



徐朔方集

第二卷

浙江古籍出版社



徐朔方集

第二卷
晚明曲家年谱

浙江古籍出版社

晚明曲家年譜

王季思題



爬梳粹史一代词仙重唤起曲海
扬帆铁网珊瑚志不凡
光楼
风雨记否松涛撼屋处湖上秋晴
想见憲光分外明
減世詞
白
朔方弟新著晚明曲家年譜三十种題

季思王起



新著曲家年譜三十种



己巳季秋

王季思先生题辞

晚明曲家年谱自序

《晚明曲家年谱》包括年谱、行实系年、事实录存及附录，凡三十九家。起于徐霖（1462—1538）、王济（1474—1540）^①，终于孟称舜（1599？—1656后）、金圣叹（1608—1661）。他们活动于嘉靖、隆庆、万历、天启、崇祯之间（1522—1644），将近明朝统治二百七十六年的一半。其中徐霖、王济、郑若庸（1489—1577）、陆燬（1494—1552）、陆采（1497—1537）、谢谏（1512—1569）、梁辰鱼（1519—1591）、徐渭（1521—1593）等八人出生在嘉靖之前，但那时除徐、王、郑、陆外并未成年。与其说任意提前晚明的上限，倒不如说以他们作为先行者而排列在《苏州卷》、《浙江卷》的前面。孟称舜的部分戏曲创作完成于易代之后，金圣叹的《西厢记》评点也一样，但他们在明亡之前都已经成名。收入本书的更多曲家则活动于万历或天启、崇祯间。这是本书题名冠以晚明的依据。

晚明在中国戏曲史上的成就仅次于元代。它不仅是戏曲——传奇的黄金时代，在社会生活的各个方面它都是异彩纷呈的时代。王守仁（1472—1528）的致良知学说，他的弟子王艮（1483—1543）创立的泰州学派，李贽（1527—1602）的童心

^①列入本书的曲家生卒，据本书考证。其他人物的生卒据通行说法。

说，张居正（1525—1582）的政治革新，李时珍（1518—1593）的《本草纲目》，徐光启（1562—1633）的译著《几何原本》，徐霞客（1586—1641）的有关地学探索的游记，宋应星（1587—？）的《天工开物》，世代累积型的长篇小说四大奇书和《三言》、《两拍》的先后问世，汤显祖（1550—1616）的《牡丹亭》传奇以及以袁宏道（1568—1610）为中心的公安派作家群——思想、政治、科技、文学、艺术领域的多方面成就和名家名作相继涌现，光辉灿烂令人目不暇接。他们有的意识到，有的没有意识到他们是同一时代的产儿，然而他们都同行将解体而仍未失去控制的中央集权的腐败王朝形成明显的对照。它不是伴随资本主义原始积累而降临的文艺复兴，然而又有类似文艺复兴的若干征象。说它们是新生事物，却包含着太多的封建因素；说它们陈旧，却又不是传统所能概括。尽管历史学家还没有对此作出令人信服的解说，它的崭新的时代特征已为世人所熟知。

明代传奇和元代杂剧先后媲美，而传奇之盛实际上集中于晚明。这样的概括由于过于简明扼要，容易引人误入歧途。民间南戏由于流传和创作的过程很长，难以确切指明它的年代而被忽视。通常所称宋元南戏，实际上并不限于宋元，在整个明代它并未衰歇，创作和流传都以同样的规模在继续。只是由于文人传奇的兴起，它失去了昔日的垄断地位而使人误以为它已经衰落。杂剧的创作和演出在明代也没有人们想象中那么冷落。如果分散在浩如烟海的明代诗文中片言只语的记载难以让人留下深刻印象，那末小说《金瓶梅》所描写或提及的频繁的戏曲演出足以使人猛省，它们全部都是杂剧和南戏，没有一个字提及昆腔。即使偶而提到苏州伶人，他们也是“海盐子弟”。晚明以至整个中国戏曲史的轮廓至少在某些方面仍然有待

我们加深认识，某些印象或结论则有待于澄清或修正。

从王国维、青木正儿以及他们之后的我的前辈学者们已经作了可贵的开拓，积聚了大量的资料，郑振铎主编的《古本戏曲丛刊》和周贻白、叶德均、冯沅君、赵景深、钱南扬诸家的考证使得南戏——传奇发展史的某些问题逐渐得到接近事实的叙述，前所未见的戏曲作品出现于研究者面前。无可讳言，同时也出现了一些新的偏见，如以南戏等同于温州杂剧，以为明代传奇全都为昆腔创作；一面给予昆腔演唱艺术以正确的评价，一面又在无形中贬低其他诸腔的存在和作用。要使这些问题得到澄清，必须提供众多曲家生平活动的详尽可信的事实。只有立足于事实，才能对一些入云亦云的想当然的说法加以检验，并从而导向应有的结论。

