

南京师范大学

硕士学位论文

晚明南京戏曲活动研究

姓名：郭强

申请学位级别：硕士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：孙书磊

20080501

摘要

晚明，南京作为全国的政治、经济和文化中心，戏曲活动呈现出日益繁荣的局面。具有极其重要的研究价值。本文的研究课题是“晚明南京戏曲活动研究”。全文共四章，综合考察南京戏曲家的活动及其创作，党争与南京戏曲活动的关系，昆曲在南京的发展，推动昆曲发展繁荣的家班、职业戏班和秦淮妓院，以及晚明日益繁荣的秦淮戏曲活动及其文化特征。

绪论部分阐述了选题理由及意义，分析了目前晚明南京戏曲活动的研究现状，并总结了本课题的特色与创新之处。

第一章研究晚明南京曲家，包括南京本地戏曲作家及其创作、寓居南京的外地戏曲作家及其创作、戏曲评论家、家班、职业戏班、秦淮歌姬、串客等戏曲演员，力求对这些曲家作全面、充分的考察。本章还重点研究了促进晚明南京剧坛兴旺的两个代表性曲家——汤显祖与潘之恒。

纵观昆曲在南京的发展，晚明，昆曲逐渐取代其他唱腔成为剧坛的主导唱腔，它的繁荣成为晚明整个南京戏曲活动鼎盛的重要标志。值得一提的是，家班、职业戏班和秦淮演出对昆曲在南京的发展都居功甚伟。因此，第二章重点考察晚明昆曲在南京发展，昆曲传播的主要方式——家庭戏班、职业戏班和秦淮的昆曲演出、昆曲演员及其度曲。

晚明南京的戏曲活动离不开政治的影响。整个明朝，党争是一个非常显著的政治现象，万历以后党争越发清晰，并对南京的戏曲活动产生了重要的影响。本文第三章重点考察党争对南京戏曲活动政治化的影响。重点包括戏曲家汤显祖与东林党人的交往，《紫钗记》的创作与党争的关系，以及党争中落败的阮大铖《石巢四种》创作和演出及其与党争的关系。

青楼妓院历来是戏曲活动的重要演出场所。十六楼衰败后，秦淮河畔妓家林立，秦淮逐渐成为晚明南京最为繁华的烟花之地。此时，秦淮戏曲演出形式和场所均呈现出多样化特征，更是出现了一批精通琴棋书画、能演擅唱，并具有高尚民族气节的秦淮名妓。才色俱佳的歌姬与文士志趣相投，上演了一个又一个缠绵悱恻的爱情故事，同时他们的密切往来对于提高歌姬戏曲表演的水平具有重要的作用。本文第四章重点对秦淮戏曲活动的形式、场所、秦淮歌姬及其度曲进行考察，揭示秦淮戏曲活动繁荣的原因以及秦淮戏曲活动的文化特征。

关键词：晚明 南京 戏曲活动 研究

Abstract

As China's political, economic and cultural center, drama activities in Nanjing was showing the growing prosperity situation in late Ming Dynasty, with important research value. This paper includes four chapters, and focus on the activities related with dram in Nanjing in late Ming Dynasty, such as the drama-related activities of the scholar, the writing, the relationship between Party struggles and drama activities in the Nanjing, the development of Kunqu Opera in Nanjing, noble families, professional organizations and Qinhuai brothel which promote the development and prosperity of Kunqu Opera, and the growing prosperity drama activities and cultural identities in Qinhuai in Late Ming Dynasty.

The introduction expounds the reasons and significance, analysis the current research status of drama activities in Late Ming Dynasty in Nanjing, and also has a summary of the characteristics and innovation of this issue.

Chapter one is about the drama scholars in late Ming dynasty in Nanjing, including the Nanjing local drama writers and their writings, writers from other places, drama critic, drama performers from noble families, professional organizations and Qinhuai brothel, as well as those who love drama performance called 'Chuanke'. This chapter does a lot in the scholars in its entirety, and also focuses on the two representatives of drama scholars, Tang Xianzu and Pan Zhiheng who promote the Nanjing drama activities prosperity.

Throughout the development Kunqu Opera in Nanjing, Kunqu Opera gradually replaced other singings and became the dominant singing in Late Ming Dynasty. Kunqu Opera was an important symbol as the activities related with dram in Nanjing in late Ming Dynasty. The important thing that needs further exploration is that at Late Ming Dynasty, noble families, professional organizations and Qinhuai performance claimed credit for the development of Kunqu Opera. Therefore, Chapter two focus of study of he development of Kunqu Opera, the main communication form of Kunqu Opera, that are noble families, professional organizations and Qinhuai ,including performers and Kunqu Opera performance.

In Late Ming Dynasty, drama activities were inseparable from the political influence. Throughout the Ming Dynasty, Party struggle is a very significant political phenomenon. From Wanli, party struggle became much clearer and had an important impact on drama activities in Nanjing. Chapter three focus on the impact of Party struggles on the political identity of drama activities in Nanjing, Including the contacts of Tang Xianzu and Donglin Party members, the relationship between the creation of Zi Chai Ji and Party struggles, as well as the creation and performance Shi Chao Si Zhong by Ruan Dacheng,, who was defeated in Party struggles, and the relationship between them and Party struggles.

Brothels have always been an important place to perform drama. In Late Ming, with the decline of Sixteen Lou, Qinhuai gradually became the most prosperous place, where brothels located. Both performance forms and places of Qinhuai drama activities showed diverse characteristics. And there was also a group of Qinhuai singing gills, who were good at kum, chess, writing, painting, performs and songs. With lofty national integrity, they and scholars showed the same interests and had love affairs one by one. Their close contacts played an important role in improving the performance of singing girls. Therefore, form focusing on the different forms and places of Qinhuai drama performance, the singing girls and their performance, Chapter four Finally reveal the reasons for the prosperity and the cultural identities of of Qinhuai drama activities.

Key words: Late Ming Nanjing Drama activities Research

学位论文独创性声明

本人郑重声明：

- 1、坚持以“求实、创新”的科学精神从事研究工作。
- 2、本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果。
- 3、本论文中除引文外，所有实验、数据和有关材料均是真实的。
- 4、本论文中除引文和致谢的内容外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。
- 5、其他同志对本研究所做的贡献均已在论文中作了声明并表示了谢意。

作者签名： 郭 浩
日 期： 2008.5.1

学位论文使用授权声明

本人完全了解南京师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版；有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅；有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索；有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名： 郭 浩
日 期： 2008.5.1

绪 论

一、选题理由及意义

本文的研究课题是《晚明南京戏曲活动研究》。关于“晚明”这一概念，学术界并无明确的时间界定。本文将“晚明”的时间限定在明万历至崇祯年间。因历史上，很多戏曲活动都南明王朝有联系，如阮大铖入仕南明王朝时的戏曲演出活动，为叙述方便，本文将南明王朝发生的戏曲活动也算在内。其主要原因如下：

1368年，朱元璋建立明王朝，以金陵为都，当时称为“应天”，南京成为了当时全国政治、经济、文化中心。明代君臣对于戏曲如赏珍玩，以示承平富贵，风气流传，促使了南京戏曲艺术日益发展和繁荣，戏曲活动相当频繁。余怀《板桥杂记》开篇即云：“金陵为帝王建都之地，公侯戚畹，甲第连云，宗室王孙，翩翩裘马，以及乌衣子弟，湖海宾游，靡不挟弹吹箫，经过赵、李，每开筵宴，则传呼乐籍，罗绮芬芳，行酒纠觴，留髡送客，酒阑棋罢，堕珥遗簪。真欲界之仙都，升平之乐国也。”¹因此，明代南京的戏曲活动具有很高的研究价值。而万历以后，南京的戏曲活动出现了更加繁荣的局面：万历以后，昆曲活跃南京剧坛，并在家班、职业戏班等昆曲主要演出方式的带动下，逐渐代替其它唱腔，占据了主导地位。纵观整个明朝，党争是一个非常显著的政治现象。万历以后党争越发明显，并对戏曲家汤显祖、阮大铖等在南京的戏曲活动产生了影响。晚明，十六楼渐衰，以旧院为代表的秦淮风月场所却呈现出了更加繁荣的局面，秦淮戏曲活动也随之繁荣，而且呈现出多种文化特征。除此之外，戏曲史上一些非常重要的戏曲家在这个历史时期来到南京，他们的创作与活动对南京戏曲的发展产生了很大影响。汤显祖万历十五年（1587）前后在南京太常寺博士任上写成了《紫钗记》传奇。潘之恒是万历年间寓居南京的著名戏曲家，他的《鸾啸小品》、《亘史》记载了大量的南京戏曲活动演出的盛况，并形成了具有很高研究价值的戏曲理论。崇祯年间，阮大铖来到南京进行戏曲创作并蓄养家班，戏曲活动很值得研究。

从地域范围来看，本文所研究的范围定在南京，主要是应天府所辖的中心城区以及上元、江宁二附郭属县所在区，即主要研究南京的中心地域。南京自古以来是中国四大古都之一，又被称为“六朝古都”甚至“十朝都会”，在中国政治、历史和文化上都具有突出的地位和作用。作为南来北往的交通枢纽，南京素称人文荟萃之区，文化生活历来居于领先地位，自古是江南地区的文化和政治中心。其中一个重要的文化——戏曲文化在南京也非常繁荣，成就颇高。加上晚明时期的南京戏曲活动全国范围内都显得尤为重要，具有非常高的研究价值，因此，本文把课题定为《晚明南京戏曲活动研究》

¹ 余怀，《板桥杂记》，上卷雅游，P7

二、研究现状

关于南京戏曲活动的研究资料,1987年1月,南京戏曲志编辑室,编印成了《南京戏曲史料汇编》,共五辑。虽然仅作为内部资料并未发行,有的栏目亦未有连续性,但该书设了若干栏目,并力求将资料系统化,很多资料对本文的撰写都具有相当大的参考价值。此外,王染野的《金陵录鬼簿》将元、明、清戏曲作家、艺人叙录备细,作者“循元代戏曲家钟嗣成例,叙述南京元、明、清三代戏曲作家及作品,戏曲演员及活动。”凡与南京戏曲活动有关者有名必录,详简不一,是难得的研究明代南京戏曲作家、演员及其活动的珍贵史料。

明代南京秦淮戏曲活动极为繁盛,余怀《板桥杂记》记述了晚明南京十里秦淮南岸的长板桥一带旧院诸名妓的情况及有关各方面的见闻,描述了明末南京的社会生活情况,展示了一幅浓墨重彩的金陵风情画卷,并记述了众多名妓演出戏曲的活动,内容十分丰富,是一部流传广远的具有重要历史文化价值的著作,对于晚明秦淮戏曲活动的研究具有很高的参考价值。《陶庵梦忆》为张岱的代表作品,书中对南京、西湖等地的民情风俗多所记载,其中包含秦淮河房、灯船、歌姬、家班、串客演出等重要的戏曲记载,深具史料价值。此外,《明史》中也有大量关于明代戏曲活动的记载,如乐舞人员及教坊司冠服、编制等。赵山林的《中国戏曲观众学》一书有专节介绍秦淮夏日演剧的景象,王宁、任孝温《昆曲与明清乐伎》一书还讨论了秦淮乐伎在昆曲流传中的作用。王宁的《晚明金陵名妓度曲考》还对南京的青楼演剧活动作了分析。此外,王燕的《晚明“秦淮名妓现象”初探》、严中的《秦淮八艳与金陵十二钗》、袁墨脚、袁法周的《晚明江南文化殊相——名士与名姝的艳情与悲剧》、暴鸿昌的《明末秦淮名妓与文人》、郑志良的《杨美与杨仙度并非一人》等文章对于本文研究秦淮歌妓和秦淮的戏曲活动等也有很大的作用。

胡忌、刘致中的《昆曲发展史》,陆萼庭的《昆剧演出史稿》,郑雷的《昆曲》等著作都对昆曲做了系统的研究。此外,很多学术文章也大量谈到了昆曲,如吴新雷的《南京剧坛昆曲史略》、《关于昆剧研究的世纪回顾》,杨慧玲的《从明清家班的历史经验看当下昆曲的保护和发展》、陈辽的《昆曲历史的全面总结昆曲知识的科学普及》、刘召明的《略论晚明戏班与昆曲声腔传播》等。昆曲的发展离不开戏曲班社,关于晚明的家班和职业戏班,刘水云的《明清家乐研究》、杨惠玲的《戏曲班社研究》、张发颖的《中国戏班史》等著作对家班和职业戏班进行了研究,各有特色。

关于党争,研究著作颇丰。谢国桢的《明清之际党社运动考》一书对明代党争进行了系统的研究。其他的一些与党争相关的学术文章有吴观文的《论明代党争的特点》、吴伟逸的《东林党争与晚明清流士大夫的历史命运》、扈耕田的《侯方域反阉党阮大铖事迹考实》、王齐周的《近百年明代文学与政治研究综述》、张安奇的《晚明激烈“党争”中的“东林党”》、邓泽森的《试论东林党人在晚明政治生活中的作用》、郑克晟的《明代的士大夫与东林党人》、刘晋华《明代内阁制度与党争》、牛建强的《后期政界之纠纷——兼论东林学派政争之非直接介入》等。这些文章对于明代党争的各个方面进行了研究,研究角度各异,重点不尽相同,对于本文从整体上把握明代党争的宏观历史背景和史实具有借鉴意义,但具体涉及党争与南京戏曲活动关系的

多。

阮大铖在南京生活十几年，他在南京的戏曲活动也是极为重要的。孙书磊的《阮大铖南京戏剧活动考》一文对《石巢传奇四种》的创作时间和地点做了详细的考证，并指出，崇祯期间南京党争激烈的政治气候、歌舞升平的文化氛围以及作者有意将戏剧活动作为实现其政治理想的工具等现实因素，为其戏剧创作提供了最为直接的契机，而其南京戏剧活动又对当时南京的政治、文化乃至政权交替产生了直接而深刻的影响。这对于本文第三章党争与南京戏曲活动的政治化的角度定位具有极为关键的启迪作用。另外，关于其生平事迹，胡金望教授的《人生喜剧与喜剧人生——阮大铖研究》一书有教详细的研究。其他如季国平的《谈戏曲家的阮大铖》、宋志英的《阮大铖与东林、复社的恩怨始末》、谢谦的《论明末文人阮大铖》等，对阮大铖的戏曲活动以及作品从不同角度进行了研究。

潘之恒是万历年间寓居南京的戏曲活动家，在我国古代戏剧理论家中，潘之恒是对戏剧导演的作用较早予以重视的一位。赵山林《潘之恒评传》一文对于潘之恒家世及主要戏曲活动有较为深入的研究，在其《中国戏剧学通论》第五章《戏曲表演学》中他较早的对于潘之恒的表演理论作了探讨。齐森华《曲论探胜》有文章也对潘之恒的戏曲理论进行了研究。

伟大戏曲家汤显祖于万历年间来南京为官，并在南京太常寺博士任上写作了《紫钗记》传奇。关于汤显祖及其剧作的研究著述太多，此处不一一举例。

上述研究虽多，但多比较散乱，而且大多只是从某一个方面进行关注，没有将这些作为相互关联的现象综合考虑，因而不可能对晚明南京剧坛的整体状况作出全面而有层次的分析。（以上书籍和论文出处详见文后参考书目）

三、特色与创新之处

本文是一篇研究特定历史时期、特定地区戏曲活动的论文，因此研究南京戏曲活动既要从政治、社会、文化背景（如党争，帝王喜欢戏曲的社会风气，昆曲的发展与繁荣）等宏观方面出发，又要在微观研究方面下功夫，如晚明南京地区特有的秦淮歌妓、秦淮灯船、秦淮河房、一些重要的戏曲作家的创作和活动（如阮大铖、汤显祖）等相结合。这样文章才能在前人的研究成果上进行更深入的探讨，在研究思路上有新的突破。

1、系统性方面：晚明南京的戏曲活动频繁，戏曲活动的史料和资料虽然多，但是比较散乱、零碎，缺乏统性、条理性的研究。本文创新之处在于，对晚明南京的戏曲活动资料进行系统性的归纳和梳理，在系统性研究方面弥补前人研究的不足。

2、完善性方面：在系统性、整体性的基础上，本文还力求尽可能全面地将戏曲活动研究仔细。如晚明的家班，职业戏班，秦淮的戏曲演员及其演出剧目等，本文都在详尽搜索各种笔记、史料的基础上，力求研究全面，尽量不有所遗漏。

3、重点关系方面：在系统、全面的基础上，本文力求突破和飞跃，对关系戏曲活动发展的问题、活动和事件单独拎出来，作独力章节进行重点研究，并从戏曲活动与政治的关系上深入探究。1）、党争与戏曲活动。包括党争对南京戏曲活动的影响，党争与汤显祖戏曲活动的关系，党

争与阮大铖的戏曲活动的关系。2)、秦淮戏曲活动与南京戏曲活动。明末的戏曲活动最主要体现为秦淮戏曲活动。本章研究的内容包括秦淮戏曲演员及其度曲、秦淮戏曲活动的演出形式与演出场所,晚明秦淮戏曲活动繁荣的原因以及分析其文化特征。3)、昆曲在南京的发展和繁荣与家班、职业戏班,秦淮昆曲演出的关系。

4、需要指出的是,本文的课题是《晚明南京戏曲活动研究》,既然是活动,则包含戏曲创作,戏曲演出,戏曲评价,戏曲传播(戏曲刊刻)等多方面,本文力求创新,从提出并解决几个问题的角度来安排结构框架,并尽可能全面地涵盖上述几个部分,但不求也未能面面俱到。如戏曲刊刻方面,本文只在第一章第二节“汤显祖对南京戏曲活动的影响”中对汤显祖的“临川四梦”在南京的刊刻、传播情况进行研究,并没有涉及其他南京戏曲刊刻的情况。这样安排,一方面因为很多学者、名家已从不同角度对晚明南京戏曲刊刻进行了详尽的研究,如俞为民先生《明代南京书坊刊刻戏曲考述》一文对明代南京书坊的兴起原因及其刊刻的戏曲加以了考述,并指出了各家书坊刊刻戏曲的特色,对南京坊刻戏曲的得失作了评述,角度相当全面。另一方面因为南京戏曲刊刻内容冗杂,加之本文篇幅有限,所以戏曲刊刻方面,有待日后作更进一步的深入研究。

第一章 曲家与晚明南京戏曲活动的发展

第一节 晚明南京曲家钩沉

研究晚明南京的戏曲活动，首先需要整理晚明南京的戏曲史料。下面分四个方面对晚明南京的戏曲史料进行梳理。

一、南京本地戏曲家

晚明南京的本地戏曲家共十二位，主要集中在万历年间。

纪振伦，别署秦淮墨客，生卒年不详，明万历三十四年（1606）前后仍在世。他一生编写修改、订正很多传奇、小说，今存有《七胜记》、《三桂记》、《折桂记》、《霞笺记》、《霄光记》、《双杯记》、《西湖记》。一说《霞笺记》并非他所作，但无确证。此外，据《曲海总目提要》说，《罗帕记》也经他重校，《葵花记》是他所作，此二记均收在《古本戏曲丛刊》中，其他本亦存，但往往署无名氏。《七胜记》演诸葛亮七擒孟获事，《三桂记》演家庭伦理事。

朱从龙，生卒年不详，传奇著作《牡丹记》作于万历年间，已佚。

陈所闻，生卒年不详，其著作有传奇《金门大隐记》、《相仙记》、《金刀记》、《诗扇记》、杂剧《王子晋侯岭吹箫》、《孙子荆枕流漱石》、《周子冲易须拜相》、《徐髯仙南巡应制》，以上剧作均作于万历年间，俱佚。

黄方胤，生卒年不详，字醒狂，又号方儒。家有书斋题名曰“陌花轩”，著有《陌花轩词》和《陌花轩杂剧》一组。该书有今人常州董康所出之影印本，原附于《杂剧新编》之后（无锡清初戏曲家邹式金纂辑），包括《倚门》、《再醮》、《淫僧》、《偷期》、《督妓》、《变童》、《惧内》七本杂剧，《剧说》评曰：“……皆举市井敝俗描写出之。”

清啸生，生卒年不详，本名已佚，金陵人，今知有传奇《喜逢春》，现存有明崇祯刻本和清初玉夏斋刻《传奇十种》所收本，1934年郑振铎《汇印传奇》第一集《古本戏曲丛刊二集》均据之影印。《喜逢春》以反阉斗争为题材，写魏忠贤种种丑恶罪行，大抵与史实相同。因该剧剧本末尾部分涉及清兵侵犯辽东事，故至清代曾遭禁止。

冶城道人，生卒年不详，原名隐失，江宁县人，著杂剧《衍庄》一出，北曲本，已佚。祁彪佳在《远山堂剧品》中评该剧：“长叹数调，于生死关头，几于勘透矣，而脱离之道安在？当问之云来道人。”祁彪佳将其列入“能品”中。

陆华甫，生卒年不详，庄一拂《古典戏曲存目汇考》认为其是南京人，万历二十四年（1596）前后在世。《远山堂曲品》曾叙录他的一本传奇《双凤记》，有世德堂刊印本，为《古本戏曲丛刊》二集所收。此剧原题《双凤齐鸣记》。《双凤记》现存明万历间金陵世德堂刻本，题《新刻出相双凤齐鸣记》，署“白下陆华甫撰。”《曲海总目提要》述该剧演赵范、赵蔡兄弟二人立军功之事。

胡汝嘉，生卒年不详，字懋礼，号沁南。又号秋宇，嘉靖三十二年进士。在梁辰鱼《红线女》、

《红绡记》广为流传时，胡汝嘉亦作一《红线记》杂剧，亦本于唐传奇故事而作。顾起元在《客座赘语》中评道：“其红线杂剧，大胜梁辰鱼”此剧已佚。

马湘兰（1548—1604），字守真，号月娇，又号玄儿，或称玄貌，能诗擅画，长于演唱北曲，作传奇《三生传》，秦淮青楼中，作戏曲剧本者，仅湘兰一人。现剧本已佚，仅存残曲，收录于《群音类选》。

李茂英，生卒年不详，字君玉，明末高淳人，据《戏曲人物表》记载，李茂英曾作传奇一本，可惜已经失散。《金陵诗徵》云：“茂生，高淳庠生，有《居闲草》、《大铎余音》、《南朝五种曲》，此五种疑为短剧，但未见流传。”

张思维，生卒年不详，著有传奇《双烈记》、《章台柳》、《螭璋记》，仅存《双烈记》。顾起元《客座赘语》记：“张治卿，有《溪上闲情集》。今传其《双烈记》、《张台柳》两种戏文行之。”²再根据周晖《金陵琐事》载：“张思维字治卿，号五山秀才，有《溪上闲情集》藏于家，有人刊其《双烈记》、《章台柳》两种戏文行之”³《双烈记》又名《麒麟记》，吕天成《曲品》、《传奇品》、《曲考》、《曲海目》、《今乐考证》、《曲录》并见著录。现存明末汲古阁原刻初刻本，《古本戏曲丛刊》二集据之影印；汲古阁《六十种曲》所收本；清康熙十一年（1672）吴郡甘淡道人抄本，别题作《麒麟记》；旧抄本亦题《麒麟记》。《群音类选》、《乐府红珊》、《月露音》等均收录此剧散出。

黄周星（1610—1680），原籍南京，后为湖南湘潭周翁拾养，故初名周星。崇祯七年（1634）举人，崇祯十三年（1640）庚辰科进士。崇祯十七年（1644），他申请复姓与籍，为了纪念养父母，以黄周为姓，改名黄周星。黄周星原字景明、景虞，号九烟、而庵、圃庵。明亡后，不仕清朝，以遗民自居，改名人，字略似，号半非道人、汰沃主人，笔苍道人。曾作《黄人谣》以明志，并自称其堂为“夏为堂”。往来吴越间，藉教书糊口。关于黄周星的死因和死于1680年的何月何日，众多说法不一，基本上是说五月五日投水而死。但根据与黄氏交往甚密的叶梦珠所撰的《阅世编》卷四《名节》一中《黄周星传》记述，黄周星应既非死于五月五日，也并非如众家所说的投水而死，而是三次投水均为人所救，直至七月二十三日，才愤然绝食而死。“时公（按：黄周星）依其吴婿侨寓吴兴之南，遂于五月五日自传墓志铭，为《解脱吟》十二章，《绝命词》二章，踵三闾大夫之后，遇救得免，家人欢慰……七月十七日夜半，乘间又蹈清流，防者觉而奔救之，公乃自绝饮食，至二十三日，而卒，时年七十。”黄周星工诗文，著有《夏为堂集》、《文纂》。除了诗文，黄周星更大的贡献在于戏曲方面，有传奇一种《人天乐》，杂剧二种《试官述要》和《惜花报》，俱传于世。而流传最广的是其戏曲著作《制曲枝语》，全书十条，论述曲的作法，主张“少引圣籍，多法天然”，雅俗共赏，还主张“曲之妙在于能感人。”在戏曲的起源问题上，他认为曲是由词演变而来；强调戏曲具有“兴观群怨”的教育功能；认为戏曲语言应当本色当行，曲律应“规矩准绳”；提出了“以趣感人”的戏曲审美观。

² 顾起元，《客座赘语》，卷九“伤逝”五条其二“词曲”，《续修四库全书》第1260册 子部

³ 周晖，《金陵琐事》，卷二“曲品”，《四库禁毁书丛刊补编》37册，北京出版社，2005年

二、寓居南京的外地戏曲作家

本段主要考证寓居南京，且在南京期间有创作的重要外地戏曲作家。主要有四个。

郑之文，江西南昌人，万历三十八年（1610）进士，曾任南都工部主事，与剧作家吴飞熊友善，今存《旗亭记》，有南京继志斋影印本；另有《芍药记》，已佚，又曾与吴飞熊合作《白练裙》，也已不存。《白练裙》是在南京时所作。《列朝诗集》记道：“应尼（郑之文）公车下第，薄长干曲巷马湘兰，王白谷诸公为文字饮，颇不礼应尼。应尼与吴飞熊辈作《白练裙》讽刺王白谷至老年尚与马湘兰讲衾绸之好。”⁴

阮大铖（1587—1646），安徽怀宁人，崇祯年间定居南京，关于阮大铖的生平和创作，详见本文第三章第三节。

阮丽珍，阮大铖女儿，生卒年不详，著有传奇《梦虎缘》、《鸾帕血》。关于阮大铖《燕子笺》一剧的作者尚有争议，有很多学者认为《燕子笺》并非阮大铖所作，而是其女儿阮丽珍作，或是阮丽珍草创，阮大铖润色。关于作者争论问题，笔者有《〈燕子笺〉传奇三个问题研究综述》，可查阅。

汤显祖，万历十二年（1584）来南京做官，在南京著作了传奇《紫钗记》。汤显祖的生平和创作详见本章第二节。

三、戏曲评论家

潘之恒（1536—1622），徽州府歙县人，有《亘史》、《鸾啸小品》（齐森华《曲论探胜》附录里有《鸾啸小品》选录）。详见本章第二节。

顾起元，生卒年不详，江宁人，字太初，万历进士，官至吏部左侍郎。《客座赘语》第九卷《戏剧》部类中，载有万历、天启前后金陵富豪宴集时演出的戏剧、歌舞情况甚多，还述及当时流行的弋阳腔、海盐腔、昆山腔、四平调等，并对上述诸声腔的特色加以评论；卷八若干文章中，也有一部分载当时南京流行的戏曲、歌唱等情况的介绍，并载戏曲作家的生平活动资料，是研究戏曲史、志的重要参考文献。

余怀（1616—？），号漫翁，别署广霞，福建莆田人，终生未仕，无功名，长年流寓金陵，晚年迁居姑苏。《板桥杂记》随笔最为盛名，记述了明末秦淮的戏曲演员和乐工，做了不少生动的评述，保留了一些明末曲院的资料，提供了当年的演出情况，对著名演员、串客和青楼歌姬都有具体描写，是一部很有价值的戏曲史料书。

史廷直，明中叶，金陵一位姓史的戏曲家，人称“史痴翁”，简称“史痴”。明万历年间南京焦竑在其《焦氏笔乘》卷三记云：“金陵史痴翁名忠，字廷直，能诗，又能为新声乐府。性豪爽不羁，不善权贵人，……翁饮辄醉，醉则按拍歌新词，音吐清亮，旁若无人。”焦竑卒于泰昌元年（1620）。据文中“辑翁遗诗”句，则知史痴至迟死于万历末叶。清王士禛《香祖笔记》卷七亦记有史痴翁事，与上略同。

⁴ 钱谦益，《列朝诗集》丁集卷十四，《续修四库全书》第1622-24册 集部

四、晚明南京戏曲演员

晚明南京度曲演员大致分为四类，第一类是家班演员，如阮大铖、吴越石等家班的家伶，详见第二章第二节；第二类是职业戏班演员，如兴化部、华林部等演员，详见第二章第三节；第三类是秦淮名妓，详见第四章第一节；第四类是串客，即业余演员，详见第四章第一节。

