

京杭大运河与明清戏曲的传播

苗 菁

摘要:无论是明清“四大声腔”的发展历史,还是京剧的形成历史,都表明:明清时期,京杭大运河沿岸及其临近地区的众多城市是当时各种剧种声腔的吸纳、聚集之地,京杭大运河水道是当时各种剧种声腔最重要的传播渠道。京杭大运河之所以具有如此功能,是因为其沿岸众多城市与市镇是当时中国最重要的商贸中心与繁华之地,各地商人,尤其是徽、晋商人向这些城市集中,家庭戏班大量出现。此外,明清皇帝多次沿运河南巡,也是重要的原因。而这种吸纳、聚集与传播的功效在于:繁荣了京杭大运河沿岸城市与市镇的戏曲活动;促成了某些地域特征鲜明的戏曲声腔华丽转身;促进了某些具有浓郁地域性特征的新剧种诞生。

关键词:大运河;明清戏曲;传播

中图分类号:I237

文献标识码:A

文章编号:2095-5669(2015)02-0070-07

明清时期,京杭大运河在社会生活中发挥了其他交通方式所无法替代的巨大作用。这种巨大作用不仅体现在经济发展上,还反映在政治及文化上。而这一时期,也是中国戏曲的繁荣时期,京杭大运河沿岸及临近地区的城市与市镇是中国戏曲各种剧种声腔最主要的吸纳与聚集之地;京杭大运河水道是中国戏曲各种剧种声腔最重要的传播通道。之所以如此,是因为这里有对中国戏曲发展最重要的需求者、欣赏者、研磨者及供养者。这种现象,对明清中国戏曲的发展与繁荣产生了不可低估的影响。

一、明清“四大声腔”传播及京剧的形成与京杭大运河

中国戏曲发展史上有这样一个规律:即当

某一地区出现了一个新的戏曲声腔,并经过无数艺人不断演出与改进获得成功后,一般都要试图走出本地。当然,走出本地并非易事,它需要有一定机缘,但无论如何,这一新的戏曲声腔是必须要走出去的。否则,它只能在一个相对狭小的区域内传播,或沦为一个地方剧种,或成为一部分人在农闲时各种休闲场合下的消遣方式。因此,一种新的戏曲声腔如果能走出本地,就有可能获得更大的发展空间与机会,甚至可能成为具有全国影响力的剧种声腔,这在中国戏曲发展史上已经被无数事例证明了。但这种新的戏曲声腔走出自己的产生地时,将向何处去呢?在中国戏曲史上,这也是有规律的。过去戏曲界流传着这样两句话:“商路即戏路”;“水路即戏路”。即商贸发达、运输繁忙的道路(无论陆路还是水路)周边地区是最能聚集观众,也是最有经济条件与闲暇

收稿日期:2014-10-19

作者简介:苗菁,男,聊城大学文学院教授(山东聊城 252000),主要从事唐宋诗词、音乐文学及文化、运河与文学及文化关系研究。

时间欣赏戏曲的地方,当然也是进行戏曲演出的最佳去处。而京杭大运河沿岸在明清时期恰恰是最具备这种特征的地方。因此,各地声腔在这一时期因各种机缘,都向京杭大运河沿岸城市与市镇靠拢与聚集,同时,又借助大运河进行南北的交流与传播。

明代的四大声腔,无一例外,其聚集、传播,并由此引起的发展变化及繁荣都曾和京杭大运河有直接或间接关系。

譬如海盐腔。元末兴起后,它首先以运河岸边的嘉兴为中心,在附近区域传播。明嘉靖时,开始走出这个区域,沿京杭大运河一线向外传播。向西,到了湖州;向北,它沿运河到了苏州^{[1]246}。也正是在这一时期,海盐腔开始溯京杭大运河北上,先到扬州,接着又继续向北传播,至少在明嘉靖后期,就已传到了北方运河城市今山东临清。写成于这段时间,反映临清地区生活的小说《金瓶梅》多次提到“海盐子弟搬演戏文”之事。所谓“海盐子弟”,自然指的是演唱海盐腔的艺人。在书中,除了两个太监对“海盐子弟”的演出不感兴趣外,其他人都十分欣赏,这说明,此时海盐腔已经在临清这样一个北方城市扎下了根。值得注意的是,书中又提到,那些唱海盐腔的艺人都是苏州人。这又说明,传到临清的海盐腔很有可能是从苏州地区溯运河而上来到山东的。此外,海盐腔沿运河还传到了北京,并进一步在整个北方地区流传。嘉靖三十三年(1554年)成书的《丹铅总录》中说:“近日多尚海盐南曲……甚者北土亦移而耽之,更数百年,北曲亦失传矣。”^[2]可见嘉靖时期,海盐腔作为南曲的代表,已在整个中国北方盛行起来。

