

中国戏曲

辞

典

总主编、郭汉城

主编、周传家

第四卷

山东教育出版社

第四卷

总主编 郭汉城
主编 周传家

中国戏曲 经典

中央
教育
出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲经典. 第4卷/郭汉城主编. —济南:山东教育出版社, 2000

ISBN 7-5328-2655-4

I. 中... II. 郭... III. 戏剧文学-剧本-作品综合集-中国 IV. I230

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52026 号

中国戏曲经典

总主编 郭汉城

第四卷

主 编 周传家

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: 17.125 印张
插 页: 5 插页
字 数: 360 千字
书 号: ISBN 7-5328-2655-4
定 价: 31.00 元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)

前言

1

周传家

第四卷

明清传奇上承辉煌灿烂的元杂剧，下启绚丽多彩的花部地方戏，既是我国重要的古典戏曲样式，又是我国古典戏曲的重要发展阶段，“雄绝一代，堪称不朽”。

明清传奇是由宋、元、明初戏文衍变发展而来的。如果说传奇在明代孕育形成并出现了鼎盛局面的话，那么，到了清代，经过积累、调整、变革之后，传奇则达到了高度的成熟和全面的精致。这种飞跃既是戏曲艺术本身发展衍变和优化的结果，又是时代哺育、造就的产物。

传奇从南戏脱胎而出后，明中叶形成昆山、海盐、弋阳、余姚四大声腔交响并奏的局面。明嘉靖年间，昆山腔经魏良辅改革后，出乎诸腔之上，一时间“四方歌者皆宗吴门”，昆山腔影响剧增。弋阳腔不甘示弱，改调而歌，也流布甚广。从此，传奇主要采用昆山腔和弋阳腔演唱。万历年间，传奇作家辈出，佳作如林，形成“汤文沈律”双峰并峙的局面。但到了明末，不少剧作家只

顾在案头舞文弄墨,斤斤于格律,刻意于词藻,以争一曲之丽、斗一字之奇为能事。这些案头曲多付于浅酌低唱,仅供自我欣赏;即便是搬上红氍毹,也好似昙花一现,转瞬便销声匿迹。同时,还有不少剧作家,为了趋时媚俗,“狠求奇怪”。他们热衷于装神弄鬼、兴妖作怪,拼命在误会、巧合、易姓、改妆上花样翻新,刻意于“导淫”、“述怪”,使传奇创作走进脱离现实生活的死胡同。

上述不良倾向引起有识之士的忧虑和不满,凌濛初在《谭曲杂札》中写道:“戏曲塔架,亦是要事,不妥则全传可憎矣。旧戏无扭捏巧造之弊,稍有牵强,略附神鬼作用而已,故大雅可观。今世愈造愈幻,假托寓言,明明看破无论;即真实一事,翻作乌有子虚。总之,人情所不通,人理所必无;世法既自不通,鬼谋亦所不料。兼以照管不来,动犯驳议,演者手忙脚乱,观者眼暗头昏,大可笑也。”张岱在《答袁穉庵》中提出了尖锐的批评:“传奇至今日怪幻极矣!生甫登场,即思易姓;旦方出色,便要改装,兼以非想非因,无头无绪;只求热闹,不论根由;但要出奇,不顾文理……乃装神扮鬼,作怪兴妖……”“热闹之极,反见凄凉”。李渔在《闲情偶寄》中也深有同感地指出:“近日传奇,一味趋新。无论可变者变,即断断当仍者,亦加改串以示新奇。”“活人见鬼”,“事涉荒唐”,“不问情理之有无,以致牛鬼蛇神塞满氍毹之上”。

戏剧是人生的真实投影,戏剧的发展脱离不开所处的时代和生活的现实。明代末季,阶级矛盾日益激化,农民革命风起云涌,市民斗争如火如荼,朱明王朝风雨飘摇、朝不保夕。处在这种情势下,怎么还能再吟风弄月、说鬼谈仙?!于是,大批作家继承《琵琶记》、《西厢记》的传统,瞄准时势,关注人生,开始从不同

