

宋元俗文学对南戏形成与发展的影响

徐 顺 平

南戏在形成和发展过程中，继承和汲收已有俗文学中的多种成份和养料，广兼并蓄，综合众长，合歌、舞、白为一体，以代言体来表演故事，而成为具有综合艺术特点的新型艺术形式。

对南戏影响较大的当时民间俗文学，主要有以下几种形式。

一、民间歌谣、宋人词

民间歌谣

徐渭《南词叙录》说：“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（疇）农、市女顺口可歌而已。”可见南戏的形式成村坊小曲、民间歌谣有着密切的关系。早期南戏《张协状元》一剧中，标明为地方民歌的有《东瓯令》、《台州歌》、《福州歌》、《福青歌》等；属于村坊小曲的有《牧犊歌》、《采桑歌》、《山里鸡》、《鹅鸭满渡船》、《字字双》、《赵皮鞋》、《吴小四》、《拗芝麻》、《豆叶黄》等；有出于寺庙梵唱或佛曲的如《五方神》、《太子游四门》、《水陆堂》、《唵佛子》、《武梁忏》等；有出于市井叫卖东西声音的《紫苏丸》；有出于河边海隅船歌的《倒拖船》、《川拔掉》；有出于挽歌的《哭岐婆》；有出于花词的《金钱花》、《花儿》等；出于大影戏的《大影戏》；出于灯词的《玩仙灯》，等等。这些“村坊小曲”、“里巷歌谣”，构成了早期南戏“酬

酢仗歌谣”的民间戏曲的鲜明特色。另外，南戏中不同脚色的独唱、对唱、接唱、合唱、帮合唱等灵活生动的歌唱形式，也来源于民间歌谣丰富多彩的歌唱方法的影响和启发。民间的船歌、渔歌、樵歌、竹枝、采茶歌、打夯歌、对山歌等分合对叠、因问作答、随声附和多种歌唱方式，南戏在继承汲取民间歌谣歌词为戏曲歌词的同时，也继承汲取民间歌谣的音乐与唱法，从而构成歌谣风味的声腔特色。

宋人词

南戏吸收了“宋人词”。王国维根据沈璟《南九宫谱》所载调名进行统计，共收南曲曲牌五百四十三章，其中出于唐宋词的有一百九十章，占总数三分之一强。^①由于当时《永乐大典戏文三种》尚未发现，加进去就不止此数。在《张协状元》一剧中共一百七十多南曲曲牌，其中出于宋人词的就有四十多支，因此徐渭指出：“其曲，则宋人词益以里巷歌谣”（《南词叙录》）。但是，我们对徐渭说的“宋人词”要有正确的理解，即不是指对文人词的搬用。我们从南戏中引用的“宋词”实际情况来考察，有的取其音乐词格，有的只取其词牌而内容已加改造变化，是曲化了的“宋人词”。其实自唐宋以来，除了文人词外，民间曲子词一直流行着，这些词与民歌也非常接近。刘熙载在《艺概》中说：

“未有曲时，词即是曲；有曲时，曲可悟词。”这话是很有见地的。王骥德在《曲律》中说：“过曲《八声甘州》、《桂枝香》类，亦止用其名而尽变其调。”南戏吸收宋词的情况亦是与此相似。

二、大曲、唱赚、诸宫调等

大曲

关于“大曲”的体制，宋王灼《碧鸡漫志》云：“凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、袞遍、歇拍、煞袞，

始成一曲谓之大遍。”但宋时已以“摘遍”的方式用其片段，早期南戏也采用了这种截曲的方式，例如《张协状元》第十六出有《菊花新》、《后袞》、《歇拍》、《终袞》，胡忌认为“《张协状元》南戏中使用的《菊花新》是该曲破在戏曲中运用的变体。”②说明南戏在汲取大曲时也是灵活机动和有所创新的。南戏《琵琶记》第十五出有《入破第一》、《破第二》、《袞第三》、《歇拍郎》、《中袞第四》、《煞尾》、《出破》，还保持大曲较为完整的结构。

