

□谢雍君

晚清民国温州乱弹昆腔演剧述论

晚清民国期间,浙江戏曲舞台乱弹戏繁盛。时有著名的四大乱弹,它们是绍兴乱弹、温州乱弹、浦江乱弹和台州乱弹。新中国成立后,绍兴乱弹改称“绍剧”,温州乱弹改称“瓯剧”,浦江乱弹和徽调合班演出,改称“婺剧”,台州乱弹没有改名,一直沿用至今。因本文研究时段为晚清民国时期,故题名为温州乱弹,而不称瓯剧。四大乱弹中,除了浦江乱弹兼唱昆腔和徽调,俗称“二合半班”,其他三个剧种皆兼唱昆腔、高腔、徽调、滩簧、时调。乱弹兼唱昆腔,不是浙江地方戏曲演出的特有现象,它是晚清民国间戏曲舞台的演剧共性,即乱昆同台,俗称“昆乱同台”。关于“昆乱同台”里的“乱”,不同的地区、不同的剧种,有不同的指义。在北京剧坛,“乱弹”指的是京剧。在川剧里,“乱弹”指“梆子腔”。温州乱弹里的“乱弹”,指的是以正、反[原板][二汉][老拨子]为主要唱调的乱弹腔,它与绍兴乱弹、浦江乱弹、台州乱弹中的乱弹腔同源,却各具特色。鉴于此,研究温州乱弹里的昆腔,不仅可以窥见晚清民国昆曲地方化后的真实演剧风貌,为地方戏里乱昆同台、乱昆交融的演出历史提供真实的依据,而且可以厘清温州乱弹昆腔与永嘉昆剧的关系,进一步探究新中国成立后建团的温州瓯剧团缘何成为当代永嘉昆曲传习所排演新剧的后备军。

一、温州乱弹与昆曲的结缘

温州是南戏的发源地,是中国戏曲的摇篮,民间戏剧活动非常兴旺,每年演剧酬神活动,连绵不绝。据文献记载,昆山腔传入温州,当在明嘉靖、万历年间。沈不沉辑《温州戏剧题咏》里的一些观剧诗,提到《春灯谜》《燕子笺》《桃花扇》《绣襦记》《精忠记》等剧,皆为诗人明末清初在温州当地观看昆曲演出观后感,侧面反映出这个时期温州昆曲演出的盛况。到了清乾隆中叶,温州平阳一带出现了演唱昆山腔的戏班。张藁母有诗记载:“儿童唇吻叶宫商,学得昆山与弋阳。不用当筵观鲍老,演来舞袖亦郎当”,张氏为清乾隆时期温州的诗人,清乾隆四十二年(1777)贡生,他的诗明确提到平阳当地木偶戏班学唱昆山腔的情况,可见昆腔在温州当地的流行。

这种情况到了清乾隆后,开始发生变化,主要原因

是温州乱弹的兴起。

关于温州乱弹的历史,其早期流播情况,因为文献缺乏,无法考述。目前有确切历史记载的最早班社,是清乾隆年间的“老锦绣”班。据此可以推测,温州乱弹的产生时间应该早于清乾隆朝。涉及乾隆朝以前的温州当地演剧情况,一般会提到明末清初的“三月班”。这是一个产生于温州永嘉一带农村,农闲时组班演戏,农忙时下田耕作的半职业性班社,俗称“三月班”。当时他们演出的戏文都是反映农民生活的农村小戏,如《赶子倒锅》《浪子踢球》《卖胭脂》《马武夺魁》《马蹄炮》等。温州乱弹兴起的时间当在清乾隆年间,徐珂《清稗类钞·戏剧类》记载:“乱弹者,乾隆时始盛行之。”徐珂所谓的“乱弹”,指的是昆腔之外的京腔、弋阳腔、秦腔、罗罗腔等,包括流行在全国各地的地方声腔,应当也包括温州乱弹。这与温州乱弹班“老锦绣”班的兴起时间相一致。

老锦绣班主要以唱乱弹为主,兼唱昆腔、高腔。这种乱昆同台、乱高同台的形式,不仅存在于温州乱弹班里,而且存在于其他昆腔班、高腔班里。如温州的昆腔班能演乱弹、高腔、徽调,高腔班能演昆腔、乱弹。乱弹、昆腔、高腔、徽调在演出时,在演剧形式上保持各自为主的特点,但在剧目、音乐、表演方面出现相互渗透、相互融合的现象。这种现象就是昆乱、高乱交融。