另外还有一些曲师和乐师，他们也善于度曲。苏昆生，明末清初时著名曲师，河南固始县人，曾在阮大铖家教曲。当时，石巢园戏曲演出繁盛，苏昆生的唱曲，柳敬亭的说书，都脍炙人口。但当他知道阮大铖居心不净、行为卑劣后，便毅然离开了石巢园，至左良玉幕中唱曲，继而至九华山出家，后还俗依附杭州名士汪然明，在苏州求食虎丘曲会，拜访太仓吴梅村，一生奔走各地。吴梅村将其生平与柳敬亭生平合写古体长歌《两楚生行》。周如松，《板桥杂记》载：“（李香君）从吴人周如松受歌”，一说周如松即苏昆生，但无考证。顿仁，明代著名曲师，南京人。与何良俊交往甚密，到何良俊家教授北曲，时南方北曲已渐稀，因何、顿二人再传播，而稍振。

第二节 促进晚明南京剧坛兴旺的代表性曲家——汤显祖、潘之恒

晚明，有两位具有代表性的曲家到了南京，促进了南京剧坛的兴旺。一位是戏曲大家汤显祖，另一位是戏曲评论家潘之恒。本节重点对此进行研究。

一、汤显祖与南京剧坛的发展

（一）、汤显祖在南京的戏曲活动

汤显祖（1550～1616），字义仍，号海若，又号海若士、若士，别号清远道人，晚年自号茧翁，明代伟大戏曲家。汤显祖毕生从事写作，一生作品很多，有诗、文、赋、曲等，影响较大的有传奇五种：《紫箫记》、《牡丹亭》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》，后四种合称为“临川四梦”，又叫“玉茗堂四梦”。

汤显祖出身世代书香的“诗礼之家”，21岁赴南昌乡试中举。中举以后，他曾四次赴北京参加会试，都落第而归。汤显祖在科场上失意，却在南京国子监找到了慰藉。汤显祖与南京渊源颇深，他先后三次到南京，游学国子监，与帅机、张位、戴洵等交游切磋，之后，其十四年的为官生涯中，有七年是在南京。

1-1 汤显祖南京活动表（包含戏曲活动）

时间	南京活动	戏曲相关活动
万历四年	第一次游学南京国子监。汤显祖到安徽宣城做客，与姜奇方、沈懋学、梅鼎祚、张青野等研讨切磋学问。在此期间，汤显祖辗转南京看望他的老友帅机，时帅机为南京礼部精膳司郎中，	

	得以在国子监听课并前往报恩寺博览佛经。	
万历五年	第二次游学南京国子监。汤显祖第三次赴京应试（前两次是隆庆五年和万历二年）结果落第，他再次到南京国子监游学。当时，国子监司业张位，是他的江西同乡，原任翰林院侍讲，因为“夺情”事件中为救吴中行等得罪了张居正，被调到南京国子监。汤显祖仰慕张位刚正不阿的品行，并拜张位为师，与其成为良师益友。师生都遭权势排斥，心境相通，自然相互引为知己。	
万历八年	第三次游学南京国子监。汤显祖第四次赴京应试，因不与张居正三子张懋修结交舞弊，结果依然落败而归。他又一次游学国子监。此时，他结识了当时在学生中素有威望的祭酒戴洵，这次他与帅机和戴洵三人一起饮酒切磋，很是投机。后作诗《怀帅惟审郎中、戴公司成》感怀。戴洵对汤显祖的才华也极为赏识，汤显祖的《怀庭中有异竹赋》，即是戴洵为汤显祖的命题之文。	
万历十二年	在南京为官七年。万历十一年（1583），汤显祖考中进士，万历十二年（1584）被授以南京太常寺博士。汤显祖在南京曾三易官职，最初是太常寺博士，万历十六年改任南京詹事府主簿，万历十七任南京礼部祠祭司主事。万历十九年，汤显祖在南京礼部祠祭司主事的任上，上了一篇《论辅臣科臣疏》揭露大明弊政，被放逐到雷州半岛的徐闻县为典史。自此，汤显祖结束了其在南京为官的生涯。	万历十五年完成《紫钗记》初稿，丰富了晚明剧坛的创作。

（二）、汤显祖对晚明南京戏曲创作、传播、演出的影响

汤显祖的戏曲创作、剧作刊刻、演出都对南京剧坛产生了深远的影响。

1、创作上，《紫钗记》作为汤显祖第一部完整的剧作，丰富晚明了南京剧坛的戏曲创作。

汤显祖在南京为官期间，对南京剧坛最重要的贡献便是《紫钗记》的创作。据徐朔方先生《玉茗堂传奇创作年代考》（《汤显祖年谱》附录）考证，《紫钗记》约于万历十五年（1587）前后作于南京。时汤显祖任南京太常寺博士。

《紫钗记》是汤显祖根据其未完成的《紫箫记》传奇改编而成。汤显祖曾拿未完成的《紫箫记》请帅机指点，帅机批评该作并不适宜在场上传播。因为本身的缺陷，再加上剧作被认为是批评当朝宰相张居正的传闻，之后汤显祖专注于科考，《紫箫记》故而一度被汤显祖搁置，直到任职南京，才着手改写成《紫钗记》。关于这点，汤显祖在自撰《紫钗记题词》中予以说明：“往余所游谢九紫、吴拾芝、曾粤祥诸君，度新词与戏，未成，而是非蜂起，讹言四方。诸君子有危心，略取所草具词梓之，明无所与于时也。《记》初名《紫箫》，实未成。亦不意其行如是。帅惟审云：‘此案头之书，非台上之曲也。’姜耀先云：‘不若遂成之。’南都多暇，更为删润，讫，

名《紫钗》。”⁵汤显祖自己对于该作并不满意：“因出其所为章台柳若干章示余……予观其词，视予所为霍小玉传，并其沉丽之思，减其浓长之累。”⁶因此，汤显祖将《紫钗记》做了大幅度的改编，全剧共五十三出，只有十一出采用《紫箫记》曲文，而且还作了修改加工。

改编后的《紫钗记》较未完成的《紫箫记》在诸多方面，如题材的处理、语言的运用、人物的塑造以及情节的安排等都予以了突破和创新。最值得一提的是，《紫钗记》着力突出了“情”的主题，“霍小玉能作有情痴。黄衣客能作无名豪。余人微各有致。第如李生者，何足道哉。”⁷作者在原作的基础上，对于男女主角的形象进行了部分改造，着力突出“有情痴”的性格特点，从而使得该剧成为揄扬“情至”的力作。《紫钗记》作为汤显祖第一部完整的传奇剧作，具有重要的意义，它为《牡丹亭》的创作奠定了基础，也影响了《邯郸记》、《南柯记》创作。在万历南京剧坛，还没有哪一部著作能够在思想和艺术上超出《紫钗记》，因此《紫钗记》这样一部成就巨大的传奇著作，它的问世无疑丰富了南京剧坛的戏曲创作。

2、戏剧刊刻上，晚明汤显祖著作包括戏曲和诗文都在被南京的书坊进行多次刊刻。诗文集方面，万历三十四年（1606），汤显祖的老友帅机选定的《玉茗堂文集》在南京刊行；戏曲方面，在曲坛上享有盛誉的《紫箫记》和“四梦”，为南京有名书坊所青睐，就目前笔者掌握的材料来看，除了《邯郸梦》没有在南京刊刻外，其余四部传奇作品均为书坊刊刻。

1-2晚明汤显祖剧作在南京刊刻情况一览表

刊刻作品	刊刻书坊	刊刻时间
《新刻出像点板音注李十郎紫箫记四卷》	金陵富春堂	万历
《镌新编全相南柯梦记》	金陵广庆堂	万历
《新镌出像注释李十郎霍小玉紫箫记评题二卷》	金陵唐氏世德堂	万历
《重校紫钗记》	金陵继志斋	万历二十三年(1606)
《新刻牡丹亭还魂记》	金陵文林阁	万历

以上表格可以看出，汤显祖的的剧作很受书坊欢迎，有的同为两个书坊同时刊刻，如《紫箫记》为金陵富春堂和世德堂两家书坊所刊刻，《牡丹亭》为文林阁所刊刻，《南柯记》为广庆堂刊刻，《紫钗记》为继志斋刊刻。从上表中还可以看出一点，即刊刻时间都为万历年间。其实这与明代戏曲刊刻的整体特点相一致，明代南京书坊以万历年间为最多，如富春堂、文林阁、世德堂、广庆堂、继志斋、师俭堂、长春堂、凤毛馆等皆为万历年间的书坊，因此，明代戏曲刊刻的兴盛局面在万历年间。这与戏曲创作的繁荣与戏曲演出的繁荣有直接关系。明代万历年间是古代戏曲史上自元杂剧繁荣以来的又一个黄金时期，无论是戏曲创作还是戏曲演出都空前繁荣。而汤显祖剧作刊刻的受欢迎，对于晚明南京昆曲及整个戏曲剧坛的发展产生了一定的推动作用。

3、戏曲演出上，汤显祖的“四梦”剧作多为秦淮旧院、戏曲班社所青睐，《牡丹亭》连演十年不衰，歌儿舞女竟唱之。

《牡丹亭》传奇虽然作于万历二十六年（1598年），是离开南京所作，但《牡丹亭》写成后，很快就在南京演出。潘之恒写道：“临川笔端，直欲戏弄造化。水田豪举，且将凌轹尘寰，足以

⁵ 汤显祖，《紫钗记题词》，《汤显祖集》卷三十三，P1097

⁶ 汤显祖，《玉合记题词》，《汤显祖集》卷三十三，P1092

⁷ 清初竹林堂刻本《汤义仍先生紫钗记》卷首题词

鼓吹大雅，品藻艺林矣。不慧抱恙一冬，五观《牡丹亭记》，觉有起色。信观涛之不余欺，而梦鹿之足以觉世也。”⁸观看《牡丹亭》的演出居然可以愈疾，可见当时士大夫对《牡丹亭》的痴迷程度。晚明，作为昆曲演出的主力军的家班，很多都演出过《牡丹亭》，比较著名的有明代王锡爵、钱岱、吴越石、王永宁、邹迪光等人的家班。而在南京的家班中，吴越石家班和吴先用家班均演出过《牡丹亭》。吴越石的家班演出《牡丹亭》最为出名，出现了因为饰演《牡丹亭》生、旦脚色而出名的演员昌孺、江孺。对于吴家班中江孺、昌孺二人扮演杜丽娘、柳梦梅之传神演技，潘之恒专门写了《情痴》一文进行记述。潘之恒还在《鸾啸小品》记载了在旧院观看过家班伶人亦史演出《牡丹亭》的情况：“汤临川所撰《牡丹亭还魂记》初行，丹阳人吴太乙携一生来留都，名曰亦史，年方十三，邀至曲中，同允叔、晋叔诸人坐佳色亭观演此剧。惟亦史甚得柳梦梅恃才恃婿、沾沾得意、不肯屈服暴状。后之生色极力模拟，皆不能及。酷令人思之。”⁹曲中是妓院的称谓，汤显祖的《牡丹亭》在秦淮妓院有专门的演出，上述资料显示，亦史惟妙惟肖的演技是受到潘之恒大为认可的。至于秦淮歌场，“四梦”也颇受欢迎。《板桥杂记》记载了李香君演“四梦”出色，云：“李贞丽者，李香之假母，有豪侠气，尝一夜博输千金立尽。与阳羨陈定生善。香年十三，亦侠而慧，从吴人周如松受歌，《玉茗堂四梦》，俱能妙其音节，尤工琵琶，与雪苑侯朝宗善。”¹⁰。至于晚明职业戏班演出“四梦”，由于史料缺乏，多不见记载。这是有原因的。晚明当家班处于繁盛阶段时，职业戏班才刚刚兴起，直到清初，职业戏班才发展到了繁荣的阶段。再加上职业戏班的演出一直为士大夫所不齿，所以有关职业戏班演出汤显祖剧作的记录很少。据笔者考证，乾嘉以后，由于蓄养家班的风气日趋式微，《牡丹亭》等“四梦”的演出主要依靠民间的职业戏班。

二、潘之恒与南京戏曲的发展

（一）潘之恒与南京戏曲界的交往活动

潘之恒（1556—1622），字景州，号鸾生、鸾啸生、庚生、髯翁等，徽州府歙县人，侨寓仪征、南京等地，明代戏曲评论家。早年师事汪道昆、王世贞，以诗名于大江南北，为人倜傥风流，颇有侠气。喜游历，足迹几遍神州。与张凤翼、梁辰鱼、臧懋循、汤显祖、屠隆等交谊甚深。他热爱戏曲，曾多次主持过“曲宴”一类演出活动。他和演员的来往十分密切，曾为嘉靖至万历年间活动在全国各地的许多著名演员写过情词恳切、生动优美的小传，并因此获得“姬之董狐”的雅号。他还专门为演员撰写过许多文章，帮助他们分析剧本，理解人物，掌握表演分寸。为此许多演员都视其为知音，引为“独鉴”，认为自己的表演必须得到潘之恒的首肯，才算有了定评。潘之恒中年以后，与袁宏道、李贽、钟惺、凌濛初等过从甚密，并深受他们的影响，诗风为之一变。晚年客居南京，生活困顿，终卒于此。潘之恒著作很多，今存有《亘史》、《鸾啸小品》、《涉江行》、《漪游草》等。所撰演员小传及戏曲评论即载于前两种内。此外，他还属意山水地史的辑录，纂有《三吴杂志》、《黄海》诸书。《黄海》为今存最早的有关黄山历史、地理以及人文风物

⁸ 潘之恒，《鸾啸小品》卷三，《情痴》，选自《潘之恒曲话》P72

⁹ 潘之恒，《鸾啸小品》卷三“赠吴亦史”，选自《潘之恒曲话》P210

¹⁰ 余怀，《板桥杂记》下卷“轶事”，P69

的专著。潘氏影响最大的便是《亘史》、《鸾啸小品》，内容都是他往返南京、常州、苏州、杭州、扬州等地观演昆曲的理论总结。其中相当一部分记载了昆曲在南京的演出情况。

潘之恒与南京颇具渊源，自万历十三年（1585）始，直到天启二年（1622）客死于南京，一生中约有一半的时间在南京一带活动。现根据汪效倚编著的《潘之恒年谱》，以及笔者所掌握的史料，将潘之恒在南京的活动列表如下：

1-3 潘之恒南京活动表（包含戏曲活动）

时间	活动	戏曲活动特点
隆庆四年秋（1570）	初至南京。（夏末秋初，梁辰鱼等在南京举行“莲台仙会”“曲藻诸姬，一时之盛，后遂绝响。”）	
万历十三年（1585）	主顾氏馆，凡群士女而奏技者百馀场。留恋光景，所际最盛。	组织演剧
万历十四年（1586）	在南京，仍主顾氏馆，流连曲中，观看戏曲演出；十五年到杭州。与冯梦龙、徐茂吴、陈季象交游。	观看演出
万历十六年（1588）	客南京王世贞右司马邸（万历十五年，王世贞由南京刑部右侍郎起南京兵部右侍郎），十七年到北京。	
万历十九年（1591）	离开北京至南京。二十二年离开南京至楚。	
万历二十五年（1597）	到南京，夏至广陵为三子弼基迎娶。	
万历二十八年（1600）	到南京。至万历二十九年离开南京至往杭州。	
万历三十四年（1606）	秋、冬至南京，联曲宴之会凡六七举。不久回到家乡，并到黄山。	组织演剧
万历三十六年（1608）	女优陈夜舒从南京至潘之恒家乡，住岩镇娑罗园，连宵曲宴，称盛一时。	组织演剧（南京歌姬至潘之恒家乡演剧）
万历三十七年（1609）	1、至南京，为韩上桂所作杂剧《司马相如传》物色演员，安排演出。由北曲名优傅灵修和傅卯扮演卓文君和司马相如，大获成功。九月二十八日，与谢兆申、黄奂、王卿持、傅灵修等同游燕子矶，冬回老家。2、与句容张宾王、吴江俞安期、海门柳应芳等在南京共结冶城大社。	组织演剧、结社
万历三十九年（1611）	从广陵至南京，作《王卿持传》、《杨叔卿小传》、《徐远音传》。	写作曲品
万历四十年（1612）	回到家乡。四十四年，女优陈宛如来访，次	组织演剧（南京歌姬

	年女优陶观涛来访。	至潘之恒家乡演剧
万历四十三年（1615）	与冒愈昌、谭元春、王百穀、梅子马、王太古、陆无从、柳陈父等在青楼结社，人称“南中倡楼社”。	结社
万历四十七年（1619）	1、和茅元仪等人结秦淮大社，这次规模极大，参加的人数也极多，因此也是影响最大的一次结社。2、居青溪，有《清晰社草》之作。休夏前七日，观剧于南京茅元仪宅。《黄海》全部刻成，重阳后二日，同方士美宿采石矶。冬与马之骏同游采石矶。	结社
天启元年冬（1621）	到南京，作《汪中姑行状》。	
天启二年（1622）	卒于南京。	

潘之恒在南京的戏曲活动方式主要有以下三种：

1、组织演剧

潘之恒与秦淮歌姬往来密切，多次组织歌姬演剧，数量之多、范围之广、影响之大是极为罕见的。潘之恒一生共组织了百馀场演出，除了上文中提到的傅灵修、陶观涛、朱无暇等人，徐翩、寇生、王卿持、顾荡卿、杨理姬、朱子青、张之妙、杨仙度、蒋六、武陵、宇四等青楼演员也是潘之恒曲宴中的常客。

值得注意的是，潘之恒组织秦淮歌姬演剧，不仅在南京，他还曾多次在他的家乡歙县组织她们演剧。万历三十六年夏，潘之恒在故乡歙县岩镇组织南京名优陈夜舒演剧：

昔在丙午秋冬之交，余从秦淮联曲宴之会凡六、七举。预会诸妙丽，惟陈夜舒最少，能愉袂作啼林莺，倾上客。……丁未灯宵，夜舒乘轩初税，表裹成楼而居之。……戊申岁入夏，阴雨经五旬不霁。界之日，吴象成过兼霞馆，征会吾党。从囊所评藻，莫不倾心。¹¹

除了陈夜舒，陈宛如、陶观涛等歌姬都到过潘之恒的家乡拜访他。文中的襄城楼、兼霞馆，都在潘之恒故乡歙县岩镇潘家的娑罗园内，此处常为演剧之所。可见，组织演剧已经成为潘之恒生命生涯中的莫大嗜好了。

2、写作曲品

潘之恒在他的著作中记载了大量的歌姬，为之写下曲品。他在《鸾啸小品·神合》中评论了金陵的男演员彭大、小徐等二十人的技艺，又赞扬秦淮女伶王赛玉、罗桂林等九人，述说：“蒋六工传奇二十余部”，能演百出以上折子戏，随叫随演，“无难色，无拒辞”¹²。万历三十七年（1609），潘之恒在南京结社看戏时，又会见了大批昆伶，为之一一作传。潘之恒记载：“金陵之工吴音，自傅灵修以登场声扬，而王卿持以惊座见赏，后来秀出者为（顾）筠卿，两擅之，直掩傅、王上。”¹³《亘史》“艳部金陵”三卷和《鸾啸小品》中就收了他为金陵歌姬所作传记四十

¹¹ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，“虹台”，节选自《潘之恒曲话》P64

¹² 潘之恒，《鸾啸小品》卷二“初艳”，选自《潘之恒曲话》P32

¹³ 潘之恒，《亘史》外纪卷二十“艳部金陵”，“顾筠卿”，选自《潘之恒曲话》P120

多篇,其中《亘史》卷十九收有徐翩传、王少君传、崔嫣然传、晏十二传、王琐传、寇生传、林云仪传、郝文妹传等八篇;卷二十收有朱无暇、苗姬传、王卿持传、董重楼传、王月修传、宇非英传、范素莺传、范文涟传、沙飘飘传、傅灵修传、顾筠卿传、罗采南传、卫朝传十三篇;卷之二十一收有刘润玉、马姬、许卿、杨淑卿、杨汉卿、李文玉、陈念如、杨少华、徐远音、吕雪衣、李淡然、范氏三云等十五人传记。这些声情并茂的传记不仅记载下了歌姬们的身世遭遇,对于她们的才情,尤其是戏曲表演方面的杰出才华,给予了高度评价。

当然,除了与上述歌姬的往来外,潘之恒还经常前往家班、职业戏班观剧,并与班社主人、演员也有密切的往来,写下不少曲品、剧品。如大量记载了吴越石家班、吴用先家班等南京家班以及“郝可成班”、“陈养行班”、“兴化部”、“华林部”等职业昆班的昆曲演出情况,对江孺、昌孺等名优秀演员惟妙惟肖的表演大为赞赏。

3、结社活动

潘之恒多次参与、组织结社,这些结社中常常伴有度曲演剧等活动。在可考的三次结社中,万历四十三年(1615)的“南中倡楼社”的社友除了名士之外,也有旧院佳人,而善于度曲的傅灵修、崔嫣然和朱无暇也都被纳入社中。《朱无暇传》记载:“至己酉,冰华生结社秦淮,而声益振。先是蒋公鸣寓,见其《闺怨诗》,逼一觐,与定交。始招集诸子联社曲中。惟崔嫣然、傅灵修最昵。近期相聚为多。当岁暮,盟尚未解,今集中半为同赋草。每咏出,无不令人齿馨神怡而心为折。乃泰玉尤多慷慨怜人自怜之致。雪夕冰朝,送远别离,寄惊远韵,往往足当玄赏,而世无司马相如,韩君平辈足以尚之。”¹⁴因此,秦淮歌姬的参加,加上潘之恒与诸歌姬的交情,潘之恒的演剧度曲、评点切磋在所难免。

潘之恒在南京的一系列戏曲活动促进了晚明南京演出活动的进一步发展。

(二)、潘之恒与南京的戏曲理论发展

1、导演理论

潘之恒是很早就对戏剧导演作用给予重视并形成了自己的导演理论的戏曲家。他的戏曲导演理论对戏曲理论的发展具有重要的贡献。他的导演理论主要是从两个家班中总结而来。这两个家班中,第一个是无锡的邹迪光家班,不属于本论文的讨论范围,姑置不论。而第二个家班,也是历来为更多人重视的则是南京吴越石家班。在《情痴》一文中,他通过观看南京家班主人吴越石家班成功的《牡丹亭》演出,总结了一套完整的戏曲导演理论,包括对于导演的作用、对于导演和观众的关系的看法。这个理论的提出,促进了昆曲导演理论的发展。潘之恒导演理论的主要主张是:

第一,要选择好的剧本。潘之恒一生很少去评论具体的戏剧作品,但汤显祖《牡丹亭》是例外。潘之恒曾在其《鸾啸小品》中多次提到《牡丹亭》,如“余十年思致其调,未得也。又十年思致其情,则临川《杜丽娘还魂记》之近矣”¹⁵;又如“余友临川汤若士,尝作《牡丹亭还魂记》是能生死死生,而别通一窠于灵明之境,以游戏于翰墨之场”¹⁶,“余喜汤临川《牡丹亭记》,得

¹⁴ 潘之恒,《鸾啸小品》卷八“朱无暇传”,选自《潘之恒曲话》P116

¹⁵ 潘之恒,《鸾啸小品》卷三,“曲馀”,选自《潘之恒曲话》P13

¹⁶ 潘之恒,《鸾啸小品》卷三,“情痴”,选自《潘之恒曲话》P72

越石征丽于吴，似多慧心者，足振逸响”等。¹⁷潘之恒多次提起《牡丹亭》，足见其对《牡丹亭》的欣赏及其卓越的鉴赏才能。而对吴越石令其家班搬演此剧做出肯定的点评与称赞，亦足见其对吴越石挑选剧本才能的认可。

第二，要有遴选出色演员的能力。吴越石家班中，主人吴越石精挑细选了十三名出色演员，他们的演剧水平相当高。而这十三名演员中，尤以在《牡丹亭》中饰演生、旦的演员江孺和昌孺水平为最。在《情痴》一文中，潘之恒专门对他们的演出给予了高度评价：“吴君有逸兴，然非二孺莫能写其形容，非冰生莫能赏其玄畅。乃今二后之《牡丹亭》之有关于性情，可为惊心动魄者矣”¹⁸。

第三，要有正确的排演方法。潘之恒在《情痴》一文中还提出了吴越石的一套完整的导演排演方法：“主人越石，博雅高流，先以名士训其义，继以词士合其调，复以通士标其式”¹⁹，即先请对剧本有深入解读的知名人士讲解剧本的内容，再请通晓曲律的曲师定曲设计唱腔，最后再请通晓戏曲表演的通士为演员设计舞台动作，塑造优美的舞台形象。通过这一整套完整的理论，使得演员达到“能痴者而后能情，能情者而后能写其情”最终达到写其情，即充分表达剧中人物的感情。

第四、通过以上三点，我们不难发现，在潘之恒的戏曲导演理论中，包含一个整体性的结论，即戏曲艺术是一个综合性整体性的艺术，剧本、导演、演员、编剧等因素相互影响和制约又各自发挥不同程度的作用，而完整的戏曲艺术离不开任何一个环节。这对于今天的戏曲导演理论的形成具有重要的意义。

2、表演理论

其实，在《情痴》一文中，我们不仅可以看到潘之恒卓越的导演理论，而且其在论述导演理论的同时，还通过“二孺”的表演，总结出了一条重要的表演理论——形神兼备。如何做到形神兼备，除了导演的作用功不可没，导演要拥有一套正确的导演方法外，还要靠演员自身深入剧情的角色体验与把握，即“能痴者而后能情，能情者而后能写其情”。而潘之恒更多的表演理论主要是通过观赏秦淮戏曲活动中得出的，并通过演员的对比加以总结和深化。如形神兼备的演剧观，在《神合》一文中评价士大夫等秦淮串客演员，即非职业演员时，潘之恒说：“神何以观也？盖由剧而进于观也，合于化矣。然则剧之合也有次乎？曰：有。技先声，技先神，神之合也，剧斯进已。合之者故难，而善观者尤鲜。”²⁰强调戏曲表演必须“必得其意，必得其情”之后，又对彭大、徐孟、张大敷等能演戏曲者多达19人等人精湛的传神演绎进行了描述。

除了传神的演剧观，潘之恒还重视演员“才、慧、致”的基本素质。这一观点是通过对照秦淮妓女演剧的总结而得出来的。他在《鸾啸小品》卷二《仙度》、《与杨超超评剧五则》中，通过与蒋六、王节、字四等妓女与名伶杨超超（仙度）的比较，提出了演员素质观：“人之以技自负者，其才、慧、致三者，每不能兼。有才而无慧，其才不灵；有慧而无致，其慧不颖。慧之能立见，自古罕矣！杨之仙度，其超超者乎”²¹，并对“才、慧、致”进行了一一说明。而“蒋六、王节

¹⁷ 潘之恒，《鸾啸小品》卷三，“病中观剧有怀吴越石”，选自《潘之恒曲话》P209

¹⁸ 潘之恒，《鸾啸小品》卷三，“情痴”，选自《潘之恒曲话》P72

¹⁹ 潘之恒，《鸾啸小品》卷三，“情痴”，选自《潘之恒曲话》P72

²⁰ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，《神合》，选自《潘之恒曲话》P47

²¹ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，《仙度》，选自《潘之恒曲话》P42

才长而少慧，字四、顾筠具慧而乏致，顾三、陈七工于致而短于才，兼职者流波君、杨美而未尽其度，吾愿仙度之尽之也！”²²强调演员的先天素质存在着区别。潘之恒的“才、慧、致”说对演员提出了全面合理的素质要求，这是任何优秀的戏曲演员都需要具有的内在艺术素养，是达到戏曲艺术形式美最高境界的必由之路。

潘之恒在《鸾啸小品》卷二《与杨超超评剧五则》篇中除了通过秦淮艺人杨超超提出了演员的素质观，还列出衡量戏曲演员的表演技巧观，即“度、思、步、呼、叹”五种标准，并对五个标准的具体内涵作了深刻的界定。“度”就是程度，是“才、慧、致”三者兼而有之的演员把自己的表演才能是否发挥到极致的程度；“思”就是所谓的内心体验，表演要体验人物的内心世界、内在的精神，不能仅仅是模仿其外表和言行，“西施之捧心也，思也，非病也”；“步”是指在舞台上的形体动作，既要潇洒自然完美圆熟，又要“合规矩应节奏”，把握住两者的统一；而“呼”与“叹”则是针对舞台念白而提出的重点要求，“呼”是在特殊的情境下呼唤亲人的感情声调，“叹”是人物心理怨情的自然流露，两者都能够引起观众对人物精神的深切关注，“呼、叹之能警场也深矣哉”。演员与角色之间，最重要的在于通过理解而实现心理的沟通，只有这样，才能把角色演好。

潘之恒在以《鸾啸小品》等为代表的不少论著中的许多见解，都接触到了戏曲表演艺术中某些带有规律性症结和问题，无论是其中论述戏曲导、表、演的文字，还是品评艺人的部分，都具有一定的理论深度。而这些，多半与其在南京的观剧有关。应该说，南京对于潘之恒昆曲甚至戏曲理论的形成具有至关重要的作用；同时，潘之恒提出的戏曲理论，对于南京剧坛戏曲理论的发展所作出的特殊贡献。

