



中国戏曲声腔源流史

ZHONGGUO XIQU
SHENGQIANG YUANLIUSHI

廖 奔 著



人民文学出版社

中国戏曲声腔源流史

ZHONGGUO XIQU
SHENGQIANG YUANLIUSHI

廖 奔 著



图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲声腔源流史/廖奔著. —北京:人民文学出版社,2012

ISBN 978-7-02-008984-0

I. ①中… II. ①廖… III. ①戏曲—声腔—历史—中国 IV. ①J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 025596 号

责任编辑 徐文凯

装帧设计 刘 静

责任印制 王景林

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 179 千字

开 本 710×960 毫米 1/16

印 张 15.75 插页 1

印 数 1—3000

版 次 2012 年 11 月北京第 1 版

印 次 2012 年 11 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-008984-0

定 价 38.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

目 录

第一章 南曲和北曲（宋、元——明中叶）	001
第一节 南北曲的形成	001
第二节 南北划地相角	009
第二章 南曲单腔变体勃兴（明中叶——明末）	028
第一节 南曲单腔变体的产生	028
第二节 南戏诸腔调述略	043
第三章 北方弦索腔种崛起（明末——清初）	088
第一节 从弦索小唱到戏曲	088
第二节 南昆、北弋、东柳、西梆	097
第四章 南北复合腔种形成（清初——清中叶）	140
第一节 吹腔与梆子腔	140
第二节 二黄与西皮	165
第五章 地方剧种的繁荣（清中叶——民国）	186
第一节 地方小戏的兴起	186
第二节 地方剧种腔系概观	208
附录：关于柳子声腔寻源的争论	234
插图目录	242
重版补记	247

第一章

南曲和北曲（宋、元——明中叶）

第一节 南北曲的形成

一、南北地域、方言与乐曲风格的历史

中国戏曲史上的南曲和北曲，形成于宋金和宋元时期。但为了说明它们的源头，我却不得不先作一点历史的回顾。中国由于幅员辽阔，在不同的地区，就会产生不同风格的乐曲。这一点，早在先秦时代就已经为人们所注意，吴公子季札在鲁国观乐时，能根据乐曲的不同风格而辨别出其产地，就是一个极好的例子。^①

南梁文论家刘勰在《文心雕龙·乐府》里专门论述了上古音乐在地域上的区分，他说：

涂山歌于《侯人》，始为南音；有絃谣乎《飞燕》，始为北声。夏甲叹于东阳，东音以发；殷整思于西河，西音以兴。音声推移，亦一概矣。

他把古乐区分为东西南北四种风格，并指出音声差别是按照地域推移的，

^① 见《左传·襄公二十九年》。

这就抓住了问题的症结。

但是，不同地区的不同乐曲风格，是根基于什么形成的呢？一个很重要的因素就是不同的方言基础。

早期华夏文化出现在黄河流域中下游一带，那时这一带的语言统一使用中州语，《诗经》乐歌基本都是用中州语唱的。华夏文化势力逐渐浸润到长江流域，于是在长江中游和下游，又分别产生了两种风格独具的文化：楚文化和吴越文化。这两种文化都是华夏文化与长江流域原生文化——荆蛮和百越文化结合的产物，在语言上则分别归为楚语和越语范畴，与中州语成鼎立而三之势。于是，就有不同于《诗经》乐歌的南方乐歌产生。

楚地乐歌以楚辞著称，自不待言，它那铿锵明快、复杂多变的节奏，表现出与中原乐歌迥异的风格。另外我们知道当时属于楚地民歌的，还有《论语》所载的《接舆歌》，《孟子·离娄篇》所载的《孺子歌》等。至于刘勰所说的“始为南音”的《侯人歌》则见于《吴氏春秋·音初篇》，说是大禹巡省南土时，涂山氏之女所唱，其词为：“侯人兮猗。”这是用华夏语言，楚地方音唱出来的乐歌。

越语区域文化的开发比楚地又要落后一些，春秋时期还使用与华夏不同的语言体系。汉刘向《说苑·善说篇》载有一个故事：一次鄂君子皙泛舟河上，有越人为之掌舟，遂拥楫而歌道：

