



昆剧史补论

KUNJUSHI
BULUN

江苏古籍出版社

昆 剧 史 补 论

顾 笃 璜 著

江苏古籍出版社

昆剧史补论

顾笃璜 著

江苏古籍出版社出版

江苏省新华书店发行 淮阴新华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.375 插页 2 字数 199,000

1987年10月第1版 1987年10月第1次印刷

印数 1-3,000 册

ISBN 7-80519-060-7/I·16

统一书号: 10351·025 定价: 2.40 元

责任编辑 张惠荣

卷首赘语

书名叫《昆剧史补论》要作一点说明。

关于昆剧史的论著，早已有过许多了。我读书很少，但凡是我已见到过的前人著作中的各种论述，我又以为是正确的，本书便略而不说，或者只是为了行文的需要而一笔带过；凡是前人没有说到的，或者我以为说得不够充分、不够全面、不够正确的，我便说一点个人的浅见。所以书名用一个“补”字，意即本书不是系统全面的昆剧史论，只是对我所读到的前人著作作一点补充罢了。

笔者不是专门研究昆剧史的，《补论》原是我的学习笔记。在五十年代初，直至六十年代中，我一直与昆剧有一点工作关系，这些笔记就是在那一段时间里随手记下的，十年浩劫中，虽经六次抄家，竟没有完全散失。今天回过头来看看，尤其是当年据老艺人口述记录的那一部分资料，尤很珍贵。笔记中也记录了自己对昆剧的历史及其发展前途的一些认识，虽然粗浅，却是多年来在学习和实践中逐步形成的，或许对别人会有一点参考价值。正因为这样，朋友们鼓励我整理成书，我也便不揣浅陋，把这些笔记从头改写，成为现在这个样子奉献给读者。限于水平，缺点错误必定不少，衷心期待专家、前辈和读者们的指正。

最后要感谢程宗骏同学在他冤案尚未平反的最艰难的日子里，热情地帮助我查核资料、整理文稿。还要向在本书修改过程中提出过宝贵意见的专家和编者同志表示深切的谢意。

作者一九八一年于苏州

目 录

卷首赘语

一、昆腔 魏良辅	1
新昆腔的诞生	1
魏良辅的生平	5
魏良辅等人对“昆山腔”的创新做了些什么	11
早期昆腔的演变和魏良辅的音乐观	38
二、昆剧勃兴时期的时事新剧	47
抨击严嵩父子	51
抨击魏忠贤 阉党	55
及时表现市民斗争	63
其它	67
三、乾嘉以来苏州昆剧之盛衰	78
乾嘉之盛	78
昆剧的危机	95
集秀班的解散和苏州昆剧的衰落	104
道、咸、同、光间苏州昆剧的状况	107
绍兴昆弋武班及清末民初的苏州文武全福班	118
昆剧传习所的创建、仙霓社的解体以及全福班和昆弋 武班的结局	133

附记 ①、②、③、④	138-139
四、历史的经验教训和昆剧的发展前途	140
文人的功过	140
昆剧盛衰的根本原因	144
昆剧要保存	151
昆剧要创新	155

附录

一、乾隆以来昆剧上演剧目的状况	169
二、清末民初苏州昆剧演员简介	205
三、昆剧班社组织、班规、演出方式及其它	
——老艺人曾长生（即小长生）口述	230
附记	262

一、昆腔 魏良辅

新昆腔的诞生

在明代中叶，一种原先影响很小的昆山腔在苏州一带崛起，很快发展成为风行南北的新剧种，从十六世纪中叶至十九世纪初叶，统领剧坛达两百五十余年之久。原因在哪里呢？就在于新昆山腔顺应着时代的发展，出现了一次大变革。这一场变革是从音乐开始的。以魏良辅为代表的一批音乐家，吸收和融合了北曲、南曲的各种声腔派别的优点，以及江南丝竹音乐的艺术成果，从曲调、唱法到伴奏进行了全面的创新，把昆腔也是把戏曲音乐艺术推向了新的高度，使欣赏者得到了在原先各种戏曲声腔中不曾得到过的艺术享受，也使演唱者得到了前所未有的创造上的满足。

