



元明清戏曲经典

徐朔方 李梦生 主编 • 上海书店出版社



CLASSIC TO GATE

古·典·之·门

元明清戏曲经典

徐朔方 李梦生 主编 • 上海书店出版社

元明清戏曲经典

徐朔方 李梦生 主编 • 上海书店出版社

策 划: 陆国强 龚建星
责任编辑: 陆国强 郑晓方
封面设计: 宋珍妮 范峤青
技术编辑: 张伟群 张绍军

*** 古 典 之 门 ***

元明清戏曲经典

徐朔方 李梦生 主编

上海书店出版社出版

(上海福州路 424 号)

新华书店上海发行所发行

商务印书馆上海印刷厂印刷

1999 年 1 月第一版

1999 年 1 月第一次印刷

开本: 850×1168 1/32

印张: 12.875 字数: 310 千字

印数: 1—5000

ISBN7-80622-085-2 / I · 37

定价: 21.50 元

前 言

以元代杂剧同唐诗宋词媲美，经王国维(1877—1927)《宋元戏曲考》(1912)而论定。此书是中国古代戏曲史的奠基之作。此后这个领域所得到的一切进展，直接间接都受到它的启发。

《宋元戏曲考》第七节《古剧之结构》结语说：“综上所述者观之，则唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋金二代而始有纯粹演故事之剧。故虽谓真正之戏剧起于宋代，无可也。然宋金戏剧之结构，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。而论真正之戏曲，不能不从元剧始也。”

王国维说“真正之戏剧起于宋代”，可是在他的著作中并没有具体落实，他的真实主张是“论真正之戏曲，不能不从元剧始也”。这是王国维曲论的一大缺陷。如果真正存在过(宋)金杂剧，那末元曲一词应当更正为金(宋)之杂剧。

《宋元戏曲考》以大都、平阳、杭州为杂剧发展的三大中心，无视另一更重要的杂剧中心开封。不承认金(宋)杂剧的存在，必然无视开封作为杂剧中心的存在，这是同一失误的两种不同表现形式。

开封，即北宋的首都东京，金代改名南京。受到正统史观的影响，北方民族建立的北魏、北周以至辽、金在中国历史上的重要地位常常被忽视。他们受到汉化后在文化上的创造性被严重地估计

不足。1127年，北宋徽、钦二帝被俘，此后金和南宋长期对峙，以大散关（今陕西省宝鸡市西南）到淮河一线为分界。金朝在北方的统治在一百年以上。南宋的建立对长江以南广大地区的开发起促进作用，一向经济文化高度发展的中原和华北地区都在金朝统治之下。国内非汉族统治者汉化程度之深，在它以前的辽和在它以后的元都难以同它相比。它的文化繁荣发达在非汉族统治者中是空前的。1127年金人攻克开封，1214年金人被迫由中都（北京）迁都南京（开封），伴随着我国古代少见的两次图书文物大迁移，既反映了金朝对典章文物的重视，也反映了开封不愧为当时举足轻重的文化名城。

以开封（即汴梁、东京或南京）作为全剧（或至少其中一折）背景的杂剧，据查有《陈州糴米》、《杀狗劝夫》、《合汗衫》等三十八种。再加上以洛阳、郑州、许州等地为背景的杂剧《鸳鸯被》、《张天师》、《救风尘》等，以大都即中都及元代中书省所属河北、山西（平阳在内）、山东等地为背景的杂剧有《元曲选》所收的《赵氏孤儿》、《李逵负荆》等及从续编所收的《拜月亭》、《西厢记》等三十七本，占现存全部杂剧的23%。

大都包括北京、河北、山西（平阳在内）、山东及塞外，面积大大超过河南，而以河南为背景的杂剧却大大超过大都及中书省所属各地。以个别作品而论，它不一定产生于故事发生地区，作者所在地同题材的提供地区不一定有直接相关；但就现存的全部元代杂剧同它们各个故事的发生地区的总的关系看来，两者之间必然存在着某种联系。也许单凭这一点还不足以证明作为北宋的故都，金代的南京，开封应是中国杂剧的摇篮，然而不失为引人注目的一条线索。

