

论家班主人对昆曲发展所做的贡献

杨惠玲

《艺术百家》2004年第3期

-

内容提要：以文人士大夫为主体的家班主人在诗文、音乐、戏曲等方面都颇有造诣，具有很高的审美情趣和艺术追求。不少家班主人热爱昆曲，视之为寄托情志的载体和施展才华的媒介，因而热衷于参加家班的艺术活动，为家班的建设付出了大量的心血。由于家班主人认真、严格，又充分贯彻了自己的艺术主张，因此家班的演艺水平一般来说比较高，形成了雅正、规范、优美、歌舞性强的舞台风格，建构了以生旦戏为主的演出体系。家班所取得的成就不仅推动了昆曲的发展，还在很大程度上提高、完善了我国戏曲的表演艺术，从而提升了戏曲的品格和地位。

关键词：家班主人、家班、昆曲

明清两代的戏曲舞台上，家班是一支阵容强大的演出队伍，对我国戏曲，尤其是昆曲的发展和繁荣起到过巨大的促进作用。研究家班，家班主人是最值得研讨的论题之一。这是因为，家班完全属私人所有，主要只用于自娱，很少与政治、商业发生直接的联系，因此，家班主人所受的牵制较小，能够按照自我意志确立家班必须依循的创作原则，决定班中的大小事宜。可以说，主人的审美情趣、艺术才能和追求往往是家班成败与否的关键因素。本文拟将家班主人做为一个群体来审视，通过考述他们为经营家班付出的各种努力，认识他们对昆曲所作的贡献，从而更加深入地认识昆曲这一戏曲样式。

根据笔者目前掌握的资料，明清家班主人近两百六十位，其中，主要活动于明代万历年间到清代乾嘉时期的有两百三十余位，他们的家班主要演唱昆曲。为了详尽地了解家班主人的情况，笔者特地整理了一份档案。根据这份档案，家班主人以文人士大夫为主体。他们大多出身世家巨族，从小接受良好的教育，曾考中状元、进士和举人，在诗文、音乐、绘画和书法等方面都颇有造诣。在昆曲领域，他们精通音律，多才多艺，不仅吹拉弹唱，样样精通，还擅长表演、编改剧本。部分家班主人不仅富有实践经验，还具备较高的理论水

平，沈璟、祁彪佳、李渔、李调元等人都有戏曲论著传世[1]。可以说，家班主人是当时文艺界的精英。

家班主人不仅才能超卓，还有积极投身家班建设的内在动力，因为他们热爱昆曲。不少家班主人的祖辈和父辈即蓄有家班，他们从小耳濡目染，培养了对昆曲的热爱。申时行、王锡爵和冒辟疆等人子孙几代传递艺术的接力棒，经营家班长达数十年乃至一百多年；潘允端、祁彪佳、宋荤等家族有多人置备家班，主要原因就在这里。可以说，许多家班主人都是因为喜好昆曲才创办戏班的。可为佐证的例子实在太多，随便就能举出不少：祁止祥有“梨园癖”[2]；唐英自言：“余性嗜音乐，尝戏编《笳骚》《转天心》《虞兮梦》传奇十数部”[3]；毕秋帆“最爱演剧”[4]，等等。出于昆曲的热爱，这些家班主人将发自内心的热情倾注于家班，从中获得了极大的乐趣和享受。而且，家班主人中有不少是怀才不遇或仕途受挫的文士，如邹迪光、顾大典、潘允端等。他们或屡试不第，或壮年归田，没有实现人生价值的政治舞台；同时，他们受到晚明个性解放思潮影响，实现自我意志的愿望更加强烈。他们视昆曲为寄托情志、施展才华的媒介，力图通过创办高水平的家班，来获取肯定和赞誉，从而在艺术领域实现其人生价值。因此，对于家班，他们并不等闲视之，而是认真对待，严格要求。如，邹迪光“授法曲师，务律齐而矩列[5]；钱岱欣赏家伶演唱，发现有错马上示意教师沈娘娘予以与校正；祁止祥“咬钉嚼铁，一字百磨，口口亲授[6]”；张岱的家伶称在张家接受专业训练是“过剑门”。如此种种，都说明家班主人对昆曲有很高的追求。

