

輯刊 研究 文學 古典

曾永義
主編

出版
文化出版社
花木蘭

三編 第20冊

明雜劇概論（上）

曾永義 著



古典文學研究輯刊

三編

曾永義主編

第20冊

明雜劇概論（上）



國家圖書館出版品預行編目資料

明雜劇概論（上）／曾永義 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2011〔民 100〕

目 2+184 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 三編；第 20 冊）

ISBN：978-986-254-562-1（精裝）

1. 明代雜劇 2. 戲曲評論

820.8

100015012

ISBN-978-986-254-562-1



古典文學研究輯刊
三 編 第二十冊

ISBN：978-986-254-562-1

明雜劇概論（上）

作 者 曾永義

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2011 年 9 月

定 價 三編 30 冊（精裝）新台幣 48,000 元

版權所有・請勿翻印

明雜劇概論（上）

曾永義 著

作者簡介

曾永義，1941年生，臺灣臺南縣人。1971年臺灣大學中國文學研究所博士班畢業，獲教育部國家文學博士學位。曾任臺灣大學講座教授、歷史文學學會與中華戲曲文學推廣學會理事長，中華民俗藝術基金會執行長與董事長。1978年在美國哈佛大學、1982年在密西根大學為訪問學人。1987年在德國魯爾大學為交換教授、1990年在香港大學為客座教授。1996年在史丹佛大學、1998年在荷蘭萊頓大學為訪問教授。2004年為武漢大學客座教授。1977年獲第三屆文復會金筆獎、1981年獲第四屆中興文藝獎章、1982年獲第七屆國家文藝獎、1993年獲第二十八屆中山文藝獎，1987、1991年獲國科會優良研究獎。1993年，獲中山文藝獎。1988年、1993年、1995年及1998年四度獲國科會傑出研究獎。2001年8月～2007年7月，為國科會特約研究計畫主持人。現為國家講座主持人、世新大學講座教授、臺灣大學名譽教授、國語日報常務董事、中央研究院文哲所諮詢委員。2004年11月獲財團法人傑出人才基金會為期五年之「傑出人才講座」。著有學術著作《明雜劇概論》、《台灣歌仔戲的發展與變遷》、《說俗文學》、《說民藝》、《論說戲曲》和《戲曲源流新論》等十餘種，散文集有《蓮花步步生》、《牽手五十年》、《飛揚跋扈酒杯中》、《人間愉快》和《清風明月春陽》等五種，中國現代歌劇劇本《霸王虞姬》及《國姓爺》兩種，京劇劇本《鄭成功與台灣》及《牛郎織女天狼星》兩種。長年從事戲曲、俗文學與民俗藝術之維護發揚與研究工作，不僅在台灣提倡精緻歌仔戲與中國現代歌劇，且屢屢並率團赴歐美亞非列國做文化交流。

提 要

明代雜劇繼承元人雜劇，又逐漸從南戲傳奇中汲取滋養，發展出獨特的面貌。本書首先綜述明代雜劇的搬演環境與劇種特色，進而以宏觀的角度析論明代雜劇演進的情勢及其在雜劇發展歷史上的地位。其次依照明雜劇的發展階段，詳實考述各期作家及其作品，並討論其得失。本書對於明雜劇進行了全面系統性的論述，並提供豐富的學術材料，為明雜劇研究的創發之作，具有重要的參考價值。



目次

上 冊	
前 言	1
第一章 總 論	3
第一節 明代戲劇發達的原因	3
第二節 明代戲劇的搬演	13
第三節 明代雜劇的作家	25
第四節 明代雜劇的資料	34
第五節 明代雜劇體製提要	43
第六節 明代雜劇演進的情勢	64
第七節 餘論——明代雜劇的特色及其對清代雜劇的影響	75
第二章 初期雜劇	81
第一節 明初十六子	81
第二節 寧獻王及其他諸家	107
第三節 教坊劇	119
第四節 無名氏雜劇	128
第三章 周憲王及其《誠齋雜劇》	137
第一節 周憲王的家世與生平	137
第二節 《誠齋雜劇》的總目及所改正的舊本	144
第三節 《誠齋雜劇》的內容和思想	153