经过创新以后的昆山腔，音乐形象丰满、深邃而高雅。它很快就风行起来，尤其是在知识分子阶层中，获得了很高的声誉。一时间，听昆曲、唱昆曲成了不少知识分子生活中的重要内容。

认真地研究一下昆剧的这一场创新运动无疑是十分必要的。让我们先从魏良辅所著《曲律》的各种传本谈起。

魏良辅的《曲律》有三种主要的但不尽相同的传本：

一、《曲律》，明·周之标选辑的《吴歙萃雅》中附刊于卷首。明万历四十四年（1616）刻本。是现在所见最早的刻本。

二、《词林逸响》中亦选入此文，改名《昆腔原始》，《词林逸

响》系明·许字选录，明天启三年（1623）刊行。

三、《南词引正》是从清初抄本张丑《真迹目录》中发现的。卷尾有曹含斋嘉靖丁未夏五月所写的跋，以下又注明“长洲文徵明书于玉磬山房。真迹。”按嘉靖丁未为嘉靖二十六年（1547）文徵明卒于嘉靖三十八年（1559）可知抄本所据张丑当年所见并记录的本子不能更晚于嘉靖三十八年，比之我们以前所见《曲律》的最早刻本万历四十四年（1616）早了五十七年。

有人说《南词引正》最不接近魏良辅原著，因为上面明白写着是由“吴昆麓较正”的，可知并非是魏良辅的原文了。也有人认为这个本子既然年代最早，应该最接近原著。这一公案怕是除非找到魏良辅的原稿本才能对证清楚的了。其实，这里面究竟哪些是魏良辅的原句，哪些是经吴昆麓“较正”过的，对于研究魏良辅的文艺思想固然是重要的，但若从史料角度来看，究竟出自谁手就不是最重要的了，重要的是这些史料是否可靠和有无价值？那么我以为《南词引正》是提供了一些可信的、有价值的史料的。

张丑《真迹目录》清初抄本所录《娄江尚泉魏良辅南词引正》卷尾有跋，全文是：“右《南词引正》凡二十条，乃娄江魏良辅所撰，余同年吴昆麓较正，情正而调逸，思深而言婉，吾士夫辈咸尚之。昔郢人有歌‘阳春’者，号为绝唱，今良辅善发宋元乐府之奥，其炼句之工，琢字之切，用腔之巧，盛于明时，岂弱逞人哉！时嘉靖丁未夏五月金坛曹含斋叙。”

按曹含斋名大章，金坛人，明进士，授翰林院编修，有《曹太史集》，嘉靖三十二年癸丑科进士。他又是一个散曲作家，《南词新谱》收有他的散曲作品。他称吴昆麓为同年，可知这吴昆麓也是“士夫辈”了。

《南词引正》卷末又有“长洲文徵明书于玉磬山房。真迹。”等字样，说明张丑（按：张丑系明末昆山人，他精于书画，对戏曲也

在行，著作过传奇，辑录过时曲，《真迹目录》是其鉴赏书画的笔记）在明末所见的是文徵明的手抄本，并据张丑的鉴定这个手抄本确是文徵明的真迹，并非是伪托的。

有人怀疑，象文徵明这样的大书家，在其晚年，怎么会有兴趣去抄录《南词引正》呢？其实文徵明是一个戏曲爱好者，尤喜听唱曲。明·何元朗《四友斋丛说·杂纪》有一段记述：“余造衡山，常径至其书室中。先生不甚饮。最喜童子唱曲，有曲则竟日亦不厌倦”。他注意《南词引正》并且愿意去抄录，是并不奇怪的。

这里首先值得注意的是曹含斋在跋文中所说的“吾士夫辈咸尚之”这句话。这句话当然是可信的。他愿意为这篇《南词引正》作跋，他的同年吴昆麓愿意为之“校正”，象文徵明这样的大书家有兴趣去抄录它，这些事实本身也就足以表明“士夫辈咸尚之”的状况了。

