

44.574

明杂剧故事集

凌嘉昕



江苏人民出版社

Y273
LJX

明杂剧故事集

凌嘉昕



江苏人民出版社

44.574
LJX

明 杂 剧 故 事 集

凌嘉昕

江苏人民出版社出版

江苏省新华书店发行 扬州印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张10 插页2 字数220,000

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数1—3460册

ISBN 7-214-00071-7

I·16 定价：2.50元

责任编辑 王远鸿

前 言

我国自来论文学发展史者，就曾注重一个时代的代表文学样式，如清人焦循在《易余龠录》卷十五中曾说：“夫一代有一代之所胜……余尝欲自楚骚以下至明八股撰为一集，汉则专取其赋，魏晋、六朝至隋，则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲，明专录其八股，一代还其一代之所胜。”用这种发展的眼光来考察我国文学史，自有其进步意义。但以八股文作为明代文学的代表样式，则未免欠当。近代以来，论及我国历代文学的代表样式时，常将汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清传奇和小说并举，此论亦为大家所接受。从戏曲的发展着眼，一般均认为元代是杂剧一统的局面，而至明、清则以传奇为主，杂剧已经衰落。其实不然，明、清时代的戏曲，虽然以南曲演唱的传奇占据主要地位，但这也是在明代中叶以后方才出现的状况，明代上半叶仍然是以北曲演唱的杂剧占据舞台中心；而且即使到明代下半叶，杂剧也并未绝迹，一些作家在创作传奇的同时，也写作杂剧。即以明代杂剧的数量而言，也十分可观。傅惜华在《元代杂剧全目》中著录元代杂剧七百三十七种；而在《明代杂剧全目》中所著录的明代杂剧也多达五百二十三种，其中有姓名可考者为三百四十九本种，无名氏作品一百七十四种。庄一拂《古典戏曲存目汇考》卷六著录明代有作者姓名可考的杂剧三百六十八

种，卷七著录匿名作品四百五十一一种，两卷合计八百一十九种。元杂剧现存一百六十种左右，而现存的明杂剧却多达一百八十种左右。由此可见，我们在研究明清两朝的文学史和戏曲史时，不能仅仅注意传奇，而忽视大量存在的杂剧。

明代杂剧的发展大致可分为前后二期，前期从朱元璋建立明王朝洪武元年（公元1368年）起，大约到武宗正德年间（公元1521年）为止；后期从世宗嘉靖元年（公元1522年）起，到崇祯十七年（公元1644年）明朝灭亡止，前期一百五十余年，后期一百二十余年。

前期作家有不少是由元入明的，如罗本、王子一、刘兑、谷子敬、杨讷、贾仲明等，兹略作介绍如下。

罗本字贯中，号湖海散人，生于元末，浙江钱塘（杭州）人，又说山西太原人。元至正二十四年（公元1364年）曾与贾仲明再次会聚，后不知所终。罗本著有小说《三国演义》、《残唐五代史演义》、《三遂平妖传》等；所作杂剧三种，目前仅存《宋太祖龙虎风云会》一种。

王子一，生于元末，生平事迹均失考，洪武初年尚在世，他所创作的杂剧，目前所知有四种，但仅存《刘晨阮肇误入天台》。

刘兑，字东生，浙江绍兴人。生平失考，洪武中叶尚在世。有杂剧《月下老定世间配偶》、《金童玉女娇红记》二种，现均存世。

谷子敬，金陵（南京）人，元末官枢密院掾史，明洪武初戍源州。作杂剧五种，现仅存《吕洞宾三度城南柳》一种。

杨讷，原名暹，字景贤，一作景言，号汝斋。家于钱塘（杭

州)，原蒙古人，从妹夫杨镇抚，人遂以杨姓称之，明永乐年间卒于金陵。著有杂剧十八种，现仅存《西游记》一种。

贾仲明，一作仲名，号云水散人，山东益都人，后迁枣庄，生于元末，卒于永乐二十年（公元1422年）以后。所作杂剧十六种，今存《吕洞宾桃柳升仙梦》、《荆楚臣重对玉梳记》、《萧淑兰情寄菩萨蛮》、《铁拐李度金童玉女》四种，存疑者二种。除杂剧作品外，还著有《录鬼簿续编》。