第四節	《誠齋雜劇》結構排場的特色	160
第五節	《誠齋雜劇》的文章	172
第六節	餘論	181
下 冊		
第四章	中期雜劇	185
第一節	康海與王九思	185
第二節	馮惟敏及其他北雜劇作家	205
第三節	徐渭（附論《歌代獻》）	220
第四節	李開先及其他短劇作家	240
第五章	後期雜劇	257
第一節	陳與郊與徐復祚	257
第二節	沈璟及吳江派諸家	267
第三節	葉憲祖	291
第四節	王衡與凌濛初	304
第五節	孟稱舜及其他北雜劇諸家	319
第六節	傅一臣及其他南雜劇諸家	350
附錄：明代雜劇年表		367
參考書目		377
再版校後記		389
三版後記		393

前 言

我國戲劇文學的演變，以元雜劇與明清傳奇爲主流，這是人所共認的事實。但是，在主流之外，尚有一股不可忽視的旁支，那就是明代的雜劇。它一方面繼承元人的衣鉢，一方面又逐漸從興盛中的南戲傳奇汲取滋養，從而融合南北曲的長處，產生更精緻、更合理的新劇種。初期的明雜劇至少能保存元人自然真摯的優點，而後期的明雜劇更在藝術上獲得改進。也就是說，雜劇在明代並非衰亡，而是另有發展，另有革新；所以，無論從事明代戲劇或中國戲劇史的研究，絕不能捨明雜劇不論。

著者有見及此，謹就涉獵所及，將所知見的二百九十三種明代雜劇加以探討，從而理出明代雜劇發展的脈絡和各階段表現的特色，以供戲劇史家和文學史家的參考。

本論文共分五章：第一章總論，第二章初期雜劇，第三章周憲王及其誠齋雜劇，第四章中期雜劇，第五章後期雜劇，茲扼要簡述各章內容如後：

第一章總論：本章分六節，第一節探討明代戲劇發達的原因並說明其興盛的情況。第二節考述明代宮廷、私人家樂以及以演劇爲生的「寫班子」、「路歧人」等的戲劇搬演情形，從而說明內府本的特色和短劇流行的原因。第三節考述明代雜劇作家有名氏者共有一百二十五，並由其籍貫、履歷說明明代雜劇作家的特色。第四節條述研究明代雜劇的重要資料，並說明由版本不同而引起的問題。第五節將現存二百九十三本，散佚一百三十六本，共計四百二十九本的明雜劇，扼要述其體製，以明瞭明雜劇因受南戲傳奇的影響，在體製上所產生的種種變化。第六節對於明代雜劇演進的情勢作一鳥瞰，說明明代雜劇各階段的主要特色，並剖析明初百年戲劇沈寂的原因，本節可以說是整個明代雜劇的縮影。第七節從劇作家、內容思想、體製、音律、關目與排場、文學造詣等六方面比較元明雜劇所表現的特質，並從作家、內容、體製等方面說明明代雜劇對清代雜劇的影響。

第二章初期雜劇：本章評述憲宗成化以前（1368～1487）一百二十年間的雜劇作家和作品。分明初十六子、寧獻王及其他諸家、教坊劇、無名氏雜劇等四節，計作家二十一人，雜劇一百三十七本。

第三章周憲王及其誠齋雜劇：周憲王朱有燬本應屬初期雜劇範圍，但因其所著《誠齋雜劇》多達三十一種，成就甚高，其地位更居於雜劇轉變的樞紐，譽之為有明雜劇第一大家，毫無愧色。因此特闢一章詳論其生平和劇作。計分周憲王的家世與生平、《誠齋雜劇》的總目及所改正的舊本、誠齋雜劇的內容和思想、《誠齋雜劇》結構排場的特色、《誠齋雜劇》的文章、餘論〈誠齋雜劇的音律及其在戲劇史上的地位〉等六節。

第四章中期雜劇：本章評述孝宗弘治以迄世宗嘉靖（1488～1566）約八十年間的雜劇作家及其作品。分康海與王九思、馮惟敏及其他北雜劇作家、徐渭、李開先及其他短劇作家等四節，計作家十人，雜劇二十八本。

