

国家出版基金项目
国家社会科学基金项目

苏州艺术通史

朱栋霖 周良 张澄国 主编

江苏凤凰文艺出版社

中

曾日月之幾何而江山不可復識矣余乃攝
一豹登虬龍攀栖鶻之危俯馮夷之幽宮蓋二
不震動山鳴谷應風起水湧余亦悄然而悲肅
而登舟放乎中流聽其所止而休焉時夜將
東未翅如車輪玄裳縞衣曼然長鳴掠余舟
一尊一道士羽衣翩躚過臨臬之下揖余而
名倪而不答嗚呼噫嘻我知之矣曠昔之夜

復遊於赤壁之下江流有聲斷
歸而謀諸婦婦曰我有斗酒藏
夜何客曰今者薄暮舉網得魚



朱栋霖 周良 张澄国 主编



苏州艺术通史

中

宋元时期,我国的戏曲形式主要是杂剧和南戏,分别在北、南两个广大地域流布传播。其实,一直到明代中叶之前,杂剧和南戏在各地仍有着很大的市场。南戏在元末明初,已经形成了所谓四大声腔,即海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔。从声腔的情况也可以看出,苏州在当时的中国剧坛尚未占据重要地位。而昆山腔作为四大声腔之一,流行地域仅限于吴中一带,早期用于清唱。

明代中叶之后,昆曲的兴盛取代了南曲的消衰,魏良辅曲家群落“立昆之宗”的努力和成功,开创了中国戏曲音乐的新纪元,昆曲通过舞台语音、演唱技法、乐队伴奏的改革,结束了南曲平直无意致的历史,而当梁辰鱼把昆曲搬上传奇舞台作为《浣纱记》的演唱声腔时,这就意味着一个充满生机活力的新剧种——昆剧的诞生。

从此,中国戏曲进入了新的里程,至明代末叶,昆曲已一统吴中,并且很快沿着运河、长江北上、南下并西进,发展成为一个全国性剧种。昆曲的鼎盛一直



>《吴骚集》(四卷)明王稚登编,明万历四十四年武林张琦校刊本

要延伸至清代中叶,在这又一个两百年的昆曲鼎盛史中,苏州一直是全国戏曲活动的中心:不仅是演唱的中心,也是创作和学术理论的中心。

梁辰鱼为昆曲贡献了剧种的处女作《浣纱记》。《浣纱记》问世后,昆剧形成了第一个创作流派,史称典雅派,也称昆山派,并对后世昆剧产生了深刻而持久的影响。在致力于开拓市民题材的同时,“吴江派”力主昆剧舞台语言的本色化,从而正面迎合了市民观众的审美需求。由沈璟吴江派倡导的昆曲的本色运动,使昆曲内在的商品属性得到了开发,它终于突破了士大夫厅堂红氍毹的囿锢,职业的昆曲班社获得了前所未有的发展良机,造成了昆曲在民间的迅速普及。在这个过程中,沈璟又同时提倡昆曲音律化,通过强调昆曲固有的音律,有度地,也是恰到好处地抵制了因破律而造成的对昆曲音乐质的冲击。汤沈之争是中国戏剧史上颇具历史性影响的学术争鸣。清初崛起的以李玉为首的苏州派剧作家群落,就是双美说的成功实践者。

第一节 早期昆山腔

四大声腔的原初形态,至迟宋元已在民间流行了。宋亡以后,南北曲在交流融汇的过程中,南曲也有了曲牌联套,并形成了相应的板式,从而就有可能从原始形态中脱颖而出成为戏曲声腔。其中出类拔萃的声腔就能随着南戏的流传超越语音母地的局限而向外辐射,明徐渭就在《南词叙录》中这样说:

今唱家称弋阳腔则出于江西,两京、湖南、闽、广用之;称余姚腔者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之;称海盐腔者,嘉、湖、温、台用之。唯昆山腔止行于吴中。