²² 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，《与杨超超评剧五则》，选自《潘之恒曲话》P44

第二章 昆曲演出与晚明南京戏曲活动鼎盛

明初，北杂剧继续流行，而南戏已形成多种声腔，随着南戏的发展，出现了南曲和北曲抗衡的局面。到了明中叶，北曲日衰，而南曲大盛。万历至以后的南京剧坛则逐渐形成了昆腔主导舞台的格局。晚明的南京更是成为了昆曲活动的中心，昆曲演出成为晚明南京戏曲活动鼎盛的重要标志。

本章主要考察晚明剧坛的声腔演变，昆曲在南京发展，昆曲传播的主要方式即家庭戏班和职业戏班、秦淮剧场的昆曲演出等问题。

第一节 晚明南京剧坛的声腔与演出剧目

一、以昆曲为主导，南北曲并存

正德年间，南京除了北曲流行外，还有多种南曲声腔传入。万历后，北曲逐渐衰落，曲调声腔以南曲为主，昆曲占主导地位。顾起元的《客座赘语》反映了晚明南京的声腔繁多和其演变趋势：

南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用箏、箏、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者，中间错以掇垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南唱，歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以筒箫及月琴，声调屡变，益为凄惋，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之，海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫稟心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣。²³

对于顾起元的这段记载，有两点需要注意：

第一，万历以后的南京剧坛，北曲渐渐衰退，在公侯、缙绅家中的盛大曲宴中多演唱南曲，南曲中各声腔竞技。“一为弋阳，一为海盐”。昆山腔经魏良辅改革后，为士大夫文人所喜爱，甚至痴迷，“靡然从好”，海盐腔衰落，而北曲更是达到为人“厌而唾之”的局面。可见，晚明的南京剧坛，昆曲已经占据了压倒性的局势。

第二，顾起元所谓“（万历）后乃变而尽用南唱歌者”，说明了晚明的南京，南曲尤其是昆曲占着主导地位。但是，晚明南京的戏曲活动并非完全不用北曲。北曲在南京并未完全销声匿迹，自嘉靖至万历后期，北曲始终是与南曲共存于南京剧坛的。秦淮名妓马湘兰、其奴婢巧孙以及其后的傅卯、傅寿兄妹等都因擅长北曲而出名。

沈德符《万历野获编》“北词传授”条亦云：

²³ 顾起元，《客座赘语》卷九“戏剧”，《续修四库全书》第1260册 子部

自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北曲几废，今惟金陵尚存此调。然北派亦不同，有金陵，有汴梁，有云中。而吴中以北曲擅场者，仅见张野塘一人，故寿州产也，亦与金陵小有异同处。顷，甲辰年，马四娘以生平不识金阊为恨，因挈其家女郎十五六人来吴中，唱《北西厢》全本。其中有巧孙者，故马氏粗婢，貌甚丑而声遏云，于北词关捩窍妙处，备得真传，为一时独步。他姬曾不得其十一也。四娘还曲中即病亡，诸妓星散，巧孙亦去为市姬，不理歌谱矣。今南教坊有傅寿者字灵修，工北曲，其亲生父家传，誓不教一人。寿亦豪爽，谈笑倾坐，若寿复嫁以去，北曲真同广陵散矣。²⁴

“甲辰”即万历三十二年（1064），马四娘即马湘云。从沈德符的这段话中，我们得知，在“北曲几废”的晚明，“惟金陵尚存此调（北曲）”。昆曲传入后，南京演唱北曲的已经很少了，其中最为出名的是马湘兰，她晚年带家班去昆曲的发源地苏州和昆曲活动频繁的杭州二地演出《北厢记》，这对北曲的传承有很大作用。文中提到，马湘兰之后，由于她擅长北曲的奴婢巧孙也“去为市姬”，就只有南教坊傅寿工北曲了，如若傅寿嫁人而去，北曲就像广陵散一样不传于世了。

其实，马湘兰后，除了傅寿工北曲，傅寿的哥哥傅卯也擅长北曲，他们的北曲演唱出自家传，演唱水平极高。潘之恒对傅寿兄妹演唱北曲的情况予以了记载：

旧伶傅瑜，少有殊色。为名优。二十以前旦，三十生，四十外。尤以北曲杂剧擅长。班中推为教师。娶于陈，生子女各一。子日卯，女曰寿。皆美艳异常。年仅十二三，灼灼如双芙蓉。未知名也。……于时北音寥寥垂绝。瑜口传音调，合之弦索，琤琮琅琅，有锵金戛玉之韵。二人登场，一坐尽狂，若交甫逢汉上姝，不知其捐佩而忽失也。第趋狭邪者竞新曲，以昆山魏良辅调相高。寿习为曼声遏云，吴人咸桥舌不下。卯则超距行伍中，振衣舒啸，举国无能者和者。虽李延年兄妹不过是矣。……辛亥夏，余再来长干，而灵修有云间之驾，必有为所怜者。余独惜北音绝矣，虽延年将奈何哉？²⁵

根据潘之恒的记载，傅寿离开了南都之后，“北音绝矣”。实则不然，傅寿去了云间——另一个北曲尚存之地之后，北曲在南京并没有绝迹。因为，未有史料记载工于北曲的傅卯也离开了南京，而且傅寿将自己的技艺传授给了弟子朱子青。这根据潘之恒后来记载他亲眼看到朱子青唱演剧可见一斑：

傅灵修以北曲擅名曲中，两都称独步。自《凌云记》解散，而《北西厢》五剧亦遂不传。朱长卿携子青登场，余审之曰：“异哉！灵修安在？而此曲尚留梁间耶！”长卿曰：“噫！此灵修亲传弟子也。”丝棼矣，而杨其绪；云遏矣，而缘其光。绛树、翔凤异时，信两美之难合矣。今南音稍竞，得子简与其声，尚概文姬之没于尘，而遥集于上楹者，去汉庭且万历尔。余乌从而惩其后哉！²⁶

综上，晚明的南京，北曲并未绝迹。万历以后的南京剧坛，以昆曲为主导，南北曲并存。

²⁴ 沈德符，《万历野获编》，卷二十五【词曲】，“北词传授”条，P646

²⁵ 潘之恒，《鸾啸小品》卷八“傅灵修传”，选自《潘之恒曲话》P126

²⁶ 潘之恒，《鸾啸小品》卷三“朱子青”，选自《潘之恒曲话》P130

二、演出剧目

明代初期，朱元璋为了巩固统治，强化中央集权，对于戏曲演出的内容有严格规定。作为明初统治的中心地带，首都南京的戏曲演出更是受到了很多限制，演出剧目非常单调，基本上是一些宣传伦理教化的剧目。徐渭《南词叙录》曾记录朱元璋以《琵琶记》作为宣传风化的导向：“时有以《琵琶记》进呈者。高皇笑曰：‘五经四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无。’”

朱棣夺得皇位后，对戏曲活动的限制有过之而无不及，他颁布了严厉的诏令来规范戏曲演出的内容：

永乐九年七月一日，该刑科署都给事中曹润等奏乞漱下法司：今后人民娼优妆扮杂剧，除依律神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善、欢乐太平者不禁外，但有亵渎帝王、圣贤之词曲、驾头杂剧，非律所该载者，敢有收藏并传诵、印卖，一时拿送法司究治。奉圣旨，限他五日都要干净将赴官烧了。敢有收藏的，全家杀了。²⁷

到了晚明，随着南京戏曲演出的繁荣，政治环境的宽松，演出的剧目非常丰富。家班、职业戏班、秦淮妓院等演出活动频繁，剧目繁多。秦淮歌姬中大多擅长昆曲，潘之恒在《鸾啸小品》中记载了万历年间的旧院歌姬蒋六工传奇二十余种，达一百多出。《板桥杂记》记载了李香君擅长《琵琶记》和“四梦”。另外，马湘兰除了擅长演唱北曲外，还会创作剧本。她的《三生传》虽只有残曲传世，但仍可见其创作水平高超。虽然史料未记载马湘兰家班演唱其自创剧本《三生传》，但凭借马湘兰对于剧本的把握和度曲水平，我们有理由相信，她的家班很可能是演过《三生传》的。尽管我们通过相关记载部分地了解到晚明南京演出剧目的丰富多样。但现存的史料记载到具体剧目的非常少。现将可考的部分剧目列入下表：

2-1 晚明南京戏曲演出剧目表（确切可考剧名的共 30 种）

剧目	体制	声腔	演出者	演出时间	资料出处
《北西厢记》	杂剧	北曲	马湘兰家班；吴用先家班；顾媚、董白	万历、天启、崇祯	《万历野获编》等
《凌云记》	杂剧	北曲	傅寿	万历后期	《鸾啸小品》
《司马相如传》	杂剧	北曲	傅寿、傅卯	万历后期	《鸾啸小品》
《琵琶记》	南戏	南曲	杨超超、张之凤、李香君	万历、崇祯	《鸾啸小品》、《板桥杂记》
《教子寻亲》	杂剧	昆曲	顾媚、杨元、杨能	崇祯	《板桥杂记》、《陶庵梦忆》
《白兔记》	南戏	南曲	王岑	崇祯	《鸾啸小品》
《明珠记》	南戏	南曲	杨超超、张之凤	万历	《鸾啸小品》

²⁷ 顾起元，《客座赘语》卷十“国初榜文”，《续修四库全书》第 1260 册 子部

《荆钗记》	南戏	南曲	尹春	崇祯	《板桥杂记》
《浣纱记》	传奇	昆曲	杨超超	万历	《鸾啸小品》
《鸣凤记》	传奇	昆曲	华林部、兴化部	崇祯	《马伶传》
《红梨花》	传奇	昆曲	吴越石家班	万历	《鸾啸小品》
《邯郸记》	传奇	昆曲	吴越石家班	万历	《鸾啸小品》
《异梦记》	传奇	昆曲	吴越石家班	万历	《鸾啸小品》
《窃符记》	传奇	昆曲	杨美	万历	《鸾啸小品》
《桑林》	传奇	昆曲	谢大、顾大	万历	《鸾啸小品》：《神合》
“临川四梦”	传奇	昆曲	朱承爌家班；吴用先家班；李香君；吴亦史	万历末、天启、崇祯	《鸾啸小品》、《板桥杂记》
《连环记》	传奇	昆曲	朱子清、顾箴	万历后期	《鸾啸小品》

以上表格，内容不免有疏漏，但我们可以从中看到晚明南京戏曲演出剧目的两个特点：

1、晚明的南京戏曲演出以爱情婚姻剧为主，且体制以传奇为主，唱腔以昆曲居多。这些剧目中以《西厢记》、《琵琶记》、《牡丹亭》三部作品演出最为频繁，都离不开爱情、婚姻题材。体制上，从以上三十一部剧作中，晚明南京戏曲演出剧目既有北杂剧（4）和戏文（4），也有同时代人创作的传奇（23），传奇占可考剧目的大部分。唱腔上，北曲唱腔（4）和南曲唱腔（27）兼而有之，南曲唱腔中又以昆曲最为多。

这里需要指出的是，很多剧目在创作之初并非为昆曲而写，如汤显祖的“临川四梦”，创作之初都不是为昆曲而作，只是万历以后，昆曲逐渐取代了弋阳腔和海盐腔，成为明清戏曲中影响最大的声腔后，文人士大夫多青睐昆曲，有人把汤显祖的剧作移植到昆山腔。对于这点，徐朔方先生在《汤显祖年谱》、以及后来其著作《汤显祖评传》、《汤显祖及其他》中多次给予了精确的考证。据徐朔方先生的考证，汤显祖的传奇剧作，原本是为海盐腔的一个变种即宜黄腔而谱写。汤显祖自己的诗文说明他的戏曲创作由宜伶演出。宜黄腔是江西宜黄地方化了的海盐腔的一个分支。宜黄腔和汤显祖的曲韵相邻，韵部通协。徐朔方先生在《汤显祖年谱》中说，汤显祖的唱腔为“乡音俗调”，亦指此意。对于此“乡音俗调”，沈璟、臧懋循、冯梦龙等吴人都给与了批评。臧懋循在其《玉茗堂传奇引》中更是给予了嘲笑：“今临川生不踏吴门，学未窥音律，艳往哲之声名，逞汗漫之词藻，居故乡之闻见，按节亡之弦歌，几何不为元人笑乎？”“生不踏吴门”间接地说明了汤显祖不用昆曲，“居故乡之闻见”意在指责汤显祖作传奇还因循守旧，用家乡的乡俗曲调，不登大雅之堂。而汤显祖本人则是在其给凌蒙初的一封信中证明《牡丹亭》不用昆曲演唱：“不佞生非吴越通，智意短陋……不佞《牡丹亭》记，大受吕玉绳（按：实则沈璟，沈璟改了汤显祖的《牡丹亭》，这也是历史上著名的时间汤沈之争的导火索）改窜，云便吴歌……”²⁸，由此可知，《牡丹亭》用昆曲演唱乃是别人“改而歌之”，其实并非是为昆曲创作。汤显祖的其他传奇剧作亦是如此，只是当昆曲渐渐占据声腔的统治地位后，别人改用昆山腔唱罢了。足见昆曲的流行已经甚为广泛。

²⁸ 汤显祖，《答凌初成》，《汤显祖集》诗文集卷四十七，P1344

2、演出者以青楼歌姬、家班、职业戏班为主，他们的演出剧目各有侧重。具体而言，青楼演员演出剧目较多，以爱情、婚姻剧为主，其中颇多一些反映妓女和文士恋爱的剧目，也有一些苦情戏。这种选择与她们的遭遇是有一定关系的。青楼演员被迫沉沦欢场，本非自愿，她们因为出身卑贱，往往被当作玩物，受尽凌辱，对于她们来说，择一知己而侍，是脱离苦海的唯一希望。因此，表现男女自由相爱的传奇能引起她们强烈的共鸣。家班基本上根据主人的好恶学习剧目，其中如阮大铖等自己创作的作品则是其家班最拿手的剧目。职业戏班应该是三类演员中戏路最宽，搬演剧目最丰富的一类，但因材料有限，无法确切考证，从有限的几条记载也可以看出，比如四个戏班，各有两家演出了《西楼记》和《鸣凤记》，而这两部作品则是属于时事剧性质，都迅速反映了当时发生的重要事件，紧跟现实，新闻性较强。职业戏班选择这类剧目，显然是为了满足观众的需要。

第二节 晚明南京家庭戏班昆曲演出

一、晚明南京家班考

胡忌、刘致中指出：“明代的戏曲，包括杂剧和传奇，特别是昆曲，主要是通过私人办置的家庭戏班——家乐和民间职业戏班演出。”²⁹可见南京职业戏班与家乐戏班的对昆曲的发展功不可没。

纵观家班的发展，明初，由于政治上严禁的法令和社会经济正处于恢复和发展的阶段，家庭戏班没有兴起的土壤条件。私人戏班的发展在隆庆时期，而家班真正兴盛在万历及其后。那时，社会经济获得了发展，社会风气上奢侈之风大盛，家班的发展有了良好的政治、经济和社会环境。家班出现了繁荣的局面。刘水云在《明清家乐研究》指出：“晚明家乐的分布呈现出鲜明的地域性特征，即以江苏、浙江、松江为中心，向周边地区辐射。”³⁰此外，刘水云还按地区分布列表对晚明家班，根据统计，江苏地区共65家，占168家中的37.8%，列居第一位，是第二位浙江（38家）的近两倍之多。可见江苏家班在晚明家班中是占有重要地位的。而南京作为晚明留都和江南经济文化商业的中心，是江苏最重要的城市，其家乐数量和规模在南部也都很可观，且形式多样。

根据笔者掌握的明清各种文人笔记、诗集等资料，明万历至南明王朝期间，南京家庭戏班共22个，现列表如下。

2-2 晚明南京家班及演员统计表（22部家班）

	家班主人	演出剧目	声腔、演员及脚色	活动时间	材料出处
1	王云池	不详	北曲	万历	潘之恒《莺啸小品》“佚舞”
2	马湘兰	北曲：《北西	北曲，马湘兰，	万历	沈德符《顾曲杂言》；《有

²⁹ 胡忌、刘致中，《昆曲发展史》，P188

³⁰ 刘水云，《明清家乐研究》，P86

	(精通南北曲, 擅长表演)	厢 传奇:《三生传》	巧孙		正味斋词集续集》卷二 《湘月, 题马湘兰兰竹》
3	郭天中 (福建人)	不详	歌姬: 朱玉耶, 李侏那	万历	钱谦益《列朝诗集小 传》丁集中“郭布衣天 中”
4	吴琨 (越石。盐商, 字越 石, 号水田居士, 安 徽歙县人, 向慕风 流, 好交游, 喜声伎。 尝从苏州购得家乐 一部, 聘师教授。)	传奇:《牡丹 亭》、《邯郸 记》、《红梨 花》、《异梦 记》	昆曲。蕲纫之 (江孺): 工 旦, 演杜丽娘; 荃子之(昌 孺): 工生, 演 柳梦梅; 茹淡 之(连孺); 莘 羞之(南孺); 支翰之(崧 孺); 荒怀之 (益孺); 柄执 之(调孺); 苾 达之(邦孺); 蕙树之(心 孺); 茜渐之 (绛孺); 忠纯 之(臣孺); 商 浴之(谷孺); 才抡之(殊 孺)。计十三 人。	万历	《鸾啸小品》卷二《艳 曲十三首并序》; 卷三 《病中观剧有怀吴越 石》;《情痴》、《艳曲十 三首》中对其家班演员 十三名逐一进行品题。
5	汪宗孝 (盐商, 字景纯, 原 籍安徽歙县, 后迁扬 州经营盐业, 发家后 长期寓居南京。与文 人交往甚密, 是一位 颇具大侠和儒者之 风的商人。善度曲。)	不详	昆曲。演员孙 瑶华。	万历	钱谦益《列朝诗集小传》 闰集“孙瑶华”:“金陵 曲中名妓, 归于新安汪 景纯。景纯江左大侠, 优时慷慨……景纯好蓄 古书画鼎彝之属, 经其 鉴别, 不失豪黍。”有 女乐记载: 李为桢《大 泌扇房集》卷七一《汪

					景纯家传》：“得王孙故宅废圃，拓而新之，水竹石花，位置都雅。……择稚齿曼容，千金百琲者贮之，教以歌舞，尽一时妙选，自非襟契不得与曲宴。……即吴客亦拥诸姬为乐，浮大白，呼五白（乐），无间寒暑日夕。”有曲师：明程嘉燧《偶耕堂集诗》卷下《西湖逢曹莘野话旧》诗题注曰“丁卯（天启七年，1627）在金陵汪景纯旧馆教歌伎”。
6	李客星	不详	不详	万历	《谭元春集》卷四《集李客星伯仲宅隔帘听待姬证曲》；《鸾啸小品》卷三“屏技”
7	徐邦瑞	不详	不详	万历	《弇州续稿》卷一百二十二《亡弟太医院吏目瞻美配陶孺人合葬墓志铭》
8	汪淑吉	不详	不详	万历	《鸾啸小品》卷三《观汪淑吉阁中剧兼代闺情》
9	朱长卿	不详	不详	万历	《鸾啸小品》卷八“朱无暇”：“无暇……幼学歌于朱长卿家，遂冒其姓。长卿有士行，称侠秦淮，颇厌歌舞。其女郎多异资，亦每屏歌舞，而由曲中字，进而求之词，求之乐府。”
10	茅元仪	不详	昆曲	万历四十年至天启	茅元仪《又崛集序》，见《石民四十集》卷十七

				年间移居 南京	
11	李氏 (父李言恭,子李宗 城,裔孙李元素)	不详	唱腔不详,演 出频繁	万历至崇 祯	范凤翼《秋日李玄素彻 侯招同汪遗民诸子饮瑶 华堂观演家乐即席赠歌 童云在,和玄素于席上 成诗》《范勋卿诗集》卷 四
12	吴用先 (字体中,一字本 如,原籍休宁,后迁 桐城,家应天。万历 二十年进士,曾任临 川知县,又历官金都 御史、巡抚四川,平 时桥之乱。以病乞 归。后复起,为兵部 尚书。珰祸起,致仕 还家,居西园。	“临川四 梦”,因其家 班主要演员 只有五个,因 此很可能以 演折子戏或 套数、小曲为 主,演全本戏 的可能性较 小。	昆曲,五名主 要演员:因靠 近凤凰台,女 伶都以“凤” 字取名,如凤 嬉等。她们的 演艺博得了潘 之恒的高度评 价。	天启	《鸾啸小品》卷三“凤 姝”,《春星堂诗集》卷 二《白门次韵吴本如中 丞得西园志喜》。《隐秀 轩集》卷十一《冬夜吴 体中中丞西园观剧,同 魏士为、潘景升》。
13	阮大铖	《燕子笺》 《春灯谜》 《牟尼合》 《双金榜》 《老门生》 《忠孝环》 《桃花笑》 《井中盟》 《狮子赚》 《赐恩环》 《翠鹏图》, 都是全本戏	昆曲,弋阳腔。 朱仙音	崇祯五年 (1632) 至明亡	《陶庵梦忆》“阮圆海 戏”;据汪琬《题壮悔 堂文集》记载,崇祯十 五年(1642)中秋节,在 复社名士侯方域欢宴冒 辟疆和董小宛的晚会 上,阮氏家班曾到秦淮 河房演出了《燕子笺》。
14	马士英	待考	昆曲	崇祯	谈迁《枣林杂俎仁集》; 《明史》卷三零八本传; 计六奇《明季南略》卷 四《黄澍辩疏》:“(麻 城周文江)送赤金三千

					两，女乐十二人于马士英。”
15	范景文	《燕子笺》，	昆曲。秋水。 范景文殉国后，家乐四散，秋水流落职业戏班。	崇祯	《列朝诗集小传》丁集中“范阁学景文”：“论诗顾曲，每以江左风流自命。”《留都见闻录》卷下：“北直范质公自卸任后，而吴桥适为蹂躏，遂不能归，借居同乡刘京兆之地，宾客不绝于门，公亦时以声色娱客，又性博爱，士乐趋之。”黄宗羲《思旧录》：“公（范景文）有家班，每饭则出以侑酒。风流文采照应一时。”
16	冯可宗	不详	不详	崇祯	计六奇《明季南略仁集》“冯可宗”载：“冯可宗初提督巡抚捕营，史司马奏改锦衣卫最冷署。值南渡，遂领缙校为雄职。素善结纳，元亭声伎，见称于时，乘间进其姝丽，权宠日盛”
17	某常侍 （具体人名不详）	不详	不详	崇祯	《香艳丛书》
18	俞彦	不详	不详	崇祯	朱绪曾编，陈作霖校梓《金陵诗徵》
19	徐青君 （世袭中山王）	不详	不详	崇祯	《板桥杂记》：“中山公子徐青君，魏国介弟也。家赀钜万，性华侈，自奉甚丰，广蓄姬妾。”
20	范凤翼 （通州籍）	不详	不详	崇祯三年 （1630）	《范勋卿诗集》卷四《九日新霁拟同朱非二中承

				约至崇祯十三年	俞仲茅少卿周山人江左登雨花台未果乃于斋头演剧率成一首》
21	杨文骢	不详	不详	崇祯	计六奇《南明季略》
22	朱国弼 (抚宁侯保国公)	不详	曾演出秦腔	崇祯	《吴梅村全集》卷八《赠寇白门》

二、晚明南京家班昆曲演出的特点

由于时间仓促，上表不免有疏漏之处，但已经可以反映南京家班戏曲演出活动的特点：

(一)晚明南京家班演出的曲调声腔，南北曲并存，以南曲为主，南曲又以昆曲占主导地位，其反映了声腔演变的特点。

现存的家班史料中，很少记载家班演唱的声腔问题，因此，大部分很多家班的唱腔不得而知。但从以上二十二部家班来看，可以确切考证家班唱腔的也只有马湘兰、阮大铖、吴用先、吴越石等少数几个家班，其余大多未见记载。从以上可考唱腔的几个家班看来，晚明南京家班声腔南北曲并存，昆曲占据多数。北曲唱腔中，马湘兰家班最为出名，这在本章第一节已经有详细阐述。从晚明昆曲传入南京后，士大夫文人“靡然从好”，海盐腔衰落，而北曲更是达到为人“厌而唾之”的局面来看，家班演出更多的应该是昆曲。胡忌、刘致中也指出：“（家班）绝大部分是演唱昆曲”³¹。晚明家班成就最大的阮大铖，被张岱称赞“故所搬演，本本出色，脚脚出色，出出出色，句句出色，字字出色”（《陶庵梦忆》）。他的家班演唱其自导自创的剧本，就是主要以昆曲演唱的。这在多处能够证明，如在《燕子笺自序》中，他聘请唱作俱佳的昆曲艺人陈裕所做男教习：“余乡为吴音，相去弥近，如裕所陈君者，称优孟耆宿。无论清浊疾徐、婉转高下，能尽其致。”钱澄之《皖髯纪略》记载了阮大铖降清后自己唱曲讨好清军将领：“诸公闻其有《春灯谜》、《燕子笺》诸剧本。问能自度曲否。即起执板顿足高唱，以侑诸公酒。诸公北人，不省吴音，乃改唱弋阳腔，始点头称善。”阮大铖在清军将领听不懂昆曲的情况下，才改唱弋阳腔的，可见其家班家乐应该是以昆曲为主要唱腔演唱其剧作的。再如范景文家班，范景文与阮大铖过往甚密。阮大铖《燕子笺》是范景文家班常演剧目。龚鼎孳《定山堂全集》卷三十六《〈秋水吟〉为范文公歌儿作》诗六首，其四云：“宛转华开相府莲，春风一笑自嫣然。吴桥应有招魂曲，莫唱江东《燕子笺》。”足可证明。在晚明这样一个崇尚奢靡和个性的社会风气下，士大夫文人对于戏曲痴迷，其它文人士大夫家班也都是以昆曲为唱腔的。不仅是文人士大夫的家班，就连商贾家班的吴越石家班，也是如此。吴越石家班尝从苏州购得家乐一部，聘师教授。潘之恒在《鸾啸小品》、《亘史》记载的戏曲活动大多都是昆曲，也大量记载了导演兼家班主人的吴越石，他的家班演唱昆曲《牡丹亭》很有名气。

除了占据主导地位的昆曲唱腔外，也有演唱弋阳腔的，如上面提到的阮大铖家班。值得一提的是，除了以上的南、北曲唱腔外，晚明南京家班中还出现了演唱秦腔的家班——朱国弼家班。清代丁澎的《听石城寇白门弦索歌》曰：“金陵寇白，本平康乐工女也。十三善为秦声，妙极诸

³¹胡忌、刘致中，《昆剧发展史》，P191

艺。靓容纤饰，倾动左右。王孙戚里诸贵人车骑填狭斜间。后为故元勋朱公国弼采充后庭乐伎，一时教坊名部，为之寂然。”朱国弼将擅演秦腔的寇白门置入家班，可见，他的家班能演秦腔毋庸置疑。

（二）、晚明南京家班成就很高，家班主人多才多艺，对于昆曲的创作以及昆曲演员的培养有着重要的贡献。

晚明南京家班主人多才多艺，艺术素养大多很高，他们中有的善于导演，如阮大铖、吴越石；有的精通音律，如范景文、阮大铖等；有的善于度曲，如阮大铖、汪宗孝。阮大铖对自己的度曲和音律才能是颇为得意的：“……较玉茗而差胜之二：玉茗不能度曲，予薄能之。虽按拍不甚匀合，然凡辣喉殢齿之音，早于填时推敲小当，故易歌演也。昭舞地僻，秦青、何戡辈所不住。余乡为吴音，相去弥近，如裕所陈君者，称优孟耆宿。无论清浊疾徐，宛转高下，能尽曲致，即歌板外一种嘲笑欢愁，载于衣褶眉稜者，亦如虎头道子，丝丝描出，胜右丞自舞《郁轮》远矣。”³²阮大铖拿的这段话，虽有自卖自夸之嫌，但多少反映了其度曲上的才能。此外，兼具导演、度曲、音律才能的阮大铖还在创作剧本上造诣颇高，他一生共创作 11 种剧本，现存《燕子笺》《春灯谜》《牟尼合》《双金榜》四剧丰富了晚明昆曲剧坛的创作。

