

杭州历史文化研究丛书

郭梅 / 著

Hangzhou Xi Qu Shi

杭州戏曲史

中国社会科学出版社

杭州市哲学社会科学规划重点课题
杭州历史文化研究丛书



杭州戏曲史

郭梅 / 著

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

杭州戏曲史 / 郭梅著. —北京: 中国社会科学出版社, 2016.5

ISBN 978-7-5161-8725-8

I. ①杭… II. ①郭… III. ①戏曲史—杭州市 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第175608号

出版人 赵剑英
责任编辑 郭鹏
责任校对 郝阳洋
责任印制 李寡寡

出版 中国社会科学出版社
社址 北京鼓楼西大街甲158号
邮编 100720
网址 <http://www.csspw.cn>
发行部 010—84083685
门市部 010—84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷装订 杭州高腾印务有限公司
版次 2016年5月第1版
印次 2016年5月第1次印刷

开本 787×1092 1/16
印张 31.5
插页 2
字数 600千字
定价 128.00元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
电话: 010—64009791

版权所有 侵权必究

编辑指导委员会

主 任 沈 翔
委 员 (以姓氏笔画为序)

王其煌	史及伟	李志庭	何忠礼
陈 铭	林正秋	周 膺	唐龙尧
徐吉军	顾志兴	顾希佳	薛家柱

目 录

绪 言	1
第一章 杭州与宋元南戏	5
第二章 元代杭州戏曲	11
第一节 元代流寓杭州的曲家	11
一 关汉卿	19
二 马致远	24
三 郑光祖	35
四 乔吉	45
五 杨景贤	51
六 秦简夫	59
七 睢景臣、钟嗣成	67
第二节 元代杭州籍曲家	67
一 杨梓	74
二 萧德祥	79
三 王晔	82
四 范康	87
五 金仁杰	95
第三章 明代杭州戏曲	95
第一节 高濂	95
第二节 卓人月	103

第三节	徐士俊	107
第四节	沈泰	111
第五节	来集之	116
第四章	清代杭州戏曲	125
第一节	洪昇	125
第二节	李渔	139
第三节	吴藻	153
第四节	俞樾	165
第五节	吴吴山三妇	167
第六节	刘清韵	181
第七节	陈小翠	202
第五章	民国时期的杭州戏曲	213
第一节	京剧	213
第二节	昆剧	221
第三节	越剧	235
第四节	杭剧	246
第五节	目连戏	250
第六节	三角戏	251
第六章	新中国成立后的杭州戏曲	255
第一节	戏曲改革	255
第二节	杭州各剧种与剧团	260
一	浙江京剧团	260
二	浙江昆剧团	270
三	浙江越剧团	290
四	浙江小百花越剧团	303
五	杭州越剧团	324
六	余杭小百花越剧团	334
七	黄龙越剧团	339
八	赵氏工坊	342
九	杭剧	346
十	睦剧、绍剧和婺剧	349
第七章	杭州题材的剧目	355
第一节	《梁山伯与祝英台》	355
第二节	《雷峰塔》与《白蛇传》	366
第三节	《疯僧扫秦》等岳飞戏	398
第四节	《西园记》	411
第五节	《疗妒羹》等小青戏	419
第六节	《红梅记》	425

第七节 《占花魁》	437
第八节 《六月霜》《轩亭冤》等秋瑾戏	441
第九节 《杨乃武与小白菜》	446
第十节 《苏小小》	449
第八章 杭人戏曲笔记及其他	457
第一节 杭人戏曲笔记	457
第二节 杭州演剧史上的习俗	475
参考文献	483
专著及其析出文献	483
期刊析出文献	487
报纸析出文献	489
网站析出文献	490
硕博学位论文	494

绪 言

浙江堪称“戏曲之邦”。戏曲的兴起发展，原与浙江关系密切。而杭州则是戏曲之邦浙江的最重要的戏曲艺术城市，在浙江戏曲史乃至中国戏曲史上都占据着非常重要的地位，不仅拥有高濂、洪昇、李渔这样的戏曲大家和名家，曲家中的女性作者也以杭州为著。

