

中图分类号: 1236.22

密级: 公开

UDC: 800

学校代码: 10094

河北师范大学
硕士学位论文
(学历硕士)

威县乱弹研究

The study of the Luantan opera of Weixian

作者姓名: 孙雅馨

指导教师: 杨栋 教授

学科专业名称: 中国古代文学

研究方向: 元明清文学

论文开题日期: 2010 年 7 月 3 日

学位论文原创性声明



本人所提交的学位论文《威县乱弹研究》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者：

年 月 日

指导教师确认：

年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者：

年 月 日

指导教师：

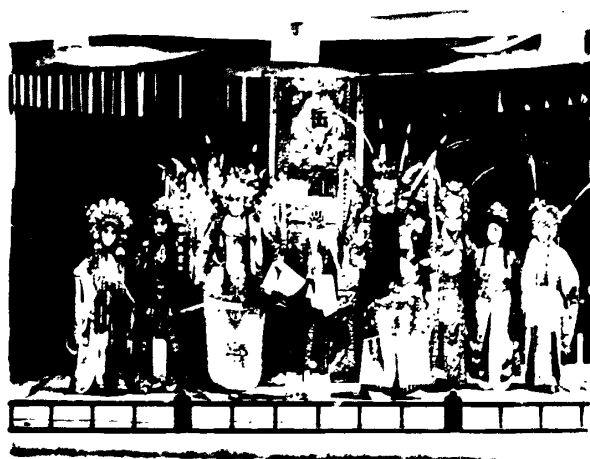
年 月 日



1.威县乱弹老剧照(威县文体局供图)



2.威县乱弹老剧照《赵氏孤儿》(威县文体局供图)



3.威县乱弹老剧照《满江红》(威县文体局供图)



4. 威县乱弹今演出剧目《汴梁图》(艺人刘福荣提供照片)



5. 农闲时节在田间村舍演出乱弹
(威县文体局供图)



6. 春节前后威县乱弹在县剧院演出《换凤》
(笔者于2010年2月26日摄于威县剧院)



7. 春节前后威县乱弹在县剧院演出《小盘山》
(笔者于2010年2月26日摄于威县剧院)



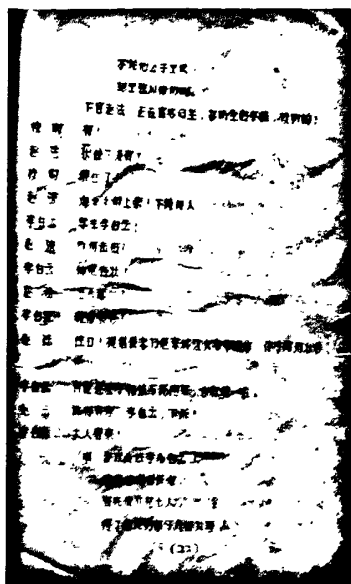
8. 威县乱弹主奏乐器笙、笛、唢呐
(笔者于2010年2月26日摄于威县剧院)



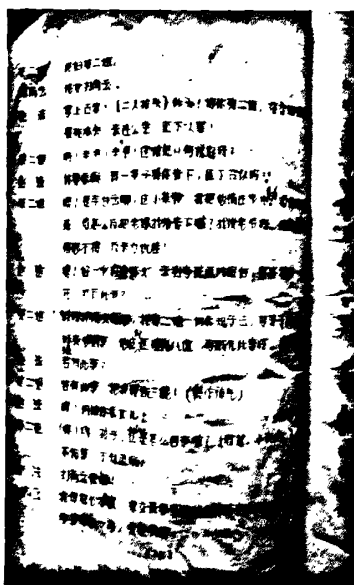
9. 威县乱弹脸谱(一)
(艺人所画脸谱, 现存于威县文体局)



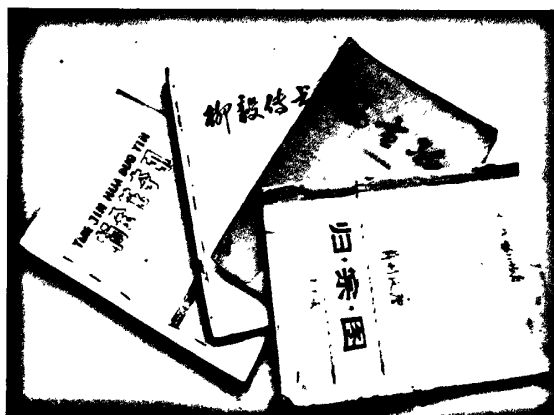
10. 威县乱弹脸谱(二)
(艺人所画脸谱, 现存于威县文体局)



11.威县乱弹剧本《石佛寺》(艺人赵和增提供)