第五章後期雜劇：本章評述穆宗隆慶以至明亡（1567～1644）約八十年間的雜劇作家及其作品。分陳與郊與徐復祚、沈璟及吳江派諸家、葉憲祖、王衡與凌濛初、孟稱舜及其他北雜劇諸家、傅一臣及其他南雜劇諸家等六節。計作家三十五人，雜劇九十九本。

以上總論一章可以說是本論文的結論；而初期雜劇、中期雜劇及後期雜劇三章，係依照明代雜劇發展的情勢劃分，繫作品於作家，分別論述，可以說是研究的過程。關於作家生平，則著重其與劇作的內容思想有關的事跡；對於劇作本身，則從關目排場和曲辭、賓白、體製、音律以及所涵蘊的思想情感來論述；對於重要作家，則更說明其在劇壇的地位和影響。關於明代各雜劇的本事，黃文暘《曲海總目提要》、青木正兒《中國近世戲曲史》以及羅錦堂《現存元人雜劇本事考》（元末明初部分）諸書言之已詳。因此，如無必要，但注明其來源，以省篇幅。

本書附錄的〈明代雜劇年表〉，則在使讀者對於作家的生卒年，重要行事以及雜劇刊行的年代能一目了然。

著者於就讀國立台灣大學中國文學研究所碩士班時，在鄭因百師和張清徽師指導下，曾撰就《洪昇及其長生殿研究》，今復蒙兩位老師指導，完成茲編，謹在此致最深厚的謝意。

民國 60 年 9 月

曾永義 謹識

第一章 總論

第一節 明代戲劇發達的原因

元曲與漢賦、唐詩、宋詞並稱，各為一代文學之代表，具有同樣的價值。雜劇是元曲的主體，一般人總以為這種文體隨著胡元的滅亡而衰歇。但事實則不然，明代的雜劇在劇壇上仍有其光采。就作家與作品數量來說，元雜劇據傅惜華《元代雜劇全目》，有作家八十餘人，作品七百餘種，現存一百六七十種；明雜劇據著者統計，有作家一百二十五人，作品五百餘種，現存二百九十五種；可見在數量上明雜劇比起元雜劇，相當的勢均力敵。在另一方面，居明代劇壇主流的傳奇，更有輝煌的成就，傅氏《明代傳奇全目》統計有明一代傳奇作家有二百七十七人，作品有九百五十種，這個數量較之《永樂大典》卷三十七三未韻（三十三本）、錢南揚《宋元南戲百一錄》（一〇二本）和馮淑蘭《南戲拾遺》（一一六本）所著錄的南戲劇目，相去不能說不遠。再從劇作家所分佈的地域來觀察，元代得八省，明代得十三省。因此，我們可以說，明代戲劇的發展和興盛是超越元代的。若根究其興盛的原因，則有下列諸端可尋。

（一）戲劇文學本身的發展與改進：元代是北雜劇的天下，這時南戲潛伏民間，在文學藝術各方面，都還沒有得到充分的發展。等到胡元滅亡，北雜劇轉衰，南戲便逐漸抬頭，群英俊彥競相開墾這片戲劇的沃野，而奇花異葩也隨之踴躍發放，達到琳瑯滿目的境地。北雜劇雖然轉衰，但明初餘勢猶存，後來由於南戲傳奇盛行，雜劇也逐漸汲取它們的長處，從而產生一個合南北雙璧的新劇種。所以明代無論北劇、南戲，都是不停的在改良和進展。

尤其重要的是，關乎戲劇本質的「聲腔」，在明代也發展改進到顛峰的狀態。明初南戲只有打擊樂器按節拍，沒有絲竹樂器的伴奏，後來由於太祖喜好《琵琶記》，才有所謂「弦索官腔」。到了中葉初期，也就是正德年間，南方的海鹽、餘姚、弋陽都已發展成它們各自的「地方聲腔」，其中的弋陽更逐漸流行大江南北。稍後，也就是嘉靖中，出了一位音樂大師魏良輔，他與張野塘等人在崑山土戲原有唱調的基礎上，吸收了海鹽腔清柔婉折的特點，又加上北曲弦索的音樂成分，細加研究，終於創出一種聲調圓潤、字音清晰的「水磨腔」；在樂器方面，除了原有的弦索之外，更用上笙、簫、管、笛等管樂。這種新音樂，首先將它搬上舞臺的是梁辰魚。他的一部《浣紗記傳奇》，由於運用崑山腔演唱，深受觀眾的讚賞，他的聲譽也因此鵲起。此後的崑曲便逐漸雄霸劇壇。直到現在，崑曲仍被公認為藝術成就最完美的音樂。

