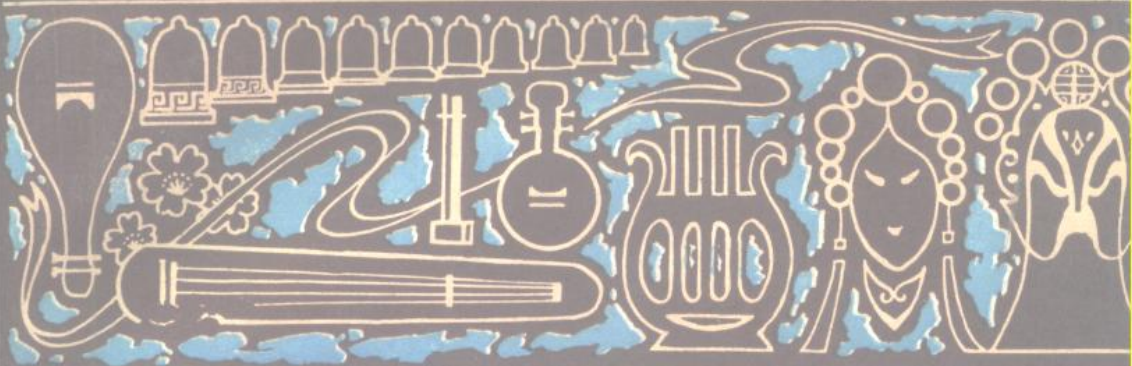




曲苑编辑部

曲苑

江苏古籍出版社

曲苑 第一辑

《曲苑》编辑部编

(扬州师范学院中文系词曲研究室)

江苏古籍出版社出版

江苏省新华书店发行 南京人民印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 10.875 插页 2 字数 267,000

1984 年 7 月第 1 版 1984 年 7 月第 1 次印刷

印数 1—3,800 册

书号: 10354·002 定价: 1.45 元

责任编辑 张惠荣

目 录

第一辑

从北宋舞楼的出现看中国戏曲的发展

——山西中南部三通戏剧碑刻考述

黄竹三、张守中、杨太康(1)

略谈元剧中的舞蹈

李春祥(11)

猫(髦)儿戏小考

陆萼庭(17)

咀嚼不尽，愈久愈新

——《西厢记》的诗剧风格及其表现手法

张燕瑾(22)

试论《牡丹亭》的戏剧冲突及其社会意义

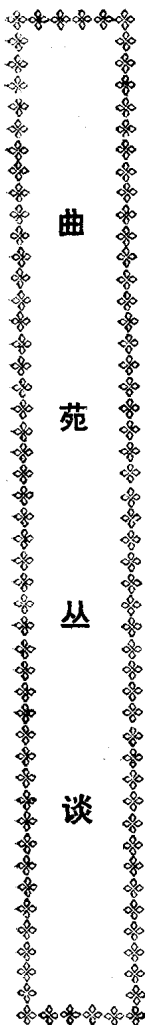
陆雨培(38)

唱尽新词欢不见

——《牡丹亭》的曲意新探

金 名(47)

- 关于洪昇生年及其他 章培恒(53)
- 读《洪昇生平考略》 董每戡(73)
- 论《桃花扇》的“艺术”(摘录)
- 清人改编《聊斋志异》故事戏曲叙录 车锡伦(90)
- 试论周德清的“作词十法” 叶长海(112)
- 祁彪佳戏曲论文的新发现
- 简介祁彪佳氏的《孟子塞五种曲序》 陈 多(121)
- 从《易余籥录》探索焦循的戏曲理论
- 兼谈任中敏先生摘编的《易余曲录》 蒋星煜(128)
- 弹词溯源和它的艺术形式 陈汝衡(140)
- 扬州书场小史 韦 人(150)
- 清代散曲作家摘钞 庄一拂(156)
- 关于《聊斋志异》中的一支俗曲
- 读满文书札记之一 关德栋(161)



