

《中国古典戏曲序跋汇编》简评

——兼谈清代曲家曲目著录的若干问题

邓 长 风

蔡毅先生编著的四巨册《中国古典戏曲序跋汇编》（以下简称《序跋汇编》），正式问世大约是在1990或1991年（版权页署1989年10月），笔者在大洋彼岸辗转读到，则已是1994年的早春2月了。读后深感这是一部很有用的工具书，作者付出了巨大的心力，齐鲁书社也为读者做了一件功德无量的好事。

清代的现存戏曲作品，数量远过于元明。但我们现在较易读到的，只是已收入《古本戏曲丛刊》三集、五集中的部分清初传奇，以及《清人杂剧》初集、二集中的八十种杂剧等，形成了年代愈近反而愈难见到的困境。《序跋汇编》的辑录，清代作品的分量最重，不少是较为罕见的中后期作品，这至少使戏曲史研究者们得以尝鼎一脔。再者，笔者最近四年来在美国国会图书馆读书，研究的重点也是在清代曲家生平的考证方面。因而，本文拟就清代部分的著录，对《序跋汇编》作一简评，附带谈谈关于清代曲家曲目中的若干问题。

《序跋汇编》的主要贡献有三点：

（一）补入了一些不见于清人、近人戏曲书录的曲家曲目。如高珩、胡篱年、杨云璈、惰园主人、醉吟乡里人、刘咸荣等，他们且多为曲目今存的作家。其中之一的朱素仙，笔者曾在国会图书馆读到过她的小说《玉连环》（一名《钟情传》），现在知道她

还有同题材的同名传奇，以及《绘真记》传奇二种存世。

(二) 书中辑录的序跋，为我们提供了不少曲家的生平及创作史料。例如《聊斋志异》作者蒲松龄的戏曲作品，就是非常罕见的；吴兰徵的性别、里籍、卒年，亦皆可由《绡窗秋》传奇各序而获知；从张新梅、刘阮山、王懋昭、裳华等人的作品序跋，可推知他们的大致年代等。再如由熊超的《豁堂自记》，知其为乾隆中后期人，这可以纠正某些戏曲书录云其为“康熙举人”的错误。又如据毛秋绳为李天根《白头花烛》所作的序，可知此剧今存，则云其佚者显误。

(三) 作了一些考辨订误的工作。如据《海岳图》题辞，作者确定此剧应是宫敬轩所作，纠正了以其属永恩的错误。等等。

《序跋汇编》虽然有以上贡献，书中的讹失，却也是大量的。这可以从以下几方面来看：

(一) 疏于考订。考辨订误是本书的特色之一，但作者所下的考订功夫显然很不够。试分举如下：

一是曲家生卒年失考。这方面的例子，仅清代即可举出不下二三十人之多。当然，对于那些需要深入查找资料，才能考知其生卒年的曲家，自然不应以之苛求《序跋汇编》的作者；这里说的是另外一些情况。如毛先舒的生卒年，《辞海》中即已著录。如王朴、韩锡胙等人，有年谱存世，且不难找到。如赵对澂，吴晓铃早已考知了他的生卒年。还有一些曲家，就在《序跋汇编》征引的资料里，已经提供了生卒年的线索，作者却未予揭出，或云“生卒年不详”。如袁于令，据他为《南音三籁》所作的序，即可知生于1592年。李凯，据其子李钧的跋语，便可推知其生卒年为1693—1761。张坚，据王汝衡的序，可知其生于1681年。

(张坚卒于1763，年83。) 沈起凤，据独学老人的序，可知其生于1741年。(沈卒于1802，年62。) 顾森，据张宝树的题诗，可知其生于1717，卒于1799以后。管庭芬，据他的《重订曲海总

目》跋，可知其生于1797。（管卒于1880，年84。）黄弼，据《四友堂里言》的自记，及陈灿的叙，可知其生于1656，卒于1705以后。等等

更明显的一例是丁耀亢，作者记其生卒为“约1607—1678”。然而在本书所引丁慎行的《重刻西湖扇传奇始末》一文中，已经明言，丁耀亢之卒，是在“甲寅春”（1674）之前。则前说之误已不言自明。（丁耀亢的生卒年，近年有人考为1599—1669〔一说卒年为1671〕。）