二

汤显祖和沈璟（1553—1610）之争是最早引起我注意的戏曲理论问题之一，它的深入而完善的解决足以使整个晚明戏曲史为之改观。这是我三十年前撰写《汤显祖年谱》时未能预见的。青木正儿的《中国近世戏曲史》（王古鲁译著本）最早在沈璟生前列有吴江派，而在汤显祖身后则有玉茗堂派。看来并没有差错。他根据吕天成（1580—1618）《曲品》的说法：“不有光禄（沈璟），词刚不新；不有奉常（汤显祖），词髓孰抉？倘能守词隐先生（沈）之矩矱，而运以清远道人（汤）之才情，岂非合之双美者乎。”此书中文本问世不久，正好碰上极左思潮泛滥，汤沈之争被作为戏曲史上两条道路斗争的实例看待。吕天成《曲品》所提到的汤沈个人同异，变为时代相先后两个流派，再变而为戏曲史上的两条道路斗争，一步一步地背离

事实。虽然汤沈之争并不出于虚构，却因夸张过分而失实了。

沈璟对汤显祖原来很佩服。据他的族侄沈自晋的《重定南词全谱·凡例》，沈璟《坠钗记》传奇卷首《西江月》曲（今佚）有对汤显祖的公开赞扬。此剧根据明初瞿佑《剪灯新话》的《金凤钗记》改编而成。它同《牡丹亭》传奇及其祖本《杜丽娘记》故事情节并不相似，改编以后却出奇地趋于接近。《坠钗记》的《闹殇》、《冥勘》、《拾钗》、《仆侦》、《魂诀》和《牡丹亭》的《闹殇》、《冥判》、《拾画》、《欢挠》、《冥誓》几乎可以一一对照。《坠钗记》第十九和三十一出一再提到《牡丹亭》的人物和情节。如果它不是沈璟的作品，同时代再没有一本戏曲比它更摹拟《牡丹亭》，更有资格归入所谓玉茗堂派了。

两人的争论由曲律引起。沈璟爱重《牡丹亭》，又嫌它不太谐合曲律，按照自己的标准将它改编为《同梦记》。《同梦记》未刊而失传，它在《南词新谱》卷二十二和十六中保存两曲。沈璟的改编使汤显祖大为不满，嫌隙由此而产生。

汤沈之争并不如人们所想象的那样是文采派和格律派（或本色派）之争，同他们政见的进步和保守也没有太大关系，争论在于唱腔和格律的差异。对对方的赞扬和贬斥都起于沈璟，通过共同的友人孙如法和吕胤昌而转达。汤显祖愤愤不平的反诘使矛盾进一步加深。他们都没有点出争论的实质，在各自的心目中那是不言而自明的，而在后代却一直没有弄清症结所在。

我在《汤显祖年谱》（1956）中首先提出汤显祖的戏曲为什么声腔而创作的问题。汤氏在诗文中提到他的戏曲唱腔至少九次，都说是宜伶，即海盐腔的一个分支宜黄腔演员。在他的卷帙浩繁的著作中没有一次提到他的作品由昆腔演出。苏州人沈璟、冯梦龙（1574—1646）、湖州人臧懋循（1550—1620）、

凌濛初（1580—1644）都自以为是正宗吴语的传人，而以汤显祖“生不踏吴门”（臧懋循《玉茗堂传奇引》）为旁门左道。其实正是他们自己囿于见闻，知其一而不知其二。他们所指斥的汤氏作品中歌戈与家麻韵、支思与皆来韵通押并不是什么江西土腔，在宋元南戏《张协状元》和《琵琶记》中早有成例在先。除非有什么魔法使它们也变成江西人的手笔。

