去冲破理学对自己的精神统治。杜丽娘长于宦门,她的父亲杜宝和她的塾师陈最良处处以封建礼教去教育她,禁锢她。而杜丽娘大胆、热烈、充满激情地歌颂了人情的美,毫无顾忌地冲破了它。她的精神世界,带有明代意识形态领域重大变革的时代特色。《牡丹亭》通过艺术形象体现出来的对封建礼教的战斗精神,以及对人物内心世界真实、细腻的心理描写,又具有现实主义的艺术成分。因而,如果要说得全面些,《牡丹亭》运用的是浪漫主义与现实主义相结合的创作方法。这部杰作的思想底蕴极为宏广深邃,由杜丽娘这一艺术形象体现出来的个性解放思想,不仅与我国万历年间的启蒙思潮相一致,也与西方文艺复兴时期的人文思潮相吻合。人本主义精神是东西方两股时代思潮的契合点。西方“人”从神权中突破,中国“人”从理教中挣脱。两者殊途而同归。

万历以后的晚明剧坛,以汤显祖“四梦”为代表的浪漫主义思潮,在当时已成为主流。浪漫主义以主情说为创作思想的核心,“因情成梦,因梦成戏”是它的理论说明。它以情感逻辑代替生活逻辑,以情真代替形真。情之“一往而深”,使得“生者可以死,死可以生”。“第云理之所必无,安知情之所必有也。”(《牡丹亭题词》)这就是汤显祖的艺术逻辑。浪漫主义就是用情感去冲破常理,让人物在理想的境界中任意遨游的。“我辈有情,自能穷天罄地,出有入无”(明·祁彪佳:《远山堂曲品·想思谱》);“情之为物也,役耳目,易神理,忘晦明,废饥寒,穷九州,越八荒”(明·张琦:《衡曲麈谭》)。浪漫主义打破了写实主义生活形态的“常备反应”,使得戏曲更具时空自由的诗性形态,不拘形骸的

写意戏剧观得以更好的确立。戏曲的审美原则，到这时才真正建立起来。

明末的《娇红记》，是一部具有临川风格的优秀作品。作者孟称舜是个很矛盾的喜剧性人物。“其为人则以道气自持。乡里小儿，有目之为迂生为腐儒者。”（陈洪绶：《娇红记序》）可是这位满口“忠孝节义”的人，居然能激情满怀地呼喊着重婚自由，写出了这部光彩夺目的《娇红记》。他的《题记》回答了我们这个难以解释的矛盾：

“天下义夫节妇，所为至死而不悔者，岂以是为理所当然而为之！……笃于其性，发于其情。传中所载王娇、申生事，殆有狂童、淫女所为，而予题之节义，以两人皆从一而终，至于没身而不悔者也。”

他认为像申、王这种不是“以理为之”，而是“笃于其性，发于其情”、“从一而终”的真情，才是一种真正的节和义。因而他把这部传奇命名为《节义鸳鸯冢娇红记》。在这儿，儒家的理义，已被转换为世俗的人情和人欲。这段话不仅和汤显祖反对“以理格情”相似，和李贽《读律肤说》中的一段话也异曲同工：

“盖声色之来，发于情，由乎自然，……故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。”

李贽把儒家传统的“发于情，止乎礼义”的创作模式，改为“发于情，由乎自然”。这种理论到孟称舜那里，已被付之为创作实践了。在这儿我们可以看到，万历年间的人本主义思潮，还在明末的戏曲创作中发生重大影响。

《娇红记》是一部具有震撼力的古典悲剧。它的创作方法，尽管其结尾有一对殉情的恋人化为鸳鸯的浪漫主义手法，但总

的说来，还是现实主义的。作者淋漓尽致地用白描手法和细节描写，真实细腻地揭示了主人公在帅公子的迫害及王娇父母的逼迫下的心理变化过程。从王娇内心世界的变化过程中，我们已能预感到她将来必然的悲剧命运。

对明传奇的语言成就，以往一些学者的看法是不大相同的。日人青木正儿在写《中国近代戏曲史》时，曾向王国维请教：您为何写了《宋元戏曲史》，不再写明代史？王答：元是活文学，明是死文学。王氏的看法有一定道理。从总的来看，明传奇的语言比较典雅，生活气息不如元杂剧或宋元南戏那样浓郁。然而，戏剧语言的死与活，还要看这种语言是否刻画了人物，是否在戏剧的规定情景之中。如《牡丹亭》“惊梦”中最被人诟病的【步步娇】：

“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌，整花钿。没
端菱花，偷人半面，迤逗的彩云偏。步香闺怎便把全身现！”

