

昆山传统文化研究·昆曲卷

昆山市文化发展研究中心◎编 陈益◎著

昆曲几百岁

昆曲史研读札记

上海人民出版社

昆山传统文化研究·昆曲卷

昆山市文化发展研究中心◎编 陈益◎著

昆曲几百岁

昆曲史研读札记

图书在版编目 (CIP) 数据

昆山传统文化研究. 昆曲卷: 昆曲几百岁: 昆曲史
研读札记/陈益著; 昆山市文化发展研究中心编. —上海:
上海人民出版社, 2009

ISBN 978-7-208-09065-1

I. 昆... II. ①陈... ②昆... III. ①传统文化—昆山市
②昆曲—戏剧史—研究 IV. G127.533 J825.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 232153 号

责任编辑 许仲毅 田芳园

封面设计 傅惟本

技术编辑 伍贻晴

昆山传统文化研究·昆曲卷

——昆曲几百岁: 昆曲史研读札记

昆山市文化发展研究中心 编

陈 益 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海锦佳装璜印刷发展公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 23.375 插页 8 字数 673,000

2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-3,250

ISBN 978-7-208-09065-1/K · 1633

定价 80.00 元

(全四册)

目

录

· 曲人寻踪 ·

丝头线尾暗中牵	(3)
水磨腔调	(6)
关于昆曲鼻祖顾坚的一点发现	(10)
魏良辅是哪里人	(14)
汉语夸音唱满城	(18)
“于路日撰”的《牡丹亭》	(21)
昆曲中的昆山话	(24)
昆曲传承中的一个现象	(28)
争唱梁郎雪艳词——梁辰鱼与昆山派	(31)
郑若庸、《玉玦记》及其他	(35)
亦师亦友——梁辰鱼与他的几个同道	(37)
梁辰鱼失传的《红绡记》	(40)
失明的文化观察者——张大复与昆曲	(42)
相重·相通——张大复与汤显祖的友情	(47)
独坐息庵的思想者	(49)
梅花草堂与项脊轩	(52)
玉山佳处笛声远——顾阿瑛的几个曲友	(55)
风流顾曲情如绪——李渔与昆曲	(60)
偶悦才子	(63)
王世贞的雅量	(68)
情与梦的经纬	(70)

独得三昧——《牡丹亭》中的吴语	(74)
生生死死随人愿——《牡丹亭》题外	(77)
恁今春关情似去年——读《牡丹亭》随记	(81)
昆曲名伶陈圆圆	(84)
归庄和他的《万古愁》	(86)
从矾清湖到《秣陵春》	(90)
无声戏——元明传奇今读	(94)

· 曲史问津 ·

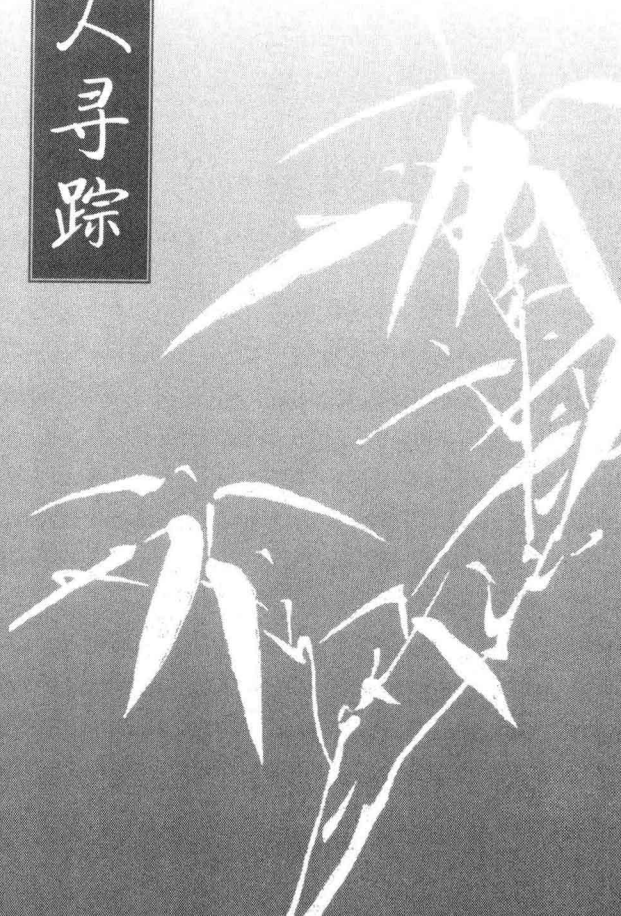
曲圣何期再相见	(101)
为什么是昆曲	(105)
昆曲对纳西古乐的影响	(110)
昆曲的玩法	(114)
天子问什	(119)
昆曲是“百戏之祖”吗?	(121)
昆曲几百岁	(123)
散走与惰民	(126)
彰显还是遮掩——昆曲脸谱与民族性格	(128)