据记载，中国戏曲最早的成熟形式——南曲戏文，就诞生于南北宋之交古称永嘉的浙江温州，当时的称呼叫“鹧伶声嗽”。当它传播到其他地区时，则被称为“永嘉杂剧”或“永嘉戏曲”。“永嘉杂剧”很快就流传到当时的京城临安（今杭州），受到大众的普遍欢迎。

不过，在当时它并没有得到官府的认可，换言之，我们今天能够查到的官方文献多是禁行的榜文。如明代祝允明在其《猥谈》中曾说，他看到了南宋时的“旧牒”，内有宋光宗赵惇的同宗兄弟赵昀所制的“榜禁”，列有一些南戏的曲目，如《赵贞女蔡二郎》等。又如元人刘垺在其《水云村稿》卷四里记载“永嘉戏曲”在南宋咸淳年间（1265—1275）流行于江西，很受年轻人的欢迎，但其评价却是“而后淫哇盛，正音歇”。可见在宋代，戏曲只是一种初兴于民间而颇受大众欢迎的伎艺，还不能得到代表社会审美主流的文人阶层的关注，更不要说官府的肯定和提倡了。

南宋时期，由于定都临安，南戏的重心由温州移到杭州，并向全国扩张。在明代，杭州腔与昆山腔、海盐腔、余姚腔、弋阳腔并称为五大声腔。明清两代，杭州一直是昆曲演出的重要城市，出现了高濂、洪昇等诸多本土曲家，以及《西园记》《红梅记》《占花魁》《雷峰塔》等杭州的“本土剧目”。民国以来，杭州不仅京昆繁盛，更是越剧、杭剧、目连戏等诸多地方戏的重要流布地，甚至可以说“一部浙江戏曲史半部在杭州”。

杭州戏曲的繁盛，应该说是在北曲杂剧出现之后。元初，关汉卿、马致远、乔吉等北方文人沉沦下僚，倾毕生精力和不朽才华于杂剧这一新兴艺术领

域，利用这种四折一楔子，由一人主唱、以大套曲文为主要表现形式的戏剧体裁，让杂剧的文学特性得到了较好的彰显，从而使得杂剧和散曲跻身于“乐府”之列，成为后世公认的一代之文学。可以说，杂剧及散曲，作为一种与汉魏乐府并提的崭新“文体”，开始受到主流阶层的认可。元灭南宋，北方剧作家纷纷南下，杭州成为南方戏剧圈的中心，进入北曲杂剧与南曲戏文的共生交互影响的阶段。白朴、乔吉、郑光祖、宫大用等曲家也都来到江南，流寓杭州等地继续他们的杂剧创作，使杂剧的文学性继续得以高扬。换言之，杭州继大都之后成为元杂剧的中心。现存关汉卿的14部著作中大部分是在杭州写的；马致远的《陈抟高卧》、郑光祖的《倩女幽魂》也是作于杭州。杭州及周边地区也出现了众多杰出的曲家和戏曲作品，如金仁杰的《追韩信》、杨梓的《霍光鬼谏》等。同时，珠帘秀、顺时秀等优秀演员也活跃在杭州的舞台上。周诗在浙江最早搬演了《浣纱记》，拉开昆曲入浙大幕，后有汪汝谦家班、高濂家班并有《玉簪记》等优秀的作品。另外，众所周知，创作《长生殿》的杭州剧作家洪昇与创作《桃花扇》的孔尚任合称“南洪北孔”，艺术造诣精湛，达到了明清传奇的最高峰，因此《长生殿》甫一问世就受到时人追捧，成为昆剧舞台上演出最多的剧作之一。

