

南戏新证

——
刘念兹 著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

| 前海戏曲研究丛书 |

南戏新证

刘念兹 著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

南戏新证/刘念兹著. —北京:

文化艺术出版社, 2014.1

(前海戏曲研究丛书)

ISBN 978-7-5039-5775-8

I. ①南… II. ①刘… III. ①南戏—戏剧文学
—文学研究 IV. ①I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第005073号

南戏新证*



著 者 刘念兹

责任编辑 毛 忠 栗 鹏

装帧设计 姚雪媛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)

(010) 84057696 84057698 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2014年4月第1版

印 次 2014年4月第1次印刷

开 本 710毫米×1000毫米 1/16

印 张 27

字 数 380千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5775-8

定 价 52.00 元

前海戏曲研究丛书专家委员会

主 任：郭汉城

副主任：龚和德 薛若琳

委 员：

刘厚生 沈达人 曲润海 周育德

王安葵 刘 楨 刘文峰 贾志刚

前海戏曲研究丛书编辑委员会

主 编：郭汉城

副主编：龚和德 薛若琳

委 员（按姓氏笔画排序）：

王安葵 刘文峰 刘 楨

沈 梅 周育德 贾志刚

作者简介

刘念兹 1927年9月6日生，汉族，四川省成都市人。1950年毕业于四川大学中文系，1953年东北鲁迅文艺学院戏剧理论研究生毕业。先后在东北戏曲学校、中国戏曲研究院、中国戏曲学院、中国艺术研究院从事戏曲史论研究和教学工作，中国艺术研究院研究员、博士研究生导师，中国戏剧家协会会员，1995年开始享受政府特殊津贴。著有《唐短歌》、《宣德写本金钗记》（校注）、《南戏新证》、《戏曲文物丛考》等；参与编著《中国戏曲通史》，担任《中国大百科全书·戏曲 曲艺》卷戏曲史分支副主编。此外，还发表了《元杂剧演出形式的几点初步看法——明应王殿元代戏剧壁画调查札记》、《中国戏曲舞台艺术在十三世纪初叶已经形成——金代侯马董墓舞台调查报告》、《平阳戏考》、《南戏三考》等百余篇论文。

总序

郭汉城

“前海戏曲研究丛书”（以下简称“丛书”）即将付印，编委会要我写一篇短序，扼要地说明几个问题，帮助读者对编辑这套丛书的了解。

一

“丛书”的编辑，与中国艺术研究院设立“中华艺文奖”有关。2011年12月19日，首届中华艺文奖颁奖大会举行，我是23名获奖者之一。考虑如何使用这笔奖金的时候，就想到编辑这套“丛书”。当时想到的理由有两个：其一，我从20世纪50年代调到中国戏曲研究院，从事戏曲研究工作，经过种种曲折过程，始终没有离开这个学术群体。这个学术群体是以张庚同志为中心，戏曲艺术各个部门的一批史、论专家学者为基础的。我在这个群体中做了一些工作，就其主要成就而言，如《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》等，都是集体攻关的成果。还有一些大型学术著作，如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷（戏曲部分）、《中国戏曲志》，更凝聚着全国广大戏曲专家、学者的心血。所以中华艺文奖对我的奖励也包含着奖励我们这个学术群体的意义。把奖金用在编辑这套“丛

书”上，是最恰当不过的了。其二，当前戏曲仍处在“危机”之中，形势相当严峻。克服危机最根本的办法，在于增强戏曲本身内在机制的活力，发展戏曲在文艺生态环境中的竞争优势，以取得在新时代生存、发展的权利。但要完成这个任务，必须认真总结经验，深化戏曲改革，长期地耐心地做许许多多工作。“丛书”是密切结合戏曲改革运动的产物，其中涉及很多情况、很多问题，主要是如何正确贯彻、落实“二为”方向、“双百”方针以及“推陈出新”等一系列方针、政策的问题。其中有经验也有教训，经验可以借鉴，教训可以警惕，都是克服戏曲危机、开辟一种新局面所必不可少的。当然，“丛书”规模有限，如果全国各地都来做这件工作，就有更大的整体性、实践性、科学性。

