



Y1754381

The research about the relation of the Kun opera and the literature of water in China

A Thesis Submitted to

Southeast University

For the Academic Degree of Master of

Literature

BY

WANG Jun

Supervised by

Vice-Prof. SHAO Wen-shi

Department of Chinese Language and literature

Southeast University

November 2009

东南大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

研究生签名： 王骏 日期： 2010年3月2日

东南大学学位论文使用授权声明

东南大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括以电子信息形式刊登）论文的全部内容或中、英文摘要等部分内容。论文的公布（包括以电子信息形式刊登）授权东南大学研究生院办理。

研究生签名： 王骏 导师签名： 张其东 日期： 2010年3月2日

中文摘要

一个“水”字将昆曲的唱腔、表演场所、表演服式联系在了一起。昆曲“水磨调”，临水昆曲舞台，昆曲表演中飞舞的“水袖”从形象到审美都含有水的元素。

母系氏族时期的“女性崇拜”意识以“无意识继承”的方式潜移默化地影响了包括明清传奇在内的文学艺术审美，经过时代进一步抉择，最后“阴柔美”占据了主导地位，由于水的很多属性与女性的气质类似，所以推导出“女性—昆曲阴柔之美—水”的审美公式。

中国的水文化博大精深，几千年前的中国先民就悟到了水文化的传统哲学意义；在这样的传统下，“水”对于人有着普遍的教育和激励作用；“水”为明清传奇作家提供了创作的灵感。

明清传奇中有大量关于“水”的描写，充满了意境美。这些描写总的可分为四类：（一）时光如水，生命短暂；（二）透明纯洁，品格高尚；（三）秀雅温柔，多情性灵；（四）雄浑壮阔，崇高博大。

对水的崇拜，中国自古有之，并在多种节日和民俗活动中体现出来，为了营造氛围，昆曲表演经常也带有水崇拜的倾向。

笔者从昆曲表演中的水元素、明清传奇“似水”的阴柔美、水文化对明清文人传奇创作的影响、明清传奇中水的审美作用、民俗文化中的水崇拜与昆曲表演五大方面论述了昆曲与水的关系。笔者的写作意图是希望挖掘昆曲的深层次文化内涵，构建起良好的文化生态。

关键词：水磨调；阴柔美；灵感；意境美；水崇拜

Abstract

The vocal music in the Kun Opera relates the stage of the performance and the dress with “water”. From the shape to the aesthetic judgement, all the Kun Opera, with another name “water mill vocal”, the stages near the rivers and the “long sleeves” flying in the Kun Opera performances contain the element, water.

During the Matriarchal period, the consciousness of the “female worship” imperceptibly influenced the aesthetic judgement to the literature and the art with “unconscious inheritance”, including the “Chuanqi” in the Ming and Qing dynasties. After the choices of the times, “feminine beauty” finally occupied the dominant position. A lot of the water attributes are similar to the women’s temperament.

Chinese culture about water is profound. The Chinese ancestors realized the significance of the philosophical meanings about water thousands of years ago. In such a tradition, “water” has general influence on the human beings in education and incentives. “Water” provides the inspiration for the “Chuanqi” writers in the Ming and Qing Dynasties.

There is a large number description of “water” in the Ming and Qing “Chuanqi”, full of artistic beauty. The description can be totally divided into four categories: (1) time such as water, short life (2) transparent and pure, noble character (3) gentle, passionate spirituality (4) vigorous and spacious, extensive mind.

The worship of “water” in China originated from the remote ancient civilization. The worship of “water” was reflected in a variety of festivals and folk activities, in order to meet the atmosphere, and Kun Opera performances often had a tendency to worship of the water.

From the water elements in the Kun Opera performances, “feminine beauty”, the influence of the water culture on the writers, the aesthetic functions of the water in the Ming and Qing “Chuanqi”, and the worship of “water” in the festivals and folk activities, the writer discussed the intricate relationship between Kun Opera and water, in order to excavate the profound culture concealed behind the Kun Opera, and hope to rebuild wonderful cultural ecology.

Key words: Shuimodiao; feminine beauty; inspiration; mood; Water Worship

目 录

中文摘要	I
Abstract	II
绪论：研究现状及选题意义	1
第一章 昆曲表演中的水元素	8
第一节 昆曲的“水磨调”	8
1、明代中叶社会环境与“水磨调”的流行	8
2、“水磨调”与“陌生化”的审美	10
第二节 临水的昆曲戏台——选址金陵秦淮河畔	13
1、秦淮河上的昆曲戏台	13
2、秦淮河畔的秦淮妓坊——青楼里的昆曲戏台	15
3、秦淮河岸——天然的昆曲戏台	16
4、临水昆曲戏台的审美	17
第三节 昆曲表演中的水袖	19
第二章 明清传奇似水的阴柔美	22
第一节 中国上古神话中的“女性崇拜”	22
第二节 “女性崇拜”在戏剧萌芽中的体现	23
第三节 明清传奇中的“龙女”系统与水文化	25
第四节 女性——“似水”的阴柔美——水	27
第三章 水文化对明清文人传奇创作的影响	28
第一节 水的育人与激励作用	29
第二节 水文化对于明清传奇作家创作的影响	31
第四章 明清传奇中水的审美作用	34
第一节 “意境”学说的发展及其审美	34
第二节 明清传奇中“水”意境的美学含义	35
1、时光如水 生命短暂	35
2、透明纯洁 品格高尚	36
3、秀雅温柔 多情性灵	40
4、雄浑壮阔 崇高博大	43
第五章 民俗文化中的水崇拜与昆曲表演	45
第一节 中国的水崇拜意识	45
第二节 传统节日中的水崇拜与昆曲表演	47
1、元宵节中的“走桥”习俗与昆曲表演	48
2、端午节中的水崇拜与昆曲演出	50
结 语	52
致 谢	54
参考文献	55

绪论：研究现状及选题意义

昆曲原称昆腔，又称昆剧，发源于元朝末年的昆山地区，至今已有六百多年的历史。她在明代中叶经过戏曲音乐家魏良辅等人的革新后，以苏州为大本营传播到全国各地，形成了南昆、北昆、湘昆、永昆、滇昆、川昆、晋昆和京昆等流派，是中国现存最古老的、具有悠久艺术传统的成熟戏剧形态，被推崇为“近代百戏之祖”。中国的昆曲与古希腊的戏剧、印度梵剧并称世界三大戏剧，而当下只有昆曲还活跃于海内外的舞台，其余两种已经成为了“死去的艺术”。昆曲的格律严谨，形式完备，声腔音乐婉转悦耳，柔媚悠长，经过几百年文学艺术家的智慧积淀，昆曲艺术成为集中国古典艺术与美学之大成，融文学、戏剧、表演、音乐、舞蹈、美术于一体，富有诗情画意的舞台综合艺术。尤其昆曲的剧本创作富有文学性和音乐性，涌现出了梁辰鱼的《浣纱记》、高濂的《玉簪记》、汤显祖的“临川四梦”、沈璟的《义侠记》、李玉的《清忠谱》、朱素臣的《十五贯》、李渔的《风筝误》、洪昇的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》等杰作。

中国是一个水系相当发达的国家，孕育了古老的文明，“水”在昆曲的传承发展中起着十分重要的作用：昆曲发源地在江南水乡苏州昆山（元代起便是重要的进出口水港），昆曲被称为“水磨调”，“秦淮八艳”依秦淮而生活传唱昆曲与当时文人名流传下一段段佳话，明清时期刊印的许多带有插图的传奇中大量出现“水”的踪影，昆剧的许多剧本亦通过“水”为载体表现丰富的神话传说、民俗文化、宗教思想、以及水的文化象征意义等。前人没有对昆曲中水所起到的重要作用进行过系统的梳理和深入的分析。本论文立足于昆曲剧本和插图传奇，借助史论、笔记集、地方志、戏曲志等其它文献资料和研究资料，以“五行观念”中的“水”为线索，力争系统地梳理出昆曲中水的重要作用，其中包括昆曲剧本中有关水的描写、昆曲表演与水的关系、昆曲和与水相关的民俗文化活动、昆曲与明清山水画的互动、昆曲中水的深层文化意义。

关于昆曲的剧本总集主要有明代末年毛晋《六十种曲》^①，它是我们古代民间出版篇幅最大、流传最广的一部传奇总集，为后世保存了大量珍贵的昆曲剧本遗产。清代李渔《笠翁十种曲》收有《比目鱼》、《蜃中楼》、《风筝误》、《凰求凤》等十种传奇。清乾隆年间钱德苍编选的《缀白裘（新集）》，被认为是清中叶折子戏的“大戏考”，也标志着全本传奇演出的衰落，而迎来了折子戏演出趋盛的新阶段。近人刘世珩编辑的《暖红室汇刻传奇》共收影响较大的元、明、清三代杂剧、南戏、传奇三十种，如《玉茗堂四梦》、《长生殿》、《桃花扇》等。

关于昆曲曲学方面的论著，最早有魏良辅撰著的《南词引证》，提出了唱曲原理和方法，要求字清、腔纯、板正，至今仍是昆曲演唱者学习和进修所尊奉的准则。昆曲的曲学论著主要有：明代徐渭的《南词叙录》、李开先《词谑》、徐复祚《曲论》、王世贞《曲藻》、王骥德《曲律》、沈宠绥《弦索辨讹》和《度曲须知》，清代徐大椿《乐府传声》、李调元《雨村曲话》、焦循《剧说》、王德晖与徐沅澄合著的《顾误录》、近代吴梅《霜崖曲话》、瑶华《曲海一勺》等。

论及昆曲的笔记主要有：明末清初张岱《陶庵梦忆》描述了明代末年的社会生活和风俗人情，有对当时的歌台舞榭、茶楼酒肆、山水风景的描绘，有对演戏说书、打猎阅武的记述，其中《金山夜戏》、《朱云崧女戏》等记载了明末昆曲及其它地方戏的演出流传情形，《虎丘中秋夜》记载了中秋夜在苏州虎丘举行昆曲大会的盛况；余怀的《板桥杂记》则记载了明末南京秦淮歌妓与曲坛的轶事琐闻，书中《雅游》、《丽品》、《轶事》三卷专记秦淮著名歌妓、说唱艺人、昆曲演员的生平事迹，如对李贞丽、李香君、柳敬亭、张燕筑、丁继之、沈公宪等均有记载。清代李斗的《扬州画舫录》描述了作者在扬州的所见所闻，内容甚广，记述了乾隆年间扬州的城市设置、园林古迹、民俗风情、民间技艺，其中第五卷记载了伊龄阿奉旨在扬州设局修改审定戏曲、黄文旸编《曲海》之事，并全文载录了《曲海目》。对于昆曲与其他本地或流传入扬州的声腔汇集争胜的情况也首次作了记载。周明泰（1896-1994）《续剧说》则从如杨钟羲《雪桥诗话》、震钧《天咫偶闻》、王韬《淞滨琐话》、张焘《津门杂记》、柴萼《梵天庐丛录》等近代笔记中辑录各种戏剧资料，其中有不少关于昆剧作家、艺人和演唱的记载，足资考证。

^① 又名《汲古阁六十种曲》，明末毛晋编刊。1935年，上海开明书店出版了校点排印本，又胡墨林断句，叶圣陶、徐调学校订。

关于昆曲的史论专著有陆萼庭的《昆剧演出史稿》^①，从演出的角度叙述了昆剧的发展历史，探索了昆剧的传统。顾笃璜的《昆剧史补论》^②是对有关昆剧史论著中论述不够充分、不够全面、不够正确之处的补充，附有《乾隆以来昆剧上演剧目状况》等，其中据老艺人口述记录的有关苏州昆剧的资料，尤为珍贵，常被昆剧史研究者使用。胡忌、刘致中的《昆剧发展史》^③较为全面地论述了昆剧的产生、兴起、繁盛、消衰、没落与建国后得到新生的历史。在论述昆剧发展的每一个阶段时，都首先阐述了当时社会政治、经济等因素对昆剧艺术的影响，但是没有论及文化、民俗对昆剧的作用。

台湾地区关于昆曲的专书主要有台湾清华大学中国语文系王安祈女士的《明代传奇之剧场及其艺术》^④主要研究演出场合、剧场形制等对戏剧的影响以及剧场艺术与剧本文学之间的关系，书中配有大量彩照及珍贵的图书书影。

20世纪对昆曲的研究评论大致可以分为：

(一) 20世纪20至30年代：这一时期王国维的《宋元戏曲史》以及吴梅先生的《中国戏曲概论》、《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《南北词简谱》以及一批谈论曲律的文章和序跋都是当时戏曲研究的扛鼎之作，这一时期对昆曲的研究侧重在对中国古典剧论的总结和阐发方面。

(二) 20世纪40至50年代：郑振铎、周贻白对昆曲的研究时期。“五四”之后的新知识分子如郑振铎、矛盾与欧阳予倩等人组织“民众戏剧社”，编辑《戏剧月刊》。郑振铎于二三十年代出版的《插图本中国文学史》中特辟“昆腔的起来”及论昆剧作家作品数章，把文学的发展与昆曲的发展变化联系起来，把昆曲作品当作文学史的重要组成部分，颇多创见。周贻白1936年出版了《中国戏剧史略》和《中国剧场史》，1947年出版《中国戏剧史》（赵景深序言中称“之前我们不曾有一部比较完备的中国戏剧全史”），其中最为重要的观点是：“往昔论剧者，审音校律，辨章析句，所论几皆为曲而非剧”，“戏剧本为上演而设，非奏之场上不为功”，“若徒纪其剧本，则为案头之剧，而非场上之剧矣”。

(三) 20世纪五六十年代昆剧的评论和昆曲发展研究：研究者在“百花齐放，推陈出新”的方针下展开了关于《十五贯》的评论，作家出版社出版了路工、

^① 陆萼庭. 昆剧演出史稿[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1980年版

^② 顾笃璜. 昆剧史补论[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1987年版

^③ 胡忌, 刘致中. 昆剧发展史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989年版

^④ 王安祈. 明代传奇之剧场及其艺术[M]. 台湾: 台湾学生书局, 1986年版

傅惜华编的《十五贯戏曲资料汇编》，此外学术界还展开了关于现代戏和鬼戏的讨论。20世纪五六十年代对古代作家作品和古典理论的研究：主要有对《长生殿》、《琵琶记》等作品的讨论，比较重要的文章有关德栋的《洪昇与〈长生殿〉》，文章最先指出《长生殿》旨在表现“爱情主题”，周来祥、徐文斗《〈长生殿〉的主题思想究竟是什么？》也认为《长生殿》歌颂了杨、李纯真的人性。这一时期还有对汤显祖、关汉卿等古代剧作家的研究，徐朔方发表了《汤显祖和他的传奇》，比较全面地对汤显祖所处的时代、生平思想、文艺观念进行了全面的研究。黄芝冈的《汤显祖年谱》于1957年在《戏曲研究》上发表。1957年是汤显祖逝世340周年，古典文学研究界和戏曲界举行了隆重的纪念，并发表了一批研究汤显祖的文章，其中影响较大的有石凌鹤的《试论汤显祖和其创作》、戴不凡的《纪念汤显祖》、陈贻平的《论〈牡丹亭〉》、郭汉城的《从〈牡丹亭〉看传统剧目的主题思想》等。这一时期还有一些非常重要的成果，如《中国古典戏曲论著集成》和《古本戏曲丛刊》等。

(四) 20世纪八九十年代的昆剧研究：主要有杜书瀛的《论李渔的戏剧美学》，叶长海的《王骥德曲律研究》和《中国戏剧学史稿》，夏写时的《论中国戏剧批评》，谭帆、陆炜的《中国古代戏剧理论史》等，这些论述不专门研究昆曲但是都包含昆曲研究的重要内容。这时期还出版了一些关于昆曲剧本和传奇作家的年谱和评传，如黄芝冈的《汤显祖编年评传》等。

21世纪对昆曲的研究：

随着中国昆曲艺术被联合国教科文组织宣布列入首批“人类口头和非物质遗产代表作”，国人文化自省越发强烈，又有一批优秀的昆曲学术论著与论文涌现出来，这其中以《昆曲与传统文化研究丛书》（春风文艺出版社2005年版）最为全面，其中王安葵、何玉人的《昆曲创作与理论》^①描述了昆曲剧本创作和理论研究的历史状况，分析论述了各时期昆曲创作的特点和理论研究的轨迹；顾聆森的《昆曲与人文苏州》^②开启了若干昆曲与苏州人文相关的窗口，通过人文的视角论述昆曲的历史、艺术和一些重要话题；宋波的《昆曲的传播流布》^③运用传播学的观点解读昆曲的文化传播的意义和影响，把剧本创作中的具体情况纳入到

^① 王安葵，何玉人。昆曲创作与理论[M]。沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^② 顾聆森。昆曲与人文苏州[M]。沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^③ 宋波。昆曲的传播流布[M]。沈阳：春风文艺出版社，2002年版

三种文字传播模式中，即：“支配模式”、“孤独模式”、“平衡/互换模式”，书中还涉及口语传播和地方宫廷行为模式的关系以及演出场所（即传播情境）的变化对昆曲传播方式的影响和改变；王宁、任孝温的《昆曲与明清乐伎》^①则是从妓女演出昆曲的地域文化背景、明清昆曲中妓女的形象、妓女所演出的昆曲、妓女与昆曲的审美趣味和艺术品格四大方面加以研究；王廷信的《昆曲与民俗文化》^②从昆曲与民俗文化的关系入手，在丰富资料的基础上系统地论述了昆曲与民俗文化之间的关系；刘祯、谢雍君的《昆曲与文人文化》^③论述了昆曲的“雅”“俗”共赏以及文人文化与民间文化的交流互动关系；熊姝、贾志刚的《昆曲表演艺术论》^④是第一部分系统深入研究昆曲表演艺术的学术著作，阐述了传统文化中思维模式与诗化原则对昆曲表演的形成所起的决定作用，对昆曲演员如何创造角色和昆曲表演程式、行当的历史成就等问题提出了新的见解；周育德的《昆曲与明清社会》^⑤从明清两代的社会政治经济、社会性文化思潮、社会心理、社会风尚以及文化市场状况等方面阐释昆曲兴盛、繁荣和衰败的历史进程和社会原因；吴新雷先生的《二十世纪前期昆曲研究》^⑥结合时代背景对1901年以后至1949年之前有关昆曲的著述和剧评进行了总评，其中包括对昆曲的认识问题和思想问题，涉及理论界的交锋和争鸣，涉及报章杂志上的评论和剧谈。在上述研究著作中，《昆曲与人文苏州》、《昆曲与明清乐伎》、《昆曲与民俗文化》、《昆曲与文人文化》、《昆曲与明清社会》都涉及到了昆曲与文化、民俗的关系，但是没有专门论及传统昆曲与“水文化”之间的关系。