又如余姚腔。关于它的传播路径及流传区域,文献记载相对较少,只在徐渭《南词叙录》中有一条记载:“今唱家……称余姚腔者,出于会稽(今绍兴),常(州)、润(润州,今镇江)、池(池州)、太(太平,今当涂)、扬(州)、徐(州)用之。”^{[1]242}《南词叙录》成书于嘉靖三十八年(1559年),这条记载说明:明嘉靖后期余姚腔的传播,实际上是沿着两条路线进行的,

一条是从太平(今当涂)到池州一线,沿长江向西传播;一条是从常州,到润州(今镇江),继而过长江,到扬州,再到徐州一线,沿京杭大运河一线向北传播。可见,京杭大运河一线及沿岸城市曾是余姚腔聚集与传播的一条重要路径。

再如弋阳腔。它于元末明初兴起于江西东北部的弋阳。此地向来是闽、浙、赣、皖四地进行经济与文化交流的必经之地,也是江右(江西)商帮的重要来源地。江右商帮外出的一条重要路途是从江西湖口顺长江东去,然后转入京杭大运河,或北上北京,或南下江南。弋阳腔向外传播,这是最重要的路径。《笔梦叙》载:明万历时,虞邑(今常熟)人钱岱,在致仕归家途中,路过扬州,应扬州税监之请,“往监税署观女乐”。钱岱听后,“姑口誉焉,以其为弋阳腔,心勿悦也”。因不喜欢弋阳腔,虽然嘴上赞誉了几句,但心里很不高兴。到了虞邑(常熟)家中,其父龙桥,“命四女子侑酒,曲皆弋阳调”^{[3]402}。从扬州到常熟,钱岱所接触到的戏曲声腔,都是弋阳腔。这说明,弋阳腔曾在京杭大运河沿岸众多城市盛行。主要描写明万历到天启年间(1573~1627年)魏忠贤发迹故事的《梼杌闲评》,在提到弋阳腔时说:“(昆腔)蛮声吐气,甚么好,倒是新来的弋腔甚好。”^{[4]175}这表明,明万历年间,弋阳腔已传入北京,并受到人们的喜爱,但因传入不久,所以人们还说它是新的。随后,北京上层社会中,人们开始喜欢起弋阳腔来。沈德符《万历野获编》记载:“京师……至若京官自政事之外,惟有拜客赴席为日课……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。”^{[5]652}可见当时京城官员的宴会应酬中,弋阳腔已必不可少。

再如昆山腔。它于元末明初兴起于昆山,明隆庆、万历年间(1567~1620年),在苏州一带大盛,并开始向外传播。向北,它传播到无锡、常州、镇江等运河沿岸城市,以及常熟、宜兴、太仓、吴江、松江、上海等靠近运河的城市;向南,它传播到嘉兴、湖州、杭州等运河沿

岸城市。万历中期后,它越过长江,进入到运河沿岸最重要的城市——扬州。其后,扬州出现了大量以演唱昆山腔为主的戏馆,它们集中在城内一条街上,于是扬州有了一条专门街道——“苏唱街”^{[6]117}。与此同时,昆山腔继续沿京杭大运河北上,传到北京。袁中道《游居柿录》中记载,万历三十八年(1610年)及四十四年(1616年),他在北京曾三次观看过昆山腔演出^{[7]71-121}。此时在北京上层社会中,昆山腔已受到欢迎。一直到明末,昆山腔在北京越来越受到人们的喜爱。《梼杌闲评》提到北京城中单是一个“椿树胡同”就集中了“五十班苏浙腔”,后又说北京城内的职业昆腔班有“数十班”^{[4]77-80}。可见当时北京城中昆山腔职业戏班数量之多。祁彪佳《祁忠敏公日记》中记载,崇祯五年(1632年)四月至十二月短短8个月仕宦生活余暇时,他所观昆山腔剧目就达30部,这在一定程度上反映了北京城昆山腔演出的盛况^[8]。