角度反映和表现动荡的社会现实,大大拓展了传奇的题材和范围。当时,在昆曲的发祥地苏州剧坛上,以李玉为代表的一批剧作家如异军突起。他们大都是为梨园戏班写戏的寒儒,不仅有丰富的生活阅历,而且精通音律,熟悉舞台。他们虽然没有像沈璟那样“登坛赤帟”,公开亮明自己的创作主张,但坚持“宫商谱入非游戏”^①的严肃创作态度,不屑于“谈天说鬼话风流”^②。强调“笔底锋芒严斧钺”^③，“锄奸律吕作阳秋”^④，追求“笑有声，哭有泪，文章真率动人宜”^⑤的艺术效果。特别是李玉，“上穷典雅，下渔稗乘”^⑥，剧作尤富。他的不少戏取材于当时或近代生活，具有鲜明的时代特色。这批剧作家以辉煌的创作实绩纠正了晚明剧坛萎靡和空疏的风气，为清传奇奠定了坚实的基础。只是由于社会地位的低下，他们的大量剧作极少刊刻，只留下少量梨园抄本。

明清之际，传奇进入调整、总结时期。与李玉同时代的李渔，对传奇创作及舞台演出进行了全面、系统的总结。他的《闲情偶寄》“词曲部”从结构、词采、音律、宾白、科诨、格局等六个方面论述了传奇创作的规律和技巧，提出“立主脑”、“减头绪”、“密针线”、“脱窠臼”等重要的结构原则，和“戒讽刺”、“戒荒唐”、“审虚实”等注意事项。在语言运用方面，他主张“贵浅显”、“求肖似”、“求尖新”、“重机趣”、“戒浮泛”、“忌填塞”；要求科诨“戒淫褻”、“忌恶趣”、“重关系”、“重自然”。在“演习部”，则分别从选剧、变调、授曲、教白、脱套等五个方面论述了戏曲表演、导演艺术及观众学。特别针对许多传奇作品松散、冗长的毛病，提倡缩长为短、变旧为新。李渔认为：“传奇之设，专为登场。”他的戏曲理论不是空中楼阁，而是对戏曲艺术立体的总结。

清代以降,传奇进入新的发展时期。康熙年间,两颗巨星在我国剧坛上空腾起,这就是著名的“南洪”和“北孔”。洪昇和孔尚任均出生于顺治初年,他们所处的时代发生了一系列重大的社会动乱。接二连三的历史巨变所造成的改朝换代、国破家亡的悲剧,在人们特别是汉族知识分子的精神和心灵上留下创伤。痛定思痛,反思总结教训便成为共同的社会心理和强烈愿望。洪昇、孔尚任的《长生殿》和《桃花扇》便是这种社会思潮的产物。这两部剧作传递出人民的心声,跃动着时代脉搏,成为当时社会生活的多棱镜,因而“勾栏争唱”,盛极一时。它们像双璧,充分显示出清传奇的实力,将其列之于世界名剧之林亦无愧色。

清王朝在血与火中诞生,经过几十年的惨淡经营,进入所谓“康乾盛世”,经济得到恢复发展,为戏曲艺术的繁荣提供了物质基础。北京作为首善之区,成为各种声腔剧种的荟萃之地,弋阳腔落地生根,衍变为京腔。扬州处于扬子江与运河的交叉点,交通便利,漕运频繁,商业发达,大盐商集中,则成为南方戏剧中心。南北经常交流,盛况空前。然而,由于昆曲、京腔不断雅化、僵化,难以适应时代和观众需求。于是,地方戏逐渐在全国各地蓬勃兴起,至乾、嘉年间遍地开花。昆曲、京腔称为“雅部”,地方戏称为“花部”,“雅部”和“花部”展开激烈的争锋。在“花雅之争”的漫长过程中,传奇创作仍然在继续发展。“南洪”、“北孔”之后,乾隆年间又出现了传奇创作群,其中佼佼者为“东张(坚)西蒋(士铨)”及唐英、沈起凤、夏纶等人。张坚的《玉燕堂四种曲》被时人誉之为“梦梅怀玉”,其中的《梦中缘》从构思到曲词颇得《牡丹亭》的神、色、意、趣,不同于一般的才子佳人戏。蒋士铨

