



# 中国古代戏曲论集

王季思等著

中国展望出版社

## 内 容 提 要

《中国古代戏曲论集》主要收录的是一九八五年首届中国古代戏曲论丛学术讨论会的部分优秀论文，概括地反映了国内近年来古代戏曲研究的成果。其中有对中国古代戏曲的形成及宋元南戏问题的讨论，又有对元代杂剧内容、艺术以及明清戏曲发展、变化特点的新探索，也有关于古代戏曲理论与戏曲美学的研究，同时，还有从不同的侧面对上述问题进行的商榷与争鸣。

## 中国古代戏曲论集

王季思等著

中国展望出版社出版

北京市新华书店发行

郑州市人民印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 12.1印张 300千字

1986年4月第1版 1986年4月第1次印刷

印数1—3000

书号8271.054 定价2.65元

## 目 录

- 《昆曲曲牌及套数范例集》小序……………王季思 ( 1 )
- “把都儿”考略
- 敬质《元曲释词》作者顾学颉、王学奇两先生
- ……………蒋星煜 ( 5 )
- 南戏的产生与发展……………林 风 ( 11 )
- 谈宋元南戏中的爱情与家庭戏……………李月华 ( 25 )
- 《西厢记》的版本和体制……………张人和 ( 34 )
- 论《西厢记》的作者及第五本问题……………周续庵 ( 55 )
- 也谈关汉卿《关大王单刀会》……………苏寰中 ( 72 )
- 《汉宫秋》校读散记……………邓绍基 ( 85 )
- 《汉宫秋》悲剧艺术二题……………宋常立 ( 98 )
- 神仙道化剧与元代社会……………侯光复 ( 108 )
- 钟嗣成的贡献……………李森祥 ( 122 )
- 关于元人杂剧的宾白……………徐树恒 ( 137 )
- 犹有金元风范 自得三昧之妙
- 评朱有燛《诚斋乐府》……………王永健 ( 150 )
- 临川戏剧神话形象的哲学依据……………蒋志雄 程 鹏 ( 163 )
- 沈璟年谱……………李真瑜 ( 173 )
- 叶宪祖《鸾镜记》论考……………魏奕祉 ( 188 )
- 从《词林一枝》与《八能奏锦》看明
- 代嘉靖隆庆青昆舞台流行的戏曲……………李 平 ( 202 )
- 清代杂剧简论……………王永宽 ( 226 )
- 《长生殿》新论……………熊 笃 ( 243 )

“事与曩符 意随义异”

- 论洪升对李杨爱情故事的认识和改造……王长友 ( 262 )
- 杨潮观短剧的艺术独创性……赵山林 ( 279 )
- 今传本《续琵琶》不是曹寅所撰……府宪展 ( 294 )
- 论中国古典悲剧的结局处理……焦文彬 ( 303 )
- 古典戏曲意境说摭谈……谭 帆 ( 318 )
- 曲海探珠……么书仪 吕薇芬 ( 328 )
- 滩戏的形成初探……孙世文 ( 349 )
- 近年来国内宋元南戏研究的新成果……彭 飞 ( 355 )
- 首届中国古代戏曲学术讨论会综述……新 启 ( 373 )
- 编后记…… ( 381 )

## 《昆曲曲牌及套数范例集》小序

王季思

正当广州诗社同人准备在石井雅集、纪念诗人节时，远空隐隐传来龙舟竞渡的鼓声。“城礼兮会鼓，传芭兮代舞”，“春兰兮秋菊，长无绝兮终古”。屈原《九歌》里这些辞句又一度引起我的深思。

经济生产发展了，历史步伐前进了，不适应新的历史形势的统治机构必将随着经济基础的动摇而动摇，随着经济基础的陷落而塌倒。然而一度为人民所热爱的艺术，象《离骚》、《九歌》等诗篇是不会随着楚王朝的覆没而渐灭无闻，我们今天不仅在民间看到纪念屈原的龙舟竞渡，还在舞台上看到演奏屈原《九歌》的楚乐舞。“屈平辞赋悬日月，楚王台榭空山丘”，伟大诗人李白早就以诗的语言概括了这种历史现象。