据周玄玮《泾林续记》载,明太祖朱元璋在召见昆山寿星周寿谊咨询长寿之道的同时,曾要求周寿谊歌唱昆山腔:“闻昆山腔甚嘉,尔亦能讴否?”周寿谊



> 昆山千墩

不会昆山腔，遂不得不以吴歙应命。可见昆山腔在明初已有名声。昆山腔未能突围吴中，是受着方言语音局限。海盐腔演唱不用方言，明顾起元《客座赘语》说海盐腔：“多官话，两京用之。”海盐腔正是借着海盐官话的语音优势，才能够出处于对民间声腔“罕有留意”的士大夫的大雅之堂，从而长期挤压了昆山腔。

昆山腔明初已存在，可以与《泾林续记》相印证的是魏良辅的著作《南词引正》。发现于上世纪六十年代、曾由苏州文徵明手书的《南词引正》中，魏良辅自述昆山腔源流：

婁江尚泉魏良輔南詞引正 昆陵吳龍覺較正 一初學
不可混陳多記如學集賢堂只唱集賢宿學挂枝香只唱桂

枝香如記唱則詞則氣則佳矣。或熟後宮換呂自然貫串

一拍乃曲之餘最要得中如迎頭板隨字而下敲板隨腔

而亦動不致都變拍腔盡而下有迎頭板慣打敲板乃不識

字戲子不能調平仄之故 一清唱謂之冷唱不比戲曲

藉鑼鼓之勢有睨門有力知者辨之 一生詞要細玩虛心

味之未到美在精思不可自做主張終為後累 一腔有數

樣紛紜不類各方風氣所限有昆山海鹽餘姚杭州弋陽自

蘇州江西福建興隆弋陽聲氣各異聞雲貴三省皆作之會唱

者頗入耳惟崑山為正聲乃唐玄宗時黃幡綽所傳元朝有

顧堅者雖離崑山三十里居于千墩精于南辭善作古賦機術

帖木兒附其善歌要領不並他處法活韻所從便元類為友

自號風月散人其著有陶真野集十卷風月散人樂府八卷

行于世善發南曲之奧故國初有崑山腔之稱 一雙疊字

上兩字接上腔下兩字稍隸下腔如字：錦中思：想：心

心念：又如素帶兒中它生得齊：整：裏：停：類餘仿

此 一單疊字又不比雙疊字如冷清：等要 柳揚 一北

曲與南曲大相懸絕無南腔南字皆注要頓挫有數字五方

言語不一有中州調冀州調古黃州調有唐調絲索調乃東

坡所傳偏于楚腔唱北曲宗中州調者佳彼人將南曲配絃

索真為方底圓蓋也聞漢卿云以小冀州調按拍傳絃最妙

> 魏良輔《南詞引正》，見《真迹日錄》

腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限，有昆山、海鹽、余姚、杭州、弋陽。……惟昆山為正聲，乃唐玄宗黃幡綽所傳。元朝有顧堅者，雖離昆山三十里，居千墩。精于南詞，善作古賦。擴廓帖木兒聞其善歌，屢招不屈。與楊鐵笛、顧阿瑛、倪元鎮為友。自號風月散人，其著有《陶真野集》十卷、《風月散人樂府》八卷行于世。善發南曲之奧，故國初有“昆山腔”之稱。

顧堅

顧堅是元末南曲家。元太尉、總領天下兵馬的擴廓帖木兒，因酷愛南曲而招聘過他，他却“屢招不屈”。《南詞引正》中还提到了顧堅的几位曲友：楊鐵笛、顧阿瑛和倪元鎮（雲林）。還有南戲作家柯九思（丹丘生）、高則誠。柯是《荊釵記》

作者,高著有《琵琶记》。

据魏良辅《南词引正》称:昆山腔“乃唐玄宗时黄幡绰所传”^[1],黄幡绰乃唐开元年间宫廷艺人,颇为唐玄宗所赏识,安史之乱后流落昆山。魏良辅肯定了顾坚是元末唐宫廷音乐流传以来,昆山腔流传过程中的重要传承与研习人。

