

人类

口头与非物质文化遗产丛书

王文章 主 编 傅 谨 副主编

昆 曲

郑 雷 著



浙江人民出版社

昆曲

郑雷 著



浙江人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

昆曲 / 郑雷著. — 杭州: 浙江人民出版社, 2005.3
(人类口头与非物质文化遗产 / 王文章, 傅谨主编)
ISBN 7-213-02954-1

I . 昆... II . 郑... III . 昆曲 — 研究
IV . J825.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140488 号



书 名
作 者
出版发行

昆曲

郑 雷

浙江人民出版社出版·发行
杭州市体育场路 347 号
市场部电话: 0571-85176516

丛书策划
责任编辑
封面设计
电脑制版

周 游

周 游

彩地图文

杭州彩地电脑图文有限公司

印 刷

浙江新华印刷技术有限公司

开 本

787 × 1092 毫米 1/16

印 张

17

字 数

37.5 万

版 次

2005 年 3 月第 1 版·第 1 次印刷

书 号

ISBN 7-213-02954-1

定 价

55.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社发行部联系调换。

总序

文化部部长
孙家正

在漫长的人类历史长河中，不同的国家、民族创造了绚丽多姿、各具特色的文化，形成了各自的传统文化和文化传统，使我们生活的世界千姿百态、异彩纷呈。现代化进程不断加快，为当代文化的发展创造了条件，也使传统文化的生存和发展出现了困境。传统文化的保护和发展，已经成为在经济全球化过程中维护世界文化多样性以及人类社会可持续发展的重要方面。如何在现代化进程中保存和发展我们各民族的优秀传统文化，并使之有效地参与到当代社会发展进程之中，成为当今世界各国包括发达国家和发展中国家共同关心的问题。

在汹涌澎湃的现代化大潮中，重视抢救和保护传统文化，尤其是重要的文化遗产和优秀的民族民间文化艺术，已成为一项非常紧迫和重要的任务。现代化进程的加快发展，在世界范围内引起各国传统文化不同程度的损毁和加速消失，这会像许多物种灭绝影响自然生态环境一样影响文化生态的平衡，而且还将束缚人类思想的创造性，制约经济的可持续发展及社会的全面进步。传统文化的保护和发展，既是对各民族文化的追根溯源，也是保持文化发展延续性的前提，同时也为现在与未来的文化发展提供丰富的资源。因此，在现代化进程中保护本土文化，倡导文化多样性，增强对本民族文化的认同感、归属感，促进文化资源和文化生态环境保护的良性互动，防止盲目的、急功近利的、破坏性的开发，已成为许多国家的共识。中国政府十分重视对传统文化的保护，愿意与各国交流这方面的经验和教训，探寻国际合作的方式，促使传统文化的保护工作不断推进。

传统文化的保护，既包括物质形态的传统文化，也包括非物质形态的传统文化。目前，关于物质文化遗产保护的国际协作机制和国内立法已经比较完备，但在非物质文化遗产保护方面，有专门国内法的国家还很少，国际间的合作也还很不够。值得赞赏的是，联合国教科文组织已

经充分意识到非物质文化遗产保护的迫切性与重要性，并且已经开始努力推动世界性的保护人类非物质文化遗产的工程。为了应对非物质文化遗产濒危的紧急现状，1997年联合国教科文组织大会通过了《人类口头与非物质文化遗产代表作宣言》(PROCLAMATION OF MASTERPIECES OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE OF HUMANITY)。继而，从2000年4月正式启动了人类口头与非物质文化遗产代表作遴选机制，其目的在于设立一个国际性的荣誉，专门授予那些“最典型的文化空间或传统和民族的文化表达方式”，旨在鼓励各国政府、非政府组织和地方社区带头确认、保护和传承他们的口头与非物质遗产，并且于2001年5月18日，公布了世界范围内第一批19种人类口头与非物质遗产代表作。我国由中国艺术研究院负责申报的昆曲艺术，成为第一批19种人类口头与非物质文化遗产代表作之一。2003年11月7日，由中国艺术研究院负责申报的中国古琴艺术又被列入第二批28种人类口头与非物质文化遗产代表作名录。

口头与非物质文化遗产的保护涉及面广，工作量大，需要在文化行政部门统一组织协调下，各有关方面通力合作，需要动员全社会广泛参与。作为我国抢救和保护人类口头与非物质遗产的代表性工作机构，中国艺术研究院专门成立了相关的研究与职能部门，负责组织、指导各地开展人类口头与非物质文化遗产申报工作。基于这一背景，中国艺术研究院组织各地专家学者撰写了这套具有权威性的人类口头与非物质文化遗产丛书，其中既包括已经获得联合国教科文组织认定的昆曲、古琴等项目，也包括更多同样有着悠久历史、独特风貌、丰富内涵，尚有待申报的项目。丛书着重反映这些文化遗产的基本面貌、表现形态、美学或工艺上的主要特点、历史，以及目前有代表性的主要传人，同时也简要介绍了当地政府为继承与保护这一文化遗产所做的工作和未来的计划。它不仅有助于读者认识与接近这些优秀的民族文化遗产，增强民族文化自豪感，而且必将激励当代人通过对这些民族文化遗产的认识与保护，将中国的优秀文化传统与现代社会紧密结合起来，开创中华民族更为灿烂的未来前景。

