

张庚 郭汉城 主编

中国戏曲通史

中

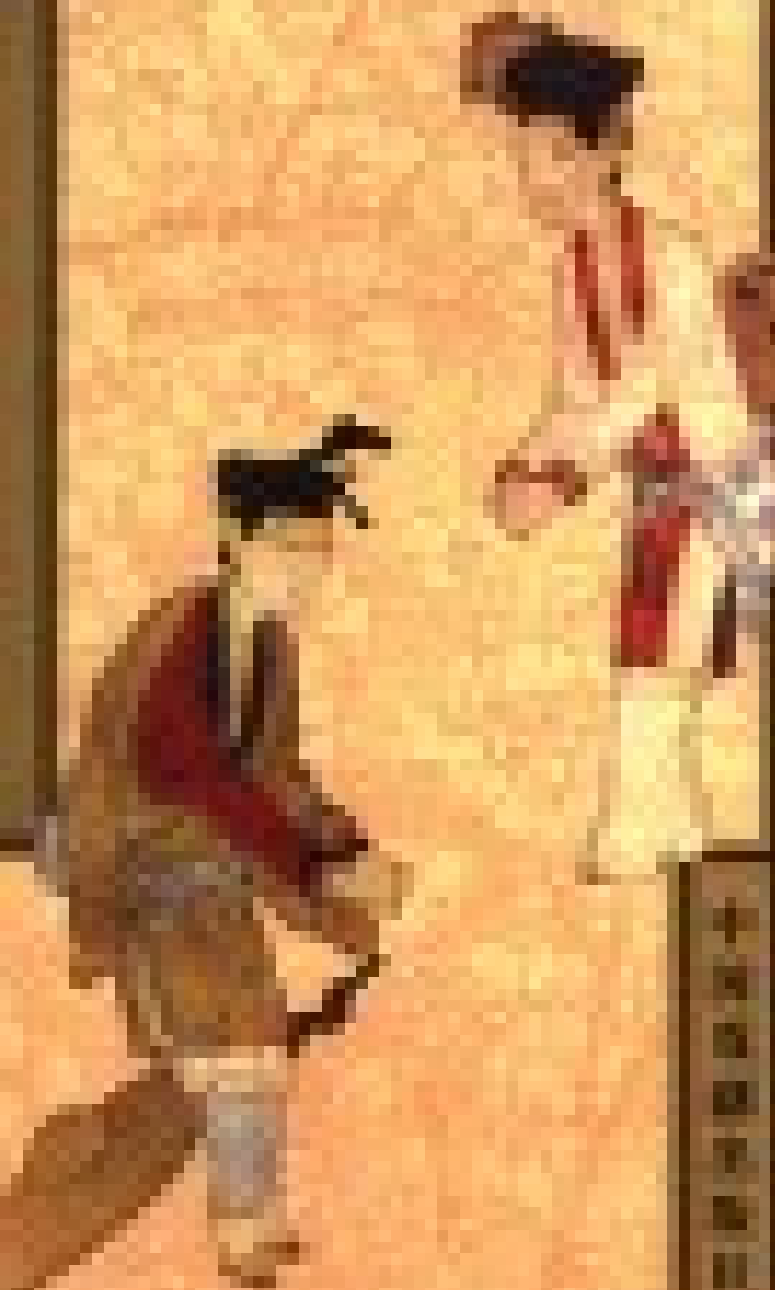
中国戏剧出版社



中國家庭史

中國家庭史

中國家庭史



张庚 郭汉城 主编

中国戏曲通史

中

中国戏剧出版社



封面题字 茅戈 盾人 张月峰
责任编辑 茅戈 盾人
封面设计 茅戈 盾人



第三编 昆山腔与弋阳诸腔戏	391
(公元十四世纪中叶至十八世纪初叶的戏曲)	
第一章 综 述	393
第一节 本时期内戏曲发展的概况	393
第二节 昆山腔的产生、兴起与发展	399
第三节 弋阳腔的形成、发展与演变	413
第二章 昆山腔的作家与作品	423
第一节 昆山腔的作家与作品概述	423
第二节 汤显祖及其“四梦”	464
第三节 沈璟及其作品	485
第四节 李玉的作品	498
第五节 李渔的戏曲作品与理论	512
第六节 孔尚任及其《桃花扇》	529
第七节 洪昇及其《长生殿》	545
第三章 弋阳诸腔作品	563
第一节 弋阳诸腔作品概述	563
第二节 《破窑记》	587
第三节 《金貂记》	594
第四节 《珍珠记》	601
第五节 《荔镜记》	606
第四章 昆山腔与弋阳诸腔戏的舞台艺术	612
第一节 概 述	612
第二节 昆山腔的音乐	634
第三节 昆山腔的表演	652
第四节 昆山腔的舞台美术	677
第五节 弋阳诸腔的音乐	699
第六节 弋阳诸腔的表演艺术	717
第七节 弋阳诸腔的舞台美术	737

第 三 编

昆 山 腔 与 弋 阳 诸 腔 戏

(公元十四世纪中叶至十八世纪初叶的戏曲)

第一章 综 述

第一节 本时期内戏曲发展的概况

明初至清中叶，即从十四世纪中叶至十八世纪初叶，我国戏曲艺术又经历了一个新的发展时期。在北杂剧渐趋衰落的同时，南戏却得到了迅速的发展。起初是南戏各种声腔的并列竞争与交流发展，随后是昆山腔与弋阳诸腔戏的崛起盛行和流布演变。新兴的昆山腔和弋阳诸腔戏，继承了南戏的传统，又吸收了北杂剧的成果，在戏曲演出舞台上，开创了以南曲为主的传奇时代。它们的成就，代表了这一新的历史时期我国戏曲艺术发展的高峰。在这三百五十多年的戏曲发展过程中，大体可以分为两个阶段。