· 曲源探幽 ·

昆山文化的源、脉、韵	(135)
历代诗人眼中的昆山	(141)
武城,昆山的一个别称	(145)
陆机、陆云与昆山人文	(147)
昆山没有“昆山”	(149)
四百年前的南街	(151)
绰墩回望	(153)
《十五贯》为何没在故乡复活	(155)
只要心不卷起	(157)
听李瑞环同志聊昆曲	(159)

敬畏昆曲——代后记	(161)
-----------------	-------

曲人寻踪





丝头线尾暗中牵

水傀儡、肉傀儡、悬丝傀儡

傀儡戏，也即俗话所说的木偶戏。“傀儡”一词，本意是人做鬼面用以驱鬼。傀儡是对鬼的模拟，所以形象极其丑陋，“丑”字的繁体就是“酉”右边加一个“鬼”字。傀儡展示给众人，人惧鬼也怕，这便有驱邪的效果了。

相传周穆王时已经有刻木为人的事。到了汉代末年，擅长做偶人之戏的傀儡子，渐渐由丧家乐用以嘉会。唐代，傀儡戏的故事性和趣味性明显增强。唐玄宗因其非“正声”，所以置于内教坊观赏，他还写过一首《傀儡吟》：“刻木牵丝做老翁，鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。”据吴自牧《梦粱录》载：“凡傀儡敷衍烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事，或讲史，或作杂剧……”宋代的傀儡戏，以表演各类故事为主，根据使用的道具可分为悬丝傀儡、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡等。水傀儡，是指在水中表演的傀儡戏，其中有木制的偶人，有鱼龙之类的动物，出入变化，功艺如神。肉傀儡，则是以活人（多半为小孩）装扮演出的傀儡戏。

土偶为俑，木偶曰傀。绝大多数的木偶，是艺人用木头雕琢出来的。手足没有什么变化，各种形态和表情的偶面则往往戏剧化、拟人化，体现着人物的性格。由艺人制作出来的人面，似人而非人，恰好可用来沟通人和神，就不再是寻常的工艺品，而具有娱人悦神，阻挡鬼邪的灵力。

明代进士、太仓人王衡写过一则杂剧《真傀儡》，用一种游戏笔墨，蕴含对世态人情的讽刺。从剧中那些观戏的场景，我们不难看出傀儡戏在当时是如何盛行的。

桃花村做春社，里长请来了傀儡戏班。往常都是傀儡装人，如今却是人装傀儡（这显然是在演肉傀儡了），吸引很多人骑马坐轿，纷纷前来观看。即将开演时，丑角守着傀儡棚的大门，说：“后来的要出大分哩，将钱



五贯来者!”迟到的末角刚把骡子拴好,听说要他多出一份钱,随即从衣袖中掏出印有银锭的太平宝钞,说也不知几贯,拿去。净角没想到老头儿竟出手如此大方,拿出了锭钞来,一时不知该让他怎么坐。众人说自然大爹坐好位子了。净角却不肯相让,于是引起一阵争议。

