

中国戏曲的成熟标志是南戏而不是元杂剧——对《〈张协状元〉编剧时代新证》一文的商榷

徐宏图

《戏曲艺术》2012年第1期

—

内容提要：本文对杨栋教授《〈张协状元〉编剧时代新证》一文提出的《张》剧撰于元代并非宋代、编演于杭州而不是温州、南曲“克隆复制”北曲、中国戏曲的成熟标志是元杂剧而不是南戏等论点，进行逐一商榷。着重通过对宋元南戏与元杂剧的比较，指出元杂剧虽然在“曲”方面取得很高的文学成就，被誉为“一代之绝作”，但在“剧”方面，包括艺术体制、剧本规格等方面尚存在未成熟之处。而宋元南戏不仅比元杂剧早出，且比元杂剧成熟，后世戏曲正是继承南戏的艺脉而代代相传的，故真正称得上中国戏曲最早成熟标志的是南戏并非元杂剧。

《文艺研究》2010年第8期刊登杨栋教授《〈张协状元〉编剧时代新证》（下称《新证》）一文，对早被学界公认为宋代传本的南戏《张协状元》的编剧时代提出质疑，重提日人青木正儿于上世纪三十年代所作《中国近世戏曲史》中所谓“此戏文之作，恐已为元代以下之事”的“元代说”，从而对国内学界长期坚持的中国戏曲成熟标志为南戏一说予以否定，称“确定中国戏曲的成熟标志应当回归王国维的结论，即元杂剧方是‘真正之戏曲’。任何企图提前的主观冲动，目前仍无剧本实证，只能算是一种大胆猜测”。诚然，前辈与时贤，包括《中国大百科全书》及《中国戏曲志》等国修辞书，均确认中国戏曲的成熟标志是南戏，他们是否属于“猜测”与“企图提前的主观冲动”，恐怕还得平心静气地作更有说服力的论证较好。

首先，《新证》用以论证《张协状元》非宋代所编而是元代所作的论据不足。其依据主要是文章第三部分所说的《张》剧用了【叨叨令】、【锦缠道】、【绿襴踢】、【斗黑麻】、【红绣鞋】、【山坡里羊】、【山坡羊】等7支所谓“元代北曲”的曲牌，意谓《张》剧既然用了元代的曲牌，理应是元人的作品了。殊不知，这些均属由宋金入元的曲牌，用入宋元

南戏唱南曲，用入元曲唱北曲，同名异调而已，与《张》剧编剧时代无涉。试作如下辨正：

【叨叨令】，见《张》剧第3出。因结句之前不用“……也么哥，……也么哥”两个重叠句，《新证》即称其“全然失落这一原始性的标志句型”，“这只能解释为元曲南化所致”。意谓《张》剧所用【叨叨令】出自北曲正宫同名曲调。其实，二者的区别除有无“也么哥”叠句之外，更主要的还在词格的截然不同。试比较《张》剧南【叨叨令】与元人散曲北【叨叨令】的词格如下：

【叨叨令】贫则虽贫，每恁地娇，这两眉儿扫。有时暗忆妾爹娘，珠泪坠润湿芳容，甚人知道？妾又无人要。兼自执卓做人，除非是苦怀抱。妾又无倚靠。付分缘与人缉麻，夜间独自，宿在古庙。（《张协》）

【叨叨令】白云深处青山下，茅庵草舍无冬夏。闲来几句渔樵话，困来一枕葫芦架。您省的也么哥，您省的也么哥，煞彊如风波千丈担惊怕。（元邓玉宾小令）

从比较中可知，二者在字数、韵脚、平仄等方面均不相同，可见彼此之间并不存在渊源关系，也就不存在谁化谁的问题，只能解释它们一为南曲，一为北曲。为了区别起见，后来高则诚《琵琶记》第九出即在【叨叨令】之前特地冠以一个“北”字，以示与南曲【叨叨令】有别。至于二者为什么会同名，那是因为有許多南北曲存在“共祖同源”之故。