在上述这些作家的创作中，极少有直接反映现实的剧作，大多为神仙道化剧和男女爱情剧，基本上继承了元代杂剧的末流余绪，思想价值不高。但杨讷的《西游记》杂剧却殊堪注意，此剧六本二十四折，已较五本的元杂剧《西厢记》为庞大，本事出自《大唐三藏取经诗话》，加以发展衍化，对小说《西游记》的创作也产生了一定的影响，两者情节各有异同。此外，贾仲明增补钟嗣成《录鬼簿》中的八十首《凌波仙》挽词，也值得重视。从这些挽词中可以看出贾仲明对出身于教坊艺人的杂剧作者十分尊重，对于杂剧创作中的音律、曲调、关目、语言的运用也十分重视。在《录鬼簿续编》中，他还记述了元明之际七十一位戏曲作者的生平，著录了他们的杂剧作品七十八种，以及阙名作者的七十八种杂剧，是研究当时杂剧创作状况的重要史料。

入明以后的杂剧作家，在明前期有朱权 and 朱有燬。

朱权为明太祖朱元璋第十七子，就封于大宁（今辽宁宁城一带），死后谥献王，世称宁献王。所作杂剧十二种，今存二种即《冲漠子独步大罗天》和《卓文君私奔相如》。前者为神仙道化剧，没有什么积极意义可言。后者据《史记》、《西京杂记》等有关卓文君的记载编制而成。近人王季烈曾评论此剧，说它“有元人之古朴，而无元人粗野之弊；有明人之工丽，而无明人堆砌

之病”。洪武三十一年(公元1398年)，他写成《太和正音谱》。这是明代前期产生的一部重要的戏曲理论著作，对于戏曲产生的社会根源、元明两朝近两百位杂剧作者的艺术风格都有所评述，还保存了不少珍贵的戏曲资料。

朱有燬是明太祖朱元璋第五子周定王朱橚的长子，封周献王。著有杂剧三十一种，总名《诚斋乐府》，至今全存于世。他的剧作题材不外乎庆贺祝寿、神仙道化、妓女风情、鼓吹节义等几类，没有任何思想价值。在他的大量剧作中，却有两本水戏即《豹子和尚自还俗》和《黑旋风仗义疏财》，可能由于他刻意摹仿元杂剧中的水戏的缘故，对水浒英雄也有一些称颂之处，但出于统治阶级本性，就连这样的剧本中也同时存在着对梁山好汉的诽谤之辞。朱有燬剧作的思想价值不高，但在革新元杂剧的表现形式方面却做了一些突破，如《曲江池》五折外加两楔子；《仗义疏财》中李逵与燕青有时“各唱”有时“合唱”；《牡丹园》中十个美人“同唱”，《神仙会》中一二三折中“末”唱北曲，而“旦”唱南曲。这些创新，从戏曲发展史的角度来看，自应肯定，在当时就产生了一定的影响，李梦阳《汴中元宵》一诗中有云：“中山孺子依新装，赵女燕姬总擅场，齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。”可见他的创作颇为时人所推许。

明代初期的杂剧作家可数者极少，而他们所创作的杂剧思想价值也不高，这是与明代初期的文化政策有关。洪武二十二年即下旨“学唱的割了舌头”（沈德符《万历野获编补遗》卷三“赌博厉禁”（顾起元《客座赘语》卷十“国初榜文”）），洪武三十年又禁杂剧，“凡乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神象，违旨杖一百，官民之家，容令扮者与同罪”，但是对于“神仙道扮，及义夫节妇、孝子顺孙、