当耍傀儡的打锣上场时,净角唱了一曲《西江月》:“分得梨园半面,尽教鲍老当筵。丝头线尾暗中牵,影翩跹。眼前古今,镜里婣妍。”鲍老,原来是一种单人舞蹈,因傀儡常常模仿,后来就借指傀儡了。人们用丝线暗中牵动偶人,表演老少咸宜的历史故事和人物,“做戏的半真半假,看戏的谁假谁真”。《真傀儡》中演的,有左司马曹无伤痛饮中书堂的故事,有曹操修筑铜雀台的故事,还有赵匡胤雪夜拜访臣相赵普的故事,观看的人耳熟能详,一边看一边议论,颇能激起共鸣。

傀儡戏有固定的脚本,有生动的表情,有服饰的变化,有音乐舞蹈空白,表演一个有头有尾的故事,这已经具有戏剧的形态了。

傀儡湖,昆曲的地理之源

波光粼粼的傀儡湖、阳澄湖,被合称为姐妹湖。

乘船沿行头港往西,可以出傀儡湖,进绰墩村。村口有一座广陵桥。它始建于明代万历四十年,几经修葺,仍苍颜完好。桥边有一株高大的银杏树,半边身躯已枯如铁石,但遒劲的枝柯仍擎起金黄色的叶片,飒飒作响。它们是绰墩山广陵庵仅存的遗物。傀儡湖和行头港,这两个名字无疑与戏曲演艺有关。在吴语中,人们至今仍把换衣服称作换行头。

近在咫尺的绰墩山,既是一处五千年前人工堆筑的良渚文化遗址,也曾是唐代名伶黄幡绰的魂归之地。本地历来有演戏的习俗。每年从新年到清明节前后,江南各地的戏班子都要来绰墩山搭台会演,切磋演艺,同时也是对昆曲创始人的缅怀。

唐玄宗时,巧舌如簧的黄幡绰是一名擅演“弄参军”的宫廷名伶,常与诗人兼演员的张野狐搭档演出,风靡西京长安。他谈吐机智幽默,甚至敢于跟皇帝开玩笑,让皇帝又笑又恼,却奈何不得。安史之乱后,宫廷成员大多跟随李隆基入蜀,黄幡绰只身回到了傀儡湖畔。他宁愿在这片远离战乱而风景优美的地方教习歌伎。他传唱的歌调,是没有乐器伴奏的清



唱，俗称嘌唱，即干唱，纤徐委婉，细腻绵糯，又令人回肠荡气。这便是水磨腔——昆山腔的前身。那时，流传在民间的水磨腔还处于原始状态，尚未成为中国戏曲四大腔调之一。

人们把这座埋葬了黄幡绰的土山命名为“绰墩”，把土山东边与阳澄湖相连的一片箬帽形的湖面命名为“傀儡湖”，是极有道理的。据地方志记载：“至今村人皆善滑稽，及能作三反语。”讲话和动作滑稽，这正是参军戏的特征。显然，一代一代的村民都受到了黄幡绰的影响，变得口齿伶俐，幽默风趣。三反语，或称作切口，一种反切注音的方式，渊源于参军戏，在昆曲角色的宾白中偶尔出现。

绰墩山曾筑有湖光山色楼。它的主人是元代文学家顾阿瑛。这位继承家财，又经长江出东海从事“走番”生意的文化人，有着一般文人不具备的素养，靠自己的智慧富甲江左。但他毕竟是文化人，喜欢赋诗会文、宴饮赏曲。当时，一大批名流雅士常与他在此聚晤。湖光山色楼仅仅是顾阿瑛的“玉山佳处”的一个部分。这座规模恢宏的园林住宅，有三十六处精心构筑的楼、亭、馆、轩，每一处都有名人题留。可以想见当时是怎样的豪华气派。

顾阿瑛家业豪富，常与朋友游山玩水，吟诗唱赋，生活得十分优裕闲适。他有能力在庄园里养起一个戏曲班子，最宠爱的歌伎有小琼花和南枝秀等好几个。剧作家高则诚、柯九思和善于吹奏曲笛的诗人杨维桢，都是他的座上宾，他们不仅常在一起载歌载舞，还志趣相投地将黄幡绰传授的在民间流传的戏曲腔调加工整理，使之逐步完善。