没有想到，我的这些简单想法，得到了各方热烈的反响。首先，中国艺术研究院王文章院长十分重视这部书的价值。对编辑方针、组织机构等作了细致、热情的指导，并给予了人力、物力、经费的援助。领导的态度大大提高了我的信心和力量！中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏曲学会的领导也积极支持，主动提出承担“丛书”的编辑任务；文化艺术出版社承诺投入最优秀的、懂专业的编辑力量，保证“丛书”的出版质量。更使人感动的是“丛书”的作者们，都是九十、八十，最小也是七十以上年龄段的人了，他（她）们不惮老、不辞累、不怕苦，全心全意投入繁重的工作。有的作者本人已经不在，由家属、同事、亲友代替完成编辑工作。一句话，建设社会主义文化强国、实现中华民族复兴的伟大梦想，鼓舞着每一个人。

二

以“前海戏曲研究丛书”为书名，专业性质很清楚，但前面冠以“前海”二字，则含义模糊，颇费猜测，特别容易与社会上、戏曲界很有争议的“前海学派”相混淆，需要做一点说明。

在长长的六十多年中，随着国家形势的发展和时间的推移，戏曲研究的任务及研究集体的领导、研究人员的构成、研究机构所在地区等也是不断变换的，大致可以“文革”划线，分为前后两个阶段：“文革”前的中国戏曲研究院阶段为第一阶段；“文革”后的中国艺术研究院戏曲研究所阶段为第二阶段。“丛书”所辑入的著作，就出版时间来说，大体是第二阶段的最多；但就撰写的时间来说，大多是开始于第一阶段，定稿、出版于第二阶段。这种出版时间与撰写阶段不一致的复杂情况，若以阶段标志书名，都有偏颇，都不贴切。再三考虑的结果，还是采用第二阶段当时所在地——北京什刹海的前海比较合适，含义虽然模糊，却有更大的历史包容性，而且地名与书名结合，叫起来顺口，也符合习惯。还有一个实际原因，我们的出版经费不多，编辑力量有限，以地名作书名，也是编选范围的一种限制。

关于“前海学派”的争论，首先涉及一个对“学派”的认识问题。一个学派不是一个组织实体，也不是一种学术价值标准，其实质是共同的学术思想、学术追求、某种社会群体意识在理论上的反映。每当社会发生重大变革，引起人们思想上种种变化，也是各种学派及其争鸣最活跃的时代。我国历史上出现过的几次重要的学术争鸣，影响很大，推动了学术思想的发展，促进了社会的进步，是一种合乎人类认识发展规律、推动各民族文化发展的前进动力。一百多年来的戏曲改良、戏曲改革，同样始终伴随着由社会变革引起的各种各样的学术争鸣。所以今天我们应该为它创造一种宽松自由的环境，让各种不同的学术观点都发表出来，逐渐形成一个“百家争鸣”的局面。我们的戏曲改革一开始就制定了“双百”方针，可惜没有贯彻；“改革开放”以后有了很多改进，今天已经到了借建设社会主义文化强国的“东风”，实现“百家争鸣、百花齐放”方针的时候了。

三

依据以上的分析来衡量所谓的“前海学派”，我认为它已具备了成为一个学派的学术条件和特点，今后将在持续研究和百家争鸣中得到进一步发展、成熟。这个判断是否得当，可以讨论。回顾我们这个学术群体，经过长长的六十多年的时间，曲曲折折的道路，之所以能够取得不少学术成就，对戏曲改革做出了贡献，在社会上、学术界产生了一定的影响，其缘由概括起来有以下四个方面：