此外，洪炳文的生卒年，书中作1808—1916，亦疑有误。以上只是略举数例，以概其余。

二是曲家时代误。如王国维，他的《曲录》作于清末，其它戏曲著作也大半完成于清末，故应以入清为是。小斋主人是范希哲的八个别名之一，应以入清。相同的例子还有朱寄林，其《倒鸳鸯》传奇作于顺治庚寅，故应入清代。相反的例子则有：夏仁虎、孙雨林、莫等闲斋主人，应改入近代；范善溱、叶小纨、罗懋登，应改入明代。赵叔雍，为近代词曲家，与梅兰芳（缀玉轩）交，故应入近代。他又名赵尊嶽，参同书227、256页。再如，岳端的生卒年为1670—1704，本书却云其“约清乾隆元年前后在世”。乾隆元年为1736，相差三十年以上。顾以恭，为乾嘉间曲家，见《扬州画舫录》。本书以为三乐轩主人、二酉室主人均其别署，误。

三是曲家里籍失考。陈钟麟为江苏元和（今苏州）人，而不是“浙江仁和（今杭州）人”。朱绍颐是江苏溧水人，而不是溧阳人或山西高平人。另外有些曲家，如蔡廷弼等，里籍也不难考知。

四是作品归属误。《紫霞巾》、《花月痕》传奇二种的作者，是乾嘉间福建曲家陈烺，而不是陈栋。徐沁有《曲波园传奇二种》（《香草吟》、《载花舲》），今存；其余三种《广寒

香》、《易水歌》以及《芙蓉楼》的作者应是汪光被。《虎口余生》的作者遗民外史，并不是曹寅的别号。《百宝箱》传奇的作者梅窗主人，也不是黄图珌的别号。今存的《桃花影》传奇的作者是范鹤年，而不是查揆。

五是作品存佚误。如本书以为黄周星“杂剧二种，均佚”；又以为程端的《虞山碑》杂剧亦“不传”。其实这两人的杂剧作品今皆存，前者见《清代杂剧全目》，后者见《江南访曲录要》。

六是作品体制误。崔应阶著有杂剧《情中幻》、《烟花债》，传奇《双仙记》，而不是传奇三种。钝夫的《离骚影》、醉吟乡里人的《醉吟秋》，皆应改入杂剧之下。传奇与杂剧的划分，是一个复杂的问题，本书的疏失主要在于标准不一。这个问题下文还要谈到。

（二）征引未周。清代现存的戏曲作品，分藏于海内外公私各家，《序跋汇编》的作者有力未能逮之处，自在情理之中。这里说的是：作者对于已经征引的作品，却引而不全，则令人不解。例如左潢的《兰桂仙》，只引了沈起凤的跋，却未引吴甸华的序。（《兰桂仙》，哈佛大学燕京图书馆善本室有藏，笔者曾往一读。）张衢的《芙蓉楼》，未引蒋坦的跋，而这篇跋文对考知张衢的生平颇为重要。陈烺的《紫霞巾》（本书误入陈栋下），有郑振图、吴斯勃序，萨虎后序，共三篇，本书只节引了吴序，且删去了作序的时间嘉庆六年辛酉（1801）。再如，书中征引了刘永安的《冰心册》，却未征引他的传奇二种，亦不知何故。

除了戏曲作品本身外，《序跋汇编》对于近人的戏曲书录、论著、论文的征引，亦未臻周备。《序跋汇编》成稿于1985年，有迹象显示，其征引似乎多止于傅惜华先生的《清代杂剧全目》及庄一拂先生的《古典戏曲存目汇考》二书（以下简称《傅目》及《庄

