

文化出版社
花木蘭

出版

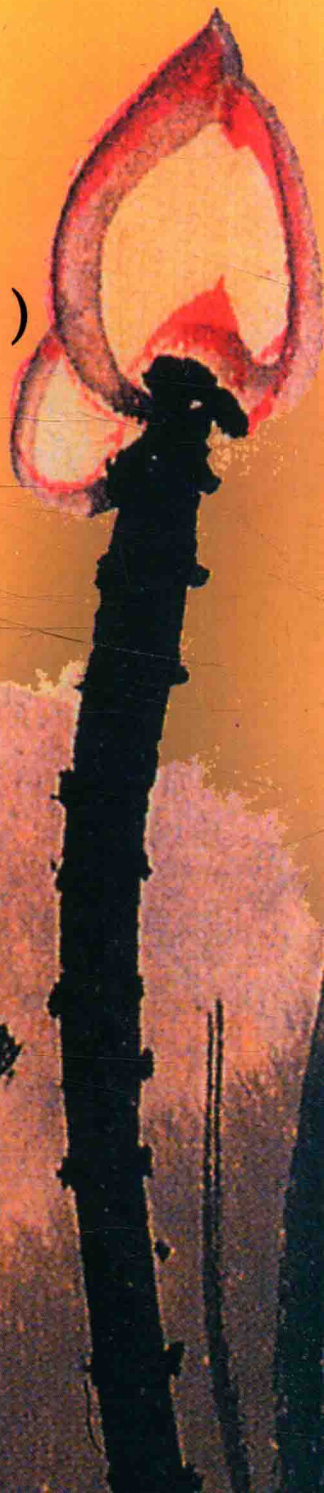
曾永義
主編

輯刊 研究 文學 古典

十二編 第 13 冊

明代嘉隆間戲曲三論(下)

林立仁 著



古典文學研究輯刊

十二編

曾永義主編

第13冊

明代嘉隆間戲曲三論(下)

林立仁著



國家圖書館出版品預行編目資料

明代嘉隆間戲曲三論（下）／林立仁 著——初版——新北市：
花木蘭文化出版社，2015〔民104〕

目 6+232 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 十二編；第13冊）

ISBN 978-986-404-411-5（精裝）

1. 明代戲曲 2. 戲曲評論

820.8

104014984

ISBN- 978-986-404-411-5



古典文學研究輯刊
十二編 第十三冊

ISBN：978-986-404-411-5

明代嘉隆間戲曲三論（下）

作 者 林立仁

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2015年9月

全書字數 479640字

定 價 十二編 26冊（精裝）新台幣 48,000元

版權所有·請勿翻印

明代嘉隆間戲曲三論(下)

林立仁 著



目次

上 冊	
緒 論	1
一、研究動機、範圍	1
二、相關研究成果略述	5
三、研究方法	7
【上編】明代的社會背景及戲曲環境	9
第壹章 明代的社會背景	11
第一節 政治狀況	11
一、中央集權，高壓統治	11
二、朝綱廢弛，奸佞當道	16
三、權臣誤國，忠良受戮	18
四、北虜南倭，外患頻仍	23
第二節 經濟發展	27
一、作物改變，帶動商業繁榮	27
二、世風奢靡，競以浮華相誇	31
第三節 學術思想	39
一、程朱理學	39
二、陽明心學	41
三、泰州學派	42

第四節 文學理論	45
一、雍容典雅：臺閣體	45
二、復古擬古：前後七子唐宋派	49
三、一空依傍：徐文長	50
四、獨抒性靈：公安派	52
第貳章 明代的戲曲環境	55
第一節 帝王與戲曲	55
一、宮廷演戲的單位	55
二、帝王與戲曲	57
三、禁演榜文對戲曲發展的影響	66
第二節 文人士夫與戲曲	69
一、文人士夫對戲曲之熱衷	69
二、文人士夫家樂的設置	73
三、家樂演出與聲腔流變	79
第三節 樂戶興起與戲曲發展	82
一、樂戶的來源	82
二、樂戶興起與戲曲發展	85
第參章 嘉隆年間的戲曲演出概況	89
第一節 通俗文學擡頭	90
一、民歌小曲盛行	90
二、小說日趨繁榮	97
第二節 賽社演劇	101
一、賽社演劇淵源久遠	101
二、嘉隆年間賽社演劇之盛況	105
第三節 堂會演劇	116
第四節 勾欄演劇	124
【中編】嘉隆年間南戲四大聲腔考述	129
第壹章 明代南戲四大聲腔發展概述	131
第一節 「腔調」、「聲腔」、「唱腔」與「劇種」 之關係	133
一、「腔調」、「聲腔」、「唱腔」之命義	134
二、「劇種」之命義	141
三、「腔調」、「聲腔」、「唱腔」與「劇種」 之關係	143
第二節 明代南戲四大聲腔演變略述	146