周德清的《中原音韵》（1324）既是前人曲韵的总结，又为同时及后世曲家所遵循。他的同乡前辈虞集为他作序时，明确地称之

为《中州音韵》。本人自序也说：“欲作乐府，必正言语；欲正言语，必宗中原之音。”无论中原或中州，界限极其清晰，它以洛阳、开封一带的语言为标准。唐李涪《刊误》说：“凡中华音切莫过东都，盖居天下之中，禀气特正。”陆游《老学庵笔记》卷六也说：“中原唯洛阳得天地之中，语言最正。”洛阳、开封为历代古都所在，历史悠久。北京音虽然同中州音相差不大，如果以它为标准，无论如何加不上中原或中州作为它的地区标志。联系上文所说，以中州为地理背景的元代杂剧达十分之四之多，以全国其它各地为背景的杂剧总共不超过十分之六，这是值得杂剧史研究者认真考虑的。

如果认为宋金时期只有周密《武林旧事》中所记的官本杂剧一种形式，那不免是严重的误会。由于杂剧不受文人重视，没有留下足以供人们参证的文献资料，那是事实。然而现存元代杂剧就保留着不一而足的金代印记，试列举二例如下：

一、石君宝《秋胡戏妻》

第一折说白：“自家勾军的便是。今奉上司差遣，着我勾秋胡当军。”又说：“秋胡，我奉上司钧旨，你是一名正军，着我来勾你当军去。”

《列女传》卷五《鲁秋节妇》说：鲁秋胡子娶妻五日，“去而宦于陈。五年乃归。未至家，见路旁妇人采桑。秋胡子悦之。下车谓曰：……力田不如逢丰年，力桑不如见国卿，吾有金，愿以与夫人。妇曰：嘻，夫采桑力作，纺绩织纴，以供衣食，奉二亲，养夫子，吾不愿金……秋胡子遂去，至家，奉金遗母。使人唤妇至，乃向采桑者也。妇污其行，去而东走，投河而死。

秋胡本来是一位文士，在剧中变为武夫——又不能完全摆脱原来传说的面貌，于是文武双全，“累立奇功，官加中大夫之职”。这显然带有金朝社会生活的痕迹。

刘祁《归潜志》卷七说：“金朝兵制最弊，每有征伐或边衅，动下

令签军，州县骚动。其民家有数丁男好身手成时，尽拣取无遗。号泣怨嗟，合家以为苦。驱此辈战，欲其克胜，艰哉。贞祐（1213—1216）初，下令签军。会一时任子为监官者，以春赴吏部调。数宰执使尽拣取，号监官军。其人愤愠叫号，交诉于台省。又冲宰相鹵簿告，丞相布萨齐勤（一作仆散七斤）大怒，促左右取弓矢射去。已而，上知其不可用，免之。元光（1222—1223）末，备潼关黄河，又下令签军，诸使者历郡邑，自现居官外，无文武大小职事官皆拣之。”这是文士秋胡“娶妻三日却分离”的社会背景。

同卷又说，正军有别于副从阿里喜，待遇高下不同。

二、石君宝《紫云庭》

今传《元刊杂剧三十种》列题目正名为“灵春马适意误功名，韩楚兰守志待前程；小秀才琴书青琐帙，诸宫调风月紫云庭。”完颜灵春马是开封府同知的儿子，女真人。他和妓女韩楚兰相恋，被父亲拆散，后来团圆。

同样与相近的情况，在李直夫《虎头牌》、郑庭玉《后庭花》、无名氏《杀狗劝夫》、王仲文《救孝子》、关汉卿《拜月亭》、王实甫《丽春堂》、杨显之《酷寒亭》、无名氏《货郎旦》等剧中均能找到，在此不一罗列。