前面已经引述，曹含斋的跋文写于嘉靖二十六年，那么至晚在嘉靖二十六年（实际上当然要早于二十六年）士大夫们便爱好起昆腔来了。而以前“士夫辈”对昆曲是并不“咸尚之”的。有祝允明的《猥谈》可证：“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。……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，真胡说耳……”。这就是说，在早些年，象祝允明这样的文人还是极不赞成包括昆曲在内的南曲的。而我们知道祝允明对戏曲不仅爱好，并且在行，不仅能唱，还能粉墨登场，连职业艺人也自叹不如的。他的观点在当时苏州一带爱好戏曲的“士夫辈”中应该是有代表性的。

我们不能确切地知道《猥谈》的写作年代，但从祝允明生于明天顺四年（1460）卒于明嘉靖五年（1526）推测起来，或者直至嘉靖初年，士大夫们还并不赞赏包括昆曲在内的南曲的吧。

这里让我们再看一看画家、诗人、剧作家徐渭对昆曲的看法。

他在《南词叙录》中说：

“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。或者非之，以为妄作，请问‘点绛唇’、‘新水令’，是何圣人著作？”

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。惟‘昆山腔’止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，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。”

按《南词叙录》卷首有作者明嘉靖三十八年的序，可知写作时间比起曹含斋为《南词引正》作跋晚了十二年。

这里为我们提供了一张相当精确的时间表。死于嘉靖五年、在爱好戏曲的士夫辈中颇有代表性的祝允明对昆曲是鄙视的，到了曹含斋为《南词引正》作跋的嘉靖二十六年时，士夫辈已经对昆曲“咸尚之”了，而到了嘉靖三十八年，徐渭在《南词叙录》中，对昆曲则更是颇多赞美之词了。

为什么祝允明和曹含斋、徐渭对昆腔的评介是如此相左呢？由于《南词引正》的发现，使我们明白了其中的原因。他们对昆腔的不同的褒贬态度显然并不是个人的审美标准有差异，而是在这一段时间里昆腔正好经历了一场大变革。祝允明评论的无疑是大变革以前的旧昆腔，而曹含斋说“士夫辈咸尚之”的以及徐渭所称赞的则正是大变革以后的新昆腔。那时的昆腔正如徐渭所描述的那样已经是“旧声而加以泛艳”的了。也就是说，魏良辅等人对昆腔的创新到曹含斋为《南词引正》作跋的嘉靖二十六年时已经大体完成了，所以才造成了“士夫辈咸尚之”的局面。其大体完成变革的时间比我们原先的推想要早得多。《南词叙录》中所说：“或者非之，以为妄作，请问〈点绛唇〉、〈新水令〉是何圣人著作？”则又反

映出当时有一股保守势力是不满意正在兴旺起来的新昆腔的。又正好说明其时新昆腔还正在初创阶段。这也就是为什么新昆腔在徐渭著书的嘉靖三十八年还流传不广，“止行于吴中”的原因之一了。然而昆腔在那一部分保守派的诅咒声中继续壮大起来了，正好说明它具有不可抑制的坚强的生命力。

魏良辅的生平

魏良辅的生平我们所知极少，《南词引正》却明白地告诉了我们，他编制新腔，获得巨大成功，是在他的青年时代。《南词引正》的成稿时间既不能更晚于嘉靖二十六年，那么假定魏良辅是嘉靖元年生的话（许多明人笔记都说魏良辅是嘉、隆间人，他的生年当不能更早于嘉靖元年），那么当曹含斋为他的《南词引正》写跋文的时候，他最多不过二十六岁。这在以前我们也是意想不到的。然而这却是合乎常规的。旧时男性的戏曲艺人往往自幼学艺，初露头角常在少年时期，在其变嗓时期则是刻苦锻炼，艺术上渐趋成熟的阶段，一旦嗓音恢复再度出演时便进入艺术上的全盛时期。魏良辅大约也是如此。

清·余怀《寄畅园闻歌记》说：

“良辅初习北音，绌于北人王友山，退而镂心南曲，足迹不下楼十年……”