从历史发展看，每个艺术部门，不论诗歌、音乐或戏剧，都有其新陈代谢的过程。正如五七言诗的兴起，取代了辞赋的统治地位，长短句词的兴起又取代了五七言诗的统治地位，北曲、南戏、昆腔、京剧的更替也是如此。艺术上新品种的兴起，总是吸取旧品种的长处来丰富自己；旧品种在退出历史舞台时，又总是继续顽强地表现自己，有时还会借鉴新品种的优势局部地改造自己。这就在长期的新旧更替过程中，同时存在新旧竞雄、互相促进的现象，共同形成艺术上的民族风格特征。

历史上有和平时期，有战争时期，有统一时期，有分裂时期，往往交替出现。“昆曲雍和，为太平之象；秦腔激越，多杀

伐之声。”（叶德辉：《秦云撷英小谱序》）在战争时期，分裂时期，人们爱听秦腔，激励自己的战斗，昆曲往往被冷落。但当历史从战争转向和平，从分裂转向统一时，人们又将想起表现太平之象的昆曲来。这时昆曲就有可能适应新的历史要求获得新生。当然，它也不会原封不动地登上新的历史舞台。

以上是历史上某种古老艺术，象昆、弋、梆、黄等腔，能否在新的历史时期获得新生的问题。我们的答复是肯定的。

以表现我国民族特征著称的昆曲、京剧能不能引起外国观众的兴趣，得到外国学者的欣赏呢？我们的答复同样是肯定的。新中国建立以来，京剧曾到西欧、日本演出，越剧曾到苏联、东欧演出，粤剧曾到东南亚、北美洲演出。而在今年，有两件国际艺术交流的消息，特别引起我国音乐界戏曲界的注意。一是今年二月，一批爱好中国戏曲的美国大学生，在檀香山肯尼迪剧院上演京剧《凤还巢》。它的唱腔、念白、动作，以及服装、伴奏，全照京剧设计，只是唱词、宾白换成了英语。二是江苏昆剧院将去西柏林参加“地平线世界文化节”盛会，带去《牡丹亭》的“惊梦”、“寻梦”，《烂柯山》的“痴梦”，都是著名昆剧演员张继青的拿手好戏。在所有艺术部门中，音乐、戏曲在国际交流中最富有生命力。随着国际交通的越来越便利，文化交流的越来越频繁，在可以预见的未来，我国优秀的音乐、戏曲节目，包括昆曲在内，必将引起国外更多听众的欢迎，行家的欣赏。当然，那时我国的音乐、戏曲也必将吸收其他国家的技法来丰富自己，而不会停留在今天的演奏水平上。

今年是欧洲音乐年，从英伦三岛到南斯拉夫，从斯堪的纳维亚半岛到地中海沿岸，到处洋溢着乐曲和歌声，还有多幕歌剧的演出。根据记者报道：“在所有演奏的作品中，古典音乐仍占上风。”许多二、三百年前的名曲重新在大型音乐节演出。昆曲是我国古典音乐，阳春白雪，曲高和寡。目前连京剧都少人欣赏

了，昆曲好象就只有让她打入冷宫。但也有人不是这样看，他们认为高雅的古典音乐和民间流行的俗曲，各有赏音，不能互相替代，而应让其并存。那些经过几百年的传唱仍被保留下来的高档音乐作品，更能反映一个国家文化的水平，是不应让其冷落下去的。我们同意这种看法。

