

JING QIANG YAN JIU

京剧研究

JING QIANG
YAN JIU

CHENG ZHI
ZHU

程志
著



天津古籍出版社

本书得到枣庄学院出版基金资助

京腔研究

程志 著



天津古籍出版社



图书在版编目(CIP)数据

京腔研究/程志著. —天津:天津古籍出版社, 2007.9

ISBN 978 - 7 - 80696 - 432 - 3

I. 京... II. 程... III. 京剧—唱腔—历史—研究
—清代—民国 IV. J617.13

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 093244 号

京 腔 研 究

程志/著

出版人/刘文君

*

天津古籍出版社出版

(天津市西康路 35 号 邮编 300051)

<http://www.tjabc.net>

E-mail: tjgj@tjabc.net

天津市津通印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 7.875 字数 186000

2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 978 - 7 - 80696 - 432 - 3

定 价: 19.00 元

序

传统戏曲声乐分为声腔与板腔两大体系。声腔本自由燕乐声乐化而产生的词曲一体，故为宫调曲牌以及长短句体系。旧有海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔。板腔体形成于乾嘉以后，然本自我国古老的乐府声诗，故其不限宫调，并无曲牌，而是五七言之齐言与杂言诗赞体。今传有所谓梆、柳、皮黄等。两者皆标以腔者，是指相对于官腔之“侑腔”。我国古代声乐歌诗总集昉自《诗经》，其有“风”、“雅”之分，盖“雅”者是王官以通行官方雅言制作。所谓：“子所雅言，诗、书、执礼，皆雅言也者。”“风”者为十五国风，来自各方，得留其地方方音，“风”亦方也。汉魏乐府制作，所用雅言、官腔犹周秦旧音，所谓“九代遗声”。东晋南播，吴歌西曲遂入官掖，歌诗声乐已无风雅之分。唐宋以还，太常、教坊皆以燕乐为律本。雅俗亦皆用官腔京音。唐初官廷欲听吴歌，亦必招募吴儿越女，盖其音乃吴侬软语也。戏曲本自南北戏文杂剧，其声乐即唐曲子以来之词曲音乐。唐五代以长安音为京音，北宋以汴音，南宋以浙音。《事林广记》所谓：“昔之京语，今之浙音。”浙音指古临安，即今杭州。然以今杭州方音犹存古汴音看，实则南北宋皆以汴音为京音。南宋以来，民间出现了余姚、海盐以及弋阳之方音演唱歌曲作剧，而教坊、太常京音官腔之声亦被所掩。北方之金元之词曲声乐犹遵汴音，虽相对于浙音有北腔之称，然至明中叶，犹被视为官腔，元以来南北曲声乐皆已成为声腔音乐矣。明中叶昆山腔兴起，集南北曲之大成，并一遵中原音韵。于是取代了北曲杂剧的

正统地位而被称之为官腔，而其时北曲杂剧通称北腔。其与弋阳、余姚、海盐只称杂腔、诸腔。亦一如当今皮黄以京剧称官腔。昆、弋亦皆被称作“地方戏”。然而京剧取代昆腔官腔地位之前，则另有一所谓“京腔”之剧曲曾与昆曲竞争过剧坛霸主、歌曲官腔地位。此乃弋阳腔于明末清初入京后去弋阳音，改用京韵京腔者。此声腔班底入京之初演昆腔及昆、弋同台。康乾年间用于供奉搬演之弋阳腔剧目改用当时清人自盛京带来之内府音，即时称京音。所谓“京韵京腔”、“京腔大戏”之称，虽与昆腔并称“两头南”、“两头蛮”，然朝廷仅许此二腔在京搬演，后则为皮黄、梆子，皆被视之僭腔而被禁演。乾嘉以来昆、弋渐衰，徽班趁隙进京，以皮黄腔渐被称作京剧，遂入主剧坛，昆、弋退出。至今昆腔虽存，而京腔则已消失，以至今人已不知京腔者为何物，甚至以京剧混为京腔。而今所称京剧者，反不是“京韵京腔”，而是所谓中州韵、湖广腔。