劝人为善者，不在禁限”（《御制大明律》）。据徐渭《南词叙录》记载，当时有人以宣扬节孝的戏文《琵琶记》进呈，朱元璋十分高兴，说道：“五经四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海味，富贵家不可无。”可见，封建统治阶级禁止的只是不利于他们统治的具有积极意义的戏曲，而宣扬忠孝节义有利于他们巩固封建统治的戏曲，则是竭力倡导的。他们还要求知识分子包括戏曲作者，都要为他们这一政治目的服务，《明史·刑法志》中就明白规定：“寰中士大夫不为君用，是自外其教者，诛其身而没其家，不为之过。”在这种严刑禁令之下，是不可能产生出具有积极意义的作品的。更何况皇族文人朱权在戏曲理论专著《太和正音谱》中，还公开认为“盖杂剧者，太平之胜事，非太平则无以出”，并要求剧作者“返古感今，以饰太平”，用自己的戏曲创作为巩固朱明王朝服务。我们了解了这样的历史背景，就可以明白明王朝前半叶剧坛寂寞冷落的原因，不但北曲杂剧创作一时衰落，即使南曲传奇也大多为宣扬封建礼教的作品，如“陈腐臭烂，令人呕秽”（徐复祚《曲论》）的《五伦全备记》和“以时文为南曲”（徐渭《南词叙录》）的《香囊记》之类。

及至明代中叶，特别是弘治、正德两朝，明王朝建国已达百余年之久，由于农业生产较之元末已有长足的发展，城市手工业商业日趋繁荣，到了嘉靖、隆庆两朝，封建经济内部（特别是东南沿海地区）的资本主义萌芽极为活跃。顾公燮《消夏闲记摘抄》中说及江苏松江的棉织业，曾这样写道：“前明数百家布号，皆在松江枫泾、洙泾乐业，而染坊、踹坊，商贾悉从之。”浙江湖州也是商业兴盛之地，“成化以前，谋餐餼者以兴贩为

能，……今则市廛以质当相先……拥资则富屋宅，买爵则盛舆服，镇鼓鸣笳用为常乐，盖有僭逾之风焉”（《湖州府志》卷二九引王道隆《菰城文献》）。明人所绘的《南都繁会图》中描绘了南京的商铺有一百多种不同的招牌，顾起元在《客座赘语》中说当时金陵“百工货物买卖各有区肆”。由于手工业和商业的繁荣兴盛，城市手工业工人以及商贩的队伍也不断扩大。经济领域的发展和变化，对思想文化领域也产生了巨大的影响，哲学界泰州学派与程朱理学产生了尖锐的冲突，文艺界则对前后七子的复古思潮展开了猛烈的批判。这对于戏曲（包括传奇和杂剧）的创作，都产生了积极的影响。而城市中以手工业工人为主的城市市民，对文化娱乐的要求也日益迫切，他们已不顾封建统治阶级的禁令，开展大规模的群众性的演剧活动。范濂在《云间据目抄》卷二中，曾记叙了万历十八年（公元1590年）松江地区的一次演剧活动。每当戏剧演出之日，“郡中士庶，争挈家往观，游船与船，拥塞河道，正所谓举国欲狂也。每镇或四日或五日乃止，日费千金”。市民群众如此强烈的爱好和要求，不能不促使戏曲作者予以认真考虑，不断创作新剧，以满足市民群众对文化娱乐的需要。同时，也由于嘉（靖）、隆（庆）、万（历）时期，造纸业和印刷业的发展，更促进戏曲剧本的刊刻和流行。总之，从嘉靖以后，戏曲创作进入一个高峰时期，明中叶以后的杂剧主要作家，有王九思、康海、徐渭、冯惟敏、陈与郊、王衡、叶宪祖、王骥德、徐复祚、徐阳辉、沈自征、孟称舜、卓人月、凌濛初、陆世廉、来集之等人。本集所选，也大部分是后期作家的作品，关于他们的生平事迹、作品成就，分别在每篇说明中加以叙述，现仅将未选入此集的重要作家略作介绍。

