

元杂剧之“正末”“正旦”与南戏之“生”“旦”辨

范丽敏

[摘要]对于中国戏曲史上的两大戏曲类别元杂剧与南戏(明清两代称为“传奇”)之主角正末、正旦与生、旦,人们习以为是相同的,然而考察其作品实际,二者实有重大差异。正末、正旦既可扮演主要人物,亦可扮演次要人物;二者的关系既可为夫妻或情倡关系,亦可为其他关系;一剧之中或有正末而无正旦,或有正旦而无正末。而南戏之生、旦则只扮演剧中的主人公,且二者必为夫妻或情倡关系,且有生必有旦,有旦必有生。究其原因,在于末与生、正旦与旦所代表的人物范型的不同以及这两大戏曲类别题材传统与音乐组织的不同。

[关键词]元杂剧;南戏;正末、正旦与生、旦

关于元杂剧之“正末”,论家向以为与南戏之“生”为对等的角色类型。如明人徐渭《南词叙录》讲到南戏之“末”脚时,就说:“北剧不然:生曰末泥,亦曰正末;外曰学老;末曰外……川,”[1](P246),就是将南戏之“生”等同于北杂剧之“正末”,将南戏之“外”等同于北杂剧之“学老”,将南戏之“末”等同于北杂剧之“外”的论断。钱南扬先生在其《元本琵琶记校注》一书中,更明确指出:“金元杂剧中的正末,即相当于戏文中的生”。[2](P2)此后钱先生又在其所著的《戏文概论》中称:“生为戏文中的男主角。……戏文中的生,相当于金元杂剧中的正末。”[3](P229)

而考察《元曲选》与《元曲选外编》所收的162种杂剧(其中有几种实系明初杂剧)之标明为“正末”者与南戏之标明为“生”者,实际并不相同。

先看元杂剧中的正末。

元杂剧中的正末,只是剧中主唱的男性人物,它并不是一种人物类型。以人物在剧中的地位看,它既可以扮演最重要的男性人物,也可以扮演一些无关紧要的男性人物。正末在剧中扮演最重要的男性人物的剧作,如《汉宫秋》,正末扮演男主人公汉元帝,《梧桐雨》,正末扮演男主人公唐明皇,《金钱

记》，正末扮演男主人公韩飞卿，《玉镜台》，正末扮演男主人公温峤，《裴度还带》，正末扮演男主人公裴度。等等。

除此以外，正末在剧中还可扮演一些次要的人物。如《薛仁贵》，在其楔子和第二、第四折中正末扮薛大伯，第一折中正末扮杜如晦，第三折中正末扮伴哥(一农村青年);《神奴儿》楔子、第二折、第三折中正末扮李家的老院公;《酷寒亭》楔子、第一折第二折中正末扮抵候赵用，第三折中正末扮客店主人张保;《单鞭夺槊》第四折中正末扮唐军方面的一个探子;《东窗事犯》第二折正末扮呆行者，楔子、第四折正末扮秦桧手下的一个虞侯何宗立;《村乐堂》第二折中正末扮曳刺(走卒);等等。

而南戏，据钱南扬先生考证，流传下来而又“保持着戏文原来面目的凡五本”，[3](P83)即《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》、《白兔记》、《琵琶记》。考察其角色，其中标明“生”者皆为戏中的男主人公，如《张协状元》中生扮男主人公张协;《宦门子弟错立身》中生扮男主人公延寿马;《小孙屠》中生扮男主人公孙必达;《白兔记》中生扮男主人公刘知远;《琵琶记》中生扮男主人公蔡伯喈。角色与人物之间是一一对应的关系，即“生”在一部戏中固定于一个人物，且必是戏中的男主人公，是戏中的中心人物，而元杂剧中的“正末”则未必是剧中的男主人公，也可以是无关系的人物，甚至是不知名姓的诸如“院公”“少探子”“少呆行者”之类。

