



# 南京大学文学院戏剧影视艺术系 南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

## 学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

### 论文

## 南戏的产生及其市民性

发布时间:2010-04-05

作者:俞为民

**内容提要:**南戏形成于北宋中叶,两宋时期温州具有城市经济的繁荣,市民阶层兴起,以及远离大都市,文人的势力较弱等人文条件,使得南戏得以在温州形成。南戏是在宋杂剧的基础上发展起来的,是宋杂剧与叙事文学相结合的结果。南戏的作者与演员皆属市民阶层,他们将编撰与表演南戏,作为一种谋生营利的的手段,其观众定位为占城市居民绝大多数的下层市民,故在剧作内容与表现形式上,皆能迎合下层市民的观赏情趣,具有浓厚的市民性。

### 一、南戏产生的时间考

南戏产生的时间,前人有不同的记载。在前人的文献中,明确记载南戏产生时间的有两处:

#### 1、明徐渭《南词叙录》:

南戏始于宋光宗朝,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之,故刘后村有“死后是非谁管得,满村听唱蔡中郎”之句。或云:宣和间已滥觞,其盛行则自南渡,号曰“永嘉杂剧”,又曰“鹧伶声嗽”。

#### 2、明祝允明《猥谈》:

南戏出于宣和之后,南渡之际,谓之温州杂剧。余见旧牒,其时有赵闲夫榜禁,颇述名目,如《赵贞女蔡二郎》等,亦不甚多。

在这两则记载中,提出了三个时间:一是宣和(1119—1125)之后,南渡(1127)之际;二是宋光宗朝(1190—1194);三是宣和年间已滥觞。那么这三种说法哪一种比较符合实际呢?也就是说南戏到底产生于何时?从以上这两则记载来看,祝允明因亲眼看到过赵闲夫禁演南戏的榜文,因此,其说较为可信,然而他将赵闲夫榜禁南戏的时代作为南戏的产生年代,这一结论显然是错误的。据《宋史·宗室世系表》载,赵闲夫是宋太祖赵匡胤的兄弟赵廷美的八世孙,与宋光宗赵淳是弟兄,故赵闲夫榜禁南戏的时间确在宋光宗朝。而这说明,南戏在宋光宗朝就已经流传到了临安(今杭州),并遭到了统治者的禁演。但南戏的产生必在赵闲夫榜禁南戏以前,它从产生地温州一带流传到临安所需的时间,肯定不止一两年。因此,南戏的产生必在宋光宗朝以前。

而且,在前人的记载中,已多处提到南宋时南戏在江西、杭州等地流传的情形,如:

#### 1、宋末刘埙《水云村稿·词人吴用章传》:

吴用章,名康,南丰人。生宋绍兴间。敏博逸群,……试不利,乃留情乐府以舒愤郁。当是时,去南渡未远,汴都正音、教坊遗曲犹流播江南。……至咸淳,永嘉戏曲出,泼少年化之而后淫哇盛,正音歌,然州里遗老犹歌用章词不置也,其苦心盖无负矣。

#### 2、元代刘一清《钱塘遗事》卷六载:

湖山歌舞,沉酣百年。贾似道少时,佻达尤甚。自入相后,犹微服闲行,或饮于伎家。至戊辰、己巳间(1268—1269),《王焕》戏文盛行都下,始自太学有黄可道者为之。一仓官诸妾见之,至于群奔。遂以言去。

#### 3、元周德清《中原音韵·正语作词起例》也谓:

南宋都杭,吴兴与切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,皆如约韵。

从以上这三则记载可见,南戏在南宋时,不仅早已产生,而且已经从其产生地温州一带传入江西、杭州等地,而且当它流传到了吴用章的家乡江西南丰后,已经过“泼少年化之”,即与当地的方言土语、民间小调结合起来演唱,这期间必定需要有一个很长的时间,因此,南戏产生的时间当在“南宋都杭”之前的北宋时期。

《张协状元》是现存最早的南戏剧本,从该剧提及的宋代的历史人物、名物制度及引用宋人的作品中的成句来看,当作于北宋末年。这是因为在剧中所提及的宋代的历史人物、名物制度及引用宋人的著作中的成句中,皆为北宋的历史人物、名物制度和著作,尚无南宋的历史人物、名物制度和著作。如剧中所提到的历史人物中,有北宋时人,而无南宋时人。如王德用(980—1058),《宋史》附《王超传》。剧中称其为“黑王”,又作“赫王”,如第十三出贴(王胜花)云:“奴家爹爹王德用,身为宰执,名号黑王。……家父当朝号赫王,几番宣唤也官妆。”因其脸色深黑如墨,故有此称。如《石林燕语》卷七载:“王武恭公德用,貌奇伟,色如深墨,当时谓之黑

“吏人，这官人曾做三百单八只词，博得个屯田员外郎。”净云：“耆卿也吟得诗，做得词，超得烘儿，品得乐器，射得弩，踢得气球。”柳永（987—约1053），字耆卿，宋仁宗景祐元年（1034）进士，官至屯田员外郎。精通音律，以词著名。剧中所写，正与史实相符。另在第一出提到了邵雍（1011—1077），第二十七出提到了程颢（1032—1085）、程颐（1033—1107）第四十八出提到了陈抟（？—989），这四人也皆为北宋时人。

在提及的名物制度中，也皆为北宋的名物制度，而无南宋的名物制度。如剧中提到了北宋王安石的保甲法，第十二出丑云：“好也！保甲，打老公！老婆打老公！”第二十八出丑云：“保正衙前下状！”保甲法自宋神宗时由王安石推行以后，至南宋便逐渐废弛。再如剧中王德用为报复张协，出判梓州路，梓州路为北宋的建置，宣和元年（1118）改为潼州府路，南宋则为潼川府。又如第二十一出丑云：“你做道士，便做知宫。”知宫，道观的主持，即知宫观事的简称，而这一称呼始于宋徽宗政和三年（1113），如宋吴曾《能改斋漫录》卷十三载：“政和三年六月御笔，天下道士不得称宫主、观主，并改作知宫观事。”

以前许多学者都以为《张协状元》第一出副末开场【满庭芳】词所说的“教坊格范，绯绿可全声”中的“绯绿”一词，是指南宋临安（今杭州）的表演杂剧的组织绯绿社。在南宋时期，临安确有绯绿社这一演剧组织，以表演杂剧著称。如《都城纪胜》“社会”条载：“豪贵绯绿清音乐，此社风流最胜。”又《武林旧事》卷三“社会”条也载：“二月八日为桐川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社杂剧。”明田艺蘅《留青日杂》也云：“宋之百戏，皆以社名，如杂剧曰绯绿社。”但《张协状元》【满庭芳】词所提及的“绯绿”一词，并不是《都城纪胜》与《武林旧事》所记载的以表演杂剧著名的绯绿社，而是指宫廷教坊中身着绯、绿颜色服饰的艺人。在宋代，宫廷教坊中的艺人多着紫、绯、绿等颜色的宽衫，如宋吴自牧《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内赐宴”条谓教坊在搬演杂剧时，教坊“诸杂剧色皆浑裹，各服本色紫、绯、绿宽衫，义襖，镀金带”。又卷二十“妓乐”条也载：教坊“其诸部诸色，分服紫、绯、绿三色宽衫”。既然前面已提及“教坊格范”，故这里所说的“绯绿”也应是身着绯、绿色宽衫的教坊艺人，意谓自己的是按宫廷教坊演出的方式表演的，表演技艺与教坊艺人相媲美。因此，【满庭芳】词所说的“教坊格范，绯绿可全声”中的“绯绿”一词，也不是专指南宋时期的名物。