王九思，生于成化四年（公元1468年），卒于嘉靖三十年

(公元1551年)，年八十三岁。字敬夫，号溪陂，别署紫阁山人，陕西鄠县人。弘治九年(公元1496年)考中进士，选庶吉士，授翰林院检讨。后因受刘瑾党祸牵连，降为寿州同知，不久又被迫致仕。王九思生性傲散，被人在相国李东阳前进谗，说九思常讥其诗作，因而所受处分极为苛严。致仕以后，作杂剧《杜子美沽酒游春》和《中山狼》。据王世贞《艺苑卮言》所载，前者即为讥讽李东阳而作。他与康海同为“前七子”，不但工于词曲创作，还极擅歌弹琵琶三弦。生平著述有《溪陂集》、《溪陂续集》、《碧山新稿》、《碧山续稿》、《碧山诗余》、《碧山乐府》、《鄠县志》等。

陈与郊，大约生于嘉靖二十三年(公元1544年)，卒于万历三十九年(公元1611年)。原姓高，字广野，号禺阳，一作隅阳，又作虞阳，别署玉阳仙史，浙江海宁人。万历二年(公元1574年)考中进士，官至太常寺少卿。万历十九年(公元1591年)去职以后，寄寓安徽歙县，过着著述生涯，有《乐府古题考》、《隅园集》等。陈与郊出于士大夫的传统观念，看不起戏曲，但又偏偏喜爱，乃托名高漫卿创作《冷痴符》四种传奇，但大都为改订他人作品。他自己创作的戏曲作品则是杂剧五种，现存《昭君出塞》、《文姬入塞》、《袁氏义犬》。前二剧皆为一折短剧，但描写人物心理活动十分细腻，特别是《昭君出塞》，写昭君出玉门关为止，不说其死，也不说其嫁，如此处理，颇为时人所称道。

王骥德，生年不可考，大约卒于天启三、四年(公元1623~1624年)间。字伯良，一字伯骥，号方诸生，别署鹿阳外史、秦楼外史，浙江会稽(今绍兴)人。自幼就喜爱词曲，至老不衰。起初师事徐渭，颇受赏识，每有新作，经常相互讨论品评。后又

与沈璟、吕天成往来，据毛以遂说“吾邑词隐（沈璟字）先生，为词坛盟主，持法之严，鲜所当意，独服膺先生（指王骥德），谓有冥契；诸所著撰，往来商榷”（《曲律跋》）。可见他极得吴江派首领人物沈璟的推崇。著有杂剧五种，但仅存《男王后》一种；另存传奇《题红记》一种。其余著述尚有《方诸馆乐府》、《南词正韵》、《曲律》等。

凌濛初，生于万历八年（公元1580年），卒于崇祯十七年（公元1644年），有年六十五岁。浙江乌程（今湖州）人，字玄房，号初成，一号稚成，又名凌波，字波斥，别署即空观主人。十二岁即入学成秀才。天启七年（公元1627年）四十八岁时，居住在南京珍珠桥，编撰短篇小说集《初刻拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》（见崇祯五年壬申冬日即空观主人于玉光斋中所作《二刻拍案惊奇小引》）。崇祯七年（公元1634年）授上海县丞，十五年（公元1642年）任徐州判。濛初工于诗文，著述宏富，有《圣门传诗嫡冢》、《言诗翼》、《诗逆》、《诗经人物考》、《左传合赅》、《倪思史汉异同补评》、《后汉书纂评》、《删定宋诗补遗》、《羸滕三札》、《荡桡后录》等等。当然，他却是以小说初刻二刻传名于世的。除小说创作以外，他也编写了不少戏曲作品，杂剧今存《莽择配》、《虬髯翁》、《宋公明闹元宵》三种。前两种本事出自唐传奇杜光庭的《虬髯客传》。凌濛初以此一篇传奇分写三剧，使红拂、李靖、虬髯客各主一传，但李靖一传至今未曾被发现。凌濛初还写有研究曲学的专著《曲律》、《谭曲杂劄》和《南音三籁》。

沈自征生于万历十九年（公元1591年），卒于崇祯十四年（公元1641年），有年五十一岁。字君庸，江苏吴江人，为吴江派首领沈璟之姪。自幼胸怀宽广，曾将家财尽散与亲友。天启末