我对这套丛书的出版表示衷心祝贺。

前言

Qian Yan

2001年,中国政府向联合国教科文组织提交“人类口头与非物质遗产代表作候选项目昆曲申报书”,按照教科文组织执委会的有关规定对昆曲各方面的情况进行了简明而详尽的介绍。申报书指出,“昆曲是中国现存最古老的剧种之一。它

在艺术、文学、历史方面都有无可替代的价值”,“中国戏曲共有三百多个剧种,昆曲是现存戏曲剧种中历史最久、最能体现民族戏剧特色、影响最为深远的一个剧种”,“昆曲产生和繁盛时期为社会广大阶层所爱好。但在发展中,文人创作的

剧本文辞偏雅,演唱中格律较严,因此需有较高的文化素养才能接受。但它蕴含着较深的文化意蕴,为中国传统文化的重要代表和象征”。此外,这些剧作“形象地反映了中国古代各阶层的社會生活,是中国古代历史的生动记录”。而且,“中国戏曲自形成以来一直在舞台上流传,随着时代的变化,从剧本到声腔、表演都不断进行变革”,“只有在昆曲里才能全面地看到古老的音乐、舞蹈风貌”,“昆曲演出形式优雅、规范,对后起的剧种亦有重要影响”。

那么,昆曲究竟在哪些地方体现出中国传统文化的精髓?它的历史状况、文学样式、艺术风貌、文化内涵是怎样的?作为历史文化遗产,它在当代的生存现状又如何?所有这一切都值得每一个热爱民族文化的人去加以关注。探源溯本,一切还需从古老的宋元南戏说起……



空谷幽兰是高雅昆曲的绝好象征



目 录

Contents

总 序	孙家正 1
前 言	1
第 1 章 中国昆曲的历史行程	1
第一节 昆曲的起源与形成	1
第二节 明清昆曲的发展兴盛	12
第三节 清代后期昆曲的衰落与分化	23
第四节 由没落到重振的近现代昆曲	39
第 2 章 中国昆曲的文学世界	47
第一节 明代昆曲的前期创作	47
第二节 明代昆曲全盛时期的创作	65
第三节 《长生殿》《桃花扇》与清代昆曲创作	86
第四节 近现代昆曲创作	107
第 3 章 中国昆曲的艺术风神	117
第一节 昆曲音乐与演唱	117
第二节 昆曲演员与舞台演出体制	130
第三节 昆曲舞台美术	165
第四节 昆曲艺术理论	183
第 4 章 中国昆曲的文化意蕴	199
第一节 昆曲与精英文化	199
第二节 昆曲与民间文化	218
第三节 昆曲与戏曲文化	237
第四节 昆曲与世界文化	251

难寻吴宫旧舞茵，问开元遗事，白头人尽。云亭词客，阁笔几度酸辛。声传皓齿曲未终，泪滴红盘蜡已寸。袍笏样，墨粉痕，一番妆点一番新。文章假，功业诨，逢场只合酒沾唇。

——《桃花扇·孤吟》

第一节 昆曲的起源与形成

与人类历史上其他艺术样式相仿，昆曲也同样经历了一个由起源、形成到定型、成熟的发展过程。在这个蜿蜒曲折的过程之中，传统民间艺术的滋养自始至终都是昆曲前进的基本动力。经由诸多民间艺术家的努力，昆曲获得了较为完整的戏剧形态，从而在各种南曲声腔中脱颖而出，进入高雅的文化殿堂。

昆曲的渊源

昆曲，又称昆剧或昆腔，是出现于明代的一种新兴戏剧样式，从16世纪晚期开始，它逐渐取代了以金元杂剧为代表的北曲杂剧在剧坛的中心地位，同时也超过了其他南戏声腔，成为明代最重要的戏剧形式。然而北曲杂剧让位于昆曲，中间还有一个复杂的过程。要弄清这个过程，还得从南戏的诞生说起。

南戏是以南曲演唱的一种地方声腔剧种，所谓南，是与宋金时期兴盛于北方的北曲杂剧相对而言的。根据现在所能见到的资料，南戏大约在南宋光宗朝兴起于浙江永嘉；也有人以

为南戏早在北宋徽宗宣和年间就已出现，到南宋方开始盛行。无论怎么说，南戏是在南宋才形成一定规模、发生一定影响的，这一点谁也无法否认。南戏演出中演唱的南曲，其基础为南方民间曲调。明代徐渭的《南词叙录》称：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。”可见当时南曲的演唱还带有较多的民间色彩和较大的随意性。在发展过程中，南曲逐步吸收了唐宋大曲、宋词、唱赚、诸宫调等多种成熟的传统音乐形式，日渐走向丰富和细致。

现在已很难想象早期南戏演出的状况，由徐渭《南词叙录》中“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》二种实首之”的说法来看，南宋光宗时南戏已能搬演具有一定长度的故事了。收在明《永乐大典》中的《张协状元》戏文是现今存世最早的南戏作品，不妨以之为样本，从中略窥宋代南戏的概貌。《张协状元》篇幅较长，可分五十三出，结构的散漫、情节的矛盾、曲辞的陋劣、穿插的频繁、角色