1. 以马克思主义为指导，力求运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，来研究戏曲的历史、戏曲的现状。从时代与戏曲、内容与形式的交互作用的关系中，从戏曲这种程式积累型艺术与继承、变革的特殊形态的关系中，探求戏曲艺术发展的规律。而在各种关系中，人民群众始终处于积极、主导的地位，是关系中最重要、最密切的关系，规律中最大的规律。运用这种观点，就把研究置于科学的基础之上。虽然因为我们马克思主义理论水平不高，现实研究条件有限，未能系统、缜密、细致、深入地贯穿在各个方面，运用于各种问题的研究，但由于我们自觉坚持马克思主义的立场、观点、方法，从而能够在某些方面突破前人的研究水平，提出一些新的看法、新的做法，符合戏曲在当代发展的需要。这较为明显地体现在《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》和一些文章上面。

2. 理论密切联系实际。从大的方面讲，联系国家的命运、民族的尊严，使学术群体有远大的眼光、崇高的抱负、实事求是的精神和经受挫折的勇气；从具体方面讲，我们这个学术群体与“坐在书斋中研究”不同，经常参加各种学术研讨、观摩汇演、调查研究等活动。“开门研究”沟通了与地方的联系，有助于了解戏曲改革的整体面貌和存在的问题、群众的要求，这就提高了研究的实践性、针对性、群众性，尤其是能够在工作出现问题、偏差的时候，及时提出改进的意见、建议，这对于处在矛盾复杂、变化激烈的运动中的“戏改”是十分必要的。但中国戏曲剧种

繁多、流布广泛，活动方式多样，地区的历史、文化、群众审美情趣各异，从这个角度看，联系的广泛、深入地程度，就显得不够了。

3. 发扬学术民主，尊重不同的学术观点，不搞“一言堂”，不搞“领导说了算”，充分发挥研究人员自由、自主的研究精神。这种学术民主作风，更显著地体现在集体攻关的大型著作上。我们这个学术群体的专家、学者来自五湖四海，业务范围相距甚远，工作阅历、研究水平各有长短，学术观点也自难一致。这种情况对集体编撰很不利，不克服这个弱点，工作就难以进行；即使勉强完成任务，也难保证一定的质量。要解决这个问题，只有大力发扬学术民主，没有别的路可走。学术问题必须学术解决，是一条颠扑不破的真理。我们在编写过程中，广泛开展学术争论，充分调动每个人的积极性、主动性、创造性，通过反复争论，求得认识上的一致。为了扩大学术民主，还邀请地方上的研究人员来作报告、讲经验、谈认识，以开阔我们的眼界，弥补我们的不足。经过种种艰苦的努力，才完成了任务，保证了一定的质量。正如戏曲界有的同志所说：“长时间在戏曲理论界具有主导地位，是与这个学术群体的学术民主作风分不开的。”

4. 重视学习，不断提高队伍的素质。学习丰富的戏曲遗产，学习先进的理论，学习前辈专家、学者的研究成果，学习戏曲改革中创造的新鲜经验，使我们这个学术群体不断充实、不断提高，与时俱进。对于已经取得的研究成果，也采取客观分析的态度，既不要自卑薄，也不骄狂失态。我们欢迎社会上的批评，认真听取，安排力量搜集、整理，准备将来修改参考。张庚同志常常提醒、告诫我们：“我们是边工作边学习”、“运用马克思主义是多么不易啊！”这成为大家的“座右铭”。

以上四个方面，既包括我们的成就，也包括我们的不足。但这些不足的存在，并不妨害它成为一个学派。任何一个学派，在其发展过程中，都有阶段性，都有局限性，都有这样那样的缺点和不足，没有一个十全十美的学派，这是客观世界不断运动、发展反映在认识上的必然，是永

