

《张协状元》编剧时代新证

杨 栋

《张协状元》是目前国内学界公认的宋代戏文惟一存世样本,究竟早到什么时候,是否宋人编剧,其实是一个悬而未决的问题,这直接关系到中国戏曲何时成熟与南北曲交叉孰为起源等曲史疑案的破解。本文利用近年出土磁州窑器物上的金元词曲调牌,与从剧本中新发掘的系列内证互相发明,研讨编剧时代,证明剧本中与元曲本生曲的同名曲调来源于北曲,否定宋代编剧说,肯定为元初之作,并进一步推断《张》剧编写于杭州而非南戏故乡温州。基于此,中国戏剧的成熟是否应以元杂剧为标志与南北曲孰早孰晚、孰源孰流等古代戏曲史的疑案可随之大体澄清。

一、问题的提出及其意义

本文为国家哲学社会科学基金项目“元曲起源考古研究”(07BZW040)阶段性成果

《张协状元》为《永乐大典》保存下来的三个南戏剧本之一,曲白最为完整,目前国内学界公认此为宋代戏文惟一存世的样本。《张》剧确实早于现存的所有南戏剧本,如《小孙屠》、《错立身》以及“荆刘拜杀”四大南戏等,但究竟早到什么时候,是否宋人编剧,其实是一个悬而未决的问题。

关于《张》剧的编剧时代,已有北宋、南宋初(宣和南渡之际)、南宋中后期和元代中期等四说,但都缺乏充分的直接证据,属于猜测意见。持北宋说者认为“剧中提及了那么多北宋的历史人物、名物制度及引用了北宋人作品中的成句,显然,作者是北宋人”^①。南宋初与中后期说的思路与北宋说大体相同。钱南扬力主《张协状元》“是戏文初期的作品”^②,这个“初期”特指“宣和之后,南渡之际”,以与“戏文的发生,远在宣和之前”相区别。这类说法显然不妥,因为作品中的时代标志,只可说明它不早于此时,而不能证明它产生于此时。它完全可能产生于其后,甚至可能后到几十或几百年。主南宋中后期说者近年曾有人提出一个实证,即《张》剧第二三出“村南村北梧桐角,山后山前白菜花”两句念白出自南宋中叶人曹豳的一首诗^③,但由于是

一条孤证,可以做多种解释,如主北宋说者就认为,剧白与曹诗“不存在引用与被引用的关系”,可能分别摹写浙东风俗景物,也可能同出前人成句。故南宋中后期说也未能取得有力证明。

最早论及《张》剧编写年代并主张元代说的,是日本著名中国戏曲史家青木正儿。他虽然坦率承认《张》剧“著作年代之文献及佐证无一可得”,但还是凭直觉推测“此戏文之作,恐已为元代以下之事”^④。上世纪50年代末,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”^⑤。“九山书会”容易使人联想到南戏的故乡温州。近年又有韩国学者梁会锡发表《〈张协状元〉写定于元代中期以后》一文,全面搜集旁证材料,力辩《张》剧非宋人之作。比较有启发性的是,他发现《张》剧与元曲存在诸多共有现象:一是其中所用的【粉蝶儿】、【迎仙客】、【醉太平】等36个牌子与北曲同名;二是18支曲子韵脚字同于北曲的“入派三声”;三是剧中引用的五十多条俗语谚语皆为宋元时代通用语,并非宋代独用。“共有”本来就不能证明《张》剧晚于元曲,再加上他的工作粗疏,把南北曲“共祖”的大量旧曲调混入“共有”,如上举三牌原为唐宋词入曲,故遭到国内南戏学者的逐条反驳^⑥。

这个问题非常重要,直接牵涉到中国戏曲史上的两桩疑案:一是中国古代戏剧究竟何时成熟;二是南北曲互相交叉,究竟孰为源孰为流。第一个疑案由王国维在《宋元戏曲史》中提出。他虽然未能看到后来发现的南戏《张协状元》,但通过全面清理考察宋金“古剧”文献材料,已大胆推断宋代戏文“或反古于元杂剧”,“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。故当日已有代言体之戏曲否,已不可知。而论真正之戏剧,不能不从元杂剧始也”^⑦。王氏所说“真正之戏剧”或“真戏曲”,即后来戏曲史论家所说的“成熟戏剧”。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学术理念。这个理念之所以先进,是因为不但能够证实,而且可以证伪,预留了无论何时发现宋代实物证据,结论将随之改变的余地。现在既有宋代南戏成熟的标本《张协状元》出世,中国戏曲史自然要重新改写。