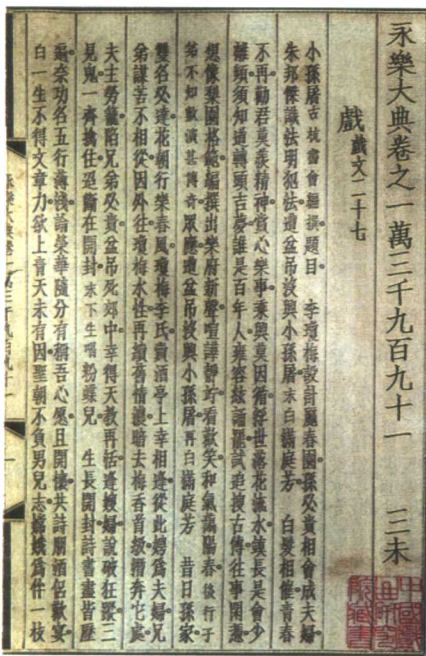
转换和表演的自由随意构成其最突出的特点，全剧在在显出稚嫩、粗糙，却也在在洋溢着中国戏剧童年期的浑朴天趣。

《张协状元》的编撰者为“九山书会”的才人，书会是宋元时期集中下层文人和艺人以从事剧本及话本编撰活动的一种民间组织，由于南戏当时“语多鄙下”，难登大雅之堂，故上层文人士大夫“罕有留意者”，书会由此而成为了这一戏剧样式的创作主体。在书会才人的积极推动下，南戏得到了一定程度的发展，但由于缺少上层知识分子的参与，它一时还无法克服自身所带有的种种先天或后天缺陷而迈向艺术的更高境界，结果就无可避免地长期徘徊在一个不太高的层次上。与此同时，形成较南戏稍晚一些的北杂剧却已进入了成熟阶段，随着元

代的统一，狂飙突进的蒙古铁骑征服了南宋的半壁江山，跟从而来的北杂剧也势如破竹地占领了南方舞台，声光掩出南戏之上。连十分关注南戏的徐渭也不得不承认：“元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。”（《南词叙录》）

如同其他存在于民间的艺术形式一样，南戏有着深厚的群众土壤和旺盛的生命力，虽暂时受到外力的压制，艺术的种子却保存完好，只要获得适当的气候，便会重新蓬蓬勃勃地生长壮大起来。朱明王朝的建立为南戏的再度兴盛提供了有利条件，其实在此之前，南戏就已在变得宽缓的环境中复苏过来，为以后的发展作好了准备。据说元代末年，“顺帝朝忽又亲南而疏北”，由是导致南戏“作者猬兴”（《南词叙录》）。按诸艺术史，南戏出现复苏迹象之时，正是北杂剧日益衰落之际，南北两种戏剧样式之间一起一落、一兴一衰的对比在此展现得分外鲜明。长久以平静姿态生存在南方底层社会的南戏一旦崛起，便迅即显示出不可抗拒的艺术活力。

此时的南戏，一方面从北杂剧中汲取了许多宝贵的艺术经验，另一方面又吸引了部分知识精英加盟，挺身亮相，面貌一新，已不再是当初的简陋粗鄙模样。明代不止一部书中记载了这样一件事：有人将高明的《琵琶记》戏文进呈明太祖朱元璋，朱元璋览毕大为称赏，赞叹说：“‘五经四书’，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》如山珍海错，富贵家不可无。”（《南词叙录》）这里的《琵琶记》即是一部由高级知识分子编撰的南戏，其作者高明，字则诚，元朝末年考中进士，曾担任过一些品秩不高的官职，后解官退隐，写出了名动天下的《琵琶记》。《琵琶记》能得到上层统治者的赏识，甚



《永乐大典》第一万三千九百九十一卷收录了《张协状元》《宦门子弟错立身》《小孙屠》等三种较多保留原始面貌的早期宋元南戏



至被拿来与“四书五经”相提并论，可见明初南戏已逐渐脱出困境，以崭新的姿态取得了社会的认可。

同当时日益僵化的北曲杂剧相比，南戏显然具有更大的灵活性，这种灵活性更多地体现在其声腔曲调的繁衍变化之中。早在南宋时期，流传到福建漳州、泉州、莆田等地的南戏就在当地方言和曲调的影响下形成了有别于永嘉南戏的品种；元明时期，南戏更进一步在流传过程中与各方言及民间音乐相结合，发展出多种不同风格的地方声腔。明代著名戏曲音乐家魏良辅所著的《南词引正》一名《曲律》，书中描述了这一时期诸多声腔并生的情况：“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。”“昆山、海盐”云云，指的都是当时兴起的地方声腔，其中昆山腔、弋阳腔、海盐腔、余姚腔表现最为突出，在明代中叶风行一时，并称为南戏四大声腔。

四大声腔中，弋阳腔是南戏传入江西弋阳后的产物，至迟出现于元代后期，明代流播到江苏、安徽、浙江、湖南、福建、广东、云南、贵州及北京等地，声势浩大，影响广远；海盐腔元代产生于浙江海盐，入明后传到浙江的嘉兴、湖州、温州、台州及江苏、江西、北京等地，深得文人士大夫的喜爱；余姚腔形成于浙江余姚，主要在民间传唱，明代江苏的常州、镇江、扬州、徐州及安徽的贵池、当涂等地都可以找到它的踪迹。