恒的。只有顺应着这种规律，积极开展百家争鸣，才能不断超越阶段性的局限和认识上的不足。

四

在结束这篇短序的时候，我还想提一个设想。当前戏曲工作正处在一个发展的重要关口，一边是建设社会主义文化强国的大好形势，一边是现实存在的种种困难和问题，必须加强戏曲理论指导，深化戏曲改革，进行戏曲基本建设，从而走向戏曲复兴的目标。我们进行这项工作有一个很大的优势，即我们有半个多世纪戏曲改革，乃至一百多年戏曲改良的实践经验可以做参考、借鉴。我们的工作能否取得成功，与有没有这个借鉴有很大的关系。我们编辑“前海戏曲研究丛书”，主要也是为了总结经验。但规模小、力量微，形不成一种气势，如果全国各地的戏曲研究部门都来参加总结，相互参照，相互补充，情况就会大不相同，必将大大推动具有中国特色的社会主义戏剧理论的发展，促进社会主义文化强国梦早日实现。

2013年10月6日

原序

刘念兹先生的《南戏新证》初稿是1962年写的。写作前，他曾两次到我家里来看我，当时我向他提了两点意见：第一，在历史文献和前人著作成果的基础上，着重实际调查研究，为南戏史探索新的实证。我鼓励他到浙、闽、赣、粤等省作实际考察。第二，指出研究宋元南戏，一定要把明初的南戏历史包括进去。他在二十多年对南戏的研究过程中，是按照我的意见去做的。念兹先生曾两次到浙江的温州等地，三次到江西，两次到粤东潮州一带，四次到福建作实际考察。除了历史文献，钱南扬、冯沅君两先生和我的著作外，他遍读了梨园戏、莆仙戏上万本艺人抄本（在十年浩劫中，绝大部分已经烧毁，残留下来的仅有千本了，这还算是一件幸运的事），看了演出，作了笔记，其中部分写成《莆艺录》一稿（福建戏曲研究所油印本）。他还帮助闽省同志整理了百万字的调查资料，写了梨园戏、莆仙戏两部史。后来各地文物一有发现，他都去实地考察，如广东潮州出土的明嘉靖写本《琵琶记》、明宣德写本《刘希必金钗记》，应文物出版社约，分别作了校录和校订。1979年江西发现洪迈的孙子洪子成墓中出土的瓷俑，他也去考察过，在《文物》月刊1980年第二期写有专文报告。近年来他所写的几篇关于南戏的文章，作为《补证》，都放在1962年原著的后面。

钱南扬先生今年新出版的《元本琵琶记校注》是根据陆貽典抄本校注的。

由于广东嘉靖写本的出现，有许多可以校正陆本的地方，念兹先生准备用写本与陆本对校，另作《元抄本琵琶记校记》。南扬先生对元本《琵琶记》已有详尽的注释，所以，念兹先生就只准备校勘本文，不作一般的文字注释，以求得一本比陆本更接近元本的校勘本。

另外，他已着手在做徐渭《南词叙录疏证》的工作，用迄今所知的史料一一予以笺释、评述、补证。

宣德写本《刘希必金钗记》校订工作，已进行了一年，近期内可以脱手。从上面所述，可见他对南戏用力之勤、收获之大。

念兹先生曾于今年3月28日写信给我说：“关于新证这个书名，可不可以用？它如‘南戏考’、‘南戏略考’、‘南戏补证’、‘南戏略论’、‘南戏述考’等书名，不知究竟用什么好。”我当时复信说，就用《南戏新证》的原名。至于十来篇补证的文章，可以作为附录。

就在他给我写信的同时，他还重读了我1963年2月16日和同年3月10日写给他的信，按照我的意见修正了他1962年《南戏新证》油印初稿本一些零星的小错误，我很高兴。我在给他的第二封信中，曾经说过：“大著精采之处极多，我得益很大。”现在我就将他大著中一些别人没有说过而我认为正确的话写在下面：