正由于我们对音乐、戏曲的新陈代谢、中外交流，有其一致的看法，我们对王守泰先生等集体编著的《昆曲曲牌及套数范例集》的出版，认为十分必要，又非常及时。

我对声律之学所知极浅，读了这集子的《前言》及《昆曲声律总论》卷，初步体会到的是它具备了下面的三个特点，体现了我们时代的历史特征和现代学者的科学态度。

一、既充分研究了前人的成败得失，取精用宏，又考虑到当前制曲、谱曲以及舞台演出的情状，提出对谱曲、曲律自学带有普遍意义的独得之见，要求“有定格而不死，要活用而不乱”。这既突破了前人死守定格的局限，又纠正了新编昆曲“打乱了再来”的作法，突出地体现了“批判继承，古为今用”的原则精神。

二、既有对每一曲牌、每一套数，直至乐段、乐句的细致分析，又有对全书全局提纲挈领性的概括。如评价传统的曲律、曲谱是“形式上的凜遵过多，而理论上的探讨不足”。又如依据昆曲本身的体式确定本书编写要领为“以套为纲，依腔定套”。有了这样纲领性的概括，全书的条分缕析，就纲举目张，繁而不乱。

三、既是制曲、谱曲者十分有用的工具书，又有是相当完整的理论体系，为建立系统的昆曲乐式学这一门新的学科开辟道路。“昆曲曲牌和套数这种形式在通过长期实践而逐渐形成体系之后，必然有其相对稳定的规范性，但同时它又是在不断地发展、变化、积累和创造，促使数量日益丰富，质量日益提高，这是它本身具有一定灵活性决定的。为了‘古为今用’，我们整理、分析

了传统昆剧的曲牌和套数，这既是继承传统，同时也是为今日之革新提供基础。”《范例集·前言》这段话相当完整地说明了继承和革新、规范性和灵活性的辩证统一关系，不是具有现代科学态度的学者是不会这样看待问题的。

根据这集子编写组的自白，他们继承了吴瞿安先生编写《南北词简谱》的遗志，并受到吴先生治学精神的启发。回忆我在南京东南大学学习时，吴先生就开过“南北词简谱”课，并带领我们去欣赏苏州昆曲传习所的演出。时过五十年，跟编写组里一些老同志一样，我当时还是童颜，今天已成鹤发。想起吴先生竭半生精力撰写《南北词简谱》，而没身不见此书的出版。今天《范例集》的编成，仅仅费三年的时间，且正在分卷陆续出版。“我们的成就是受着老一辈曲学家特别是吴梅先生的治事精神和治学精神所感召，而最根本的原因，更在于共产党的英明领导，社会主义的优越制度，尤其是十一届三中全会以来党的一切政策的正确贯彻。”重读这段自白，不能不为编写组同志暮年的幸福生活及其对曲学的贡献，感到鼓舞。“春兰兮秋菊，长无绝兮终古。”吴先生及其同辈王季烈先生俞宗海先生昆曲乐律之学，昆曲传习所老艺人的舞台表演艺术，经历五十年的沧桑，“余音袅袅，不绝如缕”，在新的历史条件下，不是又一次获得新生吗？

1985年端午节，于中山大学五轮轩



## “把都儿”考略

——敬质《元曲释词》作者

顾学颉、王学奇两先生

蒋星煜

元人杂剧中，“把都儿”一词是常用的。究竟应作何解？牵涉到《汉宫秋》、《射柳捶丸》、《老君堂》等许多作品。

顾学颉、王学奇两位元曲专家以三十年的努力，完成了《元曲释词》，第一分册已出版问世。其中有〔把都儿〕专条，其释词一开始就说：

把都儿，又译为巴都儿、拔都、八都鲁、拔突、阿突儿，蒙古语，意为勇士，即满语之巴图鲁。

释词的结束语是：

盖译音无定，故有许多不同的译音和写法。

当然，数十年来，一般的理解确是如此，顾王两位把此词“不同的译音和写法”都收录齐备，还是化了不少功夫的。

然而，我们如果对元代政治军事概况研究一下，就会发现这种解释是很不妥贴的，或者可以说是存在着错误的。

仍以《元曲释词》该条目所举四例作例证：

《汉宫秋》三〔鸳鸯煞〕白：“把都儿将毛延寿拿下，解送汉朝处置”。

《射柳捶丸》三·白：“把都儿与我摆开阵势！”