从地域的角度看，除了上面提到的《昆曲与人文苏州》，还有林鑫的《扬昆探微录》^⑦，该书从对清代康雍乾嘉时期扬州的政治、经济、文化状况和对全国戏剧发展总的态势分析入手，探索了昆剧在扬州蓬勃发展的原因。

论文方面的研究有王瘦鸿的《昆曲与太仓》^⑧，主要论证了昆曲虽起源于昆山，但是与太仓也有非常密切的关系。许姬传的《漫话昆曲》^⑨就穆藕初先生创

^① 王宁，任孝温. 昆曲与明清乐伎[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^② 王廷信. 昆曲与民俗文化[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^③ 刘祯，谢雍君. 昆曲与文人文化[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^④ 熊姝，贾志刚. 昆曲表演艺术论[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^⑤ 周育德. 昆曲与明清社会[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^⑥ 吴新雷. 二十世纪前期昆曲研究[M]. 沈阳：春风文艺出版社，2002年版

^⑦ 林鑫. 扬昆探微录[M]. 北京：中国戏剧出版社，2004年

^⑧ 王瘦鸿. 昆曲与太仓[J]. 上海戏剧，1982年（2）：51-51

^⑨ 许姬传. 漫话昆曲[J]. 中国戏剧，1991（5）：43-45

办“昆剧传习所”的功绩，回忆了自己的见闻所及。王永健的《吴文化与昆曲艺术》^①阐述了在昆曲的产生和发展进程中，“吴文化”的孕育和滋养乃是其中不可或缺的条件。刘明澜的《论昆曲唱腔的艺术美》^②则论述了昆曲音乐吸收融汇了唐宋以来各种声乐艺术，具有很高的艺术价值，而且它的唱腔更以其独具的艺术魅力使人们陶醉其间。朱琳的《昆曲与近世江南社会生活》^③提出了昆曲作为社会交往的媒介，能够融洽人际关系、打破社会群体间的壁垒、削弱身份差异、传播文德教化知识、时事信息以及有悖于封建伦理的婚姻观念等。黄辉的《论“雅”与昆曲之“雅”》^④是在梳理“雅”之内涵的基础上，分析了昆曲艺术中蕴藏的“雅”之美以及与之相关的主流意识。张文珺的《惠山泥人与昆曲——论手捏戏文的艺术特征》^⑤则是分析了昆曲对无锡的民俗文化惠山“泥人”的影响。韩勤的《论昆曲写意性的唯美特征》^⑥研究了昆曲剧本的写意性、表演的虚拟性所引起的审美特征。柯凡的《昆曲在当代的传承和发展》^⑦联系社会政治、时代文化和人们在不同历史时期对昆曲的定位，对新中国成立以后昆曲的传承和发展情况进行整体研究。

研究昆曲单个剧本的论文也不少，如钟古的《昆曲传奇的开山之作——梁辰鱼和他的〈浣纱记〉》^⑧详尽地论述了《浣纱记》在中国戏曲发展史上的地位、梁辰鱼的艺术构思以及《浣纱记》的版本状况。程晶的《昆曲〈牡丹亭〉的审美文化透视》^⑨从历史文化美学方面对戏剧艺术经典《牡丹亭》加以全面关照和总结，展现了其对美学特质和文化合理性的理性审视与思考。

关于研究昆曲的论文不在少数，但都是昆曲工作者的经验之谈，篇幅短小，没有新意，缺乏深度，不能深入到文化的层面去思考昆曲的发展问题。本论文拟选择中国“水文化”为切入点，力争深度解读昆曲中水的各种重要作用及其文化含义。

本论文主要研究的内容有：昆曲剧本中有关水的描写、昆曲表演与水的关系、

^① 王永健. 吴文化与昆曲艺术[J], 艺术百家, 1993(4): 111-117

^② 刘明澜. 论昆曲唱腔的艺术美[J], 中国音乐学, 1993(3): 27-38

^③ 朱琳. 昆曲与近世江南社会生活 [D]: [博士学位论文]. 苏州: 苏州大学中国近现代史专业, 2006

^④ 黄辉. 论“雅”与昆曲之“雅”[D]: [优秀硕士学位论文]. 成都: 四川大学, 2006年

^⑤ 张文珺. 惠山泥人与昆曲——论手捏戏文的艺术特征[D]: [优秀硕士学位论文]. 南京: 东南大学, 2006

^⑥ 韩勤. 论昆曲写意性的唯美特征[D]: [优秀硕士学位论文]. 桂林: 广西师范大学, 2007

^⑦ 柯凡. 昆曲在当代的传承和发展[D]: [博士学位论文]. 北京: 中国艺术研究院, 2008

^⑧ 钟古. 昆曲传奇的开山之作——梁辰鱼和他的《浣纱记》[J]. 汕头大学学报人文社会科学版, 1986(3): 93-98

^⑨ 程晶. 昆曲《牡丹亭》的审美文化透视[D]: [优秀硕士学位论文]. 济南: 山东师范大学, 2008

昆曲和与水相关的民俗文化活动、昆曲中水的深层文化意义等。

另外需要说明的是，本文凡涉及表演艺术方面选用“昆曲”一词，凡涉及纯剧本内容的选用“传奇”一词。作为昆曲的最重要载体的传奇艺术体制在嘉靖年间酝酿成熟。文人从此按照这种比较严格的音乐与文学的规范来编写剧本了。传奇，无论是场上之曲还是案头之曲，基本上是为昆曲而作，昆曲则来演唱传奇。所以本文凡涉及表演艺术方面选用“昆曲”一词，凡涉及纯剧本内容的选用“传奇”一词。

第一章 昆曲表演中的水元素

昆曲表演是融合了演唱、舞蹈、武打、音乐、文学、民俗等文学艺术门类为一身的综合性表演艺术。在昆曲的表演过程中处处都折射出“水文化”的影子。本章主要论述昆曲的“水磨调”，并在众多临水昆曲戏台中选择特色鲜明的秦淮河畔论述明清时期的昆曲戏台，最后论述昆曲表演中最具“水文化”特色的“水袖”及其运用。

第一节 昆曲的“水磨调”

昆曲也称“昆剧”或“昆腔”^①，后人多以“水磨调”指称昆曲。本节主要介绍社会环境对“水磨调”形成发展的影响，“水磨调”这一别称的由来以及“水磨调”独特的“陌生化”的审美。

1、明代中叶社会环境与“水磨调”的流行

明代中叶，随着农业的兴起，商业和工业也活跃起来，大江南北的省会府城逐渐走向繁荣。三吴地区（长江三角洲）发展得尤为迅速。其中作为吴中大郡的苏州是首屈一指的大都会。中国长江中下游与京杭大运河构成十字形水运枢纽，苏州四通八达的交通使其在商业贸易方面较其他地区频繁。很多学者通过文献记载推断“其繁华程度已经超过了当时的北京和陪都南京；苏州的房价在当时也是全国最高的，其缴纳的粮食和白银大约占到全国的十分之一”^②。此外“皇宫的消费品相当一部分由苏州提供，苏州的生活就是当时中国百姓的最高标准”^③。

繁华的大都市在促进了百姓物质消费的同时，也刺激了百姓对于文化生活的渴求，并且由于经济的迅速发展也极大地壮大了士大夫外的商人阶层和前来谋生的百姓队伍。所以，从客观上说频繁的商业贸易带来的迅速膨胀的经济促进了文

^① 吴新雷. 中国昆曲大辞典[M]. 南京: 南京大学出版社, 2002年5月版, 第4页

^② 《昆曲六百年》，中央电视台与江苏广播电视总台等联合摄制

^③ 《昆曲六百年》，中央电视台与江苏广播电视总台等联合摄制

化的繁荣,并且形成了民间艺术文化与上层精英文化的交流,香港城市大学教授,昆曲研究学者郑培凯先生认为“这种上下交流的最有趣的场域就是戏曲”。

官僚和富家大户在优越的物质生活基础上追求精神上的享受,通常会选择看戏听戏,于是苏州城里聚集了一大批优伶乐工,其中就包括居住在太仓南关的那位“能协声律,转音若丝”的音乐家魏良辅。明代嘉靖以后“风俗自淳而趋于薄也,犹江河之走下而不可返也”^①,缙绅士大夫最为集中的苏州被称“奢靡为天下最”,富人们在这样的社会风气下放纵声色。不少富家大户都蓄养了私人的家庭戏班,还为他们聘请了专业教习进行培训,因此苏州的曲师也会在激烈的竞争中不断改进自己的技艺。

普通的老百姓也会追求眼前的快乐;参与到各式各样的曲会当中。其中苏州的中秋节曲会甚至聚集了上万的参与者。余秋雨先生根据古文献记载还原了虎丘山曲会的真实场景“每年的这一时段,来自五湖四海的人万人空巷地去看曲会,那种场面余先生认为只有古希腊的大圆剧场(埃皮达罗斯剧场)的悲剧演出才能出现这样的场景。”^②

无论是上层精英文化的繁荣,还是普通老百姓民间文化的发展都使戏曲工作者看到了戏曲事业发展的光明前景,激励了他们根据市场进行戏曲多方面的改革和创新。在戏曲音乐的改革方面成就最大的当属魏良辅,以他为首的音乐家们在“体局静好”的传统基础上实现全面改革。“尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捋冷板,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”是明代度曲家沈宠绥总结的戏曲改革后形成的昆曲在歌唱方面的特点。^③可见魏良辅等人从清唱入手,在宫调、平仄、气韵、声口等方面都有苦心的钻研。经过改革而形成的昆曲从此较海盐腔变得轻柔婉约。

魏良辅等人为了使器乐伴奏的风格和音色与昆曲相融合,将乐队伴奏改为了以江南丝竹为主。根据徐渭《南词叙录》的记载,昆曲的乐队至迟在嘉靖三十八年(公元1559年)就使用了笛、管、笙、琵琶。后经过张野塘改造过的三弦、提琴、箏、阮等也加入到乐队中。

魏良辅在对戏曲的腔调及伴奏乐队进行改革探索的同时积极地将实践中积

^① (明)顾起元《客座赘语》卷一

^② 《昆曲六百年》,中央电视台与江苏广播电视总台等联合摄制

^③ (明)沈宠绥《度曲须知》第一节《曲运隆衰》

累的经验写成具有指导意义的著作《南词引证》，这为昆曲在以后很长一段时间的发展起到了积极作用。

经过改革后形成的昆曲并不是立刻深入人心并流传开去的。昆曲是以传奇为剧本的表演艺术，除了表演、音乐以外，最重要的便是剧本。没有好的传奇便不会有出彩的昆曲，所谓皮之不存毛将焉附。在将昆曲搬上舞台并风靡剧坛的进程中，比魏良辅辈分稍晚些的梁辰鱼功不可没。根据《中国昆剧大辞典》^①记载，梁辰鱼熟悉戏曲音律，“转喉发音，声出金石”，又能“考订元剧，自翻新调”，著有传奇《浣纱记》。可见梁辰鱼在音律、演唱和传奇创作方面的造诣很深，也正是因为音乐才华才使得他创作的《浣纱记》成为了第一部被搬上昆曲舞台的作品，并且使得吴门曲师名声大振，也使得昆山新腔得以流行，“四方歌者皆宗吴门，不惜千里重赏致之，以教其伶妓”^②正是这一事件的真实写照。

自从梁辰鱼的《浣纱记》被搬上了昆曲的舞台，“魏曲梁词”的模式便形成并固定下来，被称之为“水磨调”的昆曲从此得到了不断的推广和传播。

2、“水磨调”与“陌生化”的审美

“水磨调”指的就是昆曲，这一具有诗意的别称是如何而来的呢？明代沈宠绥的《度曲须知》中有这样的记载：“尽洗乖声，别开堂奥。调用水磨，拍捋冷板，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”^③，其中“调用水磨”是对昆曲在唱腔方面的描述，也是“水磨调”这一别称的出处。那么为什么昆山新腔用“水磨”形容呢？俞平伯《振飞曲谱序》解释说：

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，故极其细致润滑，俗曰水磨功夫，以作比喻深得新腔唱法之要。

^① 吴新雷. 中国昆曲大辞典[M]. 南京: 南京大学出版社, 2002年5月版, 457页

^② (明)徐树丕. 《识小录》

^③ (明)沈宠绥. 《度曲须知》第一节《曲运隆衰》

由此可见,这种经过细致打磨最终形成精致作品的红木工艺与经过反复推敲昆曲传奇、昆曲唱词和昆曲伴奏音乐而形成的昆曲新腔是类似的。韩勤在《至雅大欲昆曲水磨调“意淫”的审美特征》^①中认为“这与水有脱不了的干系”,一种可能是江南居民磨制糯米粉喜欢用水,这主要是由于用水磨制出的糯米粉做成的“水磨年糕”尤其软糯有嚼劲,昆曲的唱腔细腻婉转、缠绵多情,故事情节也优美动人,昆曲表演营造出的意境让人回味无穷,这与“水磨年糕”的细腻柔软、有嚼劲十分相似。可见,“水磨”一词由原来表述工艺方法逐渐转变成审美表述,成为了细腻、婉转、缠绵的代名词。

笔者认为昆曲演员从运气到发声演唱直至演唱完毕的过程中运用了吸、含、顿、吞、吐、呼等技法对于声音进行控制正是源于对于水的自然状态的模仿。“良辅转喉押调度为新声……取字齿唇间,迭换巧掇,恆以深邃助其悽泪”^②,描绘了“水磨调”如水般地虚实吞吐和疾徐抑扬。

“水磨调”的特点与江南地域特色和吴语发音特点是紧密联系的。江南河流众多,水网交织,雨水奉陪,江苏更有“鱼米之乡”的美誉,自古江南文化就孕育在“水”文化中,逐渐形成了以“水”为中心的阴性文化,其特点以细腻、婉转、缠绵为主,“水磨调”作为江南文化的一部分自然体现出这一特点,正所谓“流丽悠远,听之最足荡人”^③。

吴语是“水磨调”的发音基础,“吴侬软语”是对吴语柔软温婉特点最形象的表述。辛弃疾在《清平乐·博山道中即事》中有这样的词句“醉里吴音相媚好,白发谁家翁媪”,一个“媚”字传达出除了柔软温婉外吴音传情的特质。吴语柔软、温婉、传情的特点也决定了“水磨调”的特点,周秦在《魏良辅与新声昆山腔》^④一文中写道:“吴语的语音特点决定了南曲缠绵宛转的整体艺术风貌,所谓“我吴音宜细女清歌按拍,故南曲委婉清扬”。

“水磨调”的细腻、婉转、缠绵的特点也决定了昆曲在节奏上的舒缓,笔者就昆曲《浣纱记》、《牡丹亭》、《长生殿》和《桃花扇》中著名唱段进行了分析,

^① 韩勤. 至雅大欲昆曲水磨调“意淫”的审美特征[J]. 河池学院学报, 2005年06期

^② (清)余怀. 《虞初新志》卷四引《寄畅园闻歌记》

^③ (明)徐渭. 《南词叙录》

^④ 周秦. 魏良辅与新声昆山腔[J]. 苏州大学学报, 2001年04期

如下表^①：

昆曲	曲牌	曲牌字数	曲牌所用时间	每字所用时间	主唱
《浣纱记·寄子》 ^②	【意难忘】	51	2分45秒	3.2秒	黄小午
《浣纱记·寄子》 ^③	【胜如花】	150	7分2秒	2.8秒	黄小午
《牡丹亭·惊梦》 ^④	【山坡羊】	81	6分20秒	4.7秒	单雯
《牡丹亭·寻梦》 ^⑤	【懒画眉】	47	2分57秒	3.8秒	张继青
《桃花扇·题画》 ^⑥	【倾杯序】	58	4分55秒	5.1秒	施夏明
《长生殿·定情》 ^⑦	【绵搭絮】	119	5分8秒	2.6秒	王芳
				平均 3.7秒	

以上表格基本可以反映出南曲唱段的节奏缓慢，所举六例的平均每字耗时3.7秒。由于所举唱段中包含了部分中等语速的念白，所以实际每字所耗时间应大于3.7秒。这样的节奏是“依字行腔”的体现，并且一腔数转，原来唱词所需要传达的意思在这样缓慢的节奏中已经变得模糊，听众或观众由欣赏昆曲内容逐渐转为玩味被夸张放缓的节奏“水磨调”在表演和演唱中的细致，笔者认为这就是一种由“陌生化”造就的美感。

昆曲流行后两百多年，俄国形式主义代表维克托·什克洛夫斯基在1917年《作为手法的艺术》一文中提出了“陌生化”观点。他认为：

正是为了恢复对生活的体验，感觉到事物的存在，为了使石头成其为石头，才存在所谓的艺术。艺术的目的是为了把事物提供为一种可观可见之物，而不是可认可知之物。艺术的手法是将事物“奇异化”的手法，是把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长。艺术是对事物的制作进行体验的一种方式，而已制成之物在艺术之中并不重要。^⑧

^① 表中曲牌字数包括感叹词和少部分念白；每字所用时间精确到0.1秒；所选唱段为南曲唱段。

^② 黄小午. 浣纱记·寄子【意难忘】：<http://www.tudou.com/playlist/playindex.do?lid=3492679>

^③ 黄小午. 浣纱记·寄子【胜如花】：<http://www.tudou.com/playlist/playindex.do?lid=3492679>

^④ 单雯. 牡丹亭·惊梦【山坡羊】：<http://www.tudou.com/programs/view/bk-lln0M63c/>

^⑤ 张继青. 牡丹亭·寻梦【懒画眉】：<http://www.tudou.com/programs/view/iHO4pbk-kQc>

^⑥ 施夏明. 桃花扇·题画【倾杯序】：http://www.56.com/u33/v_MjMxMjI5OTA.html

^⑦ 王芳. 长生殿·定情【绵搭絮】：http://v.youku.com/v_show/id_XOTQ0NjQ5MzY=.html

^⑧ (俄) 维·什克洛夫斯基. 散文理论[M]. 南昌：百花洲文艺出版社，1994：10.