的《红雪楼九种曲》(即《藏园九种曲》)为乾隆年间一大著作,其中《冬青树》、《临川梦》颇得好评。唐英的《古柏堂传奇》为昆曲的通俗化、地方化、梆子化作了很好的尝试。沈起凤突破“家门”模式,注重科白。夏纶剧作则讲求“徇俗”、“从俗”。总之,面对着花部兴起的新形势,为保持传奇的“正宗”地位,他们对传奇的内容和形式进行了多方面的革新。与此同时,传奇名作的折子戏开始盛演于各地的舞台和家宴。流光溢彩的折子戏演出,为传奇和昆曲舞台带来了最后的辉煌。而脍炙人口的神话故事戏《雷峰塔》,形式多样、风格各异的红楼戏及长本大套的宫廷大戏,更使清代戏剧舞台呈现出丰富多彩的面貌。

嘉庆以降,传奇日益衰落,其雄踞剧坛盟主的地位被以京剧为首的花部地方戏所取代。到了光绪年间,传奇和昆曲、京腔戏班更是云流星散,奄奄一息。

二

清代的传奇和明代的传奇一样,继承南戏体制,采用灵活处理舞台时空的分出形式。传奇一般是长篇巨帙,一二十出的较少见,动辄四五十出,甚至百来出,所以习惯上分为上、下两本(或两部、两卷)。上本首出为“家门”(又称“开场”、“家门始末”、“开场家门”、“副末开场”),交代创作缘起,略述戏曲主张,介绍剧情梗概。上本末出为“小收煞”,下本末出为“大收煞”,要求“无包括之痕,而有团圆之趣”。各出都有下场诗,不外自制、集唐或选唐三种类型。

传奇规模大,可以容纳丰富的故事内容,组织复杂的戏剧冲突,从容细腻地刻画人物,穿插文、武、冷、热等不同的场子,使

唱、念、做、打各种技艺手段都有所发挥,成为有头有尾、载歌载舞的一本大戏。不过,这么庞大的结构很难驾驭。如果剧作家才情不足,难免为拼凑篇幅而胡编乱造,往往会导致结构松散、臃肿芜杂。这样的传奇不适合舞台演出,只能成为所谓“案头曲”。

传奇角色行当齐全,乾隆年间的昆曲戏班有“江湖十二脚色”之说(李斗《扬州画舫录》)。昆曲传奇一般有十门脚色,即生、小生、旦、老旦、贴、外、末、净、副、丑,以生、旦、净、丑为最重要。传奇剧本常以一生一旦为全剧之纲领,通过他(她)们的悲欢离合串联人物,反映社会生活。少数传奇突破了这种格局,如《清忠谱》全剧二十五出,生扮主角周顺昌,但以他为主的戏,在第十七出“囊首”就结束了。旦扮周妻吴氏,以她为主的戏仅“闺训”、“泣遣”、“表忠”三出,显然不符合一般生、旦规则。

在音乐方面,清传奇采用曲牌联套体音乐。每出戏的一套曲子的长短视剧情和人物塑造需要而定。长则十曲,短则八曲。每个登场人物都可以唱,除独唱外还有对唱、齐唱。既用南曲曲牌,也吸收北曲曲牌,并运用“借宫”、“集曲”、“犯调”、“南北合套”等音乐手段和音乐形式,以增强表现力。清传奇绝大多数用昆曲演唱,少数用弋阳腔、京腔及其他声腔演唱。昆曲曲牌异常丰富,据乾隆十一年编成的《新定九宫大成南北词宫谱》统计,昆曲化的北曲共有568个曲牌,变体1670种。南曲共有1513个曲牌,变体2808种。无论南曲、北曲,每一个宫调皆统属着若干曲牌,并有一定的联缀方式和组织规律。南曲曲牌包括引子、过曲和尾声,而北曲仅有只曲、尾声两类。