《老君堂》楔·白：“在教场里整蜻蜓耍子，巴都儿来

报，大王呼唤，不知有何将令，小学生跑一遭去。”

又同剧楔〔么篇〕白：“大小巴都儿，摆开阵势！”

在以上诸剧之中，所谓“把都儿”者，只是下级军曹，甚至是最普通的士兵。

而在元代，“拔都”实际上是贵族的封号，不仅一般士兵和下级军曹无份，而且是显贵无比的荣誉。按虞集《平章政事张公志铭》：

太师月儿鲁那演言“张珪年尚少，姑试以金书，果可不用，姑俟他日”。上曰：“不然，是家为国家尽死力已三世矣！”汉人之赐号‘拔都’，惟真定史天泽与其家耳。

这张珪乃是南宋降金将领张弘范之后，《元史》中《列传》第六十二即《张珪传》中，也有“不然，是家为国灭金、灭宋，尽死力者三世矣，而可吝此耶！”的话。传中没有具体提“吝此”指何官爵。但张珪接着是升镇国上将军、江淮行枢密副使等爵位和官职。后来还晋封为蔡国公。那一个史天泽也是为元朝廷灭金灭宋的几次战役中立了大功勋的，担任过右丞相、辅国上将军、枢密副使等官爵。据《元史》中《列传》四十二所载，史天泽死后还被“赐太尉，谥忠武，后累赠太师，进封镇阳王，立藩”。备极哀荣。可见“拔都”与“把都儿”决非不同之音译，否则何以元人杂剧《汉宫秋》不说：“拔都将毛延寿拿下，解送汉朝处置”。否则何以虞集在《平章政事张公志铭》中不说：“汉人之赐号‘把都儿’，惟真定史天泽与其家耳”呢？

由于虞集虽然说张珪与史天泽曾被朝廷赐号“拔都”，而《元史》中张珪与史天泽二人传略中均未明确曾被赐号“拔都”，因此单凭这一则记载，证明“拔都”与“把都儿”并非一词之不同译者或写法仍不够有力。那末，我们还可以从《元史》中再找到其他例证。

《元史》之《列传二十》，完者拔都，本来的姓名是钦察氏。

祖籍河南彰德，也很可能是汉人。他归附元军之后，在渡长江前后立了许少战功。攻破常州、临安等地，他都参与了。因此“江南归附，入见，赐号拔都儿，佩虎符。”可见“拔都儿”不仅不是一般士卒，而且是皇帝钦赐的光荣称号。所佩的虎符，或者是表示在军事上的职权，或者是类于奖章一类的表示荣誉的赏赐。

另有张拔都其人，事见《元史·列传三十八》，当元太祖南征时，此人率众归附，每临战阵都一往无前，深得元太祖信任，“遂留备宿卫”，成了最主要的保安人员。后来又随军远征回纥，河西等地，转战甘肃、四川、洛阳一带，有一次，“流矢中颊，不少却，帝闻而壮之，赐名拔都”。这是元太祖亲赐的。不过“赐名”与“赐号”两者之间有无区别，还有待进一步研究。

另有祖籍太原的汉人郝和尚，幼时被蒙古兵所掠，就在郡王迄忒麾下奔走，因此成了一名善辩能说的翻译官。后来做到了九原府主帅，官也不小。也“佩金符”。《元史》为他立传即称之为郝和尚拔都。