温州乱弹与昆曲的结缘之因,可以从以下两个方面加以分析。

从昆曲的角度来看,昆班兼演乱弹,是昆曲流传到地方,在地方化的过程中,为适应当地百姓的欣赏习惯所做出的策略调整。昆曲艺术从明末兴盛,发展到清中叶后,因耽于雅致,沉湎于文人士夫的审美趣味,与众多的平民百姓甚至广大农民观众的欣赏习惯逐渐发生脱节。“盖吴音繁缚,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。”当观众听不懂文词意思时,昆曲艺术就到了知音寥寥的地步。而花部的乱弹、高腔兴盛,赢得了普通观众的喜爱。清梁章钜曾记述道:“比年余侨居邗水,就养瓯江,时有演剧之局,大约专讲昆腔者,不过十之三,与余同嗜者,竟十之七矣。”从这个资料里,我们获知,到了清道光年间,文人士夫的欣赏习惯也有所变化,只有少数人还喜欢昆曲,大部分人包括

梁章钅都喜欢上了乱弹。对于昆班艺人来说,观众的欣赏趣味的变化,是很快能够感受和体会到的。为了生存,为了适应农民观众以及大部分文人士夫的欣赏习惯,昆班演出时自觉地兼演乱弹,这也是市场要求下不得已的选择。

从乱弹的角度来看,乱弹班兼演昆腔以及其他的声腔,是温州乱弹班演剧的一大特性,它历时已久,在其兴盛时期,就成为固定的演剧模式。徐珂在《清稗类钞》里除了记录乱弹兴于清乾隆外,还提到“其调则合昆腔、京腔、弋阳腔、皮黄腔、秦腔、罗罗腔而兼有之”,说明在清乾隆时,乱弹已经与其他声腔合腔演出。温州乱弹也是如此。著名的温州乱弹戏班“老锦绣”,在乾隆年间已经与昆腔、高腔等其他声腔同台演出,除了会演乱弹戏,还会演昆腔大戏和部分昆腔折子戏,其中昆腔大戏有《连环记》《雷峰塔》《渔家乐》,昆腔小戏有《疯僧扫秦》《观枚测字》《阳关折柳》等。可见温州乱弹合昆腔、高腔演出的形式,早在乾隆年间就已经固定下来,后来就成为一种传统演剧模式。对于乱弹班艺人来说,兼演昆腔或者其他声腔,可以使他们获得更大的演出市场。

二、温州乱弹昆腔的演剧历史

温州乱弹的发展史是乱弹与昆腔、高腔等其他声腔相互竞争、相互交融的历史,昆曲为温州乱弹的发展注入了新鲜的血液,而温州乱弹兼唱昆腔也为昆曲在温州的繁衍、发展提供了有机土壤。可以说,温州乱弹昆腔的演剧历史,是与乱弹相互依存、相互交融的历史。

温州乱弹昆腔与乱弹相互依存的历史,是指清乾隆年间,乱弹兴起后,温州地区的昆曲演出市场进入了低迷状态;到清同治年间,昆曲却出现了中兴;在这期间,乱弹兼唱昆腔为昆曲的中兴提供了可能,乱弹班成为昆曲保存血脉的襁褓。

清乾隆年间,地方花部蓬勃发展,受此影响,温州昆曲演出减少,出现了衰落迹象,而乱弹演出则相对活跃得多。到了清同治年间,同福昆班的成立,扭转了温州昆曲的颓势,开创了温州昆曲中兴局面。同福班班主叶良金原为当时浙南最大的乱弹班老锦绣的正生,乱、昆、高不挡,盛名在外。除了演戏,他还善画梅,能诗词,会编戏。他伙同丑角杨盛桃、正生徐锦富、正旦蔡阿种、净角邹阿青、正吹陈银桃、周正等人,脱离老锦绣,自己重新组班。这些艺人原是老锦绣的台柱子,组班后的同福班,阵容强大,剧目多,赢得了当地观众的喜爱,大家都以能聘到同福班演戏为荣。同福班的走红,带动了温州地区的昆曲演出市场,吸引其他艺人纷纷组建昆班,先后成立了品玉班、新品玉班、新同福班、洪春班、小同福班、祝共和班、锦春花班等。众多昆班的组建,意味着温州昆曲黄金时代的到来,同福班为温州昆曲的中兴起到了促进和领头作用。乱弹班兼演昆腔,成为孕育昆曲精英人才的摇篮。