中 冊

第貳章 海鹽腔考述	153
第一節 海鹽腔的淵源及形成年代	153
一、起源於南宋中葉張鑑家樂	154
二、起源於元代楊梓	158
三、宋元南戲流播各地，產生地方化	161
第二節 海鹽腔的流播	163
一、憲宗成化年間所見情況	163
二、世宗嘉靖年間的發展	164
三、宜黃腔的興起	166
第三節 海鹽腔的演唱特色及使用樂器	171
一、徒歌乾唱，不被管絃	171
二、清柔婉折，體局靜好	176
第參章 餘姚腔考述	179
第一節 餘姚腔的形成年代	179
一、形成於宋代	181
二、形成於元末明初	182
三、形成於成化、弘治年間	182
第二節 餘姚腔的流播	183
第三節 餘姚腔之演唱特色及使用樂器	185
一、雜白混唱，以曲代言	185
二、不被管絃，鑼鼓幫襯	187
三、一唱眾和，接和幫腔	188
第四節 餘姚腔與越調、調腔之關係	189
一、餘姚腔又稱越調	189
二、餘姚腔與調腔之關係	192
第肆章 弋陽腔考述	199
第一節 弋陽腔的淵源與形成年代	200
一、弋陽腔的淵源	200
二、弋陽腔的形成年代	208
第二節 弋陽腔的流播及其腔系	211
一、弋陽腔的流播概況	211
二、弋陽腔系略述	213
三、「至嘉靖而弋陽之調絕」辨	220
第三節 弋陽腔的演唱特色及使用樂器	225

一、徒歌乾唱，鑼鼓節拍	226
二、錯用鄉語，改調歌之	228
三、向無曲譜，隨心入腔	228
四、一唱眾和，曲高調喧	240
五、發展滾調，靈活用滾	245
第五章 崑山腔考述	269
第一節 崑山腔的形成	269
一、蘇州戲曲環境略述	269
二、崑山腔的形成	275
第二節 魏良輔與崑山水磨調	286
一、何謂水磨調	286
二、魏良輔的籍貫及時代	288
三、魏良輔改革崑山腔的基礎	292
四、梁辰魚對水磨調之影響	300
第三節 崑山水磨調的音樂成就	305
一、演唱技巧的提昇	305
二、伴奏樂器的改良	307
三、聯套技巧的精進	308
四、北曲的大量運用	311
五、集曲的廣泛使用	315

下 冊

【下編】嘉隆年間雜劇研究	317
第壹章 嘉隆年間雜劇之演進情勢及體製規律	319
第一節 嘉隆年間雜劇之演進情勢	319
一、洪武到弘治、正德年間雜劇之演進情勢	319
二、嘉靖、隆慶年間雜劇之演進情勢	324
三、南雜劇、短劇釋名	329
第二節 嘉隆年間雜劇體製規律的突破	340
一、折數	342
二、楔子、開場、題目正名及下場詩	348
三、曲牌聯套的運用	354
四、演唱方式的多樣性	361
五、賓白的文士化	364
六、科介與砌末的講究	377
七、腳色行當的發展	384

八、插曲歌舞及劇中劇的運用	404
第貳章 嘉隆年間雜劇之特色	409
第一節 嘉隆年間雜劇之主題意識	409
一、諷刺世俗炎涼百態	412
二、批判科舉不公與官場黑暗	418
三、抒懷寫憤寄寓心志	423
四、及時行樂的生命態度	427
五、宗教意識的呈現	431
六、宣揚倫常教化	436
七、歌頌真情至愛	438
八、稱揚有才之女	441
第二節 嘉隆年間雜劇的特色	443
一、題材來源及運用	443
二、情節與關目	453
三、曲文與賓白	461
第三節 嘉隆年間雜劇複雜多樣化的人物類型	478
一、士人形象	478
二、婦女形象	480
三、官員形象	486
四、寺僧道人	489
五、市井百姓	492
第參章 嘉隆年間雜劇呈現之時代意義	497
第一節 人情世態的摹寫	497
一、縱欲享樂，道德淪喪	497
二、科舉不公，官場黑暗	501
三、佛道盛行，度人離苦	503
第二節 自我意識的突顯	504
一、不平則鳴的批判精神	504
二、出處之際的形神衝突	506
三、消極避世的悟道冥想	507
第三節 含蓄蘊藉的文人審美特質	508
一、風流自賞的浪漫情懷	508
二、含蓄蘊藉的審美意境	509
餘論	513
參考書目	527