《元史》所载诸人物将领，仅有之一例“拔都儿”，为《列传二十二》所载之失剌拔都儿。也是从丞相伯颜南征的有功之臣，官职做到武德将军、尚乘寺少卿等等。

以上二人都没有提到被“赐名”或“赐号”的经过。但看来也都是朝廷正式给予的荣誉。因为失剌拔都儿，也曾被“赐金符”。

“拔都”与“拔都儿”有一字之差，这也许是把“把都儿”与“拔都”混为一谈的原因。

但是，我们从《元史》诸传中从未发现有被赐名或赐号“把都”的，更不必说“把都儿”了。

诚然“拔都”和“把都儿”在含义上都有勇士之内容，我以为仍有其不同之处。一是正式的贵族的荣誉称号，一是对一般勇

士乃至普通士兵之泛称。

所以《元史》称完者拔都、张拔都、郝和尚拔都三人为拔都。失刺拔都儿为拔都儿。所以元人杂剧称兵、丁、士卒、捆绑手之类为把都儿，我以为决不是出之于偶然，而是事实上有所区别的。正因为那些列传虽是明初统一修纂《元史》时写的，却并非出于一人之手，然而不约而同用的“拔都”，仅有一人被称为“拔都儿”。而那些元人杂剧的作者更是各写各的，作者的时代地区各不相同，但都用了“把都儿”以称呼兵丁、士卒、捆绑手等等，也只可能是当时实际的生活的反映。

至于“把都儿”和“八都鲁”是不是含义不同的不同译音或写法呢？我以为也不是。仍可以《元史》为例证来说明。

《元史·列传第十》，有拜延八都鲁传，蒙古扎剌台氏，小时候就一直跟从元太祖，赐名八都鲁。身分并非士兵，也不是给予的官爵，乃是一种爱称。必须说明的是这并非一般的家长对子女或亲友之间的爱称，乃是帝皇对随侍的少年儿童的爱称，想必还附带有一定的政治上、物质上的待遇。

还有一个刘哈喇八都鲁，本姓刘，曾被赐名为哈喇斡脱赤，屡立战功后，又更名为察罕斡脱赤。大概这两个名字都显不出功勋或荣誉的含义。当他被派往肇州宣慰使任上时，皇帝认为有增加其声威以示宠信的必要，竟提出两个名字，让他选择其中，一是“小龙儿”。一是“哈喇八都鲁”。刘哈喇觉“龙”意味着皇帝，再也不敢接受，于是选取了后者。皇帝乃正式赐名为哈喇八都鲁，而且大加赏赐。

从以上事例，可见八都鲁和拔都也是有区别的，不一定算是官爵，其勇士的含义也不像“拔都”那样明显。

但是，“八都鲁”显然也不是一般的士卒、兵丁或下级军官，也就是说“八都鲁”也不是“把都儿”的不同译音或不同写法。

满语系根据蒙古语演化而来，元人杂剧中的“把都儿”，在

清人剧作中都写作“巴图鲁”，这都是事实。但是清代所谓“巴图鲁”倒又的确作为赐给有功将士的荣誉称号，诸如桑达巴图鲁、爱星阿巴图鲁、劲勇巴图鲁、诚勇巴图鲁之类。又兼有《元史》诸传中“拔都”之含义。

《辞海》中也有〔巴图鲁〕条目，对于同名异译的霸都、霸都鲁、拔都鲁等等也都一一列举了。但是“满语勇士的意思”，固然不错。“即《元史》中之拔都”之说却仍旧落入前人的窠臼而造成了混乱。应该说：一般作勇士之们，相当于蒙古语（元人杂剧中常用）之把都儿。作为赐给有功将士之荣誉称号时，相当于《元史》中之拔都。

至于巴图鲁之同名异译，《辞海》中所收之霸都鲁等倒是极少见的，而常见的如“把土鲁”，反而未收。例如王士禛《皇华纪闻》中，有这样一条：

赖塔拉把土鲁，满州人，素以勇称。常从征浙闽。一日浴于溪，水底有物，槎枒如古木，因呼僮辈缚以绳，共引出之，则一龙首，须鬣宛然，缚者乃其角。众皆惊走。赖神色不变，徐入水，手解其角，少顷，雷雨晦冥，龙腾空而去，众皆无恙，人更称为缚龙把土鲁（把土鲁，勇也；元时把土鲁必出上赐，本期亦然）。