一、《张协状元》是温州翻编的（见《永乐大典戏文三种》），里面有“福州歌”、“福清歌”。这是福建的民歌，莆仙戏也保留了《张协状元》这个剧目。莆仙戏的老曲本里还保留了“五娘贤”一出的残曲，这与现存《琵琶记》本子不同。这出莆仙戏现已失传，我在仙游发现清光绪三十三年显应坛、李进思即荣泮抄本《曲策并题头策全》中有记载“五娘贤”的曲子。早已失传的南戏《朱文太平钱》，至今还保留在福建梨园戏里，抄本也已发掘出来了。

二、用箏篪伴奏，这个乐器已经失传，现唯一保留在莆仙戏中。

三、实际上泉州府在南宋时已经形成宋朝的陪都。宋代泉州府所属的仙游一县，举进士的有叶实、蔡京等372人之多。

四、两浙在南渡前人口数为3373441人，南渡后人口数为4327322人；福建在南渡前的人口为2043032人，南渡后人数增至2808857人。在同时期，福建比

浙江人口多增加21万多人，南流的人口主要集中在浙江的杭州、温州，福建的福州、莆仙、泉州等地。

五、有时一支曲子都用民歌，如“福青歌”、“福州歌”等。前者为古福唐的采茶曲，福唐即今福建之福青，黄庭坚根据这曲子作《阮郎归》。

六、明初南戏在福建得到很大发展，并流播到东南亚一带，据姚旅《露书》卷九“风篇中”云：“琉球国居常所演戏文，则闽子弟为多……《姜诗》、《王祥》、《荆钗》之属，则所常演。”又据清初周煌《琉球国志略》引汪楫《使琉球录》载：“近亦有唱中国丝索歌曲，云系飘风华人所授。”

七、王十朋（《荆钗记》主角），乐清人，曾做泉州知府，是闽、浙两地民间最为熟悉的历史人物。

八、池州、太平、徽州又为一路，大概是溯新安江去的，先到徽州，再由陆路太平到池州。余姚与海盐，仅隔一个杭州湾，海盐腔对它不能一无影响。而余姚腔乃能保持着戏文原有的长处，文辞通俗易懂，似乎比海盐腔更富有创造性，它在各地不断吸收当地的歌谣小曲。从现存的余姚腔剧本看来，除寻常的山歌之外，小曲方面，如“灯火窗”、“出阵子”（见《王昭君出塞和戎记》），“浪中船”、“三折腰”、“下水船”（见《苏英皇后鸚鵡记》），“饿鬼叫”、“百花斗”、“挂金印”（见《薛仁贵跨海征东白袍记》）等，都是原来戏文中所没有的。

九、清王正祥《新定十二律京腔谱》凡例云：“即为江浙间所唱弋阳，何曾有弋阳旧习？况盛行于京都者，更为润色其腔，又与弋阳迥异……尚安得谓之弋腔哉？应颜之曰‘京腔谱’。”可见后世的京腔出于弋阳。又如清李斗《扬州画舫录》卷五云：“有自弋阳以高腔来者。”则高腔也出于弋阳，至今湖南、四川、河北高阳、浙江绍兴等地，都有高腔，也都应是弋阳腔的流派。

十、明嘉靖年间的《荔镜记》刻本，提到了是根据泉、潮二部《荔枝记》新改的。这个剧目在这个声腔系统中演出，保留在梨园戏、南音、潮剧、莆仙戏中，而昆、弋等腔，均不演出。又有明刻本南戏《摘锦潮调金花女大全》明确提出有潮调之名按金花女，即刘永的故事，今梨园戏尚存此剧。清初，闽南流行的戏曲有泉腔、潮腔、昆腔、四平、乱弹、罗罗腔、傀儡影戏，等等。据清蔡爽《官

