

皖人曲家吴震生的戏曲创作论

王之 赵晓红¹

(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令人耳目。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) 04-0171-005

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, “才气垒涌, 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。^{[1] (-) 1}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《吴氏先莹志》《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。^[2]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》^[3]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。”^{[1] (-) 8}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, 至于无出不嫌人。”^{[1] (-) 216}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”^{[4] (七) 15}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, 何暇索诸乌有之乡为子虚无味之剧, 冀以无而为有也。”(《自序》)^{[1] (-) 4}《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

¹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。

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)

场角色，皆用古人，捏一姓名不得；其所行之事，又必本于载籍，班班可考，创一事实不得。”^{[4] (七) 21} 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。”^[6]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，赏其文不赏其事，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）^{[1] (一) 122} 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）^{[1] (一) 164} 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”^{[4] (四) 154} 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》）^[6]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）^{[1] (一) 258}，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）^{[1] (一) 322} 《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眷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）^{[1] (一) 135} 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）^{[1] (一) 226}

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”。^{[4] (七) 79} 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。”^{[4] (七) 60} 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》）^{[1] (一) 8} 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）^{[1] (一) 330} 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）^{[1] (一) 258} “宾白甚少之出，必是关目可多。”（《演习凡例》）^{[1] (一) 7} 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）^{[1] (一) 78} 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）^{[1] (一) 249} 作者在《演习凡例》中也有说明：“诸本褻意尽施于曲，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。”^{[1] (一) 8}

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。”^{[1] (-) 7}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。”^{[1] (-) 4}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。”^{[1] (-) 145}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。作者白云“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”^{[1] (-) 115}，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，袜之下无鸾而能悦目者也。未有裙之下见袜，袜之下又见鸾，因其稍大而反不悦目者也。断以优人赤足笼袜卷绉为是。”（《演习凡例》）^{[1] (-) 7}要让男旦不露大脚，演出女性小脚之美、轻盈之态，各剧种都想方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、踮高跷二事，皆魏三作俑。”（《梦华琐簿》）^[7]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》）^{[1] (-) 8}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，白绉绣兜头，金绣白绉衫，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，定为蠢物。”（《演习凡例》）^{[1] (-) 8}

“演剧一事，全为娱悦时人。”^{[1] (-) 7}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》）^{[1] (-) 7}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》）^{[1] (-) 8}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，旦富贵者浅绛或绯而金绣，小旦绿裙，老旦翠裙，最为当理。”（《演习凡例》）^{[1] (-) 8}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珠作凤冠。犹女履宜红，只可以缎布别贵贱。”（《演习凡例》）^{[1] (-) 8}

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”^{[4] (七) 61}。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）。^{[1] (-) 141}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。”^{[1] (-) 244}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“寿陈颖蔡携教空，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）。^{[1] (-) 194}“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）^{[1] (-) 161}“将完更要轰锣鼓，只得谈兵惹乱喧。”（《秦州乐》第十二出）^{[1] (-) 159}“戏终还要闹軒闾，方使庸人醒眼睛。”（《乐安春》第十一出）^{[1] (-) 225}“戏场相杀取哄堂，何必依书把话装。”（《三多全》第十一出）^{[1] (-) 102}“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）^{[1] (-) 38}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）^{[1] (-) 263}“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）^{[1] (-) 339}“成亲未可便团圆，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）。^{[1] (-) 40}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，与甑飪熟习诸本霄壤殊别。”^{[1] (-) 4}“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《凤求凰》，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）^{[1] (-) 238}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）^{[1] (-) 60}，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，依宁竞相共。王郎虽见逮，专房亦何用。”^{[1] (五) 28}

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《导扬·江儿水》：“可知奴心顿缱绻帽边，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”^[8]，“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”^[9]，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）。^{[1] (二) 116} 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。”^[10] 王士禛提出“茶有别味，花有别馨，诗有别肠”^[11]；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”^[12]，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、瀟洞江山之致。”^[13] 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》）^[14] 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]王骥. 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.