【下編】
嘉隆年間雜劇研究

第壹章 嘉隆年間雜劇之演進情勢及 體製規律

雜劇的發展，在明代有截然不同於元代的面貌。明初，雖因帝王宗室的喜好，而提高了雜劇的地位，但也在禁演榜文及藉劇宣揚道德教化的思想箝制下，失去了活潑的民間氣息，而走上貴族化、文士化的途徑。^{〔註1〕}到了嘉隆年間，更因南曲戲文傳奇的流行，而使得雜劇的體製逐漸突破元劇規範，形成所謂的南雜劇或短劇，成為明代雜劇的代表，進而影響清代雜劇的發展。在這漫長的過程中，嘉隆之際，正見其過渡，而居承轉之樞紐。

第一節 嘉隆年間雜劇之演進情勢

一、洪武到弘治、正德年間雜劇之演進情勢

明初，雜劇和戲文同時流行，如《大明律講解》〈刑律雜犯〉云：

凡樂人搬做雜劇、戲文，不許粧扮歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令粧扮者與同罪；其神仙道扮及

〔註1〕詳見曾師永義《明雜劇概論》第一章〈總論〉：「寧憲王……對於倡優作家有很大的偏見……寧憲王這一段議論簡直將戲劇宣佈成貴族、文士的特權和私有物，明代雜劇也因此走上貴族化、文士化的途徑，其內容、情感也逐漸和民間脫節。」前揭書，頁77。

亦見徐子方《明雜劇研究》第一章〈槓桿：兩次重大轉變〉〈一、由平民化而貴族化〉、〈二、由貴族化而文人化〉（臺北：文津出版社，1998年1月初版），頁4~13。

義夫節婦孝子順孫勸人為善者，不在禁限。〔註2〕

可知當時官家、民家既演雜劇，也演戲文。但雜劇因上位者之喜好，更有凌駕戲文之勢，如太祖朱元璋在金陵稱吳王（西元1364年）時，即置「教坊司，掌宴會大樂」，也包括雜劇演出，在《明史》〈志第三十七·樂一〉中：

又置教坊司，掌宴會大樂。設大使、副使、和聲郎，左、右詔樂，左、右司樂，皆以樂工為之。後改和聲郎為奉鑾。

殿中詔樂，其詞出於教坊俳優，多乖雅道。十二月樂歌，按月律以奏，及進膳、迎膳等曲，皆用樂府、小令、雜劇為娛戲。〔註3〕

又於洪武二十八年（西元1395年）設立「鐘鼓司」，《明史》〈志第五十·職官三〉記其職責為：

鐘鼓司，掌印太監一員，僉書、司房、學藝官無定員，掌管出朝鐘鼓，及內樂、傳奇、過錦、打稻諸雜戲。〔註4〕

其中「傳奇」當指雜劇，此稱呼乃承元而來。「過錦」則是「耍樂院本」，如沈德符《萬曆野獲編》「禁中演戲」條所云：

內廷諸戲劇俱隸鐘鼓司，皆習相傳院本，沿金元之舊，以故其事多與教坊相通。至今上始設諸劇於玉熙宮以習外戲，如弋陽、海鹽、崑山諸家俱有之。〔註5〕

沈德符所說「相傳院本」指的是北曲雜劇，「耍樂院本」則是傳統的院本。〔註6〕可見當時宮廷之演出，仍以北曲雜劇為主。在徐渭《南詞敘錄》中，更記載太祖盛讚《琵琶記》，如「山珍海錯」，而「日令優人進演」，但因其不善南曲腔調，遂令教坊色長改用北曲絃索歌之。〔註7〕此外，成祖朱棣在燕邸時，