（二）學術與正統文學的衰微以及戲曲文學地位的確立：明代的學術，雖然王陽明的心學繼朱陸之後，也曾放過一些光采，但就總體來說，比起漢代經學、魏晉玄學、唐代佛學、宋代理學來，就顯得空疏庸陋。胡元百年的摧殘，使得中國學術文化，歷經有明二百七十餘年猶未能完全復原。而明代代表正統文學的古文、詩詞，由於八股文之斲喪士大夫的性靈和情致，也顯得淺薄無味。文人對於正統文學的創作，既然沒有氣魄和能力推陳出新，便降而求其次，以復古為職志。因此明代文學思想的主潮，便是擬古主義。代表這一主潮的是弘治中以李夢陽、何景明為首的所謂「前七子」與嘉靖中以李攀龍、王世貞為首的所謂「後七子」。他們主張「文崇秦漢，詩必盛唐。」認為「摹擬為創作文學的途徑。」於是空洞無物的台閣體一掃而空。可是他們「句擬字摹，食古不化，亦往往有之。」（《四庫提要》）最高的成就不過神似古人，但論地位則是古人的奴隸。然而當李、何風靡文壇的時候，也還有些卓然自立的作者，如楊慎、沈周、文徵明、唐寅諸人，在詩文上都能表現一點浪漫的情趣。而王慎中、唐順之以及茅坤、歸有光的宋文運動，更表示著有意的反抗。繼承這股對擬古主義的反動勢力，而予以發揚光大的是在萬曆中興起，以袁宗道、袁宏道、袁中道三兄弟為首的公安派。他們認為文學是進化的，各有其時代的特性，因此反對摹擬，而以為獨抒性靈、不拘格套，才是文學創作的法則；文學作品必須有內容，那是指有血肉、有情感、思想充實的，而不是代聖人立言的無病呻吟。對於小說、戲曲的文學價值，他們更有超時代的認識。這一點是源自於他們的老師李卓吾。李氏《焚書·童心說》云：

無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文者。詩何必古選，文何必先秦，降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂》曲，為《水滸傳》……皆古今至文，不可得而時勢先後論也。〔註1〕

他把傳奇、院本、雜劇、《西廂》、《水滸》與秦漢文、六朝詩同比，稱為古今至文，真是曠古所未有。他的弟子三袁，固然受到他的影響而注重俗曲、小說的價值，即清初金聖嘆以「《水滸》、《西廂》為才子書」，亦不過拾李、袁之餘論而已。公安之後，接著起來的是鍾惺和譚元春領導的竟陵派，他們除了以「幽深孤峭」的風格去補救公安的膚淺外，其文學主張和公安是沒什麼兩樣的。由此看來，明代中葉是擬古主義的天下，而末葉則是浪漫思潮的王國。當擬古主義籠罩文壇，正統文學衰微之際，一些有見識的作家覺得在學術、古文、詩、詞方面已無法與前人爭長短，因此乃注意從事當時新興南戲傳奇的創作和對元人舊有雜劇的改良。而浪漫思潮代之而起，戲劇在文學上的價值和地位更獲得確立，於是作家輩出，作品如林，造成戲劇空前鼎盛的時代。

（三）樂戶的分佈與商業的繁榮：元雪蓑釣隱（夏伯和）所輯《青樓集》，記載趙真真「善唱諸宮調」〔註2〕、順時秀「雜劇為閨怨最高，駕頭諸旦本亦得體」〔註3〕，王玉梅「善唱慢調雜劇」〔註4〕、李芝秀「記雜劇三百餘段」〔註5〕、朱錦繡「雜劇旦末雙全」〔註6〕、翠荷秀「雜劇為當時所推」〔註7〕、荊堅之「工於花旦雜劇」〔註8〕、簾前秀「雜劇甚妙」〔註9〕、燕山秀「旦末雙，全雜劇無比」〔註10〕、孔千金「善花旦雜劇尤妙」〔註11〕、李定奴「善雜劇」〔註12〕，可見青樓中妓女兼演雜劇，元代已然。而樂戶又是明代的一

