

南 戏 探 讨 集

第 一 辑

07.37
233
VI

浙江省温州地区文联(筹) 编
浙江省温州地区文化局

1980.10.

前 言

我国最早的戏剧——南戏发源于温州，我们觉得我们生活在温州的人有责任对它进行探索 and 讨论，在我省第一次文代会后，我们温州地区于七月成立了南戏研究小组，着手进行这项探讨工作。

这本集子里收录了南戏研究小组同志所写的四篇文章，并附录永昆的《琵琶记》曲谱，以供研究南戏者参考。我们的探讨工作刚开始，资料缺乏，水平也有限，望关心的同志给我们提供资料，撰写文章。我们这集子里的文章，如有错误，也请不吝赐教。

温州地区南戏研究小组

一九八〇年月十

目 录

谈早期南戏的几个问题.....胡雪冈、徐顺平

温州南戏二题.....胡雪冈、徐顺平

南戏探索.....唐 湜

关于“温州戏文”的争论 （寇养厚）

南戏研究小述.....海 若

附录：

永昆《琵琶记》曲谱

谈早期南戏的几个问题

胡雪冈 徐顺平

在中国戏剧发展史上，南戏具有特殊的重要地位，它的价值和意义被越来越多的戏剧史研究者所肯定，但由于资料的匮乏或其他的原因，一些向题至今仍未得到很好的解决，需要进一步研究探讨。

一、南戏为什么首先在温州产生

我国的戏剧艺术，早在春秋战国时代的歌舞中已经萌芽，历经汉、唐、五代至北宋末，不断积累丰富发展，首先在我国东南海隅的温州正式形成。当时叫“温州杂剧”或“永嘉杂剧”，后来被称为“戏文”、“南戏”。明祝允明《猥谈》云：

“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之‘温州杂剧’。予见旧牒，其时有赵四夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女》、《蔡二郎》等亦不甚多。”徐渭《南词叙录》云：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。……或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰‘永嘉杂剧’”。“永嘉”即温州。从上述记载表明，南戏的发源地是温州，南戏形成

的时间约于北宋宣和至南宋初。祝允明曾亲自见到过关于记载南戏的“旧牒”，看到过“走国夫榜禁”的文献，是较为可靠的。而赵国夫这个人，据《宋史·宋宗世系表》^①是宋太祖的兄弟赵廷美的八世孙，当与宋光宗赵惇是同一辈，即大约在宋光宗时，温州南戏早已由温州流传到当时的京都临安，由于南戏本身的发展和演出影响的扩大，引起了官府的关注，从而使赵国夫这样的人出来“榜禁”。因此，南戏产生的时间肯定要比“榜禁”的时间早得多。所以《南词叙录》说南戏“始于宋光宗朝”是不确切的。“出于宣和之后”，“宣和间已滥觞”的说法是较符合情理与可信的。

南戏为什么在十二世纪地处浙东海隅的温州产生，我们认为除了要重视研究考察我国戏剧艺术传统本身发展的情况外，尤须要重视对温州本地有利戏剧产生的条件和因素的考察。

第一，温州工商业经济的发展和繁荣

温州地处东南沿海，梁诗人丘迟《永嘉郡教》云：“控带山海，利兼水陆，东南之沃壤，一郡之巨会。”至两宋，随着农业的发展，工商业经济呈现出空前的繁荣，而东南沿海又是对外贸易最发达的地区，绍兴三年（1133年）温州就是市舶务设置之地^②，成为海外贸易的通商口岸。这必然对工商业的发展，经济的繁荣，市民阶层的壮大带来直接的影响。

宋时温州造船工业已很发达。“至道末（997年）温州岁造船百二十五”。“政和四年（1114年）八月十九日，两浙路转运司奏明州合打额船，并就温州每年合打六百只”^③，可见造船工业规模之大，所需工人之多。又如东甌窑的青瓷以“精密坚致”著称，漆器被誉为“全国第一”^④，金属制品以“铸造