滥兮抃兮草滥予昌桡泽予昌州州谿州焉乎秦胥胥纍予乎昭澶
秦踰滂澍随河渚

唱的完全是越语，鄂君子皙听不懂，说：“吾不知越歌，子试为我楚说之。”于是“乃招越译”，把歌翻成楚语，就成了下面这篇优美而抒情的文词：

今夕何夕兮，搴舟中流。
今日何日兮，得与王子同舟。
蒙羞被好兮，不訾诟耻。

心几顽而不觉兮，得知王子。

山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。

华夏、楚、吴越三地在音乐风格上有着鲜明区别，按照荀子《儒效》的说法就是：“在楚而楚，在越而越，在夏而夏。”但因为吴越和楚同属长江流域文化，彼此之间交往频繁，后来楚国又吞并了吴越，使长江流域文化连为一气，因此如果从大的范围划分，其乐歌可同归为南方音乐体系，与诗经所代表的北方音乐体系相对立。

春秋时期中原诸国称楚国乐歌为南音，《左传》成公九年（前 582）记载了这样一件事例：

晋侯观于军府，见钟仪，问之曰：“南冠而縶者，谁也？”有司对曰：“郑人所献楚囚也。”使与之琴，操南音。

南音是与北音相对举而言的，因此尽管季札观乐时详细讲述了中原各国音乐的风格差异，但在大的方面，它们则都归于北音。南北音乐体系的概念在那时已经形成了。

东晋以后，中原衣冠旧族大多南迁到东南诸省。而广大北方地区则连年战乱，诸多北方边地民族入内与汉族混杂融合，形成勇猛刚劲的地域文化。于是南朝与北朝民歌显示出清晰的风格差别。这种历史条件，



图1 战国曾侯乙墓编钟

乙墓编钟

使春秋时期形成的南北两大音乐体系得以绵延下来。

南朝民歌又因为产生的地域不同，分为两类。一类产生在长江下游的越语区，称为“吴歌”。宋郭茂倩《乐府诗集》说：“《晋书·乐志》曰：吴歌杂曲，并出江南。东晋来稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦。盖自永嘉渡江之后，下及梁、陈，咸都建康。吴声歌曲，起于此也。”另一类产生在长江中游的楚语区，称为“西曲”。同书又说：“按西曲歌，出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和，与吴歌亦异。故其方俗而谓之西曲云。”这个事实说明，吴越故地和楚地，在长期的历史发展中虽统属南方文化，但又都一直保持自己的个性。

根基于不同方言的南北音乐风格的差异及其历史传统，就是宋金以后出现的南曲与北曲的产生基础。

二、宋金、宋元时期南北曲的形成

公元1127年，宋室南迁，重蹈永嘉覆辙，形成了中国历史上第二次长期南北割据的局面。

北宋时，古代优戏已经发展到很完善的程度，能够搬演长篇佛传故事《目连救母》。民间唱曲也在唱词的基础上变化出繁多的技巧种类，诸如小唱、嘌唱、叫声、唱传、鼓子词、大曲、诸宫调等。戏剧表演与戏曲演唱两种技巧的酝酿都已经接近成熟了，而历史的变故，把二者的综合过程剖分到两个地区去进行。它的结果，是在中国戏曲第一次以成熟形态出现时，就产生了两种不同的声腔流派：南曲戏文和北曲杂剧，造成以后延续四百年的文化景观。

南曲戏文于十二世纪初叶出现于浙江南部的温州地区^①，属于吴语方言区。北曲杂剧则于十二至十三世纪之间形成于北方的山西、河北一带，属于北方方言区。由于方言的差异，以及在方言基础上两地民间曲调风格的差异，南曲与北曲形成了两个不同的音乐系统。

^① 见明·祝允明《猥谈》、徐渭《南词叙录》。



图2 四川广元

南宋墓大曲石刻

如上所述，吴语方言为汉语最早形成的一个分支，奠基于春秋战国时的吴越，其流行地域主要集中在浙江省一带。北方方言则是一个范围要宽广得多的概念，它奠基于中原之音，历经诸朝代分合动荡，广泛地吸收融合，在唐宋时期逐渐形成了北方方言区，其地域包括北至长城，西北至沙州（今敦煌一带），西南到云、桂、川，南到江、淮的广大北方地区。当然，北方方言内部也有地区差别，如当时至少还可分为四类，即河朔、秦陇、巴蜀、中原，但北方话的概念已经形成，成为以后历朝官腔官话的基础。^①