〔註1〕〔明〕李贄：《焚書》（臺北：河洛圖書出版社，1974年），卷三，頁98。

〔註2〕〔元〕夏庭芝：《青樓集》，《中國古戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第2集，頁19。

〔註3〕同上註，頁20。

〔註4〕同上註，頁29。

〔註5〕同上註，頁29。

〔註6〕同上註，頁29。

〔註7〕同上註，頁33。

〔註8〕同上註，頁40。

〔註9〕同上註，頁39。

〔註10〕同上註，頁39。

〔註11〕同上註，頁40。

〔註12〕同上註，頁40。

種制度。明太祖爲了替他的孫子「著想」，先後興起胡黨、藍黨兩次大獄，將文武功臣一網打盡，把他們的妻女沒入教坊，充當樂戶。成祖靖難之變，也大行殺戮建文舊臣，他們的妻女也一樣被沒入教坊，充當樂戶。嘉靖時，權相嚴嵩被抄家，其子世蕃明正典刑後，妻女也沒入大同、涇州安置，成爲當時的樂戶。可見明代樂戶的來源，都是政治犯的妻女。他們由教坊色長管領，並徵收稅金。他們的身分是官妓，做的是「迎官員、接使客」，「應官身、喚散唱」；或是「著鹽客、迎茶客」，「坐排場、做勾欄」。她們扮演雜劇各種腳色，如劉金兒是副淨色（《復落娼》），橘園奴是名旦色（《桃源景》），並熟習許多雜劇，如劉盼春能夠「記得有五六十個雜劇」（《香囊怨》）。這些樂戶的生活職事，我們在雷琳《漁磯漫鈔》、釀花主人《花間笑語》和周憲王朱有燉的《香囊怨》、《復落娼》、《煙花夢》、《桃源景》諸劇中，可以看到很詳細的記載和描述。他們所分佈的地方遍及南北，常和當地商業繁榮有密切的關係。明太祖爲了繁榮南京，特地建築十六樓充實官妓，以招徠四方，便是個很顯著的例子（沈德符《野獲編·補遺》卷三、謝肇淛《五雜俎》卷三、劉玉《己瘡編》、朱彝尊《靜志居詩話》卷三俱記及）。明代的經濟相當繁榮，江南嘉湖地區的絲綢織花技術很進步，松江的棉布織造，其技工頗爲高級，蕪湖的漿染業和江西的瓷器也很著名。江南的一架大紡車晝夜可以紡績棉紗一百斤。都可以說明江南的富庶。而北方的冶鐵和採煤也很盛行。商業繁榮的地方，就是樂戶分佈的地方，樂戶妓女又是戲劇演員，有這樣的溫床，自然促成戲劇的興盛。

（四）帝王士大夫的喜好：明代的帝王和士大夫對於戲劇都非常喜好。語云：「上有好者，下必有甚焉。」有這樣上位的人來推動，戲劇自然容易發達。太祖起自布衣，體內流的是庶民的血液，而戲劇的對象是以廣大的庶民爲基礎的。太祖喜好《琵琶記》，「日令優人進演」，是眾所周知的事。他又曾命中使將女樂入實宮中，受到監奉天門監察御史周觀政的阻止（《明史》卷一三九〈韓可宜傳附周觀政傳〉），也可見他對伎樂戲劇的關心。成祖對於明初雜劇「十六子」頗爲禮遇。像《錄鬼簿續編》所記載的：「湯舜民：……文皇帝在燕邸時，寵遇甚厚，永樂間，恩賚常及。」〔註13〕、「楊景賢：……永樂初與舜民一般遇寵。」〔註14〕、「賈仲明：……嘗侍文皇帝於燕邸，甚寵愛之。」