考》)。作为一部综合性的资料汇编工具书，这是远远不够的。

例如，周妙中先生发表于1963年的《江南访曲录要》一文，著录了清代曲目数十种，中不乏海内孤本。此文为研治戏曲史者必读。但文中引述的许多剧本的序跋，却未为《序跋汇编》所收入。试以周昂（少霞）为例。《序跋汇编》征引《中州全韵》时，于周少霞仅有“名昂，字昭文，余未详”寥寥八字的介绍。昭文是周昂的里籍，即今之常熟。此误。不仅如此，在《江南访曲录要》中，作者早已引述了一篇非常详细的小传，对周昂的生平有所叙述。因而“余未详”三字，实属失考；且周昂的传奇二种，本书亦未收入。（按：笔者近年来参考国会图书馆的典藏，已考知了周昂的确切生卒年，已另撰有专文，兹不赘。）

分别出版于1982年的《周贻白戏剧论文选》、严敦易《元明清戏曲论集》二书，各有《曲海燃藜》和《清人戏曲提要》两个专辑，叙录了清人曲目数十种，但其中的不少序跋，同样为《序跋汇编》所失收。

以上都是很容易找到的材料。年代更早一些的，可以举出郑騫《善本传奇十种提要》、吴晓铃《清代剧曲提要八种》、刘修业《记巴黎国家图书馆所藏环翠山房十五种曲》三文，其中的不少篇提要，考源辨流、广征博引，实皆具有序跋的功用，可惜《序跋汇编》亦未采入。

征引未周与疏于考订是互为因果的。以上所举袁于令、丁耀亢、小斋主人、岳端、夏仁虎、孙雨林、莫等闲斋主人、陈钟麟、朱绍颐、陈栋、徐沁、遗民外史、黄图珌、查揆、黄周星等人的疏误，便都是偏信与沿袭了《庄考》所致。倘若不是仅据一家，而是将视野放宽，则必可减少许多讹失。

（三）文字、句读舛误。《序跋汇编》在文字方面的疏漏也不少，如胡元薇当作胡薇元，诸龙祥当作褚龙祥，李叶梦当以李应桂出目等。为《杂剧三集》作跋的，应是邹漪而非邹绮；为《双

报应》传奇作序的，应是嵇永仁的难友沈上章而非章天成（参同书949页）；为《冬青树》传奇作序的，应是蒋士铨的好友张埏而非张埏石；为《花月痕》传奇作序的，应是陈登龙而非陈秋坪。任人，是许鸿磐对自己里籍（山东济宁）的自称，而非字。此误与上述周昂的“字昭文”同。以上胡元薇，系沿《傅目》之误；而记许鸿磐的生卒年“约1762—1842后”，亦据《傅目》。其实许鸿磐的确切生卒年可以考知，为1757—1837。

汤世澐的小传，记其“号行素”，误。行素是他的正名，同治《南丰县志》即以汤行素出目。传中记其著作，经与县志小传核对，亦误。在《四书解》、《学庸考》以下，应为：《性理论朱注辨名》、《鹤汀初稿》，以及《训蒙杂字讲》、《明字画》、《切谐音韵》等。并无“合名《鹤汀初稿》”的说法。

标点句读的不当，书中也时有所见。如第1092页的“绮思豪情有触，俱呈秋绿词人。”应作“绮思豪情，有触俱呈。秋绿词人，”以下“时在柔兆。敦牂阴月，”句号当删。柔兆敦牂即丙午。1697页第2行：“诗酒过从，五年余不虞。先君子之骤逝也，”应作“诗酒过从五年余，不虞先君子之骤逝也”。1516页：“迄年六十方订，《学庸说文》才脱稿，”应作“迄年六十，方订《学庸说文》，才脱稿，”等等。

再如2505页7至8行，书中标作“辛壬癸甲，吴中连袂頊传，盖奇窘。”这里，逗号应在连袂之下，頊传二字应属下句。不仅如此，作者并在“辛壬癸甲”四字下按曰：“疑有误，或为辛丑癸申”。其实原文是指辛丑、壬寅、癸卯、甲辰四年，即1661至1664，丝毫不误。反倒是作者的按语铸成了大错。且“癸申”所指为何？尤令人莫明所以。