剧中引用宋人的著作中的成句，也只有北宋人的著作，而无南宋人的著作。如第二出外云：“康节先生（邵雍）说得好：‘断以决疑不可缓。’”再如第五十一出下场诗引用了北宋词人晏几道《小山词》【鹧鸪天】词中的“舞低杨柳楼心月，歌罢桃花扇底风”两句。又如剧中引用了《神童诗》中“世上万般俱下品，思量惟有读书高”（第一出白）、“朝为田舍郎，暮登天子堂”（第二十五出白）、“洞房花烛夜，金榜挂名时”（第二十七出白）等诗句。《神童诗》是北宋汪洙所作，汪洙，宋哲宗元符三年（1100）进士，官至观文殿大学士。

以前有些学者以为第二十三出旦（贫女）在唱完【福清歌】所念的“村前村北梧桐树，山后山前白菜花”两句白，是引用了南宋诗人曹翬《题括苍冯公岭二首》中的诗句。而这也是《张协状元》产生于南宋中叶说的重要依据。曹翬的《题括苍冯公岭二首》收录在《梅磴诗话》、《东瓯诗存》中，其二云：

村南村北梧桐树，山后山前白菜花；  
莫向杜鹃啼处任，楚乡寒食客思家。

首二句与《张协状元》的念白除“角”与“树”一字有异外，其余全同。因此，有的学者便认为《张协状元》的念白是引自曹翬的诗。<sup>[2]</sup>曹翬，字西士，一字潜夫，温州瑞安人，生于乾道六年（1120），卒于淳祐九年（1249）。嘉泰二年（1202）进士，官至宝谟阁待制。既然《张协状元》引用了曹翬的诗句，这就证明其产生年代必在曹翬生活的乾道、嘉泰年间，即南宋中期。其实《张协状元》的两句白与曹翬《题括苍冯公岭二首》中的诗句不存在引用与被引用的关系，《张协状元》的两句白是指吹梧桐角的民间风俗，而曹翬《题括苍冯公岭二首》中的诗句则是指村庄四周栽满梧桐树这一自然景色。吹梧桐角是温州及浙江东南一带的民间风俗，而且前人也写有与《张协状元》的白相同的诗句来咏叙这一风俗，如明王圻《三才图会》卷三“乐器”条载：“今浙东诸乡农家儿童，以春月卷梧桐为角吹之，声遍田野。前人有‘村前村北梧桐角，山后山前白菜花’之句，状时景也。”

一般说来，剧作家在剧作中所提及的真实人物、名物制度及所引用的前人作品中的成句，必定是自己所熟悉的，而且，早期南戏作者为吸引观众，在剧作中多用一些一般民众都知道的真人之名，然后加以虚构敷衍，借用这些历史人物在民众中的影响，以吸引观众的观赏兴趣，如《荆钗记》中的王十朋、《白兔记》中的刘知远、《琵琶记》中的蔡伯喈等。《张协状元》提及了这么多北宋的历史人物、名物制度及引用了北宋人的作品中的成句，显然，剧作者必定是北宋人，熟悉北宋的历史人物、名物制度及北宋人的作品，这也说明，《张协状元》的产生于北宋时期。但考虑到剧中已出现了“知宫”这一始于宋徽宗政和三年（1113）的名称，其产生的时间当在北宋末年。既然在北宋末年就产生了像《张协状元》这样规模的南戏剧作，那么南戏的产生年代必在北宋中叶。

## 二、南戏产生于温州及其原因考

关于南戏的产生地点，目前学术界尚有不同的说法，除产生于温州说之外，也有人认为起源于福建、潮州，或多点同时形成。如刘念兹先生在《南戏新证》中指出：“南戏的产生地点，以前研究南戏的人大都是在温州，这有根据的，然而不全面。根据历史文献的记载及解放后古老剧种的发掘、调查，我们认为南戏是在闽浙两省沿海一带同时出现，而相互影响，产生的地点具体来说是在温州、杭州以及福建的莆田、仙游、泉州等地。”在学术研究中，要考证和确定某一种事物的起源，也像考证和确定某一部作品的作者一样，必须找到距离该事物或该作品最近的有关记载，而检验前人的有关记载，形成于温州的记载，自宋末至明代，共有8条，除了前引的宋末刘垕《水云村稿·词人吴用章传》、明徐渭《南词叙录》、祝允明《猥谈》中已提及产生地为温州的3条外，尚有5条：

### 1、宋末周密《癸辛杂志·别集》“祖杰”条载：

温州乐清县僧祖杰，自号斗崖，杨髡之党也。无义之财极丰，遂结托此人，住永嘉之江心寺。……本州总管者，与之至密，托其访寻美人。杰既得之，以其有色，遂留而蓄之。……州县皆受其赂，莫敢谁何。有印僧录者，……遂挺身出告，……其事虽得其情，已行申省，而受其赂者，尚玩视不忍行。旁观不平，惟恐其漏网也，乃撰为戏文，以广其事。后众口难掩，遂毙之于狱。越五日而赦至。

（周密生于宋理宗绍定三年（1231），卒于元大德五年（1301））

### 2、元叶子奇《草木子》载：

俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。

### 3、《怀星堂集·重刻中原音韵序》卷二十四：

不幸又有南宋温浙戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处！

#### 4、《张协状元》：

第一出【满庭芳】词：《状元张叶传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名。占断东瓯盛事。

第二出【烛影摇红】曲：九山书会，近日翻腾，别是风味。

#### 5、明成化本《白兔记》第一出：

这本传奇亏了谁？亏了永嘉书会才人，在词灯窗之下，磨得墨浓，蘸得笔饱，编成此一本上等孝义故事。

在以上的这些文献中，不仅明确记载或指出了南戏产生于温州，最早的南戏作品出于温州人之手，而且将南戏称之为“温州杂剧”、“永嘉杂剧”、“永嘉戏曲”等，通常以某一地名命名的事物，便是产生于该地，既然在前人的记载中都称南戏为“温州杂剧”、“永嘉杂剧”或“永嘉戏曲”，以温州或永嘉的地名来命名南戏，而不是以福建或泉州、潮州等地名来命名，可见南戏最初的生产地是在温州。

而且，有关南戏产生于福建以及其他地方的记载，至今尚无发现。虽然现在福建、潮州等地的地方戏曲中保存着大量的南戏剧目或曲调，但也不能据此作为南戏形成于这些地方的证据，因为这些地区的地方戏中所保存的南戏剧目或曲调，是南戏在温州产生后，在流传过程中，流传到那些地区沉积下来的结果。一般说来，在交通相对闭塞、经济较落后的地区，沉积的传统文化较多，但这并不能说明这些传统文化产生于当地，而是外地流传到该地后沉积下来了。反之，在交通便利、经济较发达的地区，人口流动频繁，传统文化不易沉积，但不能因为当年在这里产生的艺术现已失传，而否认其产生于此的事实。在今天的温州，虽然已找不到与南戏直接有关的声腔或曲调，但并不能因此而否认南戏曾在这里产生的事实。

显然，主张福建说或潮州说，其考证方法不科学，不严谨，将流误作源。如果将流作源来论证南戏的产生地的话，那么作为南戏四大唱腔之一的昆山腔，不仅保存着大量南戏的曲调，而且有许多剧目是承南戏而来的，是否可以说昆山也是南戏的发源地呢？