作者王士禛为当时著名文学家，《皇华纪闻》也是流传颇广的作品，当然不应疏漏。主要的，还不仅仅是多得了一则同名的异译，在括弧中的两句话十分重要。指出了元代的拔都和清代的作为荣誉称号的“把土鲁”都是皇上亲自赐予的。

我对蒙古语和满语缺少研究，看到了这些甚不统一而相当混乱的解释，更觉得《元曲释词》中〔把都儿〕一条有加以充实并把混乱的解释加以排比、清理而把词义的几种不同用法说清楚的必要。这样，才能真正起到“释词”的作用。

附带要说明的是日本《大汉和辞典》中关于“拔都”的释文

也充满了错误，甚至说元代即有“巴图鲁”一词。这是完全没有根据的。此转引诸书时，也引了虞集《平章政事张公志翰》，这没有问题。再引《辍耕录》、《称谓录》、《说铃》、《池北偶谈》时，竟概括成为：

元时二人赐号拔都，惟史天泽张宏范。

把张宏范和张宏范之子张瑄混为一人了。

关于“巴图鲁”条，处理较为妥善些，未作为“拔都”的异译，但说元代已有霸都鲁或拔图鲁之称谓，仍欠根据。所引《清会典事例·兵部·议叙通例·军功优叙》，谓：

乾隆二十四年谕，今又领兵力战，与将军会合，厥功甚懋，富德著加恩晋封一等威勇伯，兆惠军营之侍郎公明瑞、副都统由屯温布、总管端济布、富德军营之护军統領努三、副都统鄂博什墨尔根、巴图鲁玛玛，散秩大臣永庆，俱交部议叙给与世职。

说明了清代“巴图鲁”有世袭的。仍应是武职将领的一种勋爵和荣誉。绝不能等同于元代杂剧中的“巴都儿”。清代戏曲中所称“巴图鲁”，实际上也成了勇士们、兵丁们的泛称，和历史典籍中的“巴图鲁”并不是同样的含义。

## 南戏的产生与发展

林 风

—

宋杂剧发展初期，所演出的杂剧“非尽纯正之剧。而兼有竞技游戏在其中”①，在杂剧之外还有种种其他技艺。即使杂剧本身，也还不全是演完整故事的戏曲。虽然叫“正杂剧”，在它之前有“艳段”，是开场戏，演“寻常熟事”，根本与正杂剧无关；之后还有个“杂扮”，是余兴部分，一般都是戏谑逗乐、插科打诨等杂耍，既无情节，也与正杂剧毫无联系。后期，大致是“官本杂剧”和金院本的时代，杂剧才越加显示出他的独立性。比如“官本杂剧”在《武林旧事》卷第十中所记的“段数”有三百八十本，虽然都看不到本子，仅根据这个存目分析，可以看到，这个以南宋作品为主的二百八十本中，用大曲、法曲、满宫调、词曲调等歌舞形式演出的，共一百五十多本，即超过半数，其中有不少就敷演一个完整的故事，如《莺莺六么》、《裴少俊伊州》、《王魁三乡题》等；另一部分是杂戏或滑稽戏支流，基本上还是杂耍，但也综合了种种乐曲，有些也演一个故事，如《三教安公子》、《三京下书》等；还有一部分如《王宗道休妻》、《李勉负心》、《相如文君》等一类，恐怕就是综合性至高、故事较完整、情节颇为生动的标准的宋杂剧了。某些段数如《莺莺六么》、《裴少俊伊州》、《王魁三乡题》、《李勉负心》等，肯定给了南戏（当然包括北杂剧）以多方面的直接的影响。应该引起我们重视。金院本也只有存目，记在元人陶宗仪的