家班主人的多才多艺，在提高家班名气的同时，也培养了一批知名的演员。胡忌、刘致中在《昆曲发展史》里把家庭戏班分成三种类型，家班女乐、家班优童、家班梨园，并指出“明代家庭戏班，在昆曲兴起以后，多数为家庭女乐，其次为家班优童，家班梨园较少。”晚明的南京家班出现了很多以生、旦知名著名的昆曲演员，这些以生、旦知名的演员中就包括上述的家班女伶、家班优童。女伶中最为知名的，是吴越石家班。吴越石家班女伶均具有高超的演技，根据潘之恒《艳曲十三首》的记载，吴越石家班有十三名出色演员（详见上表）。这十三名演员演技高超，潘之恒在《艳曲十三首》对其逐一进行品题：“从吴越石水西精舍观剧，出吴儿十三人，乞品题。各以名作姓，以字作名，以诸孺作字，得诗十绝，以小序冠之。”³³这十三名演剧造诣精湛的演员中，又以饰演杜丽娘和柳梦梅的江孺和昌孺最为出名，这在潘之恒《情痴》一文中具有详细记载。而家班优童在数量上虽不及家班女乐，但也有知名度较高的演员，最负盛名的阮大铖家班中就有不少才艺爽佳的优童。但史料留有记载的不多，今知最为著名的是朱仙音，演《燕子笺》、《春灯谜》等剧。南明王朝时期，朱仙音还被阮大铖带到弘光帝中演剧，可见其演剧水平的高超。阮大铖死后，朱仙音流入冒襄家班成为家班的“主讴”：“怀宁坠马死于仙霞岭已三是年矣，伊昔伶人复为吾家主讴。”³⁴可见，朱仙音的演技是得到冒襄认可的。

（三）、昆曲和家班的结合，对于晚明家班的兴旺以及明昆曲艺术尤其是昆曲导演艺术理论的形成至关重要。

关于家班的兴起与昆曲繁荣的关系，胡忌、刘致中提出，“随着昆曲的兴起，家庭戏班也随着兴起。在隆庆、万历年间，家庭戏班有了进一步的发展，而万历末、天启崇祯年间，家庭戏班空前繁荣和兴旺。”由此可见，昆曲对于家班兴起、繁荣和兴旺具有重要的作用。同时，家班的繁荣和兴旺对昆曲的发展也产生了极其重要的影响。晚明南京家班作为一支非常活跃的昆曲演出

³² 阮大铖，《春灯谜白跋》

³³ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，《艳曲十三首序》，选自《潘之恒曲话》P199-202

³⁴ 冒襄，《同人集》卷九《往昔行跋》，《四库全书存目丛书》集 385 册，

力量，可以说，对繁荣南京昆曲艺术尤其是昆曲导演艺术理论的形成至关重要。这些家班的水平之高吸引了包括潘之恒、张岱等出名的戏曲评论家前来观剧。著名戏曲评论家潘之恒观剧无数，在中国古典戏曲导演、表演理论上成就非凡，而其戏曲理论的形成多与南京的家班有关。如在《情痴》一文中，根据家班主人吴越石导演家班演戏，总结出吴越石家班的导演和表演理论（详见第一章第二节）。阮大铖的导演也是颇具造诣的，这在张岱论述的导演的演出处理中，有详细记载，他在谈到其家班演出时，“其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明。知其义味，知其指归，故咬嚼吞吐，寻味不尽。至于《十错认》之龙灯、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戏，《燕子笺》之飞燕、之舞象、之波斯进宝，纸札装束，无不尽情刻画，故其出色也愈甚。”这段话其实张岱为我们讲了戏曲导演理论中的一个“细”字，即演出时注重细节的刻画与描绘，深入体会剧情，出色的完成表演。

（四）、家班昆曲进行商业化运作，出现了以营业为目的进行家班演出的特例。

在明代，家班主人蓄养家乐、置办家班的主要目的是基本一致，首先是为了满足个人的声色需要，即自娱需要，其次满足家庭娱乐需要，除此之外，家班还有一个重要的功能和目的，即是家班主人带有功利性目的交际需要，如唱曲款客、携乐交游、集会呈技等。但无论是哪一种目的，家班的演出多是非商业性的，即不以赚钱为目的（除了妓家家班，如马湘兰家班外），不以谋生为手段。就连商人置办的商贾家班也不是商业性质的。如汪宗孝的家班，也只在私家厅堂演出，并不对外，唯有志趣相投的朋友才得以观赏。戏曲家吴梦旸、臧懋循曾被汪宗孝邀请到家中欣赏其家班演出，吴梦旸在《再过汪景淳（按：纯）四首》诗的最后一句中写到：“吴趋竞奏不曾停，想像容辉照后庭。多少明珠能换得，道人何福许来听。”除了汪宗孝，与潘之恒多有往来的吴越石家班也是在如此。但阮大铖家班特殊，除了满足自身的声色需求和交游外，他的家班对外开放，做营业演出。他把家班租给别人演出，这在一些诗文笔记中多有详细记载，甚至详细至演戏的价格。冒襄的《往昔行跋》记载了崇祯十五年（1642）中秋节，复社名士为作者和董小宛举办宴会上，他们曾凑钱到淮清戏寓订“阮家班”的戏，全剧演出的代价是十两白银：“怀宁伶人《燕子笺》初演，尽妍极态。演全部，白金一斤。”淮清戏寓一般是职业戏班挂牌的地方，但阮大铖家班在此作营业演出客观上能扩大影响，对于提高其家班的技艺也有一定好处。崇祯年间，阮大铖家班的出名，除了阮大铖通晓音律的专业调教和请名师的悉心指导外，与此商业性的实践演出也有关系。

第三节 晚明南京职业戏班昆曲演出

晚明，促进南京昆曲发展的除了家庭戏班，还有民间职业戏班。侯方域《马伶传》记载了晚明南京职业戏班的情况：“……金陵为明之留都，社稷百官皆在；而又当太平盛世时，人易为乐。其士女之问桃叶渡，游雨花台者，趾相错也。梨园以技鸣者无虑数十辈；而其最著者二：曰兴化部，曰华林部。”³⁵侯方域的这段话告诉我们一则信息，即晚明（主要是启祯年间）的知名职业戏班有几十个之多，最为出名的是兴化部和华林部。但就从目前的资料看来，由于职业戏班和伶

³⁵ 侯方域，《马伶传》，《壮悔堂文集》卷五，《续修四库全书》集部，第1405-06册

人低下的社会地位，对于职业戏班的记载不多，只能从明人笔记中查找一些线索。如潘之恒《亘史》、《鸾啸小品》、侯方域《马伶传》等笔记都是研究晚明南京职业戏班极为珍贵的资料。以下表格是笔者根据找到的明人笔记总结的晚明知名职业戏班情况。

2-3 晚明南京职业戏班情况：

	职业戏班	演出剧目	演员及脚色	时间	材料出处
1	郝可成班	北杂剧： 《司马相如传》	郝可成，演旦； 徐翩翩父女三人，演旦；傅瑜父子三人：傅瑜工旦、生，傅卯，演司马相如，傅寿，演卓文君；王本尧、张志亮二人工小生；何少英母子二人工旦色。陈起元，工生。长末：不详。大净：不详。	万历	潘之恒《鸾啸小品·乐技》记载了郝可成班的演员情况；潘之恒《鸾啸小品·傅灵修传》。
2	陈养行班	不祥	陈养行，演生；蒋守训，演旦；若徐，演旦；陈氏（姓陈，名不详）演净；张守成，演小生。	万历	潘之恒《鸾啸小品·消夏》
3	兴化部	《鸣凤记》 《西楼记》 等	马伶，即马锦，饰演严嵩；僊僮；马小卿、陆子云；周某，旦脚；朱林，生；高瞻，生；大净某，净脚。	万历、启祯	侯方域《马伶传》；潘之恒《鸾啸小品·致节》；张岱《陶庵梦忆》“过剑门”
4	华林部	《鸣凤记》，笔者借助于晚明的昆曲	李伶，饰演严嵩	万历、启祯	侯方域《马伶传》

		选本情况 确定为昆 曲。			
5	虞山班	不详	陆旦、王旦		

晚明南京的职业戏班的特征：

（一）职业戏班多演唱昆曲，而且出现了职业昆班

晚明南京职业戏班的演出唱腔和剧目多不见记载，胡忌、刘致中说：“万历年间起，民间职业昆班在南京也得到了发展，逐渐取代北曲杂剧、弋阳、海盐诸腔而占据统治地位，到了万历末年、天启、崇祯年间，南京地区的职业昆班居于全国各地昆班的前列。”³⁶由此，我们得知，随着昆曲在剧坛逐渐占据主导地位，南京出现了专门的职业昆班，而且这些职业昆班发展迅速，在全国都首屈一指。由于史料的缺乏，我们很难考证以上五个职业戏班中那些是职业昆班，但就潘之恒《鸾啸小品》只记录昆曲的事实、晚明昆曲的正统地位以及民间欣赏昆曲的社会风气来看，为了盈利需要，以上职业戏班应当多演符合观众需求的昆曲。

职业戏班的角色安排中，也已经可以达到昆班角色演出的标准。郝可成班的角色安排也正好符合王骥德曲律中昆曲十二个行当。王骥德在《曲律》“部生色”中记载了万历、天启年间的角色架构：“今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净），共十二人。或十一人，与古小异。”潘之恒在《鸾啸小品·乐技》中提到了郝可成班中的14名演员担任的角色：“徐翩父以旦色名，善沃，其当夕之价倍于姬姜，而兼秦宫一生之活。二女翩翩、亭亭，皆能尤似之矣。傅瑜，卯之父，色庄而音亮，至老犹不失度；卯之妹寿，皆能以声技擅扬，余以‘双艳’名其楼。小幼王本尧、张高，皆弹唱之丽者，而不能为剧。何少英喉嚨口作怪声，士女皆媚之。子亦旦色，与郝司成齐名。陈启兄，生色，蕴美有度，音亦清亮。长末，楚楚琅琅。大净轩昂叫笑，笑敖合体，皆小班之可观者。”由此可见，郝可成班的演员角色安排还是相当规范的，符合昆曲十二个行当，演出昆曲已不待言。

（二）职业戏班的商业性和竞争性，促进了昆曲演出水平的提高

上表中的五部职业戏班就体现了两对竞争关系，一是万历年间最有名的两部家班郝可成班和陈养行班的竞争关系，潘之恒在《鸾啸小品》的《消夏》一文中说：“乐剧之领班者二，曰郝，曰陈，郝名噪甚，而陈以劲敌”，可见郝可程戏班和陈养行戏班激烈的竞争。二是启祯年间声名雀噪的兴化部和华林部的竞争，侯方域的《马伶传》记载了兴化班马伶（马锦）和华林班的李伶都善于饰演《鸣凤记》中的严嵩，后二人在竞争中，马伶输于李伶，于是走京师，“日待昆山相国于朝房，察其举止，聆其语言，久乃得之”，学成后，马伶归，把李伶比下去了。此后，“兴化部日遂凌出华林部远甚。”

职业戏班商业演出性质使得他们之间存在着激烈的竞争，竞争的出现又促进了戏班演出技艺的提高。对于这些戏班演剧水平之高，我们从潘之恒的记载中可见一斑。潘之恒的《鸾啸小品》的《致节》一文中说：“以致观剧几无剧矣，……惟金陵兴化小班间有之。”在《消夏》一文更是称赞陈养行班演技之高，使人忘暑消夏：“吾党相聚，乃知吴王之消夏，固不在水一湾矣。”

³⁶ 胡忌、刘致中，《昆曲发展史》，P227。

在《乐技》中，潘之恒记叙到明正德、嘉靖年间，司乐、教坊司因“溺于气习，而不克振”南京著名演员“多游吴”，因而“吴曲稍进”。当时南京有个郝可成小班，“名灸都下”。班内演员都是年轻演员，学艺精湛。这些足见晚明南京职业戏班演剧水平之高。

（三）家班伶人和旧院伶人的搭班制度的出现，促进了职业戏班演出水平的提升，也使得职业戏班的唱腔、剧目演出更加多样

晚明南京的职业戏班组织形式发生了转变，即由某末脚或旦脚为核心以其家属或串亲组成的戏班，发展成为家班伶人或者旧院伶人搭班制度。张岱的《陶庵梦忆》记载了兴化部的马小卿、陆子云原本就是张岱家中的演员，演出水平极高，“僊僮为兴化大班，余旧伶马小卿、陆子云在焉，加意唱七出，戏至更定，曲中大诧异。”“余旧伶”三字说明了他们跟张岱家班的关系。家班或旧院伶人多为训练有素的，所以搭班制度的出现，对于提高职业戏班的演出水平起到了很大的作用。郝可成戏班中的傅瑜、傅卯、傅寿父子女三人，就在郝可成戏班搭班。在晚明北曲渐衰，昆曲占据主导地位情形下，工于北曲的傅瑜、傅寿、傅卯父子三人搭班郝可成班，无疑对于郝可成班在演唱昆曲的同时，丰富戏班唱腔和剧目，提高戏班的知名度有着莫大的帮助。

（四）晚明职业戏班与家班的区别：首先，从家庭戏班和职业戏班的发展历程看，职业戏班的发展似乎比家班的发展总是慢一个节拍。晚明，在家庭戏班处于繁荣兴旺的阶段之时，职业戏班才开始兴起。以至于到了清代，家庭戏班的发展逐渐走了下坡路，但职业戏班却日趋增多。其次，家庭戏班多满足主人和家庭演出需要，或者成为主人交际的手段，服务对象大多是文人士大夫和层次较高的人，都是非盈利性的，当然阮大铖家班是例外，其家班参加商业演出谋利。职业戏班都是以盈利为目的，而且其观众多为普通市民大众，多喜欢热闹和插科打诨的笑料。这点区别造成了一个艺术上的不同，那就是家班演出特别重视生、旦，民间戏班还兼重净、丑，所以，晚明南京戏班出现了一些比较有名的净、丑演员。其中最为著名的是刘淮，这在明周晖的《金陵琐事》“痴绝”中有记载：“一极品贵人，目不识字，又不谙练。一日家宴，搬演郑元和戏文。有丑角刘淮者，最能发笑感动人。演至杀五花马卖来兴保儿，来兴保哭泣恋主。贵人呼至席前，满斟酒一金杯赏之，且劝曰：‘汝主人既要卖你，不必苦苦恋他了。’来兴保喏喏而退。此乃戏中之戏，梦中之梦也。贵人所以为贵人乎？”至于刘淮是哪个戏班的，不得而知，但足见其水平之高能打动观众，使观众记忆深刻。

第四节 晚明南京秦淮昆曲演出

晚明，昆曲逐渐代替其他声腔而成为主要唱腔。秦淮作为是当时很重要的演出场所，专门的昆曲演出也十分频繁。秦淮演员及演出昆曲的情况，散见于《鸾啸小品》、《板桥杂记》、《陶庵梦忆》等明清文人的笔记中。笔者统计的一共 50 位秦淮歌姬的演出情况看出（详见本文在第四章第一节），根据现有史料能确定其演唱昆曲的占一半以上，昆曲在演唱比重中占有重要的地位。

《鸾啸小品》的《神合》篇中，潘之恒提到了二十位寓居秦淮的“吴侬”演员：“逢丽姬，金、王两生从千人中独见，而月不能为之夺。时善音者皆集金陵。子夜闻之，靡靡耳。”³⁷吴侬

³⁷ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，《神合》，选自《潘之恒曲话》P47

是吴地乡音，这些操吴侬的演员当来自苏州一带，齐集南京，能演唱昆曲自不在话下。在《叙曲》一文中，潘之恒列举了聚集在南京的江南各地优秀昆曲演员：“吾尝观妓乐矣。靖江之陈二，生也；湖口之蒋，善击鼓，外也；而沈，旦也；皆女班之师也。锡山、海虞之妖而冶也，其曼声绕梁者鲜矣。而陈其最也，于曲品则班之下者也。彼变童，如金陵、金昌、娄江、越来、嘉禾、武林、慈溪，犹之乎中原之鄙而夷也……”³⁸将金陵的变童放在金昌（苏州）、娄江、越来（吴县）、武林（杭州）等地之前，显然是就其影响而言，看来，万历时期南京的昆曲演员在全国都排在领先的位置。

秦淮昆曲演员的度曲水平之高，潘之恒多有记载。《艳部金隆》记载了傅寿、王卿等演员的高超演技：“金陵之工吴音，自傅灵修以登场声扬，而王卿持以惊坐见赏。”³⁹走遍大江南北，观看过无数演出的潘之恒在面对中秋虎丘千人石的戏曲盛会时，却独独怀念起南京的绝调：“其（张之风）为剧，如《琵琶》、《明珠》，更为奇绝。余悔其闻之晚，而娱耳浅也！应为废吴思，而胡以又之？令当吴，游片石，尽肯可中易仄。剑池一勺，若海印发光矣！因掷笔空中。俄而云开月出，恍置于虎丘间。”⁴⁰千人石上的众多高手，在潘之恒看来，竟然都比不上南京的青楼歌姬张之风，可见秦淮昆曲演员演技之高超。在《鸾啸小品》“初艳”中，潘之恒记载了王赛玉和罗桂林、武陵、蒋六、杨美、宇四等高超的演剧水平。

余犹记秦淮之初艳也。王赛玉、罗桂林以善音鸣。或当景而舒啸，或中曲而涕零。十年空音，犹若在耳。……余结冬于秦淮者三度，其在乙酉、丙戌，流连光景，所际最盛。余主顾氏馆，凡群士女而奏伎者百余场。武陵甚慧，授曲于解网与合被而记之，辞客如避仇怨。蒋六工传奇二十餘部，百出无难色，无拒辞，人人皆倾艳之，有招无不至也。杨美之《窃符》，其行若翔，受拷时雨雪冻地。或言：可立鞠得辟寒。美蒲伏不为起，终曲而肌无粟也。宇四之家禁严，过子夜，俟翁媪甘寝，启户而出，得一见其长，潜迹而去。其在己酉，岭南韩孝廉，以《凌云》词拟《西厢》。余客傅氏双艳楼，其兄妹二人，曰卯曰寿，皆父瑜所传北调。日习一折，再折即为陈于庭。朱氏馥以工诗闻，顾氏节以婉女闻，数来观不厌也。而今不然矣。筠卿游道广涉，润卿结好同流。其度曲登场，吴侬为之敛服，乃自诋如不欲陈，避席类如逃窜。甚至涕泣而道，作色而翔，皆由识者不真，求者不切，故令奏者自恶，才者自。追曩昔之旧欢，不啻隔越千里。与寇琰若谈及，为感慨久之。润卿闻此论，翻然改玉。余更字曰：仙度，而极谀之。非好谀也。观者或曰：“昔之西施未必能。”然则真善谀者矣。”⁴¹

王赛玉和罗桂林具有极高的演唱水平，“绕梁动木”，使潘之恒难忘，以至于“十年空音，犹若在耳”。如果说，潘之恒并没有明确说明她们演唱的是昆曲的话，那么武陵、蒋六、杨美、宇四等妓，则是演唱昆曲的能手，武陵是以聪慧见长的，蒋六则以精熟曲目众多称胜，杨美则精《窃符记》传奇。而顾筠卿和杨润卿昆曲技艺之高超，他们演唱昆曲水平之高令“吴侬为之敛服，乃自诋如不欲陈，避席类如逃窜”。在《鸾啸小品》卷二之“仙度”条，潘氏对其演技之高超，另有一番精到的评价。

³⁸ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，《叙曲》，选自《潘之恒曲话》P8

³⁹ 潘之恒，《巨史》外纪卷之二十，“艳部金隆·顾药卿”条，选自《潘之恒曲话》P121

⁴⁰ 潘之恒，《巨史》杂篇卷四“又思”，选自《潘之恒曲话》P39

⁴¹ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二“初艳”，选自《潘之恒曲话》P32

潘之恒《亘史钞》记载了年仅十二便擅长演唱新声（即昆曲）的歌姬康蕊生，而且演唱昆曲的技术高超，使“客座尽废”：

余友张季黄每为余言和宁院之康生也，是虽最少而姿首耀目，精采摄人，曲中之艳无出其右者。同社郝公琰以好色称，自言世无佳丽，有之必为钟情，令司马相如不以琴心挑，挑而文君勿奔，则古今无美人无佳事矣。其游也，一吊刘生，一访康年，皆不及情事，谓其既见而失之也。公琰曰：吾所得者，岂与众人同哉！吾以心为期要之，屡劫与众人欢聚，固不久耶。问年何字，曰蕊生。何行曰四，而班小见凡几，曰癸卯初见，年十二，能擅新声，登场令座客尽废，丙午再见为破瓜时，艳发长干，倾六院。

秦淮名妓李香君，也是演唱昆曲的能手。《板桥杂记》中记载了李香君师从昆曲曲师周如松：“从吴人周如松受歌《玉茗堂四梦》”⁴²由此可见，李香君的授业师为吴人周如松，而其所长剧目则是汤显祖的“四梦”。除了李香君，《板桥杂记》还记载了李十娘、顿文、崔科、马娇、郑无美、卞赛、沙才、沙嫩、顾媚、尹春等擅长度曲的歌姬。此处不一一详细说明。

陈圆圆亦能擅昆曲。钮琇的《觚賸》中记：“明崇祯末，流氛日炽秦豫之间，关城失守，燕都震动。而大江以南，阻于天堑，民物晏如，方极声色之娱，吴门尤甚。有名妓陈圆圆者，言辞闲雅，额秀颐丰，有林下风致，年十八，隶籍梨园，每一登场，花明雪艳，独出冠时，观者断魂。”据此，陈圆圆“隶籍梨园”，本艺人出身，后为娼妓。出身“吴门”的陈圆圆是可以唱昆曲的。

张岱在《陶庵梦忆》中很形象地记载了一段关于南京妓院之中昆曲演出：

南曲中，妓以串戏为韵事，性命以之。杨元、杨能、顾眉生、李十、董白以戏名。属姚简叔期余观剧，僂僂下午唱《西楼》，夜则自串。僂僂为兴化大班，余旧伶马小卿、陆子云在焉，加意唱七出戏，至更定，曲中大诧异。杨元走鬼房问小卿曰：“今日戏，气色大异何也？”小卿曰：“坐上坐者余主人。主人精赏鉴，延师课戏，童手指千僂僂到其家谓‘过剑门’，焉敢草草！”杨元始来物色余。《西楼》不及完，串《教子》。顾眉生：周羽；杨元：周娘子；杨能：周瑞隆。杨元胆怯肤栗，不能出声，眼眼相觑，渠欲讨好不能，余欲献媚不得，持久之，伺便喝采一二，杨元始放胆，戏亦遂发。⁴³

张岱在文中记录了杨元、杨能、顾眉生、李十、董白等善于串戏，并具体提到了她们在剧中扮演的角色，顾眉生演生，杨元演旦，杨能演小生。作为精通戏曲的名家，张岱对昆曲演出具有着超常的鉴赏能力，自然对于演员形成了无形的压力，所以他的家童形象地把这种演出比喻为“过剑门”。歌姬们对演唱昆曲也十分投入，“性命以之”。

除了上述一些可以推断为演唱昆曲名妓，《陶庵梦忆》、《板桥杂记》、《鸾啸小品》等还记载了大量的能够演出戏曲的秦淮歌姬。这些史料虽然并未有明确记载她们演唱的就是昆曲，但是根

⁴² 余怀，《板桥杂记》下卷“轶事”，P69

⁴³ 张岱，《陶庵梦忆》卷七“过剑门”条，P69

据晚明昆曲在南京流行的状况，我们有理由相信，作为戏曲演唱频繁的秦淮，歌姬为了迎合观众的需求，自然会多加演习和演唱昆曲，昆曲演唱是不可或缺的。秦淮歌姬大多当善于演唱昆曲。昆曲在晚明秦淮戏曲活动中占有重要的地位。

第三章 党争与晚明南京戏曲活动的政治化

第一节 党争下的南京戏曲活动

明代出现了我国封建社会规模空前的一次党争，这次党争对于明王朝的政治、经济、文化造成了重大的影响。明初，朱元璋实行高度集中的中央集权制度，党争之势尚未形成，明中叶嘉靖朝的“大礼议”，党争之势已经具备，其影响及于整个嘉靖王朝。到了万历，党争愈发清晰，党争成为高度集中的中央集权制度发展的必然结果，代表清议的东林党与代表政府齐、楚、浙三党斗争贯穿万历朝始终。万历初，张居正专政，培植私党，排斥异己，控制言路。万历五年（1577），张居正丁父忧，户部侍郎李幼孜首倡夺情，激起朝中公愤。翰林学士王锡爵、吴中行、赵用贤皆以为不可，不听；员外郎艾穆、主事沈思孝、进士邹元标相继论争，受到廷杖和贬谪处分。户部郎中杨应宿之流趁机弹劾正直官吏，以取媚于张居正，党争之势已成。万历十年（1582）张居正死，被压抑了十年的言路如江河决口，一发不可收拾。言官争砺锋锐，搏击当路；内阁培植党羽，媚上固宠；皇帝沉湎酒色，不理朝政。于是内阁与言官的矛盾愈演愈烈，大事小事，吵吵嚷嚷，朝廷上下，党同伐异，政府职能几近瘫痪。明代的党争爆发了，之后的万历朝，东林与齐、楚、浙三党的斗争贯穿始终。时东林代表清议，三党代表政府。而他们消长的焦点就是，吏部京内以及外省官吏的考察。在万历的中叶，言官和士大夫比较能主持正义的就是东林党。万历三十二年（1604）至万历四十五年（1617），东林党和齐、楚、浙三党互持，但总的来说，三十二年至四十七年，以正直士大夫为主的“东林党”一直遭受排挤，大多时候处于不利地位，齐、楚、浙三党专政。万历四十八年（1620），神宗病死，光宗即位，从泰昌元年（1620）至天启四年（1624），不到五年的时间，是东林党的大盛时期，东林党重新当政。天启三年（1623）后，魏忠贤为代表的阉党正是利用了这一形势，操纵朝政，崇齐、楚、浙三党归顺阉党。阉党迫害忠良，重论国本、红丸、挺击、移宫诸案，制成《三朝要典》，东林或死或斥，驱逐殆尽。崇祯初，魏党被定为逆党受到惩处，但党争并没有就此止息。整个崇祯朝都笼罩着党争的阴影，以致皇帝选择内阁辅臣不相信会推，而改用枚卜。即使在清军占领北京并进逼江南的形势下，腐朽的南明王朝内部仍然党争激烈，直至垮台。党争波及了明末的每一个王朝，折磨得这些政权筋疲力尽，气息奄奄，一旦受到外来攻击，便顷刻瓦解。

以上是整个明王朝党争的史略，晚明南京虽不是全国的政治权力中心，但党争却对南京的戏曲活动产生了影响：

一、汤显祖虽没有直接参与党争，却与东林党人有密切的往来。汤显祖是东林党领袖顾宪成、邹元标和高攀龙的好友，他在与东林党人的诗文唱和中表达了与东林党相近的立场，因此其在南京为官时的剧作《紫钗记》不可避免的与党争有联系。《紫钗记》所突出的以情反权的主题思想，从一定程度上反映了其在南京为官时的政治立场。

二、如果说汤显祖没有直接参与党争的话，那么，党争中阮大铖、范景文等则是直接卷入党争的漩涡。崇祯年间，阉党被诛，阮大铖也被革去官职，落败的阮大铖退居乡里。不久后，阮大铖迁居南京，开始了在南京十几年的匿居生活。在此期间他进行戏曲创作、家班演出，并借戏曲

表达政治意图，积极为复出做努力。范景文是吴桥（今河北）人，天启间为文选郎中，因不附魏忠贤，谢病去官，来到南京。范景文具有很高的戏曲水平，生前风流潇洒，以知诗识曲自负，精通音律，有顾曲之才。钱谦益的《列朝诗集小传》丁集“范阁学景文”载：“（范景文）论诗顾曲，每以江左风流自命”。因此，党争中的落败正好使范景文得以安心钻研戏曲并蓄养家班，并凭借其突出的戏曲才能，范景文家班演出具有相当高的水准，家班中的演员秋水具有相当高的演出水准，家班演出广受好评。吴应箕的《留都见闻录》卷下记：“北直范质公自卸任后，而吴桥适为蹂躏，遂不能归，借居同乡刘京兆之地，宾客不绝于门，公亦时以声色娱客，又性博爱，士乐趋之。”

三、到了明末，党争仍未结束，而明帝国却处于内忧外患的局面，伴随着党争的起落，一些不得志的东林、复社文人，流连于秦淮河畔，与秦淮歌姬书写了许多可歌可泣的爱情故事的同时，也促进了曲中的繁荣和秦淮戏曲活动的繁荣。关于秦淮戏曲活动的繁荣，详见本文第四章。

四、晚明，南京剧坛出现了以党争为题材的时事剧创作——清啸生的《喜逢春》。明末，以《鸣凤记》为开端，各地出现了时事剧创作的热潮，其中不乏以党争为题材的剧作。张岱在《陶庵梦忆》中记载：“魏珰败，好事者作传奇十数本……”⁴⁴崇祯年间，南京的剧作家清啸生以反阉斗争为题材创作了《喜逢春》。该剧以通过一条主线——魏忠贤落魄、专权、败亡的一生，和一条辅线——毛士龙因弹劾魏忠贤而遭迫害、流贬最后复官结构全篇。两条结构线索贯穿剧中，详细描述了魏忠贤由落魄到专权直至灭亡的一生，叙述了高攀龙讲学，及红丸、移宫、廷击三案的经过，表达了弘扬正义，鞭挞邪恶的政治意图，具有一定的思想进步性。同时，剧作上半部以写实为主，下半部写毛士龙流戍则虚构较多，虚实结合，具有较高的艺术成就。但剧作一味将正面人物美化，将反面人物过于丑化，从而导致了剧作具有明显的失实，同时导致了人物形象比较单薄、片面，成为该剧的硬伤所在。但总体而言，《喜逢春》创作于党争的背景下，表现了人们对于历史的反思和对现实关切，剧作较迅速地反映生活，具有一定的现实意义。

