

主编 刘 桢 钱贵成 裴建勤

弋阳腔新论

中国戏剧出版社

江西省艺术研究院
文化艺术研究丛书



弋阳腔新论

主 编：刘 祯 钱贵成 裴建勤

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

弋阳腔新论/钱贵成主编. —北京:中国戏剧出版社,2006.12
(江西文化艺术研究丛书)

ISBN 7-104-02330-5

I. 弋... II. 钱... III. 文化—研究—江西省 IV. K295.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 138427 号

责任编辑:王媛媛

责任出版:冯志强

出版发行:中国戏剧出版社

社 址:北京海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码:100097

电 话:58930212(发行部)

传 真:58930242(发行部)

电子邮箱:fxb@xj.sina.net(发行部)

经 销:全国新华书店

印 刷:南昌市红星印刷有限公司印刷

开 本:880mm×1230mm 1/32

印 张:17

字 数:440 千

版 次:2006 年 12 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号:ISBN 7-104-02330-5/J·910

定 价:38.00 元

版权所有:违者必究

江西省艺术研究院江西文化艺术研究丛书

顾问 李玉英 王晓庆

主编：钱贵成

编委 (按姓氏笔画为序)

王 燕 刘和平 吴永辉

吴建军 舒康复

《弋阳腔新论》编委会

主 编 刘 楨 钱贵成 裴建勤

编 委 (以姓氏笔画为序)

丁纪根 万 叶 王 燕

刘和平 苏子裕 张峻岫

吴永辉 吴建军 范干忠

黄英龙 舒康复 漆启恒

目 录

弋阳腔、青阳腔与“改调歌之”	沈达人(1)
江西弋阳腔真的“调绝”了吗?	苏子裕(7)
江西弋阳腔探源	冀国光(36)
弋阳县与弋阳腔	辜汉保(73)
历史的追溯	
——弋阳腔渊源臆测	王汉氏(82)
弋阳腔报告	万 叶(86)
“弋阳腔”名实辩	路应昆(101)
从遗传基因看弋阳腔、道教音乐与高腔	刘正维(108)
弋阳腔艺术形态刍论	李连生(115)
浅谈弋阳腔的特点及其影响	文师华(138)
龙虎山天师道音乐中的弋阳腔音乐特征浅析	黄 琼(149)
龙虎山道乐与弋阳腔	倪彩霞(156)
元杂剧与弋阳腔	朱建明(171)
论弋阳腔中的“帮腔”	尹 蓉(184)
弋阳腔的形成、传播与其社会现状	张峻岫(192)
弋阳诸腔中的“青阳腔”	刘春江(215)
江西饶河高腔确系明代弋阳腔的嫡派	李忠诚(228)
赣剧与弋阳腔	
——寻访当代江西弋阳腔和赣剧老艺人	吴建军(243)

弋阳诸腔与川剧高腔	杜建华(264)
略谈弋阳腔与潮剧	郑志伟(275)
广东正字戏与江西弋阳腔的渊源关系	陈守继(285)
弋阳腔在陕西南部流变发生的两个小剧种 --- 束文寿 陈红霞	(299)
弋阳腔之“活化石”	
——贵州安顺“地戏”音乐考察	傅利民(309)
弋阳腔在北方衍变的咙咚调	流 沙(321)
浅谈明代的弋阳雅调	欧阳江琳(350)
清代晚期宫中弋阳腔剧目	江巨荣(356)
清代内廷演唱弋腔戏管窥	秦华生(380)
福建四平戏与四平腔关系考	
——以屏南四平戏为例	叶明生(387)
福建屏南四平腔悬丝傀儡调查札记	陆则起(408)
谈谈我学弋阳高腔戏	邹莉莉(431)
试论弋阳腔传播的原因	龙建国(444)
弋阳腔的历史足迹和现代启示	李祥林(452)
弋阳腔传承与发展的几点思考	苏前忠(460)
弋阳腔的发展及其对当代戏曲的启示	邹自振(468)
弋阳腔的文化性质和保护方法	王安葵(480)
弋阳腔的历史传播与当代发展	骆 兵(482)
弋阳腔发展思考	涂新华(496)
从弋阳腔的历史作用看戏曲的发展前途	
——论三代戏曲	饶兴华(504)
试论弋阳腔在当代的继承与发展	王亚菲(520)
从赣剧的市场探索透析弋阳腔的市场导向问题 --- 胡晓东 杨咏	(533)