12.威县乱弹剧本《石佛寺》(艺人赵和增提供)



13.存于文体局的部分威县乱弹剧本



14.威县乱弹老艺人魏俊庭(左)、刘福荣(右)



15.威县乱弹戏神(男)
(实物现存于威县文体局)



16.威县乱弹戏神(女)
(实物现存于威县文体局)



17.威县乱弹木偶及木偶保存者宋之良



18.威县乱弹木偶戏道具—偶头



19.威县乱弹木偶戏道具



20.威县乱弹木偶戏道具



21.威县乱弹木偶戏戏服—官衣



22.威县乱弹木偶戏演出时用于支撑整个偶身的木墩

注：17—22 图均为笔者于 2010 年 11 月 30 日摄于威县七级镇银边庄村宋之良（木偶道具保存者）家中

摘 要

地方戏曲在清代被称作为乱弹,自清中期以来乱弹代替传奇成为中国戏曲的发展主流,自此中国戏曲发展到一个各地声腔争奇斗艳,民间戏曲走向历史舞台的时代。乱弹发展势头强劲,使得中国戏曲又重新回到俗文学的形态,可以看作是宋元南戏的返璞归真。乱弹不重文本而重场上演艺,自乱弹兴盛以来,中国戏曲达到了一个演艺全面成熟的阶段。而今存留在全国各地的地方剧种,大多即是清代乱弹的延续形式。

威县乱弹作为河北省一个独特的地方剧种,有着自身的艺术特征。威县乱弹的表演明显带有“慷慨悲歌”的燕赵之风,其风格古朴粗犷、高亢悲壮。另外它又是一个多声腔剧种,在发展过程中吸收了各地不同的唱腔,是历史上各种声腔交流融合的一个典型例证。笔者通过查阅威县乱弹的相关资料后发现,对威县乱弹的研究大都着重于对其音乐的分析,而缺乏对它进行一个系统、整体的研究。因此,笔者在2009年春节前后,先后八次走访威县县城、业余剧团所在地—冯村、乱弹木偶戏的所在地—银边庄,对当地的艺人进行了采访并观看了威县乱弹的演出。本文即是在以田野调查的基础上,对威县乱弹的形成问题、名字来源、剧目特色、方言特征、舞台演艺进行了系统的研究与分析。

论文第一章主要对清代“乱弹”一词的涵义进行了梳理,在此基础上,对威县乱弹这一名称的来源做了分析:威县乱弹即是从清代乱弹这一普通名词变为特殊名词;另考证威县乱弹来源于民间俗曲,并与浙江一带的地方戏曲有密切联系,在融合了南北各地声腔之后,发展成为一种多声腔的地方剧种。

第二章的论述则是在剧本文本的参照下,着重分析威县乱弹的剧目特色。威县乱弹重老生的唱功,其剧目以披袍秉笏的历史戏居多;但也不乏上演一些生活小戏。威县乱弹所唱所演也是符合了冀南一带人民的欣赏口味。

第三章比较了威县乱弹所使用的方言与通用的北方官话之间的区别,威县乱弹的咬字发音是以威县一带的方言为基础,在调值、声母、韵母上与北方官话有着明显的变化,威县乱弹发音分尖团字亦是地方方言使然。与京剧一样,威县乱弹唱词韵脚遵循“十三辙”,使用较多的即是“中东”、“江阳”、“言前”、“人辰”等辙。

第四章则是探究威县乱弹的表演艺术,并把乱弹木偶戏也作为威县乱弹的一种场上演艺容纳进来。这一章重点从戏曲的演出类型、演出前的仪式膜拜、演出场次、脚色体制、程式规范、唱腔伴奏及乐队布置等方面来阐述威县乱弹的表演艺术。

关键词: 清代乱弹 威县乱弹 渊源 剧目 方言 演艺

Abstract

Local opera called Luantan in Qing Dynasty . Since the Qing dynasty,it strum instead of legend become mainstream, the development of Chinese traditional opera . Since then chinese opera into a age of the competition of vocal cavity and the folk opera to the stage of history . Luantan around with the strong momentum, The chinese opera and go back to their literary form. It could be considered to reture to nature of Songyuan opera.Luantan doesn't play, heavy weight of the performing arts, Flourished since it has reached a chinese opera show full ripe.Today in the country's local opera, most of the Qing dynasty which is fooling around with the form.