年入京师，又赴西北边塞游览，考察山川形胜、陆原要塞，回京以后，为大臣筹划边事，大都切中机宜，声名从此大振。居京师十年，累积资财数千金。归乡后，于阊门购置房舍良田，分给宗族昆弟以及亲朋故旧，自己则隐居于西乡，茅屋躬耕。崇祯十三年（公元1640年）曾被人推荐，他却辞而不就，不久卒于家。所作杂剧三种：《鞭歌妓》、《簪花髻》、《霸亭秋》，总称《渔阳三弄》，均传于世。《霸亭秋》一剧对明代科场的黑暗颇多抨击。朱彝尊评他的剧作说：“君庸亦善填词，所撰《鞭歌妓》、《霸亭秋》诸杂剧，慨当以慷”（《静志居诗话》）。

卓人月，生卒年不详，崇祯八年（公元1635年）贡生。浙江仁和（今杭州）人，工于词曲诗文。《静志居诗话》说他“才情横溢，诗亦不为格律所拘。”著有《蟾台集》、《蕊洲集》、《寤歌词》、《古今词统》等。他与著名戏曲家孟称舜、袁于令相友善。有杂剧一种传世，即《唐伯虎千金花舫缘》。此剧根据孟称舜《花前一笑》改编。故事情节与小说《唐解元玩世出奇》、弹词《九美图》类似，地方戏中亦有此剧目。电影《三笑》也就是根据这些作品改编而成，在民间影响很大。

来集之，生卒年不详，崇祯十三年（公元1640年）进士，曾任安庆府推官，浙江萧山人。作有杂剧六种，现存三种，即《女红纱》、《碧纱笼》、《挑灯剧》，前两种又合称《两纱剧》。《女红纱》对科举弊端有所讽刺；《碧纱笼》演王播客扬州木兰院故事，作者以王播自拟，颇多感慨之言。

从这些作家来看，他们有的是小说作家而兼作戏曲，如凌濛初等；有的不但创作杂剧而且还有传奇行世，如叶宪祖等。他们也象元代杂剧作家那样，经常同时创作同一题材的剧作，如东郭先生救中山狼的故事，康海、王九思、汪廷讷、陈与郊都以这一

题材写有杂剧，只是目前仅能见到康、王两家的作品，汪、陈二作惜未传世。张大湛还用南曲创作杂剧四折《报恩虎》，从正面立论，惜也未见流传。《远山堂剧品》说此剧“可作《中山狼》针砭，然此正言之，又不若《中山狼》剧反言之”。明后期剧坛的繁荣景象由此可见一斑。

这种繁荣的景象不但表现为众多的戏曲作品（包括传奇和杂剧）的产生，而且还表现为一些戏曲理论著作的出现。徐渭的《南词叙录》是最早的专论南戏的著作。何良俊的《曲论》（见其所著《四友斋丛说》卷三十七），不但大力提倡北曲杂剧，而且主张戏曲创作要用“本色语”，这对于纠正当时传奇创作中追求骈丽辞藻的倾向，有一定的积极意义。此际，以汤显祖为首的临川派和以沈璟为首的吴江派，更在戏曲创作主要是表现思想感情还是一味坚守音律问题上，展开了一场论争，双方都发表了不少意见。徐渭弟子王骥德，在曲律方面虽然受到沈璟的影响，甚至沈自晋把他视作吴江派中人，但他却能力矫沈璟的拘滞偏激，并注意汲取临川派理论的合理部分，因而获得汤显祖的好评。他所作的《曲律》四卷，是最早一部研究南北曲作曲的专著，对汤显祖的戏曲创作和理论的评说也颇为公允。可以说《曲律》一书实是采取和综合了临川、吴江两派理论之长的一部著述。凌濛初的《谭曲杂劄》，力主元杂剧的本色特点，对当时传奇创作中追逐骈丽倾向也有所批评。除此而外，还有祁彪佳的《远山堂曲品》和《远山堂剧品》，以及吕天成的《曲品》等等，不一一例述。

明代杂剧的内容十分广泛，反映现实的剧作也不少，但和元代杂剧相比而言，在反映现实上却有着不同的时代特色。元代杂剧作家大都生活在蒙古贵族统治之下，倍受民族压迫和歧视，因

