

# 皖人曲家吴震生的戏曲创作论\*

王之 赵晓红

(上海大学, 上海 200444)

**摘要:**吴震生为清康乾之际皖籍知名曲家,其剧作《玉勾十三种》多取历史故事为题材,主“悦夫似史,憎夫真史”之态度进行创作,在题材选择、角色搭配、语言设置等方面颇具特色。他以“专为场上之悦”为目标,在男旦装扮、服饰傅粉及武戏设置等表现形式上新人耳目。吴震生继承了汤显祖、李渔等人的戏曲创作思想,又有自己的发展。

**关键词:**吴震生;历史题材;场上之曲;继承创新

中图分类号:I207.39

文献标志码:A

文章编号:1001-862X(2021)04-0171-05

吴震生(1695—1769),字长公,又字祚荣,号可堂、中湖、武封、让溪居士、玉勾词客等,安徽歙县人,清康乾之际知名的剧作家、诗人、戏曲批评家。吴震生年轻时,“才气坌涌,千言立就”,十五岁梦玉女以双玉带勾命作词,醒后即以“玉勾词客”自名。一生著述颇丰,今存戏曲剧本《太平乐府玉勾十三种》(简称《玉勾十三种》,又有别称《太平乐府》等)、戏曲评点著作《才子牡丹亭》、戏曲目录著作《笠阁批评旧戏目》和诗文集《笠阁丛书》等,新出《吴震生全集》有完整收录。<sup>[1](-)1</sup>据清杭世骏《朝议大夫刑部贵州司主事吴君墓表》,吴震生还著有《吴氏先茔志》《丰南人事考》《姓学私谈》《葬书或问》《金箱壁言》《大藏摘髓》《太上吟》等著作,今未见传本。<sup>[2]</sup>学术界对吴震生的研究主要集中在吴震生、程琼批点的《才子牡丹亭》,华玮的《〈才子牡丹亭〉作者考述——兼及〈笠阁批评旧戏目〉的作者问题》《论〈才子牡丹亭〉之女性意识》(参见《戏曲研究》第55辑及《戏剧艺术》2001年第1期)是吴震生研究的力作,对吴震生的生平事迹进行了考辨,对其中的女性意识进行了研究;张晓芳的硕士论文《吴震生及其戏曲研究》<sup>[3]</sup>第二章论及吴震生的戏曲理论,仍有许多未及之

处。本文以《玉勾十三种》为中心,结合《自序》《演习凡例》等,探讨吴震生的戏曲创作理论。

## 一、惟新是求:“凡事莫不由创而传”

“创新”是吴震生戏曲创作的重要主张。他在《演习凡例》中提出“凡事莫不由创而传”的主张,认为一部剧作,创新是第一位的,只有创新之作才能引起人们的注意:“从前无是格也,生面忽开,即俳词尽堪脍炙。”<sup>[1](-)8</sup>他在《乐安春》第七出下场诗中亦云:“如今器物力求新,做戏填词更认真。为要一新新到顶,至于无出不嫁人。”<sup>[1](-)216</sup>他的这种观点继承了李渔的“物惟求新”“新也者,天下事物之美称也”<sup>[4](七)15</sup>的观点,又有所发展。

吴震生认为当时戏曲大都“搜寻虚空”以求新,而历史故事十分丰富,有很多未被传奇家发现的新奇故事。“萧闲多暇,尝与朋侪持论,谓史册甘腴,世曾不览,传奇家尚忍其虽有而若无,何暇索诸鸟有之乡为子虚无味之剧,冀以无而为有也。”(《自序》)<sup>[1](-)4</sup>《玉勾十三种》除《地行仙》外,都取材于历史。李渔在《闲情偶寄》中认为“传奇无实,大半皆寓言”,又提出虚则虚到底,实则实

本刊网址·在线杂志:www.jhlt.net.cn

\*基金项目:国家社会科学基金艺术学项目“清抄本昆曲身段谱研究”(18BB023)