传奇在其发展的过程中逐渐“案头化”“骈骊化”，这既是文人用自己的审美观念曲解戏曲、利用戏曲的结果，也是民间的戏曲借助文人学士之手抬升自己在整个社会文化中的地位一个主动的过程。明万历之后，传奇、杂剧作家蜂起，创作繁盛，家班、戏班各竞风骚，直到清康熙、雍正之后，其余波方告消歇。可以说，正是文人的创作与关注，让戏曲获得了作为审美主流意识的官员与知识阶层的喜爱，更使得戏曲这种艺术能够为社会所广泛接受，从而成为被社会各阶层全面认同的娱乐样式。甚至，在文人以舞台为目标的戏剧创作热情消退之后，以舞台为中心的演剧的春天却悄然到来——众所周知，花雅之争后，出现了地方戏的全面繁盛。以剧本为中心的戏曲史，转变为以名角为中心的演剧史。而在戏曲史的历史长河里，杭州不仅始终未曾缺席，而且一直是文化现场的主角，出现了许多名家名作，在曲评界，也拥有李渔等杰出的大家。而在女性曲评家群体中，杭州女曲评家也是非常值得关注的一个群体。如吴吴山的三位妻子先后评点《牡丹亭》，借对这部爱情名剧的品评寄寓自己的理想与情感，在《牡丹亭》的美学接受史和批评史上，是一个众所瞩目的亮点。而杭州从事创作的女性曲家更是可圈可点，如清嘉道年间的杭州女曲家吴藻，撰写独幕杂剧《乔影》，剧中女子谢絮才自画男装小像一幅，名为“饮酒读骚图”，在闺阁独自对着画像读《离骚》，动情之处便狂饮、痛哭，抒发胸中的悲愤之气和牢骚愤懑之情。又如长期寓居杭州的江苏才女刘清韵堪称高产曲家，一生共撰有24种剧本，其中《黄碧筵》《丹青副》《炎凉券》《鸳鸯梦》《氍毹钗》《英雄配》《天风引》《飞虹啸》《镜中圆》《千秋泪》《拈花悟》和《望

洋叹》共12种存世。再如民国年间杭州的倚翠楼主陈小翠，撰有《自由花》《护花幡》《除夕祭诗》《黛玉葬花》《梦游月宫》等杂剧和《焚琴记》《灵鹤影》等传奇，表现了对当时社会的深刻洞察和批判精神，文体虽“旧”，其思想却很“新”。

还有，花雅之争后，特别是清末昆弋衰落、地方戏蓬勃发展以来，杭州戏曲呈现出近现代化的面貌。以杭州城区为代表的旧杭州府一带，主要是苏昆流行地；而临近金华的建德、桐庐即原严州府流行的则是金华昆曲。不论是苏昆还是金昆，在这一时期都开始逐渐走向衰微，直到新中国成立后，才出现了《十五贯》“一出戏救活一个剧种”的传奇，杭州昆剧进入了一个新的历史发展时期。与此同时，以越剧为代表的地方戏在杭州蓬勃发展起来。小歌班在临安、余杭一带将越剧由曲艺形式发展成戏曲形式，并很快成为在江浙沪影响最大的剧种，甚至超过京剧成为杭州的剧坛霸主。以培养出徐玉兰等一批知名度较高的演员的东安剧社为代表，女子科班在杭州大量涌现。越剧名伶姚水娟、筱丹桂、王杏花等均分别在杭州大世界等剧场演出，非常活跃。新中国成立后，在杭组建的浙江越剧院、杭州越剧院等院团又上演了大量剧目。到了新时期，以顾锡东等为代表的剧作家和以茅威涛等为代表的新一代表演艺术家推出了新的一批符合时代特色的剧目，如在全国影响巨大的《五女拜寿》《陆游与唐琬》等。与此同时，京剧、杭剧等剧种也随着时代的起伏而有了新的变化。值得一提的是，这一时期，杭州的各个剧团各具特色，如浙江越剧团的男女合演便在各同剧种剧团中独树一帜，所以，各剧团的团史也成为杭州戏曲史的一个重要组成部分。

杭州，从古至今都是戏曲之都，谱写着抒情动听的戏曲史乐章。

笔者将尽可能全面收集整理现存的杭州戏曲史上的相关资料，尤侧重介绍不为人们所熟知的曲家曲作和史料，并论析杭州古代戏曲文本的创作和近现代、当代地方戏创作演出的成就，描述杭州戏曲的发展脉络和图景。尤其对于一些鲜受关注的曲家及其作品，比如杭州历史上的女性曲家及其剧作，则作较具体的介绍和分析，以期抛砖引玉。另外，由于戏曲是具有鲜明大众性的艺术样式，故行文中在重专家观点、学者评论的同时，亦关注观众的观剧效果和反应，并注意著录观众喜闻乐见的戏曲资料。对于耳熟能详的名家名作和许多笔者因学养所限未能深研细读的曲家曲作，则恳请读者诸公恕却笔者简陋藏拙之罪。谢谢！