昆山腔就其演唱形式而言,可分为“清曲”和“剧曲”两种。而所谓“剧曲”也是相对而言的,艺人在戏台上演唱的戏文(剧曲),其精彩的唱段,也常常用于清唱。

从明初到嘉靖中叶的近二百年间,四大声腔在吴中并存,昆山腔没有能成为吴中的主流声腔。散曲如此,传奇演出也是这样。吕天成《曲品》所载的“旧传奇”(南戏)据认为是“曾经用昆山腔演唱的剧目”,计二十七部:

《琵琶》《拜月》《荆钗》《牧羊》《香囊》《孤儿》《金印》《连环》《玉环》
《白兔》《杀狗》《教子》《彩楼》《四节》《千金》《还带》《金丸》《精忠》
《双忠》《断发》《宝剑》《银瓶》《娇红》《三元》《龙泉》《投笔》《伍伦》

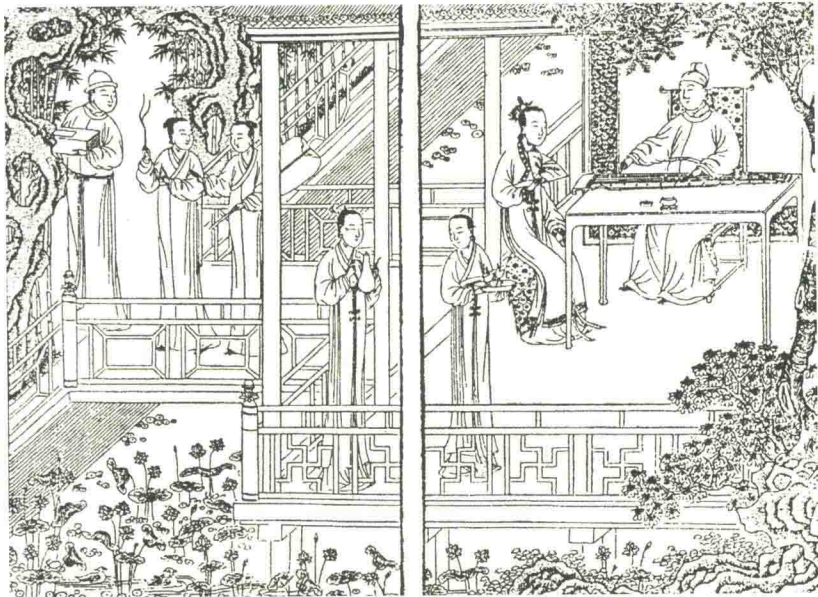
此外,沈德符《顾曲杂言》在提到南曲“填词名手”时说:

南曲,则《四节》《连环》《绣襦》之属,出于化、治间,稍为时所称。其后则嘉靖间陆天池名采者,吴中陆贞山黄门子弟也,所撰有《王仙客明珠记》《韩寿偷香记》《陈同甫椒觞记》《程德远分鞋记》诸剧,今唯《明珠》盛行。又郑山人若庸《玉玦记》,使事稳贴,用韵亦谐,内“游西湖”一套尤为时所脍炙。^[2]

以上提及的诸传奇中,苏州籍作家有陆采和郑若庸。陆采的《明珠记》以及郑若庸的《玉玦记》虽出于嘉靖年间,但均早于梁辰鱼《浣纱记》(成稿于嘉靖末

[1] 魏良辅:《南词引正》。《戏剧报》1961年第7、8期合刊。

[2] 沈德符:《顾曲杂言》。《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959年,第209页。



>《元本出相南琵琶记》三卷，元高明撰李贽等评，明万历年间武林起凤馆刊本，黄一楷，黄一彬刻



>《重校琵琶记》，明集义堂刊本



明万历刊本《南西厢》版画

增删较大，屡遭文坛指摘。如凌濛初讥李日华乃“截鹤续凫”、“真是点金成铁手”；梁辰鱼也讥之为“毁西施之妆，令习倚门；碎荆山之玉，饰成花胜”^[2]。但明末张琦却发表了独特的见解：