所以说“正末”不等于“生”，“正末”是元杂剧以人物的主唱与否分工的结果，而“生”则是南戏按人物类型分工的结果。二者的不同显而易见。

关于元杂剧之“正旦”与南戏之“旦”，也并非是在同等意义上的话语符号。

元杂剧中的“正旦”，和“正末”一样，也只是剧中主唱的女性人物，它并不是一种人物类型。在剧中它既可以扮演最重要的女性人物，也可以扮演一些次要的女性人物。以它在剧中扮演的最重要的女性人物而论，既可以扮演青年女性，亦可以扮演老年女性。拿青年女性来说，《潇湘雨》中正旦扮张翠莺，《曲江池》中正旦扮李亚仙，《墙头马上》正旦扮李千金，《青衫泪》中正旦扮裴兴奴，《金钱记》中正旦扮杜蕊娘，《望江亭》中正旦扮谭记儿。等等。扮老年女性的，如《陈母教子》中正旦扮陈母，《剪发待宾》中正旦扮陶母，《蝴蝶梦》中正旦扮王氏兄弟之母，《救孝子》中正旦扮杨氏兄弟之母。

除此这外，正旦在剧中还可扮演一些次要的女性人物。如《张天师》第二折中正旦扮陈太守家中的姬姬；《黄粱梦》第一折中正旦扮开打火店的王婆；《红梨花》第三折中正旦扮卖花三婆；《碧桃花》第二折中正旦扮徐知县家中的老姬姬；《生金阁》第二折中正旦扮庞衙内家中的老姬姬等。

而南戏中之标明为“旦”者皆为戏中的女主人公，且都是青年女性，如《张协状元》中旦扮戏中的女主人公贫女；《宦门子弟错立身》中旦扮女主人公王金榜；《小孙屠》中旦扮女主人公李琼梅；《白兔记》中旦扮女主人公李三娘；《琵琶记》中旦扮女主人公赵五娘。由此可见，南戏中的“旦”脚与戏中的人物也是一对一的关系，即“旦”在一部戏中固定于一个人物，且必是戏中的女主人公，是戏中的中心人物，而元杂剧中的“正旦”则未必是剧中的中心人物，也可以是无要紧要的甚至是不知名姓的人物。

所以说“正旦”也不等同于“旦”，“正旦”是元杂剧以人物的主唱与否分工的结果，而“旦”则是一种人物类型。

而且就正末与正旦的关系而言，也与生与旦的关系不同。

考察元杂剧，正末与正旦的关系是驳杂的，大致有以下几种情况：

第一种情况是一剧中有“正末”亦有“正旦”。这其中又可分为正末与正旦为情倡或夫妻关系的和为其他关系的两种。

正末与正旦为情倡或夫妻关系的，考察《元曲选》和《元曲选外编》所收的162种杂剧，计有9种：

- 1.《汉宫秋》正末扮汉元帝，正旦扮王昭君；
- 2.《风光好》正末扮陶谷，正旦扮秦若兰；
- 3.《秋胡戏妻》正末扮秋胡，正旦扮罗梅英；
- 4.《倩女离魂》正末扮王文举，正旦扮张倩女；
- 5.《竹坞听琴》正末扮秦修然，正旦扮郑彩莺
(秦修然有时又称“副末”，或直称名字)；
- 6.《望江亭》正末扮白士中，正旦扮谭记儿；
- 7.《调风月》正末扮小千户，正旦扮燕燕；
- 8.《西厢记》正末扮张生，正旦扮崔莺莺；
- 9.《升仙梦》正末扮翠柳，正旦扮娇桃。

约占全部杂剧的6%。

正末与正旦为其他关系的有:

《米生债》正末扮庞居士，正旦扮庞居士的女儿庞灵兆;

《黄梁梦》正末扮汉钟离、高太尉、院公、樵夫、邦老(强盗)，正旦扮王婆(以开打火店的);

《抱妆盒》正末扮陈琳(太监)，正旦扮李美人(妃子);

《张生煮海》正末扮石佛寺长老，正旦扮龙女、仙姑。

第二种情况是有“正末”而无“正旦”和有“正旦”而无“正末”的。

有“正末”而无“正旦”的计有 103 种，如《金钱记》、《神奴儿》、《鲁斋郎》、《合汗衫》、《燕青博鱼》等。

有“正旦”而无“正末”的计有 39 种，如《灰阑记》、《潇湘雨》、《青衫泪》、《救风尘》、《窦娥冤》、《陈母教子》等。

而考察南戏中的戏剧角色，则是有“生”必有“旦”，有“旦”必有“生”，不存在有“生”无“旦”，或有“旦”无“生”的情况，且“生”与“旦”必为情侣或夫妻，如《张协状元》中“生”张协与“旦”贫女为夫妻，《宦门子弟错立身》中“生”延寿马与“旦”王金榜为情侣，《小孙屠》中“生”孙必达与“旦”李琼梅为夫妻，《白兔记》中“生”刘知远与“旦”李三娘为夫妻，《琵琶记》中“生”蔡伯喈与“旦”赵五娘为夫妻。