程志君东海豪士，既折节读书，又以博学多才见称。五年前负笈来津，专治南北曲之学，颇有所获。曾在天津师范大学讲授中国戏曲史课程。其颇慨曲学之衰微，更叹京腔之淹没。而其师兄李连生君之《弋阳腔研究》一文恰又缺京腔研究专章。于是请教师友，扑风捉影于古谱旧籍中间；走访遗宿，寻蛛丝马迹于梨园佚闻内外。焚膏继晷，又两载有余，终成此《京腔研究》一编。以充实的资料与精确的论断勾画出已经消失多年之京腔起源、生存、发展，以及搬演实况之原貌，填补了当前戏曲史研究方面一大空白。文献资料之缺乏，影像活体之无征，程君可谓勉为其难矣。而京腔这一久佚人间之绝响一旦重奏于舞台歌坛，程君之功莫大焉。

词曲山海，本无际涯，程君之学固亦不止于此，其既以此为发端，更望再接再厉，百尺竿头更进一步。

刘崇德序于南郭书屋

2007年2月

目 录

绪论.....	1
第一章 京腔的起源.....	5
第一节 弋阳腔的进京与入官.....	5
第二节 弋阳腔的承继与改益	11
第三节 京腔的诞生	18
第二章 清代宫廷弋阳腔	28
第一节 清宫的昆弋并御	28
第二节 弋阳腔在清宫的地位	39
第三节 清代宫廷的大戏与节戏	44
第四节 清官昆弋的没落	57
第三章 民间京腔	68
第一节 都市京腔	68
第二节 王府弋腔	85
第三节 河北高腔	97
第四节 民国昆弋.....	117
第五节 关于河西村.....	135
第六节 昆弋术语及俗语.....	139
第七节 部分昆弋艺人小传.....	148
第八节 总结.....	182
附录 河北省文化局档案.....	190

第四章 京腔与其他声腔的关系·····	196
第一节 京腔与昆腔·····	196
第二节 京腔与秦腔·····	203
第三节 京腔与皮黄·····	208
第五章 京腔的艺术形态·····	213
第一节 京腔的伴奏·····	213
第二节 京腔的唱法·····	215
第三节 京腔的帮腔·····	217
第四节 京腔的打通·····	220
第五节 京腔的破台·····	222
第六节 京腔的滚调·····	223
第七节 京腔的角色·····	227
第八节 京腔的班规·····	230
第九节 京腔的剧目·····	233
后记·····	239

绪 论

现在提起所谓的“京腔大戏”或者“京韵京腔”的京腔，人们的第一个反应就是京剧，认为它是京剧声腔的简称，实际上，这是一种误解。就连《词源》上的解释也不尽准确：“（一）清乾隆末年，地方剧徽调传入北京，继承弋阳腔和吸收楚调的精华，有西皮、二黄等调，当时称为京腔。王正祥有《新定十二律京腔谱》。（二）旧时称北京话为京腔。”^①事实上，京剧在清代道光二十年（1840）左右才最终形成，在此之前，它经历了乾隆五十年的徽班进京和后来的汉调入京两个阶段。徽班起初以二黄为主，兼容其他声腔，汉调以西皮为主，二者皆为湖广音调，后来它们在京师舞台上长期合作，互相交流融合，学习并吸收其他声腔的优点，最终脱颖而出，从而形成了一种崭新的板腔体的戏剧声腔，清代称为皮黄、乱弹，民国初被称为京剧至今，其实，皮黄是中州韵、湖广腔，不是京韵京腔。而在此之前的康熙二十三年（1684），王正祥就写下了《新定十二律京腔谱》，京腔的概念就已经出现。这里的“京腔”与今天所谓的京剧有很大的差别，它是指明代的弋阳腔流传到北京以后，经过艺人因地制宜地改造，逐渐把弋阳原唱调改为