中国的昆曲艺术在两百年前便开始了“陌生化”的尝试，并且取得了很大的成功，开创了一个属于昆曲的时代。

被称为“水磨调”的昆曲，在社会物质生活日益繁华的大背景下，由以魏良辅为核心的音乐家不断改革而形成。崭露头角的“水磨调”又因一部昆曲传奇《浣溪沙》而风靡大江南北。昆曲以其“水磨”般的婉转缠绵沁人心脾；昆曲唱腔中对江南流水的模仿而形成的舒缓节奏让人感受到“陌生化”的另类美感。

第二节 临水的昆曲戏台——选址金陵秦淮河畔

作为一门表演艺术，昆曲自然需要表演的场所，这便是昆曲戏台。苏州的昆山地区是昆曲的发源地，自然有着众多的昆曲戏台，如太平天国时期创建的忠王府古典戏台，清代光绪年间创建的全晋会馆古典戏台和戏楼等。昆曲戏台，尤其是江苏以南（含江苏中部地区）的昆曲戏台大都临水而建，在现在的福建、浙江以及江苏的苏州、南京和扬州等地区有着大量的临水昆曲戏台。《古风：中国古代建筑艺术——老戏台》^①采取图文并茂的形式对这些老戏台进行了详细的介绍，并按照宫廷老戏台、市井老戏台、寺庙道观老戏台、祠堂老戏台、家庭老戏台、会馆老戏台对中国的其它老戏台进行了分类和描述，所以在这里不在赘述。

笔者认为此书中对于明朝陪都、南明都城——南京的昆曲戏台介绍较少，并缺乏文献的支撑，所以特选址秦淮河畔论述南京的临水昆曲戏台。

1、秦淮河上的昆曲戏台

明清时期，金陵秦淮为重要交通枢纽，内秦淮两岸也是重要商业区。封建统治者允许在这里设置府学、贡院以及教坊司、妓院、酒楼等，逐渐形成了秦淮河的繁荣景象。秦淮河也从此闻名天下，在明朝迁都北京后，这里便成为了达官贵人的娱乐城。史书描写内秦淮沿岸争奇斗艳的河房“绿窗朱户，两岸交辉……遇科举年则益为涂命，以取举子又厚赁”。^②此外，还有文献记载“秦淮灯船之盛，

^① 喻学才. 古风—中国古代建筑艺术 老戏台[M]. 北京: 人民美术出版社, 2003

^② (清) 吴应箕. 留都见闻录[M].

天下所无。两岸河房雕阿画槛，绮窗丝障，十里珠帘……薄暮须臾，灯船毕集，火龙貌蜒，光跃天地，扬槳击鼓，踏顿波心，自聚宝门水关至通济门水关，喧闻达旦，桃叶渡口，争渡者喧声不绝……”。^①

余怀《板桥杂记》上卷还记载：“金陵为帝王建都地，公侯威畹，甲第连云，宗室王孙，翩翩裘马。以及衮衣子弟，湖海宾游，靡不挟弹吹箫，经过赵李。每开筵宴，则呼传乐籍，罗绮芬芳，行酒纠觞，留髻送客，酒阑棋罢，堕珥遗簪。真欲界之仙都，升平之乐国也。”^②

这反映出明朝名士渡江侨金陵者甚众，应试者亦云集于金陵秦淮，这些人的社会交往频繁，娱乐生活异常丰富。

那么这些会集于金陵秦淮河畔的名士墨客、达官贵人在此有哪些重要的娱乐活动呢？这些娱乐活动又是在哪里进行的呢？为什么这些活动能够引人入胜呢？我们从清代有大量直接描写或间接反映秦淮河风貌的《儒林外史》中找到答案：

这南京乃是太祖皇帝建都的所在，里城门十三，外城门十八，穿城四十里，沿城一转足有一百二十多里。城里几十条大街，几百条小巷，都是人烟凑集，金粉楼台。城里一道河，东水关到西水关足有十里，便是秦淮河。水满的时候，画船箫鼓，昼夜不绝。城里城外，琳宫梵宇，碧瓦朱甍，在六朝时是四百八十寺，到如今，何止四千八百寺！大街小巷，合共起来，大小酒楼有六七百座，茶社有一千余处。不论你走到一个僻巷里面，总有一个地方悬着灯笼卖茶，插着时鲜花朵，烹着上好的雨水，茶社里坐满了吃茶的人。到晚来，两边酒楼上明角灯，每条街上足有数千盏，照耀如同白日，走路人并不带灯笼。那秦淮到了有月色的时候，越是夜色已深，更有那细吹细唱的船来，凄清委婉，动人心魄。两边河房里住家的女郎，穿了轻纱衣服，头上簪了茉莉花，一齐卷起湘帘，凭栏静听。所以灯船鼓声一响，两边帘卷窗开，河房里焚的龙涎、沉、速，香雾一齐喷出来，和河里的月色烟光合成一片，望着如阆苑仙人，瑶官仙女。还有那十六楼官妓，新妆该服，招接四方游客。真乃朝朝寒食，夜夜元宵！^③

^①（清）余怀．板桥杂记[M]．

^②（清）余怀．板桥杂记[M]．

^③（清）吴敬梓．儒林外史[M]．第二十四回“牛浦郎牵连多讼事 鲍文卿整理旧生涯”．

《儒林外史》的这段文字说明秦淮河在夏季水满之时，无论岸边还是水上都热闹非凡。到了夜里，秦淮河上的灯船画舫上有艺伎唱着昆曲招揽客人，这时候的灯船画舫俨然成为了秦淮河上移动的昆曲戏台，两岸“河房”也变成了看戏听戏的场所。“画船箫鼓，昼夜不绝”和“一齐卷起湘帘，凭栏静听”说明以灯船画舫为移动戏台已经相当普遍。

对于这样的情景《儒林外史》中还有过这样的描述：

话说南京城里，每年四月半后，秦淮景致渐渐好了。那外江的船，都下掉了楼子，换上凉篷，撑了进来。船舱中间，放一张小方金漆桌子，桌上摆着宜兴沙壶，极细的成窑、宣窑的杯子，烹的上好的雨水毛尖茶。那游船的备了酒和肴馔及果碟到这河里来游，就是走路的人，也买几个钱的毛尖茶，在船上煨了吃，慢慢而行。到天色晚了，每船两盏明角灯，一来一往，映著河里，上下明亮。自文德桥至利涉桥、东水关，夜夜笙歌不绝。^①

2、秦淮河畔的秦淮妓坊——青楼里的昆曲戏台

表演昆曲的场所除了移动的灯船画舫，最主要的应该算青楼里的昆曲戏台了。明清时期的艺伎为了满足具有较高文化素质的文人需要，将昆曲的学习和表演作为最主要的揽客手段，并把演出的地点就放在了秦淮河畔的风月楼台里。

余怀《板桥杂记》中记载：

金陵都会之地，南曲靡丽之乡，纨绔浪子，潇洒词人，往来游戏，马如游龙，车相接也。其间风月楼台，尊垒丝管，以及变童狎客，杂伎名优，献媚争妍，络绎奔赴，垂杨影外，片玉壶中，秋笛频吹，春莺乍啭；虽宋广平铁石心肠，不能不为梅花作赋也。^②

文字直接反映出秦淮河畔风月楼台众多，其间丝竹悠扬，南曲绕梁，青楼艺伎百家争鸣。《板桥杂记》的另一段记载“妓家各分门户，争妍献媚，斗胜夸奇。凌晨则卯饮淫淫，兰汤滟滟，衣香满室；停午乃兰花茉莉，沉水甲煎，馨闻数里；

^① 吴敬梓. 儒林外史[M]. 第四十一回“庄濯江话旧秦淮河 沈琼枝押解江都县”

^② (清)余怀. 板桥杂记[M].

入夜而搁笛笛箫，梨园搬演，声彻九霄”^①除了反映“妓家”搬演梨园于秦淮河畔的青楼之中，还描述了演出前的各种准备，可见昆曲的表演在青楼进行已经比较正式，并且已经形成了朝闲夜演的作息制度。

秦淮河畔的诸多青楼里“座上客常满，樽中酒不空”，“狎客”可以参与昆曲的表演，还可以邀请艺伎们在专门的地方演出，据记载：

王月，字微波，母胞生三女：长月，次节，次满，并有殊色，月尤慧妍，善自修饰，顾身玉立，皓齿明眸，异常妖冶，名动公卿。桐城孙武公昵之，拥致栖霞山下雪洞中，经月不出，己卯岁牛女渡河之夕，大集诸姬于方密之侨居水阁，四方贤豪，车骑盈闾巷，梨园子弟，三班骈演，阁外环列舟航如堵墙。品藻花案，设立层台，以坐状元。二十余人中，考微波第一，登台奏乐，进金屈卮。南曲诸姬皆色沮，渐逸去。天明始罢酒。次日，各赋诗纪其事。余诗所云“月中仙子花中王，第一姮娥第一香”者是也。^②

宾主桐城孙武公“七夕”节尽东南之美，集群芳于方密之^③在金陵的居所“水阁”表演昆曲，由于胜友如云，宾客从四面八方赶来，所乘船只将“水阁”堵得水泄不通。从“梨园弟子，三班骈演”中我们可以看出：当时有多家戏班你方唱罢我登场，昆曲演出的气氛非常热烈，规模也很宏大。

3、秦淮河岸——天然的昆曲戏台

无论是秦淮河上的灯船画舫，秦淮河畔的风月楼台，都不会有两人单独相处的空间，灯船画舫需要船夫，而风月楼台更是观众集聚一堂。那么除了达官贵人包了青楼女子为自己单独演唱昆曲，还有没有其他方式使两人既能欣赏昆曲又能单独相处呢？余怀的《板桥杂记》中记载：

长板桥在院墙外数十步，旷远芊绵，水烟凝碧，回光、鹫峰两寺夹之。中山东

^①（清）余怀。板桥杂记[M].

^②（清）余怀。板桥杂记[M].

^③冒辟疆、侯方域、陈贞慧、方密之并称为“南明四公子”。

花园亘其前，秦淮朱雀桥绕其后，洵可娱目赏心，漱涤尘襟。每当夜凉人定，风清月朗，名士倾城，簪花约鬓，携手闲行，凭栏徙倚。忽遇彼妹，笑言宴宴，此吹洞箫，彼度妙曲，万籁皆寂，游鱼出听，洵太平盛事也！^①

这生动地再现了秦淮妓坊的昆曲演出会持续到深夜，人们夜夜元宵的场景。值得一提的是名士佳人在碧波荡漾的秦淮河岸，极尽赏心悦目之感受，借助着皎洁月光、粼粼水色“此吹洞箫，彼度妙曲”。这种一人演唱一人伴奏的方式正满足了有情人单独相处，又能进行心灵上交流的需要。这段文字体现出一“情”字，多情男女将秦淮河岸作为了天然的昆曲舞台，没有任何打扰，通过昆曲的演唱和伴奏互表爱意，通过秦淮河水传达情愫。

在特定的历史背景下和自然地理环境中，艺伎外秀中慧，才子与之心有灵犀，趣味相投，在秦淮河岸产生爱情甚至共结缱绻是很自然的事情。《香艳丛书》记载“旧院与贡院遥对，仅隔一河，原为才子佳人而设，逢秋风桂子之年，四方应试者毕集，结连驷骑，选色征歌，转车子之喉，接阳河之舞，院本之笙歌合奏，回舟之一水皆香，或邀旬日之欢，或订百年之约。”^②

一些艺伎宁静致远也偏爱秦淮河岸天然的处所，如董小宛“性爱闲静，遇幽林远涧，石片孤云，则恋恋不忍去，至男女杂坐，歌吹喧阗，心灰色沮，意弗屑也。慕吴门山水，徙居半塘，小筑河滨，竹篱茅舍，经其户者，则时闻咏诗声或鼓琴声。”^③这是因为许多妙龄女子是为生活所迫才从事了艺伎这一行业，尤其是在战争不断的年代。也正是由于走上了这条路，比起其他女性，她们所经历的磨难和承受的打击也更多。她们见惯了世态炎凉、人情冷暖，博览了世间众生相，因此很多艺伎在生计可以维持又不受“假母”要挟的情况下，自然地选择临水一隅咏诗抚琴作曲以疗灵魂之伤，秦淮河岸成为了她们人生的戏台。

4、临水昆曲戏台的审美

包括秦淮河在内的所有临水昆曲戏台，较那些没有水的戏台有独特的美感。以秦淮河为例，秦淮河历史悠久，河道宽且长，易使人产生距离感，缓缓而过的

^①（清）余怀。板桥杂记[M].

^②香艳丛书。第13集（卷3），第4页。

^③（清）余怀。板桥杂记[M].

灯船画舫由远至近再至远，亦是多层次的距离感，朱光潜先生的“距离说”认为：距离产生美^①，所以秦淮河和这些移动的戏台使人产生美感。再者，秦淮河水的“镜面效应”使周边的景色和天空的气象都映入水中，增加了秦淮河的“广度”和“深度”，使得那些移动的戏台和岸边的昆曲戏台有了更加立体化的大背景；若秦淮河有微风拂过，或者升腾起雾气，则所有倒影都会发生形态的扭曲或者产生朦胧感，从而产生一种虚幻的画面，加之阳光月色的反射作用，就像“河里的月色烟光合成一片，望着如阆苑仙人，瑶宫仙女”^②，整个秦淮河大背景会使人产生多层次的美感。

戏台选择临水而建体现出古代建筑师的智慧，从传播的角度来分析主要是因为：水较之周边环境“比热”较大，当周边环境温度迅速增长的时候，水温变化趋缓，此时声音射线向水面弯曲，声音多沿水面传播，人耳更容易接受到声波。^③因此晴朗的天气里，秦淮河畔的艺伎在戏台里或是乘舟演唱昆曲，隔水欣赏玩味的人听得更加明晰。《红楼梦》第四十回“史太君两宴大观园，金鸳鸯三宣牙牌令”中还说：

贾母隔着纱窗后往院内看了一回，因说道：“后廊檐下的梧桐也好了，只是细些。”正说话，忽一阵风过，隐隐听得鼓乐之声。贾母问：“是谁家娶亲呢？这里临街倒近。”王夫人等笑回道：“街上的那里听的见？这是咱们的那十来个女孩子们演习吹打呢。”贾母便笑道：“既他们演，何不叫他们进来演习，他们也逛一逛，咱们也乐了，不好吗？”凤姐听说，忙命人出去叫来，赶着吩咐摆下条桌，铺上红毡子。贾母道：“就铺排在藕香榭的水亭子上，借着水音更好听。回来咱们就在缀锦阁底下吃酒，又宽阔，又听的近。”众人都说那里好。^④

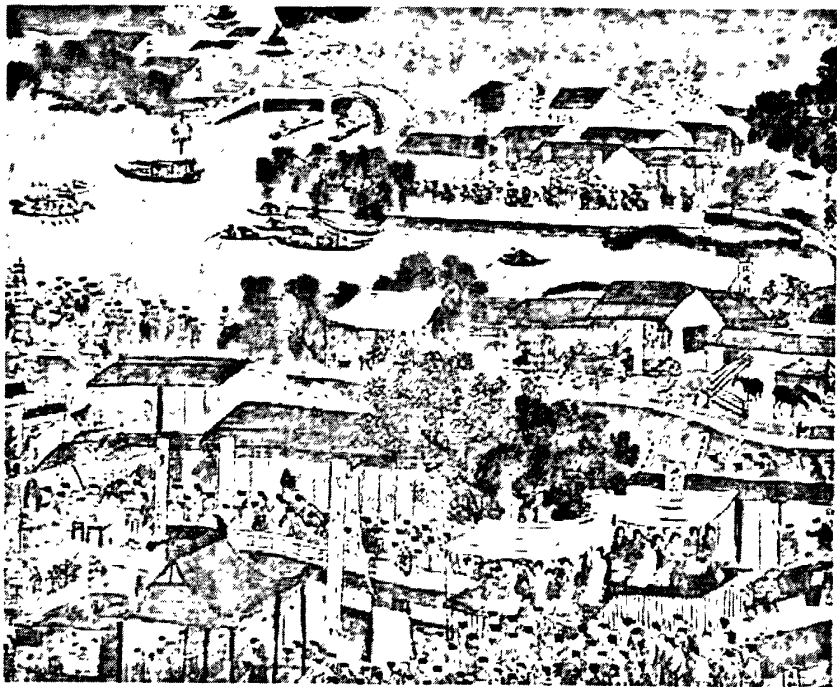
此外，由于有水的戏台比其他的演出场所更加开阔，声音的传播更容易在遇到远处建筑物后发生反射现象，从而产生回音，这使得以秦淮河戏台为代表的临水戏台在昆曲演唱开始时更加热闹，余音绕梁，回味无穷。以下是一张明代后期的《南都繁会景物图卷》，正是反映了明代南京城内秦淮河畔的昆曲舞台：

^① 朱光潜. 谈美[M]. 安徽: 安徽教育出版社, 1987年版. 朱光潜全集(第1卷)

^② (清) 吴敬梓. 儒林外史[M]. 第二十四回“牛浦郎牵连多讼事 鲍文卿整理旧生涯”

^③ 温度、湿度与空气传播[J]. 中国水运, 2000年8月, 第46页.

^④ (清) 曹雪芹. 红楼梦[M]. 北京: 人民文学出版社, 1990年8月第1版, 第330页.