音汇解释义》卷上“戏耍音乐”云：“‘做正音’（正）唱官腔；‘做白字’（正）唱泉腔，‘做大班’（正）唱昆腔；‘做潮调’（正）唱潮调。”可见在清初，福建的闽南漳、泉一带，就有很多剧种在演出了。其中的泉腔、潮腔称为下南腔。下南包括泉州、潮州等地，宋代泉、潮两州归福建管辖。据清乾隆修《台湾府志》卷二十四“艺文”引郁永河“台海竹枝词”八首之一载，下南腔曾传入台湾：“肩披鬓发耳垂珰，粉面朱唇似女郎。妈祖宫前锣鼓闹，侏离唱出下南腔。”“下南腔”又称“泉音”。近人连横《台湾通史》卷二十三“风俗志·演剧”条云：“演剧为文学之一，善者可以感发人之善心，恶者可以惩创人之逸志，其效与诗相若，而台湾之剧，尚未足语此。台湾之剧，……三日七子班，则古梨园之制。唱词道白，皆用泉音，而所演者，则男女之悲欢离合也。”

十一、从莆仙戏中的《包公审门鬼》这出戏的小鬼装门的演出，可看出莆仙戏在其他戏里还保留早期南戏《张协状元》的演出面貌。

十二、据传说，莆仙戏演出《岸贾打》是带有强烈民族情绪的，元兵入寇，莆田曾惨遭杀戮，一天之中被杀三万多人，人民恨之入骨；故借舞台上“打岸贾”来发泄，岸贾就是暴元的象征，以其姓“屠”隐射“杀人魔王”，所以他的脸谱是“阔眉虎掌”，头戴“武连”，俨然是个“胡人”的形象。

十三、南方人民在北方民族侵略压迫下，不能不发出爱国主义的呼声，反映了当时人民对自己民族、国家的思想感情，所以出现了南戏《单刀会》、《赵氏孤儿报冤记》、《苏武牧羊记》、《东窗记》这些反映时代精神的作品。《单刀会》、《苏武牧羊记》、《东窗记》，表现了人民对民族英雄的缅怀，同时也对民族的败类，像《东窗记》中的秦桧与《贾似道木棉庵》中的贾似道，予以尽情地鞭挞。

十四、如《姜诗》中的【降黄龙】一曲，有五页半唱词，计四十二遍组成。这是很少见的，而且在这戏中，此曲感情变化复杂，有恳切的请求，有温柔的慰藉，有哀切的慨叹，有对不平等的愤懑，因而有“姜诗降黄龙”之称。与宋杂剧称什么“列女降黄龙”、“入寺降黄龙”同一概念。

十五、莆仙戏曲牌亦有【薄媚衰】，乃是常用的一支曲牌，艺人讹为【剥皮笋】，在有些莆仙戏剧本中也有写作“皮滚”的（衰 = 滚）。据杨荫浏先生著的

《中国音乐史纲》所说：“大曲的人破之后有袞遍，袞是今日敲鼓者与琵琶手所共用之术语，在琵琶是指连续的急速弹挑而言；在鼓是指左右两杖急速连击而言。”大曲中琵琶与鼓同是最主要乐器，则袞可能是兼指两种乐器的技术而言。《羯鼓录》讲到羯鼓，曾说：“任曲急破，作戟仗连碎之。”连碎是连续而繁碎，连续而繁碎不是袞是什么呢？而《羯鼓录》又说：“曲至袞遍，则弦繁管急，音声易误。”这说明袞在管弦乐器中是一种很繁急的吹奏。

念兹先生这本书，将由中华书局出版。就用1962年的油印本，章目基本不动，根据编辑部的意见，在文字上作些修改，有些地方予以增补，以使阐述更清楚、更详细。有些地方除了剧情介绍之外，对于产生的时代，以及作为南戏余音的依据，尽可能予以补充探讨。总之，此书大体不予更动。其中两种有关南戏最重要的新发现，即《嘉靖写本琵琶记校记》和《宣德写本金钗记校后记》，是此书最重要的“补证”或附录。最后，他将写一篇本书的后记。