上面所列举的杂剧作者的年代以及在地名、官制和其它人事中所显示的金代印记，表明了现存杂剧中至少有一些是金代杂剧的遗留，虽然在流传中已经有了或多或少的异文。可见王国维所说“宋金戏剧之结构，虽略如上，而其本则无一存”，并不符合事实。杂剧如同时代相近的古代小说一样，它们原来出于名不见经传的民间艺人之手，经过世代流传，在流传中经过许多人手的增订删润才最后写定，有的写定较早如石子章、李直夫，有的较迟，如贾仲名已是元代末年人；有的写定者曾作出可贵的增订和删削，可说是名实相符的再创作，有的则很少有润色。种种情况，不一而足。

众所周知,杂剧作者多半是失意文人。他们时乖运蹇,后来又因民族歧视和科举停开,仕进的道路断绝了。他们落魄潦倒,却难以改变长期养成的浪子习性,于是昔日光临勾栏的风流狎客,一变而为仰给于勾栏的食客,身份介于主客之间。他们“会围棋,会蹴鞠,会打围,会插科,会歌舞,会吹弹,会咽作,会吟诗,会双陆”(关汉卿《南吕一枝花·不伏老》),各种伎艺,无所不精。编写杂剧使他们在勾栏中成为不可或缺的成员之一。他们不用掏钱,得以继续享受迷花醉酒的生活。另外也有一些人是地方政府的吏员,他们以杂剧创作作为俯仰由人的官场生活的调剂,得以不无安慰地仍然以文人自居。书会才人并没有一定的组织形式,既有业余的行家,也有以此为业的戾家。以各种伎艺,出入勾栏,这就是他们的权利和义务。

从作为百戏的杂剧到具有一本四折固定戏曲体制的杂剧的演变,比有文献可供查证的年代要早得多。金(宋)元时代,北方各城市勾栏演出久已存在着一大批传统剧目,它们在书会才人的笔下得以改编和写定。无名氏《蓝采和》第一折,伶人对看官说:“爱看什么杂剧,随您占选”(“甚杂剧请恩官望着心爱的选”),看官说他夸口(因下一句唱词要协韵,改用“自专”),伶人回答:“俺路歧们(专业演员)怎敢自专,这是的是才人书会划新编。”“划新编”,既是因袭,又有创新。从照搬、移植,必要的润色和删改,直至富有创造性的不下于创作的种种改编,各本杂剧之间加工程度大不一样,但它们的改编者都被看作是杂剧作者。勾栏和艺人都以上演新作吸引观众,更促使同一题材、同一作品的不同改本先后产生。谁都可以把传统剧目,根据自己的兴趣和爱好,根据演出时的具体需要,甚至按照演员的实际情况加以改编。《西厢记》五本要在较短的时间演出,那就有郑光祖的《脍梅香》。董秀英的爱情故事,南戏《玉环记》第六出和孙季昌《正宫端正好·集杂剧名咏情》(见《朝野新声

太平乐府》)都有记载,本来有它自己固有的故事情节,但改编者却把它改得同《西厢记》十分接近,简直成为它的缩本。颇为知名的杂剧《酷寒亭》,第一、二折郑孔目的同事赵用唱,第三折酒店主人张保唱,第四折草泽英雄宋彬唱。按照剧情,郑孔目是主角,但他没有一句唱词。因此,它的改编本《还牢末》,虽然草率之至,却也有它的立足之地,四折戏全由主角一人唱到底,而同它相对照,又有《还牢旦》。编剧是为了演出,既不为出版,也不为传之后世,因此不存在作者的署名和版权问题。一个戏班可以采用别一戏班的剧本,随意加以改编。别的戏班对这一戏班的剧本也一样。正因为如此,天一阁本《录鬼簿》明白注明次本、二本即复本的就有李文蔚《东山高卧》、赵子祥《害夫人》、《石守信》、李好古《张生煮海》、李取进《受禅台》、郑光祖《倩女离魂》和金志甫《东窗事犯》。单就同书所记,内容相同的复本远不止此数,如关汉卿、王实甫都有《破窑记》,关汉卿、郑光祖都有《伊尹扶汤》,石君宝《曲江池》和高文秀《打瓦罐》本事相同,杨显之、花李郎都有《酷寒亭》,而赵文宝《教女兵》注明有旦本,可见另外一定有末本。就是同一本杂剧,尽管流传的版本并不太多,有时出入也相当惊人。如以元刊本和《元曲选》相重的十三种而论,除《任风子》、《陈抟高卧》外,其它各剧差异很大。从《元曲选》和《古名家杂剧》、《新续古名家杂剧》重出的《金钱记》、《玉镜台》、《窦娥冤》、《还牢末》的差异看来,两者应出于不同系统。《元曲选》本《赵氏孤儿》有五折,而元刊本只有四折;《窦娥冤》第二本《斗虾蟆》的名句曾为王国维所激赏,而《脉望馆古名家》本的相应段落却配不上这样的评价。