第一阶段，从明初至嘉靖年间，大约近二百年的时间，南戏得到了进一步的发展，各种声腔剧种在民间纷纷兴起，同时北杂剧的情况则正如前编所述，逐渐趋于衰落。

南戏自元末明初“荆”、“刘”、“拜”、“杀”与《琵琶记》等传奇在戏曲演出舞台上出现以后，传奇这种形式已成为当时群众很喜爱的一种戏曲形式，并且由于它们在各地的流传，促成了南戏各声腔剧种的形成。据魏良辅《南词引正》记载，当时已是“腔有数种，纷纭不类。各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳”。它们都是当地的南曲声腔。又据祝允明《猥谈》记载：

自国初来，公私尚用优伶供事，数十年来，所谓南戏盛行，……今遍满四方，辗转改益，又不如旧，……愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。

祝允明，苏州长洲人，生于天顺四年（1460），卒于嘉靖五年（1526）。他“少年习歌”，是一位“不修行检，屡为杂剧”（明·何元朗《四友斋丛说》）的著名文人，对南戏的发展是颇为轻视，并怀有偏见的。但是我们从他的议论中倒可以看到，在他生活的时期，已经形成了南戏的四大声腔了。

对南戏的这种演变，魏良辅说是由于“各方风气所限”，祝允明则说成是所谓“愚人蠢工，徇意更变”的结果。实际上，这正说明四大声腔的形成，是南戏艺人在当地适应群众的需要，与当地语言、民间艺术相结合，进而逐步变化而来的。每种声腔以它形成的地方命名，也说明它们已经变化为一种独立的剧种，无论在音乐、表演以及舞台艺术的各个方面，都具有了自己的风格和特点。

在嘉靖三十八年（1559）成书的《南词叙录》里，又记载了四大声腔产生和流传的地区。徐渭说：

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。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上。

弋阳腔产生于江西，余姚、海盐两腔出于浙江，昆山腔出于江苏，都在我国江南和东南沿海地区。除昆山腔流行范围仅限苏州一带以外，其他三腔的流布范围都比较广泛，可见在昆山腔兴盛之前，海盐、弋阳、余姚三腔已经在群众中有很大影响了。