尽管南曲、北曲都大量吸收了宋代词调，然而它们更多地却是吸收了不同方言地域的民间曲调，而宋代词调也在不同方言地域的长期传唱过程中演变为不同的风格。

南曲是“宋人词而益以里巷歌谣”，“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”。^②被吴地

① 本书所谈历史方言问题，主要参考周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》一书，上海人民出版社，1986年版。

② 见徐渭《南词叙录》。王国维在《宋元戏曲考》里统计了他所搜集到的南曲曲牌共543个，其中出于词调的180个，占总数三分之一弱，再加上可考出其他来源者，如出于大曲、诸宫调、唱传、古曲者等，约占全数之半，剩下一半就是从东南民歌来的居多了。

民间广为传唱的村坊小曲、里巷歌谣，自然带有吴歌的显著特点，而在南曲戏文《张协状元》剧本里也可以看到，其中广泛运用了吴地民间小曲，如【东瓯令】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等。至于其他一些以邻近地名为曲牌的曲子，如【福州歌】、【福清歌】皆出自闽东北等，则可能是南戏流传地区扩大后的获取物。

吴地歌曲在调式上的特点是只有五声音阶，即宫、商、角、徵、羽，不同于北方的七声音阶。

与直接从宋人词调和当地民间小曲中升华为戏文唱腔的南曲不同，北曲经历了一个从民间套数长期传唱到为杂剧唱腔所利用的过程。北曲来源最初是北宋都城汴京以及中原一带的各种小唱、说唱曲调，后来吸收了女真、蒙古等北方民族的曲调和乐器^①，渐渐演变而成。在诸多演唱艺术种类中，北曲杂剧主要受到两种曲牌联套音乐体制的影响，即唱赚和诸宫调^②，这些套曲联唱在民间长期演唱过程中逐渐形成了音乐体制方面的固定格律，因此当北曲杂剧一旦把它们吸收为自己的音乐主体，便形成与南曲戏文迥异的一套严格曲律规定，从曲牌联套到韵脚平仄，都有固定的要求。这使得晚出的北曲比南曲在音乐体制上更加成熟而文人化。

北曲的调式特点则是七声音阶，比南曲增出变宫、变徵两个音阶。

① 据宋·曾敏行《独醒杂志》，早在北宋末期的宣和年间（1119—1125），汴京已经“街巷鄙人多歌番曲”，像【异国朝】、【四国朝】、【六国朝】、【蛮牌序】、【蓬蓬花】之类，“其言至俚，一时士大夫亦皆歌之”。从“其言至俚”，知道汴人唱这些歌时，只是利用北地民族的曲调，词还是用汉语唱的。到女真占据中原后不久，女真族乐歌已经广泛流行了。南宋乾道六年（1170）范成大作为宋新请国信使出使全国，看到当时黄河北部已经“虏乐悉变中华”（见《范石湖诗集·真定舞》）。王国维统计了《中原音韵》和《太和正音谱》所开列的北曲曲牌共335个，考出其中出于大曲、词调、诸宫调的共114个，其他尚有约三分之二弱的曲牌，则多数当出自北方民间俚曲（见王国维《宋元戏曲考》）。北部民族乐调被吸收入北曲杂剧有显著特征的有【阿那忽】、【忽都白】、【唐兀歹】、【也不罗】等曲牌（见明·何良俊《曲论》）。又徐渭《南词叙录》也说到金元时期汉族曲调的改易，又提到乐器的变化：“中原自金元二虏猾乱之后，胡曲盛行。今惟琴谱仅存古曲，余若琵琶、箏、笛、阮咸、响盏之属，其曲但有【迎仙客】、【朝天子】之类，无一器能存其旧者。至于喇叭、唢呐之流，并其器皆金元遗物矣。”