至于昆山腔，现在普遍认为它形成于元代末年。据《南词引正》记载：

元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，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、



明太祖朱元璋

《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。

所谓“善发南曲之奥”，可能包含着对南曲声腔加以完善和改进的意味。宋元南戏传到昆山地区后，与当地方音及民间曲调相结合，形成了富于昆山地方特色的声腔，在元末昆山音乐家顾坚的推动下，这种声腔有了长足的发展，从而演进为明代中叶以前声名大著的昆山腔。综合顾坚的交友及他不愿应元蒙官僚贵族扩廓帖木儿招邀的情况来看，这位善歌的昆山音乐家大约是一个不慕荣利的文人，与他为友的杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇都是当时的名士：杨铁笛名杨维桢，浙江诸暨人，著名诗人，善吹笛，因自号铁笛道人；顾阿瑛又名顾德辉，江苏昆山人，富甲一方，40岁后修建玉山草堂，征歌选



杨维桢



倪瓒

色，与天下胜流相唱和，而尤醉心于南曲；倪元镇即倪瓒，江苏无锡人，著名画家，赋性清高，喜与名士往还。联系杨维桢等人的情形来分析，昆山腔的改进提高很可能是在这些志同道合的朋友互相影响下，以顾坚为主而完成的，表演时基本上还是出之以清唱的形式。

魏良辅“国初有昆山腔之称”的提法牵涉

到昆山腔在明初的发展状况，仿佛是要为这一论断提供佐证，明代周玄玮的笔记《泾林续记》里录下了明初宫廷召见中一次有趣的对话。寓居昆山的周寿谊年过百岁，身历三朝，因而引起了明太祖朱元璋浓厚的兴趣，特地下诏传老人进京。陛见之时，朱元璋专门问起：“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否？”老人回答：“不能，但善吴歌。”不少戏曲史家都注意到这条材料，并达成一个共识：明初昆山腔竟然名动帝王，可见它已具有了一定的规模 and 影响。但与其他三大声腔相比，明代中叶以前，“流丽悠远，出乎三腔之上”的昆山腔传播区域要小得多，仅在苏州一带流行。直到魏良辅的声腔改革成功以后，演唱昆山腔的昆曲才真正突破这一地域的局面，迅速在全国范围内推广开来。

魏良辅的昆曲改革

虽然《琵琶记》之类的南戏剧目受到皇帝的青睐，南曲声腔也在民间盛行一时，但上层贵族及士大夫的审美趣味却并未因此而发生转移，摇摇欲坠的北杂剧仍然被他们视作戏曲的正宗样式。明代中叶以前的很长一段时间内，北曲杂剧创作演出的势头不仅没有减弱，甚至还出现了一度的虚假繁荣。明代前期杂剧编创中管领风骚的人物恰好是两位明代宗室：宁王朱权和他的侄子周宪王朱有燉。

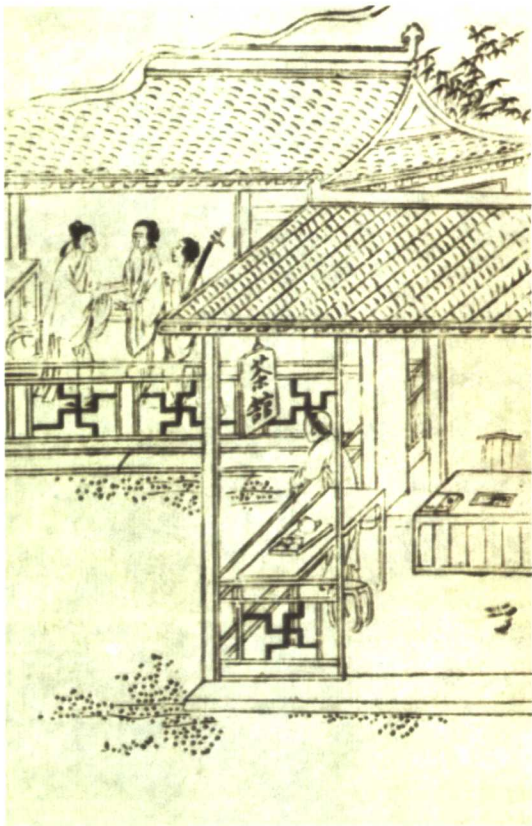
朱权 and 朱有燉以帝子王孙之尊而躬自编演杂剧，与其说是出于对戏剧艺术的由衷喜爱，毋宁说是出于对现实政治的刻意规避。作为明代皇室成员，他们无时无刻不处在朝廷的猜忌之中。为了保全自身，远离权力争斗的旋涡，他们故意作出沉溺声色的样子，拿起笔来，吟风弄月，谱曲填词，写了一批精巧的杂剧。应当承认，朱权、朱有燉他们的杂剧颇有些词采，在