海盐腔，有一种说法，说在南宋时，有循王张俊之孙张镃在海盐“作园亭自恣。令歌儿衍曲，务为新声”，才开始有了所谓“海盐腔”（见明·李日华《紫桃轩杂缀》）。这种说法是靠不住的。一般认为，海盐腔产生在元代，据元·姚桐寿《乐郊私语》记载：“海盐州少年，多善乐府，其传多出於潞川杨氏”。这是由于杨梓一家与擅长乐府的贯云石、鲜于去矜交好，得到这些歌唱家、作曲家的帮助，“以故杨氏家僮千指，无有不善南北歌调者，由是州（海盐）人往往得其家法，以能歌有名于浙右云。”贯云石（1286—1324），号酸

斋，畏吾儿人，是著名散曲家。初袭父官为两淮万户府达鲁花赤。《乐郊私语》说他“所制乐府散套，骏逸为当行之冠，即歌声高引，可彻云汉，而康惠（杨梓）独得其传”。杨梓与其交好，当在他晚年隐居杭州时。鲜于去矜，也是北曲名家（见《太和正音谱》）。他们对海盐腔的加工与创造，使海盐腔接受北曲的艺术成就而得以提高和发展。入明以后，海盐南曲盛行起来，成为明初以来戏曲艺术的主要声腔剧种之一。嘉、隆间人何元朗《四友斋丛说》摘引杨慎《丹铅总录·北曲》条：

“近世北曲虽郑卫之音，然犹古者总章，北里之韵，梨园、教坊之调，是可以证也。”近日多尚海盐南曲，士夫稟心房之精，从婉耍之习者，风靡如一，甚者北土亦移而耽之，更数世后，北曲亦失传矣。

何元朗是推崇北曲的名士，从他的一番感叹中，可以想见当时海盐腔不仅大为南方士大夫和文人所欣赏，而且就是北方的观众也对它爱好起来了，同时还出现了一种海盐南曲压倒北曲的趋势。

与海盐腔在士大夫中享有盛名的情况有所不同，弋阳腔和余姚腔主要是在民间有着广泛的影响。弋阳腔的流传，如果把魏良辅《南词引正》所说“自徽州、江西、福建俱作弋阳腔，永乐间云、贵二省皆作之”，这种明初的情况与徐渭所说嘉靖年间的情况对照起来看，则其分布地区有江西、安徽、福建、广东、湖南、云南、贵州、以及北京和南京，是一个足迹遍及南北的大剧种。余姚腔的情况，虽然史料缺乏，但从《南词叙录》记载来看，它已由浙江流传到江苏省和安徽南部一带，也是盛行于大江南北的大剧种了。除四种主要声腔剧种之外，当然还有许多地方戏曲剧种在流传，如，从嘉靖间刊本《荔镜记》知道当时广东潮州一带尚有一种“潮调”。又如明末人张岱《陶庵梦忆》记载，杭州一带尚有流行于当地的“调腔”等等。可见这一阶段各地土生土长的剧种还有不少，只是因为缺乏记载，使我们不能尽知它们的情况。

在此期间，随着四种主要声腔剧种的流传和发展，供各自声腔剧

种演唱的新编传奇也不断产生，而且由于一种声腔剧种的作品往往可以由其他声腔剧种改调而歌，在舞台上演出，因之多种声腔的流布就更加呈现出竞争的局面，展现了丰富多彩的面貌。

第二阶段，由嘉靖年间至清康熙末，大约一百五十年的时间，戏曲发展的基本状况是：在各种声腔发展的基础上，弋阳腔发展演变为一个弋阳腔系统，昆山腔得到了革新而兴盛起来。这样，在戏曲演出舞台上，昆、弋诸腔终于取代了早先盛行的北杂剧的地位，出现了新的繁荣局面。但随后昆、弋诸腔也开始发生了向两极分化的现象。