② 参见[日]青木正儿《中国近世戏曲史》第三章“南北曲的分歧”，王古鲁中译本修订本，作家出版社，1958年版，第39—42页。

至于宋人词调在南北不同方言地域的长期传唱过程中所发生的变化，明代曲律家王骥德在《曲律·论调名第三》里论述得十分详备，这里摘引如下：

曲之调名，今俗曰“牌名”……然词之于曲，实分两途。间有采宋词入南、北二曲者。北则于金而小令如【醉落魄】、【点绛唇】之类，长调如【满江红】、【沁园春】之类，皆仍其调而易其声。于元而小令如【青玉案】、【捣练子】类，长调如【鹊桥仙】、【贺新郎】、【满庭芳】、【念奴娇】类，或稍易字句，或止用其名而尽变其调。南则小令如【卜算子】、【生查子】、【忆秦娥】、【临江仙】类，长调如【鹊桥仙】、【喜迁莺】、【称人心】、【意难忘】类，止用作引曲、过曲如【八声甘州】、【桂枝香】类，亦止用其名而尽变其调。至南之于北，则如金【玉抱肚】、【豆叶黄】、【剔银灯】、【绣带儿】类，如元【普天乐】、【石榴花】、【醉太平】、【节节高】类，名同而调与声绝不同。其名则自宋之诗餘，及金之变宋而为曲，元又变金而一为北曲，一为南曲，皆各立一种名色，视古乐府不知更几沧桑矣。



图3 河南温县

前东南土村北宋

蔡公调乐队陈时

王骥德举例说明了宋词在南北曲中沿用的三种情况：一是一些曲牌被金人和元人吸收。在金代时还是沿袭原有的曲调，只是方音有所改变，到元代则有时增减一首曲牌中的字句，有时曲牌名相同而曲调已经完全改变了。二是一些曲牌被南曲吸收，其中有些如【八声甘州】、【桂枝香】

之类，也是仅仅承用了原名而曲调完全不同了。三是一些相同的曲牌分别被南北曲吸收，则牌名相同而曲调和方音都不同了。宋人词调在南北不同方音地域的不同演变，也是南曲与北曲风格迥异的因素之一。

三、南北曲音乐特点的差异

由于历史形成的脚印不同，在运用伴奏乐器和演唱方式上，南北曲也有着显著的区别。南曲戏文演唱不用管弦乐器伴奏，而采取徒歌的方式，只以拍板节拍，而用锣鼓扶衬，但在曲腔之尾用人声帮和。^①南曲伴奏特点的形成，与它最初来源于宋词和民间小令的演唱有关。宋词的演唱历来是只以拍板节拍，或加上鼓的帮扶，而不用管弦乐器伴奏的。^②民间小令则多半是徒歌，恰如另一明代著名曲论家徐渭所形象描述的：“徒取其畸农、仕女顺口可歌而已”。所以，当南戏最初把这些词牌小令串组成松散的套数而搬上戏剧舞台时，仍然继承了其原有的伴奏特点。北曲杂剧则因其音乐体制直接承自唱赚、诸宫调，一开始就是用锣、板、鼓、笛伴奏的^③，后

① 早期南戏用什么乐器伴奏，至今找不到明确文献记载。在今存唯一一部南宋戏文剧本《张协状元》里，可以确认为用于伴奏的只有鼓。但根据明人说法来看，大抵不外此处所说。如沈宽綏《度曲须知》卷上“弦律存亡”条说：“概自南曲繁兴，以清讴废弹拨，不异匠氏之弃准绳。”他的意思是：南曲在明代兴盛而取代了北曲，是用清唱废除了弹拨乐器。又如顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条说：“南唱，歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。”南曲的尾声用人声帮和，叶德钧考之甚详，见《明代南戏五大腔调及其支流》一文中“温州腔”一节，收入其《戏曲小说丛考》，中华书局，1979年版。

② 宋代唱词之技，称“小唱”。唱时只由歌者自己执板节拍，这一点屡见文献记载。后来又发展出“嘌唱”，则是上鼓面唱令曲小调。（见宋·灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众技条”。）