《南都繁会景物图卷》，原图现藏于中国历史博物馆^①

从《南都繁会景物图卷》中可以看出：秦淮河两岸人头攒动，一部分人在观看秦淮河畔戏台里的表演（图左下角），一部分人伫立于秦淮河岸边遥望河里画舫上的演出（图左中部）。秦淮河畔的青楼女子站在青楼上揽客。

这一节中，笔者主要选址秦淮河将临水的昆曲舞台从空间上分为秦淮河上的昆曲戏台、秦淮河畔的秦淮妓坊、秦淮河岸的天然戏台，并论述了临水昆曲戏台的独特的美感。

第三节 昆曲表演中的水袖

明清时期，传奇大都被搬上昆曲的戏台，以传奇为剧本的昆曲经过不断改革发展逐渐成为一种集演唱、舞蹈、武打、音乐、文学、民俗等为一身的综合性表演艺术。作为中国古代传统表演艺术，昆曲在表现手法上具有与其他表演艺术一样的共性，那就是夸张和虚拟，这就要求昆曲演员们演绎昆曲时在戏服方面必须夸张和能够写意。

说到昆曲戏服的夸张和写意就不能不提到在戏台上飞舞的“水袖”。“水袖”

^①《中国昆剧大辞典》中收录此图卷，吴新雷主编。该图假托仇英所画，真实作者不详。

是什么时候开始被运用到昆曲表演中的呢？罗云、明巧玲经过研究，在《长袖善舞——浅谈戏曲“水袖”艺术》^①中认为，在现有有限的戏曲资料中，北京故宫博物院所藏的宋杂剧绢画，中国历史博物馆所藏山西洪洞明应王殿元杂剧壁画和明人画《南中繁会图》中都没有“水袖”的踪迹。但是在北京故宫博物院所藏的《清人戏出册》中的《空城计》和《斩子》以及清代沈容圃作《同光十三绝》画像中都将“水袖”作为了戏曲服饰的重要组成部分。其中《同光十三绝》画像中，徐小香在《群英会》中饰演的是周瑜，时小福在《采桑》中饰演的是罗敷，卢胜奎在《空城计》中饰演的是诸葛亮，杨月楼在《探母》中饰演的是杨延辉。所以，根据现有的文献和文物资料，“水袖”是明清时期开始运用到昆曲表演中的，并且经过不断发展成为了一种成熟的戏服搭配定式。

昆曲戏服的袖子为什么冠之以“水”呢？梅兰芳先生认为“早年舞台上，演员扎扮登场，不论哪一行当的角色，必须内衬一件‘水衣’，‘水衣’的袖子露出一段在蟒、帔、官衣、褶子以外，故称‘水袖’，后来水袖放长加宽，脱离‘水衣’，就缀在每一件行头的袖子上了。”^②《中国昆曲大辞典》更是给出了“水袖”的具体长度：“昆剧服装中的褶子、帔、蟒、官衣等都在袖口上缝有一段约一尺二寸的白绸，称为‘水袖’”。^③

“水袖”一词由古时候“水衣”演变而来，但其一直沿用至今，我认为这还与“水袖”挥舞时与水的形似以及在审美方面与水的相似有密切的关系。

在昆曲戏台上舞动的洁白“水袖”是经过艺术夸张的戏曲服饰，人们很容易由动态的“水袖”联想到水，因为“水袖”的舞动急缓相间，轻重并举，刚柔相济，与水性特别相似。温柔地绕袖如同涓涓潺流；愤怒地甩袖又似惊涛拍岸，浊浪排空；生病时的抖袖好像即将干涸的河流；精神抖擞时的扬袖又貌似飞流直下。舞动的“水袖”变幻莫测，线条优美，使人能够感受到水的动态美和韵律美，是一种艺术表演的夸张，同时也是对于大自然的虚拟。《中国戏曲曲艺词典》解释“水袖”为“以其甩动时形成水波纹，故名”。

挥舞的“水袖”不仅与水形似，而且在审美方面也与水非常相似。

首先，挥舞的“水袖”表现出生命易逝。忠于汤显祖原著的原本昆曲《牡丹

^① 罗云、明巧玲. 长袖善舞——浅谈戏曲“水袖”艺术[J]. 中国戏剧, 2001年10期

^② 1961年4月9日《文汇报》“漫谈戏曲画”。

^③ 吴新雷. 中国昆曲大辞典[M]. 南京大学出版社, 2002年5月版, 574页。

亭》中，杜丽娘在《离魂》这出唱完尾声“但愿那月落重升灯再红”后（尾声共演唱两次，重复一次），利用最后的一丝气力地将右手洁白的水袖由身前甩向身后，随即杜丽娘的母亲也用素白的水袖将她的脸遮住，然后杜丽娘被地府的精灵带至地府，原来的水袖也被加长数倍，显得格外夸张。杜丽娘在生命终结前的抓袖、扬袖、甩袖以及其母亲的搭袖都让人从审美的角度感受到生命的短暂。

再次，挥舞的“水袖”表现出高洁情操。昆曲《桃花扇》中《守楼》^①这出中，李香君拒嫁田仰，马士英听说后大发淫威，派了嘉定赴媚香楼抢人，李香君为了侯方域守节，死不下楼，说道“我立志守节，岂在温饱。忍寒饥，决不下这翠楼”，然后左手向后执扇，右手从身前将水袖扬至左肩上，弯腰低头奋力地撞在桌角上，血溅诗扇。由于是面朝戏台，所以人们在这一瞬间看见的是李香君的背影和洁白的水袖。李香君“便等他百年，不嫁外人”的忠贞被她走投无路时推开假母李贞丽和前来说媒的杨大人，然后绕袖、扬袖、搭袖、撞桌一连串紧凑的动作表现得淋漓精致。

第三，挥舞的“水袖”表现出柔情似水。昆曲《牡丹亭》中，当杜丽娘经历过梦、死、还阳、抗争，最后与柳梦梅有情人终成眷属的时候，两人将“水袖”抛出，在空中轻柔舞动，最后交缠在一起，很自然表现出两人“剪不断，理还乱”的感情。

最后，挥舞的“水袖”表现出大无畏的英雄气概。昆曲《桃花扇》中，史可法在南明王朝气数已尽的时刻，挥舞着手中的水袖高唱“皇天列圣，高高呼不省。阑珊残局，剩俺支撑，奈人心俱瓦崩”，在斥责了想临阵脱逃的士兵，统一了军心要坚守扬州城后，握紧了水袖并发号了“你们三千弟兵，一千迎敌，一千内守，一千外巡。上阵不利，守城；守城不利，巷战；巷战不利，短接；短接不利，自尽”的施令。戏台上的史可法对于水袖的细致入微的控制表现了他作为南明王朝最后一道防线首领的英雄气概。

舞动的“水袖”不仅与水形似，而且在审美方面与水一致，作为昆曲表演艺术中最重要的服饰，不仅是表演时必备的工具，更具有在审美方面的多重意义。“水袖”以水冠之当属实至名归。

^① 《守楼》为《桃花扇》原本第二十二出。

第二章 明清传奇似水的阴柔美

在众多的明清传奇中，那些影响最为深远、流传最为广泛的，绝大多数是成功地塑造了女性形象的，那些最能引起人们共鸣，让人们由衷产生同情或敬佩的人物，往往也是女性。在这些传奇里，女性无论是从外部形象还是从精神内涵都远远地超过男性，表现为女性更加善良，更加聪明伶俐，甚至比男性更加豪爽，女性的异性伴侣则显得相形见绌。无论是作家还是观众完全是在连他们自己还没有意识到的情况下就十分自然地创作或者易于接受女尊男卑的传奇作品的。荣格的“集体无意识”理论也许可以证明这是远古时代“女性崇拜”的无意识继承。

荣格强调“集体无意识”不是个人性意识，而是一种来自种族、历史的积淀，是个人的宗族在经历了千百年岁月中逐渐形成的。这是一种“超个性的心理基础”，普遍地存在于我们每个人的心灵里。弗莱在《批评的剖析》^①中不再使用抽象的“集体无意识”，而是直接称之为“原型”。原型是在特定文化里反复出现的意象。

第一节 中国上古神话中的“女性崇拜”

神话是一切文学艺术的原始质料，也是文学艺术赖以生存的土壤，我们先来谈一谈神话中的“女性崇拜”。中国与西方的神话是有明显区别的，以古希腊为中心的西方人神恋的现存神话中，从数量上看更多的是男性神与凡间女性发生关系，而中国的此类神话则绝大多数为女性神与凡间男性发生关系。此外，西方的神还常常表现出一定程度的粗俗和平庸，而中国的神，尤其是恋爱中的神绝大多数都是崇高的化身，是一种无可挑剔的完美，如九天玄女、巫山神女、织女、七仙女、白娘子、龙女等。当然凡事都没有绝对，中国的神也有是男性的，不过章俊弟认为“此剧的美感也因之而丧失不少。”^②

中国人神恋神话中大都女性为神祇而男性为凡人，我认为这绝不是一种巧

^① (加拿大)弗莱. 批评的剖析[M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2009年

^② 章俊弟. 神话与戏剧[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2002年, 第48页

合,而是蕴藏着重要信息的,而这种现象反映的便是“生殖崇拜”与“女性崇拜”。章俊弟也曾就女神的神品和神格系统地将上古神话中的神祇划分为女娲与帝女两类。女娲属于天神系统,而天神系统除了女娲,还包括羲和与常羲等,即日月之母。帝女属于地祇系统,包括了精卫、瑶姬、湘妃等。通过对天神和地祇系统进行分析,我们不难发现天神系统的女神们创造了人类,并总是扮演着拯救人类的角色;地祇系统的女神们则命运多舛,等待救赎。

华夏之远古时代最初是以母系氏族作为社会的一个个单元的,而这种生产方式一经形成,就决定了意识形态,崇尚女性的心理便产生了。这种意识形态一经形成,当生产方式发生改变时,其变化经常表现出一定的滞后性。所以当社会逐渐转型为男权社会,女性的地位不断下降,但“女性崇拜”的意识不会立刻的消失,而是相应地沉淀于社会心理和个人内心的深处,演变为了一种无意识继承。

随着男权社会的不断巩固,这种“女性崇拜”开始发生了转型,女神们也从天神演变成为了地祇,她们受苦受难的事迹被讴歌,从审美角度看是由阳刚之美转变为了阴柔之美。正如章俊弟所说“中华民族的女性形象特点是——神性加奴性”^①。

第二节 “女性崇拜”在戏剧萌芽中的体现

上古神话中的“女性崇拜”通过无意识继承对于中国传统戏剧的影响是从何时开始?又是如何对中国传统戏剧产生影响的呢?我们从被今天多数学者视为中国早期戏剧雏形的《九歌》开始分析。

《楚辞》中的《九歌》被今天大多数学者视为中国早期戏剧雏形。汉代的王逸《楚辞章句》中就说:“楚国南部之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓舞,以乐诸神。屈原见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其词鄙俚,因为作《九歌》之曲。”^②

近代王国维认为戏剧是以歌舞演故事,因此戏剧源头便被锁定在《九歌》上。并且王国维认为中国戏剧起源于古代宗教,他在《宋元戏曲考》中说“《楚辞》之灵……至于浴兰沐芳,华衣若英,衣服之丽也;缓节安歌,竽瑟浩倡,歌舞之

^① 章俊弟. 神话与戏剧[M]. 北京:中国戏剧出版社,2000年,第28页。

^② 转引自王国维的《王国维戏曲论文集》[M]. 北京:中国戏剧出版社,1984年版,第5页。

盛也；乘风载云之词，生别新知之语，荒淫之意也。是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣”。^①

苏雪林在《楚辞九歌与中国古代河神祭奠的关系》^②中也认为《九歌》“完全是宗教舞歌”，而且“它们所歌咏的是人与神的恋爱”，并且创造性地将“人神恋爱”视为“人牲的变形”。闻一多先生将苏雪林“《九歌》人神恋”的观点称为“在近代关于《九歌》的研究中，要算最重要的一个见解。”^③但是令人恐怖的人牲祭祀为何会成为美丽动人的人神相恋？苏雪林认为这是巫师们利用人类来生或死后报酬观念，想方设法地教化人们心甘情愿地将自己作为人牲。

闻一多先生还指出《九歌》是扮演“人神恋爱”的故事，不是实际的“人神恋爱”的宗教行为。^④章俊弟在此基础上进一步解释：《九歌》不是对正在进行的用人作为牺牲祭神的宗教事件的描述和歌咏，而是对人神相恋这样一种带有浓厚宗教意识的事件的虚无缥缈的想象和对其中复杂而痛苦情感的歌咏。站在这样一个角度，《九歌》实际上已经开始由宗教崇拜向审美过渡了。笔者对此表示赞同。

既然是“人神恋爱”，那么人与神的性别是什么？这个问题也是学术界一直争论的话题。站在“女性崇拜”的无意识继承的观点上，我倾向于章俊弟的分析。他认为《九歌》除“东皇太一”可能为男性，其他八位神祇都为女性^⑤，并且分析出云中君、大司命、少司命属天神系统的女神，湘君、湘夫人与山鬼是地祇系统的女神。其实在这之前，金开诚先生对于《九歌》中诸神的性别问题进行过研究，也认为其中大多数为女性。因此《九歌》中“人神恋”里的“女性崇拜”清晰地呈现出来。“女性崇拜”在戏剧的萌芽时期便与之紧密地结合在一起，且逐渐在无意识继承的基础上演变成了一种审美习惯。

“女性崇拜”在中国最早的戏剧萌芽《九歌》里已经曲折地体现出来，并且“女性崇拜”逐渐赋有了审美的意味，这对中国的传统戏剧，尤其是明清传奇产生了深远影响。

^① 转引自《王国维戏曲论文集》[M]。北京：中国戏剧出版社，1984年版，第5页。

^② 《现代评论》第八卷，以下关于苏雪林引文均出于此文。

^③ 闻一多。神话与诗·什么是九歌[M]。南京：古籍出版社，1956年版，第277页。

^④ 闻一多。神话与诗·什么是九歌[M]。南京：古籍出版社，1956年版，第277页。

^⑤ 章俊弟。神话与戏剧[M]。北京：中国戏剧出版社，第34-43页。

第三节 明清传奇中的“龙女”系统与水文化

明清时期的传奇中，凡是有关人神恋题材的作品中，神祇几乎全为女性，这也标志着戏剧作品中女性与审美行为结合趋于成熟，成为人们普遍的审美习惯。这其中更深层次的依旧是中国远古、上古时代先民“女性崇拜”的无意识继承的延续。这其中的作品中就包括明代传奇《渔篮记》、明末清初李玉著《洛阳桥》、清代李渔著《蜃中楼》、陆继辂著《洞庭缘》、方培成著《雷峰塔》（又名《白蛇传》、《义妖记》）、《称心缘》等等。当然在明清传奇中，虽不是女性神祇但是具有神品与神格的凡间女性被讴歌的作品数量也是相当庞大的。如明代汤显祖著《紫钗记》中的霍小玉、《还魂记》中的杜丽娘（又名《牡丹亭》）、陈黑斋著《跃鲤记》中的庞三娘、梁辰鱼著《浣纱记》中的西施、吴炳著《疗妒羹》中的乔小青、清代孔尚任著《桃花扇》中的李香君等等。

这些女性神祇笔者认为可分为“织女系统”与“龙女系统”^①，以对应上古神话中的“女娲系统”与“帝女系统”以及《九歌》中的“天神系统”与“地祇系统”。这里的“龙女系统”包括了山川之神，也包括了鬼怪妖精。

既然属于“龙女系统”，笔者认为至少会有以下三种特征。首先，这些神祇都必定与水环境有着密切的联系，这些神祇的居住环境或者是修炼处所往往在大面积的水域中；其次，这些神祇对于水都有着很好的驾驭能力，她们的法器或者神力可以呼风唤雨，或者以水作为攻击的手段；最后，她们在感情方面柔情似水，但是为了维护自己的爱情她们会惊涛拍岸、汹涌澎湃。笔者经过对大量明清传奇剧本的研究发现这些特征，这些特征都因“水”而产生，体现了明清神话传奇因“龙女系统”（“女性崇拜”的无意识继承）产生的与水文化的先天性关系。

下面通过一些例证来分析明清传奇与水文化的先天性关系。

《洛阳桥》是明末清初的神话剧，讲述福建泉州洛阳河万安渡风急浪大，过往客商常遭遇覆舟之险。蔡祥为泉州太守时，为百姓利益发愿建造洛阳桥，但是资金不足，于是八仙与龙女计划，让龙女变为西洋美女，乘采莲画舫去引逗王孙公子抛掷金银，助成蔡祥造桥。

我们比较熟悉的《蜃中楼》写柳毅、张羽与龙女舜华、琼莲间的婚恋故事，

^① 参照章俊弟在《神话与戏剧》中的分类名称。

共三十出。^①主要剧情为：洞庭君带兄弟钱塘君、女儿舜华给东海龙王拜寿。龙王命部下结成一座海市蜃楼，让舜华和自己的女儿琼莲登眺。东华上仙为成全二女与凡人的婚姻，将自己的拐杖化成长桥连接了凡界与蜃楼。柳毅登楼与舜华私定终身，并定下了琼莲与其好友张羽的婚约，双方留下信物约定下次见面的时间。钱塘君将舜华许给泾河龙王的呆儿子。洞庭君知道女儿与凡人私定终身后，也执意让泾河夫家将女儿抬走。舜华不从，被罚牧羊。柳毅与张羽二人带着无奈进京赶考，中了进士。柳毅在督理河工任上巡视泾河时认出舜华，并托张羽将舜华受难的消息送回洞庭。钱塘君救回侄女，却坚决不允许她与凡人的婚姻。柳毅与张羽正在发愁之时，东华上仙为助两人将玉帝所赐三宝——御风扇、竭海杓、玄元至宝钱交给二人去煮海索妻。柳毅因皇差脱不开身，张羽便一人来到东海沙门岛叠锅煮海。龙王无奈只得答应了婚事，并被下豪华妆奁，送去二女。

《蜃中楼》整部作品都围绕龙女的婚姻展开，故事情节都发生在大湖、大河或者大海里。此外，这类作品往往透露出由于当时科学技术的水平较低而造成的对水患旱涝等自然灾害的错误认识，逐渐形成了带有迷信色彩的水崇拜思想（在第五章《民俗文化中的水崇拜与昆曲表演》中会详细阐述）。这部作品主要反映爱情主题，具有明显的“女性崇拜”特征。

《雷峰塔》中《游湖》（又名《舟遇》）一折写了白娘子和小青在西湖踏青赏春之际，看见湖中荡舟游玩的许宣，白氏被他气质与相貌所吸引，暗生亲近之意，便略施法术，顿时间风雨交加，然后便产生了许宣泊船岸边，白娘子与青儿上前请求搭载避雨的环节，最后两人互相认识，一见倾情。许宣借伞给白娘子并相约翌日登门拜谒。

年轻男女在西子湖畔，湖光山色之中很自然会春心荡漾，白娘子施展“唤雨术”导演安排了与许宣相会的情境，并在后代成为经典的一见钟情的画面。《游湖》一折字里行间也透露出白娘子的似水柔情。

《雷峰塔》中《水斗》一出则表现出了白娘子截然不同的一面。写白娘子与小青到金山寺找法海欲要回许仙，但法海执意不允，许宣也避而不见。白娘子为了挽救自己的爱情，与法海大战金山寺，并且上演了一直流传至今的水漫金山。

明清传奇中的“龙女系统”从自然环境、法器神力以及审美气质都体现出多

^①（明末清初）李渔. 笠翁十种曲[M]. 浙江古籍出版社《李渔全集》第四卷排印本，1991年

层次的“水文化”。

第四节 女性——“似水”的阴柔美——水

在前面已经说明女性崇拜会产生两种不同的审美，一是阳刚之美，另一个是阴柔之美，明清时期北杂剧正是阳刚之美的代表，而传奇则代表了阴柔之美，根据明代吕天成《曲品》记载：“无杂剧则孰开传奇之门？非传奇则未畅杂剧之趣也。传奇既盛，杂剧寝寿。”^①“中国传统戏剧史上出现过的北杂剧南下，但最终消失在南曲之中，也就是阴柔之美占据了戏剧的主导地位。”^②