由于家班主人热爱昆曲，多才多艺，又有很高的追求，因此，他们往往热衷于参加家班的活动，付出了大量的心血。家班主人参加家班活动的情况可从以下几个方面来看：

其一，家班的组建。关于家班的组建，目前发现的资料都语焉不详，但还是表明：不少家班主人不惜巨资的同时还亲自延请教习、挑选伶人、行头和乐器等等。从潘允端的《玉华堂日记》等典籍来看，伶人入班都要经过主人的考试，《玉华堂日记》万历十六年（1588）十二月二十三日：“时文带来外一人，改名呈口，堂试新声”。又，万历十八年（1560）正月二十六日，“…携小戏子顾良辅来……”，二十九日，“试新声”。对有演出功底的伶人，家班主人的选择标准主要是演唱“新声”，即昆腔的水平。黄印《锡金识小录》

载：

曹氏（梅村）之二温柔者，宝界山农家子弟也。有老农真姓，孪生两儿，姿容丽甚，性聪颖。梅村月夜泊舟山下，闻山麓唱吴歌，声甚清婉，踪迹之，则真氏两儿也。年甫十二，顾影自矜，流目送媚。梅村叹曰：“吾家歌儿数十无若此者。”召其父，则故租户也，捐田十亩买之，教以歌舞[7]。

《海虞别集》卷二《邑人》“钱岱”条云：“姬妾数百，皆美丽姚冶，择其声色尤异者教以吴歛及宋元剧戏”。可见，对于没有经过训练的童男幼女，班主多要求姿容出众，音质上乘。不过，这并不是唯一的标准，申时行的仆人周铁墩“魁岸矫雄，平颧广颡”，“角抵跳跃，虽俊鹞飞隼莫能过”，外貌和体能非常适合扮演净角。申时行认为他是好苗子，便让他习净角，后来，周“擅名梨园四十年”[8]；李渔客粤时，一女虽“姿貌技能，一无足取”，学习语言的能力却很强，“舌本易掉，进门不数日，即解作吴音”，李渔便买下她充作家伶[9]。可见，家班主人往往还根据舞台演出的需要选择家伶，并不一味看重外貌的美丽。由于家班主人组班时严格把关，注重素质，为家班日后取得较高的艺术成就奠定了良好的基础。

其二，家伶的训练。为经营家班，家班主人大多“竭其心力”[10]，或“亲授以声歌之伎”[11]，或自任导演，指挥家伶排练。不少家班主人谙晓音律，能唱会演，还精通乐器，因而能胜任教习一职，根据笔者掌握的资料，可以肯定曾“亲掐檀痕教小伶”的家班主人有二十余位：顾大典、沈璟、邹迪光、屠隆、潘允端、汪季玄、祁止祥、祁奕远、徐锡允、张岱、吴炳、冒辟疆、尤侗、啸斋、俞锦泉、李渔、吴三桂、乔莱、查继佐及其夫人、王梦楼、李调元等。对于家伶的训练，许多家班主人都有一套行之有效的方法，常常能起到事半功倍的作用。吴越石懂得理解剧情的重要性，先请名士为家伶讲解剧本大意，曲词含义，再请曲师教习唱腔和身段，其家乐演出《牡丹亭》，家伶江孺、昌孺扮演柳梦梅、杜丽娘，能把“曲意”表达得“一字不遗”[12]；侯方域之父侯恂“蓄家乐，务使穷态极工，致令小童随侍入朝班，审谛诸大老贤奸忠佞之状，一切效之排场，取神似逼真以为笑噱”[13]。为了家伶能生动传神地扮演官员，侯恂竟然将家伶带入朝中，可谓是匠心独运；朱云崱注重家伶的基本功，“未教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞”。他的家伶歌舞吹弹，样样精通，具有非常扎实的功底，当她们登上舞台

时，“檀板清讴，入妙腴理”，“西施歌舞”，“见者错愕”[14]，其表演效果是很惊人的；因为深知发音吐字的准确是演唱昆腔的前提，对于非吴籍的家伶，李渔将正音放在首位。乔复生、王再来等家姬想学戏，李渔要求她们先尽弃方音而改吴语：“难矣哉！未习词曲，先正语言，汝方音不改，其何能曲？”王、乔二姬在半月之内“尽改俞音，而合主人之口”[15]，后来成为李渔家班的台柱子。李渔家班能以技艺精湛而声名卓著，与李渔懂得戏曲艺术的规律是分不开的。李渔将他的实践经验写进了《闲情偶寄》，对后来的家班主人起到了很好的指导作用。