作者简介:王之(1990—),女,湖南新宁人,上海大学上海电影学院博士生,主要研究方向:戏曲史;赵晓红(1961—),女,山东济南人,博士,上海大学上海电影学院教授、博士生导师,主要研究方向:戏曲史。

到底。在面对以古事为题之作，提出“实则实到底”的观点：“若用往事为题，以一古人出名，则满场角色，皆用古人，捏一姓名不得；其人所行之事，又必本于载籍，班班可考，创一事实不得。”<sup>[4](七)21</sup>孔尚任在《桃花扇·凡例》中云：“朝政得失、文人聚散，皆确考时地，全无假借。”<sup>[5]</sup>可见，李渔、孔尚任对历史题材采取“实则实到底”的态度。

吴震生对历史题材的处理采取的是“悦夫似史，憎夫真史”（《演习凡例》）的态度。他认为“事难复古”，取材于史事，又要不拘泥于史实：“不是凿空成此曲，无过换柱更移梁。”（《换身荣》第十四出）“大约文之妙者，赏其文非赏其事，不惟不必问事之前后，且不必深问事之有无。奈何今人惟事是问，则水淹七军，在单刀赴会后，而关汉卿《云长赴会》剧于子敬白中借用之。沛公称帝在灭项后，而《千金记·月下追贤》曲便以天子呼之。征方腊在招安后，而《宝剑记》乃于《夜奔梁山》曲借作往事追忆之。”（《地行仙》第二出末评）<sup>[1](-)122</sup>吴震生对当时唯事是问的创作态度表示不满，他利用“换柱移梁”之法来进行创作：“犹惜月中谱缺，胡将足上丝牵。戏场配合未须天，要问风情掌院。”（《成双谱》第一出）“若据史书本传，未言谁氏姻连，随时度势使成缘，死后别开生面。”“文章无谎不成篇，只要古人情愿。”（《成双谱》第一出）<sup>[1](-)164</sup>吴震生对待历史题材的虚实观，发展了明王骥德的“戏剧之道，出之贵实，而用之贵虚”<sup>[4](四)154</sup>观点，与现代文艺理论的“生活真实与艺术真实统一”观点有类似之处。在他之后，蒋士铨采用“摭拾附会，连缀成文”（《冬青树自序》）<sup>[6]</sup>之法处理历史题材，“摭拾”指摭拾历史史料，“附会”指作者合理想象。蒋士铨在一定程度上发展了吴震生“悦夫似史，憎夫真史”的观点。

“半出未新非我意”（《生平足》第十一出）<sup>[1](-)258</sup>，吴震生剧作在强调题材新颖的同时，十分重视表现形式的创新。生、旦是一剧中的关键人物，生旦的关系在一定程度上影响戏曲的表现。传统戏曲中，大多是男子追求女子，作者在《玉勾十三种》中打破这种格局：“戏上都教生觅旦，今偏演个女邀男。”（《闹华州》第六出）<sup>[1](-)322</sup>《闹华州》剧中，女子孟还童看见李国士英勇，主动请媒求亲；高小姐听得李国士未娶正室，主动前去请为其妻。《临濠喜》剧中，诸慧嫫见刘崇俊仪表堂堂，“知为天下能人”，主动上门订婚。《天降福》剧中，王大娘窥见荀宾才貌双全，主动请媒前去求亲。之前戏曲婚姻故事，多是妙龄男女或老夫少妻，而吴震生则反其道，写老妻少夫。如《闹华州》剧中孟还童年近六十，嫁给少年李国士；《天降福》剧中王大娘嫁给年轻的荀宾。这些都是打破常规、违背世俗的婚姻行为，给观众以新奇感。戏里成亲也多为呆板的俗套，很难出新，吴震生面对“戏里成亲套已呆”的现状，“略为变化见新裁”。在《人难赛》剧中，作者“别无取觅离奇处，聊用风情女主谋”（《人难赛》第六出）。作者利用“连婚仕宦，晚嫁状元”的媒人宋氏与男主角张耆风情打趣一新成亲格套。吴震生继承了李渔“脱窠臼”的观点：“无非要脱陈窠臼”（《人难赛》第十出）。《秦州乐》第二出首创生旦冲场形式：“从无生旦并冲场，直到团圆始一双。窠臼未妨翻脱尽，况乎实事异荒唐。”（《秦州乐》第二出）<sup>[1](-)135</sup>对舞台上传统的出将入相格套，吴震生也提出自己的看法：“出将还须入相来，戏场套托已千台。当时况有真能事，史上分明叹捷才。”（《乐安春》第十二出）<sup>[1](-)226</sup>