铜器尤盛”闻名^⑤，其他工艺如刺绣、纺织、织染、皮革、翻纸以及高级丝织品“瓯紬”等也很发达。《永嘉县志》云：“永嘉在宋有邹鲁之风……商货集而物用饶……奇技淫巧之艺作”，正是宋时温州工商业兴盛情况的反映。北宋诗人杨蟠在《咏永嘉》诗中描绘说：“一片繁华海上头，从来唤作小杭州”。他在温州太守任内，“定城市三十六坊”，有《永宁桥》云：“过时灯火后，箫鼓正喧闻，三十六坊月，一般今夜圆”。这也可窥见当时温州城市规模和繁盛之一斑。

自南宋迁都临安并随着工商业经济的繁荣和发展，人口大量增加。温州四县（永嘉、瑞安、平阳、乐清），从北宋末年崇宁年间（1102~1106年），人口为四十六万二千多人，到南宋前期孝宗淳熙年间（1174~1189年）骤增至“九十一万六千五百七十七人”^⑥，建炎四年（1130年）宋高宗赵构曾避金兵浮海逃至温州，以“州治为行宫”并“始诏百官，朝见如旧仪”，“禁卫省部咸在，供亿百出”^⑦。甚至把太庙也迁来温州，“朝飨温州太庙”^⑧，那种“乐作”、“乐舞”看来是少不了的。随着宋室的南迁，大批“皇族勋戚”，官僚豪绅蜂拥而来，百戏伎艺及卖艺的“路岐”人必随之南下。商旅客户随着也大量增加了，南宋中期温州城镇人口就达到十万，南宋诗人徐照在《题赵明叔新居》诗中写到：“十万人家城里住，少闻人有对门山”。出现了宋叶适所说的“生养之盛，市里充满”^⑨的局面。同时由于对外贸易的发展，许多外国商人、僧侣也乘本国的海船到温州来，宋诗人徐照的诗中就不止一次写到：“重见日东人”，“僧多外国人”^⑩。陈傅良《江守三以诗来次韵酬之》诗云：“江城如在水晶宫，百粤三吴一苇通。”这肯定增加了客商往来的流动人口，促进了经济繁荣。

经济繁荣，工商业发展以及市民阶层的日益壮大，必然对文化生活提出了更高的要求。温州民间土生土长的村坊小戏，就有可能被吸收到城市中来，这也为早期南戏的形成和发展提供了物质方面的重要条件。

第二，温州地方风俗对南戏产生及发展的影响

温州古称东瓯，是东瓯王驺摇的封地。《史记·东越列传》说：“立摇为东海王，都东瓯，世俗号为东瓯王”。由于“东瓯王敬鬼”^⑪，“故瓯俗多敬鬼乐祠”^⑫。自隋唐以来以“尚歌舞”^⑬著称。唐陆龟蒙在《瓯越野庙碑》中曾记载：“瓯越间好事鬼，山椒水滨多淫祀”^⑭。唐诗人顾况《永嘉》诗云：“东瓯传旧俗，风日江边好。何处乐神声，夷歌出烟岛”^⑮。宋叶适《永嘉端午行》诗中也写到：“岸腾波沸相随流，回庙长歌谢神助”^⑯。这种风俗一直沿袭相传至元、明时不衰。在《永嘉县志·忠靖王庙记》中还直接记载了这种祭神活动与戏剧的关系：“忠靖王庙，一在八仙楼，元延祐间建；一在华盖山下，明洪武初建。今每年三月初，民间必请王出庙巡行城内外，以驱瘟疫。两庙神轮出，出之日通行大道多设布棚，张灯结彩，灯烛辉煌，男女杂处……至归殿后，各里纠纷搭台演戏数本，名曰平安戏。”这里记载的虽是元明间事，但据明宋濂《忠靖王碑记》所引传说记载“忠靖王”姓温名璋，温州平阳人，唐长安二年生，至二十六岁时，因举进士不第，幻化为神，为民除灾害，于是“遂皆祠王，以祈灵响矣！”说明这一祭祀活动由来已久。《浙江通志》卷二百一十七“东嘉忠靖王”条引《旌德观记》云：“旧庙祀浙之温郡，其祀于钱塘则自宋宝庆二年（1226年）始……”。从这里可见，早在南宋宝庆年间由温州将忠靖王导迎杭州，可以推想温州的这种娱神祭祀活动