我国古代戏曲演出并无设置“导演”一职，完成导戏工作的往往是戏班的教习。家班演出的都是文人创作的传奇和杂剧，文词典雅，有时还用典故，要求教习具有较高的文学修养，出身伶人的教习是很难能达到这一要求的。家班主人就不同，他们都受过良好的教育，很多作品就是出自他们自己的手笔，而且，他们经常观看戏曲演出，熟悉排场。有的还擅长表演，有舞台演出的经验，因此，他们能够指挥家班排练，屠隆、阮大铖和李渔等人就是以长于导戏而著称的家班主人。《陶庵梦忆》卷八载：阮大铖家班所演之剧，“其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明。知其韵味，知其指归，故咬嚼吞吐，寻味不尽”[16]；《花村谈往》记：“女优为江南之最”的金习之带奚童十余人经其子鹏举新第，驻足高唤开门，“时鹏举正把盏演习《淮阴点将》”[17]；《萧斋日记》载：“赴龙幼玉山人招，供顿清饒，剧演《绣襦》，我辈消受一夜，不知山人忙却几昼矣”[18]。因为演出《绣襦记》，龙幼玉忙碌了几昼夜，应该是组织、指挥家伶演练。

由上可知，家班主人积极参加家班的艺术活动，往往身兼教习和导演数职，为家班取得较高的艺术水平做了大量实际的工作。

其三，家班的演出。家班演出的内容、时间、地点、场合和方式等一般都可取决于家班主人。就内容来说，家班演出的多是文人创作的表现贵族青年男女悲欢离合的生旦戏。剧本的来源主要有三种：顾云曾“博搜元明及国朝诸名家传奇”，摘“其最惬意者”，交家班演习[19]。搜求于前人之作，此其一；据《玉华堂日记》，潘允端曾多次花钱购买时人所作的剧本，此其二；王阮亭将尤侗的《黑白卫》带到如皋，“付冒辟疆家伶亲为顾曲”[20]；万树为吴兴祚幕僚，工作之暇，好谱新声，“先生每脱一稿，则大司马留村先生，必令家

伶演之登场[21]”。出自友人或僚属的手笔，此其三；家班主人自己编改，此其四。据笔者的不完全统计，家班主人中有四十一位是戏曲作家，著名的有屠隆、顾大典、沈璟、许自昌、陈与郊、祁彪佳、阮大铖、吴炳、李渔、尤侗、查继佐、曹寅、吴绮、唐英和王文治等，他们一共创作、改编传奇和杂剧作品一百六十三部，在家班演出的剧目中占了很大的比例。这些作品大都用昆腔演唱，如《水浒传》、《青衫记》、《葛衣记》、《昙花记》、《金门记》、《燕子笺》、《鸣鸿度》、《钧天乐》、《耆英会》、《风筝误》、《读离骚》等。他们的作品多由自己的家班首演，家班实际上成为他们戏曲创作的试验室。由于家班主人了解家伶的优长和不足，能够扬长避短，量身定做，因此，他们和家伶的合作一般是比较成功的。阮大铖和李渔的家班主要演出主人创作的剧本，一向以技艺精湛而著称，就是两个最典型的例子。又由于家班主人大多工诗能文，具有很高的文学修养，因此，他们的作品较好地兼顾文彩和声律，达到了戏剧性和文学性的统一，既是场上之曲，又是案头之作，能在戏曲舞台长演不衰。

除了编改剧本，家班主人还热衷于组织家班演出。晚明和清代前期，家班演习之风盛行，从潘允端的《玉华堂日记》、祁彪佳的《祁忠敏公日记》和冒襄的《同人集》来看，当时家班的演出非常频繁，家中无论有事、无事；事大、事小，家班主人常常组织家伶演出。除了在自家宅院，主人还常常带领家伶外出献艺。家班外出表演的情况主要有三种：一是送戏外宅；最有名的记录见于《王巢松年谱》，王时敏八十诞辰，吴三桂的女婿王长安带领家班从苏州来到太仓进行祝寿演出，里中颇为轰动[22]；二是参加曲宴曲会；明清时期，经常有热心戏曲的人发起曲会。曲会有两种形式，其一是唱曲竞赛，大家互相品评、交流。另一是由某名流作东，宴集同好者，宴会中有戏曲表演和诗文竞赛。笔者掌握的资料中，肯定有家班参加的曲会曲宴活动主要有虎丘曲会[23]、凌霄台曲会[24]、西湖大会[25]、戢山亭曲会[26]、西园曲会[27]”、寄畅园曲宴[28]、查李扬州胜会[29]。试以戢山亭曲会为例说明之：“崇祯七年闰中秋，（张岱）仿虎丘故事，会各友于戢山亭。大家席地鳞次，缘山七十余床。衰童塌妓，无席无之。在席者七百余人。能歌者百余人，同声唱‘澄湖万里’，声如潮涌，山为雷动。命小奚山介竹、楚烟于山亭演剧十余出，妙入情理，拥观者千人，无蚊虻声，四鼓方散”。据此，曲会曲宴的情况可揣摩得