3-1 晚明党争情况与南京戏曲活动对应简表：

时间	党争表现	与党争有关的南京戏曲活动
万历和泰昌	东林与齐、楚、浙三党相争。	万历十二年（1584），汤显祖出任南京太常寺博士，万历十五年（1587），汤显祖写成《紫钗记》传奇。
天启	天启元年（1621）至四年（1624），东林党当政。 天启三年（1623）后，魏党专政，齐、楚、浙三党归于阉党	范景文，于崇祯年间在南京开始置办家班。
崇祯	东临党与阉党余孽之争 崇祯元年（1628），崇祯帝深知党争误国，于是铲除魏党，但阉党的余孽仍潜伏其间，	党争中落败的阮大铖不久迁居南京，开始了匿居生活，创作了传奇 11 种，而且阮大铖的家班在当时南京成就最高，自导自创的剧

⁴⁴ 张岱，《陶庵梦忆》卷七“冰山记”条，P70

	并未完全清除。二党传统观念根深蒂固，他们的斗争从万历到崇祯一直到南明王朝都在持续着。	作，使其家班戏曲演出频繁。
南明	阉党余孽与东林党相争：两派：第一派，史可法，东林党人依附于他；第二派，马士英，阮大铖等逆案中的人都依附于他；	1、东林、复社文人政治上失意，于秦淮河畔寻求政治失意的抚慰，客观上促进了秦淮戏曲活动的繁荣。2、此时，重登政治舞台的阮大铖虽然停止了戏曲创作，但戏曲演出活动仍未停止。3、以反阉斗争为题材的时事剧创作——清啸生的《喜逢春》。

第二节 党争与汤显祖的南京戏曲活动

一、汤显祖与东林党人

汤显祖秉直的个性，使他与朝廷中操持清议的东林党人颇为相投。虽不以东林自居，但从某种意义上可以说，汤显祖对东林党是持肯定态度的。他与早期东林党人，如邹迪光、顾宪成、李三才、魏元贞、李化龙等均有较为频繁的接触，思想和政治主张与东林人士颇为相近。他的儿子大奢、开远、开先后来都加入了被称为“小东林”的复社。

他和东林党人邹元标是同乡，他们在政治立场具有明显的接近。邹元标曾弹劾过首相张居正，而且带头反对继任的申时行。汤显祖在入仕前先后拒绝过张居正、张四维和申时行等权要的拉拢，不与为伍。邹元标任职南都时，他们常有过从。汤显祖的诗文中多次提到与邹元标的交往。万历十三年（1585）七月邹元标补南京兵部主事，不久迁北京吏部验封司主事，要北上为官，邹元标以母老不拜，求改南不许。最后很不情愿才离开南京。同年吏部验封司郎中司汝霖作书劝汤显祖交通权要，以求调任北京的事。汤显祖毅然回绝，并在回信中列举了五大理由，不愿离开南京到北京任职，最后说：“倘得泛散南部，依株陵佳气与通人秀生相与微酒课诗，满俸而出。岂坐啸画诺耶！语不云乎‘斐然成章’。人各有章，堰仰澹淡，历落隐映者，此亦鄙人之章也。唯明公哀怜，成其狂斐！”⁴⁵汤显祖在万历三十八年（1610）被免职，邹元标为他抱不平：“茫茫海宇，遂不能容一若士。”

汤显祖升任南礼部主事后，与东林人士李三才、魏元贞、李化龙成为同事。他们声气相投，感情很好。李三才劾奏太监陈增的帮凶程守训贪赃数十万两的罪行，使程守训及其同伙被递解京师认罪伏法。汤显祖称颂三才此举道：“智残貂虎，猛禽伏戎。五方估客，恃其川陆之安；一时使者，奉为社稷之役。”⁴⁶又在《读漕抚小草序》中对李三才阻抑矿税的德政赞曰：“漕抚关中李公道甫初以东南海警，开府淮阳。海波澄谧，而税使乃始称诏横乱。徐、沛、吴、扬之间，皆公

⁴⁵ 汤显祖，《与司吏部》，《汤显祖全集》卷四十四，P1289

⁴⁶ 汤显祖，《答漕抚李公五十韵》，《汤显祖集》诗文集卷十五，P612

履也。其为夷戮甚大，非迅斗所支。公能以笔墨口舌动主上，黠者嗜以死，次者屈服受事。此朝廷之喉味，而天下之要脊处也。五方四裂之民在焉，莫不倚公为命，歌谣万里，此亦足以控厄乘流，发决英雄之气矣。”⁴⁷“万历三十八年（1610），李三才被劾，顾宪成贻书执政辅臣叶向高、李丕扬，为之申辩时，汤显祖致函宪成，表达其对李、顾等东林人士的关切之情。宪成复书答曰：“不谓时局纷嚣至此，吾辈入深入密自是快事。独弟血性未除，又于千古是非丛中添个话柄，岂非大痴？幸老兄一言判此公案！”⁴⁸“万历十五年（1587）二月，汤显祖作诗与李三才赠别。据《神宗实录》卷一八三，李三才于此年二月癸未由南京礼部郎中升为山东佥事，整伤武定等处兵备。离南京赴任时，汤显祖有《和别李仪郎道甫》诗（《汤显祖集》诗文集卷八）相赠。此年秋，汤显祖北上赴京接受吏部考察，途经德州时又与李三才会见，作《德州逢李道父观察》诗（《汤显祖集》诗文集卷八）。

汤显祖政治上更是敢言，与东林党人同声相应。其影响最大的建言便是万历十九年（1591）的《论辅臣科臣疏》。据《神宗实录》卷二三四，“此年闰三月朔，彗星出现，人娄宿；丁丑，以彗星故，敕修省；己卯，责给事御史参劾不公，风闻讪君，各夺俸一年。”庚寅，汤显祖在南京见邸报载十四日上谕，遂上此疏。疏中对朝政直抒己见，锋芒所向，刺及重臣，甚至直接批评到神宗本人。其中劾奏首辅申时行擅作威福，吏科都给事中杨文举贪污受贿，并称斥礼科都给事中胡汝宁为“虾蟆给事”，言词深刻激烈，所举事实，切中朝政弊端。这篇措辞严厉的奏疏触怒了万历皇帝及权臣。很快，四月，汤显祖被诏切责。五月汤显祖降徐闻典史。同月汤显祖离开南京。次年即万历二十年（1592），汤显祖迁为浙江遂昌知县，深受当地人民爱戴，但遭到统治集团嫉恨，终于在万历二十六年（1598）被罢官。从此，他绝意仕途，隐居故里。

二、《紫钗记》与党争

《紫钗记》的创作打上了汤显祖科考挫折、南都为官的烙印。党争作为晚明官场政治的一个突出的方面，在一定程度上影响着《紫钗记》的创作。

首先从情节结构看，《紫钗记》加入了一个虚构的卢太尉。剧中对他的贬斥，具有现实的隐射意义。

剧中，李益因为恃才傲物，高中状元后，未至卢府拜谒，被卢太尉怀恨在心。卢太尉趁刘公济奏讨参军之计，趁机将李益表奏，将一个手无缚鸡之力的书生，打发到大漠穷疆效力，恶毒地拆散了新婚不久的夫妻。三年期满后，刘公济回朝，李益赋诗送行，中有“感恩知有地，不上望京楼”之句。此时卢太尉移军镇孟门，欲笼络人才，加李益秘书郎，改参孟门军事，不让他回京。李益到孟门后，卢太尉有招其为婿之意，李益直言已赘霍王府。回朝后，卢太尉倚仗强权，将李益羁留别馆，不许回家团聚。后以李益诗中有怨望朝廷意，胁迫李益就婚卢府。李益畏于权势，没有明示决断之意，始终不敢回去探望小玉。作为剧中主要情节的霍小玉与李益的爱情波折，在《紫钗记》里已不象唐传奇小说《霍小玉传》描写的缘于李益负心，而是出于卢太尉的从中捣鬼。

⁴⁷ 汤显祖，《读糟抚小草序》，《汤显祖集》诗文集卷三十一，P1063

⁴⁸ 顾宪成，《与汤海若》，《泾皋藏稿》卷五，《四库全书》96

卢太尉是李益与小玉的爱情障碍的主要制造者。

卢太尉制造障碍，而李益则不依附权贵。这里实际有作者自己的经历在内，从汤显祖入仕前的科考看，这个情节显然加入了自己屡试不第皆因张居正拉拢不成报复的现实背景。汤显祖才名早显，内阁首辅张居正曾几次派亲信笼络他，《明史》卷二百三十《张居正传》：“张居正欲其子及第，罗海内名士以张之。闻显祖与沈愈学名，命诸子延致。显祖谢勿往，慰学遂与居正子嗣修偕及第。”汤显祖拒绝了张居正的拉拢，但也为此付出了代价。因为张居正的阻挠，万历五年（1577）、万历八年（1580）他两上春闱皆失败。万历十年（1582）张居正去世不久，他就中了进士，与他同科的有张四维和申时行的儿子，二人相继任首辅，他们也曾想将汤显祖招揽至门下，但都被汤显祖拒绝。剧中的卢太尉飞扬跋扈，他权倾朝野，“卢祀承相是我家兄，卢中贵公公，是我舍弟。一门贵盛，霸掌朝纲。”他利用自己的权势大肆网罗人才，培植势力。考选之前，先布好了网：“说与礼部，凡天下中式士子，都要参谒太尉府，方许注选。”⁴⁹可以说，这个人物是汤显祖将在入仕前科考、北京观政以及南都官场上所目睹的众多奸臣人物熔铸塑造而成的。这些都在很大程度上与其经历有关，如果不是亲身体会到官场和政治的黑暗，汤显祖不会如此恰如其分地把这些情节写入剧作。

其次，从剧作的思想主旨看，《紫钗记》表达了以“情”格“权”，“情”定胜“权”的主题思想。

《紫钗记》作于万历十五年（1587），时，汤显祖任太常寺博士已有三年。太常寺博士是一闲官，其深知远大的政治抱负是难以实现的。其一首题为《三十七》的诗中深刻地表露了其心情。此诗作于万历十五年（1587），正是《紫钗记》捉笔之时。当时他已经三十七岁，而其政治上“神州虽大局，数者可亦毕。了此足高谢，别有烟霞质”的壮志雄心却未曾实现。⁵⁰“陪畿非要津，奉常稍中秩。几时六百石，吾生三十七。”⁵¹足见其郁郁不得志的心情。在这种情况下，汤显祖深刻体会到了现实 and 理想存在的巨大矛盾，原来想在政治上有所作为的理想越来越不切实际了。在现实中不得志的汤显祖，把希望寄寓在剧作上。剧中，男女主人公以对爱情的无比坚定与执着，不甘屈服权势，奋力挣扎，最终得以夫妻团圆。汤显祖对这个美好结局的设置，正体现了他对于“情”的揄扬和对政治和现实的批判，体现了以“情”反“权”的反封建主题思想。

《紫钗记》的隐射寓意和战斗精神，也为古今很多著名戏曲家所赞同。沈德符在提到汤显祖改《紫箫记》为《紫钗记》之时指出：“汤义仍之《紫箫记》，亦指当时秉国首播，才成其半，即为人所议，应改为《紫钗》。”⁵²徐朔方在《汤显祖和他的传奇》文中指出：“当时政治腐败和人民苦难的深重是使汤显祖的为人和作品充满反抗性的契机之一。同情东林党、和东林党在某些政治事件上步调一致以及他自己在仕途上屡遭波折，这是使得汤显祖的为人和作品充满反抗性的又一个契机。”周育德在《“临川四梦”和明代社会》文中也指出：“‘临川四梦’取材于传统的故事。但是，汤显祖在处理着传统题材时，却能从明代的现实社会出发，根据自己的社会理想和对现实生活的认识，给古老的故事以新的解释和大胆的改变，注入了自己政治生活的深切体会。

⁴⁹ 汤显祖，《汤显祖全集》，《紫钗记》第十五出“权夸选士气”，P1921

⁵⁰ 汤显祖，《汤显祖集》诗文集卷八《三十七》，P227

⁵¹ 汤显祖，《汤显祖集》诗文集卷八《三十七》P227

⁵² 沈德符，《万历野获编》卷二十五【评论】“填词有他意”条，P643

于是,那些故事被汤显祖染上了浓厚的时代色彩,表现了鲜明的政治倾向。”蒋星煜在《汤显祖对张居正之认识及其在剧作中的曲折反映》文中不仅对汤显祖在万历五年(1577)和万历八年(1580)两科会试舞弊、张居正夺情起复、吴仕期伪造海瑞奏疏案中的态度进行了考辨,指出其有关诗文的政治意义,并且认为:“‘临川四梦’以及《紫箫记》都较多地写了爱情生活,但也颇多涉及科场和官场内部的斗争,主要是暴露和抨击了朝廷对人才的取舍和使用方面的营私舞弊。他对张居正的某些方面认识较为深刻,不满的情绪相当强烈,则也可能反映得多一些或夸张一些。”

第三节 党争与阮大铖的南京戏曲活动

一、阮大铖与东林、复社的恩怨焦点透析

阮大铖(1587~1646),字集之,号圆海、石巢、百子山樵,晚明诗人、戏曲家,安徽怀宁人。万历四十四(1616)年进士,天启间官给事中,依附阉官魏忠贤。崇祯元年(1628)起为光禄卿,二年(1629),魏党事败,他名列逆案被罢官。八年(1635),避居南京,试图复权,但崇祯一朝终未得仕。十七年三月,李自成破北京,明亡。同年五月,福王在南京监国,马士英执政,阮大铖得其荐举,被起用为兵部右侍郎,不久晋为兵部尚书。他索贿敛财,镇压异己,对东林、复社诸人立意报复,大兴党狱。清军陷南京,阮大铖出逃。顺治三年(1646)六月,清军渡钱塘,阮大铖率先剃发降清,不久暴死。

阮大铖的一生都深陷于党争的漩涡中,他与东林、复社之间的恩怨对阮大铖戏曲创作与演出活动产生了重要的影响。阮大铖《石巢传奇四种》中多带有自寓的蕴涵,党争中的恩怨始末多有影射意味,因此,了解阮大铖在党争中的起落,对于研究党争与阮大铖戏曲活动的关系具有很大的意义。现将阮大铖党争中与东林的恩怨发展总结为六个阶段。

第一阶段,恩怨发生——夺吏科都给事中

恩怨的导火索是天启四年(1624),阮大铖与魏大中关于吏科都给事中的职务之争。李瑶《南疆绎史摭遗》记载:“会吏科都给事中缺,(阮大铖)依次当迁,光斗招之;而赵南星、高攀龙、杨涟等谓察典近,大铖轻躁不可任,欲用魏大中。及大铖至,中变。改补工科;心憾之,乃阴结阉党寝推大中疏。吏部不得已,更上大铖名,即得请”⁵³。因为东林党人赵南星、高攀龙、杨涟等坚持“大铖轻躁不可任”的说辞,使得本来“依次当迁”的阮大铖却未升迁。于是,当居家丁忧、被急招回京的阮大铖被告知要即将到手的职位拱手让人时,其愤怒是可想而知的。这以后,阮大铖不惜联结阉党,夺得了吏科都给事中的职位,而与东林反目了。

第二阶段,恩怨发展——“七年合算疏”事件

天启六年(1626)正是阉党如日中天的时候,重被启用的阮大铖并未与魏党过从甚密,而是处处提防,于是这才有了静心策划的“二疏”事件。构思巧妙的阮大铖却时运不济,阮大铖的“七年合算疏”,激起了刚刚抬头的东林党人的愤怒,从此东林党人都很痛恨阮大铖。

⁵³ 李瑶,《南疆绎史摭遗》卷十八《奸臣列传·阮大铖传》,《野史集成》,第三十五册

第三阶段，恩怨激化——阮大铖名列逆案

崇祯年间，魏党被诛，东林党人重新掌握政权。但崇祯元年（1628），阮大铖升任光禄卿。此时从皇帝到内阁诸公似乎也并没有认为阮大铖就是魏党干将，直到御史毛羽健劾其党邪，“至大中子学濂上疏，称大铖实杀其父，始坐阴行赞导，削夺配赎，钦定逆案，列名其中”。阮大铖被削职为民，并被列入逆案人员，永不叙用。至此，阮大铖对东林党人恨之入骨，恩怨更加激化。

第四阶段，恩怨再起——东林遗孤大会和《留都防乱公揭》

崇祯八年（1635），魏大中次子魏学濂到南都参试，阮大铖扬言报仇。冒辟疆激于个人义气，策划招集同人大会为魏学濂扬眉。魏学濂于试后又召开了东林遗孤大会，声讨大铖附逆罪行。此后阮大铖成为众矢之的，沦为复社人士共同讨伐的对象。

规模更大的一次讨阮运动，当属崇祯十一年（1638）的《留都放乱公揭》事件，东林遗孤、复社党人很多参与其中。《公揭》由吴应箕起草，四百多复社成员签名，影响非常大。《公揭》中不但重提阮大铖投靠阉党的旧帐，而且添上了他畜家班拉拢朝官，作传奇诽谤朝政的新罪行，意驱逐阮大铖出南京。东林、复社与阮大铖矛盾达到了顶峰。

第五阶段，彻底决裂——河廷骂座

虽然复社人士对阮大铖进行处处排挤，严加讨伐，但为了缓和与东林的矛盾，阮大铖一直都在努力化解矛盾，试图通过主动放弃私人恩怨，来与东林党人示好，取得清流的谅解。即使在崇祯十一年（1638），复社文人发布《留都防乱公揭》，矛盾到达顶峰之后，阮大铖仍在做出努力。侯方域《李姬传》记载了阮大铖利用自己与侯方域父亲同年进士的关系，妄图通过侯方域“复社四公子”之一的头衔结交复社文人，与复社修好，“假所善王将军，日载酒与侯生游……欲侯生为解之。”⁵⁴崇祯十二年（1639），侯方域与李香君定情，阮大铖企图通过世交侯方域来交往复社名流，他派人送去重礼，但被侯李二人拒绝。崇祯十五年（1642），复社文士在秦淮河亭集会，花钱雇阮大铖家班表演，阮大铖以为能借此机会，投其所好，凭借其出色的家班演出使得复社人士能对他产生好感，但事与愿违，遭到复社文人的痛骂。参与观剧的汪有典在《吴副榜应箕传》记载：“壬午……余又同楼山、子一、李子建看怀宁《燕子笺》于渔仲河房，复大骂怀宁竟夜。”骂座事件后，阮大铖和复社成为死敌，彻底决裂，他们之间的深仇大恨从此无任何转圜余地。

第五阶段，大铖报复——清洗东林、复社

弘光王朝，阮大铖得势，展开了对东林党人和复社文人的疯狂报复和屠戮。阮大铖制造了雷、周之狱，开始了迫害清流的序幕。此后，阮大铖又仿《东林点将录》的形式，作《正续蝗蝻录》、《蝇蚋录》，以东林为蝗，复社为蝻，附从者为蝇为蚋，欲按照名单一网打尽。东林、复社党人纷纷逃亡。

第六阶段，恩怨结束。弘光王朝覆灭，阮大铖逃跑后不久便死去，恩怨终结。

二、党争对阮大铖南京戏曲活动的影响

（一）党争落败为阮大铖在南京的戏曲创作提供了契机。

⁵⁴ 侯方域，《李姬传》，《壮悔堂集》卷三，《续修四库全书》第1405-06册 集部

古人云：“诗穷而后工”，在逆境和失意时才能使人更加沉下心钻研。阮大铖在党争中的落败正为他进行戏曲、诗文创作提供了契机，其戏曲创作成就最显著的阶段就是在阮大铖党争中落败、政治上处于最为失意的时期，阮大铖平生的十一种传奇皆创作于此时。

阮大铖被削官后，处于人生的低谷。不久，为躲避寇乱，阮大铖从家乡怀宁移居南京，在库司坊买地建造了石巢园，开始了匿居生活。崇祯八年（1635）至崇祯十五（1642）年间，居住南京的阮大铖发愤著书，挑灯写传奇，政治上失意的阮大铖反而因此进入了文学创作的黄金时期，共创作了诗歌近两千首。而阮大铖最突出的成就当数其数量之多且文辞优美的传奇剧作。据庄一佛《古典戏曲存目汇考》一书考证，在其政治失意的十几年中，阮大铖共创作了传奇十一种——《燕子笺》、《春灯谜》、《牟尼合》、《双金榜》、《老门生》、《忠孝环》、《桃花笑》、《井中盟》、《狮子赚》（庄一佛先生认为可能是杂剧）、《赐恩环》、《翠鹏图》，在当时广为流传，很有影响。其中后七种已佚，前四种至今传世。阮大铖在戏曲创作上的取得了巨大成就，其戏曲构思之巧妙，曲词之华美，连对他恨得咬牙切齿的复社文人如侯方域、陈贞慧等人，在骂他为阉党余孽的同时，也不断地点头称赏。

关于阮大铖戏曲创作的地点，吴梅先生认为“石巢传奇四种”都完成于南京：“且阮圆海四剧，皆作于闲废金陵之日”。其实不然，《春灯谜》实则作于崇祯六年的阮大铖故乡安庆。胡金望认为：“此剧（《春灯谜》）很可能作于其故乡安庆。”⁵⁵孙书磊先生在《〈石巢传奇四种〉创作考辨》对这四部传奇的写作地点予以了详细考证，并指出了《春灯谜》写作于其老家安庆，而其他三部的具体地点是在南京牛首山之祖堂寺和南京附近的姑熟。考证详实可信，笔者在此不再赘言。《石巢传奇四种》中的《燕子笺》、《牟尼合》、《双金榜》三部都是阮大铖寓居南京期间所作，是在其政治生涯中最灰暗的一段时间——崇祯八年（1635）至崇祯十五年所作。此后，他在南明王朝时期重返政坛，却再无暇进行传奇创作。

（二）阮大铖的戏曲创作带有自寓性，其在南京及其附近创作的三种传奇和其政治意图密不可分。

阮大铖一生被认作阉党余孽，贬官为民，重踏仕途失去了希望，移居南都后，又被东林遗孤以及复社屡次讨伐。他虽然主动放弃前嫌，向东林、复社示好，但均遭到无情的拒绝。处此情境之下，阮大铖的内心自然是苦闷的。为此，他借戏曲这种艺术形式吐露心曲，为自己名列逆案之冤作辩白，为自己的行为承认错误，倾诉自己的满腹失意和对政治、对人生的见解。这些作品一定程度上可以看作是阮大铖的自我写照。通过对其创作于南京及其附近的传奇作品的研究，我们不难发现，他的传奇中寄托了寓意，多有影射，或隐喻着对当时政坛党争的某些看法，或以复出为政治意图，或表白心迹、承认错误，或希望与东林、复社清流们示好、乞求他们不再与他为敌。

《燕子笺》中阮大铖以霍都梁自寓，暗喻了自己跟东林的恩怨离合，并寄托了阮大铖企图走文武两路功名积极复出的期望。《曲海总目提要》云：“按剧中霍都梁，大铖自寓也。先识妓女华行云，行云是门户众人，以比呈秀，后娶郦飞云，是贵家之女，以比东林。是时东林及呈秀之党相攻，皆互诋为门户也，其云：‘朱门有女，与青楼一样’，暗毁东林也。……大铖自比两路兼走，未偏着一党也。生因场期改夏，初欲回家去，店主人云‘功名大事，没有打回头的道理’，

⁵⁵ 胡金望，《人生戏剧与戏剧人生——阮大铖研究》，P165

生因问及昔年相与华行云，以见不得掌吏科，不得已乃投呈秀也。生云‘丹青是我画，诗笺是鄙小姐真笔，供说燕子衔来，就浑身是口，谁人肯信？’定要受刑问罪，以燕子比为垣，言其代奏己疏，以致获罪。生入节度使贾公幕，改名卞无忌，大铖自比入士英之幕，便可无忌惮矣。”李瑶《南疆绎史摭遗》卷十八《奸臣列传·阮大铖传》云：“崇祯改元，逆阉诛。大铖私拟二疏：其一专劾崔、魏者，其二以七年合算者。谓天启四年（1624）后乱政，则忠贤而翼以呈秀；四年前乱政，则王安而济之东林也。时维垣指东林、崔魏并为邪党，方与倪元璐相刺诽；得此大喜，亟投‘合算疏’自助，闻者咸切齿。”阮大铖因“合算疏”而受到东林党人的痛恨，《提要》所推论是有相当道理的。

《双金榜》中皇甫孝绪、詹孝标廷对互讦，辱及父母，“亲骨肉两相凌逼”，到头来却是嫡亲兄弟，自己在争嚷。阮大铖以皇甫孝绪自寓，对天启年间党争产生反思和检讨。剧中人物多有原型，吴梅在《双金榜跋》中云：“记中皇甫敦，又名皇甫登，攀附登龙，义取暗指，即指高攀龙。孝标，隐刘字，即指戴山。孝绪，为阮，即以自指。以东洛喻东林，以东粤喻东厂。入粤后屡言番禺，鬼者魏也。饮飞窃珠，亦窥窃神器之意。《庭讦》一折，意谓已与戴山同属攀龙门下，不宜相煎太急。通番一案，即言逆案。总不外自表无罪，乞怜清流之意。”⁵⁶阮大铖是借剧中詹孝标和皇甫孝绪之间的同室操戈，影射明季的政治时局。借此表明党争实为同室相残，有害无益。明末刊本《双金榜》前有作者自撰小序：

噫，童子哉，童子哉！其惟填词乎！而芥纳须弥，义固无漏，要其海嘤纳败端有二焉，夫取事板古，吾未见晓风残月之可以大特书也。若平话鼓词，此又识字大伯炉边醒睡底本，根地卑湫，牵苕垂秽，何其尽落芦而然也。嗟乎，追述射覆，口人之我，迫不容已耳。可已不自己，兜底羯磨，异以传四方，垂久远。海上之夫，嗜而逐焉，我之仇，我抑又何昧也。此传梗概胎结久矣，一针未透，搁笔八年。偶过铁心桥，一笑有悟，遂坐姑孰，春雨，二十日而填成，平生下水船撑驾熟烂，此不足言，要其大意予以见坎止巇楼，冤亲国相，众生之照忘失而无明起也。盲攻瞽诋，大约蚩蚩焉，如皇甫氏之父子兄弟尔。

剧中提到冤案，结合阮大铖当时处境，正如吴梅所言，阮大铖“自表无罪，乞怜清流之意”，同时阮大铖在自己在最为困顿之时审视自己人生的大起大落，有所思悟的意思。

《牟尼合》一剧中，作者以主人公萧思远因见义勇为而遭受种种打击和迫害作为主线，反映了正直书生无辜受害以至妻离子散的悲剧命运，显然又是作者的自寓，有作者的影子在。青木正儿在《中国近世戏曲史》中评价此剧：“正人因恶人之奸谋而陷一家离散之苦境，亦为作者寓愤慨之意者。萧思远盖作者之自比也。”⁵⁷联系当时阮大铖的境遇，时阮大铖被定为逆案，遭贬为民的低谷时期，阮大铖认为自己冤屈。其实，从阮大铖自己的境遇看，他与阉党有联系是不争的事实，但如果说阮大铖替阉党做了多少伤天害理之事，确实冤枉他了，从他投靠阉党之后行为来看，他对魏党是有可以回避的。而且阮大铖不是魏党干将，魏党专权时他在京任职也仅有几个月。天启六年（1626），正是魏党如日中天的时候，在家闲居的阮大铖被招为太常寺少卿。但重被启用的阮大铖并没有融入阉党。李瑶在《南疆绎史摭遗》卷十八《奸臣列传·阮大铖传》提到：“至

⁵⁶ 吴梅，《吴梅全集》理论卷“读曲记”《双金榜》，P905

⁵⁷ 青木正儿，《中国近世戏曲史》上册，P313

都，奉忠贤甚谨，而默虑其祸，每人谒，辄厚赂阍者还其刺。居数月，乞复归”。再结合以后的“二疏”事件——疏专劾崔、魏，二疏“七年合算疏”看来，阮大铖确实没有与随阉党过从甚密，在这种情况下，阮大铖被东林如此攻击，以至名列逆案，当然感到气愤和委屈。因此，借《牟尼合》中萧思远的冤屈表明自己的冤枉，是其创作的目的，至少是目的之一。

作为一个精明的政客兼文人，阮大铖发奋创作，在诗文、戏曲上取得了很大的成就，固然说明他具有文人的气质和才华，需要诗歌、戏曲这种艺术形式抒发对社会人生的感慨，但也与他以自己的才华影响文坛，重登政治坛舞台的目的有关。与阮大铖多有交情，数次去他家看戏的张岱在《陶庵梦忆》“阮圆海戏”中提到：“所编诸剧，骂市十七，嘲解十三，多诋毁东林，辩宥魏党，为士君子所唾弃，故其传奇不之著焉。”非常明显，他通过戏曲来表白心迹，乞求清流原谅。曾为《桃花扇》写序的顾彩也说：“（阮大铖）盖心有所歉，词辄因之。乃知此公未尝不知其生平之缪误，而欲改头易面以示悔过。”

