

南京师范大学

硕士学位论文

戏曲家陈醋研究

姓名：潘融

申请学位级别：硕士

专业：中国语言文学；中国古代文学

指导教师：陈书录

20110501



摘 要

陈烺是晚清光绪年间一位重要的戏曲作家，作有传奇集《玉狮堂十种曲》。尽管在当时的剧坛，昆曲让位于日益风靡的京剧已是不争的事实，但陈烺还是用一己之创作维护了传奇最后的尊严。本文共分三章。

首章论述其生平，把陈烺的一生划分为前后两个阶段，即流离播越的苦难人生和吏隐西湖的为宦生涯，并对其创作过程做出考索，指出前人研究的缺陷与不足，另外，本章末尾还将附录陈烺的年谱。

次章首节论述《玉狮堂十种曲》的题材，指出其主要取材于历史传闻和文言小说，并以表现英雄事迹和儿女情长为主要内容。第二节将对其十部剧作的本事、思想内容和艺术特色分别做具体分析。第三节将论述《玉狮堂十种曲》的体制，指出其对传统戏曲文体规范的背离：篇幅的杂剧化，角色出场的自由化和随意化以及下场诗的出现。

结束语部分，则对陈烺在戏曲史上的地位给予公正客观的评价，指出其剧作继承了中国传统戏曲的教化倾向和现实关怀，并对后世文人的传奇创作产生了一定影响。正是由于陈烺借助戏曲创作以抒发心中抑郁不平之气，使得传奇这一文体至少在文人那里还保留着抒情写意的重大功用。

关键词：陈烺，生平交游，题材，思想内容，艺术特色，《玉狮堂十种曲》

Abstract

Chen Lang was an important dramatist during the reign of Emperor Guangxu in the Late Qing Dynasty, who created a collection of dramas entitled *Ten Dramas Written in Yushi Study*. Although Beijing Opera was considered more fashionable than Kunqu Opera in dramatic circles at that time, Chen Lang was still dedicated creating Kunqu Opera in order to maintain the dignity of this art form. This paper is composed of three chapters.

The first chapter, which discusses Chen Lang's relationships and other aspects of his personal and professional life, is roughly divided into two main parts: the suffering life with roving and the official life in Hangzhou like a hermit. I will also assess the procedures by which Chen Lang created his dramas so as to point out the shortcomings of the former study. In addition there is a chronicle of Chen Lang's life as an appendix in the end.

The first part of the second chapter focuses on Chen Lang's *Ten Dramas Written in Yushi Study*, which drew from both Chinese history and classical novels. These dramas are comprised of two main types of stories: those involving heroic deeds and those of a romantic sort. The second part of Chapter Two discusses the thought, literary allusions and artistic quality of the *Ten Dramas*. The third part will focus primarily on the ways in which these works differ from traditional Chinese opera styles: short length like Yuan drama, roles appear on the stage irregularly, the disappearance of the end poem.

In conclusion, this paper evaluates Chen Lang's status in the history of Chinese Opera, and the effect he had in preserving and inspiring this art form. Chen Lang was particularly adept at transposing his personal hardships and emotions into moving operatic scores and scenes. For this reason, his operas inspired future generations of opera-goers.

Key words: Chen Lang, Life story and Relationships, Subject, Thought and Contents, Artistic quality, *Ten Dramas Written in Yushi Study*

绪论

一 论文选题由来

在中国古代文学的研究领域中，明清传奇的研究始终占据着一块不小的阵地，然而，从已有的学术成果来看，研究者的关注目光却大多集中于汤显祖、沈璟、李渔、李玉、孔尚任、洪昇等知名作家身上，因之，所谓的明清传奇研究，实际上更多的是集中在明末清初这一时间段上。早于这个时期（即明嘉靖万历以前）的戏曲作品，因为体裁的不成熟和文献的缺失，研究者尚无法对之进行确切的把握，而晚于这个时期（即从18世纪开始）的戏曲作品，研究者却迟迟不能给予它们以足够的关注。

正如近代文学在中国古代文学史和中国现代文学史里受冷落一样，近代传奇在整个明清传奇的研究领域里一直没有得到专家学者的足够重视。就以近十年出版的几部戏曲通史专著而言，虽洋洋大著，论述翔实，却大多于近代戏曲一笔带过，当学术界孜孜不懈于对大家、名家生平的细琐考证时，却常常对一些在近代颇有影响的戏曲家置若罔闻。即使在近代文学的研究领域内，戏曲也处于比较边缘的地位，从已经出版的几种中国近代文学史著作来看，戏曲部分在各书中都没有被作为重点章节来考虑和安排。这种种现象，不能不令人遗憾。

近代文学因其特殊的时代背景而必然具有某种特定的思想内容和艺术风格，近代戏曲作为近代文学的有机组成部分，理应获得学术界足够的关注和重视，目前国内对近代戏曲的相关研究还远远不够。

陈烺作为晚清一位常州籍的戏曲家，在近代戏曲史留下了丰富的传奇创作，本文选定他作为研究对象，利用各种资料考述其生平，并对其戏曲创作做出翔实的描述，进而探讨传奇这一样式在晚清文人中的演变和归宿。

二 国内外关于该课题的研究现状

由于陈烺主要是以戏曲家的身份出现在晚清文人圈之中，因此，一般只有专门的戏曲方面的专著和工具书会对其进行论述，笔者翻阅了目前所出版的十几种戏曲史专著和工具书，对其中涉及到陈烺的部分，概述如下：

（1）最早对陈烺做出生平介绍的，可能要数民国张惟骧编撰的《清代毗陵名人小传稿》，该书第九卷对陈烺生平有简要介绍：“陈烺：烺字叔明，号潜翁，阳湖人。官浙江盐大使，工诗善画，精音律，宦浙时，与一时文学士结翰墨、缘

湖山，吟赏无虚日。归后，杜门参究佛学。”^①

(2) 曲学大师吴梅则对陈烺评价不高，在其专著《顾曲麈谈》和《中国戏曲概论》中，他这样描述陈烺的创作成就：“玉狮堂前后五种，为阳湖陈潜翁烺撰。文律曲律，俱非所知，而颇传于世，可怪也。又张南湖云骧之《芙蓉碣》，亦全属外道，置之不论可耳。”^②“上传奇计百种，清人佳构，固尽于此，即次等及劣者，亦见一斑，如陈烺、李文瀚、张云骧诸本是也。”^③可以看到，这种评价异常刻薄，当然，这是基于吴梅对晚清戏曲评价不高的总体认识。

(3) 青木正儿的《中国近世戏曲史》则延续了吴梅对陈烺的评价，“陈烺此曲本白氏诗序而润色之，曲辞虽艳丽，然失之靡弱，排场平板，关目乏精彩，竟属衰世之音，置不深论可也。吴梅氏曰：‘玉狮堂前后五种……文律曲律，俱非所知，而颇传于世，可怪也。’盖以其时距今未远，故偶得多传之耳。其他同时虽有张云骧之《芙蓉碣》；许善长之《许氏传奇六种》，皆不足取。戏曲至是，终于达衰落之极矣。”^④青木正儿是把陈烺等曲家置于传奇衰落的时代背景下来论述的，故不免有以偏概全之嫌。

(4) 卢前的《明清戏曲史》是一部异常关注“地域流派”的戏曲史专著，作为明清时期常州为数不多的知名曲家，陈烺还是得到了卢前较多的关注，但篇幅主要集中在对其短剧《悲凤曲》的专门论述上，“所著曰《玉狮堂》。短剧一种，名《悲凤曲》。借说书人口吻，说出江山王凤姑事，盖以之劝世者。其【驻马听】云：‘怎肯甘休，貌为人，心是兽。有如针灸，这痛苦彻心头。凜森森撞见了活阎罗，汤沸沸宛似那油锅溜，一念生偷，偷生恐怕名儿臭。’此曲虽名为剧，实非代言体也。”^⑤至于占陈烺戏曲创作主体的《玉狮堂十种曲》，则卢前仅仅是列出十个名字，并和他老师吴梅一样，对陈烺传奇作品的总体评价不是很高，“乾隆以后，合律之曲日少，文律并美，惟一藏园。洎乎嘉道，此道遂几成广陵散矣。杨蓬海（恩寿）、许玉泉（善长）、陈潜翁（烺）强作解事，未足语于曲律也。”^⑥

(5) 孟瑶的《中国戏曲史》是一部论述异常丰富的戏曲史著作，不仅涉及到雅部的昆曲传奇，更是对花部的皮黄及地方戏展开专门论述。对于陈烺，该书只是做了简单的介绍，其观点也基本延续了青木正儿在《中国近世戏曲史》里对陈烺的评价，唯一的不同，在于孟瑶认为陈烺“排场关目具欠精彩。但是他却可算光绪年间的代表作家”^⑦。

(6) 周妙中的《清代戏曲史》对陈烺也有专门的提及，由于此书不以评论

^① 张惟骥《清代毗陵名人小传稿》卷九，新文丰出版公司1981年版，第218页。

^② 吴梅《顾曲麈谈·中国戏曲概论》，上海古籍出版社2000年5月版，第120页。

^③ 吴梅《顾曲麈谈·中国戏曲概论》，上海古籍出版社2000年5月版，第187页。

^④ 青木正儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》，中华书局2010年版，第353页。

^⑤ 卢前《卢前曲学四种·明清戏曲史》，中华书局2006年4月版，第71页。

^⑥ 卢前《卢前曲学四种·明清戏曲史》，中华书局2006年4月版，第36页。

^⑦ 孟瑶《中国戏曲史》，传记文学出版社（台湾），1979年12月版，第389页。

和分析见长,而以史料和叙述见胜,故该书只对陈烺的《玉狮堂传奇十种》作了简单的版本介绍和内容提要,并没有深入细致地分析陈烺的戏曲艺术,但周妙中对陈烺的评价还是比较中肯的,认为“在光绪年间传奇已走向衰落的时候,如陈烺的水平已是不可多得了。”^①

(7) 郭延礼的《中国近代文学发展史》(第一卷)对陈烺有所提及,但也只是驳斥了吴梅的论点,并未对陈烺作进一步的论述,“吴梅说:陈烺‘文律曲律,俱非所知,而颇传于世,可怪也。’其实,并不奇怪。《玉狮堂十种曲》,作者在世时就已有刻本,可见剧作颇为人重视。所谓‘于世道人心,皆有关系,可歌可泣,卓然可传。’十种曲中以《燕子楼》最为脍炙人口。此剧写唐人张建封与爱妾关盼盼的故事。辞采艳丽,剧情集中,艺术手法亦不寻常。此外,写国破家亡之日邝露抱琴投海的《海雪吟》,写明末女将秦良玉的《蜀锦袍》,以及情节曲折、引人入胜的《梅喜缘》,都为人所喜爱。”^②

(8) 郭英德的《明清传奇史》虽然是一部论述详尽的戏曲史专著,但侧重点却在明末清初,于近代戏曲,仅仅是把它归为“传奇的蜕变期”(1821—1911),并对黄燮清、李文瀚、杨恩寿、许善长、陈烺等曲家有所论述,“陈烺的戏曲作品都作于晚年,‘音节苍凉,情词宛转’(《玉狮堂传奇十种》刻本卷首俞樾《总序》),而且讲究文章结构,有较强的文学性,但大都不便于场上演出。”^③由于郭氏此书是建立在其扎实的文献考证基础上的,故于陈烺戏曲的本事来源都有所涉及,但由于篇幅所限,他并没有做进一步的深入研究。

(9) 浙江教育出版社的《中国曲学大辞典》里有陈烺一条,“陈烺(1822—1903)字叔明,号云石山人,晚号潜翁,别署玉狮老人。江苏阳湖(今常州)人。父母早逝,由两兄抚养成人。发奋苦读而科场失意。以教馆、游幕为生。晚年始以盐官分发浙江,督严州关,署理三江场、龙山、桐庐盐务。清光绪二十七年(1901)辞官归里,参究佛学。与俞樾、谭廷献等交好。著有传奇十种,合称《玉狮堂十种曲》,卷末附杂曲《悲风曲》。又有南北曲套数九篇,其他著作《读画辑略》。另有稿本《云石山房剩稿》,未刊行。”^④此条著录颇全,简明扼要地介绍了陈烺的生卒年和创作概况。

(10) 张炯、邓绍基、樊骏主编的《中华文学通史》(第五卷·近现代文学编)对陈烺也有所提及,并把他写入第十章“近代前期的戏曲”之第二节“近代前期的重要戏曲作家”,但对他的评价却不如黄燮清、李文瀚、范元亨、杨恩寿和刘清韵,这从其寥寥数语的论述篇幅即可见一斑,“许善长和陈烺也是这个时期较

^① 周妙中《清代戏曲史》,中州古籍出版社1987年12月版,第331—332页。

^② 郭延礼《中国近代文学发展史》(第一卷),山东教育出版社1995年8月版,第550—551页。

^③ 郭英德《明清传奇史》,江苏古籍出版社2001年5月版,第602页。

^④ 齐森华、陈多、叶长海《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社1997年12月版,第183页。

为知名的作家。……陈烺（1822—1903）的《玉狮堂十种曲》在清末流传颇广，代表作品《燕子楼》取材于唐代名妓关盼盼故事，结构紧凑，曲词清雅，在表现手法上也有独到之处。”^①

（11）左鹏军的《近代传奇杂剧研究》是近年来唯一以近代传奇杂剧为研究中心的戏曲史专著，在笔者所见的明清断代戏曲史中，这是对陈烺论述最为充分和系统的一部著作。他对陈烺这样评述：“《玉狮堂十种曲》所以流行一时，固与当时传奇杂剧走向式微、特出之作绝少有关，亦与这十种传奇较易见到、因而人们较多了解不无关系，但从戏曲史的角度来看，它们也有特殊之处。这十种传奇全部为中等篇幅，十六出、八出各五种，长度适中，既不同于正规传奇动辄二三十出以上，也不同于元代杂剧的四折一楔子，这种情况反映出明清以来传奇篇幅缩短、杂剧篇幅自由的基本趋势，为人们喜闻乐见。虽曰传奇，但剧中主要角色生、旦的出场时间也表现得相当自由，不遵传奇主要角色必在前两出即出场的旧习惯。凡此都反映了传奇与杂剧体制变迁的某些情况。其代表作《燕子楼》结构紧凑，曲词清雅，充分表现了陈烺的戏曲创作风格。不能不承认，陈烺足以在近代戏曲史上占有一席之地。”^②作者分析了陈烺戏曲作品的形式，得出了比较公允的结论。

（12）赵山林的《中国近代戏曲编年》^③一书，采用逐年记事的方式，对近代戏曲做了全方位的介绍和记录。此书对陈烺也有所提及，并对陈烺的《玉狮堂传奇十种》做了简明的介绍，但大多是吸收已有的研究成果，并无任何新意。

（13）王汉民、刘奇玉主编的《清代戏曲史编年》^④一书，亦采用逐年记事的方式，对清代戏曲史做了简要的记录。此书对陈烺有所提及，却大多是吸收已有的研究成果，且错误不断。

（14）左鹏军在其 09 年 6 月新出版的《晚清民国传奇杂剧史稿》中把陈烺归为晚清民国前期（1840—1901）作家，并称之为“承继传统的平和戏曲家”，他对陈烺这样描述道：“陈烺所作传奇十种，或取材于古代小说，或者取材于前朝史实，均属传统戏曲中常见的取材方式，没有表现出明显的时代特点，晚清以来中国社会文化发生的深刻变迁、新奇的时代气息等都没能在作品中得到集中的反映。但是，这些故事中也透露出作者的某些现实关怀，特别是在世变之际对某些传统道德理念的认同感。”^⑤此书增加了陈烺戏曲取材方式的论述，至于其他论述，则完全延续了他在《近代传奇杂剧研究》中对陈烺的评价。

对陈烺戏曲作品作出评价的戏曲史著作，计有吴梅的《顾曲麈谈》和《中国

^① 张炯、邓绍基、樊骏《中华文学通史》（第五卷·近现代文学编），华艺出版社 1997 年 9 月版，第 260 页。

^② 左鹏军《近代传奇杂剧研究》，广东高等教育出版社 2001 年 9 月版，第 49—50 页。

^③ 赵山林《中国近代戏曲编年》，华东师范大学出版社 2008 年 9 月版。

^④ 王汉民、刘奇玉《清代戏曲史编年》，巴蜀书社 2008 年 12 月版。

^⑤ 左鹏军《晚清民国传奇杂剧史稿》，广东人民出版社 2009 年 6 月版，第 185—186 页。

戏曲概论》、青木正儿的《中国近世戏曲史》、卢前的《明清戏曲史》、孟瑶的《中国戏曲史》、周妙中的《清代戏曲史》、郭延礼的《中国近代文学发展史》（第一卷）、郭英德的《明清传奇史》、浙江教育出版社出版的《中国曲学大辞典》、张炯等主编的《中华文学通史》（第五卷）、赵山林的《中国近代戏曲编年》、王汉民和刘奇玉主编的《清代戏曲史编年》以及左鹏军的《近代传奇杂剧研究》和《晚清民国传奇杂剧史稿》等十四种。前四种为民国学人著述，对陈烺评价都不是很很高，且把陈烺等同治、光绪朝曲家置于传奇衰落的时代背景下去论述，不免有以偏概全之嫌；后十种为建国后学人著述，然而总体亦不出民国戏曲史家之藩篱，或沿用原话，或置之不论，只有左鹏军在其著作中对陈烺等晚清曲家做出了较为公允独到的评价。

目前，关于陈烺的单篇论文还不是很多，笔者所见为三篇：

一、周妙中《江南访曲录要》，此文发表在中华书局 1962 年出版的《文史第二辑》上，其中有“《云石山房剩稿》”一条，系对该珍贵稿本的介绍和说明，并在条末论证了陈烺的生卒年，周妙中据姜亮夫先生的《历代人物年里碑传综表》和《云石山房剩稿》里的诗题，推断出陈烺的生卒年在 1814 年至 1898 年后。此结论为郭延礼的《中国近代文学发展史》所采用。

二、谢伯阳《晚清戏剧家陈烺系年考略》。此文收录在中华书局 1985 年 5 月出版的《学林漫录》第十集第 223 页至第 233 页，为著名散曲研究者谢伯阳的代表论文。此文据南京图书馆藏陈烺晚年手订的诗文词曲未刊稿《云石山房剩稿》考订出陈烺的生平，其所依据的文献基础主要是陈烺收录在此稿中的 100 多首诗。该文基本理出了陈烺晚年的仕宦历程，并在文后注释中提出了与周妙中不同的观点，认为陈烺生卒年当为 1822 年至 1903 年。此文考辨颇见功力，其文中的一系列观点为后世的戏曲研究界所接受。

三、李占鹏的《陈烺及其〈玉狮堂传奇〉述论》，此文收录在《中国古代小说戏剧研究丛刊》第二辑第 195 页至第 209 页。此文系作者根据光绪十七年刻本《玉狮堂传奇十种》对陈烺的十个戏曲作品进行内容上的评析，并把陈烺的十个戏曲作品分为四类，此文分析扼要精炼，大体符合陈烺原作的面貌，但疏忽和不实之处亦比比皆是。

陈烺作品的整理情况：

陈烺的散曲作品已全部收入凌景埏、谢伯阳主编的《全清散曲》^①之中，系以陈烺的《云石山房剩稿》为底本；陈烺的三个聊斋题材的戏曲《梅喜缘》、《负薪记》、《错姻缘》则已经收入关德栋、车锡伦主编的《聊斋志异戏曲集》^②中，系以《玉狮堂十种曲》为底本。

^① 谢伯阳、凌景埏编《全清散曲·增补版》，齐鲁书社 2006 年 1 月版。

^② 关德栋、车锡伦编《聊斋志异戏曲集》（上、下），上海古籍出版社 1983 年 10 月版。

三 研究范围和方法

本文主要以陈烺的生平游历和戏曲创作为研究范围,以期能对其生平资料做出必要补充,对其戏曲创作做出公正评价。本文遵循文献学与文艺学相结合的研究方法,在广泛搜集陈烺现存所有著述的基础上,回顾其颇具代表性的人生旅程,探寻其对明清曲家的戏曲艺术成就的承袭与新变。

对陈烺生平游历的探究,我将在前人已有的文献研究基础上,充分利用南京图书馆丰富的馆藏资源完成。众所周知,清代戏曲的别集整理工作是很不到位的,现今市面上能见到的大多还是乾隆时期曲家的别集著作,如胡士莹校注的《吟风阁杂剧》、周育德点校的《古柏堂戏曲集》以及周妙中点校的《蒋士铨戏曲集》,晚清戏曲家的戏曲别集很少能有排印本出现,有鉴于此,为了方便研究,本文的写作将首先立足于古籍刻本的整理上,又因为南京图书馆收录了国内最全的有关陈烺的诗、文、曲材料,我得以顺当地抄录、校对南京图书馆馆藏之各类《玉狮堂十种曲》版本,并把它们输入电脑,加以标点。在完成戏曲作品的整理后,我将采用考论结合的方法,在吸收已有成果的基础上,深入细读研究对象的各类文体、著述,查阅近年来新出版的各种戏曲类工具书,翻看新近发表的期刊论文,阅读各种有关晚清近代的历史书籍,从而完成对陈烺生平的详实考证。

至于陈烺的戏曲创作,则力求在近代文学史背景下对其作品的基本情况、剧作的基本面貌从本事、思想内容和艺术特色等方面做出详尽细致的分析,并采用统计、分析和比较等辅助方法。当然,陈烺不仅是位光绪年间的传奇作家,更是中国传统戏曲家中不可或缺的一员,在他剧作中必然体现出很多传统戏曲的典型特色,所以本文会适当讲述已经发生的明清传奇史上的种种情景,以此来证明陈烺与中国戏曲史之密切而深入的联系。

第一章 陈烺的生平与游历

第一节 陈烺的生平

陈烺，字叔明，号云石山人，又号潜翁、活寿翁、玉狮老人等。江苏阳湖（今常州）人。出生于清道光二年（1822年），卒于清光绪二十九年（1903年）。陈烺幼时即父母早逝，由两兄抚养成人。少年时发奋苦读，却屡失科场。成年后以教馆、游幕为生。

由于陈烺的生平材料并不丰富、翔实，故本节只能依据有限的材料，把陈烺的生平分作前后两个阶段，五十岁之前，不妨称之为“流离播越”阶段，五十岁之后，则可以概括成“吏隐西湖”生涯。

一、流离播越的苦难人生。

由于笔者所见资料有限，故对陈烺弱冠以前的生平，只能付之阙如，不过就中国文人传统的成长轨迹而言，这一阶段大致是伴随着勤奋攻读的，如果成年后他们在科举上无甚建树，则多半要走进当地富贵人家的私塾里去谋求教职，以获取微薄的收入。陈烺也不例外，从他的《读画辑略》中我们可以知道道光二十一年（1841年）他曾在乡里的董氏家坐馆，并与画家毕简过从甚厚。二十二年（1842年）又在赵氏家坐馆，后游幕安徽。对于传统社会的知识分子来说，如果无法凭借科举考试一步登天，改变自己穷困卑微的命运，那么坐馆游幕、寄人篱下也许就是场屋失败的唯一出路，清初的蒲松龄是这样，清末的陈烺也是如此。

然而就是这种卑微却不失安定的生活，也依然没有能持续很长时间。咸丰十年（1860年）四月，定都金陵的太平天国发动了东征军事行动，即史传所谓“庚申之乱”，先后攻克常州、苏州两府，这对晚清政府不啻为一次沉重的打击，因为太平军不仅突破了清廷的江南大营，更占领了常州和苏州这两个江南产粮重镇，占据常苏二府，不仅意味着太平军获得了江南地区的广大地盘，更意味着他们获得了与清廷长期抗拒的资源补给。对广大普通民众来说，太平军的东征更意味着安宁生活的一去不返，太平军的烧杀掠夺，官军的趁火打劫，无数百姓的家破人亡，使往日江南地区熙熙攘攘、物阜民丰的市井盛况，转瞬就变为刀光血影、哀鸿遍野的人间地狱。在这样世变纷扰的条件下，陈烺不得不在太平军入城之前，就北上避兵海陵（今江苏省泰州市），而这次避兵，也让他对农民起义军产生了

极其恶劣的印象，日后在他的戏剧作品中，农民起义军领袖都被刻画成了脸谱化的反面形象，显然这与陈烺的亲身经历有关。

北上避兵，固然要过颠簸流离的生活，但陈烺却也不是没有收获。第二年，他就与移家海陵的同乡人刘炳照相知相识了，刘时年方十五，几经交谈，便倾倒于陈烺的诗才画艺，遂拜其为师，师徒二人相从三载。陈烺避兵，并非只局限在海陵一带，据其《读画辑略》的记载，他很有可能还到过山东济南府，这正符合其“中岁遭兵革，流离播越”^①的自述。

清廷平定太平天国之乱后，陈烺还曾于同治五年（1866年）游幕广东。

材料的匮乏，让我们无法进一步深入知晓陈烺五十岁之前的生平经历，但作为一个传统的知识分子，我们是能明白场屋困顿、兵荒马乱对陈烺生活的巨大改变的，他不得不选择寄人篱下、仰人鼻息的生存姿态，不得不选择东奔西走、流离播越的生活方式，尽管在晚清社会，这是知识分子带有普遍性的命运遭遇，但这无疑让陈烺开阔了眼界视角，体察到了民生疾苦，并使其日后的戏剧创作充满了强烈的现实关怀。

二、吏隐西湖的为宦生涯。

对于陈烺五十岁之后的生活，有必要引用一段话作为开场白：

中国专制王朝任用官吏，自汉代起，有一年的试用期，不称职者或他调、左迁，或罢黜。到了明朝，有一些正途人员通过简放和吏部铨选，在中央和地方有“历事”、“观政”的实习阶段。也就是学习或试用，实际上就是让这些“初登仕版”者，历练政事。试用期满再归吏部选授。清朝承袭明制，也有进士观政三月之制，但在乾隆年间废除。清朝初任官员必须履行学习和试用制度，这与前代没有本质的区别。但是，前代官员试用期满，一般均能实授。而在清朝尤其是晚清，由于官员数量与官缺之间存在比较大的矛盾，官位严重“短缺”，试用期满的官员并不能马上实任，只能在中央和地方候缺。除此之外，还有大量的官民通过纳捐、保举、奏留等方式，不需要等候吏部的铨选，直接分发到中央和地方补用。他们受堂官和地方大员的派遣，获得署缺，短期（至多一年）内有地方之责；或者获得差使的机会，去办中央和地方官员交办的事务。在中央，有缺出，依据补缺规定，奏请补用。这两类候补官员的存在和任用候补官员的做法，是其他朝代没有的，为清朝所独有。