〔註13〕〔明〕無名氏：《錄鬼簿續編》，《中國古戲曲論著集成》，第2集頁283。

〔註14〕同上註，頁284。

每有宴會，應制之作，無不稱賞。」〔註15〕他對於這些劇作家如此寵遇，如果說他不喜好戲劇是不可能的。以後的君主，除了繼承他們祖先那一點庶民血統外，又加上佚樂淫靡成習，戲劇正是他們最好的逍遣。所以除了英宗對於戲劇沒有好感，即位之初釋放「教坊樂工三千八百餘人，又朝鮮國婦女，自宣德初年取來，上憫其有鄉土父母之思，命中官遣回。」〔註16〕（《野獲編》卷一）對於「以男裝女，惑亂風俗」的吳優，竟「親逮問之。」〔註17〕（都穆《都公譚纂》卷下）「景帝初，幸教坊李惜兒，召其兄李安為錦衣，賞金帛、賜田宅。」他復辟後，「安僅謫戍，而鐘鼓司內官陳義，教坊司左司樂晉榮，以進妓誅。錦衣百戶爰崇高以進淫樂誅。」（《野獲編》卷二十一）由此可見他的父親宣宗和弟弟景帝都是戲劇的喜好者。宣宗有一次在內廷，命戶部尚書黃福觀戲，福曰：「臣性不好觀戲。」命圍棋，又曰：「臣不會著棋。」宣宗連碰兩個釘子，對於這位「持正不阿，卓然自立」，認為觀戲、圍棋是「無益之事」的大臣，只好默然。英宗之後，憲宗、武宗是有名的戲劇嗜好者。李開先《閒居集·張小山小令後序》云：

人言憲廟好聽雜劇及散詞，搜羅海內詞本殆盡。又武宗亦好之，有進者，即蒙厚賞。如楊循吉、徐霖、陳符，所進不止數千本。〔註18〕

王鏊《震澤紀聞·劉瑾》條也說「成化中，好教坊戲劇，瑾領其事得幸。」「萬安」條也說：「時上好新音，教坊日日進院本，以新事為奇。」因此成化二十一年李俊疏中便有「伶人奏曼延之戲……俳優僧道亦玷班資」〔註19〕的話語。（《明史》卷一百八十〈李俊傳〉）武宗時，劉瑾「日進鷹犬歌舞角觝之戲，導帝微行，帝大歡樂之。」以至「不親萬幾。」〔註20〕（《明史》卷三〇四〈劉瑾傳〉）兵部尚書韓文，「每退朝對僚屬語及，輒泣下。」便上了一封奏摺，中有云：「太監馬永成、谷大用、張永、羅祥、魏彬、丘聚、劉瑾、高鳳等造作巧偽，淫蕩上心，擊毬走馬、放鷹逐犬、俳優雜劇，錯陳於前。」〔註21〕（《明史》卷一八

〔註15〕 同上註，頁292。

〔註16〕 〔明〕沈德符：《野獲編》，《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000年），史部第4冊，頁19。