^①《词源》修订本，1—4合订本，广东、广西、湖南、河南词源修订组，商务印书馆编辑部编，商务印书馆出版，1988年7月第1版，84页。

京字京音，并在行腔方面融进了北方曲调、帮和及打击乐伴奏另行加工而形成的，长期在都市舞台上演出，逐渐吸收昆山腔的成分（宫廷里的那一部分慢慢地走上了雅化的道路），尔后又以北京为中心向外返播的一种戏曲声腔，其实，它只不过是弋阳腔的一个变种而已，也就是说，京腔的本质是弋阳腔，它的源头在江西弋阳，但它又不同于原来的弋阳腔，因为它已经经过北京地方化的洗礼，逐步形成了自己本身独有的特色，是地地道道的北京地方戏。

京腔作为弋阳腔的变种，它在北京受到普遍地欢迎。清代宫廷把它定为御用声腔，与被文人士大夫青睐的昆山腔一起演出于皇宫大内。同时，京腔更受到广大市民们的垂爱，因为它通俗易懂，更适合文化层次不高的下层群众。北京城中曾一度出现过京腔“六大名班，九门轮转”的盛况，也就是说，京腔在北京的舞台上曾经达到过辉煌的顶点。但是，好景不长，昙花一现，以魏长生为首的秦腔异军突起，很快就冲垮了京腔阵线，于是，京腔这朵奇葩迅速萎缩，虽几经朝廷干预，抑秦扬京，但终究未能改变其衰落现状。不久，又有徽班乘着给乾隆皇上祝贺八十万寿的春风进入北京城，逐渐取得了优势地位，京腔东山再起之梦遂告彻底破灭，于是它只好退缩到王府私院，成为抱残守缺的贵族们的点缀之物。同时，为谋生计，许多京腔演员流入冀中农村，“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”，曾一度受到文化娱乐活动极度贫乏的农民们的热忱欢迎，并因此而兴盛了一段时间，但毕竟不能与昔日相比。在清末民初，演员们又曾进京发展，也曾引起听惯了京剧的新一代听众的短暂兴趣，但由于其故有的不足，很快就又遭到了冷遇。于是，演员们不甘心，下天津，走南方，最终由于种种自然的或人为的原因而生存艰难，不了了之。

下面，我简单介绍一下这部书写作的有关情况。此文是在导师

刘崇德先生的指导下完成的。刘崇德先生因家学渊源，酷爱戏曲，而且在理论上有着极高的造诣，他曾经花费了两年的时间破译了被近代曲学大师吴梅称作“词山曲海”、“天下之宝”的《新定九宫大成南北词宫谱校译》一书，使其变成了可以重新传唱的“活谱”，1998年12月18日，联合国教科文组织把它作为中国优秀传统文化的代表而收藏。在此文的写作期间，刘先生不顾个人身体病痛，多次耳提面命，提出宝贵的修改意见，一针见血，掷地有声。与此同时，这部书稿的写作也得到了北京联合大学应用文理学院教授、中国昆剧研究会副秘书长周传家先生以及北京昆曲研习所，昆曲刊物《兰》的编委朱复先生的鼎力帮助。2005年7月，我应聘来到了枣庄学院中文系，在工作之余，我又遵导师之嘱，在原有基础上，对论文作了进一步的改进和充实。该书出版也得到了枣庄学院中文系主任董业明教授的鼎力支持。同时，同门的师兄、师弟们也给了我许多宝贵的启示，尤其是师弟于广杰给了我莫大的帮助。在此，我谨向以上诸位表示由衷的敬意和感谢。

此部拙作是我的一篇硕士论文，由于本人基础差，底子薄，虽有其心，却无其力，其中不足之处尚有很多。例如，有些资料太偏，无法借阅，如《怡志楼曲谱》一书，北京国家图书馆根本就没有编号上架，还有经济上的因素，许多当年清代宫廷的原始档案无法调阅，因此，在论述清代宫廷弋阳腔的时候就不免捉襟见肘，空洞无物。此外，由于弋阳腔“向无曲谱，只沿土俗”，没有留下什么音乐资料，因此，在论述京腔音乐的时候几乎就是空白。当然，更重要的是，本人是应试教育培养出来的一代，对音乐理论知之甚少，这也在很大程度上制约了我在这方面研究的深入。我曾经在开题的时候和李金善教授半开玩笑地说，我感觉研究戏曲就像是鸭子上架，脚丫子分不开叉，根本就抓不住树枝，一不小心，就得跌下