为什么会出现以上不同呢?我以为应当从未与生、正旦与旦所代表的人物范型的不同以及作品题材内容、音乐组织的不同上找原因。

一、末与生、正旦与旦所代表的人物范型的不同，决定了正末与末、正旦与旦是不同的

元杂剧是在宋杂剧、金院本的基础上逐渐形成的。宋杂剧、金院本的角色有五种:一曰末泥，一曰引戏，一曰副净，古谓之参军，一曰副末，古谓之苍鹘，一曰装孤。这五种角色在剧中的功能如宋人耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》中所说的:“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。”因宋杂剧、金院本多是以滑稽戏谑为事，故其主脚多为副末、副净。但到了元代，为了表现新的时代和社会生活的需要，如胡祇遹在《紫山先生大全集·赠宋氏序》中所说的，“乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变，近代教坊院本之外，再变而为杂剧”。宋杂剧、金院本发展成了元杂剧，当然这其中的发展变化过程是复杂的。元杂剧继承了以上诸色，但又有发展变化。由于杂剧

变宋、金杂剧之滑稽戏谑为主表现社会、历史、人生为主的正剧，故末泥、引戏脱颖而出，成了元杂剧中的主要脚色：正末、正旦。

而南戏则是在民间村坊小曲的基础上形成的。民间歌舞小戏，大多结构简单，只是一两首民歌小调的反复演唱，内容大多是一旦一丑扮演反映农村生活的小喜剧。徐渭《南词叙录》说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。”

[1](P240)后来，随着经济的发展，市民阶层的壮大，这种村坊小曲逐步被吸收到城市中来，为当时的市民所称赏。进入到城市中来的小曲，逐步与其他唱伎艺如诸宫调、宋杂剧等相融合，发展壮大成了一种戏曲形式。多方面借鉴、吸收其他伎艺的同时，其内容也逐渐脱离了单纯的生活小喜剧的性质，逐渐向正剧发展，形成了以婚恋为中心的题材传统。从而确立了男女主人公的脚色名称：生、旦。

关于“末”。

“末”者，好像是起于男子谦卑的自称，比如《伍子青变文》有云：“不耻下末愚夫，愿请具陈心事。”南宋话本小说《冯玉梅团圆》中有这样的对话：“小娘子若不弃卑末，结为眷属，三生有幸。”《董西厢》亦有：“侵晨等到合昏筒，不曾汤筒水米，便不饿损卑末。”可见，“末”是“下末”、“卑末”的省称，其他“丑末”“晚末”“眷末”等亦皆同义。

关于“生”。

生是古时读书人的通称。《南词叙录》云：“生即男子之称，史有董生、鲁生，乐府有刘生之属。”[1](P245)《管子·君臣上》：“是以为人君者，坐万物之原，而官诸生之职者也。”尹知章注：“生，谓知学之士也。”[4](P11)后来引申为对读书人的通称。《史记·儒林列传》：“言《尚书》自济南伏生，言《礼》自鲁高唐生。”司马贞索隐：“谢承云：秦氏季代有鲁人高唐伯，则‘伯’是其字。云‘生，者，自汉已来儒者皆号‘生’，亦‘先生，省字呼之耳。”[5](P3118)生作为读书人的通称在文学作品中更是被普遍使用，如唐传奇《枕中记》之卢生，《南柯太守传》中之淳于生，《李娃传》中之郑生，《霍小玉传》中之李生，《昆仑奴》中之崔生，等等。凡是读书人，皆可呼为“某生”。同时，“生”还引申为读书人的谦称。如“小生”“晚生”等。如唐人元镇《上门下裴相公书》：“今天下病沟读，困笼槛，思阁下药之、养之、投之、放之者，岂特小生而已哉！”[6](P5)