戏曲语言上，李渔要求“陈言务去”，“易以新词，透入世情三昧，虽观旧剧，如阅新编，岂非作者功臣”。<sup>[4](七)79</sup>对待方言，李渔的态度是反对：“凡作传奇，不宜频用方言，令人不解。近日填词家见花面登场，悉作姑苏口吻，遂以此为成律，每作净、丑之白，即用方言。不知此等声音，止能通于吴、越。过此以往，则听者茫然。”<sup>[4](七)60</sup>吴震生的观点与李渔类似，整体上使用通行语言，“不用那旧戏迂腔俗套文”（《生平足》第十二出）。对待苏州方言态度与李渔不同，认为苏州方言可以增强戏剧性，可以直接使用：“遇苏白处，不妨说。演戏处土语，至于称呼人，已或用古，或从时，各有所宜，莫拘旧例。”（《演习凡例》）<sup>[1](-)8</sup>对于生旦语言，传统戏曲强调“生旦语庄”，吴震生一反寻常：“生旦成婚语必庄，这回偶一反寻常。”（《闹华州》第十出）<sup>[1](-)330</sup>他根据情节来设置语言，认为关目多的地方宾白可少：“恋场一样有工夫，关目多时白可疏。”（《生平足》第十一出）<sup>[1](-)258</sup>“宾白甚少之出，必是关目可多。”（《演习凡例》）<sup>[1](-)7</sup>还根据历史人物的实际可能来设计语言，如作者在《三多全》剧下场诗中云：“如何出出入靡词，只为君辉癖在兹。红粉佳人茶赐吃，比于解缙妄吟诗。”（《三多全》第三出）<sup>[1](-)78</sup>吴震生剧中多写男女才情，强调“一点色情难坏”，但色情之事不宜明说，

因而利用“曲里藏春”的形式来加以设计：“近开一法颇娱人，曲里藏春白甚文。世上颇多幽暗事，要从言外想缘因。”(《生平足》第七出)<sup>[1](-)249</sup>作者在《演习凡例》中也有说明：“诸本褒意尽施于曲，而不施于白，使知音有拊掌之资，而众人无惑志之虑，最为独创之解。”<sup>[1](-)8</sup>

## 二、专为登场：“专为场上之悦，非图案上之观”

“专为场上之悦”是吴震生戏曲创作的指向。他在《演习凡例》中云：“诸本之作，本由里有伶人，聊作随身竿木。专为场上之悦，非图案上之观。故烂漫流便，简至酣畅。”<sup>[1](-)7</sup>作者明确地表明了自己的剧作乃场上之曲，非案头之曲。据《太平乐府自序》，吴震生的第一部剧作《生平足》是为其家班演出而创作的：“余既于杨柳庄外构谁园，收伶伎，偶为《生平足》一剧，付所善优师演之。”<sup>[1](-)4</sup>作者在《秦州乐》第六出《附国》下场诗中云：“总须摹古教奇肖，方算京苏第一班。”<sup>[1](-)145</sup>不知此处的“京苏第一班”是不是指吴震生的家班，但可以肯定的是，演出吴震生传奇的是当时著名的班社。作者自云“恐见黜于登场”，因而“命题从俗”，“取人间欢幸喧逐之境”来娱乐观众(《演习凡例》)。作者在《地行仙》第一出下场诗中云“前十二本，待唱与筵前消受”<sup>[1](二)115</sup>，作者把传奇取名为《太平乐府》，亦可知其意在粉饰太平，娱乐观众。