当时人们留下了这样的一句话：“玉山草堂园池声伎之盛甲天下。”不难想像，傀儡湖畔的顾氏庄园，几乎是一所实验性的戏曲学校，一片孕育昆曲艺术的温床。

傀儡湖，昆曲的地理之源。





水磨腔调

有一则关于昆曲的轶闻：清初，传奇作家袁于令某晚坐轿子回家。路过一大户门口时，听见里面有人正在唱《霸王夜宴》。轿夫随口叹息道：“这么好的月夜，唱什么霸王！为什么不唱‘绣户传娇语’？”袁于令听轿夫这么一说，高兴得差点从轿子里翻出来。原来，轿夫所说的“绣户传娇语”，正是袁于令名作《西楼记》中的唱词。

这则流传颇广的轶闻，至少给我们提供了两方面的信息，一是兴盛时期的昆曲很普及，连贩夫走卒也能掌握它的艺术标准；二是昆曲的歌词腔调与演出的氛围，应该都极其优雅细腻、委婉柔美。舍此，会让人觉得与水磨腔相距甚远。

对昆曲有所了解的人，都知道其特色是水磨腔。有人从字面上理解，说它像水磨糯米粉一样细腻糯软，其实不然。水磨腔一词，源自漆工匠师做漆器时的一道传统工艺——水磨。他们用粗糙耐磨的木贼草以水浸渍，耐心地反复打磨器物的表面，使之变得十分光滑，然后涂抹油漆，做出来的漆器绝对是上乘。木贼草打磨时所产生的声响，也仿佛是纤徐委婉的音乐。

明代戏曲声律家沈宠绥在《度曲须知》中说：“嘉隆间，有豫章魏良辅者，流寓娄东鹿城之间，生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”，“腔曰‘昆腔’，曲名‘时曲’，声场稟为曲圣，后世依为鼻祖，盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。”

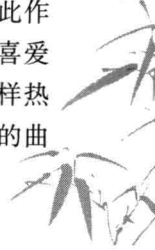
这显然是对昆山腔经魏良辅改革而成水磨腔的一种最高评价。优雅婉转的水磨腔，咬字发音十分讲究，唱出的每一个字，都要分头、腹、尾三个部分，腔随字转，且有开口、闭口、鼻音等各种技巧，并兼有弋阳、海盐、北曲的韵味，成为一种全新的腔调。细腻、微妙、复杂的男女情感，就在这绝妙的音乐声中，犹如洒落在宣纸上的墨色，一点点洇化开来，令人动容。

魏良辅在他所著的《南词引正》第十章，也有一段精辟的论述：“五音以四声为主，但四声不得其宜，五音废矣。平、上、去、入，务要端正。有上声字扭入平声，去声唱作入声，皆做腔之故，宜速改之。中州韵词意高古，音韵精绝，诸词之纲领。切不可取便苟简。字字句句，须要唱理透彻。”

演唱昆曲，不是用纯粹的昆山方言或中州音，而是用昆山—中州韵。讲得通俗一点，就是昆山话和中州韵的结合。魏良辅主张，词曲应以中州韵为纲领，依照中州韵立定四声，按字声而谱地做腔。唱曲时，必须兼顾这些要理和曲情，唱出每一个曲牌应具备的风格特点。这才是真正的水磨昆腔。安徽歙县人，明代著名的戏曲评论家潘之恒，也在《亘史》一书中说过“长洲、昆山、太仓、中原之音也，名属昆腔”这样的话。他的另一部著作《鸾啸小品》卷三《曲派》，在分析了昆山、无锡、吴中三派昆曲，并列举魏良辅、邓全拙、黄问琴等曲家后说：“十年以来，新安好事家多习之，如吾友汪季玄、吴越石，颇知遴选，奏技渐入佳境，非能偕吴音，能致吴音而已矣。”从中可以看出，当昆山腔风靡各地时，徽州人尽管不擅长吴音，却也纷纷学着吴音演唱，且渐入佳境。