在明清传奇中，“织女系统”体现的是阳刚之美，而“龙女系统”则代表了阴柔之美，但是此时的“织女系统”由于男权社会的强盛而变得相当脆弱，女性神祇的地位已经降至最低点，再也不可能成为救世主，从美学的角度也出现了趋向阴柔的变化，从大量的明清传奇剧本也可以看出这种变化。从此，在中国古代戏曲史上，最终是阴柔之美赢得了胜利。从“女性崇拜”到崇尚阴柔之美，是由身处在时代精神中的人们抉择的结果。

我们知道，任何审美必须由实实在在的存在之物作为对象，“阴柔之美”实实在在的对象便是女性，而女性的气质又与水的很多属性类似，所以我们顺理成章地产生这样的推导：昆曲阴柔之美——女性——水。所以我们的传统戏剧，尤其是明清传奇在崇尚女性阴柔之美的同时自然而然地与大自然的水产生了关系，并与水的多重文化交织在一起。

本章中笔者以“无意识继承”（“集体无意识”）理论贯穿前后，以“女性崇拜”入手，借助已有的一些研究成果详细分析了“女性崇拜”在远古神话、戏剧萌芽和明清传奇中体现，自然而然地引出明清传奇因“龙女系统”而与水文化的关系，并举例说明。之后笔者论述了戏曲史上人们对“阴柔之美”的抉择，并从审美的角度推导出“昆曲阴柔之美——女性——水”的范式。

^①（明）吕天成。曲品[M]。

^②张庚，郭汉城。中国戏曲通史[M]。（下），第116页。

第三章 水文化对明清文人传奇创作的影响

我们的祖先在那样的历史条件下从与人生存紧密相连的大自然中探寻体悟宇宙的规律,逐渐形成了系统的朴素的唯物主义哲学观念。在我国古代经典哲学著作《周易》中就明确阐述了阴阳二气形成宇宙万物的观点,为了更进一步阐释世界的本质,《易经》又以八卦即乾、坤、震、艮、离、坎、兑、巽分别代表天、地、雷、山、火、水、泽、风八种物质。相传先祖伏羲氏“观河水东流,察日月兴替,思寒暑循环,构演八卦”^①八卦由有一阴一阳两条相抱的鱼构成,周围分布着长短有序、组合奇妙的线条,构成八个方位,包含着水波四散的意象。在八种物质中水占其一,而且与泽相通,应视为一类,因此在数量上也是占据第一位。由此可见,水对于我国古代哲学思想形成的重要作用。

进而兴起的是“五行观念”。五行观念的产生进一步揭示了世界是什么。《尚书》中说“五行,一曰水,二曰火,三曰木,四曰金,五曰土。”^②五行中将水排在首位。

春秋时期的管仲在《管子》中说“水者,何也?万物之本源,诸生之宗室也。”^③可见早在 2000 多年前,我们的先辈就认识到水的重要性。我国道家的创始人老子认为世界的本源是“道”,他说“上善若水。水善利万物而不争,处众人之所恶,故几于道……”^④。他还认为“天下莫柔弱于水,而攻坚强者莫之能胜,以其无以易之。弱之胜强,柔之胜刚,天下莫不知,莫能行。”^⑤《孟子·离娄上》中说“得其心有道:所欲与之聚之,所恶勿施尔也。民之归仁也,犹水之就下,兽之走圯也……”^⑥。《劝学篇》中提到“冰,水为之,而寒于水”^⑦，“不积细流无以成江河”。^⑧荀子在《王制》篇中说“君者,舟也;庶人者,水也。水则载

^① 王嘉. 拾遗记[M].

^② 《尚书·洪范》

^③ 管仲. 管子·水地篇[M].

^④ 老子. 道德经[M]. 第 8 章

^⑤ 老子. 道德经[M]. 第 78 章

^⑥ 孟子. 孟子[M]. 第 9 章

^⑦ 荀况. 《荀子》[M]. 书海出版社, 第 1 页

^⑧ 荀况. 《荀子》[M]. 书海出版社, 第 2 页

舟，水则覆舟。”^①他在《君道》中说“君者，民之源也。源清则流清，源浊则流浊。”^②

民间俗语中也会有“水滴石穿”等含有水意象又赋有哲学道理的词句。

其实，最有力量的人就像水一样，因水能够与万物融合甚至常常妥协，所以不会强硬地跟万物相争，还能处在大家都不注意，不明显，甚至人人都不愿意去的低下地方，所以才能“海纳百川”，这样的人因为像水一样的谦虚，所以行动就会像水，能随形变化以柔克刚地顺应时势，这就是一位可称为“得道而有德”的人了。水貌似平凡，给人以很谦虚的感觉，就像水一样的渊博而沉静，形态可应对方需要，随时进行万般的变化，所以不招怨恨，当外界需要他滋养万物时，他又能全力以赴地付出并不求回报……这才是最有道德的人，才会像海一样赢得万物所向。

中国水文化的传统哲学意义非常丰富，这为水文化之后对人的教育作用以及对于明清传奇作家都产生了巨大的影响。

第一节 水的育人与激励作用

水在很多方面都会给人以教育意义。孔子站在河边，看着潺潺流逝的河水抒发过“逝者如斯夫，不舍昼夜”的感慨。（《论语·子罕》）。孔子叹息这消失的时光如河水一般，日夜不停地流去。但同时我们也能从字里行间品味出：正是由于人生的短暂，人们更应该自强不息地奋斗。

李白在《行路难》中写道：“长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。”刘禹锡在《酬乐天扬州初逢席上见赠》中也写到“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。”表现了诗人在逆境中顽强的意志品质和强烈的自信，表现出的也是一种积极向上的人生态度。

王之涣见到奔腾不息的黄河则在《登鹳雀楼》中写道：“白日依山尽，黄河入海流，穷千里目，更上一层楼。”这首诗激励了有志之士要克服暂时的逆境，珍爱生命，珍惜时光，一步步地向成功迈进，也就是一步步向人生的高峰攀登。

^① 荀况.《荀子》[M]. 书海出版社, 第74页.

^② 荀况.《荀子》[M]. 书海出版社, 第121页.

苏轼在被贬黄州之后，在黄冈城外长江畔的赤壁矶时，在著名的《念奴娇·赤壁怀古》中写道：“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。”在吊古伤怀时，抒发了壮志难酬的感慨，但这种感情正是苏轼不甘沉沦，积极进取的反映。

“水是万物之源”，这是水最重要的意义。“水文化”则能够教化人、提高人们的思想道德。人们常说“智者乐水”便是这个道理。在《韩诗外传·卷三》、《荀子·宥坐》、《说苑·杂言》、《孔子家语》^①等书中记载了孔子回答弟子子贡“君子见大水必观焉”^②的言论，详细地阐述了水文化育人的理由，为我们提供了宝贵的思想。孔子认为：君子以水喻道。水普遍地给与，没有私心，如同“德”；水流经的地方万物生长，如同“仁”；水由高向低流，并且在拐弯处按照一定的规则，如同“义”；水有的一涉而过，有的深不可测，如同“智”；水冲开高山，流入万丈峡谷，坚持而果敢，如同“勇”；水表面柔弱，却能无微不至，如同“明察”；水接受污浊，海纳百川，如同“坚贞包容”；不干净的水进入，却以干净的水流出的自净功能，如同“教化”；水在江河湖泊等中表面都是平的，好比“公正”；水经过百转千回一定到达目的地，好比“意志力”。所以君子见到水一定要观，而且要感悟，因为几乎所有的君子美德都可在水中得到对应的启迪。

“水”除了有育人的作用，在激发人的感情上也有独特的功能。水可以激发作者或者读者丰富的感情。比如爱国之情，人们经常把山河、江山作为国家的象征；再如抱负之情，波涛汹涌、滚滚流去的江河，常激发人们坚定的信念；还有欢乐之情，灵动多样的水给人们带来无尽的想象和无穷的乐趣，宋代诗人汪洙在《喜》中把“久旱逢甘霖，他乡遇故知，洞房花烛夜，金榜题名时”视为人生的四大乐事，其中“久旱逢甘霖”为第一乐事；再有是恋爱之情，微波荡漾的湖面，灵动多姿的水，鸳鸯戏水，鱼吻莲藕，岸边摇曳的柳条，远处袅袅炊烟，这些如画景致会激发年轻男女的春心荡漾，因此水在传奇作品中经常作为沟通男女之情的绿色通道，《诗经》的第一首便是“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”；还有友爱之情，“高山流水”喻知己，“君子之交淡如水”比喻真挚的友情，李白在《赠汪伦》中写道：“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”此外还有淡泊之情，江河湖泊的清澈使人们的心灵得到净化。最后是忧伤之情，因为流水经常会使人产生一种时光飞转，生命易逝的无奈何悲伤，李白曾经在《宣州谢朓楼

^① 王德明主编. 孔子家语译著[M]. 南宁: 广西师范大学出版社, 1998年

^② 《荀子》卷二十《荀子·宥坐》

钱别校书叔云》用“抽刀断水水更流，举杯销愁愁更愁”表达自己的郁闷。南唐后主李煜在失去山河后，感叹道“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。”滔滔江水是愁情化作。

第二节 水文化对于明清传奇作家创作的影响

文化的积淀、思维的贯通使得中国水文化的传统哲学意义和对人生的启发不断影响着后人，尤其是对灵感非常看重的作家。刘勰提到：“山林皋壤，实文思之奥府。”（《文心雕龙·物色》）刘勰还写道：“登山则情满于山，观海则意溢于海。我才之多少，将与风云而并驱也。”（《文心雕龙·神思》）刘勰一直认为是“江山”助就了伟大爱国诗人屈原的杰出创作。我国历代的文论家，包括作家本身都十分注重大自然对于自己创作灵感的激发和心灵的涤荡，水作为大自然中不可或缺的成员，也就受到了广泛的关注。

著名的戏曲家孔尚任幼年承家学，青年考中秀才，后因屡试不中，便隐居曲阜城北的石门山中，致力于“礼乐兵农”之学。康熙二十三年（公元1684年），康熙帝来曲阜祭祀孔子，袭封衍圣公孔毓沂请孔尚任做皇帝的引驾官，又令御前讲经，深得康熙赏识，当即被封为大学生。次年奉召进京，被破格任用为国子监博士。康熙三十八年（公元1699年），官至户部广东清吏司员外郎。

孔尚任于康熙二十八年（公元1689年）七月，乘一叶轻舟，从扬州渡过长江，驶入南京，循秦淮河逆流而上停泊在水西门。此行使他与南京结下了深厚的情缘。在南京期间，孔尚任结识了许多明代遗老，游历了南京前朝留下的种种遗迹，为创作《桃花扇》^①积累了丰富的资料。并为金陵演绎出了一段传奇。

在《桃花扇本末》第一条中，孔尚任就叙述了他最初的创作动机：他的一位族兄“方训公”（孔尚则），在明弘光小朝廷中任南部曹，孔尚任的舅翁秦光仪是孔尚则的姻亲，战乱中依附孔尚则达3年之久。孔尚则既是弘光小朝廷的参与者又是其兴亡的目睹者，对弘光朝的许多事情是非常熟悉的。秦光仪从孔尚则那里了解到了许多弘光的佚闻轶事，回归山东后，一一告诉了年少的孔尚任。

公元1686年秋天，扬州、淮安一带，发生严重水灾。皇帝派孔尚任随工部侍郎孙在丰前往淮扬一带办理疏浚黄淮河海口工程。他怀着对灾区民众的同情来

^① 有《古本戏曲丛刊》第五集影印康熙四十七年（1708）课本，通行的有人民文学出版社1959年排印版（王季思等校注），计四十出，加上“试、闰、加、续”则共为四十四出。

到工地，便组织勘察地势、拟定工程计划，并立即进行施工，想尽快解除“淮南七邑水患”，使“蒸民复业”，以施展他的经济抱负。但由于清政府的黑暗腐朽，治水官员和当地豪绅只管寻欢作乐，根本无心拾河，孔尚任虽曾多次提出指责，但仍无济于事。后又因河道、潜运两总督意见分歧，各自上疏，互为倾轧，孙在丰被牵连免职，疏浚海口工程竟告停顿，而孔尚任却奉命留守，直至公元1690年(康熙二十九年)2月才还京。

孔尚任淮扬治水三年多，未能施展其经济大才，但对他创作《桃花扇》起到了重要作用。其间，他长住扬州。此地是明末江淮抗清的主要战场、水陆交通要道、经济文化十分发达，也是明末遗老汇聚之地。他常往来的南京，是南明王朝兴亡的历史舞台，也正是《桃花扇》故事发生的中心地。这里的人文风物，唤起了他当年创作《桃花扇》的欲望，他便利用河务停顿之机，进行素材的搜集，寻访察看相关的旧址遗迹和人物故事。在扬州梅花岭，他拜谒了明末良将史可法的衣冠冢；到南京，他凭吊了明孝陵、明太祖故宫，登燕子矶，游秦淮河。他寻访了李香君的身世细节；寻访了李香君与侯朝宗定情、居住过的暖翠楼、栖霞山白云庵。在深入细致的采访中，他掌握了这一悲剧故事的真实而具体的细节。结合三年多的治水生活所体验到的民间疾苦、官场腐败，引起他“无限悲愁”。于是他把讽刺的矛头指向了清朝统治阶级的中枢，借李侯离合之情，写南朝兴亡之实，前后经过近十年的艰辛砚耕，三易其稿，作品终于在公元1699年(康熙三十八年)脱稿问世。这部倾注了他毕生精力的剧作，很快轰动了京都，成为我国文学史上的不朽之作。因为《桃花扇》触怒了康熙，从而结束了他的为期十四年的官场生涯。

由于《桃花扇》中男女主人公主要活动在秦淮河畔，孔尚任曾泛舟秦淮，实地考察了秦淮河畔风流故地的民情风俗、风景佳丽，故而他在《桃花扇》中对当地景物的描写才十分逼真。如《眠香》^①一出中《临江仙》一曲道：“短袖春衫双卷袖，调箏花里迷楼。今朝全把绣帘钩。不教金线柳，遮断木兰舟。”春衫卷袖花里调箏，绣帘全钩，表现的是秦淮妓院的热烈开朗；“不教金线柳，遮断木兰舟”则更写出了秦淮河上的秀丽景气。《听稗》一出中《懒画眉》一曲道：“乍暖

^① 《眠香》为《桃花扇》原本第六出。

风烟满江乡，花里行厨携着玉缸，笛声吹乱客中肠，莫过乌衣巷，是别姓人家新画梁。”则是写尽了秦淮河畔的风景风情。

孔尚任并没有把《桃花扇》简单地写成一篇单纯的男女爱情故事，而是在力图取信于史实的前提下把男女主人公放到历史的大舞台上，借这段感人的爱情故事的悲欢离合来反映南明一代兴亡的历史。孔尚任的一生因为他的《桃花扇》而与南京结下了不解的情缘，他在《桃花扇》中塑造的李香君这一形象也为秦淮河增光添彩，至今秦淮河畔还有“香君故居”，凭人吊古说今。可以说孔尚任是在水的孕育之下写下了这部唯美传奇《桃花扇》，其中的主要女性形象李香君也像水一般的纯洁、勇敢。“水”不仅为作者的创作带来了灵感，也成为了传奇中人物活动的环境，并且塑造了人物的性格特征和整部传奇的感情基础。

除了孔尚任之外，《浣纱记》的作者梁辰鱼，《临川四梦》的作者汤显祖等传奇作家都有受到“水”给他们带来的灵感。

现代作家沈从文格外承认水对他创作的积极推动作用：“……我可以说的，是我这个工作的基础，并不建筑在‘一本合用的书’或‘一堆合用的书’上，因为它实在却只是建筑在‘水’上。”“在我一个自传里，我曾经提到过水给我种种的印象。檐溜，小小的河流，汪洋万顷的大海，莫不对于我有过极大的帮助。我学会用小脑子去思索一切，全亏得是水。我对于宇宙认识地深一点，也亏得是水……”^①

沈从文还常说：“水和我的生命不可分，教育不可分，作品倾向不可分”，“故事中我最满意的文章，常用船上、水上作背景”。^②

可见，“水”无论对于古代的作家还是现代作家都能带去灵感。

^① 沈从文《我的写作与水的关系》

^② 沈从文《一个传奇的本事》

第四章 明清传奇中水的审美作用

第一节 “意境”学说的的发展及其审美

我国古代意境理论的形成和发展，具有相当复杂的过程，魏晋南北朝时期，作为美学范畴的意境理论还未出现，但在实际的艺术创作中出现了意境。意境的正式提出是在唐代，王昌龄的《诗格》开启意境的先河，皎然的《诗式》、权德舆的“意与境合”、刘禹锡的诗论、司空图的《二十四诗品》等，都对意境理论有所发展。宋代对意境理论有所突破的是苏轼、释普闻、严羽等。清末民初王国维继承发展了古代诗歌理论的意境说，在《人间词话》中发挥尽致，使人们对意境理论的审美特征有了更深刻、更全面的认识。

纵观明清时期批评史发展的总貌，意境说的广泛运用与发展主要是在明代中后期以及清代初年。如果说，前代意境说孕育形成过程中，存在着理论阐述的丰赡性和用语概念内涵不够明确之间的矛盾的话，那么，在明清时期就不存在这类矛盾了。朱承爵《存余堂诗话》所说：“作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味。”^①其意境概念的内涵颇为明确，概括了前代意境说的主要论述。

明末清初的王夫之在《姜斋诗话》中对文学创作中情和景的关系作了集中、全面的辩证论述，把前代意境说中有关情景关系的零散论述，发展为系统的理论体系，推理绵密，可以说是古代文论中关于主客体关系的系统论述，是意境说成为美学基本范畴的重要理论支柱。《姜斋诗话》中说：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。”又说：“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。截分两橛，则情不足兴，而景非其景。”^②

明清时期的文学批评家把意境说作为自觉的批评标准信手拈来，运用自如，可说已成时代风尚。明代后七子领袖王世贞在《艺苑危言》中，清代乾隆年间《四库全书总目提要》总纂纪昀在《瀛奎律髓刊误》中，都喜欢运用意境说作为批评标准。王世贞和纪昀在他们活动的时代对文坛均有大的影响。他们生活在不同的

^①（明）朱承爵·存余堂诗话[M].

^②（明）王夫之·姜斋诗话·夕堂永日绪论[M].