Weixian Luantan is a unique local opera of hebei, it has its own characteristics of art. Luantan's performance was the characteristics of the tragic. It is a opera of more vocal cavity, in the process of development in all parts of the different solo singing, and it is history vocal cavity exchange of the integration of a typical example. By reviewing Wei xian Luantan to spill any information ,I found that focused on it for the study of music, and lack of a \$ystem, comprehensive study. Therefore, the spring festival in 2009, I has eight visited wei xian county, and interviewed local artisans,watched the performance of the Wei xian Luantan. Based on practical investigation,I systems analysis of its formation, the name of the source and play, dialect and the performing arts.

The first chapter would have to tease the meaning of Qing Luantan. On this basis,it fooling around with the name of the analysis: by a common noun into special term. He comes from folk custom,after integrated world vocal cavity, it developed into a opera of more vocal cavity.

The second chapter to study the play contents on the basis of reading a play. Its emphasis on singing of Laosheng, has the most historical.But it also performed life play. Its performance in accordance with the people's taste of Hebei.

The third chapter distinguished the difference between dialect and the mandarin. Pronunciation of Luantan is on the base of dialect of Weixian,there are obvious

changes on tone, initial and final from mandarin. With beijing opera,Luantan rhyme pounding on “thirteen other”,use the most of “zhongdong” “jiangyang ” “renchen”.

The fourth chapter is to explore the performing arts of Luantan. The puppet show is a part of performance. This chapter analysis of the type, before the performance of the worship ceremony, the color matches, roles, performance program, singing and position of band.

Key Words: QingLuantan WeixianLuantan Stream Play Dialect Performance

目 录

彩页	I
中文摘要	III
英文摘要	V
绪论	1
第一章 清代乱弹与威县乱弹	4
第一节 清代“乱弹”之流变	4
第二节 威县乱弹之来源	11
第三节 威县乱弹名称考	17
第二章 威县乱弹剧目解读	20
第一节 剧本保存现状	20
第二节 剧目内容及类别	21
第三节 艺术特色	30
第三章 威县乱弹音系分析	34
第一节 声调的变化	34
第二节 声母的变化	35
第三节 韵母的变化	38
第四章 威县乱弹表演艺术探析	41
第一节 乱弹之演艺	41
第二节 木偶戏	48
结语	53
参考文献	55
附录	58
后记	61

绪 论

本文所研究的威县乱弹戏特指流传在冀南、及与鲁西北相邻地区，如威县、南宫、临西、临清等地的一个地方剧种。众所周知，乱弹一词出现于清花部戏曲声腔兴起之时，泛指除了昆腔之外的诸如秦腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调等各地戏曲声腔。正如周贻白所说：“‘乱弹’或‘花部’，皆为除‘昆曲’外对诸腔各调而言。”^①所以这些戏曲声腔相对于昆曲而言，统谓之“乱弹”；单独一种戏曲声腔如皮黄也有过乱弹之称，川剧在当地也被称作“弹戏”，浙江各地将以“二凡”、“三五七”为主的戏曲腔调习称为乱弹，例如“温州乱弹”、“黄岩乱弹”、“绍兴乱弹”、“浦江乱弹”，由此构成了一个乱弹腔系。本文所研究的“乱弹”特指一个剧种的称谓，其名称自有来源。此章将论述威县乱弹的研究价值、意义，研究现状及研究目的、方法。

一、 研究价值与意义

中国戏曲之发展大致经过了杂剧、传奇、乱弹三种形态，而在清代中期发展起来的乱弹不同于此前的杂剧、传奇。乱弹之音乐为板腔体；乱弹之剧目大多为口耳相传的形式，几乎无剧本文本保存下来；乱弹之表演形成了一种成熟的具有规范化的程式。乱弹在清代兴起之初，大多为诋毁之辞，独焦循称赞这种新兴的花部戏曲“本于元剧”、“其词直质”、“其音慷慨”。威县乱弹即属于花部戏曲这一范畴，为冀南地区的一个地方剧种，它继承了清代以来花部戏曲言辞质朴、慷慨悲壮的特征，其历史久远，声腔独特，表演粗犷，剧目多为忠孝节义之事，成为研究板腔体戏曲的活化石。威县乱弹所具有的深厚的文化底蕴及古朴的表演风格给研究带来极高的历史价值。

无论是剧目沿袭，还是语言唱腔、舞台表演，威县乱弹都具有自身的特征，它作为河北省的一种独特的稀有的地方剧种，是研究花部戏曲的一个重要的个案。然而在艺术审美趣味多元化的今天，威县乱弹受到了很大的冲击，观众越来越少；随着一批造诣很高的老演员的相继去世，一些青年演员又改行另谋生路，威县乱弹后继无人，已经到了濒临灭绝的地步。在2008年6月，威县乱弹选入