“末”与“生”都是当时对男子的称呼，二者有时可通称。焦循《剧说》云：“元曲无生之称，末即生也。……今人名刺，或称晚生，或称晚末、眷末，或称眷生，然则生与末通称，尚为元人之遗欤？”[7](P43—94)可见末与生是可以通称的。如《张协状元护副末开场》一出，有“末泥色，饶个踏场”一句台词，“生”便应声出场，来了一个“踏场调数”。

再如，《小孙屠》：

生娘子不须忧虑，如蒙不外，待小生多将些金珠去官上下使了，与娘子落藉从良，不知意下如何？

旦只怕奴家无此福分，若得官人如此周庇之时，待妈托与终生，未为晚矣。

生卑末乍别……

可是，“末”与“生”又不是完全相同的。“末”是男子的谦称，但这个男子却不限于读书人，也可能是武将、山大王、小生意人、衙役、仆人等，如我国历史上著名的武将伍子青在上举《伍子青变文》中就自称“下末”。元杂剧由于题材的广泛，人物范型的众多，所以将其主要脚色称为“正末”，而不是称作“生”，虽然与继承了宋金杂剧的脚色有关，却也是出于实事求是的考虑。如《李逵负荆》中李逵、《燕青博鱼》中燕青都是武将；《酷寒亭》中宋彬是山大王，赵用是祗候，张保是一小客店老板；《珠砂担》中王文用、《盆儿鬼》中杨国用是小生意人；《薛仁贵荣归故里》中薛大伯是一农村老汉，伴哥是一农村青年；《神奴儿》中是一老院公；《抱妆盒》中陈琳是一太监；等等。

而“生”则是读书人的专称，南戏中男主人公大多是风流才子，因此将其称为“生”，而不是“末”，也是从实际出发的结果。如被称为“戏文之首”的《赵贞女》、《王魁》中的男主人公蔡伯喈、王魁都是读书人；现存《永乐大典戏文三种》之《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》中的男主人公张协、延寿马、孙必达也都是文人；被称为“四人传奇”的“荆刘拜杀”中的“荆”即《荆钗记》中的男主人公王十朋，“拜”即《拜月亭记》中的男主人公蒋世隆都是文士；标志着南戏成熟、被誉为“词曲之祖”的《琵琶记》中的男主人公蔡伯喈也是读书人。

可见，元杂剧与南戏由于各处在所要表现的男性人物身份的不同，而分别采用适合自己的脚色名称：末、生。

至于“旦”，则早在西汉已有此名称。汉人桓宽《盐铁论·散不足》第29，记民间戏弄，有“胡姐”之目。明人方以智《通雅》卷35云：“胡姐，即汉饰女伎，今之装旦也。”可见汉时表演歌舞伎艺的女子，在当时被称为“姐”。可能最初表演的歌舞伎艺是模仿西域而来的，故又称进行表演的女子为“胡姐”。后来随着这种表演伎艺的发展和普遍，遂去掉用以称呼少数民族的“胡”字，专指各种表演伎艺中扮演女性人物的脚色。又因“姐”与“旦”同音，故又省写作“旦”。元杂剧之“正旦”与南戏之“旦”的区别，也是由于各自代表的人物范型的不同决定的。

二、题材内容的不同，导致正末、正旦之间的关系与生、旦之间的关系并不相同

元杂剧的题材是多种多样的，举凡社会的黑暗，如《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》；忠奸的对立，如《赵氏孤儿》、《抱妆盒》；爱情的波折，如《西厢记》、《墙头马上》、《潇湘雨》；才士的困厄，如《冻苏秦》、《荐福碑》；其他还有对伦理道德的鼓吹，如《疏者下船》、《赵礼让肥》；对英雄豪杰的歌颂，如《博望烧屯》、《李违负荆》、《单刀会》等等，无不成为杂剧作家们表现的对象。因此由这种题材决定了其脚色体制，或有正末而无正旦，如《陈州集米》、《李违负荆》、《燕青博鱼》；或有正旦而无正末，如《窦娥冤》、《潇湘雨》。一剧之中正末、正旦双全的只是少数，且关系复杂，或为夫妻、情倡关系，或为父女、母子关系，或其他关系。以上已有举例，恕不重复。

而南戏的题材则大多为婚恋题材。钱南扬先生在其《戏文概论》中说：“总的看来，戏文中反映婚姻问题的特别多，约在三分之一以上。”[3](P122)张庚、郭汉城《中国戏曲通史》亦云：“南戏剧目内容(题材范围)也不象杂剧那样包罗万象，主要是反映以家庭、爱情为中心事件的社会矛盾。”[8](P43)余秋雨《中国戏剧文化史述》亦说：“(南戏)究其题材，……多涉伦理情爱之域。”