时代，而喜欢运用共同的批评标准，足证这种批评标准之自觉明确与生命力。

第二节 明清传奇中“水”意境的美学含义

既然“情景名为二，而实不可离”，所以作者在表现意境时，景物之描写必不可少。在中国古代文论史中文学批评家将这类具有“韵外之致”、“味外之旨”、“象外之象”和“景外之景”的景物称为“意象”。这些“意象”以自然景物和动物居多，如风、月、云，花、草、木，龙、凤、马等等。但从美学意义上说，“意象”含义最丰富而又最深刻的非“水”意象莫属。在明清传奇作品中对水的描写不甚枚举，无论是作者巧妙的构思安排还是巧合，“水”意象总是散发着中华民族写意的气息，与炎黄子孙的审美传统相契合。这些“水”意象渗透于故事之中，不需任何解释便能使受众体会“水”所蕴含的美学含义。

通过对明清传奇故事的梳理，其中“水”意境的美学含义主要有以下若干种：

1、时光如水 生命短暂

水有很多的属性，流动是便是其自然属性之一。在人们进行审美活动时，水的流动性与生命的易逝性非常相似。孔子面对滔滔河水不免发出“逝者如斯夫！不舍昼夜”的感叹。滚滚而去的流水常常会引发人们觉得时光如水，生命短暂的伤感情绪。水一旦流过就再不会回来，生命一旦开始就意味着走向结束，同样不可逆转，这两者非常相似。但流水无尽人生有限，这就越发地衬托出生命的渺小与脆弱。历代都会有人以流水为喻，感慨生命之悲。古代的文学作品中有大量的例证。南朝“小谢”在《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》中便有脍炙人口的名句“大江流日夜，客心悲未央”，借助东逝江水抒发仕途生涯的悲凉。诗圣李白在郁郁不得志时也会有“古来万事东流水”的感慨（《梦游天姥吟留别》），从而流露出一种颓废消极的人生态度。被贬谪黄州时的苏轼在应和词《水龙吟·次韵章质夫杨花词》中有这样的词句“晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花，点点是离人泪”，表现出苏东坡在被贬期间的消沉情绪，感叹春光易逝，荣华富贵总有一天如同雨后柳絮，一部分腐烂于土壤，一部分随波流去。

古代普通知识分子如此，那贵为“九五之尊”的皇帝又是如何呢？我们可以从南唐后主李煜的身上找到答案。经历亡国之痛，痛失江山美人之后，李煜也不由地叹息“落花流水春去也”（《浪淘沙》）。在被俘至开封后，李煜时常回忆在江南水乡的美好时光，悲伤在胸中翻滚，于是设问“问君能有几多愁”，然后回答“恰似一江春水向东流”。（《虞美人》）

昆唱杂剧《单刀会》^①原本第四折《刀会》，关羽唱着“大江东去”的豪迈曲子，带着周仓单刀赴会，视死如归。其中一句唱词“这（也）不是江水，二十年流不尽的英雄血。这正与小说《三国演义》卷首的《临江仙》“滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄”相互映照，表现出主人公关云长及众多三国英雄人物睹水思昔的悲壮心情。世间“人生代代无穷已，江月年年只相似”，水也已经成为了历史的见证人。

2、透明纯洁 品格高尚

《孟子》中记载了在楚地流传久远的《孺子歌》“沧浪之水清兮，可以濯吾缨。沧浪之水浊兮，可以濯吾足。”孔子的解释是：水清就洗帽缨，水浊就洗脚。水自身透明纯洁，可以涤去污浊，这也是水的重要属性。从上面的歌谣中我们不难发现，水不仅能涤去污垢而且具有自净的功能。这种涤去的污垢不仅指看得见摸得着的污浊之物，更多的是指水可以给人类以精神上的洗礼，灵魂上的沐浴。

正是因为水具有上述功能和审美意义，所以水在中国传统审美活动中被认为是一方纯洁的空间，投入水中之物被水所洗礼，从而具有了高洁的品格。通过对中国明清传奇的分析，不难发现“投河”、“投江”、“投井”等等“投河而死”之举总是和主人翁的善良纯洁、正直刚硬、突遇不幸联系在一起。这里的“投水而死”从民族审美传统看不是意味着懦弱消极，反而是强调为了还自身以清白之躯不惜牺牲生命的积极一面。在昆曲前身南戏和传奇中，《荆钗记》里玉莲投江、《百宝箱》传奇里杜十娘怒沉百宝箱后投河、《红楼梦》传奇里金钏投井都突出了这一点。

《荆钗记》是四大南戏之一，由元代柯丹邱所做。写王十朋与钱玉莲的爱情

^① 据吴新雷《昆曲大辞典》“剧目戏码”中“传统剧目”内收录有昆唱杂剧若干。《单刀会》是昆腔演唱元代北曲杂剧的戏码，其中有《训子》与《刀会》两部折子戏。

故事，共四十八出。通行的有《六十种曲》本，另有《古本戏曲丛刊》初集影印温泉水子編集、梦仙子校订的影钞本，中华书局1959年排印本等。剧情为：温州书生王十朋幼年丧父，家道清贫，与母亲相依为命。贡元钱流行见王十朋聪明好学，为人正派，便将自己与前妻所生的女儿玉莲许配给王十朋。十朋母因为家贫，只能以荆木做成的发钗为聘礼。而玉莲继母嫌贫爱富，欲将玉莲嫁给当地富豪孙汝权。玉莲不从，只愿听从父亲安排，嫁给王十朋。婚后半载，试期来临，王十朋便告别了母亲与妻子，上京应试，得中状元，授江西饶州佾判。丞相万俟见十朋才貌双全，欲招之为婿。十朋不从。万俟恼羞成怒，将十朋改调广东潮阳任佾判，并且不准他回家省亲。十朋离京赴任务前，托承局带回一封家书。不料信被随十朋至京的孙汝权骗走，并加以篡改，诈称十朋已经入赘相府，让玉莲另嫁他人。孙汝权回到温州后，即找玉莲继母，再逼玉莲嫁给自己。玉莲誓死不从，投江殉节。幸被新任福建安抚钱载和救起，收为义女，带至任所。钱载和来到福建上任后，即派人去饶州寻找王十朋。差人打听到新任饶州太守也姓王，到任不久便病故，回来告知玉莲。玉莲误以为丈夫已死，悲痛欲绝。而十朋在赴任前接取母亲与妻子来京城，听说玉莲已投江而亡，十分悲恸。五年后，王十朋调任安吉太守，而钱载和也由福建安抚升为两广巡抚，赴任途中，路过安吉府。当钱载和知道了王十朋就是玉莲的丈夫后，就在船上设宴，使十朋与玉莲会面团圆（演出本“舟中相会”是影钞本系统，《六十种曲》本是“玄妙观相逢”的系统）。

《荆钗记》第二十六出《投江》讲述了夜晚玉莲来到江边，投入水中，被钱安抚叮嘱艚公救起。问明来历后，认为义女，带往住所，到任所后再派差人赴饶州报与王十朋知道。《投江》中旦角念白写道：

自古道河狭水紧。人急计生。来到江头了也。天那。夫承宠渥。九重仙阙拜龙
 颜。妾受凄凉。一纸诈书分凤侣。富室强谋娶妇。惑乱人伦。萱堂怒逼成亲。毁伤
 风化。妾岂肯从新而弃旧。焉能反正以从邪。争如就死忘生。不可辜恩负义。一怕
 损夫之行。二恐误妾之名。三虑玷辱宗风。四恐乖违妇道。惟存节志。不为邀名。
 拴原聘之荆钗。永随身伴。脱所穿之绣履。遗弃江边。妾虽不能效引刀断鼻朱妙英。
 却慕取抱石投江浣纱女。^①

^①（元）柯丹邱。荆钗记[M]。（《六十种曲》本）。第二十六出《投江》（又名《捞救》）

可见玉莲为了不玷辱宗风，不乖违妇道，为了惟存节志，不做损夫之行，毅然来到江边，准备投江来结束自己的生命。文中明确写道玉莲“不能效引刀断鼻朱妙英”，而是“慕取抱石投江浣纱女”。这里作者运用了浣纱女搭救伍子胥的典故。伍子胥的父亲伍奢忠心报国却被楚平王命令满门抄斩，伍子胥在别人的帮助下逃出京城，直赴吴国，途经黄金港在浣纱女的舍命相助下过了江，而浣纱女为了不被官兵捉住受尽刑法奋然投江。

无论是浣纱女还是玉莲，都是善良纯洁的化身，在面对会对自己的肉体和精神产生玷污的行为时，她们不约而同地都已投江的方式结束了生命，这反映出的是“水”在人们心目中所特有的洗礼净化的审美地位。

以投水的方式结束自己宝贵生命来换回自己清白的传奇故事数量很多。如取材于明代冯梦龙《警世通言》卷32而敷衍的《百宝箱》传奇。

《百宝箱》传奇的版本众多，比较有名的当属明代郭彦深《百宝箱》传奇，原本不见，据汪超宏《明清曲家考》，创作年份不迟于崇祯九年丙子（1636）。还有清代夏秉衡《八宝箱》传奇，二卷三十出，乾隆十五年（1750）秋水堂刊本，与《诗中圣》、《双翠圆》合称《秋水堂三种》。卷首有乾隆十五年（1750）夏廖景文序和乾隆十四年（1749）自序及赵虹等人的题词。最著名的是清代梅窗主人之《百宝箱》传奇，作于乾隆四十六年（1781），二卷三十二出，光绪二十年石印巾箱本。“首有乾隆辛丑冬十月自序，其末节云：‘辛丑秋八月，余方夜坐，漏下灯残，百虫絮语，忆十娘事凄婉不能释。恍惚之间，冉冉如欲出者。吾亦不知当日者固有此人，亦果有此事，抑或说虹彩蜃楼，作此粲花之论也。而吾以一朝幻想，构成幻境，书成幻笔，为之谱入传奇，使得按拍而歌之，殆所谓无情而有情者耶？’”^①作者弥补了小说的“不足”，根据《杜十娘怒沉百宝箱》的情节又融合了三言其它作品中悲欢离合的情节，如《苏知县罗衫再合》里的遭劫、出家，《金玉奴棒打薄情郎》中的落水被救、再次联姻、洞房棒打等情节，将怒投之后的情节改为：十娘投江后遇救，暂栖于尼姑庵中。柳遇春告假还乡路遇十娘，将她带回苏州。李甲行舟洞庭遭劫，只身流落苏州，在玄妙观卖字时遇柳遇春。柳遇春赠给他盘缠让他上京应试，并假言有一远房表妹，才貌双全，欲许给他为妻。李甲高中状元，遣媒人到苏州柳府求亲。洞房花烛夜，李甲才知道新人是十娘，

^① 阿英. 阿英说小说[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000年版, 第61页.

惊喜异常。十娘命丫鬟暴打李甲，数其负心之罪，以惩薄幸。李甲苦求得免，二人和好如初。百宝箱被江神收留，由水府娘娘派仙女送回。

无论传奇版《百宝箱》数量如何，其中心都是十娘故事仍在不同的表演舞台广为搬演，为人所喜爱。“关于杜十娘事，虽经文人敷衍成种种不同的本子，但有一共通之处，即故事并没无多少改动，其差异点仅在沉江以后。”^①

此外，值得一提的是根据原著敷衍的众多“红楼戏”中关于金钏悲剧命运的描写。

清代出现了众多根据原著敷衍的“红楼戏”，较为著名的有仲振奎（云涧）的《红楼梦传奇》、陈钟麟所著《红楼梦传奇》和吴兰徵所著的《绛蘅秋》。仲振奎（云涧）《红楼梦传奇》为三十二出传奇，在昆曲舞台演出最多的便是这部传奇。陈钟麟所著《红楼梦传奇》共八卷八十出，是清代红楼戏中篇幅最大、容量最多的一种。吴兰徵所著的《绛蘅秋》，共二十八出，是现存清代“红楼戏”中唯一的一部由女性作者所写的，在描写宝黛爱情同时，点染金钏、平儿、袭人、晴雯等女性人物的悲剧命运，并都是通过宝玉的视点加以叙述，其中《金尽》一出以女性的视角书写了金钏儿含恨投井，以死抗争的故事。金钏作为王夫人的使唤丫头，被宝玉挑逗，与之聊了几句孩子似调情的话被王夫人听见，王夫人认为好好的爷们都是被金钏一类的丫头勾引坏的，并打了耳光，赶出门去。金钏将无法做人，因为她会被封建礼教视为“不洁之人”，无法再抬起头来，为了证明自己的清白，她选择了投井。此外一个重要的细节便是，丫鬟金钏其实性白，这不能不让读者相信这是作者有意识的安排。但是与之形成强烈对比的是，传奇中一个叫做金桂的坏女人的代表却选择了服毒自杀，死的时候面目狰狞。可见投水而死的方式是作者用心构思的，含有特殊的美学意义。

关于《红楼梦》的传奇虽然在文学界的地位不能与小说《红楼梦》相比，但是作为传奇，它具有小说所没有的优势。我们知道文本的传播是作为故事传播的重要手段，但是会受到市场和接受者教育水平的制约，而可以演出的传奇是结合语言、动作、舞蹈、歌唱等多种艺术表现方式来演绎一个故事，正是因为这个特点决定了传奇具有天然的艺术感染力和传播优势，诉诸于受众的视觉、听觉，甚至是嗅觉、触觉，具有更加强烈的直观性和形象性，他们可以与剧中人零距离

^① 阿英. 阿英说小说[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000年, 第62页.

交流，大大地减少了时间和空间造成的距离感，扩大了接受者的审美视野，也使他们更能领悟故事的精神实质。因此，对于市民阶层而言，传奇比纯文本传播更有普及性和影响力，是最贴近市民阶层的传播媒介。

这些原创传奇或者是根据小说敷衍的传奇由于基本可以以昆曲水磨调来演唱，再加上传奇演出的地点经常会选择在临水的岸边戏台，有的甚至故事便发生在临水的岸边，因此比起纯文本的小说更有水文化的意蕴。

明清传奇中关于投水以换回自己清白的故事还有很多，比如明代沈鲸的《双珠记》^①中有郭小艳投渊自尽，以明从一而终之义的情节。明代月榭主人的《钗钏记》^②，写落难书生皇甫吟与富家女史碧春几经波折，终成眷属的爱情故事，共三十出，有史碧春听云香回报，感觉皇甫吟前来迎娶的希望破灭，遂题诗于白汗衫，投江自尽未遂的情节。^③明代陈黑斋所做《跃鲤记》，写汉代姜诗的妻子庞三娘躬行妇道、侍奉婆婆，有三娘被刁蛮婆婆赶出姜家欲投江一死的情节。^④清代无名氏所做《锦蒲团》（又名《金不换》）写扬州府浪子姚英散漫无度，在经历了一系列变故后，终于痛改前非一事，共二十五出，其中原本第十八出《丐辱》写了除夕姚英在天宁寺倍受众乞丐羞辱，走投无路，欲跳河而死一事，这也是为数不多的男性欲洗刷前孽而投水的事件。^⑤

3、秀雅温柔 多情性灵

在兴起于南朝的山水文学中，水逐渐成为作家独立的审美和描写对象，而这在唐宋时期达到了顶峰。唐朝的王维《山居秋暝》便写道：“明月松间照，清泉石上流”，这种意境清新秀雅，纯洁的山泉散发着具有禅意的灵气。此外李白《赠汪伦》中“桃花潭水深千尺”、《渡荆门送别》中“仍怜故乡水，万里送行舟”，张志和《渔歌子》的“桃花流水鳜鱼肥”，白居易《忆江南》的“出来江水绿如蓝”、苏轼《惠崇春江晚景》的“春江水暖鸭先知”等等，作者都表现了水的秀雅温柔、多情性灵。

^① 全剧共四十六出（有《六十种曲》本），投渊自尽的情节发生在第二十一出《舍身》（原本二十一出为《真武灵应》）。

^② 第十六出《投江》写史碧桃以死殉情，投江而亡。

^③ 有《古本戏曲丛刊》二集影印清康熙间钞本。

^④ 有《古本戏曲丛刊》初集影印明万历间福春堂刊本。

^⑤ 有《古本戏曲丛刊》第三集影印旧抄本。

明清传奇中通过水的描写或者水景的衬托表现人物秀雅温柔，多情性灵的作品也是数不胜数。传奇中“秀雅温柔，多情性灵”的意象多取自潺潺泉水、涓涓细流、碧如翡翠的池潭，江河湖泊也有涉及。这类水的意象给人一种阴柔之美，因此与女性的气质相契合。作者笔下水的阴柔之美大都是通过借景抒情的形式表现女性情感。

说到“情”，就不能不提及明代末期戏曲剧作家、文学家汤显祖。因为在戏曲创作理论方面，汤显祖强调形式为内容服务，创作不能受到诸如形式、声调格律的约束，他注重发挥作家的才情和个性，倡导以“情”为中心的“神情合至论”，特别重视感情的作用，并以此来反对程朱理学。“临川四梦”（即“玉茗堂四梦”）就是这些理论的实践，其中的《还魂记》（又名《牡丹亭》）用晚于汤显祖 20 多年的沈德符的话说是“家传户诵，几令《西厢》减价”。汤显祖自己也在《牡丹亭记题词》中说“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”从《还魂记》《寻梦》的经典词句“这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨”也可以看出，所谓“由人恋”，就是对美好的事物想爱就爱；“随人愿”，是为了追求美好的事物要生死相随；“无人怨”，意为即使死了也无怨言，联系起来还是一个“情”字。“神情合至论”对后世影响深远，从清代小说《红楼梦》及其敷衍传奇中都可以发现重“情”的明显痕迹。

《还魂记》^①主要是写杜丽娘梦想自由恋爱，死而复魂的故事，共五十五出。其中第十出《惊梦》（为原本《惊梦》后半出）写杜丽娘游园回到绣房，隐几而眠，梦见一书生持一柳枝让她题诗，后两人在牡丹亭畔成就云雨之欢，最后花神用落下花瓣将杜丽娘唤醒的故事。

《惊梦》中“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱！”是一首家喻户晓的唱段，主要写杜丽娘对春光的欣赏和叹惜，字里行间透露了她对于感情的向往和苦闷。这里无论是向往还是苦闷都透露出汤显祖笔下的杜丽娘多情的特质。作者也特意运用“雨丝风片，烟波画船”等意象作为承托感情的背景画面，其中“烟波”一词为烟雾笼罩的江湖水面，“画船”为雕

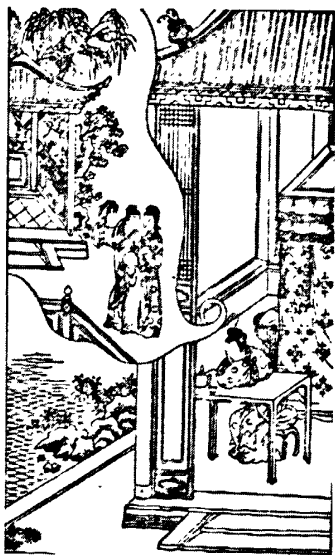
^① 有《六十种曲》本和人民文学出版社 1963 年排印的徐朔方校本。

梁画栋的载有歌舞伎的游船。汤显祖运用精炼但是富有诗情画意的水意象，衬托出杜丽娘的温柔多情，情景交融，意蕴深远。

《还魂记》原本第十二出《寻梦》叙述了自惊梦以后，杜丽娘时时回忆起梦中相会，一天背着春香去后花园找寻梦中之物，见前日鲜花以败落，心中无限伤感，寻见了梦中相会之处后暗暗下定决心，若日后身殒，即葬于太湖石畔梅树下。

《寻梦》中【懒画眉】“最撩人春色是今年。少甚么低就高来粉画垣。原来春心无处不飞悬。（绉介）哎。睡荼蘑抓住裙衩线。恰便是花似人心好处牵。这一湾流水呵”也是《还魂记》非常有名的曲牌。作者在曲子中通过“春色”、“春心”、“花似人心”直接或间接地表现了杜丽娘春心荡漾，又运用“最”、“无处不”、“恰便”点出了杜丽娘用情至深，甚至由于心神不宁差点被绊倒。作者在最后特意通过安排“这一湾流水”构思意境，巧妙地一语双关，既是写景，又是借写流水来写杜丽娘细腻的感情，其中“流”字用得极妙，体现了杜丽娘感情的灵动。

在《汤显祖戏曲集》^①中《还魂记》的《惊梦》与《寻梦》两出各配有一副插图，如下：



《还魂记》之《惊梦》



《还魂记》之《寻梦》

由于明清时期的传奇往往配有插图，这种图文相结合最大的优势在于使得传奇故事更加形象和直观地被广大群众所接受。画家在为传奇配画前必须熟读剧本了解剧情，并选取最能体现传奇情节的场景。画家在《惊梦》、《寻梦》中都精心

^① 汤显祖. 汤显祖戏曲集[M]. (钱南扬校点) 上海: 上海古籍出版社. 《惊梦》插图于 269 页, 《寻梦》插图于 279 页.