题目正名相当于最简明扼要的剧情提要,它竟然同杂剧内容不符合,这样的杂剧并不少见。关汉卿《窦娥冤》题目正名第一句说“后嫁婆婆太心偏”,剧中窦婆被迫接纳张父来家同住,还不能说已经改嫁。说她心偏,无论她对谁都不能这样说。郑廷玉的《金凤

钗》正名为：“杨太尉屈勘银匙箸，宋上皇御断金凤钗”。按剧本的具体描写，杨戩自报家门：“官封衙内之职”，衙内当是宋代衙内都指挥、都虞候等禁军军官的省称，比太尉官阶低得多，审判官谏议大夫张商英也不是大官，张商英断案，奏请皇帝批准，并没有“御断”的情节。从上述情况看来，人们可以运用传统的考证方法证明某剧不是通常所说某作家的作品；或某作家虽有这样题名的作品，今传某剧则由于内容与题目正名脱节，当是另一作家所写。这种方法行之于个人创作无疑是有效的，但对金元杂剧则不然。本文认为当时传统剧目有的可能只有口口相传的简单梗概，或几支主要曲牌，然后由各书会才人写定全剧的曲白。它们受到优胜劣败的筛选，有的情节或唱段被推广，有的被淘汰，有的杂剧除了原有水平较高，又吸收别一本子的优点，改掉自己的不足之处，逐渐形成固定的一二种定本。其中有一些破绽依然存在，或虽然已经有人加以纠正，但留传下来的只是较好的、而不是最佳的本子。

除上述名实不符的情况外，金元杂剧中的破绽不一而足。如关汉卿把鲁斋郎（见同名杂剧）作为人的姓名看待，而斋郎是学官名，不会是名字。费唐臣《苏子瞻风雪贬黄州》，第一折说白：“臣今辞了天颜，这一去摈斥海岛，葬江鱼之腹，再不能见陛下矣。”唱词：“则今日伤心游海岛。”贬官黄州同远谪海南缠夹在一起。如果说这是出于没有或很少文化知识的人的窜改，他怎么又知道苏轼贬官海南？孔文卿《东窗事犯》，据《录鬼簿》说，他采用的是“西湖旧本”，竟把杭州说成“钱塘镇”。这些情况难以用个人创作或个人创作被窜改加以说明，只有从世代累积型集体创作的角度才可以作出解释。

金元杂剧作为世代累积型集体创作，它同个人创作的根本区别之一就是它不忌讳雷同和因袭。从曲白的词句、情节和关目，一折以至整本都有存在。词句如“龙楼凤阁九重城，新筑沙堤宰相