清传奇节奏缓慢,形式固定,在与温婉妙曼、一波三折的昆曲同步发展过程中,形成了独特的美学风采。在诗情画意、戏假

情真、寓教于乐、和谐适度的氛围里，在文采斐然、歌韵悠扬、舞姿翩跹的情境中，抒情、言志、载道、传神，充分显示出中国戏曲的美学神韵。

三

清传奇是一座宝山，群峰挺秀，气象万千。据不完全统计，清代传奇作家多达数百，作品几近于千。我们本着既具有深刻的思想内容和高超的艺术水平，又能够代表那个时代的水准，经得起时间考验，具有强大艺术生命力，或同时具有重大历史文献价值的原则，挑了又挑，选了又选，最后选定了《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》、《雷峰塔》四部传奇。

《清忠谱》是由明入清的苏州群作家李玉的代表作，写于清代，反映的却是明代的社会现实。明中、晚期以降，政治黑暗、吏治腐败，东厂、西厂肆虐，缇骑横行。矿监、税使四处出动，肆无忌惮地敲榨勒索。以东林党人为代表的清流与贪鄙成性的阉党展开了针锋相对、旷日持久的斗争。东林党人代表着东南沿海与萌芽状态中的资本主义经济有联系的地主阶级的利益，得到市民阶层的支持和拥护。市民阶层是伴随着商品经济的发展而兴起的。明中叶以来，江南一带的商品经济发展最快，市民阶层也形成最早。朝廷对市民阶层的政治压迫和经济剥削变本加厉，因此，市民阶层与封建专制制度和封建势力之间的矛盾日益激烈，引发了一系列大规模的市民运动。

《清忠谱》以乡居苏州的东林党人周顺昌被害为线索，并把周顺昌这个中心人物以及为救周而倡导苏州市民抗争的五义士作为主脑，同时穿插了其他东林党人的反阉斗争及被害经过，创

作出一部“事俱按实”的时事新剧。不仅周顺昌、五义士的大关目有历史依据，许多重要的细节描写亦有所本。剧作家在此基础上进行了必要的虚构和加工，巧思与布置，使得这部作品主脑鲜明，而又有历史厚重感。

《清忠谱》热情讴歌了周顺昌清正廉明、嫉恶如仇的优良品质和不畏强暴、拼死捐躯的斗争精神。无情地揭露、鞭挞了寡廉鲜耻、暴戾恣行、穷凶极恶的阉党。把市民运动投放到明末复杂的政治斗争背景中描写，将市民的抗暴斗争和东林党人反对阉党的斗争结合在一起，展示了明末错综复杂的政治局面。周顺昌是一个清官形象，但这个形象与元杂剧中的包拯等清官形象有很大的不同。包拯每每用智慧战胜邪恶，带有浓重的个体意识和传奇色彩，是元代不可抗拒的巨大暴力统治的产物；而周顺昌则是东林党人群体的代表，又得到市民的支持，具有明末党争激烈的时代色彩。剧作以周顺昌为中心，把市民斗争搬上舞台，如火如荼的群众场面描绘得颇为出色，表现出剧作家澎湃的激情和巨大的艺术概括力。然而由于市民阶层当时还不够成熟，不是一种独立的政治力量，剧作家把市民运动作为统治阶级内部斗争的附庸来描写，致使五义士为代表的市民形象还不够完整和丰满。尽管如此，《清忠谱》毕竟是破天荒第一次反映了蓬勃兴起的市民斗争，塑造了市民形象，丰富了戏曲人物画廊，因而具有里程碑意义。

丹纳在《艺术哲学》中认为，时代是影响艺术作品的重要因素。优秀的文学艺术作品从来都是时代愿望的体现者，时代精神的表达者，从而成为时代的晴雨表，此乃文学之至理，创作之真谛。明清之际，改朝换代、风云变幻的社会现实，使社会各阶