句读的失当，往往使原文的意思大异，故未宜轻忽。

（四）体例不纯。这包含两层内容。一是书名既曰古典戏曲，书中却收入了大量京剧论著、剧本（如瀛海勉痴子、余治、

小杠等人的作品)的序跋。戏曲史研究者们对于古典戏曲的定义,一般界定为宋元明以来的戏文、杂剧、传奇;自清代中叶开始崛起的花部,一般归入近代戏曲的范畴。故对于京剧论著、剧本的序跋的汇编,应是另一本书的任务。二是书末又收入了几种散曲集的序跋。散曲是戏曲以外的另一类文学样式;且元明清三代的散曲集,不知几许;本书只收入了有限的几种,实给人以不伦不类的感觉。

(五)不注出处。《序跋汇编》采取的是一律不注出处的做法。其实收入本书的绝大部份序跋,已见于十卷本的《中国古典戏曲论著集成》、《古本戏曲丛刊》、《清人杂剧》等大型丛书,读者多知其出处,也不难查到原文。但对于其中的一小部分,即作者本人发掘的那些较为珍贵或罕见的序跋,似仍应以一本资料汇编性质的工具书的常规做法,注明出处为宜。特别是当读者对某些曲家曲目,有深入研究的兴趣;或对某些排印错误、句读失当之处有疑;因而亟欲检核原文,却又不知从何下手的时候,出处不明便成为他们的一大障碍了。要之,不注出处乃是工具书的大病。

以上,简要评述了《序跋汇编》在戏曲文献征引方面的得失。由此,可以引发我们对于清代曲家曲目著录这一课题的许多联想。

近代以来,自王国维的《宋元戏曲史》开始,对于古典戏曲的研究,大致是由元及明、及清,顺势而下。青木正儿的《中国近世戏曲史》、卢前的《明清戏曲史》,虽然论叙的范围皆兼及明清,其实重点都是放在明代,至于清初;清中叶以后,便以花部取而代之。有清一代的古典戏曲,作为一个整体,最不被重视,对它的研究也最为薄弱,中叶以后更呈强弩之末之势,这是不争的事实。这种趋势,直至张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》中,依然非常强烈。

研究的深入与否，既由历史上戏曲发展的隆衰消长实际所决定，也与戏曲作品的流传状况有很大关系。元明杂剧、明传奇，都有不少总集，选集存世，近人的排印本、新式标点本更大量印行。清代的作品便没有这么幸运，即使是郑振铎先生穷极心力主持编辑印行的《清人杂剧》、《古本戏曲丛刊》（未完成的恰恰是清代部份），迄今也仅是其中的一小部份，达到了流传稍广的目的。

至于戏曲书录的编撰，清代自然也远较元明两代艰巨。傅惜华先生的《清代传奇全目》稿，不幸于十年浩劫中毁失，《清代杂剧全目》不仅无法与之配套，且因其成书年代较早，搜辑也未臻周备；至于《庄考》，其主体部分的成稿大约是在更早一些的50年代末至60年代初。其中清代部分的著录，疏漏同样不少。

鉴于以上情况，编撰一部较为完备的清代古典戏曲书录，仍有其必要。笔者思考此一课题已经多年，若干思考的结果，已写在《也谈清代曲家曲目著录的几个问题》（待刊稿）一文里。现在读到《序跋汇编》，觉得前文言犹未尽，因愿再予申述。

（一）关于曲家生平考证的问题。曲家的生平不彰，有其特殊的历史原因，不独清代为然。相当多的曲家的生平，或许将永远无从考知，这也是戏曲史研究者们不得不面对的现实。然而当我们翻开一部戏曲书录著作，触目皆是“生卒年不详”、“字号、里居、生平未详”的字眼，无论如何是一件很遗憾、很头痛的事。其实，研究者的双脚，倘能沉入历史中去，认真地向前走几步，相信就会获得令人惊喜的成果。

最近四年来，笔者在国会图书馆读书过程中，考知了确切生卒年、或于其生平事迹有重要发现的清代曲家，达30人左右，且大部分是作品今存的曲家。上文提到的周昂、许鸿磐，即是其中的两位。这说明，我们可做的事情仍然很多。