撩人的庭院春色，把闺秀少女的内心世界摇漾得水波涟漪。她含情脉脉地打扮着自己，心不在焉地整着花钿，竟把花也戴偏了，就不好意思地把春容半面从镜中移了开去。短短的一只曲子，把一个多情少女在情窦初开时的内心世界，描写得细致入微，神态毕现。这种典雅，是符合人物身份和人物环境的典雅，也是富有内心动作的舞台语言。李渔等理论家对此颇有微词，这是不公平的。汤显祖善于将笔触深入到人物“七情生动之微”，是和这种语言风格分不开的。在戏曲的语言问题上，汤氏和沈璟有过一场辩论。沈氏认为：“夫既谓之辞，宁声叶而辞不工，读之不成句，而讴之始叶，是为曲中之至巧。”（《四友斋丛说·词曲》）汤氏则主张戏曲语言重在“意趣神色”，不以词害意

去死守音乐的格律。这种看法，也不是没有道理。在明代传奇中，除了汤显祖“四梦”这样比较注意文采的以外，还有一种是比较本色的。如《娇红记》，它的总体风格虽属“主情”的玉茗堂派，然而它的语言却比较本色，有宋元南戏的遗风。如第四十七出“芳殒”中的一段唱词：

“提起定婚书，是我一道追魂纸。提起帅家人，是我即世里冤家至。休、休、休，休再提起我心头事，越惹得人愁痛死。死、死、死，千死万死终须死，争似今朝早些告辞。”

这样的语言似脱口而出，朴实自然，情真意切，把王娇娘在临死前对帅家的满腔仇恨，在爱情破灭后的绝望心理，刻画得淋漓尽致。类似这样通俗本色的语言，在弋阳腔的“滚唱”、“滚调”中，发挥得更为突出。

三

以上五本传奇，我们做了最基本的校勘工作，改正了一些明显的错字和漏字，在前人的基础上作了简单明了的标点。现将各个剧目选用的底本和参考本，以及校点过程中的一些问题作一说明。

《宝剑记》。现在仅存明代嘉靖二十八年(1549)的原刻本，全名《新编林冲宝剑记》。因无其他版本可参校，而“原刻本”印刷质量较差，有些地方字迹不清，且曲白相裹，段落模糊。故我们采用傅惜华根据“原刻本”校点的《林冲宝剑记传奇》(收于《水浒戏曲集》第二集，上海古籍出版社1985年出版)作为底本，“原刻本”作为反校。还参照明人胡文焕《群英类选》中的第四十六出“逃难遇义”进行校对。改正了“原刻本”中和傅氏校点本中共有

的一些错字和误字:第二出“贴拜”的“拜”,改为“白”;第十八出“番了供状”的“番”,改为“翻”;第三十出“柳成阴”的“阴”改为“荫”;第三十九出“荒什么”的“荒”,改为“慌”;第五十一出“证果”的“证”,改为“正”。标点基本上采用了傅氏本,但根据我们的体例和理解,作了部分改动。

《浣纱记》。底本用明末崇祯年间的怡云阁刻本,以明末《六十种曲》叶圣陶、徐调孚校订本和中山大学中文系明清传奇校勘小组整理本,作为校点的参考本。根据《六十种曲》本,将怡云阁本目录的标题前加上了出数,正文的每出下加上标题;将目录第六出“被园”改为“被围”,第九出“送钱”改为“捧心”,第十出“投吴”改为“送钱”,第十一出“捧心”改为“投吴”。对正文改了数十处错字漏字。

《牡丹亭》。底本用明泰昌元年(1620)的朱墨套印本。这是现存数种版本中的一个较好的本子,尚未见到别的校点本用过。它根据“临川本意”,用当时的“玉茗全编”,恢复了被臧晋叔所删之处,并将旧本中曲词和宾白混刻之处“悉依宁庵先生九宫订正”,从而达到了“欲备案头完整”的版本效果(朱墨本《凡例》)。参校本用明代怀德堂本和徐朔方的校注本,以及明代《六十种曲》本和钱南扬的校勘本。朱墨本中的少数错字漏字,根据以上参校本改正。第十二出“寻梦”的【么令】、【月上海棠】、【川拨棹】,第十四出“写真”的【朱奴儿犯】、【普天乐】、【雁过声】、【倾杯序】、【玉芙蓉】、【鲍老催】等曲牌的曲文,有部分句子不同于怀德堂本和《六十种曲》本,但有自己特色,故保持其原貌。

《邯郸梦记》。底本用明末天启元年(1621)的朱墨套印本。参



考校点本为上海古籍出版社 1978 年出版的钱南扬校点本、中华书局 1960 年出版的中山大学中文系明清传奇校勘小组整理本。根据参校本改正了少量错字脱字。删去了第二十四出【尾声】之后由臧晋叔添改的【大和佛】、【舞霓裳】、【红绣鞋】等三支曲牌和宾白。

《娇红记》。底本用明末崇祯年间刻本。参考校点本为王季思主编的《中国十大古典悲剧》本。底本的目录有标题而无出数,加上出数。改正了少量错字。

以上五本传奇,除《牡丹亭》和《宝剑记》系苏国荣校点外,其余三本均为梁燕校点。