至迟在南宋前早就存在了。清黄汉《瓯乘补》引《学惠王灵分佑庙记》按云：“今瓯俗每岁上巳忠靖王迎会……俚俗以神为戏事”。从上述有关记述中告诉我们，这种民间巫神性质的祈福辟攘的风习，不仅千百年来一脉相承，而且与戏剧活动有密切联系。它们既有酬神又有娱人的作用，明姜准的《岐海琐谈》卷七曾记载：“（温州）戏剧盛行，虽延过酷暑弗为辍，如府县有禁则托为灾赛祷，率众呈举，非迁就于丛祠，则移香火于戏所，即为瞒过矣。”正如金元杂剧的“平阳（山西平阳）戏剧正是与寺庙结下不解之缘才得以蓬勃发展起来”^⑪，温州戏剧的发展与之有极相似的地方。

从中国戏曲发展的源流来考察，它的最早胚胎就是祭神的民间歌舞。王逸在《楚辞章句》中说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神”。故王国维把《九歌》视之为“后世戏剧之萌芽”^⑫。周贻白也认为从《九歌》等中看出巫与神的对唱、会舞的活动情况，“与后世戏剧已极相近”。中国戏剧艺术的特点是与音乐、舞蹈紧密相关的。长期来温州民间风俗敬鬼乐神的“尚歌舞”，“祭神声”及“乐词”，“夷歌”，实际上就是民间歌舞。这种祭祀仪式的歌舞，以后就逐渐由娱神而开始变为娱人了。《忠靖王庙记》的“各里纠纷搭台演戏敬本”即反映了这种情况。温州南戏的产生从源流上来考察，上溯到这种“敬鬼乐祠”的民间歌舞，可说是最早的胚胎。这也是戏剧艺术在它自身的整个发展过程中所具有的客观规律，是值得我们加以重视和探讨的向题。

第三，广泛地汲取了唐宋以来的杂剧和各种歌舞说唱技艺的成分和材料。

温州南戏在其形成和发展的过程中，必然受到各种艺术形式的影响，也必然继承和吸收了传统戏剧艺术和各种民间伎艺的优点从而变革创新，使之逐步形成富有鲜明特征和独具特色的戏剧形态。

如唐时的大曲，当时在温州已经流行。唐诗人孟浩然在《岁除夜会乐城张少府宅》一诗中写到：“旧曲梅花唱，新正柏酒传。客行随处乐，不见度年年”^{②0}。张少府即唐诗人张子容，时为乐城尉，乐城即今温州乐清县。张子容在《除夕乐城逢孟浩然》的唱和诗中也写到：“妙曲逢卢女，高才得孟嘉。东山行乐处，非是竞繁华”^{②1}。唐大曲有《大梅花》、《小梅花》、《望梅花》及《梅花落》等。张子容称之为“妙曲”，而且是由这位姓卢的歌女来演唱的，可见绝非一般的吟唱。张子容在《泛永嘉江日暮回舟》诗中有“更值微风起，乘流丝管声”^{②2}之句，这里的“丝管”可能系唐时“南音”的“弦管”，至少是器乐，而“南音确有于宋、元、明南曲之先”^{②3}。从这里也使我们推想到唐时的大曲及器乐在温州民间的流行是较为普遍的。