唱赚

南戏有引子、有过曲、有尾声，这种结构形式，显然是受到“唱赚”的影响。《事林广记》载《圆社市语》咏蹴毬“赚词”其联套方式是：

〔中吕宫〕《紫苏九》（引子）、《缕缕金》、《好女儿》、
《大夫娘》、《好孩儿》、《赚》、《越恁好》、《鹧打兔》、《尾声》

《张协状元》第十四出联套方式：

〔南吕宫〕《薄媚令》（引子）、《红衫儿》……《赚》、
《赚》、《金莲子》、《醉太平》、《尾声》

上面两套组曲方式是相一致的。至于“两腔互迎，循环间用”的“缠达”，据曾慥《乐府雅词》所收《调笑令集句》是每节一诗一词，各咏一故事。南戏《张协状元》第三十七出（旦提招子上唱）《一枝花》引子后，（白）七律一首，又唱《金莲花》二支，（白）七绝一首，最后唱《满江红》二句为尾声。这种一曲一诗相间进行，与“缠达”一诗一词的组织形式相似。又如《荆钗记》第十八出（旦上唱）《破阵子》七绝诗、《四朝元》七绝诗、《四朝元》七绝诗、《四朝元》七绝诗、《四朝元》《尾声》七绝诗。也有以词代诗的，如《张协状元》第十二出（生出唱）《女冠子》（白）《水调歌头》。

诸宫调

《张协状元》“开场”（末白）《满庭芳》中有：“《状元张协传》，前回曾演，汝辈搬成，这番书会，要夺魁名，占断东瓯盛事，诸宫调唱出来因。”接着用由《凤时春》、《小重山》、《浪淘沙》、《犯思园》、《绕池游》等五支南曲组成的南诸宫调来介绍剧情，这是南戏直接使用诸宫调的实例。另外，南戏在作曲联套形式上也受到诸宫调的影响。王国维在《宋元戏曲考》中说：“其配置之法，一出中不以一宫调为限，颇似诸宫调。”《张协状元》第二十二出（生上唱）南吕宫过曲《女冠子》，白，下。第三十一出（生上唱）仙吕宫引子《似娘儿》，白，下。这种以“引子”代“尾声”，或者没有尾声，显然是受南诸宫调影响。

陶真

《西湖老人繁胜录》云：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。”可见它服务的对象是下层民众。南戏《琵琶记》第十七出载有“陶真”：

（净）……大的孩儿不孝不义，大的媳妇逼勒离分，常常抢去了老夫的头巾，急得我老夫性发，只得唱个陶真。（丑）呀！陶真怎么的唱？（净）呀！到被你听见了。也罢，我唱你打和。（丑）使得。（净）孝顺还生孝顺子，（丑）打打哈莲花落。（净）忤逆还生忤逆儿，（丑）打打哈莲花落。

（净）不信但看檐前水，（丑）打打哈莲花落。（净）点点滴滴不差移！（丑）打打哈莲花落。

这里唱的“陶真”，还汲取了“莲花落”的成份，说明南戏民间讲唱文学的汲取往往是博采众长而有所创新的。

说诨话

早期南戏往往较多穿插滑稽调笑的片段，以增加喜剧情趣。南戏剧本和表演艺术，从当时流行的说诨话、诨唱、打砌、打调等民间说唱伎艺中汲取内容和养料。《张协状元》第一出（末上白）

《水调歌头》：“苦会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中。”

（再白）《满庭芳》：“酬酢词源诤砌，听谈论四座皆惊。”明成化本《白兔记》“开场”中也说：“不插科不打诨（诨），不为之传奇。”在《张协状元》中“插科打诨”、诨唱调笑是随处可见的，例如第十六出“山神庙结婚”，庙里没有桌子呆小二吊身做桌，“安盘在丑背上，净执杯、旦执瓶，丑偷吃，有介”，丑在桌下叫“亚爹！”说自己“肚饥腰又疼”。（丑接唱）“做桌底，腰屈又头低，有酒把一盏，与桌子吃。”（末白）“你低声”。（旦唱）《红绣鞋》：小儿在何处说话？（丑）在桌下。（净）婆婆讨桌来看，甚希姹！（丑起身）（净问）桌那里去了？（丑接唱）告我娘那桌子，人借去了。”又说又唱又演，情趣盎然。《张协状元》第二十四出《麻郎》一曲，将市井无赖语入曲，声调短促，句句押韵，互相应对，滑稽风趣！有的学者认为“说诨话”除滑稽可笑外，尚有低级趣味的内容，如《荆钗记》第四十八出（净诨唱）《福建词》。