南戏之所以能在温州产生，而不是在泉州、潮州或其他地方首先产生，这是因为当时的温州具备形成南戏的特定的人文条件。这主要有两个：

第一个条件是两宋时期温州的商品经济发达。温州地处东南沿海，是宋代对外贸易的重要口岸，朝廷在温州设有市舶司，对外贸易的发达，促进了工商业的繁荣，如《梦粱录》载：“若商贾，止到台、温、泉、福买卖。”当时温州的造船业已具相当的规模，“至道末（997），温州岁造船百二十五”，“政和四年（1114）八月十九日，两浙路转运司奏明州合打额船，并就温州年合打六百只”。（《宋会要辑稿·食货》）又“铸造铜器尤盛”，东瓯窑的青瓷“精密坚致”，漆器也是“全国第一”。（李弥逊《筠溪集》）工商业的发达，带来了城市的繁荣，如北宋诗人杨蟠的《咏永嘉》诗十分形象地描绘了当时温州的繁荣景象：“一片繁华海上头，从来唤作小杭州。水为棋局分街陌，山似屏帷绕画楼。是处有花迎我笑，何时无月逐人游。西湖宴赏争标日，多少珠帘不下钩。”（清光绪《永嘉县志》卷三五《艺文·诗外编》）城市的经济繁荣，一是为戏曲的形成提供了必要的经济基础，二是商人和手工业者的聚集，形成了以工商业者为主体的市民阶层，造就了大量的观众群，出现了包括戏曲在内的各种表演艺术的买方市场，也吸引了各地的民间艺人带着自己所专长的技艺汇集到温州，而南戏便是在各种表演技艺的盛行和交流中逐渐成熟并昌盛的。另外，会赚钱是温州人的传统，而且挖掘“第一桶金”的本领很强，即善于开创新的赚钱方式，南戏便是当时的温州人所寻找到的一种新的赚钱方式。

第二个条件是温州离大都市较远，相对于大城市来说，这里上层文人的势力较弱。戏曲的形成固然有赖于城市经济的繁荣与市民阶层的兴起，故在农村及一些小城镇，由于城市经济的不繁荣，不可能形成戏曲。反之，光有繁荣的商品经济还不能形成戏曲，在大城市，虽然城市经济繁荣，但由于文人士、官僚士大夫汇集于此，而这文人学士必然会排斥来自民间的戏曲，故也不可能在大城市中形成。如南戏为什么不能在杭州形成？杭州的城市经济肯定比温州要繁荣，但戏曲的形成还必须具有一个条件，即在这个城市中，上层文人的势力不大，因为商人通常没有较高的文化修养，因此，他们对于粗俗的民间娱乐形式不仅不加以排斥，反而喜闻乐见，而这些民间艺术多以娱人为主，且形式贴近平民百姓，无论是所表演的内容，还是艺术形式，都适合作为市民阶层的商人的审美情趣。如清代中叶北部诸腔戏之所以兴起，主要是得力于商人，首先是扬州的盐商，其次是徽商。而上层文人对于来自民间的艺术一开始总是采取排斥的态度，如明徐渭《南词叙录》云：“南戏虽作者猬兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也”，故“士夫罕有留意者”。如在历代文人所编撰的温州府、县志及温州籍文人的诗文集，找不到任何有关南戏的记载或论述。

直到明代，一些正统文人对于来自民间的南戏仍是横加指斥，如祝允明《猥谈》云：

数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声音大乱，……盖已略无音律、腔调。愚人蠢工，恣意更改，妄名“余姚腔”、“海盐腔”、“弋阳腔”、“昆山腔”之类。变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。若以被之管弦，必至失笑。

他用“猥”琐卑俗的语气，来“谈”论南戏的流行情形。另外，他在《怀星

堂集·重刻中原音韵序》中也对南戏加以了攻击，曰：

不幸又有南宋温浙戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处！（《怀星堂集·重刻中原音韵序》卷二十四）

如明代成化年间丘浚在《五伦记》卷首副末开场的【临江仙】词中云：“每见世人搬杂剧，无端诬赖前贤。伯喈鱼负十朋冤。九原如可作，怒气定冲天。”

因此，若是上层文人的势力强盛，来自民间的艺术形式必定要受到排斥。而且，由于民间戏曲在内容上多反映了下层民众的愿望和要求，因此，也会受到统治者的干涉，甚至加以禁演，如宋光宗时的赵闻夫榜禁南戏。而作为离大都市较远的温州，天高皇帝远，即使出现了像《祖杰》这样揭露和抨击社会黑暗的南戏，也不会遭到禁演，甚至官府还屈从南戏艺人的压力，将欺压百姓的恶僧祖杰毙之于狱。再如温州人所作的两部抨击书生负心的《王魁》与《赵贞女蔡二郎》，在温州并没有遭到禁演，只是流传到了杭州后才遭到赵闻夫的榜禁。

显然，正是由于温州具有城市经济的繁荣与上层文人势力相对较弱这两个特定的人文条件，使得南戏能在温州首先形成。

### 三、南戏的来源考

宋杂剧与叙事文学的结合：宋杂剧以插科打诨、滑稽调笑为主，多演时事，而在当时，说话、诸宫调、唱赚等说唱技艺以敷演长篇故事为主，而且这些技艺所复演的故事为广大下层民众所喜闻乐见。因此，当时一些艺人为了赚钱，便将宋杂剧与说唱技艺结合起来，即以宋杂剧的表演形式，来表现说唱技艺所敷演的故事。正因为此，在早

期的一些南戏作品中，无论在艺术体制上，还是在内容上，都存留着说唱技艺的痕迹。如：

说唱技艺的痕迹：如第四出末上白：

南人不梦驼，北人不梦象。若论夜间底梦，皆从自己心生。那张介元教请过员梦先生。兀底一间小屋，四扇旧门。青布帘大写着“员梦如神”，纸招子特书个“听声揣骨”。且待男女叫一声：先生在？（丑在内应）谁谁？

第九出：

（生上白）一阵风来一阵沙，千山万里没人家。可怜回首乡关路，极目阴阴天一涯。上山下山山复上，古木森森迷叠嶂。山阴经月雪难消，恰值今宵雪又降。前山高处有人烟，喜得今宵一夜眠。

（丑作强人出、伏在地上）（生白）怪风一阵，有如裂帛之声。唯！猛兽业畜，不得无礼！

关于南戏的来源，早在明代，王世贞、王骥德、吕天成、沈宠绥等人就提出了南戏源自北曲杂剧说。如王世贞《艺苑卮言》在谈到戏曲的起源与发展时指出，曲起源于词，“词不快北耳而有北曲，北曲不谐南耳而有南曲”。王骥德《曲律·论曲源》也谓，曲乃词之变，“入元而益漫衍其制，稍调比声，北曲遂擅盛一代”。但由于北曲“未免滞于弦索，且多染胡语，其声噍以杀，南人不习，迨季世入我明，又变而为南曲”。

近年来，随着南戏的产生年代问题的确定，即一般都认为早于北曲杂剧，因此，学术界在探讨和论述南戏的起源问题时，便把南戏的渊源从北曲杂剧转移到了其他民间技艺上，而多把温州一带的民间歌舞说成是南戏的直接渊源，是产生南戏的母体。如最具权威的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》就集中表明了这一观点。它在解释“宋元南戏”这一条目时指出：南戏“萌芽于南方民间的‘村坊小曲’，初为歌舞小戏”。又释“南曲”条云：“最初是从浙江温州一带的民间歌舞基础上发展起来的。”另外，由张庚、郭汉城两先生主编的《中国戏曲通史》在论述南戏的起源时也谓南戏“不是从传统的宋杂剧中发展出来，而是从当时、当地的民间歌舞中产生出来的”。因此，学者们在论述南戏的起源时，多着眼于对温州一带的歌舞艺术的论述，谓其如何繁荣，以致能发展成为南戏。我们认为，把南戏的直接渊源归之于民间歌舞，这虽也有一定的道理，因为歌舞艺术是我国古代戏曲的主要表演手段，无论是南戏，还是北曲杂剧，其产生都与歌舞艺术有关。但民间的歌舞艺术并非在北宋时才产生、才繁荣的，而且在当时也并非温州一带才有歌舞艺术，据史籍记载，早在原始社会就已经产生了歌舞艺术，到唐代就已十分繁荣，表演技艺也相当高超了，但为什么不能在原始社会、在唐代产生南戏，而要等到北宋才能产生呢？为什么不在当时一些歌舞艺术繁荣的大城市如杭州产生南戏，而要在偏远的温州一带产生呢？显然，把南戏的直渊源归之于歌舞艺术是解释不了这些问题的。