层都深感震惊。震惊之余,不禁陷入反思:为什么朱明王朝的三百年业绩毁于一旦?为什么南明小朝廷转瞬间灰飞烟灭?其实,早在明中叶,汤显祖就在《南柯记》中,通过蚂蚁王国被暴风雨扫荡的寓言故事预示出封建帝国腐败不堪、必然灭亡的命运。然而,当时还仅仅是预示而已;而现在,血淋淋的现实就摆在面前,怎能不令人震惊,令人深思?!于是,作为“感应的神经,攻守的手足”的以洪昇和孔尚任为代表的一批剧作家,不约而同地运用戏剧这种样式,描写时代的巨变,总结历史的教训,以补察时政,泄导人情,达到医时济世、标示风范的目的。

《长生殿》是洪昇的成名作和代表作,奠定了他在中国文学史和中国戏曲史上的地位。此剧敷衍的是李、杨爱情和天宝遗事。剧本分为上、下两部。上部写杨贵妃邀宠、固宠,唐明皇“占了情场,弛了朝纲”,结果酿成“安史之乱”和“马嵬之变”。下部依据白居易的《长恨歌》,写李、杨刻骨相思、真诚追悔,最后在月宫团圆。上部突出一个“情”字,下部突出一个“悔”字。全剧以李、杨爱情为主线,以“安史之乱”为穿插,使爱情线与政治线交错扭结。这样,《长生殿》就不再是一部单纯的爱情剧,而且包含了广阔的社会内容和深刻的政治含义。既写了李、杨二人作为封建帝妃“逞侈心而穷人欲,祸败随之”的爱情悲剧,又真实地展现了唐天宝年间各种尖锐复杂的社会矛盾和政治斗争,形象地表现了唐王朝“乐极哀来”的历史变迁。托尔斯泰说得好:“艺术应当是此时此刻的艺术——当代艺术。”洪昇无非是借李、杨爱情和天宝遗事,缅怀故国山河,抒发兴亡之感,表达当时共同的社会心理。

洪昇在《长生殿》里成功地塑造了李隆基和杨玉环两个典型

形象。李隆基曾经是个雄才大略的明君圣主，以其卓绝的文治武功开创了可与“贞观之治”相媲美的“开元盛世”，使唐王朝成为当时世界上最强大的封建帝国。然而令人遗憾的是，他渐渐地志得意满，耽于安乐。剧中以大量的奢糜场面铺排了李隆基对杨玉环的眷宠及帝妃之间的缠绵缱绻的柔情蜜意！揭露了李隆基的昏聩、荒淫及宫廷间的争风吃醋、勾心斗角、纳贿招权等等丑行。难能可贵的是，洪昇一方面写出杨玉环的嫉妒、奢糜；但并没有把她描绘成乱阶的尤物、亡国的祸水，没有把“安史之乱”的全部罪责都推到她的身上；而是为她进行了必要的辩解和开脱，揭示出她作为封建制度牺牲品而不能自主的哀苦，身为女人可怜可悲的一面。这种见识体现出作者进步的历史观和道德感。

在《长生殿》里，洪昇借李、杨故事阐发了自以为可以包容一切的“情”的观念。既批判了李、杨建筑在色相、欲念基础之上的“矫情”，又歌颂了真诚追悔后获得的“精诚不散”、“真心到底”的“儿女情缘”；既揭露了外戚杨国忠、藩镇安禄山贪婪、嚣张的“恶情”，又歌颂了忠臣义士们“感金石，回天地，昭日月，垂青史”的“至情”。可见，《长生殿》中的“情”，不是抽象的情；它联系着社会现实，联系着国家、民族，且有着善恶美丑之别，这是对汤显祖“至情”学说的发展。正因为如此，《长生殿》被人称为一部“热闹《牡丹亭》”。