今丽曲之最胜者，以王实甫《西厢》压卷，日华翻之为南，时论颇弗取，不知其翻变之巧，顿能尽洗北习，调协自然，笔墨中之炉冶，非人官所易及也。^[3]

陆采的《南西厢记》尽管在祁彪佳的《远山堂剧品》中被评为“雅品”，但在舞台上流行的却是李日华的作品，其中《游殿》《佳期》《跳墙》《拷红》等折子戏成为昆剧的经典。

[1] 凌濛初：《谭曲杂割》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年，第257页。

[2] 梁辰鱼：《南西厢记叙》，《梁辰鱼集》，上海古籍出版社，1998年版，第594页。

[3] 张琦：《衡曲麈谭》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年，第269页。

郑若庸

郑若庸, 昆山人(一说吴县人), 著有传奇《玉玦记》《大节记》《珠球记》三种, 今存《玉玦记》一种, 剧叙才子王商与妻秦庆娘的坚贞爱情故事, “可咏可叹”, 且“每折一调, 每调一韵”, 极为中式, 文词骈俪典雅, 吕天成认为它开了“后人骈绮之派”,^[1] 其文风对《浣纱记》产生了较大影响。

由此可见, 昆山腔演唱过的传奇作品, 除《曲品》所列出的二十七种外, 还应该包括《明珠》《玉玦》《南西厢》, 计得三十种。严格地说, 昆山腔尚没有形成自己编写的传奇系列, 它演唱的是南戏剧本, 这些南戏剧本, 其他声腔也都在演唱。近二百年中, 昆山腔搬演过的三十部南戏, 有籍可考的苏州籍作家, 除元代柯丹丘(《荆钗记》作者)外, 就是陆采、郑若庸、李日华数人了。

第二节 魏良辅与昆曲曲律

嘉靖年间苏州的曲家群落

南戏的繁荣促成了南曲声腔的传唱。但在明初, 曲坛以北曲为正宗, 北曲衰微之际, 由士大夫和贵族文人把持的曲坛仍把民间声腔视为异类, 他们竭力提倡复古, 且越古越好。由于海盐腔“体局静好”, 且以“弦索”、“官腔”主动迎合了士大夫, 渐渐在江、浙一带取代了北曲的地位。

在魏良辅“立昆之宗”之前, 海盐腔乃是吴中的主流声腔。



＞ 魏良辅像

[1] 吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社,1959年,第232页。

嘉靖期间,北曲衰微,但仍有影响,魏良辅本人最初就是北曲家,他在立昆之宗过程中,曾得到北曲家张野塘的协助。据宋直方《琐闻录》载:

考弦索之入江南,由戍卒张野塘始也。野塘,河北人,以罪发苏州太仓卫,素工弦索,既至吴,时为吴人歌北曲,人皆笑之。昆山魏良辅者善南曲,为吴中国工,一日至太仓闻野塘歌,心异之。留听三日夜,大称善,遂与野塘定交。时良辅年五十余,有一女,亦善歌,诸贵人争求之,不许。至是竟以委野塘。吴中诸少年闻之,稍稍称弦索矣。^[1]

魏良辅后改革南曲声腔时,集南、北曲的音乐成就,以及南、北伴奏乐器于一炉,这和管箫名家张梅谷、谢林泉以及北曲家张野塘的加盟是分不开的。

嘉靖年间南曲声腔的人才群落纷呈于吴中。曲家的声腔研习活动虽然未必都是昆山腔,或者他们以多种声腔为研习对象。在吴中这方戏曲音乐土地上,声腔群落为各种声腔交汇融合创造了条件。

魏良辅对南曲声腔的改革

魏良辅立昆之宗的成功,明代已有人把他称为昆曲的“鼻祖”、“曲圣”了。然而,这样一位昆曲的“鼻祖”、“曲圣”,资料的留存却微乎其微,不仅生卒年月至今迷雾一团,其籍贯也众说纷纭,一说昆山人,一说太仓人,一说祖籍江西豫章,后迁居太仓。而仅存的一千多字的著述《南词引正》,直到上世纪六十年代才见到全貌。