安排了在画面的非中心位置以涓涓的“河水”作为点缀，为整个故事情节增加了意境之美。之所以说是精心安排，一是因为《还魂记》中的故事发生地宋代南安郡，现属江西大余所辖，位于大余县城东南山青水秀的东山之麓，章水之滨，一面靠山，三面环水，画家以河水作为点缀是真实的反映。二是因为虽然画家不着笔墨于“水”作为背景是不会影响到人们对于传奇剧情理解的，但画家偏偏将动态的河水放入到画面中，正体现出“水”对于传奇剧本和插图而言有着特殊的审美作用，在这两出中，动态的河水正透露出以杜丽娘为代表的女性那温柔灵动的情怀。

《牡丹亭》问世后，盛行一时，使许多人为之倾倒。汤显祖的《滕王阁看王有信演〈牡丹亭〉》诗中写道：“愁来一座更衣起，江树沉沉天汉斜。”汤显祖还从朋友处得知有一位娄江的女读者俞二娘断肠而死，他写了《哭娄江女子》诗，其中写道：“如何伤此曲，偏只在娄江！”相传《牡丹亭》还使女伶人商小伶伤心而亡，这些都说明《牡丹亭》有着极为感人的艺术力量。

4、雄浑壮阔 崇高博大

与上一节中传奇里所表现出水的阴柔之美不同，这一节从审美的角度展现传奇作品中雄浑壮阔的大海大湖意象，体现出与之相对的阳刚之美。这种阳刚之美正是男性所特有的，在作者的笔下往往用来表现男性海纳百川，有容乃大的胸怀，或者是一统天下的豪情。

北宋文学家范仲淹的《岳阳楼记》可谓是书写大江大湖的典范之作。其中对洞庭湖的描写气象万千，雄浑壮阔。“衔远山，吞长江，浩浩汤汤”、“北通巫峡，南极潇湘”、“霪雨霏霏，连月不开，阴风怒号，浊浪排空”、“春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷；沙鸥翔集，锦鳞游泳；岸芷汀兰，郁郁青青。而或长烟一空，皓月千里，浮光跃金，静影沉璧，渔歌互答”等等都是对洞庭湖的极力描写，表现了北宋这段时间的强盛富饶，也为作者在后面表达自己“不以物喜，不以己悲”，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的崇高境界和博大胸怀作了意境上的渲染。

明清两代传奇故事中表现水之阳刚之美的也很多。如《还魂记》的《缮备》^①中便有“边海一边江。隔不断胡尘涨。维扬新筑两城墙。酹酒临江上”和“贺层城顿插云霄敞。雉飞腾映压寒江。据表里山河一方。控长淮万里金汤”的著名词曲。主要是写扬州城新建了两座城墙作为抵御侵敌的屏障。

现实中的汤显祖年轻时有着远大的政治抱负，在“临川四梦”中都可以找到汤显祖对于功名的向往的线索，他巧妙地将自己的政治抱负和远大理想融入作品中。这里的建城墙，以控长淮万里金汤正是其想建功立业的显性表达。汤显祖在这里又构建起了以水雄浑壮阔的意境来表现自己的博大胸怀和想永守江山的豪情。

在许多“三国戏”中对于曹操这个人物性格的刻画十分饱满，其中常见的是用水的阳刚之美来彰显曹操的豪情万丈。正如其在《观沧海》中所描写的大海那样气势磅礴：“东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里”，曹操运用了极其夸张的语言描写了海的雄浑，在写大海能够吸纳日月的同时也表现了一代枭雄，一个伟大政治家、军事家的广阔胸怀和一统江湖的凌云壮志。

^①《缮备》为《还魂记》第三十一出。

第五章 民俗文化中的水崇拜与昆曲表演

第一节 中国的水崇拜意识

水既孕育了生命，也孕育了人类文明，一直被视为“生命之源”，滋润了人类社会的灵魂，“水者，何也？万物之本原，诸生之宗室也”。（《管子·水地篇》）人类的产生离不开水，人类的生存发展更是不能没有水，所以人类十分清楚水对于自己的重要性，在漫长的人类社会发展长河中逐渐形成了对于水的崇拜。根据人类社会的发展史，远古先民们开始是以集体狩猎和采摘野生植物为生的，随着生产力的发展，社会开始过渡到更为先进的农耕阶段，既然是农耕则必定需要水的灌溉，所以先民们的生活和生产地也必须临近江河湖海等水域。以中国为例，人类文明的摇篮最早都是围绕着黄河、长江、淮河、珠江等几条大河流域。徐旭升阐述了中国先民的这种生存地理位置的选择与原因：“他们积数年或数十年的经验，可以看出夏秋的涨水总有一个不过的界限，在这界限以外的近处就应该是他们的氏族居住的地方。这样就在冬季取水也还不至于太远，在雨季水涨的时候也还不至于有飘没的危险。”^①国外，南美洲的亚马逊河、埃及的尼罗河、印度的恒河、中东的幼发拉底河和底格里斯河等等也都是人类文明的发源地。

水虽然是生命之源，但同时也是杀手，水在不能被控制的情况下也往往会不留情面地祸害于人或者给人类带来困难。由于古时候科学技术的水平低下，人类还不能驾驭水，人类在水患或者干旱的情况下显得束手无策。人类一开始不会自觉地制造船只和桥以满足交通的需要，因此常常感叹于水流河道的阻隔。洪水的泛滥可以很轻易吞噬人类的家园，这便自然地使人类对于水产生了敬畏之情，甚至于是一种恐惧感。人类在大旱期间也会顿感水的严重缺失是十分恐怖的，等待他们的就是死亡。远古先民在水患或者是旱灾面前更多的是无能为力，被动接受，由于水的威力之巨大，使他们认为水里会有神灵或者妖魔，水的缺少或者是泛滥完全是神灵或者是妖魔在发脾气，从此水就被增添了迷信的成分。世界各地的先

^① 徐旭生. 中国古史的传说时代[M]. 北京: 文物出版社, 1985年, 第130页

民都有对水的崇拜，西方的《圣经》“诺亚方舟”的传说和中国的大禹治水等等都折射出水的泛滥和人类对于水的崇拜。

由于水对于人类史如此重要，水造成的一些灾难又使得人类对其产生了无比的敬畏之情，所以可以说，人类对于大自然的了解源于对于水的了解，人类对于自然万物的敬畏源于对于水的敬畏。

北魏郦道元《水经注》记载中国有水道有 1252 条，这些河道为古代中国成为农耕大国提供了前提条件，它们也如同一条条血脉为中华大地以及世世代代生活与这里的炎黄子孙输送着物质与精神上的养分。因此，水崇拜在中国历史悠久，文化内涵深厚。

中国古代神话中便有“河伯”、“湘妃”、“洛神”、“龙王、龙女”、“妈祖”等水神，这些神灵不仅生活于水之中，而且运用自己的神力掌管和控制着水。这些水神经常根据自己的心情来决定着水的管理，如果水神开心则风调雨顺，如果水神发怒则洪水泛滥、久旱不雨。这些神话是先民们对于一些自然现象的错误认识，但是反映出先民们对水的一种崇拜。

根据史书记载，早在商代就有了专门祭祀河神的活动，并且成为了一种固定礼节，可分为民间和官方两大类。民间礼节主要是祭祀当地水神，如湖神、泉神、井神等。官方礼节是祭祀名川大河的神灵。官方祭祀的形式多样，有的将牲畜或人牲沉入河底，有的让祭品漂流于水上，也有的在河边埋葬或火烧祭品。后来，随着生活范围逐渐扩展至海边，大海的变幻无常使先民们开始相信“龙王、龙女”是海洋的主宰，江河湖泊的水神也都归海龙王、龙女统治。中国本土神灵的最高统帅玉皇大帝亦命令海龙王在内的水神通过水来作为奖惩凡人的重要手段，如果有凡人冒犯天庭，玉皇大帝则命令水神让水泛滥或者严重不足来惩罚人类，因此先民们又开始了对祭祀玉皇大帝和海龙王的祭祀。这依然透露出中国先民对于水的崇拜，并且希望通过祭祀的手段讨好管理水神的玉皇大帝和众水神。

我们再来看作为古代帝王之学，政治家、军事家、商家的必修之术，被誉为“群经之首，大道之源”的《易经》。《易经》中八卦即乾、坤、震、艮、离、坎、兑、巽分别代表天、地、雷、山、火、水、泽、风八种物质，在八种物质中水占其一，而且与泽相通，应视为一类，因此在数量上也是占据第一位，可见其重要性。而中国传统十二生肖排在第一位的恰巧是属水的鼠。这些又从另外一侧面反

映了水在人们的心目的重要地位。

中国的水崇拜除了反映先民们对于水的敬畏之情外，还具有很深的文化内涵，其中最重要的一点便是“生殖崇拜”，即水是生殖的象征。文献中有大量关于水生的神话记载，如《梁书·东夷传》记载：“扶桑东千余里有女国，容貌端正，色甚洁白，身体有毛，长发委地。至二三月，竟入水则妊娠，六七月产子”^①；《山海经·海外西经》中记载，女儿国有黄池，妇人入浴，出即怀孕。这里水成了女子受孕的唯一因素，水生观念得到凸显；《史记·殷本纪》说：“殷契，母曰简狄，有松氏之女，为帝喾次妃。三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契”^②；《华阳国志·南中志》记载：“有一妇人……忽于水中触一沉木，遂感而有娠。度十月，产子男十人”^③；《太平御览》记载：“女狄暮汲石纽山下泉，水中得月精，如鸡子，爱而含之，不觉而吞，遂有娠，十四月，生夏禹。”^④表明了禹的出生也与水有关。小说及其敷衍的明清传奇《西游记》中也有女儿国中饮水受孕的故事，而且不分男女，可见水是生殖的唯一条件。

这些记载都反映出先民思想中的“生殖崇拜”和“水崇拜”的关系。这种象征“生殖崇拜”的“水崇拜”源自远古先民相似率的思维方式和“万物有灵”的观念，那时候的人类通过直观认识世界，当他们发现水能够使万物复苏，能够灌溉农田，能使植物发芽结果，便得出水也能够帮助人类繁衍的结论。这种思想一直到现在还在中国一些地域保存着。

第二节 传统节日中的水崇拜与昆曲表演

中国先民的对于水的崇拜必定渗透到他们的生活和生产中，并在很多传统节日和民俗活动中体现出来，如元宵节、端午节及节上丰富多彩的昆曲表演等。

^①（南梁）姚思廉. 梁书·东夷传[M].

^②（西汉）司马迁. 史记[M].（卷三）

^③（晋）常璩. 华阳国志[M].

^④《太平御览》（卷四）

1、元宵节中的“走桥”习俗与昆曲表演

元宵，又称上元、元夕，是汉民族的传统节日。元宵节为中国农历的正月十五，是一年中第一个月圆之夜。元宵节有许多民俗活动的开展，比如观灯猜灯谜、走桥（“走百病”）、唱百戏、逐鼠、迎紫姑、耍狮子、舞龙等等。“走桥”是元宵节中最重要的民俗活动之一，因为身体安康是上至九五之尊下至平民百姓最想得到的。

史书上有许多关于元宵“走桥”的记载。唐陈嘉言《上元夜效小庾体同用春字》诗：“今夜可怜春，河桥多丽人。”唐长孙正隐《上元夜小庾体同用春字》序中说“美人竞出，锦障如霞；公子交驰，雕鞍似月。同游洛浦，疑寻税马之津；争渡河桥，似向牵牛之渚。”上元之夜“丽人”、“美人”群游于河桥，这便是走桥习俗的反映。

明袁宏道《十六夜和三弟》诗：“花火每攒骑马客，蜡光先照走桥姬。”明谢肇制《五杂俎·天部二》中说闽中上元灯节“自十一夜已有燃灯者……大约至十二夜始息。盖天下有五夜，而闽中有十夜也。大家妇女，肩舆出行，从数桥上经过，谓之转三桥”。胡朴安《中华全国风俗志》上篇卷四《福建二·岁时》引《莆田县志》：“十六夜有过桥摸钉之俗。”北京《宛平县志》：“元宵前后……亲邻相过从，至城门下摸钉儿，过津梁，曰走桥儿。”《良乡县志》：“正月元宵张灯，游文庙，走伴桥，食瓜种。”江苏《无锡县志》：“（上元夜）其妇女亦结队而出，名曰走三桥。”明周用《走百病行》：“都城灯市春头盛，大家小家同节令。姨姨老老领小姑，撺掇梳妆走百病。俗言此夜鬼穴空，百病尽归尘土中。不然今年且多病，臂枯眼暗偏头风。踏穿街头双绣履，胜饮医方二钟水。谁家老妇不出门，折足蹒跚曲房里。今年走健如去年，更乞明年天有缘。蕲州艾叶一寸火，只向他肉上燃。”清顾禄《清嘉录》：“元夕，妇女相率宵行，以却疾病。必历三桥而止，谓之走三桥。”^①

从文献的记载中可以看出元宵节“走桥”的习俗普遍盛行于中国各地，参与者多为女性。这些妇女身着洁净衣裳，在元宵节这一天结伴而行。由走在最前面的妇女秉香开道，其他妇女紧跟其后，依次过桥，并且见水桥必越，谓之“度厄”，在江南苏州一带称为“走三桥”。过桥后，妇女们还要去城

^①（清）顾禄《清嘉录·正月·走三桥》

门洞去摸城门洞上的铜钉，谓之“宜男”。

元宵节民间的“走桥”活动主要有两个寓意。一是祛病消灾，保佑健康；二是祈求多生男丁。《说郭续》^①引明刘侗《帝京景物略·元旦》云：“八日至十八日，集东华门外，曰灯市。贵贱相遇，贫富相易贸，人物齐矣。妇女着白纹衫，队而宵行，谓无腰腿诸疾，曰走桥。”这正反映了妇女们对于健康的重视。苏《如皋县志》中记载元宵节期间，“女伴相携出行，争拾云路桥砖，得子之兆。今更讹至集贤桥。名曰走三桥。”这里明确地说走桥拾砖是为了得子。《帝京景物略·元旦》：妇女们在元宵节上“至城各门，手暗触钉，谓男子之样，曰摸钉儿。”从中可知“丁”与“钉”同音，摸钉亦旨在求子。此外，“走桥”者一般为妇女，这本身具有了特别的寓意。

既然是“走桥”，并且是“走水桥”，元宵节的“走桥”体现了人们对于水的崇拜和多生贵子的向往。

元宵节的民俗活动丰富，唐元稹《连昌宫词》“偷得新翻数般曲”句下自注：“明皇尝于上阳宫夜后按新翻一曲。属明夕正月十五日，潜游灯下，忽闻酒楼上有笛奏前夕新曲，大骇之。明日密遣捕捉笛者，谳验之。白云：‘其夕窃于天津桥玩月，闻宫中度曲，遂于桥柱上插谱记之。臣即长安少年善笛者李谟也。’明皇异而遣之”。可见正月十五这一天早有奏乐等民俗活动了。

到了明清时期，在这些民俗活动中，往往会邀请昆曲班进行表演。明人张岱《陶庵梦忆》记载了绍兴严助庙元宵节演戏的实况：“陶堰司徒庙，汉会稽太守严助庙也。岁上元设供，任事者聚族谋之终岁……无不集。庭实之盛，自帝王宗庙社稷坛遗所不能比隆者。十三日，以大船二十艘载盘令，以童崽扮故事，无甚文理，以多为胜。城中及村落人，水逐陆奔，随路兜截，转捩，谓之“看灯头”。五夜，夜在庙演剧，梨园必倩越中上三班，或雇自武林者，缠头日数万钱。唱《伯喈》、《荆钗》，一老者坐台下，对院本，一字脱落，群起噪之，又开场重做。越中有‘全伯喈’、‘全荆钗’之名，起此。”^②其中“水逐陆奔”可见元宵节期间昆曲的演出受人欢迎，追随者众多。昆曲的演出地点被安排在了大船上，可见当时在河岸边必定聚集了相当数量的市民。充满阴柔之美的昆曲在充满水文化内涵的元宵节上演，并被安排在了大船之上，丰富了节日水文化的内涵。