三、阮大铖的南京戏曲活动对党争的影响

（一）阮大铖家班戏曲演出成就辉煌，成为“金陵第一”。阮大铖以此作为交游手段，为其政治活动开路。

阮大铖党争落败后，不仅在戏曲创作上取得成就，其所蓄养家班在南京的演出活动也颇为出名。阮大铖家班堪称崇祯年间南京家班中最负盛名的。张岱在《陶庵梦忆》卷八中曾盛赞阮大铖家班的演艺精湛：

阮圆海家优，讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，与他班卤莽者又不同。故所搬演，本本出色，脚脚出色，出出色，句句出色，字字出色。余在其家看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧，其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明。知其义味，知其指归，故咬唇吞吐，寻味不尽。至于《十错认》之龙灯、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戏，《燕子笺》之飞燕、之舞象、之波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画，故其出色也愈甚。⁵⁸

阮大铖家班在当时的南京以演阮大铖自创传奇《燕子笺》而名噪一时，具有第一流的艺术水准。当时民间观演此剧，岁无虚日。吴翌凤《灯窗丛录》载：“南都新立，……时阮集之填《燕子笺》传奇，盛行白门。是日，句队未有演此者，故北若诗云：‘柳岸花溪澹泞天，恁携红袖放灯船。梨园弟子观人意，队队停歌《燕子笺》。’”可见《燕子笺》在当时的演出盛况。

此外，阮大铖家班所演阮氏的其他剧作也成就极高。明末戏曲家、戏曲鉴赏家王思任与阮大铖交游甚笃，有大量相互唱和的诗文，其在《春灯谜序》中提到《春灯谜》演出的盛况和演出的效果：“（阮大铖）为予兼优两夕，千万人俱大欢喜，或痴其神，或悸其魄，或颤其首，或进其泪，真有此学官之儿，真有此枢密之友，夺舍离魂，飞头易面，亦可谓偃师般……”文震亨《牟尼合》题词云：“（阮大铖）今岁避暑姑孰，十六日而复成《牟尼合》一传，绰影布稿，镂空成叶，首尾关合，肢节生动。南中一时歌茵舞席，卜夜达曙，非是不欢。而余方浪游其地，谬附赏

⁵⁸ 张岱，《陶庵梦忆》卷八“阮圆海戏”，P73

音，以为填词一道，几于《广陵散》绝，不意当吾世而复闻正始。”可见《牟尼合》在南京演剧之盛。不仅如此，就连素对阮大铖不屑的陈维崧都对阮大铖家班给与了高度评价：“金陵歌舞诸部甲天下，而怀宁歌者为冠。”⁵⁹

家班的出名对阮大铖扩大交游，结交名士，为谋求起复起到了重要作用。从崇祯到南明王朝，阮大铖的政治生涯中都少不了用家班戏曲演出活动作为手段达到其政治目的。很多达官贵人、文人墨士都曾是他的座上客。家班主人张岱、马士英、杨文骢、范景文、文震亨、范凤翼等和他有密切交往。

阮大铖在被定为逆案之后，除了在创作的戏曲中表达悔意请求原谅外，他还通过出色的家班演出讨好复社文人。崇祯十五年（1642），复社文人置酒高会，征阮家班伶人演《燕子笺》。冒襄《往昔行跋》记载了此事：

壬午……则梁兄、李子建为首，约同人剧金。中秋夜，为姬人洗尘于渔仲兄河亭。怀宁伶人《燕子笺》初演，尽妍极态。演全部，白金一斤。至期，顾、李两夫人尚未归合肥、南昌，与姬为至戚，亦至。子一不观剧，况用怀宁伶人！不谓舒章忽同子一至……阮伶临时辞有家宴不来，群仆噪其门，怀宁即遣长须数人，持名帖，押全班。致余云：‘不知有佳节高会，已撤家宴，命伶人不敢领赏，竭力奏技。’且云先君昔掌南考功，曾订交。明早即来恭候。余日我辈公席定伶人于淮清戏寓，乌知为谁氏家乐也。场毕有文酒山水之约，不仆仆应酬，明日往牛首山。此非吾寓，何劳相过，并来贴唆返之。然长须数人，竟夜往来不去。演剧妙绝，每折极赞叹者，交口痛骂作者。”⁶⁰

对于复社清流招自己家班演剧，阮大铖隆重的“押全班”表示要“竭力奏技”。当阮大铖听说演出刚开始便得到复社文人的好评时，更是欣喜。焦循在《剧说》中有关于阮大铖为博得复社清流欢心的迎笑嘴脸的记载：“大铖心窃喜，立遣伶往，而使他奴诮之。方度曲，四座称善，奴告走，大铖心益善。”⁶¹可见阮大铖巴结奉迎已经到了何种地步。

（二）阮大铖的南京戏曲活动激化了南明王朝的党争，加速了南明王朝的灭亡。

崇祯十七年（1644）三月，李自成攻陷北京，崇祯帝自杀，南明王朝建立。在马士英的大力援引下，阮大铖得以复用。为博得弘光帝的提拔与赏识，阮大铖将自己的家班上演的其自导自创的剧作《燕子笺》，以吴绛作朱丝阑书进献弘光，进献热衷戏曲的弘光帝。《南疆逸史》载：“（阮大铖）与守备太监韩赞周暱，京师乱，中贵人南奔者，大铖因赞周遍结之。大铖既阴与士英谋立福王，而恐王不知也，则灵群奄交誉大铖才，以其演词曲诸剧进宫中。上固喜优乐，已心识大铖名。”⁶²借此，阮大铖担任了兵部尚书。

南明王朝正处于内忧外患的境地，外有清兵压境，内有四藩擅权。但阮大铖得势后却不忘个人恩怨，在利用戏曲蛊惑弘光帝的同时，他和东林、复社的仇恨也开始最后交锋了。阮大铖一方面利用手中的权力卖官鬻爵、倒行逆施，另一方面，并对东林党人和复社文人展开疯狂报复。阮大铖先是制造了雷、周之狱，把东林名士雷演祚、周鏊逮捕入狱，并迫害至死。接着，他又仿《东

⁵⁹ 陈维崧，《冒巢民五十寿序》，《迦陵词》，《续修四库全书》第1724册 集部

⁶⁰ 冒襄，《同人集》卷九《往昔行跋》，《四库全书存目丛书》集385册

⁶¹ 焦循，《剧说》卷六，《中国古典戏曲论著集成》（八），199页

⁶² 温睿临，《南疆逸史》列传第五十二《奸佞》，P446

林点将录》的形式，作《正续蝗蝻录》、《蝇蚋录》，以东林为蝗，复社为蝻，附从者为蝇为蚋，欲按此名单一网打尽。弘光元年三月，在清兵已大举南下的形势下，阮大铖仍不忘报复：“大铖日与杨维垣谋，必欲尽杀东林、复社诸人”⁶³。参与《留都防乱公揭》署名的复社士人岌岌可危，吴应箕、沈士柱、沈寿民、顾杲、冒襄、黄宗羲纷纷逃离南京。

而南明王朝宫廷内，阮大铖与马士英仍在用戏曲演出迷惑弘光帝，极尽讨好之能事。他贿赂宦官，和杨文骢等人重金购买女妓供福王享乐。谈迁《枣林杂俎》仁集“女伎”条记云：“甲申秋，南教坊不足充下陈，私征之远境。阮大铖、杨文骢、冯可宗辈各购进。大内尝演《麒麟阁》传奇，剧未终，妓人首戴金凤者三。盖宫例，承幸戴金凤，以自别也。”弘光迷于观剧，轻歌曼舞，夜夜笙歌，完全不理政事。宫廷演戏几乎无日无之，演剧成了这个腐朽小朝廷最重要的事情。即位后第二年的端午，即因忙于观剧而误了朝期：“百官入贺，王以演剧，未暇视朝也广。”⁶⁴“故事，宫中有变，则夜半鸣钟。一夕，鸣钟，外廷大骇。须臾，内竖启门出，则索鬼面头子欲演戏也。可笑如此，安得不亡。”⁶⁵

弘光元年五月，清兵占领南京，马、阮仓皇逃窜。沉迷戏曲活动的弘光帝葬送了短短一年多的南明王朝。弘光王朝的灭亡也标志着阮大铖与东林、复社党人恩怨终结。

阮大铖与东林、复社的恩怨结束了，但阮大铖利用戏曲谋求政治的活动并未停止。在南京陷落，自己家班星散后，他投降清军，还未忘用亲自演戏的方式实现其政治目的。他自己唱戏曲来讨好清朝当权者，为他们喝酒助兴：“诸公闻其有《春灯谜》、《燕子笺》诸剧本。问能自度曲否。即起执板顿足高唱，以侑诸公酒。诸公北人，不省吴音，乃改唱弋阳腔，始点头称善。”⁶⁶因为清朝将领听不懂吴音，阮大铖还用弋阳腔唱戏，可见其一切为了政治目的良苦用心。

晚明的党争错综复杂，使得南京的戏曲活动带上了明显的政治色彩。除了汤显祖、阮大铖、范景文之外，南京也出现了党争为题材的戏曲创作，清啸生作于崇祯年间的时事传奇剧作《喜逢春》便是以党争为题材，以反阉斗争为主题的一部戏曲著作。戏曲活动政治化成为晚明南京戏曲活动的区别于其他地方一个鲜明的标志。

⁶³ 张岱，《石匮书后集》卷48《马士英、阮大铖列传》，《续修四库全书》第318-320册 史部

⁶⁴ 吴伟业，《鹿樵纪闻》卷上，《国学宝典》子部“清代笔记”

⁶⁵ 计六奇，《明季南略》卷三“声色”，P156

⁶⁶ 钱澄之，《藏山阁文存·皖髯纪略》，《藏山阁集》《续修四库全书》第1400-01册 集部

第四章 秦淮戏曲活动与晚明南京秦淮文化

永乐迁都后，“花月春风十六楼”渐衰，以旧院为代表的秦淮风月场所因其独特的地理位置成为南京最出名的妓院聚集地。《首都志》称：“自永乐迁都，（十六楼）存者无几，惟富乐院为人所艳称，萃花月于一处，秦淮自此大盛。”青楼妓院历来是戏曲活动的重要活动场所，晚明秦淮的大盛，使得秦淮戏曲活动出现了日益繁荣的局面。本章重点考察包括秦淮歌姬、秦淮串客在内的秦淮的戏曲演员，秦淮戏曲活动的形式、场所，并揭示秦淮戏曲活动繁荣的原因以及秦淮戏曲活动的文化特征。

第一节 晚明秦淮戏曲演员和演出剧目

这里所考察的秦淮演员是指善于度曲演剧的秦淮歌姬，以及至秦淮风月场所冶游并善于度曲的串客即临时演员。晚明的秦淮歌姬，隶属于教坊乐籍，是戏曲演出的重要力量，更是晚明南京戏曲活动繁华的一面旗帜。

4-1 晚明秦淮歌姬及演出剧目（共 50 人）

姓名	演出剧目、脚色	材料出处	备注
马湘兰	《三生传》 《北西厢》	沈德符《顾曲杂言》	马湘兰家班
巧孙	《北西厢》	沈德符《顾曲杂言》	同上
葛余芳	不详		习歌舞，擅鼓瑟吹笙
张之凤	《琵琶记》、《明珠记》	《亘史》	昆曲
武陵	剧目不详	《鸾啸小品》	昆曲
蒋六	剧目不详	《鸾啸小品》	昆曲，工传奇二十馀部
杨美	《窃符》	《鸾啸小品》	昆曲本名杨润卿
顾筠卿	剧目不详	《鸾啸小品》	昆曲
杨超超	剧目不详	《鸾啸小品》之《仙度》、《与杨超超评剧五则》	昆曲，即杨仙度
王节	剧目不详	《鸾啸小品》之《仙度》	珠市妓
宇四	剧目不详	《鸾啸小品》之《仙度》	擅长昆曲
顾三	剧目不详	《鸾啸小品》	昆曲
陈七	剧目不详	《鸾啸小品》	昆曲
林云仪	剧目不详	《鸾啸小品》	曲中领袖
赵金燕	不详	《鸾啸小品》	与张凤翼、梁辰鱼等交往，当能演唱昆曲

朱无暇	不详	《鸾啸小品》	擅度曲、工诗
崔嫣然	不详	《鸾啸小品》	少机敏，知文史
陈夜舒	不详	《鸾啸小品》	
朱子青	不详	《鸾啸小品》	傅寿学生，北曲
徐翹		《鸾啸小品》	擅度曲、擅观音舞
康年（字蕊生）	不详	《亘史钞》	年十二，能擅新声，登场令座客尽废
康小四	不详	《亘史钞》	昆曲
寇文华	不详		善曲
周綺生			富有才华，与袁于令交游
李大娘	剧目不详	《板桥杂记》	善度曲，曾归新安吴天行，后回秦淮教习歌舞
卞赛	不详	《板桥杂记》	善鼓琴
卞敏	不详	《板桥杂记》	善鼓琴，亦善画兰
陈圆圆	《西厢记》，贴、旦	《觚剩》、《十美词记》、《圆圆传》	昆曲，另能唱弋阳腔
寇白门		《板桥杂记》	昆曲，珠市妓
顾媚	《教子寻亲》，生。	《板桥杂记》、《陶庵梦忆》等	昆曲，兼善生、旦
郑妥娘	不详	《板桥杂记》	昆曲
王岑	不详	《陶庵梦忆》	工曲，旦
李香君	“四梦”、《琵琶记》、《荆钗记》扮王十朋（生）	《板桥杂记》等	擅昆曲，与侯方域交好
杨元	《教子寻亲》，旦	《陶庵梦忆》	昆曲
杨能	《教子寻亲》，小生	《陶庵梦忆》	昆曲
李湘真	未详	《陶庵梦忆》、《板桥杂记》等	十娘，昆曲
顿文	《别凤离鸾》	《板桥杂记》	曾随王发至吴县，后归秦淮
董小婉	不详	《陶庵梦忆》、《板桥杂记》等	昆曲，工旦
沙才	未详	《板桥杂记》	昆曲，擅弈棋、吹箫
尹春	《荆钗记》，生、旦。	《板桥杂记》	昆曲
沙嫩	不详	《列朝诗集小传》	昆曲，沙才妹
马娇	不详	《板桥杂记》	昆曲
脱十娘	未详	《板桥杂记》	昆曲
范云	不详	徐波《赠范校书双玉》	能度曲
王月生	精于演唱，尤擅吴声	《陶庵梦忆》卷八	珠市妓

王月	不详	《陶庵梦忆》卷八	珠市妓
王满	不详	《陶庵梦忆》卷八	珠市妓
王赛玉	不详	《鸾啸小品》之《初艳》	
罗桂林	不详	《鸾啸小品》之《初艳》	
杨璆姬	不详	《鸾啸小品》之《初艳》	

总结上表，晚明南京秦淮戏曲活动有以下特点：

1、秦淮戏曲演员队伍壮大，人数众多。

秦淮妓院一直是演剧人才辈出的地方，自明初起就承担着培养演员的重任，造就了南京戏曲演出史上数量最大的一支演剧队伍。明初，朱元璋建富乐院于乾道桥，并将各地官妓迁至南京入院居住，后富乐院失火焚毁，又在南京城内外建富春院和“花月春风”十六楼，以处官妓。妓院隶属于教坊司，朱棣攻占南京后，将把不愿投降的建文旧臣处以极刑，并将他们的妻女没入教坊司，而她们所生子女，也一律为奴，永隶教坊，这种血腥而野蛮的政策使得教坊娟优队伍再一次壮大。万历后，随着十六楼的衰落，秦淮妓院大盛，歌姬多聚集在秦淮。教坊司对妓院的控制也渐松，很多歌姬甚至离开南京，游历各处，甚至到苏、杭等地定居。商贾也不再是唯一的接待对象，因为与贡院隔河相对，旧院成了举子们经常光顾的地方，一些官吏也成了院中常客。这些原因促使了晚明秦淮演员队伍不断壮大。根据笔者现有的资料统计，能度曲的歌姬，知道姓名的就有 50 人。

2、晚明秦淮歌姬大多擅长昆曲，戏曲演出的剧目多属昆曲。关于秦淮昆曲演出情况，详见第二章第四节《晚明秦淮昆曲演出》，不赘。

3、秦淮歌姬具有较高的艺术素养，演剧水平高超，“性命以之”。

《陶庵梦忆》“过剑门”条：“南曲中妓，以串戏为韵事，性命以之。杨元、杨能、顾眉生、李十、董白以戏名，属姚简叔期余观剧。”她们善于度曲：“（李香）十三岁从吴人周如松受歌，尽得其音节，然不轻发也。”⁶⁷但这是得自于努力的练习。

不仅如此，歌姬们琴棋书画、诗词歌赋样样精通，《板桥杂记》“丽品”条记载董小宛“天姿巧慧，容貌娟妍，七八岁时阿母教以书翰，辄了了。少长顾影自怜，针神曲圣，食谱茶经，莫不精晓。”卞赛“知书，工小楷，善画兰、鼓琴，喜作风枝袅娜，一落笔，画十余纸”。这些全方位的文学、艺术素养，又使得她们更容易把握文意、领会创作者的精神，对她们深入剧中角色，提高演剧水平起到了促进作用。例如，顾筠卿“婉顺柔和，殊无矜色，又复条畅文义，凡遇古今辞曲，一寓目即上口。下笔飘瞥，宛有绪致，为群俊艳羡，其名骤倾江以南”。潘之恒极为赞赏的杨仙度则天分极高，领悟力和感受力极强：“人之以技自负者，其才、慧、致三者，每不能兼。有才而无慧，其才不灵。有慧而无致，其慧不颖。颖之能立见，自古罕矣！杨之仙度，其超超者乎！赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也，而杨能具其美。一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也，杨能蕴其真。”⁶⁸先天的资质和后天的修为，使得她们在高手如林的青楼演剧队伍中脱颖而出，成为万历南京剧坛的翘楚。

⁶⁷ 侯方域，《李姬传》，《壮悔堂文集》卷三，《续修四库全书》第 1405-06 册 集部

⁶⁸ 潘之恒，《鸾啸小品》卷二，“仙度”，选自《潘之恒曲话》P42

歌舞等基本功底训练，则可以使得她们在表演时驾轻就熟，获得比较全面的演技，在各方面都能达到极致。如优秀演员杨仙度无论是唱、念、做、行，都达到了出神入化的地步，能够将人物的内心活动通过表演细致的传达出来。比她晚出的顾筠卿也有曲白兼善、中和合度之美。潘之恒称，“筠雪之为剧也，韵既朗闲，情亦荡濡。不戒而严，不律而逸。气和调肃，神凝志一。其为音也，乍扬若抑；其为步也，进三退一；其为态也，当境以出，其来也若飞而集，其去也若灭而入；其为度也，百不爽失。人渴其长，神效其力。起金凤有作容，偃仙度而警魄，真无愧于丈夫，而开剧之内则，羌感夫礼魂，而心乎为国者哉！”⁶⁹

此外，就对角色的把握而言，青楼演员还有一个很大的优势，很多青楼演员能诗善赋，长于歌咏，加之容貌秀丽，风度出众，完全具备了才子佳人剧中的才女气质。所以，她们搬演剧中人物，一方面有切身的体会，另一方面具备了极好的条件，自然是极为擅场。

4、晚明在秦淮活动的许多“名士”善曲，也喜客串票戏。此时出现的秦淮男性演员，对于秦淮戏曲活动的发展和繁荣也起到了积极的推动作用。

在秦淮河岸，旧院、河房经常会出现一些男性的演员，他们是业余演员，亦即一般所说的串客。这些串客多为政治上郁郁不得志的士大夫，他们的政治理想得不到实现，则经常出入秦淮旧院、河房等妓家，以狎妓听曲为乐。这部分人中有一些人还擅于演戏，由于他们精通曲律，通晓书史，具有较高的文化素养和情操，也比一般演员对剧作的理解和把握更加精准和深刻，因此演技也相当高。

4-2 晚明秦淮业余演员（串客）（共 24 人）

姓名	演出剧目、脚色	材料出处	备注
彭大	多扮丑、净，饰千古之奸雄佞幸	《鸾啸小品》之《神合》；《陶庵梦忆》	即彭天锡
徐孟	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
张大敷	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
陈应拍	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
周氏父子二人	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
小徐	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
陆三	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
王四	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
陈九	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
顾四	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
杨四	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
吴己	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
王小四	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
朱伏	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
丁大	串张驴儿娘	《板桥杂记》；《鸾啸小品》之《神	丁继之

⁶⁹ 潘之恒，《巨史》外纪卷二十“艳部金陵”，“顾筠卿”，选自《潘之恒曲话》P120

		合》	
陆四	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
韩二	不详	《鸾啸小品》之《神合》	
谢大	《桑林》	《鸾啸小品》之《神合》	
顾大	《桑林》	《鸾啸小品》之《神合》	
朱维章	串武大郎	《板桥杂记》	
张燕筑	串宾头卢	《板桥杂记》	
沈元甫	不详	《板桥杂记》	
王公远	不详	《板桥杂记》	

潘之恒在《鸾啸小品》的《神合》篇中评曰：“诸子名家彦士，溺于浊世，颇多彦冶之情；浪迹微波，标于清流，亦舒慷慨之节，以行不识字，识者自得之耳。”在他记录秦淮男性演员中，包括彭大、徐孟、张大敷等能演戏曲者多达 19 人。

潘之恒提到的彭大，即彭天锡，张岱《陶庵梦忆》专门对其高超技艺作了记载：

彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰。曾以一出戏，延其入至家费数十金者，家业十万缘手而尽。三春多在西湖，曾五至绍兴，到余家串戏五六十场而穷其技不尽。天锡多扮丑、净，千古之奸雄佞幸，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险。设身处地，恐紂之恶不如是之甚也。皱眉视眼，实实腹中有剑，笑里有刀，鬼气杀机，阴森可畏。盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮磊砢不平之气，无处发泄，特于是发泄之耳。余尝见一出好戏，恨不得法锦包裹，传之不朽，尝比之天上一夜好月与得火候一杯好茶，只可供一刻受用，其实珍惜之不尽也。桓子野见山水佳处，辄呼“奈何！奈何！”真有无可奈何者，口说不出。⁷⁰

彭天锡曾五次到张岱家串戏，多达五六十场，张岱大赞彭天锡表演艺术高超“串戏妙天下，出出皆有传头”。

对于这些业余的男性演员，余怀《板桥杂记》有所记载，称他们为“曲中狎客”，并大赞他们的串戏水平高超：“曲中狎客，则有张卯官笛，张魁官箫，管五官管子，吴章甫弦索，钱仲文打十番鼓，丁继之、张燕筑、沈元甫、王公远、朱维章串戏，柳敬亭说书。或集于二李家，或集于眉楼，每集必费百金，此亦销金之窟也。”又记：“丁继之扮张驴儿娘，张燕筑扮宾头卢，朱维章扮武大郎，皆妙绝一世。丁、张二老，亦寿九十余。”“无锡邹公履游平康，……或时阑入梨园，甃甃上为‘参军鹑’也”；“沈公宪以串戏见长，同时推为第一。王式之中翰、王恒之水部，异曲同工，游戏三昧，江总持、柳耆卿依稀再见，非如吕敬迁、李仙鹤也。”

第二节 晚明秦淮戏曲活动的演出形式和场所

秦淮演剧活动频繁，演出形式上表现出多样性的特点，主要有社集演剧、曲会、曲宴等多种形式。与此相适应，演出场所也是多种多样，各不相同。

⁷⁰ 张岱，《陶庵梦忆》卷六“彭天锡串戏”条，P52

一、丰富的演出形式

（一）社集演剧

晚明南京文士社集极其频繁，社集是文士参与戏曲活动的一种重要载体，为戏曲家相互交流提供了一个有效的平台。社集的频繁直接催生了演剧的繁荣。社集之时，社友除了写诗联句，切磋时艺，还有一个重要的活动就是顾曲，因此，社集常常伴随着演剧度曲，而且演出地点一般在秦淮河畔，社集之时，社团常常会请善于度曲的歌姬或者家班、职业戏班前来助兴。因此，社集演剧是秦淮演剧活动的非常重要的一种形式。

钱谦益《列朝诗集》曾记载了朱承彩等人于万历三十二年（1604）中秋社集演剧，马湘兰参加其中：“开大社于金陵，会海内名士，张幼于辈分赋授简百二十人，秦淮伎女马湘兰以下四十余人，咸相为缣文墨、理弦歌，修容拂拭，以须宴集。”余怀《板桥杂记》记载，他曾亲自参加过大规模的社集演剧。组织者是嘉兴人姚北若，他个人出资，用十二艘楼船在秦淮河上招待复社友人，参加的人数达一百多，每艘船邀请职业戏班一部、名妓四人侑酒，称一时之盛。而吴翌凤的《橙窗丛录》所描述的规模则更加宏大：

南都新立，有秀水姚北若者，英年乐于取友。尽收质库所有私钱，载酒征歌。大会复社于秦淮河上，几二千人，聚其文为《国门广业》。时阮集之填《燕子笺传奇》，盛行于白门。是日，句队未有演此者。

以上记载指出，在这次集会中，既有梨园演剧，又有歌姬侑酒，职业艺人和青楼演员同聚一处，堪称戏曲盛会，秦淮河畔以优美的环境以及靠近旧院的特殊地理位置，成为秦淮戏曲演出的一个显著特色和重要形式。

（二）曲会

曲会是较高层次的戏曲演出，一般不是出于营业的目的，往往以演唱清曲为主，以歌喉定胜负，对于舞台表演的要求不是很高。南京曲会主要是以曲评妓，评赏兼之，是比较独特的戏曲表演形式，是有组织进行，一般由文士主持，参与者都是旧院歌妓和珠市姬中出色者，兼评唱技、身段、姿容。潘之恒《莲台仙会品》记载了曹大章、梁辰鱼等人组织的莲台仙会：“金坛曹公，家居多逸豫，态情美艳。隆庆庚午，结客秦淮，有莲台之会。同游者毗陵吴伯高、玉峰梁伯龙辈，俱擅才调，品藻诸姬，一时之盛，用后绝响。”⁷¹据此可知，这次盛会组织者是喜好戏曲的风流文士，而参加者主要是歌姬。

曲会一般具有比赛的性质。最后评出的杰出者，以科举名目和花草名称冠之，可谓别具一格。崇祯十二年（1639），在南京应试的复社名士组织了更大规模的曲会：“己卯岁牛女渡河之夕，大集诸姬于方密之侨居水阁，四方贤豪，车骑盈间巷，梨园子弟，三班骄演，阁外环列舟航如堵墙。品藻花案，设立层台，以坐状元。二十余人中，考微波第一，登台奏乐，进金屈卮。南曲诸姬皆色沮，渐逸去。”据此，则这类赛曲会不但有歌姬参加，连职业戏班的“梨园子弟”也来献技。

曲会这种组织形式的出现是秦淮演出繁荣的重要标志，只有当演员数量较多、演艺成熟、观众参与广以及积极性高的时候才有可能出现。其具有竞技性质，因此，它的出现对于激励演员提

⁷¹ 潘之恒，《亘史》外纪卷十七，选自《潘之恒曲话》P6

高技艺、促进相互间交流和学习，又提供了很好的契机和动力。

（三）曲宴

所谓曲宴，主要是以曲为宴，是一种特殊的宴会演剧，但与一般意义上的聚会传妓和宴客演剧有不同，当以观剧为主，饮宴其次。组织者也不以交际为目的，演出者也不以营业为目的，主要是自娱自乐。潘之恒亲自参加并主持上百次曲宴：“余结冬于秦淮者三度，其在乙酉、丙戌，流连光景，所际最盛。余主顿氏馆，凡群士女而奏伎者百余场。”⁷²另外一次是在二十年之后，即万历三十四年（1606）：“昔在丙午秋冬之交，余从秦淮联曲宴之会凡六、七举。预会诸妙丽，惟陈夜舒最少，能揜袂作啭林莺，倾上客。”⁷³仅秋冬之交的短短数十天，就举行六、七次曲宴，而两年之中，所组织的大规模演剧活动竟超过百场。

除了像潘之恒这样的著名曲家组织曲宴外，青楼演员和曲中串客也会自己组织曲宴：“（李大娘）所居台榭庭室，极其华丽，侍儿曳罗毅者十余人。置酒高会，则合弹琵琶、箏，或狭客沈云、张卯、张奎数辈，吹洞箫、笙管，唱时曲。酒半，打十番鼓。暇灵西匿，继以华灯，罗筛从风，不知猩呢鸡鸣，东方既白矣。”⁷⁴