歌之”又导致剧本文学发生变动。因此,“改调歌之”的结果,往往促使不同剧种演出的同一剧目出现不同的文学风貌和艺术色彩,“改调歌之”的作用就显得格外突出了。

如果把明代弋阳腔、青阳腔的“改调歌之”与今天戏曲的整理、改编、创作来比较,“改调歌之”接近于今天所说的改编。今天所说的改编,包括改编元、明、清三代的杂剧和传奇,改编古今的话本、小说和民间传说,以及以移植的方式改编其它剧种的剧目。那么,“改调歌之”的内涵,有一部分就相当于今天的移植了。

二、“改调歌之”的剧目抉择途径

“改调歌之”对明代弋阳腔、青阳腔的剧目积累和丰富,是起着重要作用的。它至少开拓了两个方面的抉择途径。

第一,对南戏与杂剧的“改调歌之”。

成书于明代嘉靖年间的徐渭《南词叙录》,收“宋元旧篇”65种,并说:“南戏始于宋光宗朝,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之,故刘后村有‘死后是非谁管得,满村听唱蔡中郎’之句。”又说:“永嘉高经历明,避乱四明之栎社,惜伯喈之被谤,乃作《琵琶记》雪之,用清丽之词,一洗作者之陋,于是村坊小伎,进与古法部相参,卓乎不可及已。”这是宋元南戏在明代前期流播情况的记载。徐渭是浙江山阴人,曾随胡宗宪平倭,往来于南戏流行的区域——闽、浙各地多年。他是在与南戏不断接触、认识、产生兴趣以后,写成此书的。他说的65种,当是他亲自看到的仍活跃于戏曲舞台的“宋元旧篇”。其中有《蔡伯喈琵琶记》、《王十朋荆钗记》、《刘知远白兔记》、《蒋世隆拜月亭》、《杀狗劝夫》、《吕蒙正破窑记》、《苏武牧羊记》等名篇,以及与元杂剧同一题材的《莺莺西厢记》、《裴少俊墙头马上》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《赵氏孤儿》、《柳毅洞庭龙女》等剧作。

“宋元旧篇”65种中的一些剧目,经过明代声腔剧种的“改调

歌之”，成为用明代声腔来演唱的剧目了。比如在明代万历年间刊刻的《词林一枝》、《群音类选》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《大明春》等戏曲散出选集中，就可以见到被称为“徽池雅调”的青阳腔，对“宋元旧篇”“改调歌之”的情况，以其中的《摘锦奇音》和《大明春》来说，它们选刻的《琵琶记》出目，就有“高堂庆寿”、“辞亲赴试”、“别妻应举”、“长亭送别”、“临妆感叹”、“金门待漏”、“强就鸾凰”、“五娘请粮”、“李正抢粮”、“五娘描容”、“五娘辞墓”、“五娘行路”、“书馆思亲”、“中秋赏月”、“小姐盘夫”、“琵琶词调”、“书馆相逢”等十余出，几乎囊括了《琵琶记》所拥有的重要关目。由此可见，宋元南戏被后世戏曲继承下来，是通过“改调歌之”这一中介手段而实现的。

元杂剧被后世戏曲继承，也是通过“改调歌之”而实现的。由于元、明两代戏曲体制从杂剧到传奇的变化，“改调歌之”的幅度就很大了。从元杂剧的剧目发展到弋阳腔、青阳腔的剧目，两者的内容和形式就有很大的变动；但从一些剧目的相互关系来看，比如在元杂剧《功臣宴敬德不服老》与青阳腔《金貂记》的“打朝”和“装疯”、元杂剧《诸葛亮博望烧屯》与弋阳腔《草庐记》的“博望烧屯”之间，还是可以发现继承的痕迹的。

第二，对昆山腔的“改调歌之”。

昆山腔产生于元末明初，到明代中期的嘉靖二十九年（1550）至万历四十八年（1620）之间，出现了一个创作和演出的昌盛时期^①。在70年左右的时间里，作家辈出，作品如林，而且其中不乏名家、名作，这不能不引起其它声腔剧种的戏曲艺术家的关注。《词林一枝》、《群音类选》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《大明春》、《秋夜月》等戏曲选集所收录的一些“徽池雅调”散出就反映了这种关注。这些散出分别出自梁辰鱼的《浣纱记》、张凤翼的《红拂记》和《灌园记》、屠隆的《昙花记》、周朝俊的《红梅记》、高濂的《玉簪记》、汪廷讷的《狮吼记》、许自昌的《水浒记》。只是由于编辑、出版者的种种局限，入选的7位作家8部作品远不能反映当时