旦角是传统戏曲的重要角色，封建社会戏班多由男性扮演。男性扮演女性，面临女性小脚与头发等问题。吴震生认为“弓鞋一种，本反天以悦目”，“矫揉造作，真境尚不为怪”，“何况戏场之设，尤以悦目为先”。“未有裙之下无袜，袜之下无弯而能悦目者也。未有裙之下见袜，袜之下又见弯，因其稍大而反不悦目者也。断以优人赤足笼袜卷绡为是。”(《演习凡例》)<sup>[1](-)7</sup>要让男旦不露大脚，演出女性小脚之美、轻盈之态，各剧种都想法来弥补男性生理上的不足。京剧的跷就是男旦的重要道具，跷功是京剧男旦的重要功法。一般认为跷是乾隆时期名旦魏长生所创：“梳水头、端高跷二事，皆魏三作俑。”(《梦华琐簿》)<sup>[7]</sup>在魏长生之前半个多世纪，吴震生提出以高跟、软帮来解决男旦的小脚悦目问题：“高其跟则长鞋似小，软其帮而多钉蚌珠，则趾大不觉。”(《演习凡例》)<sup>[1](-)8</sup>吴震生剧中

的女性，无论是旦扮还是净扮、丑扮，几乎都是“高跟凤头朱履”。如“旦傅粉扮昭容，头囊，挑牌套袍，笼藕袜，高跟凤头朱履”(《换身荣》第三出)、“小旦扮观音，白绡绣兜头，金绣白绡衫，袒胸露背，手足金钏，大红袴管，凌波绣袜，高跟凤头朱履”(《换身荣》第五出)、“丑扮妇人笼藕袜，高跟凤头履，骑驴，手握惊闺”(《天降福》第四出)、“净浓施脂粉，笼藕袜，高跟凤头朱履引众”(《天降福》第十出)、“净、丑、老旦浓施脂粉，笼藕袜，高跟凤头朱履”(《秦州乐》第九出)、“净、副净、丑、小丑浓施脂粉，笼藕袜，高跟凤头朱履”(《闹华州》第十二出)。魏长生之前，男旦一般包网巾，魏长生用梳水头来增强美感。吴震生重视自然美，认为闽中男旦少年束发、敛束脚趾之法值得遵奉：“闽中优旦，必少年蓄发者，稍将枝趾敛束，胜今直露本色万倍。亦《悦容编》未尽之兴也。如不见从，定为蠹物。”(《演习凡例》)<sup>[1](-)8</sup>

“演剧一事，全为娱乐时人。”<sup>[1](-)7</sup>吴震生认为演剧不应该拘于“旧制”，应“翻然易辙”，“从今为美”。他在《演习凡例》中对角色傅粉提出了自己的看法，认为傅粉是对年迈演员的遮掩之法，同时又是剧场演出角色调配的需要：“古事之有趣有致，时不可行者，惟有借戏场以存。羊古时，男子尚且傅粉，今生旦反不傅粉，是大昧古制一事。况使年迈优伶竟无掩著之法，尤为千古缺典。又女脚有与旦稍别，且因班止数人，不得不用净丑扮者，意只取其憨佻，绝非取其恶丑。若抹花面，大悖题旨。亦惟浓施脂粉，庶几称情。请从此始，永以为例。以一脚扮数人者，亦惟傅粉之厚薄、赤白可别。”(《演习凡例》)<sup>[1](-)7</sup>作者重视剧场配角的作用：“戏场唱演脚色，可以极少。而旁观旁衬，有时必用多人。豪家非止一班，固为歌舞本色，否则用班外杂人权时相助，亦断不可少之一法，请以此十三本为之鼻祖。”(《演习凡例》)<sup>[1](-)8</sup>作者要求净丑演女脚傅粉之例，“从此始，永以为例”；要求剧场“旁观旁衬”用班外杂人相助之法“以此十三本为之鼻祖”，可见作者对舞台创新的重视。