清代重要的戏曲活动,同样和京杭大运河有密切关系。清前期也有所谓“四大声腔”,即“南昆、北弋、东柳、西梆”。“南昆”“北弋”是指昆山腔与弋阳腔。

所谓“东柳”,是在山东形成的一种戏曲声腔,即柳子戏。它形成于明末清初,并很快向外传播开来。借着京杭大运河这条水道,柳子戏向南传播到苏州。清乾隆五十年(1785年)刊印的《燕兰小谱》“郑三官”条下有一首附诗:“吴下传来补破缸,低低打打柳枝腔。庭槐何与风流种,动是人间王大娘。”^{[9]123}“吴下”指苏州,“柳枝腔”指“柳子戏”,“补破缸”指演出剧目,王大娘指剧中人物。这说明柳子戏曾传到苏州。向北传播到山东临清,在这里,它与当地方言与曲调结合,遗留下最重要的分支“清平吹腔”(又称“吹腔”或“临清吹腔”)^{[10]107-111}。随后,沿运河北上,进入北京,并兴盛一时。嘉庆初年小铁笛道人的《日下看花记》自序中说:“有明肇始,昆腔洋洋盈耳,而弋阳、梆子、琴、柳(即柳子戏)各腔,南北繁会,笙磬同音,歌咏升平,伶工荟萃,奠盛于京华。”^{[11]55}从这

条记载可知,传到北京后的“柳子戏”,曾在嘉庆之前,与昆、梆、弋腔等剧种同时称盛。

所谓“西梆”,是明中期兴起于秦陇(陕西、甘肃)一带的戏曲声腔,人们称之为“梆子腔”或“秦腔”。明清之际,“梆子腔”走出秦陇,到了山西、河南、山东西部及运河沿岸地区,后抵达北京。至少在清康熙年间,“梆子腔”就已在京城占住了脚。乾隆三十九年(1774年),“梆子腔”名旦魏长生进入北京,致力于声腔革新,“梆子腔”更加兴盛。乾隆五十年,清廷下令禁演“梆子腔(秦腔)”。为了生计,魏长生被迫离京沿京杭大运河南下,到扬州演出。扬州缙绅对他“演戏一出,赠以千金”^{[6]126},谢榕生在《扬州画舫录》序中说:“到处笙箫,尽唱魏三之句。”^{[6]3}魏长生的到来,使扬州城的戏曲演出发生了巨大变化。随后,魏长生又沿京杭大运河继续南下,到了苏州。在苏州,魏长生又掀波澜,“乱弹部靡然效之,而昆班子弟,亦有背师而学者,以至渐染骨髓”^{[12]175}。于是,统治者不得不再次明文规定,苏州、扬州两地禁演秦腔^{[13]1000}。魏长生沿京杭大运河南下,不仅使沿运河一线的城市中兴起了演唱秦腔的热浪,而且还使昆曲在当地剧坛上的地位发生了根本动摇。

清后期,戏曲史上最重要的事件是京剧的兴起。说到京剧,不能不提到徽班进京。徽班是以演唱“二黄腔”(或称“二簧腔”)为主的戏班,兴起于安徽南部。在当地产生较大影响后,和很多地域性剧种声腔一样,徽班也走出了安徽南部,走出之后的一个重要去处便是扬州。《扬州画舫录》提到,“安庆有以二簧调来者”,又说“安庆色艺最优,盖于本地乱弹”^{[6]125}。在扬州,徽班的演唱很快就以特色独具、技艺高超胜过其他剧种声腔,也自然引起上层社会的注意。乾隆五十五年(1790年),乾隆帝八十大寿,朝廷命浙江盐务承办皇会。闽浙总督伍拉纳便派遣在扬州影响较大的徽班“三庆班”从京杭大运河顺河而上,进京为皇帝贺寿。关于此事,伍拉纳之子曾记载说:“至五十五年,举行万寿,浙江盐务承办皇会。先大