那么，南戏的渊源究竟是什么？我们认为，南戏的直接渊源正是宋杂剧。在具体探讨南戏与宋杂剧的渊源关系之前，我们从南戏的名称上就可以看出它们之间的渊源关系了。南戏在形成初期有“温州杂剧”和“永嘉杂剧”之称，这是因为当它刚在温州一带出现时，人们还把它看作是宋杂剧之一种，故仍以杂剧名之。而当它流传到外地后，外地的观众发现这种从温州（永嘉）传来的杂剧与本地原先流传的杂剧在体制上，表演形式上都有区别，为了区分，这样才在由温州流传过来的杂剧之前冠以“温州”或“永嘉”这一地名。可见，在当时尽管南戏已经从宋杂剧中脱胎出来，成为一种新的表演艺术，但人们还把它看作是宋杂剧之一种。

当然，把宋杂剧说成是南戏的直接渊源，这倒并不仅仅是在名称上的联系，关键是艺术本身的联系，即艺术内涵上的关系。首先，宋杂剧中表演艺术与叙事文学的结合是酝酿和孕育南戏的关键因素。从世界戏剧史上来看，任何民族的戏剧形式的产生，除了表演艺术本身的发展外，都有赖于表演艺术于叙事文学的结合。如公元前四世纪古希腊悲剧和喜剧的产生，得益于表演艺术与希腊神话、英雄史诗等叙事文学的结合；再如公元一世纪前后印度梵剧的产生，则得益于表演艺术与佛教经典中的佛教故事的结合。而南戏的产生，也同样需要这一艺术条件。南戏为什么不能在北宋以前出现，如在歌舞艺术空前繁荣的唐代产生？就是因为北宋以前还不具备这一艺术条件。一方面，表演艺术与叙事文学的发展很不平衡；另一方面，表演艺术与叙事文学还没有结合起来。我国古代的表演艺术起源甚早，发展也较快，如原始社会的歌舞、先秦的俳优、汉代的百戏、唐代的戏弄，不仅出现的艺术门类众多，而且表演技巧也十分高超，尤其是在唐代，各种表演艺术得到了较大的发展，在唐代段安节的《乐府杂录》、《教坊记》以及敦煌壁画中，我们还可以看到当时歌舞艺术及其他表演技艺繁荣的情形。可以说后世戏曲中所运用的一些表演技艺在宋代以前就已经具备了。反之，叙事文学的发展则十分缓慢，在唐代以前虽有叙事文学，如远古时代的神话、先秦两汉的史传文学，魏晋南北朝的志怪小说，但这种叙事文学还十分幼稚，叙事简略，内容零碎，缺乏丰富的想象力。到了唐代，叙事文学虽有较大的发展，如当时兴起的文言短篇小说——传奇，在情节虚构、人物描写上已具有后世小说的规模。但可惜的是，这种新兴的叙事文学还没有与当时发达的表演技艺如歌舞等艺术结合起来，如《乐府杂录》、《教坊记》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·音乐志》等史籍记载，当时无论是在宫廷还是在民间演出的歌舞戏，仍旧是敷演那些产生于南北朝时期的《踏谣娘》、《代面》等短篇故事，没有一个歌舞戏是敷演当时传奇小说描写的内容。因此，尽管在唐代歌舞等表演技艺已十分发达，叙事文学也有了较大发展，但由于两者之间的脱节，即缺乏表演艺术与叙事文学相结合的这一艺术条件，故未能在当时孕育出成熟的代言体的戏曲艺术来。

到了北宋，随着城市经济的繁荣，市民阶层的扩大，适应市民文化娱乐需要的市民文化也迅速发展。说话艺术也正是在这一时期产生并兴起的，而随之出现的话本小说，它所描写的内容比起唐代的传奇来不仅更加通俗易懂，而且情节丰富，篇幅长，如《都城纪胜》载：“说话有四家：一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇；说公案，皆是搏刀赶棒、及发迹变泰之事；说铁骑儿，谓士马金鼓之事；说经，谓演说佛书；说参请，谓宾主、参禅、悟道等事；讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事。”而且这种新兴的叙事文学一旦产生后，便立即与当时的表演技艺结合起来了。如当时的傀儡戏、影戏所敷演的故事便都是取材于话本。如宋吴自牧《梦粱录》载：“凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣、将相故事，话本或讲史，或作杂剧，或如崖词。”宋高承《事物纪原》载：“仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说加缘饰，作影人。始为魏、蜀、吴三分战事之像，至今传焉。”《都城纪胜》也谓：“凡影戏，乃京师人初以素纸雕镂，后用彩色装皮为之，其话本与讲书史者颇同，大抵真假相半。”当时的民间艺人们所表演的内容不仅取材于话本，而且也取材于唐代传奇。如北宋赵令畤首先用民间的说话技艺来敷演唐代元稹《莺莺传》所描写故事，编成了《蝶恋花鼓子词》，如他在开篇自称：“夫传奇者，唐元微之所述也，……惜乎不比之以音律，故不能播之乐声，形之管弦。……今因暇日，详观其文，略其烦褻，分之为十章。调曰商调，曲名【蝶恋花】。句句言情，篇篇见意。奉劳歌伴，先定格调，后听芜词。”可见，赵令畤作这首鼓子词的目的，就是要将元稹的《莺莺传》所描写故事“比之音律”，使其能“播之乐声，形之管弦”，与说唱技艺结合起来。而当时这种表演技艺与叙事文学的结合，在宋杂剧中体现得最充分，叙事文学与各种表演技艺的结合最为完善。以往在论述宋杂剧的体制时，多把它看作是“务在滑稽”、以插科打诨来讽刺时政的一种短剧，所演之事皆是由演员根据时事或所要讽刺的对象临时发挥捏合的，其实这只是就宋杂剧的一个部分而言的，在宋杂剧中，诚然有如《梦粱录》所说的那种一本四段、“务在滑稽”的短剧，如宋周密《齐东野语》所载的《三十六髻（计）》、岳珂《程史》所载的《二圣环》及《夷坚志》所载的《取三秦》等短剧，但也存在着“全以故事”的长篇故事剧。如从周密《武林旧事》卷十所载的二百八十本“官本杂剧段数”的题目来考察，这些剧目中不仅有敷演宋代话本所描写故事，而且也有取材于唐代传奇的。如取材于话本的有

《崔护六么》、《崔护逍遥乐》(话本有《崔护觅水》)、《慕道六么》(话本有《张子房慕道记》)、《筒帖薄媚》(话本有《筒帖和尚》)、《唐辅采莲》(有同名话本)、《裴航相遇乐》(话本有《蓝桥记》)、《王魁三乡题》(话本有《王魁负心》)、《相如文君》(话本有《卓文君》)、《崔智韬艾虎儿》、(话本有《崔智韬》)、《三献身》(话本有《三现身》);取材于唐代传奇的有《莺莺六么》(唐元稹《莺莺传》)、《病郑逍遥乐》(唐白行简《李娃传》)、《柳毅大圣乐》(唐李朝威《柳毅传》)、《封陟中和乐》(唐裴铏《传奇·封陟》)、《裴航相遇乐》(唐裴铏《传奇·裴航》)等。另如《王子高六么》、《王宗道休妻》、《李勉负心》、《郑生遇龙女薄媚》、《裴少俊伊州》、《霸王中和乐》等剧目,从其剧名上来看,必是敷演长篇故事的杂剧。而且在二百八十本官本杂剧名目中,这类敷演长篇故事的杂剧占了大多数。