②

同治十年（1871年），天命之年的陈烺以盐大使分发浙江候补，从此开始了

^① 陈烺《玉狮堂十种曲》之徐光崧跋，清光绪十七年（1891年）刻本。

^② 肖宗志《候补文官群体与晚清政治》，巴蜀书社2007年6月版，第25页。

其三十多年的“为宦杭州”生涯，究竟陈烺以何种原因获得候补资格，由于材料的欠缺，我们无从得知，但不外乎上述引文所说的几种方式。所谓“为宦杭州”，并不意味着陈烺在这三十年中没有离开杭州，而是指陈烺大致是在浙江活动，并以居住杭州的时间居多。至于陈烺为什么会在杭州停留这么多年，这就不得不涉及到晚清官场的一个独特现象，即待缺候补文官的大量存在。

原来陈烺的“以盐官需次浙江”只是获得“盐大使”的资格，尚不能履行实际职务，如要进一步获得署缺，则需要待在省城，听候督抚和两司的派遣，由于光绪年间的候补文官数量达到了有清以来的最高峰，故一个候补文官往往需要很多年才能获得署缺机会。由此可见，陈烺的停留杭州十数年，乃是为了获得署缺和差使。

关于陈烺在杭州的这段生活，可引俞廷瑛为《负薪记》所作的序言为参照：

君以才入官，嵯尹，从公之暇，惟以著述自娱。先后作传奇十种，^①

又《仙缘记》传奇之吴唐林序有：

同里陈叔明词丈，高才不遇，以盐官需次浙江，绝韦脂，杜奔竞，公余惟以吟啸自适，弦诗读画以外，撰成传奇四种。^②

由于晚清候补文官为数众多，“差委的机会十分少，且差委都有一定的时间限度，差委结束后，要等待下一次的差委，对绝大多数候补官员来说，等待的时间非常长。所以候补官员赋闲的时间远远多于有职事的时间。在无职事期间，候补文官唯一的‘职事’就是一月几次的衙参，或逢二、五日，或逢三、八日。除此之外，几乎与公事无涉。”^③陈烺在尚未获得盐大使的署缺时，日常生活是异常闲适的，杭州是块山明水秀的地方，历来不乏名流文士的踪影，在大多数空闲的日子里，陈烺选择流连于此处的湖山胜景，并与一帮志同道合的候补文官、词人学士宴饮唱和，不久之后，当他发现，他可以借助戏曲来抒发一己之怀才不遇时，他也就逐渐投入于这种通俗文体的创作了。

至于陈烺的生活来源，可从李宝凯的一段话中发见端倪：

陈烺字叔明，晚号潜翁，别号玉狮老人，邑增生，幼年苦读，屡蹶场屋，以盐官分发浙江，工山水，善词曲，著有读画辑略四卷玉狮堂传奇十种，均已刊行世，官浙四十年，课校士林，无役不与，时与俞曲园太史、许星台方伯、惠菱舫都转暨当代文人士结翰墨缘，日于湖山佳处，探索吟咏无虚日，咸以得其尺素寸缣为快，^④

候补文官的生活是窘困的，他们“在地方试用、候补期间，是没有法定俸禄的。

^① 《负薪记》之俞廷瑛序，《玉狮堂十种曲》。

^② 《仙缘记》之吴唐林序，陈烺《玉狮堂传奇四种》，清光绪十一年（1885年）刻本。

^③ 肖宗志《候补文官群体与晚清政治》，第131—132页。

^④ 李宝凯《毗陵画征录》卷上，民国二十二年五月出版，第19页。

只有在署缺时，才能依据不同的情况，获得不同的俸禄。”^①在获得署缺和差使之前，他们“常常要靠坐馆补贴家用，靠卖家当、借债和典质，甚至不惜靠借高利贷来度日”^②陈烺则略有不同，从李宝凯的记载中我们不难推断：除了延续之前的坐馆生活，陈烺完全可以依靠一己之绘画才能，维持自己不算体面的生活。

由于陈烺在诗词曲画上的全方位才能，他又得以受到当地名流的接见，时任浙江布政使的许应鏊，时任两浙盐运使的惠年，时任诂经精舍教席的俞樾，都成为了陈烺交游的对象，尽管他们的政治地位和学术地位都要高于陈烺，但相同的艺术爱好和欣赏趣味，还是让他们能毫无隔阂地结识在一起。中国传统社会里的正印官员，大多是由科举出身，许多人都对文学艺术具有本能的爱好，他们并不排斥也从不拒绝跟有才华的文人走在一起，同时，这些文人也可以通过与上层官僚的接触，一方面交流文学艺术的心得，另一方面也能更好更快地找到为社会效劳的捷径。通常，“候补官员为了早日摆脱无缺、无差的状况，纷纷托关系、走后门，以奔竞为能事，到处钻营。”^③陈烺却不是那样为人圆滑的夤缘之辈，他只是一位生性淡泊的诗画兼通的文人，却又不能放弃入世的宏伟抱负，尽管宾主之间不无一丝点缀升平的帮闲意味，但通过宾主间的艺术交流，他的才能毕竟能给名流们以较好的印象，从而为日后的获得署缺奠定基础。

陈烺的戏曲创作，从光绪七年（1881年）开始，第二年春，《仙缘记》完稿，年底，又完成《蜀锦袍》一作，在顺利开展传奇创作的同时，他又结实了浙江候补同知宗山。同样的沦落异乡，同样的怀才不遇，同样的词曲双能，让两人很快就成为知交，日后宗山帮助陈烺校正前五种曲，就证明了两人的交情匪浅。

杭州到底是个人文荟萃的地方，在有宗山为其校正戏曲的同时，陈烺又遇见了一位故人，他就是刘炳照。二十多年了，陈烺和刘炳照这对师徒终于又在杭州重逢。

此时的刘炳照，已经是个在文艺创作上小有成就的人了，他却依然没有忘记陈烺当年的培育之恩，依然对老师毕恭毕敬，陪伴他游山泛湖，并一起切磋诗艺，刘炳照曾用“如坐春风”^④来形容他与陈师重逢的感觉，陈烺也对这位当年的弟子刮目相看，特意嘱咐刘炳照为他的戏曲作品题词，日后，当《玉狮堂十种曲》集齐刊行时，我们发现，刘炳照是唯一一个给陈烺每种戏曲作品都做题词的人，可见陈、刘两人的忘年之交，已不是用“师徒情深”这四个字所能形容的了。

在完成前四种曲的创作后，陈烺于光绪十一年（1885年）六月集结成《玉狮堂传奇四种》刊行出版。

^① 肖宗志《候补文官群体与晚清政治》，第116页。

^② 肖宗志《候补文官群体与晚清政治》，第118页。

^③ 肖宗志《候补文官群体与晚清政治》，第275页。

^④ 刘炳照《复丁老人诗记》，清宣统二年（1910年）刻本，第10页。

四种曲刊行后，陈烺又在光绪十二年（1886年）前完成了《梅喜缘》。在拥有五种剧作后，光绪十四年（1888年），陈烺准备联合之前的《玉狮堂传奇四种》出版《玉狮堂传奇五种》，甚至还为此向俞樾索序，但却因故未能刊成，现今我们所能见到的五种曲合集，或为前四种曲加《梅喜缘》组成的拼凑本，或系从《玉狮堂十种曲》抽调而成。

不过陈烺并没有终止其戏曲创作。这两年来，除了流连于杭州的湖山胜景，他还曾到过江西广信府铅山县短暂署缺。这与他特定的身份有关：候补文官常常是先分发，等待实缺，在候补阶段练习公事，熟悉当地民情，故他们常常要在各地奔波，并不只是局限在省城杭州一地，晚清的候补文官署缺期限通常只有几个月，最多一年，到期卸任，由其他候补官员接署。铅山地处赣东北，是乾隆朝大诗人蒋士铨的故乡，陈烺因公莅此，却从没停止过对本地先贤事迹的专注，这也就为后来他创作反映娄妃事迹的《回流记》传奇积累了题材。

署缺归来后，陈烺又恢复了之前的赋闲生活。光绪十六年（1890年），陈烺在不经意间又创作完成了后五种曲，现在，陈烺已经是个拥有十部传奇的剧作家了，连得意门生刘炳照都为其写好了全部十种曲的跋，种种迹象表明，陈烺这次想集合十种曲刊成一个总集，命名为《玉狮堂十种曲》。但往往创作是一回事，刊行又是另外一回事，创作只需要作者的才华与构思，刊行就非得拿出自己的积蓄收入不可。陈烺是个不善投机取巧的人，也是没有正常收入的候补文官，所以身边的积蓄并不殷实，也就无力合刊这十个剧本。眼看自己的七十大寿就要到了，可稿本却已搁置在书桌上将近一年，回思自己的一身，陈烺难免要长吁短叹：官做得不大也就罢了，难道连展现自己创作才能的戏曲都无法面之于世么？他无法不为此事紧邹眉头。好在天无绝人之路，他到底还有一个善解人意的学生，那就是徐光荃，徐在得知陈师的苦衷后，不辞辛劳，硬是和同人集资，花两个月的时间刊刻出了《玉狮堂十种曲》。古稀之年的陈烺，也终于收到了学生们集体献上的这份宝贵的七十大礼，从光绪七年到光绪十七年，十年的时间，才使陈烺真正拥有属于自己的《玉狮堂十种曲》，这对宦海失意的他来说，委实是一个巨大的安慰。

命运给陈烺开了个不小的玩笑，当他结束戏曲创作时，准备舒缓一下身心时，他却接连获得了署缺机会，在经历十年戏曲创作生涯后，陈烺成了一位名副其实的盐大使，他开始在杭州附近奔波劳役：光绪十六年（1890年）陈烺督严州关；十九年（1893年）署理三江盐务，次年卸任；二十三年（1897年）署龙山盐务，次年调办桐庐关；直到光绪二十七年（1901年），他才拖着疲惫之身躯，正式辞官归里。

回到家乡常州后，陈烺或参究佛学，或唱和宴饮，多年来的浮沉下僚，为宦

杭州期间丰富的人生阅历，早已让他变得宠辱不惊，无欲无求。两年后，他安然辞世，离开了这个依旧动荡不安的世界。

纵观陈烺的一生，在官三十年，大多数时间沉郁下僚，不甚得意。他工诗善画，审音知律，雅善度曲，以画家和戏曲家名扬一时，著有传奇《玉狮堂十种曲》，《读画辑略》，又有南北曲套数九篇，另有未刊行之稿本《云石山房剩稿》。然而就是这样一位在艺术上有卓然造诣的文人，却依旧不能在晚清官场上及时崭露头角，而只能寄情山水，借助于小道词曲，吐露一己之抑郁幽思，这正应了陆萼庭在《清代戏曲家丛考》里的那段精彩论述：

清代中后期戏曲作家的生平经历大都具有这样的特点：多才多艺，一生坎坷。他们不仅诗文、词曲、书画兼擅，而且都自负“有经世才”。他们念念不忘博一个光彩的出身，好不容易中了举，于是参加更高级的考试，落第，再考，再落第，直至老死。舒位如此，同时戏曲家如钱维乔、王昙，稍后如黄燮清、姚燮，也莫不如此。^①

第二节 《玉狮堂十种曲》创作过程考

陈烺的戏剧创作活动前后约十年光景，可分为两个阶段，光绪七年到光绪十年是第一阶段，光绪十四年至光绪十六年是第二阶段。

在第一阶段，陈烺从光绪七年开始创作戏曲，第二年《仙缘记》完成，此后陆续创作前四种曲，并于光绪十一年集结为《玉狮堂传奇四种》出版。

在第一阶段至第二阶段之间，陈烺创作有《梅喜缘》传奇。

关于传奇《梅喜缘》，这里有必要强调几句，郭英德在《明清传奇史》中以为此剧也完成于1885年：

《梅喜缘》本《聊斋志异·青梅》，写张介受与程梅、赖阿喜的姻缘故事。

以上五种，皆作于光绪八年至十一年（1882—1885年）间，且每本均为二卷十六折，通称“前五种”。^②

而真实情况是，前四种曲1884年十一月以前已经创作完成，可以《仙缘记》吴唐林序为证，1885年六月刻定，如果《梅喜缘》此时已经创作完成，万无不刊刻入集之理，所以从来没有1885年刻《玉狮堂传奇五种》问世。《梅喜缘》当创作于1885年六月到1886年之间，因为宗山曾校正过《梅喜缘》，而他又逝世于1886年。《梅喜缘》没有加入《玉狮堂传奇四种》，只是单独刊刻成书，后来加入《玉狮堂传奇十种》（即《玉狮堂十种曲》）。

^① 陆萼庭《清代戏曲家丛考》，学林出版社1995年12月版，第174页。

^② 郭英德《明清传奇史》，江苏古籍出版社2001年5月版，第602页。

戏曲史上一般说有“前五种曲”，但实际上只有前四种曲和十种曲这两种正式刻本。至于为什么会流传前五种曲的说法，一个原因在于，《梅喜缘》的篇幅与前四种曲相似，都长达十六齣，于是人们想当然地以为它必然属于前五种曲，但前五种曲是个不规范的称呼，它只是由合刻的《玉狮堂传奇四种》和单刻的《梅喜缘》拼凑而成，没有正式合集刊刻，也就不存在1885年刊刻的《玉狮堂五种曲》这一版本。

另外一个原因，也许在于陈烺原本想把《玉狮堂传奇四种》和《梅喜缘》一起于1888年左右出版，结为《玉狮堂传奇五种》正式出版，却因故未能刊行。这只要从俞樾给其写的序言中就可以看出，俞序写于1888年，该序言对陈烺的每一种戏曲都略有提及，却只见前五种曲之名，不见后五种曲之任何提要，可知1888年陈烺尚未创作完成后五种曲，俞序也仅仅针对前五种曲而言。不过该序却被作为1891年版《玉狮堂十种曲》之总序置于《仙缘记》前，照理，总序是该对陈烺所有戏曲作品都有所提及的。陈烺之所以把只涉及五个剧本的序言放置在前，除了证明俞序因前五种曲无法合集刊行而未被及时采用外，还表明他想借助俞樾一代儒宗、经学大师的名声来做《玉狮堂十种曲》的金字招牌。

此外，前五种曲的提法也见于陈烺同时人谭献和徐光荃，谭献《复堂日记》有这样一段记载：“吴山文酒清集，俞筱甫、边竹潭、张雨生、杨古楹为主，陈烺叔明、予泊高白叔为客，坐抗峰高阁。微云淡日，嘯侣吟春。山水方滋，肴核芳洁。诸君皆有英辞妙墨，叔明龔尹年七十余，尝谱《玉狮堂五种曲》行世，近又成《后五种曲》，索余序之。”^①此为辛卯年（1891年）事，所谓“尝谱《玉狮堂五种曲》行世”，当指《玉狮堂传奇四种》和续刻《梅喜缘》的合集，不是指未能正式刊行的《玉狮堂传奇五种》。徐光荃的说法见于《玉狮堂十种曲》后序“光荃退，窃与同人计议：‘先生词意坚决，未便相强，盖思有以慰先生者，先生生平著述甚夥，文诗半皆散失，已刻者惟玉狮堂五种传奇，为当时所称赏，而续谱五种，脱稿年余，每以无力付梓为憾，今若集资校刊，寿之文字以炫目前，何如寿诸梨棗以垂久远，请以是为先生祝，先生必乐从焉！’”^②从徐“已刻者惟玉狮堂五种传奇”的说法来看，当与谭献所论相一致。

戏曲史家还经常犯一种错误，即把1891年刻的《玉狮堂十种曲》误认为1885年刻的《玉狮堂传奇四种》，此种错误可以戏曲史家孙崇涛和郭英德为例，孙崇涛在其《戏曲文献学》第二编《戏曲版本学》第二章之《自刻本》一节中介绍到：

《玉狮堂传奇十种》，清·陈烺撰，有清光绪十一年（1885）武林陈氏玉狮堂自刻本，藏北京师范大学图书馆。^③

^① 谭献著，范旭伦、车晓朋整理《复堂日记》河北教育出版社2001年1月版，第196—197页。

^② 《玉狮堂十种曲》之徐光荃跋。

^③ 孙崇涛《戏曲文献学》，山西教育出版社2008年2月版，第156页。

郭英德在其《明清传奇综录》之附录《传奇蜕变期现存作品简目》中记载到：

陈烺

《仙缘记》（一名《碧玉环》）2卷16出 光绪十一年（1885）刻《玉狮堂十种曲》所收本 北京图书馆藏

《同亭宴》1卷8出 同上

《海虬记》2卷16出 同上

《海雪吟》1卷8出 同上

《负薪记》1卷8出 同上

《回流记》1卷8出 同上

《梅喜缘》2卷16出 同上

《蜀锦袍》2卷16出 同上

《燕子楼》2卷16出 同上

《错姻缘》1卷8出 同上^①

由于《玉狮堂传奇十种》只是新刻后五种曲，前五种曲只是收录1885年版的《玉狮堂传奇四种》和续刻的《梅喜缘》，并被置之卷首，故翻开《玉狮堂传奇十种》，都会见到“光绪十一年六月刊于武林”的字样，但实际上只有前四种曲是刻于1885年，图书管理员不深究此中原委，草率中酿成注释之误，遂连带累及戏曲史家，讹误相传的情况也就在所难免。

今人孙楷第算是第一个对陈烺《玉狮堂十种曲》版本做出翔实考辨的学者了，然尚有笔误之失：

玉狮堂十种曲清光绪辛卯刊本

“清陈烺撰。烺字叔明，号潜翁，一号玉狮老人，江苏阳湖人。斯编所收传奇十种：曰《仙缘记》，演孙恪遇猿事；曰《蜀锦袍》，演明末石砬土司秦良玉事；曰《燕子楼》，演唐张建封妾关盼盼事；曰《海虬记》，演明永乐时水寇海杰事；曰《梅喜缘》，演《聊斋志异》青梅事，以上皆二卷十六出，称前五种曲；曰《同亭宴》，演秦始皇求仙事；曰《回流记》，演明宁王宸濠妃娄氏事；曰《海雪吟》，演明季邝湛若殉难事；曰《负薪记》，演《聊斋志异》张诚事；曰《错姻缘》，演《聊斋志异》姊妹易嫁事，以上皆八出不分卷，称后五种曲。其中唯《仙缘记》、《同亭宴》事涉幻怪，《海虬记》凭虚不实，其余尽见于传记杂说，揄扬风烈，足以劝世。然词不入格，语意亦欠警切，实非当行之作。俞樾序前集，称其《蜀锦》、《海虬》二种，音节苍凉，可以颉颃尤西堂《黑白卫》四种；谭廷献序后集，则称其直逼古人，愈唱愈高，盖酬应之作，理唯称许，皆非笃论也。其《仙缘记》、《蜀锦袍》、《燕子

^① 郭英德《明清传奇综录》，河北教育出版社1997年7月版，第1200页。

楼》、《海虬记》四种，先刊行，称“玉狮堂四种”，及《梅喜缘》续刻，合为五种。至光绪辛巳复重刻之，并后五种为十种曲，文字视前刻间有更动，今据以著录焉。”^①

“至光绪辛巳复重刻之”当为“至光绪辛卯复重刻之”，光绪辛巳为1881年，则陈烺才刚开始其戏曲创作。不知这是孙先生笔误，还是印刷失误所成，笔者认为为是孙先生笔误造成。

在第二阶段，从光绪十四年到光绪十六年（1888—1890年），陈烺两年内创作完成了后五种曲。而郭英德在《明清传奇史》中则认为：

以上通称“后五种”，皆作于光绪十六年至十七年（1890—1891）间，且每本均为一卷八折。^②

这种说法是不确切的，从刘炳照写于1890年的跋和徐光荃写于1891年的后序可以清楚地看到，陈烺在1890年已经完成了后五种曲，而他是在1888年拟正式合集出版《玉狮堂五种曲》未果后才致力于后五种曲的创作的。直到光绪十七年即1891年，徐光荃才联合《玉狮堂传奇四种》、《梅喜缘》和后五种曲，为陈烺集结出版为《玉狮堂十种曲》。

本节只是对陈烺戏曲的创作过程、创作年代做一番细致考辨，然亦可见前辈戏曲史家对晚清戏曲史之缺乏重视和缺乏深入，各种戏曲史、戏曲工具书也都或多或少地存在人云亦云、众口一词的现象。希望今后的戏曲研究者能引以为借鉴，务必致力于戏曲文献的爬疏辨正。

^① 孙楷第著、戴鸿森校次《戏曲小说书录解题》，人民文学出版社1990年10月版，第392—393页。

^② 郭英德《明清传奇史》，第602页。

附录 戏曲家陈烺年谱

关于晚清常州籍戏曲家陈烺的生平事迹，目前学术界的研究成果还不是很充分，除了谢伯阳在 80 年代发表过《晚清戏剧家陈烺系年考略》一文，利用南图馆藏陈烺手稿《云石山房剩稿》对其晚年生平作出考证外，尚没有其他文章对其生平作出详尽的考证。本文以南京图书馆丰富馆藏文献为基础，对陈烺生平及交游做出相应的补充。

陈烺，字叔明，号潜翁、玉狮老人，江苏阳湖（今江苏常州）人。

张惟骧《清代毗陵名人小传稿》卷九第 218 页：“陈烺：烺字叔明，号潜翁，阳湖人。官浙江盐大使，工诗善画，精音律，宦浙时，与一时文学士结翰墨、缘湖山，吟赏无虚日。归后，杜门参究佛学。”

李宝凯《毗陵画征录》民国二十二年五月铅印本卷上第 19 页：“陈烺字叔明，晚号潜翁，别号玉狮老人，邑增生，幼年苦读，屡蹶场屋，以盐官分发浙江，工山水，善词曲，著有《读画辑略》四卷、《玉狮堂传奇》十种，均已刊行世，官浙四十年，课校士林，无役不与，时与俞曲园太史、许星台方伯、惠菱舫都转暨当代文人学士结翰墨缘，日于湖山佳处，探索吟咏无虚日，咸以得其尺素寸缣为快，告归时年已七十有八，暇时与故乡长老参究佛学，著有《禅门问答》一卷，《禅真语录》四卷，书未竟而终，年八十有二。”

清道光二年壬午（1822 年）：一岁。

陈烺生，江苏阳湖人。

陈烺《云石山房剩稿》之《八十述怀八首时辛丑鞠秋》（其一）诗云：“景逼桑榆八十春，追思往事误因循。”辛丑乃光绪二十七年（1901 年），由于古人年龄按虚数计算，故上推 79 年，可知陈烺生于道光 1822 年。

又，陈烺《玉狮堂十种曲》光绪十七年（1891 年）刻本之徐光荃后序：“岁之菊秋月，为陈叔明太先生七秩诞辰，同人拟制屏幛为我先生寿。……辛卯季秋，中澣门下晚学生徐光荃谨识。”辛卯乃光绪十七年（1891 年），上推 69 年，亦可证陈烺生年为 1822 年。

清道光二十一年辛丑（1841 年）：二十岁。

坐馆于里中董氏。

陈烺《读画辑略》民国四年（1915 年）铅印本卷四第 113 页：“余弱冠时，馆里中董氏，与毕君仲白居相近。每过访。见其挥洒云烟，有旁若无人之概。……”清道光二十二年壬寅（1842 年）：二十一岁。

陈烺馆赵氏，后游幕安徽。

《云石山房剩稿》之《壬寅春日饮赵氏斋中，偶感三首》（其二）注云：“余馆赵氏，时年未三十。”又诗云：“六十年来成一梦，沧桑旧事感何如。”作诗时间为光绪壬寅（1902年），从道光壬寅（1842年）到光绪壬寅整整一个甲子六十年，故可知“馆赵氏”时为1842年，时年二十一岁。

《云石山房剩稿》之《和盛旭人观察八十自述原韵》诗注：“余游幕皖中，夙邀垂睐，泊仕浙，不以属吏相待。”

清咸丰十年庚申（1860年）：三十九岁。

是年五月，太平天国发动东征军事行动，即史传所谓“庚申之乱”，常州府和苏州府相继被太平天国军攻克，陈焘北上避兵海陵（今江苏省泰州市）。

刘炳照《感知集》清光绪三十一年（1905年）刻本卷上第1页有列传体诗：“同邑陈叔明嵯尹师焘：避寇居海陵，忝列弟子行。晚岁客武林，师弟皆老苍。读画兼填词，疑义下问详。师著《读画杂识》四卷，《玉狮堂传奇》十种。”

清咸丰十一年辛酉（1861年）：四十岁。

陈焘继续在海陵避乱，直至清军于1864年收复天京。闲时坐馆授课，与刘炳照结三年师徒缘，并与友人改再芎等谈论画艺。

刘炳照《复丁老人诗记》清宣统二年（1910年）刻本第2页有编年体诗：“先子登科己卯秋，当年为政溯风流。晨星寥落予生晚，同榜惟存贵筑周。近庵府君，嘉庆己卯科顺天乡试举人，道光丙戌大挑知县，签分安徽皖南北州县历署殆徧循声卓著，请祀名宦。辛酉移家泰州，始识贵筑周子瑜年丈项，时卸常镇通海道事，侨寓于此。”由此可知刘炳照辛酉（1861年）始迁海陵；又《复丁老人诗记》第10页有诗：“回忆过江避乱时，太邱令望是吾师。杭州重到长相见，日泛明湖夜说诗。陈叔明先生昔年避乱海陵时，从学三载，今兹同客武林，追陪游宴，如坐春风。”可知，刘炳照于1861年方拜师陈焘，有三年从学经历，陈焘在海陵，至少待过四年。又《复丁老人诗记》第2页有诗：“海陵随侍偶同游，三月桃花景最幽。九日登高凌岳阜，鄂王遗象祀千秋。泰州城内有岳家墩，相传宋岳少保飞驻军于此。”、“胸山官舍放船迟，闻道金陵露布驰。初试乡闈年十八，上元甲子仲冬时。同治三年甲子六月，湘阴曾公克复金陵，奏请于是岁十一月开科。春庵府君适署淮板浦场事，命予随郭师赴试。士子麇集，商贾骛趋，居民咸有归志，遂成中兴气象。”可知刘炳照于1864年方离开泰州前往南京应乡试，他在泰州城里待过三年，起讫时间为1861年至1864年，这三年时间里，陈焘该继续活动于泰州城。