③ 唱赚，据《都城纪胜》“瓦舍众技”条，系张五牛大夫根据鼓板而创造的一种演唱方式。元刊《事林广记》卷七录有鼓板谱，并于此前录有一首歌咏鼓板的诗，其中有句云“三条犀架垂丝络，两只仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。”可见鼓板演出的乐器有板鼓、笛和拍板。唱赚应当是继承了鼓板的乐器。而今天我们在《事林广记》为赚词《圆里圆》所附插图“蹴鞠”里看到的唱赚乐器，恰恰是上述三种。诸宫调乐器，据宋·吴自牧《梦粱录》卷二十“鼓乐”条所说，则“与上鼓板无二也”，可见也是鼓、板、笛三种。其他一些记载大体相同。但据元·杨立斋【般涉调】散套咏杨玉娥诸宫调，以及《水滸全传》第五十一回所记白秀英唱诸宫调，所用乐器又有锣。

来又慢慢加入弦索乐器如琵琶等。^①在唱法上则历来为一人单唱，用管弦乐器扶衬。

以上所谈种种，构成了南北曲在调性色彩、旋律风格上的显著差异。明人尤为喜欢比较这些差异，如魏良辅、徐渭、康海、王世贞、王骥德、徐复祚等人都有论述。归纳他们的说法，再加上今人的研究心得^②，可以描述南北曲的不同风格特征如下：

南曲声多字少，旋律性强，旋律多用级进，节奏比较舒缓，以清唱为主，以拍点板，听起来纤徐绵渺，流丽婉转，但过于柔媚细弱。北曲字多声少，朗诵性强，旋律常有四度以上的大跳进行，节奏较为紧促，用弦索伴唱，听起来雄壮劲切，慷慨激越，但过于硬挺直截。

第二节 南北划地相角

一、宋戏文与元杂剧

南曲戏文于北宋宣和年间(1119—1125)开始形成于东南沿海的温州，最初还不叫做戏文，而借用了北宋戏剧样式——“杂剧”的名称，叫做“温州杂剧”。^③

① 北曲杂剧用弦索伴奏不见于元人记载，因而引起长期争论。惟北曲散套用弦索则史籍铮铮。但1986年于山西运城市西里庄出土至大(1308—1311年)后元墓杂剧壁画中恰有一乐人怀抱琵琶伴奏的图绘(见山西省考古研究所《山西运城西里庄元代壁画墓》一文，《文物》1988年第4期)，可证至少在元代后期，弦索已经被用于北曲杂剧的伴奏。

② 见张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》第一册(中国戏剧出版社，1980年版)里何为写的“南戏的音乐”一节。但明人讲的南曲风格，多是根据明代前期兴起的南曲单腔变体(见后述)立论的，已经与古南曲戏文有所不同。资料所限，只能姑且借用。

③ 见明·祝允明《猥谈》，徐渭《南词叙录》。

温州杂剧所用方言、曲调都是南部吴语，受其限制，长期只流行于当地一隅。北宋王室贵族及大批汴京市民和北方民众，于1127年迁居浙江的临安（今杭州）一带后，将北方官话带来，并带来了北方的杂剧娱乐^①，温州杂剧就与宋杂剧在浙江南北并行。温州杂剧的名称，很有可能就是北宋杂剧传入后，为对举而起的。

今天知道的早期戏文，作者都是温州人，如《王魁》、《赵贞女蔡二郎》、《张协状元》等。又如宋人周密《癸辛杂志》记载恶僧祖杰的故事：祖杰勾结官府欺压乡人，当地人为之不平，因此撰为戏文，广为宣传，最后官府因众口难掩，只得处死祖杰。而这个故事的发生地则是温州乐清县。

这些由温州人撰写的戏文，长期不用官话而用方言写作，在今人推测出于南宋后期的剧本《张协状元》里，就采用了很多温州方言^②，另外其韵脚则大多合于南朝沈约所创《四声谱》。所以元人周德清在《中原音韵》里说：“南宋都杭，吴兴与切邻，故其戏文如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸皆如约韵。”