行。我贵我荣君莫羨，十年前是一书生”——至少见于《玉镜台》第四折、《冻苏秦》第三折、《小尉迟》第二折、《荐福碑》第一折、《王粲登楼》第一折、《金凤钗》第一折、《破窑记》第四折、《醉写赤壁赋》第一折、《射柳捶丸记》第一折，情节和关目，如文人受亲故冷落，被迫出走，等到功名得意重逢时，正要进行报复，别人点明原来以前是亲故好意激励自己，暗中却叫人给以路费送行，恍然大悟之后，一边说“则被你瞒杀我也”，另一边说“则被你傲杀我也”。严酷的社会现实化作一场喜剧性的误会，这是书会才人给予失意者的自我安慰，对剧作家同样适合。见《冻苏秦》、《王粲登楼》、《渔樵记》、《举案齐眉》、《裴度还带》、《破窑记》，都是第四折。《红梨花》采用一半；《侁梅香》、《谢天香》可用而不用，显得别有新意，《谄范叔》可说是它的一个变种。一折或整本的雷同或因袭，如《梧桐叶》之于《拜月亭》、《还牢末》之于《酷寒亭》、《东墙记》之于《西厢记》、《竹坞听琴》之于《红梨花》、《勘头巾》之于《魔合罗》、《抱妆盒》之于《赵氏孤儿》，另外如《薛仁贵》和《飞刀对箭》则各取同一传说的不同段落作为自己的题材，互有异同，正好互为补充。

如上所说，金元杂剧并不忌讳雷同和因袭，这不等于它和中国古代其它世代累积型集体创作忽视艺术的独创性，或者把它置于次要地位。它的雷同和因袭多半限于题材以及艺术上的粗略之处。在相近题材和相近的艺术手法上往往比在不同题材的不同技法中更不容易见出自己的独创性，因此它在艺术上对作者的要求不是更低，而是更高更严格。同时对《西厢记》的改编，照样画葫芦的《东墙记》，不管它是否白朴的作品，引不起人的兴趣，而郑光祖的《侁梅香》别出心裁地以梅香（相当于红娘）为主角，以它作为驭繁就简的要领，白敏中与小蛮（相当于张生与崔莺莺）正要幽会而被老夫人撞见，白敏中被老夫人羞辱一通而打发走了。最后白敏中状元及第而奉旨成婚时，想起以前受气，竟装作不情不愿，而女

方一家见他以“牙笏半遮其面”，还不知道新郎是谁。《西厢记》“愿天下有情人皆成眷属”的严肃主题变成了轻松活泼的真正的喜剧。改编者并不认为他有义务忠于原作，这在个人创作中是难以想象的。

以时代先后而论，乔孟符《两世姻缘》第四折金殿相认的情节可说是马致远《青衫泪》第四折的因袭，但是《两世姻缘》无论就一折或全剧而论都超过前者。很可能这是长期流传中彼此渗透的一个例子。王子一《误入桃源》肯定迟于郑廷玉《忍字记》，但由于《误入桃源》同它结尾的紧密联系，很难说它们第四折结尾的构思起源于《忍字记》，而不是彼此影响。白朴《梧桐雨》和马致远的《汉宫秋》第四折各以夜雨和孤雁起兴，触景生情，淋漓尽致地表达了主角，在一定程度上也是作者本人对个人身世和国家命运的感叹，成为千古绝唱。很难把两者形异而神似的现象，看作雷同和因袭，而不是它们在漫长流传过程中自然交融的产物。

有一点必要的补充：雷同和因袭不限于杂剧之间，杂剧和别的世代累积型的集体创作之间也存在着这种关系。《西厢记》杂剧立足于同名诸宫调的杰出成就之上，这是尽人皆知的事实。杨显之的《潇湘雨》第四折同南戏《拜月亭》的驿亭相会出雷同，关汉卿同名的杂剧没有这一关目。关汉卿《五侯宴》母子相会则来自南戏《白兔记》。

至于文字的蹈袭，如关汉卿《绯衣梦》第一折〔点绛唇〕之于白朴《梧桐雨》第二折〔粉蝶儿〕，史九敬先《庄周梦》楔子〔赏花时〕之于《梧桐雨》第三折〔驻马听〕，那只能说积习难返，或作者一时兴之所至，说作抄袭，并不冤屈。

金元杂剧作为世代累积型集体创作，它同个人创作的另一根本区别是它的题材大都来自历史故事或传说，很少由剧作家自己构思。他们习惯于以现成的故事或传说表达自己的思想感情。这

一点很像莎士比亚。莎士比亚的三十多种剧作,只有《暴风雨》没有查出它的来源。在当时具体条件下,剧作家缺乏创作自由,可能是原因之一。但更重要的是取决于习惯成自然的金元杂剧创作方式。在剧作家着手编剧之前,不少传统剧目在面前供他们随意选择。甚至我国现代的传统戏曲剧团中仍然保留着这样的创作方式。