来，摔个半死。当然，即使小心谨慎，也不免会摔下来。我想，如果以后有机会，我会在这个领域做进一步深入的研究。

导师刘崇德先生在香港出版的《中国评论》中的《曲海词山国之宝只为传唱人世间——词曲学家刘崇德先生访谈录》中说：“先说一下我的导师詹镛先生。詹先生曾在西南联大当闻一多的助教，他治学属于乾嘉学派，讲求实证精神，讲究‘无征不信’，日本学者赞其治学‘惊人的严谨’，在这方面，他对我的影响很深。我治学就是讲究‘无征不信’。另外，詹先生治学受西方实验心理学的影响，这些也都对我有所影响。”^① 作为刘先生的弟子，我的这篇论文也不可能不受到刘先生的影响，在写作的时候，我力求每一个结论都有根有据，不做凭空臆想和猜测之语，有一分材料就说一分话，避免过多引申和发挥，议论也是点到为止。总之，希望各位专家、教授提出批评，弟子将有则改之，无则加勉。

^① 王辛《曲海词山国之宝 只为传唱人世间——词曲家刘崇德先生访谈录》，《中国评论》2004年9月号，41页。

第一章 京腔的起源

第一节 弋阳腔的进京与入宫

弋阳腔约形成于元末明初，再具体一点说，弋阳腔是宋元南戏流传到江西省弋阳县以后，由弋阳戏文子弟改用当地方言土语，结合弋阳县民间小曲甚至某些宗教仪式的歌曲而逐渐衍化而来，弋阳腔保留了南戏的一些传统，例如“其节以鼓，其调喧。”^①“字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”^②而且“向无曲谱，只沿土俗。”^③明代凌濛初《谭曲杂箭》曰：“江西弋阳土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔。”弋阳腔因其粗犷豪放与通俗易懂而备受广大下层群众的喜爱，舟人少年、胡同歌童都能哼上一段，亦自流利可喜，可以如是说，弋阳腔就是当时的流行歌曲，其剧目多出自民间艺人或者下层社会知识分子之手，直到清代乾隆年间，江西一带的本土弋阳腔仍然是“其词曲悉皆方言土语，俚鄙无文，大半乡愚随口演唱，任意更改，非比昆腔传奇，出自文人之手，削厥成本，遐迩流传，是以曲本无几。”

① 明·汤显祖《宜黄县清源师庙记》。

② 清·李渔《闲情偶寄》。

③ 清·李调元《剧话》。

(《江西巡抚郝硕复奏查办戏曲》)^① 因为弋阳腔深深植根于民间土壤，所以它的生命力极其顽强，在永乐年间就已经流传到云南和贵州两地，附近的有徽州、福建，江西就更不必说了，但实际上，恐怕还远不止这些地方。据徐渭的《南词叙录》记载，在明嘉靖三十八年前，昆山腔还只是偏于吴中一隅，而弋阳腔却已是两京、湖南、闽、广用之了。正如南戏流传到各地结合土腔土调而形成昆山、弋阳、海盐、余姚四大声腔一样，弋阳腔在江西弋阳一带形成以后，也是向四方传播，又结合各地土腔土调从而又衍生出许多新的腔调，明代汤显祖《宜黄县清源师庙记》记载：“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。”^② 万历三十八年时，“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，苏州不能与之角什之二三”^③。弋阳腔因其只沿土俗、不托管弦、腔无定准、错用乡语的特点，又结合各地土腔而形成乐平腔、徽州腔、青阳腔、义乌腔、石台腔、太平腔等，其中尤以青阳腔之影响为著，甚至在某些地方，人们只知青阳腔而不晓弋阳腔。青阳腔又名池州调（因青阳古隶池州，故名），此腔因影响厥伟，曾经被称为天下时调，一度与昆山腔分庭抗礼。