弋阳腔新论
YIYANGQIANGXINLUN

“改调歌之”的规模和声势。不过,这入选的7位作家8部作品也说明了一些问题。

首先,可以看出当时从事“改调歌之”的戏曲艺术家,视野是比较开阔的,标准是比较宽松的。以入选的张凤翼的两部作品来说,《红拂记》是张凤翼20岁左右——即1547年左右的作品,《灌园记》作于其母80寿辰的1584年以后^②,两者相距40来年。“改调歌之”的不是一个年龄时段的作品。再以入选的梁辰鱼的《浣纱记》、屠隆的《昙花记》、汪廷讷的《狮吼记》来说,3部作品的题材、风格、趣味有很大差异,说明“改调歌之”的戏曲艺术家是不拘一格的。

其次,被“改调歌之”的作品大半都有积极的社会、思想内容,剧作和表演也具有较高的艺术水平和观赏价值,是当时的一些有代表性的作品;不少作品流传三百多年,仍然是今天的一些高腔剧种能够上演的传统剧目,生命力很强,对后世的影响也很大。即使《狮吼记》这样不属于上乘的作品,也不能说毫无意义。《狮吼记》写陈季常妻柳氏奇妬,致使苏东坡有诗云:“忽闻河东狮子吼,拄杖落手心茫然。”用喜剧来嘲讽一种世态,还是一种有益的滑稽。《昙花记》宣扬仙佛,思想消极,在戏曲发展中就被淘汰了。

不过,由于无法掌握弋阳腔和青阳腔对昆山腔剧目“改调歌之”的全貌,仅从7位作家、8部作品做出的上述判断,也只能备为一说,仅供参考了。

三、余论

弋阳腔、青阳腔“改调歌之”的剧目抉择途径,充分表明了“改调歌之”的重要作用。通过对宋元南戏与元杂剧的“改调歌之”,弋阳腔、青阳腔完成了对宋元戏曲的纵向继承;通过对昆山腔剧目的“改调歌之”,弋阳腔、青阳腔又表现出横向借鉴的积极性。它们为历史上声腔剧种的发展提供了一个经验:就是既要创造出本

声腔剧种的特有剧目,还必须在剧目积累上解决纵向继承与横向借鉴的问题,一个声腔剧种才能获得生命力,才能不断向前迈进。实际上,不论是纵向继承,还是横向借鉴,弋阳腔、青阳腔对从宋元戏曲、昆山腔“拿来”的剧目都是有所发展的。比如青阳腔对昆山腔剧目的发展,可以《六十种曲》的《玉簪记》第23出《追别》与《青阳腔剧目汇编》^④所载的《追舟·秋江别》来做些比较。它们之间的差别有两方面:

其一,青阳腔本往往在昆山腔本中增插大量对白,促使剧情变得生动活泼、生活气息浓郁。昆腔本《追别》中,旦扮的陈妙常行船江上时有一曲〔红衲袄〕唱段,一共9句;《追舟·秋江别》就在其中加进陈妙常与艄翁的两段对白。仅抄录“冷清清飘泊轻盈态”与“悔当初错结下鸳鸯债”两句之间的一段对白如下:

(旦白)公公,为何停篙不走?(丑白)非是老汉停篙不走,上船来未曾问得姑姑上姓尊名?(旦白)奴家姓陈。(丑白)歇着,我这秋江下,忌的是沉、滚、翻、浪四字。我且问你,是禾旁还是耳东?(旦白)奴是耳东。(丑白)好!好!阿弥陀佛!幸喜有个耳朵,不然你我二人都沉到底。姑姑!你与老汉是同宗吗?(旦白)敢则公公也是姓这个?(丑白)老汉姓黄。(旦白)你姓黄,奴姓这个,怎么是同宗?(丑白)天下城隍是一家,岂不是连起来了么。(旦白)那就连不得。(丑白)连不得也要连一下子。(旦白)一下子也连不得。(丑白)连不得老汉就撑回去。(旦白)罢了,连得可好?(丑白)连得我就划起来。