我们知道余怀是由明入清的人，他不仅熟悉戏曲，并且与艺人们有许多交往，当然也熟知戏曲界的掌故，所说是比较可信的。说魏良辅“足迹不下楼十年”不免夸张，然而其刻苦钻研当是事实。现在看来，魏良辅唱北曲自感绌于北人王友山这件事大约就发生在他的少年时代了。发奋钻研南曲又正是在他的变嗓时期。再度演出时能“转音若丝”，说明此时他的嗓子已经变过来了，从此进入

了他在艺术上的全盛时期,《曲律》的成稿也在这一时期。

这里让我们再说一说魏良辅生卒年的问题。我们现在还不能确知魏良辅的生年,只从许多明人笔记中都说他是嘉、隆间人,推断起来他的生年当不至早于嘉靖元年。然而他的死期却是约略可知的。

钮少雅《南九宫正始》的发现给戏曲史研究提供了许多有用的材料,然而人们没有注意,里面还提供了魏良辅约略的死期。书中有《苧溪老人自序》说:“……弱冠时,闻娄东有魏良辅者,厌鄙海盐、四平等腔,而自制新声。腔用水磨,拍捥冷板,每度一字,几尽一刻,飞鸟为之徘徊,壮士闻之悲泣,雅称当代。余特往谒之,何期良辅已故矣。计余之生,与彼相去已久。访闻衣拂之授则有张氏五云先生字铭盘,万历丁丑(万历五年,即1577年)进士,北京都水司郎中,加赠奉考大夫,然今闲居林下。余即具刺奉谒。幸即下榻数旬,且又情投意惬。不意适有河梁恨促,幸而临别以余同里苧溪吴公相荐。苧溪者,乃先生之得意上首也。余归,即具刺谒之,幸亦无拒。余乃以五云之礼事之,彼亦以五云之道教我,彼此相得,先后三年。何意彩云易散,苧溪遽逝矣,悲哉!越岁余,不意幸复识小泉任翁、怀仙张老,然此二公亦皆良辅之派也。赖其晨夕研磨,继以岁月,虽不能入魏君之室,而亦循循乎登魏君之堂。虽然,余本薄劣鄙夫,何承荐绅先生相爱,时有醉月之邀,不绝登山之约,筐篚载道,奉命奔驰,致遇武陵黄海,荆溪魏圻之招,共延及二十载。至是长卿倦游,马齿加衰,思欲掩息穹庐。何期本里又值郑、郭、徐三宅相爱,又延及九年,此时年将耳顺矣。……历至顺治辛卯清和,始得辞笔,计前后共历二十四年,易稿九次,方始成之,余年八十有八矣!”(着重点为引者所加)

这里又有一张时间表,钮少雅提到顺治辛卯他是八十八岁,辛

卯是顺治八年(1651)推算起来他生于明嘉靖四十四年(1564)。文中提到他是二十岁时知道有魏良辅这位曲家的，他二十岁是万历十二年(1584)。然而他并不是在二十岁那年去访问魏良辅的。文中说得很清楚，他去访问魏良辅，谁知魏良辅已经去世，没有遇见，他在张家逗留了数十天回转枫泾后，经三年、又一年多、又二十年、又九年他便年近耳顺了，也即近六十岁了。通常自称年近六十当在五十八九的年纪。假定那年他是五十八岁的话，推算起来，他是二十三岁上去访问魏良辅的，此时魏良辅必定死还不久，所以死讯还未传到与太仓距离不远的在松江附近的枫泾来，才使钮少雅去空跑了一趟。魏良辅或者竟就是在这一年上死的，那么死期是万历十五年(1587)就算再往前推一年也至少是活到了万历十四年(1586)的。

《南词引正》所提供的材料还可以把曲师魏良辅与中过进士做过大官的那个魏良辅是同一人的假想完全否定了。

确有一位江西南昌人的魏良辅，正德十一年(1516)举人，嘉靖五年中过进士。《明代进士题名碑录》载：“嘉靖五年丙戌科赐进士出身第二甲第三十六名魏良辅，江西南昌府新建县民籍。”