吴震生对演员的服饰也提出了自己的看法：“古时帝王有短衣朱衣，时不必全用黄。而扮丞相者，紫蟒紫袍尤不可少。生所穿鞋亦可朱绿。”“鞋袜既妥，则手加套袖，髻合堆花之类，皆可类推。又红裙、绿裙、绣裙、翠裙，皆古诗词所必用，何得

戏场反不如是？此后净、丑当着绯裙及背子，旦富贵者浅绎或绯而金绣，小旦绿裙，老旦翠裙，最为当理。”（《演习凡例》）<sup>[1](-)8</sup>他认为演员服饰应根据舞台角色的实际情况使用，不必拘于成例。又从“世人尚假富贵”，认为“戏场益效法”：“女脚之宜于满头珠翠，尤不待言矣。更有请者，假蚌珠甚贱，齐整行头断不可用糯米珠作凤冠。犹女履宜红，只可以缎布别贵贱。”（《演习凡例》）<sup>[1](-)8</sup>

舞台气氛的调节，是每一个追求场上效果的剧作家必须重视的。李渔重视用科诨来调节舞台气氛，认为科诨是看戏人之“参汤”，“养精益神，使人不倦，全在于此”<sup>[4](七)61</sup>。吴震生剧作也利用净丑来插科打诨，“若无花面不成台，随手拈将捻拢来。且要借他为转轴，百般热闹劝倾杯”（《秦州乐》第四出）。<sup>[1](-)141</sup>从吴震生剧作来看，他更多利用武戏来“闹场”，调节舞台气氛。他在第一个剧本《生平足》第五出下场诗中就提出了武戏“闹场”的观点：“闹场必要动刀兵，况本当年实事情。若只庄言真笨伯，《西厢》有例合遵行。”<sup>[1](-)244</sup>他的剧作几乎都有战争情节，其目的是利用嬉、闹来调节舞台气氛，活跃观众心理。如“寿陈颖蔡掳教空，用武图南似卷蓬。只为戏场须复闹，再将无道捣三通”（《成双谱》第十二出）。<sup>[1](-)194</sup>“嬉闹”是演戏煞尾时必需的场景，热闹的武戏场面能满足观众的心理需求。“谁曾如此致淋漓，煞末收场越好嬉。为要世人贪学习，必须热闹夹新奇。”（《秦州乐》第十三出）<sup>[1](-)161</sup>“将完更要轰锣鼓，只得谈兵惹乱喧。”（《秦州乐》第十二出）<sup>[1](-)159</sup>“戏终还要闹，方使庸人醒眼睛。”（《乐安春》第十一出）<sup>[1](-)225</sup>“戏场相杀取哄堂，何必依书把话装。”（《三多全》第十一出）<sup>[1](二)102</sup>“戏场征战本图嬉，索性诙谐近出奇。只要信男和信女，人人看得笑嘻嘻。”（《换身荣》第八出）<sup>[1](-)38</sup>从这些下场诗，我们可知吴震生剧作的嬉闹目的，他的《后昙花》署“重来倒好嬉子”也体现了这一思想。

吴震生剧作为“场上之悦”。男旦弓鞋、发式服饰以及道具设计都从此目的出发，他希望观众“人人看得笑嘻嘻”。《地行仙》剧中，他还让夜叉跳入观众中，给观众新奇感。他的剧作结局“从俗”，采用大团圆结局，满足观众求圆满、求快乐的心理需要。“当年实在好团圆，青史由来不足传”（《生平足》第十三出）<sup>[1](-)263</sup>“团圆多半一妻夫，脚色原来没空余。似恁淋漓从未见，要知唇舌

任张铺”（《闹华州》第十三出）<sup>[1](-)339</sup>“成亲未可团圆，须待儿曹上了天。曲意淋漓如此少，庄中带谑笔几仙”（《临濠喜》第十三出）。<sup>[1](二)40</sup>吴震生剧作虽都用团圆结局，但各剧结局各有特色，创新之意融入其中。