知：参加演出的往往不止某一个伶人或某一个戏班，可谓是高手云集。而且，观看演出的也都是行家里手，因此，曲会和曲宴是家伶们展露才华，提高演技，获取赞誉的好机会。大家都使出浑身解数，拿出看家本领，以脱颖而出，声名远播；其三是访问演出；家班主人多优游林泉的士绅，其中不少人喜好出游。如吴珍所、屠隆、曹学佺、张岱、查继佐、李明睿等等，他们带着家班畅游大江南北。屠隆遍游吴越和八闽，所到之处，皆与朋友相聚，演出《彩毫》《昙花》诸作。张岱率家班往来于杭州和绍兴，还曾远征山东，于崇祯二年到兖州为父祝寿，演出自己改编的《冰山记》；查继佐“尝自海宁挈家伎数十人，溯钱塘江，历富春，桐序，道严州，入新安江，达歙州城下，停舟练江之上，与诸文士饮酒赋诗，流连观剧，凡数十日，未知所厌[30]”。这种演出虽没有比赛性质，但朋友相聚，家班主人自然是命伶人们拿出看家好戏，以博取赞赏，扬名于外。

在家班主人的组织下，家班演出的方式是多种多样的，除了单独演出，还常常与其他家班、职业戏班打对台，或与其他家班和职业戏班的名角、有名的串客同台献艺。据《玉华堂日记》，潘允端经常邀请职业戏班和家班竞技，或两班对台，或让班中角色与家伶联袂献演。万历十六年（1588）三月初十，“家中小厮与瞿氏老梨园合做，黄昏散”。万历十七年九月初八，“苏州大子弟六人同小厮做戏”。万历十七年（1589），潘允端过生日，潘氏家班和职业戏班同时献伎，连演十余天。李明睿家班最出色的冲末一角曾在扬州与查继佐家班最好的柔些同台角技，难分轩轻[31]。张岱曾让家伶马小卿与南教坊王芩、串客杨四、徐孟雅配戏，还邀著名串客彭天锡曾到他家串戏五、六十场[32]。多种方式的演出可使家伶接触到各种不同的舞台风格和演出技巧，得到交流、学习和提高的机会。

家班主人经常邀请行家里手观摹演出，目的是得到他们的评价，更加了解自己的家伶。据《鸾啸小品》，戏曲家潘之恒多次应邀到汪季玄和吴越石等人的宅中欣赏演出。在吴越石宅中，潘之恒写下观感“以授两孺（江孺和昌孺），亦令进于技，稍为情痴者吐气”[33]。在邹迪光宅中，家伶的表演比较拘束，放不开，潘之恒如实提出批评，等他再过无锡，邹氏家班有了很大的进步[34]。这都说明观众的品鉴对家班艺术水平的提高是有帮助的。另一方面，家班主人和伶人都以能够得到行家的赞赏和品题为荣，因而，训练和演出的态

度十分认真，这也有利于演技的进步。

由上可知，家班并不是幽闭于深宅大院，只为一家一主浅吟低唱，而是常常走向大千世界，在不同的时间、场合和场所历以不同的方式历经无数次的磨练。这对于家伶互相切磋、提高技艺是非常好处的。

