

摘 要

本文是一篇对《张协状元》进行综合分析研究的文章，力求从整体上论证该剧的创作特征和历史价值。论文分引言、正文、结语三部分。

引言部分介绍了《张协状元》的版本流传、研究现状和本文的研究设想。正文以并列的结构分别论述《张协状元》的相关争议、人物形象、艺术特征、创作模式和改编演出情况。结语部分总结了《张协状元》的研究价值。

本文在参考已有研究材料的基础上，从文本研究、表演形式分析并结合历史地理学推论《张协状元》的产生年代应为北宋末年，并以丰富的史料来说明立论的准确。集中分析剧中饱满的主要人物形象，即自私自利的张协、坚强善良的贫女和感情脆弱的王胜花。归纳了该剧在剧情安排、角色体制、曲体、语言方面的艺术特征。积极探寻这些外在表征下的深层原因，揭示早期南戏的相关特征，这对考察南戏创作有一定参考价值。提炼了《张协状元》在剧情设置中的富贵易妻模式、中状元的情节逆转和大团圆模式，这些情节设置与当时的社会环境、世俗化的观众需求密不可分。对中国戏曲学院、永嘉昆曲传习所、中国京剧院的改编演出进行梳理比较，展示我国戏曲深厚的艺术积累、丰富的人文内涵和无限的生命力，使观众更深入地感受《张协状元》的艺术魅力。

关键词：南戏；张协状元；创作时间；艺术特征

Abstract

As a comprehensive analysis and research paper on *ZhangXieZhuangYuan*, this paper aims to explore the creative features and historical characteristics from the drama. The Paper contains three parts: introduction , the main body and conclusion.

The introduction is about the version of the spread 、 research of *ZhangXieZhuangYuan* and research ideas about this paper. The main body discusses the related disputes, characters, artistic features、 creation mode and adapted performances. The conclusion sums up research value about the drama.

In the main body, five topics are expounded. The text bases on the existing text, from the point of view from the text study, performances analysis and historical geography in order to inference this drama was crested in Northern Song Dynasty. Then discussess the roles in the drama. They are selfish ZhangXie, strong and king-hearted poor girl, sentimental Wang Shenghua. The thesis cards the artistic features in the drama from plot arrangement,the role of institutional and dramatic language. It also explore the deep reasons behind the surface features which has a certain reference value in the visits Southern drama. Then discusses various creation modes of the drama, focusing on successful people get divorce from wife who has shared her husband's hard lot. These creation modes are closely related with social environment and the psychology of the audience. Finally focuses on the adapted performances. They are performed by National Academy of Chinese Theatre Arts, Yongjia Kunqu Opera School, National Peking Theatre. Several performances. The audiences were charmed more deeply.

Key words: Sourth drama; *ZhangXieZhuangYuan*; the creation time; artistic features



目 录

引言	1
第一章 《张协状元》相关争议及考定	7
1.1 《张协状元》的作者和创作地点的争议	7
1.1.1 《张协状元》作者的争议	7
1.1.2 《张协状元》创作地点的争议	8
1.2 《张协状元》的创作时间	9
1.2.1 两宋时期	10
1.2.2 北宋末年	14
第二章 《张协状元》的人物形象	18
2.1 自私自利、背信弃义的张协	18
2.2 坚强善良、让人尊重的贫女	19
2.3 感情脆弱、令人惋惜的王胜花	20
第三章 《张协状元》艺术特征	22
3.1 适应演出的剧情安排	22
3.1.1 保留旨在滑稽的插科打诨	22
3.1.2 双线结构的分场形式	23
3.2 逐渐完备的角色体制	26
3.3 灵活多样的曲体特征	27
3.3.1 定腔不定字声的曲调	27
3.3.2 不严格的曲韵特征	29
3.3.3 多样的曲牌组合形式	29
3.4 通俗质朴的语言特征	31
3.4.1 通俗的曲文语言	31
3.4.2 民间语言的使用	32
第四章 《张协状元》的创作模式	37
4.1 富贵易妻的模式	37
4.1.1 普遍化的时代背景	37
4.1.2 功利性的婚姻追求	38
4.1.2 世俗化的观众需求	39
4.2 中状元的情节逆转	41
4.3 大团圆式的结局	42
第五章 《张协状元》的新编	44

5.1 中国戏曲学院版..... 45

5.2 永嘉昆曲传习所版..... 46

5.3 中国京剧院版..... 47

结 语..... 49

参考文献..... 50

致 谢..... 53

学位论文独创性声明..... 54

学位论文知识产权权属声明..... 54

引言

一、关于南戏与《张协状元》

北宋中叶，我国较早的成熟戏曲形式——戏文在温州一带形成，元代时为区别北曲杂剧，戏文又被称为南曲戏文，简称南戏。南戏在剧本样式、角色体制及舞台设置等方面对之后的戏曲产生了深刻影响。

《张协状元》是现存完整南戏剧本中年代最早的一部，被称为“中国第一戏”、“戏曲活化石”。1920年，叶恭绰先生在英国伦敦一家古玩店中偶然发现了《永乐大典》收录戏文的最后一卷，即收录《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》等三种戏文的13991卷戏文廿七。叶先生深知此书的史料价值于是购下此书，回国后将其秘密收藏在天津一家银行的保险库里。1931年5月，北京古今小品书籍印行会依据购回的戏文廿七印制了《永乐大典戏文三种》一书，此书印制精良，由沈尹默、钱玄同题笺，是研究《张协状元》较权威的底本。后因时局混乱，藏于某银行保险柜中的孤本复遭厄运，不知下落。2009年台湾嘉义大学汪天成教授在台湾国立图书馆发现了原本。

根据汪天成《〈永乐大典戏文三种〉的再发现与〈张叶状元〉的流传》^[1]一文的整理，可知《张协状元》现在可见的影印版有三种：1931年古今小品书籍印行会覆排本，此书现在已不多见，1978年台湾长安出版社出版翻印本；古今小品书籍印行会的抄本收入《古本戏曲丛刊》，现在所见到的大都是此书的翻印本，如中华书局出版的《永乐大典》，上海古籍出版社出版的《续修四库全书》；1962年由台湾世界书局出版的《永乐大典》本，该版包括两种《永乐大典戏文三种》，正编为古本戏曲丛刊本，补遗部分为嘉靖本。

著名戏曲理论家钱南扬先生将1931年古今小品书籍印行会的《永乐大典戏文三种》整理为《永乐大典戏文三种校注》，于1979年10月由中华书局第一次出版。钱先生以深厚的文学、曲学、语言学素养对《张协状元》进行校注，为后代研究者奠定了阅读的基础。1999年人民文学出版社出版了由王季思先生主编的《全元戏曲》，在第九卷收入《张协状元》点校本。王先生作为戏曲研究专家，在钱校本的基础上仔细审订，使该版本成为影响较广泛的重要版本。温州籍南戏专家胡雪冈先生的《张协状元校释》以《古本戏曲丛刊》影印的《永乐大典》本的抄本为底本，参考了钱南扬和王季思的校注，同时又有所订正和辨别，2006年8月由上海社会科学院出版社出版。这是目前最有影响力的三个整理本。

^[1]汪天成. 永乐大典戏文三种的再发现与张叶状元的流传[J]. 北京：戏曲艺术，2010（2）

二、《张协状元》的研究现状

叶恭绰先生在印制《永乐大典戏文三种》时充分肯定了《张协状元》的价值,明确地指出此书的戏曲史地位是不逊于《西厢》和《刘知远》的。这一判断与学术界的观点是高度契合的,学术界对《张协状元》的出版表示高度关注的同时也逐步开展相应的研究工作。1931年南扬在武大文哲季刊发表了一篇《张协戏文中两椿重要材料》,极大地推动了《张协状元》的研究。1979年钱南扬《永乐大典戏文三种校注》的出版为《张协状元》的研究提供了详实的材料。综观近年来关于《张协状元》的学术研究,主要围绕创作时间、故事主题、校勘考订、文献价值、改编思路等方面。

一是对《张协状元》的创作时间进行考证。对于《张协状元》的编剧时间学术界存在分歧,主要有元代和宋代两种观点。

持元代观点的代表学者是青木正儿和周贻白。其他学者代表性的研究有刘怀堂从戏文中几乎不避两宋帝王名讳的情况、结合两宋“接丝鞭”习俗的意义转变、依据宋廷礼制分析等内容得出《张协状元》是元代初期作品的结论。^[2]韩国学者梁会锡从收录《张协状元》的《永乐大典》编纂体系入手,分析该剧的编者“九山书会”的生活年代、研究该剧提及的其他剧目的信息、鉴别该剧语言、曲文、曲牌的使用情况,认为《张协状元》写于元代中期以后。^[3]徐振贵也认同该剧是元代作品的说法,依据是其考证剧中有六处引用元代诗文^[4]。

钱南扬、胡雪冈、俞为民等学者则认为《张协状元》产生于宋代。针对梁会锡在《〈张协状元〉写定于元代中期以后》中的七个问题,胡雪冈撰写《〈对〈张协状元〉写定于元代中期以后〉一文的商榷》^[5]一文进行商榷,从诸宫调、曲牌的使用等角度进行充分论证《张协状元》是写定于南宋。在具体时期上学者们的观点存在分歧,俞为民认为是北宋末年,胡雪冈支持南宋的说法,冯其庸认为是南宋初年,

二是对故事的主题进行深化分析。学者注意到婚变是南戏常用题材并对这一主题进行深化研究。一方面结合其他南戏作品进行分析,《论状元婚变戏中男主人公形象流变——以南戏〈张协状元〉、〈荆钗记〉、〈琵琶记〉为代表》就以张协、王十朋、蔡伯喈为例,辨析这三个典型的状元形象所呈现出的相异之处,其中“张协是典型的性格卑劣的状元形象,王十朋是一个至情至性、富贵不淫、威武不屈的状元形象,而蔡伯喈是一个委曲求全的状元形象。”^[6]作者认为科举制度的兴衰、创作者的社会环境和社会阶层发生变动、观众审美需求的变化推动了男主人公形象发生这些转变。

^[2]刘怀堂.《永乐大典》之《张协状元》应是元初作品[J].北京:戏剧(中央戏剧学院学报),2008(4)

^[3]梁会锡.张协状元写定于元代中期以后[J].南京:艺术百家,2000(1)

^[4]徐振贵.南戏《张协状元》新论[J].南京:艺术百家,2009(4)

^[5]胡雪冈.对张协状元写定于元代中期以后一文的商榷[J].南京:艺术百家,2003(2)

^[6]王萍,胡足凤.论状元婚变戏中男主人公形象流变——以南戏《张协状元》、《荆钗记》、《琵琶记》为代表[J].呼和浩特:语文学刊,2006(21)

针对南戏婚变题材集中的现象,学者也对这种现象背后的内在根本原因进行探析,《早期南戏多状元婚变题材根源浅探》^[7]一文指出早期南戏中多以状元婚变为题材并非偶然,这与宋代文官制度、科举制度、婚姻价值取向、江浙文化繁荣兴盛和早期南戏的战斗性有着密切的关系。另一方面,学者对《张协状元》本身的主题作有更深层的探讨。徐振贵认为《张协状元》的主旨是“依据宋元理学的名利观,揭露伪儒的忘恩负义、鞭挞其道德低下。”^[8]这种理解,其实是对于传统状元负心主旨理解的进一步关注和深化。龚方秦《〈张协状元〉故事新解》一文认为本剧中大多数的情节虽存漏洞但皆有合理解释,“大团圆结局也许是书会才人的被迫妥协,在客观效果上并未削弱作品的悲剧意义。”^[9]

三是校勘考订《张协状元》的文本。文本的研究是作品研究的出发点,因此学者在文本校勘上着力甚多。钱南扬先生的《永乐大典戏文三种校注》是《张协状元》最早的校注本,是研究者阅读和研究该剧的基础,自出版以来陆续有学者对书中的释义和校勘进行订补。胡雪冈先生写有《〈永乐大典戏文三种〉补注》^[10]一文,查证了钱先生疏误的方言词。郭作飞和黄少文先后发表《〈永乐大典戏文三种〉校补三十例》^[11]、《〈永乐大典戏文三种〉订补》^[12]两篇文章,对钱本进行更细致入微的补订。俞为民《〈永乐大典〉本〈张协状元〉考述》^[13]分析剧名和内文分别使用“张协”和“张叶”是抄写者简写的结果,并考证《永乐大典》和元传奇所收录的两种《张协状元》的关系,认为二者实质上为同一剧目只是版本不同,并且这两个版本存在着改编与被改编的关系。曾昭聪对钱南扬先生的某些校注提出异议,对《张协状元》里的“官宦”“世上万般皆下品,思量惟有读书高”等十一处词句提出了自己的新解。^[14]

四是考证《张协状元》的文献价值与影响。作为现存最早、保存最完整的古代戏曲剧本,《张协状元》在戏曲史、语言学和宋代历史文化等多重学术研究领域都有重要的资料价值。

首先是戏曲史研究价值。戏曲是一种综合艺术,《张协状元》的创作必然有其艺术渊源,这对于研究南戏的起源、体例、演出形式都有重要参考价值。宋克夫通过分析《张协状元》和宋代其他曲体的关系,认为戏文正是吸收了宋代其他曲体中的戏曲因素才逐渐形成的。^[15]郑传寅认为《张协状元》和《沙恭达罗》虽有某些相似性,但并不能证明《张协状元》模仿了《沙恭达罗》,《张协状元》的体例主要源于

^[7]周奎生,李青松.早期南戏多状元婚变题材根源浅探[J].常州:江苏工业学院学报(社会科学版),2002(01)

^[8]徐振贵.南戏张协状元新论[J].南京:艺术百家,2009(04)

^[9]龚方琴.张协状元故事新解[J].呼和浩特:语文学刊,2008(13)

^[10]胡雪冈.永乐大典戏文三种补注[J].温州:温州师范学院学报,1988(01)

^[11]郭作飞.永乐大典戏文三种校注校补三十例[J].上海:图书馆杂志,2005(12)

^[12]黄少文.永乐大典戏文三种校注补订[J].绥化:绥化学院学报,2008(03)

^[13]俞为民.永乐大典本张协状元考述[J].北京:戏曲艺术,2010(01)

^[14]曾昭聪.永乐大典戏文三种校注指瑕[J].合肥:古籍研究,2000(4)

^[15]宋克夫.从张协状元和宋代曲体的关系看戏文的起源[J].北京:文献,2000(01)

宋代话本和诸宫调。^[16]在角色体例的形成发展上,俞为民先生的《〈张协状元〉与早期南戏的形式特征》^[17]一文详细地分析了该剧的脚色体制、排场特征、曲体特征、语言风格。《南戏〈张协状元〉中的“副末”辩难——兼议“末泥”即“末儿”》^[18]一文认为该戏中出现“副末”,实际是对杂剧色与脚色名称混淆的结果。

在演出形式的价值上,么书仪的《饶头戏》^[19]认为《张协状元》演出时的饶头戏作为正式开演前的表演,是沿用了宋杂剧演出的习惯格式并延续至明清,体现了戏曲演出的商业化。徐大军发表的《谈昆剧〈张协状元〉的戏乐精神》一文提到“戏乐精神是中国古剧十分显著的特征,《张协状元》通过插科打诨、角色戏弄、角色跳出戏外进行解说等方式,增添了戏曲的娱乐性,从而体现了中国戏曲以娱乐为主的文化精神。”^[20]

上世纪80年代以来,研究者们凭借极具创新性的学术眼光发现了《张协状元》在曲律学上的研究价值,金宁芬先生的《〈张协状元〉曲名考》对《张协状元》全剧所使用的164个曲牌的来意“一一加以考察,逐条说明根据”,依据考察所得总结出了两条重要认识,即“来自民间歌谣、教坊曲和古诗词的曲调约占总数的七分之六;由这些曲名的来历足以证明:南戏是兼收多种文艺形式的因素,并加以改造、发展而成的新的综合性文艺形式。”^[21]许建中《〈张协状元〉所用曲牌的曲律学考察》^[22]进行了更为仔细地考察,该文统计出《张协状元》全剧共有162个曲牌,并且将这162个曲牌依照来源划为“有所依托”和“一空依傍”两类,前者88个,后者74个。

其次是语言学研究价值。《张协状元》作为南戏早期的代表作品,戏文中包含一定数量的通俗的口语词汇、鲜明的方言土语、常用的谚语俚语,为早期戏文语言研究、近代汉语研究提供了丰富的语言材料,具有独特的文献价值。语言学研究者们充分认识到早期戏文语言的重要价值,多角度挖掘文本中的语言资料进行分析研究。学者们针对《张协状元》里的复音副词^[23]、量词^[24]、近代口语词^[25]、近代口语副词、“了”的语法化层次^[26]以及亲属称谓词^[27]系统都做了细致考察,并对戏文中的

[16]郑传寅.南戏体例“输入”说质疑——以《张协状元》与《沙恭达罗》为例[J].武汉:武汉大学学报(人文科学版),2007(01)

[17]俞为民.张协状元与早期南戏的形式特征[J].上海:戏剧艺术,2003(04)

[18]元鹏飞.南戏张协状元中的“副末”辩难——兼议“末泥”即“末儿”[J].南京:艺苑,2011(1)

[19]么书仪.饶头戏[J].北京:文史知识,2000(9)

[20]徐大军.谈昆剧张协状元的戏乐精神[J].杭州:戏文,2002(01)

[21]金宁芬.张协状元曲名考[J].杭州:艺术研究,1987(6)

[22]许建中.张协状元所用曲牌的曲律学考察[J].临汾:中华戏曲,2006(02)

[23]郭作飞.张协状元复音副词特殊构成试说[J].重庆:重庆三峡学院学报,2001(S1)

[24]蓝文思.张协状元量词研究[D].贵阳:贵州师范大学,2009

[25]张艳.张协状元中的近代口语词例释[J].淮北:淮北煤炭师范学院学报(哲学社会科学版),2009(02)