^①周贻白《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2007年，第475页

国家第二批非物质文化遗产名录,因而保护和挖掘这种古老的艺术形式对国家非物质文化遗产的保护工作有很大的现实意义。目前对威县乱弹的研究多是当地的一些文化工作人员,侧重从历史的角度对它的产生、发展及今后的保护措施上进行纵向的论述,偏于纪实。笔者通过对现有的资料包括曲牌、剧本、音像、道具等的搜集、整理和分析,发现存在一些问题无人探索,如乱弹一名的来源问题,剧本的保存状况及剧目类别、威县乱弹所使用的方言问题,舞台演出的另一形式一木偶戏也无人提及,因此威县乱弹还有很大的研究空间。

二、研究现状

“乱弹”一词作为花部戏曲统称,今人研究有周贻白《中国戏曲史长编》^①,考证花部声腔之流变;张庚、郭汉城《中国戏曲通史》^②则注重场上之表演;徐慕云《中国戏剧史》^③着眼于戏剧的演出实践,将中国古典戏曲纳入到中国戏剧的一个部分;金登才《清代花部戏研究》^④偏于剧目之考证。

对于威县乱弹这个地方剧种,研究者寥寥无几,止一本专著、三篇论文。以下依次介绍:

专著:潘忠禄、宋锋《乱弹音乐》^⑤,本书详细介绍了威县乱弹的音乐构成,包括它的唱腔、伴奏及曲牌。

单篇论文:李金鹏《乱弹艺术考说》对乱弹的由来及产生年代,威县乱弹的艺人及科班发展情况,威县乱弹与扬州乱弹的关系进行了探索;杨立群、李双旭《威县乱弹的艺术价值、现状及对策》主要分析了威县乱弹的现状,由此提出了保护建议及对策;刘竹奇《威县乱弹唱腔音乐风格之我见》剖析了乱弹唱腔的音乐风格特点。

另有,《中国戏曲音乐集成·河北卷》^⑥、《中国戏曲志·河北卷》^⑦、《威县县志》^⑧从起源发展、行当及表演、唱腔伴奏、剧目及演员等方面进行简单的概述。

以上对于本文所提出的名称来源问题,剧本梳理,方言音系及乱弹木偶戏均

^①周贻白《中国戏剧史长编》,上海:上海书店出版社,2007年

^②张庚、郭汉城《中国戏曲通史》,北京:中国戏剧出版社,2007年

^③徐慕云《中国戏剧史》,上海:上海古籍出版社,2008年

^④金登才《清代花部戏研究》,北京:中国戏剧出版社,2006年

^⑤潘忠禄、宋锋《乱弹音乐》,石家庄:花山文艺出版社,2000年

^⑥《中国戏曲音乐集成》(河北卷),北京:中国 ISBN 中心,1998年

^⑦《中国戏曲志》(河北卷),北京:中国 ISBN 中心,1993年

^⑧《威县县志》威县地方志编撰委员会编,方志出版社,1998年

未涉及论述。

三、 研究目的与方法

本文将系统研究威县乱弹的源流，其剧目原始面貌，方言特色及表演艺术，以求对其有一个系统的梳理及对它在戏曲史上地位有一个整体的评价。由于研究的特殊性，本文将以田野调查为主要的研究方法，以剧本、音像等资料为参照对象，结合戏曲学、民俗学的相关知识展开研究。

威县乱弹目前仅存冯村一个业余乱弹班，为论文写作提供了直接的信息来源。威县银边庄的木偶戏也唱乱弹腔，与威县乱弹同为一个剧种，虽然班社已经解散，但仍保存了部分道具及服装，从这些实物中我们仍能看出早期乱弹木偶戏的原貌。另有笔者从威县文化局及艺人家中获得剧本十本，曲牌表一本，舞台演出录像《汴梁图》、《高平关》两盘，为论文的写作提供了资料依据。

第一章 乱弹的源流与威县乱弹

作为花部戏曲共称的乱弹，在文献的记载中也是众多地方戏曲声腔的俗称。那么威县乱弹这一名称的由来和清代“乱弹”是否存在联系？本章将试论威县乱弹的渊源及其名称的来源问题，但要弄清这些问题，必先梳理清代“乱弹”这一概念的具体含义及其流变。

第一节 清代“乱弹”之流变

乱弹，是清初伴随着各地声腔的兴起而产生的一个名词。在某些文献中，它也被称为鸾弹，如康熙癸酉年（公元1693年）袁启旭编纂的《燕九竹枝词》中收有一首陈于王词：“锣鼓喧阗满钵堂，鸾弹花旦学边妆。”^①这里的“鸾弹”即是出现在很多文献中的“乱弹”。还有一些文人著作中，写作“乱谈”，指的是地方兴起的俗腔土调，也可看作为“乱弹”，如唐英的《古柏堂传奇·梁上眼》第六出《堂證》道白：