曲宴与曲会有所区别，曲宴没有竞赛性质，表演的主要是剧曲，由文士来主持，主要是青楼歌姬和名串客参与。因此，从某种意义上看，曲宴是文士和青楼戏曲演员进行切磋的最有效途径。通过这种形式，一方面精通音律和文本的“顾曲周郎”们可以指导演员的表演，提出合理建议；另一方面，演员的表演反过来也可以为“顾曲周郎”们的戏曲创作和理论总结提供最鲜活的案例。如潘之恒组织的曲宴，对于演员提高表演技艺作用极大，而潘之恒将自己结合组织曲宴的一些经验和观看表演的心得编写了《秦淮曲品》和《秦淮剧品》等书，为万历年间的戏曲表演留下了珍贵的记录和理论总结。

二、多样的演出场所

（一）旧院、珠市、南市等妓家

秦淮戏曲活动演出的场所很多，旧院、珠市、南市是晚明歌姬居住的场所，也是其演剧的主要场所。这其中又以旧院最为出名。余怀在《板桥杂记》序中云：“洪武初年，建十六楼以处官妓，淡烟、轻粉，重译、来宾，称一时之韵事。自时厥后，或废或存，迨至三百年之久，而古迹寝湮，所存者为南市、珠市及旧院而已。南市者，卑屑妓所居；珠市间有殊色；若旧院，则南曲名姬、上厅行首皆在焉。余生也晚，不及见南部之烟花、宜春之弟子，而犹幸少长承平之世，偶为北里之游。”可见，到了晚明余怀所处的时代，南市已经为“卑屑妓所居”，而珠市稍有“殊色”，如寇白门、王月、王节。旧院、珠市、南市是晚明秦淮戏曲活动的场所，当然最著名的，只属旧院了。

旧院演剧多半在晚上进行，观众也以青楼狎客为主。张岱作为著名曲家，午夜品评秦淮歌姬的演出：“嗣后曲中戏，必以余为导师，余不至，虽夜分不开台也。以余而长声价，以余长声价

⁷² 潘之恒《鸾啸小品》卷二“初艳”，选自《潘之恒曲话》P32

⁷³ 潘之恒《鸾啸小品》卷二“虹台”，选自《潘之恒曲话》P64

⁷⁴ 余怀，《板桥杂记》“丽品”，P27-28

之人而后长余声价者，多有之。”⁷⁵可见，戏曲即使到了该出演的午夜，却因为张岱还没有到来则不会开演。据《板桥杂记》描述：“妓家分别门户，争妍献媚，斗胜夸奇，凌晨则卯饮淫淫，兰汤艳艳，衣香一园；停午乃兰花茉莉，沉水甲煎，馨闻数里；入夜而撮笛揭箏，梨园搬演，声彻九霄。李、卞为首，沙、顾次之，郑、顿、崔、马，又其次也。”⁷⁶“（丁继之等）每来曲院串戏，只集于二李家，或集于眉楼。”⁷⁷杨美的流波馆、顾媚的眉楼、李湘真的寒秀斋及李小大等名姬的住处都常有演剧进行。

（二）、河房、水阁

秦淮河房作为明清之际南京别具一格的一道风景线，秦淮戏曲活动也多与其有关。风景秀丽的河房是文士会友的好去处，常被用作演剧之所。跟旧院演剧一样，河房演剧大多在晚间进行，有了灯光、月华的映照，颇有如梦如幻的朦胧效果，非常吸引人，再加上河房演剧可以用水的回声使得乐音更加清脆悦耳，因此声色俱佳。《板桥杂记》中具体描写秦淮河房的戏曲活动，长板桥一带，“每当夜凉人定……名士倾城……此吹洞箫，彼度妙曲，万簌皆寂，游鱼出听。”又记：“两岸河房，雕栏画槛，绮窗丝障，十里珠帘。主称既醉，客曰未晞。游揖往来，指目曰：某名姬在某河房，以得魁首者为胜。薄暮须臾，灯船毕集，火龙蜿蜒，光耀天地，扬槌击鼓，蹋顿波心。自聚宝门水关至通济门水关，喧阗达旦。桃叶渡口，争渡者喧声不绝。”《陶庵梦忆》卷四记载“秦淮河房”有云：“秦淮河房……寓之者无虚日。画船箫鼓，去去来来，周折其间。……舟中徽钹星铙，宴歌弦管，腾腾如沸。”据《陶庵梦忆》：“秦淮河河房，便寓、便交际、便淫冶，房值甚贵，而寓之者无虚日。画船箫鼓，去去来来，周折其间。河房之外，家有露台，朱栏绮疏，竹帘纱幔。夏月浴罢，露台杂坐。两岸水楼中，茉莉风起，动儿女香甚。女各团扇轻绮，缓鬓倾髻，软媚着人。”这种露台可以观看河中演戏，在文人雅士看来是真乃“良辰美景”与“赏心乐事”的完美结合。

水阁也可以用来作为临时舞台，但面积有限，容纳不了太多的观众。有时观众席就设立在船上，灯光声影与河水相映，也别有风味。崇祯十二年（1639），复社人士在方密之的水阁演剧，观剧的人太多，游船成了观众席：“阁外环列舟航如堵墙。”崇祯十五年（1642）中秋日，冒襄等人再次于秦淮水阁演剧。冒襄《影梅庵忆语》：“四方同社诸友感姬为余不辞盗贼风波之险，间关相从，因置酒桃叶水阁。……一时才子佳人，楼台烟水，新声明月，俱足千古，至今思之，不含游仙枕上梦幻也。”

（三）秦淮灯船

秦淮河是留都南京的胜景，秦淮灯船是其显著标志之一。晚明，不仅元宵节，连端午也用画舫点缀。灯船外饰彩灯，映照河水，光彩夺目，内置鼓吹细乐，成了秦淮河上一道独有的风景，也创造了一种独特的戏曲舞台。对此，张岱有过形象的描述：

年年端午，京城士女填溢，竞看灯船，好事者集小篷船百什艇，篷上挂羊角灯如联珠，船首尾相衔，有连至十余艇者。船如烛龙火蜃，屈曲连蜷，蟠委旋折，水火激射。舟中徽钹星铙，宴歌弦管，腾腾如沸。士女凭栏轰笑，声光凌乱，耳目不能自主。午夜，曲倦灯残，

⁷⁵ 张岱，《陶庵梦忆》卷七“过剑门”条，P69

⁷⁶ 余怀，《板桥杂记》，上卷“雅游”，P8-9

⁷⁷ 余怀，《板桥杂记》下卷“轶事”，P55

星星自散。钟伯敬有《秦淮河灯船赋》，备极形致。⁷⁸

张岱所提到的钟伯敬即钟惺。他曾在南都为官，寓居南京多年。他的《秦淮灯船赋》对此形容尽致：“小舫可四五十只，周以雕檻，覆以翠幕。每舫载二十许人。人习鼓吹，皆少年场中人也。悬羊角灯于两傍，灯略如舫中人数，流苏缀之。用绳联舟，令其衔尾，有若一舫。火举伎作，如烛龙焉。”⁷⁹

汪懋麟的《秦淮灯船歌》详细地记录了明时的秦淮灯船盛况：

秦淮五月水气薄，榴花乍红柳花落。新荷半舒菡萏高，对面人家卷帘幕。晚来列炬何喧阗，鼓吹中流一时作。火龙一道灯船来，众响啁嘈判清浊。一人揭鼓扬双锤，宫声坎坎两虎搏。一人按拍秉乐句，裂帛时闻坠秋箬。一人小击云锣清，仿佛湘娥曳珠络。横笛短箫兼玉笙，芦管鸣鸣似南禽。两旁列坐八九人，急羽繁商不相若。或涩如调素女弦，或溜如啭早春雀；或缓如咽松下泉，或激如挑战场槊。有时回帆作数弄，月白沙明叫饥鹤。六船盘旋系一缆，万点琉璃光灼灼。牛渚燃犀群怪惊，昆明习战老鱼跃。众人互奏时一呼，如听宫中上元乐。吁哇此声何自来，万历年间逞欢谑。

前文已述，姚瀚《秦淮即事》也具体描述了秦淮灯船中歌唱《燕子笺》的景象：“柳岸花溪潋汴天，态携红袖放灯船。梨园弟子规人意，队队停歌《燕子笺》。”

可见，秦淮灯船在秦淮戏曲演出中是具有相当重要的地位的。

从以上秦淮戏曲活动的形式和场所看出，南京秦淮戏曲活动演出有着自己独有的特色，这些活动，大都与秦淮画舫、河房有关，河房、画舫成为南京戏曲活动独具风格的一道风景。这种特色不同于其他地方的戏曲演出，而且也不同于南京家班和职业戏班的演出。秦淮戏曲活动演出，无论是社集演出或是宴会演剧还是曲会，规模之大、参加人数之多、场所之别致都是罕见的，反映出秦淮戏曲活动确实极为繁盛。

三、旧院、曲中、珠市、南市、河房、灯船位置关系考

查阅各种记述秦淮活动的资料，无论是余怀的《板桥杂记》、周晖的《金陵琐事》、张岱的《陶庵梦忆》、清代珠泉居士的《续板桥杂记》等都大量提到了旧院、曲中、珠市、南市、河房、灯船。理清它们之间的位置关系，对我们理解秦淮戏曲活动发生的场所、研究秦淮戏曲活动都有阻碍。所以，我们有必要对这其中的关系进行考究。

《汉语大辞典》对“旧院”的释义是：“在今之南京，明朝为妓女丛聚之所。”这容易使我们产生旧院即明朝南京妓院的特定称谓的误解。其实不然，据《板桥杂记》序中所记，我们可知，晚明，南京的妓院有三处——旧院、珠市、南市。因此，旧院只是妓院的一处而已。

《板桥杂记》还记述了旧院的具体位置，即前门对武定桥，后门在钞库街，珠泉居士《续板桥杂记》中也记载：“旧院在钞库街南，与贡院隔河遥对，今自利涉桥至武定桥……”（按：利涉桥最初为为清顺治三年知府李正茂建立，而武定桥为南宋淳熙中建），可见旧院在当时是有其

⁷⁸ 张岱，《陶庵梦忆》卷四“秦淮河房”，P30

⁷⁹ 钟惺《隐秀轩集》，《四库禁毁辑刊》集部048册

特定的范围的，其位置应在贡院门前的钞库街以南，与贡院隔了一条钞库街与一条秦淮河。钞库街的门是后门，前门则在武定桥。因此，其释义并非如《汉语大辞典》宽泛。

珠市的具体位置，在《板桥杂记》中卷“丽品”的“珠市名姬附见”中亦有所指名，并指出珠市比起旧院，算是落魄了：“珠市在内桥旁，曲巷透迤，屋宇湫隘。然其中时有丽人，惜限于地，不敢与旧院颉颃。以余所见，王月诸姬，并着迷香、神鸡之胜，又何羨红红、举举之名乎！恐遂湮没无闻，使媚骨芳魂与草木同腐，故附书于卷尾，以备金陵轶史云。”

曲中的含义，《板桥杂记》有明确的说明：“旧院人称曲中，前门对武定桥，后门在钞库街。”因此，曲中是旧院的俗称或者别称。

秦淮河房，也是欣赏戏曲表演的一个特殊场所。提到河房和旧院的关系，最容易让人误会，以为河房隶属于旧院，是旧院中建在秦淮河畔的妓家。其实不是这样。吴应箕在《留都见闻录》中有专章介绍秦淮河房。根据他的记载，河房大都为富家所置，有些则专事租赁，而承租者或为宦居南都的官员，或为来此应试的士子：“过学宫，则两岸河房鳞次相竞。其房遇科举年则益为涂饰，以取举子厚赁。”⁸⁰《板桥杂记》云：“秦淮灯船之盛，天下所无。两岸河房，雕栏画槛，绮窗丝障，十里珠帘。”清代珠泉居士的《续板桥杂记》对河房的具体位置给与了描述：“前明河房，为文人宴游之所，妓家则鳞次……两岸河房，丽珠栊比。”又云：“贡院与学宫毗邻，院墙外为街，街以南皆为河房。”可见，河房应该分布在秦淮河的两侧。它不隶属于旧院，它跟旧院一样，都是秦淮戏曲演出的场所。

秦淮灯船，是秦淮演剧的特殊场所。明代中叶秦淮河房兴起后，游人常于夜间租船游弋秦淮，并请河房妓家或梨园艺人登船演唱戏曲以供游乐。灯船这个词是明代的称呼，到了清代则改称“画舫”。这点根据余怀《板桥杂记》的记述可见差别：“秦淮灯船之盛，天下所无。……余作《秦淮灯船曲》……”作为记录明朝“一代之兴衰的”的《板桥杂记》中并未提到画舫的称谓，可见在画舫在明代仍称为灯船。

第三节 晚明秦淮戏曲活动繁荣的原因

一、宽松的政治环境

晚明，南京的政治控制松动，教坊司对戏曲的管制大为松弛。这促使了戏曲演员的地位大大提升，戏曲活动演出频繁。

明初，为了巩固刚建立的政权，朱元璋对戏曲演出采取了严格的政策，戏曲活动受到诸多限制：“洪武二十二年三月二十五日，奉圣旨：‘在京但有军人学唱的割了舌头；下棋打双陆的断手；蹴圆的卸脚；做买卖的发边充军。’府军卫千户虞让男虞端，故违吹箫唱曲，将上唇连鼻尖割了。又龙江卫指挥伏颢与本卫小旗姚晏保蹴圆，卸了右脚，全家发赴云南。”⁸¹朱元璋虽然大规模的建造妓院、蓄养歌姬，但都是处于繁荣商贾、增加税收的目的，而且妓院都隶属于教坊司，政府

⁸⁰ 吴应箕，《留都见闻录》，《秦淮夜谈》第九辑

⁸¹ 顾起元《客座赘语》卷十“国初榜文”，《续修四库全书》第1260册 子部

对教坊司管制是非常严格的。教坊司属礼部祠祭所司，承应朝廷典礼，职有专署：“教坊乐工虽至贱隶，然朝廷所设，本以供祭祀、朝会，其他大臣公燕，非赐教坊乐则不得擅役。”富乐院的歌姬基本上都由犯官家属充任，观众的范围也很小：“太祖立富乐院，令礼房典史王迪管领，此人熟知音律，又能作乐府。禁文武官吏及舍人，不许入院，只容商贾出入院内。”在这种政策下，戏曲演员地位极其低下。明初，统治者划定士、农、工、商和乐人的界限，表演艺人被归为最下层的贱民，平民子弟很少从事此类行业，士夫贵豪也少有问津者。洪武二年规定，不准伶人应试步入仕途，并明文规定娼优之家男子戴绿头巾，系红搭膊，穿带毛猪皮靴，不准走路当中，妓妇不能穿华丽衣服，只能戴皂冠，穿皂裙。朱元璋之后，明代戏曲发展在朱棣统治下又遭到进一步打击，对于戏曲进行更加严格控制。

但是，到了晚明，随着政治和文化环境的改变，朱元璋的中央集权制度有所松动，所订旧制被破坏无遗。同时，教坊司管制大为松弛，万历、崇祯年间的旧院歌姬较之嘉靖年间，身份和地位也大大提升游踪更广，戏曲演出活动开始频繁。万历初，马湘兰尚以生不踏吴门为憾，但到了万历中后期，歌姬出游已经是司空见惯。她们经常随同文士游历四方，杨超超、陈夜舒曾到潘之恒家乡徽州岩镇，董小宛也曾随钱谦益游历黄山，并留居二年；王节曾畅游扬州，傅寿在松江盘桓甚久，其中距离最近的苏州吸引了不少旧院歌姬前往定居：“明时旧院妹丽，赋性好游。”这在戏曲演出史上有着重大的意义。歌姬作为戏曲演出队伍中重要的力量，也开始象职业戏班一样走南闯北，承担起戏曲传播和交流的重任。她们在游历他乡时，一方面带去了南京戏曲演出的艺术成就，另一方面歌姬因为隶属乐籍，在外地寓居再久，仍然要时时回都应官或脱籍，将所在地的时新小调和戏曲声腔带到南京，促进了南京戏曲活动的发展。

二、开明的政治风气

随着政治的松动，晚明商品经济发展，市民阶层出现，晚明社会风气发生了变化，保守、醇厚的社会风气不再，开明、奢靡的社会风气彰显，促进了戏曲活动的繁荣。

明初，统治者极力推崇俭朴，节俭之风盛行，社会风气极为淳朴：“正、嘉以前，南都风尚最为纯厚，缙绅以文章政事、行谊气节为常，求田问舍之事少，而营声利、畜伎乐者百不一二见；……挟倡优，耽博弈、交关士大夫陈说是非者，百不一二见之；军民以营生务本、畏官长、守朴陋为常；……妇女以深居不露面、治酒浆、工织红为常，珠翠绮罗之事少，而拟饰娼妓……出入施施无异男子者，百不一、二见之。”⁸²

万历以后，社会生产力得到了提高，商业和手工业发展，资本主义萌芽出现，市民阶层的兴起，并作为一种特殊力量活跃在晚明社会里，对社会的消费必然产生刺激作用，而在物欲的刺激下，加之统治者在政治上的松动，整个社会奢靡之风兴起。在万历年间寓居南京的戏曲家郑之文的《金陵元夕》诗中，作者描述了万历前后社会风气的变化：

朱楼隐转薄层霄，绿水萦堤荡画桥。十里香风吹紫陌，一年明月始今宵。今宵无处无箫鼓，佳丽名都较得数。美酒留连拚十千，少年欢笑唯三五。三五年时二八游，个侬无赖逐风

⁸² 顾起元，《客座赘语》卷一“正、嘉以前风气淳厚”《续修四库全书》第1260册 子部

流。香轮宝勒纷填巷，翠烛红灯拥上楼。楼前九陌连三市，中有侯家通戚里。……歌舞唯应此夕陈，鱼龙百戏竞争新。银花绛树开千丈，佛火神灯照百轮。花灯在处如人好，半醉筵前看鲍老。何客灯前到肯迟，何人花下归能早。花下灯前出画裾，衣香一路暗氤氲。不知南陌人如月，且道东门女似云。云移月堕欢难歇，虬水丁冬霜渐咽。郎心尚逐紫骝嘶，妾意先憎乌柏舌。归去烧灯总不眠，含情脉脉定相牵。余宵冷焰留红烛，明日芳尘拾翠钿。⁸³

百戏、杂耍、歌舞游乐，少年无赖，佳人风流，这种热闹非凡、人声鼎沸令人陶醉的欢乐气息与明前期形成了鲜明的对比。

南京是国家的文化和商业中心，作为南国子监和江南贡院所在地，这里集中了南方的大批文士，热衷于组织宴集、游冶活动，而南都官员也不再受清规戒律的约束，也加入到选胜微歌的行列中：“南京，仕国也，先朝以吏治著声者甚多。万历以后，承平无事，士大夫以南中为左迁，都不复事事，即贤者亦多无可述。自海内多事，士风放往稍变，近以寇再入关，又所在寇起，道路多梗，物力亦耗，而仕于葦毂者又多得罪，于是争以南秩为仙吏，然南之难为亦倍展于昔矣。”⁸⁴“他们开始置法令于不顾，甚至公开地狎妓：“有甲科为郎者襄阳潘龙鳞，私宿旧院，夏邑王承曾明寓河房，非狎妓女即比顽童，官篇扫地矣。”⁸⁵在这种社会风气下，戏曲作为一门艺术，其社会教化功能渐渐衰落，审美价值被肯定，娱乐功能日益凸显，市民因为风气所染，皆以观剧听曲为乐。

三、安定的社会环境

明末战乱频繁，而南京则相对太平，富绅商贾、文人士大夫、以及普通民众流连秦淮风月之地，秦淮戏曲活动大盛。

晚明，尤其是到了明末，明朝统治已十分腐朽，各种矛盾迅速激化，社会极度动荡，明王朝面临着内忧外患的威胁。外部：在西北，以李自成、张献忠为首的农民军，声势越来越大，由纵横陕、晋一带发展到驰骋广大中原地区、大河南北，先后攻克洛阳、襄阳、西安、成都诸名城；在辽东，皇太极继承努尔哈赤所开创的事业，建立了以满族为主的清政权，不仅尽占长城以北的广大地域，还进入长城以内的直隶、山东一带，攻破济南等城市，大肆掳掠人口、财物。内部：明帝国政府内部，党争十分激烈。先是魏阉专权，大批东林党人遭到残酷杀戮。崇祯即位，铲除了魏阉集团，平反了冤狱，但党争并未止息。而由于崇祯帝朱由检的猜忌与犹疑不决，使内阁辅臣常常被随意放逐与杀戮。他们既难有作为，亦多不得善终。因而，朝政日趋败坏，危机日渐严重，局面越发变得不可收拾。面对内忧外患，明帝国处于即将倾覆的风雨飘摇之中。

然而，当时的南京却是另一番景象。由于权势之争的重心尽在北京，边患远在辽左，“流贼”多在陕、豫，南京不仅城高濠深，防御坚固，而且有大江作屏障。因此东南太平无事，南都更趋繁华。余怀在《板桥杂记》中回忆当时情况时也说：“当是时，东南无事。方州之彦，咸集陪京。雨花桃叶之间，舟车恒满。”这与北京、中原的情况形成巨大的反差。因此，南京成了各地富豪、

⁸³ 钱谦益，《列朝诗集》丁集卷七，《续修四库全书》第1622-24册 集部

⁸⁴ 吴应箕，《留都见闻录》，《秦淮夜谈》第九辑

⁸⁵ 吴应箕，《留都见闻录》，《秦淮夜谈》第九辑

闲宦避乱的安乐窝，家乐随之兴盛。青楼生意尤其兴旺，歌姬为招徕客人，也以擅曲为能。晚明的士大夫们面对如此国家，对朝政不满，对前途感到渺茫，只想在那些没有人身自由的弱女子身上寻找安慰和寄托，把生活完全寄托在歌妓的身上，游宴社集、征歌选胜的风气日益明显，这是晚明士大夫解脱忧患荣辱，排遣精神苦闷的一种办法。戏曲活动更大程度上成为名士文人、富贵缙绅名流排遣政治失意苦闷以及贪图娱乐享受的一个手段，逐渐为越来越多的人所接受。南京呈现了特殊的繁荣局面，戏曲活动呈现一种特殊的繁荣景象。

四、特殊的历史原因与优越的地理位置

秦淮旧院的繁荣有着历史原因。明初，朱元璋为了制造城市繁荣，巩固政治统治，设立官营妓院——富乐院，将元代官员、将士妻女立为乐籍，与旧乐籍一起置入院中，这也是南京旧院的缘起。后朱元璋又在南京各重要城门先后建立“十六楼”，蓄养官妓，聚四方宾客和商贾。而对于旧院的繁荣和发展具有特殊重要意义的是正德南巡。正德十四年八月，正德帝出巡南京，逛旧院，召幸旧院的乐妓，还先后两次去旧院大街对面小西湖的徐霖家游玩，并在东花园垂钓，随着正德南巡，宫廷乐曲等开始在南京教坊流传；伴随正德回京，一些南都流行的新词、新曲，也进入宫廷，流传北方。南北文化交流被大大地促进了。从此，南京旧院等地，在音乐、戏剧、舞蹈、曲艺、杂技等各方面呈现出一种十分繁荣的景象，涌现出一大批杰出的艺人。旧院出现了繁荣发展的局面。《板桥杂记》对晚明旧院的繁忙景象作了记述：“妓家鳞次，比屋而居，屋宇精洁，花木萧疏，迥非尘境。到门则铜环半启，珠箔低垂；升阶则獬儿吠客，鹦哥唤茶；登堂则假母肃迎，分宾抗礼；进轩则丫鬟毕妆，捧艳而出；坐久则水陆备至，丝肉竞陈；定情则目挑心挑，绸缪宛转，纨绔少年，绣肠才子，无不魂迷色阵，气尽雌风矣。”

除了历史原因，旧院的繁荣还与其特殊的地理位置密不可分。《板桥杂记》载，旧院长板桥一带，“洵可娱目赏心，漱涤尘俗”，是个十分清幽的处所。而旧院前靠武定桥，隔河正对大功夫坊，那是徐氏中山王府。桥东一带，有著名的市隐园、小西湖，是名流与显宦的居处和园林。桥西邻古御街，是明代南都十繁华的商贸中心地区，富贾云集之所。而旧院与贡院，仅隔一河，当是旧院位置的最特殊之处。秦淮河是名士清流的汇聚地。在秦淮河畔歌妓繁荣之外，还有另一番景象，即和秦淮红楼只一河之隔的是江南贡院。士子们考完试出来后，立即扑向大大小小的秦淮妓楼，不惜千金，放浪形骸，纵情声色，纸醉金迷。这就在客观上导致秦淮名妓的客人以风流才子为主，较少低俗官贾。晚明的知识精英几乎都汇集到了秦淮河，这又在客观上对她们文采风流和清高气韵的形成予以了决定性的影响。这就在客观上造成了十里秦淮最繁荣的时期，秦淮两岸到处是楼亭歌台，人物景象靡丽，余怀在《板桥杂记》里描述时说：“旷远芊绵，水烟凝碧……风清月朗，名士倾城，簪花约鬓……灯船毕集，火龙蜿蜒，光耀天地”，“纨绔浪子，萧瑟词人，往来游戏，马如车龙……杂伎名优，献媚争妍，络绎奔赴。”商贾官人学士在此挥金如土是常事。许多外地人一经踏入秦淮，醉花迷径，不思归里。

总之，上述原因共同推动了秦淮戏曲活动的发展。

第四节 晚明秦淮戏曲活动的文化特征

一、戏曲审美功能与现实功利的结合

晚明时期，士大夫阶层奢靡之风大起，娱乐文化骤兴。前文已述，顾起元《客座赘语》卷一曾引一长者之言说，正、嘉以前，南京的社会风尚最为醇厚，“缙绅以文章政事、行谊气节为常，求田问舍之事少，而营声利、蓄妓乐者，百不一二见之”。万历以后，世人的巾履“日新月异”（卷一），而“在三十年前，尤十馀年一变；迩年以来，不及二三岁，而首髻之大小高低，衣之款狭修短，花钿之样式，渲染之颜色，鬓发之工，无不变易”（卷九），可见晚明奢靡的社会风气。秦淮戏曲活动的繁荣于这样的社会风气下，反映了戏曲在晚明社会教化功能渐渐衰落，审美价值被肯定，娱乐功能日益凸显，戏曲活动更大程度上成为名士文人、富贵晋身名流，甚至排遣政治失意苦闷，以及进行交流娱乐，贪图娱乐享受的一个手段，并逐渐为越来越多的人所接受。秦淮文化消费呈现出了群众性的特征。秦淮戏曲活动成为当时各阶层人士相互交往的重要文化消费形式，并有着现实的功利性特征，许多参与者是出于借助戏曲活动扩大社交面的动机。

可以说，晚明秦淮戏曲活动的繁荣体现了晚明秦淮文化消费的群众性特征，戏曲不仅成为生活的文化消费，而且成为生活的工具与手段。

二、“此即一代之兴衰”⁸⁶

晚明，在面临毁灭的国家政局下，士夫选色征歌，载妓嬉游，终日陶醉于箫鼓画船，歌楼舞馆以及香姿玉色之中。文人风流更是异于往时。明末清初的戏曲家徐士俊（字野君）曾作《十眉谣》描写眉式，为《十眉谣》作“小引”的张潮，在“小引”记述到“士大夫苟不能干云直上，吐气扬眉，便须坐绿窗前与诸美人共相眉语，当晓妆时日为染螺子黛亦殊不恶”。另外，晚明朝政泄沓，士大夫平时无聊，寻花问柳是常见的现象秦淮戏曲活动与秦淮奢靡文化形成了一种特殊对应的关系，它的繁荣使秦淮文化呈现出了纸醉金迷的低迷特征，具备了靡靡之音的色彩，集中地反映了大明王朝糜烂没落的社会历史根源——这是晚明士大夫集体沉沦，尤其是社会精英沉沦的产物。一个王朝的全部精英都沉没于女色，沉迷于歌舞戏曲，足可见这个王朝的糜烂至深。可以说，秦淮的戏曲活动呈现的繁荣，印证了明王朝最后的畸形疯狂，也昭示着明王朝气数的穷尽的必然。正如《板桥杂记》“序”提到写《板桥杂记》所表明的主旨那样，“此即一代之兴衰”。秦淮戏曲活动的繁荣体现了晚明秦淮文化纸醉金迷的低迷特征，成为了明王朝命运的重要印证，其特殊繁荣是导致南明覆灭的重要文化原因之一。