在魏良辅之后的一百多年间，昆曲从发源地昆山、苏州迅速流布到全国各地，尤其是明万历年间传入京城，成为宫廷戏剧的唯一典范，更是盛极一时。康熙皇帝对昆曲厚爱有加，别出心裁地将苏州织造府兼作梨园管理机构，负责选送演员、教习供奉内廷，还置有府班。不仅如此，他对南府承差人员下达了这样的钦令：“昆山腔，当勉声依咏，律和声察，板眼明出、调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相合。尔等益加温习，朝夕诵读、细察千上去入，因字而得腔，因腔而得理。”（清懋勤殿藏《圣祖谕旨》）康熙二十三年（1684年），玄烨首次南巡至苏州，驻跸于工部衙门，当晚就迫不及待地点演《前访》、《后访》、《借茶》等昆戏，看得津津有味。

昆山民间也历来有传，康熙四十四年（1705年）春，康熙皇帝专程乘船，从昆山西门上岸，来到吏部侍郎徐秉义的私家园林——玉峰山遂园听昆曲，并邀集江南文人盛符升、尤侗等九位元老随同，画家禹之鼎为此作“十老图”。康熙还兴致勃勃地题词：“鸢飞鱼跃”。颇具宏图大略又喜爱昆曲的康熙皇帝，居然深谙水磨昆腔的艺术内涵。历代帝王，像他这样热衷于昆曲的，怕也绝无仅有。他对于昆曲理论研究的谕旨，与魏良辅的曲



论一脉相承。这清楚地说明,水磨腔已被所有人都接受,魏良辅确是当之无愧的“曲圣”。

那么,究竟什么样的腔调才是水磨腔呢?

曲家俞平伯先生曾经在《振飞曲谱·序》里,对水磨调作过这样的阐释:“水磨调,以宫商五音配合阴阳四声,其度腔出字,有头腹尾之别,字清、腔纯、板正,称为三绝。古代乐府(包括宋词元曲)于声辞之间,尚或有未谐之处,至磨调始祛此病,且相得而益彰,盖空前之妙诣也。其以‘水磨’名者,吴下红木作打磨家具,工序颇繁,最后以木贼草蘸水而磨之。故极其细致滑润,俗曰水磨功夫,以作比喻,深得新腔唱法之要。”

字清、腔纯、板正这三个要素,看起来并不复杂,然要以“绝”字衡量,则必须经过长期琢磨、反复推敲,才能形成曲界公认的旋律标准。不下足够的水磨功夫,如何能达“调用水磨,拍捱冷板”,“功深镕琢,气无烟火”,“清柔婉折,流丽悠远”的境界?俞平伯先生在这段话里,点明了水磨腔的最高旨趣,是声腔与字词之间的空前谐和。水磨功夫从根本上说,是腔调的完美,谐和恰恰是完美的极致。这样的谐和,是长期打磨出来的,打磨到了无痕迹的状态。这便是昆曲无与伦比的魅力。

因字而得腔,因腔而得理,所以唱词必须十分典雅,有浓郁的抒情意味。请看昆曲《牡丹亭·游园》一折的唱词:【步步娇】“袅晴丝,吹来闲庭院,摇漾春如线”;【皂罗袍】“原来姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣,良辰美景奈何去,赏心乐事谁家院……”这样的歌词,在别的剧本中也比比皆是,实在是字雕句镂,辞藻华赡。即使有人反对过度地用丽笔,力主通俗易懂,雅致二字却是永远丢不掉的。登台后,由妙喉吴音、悠扬笛声滋润,配以女性腰肢与水袖灵动的曼舞,将阴柔之美推向极致,足以令观者心中似水波摇荡。

昆曲的歌词,汲取了元曲唐诗宋词的精华,字字句句含华咀英,无不令人玩味。明清时期的很多文人,常能以写剧本为生。比如李渔,将姬妾组成李十郎家班,“游燕适楚,之秦之晋之闽,泛江之左右,浙之东西”,尽管口袋里没几个铜板,却将昆曲玩得有滋有味。还有那个依附魏忠贤,造《百官图》攻击东林党人的阮大铖,也是一位写戏的高手。他对家班所演的剧本,“细细与之讲明,知其义味,知其指归,故咬嚼吞吐,寻味