只是这件事如今是说不得的，就是说出来，重重絮絮，翻翻覆覆，好像那乱谈梆子腔的戏文一样，牢叨个不了，有什么好看？^②

在唐英的另一本传奇《天缘债》第四出《借妻》中张古董讲道：“……这都是乱谈梆子腔里的大戏。”^③另有梁章钜（1775-1849）《浪迹三谈》云：

湘林正色语余：‘戏虽小道，而必以雅奏为高，若猥语乱谈，则舆隶所乐闻，岂可以入吾辈之耳？’^④

这些都带有明显的贬义色彩，是当时文人士大夫对它的一种蔑称。无论是“鸾弹”亦或“乱谈”，都是“乱弹”曾经出现过的称呼，但终以“乱弹”为正宗。乱弹，从字面意义来理解，可认为是胡乱弹唱，有音乐驳杂之含义。如陈铎（1454-1507）

^①（清）陈于王《燕九竹枝词》，见路工编选《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：古籍出版社，1982年，第5页

^②（清）唐英《古柏堂戏曲集》，周育德校点，上海：上海古籍出版社，1987年，第596页

^③同上第409页

^④（清）梁章钜《浪迹三谈》，见俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编》，合肥：黄山书社，2008年，553页

【般涉调·耍孩儿】《嘲川戏》中写道：

这等人专供市井歪衣饭，罕见官员大酒席。也弄的些歪乐器，箏琴儿乱弹乱研，笙笛儿胡捏胡吹。^①

乱弹乱研，胡捏胡吹即是形容这种上不了台面的地方土戏的演奏情景。

乱弹之名始于清初，发展至今戏曲声腔中仍保存乱弹的名字，如唱梆子腔的剧目在川剧中被称做“弹戏”，唱皮簧腔的剧目在湘剧中被叫作“弹腔”，浙江把以“二凡”、“三五七”为主的戏曲腔调称为乱弹，山东的莱芜梆子把“吹腔”称作乱弹。而本文所研究的“威县乱弹”不是把某一声腔称作“乱弹”，它是这一个剧种的专称。由此看来从“乱弹”一词产生至今，其所指涵义多变，本节试论述之。

一、清初之“乱弹”

刘献廷《广阳杂记》：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而衰。”^②这是迄今为止最早的有关“乱弹”的文献记载。刘献廷生于顺治五年卒于康熙三十四年（1648-1695），可知乱弹这一名称在康熙年间已经流行开来，所指为秦腔，即陕西梆子，其声腔特点是“散而衰”。在康熙年间这种被称为乱弹的秦腔实已发展成熟，孔尚任作有《平阳竹枝词五十首》，其中两首题为《乱弹词》：

乱弹曾博翠华看，不到歌庭信亦难。最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。

秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时^③

平阳即今山西临汾，这里流行的乱弹戏和刘献廷所指的乱弹应同属一个声腔，都为秦腔。且这种乱弹戏“曾博翠华看”，说明它已臻于成熟，赢得了皇帝的赞赏。另有陆箕永作于康熙年间的《绵州竹枝词·咏秦腔》：

山村社戏赛神幢，铁板檀槽柘作梆。一派秦腔浑不断，有时低去说吹腔。

^① 转引自胡忌、刘时中《昆剧发展史》，北京：中国戏剧出版社，1989年，第48页

^② （清）刘献廷《广阳杂记》，汪北平、夏志和标点，北京：中华书局，1957年，第153页

^③ 《历代咏剧诗歌选注》赵山林选注，书目文献出版社，1988年，第373页

注：俗尚乱谈，余初见时，颇骇观听，久习之反取其不通，足资笑剧也。^①

这里“乱谈”即看作“乱弹”。词中提到吹腔，它与秦腔同处于乱弹这一剧种中，那么它与秦腔是何种关系？李调元《剧话》（作于乾隆四十年，即1775年）中有关于秦腔及吹腔的精确描述：

俗传钱氏缀白裘外集，有秦腔，始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧、慢，俗呼“梆子腔”，蜀谓之“乱弹”。……又有“吹腔”，与“秦腔”相等，亦无节奏，但不用梆而和以笛为异耳。此调蜀中甚行。^②

此说正可以印证陆箕永在绵州所看到的乱弹戏。这种戏为兼唱“吹腔”的秦腔，而吹腔与秦腔相似，不同者为所用伴奏乐器，应也属于秦腔范畴。以上文献所记载可证明秦腔在康熙年间确有“乱弹”之称，且仅限于在陕西、山西、四川等地呼作“乱弹”，其他地方尚无记载。