有了这段对白,不仅场面活跃起来,而且陈妙常着急的心情、艄翁诙谐的性格被凸现出来了,生活气息也扑面而来。

其二,青阳腔本往往变动昆山腔本的曲文,以增强戏剧性。比如昆山腔本潘必正在江中追上陈妙常之后,有一曲〔醉迟归〕的唱

段,一共 10 句,青阳腔本把它分解为旦与生的如下对唱:

(旦唱)想着你,初相见,心甜意甜。(生唱)愁着你,乍别离,山前水前。(旦唱)我怎肯,忘却了,山盟誓,知心言。(生唱)我岂肯,忘却了,灯前枕边。(旦唱)愁只愁你形单影单。(生唱)愁只愁你衾寒枕寒。(旦唱)哭、哭得我咽喉哽干,好一似西风泣断弦。

独唱很呆板,改成对唱,陈妙常与潘必正之间那种难舍难分的感情就被很好地强化,戏剧效果也很不一样了。

总之,“改调歌之”不仅解决了一个剧种的纵向继承、横向借鉴的问题,还能推动一个剧种的剧目随着观众欣赏趣味的变动而不断发展,以适应不同时代的不同要求。因此,“改调歌之”是一个很值得重视、很值得探讨的研究课题。

注释:

①②均采用 1989 年中国戏剧出版社出版的胡忌、刘致中《昆剧发展史》的观点与考证。

③《青阳腔剧目汇编》,上、下册,由安徽省艺术研究所、安庆市黄梅戏研究所、池州地区文化局、青阳县文化局合编,1991 年刊印。

江西弋阳腔真的“调绝”了吗？

苏子裕

弋阳腔是南戏传入江西弋阳县后产生的戏曲声腔。

四百年前明代江西戏曲家汤显祖的一句话，引起后世关于“弋阳腔是否绝响”的争论。他在明万历三十年（1602）左右写的《宜黄县戏神清源师庙记》（以下简称《庙记》）说：“至嘉靖，弋阳之调绝，变为乐平，为徽青阳”。这句话从字面上来理解是：在明嘉靖年间，弋阳腔已经“调绝”了，变为乐平腔、徽州腔、青阳腔。由于文中没有明确地讲“弋阳之调绝”发生在什么地方，故而使后世研究者产生了极大的困惑。例如，日本学者青木正儿《中国近世戏曲史》对“弋阳之调绝”的问题作了多种探测：一方面他根据《庙记》认为“弋阳腔在嘉靖间成绝响”（页172）；另一方面，他根据弋阳腔流入北京，而河北保定地区高阳等地犹流传高腔的情况，说：“（弋阳腔）‘在发源地之弋阳虽调绝，反在北京依然流行，遂下种于高阳，而得高腔之名也’”（页172）。（按：当时有高腔得名于河北高阳的说法，没有可靠根据）。他又根据清乾隆六十年李斗《扬州画舫录》记载外地来扬州演出的戏曲中，有“弋阳有以高腔来者”之语，认为“可知斯时弋阳尚盛行高腔者。是或弋腔在本地一旦绝响之后，反由北地输归而再兴者欤？”（页172）当然，他这也仅仅是一种猜测。

关于弋阳腔是否在明嘉靖年间“调绝”的问题，新中国成立以来，戏曲史界进行了一些探讨，一些戏曲史家认为，弋阳腔在它的老家——江西早就不存在了，江西遗存的高腔是乐平腔。其理论依据主要是汤显祖这句话；其事实根据是，二十世纪五十年代初，

江西赣剧所唱的高腔是乐平班高腔艺人传授下来的,判断“赣剧高腔是乐平腔”^①。有的专家甚至认为,辛亥革命后,除了乐平班所唱高腔为乐平腔以外,“他如流行景德镇一带的饶河班,赣州一带的东河班,上饶一带的信河班,仍都有高腔,而这种高腔亦即旧日的乐平调”^②

流沙先生《江西弋阳腔调绝辨》一文^③提出了不同的看法。他认为:汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》一文所说的“弋阳之调绝”,并非指全国而言,而是仅指宜黄一地而言,但弋阳腔在全国和江西并未绝响,在江西赣东北从未绝响,饶河高腔即明代弋阳腔。笔者是基本赞同这些观点的。但该文还说,汤文所记“乐平”“并非指乐平腔”,对这一观点,笔者原先亦赞同,但后来认为值得商榷。