[26]颜丽.张协状元中“了”的语法化层次[J].呼和浩特:语文学刊,2008(01)

[27]杨观.张协状元中的亲属称谓词[J].绵阳:绵阳师范学院学报,2005(06)

重点词语进行了描写分析,探索其语义分布情况,追寻其意义演变轨迹。^[28]此外,周波的硕士论文《〈董解元西厢记〉与〈张协状元〉人称代词比较研究》、林是非的《浅析〈永乐大典戏文三种校注〉动量词》^[29]也都是利用本剧的语言结合其他作品进行学术研究的代表之作。

再次,挖掘《张协状元》的历史文化价值。《张协状元》由于较少的经过后人的修改,能较为完整、真实地再现文化、风俗等社会风貌,带有较高的历史文化研究价值,伊永文认为:《张协状元》以其市民阶层立场,重新组合了宋代状元文学的内容形式,因此“使《张协状元》在成为宋代状元文化背景下的市民文学经典。”^[30]《宋代南戏中的经济生活——以〈张协状元〉为例》^[31]认为全剧带有鲜明的商业经济烙印,生动地反映了宋代人经济生活的丰富,这种经济生活中更深层的内容在于通过张协与贫女的贫富关系来表现贫富矛盾的不可调和,同时深刻揭示了贫富不对等的关系中人性的扭曲与悲哀。《张协状元》所包含的戏曲形式对后世戏曲的创作做出了不小的贡献。胡雪冈撰写的《〈张协状元〉三题》^[32]一文从三个角度分析该剧对中国戏曲形成的影响,这三个角度分别为创立丑角、产生曲牌体、形成温州腔。武文玉在《〈张协状元〉小考》^[33]中指出《张协状元》对中国后来戏剧的戏剧情节、语言、音乐、以及表演体制有着不可忽略的影响。

五是关于《张协状元》新编与传播的讨论。《张协状元》创作于一千年前的宋代,近来经过现代编剧的重新改编和戏曲表演者的重新演绎之后,重新被搬上舞台展现给观众,对于这些新编与传播情况,学术界产生了一系列相关探讨。

《昆剧〈张协状元〉编剧随想》^[34]是张烈所整理的关于剧本改编的问题的思考,如对故事情节进行删减与丰满,注重寻找古典与现代的结合点,改编时要凸显个性、刻意创新。张烈认为《张协状元》式的复古演出不仅传承了原生态的民间南戏,而且最大程度地张扬人的主体意识,是一种创新的举动。徐宏图在谈论近来的昆剧改本时指出永嘉昆剧团的《张协状元》是近来昆剧改编中影响最大的,这次成功的改编演出为其他古典剧目的改编提供了有益的借鉴^[35]。南戏研究学者对于重新搬演《张协状元》表达了充分的赞赏和肯定,并发表了一系列论文。2000年第一届中国昆曲艺术节召开时,永嘉昆剧传习所搬演了《张协状元》。这场昆剧演出获得了观众和学术界的一致认可,在2003年荣获“中国戏曲学会奖”。学术界对于该场演出高度关

^[28]杨观. 南戏张协状元语词例释[J]. 绵阳: 绵阳师范学院学报, 2004(06)

^[29]林是非. 浅析永乐大典戏文三种校注动量词[J]. 曲阜: 现代语文(语言研究), 2006(10)

^[30]伊永文. 宋代状元文化背景下的市民观照[J]. 哈尔滨: 哈尔滨工业大学学报(社会科学版), 2005(01)

^[31]田玉琪. 宋代南戏中的经济生活——以〈张协状元〉为例[J]. 保定: 河北大学学报(哲学社会科学版), 2007(02)

^[32]胡雪冈. 张协状元三题[J]. 温州: 温州师范学院学报, 2001(4)

^[33]武文玉. 张协状元小考[J]. 武汉: 戏剧之家, 2003(03)

^[34]张烈. 昆剧张协状元编剧随想[J]. 杭州: 戏文, 2001(03)

^[35]徐宏图. “缩长为短”与“变旧成新”——谈近年的昆剧改本[J]. 苏州: 苏州教育学院学报, 2008(02)

注，发表了一系列鉴赏评论，结集出版了昆剧《张协状元》评论集，该评论集收录54篇关于该剧的研究论文。

三、本文研究的角度与设想

通过以上研究现状的分析可以看出，学术界从不同的视角对《张协状元》进行研究，但全面研究《张协状元》的论文还未出现。本文立足文本，通过解读剧作本身与其他南戏作品，分析剧中人物形象，归纳《张协状元》所呈现出的早期南戏的艺术特征，以期揭示本剧的创作模式及成因，透视这部作品内在和潜在的价值和影响。

第一，关于《张协状元》的争议。作者、创作地点、创作时间三个问题是目前《张协状元》研究存在争议的问题，这些问题以创作时间的争论最为激烈，学者们的观点各有差异：有的人为认为是北宋末年，有人认为是南宋初年，也有人主张是南宋末年，还有部分学者持元代观点。本文在前人的研究之上，结合丰富的材料分析考证这部作品的创作时间。

第二，《张协状元》的人物形象。戏曲创作最重要的是人物的创作，作者所塑造的张协自私自利、贫女善良坚强，都是非常生动的人物形象，这样的的人物设定对后来的戏曲有一定的影响。

第三，《张协状元》艺术特征。通过对剧本的分析研究，可以发现《张协状元》在剧情安排、角色体制、曲体特征、语言特征和民间语言的运用等方面的特征，这也是早期南戏的特征，这些特征对考察南戏创作也有重要参考价值。

第四《张协状元》的创作模式。本剧是南戏婚恋题材创作的代表作，论文提炼出剧中表现出来的富贵易妻、中状元的情节逆转、大团圆结局等典型模式，并结合文献资料和同期南戏作品，分析创作者进行如此安排的原因和背景。

第五，《张协状元》的新编。随着近年来这部剧被重新搬上舞台，传统的戏剧要面对现代的观众群体，编者进行演绎时必然要在人物设置、情节发展等一系列问题上做出取舍。学术界对传统演出形式的留存也进行了充分探讨，使这部古老的剧作重新焕发出魅力。

总之，本文力图做到严谨、透彻与创新，希望对《张协状元》的研究尽点绵薄之力。

第一章 《张协状元》相关争议及考定

由于产生时间早、流传时间长、记载文献中断等原因，学术界对《张协状元》的创作者、创作时间等存在争议。这些争议是研究《张协状元》的基础组成部分，是判定《张协状元》在中国戏曲史上的地位、价值的依据。梳理这些争议既彰显《张协状元》自身的研究价值，对全面研究《张协状元》也具有相当重要的参考价值。

1.1 《张协状元》的作者和创作地点的争议

《张协状元》因为其本身创作年代较早，当时对作者和创作地点的问题缺乏详细记载，再加上后来的传奇经历，因此在作品具体的作者和创作地点等问题产生了不同观点。

1.1.1 《张协状元》作者的争议

学术界通常认为《张协状元》的作者是东瓯九山书会的才人，第一出末出场白：

“【满庭芳】《状元张叶传》，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。厮罗响，贤门雅静，仔细说教听。”^[36]

以及第二出的【烛影摇红】曲所云：“九山书会，近目翻腾，别是风味。”^[37]可知原曾有《状元张叶传》，这次九山书会编演的《张协状元》正是在《状元张叶传》的基础上创作而成，目的是为了和其他书会争胜。根据末上白：“但咱们，虽宦裔，总皆通。弹丝品竹，那堪咏月与嘲风。苦会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中。”^[38]可见九山书会的才人们身为文人，对舞台演出却十分熟悉。

《张协状元》究竟是九山书会的创作集体，还是有具体的改编者，这在钞本上没有记录。具体的作者究竟是谁引起了学者的研究兴趣并对之进行细致地考证。廖奔通过分析剧中第二十六出李小二说“我弗做，是我书院中双老哥做。”^[39]认为这是作者特意插入的插科打诨之语，用以点名作者，即“《张协状元》的作者应该是以为姓双的书会才人，或者是其中的一个写定者，至少是一位加工润色者”。^[40]《<永乐

^[36]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 1 页

^[37]同上，12 页

^[38]同上，1 页

^[39]同上，123 页

^[40]廖奔. 张协状元的作者是双才人[J]. 北京：书品，2001(4)

大典戏文三种>之<张协状元>作者小考》一文也认为这句话并不是敷衍故事，其作者是九山书会的双老哥，并细致地从【吴小四】一曲的口吻及对“书院”的理解来论证“双老哥”这句台词是在叙述有关事实，即戏文作者是书院中的双老哥。^[41]

但此结论并没有其他例证，且这句“我弗做，是我书院中双老哥做。”在剧中是丑推脱自己并不是嘲笑贫女的两支【吴小四】的作者，这句丑白是和剧情相关的情节，不能将“双老哥”完全脱离剧情作为例证。因此，笔者认为《张协状元》是温州九山书会才人集体创作。

1.1.2 《张协状元》创作地点的争议

对于《张协状元》的创作地点，学术界历来认为是永嘉地区，但近来也有学者对这一问题提出质疑。

杨栋《〈张协状元〉编剧时代新证》一文考证该剧所用曲调超越了永嘉地方小戏的限制，包含唱赚、影戏、诸宫调乃至元曲等种类，这都是杭州勾栏中流行的曲艺品类，并且包含北方方言，是杭州吴语北化的现象，据此推断“《张》剧极可能编演于杭州而非南戏故乡温州。”^[42]这种推论显然是脱离实际、不能成立的。宋元时期温州地区的繁荣程度不逊于杭州，有瓦肆集中的“瓦子巷”进行不同形式的文艺演出，永嘉杂剧诞生于此即是对永嘉经济文化高度发展的证明。

不仅如此，剧本在第一出就表明“这番书会，要夺魁名。占断东瓯盛事，诸宫调唱出来因。”^[43]东瓯是温州的古称，作为演出本这里明确指出这场演出是为了和温州其他书会争胜，在演出市场产生更大的影响力。另外从戏文中的语言也能窥知。文学创作受到地域差异的影响，语言、习俗、民风与地域有直接关系，这些因素也成为考证剧本产生地点的内证。钱南扬《永乐大典戏文三种校注》就注明《张协状元》中的“驮”、“辣辣响”“科”迷“等为温州特有方言，从而进一步论证《张协状元》产生地点在温州。针对温州方言存在的地域局限，胡雪冈查证宋元以来《岐海琐谈》《瓯文音汇》等十余种温州方言文献，对《张协状元》中的温州方言做了系统整理，补注了“格范”“厮罗”“顿”等69项剧本中的温州方言，以《〈永乐大典戏文三种〉补注》为题发表在1988年第一期的《温州师院学报》上，为确定《张协状元》产生于温州提供了更充实可靠的材料支持。因此，无论是剧本自述还是戏文内证，都充分表明了《张协状元》的确产生于温州地区。

^[41]李雁. 永乐大典戏文三种之张协状元作者小考[J]. 广东: 广东教育学院学报, 2002(04)

^[42]杨栋. 张协状元编剧时代新证[J]. 北京: 文艺研究, 2010(8)

^[43]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 1 页

1.2 《张协状元》的创作时间

《张协状元》被公认为现存最早的南戏剧本，但究竟早到什么时候时候，一直存在争议。冯沅君认为“底本的时代可能非常早，如果不是产生于宋代，可能就在元代早年”。^[44]学者们对《张协状元》编剧时间的认定也集中于宋代和元代两种说法，对于宋代具体时期的考量又分为北宋、南宋初、南宋中后期三种判断。

俞为民先生认为“从现存《永乐大典》本中的一些曲文、情节来看，《张协状元》产生的年代当在北宋末年、南宋初年这一时期。”^[45]，他又依据剧中提到的宋代历史人物、名物制度、引用宋人的成句，具体的推断《张协状元》产生的时间是北宋末年。

钱南扬先生认为此剧第一出末上白【满庭芳】里提到的“教坊格范，绯绿可全声”^[46]里的“绯绿”一词“是指南宋临安（今杭州）的表演杂剧的组织绯绿社，据此断定《张协状元》是宋人的作品。”^[47]钱先生又在《永乐大典戏文三种校注》中说“《张协状元》时代最早，盖是戏文初期的作品，正是业余演员的全盛时代。”^[48]但俞为民先生在《宋元南戏史》里对这一依据进行反驳，据其考证《张协状元》【满庭芳】词所提及的“绯绿”一词其实是指身穿绯绿衣服的教坊演出者，并非钱南扬先生所考证的南宋临安有名的杂剧演出团体绯绿社，进一步辨析说“既然前面已提及‘教坊格范’故这里所说的‘绯绿’也应是身着绯、绿色宽衫的教坊艺人，意谓自己的是按宫廷教坊演出的方式表演的，表演技艺与教坊艺人相媲美。”^[49]

认同宋代观点的胡雪冈先生提出第二十三出旦白“‘村南村北梧桐角，山后山前白菜花’是引用了南宋诗人曹豳的《题冯公岭》其二‘村南村北梧桐树，山前山后白菜花。’”^[50]二者只有“角”与“树”一字的差异。程千帆、吴新雷编写的《两宋文学史》也认同此种说法。^[51]对于这条实证，俞为民先生反驳认为这两句诗“不存在引用与被引用的关系。”^[52]前者是指民间风俗，曹诗则指自然景色，并且指出前人也有此风俗的诗句。胡明伟、冯其庸认为《张协状元》产生于宋代，但在具体时期上也呈现分歧。冯其庸认为《张协状元》创作于南宋初期，并以此种认定作为前提，论证《张协状元》和《琵琶记》的传承关系，在文中提到“其时代有的认为是元代，

^[44]刘怀堂. 永乐大典之张协状元应是元初作品[J]. 北京: 戏剧(中央戏剧学院学报), 2008(04)

^[45]俞为民, 刘水云著. 宋元南戏史[M]. 南京: 凤凰出版社, 2009. 203 页

^[46]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 1 页

^[47]钱南扬. 宋元南戏百一录[M]. 北京: 哈佛燕京学社出版, 1934. 4 页

^[48]钱南扬. 永乐大典戏文三种校注[M]. 北京: 中华书局, 1979. 1 页

^[49]俞为民, 刘水云著. 宋元南戏史[M]. 南京: 凤凰出版社, 2009. 208 页

^[50]胡雪冈. 温州南戏考述[M]. 北京: 作家出版社, 1998. 101、102 页

^[51]程千帆, 吴新雷. 两宋文学史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998. 675 页

^[52]俞为民, 刘水云著. 宋元南戏史[M]. 南京: 凤凰出版社, 2009. 209 页

有的认为是南宋或元初，也有认为是南宋前期，我倾向于后一种看法。”^[53]但在文中并没有具体论证。

持元代观点的代表学者是青木正儿和周贻白。青木正儿作为日本著名的中国戏剧研究家，他推测“此戏文之作，恐已为元代以下之事。”^[54]周贻白考证九山书会“并非南宋独有，当为元代组织。”^[55]明确指出该剧“撰写年代离开温州杂剧的产生还不太久。”^[56]。韩国学者梁会锡从收录《张协状元》的《永乐大典》编纂体系入手，分析该剧的编者“九山书会”的生活年代、研究该剧提及的其他剧目的信息、鉴别该剧语言、曲文、曲牌的使用情况，认为《张协状元》写于元代中期以后。^[57]由于梁会锡搜集材料较全面，且对此问题的探索较有启发性，故在学界引起了较大的反响。然而其考证并非无懈可击，胡雪冈《对〈“张协状元”写定于元代中期以后〉一文的商榷》^[58]对梁会锡所提的七个问题逐一反驳，认为梁说不能成立，《张协状元》应该是南宋的作品。刘怀堂比较认同元代早期的说法。徐振贵《南戏〈张协状元〉新论》考证剧中有六处引用了元代诗文，据此判定《张协状元》是元代作品。杨栋《〈张协状元〉编剧时代新证》一文采用内证法，通过戏中曲牌的时间信息，对宋代说一一排除，并结合近年来文物考古的发掘成果，即保存在磁州窑器上的金元词曲调牌，考证《张协状元》里的一些曲调来自北曲，进而得出“《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”的结论。^[59]

但笔者从《张协状元》内在的文本内容、表演形式并结合民俗学来推论：《张协状元》的产生年代当是在北宋末年这一时期。

1.2.1 两宋时期

首先，《张协状元》剧本和宋代杂剧、诸宫调、唱赚存在传承关系。两宋时代（960-1279）的中国实际是宋、金、辽三个王朝分列并存，而从戏剧文化角度来看，宋、金有着极为重要的历史地位。元人陶宗仪在《南村辍耕录》中说：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调；院本、杂剧，其实一也。国朝，院本、杂剧，始厘而二之”^[60]《张协状元》剧中有一些宋杂剧的表演形式，在两宋时期，无论在民间，还是在宫廷，杂剧已经成为主要娱乐形式，十分流行。如《梦

[53] 冯其庸. 张协状元与琵琶记的关系兼论其产生的年代[J]. 长春：社会科学战线，1982(2)

[54] 青木正儿. 王古鲁译. 中国近世戏曲史[M]. 北京：作家出版社，1958. 92 页

[55] 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海：上海世界出版集团，2005. 145 页

[56] 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 北京：人民文学出版社，1960. 129 页

[57] 梁会锡. 张协状元写定于元代中期以后[J]. 南京：艺术百家，2000(1)

[58] 胡雪冈. 对《张协状元写定于元代中期以后》一文的商榷[J]. 南京：艺术百家，2003(2)

[59] 杨栋. 张协状元编剧时代新证[J]. 北京：文艺研究，2010(8)