但清初文献中关于“乱弹”的记载，其涵义并不是都指向“秦腔”。刘廷玑《在园杂志》（卷首有康熙乙未年即1715年孔尚任所作序言，此书必作于1715年之前）：

近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、喷呐腔、啰啰腔矣。^③

关于“弋阳腔”变为“梆子腔”，周贻白^④曾做过分析：即陕西梆子当为明代弋阳腔传播到西北，与当地唱腔相结合而产生的一种声腔。按秦腔俗称梆子腔，这里乱弹腔应另有所指，大约也是弋阳腔与其他声调所结合而产生的一种声腔。虽不知具体为何种腔调，但肯定的是在康熙年间诸腔并起，乱弹腔便为其中的一种。正如周贻白《中国戏剧史长编》所说：“这些腔调，骤睹之，也许有一部分

^① 《四川竹枝词》林孔翼、沙铭璞辑，四川人民出版社，1989年，第87页

^② （清）李调元《雨村剧话》卷上，见《中国古典戏曲论著集成》第八册，北京：中国戏剧出版社，1982年，第47页

^③ （清）刘廷玑撰，张守谦点校《在园杂志》卷三，北京：中华书局，2005年，第89—90页

^④ 具体论证参看周贻白《中国戏曲发展史纲要》，上海：上海古籍出版社，1979年

称谓不免突如其来，其实，即当‘昆曲’最盛之日，皆已有其存在。”^①这些声腔的兴起为乾隆时期花部的繁盛做了准备。

由此看来，清初的“乱弹”大多即指向“秦腔”，虽也指具体某一种声腔，但这种声腔并不明晰。

二、“乱弹”之勃兴

乾、嘉时人李斗《扬州画舫录》把“京腔”、“秦腔”、“弋阳腔”、“梆子腔”、“罗罗腔”、“二簧腔”统称之为“乱弹”。这是乾隆南巡时戏曲始分为花、雅两部。另有焦循作于嘉庆己卯年（1819年）《花部农谭》：

梨园共尚吴音，‘花部’者，其曲文俚质，共称为‘乱弹’者也，乃余独好之。^②

因此可以见得在从清乾隆年间开始，“乱弹”一词泛指除了昆山腔以外的诸如“京腔”、“秦腔”、“梆子腔”、“弋阳腔”、“罗罗腔”等各种戏曲声腔。而这一时期的文献记载的“乱弹”不仅仅是各种戏曲声腔的俗称，也代表了具体一种声腔。

前文提到刘廷玑《在园杂志》曾把“乱弹”作为特指一声腔提出，在以后乾隆时期的文献记载中，这种特指的“乱弹腔”越来越频繁的出现，所以“乱弹”除作为花部之别称外，还有其特殊一涵义。徐大椿《乐府传声》“戏曲源流”一条中讲道：

若北曲之西腔、高腔、梆子、乱弹等腔，此乃其别派，不在北曲之列。^③

西腔应为秦腔，梆子应指除秦腔外流传到其他地方的梆子腔，乱弹与之并列，证明它不再指秦腔也不是花部共称，而是单独一种声腔。那么这种声腔是何种腔调呢？作于乾隆三十五的李振声《百戏竹枝词》中有关于“乱弹腔”的描述：

渭城新谱说昆梆，雅俗如何占号双？慢调谁听箏笛耳，任它击节乱弹

^① 周贻白《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2007年，第457页

^② （清）焦循《花部农谭》，《中国戏曲论著集成》第八册，北京：中国戏剧出版社，1982年，第225页

^③ （清）徐大椿《乐府传声》，《中国戏曲论著集成》第七册，北京：中国戏剧出版社，1982年，第157页

腔。”：

注：秦声之慢调者，倚以丝竹，俗名昆梆，夫昆也而梆云哉，亦任夫人昆梆之而已。^①

秦声之慢调者被称为乱弹，其伴奏用箏和笛子，兼唱梆子和昆曲。这种昆梆合奏的演唱方式，相对于原来声腔而言，可理解为诸腔杂出，称之为乱弹也是符合其本身的特点。檀萃《滇南集律诗》：

迨南曲大兴而西曲废，无学士润色，其词下里巴人，徒传其音而不能举其曲，杂以吾伊吾子，其间杂凑鄙谚，不堪入耳，故以乱弹呼之。^②

这里的南曲应指的是昆腔、弋腔，入清后即风靡中国南北省份，流传地用方言土语唱南曲，与当地土腔结合起来，以乱弹呼之。综合这两条材料可以肯定，乱弹即是昆腔和梆子的结合体。而乾隆年间钱德苍搜采并增辑的《缀白裘》第六集《借妻》《挡马》《磨房》《淤泥河》的全部或部分唱腔用的是乱弹腔，第十一集收有《阴送》也全部用乱弹腔演唱。《缀白裘》所记载的乱弹腔与俗称为“昆梆”的乱弹腔是否为同一种声腔？其六集《凡例》中有这样一段话：