洪昇创作《长生殿》，对来源芜杂的历史素材进行了必要的取舍剪裁，并加以艺术的集中、概括和虚构，做到博采众长，另辟蹊径，独出机杼，摆脱了历史成见。“以绝好题目，作绝大文章”^①，结撰出规模宏大、流动起伏的格局。“离合悲欢，错综参

伍,搬演者无劳逸不均之虑,观听者觉层出不穷之妙。自来传奇排场之胜,无过于此。”^⑧其曲词则清丽流畅,富有诗意美和韵律美,审音协律,便于歌唱。全剧使用的几百支曲牌各具色彩,且符合人物性格和情境氛围。当时,“朱门绮户,酒社歌楼,非此曲不奏,缠头为之增价”^⑨。至今,仍有不少片断流行舞台。

“北孔”(尚任)与“南洪”(昇)齐名,《桃花扇》与《长生殿》堪称双璧。《桃花扇》上承梁辰鱼《浣纱记》之格局,以“花月缘”写“兴亡案”,“借离合之情,抒兴亡之感”。以复社文人侯方域和秦淮名妓李香君的爱情故事为线索,以南明小朝廷的命运为中心,把侯方域和李香君的爱情置于激烈而复杂的政治漩涡之中,交织成一部悲壮雄伟的史诗,展现出明末动荡不已、纷繁复杂的社会生活画面,表现了善恶、正邪、清浊、美丑之间的殊死搏斗,直接而全面地评价了南明兴亡的历史。

李香君是剧作家理想的楷模,她虽然身居娼门,却有着与一般歌妓不同的见识和品格。她热爱故国,痛恨权奸,敬重东林君子,仰慕复社文人。剧本通过“却奁”、“守楼”、“骂筵”等关目,浓墨重彩地塑造了这位“女祢衡”的形象。并通过侯方域的软弱、动摇,反衬出她的坚贞和刚烈。然而,朱明王朝大势已去,无论李香君多么铁骨铮铮,史可法多么忠良正直,均难挽狂澜于既倒。弥漫全剧的是深沉而强烈的兴亡之感和悔恨意识,字里行间透露出对朱明王朝无限的眷恋和幻灭的悲凉。

《桃花扇》对几个主要人物的心理刻画和功过评价真实而生动,它的出现把我国戏曲的现实主义推向一个新的高峰。《桃花扇》包蕴着丰富的内容,结构庞大而严谨,“通体布局,无懈可击”^⑩,不愧为佳构杰作。特别是那把桃花扇,不仅是侯、李爱情

的信物, 纠结着侯、李的际遇, 而且绾结着时代的风云, 成为侯、李的象征和朱明王朝覆灭的历史见证, 真正是: “南朝兴亡, 遂系之桃花扇底。”^⑩

《雷峰塔》是一部美丽、动人的神话故事剧, 是继《长生殿》、《桃花扇》之后在中国戏曲史上占有重要地位的一部作品。白蛇和许宣人妖相恋的故事宋代已有流传, 明代有了进一步的发展, 冯梦龙《醒世通言》辑录的《白娘子永镇雷峰塔》集其大成。第一个把白蛇、许宣爱情故事搬上戏曲舞台的是明代陈六龙的传奇《雷峰记》, 但原本失传。入清, 又有黄图珌看山阁刻本《雷峰塔》传奇、陈嘉言父女梨园旧抄本和方成培水竹居本《雷峰塔》传奇。特别是方成培本, 对原作进行了大刀阔斧、脱胎换骨的改造, 增添了“端阳”、“求草”、“水斗”、“断桥”、“会钵”等重要关目, 奠定了全剧悲剧性冲突。如果说白蛇(妖)象征着冲决封建秩序的反叛力量的话, 那么法海则是封建制度和封建势力的代表。许宣这个动摇的小市民终于参与法海共同镇压白娘子, 使白娘子的斗争遭到失败, 成为悲剧的重要因素。白娘子水漫金山, 与法海展开面对面对斗争的场面, 曲折地反映了明末清初日趋激化的阶级矛盾和深重的社会危机, 传递出封建社会解体前夕的时代氛围。