同福班成立后不久,老锦绣班因失去了表演人才而面临解散。但老锦绣的解散,并不意味着温州乱弹的衰微,从清光绪至民国年间,相继成立了老如意班、如意班、新益奇班、竹马歌班、新三星班、新同庆班、大三升班等,在温州各地活跃演出。这些戏班仍然延续着温州乱弹的演剧传统,兼唱昆腔、高腔等,它们为昆曲艺术在温州的发展提供源源不断的新鲜血液。温州乱弹昆腔与乱弹互为依存之关系,由此可见一斑。

温州乱弹昆腔与乱弹相互交融的历史,指的是温州乱弹不仅能演整本昆腔戏,而且乱弹班的乱弹戏、高腔戏、徽调戏里夹用昆腔。温州乱弹里,整本全用昆腔演出的剧目有《连环记》《雷峰塔》《渔家乐》,这三本戏后来成为温州乱弹84本传统大戏之重要部分。其中,《雷峰塔》随着时代的发展,情况有所变化。约在清道光、咸丰年间,全本《雷峰塔》开始杂入乱弹腔,后来逐渐演变为既唱昆腔,又唱乱弹、高腔。最后,蜕变为唱昆腔者仅为四出:《游湖》《盗草》《水漫》《断桥》,其他则唱乱弹和高腔。温州乱弹《雷峰塔》从全用昆腔到大部分唱昆腔,再到少部分唱昆腔的演剧变化,透露出温州乱弹里昆腔与乱弹的交融历史不是一成不变,而是处于不停的变化和衍变中,表现出流变性和复杂性的特点。

乱弹班的乱弹戏、高腔戏、徽调戏夹用昆腔的情况稍为复杂些,主要分两种情况。一种情况是夹用整出昆腔,如后期以唱乱弹为主的《雷峰塔》,夹唱的昆腔,皆为整出戏。另一种情况是在乱弹戏、高腔戏、徽调戏里,插用昆腔曲牌。这种插用方法最为常见。有的是前昆后乱,如乱弹戏《卖胭脂》,开头的郭华唱段,先用昆腔曲牌[懒画眉],然后才是乱弹正[原板]。还有的是乱昆夹用、高昆夹用、徽昆夹用。如乱弹戏经常插用[新水令][哭相思][梁州新郎][小桃红]等昆腔曲牌;高腔戏《雷公报》,插用昆腔[皂罗袍][驻马听][园林好]等。

此外,温州乱弹的伴奏音乐吸收了昆曲元素,对原有的伴奏音乐进行了丰富和改造。乱弹班在草台或庙宇演出时,开戏前要先敲锣鼓示意演出即将开始,来吸引观众前来观看。开演前的乐队吹奏曲,俗名“打头通”。温州乱弹有三大“头通”: [集锦头通][西皮头通]和[一封书]。其中[集锦头通]是由昆曲音乐改编而来的一套器乐组曲,它吸收了《思凡下山》《秋江赶船》等昆曲剧目中的部分唱腔曲调,依据曲体结构原则,配以锣鼓伴奏,重新组合成全新意义上的吹打乐器。乐器有笛、二胡、大胡、三弦、唢呐、长号、抱月、引磬、梆子、撞铃、大锣、小锣鼓等,整首乐曲优美华丽,气势宏伟。

三、温州乱弹昆腔的演剧特点

温州乱弹为多声腔剧种。在84本传统大戏里,除了“三昆”、“四高”(《报恩亭》《雷公报》《循环报》《紫阳观》)、“四徽”(《回龙阁》《龙凤阁》《双秋莲》《天缘配》)外,其他73本戏皆为乱弹。以唱乱弹为主,兼唱昆腔的温州乱弹,其昆腔演剧具有地方化、乱弹化的特点。

明末,昆曲传入温州,在温州当地扎根发芽。当昆曲翻山过江,从昆山流播到浙南地区时,其静好、婉转的演剧风格开始发生变化。对此,王骥德有过总结和概括,他说:“昆山之派,以太仓魏良辅为祖。今自苏州而太仓、松江,以及浙之杭、嘉、湖,声各小变,腔调略同。惟字泥土音,开闭不辨,反讥越人呼字明确者为‘浙气’,大为词隐所疵。”他认为昆曲流传到上海、浙江后,已经与正宗的“水磨腔”有所不同,“声各小变,腔调略同”,它们的声音各有不同,但腔调与苏昆略为相同。王骥德的这种概括不仅适用于流传到上海和浙江的昆曲,也适用于流传到全国其他地方的昆曲,及被地方声腔剧种所吸收、融化的昆腔。永嘉昆曲如此,温州乱弹昆腔也如此。温州乱弹昆腔的演剧特点是昆腔的地方化、乱弹化,具体表现为剧目创作的地方化和舞台演艺的乱弹化。