〔註2〕《大明律講解》卷26〈刑律雜犯〉，詳見《元明清三代禁毀小說戲曲史料》〈五明代法令〉，前揭書，頁10。

〔註3〕詳見清·張廷玉等撰《明史》卷61〈志第三十七·樂一〉，前揭書，頁1500、1507。

〔註4〕詳見清·張廷玉等撰《明史》卷74〈志第五十·職官三〉「四司」，前揭書，頁1820。

〔註5〕詳見明·沈德符《萬曆野獲編》補遺卷一〈列朝〉「禁中演戲」條，前揭書，頁857。

〔註6〕此說見廖奔〈明代雜劇概說〉，戲曲研究第30輯，1989年9月，頁187。

〔註7〕詳見明·徐渭《南詞敘錄》：「我高皇即位……時有以《琵琶記》進呈者，高皇笑曰：『五經、四書，布、帛、菽、粟也，家家皆有；高明《琵琶記》如山珍、海錯，富貴家不可無』。既而曰：『惜哉，以宮錦而製鞵也！』由是日令優人進演。尋患其不可入弦索，命教坊奉鑾史忠計之。色長劉杲者，遂撰腔

即對一批由元入明的雜劇作家，如湯舜民、楊景賢、賈仲明等人十分禮遇，甚且於其入金陵繼皇帝位後，仍將這些作家帶至京中〔註8〕，可見他對北曲雜劇之喜好。明朝皇帝愛好北曲，在成祖以後有憲宗朱見深、武宗朱厚照兩人。李開先〈張小山小令後序〉說：

人言憲廟（朱見深）好聽雜劇及散詞，搜羅海內詞本殆盡。又武宗（朱厚照）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9〕

不僅宮廷如此，藩王府中亦有北雜劇之創作及演出，如寧獻王朱權（西元1378~1448年）的《太和正音譜》〔註10〕即是研究北曲的重要著作，書中既標「娼夫不入群英」之目，又區分「行家生活」及「戾家把戲」，將戲劇視為「鴻儒碩士、騷人墨客所作」是貴族文士所專有，而以雜劇藝人「不過為奴隸之輩，供笑獻勤，以奉我輩」。這樣的戲曲觀無疑地使雜劇走向貴族化及文士化的途徑。〔註11〕又如周憲王朱有燾（西元1379~1439年）的《誠齋雜劇》三十一種，數量之多，除了元代關漢卿和高文秀，無人可比，堪稱元明第一，且在他之前，雜劇不失元人本質；在他之後，雜劇逐漸染上明人氣息，

以獻，南曲北調，可於箏琶被之；然終柔緩散戾，不若北之鏗鏘入耳也。」收於《中國古典戲曲論著集成》三，前揭書，頁240。

〔註8〕明·無名氏《錄鬼簿續編》：「湯舜民 象山人，號菊莊。……文皇帝在燕邸時，寵遇甚厚。永樂間，恩賚常及。所作樂府、套數、小令極多，語皆工巧，江湖盛傳之。」「楊景賢 名暹，後改名訥，號汝齋。……永樂初，與舜民一般遇寵。後卒於金陵。」「賈仲明 山東人。……嘗傳文皇帝於燕邸，甚寵愛之。……所作傳奇樂府極多，駢麗工巧，有非他人之所及者。」此書收於《中國古典戲曲論著集成》二，前揭書，頁283、284、292。

〔註9〕明·李開先〈張小山小令後序〉，收於《李中麓閒居集》〈序文六之四十四〉，此書收於《四庫全書存目叢書》〈集部·別集類〉第92冊，（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年9月初版），頁262。

〔註10〕《太和正音譜》之作者，據曾師永義〈《太和正音譜》的作者問題〉一文考訂，應為獻王晚年門客依託之作。此文收於曾師永義《論說戲曲》，前揭書，頁51~69。

〔註11〕明·朱權《太和正音譜》「雜劇十二科」：「雜劇，俳優所扮者，謂之娼戲，故曰勾欄。子昂趙先生曰：『良家子弟所扮雜劇，謂之行家生活，娼優所扮者，謂之戾家把戲。良人貴其恥，故扮者寡，今少矣，反以娼優扮者謂之行家，失之遠也。』或問其何故哉？則應之曰：『雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客所作，皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以為戾家也。』關漢卿曰：『非是他當行本事，我家生活，他不過奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。子弟所扮，是我一家風月。』雖是戲言，亦合於理，故取之。」收於《中國古典戲曲論著集成》三，前揭書，頁24~25。

實居元明雜劇史上之樞紐地位。(註12)《誠齋雜劇》不僅可讀，更可演之舞臺，如王世貞《曲藻》云：

周憲王者，定王子也。好臨摹古書帖，曉音律。所作雜劇凡三十餘種，散曲百餘，雖才情未至，而音調頗諧，至今中原絃索多用之。

〔註13〕

錢謙益《列朝詩集小傳》「周憲王」云：

王諱有燬，周定王之長子……製《誠齋樂府傳奇》若干種，音律諧美，流傳內府，至今中原絃索多用之。李夢陽（汴中元宵）絕句云：「中山孺子倚新妝，趙女燕姬總擅場。齊唱憲王新樂府，金梁橋外月如霜。」〔註14〕