而反映和揭露蒙古贵族统治阶级对广大人民群众残酷剥削和压迫的剧作，一时出现甚多。而到了明代，民族矛盾已趋向和缓，反映这方面题材的剧作自然大大减少。而反映统治阶级内部倾轧排挤和宦海险恶的作品则相应地增多，如康海和王九思的《中山狼》、王衡的《真傀儡》、茅维的《閨门神》等等。同时，由于明代统治阶级推行八股科举制度，对广大士子产生了极为深远的毒害腐蚀作用，而科举考试制度本身也十分腐败和黑暗，对社会风气也产生了极其不良的影响，不少杂剧作家自觉或不自觉地对这种考试制度作了形象的描绘和揭发，如冯惟敏的《不代老》、王衡的《郁轮袍》、无名氏的《贫富兴衰》等。这些作品都层次不同地反映了明代现实社会的黑暗面，作者也由于自己的认识或深或浅而对这种种消极现象予以不同程度的嘲讽、鞭笞和否定。

其次，尽管明代初期统治阶级大力推行程朱理学，竭力倡导封建道德规范，但在明代中叶以后，由于资本主义萌芽势力的活跃，对封建礼教产生了极大的冲击。这种时代潮流不仅在小说创作中表现出来，而且也在戏曲创作（包括传奇和杂剧）中表现出来。以杂剧而言，不少剧作家，如凌濛初和孟称舜就分别创作了《北红拂》和《桃花人面》杂剧，借用一段历史故事，讴歌敢于冲破礼教束缚，勇于追求自主爱情的女性。至于冯惟敏的《僧尼共犯》和无名氏的《女贞观》，更是将原应遵守禁欲清规的佛门子弟当作热情奔放的青年男女来描写，肯定他们敢于冲破封建礼教和宗教法规的束缚与限制，毫无顾忌地追求自己的幸福爱情，产生了极大的社会影响，至今仍然活跃在舞台上。

再次，与资本主义萌芽势力活跃相关而发生的思想解放运动，对于妇女的社会地位虽然在当时尚不能有任何实际的改善和提高，但一些进步的作家越来越认识到妇女的才干并不亚于男

子。徐渭《四声猿》杂剧四种中，就有《替父从军》、《女状元》两种，分别讴歌了花木兰从军、黄崇嘏从政的才干。虽然，她们都是在改扮男装以后才能建功立业的，似乎有所不足，但这种变通方式却正反映了封建社会中妇女所受到的歧视和压力，不如此则不能显示出她们的才华和能力。

复次，明代后期由于满族统治者不断入侵，最后逐步消灭了朱明王朝，建立了满族为主的清王朝。在这一历史过程中，产生了不少具有高度民族气节的文人，写出了许多动人的作品。不但在诗文中有所表现，在戏曲中也有表现，陆世廉的《西台记》就是其中的代表作。陆世廉入清之后才去世，有的著述将他列为明人，也有的著述将他列为清人。根据他的作品所流露的思想感情来考虑，还是将他认作明代作家为宜。

上述这些优秀的剧作，大都产生在明后期。至于明前期的剧作，除了少数刻意模仿元杂剧中水游戏而创作的明代水浒杂剧以外，更多的剧作却是承继了元杂剧中神仙道化剧的消极因素并有所发展。关于明代水浒杂剧，前文已涉及，此处不赘。至于明代杂剧中的神仙道化剧，不但在明代前期杂剧创作中泛滥一时，而且流毒深远，对明后期杂剧创作也产生了极其恶劣的影响，即使一些优秀的剧作如王衡的《郁轮袍》、徐复祚的《一文钱》中也未能全然摆脱它的消极影响。这是明代杂剧创作中的糟粕。此外，明代杂剧作家大都是有一定社会地位的文人，与元代杂剧作者的身份有所不同，他们所创作的某些剧作，有时只是为了抒写个人怀抱；又由于他们不象元代杂剧作者那样生活在下层人民中间，因而在他们的创作中出现了不少以文人韵事为题材的作品，没有什么意义。这都是明代杂剧在思想内容方面所表现出来的局限。当然，文艺创作所呈现出来的这种状况，原因是很复杂的，也有