《南村辍耕录》卷二十五中，叫“院本名目”，共六百九十种。名目繁多，表演成分增加了，显示出鲜明的进步轨迹来。根据王国维《宋元戏曲考》的考订，其中用大曲、法曲、词曲调及诸宫调者六十余种，“唯著曲名者，不及全体十分之一；而官本杂剧则过十分之五”。而且，“不但有简易之剧，且有说唱杂剧在其间”。虽然“尚非纯粹之戏剧”，“实综合当时所有之游戏技艺”。我认为，还应该特别注意二点：其一，“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”、“诸杂砌”等子目，相当于“官本杂剧”中的“艳段”和“杂扮”，可有不少都标有实际内容，如《说狄青》、《蔡伯喈》、《骂吕布》、《范蠡》、《清闲真道本》、《针儿线》、《武则天》、《黄巢》等。虽然还不可能完全摆脱插科打诨、甚至无聊的逗乐，但已明显地增强了严肃性和故事性，而且在发展着情节，与正杂剧逐渐密切联系起来②，其二，“霸王院本”、“诸杂大小院本”、“院么”、“诸杂院本”等几个子目。其中就有相当数目的“正杂剧”，故事性较强，简直可以视为戏曲剧目，比如《蝴蝶梦》、《衣锦还乡》、《赤壁鏖兵》、《张生煮海》、《陈桥兵变》、《墙头马》、《荆楚卓》等；它们不但对北杂剧肯定有着直接的影响，对宋元南戏也存在着微妙的关系。

至于南戏，王国维说“其渊源所自，或反古于元杂剧”。（《宋元戏曲考》）我们今天有了比较多的史料，来说明南戏确实要比杂剧早八十年，甚至整整一个世纪。南戏以浙东沿海一带的“村坊小曲”、“里巷歌谣”为基础，又吸收了一些宋人词调③，于北宋徽宗宣和年间（即1119—1125）滥觞。因其兴起之初是以温州永嘉郡为中心，故人称为“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。据说因为“不协宫调”，作者和观众都是普通劳动者，没有读书做官的关心和参加，看来纯是地方民间歌舞小戏，影响还不大。宋室南渡，建都临安以后，温州作为一个后方重要经济中心和对



外贸港口，经济、文化就有了迅速的发展。温州杂剧从农村正式进入城内，“盛行于都下”，也获得了十分优越的发展条件，有更好的机会学习姊妹艺术的成就，特别是学习宋杂剧的优秀传统；不断吸收了浙江、福建、江西等地的乐曲来丰富自己，表演技艺相应地有了长足的进步；吸引了越来越多的“良家子弟”和中下层文人参加演出和创作活动，出现了象“九山书会”“永嘉书会”、“古杭书会”等创作团体；创作和演出水平也在迅速提高着。明人徐渭在《南词叙录》中说：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之”。既然都已经产生有名有目的剧本了，那怎么还只说“始”呢？此说已把长达七十年（北宋徽宗宣和间到南宋光宗绍熙间，即1119—1190）的南戏发展史一笔勾抹掉了，是不公平的。实际上，既有《赵贞女》、《王魁》二剧“首之”，必然会有一批别的剧本相继出现。我推想：有了以前半个多世纪的发展准备，光宗绍熙年间便已开始进入南戏的初步繁荣时期，一直到南宋灭亡为止（1190—1274）约八十年，是早期南戏的黄金时代。即使是缺乏史料，我们也能根据零星记载，举出这时期产生的部分剧目，如：戊辰、己巳间（1268—1269）“盛行于都下”的《王焕戏文》（刘一清《钱塘遗事》），后来成为“吴中子弟”的保留剧目的《东嘉温玉传奇》（张炎《山中白云词》），还有“唱念呼吸皆为约韵”的《乐昌分镜》（周德清《中原音韵》），现在仅见在《永乐大典》中的《张协状元》和《宦门子弟错立身》两剧，也是这个时期的南戏剧目。这就是说，早期南戏至少有七种尚见诸记载④，而且，《王魁》、《王焕》、《乐昌分镜》三剧还可看到部分佚曲（见钱南扬《宋元戏文辑佚》），《张协》和《错立身》则全本流传下来了。