第二个疑案现在由我们提出。南北曲曲牌存在大量交叉现象,其中除去二者“共祖”的唐宋词牌、诸宫调牌等古曲,我们发现在《张》剧中至少有二十多个南北曲同名的原生曲牌^⑧。明代学者多据此认为北曲早于南曲,南曲为北曲之变。现代学者均对明人之说不屑一顾,一般笼统地认为南北原生曲牌分别出自南北地方俗曲,各有其渊源。这就遮蔽了南北大量同名本生曲起源的难题。《张协状元》如被认定为早于元曲的南宋作品,其中所用【山坡羊】、【叨叨令】、【红绣鞋】等,历来被认为北曲原生的众多曲调,就只能认作出自南曲。这样,南曲为北曲的源头,就将是一个不得不直接面对的事实。

下面我们采用内证法,通过《张》剧所用一些曲牌的时间信息,对上述编剧年代各说进行检核校正,并利用近年出土文物上的元曲本生曲样本,对剧本所用的元曲作出确认,从而对《张》剧的编写年代进行一次实证性的科学探讨。

二、《张协状元》剧中的南宋曲牌

1. 第16出用【大影戏】一调,应是采自影戏。影戏一般称皮影戏,起源于北宋,最初用白纸雕刻为人,后改用羊皮而彩绘。吴自牧《梦粱录·百戏伎艺》:“更有弄影戏者,元(原)汴京初以素纸雕簇(铤),自后人巧工精,以羊皮雕形,用以彩色妆饰,不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王

闰卿等,熟于摆布,立讲无差。其话本与讲史书者颇同,大抵真假参半,公忠者雕以正貌,奸邪者刻以丑形,盖亦寓褒贬于其间耳。”^⑨“大影戏”为南宋产物,由真人代替并模拟影人表演。周密《武林旧事·元夕》:“或戏于小楼,以人为大影戏。”^⑩这必须在皮影戏高度发达、其人气与票房价值超越真人演剧之后方有可能。

《武林旧事》应晚于吴自牧书。据周密自序感慨兴亡及“余亦老矣”等提示语看,成书应在宋亡之后。该书卷六载“诸色伎艺人”,于“影戏”一项所列艺人有王升与王润卿,与吴自牧书记相同。周、吴二书记载同时影戏状况而周书多出的“大影戏”,或是吴书作时尚未产生,或是当时已有而影响不大,而为后出周书所补叙。无论哪种情况,“大影戏”之兴应在南宋晚期。《张》剧既采用此调,表明编剧时间应在南宋之末,而不大可能早过南宋中期。

2. 第8出有【复襄阳】2支,不见于后来南戏存本。根据曲名,应当出自南宋军队收复襄阳战役的一支凯歌,除此似难有其他解释。查南宋历史上襄阳战事,宋金长期对峙,襄阳一直未沦入金人之手,仅有一次短期小变。南宋绍兴三年(1133)十月,因缺粮,宋镇抚使李横弃襄阳,伪齐之将李成乘隙而入据之。第二年五月,岳飞由湖北渡江挺进中原,李成闻风而逃,岳飞不战而收复^⑪。从此襄阳重镇一直为南宋军队控制,直到宋末理宗端平三年(1236)三月,蒙古军南下,南宋守城部队的南北两军,因为内讧而发生兵变,“北军主将王旻、李伯渊焚城郭仓库,相继降北(元)。时城中官民兵四万七千有奇,其财粟三十万,军器二十四库皆亡,金银盐钞不与焉”^⑫。毫无疑问,襄阳之变致使南宋在政治、军事及经济上损失惨重。三年之后,南宋名将孟珙于嘉熙三年(1239)三月率兵苦战,方收复襄阳。孟珙奏称:“襄、樊为朝廷根本,今百战得之,当加护理,非甲兵十万不足守。”^⑬襄阳易手,同样对蒙元方面打击沉重。蒙元大臣“刘整言于蒙古主曰:‘襄阳吾故物,由弃弗戍,使宋得窃,筑为疆藩。若复襄阳,浮汉入江,则宋可平也。’”^⑭比较而言,宋金攻守一直在长江下游与淮河地区来回“拉锯”,而蒙元攻宋则从长江中上游发动,故扼守江汉重镇襄阳成为宋元拼死争夺的军事要点。因而孟珙复襄阳对南北朝野的震动远比岳飞复襄阳要大得多,故【复襄阳】一调由此所出的可能性最大。据此推断,《张》剧的编写当在宋末元初,南宋中期说可以排除。退一步说,即使【复襄阳】一调出自岳飞复襄阳,也可排除北宋与南宋初两说。