据《明实录·世宗实录》以及《江西通志》、《山东通志》、《南昌府志》、《新建县志》，我们可以知道这个魏良辅历任的官职和任职时间：

十六年十月乙亥，升刑部广东司员外郎魏良辅为云南按察司金事。

二十年二月乙丑，显陵宝城及旧邸宫殿等工成诏……金事魏良辅各升一级。

二十三年九月癸卯，升湖广布政使司右参议魏良辅为广西按察司副使。

二十五年九月乙卯，魏良辅又因平叛有功，得到升俸一级、

银二十两，丝段二表里的赏赐。以后他继续做官，据方志记载后官至山东布政使。

曲师魏良辅祖籍大约也是江西南昌。明·沈宠绥《度曲须知》说：“嘉、隆间有豫章（南昌）魏良辅者，流寓娄东鹿城之间……”然而这位曲师魏良辅一定不是那位中进士做官的魏良辅。为什么可以这样断定呢？《南词引正》为我们提供了十分有力的证据。我们在前面已经引述，曹含斋为《南词引正》作跋的时间是嘉靖二十六年五月，《曲律》从写作到完稿当然是在二十六年前那段时间里。可见当曲师魏良辅在苏州一带已享盛名，正在编写他的曲律，并且在“士夫辈”中手抄流传的时候，那位进士魏良辅却正官运亨通远在云南、湖北、广西、山东任上呢。把他们两人混为一谈实在是毫无道理的了。

曲师魏良辅不但不曾中过进士，并且从现有材料推断起来，他是一个社会地位低微的乐工。

关于魏良辅的生平以及他的艺术活动散见于明人笔记中的记载实在是很少的。对梁伯龙的教唱活动及与梁有交往的一些喜好昆曲的“士夫辈”人物的活动，包括继梁伯龙以后的顾靖甫的教唱活动倒是有些描述的。梁伯龙明明是起而效学魏良辅的，然而魏良辅与梁伯龙的交往却没有明白提到，连梁伯龙曾从魏良辅学唱这一点都没有明白提到过，这是因为什么呢？梁伯龙、顾靖甫等都是“士夫辈”，士大夫能唱曲，风雅得很，自然应该大书特书的，而魏良辅是一个社会地位低微的乐工，他们是属于不同等级的人，是贵族与贱民的关系，是不能相提并论的。对于乐工顾仁与文人之间的交往倒还有一点描述，那是因为顾仁进过宫，所以在乐工中地位就不同。然而就是关于顾仁的一些记载，也仍然反映出“士夫辈”们与乐工之间的不平等关系来的。例如：明·何元朗《四友斋丛说·词曲》云：“余令老顾教伯喈一二曲。”明明是向人请教，却

用这样的口吻，反映出在封建时代乐工的卑贱地位。

我们说魏良辅是乐工，《阅世篇》有一则记述可以作为证据。

由明入清的上海人叶梦珠在他的《阅世篇》中说：“……因考弦索之入江南由戍卒张野塘始。野塘河北人，以罪谪发太仓卫，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，诸贵争求之，良辅不与，至是遂以妻野塘，吴中诸少年闻之，稍稍称弦索矣。野塘既得魏氏并习南曲……”

魏良辅不愿意女儿去做显贵们的玩物，拒绝了贵族少爷们的求婚而把女儿嫁给了有罪谪发太仓卫的戍卒张野塘。这不但反映出魏良辅对待人生的态度，并且足以说明魏良辅是一个社会地位卑贱的乐工，否则他又怎么可能把女儿去嫁给张野塘，结这样一门亲呢？

我们说魏良辅是乐工，明·李开先《词谑·词乐》中有一段文字可以作为旁证：“……如余姚董鸾、丰县李敬、穀亭王真、徐州邹文学、济宁周隆、凤阳张周、钱圻毛士光、临清崔默泉、鹿头店董罗石、昆山陶九官、太仓魏上泉（注一），而周梦谷、滕全拙、朱南川俱苏人也，皆长于歌而劣于弹。统而较之，毛秦亭南北皆优，‘北西厢’击木鱼唱彻，无一曲不稳者。鸾则妆生，做手尤高。真善净。敬极清软。文学善南北，犹夫秦亭。周平之乃一富室，不以累心，而好清音。周系缝衣人，声态俱一佳旦，年且甚少，必待人礼求之，而后出一扮之，扮既，见者无不忻羨。魏良辅兼能医。滕、朱相若，滕后丧明。周孟谷字子仪者，能唱官板曲，遐迩驰声，效之者洋洋盈耳。……”这里为我们开列了一张各地著名演员的名单。与苏州地区有关的则有：昆山陶九官、太仓魏上泉（按即魏良辅）（注一）、周梦谷、滕全拙、朱南川。魏良辅本人不必说了，其余的