【锦缠道】、【过绿襴踢】，见《张》剧第43出。《新证》以其为“带过曲”而写成【锦缠道过绿襴踢】，并说“遍查宋元南戏存世剧本，再未见有此用例，而带过曲在北曲中却是普遍现象，散曲与杂剧皆有”，于是即断定《张》剧所用是一个孤例，是“模仿北曲”的结果，也是“元曲南化所致”。事实真相如何呢？元杂剧使用“带过曲”更为罕见，《新证》未举一例，所举磁窑瓷枕【快活三朝天子】一例，属于散曲并非杂剧，凡“带过曲”，无论合二曲为一曲或集各牌句韵为一牌者，被集之曲牌之间必用“带”或“过”字，《新证》所举【快活三】、【朝天子】之间，既无“带”又无“过”字，可见实是二曲，并非“带过曲”。宋元南戏除

《张》剧外，使用“带过曲”的，尚有无名氏”戏文佚曲【三字令过十二娇】“心倜傥”、《王祥卧冰》【扑灯蛾过】“看伊干干净净”、《王祥卧冰》【八声甘州过】“潜地拜我妻”（以上均见钱南扬《宋元戏文辑佚》）等。可见，《张》剧使用带过曲并非孤例，根本不存在“北曲南化”现象。

【斗黑麻】、【斗虺麻】，分别见《张》剧第21、27出。《新证》称其为同一曲牌，显然不妥，因为二者词格，包括字数、韵脚、平仄等均不相同。另据《武林旧事》卷六载有“虺麻”，可见“黑麻”与“虺麻”为二物，也不可能是剧作者的笔误。至于说因音近而误，即断然称“这两曲就是北曲的【斗蝦蟆】”，就更靠不住了，因为：1、“黑麻”、“虺麻”、“蝦蟆”三个词的读音在温州一带是完全不同的，它们分别为“he mo”、“ge mo”、“o mo”，彼此不可能误读，《新证》称《张》剧“黑麻”依南音读如“he ma”是没有根据的。2、“蝦蟆”（统称“蛤蟆”）一词，也不是北方特别流行，南方也同样流行，更不是南方人“不说或少说”的一个词，据《温州方言词典》载，有关“蛤蟆”的称呼就有“蝦蟆”、“蝦蟆鼓”、“蝦蟆礮”、“蝦蟆泅”、“蝦蟆鱼”^[①]等。《平阳县志》“生活谚语”条有“剥了皮的蛤蟆，临死还要跳三跳”、“阴间蛤蟆勿晓得阳间天气”^[②]等。除“青蛙”为书面语外，温州人从来不称其为“哈子”、“水鸡”、“土鸭”等名的，它们另有其义。3、“蝦蟆”一词，在温州的历史十分悠久，明姜准《岐海琐谈》卷十一据引《尚书故实》曰：“‘百越人以吓蟆为上味，疥者皮最佳，名锦袄子。’……东瓯旧为丐者之食，今登肴俎，称上品，享嘉宾焉。”^[③]总之，把《张》剧【斗黑麻】、【斗虺麻】二曲说成是“北曲【斗蝦蟆】的南人拟音”是缺乏根据的。

【红绣鞋】，见《张》剧第16及53出。《新证》亦称本曲“出自北曲”，唯证据与信心均不足，故最后不得不说只是一种“揣测”。其所谓证据之一：关汉卿现存18个杂剧共用了8次，其中《玉镜台》、《鲁斋郎》二剧各用2次，意谓概率特别高。其实，用概率高低判断曲牌年代先后本身就不科学，何况《张》剧一剧亦间用2次，其概率并不低于关剧。证据之二：二者词格相同，《张》剧“显然存在模仿关系”。这亦纯属猜测，且不说究竟谁模仿谁，即从词格看，一为9句43字，一为6句39字；一用

“合”，一不作“合”，怎能说是“与北曲之格相同”呢？证据之三：磁窑瓷枕本曲题有“朱阁亮”的白字。这更不足为据了，因早期戏曲的用白字比比皆是，如《张》剧即有“圆梦”作“员梦”、“伶俐”作“令利”者。