而宋杂剧的这种将表演技艺与叙事文学相结合的表演形式,正是孕育和促使南戏产生并成熟的关键。换言之,南戏也正是在宋杂剧这种表演技艺与叙事文学相结合的表演形式上发展成熟起来的。如现存最早南戏剧本《永乐大典戏文三种》之一的《张协状元》,第一出副未上场念诵了两首词调报告戏情后,又说唱了一段《诸宫调张叶(协)传》,当说唱到张叶(协)路过五鸡山,被强人打倒在地,夺去查果金珠,便对观众说:“似恁唱说诸宫调,何如把此话文敷演。”并请“后行脚色,力齐鼓儿,饶个撞掇”。“末泥色饶个踏场”。前面以诸宫调的艺术形式来敷演张协状元的故事,这也可把它看作是一本宋杂剧,因为在《武林旧事》所载的二百八十本“官本杂剧段数”中,也有两本诸宫调,即《诸宫调卦册儿》和《诸宫调霸王》。可见,宋杂剧《诸宫调张叶(协)传》只是以诸宫调的说唱艺术形式来敷演有关张协的“话文”,而南戏《张协状元》则比宋杂剧更进一步运用歌舞、科白等多种表演艺术来敷演这一“话文”,而且为代言体,演员进入角色,如第二出生上场时说:“学个张协状元似像。”这样的敷演,即表演技艺与叙事文学的结合,当然比宋杂剧要完善得多了,而正是这种“完善”,才孕育出了南戏这一新兴的艺术形式。故王国维先生在探讨南戏起源时,尽管他否认南戏与宋杂剧的渊源关系,谓南戏的产生“与宋杂剧无涉”,但还是看到了叙事文学在南戏形成过程中所起的重要作用,并给予了极高的评价,指出:“其变为演戏事实之戏剧,则当时之小说实有力焉。”(《宋元戏曲史》)

在南戏的剧目中,有许多是与宋杂剧题材相同的剧目,如:

官本杂剧段数	南戏
《莺莺六么》	《崔莺莺西厢记》
《裴少俊伊州》	《裴少俊墙头马上》
《郑生遇龙女薄媚》	《柳毅洞庭龙女》
《相如文君》	《司马相如题桥记》
《李勉负心》	《李勉》
《王魁三乡题》	《王魁负桂英》
《王子高六么》	《王子高》
《崔护逍遥乐》	《崔护觅水记》

其次,南戏与宋杂剧的渊源关系,还体现在艺术体制上,如南戏的脚色体制便是在宋杂剧的脚色体制上发展起来的。据《梦粱录》载,宋杂剧的脚色为五个,其中“末泥色主张,引戏色分付,副净色发乔,副末色打诨,又或添一人装孤。”南戏的脚色为生、旦、净、末、丑、外、贴等七个,其中旦、外、净、末这四个脚色便是承宋杂剧来的。其中旦,即宋杂剧中的装旦;外,当是由宋杂剧中的末泥色和引戏色演变过来的,这两个脚色在宋杂剧中主要是担任戏外之事,只是偶而担任戏中角色,而由于南戏所敷演的故事情节复杂,人物增多,因此,若光是原来宋杂剧中的脚色已不够用了,这样原来只是偶而担任剧中角色的末泥色和引戏色也参加了经常性的演出,像其他脚色一样,担任剧中的角色。而由于他们在宋杂剧中主要是担任戏外之事,担任剧中的角色是份外之事,故南戏中改称为“外”,不再称“末泥色”和“引戏色”。如早期一些南戏中“外”这一脚色所扮演的人物也是不固定的,既可扮演男性人物,也可扮演女性,如《张协状元》中外既扮演张协之父,又扮演王胜花之母。到后来才慢慢固定下来,称扮演老年男子的为老外,扮演老年妇女的为外旦。另外,由于宋杂剧只有副净与副末,故南戏中也只有副净与副末,无正净与正末,南戏中称净与末,实是指副净与副末,如《张协状元》第五出:“(净白)口敢!叫副末底过来!(末出)”而且副净与副末在南戏中所扮演的人物与情节仍保持着宋杂剧中“发乔”、“打诨”的特点,不过南戏又增加了一个丑脚,这三个脚色所表演的内容皆是插科打诨,以此来增强舞台效果。

又如南戏的开场和收场形式也是承自宋杂剧的开场和收场形式。宋杂剧的开场皆由参军色先上场念诵致语和口号,然后将杂剧引到场上。如《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条载:“参军色执竿奏数语,勾杂剧入场,一场两段。”南戏的开场,也是先由副末上场念诵两首词,然后通过和后台脚色的问答,将正戏引上场。另外,宋杂剧是由副末念诵两句五言或七言诗收场,而南戏在每场戏结束时都有四句下场诗。

通过以上这些简略的考察,我们可以看到,无论在表演形式上,还是在具体的艺术体制上,南戏与宋杂剧都存在着渊源关系。因此,可以说,南戏就是宋杂剧与叙事文学的结合的结果,如:

宋杂剧 + “满村听唱蔡中郎”(说唱蔡中郎故事) == 温州杂剧《赵贞女蔡二郎》。

#### 四、南戏的市民性

南戏的作者在元代末年高明改编《琵琶记》之前,都为书会才人,如现存最早的南戏剧本《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》为温州的“九山书会”所作,《宦门子弟错立身》为“古杭才人”所作,《小孙屠》为“古杭书会”所作。又成化本《白兔记》的“副末开场”中也称该剧为“永嘉书会”所作。又如《寒山堂九宫十三摄南曲谱》卷首《西池宴王母蟠桃会》剧目下注云:“前明钞本也,原题‘敬先书会合呈’。”这些书会才人都是一些靠编撰戏曲剧本、话本、诸宫调、唱赚等为生的下层文人,他们本来就不是文人学士,而属于市民阶层,如编撰《张协状元》的九山书会中才人们本身就是搬演这部戏的演员。又如南戏《拜月亭》的作者施惠,是杭州吴山城隍庙前“以坐贾为业”的小商人。换句话说,不是像元代的文人学士由于元蒙统治者废除科举,仕进之路被堵后流落下层的。因此,这些书会才人没有受过较好的文化教育,没有像文人学士那样具有较高的文化修养。如明王骥德《曲律·杂论上》云:

古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外,如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧

羊》、《杀狗劝夫》等记，其鄙俚浅近，若出一手。岂其时兵革孔棘，人士流离，皆村僻野老涂歌巷咏之作耶？

而且，南戏作家多自编自演，作家与演员合而为一，即作家就是艺人。如《张协状元》既是由九山书会编撰，又是由这一书会演出。又如《宦门子弟错立身》中的延寿马，随王金榜参加了戏班后，既给戏班编撰剧本，又成为戏班中的演员，参加演出。

南戏作家将编撰剧作作为谋生营利的的手段，他们为了获得较好的经济收益，必须要使自己所编撰的剧本能得到更多观众的喜爱。而作为城市居民来说，占绝大多数的是商人、手工业者等下层市民，南戏艺人将其观众定位为占城市居民绝大多数的下层市民，因此，南戏无论在内容上，还是艺术形式上，皆具有市民性。

在剧作的情节内容上，为迎合下层观众的观赏情趣，反映他们的愿望，南戏艺人们依据下层市民的爱憎与关注的兴趣来选择题材和设置情节。作为下层市民来说，他们的最大愿望，就是希望改变自己低下的政治地位与贫穷的经济状况。俗话说：水往低处流，人往高处走。上层社会与下层社会虽是两个对立的阶层，但上层社会对下层社会有着一种吸引力。上层社会的文化氛围、生活条件，不仅为已跻身上层社会的人们所沉醉和留恋，而且也为了下层民众所向往，为他们所艳羨垂涎。这种向往，大大超过了对于宗教所描绘的天堂或神仙世界的向往，因为这是实实在在的，能够亲眼看到和亲身感受到的，不是虚幻的。而且，对于下层民众来说，也是有可能进入上层社会，去享受他们所向往的生活方式，上层社会与下层社会之间虽有对立，但两者之间不存在不可逾越的鸿沟。所谓“将相本无种，男儿当自强”，“富无定，穷无根”。“王侯将相宁有种乎”，当初刘邦便是以率领下层囚徒起来造反，从一个社会下层的亭长，登上皇帝的宝座。