^① 《说郭续》卷二十八

^② （明）张岱. 陶庵梦忆[M].（卷四“严助庙”条）

此外，元宵佳节是个喜庆祥和的节日，《西厢记》、《西楼记》、《牡丹亭》等戏与节日的气氛十分协调，经常在元宵会上上演。陈森《品花宝鉴》：“却说琴言在华府，因元宵之日，华公子命其与八龄演戏，是日琴言身子不快，且兼感伤往日，是以神情寂寞，兴致不佳。那日在台上，演到中情所感，不觉真哭起来。”^①又有“次日已是十五日元宵之期了。池苑花早已把旧灯挂在美人图前，又去买办些酒肴，放在灶前，锁门而出。当晚，山鸣远请太守饮宴，演戏想待。”^②等，可见元宵节上演昆曲已经成为了习俗，并且与其他元宵节的习俗交织在一起，形成了具有了鲜明特征的文化生态。

2、端午节中的水崇拜与昆曲演出

端午，又称端阳、端五、重午、满节、天中节、天长节、沐兰节等，节日的日期是中国农历的五月初五，也是汉族的传统节日。关于端午节的起源说法不一，但现在一般认为是为了纪念伟大的爱国诗人楚国大夫屈原。梁代吴均《续齐谐记》记载：“屈原五月五日投汨罗江，楚人哀之。至此日，以竹筒贮米，投水以祭之。汉建武中，长沙区曲忽见一士人，自云三闾大夫，谓曲曰：‘闻君当见祭甚善，常年为蛟龙所窃。今若有惠，当以楝叶塞其上，以彩丝缠之。此二物蛟龙所惮’曲依其言。今五月五日做粽并带楝叶五花丝，遗风也。”

端午节由于是为了纪念投江而死的屈大夫，并且根据以上史料记载祭祀时人们“投水以祭之”，所以端午节与生俱来就被赋予了水文化的审美。

除了举行祭祀仪式，相关的昆曲表演也是最重要的民俗活动之一。《小腆纪年附考卷八》记载：端午，“百官入朝，王以演剧，未暇视朝也”。^③《笠翁诗集》记载过几位文人在端阳节观戏之事：“端阳前五日尤展成、余澹心、宋澹先诸子，集姑苏寓中，观小鬟演剧，澹心首倡八绝，依韵和之。”^④尤展成、余澹心、宋澹先等均是江南名士，这一记载说明昆曲表演在端午节的文人雅聚中已经成为了一种时尚。《蜃楼志》描写过吉士端阳节观赏昆曲的情节：“再说吉士因如玉回清远过节去了，只与姊姐妻妾们预赏端阳，在后花园漾绿池中造了两只小小龙舟，一家子凭栏观看。又用三千二百两银子买了一班苏州女戏子，共十四名女孩子、

^①（清）陈森. 品花宝鉴[M]. 第三十六回

^② 如题“潇湘迷津渡者辑”《都是幻》第四回

^③（清）徐鼐. 小腆纪年附考[M]. 中华书局，卷八

^④（明末清初）李渔《笠翁诗集》卷七

四名女教习，分隶各房答应。这日都传齐在自知亭唱戏……”^①

端午节里划龙舟是最重要的活动之一，相传是人们争先恐后地划船去救投江的屈大夫，但是一直追到汨罗江汇入的洞庭湖都没有找到屈大夫的踪迹，之后每年农历的五月五便有了划龙舟的习俗，人们希望通过划龙舟驱散鱼群，不让鱼群吃掉屈大夫的身体。《蜃楼志》中的记载反映了浓厚的端午节氛围，也反映出昆曲以其“水磨”般柔软细腻的唱腔完全融入到了充满了水文化内涵的端午节中。

再如近代历史小说《海上尘天影》中记载：

到了晚上，就在外边空地上演起龙灯来。莲因也陪着施主夫人、小姐出来看看，门前扎的灯匾牌楼，鳌山、二龙戏球，一齐点了灯，会里的人各自装束起来。有扮戏文的，有扮十二个采茶娘的，有扮海龙王娶妇虾兵蟹将的，有扮钟进士嫁妹小鬼当差的。另有一班粗细乐工，在那里吹打。两边两套戏文。一是《水漫金山》，一是《孙悟空闹天官》。最前面又有一架广东细巧焰火，看的人山堆潮拥。真个是鱼龙曼衍，吐气如云，挥汗成雨。^②

另外昆曲当中有许多为了节日准备的应景戏，如《屈子竞渡》等式清代宫廷里端午节承应的昆曲。从上面的文献记载来看《水漫金山》、《屈子竞渡》等在端午节演出频率很高的昆曲带有了明显对于水的崇拜。

^① (清) 庾岭劳人. 《蜃楼志》[M]. 第二十回

^② 邹弢. 《海上尘天影》[M]. 百花洲文艺出版社

结 语

中国是一个水系相当发达的国家，孕育了古老的文明，“水”在昆曲的传承发展中起着十分重要的作用：昆曲发源地在江南水乡苏州昆山（元代起便是重要的进出口水港），昆曲被称为“水磨腔”，昆曲歌女“秦淮八艳”依秦淮而生活传唱昆曲与当时文人名流传下一段段佳话，明清时期刊印的许多带有插图的传奇中大量出现“水”的踪影，昆剧的许多剧本亦通过“水”为载体表现丰富的神话传说、民俗文化、宗教思想、以及水的文化象征意义等。前人没有对昆曲中水所起到的重要作用进行过系统的梳理和深入的分析。本论文立足于昆曲剧本和插图传奇，借助史论、笔记集、地方志、戏曲志等其它文献资料和研究资料，以“五行观念”中的“水”为线索，力争系统地梳理出昆曲中水的重要作用，其中包括昆曲剧本中有关水的描写、昆曲表演与水的关系、昆曲和与水相关的民俗文化活动、昆曲与明清山水画的互动、昆曲中水的深层文化意义。

本文的主要观点如下：（1）中国南方水系发达、河道密布的自然环境对这里的居民生活产生了影响，从而对居民的性格产生了影响，使得这里的居民自古以来具有了“阴柔似水”的性格。这种“阴柔似水”的性格也使得他们的艺术创作和表演赋有了“阴柔似水”的传统，昆曲正是在这样一种传统下的产物。昆曲迎合了“阴柔似水”的审美。（2）由于中国南方的水路交通便利，江南一带的商业贸易发展迅速，人们生活富庶。生活的安逸使得当地居民有闲暇进行更加丰富的娱乐活动，听昆曲便是当时最流行的娱乐活动之一。并且中国江南一带生活的富庶和安逸还自然地促使了人们审美的细腻化。素有“水磨调”美誉、以“细腻”著称的昆曲也正是在人们由“欣赏”到“玩味”的变化中逐渐成长并兴盛起来的。（3）中国传统昆曲，尤其是南昆中，无论是其剧本—昆曲传奇，还是昆曲表演中都直接或间接地反映出“水”的意象。

昆曲发源于元朝末年的昆山地区，至今已有六百多年的历史。她在明代中叶经过戏曲音乐家魏良辅等人的革新后，以苏州为大本营传播到全国各地，形成了南昆、北昆、湘昆、永昆、滇昆、川昆、晋昆和京昆等流派，是中国现存最古老

的、具有悠久艺术传统的成熟戏剧形态，被推崇为“近代百戏之祖”。中国的昆曲与古希腊的戏剧、印度梵剧并称世界三大戏剧，而当下只有昆曲还活跃于海内外的舞台，其余两种已经成为了“死去的艺术”。昆曲的格律严谨，形式完备，声腔音乐婉转悦耳，柔媚悠长，经过几百年文学艺术家的智慧积淀，昆曲艺术成为集中国古典艺术与美学之大成，融文学、戏剧、表演、音乐、舞蹈、美术于一体，富有诗情画意的舞台综合艺术。尤其昆曲的剧本创作富有文学性和音乐性，涌现出了梁辰鱼的《浣纱记》、高濂的《玉簪记》、汤显祖的“临川四梦”、沈璟的《义侠记》、李玉的《清忠谱》、朱素臣的《十五贯》、李渔的《风筝误》、洪昇的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》等杰作。

尽管这样，当下昆曲的生存状况不容乐观。昆曲在国内没有市场，只能在国外演出。不仅昆曲一大部分的文化艺术、民俗手工遗产都在由本土产生，但是都在走向衰弱，归为重要一点就是缺少文化方面的深层次挖掘，没有建立起立体化的文化生态。写这篇文章目的在于引起大家的重视。一个国家文化的传承需要良好的文化生态，为了使先辈们的遗产焕发光彩，我们需要不断地提高自己的文化修养，挖掘深层次的文化内涵，建立起能将自然、文化以及文化遗产互动的良好文化生态，让我们行动起来！

致 谢

在东南大学中文系两年半的硕士研究生学习过程中，我的知识结构和科研能力都上了一个新台阶，并且自己的综合素质得到了大幅度的提升。值此论文顺利完成之际，我首先要向我尊敬的导师邵文实老师表达深深的敬意和无以言表的感谢。多年来的悉心教导，从学习到做人，让我获益良多。邵老师的治学严谨，诚信宽厚，是我终生学习的榜样。本论文凝聚了邵老师热情耐心的帮助与教导，无论是选题的确定，还是材料的搜集和运用方法、语言的揣摩提炼、段落结构的布局安排，都离不开邵老师的心血。

在此同时，我还要感谢张天来老师和乔光辉老师。由于邵老师有一段时间赴英国进行学习交流，我在论文方面遇到的问题一方面通过网络与邵老师沟通，另一方面经常请教两位老师。张天来老师和乔光辉老师渊博的知识、扎实的学术功底、宽厚敬业的品德对我产生了无以复加的积极影响。

中文系是一个和谐的大家庭，中文系的老师们即是我们的老师，也是我们的朋友，当我们遇到问题时，每一位老师都会帮助我们。在这里，我还非常感谢王廷信老师、王步高老师、白朝辉老师、何平老师、刘占召老师等。

最后，再次诚挚感谢各位老师多年来的传道、授业、解惑。

王 骏

2009.12 于九龙湖

参考文献

一、经史类:

- 1、明史[M]. 北京: 中华书局, 1974 年版
- 2、清史稿[M]. 北京: 中华书局, 1976 年版

二、笔记类:

- 1、(明)张岱. 陶庵梦忆[M]. 北京: 作家出版社, 1955 年版
- 2、(明)张岱. 西湖梦寻[M]. 北京: 作家出版社, 1955 年版
- 3、(明)沈德符. 万历野获编及补遗[M]. 北京: 中华书局, 1959 年版
- 4、(清)李斗. 扬州画舫录[M]. 北京: 中华书局, 1960 年版
- 5、(清)余怀. 板桥杂记[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000 年版

三、戏曲志类:

- 1、中国大百科全书·戏曲曲艺卷[M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1983 年版
- 2、中国戏剧志·江苏卷[M]. 北京: 中国 ISBN 出版中心, 1992 年版
- 3、钱樱. 苏州戏曲志[M]. 苏州: 古吴轩出版社, 1998
- 4、方家骥、朱建国. 上海昆剧志[M]. 上海: 文化出版社, 1998

四、专著类

- 1、杨荫深. 中国俗文学概论[M]. 上海: 上海世界书局, 1946 年
- 2、(清)钱德苍. 缀白裘(新集)[M]. 北京: 中华书局, 1957 年版
- 3、(明)毛晋. 六十种曲[M]. 北京: 中华书局, 1982 年版
- 4、中国古典戏曲论著集成[M]. 北京: 中国戏曲研究院编, 1959 年出版, 1980 年重印
- 5、陆萼庭. 昆剧演出史稿[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1980 版
- 6、郑振铎. 中国版画史序[M]. 北京: 三联书店, 1983 年
- 7、徐旭生. 中国古史的传说时代[M]. 北京: 文物出版社, 1985 年
- 8、王安祈. 明代传奇之剧场及其艺术[M]. 台湾: 台湾学生书局, 1986 年版
- 9、顾笃璜. 昆剧史补论[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1987 版
- 10、周芜. 中国版画史图录[G]. 上海: 上海人民美术出版社, 1988 年

- 11、郑振铎. 中国古代版画史略[A]. 郑振铎艺术考古文集[C]. 文物出版社, 1988年
- 12、胡忌, 刘致中. 昆剧发展史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989年版
- 13、郑国铨. 水文化[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1998年
- 14、王德明主编. 孔子家语译著[M]. 南宁: 广西师范大学出版社, 1998年
- 15、章俊弟. 神话与戏剧[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2000年
- 16、吴新雷. 二十世纪前期昆曲研究[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 17、周育德. 昆曲与明清社会[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 18、王安葵, 何玉人. 昆曲创作与理论[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 19、宋波. 昆曲的传播流布[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 20、熊姝, 贾志刚. 昆曲表演艺术论[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 21、顾聆森. 昆曲与人文苏州[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 22、刘祯, 谢雍君. 昆曲与文人文化[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 23、王宁, 任孝温. 昆曲与明清乐伎[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 24、王廷信. 昆曲与民俗文化[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 25、中国艺术研究院编写. 中国的昆曲艺术[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 2002年版
- 26、中国古代小说版画集成[G]. 北京: 汉语大辞典出版社, 2002年
- 27、喻学才. 古风——中国古代建筑艺术 老戏台[M]. 北京: 人民美术出版社, 2003
- 28、徐子方. 明杂剧史[M]. 中华书局, 2003年
- 29、林鑫. 扬昆探微录[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2004年
- 30、李亮. 诗画同源与山水文化[M]. 北京: 中华书局, 2004
- 31、詹石窗. 道教与戏剧[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2004年
- 32、周冠生. 审美心理学[M]. 上海: 上海文艺出版社, 2005年
- 33、乔光辉. 明代剪灯系列小说研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2006年
- 34、徐小蛮, 王福康. 中国古代插图文化史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2007年12月
- 35、元鹏飞. 戏曲与演剧图像及其他[M]. 北京: 中华书局, 2007年

- 36、朱琳. 昆曲与江南社会生活[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007年
- 37、中国水利文学艺术协会. 中华水文化概论[M]. 郑州: 黄河水利出版社, 2008
- 38、张建安. 桃花扇底看南朝[M]. 广州: 广东人民出版社, 2008年

期刊论文类:

- 1、王瘦鸿. 昆曲与太仓[J], 上海戏剧, 1982年(2): 51-51
- 2、刘辉. 孔尚任生平与创作新探[J]. 艺术百家, 1986年01期
- 3、梁辰鱼. 浣纱记[J], 汕头大学学报人文社会科学版, 1986(3): 93-98
- 4、钟古. 昆曲传奇的开山之作——梁辰鱼和他的《浣纱记》[J]. 汕头大学学报人文社会科学版, 1986(3): 93-98
- 5、王永健. 昆山腔戏曲艺术与苏州[J]. 苏州大学学报(哲学社会科学版), 1986年04期
- 6、许姬传. 漫话昆曲[J], 中国戏剧, 1991(5): 43-45
- 7、王永健. 吴文化与昆曲艺术[J], 艺术百家, 1993(4): 111-117
- 8、刘明澜. 论昆曲唱腔的艺术美[J], 中国音乐学, 1993(3): 27-38
- 9、暴鸿昌. 明末秦淮名妓与文人[J]. 学习与探索, 1998年04期
- 10、宋常立. 艺术欣赏的二重性——古典戏曲小说欣赏心里探奥[J]. 名作欣赏, 1999年第2期
- 11、王志明, 潘世秀. 明清时期意境说的广泛运用与发展[J]. 兰州教育学院学报, 1999年02期
- 12、温度、湿度与空气传播[J]. 中国水运, 2000年8月, 第46页
- 13、周秦. 魏良辅与新声昆山腔[J]. 苏州大学学报, 2001年04期
- 14、郭朝凤. 中国戏曲的审美特质[J]. 戏曲艺术, 2002(3)
- 15、施铁. 建筑在水上的世界_沈从文小说中水意象初探[J]. 文山师范高等专科学校学报, 2002年01期
- 16、马紫晨. “白蛇传”故事研究现状及其本源试析[J]. 中州今古, 2002年02期
- 17、杨敏. 明清传奇中的雷意象及其文化意蕴[J]. 戏曲研究, 2003年02期
- 18、万春. 明清传奇中大雪意象与人生困境相连描写的文化学阐释[J]. 戏曲研

究, 2003年03期

- 19、刘继保.《红楼梦》绣像的审美特征[J].美术观察, 2004年第2期
- 20、李晓.昆曲的艺术成就和文化价值[J].戏曲艺术, 2005(1)
- 21、韩勤.至雅大欲——昆曲水磨调“意淫”的审美特征[J].河池学院学报, 2005年06期
- 22、张晓红.水边的戏台[J].美文(上半月), 2005年12月
- 23、董捷.《西厢记》插图的绘刻者[J].浙江艺术职业学院学报, 2006年第1期
- 24、徐子方.南戏传奇化与传奇昆曲化[J].浙江万里学院学报, 2006年01期
- 25、陆炜.论第四种戏曲美[J].戏剧艺术, 2006年01期
- 26、赵山林.“临川四梦”文学渊源探讨[J].文学遗产, 2006年03期
- 27、韩伟表.“三国演义”与戏剧曲艺渊源关系研究述要[J].戏曲艺术, 2006年04期
- 28、王慧慧.古戏台的形成及其演变[J].文博, 2006年04期
- 29、李昌集, 张筱梅.戏曲的图像传播: 一个值得关注的课题[J].文学遗产, 2007年02期
- 30、徐子方.论昆曲杂剧[J].戏曲研究, 2007年03期
- 31、元鹏飞.论明清的戏曲刊本插图[J].雁北师范学院学报, 2007, 23(3)
- 32、程宏宇.论明清传奇经典名作的艺术美学风格[J].艺术百家, 2007/S1
- 33、唐霞.试析白蛇传故事的民俗文化内涵[J].新乡师范高等专科学校学报, 2007年03期
- 34、李惠芬.仪式与功能: 文化人类学视野下的元宵灯场[J].丝绸之路, 2009年16期

硕博士论文类:

- 1、朱琳.昆曲与近世江南社会生活[D]:[博士学位论文].苏州:苏州大学中国近现代史专业, 2006
- 2、黄辉.论“雅”与昆曲之“雅”[D]:[优秀硕士学位论文].成都:四川大学, 2006年
- 3、张文珺.惠山泥人与昆曲——论手捏戏文的艺术特征[D]:[优秀硕士学位论文

文]. 南京: 东南大学, 2006

4、韩勤. 论昆曲写意性的唯美化特征[D]: [优秀硕士学位论文]. 桂林: 广西师范大学, 2007

5、柯凡. 昆曲在当代的传承和发展[D]: [博士学位论文]. 北京: 中国艺术研究院, 2008

6、程晶. 昆曲《牡丹亭》的审美文化透视[D]: [优秀硕士学位论文]. 济南: 山东师范大学, 2008