几个不可能不与“昆山腔”发生关系。然而周梦谷所唱的“官板曲”或者就是所谓“弦索官腔”吧，那么他所擅长的又并不是“昆山腔”了。从文意看毛士光又名秦亭，与邹文学都是兼擅南北曲的演员，余姚的董鸾自然是余姚腔的演员了（当时余姚地方盛行的当然是余姚腔），他是扮演生角并以做工见长的。王真是净角，李敬演唱“极清软”，大约都是南曲演员，或者是旦角。周平之当就是前文提到的周隆，是一个富家子弟，那个缝衣人的周，当是指的张周，这二人都是业余爱好者，属票友之类，而那张周是轻易不肯客串的。作者既对富家子，或缝衣人都一一注明，可知那些并未注明的人都是职业的优伶、乐工了。而魏良辅如果是士夫辈人物，那在李开先笔下更是不可能不加说明的了。文中又特别提到魏良辅兼能医，这是别书所不载的。既称兼能医，更可知他倒是以演唱为主要职业的。文中没有提到魏良辅粉墨登场的事，别书也都未提到这一点，所以一般认为魏良辅是一个清唱演员，用现在的话来说是一个歌唱家，并非没有根据的。

还应提到一点，乐工魏良辅在其青少年时期唱北曲而绌于北人王友山这件事大约就发生在他流寓的娄东地方而不是在他的原籍江西。何以见得呢？因为娄东那地方历来风行北曲，明·沈宠绥《度曲须知》说：

“至北词之被弦索，向来盛自娄东，其口中嫵娜，指下圆熟，固令听者色飞。”

娄东既然向来盛行北曲，那么魏良辅初习北曲绌于北人王友山这一段经历便很可能是在娄东而并非在他的故乡江西了。

现在我们知道，魏良辅既学过北曲又钻研过南曲，这使他在艺术素养方面具备了艺术创新的优越条件。魏良辅所在的太仓、昆山一带不但南曲盛行，早已形成了“昆山腔”这一声腔流派；那里又是北曲盛行的地方，从沈宠绥的记述看来，那地方唱北曲的水准还

是相当高的。还应注意到在太仓、昆山那一带的民歌是至今仍以丰富著名的，民间对山歌的风俗就象歌剧《刘三姐》所描写的情形差不多，一直延续到了解放以后。笔者曾到太仓双凤一带采风，那里的民歌不但是歌词丰富而且曲调也是丰富之极，有些旋律可以明显地感到与昆腔的渊源关系来。正因为魏良辅既学过北曲又精通南曲，恰巧还有机会生活在这样一个南北曲盛行，民歌丰富的地方，这就使他具备了很高的音乐素养。特别应该指出的是，魏良辅所处的时代正是我国资本主义萌芽时期，苏州一带是明皇朝经济、政治、文化中心之一，那时商品经济发展，促使了城市的繁荣，也引起了市民意识的抬头，在知识分子阶层和市民阶层中，思想是很活跃的，魏良辅处在这样的政治气氛下面，在进步思想的推动下，他又具备着很好的音乐修养，这就使他有条件来完成昆曲创新的历史任务了。

魏良辅等人对昆山腔的创新做了些什么

《南词引正》为我们提供的另一个重要材料是，它明确地指出“昆山腔”在元朝时便已有了：

“……元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南词，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《陶真雅集》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。”

这里所说的国初是指明初，这就与周玄炜《泾林续记》中的记述不谋而合：

“周寿谊，昆山人，年百岁，其子亦跻八十，同赴苏庠乡饮，徒步而往。既至，子坐于阶石，气喘，父笑曰：‘少年何困倦乃尔！’饮毕，子欲附舟，父不可，复步归舍。昆距苏七十余里，往返便