而对于下层民众来说，要改变自己的社会地位，跻身上层社会，如光靠传统的种田辛勤劳作，所谓的勤劳致富，这在当时生产力水平低下的时代，非但艰辛，而且成功的可能性很小，至多只能成为一个土财主，富而不贵，仍没有政治地位。而最有成效的途径是两条：一是科举，正如《张协状元》第五出外（张协父亲）对张协所说的：“欲改门闾，须教孩儿，除非是攻着诗书。”这条路也是统治者允许并提倡的，宋代不仅因袭了唐代的科举制度，而且扩大了录取的名额与取消了门第的限制，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”，“十年窗下无人闻，一举成名天下知”。“天子重英豪，文章教尔曹；万般皆下品，惟有读书高。”贫穷书生通过应试及第后，发迹而进入上流社会，如《荆钗记》中的王十朋。另一条路是立功，即投军打仗，建立功勋，从而得到皇帝的封赠，光宗耀祖，如《白兔记》中的刘知远投军立功，成功地进入了上层社会。

南戏艺人们便是根据下层市民这种对上层社会的向往以及当时的社会实际，来设置故事情节，塑造人物形象。在一部剧中，以生、旦为主角，男女双方皆属下层市民，代表了市民阶层的两个方面，其中男主角必定是有才华但贫穷的书生，而女主角通常是富家小姐，这些小姐家里虽有钱财，但无政治地位，即富而不贵。在贫穷书生及第发迹前，就被富家小姐看中，结为夫妻。在这些戏中，男女双方的婚姻，带有浓厚的功利目的，其实质是一场金钱与才华的交易，双方具有借贷与投资的关系，而两者的目的是相同的，即跻身上流社会。

对于富家小姐及其父母来说，能将自己的女儿许配给贫穷书生，是因为看到了贫穷书生的升值空间，即眼下的贫穷书生或落魄无赖有能力通过科举或打仗，改变身份，进入上流社会，从而实现“夫荣妻贵”，光宗耀祖的理想，也正因为富家小姐及她们的父母看到了贫穷书生进入上层社会的可能性，具有投资价值，可以凭藉贫穷书生的应试及第，改换门庭，既富且贵，因此，才敢于冒险“投资”，不惜财力物力，为贫穷书生创造最好的读书条件，帮助他们尽快进入上层社会。如《荆钗记·受钗》出中，当玉莲继母嫌贫爱富，提出要将玉莲嫁给富而不贵的孙汝权时，玉莲父亲钱流行说道：“这财礼虽是轻微，你为何将是说非？婆子，你不晓得，那王秀才是个读书人，一朝显达，名登高第，那其间夫荣妻贵。”（【奈子花】）钱玉莲面对继母的威逼，也坚持认为：

王秀才虽窘，乃才学之士；孙汝权纵富，乃奸诈之徒。才学之徒，不难于富贵；奸诈之徒，必易于贫穷。王秀才一朝风云际会，发迹何难？（《逼嫁》）

因此，宁可接受王家的荆钗，而不愿接受孙家的金钗。又如《白兔记》中的李大公，发现刘知远有帝王之相后，便不嫌其贫穷落魄，将女儿李三娘嫁给他，如《白兔记·牧牛》出外（李大公）的一段念白云：

自古道：草庐隐帝王，白屋出公卿。蛇穿五窍，五霸诸侯；蛇穿七窍，大贵人也。我家一洼之水，怎隐得真龙在家？眉头一皱，计上心来。我小女三娘，未曾婚配他人，趁此汉未发达之时，将女儿配为夫妇，后来光耀李家庄。

在南戏《破窑记》中，刘彩屏的父亲不仅将女儿嫁给一贫如洗的吕蒙正，而且为了尽快收回自己的“投资”，还特地将吕蒙正及自己的女儿赶出家门，在破窑中居住，以逼其发愤读书应试。如在《破窑记·相门逐婿》出外（刘）一段念白云：

此人虽是一贫如洗，乃是个饱学的秀才。若招他在府中受享荣华，不肯攻书，后来必定耽误我女孩儿。眉头一皱，计上心来。不免将他夫妇二人双双赶出府门受苦，使他用心攻书，后来必然荣贵。

而对于一贫如洗、无力婚娶的贫穷书生来说，既然有可能跻身上流社会，就

敢于在应试中举之前，先接受富家的婚约，或与富家小姐在后花园幽会，私订终身，平白地得到了美貌的妻子与富足的生活，预先品尝上流社会的生活滋味，而他们之所以敢于“借贷”和“预支”，就在于他们对自己通过科举进入上流社会充满着自信，有能力“还贷”。

我们在南戏剧作中看到的书生最后都是应试中举，而且都是状元及第，没有一个是落第结局的，这是富家的钱财与贫穷书生的才华相组合的结果，最后作为借贷方的书生凭藉女方的资助，终于进入了上层社会，作为投资方的富而不贵之家也最终收回了投资，凭藉书生的及第，得以改换门庭。尽管在现实生活中书生落第不中的现象大量存在，考中状元、进士的毕竟不多，但民间艺人们为了迎合下层民众的愿望，不让他们失望，故在剧中报喜不报忧，让他们在心理上感受到进入上层社会的快感。

而且，南戏艺人为了让下层观众充分感受到进入上层社会的快感，最后，设置了一夫二妇大团圆的结局，贫穷书生应试及第后，既入赘豪门，又不违约，抛弃原配妻子。只是考虑到演出成本，才只设置了两个妻子，如果不计成本，戏班人手充裕的话，可以有十个、二十个，甚至更多，这样才更能让下层观众看后觉得过瘾。因为对于下层民众来说，能够拥有成群的妻妾，也是他们所追求的理想，妻妾越多，也标志着他们地位越高，财富越多。

南戏剧作中所描写的男女之间的婚姻既然是一种投资与借贷的行为，那么就必然会有风险，即出现违约的现象，而违约的一方往往是贫穷书生。因为贫穷书生本来就婚姻看成是一种进入上层社会的权宜之计，如张协在与贫女结婚时，便自称：“张协本无心娶你，在穷途身不由己，况天寒举目无亲，乱与伊家相聚。”

而且，朝中的权贵们企图通过与新及第的士子的联姻，来扩大自己的政治势力。而出身贫寒的书生虽然凭着自己的才华与女方的财力登科及第，进入了上层社会，但要在满朝显贵中站稳脚跟，并不受倾轧排斥，还须得到朝中显贵的提携与庇护，以巩固自己刚得到的地位。

，因此，一旦遇到朝中显贵的招赘时，便会发生婚变，入赘豪门。

故一旦应试及第，进入上层社会后，由于地位的变化，再加上豪门的招赘，因此，这些新及第的贫穷书生便会

违约负心，抛弃糟糠之妻，入赘豪门，而对于这种违约的行为，南戏艺人们则表示了强烈的谴责，并给予了“雷殛”或“活捉”的严厉惩罚。因为作为投资方的富家小姐来说，当初资助贫穷书生读书应试，是要得到回报，收回投资的，因此，当最后收不回投资时，富而不贵一方就要对贫而有才的一方加以惩罚。如《高文举珍珠记》中的王金真面对入赘豪门的丈夫高文举斥责道：

只可道你读书人志诚，谁知你恁般薄幸。俺爹爹当初在十字街头，带你回程，赔纳了百两官银，又将奴招赘为秦晋。指望你中魁名，改门庭，阴子封妻，一家欢庆。谁想你变了初心，再娶着小姐千金。（《高文举珍珠记·逢夫》【前腔】（【江儿水】）

书生发迹后的负心违约显然是不符合那些富而不贵的市民阶层的意愿的，是对下层民众的背叛，因而要受到惩罚。在下层民众看来，那些贫穷书生发迹后仍是下层中的一员，要将他们捎带上。对于发迹后的书生来说，入赘豪门，一夫二妇大团圆，“包二奶”可以，但不能抛弃糟糠之妻。