由于这些原因，尽管南曲戏文日盛一日地在东南民间流行开来，并进入杭州，但方音、韵脚和曲调不合于北人之耳（当然也因其过于土俗），长期没能引起临安文人的注意。早在宋度宗咸淳四年五年间（1268—1269），杭城就曾盛演《王焕》戏文^③，上引周德清的话也提到杭州演《乐昌分镜》，但这些事在当时却都遭到极大的忽视。南宋曾经出现了三部详细记载临安市井风俗活动的笔记，于市肆各项说唱、表演、技艺都记叙得具体而微，却一部也没提到南戏。^④

① 宋室南迁，造成历史上一次大移民。南宋话本小说《冯玉梅团圆》描写当时情景说：“其时东京一路百姓，惧怕鞑虏，都跟随车驾南迁。”（见《京本通俗小说》）据《宋史·地理志》及《宋会要辑稿》统计，两浙地区南渡后人口增加三分之一，其中杭州一郡，民多北人，宋·凌景夏《建炎以来系年要录》载：“临安府自经兵火后，户口所存，裁十之二三，而西北人以驻蹕之地，輻辏骈集，数倍土著。”另外大量士兵也来自北方，所以殿前都指挥使杨和王专门在杭域内外，仿照汴京创立勾栏瓦舍，演出杂剧众技，“以为（军卒）暇日娱戏之地”（见《咸淳临安志》卷十九）。这次移民给杭州方言带来的影响是深刻的，至今杭州市区话与周围包围的吴语还不同，被称为吴语区中“半官话”的“方言岛”。

② 见钱南扬《永乐大典戏文三种校注》里有关释文，以及周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》，上海人民出版社，1986年版，第173页。

③ 见元·刘一清《钱塘遗事》卷六“戏文海淫”条。

④ 南宋·灌圃耐得翁《都城纪胜》撰于理宗端平二年（1235），还可说是成书于临

不过，在当时文人笔筒里有偶然涉及戏文的。如南宋理学家陈淳，在官僚傅伯成于宁宗庆元三年（1197）知漳州府事时，曾给他递了一份《上傳寺丞论淫戏劄》，其中说到：“此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏……攀优人作戏……或弄傀儡。”^①这里说的优戏就是戏文。为什么可以这么说呢？因为：一、南戏《张协状元》里吸收了【福清歌】、【福州歌】等以福建地名命名的小曲，说明戏文已经传到了福建。二、陈淳劄子里提到了优戏演出对当地民风的影响，如说：“……四、诱惑深闺妇女出外动邪僻之思；五、贪夫萌抢夺之奸；六、后生逞斗殴之念；七、旷夫怨女邂逅为淫奔之丑；八、州县二庭纷纷起狱讼之繁，甚至有假托报私仇杀人无以惮者。其胎殃产祸如此。”这正是戏文多描写男女恋情和演义故事所产生的社会效果。对照元人刘一清《钱塘遗事》卷六“戏文诲淫”条所记载的当时戏文演出所产生的社会效果，恰恰如出一辙。^②



图4 江西翻刻
南宋洪子成摹南
戏俑俑

安演出王焕戏文之前，吴自牧《梦粱录》则正在此。尽管此书无纪年，然其中已提及成淳事，如记临安勾栏艺人：讲史“有王六大夫……成淳年间敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷”可证。至于周密《武林旧事》，则撰述于吴自牧同时或稍后。如云此三人皆不闻南戏之名，则不是事实，至少周密是听到过“戏文”这一名称的，前引其《癸辛杂志》记祖杰戏文事，即是例证。据周密自序，《癸辛杂志》所记为其当年流寓杭州癸辛街时见闻，《武林旧事》亦属同时地记述，二者不存在时间先后的问题。以上三人皆不载戏文事，可证南曲戏文在临安市肆里尚未产生影响。

- ① 见《北溪先生全集》“第四门”卷二十七“韵”。
- ② 《钱塘遗事》卷六“戏文诲淫”条曰：“《王焕》戏文盛行于都下，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。”

另外，当时文人诗作里也确有提及戏文的，这就是南宋著名词人张炎的《山中白云词》，其中收有【满江红】词一首，是赠给当时吴中戏文弟子的。张炎在小序里说：“《韞玉传奇》，惟吴中子弟为第一。”其词曰：