第一章 杭州与宋元南戏

南戏被称为中国戏剧史上最早成熟的戏剧，它产生于宋代的永嘉地区，所以又称为“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。南戏以南曲为基础，是一门熔歌唱、舞蹈、说白、音乐等为一炉的综合性艺术。著名学者王国维先生曾在其《宋元戏曲史》里这样定义“真正的戏剧”：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱以演一故事。”而南戏正具备了这三个要素，是“真正的戏剧”。王国维限于史料，虽然论定“真正的戏曲，不能不以元杂剧始”，但凭借推论，又说：“真正之戏剧起于宋代，无不可也。”1920年，近人叶恭绰先生从英国买回收有《宦门子弟错立身》《张协状元》《小孙屠》戏文三种的《永乐大典》的最后一卷。这三部戏文的发现证明了南戏是中国第一种真正的戏剧，换言之，南戏是中国戏剧的源头之一。

南戏的演出体制灵活，适应大众的需要，也大大推进了中国戏剧发展的进程。在发展过程中，南戏形成了自己独特的表演体制和剧本形式。

首先，南戏的角色行当分为生、旦、净、末、丑、外、贴七种，这对今后中国戏剧的脚色体制产生了重要的影响。

其次，南戏采用南曲牌腔音乐，有引子、过曲、尾声之分，不受宫调的严格限制；在演唱方法上也打破了元杂剧只能由生或旦一唱到底的惯例，即不再是一人主唱，而是每个脚色都可以唱，演唱形式也灵活自由，可以独唱、对唱，也可以轮唱。

再次，南戏的声腔随着传播范围的扩大，从最初唯一的温州腔逐渐发展成多种声腔，杭州腔即是南戏传入杭州后，为适应当地观众的需要而产生的声腔。明人魏良辅在其《南词引证》中就将杭州腔列为与明代的昆山、弋阳、海盐、余姚“四大声腔”并列的第五种声腔。但杭州腔在其他著作中少有被论及，当代著名戏曲史家钱南扬先生认为，杭州腔是因为海盐腔的盛行而被其吞并，所以不再有人提起。南戏发展到明代，形成了以弋阳腔、

海盐腔、余姚腔和昆山腔为主的南戏“四大声腔”，它们对之后的昆剧影响很大。

最后，南戏的剧本长短不拘，打破了杂剧四折一楔子的惯例，长则五六十出，短则一二十出。

南戏产生于北宋末年，在经历南宋到元初的发展后，它吸收了宋杂剧、金院本、诸宫调、元杂剧的诸多元素，渐渐走向成熟，在元代迎来了它的全盛时代。换言之，元代是南戏发展的鼎盛时期，其代表作有《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》《杀狗记》和《琵琶记》等。其中，《拜月亭》为杭州曲家施惠所编。明中叶，南戏的优良传统被明传奇所吸收，在完成了自己的历史使命之后，逐渐被明传奇所取代。

总之，南戏的成熟，表明中国真正的戏剧已经诞生。南戏是中国戏曲史上当之无愧的里程碑，而杭州和南戏的渊源甚深，换言之，南戏在杭州的发展，是杭州戏曲史的一个重要组成部分。

南戏起源于温州，最初被称为戏文。根据明人祝允明在其《猥谈》中所言：“南戏处于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧，予见旧牒，其时有赵闲夫榜禁，颇述说名目……”我们可以得到两个信息：第一，“宣和之后，南渡之际”，即南北宋之交时已有温州杂剧之称；第二，南戏遭到了宋代政府的榜禁。而之所以要在一个剧种前面冠以地名，是为了与其他地方相区别，因此可以推测当时的南戏已经传播到了温州以外地区。而祝允明提到南戏遭到榜禁，说明此时的南戏已经具有了一定的影响力，甚至引起了统治者的注意。而赵闲夫是宋光宗的兄弟，这又透露出南戏传播到杭州，并遭到统治者榜禁的时间当在南宋。结合以上推断，我们可以知道，南戏产生在南宋初年，并且在南宋第三位皇帝光宗赵惇（1190—1194年在位）之前已经传播到了杭州。