汤沈争论的焦点在于汤显祖坚持南戏曲律的民间传统，沈璟则在于将民间南戏的一个分支昆腔加以进一步规范，以期有助于昆腔的兴旺发达。沈璟的《南九宫十三调》曲谱是陈白二氏《旧编南九宫目录》和《十三调南曲音节谱》以及蒋孝《南九宫谱》（1549）的继承和发展。在他之后，又有沈自晋（1583—1665）、冯梦龙、徐迎庆（于室）（1574—1638）、钮少雅（1564—？）的多种改编和新作，他们要求戏曲创作遵奉他们的约束。沈璟被看作同汤显祖齐名，不在于他的至多从宽列为二三流的戏曲创作，而在于他的曲谱。看来沈璟等几代人的努力，虽然在一时一地声势不凡，事实上并未收到预期的效果。沈璟、冯梦龙、凌濛初等对当代戏曲名作的改编多半无声无息地被束之高阁。格律愈严，道路愈窄，不能通向兴旺发达的康庄大道。同他们的愿望相反，相邻韵部通押最后还是被昆曲界所接受。

传奇的繁荣发展迎来了明代万历后期直到清初的中国舞台艺术在金元杂剧之后的又一昌盛时代。昆腔艺术家对《琵琶记》、《荆钗记》和《玉簪记》、《牡丹亭》等唱腔和表演艺术世代累积的创造和发展已成为我国民族文化艺术遗产的瑰宝。但它们原本都不为昆腔而创作，昆腔对它们的移植和加工是后来的事。更确切地说，所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔的通用剧本。弋阳腔演唱《玉簪记》要改调而歌之，昆腔

演唱它也同样需要作曲配谱。昆山腔和海盐腔以及别的声腔的区别不在于剧本本身，而在于不同的声腔和舞台艺术。至于弋阳腔的加滚，那是一种对特定声腔的适应性加工，同创作本身关系很少。就戏曲创作而论，并不是从梁辰鱼的《浣纱记》开始，所有的传奇都有意为昆腔而创作。昆腔作为南戏的一个分支，本来它也是民间曲调。曲律由宽而严不可能一蹴而就，它经历了漫长的完善过程，即使苏州曲家也不例外。

后来的苏州曲家以特有的优越感将非苏州籍的曲家贬斥为乡音俗调，而当自己本乡的同行出现同样情况时却充耳不闻，因为难以将它们归咎于同乡人的乡音俗调了。

昆曲原是昆山、太仓一带的民间小调，只供清唱用，后来经魏良辅等人的改造，梁辰鱼最早将它同传奇相结合。不仅有张大复（1554—1629或略后）、钱谦益（1582—1664）等人的记载为证，他的《浣纱记》第二十五出《演舞·好姐姐》（清唱）“切忌摇头合眼，歪口及撮唇”，分明来自魏良辅《南词引正》^①。但他采用的仍是南戏传统韵辙，如支思、鱼模韵（第二出）、寒山、桓欢韵（第十五出）、桓欢、先天韵（第十五、十九出）、庚青、真文韵（第十七、二十三出）、家麻、齐微韵（第三十五出）通押的情况不一而足。凌濛初《南音三籁》对梁辰鱼《羽调四季花·寒宵闺怨》的好评中反映出他对作者用韵不严是多么反感：“用庚青韵，无一字傍犯，伯龙之出色者。岂其晚年已知用韵乎。”比梁辰鱼略早的苏州曲家郑若庸的《玉玦记》、陆粲陆采的《明珠记》中，这样的情况同样存在。

^①虽然早在元代燕南芝庵《唱论》已有近似的说法，但从梁辰鱼同魏良辅的关系而论，当以得自《南词引正》为可信。

陆粲兄弟的友人王世贞在《艺苑卮言》中含蓄地评论《明珠记》说：“亦未尽善。”后来钱谦益在《列朝诗集小传》中仿佛给它作了脚注：“曲（《明珠记》）既成，集吴门老教师精音律者，逐腔改定，然后妙选梨园子弟登场教演，期尽善而后出。”可见陆氏兄弟虽然是苏州人，他们的戏曲是一般的南戏，并非特地为昆腔而创作。

即使迟到万历中叶，相当多的苏州曲家仍然遵奉南戏的传统韵例。

顾大典（1542—1596）比他的同乡沈璟大十一岁，早十四年去世。他辞职回到同一小城吴江，只比沈璟早二年。他们门第、宦历相似，戏曲创作又都在家居之后。沈璟原编、族侄自晋重定的《南词新谱》选录顾大典的三支曲子（见卷四、二十三）。此书在清初重加增订，难以确定由谁选入。他俩虽有来往，远不及顾大典和张凤翼，或沈璟和王骥德、吕天成那样亲密。显然这和他们对曲律的见解不同有关。如《青衫记》第五出鱼模、齐微、支思混用，第八出用先天韵，而《破阵子》弹字是寒山韵，《六犯清音》掩字是廉纤韵。张凤翼《青衫记》序说：“中间有数字未协，僭为改定……君即欣然诺之。”可见张凤翼对迄未改定的这些混用并无异议。徐复祚（1560—1629或略后）和他们同时而略迟，早就察觉顾和沈在曲律上的分歧。他在《南北词广韵选》所收顾大典《葛衣记·商调·梧桐树》后指出：“独怪沈先生与顾先生同是吴江人，生又同时，又同有词曲之癖。沈最严于韵，不与顾言之何也？顾与张伯起先生亦最厚。岂其箕裘伯起而弁髦词隐也耶！”^①末句说顾大典用的是