曲

苑

丛

谈

秋斋论曲·五律八章 谭正璧(168)

读曲新知 庄一拂(169)

“元无名氏《度柳翠》”辨 程毅中(170)

辛亥革命烈士南社诗人周实的

北曲《清明梦》 丁志安(172)

古代江苏昆曲流传福建 刘湘如(174)

曲苑撷谈 陈汝衡

1.“绝技柳梅双” (176)

2.狄青铜面具应还存在 (177)

广陵曲话 韦明铤

1.“三国名公”和“水浒魁首” (179)

2.王炳文——最早见于著录的

弦词家 (180)

3.秀才说书家李国辉 (180)

4.清曲《红楼梦》 (181)

民间传抄为施耐庵的一套散曲

赵振宜、黄俶成(184)

《窦娥冤》注释辨析

陈绍华(186)

《高祖还乡》注解中几个问题的商榷

宁希元(195)

曲
学
新
书
评
介

谈《苏州评弹旧闻钞》

赵景深(199)

钱南扬教授的名著《戏文概论》

吴新雷(201)

一部新编的曲海总目

——介绍《古典戏曲存目汇考》李国章(203)

精警拔俗论曲史

——读蒋星煜《中国戏曲史钩沉》

乐美勤(206)

广陵古籍刻印社增订重刊

《暖红室汇刻传奇》

元 亢(208)

古代戏曲研究论文索引(1977—1981)

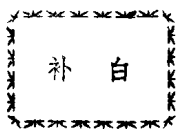
陈企孟编(210)

曲苑新书(1978—1981)

封桂荣编(250)

历代曲家年里字号室名综表

周妙中(269)



扬州风土词中的戏曲曲艺史料

..... 唐碧辑录	139
广陵古竹枝词(佚名)二首	198
梦香词(费执御)八首	261
扬州竹枝词(董伟业)十三首	263
续扬州竹枝词(林苏门)七首	264
邗江三百咏(林苏门)六题	265
邗江竹枝词(函璞、集英书屋)十首	267
续扬州竹枝词(臧谷)二首	198
赤湖杂诗(阮元)一首	205
扬州竹枝词(孔庆镛)一首	205
望江南百调(惺庵居士)五首	270
编后记	268

从北宋舞楼的出现看中国戏曲的发展

——山西中南部三通戏剧碑刻考述

黄竹三 张守中 杨太康

在中国戏曲发展史中,宋代是一个重要阶段。在这一时期,我国古典戏剧逐步形成,并为以后金元杂剧的成熟与繁盛准备了条件。但由于戏曲史料的欠缺,缺少实物参证,使这一阶段的戏曲研究遇到许多困难。近年来,在山西中南部先后发现的北宋时期三通碑刻上,都有当时建造舞亭、舞楼的记载,为我们深入研究北宋时期的戏曲发展和舞台演出情况,提供了重要根据。

其一,山西万荣县古城公社桥上村的《创建后土圣母庙碑记》。桥上村位于今万荣县城西南二十余里的孤山脚下。其地冈峦起伏,沟壑纵横。后土圣母庙已毁,今仅留存北宋真宗天禧四年所立的创庙石碑一通。石碑碑身高约1.4米,宽约0.7米;上有碑帽,浮雕盘龙;下有碑座,碑身嵌于其上。碑的正文为《创建后土圣母庙记》,内容主要是颂扬神明灵验和记载建庙经过。建庙工程自宋真宗景德二年始,至天禧四年全部竣工,历时十四年。碑阴则记载建庙缘起和庙的规模、附属建筑以及兴修助缘人姓名。碑文从上至下分四排,竖行分写。其中第三排写建庙缘起,其文为:“此庙于景德二年岁次乙巳七月三日,郭下、柳文遂等诣天台祖庙,还,请□后土圣母,就当县多人供养祈福。行至于此处,神马不往前进,却往此地,立马多时,遂乃地主赵智元启心发愿,舍施此地充为庙基,后乃三载之间,庙□完备矣。”第二排记载修建舞亭事及修建人姓名,其文为:“修舞亭都维那头李廷训等。杨延嗣 杜文明 孙训 李福全