从现存的资料可以推断,魏良辅生平最主要的活动时期是在明代嘉靖年间。

魏良辅原是北曲家,后改习南曲。清初余怀《寄畅园闻歌记》这样记述了魏良辅改革南曲的动机和经过:

[1] 宋直方:《琐闻录》,转引自周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社,1979年,第270页。

有曰……南曲盖始于昆山魏良辅云。良辅初习北音，絀于北人王友山，退而镂心南曲，足迹不下楼十年。当是时，南曲率平直无意致。良辅转喉押调，度为新声，疾徐高下，清浊之数，一依本宫。取字齿唇间，跌换巧掇，恒以深邃，助其凄喉。吴中老曲师如袁髯、尤驼辈，皆瞠乎自以为不及也。^[1]

魏良辅之所以要改革南曲，直接的原因，余怀说是因为南曲“率平直无意致”，而吴江曲家沈宠绥则是说魏良辅“生而审音，愤南曲之讹陋”^[2]，才对它进行手术的。

在声腔语音选择方面，魏良辅拒绝了昆山或太仓的土音，甚至排斥了正宗的苏州方言。魏良辅把新声腔的歌唱语音确定为“苏州—中州音”。“苏州—中州音”是苏州方言（吴依软语）和中州语音的一种混成体，这种语音形成于南宋。公元1127年，北宋灭亡，宋都南迁临安。随着官僚贵族集团的南下，旧都开封一带（中州地区）的语音也带进了吴语区域，于是在吴语区逐渐合成了特有的官话，如“杭州官话”、“永嘉官话”、“海盐官话”等。所谓“苏州—中州音”实际上就是“苏州官话”，这种语音在尖团、归韵、声调等方面化合了中州音和苏州地区正宗的吴依软语。因而它既保持了吴依软语的基本韵味和特色，如舒徐委婉、温文尔雅等，又糅合了北方语音的遒劲、豪放因素。清初戏曲理论家李渔，曾总结说：

乡音一转而即合昆调者，唯姑苏一郡，一郡之中，又止取长、吴二邑，余皆稍逊。^[3]

由是之故，家班和昆剧职业班社招收子弟时，都需要到苏州。李渔说，“即如梁溪境内之民，去吴门不过数十里，使学歌，有终身不能改变之字。”这是李

[1] 余怀：《寄畅园闻歌记》，《虞初新志》（四），第236页。

[2] 沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社，1959年，第198页。

[3] 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社，1992年，第151页。

渔创办昆剧家班的经验之谈。“苏州一中州音”超越了吴侬软语的自然形态,是一种可以约束的规范语音。它解除了方言常常有音无字的困惑,使得每个字音都能够得到“曲韵”的理性关照,从而又使魏良辅有可能把古代声韵学的研究成果引入南曲的度曲领域。对于度曲领域而言,声韵学不是简单的介入,它在被消化的过程中终于打开了“字正腔圆”的最后通道,从而使魏良辅得以“尽洗乖声,别开堂奥”。与此同时,“苏州一中州音”贯通南北,这为魏良辅把北曲移植到新声腔中创造了便利。例如他把北曲的七音阶引入南曲,北曲不仅作为一个独立体系撑起了新声腔的半壁江山,而且南北曲还可以联套,丝毫不觉牵强生硬。另一方面,新的声腔语音的确定,又为魏良辅引进先进的北曲宫调理论创备了条件。宫调的推行,不仅使南曲脱离了“随心令”而得以曲牌化,并通过不同笛色,不同个性的曲牌归类,完成了曲牌的宫调化,从而推动度曲理论的飞跃。魏良辅在《南词引正》中所强调的每支曲牌的“曲名理趣”,不仅是唱词内容的艺术表达,同时也是对艺术形式的高度关注,于是度曲的过程,得以从“字正腔圆”的局部变成曲牌的个性实现,使得演唱的技巧最终与“曲情”结合。魏良辅在他对南曲的改革过程中,虽然没有编制宫调抑或格律谱,但他已经把北曲的宫调理论和声韵学理论应用于声腔改革,已为后人编定昆曲的宫调谱、格律谱(如沈璟《南九宫十三调曲谱》、李玉《北词广正谱》等)奠定了基础。从魏良辅开始,南曲那种“声音高下,可以随心入腔,故总不必合调”的历史才正式宣告结束。