[60] 陶宗仪. 南村辍耕录[M]. 北京：文化艺术出版社，1998. 346 页

梁录》卷二十“妓乐”条载：“散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。”^[61]南戏形成于两宋时期，因此在南戏的形成过程中不可避免地会吸收宋杂剧的某些表演方式。与现存的其他几种南戏相比，《张协状元》留存了更多的宋杂剧的形式，这说明其产生时，宋杂剧尚在流行。《张协状元》在副末出场念诵【水调歌头】和【满庭芳】两首词调后又说唱一段《诸宫调张叶传》，这不同于一般南戏副末仅念诵词调作为开场（如《宦门子弟错立身》末上白一首【鹧鸪天】即下，《小孙屠》末上白两首【满庭芳】即下）。《张协状元》的这种开场形式是沿袭了宋杂剧的形式。宋杂剧表演正杂剧前，先表演一段被称为“艳段”的短剧，如《梦梁录·妓乐》载：“先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，通名两段。”^[62]陶宗仪《南村辍耕录》云：“焰段亦院本之意，但差简耳。取其如火焰，易明而易灭也。”^[63]可见“艳段”是表演正戏前先演出的一段歌舞表演或“寻常熟事”，增强演出的吸引力，以达到吸引观众的目的。《张协状元》在正戏演出前先演唱一段《诸宫调张叶传》，这一段诸宫调就相当于宋杂剧中的“艳段”。

又如宋杂剧在正杂剧表演结束后，往往会加演一段乐曲，称为“断送”。如《武林旧事》卷一“圣节”载：

“杂剧，吴师贤已下，做《君圣臣贤囊》，断送【万岁声】。

杂剧，周朝清已下，做《三京下书》，断送【绕池游】。

杂剧，何晏喜已下，做《杨饭》，断送【四时欢】。

杂剧，时和已下，做《四偈少年游》，断送【贺时丰】。”^[64]

在《东京梦华录》的第九卷“宰执亲王宗室百官入内上寿”也有记录：

“第六盏 乐部哨笛杖鼓断送。

第七盏 参军色作语问队，杖子头者进口号，且舞且唱。乐部断送《采莲》迄曲终。复群舞唱中腔毕。”^[65]

《张协状元》也承袭了宋杂剧的这一表演形式，如第二出生（张协）上场时云：

“（生上白）讹未。（众诺）（生）劳得谢送道呵！（众）相烦那子弟！（生）后行子弟，饶个【烛影摇红】断送。（众动乐器。生踏场数调，生白）【望江南】多忒戏，本事实风骚。使拍超烘非乐事，筑毬打弹漫徒劳，设意品笙箫。谕诨砌，酬酢仗歌谣。出入须还诗断送，中间惟有笑偏饶，教看众乐醺醺。适来听得一派乐声，不知谁家调弄？”^[66]

另外，《张协状元》汲取了宋代在民间流行的诸宫调、唱赚等说唱艺术的表演形式。诸宫调最早产生于北方，据王灼《碧鸡漫志》卷二载：“熙丰、元祐间，……泽州

[61] 吴自牧. 梦梁录[M]. 上海: 商务印书馆, 1939. 189 页

[62] 吴自牧. 梦梁录[M]. 上海: 商务印书馆, 1939. 190 页

[63] 陶宗仪. 南村辍耕录[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998. 346 页

[64] 周密. 武林旧事[M]. 杭州: 西湖书社, 1981. 15-17 页

[65] 孟元老. 东京梦华录[M]. 北京: 中华书局, 1982. 222 页

[66] 胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 12 页

孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能通之。”^[67]《梦梁录》《东京梦华录》都存录这种说法，即诸宫调是北宋元佑年间泽州人孔三传所创立的一种说唱曲艺。

随着宋室南渡，南宋时诸宫调已从北方传到了南方，杭州城里也出现诸宫调演出。记录杭州时风民俗的南宋笔记《都城纪胜》在“瓦舍众伎”条记载当时杭州瓦舍表演技艺中有诸宫调一类：

“诸宫调本京师孔三传编撰，传奇、灵怪，入曲，说唱。”^[68]

再现临安城市风貌的《梦梁录》在卷二十“妓乐”条也记叙当时城内的演出情况：

“说唱诸宫调，昨汴梁有孔三传编成传奇、灵怪入曲说唱。今杭城有女流熊保保及后辈女童，皆效此说唱亦精，于上鼓板无二也。”^[69]

可知杭州城内不仅有诸宫调的演出，而且还出现了一批优秀的诸宫调说唱艺人。在南宋周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中详细记载了“高郎妇、黄淑卿、王双莲、袁太道”^[70]四位说唱诸宫调的艺人姓名。卷十“官本杂剧段数”中详细地记录了《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》两目^[71]。

《张协状元》将第一出副末开场表演了一段诸宫调《诸宫调张叶传》，用了五支曲子、五段念白，完全符合诸宫调的体制形式，这说明其产生的年代也正是诸宫调流行的两宋时期。

唱赚是另一种盛行于宋代城乡的歌唱技艺。《都城纪胜》“瓦舍众伎”记载：

“唱赚，在京师日，有缠令、缠达：有引子、尾声者为缠令；引子后只以两腔迎互，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（即今拍板大节扬处是也），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。今又有“覆赚”，又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔调也。”^[72]

据此可知，唱赚是由张五牛创立的的技艺，它由若干同一宫调的曲子连缀而成。《张协状元》不仅吸收了唱赚的一些曲调，而且采用了唱赚的形式。如在《张协状元》所用的曲调中，就采用了两支【赚】曲；第二十出的曲调组合便使用了唱赚中缠令的形式：

【醉落魄】—【四换头】—【换头】—【换头】—【换头】—【赚】—【同前换头】
—【绛罗裙】—【呼唤子】—【尾声】

【醉落魄】为仙吕引子，第二十出的这套曲开头使用引子，结尾使用【尾声】，

^[67]王灼. 碧鸡漫志[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1988. 61 页

^[68]耐得翁. 都城纪胜[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1983. 86 页

^[69]吴自牧. 梦梁录[M]. 上海: 商务印书馆, 1939. 191 页

^[70]周密. 武林旧事[M]. 杭州: 西湖书社, 1981. 109 页

^[71]周密. 武林旧事[M]. 杭州: 西湖书社, 1981. 155 页

^[72]耐得翁. 都城纪胜[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1983. 87 页

中间部分用曲调相缠连，是典型的缠令形式。

宋杂剧、诸宫调、唱赚都是两宋时期的表演艺术，一般说来，某一时代的多种表演艺术能在同一本剧作中出现，说明该剧作必产生于这一时期，由于当时这些表演艺术正在流传，因此，编撰且演出《张协状元》的九山书会才人广泛融合这些乐曲成分，将这些为当时民众所喜闻乐见的表演艺术吸收到剧作中来，以增强舞台效果。

从全剧所用的皆为南曲曲调来看，其产生年代必定是在元朝灭亡南宋之前。在南方产生了南戏之后，北曲杂剧在北方中原一带正式形成，但二者流行的范围不同。北曲杂剧的流行范围仅限于平阳（今山西临汾）、真定（今河北正定）、大都（今北京）等地区，并没有与南方的南戏发生交流。靖康之难以后，杂剧也随着宋王朝南迁。当时的杭州，成为继元代初年大都以后北曲杂剧的创作与演出中心。杂剧南移使得杂剧和南戏相互渗透，特别是南戏从杂剧中吸取养分，发展原有的特色，日渐成熟。在所用的曲调上，也采用了一些北曲的曲调，如产生于元代、又同被收入《永乐大典》的《错立身》与《小孙屠》戏文所用的曲调皆出现了北曲。

因此，对曲调使用情况的分析成为判定时代的一大依据。据俞为民、刘水云在《宋元南戏考》的统计结果：“《张协状元》共有168支曲调（【前腔】、【尾声】不计），其中与唐代曲子相同者7曲、与唐宋教坊曲相同者17曲、与唐宋大曲相同者9曲、与宋代唱赚相同者3曲、与宋金诸宫调相同者24曲、与宋词相同者60曲以及宋杂剧所用的曲调名相同者5曲，共有125曲。”^[73]为了在新的流布地区推广发展，戏曲吸收到当地戏剧形式的成分，是很自然的现象。但考察《张协状元》所用的曲调，发现绝大部分的曲调有明确来源，从唐代曲子、宫廷教坊曲、宋词、唱赚、诸宫调和宋杂剧都能找到一致的曲调，在《张协状元》所用的曲调中没有北曲杂剧的影响的痕迹，尚未《张协状元》出现北曲曲调的例证。这也就说明《张协状元》产生时，元朝还没有灭亡南宋，两种戏曲仍在各自区域演出，彼此尚无关联，因此二者形式之间还没有发生交流。

二是依据《南曲九宫正始》的收录情况。《南曲九宫正始》在《臆论》条目下明确表示：

“词曲始于大元，兹选俱集大（天）历、至正间诸名人所著传奇数套，原文古调，以为章程，故宁质毋文。间有不足，则取明初者一二以补之。至如近代名剧名曲，虽极脍炙，不能合律者，未敢滥收。”^[74]

由此可知《南曲九宫正始》所收录的元传奇《张协》是合律的戏曲作品，创作时间是元代天历、至正间。《南曲九宫正始》中共引录了元传奇《张协》的《醉太平》

^[73]俞为民，刘水云：《宋元南戏考》[M]，南京：凤凰出版社，2009，46、47页

^[74]徐少卿，钮少雅：《汇纂元谱南曲九宫正始》[M]，上海：上海古籍出版社，1995，339页

一首、《哭相思》一首、《大圣乐》两首、《红杉儿》一首、《叨叨令》两首、《阿好闷》一首、《呼唤子》一首、《狮子序》四首共十三首曲，通过对比元传奇《张协》在曲调的句格、平仄、用韵等格律上较之《张协状元》整饰精致，既然元传奇《张协》产生于元代天历、至正年间，那么产生于《张协》之前、格律上自然粗率的《张协状元》必为宋代的作品。

三是从民俗学角度通过民俗现象来推论。钟敬文先生说过：“应用民俗学的理论和方法，对于丰富古典文学的研究手段、研究角度无疑会有裨益。”^[75]某些民俗现象有其特定的流传年代，因此通过考察作品中民俗现象的存在，有助于我们解决判定作品的创作时间问题。

在第二十出，净提到“打从湖州过，镜儿买面与婆搽粉。”^[76]这里的湖州镜是一种物质民俗的载体，有其特定的流传时期。根据《湖州镜及两宋官民铸镜业的互动》一文可知“湖州镜的生产兴起于北宋中晚期，发达于南宋中期，并一直持续到南宋末年。”对湖州镜的认可说明此剧创作的时间点必然处在湖州镜的流行时期，即北宋中晚期至南宋末年这个时间段。

1.2.2 北宋末年

《张协状元》产生的年代究竟是南宋还是北宋，需要从戏文中发现内证，通过历史地理学及剧情考证进行论证。

首先，分析剧中提到的人物、引用前人作品中的成句，整理的具体情况如表 1.1：

表 1.1 剧中提到的人物、引用前人作品中的成句

类别	内容	文中场次	所属时期	备注
引用诗文	世上万般皆下品， 思量惟有读书高。	第一出	北宋	汪洙 《神童诗》
	炼药炉中无宿火， 读书窗下有残灯。	第一出	北宋	司马光
	触来勿与兢， 事过心清凉	第五出		孔旻

^[75]钟敬文. 钟敬文文集（民俗学卷）[M]. 合肥：安徽教育出版社，2002. 188 页

^[76]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 1 页

	朝为田舍郎， 暮登天子堂	第二十五出	北宋	汪洙 《神童诗》
	洞房花烛夜， 金榜挂名时	第二十七出	北宋	汪洙 《神童诗》
	但愿人长久， 千里共婵娟	第三十九处	北宋	苏轼 《水调歌头》
	舞低杨柳楼心月， 歌罢桃花扇底风	第五十一出	北宋	晏几道 《鹧鸪天》
历史人物	邵雍	第一出	北宋	
	赵令畤	第一出	北宋	
	陈抟（?—989）	四十八出	北宋	
	王德用（980—1058）	第十三出等	北宋	
	柳永（987—约 1053）	第四十八出	北宋	

用成句是文学创作中一种常见的现象。作者在创作过程中常借用成句来增强表现力，所引用的成句通常都具有高度的流传性，是自己和观众所熟悉的，因此这种借用才能加强语句的感染力，使创作者和观众产生情感上的共鸣。通过观察《张协状元》所用诗文可知，其中引用的知名度相对较低的诗人是汪洙，他是北宋鄞县（今宁波鄞州区）人，生活在北宋晚期。根据汪圣铎的考证，汪洙以治《春秋》文明乡里，晚年为特奏名进士，生前只作过品阶最低的州助教，死后获得封赠。^[77]汪洙生前官职不高，社会影响力和辐射范围集中在州县周边。古代的文化传播速度缓慢，诗人首先在一定区域和人群中形成知名度。从地域上说鄞县在宁波南部与温州距离较近，二者属于一个文化传播圈；从群体上说汪洙是州助教，《张协状元》的创作者是书会才人，皆为文化阶层，同属紧密互动的文学网络，因此可以认定汪洙在永嘉地区有一定声望。《张协状元》三次引用汪洙作品中的成句，显然剧作者必定是与汪洙时代相近、熟悉其诗句的人，观众群体也是熟知汪洙的，因此可以推断《张协状元》产生于汪洙生活的北宋晚期。

其次，从剧情角度考证。书会文人在创作主要人物时并不是完全虚构：《王魁负桂英》关于王魁的故事，宋人记载据统计有近十种，如：“夏噩《王魁传》，张师正《括异志》，李献民《云斋广录》，刘斧《摭遗》，罗烨《醉翁谈录》，曾慥《类说》，

^[77]汪圣铎. 汪洙及神童诗考辨[J]. 北京：中国典籍与文化，2003(2)

周密《齐东野语》。”^[78]《赵贞女蔡二郎》也是在当时流传较广的故事基础上创作的。南戏这种写实性也可以对作品进行创作推论。祝允明的笔记小说《猥谈》记载了南戏的禁演情况：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。予见旧碟，其时有赵闲夫榜禁，颇述书目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”^[79]《赵贞女》强烈的反抗性使它遭到被禁的命运，在反抗性、斗争性、批判性上都弱化的《张协状元》必定是看到这种遭遇，避免重蹈覆辙而做出的妥协。周贻白先生指出“《张协状元》这本戏文，是由旧本《状元张协传》‘翻腾’而来。”^[80]剧情安排上的不合理之处，是“为了‘这番书会，要夺魁名’，因而对原有情节作了翻案。”^[81]《张协状元》的最初的创作时应该也是有相当激烈的矛盾冲突，和《赵贞女蔡二郎》之类的剧作在社会上产生了广泛的影响，后在赵闲夫榜禁之时（南宋光宗朝）为避免禁演的命运，进行了妥协化的修改，形成今天所看到的夫妻团圆的结局。因此它最初创作时肯定是大大早于赵闲夫榜禁。

三是由历史地理学角度，根据宋代科举录取进士的地域来推论。在古代，籍贯和姓名一样是人物的一个重要标签。在戏曲创作时，籍贯是人物最基本的背景设定。由于观众群体的广泛，因此人物设定必须符合大众已有的认知，从籍贯设定的角度来说，状元应是来自状元命中率高的地区。

状元籍贯是伴随着区域经济发展而产生同步的历史变化的，在历史上有明显的自北向南推移的趋势。根据韩茂莉、韩茂莉、胡兆量《中国古代状元分布的文化背景》一文的统计：“在北宋时期有明确籍贯记录的状元是 56 名，其中北方 28 名状元，南方 27 名状元。”^[82]其中四川有 4 名状元，分别是宋太宗太平兴国五年（980 年）的苏易简，宋太宗端拱二年（989 年）的陈尧叟，宋咸平三年（1000 年）的陈尧咨，宋元祐六年（1091 年）的马涓，可以说四川是南方地区中状元比较集中的。南宋时一共 74 名状元，浙江、福建两地较为集中，整个南宋时期四川仅出了一名状元。可见在北宋时四川考取状元的人数和比重都优于南宋。通过这些历史史实我们可以得出，状元的人选具有代表性，在北宋时期四川地区的考生在民众心理中状元的期望更大，在南宋时期则被教育水平突飞猛进的浙江、福建所取代。

美国学者 John W. Chaffee 在他所著的《宋代科举》一书中分析了北宋时期进士时空分布的特点：“在时间上，北方籍进士比例越来越小；空间上，进士籍贯最集中的地区是福建、两浙、川峡、江西、江东，这些地方除川峡外，其他都是东南之地，也是国家财富的主要出处。川峡基本包括成都府、梓州、利州、夔州四路，这四路

^[78]杨果，方圆．王魁负桂英故事在宋代的变迁及其政治道德意涵[J]．北京：国际社会科学杂志（中文版），2011(04)

^[79]周贻白．中国戏曲发展史纲要[M]．上海古籍出版社，1979．133 页

^[80]同上，134 页

^[81]同上，132 页

^[82]韩茂莉，胡兆量．中国古代状元分布的文化背景[J]．北京：地理学报，1998(11)

中梓州所辖地带即今南充一代，梓州和成都府是川峡地区开发最早，经济最发达的地区，宋代四川籍的状元与进士主要来自这里，其中著录有籍贯的状元 60%是出身这两路的，进士则占川峡四路的 92%。”^[83]剧中张协是成都人，王德用为报复张协出判梓州路，这些人物细节的设定都符合北宋的历史事实，也就说明此剧创作时正是四川经济、教育最为发达的北宋时期。

值得注意的是，北宋时陈尧叟、陈尧佐、陈尧咨兄弟参加科举考试获得三进士两状元的佳绩，仕宦两宰相一节度使，被称为“三陈”，其父为左谏议大夫陈省华，当时四人同朝的境况成为千古佳话。在三陈生活和逝后的一段时期，四川学子的声望和影响力达到顶峰。

由上可知，作者在创作此剧时应还是北宋时期。南戏创作通常都是在生活素材的基础上进行选择、概括、改造（如上文提到的《王魁》《赵贞女》），假如《张协状元》的创作时期是南宋，作者可以把张协的家乡设在交通更为险阻的福州，此时福州学子中状元的可能性也更大。