在考证中，抓住蛛丝马迹，穷追不舍，往往会出现柳暗花

明、峰回路转的天地。例如《红羊劫》传奇作者朱绍颐(子期)、《佛门缘》传奇作者杨组荣(小坡)的生卒年及大量生平材料，便是这样考知的。《序跋汇编》一书，也为我们提供了一些类似的线索。如蔡荣莲的《支机石》即是一例。《傅目》著录此剧云：“有光绪丁亥年(1887)作者自序”。由于此剧传本甚稀，读者自然深信不疑。现据跋语，知此剧乃由其子蔡希邠刻于光绪辛卯(1891)。跋语中云：“此先大夫23岁在西昌书院时，长夏无事，相传一昼夜脱稿而成者也。”读者稍作推敲，便可知蔡荣莲作剧的丁亥，应以道光七年(1827)为是。笔者循此线索，检读同治《新建县志》，果然在卷33中，查到了蔡荣莲是道光十七年丁酉(1837)举人的记载，并著云：“第三十一名，改名嘉淦，德兴训导。”蔡荣莲应生于嘉庆十年(1805)，《傅目》误。

探本溯源，是考证工作的一项基本方法。以《虎媒记》传奇为例，姚燮《今乐考证》以属顾景星，依据的是焦循《曲考》与《剧说》；《剧说》则是节引顾景星的《白茅堂集》。《庄考》与《序跋汇编》在顾景星之下著录了《虎媒记》，又予以质疑，二书根据《剧说》节引的“而吾友卜子传奇所由作也”一语，进一步将“卜子”推演为“嘉兴卜大荒”，实为想当然之误。卜大荒是晚明曲家，成书于万历庚戌(1610)的吕天成《曲品》中已著录其作品；而顾景星生于《曲品》问世之后十一年(1621)，且他是湖北蕲州人，二人怎么可能是朋友呢？其实这一疑案，只要查一查《白茅堂集》，便可涣然冰释：该书卷十二有《虎媒篇题赠张子》七古一首（《剧说》只节引了其中三句），卷三十五有《虎媒剧引》一文，再结合卷三十四的《张公卜诗序》，便不难考知《虎媒记》的真正作者是张公卜。此一结论，已故叶德均先生早在《曲目钩沉录》中已予揭出，然迄未为近人所注意及采纳。

曲家生平的考知，也是进行知人论世的深入研究的基本前

提。《续四声猿》的作者张韬，就是一个很能说明问题的例子。自从郑振铎先生辑刻《清人杂剧》、为《续四声猿》题跋以后，直至周妙中先生的《清代戏曲史》，60多年来，我们对张韬的生平一直是若明若暗的。笔者几经周折，才获得了一丝线索，从而推知《续四声猿》之作，必在他结束七年（1700—1706）的化外仕宦生涯，离川经三峡飞流而下之时。他内心积郁多年的块垒，在剧中一泻无余。

但是以上依然仅仅是推测，这是因为笔者至今尚未读到张韬的诗文集。张韬除《大云楼集》外，还有一部《天全六番稿》，二书今皆藏于北京图书馆，后者尤为珍贵和重要。倘获一读，相信一定可以发掘出更多张韬的生平材料，并对研究《续四声猿》有较大助益。

总之，曲家生平的考证，目的在于力求弄清他们的生平与时代、作品归属与创作底蕴，将尽可能多的曲家安放在尽可能明晰的历史座标上。是否充满着曲家生平的新鲜材料，是一部戏曲书录是否成功、是否具有学术价值、学术生命力的重要标志之一。

（二）清代曲家的分期问题。曲家时期的划分，不仅是戏曲书录、也是戏曲史研究必然要面对的问题。

近人的戏曲史著作，多从戏曲发展的阶段着眼，视明清为一整体，来予以划分。如《中国近世戏曲史》，以明天启至清康熙初、康熙中至乾隆末、嘉庆初至清末，分为三个时期。《明清戏曲史》将整个明清两朝仅分为四个时期，以明末至康熙初（冯梦龙—丁耀亢）、康熙中（以洪昇为首）至清末，为第三、第四时期。

以上两书是较早的著作，反映了当时的曲学研究面貌。较为晚近的《中国戏曲通史》，以明初至康熙末为第三编，叙述崑山腔与弋阳腔；以康熙初至道光为第四编，叙述清代地方戏；以下略。是书的论叙侧重于勾勒戏曲发展的概貌，清代戏曲家的研究