1. 剧目创作地方化

在剧目方面,温州乱弹昆腔除了演出传统昆曲大戏、折子戏,还结合当地观众的欣赏趣味,自创了一些新剧目,而这些自创剧目是苏昆或其他地方昆曲所未曾见者,剧目内容皆取材于温州流传的真实故事、民间故事或神话故事,呈现出显著的地方化趋势。

晚清民国期间,温州乱弹班是否会演昆腔剧目,是衡量该班演剧水平的主要标准。其中,是否能演三本昆曲大戏尤为重要。能演,就会跻身一流戏班之列,受聘几率高,戏金也高。否则,只能退居二流,即使戏班会演的乱弹戏多于其他班社,也无济于事。可见,昆腔在乱弹班里的的重要性。

除了三本大戏,温州乱弹昆腔常演的小戏有:《坐堂训子》《单刀赴会》《单刀会》《拷红》《游寺》《南西厢记》《游街坠马》《大骗小骗》《琵琶记》《教习调猴》《郑达打子》《绣襦记》《卖子投渊》《双珠记》《闹朝扑犬》《八义记》《担水嫖院》《四节记》《昭君和番》《和戎记》《严寿送毡》《鸣凤记》《回营姑苏》《浣纱记》《琴挑》《秋江赶船》《玉簪记》《疯僧扫秦》《精忠记》《阳关折柳》《紫钗记》《游春劝农》《花判上任》《牡丹亭》《斩窦娥》《金锁记》《打斋拷婢》《折桂记》《铜锤盗令》《翡翠园》《见都请令》《观枚测字》《十五贯》《登台拜师》《党人碑》《惊变埋玉》《长生殿》《放告取状》《白罗衫》《探营擒闯》《乱箭别母》《成亲刺虎》《铁冠图》《见姑拜寿》《珍珠塔》《胡雷献关》《封神演义》《杀金定情》《杀金记》《火焰山》等。这些小戏,有的源于元杂剧,如《坐堂训子》《单刀赴会》《拷红》《游寺》,有的源于南曲戏文,如《游街坠马》《大骗小骗》,有的源于明清传奇,如《昭君和番》《严寿送毡》《回营姑苏》《秋江赶船》《疯僧扫秦》《游春劝农》《斩窦娥》《观枚测字》《惊变埋玉》《乱箭别母》等等,其中,明清传奇折子戏占的篇幅最大。但也有一部分自编或从其他剧种移植来的剧目,如《见姑拜寿》,从弹词《珍珠塔》移植而来,《杀金定情》是《杀金记》中的一出,

原由昆班同福班班主叶良金创编。《火焰山》,南北昆班皆演,但由温州乱弹昆腔艺人演来,却别有特色。永嘉昆剧独创剧目除了《杀金记》和《火焰山》外,据沈沉辑《永嘉昆剧》,还有《对金牌》《钟情记》《女贤良》《错中冤》《惠中缘》《紫金鱼》《合明珠》《后和番》《天喜柱》《九龙柱》《鹊桥会》《下陈州》《花鞋记》《巧相逢》《盘龙钗》《玉翠龙》《玉夔龙》《熊虎报》《继母贤》《双鸳判》《醉扶归》《双玉鱼》《烽火台》《玉莲花》《合莲花》《结网记》《虐媳报》《孽随身》《开金锁》《匿锁记》《孟姜女》《双义节》《花飞龙》《花琵琶》《花荆钗》《戏牡丹》《恶蛇报》《悬蚕猿》《飞龙凤》《双莲桥》等40多种。虽然目前还没有确切资料证实温州乱弹班艺人能演出其他的昆曲剧目,但从温州戏曲多声腔合演的演剧方式来看,温州乱弹昆腔艺人会演永昆剧目,并不是不可能的事。再者,温州乱弹昆腔是永嘉昆剧的有机组成部分,乱弹昆腔艺人就是永嘉昆剧艺人,当我们提永嘉昆剧时,实际上已经包含了乱弹昆腔。在这个层面上,永昆剧目即为乱弹昆腔剧目,只是不同昆腔戏班艺人会演或擅长的剧目有所不同。由此可知,昆腔艺人除了学习、传承传统昆曲剧目外,还结合温州当地观众的欣赏习惯和趣味,创作了一批新剧目。艺人自编或移植其他剧种剧目,成为温州乱弹昆腔剧目地方化的主要体现。