杨茂真 丁思顺 李用 王质 孙廷义 畅遂 薛延嗣 孙善
牛剑 王密 孙惠宗 李显通 丰荣。”

这块碑刻，是目前发现的最早记载戏曲舞台的文字实物。景德二年至天禧四年，是公元1005年至1020年，距今已九百多年。创建舞亭的确切年月，碑文虽未指出，但可以肯定至迟应在天禧四年以前。

据方志记载，万荣民俗好祀鬼神，性喜优戏。《万泉县志·风俗》说：“人民质朴，尚节俭，男务耕耘，女勤纺织，不作商贾，好祀鬼神。”《荣河县志·风俗》也说：“岁时社祭报赛，春秋两举，率多演剧为乐”，“乡镇立香火会，演杂剧招集贩鬻，人甚便之。”《礼事》篇也载：“土人妆扮登台曰杂戏”，“演剧迎神，则高台小伞”。所以，宋代万荣神庙前建造舞亭是不奇怪的，它是这一地区历史和民俗所使然。

其二，山西沁县城内十字街西关圣庙的《威胜军新建蜀荡寇将□□□□关侯庙记》。沁县为古沁州治地，关侯庙建于北宋神宗元丰元年，历代重修，现在仅存明代建造的木牌坊和北宋元丰三年所立的关侯庙碑。碑高约1.6米，宽约0.7米，上有碑额，下有碑座，保存完好。

碑的正面记载汉代关羽业绩和神灵显应等事，此外还记述立庙之由：宋神宗熙宁九年，“交趾人人寇廉白，……今上诏元戎举兵问罪，川神虎第七军以矫捷应募者由任真而下凡二百三十七人，隶于左第一军前锋之列，枹金伐鼓，行逾桂州，驻旌荔浦，过将军之祠，祈求福助，果获全胜。北回沁州，军众立庙祭祀，以报神恩。”碑的背面刻记建庙立石人姓名，其中记述了修建舞楼事。其文为，“神虎第七指挥先于熙宁九年五月内选募往安南道战蛮，至熙宁十年三月内回到桂州南荔浦县，去本祠（指当地关庙）下请到刀马，至当年六月内到军立庙，元□□□□基钱一百七十三贯文，并是安南道回人出办，所有殿宇系众合营修盖，且合上石，姓名如后。周围地基

深三十七丈五尺，广一十一丈四尺，正殿三间，舞楼一座……”

北回沁州是熙宁十年事，元丰二年庙已建成，续献朱漆杆锯刀等物，可以断定此庙舞楼是元丰三年（公元1080年）前建成。稽查《沁州志》，亦发现沁州大十字街关庙系元丰三年所建的记载，卷四“职官”篇亦载任真其人，系宋元丰时威胜军指挥使。这就证明此碑记述完全可靠。

其三，山西平顺县北社公社东河村九天圣母庙的重修九天圣母之庙碑。这是一九八二年八月山西省文物局古建研究所副所长柴泽俊同志发现的。东河村在平顺县西北部，距县城三十余里，周围崇山峻岭，林木遍布。九天圣母庙在村的南面，是一组完整的宋元时期的建筑群，有正殿、配殿、围廊、香亭、梳妆楼、戏台等。现存的戏台是清代同治四年重修的，梁柱彩绘，一面观看，下有通道，纯为当地清代戏台格局（《山西日报》、《晋东南报》载此戏台为宋建，误。）在香亭内整齐地排列历朝历代重修圣母庙的碑刻十余通，其中最早的是北宋徽宗建中靖国元年所立的重修圣母之庙碑。此碑保存完好，周围砌砖环护，只露正面碑文。碑额为“重修圣母之庙”。碑文横题为“潞州县三池东圣母仙乡之碑”。竖题为“维大宋国大都督府潞州潞城县圣母仙乡重修之庙。撰文人进士张孝先。书字人王净林。”碑文为骈体，长达一千一百余字，描述九天圣母庙的地理环境和殿廊气象，其中记载北宋哲宗元符三年修庙建舞楼事。有关文字如下：“圣母仙乡，众心跻跻，旅意彬彬。掌明珠于智海，藏美玉在玄山。便乃谨会住下乡党中，一盖遵依，银贿尤以弥丰。命良工再修北殿，创起舞楼，并东廊绘饰，和西位严华……”正文末另起一行为：“钜宋岁次庚辰元符三年十二月□□□□十五有日立贞珉纪之矣。”下接一段四言颂词及序，最后纪年：“建中靖国元年正月 日 县尉 刘唐锡 主簿 刘宗 和州防御推官知县事 晁明之。”