唐大曲发展到宋时已把乐曲和歌舞结合起来，成为宋的歌舞剧曲。北宋时《郑峰真隐大曲》的作者史浩，《宋史》说他曾“历温州教授，郡守张九成器之”^{②4}。他是宋时这种体制的歌舞剧曲主要作者之一。如在《舞剑》里加入了鸿门宴和公孙大娘的故事扮演，在《采莲舞》里，有竹竿子和花心的向答，有吹、有唱、有念、有舞，在大曲《采莲》里，有“入破”，“袞遍”“煞袞”等六曲，这种歌舞技艺和演唱，看来当时曾在温州流行过，如《张协状元》开场又说又唱，还要和“后行弟子”进行向答，以后才以剧中人的身分

进入表演，这和宋代“大曲”演出时的形式有明显的关系。在曲牌中也保留着“后袞”、“终袞”这种宋时大曲的痕迹。

“诸宫调”对早期南戏的影响，可说更为直接。从现存戏曲的资料中，尚未发现过南曲“诸宫调”的实例，唯独《张协状元》开首以“诸宫调唱出来因”，其用“风时春”、“小重山”等足以说明北宋时流行的说唱诸宫调在温州的市井瓦舍和民间艺人中是广为流传的。

徐渭《南词叙录》：“（南戏）其曲则宋人词而益以里巷歌谣。”《张协状元》的曲牌取自宋词的如“金蕉叶”、“武陵春”、“鸟夜啼”、“黄莺儿”、“卜算子”等达二十多支，南曲的组曲行腔也必然吸收了宋词歌唱传统并加以革新。

另外，南戏中的滑稽表演，也继承吸收了北宋杂剧的表演艺术传统。叶德均谓《张协状元》中的“赖房钱麻郎”可能即是宋杂剧的“赖房钱啄木儿”同类形式的演出，唯“麻郎”和“啄木儿”是曲调之别罢了！^②

第四，温州南戏植根于民间艺术的土壤，是劳动人民的智慧创造

明徐渭在《南词叙录》中指出：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女，顺口可歌而已”。可见温州南戏在初形成时只是用民间的村坊小曲来演唱，本无宫调，甚至连节奏都不大讲究的。保留在《张协状元》中的“赵皮鞋”、“吴小四”、“斗双鸡”、“十六令”、“双劝酒”、“字字双”、“油核桃”、“两相底”等都系祖曲，纯作歌谣的语调。“东瓯令”、“福州歌”、“福清歌”、“台

州歌”显系“里巷歌谣”发展的曲牌名。另外如“鹅鸭满船”、“林里鸭”、“收秧歌”“采茶歌”、“拗芝麻”等明显属“村坊小曲”。又其中出于唐“教坊曲”的有“大圣乐”、“醉太平”、“绕池游”、“薄媚会”、“天下乐”等。出于金“诸宫调”的有“麻婆子”、“出队子”、“一枝花”，出于宋“唱赚”的有“赚”、“缕缕金”，出于宋“影戏”的如“大影戏”，出于“花词”的如“花儿”、“荷叶铺水面”等，出自僧道“经忏”的如“上堂水陆”，其中还有“净做神（五方神）出唱”的“五方神”，小鬼上场唱“五方鬼”可能即民间长期流行的酬迎的“神声”和“夷歌”，甚至有市井小贩的叫卖声的“紫苏丸”调。赖房钱时净、丑唱的“麻郎”以市井无赖语入曲，可谓别开生面。这些曲调和人民生活有密切的联系，形式活泼生动，使之具有朴实的民谣风味与浓厚的生活气息。据周贻白考证：“如沈璟《南九宫谱》收有《阿好闷》一曲，即《张协状元》中曲文，其调名原作《绛罗裙》。其曲文每句均缀以‘阿好闷’。三字尾声，沈之改名，如即为此。则南戏之有创调，当更可信了”②⑥。这论断是正确的。

早期南戏的歌词和宾白，语言通俗流畅，清新朴素，并且运用大量的温州方言、谚语。如“马蝗丁住鹭鸶脚”“命里合吃粥，煮饭忘了鹿”，具有民间戏曲的通俗性，更容易为群众所喜闻乐见。徐渭在《南词叙录》中说：“皆俚俗语也”。“然有一高处，句句是本色语，无今人时文气”。这确是他的创见，也正是南戏作为民间文学的独特精神。曲词趋向白描，宾白全用口语，能生动通畅地表达人民的思想感情。所以温州南戏又有“鹁伶声嗽”之称。据祝允明的解释：“鹁伶声嗽”，今所谓‘市语’也”②⑦。