陈焘《读画辑略》民国四年（1915年）铅印本第116页：“余在江北时，与改再芎友善，再芎为七芎之孙，亦工士女花卉，然不逮乃祖远甚。乡先辈钱秋江工赭色山水，董勛思擅水墨，二公长于余而余最稔。同时有王平桥者，亦居东郭，善绘牛。画家之胜，极于一时，今皆作古人，而余亦颓然老矣。”

清同治五年丙寅（1866年）：四十五岁。

陈烺有两广之行。

《云石山房剩稿》之《光珊寄到<冰泉唱和续集>，附刻拙词，即用集中元韵率成两章邮寄桂生》（其一）诗注：“丙寅岁随龚静轩学使，由西江试罗定，地邻梧郡，未获一揽冰泉之胜，抚今思昔，能无怅然？”

清同治十年辛未（1871年）：五十岁。

陈烺候补浙江。

《云石山房剩稿》之《庚寅立夏后二日偕子宣少尹谒曲园先生于右台仙馆并游法相寺归赋四律用先生西湖集诗原韵》（其三）云：“浮沉廿载洗护客，赢得头颅两鬓鬢。”庚寅为光绪十六年（1890年）。

《玉狮堂十种曲》之徐光荃后序引陈烺自述云：“岁之菊秋月，为陈叔明太先生七秩诞辰，同人拟制屏幛为我先生寿。浼光荃以请，先生曰：‘寿文非古也，近世士大夫亦或为之，然必名位显达、功业有足传于世者，庶几无愧。仆少孤露，中岁遭兵革，流离播越，至五十始以盐官需次浙中，二十年来，宦海浮沉，一无成立，今耄矣，用以自赧，奚足称庆，子其为我辞焉！’”故知以盐官在浙江候补，始于1871年。

清光绪二年丙子（1876年）：五十五岁。

陈烺赠谭献《渤海太守王偃墓志铭》。

谭献《复堂日记补录》卷二，《念劬庐丛刻初编》第三册，民国铅印本，第9页：“叔明贻我魏武定元年《渤海太守王偃墓志铭》，光绪元年三月，陵县出土，篆额略似《凝禅寺》，正书完好，绝似《姜纂造象》。”

清光绪三年丁丑（1877年）：五十六岁。

陈烺与谭献一同拜访丁峻。

谭献《复堂日记补录》卷二，《念劬庐丛刻初编》第三册，民国铅印本，第9页：“同濬川、叔明过丁田生观察峻。门下尚列健儿技击为戏，小公子皆握刀学荡决。入其室，图书列前，花香满屋。待其归，出钱梅溪书册十余帙，甚精采。自临《张迁》亦跌宕有筋力也。此可云闲气矣。偶过小书肆，见《信州舍利塔》已有翻本矣。”

清光绪七年辛巳（1881年）：六十岁。

是年冬，陈烺在杭州撰写《仙缘记》传奇，开始其传奇创作。

《玉狮堂传奇四种》光绪十一年（1885年）刻本之《仙缘记》传奇自序：“辛巳冬寓武林刘氏斋中，朔霁洒牖，短檠对影，庭前枯木声簌簌，夜半，寝不成寐，挑灯捡《袁氏传》读之，叹夫情之至、义之正，虽异类同归，其至诚所感，激厉所成，卒能悬崖撒手，不为情欲利名所牵累，是其胸襟知识，夙绝高遠，以视世之宴安鸩毒，留恋于绮丽之场，终身惑溺而不知返者，相去不綦远哉！此余《仙

缘记》传奇之所由作也。……”

清光绪八年壬午（1882年）：六十一岁。

立春，陈烺在杭州完成《仙缘记》传奇并作自序，随后撰写并完成其第二种传奇《蜀锦袍》。是年，与铁岭宗山结文字交，宗山后为前五种曲作校正。

《玉狮堂传奇四种》光绪十一年（1885年）刻本之《仙缘记》传奇自序：“书成，梦白衣女子冉冉而来，申词致谢，并求将‘猿’字易去，醒而异之，因改今名，又名《碧玉环》云，壬午立春后三日，玉狮老人自序。”阴历立春一般在阳历2月4日或5日，则此序该写于阳历2月7日或8日。

《玉狮堂传奇四种》之《蜀锦袍》传奇宗山序：“壬午需次杭州，与陈叔明先生结文字交，一日出《蜀锦袍》传奇示山读之，叹夫先生之才之大，其征引一种正史，褒贬凜然，无小说谈诡之习。《播州克敌》、《平台奏勋》等出，忠义愤激之气，腾跃纸上，起结淡处著墨，余弦外音，良史三长，略具于此。视昔人之恣意妆点，正苦才短耳。天生奇女子，得奇文以传，幸矣。”

前五种曲每卷前都有“阳湖陈烺潜翁填词 铁岭宗山嘯吾校正”字样。

清光绪九年癸未（1883年）：六十二岁。

陈烺以《绿牡丹》词和江苏按察使许应鏊《绿牡丹》诗。

《绿牡丹》和诗一事，可从《清华倡和集》光绪刻本第1页许应鏊的诗题中得知原委：《癸未暮春，衙斋旧植牡丹忽放绿萼，花叶一色，洵异种也。阍仲韩司马首唱古今体诗，吴中旧雨，暨诸僚采和者相属。余劳形案牍，研田久荒，特以萼绿华实主羊权，不可不纪其事，用删除绮语，摭写老怀，勉成八章，匪敢角胜骚坛，聊志一时韵事云尔》。许应鏊此组诗由八首七律组成，和者甚多。如：汪祖亮有和诗《癸未初夏薇省牡丹忽放绿萼，星台方伯课士书院，即以命题，阍仲韩大令襄校课卷，拟作八章，方伯袖以见示并命和作亦呈八律》。

《清华倡和集》光绪刻本第64页有陈烺之《绿牡丹调寄金缕曲》词：“绣幕珠帘卷，掩庭阶、草铺茵细，柳摇烟软。蝴蝶飞来频欲误，化作碧云千片。怎禁得、轻寒一翦。昨夜露章新奏与，乞春阴、好护芳丛遍。鹿梦醒，蕉心展。萼华仙子嘉名擅。最羡他、天香染处，袍痕葱茜。预卜腰围金带兆，一例簪花人宴。更蚁泛杯浮色浅，记得分从琼岛上，愿年年老眼看还健。同竞赏，韶光绚。”

清光绪十年甲申（1884年）：六十三岁。

八月，铁岭宗山为陈烺《蜀锦袍》传奇作序；十一月之前，陈烺前四种曲已经脱稿；十一月，吴唐林为陈烺《仙缘记》传奇作序。

《玉狮堂传奇四种》之《蜀锦袍》传奇宗山序：“昔蒋苕生谱《四弦秋》，洪昉思制《长生殿》，一洗元人《青衫记》、《梧桐雨》之陋，先生命意，得无类是？此编出，不独压倒芝岩，即谓之媲美蒋、洪，非妄语也。甲申仲秋铁岭宗山序。”

芝岩即董榕，作有《芝龛记》，亦传秦良玉之事。仲秋，秋季的第二个月，即农历八月。

《玉狮堂传奇四种》之《仙缘记》传奇吴唐林序：“同里陈叔明词丈，高才不遇，以盐官需次浙江，绝韦脂，杜奔竞，公余惟以吟啸自适，弦诗读画以外，撰成传奇四种。《仙缘记》其一也。……叔明问序于予，因本斯意，书之于眉，以与同志共证之。甲申冬月，同里吴唐林序。”冬月，即农历十一月。序中所谓“撰成传奇四种”，当指至迟在甲申十一月，陈烺已经先后完成《仙缘记》、《蜀锦袍》、《燕子楼》和《海雪吟》四种传奇，只不过之后他向同人索序，并不按照传奇创作的先后顺序而已，所以最早完成的《仙缘记》，除陈烺自序外，反不是第一个索序于人的。

清光绪十一年乙酉（1885年）：六十四岁。

六月，汪学瀚为《燕子楼》传奇作序，同月《玉狮堂传奇四种》刊行于杭州，计《仙缘记》、《蜀锦袍》、《燕子楼》和《海雪吟》。

《玉狮堂传奇四种》之《燕子楼》传奇汪学瀚序：“潜翁既感仙媛之异辨，蜀锦之诬栽，阐幽芬，三叠雅奏，稽唐代之轶事，衍长庆之清词，复成《燕子楼》院本十六折，以授学瀚缀辞卷端，学瀚未能识曲，敢附知音？……光绪乙酉六月同里汪学瀚序。”

陈烺《玉狮堂传奇四种》光绪十一年（1885年）刻本扉页署“光绪十一年六月刊于武林。”

清光绪十二年丙戌（1886年）：六十五岁。

这年春天陈烺与沈保宜、刘炳照、左运昌游诸暨五泄山。三月跟随浙江布政使许应鏊修禊于杭州海潮寺。

《云石山房剩稿》有文《游五泄山记》云：“丙戌小春，因事抵暨阳，询之里人不能详悉，因谐沈子子振、刘生光珊、左生祉铭，游焉。”

刘炳照《复丁老人诗记》清宣统二年（1910年）刻本第10页有编年诗：“西施故里认依稀，我见浣纱石已非。五泄山中观瀑布，不嫌翠溜湿人衣。左端九大令任诸暨时，招予校艺，随侍陈叔明师及沈子振同游县西五泄山，俗名小雁荡、竺萝山，在县南有西施故里，对岸石上有‘浣纱’二字，乃前诸暨令龙游唐尧臣书，见周亮工《栎园书影》。兹因子文寄示拓本，故为考证及之。”

《云石山房剩稿》有《丙戌三月七日许星台方伯集同人于海潮寺为展修禊之会分韵得咸字五排一首用全韵》诗纪其事。

俞廷瑛《琼华诗集》光绪刻本卷四第17页有《三月七日海潮寺修禊分韵得毕字》诗纪其事：“韶景舒以长，姑洗应阳律。浹旬雨滂沱，将毋月离毕。旭旦始开霁，亟命笋舆出。相期金闺彦，共造维摩室。露浥桃锦鲜，烟凝柳丝密。列

坐泛羽觞，欢笑辄移日。兰亭昔修禊，千秋艳称述。今兹良宴会，风流殆其匹。酒酣发高咏，朱弦韵清瑟。愿言作后序，愧无兴公笔。”

清光绪十四年戊子（1888年）：六十七岁。

夏，陈烺以《玉狮堂传奇四种》加续刻《梅喜缘》索序于俞樾，拟正式出版《玉狮堂传奇五种》，但因故未成。后《玉狮堂传奇四种》、《梅喜缘》与后五种曲一起出版于1891年刊刻之《玉狮堂传奇十种》，俞序亦收入。

陈烺《玉狮堂十种曲》光绪十七年（1891年）刻本卷首有俞樾所作之总序：“潜翁陈君，负幹济之才，筮仕吾浙，浮沉下僚。温温无所试。乃以声律自娱，所著传奇五种，曰《仙缘记》，曰《蜀锦袍》，曰《燕子楼》，曰《海虬记》，曰《梅喜缘》。虽词曲小道，而於世道人心皆有关系，可歌可泣，卓然可传。余尤喜其《蜀锦》、《海虬》二种，音节苍凉，情词宛转，视尤西堂《黑白卫》等四种，吴石渠《绿牡丹》等四种，可以颉颃其间矣。乾隆四十六年巡盐御史伊公伊龄阿奉敕于扬州设局，修改曲剧，四年而事竣。从事局中者，有淮北分司张辅、经历查建珮、大使汤维镜诸人。使君生其时，与其役，得以釐正音节之得失，考订事迹之异同，岂出张、查诸人下哉？何至一官落托，徒以引商刻羽，一倡三叹，自鸣其得意也？然词曲之工，则人所共赏矣。阳春白雪，必有知音，勿如陈子昂之碎琴於市上也。光绪戊子长夏曲园居士俞樾序。”此序为俞樾光绪戊子（1888年）所作，从序中可以得知，俞樾只提及五个剧目，并没有对后五种曲作出评价，当是陈烺尚未创作后五种曲之故。综上，陈烺以已经刊刻出版的《玉狮堂传奇四种》加《梅喜缘》索序于俞樾，似乎是准备集结正式出版《玉狮堂传奇五种》，但由于种种原因，未能如愿付梓，故只得把此篇序言放到1891年刊刻出版的《玉狮堂传奇十种》卷首。

清光绪十五年己丑（1889年）：六十八岁。

陈烺完成后五种曲之《回流记》传奇；并陆续写作后五种曲之《海雪吟》、《同亭宴》、《负薪记》和《错姻缘》传奇。十一月，吴唐林为《回流记》传奇作序。

《玉狮堂十种曲》之《回流记》传奇有吴唐林序：“余习闻本事，谬托赏音，魂招青冢而常留殒。比绿珠而更惨。一声河满子，每闻歌辄唤奈何。千古伤心人，或解酒以浇块垒乎。己丑冬月同里吴唐林序。”此序为己丑（1889年）冬月即农历十一月作，可知《回流记》完成于是年。

清光绪十六年庚寅（1890年）：六十九岁。

闰二月十七日，陈烺《海雪吟》传奇有成稿，剧本写明永历时邝露殉难之事。杨葆光为之作序。春季，跟随浙江布政使许应鏊修禊于西湖竹素园，绘画赋诗；后五种曲之《同亭宴》、《负薪记》、《错姻缘》脱稿；四月，与陈祖昭一同拜访俞

樾，索序于俞樾，并同游杭州法相寺，俞樾后为《同亭宴》、《错姻缘》作序；长夏，刘炳照为《玉狮堂十种曲》写后序；陈烺拟出版《玉狮堂十种曲》，苦于无力付梓；后督严州关。

《玉狮堂十种曲》之《海雪吟》杨葆光序：“葆光生平绮语，自信天真，罗袖拂衣，难负香闺之知己，氍毹啖雪，亲尝乱日之景光，闻此清歌，能无陨涕？美人香草，四弦传猗洞之音，羌笛孤城，一曲赌旗亭之酒，光绪庚寅闰花朝后五日，红豆词人云间杨葆光苏龢序。”花朝为阴历二月十二日，闰花朝后五日则为闰二月十七日。

《云石山房剩稿》之《和许星台方伯留别四章用曲园先生原韵》（其三）注：“庚寅春季，方伯集同人于湖上竹素园，为展己饯春之举，绘画赋诗，以志其盛。”农历春季从立春开始，以春分为中点，以立夏为终点。

《云石山房剩稿》之《庚寅立夏后二日偕子宣少尹谒曲园先生于右台仙馆并游法相寺归赋四律用先生西湖集诗原韵》（其三）纪其事。立夏一般为阳历5月5日或6日，立夏后二日，当为阳历5月7日或8日。

《玉狮堂十种曲》之《同亭宴》俞樾序：“……读此一过，殊令人轻轩冕、傲王侯，有超然高举之思矣。庚寅初夏，曲园俞樾序于右台仙馆。”初夏为农历四月，一般在阳历5月底。

《玉狮堂十种曲》之《错姻缘》俞樾序：“蒲留仙《聊斋志异·姊妹易嫁》一节，相传实有其事。潜翁吏隐西湖，雅善度曲，乃取其事，谱成传奇，名曰《错姻缘》。余读而叹曰：此一事有可以警世者二。……潜翁此作，不独词曲精工，用意亦复深厚。异日红氍毹上，小作排当，聚而观者，丈夫女子咸有所警醒。夫夫妇妇，家室和平，则于圣世雕麟雅化，或亦有小补也夫。庚寅初夏，曲园居士俞樾序。”

《玉狮堂十种曲》之徐光荃后序：“岁之菊秋月，为陈叔明太先生七秩诞辰，同人拟制屏幛为我先生寿。浼光荃以请，先生曰：“寿文非古也，近世士大夫亦或为之，然必名位显达、功业有足传于世者，庶几无愧。仆少孤露，中岁遭兵革，流离播越，至五十始以盐官需次浙中，二十年来，宦海浮沉，一无成立，今耄矣，用以自赧，奚足称庆，子其为我辞焉！”光荃退，窃与同人计议：“先生词意坚决，未便相强，盍思有以慰先生者，先生生平著述甚夥，文诗半皆散失，已刻者惟玉狮堂五种传奇，为当时所称赏，而续谱五种，脱稿年余，每以无力付梓为憾，今若集资校刊，寿之文字以炫目前，何如寿诸梨枣以垂久远也。”此为辛卯之事，既“脱稿年余”，可知在1890年夏季之前，后五种曲已经全部脱稿。

《玉狮堂十种曲》之刘炳照后序：“玉狮堂传奇前后凡十种，吾师叔明陈先生所作也，嗟乎，天高地下，搬演傀儡之场，古往今来，曼衍鱼龙之戏，人非情

移丝竹，那堪消遣中年；词不律协宫商，曷克流传大雅。……胸罗锦绣，笔挟风霜，挽既倒之狂澜，阐未光之潜德，振声发瞶，窃取劝懲，立懦廉顽，足资观感，洵才轶王、关，识超袁、李矣。井水能歌，随风落九天之唾，甞餽试演，绕梁余三日之音。光绪庚寅长夏，受业刘炳照谨跋于武林继园之七十二峰山房。”

《云石山房剩稿》之《和刘海臣太尊留别衢州八首原韵》云：“余督严关，识公与吴镜荏，评论诗文，意颇相洽，忽忽已七载矣。”按，此诗未署年月，惟排在《丁酉夏日秦散之寄示见怀之作即用原韵》后，故定为此年（1897年）之事。由此可推知“督严关”当在1890年立夏之后。

清光绪十七年辛卯（1891年）：七十岁。

和诗送别浙江布政使许应鏊归京；卸严关事；是年夏天中旬，陈烺的朋友和学生集资为其刊刻《玉狮堂十种曲》，九月中旬成书，以为陈烺七十寿礼。同月，仁和谭廷献为《玉狮堂十种曲》之后五种曲补写总序。

《云石山房剩稿》之《和许星台方伯留别四章用曲园先生原韵》记其事。按，俞樾《春在堂诗编》卷十三庚辛编《续修四库全书》第1551册第503页有《送许星台方伯奉 召还朝》，由于《春在堂诗编》是俞樾的编年诗集，卷十三为庚辛编，即诗作为庚寅、辛卯两年间事，又由于此诗前有《辛卯元旦试笔》诗，故可知俞樾此诗作于辛卯（1891年），则陈烺和诗也该作于此年。又，《清代职官年表》中华书局1980年7月版第三册之《布政使年表》亦记载1891年浙江布政使许应鏊“召京”之事，符合俞樾、陈烺的和诗年月。

《云石山房剩稿》之《戊戌小春奉檄调办桐关留别同人四首》云：“辛卯卸篆，司马晴江、杨俊甫祖饯蛟门，赋诗赠别。”

《玉狮堂十种曲》之徐光荃后序：“爰集同志三十余人，鸠赀开雕，阅两月而告成，从先生志也。辛卯季秋，中澣门下晚学生徐光荃谨识。”

《玉狮堂十种曲》之谭廷献总序：“以视前五种曲，称心而言，我闻如是，可歌可泣，直到古人，愈唱愈高，别有怀抱。令众山之皆响，遏轻尘而不飞，作金石声，掷孙兴公之赋，有井水处，歌柳耆卿之词。辛卯鞠秋仁和谭廷献序。”清光绪十九年癸巳（1893年）：七十二岁。

署理三江场盐务。和盛康《八十自述》诗。以《买陂塘》词和金武祥《冰泉唱和集》。

《云石山房剩稿》之《甲午仲秋三江卸篆将返武林留别同人诗四章》云：“余自客秋履任，迄今一载。”甲午为1894年，可知署理三江场盐务为1893年事。

《云石山房剩稿》之《和盛旭人观察八十自述原韵》纪其事。按，盛旭人，即盛康（1814—1902），盛康《八十自述》当作于1893年，是年盛康八十岁。

金武祥《栗香五笔》，《续修四库全书》“子部杂家类”第1184册第185页有

“陈叔明嵯尹”条：“今年陈叔明嵯尹和余《冰泉词》，寄示所著《玉狮堂传奇》十种，嗣谈小莲茂才和余《冰泉诗》，亦以所选《孝娥记传奇》相示。《孝娥记》者，以刘君心白所遇沈娥娥事分演十六出，贞媛孝烈，深情如绘。心白先有长篇七古纪之，得此而愈足以垂不朽。尝谓词曲小道，而抑扬抗坠最足感人，能以忠孝节义、可喜可愕者谱入杂剧，俾观者有所激发，则于世道人心有关系耳。”“今年”一词，不知为何年，唯此条下有“庄性初明经二条”条：“庄性初明经善孙年逾六旬，其嗣颂芬亦有声庠序，今春以诗见投，并出示其《古春轩诗草》及其尊人子惺先生《惺惺斋诗》又其族父仔珊孝廉《警谦书屋遗集》，盖皆乱后掇拾残剩而存者。”两条相连，“今年”与“今春”两词，可知两事发生在同一年，由“庄性初明经二条”条之“年逾六旬”一词可以推断此事当发生于1893年，因为庄善孙《古春轩诗钞》清光绪二十六年活字印本之《庄君家传》有“君讳善孙，字性初，号询刍，……以光绪二十五年八月初八日微疾示终，年六十七”的记载，光绪二十五年为1899年，上推66年，可知庄善孙生于1833年，又由“庄性初明经二条”条之“年逾六旬”一词可知此事当发生在1893年后，又由于《栗香五笔》完成于1894年，见《栗香五笔》序之“先生之五笔既成，属序与予，予不敏，以是言复于先生，亦以叩敬山焉，光绪二十年甲午十一月南丰刘孚京”，且1894年春金武祥丁忧期满回粤赴任，见《栗香五笔》卷四第2页之“甲午春日余重赴粤东，戚友多以诗词送行”，故可知此事当发生于1893年，陈烺之和词也当作于是年。陈烺和词为：“溯苍梧、地规形胜，阳乌躔次星度。穷荒例有诗人迹，极目乡关云树。甚意绪，历桂岭，漓江赢得狂吟句。流连吊古，认冰井泉香，漫亭蔓掩，残碣待重补。归田兴，但有溪山便住，书城坐拥高据。五湖烟柳丝丝好，拂尽繁华尘土。零落处，怕飞絮，沾泥泥湿花黏固。休教醉舞，看天半朱霞，云中白鹤，重自惜毛羽。买陂塘，用酬毅庵原韵”，见于金武祥《栗香室丛书》之《冰泉唱和集》之“题辞”第4页。

清光绪二十年甲午（1894年）：七十三岁。

卸三江事，与同人赋诗留别。和俞樾《哭孙妇彭氏》诗。

《云石山房剩稿》之《甲午仲秋三江卸篆将返武林留别同人诗四章》纪其事。

《云石山房剩稿》之《和俞曲园先生哭孙妇诗元韵》纪其事。按，俞樾孙妇彭见贞即俞樾孙俞陛云妻，为彭玉麟孙女。彭氏歿于1894年，有俞樾《曲园自述诗》记之：“最怜孙妇性和柔，宜室宜家事事周。一十五年春梦短，衰门福薄不能留。孙妇彭氏，即刚直公孙女，贤妇也，归吾孙十五年而卒，余深悼之，谓吾家福薄，不能有此贤妇。”由于《曲园自述诗》是俞樾的编年记事诗，考之当为1894年事，则陈烺和诗也该作于是年，又，《春在堂诗编》卷十五甲丙编亦有《哭孙妇彭氏》诗，此编所记为光绪甲午至丙申年间事，由于此诗后有《乙未春日寄冯梦香孝廉》一诗，

可知《哭孙妇彭氏》当作于甲午（1894年）间，与《曲园自述诗》论述相符合。
清光绪二十二年丙申（1896年）：七十五岁。

夏日，在杭州和秦敏树访雪舟僧。

陈烺《读画辑略》商务印书馆民国四年（1915年）石印本第126页：“丙申夏日，谐散之过湖访雪舟僧。”

秦敏树《小睡足寮诗续录》清宣统二年（1910年）刻本卷二第5页有诗《夏日谐陈叔明烺泛湖至净慈寺访雪舟上人》：“江城积雨后，湖上趁微凉。孤艇入空碧，短筇倚夕阳。寻僧深竹静，读画妙莲香。到此参无漏，尘机愧未忘。”

清光绪二十三年丁酉（1897年）：七十六岁。

再署龙山盐务；和秦敏树见怀之作。

《云石山房剩稿》之《戊戌小春奉檄调办桐关留别同人四首》云：“两任龙山，未久卸篆。”此为戊戌年间事，可知再署龙山盐务当为丁酉年。

《云石山房剩稿》之《丁酉夏日秦散之寄示怀之作即用原韵》纪其事。

清光绪二十四年戊戌（1898年）：七十七岁。

卸龙山，调办桐庐关。

《云石山房剩稿》之《戊戌小春奉檄调办桐关留别同人四首》纪其事。

清光绪二十六年庚子（1900年）：七十九岁。

此年八月至九月末，回常州参加金武祥六十生辰宴。

金武祥《粟香行年录》稿本“光绪二十六年庚子六十岁”条：“……八月间为余六十生辰，时北方拳匪之乱，召衅东西各国，连军犯都，銮舆西狩，势甚岌岌，亲朋称祝，概行坚辞，乡间戚族来者，款以素席，郡城如恽次远侍郎、史佳若观察、刘申孙太守、陈晓山、刘萱孙、吕稼生、杨桂墅、徐桂瑶、周少怀诸大令、段惺余广文、陈叔明嵯尹，皆年长于余，此外少俊凡数十人，于约园、意园、经正堂、来青阁、怡和轩、花屿读书堂，排日招饮，至九月末已。故《六十自述》有云：“耆英及俊彦，更迭开华筵。秉烛良为欢，称觴渐祝延。”又云：“一尊先默祷，重睹中兴年。”后酬张筱圃主政诗有云：“敢希金粟前身句，又看黄花晚节香。”远近投诗词称祝者，亦成帙云。”