关目和音律等方面也很能见出几分艺术的匠心，因而大获声誉，为时人争相搬演。位居明代“前七子”之首的著名文学家李梦阳就曾在《汴中元宵绝句》中描述过朱有燬杂剧演出的场面：“中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。”然而“宪王新乐府”之类的作品由于缺少了真实的思想和情感，剩下的就只有表面的曲折与热闹，盛大的排场、动人的词藻都挽救不了内在精神的贫弱。这样的戏剧能有多大的艺术价值，那是可想而知的。类似的问题，在同时期的其他北杂剧作品中也同样存在。

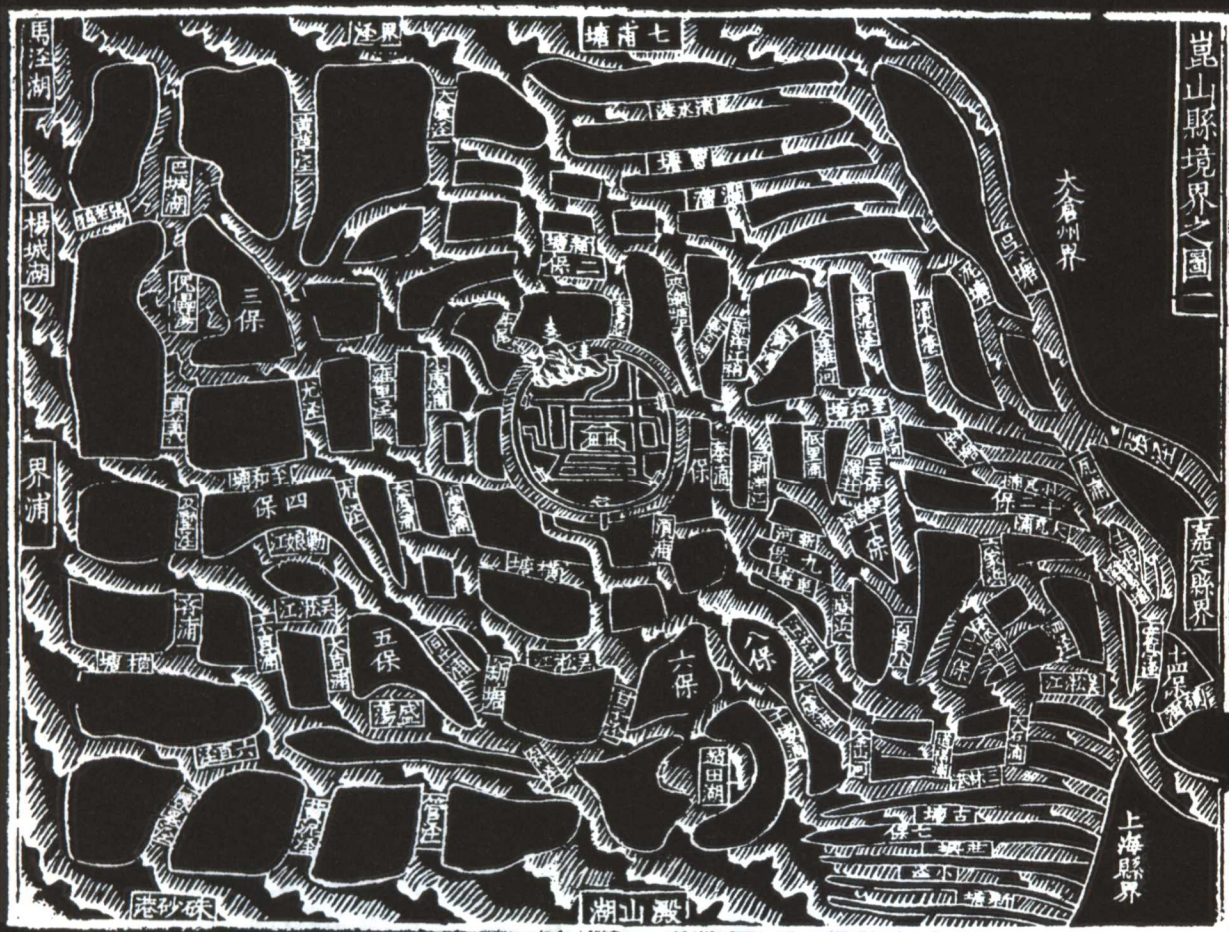
与此紧密相连的另一个问题，是北曲杂剧艺术形式老化和刻板程度的加深。金元时期谱写过中国戏曲史辉煌篇章的北杂剧，在失去劲挺风骨的同时，也失去了开拓创造的艺术活力。四本一楔子的叙事格局、单一宫调的音乐体制、一人主唱的表演模式，处处限制着北曲杂剧的发展，使剧作难以表现更为复杂的社会生活、更为宏大的戏剧场面和更为新异的时代主题，不可避免地要为生动活泼的南戏所代替。

后来居上的南戏在发展过程中又演化出昆山腔、弋阳腔、海盐腔、余姚腔等地方化的声腔，在全国各地风行一时。明代祝允明的《猥谈》对此说得很清楚：“数十年来，所谓南戏盛行，……愚人蠢工徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。”陆容的《菽园杂记》也记载：“嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰‘戏文子弟’。”祝允明是明代中叶著名的诗人、书法家，与唐寅、文徵明、徐祯卿并称为“吴中四才子”，诗文清奇，见识过人，原非昏聩糊涂之辈，可是在他眼里，中国