创作杂剧的书会才人多半是失意文人,他们具有较高的文史修养。在杂剧曲文中,来自文史典籍和书面资料的东西比南戏多。杂剧在民间艺人参与的流传过程中一再被改编,有时不免会走样或以讹传讹,以致很难同史料对上号,但不会从根本上改变杂剧的这一特性。

金元之际的时代影响在以西汉、三国、杨家将和岳飞为题材的杂剧中留下不可磨灭的烙印。汉强匈奴弱的西汉现实,通过晚唐和宋末诗人的吟咏,逐渐变成了汉弱匈奴强的形势,于是产生了《汉宫秋》杂剧。魏蜀吴三国鼎立被赋予辽金宋对峙的现实内容,于是在三国戏和《三国志演义》中出现了尊刘贬曹倾向。《昊天塔》和《东窗事犯》的凄楚情调无异宋移民的长歌当哭。这些历史题材的言外之意容易为人所接受。另外一些杂剧,由于现实性在悠长的岁月中受到侵蚀而淡化,或由于辗转流传而逐渐失真,现在已经很难识别了。

以唐诗宋词元曲明传奇依次代兴的说法,既说清文学史上的一些基本事实,也容易给人以误导。王世贞《艺苑卮言》中的《曲藻》说:“词不快北耳,而后有北曲,北曲不谐南耳,而后有南曲。”这就错得离谱了。北曲采用七声音阶,以五个全音和两个半音组成;南曲采用五声音阶,由五个全音组成。七声音阶和五声音阶在中国南北各地同时并存,并没有迟早之分。

杂剧比南戏受到官方和文人的重视以至扶植要早得多,杂剧成为中国剧坛的主宰比南戏早得多,这是不争的史实,但就两者原本在民间流传的情况看来,没有任何资料足以分清孰早孰迟。

南戏就是戏文,除上面所说的时代迟早外,还有一个误会,那就是把南戏和温州不可分割地联在一起,称之为温州杂剧。

南戏广泛地流传于我国南方各省,并不局限于温州一隅。我们承认温州人士曾对南戏的发展作出重大贡献,但不要排斥其它各省广大地区同南戏的联系。

南戏和温州的关系最早见于明代中叶的三条记载,即叶子奇《草木子》卷四、祝允明《猥谈》、徐渭《南词叙录》,而南戏和杭州的关系至少同温州同样重要:

一、元刘一清《钱唐遗事》卷六《戏文海淫》云:“至戊辰、己巳(1268—1269)间,《王焕》戏文盛行都下(杭州),始自太学有黄可道者为之。一仓官诸妾见之,至于群奔。”据此,戏文源出杭州。《王焕》有这么大的感染力,不会是它的最早作品。

二、世德堂本《拜月亭》开场〔满江红〕:“自古钱塘物华盛”,第四十三折〔尾声〕说:“亭前拜月佳人恨,醉酿就全新戏文,书府翻腾旧本。”戏文当在杭州编成。

三、《永乐大典》本《小孙屠》由古杭书会编。

四、《永乐大典》本《宦门子弟错立身》的编者是古杭才人。

五、天一阁本《录鬼簿》云:“萧德祥名天瑞,杭州人……又有南戏文”。贾仲明词曰:“武林书会展雄才……戏文南曲衡方脉,共传奇、乐府谐。”曹本在他的名下列有《小孙屠》《杀狗劝夫》。按该书体例,以上作品当是杂剧。他的戏文作品不详。

六、天一阁本《录鬼簿》云:“沈和甫,钱塘人……以南北词调和腔(曹本作:“以南北调合腔”),自和甫始。南北合腔是南戏借以提高发展的艺术手段之一。

同杭州有关的记载还包括它的附近地区:

一、明李日华《紫桃轩杂缀》卷三云:“张铉字功甫,循王(俊)之孙,豪侈而有清尚。尝来吾郡海盐,作园亭自恣。令歌儿衍曲,务为新声,所谓海盐腔也”。

二、元姚桐寿《乐郊私语》云:“州少年多善歌乐府,其传皆出于澈川杨氏。当康惠公梓存时,节侠风流,善音律,与武林阿里海牙之子云石交……以故杨氏家僮千指,无有不善南北调者。由是州人往往得其家法,以能歌名于浙右云。”宋元以来,海盐腔兴起于离杭州不远的海盐州,它是已知南戏所用的最早唱腔。

三、《中原音韵》《正语作词起例》云:“(沈)约之韵,乃闽浙之音……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。”

以上三条是杭州外围地区同南戏的关系。现在让我们再来察看广东潮州出土的三本南戏。第一本是《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》,第二本是《新刻增补全像乡谈荔枝记》。正字即正音,它同乡谈正好相反,正字用的是中州音韵,而乡谈则是当地方言。第三本潮剧《荔镜记》,它的第二十出〔驻云飞〕、第二十二出〔黄莺儿〕、第二十四出〔梁州序〕、第二十八出〔醉扶归〕、第四十九出〔四朝元〕都注明“潮腔”。这就是说除了这五支曲牌用的是潮腔外,这本戏的绝大部分都采用各地一致通行的南戏唱腔即海盐腔。尽管我们会发现其中某些曲牌和原来的句格有所不同,但这种情况在民间戏曲中并不少见,并不妨碍它仍然属于海盐腔的范畴(现在潮剧则又可能受到弋阳腔的影响)。

以潮剧为例,人们对南戏起源温州说自然发生疑问:南戏如果起源于温州,那么它究竟是什么声腔?既然迄今为止,文献上没有发现提及温州所特有的声腔,而其它一些以偏僻城镇如以青阳、义乌命名的失传声腔却有不少记载,另一方面,温州艺人、作家所谱

写的南戏,《琵琶记》的最早传说“死后是非谁管得”等两句诗见陆游《小舟游近村》,作于他的家乡绍兴,可见赵五娘故事在陆游时代(1125—1210)已经在杭州附近流行。没有任何资料足以证明这一传说起源于温州地区。温州人高则诚改编《琵琶记》也不在温州,而在离家相当远的宁波地区。它可用海盐腔或昆山腔演唱;久已失传、不再演唱的《张协状元》、成化本《白兔记》也同海盐腔没有明显不合,可见“温州南戏”并没有土生土长的腔调作为依托,可见文献所记的“温州南戏”或“永嘉杂剧”指的是温州艺人创作的南戏,而不是声腔,不能作为南戏起源温州说的依据。

古代文献关于“温州南戏”或“永嘉杂剧”以及温州人士创作一些南戏作品的记载,说明最早引人注目的南戏创作及演出有的来自温州,另外一些记载则以为起于杭州。一个剧种在文人笔下得到记载,当是开始盛行之后,而不在它的草创阶段。杭州本身是京师,温州到杭州比福建、江西、广东、湖广、四川到京师远为近便。这是杭温两地首先得到记载的有利因素。当一个剧种初起时,一面它在形成、发展,在艺术上逐渐得到提高;一面它又和邻近地区进行交流,互相融合。南戏在南方各地流传,大同小异,或小同大异,既有共性,又有各自的个性,这是南戏找不到单一确定地点作为它的发源地的原因。同它的情况类似,杂剧的发源地也只能说是北方,而不能确指一个具体地点。谁也不会否认温州艺人曾为南戏的成长和发展作出重大贡献,它是南戏最早的流行地区之一,但迄今仍未发现片言只字的文献记载足以证明温州曾经存在过它所独有的地方声腔,因此南戏发源于温州的说法难以令人信服。南戏正是在南宋迁都杭州,促使我国南方广大地区农业手工业生产迅猛发展,商业勃兴,各地交往频繁,语音在进一步走向统一的空前盛况下,海盐腔吸收各地声腔之所长,逐渐取得优势,成为公认的南戏主要声腔,同时各种不同的地方声腔仍在自己的发源地