钱南扬《戏文概论》认为，南戏传入杭州后，渐渐与当地的方言土语融合，形成了杭州腔。元人周德清的《中原音韵》则说：“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。”依此可知，此时杭州的南戏唱的已经不是温州方言，而是吴语。杭州作为南宋全国的经济文化中心，城市繁荣，经济发达，《武林旧事》《东京梦华录》等典籍对当时杭州的繁华便多有记载。杭州的民间技艺流行很盛，城内遍布瓦舍勾栏，杭州也因此成了游玩的胜地，时有“销金锅儿”之称。南戏来自民间，带着天生的亲民性。为了争取更多的观众，南戏作者自然重视戏剧情节的生动曲折和表现形式的丰富多样，从现存的南戏剧目便可见一斑。比如，《张协状元》是现存最原始的南戏，创作于南宋，由永嘉的九山书会才人所作，改编自前代的《张叶传》，是民间艺人和群众智慧的集成性成果。戏文讲述书生张协为了维持生计假意与贫女结婚，一朝得中状元后，他就抛弃糟糠之妻，欲攀附高门，造成婚变悲剧。戏中既用鲜明的对比手法刻画了贫女的善良单纯和张协的负心残忍，又穿插了许多与戏剧情节关系不大的滑

稽片段，在娱乐大众的同时反映了婚变这一社会问题。

因为经济、文化各方面的优越条件，来自温州的南戏在杭州得到了更好的发展。《永乐大典戏文三种》是中国现存最早的南戏资料，除去《张协状元》，另外两部都出自杭州书会才人之手——《宦门子弟错立身》为宋古杭才人新编，《小孙屠》为元代武林书会萧德祥编撰。可见，杭州在南宋至元期间已经慢慢成为南戏的流行地。

《宦门子弟错立身》故事说的是金世宗大定年间，河南府同知完颜永康的儿子完颜寿马虽出身宦门，却不恋功名仕途而酷爱杂剧，并因此与民间戏班的汉族女伶王金榜真诚相恋。父亲自然不同意这门婚事，为了拆散他俩，不仅驱逐了戏班，而且还将儿子反锁在家。完颜寿马伺机逃出门，一路颠沛流离，终于在穷困潦倒之际找到了王金榜，被接纳进入戏班，成为一名民间艺人，并如愿以偿地与王金榜结成恩爱夫妻。最终，父亲不得不承认了他们的婚事。这部元代的南戏，剧本署“古杭（书会）才人新编”。剧作者故意在剧名里用了一个“错”字，似乎表示宦门子弟做民间艺人是走错了路，但在实际描写中却在赞颂这种行为，正话反说，意味深长。

《小孙屠》是个公案剧，主人公孙必达、孙必贵兄弟父亲早亡。孙必达终日行乐，为官妓李琼梅赎身，与之结为夫妇。孙必贵以屠宰为生，人称小孙屠，对嫂子的出身颇为忌惮。后来，李琼梅与令史朱杰有私，设计杀死丫鬟梅香，嫁祸于孙必达，孙必达被捕下狱，屈打成招，小孙屠也在牢中遭盆吊冤死，被弃尸郊外。最后包拯审理此案，将李、朱二人凌迟处死。

此时的南戏由于来自民间，无论是在唱腔、语言还是情节安排上都比较粗糙。就唱腔而言，南戏本用永嘉一地的方言土语演唱，传播到金华、杭州乃至江西等浙江省外的地区后，自然而然地被本土化，出现了南戏四大声腔海盐腔、弋阳腔、余姚腔和昆山腔，可见南宋时南戏的唱腔始终在变动之中，并没有稳定下来。此时的南戏也正因为其鄙野粗俗而尚未受到文人的重视。但在表演形式上，南戏为了适应大众的审美需要，不断吸收宋杂剧、诸宫调和各种说唱伎艺的营养，已经形成了较元杂剧更为成熟的演剧形式。

南戏的受众是普通的劳动人民，创作戏文的也是民间艺人，所以其戏剧语言俚俗、直白，没有修饰，情节设置也有粗糙之处。如《张协状元》本来是一出典型的悲剧，但为了迎合观众对圆满结局的需要，剧中本来已毫无感情的男女主人公最后被安排了一个很不合理的破镜重圆的结局，破坏了人物前后性格的统一性，也使剧情牵强附会，前后不一致，人物形象和剧作主旨也随之受到一定的损害。