〔註17〕 〔明〕都穆：《都公譚纂》（長沙：商務印書館，1937年），頁49。

〔註18〕 〔明〕李開先著，路工輯校：《李開先集》（北京：中華書局，1959年），上冊，頁37。

〔註19〕 〔清〕張廷玉等：《明史》（北京：中華書局，1974年），第16冊，頁4779。

〔註20〕 同上註，第26冊，頁7786。

〔註21〕 同上註，第16冊，頁4915。

六〈韓文傳〉)當時品行不端的士大夫像徐髯仙(霖)在武宗南巡時,以獻樂府,「遂得供奉」(何良俊《四友齋叢說摘抄》卷五)。楊循吉也以長於詞曲,得到武宗的喜愛(《明史》卷二八六〈徐禎卿傳附),亦見《堯山堂曲紀》)。不僅如此,伶人可以稱字,教坊官可以著一品服,甚至於教坊司奉鑾臧賢,便恣橫得「操文學詞臣進退之權」了(《野獲編》卷二十一)。神宗之好戲劇不下於憲宗、武宗。他也一樣搜求劇本,內廷演戲的規模非常龐大。明宦官劉若愚《酌中志》卷一謂命中官於坊間尋買新書進覽,「凡竺典、丹經、醫卜、小說、畫像、曲本,靡不購及。」〔註22〕其卷十六又云:「神廟孝養聖母,設有四齋,近侍二百餘員以習宮戲、外戲。凡慈聖老娘娘陞座,則不時承應外邊新編戲文,如《華岳賜環記》亦曾演唱。」〔註23〕明蔣之翘《天啓宮詞》原注也提到這件事。當時宮中演戲,尚有所謂「過錦水嬉之戲」、「必須濃淡相間,雅俗並陳,全在結局有趣,如人說笑話,只要末語令人解頤,蓋即教坊所謂耍樂院本也。」(見《野獲編·補遺》卷一、呂瑟《明宮史·木集》、《酌中志餘》卷下、陳棕《天啓宮詞百首注》、毛奇齡《勝朝彤史拾遺》卷六、楊恩壽《詞餘叢話》卷三)。光宗、熹宗也好戲劇,《酌中志》卷二十二云:「光廟喜射,又樂觀戲。于宮中教習戲曲者近侍何明、鐘鼓司官鄭稽山等也。」〔註24〕又卷十六云:「先帝(熹宗)最好武戲,于懋勤殿陞座,多點岳武穆戲文,至瘋和尚罵秦檜處,逆賢常避而不視,左右多笑之。」〔註25〕又陳棕《天啓宮詞百詠》云:「駐蹕回龍六角亭,海棠花下有歌聲;葵黃雲子猩紅瓣,天子更裝踏雪行。」〔註26〕原注云:

回龍觀,舊多海棠,旁有六角亭。每歲花發時,上臨幸焉。嘗於亭中自裝宋太祖,同高永壽輩演雪夜訪趙普之戲。民間護帽,宮中稱雲子披肩,時有外夷所貢,不知製以何物,色淺黃,加之冠上,遙望與秋葵花無異,特為上所鐘愛。扁瓣,絨織闊帶也;值雨雪,內臣用此束衣離地,以防污泥。演戲當初夏,兩物咸非所宜,上欲肖雪夜戎裝,故冒暑服之。〔註27〕

〔註22〕〔明〕劉若愚著,陽羨生枝黔:《酌中志》,《明代筆記小說大觀》(上海:上海古籍出版社,2005年),第4冊,頁2896。

〔註23〕同上註,頁3001。

〔註24〕同上註,頁3072。

〔註25〕同上註,頁3000。

〔註26〕〔明〕陳棕:《天啓宮詞百詠》,《四庫全書存目叢書》(臺南:莊嚴文化事業有限公司,1997年,集部第192冊,頁842)。

〔註27〕〔明〕陳棕:《天啓宮詞百詠》,頁842。

據此，則熹宗皇帝居然「躬踐排場」，而且為求戲劇逼真，竟不辭冒暑服雲子披肩，在明代君主中，是絕無僅有的了。崇禎帝對於戲劇也頗為喜好。無名氏《燼宮遺錄》卷下謂蘇州織造進女樂，「上頗惑之」，還受到田貴妃的疏諫。他又雅好鼓琴，喜琵琶（《燼宮遺錄》卷上），「鐘鼓司時節奏水嬉過錦諸戲，上每為之歡笑。」但後來「寇氛不靖」，碰到時節演戲，「恆諭免之」〔註28〕。（《燼宮遺錄》卷下）

明代對於藩王，在洪武初「親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。」〔註29〕（李開先〈張小山小令後序〉）同時還賜以樂戶，如建文四年補賜諸王樂戶，宣德元年賜朱權樂人二十七戶（談遷《國權》），所以宗室中喜好戲劇的也很多。像著《太和正音譜》和雜劇十二種的寧獻王朱權與著有《誠齋樂府》和雜劇三十一種的周憲王朱有燉是最特出的例子。其他像隆慶二年被廢為庶人的遼王朱憲爌，錢希言《遼邸記聞》記遼國廢後的情形說：「至今章臺前老妓，半屬流落宮人，猶能彈出箜篌絃上，一曲伊州淚萬行也。」〔註30〕不難想見未廢之前，王宮中伎樂戲劇的盛況。又秦愍王「聲伎為當時冠」（《己癘編》），松滋王府宗人鎮國將軍朱恩鏞，也著有雜劇三種（傅惜華《明代雜劇全目》據《遼邸記聞》誤恩鏞為遼王。參見《明史·諸王二》，《野獲編》卷四），錢謙益《列朝詩集小傳》中，趙康王厚煜及宗室朱承綵、朱器封等也都是能曲好戲的人。又李介《天香閣隨筆》卷二有云：