本来,流沙先生的文章已经把“弋阳之调绝”这个问题谈得够清楚了。但江西有关部门积极申报弋阳腔为“人类非物质文化遗产”,施以重点保护。若弋阳腔已如前述论所说,它在江西已经“调绝”了,岂非缘木求鱼,营造空中楼阁。因此,觉得很有必要就这个问题谈点看法,参加讨论。

我的基本观点是:弋阳腔的确在江西宜黄县是找不到了,诚如汤翁所言,在宜黄,明嘉靖以来,弋阳腔已被弋阳腔演变而成的乐平腔、徽州腔、青阳腔取而代之。但弋阳腔在全国并未绝响,明嘉靖以来,全国各地陆续产生的各种高腔莫不与弋阳腔有直接或间接的渊源关系。弋阳腔在江西虽然时盛时衰,但绵延不绝。赣剧所继承的饶河高腔,乃是明代江西弋阳腔的遗存。

本文以史料为据,一则便于说明问题,二则可为研究弋阳腔者略代检索之劳。

一、弋阳腔在江西宜黄的确是找不到了

在明万历三十年左右,宜黄县海盐腔艺人已近一千人。宜伶

修建戏神庙，汤显祖为此写了《宜黄县戏神清源师庙记》。《庙记》中有一段关于戏曲声腔的论述：

此道有南北。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。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。我宜黄谭大司马纶闻而恶之。自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为海盐声。大司马死二十余年矣，食其技者殆千余人。

这段话把南戏派生的海盐、昆山、弋阳等腔的艺术特征作了概括：昆山为“吴音”，海盐为“浙音”，此二腔“体局静好，以拍为之节”。出自江西的弋阳腔，“其节以鼓，其调喧”。还写到，明嘉靖年间，弋阳腔“绝”了，“变为乐平，为徽、青阳”。

汤显祖是我国明代最享盛名的戏曲大师，他的话具有极高的权威性，自明嘉靖以来，宜黄当地流行的弋阳腔，被弋阳腔演变而成的乐平腔、徽州腔、青阳腔取而代之。无怪乎除了汤翁的这条记载以外，我们至今尚未发现宜黄县有弋阳腔流行的有关记载。但弋阳腔的影响在宜黄的戏曲中应该是存在的。这不仅因为乐平、青阳、徽州等腔原本就是弋阳腔的变体，还因为，当地弋阳腔艺人在改唱这些新腔时，免不了会带有旧腔的痕迹。即便是后来在谭纶的倡导下改唱海盐腔，直至产生海盐腔的支派——宜黄腔时，仍然会带有上述旧腔的一些味道，这是可以想见的。乃至汤显祖用宜黄腔创作的“四梦”，亦被当时曲家认为受了弋阳腔的影响。如明臧晋叔评《南柯记·召还》【集贤宾】曲牌云：“此曲有‘奴家并不曾亏了驸马’等白，此弋阳语，削之”；评该剧《围释》【四块玉】曲牌云：“此曲已见《牡丹亭》，中间音调须于深于曲者商之。而临川以惯听弋阳之耳，矢口而成”。

汤显祖所说“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳”这句话，究竟是指全国而言呢，还是指江西而言呢，或是指宜黄一地

弋阳腔新论
YIYANGQIANGXINLUN

而言呢？文中没有明确交代。这就免不了给后人在研究时带来一些困惑，由此产生一些不同的看法，也在所难免。

治学严谨的青木正儿在进行种种探测的过程中，亦揣测到另一种可能：《庙记》所谓“弋阳之调绝”可能“仅止于宜黄一地，弋阳地方其腔依然存在”（页172）。这种揣测是有道理的。

纵观上下文来研究，还是不难看出，《庙记》说的是宜黄县的情况。首先，这篇《庙记》是为宜伶建戏神庙而写的，所言必然是针对宜黄县的戏曲情况。其次，谭纶对宜黄老家盛行的“乐平、徽、青阳”等腔“闻而恶之”，于是在家乡推广海盐腔。再次，我们在宜黄的确没有发现弋阳腔，而其它地方（无论省内外）自明嘉靖以来弋阳腔流传甚广。据此，我们可以认为，汤显祖所说“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳”，是专指宜黄一地而言的。