3. 第14与20两出都同时用【赚】及【尾声】,其余51出则皆无【尾声】。可见早期戏文不用【尾声】。【尾声】及【赚】同出自唱赚,而唱赚则是南宋的特有产物。灌圃耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》:“唱赚在京师日,有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令。引子后只以两腔递且,循环间用者为缠达。中兴后张五牛大夫因听动鼓板中,又有四片太平令,或赚鼓板,即今拍板大筛扬处是也,遂撰为赚。赚者,误赚之义也,令人正堪美听,不觉已至尾声,是不宜为片序也。”^⑮吴自牧《梦粱录》卷二。《伎乐》所记略同,仅“中兴后”作“绍兴间”。张五牛兼综北宋的缠令与缠达两种曲体而创造出唱赚,“赚”的名称当然也是他造的,北宋并无此称。他“遂撰为赚”的时间在宋高宗绍兴年间(1131—1163)。“中兴”是当时人的常用语,特指高宗逃亡政府定都杭州(绍兴八年,1138)之后,组织岳飞、韩世忠等抗金名将反攻中原,并步步取得胜利的一段历史时期。《梦粱录》卷二。《小说讲经史》载有“《复华篇》及《中兴名将传》”的节目,显然就是以上述历史人物与故事为内容的。南宋“中兴”的下限应以岳飞被害、韩世忠同时被夺兵权(绍兴十一年,1141)之后,南北议和,高宗对金称臣,甘愿偏安为止。所谓“中兴后”与“绍兴间”大体一致,并无矛盾。这就可以排除《张》剧编写于北宋与南宋初两说。

元初陈元靓《事林广记》续集卷七载有杭州唱赚行会组织遏云社的《要诀》与《致语》,并有一套赚词,应当也是该社的节目。《张》剧除去【赚】与【尾声】之外,尚有【缕缕金】、【紫苏丸】、【越

恁好】三牌见于《事林广记》。如果其中有宋末元初新生的曲牌,那就连南宋中期说也可排除。

4. 第10、25两出各用【出队子】、【神仗儿】二牌。此二牌见于董解元《西厢记诸宫调》,直接流入元曲,应是诸宫调在北地发展过程中所吸附的新生俗曲。后世南曲谱均不列入,说明不是南曲。《张》剧开首所唱南诸宫调一套,自成体系,与北诸宫调全然不同,自然无此牌调。《张》剧中【出队子】、【神仗儿】二牌即非出自元曲,也与元曲“共祖”于北诸宫调。关于董解元在北曲中的地位及其生活时代,元曲作家及文献学家钟嗣成列之为元曲第一人:“大金章宗时人,以其创始,故列诸首。”^⑥金章宗朝(1190—1209)相当于宋宁宗时,已属南宋后期。由此推断《张》剧早于南宋中期的可能性较小。

5. 第42出有【马鞍儿】3支。关汉卿《望江亭》第3折【越调】套后由李梢等次要人物附唱【马鞍儿】一支,并由剧中人物之口说明“这厮们扮南戏那”^⑦。关氏晚年在蒙元灭宋统一全国之后,曾有南方杭州之游,有所作散套【南吕一枝花】《杭州景》“大元朝新附国,亡宋家旧华夷”可证。《望江亭》杂剧中【马鞍儿】一调应当是关氏这次南游从杭州南戏中取回。比较两剧【马鞍儿】曲文:

(关作)想着想着跌脚儿跳,想着想着我难熬,酩子里愁肠酩子里焦。又不敢着旁人知道,则把他这好香烧,好香烧。咒的他热肉儿跳。

(《张》剧之一)唱彻阳关斟别酒,这一景最清佳。夹岸见这山叠翠,尽间簇山花野花。听得叮咛嘱咐,小心伏侍恩家。都乘轿儿先去,俺待跨马,匆匆去也。

两曲词格同出南戏而俗雅判然,后世曲谱家乃至误认为“绝不相同”、“迥不相侔”的两调,强划前者为【马鞍子】,后者为【马鞍儿】^⑧。其实关作所用更接近南曲“里巷歌谣”的原始词格,而《张》剧所用则为诗词化了的变格。明代曲选《词林摘艳》卷一录有“雁儿雁儿只在天边厢叫”等4首【马鞍儿】,与关剧所用词格正同,保留的应当是民间曲原始词格的化石。其中2首“见他见他在床前跪”、“桂英桂英说来的誓”,拟写王魁负桂英事,或者就是南戏创始之作《王魁》的遗曲。从曲牌体词格由俗趋雅的“变体”规律看,作为南戏样本的《张》剧与北曲关剧同用南戏之曲格,前者反而不如后者素朴原始,最自然的解释应当是前者晚于后者,而不是什么“戏文初期的产品”。

三、《张协状元》剧中的元代北曲

南戏研究专家钱南扬说:“一般戏文也运用北曲,而《张协》是个例外,大概时代较早,其时北曲还未流传到南方,故通本没有一支北曲。”^⑨因此他把《张》剧中的【山坡羊】与南方土产的【鹅鸭满渡船】等同,划入“都应是村坊小曲”一类。当代学者多从其说,认定“剧中全部用的是南曲,尚未受到宋亡后北剧流入南方的影响”^⑩。以上所说如果指南戏中常见的模唱北曲则是对的,但连《张》剧中的南化北曲也加以否定则不合乎事实。

1. 北曲正宫有【叨叨令】一调,使用频率极高,定格全在结句之前要用“……也么哥,……也么哥”两个重叠句,几无例外,所以称其名者,正如王力所论:“此曲名符其实,真有叨叨的意味。”^⑪《张》剧第3出也用2支【叨叨令】,而全然失落这一原始性的标志句型,当然不再有“叨叨的意味”,这只能解释为元曲南化所致。如果强说南曲【叨叨令】原不“叨叨”,传入元曲后才当真“叨叨”起来,恐与命名理据大悖。另外,此种【叨叨令】仅《张》剧中一用,后来南戏剧本不见,

明代南曲曲谱著作也无著录,可见南戏作家与研究家均不承认此调为南曲。

2.《张》剧第43出有一“带过曲”——【锦缠道过绿襦裙】,因为曲牌前后分题,故此前学者未能认出。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。将2支或3支小令用“带”、“过”或“兼”联结为一篇,任二北据此称之为“带过曲”,指出:“带过曲本来仅北曲小令中有之,后来南曲内与南北合套内亦偶尔仿用。”^②冀南出土的磁窑瓷枕有一方上书两首【快活三朝天子】的带过曲,一在正面,一在侧面。其中一首也是曲牌前后分题^③。由此可断,带过曲这一独特曲体,在北方都普及到民间去了。与其强说《张》剧的一个孤例生出北曲大面积的“带过曲”,勿宁认为《张》剧模仿北曲的可能性更大,也更为可信。