清光绪二十七年辛丑（1901年）：八十岁。

辞官归里。和金武祥等一伙老友参加消寒会。

《云石山房剩稿》之《八十述怀八首时辛丑鞠秋》（其四）云：“涪湛宦海卅年中，依旧归来阮囊空。”纪其事。

金武祥《粟香行年录》稿本“光绪二十七年辛丑六十一岁”条：“与诸老为消寒会，陈叔明嵯尹年八十，陈晓珊大令年七十七，周少怀大令年七十，吕稼生大令年六十六，刘萱孙太守、赵念劬刺史均年六十五，恽次远侍郎年六十四，朱

紫蘅茂才、庄凤梧司马均年六十，伍润之大令年五十六，又与诸隼彦为诗钟之会。”
清光绪二十八年壬寅（1902年）：八十一岁。

《云石山房剩稿》之《壬寅春日饮赵氏斋中偶感三首》（其一）注云：“审安时年七十，余已八十有一矣。”

清光绪二十九年癸卯（1903年）：八十二岁。

陈烺逝世。

金武祥《粟香行年录》稿本“光绪三十年甲辰六十四岁”条：“……十二月十九日费岷怀太史自苏来，携有覃溪所藏东坡小像石印本，遂为坡公祝生日，并招次远、润生、容生、敬山友卿诸君小饮，屈计近十年来，郡城耆旧及少俊，或为消寒，或为诗钟，流连文酒，月必数集，比岁风流云散，琴尊寂寥，其间年长者，如史嘉若观察、刘申孙、刘萱孙、陈晓珊、庄凤梧诸太守，陈菽民鹺尹、汤润之封翁、段愷余广文、周少怀、伍润之大令，年状者如刘葆真太史，……皆先后作古，晨星朝露，时怆于怀，今岁暮得此雅集，亦差强人意耳。”

《粟香室丛书》之《陶庐后忆》第58—59页有金武祥挽联：“婆娑九老集壶觞，且喜林泉岁月长。读画哦诗多逸兴，传奇更谱玉狮堂。”“陈叔明鹺尹工诗善画，所著有《玉狮堂传奇十种》，已刊行。少壮客游授徒，多通显俊，以鹺官仕浙，晚岁归里，尝与余及恽次远侍郎、史佳若观察、刘申孙、萱孙、陈筱山、庄凤梧诗，太守吕稼生大令为九老会，皆年逾六旬、七旬者也。君歿后，余挽以诗云：‘黄鲈觅醉，白社联吟，吏隐乍归来，九老婆娑成雅集；马帐传经，狮堂顾曲，画禅俄解脱，八旬矍铄证仙班。’李云曾川凋零，尤惜太邱遗范。”

第二章 陈烺的戏曲创作

第一节 《玉狮堂十种曲》之题材研究

陈烺的戏曲创作主要在光绪年间，“从总体上说，这一时期仍处于乾隆年间出现的戏曲高潮的余波之中，传奇杂剧无论是内容还是形式，仍以继承元明两代和清中叶以前取得的突出成就为主”^①，“从戏剧题材方面来看，这一时期的作品主要承续乾隆末年、嘉庆以来传奇杂剧的题材特点，以传统题材为多，如道德伦理、婚姻家庭、神仙鬼怪、忠奸善恶、历史故事等”。^②作为一个传统的戏曲家，陈烺在戏曲取材方面并没有多少独特之处。

就取材方式而言，不难发现，陈烺的戏曲作品是以历史传闻和文言小说为题材来源的。

其中，取材于历史传闻的剧作有《蜀锦袍》、《燕子楼》、《回流记》和《海雪吟》四种，除《燕子楼》涉及唐代关盼盼事，《海雪吟》涉及明末邝露事迹外，其余两剧均取材于《明史》。我们不妨把以上四剧称之为“陈烺的历史剧”，分析这四个剧本的取材，除了能发现陈烺是个格外留心明朝史事的戏曲家，还能证实中国古代历史剧创作的一般规律，正如孙书磊教授在《中国古代历史剧研究》一书中所说，“正史、野史、文学作品本事，构成了中国古代历史剧题材的三大源头。”^③本章的第二节将会对这四种历史剧做详细论述。

取材于文言小说的剧作有《仙缘记》、《梅喜缘》、《负薪记》和《错姻缘》四种，《仙缘记》取材于唐传奇，后三种则取材于文言小说集《聊斋志异》；《同亭宴》和《海虬记》两剧表面上虽然有杜撰的故事及人物，但却也受到正史和小说的影响，《同亭宴》中出现了秦始皇的形象，剧情进展则类似志怪小说，《海虬记》则是根据《明史》中的简要记载敷衍而成的。

李占鹏在其《陈烺及其〈玉狮堂传奇〉述论》^④一文中把陈烺戏曲作品按题材和表现内容分为四类，即反映官宦生涯的、歌颂贞女烈妇的、表现婚姻恋情的、关于其他内容的。从邓嘉纯为《错姻缘》题词“虬髯高唱海山秋，石砧勋名记蜀州，写遍英雄写儿女，哀丝豪竹一般愁”^⑤又可以看出，陈烺的戏曲创作，是以英雄事迹、儿女情长为主要内容的。当然，这其中也牵涉到神仙和凡夫，但神仙在某种程度上是救民于水火之中的英雄，如《同亭宴》里的武夷君；同性之间也

^① 左鹏军《晚清民国传奇杂剧史稿》，广东人民出版社2009年6月版，第48页。

^② 左鹏军《晚清民国传奇杂剧史稿》，第49页。

^③ 孙书磊《中国古代历史剧研究》，南京师范大学出版社2004年7月版，第52页。

^④ 李占鹏《陈烺及其〈玉狮堂传奇〉述论》，《中国古代小说戏剧研究丛刊》第二辑，2004年。

^⑤ 《错姻缘》之邓嘉纯题词，《玉狮堂十种曲》。

存在真挚的情感,如《负薪记》里张讷、张诚兄弟的友于之爱,《梅喜缘》里王阿喜、程青梅主仆的相知相助。这样来看,属于专写英雄事迹的剧作,就有《蜀锦袍》、《同亭宴》、《回流记》、《海雪吟》四种,属于专写儿女情长的剧作,就有《仙缘记》、《燕子楼》、《海虬记》、《梅喜缘》、《负薪记》、《错姻缘》六种,不过这样划分只是以作品重点展现的内容为依据,实际上,陈烺的很多戏曲作品是兼有英雄事迹和儿女情长的,比如《燕子楼》和《海虬记》。

综上所述,陈烺的《玉狮堂十种曲》,故事情节主要取材于历史传闻和文言小说,并以表现英雄事迹和儿女情长为主要内容。

第二节 《玉狮堂十种曲》之分论述评

本节将依据《玉狮堂十种曲》光绪十七年(1891年)刻本的排列顺序,依次对陈烺的传奇作品作扼要的艺术分析。

(一)《仙缘记》

作为《玉狮堂十种曲》第一种也是陈烺最早的传奇作品,《仙缘记》原名《仙猿记》,又名《碧玉环》。卷首有光绪十年(1884年)吴唐林序、光绪八年(1882年)作者自序及钱元涪、周舫、宗山、边保枢、刘枏、吴彬华、刘炳照的题词,作于光绪七年(1881年)冬至八年(1882年)春。光绪十一年(1885年)初刻。十七年(1891年)重刻。共二卷,十六出。

《仙缘记》改编于裴铤的传奇小说集《传奇》^①之《孙恪》,《孙恪》又名《袁氏传》,这可由陈烺1881年所作的自序为证:

辛巳冬寓武林刘氏斋中,朔霰洒牖,短檠对影,庭前枯木声簌簌,夜半,寢不成寐,挑灯检《袁氏传》读之,叹夫情之至、义之正,虽异类同归,其至诚所感,激励所成,卒能悬崖撒手,不为情欲利名所牵累,是其胸襟知识,复迥高遼,以视世之宴安鸩毒,留恋于绮丽之场,终身惑溺而不知返者,相去不綦远哉!此余《仙缘记》传奇之所由作也。书成,梦白衣女子冉冉而来,申词致谢,并求将“猿”字易去,醒而异之,因改今名,又名《碧玉环》云。

②

从这段自序可以看出,陈烺的创作《仙缘记》是受到神怪故事的影响的。据鲁迅、郑振铎等名家研究,传奇小说《孙恪》这类与猴子有关的神怪故事,本身带有印度文化的痕迹,并间接影响到后世各种通俗文体的创作,比如话本小说集《清平山堂话本》卷三《陈巡检梅岭失妻记》和《喻世明言》卷二十《陈从善梅岭失浑

^① 裴铤著、周楞伽辑注《裴铤传奇》,上海古籍出版社1980年10月版。

^② 《仙缘记》之陈烺自序,《玉狮堂传奇四种》。

家》就叙说了相似题材的故事；徐渭在《南词叙录》“宋元旧篇”里记载有戏文《陈巡检梅岭失妻》，钱南扬又在其《宋元戏文辑佚》^①一书中根据多种材料考证并辑得戏文《陈巡检梅岭失妻》佚曲共三十五支；明人瞿祐的文言小说集《剪灯新话》有《申阳洞记》，《剪灯余话》有《听经记》；某种程度上说，甚至连《西游记》里神通广大的孙悟空形象也是脱胎于前此的诸多猴子故事。当然，受本篇影响最深的就是元杂剧作家郑廷玉的杂剧《孙恪遇猿》（佚）和晚清戏曲家陈煊的《仙缘记》了。

《仙缘记》虽然取材于《孙恪》，但作为唐代传奇，《孙恪》强调的是情节的出乎意料和人物极富个性的语言描写，小说极力陈列孙恪视角下的异常现象，直到最后才由惠幽悟出猿精袁氏的来龙去脉，而且小说中张闲云与孙恪的一段有关人妖相斗的对话似乎给人以更为深刻的印象，这也从一个侧面证实作者的着力所向。

戏曲则不然，除了演绎一个完整的故事外，还必须重视结构，注重线索的前后联接。从第三齣《访僧》开始，就出现了暗示和铺垫，惠幽禅师的一番话，让我们对孙恪的命运有了关注和期待；第十二齣《授剑》和第十三齣《闺忿》这两齣，作者又给了我们“袁氏非人”的暗示；碧玉环的出现和使用，更是让我们知道了作者的良苦用心，与很多明清传奇一样，戏曲故事的进展常常离不开特殊道具的使用，《仙缘记》又取名《碧玉环》，由此可见碧玉环在结撰情节方面的重要作用：碧玉环不仅是孙恪二十年后重证因果的凭证，更是他与袁氏结为连理的象征。

从人物塑造上来说，小说里的袁氏显得泼辣和法术高强，更具妖性；戏曲里的袁氏则温柔贤良，甚至还劝孙恪勤习举业、博取功名，作者已经把她改写成一位比较正统的贤妻形象。

《仙缘记》尽管篇幅不长，但却存在着结构松散、不紧凑的毛病。虽说《仙缘记》改编于《孙恪》，但上卷前八出几乎与《孙恪》的故事框架无关，除交待不同于小说的背景之外，居然在第二齣《归程》中用整整一齣篇幅去表现孙礼孙恪父子在回乡途中抒发“寄兴致于名山”的感慨，如果换成高明的清初曲家，早就做了两出并一出的处理，而且，第六齣《旅困》还把重点放在了展现店小二的唯利是图上，尽管店小二的说白颇具生活色彩。当然，上卷倒不是没有写的好的唱词，有些抒发孙恪放愤图强的曲词，至少不比明代人写得差，只是上卷写得太浓墨重彩，显得缓慢、拖沓，而于故事的进展贡献不大，致使下半卷情节转折过快，令人莫名其妙、无所适从。本来《孙恪》是一篇不长的小说，陈煊大可用长达十六齣的篇幅去尽情铺演这个故事，但由于曲家在关目安排上的失误，致使

^① 钱南扬《宋元戏文辑佚》，中华书局2009年11月版，第201—209页。

上卷几乎被闲置,而只能动用下卷的八出篇幅去开展小说里的故事,这就难免局促、紧迫之嫌。一个短剧,如果非要样样事情都写,那往往吃力不讨好,不如集中精力写一两件事情,那样才能显得短小精悍。

《仙缘记》传奇的写作宗旨,是为了奉劝世人及早退身名利场:

虽异类同归,其至诚所感,激励所成,卒能悬崖撒手,不为情欲利名所牵累,是其胸襟知识,琼绝高远,以视世之宴安鸩毒,留恋于绮丽之场,终身惑溺而不知返者,相去不綦远哉,此余《仙缘记》传奇之所由作也。^①

但不可否认的是,上卷的文繁事简,下卷的文简事繁,结尾的匆匆收场,影响了作品主题的传达。

《仙缘记》十六出,作为陈娘的第一种传奇,尽管并没有开好头,但《仙缘记》却是《玉狮堂十种曲》中唯一有陈娘自序的,我们可以注意到以下一段话:

俾好奇之士,搜罗采摭,著于篇章,令读者心骇目眩,如《齐谐》、《坚瓠》之类,何可胜道,然事或涉于怪诞不经,于世道人心无所系,不足动人歌泣之怀,斯其事不彰,其言亦不足重。^②

可见,从陈娘第一部传奇创作开始,他就定下了劝化风俗的总基调,在他看来,一味地炫奇耀幻并不是传奇创作的主旨,只有于世道人心有所系,才能感人耳目,动人肺腑,流传后世。从陈娘戏曲创作的实际内容来看,他也是一直按照这个标准去实践他的戏曲理论的。

(二)《蜀锦袍》

《蜀锦袍》取材于《明史》卷二百七十之《秦良玉传》。卷首有光绪十年(1884年)宗山序,宗得福、边保枢、朱文玉、俞廷瑛、黄裳吉、江顺诒、许庆霄、刘炳照的题词,作于光绪八年(1882年),是陈娘继《仙缘记》后之第二种传奇。有光绪十一年(1885年)《玉狮堂四种曲》初刻本及光绪十七年(1891年)《玉狮堂十种曲》重刻本。

《蜀锦袍》基本上是按照《秦良玉传》记载来敷衍秦良玉一生事迹的,上卷第二至第七齣主要取材于以下史传:

秦良玉,忠州人,嫁石砫宣抚使马千乘。万历二十七年,千乘以三千人从征播州,良玉别统精卒五百裹粮自随,与副将周国柱扼贼邓坎。明年正月二日,贼乘官军宴,夜袭。良玉夫妇首击败之,追入贼境,连破金筑等七寨。已,偕酉阳诸军直取桑木关,大败贼众,为南川路战功第一。贼平,良玉不言功。其后,千乘为部民所讼,瘐死云阳狱,良玉代领其职。^③

^① 《仙缘记》之陈娘白序,《玉狮堂传奇四种》。

^② 《仙缘记》之陈娘白序,《玉狮堂传奇四种》。

^③ 《明史》,中华书局1974年4月版,第6944页。

上卷重点描写了秦良玉播州克敌的事迹和杨应龙的阴谋得逞，不仅唱出了女将的飒爽英姿和足智多谋，把官兵的无能和堕落暴露无遗，更是揭示了传统为官之道的阴暗一面。秦良玉不仅能带兵杀敌，也能清醒地察觉出明末官场种种黑暗现象，并对夫君马千乘提出警示，第七齣《系狱》即有这样一段唱词：

【风入松】笼人机械万般生。问谁能遇事先明。（生）难道有什么意外之处？（旦）这也难说，人生涉足皆危境。驰俊马须防蹭蹬。（生）前次播州之役，偶失防检，以后凡事留心便了，（旦）患不在颛臾邻境。还只怕萧墙祸募然生。^①

可见，作者是将秦良玉当作一个理想人物来塑造的，不仅是突出她的巾帼不让须眉，更是展现她对官场的熟谙与洞察，相形之下，马千乘就显得稚嫩很多。宗得福在题词中评价秦良玉“连营石砭镇丛蚕。剑佩花迎晓露涵。毕竟英雄逊儿女。芳名应愧左宁南”，这是一点也不夸大的。上卷第八齣《鸣冤》中“平定蜀乱”的故事则取材于以下记载：

已而奢崇明围成都急，巡抚朱燮元檄良玉讨。时诸土司皆贪贼赂，逗遛不进。独良玉鼓行而西，收新都，长驱抵成都，贼遂解围去。良玉乃还军攻二郎关，民屏先登，已，克佛图关，复重庆。良玉初举兵，即以疏闻。命封夫人，锡诰命，至是复授都督金事，充总兵官。命祥麟为宣慰使，民屏进副总兵，翼明、拱明进参将。良玉益感奋，先后攻克红崖墩、观音寺、青山墩诸大巢，蜀贼底定。复以援贵州功，数费金币。

三年六月，良玉上言：“臣率翼明、拱明提兵裹粮，累奏红崖墩诸捷。乃行间诸将，未睹贼面，攘臂夸张，及乎对垒，闻风先遁。败于贼者，唯恐人之胜；怯于贼者，唯恐人之强。如总兵李维新，渡河一战，败衄归营，反闭门拒臣，不容一见。以六尺躯须眉男子，忌一巾帼妇人，静夜思之，亦当愧死。”帝优诏报之，命文武大吏皆以礼待，不得疑忌。^②

史书中马千乘在播州克敌之后就受饬下狱而死，而戏曲中把他放置到了平定蜀乱以后，相应地，秦良玉的袭职时间也就有所拖后，作者把此事放在下卷第九齣《袭职》中演述。

似乎陈娘有意要刻画秦良玉嫉恶如仇的性格，于是他把史书中奢崇明部下樊龙赉金帛结好秦良玉的情节，改为了奢崇明送交金币及俘虏杨应龙结好秦良玉，但结果是一样的，秦良玉都斩杀了来使，显示了她精忠报国的决心，这样背离史实的处理，让读者不禁为秦良玉的快意恩仇击节叫好。

第十一出《闯氛》的写作使本剧结构稍显松弛，李自成在陈娘笔下成了一个瞎一目了然的大花脸形象，由此可见作者对这类起义军领袖的嘲讽和不屑一顾，也可

^① 《蜀锦袍》上卷第七齣，《玉狮堂传奇四种》。

^② 《明史》，中华书局1974年4月版，第6945—6946页。

以看出太平天国这类农民起义运动给陈烺这类知识分子以极端恶劣的印象，作者采取正统立场，对起义事件持否定态度。陈烺之所以创作《闯氛》这一齣，也许是为了反映起义军的掠夺扰民，并借此印证秦良玉这种良将的不可或缺，故作者索性让秦良玉在北上勤王途中就打败了罗汝才，擒获了副塌天，而《明史》中这是直到崇祯七年才发生的事：

七年二月，贼陷夔州，围太平，良玉至乃走。十三年扼罗汝才于巫山。汝才犯夔州，良玉师至乃去。已，邀之马家寨，斩首六百，追败之留马埡，斩其魁东山虎。复合他将大败之谭家坪北山，又破之仙寺岭。良玉夺汝才大纛，擒其渠副塌天，贼势渐衰。^①

尽管崇祯皇帝平台召见秦良玉在史书中只是一笔带过：

崇祯三年，永平四城失守。良玉与翼明奉诏勤王，出家财济饷。庄烈帝优诏褒美，召见平台，赐良玉彩币羊酒，赋四诗旌其功。^②

但本剧取名《蜀锦袍》，则下卷第十三齣《赐袍》就成为戏曲中最富象征意义的场景，蜀锦袍代表着君恩隆重、不世勋名，更是秦良玉忠贞报恩、英武豪迈的象征。至此，秦良玉已经是一个异常完美高大的形象。

但陈烺还不知足，他还要借陆逊之这一人物来完成对秦良玉的最后加工。史书中，陆逊之只是个罢官之人，故秦良玉可以向他一吐心中块垒：

当是时，督师杨嗣昌尽驱贼入川。川抚邵捷春提弱卒二万守重庆，所倚惟良玉及张令二军。绵州知州陆逊之罢官归，捷春使按营垒。见良玉军整，心异之。良玉为置酒，语逊之曰：“邵公不知兵。吾一妇人，受国恩，谊应死，独恨与邵公同死耳。”逊之问故，良玉曰：“邵公移我自近，去所驻重庆仅三四十里，而遣张令守黄泥洼，殊失地利。贼据归、巫万山巔，俯瞰吾营。铁骑建瓴下，张令必破。令破及我，我败尚能救重庆急乎？且督师以蜀为壑，无愚智知之。邵公不以此时争山夺险，令贼无敢即我，而坐以设防，此败道也。”逊之深然之。^③

而戏曲中陆逊之则成了考验秦良玉忠贞品质的人选，在第十四齣《断袂》中，陆逊之一个无意的曳裾动作，竟引起了秦良玉极大的反应：

（生）原来侍者皆是女子，下官酒后失言，敬奉一尊，聊以赎罪，（作把盏误曳旦裾介）（旦微怒拔剑断裾介）

【南扑灯蛾】我不是学温峤衣裾绝脱。亦不是慕良朋襟袍剖割。恐被那人世讥。疑我把天良抹。禁不住眉横心恶，猛然的刚刀一割。要教他过后思波。知道我丹忱皎皎，千秋历劫不能磨。

^① 《明史》，中华书局1974年4月版，第6946—6947页。

^② 《明史》，中华书局1974年4月版，第6946页。

^③ 《明史》，中华书局1974年4月版，第6947页。

【北尾】论人情万事惟求可。一任支吾便著魔。只要把胸际浮云扫却他。

①

在陈娘笔下，秦良玉不仅是位良将，更是一位忠贞的烈妇，她对自己寡妇之名节珍视甚重，绝不容许一丝邪念压过心头。在展现了秦良玉的巾帼不让须眉的女将风采，描绘守军将士尸位素餐、临危自乱的丑态，揭露官场政治的尔虞我诈之外，陈娘到底还是要给她添以刚烈忠贞的标签。

至于第十五齣《兵溃》，则延续了《秦良玉传》的写法，突出她的誓死守卫石柱。

通过分析陈娘对《明史·秦良玉传》的剪裁和改编，我们大致可以得出他的创作意图，即塑造一个完美的理想的女性形象，传达自己对时局之忧患。《蜀锦袍》最后的下场诗即可证明这一点：

麟阁何人论战功，兵机应让女元戎。

蛾眉鬓浅云黄绿，猩色袍鲜血染红

党祸岂能留汉鼎，时危且莫叹蚕丛

老忧王室铜驼泣，历尽昆明劫火中。^②

陈娘创作前四种曲时，晚清社会尽管已经平定太平天国之乱，并曾一度有过同治中兴的局面，但整个社会早已积重难返、回天乏术了，加以列强环视、吏治腐败、民不聊生，所以，用“山雨欲来风满楼”来形容晚清社会竟是毫不为过，此情此景，与17世纪初的明朝又何其相似，陈娘选择秦良玉的事迹创作戏曲并努力把她理想化，可谓“借他人之事迹，浇心中之块磊”了。

本剧有借鉴《桃花扇》的地方，第一齣和第十六齣增添了一个与全剧故事情节无甚关系的书生闻人杰，第一齣通过闻人杰向朱道贞请教天下大势，借朱道贞之口暗示女将秦良玉日后将保家卫国，第二齣至第十五齣则主要敷衍秦良玉的事迹，第十六齣一下子跳过了许多年，时间已经是明亡之后，作者却让闻人杰、朱道贞和秦良玉一起祭拜先帝崇祯，闻朱二人的出场，与《桃花扇》老赞礼时而游离、时而参与的登场方式有类似之处，而朱道贞的演唱寄托其黍黎之思的樵歌，就简直与《桃花扇》续四十齣《余韵》樵夫苏昆生的演唱北曲【哀江南】如出一辙了。

宗山在序言中赞赏此剧“播州克敌、平台奏勋等出，忠义愤激之气腾跃纸上”^③，边保枢题词云“朐月穿云笔一枝。英雄儿女写淋漓。曲中无限兴亡感。併入红牙小拍时”^④，俞廷瑛题词云“锦袍五色阵云迷，太息夔巫尚鼓鼙。谱入红牙

① 《蜀锦袍》下卷第十四齣，《玉狮堂传奇四种》。

② 《蜀锦袍》下卷第十六齣，《玉狮堂传奇四种》。

③ 《蜀锦袍》之宗山序，《玉狮堂传奇四种》。

④ 《蜀锦袍》之边保枢题词，《玉狮堂传奇四种》。

听不得，一声声是蜀鹃啼”^①，这些赞誉是毫不为过的，从全剧的整体效果来看，《蜀锦袍》的语言质朴机警，富于感染力，风格悲凉壮烈，关目结撰方面也有独到合理之处，作为陈娘创作的第二种戏曲，艺术成就要明显高于《仙缘记》，可以说是前四种曲中的佳作了。

（三）《燕子楼》

《燕子楼》取材于白居易诗《燕子楼三首并序》，卷首有俞廷瑛序、光绪十一年（1885年）汪学瀚序及束允泰、俞廷瑛、左运昌、吴彬华、李宝章、边保枢、江顺诒、刘枏、刘炳照的题词，有光绪十一年（1885年）《玉狮堂四种曲》初刻本及光绪十七年（1891年）《玉狮堂十种曲》重刻本。二卷，十六出。

白居易《燕子楼三首并序》原诗为：

徐州故张尚书有爱妓曰盼盼，善歌舞，雅多风态。予为校书郎时，游徐、泗间，张尚书宴予。酒酣，出盼盼以佐歌，欢甚。予因赠诗云：“醉娇胜不得，风袅牡丹花。”尽欢而去。迹后绝不相闻，迨兹仅一纪矣。昨日，司勋员外郎张仲素绩之访予，因吟新诗，有燕子楼三首，词甚婉丽。诘其由，为盼盼作也。绩之从事武宁军累年，颇知盼盼始末。云尚书既歿，归葬东洛，而彭城有张氏旧第，第中有小楼名燕子。盼盼念旧爱而不嫁，居是楼十余年，幽独块然，于今尚在。予爱绩之新咏，感彭城旧游，因同其题作三绝句。