嘉靖以来弋阳腔有了新的发展。它流传于各地之后，演变成了不少新的声腔剧种。如王骥德在《曲律》中说：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三。”可见这种新腔的出现，影响很大，甚至在万历时期还与苏州即昆山腔竞演争胜于民间各地，而昆山腔也敌不过它。弋阳腔在发展中，除去因地域不同，在唱法和演出风格上各有变化以外，它们在接受各种民间艺术成就的基础上，还创造了新的表现形式——“滚调”，在艺术形式上开始突破传奇体制，具有不同于昆山腔的特点。

当弋阳腔有了新发展的时候，昆山腔也发生了新的变革。嘉、隆年间，音乐家魏良辅等集南北曲之大成，对昆山腔进行了一次重要的改革。接着，有作家梁伯龙“能得良辅之传”（见《五石脂》），专门编演昆曲传奇《浣纱记》，至使昆山腔在戏曲舞台上很快兴盛起来了。至万历时期，许多文人、士大夫对昆山腔莫不“靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣”。明·顾起元《客座赘语》里说的这些话，虽然说的是文人、士大夫的嗜尚，但是也反映了万历年间戏曲变迁的动向。

这种戏曲变迁的动向，首先表现在南曲诸腔的发展终于取代了北曲杂剧在戏曲演出舞台上的地位。《万历野获编·北词传授》一节里说：“自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北词几废，今惟金陵尚存此调。”金陵即南京，当时已成为南方仅存北曲的地方了。然而北曲在南京的情况如何，《客座赘语》里又有这样的记载：

万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲；若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者，中间错以“撮垫圈”、“观音舞”，或“百丈旗”，或“跳队子”。后乃变而尽用南唱，歌者止用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者，今则吴人益以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄惋，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐，今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折。

从这一记载中可以明显地看出，万历以来在社会上层的戏曲活动中，南唱和南戏已经得势，其间尤以昆山腔为甚。与此同时，北方一些地区，也不能不随着戏曲发展变迁的趋势而发生变化。王骥德《曲律·论曲源》一节中，在叙述明代以来南曲与北曲兴衰更替时，说：“始犹南北画地相角，迩年以来，燕、赵之歌童舞女，咸弃其捍拨（按：这里指伴奏北曲的乐器琵琶，借以指北曲本身），尽效南声，而北词几废。”甚而至于当时北京明王朝内廷的演戏活动也改院本、杂剧而为南戏了，正如《万历野获编补遗·禁中演戏》里所说：“至今上（按：指明神宗）始设诸剧于玉熙宫，以习外戏，如‘弋阳’、‘海盐’、‘昆山’诸家俱有之，其人员以三百为率，不复属钟鼓司，颇采听外间风闻，以供科诨。”以上情况说明，由于海盐腔、弋阳诸腔的发展和昆山腔的崛起，到了万历时期，终于出现了戏曲艺术发展的一次大变迁，由民间到宫廷，由南到北，在戏曲演出舞台上变成了以南曲声腔剧种为主的时期。其次，在南曲诸声腔的竞演中，也由于革新后的昆山腔“较海盐又为清柔而婉折”，也逐渐代替了海盐腔的地位，以至“海盐不振，而曰昆山”（王骥德《曲律》）。自此以后，在戏曲演出舞台上出现了弋阳诸腔戏与昆山腔兴盛发展的新局面；同时，传奇创作也空前繁荣起来，所谓“名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竟以传奇鸣。曲海词山，于今为烈”（明·沈宠绥《度曲须知》）。无论是剧本创作方面，还是舞台艺术实践方面，都进入了一个兴旺发达的时期。随之而来的是在曲律、剧论等戏曲艺术论著方面也出现了前所未有的新成就，它们对创作和舞台艺术的发展也发挥