《张协状元》的写作时间，是我们研究这部作品无法回避的关键议题。创作时间的确定为研读这一作品提供一个时间上的参照，是研究工作的基础。杨栋认为该问题“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，二是南北区互相交叉，究竟孰为源孰为流。”^[84]不仅如此，对于这一问题的考辨将引起《张协状元》的文献价值、时代背景、语言学价值的一连串课题的重新思考和研究。

^[83]韩茂莉，胡兆量．中国古代状元分布的文化背景[J]．北京：地理学报，1998(11)

^[84]杨栋．张协状元编剧时代新证[J]．北京：文艺研究，2010(8)

第二章《张协状元》的人物形象

人物形象的生动性和典型性是一部作品成功的标志。与小说等叙事文学不同,戏曲在塑造人物的多样性上要困难得多。小说可以借助叙述者运用细腻的描写方式塑造人物,但是戏曲只能在特定情境下通过人物语言和环境来完成塑造。《张协状元》通过张协与贫女二人合——离——合的婚姻纠葛,展现了张协道德上的自私低劣和贫女命运的悲剧性,塑造了这两个丰富饱满的人物形象,使得张协这一人物形象更加面目可憎,贫女的形象更加坚强感人。

2.1 自私自利、背信弃义的张协

张协是鲜明的背信弃义、自私自利的负心人形象。他的自私功利是贯穿全剧的线索,无论是他落难还是发迹时,都在追求、维护自己的私利。

张协落难时为达目的不惜手段、不吝口舌。由于在赴京赶考途中遇到强人打劫,张协不仅身无分文,而且身受重伤,不能支撑继续赴考。贫女好心收留他在古庙养伤。此时风雪大作,他又衣食无着,不免担心被贫女赶出去。为了保障最基本的生存需要、不至于挨饿受冻,甚而扭转颓势、重新赶考,张协主动向贫女提出结婚的请求,描画高中之后携贫女共享富贵的美好图景来诱惑贫女。但是张协的提议遭到贫女的断然拒绝:“你好不度己!你好忒容易!这言语甚张志?”^[85]张协仍不死心,去求李大公夫妇,在二人的撮合下,终于达到了他的目的,为消除贫女顾虑他还信誓旦旦,发誓绝不负心。但张协的求婚实际上在走投无路时做出的选择,他希望通过与贫女的婚姻,获得贫女的经济资助,摆脱此时的困厄处境,因此他对贫女完全只有利用的考虑,没有丝毫的感恩之情。婚礼办完不久,张协就迫不及待地提出要赴举应试,但此时盘缠的问题仍未得到解决,他恳求贫女为他筹措路费:“望娘子借与,娘子便去说。前途怕钱欠,中途怕钱悭,钱谁与添?更望娘行,多方宛转。宛转些添,回来自当偿还。”^[86]这种乞求的口吻、商量的态度、偿还的承诺都是张协为达目的所使的手段,他实则认为利用贫女达到自己的目的是理所应当的。不但如此,他的丑恶面目也逐渐暴露,贫女因向李大婆借路费而稍稍晚归,他就打骂:“贫女那贱人……从早上出去,整日不见归来,不道我每要出路。莫管,寻条柴棒在这里。”^[87]态度转变之快令人惊异,其实根本原因还是张协性格中的自私自利。他的目的在于实现一己私利,为此

^[85]胡雪冈.张协状元校释[M].上海:上海社会科学院出版社,2006.72页

^[86]同上,91页

^[87]同上,98页

他自己可以委曲求全、蒙骗他人。当他认为贫女的行为损伤自己的利益时，如借钱不归，他就表现出了行为中令人愤怒的一面，大骂贫女是贱人，认为贫女晚归“害了家计”，棒打贫女也就不奇怪了。

等到张协发迹时，他已经实现自己身荣显贵、平步青云的目标，所做的就是要维护这种利益，对待已经没有利用价值的贫女自然无情无义。贫女上京寻夫时他态度恶劣地赶走身无盘缠的贫女；为了防止贫女再次出现有碍自己的官运，张协变本加厉要剪草除根，在五鸡山二人重逢时他一剑杀死贫女，反倒指责贫女不知羞耻，在整个情节发展过程中张协没有丝毫的心虚和愧疚，反映出人性的失落和价值观的扭曲。

张协作为南戏中较早的负心男子形象，其面目可憎源自个人的低劣品质，这对后世的戏剧创作有引导作用。《赵贞女蔡二郎》《王魁负桂英》延续了这种类型的人物形象设计，剧中的悲剧都是蔡二郎、王魁自身的责任造成，他们也因为自己的恶行受到惩罚。到《琵琶记》创作之时，蔡伯喈被改成了全忠全孝的人物，造成悲剧的原因也不再是单纯的个人品质，而是被深化为科举制度和不平等的社会。

2.2 坚强善良、让人尊重的贫女

贫女作为道德低下的张协的对立面，是一个心地善良、让人尊重的女性形象。她热情善良，富有同情心。贫女“幼失恃怙，又没兄弟。远亲房族更无一人，诸姊妹又绝一个。祖无世业，全没衣装。”^[88]是一个白天辛苦劳作、晚上独居古庙的孤苦伶仃的女子。她帮助受伤落难的张协，为他提供食宿。在与张协的婚姻关系中，她更是真诚相待、甘愿付出：张协提出筹措路费的要求之后，贫女卖发筹钱；张协赴京之后，她担忧“别郎容易见郎难”而独自流泪。贫女让人尊敬的是她独立、坚强的性格。最初她不愿嫁给张协，“奴似水澈底澄清，没纤毫点翳。”^[89]，张协自以为极具诱惑的荣华富贵，贫女却并不为之心动，而是坚守自己清白、正直的道德。当她嫁给张协后，就希望婚姻稳固，团圆到底。她经历卖发筹钱、进京寻夫、乞讨回乡、隐瞒实情等一系列的艰辛，显现出让人尊敬的人格力量，贫女坚强勇敢、吃苦耐劳的优秀品质反衬出造成这些苦难的负心男子张协的丑恶灵魂。

但是在贫女身上有着不可忽视的命运悲剧性。贫女原本希望夫妻相守，可张协执意进京，她只好卖发借钱筹措路费。但是她的善良并没有得到应有的回报，张协赴考之后音讯全无。当她历尽艰险进京寻夫之后，却遭到张协的拒认。在被张协赶出府门之后，她身无盘缠，只好一路乞讨“故乡有路没盘缠，今哀告忘怜念，全取

^[88]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 35 页

^[89]同上, 72 页

我两文钱”^[90]。回到五鸡山见到李大公夫妇后，她有苦难诉，只谎称没有找到张协，重新开始她每日劳作的简单生活，然而和张协纠葛的命运悲剧再次降临。张协路过古庙想要斩草除根，将贫女斩落山崖，幸得李大公夫妇相救，贫女再次隐瞒实情只说是跌下去的。面对张协的负心，她伤心诅咒，依然坚强的过自己的生活。贫女被王德用夫妇收为义女后重新嫁给张协，这一结局对贫女来说，是人生悲剧经历的延续。

《张协状元》虽然是通过人生经历的片段来塑造贫女的形象，但展现的是这一孤独个体的命运。匈牙利的卢卡契认为“并不描写一个‘事件’，而是叙述人的命运。”^[91]作者在展现一种命运，贫女不具备命运的自主性，本不愿和张协结为夫妻但在李大公夫妇的撮合之下应允，本不愿让张协进京赶考但是在张协的坚持下筹钱资助，我们看到的是女主人公肉体承受辛劳、追杀，情感上遭受打击、背叛，给整部作品蒙上了残酷的阴影。因此，今天的观众在对贫女的不幸抱以同情时，要考虑造成这种命运的时代环境。

贫女的形象对后世的戏曲创作产生了重要影响。无论是南戏中的赵五娘、还是后来的秦香莲，都是吃苦耐劳、命运坎坷的女性，彰显出传统妇女道德上的真善美，具有极强的艺术感染力，获得了观众的同情和喜爱。

2.3 感情脆弱、令人惋惜的王胜花

剧中的另一个女性形象是王胜花，她是黑王之女，遭遇张协拒婚后一病不起最终死去。她是张协贫女夫妇决裂、合好的关键因素，贫女就是因为相貌像她才被王德用夫妇收为义女，得以重新嫁给张协。作为王府千金，她没有像贫女那样身体遭受痛苦，但是她的情感痛苦是不亚于贫女的，而且她的这种情感痛苦是无法向外人道的羞耻。

王胜花从第十三出出场，到三十二场过世，出现的场次有第十三出、第二十一出、第二十五出、第二十七出、第二十九出、第三十二出，在《张协状元》五十三出的篇幅里所占并不多。她出生在“位迁极品……家传诗礼，门排朱紫。更兼亲戚，尽皆豪迈。”^[92]累世公侯的当朝宰相之家，容貌自称是是“桃杏仪容”^[93]，其父更赞为“似这月里嫦娥倒强似他。”^[94]她深知自己生在富贵之家尽享荣华，四季之中或游

^[90]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 156 页

^[91]卢卡契. 卢卡契文学论文集[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981. 40 页

^[92]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 12 页

^[93]同上, 68 页

^[94]同上, 106 页

赏或宴饮并乐在其中，“须知富贵，自然娇艳，有不搽红粉也相宜。”^[95]这样的出身优势让她自视甚高，在择婿上坚持“人中最贵最第一”^[96]只有状元才能与自己匹配，不是状元就没有与之婚配的可能性，这是过于现实的功利思想。就在她以为自己嫁状元是前生已定下的福分时却遭遇张协拒接丝鞭，“被人笑嫁不得一状元。”^[97]羞愤伤心之下一病不起最终身赴黄泉。王胜花的人生遗憾最终在贫女那里得到了补偿，贫女因与王胜花容貌相似而被王氏夫妇收为养女，在梓州重嫁张协。

作为剧中的次要人物，王胜花似乎只是陪衬，让贫女的高贵品格焕发更大的感染力。面对婚姻的不如意，王胜花在旁人的笑语中消沉下去，而贫女在听完小二哥等人的嘲笑曲后坚定表示“万水千山奴也去寻。”^[98]两人性格立见高下。但是王胜花付出生命的代价不仅突出了张协的道德缺陷，而且阴错阳差地换来了贫女和张协的最终团聚。虽然在感情上我们更同情贫女，毕竟贫女遭遇的现实悲苦甚于王胜花，但是王胜花的悲苦在于情感的挣扎。我们在一定程度上可以理解她的伤心委屈，同时也会为她年轻灿烂生命的陨落感到深深地惋惜。

^[95]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 69 页

^[96]同上, 69 页

^[97]同上, 141 页

^[98]同上, 123 页

第三章《张协状元》艺术特征

通过对剧本的分析研究可以发现《张协状元》在剧情安排上既沿用了宋杂剧的表演形式，也采取了分场的双线结构；角色体制基本定型，但尚不完善；曲体组合形式因依据戏文内容选择而呈现出多样性；语言质朴，大量使用谚语、方言等民间语言，使剧作充满了民间生活气息。之所以呈现出这些特征是因为整部剧作都紧紧围绕如何更好地吸引观众而展开。由于《张协状元》产生于南戏的初期，它在艺术形式上呈现的这些特征反映出南戏早期的风貌，对考察南戏创作也有重要参考价值。

3.1 适应演出的剧情安排

《张协状元》的剧情安排是依据自身演出需要，对宋杂剧的表演形式既有传承也有创新。调笑的情节表演能够增加舞台表演效果而被继承，采用分场结构形式灵活，适合在勾栏进行演出。

3.1.1 保留旨在滑稽的插科打诨

在剧情安排上，《张协状元》五十三出戏中带有喜剧闹剧成分的场次占到了三十出。这些分量较重的滑稽调笑的情节由丑、净、末三个插科打诨的喜剧角色表演，其中的大多数对主要人物形象刻画和表达主题没有多大作用。

如第十六出生旦成亲的情节，穿插两段净偷吃酒肉的表演以及末、净、丑关于酒食的争吵打骂，如“（净）盃中欠缺肉。（丑）偷吃一半。（末）如何？小二。（丑）神道不吃肥个。（净唱）肥个我不嫌，精个我最饮。从头至脚板，件件味都甜。”^[99]这完全是关于酒食的争论，对戏剧情节没有任何推动作用。有的还因插入了这样的情节，影响了主要情节的发展及人物形象的刻画。如第二十八出，这个这一出戏都是在关于净、末、丑三人买卖登科记，其中丑与末的斗嘴打诨拖延了贫女对张协中状元的确认，阻碍了主要情节的开展。

《张协状元》进行这样的情节安排是因其保留了以前的宋杂剧的特点。宋杂剧是在歌舞戏和滑稽戏的基础上产生的，所表演的故事也具有滑稽调笑的风格。在宋杂剧的角色中，固定的主角是副末和副净，而像引戏色、装孤、装旦这些角色皆为配角，甚至只是临时参与演出非固定角色。如“五鸡山遇劫”“就可看出由参军戏到宋杂剧和宋杂剧再演化发展的影子。《张协状元》的表演形式传承自宋杂剧，在艺术特

^[99]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 78 页

征上也就相应地继承了宋杂剧的特征。《张协状元》作为剧情完整的南戏，它的篇幅远远超过了短小的杂剧。在演出过程中生、旦成为真正的主角，就在生、旦铺展情节的同时，由丑、净、末带表演的插科打诨依旧是演出的重要组成部分，这其实是像宋杂剧一样“务在滑稽”，提高舞台演出的感染力。对于这一点，剧作者也是直言不讳的，“苦会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中”，“中间唯有笑偏饶，教看众乐陶陶”，明确地指出搬演是为了营造喜闹，给人愉悦之感，这也符合当时观众的演出需求。

保留这些插科打诨的更主要原因为《张协状元》是根据九山书会的演出记录而成的演出本，这样的情节安排是出于舞台演出的需要。

第二十四出有一段说白：“你看茶坊济楚，楼上宽疏。门前有食店酒楼，隔壁有浴堂米铺，才出门便是试院，要闹却是棚栏，左壁厢脚奴鸳鸯楼，右壁厢散妓花柳市。此处安泊，尽自不妨。”^[100]说明瓦舍是一种综合性的娱乐中心，其中的商业演出存在激烈的竞争，表演者要在勾栏立脚，避免沦落为歧路人的下等戏班，就要争取观众的选择。第一出末白“听谈论四座皆惊。浑不比，乍学后生，谩自逞虚名。”^[101]这种演出开始时的自我夸赞，通过“乍学后生”的反面对比，突出自己精通“弹丝品竹”、惯会“插科打诨”的优势，就是为了吸引观众，希望他们成为戏班的稳定客户群。

在演出过程中穿插插科打诨等滑稽表演可以舒缓观众的疲倦感，不断调节剧场的气氛和演出节奏，使观众的心理节奏张弛有度，“又为生、旦的休息创造了条件，否则在长达几十出的演出中，主要角色会力不敷任的。”^[102]与此同时，剧团的生存和发展依靠从观众处获得的经济收入。勾栏是收费的演出场所，收费形式有两种：一种是在门口收费，《庄家不识勾栏》里说“要了二百钱放过咱”；另一种是在表演进行过程中要求打赏，“宋人凡勾栏未出，一老者先出，夸说大意，以求赏，谓之‘打呵’。”^[103]如果没有一定收入，剧团无法应对开支周转，也就不可能在瓦舍勾栏生存下去。此时的观众已经不仅是单纯的欣赏者，而且是戏班的衣食父母。他们具有主体选择权，是戏班生存的主宰者，在这种情况下表演者通过插科打诨吸引观众、追求经济效益也是必要举措。

3.1.2 双线结构的分场形式

《张协状元》剧本采取了分场的形式。所谓分场，就是以人物上场、下场作为

^[100]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 115 页

^[101]同上, 1 页。

^[102]刘彦君. 东西方戏剧进程[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005. 141 页

^[103]徐渭. 南词叙录[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989. 246 页

界线，把剧本分成若干段落，每一段落就是一场。《张协状元》剧本共五十三场之多，这种分场的结构形式灵活，适合在勾栏舞台上演出。有话则长，无话则短。如张协上京赶考，只用一只曲子唱出沿途情景，是个简单的过场。在贫女进京寻夫被赶出门那场，则生扮张协，旦扮贫女，净、末扮门子差人，分唱七只曲子，又加上许多对白、表演动作，集中刻画张协无情、贫女愤怒的心情，便是比较复杂的重要戏场。

在场次的结构安排上，《张协状元》采用了双线并进的结构手法，即整部演出安排两条线索，这两条线索引出的两组情节遵循穿插平行发展的形式。这部剧依照作为主角的张协、贫女将全剧的主要情节分为两大组，一组是生、旦二人自身的聚散离合，一组是生、旦二人与丑、外夫妇的命运交织。两条线索既相对独立，又紧密封合，而其他角色如末、净、贴等皆穿插其间。这种结构安排还通过一个张协引出士族阶层，一个贫女引出社会阶层，二人结婚相聚，也是把这两种力量联系在一起。

从第二出到第十六出写张协赶考遭遇强盗，权宜之下与贫女结成夫妻，生旦结合。交错敷演另一条线索即王德用一家出场（第十三出、十五出、十七出、二十一出、二十五出），为后文的招婿做铺垫。至第二十七出，张协高中状元、拒接王府丝鞭，这两条线索出现短暂相合。从第二十八出售卖登科记开始，主叙贫女寻夫、生旦继续分离。穿插第二十九出、三十二出写王胜花羞愤而死。至第四十五出，王德用夫妇收贫女为义女，这两条线索再次相合，直至第五十三出，生旦最终相聚，两条线索、两组情节才真正地合而为一。