^①拙编《沈璟集》附录五《评论》引徐复祚此段文字，“徐复祚”三字被误排在第933页第11行之后，应改排在同页第1行。否则，选本编者就变成吕天成了。谨此更正。

张凤翼所采用的南戏韵辙，而同沈璟异趣。这正是当时的事实。

徐复祚批评他妻子的伯父张凤翼说：“先天、廉纤随口乱押，开闭罔辨，不复知有周韵（周德清《中原音韵》）矣。”令人不解的是他自己的《红梨记》传奇并不比张凤翼更加遵守《中原音韵》。可能创作在前，受沈璟影响的曲律见解形成在后。

臧懋循指斥汤显祖“生不踏吴门”，其实汤显祖在路过苏州时曾访问了张凤翼，后者有一首诗可以作证：《汤义叔过小园夜谈赠之，因寄声孟弢诸君》。看来曲家之间的亲疏关系同他们对曲律的不同看法存在着一定的联系。

孙柚（1540—1588后）的《琴心记》，如歌戈和鱼模（第四、三十四出）、家麻和车遮（第十出）、真文和庚青（第十四、十七出）、寒山和桓欢（第三、三十二出）、先天和寒山（第二十八出）通押，第五、十三、十五、二十一、二十五出甚至齐微、支思、鱼模三部通押，第二十二出则先天、桓欢、监咸、廉纤四部通押。许自昌（1578—1623）的《水浒记》，如先天、寒山、桓欢三部（第二出），或再加上廉纤四部通押（第十一、十五、十八出），歌戈和鱼模（第九、十二、二十九出）、庚青和真文（第三、十四、十六、十七出），或又和侵寻三部通押（第八、十三、三十一出），齐微、鱼模和支思（第三出）也是三部通押。这两位曲家“随口乱押，开闭罔辨”（借用徐复祚评张凤翼语）的情况，如果不超过，至少不亚于被他们指斥为江西土腔的《玉茗堂四梦》。沈璟被遵奉为格律派的创始人，他也有“开闭罔辨”的情况，但比较少见，比他的后辈徐复祚、凌濛初等人宽松得多了。

另一苏州曲家王衡（1561—1609）是首相王锡爵的儿子。

留有传记的早期昆腔演唱艺术家赵淮同他们父子友谊很深。陈与郊在杂剧《义犬》中几乎全文引用了王衡的杂剧《没奈何》，并说以弋阳腔演唱。万历三十年，冯梦祯在王家作客，家乐演唱的是南戏《金花女状元》。情况表明，江南有数的前首相王氏、申（时行）氏家乐在演唱昆腔的同时，也演唱弋阳腔或海盐腔^①。

上面的论述并不用以证明这些苏州曲家韵辙较宽就都不为昆腔而创作，当然也无助于证明他们都为昆腔而创作。这里说的是创作时的原始设想，同传奇为各声腔所通用的事实并不抵触。

事实证明，《浣纱记》以后并不很快就出现昆腔在舞台上独家称雄的局面。山东或淮河以北一带，《金瓶梅》关于戏曲演唱的描写可以为此作证。它至少记录或提及十四本戏的演出，其中多数是南戏。第五十二、六十、六十一回描写演唱南词、南曲。西门庆家正式宴请高级官员时，如第四十九、七十二、七十四、七十六、六十三、六十四等回，演唱的都是海盐腔，尤以上述最后两回的记载比较详细。全书没有一次提到昆腔。第三十六回写到的“苏州戏子”荀子孝等也不是昆腔演员，第七十四回就点明他是“海盐子弟”。据拙作《金瓶梅成书新探》的考证，小说成书在嘉靖二十六年（1547）之后，万历元年（1573）之前。按照其他学者的考证，它的成书还要后推二三十年之久。如果《金瓶梅》作为小说，情节虚构，难以尽信，可以举帅机（1537—1595）在万历三年（1575）写的诗为证：《舟次临清，有感故乡梨园之音》（《阳秋馆集》卷四）。帅机是汤显祖的同乡友人，临清是《金瓶梅》写到的运河沿岸最