满窗明月满帘霜。被冷灯残拂卧床。燕子楼中霜月夜。秋来只为一入长。

钿晕罗衫色似烟。几回欲著即潸然。自从不舞霓裳曲。叠在空箱十一年。

今春有客洛阳回。曾到尚书墓上来。见说白杨堪作柱。争教红粉不成灰。

②

“盼盼”，后世多写作“盼盼”，诗中之“张尚书”，宋人以为就是张建封，尽管南宋陈振孙早已提出质疑，认为张尚书其实是张建封之子张愔，但后世文人似乎对张建封情有独钟，话本小说集《警世通言》卷十《钱舍人题诗燕子楼》即讲述张建封与关盼盼的故事，陈娘的戏曲《燕子楼》也不例外，依旧延续着有关燕子楼的错误传说，把主人公设定为张建封和关盼盼。又戏曲中关盼盼有和白居易诗一首：

自守空楼敛恨眉。形同春后牡丹枝。舍人不会人深意。讶道泉台不去随。

③

关于此诗，清人早已考证其为明人伪作。当然，戏曲创作不是学术研究，我们大可不必过分执意于戏曲人物和历史人物的相一致。就陈娘整个戏曲创作而言，《燕

① 《蜀锦袍》之俞廷瑛题词，《玉狮堂传奇四种》。

② 白居易著、顾学颉校点《白居易集》，中华书局1988年3月版，第311—312页。

③ 《燕子楼》下卷第十四齣，《玉狮堂传奇四种》。

子楼》称得上其最杰出的代表作。

作为一部历史剧,《燕子楼》的取材有其独到之处,正像孙书磊所说,“上述历史剧题材源于作品本事的这种复杂性,可以概括为:作品本事→历史剧,作品本事→历史剧→历史剧,作品本事→历史小说→历史剧,作品本事→历史小说→正史→历史剧,等等”^①,此剧无疑经历了“作品本事→历史小说、历史剧→历史剧”这一过程:唐代诗人白居易创作《燕子楼三首》,元代侯正卿有《燕子楼》杂剧,明代竹林逸士有《燕子楼》传奇^②,明代话本小说集《警世通言》有《钱舍人题诗燕子楼》,晚清的陈烺则有同名《燕子楼》传奇。

由于陈烺主要根据白居易《燕子楼三首》的诗序来创作戏曲,而诗序只是给出一个大概的故事框架,而没有牵涉到故事的前因后果和具体情节,因此,陈烺可以完全按照自己的兴趣与意愿去结撰故事,并借此宣扬心中之理念,传达一己之怀抱,而不是像《仙缘记》那样受限于小说中的固定情节,也不用像《蜀锦袍》那样受制于无法更改的史实。

《燕子楼》敷衍张建封和关盼盼的故事,似乎不脱传统的才子佳人戏的俗套,至少,在下卷第十齣《玩月》中,两人情投意合,相处融洽:

【大石调过曲】【念奴娇序】(生)遥天雨洗,隔盈盈一水,银河万里无边。架起鹊桥人渡处,几多离恨难填。非远,笑指牵牛,卧看织女,一年一会此相见。(合)愿岁岁,良宵美景、人月同圆。

【前腔换头】(小旦)天半,水轮玉碾,见乌鹊缥缈南枝,绕匝光绡。十二阑干人并倚,罗袂凉侵嫌软。缱绻,窃药嫦娥,广寒仙子,清辉千里共婵娟。(合前)

【前腔换头三】(生)无眠。我欲手把玉箫,乘风归去,琼楼金阙冷高悬。人世上,人世上,几许离合悲欢。休怨,天有阴晴,光分满缺,古今同此恨难躅。(合前)

【前腔换头四】(小旦)曾攀,桂子香飘,琼华芳冷,寒侵玉臂倩谁怜。砧敲处,砧敲处,声声惊起愁眠。应念,边塞征人,深闺思妇,天涯迢隔恨绵绵。(合前)

【中吕过曲】【古轮台】(生)架秋千,谁家庭院晚凉天,浅斟低唱珠喉啭,金樽同劝。正万里清光,极目处楚天人远。影度潇湘,几行塞雁。(小旦)睹斜辉低挂画帘前,从教赏遍,倚雕栏人并香肩。钩悬玉押,香消金鼎,漏催银箭。絮语酒阑边,堕花钿,欢娱永夜乐缠绵。(生)

【馀文】井梧落,促织喧。几忘却更残意倦。(小旦)笑天上姮娥冷未眠。

^① 孙书磊《中国古代历史剧研究》,第52页。

^② 钱南扬《宋元戏文辑佚》,第187页。

(同下)^①

此齣曲辞典雅清丽，读来一片诗情画意，符合赏月时关、张二人的心境。当然，我们是能从《玩月》一齣中发现高明《琵琶记》第二十七出《伯喈牛小姐赏月》的深刻痕迹的，但却恰到好处，没有任何生硬之感，陈烺也算比较合理地借鉴和吸收了传统戏曲的创作经验。

不过，从《燕子楼》的结构安排上，还是能发现陈烺创作此剧的宗旨，《燕子楼》分为上下两卷，上卷主要写胡忠送姬行贿、行刺未遂与张建封不断升官加职，重点是塑造张建封这一忧国忧民、殚精竭虑的英雄形象。第六齣《激烈》即通过写刺客胡忠在张建封面前愧疚自杀，来反衬张建封的忠义凛然，很明显，这是借鉴了《左传·宣公二年》里鉏麇刺杀赵盾的写法：

犹不改。宣子骤谏，公患之，使鉏麇贼之。晨往，寝门闢矣，盛服将朝。

尚早，坐而假寐。麇退，叹而言曰：“不忘恭敬，民之主也。贼民之主，不忠；弃君之命，不信。有一于此，不如死也。”触槐而死。^②

此外，作者在第三齣《移镇》中也不忘从正面刻画张建封的勇武英豪之气。总之，陈烺在上卷不惜笔墨地塑造这一英雄形象，是多多少少寄托了一己之心声的：他渴望清廉正直、日理万机的循吏在晚清社会的大量出现。

到了下卷，作者就开始重点塑造关盼盼这一人物形象，尽管早在上卷第二齣她就已经出场，并且其身上延续着闺阁佳人伤春悲秋的传统，但陈烺笔下的关盼盼，除了能歌善唱，善解人意外，更是一个贞洁刚烈的伦理楷模。在第十二齣《誓嫁》、第十四齣《楼殉》，作者就有意展现出她的誓死不嫁、矢志楼居，并在和白居易诗后绝食殉情。

此剧唯一的不足，是没有处理好白居易这一末角，尽管白居易对《燕子楼》和诗有着举足轻重的作用，尽管陈烺把第九齣《赏春》张建封与白居易的饮酒当歌写得诗心满怀，但作者还是在结尾处犯了和《仙缘记》上卷中一样的错误，硬是把白居易和诗凭吊关盼盼的情节分为了《怜香》和《感旧》两齣来写，其实一齣戏就已经足够作者借白居易之所作所为来赞扬关盼盼的理想人格了。

青木正儿对此剧评价不高，“陈烺此曲本白氏诗序而润色之，曲辞虽艳丽，然失之靡弱，排场平板，关目乏精彩，竟属衰世之音，置不深论可也。”^③然得失自有公论，固不是戏曲史家一己之偏见所能决定，《燕子楼》足以称为陈烺前四种曲之佳作。

(四)《海虬记》

^① 《燕子楼》下卷第十齣，《玉狮堂传奇四种》。

^② 杨伯峻编著《春秋左传注》，中华书局2000年7月版，第658页。

^③ 青木正儿著、王古鲁译著《中国近世戏曲史》，中华书局2010年版，第353页。

《海虬记》，宗山在序言中认为取材《明史》中“总兵李珪平海盗于钦州”事。卷首有宗山序及吴唐林、俞廷瑛、宗山和刘炳照之题词，光绪十一年（1885年）初刻，光绪十七年（1891年）重刻。二卷，十六出。

按，《明史》卷六之《本纪第六 成祖二》有这样一段记载：

夏四月癸酉朔，皇太子摄享太庙。壬午，海寇犯钦州，副总兵李珪遣将击败之。^①

正史往往用笔谨严，故于此事只是一笔带过，缺乏对此中过程的描绘，陈烺则变动人物姓名，自撰情节，演绎成了一部回肠荡气的传奇巨作。

《海虬记》深受唐传奇《虬髯客传》的影响，这只要从命名中就可以看出，海虬，顾名思义就是海上的虬髯客或者虬髯客海杰。此剧也是一个有关主动退位让权的故事，海杰的英明勇武，不逊于虬髯客张仲坚，但与小说中虬髯客面见李世民前倨后恭的表现相比，此剧并没有刻画出海杰甘心让权的心理变化过程，上卷第八齣《阅边》里还用四支曲牌铺演了海杰的声势浩大，下卷第十四齣《投诚》他就心甘情愿地跟随高朋归顺中原王朝了，这样处理，不仅不符合人物性格，还使情节显得突兀生硬。唯一合理的解释，也许是陈烺借海杰的主动降顺，寄希望于狂放不羁的权臣能主动服从中央政权，从而给百姓以一个和平安定的社会环境。

不妨这样说，陈烺是有意把此剧改编成一个才子佳人剧，因为从篇幅上来说，海杰莫名其妙地归顺远不及高朋、海玉蝉的异域姻缘为多，高朋的出访异域，海玉蝉的情窦初开，在陈烺笔下成为全剧最富诗意的篇章，第九齣《听琴》和第十齣《心许》就铺演海玉蝉听高朋弹琴而心生爱慕的场景，我们不难从中发现《西厢记》对《海虬记》创作的影响。

《海虬记》虽有本末倒置之失，但曲词创作能体贴物情，极具绘声绘色之妙，俞樾就在给陈烺前五种曲的序言中对此剧赞扬不已：

余尤喜其《蜀锦》、《海虬》二种，音节苍凉，情词宛转，视尤西堂《黑白卫》等四种，吴石渠《绿牡丹》等四种，可以颉颃其间矣。^②

尽管不无谬赞之嫌，但陈烺的确在此剧中展现了其曲词创作的不凡才华。

（五）《梅喜缘》

《梅喜缘》改编于蒲松龄《聊斋志异》卷四之《青梅》。卷首有查亮采序和邓嘉纯、俞廷瑛、刘鼎、王综、刘炳照的题词。二卷，十六出。

小说《青梅》重点塑造了程青梅和王阿喜这一仆一主的女性形象，并突出青梅的慧眼识人、直快聪明、矢志不渝和勤俭持家，以及阿喜的仗义相助和苦尽甘

^① 《明史》，第86页。

^② 俞樾总序，《玉狮堂十种曲》。

来。所谓青梅慧眼识英雄，并不是像唐传奇《虬髯客在》里的红拂那样为李靖的飒爽英姿、谈吐不凡所迷倒，而是感动于张介受的克尽孝行：

青梅偶至其家，见生据石啖糠粥，入室与生母絮语，见案上具豚蹄焉。时翁卧病，生入，抱父而私。便溺污衣，翁觉之而自恨；生掩其迹，急出自濯，恐翁知。梅以此大异之。归述所见，谓女曰：“吾家客，非常人也。娘子不欲得良匹则已，欲得良匹，张生其人也。”女恐父厌其贫。梅曰：“不然，是在娘子，如以为可，妾潜告，使求伐焉。夫人必召商之，但应之曰‘诺’也，则谐矣。”女恐终贫为天下笑。梅曰：“妾自谓能相天下士，必无谬误。”^①

但明伦所谓“取人以德，独具只眼”^②也，当然，王阿喜也不是等闲之辈，虽然在父母的严叱厉骂下，她无法爽快地答应张家的求婚，身上难免有闺门小姐的矜持。可一旦在听取了青梅的复述，知晓张生在夜半光明磊落的行径，她却能果断地对张生品行加以论定，并予青梅的暂嫁张生以力所能及的支持，尽管她与张介受在婚前并没有一面之缘：

梅归，女诘所往，遂跪以自投。女怒其淫奔，将施扑责。梅泣白无他，因而实告。女叹曰：“不苟合，礼也；必告父母，孝也；不轻然诺，信也。有此三德，天必佑之，其无患贫也已。”既而曰：“子将若何？”曰：“嫁之。”女笑曰：“痴婢能自主耶？”曰：“不济，则以死继之。”女曰：“我必如所愿。”梅稽首而拜之。又数日，谓女曰：“曩而言之戏乎，抑果欲慈悲耶？果尔，则尚有微情，并祈垂怜焉。”女问之，答曰：“张生不能致聘，婢子又无力可以自赎，必取盈焉，嫁我犹不嫁也。”女沉吟曰：“是非我之能为力矣。我曰嫁汝，且恐不得当；而曰必无取直焉，是大人所必不允，亦余所不敢言也。”青梅闻之，泣数行下，但求怜拯。女思良久，曰：“无已，我私蓄数金，当倾囊相助。”梅拜谢，因潜告张。张母大喜，多方乞贷，共得若干数，藏待好音。^③

但明伦对此段赞赏不已：

一波未已，一波又兴。用意如叠嶂奇峰，下笔如生龙活虎。读之如行山阴道上，令人应接不暇。又如放舟湘中，帆随湘转，望衡九面。^④

阿喜既深信张生，赞扬其有三德；又厚待青梅，相助其以数金。可见她不仅是青梅服侍的小姐，也是她的知音、她的恩人，更是张生的知己。

在这里，我们是能感受到一种新兴的主仆关系的，即阿喜和青梅互相帮助，

^① 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，上海古籍出版社1983年4月版，第445页。

^② 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第445页。

^③ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第447—448页。

^④ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第448页。

互相关爱，坦诚相待。不像传统的主尊仆卑，倒像一对心心相映的知己姐妹，这就让我们想到了《西厢记》里崔莺莺和红娘的关系。难怪王士禛会给《青梅》以这样的评价：

天下得一知己，可以不恨，况在闺闼耶！青梅，张之知己也，乃王女者又能知青梅。事妙文妙，可以传矣。^①

正如上文所说，青梅身上有红拂的影子，她们都是能主动追求幸福的女性，尽管身为下贱，却能坚守一己之追求，何守奇就看出了这一点：

凡德施与贫贱，则易为力；施与富贵，则难为功。青夫人能识张于尘埃之中，其智殆不可及也，孰谓福非自己求乎？^②

作者塑造青梅这一形象，多多少少隐含着自己对理想女性生存状态的见解。

《青梅》以语言描写见长，常常三言两语，就把人物形象给写活了，但明伦就对《青梅》赞赏有加，他在篇末这样总结到：

此篇笔笔变幻，语语奥折，字字超脱。熟读之，可去钝根，可启灵性。至其议论正大，动必以礼，行必以义，尤足感人心情，荡涤邪秽，是为有关世教之言。^③

评价不可谓不高。当青梅如愿嫁给张介受之后，《青梅》就进入了王阿喜的章节，语言描写相对不那么掷地有声了，故事的无人意料、情节的层层转变取而代之，对王阿喜苦尽甘来这一片段，但明伦这样评价到：

层层疑骇，惊鬼惊神，至此列开旗门，将军突现，令人目炫神摇，笔亦跳跃欲飞。尽可转落矣，又不肯即转，故作惊人之笔，然后轻轻转出。乃已转矣，又先从尼目中写一层，再从仆口中写一层，然后以家人妇入室见女，走告夫人，又雨息而夫人始起，尼引入而夫人骇然凝眸，女亦顾盼良久，至此，方特特落出夫人非他二语，真同飞来又恐其复将飞去。^④

在阿喜与青梅重逢之前，她受尽磨难，当她与青梅久别重逢时，故事才转入皆大欢喜的局面。

蒲松龄之所以热衷于创作这类小说，是与他的生活历练密不可分的，“一个美貌的少女不为贫富所动，爱上一个落魄的书生，这类故事历代皆有，不足为奇。但众多的美女像着了魔似的对那些落魄的书生们频送秋波，就大乖常情，在物质生活相对菲薄，人的素质普遍相对低下的古代社会，更是如此。对现实有着清醒认识的蒲松龄，对此不可能全无察觉，但他为何仍乐此不疲？心理学告诉我们，人都有一种自我补偿的心理调节功能。当欲望受挫之后，总会另寻出路以求自我

^① 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第453页。

^② 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第453页。

^③ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第453页。

^④ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第451页。

确认，使失衡的心态恢复平衡。而以幻想的方式与现实相对立，则是这种自我补偿现象的最常见的形式。《聊斋志异》中美女加寒士的情爱模式，正可以从此得到解释。”《青梅》即是蒲松龄对自己失衡心态的补偿，“清贫的文士被社会所抛弃，但美貌的女子向他们敞开了怀抱；他们失了科场，却在情场上能独领风骚。相反，王公贵人可以占尽泼天富贵，却无法赢得尊重和爱情。就这样，现实的不满足在非现实中得到了满足，失落的价值通过虚幻的方式得以补偿。这反映出蒲松龄对自我价值的执著和确认，而不肯对命运作消极默认，尽管其中不乏自欺的意味。”^①

陈娘创作《梅喜缘》，用意还在劝世，他不仅在全剧结尾处的下场诗里写到“莫将儿女因缘事，泛作寻常笔墨观”^②，而且，从查亮采给《梅喜缘》的序中，也不难发现作者的这一倾向：

嗟乎！鹅笙象版，户习倚声；苔纲花笺，家精点拍。度银箏之曲，徒诩风流；传红蜡之歌，不根天性。十年艳制，坐收轻薄之名；一卷新词，横受俳优之目。兹则笔删绮语，义取白华。陶令清高，托言夫翠簪鸳情之事；屈原忠孝，寄兴于虚妃玉女之间。广陵散不入尘寰，此曲只应天上；有情人都成眷属，凡生修到梅花？^③

查亮采有感于传奇的不关风化，故对陈娘的作品大家赞扬。

此剧基本依照《青梅》故事，却点缀进许多方言，有几齣运用苏州话为宾白，为全剧增添了浓郁的生活气息，比如第二齣《托女》中青梅的叔父程无量，丑行扮演，用苏州话说白，比如第三齣《鬻婢》里王阿喜的母亲赖氏，净行扮演，也是一口苏州话，又如第六齣《婚阻》中的卖花媒婆侯氏和第九齣《寻女》中程无量家的邻居，都是丑行扮演，满嘴苏州方言。值得注意的，是第八齣《遣嫁》丑行扮演的家僮与即将上任曲沃的王士丽的一段对话：

下官王士丽，十载为郎，一官出守。昨接京报，选官曲沃，不日即当走马上任。书箱行李，不免唤家僮收拾起来。小二哪里？（丑扮家僮上）有福之人人服侍，无福之人服侍人。来哉，来哉！老爷叫阿二做啥？（副净）你老爷已选官，即须到任，快将书箱物件收拾停当。（丑）天！老爷选子官，直脚要发财哉！阿二跟子老爷哆哈年，辛辛苦苦，劳神碌气，个歇药想发点小财香。到子衙门派阿二啥职事？（副净）仍旧派值书房。（丑）书房清闲得势，阿二弗要！（副净）派你做跟班。（丑）跟班挺子腰，壁立直介立哉，好弗难过，药弗要！（副净）如此你要做什么呢？（丑）派子阿二一个门稿罢哉！（副净）门稿有何好处？（丑）喏，个星打官司个，送子老爷一万八

^① 袁世硕、徐仲伟《蒲松龄评传》，南京大学出版社2005年8月版，第188页。

^② 《梅喜缘》下卷第十六齣，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《梅喜缘》之查亮采序，《玉狮堂十种曲》。

千，随封加二。积蓄多哈年，阿二讨老妈，买田地，才够哉！（副净）要了钱，被人告发，便怎么办呢？（丑）弗番道个箇，星做官个，嚟个弗要银子！只要孝敬孝敬嘿是哉。（副净）呀，有趣啊，有趣！（丑）自然有趣个，弗有趣个星捐官个，化脱子哆哈银子做啥？^①

对白一苏一京，读来如在目前，宛在耳边，不仅妙趣横生，令人忍俊不禁，更对官场上卖官鬻爵、吏治腐败的黑暗现实做了无情的揭露。小说里王阿喜的父亲，只是给人以自恃清高的印象，而在戏曲中，不仅有名有姓，还成为了作者批判齷齪官僚的对象。

《梅喜缘》也写出了青梅的“取人以德”，但戏曲对青梅的塑造却不如小说成功，原因就在于作者没有用足够篇幅去写阿喜对青梅的倾囊相助，因为在小说中，青梅的幸福是建立在她义嫁张生的基础上的，而没有阿喜的鼎力相助，青梅是不会对阿喜感恩戴德的。所以，当下卷第十齣《闺忆》、第十五齣《庵会》出现青梅演唱四支曲牌以表达对小姐的深切思念时，便显得极其突兀和生硬，缺乏足够的铺垫。当然，作者不是没有提到阿喜对青梅的帮助，但只是在第七齣《遣嫁》里阿喜的独白中简单提及，而不是像小说中那样有一段洞彻人心的对话描写，这显示出陈煊对这一关键情节的不重视。

小说中的阿喜与青梅，不仅是相处融洽的主仆，更是互帮互助的知己，而戏曲于知己这一面，表现得明显不如小说那般令人印象深刻。于是戏曲中的青梅只是个思念父亲的孝女和怀念阿喜的忠仆，而不再是小说中那个对理想爱情矢志不渝、对恩人铭记终身的义仆。

此剧场面非常热闹，除了随处可见苏白的让人忍俊不禁外，第十二齣《卖身》还将小说中阿喜卖身富家被大妻逐出的简单叙述，敷衍为纨绔公子富有才被悍妻假扮新娘棒打的故事，这是一齣排场热闹、戏谑有趣的生活闹剧。显示了作者写喜剧的才华。

如果说小说偏重于人物塑造，因为作者集中笔墨去描写了青梅和阿喜，则戏曲偏重于多方位的展示社会生活，因为陈煊往往对《青梅》中那些不为人关注的细节感兴趣，并敷衍为富有社会批判意义的片段，却对小说中的精华视而不见。所以此作在人物塑造上远不及小说生动形象、有血有肉，又因为过于讲究结构的前后联接，导致作者花了不必要的篇幅去写不必要的人物，如青梅父亲程无垢，致使《梅喜缘》有大而无当、剪裁失措的毛病，这样，就使戏曲的情节显得枝蔓，结构变得松散，给人热闹有余、感动不足的总体印象。

此剧因为有一些热闹场面的存在，还是存在演出可能的，俞廷瑛就对其作出

^① 《梅喜缘》上卷第八齣，《玉狮堂十种曲》。

“才似留仙久擅名，而今制谱有先生。登场我欲称三绝，赢得吴儿口齿清”^①的评价，刘鼎甚至还做出了“玉茗风流四百年，玉狮词谱压前贤。不须粉白登场奏，也触雄心一惘然”^②的谬评。当然，从总体上来说，它对《青梅》的改编不是很成功。

事实上，《梅喜缘》的确有演出记录，不过那已是发生在光绪末年四川当地昆班的事了，熊英在发表于《戏曲研究》2009年第2期的《浅议舒颐班抄本〈梅喜缘〉》^③一文中介绍到：四川昆班舒颐班老艺人夏绍明，曾保留有其师所传之抄本《梅喜缘》，这是个已经予以川化的昆曲本子，原本即陈烺所作《玉狮堂十种曲》之《梅喜缘》。由此不难发现，陈烺的《梅喜缘》传奇终因其独到的艺术处理而获得了昆班演员的青睐。

（六）《同亭宴》

《同亭宴》取材于武夷君宴幔亭的传说。卷首有光绪十七年（1890年）谭廷献为后五种曲所写的总序，光绪十六年（1890年）俞樾序及李维翰、刘鼎、马庆蓉之题词，有光绪十七年（1891年）《玉狮堂十种曲》本，共八出。

《同亭宴》卷首有一首【蝶恋花】词，基本道出了此剧的创作主旨：

【蝶恋花】祖州一去何年返。海上求方。术士多欺诞。好把痴愚尘梦唤。空中楼阁成虚幻。神仙也自钟情惯。曲谱离筵。白发惊相看。欢场转眼浮云散。人天还隔愁无限。^④

全剧塑造了一个平易近人的武夷君形象，他在八月中秋召集列仙与曾孙辈一起在幔亭宴乐，除此而外，他还能体贴民情，并托梦给秦始皇，让其停止虚妄的求仙行动，并给避难的百姓指点桃花源的路径。

在作者看来，神仙应当体贴民生，而不是为暴君一己之私欲服务，第一齣《会真》里就传达了作者的意图：

【太师围醉】【太师引】笑人间蠢子蓬山恋。怎能参其中妙元。传洛浦才人惑众。赋高唐文士虚言。（老旦）这等说来，那修仙竟是虚妄的么，【醉太平】（生）拘牵。灵丹静养在心田。要什麼九州覓遍。^⑤

神仙可以为遭离乱的百姓指示迷途，但于一味执着于个人修真延寿而荼毒民众的秦始皇，神仙也有义务去提醒他修仙的虚妄，并采取措施去阻止他的一意孤行。神仙可以给弱民以庇护，却不允许权主的主动求取，权主与其劳民伤财，不如心生善念，体贴百姓。

^① 《梅喜缘》之俞廷瑛题词，《玉狮堂十种曲》。

^② 《梅喜缘》之刘鼎题词，《玉狮堂十种曲》。

^③ 熊英《浅议舒颐班抄本〈梅喜缘〉》，《戏曲研究》2009年第2期。

^④ 《同亭宴》，《玉狮堂十种曲》。

^⑤ 《同亭宴》第一齣，《玉狮堂十种曲》。

应该说，陈烺创作此剧，和前四种曲的《蜀锦袍》一样，是有着强烈的现实关照的，晚清社会的内忧外患，造成社会动荡不安，人民流离失所，这与秦末社会如出一辙，但既得利益者们的苟且偷安，又让普通黎民百姓看不到改变生活的希望，于是，只好寄希望于某位体贴爱民的神仙。《同亭宴》里的武夷君，就是这么一位伸出援助之手的神仙了。当然，神仙的与民同乐只能是一时的，“欢场转眼浮云散，人天还隔愁无限”，现实中的普通民众，依旧无法把握自己的命运，唯有虔诚地致祭，方能拂平心中一丝不安。

俞樾对此剧赞赏有加，他在序言里这样评价到：

今得潜老为作传奇，使仙迹灵踪，表耀於天下，不亦美乎。尤妙者，借秦皇求仙，作石壁之返照。使人知祖龙之力，可以灭六雄，不可以致群仙。沧海之舟未回，骊山之冢已就。函谷一炬，阿房成灰。其子若孙，曾不得为咸阳之布衣，何如武夷君之子孙，犹得与山中盛会也。读此一过，殊令人轻轩冕、傲王侯，有超然高举之思矣。^①