《张协状元》的这种双线并进的结构形式，既敷衍各条线索情节，又相互交叉映衬，既舒缓演员的劳逸，又利于观众的欣赏。这种情节安排形式对后世戏曲有重要的借鉴作用，如高则诚的《琵琶记》以及明清传奇，在设置情节、安排剧情时常使用这种双线并进、情节交错的形式。

这样的结构安排也是出于舞台演出的需要。虽然观众是来看戏的，但是剧场环境本身充满了容易分散注意力的因素。这出戏篇幅长，要使观众的注意力长时间地保持住，难度很大。采用双线结构使剧情更加丰富，同时调整演出场面，紧紧地牵住观众的注意力。在每件事、每个场面、每个纠葛中都有新的问题的提出和解决，一环紧扣一环，直通最后的结尾。焦菊隐曾把这种加固观众注意力的方法，称之为“连环套”，他说：“剧情的发展，最好能一环套一环、一扣套一扣。像个九连环。作家用合乎生活清理的偶然事件与必然事件，把故事编织起来。在这中间，又把主要的事件突出强调起来，就能吸引观众”^[104]。《张协状元》紧凑的结构安排就能起到这样的效果。张协与贫女的聚散离合的情节交叉映照王德用夫妇与女儿的生死悲欢，这样能最大限度得吸引观众。而且作者在具体的情节设置中往往将悬念首先抛出，吸引观众观看人物

^[104]余秋雨：《观众心理学》[M]。上海：上海教育出版社，2005。134页

行动的原委。如第十出就点明张协“桂籍之中有姓名”、“此人有一举登科分”^[105]可他此时身陷五鸡山，如何脱困？如何赴考？引起观众观看兴趣。

在张协与贫女的婚姻关系上更是如此。作者一开始就明确了将来要出现“抛妻”行为。张协在食宿无着的窘境下和贫女结婚，这场婚姻在张协看来不过是为摆脱困境所做的努力，一开始张协就没有善待贫女的想法，他自称：“自家不因灾祸，谁肯近傍逆每！正是情知不是伴，事急且相随。”^[106]这里将负心人的内心的谋划毕呈无遗。观众已经知晓作者给张协设计的“抛妻”行动，看来似乎以后的情节发展都已经没有悬念，其实这正是最大的悬念，观众的兴趣就集中于看张协如何行动，这正是追求故事的曲折新鲜。张协为“抛妻”展开层层深入的行动：进京赴考（远离贫女）——杳无音讯（疏远贫女）——闭门拒认（断绝恩义）——挥剑相斩（置于死地）。

《张协状元》本身篇幅很长，如果一味环环紧扣将各种矛盾层层叠加，容易使观众产生疲倦。末、净、丑、等皆穿插其中笑闹的剧情凭借通俗的语言在略微沉重的作品中加入了滑稽成分，它与戏剧中的主要矛盾“张协抛妻”同样引起观众的观赏兴趣。如第二十一出：

“【丑白】孩儿，你有罪过！（贴）告爹爹，孩儿没罪过。（丑）你没罪过？前日把亚爹袄子上许多饿虱都烫杀了。（末）从来不度己。”^[107]

这里是王德用一家的轻松调笑，丑的佯装生气，贴的天真直率，末的批评抱怨，为即将发生的拒接丝鞭、胜花羞愤身死的沉重情节带来片刻的轻松幽默。

在本剧的大部分情节一直是张协的自私邪恶压倒贫女的善良、胜花的单纯，在人物冲突中，观众积累了一定的愤怒情绪；在善恶的矛盾中，局面趋于紧张。为将观众的注意力和期待心理维持在适中的程度，必须舒缓故事过快的速度和节奏，防止观众出现审美疲劳，避免演出中剧情因缺乏吸引力而使观众的注意力消失，使演出的支持者流失。如果只知加重剧中的主要矛盾冲突会起到适得其反的作用，通过次要人物的表演，可以用诙谐的手法连接剧情，将沉重的事情变得轻松。如第二十出，净提出要张协给她买湖州镜，第三十出得知张协考中状元后，唱“得两面镜儿……左手照了右手又照，右手照了左手又照。”^[108]贫女进京寻夫后，李大婆对此仍念念不忘，“两个不记得，当初买镜归作土宜”^[109]，贫女归来后，她安慰孤身而回的贫女，再次提及“记不得伊时须记得俺，我要照着多娇面。”^[110]直到最后一出张协贫

^[105]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 51 页

^[106]同上，98 页

^[107]同上，105 页

^[108]同上，138 页

^[109]同上，157 页

^[110]同上，158 页

女重新婚配，李大婆还提到“当初许我青铜镜儿，今番定有，一面也买归家里，百面也买归家里。”^[111]在紧张的抛妻节奏之外，变换穿插李大婆对买镜子念念不忘的轻松情节，可以维持观众对戏剧情节适度的注意力。湖州镜作为贯穿大部分篇章的线索穿插于剧情之中，也使得观众的更细致、深入地理解剧情。

3.2 逐渐完备的角色体制

在角色体制上，《张协状元》具有早期戏曲行当的分类。南戏大致有七种“角色”（行当），其在剧中所扮演人物的情况如下：

生：张协

旦：贫女

末：担任开场副末，主扮李大公，兼扮张家院公、客商、学子、土地神、判官、堂候官、士子、买《登科记》者、张协府吏、张府门子等十一个剧中人物

净：主扮李大婆（女），兼扮张协母（女）、书友、客商、山神、店主婆（女）、卖《登科记》者、张府门子、脚夫、柳永、谭节使、喜郎，九男三女，共十二个人物

丑：主扮王德用，兼扮张协妹（女）、圆梦先生、强人、小鬼、士子、小二脚夫、喜郎，八男一女，共扮九个人物

贴：主扮王胜花，兼扮养娘，共两个人物

外：主扮王德用夫人（女），兼扮张协父，演男女两个人物

由上可看出，《张协状元》的角色体制已经通过的七个行当及其扮演的人物把宋杂剧中简单的角色分工综合进南戏比较庞大的剧本结构中，确立了以生、旦为主的角色体制，反映了戏剧自身发展的要求。《张协状元》的角色体制是刚定型时期的特征，与后期南戏完善的角色体制相比尚显粗糙，如男女不分，王德用和张协妹都由丑扮演，外主扮王德用夫人、兼扮张协父；人物分工不细，净主扮王大婆，兼扮十一个人物。这种不成熟角色分工，还有待于完善，称不上是成熟的角色体制，但也正反映了南戏早期的角色体制已基本定型的风貌。

这种不完善也是经济因素的制约、当时演出条件简陋造成的一种现象，冯沅君考证说“在一个剧团中，男女演员的数目是固定的，而在演剧时各种脚色的数目却因剧而异，往往供不应求。为减除这种困难，当剧中需女主脚过多，而男脚有剩余时，则不妨以男脚演员之年少姣好者装旦；反之，若男演员不敷用，则女优之姿容壮伟带有

^[111]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 200 页

男性者可暂时装末。于是才艺出众的演员便是‘旦末双全’。”^[112]宋代民间戏剧不可能有数十人的演出队伍，瓦舍勾栏的戏班一般十数人，末、净行演员一场戏里演十一二个人物并不困难，演出形式非常简便灵活、对于一人饰演多角色毫不遮掩，如第三十三出，净在扮神时说“不须去，我便是亚婆。”^[113]当场就实现了山神和亚婆的身份转换。

从观众心理学的角度分析，这种安排也是有实际用意的。这种情节设置用来让台上的演员与台下观众暂时摆脱幻想的艺术空间而进行戏外的直接沟通。这在西方戏剧中也曾出现，布莱希特认为“演员与角色不是融而为一，而是两相并立，与观众之间交流反馈。此时，演员不必一直躲在角色和情境的背后悄悄感应，而可以独立出来与观众发生直接勾连。”^[114]《张协状元》中反复出现的角色跳出戏剧之外，即可以让演员与观众直接互动，形成较为轻松的欣赏氛围，给观众留下深刻的观赏体验。

3.3 灵活多样的曲体特征

《张协状元》的曲调定腔不定字，句格稳定，但多不和韵；采用依腔传字的演唱形式。曲调的使用是由所敷演的故事情节、场面转换来决定的，因此形成了多样的曲牌组合形式。

3.3.1 定腔不定字声的曲调

《张协状元》在曲调上的首要特征是定腔不定字声的。从《张协状元》曲调演唱的句格与字声来看，它在演唱时是以固定的曲调来套唱不同的文字，相同一支曲调旋律容纳一定的曲文字数，虽然曲文字声存在差异，但句式与字数很少有出入，即句格稳定而字声不定，如第四十九是由外、贴、末、丑四人接唱的四支【一枝花】曲：

“【一枝花】孩儿过来，试出幽闺，徐步花街。喜奴今日会开怀，是这花如锦，柳垂带。穿红度绿，折朵奇葩带，奇葩带。

【同前】名园郡圃，是处秋千，花板争蹙。斗些百草唱些曲。戏峰儿趁，粉蝶儿舞。芳郊绣陌，雅观金莲步，金莲步。

【同前】脚下转身，相公特特，教请夫人。状元张协到阶庭，是我不接待，也弗请。不记为他，害了孩儿命？孩儿命？

^[112]冯沅君. 古剧说汇[M]. 北京：作家出版社，1956. 53 页

^[113]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 146 页

^[114]布莱希特. 布莱希特论戏剧[M]. 北京：中国戏剧出版社，1992. 49 页

【同前】明日坐厅，状元来时，教立到天明。你毒得太惊人。还重相见，也弗请。
教他自省，不接丝鞭病，丝鞭病。”^[115]

以上四支曲文虽然平仄、用韵有不同，但句格相对稳定，每曲都有九句构成，每句都含有相同的字数。曲调用字并不严格，曲文的平仄搭配多有不合律之处。

二是《张协状元》的曲调中有和声。曲调有定腔即为和声，在唐代的民间歌谣中较为常见。该剧的曲调中也出现了这种无意义的词搭配曲调旋律。仍以上文所举例证，在每一首唱曲中，重复出现的“奇葩带”“金莲步”孩儿命”“丝鞭病”即是和声。

三是依腔传字的演唱方法。南戏最初产生于民间，广泛吸收民间多样化的歌唱元素。对南戏和民间歌谣的这种关系，徐渭在《南词叙录》清楚地记录下来：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。”“其曲，则宋人词益以里巷歌谣。”^[116]根据金宁芬先生的统计也证实了这一点。据他在《〈张协状元〉曲名考》的统计《张协状元》中所使用的164曲牌，有七分之六来自于民间歌谣、教坊曲和古诗词。如《张协状元》第二十七出中的【十五郎】、第九出的【普天乐】等曲调都是源于民间歌谣。《张协状元》对民间歌谣的吸纳是非常广泛的。民间歌谣是套用固定的旋律来歌唱不同的曲文，即采用依腔传字的方式进行歌唱，不必遵循严苛的填唱规则，因此唱词的字声很不稳定。

《张协状元》在演出时承袭了这种依腔传字的演唱方式，只要维持句格稳定，使曲文只能够为曲调的旋律所容纳就可以了，不必顾及曲文的平仄、韵律等。

曲文的平仄搭配多有不合律之处。如第八出两只【复襄阳】曲：

【复襄阳】：一步又一步，一步又一步，担儿担不起，怎赶得程路？

仄仄仄仄仄 仄仄仄仄仄 平平仄仄仄 仄仄仄平仄
气力全无，汗出悄如雨。尚有三千里，怎生行路？
平平平平 仄仄仄仄仄 仄仄平平仄 仄平平仄

【同前】一步远一步，一步远一步。你与我同出路，也被人欺负。

仄仄仄仄仄 仄仄仄仄仄 仄仄仄平仄仄 仄仄平平平
遇着强人，你们怎区处？把担杖钱和本，便与它将去。
仄平平平 仄仄仄平仄 仄仄仄平平仄 仄仄平平仄

在以上两支曲文中，或五个仄声字连用，或四个平声字连用，都不和韵。

^[115]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 190 页

^[116]徐渭. 南词叙录[M]. 中国戏剧出版社, 1989. 129 页

3.3.2 不严格的曲韵特征

由于作者根据依腔传字的演唱方式来创作，不必顾忌韵律，因此《张协状元》的曲韵不可避免地带有南方方言的特征。参用《中原音韵》的韵部来对照《张协状元》的用韵情况，很明显看出字韵没有依照严格的曲律。正如王骥德所总结的“独南曲类多旁入他韵，如支思之于齐微、鱼模，鱼模之于家麻、歌戈、车遮，……混无分别，不啻乱麻。”^[117]。《张协状元》的用韵也存在这些不合律之处。

如第十二出【狮子序】：张协恨时未至，居家出路，长是不利。不在疏狂惟在自守己，看造物如何。张协只仗托诗书。奴家惟凭针指。逆来顺受，须有通时。——支思与齐微、鱼模不分

第十八出【孝顺歌】：奴家闷，又遇君，思之两口直恁贫。君家又无人，奴家又无亲，全没救兵。去则依然，奴还孤另。怎得盘缠，盘缠到得宸京。——廉纤、寒山、先天通押

综上所述，之所以出现不严格的曲韵特征是因为在曲调使用上定腔不定字声，曲文平仄也就不符合韵律。《张协状元》曲韵上呈现的南方方言特征，也是南戏普遍出现的不合律的类型。

3.3.3 多样的曲牌组合形式

《张协状元》设定和排列曲调是依据相应的情节设置、场面转换进行组合。如第三十出所敷演的是旦、净、末得到张协中状元的消息，所引发的一场对话。人物的出场随着情节的发展进行相应的划分，这出戏的曲调的组合形式契合内容上划分的三个层次，分别为：

【山坡里羊】两曲：旦出，诉说张协走后音信全无，暗地里伤心落泪，同时又担心张协的前程命运。净宣布张协中状元的消息，二人互相庆贺。

【哭妓婆】：净、末、旦表演关于湖州镜的插科打诨，旦提出进京寻夫的想法。

【麻郎】三曲：旦执意进京追寻丈夫，末担心其一路行程困苦，末进行疏导，三人共同表达对夫妻团聚的向往。

正是因为每场戏的出场人物和所敷演的故事情节存在差异，因此《张协状元》每一出所用的曲调非但不按照北曲杂剧依据宫调、韵部来组合，甚至不遵循套曲的顺序安排。即便在同一出戏中，按照情节发展、场面转换、人物出场的不同，曲调可不使用相同的宫调，韵部也能不叶同一韵部。如第十出：

【黄钟过曲·出队子】（真文）—【仙吕过曲·五方鬼】（真文、庚青）—【同前】（真

^[117]王骥德. 曲律[M]. 中国古典戏曲论著集成（第四册）. 中国戏剧出版社，1959. 125 页

文)一【同前】(尤侯)一【仙吕入双调过曲·五供养】(江阳)一【同前】(真文)一【同前】(真文、庚青)一【双调引子·新水令】(齐微)一【仙吕入双调过曲·江儿水】(齐微)一【同前】(齐微)一【双调引子·捣练子】(江阳)一【双调过曲·锁南枝】(先天)一【同前换头】(齐微、桓欢、先天)【同前】(齐微)一【同前换头】(鱼模、齐微)一【同前】(齐微)一【同前换头】(齐微)

由于并非以宫调来排列组合曲调，因而《张协状元》的曲调组合形式呈现出多样化的特征，首先是支曲与支曲的形式相组合：

第四十三出：【锦缠道】一【绿襦踢】

二是使用联章体，即是在同一出戏中循环连用同一支曲调。联章体包含两类的使用样式，一种是一支曲牌连唱几遍，曲调的旋律、节奏固定不变，被反复使用的曲牌简称【前腔】或【同前】，如：

第十八出：【福州歌】一【前腔】一【前腔】一【前腔】

第三十八出：【绵搭絮】一【同前】

第四十七出：【金莲花】一【同前】一【同前】一【同前】

第四十九出：【一枝花】一【同前】一【同前】一【同前】

另一种是换头联章体，虽反复使用同一支曲调，但从第二遍开始，首句的句式不同，从第二遍开始的连用曲牌称作【前腔换头】。如：

第十三出：【金钱子】一【赏宫花序】一【同前换头】一【同前换头】一【同前换头】

三是将支曲与联章体组合使用的形式。这种方式在《张协状元》曲调相中使用的最多。这种组合表现多样，使用灵活，主要有：

第一，多支单曲加多支联章体，如：

第八出：【生查子】一【复襄阳】一【同前】一【福州歌】一【同前】一【同前】一【同前】

第二，引子加联章体，如：

第三出：【大圣乐】一【叨叨令】一【同前】

第三，过曲支曲加章体，如：

第五十二出：【红芍药】一【生姜牙】一【同前】一【同前】一【同前】

第四，联章体前后分别加引子、尾声的组合，如：

第三十七出：【一枝花】一【金钱花】一【同前】一【满江红】(引子作尾声用)

第五，联章体加联章体的组合，如：

第四出：【西地锦】一【前腔】一【川鲍老】一【前腔】

由上可见，《张协状元》的曲体在灵活多变之中，组合方式丰富，出现了较

为复杂的联套方式。

3.4 通俗质朴的语言特征

作为面向市民和农民演出的舞台艺术形式，南戏的语言必须符合通俗质朴的基本要求，以便于观众的理解，满足观众欣赏的需要。《张协状元》具有通俗浅显的语言风格，即是早期南戏别有风味的语言本色，正如吴梅所说“天然之文，反胜于乐官之作。”^[118]

3.4.1 通俗的曲文语言

戏曲以广大市民阶层和农民阶层为接受群体，其语言风格不同于以诗词为代表的雅文学，正如李渔所说：“诗词之文采，贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明。词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。”^[119]

戏剧作品的语言分曲词与宾白两部分，这两部分承担不同的表达作用，曲词多是抒发人物情感，宾白着重于铺展故事情节、叙述前后情境。这两部分的侧重点不同，在风格上也存在差异，通常情况下，曲文内敛雅致，文采富丽，而宾白粗浅直接，便于理解，但《张协状元》的曲文与念白的风格是一致的，皆为通俗浅显的语言，反映出天然情性，这也是早期南戏的共同的语言风格。

在《张协状元》里，人物之间的交流对话常用曲文来表现，如第十出张协遇难、蒙贫女相救之后，二人在古庙中交谈了一段，用了五支【千秋岁】曲来表达：

“【锁南枝】张协本，是秀才，成都府人因乡荐。资裹足欲往宸京，奈何程途远。（旦）莫是登，此处山，号五鸡，被人骗？（生唱）

【同样换头】因登此山上，强人衣虎皮。把协劫掠薄贱，一查打得皮肉，破损鲜血满。今到此，忽遇伊。未审谁，想怜念！（旦唱）

【同前】奴家世，本富室，只因水火家不易。年幼间父母俱亡，又没兄和弟。居此庙，五七年。又遇君，恁狼狈。（生唱）

【同前换头】平日在家里，须读古圣书。这般雪儿才下，多是饮着羊羔，浅浅斟绿蚁。或赋诗，或探梅。又怎知，这滋味！（旦唱）

【同前】君休要，举那时，目前是物不如意。衣又没被席全无，尽出不得已。君口食，奴自供。要睡时，先自睡。（生唱）

【同前换头】张协且安置，明朝定未起。遍身虚浮赤肿，今夜纸炉里弯跽，躲它风

^[118] 吴梅. 中国戏曲概论[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011. 151 页.