### 三、承古扬新：“戏用李本，动吾天机”

吴震生在《太平乐府自序》中云：“戏用李本，而动吾天机，不知所以然。如天厨禁脔、异方杂俎，有旁出之味，与氍毹熟习诸本霄壤殊别。”<sup>[1](-)4</sup>“戏用李本，而动吾天机”是吴震生戏曲承古扬新的理论体现。

吴震生的《笠阁丛书》卷首《读曲歌》咏及《琵琶记》《西厢记》《牡丹亭》《想当然》《雌木兰》《女状元》《慎鸾交》《怜香伴》《凤求凰》《奈何天》《意中缘》《白练裙》十二剧，其中《慎鸾交》《怜香伴》《凤求凰》《奈何天》《意中缘》五种是李渔的剧作。他的第一种传奇《生平足》第四出《豪争》中有观看李渔剧作演出的情节：“（杂扮看戏男妇上）快些走，快些走，老爷一打标回殿，那里就开场哩！（答）前夜演《慎鸾交》，昨夜演《凰求凤》，串头有趣得紧。今夜演的是什么《怜香伴》，说是更加有趣哩！”（《生平足》第四出）<sup>[1](-)238</sup>从中可见吴震生对李渔剧作的推崇。“戏用李本”中的“李本”当即指李渔之剧。李渔的《行乐第一》也是吴震生的创作思想，吴震生“遍采书中乐事，欲寻极顶欢畅”（《天降福》第一出）<sup>[1](-)60</sup>，就是这种思想的体现。他对李渔剧作的吟咏，也是从欢悦角度来的。如《读曲歌》中，咏《慎鸾交》：“依苦贪欢色，欢偏吝一诺。依愈重欢品，甘抱中闺脚。”咏《怜香伴》：“悦依即为欢，岂在计雌雄。依欢作鸳鸯，看郎施巧工。”咏《凤求凰》：“欢既才貌兼，依宁竟相共。王郎虽见述，专房亦何用。”<sup>[1](五)28</sup>

李渔之外，吴震生最推崇的是汤显祖。他与妻程琼合批的《才子牡丹亭》对汤显祖的《牡丹亭》进行了十分详尽的批注，非常推崇汤显祖“一点色情难坏”的观点。他的剧作有很多地方模仿《牡丹亭》曲词，如《地行仙》第六出《庆弦》模仿《牡丹亭·惊梦》、第十出《判冥》模仿《牡丹亭·冥判》、第十一出《导扬》模仿《牡丹亭·寻梦》等，不仅曲牌及顺序相同，而且曲词模仿痕迹也很明显。如第六出《庆弦·步步娇》：“老天仙飞来闲庭

院，长现春风面。偕俗姬，阔床眠，淡月浓香，多娇逞艳。凭合蛤气冲填，要他们，悉原把全身现。”很明显模仿《牡丹亭》第十出《惊梦·步步娇》：“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌，整花钿，没揣菱花，偷人半面，迤逗的彩云偏。步香闺怎便把全身现。”又如第十一出《导杨·江儿水》：“可知奴心顿缱纱帽边，要知道花花草草由人恋。生生死死由人愿，便酸酸楚楚无人怨。待打并心魂一片，顽石三生，守的个三家相见。”简直照搬《牡丹亭》第十二出《寻梦·江儿水》：“偶然间心似缱，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿。便酸酸楚楚无人怨，待打并香魂一片，阴雨梅天，守的个梅根相见。”此外，他还模仿《琵琶记》《西厢记》中的一些曲子，模仿《四声猿》的一些格式。使用武戏则仿《西厢记》，“《西厢》有例合遵行”（《生平足》第五出）。

“天机”一词，出《庄子·大宗师》“其耆欲深者，其天机浅”<sup>[8]</sup>，“动吾天机”出王骥德《曲律·论套数》“所谓‘动吾天机’，不知所以然而然”<sup>[9]</sup>，指作者本性的自然流露。李渔剧作多写才子佳人风情，吴震生的剧作以历史为背景，涉及社会各类人物，写出各类人物的功名色欲，其“悦夫似史，憎夫真史”的创作理念有着作者的“天机”。他在角色、服饰、场景等方面继承了李渔的一些观点，又有创新发展。