魯監國在紹興，以錢塘江為邊界，聞守邊諸將，日置酒唱戲，歌吹聲連百餘里。後丙申入秦，一紹興婁姓者同行，因言曰：「予邑有魯先王故長史包某，聞王來，畏有所費，匿不見。後王知而召之，因議張樂設飲，啓王與各官臨其家。王曰：『將而費，吾為爾設。』乃上百金于王，王召百官宴於廷，出優人歌妓以侑酒，其妃亦隔簾開宴。予與長史，親也；混其家人，得入。見王平巾小袖，顧盼輕溜，酒酣歌緊，王鼓頤張唇，手箸擊座，與歌板相應。已而投箸起，入簾擁妃坐，笑語雜沓，聲聞簾外，外人咸目射簾內。須臾，三出三入。更闌燭換，冠履交錯，傴僂而舞，官人優人，幾幾不能辨矣。」

〔註28〕〔明〕無名氏：《燼宮遺錄》，《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1940年），第14編，頁6270。

〔註29〕〔明〕李開著，路工輯校：《李開先集》，上冊，頁370。

〔註30〕〔明〕錢希言：《遼邸記聞》，（合肥：黃山書社，2008），清說郭邊事叢集本，頁1。

即此觀之，王之調弄聲色，君臣兒戲，又何怪諸將之沈酣江上哉！

期年而敗，非不幸也。〔註31〕

魯王這種行徑，和我們在《桃花扇》中所看到的福王，可以說是明代藩王的典型。因為明代諸藩王大都是聲色之徒，像朱權、朱有燉那樣究心於劇學的，真是少之又少。

明代的劇作者，無論傳奇或是雜劇，除了幾個藩王、宗室外，全部是士大夫。「今則自縉紳、青襟，以迨山人、墨客，染翰為新聲者，不可勝紀。」〔註32〕「今日士大夫纔任一官，即以教戲唱曲為事，官方民隱，置之不講。」〔註33〕他們所說的雖然是萬曆年間及以後的現象，但由此可見明代戲劇的興盛是以士大夫的推動為骨幹，而他們自然也是聲伎戲劇的擁護者。例證很多，列舉於下。

指揮陳鐸，以詞曲馳名，偶因衛事，謁魏國公於本府。徐公問：「可是能詞曲之陳鐸乎？」陳應之曰：「是。」又問：「能唱乎？」陳遂袖中取出牙板，高歌一曲。徐公揮之去。迺曰：「陳鐸金帶指揮，不與朝廷作事，牙板隨身，何其卑也。」〔註34〕（周暉《周氏曲品》）
祝希哲，長洲人，為人好酒色六博，不修行檢，常傅粉黛，從優伶間度新聲。俠少年好慕之，多齎金從遊，允明甚洽。〔註35〕（徐復祚《三家村老曲談》）

衡州太守馮正伯（名冠），邑人。少善彈琵琶，歌金元曲。五上公車，未嘗挾筴，惟挾《琵琶記》而已。余友秦四麟為博士弟子，亦善歌金元曲，無論酒間興到，輒引曼聲，即獨處一室，而嗚嗚不絕口。學使者行部至矣，所挾而入行笥者，惟《琵琶》、《西廂》二傳。或規之：「君不虞試耶？」公笑曰：「吾患曲不善耳，奚患文不佳也。」其風流如此。〔註36〕（《三家村老曲談》）

〔註31〕〔明〕李介立：《天香閣隨筆》，《筆記小說大觀》，第22編，頁5310。

〔註32〕〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4集，頁167。

〔註33〕〔清〕顧炎武：《日知錄》（臺北：臺灣商務印書館，1956年），第3冊上，頁66。

〔註34〕〔明〕周暉：《周氏曲品》，任中敏編：《新曲苑》（臺北：臺灣中華書局，1970年），第1冊，頁154。

〔註35〕〔明〕徐復祚：《三家村老曲談》，任中敏編：《新曲苑》，第1冊，頁102。

〔註36〕同上註，頁102。