了一定的推动作用。总之，我国戏曲艺术在这时又发展到了一个新的高峰。

明末清初，昆山腔的流布范围几乎遍及全国的各大城市，弋阳诸腔在民间又有广泛的流传，远及我国东北辽阳一带。昆山腔在艺术上取得了较高的成就，弋阳腔又在不断演变发展，形成新的地方声腔剧种。弋阳腔在北京逐步地方化而发展成为京腔，曾在北京剧坛上盛极一时。

这时，随着明末农民革命以及市民运动的风暴，和明清两朝的交替，在剧本创作上也有了新的发展。明末清初的不少作家和作品，从不同角度反映了社会现实斗争中的问题，使戏曲舞台上增添了新的人物和时代色彩。剧本的成就也推动着昆、弋诸腔戏的发展。

清代初叶，昆山腔与弋阳诸腔虽在艺术上都已有了较高的成就，但也开始了两极分化的现象。这就是，一方面被封建统治者、士大夫与文人所欣赏的昆山腔与京腔，逐步地走向衰落；而另一方面，在民间流传的昆山腔与弋阳诸腔，则随着戏曲发展的总趋势，更加向地方化演变发展。康熙以来，昆山腔与京腔的发展日趋凝滞。虽然也有一些新的创作，但大都难以在舞台搬演，因而产生了严重的脱离现实的倾向，在艺术形式上也很少超越前人的创造，难以适应广大群众对戏曲艺术日益增长的欣赏要求。正是在这个时候，群众喜爱的地方戏，即梆子乱弹诸腔，逐步在全国各地蓬勃地发展起来，至乾、嘉之际，出现了遍地开花的局面。在这种总的戏曲发展的趋势下，民间的弋阳诸腔，也有了进一步的发展，它们在各地形成为当地的高腔剧种，而昆山腔则更明显地出现了衰落的现象，除苏杭一带与北京等各大城市和少数贵族家中尚保存有若干昆曲班社外，在民间已很少有昆曲班社的活动。许多昆曲戏，大都被各地的地方戏所吸收，变成了具有地方色彩的昆曲剧目保留在舞台上演出，而这些昆曲戏，也大都是由艺人根据群众的需要选择的，并且不断有所改动和丰富。这种地方化的演变，使昆山腔与弋阳诸腔戏随着地方戏曲蓬勃发展的总趋势，而进入了又一个戏曲艺术发展的新时期。

以上所述，便是明初至清康熙末，戏曲发展的大致轮廓。

第二节 昆山腔的产生、兴起与发展

昆山腔是明代中叶至清代中叶影响最大的声腔剧种，它虽兴起于明代嘉、隆年间，即十六世纪中叶，但早在元末明初之际，即十四世纪中叶，已作为南曲声腔的一个流派，于昆山一带产生了。

据魏良辅《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。

这段话说明，当南曲在昆山一带流传，与当地语音和民间音乐结合而发生演变的过程中，元末的作家兼歌唱家顾坚对这一新的南曲流派的形成做出过贡献。正因为如此，到明初时人们才开始把这一新的南曲称之为“昆山腔”。这一点，我们还可以找到一个旁证，即在正德《姑苏志》和明·周玄暉《泾林续记》都记载了明初朱元璋召见昆山老人周寿谊一事，而在《泾林续记》中记述他们谈话内容时提到了昆山腔。《泾林续记》说：“……太祖闻其高寿，特召至京。拜阶下，状甚矍铄。问今年若干，对云一百七岁。又问平日有何修养而能致此，对曰清心寡欲。上善其对，笑曰：闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否？曰：不能，但善吴歌。命歌之。歌曰：月子弯弯照九州，几人欢乐几人愁，几人夫妇同罗帐，几人飘散在他州。上抚掌曰：是个村老儿。命赏酒饭。”可见昆山腔在当时不仅存在着，而且还已有了一定影响了，不然，朱元璋是不会知道和提及它的。

昆山腔的产生，虽说有其南曲的传统，以及顾坚的贡献，但它能在昆山地区形成，是有其社会原因的。首先，在于昆山地区的经济繁荣，为昆山腔的形成提供了有利的社会条件。元代昆山所辖即今昆