戏曲史上占有极其重要地位的四大声腔，其中包括在他所生活的吴中地区传唱的昆山腔，竟都是“杜撰百端，真胡说也”的东西，当时士大夫阶级在艺术上抱残守缺到了何种程度，即此便不难想见。在这一点上，比祝允明晚一辈的徐渭显出了人所不及的远见卓识，他在《南词叙录》中指出：“有人酷信北曲，至以伎女南歌为犯禁，愚哉是子！”徐渭一方面为诸多文人士大夫不能领略南戏这种新兴的戏曲样式而叹息，一方面又对南戏的演进寄予希望，他专门讲到当日昆山腔的发展状况，说：“今昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”



朱有燬杂剧《香囊怨》刊本插图

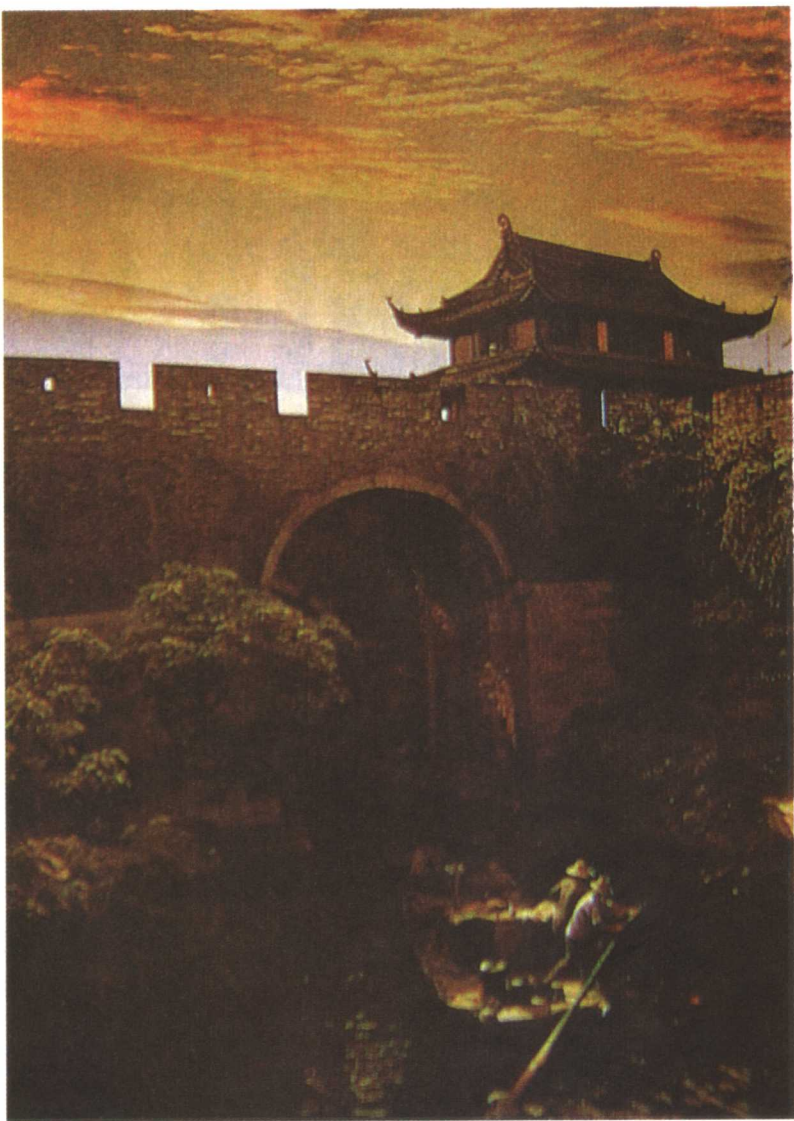


明代嘉靖时期崑山地理概貌

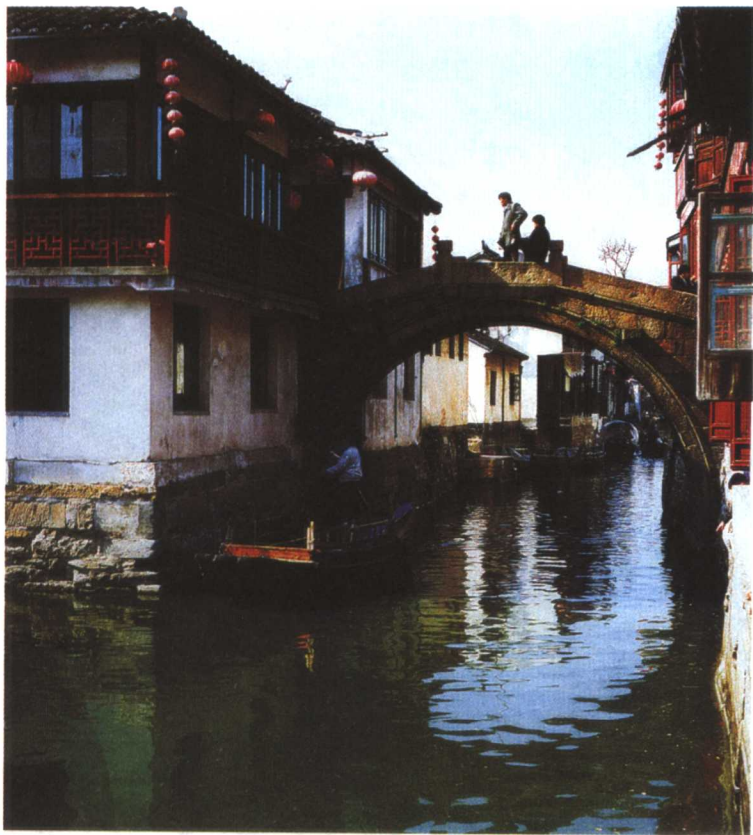
徐渭所谓的“吴俗”，主要是指苏州一带的社会文化风尚。明代初年将元代的平江路改为苏州府，下辖吴县、长洲、常熟、吴江、昆山、嘉定、崇明七县，弘治年间又从昆山、常熟、嘉定三县划出部分地区设立太仓州，由是形成苏州府属一州七县的格局。到明代中叶，素称鱼米之乡的苏州在经济、文化等方面遥遥领先，成为东南地区首屈一指的大都会。据王锜《寓圃杂记》载，当时的苏州“阊檐辐辏，万瓦甃鳞，城隅濠股，亭馆布列，略无隙地。舆马从盖，壶觞鼎盒，交驰于通衢永巷中，光彩耀目。游山之舫，载妓之舟，鱼贯于绿波朱阁之间，丝竹讴歌与市声相杂”。生活在弘治、正德间的苏州著名画家唐寅在一首名为《阊门即事》的诗中对家乡作了更加形象概括的描绘：“世间乐土是吴中，中有阊门又擅雄。翠袖三千楼上下，黄金百万水西东。五更市贾何曾绝，四远方言总不同。若使画师描作画，画师应道画难工。”苏州的繁华景象就连唐寅这样的丹青妙手都认为“画难工”，其鼎盛局面自可想而知。经济的繁荣带动了文化艺术的发展，昆曲就在这样的背景

下走到了社会文化大舞台的中心。

在昆曲产生重要影响之前，随着南曲声腔的发展，海盐等腔已经逐渐进入了士大夫阶级的文化生活，为他们所普遍接受。当时的文人士大夫“多用海盐戏文娱宾客”（明·张牧《笠泽随笔》），“大会则用南戏，其始止二腔：一为



具有悠久历史的古城苏州



昆曲发源地江苏昆山是典型的江南水乡