如被称为是南戏之首的《王魁》与《赵真女蔡二郎》两剧，王魁状元及第后，写休书休掉了敝桂英，蔡伯喈应试及第后背亲弃妇，将上京城寻夫的赵真女用马踢死。明代戏曲家沈璟曾集南戏中的婚变戏名写了《书生负心》散套，其中【刷子序】曲云：

书生负心，叔文玩月，谋害兰英。张叶身荣，将贫女顿忘初恩。无情，李勉把韩妻鞭死，王魁负倡女亡身。叹古今，欢喜冤家，继着莺燕争春。[2]

这里提到的《陈叔文三负心》、《张协状元》、《李勉负心》、《王魁》、《欢喜冤家》、《诈妮子》等六部南戏，都是以抨击书生负心为主题的婚变戏。

他在上京应试途中，遭到强人打劫，身受重伤，又被抢去盘缠，无法继续上京城应试。为了摆脱眼前的困境，他主动向贫女求婚，恐贫女不允，他答应若是应试及第，一定带贫女到京城，共享富贵，如云：

娘子无夫协无妇，好共成比翼。饱学在肚里，早日风云际，身定到凤凰池。一举登科，强在庙里。带汝归到吾乡，真个好哩！（第十四出【红衫儿同前换头】）

而且还发誓，决不负心辜恩：

诗书礼乐曾谙历，我敢负伊！伊我放心，不须要虑及辜我妻，虑及辜负伊。（第十六出【添字赛红娘同前】）

但他这样做这实是出于无奈，即只是为了摆脱一时的困境而采取的权宜之计，想以此得到贫女的帮助，能够得以继续上京应试，如在与贫女成亲后，就要贫女为他筹措盘缠，供他上京城应试：

望娘子借与，娘子便去说。前途怕钱欠，中途怕钱悭，钱谁与添？更望娘行，多方宛转。宛转些添，回来自当偿还。（第十八出【孝顺歌同前换头】）

正因为他将与贫女的结合看作是一个权宜之计，因此，就在他与贫女结成夫妻时，便已经作好了抛弃贫女的打算，如他自称：“张协本意无心娶您，在穷途身不由己，况天寒举目又无亲，乱与伊家相妻。”（第五十三出【和佛儿】）“自家不因灾祸，谁肯近旁你！正是情知不是伴，事急且相随。”（第二十出白）一旦状元及第、摆脱困境后，就将贫女抛弃。不仅不遣人将贫女接来京城，而且当贫女千里迢迢，来到京城寻访他时，他竟不相认，斥责贫女：

唯，贫女！曾闻文中子曰：“辱莫大于不知耻。”（你）貌陋身卑，家贫世薄，不晓萍蓬之礼，岂箕帚之婚！吾乃贵豪，汝名贫女，敢来冒渎，称是我妻！（第三十五出白）

反说当初与贫女结成夫妻，是“贫女蓦然留住，说化我结为姻契”。而如今因自己应试及第，贫女便想来高攀自己，“唱名了故来寻觅，都不道朱紫满朝，还知后与阿谁？”（第三十六出【太师引】）为了不在官场同僚面前丢脸，遭受非议，他命手下人将贫女赶了出去。后来赴任途中，路过五鸡山，遇见贫女，又用剑将贫女砍下山去。显然，张协是一个负心书生的形象。

而且据剧中的一些曲文来看，原本中的张协在状元及第后，确有入赘豪门、休妻另娶的情节，如第五十三出，张协被迫与贫女复婚团圆，贫女、王德用夫妇等指责张协负心时所唱的【幽花子同前换头】和【和佛儿】曲中云：“及第怎接丝鞭娶别底？”“它是你妻儿怎抛弃？娶别底。”可见，张协在状元及第后，接受了王家的丝鞭，入赘相府。

《南曲九宫正始》、《寒山堂南九宫十三摄曲谱》、《南词新谱》、《九宫大成》、《南词定律》等南曲谱收录了南戏《崔君瑞》（又名《崔君瑞江天暮雪》、《江天雪》）的【南吕近词·簇仗】曲，其中也云：

负心的是张协李勉，到底还须瞒不过天。天，一时一霎丧黄泉。便做个鬼灵魂，少不得阴司地府也要重相见。

宋代不仅因袭了唐代的科举制度，而且扩大了录取的名额与取消了门第的限制，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”，“十年窗下无人闻，一举成名天下知”。而那些出身寒门的士子一旦及第发迹后，便成为朝中权贵们择婚的对象，他们企图通过与新及第的士子的联姻，来扩大自己的政治势力；同时，那些新及第的士子也想得到权贵们的提携与庇护，以巩固自己刚得到的地位。因此，登上仕途后，便纷纷抛弃糟糠之妻，入赘豪门。于是富易交、贵易妻的悲剧在当时大量出现。

进入上层社会的门虽是向下层民众开放的，但对于广大下层民众来说，通过科举或打仗立功进入上层社会的毕竟是少数，而对于那些既无能力通过科举考试，又不能凭借打仗立功进入上层社会的下层市民，南戏作家们也为他们设计了一种方式：即上层社会主动“下凡”，将上层社会的生活方式带给他们，给他们以心理上的慰藉，如在南戏《董永》中，天上的七仙女主动来到民间，与贫穷的董永结成夫妻，帮他织布还债，“夫妻双双把家还”，去过市民阶层眼中的“三亩水田一头牛，老婆儿子热炕头”的小康生活。对于七仙女主动下嫁的行为，显然不是演给上层社会的观众看的，上层社会的观众对此不一定会受感动，更多的是惋惜：“好一块天鹅肉，竟掉入了癞蛤蟆的嘴！”而对于下层民众来说，则是喜闻乐见的，这是因为从中获得了精神上的快感与慰藉。

显然，与元杂剧、明清传奇中描写男女婚姻题材的剧作相比，南戏所描写的男女主角之间的婚姻带有浓厚的功利目的，在元杂剧与明清传奇中，男女主角的结合，是出于人之本性，即“食色，性也”。出于这种性之本能，才产生了求偶的欲望，并相互结合。因此，在这些剧作中，男女之间结合与相爱，一是多注重对方的容貌，如《西厢记》中的张生，自见到莺莺后，便被她的“倾国倾城貌”所吸引，“近日多情人一见了有情娘，着小生心儿里早痒痒。迤逗得肠荒，断送得眼乱，引惹得心忙”。（《西厢记》第一本第二折【中吕·醉春风】）“软玉温香，休道是相亲傍，若能够汤他一汤，倒与人消灭障”。（【四边静】）为此，他便放弃了游学应试，向法聪“借厢”，栖迟于普救寺。而对于莺莺来说，她敢于背着老夫人，与张生幽会偷情，并不是看中张生今后能考中状元，发迹显

贵。在她看来，“但得一个并头莲，煞强如状元及第”。（第四本第三折【上小楼】（么篇）“不恋豪杰，不羨骄奢，自愿的生则同衾，死则同穴”。（第四本第四折【折桂令】）

《牡丹亭》中的杜丽娘，因“情”而梦，这种“情”也就是情欲，她在梦中一见到柳梦梅后，虽“不是前生爱眷，又素乏平生半面”（《寻梦》【尹令】曲）但与他来到牡丹亭下，宽衣解带，温存相交。正因为此，在这些剧作中，多有对性的渲染与描写，如《西厢记》第四本第一折【胜葫芦】曲：