人命带三庆班入京。”^{[14]859}进京后,三庆班很快便以阵容强大、演技出色赢得北京观众的普遍赞誉。成书于乾隆六十年(1795年)的《消寒新咏》说三庆班是“今之人又称若部为京都第一”^{[15]134}。此后,又有众多徽班沿京杭大运河进入北京。于是,徽班在北京站稳了脚跟,二黄腔成为京城最盛的声腔,并逐渐演变成今天人们所熟知的京剧。当徽班在北京唱出名气之后,为了保持艺术水准,其后的艺人也主要来自扬州、苏州两地。因此,徽班往往会影响到这两地收买伶童,并通过京杭大运河输送到北京。关于此事,《燕京杂记》中有记载:“优童大半是苏、扬小民,从粮艘至天津,老优买之,教歌舞以媚人者。”^{[16]128}后因太平天国战事,京杭大运河运输中断,才被迫不再在苏州、扬州两地收买,转而到北方挑选伶童^{[17]591}。

二、京杭大运河成为明清戏曲传播通道的原因

京杭大运河之所以能够成为各种剧种声腔传播的重要通道,原因是多方面的,根本原因是京杭大运河沿线为当时中国交通最发达、商业活动最活跃、人口也相对集中的地区,对戏曲的需求最大、最强烈。除此之外,还有以下三个方面的原因。

首先,明清时期,各地商人纷纷向京杭大运河沿线及沿岸城市与市镇集中,这对各地剧种声腔向其聚集、传播具有促进、带动作用。京杭大运河沿线城市与市镇,是当时各地商人的集中之地,除本地商人外,大部分地方被外来商人所占据。这些外来商人,首推徽商与晋商(山陕商人)。这两个商帮实力最为雄厚,向有“富室之称雄者,江南则推新安,江北则推山右”^{[18]2776}的说法。明清时期,整个江南地区流传着“无徽不成镇”的谚语。扬州,更是徽商高度聚集的地方。据《新修江都县志》载:“扬州……而以徽人之来最早,考其时地当在明中叶。扬州之盛,实徽商开之。”^[19]扬州为两淮盐业的经营中心,也成为徽州盐商最集

中的地方。北京更是聚集了大量徽商,明隆庆年间(1567~1572年),“歙人辐辏都下,以千万计”^[20]。明万历时编纂的《歙志》中说徽商涉足的城市:“大之而为两京,江、浙、闽、广诸省,次之而苏、松、淮、扬诸府;临清、济宁诸州,仪真,芜湖诸县,瓜州、景德诸镇。”^[21]除徽商外,数量较多的还有山陕商人。明代胡世宁的《边备十事疏》说:“今山陕富民多为中监,徙居淮、扬。”^[22]清代徐继畲在《潞盐当议致王雁汀中垂》中也说山西富户“其买卖在三江两湖者十居八九”^{[23]31}。可见,到扬州经商,已成为山陕商人的首选。

与来自其他地域的商帮相比,山陕商人尤其喜欢在经商之地建立会馆。从现存遗迹看,山陕会馆,大多分布在京杭大运河沿岸,这是山陕商人在这些地方生活、经商的最好证明。聊城山陕会馆中有一座戏楼,其后台的南、东、北三壁留有从清道光二十五年(1845年)到民国初年的墨迹上百条,是艺人们在后台休息之时随意涂画所留。从墨迹可知,这个戏楼演出的声腔主要是梆子腔,演唱的戏班既有来自本地的,也有来自泽州、太原等山西境内的^[24]。其时,梆子腔出现分化,地方戏曲纷纷产生,京剧也已兴起,但山陕商人仍固守着听、演家乡戏的习惯。如此,京杭大运河沿岸城市与市镇便成了山陕艺人或戏班的优先选择。无论是明代的弋阳腔,还是清代的梆子腔、二黄腔,之所以纷纷来到京杭大运河沿岸的城市与市镇,和腔调所属地的商人在这里大量聚集、定居、发展有直接关系。

其次,明清时期,京杭大运河沿岸城市与市镇是达官贵人、豪商大贾最集中的地方,他们凭借财力蓄养家庭戏班,并借此听曲赏戏,或钻研戏曲技艺。凡有一定政治势力、经济实力与戏曲爱好的人都可能会蓄养家班,京杭大运河沿线的城市与市镇,是当时家班最为兴盛的地方。根据杨慧玲的研究统计^{[25]145},这一时期共有173人蓄养家班(其中有8处是以家族为单位,故家班的实际数量要多于这个数