三、话本小说

话本小说对南戏的影响，更为明显。《张协状元》“开场”中说：“似恁般唱说诸宫调，何如把此话文敷衍？”这里的“话文”，即是说话艺人说故事的文本，是话本小说的另一称呼。从题材上看，南戏的许多剧目是从话本小说改编而成的。现从《宦门子弟错立身》〔仙吕〕南北合套《南排歌》等四支曲子中说到的二十九本南戏名目和《永乐大典》所收三十三种南戏剧目，除了重复的共计五十二种，现知与话本小说同一题材的有：《王魁负心》、《孟姜女千里送寒衣》、《薛云卿鬼做媒》、《卓氏女鸳鸯会》、《郭华卖胭脂》、《崔护觅水》、《关大王独赴单刀会》、《张珙西厢记》、《乐昌公主破镜重圆》、《洪和尚错下书》、《刘先主跳檀溪》、《曹伯明错勘赃》、《秦太师东窗事

犯》、《柳耆卿诗酒望江楼》、《陈巡检妻遇白猿精》、《张资鸳鸯灯》、《朱文鬼赠太平钱》、《何推官错认尸》、《苏小卿月夜贩茶船》、《杨实锦香亭》、《三负心陈叔文》等二十一本。此外尚有《吕洞宾》、《黄粱梦》、《章台柳》、《李亚仙》、《张浩》、《志诚总管鬼情集》、《燕子楼》、《菩萨蛮》、《史弘肇故乡宴》、《郑将军红白蜘蛛记》、《董秀才遇仙记》等，也与话本题材相同。可见南戏在题材内容上与话本小说的密切关系，以及两者明显的相互承袭的痕迹。

话本小说对南戏的影响，还表现在南戏的结构体制与表演艺术方面。从结构看，话本小说有篇名、入话、正话、篇尾诗词；南戏有剧名、开场、正戏、散场诗，二者极为相似。南戏的剧名和话本的篇名，都是故事内容的概括性标志，同一题材的剧名和话本的篇名亦往往相同或基本相同。南戏在正戏开始前有一段副末上场介绍剧情，明朝人称之为“开场”或“家门”。南戏的“开场”，从现存早期南戏来看，不仅仅是起了介绍剧情的作用，同时往往利用副末登场，对剧本的创作到艺术表演，进行铺张散说，有聚集观众的宣传作用，犹存话本小说在“入话”中枝蔓散说，“开呵”求赏的遗风。徐渭《南词叙录》云：“宋人凡勾栏未出，一老者先出，夸说大意以求赏，谓之‘开呵’，今戏文首一出谓之‘开场’，亦遗意也。”《张协状元》从感叹世事，夸耀剧本的创作，演员的演技，诸宫调介绍剧情，舞蹈踏场断送等长达一千多字。明成化本《白兔记》“开场”，先是歌颂朝世，乐奏《红芍药》起舞，诵秦观《满庭芳》词兴叹，说明重视科诨，请观众多加包涵，与后房子弟问答搬演什么传奇，夸说永加书会才人编剧水平的高明，最后进行剧情介绍，前后也达一千字。南戏“开场”之后为“正戏”；话本“入话”之后为“正话”，同为故事部分，所不同者则话本是以第三人称的故事说唱；南戏是按人物角色装扮，用第一人称将故事进行表演。南戏的“散场诗”这种

格式，一般也是剧情的概述或评论，如《张协状元》“散场诗”：（生旦白）古庙相逢结契姻。（丑夫）才登甲第没前程。（净贴）梓州重合鸾凤偶。（末合）一段姻缘冠古今。《琵琶记》“散场诗”：（生）自居墓室已三年，（旦）今日丹书下九天。（末）要识名高并爵贵，（净）须知子孝与妻贤。南戏的这种“散场诗”，与话本小说的结尾也很相似，如《陈从善梅岭失浑家》云：“三年辛苦在辛阳，恩爱夫妻痛断肠，终见妖邪难胜正，贞名落得至今扬。”话本小说的体例样式和表现手法给予南戏的影响是十分明显的。正如王国维在《宋元戏曲考》中指出的：“此种说话，以叙事为主，与滑稽剧之但托故事者迥异。其发达之迹，虽略与戏曲平行；而后世戏剧之题目，多取诸此，其结构也多依仿为之。所以资戏剧之发达者，实不少也。”这是颇有见地的，也是符合客观实际的。