“元符三年”（公元1100年）当是庙与舞楼建成和碑文撰写的时

日,“建中靖国元年”(公元1101年)则是立石之期,二者相距一年。碑文中所指潞州潞城县,包括今天的平顺。明嘉靖中,潞城县民陈卿聚众起义,持续二十余年,明王朝派遣晋、冀、豫三省官兵镇压,后划出潞城东部地区另立县治,为祈求永安,名曰平顺。北宋的潞城县三池东就是今天平顺县的东河村。

这三通碑刻关于北宋时代的舞亭、舞楼的记载,是已发现的中国最早戏剧舞台的文字记录,它们的被发现,有着十分重要的史料价值,应当引起戏曲史研究者的重视。

(一)

中国戏剧演出的场地,随着戏剧的发展成熟程度不同而不断变化,它由不固定到固定,由平地到高台,由简易到宏丽,逐步完善。舞亭、舞楼的兴建,标志着我国戏曲的舞台建筑已进入一个新的阶段。

在中国戏曲发展的程途中,我们可以明显看出,唐以前的优伎艺,基本上是划地为场,就地演出。唐代的参军戏在宫廷、官宴中演出,即事为戏,当然随着宴集地点的不同而改变,即如踏摇娘在民间演出,也是随处圈地作场。唐·常非月《咏谈容娘》(“谈容”为“踏摇”的音转)诗,其中有“马围行处匝,人簇看场园”之句,说明演出是在广场的平地进行的,人们围簇观看,颇受欢迎。

到了宋代,演出场地有了变化,出现了瓦肆勾栏。据宋·孟元老《东京梦华录》记载,北宋时汴京即有保康门瓦子、梁门外瓦子、朱家桥瓦子、州西瓦子、新门瓦子、桑家瓦子、东宋门外瓦子等瓦肆,其中桑家瓦子、中瓦、里瓦,就有“大小勾栏五十余座”,“内中瓦子莲花棚、牡丹棚,里瓦子夜叉棚、象棚最大,可容数千人。”(卷二“朱雀门外街巷”条)这时的演出,虽然还是划地为场,却已有了固定地点,比之唐代的随处作场是一个进步。

除了平日固定在瓦肆演出之外,北宋时节日还在寺院、“诸门”

搭建乐棚献艺。如《东京梦华录》卷六“十六日”条就记载了这种演出的盛况：“诸门皆有官中乐棚，万街千巷，尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口，无乐棚去处，多设小影戏棚子。”又，“（相国）寺之大殿前设乐棚，诸军作乐”，“开宝、景德、大佛寺等处，皆有乐棚。”卷七“三月一日开金明池琼林苑”条，也记载金明池临水殿有伎艺演出：“殿上下回廊，皆关扑钱物、饮食，使艺人作场勾肆，罗列左右。”这些勾肆、乐棚，显然是瓦肆中勾栏的外迁，以满足民众节日观看的需要。