目)。在这 173 人中,明代有 96 人,清代有 77 人。明代 96 人中,以籍贯与居住地论,属于运河沿岸城市的,计杭州 2 人,嘉兴 8 人,苏州 12 人,无锡 7 人,常熟 5 人,湖州 1 人,常州 2 人,镇江 1 人,扬州 4 人,淮安 1 人,临清 1 人,吴桥 1 人,北京 3 人,共 48 人。临近运河的城市,计绍兴 3 人,海宁 2 人,兰溪 1 人,南京 7 人,上海 5 人,太仓 5 人,南通 2 人,泰州 4 人,共 29 人。明代蓄养家班者达到 77 人,其他地区只有 19 人(包括无记载者 3 人)。清代 77 人中,以籍贯及居住地论,属于运河沿岸城市的,计杭州 3 人,嘉兴 1 人,苏州 4 人,无锡 3 人,常熟 2 人,常州 4 人,镇江 2 人,扬州 15 人,淮安 3 人,德州 1 人,沧州 1 人,北京 4 人,共 43 人。临近运河的城市,计海宁 2 人,泰州 5 人,南通 4 人,太仓 2 人,共 13 人。清代蓄养家班者达到 56 人,其他地区只有 21 人(包括无记载者 5 人)。从这个统计中可以知道,明清时家班主要集中在京杭大运河沿线及其附近城市与市镇中。清代雍正、乾隆年间,朝廷一再明文禁止官员蓄养优伶,但不仅像毕沅等高官蓄有家班,就连苏州织造府的计吏刘春池也曾蓄有家班,可见,蓄养家班已蔚然成风。

最后,明清时期皇帝沿京杭大运河的几次南巡,对戏曲在京杭大运河沿岸城市与市镇的聚集与传播也有不容忽视的影响。其中明武宗南巡一次,清康熙帝南巡六次,乾隆帝南巡六次,这几次南巡,都和戏曲发生过关联。

明武宗的南巡,虽然被看作是荒淫之举,但的确对明代京杭大运河一线的戏曲发展产生了一定影响。首先,他的南巡,不仅使各种戏曲向运河沿岸及附近城市聚集,而且对运河沿岸城市戏曲创作有过影响。如武宗到南京后,曾“迎春于南京,备诸剧戏如宣府”^{[26] 1234}。北返时,又途经镇江杨一清家,观戏吟曲。其时,剧作家沈龄为杨府门客,立撰《四喜记》。杨一清家班“随撰随习,一夕而成”^[27]。其次,他的南巡,还促成了南北戏曲的交流与传播。北返时,他曾将南京教坊大批乐工带到北京。这些人到北京后,接触、学习了北方戏曲,后

来返回南方,将这些北方戏曲也带到南方,并传授给南方艺人们。如乐工顿仁曾随武宗入京,后回南方,“尽传北方遗音,独步东南”^{[28] 3}。

康熙帝六次南巡,虽号称节俭,不愿让各级官吏过度招待,却十分喜欢观戏。据《圣祖五幸江南恭录》记载,康熙帝第五次南巡,一进扬州境内,几乎天天有戏相伴。据统计,从扬州,到苏州、常州、杭州,再折返回到苏州、镇江、扬州、淮安,60 天内,康熙帝观戏达 28 场之多,这段时间最常见的日程安排就是“进宴演戏”。这在某种意义上可以说,康熙帝的南巡为各种地方戏曲汇集运河沿岸城市与市镇提供了一次重要契机。

乾隆帝的六次南巡,同样是各种地方戏曲向运河沿岸城市聚集与靠拢的又一重大契机。相比于康熙帝,乾隆帝对戏曲更加嗜好。从现有文献可知,乾隆帝南巡,只要一出北京,沿途各地迎接都会有戏曲相伴。在乾隆帝的圣谕中多次提到此事:“朕省方所至,戏台、彩棚、龙舟、灯舫,俱可不必。”^{[29] 1501}“此次巡跸所经山东、直隶两省,每日俱有戏台承应,甚或间以排当,殊属无谓。”^{[29] 2597}这些圣谕中,乾隆帝虽都反对演戏,但也反映了一个事实,即每次南巡,沿途各地都有戏曲相伴,甚至每天都会有戏曲演出。到了扬州,戏曲的展演便进入高潮。盐务官员和盐商们投其所好,绞尽脑汁,各逞其能。如用“戏船”导引迎接;在数十里长的运河两岸,搭起戏台,奏乐演戏^{[6] 19}。这就必须准备数量多、特点显著的各种剧种声腔,也必须动用大量的艺人。因此,乾隆帝的南巡,同样带动了戏曲的南北交流。优伶入京供奉,无疑会提高宫廷内的演戏水平。乾隆帝初次南巡回京,就带回了艺人随驾入宫。《南府之沿革》云:“高宗初次巡幸江南,因喜‘昆曲’,回銮日,即带回江南昆班中男女角色多名,使隶入‘南府’。谓之‘新小班’。”^[30]又王芷章《清升平署志略》载:“盖设立之初,原悉用内臣等充演之人,自南巡以还,因善苏优之技,遂命苏州织造挑选该籍伶工,进京承差。”^{[31] 21}