在歌唱方面,依字行腔是魏良辅南曲歌唱改革的精髓。由于“苏州一中州音”不仅解决了有音无字的方言局限,而且这种语音又可以纳入到“中原音韵”的韵系范畴之中。特别昆曲中填唱北曲,周德清的《中原音韵》是必问的韵书,另一部明代的官韵书《洪武正韵》按照南方语音把入声字单立出韵目,遂成为了南韵工具。清代又有南北兼能的韵书《韵学骊珠》问世。总之,“苏州一中州音”使昆曲从此而有韵可遵、有声可循。沈宠绥这样描述魏良辅“依字行腔”的演唱方法:

调用水磨,拍挨冷板,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。……盖自有良辅,而

南词音理,已极抽秘逞妍矣。^[1]

所谓“依字行腔”,即是以字声、字韵来决定演唱腔格,昆曲中的腔格,是指与声韵、声情有关的行腔规律,也是历代昆曲艺人必修的基本功。什么字声运用什么腔格,几乎不可移易。在魏良辅的演唱教条里,腔格不仅为了美化乐音,更重要的是使四声得宜,即魏良辅《南词引正》“平上去入,务得中正”之谓。魏良辅的“依字行腔”又分为“清曲”和“剧曲”两个层面。清曲即所谓“冷板凳”。清曲家历来被视为是昆曲宝塔尖上的唱家。曲家以品味“独音”(肉音)之美妙为知音,认为“丝竹相和”反为知音之不足取。所谓“丝不如竹,竹不如肉”,而肉音取胜并非易事。但是剧曲也可以用来作为清唱,特别是那些守律严谨的剧曲。沈宠绥《度曲须知》说:

所度之曲,则皆“折梅逢使”、“昨夜春归”诸名笔,采之传奇,则有“拜星月”、“花阴夜静”等词,要皆别有唱法,绝非戏场声口。^[2]

“戏场声口”即是剧曲,和“清曲”唱法有所不同。清曲似乎回到了南曲的原始演唱形式,没有伴奏,只有“拍为之节”,然而,清曲“皆别有唱法”,业已进入了一种新的歌唱境界,被纳入到字清、腔纯、板正即“依字行腔”的高雅艺术轨道之中了。

魏良辅的另一个贡献就是对于乐队伴奏的改革。南曲中如海盐腔、昆山腔虽然已有乐器伴奏,但伴奏之有规模,自魏良辅改革后的南曲始:

嘉隆间,昆山有魏良辅者乃渐改旧习,始备众乐器而剧场大成,至今遵之。^[3]

[1] 沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社,1959年,第198页。

[2] 沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五)中国戏剧出版社,1959年,第198页。

[3] 李调元:《雨村曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959年,第8页。



> 曲笛

与对南曲声腔语音和唱法改革同步，魏良辅成功地解决了两大关键，一是适应于北曲南唱，二是以腔应字。

魏良辅把北曲引进南曲，但北曲依旧保持着它本身体系的相对独立，即维持着北曲完整的曲牌套数体系。尽管昆曲演唱可以南北曲合套，但在一北一南的合套程式中，个体的北曲牌并不被南曲所消融。魏良辅甚至把“南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字”的“两不杂”，作为南北合套的一种基本格律规范（《曲律》，但是新声腔的语音已不是中州北音，而是“苏州—中州音”，纯粹的“南字”固然不可以相杂于北曲之中，然而北音中业已相杂了大量非纯粹的北字了。所谓“北曲南唱”，已不仅是艺人的口法，也关联于乐器的伴奏。因而魏良辅在把北曲的“弦索”一起引进南曲的同时，就不能不解决“北曲南奏”中必然出现的相关问题，这样他需要着手把一些新的弦索乐器加盟于“北曲南奏”或者对原有北曲乐器进行改造。张野塘改制曲弦即是一个有文字可稽的事例：