非其重点，细部的论述与划分自然更谈不上。

对于清代曲家的时期，作了较为明白与合理划分的，当推周妙中先生的《清代戏曲史》。是书以清初、康熙雍正、乾隆、嘉庆以后、晚清，划为五个时期，条理较为明晰。然亦偶有时序错讹者，如龙燮列入清初，应改为康熙时；陈二白列入康熙时，应改为清初。较重要的曲家亦偶有遗漏者，如周昂。

至于近人的戏曲书录，《傅目》分为清初（内又分上、下）、清中叶（内又分上、中，下为无名氏作品）、清末三个时期。虽大体依照时序，缺点是眉目不够清楚；且因清代的传奇作家远多于杂剧作家，是书便难以反映出清代曲家的总体面貌。《庄考》的清代杂剧、传奇部分，也大体上各依时序著录，但颠倒错讹，非止一二。如吴孝思、张异资（擢士）、孙郁，都是明末清初人，却排在后面，等等。《序跋汇编》的编序大致以《庄考》为依归，则作者在前言中所说的“依资料出现的时间先后排列”的原则，便同样未能严格遵守。

有清一代长达268年，如从出生于明亡前的清代曲家算起，时间的跨度超过300年；今知名的古典戏曲作家（不包括花部）多达数百人；因而要提出一种毫无瑕疵的划分方法，几乎是不可能的。笔者经过长期的反复的排比、斟酌，认为以曲家从事戏曲创作的时间来划分，可分为六个时期：

- （一）明末清初至康熙前期
- （二）康熙中后期至雍正
- （三）乾隆初中期
- （四）乾隆后期至嘉庆
- （五）道光咸丰
- （六）同治光绪至清末

这样的划分，中间四期各约45年左右，首尾两期各约60年左右，虽然较为机械与生硬（因为曲家的年寿有长有短，从事戏

曲创作的时间有早有迟），但相对而言，仍应是最为合理的分法；且从编撰戏曲书录的角度来看，也相对地易于操作。

曲家时期的正确划分，其基本前提仍是他们的生平考证问题。倘若我们对于那些无从确考其生卒年的曲家，能依据其大致活动年代，给予尽可能接近历史真实的定位，则这部戏曲书录，也就有了较强的历史真实感。

（三）杂剧与传奇的区分问题。杂剧与传奇的区别，在明代是判然分明的。这只要读一读远山堂《剧品》和《曲品》、《盛明杂剧》与《六十种曲》，便可了然。

清初，直至康熙初中期，大致仍是如此。高奕《新传奇品》与邹式金辑刻的《杂剧三集》，壁垒分明。

传奇越写越短，将规模由三天、两天演完一本，压缩到一天演完，大约是从康熙中后期开始的。而折（出）数介于传奇、杂剧之间的曲作，大约也在此时开始问世，至乾嘉之际及以后，大量出现。这就给今天的戏曲书录编撰工作，提出了如何区分的问题。

《傅目》与《庄考》，至今仍是最有代表性的两部戏曲书录。大体说来，《傅目》对杂剧的标准划得较宽，而《庄考》则反之，将传奇划得较宽。兹将《傅目》中著录，而《庄考》则归入传奇的曲家曲目，胪列如下（括弧内的数字是折数）：

傅山《红罗镜》（六）、赵进美《瑶台梦》（一）、《立地成佛》（四）、王墅《拜针楼》（八）、吴震生《换身荣》（十四）、《天降福》等十一种（十三）、蒋士铨《采樵图》（十二）、石韞玉《红楼梦》（十）、王昙《归农乐》（九）、刘永安（古山）《冰心册》（四）、赵对澂《酬红记》（十）、秋绿词人《桂香云影》（八）、罗瀛《涛河冰》（十二）、黄燮清《鸳鸯镜》（十）、《绛绡记》（九）、俞樾《骊山传》（八）、《梓潼传》（十）、刘清韵《黄碧签》等四种（十二）、《炎凉券》（八）、《氍毹梦》等三种（十）、何鏞《乘龙佳话》（八）、莫等闲斋主人《孟谐》（六）。