^①申时行家乐不专演昆剧，参阅下文及第15页注^①。

繁荣的商业城市。只有宜黄腔或它所属的海盐腔才会使他看作是“故乡梨园之音”，使他感到“乍听南音泪欲涟”。前已指出《汤显祖诗文集》中提到演唱他传奇的剧种是海盐腔的一个分支宜黄腔，而不是昆腔。

冯梦祯的日记说：“吴伎以吴徽州班为上。”（《快雪堂集》卷五十九）作者的身份是前南京国子监祭酒，在文人中地位很高，时间是万历三十年（1602）九月二十七日；地点是昆曲的发源地和中心苏州^①。

如果在汤显祖、沈璟时代，昆腔已经在苏州及其附近地区占有牢固的优势，沈璟的努力就成为多此一举而难以理解了。

当时的事实只能是昆腔和其他地方剧种同时并存。同一戏曲既可以由昆腔演出，也可以由其他剧种演出，至多经过简单的适应性的增删或改编。这可以看作是由创作本到演出本所必经的步骤，即使现代话剧也不例外。可见南戏和传奇的区分并不取决于它们的唱腔。不是只有南戏为四大声腔所同时适用，而传奇则只适用于昆腔。它们的主要区别在于南戏是民间戏曲，而传奇是文人创作，其他不同的属性都由此而产生。

^①陆萼庭《昆剧演出史稿》第46页注一据《云间据目钞》卷二说：“弋阳腔在松江万历初年即已‘屏迹’，甚至将它与金华酒并举，称为‘两厌’。”此注又说：“万历中苏元俊所著《吕真人黄梁梦境记》中有一段净丑诨语说：‘吴下人曾说，若是拿着强盗，不要把刑具拷问，只唱一台青阳腔（按：属于弋阳腔系统的一种声腔）戏与他看，他就直招了，盖由吴下人最怕的这样曲儿。’又说：‘唱弋阳腔曲儿，就如打砖头的教化一般，他若肯住子声，就该多把几文钱赏他。’挖苦、厌恶的程度达到顶峰了，当然这里有作者的个人偏见，但也反映出一定的实际情况。”个人好恶不同，晚明苏州文人也有贬斥昆腔的，如钱谦贞《未学庵集·得闲集下·郡优六首》云：“旧腔休学昆山样，学却棉花只耐弹。”注云：“昆山腔之名始于魏良辅，今谓之棉花腔。”此诗作于崇祯二年己巳（1629）。谦贞字履之，钱谦益的从弟。冯梦祯也一样厌恶弋阳腔，时间地点确凿无误，他的记载至少同样可信。第15页注^①所引潘之恒的记载是另一旁证。



本书所收晚明曲家年谱，谱主并不一定都是当代的佼佼者，更不是别的曲家都只能排列在他们之后。未收录某些作家并非有意对他们怠慢，有的由于本书著者见闻有限，有的则由于心有馀而力不足。托尔斯泰说了一个故事：骑手被允许在大地上随意驰骋，只要最后重新回到原地，圈子里的土地可以全部归他所有，但如果不能在日落之前回到原地，使他经行的路线形成完整的包围圈，他将一无所得。故事的结尾是骑手野心太大而功败垂成。著者记住骑手的教训，本书范围不能无限扩大，否则将成一堆废纸。事实上过半数比较重要而又有事迹可考查的晚明曲家行实已经收集在内。既不是无所选择，又在一定程度上有赖于偶然的机遇。最后定稿，要编排先后顺序时，我发现他们的籍贯以浙江、苏州为最多，皖赣次之。这大体符合南戏——传奇作家地理分布的概况。我在论文《从早期传本论证南戏的创作和成书》及其续篇《南戏的艺术特征和它的流行地区》^①提出一个新的论点：迄今公认的南戏起于温州的说法证据不足。文献所记载的温州南戏并没有土生土长的腔调作为依托，它指的应是温州艺人创作的剧本，而不是唱腔。杭州、温州、泉州、苏州以及浙江、福建、江西、安徽、广东、湖广、四川等地都是它的流行地区。早期南戏记载以杭州和温州为最多，既由于它们当时对南戏所作的特殊贡献，同时也由于它们处于或近于南宋的政治中心而容易得到文人的垂青而有记载。反过来，不能认为文字记载较少的其他广大地区对南戏