不尽”。

戏曲史家周贻白先生在《曲律注释·引言》中说，中州调、冀州调“或指语调有所不同，故唱来各具韵律”；而磨调、弦索调“则非地域上语音的分别，而是指唱法和伴奏上自具一格”。他的论断跟俞平伯先生的观点一致，水磨腔调是在腔调唱法方面苦下功夫，而不是别的。所以，用昆山—中州音演唱的水磨腔，比吴依软语更完美。



关于昆曲鼻祖顾坚的一点发现



至今我们掌握的关于昆曲鼻祖顾坚的资料，源自于魏良辅的《南词引正》第五条，一共不满两百个字：“腔有数样，纷纭不类，各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳……惟昆山为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓铁木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友，自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷，行于世，善发南曲之奥，故国初有‘昆山腔’之称。”

关于顾坚，南京大学吴新雷教授在《昆曲大辞典》中补充了一句：“清顺治刻本《重修顾氏大宗世谱》列有昆山顾坚一支的世系表，说他是‘国子生’（秀才）。族伯顾敬是诗人，但生平事迹无考。”

1960年夏天，吴新雷在北京拜访文化部访书专员路工，路工先生把他在明末昆山人张丑的手抄本《真迹目录》中新发现的魏良辅《娄江尚泉魏良辅南词引正》拿了出来。《南词引正》全文仅有一千多字，但吴新雷敏锐地感觉到了这份资料的珍贵，在征得他的同意后，请钱南扬教授将《南词引正》作了校注，然后编发在《戏剧报》1961年第7期、第8期合刊上，于是引起了昆曲界的轰动。蒋星煜、黄芝冈、顾笃璜、董每戡等人纷纷撰文考证，把昆山腔——昆曲起源的历史，从明代中叶向前推到元代末年，一时引发了探讨昆曲渊源的热潮。

张丑（1577—1643年），明代书法家、鉴藏家、文学家。爱好名字画，精鉴藏，著有《清河书画舫》十二卷，《真迹目录》七卷。对黄庭坚、仇英、赵孟頫等人的作品有精到的评价。张丑是昆山人，他在《真迹目录》中收录魏良辅的《南词引正》，鉴藏昆曲及其渊源，是合情合理的。

然而，在茫茫史海间，顾坚的资料再也无法寻觅，哪怕是一鳞半爪。他的形象依然是模糊的。始终有人怀疑顾坚的真实存在。理由有两条：一是各种昆山地方志都不载顾坚其名，明清时期昆山人的著作也只字不

提顾坚；二是《南词引正》中的顾坚仅仅是孤证，魏良辅把黄幡绰和顾坚抬出来，是在给自己成为“曲圣”造势。

最近，有一位顾姓无锡游客在参观千灯镇顾坚纪念馆后，心情十分激动。他告诉工作人员说，他们的这一支顾氏，就是从昆山迁往南通的。生活在元末的昆曲鼻祖顾坚，正是他们的先人。不久，我有机会读到了《南通顾氏宗谱》（顾祖培等纂修，民国二十年，南通翰墨林铅印本）。其中果然列有顾坚一支的世系表，并且说明南通顾氏是“元季兵乱时”从昆山迁往南通的。

顾氏宗谱对于始祖的记载有两种方式，或以东周时期的安朱为始祖，或以南朝梁、陈之间的文字训诂学家、史学家顾野王为始祖。由《南通顾氏宗谱》可以清楚地看出，这一支顾氏家族，如果以安朱为始祖，顾坚当为第四十一代。上溯至第三十八代，为顾巽之，他生有两个儿子顾瑬玉、顾瑶玉。顾瑬玉生顾敬（字思恭，号灌园翁，元代有《灌园翁稿》传世。他也与顾阿瑛、杨维桢、倪瓒为友）、顾严；顾瑶玉生顾贤、顾高、顾庄。顾贤生顾鉴，顾高生顾坚。也就是说，顾坚的曾祖父是顾巽之，祖父是顾瑶玉，父亲是顾高，堂兄是顾鉴。有一个族伯顾敬是诗人。