三、京杭大运河对明清戏曲发展的影响

明清时期,京杭大运河一线及沿岸城市吸纳、聚集与传播各地戏曲声腔,对中国戏曲影响甚巨。

首先,繁荣了京杭大运河沿岸城市与市镇的戏曲活动。明清时期,中国戏曲最精彩的活动,主要集中在运河一线的沿岸城市与市镇。其中,北京、扬州、苏州是重要的三个中心。而这和京杭大运河沿岸城市对戏曲的吸纳、聚集及传播作用是分不开的。在这些城市中,操着南腔北调、身怀绝技的艺人数量惊人。如清初时的苏州,戏班十分繁多。焦循《剧说》引《菊庄新话》云:“时郡城之优部以千计,最著者惟寒香、凝碧、妙观、雅存诸部。”^{[32]128} 所说“千计”,当然是极言之词,不是实数,但充分说明了数量之多。又如扬州,就曾聚集了各种声腔,如昆腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄腔等。各种声腔在城市中荟萃,争奇斗艳。而这些声腔聚集时,还不断有新的声腔涌人这些城市,呈现你方唱罢我登场之势。当一种声腔受到欢迎了,其他声腔的艺人就会去学习、模仿,悄然将对方的声腔融入自己的声腔中,增加对听众的吸引力。有时,他们不仅仅是在比声腔,也在比“场面”(戏曲里所用各种伴奏乐器的总称)是否齐全,“行头”是否齐整等等。这就不仅仅是艺人表演的问题,还涉及到音乐与服饰。此外,京杭大运河沿岸城市与市镇,也是剧作家出现最多的地方,也只有在这里,他们的作品才能得到艺术实践。

其次,促成了某些地域特征鲜明的声腔华丽转身。明清时期各自的所谓“四大声腔”,以及后来的“二黄腔”,从本源上说,都是一种地域性声腔。它们刚进入到以北京、扬州、苏州为代表的京杭大运河沿岸城市时,还基本上属于乡土戏。当它们走进城市,在和其他戏曲的对比中,不断吸收与融合;在和其他戏曲的竞争中,通过对自身的不断打磨与提高,最终

实现华丽转身,成为具有广泛影响,甚至于独领风骚数百年的大剧种。

以京剧为例,一般认为,在徽班进京之前,当时“花部”里所演的剧目,并非正经大戏,直到徽班入京,北京才有了唱做念打四者俱全的乱弹大戏。就声腔而言,徽班有其自身的优勢。但是这种优势是其到了扬州后才逐渐形成的。如果以演唱“二黄腔”为主的徽班仍然待在安徽南部山区,无论如何是不能成为一个大剧种的。它来到了京杭大运河岸边最重要的城市——扬州,在这里,经过不断的艺术实践,也经过不断地向其他戏曲声腔学习,它具备了“大戏”的特质,重做工、讲表情,逐步形成了优美的声腔和丰富的演出剧目,行当齐全,并以武打见长。正因为在扬州时,徽班已将演出技艺锤炼得如此精当,所以,当它到了北京城,才能够很快技压群芳,脱颖而出。