可見「北詞和北雜劇的演唱，應當是明代藩王宮廷的主要生活，當時王府樂戶都習唱北詞。」〔註15〕

至於明初的雜劇作家，據曾師永義《明雜劇概論》〈明代雜劇的作家〉中考證，得羅本等二十五人〔註16〕，其中包含了《太和正音譜·古今群英樂府格勢》所列之「國朝一十六人」〔註17〕，《錄鬼簿續篇》所宜列入的須子壽等九人及《也是園書目》中所列的黃元吉等，並言：「由於他們都是由元入明，所以無論體製或風格，大抵都能遵守元人的科範、不失元人的韻味」〔註18〕。此外，還有許多無名氏的作品，大概出自宮廷教坊之手〔註19〕。

〔註12〕詳見曾師永義《明雜劇概論》第一章〈總論〉，前揭書，頁77。

〔註13〕詳見明·王世貞《曲藻》「周憲王者」，收於《中國古典戲曲論著集成》四，前揭書，頁34。

〔註14〕詳見清·錢謙益《列朝詩集小傳》上〈乾集下〉，前揭書，頁8。

〔註15〕詳見黃芝岡〈明代初、中期北雜劇的盛行和衰落〉，收於《宋元明清劇曲研究論叢》一，前揭書，頁239。

〔註16〕明代雜劇作家的考據，詳見曾師永義《明雜劇概論》第一章〈總論〉第三節〈明代雜劇的作家〉，前揭書，頁23~25。亦見游宗蓉《元明雜劇之比較研究——以題材為核心之探討》〈附錄二 元明雜劇作家一覽表〉（國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，民國88年1月）。

〔註17〕明·朱權《太和正音譜》「古今群英樂府格勢·國朝一十六人」：「王子一、劉東生、王文昌、谷子敬、藍楚芳、陳克明、李唐賓、穆仲義、湯舜民、賈仲名、楊景言、蘇復、楊彥華、楊文奎、夏均政、唐以初。」收於《中國古典戲曲論著集成》三，前揭書，頁22~23。

〔註18〕詳見曾師永義《明雜劇概論》第一章〈總論〉第六節〈明代雜劇演進的情勢〉，前揭書，頁76。

〔註19〕詳見徐子方《明雜劇研究》第二章〈宮廷北雜劇論略II·宮廷藝人創作〉，前

可見，明代初期，雜劇掌握在宗室貴族、宮廷教坊及由元入明的文士之手，大環境的改變，使此時期之雜劇與元雜劇有極大之不同，在胡侍《真珠船》「元曲」條云：

元曲如《中原音韻》、《陽春白雪》、《太平樂府》、《天機餘錦》等集，《范張雞黍》、《王粲登樓》、《三氣張飛》、《趙禮讓肥》、《單刀會》、《敬德不伏老》、《蘇子瞻貶黃州》等傳奇，率音調悠圓，氣魄弘壯。後雖有作，鮮與之京矣。蓋當時臺省元臣，郡邑正官及雄要之職，盡其國人爲之，中州人每每沈抑下僚，志不獲展。如關漢卿入太醫院尹，馬致遠江浙行省務官，宮大用釣臺山長，鄭德輝杭州路吏，張小山首領官，其他屈在簿書，老於布素者，尚多有之。於是以其有用之才，而一寓之乎聲歌之末，以舒其怫鬱感慨之懷，蓋所謂不得其平而鳴焉者也。〔註 20〕

元蒙統治下的知識份子，有志不得伸，有才無處用，滿腹鬱悶盡藉雜劇創作以渲洩之。明代，則在帝王之喜好，及寧、周二王的致力於雜劇創作之下，使雜劇走向貴族化、宮廷化，內容自然逐漸遠離民間情感，但在英宗正統四年（西元 1439 年）和十三年（西元 1448 年），周憲王朱有燬及寧獻王朱權去世之後，直到孝宗弘治年間（西元 1488～1505 年），王九思、康海等人開創雜劇另一階段之新局面，這四、五十年的時間，北雜劇未見名家之作。何以明初劇壇幾乎未見文人創作？也許，何良俊《四友齋叢說》中所言：「祖宗開國，尊崇儒術，士大夫恥留心辭曲」〔註 21〕可以給我們一個說明：太祖朱元璋，即位之初，即行科舉取士〔註 22〕，使讀書人回到了傳統學而優則仕的觀