艺人善于创作新的昆曲剧目,是永嘉昆剧的一大特色,而这些剧目也是永嘉昆剧所独有的,是其他地方昆曲所未曾见者。比如《对金牌》根据周密《癸辛杂识》“祖杰”改编,说的是江心寺恶僧祖杰为非作歹残害余家事;《错中冤》根据凌濛初《初刻拍案惊奇》中《恶船家计赚假尸银,狠仆人误投真命状》改编,说的是温州永嘉县内恶船家设计使王生蒙受不白之冤的故事;《双莲桥》根据流传在温州的民间传说改编,说的是温州大同巷张家儿子与李姓女儿为情跳水而死,次年桥下水中开出并蒂莲的故事。这些传说、故事为当地观众所喜闻乐见,创编演出这些昆曲剧目,大大促进了昆曲艺术在温州的流传与发展。可见,温州乱弹昆腔剧目的地方化,是昆曲艺术在温州获得繁衍、生存的重要策略之一。

2. 舞台演艺乱弹化

在舞台演艺方面,温州乱弹昆腔音乐节奏明快,较苏昆为紧,语言念白不同于苏白,而是采用温州方言,表演风格趋于粗犷、激昂,这些不同于正昆“水磨腔”绵软幽雅的特点,是温州乱弹昆腔乱弹化的具体体现。演艺乱弹化是昆曲在温州地方化过程中为求得生存、发展所采用的另一项策略措施。

温州乱弹昆腔曲调演唱,行腔速度较“正昆”为快,唱音较苏昆高亢、激越,与“水磨腔”的“启口轻圆,收音纯细”相比,有很大的不同,这是乱弹昆腔为了适应广大的乡村庙台的演出环境所带来的新变化。曲牌联套与正昆也不同,其形式变得多种多样,既有与苏昆同牌同调的,也有同牌异调的曲牌和独创的曲牌。同牌同调,是温州昆腔艺人学习、模仿正昆,维护昆曲美学品

格的结果。同牌异调的曲牌和独创曲牌,则是他们对昆曲进行地方化、乱弹化所采用的具体手段。演唱时也不受传统连套宫调规律的限制,或精简套曲曲牌,把套曲里的十几支曲子简化为四五支,或在套曲里犯调、转调,呈现出极大的灵活性和丰富性。

语言念白采用地方方言,这是昆曲地方化的一个共同特点。温州乱弹昆腔的念白主要采用温州方言。乱弹昆腔念白俗称“乱弹白”。晚清民国时期,温州乱弹昆腔的观众对象是一些半文盲的市农工商,他们看戏的目的主要是欣赏剧情和演员表演,对于传统昆曲的典雅、深奥的曲白,天然怀有抗拒心理。乱弹昆腔在念白上揉入温州方言,使词句更加浅显、易懂,有助于农村观众对昆曲剧目的理解和接受。

在表演风格方面,与苏昆清柔婉折不同,温州乱弹昆腔呈现出粗犷、激越的特点,自创的昆曲剧目尤以武戏见长。与苏昆在文人士夫、达官贵人的厅堂氍毹上演出不同,温州乱弹昆腔主要是在农村的庙会、草台上演出。晚清民国时期,在温州城镇和农村,大大小小的庙宇,随处可见。从正月起,到五六月,各庙宇的酬神演戏活动异常活跃。在这种嘈杂、纷乱的演出场所,由雅静、有序的厅堂演出场合诞生并流传的昆曲传统文戏是难以适应的。为了适应野台的演剧环境,昆腔艺人开始新编昆曲武戏,创作了《杀金记》《花鞋记》《对金牌》等剧。在《杀金记》里,昆腔艺人不仅采用了五人对打的梅花棍,还使用了刀、叉。此外,闻名全国的温州拳术——南拳,也被糅合到该剧的短打中,形成了独特的演剧风格。这些武戏在庙会、草台的演出时间很长,其中,《杀金记》后来成为永嘉昆剧武生的看家武戏。直到20世纪60年代还在演出,足见畸农市女、野老村氓对昆曲武戏的喜爱和欢迎。