最后,促进了京杭大河沿岸城市及附近地区某些具有浓郁地域性特征的新剧种诞生。《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》列有《中国戏曲剧种表》^{[33]588-605},据此表截止到1981年的统计,全国共有戏曲剧种317种。这些戏曲剧种以清末之前出现的剧种为多,也有不少是民国或新中国成立后出现的新剧种。剔除这些新剧种,单就产生于京杭大运河沿线或附近地区的剧种而言,以笔者统计,共有34种,能占到1981年所统计的全国戏曲剧种数量的十分之一。从北到南,京杭大运河一线的沿岸城市及附近地区,大都拥有属于自己的地方戏。这些剧种,从产生来说,一般都是外来剧种声腔的本地化。如流行于今天河北与山东交界处的“乱弹”,又称“河北乱弹”,它是明末清初之时,“梆子腔”传到山东、河北运河沿岸及附近地区(今天河北的临西、威县、清河、馆陶,山东的临清、夏津、冠县、聊城)的结果。随着时代的发展,传到这个地区的“梆子腔”又不断吸收其他外来戏曲声腔,如昆腔,扬州调(即扬州乱弹)、高腔、罗罗、唢呐二簧和杂曲小调,逐渐形成了既有“梆子腔”的基本声腔调式,又有“诸腔杂陈”演唱特点的新剧种“乱

弹”。

此外,主要流行于今天大名、聊城、菏泽、济宁等地的大弦子戏,是柳子戏、罗子戏本土化的结果。流行于今天淮安、连云港、宿迁、盐城、徐州等地的淮海戏,则源于“梆子腔”,并融会徽剧、京剧和柳琴戏后,在清道光年间形成新剧种。这些地方戏,从它产生的源头来看,都和明清时期,尤其是清代,外来声腔剧种在本地区的传播有关。

参考文献

- [1] [明]徐渭.南词叙录[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [2] [明]杨慎.丹铅总录[M].文渊阁四库全书.
- [3] [明]佚名.笔梦叙[M]//丛书集成续编(214).台湾:新文丰出版公司,1988.
- [4] [明]佚名.梼杌闲评[M].北京:人民文学出版社,1983.
- [5] [明]沈德符.万历野获编[M].北京:文化艺术出版社,1998.
- [6] [清]李斗.扬州画舫录[M].扬州:扬州广陵刻印出版社,1984.
- [7] [明]袁中道.游居柿录[M].青岛:青岛出版社,2005.
- [8] [明]祁彪佳.祁忠敏公日记[M]//北京图书馆古籍珍本丛刊(20).北京:书目文献出版社,1995.
- [9] [清]杨静亭.都门纪略[M].扬州:广陵书社,2003.
- [10] 纪根垠.柳子戏简史[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
- [11] [清]小铁笛道人.日下看花记[M]//清代燕都梨园史料(上).北京:中国戏曲出版社,1988.
- [12] [清]沈起凤.谐铎[M].北京:人民文学出版社,1985.
- [13] 中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·江苏卷 [M].北京:中国ISBN中心,1992.
- [14] [清]袁枚.随园诗话(下)[M].北京:人民文学出版社,1982.
- [15] [清]铁桥山人等.消寒新咏[M]//京剧历史文献汇编(清代卷).南京:凤凰出版社,2011.
- [16] [清]佚名.燕京杂记[M].北京:北京古籍出版社,1986.
- [17] [清]萝摩庵老人.怀芳记[M]//清代燕都梨园史料(上).北京:中国戏曲出版社,1988.
- [18] [明]谢肇淛.五杂俎[M]//中华野史·明朝(3).济南:泰山出版社,2000.
- [19] 陈肇燊.新修江都县志(30)[M].民国26年刻本.
- [20] 续修会馆记序[M]//歙县志(2).清道光刻本.
- [21] [明]张涛.歙志(1)[O].明万历刻本.
- [22] [明]陈子龙.皇明经世文编(136)[M]//四库禁毁书丛刊·集部25.北京:北京出版社,1997.
- [23] [清]徐继畲.松龛全集[M].太原:山西人民出版社,1986.
- [24] 王云,李泉.聊城山陕会馆戏楼墨迹及其史料价值[J].文献,2004(1).
- [25] 杨慧玲.戏曲班社研究:明清家班研究[M].厦门:厦门大学出版社,2006.
- [26] [明]王世贞.弇山堂别集[M].北京:中华书局,1985.
- [27] [明]陈树德等.安亭志(17)[O].清乾隆刻本.
- [28] [明]沈德符.顾曲杂言[M].北京:中华书局,1985.
- [29] [清]赵之恒.大清十朝圣训[M].北京:北京燕山出版社,1998.
- [30] 庄清逸.南府之沿革[J].戏剧丛刊,1932(2).
- [31] 王芷章.清升平署志略[M].上海:商务印书馆,1937.
- [32] [清]焦循.剧说[M].上海:古典文学出版社,1957.
- [33] 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·戏曲曲艺卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1983.

[责任编辑/申 滢]