早期南戏的艺术特点之一，就是在以第一人称自述体为主的同时，仍然保留了以第三人称旁述体的话本小说的痕迹，并使之成为新兴南戏表演艺术的有机组成部分。

（一）南戏开头的“副末开场”，是以第三人称旁述体来介绍剧本的故事梗概，夸耀编剧和演员演技的高明，或说明、论述剧本的宗旨，这个“副末”，犹如话本小说的说书者。这不仅早期南戏是如此，就连明、清传奇也是这样，不论文字或长或短，但以第三人称进行旁述的表现艺术手段却是一致的。这显然是南戏对话本小说“入话”说唱表现艺术的继承。

（二）南戏对人物出场的介绍方式与话本小说颇为相似。话本小说在讲述故事正文的开始，往往先把主要人物的姓名、籍贯、经历及家庭情况作一简介，例如《错斩崔宁》云：“去那城中前桥左侧有个官人姓刘名贵，字君荐，祖上原是有根基的人……。”南戏也继承了这一表现手法，例如《小孙屠》第二出（生）白：“自家姓孙，双名必达，祖居开封，不幸家父先亡，堂上只有

萱亲，年纪高迈，有兄弟必贵，至亲者只有三人。”两者对照，南戏在介绍时除了注明脚色或加上“自家”外，与话本小说几无差别，而且终属旁述口吻的文字。

（三）用骈俪文词描述环境或评述人事。话本小说在写景、叙事的关节处，常常用骈俪的语句进行描述评论，例如《钱舍人题诗燕子楼》中说到张建封于公馆置酒宴请白居易时便描述场面说：

幕捲流苏，帘垂朱箔，瑞脑烟喷金鸭，香醪光溢琼壶。果劈天浆，食烹异味。绮罗珠翠，留两行粉面梅妆；脆管繁音，奏一曲新声雅韵……。

南戏《琵琶记》第十出“杏园春宴”描述场面说：

珠帘高卷，翠幕低垂，珊瑚席逗逼精神，玳瑁筵安排奇巧，金炉内漫腾腾的焚瑞脑，玉瓶内娇滴滴的插奇花。四周围绕画屏山，满堂重铺锦褥子，金盘犀筋光错落，掩映龙凤珍羞，银海琼舟影荡摇，翻动葡萄玉液……。

上面二段引文，一为话本小说，一为南戏，两者体裁虽然不同，但以骈俪的语句和用第三人称旁述的口吻及表现手法却是十分相似的。所不同者，一是以说话艺人来叙述表演；一是以剧中的角色（丑）来叙述表演。

（四）评论的穿插。话本小说在讲到故事情节的关节处，往往以第三者的口吻对事或对人进行一番评论，例如《古今小说》第二十卷《陈从善梅岭失浑家》述陈辛中举后授官广东，携妻同行，因路途艰险，便插评说：“正是：青龙与白虎同行，吉凶事全然未保。”话本小说这种夹叙夹议的表现手法，也被南戏继承了下来。例如《琵琶记》第二出（生）以旁述的口吻进行一番自我介绍后，接着评论云：“正是：行孝于己，责报于天。”又如第二十出，陈留灾荒，蔡母饿昏，便插评道：“正是：青龙共白虎同行，吉凶事全然未保。”南戏这种在关节处的插评，几乎都

是和剧中人物身份不相吻合的第三者评论，这显然是从话本小说那里承袭来的。

总之，俗文学对南戏的影响是深刻而广泛的。南戏剧本本身也就是俗文学的一种新体制。中国俗文学到了宋时已经很发达了，南戏之所以在这时产生，除了其他方面的因素之外，与此是有密切关系的。南戏艺术是综合艺术；而南戏的剧本，在某种意义上来说，就是将许多俗文学戏剧化了的综合体。研究南戏，不仅可以得到研究俗文学的资料，同时从中也可加深对俗文学性质和体制流变等问题的认识和理解。

注：

①《王国维戏曲论文集》第117页。

②胡忌《菊花新曲破之发现及其意义》，《中华文史论丛》1981年第2辑。

作者工作单位：浙江省温州医学院

题古籍诗二首

法国国家科学院研究员 吴其昱

一、用南阳慧忠语意题今传本坛经

苦也南宗丧 坛经改换多 鄙谈糅杂矣 圣意削除那
岂可成言教 徒令惑误讹 觉知非佛性 摩诘已前诃

二、题老子书

强言道德遣辞难 赚得关人带笑看
紫气西浮终不返 空传沙外说泥洹