余论

作为多声腔剧种,温州乱弹兼唱昆腔,并不是温州戏曲演出市场的特有现象,它是晚清民国期间戏曲舞台的演剧共性,即“昆乱同台”,昆曲与乱弹同台演出,意味着昆腔已经成为温州乱弹的一个有机组成部分。温州乱弹昆腔的地方化和乱弹化,凸显出这个时期戏曲舞台“昆乱交融”的历史现象,演唱时,或“半昆半乱”,或在乱弹音乐里加入昆曲曲牌,都是昆乱交融的产物。所以,研究温州乱弹昆腔的演剧状况,并不是孤立的个案研究,通过对温州乱弹昆腔演剧状况研究,有助于我们窥见和了解晚清民国期间戏曲舞台“昆乱同台”、“昆乱交融”的真实状况。

不管是“昆乱同台”,还是“昆乱交融”,都体现出温州乱弹昆腔花雅兼容的文化特质。乱弹代表“花”,昆腔代表“雅”。在花、雅之间,并不是壁垒森严,不可逾越,而是随时可以跳出,随时可以兼容。清同治年间永嘉昆剧中兴之际,许多昆曲名艺人,是从温州乱弹班改行而来的。而温州乱弹昆腔自创剧目里,有一些命名为“花”的剧目,如《花琵琶》《花荆钗》等,一个“花”字,明白宣

告这些剧目与传统昆曲剧目《琵琶记》《荆钗记》等不同,它们是乱弹化了的昆曲剧目。由此可见,温州乱弹昆腔的文化特质是不雅不花、既雅又花、花雅兼容。如果说在晚清民国期间,地方戏诸腔与昆曲的多次交锋,呈现出“花雅之争”的局面,那么,在地方剧种里,温州乱弹兼演昆腔则表现出更多的“花雅兼容”之势态。在花雅之争的大环境下,地方戏诸声腔的兼容并蓄,演绎出戏曲艺术丰富多彩的演剧内容。温州乱弹昆腔以及地方声腔剧种花雅兼容特性,成为推动晚清民国间戏曲艺术向前发展的主要动力。

晚清民国温州乱弹兼演昆腔之势,一直延续到新中国成立后。1959年,温州乱弹更名为瓯剧。此后,瓯剧演出主要以乱弹腔为主,昆腔演出逐渐少见。与瓯剧昆腔的发展命运相似,永嘉昆剧在温州的演出市场也逐渐萎缩,甚至出现濒危之趋势。1998年永嘉昆曲传习所成立,永嘉昆剧才被切实地抢救过来,并开始排演永嘉昆剧目。但当时永嘉传习所的演员和乐队不齐整,排演《张协状元》时,除了主要演员和司笛、司鼓为外请者,温州瓯剧团的部分演员和演奏员参与了创作、演出。瓯剧团的潘好男通晓昆腔音乐,他编撰的《永嘉昆剧器乐曲牌》,系统地整理了永嘉昆剧音乐。在温州,国营瓯剧团只有一家,即温州瓯剧团,它被誉为“天下第一团”,瓯剧是国家级的保护剧种,2008年进入第二批国家级非物质文化遗产名录。而昆曲则于2001年被联合国教科文组织宣布为世界首批“人类口头和非物质遗产代表作”,永嘉昆剧作为仅存的“草昆”一脉值得大家的扶持和保护。在这扶持和保护的过程中,温州瓯剧团的演职员们做出了自己的一点贡献,这也说明了晚清民国期间温州乱弹兼演昆腔的脉息流传到新世纪后虽然极为微弱,但仍然在延续着。温州乱弹兼演昆腔的演剧传统为永嘉昆剧在新世纪的传承、发展提供了可供汲取的营养土壤。

注释:

- ① 张慕母:《船屯渔唱》,戴雷梦水等编:《中华竹枝词》(三),北京古籍出版社,1996年版。《中华竹枝词》著“张慕母”为“张慕田”,误。
- ②⑤ 徐珂:《清稗类钞》,中华书局,1986年版。
- ③ 焦循:《花部农谭》,中国戏剧出版社,1959年版。
- ④ 梁章钜:《浪迹丛谈·续谈·三谈》,中华书局,1981年版。
- ⑥ 参见叶大兵:《瓯剧史研究》,中国戏剧出版社,2000年版。
- ⑦ 王骥德:《曲律·论腔调第十》,中国戏剧出版社,1959年版。
- ⑧ 参见沈沉辑:《永嘉昆剧》,1998年,内部资料。

(作者单位:中国艺术研究院)

责任编辑:程利辉