3.第21出有【斗黑麻】一牌,27出又作【斗蛇麻】,其实就是北曲的【斗虾蟆】,亦作【斗虾蟆】。北方凡蛙类统称“蛤蟆”,是一个十分流行的俗语词,自唐以来如此。《旧唐书·黄巢传》:唐末农民起义时河南、山东“先有谣言云:‘金色虾蟆争努眼,翻却曹州天下反。’”广东南越王博物馆藏有一方金元时代磁州窑系的瓷枕,上书一联:“虾蟆水上真书‘出’,蚰蜒泥(泥)中草写‘之’。”闽浙等南方方言一般叫“蛤子”、“青蛙”、“田鸡”、“水鸡”、“土鸭”等,不说或少说“蛤蟆”这个词。清厉荃《事物异名录》引宋人寇宗奭《本草衍义》:“青蛙,南人呼为蛤子。”^④宋苏颂《图经本草》云:“黑色者南人呼为蛤子,食之至美,即今所谓之蛤,亦名水鸡是也。闽、蜀、浙东人以为珍饈。”^⑤而《张》剧作者正是少说或不说“蛤蟆”的浙东人,把《张》剧中的【斗黑麻】、【斗蛇麻】看作北曲【斗蛤蟆】的南人拟音,要比相反的解释不仅合乎事理,且也合乎音理^⑥。宋周密《武林旧事》卷六《酒楼》有“蛇麻眼”之记。可见《张》剧以南音拟北语的书写习惯亦非个体偶然行为,而有一定的社会约定性。

4.第16与53出各有【红绣鞋】一牌。北曲中同名牌又名【朱履曲】,入中吕宫,最早且最喜用此牌者似为关汉卿,统计其现存杂剧18本共用8次,其中《玉镜台》与《鲁斋郎》二剧之中吕套竟各间用二次。后世曲谱学家订其句字为“6 6 7 3 3 5”格。《张》剧53出曲文为“净作李大婆上唱”:

状元与婆婆施礼(合)不易。(生)婆婆忘了你容仪(合)谁氏。(净)李大公那婆婆随娘子去。弃了儿女,施粉珠,来到此处如何不认得。

试拿掉南曲合唱的评论性二字句“不易”、“谁氏”,再剔出各句衬字“与”、“了”、“李”、“那”、“子”、“来到此处”等,则与北曲之格相同,显然存在模仿关系。但究系南为北之增,还是北为南之简?似难遽断。冀南出土有一金元时期的磁窑瓷枕,藏于邯郸市博物馆,上题:

韩信功劳十大,朱阁(应为诸葛)亮位治三台,百年都向土中埋。邵平瓜盈亩种,渊明菊夹篱开,闻安乐归去来。红绣鞋

书写者既然能写出“朱阁亮”的白字,恰与磁州窑器物的民间日用性质相合,而且表明所据应是听觉文本而非视觉文本,更进一步可见这是一支流行性很强的市井民间曲。以此推断《张》剧【红绣鞋】出自北曲的概率应高于相反的揣测。

5.第30出用2支【山坡里羊】,50出又用1支【山坡羊】,元代南北曲共有此牌。南北究竟有无亲缘关系?如果说有关联,那么源出南曲还是北曲,是一调还是二调?后世曲谱学家众说纷纭,莫衷一是。南北【山坡羊】同牌同源是能够证明的^⑦,现在借助近年我们所搜集磁州窑器物

上的金元词曲进行讨论。目前出土的【山坡羊】曲作计有三首,分别书写在两枕一瓶之上。其中“晨鸡初报”与“风波实怕”两首同见于元人选元曲的《乐府新声》,是元曲前期作家陈草庵的作品^②。另一【山坡羊】“有金有玉”瓷枕为私人所藏^③,书写和曲作风格与前二首类同,应为同时期之物,或者就是陈草庵的佚作。与典籍中的传世曲作比较,这三个瓷器文本未经众手传抄编刻,较多地保持了元曲的原始面貌,故可作为考证的根据。

用上述文物与曲学文献相参,首先可以澄清历来有关曲名的纷乱之说。元末周德清《中原音韵》列北曲牌335调,于中吕宫下【苏武持节】一牌,自注“即【山坡里羊】”。而同书《作词十法》“末句”和“定格”两处则作【山坡羊】。从出土的陈草庵与无名氏的作品样本看,均题【山坡里羊】,与元人选元曲的《乐府新声》本一致,可证此名最为原始。【山坡羊】和【苏武持节】后出,应是文人作家接手民间文学之后,追求文字精炼或文雅所致。“里”字在这里只是口语化的衬字,有无都不改变意义,故可省简。如陈草庵“晨鸡初报”一首中第三句,出土文本作“那一个不在红尘里闹”,《乐府新声》本则改作“那个不去红尘闹”,“里”字删去。至于改名【苏武持节】,应是更后之事。汉代苏武牧羊故事自然与【山坡里羊】没有直接关系,但此事发生于北地,体味元人易此雅名的心理,似乎无意间透露出【山坡里羊】原为一支北方牧歌的信息。这里特别指出,《张》剧所用3支2支题【山坡里羊】,一支题【山坡羊】,两个名字都有,表明它的年代不太可能早于陈草庵。地下文物显示,陈草庵时代所作都题作【山坡里羊】,尚未出现【山坡羊】的简名。