^[119] 李渔. 闲情偶寄[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000. 34 页

雨至。(旦)奴进君,些子粥。更与君,旧纸被。”^[120]

二人用唱曲来交流。张协自述身世赴京赶考,贫女询问他为何来此,张协讲述路遇强人的经历,贫女介绍自己的孤苦身世。张协想起往日在家的安逸生活,贫女劝慰他接受目前的困苦,暂先将就度日。

即使是一些写景抒情的曲文,其语言也并不工丽,而是浅显而无文采,如第四十一出:

“【秋江送别】徐徐步野径,晓痕青柳弄金。东风尚料峭,丽日升寒渐轻。(生出)

记得年时投上国,早一年珠泪垂。此山又登,此身渐亨,是你否极还泰来。”^[121]

这首曲里唱白兼有,先是描述旦所见之景,叙述自己逐渐摆脱张协一事的负面情绪,恢复正常的劳作生活,然后是生出场抒发自己故地重游的感情。语言通俗生动,唱白之间区分并不明显。

这样通俗的语言使得无论何种层次的观众在观赏《张协状元》的演出时都毫无压力,氛围轻松,符合下层民众欣赏的需要。

《张协状元》中的唱词语言虽然普遍通俗浅显,但是已经能体现出剧中人物身份不同设定。贫女和王胜花是剧中的两个年轻女性角色,贫女自幼孤苦无依居住在古庙,而王胜花是享受荣华的王府千金,二人遭受感情伤害之后,王胜花唱“楼头那日不相逢,怎有这场忧忆?无绪,相思做得病成也,这一命拼归泉世。”^[122]贫女唱词则是“你记得,要来京里,卖头发把钱与伊。当初道嫁鸡便逐鸡飞,好言语教奴出去!没盘费,教化归,回乡里。买柱好香祝苍天,愿你亏心,长长荣贵。”^[123]通过对比可看出两者的唱词有精致与粗朴之分,王胜花的羸弱忧郁、贫女的坚强愤恨都清晰可见,可知剧中的语言在一定程度上能够做到因人而异。

但是剧本中有些场次的语言过于通俗,如十二出称呼丑为“贫胎”,二十六出“一个大贫胎”,“贫胎”是对穷苦人的贱称,第十六出“划地与人做鸭”过于低俗,第二十四出“打脊腌臢赖秀”是骂人无赖的谰语。这也与当时的社会环境有关,书会才人身处其时,为了迎合接受群体的世俗情趣,在创作时表现出一定的低级趣味。

3.4.2 民间语言的使用

南戏作家与社会生活紧密相连,对于民间语言运用自如,在他们创作时各种歇后语、谚语、方言等民间语言也就纷纷在剧作中出现。《张协状元》里包含大量的民俗语言,使整部作品具有浓重的生活气息。

^[120]胡雪冈.张协状元校释[M].上海:上海社会科学院出版社,2006.54页

^[121]同上,165页

^[122]同上,136页

^[123]同上,151页

首先,在《张协状元》的曲白中引用了大量的充满俚俗趣味的谚语。谚语是“是民间创作并在口头上广为流传、言简意赅且较为定型的艺术语句,是民众智慧和经验的结晶。”^[124]它是百姓在生活中总结出来的,形象生动,具有丰厚的内涵。

“如果对谚语所涵纳的内容作总体把握,所有的谚语可分为‘生产谚’和‘社会谚’两大类”^[125]。《张协状元》中所涉及的谚语多是社会谚。社会谚按照李惠芳的分类可以分为事理德行类、时政类、生活经验类和风土人情类。现将文中谚语的使用情况整理如表 3.1:

表 3.1 文中谚语使用情况

位置	谚语内容	使用形式
第一出	怒从心上起,恶向胆边生。	(白)
第二出	一举首登龙虎榜,十年身到凤凰池。	(末)
第三出	黄河尚有澄清日,岂可人无得运时。	下场诗
第五出	是非终日有,不听自然无。	(末)
第六出	贫居闹市无相问,富在深山有远亲。	下场诗
第八出	百草怕霜霜怕日,恶人自有恶人磨。	下场诗
第十出	都与我闭口深藏舌,安身处处牢	(末)
	劝君自扫门前雪,休管它人屋上霜	(末)(合)
第十二出	常言道:好事不在忙里	(合)
	万事到头终有报,只争来速与来迟。	下场诗
第十四出	有缘千里能相会,无缘对面不相逢	下场诗
第十六出	休恋故乡生处好,受恩深处便为家。	下场诗
第十七出	男便当婚,女便当嫁。	(外)
	无限朱门生饿殍,几多白屋出公卿。	下场诗
第十八出	信道上山擒虎易,方知开口告人难。	下场诗
第十九出	求人须求大丈夫,济人须济急时无。	(旦)(末)
	人来投人,鸟来投林。	(末)
	夫妻本是同林鸟,大限来时各自飞。	下场诗
第二十出	情知不是伴,事急且相随。	(生)
第二十三出	命里合吃粥,煮饭忘了漉。	(末)
	黄河尚有澄清日,岂可人无得运时。	下场诗
第二十四出	家贫不是贫,路贫愁杀人。	(生)
第二十五出	见鞍思马,睹物思人。	(外)
第二十七出	时人莫讶登科早,月里姮娥爱少年。	(贴)(和)
第二十八出	三打不回头。	(末)
	亏心折尽平生福,行短天教一世贫。	下场诗

^[124]李惠芳.中国民间文学[M].武汉:武汉大学出版社,1999.222页

^[125]同上,224页

第三十二出	入门休问荣枯事，观看容颜便得知。	(净)(合)
	天有不测风云，人有旦夕祸福。	(净)
第三十四出	国正天心顺，官清民自安。	(末)
	世情看冷暖，人面逐高低。	下场诗
第三十五出	慈不主兵，义不主财。	(末)
	人善人欺天不欺，人恶人怕天不怕。	下场诗
第三十六出	龙逢浅水遭虾弄，凤入深林被雀欺。	下场诗
第三十七出	今日相逢不下马，果然各自奔前程。	(旦)
第三十九出	自古道：花对花，柳对柳。	(旦)
第四十出	恨消非君子，无毒不丈夫。	(生)
第四十一出	是非只为多开口，烦恼皆因强出头。	(生)
第四十二出	早知今日，悔不当初。	(外)
	平生不作皱眉事，世上应无切齿人。	(外)
第四十五出	眼观奇异物，令人寿命长。	(贴)
	大抵还须规格好，不搽红粉也风流。	(末)
	曾驾小舟游大海，至今不怕浪头高。	下场诗
第四十六出	十年窗下无人问，一举成名天下知。	下场诗
第四十八出	长江后浪催前浪，一替新人赶旧人。	(末)
	有问即对，无问不答。	(净)
第五十出	水将杖探知深浅，人看话语辩贤愚。	(生)(合)
	自古道：成人不自在，自在不成人。	(末)
第五十一出	相识满天下，知心能几人。	(丑)
第五十二出	万事不由人计较，算来都是命安排。	下场诗

由上表明显看出，剧中较多的使用表示科举、家庭、命运、处世哲学、人情冷暖、人伦关系等内容的德行类和生活经验类谚语。谚语的使用形式大量出现在说白和下场诗中，在说白中以“常言道”、“自古道”等引出谚语，在下场诗中则多用七言谚语以成七言句。在使用谚语较多的角色，除了主角的生、旦，末占绝大多数，这也与末的角色定位和扮演的多重身份有关。这些谚语或者预示情节，或是表明作者的取舍，或是评点前文，曲文中使用这些谚语不仅能够提高曲白的表达力，而且也能增强曲白的世俗基调，与观众更好地交流。

其次，《张协状元》的曲白中使用了相当数量的方言土语。

《张协状元》是由温州的九山书会才人所作，因此在曲白中包含许多温州及江浙一带的方言词音。

如第八出【福州歌】曲：“你莫打渠”。“渠”是温州方言中第三人称代词，如“阿渠”、“渠侬”，即他或他们。读音较为特殊，白读gěi，现今仍在口头使用。

第九出丑白：“一半回过一壁打。”“回”是温州方言回绝的意思。

第十二出净白：“我便是着响个。”“着”犹云“爱”，“个”，温州方言作助词，

相当于“的”，意思是我也是个讲得响话的人。末白：“老汉然虽是个村路落里人。”“路落”，又作阁落、角落，指背人偏僻之处，今温州方言仍称室隅为角落。

第三十四出【青玉案】曲：“绿袍乍着皇恩重。”“乍”，正也，恰也。“着”，温州方言谓穿。如着衣裳，即穿着衣服。

第四十四出【林里鸡】曲：“渡水小桥辣辣去”，“辣辣”拟声词，今温州方言尚有“腊腊响”之语。

方言土语在剧中的大量使用，使得该剧带有明显的地域特征，在当地民众听来是极具亲切感的声音，能受到当地方言区观众的喜欢。但由于方言仅为一方民众所熟悉，因此在一定程度上会影响剧作在其他地区的流传。

这些遗存的方言材料有重要的语言学价值，对南戏研究有十分重要的意义。方言首先是戏曲史家判定作品产生地点和作者区域的内证。如前文提到的钱南扬、胡雪冈先生就是依据方言材料证明《张协状元》的作者是温州人士。其次方言的使用使《张协状元》带有浓郁的温州地方色彩，展现了鲜明的地域背景。任何一种戏曲，在初期都是地方戏，区域文化对戏剧创作的影响是受审美客体对审美主体创作的制约与决定作用的规律支配的。温州虽地处海隅，但经济文化都很发达。北宋诗人、绍圣间温州太守杨蟠《咏永嘉》云：“一片繁华海上头，从来唤作小杭州。水如棋局分街陌，山似屏帟绕画楼。”^[126]这首诗反映当时温州的繁华程度甚至超过杭州。经济的发展为戏曲繁荣奠定基础，商品经济的发达刺激社会需要的猛涨。温州的文化普及程度较好，民间文艺很流行，隋唐以来，就以“尚歌舞”著称，马端临《文献通考》中称：“虽闾阎贱品，处力役之际，吟咏不辍。”^[127]因此，民间游乐事业很繁盛，欣赏水平较高。杨蟠《永嘉百咏》：“过时灯火后，萧鼓正喧阗；三十六坊月，一般今夜圆。”^[128]温州甚至有瓦肆集中的“瓦子巷”，在瓦舍中不同形式的文艺同时演出，促成戏剧艺术的综合。这些区域的特点必然会影响作者的创作心态，在创作中必然有相应的反映。如第五出敷演张协要赴京赶考，母亲难舍落泪，并说：“孩儿你去，有人少我课钱，千万与娘下状论。”^[129]反映出当时城市里经济状况较为活跃，放贷成为一种普及程度较高的投资行为。《张协状元》收纳了当时社会生活内容的方方面面，特别是作品中所反映的经济状况和贫富矛盾，对研究了解当时的经济生活有重要的参考价值。

再次，《张协状元》还使用了歇后语、歌谣等其他民间语言。

歇后语是一种程式化的语言，如第五十三出“如鸾凤对双飞，都夸道郑州梨。”

^[126]徐宏图. 南宋戏曲史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008. 128 页

^[127]马端临. 文献通考[M]. 北京: 中华书局, 2011. 613 页

^[128]徐宏图. 南宋戏曲史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008. 128 页

^[129]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 30 页

^[130]这是用郑州梨形象作比喻的歇后语。外在生旦重新结为夫妻时的语境中使用这一歇后语，两句达一意，使得语言更显活泼生动。

《张协状元》的戏文中还使用了完整的歌谣小曲，如第十二出【字字双】：

“一石二石米和谷，也一担担。两桶三桶抽物事，也一担担。四把五把大枋柴，也一担担。豆腐一头酒一头，也一担担。”^[131]

这是丑作小二挑担时所唱的唱曲，整支歌谣节奏感很明显，可看成是原汁原味的劳动歌，它的使用增添了丑角的喜剧效果，更加深刻体现了《张协状元》语言的平民化、生活化。

总之，民间语言广泛使用既利用人物语言表达，也便于观众理解接受，使整部剧作充满了浓郁的世俗情调。王国维称：“元南戏之佳处，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。”^[132]《张协状元》所蕴含的丰富的民间语言无疑是南戏的精髓，是不可替代的研究语料。

^[130]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 200 页

^[131]同上，62 页

^[132]王国维. 宋元戏曲史[M]. 南宁：广西师范大学出版社，2010. 108 页

第四章《张协状元》的创作模式

作为早期南戏的代表,《张协状元》确立了剧情设置中运用富贵易妻模式、中状元的情节逆转和大团圆模式。任何艺术形式及其表现的内容,都产生于一定的社会历史环境和文化背景。《张协状元》富贵易妻模式的模式来源于当时的榜下捉婿的社会环境和婚姻选择的功利性,这样的情节设置源于世俗化的观众需求。中状元的情节逆转,反映出当时的社会追求。大团圆结局的安排是因为创作者没有摆脱传统作家的创作倾向,这种结局在一系列负心戏中起到过渡作用。

4.1. 富贵易妻的模式

婚恋题材是戏曲中最常见的题材,创作者津津乐道,接受者喜闻乐见,这种无可替代的亲切性使其时至今日仍具有无限的艺术魅力和持久的关注。以往学的研究表明,“在已知的二百多个南戏剧目中,以婚姻为题材的约占总数的三分之一以上。”^[133]

富贵易妻在实质上是一种义利选择。科举成功之后,读书人的阶层发生变化,此时他的妻子已不仅仅是婚姻的内部存在,而是体现读书人重要的社会关系和阶层,被赋予了更多的社会内涵。富贵易妻是发迹则忘本的行为,违背了身贵而不忘旧的道德要求。

4.1.1 普遍化的时代背景

富贵易妻不仅是个人节义的选择问题,更是一种颇具规模的社会力量,与传统“榜下捉婿”的价值追求和招赘婚俗密切相关。

所谓富贵易妻,这种易妻的行为是要达到“富贵”这一条件才能实现的,宋代的时代背景为广大文人提供了由贫寒到富贵的这种可能性。宋代统治者对文人极为推崇,文人官员不仅享有优厚的待遇,而且获得较高的政治地位、经济待遇,因此宋代的文人获得了社会的普遍尊重。宋代科举制为广大贫苦文人提供了通过科举发迹的机会,使寒门学子入仕机会大增。

当权者为了延续门第,在仕途上前途无量的进士便成为他们选婿的最佳候选者。对于在政治上无依傍的初入仕者,攀附权贵也是他们绝佳的政治资本。所以,宋代上层婚姻关系中择婿看中有才能的进士。朱彧《萍州可谈》卷一就明确记载:“本朝

^[133]钱南扬. 戏文概论[M]. 上海:上海古籍出版社, 1981. 122 页

贵人家选婿于科场，择过省人士，不问阴阳吉凶及其家世，谓之‘榜下捉婿’。”^[134]对于这种蔚然成风的社会现象，王安石诗曰：“却忆金明池上路，红裙争看绿衣郎。”^[135]苏轼的诗中也描述了择婿现象：“囊空不办行春马，眼眩行看择婿车。”^[136]这些诗说的都正是这种择新科进士为婿的盛况，进士及第的读书人成为达官贵人择婿的首选。比较著名的榜下捉婿有富弼选冯京，胥偃以女妻欧阳修，王安石招蔡卞为婿等。在这种时代风气的助推下，那些已成亲的新科进士会隐瞒已经娶妻的事实甚至毅然决然地抛弃糟糠之妻选择入赘豪门。宋代招赘婚比较流行，在“榜下捉婿”的观念引导下，招赘婚的盛行不可避免地会发生权贵之家招赘已娶妻的寒门学士。第三十出，李大公夫妇和贫女得知张协考中状元后，贫女说“恐怕他自去接了别人丝鞭，不然归故里去。”李大婆接着表示“也说得是。”^[137]可见当时社会寒门学士接丝鞭入赘已经成为普通民众所熟知的社会现象。

富贵之后文人的选择变成了富贵易妻的社会现实，并且成为一种普遍现象。在这样的时代背景下，宋代文人也就成为南戏的主角登上了艺术舞台，负心书生抛弃糟糠妻的故事也就被视为创作的常用题材。这样的情节设定出自于作家对于社会现象的提炼概括，观众对此也是易于接受。题材选择决定了观众的接纳程度，也决定了一部戏剧作品的命运，对于张协的负心观众有强烈的批判意识，对于贫女的不幸观众有深切的同情。