【山坡里羊】、【山坡羊】，分别见《张》剧第30出与50出。

《新证》又称其是“北曲南化”之曲。其理由之一，称磁窑瓷枕有元陈草庵的两首散曲，均题【山坡里羊】，与元人选曲《乐府新声》同名，“可证此名最为古老”，【山坡羊】及【苏武持节】二名，是后来改称的，既然是最古老，于是即认为“《张》剧所用此调，应从北曲传入，是北曲南化的一个变体”。案：《张》剧除【山坡羊】外，也有同样古老的【山坡里羊】，既然承认“南北【山坡羊】同牌同源”，凭什么说南曲非出自北曲不可呢？其实，从《张》这两支曲的词格，包括字数、押韵、平仄等均不相同的情况看，称它们是同一个曲牌，缺少依据。理由之二，称“北方重游牧，多羊，北人喜吃羊肉；南方主要是水田农耕，少羊，基本不吃或少吃羊肉”，于是推猜测【山坡羊】原本应是一首北地牧歌，始名为【山坡里羊】，继而又进一步推测《张》剧此调应是“北曲南化”的一个“变体”。案：这两支曲牌的产生与吃不吃羊肉是否直接有关，不得而知，若说南方少羊，南人基本不吃或少吃羊肉，证据不足。众所周知，羊是我国古代的“六畜”（马、牛、羊、家、鸡、犬）之一，食羊和养羊的历史悠久，可追溯到传说中的伏羲氏时代。《释名》：“羊，祥也，祥，善也。”我国传统年历即把农历辛未年定为“羊年”。可见羊为全国人民所喜欢，牧羊不分南北，只不过北方多养绵羊，南方多养山羊。浙江湖州是“湖羊”的发源地，其历史可上溯至春秋战国时代，既有绵羊也有山羊，绵羊制作的“湖羊羔皮”与山羊制用的“湖笔”均自古闻名于世。据同治《湖州府志》载，晋王羲之的后代曾在湖州开办善琏制笔业。桐乡乌镇民间有句俗语：“立冬过，吃羊肉”。2010年12月3日至2011年元月15日，“首届中国·乌镇湖羊文化旅游美食节”即在乌镇举办。可见此条理由亦难以成立。

从上述的逐一辨析中可知，没有任何理由可以证明《张》剧所用的七支曲牌是“北曲南化”所致，更不是什么“克隆复制北曲”。同时还必须指出，戏曲是累积型的，是不断丰富与完善的，《张》剧从南宋流传至元代，其间倘若吸收元杂剧的某些因素也属正常现象，人们依然不会否定它固

有的编写年代。更何况它流传到明初，然后收入《永乐大典》，其中还有可能吸收明传奇的东西呢！总不能因此而说它编于明初吧？

还需要特别指出的是，南戏始终流传于民间，未得登大雅之堂，向为士大夫所鄙视，较之有名公参与其间的元杂剧，其命运要悲惨得多，能流传后世的宋代剧目当然少得可怜。但我们决不可因此而否定宋代除《张》剧外，就再也没有其他剧目，进而否定它的成熟性。因为其时南戏已相当盛行，据《钱塘遗事》记载，《王焕戏文》“盛行于都下”，“一仓官诸妾见之，至于群奔”，可见其影响之大。更有《乐昌分镜》流传杭城，改唱“吴音”。此外尚有《王魁》与《赵贞女》等。这此剧目虽然没有全本传下，但大多尚有佚曲存留，如《王魁》即有佚曲 18 支收入钱南扬《宋元戏文辑佚》，它们同样可以用作证实宋代南戏成熟程度的依据。

其次，确定中国戏曲的成熟标志，不能单从“曲”去判断，因为“曲”仅是戏剧艺术表现众多手段中的一种手段，而更重的还在于是否已形成一种完整的戏剧结构，包括艺术体制及剧本规格两方面。如果以此为标准来衡量，元杂剧就远不如宋南戏成熟。

先从艺术体制方面比较，例如在演唱方式上，元杂剧的每一折戏只允许一种脚色甚至同一人物放唱，其余脚色一概不得放唱，凡由“正末”唱的，称“末本”，例如《敬德不伏老》、《霍光鬼谏》、《月明和尚度柳翠》、《任风子》，即分别由正末尉迟、霍光、月明、任屠一人放唱到底。凡由“正旦”唱的，称“旦本”，如《赵盼儿风月救风尘》、《王瑞兰闺怨拜月亭》、《窦娥冤》、《诈妮子调风月》，即分别由“正旦”赵盼儿、王瑞兰、窦娥冤、燕燕一人唱到底。这种只能由一人唱到底，其他人均不得放唱的方式，严重束缚着其他脚色的表演，尤其是重要角色的塑造，如《汉宫秋》的王昭君，全剧竟没有她的一句唱词，试问如何抒发她的远离故国的悲愤之情？可见元杂剧与“真正之戏曲”之间尚存在一定的距离，正如张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》所说：“一人主唱的形式甚至严格到连正末与正旦都不能对唱，这正说明它还不曾完全摆脱诸宫调的影响。”其实，它还保留赚词、货郎儿、词话等说唱艺术的影子。难怪有人不承认元杂剧是一种“成熟的戏曲”，而称它是一种“曲唱文艺，一种扮演的曲唱文艺，可以称之为‘曲唱剧’，而不是一种成熟了的戏剧”[\[4\]](#)。更令人遗憾的是，元杂