为使观众观看得更清楚，北宋演出时还出现高出地面的“露台”，这是戏剧演出场地的一大进步。北宋的汴梁城，每于元宵节设露台于宣德门、东华门、御角楼等处，以便皇帝和百官万姓观看。直至南宋，习俗相沿，仍有露台。南宋·周密《武林旧事》卷二“元夕”条，记临安宣德门建有露台：“其上伶官奏乐，称念口号、致语。其下为大露台，百艺群工，竟呈奇伎。”既是露台，当然上面还没有屋顶建筑，演出活动展露于天日之下。刘昌诗《芦浦笔记》十《上元词》：“香雾重，月华浓，露台仙杖彩云中”，正是当时露台形状的描绘。这种露台在汴京不是永久性建筑，只是节日时为适应君民观看需要而搭建的临时木构。如《东京梦华录》所记述的：“（宣德）楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛，两边皆禁卫排立，锦袍幘头，簪赐花，执骨朵子，面此乐棚。教坊钧容直、露台弟子更互杂剧……万姓皆在露台下观看，乐人时引万姓山呼。”正月十八以后，露台即便拆去，百戏杂剧仍回瓦肆演出。露台不仅城市中有，乡村中也有，而且比城市更进一步，成为一种固定的永久性建筑，甚至上搭乐棚。孟元老在同书中记载说：“二十四日，州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日，于殿前露台上设乐棚，教坊、钧容直作乐，更互杂剧舞旋。”^①很显然，这个殿前露台是原有的，临时设乐棚于其上，比搭台省事多了，这又比露台更进了一步。

但是，早在《梦华录》所记的徽宗时代前一百年，即真宗景德年

间,山西万荣县已出现了舞亭;沁县元丰元年建的舞楼,也比汴京神保观殿前的“露台上设乐棚”早三四十年。

舞亭、舞楼这类演出建筑,应该说比露台更为进步,它们不仅为固定性、永久性建筑,而且台上已有了可蔽风雨的屋顶。舞亭、舞楼的建造,是从露台发展过来的。当然,既说是“亭”和“楼”,它的顶部建筑似乎还是建立在平台四周的柱子上,演出时还是可以四面观看,仍然带有露台乐棚的痕迹,但无疑给以后的舞台建筑指明了发展的方向。

到了元代,戏剧舞台正是继承了宋代这种舞亭、舞楼的格局而进一步完善起来的。它增添了后墙,把四面观看改为三面观看;同时左右两侧后方也建有边墙,可以用帐幕把舞台区分为前台后台(山西临汾魏村现存的元初戏台可证)。明清以后,戏台更进一步发展,三面环堵,只留一面观看,已与今天的舞台相去不远了。因此,舞亭、舞楼的建立,是我国舞台建筑史上的一个重要阶段。它起着承前启后的作用,同时也促进了戏剧艺术的成熟发展。

(二)

山西中南部三通戏剧碑刻的发现,还解决了戏曲史研究中的一个重要问题,这就是艺术起源于民间,中国戏曲的源头在农村。

从上面城乡演出场地的变化比较中,可以看出,北宋时的演出场地,农村比城市较为先进。这就使我们联想到,农村的戏剧演出似乎比城市较为成熟。固然,城市中百戏杂剧的演出是大量的,经常性的,但农村同样也很普遍、活跃,如前面提到的汴京城外神保观露台的记述。神保观露台在祀神之日演出过多种伎艺:“二十四日,诸司及诸行百姓献送甚多,其社火呈于露台之上……自早拽呈百戏,如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子杂剧、叫果子、学像生、掉刀装鬼、研鼓牌棒、道术之类,色色有之,至暮呈拽不尽。”^②吴自牧《梦粱录》

卷一“八日祠山圣诞”条，也记载临安钱塘门外霍山路崇仁真君的神庙露台上鼓吹、妓乐、舞队献艺，“自早至暮，观者纷纷。”