我这里软玉温香抱满怀，呀，阮肇到天台，春至人间花弄色。将柳腰款摆，花心轻拆，露滴牡丹开。

又如《牡丹亭》：

和你把领扣松，衣带宽，袖梢儿温着牙儿苦也，则待你忍耐温存一晌眠。见了你紧相偎，慢厮连，恨不得肉儿般团成片也，逗的个日下胭脂雨上鲜。（《惊梦》【山桃红】曲）

他倚着太湖石，立着咱玉婢娟。待把俺玉山推倒，便日暖玉生烟。（《寻梦》【品令】曲）

他兴心儿紧咽咽，鸣着咱香肩。俺可也慢拈掂做意儿周旋。（同上【豆叶黄】曲）

活泼、死腾那，这是第一所人间风月窝。昨宵个微芒暗影轻罗，把势儿忒显豁。（《欢欣》【白练序】曲）

娇娥，似前宵雨云羞怯颤声讹，敢今夜翠鬟轻靠。睡则那，把腻乳微搓，酥胸汗帖，细腰春锁。（同上【醉太平】曲）

也正因为此，《西厢记》、《牡丹亭》被那些封建卫道士视为是“诲淫之作”。

元杂剧描写的重点是婚姻本身，在这些剧作中，虽也描写了书生应试及第，

但应试及第不是男女结合的目的，而是两者结合的手段，即通过最后的应试及第，来排除追求自主婚姻之路上的阻挠。如《西厢记》中，张生被老夫人所逼，只得离开莺莺，上京城应试，一旦应试及第后，便立即回来与莺莺团聚。

早期南戏不仅在内容上具有浓厚的市民性，而且在表现形式上，也同样迎合

了下层市民观众的观赏情趣。在表演形式上，南戏艺人既顾及下层市民的接受能力，通俗易懂，同时又注重舞台效果，热闹有趣。如南戏所用的曲调，多采用下层民众耳熟能详的里巷歌谣，如明徐渭《南词叙录》云：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？”“夫南曲本市里之谈，即如今之吴下【山歌】、北方【山坡羊】，何处求取宫调？”而且其语言通俗易懂，多为口语俗语，有的曲文与民间歌谣无异，如《张协状元》第十九出【麻婆子】曲：“二月春光好，秧针细细抽。有时移步出田头，蝌蚪要无数水中游。婆婆傍前捞一碗，急忙去买油。”有的则近于打油诗，如《张协状元》第二十六出【吴小四】曲：“一个大贫胎，称秀才。教我阿娘来做媒，一去京城更不回。算它老婆真是呆，指望平地一声雷。”这些曲文虽然通俗易懂，但俚俗浅露，无丰富的意蕴。另外，在剧作中，还吸收了市民观众喜闻乐见的一些表演技艺如宋杂剧、诸宫调、唱赚、大曲等，以增强舞台效果。

## 五、运作方式的商业化

由于南戏艺人将编演南戏作为一种谋生的手段，因此，他们在具体运作时，

采用了市场化、商业化的运作方式，即力求低成本，高收益。如在处理舞台时空时，采用了虚拟的手法，即用虚拟的手法来表现剧中人物活动的时间与空间。既节约了演出成本，又具有较好的舞台效果。

民间艺人由于资金不足，无法购置道具，故常常以人物在场上扮演景物，如

《张协状元》第十出中，当张协被强盗打伤后，来到山神庙，这时净扮山神，末扮判官，丑扮小鬼出场，三人之间表演了一段插科打诨的情节，净叫末、丑化作两扇庙门，当张协上场用棍子将丑变的门挂上后，丑便对末云：“你倒无事，我倒祸从天上来。”净云：“低声，门也会说话？”丑云：“神也会唱曲？”末也云：“两个都合着口。”丑云：“两个和你，莫是三人？”末打诨云：“必有我师。”又如第十出张协遭劫后来至五鸡山神庙中避难，因庙门破损，净（扮五鸡山神）便命末（扮判官）与丑（扮小鬼）分别扮作两扇门，当生扮张协关上庙门下场后，三人为此演出了一段插科打诨的情节：

（丑）你到无事，我到祸从天上来。（净）低声！门也会说话？（丑）低声！神也会唱曲？（末）两个都合着口！（丑）两个和你，莫是三人？（末）必有我师。

又如第十六出，末（扮大公）、末（扮大婆）与丑（扮小二）来到庙中向贫女与张协贺岁，要喝庆贺酒，没有桌子，便让丑做桌子，趴在地上，将酒、果、肉放在丑的背上，丑则偷吃背上的食物，如：

（净）亚公，今日庆贺酒，也不问清，也不问浊，坐须要凳，盘须要卓。（末）这里有甚凳卓？（净）特特唤作庆贺，如何无凳卓！叫小二来，它做卓。（末）也好。孩儿，想你好似……（丑）好似甚么？好似个新郎。

（末）甚般敛（脸）道！你好似一只桌子。（丑）我是人，教我做桌子。（净）我讨果子与你吃。（末）我讨酒与你吃。（丑）我做。（末）慷慨！（丑）吃酒便讨酒来。（末）可知。（丑）吃肉便讨肉来。（末）可知。（丑）我才叫你，便是我肚饥。（末）我知道了，只管吩咐你做卓。（丑吊身）（生）公公，去那里讨卓来了？（丑）是我做。（末）你低声！（安盘在丑背上，净执杯、旦指瓶、丑偷吃、有介）

这些表演，既以十分简约的手法，将人物活动的空间表现出来了，演出成本低廉，但又产生了较好的舞台效果。

## 第四十五出：

（末）相公下马来。（丑）帮帮八帮帮。（叫）具报！（末）具报甚人？（丑）下官下马多时，马后乐只管八帮帮帮。

骑马的与在马后奏乐的只是一个人。

第五十二出：净在戏房作马嘶。

再如脚色体制的确立，也是尽量节约人员，一是男扮女性角色，二是专扮与兼扮结合。

脚色体制：紧凑，专扮与兼扮结合。一、男性演员扮演女性脚色：

《张协状元》第35出：（旦）奴家特来见状元。（净）要见状元，便着紫衫，我便传名纸。（旦）奴家是妇人。（净）妇人如何不扎脚？（末）你须看它上面。（扎脚，即裹脚。末叫净看上面，谓下面虽不扎脚，上面确是妇人打扮。）

第16出：（生）大婆来否？（末）大婆来了。（旦）大婆赤脚来。（净挈鞋出唱）先来是我脚儿小，步三寸莲。（末白）一尺三寸。（净揆）一个水穴，阔三尺横在庙前。（末白）是有一个水穴。（净揆）被我脱下绣鞋



儿，自作度船。

二、除生、旦外，其余脚色皆可兼扮：

第三十三出：（旦）乍别公公将息，奴家拜辞婆婆已毕。（净）不须去，我便是亚婆。（末）休说破。

第三十九出：（旦拜。净当面对。末白）它拜神，你过去。（净）我过去？神须是我做！（末）休道本来面目。（净兼扮山神与李太婆）

第四十二出：“后（贴）假装野方出唱。”又净改扮养娘，“净、贴：妈妈，莫要提起。”

脚色名	所扮人物	脚色名	所扮人物
生	张协	丑	王德用、张协妹、圆梦先生、强人、小鬼、士子、小二、脚夫、喜郎
旦	贫女	贴	胜花、野方养娘
末	开场副末、李大公、院公、客商、学子、土地神、判官、堂候官、士子、买《登科记》者、府吏、门子	外	张协父、王德用夫人
净	李大婆、张协母、学子、客商、山神、士子、店主婆、卖《登科记》者、门子、脚夫、柳永、谭节使、喜郎、养娘		

另外，闯市场，争取更多的观众。会赚钱是温州人的传统，而且吃苦耐劳，背井离乡闯市场，也是温州人的传统。现在的温州人从南到北，从东到西，从国内到国外，把生意做到了世界各地。当年温州的南戏艺人也同样如此，在温州创立了南戏这种新的表演艺术后，便带着南戏这一赚钱技艺闯市场，以艺挣钱。为赢得当地观众的欢迎，用当地的方言土语演唱，由此形成了不同的唱腔。如魏良辅《南词引正》南戏“腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”这些纷纭不类、风格各异的唱腔，便是温州的民间艺人们将南戏带到其他地方演出，与当地与当地的方言土语结合后形成的唱腔。

[<< 返回](#)