二、明清以来弋阳子弟遍天下

尽管我们根据汤文本身就已足以看出，汤显祖说“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳”，仅仅是指宜黄一地，并不包括整个江西，更不是泛指全国。但为了把问题说得更清楚些，我们不妨把弋阳腔在明清两代全国各地盛行的情况约略勾勒一下。

明嘉靖以来，弋阳腔不仅没有绝响，而且风靡南北各地，可以说是弋阳子弟遍天下。明嘉靖二十六年（1547）成书的魏良辅《南词引证》和三十八年（1559）成书的徐渭《南词叙录》记载，弋阳腔流行于江西、北京、南京、湖南、福建、广东、徽州、云南、贵州等地。

明清两代，弋阳腔并不仅仅在上述范围内流行。

（一）在徐渭的家乡浙江，在明万历年间也有弋阳腔流行的记载。

1. 冯梦祯《快雪堂日记》记载了明万历十八年、二十三年、二十七年的三次弋阳腔在杭州的演出。该书卷五十有万历庚寅十八年（1590）在杭州写的日记云：

(九月)二十八,唐季泉等宴寿岳翁,扳余作陪,搬弋阳戏,夜半而散,疲苦之极,固思长卿,乃好此声,嗜痴之癖,殆不可解。

文中提到喜好弋阳腔的“长卿”,正是汤显祖的好友屠隆(号长卿)。在屠隆的老家宁波,也有弋阳腔演出的记载。明末清初鄞县人李邨嗣(1622—1680)《鄞东竹枝词》(见《鄞县志》卷七十四)云:

海船齐到大鸣锣,上水黄鱼网得多。先买肥牲供羊庙,弋阳子弟唱婆娑。(原注:五月初所得黄鱼曰上水鱼。羊刺史庙,凡出海者祭之至盛。)

2、臧晋叔在其改订之《紫钗记》中《冻卖珠钗》一折戏的批语中说:

临川有尼持签、道捧龟等,及旦拜观音【江儿水】曲,皆弋阳派也。赏此者独四明屠长卿、宣城梅禹金而已。

梅禹金,安徽宣城人,是汤显祖的挚友。安徽是弋阳腔的流行地区之一。

汤显祖结交的两位外省友人都喜欢看弋阳腔演出,汤显祖怎么会不知道当时浙江、安徽正盛行弋阳腔呢?

3、明万历年间文学家胡应麟(1551—1602,浙江兰溪人)《少室山房集》记载了在其家乡浙江金华地区兰溪县听弋阳腔的情形,该书卷七十五有《夜同注六吴三过城西酒楼,巨觥飞白,坠数十巡,旋取余所携金华更酌,小奚拨阮,二竖子歌弋阳,潦倒中旦乃别俳语一绝纪之》诗云:

淹倒垆头作酒狂，青衫重入少年场。那堪醉意琅琊语，满酌金华听弋阳。

4、至明末，弋阳腔在绍兴也见诸记载。著名的文学家、戏曲家张岱《陶庵梦忆》卷七（及时雨）条记载，崇祯五年（1632），其家乡山阴演出弋阳腔《水浒传》。晚明时期，绍兴的著名曲家吕天成、祁彪佳都是熟悉弋阳腔的，在其曲论著作中，都记载了弋阳腔的演出。吕天成（1580—1618 浙江余姚人）《曲品》（万历四十一年，1613 刊行于世）有两则记载：

《天书》条：孙、庞有元剧，此记亦斐然。虽见弋阳腔演之，亦颇激切。《遇仙》条：董永事，词亦不俗，此非弋阳所演者。

吕天成见过弋阳腔演出《天书记》，又能判断出《遇仙》“非弋阳所演者”，说明他对万历年间浙江流行的弋阳腔是非常熟悉的。

祁彪佳（1602—1645，浙江山阴人）《远山堂曲品》亦有两则记载：

[能品]《合钗》（秦鸣雷着）条：调不伤雅，而能入俗。《清风亭遇子》一出，宛然当年情景。弋优盛演之。后半稍浅略，为强弩之末。

[杂调]《韩朋》（即《十义》）条：李、郑救韩朋父子，程婴、公孙之后，千古一人而已。惜传之尚未尽致。中惟《父子相认》一出，弋优演之，能令观者出涕。

祁彪佳所记《清风亭遇子》、《父子相认》这两出戏，江西饶河高腔“十八本老戏”皆有之。《清风亭遇子》流传至今。《父子相认》在清末时尚能演出，后来失传。