元代是中国戏曲史上的黄金时代，元杂剧是元代戏曲的代表，而南戏在元代戏曲舞台上也占有重要的地位。虽然，元杂剧创作中心的南移一度湮没了南戏，但南戏毕竟最终替代了元杂剧并流传至后世。南戏，在元末达到了自己的最高峰。

这一变化，要从戏曲中心从元大都（今北京）迁往杭州说起。元朝统一全国后，一大批优秀的元杂剧作家来到杭州，剧本完善、曲词文雅、唱腔成熟的北曲杂剧一度压倒了传播于杭州的南戏。然而南戏毕竟是土生土长的艺术形式，贴近南方人审美情趣的剧本内容和曲调、唱腔深深植根在杭州等南方地区。元末，在南北文化融合的过程中，南戏得到了空前的快速发展，在接受元杂剧的影响之后，其艺术体制更趋完善，剧本的文学性大大提高，引起了文人的关注和热情参与，比如，高明的《琵琶记》就是北曲与南戏成功融合后的产物。

在南北戏曲大交流的背景下，南戏在杭州迎来了一个光彩夺目的丰收季节。《永乐大典戏文三种》中的《小孙屠》和《宦门子弟错立身》，即为杂剧的创作和演出南移后南北戏曲交流融合的成果。当代著名戏曲学者俞为民先生在其《宋元南戏考论续编》中考证认为，南戏《小孙屠》和《宦门子弟错立身》由元代杭州的书会才人改编而成。俞先生又从剧作的语言、主题与创作倾向上，发现这两出南戏均改编自北曲，是南戏与北曲杂剧交融的产物。元统一全国后，由于经济和军事力量的南移，北方的元杂剧作家也随之陆续南迁，著名的杂剧家关汉卿、马致远、白朴、王实甫等都到过杭州。自然而然地，他们在创作杂剧的同时，也开始创作南戏，当时甚至有把杂剧写得好的南方人叫作“蛮子关汉卿”即南方关汉卿的说法，这显然是当时戏曲南北交融的一个明证。同时，活动在北方的杂剧演员也来到了南方，比如朱帘秀、赵真真、李真、喜温柔、小春宴、事事宜等都因演技高超而名动江南。总之，从剧本到表演，南戏与北曲杂剧出现了在剧目、表现形式、语言风格等多层次上的交流，为南戏的发展提供了绝好的机遇。

在元杂剧和南戏的交融中，杭州是两者源流的汇聚地。据元人钟嗣成《录鬼簿》“沈和”条的记载，“和字和甫，杭州人，能词翰，善谈谑。天性风流，兼明音律。以南北合腔，自和甫始”，我们可以知道，杭州人沈和在融合北杂剧和南戏方面有开创之功。总之，南戏在杭州得益于北杂剧和宋杂剧的启发和碰撞，得到了迅速的成长。

元代出现了“四大南戏”——《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》和《杀狗记》。这些戏多为民间艺人根据前人的剧目改编而成。今天能看到的这四部戏又是明人改编后的剧目，虽然已经不能反映宋元人生活的原貌，但本事仍清晰可辨。四大南戏均属爱情婚姻和伦理题材，讨论了民众最关心的话题，剧本往往通过对婚变和负心汉的批判，表达下层人民对忠贞爱情与幸福生活的向往。它们凭借曲折动人的情节、贴近生活的主题和独特的语言魅力吸引了无数的观众。毫无疑问，“四大南戏”对后来的戏曲剧目产生了深远的影响，在中国戏剧史上有着重要的地位。

《荆钗记》讲述了王十朋与钱玉莲的爱情故事。明成化以及之前的《荆钗记》是一部讲述贫穷书生考上状元后抛弃糟糠之妻的婚变戏。而今天留存下来的此剧，已从对书生负心的批判演变成为对书生发迹后不忘糟糠之

妻的歌颂；剧作的结局也从女主人公投江而死的悲剧变成男女主人公团圆的喜剧。虽然前后期的剧本发生了很大的改变，但对坚持爱情理想的歌颂却显然始终如一，表达了下层劳动人民发自内心的强烈愿望。