当然，弋阳腔并非只能趋俗，实际上，它的生存与发展一直在走着两条道路，一条是民间之路，另一条是士大夫、宫廷之路，一向被称作雅部的昆腔亦是如此，就连昆腔的经典之作《浣纱记》中偶尔也会有像“摆开摆开摆摆开”这样的打油诗式的唱词。据载，

① 转引自李啸仓著《李啸仓戏曲论文集》，中国戏曲出版社，1994年10月第1版，216页。

② 明·汤显祖《宜黄县清源师庙记》。

③ 王骥德《曲律》。

青浦县令屠隆听了此句唱词，立即痛斥为“恶语”，并当场用污水灌了作者梁辰鱼，以示对他的惩罚。否则的话，又何来草昆、正昆之分呢，只不过是二者的侧重点有所不同罢了。我们平时所说的昆雅弋俗，只是从总体上笼统地讲，实际情况却相当复杂。也就是说，弋阳腔除了在民间趋俗的一面外，它还有向雅的一面。那么，弋阳腔到底是何时进入京城的呢？作于嘉靖三十八年的《南词叙录》曰：“今唱家称‘弋阳腔’，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。”而嘉靖二十六年金坛曹含斋跋语的《娄江尚泉魏良辅南词引正》第五条云：“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。自徽州、江西、福建俱作弋阳腔；永乐间，云贵二省皆作之；会唱者颇入耳。”^①从徐渭的《南词叙录》看，在嘉靖三十八年前，南京和北京就已经出现了弋阳腔的足迹，而《娄江尚泉魏良辅南词引正》中说，在永乐年间，弋阳腔就已经远播云南、贵州两地，虽然没有提及南京和北京，但南京和北京，尤其是南京距离江西并不远于云、贵，况且南京曾为明前期首都，北京又是明中后期政治、经济、文化的中心，戏曲传播的速度必定远远快于边鄙之地云、贵二省，所以，“云贵二省皆作之”的弋阳腔，在永乐年间也应该传到两京。而且，在北曲衰落之后，昆腔兴盛之前这段时间里，士大夫们用的就是弋阳、海盐二腔，明代顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条写道：

南都万历以前，公卿与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐。或三四人，或多人唱大套北曲，乐器用箏、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本；乃北曲四大套者，中间

^① 转引自陆萼庭著、赵景琛校《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社，1980年1月第1版，18页。

错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南唱，歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人医以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄婉，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始只二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之，海盐多官话，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者。今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息。士大夫稟心房之精，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。^①

综上可知，弋阳腔的进京不会晚于嘉靖三十八年，甚至有可能在永乐年间就已经入京，只是当时的影响并不大，因为声腔兴起之前，北曲是人们文化娱乐的主旋律，北曲衰落，南腔兴盛，此消彼长必然是一个漫长的历史过程，二者必然会在相当长的时间里长期共存，共同发展。弋阳腔入京以后，它的观众面比海盐腔更为广泛，它不仅为士大夫所用，而且更多地为广大中下层市民所喜，“四方士客喜闻之”便是其证。而海盐腔用的是官话，它的观众更多的是上层官僚、士夫。因此，在昆山腔经魏良辅改革后，其清柔婉折更胜海盐腔，于是，海盐腔的观众便迅速萎缩，以至于士大夫们见海盐已白日欲睡。而弋阳腔则不然，它可能会失去部分士大夫观众，但它还有更广大的中下层市民观众，故此，异军突起的昆山腔并不能使弋阳腔一蹶不振，也就是说，昆山腔取代的是海盐腔的原有地位，但它并未能取代弋阳腔的原有地位，周贻白先生在他所著的《中国戏曲发展史纲要》中云：“然则昆山腔与弋阳腔的斗争，在明代末叶，已经是弋阳腔占据优胜地位。这就是说，昆山腔的兴