4.1.2 功利性的婚姻追求

宋代的婚姻关系具有功利性。无论是权贵之家榜下捉婿，还是寒门进士入赘富家，其目的都表现出浓厚的功利性，实质是婚姻双方以各自拥有的金钱或才华与对方交换，这种婚姻以利益为砥柱，婚姻双方目标一致，即寒门学子要跻身上流社会或权贵之家则要巩固家族地位。俞为民对此类婚姻定义为“功利性婚姻”，进一步解释是“男女双方借助联姻以达到某种目的，而不是婚姻本身。”^[138]榜下捉婿是为了延续门楣，落难书生娶糟糠之妻也是为了生计。对于世家门阀来说，招纳有前途的读书人为婿可以为维持家族势力提供帮助。

落难书生和糟糠之妻的结合也带有投资的意味，这就不可避免地带有一定风险，贫困书生高中之后在权贵之女和糟糠之妻之间稍作比较，就会选择能助推其人生更快晋升的权贵之女。婚姻是寒门学子进入上层社会的一种便捷途径，与权贵大户的

^[134]朱彧. 萍州可谈[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001. 2306 页

^[135]傅璇琮等主编. 全宋诗[M], 卷五百七十《临津》. 北京: 北京大学出版社, 1991. 26492 页

^[136]傅璇琮等主编. 全宋诗[M], 卷七八八《和董传留别》. 北京: 北京大学出版社, 1991. 26492 页

^[137]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 138 页

^[138]俞为民. 南大戏园论从(貳)[M]. 北京: 中华书局, 2006. 301 页

联姻可以帮助无依靠的贫困书生获得最大的政治资本，最快地实现身荣富贵。张协依附贫女是因为自己被劫无处安身，与贫女结婚后就理所当然地享受贫女的资助，并且动辄打骂。他身荣显贵后内心已经自觉解除了和贫女的婚姻关系，“吾今与汝不是姻缘。”“我荣贵伊忒贫。”^[139]双方身份的巨大悬殊导致夫妻关系的断裂。张协拒绝丝鞭仕途受阻，事后后悔不已，只好托人到王德用处劝解，重新求娶王家女。婚姻关系在张协这里不过是求取名位的跳板，娶妻更重要的是获得现实的利益和好处。

4.1.2 世俗化的观众需求

戏曲演出依靠一定的观众群，市民阶层作为戏曲观众最重要的组成部分，他们的审美态度、精神追求必然制约着戏剧的创作与演出。剧场演出和观众产生共鸣的一个重要条件在于戏剧情感的一致。李渔说：“戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看”。^[140]《张协状元》的创作者属于市民阶层，本身又是搬演这部戏的演员，这种自编自演的模式使得作家与演员合而为一，为了获得较好的经济收益，创作者必须使自己所编撰的剧本得到更多观众的喜爱，因此其创作很大程度上都直接表现为一种满足观众需求的商业性动机。南戏的主要观众是商人、手工业者等下层市民和乡村农民，因此南戏在内容、艺术形式各方面都散发出浓厚的市民气息。与国家大事、政治风云相比，包含浓厚社会元素和情感纠葛剧情的婚恋家庭题材更为下层民众所喜闻乐见，而且此时这种婚恋题材还未形成后世文人创作才子佳人系列的浪漫情怀，保留了市民最初时的生活体悟。

戏曲演出要赢得观众，必须要依靠剧本自身的吸引力，下层民众作为群体性的生命是戏曲最忠实的观众，作家创作时设置的每一个情节，追本溯源都是对应观众的每一个具体的心理需要，目的都是为提高剧本自身的吸引力，从而赢得观众。南戏艺人从切合当时社会实际的角度，根据下层市民的欣赏需求来设置故事情节、塑造人物形象，贴近民众生活的婚恋题材自然成为创作的首选。

综上所述，以《张协状元》为代表的富贵易妻的婚变悲剧模式在戏剧发展史上有重要的开拓价值，成为我国传统戏剧创作题材的一个普遍选择。透视这种模式后的文化心理，富贵易妻在本质上是当时社会背景下的一种功利性选择。观众面对发迹书生和糟糠之妻之间的不平等问题，产生对女主人公的深切同情和对负心书生的强烈谴责，广泛地引起观赏者的共鸣，这对认识中国传统民族心理具有重要的启示作用。

值得注意的是《张协状元》与同时代同题材的富贵易妻的戏剧《赵贞女蔡二郎》、

^[139]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 165 页

^[140]李渔. 闲情偶寄[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1985. 21 页

《王魁负桂英》有一定的共通点。

《赵贞女蔡二郎》《王魁负桂英》是我国两部最早的南戏剧作，有“戏文之首”之称，其内容也是描写书生负心的婚变戏，但是没有保留下来。《南词叙录》记载：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。”^[141]

《赵贞女》，又名《赵贞女蔡二郎》，最早著录于《南词叙录·宋元旧篇》：

“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死。里俗妄作也，实为戏文之首。”^[142]

《赵贞女蔡儿郎》是一部抨击书生负心的戏文。蔡伯喈赴京应试，及第发迹后，便背亲弃妇，入赘豪门。家中因天灾人祸，父母相继而亡。赵五娘抱土筑坟台，埋葬了公婆后，身背琵琶，上京城寻夫。见到蔡伯喈后，蔡伯喈不仅不认，反而用马将赵五娘活活踏死。最后蔡伯喈遭到了天神的惩罚，被雷劈死。作者在剧作中，对那些出身下层的士大夫，一旦跻身上层后便忘恩负义的行为加以揭露和抨击，并且借用超自然的力量，对负心书生加以严厉的惩罚。

《王魁负桂英》，其作者不可考，也为南宋时永嘉人所作，张大复的《寒山堂曲谱》卷首在《王魁》剧目下注云：“戏文之首，南宋人作也，惜不全。”^[143]它是据当时的真人真事编撰而成，徐渭《南词叙录》在《王魁负桂英》剧目下注云：“王魁，名俊民，以状元及第，亦里俗妄作也。周密《齐东野语》辨之甚详。”^[144]这一故事在宋代广为流传。

《王魁负桂英》的南宋全本今已散佚，钱南扬先生的《宋元戏文辑佚》从《南曲九宫正始》、《寒山堂九宫十三摄曲谱》等明清曲谱中辑录了该剧的18只佚曲。从这18只佚曲中，我们可以看到该剧的主要情节，即王魁和桂英结为夫妻，赴京前二人海神庙立誓，王魁状元及第后负桂英。

这三部负心剧的共同点是男性形象背信弃义、凶残阴狠，女主人公则是善良忠贞。蔡伯喈、张协赴考前，都受过糟糠之妻的照顾和恩惠，但发迹之后蔡伯喈马踏赵五娘、张协挥刀劈贫女，表现了人性中极度扭曲的一面。

由于作家身份、创作构思的不同，这三部戏剧作品也呈现出不同的特征：

第一、人物的身世不同。不同的人有不同的身份，桂英是烟花女子，贫女出身寒微。王魁和张协的身世等级也不同，王魁出身寒微门户，张协是小康之家。

第二、人物性格不同。女主人公整体上是忠贞善良，但具体性格不一样。由于不同的性格走上了不同的道路，赵贞女、贫女忍辱负重，桂英敢爱敢恨、打神告庙。女主人公不同的性格追求也影响了矛盾的激烈程度。赵贞女、桂英对负心郎愤怒不

^[141]徐渭. 南戏叙录注释[M]. 中国戏剧出版社, 1989. 131 页

^[142]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 138 页

^[143]张大复. 寒山堂曲谱[M]. 北京: 续修四库全书影印本, 355 页

^[144]徐渭. 南戏叙录注释[M]. 中国戏剧出版社, 1989. 131 页

己，进行了勇敢的复仇，彰显了强烈的反抗性、斗争性。贫女虽然有“剑诛无义汉”的诅咒，但最终在王氏夫妇的安排下和张协合好。

第三、人物的经历不同。作为剧中的主要女性，她们经历了不同的不幸生活。赵贞女独自照顾公婆终老，桂英痴心苦等盼归人，贫女剪发卖钱给张协筹备路费，但是她们都遭到了丈夫的抛妻，赵贞女寻夫被虐杀，桂英恨而自杀并且变鬼捉人，贫女先是被打，后被张协斩落山崖。

第四、结局发生变化。《赵贞女蔡二郎》《王魁负桂英》中，负心男子遭到恶报，女性的复仇得以实现。《张协状元》里最终贫女得救，被王德用收为义女，复嫁张协。

4.2 中状元的情节逆转

宋代是科举盛世，“大兴文治，专治科目。”^[145]取士数目不断提高，为众多文人提供了进入仕途、改换门楣的可能。

中状元带来的身份地位的改变，不仅是科举本身作为选官制度的作用，也是剧作家对市民幻想意识的迎合。市民阶层迫切渴望改变被统治的社会地位，希望畅通阶层的流通渠道，实现向上攀升的梦想。下层社会对上层社会的向往，甚至大大超越了对于宗教所描绘极乐之地的向往，这是由于科举带来的身荣显贵是真切发生在身边的，自身的感知激发更强烈的渴望。上层社会和下层社会之间虽有对立，但两个阶层之间存在着流通渠道，科举和军功成为实现个人价值和社会价值最有效的两条途径，对于古代的平民阶层来说，科举成功的可能性更高，也便于实施。第五出对外对张协所说：“欲改门闾，须教孩儿，除非是攻着诗书。”^[146]第四十六出，张协说：“一意要读诗书，一身望改换门闾。”^[147]这些语言都反映出读书科举是改变社会境遇的重要道路，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”，科举制度的实施推广给下层民众打开了通往上层社会的通道，统治者大力推行科举，增加招录人数、打破门第壁垒，给下层民众带来无限希望。剧中人物也借科举得以翻身，戏剧情节得以开展。

这种情节的逆转，反映出当时的社会追求。吴梅曾说：“一代之文，每与一代之乐相表里，其制度虽定于瞽宗，而风尚实成于社会……盖与社会之风尚性情绝不相入，不合于天然之乐，即不能为乐府之代表也。”^[148]这种符合社会追求的身份转变成成为剧中人物存在的重要情节，读书人及第前后往往形成鲜明的对比。张协在落难时央求与贫女成亲“一举登科，强在庙里。带汝归到吾乡。”^[149]这是用美好愿景讨好贫

^[145]宋濂. 元史（第七册）[M]. 北京：中华书局，1976. 2015 页

^[146]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 29 页

^[147]同上，181 页

^[148]吴梅. 中国戏曲概论[M]. 上海：上海古籍出版社，2011. 151 页

^[149]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006. 72 页

女，但是中状元之后，却说“吾今与汝不是姻缘。”^[150]身份的改变带来的是地位和选择的改变。

从戏曲创作角度来考虑，中状元这一情节可以迅速改变人物所处的社会地位，由贫微到显达，可以快速、鲜明地将人物性格特点展现出来，浓缩演出时间，增强演出效果。

4.3 大团圆式的结局

不同的民族和地区在进行文学创作时采用不同的心理定势。中国剧作家往往悲欢离合熔于一炉，王国维曾说：“吾国人之精神，世间的也，乐天的也。故代表其精神之戏曲小说，无往而不著此乐天之色彩，始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨。”^[151]在这种精神的指引下大团圆成为理想的情节模式，为中国剧作家所惯用。本剧中的贫女虽然历尽苦难，但最终得享福贵、与夫团聚，观众欣赏过程中的压抑的负面情绪得以疏解，这是作者对观众期盼的一种肯定和满足，贫女的精神苦难得到物质补偿，夫妻二人重归就好。观众的期盼其实单纯而美好，那就是苦难终将得到补偿、被破坏的情感得以修复。这种期盼既包含民众爱憎分明的价值判断，又有面对苦难时的自我安慰成分，即不可逃避的厄运被赋予更深的意义，它是获得补偿的代价。这是民族心理定势的具体体现，《张协状元》也没有摆脱传统作家的创作倾向。

《张协状元》的大团圆结局是在将近剧终时进行逆转。剧情发展到第五十二出，张协认识到没有王德用的照顾在官场上是走不下去的，他重新托人求娶王家女。观众却没有料到剧情竟在接近结尾之处猛然突转，原来这王家女是被王德用收为义女的贫女。作者这样的情节安排使剧中人物感情充分外显而又不浅薄，张协作为负心汉弃妻再娶，新娘却是他前妻，猛一抬头，惊见故人，使他内心对前次婚姻的回忆、惶恐、抱愧，展现无遗。这种方式以直接作用于观众为目的，通过张协惊见故人时内在激烈的感情波动，充分呈现在观众面前，观众此时也沉浸在贫女与张协再次重逢的情节里，使得戏剧演出与观众欣赏之间进行最有效激烈的撞击交流。戏剧人物内在情感的直接外显，使观戏的观众也陡然清醒，从这里开拓出对剧情安排的新的理解层次，获得一种特殊的感受体验。

这种大团圆的结局设置是《张协状元》在情节上最异与《赵贞女蔡二郎》《王魁负桂英》之处。这三部剧都是从百姓的道德角度审视，谴责背约负心的蔡二郎、王魁、张协。结局的转变也反映出婚变戏主题的变化：以《赵》《王》为代表的早期“负

^[150]胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006. 123 页

^[151]王国维. 红楼梦评论[M]. 长沙: 岳麓书社, 1999. 123 页

心一雷劈”转变为“负心—和解、团圆”，后世高明的《琵琶记》进行翻案改编，在结局转化的过程中可明显看出《张协状元》所起的过渡作用，从《张协状元》开始，作品中妥协的色彩变得浓重，斗争的成分不断减弱。负心汉是道德沦丧的代表，剧作者不忍把恶名定格在高中状元的精英的身上，对其道德品质的批判不断弱化。这种大团圆的结局，和王魁背盟毁约遭天谴的结局在形式上有差异，实质上是对“忠信节义”的一种肯定，对张协形象的一种弥补，是时人对忠贞道德的倡导。

第五章 《张协状元》的新编

随着对《张协状元》研究工作的开展和深入，这个古老的剧本被挖掘出来，并以新的姿态被搬演于现代舞台的红氍毹上，这出古老的南戏令观众耳目一新。

现将近年来《张协状元》演出情况作一简要整理，如表 5.1：

表 5.1：《张协状元》近年演出情况表

时间	演出团体	编剧	导演	地点
1992 年 10 月 31 日	中国戏曲学院		于少非	人民大会堂
1996 年 6 月				芬兰、挪威、爱沙尼亚等国
2000 年	永嘉昆曲传习所	张烈	谢平安	温州
2001 年 6 月	中国戏曲学院		于少非	挪威
2003 年 11 月	中国戏曲学院		于少非	苏州
2003 年 8 月	中国京剧院	王若皓	林兆华	北京北兵马司剧场
2007 年 6 月	中国京剧院	王若皓		台湾
2012 年 4 月 9 日	中国戏曲学院		于少非	国家大剧院
2012 年 5 月 20 日	中国戏曲学院		于少非	南京紫金大戏院
2012 年 5 月 27 日	中国戏曲学院		于少非	上海大剧院
2012 年 4 月 9 日	中国戏曲学院		于少非	国家大剧院
2012 年 4 月 9 日	山东柳琴戏剧团		于少非	国家大剧院

南戏《张协状元》带有早期戏曲的粗糙和原始：它的场子有五十三出之多，显得有些琐碎；人物上下场很仓促，每场戏的情节又单薄；各种艺术手段综合得很不成熟。近年三家的改编本，都在原著的基础上，对许多场次进行合并、删减。在舞台表演上重现南戏的古朴风貌和表演风格。为方便叙述，将以上演出版本分别概括为中国戏曲学院版、永嘉昆曲传习所版、中国京剧院版。

5.1 中国戏曲学院版

1992年10月中国戏曲学院在北京人民大会堂首演南宋戏文《张协状元》，此次演出引起了广泛的关注。奚讯在1992年第3期《戏曲艺术》上发表《〈张协状元〉将搬上舞台》的通讯稿，通报筹备情况，宣传演出消息。此次演出虽是一个实验本，整部戏也只演到张协在赴任途中路过五鸡山剑刺贫女为止，但是这部最先将《张协状元》搬到现代舞台上的版本还是取得了不小的成功，国内数十家新闻媒介相继报道了演出消息、发表相关剧评。1992年7月10日《光明日报》刊登孙崇涛的评论文章《可贵的探求，有益的尝试》对这次实验演出表示高度的赞赏。当年11月中国戏剧家协会在为此剧成功首演召开专题座谈会，与会学者、专家一致对此次演出给予很高的评价，认为是“这次学术实验演出活动的重要意义是在于力图摆脱艺术理论研究的单纯书斋操作，回归艺术实践的大胆试验。”^[152]中国戏剧家协会主席、著名戏曲理论家张庚先生认为此次演出基本上再现了南宋时期戏曲的风貌。《中国戏剧电影报》还将次此演出评为当年戏剧界十大新闻之一。该版演出的影响力并不仅限于国内，还曾经多次出国演出，使得这一古老剧本又焕发出新的光彩、影响到更远的地区。

此次演出成功离不开策划兼导演于少非先生的努力。于先生提出了“中国戏曲的二元戏剧观念”即“中国戏曲的形成是两种艺术形式融合的结果。一种是诸宫调的演唱形式；一种是宋杂剧的形式。两种艺术形式所继承的艺术审美传统产生了中国戏曲的二元戏剧观念，这种二元戏剧观念派生出戏曲艺术的诸多特征。也即，中国戏曲是一种不以戏剧性为唯一戏剧审美目的戏剧形态。它融戏剧性审美要求和非戏剧性的歌舞表演性审美要求于同一演剧过程中。”^[153]《张协状元》的此次搬演不仅是在复原这部淹没在历史中几百年的老戏，同时也是于先生对二元戏剧观念的尝试，因此演出时未依照现代视角修改剧本，唱词、念白仍一切如旧。这样的表演提高观众理解难度，但复原了古朴戏曲的面貌，展现丰富的历史意味。