山西中南部三通碑刻记录建造舞亭、舞楼，无可辩驳地说明了当时农村活动的普遍。不仅乡镇中时有上演，而且偏僻山区也同样活跃。万荣桥上村后土圣母庙舞亭位于孤山之麓，平顺东河村九天圣母庙舞楼在环山之中。把桥上村的舞亭及东河村的舞楼与汴京勾栏瓦肆露台乐棚对照起来思考一下，难道不会使我们惊异地感到，农村演出比城市更为活跃更为进步吗？

当然，我们没有必要把城市演出和农村演出对立起来。当时在城市中瓦肆勾栏演出的，都是流浪江湖的艺人，被称为“路歧人”。这些艺人，大多不是由城市产生，而是由乡下流入城市的。他们冲州撞府，到处作场，有时在城市勾栏演出，有时在乡村露台献艺。

农村的演出活动，早在唐代就相当普遍，唐·王溥《唐会要》记载有：开元三年“十月六日敕‘散乐巡村，特宜禁绝’……”到了宋代，不仅在汴京、临安附近的乡村神庙有众多演出，而且其他地区也很活跃。吴自牧《梦粱录》卷十九“瓦舍”条记载，临安瓦舍的设立，是因为“殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。”这里所说的西北，是从临安的地理角度说的，当是指中原山陕豫地区。来自西北的军士，当然不会是城市的达官巨贾，主要是农村民众。正是他们的娱乐需要，才导致南宋瓦舍的繁盛，而他们这种喜好的形成，不是家乡广泛的伎艺演出长期熏陶的结果吗？山西中南部宋代乡村三个舞亭、舞楼的建立，正好给上述事实提供了有力的证据。它告诉我们，农村的优戏演出是戏曲发展的根基，由于农村演出的活跃，才带来城市演出的繁盛。

（三）

还需要指出的是，这三个记载戏剧发展的碑刻，都在山西中南

部发现，这使我们进一步认识到山西中南部农村地区在中国戏曲发展史上的重要性。

这三通碑刻，分布范围较广。一在万荣，属今运城地区，位于山西的南部；另一在沁县，在今晋东南地区的北面，已靠近山西中部了；还有一个在平顺，位于晋东南边界，紧靠河南省的林县。它们相距颇远，历史上不属一个州郡管辖，这就说明在北宋时期，整个山西中南部农村的戏曲演出范围相当广大。过去我国文物工作者在山西、河南等地发现过众多戏剧文物，所以论者向来认为中原地区山、陕、豫一带是宋、金、元戏剧演出的中心。尤其是山西的晋南（即古平阳，今临汾、运城地区），被誉为中国戏曲的摇篮^③。现在在晋东南地区的沁县和紧靠河南的平顺，相继发现两通碑刻记载兴建舞楼的历史事实，这就使我们考虑，“戏曲摇篮”的范围应该有所扩大。

沁县和平顺，唐代同属上党，北宋徽宗时改属隆德府，以后分属沁州和潞州。它们西接平阳，和泽州相邻，习俗类似，历史上向有紧密联系。而泽州在中国戏曲发展史上占有相当重要的地位。据宋·王灼《碧鸡漫志》载：“泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”而诸宫调对元杂剧体制的形成，有极重要的影响。诸宫调著名艺人出现在这里，当然和这个地区广泛流行这类曲艺活动有紧密的关系。今天晋东南各县（包括沁县、平顺）也多次发现唐宋时期的百戏散乐雕刻、壁画，如沁县南涅村出土的唐以前石塔的百戏雕刻，平顺县大云寺大雄殿的五代歌舞壁画，大云寺外墓塔的宋代伎乐雕刻，潞城县原起寺宋代经幢的歌舞雕刻，高平县开化寺大雄殿北宋绍圣三年绘制的散乐壁画等。这都说明沁县、平顺北宋舞楼的建立是有历史原因的。北宋晋东南地区舞楼的兴建，给我们指明这样一个事实：在北宋时代，沁州、潞州一带，这个“在唐尧封内”、“密迩平阳”（《沁州志》卷八“风俗”）的地区，和古平阳一样，同属百戏杂剧演出的繁盛之地，是中国戏曲发展的重要