从结构上来看，《同亭宴》不是很成功，有拖沓之处，比如作为情节发展高潮的宴乐幔亭，作者已经在第六齣《设宴》中用十支南北合套的曲牌来铺叙，却还要在第七齣《述异》中借乡民之口复述一遍，显得芜杂纷乱。总之，《同亭宴》在十种曲中不是一部很成功的作品。

（七）《回流记》

《回流记》取材于《明史》卷一百十七之《宁王权传》所附《上高王宸濠传》、卷一九五之《王守仁传》。卷首有光绪十五年（1889年）冬吴唐林序及俞廷瑛、朱沅、刘炳照之题词。有光绪十七年（1891年）《玉狮堂十种曲》本。八出。

关于此剧的创作缘起，先引李维翰给陈烺《同亭宴》传奇的两首题词：

品丝评竹日相过，说到临岐别绪多。君于役狮江，瓜代在即安得红儿按檀板，尊前一唱当骊歌。

狮江传播玉狮词，玉茗风流今见之。我亦湘中旧吟侣，豹斑犹惜未全窥。^②从这两首题词来看，陈烺曾因公务而在狮江有过短暂的停留，狮江，即当时的江西省广信府（今江西上饶市）铅山县。既然陈烺是个格外留心明朝史事的戏曲家，因此，对于江西本地的传说轶闻，当格外关注，而江西又是正德年间宁王朱宸濠的封地，而宁王妃娄氏又祖籍江西上饶，那么他对宁王妃娄氏事迹的关注也就不足为奇了。

《明史》中对王守仁平定朱宸濠叛乱一事记叙甚详，而于娄妃却仅是一笔带过，但通过朱宸濠之口，已经可以看到娄妃不平凡的一面：

^① 《同亭宴》之俞樾序，《玉狮堂十种曲》。

^② 《同亭宴》之李维翰题词，《玉狮堂十种曲》。

汀赣巡抚金都御史王守仁闻变，与吉安知府伍文定等檄诸郡兵先后至。乃使奉新知县刘守绪破其坟厂伏兵。戊申，直攻南昌。辛亥，城破，拱樵、锐等皆就擒，官人自焚死。宸濠方功安庆不克，闻南昌破，大恐，解围还，守仁逆击之。乙卯，遇于黄家渡，贼兵乘风进薄，气骄甚。文定及指挥余恩佯北，诱贼趋利，前后不相及。知府刑珣、徐璉、戴德孺从后急击，文定还兵乘之，贼溃，斩溺万计。又别遣知府陈槐、林臧、曾璵、周朝佐复九江、南康。明日，复战，官兵稍却，文定帅士卒殊死斗，擒斩二千余级，宸濠乃退保樵舍。明日，官军以火攻之，宸濠大败。诸妃嫔皆赴水死，将士焚溺死者三万余人。宸濠及其世子、郡王、仪宾并李士实、刘养正、涂钦、王纶等俱就擒。宸濠自举事至败，盖四十有三日。

时帝闻宸濠反，下诏暴其罪，告宗庙，废为庶人。逮系尚书陆完，嬖人钱宁、臧贤等，籍其家。江彬、张忠从吏帝亲征，至良乡，守仁捷奏至，檄止之。守仁已械系宸濠等，取道浙江。帝留南京，遣许泰、朱晖及内臣张永、张忠搜捕江西余党，民不胜其扰。檄守仁还江西。守仁至杭州，遇张永，以俘付之，使送行在。十五年十二月，帝受所献俘回銮，至通州诛之，封除。初，宸濠谋逆，其妃娄氏尝谏。及败，叹曰：“昔紂用妇言亡，我以不用妇言亡，悔何及。”^①

娄妃题材的戏曲作品，清人早已有之，比如被誉为乾隆三大家之一的籍贯江西铅山县的蒋士铨，就作有杂剧《一片石》、《第二碑》和传奇《采樵图》等三种剧作，并在剧中大力称赞娄妃，把她奉为忠贞的道德楷模。陈娘创作《回流记》，是不讳言受蒋士铨影响的，这只要从同人为《回流记》所作题词就可瞥见一斑：俞廷瑛题到“白发元龙六十余，雍熙乐府早成书。挥毫更作贤妃传，特与清容补阙如。”^②、朱沅题到“精灵不泯自回流，故国难忘正首邱。椽笔撰成贞烈传，藏园片石竝千秋。”^③、刘炳照题到“《片石》碑文次第开，清容居士不凡才。而今重补《回流记》，应有灵风绕笔来”^④。

蒋士铨先后作有四齣杂剧《一片石》和六齣杂剧《第二碑》，在《一片石》第一齣《梦楼》里，旦角娄妃托梦给薛天目，指示他找寻自己的葬所，戏中娄妃的身份是“灵慈英烈贞妃，总制豫章河道，兼管浔阳水部印务”^⑤，在《第二碑》第二齣《留香》里，旦角娄妃出场巡按，身份依旧是“灵慈英烈贞妃”，这与《回流记》里娄妃死后的身份是相一致的，可见陈娘对蒋士铨作品中娄妃称号的借用。

如果说《一片石》和《第二碑》这两部杂剧只是敷衍后人如何为娄妃立碑修

^① 《明史》，第3595—3596页。

^② 《回流记》之俞廷瑛题词，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《回流记》之朱沅题词，《玉狮堂十种曲》。

^④ 《回流记》之刘炳照题词，《玉狮堂十种曲》。

^⑤ 蒋士铨著、周妙中点校《蒋士铨戏曲集》，中华书局1993年2月版，第353页。

墓，娄妃仅仅是以神仙形象出场，讲得也只是清代人故事的话，那么蒋士铨的《采樵图》才真正以娄妃的生平为蓝本进行创作，演绎正德十四年那一场发生在江西的叛乱。《采樵图》十二出，出场人物众多，时间跨度极大。从娄妃出嫁开始，写宁王有反意，娄妃在《采樵图》上题诗劝谏，兵败后娄妃投水自尽，到王守仁功成遭忌，避祸于九华山，遇老和尚以禅理点悟为止。这些情节大多以《明史》为依据，但却拘泥于史实，一味平铺直叙，给人以没有中心人物和重要事件的印象，正如林叶青论述的，“《采樵图》，以娄妃为主角，却在短短的十二出中穿插了宸濠罗致党羽。唐寅假作疯癫全身而去，孙燧、许逵不屈死节等情节，最后，竟以王阳明功成身退、学道名山作结，而真正以娄妃为中心的几出则写得平淡无奇。”^①

陈烺的《回流记》，借用了《一片石》和《第二碑》中娄妃升仙后的封号，选取那些能突出娄妃忠烈个性的材料，涤除无关紧要的人物，并适当加以改编，比如《回流记》第四齣《画谏》，就把《采樵图》中第二齣《题画》中刘养正的《采樵图》改为了《春耕图》和《伏虎图》，但不变的是娄妃的题画规谏，这样的处理方式，显得新颖而不偏主旨，而此剧的写作宗旨，即是赞扬娄妃的忠烈爱国，可以通过开篇一首【蝶恋花】词显见：

【蝶恋花】子规啼血声声泪。燕去巢空。世事多兴废。掬尽西江千顷水。算来难洗降王耻。纵有贤妃持大义。药师膏育。莫挽狂奴悖。倒流不愿随波逝。长留香骨人间瘞。^②

全剧以娄妃为主角，共八出，除了第三齣《逞兵》和第五齣《败北》必须表现宁王叛乱的场景而没有让旦角娄妃出场外，其余六齣都与娄妃有关。这样去剪裁史料，就显得主次分明，结构严谨，故事情节凝练集中，能给读者和观众以深刻的印象，尽管篇幅短小，但相比《采樵图》的失之剪裁，要显得整饬严谨。

尽管陈烺的文藻辞采还难以比肩于蒋士铨，但他在编剧方面的才华，还是要胜过蒋士铨一筹，这也就相应弥补了他文辞上的不足，使这出戏具有感人的艺术效果，这正应了吴唐林在序言里的那句话：

《回流》一书，以才人之妙笔，谱轶事於前朝，百折心凄，三升泪下。

③

（八）《海雪吟》

《海雪吟》取材于明末广东名士邝露之事迹。卷首有光绪十六年（1890年）红豆词人杨葆光序，刘鼎、朱沅、陈祖昭、刘炳照之题词，作于光绪十六年，有

^① 林叶青《清中叶戏曲家散论》，江苏古籍出版社2002年10月版，第135页。

^② 《回流记》，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《回流记》之吴唐林序，《玉狮堂十种曲》。

光绪十七年(1891年)刻本,八出。

邝露事迹,以清初广东诗人屈大均《广东新语》中之记载和薛始亨《蒯缃馆十一草》中的《邝秘书传》为最详。陈烺此作,大致取材于屈大均《广东新语》卷十一《文语》之《赤雅》以及卷十二《诗语》之《邝湛若诗》里的记载:

邝湛若上元跨马,值南海黄令行轡,下骑弗及,令怒拘之,梁御史森琅为请罪弗释,湛若微吟曰:“骑驴适值华阴令,失马还同塞上翁。”弃家走粤西,登陟鬼门铜柱之间,遍游诸岑及蓝、胡、侯、盘四姓土司,为偃女执兵符者云獬娘之客。尝纪其山川风土仪物,及女君天姬队歌舞战阵之制,为《赤雅》一书,奇怪若《山海经》、《齐谐》,华藻若《西京杂记》,其述征诸诗,多与《赤雅》相表里,好事者竞传于世。吾览之,知诸岑为汉将军岑彭之后,世为粤西君长,雄据蛮中,妇女亦称酋师,岁时祭祀,以麴为吴将军汉首,以代牺牲,而伏波苗裔,世称马流人,皆史书所未及载,亦一异也。^①

湛若南海人,名露,少工诸体书,督学使者以恭宽信敏惠题校士。湛若五比为文,以真、行、篆、隶、八分五体书之,使者黜置五等,湛若大笑弃去,纵游吴楚燕赵之间,赋诗数百章,才名大起。岁戊子,以荐得擢中书舍人,庚寅,奉使还广州,会敌兵至,与诸将戮心死守,凡十阅月城陷,幅巾抱琴将出,骑以白刃拟之,湛若笑曰:“此何物可相戏耶?”骑亦失笑,徐还所居海雪堂,环列古奇器图书于左右,啸歌以待骑入,竟为所害。为人好恢谐大言,汪洋自恣,以写其牢骚不平之志,或时清谈缓态,效东晋人风旨,所至辄倾一座,至为时,则忧天悯人,主文谏。若《七哀》《述征》之篇,虽《小雅》之怨诽,《离骚》之忠爱,无以尚之。^②

相比《广东新语》里的记载,邝露在《海雪吟》里形象有所改变,第一齣开场白里,他已是孑然一身的鳏夫,且促使其离家出走的也不是当道触怒邑令,而是力拒贪鄙邑令的聘请,相比《赤雅》里的傲慢不拘,戏曲更能显示出其不畏权势、洁身自好的高古气节。不过戏曲里的主要场景是在粤西猺洞,且作者把邝露被围而害的结局改为主动抱琴投海殉国,关于这一点,丁蕾在发表于2008年第11期《学术研究》之《“海雪畸人死抱琴”——明末至民国年间邝露形象的演化与流传》一文中已经有所论及,并认为:

通过明清以来邝露节烈故事的文字记载及绿绮台琴的收藏和展示,我们不但看到明清以来人们对邝露的缅怀,而且看到邝露形象的历史累积过程。清初明遗民借绿绮台琴寄托了对故人的哀思和对故国的怀念。在他们的笔下,邝露从诗人变成了怀才不遇、为国捐躯的烈士。此期间,绿绮台琴开始

^① 屈大均《广东新语》,中华书局1997年12月版,第334—335页。

^② 屈大均《广东新语》,第350—351页。

被视为邝露的遗物被收藏，邝露抱琴殉国形象逐渐被确立。绿绮台琴成为邝露形象的重要部分。到乾隆时期，由于邝露诗集有“反清”思想被清政府禁毁，他与阮大铖的交往也被拿出来诟病，但这并不阻碍时人对邝露才华的仰慕，并极力帮他删去这一段不光彩的历史，使之成为一个正面人物。嘉道后，广东文人通过出版整理本地的文化史，邝露的诗词视为明代广东学术文化发展的代表而辑录在各种诗词、文献中，这段时期邝露“诗人”的身份被强调。辛亥革命前后，邝露等明遗民成为革命人士“反满”的象征。而在革命后，清朝遗老们却每以明遗民的“忠义”自比，通过研究明遗民事迹表达他们不事二主、忠心耿耿的立场。^①

尽管《海雪吟》的创作年代是在晚清，但此剧的主旨思想却依旧停留在清初阶段，当然，陈烺并不是明末遗民，但他借书写邝露之生平事迹，赞扬他不同流合污的高尚气节，从而抒发一己之怀才不遇，则是显而易见的事情，可以《海雪吟》第八齣《殉琴》之【尾声】及下场诗为证：

【尾声】护持不负皇天意。吐抑郁胸中奇气。这是我激浊扬清的借喻词。

戏场面目本非真。旧事翻成曲谱新。

莫道架空难尽信。传来也自费精神。^②

所谓“自费精神”，不仅是指《海雪吟》曲词悲壮激扬，洋溢着沉重的亡国之痛，充斥着浓烈的失意情怀，更是与作者特定的关目处理有关，《海雪吟》以生角邝露为主人公，虽然还有小生顾天民和小旦云辇娘这两个重要人物，但这是作者为衬托邝露而特意设置的，借顾天民衬托邝露的洁身自好、嫉恶如仇，借云辇娘来衬托邝露的怀才不遇——邝露似乎只有在蛮荒之地的猺洞，才能得到应有的礼遇和尊重，可见作者对晚清埋没人才的社会现状有着强烈的不满。此外，作者在塑造云辇娘这一人物形象时没有落入明清以来才子佳人戏的俗套，只是让他俩以师徒兼知己的关系出现，在第六齣《琴诉》和第七齣《遣归》这些微妙的情景下，有的只是邝露系怀故都的拳拳赤心，有的只是彼此对粤西人文风俗的共同兴趣，有的只是双方报效朝廷的耿耿忠诚，没有更进一步，始终那般含蓄委婉，邝露最后毅然离开了猺洞，也就不可避免地回到神州陆沉的现实中去，但也正因为他的坚请，才凸显出他爱国念家的一面。

《海雪吟》的创作，我们不妨把它看作是作者心声的外露，他是借邝露的人生际遇，来抒发自己的人生感慨：陈烺诗画兼通，却长期浮沉下僚，想必在为人处事上和邝湛若有相似的一面，再加上晚清社会时局日艰、问题丛生，任何一个敏感的富于现实关怀的作家都不可能无动于衷，如果说前四种曲的《蜀锦袍》、

^① 丁蕾《“海雪吟”死抱琴——明末至民国年间邝露形象的演化与流传》，《学术研究》2008年第11期，第112页。

^② 《海雪吟》第八齣，《玉狮堂十种曲》。

《海虬记》代表着作者对英雄人物挽狂澜于既倒的期盼，则《海雪吟》则直接抒发了作者迷惘踟蹰、百无聊赖的末世心态。

（九）《负薪记》

《负薪记》改编于蒲松龄《聊斋志异》卷二之《张诚》。卷首有俞廷瑛序和司马湘、刘炳照题词。一共分为《怀饼》、《刈薪》、《斧虎》、《冥索》、《别亲》、《寻弟》、《途遇》、《归聚》八出。

《负薪记》几乎沿用《张诚》的情节，只不过把故事背景放在明朝初年的靖难之役上，这与小说中涉及清王朝建立以前对中原关内侵略的历史有不一致处。似乎陈烺是有意识地在避清朝讳，不过只要略加考察，就会发现其实情况不然，究其缘由，主要是在晚清，流通最广的《聊斋志异》版本是乾隆三十一年（1766年）赵起杲、鲍廷博的青柯亭刻本，陈烺在选取《张诚》作为戏曲创作题材时，是很少有可能接触到铸雪斋抄本的，而铸雪斋抄本《聊斋志异》里的《张诚》，开头却是这样交待时代背景的：

豫人张氏者，其先奇人。明末齐大乱，妻为北兵掠去。张常客豫，遂家焉，娶于豫，生子讷。无何，妻卒，又娶继室，生子诚。^①

所谓“明末齐大乱”，意即明崇祯年间，建国于东北地区的清兵，曾五次进袭关内。崇祯十一年（1638年），清兵入关攻陷河北，次年正月陷山东济南。崇祯十五年（1642年）十一月，清兵入关陷蕲州、畿南，攻克山东袁州府。这两次进袭，山东受祸最为惨烈。蒲松龄之所以要这样写，是因为他作为一个土生土长的山东淄川人，“从初晓人事之日起，耳闻目睹的多是作为入侵和征服者的清兵大肆烧杀掳掠的暴行，百姓残遭杀戮，骨肉分离的种种苦难，也就成为他记忆中难以消逝的内容”^②，所以反映在小说《张诚》中，就是清兵的掳掠造成张氏老夫妇的离散，以致多年后出现“以弟为子”的尴尬场面。如果说蒲松龄在手稿本中尚保留着自己对清朝的一丝耿耿于怀，则青柯亭刻本索性连这点情感都一并删去了：刻本以“靖难兵起”四字代替“明末”二字，把故事的时代背景移至明初，这样就避免了小说内容的触犯时忌，使《聊斋志异》得以在更广范围内进行传播。

正因为青柯亭本的删改和流传，《张诚》才得以被后世文人改编成各种文体，比如《醒梦骈言》^③第二回《遭世乱咫尺抛鸾侣 成家庆天涯娶雁行》，比如陈烺的《负薪记》。正是在这样的传播背景下，《负薪记》才得以在最大程度上保留青柯亭刻本《张诚》里的故事情节。

尽管青柯亭刻本改变了铸雪斋抄本的时代背景，却不影响《张诚》的艺术成

^① 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第247页。

^② 袁世硕、徐仲伟《蒲松龄评传》，第19页。

^③ 关德栋辑校《聊斋志异话本集》，齐鲁书社1991年7月版。

就，因为《张诚》与表现“清兵入侵，无辜百姓遭殃”主题的《公孙九娘》不同，它的主旨是赞扬兄弟之间相互关爱的友于之情，并对传统中国继母虐待长子的家庭问题予以揭示。这可以从蒲松龄的现身说法中充分感受到：

异史氏曰：“余听此事至终，涕凡数堕：十余岁童子，斧薪助兄，慨然曰：‘王览固再见乎。’于是一堕。至虎衔诚去，不禁狂呼曰：‘天道愤愤如此！’于是一堕。及兄弟猝遇，则喜而亦堕；转赠一兄，又益一悲，则为别驾堕。一门团圞，惊出不意，喜出不意，无从之涕，则为翁堕也。不知后世，亦有善涕如某者乎！”^①

这样的由衷赞美张诚，这样的为兄弟重逢感动，是不会受制于时代因素的影响的，无论故事发生在明初，还是明末。何况，除了宣扬孝悌的内容，《张诚》的艺术表现力也足够高明，王士禛评价《张诚》：

一本绝妙传奇，叙次文笔亦工。^②

但明伦评价《张诚》：

一篇孝友传，事奇文奇。三复之，可以感人性情；揣摩之，可以化人文笔。^③

这可以《张诚》结尾对张老的描写为例：

父自讷去，妻亦寻卒，块然一老嫠，形影自吊。忽见讷入，暴喜，恍恍以惊，又睹诚，喜极，不复作言，潸潸以涕。又告以别驾母子至，翁辍泣愕然，不能喜，亦不能悲，蚩蚩以立。未几，别驾入，拜已，太夫人把翁相向哭。既见婢媼厮卒，内外盈塞，坐立不知所为。^④

短短数语，就把一个饱经风霜的老人给写活了，在重新见到失散多年的三个儿子后，老人的表现是截然不同的，既有惊讶，又有喜极而泣，更有略显呆滞和迟钝的不知所措，还是但明伦的评语说得全面：

语经百炼，笔有化工，读者亦惟怵怵（恍恍）以惊，复潸潸以涕，继而蚩蚩以立，迟之又久，亦坐立不知所为，咄咄称奇而已。只是兄弟间同归见父耳，看他分作三样写法，见讷惊，惊其生还也。此一喜犹在意中也。又睹诚，则喜出望外，悲从中来矣，复何言。至闻千户母子至，不惟非意中，亦且非望外，不喜，不能，喜，亦不能；不悲，不能，悲，亦不能。未见时，惟愕然蚩蚩以立；既见后，亦坐立不知所为而已。用笔之妙，乃至于是斯。^⑤

的确，蒲松龄用笔摇曳多姿、错落有致，比起那些不切实际的一味夸张，要显得贴切和生动许多。

^① 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第253—254页。

^② 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第254页。

^③ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第254页。

^④ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第252—253页。

^⑤ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第253页。

陈烺之所以选择这个故事，不仅在于其劝化风俗的巨大功用，如其在篇末下场诗所说“花满春江夜满庭，十年艳思梦初醒。且将孝弟寻常事，说与人间仔细听”，更在于其离奇的充满戏剧性的情节，这可从俞廷瑛为《负薪记》所作的序言中看出端倪：

淄川蒲留仙先生著《聊斋志异》，凡四百余则，渔洋山人独于《张诚》一则评曰：“一本绝妙传奇。”岂非以其悲欢离合有足以谱诸词曲、被诸管弦者耶？然渔洋虽有是语，而作为传奇者曾无其人，不意迟迟至今始得之叔明陈君也。君以才人官嵯尹，从公之暇，惟以著述自娱。先后作传奇十种，其《负薪记》一种，即采《聊斋·张诚》事。以文章之波澜为戏剧之关目，剪裁有法，翰采烂然，以视《聊斋》，殆所谓异曲同工者。^①

应该说，《负薪记》对《张诚》改编是比较成功的，陈烺以每两齣为一个片段，重点展现兄弟伐薪、地府寻弟、离乡寻弟、兄弟重逢等极富转折变化的情节，而且戏曲在保留弟弟张诚给张讷送饼、伐薪的关目之外，始终强调男主人公张讷对异母弟张诚的发自内心的愧疚和关爱之情，尤其是在张讷辞父寻弟过程中的两段唱词：

【南吕】【一枝花】纷飞落树花，惊起离群鸟。花残凭践踏，鸟去任呼号。游子辞家，不顾双亲老，何时归旧业？白茫茫海阔天空，黑暗暗尘封路杳。

【梁州第七】河满子一声泪落，望家山万里程遥，呼号哀把苍天告。征鸿渺渺，远驿迢迢。囊空如水，足茧成冰，猛思量苦透心苗，漫踟躇闲惹愁条。好教我饥寒迫末路谁怜，亲舍隔瞻云望切，雁行徂思弟神劳。魂摇，梦摇，惊心异域生秋草，身世怎能了？还只怕手足摧残父母抛，没个收梢。^②

这两段唱词文词灿然，情感炽烈，即唱出了张讷的思乡念亲，又表达了一己之寻弟心切。而且，陈烺还模仿舞台上经典折子戏《绣襦记·教歌》的处理，辅以喜剧性极强，科诨色彩极浓的乞丐入行表演：

（生）我一样也不会。（副净）难道哑子也装不来么！我不信。小二，你在此与他操练操练，明日就要出场的。我要到东郭赴席去了。（摇摆下。丑）你这没用的东西，哑子还要我教你！如此你坐着，我装与你看。（生坐介。丑装哑子摇铃托盘上）阿！阿！阿！（生）我会了，你坐着我来。（丑坐。生装介）阿！阿！阿！（丑）你这哑子怎么当门坐着，打他出去！（生）噯唷！不要打，我是个哑巴子！（丑）你这戎囊的，哑子怎样说起话来？（生）学习的时候不妨，到外边去，我自然不说话了。（丑）记得才好。（诨下。生）

^① 《负薪记》之俞廷瑛序，《玉狮堂十种曲》。

^② 《负薪记》第六齣，《玉狮堂十种曲》。

咳！这般勾当，如何做得？此去金陵不远，那里人踪辐辏，或有所遇，亦未可知。^①

这样，既加强了此剧的喜剧效果，给观众以笑料，又把张讷不辞辛苦找寻张诚的诚恳之心从侧面加以表现。由于陈烺以戏曲特有的表情达意的巨大功能去重点塑造张讷这个人物，故比起小说中的张讷，形象要更为丰富圆满。

此剧不见任何演出记录，但因为成熟的编剧技巧，却有成功上演的可能。俞廷瑛说“吾知此剧一出，梨园小部必且竞相肄习。而一唱三叹，使人友于之爱，油然而生。其于风俗人心所裨匪细，虽作《孝友传》观可也，传奇云乎哉！”^②，司马湘说“谱成歌曲传奇事，羡煞先生笔一枝”^③，刘炳照说“更谱负薪传至性，当筵谁不泪沾巾”^④，友人或后学的称赞，其实并非夸大其辞。

（十）《错姻缘》

《错姻缘》改编于蒲松龄《聊斋志异》卷四之《姊妹易嫁》。卷首有光绪十六年（1890年）俞樾序和祝良、刘炳照的题词，卷末有光绪十六年（1890年）刘炳照跋和光绪十七年（1891年）徐光莹后序。根据俞序“潜翁吏隐西湖，雅善度曲，乃取其事，谱成传奇，名曰《错姻缘》”^⑤等语，可知作于杭州。

蒲松龄的《姊妹易嫁》，俞樾在其《茶香室丛钞》之《茶香室三钞》卷七《小女代嫁》一节中认为取材于《南部新书》，《南部新书》，北宋钱易撰，按天干分为十卷，是一部主要记录唐代人事旧闻并兼及五代的史料笔记，其中庚卷有如下记载：

吉琐之父哲，为冀州长史，与琐娶南宫县丞崔敬女。崔不许，因有故胁之。花车卒至，崔妻郑氏抱女大哭曰：“我家门户底，不曾有吉郎。”女坚卧不起。小女自当，登车而去。琐后入相。^⑥