剧的这种单一的演唱方式，根深蒂固，不思改进，直至元末前后因受南戏影响，才于个别剧目中有所突破，但为时已晚，且很不彻底，终于未能挽救其过早消亡的命运。这种演唱方式当然难以为后世戏曲所延用。对照元杂剧，宋元南戏却成熟得多，从《张协状元》、《小孙屠》、《错立身》等传世剧目看，无论哪一场戏，均不必由一种脚色独唱到底，各种脚色都可以唱，或独唱，或对唱，或合唱，或轮唱，完全不受约束。由于这种演唱方式自由、灵活与多变，有利于剧中人物思想感情的表达与交流，终于为后世戏曲所继承。

又如在脚色体制方面，元杂剧也未臻成熟，充其量只有末、旦、净三大行当，其中“末”扮男角，“旦”扮女角，“净”扮权豪、滑稽之类人物，不分男女。此外，尚有“外”、“杂”、“丑”三种称呼。其中“外”、“杂”均算不上是固定的脚色名称，“外”可归入“末”行，因为它与“末”可以互相替代，如《庄周梦》的太白金星由“末”扮演，而在《圯桥进履》中则由“外”扮演。有时亦归入“旦”行与“净”行，分别称作“外旦”与“外净”。“外”又与“冲”“贴”同义，正如王国维《古剧脚色考》所说：“曰冲，曰外，曰贴，均系一义，谓于正色之外，又加某色以充之也。”“杂”为“杂七杂八”之意，包括所扮老年人“孛老”、老妇人“卜儿”、儿童“孩儿”、秀才“细酸”等等。“丑”是后来受南戏的影响而增加的。元杂剧不仅无“丑”行，更没“生”行，焦循《易余籥录》云：“元曲无生之称，末即生也。”《南词叙录》云：“生曰末泥，亦曰正末。”其实二者还是不尽相同的，南戏的生扮的是秀才之类，而元杂剧扮的除秀才等文人学士外，还可扮演张飞、李逵之类的武将，甚之探子之类的人物，颇不规范。总之，元杂剧尚未形成定型的脚色制。在这一方面，宋元南戏就比元杂剧成熟得多，它形成了以生、旦为主体，以生、旦、净、丑、外、末、贴七种为基本行当的脚色制。其中生、旦饰演剧中主要人物的，称“正生”、“正旦”，多扮青年或中年，属俊扮；丑、净所扮人物不分男女，擅插科打诨，抹花脸；外、贴，是指于生、旦、末、丑、净之外，再“贴补”一两个人物帮凑之意。末，又称副末，为戏开场的称“副末开场”，为戏收场率众念“收场诗”，更多的是扮演穿引、缀合的各式人物。可见南戏的脚色制已相当成熟。

再从剧本规格方面进行比较，则发现元杂剧在一定程度上尚停留在“曲”的阶段，并未完全发展成为“剧”，故历来与散曲合称为“元曲”，且与“唐诗”、“宋词”并称，被纳入“诗歌”的范畴。尽管从“曲”之文学角度看元杂剧，其成就是极其辉煌的，备受曲家推崇，王国维《宋元戏曲考》曾誉为“一代之绝作”，并说：“元曲之佳处何在？一言以蔽之曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”但同时又从“剧”的角度批评说：“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。”^[5]戏剧家李渔《闲情偶寄》卷一也说：“传奇一事也，其中义理，分为三项：曲也，白也，穿插联络之关目也。元人之所长者，止居其一，曲是也，白与关目，皆其所短。吾于元人，但守其词中绳墨而已矣。”^[6]所评较为公允。元杂剧的这些通病，体现在剧本规格上，主要是通例每本四折一楔子、每折(套)一宫调、重曲文轻宾白三个框框，它们严重束缚着戏曲故事的展开与舞台表演。戏曲故事有长有短，怎么可以用“四折一楔子”予以限制？有所突破的仅个别而已。戏曲音乐与唱腔是千变万化、波澜起伏的，每一折戏怎么可以只用同一宫调演唱呢？戏曲的曲文与宾白相生，相得益彰，元杂剧却每折往往不过数言，如《元刊杂剧三十种》，每种无不如此。究其原因，乃是元人以“曲”为本，以“剧”为副，重曲轻剧的结果。宋元南戏却不是这样，剧本可长可短，长者五、六十出，短者一、二十出，一切视剧情而定；音乐唱腔不受宫调套数限制，正如《南词叙录》所说“其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调”，为南曲牌腔音乐，曲词在字格、声调、韵律等方面有相应的规定，但相对自由；为便于观众了解戏情，特别注重运用念白与科介铺展戏剧情节，因此，反映在剧本上即出现曲、白、科介注文相间的文学形式。所有这一切亦均为后世戏曲所接受与继承。