《雷峰塔》重要的艺术成就之一在于成功地塑造出白娘子的形象。她不仅美丽、善良, 而且勇敢、坚强。她为了纯真爱情、自由幸福而忘我献身、不倦追求的斗争精神令人感佩, 令人鼓舞。她不仅成为中国古代妇女的典型, 而且体现出大胆无畏的古代女英雄的气质和风采, 为花部地方戏中杨家女将、樊梨花等女英雄形象的出现开了先河。

《雷峰塔》并没有把人物当成单纯的时代精神的传声筒，而是细腻地刻画了白娘子复杂的内心世界和曲折的情感历程，以及她与小青、许宣之间由于性格差异而产生的微妙冲突。许宣的软弱、矛盾和小青的刚烈义侠都给人留下深刻的印象。

《雷峰塔》全剧三十四出，其中“水斗”、“断桥”尤为脍炙人口，广泛流传，成为经常上演的折子戏，被收入《缀白裘》。《雷峰塔》还为许多地方戏移植搬演，并进行了丰富和创造，其中以秦腔、川剧最富特色。

清传奇中还有许多佳作，如李玉的《占花魁》、《千忠戮》，朱罐（素臣）的《十五贯》，朱佐朝（良卿）的《渔家乐》，叶时璋（稚斐）的《琥珀匙》，张大复的《如是观》，邱园的《虎囊弹》，张坚的《梦中缘》，蒋士铨的《冬青树》等。李渔虽然为人僇薄，为士林所诟病，但他精通词曲，《笠翁十种曲》不失为妙趣横生的风情喜剧。《比目鱼》颇有意蕴，《风筝误》尤为擅场，已被选入王季思主编的《中国十大古典喜剧集》。无奈由于篇幅所限，只好割爱。

本卷所选四种传奇的版本大多十分丰富。《清忠谱》采用清顺治年间树滋堂刻本即《古本戏曲丛刊》影印本为底本，以《中国十大古典悲剧集》为参校本。《长生殿》和《桃花扇》均以贵池刘氏暖红室刻本为底本。《长生殿》参校了稗畦草堂原刻本、光绪庚寅文瑞楼刊本、徐朔方校注本、《中国十大古典悲剧集》本。《桃花扇》参校了康熙四十七年初刻本、兰雪堂本、王季思注本及梁启超注本。《雷峰塔》本拟采用乾隆壬辰新镌岫云词逸改本、海堂巢客点校本为底本，但鉴于复印后字迹漫漶，只好改用傅惜华校点本为底本，反校乾隆壬辰本，参校《中国十大古典悲剧集》

本。

在校点过程中,我们严格遵循《中国戏曲经典》编纂体例,在选好底本的前提下,参校各本,择善而从。对错字、漏字、异体字、俗字予以改正,将脱句补齐,但不作校勘说明。标点符号尽量简单明了。词曲标点不尽同于底本和参校本,不斤斤于曲谱和词谱,惟以达意、谐韵为主要目的。宾白、科泛基本保持原貌,只在个别地方作了少量修改。为求简洁明快,将底本中的题词、序跋、评点、落款、作者画像等一概删除,尽量保持原作风貌。

本书四部传奇,周传家负责撰写前言,校点《清忠谱》和《长生殿》,秦华生负责校点《桃花扇》和《雷峰塔》。由于我们才疏学浅,时间又比较仓促,难免有不妥不当之处,敬祈方家批评指正。

注:

- ①李玉《万里圆》末出〔尾〕。
- ②李玉《永团圆》末出〔尾〕。
- ③李玉《人兽关》末出下场诗。
- ④李玉《清忠谱》“谱概”〔满江红〕。
- ⑤朱雠《十五贯》末出〔尾声〕。
- ⑥钱谦益《眉山秀》“题词”。
- ⑦梁廷楠《曲话》。
- ⑧王季烈《螭庐曲谈》。
- ⑨《长生殿》“徐灵胎序”。
- ⑩吴梅《中国戏曲概论》。
- ⑪《桃花扇本末》。