俞樾在《茶香室三钞》中原文引录了钱易的故事，并加以论断：

接近人小说中，有姊妹易嫁事。观此，乃知此等事，古固有之。又按今人迎新妇以采舆，名之曰花轿，其即唐人花车之谓乎？^⑦

如果说《南部新书》里记载的只是一个唐代人物少时的简单事迹，还缺乏必要的情节渲染和人物性格描写的话，那么，《姊妹易嫁》就完成了从“粗陈梗概”^⑧到“描写委曲，叙次井然”^⑨的飞跃。在《姊妹易嫁》里，故事的男主人公不再

^① 《负薪记》第六齣，《玉狮堂十种曲》。

^② 《负薪记》之俞廷瑛序，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《负薪记》之司马湘题词，《玉狮堂十种曲》。

^④ 《负薪记》之刘炳照题词，《玉狮堂十种曲》。

^⑤ 《错姻缘》之俞樾序，《玉狮堂十种曲》。

^⑥ 钱易著、黄寿成点校《南部新书》，中华书局2002年6月版，第107页。

^⑦ 俞樾著，贞凡、顾馨、徐敏霞点校《茶香室丛钞》，中华书局1995年2月版，第1095页。

^⑧ 鲁迅《中国小说史略》，上海古籍出版社1999年7月版，第44页。

^⑨ 鲁迅《中国小说史略》，第147页。

是唐代人物吉琐，而是明代人物毛纪了，毛纪，《乾隆掖县志》卷四《名臣·毛纪传》有云：

毛纪字推之。成化丁未进士，授翰林检讨。正德中，拜礼部尚书。郊祀毕，请勤朝讲。又以储嗣未建，乞早定大计，不听。十二年，兼东阁大学士，入预机务。武宗数巡幸，纪同杨廷和上疏切谏。会宸濠反江西，帝下诏亲征，纪居守，屡疏请回銮。帝崩，纪同廷和等奏请皇太后，收江彬下狱。奉遗诏，迎立世宗。后以议大礼忤旨，求去。既归，杜门不出。纪有学识，正色立朝，清忠鲠亮，卓然有古大臣风。年八十，诏遣官存问。及卒，赠太保，谥文简。有《鳌峰类稿》行世，崇祀乡贤祠。^①

小说中的毛纪父亲，蒲松龄写到“常为人牧牛”，这是不符合史书记载的，关于这一点，清人孙扩图在《姊妹易嫁》附记中已经有所提及：

按：文简封翁讳敏，以孝廉任杭州府学教授。生五子，文简最少。封翁年八十，文简官少宰，乃受封而卒。其塋地自赵宋时沿葬，历有达者。至文简卒，始卜西山新阡。乾隆壬戌，予与文简裔人共修《掖县志》，曾亲至毛氏新旧两塋，览其碑表，征事实焉。至文简夫人一段，毕氏《蟬雪集》中所载，亦与此小异。夫人姓官氏。姊陋文简有文无貌，临嫁而悔。妹承父母意，遂代姊归文简。文简既贵，姊自恨，出家为女道士。妹馈遗之，都不肯受。清修登上寿。文简林下廿余年，颇与过从谈道，相敬重云。任城孙扩图识。（附考：余读《掖县志》，相国封翁讳敏，以孝廉任浙江杭州府教授，盖自元以来，已为东莱名阀矣。《聊斋》此条，传闻之讹也。）^②

就连何守奇也在篇末评价：“志中失实者尚多矣。”^③史书中官大小姐的以貌取人，变成了小说中张大小姐的嫌贫爱富。

当然，小说的本意不在于完整地再现历史，而是借助历史事件昭显出对当下的借鉴意义。所谓失实，兴许还是蒲松龄的有为之，因为嫌贫爱富和以貌取人，毕竟是传统中国社会在婚姻嫁娶中的两种不好社会风气，但嫌贫爱富比起以貌取人来说，对社会中下层知识分子心灵的打击也许要更大，尤其是对于蒲松龄这样屡应乡试不中的失意文人而言。由此，小说把着力点放在了对张大小姐嫌贫爱富的批判、对张二小姐慧眼识英雄的赞赏和对神幻现象的揭示上。

张大小姐是典型的豪门闺秀，自然看不上出身贫贱的毛纪，这只要从娶亲当日她力拒婚妆的行为就可以看出。张二小姐则是个体察父母苦心的孝女，作者对她着墨不多，正面描写张二小姐的只有“父母教儿往也，即乞丐不敢辞；且何以

^① 《山东府州县志》，《故宫珍本丛刊》第85册，海南出版社2001年6月版，第309页。

^② 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第517页。

^③ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第517页。

见毛家郎便终饿殍死乎？”^①这短短一句话，不过却立即让两位小姐性格迥异，立分高下了，说张二小姐是临危受命也好，说她是红颜识俊杰也罢，反正她不像她姐姐那般自私和势利，但是，这却不能保证她没有纨扇见弃的隐患，如果不是神灵的托梦，如果不是命运的无常和不可捉摸，那结局也许就不会那么完美。

《错姻缘》大致照搬了《姊妹易嫁》的情节，对张大小姐，陈烺似乎是笔下留情，没有把她的处境写得很狼狈，小说结尾处张大小姐的打秋风情节没有被采纳入戏曲中；至于张二小姐，则与小说中的形象有很大不同，陈烺把张二小姐写成了一个传统的闺中少妇，小说里那种代嫁时的决绝和牺牲精神，戏曲中已经不作为重点来展现，却把对毛纪“发迹变泰”的担忧，始终萦绕心中。这在第五齣《窥妆》中就可见一斑：

【红衲袄】你是个奋搏飞的凤鸟翔，你是个跻班联的鸛鹭行。莫要把昂藏气概的男儿样，做了个弱絮柔情的妇女腔。只恐呵，步蟾宫，折桂香，背鸳盟，驰艳想。保不得白首同吟，贫贱无忘也，空教我怨东风搅闷肠。^②

至于对神怪因素的渲染，则陈烺也和蒲松龄一样不遗余力，用了第六齣《前梦》和第七齣《后梦》整整两齣篇幅去展现梦境，几乎占整本戏四分之一的篇幅。不过从《错姻缘》篇末的下场诗“尘事纷纷似转蓬，莫将困苦怨天公。要知人世荣枯局，只在临时片念中”^③中又可以看出，命运的转变并不全在于冥冥之中的安排，自我的一己之念也很重要，这是贯穿于《姊妹易嫁》和《错姻缘》的一个思想，在小说和戏曲中，毛纪都因为偶然盟发易妻之念，而使自己又经历三年的场屋蹭蹬，只有当他严守“糟糠之妻不可换”的信念，才能乡试中举，真正踏入了青云直上的康庄大道。我们从中是不难发现佛教思想对蒲松龄的影响的，陈烺亦然，他选择《姊妹易嫁》作为自己戏曲创作的题材，绝非无缘无故。李宝凯在《毗陵画征录》里记载陈烺：

告归时年已七十有八，暇时与故乡长老参究佛学，著有《禅门问答》一卷，《禅真语录》四卷，^④

老年归隐乡里的所作所为，未必不是平生的爱好使然，陈烺的倾心于佛教，原来有自。

至于姊妹易嫁的场面，陈烺做出了和蒲松龄不同的处理方式：《姊妹易嫁》侧重的是正面描写张大小姐的抗嫁和张二小姐的语出惊人，《错姻缘》的第四齣《代嫁》则完全是侧面描写，不说闺房里的姐姐如何力拒成婚，却把场景放在热闹的大厅，把篇幅放在候相的念说赞词和张父的反复出入闺房上，最后，在候相

^① 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评》，第514页。

^② 《错姻缘》第五齣，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《错姻缘》第八齣，《玉狮堂十种曲》。

^④ 李宝凯《毗陵画征录》，民国二十二年五月版。

的猜疑中：

你看他从戏房里走出走进，忙不过。看这光景，不是赖婚，就是掉包。喜酒要吃不成了！……好了，好了！不知那里去找出一个替身来了！快些走罢！^①

在张学古的吊场下：

罢了！罢了！养了这样执性的女儿，千般劝解，终是不肯上轿。老夫焦急欲死，亏得此女深明大义，力劝其姐，不见听从。我看他言词慨爽，窃与夫人计议，权将他易嫁过去。一时虽可掩饰，还恐后来败露，便费调停。咳！亏得我生了两个女儿，若单是一个，教我今日怎样挨得过去！^②

姊妹易嫁的事实才得以读者所知。

应该说，小说和戏曲采用了两种不同的处理方法，一内一外，符合各自的文体要求。优秀的小说必须善于刻画人物性格，动作描写和语言描写是其不可或缺的两大工具，《姊妹易嫁》即是如此，故蒲松龄把主要笔墨放在了闺房内两位小姐的言行上。戏曲则不然，固然它也需要刻画人物性格，但因为“填词之设，专为登场”^③，所以必须考虑到演出的效果和观众的反应，因此，剧作家必须考虑到结构的重要性，清初戏曲家李渔就一语道破了此中天机：

填词首重音律，而予独先结构者，以音律有书可考，其理彰明较著。自《中原音韵》一出，则阴阳平仄画有膝区，如舟行水中，车推岸上，稍知率由者，虽欲故犯而不能矣。《啸余》、《九宫》二谱一出，则葫芦有样，粉本昭然。前人呼制曲为填词，填者布也，犹棋枰之中画有定格，见一格，布一子，止有黑白之分，从无出入之弊，彼用韵而我叶之，彼不用韵而我纵横流荡之。至于引商刻羽，戛玉敲金，虽曰神而明之，匪可言喻，亦由勉强而臻自然，盖遵守成法之化境也。至于结构二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始。如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。工师之建宅亦然：基址初平，间架未立，先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧；倘造成一架而后再筹一架，则便于前者不便于后，势必改而就之，未成先毁，犹之筑舍道旁，兼数宅之匠资，不足供一厅一堂之用矣。故作传奇者，不宜卒急拈毫，袖手于前，始能疾书于后。有奇事，方有奇文，未有命题不佳，而能出其锦心，扬为绣口者也。尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦、副优孟者，非审音协律之难，而结构全部规模之未

^① 《错姻缘》第四齣，《玉狮堂十种曲》。

^② 《错姻缘》第四齣，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《闲情偶寄·词曲部·结构第一》，《李渔全集》浙江古籍出版社1991年8月版，第66页。

善也。^①

并在论述戏曲结构时首先抓住“主脑”加以论述：

古人作文一篇，定有一篇之主脑，主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设；即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设；此一人一事，即作者传奇之主脑也。然必此一人一事果然奇特，实在可传而后传之，则不愧传奇之目，而其人其事与作者姓名皆千古矣。^②

此齣因为涉及到婚嫁场面，鼓吹乐器甚多，所以排场极其热闹，这么处理，是有其必然性的：因为《错姻缘》的第三齣《悔亲》写得是姊妹游园赏花的片段，此齣姊妹俩有四段典丽的唱词，可以说这是《错姻缘》里最富艺术性的一齣了，把姊妹俩迥异的性格用牡丹和梅花来加以譬喻，起到了画龙点睛的作用；而第四齣《代嫁》里的婚嫁场面则充满着浓郁的民俗色彩，这样设置整本戏中最重要的易嫁段落，则会呈现出一静一动、一冷一热、一雅一俗的整体效果，给观者以迥然不同的观剧感受和审美体验。

此剧虽然只是个案头之作，同《负薪记》一样，也不见任何演出记录，但其结构设置却有成功合理之处，所以，俞樾在序言中提道：

潜翁此作，不独词曲精工，用意亦复深厚。异日红氍毹上，小作排当，聚而观者，丈夫女子咸有所警醒。夫夫妇妇，家室和平，则于圣世睢麟雅化，或亦有小补也夫。^③

祝良在题词中写道：

似此仙才有夙因，铜琶铁板迈前人。梨园他日争相演，花样翻来分外新。

④

两人都认为《错姻缘》具备舞台性，有成功演出的可能，由上述分析，可知这并非仅是虚妄之言。

第三节 《玉狮堂十种曲》之体制

作为晚清戏曲史重要组成部分的《玉狮堂十种曲》，本身必然含有鲜明的时代特色，郭英德在其《明清戏曲史》一书中把清朝最后九十年（1821年—1911年）称为传奇的蜕变期，表明了传奇这一成熟规范的文体在晚清所发生的裂变与革新，左鹏军也在《晚清民国传奇杂剧史稿》一书中对晚清民国前期（1840年

① 《闲情偶寄·词曲部·结构第一》，《李渔全集》，第4页。

② 《闲情偶寄·词曲部·结构第一》，《李渔全集》，第8页。

③ 《错姻缘》之俞樾序，《玉狮堂十种曲》。

④ 《错姻缘》之祝良题词，《玉狮堂十种曲》。

—1901年)的传奇杂剧这样论述:

在戏剧题材发生变化的同时,传奇杂剧的体制也发生着愈来愈明显的变化。传奇杂剧原有的体制规范愈来愈多地被改变或突破,较为突出的变化如传奇杂剧的篇幅更加灵活,不受折数或出数的限制,严格的曲律不再被大多数戏曲家所认真遵守,戏曲家在创作过程中拥有了更大的自由度和更多的灵活性,甚至出现了不用曲牌、没有曲词的传奇杂剧或作品片段。这些情况的出现,实际上是明清以来传奇杂剧体制发展趋势的继承和发展,原来非常严格的文体规范逐渐松动,以往相当严格的体制要求愈来愈经常、愈来愈深刻地被突破。从传播手段方面来看,这一阶段产生的作品与此前的作品并无太大的不同,作品写成之后,仍以作者自己或亲朋好友主持刊刻为主,然后在一定范围内流传。^①

陈烺的戏曲创作,打破了传奇的很多文体规范,此节拟从三方面分析陈烺《玉狮堂十种曲》对传奇体制的突破与背离:

一、篇幅的杂剧化。

卢前在《明清戏曲史》里曾有这样一句论及明清传奇篇幅的话:

传奇通常每部在二十出以上,清之作者,有以八出、十出或十二出为一部者。既不合于杂剧,复不谐于传奇,此未知传奇之结构者也。^②

陈烺《玉狮堂十种曲》的篇幅都不长,前面五种为十六出,后面五种为八出。根据郭英德在《明清传奇综录》里的统计,到了传奇蜕变期,创作十二出以下的传奇作品已经成了剧坛一时之风气,“传奇剧本的长篇体制至此已经发生了本质性的蜕变,在剧本篇幅上,传奇与杂剧已经混融难辨了”。^③尽管如此,戏曲史家还是把陈烺的《玉狮堂十种曲》归入传奇一类。

陈烺的传奇虽然篇幅短小,但短剧并不意味着不能上演,乾隆年间杨潮观的短剧合集《吟风阁杂剧》,共有三十二个一折短剧,其中《寇莱公思亲罢宴》这一短剧至今仍在昆曲舞台上演出。而且明清时期虽涌现许多传奇的长篇佳作,但并不意味着舞台上流行全本演出,无论是士大夫的私家班,还是社会上的职业戏班,都是如此,关于这一点,可引胡忌、刘致中在《昆剧发展史》一书中的论述:

我们所说的折子戏,不是指这种压缩本的戏,而是指在本戏中精选出一、二散出演,基本上不考虑剧情的连贯完整,只注重表演艺术的精致的这种折子戏。我们认为,这种折子戏早在明代中期就已经出现,它主要形成于家庭戏班,所以家庭戏班对这种折子戏演出形式的形成和演出艺术的提高,起

^① 左鹏军《晚清民国传奇杂剧史稿》,第49页。

^② 卢前《明清戏曲史·传奇之结构》,《卢前曲学四种》,中华书局2006年4月版,第36页。

^③ 郭英德《明清传奇史》,第622页。

了积极作用，做出了贡献。^①

明代家庭戏班演出的昆曲，主要是南戏和传奇，一般都是几十出。家庭戏班很少演出全本南戏传奇，一般都是精选在剧情或唱演等方面具有鲜明艺术特色的散出进行演出。这是因为全本南戏传奇的演出，规模很大，要演几昼夜才能演完，没有相当的财力人力，是不易演出的。同时，家班主人也不可能经常观演全本戏的演出，因为一般南戏传奇，结构松散，演出不可能出精彩，满足不了家班主人的欣赏要求。当然，有的家庭戏班也演全本戏，这往往演的是家班主人自撰的剧本，或者是当时新出现的影响较大的剧本。

②

一般说来，明代家庭昆班经常性的演出大都是折子戏，而职业昆班在城市农村演出的基本上是全本戏。当然，这个全本戏并不等于照南戏、传奇原本一字不动的搬演，而是指经过职业艺人精简过场子、删改过曲白的首尾连贯，情节完整的全本戏，这种全本戏容易为群众接受，讲究演出效果。另外，家庭昆班，特别是女班，以演生旦戏为主，而职业昆班，除演长期流传剧情已广为群众熟悉的生旦戏如《西厢记》、《琵琶记》等外，多演群众易懂爱看的各种行当的戏。^③

事实上，从明末开始，折子戏的演出就逐渐成为了昆曲舞台的主流。

到了清初，甚至曲家都在有意识地缩短篇幅，那些动辄长达五十齣的剧作已经很难见到，比如李玉的作品就多在三十出左右。可见化长为短是传奇发展的趋势，却并不是传奇衰落的象征，传奇衰落的真正原因还在于他的曲高和寡，“作为一种文化遗产，它具有永久的价值；但作为一种文化发展过程中的戏剧现象，它已进入了疲惫的岁月。当观众已经习惯了它的优势，那么，它的优势也就不再成为优势，相反，它的局限性却会越来越引起人们的不耐烦。它已经让人觉得太冗长，太完满，太缓慢，太文雅，太刻板，但是，专家们还在以苛严的标尺刻求它的完整性和规范化，刻求它的韵律和声调，致使它的局限性越来越严重。至少，过于精巧的它，已经难于随俗，不易变通。”^④

而且陈烺剧作也并不是都不讲究舞台效果，他的某些短剧，比如《负薪记》、《错姻缘》和《梅喜缘》，都特意加入了一些舞台性的因素；他的很多剧作，也并不是于人伦风俗漠不关心，至少，他有着和杨潮观等乾隆朝曲家相一致的初衷，既然杨潮观的短剧能在后世传唱，那何以只见《梅喜缘》零星的演出记录呢？最关键的原因，乃在于同治、光绪年间的剧坛，已进入了一个不再属于昆曲的时代。

① 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年6月版，第206页。

② 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，第206—207页。

③ 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，第237页。

④ 余秋雨《中国戏剧史》，上海教育出版社2006年5月版，第237页。

文采斐然、典雅工致、清丽洒脱如蒋士铨，尚且面对《藏园九种曲》大部分无法搬上舞台传唱的局面，更何况陈娘这些深处晚清同光朝的曲家作品呢。

二、角色出场的自由化和随意化。

还是卢前所著《明清戏曲史》，有这样一段论述明清传奇角色出场的话：

传奇第一出，必是正生上起，以生为全书之主。开场白谓之定场白，多用四六骈语。第二出，多是正旦上。或以剧情不同，不拘是旦；然主要角色，多于前数出中登场。当正生出场前，有副末开场，述全书大意，谓之家门，可作第一出，亦可不入各出内。所填者词，非必南曲，常例二首。词毕，以四语总括之，谓之题目正名，叶韵。或于词后，接之以白。场上问而场内答，不外笼括全部之言。出目，明人或用四字，或用二字。惟《荷花荡》用三字，《醉乡记》用五字，《玉镜台》字数无定，非常例也。如《西楼记》用训诂语，“群噪”二字，在传奇亦不多见。盖以其不显，不可从耳。^①

由于陈娘的传奇作品多是篇幅短小之作，故常常略去家门，只是在后五种曲的开头，保留【蝶恋花】词一首，以提示剧情、展现情怀，代家门之用。

明清传奇一般以生为全剧主角，并且有生、旦在前两出相继出场的习惯，但这需要以较长的篇幅和完整的情节作为前提，由于陈娘传奇作品篇幅的普遍短小，铺展不开一个可以容纳生旦共同参与的故事情节，所以陈娘只好把精力集中在一个主要人物的塑造上，这在陈娘后五种曲中尤其明显。

后五种曲中，有四种曲只有一个主人公，《同亭宴》里的生武夷君、《回流记》里的旦娄妃、《海雪吟》里的生邝露，《负薪记》里的生张讷，或是旦为主角，或是生为配角，完全突破了传奇的体制规范，使戏曲成了一篇人物传记。这样去结撰戏曲，有其合理性，因为这毕竟可以体情达意，让主人公独抒胸怀，并且使结构紧凑，不致芜杂之失，但老是让同一个角色不间断地上场，毕竟有违舞台演出的实际，在传奇早已形成行当齐全的江湖十二角色的文体基础上，陈娘有意把传奇写成类似元杂剧那样的生本戏或旦本戏，既显示出晚清传奇创作强烈的杂剧化倾向，又表明晚清戏曲家对传奇体制规范的有意违背，传奇体制规范逐渐走向解体的基本发展趋势。

即就前五种曲而言，即使它们的篇幅是后五种曲的两倍，也一样存在角色出场自由化的问题：比如《仙缘记》传奇，从剧名中就可得知是传统的生旦戏，但按照传奇体制，本应在第二出就出场的旦袁氏，却迟至下卷第九出才第一次亮相；《蜀锦袍》由于其特殊的结构而导致旦秦良玉在第二出出场，而生至第五齣才出场；《海虬记》则索性按照时间顺序让外山东巡抚李承在第一齣出场，至于故事的两位主人公高朋和海玉蝉，则分别由小生和小旦来扮演，全剧并没有生这一角

^① 卢前《明清戏曲史·传奇之结构》，《卢前曲学四种》，第22页。

色；《梅喜缘》第一齣《娱亲》由生张介受出场，第二齣《托女》却让小旦程青梅出场，旦王阿喜直到第三齣《鬻婢》才出场；只有《燕子楼》严格遵循了明清传奇的角色出场规范，生、旦分别在第一齣和第二齣出场，这大概是《燕子楼》成为戏曲史家眼中陈烺戏曲代表作的重要缘由。

至于角色出场的随意化，则尤其体现在陈烺对旦这一传奇中次重要角色的漠视和随意使用上。

贴旦一般扮演跟随在小姐身后的丫鬟。《负薪记》里的贴旦却不再扮演丫鬟，而是扮演虐待张讷的后母牛氏；《错姻缘》里贴旦扮演嫌贫爱富、誓死不嫁牧牛儿的姐姐张大姑，小旦扮演雅爱清淡梅花的妹妹，按理说姊妹俩是戏曲中的主要人物，不该只让“小旦”和“贴旦”这两个次要角色去扮演。

老旦一般扮演中老年妇女，可陈烺戏曲中屡次出现让旦扮演老旦人物的现象：比如《海虬记》第六齣《诘因》旦出场，扮演大同夫人姚氏；《负薪记》第七齣《途遇》旦出场，扮演与张民轶失散四十多年的张老夫人；《错姻缘》第一齣《卜葬》由旦率先出场，扮演的却是毛纪的母亲倪氏。这些剧作中旦的勉强登场，作用仅仅在于弥补没有旦角的遗憾，剧作看上去似乎生旦齐全，具备传奇的基本行当了，却显得不伦不类，给人异常别扭的感觉。

此外，有些剧作不设生的角色，比如《海虬记》没有生，只有小生；《错姻缘》也没有生，只有小生，小生在两剧中都扮演戏曲中的男主人公高朋和毛纪，按照惯例，传奇的男主人公一般都该由生来扮演，小生只扮演次要的男性人物或年龄较小的男性人物，陈烺有意让小生越俎代庖，兴许是受到了花部诸腔的影响。

陈烺的创作实践告诉我们，戏曲创作与其追寻积极违背，张冠李戴，不如讲究消极遵循，宁缺毋滥。否则，一个略显平庸的曲家是无法在苛刻的后世研究者心目中占据一席之地的。

三、下场诗消失。

规范的明清传奇，在每出戏的末尾，都由角色念诵两句或四句韵语，然后下场，这韵语就称“下场诗”，也叫“收场诗”或“落场诗”。这种体例大概源于宋元话本的收场诗。金元杂剧没有下场诗，宋元戏文则大多采用下场诗，明中期的戏文整理、改编本或传奇创作本，大都沿用了下场诗的形式，只是还不很规范。从明代万历年间开始，随着传奇创作在文人间的日趋风行，下场诗成了传奇创作中一个不可或缺的环节：下场诗可以表明本出戏结束，可以对本出戏内容作一小结，有时还可以为下出戏留置悬念。

陈烺《玉狮堂十种曲》则取消了下场诗，只是在每种曲的最后一齣结尾，加上四句或八句韵语，或抒发人生感慨，或简述故事梗概，八句韵语的为前五种曲，四句韵语的为后五种曲。

事实上，陈烺的取消下场诗并不是个孤立的现象。晚清年间，随着传奇创作对传统体制规范的日趋背离，下场诗已经变得可有可无了，这在很多晚清曲家的作品中都可以找到例证，比如道光、咸丰年间的黄燮清，同治、光绪年间的杨恩寿和刘清韵等人，更不说陈烺之后的民初曲家了。

第四节 小结

综上所述，陈烺的《玉狮堂十种曲》，徜徉于前朝之《明史》，搜奇于国初之《聊斋志异》，以历史传闻和文言小说作为取材来源，以展现保家卫国、忠贞不屈的英雄人物，刻画缠绵悱恻、惺惺相惜的儿女情事为主要内容。尽管篇幅普遍不长，但却打破了传奇的诸多文体规范：虽然篇幅短小，却不忘加入喜剧性的舞台因素；尽管角色出场异常自由化，却也能保证一些剧作情节的集中和凝练，令人过目不忘，无头绪纷繁之感。

结束语 陈烺在近代戏曲史之地位

只要提到近代文学史，尤其是近代戏曲史，陈烺就是一个无法避之不谈的名字：他虽然浮沉下僚，却并非默默无闻；他虽然以绘画早擅其名，却以一个戏曲家的身份为后人所知；他是晚清戏曲史上留传作品较多的作家之一，却并没有得到与黄燮清一般的较高评价；在同时代曲家纷纷用戏曲表现时危国难的动乱局势下，他却依然热衷于用戏曲宣扬传统道德的无上地位。