第三，《新证》引用王国维等人的原文时有误解，难以为据。例如引用王国维《宋元戏曲考》“虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。然宋金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存，故当日已有代言本之戏曲否，已不可知，而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”为依据，说：“王氏确认元杂剧为中国戏剧发展史上标志成熟的里程碑，是秉持着只有实物方为信史的近代科学技术理念。”并得出结论说：“确定中国戏曲的成熟标志应当

回归王国维的结论，即元杂剧方是‘真正之戏曲’。”这明显是牵强附会，因为王氏这段话根本就没有“确认元杂剧是中国戏剧发展史上标志成熟”的意思，其原意是：说真正的戏剧起于宋代不是不可以，只是由于宋代没有留下剧本，一时还无法考证，因此，今人要论述“真正之戏剧”，又不得不先从元杂剧开始说起。这是因史料缺乏而无可奈何的一种表示，倘若他当时能预见《张协状元》及其他南戏剧本，自然就不会如此说了。王国维去世后，经过赵景深、钱南扬、冯沅君等学者的努力搜集，所得颇丰，据钱南扬《宋元戏文辑佚》统计，共计 167 本，其中有传本者 15 本，全佚者 33 本，有辑本者 119 本。在这些存目中，被学界比较一致认为是宋人创作的戏文有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《王焕》、《乐昌分镜》、《张协状元》5 种，尚未取得公认的宋人创作的戏文有《陈巡检梅岭失妻》、《韞玉传奇》、《相如文君》、《陈淳祖》、《李勉负心》、《王道宗休妻》、《崔智韬艾虎儿》、《错立身》、《白兔记》等 9 种。其他则尚难以确定是宋人所作或是元人所作。即便如此，也不能以“无实物为信史”为由，无视南戏的历史，论中国戏剧史非得从元杂剧说起不可；更不可误解王国维的原意，把元杂剧当作中国戏剧成熟的标志，说成是王国维“确认”的。同书王氏另有两段话可作旁证：一曰：“南戏之渊源于宋，殆无可疑。至何时进步至此，则均不可考。吾辈所知，但元季既有此种南戏耳。然其渊源所自，或反古于元杂剧。”^[7]又曰：“至元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多，于是我国始有纯粹之戏曲。”^[8]这里是说元杂剧虽然已形成歌舞演故事的体制，但并未成熟，而渊源古于元杂剧的南戏，因变化更多，才使我国有了“纯粹之戏曲”，可见我国“真正之戏曲”是从南戏开始的。王国维之所以极度推崇元杂剧，是受明人的影响，侧重于从“曲文”方面说的，因此他在《宋元戏曲考》中专列“元剧之文章”一章，几乎所有的赞美之词均集中在这一章，旨出突出它的文学价值，所谓“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章……，古诗词之佳者，无不如此，元曲亦然”云云可以作证。至于对元杂剧的其他方面，却颇多微词，如上文所举“关目之拙劣”、“思想之卑陋”、“人物之矛盾”，竟然说“不问”、“不讳”、“不顾”。其中对“关目”尤其不满，曾重复指出“元剧关目之拙，固不待言，此由当日未尝

重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之。”既然如此，王氏怎么会妄下结论，确认元杂剧为中国戏剧成熟的最早标志呢？