揭書，頁 17～18。亦可見游宗蓉《元明雜劇之比較研究——以題材爲核心之探討》第一章〈元明雜劇作家的比較〉：「明代初期的劇作家除朱權、朱有燬二藩王之外，其餘皆爲教坊中的宮廷藝人，明萬曆年間趙琦美脈望館校抄內府本雜劇中有一百一十五種無名氏作品，這些作品大多數出自自教坊之手，約佔現存明雜劇總數的三分之一。」前揭書，頁 43。

〔註 20〕 詳見明·胡侍《真珠船》卷 4「北曲」條，收於《筆記小說大觀四編》（臺北：新興書局，民國 67 年出版），頁 3457～3458。

〔註 21〕 詳見明·何良俊《四友齋叢說》卷 37〈詞曲〉：「祖宗開國，尊崇儒術，士大夫恥留心詞曲，雜劇與舊戲文本皆不傳，世人不得盡見。雖教坊有能搬演者，然古調既不諧於俗耳，南人又不知北音，聽者既不喜，則習者亦漸少。」此書收於《元明史料筆記叢刊》，前揭書，頁 337。

〔註 22〕 在清·張廷玉等撰《明史》卷 70〈志第四十六·選舉二〉中記錄太祖以科舉取士之事，「科目者，沿唐、宋之舊，而稍變其試士之法，專取四子書及《易》、

念中，以求取功名爲其人生要務，自然「耽留心辭曲」，這種現象，則要到明中葉以後才有改變，並把雜劇推向另一個發展的里程碑。

二、嘉靖、隆慶年間雜劇之演進情勢

明初雜劇雖得寧、周二王大力提倡，而能呈現蓬勃的現象，但也因禁演榜文的限制及士大夫耽留心於辭曲的影響，使得這個階段的雜劇內容，或爲供奉內廷而以排場熱鬧紛華取勝，或爲藩王寄情釋道，藉創作神仙道化劇以期遠害全身，這些因素都導致雜劇的發展走向下坡，而沈寂數十年。

到了嘉靖、隆慶年間，北雜劇日趨衰微，南戲諸腔則在各地逐漸流行起來。正如鄭振鐸在〈雜劇的轉變〉一文中說：

馴至嘉靖以後，入於近代期中，則「北劇」已幾乎成爲劇場上的「廣陵散」了，演者幾乎不知北劇爲何物，民間的演唱者也舍北曲而之南曲與小調，作者雖寫北劇，也未必爲劇場而寫，且其對於北劇的規則，已破壞略盡，且亦不甚明瞭，北劇的末運在這時已經到了。

嘉靖以還，雜劇作者雖不少，然已不甚用北曲了；且也與唱北曲者一樣，多不甚明瞭北劇的結構，往往以南劇的規則施之於雜劇；其能堅守元人北劇的格律者甚少，雜劇的面目爲之大變。（註23）

此外，在王國維〈盛明雜劇初集〉一文中，亦言：

至明中葉後，不知北劇與南曲之分，但以長者爲傳奇，短者爲雜劇。如此書中，汪伯玉、陳玉陽、汪昌朝諸作，皆南曲也；且折數多至七、八，少則一、二，更屬任意。（註24）

而胡忌《宋金雜劇考》〈名稱〉中則更清楚地說明：

明代中葉以後，「雜劇」含義又有變化。它是相對於那時長篇傳奇的稱呼，而稱短的劇本爲「雜劇」。這種「雜劇」既可用北曲，也可用

《書》、《詩》、《春秋》、《禮記》五經命題試士。蓋太祖與劉基所定。……洪武三年詔曰：『……自今年八月始，特設科舉，務取經明行修、博通古今、名實相稱者。朕將親策於廷，第其高下而任之以官。使中外文臣皆由科舉而進，非科舉者毋得與官。』前揭書，頁1693~1695。

〔註23〕詳見鄭振鐸〈雜劇的轉變〉，收於《小說月報》第21卷第1期，頁1、2。

〔註24〕詳見王國維《王國維戲曲論著 宋元戲曲考等八種》〈戲曲散論〉〈盛明雜劇初集〉，（臺北：純真出版社，民國71年9月出版），頁364。亦見蔡毅編著《中國古典戲曲序跋彙編》一，前揭書，頁463。