梆子秧腔即昆弋腔，与梆子乱弹，俗皆称梆子腔。是编中凡梆子秧腔，则简称梆子腔；梆子乱弹腔，则简称乱弹腔。^③

这里涉及三种声腔：昆腔、弋腔、梆子腔。在李振声《百戏竹枝词》中，秦腔俗称梆子腔。而这里所指的梆子腔，显然不单单是秦腔，而是吸收了昆弋的梆子腔，其包容性更大。那么梆子乱弹应是包括了昆、弋、秦在内的一种复合声腔。我们再看《阴送》这出戏里，标有【急板乱弹腔】，结合其剧情及唱词来看，其声腔应是高亢急切的，这与“秦声之慢调者”的乱弹腔显然有所区别。俗称“昆梆”的乱弹腔因其昆腔的加入，所以称为“秦声之慢调”；《缀白裘》中的乱弹腔因有

^①（清）李振声《百戏竹枝词》，见路工编选《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：北京古籍出版社，1982年，第157-158页

^②转引自金登才《清代花部戏研究》，北京：中国戏剧出版社，2006年，第16页

^③今汪协如校本本无凡例，转引自曾永义《戏曲腔调新探》，北京：文化艺术出版社，2009年，第183页

“其调喧”的弋腔的加入，其节奏较前者更为急迫。

对于这种乱弹腔具体涵义，曾永义在《戏曲腔调新探》中做了详细的归纳：

明末清初，南下的秦腔与昆弋腔在安庆附近同台演唱，一以昆弋腔为主体吸收秦腔，形成“梆子秧腔”；一以秦腔为主体吸收昆弋腔，形成“梆子乱弹腔”。^①

金登才在《清代花部戏研究》中讲道：

采用昆梆或昆弋的唱腔被称之为乱弹，显然，是因为它们不遵守昆山腔的格律，并在昆山腔中插入其他声腔；二是其词俚俗，甚至不通。^②

总之，这种乱弹腔是因为诸腔杂出，相对于原来的某种唱腔而言可谓是灵活多变，称为乱弹是符合其唱腔的本体特征的。而且结合唱腔命名的规律，也有其一定的道理。戏曲唱腔以兴起的地域来命名诸如昆山腔、弋阳腔、秦腔等；以伴奏的主乐器来命名诸如梆子、弦索、琴腔等。而乱弹一词既不指向地域，也不代表一种乐器，它大概是以当时场上的演唱情景来命名，这也符合了下层一般民众的直观感受。而乾隆年间的北京戏院，也确有诸腔杂奏的局面。《清类稗钞》记载“乱弹”：

乱弹者，乾隆时始盛行之，聚八人或十人，鸣金伐鼓，演唱乱弹戏文，其调则合昆腔、京腔、弋阳腔、皮黄腔、秦腔、罗罗腔而兼有之。^③

“兼有之”则说明这种戏曲众腔杂处，同台演奏。所以这一时期的“乱弹”可理解为诸腔合奏，同台演出。当时昆曲演员也确有学习其他唱腔的情况，吴太初《燕兰小谱》卷四“吴大保”条：“旦中之两头蛮也。姿容明秀，静中带媚，本习昆曲，与蜀伶彭万官同寓，因兼学乱弹。”^④因提到向蜀伶学习，这里“乱弹”当指

^① 曾永义《戏曲腔调新探》，北京：文化艺术出版社，2009年，第184页

^② 金登才《清代花部戏研究》，北京：中国戏剧出版社，2006年，第16页

^③ （清）徐珂编撰《清稗类钞》，北京：中华书局，1986年，第5015页

^④ （清）吴长元《燕兰小谱》卷四，俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编》（五），黄山书社，2009年，221页

秦腔。雅部演员学乱弹，且为“两头蛮”，这里虽只有旦色一门的记载，当但是众腔齐奏的场面可见一斑。

可以看出，清乾隆以来，花部戏曲繁盛，“乱弹”除了泛指除昆腔之外的各种地方声腔，更多的即指一种复合声腔，这种复合声腔即由昆、弋、梆子等组合而成的。

三、“乱弹”与“皮黄”

从清末至民国，乱弹一词则多指向“皮黄”。乾隆末年，四大徽班陆续进京，并开始逐渐争霸北京戏园。至嘉庆、道光后，徽班合西皮、二黄同台合奏，“皮黄”遂风靡全国。此时“乱弹”则多为“皮黄”之别称。张次溪辑《梨园旧话》：