^① 廖奔、刘彦君著《中国戏曲发展史》，山西教育出版社，2000年版，78页。

起，只能代替海盐腔或余姚腔的地位，却无法超胜弋阳腔。”^① 万历年间，北京城内一般人家宴席请的戏班还是弋阳戏班，如沈德符的《万历野获编》卷二十四（畿辅）“京师名实相违”条记载：“（京师）若套子宴会，但凭小唱，云请面即面，请酒即酒，请汤即汤。弋阳戏数折之后，各拱揖别去。”^② 又据袁中道万历四十一年（1613）三月游湖南桃源，他看到驰道整洁、松杉翠碧，写道：“张阿蒙诸公携榼宫中，带得弋阳梨园一部佐酒。”^③ 可见弋阳腔在明代宫廷也有影响，而太监们是皇上的亲密随从，他们的喜好恐怕与皇上不无关系，《万历野获编补遗·禁中演戏》记载：“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。”^④ 如此看来，弋阳腔虽然早已进京，但并没有立即进入宫廷，只是活跃于市民和公卿缙绅之间，直到明神宗万历年间才有机会进入明代宫廷玉熙宫，一跃成为御用声腔，从上文的字里行间来看，似乎此时宫内还有所谓的“内戏”，想必就是北曲了，而弋阳、海盐、昆山诸家只不过是外戏，好像并不占主要地位，只是“以供科诨”的角色。并且，此处把弋阳腔排在首位，是否也告诉了我们一点什么信息，是否说明弋阳腔的影响此时依然大于其他二腔，还是作者随便那么一写而已？此待有心者考之。总之，弋阳腔入宫之举，乃是弋阳腔发展史上的一件大事，可以说这

① 《中国戏曲史发展纲要》，上海古籍出版社，1979年10月版，311页。

② 转引自陆萼庭著、赵景琛校的《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社，1980年1月第1版，46页。

③ 转引自廖奔著《中国戏曲声腔源流史》，（台北）贯雅文化事业有限公司，初版，1992年7月，67页。

④ 转引自李啸仓著《李啸仓戏曲论文集》，中国戏曲出版社，1994年10月第1版，189页。

是后来清代宫廷昆、弋并御的先声。

因为后起之秀昆山腔取代的是海盐腔，它并没有从根本上动摇弋阳腔的原有地位，所以，明代中叶以后，形成了昆、弋争胜的局面，昆以雅胜，弋以俗优，昆腔的主要观众为士大夫阶层，但并不排除民间班社的广场演出，弋腔的主要观众是广大市民阶层，同样也不排除家乐式的红氍毹演出。这一点从明末江淮名妓陈圆圆身上可以折射出来，“声甲天下之声，色甲天下之色”的陈圆圆曾经演出弋腔《红梅记》，冒辟疆《影梅庵忆语》写道：“辛巳早春，余省觐去衡岳，由浙路往，过半塘……许忠节公赴粤任，与余连舟行，偶一日赴饮归谓余曰：‘此中有陈姬某，擅梨园之胜，不可不见。’余佐忠节治舟数往返，始得之……是日演‘弋腔’《红梅记》，以燕俗之剧，啾呀啁哳之调，乃出陈姬身口，如云出岫、如珠走盘，令人欲仙欲死。”陈圆圆乃江淮名妓，她的观众自然也是“文人雅客”，故曰弋阳腔并未失掉士大夫阶层的观众。而且，这里把弋阳腔称为“燕俗之剧”，这说明弋阳腔在北方已经扎根，并且完全北方方言化，以至于被认为是北京当地的剧种。另外，还有一则材料亦可作此注脚，《龙禅室摭谈》载：

阮圆海所撰《燕子笺》、《春灯谜》，足称才调无双矣。昔圆海降后，从北军为前驱，帐中诸将闻其有《燕子笺》、《春灯谜》剧本，问能自度曲不？阮即起，鼓板顿足而唱。诸将北人，不省南曲，乃改唱“弋阳腔”，始点头称善。

阮大铖乃明末著名文士、曲客，府中养有昆曲家班，撰有传奇六种。他会唱弋阳腔，足以说明许多士大夫对弋阳腔十分熟悉。同时也可以看出，许多剧本既可以用昆腔演唱，也可以用弋腔演唱，昆、弋的交流势所必然。当然，不管是陈圆圆，还是阮大铖，他们