一些明代杂剧作品如《女贞观》，它的思想意义却远远越过后于它出现而又取材于它的传奇《玉簪记》。何以如此，请参看《文学遗产》1986年1期《试论杂剧〈女贞观〉和传奇〈玉簪记〉》一文，兹不详论。

明代杂剧在艺术表现上是有所创新的。首先是突破了四折一本的体制，有的杂剧少至一折，多至七、八折，乃至十折以上。如许潮的《泰和记》，据《曲品》记载，说它“每出一事”。在《盛明杂剧二集》中收有许潮作的《武陵春》、《写风情》、《午日吟》、《南楼月》、《赤壁游》、《龙山宴》、《同甲会》七种，都是一折短剧。陈与郊的《昭君出塞》、《文姬入塞》也都是一折。冯惟敏的《不伏老》、孟称舜的《桃花人面》为五折。徐复祚的《一文钱》为六折。王衡的《郁轮袍》为七折。叶宪祖的《碧莲绣符》为八折，吴中情奴的《相思谱》为九折。无名氏的《竹林小记》为十一折。徐渭的《四声猿》为七折，但分写四个故事，其中《狂鼓史渔阳三弄》为一折，《玉禅师翠乡一梦》和《雌木兰替父从军》为二折，《女状元辞凰得凤》则为五折。这种体制的突破和创新，为剧作家的创作带来了更大的驰骋自由，可根据所反映的故事情节的需要，选用长短不同的体制。这比较元杂剧基本固定四折一本的体制来，无疑是一种进步。

其次，在曲调的选用上，元杂剧是用的北曲，而明杂剧却呈现出南曲化的倾向，明初贾仲明在《昇仙梦》中，全剧四折都用“南北合套”，继之而有朱有燬的杂剧，采用南北曲分唱的形式，这显然是受到南戏的影响。到了昆山腔兴起并逐渐风靡全国以后，北曲逐渐陵替。何良俊在《曲论》中就说：“近日多尚海盐南曲，……风靡如一，甚者北土亦移而耽之”，又说：“南

人又不知北音，听者即不喜，则习者亦渐少”。沈德符在《顾曲杂言》中也说：“自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北词几废。”在这种形势下，一时出现了不少以南曲创作的杂剧作品，如汪道昆的《大雅堂乐府》四种：《高唐记》、《洛神记》、《五湖记》、《京兆记》。甚至还有剧作家以南曲重新改制元杂剧中的作品。如元代杂剧作家郑光祖写有《倩女离魂》，明代杂剧作家王骥德用南曲也写成一本《倩女离魂》，此剧惜未见传。但《远山堂剧品》中有关于王作的评述，说：“南（曲）四折。方诸生（王骥德号）精于曲律，其于宫韵平仄，不错一黍，若是而复能作本色之词，遂使郑德辉（光祖）北剧不能专美于前矣。白香山作诗，必令老妪能解，此方诸之所以不欲曲为案头书也。”从《剧品》所记来看，王骥德之所以改用南曲谱写《倩女离魂》，正是为了适应当时观众的需要，这正反映了杂剧南曲化是时势发展的必然。

此外，由于明杂剧大多出自文人之手，一般说来，文笔较元杂剧为细腻，辞藻比元杂剧为华丽，谨守曲谱，讲究辞韵。有些作家如叶宪祖也颇能注意剧情的曲折，但巧合之处有时未免过露；有些作家如汪道昆，则是敷衍历史故事，甚至照抄《高唐赋》、《洛神赋》，极少注意戏剧性，因而不能在舞台上演出。这种倾向就导致了明代杂剧的衰落。

本集选择了明代杂剧十五种，约占现存明代杂剧的十分之一弱。选择的标准，首先是考虑剧作的思想意义，因此前期作品仅选二种，后期作品有十三种。其次是注意剧作的故事性，如描写中山狼故事的杂剧现存二种，王九思所作是一折短剧，其戏剧冲突显然不如康海所作，因此选康海之作而舍王九思之作。在改写