吴震生在《地行仙》第一出《仙案》提出了“曲有别肠”“戏有别胆”的观念：“曲有别肠，删一字便类焚琴”“戏有别胆，若嫌烦宁教拆奏”（《地行仙》第一出）。<sup>[1](二)H6</sup> 吴震生的“曲有别肠”“戏有别胆”观念来源于诗学。严羽《沧浪诗话》云：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至。”<sup>[10]</sup> 王士禛提出“茶有别味，花有别馨，诗有别肠”<sup>[11]</sup>；顾景星《白茅堂诗余题词》有“诗有别肠，无悲欢之可学；词非一调，视情文之所生”<sup>[12]</sup>，这些都是强调诗词的特殊性。张菊人对“诗有别肠”“词有别才”进行了阐释：“诗有别肠，词有别才。所谓别者，不同于流俗人寻章斗采之所为，而别有一段缥缈云霞、洞江山之致。”<sup>[13]</sup> 吴震生的“曲有别肠”来源于诗论，但又与诗论不同。他认为才人之曲有自己的情韵，删一字则意趣全无。“戏有别胆”则是从舞台演出上考虑，从后面“宁可拆奏”来看，是担心演出者随意删节。汤显祖主张“凡文以意趣神色为主”，

对沈璟、吕玉绳的《牡丹亭》改本深表不满：“《牡丹亭记》要依我原本，其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字以便俗唱，却与我原做的意趣大不同了。”（《与宜令罗章二》）<sup>[14]</sup> 吴震生“曲有别肠”“戏有别胆”强调戏曲创作主体的艺术个性，很明显继承了汤显祖“意趣神色”的创作思想，亦有其创新发展。

吴震生重视戏曲创作，专注场上之曲，以嬉闹娱人为目的，题材新奇，形式独特。他虽没有李渔那么系统的理论，但其序、凡例以及各剧下场诗等较为完整地展现了其剧作思想。从中可知，他继承了李渔、汤显祖等人的理论，又有自己的创新，对吴长元《燕兰小谱》、无名氏的《审音鉴古录》等重视舞台演出理论有较为重要的影响。

#### 参考文献：

- [1][清]吴震生，著.王汉民，编校.吴震生全集[M].合肥：安徽大学出版社，2020.
- [2][清]杭世骏.朝议大夫刑部贵州司主事吴君墓表[M]//道古堂全集(卷四十五).清乾隆四十一年刻光绪十四年汪曾唯修本.
- [3]张晓芳.吴震生及其戏曲研究[D].南京师范大学硕士论文，2017.
- [4][清]李渔.闲情偶寄[M]//中国古典戏曲论著集成(七).北京：中国戏剧出版社，1959.
- [5][清]孔尚任.桃花扇传奇[M].清康熙刻本.
- [6][清]蒋士铨，著.周妙中，校点.蒋士铨戏曲集[M].北京：中华书局，1993:2.
- [7][清]杨懋建.梦华琐簿[G]//清代燕都梨园史料正续编.北京：中国戏剧出版社，1988:356.
- [8][晋]郭象，注.庄子注疏[M].北京：中华书局，2010.
- [9][明]王骥德.曲律[M].北京：国家图书馆出版社，2020.
- [10][宋]严羽.沧浪集(卷一)[M].明正德十一年刻本.
- [11][清]陈仪.渔洋山人绝句钞题辞[M]//陈学士文(卷十五).清乾隆五年兰雪斋刻后印本.
- [12][清]顾景星.白茅堂诗余题词[M]//白茅堂集(卷四十四).清康熙刻本.
- [13][清]王辂.万卷山房词[M]//聂先，曾王孙，编.百名家词钞.清康熙绿荫堂刻本.
- [14][明]汤显祖.玉茗堂全集·尺牍[M].明天启刻本.

(责任编辑 黄胜江)