在表演艺术上也千姿百态，丰富多彩，如“张协状元”中，有“作鸡叫”，“呼鸡走”，“作马嘶”，“净在戏房作犬吠”，“生在戏房中唱”，上场脚色自报家门，后台合唱帮腔，丑小二吊身作桌子而且在桌下偷吃，两个小鬼化作两扇门。又如判官与小鬼对白的滑稽穿插，及神与人的对话，把“杨柳岸晓风残月”的北宋词人以“净”的角色出现于舞台，加以诙谐的戏谑，使之更带有市民色彩的浪子形象。在“末抱幞头”“丑舞介”那一片断，戏中串戏，有舞蹈，有演唱，有对白，正如曲词中唱的：“好似傀儡棚前一个鲍老”。这种早期南戏的表演艺术形式具有民间伎艺的特点，也显示了刚健清新的艺术风格。这一情况说明，一个剧种特色的形成是在广大城市和乡村群众喜闻乐见的艺术形式的基础上，逐步趋于成熟的，是有深厚的群众基础的。

更为重要的，标志着中国戏曲发展和成熟的是早期南戏变旁述体为代言体，这是对北宋杂剧和金院本等戏剧艺术体制的一大突破，是使中国戏剧艺术臻于成熟成为完整的戏剧艺术的关键。早期南戏合歌、舞、科、白并出之以代言体的戏剧，这是劳动人民创造的丰硕成果。周贻白曾指出：“南戏的形成，在各方面说来，其来自民间，固不待言”。又说：“其用代言体扮演故事，而有剧本的撰写，这是一件无可怀疑的事。”^{②③}

早期南戏作为土生土长的民间戏剧的兴起，从这里使我们认识到作为一种文学样式的起源问题，正如鲁迅所深刻阐述的：“歌、诗、词、曲，我以为原是民间物^{②④}”。但长期以来，南戏却遭到封建统治阶级的种种扼杀与敌视，如赵汝夫韵的“榜禁”，就是明显的例子。一些封建士大夫对它一开始就

十分鄙视，攻击为“亡国之音”^{②0}，诬蔑为“庸拙俚俗之曲”^{②1}。使明徐渭在写《南词叙录》时深为感叹：“惟南戏无人选集，亦无表其名目者，予尝惜之。”以致大量作品未能流传下来。但文学史发展的事实，证明其具有茁壮的强大的生命力，使之成为“戏曲史上一个重要环节”^{②2}，而放射出光辉夺目异彩。

二、《张协状元》与早期南戏

据钱南扬《宋元戏文辑失》及有关资料的统计：有名目可稽查考的宋元南戏共一百八十一本，其中有传本者十六本，有辑本者一百十八本，全失者四十七本^{②3}。

现有流存下来宋元南戏完本的寥寥无几，多数是一些残文，而其中绝大多数又是元代的，据目前的考证，可以认定为宋时的温州早期南戏的仅《赵贞女与蔡二郎》、《王魁负桂英》、《东嘉玉传奇》、《刘文龙》和《张协状元》。前两种已全失，后两种仅存残本，现在作为完本保留下来的就只是《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》。从中使我们可以窥见早期南戏的艺术特色和风貌，是研究宋时温州南戏仅存的珍贵资料。

《张协状元》是温州南戏，这在戏文的“开场”中明白写着：“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。”在“末”说唱的“诸宫调”也有“九山书会，近日翻腾，别是风味”。王叔良在《重修庙记》中写到：“吾郡古称东瓯，环九山而城东为华盖。”而九山又是温州城内的地名，现今城内尚有九山湖，九山寺。宋时这一带是十分繁华的所在。《温州竹枝词》有“九山第一旂檀界，此是只园功德林。犹