南戏研究的资料，从徐文长到钱南扬、冯沅君等专家，作了大量研究工作，从已经发现的文献来说，南戏的面貌大体清楚了，这是念兹先生做这项工作的最基本的依据。他是着重从文献和文物史料的发掘入手，进行实地调查研究的。我过去也写过《宋元戏文本事》和《元明南戏考略》。我在后者谈《朱文太平钱》时，曾指出福建有南戏的影响。从现在保存南戏形态最丰富的福建省为主要据点，是可以挖掘，也是值得去调查的地区。中华书局编辑部说：“这在南戏研究中，可谓另辟一新径。”新中国成立后各地发掘和整理传统戏曲的工作蓬勃展开，南戏是戏剧，是舞台艺术，绝不会脱离历史遗留下来的舞台艺术形态，如果单从文献去探索南戏面貌，显然有不足之处。念兹先生能从文献堆中走出来，结合实地考察研究南戏，是可贵的。念兹先生谦虚地说：“限于水平，只能‘汇总’到现在这个样子，提供一些还不大为人们注意的材料，所以在史料方面的叙述，尽可能提供得详细一些。”

至于南戏源流的探讨，念兹先生曾根据文献、文物和舞台遗响，以及他研究北杂剧，在山西、河南地区多次实地调查过程中，逐渐认识到，中国的戏曲艺术，无论北剧、南戏，都同出一源。具体来说，就是唐宋杂剧艺术，随着社会历史

的发展,各具独特的基本形态。因此,南戏源于民间小戏一说,他不偏执此论。除了南戏与民间小曲两者关系密切以外,唐宋杂剧应该是最重要的源头。我认为他这个看法值得我们深思。如我所引用的正确的话,第十四条“姜诗降黄龙”给了我很大的启发。

关于南戏形成的地点,念兹先生认为是在东南沿海一带地区,即杭州、温州、泉州、潮州等地,是多点,而不是一点。温州的重要性自不必说,但不是温州一点,不把温州认作是唯一的发祥地。南戏的发展,是在东南沿海一带和长江下游三角洲地区,即浙、闽、粤东沿海,和赣、皖南、江苏等地,产生四大声腔,即海盐、余姚、昆山、弋阳。南戏的发展,除了四大声腔之外,应该加泉潮腔。这一大声腔系统,有很多剧种和作品,在以往被史家们忽略了,徐文长就忽略了,但却是存在的事实。这一声腔或可称南音、闽南腔、泉腔、潮腔。因之,念兹先生提出南戏五大声腔之说,用以补证过去说法不足,我认为事实俱在,是无可辩驳的。

还有,南戏形成的时间,在明代人徐文长、祝允明等人的说法中就含糊不清。念兹先生的认识是,在北宋中叶宋徽宗(1101—1125)到宋光宗(1190—1194)之间。在时间概念上予以明确。亦即是说,南戏的形成时间,不能说成在南渡以后。其实,在宋人陈淳、刘克庄,以及洪迈的著作中都有材料可证。这意见我也是同意的。

《南戏新证》固然较多考证福建的材料,但是,念兹先生是从南戏史的角度作全面考察的,凡是江苏、浙江、江西、广东,都有叙述,有人可能认为他是囿于福建一地,这是误解。《南词叙录》就是在福建写的。因为尊重史实材料,不尚空论,应该正视福建地区在南戏史上应有的地位和贡献。浙江的重要性,事实俱在,前人多所论及,但其遗存情况,至今可能尚未很好地发掘出来,也是事实。我认为有人对念兹先生有所误会,他们以为念兹先生是福建人,其实他是四川人,绝没有偏见。前几年念兹先生到山西去,有人就以为他是山西人,这是由于他研究北杂剧的几篇文章,是写山西的。可能这是由于有人仍旧轻视戏曲,以为他要不是本地人,怎么会花这么大气力去搞“戏子”的东西。这种轻视古典戏曲而重视诗词古文的人是很多的。另外,我想在康王南渡之际,有些人