基地。

(四)

舞台建筑形制的发展变化,反映了表演艺术形式的发展变化。砖木结构的舞亭、舞楼的出现,标志着歌舞杂戏已逐渐脱离百戏,成为一种独立于百戏之外的舞台艺术形式。

北宋是我国戏曲的酝酿形成时期。宋杂剧用今天的戏剧标准来衡量,无疑还很幼稚,但已具备了戏剧的必要因素。最初在舞台上,杂剧还不能单独献演,往往和其它伎艺同台演出。《梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条,记载了汴京一次演出的情况,演出的一系列节目有“大旗狮豹”、“蛮牌木刀”、“神鬼杂剧”、“哑杂剧”、“舞蹈对打”,以及描写村夫村妇相值斗殴的“寻常熟事”杂剧、马术表演、音乐演奏、马球比赛等。前面提过的神保观露台演出,也有包括杂剧在内的十多种项目,这说明农村中祀神时杂剧演出同样是和百戏在一起的。这种伎艺在同一场所演出,便于相互学习、吸收。戏剧是一门综合艺术,中国戏曲包括歌唱、念白、做工、武打等艺术因素。它形成一门独立的艺术,形成的过程就是构成它的诸种艺术因素融合的过程。各种伎艺同台演出,为融合提供了有利条件。特别是在农村演出时,由于条件的限制,不可能由各班“路歧人”分别表演,往往是一伙艺人兼演各种伎艺,这就更有利于伎艺的融合,有利于杂剧的成熟、发展。

从汴京的演出情况看,杂剧仅是多种伎艺的一项,演出时未占较大比重,因此演出的场所还不能称作“戏场”,而只称之为“勾栏”、“露台”。但“舞亭”、“舞楼”就不同了,由于平台上已有屋顶建筑,某些百戏节目如上竿、马术、马球等演出就受到限制,只能上演歌舞和杂剧,所以这时的马球、上竿之类的伎艺,已被排除在舞台艺术之外了。山西中南部舞亭舞楼的出现,就是当时演出由百戏杂陈逐渐向舞台艺术(主要是戏曲)发展的一个标志。随着杂剧

的逐渐成熟，它必然要从百戏中分离出来，在舞台中占据越来越重要的地位；而杂剧演员也就从百戏艺人中分离出来，逐渐有了专业的分工。徐梦莘《三朝北盟会编》“靖康中帙”条载，北宋末年，金人两次攻陷汴京，向宋朝“来索诸色人”，其中包括：“诸般百戏一百人，……弟子帘前小唱二十人，杂戏一百五十人，舞旋弟子五十人。”杂剧艺人已超过诸般百戏人，可以想见当时舞台演出的变化。

杂剧演员增多，表演技艺成熟，必然出现名角。据《都城记胜》《石林避暑录》《东京梦华录》等书记载，北宋时已有杂剧名角孟角球、丁仙现、萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、奴称心、崔上寿、周寿等。到南宋，名角更多，杂剧进一步成熟，成为“妓乐”诸部的“正色”。^①演出已有固定体例，演员形成脚色行当，各有分工，^②有固定“戏衫”，并出现行会组织（如“绯绿社”^③），甚至社会中诸色杂货有制作“戏剧糖果”的。^④这时的杂剧当然已是一种独立的艺术，成为舞台表演艺术的主要形式了。

戏剧文物是研究戏曲发展的重要依据。北宋舞楼证之以金石，给我们研究宋代戏曲的发展变化、舞台表演状况开扩了视野。本文作者虽有志于研究戏曲文物，由于见识浅陋，所见未免乖谬。敬希指正。

①② 《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条。

③ 参见刘念兹《平阳戏考》，载《戏曲研究》1980年第一辑。

④ 参见吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条。

⑤ 参见耐得翁《都城纪胜》。

⑥ 参见周密《武林旧事》卷三“社会”条。

⑦ 吴自牧《梦粱录》卷十三“诸色杂货”条。