搬演《张协状元》需要克服的最大困难是还原声腔。音乐造诣颇深的戏曲艺术家傅雪漪先生在南曲正音昆曲的基础上，汲取海盐、弋阳之音，融汇南音、莆仙等腔的旋律，完成了该剧神似南戏古调的音乐创作。对于这次戏曲音乐创作尝试，孙崇涛署名飞云在《人民日报》1992年12月5日版上发表《喜为旧曲翻新声》一文给予充分肯定，赞其为“堪称妙手回春。这是以戏曲音乐创作实践，去体现南戏声腔研究成果的一次很好尝试。”^[154]

[152] 孙崇涛. 中国南戏研究之再检讨[J]. 上海: 戏剧艺术. 1996(04)

[153] 于少非. 张协状元导演构想 [J]. 北京: 戏曲艺术, 1993 (01)

[154] 飞云. 喜为旧曲翻新声[N]. 人民日报, 1992. 12. 5

该版对《张协状元》的表演形式进行了很好的继承，保留了副末开场的形式。副末开场的形式，演出开头有说唱，介绍剧情梗概和创作意图，告诉观众剧本要宣扬的东西，引领观众进入剧情。这一点也被之后的两个版本所继承。

5.2 永嘉昆曲传习所版

2000年永嘉昆剧传习所在第一届中国昆曲艺术节搬演了昆剧版的《张协状元》。该版由张烈编剧、著名川剧导演谢平安执导，是研究南戏形成和窥探中国古代戏剧的一个标本，引起学术界的广泛注意。该剧在2003年荣获“中国戏曲学会奖”后曾集结相关论文汇总成昆剧《张协状元》评论集并出版。

这个版本对原作作了较大改动，在剧本改编时张烈做了适当的删减和情节的理顺。如对张协接丝鞭一出，安排了“三接丝鞭”：一接丝鞭，但在庙鬼的提醒下想起贫女的存在；二接丝鞭，谎称无妻，思量停妻再娶有损名节；三接丝鞭，碍于贫女的存在将丝鞭置地。通过“三接”描写张协矛盾复杂的心态，既使人物丰满了，也理顺了故事情节。

该版的音乐创作是在苏昆音乐家顾兆琪指导下，由林天文、黄光利作曲完成的，力求再现早期南戏的原本声韵。

此剧继承了一个角色扮演多个剧中人物的传统。全剧六位演员扮演十二个人物：扮演张协的是杨银友的学生林媚媚。扮演贫女（胜花）的是年轻演员杨娟。老演员王成虎，一人扮演四角：强盗甲、小二、王德用、黄门官，各有特色。老演员吕德明，扮演三角：强盗乙、大公、祇侯。此外还有扮演庙判的邹康乐和扮演庙鬼的黄宗生。王成虎在第一场扮演完小二之后，在第二场又扮演了王德用，他一上场便从人物中跳出来，向观众解释道：“我现在不是小二了，已改演枢密使相王德用。”这种游离出剧情的表演反映出舞台演出上的间离效果。为了加深这种效果，演员经常跳出人物采用行当表演，如取下髯口交给另一位演员，向观众解释完，再戴上胡子继续演出。

再如剧中除每人出演多个角色外，还常常游离出来，兼任报幕、旁白、演说。他们一会用剧中语言，一会又蹦出一些现代词汇，如王德用对张协说：“就算有妻房，修了前妻，再娶后妻，也是当官的常有的事。”在这些具有强烈的当代色彩的地方，让观众觉得毫不牵强、妙趣横生。再如庙判、庙鬼两个演员做门时，庙鬼道：“又作门又作人，真够累的”，观众看到此处忍俊不禁。

此次演出也延续《张协状元》演出的传统：舞台陈设非常简单。不仅没有离奇的灯光、豪华的布景，甚至连后来戏曲中最基本的一桌两椅都没有，观众看到的只是一个伸出式的——三面观众的，古老的勾栏戏台，演员转换角色时，毫不掩饰的

在台上穿戴行走，且一边穿戴一边对话，戏并没有因此停顿。在此次演出中取消了游离于剧情之外的人做道具，而是把人做道具放在规定的情境中，用来揭示人物内心，深化主题。如判官小鬼第一次做庙门，不让张协冻死，表现了这两个神鬼的善良心肠。第二次庙判、庙鬼两个演员做门是在贫女上京寻夫一场。原著是张协将贫女痛打一顿、逐出府内，按这个情节排演这场戏很容易流于一般，改编者改为张协、贫女门内门外对话，做门的净和丑，游离于张协、贫女之间，关注贫女命运，插话、评说，增添了剧本的喜剧色彩，也开创了一种新的舞台表演形式。

5.3 中国京剧院版

中国京剧院版《张协状元》是真正面向演出市场推出的一个版本。

京剧版《张协状元》的编剧由北方昆剧院的国家一级编剧王若皓担当。在整理改编中，编剧在保留原作整体故事梗概的基础上，突出了生旦这条主线，弱化了王德用和王胜花这一辅线。如王德用在第三出“剪发助试”的最后才踏场，而王胜花只在第四处“拒鞭即任”中露过一次面，甚至无一句念白。这样的调整简化使得主线更为凸显，使得故事看上去更为完整清晰，但这样弱化辅线的情节调整，一定程度上影响了演员表演时的人物塑造。编剧依据舞台演出实际需要删掉张协的父母、同路人、王德用夫人等原作中的某些角色，同时也减去了不必要的过场戏和旨在滑稽的插科打诨。

在该版也保留了角色游离于戏剧之外的形式。在第三出“剪发助试”的演出过程中，著名丑角表演艺术家孔新垣手拿矿泉水登上舞台，讲述了宋元南戏中《三负心陈书文》《王魁负心》以及《秦香莲》等三个负心汉的故事，虽然是极为简单的一个道具，但把观众从戏剧演出拉回到现实之中，跳出戏曲演出的虚幻空间，孔新垣所说的“今天到场看戏的所有男士都是好男人”活跃了现场气氛，在演员和观众之间形成轻松的互动。

在形式上该版依旧延续用人做道具、一人演多角的传统。但是在这一传统上进行了一定的深化处理，使之更好地为铺展剧情服务。同样是一个演员饰演多个角色，京剧版的《张协状元》全剧只有五个演员却饰演了二十多个角色，其中张协由江其虎扮演，贫女由李海燕扮演。较之永嘉昆曲传习所的昆剧版，京剧院版虽然减少了演员数量上但增加了饰演的角色，演员的表演难度也相应地被加大了。

京剧版的《张协状元》具有前两版所不具备的创新点，如在第二出“宿庙成婚”中使用了柳枝腔，节奏欢快的大段柳枝腔调令观众倍感新鲜。需要强调的这里独创使用杂腔小调并非是为标新立异，而是包含一定意义、为剧情铺演服务的。生白“天

下事真是个荒唐透顶”以及旦唱“又是喜来又伤情”为之后的情节发展做出暗示。与之类似的“唢呐登场”也起到了转折的作用。

通过以上的整理分析，我们可以看出《张协状元》的每一次搬演都是集体创作。首先是编剧对于剧本的删节。因为演出时间的限制，这场五十三出的戏曲在演出时必须进行大幅度的删减，但又要保证剧情完整、过渡自然，保持原著的风韵。观众的需求历来不是凝固的，他们的审美口味在不断地变化。今天的观众大多不能接受《张协状元》中的大团圆，原因在于这种大团圆带有妥协的色彩。张协既是道德上的负心人又是杀人未遂的凶手，贫女与之有着不可疏解的仇恨，但她最后被王德用劝说，三言两语竟依从“重偕鸾凤”。这样的情节在现代人看来是不可理解的事。其次，是剧组全体演员的表演。《张协状元》每次演出中都保留一人饰演多个角色、角色游离出剧情等表演特色，这就要求演员放弃已有的现代舞台经验，回归最本质的假扮演出。再次是专家顾问对戏曲音乐的还原。戏曲表演离不开演唱，但是只有剧本不能还原演出，必须匹配当时的音乐声腔。这就需要相关学者移宫换羽，为该剧谱写乐曲、还原声腔。

三个《张协状元》改编版本重现了《张协状元》的古朴风貌和表演风格，积极继承南戏诙谐、荒诞的传统，努力保存原生态的作品形式，极大满足了观众的“恋旧”心理，把对表演艺术特征的研究上溯到戏曲形成初期，具有极高的学术价值和艺术价值。在理顺原著剧情的过程中，形式上有保留有扬弃，思想意义上则在前代经典和当代观众间开掘着新的理解深度，引起观众更深入的思考。

结 语

戏剧是人类最有魅力的创作。本文是一篇对《张协状元》进行综合分析研究的文章，力求从整体上论证该剧的艺术特征和历史价值。

《张协状元》的创作时间是其研究工作中存在的最大争议。本文参考已有研究材料，依据《张协状元》内在的文本内容、表演形式并结合民俗学来推论该剧创作于两宋时期。从戏文内证、剧情考证和历史地理学的角度推论《张协状元》的产生年代当是在北宋末年这一时期，并结合丰富的史料来说明立论的准确。

笔者在剧本的分析基础上对人物形象进行分析、对艺术特征和典型模式进行总结归纳，分析这些方面的特征及原因，无论角色的塑造、情节的安排还是节奏的设置、主题的选择都是为了吸引观众。进一步揭示早期南戏的相关特征，这对考察南戏创作有一定参考价值。

近年来这部剧被重新搬上舞台，新上演的《张协状元》既保留传统演出形式，又受现代观众的欢迎，是成功的改编作品。本文对中国戏曲学院、永嘉昆曲传习所、中国京剧院三者的改编演出进行梳理，展示我国戏曲深厚的艺术积累、丰富的人文内涵和无限的生命力，彰显了传统对于当代戏剧在不可或缺的意义。

总之，本文尝试对《张协状元》进行比较全面的概括，发掘这部戏剧活化石的积极价值，希望对今后南戏研究有一定的参考价值。

参考文献

专著类

1. 钱南扬. 永乐大典戏文三种校注[M]. 北京: 中华书局. 1979. 10
2. 钱南扬. 戏文概论[M]. 上海: 上海古籍出版社. 1981. 03
3. 胡雪冈. 张协状元校释[M]. 上海: 上海社会科学院出版社. 2006. 08
4. 赵景深. 宋元戏文本事考[M]. 上海: 北新书局. 1934. 09
5. 赵景深, 李平, 江巨荣. 中国戏剧史论集[M]. 南昌: 江西人民出版社. 1987. 05
6. 赵景深. 中国戏曲丛谈[M]. 济南: 齐鲁书社. 1986. 05
7. 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 北京: 人民文学出版社. 1969. 01
8. 周贻白. 中国戏剧史略[M]. 上海: 商务印书馆. 1937. 09
9. 俞为民, 刘水云. 宋元南戏史[M]. 南京: 凤凰出版社. 2009. 06
10. [日]青木正儿. 中国近世戏曲史[M]. 北京: 中华书局. 2010. 01
11. 欧阳予倩. 中国戏曲研究资料初辑[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1957. 07
12. 吴梅. 顾曲麈谈中国戏曲概论[M]. 上海: 上海古籍出版社. 2010. 08
13. 周华斌. 中国戏剧史新论[M]. 北京: 北京广播学院出版社. 2003. 01
14. 冯沅君. 冯沅君古典文学论文集[M]. 济南: 山东人民出版社. 1980. 08
15. 张庚, 郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 2007. 09
16. 张庚. 戏曲艺术论[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1980. 04
17. 刘念兹. 南戏新证[M]. 北京: 中华书局. 1986. 11
18. 金宁芬. 南戏研究变迁[M]. 天津: 天津教育出版社. 1992. 05
19. 彭隆兴. 中国戏曲史话[M]. 北京: 知识出版社. 1985. 04
20. 蒋星煜. 中国戏曲史探微[M]. 济南: 齐鲁书社. 1985. 12
21. 蒋星煜. 中国戏曲史钩沉[M]. 上海: 上海人民出版社. 2010. 12
22. 刘彦君, 廖奔. 中国戏剧的蝉蜕[M]. 北京: 文化艺术出版社. 1989. 03
23. 刘彦君. 中外戏剧史[M]. 南宁: 广西师范大学出版社. 2005. 02
24. 廖奔. 中国古代剧场史[M]. 郑州: 中州古籍出版社. 1997. 05
25. 刘子健. 两宋史研究汇编[M]. 台北: 台湾联经出版事业公司. 1988. 11
26. 程民生. 宋代地域文化[M]. 郑州: 河南大学出版社. 1997. 08
27. 程民生. 宋代地域经济[M]. 郑州: 河南大学出版社. 1992. 08
28. [日]斯波义信. 宋代江南经济史研究[M]. 南京: 江苏人民出版社. 2001. 01
29. 贾志扬. 宋代科举[M]. 台北: 台湾东大图书. 1996. 06
30. 祝尚书. 宋代科举与文学[M]. 北京: 中华书局. 2009. 01

31. [美]伊沛霞. 内闾: 宋代的婚姻和妇女生活[M]. 南京: 江苏人民出版社. 2004. 05
32. 陶晋生. 北宋士族: 家族·婚姻·生活[M]. 台北: 台湾乐业书局. 2002. 02
33. 李弘祺. 宋代教育散论[M]. 台北: 台湾东升文化事业有限公司. 1981. 04
34. 叶德钧. 戏曲小说丛考[M]. 北京: 中华书局. 1979. 05
35. 余秋雨. 观众心理学[M]. 上海: 上海教育出版社. 2005. 07
36. 赵山林. 中国戏曲观众学[M]. 上海: 华东师范大学出版社. 1990. 06
37. 陈东原. 中国妇女生活史[M]. 上海: 上海书店. 1984. 03
38. 庄一拂. 古典戏曲存目汇考[M]. 上海: 上海古籍出版社. 1982. 12
39. 吴毓华. 中国戏曲美学史[M]. 北京: 文化艺术出版社. 1994. 08
40. 钟敬文. 钟敬文文集 [M]. 合肥: 安徽教育出版社. 2002. 12
41. 乌丙安. 中国民俗学[M]. 沈阳: 辽宁大学出版社. 1985.
42. 陈勤建. 文艺民俗学导论[M]. 上海: 上海文学出版社. 1991.
43. 王国维. 宋元戏曲史[M]. 南宁: 广西师范大学出版社. 2010. 03
44. 李渔. 闲情偶寄[M]. 杭州: 浙江古籍出版社. 1985.
45. 徐朔方. 徐朔方说戏曲[M]. 上海: 上海古籍出版社. 2000. 12

论文类.

1. 胡雪冈, 徐顺平. 温州南戏二题[J]. 温州: 温州师专学报. 1980(04).
2. 吕肖奂, 张剑. 两宋科举与文学教育[J]. 南京: 阅江学刊. 2010(08).
3. 余蔚. 两宋政治地理格局比较研究[J]. 北京: 中国社会科学. 2006(06).
4. 刘怀堂. 永乐大典之张协状元应是元初作品[J]. 北京: 戏剧. 2008(04).
5. 郑西村. 南宋温州杂剧产生问题的商榷[J]. 上海: 戏剧艺术. 1984(07).
6. 任孝温. 试论说唱艺术对宋元南戏的影响[J]. 临汾: 中华戏曲. 2004(02).
7. 叶长海. 曲牌腔源流琐谈——关于南戏声腔的探索[J]. 温州: 温州师专学报. 1987(01).
8. 胡忌. 南北曲的产生与宋元时代的戏曲[J]. 北京: 戏曲艺术. 1982(04).
9. 翁敏华. 从南戏现存的几个剧本看其表现艺术[J]. 艺术研究资料第八辑. 1984(08).
10. 于少非. 张协状元导演构想[J]. 北京: 戏曲艺术. 1993(01).
11. 黄义枢. 南戏中的民俗文化研究: [学位论文]温州: 温州大学, 2011.
12. 张明. 宋元南戏中的民俗表现及意义: [学位论文]沈阳: 沈阳师范大学, 2012.

攻读学位期间的研究成果

一、发表论文

1. 朱芊. 南戏《张协状元》研究综述[J]. 河南: 东京文学. 2012(03).
2. 朱芊. 《红林擒近》两首结构试析[J]. 四川: 剑南文学. 2013(04).

二、参加研究项目

《竹林七贤学术档案》整理, 负责嵇康研究专著的整理、评介。全书已完成初稿, 将由武汉大学出版社出版。

致 谢

青岛大学的学习生活使我不仅学到了古代文学的学科知识,更学到了专业的研究方法,这将使我受益终生。

感谢文学院的老师们在我的学习过程给予我的指点帮助,特别是我的导师杨宝春老师。杨老师严谨治学的作风是我学习的楷模,他的指导督促使我克服惰性,顺利完成论文的写作。

感谢我的同学们,他们的鼓励和支持使我完成学业。

终点又是新起点,新的人生道路逐渐铺展开来,我将满载着在青大的收获继续向前!

学位论文独创性声明

本人声明，所呈交的学位论文系本人在导师指导下独立完成的研究成果。文中依法引用他人的成果，均已做出明确标注或得到许可。论文内容未包含法律意义上已属于他人的任何形式的研究成果，也不包含本人已用于其他学位申请的论文或成果。

本人如违反上述声明，愿意承担由此引发的一切责任和后果。

论文作者签名：朱芊

日期：2013年6月12日

学位论文知识产权权属声明

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关的职务作品，知识产权归属学校。学校享有以任何方式发表、复制、公开阅览、借阅以及申请专利等权利。本人离校后发表或使用学位论文或与该论文直接相关的学术论文或成果时，署名单位仍然为青岛大学。

本学位论文属于：

保密 ☐，在 年解密后适用于本声明。

不保密 ☒。

（请在以上方框内打“√”）

论文作者签名：朱芊

日期：2013年6月12日

导师签名：杨宝春

日期：2013年6月13日

（本声明的版权归青岛大学所有，未经许可，任何单位及任何个人不得擅自使用）