又如引用周贻白《中国戏剧史长编》说温州“九山书会”“当为元代组织”一语之后，下结论说：“周贻白接受青木意见，考证解释了障碍元代说的一个疑问，即编写《张》剧的‘九山书会’并非南宋独有，‘当为元代组织’。”这也难脱误解之嫌，因为周先生这里是针对清张大复为元代南戏《董秀英花月东墙记》所注“九山书会捷机史九敬仙著”一语说的，意谓这个“九山书会”中既然有元人捷机史九敬仙，那自然为“元代组织”。原文如下：

清初张大复《寒山堂曲谱》，引《董秀英花月东墙记》注作：“九山书会捷机史九敬仙著”。史为元人，则“九山书会”当为元代组织。[\[9\]](#)

问题在于这个元代的“九山书会”是否属于南宋温州“九山书会”的延续呢？从周先生后来的论著中可知他是相信的。请看他在《中国戏曲发展史纲要》第七章《南宋时期的杂剧与戏文》中说：

所谓“九山书会”，“九山”亦温州别称。可见这本《张协状元》，即系温州地区的书会所撰。按书会的组织，在南宋时期的临安即已有之，……如当时的临安，亦有武林书会的组织，直到元代还在活动。这个九山书会虽不知起于何时，但以当时的社会风气而言，当不至于在南宋以后。[\[10\]](#)

这里，周先生不仅明确指出《张协状元》系温州九山书会所撰，且指出这个书会“不至于在南宋以后”，可见温州“九山书会”，跨越宋、元两代。而《张》剧的九山书会与史九敬仙所在的九山书会，则分别属于宋、元两个朝代，《新证》把它们统称为“元代组织”，显然有误。周先生于同书述及《张》剧与宋杂剧的关系时还说：“假令这本《张协状元》是南宋时期的作品，则这种末、净、丑的滑稽穿插，实为当时短暂演出的杂剧形式的掺合。”可见他并没有完全否定《张》剧不是南宋时期的作品。

又如引元燕南芝庵《唱论》“南人不曲，北人不歌”一语之后，竟然说：“这条禁令反映的是宋金与宋元南北对峙时代，南北曲互相隔绝、各自为统的乐坛现实。及至蒙元灭宋统一，南北曲的隔绝状态自然打破，呈现为互相交流之势。元代中期之后，沈和创‘南北和腔’，南曲家克隆复制北曲已成风气。”这里至少存在三个问题：一是一个歌唱家从实践中总结出一条经验“南人不曲，北人不歌”，是不可能成为一种“禁令”的；二是宋金与宋元时期南北曲并未隔绝，据《宋史·乐志》载，南宋之初已有大批南方乐工被掠入金献艺。至宋恭帝德祐二年(1276)三月，凡“秘书图书、太常寺祭器、乐器、法服、乐工”等，“随元兵北行”。元灭南宋后，大批北曲家南下。可见南北曲一直处于互相交流之中，并不存在南曲以北曲为源的问题。所谓“南人不曲，北人不歌”，似不可解为“南人不唱北曲，北人不唱南曲”，而应解作“南人不可如唱南曲那样唱北曲，北人不可如唱北曲那样唱南曲”。三是关于“元代中期之后，沈和创‘南北和腔’”的提法，早已被曲界所否定，没有必要重提，只有看一下早在金代，至迟元初的散曲家杜仁杰作的商调《七夕》散套所用的南北合套：〔北集贤宾〕、〔南集贤宾〕、〔北风鸾吟〕、〔南斗双鸡〕、〔北节节高〕、〔南耍鲍老〕、〔北四门子〕、〔尾声〕就一目了然。可见，所谓南曲“克隆复制北曲”、“北曲南化”的种种推论，均不存在。

又如引《南词叙录》“宋人词而益以里巷歌谣”与《张》剧曲调比较，及《张》剧所用“李巡”、“秋(瞅)”、“洒家”3个北方方言，来论证《张》剧的编演地非温州而是杭州，也不足为据。首先，据钱南扬等南戏学者考证，南戏从温州传至杭州的时间约在南宋光宗朝(1190-1194)，而《张》剧问世时间有可能在此前的宋孝宗乾道至理宗端平年间(1165-1233)，其时距南戏诞生期北宋宣和年间已过半个多世纪，在曲调方面，与初期的“里巷歌谣”相比，已有长足的进步，是不足为奇的。其次，关于《张》剧所用北方方言，《新证》仅举3例，而南戏研究专家胡雪冈、侯百朋，分别在《永乐大典戏文三种补注》及《戏文中的温州方言》[\[11\]](#)两文中例举41项与50项，其中大部分出自《张》剧。《张》剧流传外地后，吸收两三个外地方言当在情理之中，何况这三个词语均为了适应剧中北人身份所需而用的。第三，最大的失误还在于绕开《张》剧本身的实据不举，而这些