弋阳，一为海盐”（明·顾起元《客座赘语》），“止行于吴中”的昆山腔初时远没有海盐、弋阳等腔那么流行，但这一尚未为人重视的南曲声腔中却蕴蓄着改进的巨大潜力。真正开发出这一潜力的是在昆曲发展史上具有举足轻重地位的戏曲音乐家魏良辅。

同中国历史上许多杰出的民间艺术家相仿，魏良辅的生平记载显得过于简略，想要了解他的有关状况较为困难。结合李开先的《词谑》、张大复的《梅花草堂笔谈》、沈宠绥的《度曲须知》、余怀的《寄畅园闻歌记》、宋直方的《琐闻录》等著述，可以大致勾勒出魏良辅的主要生平事迹。魏良辅，号上泉，又作尚泉，大约

生活在嘉靖、隆庆年间，原籍江西豫章，长期寄寓太仓，主要从事曲唱活动，“兼能医”（明·李开先《词谑》）。他初习北曲，“绌于北人王友山，退而镂心南曲”，因不满于南曲的“平直无意致”（明·余怀《寄畅园闻歌记》），和苏州洞箫名家张梅谷、著名笛师谢林泉及张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎等人结成艺术上的知己，共同探讨改进南曲声腔。在此过程中，魏良辅还结识了以罪谪发太仓的河北戍卒张野塘，因赏识张的音乐才能而将女儿许嫁给他，由此得到张野塘的大力协助。魏良辅“长于歌而劣于弹”（明·李开先《词谑》），是张野塘帮他“更定弦索音节，使与南音相近。并改三弦式，身

稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子”（明·宋直方《琐闻录》），完成了伴奏乐器改革的重要步骤。此外，当时太仓的名曲家户侯过云适也是魏良辅南曲改良的积极支持者。“良辅自谓勿如户侯过云适，每有得必往咨焉。过称善乃行，不即反复数交勿厌。”（明·张大复《梅花草堂笔谈》）就这样，以魏良辅为首的一批民间音乐家在原来昆山腔的基础上，汇集南北曲的优长之处，借鉴吸收海盐腔、余姚腔等地方声腔及江南民歌小调音乐，整合出一种不同以往的新腔，演唱时“尽洗乖声，别开堂奥，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，功深熔琢，气无烟火，启口

轻圆，收音纯细”（明·沈宠绥《度曲须知》），同时使用弦索、箫管、鼓板伴奏，“始备众乐器而剧场大成”（明·沈宠绥《弦索辨讹》）。人们根据新腔的演唱特点称其为“水磨调”，这就是后来风行天下的昆腔。关于“水磨调”的称呼，现代学者俞平伯有一个贴切的解释：“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。”