野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音节，使之南音相近，亲改三弦式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰孩子。^[1]

所谓“更定弦索音节”，是要求弦索的弹奏适应南曲的舒徐环回。这不仅是个弹奏方法问题，还需从音色上矫正，张野塘不得不通过改制式样，使北曲的“三

[1] 宋直方：《琐闻录》。《中国戏曲通史》中卷，中国戏剧出版社，1981年，第16页。

弦”而成为南北两通的“弦子”，这是张野塘根据魏良辅的意图创造的一个杰作。

沈宠绥说魏良辅“渐改旧习，始备众乐器而剧场大成”，究竟“众乐器”有多少规模，已不得而知，但总体上包括了三大类，即：打击乐器、管乐器、弦乐器。昆剧乐器在台上的位置也有严格规定，李斗《扬州画舫录》曾作如是描述：

后场一曰场面，以鼓为首，一面谓之单皮鼓，两面则谓之荸荠鼓，名其技曰鼓板，鼓板之座在上鬼门；弦子之座后于鼓板，弦子亦鼓类，故以面称，弦子之职，司云锣、唢呐、大铙；笛子之人在下鬼门，例用雌雄二笛，笛子之职兼司小钹；笙之座后于笛，笙之职亦兼唢呐，笙为笛之辅；场面之立而不坐者二，一曰小锣，一曰大锣。小锣司戏中棹椅床凳，亦曰叫颀子，大锣例在上鬼门，为鼓板上支鼓架子，是其职也；至于号筒、哑叭、木鱼、汤锣则戏房中人代之，不在场面之数。^[1]



〉弦子

李斗所云乃清中叶的昆剧伴奏格局，伴奏乐器虽然种类繁多，但总体上不外乎打击乐器、管乐器、弦乐器三大类。魏良辅一方面要求“北曲南唱”，另一方面又要还应“南曲北唱”，以全面体现“苏州—中州音”的语音格局的双面乐化。而“南曲北唱”不仅是一种唱法的更新，更是乐器伴奏的转轨——“字不应腔”转入“腔必应字”的轨道。魏良辅的南曲新声腔中，除了“应字”之腔外，绝没有任何多余的音乐，甚至没有短暂的过门。管弦之音与肉音之高度同步与相契，它们共同遵守着相同的音阶、节拍、时值、腔格。而宫谱严格地遵循着字声与字声的连音调值。因而伴奏的根本目的，无非也在准

[1] 李斗：《扬州画舫录》，卷五，中华书局，1960年，第129页。引文有删节。



> 檀板



> 单皮鼓、莘芥鼓

确地乐化字声。“依字行腔”是歌唱的原则,同样也是伴奏的不可易移的原则。魏良辅曾要求歌唱者唱出曲牌的“曲名理趣”,显然也同样要求乐器伴奏通过“依字行腔”求取声情的最大限度的溢出。所谓“曲名理趣”也就是由“肉音”和管乐(筒箫)、弦乐(月琴)、打击乐(鼓板)共同创造的一种声情境界。

改革后的昆曲很快被梁辰鱼用作《浣纱记》的伴奏音乐,《浣纱记》在十六世纪七十年代开始盛行,新声腔借着传奇《浣纱记》的广为流传而遍及大江南北。魏良辅在完成依字行腔和腔必应字的改造过程中,他对新声腔又重新订制宫谱,即以北曲曲牌、南曲曲调的唱法为基础,再据牌子的声情个性拍定其板眼。故近世戏曲学者周贻白断论:“魏良辅的订谱,不仅在明代戏剧声腔上具有划时代的意义,即对于后世的一些地方剧种的声腔和伴奏,也具有相当影响。”同时他还认定,自魏良辅的新声腔兴起以后,“南北曲原有牌调及其各自的唱法,从此灭迹”^[1]。

[1] 周贻白:《中国戏曲发展史纲》,上海古籍出版社,1979年,第275页。