记中元明月夜，莲灯千盏出波心”^④的歌咏。“九山书会”以所在地为名，那是很自然的事情，更何况温州又是南戏的发源地。

现在意见分歧的是关于《张协状元》产生的时代问题，迄今尚无定论。对这一问题，历来治戏剧史或文学史的，大致可归纳为以下三种意见：一是王季思认为“现存永乐大典三种里张协状元一种应是南宋中叶以后在浙江温州一带流行的戏文”^⑤。胡忌也认为“《张协状元》断为南宋晚期的产物也不算过份”^⑥。第二种意见是周贻白在《中国戏剧史长编》第三章第九节中论到：“清初张大复《寒山堂曲谱》，引《董秀英花月东墙记》注作：‘九山书会捷讯史九敬仙著’。史为元人，则‘九山书会’当为元代组织。”因此认为“《张协状元》一剧，虽非南宋时作品，但既称‘九山书会’亦当不至在元代以后”^⑦。第三种意见泛称“宋元旧篇”也有认为元代以后之作，如（日本）青木正儿《中国近世史》第五章：“此（指《张协状元》）戏文之作，恐已为元代以下之事。”^⑧把以上三种意见仔细考查一下，可以认为：《张协状元》应是南宋时早期的温州南戏。因为第三种泛称可以不论，第二种意见仅根据《寒山堂曲谱》注，但这一条注并非语必有征。对《张协状元》产生的时代问题，正如胡忌所说的“是一桩费心的事”。现将我们把有关的意见提出来并祈大家指正。

第一：《张协状元》里有“教坊格范，绯绿可同声”一语。“绯绿社”是南宋临安的一个杂剧组织。宋周密《武林旧事》卷三：“二月八日为相川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社杂剧”。明田艺蘅《留青日札》云“宋之百戏，皆以社名，如杂剧曰绯绿社”。《梦梁录》卷十九“社会”条

亦记有“绯绿社”。《都城纪胜》更指出，“此社风流最胜”。可见“绯绿社”在南宋是个很负盛名的类似书会的杂剧组织。因此，“九山书会”举以自夸，说该书会所排演的戏文，有限“绯绿社”同样的声誉，如果一在宋，一在元，那又怎么说得上“可同声”呢？

第二：从《张协状元》中所反映的地理及建制名称都是北宋时通行的称呼。如剧中称“汴京”为京师，剧中的“西川路”“梓州府”是北宋时的建置，至南宋就分“西川路”为“成都路”和“梓州路”。“广德军”、“徽州”也是北宋的建置。同时剧中“净”的一段独白有：“我是浙东路处州人，相槌相打，刺枪使棒天下有名人”。据《浙江通志》云：浙江于北宋太宗至道三年（997年）至宋仁宗天圣八年（1030年），开始建两浙路。又据《宋史·地理志》记载：“两浙路熙宁七年（1074年）分为两路（东、西）”。由此可见“浙东路”在北宋时已开始建置。又据《续文献通考》：元时改置为“处州路”。从以上事例说明，作为书会艺人创作的剧本在一些地理和建制名称上如此统一相符，除了创作者为当时代人之外，是难以作出其他解释的。因此，《张协状元》为宋时的温州南戏，可说多一可靠的旁证了。

第三：《张协状元》开头“副末”上场有大段南“诸宫调”的演唱，所谓“诸宫调唱出来因”以此作为引子，借以作“家门”大意用的。“诸宫调”用的是“凤时春”、“小重山”、“浪淘沙”、“犯思园”、“绕池游”等五支支曲构成，每首一韵，不成套曲，而且都系南曲。演唱时以锣鼓作伴奏，所谓“蹰罗响”“力齐鼓儿”，这与北诸宫调的“倚弦索以唱”完全不同。它为我们提供了诸宫调南曲的可贵的实例，因诸宫调原属北曲的范围，所以叶德均在《宋元讲唱文学》中认为这是“宋代诸宫调的