昆曲改良的成功给魏良辅带来了巨大的声誉，“时称昆山腔者，皆祖魏良辅”（清·钱谦益《似虞周翁八十序》）。魏良辅将昆腔“流丽悠远”的特点发挥到了极致，“一字之长，延至数息”（明·顾起元《客座赘语》），“疾徐高下清浊之数，一依本宫，取字齿唇间，跌换巧掇，恒以深邃助其凄唳”，使“吴中老曲师如袁髯、尤驼者，皆瞠乎自以为不及”（明·余怀《寄畅园闻歌记》）。明代著名剧作家汤显祖的《宜黄县戏神清源神庙记》中指出，曲分南北，“南则昆山，之次为海盐，吴浙音也，其体局静好，以拍为之节。江以西弋阳，其节以鼓，其调喧”。昆腔与海盐等腔虽同属“体局静好”的“吴浙音”，但它“清柔而婉折”的特点比海盐腔更为明显，因而也就显得更为动听。新昆腔一出，立即以独特的艺术魅力征服了当时的广大听众，就连长久沉溺于北曲及海盐、弋阳等腔的文人士大夫也为其所深深吸引，“靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篴击缶，甚且厌而唾之矣”（明·顾起元《客座赘语》）。就这样，新昆腔带着旺盛的生命力登上曲坛，风靡四方，令无数知音为之倾倒。于是，一批曲家竞起效仿，努力学习昆曲的演唱技法，一时出现了“四方歌者皆宗吴门”（清·徐树丕《识小录》）的可喜局面。

梁辰鱼与早期昆曲舞台实践

明代万历以前，昆腔一直以清曲演唱的方式在苏州一带流传。徐渭的《南词叙录》说，昆山腔“听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声而加以泛艳者也”。所谓“嘌唱”，原是宋代民间流传的一种柔曼曲折的唱法；而“泛艳”，则是指拉长声调，宛转而歌。似乎在徐渭撰写《南词叙录》时，昆曲仍只停留于清唱阶段，而没有用于戏曲的演出。

照一般的看法，昆曲用于舞台演出以梁辰鱼的《浣纱记》为最早。目前尚无明确的材料可以证明《浣纱记》是第一部将魏良辅改革后的昆腔付诸演出实践的剧目，但若说它是首批昆曲演出剧目中最为突出的一种，则确定无疑。《浣纱记》的作者梁辰鱼，字伯龙，号少白、仇池外史，昆山人，约生于明武宗正德十五年（1520），卒于明神宗万历十九年（1591）。梁辰鱼出生在一个官宦家庭，其曾祖父曾任福建泉州府同知，父亲梁介为浙江平阳训导，但他本人在仕途上却很不得意。他不屑应诸生试，“以例贡为太学生”（清·焦循《剧说》引《芳畬诗话》），亦不去就学。梁辰鱼“身長八尺有奇，疏眉虬髯”，相貌英伟，生性俊爽，“好任侠”，平生交游遍天下，乃至“击剑扛鼎之徒，骚人墨客，羽衣



现代校点本《梁辰鱼集》



清代年画中的《浣纱记·采莲》

昆曲

草衲之士，无不以辰鱼为归”。明代著名文学家王世贞、李攀龙，著名剧作家张凤翼、屠隆等与梁辰鱼均有过密切交往，王世贞是梁辰鱼的表叔，曾为梁的《古乐府》作序。有一次王世贞同大将军戚继光一道特地过访，而梁辰鱼竟“于楼船箫鼓中仰天歌啸，旁若无人”（明·张大复《皇明昆山人物传》），不改其疏狂故态。梁辰鱼还性喜遨游，“足迹遍吴楚”，所到之处辄“与天下豪杰士上下其议论，驰骋其文辞，以一吐胸中奇耳”（明·文徵明《鹿城集序》）。

任侠与遨游之外，梁辰鱼“尤喜度曲”，据说他“得魏良辅之传，转喉发音，声出金石”，因此“为一时词家所宗，艳歌清引，传播戚里间。……歌儿舞女，不见伯龙，自以为不祥也”，甚至有人为学曲而不远千里来找他。清代焦循的《剧说》引述《蜗亭杂订》说，梁辰鱼教人度曲时，往往“设大案，西向坐，序列左右，递传叠和”。由此看来，梁辰鱼也属当时吴中的著

名曲师。张大复《梅花草堂笔谈》卷十二《昆腔》谓，魏良辅对昆腔进行改良后，“梁伯龙闻，起而效之。考订元剧，自翻新调，作《江东白苎》《浣纱》诸曲，又与郑思笠精研音理，唐小虞、陈梅泉五七辈杂转之，金石铿然。谱传藩邸戚畹金紫熠燿之家，而取声必宗伯龙氏，谓之昆腔”。也就是说梁辰鱼同郑思笠、唐小虞、陈梅泉等人合作，对魏良辅改革后的新昆腔作了进一步的加工，创作出散曲集《江东白苎》和传奇《浣纱记》。

《浣纱记》将明代从南戏发展起来的剧作样式传奇与新昆腔结合起来，用四十五出的篇幅生动叙述了春秋时期吴越争霸的历史故事，结构完整，情节曲折，人物性格鲜明，曲辞富于文采，昆腔音乐的使用匠心独运，精彩迭出，有许多创造性的音乐段落，很好地加强了演出效果。例如第十四出《打围》，让剧中的吴王夫差等唱【北醉太平】【北朝天子】，而让随从的女