^①前篇见《社会科学战线》1988年第2至3期，续篇见《九州学刊》（香港）三卷四期及《南戏论集》第12—29页。

没有多大贡献。泉州、潮州一带至今保留了许多失传已久的南戏。从1985年整理出版的《明本潮州戏文五种》（广东人民出版社）可以想见当年盛世的一斑。由于没有及时得到文人的重视并加以整理和改编，多数已经失传或即将湮没。从现存的文人传奇来看，苏州、浙江最盛，皖赣次之。本书依此顺序分成三卷，大体上可说是晚明曲坛的忠实反映。

在浙江籍十七位曲家中，有五位是浙西人，可说是苏州的外围。臧懋循是《元曲选》编者，他按照沈璟的方向，改编《玉茗堂传奇》。如果它不是出版在汤显祖身后，很可能会引起类似的一场争论。陈与郊（1544—1611）和沈璟是同年进士，都是老师、首相王锡爵的亲信，都在清议的压迫下去职。陈与郊在《论痴符》传奇《凡例》中强调正音、正韵、正谱、正入声、正南北调，这一点和沈璟相近，但他既不强调本色，也无意独尊昆腔。高濂（1527或略前—1603或略后）和张凤翼同年，比梁辰鱼小八岁。他是汤显祖、沈璟的前辈。他的《玉簪记》至今仍是昆腔、川剧和另一些高腔剧种的保留节目。它的流传最广的散出《琴挑》即第十六出《寄弄》，真文、庚青、侵寻通押，历来为苏州籍曲家所诟病。他们以后代人倡导的规范强加于古人。现在年代已经大体查清，这种苛责显然有失公允。另外二位是湖州王济和嘉兴周履靖（1542—1632），其他十二人都可以看作越中曲家群。

王骥德在《曲律》中提出的这一曲家群体，至少包括谢谠、徐渭、陈汝元、史槃（1533或略前—1629或略后）、王澹（1557？—1620或略后）以及单本（约1562—1636后）、叶宪祖（1566—1641）、吕天成和他本人。据《远山堂明曲品》，散曲作家陈鹤（？—1560）有《孝泉记》传奇。张琦《衡曲麈谈》称屠隆为“越之屠赤水”，可能也包括在内。徐渭在某些诗作

中标明采用“洪武正韵”，这是南戏曲家所遵奉的韵书。王骥德为此编订了《南词正韵》（今佚）。浙东曲家的共同特点是采用比较宽松自由的南戏传统和韵辙。王骥德为少年时改编的《题红记》作序说：“然其时所窥浅近，遣声署韵，间有出入。今辄大悔，惧人齿及。”他又说“余自童年辄有声律之癖”（《古本西厢记校注序》）。这时昆腔还没有传入浙江，指的当然是本地流行的南戏。《题红记》第二十六、三十三、三十六出都有注明“众滚”的唱腔。此记原出他的祖父之手，当然不会为昆腔创作。吕天成的《神女记》受到沈璟的批评，说它“音律尚堕时趣”，这是说它遵从的是南戏韵例。后来王骥德和沈璟友谊很深，他的曲韵却又变得比沈璟更为严格，应了《荀子·劝学篇》的那句老话：“冰，水为之而寒于水。”沈璟分明知道王骥德对他的本色论持异议。有人把王骥德列名于吴江派，未免是皮相之论。叶宪祖《鸾镜记》第二十二出最后一支《驻云飞》采用弋阳腔滚调。吕天成曾为同郡单本的《蕉帕记》作序表扬，它第十四、十七、二十三、二十五出都以《尾双声》作结，第三十六出既有《北煞尾》，又有《尾声》。因此凌濛初《谭曲杂札》指斥它为“弋阳之派，尤失正体也”。冯梦祯《快雪堂集》卷五万历十八年九月二十八日日记说：“因思长卿（屠隆）乃好此声（弋阳腔），嗜痂之癖，殆不可解。”以上说明越中曲家群至少有的并不为昆腔创作，有的则采用了弋阳腔的一些手法。

皖南和江西也是南戏的主要流行地区。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》所说的弋阳、乐平、徽、青阳诸腔都从这一带流行到东南各省以至全国。汪道昆（1526—1593）十多岁时就将一些小说改编为戏曲。他在襄阳知府（1558—1561）任上创作的《大雅堂四种曲》，除《五湖游》是北曲外，《高唐梦》、