⁸⁶ 余怀，《板桥杂记》“序”，P3

三、歌姬与文士的交往，提高了青楼歌姬的品味和青楼文化

晚明，应试举子、风流墨客群萃秦淮，秦淮河畔上演了许多文人与名妓的爱情故事。如侯方域与李香君，钱谦益与柳如是，冒襄与董小宛等。而余怀、潘之恒等戏曲评论家更是流连曲中，热衷于跟歌姬往来。作为明末思想解放，党派政治的文化背景下产生的江南士大夫的代表，文人名士与这些代表着晚明青楼文化的歌姬的交往，是一种文化与情感的交流，促进了歌姬文化层次的提高。秦淮歌姬不再同一般的倚门卖色的妓女一样，而是气度超群，风韵拔俗，才、色、艺三绝，卓而不群，精通琴棋书画，文学艺术造诣不让于须眉。她们在明清易鼎之际，关心国家命运，具有较高的民族气节，形成了一种以“秦淮八艳”为代表的名妓文化。秦淮名妓在患难时对于国家的忠诚，对于民族气节的看重，都让人赞叹，更显得其芳节。《杜梅堂集》记载，李香君与侯方域相爱，侯方域受阮大铖迫害逃离南京后，李香君坚决拒绝了别人的邀请：“故开府田仰者，以金三百锞邀姬一见，姬固却之。”田仰怒甚，欲中伤李香，李香叹曰：“吾向之所赞于侯公子者谓何？今乃利其金而赴之，是妾卖公子矣！”卒不住。冒襄的《影梅庵忆语》同样记载了忠贞的董小宛。董小宛随冒襄遭兵火之厄，不辞盗贼风波之险，共赴患难，虽遇奇险异险，忠贞不渝。冒襄独与董小宛避兵难，因挂心双亲，欲将董托之于友，而只身离去，商之于董，董小宛曰：“举室皆倚君为命，复命不自君出，君堂上膝下，有百倍重于我者，乃以我牵君之臆，非徒无益，而又害之。我随君友去，苟可自全，誓当匍匐以俟君回，脱有不测，前与君纵观大海，狂澜万顷，是吾葬身处也。”只为夫想，不为己顾，患难时益见其精神。秦淮歌姬与文士的交往，使得她们与文士相得益彰，在提高青楼歌姬文化品位的同时，青楼文化也被赋予了新的格调，强化了秦淮文化的脂粉气。

四、高雅文化的普及化与世俗化

秦淮戏曲活动的繁荣使得戏曲尤其是昆曲拥有更大的接受面和更多的传播途径，晚明崇尚昆曲的社会风气下，昆曲在歌姬的声名鹊起中得到了最大限度的传播，这使得昆曲拥有更多的受众。另一方面，昆曲不再只受到文人名士的青睐，普通市民对于昆曲也极为乐善。高雅与世俗得到了融合的同时，昆曲高雅格调被平抑为世俗化的特征。

参考文献

【著作文献】

- [01]《中国戏曲志·江苏卷》，中国 ISBN 中心，1992 年。
- [02]《中国戏曲志·安徽卷》，中国 ISBN 中心，1993 年。
- [03]《江苏戏曲志·南京卷》，江苏文艺出版社，1996 年。
- [04]《江苏艺文志·南京卷》，江苏人民出版社，1995 年。
- [05]《南京通志》，南京地方志办公室，2005 年。
- [06]叶楚伦、柳貽徽《首都志》影印本，南京古书店，1985 年。
- [07]南京戏曲志编辑室《南京戏曲史料汇编》（一、二、三、四、五辑），1987 年。
- [08]《中国戏曲曲艺辞典》上海辞书出版社，1981 年 9 月。
- [09]《中国戏曲剧种大辞典》上海辞书出版社，1995 年版。
- [20]谭正璧《中国文学家大辞典》（明代卷），中华书局，1997 年。
- [21]吴新雷《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社，2002 年。
- [22]蒋星煜、齐森华、赵山林《明清传奇鉴赏辞典》，上海辞书出版社，2004
- [23]齐森华、陈多、叶长海《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社，1997 年。
- [24]董康《曲海总目提要》，人民文学出版社，1959 年。
- [25]郑振铎、吴晓玲《古本戏曲丛刊》，商务印书馆（1、2、3、4）、上海古籍出版社（5 集），中华书局（9 集），1954、1955、1957、1958、1964。
- [26]王秋桂，《善本戏曲丛刊》，台湾学生书局，1984 年。
- [27]张庚等主编《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1983 年。
- [28]蒋星煜《中国戏曲史探微》，齐鲁书社，1985 年。
- [29]蒋星煜《中国戏曲史索引》，齐鲁书社，1988 年。
- [30]蒋星煜《中国戏曲史钩沉》，中州书画社，1982 年。
- [31]蒋星煜《明刊本西厢记研究》，中国戏剧出版社，1982 年。
- [32]赵山林《中国戏曲观众学》，华东师范大学出版社，1990 年。
- [33]赵山林《中国戏剧学通论》，安徽教育出版社，1995 年。
- [34]赵山林《历代咏剧诗歌选注》，书目文献出版社，1998 年。
- [35]赵山林《中国古典戏剧论稿》，安徽文艺出版社，1998 年。
- [36]郑传寅《中国戏曲文化》，武汉大学出版社，1998 年。
- [37]何宗美《明末清初文人结社研究》，南京大学出版社，2003 年。
- [38]庄一拂《古典戏曲存目汇考》，上海古籍出版社，1982 年 12 月。
- [39]傅惜华《明代传奇全目》，人民文学出版社，1959 年。
- [40]傅惜华《明代杂剧全目》，作家出版社，1958 年。
- [41]傅惜华《清代杂剧全目》，人民文学出版社，1981。
- [42]中国戏剧研究院编《中国古典戏曲论著集成》（10 册），中国戏剧出版社，1959 年。

- [43]吴毓华《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社，1982年12月。
- [44]张慧剑《明清江苏文人年表》，上海古籍出版社，1986年。
- [45]吴文治《中国文学史大事年表》，黄山书社，1993年。
- [46]罗锦堂编著《中国戏曲总目汇编》，香港万有图书公司，1966年。
- [47]王永宽《中国戏曲编年·元明卷》，中州古籍出版社，1994年12月。
- [48]赵景深、张增元《方志著录元明清曲家传略》，北京中华书局，1987年。
- [49]蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社，1989年。
- [50]胡忌、刘致中《昆剧发展史》，中国戏剧出版社，1989年。
- [51]王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社，1982年增订本。
- [52]王永宽、王钢《中国戏曲史编年（元明卷）》，中州古籍出版社，1994年。
- [53]（日）青木正儿著，王古鲁译著《中国近世戏曲史》，作家出版社，1958年。
- [54]朱承朴、曾庆全《明清传奇概说》，三联书店，1985年。
- [55]马春阳《秦淮八艳》，国际文化出版公司，1995年。
- [56]吴梅《中国戏曲概论》，中国人民大学出版社，2004年。
- [57]吴梅著、王卫国编《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1983年。
- [58]吴梅《吴梅全集》理论卷，河北教育出版社，2002年。
- [59]徐朔方《晚明曲家年谱》，浙江古籍出版社1993年。
- [60]徐朔方《汤显祖年谱》，中华书局1958年初版。
- [61]徐朔方《论汤显祖及其他》，上海古籍出版社，1983年。
- [62]徐朔方《汤显祖评传》，南京大学出版社1993年。
- [63]郭英德《明清传奇史》，江苏古籍出版社，1999年。
- [64]郭英德《明清传奇综录》，河北教育出版社，1997年。
- [65]郭英德《明清传奇戏曲文体研究》，商务印书馆，2004年。
- [66]郭英德《明清文人传奇研究》，北京师范大学出版社，1992年。
- [67]谢国祯《明代社会经济史料选编》，福建人民出版社，2004年。
- [68]谢国祯《南明史略》，上海人民出版社，1957年。
- [69]谢国祯《增订晚明史籍考》，上海古籍出版社，1981年。
- [70]谢国祯《明清之际党社运动考》，中华书局，1982年。
- [71]俞为民《明清传奇考论》，华正书局，1993年。
- [72]俞为民《李渔评传》，南京大学出版社，1998年。
- [73]俞为民校注《中国古代四大名剧》，江苏古籍出版社1998年。
- [74]孙书磊《明末清初戏剧研究》，社会科学文献出版社，1997年。
- [75]孙书磊《中国古代历史剧研究》，南京师范大学出版社，2004年。
- [76]张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1980。
- [77]张庚《戏曲艺术论》，中国戏剧出版社，1980年。
- [78]郭汉城《戏曲剧目论集》，上海文艺出版社，1981年。

- [79]王星琦《元明散曲史论》，南京师范大学出版社，1999年。
- [80]陈大康《明代商贾与世风》，上海文艺出版社，1996年。
- [81]周贻白《中国戏剧史》，中华书局，1953年。
- [82]周贻白《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960年。
- [83]周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979年。
- [84]徐子方《明杂剧研究》，台湾文津出版社，1998年。
- [85]徐子方《明杂剧史》，中华书局，2003年。
- [86]邓长风《明清戏曲家考略》，上海古籍出版社，1994年。
- [87]邓长风《明清戏曲家考略续编》，上海古籍出版社，1997年。
- [88]邓长风《明清戏曲家考略三编》，上海古籍出版社，1999年。
- [89]叶长海《中国戏剧学史稿》，上海文艺出版社，1986年。
- [90]叶长海《曲学与戏剧学》，学林出版社，1999年。
- [91]叶长海主编《中国戏剧研究》，福建人民出版社，2006年。
- [92]宁宗一等编《明代戏剧研究概述》，天津教育出版社，1992年。
- [93]曾庆元《悲剧论：中国古典悲剧的民族特色》，华岳文艺出版社，1987年。
- [94]张赣生《中国戏曲艺术》，百花文艺出版社，1982年。
- [95]章培恒《十大戏曲家》，上海古籍出版社，1990年。
- [96]朱万曙《明代戏曲点评研究》，安徽教育出版社，2002年。
- [97]骆玉明《中国文学史》，复旦大学出版社，1996年。
- [98]高字《古典戏曲导演学论集》，中国戏剧出版社，1985年。
- [99]谭帆《优伶：古代演员悲欢录》，上海文艺出版社，2002年。
- [100]陆萼庭，《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社，1980年。
- [101]齐森华《曲论探胜》，华东师范大学出版社，1985年。
- [102]周育德《中国戏曲文化》，中国友谊出版公司，1995年。
- [103]王安葵、何玉人，《昆曲创作与理论》，春风文艺出版社，2005年。
- [104]叶长海、张福海《中国戏剧史》，上海古籍出版社，2004年。
- [105]许建中《明清传奇结构研究》，中州古籍出版社，1999年。
- [106]姚文放《中国戏剧美学的文化阐释》，中国人民大学出版社，1997年。
- [107]吴调公 王恺《自在、自娱、自新、自忏——晚明文人心态》，苏州大学出版社，1998年。
- [108]刘景亮、谭静波《中国戏曲观众学》，中国戏剧出版社，2004年。
- [109]程芸《汤显祖与晚明戏曲的嬗变》，中华书局，2006年。
- [110]邹自振《汤显祖综论》，巴蜀书社，2001年。
- [111]夏写时《论中国戏剧批评》，齐鲁书社，1988年。
- [112]李昌集《中国古代曲学史》，华东师范大学出版社，1997年。
- [113]廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》，山西太原教育出版社，2000年。
- [114]郑雷《昆曲》，浙江人民出版社，2005年。

- [115]赵景深《明清曲谈》，古典文学出版社，1957年。
- [116]刘水云《明清家乐研究》，上海古籍出版社，2005年。
- [117]张发颖《中国戏班史》，学苑出版社，2003年。
- [118]齐如山《戏班》，国剧学会，1935年。
- [119]吴毓华《古代戏曲美学史》，文化艺术出版社，1994年。
- [120]毛效同《汤显祖研究资料汇编》，上海古籍出版社，1986年。
- [121]樊树志《崇祯传》，人民出版社，1997年。
- [122]魏千志《明清史概论》，中国社会科学出版社，1998年。
- [123]赵园《明清之际士大夫研究》，北京大学出版社，1999年。
- [124]胡金望《人生的戏剧与戏剧的人生——阮大铖研究》，中国社会科学出版社，2004年。
- [125]傅晓航《戏曲理论史述要》，文化艺术出版社，1994年。
- [126]李昌集《中国古代曲学史》，华东师范大学出版社，1997年。
- [127]苏国荣《戏曲美学》，文化艺术出版社，1995年。
- [128]郑天挺《明清史资料》，天津人民出版社，1980年6月
- [129]刘培林《秦淮歌妓董小宛》，中国民间文艺出版社，1985年。
- [130]王宁、任孝温《昆曲与明清乐伎》，春风文艺出版社，2005年。

【论文文献】

- [01]吴新雷《吴中昆曲发展史考论》，《南京大学学报》，2001年1期。
- [02]吴新雷《南京剧坛昆曲史略》，《艺术百家》，1996年3期。
- [03]吴新雷《关于昆剧研究的世纪回顾》，《东南大学学报》，1999年1期。
- [04]杨慧玲《从明清家班的历史经验看当下昆曲的保护和发展》，中央戏剧学院学报《戏剧》，2005年1期。
- [05]陈辽《昆曲历史的全面总结 昆曲知识的科学普及》，《苏州科技学院学报》，2003年8期。
- [06]刘召明《略论晚明戏班与昆曲声腔传播》，中央戏剧学院学报《戏剧》，2004年2期。
- [07]俞为民《论明代戏曲的文人化特征（上）》，《东南大学学报》社科版，2002年1期。
- [08]俞为民《论明代戏曲的文人化特征（下）》，《东南大学学报》社科版，2002年2期。
- [09]俞为民《明代南京书坊刊刻戏曲考述》，《艺术百家》，1997年4期。
- [10]俞为民《南戏的产生及其市民性》，《戏曲艺术》2005年3期。
- [11]孙书磊《阮大铖南京戏剧活动考》，《南京社会科学》，2004年12期。
- [12]孙书磊《〈石巢传奇四种〉创作考辨》，《文献》，2003年03期。
- [13]孙书磊《明清传奇之历史剧创作的党人心态》，《戏曲艺术》2001年03期。
- [14]扈耕田《侯方域反阉党阮大铖事迹考实》，《学术论坛》，2000年第2期。
- [15]黄文锡《〈紫钗记〉和〈荆钗记〉》，《抚州师专学报》，1994年2期。
- [16]尧振光《浅析〈紫钗记〉的思想价值及其意义》，《邵阳学院学报》，2005年4期。
- [17]郑雷《从玉茗堂到咏怀堂——阮大铖与临川派》，《华侨大学学报》，2002年3期。

- [18]李金松《阮大铖〈双金榜〉中的政治影射发微》，《福建师范大学学报》，1999年3期。
- [19]谢谦《论明末文人阮大铖的堕落》，《四川大学学报》，2003年6期。
- [20]杨修健《论明代末年的反阉现实剧》，《郑州大学学报》，1999年2期。
- [21]赵山林《潘之恒评传》，《戏剧艺术》，1996年4期。
- [22]郑之良《潘之恒家世考》，《艺术百家》，200年3期。
- [23]郑之良《谈潘之恒的戏曲导演论》，《戏曲艺术》，2003年3期。
- [24]陈彩玲《潘之恒戏曲导表演理论评述二题》，《淮北煤炭师范学院学报》，2003年3期。
- [25]韩结根《明代的新安商人与戏剧》，《中国典籍与文化》，1997年1期
- [26]吴伟逸《东林党争与晚明清流士大夫的历史命运》，《安庆师院社会科学学报》，1997年11月。
- [27]谭坤《论明代戏曲本体观念的演变与确立》，《艺术百家》，2005年1期。
- [28]许凌冬《晚明思潮下汤显祖的戏曲观》，《新乡师范高等专科学校》社科版，2004年4期。
- [29]谭坤《论明代戏曲本体观念的演变与确立》，《艺术百家》，2005年1期。
- [30]王齐洲《近百年明代文学与政治研究述评》，《荆州师范学院学报》，2003年3期。
- [31]卞敏《柳如是是秦淮妓吗？》，《南京史志》，1998年3期。
- [32]王树林《略论侯方域的文学历程》，《商丘师范学院学报》，2002年2月。
- [33]吴观文《论明代党争的特点》，《船山学报》，1987年1期。
- [34]郑克晟《明代的江南士大夫与东林党人》，《江南文史》，1994年6期。
- [35]商传《明代的社会主导群体》，《东岳论丛》，2005年1月。
- [36]廖奔《万历剧坛三家论》，《河北学刊》，1995年1期。
- [37]程芸《有无之际——“汤沈之争”与晚明戏曲主潮刍议》，《戏剧》2001年4期。
- [38]刘晋华《明代内阁制度与党争》，《社科纵横》，2003年6月。
- [39]冯小禄《明代文学争论的发生及其研究价值》，《社会科学辑刊》2003年6期。
- [40]牛建强《明后期政界之纷争——兼论东林学派政争之非直接介入》，《华东师大学报》（哲学社会科学版），1995年1期。
- [41]乃远《明末才子——侯方域》，《商丘师范学院学报》，2000年1月。
- [42]朱建华《论家班在昆曲发展史上的意义》，《江苏广播电视大学学报》，2005年4期。
- [43]胡金望《人生喜剧与喜剧人生——阮大铖的政客生涯及其人格透视》，2002年3期。
- [44]朱英志《阮大铖与东林复社的恩怨始末》，《文史知识》，2005年12期。
- [45]季国平《试论戏曲家的阮大铖》，《扬州师范学院学报》，1991年2期。
- [46]刘水云《家乐腾跃：明清戏剧兴盛的隐性背景》，《文艺研究》2003年1期。
- [47]邓泽森《试论东林党人在晚明政治生活中的作用》，《汉江大学学报》，1994年1期。
- [48]郭英德《论明清文人传奇的创作方法》，《戏曲研究》第二十八辑。
- [49]叶晔《晚明党争人物的地理分布和特征》，《中国历史地理论丛》，2005年4月。
- [50]张安奇《晚明激烈“党争”中的“东林党”》，《江南文史》，2005年3月。
- [51]吴伟逸《东林党争与晚明清流士大夫的历史命运》，《安庆师院社会科学学报》，1997年11月。

- [52]王建光《明代学子的心态及其价值取向的归宿》，《史学月刊》，1994年2期。
- [53]周心慧《明代徽州出版家》，《图书馆工作与研究》，2002年增刊。
- [54]王宁《晚明金陵名妓度曲考》，《戏曲艺术》（中国戏曲学院学报），2005年2期。
- [55]王燕《晚明“秦淮名妓现象”初探》，《江淮论坛》，2003年6期。
- [56]严中《秦淮八艳与金陵十二钗》，《南京社会科学》，1998年10期。
- [57]徐应佩从《〈秦淮歌妓董小宛〉到〈金陵八艳〉》，《江海纵横》，2006年3期。
- [58]楚人《贡院学宫对河房》，《书屋》，2002年第10期。
- [59]袁墨卿、袁法周《晚明江南文化殊相——名士与名姝的艳情与悲剧》，《枣庄学院学报》，2005年2期。
- [60]暴鸿昌《明末秦淮名妓与文人——读余怀〈板桥杂记〉》，《学习与探索》，1998年4期。
- [61]郑志良《杨美与杨仙度并非一人》，《文学遗产》，2001年5期。
- [62]叶晔《晚明党争人物的地理分布和特征》，《中国历史地理论从》，2005年2期。
- [63]谢谦《论明末文人阮大铖的堕落》，《四川师范大学学报》（社会科学版），2003年11月。
- [64]戴健《晚明优人与戏剧之场上传播》，《扬州大学学报》（人社版），2004年5期。
- [65]呼安泰《〈燕子笺〉作者辨析》，《安徽戏曲人物志》，1997.5。
- [66]吴作中《传奇剧本〈燕子笺〉及其作者》，《江淮文史》，2001年第1期。
- [67]余何《论张岱〈陶庵梦忆〉的戏剧思想》，《重庆三峡学院学报》2004年第3期。
- [68]叶长海《明清戏曲演艺论》，《扬州大学学报》，1997年5期。
- [69]朱恒夫《清代戏曲班社概论》，《江苏教育学院学报》，1997年3期。
- [70]杨惠玲《论晚明家班兴盛的原因》，《南京师范大学学报》，2005年1期。
- [71]孙大知《从青楼文学看明代社会世俗化倾向》，《玉溪师专学报》，1995年2期。
- [72]陶慕宁《明教坊演剧考》，《南开学报》，1999年6期。

【古典文献】

- [01]张廷玉等编辑《明史》，中华书局，1974年。
- [02]武念祖修《道光上元县志》，江苏古籍出版社，1991年。
- [03]何应松修《道光休宁县志》，江苏古籍出版社，1998年。
- [04]周晖《金陵琐事》，《四库禁毁书丛刊补编》37册，北京出版社，2005年。
- [05]余怀《板桥杂记》，上海古籍出版社，2000年12月。
- [06]珠泉居士《续板桥杂记》，南京出版社，2006年9月。
- [07]金嗣芬《板桥杂记补》，南京出版社，2006年9月。
- [08]张岱《陶庵梦忆 西湖梦寻》，上海古籍出版社，1982年11月。
- [09]钱谦益《列朝诗集小传》，上海古籍出版，1983年。
- [10]沈德符《万历野获编》，中华书局，1959年。
- [11]吴应箕《留都见闻录》，《秦淮夜谭》第九辑。
- [12]夏仁虎《秦淮志》，南京出版社，2006年。

- [13]吴晟辑注《明人笔记中的戏曲史料》，江西人民出版社，2007年。
- [14]南京秦淮区地方志编纂委员会编《秦淮夜谈》一至十六辑，1990-1994年。
- [15]张萱《西园闻见录》，哈佛燕京学社，1940年。
- [16]计六奇《明季北略》，中华书局，1984。
- [17]钱澄之《田间文集》，黄山书社，1998年。
- [18]钱谦益《牧斋初学集》，上海古籍出版社，1985年。
- [19]陈寅恪《柳如是别传》，三联书店，2001年。
- [20]吴伟业《吴梅村诗集笺注》，上海古籍出版社，1983年。
- [21]吴伟业《鹿樵纪闻》，《国学宝典》子部“清代笔记”
- [22]钟惺《隐秀轩集》，上海古籍出版社，1992年。
- [23]焦循《剧说》，古典文学出版社，1957年。
- [24]朱彝尊《静志居诗话》，人民文学出版社，1990年10月。
- [25]胡汝嘉《沁南稿》，万历间甘雨堂刻本，南京图书馆藏。
- [26]梁辰鱼《梁辰鱼集》，上海古籍出版社，1989年。
- [27]潘之恒著汪效倚辑注，《潘之恒曲话》，中国戏曲出版社，1988年8月。
- [28]祁彪佳《远山堂曲品剧品》，《中国古典戏曲论述集成》本，中国戏剧出版社，1980年。
- [29]王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社，1959年。
- [30]吕天成《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社，1959年。
- [31]徐复祚《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社，1959年。
- [32]徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社，1959年。
- [33]汤显祖《玉茗堂尺牍》，上海远东出版社，1996年。
- [34]汤显祖等原辑《说海》，人民日报出版社，1997年。
- [35]汤显祖《汤显祖集》，上海人民出版社，1973年。
- [36]汤显祖著、徐朔方笺校《汤显祖全集》，北京古籍出版社，1998年。
- [37]汤显祖《汤显祖戏曲集》，上海古籍出版社，1978年。
- [38]皇甫汈《皇甫司勋集》，文渊阁《四库全书》集部1275册，台湾商务印书馆。
- [39]吴伟业《梅村集》，文渊阁《四库全书》集部1312册，台湾商务印书馆。
- [40]吴伟业《绥寇纪略》，文渊阁《四库全书》集部363册，台湾商务印书馆。
- [41]顾宪成《与汤海若》，《泾皋藏稿》卷五，文渊阁《四库全书》96，台湾商务印书馆。
- [42]陈维崧《陈检讨集》，文渊阁《四库全书》集部371-372册，台湾商务印书馆。
- [43]范景文《范文忠集》，文渊阁《四库全书》集部1295册，台湾商务印书馆。
- [44]陈维崧《迦陵词全集》，《续修四库丛书》集部1724册，上海古籍出版社，2002年。
- [45]茅元仪《暇老斋杂记》，《续修四库丛书》子部1133册，上海古籍出版社，2002年。
- [46]臧懋循《负苞堂文选》，《续修四库丛书》集部1361册，上海古籍出版社，2002年。
- [47]顾起元《客座赘语》，《续修四库全书》子部1260册，上海古籍出版社，2002年。
- [48]臧懋循《负苞堂集》，《续修四库全书》集部1361册，上海古籍出版社，2002年。

- [49]张翰《张恭懿松窗梦语》，《续修四库全书》子部 1171 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [50]谈迁《北游录》，《续修四库全书》史部 737 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [51]屠隆《白榆集》，《续修四库全书》集部 1359 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [52]屠隆《由拳集》，《续修四库全书》集部 1360 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [53]张岱《石匱书后集》，《续修四库全书》史部 0320 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [54]梅鼎作《鹿裘石室集》，《续修四库全书》集部 1378-1379 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [55]阮大铖《咏怀堂集》，《续修四库全书》集部 1374 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [56]吴应箕《楼山堂集》，《续修四库全书》集部 1388-1389 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [57]冒襄《影梅庵忆语》，《续修四库全书》1272 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [58]龚鼎孳《定山堂诗集》，《续修四库全书》1402-1403 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [59]吴伟业《梅村诗话》，《续修四库全书》1697 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [60]吴伟业《梅村家藏稿》，《续修四库全书》1396 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [61]钱谦益《列朝诗集》，《续修四库全书》集部 1622-24 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [62]陈作霖《明代金陵人物志》，《续修四库全书》集部 1569 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [63]过庭训《明分省人物考》，《续修四库全书》集部 533-536 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [64]吕燕昭《新修江宁府志》，嘉庆初刊本，光绪六年刊本，《续修四库全书》694 册，上海古籍出版社，2002 年
- [65]钱澄之《藏山阁集》，《续修四库全书》集部 1400-01 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [66]陈所闻编《南北宫词纪》，《续修四库全书》集部 1741 册，上海古籍出版社，2002 年。
- [67]《本朝今省人物考》，《四库禁毁书丛刊》集部 160-163 册，北京出版社，1997 年。
- [68]钟惺《翠娱阁评选钟伯敬先生合集》，《四库禁毁书丛刊》集部 140-141 册，北京出版社，1997 年。
- [69]茅元仪《石民四十集》，《四库禁毁书丛刊》集部 109-110 册，北京出版社，1997 年。
- [70]徐铉《本事诗》，《四库禁毁书丛刊》，集部 94 册，北京出版社，1997 年。
- [71]侯方域《壮悔堂文集》，《四库禁毁书丛刊》集部 051 册，北京出版社，1997 年。
- [72]陈维崧《篴衍集》，《四库禁毁书丛刊》集部 039 册，北京出版社，1997 年。
- [73]潘之恒《亘史》，《四库全书存目丛书》子部 193-194 册，齐鲁出版社，1996 年。
- [74]潘之恒《涉江集选》，《四库全书存目丛书》集部 142 册，齐鲁出版社，1997 年。
- [75]朱子价《山带阁集》，《四库全书存目丛书》集部 0110 册，齐鲁书社，1997 年。
- [76]谈迁《枣林杂俎》，《四库全书存目丛书》子部 113 册，齐鲁书社，1997 年。
- [77]王穉登《订正吴社编》，《四库全书存目丛书》子部 241 册，齐鲁书社，1997 年。
- [78]冯梦禎《快雪堂集》，《四库全书存目丛书》集部 164-165 册，齐鲁书社，1997 年。
- [79]冒襄《同人集》，《四库全书存目丛书》集 385 册，齐鲁书社，1997 年。
- [80]汪廷讷《坐隐先生全集》，《四库全书存目丛书》集部 018 册，齐鲁书社，1997 年。
- [81]李言恭《青莲阁集》，《四库未收书辑刊》05 辑 23，北京出版社，2000 年。

後 記

嘆逝者如斯，本科四年轉瞬即逝，此三年亦彈指一揮。

拙指算來，與孫師相識已七度寒暑。完成此篇，提筆記下此段之時，倍感溫暖。都說人生得遇一知己難，孰不知人生得遇亦師、亦友、亦兄如孫師者則難上加難。此七年來，比起他人，實令吾師費心頗多。學業時刻予以提點自不必談，更于生活之細微處傾興關心。孫師夫人，吾之師母，亦在間隙流露關愛之情，無不使人心生暖意。

然亦時刻有愧。得師之言傳身教如此，然七年磨劍，未厚積薄發。才力不濟，又乏進取之心，原因種種，終未能在學術領域走向更廣闊之前程。以此篇而論，字字句句傾注師之心血。自論文選題、定題，至建構框架、修正定稿，步步隨師身後。無師之費心如此，以己之力，未有此篇也。捫心自問，致謝二字，實難為繼。

又王星琦、陸林二位先生，雖無親聆面諭，然嚴謹之行，令人心生敬仰。且論文開題之時，多得指正，使愚鈍之思得以頓開。其他如王珏、袁卓、石海霞、孟憲華、潘攀等同窗、師妹，對己多有幫助，一一言謝。尤與王珏交情甚篤，七年同窗之誼，此生銘心。

今即赴人生之又一階段，前程為何，尚不可知。報父母數年之恩情，一日未敢忘，然心有惴惴焉，實非一日兩日之力所能企及也！家中小妹，求學若渴，冀他日，美好前程超越汝兄。

郭強

二〇〇八年四月于金陵