当我们研究这部宗谱时，有人提出顾鉴很可能是顾炎武先生的先祖。也许，顾坚与顾炎武是族亲。顾鉴确有其人。据沈嘉荣《顾炎武论考》载：“顾鉴，顾氏十一世祖，字仲明，号默庵，封刑科给事中。世家太仓，嘉靖三年公始迁昆山千墩里。”顾炎武的先祖顾鉴和顾坚的堂兄顾鉴恰巧同名同姓，但从年代分析，他们并非同一个人。明代嘉靖三年刚刚迁移到千灯镇的顾鉴，是不可能和元末的顾坚成为堂兄弟的。

看来，从各地迁移到千灯镇的顾氏家族，不止一两支。从《同里西宅别业顾氏族谱》也可以发现，从同川顾氏老二房迁徙昆山千墩一支，在以后接上了同里的时茂支仁派的宗谱。明代，顾氏与戴、叶、王、李为昆山望族。入清以后，徐氏兄弟（徐乾学、徐秉义、徐元文）接连及第，地位迅速上升，顾氏则渐渐衰落。

据《南通顾氏宗谱》记载：“元末避兵乱自吴郡寓居高邮，旋迁通州，居于城西。”《南通顾氏家谱》中也列有昆山顾坚一支的世系表，并说明是“元季兵乱时”才从昆山迁往南通的。两者的记载没有什么差异。顾炎武家





世则清楚地表明：“先生本吴人，南朝顾野王者，即先生之始祖也。五代之际，顾家自吴迁徙至滁。宋南渡时，有名庆者，又徙海门之姚刘沙（清崇明县）。庆次子伯善，再徙昆山县之花蒲保（明七浦塘南双凤里，清太仓州之六都）。伯善九传至鉴，始迁昆山县之千墩镇。鉴生济，济生章志，章志生绍芳和绍芾。绍芳生同德和同应。绍芾生同吉，同应娶何氏，生五四女，先生其仲子也。同吉早卒，未婚妻王氏归顾守贞，抱先生为嗣子。”（周可真：《顾炎武年谱》，苏州大学出版社）从中我们不难看出，尽管顾坚和顾炎武都以南朝顾野王为始祖，也都以千灯为居住地，在各自的领域里创建了引人瞩目的成就，但是两支族系迁徙的途径不同，时间也相差了很多。

然而，顾坚实有其人是不容置疑的。即便根据有限的资料，我们也可以勾勒出他的家族背景和个人形象。顾坚生长在一个知书识礼的家庭，早年考中秀才，后迷恋文学和戏曲，“精于南辞，善作古赋”。不仅在千灯镇潜心钻研，也常常外出交友，与艺术家们切磋技艺。顾坚的生卒年月不可考，但从他相交的朋友杨维桢（1296—1370年）、顾阿瑛（1310—1369年）、倪瓒（1301—1374年）等人推算，他从事戏曲活动的时间，当在元末至正年间，比活跃于明嘉靖、隆庆间的魏良辅大约早两百年。

顾坚自号“风月散人”，这让人想起苏轼的话：“江山风月，本无常主，闲者便是主人。”或许他愿与“风月主人”的倪瓒一样，借散曲感叹历代兴亡，追求闲适自在的乐趣，所以不再追求功名，终日寄情于戏曲，散淡处事。这恰恰是符合“水磨腔”特征的。顾坚的著作《陶真野集》、《风月散人乐府》仅存书目，无法窥见他的艺术才华。然而魏良辅说他“善发南曲之奥”，名声之响、影响之大，连元末著名将领、中书丞相扩廓帖木儿都“闻其善歌”。偏偏顾坚还不是人们想象中的那样文弱，竟“屡招不屈”，刚正不阿，丝毫不给扩廓帖木儿面子。从另一面看，恰恰由于顾坚学识渊博，功底深厚，才闻名遐迩，乃至将近两百年以后，魏良辅还在《南词引正》中为他记上厚重的一笔。

根据专家学者的考证，“陶真”是宋元明民间说唱伎艺的名称，并不是戏曲。据南宋西湖老人《繁胜录》记载：“唱涯词只引子弟，听陶真真是村人。”明代田汝成《西湖游览志余》卷二十也有记载：“杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话以觅衣食，谓之陶真。”由此可见，“陶真”是民间艺