博粉何郎，比玉树、琼枝漫夸。看生子、东涂西抹，笑语浮华。
蝴蝶一生欢情事，似花还却似非花。最可人、娇艳正芳年，如破瓜。
离别恨，生叹嗟；欢情事，起喧哗。听歌喉清润，片玉无瑕。洗
尽人间笙笛耳，赏音多向五侯家。如思量、都在步莲中，裙翠遮。

从词意看，他是在咏赞吴中男伶的扮相、技艺。先称美男伶扮相之妙，如何郎敷粉，如艳女破瓜，所谓“似花还却似非花”。又推许其歌喉清润，舞如步莲。看来当时南戏演出是以男伶扮成二八倩女的（下引明代陆采《都公谈纂》的例子亦证实了这一点。详见后文）。“韞玉”事无考，但从词中“离别”、“欢情”等语看，这个剧本的内容大概不出男女恋情之类。明·叶盛《菽竹堂书目》著录有东嘉《韞玉传奇》一本，当即此本。温州唐代称“东嘉”，因此这个传奇的作者也应该是温州人。张炎说在当时上演这本传奇，“惟吴中子弟为第一”，他的前提应该是：这本传奇在许多地方都上演，而只有吴中子弟演得最好。从这里也可探出吴中及江、浙一代南戏盛行的消息。张炎是今天知道的南宋唯一一个注意南戏并给以极高赞誉的文人。他还题咏过宋杂剧艺人，如【蝶恋花】“题末色褚仲良写真”就是为宋杂剧末色演员褚仲良的肖像画所作的词。张炎与宋杂剧和南戏艺人都有密切的交往，为他们写词，怪不得他对于词曲格律有着精深的理解。

但是南曲戏文毕竟还局限在东南一带。而在南宋政权所统辖的大部分版图上，当时演出的还只是由北宋继承而来的宋杂剧。例如我们从1975年3月在四川省广元县出土的，南宋宁宗嘉泰四年（1204）平民王再立与其妻郑氏合葬墓的墓壁杂剧石刻上看到，其时四川一带民间，流

行的仍然是滑稽调笑式的短剧宋杂剧。^①

至于北部中国民间所盛演的北曲杂剧，其情形就大不相同了。在元代天宋以前，北曲杂剧的盛行区域已遍布山西、河北、山东及河南一带。^②我们今天还能看到这个时期这些地区民间修建戏台的具体记载。例如河南省浞池县昭济侯庙元至元二年（1265）新建舞亭，山西省万荣县太赵村稷王庙至元八年（1271）新修舞厅，平阳府（今山西省临汾市）至元十二年（1275）



图5 山西侯马

金代重修舞亭

新建乐亭等等。^③这些戏台都是北曲杂剧在民间演出的基地。山西省新绛县吴岭庄1986年出土的元至元十六年（1279）土财主卫忠家族墓，墓壁上还特意镶砌了一排北曲杂剧角色的雕砖。^④墓壁题记有卫忠一家大小14口的名字，还有砌砖匠刘顺、小赵子的姓名，这些村民百姓用这种方式表达他们对戏剧艺术的热爱，而给我们留下了北曲杂剧在此地受到热烈欢迎的深刻印象。公元1279年以后，随着元朝军事和政治力量势如破竹地南下，北曲杂剧迅速推进到南方，最初沿着今称京杭大运河的水路传布到江、浙一带，占领了南宋旧都杭州，继而扩及湖、广。元·钟嗣成《录鬼簿》所记元代后期杂剧作者，多数为杭州人，可以看出杂剧在当地已经立稳了脚跟。而成书于元至正十五年（1355）的夏庭芝《青楼集》所品评的“色艺表表在人耳目”的杂剧女伶，除以大都为多外，

① 见廖奔《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，《文物》1986年第12期。

② 此据钟嗣成《录鬼簿》所排列第一期作家籍里而判断。其作家地区分布为：山西9人，河北（包括彰德，今河南省安阳市）31人，山东8人以及黄河以南5人。

③ 参见刘彦君、廖奔《中国戏剧的蛰蛰》，文化艺术出版社，1989年3月版，第133页。

④ 见山西省考古研究所《山西新绛南范庄、吴岭庄金元墓发掘报告》，《文物》1983年第1期。