陈烺戏曲作品给人最深刻的印象有三点：

一是戏曲中存在大量对传统伦理道德的认同和赞美。这主要表现在守贞、尽忠、父慈子孝等方面，当然，陈烺并非借剧中人物一味说教，而是在塑造人物的过程中，有意识地给读者留下伦理楷模的印象，这在他的几部以女性人物为主角的剧作如《蜀锦袍》、《回流记》中尤其明显。事实上，热衷此类剧作的曲家并非陈烺一人，正如林叶青所说：

“不关风化体，纵好也徒然”，从高明为了提高戏曲的低下地位而抬高戏曲的政教功能以期跻身正统文学行列开始，戏曲的社会政教功能便已形成。发展到清中叶，随着封建儒家文化的全面回归，广大儒生士子从强烈的历史使命感和社会责任感出发，以封建伦理道德劝世、喻世一时蔚为风气，伦理说教剧充斥剧坛。^①

从汉代《诗大序》对文艺教化功能的强调，到元代高明借《琵琶记》的创作表明戏曲同样具备诗文等正统文学的功用，中国文学中的伦理教化倾向，可以说是源远流长，代代不绝了，虽不能说在各种文体里都有所体现，但至少在戏曲这一以表演和情感取胜、以剧场观众为主要接收者的文体中，是异常引人注目的：在明代，我们很早就能发现《五伦全备记》这样走入极端的戏曲作品，而到了清代，就连蒋士铨这样的剧坛名士，都不放弃对这一主题的刻意经营，更不用说同处一朝的陈烺了。

陈烺戏曲的伦理教化倾向，不仅通过其塑造的剧中人物来展现，更通过其风世的创作宗旨来体现，只要引剧作中的下场诗就可见一斑：比如《梅喜缘》里下场诗说“莫将儿女因缘事，泛作寻常笔墨观”^②，又如《负薪记》下场诗说“且将孝弟寻常事，说与人间仔细听”^③，在陈烺看来，把小家小户的悲欢离合，谱写进戏曲，也许就会对社会风尚产生积极的影响。

二是强烈的现实关怀。在《玉狮堂十种曲》中，我们随处可见对黑暗现实的

^① 林叶青《清中叶戏曲家散论》，第130页。

^② 《梅喜缘》下卷第十六齣，《玉狮堂十种曲》。

^③ 《负薪记》第八齣，《玉狮堂十种曲》。

暴露和嘲讽,比如《蜀锦袍》、《海雪吟》等剧。陈烺的剧作,常常歌颂以国家命运、民族兴衰为己任的爱国志士,反映易代之际的重大历史事件,表现带有普遍意义的个人遭际与命运,从而寄托一己之失意愤懑。

应该说,风世的创作宗旨,必然带有强烈的现实关怀,这是和中国文学的传统一脉相承的,诗歌、散文、小说、戏曲,莫不如此。尽管在有些文学史家看来,晚清文学作品必须要展现出中国社会文化发生的深刻变迁,必须带有新奇的时代气息,方能进入近代文学史的写作,比如黄遵宪和梁启超,就常常被视为近代诗歌、戏曲创作的代表性作家,而更遵守传统规范的陈衍、陈烺等人,则大多被束之高阁,被“集体遗忘”。

然而,戏曲这一特殊文体,决定了强烈的现实关怀乃其题中应有之义,无论是晚清社会层出不穷的奇闻异事,还是中国古代社会流传已久的志士仁人、儿女英雄,都可以作为展现作者情怀的载体。忽略了戏曲创作的本质要求,而仅仅着眼于表面上的洋洋大观,这也可算是陈烺在近代戏曲史里得不到较多关注的原因之一。

三是对传奇体制大规模的消解。《玉狮堂十种曲》的篇幅结构大都不长,或十六出,或八出,这与晚清传奇体制的缩长为短的趋势大致相符:

传奇与杂剧的混融,既意味着文体规范的逾越,更显示出文体意识的淡漠:人们仅仅瞩目于传奇与杂剧共通的“戏曲艺术”的特质,而忽略了甚至无视于传奇与杂剧二者之间文体的差异。也就是说,人们仅仅受制于表现内容的需要,满足于表现形式的共性,而决不屑于考究文体自身的个性。这正是晚清文学家文体意识的普遍特征。因此,这一时期的传统昆剧创作,说是传奇杂剧化固然可以,说是杂剧传奇化也无不可。文体界限的打破,对文体自身来说,无异于釜底抽薪:缺乏乃至泯灭个性的文体,不可能是一种独立自主的文体。^①

除了杂剧化的短小篇幅,还有一显著的不同,如前文论述,即其角色出场的自由化和随意化,究其原因,却并非陈烺不谙传奇体制,而实是他的有意为之:风世的创作宗旨,短小的剧作篇幅,使陈烺必须着力于结构的紧凑,故对传奇体制的适当违背,反而能更好地凸显作品的中心意旨。

陈烺大胆而又独出心裁的戏曲创作实践,或多或少地影响着后世文人的创作:林纾所作传奇《蜀鹃啼》、《天妃庙》、《合浦珠》三剧均无旦角;洪炳文所作传奇《警黄钟》设置了大量的女性角色;梁启超所作《新罗马》传奇在楔子中仍然使用副末开场,之后的本应当在第一出即出场的正生马志尼,迟至第四出《侠感》才出场,本应当在第二出就出场的正旦,在该剧已经完成的七出中,始终没有出现。

^① 郭英德《明清传奇史》,第622页。

①。如果没有陈烺等光绪曲家的创作实践，我们很难想像这一文体现象会一直持续下去。在晚清戏曲家看来，“为了内容题材上的需要而突破了传奇的文体习惯，在传统形式与现实内容之间，后者显得更重要”。②

从题材选择上来说，陈烺和先前大部分传奇作家一样，很少有自己的独到之处。明清传奇的本事源流，不外乎小说和历史，吴梅就在《顾曲麈谈》中就这样说到：

顾文人好奇，多喜作狡狴伎俩，于是有臆造一事，怪幻百出，以恣肆其文字者。盖古人往事，未便改易，填词者须以文就是，不可自行增损，不如臆造之可以举动自由也。惟有一言，须当注意者，用故事则不可一事蹈虚，用臆造则一事不可征实，此则词家当奉为科律也。所谓不可一事蹈虚者，盖既用前人故事，是实有其人实有其事矣，则凡时代、朋旧、舆地、水火、盗贼、刀兵、衣服及关涉其人一切诸事，皆当凿凿可据，确确可证，虽在科诨之间，亦不可杜撰一语。此即实则实到底之谓也。所谓不可一事征实者，盖全本既纯是臆说，是其人其事，已在子虚乌有之列，即使确考时地，终难取信于人，不若鼓我笔机，使通本可泣可歌，足以为社会之警钟，观场者亦眉飞色舞，不自知心之何以若此之为愈也。此即虚则虚到底之谓也。虚实二义，填词者于未下笔时，必先认定，切莫自乱其例。古今传奇，用故事之最胜者，莫如《桃花扇》，用臆说之最胜者，莫如《牡丹亭》。③

《牡丹亭》因其在情节结撰方面的独特成就而得到了吴梅的高度评价，但由于取材于明代话本《杜丽娘慕色还魂》，故还不能称其为“一空依傍”。当然，考验一个戏曲家真才实学的地方有很多，如果说连汤显祖这样的戏曲巨擘尚且要以话本传奇作为自己的题材来源，那么，直接取材于汗牛充栋的历史书籍也就不是件丢人的事了。因为，戏曲家可以运用用如椽彩笔，铺陈华辞丽藻，重新为懂行的观众演绎前朝之旧闻、宣扬一己之情意，就像吴唐林在给陈烺《回流记》序里所说的，“以才人之妙笔，谱轶事於前朝”④了。

真正能做到“一空依傍”，以情节之新奇为戏曲创作审美追求的，当数清初戏曲家李渔。尽管在正统的士大夫看来，李渔是个荒诞不经的人物，因为他那专供人消愁解闷以取悦观众的创作宗旨，与当时的社会大环境格格不入：在普通民众为国破家亡而颠簸流离时，在士大夫为仕清和归隐进行抉择而痛苦万分时，他却专一创作那些境界狭小的剧作，“津津于个人和家庭的生活琐事，即使是在丧

① 左鹏军《近代传奇杂剧研究》，第208—211页。

② 左鹏军《近代传奇杂剧研究》，第212页。

③ 吴梅《顾曲麈谈·中国戏曲概论》，上海古籍出版社2000年5月版，第61页。

④ 《回流记》之吴唐林序，《玉狮堂十种曲》。

乱之中，他也没有分心去关注一下严峻的社会现实，目光仍然放在一夫多妻、天伦共享的家庭安逸享乐上。”^①但李渔是有自己的存在价值的，他能凭借个人才华去编选故事，按照自己的一厢情愿来展开情节，从而实践了其“脱窠臼”的理论宗旨。也正因为“砚田糊口”的创作目的和剧中明显的商业倾向，使得李渔在写戏过程中密切联系舞台实际，注重演出效果，善于安排科诨，所以他的剧作总是情节新奇、曲折生动，结构严谨，排场关目周到，舞台效果良好，并由此获得不错的市场口碑。在家班渐趋衰落的清初社会，一味追求典雅精致而不顾普通民众的文人传奇，已经再也不能独挡一面，传奇创作必须考虑观众的感受，必须留意市场的反响，而良好的市场口碑，往往意味着更多的演出机会和更广大的接受群体。

如果说李渔专在戏曲结构的紧凑和戏曲内容的新奇上下工夫，而于时事新闻不闻不问，于忠扬孝义高高挂起的话，那以李玉为代表的苏州派的存在，则多多少少地恢复了戏曲在宣扬人伦、演绎教化上的巨大功用。明末清初这一特定历史时期的重大政治事件，改朝换代间芸芸众生的广阔社会生活，在他的剧作中都得到了反映，各个阶层的人物，在他们的剧作中都以各自面貌一一展现。苏州派剧作的出现，“把文人的戏曲创作从官僚士大夫家庭戏班的红氍毹上引向社会舞台。”^②

晚清亡国灭种的深刻危机，与明清异代间的动乱不堪，有极其相似的一面，这似乎也是时事剧产生的充分条件，不过由于陈娘的戏曲创作在光绪十七年即告终结，故近代中国的种种屈辱历史遭遇无法在其作品中呈现，他也无意借戏曲描绘出晚清社会风起云涌、纷繁杂乱的复杂局面，但因为他对戏曲风世宗旨的一贯坚持，故陈娘还是能借助既往之人事，传达异代之同感。

如果硬要挖掘陈娘在取材方面的新意，那可能就要数他创作的三个聊斋戏《梅喜缘》、《负薪记》和《错姻缘》了，这似乎是晚清剧坛的一种时尚，许多曲家都不约而同地把《聊斋志异》当成自己戏曲创作的取材来源。我们无法确切说清戏曲家之间是如何达成默契的，也无法深究到底谁对谁产生影响，但这是只有在19世纪才能发生的现象，我们不妨把原因归结于这部文言短篇小说集的不朽艺术成就。据郭英德在《明清戏曲史》里的统计，晚清的聊斋戏达到了二十四种之多，至于花部诸腔的聊斋戏，则更是数不胜数。

创作聊斋戏，如果只是将这些小说大体按原有情节编为剧本，那实质上不过是变换了一下作品的体裁，毫无新意可言，必要有所依托和追求，方能显出作家的创作宗旨，郭英德就指出了晚清聊斋戏的总体特征：

^① 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》（四），山西人民出版社2003年4月版，第294页。

^② 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，第285页。

有趣的是，上述这些“聊斋戏”，大多数不是取材于《聊斋志异》中数量最多的花妖鬼狐故事，而是取材于《聊斋志异》中社会题材的故事。这些作品，或暴露封建官吏的贪污腐败，或抨击土豪劣绅的横行不法，或揭示封建道德的虚伪堕落，或讴歌男女青年的纯真爱情，要之，都具有较强的现实针对性，是有所为而作的。这就告诉我们，在《聊斋志异》的实际流传过程中，人们更为重视的是它的社会指向和现实意蕴，而不是仅仅把它当作单纯的谈狐说鬼的志怪故事。无论任何时代的人们，都更为关心自身所赖以生存的现实社会，而不是虚无缥缈的非现实世界；即便是对非现实世界的热中和向往，也仅仅是为了更好地观照现实的生存状态。这应该是《聊斋志异》的审美接受给我们的有益启示。^①

这个结论显然非常适合陈烺的聊斋戏剧作实践，他选择《聊斋志异》作为自己的取材来源，并非像蒲松龄那样是出于一己之酷爱谈狐说鬼，而是看中了里面有益于伦理教化的篇章，本文的第二章已对此做了详尽论述。

总之，明末清初是一个昆曲的时代，是传奇创作大行其事的年代，二百年后的同光年间，昆曲已经成了可有可无的东西了，如果硬要说它有什么重要价值，则它至少在文人那里还保留着抒情写意的重大功用。晚清不是没有戏曲家，他们也写传奇，或用传奇讲述眼中的奇闻异事，比如洪炳文用《普天庆》写清廷预备立宪事，用《秋海棠》表现秋瑾的革命活动，给后世读者提供多重角度的史料；或是将传奇作为学术考证的特殊文体，比如俞樾的《梓潼传》和《骊山传》；或是像陈烺那样，用传奇创作代替诗文创作，来浇灭胸中之块垒、抒发一己之幽情。比如陈烺《仙缘记》结尾下场诗有“惭无腕底生花笔。写尽人间磊砢胸。老去填词聊自遣。头颅且莫笑冬烘”^②句，就深深道出了他借戏曲创作以抒发心中抑郁不平之气的心态。传奇创作的普遍短小，也即戏曲史家所谓的传奇杂剧化，让最善于题情贴物的传奇失去了感染力，而变成了文人关在书斋里随意吟哦摆弄的小品。如果说乾隆年间的蒋士铨尚能展现出传奇作家的不竭才思，则晚清作家则已经可以用才思短浅、创作枯竭来概括他们了，昆剧演出的边缘化，剧本创作的案头化，让传奇这一曾经蔚为大观的文体，在晚清彻底走向了没落。在这样一个时代背景下，我们无须怪罪晚清曲家无病呻吟般的抒情写意，无须怪罪他们指摘时弊的不痛不痒。毕竟，仅凭个人喜好，已经再也不能力挽狂澜。

^① 郭英德《明清传奇史》，第605页。

^② 《仙缘记》下卷第十六齣，《玉狮堂传奇四种》。

主要参考文献目录			
序号	作者	文章题目（书目）	期刊名称（出版单位）、时间
一、作品集类			
(1)	陈烺	《玉狮堂传奇四种》	光绪十一年刻本
(2)	陈烺	《玉狮堂传奇五种》	光绪十一年刻本
(3)	陈烺	《玉狮堂传奇十种》	光绪十七年刻本
(4)	陈烺	《云石山房剩稿》	光绪稿本
(5)	陈烺	《读画辑略》	民国四年（1915）
(6)	李宝凯	《毗陵画征录》	民国铅印本
(7)	阿英	《晚清文学丛钞·说唱文学卷》（上、下）	中华书局，1960
(8)	阿英	《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》（上、下）	中华书局，1962
(9)	白居易	《白居易集》	中华书局，1988
(10)	关德栋、车锡伦编	《聊斋志异戏曲集》（上、下）	上海古籍出版社，1983
(11)	关德栋辑校	《聊斋志异话本集》	齐鲁书社，1991
(12)	蒋士铨	《蒋士铨戏曲集》	中华书局，1993
(13)	李渔	《李渔全集》	浙江古籍出版社，1991
(14)	凌景埏、谢伯阳编	《全清散曲》（增补版）（上、下）	齐鲁书社，2006
(15)	蒲松龄	《聊斋志异会校会注会评》	上海古籍出版社，1983
(16)	钱易	《南部新书》	中华书局，2002
(17)	屈大均	《广东新语》	中华书局，1997
(18)	吴梅	《吴梅全集》	河北教育出版社，2002
(19)	杨伯峻编著	《春秋左传注》	中华书局，2000
(20)	俞樾	《茶香室丛钞》	中华书局，1995
(21)	张庚、黄菊盛主编	《中国近代文学大系·戏剧集》（一、二）	上海书店，1995—1996
二、论著类			
(22)	陈白尘、董健主编	《中国现代戏剧史稿》	中国戏剧出版社，1989
(23)	陈子展	《中国近代文学之变迁·最近三十年中国文学史》	上海古籍出版社，2000

(24) 邓长风	《明清戏曲家考略》	上海古籍出版社, 1994
(25) 邓长风	《明清戏曲家考略续编》	上海古籍出版社, 1997
(26) 邓长风	《明清戏曲家考略三编》	上海古籍出版社, 1999
(27) 董乃斌、陈伯海、刘扬忠主编	《中国文学史学史》(三卷)	河北人民出版社, 2003
(28) 范伯群主编	《中国近现代通俗文学史》(上、下)	江苏教育出版社, 2000
(29) 费正清编	《剑桥中国晚清史》(上、下)	中国社会科学出版社, 1985
(30) 戈公振	《中国报学史》(插图整理本)(上、下)	上海古籍出版社, 2003
(31) 郭延礼	《中国近代文学发展史》(第一卷)	山东教育出版社, 1995
(32) 郭英德	《明清传奇史》	江苏古籍出版社, 2001
(33) 郭英德	《明清传奇戏曲文体研究》	商务印书馆, 2004
(34) 郭英德	《明清文人传奇研究》	北京师范大学出版社, 1992
(35) 胡忌、刘致中	《昆剧发展史》	中国戏剧出版社, 1989
(36) 黄霖	《近代文学批评史》	上海古籍出版社, 1993
(37) 康保成	《中国近代戏剧形式论》	漓江出版社, 1991
(38) 李泽厚	《中国思想史论》(上、中、下)	安徽文艺出版社, 1999
(39) 梁启超	《清代学术概论》	上海古籍出版社, 1998
(40) 廖奔、刘彦君	《中国戏曲发展史》(四卷)	山西教育出版社, 2000
(41) 鲁迅	《中国小说史略》	上海古籍出版社, 1999
(42) 卢前	《卢前曲学四种》	中华书局, 2006
(43) 陆萼庭	《清代戏曲家丛考》	学林出版社, 1995
(44) 陆萼庭	《昆剧演出史稿》	上海文艺出版社, 1980
(45) 林叶青	《清中叶戏曲家散论》	江苏古籍出版社, 2002
(46) 孟瑶	《中国戏曲史》(四册)	文星书店(台湾), 1965
(47) 钱基博	《现代中国文学史》	上海书店出版社, 2004
(48) 钱南扬	《戏文概论》	上海古籍出版社, 1981
(49) 钱南扬	《宋元戏文辑佚》	中华书局, 2009
(50) 青木正儿	《中国近世戏曲史》	中华书局, 2010
(51) 孙书磊	《中国古代历史剧研究》	南京师范大学出版社, 2004
(52) 孙崇涛	《戏曲文献学》	山西教育出版社, 2008

(53) 孙楷第	《戏曲小说书录解题》	人民文学出版社, 1990
(54) 唐文标	《中国古代戏剧史》	中国戏剧出版社, 1985
(55) 王国维	《宋元戏曲史》	华东师范大学出版社, 1995
(56) 王国维	《王国维戏曲论文集》	中国戏剧出版社, 1984
(57) 王季思	《玉轮轩曲论三编》	中国戏剧出版社, 1988
(58) 王卫民	《吴梅评传》	社会科学文献出版社, 1995
(59) 王卫民	《吴梅研究》	学海出版社, 1996
(60) 吴梅	《顾曲麈谈·中国戏曲概论》	上海古籍出版社, 2000
(61) 吴承学	《中国古代文体形态研究》	中山大学出版社, 2000
(62) 吴国钦	《中国戏曲史漫话》	上海文艺出版社, 1980
(63) 肖宗志	《候补文官群体与晚清政治》	巴蜀书社, 2007
(64) 徐慕云	《中国戏剧史》	上海古籍出版社, 2001
(65) 徐中玉主编	《中国近代文学大系·文学理论卷》(二册)	上海书店, 1994—1995
(66) 严敦易	《元明清戏曲论集》	中州书画社, 1982
(67) 幺书仪	《晚清戏曲的变革》	人民文学出版社, 2006
(68) 叶长海	《中国戏剧学史稿》	中国戏剧出版社, 2005
(69) 叶长海、张福海	《插图本中国戏剧史》	上海古籍出版社, 2004
(70) 叶德均	《戏曲小说丛考》	中华书局, 2004
(71) 余秋雨	《中国戏剧史》	上海教育出版社, 2006
(72) 袁世硕、徐仲伟	《蒲松龄评传》	南京大学出版社, 2005
(73) 曾永义	《曾永义学术论文自选集》	中华书局, 2008
(74) 郑逸梅	《郑逸梅选集》(六卷)	黑龙江人民出版社, 2001
(75) 郑振铎	《郑振铎古典文学论文集》	上海古籍出版社, 1984
(76) 张庚、郭汉城主编	《中国戏曲通论》	上海文艺出版社, 1989
(77) 张庚、郭汉城主编	《中国戏曲通史》(上、中、下)	中国戏剧出版社, 2006
(78) 张炯、邓绍基、樊骏主编	《中华文学通史》(第五卷)	华艺出版社, 1997
(79) 张惟骥	《清代毗陵名人小传稿》	新文丰出版公司(台湾), 1981
(80) 赵景深	《明清曲谈》	古典文学出版社, 1959
(81) 赵山林	《中国戏剧学通论》	安徽教育出版社, 1995

- | | | |
|--------------------|-----------------------|-----------------|
| (82) 赵山林 | 《中国近代戏曲编年(1840—1919)》 | 华东师范大学出版社, 2008 |
| (83) 中国戏曲研究院编 | 《中国古典戏曲论著集成》(十册) | 中国戏剧出版社, 1959 |
| (84) 周妙中 | 《清代戏曲史》 | 中州古籍出版社, 1987 |
| (85) 周贻白 | 《中国戏剧史》(上、中、下) | 中华书局, 1953 |
| (86) 周贻白 | 《中国戏剧史长编》 | 上海书店出版社, 2007 |
| (87) 周贻白 | 《中国戏曲发展史纲要》 | 湖南人民出版社, 1982 |
| (88) 周贻白 | 《周贻白戏剧论文选》 | 湖南人民出版社, 1982 |
| (89) 左鹏军 | 《近代传奇杂剧研究》 | 广东高等教育出版社, 2001 |
| (90) 左鹏军 | 《晚清民国传奇杂剧考索》 | 人民文学出版社, 2005 |
| (91) 左鹏军 | 《文化转型中的中国近代戏剧》 | 南方出版社, 1999 |
| (92) 左鹏军 | 《晚清民国传奇杂剧史稿》 | 广东人民出版社, 2009 |
| 三、工具书类 | | |
| (93) | 《故宫珍本丛刊》第85册 | 海南出版社, 2001 |
| (94) 阿英 | 《晚清戏曲小说日》 | 古典文学出版社, 1957 |
| (95) 蔡毅 | 《中国古典戏曲序跋汇编》 | 齐鲁书社, 1989 |
| (96) 傅晓航、张秀莲 | 《中国近代戏曲论著总目》 | 文化艺术出版社, 1994 |
| (97) 郭英德 | 《明清传奇综录》(上、下) | 河北教育出版社, 1997 |
| (98) 江庆柏 | 《清代人物生卒年表》 | 人民文学出版社, 2005 |
| (99) 李灵年、杨忠 | 《清人别集总目》(三卷) | 安徽教育出版社, 2000 |
| (100) 李修生 | 《古本戏曲剧目提要》 | 文化艺术出版社, 1997 |
| (101) 梁淑安、姚柯夫 | 《中国近代传奇杂剧经眼录》 | 书目文献出版社, 1996 |
| (102) 梁淑安主编 | 《中国文学家大辞典·近代卷》 | 中华书局, 1997 |
| (103) 齐森华、陈多、叶长海主编 | 《中国曲学大辞典》 | 浙江教育出版社, 1997 |
| (104) 孙文光 | 《中国近代文学大辞典》 | 黄山书社, 1995 |
| (105) 吴新雷主编 | 《中国昆剧大辞典》 | 南京大学出版社, 2002 |
| (106) 吴毓华 | 《中国古代戏曲序跋集》 | 中国戏剧出版社, 1990 |
| (107) 杨廷福、杨同甫编 | 《清人室名别称字号索引》(增补本)(二册) | 上海古籍出版社, 2001 |
| (108) 赵景深、张增元编 | 《方志著录元明清曲家传略》 | 中华书局, 1987 |
| (109) 中国戏曲志编辑委员会编 | 《中国戏曲志·江苏卷》 | 文化艺术出版社, 1992 |

- (110) 中国艺术研究院戏曲研究所资料室编著《中国戏曲研究书目提要》中国戏剧出版社, 1992
- (111) 庄一拂 《古典戏曲存目汇考》(上、中、下) 上海古籍出版社, 1982

四、论文类

- (112) 丁蕾《“海雪畸人死抱琴”——明末至民国年间邝露形象的演化与流传》,《学术研究》2008年第11期
- (113) 李占鹏 《陈娘及其<玉狮堂传奇>述论》 《中国古代小说戏剧研究丛刊》第二辑
- (114) 谢伯阳 《晚清戏剧家陈娘系年考略》 《学林漫录》第十集中华书局, 1985
- (115) 熊英 《浅议舒颐班抄本<梅喜缘>》 《戏曲研究》2009年第2期
- (116) 周妙中 《江南访曲录要》 《文史》第二辑, 中华书局, 1963

致 谢

平心而论，这篇硕士学位论文尽管还存有诸多不足和缺憾，但我依然可以问心无愧。这一年多来我没有少跑南图，感谢南京图书馆丰富的馆藏资源和工作人员的热心服务，让我有机会接触、翻阅晚清的大批古籍刻本；感谢中国古代文学各领域已有的研究成果，让我有机会开拓视野、启发思维；感谢我的室友和同专业的各位同学，我们彼此间天南海北的闲聊，有时胜读枯燥的白纸黑字；最后，还要不忘感谢我的导师陈书录教授以及戏剧戏曲学的孙书磊教授，正是他们对本文的关心与指导，让这篇论文能够及时出炉，并保质保量地完成。硕士三年即将结束，回首往事，酸甜苦辣，样样俱全，愿以写作本文的执著精神，去应对滚滚红尘之巨细挑战。