在这些活动中，家班主人充分贯彻了自己的艺术主张，其主要内容是：

一，以雅为美；崇尚典雅是文人共同的审美取向，家班主人在经营家班时往往将典雅之美作为追求的目标。最典型的例子是邹迪光，为“求工于雅”，他的家班“一切金银假面，诨语俚语都所不用”[35]；二，以规范为美，要求家伶在格律、行腔、角色行当等方面严格依照规矩，一丝一毫也不能出错。侯朝宗“身自按谱，不使一字讹误……脱或白雪偶乖，红牙稍越，曲有误，周郎顾，闻声先觉，虽梨园老弟子莫不畏服其神也（《侯朝宗公子传》）”；“孝廉（查继佐）夫人亦妙音律，亲为家伎拍板，正其曲误”；卞永誉“教家伶也，亦请名士正字，院本悉从正音[36]。这样的例子不胜枚举，可见家班主人特别重视家伶咬字发音行腔的纯正，行腔完全依照曲谱，不能随意改变。家班主人重视规范一方面表现了他们对戏曲艺术高度负责的态度，另一方面又说明了他们以规范为美的审美观念；三，强调歌唱和舞蹈技能，其具体体现有两点：其一，对擅长歌舞的家伶予以高度评价，并格外宠爱。如，家伶呈春演唱水平高妙，尤得主人潘允端的赏识，被提拔为领班，还常常得到重赏。钱岱的家伶也多因工于歌舞而得到簪、环或指钏等物的奖赏；查继佐的家伶风些和月些善歌，“伊璜酷怜爱之，数以花舫载往大江南北诸胜区，与贵达名流，歌宴赋诗以为娱，诸家文集多纪咏其事[37]”。歌舞水平的高低往往是家班主人衡量家伶水平的尺子，足见他们对歌舞的重视；其二，家宴、亲密好友之间的小型聚会和家班主人独处时，家伶往往清唱或表演队舞，《笔梦》载：

秋时或游小辋川或坐四照轩，遇枫叶落，则登挹翠亭。列酒肴，命侍妾每清歌一曲，进酒一觞，至夜张灯亭上，弦管迭奏。

每于酒筵散后，摆列舞桌，或四张，或八张，女教师配齐身材长短，著一色舞衣，音乐竞奏，捉对登场。歌曲一阕，乃立舞桌起舞。其偏反偃仰、跪起鞠曲，疾徐高下，节奏齐合，长袖旖旎，彩裾闪烁，宛如洛神、巫女从空而降。舞毕，再歌一阕而退[38]。

这两段材料比较具体地描叙了家班演出时的情景，很有代表性，足以说明

家班主人对歌舞的偏爱。四，认为“能痴者而后能情，能情者而后有写其情”[39]，主张伶人首先应该深于情，痴于情，然后揣摩、理解、把握人物内心的情感，从而淋漓尽致地传递人物细致、微妙、热烈、真挚的内心情感，由此刻画出人物的“神”，达到形神兼备的效果。《鸾啸小品》卷三《赠吴亦史》诗附注：

“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。同允兆、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、不肯屈服景状。后之生色极力模拟，皆不能及”[40]。

这是为什么呢？就是因为“后之生色”缺少深情，不能体会出人物的内心，只能“极力模拟”，达到形似而不是神似。

由上可知，家班主人大多是昆曲行家，不仅能编会演，教导有方，精雕细刻，还常常带着家班出外演出，不断丰富舞台经验，提高表演技巧。因此，家班的演艺水平一般来说是比较高的。以演艺著称的家班有苏州“上三班”（包括申时行家班、范长白家班和徐仲元家班）、阮大铖家班、侯朝宗家班、徐允锡家班、邹迪光家班、汪季玄家班、屠隆家班、张岱家班、冒辟疆家班、俞锦泉家班、查继佐家班、王文治家班等等。家班的演艺水平主要表现在以下几个方面：一，歌唱和舞蹈水平高，具有浓厚的抒情意味，大量品题家班和家伶的诗文都可体现出这一点；二，拥有一大批优秀的艺人，创造出大量栩栩如生、光彩照人的艺术形象，最为典型的例子就是吴越石、吴太艺等人的家伶所塑造的杜丽娘和柳梦梅；三，形成了雅正、规范、优美的舞台风格。