【山坡羊】源出北曲,还有其他方面的参证。北曲中除【山坡羊】之外,还有【牧羊关】的牌子,并有不少与羊相关的写实名作。如关汉卿《窦娥冤》的“戏眼”羊肚汤,曾瑞的名套《羊诉冤》等,而宋元南曲中却罕有这类内容。明代南曲中有一个【羊头靴】的牌子,实为北曲【红绣鞋】传入南曲后的一个别名^④。文学内容最终还是生活之反映,北方重游牧,多羊,北人喜吃羊肉,南方主要为水田农耕,少羊,基本不吃或少吃羊肉,这一生活习俗差异至今犹存。羊肉味膻,长食者体味极重,故南北分裂特别是宋金对峙时,南人经常以“腥膻”、“腥骚”蔑称金元北人。如张孝祥【六州歌头】“洙泗上,弦歌地,亦膻腥”与陈亮【水调歌头】《送章德茂大卿使虏》“万里腥膻如许,千古英灵安在”等,皆为抗金名作。与南人饮食口味相反,北人则以羊肉为美味。由此推断,【山坡羊】原本应是一首北地牧歌,始名为【山坡里羊】。在关汉卿时代进入文人创作的视野,于是有【山坡羊】之简名【苏武持节】则为雅名。最早采用此调入杂剧的是关氏同时人杨显之,见其《潇湘夜雨》三折,较早用于散曲的应是陈草庵,亦与关同时。《张》剧所用此调,应由北曲传入,是北曲南化的一个变体,表明编剧时代不早于关、杨、陈等前期元曲家。

四、结论

第一,《张》剧的编写年代不早于元初,应在关汉卿等早期元杂剧家之后。【大影戏】等南宋以降所产生的若干曲牌表明,《张》剧不可能如一些专家所想象的编写于南宋初期之前。而【叨叨令】、【斗蛤蟆】、【山坡羊】、【红绣鞋】以及“带过曲”等元曲本生曲的南化现象,则进一步证明剧本必是编写于“元初北方杂剧流入南徼,一时靡然向风”^⑤之后。元初北曲专家论“歌之所忌”曰:“南人不曲,北人不歌。”^⑥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,这就是我们在《小孙屠》、《错立身》等南戏剧本中所常见的北曲南唱的情形。从“南人不曲,北人不歌”到北曲南唱,其间还应有一个“北曲南化”的阶段,即在保留北曲某些特征元素的同时,同化其音乐及格律,

使之南曲化。《张》剧中的北曲正是这类南化北曲。据此推断,《张》剧的编写时间可确定在元代初期,即王国维《宋元戏曲史》划定元剧为三期的“一统时代”。

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“真正之戏剧”。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。