以上16位，除了王昙，全部是作品存世的曲家。又其中除赵

进美、刘永安二人，《庄考》当是纯系误著外，其余都是将六折以上者，一律归入传奇。

《序跋汇编》对以上曲目的著录，则是除了俞樾的二种依《庄考》归入传奇外，其余全依《傅目》归入杂剧。

但是，《傅目》与《庄考》又各存在着标准不一的问题。如《傅目》收入了黄燮清的《鸳鸯镜》，而同一作者同是十折的《脊令原》却未收入；另外，朱凤森的杂剧只收入了四折的《平鏹记》，八折的《辋川图》、《金石录》二种则未收入。《庄考》同样并不坚守传奇六折的下限，除将上述朱凤森的二种归入杂剧外，黄斌的《四友堂里言》(十二)、沈玉亮的《鸳鸯塚》(八)、蒋士铨的《采石矶》(八)、《第二碑》(六)、廖景文《遗真记》(六)、金连凯的《业海扁舟》(六)、周乐清《补天石》八种中的五种(六)，亦皆归入杂剧。

如何协调两书的歧见？如何划分最为恰当？笔者以为，一个比较切合实际、比较容易为多数论者所接受、比较中庸的标准，理应参酌清代曲目的实际情况，及近人约定俗成的倾向，才能确定。大致说来是：

(一) 六折至八折的短剧，如上述蒋士铨、廖景文、金连凯等人的作品，一般皆以为应入杂剧；至于朱凤森的《辋川图》、《金石录》，以及范元亨的《空山梦》(八折。《庄考》入传奇，《傅目》未著录。)郑振铎先生也早已列入了《清人杂剧三集目》内。

(二) 十二折的曲目，多被视为短篇的传奇。如朱绍颐的《红羊劫》、朱凤森的《十二钗》、《才人福》、陈学震的《生佛碑》等即是。至于吴震生的《太平乐府》十二种，更极少有从《傅目》而归入杂剧者。另一实例，是嘉道之际，先有陈宝创作了十二折的《东海记》，时人以为“情节未为得实”，旋请王曦重填了十六折的《东海记》。二本归入传奇，今人皆无异议。

以上二点，倘若可以作为一般的通行标准，则《傅目》与《庄考》的宽严尺度，皆嫌偏颇。

以上二点确定下来以后，剩下的便只有九折、十折的曲目了。既成的事实是，八、九、十相连，而十一折的曲目恰恰没有。鉴此，笔者的意见，可将杂剧与传奇的分界线，划在十与十二之间。

提出此一标准，还参照了以下曲家曲目的因素：一是曹寅（柳山居士）的《太平乐事》，凡十折，洪昇所作序中，明言其为杂剧。这是清代题曰杂剧作品的折数的上限。二是石韞玉的曲目，一共只有九折的《花间九奏》与十折的《红楼梦》两种，似不必将其分作两类。三是俞樾的《骊山传》与《梓潼传》，为姐妹篇，自然也不应分作两种不同的体制。

除以上三点外，另一现象也值得一提，即是：乾嘉以降，传奇与杂剧的界限逐渐模糊，这不仅是因为折（出）数的介乎二者之间而令后人难以遽断，也因为不少剧作者及序跋作者在称呼上的随意性所使然；但不约而同的是，将杂剧称为传奇者甚多，如上述《冰心册》即是一例；而将传奇称为杂剧者则从未有过。因而戏曲书录的编撰者，须作仔细辨认，决不可望文生义。

望文生义的另一表现，是只看总的折数。这也易滋误会。

《庄考》将张雍敬的《醉高歌》划入传奇，即为一例。此剧虽有十二折，却是由每本四折的三短剧组成。郑振铎先生早在《西谛所藏善本戏曲目录》中，已将其归入杂剧，严敦易先生亦认为应入杂剧，皆极是。

解决了以上三大问题，清代戏曲书录的编撰，或许可以说是思过半矣。笔者衷心希望，一部体现最新成果、充满新鲜材料、既翔实可靠又尽力避免因臆断而误著的清代戏曲书录，及早问世。

（本文责任编辑：曹月堂）