实据足以证明该剧编演于温州：一是明确指出演出地点在温州，时称“东瓯”，如本剧开场末角所诵〔满庭芳〕说：“《张协状元传》，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。”“东瓯”为温州的古称，有《史记·东越列传》称温州汉时为“东瓯王”驺摇的封地、《温州府志·建置》称“汉时为东瓯国”、《永嘉县志》引王叔果《重修庙记》称“吾郡古称东瓯”等古籍可证；二是明确交代本剧编撰者是温州“九山书会”，如第二出张协唱〔烛影摇红〕曰：“真个梨园院体，论诙谐除师怎比？九山书会，近日翻腾，别是风味。”“九山书会”其实就是温州书会，“九山”早就成了温州的代称与雅号，因温州郡城环列九山，世称“九山城”，又称“九斗城”（《永嘉县志》引王叔果《孤屿志》）；三是剧中用了大量温州民间独有的方言俗语，其中最典型的莫过于“去门上画个白鹿”一句，意谓“求个好运”，本剧先后两次用了这句话，第27出出自丑角赫王之口：“钧候万福，愿我捉得得一盘粉，一铤墨。把墨来画乌嘴，把粉去门上画个白鹿。”意在希望求个好运，能把女儿胜花嫁给新科状元张协；第48出出自净角柳屯田之口：“曾共乌门上画个白鹿，青霄有路。”意谓托赫王的福，获得官运亨通，如青霄有路。案：“白鹿”指温州城，旧称“鹿城”，相传建城时有白鹿衔花穿城而过，时人以为祥瑞之兆，故名“鹿城”，宋林景熙《鹿城晚眺》“古城仙鹿远，百感赴斜曛”、元李晔《发鹿城》“孤城辞白鹿，小县入青田”、《温州竹枝词》“九山抱郭青如接，白鹿衔花瑞草呈”云云亦可证。

此外，《新证》所引用的近年出土的磁州窑器物上的金元词曲调牌，均可从《全元散曲》中找出，属于金元时期的产物，并非原生曲，与宋代的《张》剧不发生必然关系，用以考证《张》剧的编撰时间等问题难免无的放矢，恕不赘述。

综上所述，《新证》由于证据不足，又有意无意地偏向元杂剧，并误解前人的某些观点，因而导致最终无法证明《张》编演于元代的杭州，而只能是宋代的温州。也无法证明有所谓“南曲源于北曲”、“南曲克隆北曲”、“北曲南化”等现象，而只能是互相交流与吸收。更不能证明中国戏剧的成熟标志是元杂剧并非南戏，事实恰恰相反，南戏不仅比元杂剧早出，且比元杂剧成熟，故能成为中国戏剧最早成熟标志的，除了南戏别无选择。

注释：

[①] 《温州方言词典》（《现代汉语方言大词曲》分卷），江苏教育出版社 1998 年版，第 232 页。案：“蝦(虾)蟆”，温州人又称“蛙蟆”，亦读如“o mo” 详见清末民初温州平阳人叶桐钦著《新编音画字考》第 32 页。

[②] 《平阳县志》，汉语大词典出版社 1993 年版，第 792 页。

[③] 明姜准：《岐海琐谈》，上海社会科学院出版社 2002 年版，第 187 页。

[④] 洛地：《戏曲与浙江》，浙江人民出版社 1991 年版，第 55 页。

[⑤] 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 85 页。

[⑥] 李渔：《闲情偶寄》，收入《中国古典戏曲论著集成》（中国戏剧出版社，1982 年版）七第 17 页。

[⑦] 《王国维戏曲论文集》第 93 页。

[⑧] 同上书第 108 页。

[⑨] 周贻白：《中国戏剧史长编》，人民文学出版社 1960 年版，第 148 页。

[⑩] 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社 1979 年版，第 132 页。

[⑪] 胡雪冈《永乐大典戏文三种补注》及侯百朋《戏文中的温州方言》，分别见胡雪冈《温州南戏考述》（作家出版社 1998 年版）第 106 页及侯百朋《高则诚南戏考论集》（陕西人民出版社 2008 年版）第 99 页。