《白兔记》是以宋代史书《旧五代史》中的真实人物刘知远为原型创作而成。剧本虽然塑造了刘知远从平民发迹为君王这个令人艳羡的人物形象，但它歌颂与赞扬的却是女主人公李三娘。与《荆钗记》一样，它的故事主题也是忠贞女配负心汉。相比较而言，《白兔记》在情节安排上比《荆钗记》更加紧凑而线索清晰。故事先写刘知远和李三娘由合到分，后写他们由分到合，中间又通过窦公送子、咬脐郎打猎追白兔的情节，将前、后两部分连接起来。在语言上也体现出南戏在用语上的进步，如明人吕天成在其《曲品》中评曰：“《白兔》词极古质，味亦恬然，古色可挹。”可见此时的南戏语言具有一种不加雕琢的自然之美。

《拜月亭》又名《幽闺记》，讲述了战乱中蒋世隆和王瑞兰的爱情故事。剧作通过青年男女之间的悲欢离合，展示了较真实的社会面貌和较深刻的思想内涵，揭示出在外族强兵压境的危难时刻，满朝文武贪生怕死纷纷南逃的黑暗现实。剧作还对传统的封建伦理道德加以批判，描写出身名门的王瑞兰与平民书生蒋世隆的爱情受到她父亲王镇的阻挠，她敢于冲破樊笼，大胆追求爱情、忠于爱情，批判了封建家长为了权势地位而扼杀儿女幸福的行为。剧作多由巧合推动情节发展，设置巧妙自然，表现出很高的叙事技巧；而语言则本色自然，蕴藉有味，吕天成《曲品》赞曰：“天然本色之句，往往见宝，遂开临川玉茗之派。”

《杀狗记》的题材与其他三部反映婚姻爱情的戏剧略有不同，描述的是一场家庭纠纷，宣扬兄友弟恭的伦理道德。在其《孝友褒封》一出中，作者这样阐明自己的创作意图：“奉劝世人行孝顺，天公报应不差移。”说明这是一部宣扬封建礼教的戏剧，揭露了当时社会的黑暗现象。其语言俚俗被文人学士所鄙弃，却正体现了南戏来自民间的本色。

南宋时期，杭州盛行滑稽短剧，往往以针砭时弊、反映社会现实为特色，深受民间百姓的喜爱。而“四大南戏”恰好与滑稽短剧有相通之处，具有鲜明的现实批判性。虽然我们到现在还不能证明元代南戏的现实批判性来自宋杂剧，但南戏的这一特点适合杭州民众的口味则毋庸置疑，说明杭州的确具备南戏生存的良好土壤，是南戏发展进程中的一个无可替代的重要城市。

元末明初，南戏发展到了高潮，浙江瑞安人高明的《琵琶记》是这一时期的杰作，被俞为民先生称为“宋元南戏的压卷之作”。它的产生标志着南戏在剧本创作上的成熟与完善，也为南戏逐渐向明清传奇过渡奠定了基础。

南戏主要是由书会才人根据民间传说故事加工创作而成，是集体智慧的结晶，并且具有浓郁的大众性。发展到元末，它由于在曲调、创作、表

演体制等方面的成熟而由俗转雅，出现了文人化的趋势。《琵琶记》在元末问世后广为流传，在其流传过程中，有文人学士予以改编，也有民间艺人在舞台演出过程中对它进行的修改。明清时期不同版本的《琵琶记》达几十种之多，比较常见的也多达三十余种。当然，明人改编前代剧本，并不只发生在《琵琶记》一部剧作上，而是一种普遍现象——明初，出现了大量的“明人改本戏文”。在苏州的魏良辅发明昆曲“水磨腔”之前，存在一个南戏衰微的时期，此时基本没有新创作的剧目，只是在改编的基础上演剧。到了明万历年间，南戏经过文人的新创作，格律趋于严谨、唱词变得文雅，产生了一种新形式的戏剧——传奇。明传奇以南曲为主，在文体、乐体方面保留南戏的基本特点，于剧本体制、角色体制和唱腔上则有所发展。可以说，明传奇直接继承了南戏的基因，是南戏变异以后的艺术形式。