山、太仓两地。太仓原是娄东（昆山）的一个村落，自至元十九年（1282）开辟南北海运，刘家河变成内外贸易港口之后，太仓才逐步繁华起来。“不数年间，凑集成市，番汉间处，闽广混居”（《昆山郡志·风俗》），聚集了国内外的商人，这里贸易兴隆，人口激增，出现了“市民漕户云集雾滃，烟火数里”（《太仓州志·新建苏州府太仓州治碑》）的景象。元朝政府把昆山由县升为州，并曾在一段时期将州治设于太仓。繁富的太仓被号称为“天下第一码头”或“六国码头”，成为重要的商埠。元末，张士诚起义不久即归降元朝，割据平江（苏州）十数年，当时浙西诸郡皆为战场，苏、松一带未遭受大的战乱破坏，反而成了士大夫、文人的避难之地，荟集之所。及至明初，太仓虽曾一度衰退，但不久于永乐年间刘家河又成为郑和下西洋的出海口，又加漕运复苏，逐步恢复了旧日的繁荣景象。因此，由元代到明初，昆山、太仓地区由于海运发达，贸易兴盛，而带来了城市的繁荣。当地，以海运起家的豪室巨富、官僚地主之家，奢侈享乐，自然会多蓄声伎，留心词曲，就是城乡的各阶层群众也对文化娱乐有所需求。据《太仓州志·风俗志》记载，太仓自元延祐三年（1315）建州以来，在州街前面和兵备道的西边，罗列着许多酒店，州城的士民终日征歌选优，饮酒作乐。又记载着，州民每年四五月间要在四通八达的街道上设立高台，集优人扮演台戏，狂欢终日。至于官府、富民之家的饮宴集会，更离不开演戏和歌舞表演。城市的繁荣带来了戏曲与伎艺的繁荣。在这里，给戏曲和伎艺的班社、艺人提供了从事艺术活动、赖以谋生的社会条件，同时，也为戏曲、散曲小唱、歌舞伎艺的汇集、交流和提高、发展造成了有利的条件。因此，昆山、太仓地区商业经济发达和城市经济繁荣，是元末明初南曲能在这里演变发展为昆山腔的主要社会原因。其次，有如海盐腔于元末时曾受到杨梓、贯云石等文士的扶植，加以提倡一样，我们从顾坚“与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友”的事情上也不难想见昆山腔的出现，也和顾阿瑛等文人、士大夫嗜尚词曲有密切的关系。昆山顾阿瑛是当时江南有名的大地主，聚资累万，四十岁后特修建“玉山草堂”，供自己晚年消遣之用。这里“园、池、亭、榭、饴馆、声妓之盛，甲于天下”（清·钱谦益《列朝诗集小传》），是顾阿瑛经常与

文士往来唱和、征歌选舞的地方。顾阿瑛本人善弹古阮，醉心南曲，从其自编的诗文集之中就可以知道与他交往的文士有数十辈，曾在这里歌舞、唱曲的声妓约有十余人。顾坚的友人杨铁笛，就是顾阿瑛家的座上客。他叫杨维桢，工诗，擅长乐府，吹一手好铁笛，自号铁笛道人，曾在顾家“醉吹铁笛”。他自己也是过着所谓“当酒酣耳热，呼侍儿出歌白雪之辞，君自倚凤琶和之，坐客或踟蹰起舞”（明·宋濂《杨君墓志铭》）的生活。顾坚能“发南曲之奥”，促进昆山腔的产生，除对词曲的嗜尚外，也还有受到与之为友的顾阿瑛等文人、士大夫的影响这样一种社会原因。因此，昆山腔一开始出现，就具有一种与封建文人、士大夫的需要和艺术趣味联系在一起的特征。