最原始形式的残余物。”又据郑振铎在《宋金元诸宫调考》中认为：“‘诸宫调’是公元1068~1300年间的产物……自此以后《诸宫调》便永绝迹于文坛了”。南宋亡于1279年，可见《张协状元》的以《诸宫调》“引首”是受到宋时《诸宫调》盛行时的影响，而且在声律上把它改成为南曲，并用来作为一剧的“引首”，这种体例不论在《诸宫调》或宋官本杂剧及元时南戏，均未见到其他的先例。由此推知《张协状元》当是宋时的产物。

第四：从《张协状元》的体例来看，具有明显的早期南戏的遗迹。开场形式就别具一格，以“末”念《水调歌头》并道口白，接着以“诸宫调”引首说明全剧大意，再“饶个踏场”，于是一个“生角”扮张协上场，白：“后行子弟！饶个《烛影摇红》断送。”“众动乐器”，接着“暂借轧色”及向“后行子弟”问答，然后说：“学个张状元似像”，众说“谢了”，才进入表演。这里有“诸宫调”的演唱，有“踏场”的舞蹈，有“断送”的吹奏，同时台前与台后有诙谐活泼的对话，真是风趣盎然，令人应接不暇。其中的“踏场”，“断送”，“轧色”（按即“把色”）据《都城纪胜》、《梦粱录》的记载，都是宋杂剧中的表演伎艺，又如“烛影摇红”属大石调慢词之曲，而“断送”则奏于“烛影摇红”曲之前的伴奏。这种体例，在别的南戏里也从未见过，此类搬演法，正是宋代“大曲”乐舞及民间伎艺的相互影响的结果。徐渭《南词叙录》曾说：“宋人凡勾栏未出，一老者先出夸说大意以求赏，谓之‘开呵’”。而《张协状元》的开场与众不同，有那么多外加的玩意儿，可说这种艺术形态正是早期南戏的特色。

其它如宋时流行的“赚词”的运用，在《张协状元》中的

“赚”是两支，而二支都是四叠构成的曲调合成的。据冯沅君的考证，这种四叠的“赚”大约是从张五牛的“四片太平令”演变出来的，因此认为《张协状元》“可能是宋作”^{②9}。又如说白用绝诗来代替，及“且听下文”“如何把此话文敷演”，此种体例也沿袭保留唐宋的“讲俗”和“话本”的遗风。又如插科打诨，戏谑诙谐，在剧本中随处可见，剧作者在戏的开场通过演唱“谄译砌，酢酢仗歌谣”，“论恢（诙）谐除师怎比”和道白“诗醉词源译砌听，谈论四座皆惊”。一再表白，说明早期南戏与讲唱艺术及百戏伎艺有较深的联系，如“净在戏房作犬吠”那种情态的模拟就是突出的例子。

所以，综合起来考察，宋时杂剧、诸宫调、唱赚、百戏伎艺等在《张协状元》中都有所反映。可以这样说，早期南戏的整个形式的体制，可以通过《张协状元》看出一个面貌来。

第五：从角色上来看，《张协状元》扮演的角色有生、末、外、旦、后、净、丑、占等八色。按宋官本杂剧据《梦粱录》所载仅五种，实际上担任表演者惟副末、副净二色而已。角色的增多，正说明早期南戏在戏剧艺术上的发展，但另一方面，由于《张协状元》是早期的温州南戏，其中角色尚无明显的分类和定型，这与元时的南戏如《窑门子弟错立身》等有明显的差异。如净和丑、分配得十分错乱，第一个净是张协的朋友，是个插科打诨的角色；第二个净是张协母亲；第三个净是李大婆；第四个净是个旅客；第五个净是五方神；第六个净是北宋词人柳屯田。第一个丑是个圆梦先生；第二个丑是个强人；第三个丑是小二；第四个丑是张协妹妹；第五个丑是小兒，而最后一个丑却是当朝宰相赫王相公。又有“外”扮刘氏即胜花母，据《南词叙录》，“外、生之