[9](P115)到了明清两代这种题材更是蔚为大观，以致清代戏曲家李渔有“传奇十部九相思”[10](P110)之叹。这种题材决定了其脚色体制，有“生”必有“旦”，有“旦”，必有“生”，且生、旦必为夫妻或情侣关系。

三、音乐组织的不同，造成了正末与生、正旦与旦之间一剧之中扮演人物多寡的不同

元杂剧在音乐组织上深受诸宫调等说唱艺术的影响。诸宫调是一种联合多个宫调来咏唱长篇故事的说唱形式，元杂剧采用了诸宫调的这种音乐组织形式，一剧四折，每折用同一个宫调，即由若干曲调按照一定的规则联缀成一个套曲，押同一个韵。而且与这种音乐组织相适应，还采用了诸宫调由一名男演员或一名女演员主唱的形式，确立了由“正末”或“正旦”一个脚色演唱全剧，其他脚色只说和做的体制。这种以主唱与否确立的正末与正旦，并不是一种人物类型的划分，而是由剧本音乐组织决定了客观需要。因此一剧之中，正末与正旦，既可扮演一个人物，亦可扮演多个人物；既可扮演主要人物，亦可扮演次要人物，因为其遵循的规则只是需要谁唱，正末或正旦就扮演谁。

这种一人主唱的形式，在当时是有进步意义的。它有利于集中刻画主唱的人物，能用大段的唱词抒写人物的激情和复杂的精神状态，从而塑造出性格鲜明的人物形象。但这种形式也有其限制。由于它分旦本或未本，因此不利于正末或正旦以外的人物塑造，同时也使戏剧冲突的组织 and 安排受到了一定程序的限制。

而南戏则与之不同。其曲调最初如徐渭所言的，是“本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、士女顺口可歌而已”。[1](P240)州又说：“其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”[1](P239)后来，随着社会经济的发展，它流入了城市，又广泛采用了其他各种说唱伎艺的曲调，遂形成了不拘一长至几十出，短至几出。每出可用多个宫调，不管是民间流行的词曲，还是新兴的小曲，只要相互和谐，即可联缀起来。其唱词押韵也不严格，转韵换韵是常有的事。其格调，也不像元杂剧一折用一个宫调，保持一种声情，而是丰富多样，既有典雅的、抒情的，也有诙谐的、逗趣的。因此这些音乐上的特点决定了其不像元杂剧那样一剧之中只能由一个脚色唱，这个脚色扮演任何需要唱的人物，而是各个脚色皆可唱，不但生、旦可唱，其他各色一净、丑、外、末、贴亦可“顺口而歌”，因此其生、旦各扮演一个固定的人物，且是主要人物，脚色与人物之间是一一对一的关系，不像元杂剧，脚色与人物之间是一一对一或一对众的关系。

综上所述，元杂剧之“正末”少正旦”与南戏之“生”少旦”由于在作品中所代表的人物范型不同、作品题材内容的不同以及音乐组织的不同，二者存在着很大差异，是不能划等号的。

[参考文献]

- [1]徐渭.南词叙录「A」.中国古典戏曲论著集成(三)[M].北京:中国戏剧出版社, 1959.
- [2]钱南扬.元本琵琶记校注「M」.上海:上海古籍出版社, 1980
- [3]钱南扬.戏文概论「M」.上海:上海古籍出版社, 1981.
- [4]管子·君臣上「A」.四部丛刊初编(61)[M].上海:上海书店, 1989
- [5]司马迁.儒林列传「A」.史记「M」.北京:中华书局, 1975.
- [6]元植.元氏长庆集·上门下裴相公书「A」.四部丛刊初编(122)[M].上海:上海书店, 1989.
- [7]焦循.剧说.「A」.中国古典戏曲论著集成(八)[M].北京:中国戏剧出版社, 1959.
- [8]张庚, 郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社, 1992
- [9]余秋雨.中国戏剧文化史述「M」.长沙:湖南人民出版社, 1985
- [10]李渔.怜香伴[A].李渔全集(四)(上)[M].杭州:浙江古籍出版社, 1991