从顾坚与之为友的文士们的唱曲活动看，当时主要是在小庭深院里唱清曲，因此初期的昆山腔可能只是散曲小唱。它同时是否也成为演唱传奇的南戏声腔，目前还是一个有待考证的问题。不过，从天顺、嘉靖间人祝允明《猥谈》的记载来看，他已把昆山腔列为南戏四种声腔之一了。据此推断，至迟在祝允明生活的成化前后已有作为戏曲声腔剧种的昆山腔流传，大致是可以说得过去的。可是，若从《南词叙录》的记载来看，昆山腔不仅不及海盐、弋阳、余姚三腔流传广泛，而且在嘉靖年间它仍主要以清曲小唱驰名。徐渭说：

惟昆山腔只行于吴中，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，即旧声加以泛艳者也。

徐渭用“嘌唱”比拟昆山腔，显见它仍以清曲小唱为主。但从它那时已经具有“流丽悠远”的特色，并由此而显露出它“出乎三腔之上”的长处来看，也预示着它具备了一种大发展的趋势。

到嘉、隆年间，昆山腔终于迎来了一次重大的变革。首先，由以魏良辅为首的一批艺术家对昆山腔进行了改革。

魏良辅，号尚泉，原籍江西豫章，寓居太仓。明·张大复《梅花草堂笔谈》里更具体地说他“居太仓之南关”。南关是个值得注意的地方，因为自朱元璋在吴元年（1361）设太仓卫，明季以来一直驻军戍守，据张采、钱肃乐《太仓县志》，知道当时在西关驻扎的驻军讲

究拳棍武术，在南关驻扎的驻军讲究吹弹歌唱，因此流传一种“南关莫开口，西关莫动手”的说法。魏良辅就生活在这个以善歌闻名的地方。他自己就是个善歌的人，嘉靖年间李开先在《词谑》里记述当时唱曲名家时就说他“长于唱而劣于弹”，“兼善医”。起初，他是学习北曲的，因为胜不过当时另一位北曲名家王友山，才发愤改习南曲。他为了探索对南曲的改进，创造新的声腔，付出了艰苦的劳动。

《寄畅园闻歌记》说他“足迹不下楼者数十年。”当时，他结识了一位善北曲的青年张野塘，清初叶梦珠《阅世编》中记载了他们交往的事，说：“野塘，河北人，以罪谪发苏州太仓卫，素工弦索。……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。时良辅五十余，有一女亦善歌，诸贵人争求之，不许；至是遂以委野塘。”又说：“野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音节，使之南音相近；并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子。”张野塘在艺术革新方面，实际上成了魏良辅的一位重要助手。当时，与魏良辅一同从事这种艺术革新的还有一些人，其中有苏州的洞箫名手张梅谷，昆山的著名笛师谢林泉，以及魏的门下弟子张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎等人。这个时期，在魏良辅的周围，实际上形成了一个有着共同见解和理想的艺术集团。此外，魏良辅在改进南曲的过程中，还经常去征询当时一位很有声望的老曲家过云适的意见。《梅花草堂笔谈》记载此事，说：“良辅自谓勿如户侯过云适，每有得必往咨焉，过称善乃行，不，即反复数校勿厌。”这位“户侯”很可能就是南关驻军中善曲的一位官员，魏良辅对他是很尊敬又很虚心的。因此，嘉、隆年间昆山腔在艺术革新上所以能有显著的成果，实在是体现了以魏良辅为代表的这一艺术家集团的集体创造智慧。

魏良辅“愤南曲之讹陋”（《度曲须知》），他们的改革活动主要是吸取北曲的艺术成就，在原有南曲的基础上加以革新和创造。其成就表现在唱曲和伴奏两个方面。在唱曲方面，他们对海盐、弋阳两大声腔的长处颇多取法，同时又发挥了昆山腔本身“流丽悠远”的特点，并且运用北曲在演唱艺术上的成果来丰富它们，特别讲究“转喉押调”、“字正腔圆”，要唱出“曲情理趣”，使得海盐、弋阳两