第二,《张》剧的编写地点应是杭州而不是南戏故乡温州。南戏创始之初,仅限于温州一地,是个地方小剧种,故有“温州杂剧”或“永嘉杂剧”之名。当时所用曲调已知为“宋人词而益以里巷歌谣”^③,而《张》剧所用曲调却远远超越了地方小戏的界限。仅上述认定的所用曲调已扩展到唱赚、影戏、诸宫调乃至元曲等各类曲种,而这些都是南宋以降杭州勾栏中流行的曲艺品类。据此推断,《张》剧极可能编演于杭州而非南戏故乡温州。这个推论尚须补证。《张》剧语言不但有大量梁会锡所指出的宋元通用语及中原音韵的“入派三声”现象,而且还有不少北方方言。仅举三例:其一,第2出净白“明朝请过李巡来”。李巡即李巡官。陆游说:“今北人谓卜相之士为巡官。”^④其二,第50出“苦不肯秋探”,秋探就是理睬,秋的本字即“瞅”。王骥德注《西厢记》谓:“北人谓怒目相视为瞅。”^⑤大错。钱南扬解为“理会”,也不确切。今天北方仍有“瞅一眼”、“理睬”、“不理睬”等常用语。其三,第48出“关西老将”谭节使自称“洒”、“洒家”。章太炎《新方言》谓:“明时北方人自称洒家。洒即余也。”^⑥《水浒传》中鲁智深、杨志也是如此自称。《水浒传》产于杭州勾栏中,鲁、杨二人虽为艺术人物,但都是陕西人,可见宋元时杭州艺人以自称“洒家”为关西人的身份标志。《张》剧此点认识与《水浒传》正同。章太炎认定为北语是对的,但作为杭州人的他并未真正理解这个词的实际含义。其实“洒”即“咱”的南人拟音字,北方方言至今犹称“咱”,只是今读“zan”音,宋元时则读“za”(《中原音韵》入“家麻”部可证)。“咱”即是“自”,“洒家”即“自家”,就是“自己”的同音词。“家”、“己”古读“ge”,明代才变为今音。北京、河北方言今日仍有“自各”或“自己各”之读,前者保留的就是古音,后者保留的则是音变时期新旧两读的杂合。《张》剧用北方方言,与《水浒传》说话艺人动机相同,是因为南渡北人大批聚居杭州,杭州吴语北化,为迎合首都观众口味而然。如果是给温州人写戏,则根本无用北方方语的必要。

第三,《张》剧及后来南戏与元曲共有的本生曲牌,从发生学意义上说源于北曲,晚于北曲,而不是相反,但这个问题不可一概而论,必须具体曲牌具体分析。如《张》剧与元曲同有【四换头】一牌,据曲律家研究,元曲之【四换头】“句法与平仄与【四边静】全同”^⑦,实为【四边静】之别名或误称。顾名思义,“换头”特指多段制重复格歌词起句的格律变化。既名“四换头”,起码得有四片,北曲【四边静】却是单片,名实不符。而《张》剧之【四换头】却是四片制,表明此牌南曲较为原始,但这并不妨碍以上南北共有本生曲调源于北曲的基本判断。根据我们调查,最早用【四换头】称【四边静】的是元末曲家张可久,这些都是发生于南北曲合流之后的交叉现象,与初始源头的讨论不可混为一谈。

① 俞为民:《宋元南戏考论续编》,中华书局2004年版,第128页。

② 钱南扬:《永乐大典戏文三种校注·前言》,中华书局1979年版,第1页。

③④ 程千帆、吴新雷:《两宋文学史》,上海古籍出版社1998年版,第675页。

⑤ 青木正儿:《中国近世戏曲史》上册,王古鲁译,作家出版社1958年版,第92页。

⑥ 周贻白:《中国戏剧史长编》,上海世纪出版集团2005年版,第145页。

⑦ 参见胡雪冈《对〈张协状元〉写定于元代中期以后一文的商榷》,载《艺术百家》2003年第2期。

⑧ 王国维:《宋元戏曲史》,中国戏剧出版社1957年版,第68、69、117页。

⑨ 原生曲牌指不见于前代唐宋词、诸宫调等古曲,而只见于南北曲的牌子,即南北曲的本生曲调。我们根据周德清《中原音韵·乐府三百三十五章》及陶宗仪《辍耕录》所记杂剧曲牌等文献统计,《张》剧中有20调与元曲

“共有”【叨叨令】、【五供养】、【新水令】、【红衫儿】、【四换头】、【沈醉东风】、【步步娇】、【红绣鞋】、【红衲袄】、【山坡羊】、【川拨棹】、【红芍药】、【锦搭絮】、【斗黑麻】(即元曲的【斗蛤蟆】)、【麻郎】(元曲作【麻郎儿】)、【秋江送别】(元曲作【秋江送】)、【江儿水】(元曲作【清江引】)、【太子游四门】(元曲省作【游四门】)、【林里鸡】(元曲作【林里鸡近】)、【带过曲】。“带过曲”是一种曲体而非一个曲牌,因在《张》剧中仅用一次,本文按一调统计。)