综上所述，昆曲之所以在明末清初繁荣兴旺，和家班主人热衷于经营家班是分不开的，首先，家班主人推动了昆曲的传播；其次，家班确立了昆曲舞台演出的规范，同时家班还融编、导、演为一体，建构了以生旦戏为主的演出体系；再次，家伶在家班解散后多流落到职业戏班，为提高职业戏班的演艺水平起到了较大的作用。家班演出规范的确立和伶人的培养，家班主人都付出了很大的努力；再次，家班主人为昆曲的发展留下了大量优秀的剧目；最后，部分具备理论水平的家班主人留下了戏曲理论著作，不仅对当时，甚至是现在的昆曲演出都很有指导意义。可以说，包括家班主人在内的文人阶层为昆曲的兴盛做出了巨大的贡献。家班兴起之前，支撑戏曲舞台的主要是民间职业戏班，尽

管不少职业戏班也注重演艺技巧，但总的来说，职业戏班在演出规范等方面也做得不够好，而且，由于职业戏班必须应付迎合大众的口味，一味追求通俗，有时甚至堕入庸俗、恶俗，难以产生艺术精品。家班所取得的成就在很大程度上提高、完善了我国戏曲的表演艺术，从而提升了戏曲的品格和地位。从这个意义上说，家班主人不仅对昆曲，对整个戏曲的发展都做出了不可磨灭的贡献。

-
-
- [1] 详细情况见拙文《明清家班研究》第二章第一节；
- [2] 张岱《陶庵梦忆》卷四“祁止祥癖”条，页92，中国作家出版社，1995年；
- [3] 唐英《梦中缘序》，蔡毅主编《中国古典戏曲论著集成》册三页1689，齐鲁书社，1990年；
- [4] 袁枚《随园诗话》下册页852，人民文学出版社，1982年；
- [5] 潘之恒《鸾啸小品》卷二《原近》，载汪效倚辑《潘之恒曲话》页23，中国戏剧出版社，1988年；
- [6] 《陶庵梦忆》卷四“祁止祥癖”，页92—93；
- [7] 黄印《锡金识小录》卷十页3《前鉴·优童》，光绪丙申年本；
- [8] 褚人获《坚瓠十集》卷一《周铁墩传》，载《笔记小说大观》第十五册页315，广陵古籍刻印社，1984年；
- [9] 《粤游家报之四》，载《李渔全集》第一卷《笠翁一家言文集》卷三页187，浙江古籍出版社，1990年；
- [10] 《鸾啸小品》卷三《广陵散二则》，载《潘之恒曲话》页211；
- [11] 冒襄《同人集》卷二《巢民冒先生五十荣寿序》，《四库全书存目丛书》集部第385册页55，齐鲁书社，1997年；
- [12] 《鸾啸小品》卷三《情痴》，载《潘之恒曲话》页72—73，
- [13] 胡介祉《侯朝宗公子传》，载侯方域《壮悔堂集》卷首；
- [14] 《陶庵梦忆》卷二《朱云崧女戏》，页45；
- [15] 李渔《乔复生王再来二姬合传》，载《李渔全集》第一卷《笠翁一

家言文集》卷页；

[16] 《陶庵梦忆》卷八《阮圆海戏》，页 157；

[17] 《花村谈往》卷一，转引自胡忌、刘致中《昆剧发展史》页 224，中国戏剧出版社，1989 年；

[18] 萧士玮《萧斋日记》四库禁毁书丛刊，集第 108 册 630 页，北京出版社，1998 年；

[19] 顾云《石榴记题序》，蔡毅主编《中国古典戏曲序跋汇编》册三页 1930；

[20] 尤侗《读离骚自序》，蔡毅主编《中国古典戏曲序跋汇编》册三页 1459；

[21] 吕洪烈《念八翻序》，蔡毅主编《中国古典戏曲序跋汇编》册三页 1649；

[22] 《王巢松年谱》页 37，吴中文献小丛书之四，江苏省立苏州图书馆校印，民国二十八年；

[23] 吕天成《曲品》，载《中国古典戏曲论著集成》第六册页 233；

[24] 钱谦益《列朝诗集小传》下册页 646《阮邵武自华》；下册页 446《屠仪部隆》，上海古籍出版社，1983 年；

[25] 冯梦楨《快雪堂日记》卷五十九页 54，载《四库全书存目丛书》集部第 165 册页 54；

[26] 《陶庵梦忆》卷七《闰中秋》，页 145；

[27] 《鸾啸小品》卷三《凤姝》，载《潘之恒曲话》页 60；

[28] 余怀《寄畅园闻歌记》，载张潮辑《虞初新志》卷四页 66—67，河北人民出版社，1985 年；