- ⑨⑩⑮ 孟元老《东京梦华录》(外四种),文化艺术出版社1998年版,第305页,第344页,第85页。
- ⑪⑬ 张习孔、田珏主编《中国历史大事记》第三卷,北京出版社1997年版,第441、443页,第640页。
- ⑫ 脱脱《宋史·理宗本纪》,中华书局1977年版,第810页。
- ⑭ 玄烨《御批历代通鉴辑览》《四库全书》第338册,台湾商务印书馆1973年影印版,第447页。
- ⑯ 钟嗣成《录鬼簿》《中国古典戏曲论著集成》二,中国戏剧出版社1959年版,第103页。
- ⑰ 王骥德《古杂剧》第一册《古本戏曲丛刊》四集之二,商务印书馆1958年影印版,第15页。
- ⑱ 吴梅《南北词简谱》《吴梅全集》本,河北教育出版社2002年版,第727页。
- ⑲ 钱南扬《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版,第209页。
- ⑳ 王力《汉语诗律学》,上海世纪出版集团2005年版,第781页。
- ㉑ 任二北《散曲概论》一《散曲丛刊》第十四种,中华书局1930年版,第18页。
- ㉒ 参见王兴编著《磁州窑诗词》,天津古籍出版社2004年版,第99页。
- ㉓ 厉荃《事物异名录》,岳麓书社1991年版,第571页。
- ㉔ 苏颂著,胡乃长、王致谱辑注《图经本草》,福建科学技术出版社1988年版,第447—448页。
- ㉕ “黑”字吴语为入声,读如“he”之促音,《中原音韵》则派入齐微部上声,读如“hei”,“蝦”(或简写作“虾”)《中原音韵》入家麻部阴平声。二者仅同声母,而韵母与字调均异,不合通假原理。但在河北、山东等更广大的北地方言中“蛤蟆”读如“he ma”,至今而然。是知《张》剧“黑麻”依南音读如“he ma”,为山东、河北某地方音之拟写。此有《张》剧内证,第21出王德用“名号黑王”,又多写做“赫王”,表明作者读“黑”正作“赫he”音。“虵”字原也是入声,金元时北方派入去声,读如“ge”。无名氏《盆儿鬼》三折有“虵蚤”(即跳蚤)语,关汉卿《救风尘》一折有“虵娘皮”(屎克螂皮)语。“虵麻”与“黑麻”为一声之转,也是北语“蛤蟆”的音近相假。
- ㉖ 一般说南北曲字调除了有无入声的区别,平上去三个声类基本相同,故明代传奇家多主张用中州韵。
- ㉗ 参见拙文《【山坡羊】曲调源流述考》,载《文学遗产》2010年第2期。
- ㉘ 参见拙文《冀南出土磁窑器物上的金元词曲》,载《文艺研究》2004年第1期。
- ㉙ 图片与校读文字详见邯郸市博物馆、磁县博物馆合编《磁州窑古瓷》,陕西人民美术出版社2004年版,第90页。
- ㉚ 明蒋孝《旧编南九宫谱》附《十三调南曲音节谱》之【双调羊头靴】注:“即红绣鞋”,王秋桂主编《戏曲善本丛刊》本,台湾学生书局1984年影印版,第61页。
- ㉛③④ 徐渭《南词叙录》《中国古典戏曲论著集成》三,中国戏剧出版社1959年版,第239页。
- ㉜ 燕南芝庵《唱论》《中国古典戏曲论著集成》一,中国戏剧出版社1959年版,第161页。
- ㉝ 陆游《老学庵笔记》《宋元笔记小说大观》第四册,上海古籍出版社2001年版,第3468页。
- ㉞ 转引自钱南扬《永乐大典戏文三种校注》,第206页。
- ㉟ 章太炎《新方言·附领外三洲语》,文学会社辛亥(1911)五月版,第22页。
- ㊱ 郑騫《北曲新谱》,台湾艺文印书馆1973年版,第151页。

(作者单位 河北师范大学元曲研究所)

责任编辑 容明