“咸丰中，京师乱弹日盛，遂在戏院演乱弹剧，而堂会则多演昆剧。……余观其与长庚同演者，昆则《水漫》……乱弹则《黄鹤楼》……”^①

程长庚被誉为“徽班领袖、京剧鼻祖”，这里“乱弹”当指皮黄。另外还可获知当时徽班演员不仅唱皮黄，也唱昆剧，“文、武、昆、乱不挡”由此而来。又有咸丰三年芝兰室主人《都门新竹枝词》咏程长庚词：“乱弹巨擘属长庚，字谱昆山鉴别精。”^②这是说他咬音吐字上吸取了昆腔的技巧，极抑扬顿挫之妙，词中“乱弹”仍是指的皮黄剧。关于皮黄称为乱弹，徐慕云《中国戏剧史》：

乱弹乃皮黄别称，当时昆曲只用双笛，皮黄班则胡琴、三弦、月琴并用，音噪而杂，为昆班人讥笑，故以乱弹目之。”^③

不论是因何原因称之为“乱弹”，总之皮黄在京兴起之时，以“乱弹”为其名是确切的。

综本节所述，从清初至京剧兴起这一时期，乱弹所指的涵义是非常宽泛且自由的，除昆曲之外几乎所有的地方声腔都可称为乱弹，正如徐扶明在《乱谈乱弹》中所说的，甚至于清代某些未命名的时曲小调也挪用乱弹之名。清代以来的“乱

^① 吴焘《梨园旧话》，见张次溪辑《清代燕都梨园史料》，北京：中国戏剧出版社，1988年

^② 《中华竹枝词全编》（一），潘超、丘良任、孙忠铨等编，北京：北京出版社，2008年，第215页

^③ 徐慕云《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第76页

弹”无论是泛指梆子腔、皮簧腔、罗罗腔等，还是具体指某一声腔如梆、昆、弋合奏的“乱弹腔”，其所指的都是一种戏曲声腔，威县乱弹则是专指一个地方剧种。声腔与剧种之关系，余从在《戏曲声腔剧种研究》^①中指出：一种声腔流传到不同的地方能够形成具有同一种声腔的不同剧种，比如京剧、汉剧都唱皮黄腔；而几种不同的声腔流传到同一个地方，也可以形成包含有多种声腔的一个剧种。威县乱弹中“乱弹”的含义应属于后者，那么它是否为一个多声腔剧种，其名称来源是否与各种声腔的融合有关？其来源及名称考将在下两节进行论述。

第二节 威县乱弹之来源

关于威县乱弹的来源，在老艺人间有这两种不同的说法：一说是从北京传入，另一说是从扬州传来。此两种说法是否确凿还有待考证。加之顺德府志（即邢台）和威县、临清、临西等县志均无对乱弹的记载，因此威县乱弹具体何时形成及来源都不甚清楚。本节意从威县乱弹所用曲牌入手，来分析威县乱弹是否为一个多声腔剧种，以达到考证其起源的目的。

一、包含俗曲小调

河北地旋京都，元代时杂剧在此十分盛行。另有当地的小调时令也广为传唱，至直明清时新兴的俗曲小调在民间也经久不衰。明人沈德符《顾曲杂言》“时尚小令”条则记载了小曲在燕赵的流行状况：

元人小令行于燕、赵后，浸淫日盛。自宣、正至化、治后，中原又行【锁南枝】、【傍妆台】、【山坡羊】之属。李崆峒先生初广阳徙居汴梁，闻之，以为可继国风之后。何大复继至，亦酷爱之。今所传【泥捏人】及【鞋打卦】、【熬鬃髻】三阙，为三牌名之冠，故不虚也。自兹以后，又有【耍孩儿】、【驻云飞】、【醉太平】诸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆间乃兴【闹五更】、【寄生草】、【罗江怨】、【哭皇天】、【干荷叶】、【粉红莲】、【桐城歌】、【银绞丝】之属……比年以来，又有【打枣杆】、【挂枝儿】二曲，其曲调约略相似，则不问男、女，不问老、幼、良、贱。人人习之，亦人人喜听之……^②

由此，明代以来燕赵民间流行的小曲，可以略知一二。威县乱弹曲牌表中记录的

^① 具体论证参看余从《戏曲声腔剧种研究》，北京：人民音乐出版社，1990年

^② （明）沈德符《顾曲杂言》，《中国戏曲论著集成》第四册，北京：中国戏剧出版社，1982年，第213页

曲牌有五十九个，其中与《顾曲杂言》记载相同的曲牌有【傍妆台】、【寄生草】、【娃娃歌】（即【耍孩儿】），证明威县乱弹中包含了俗曲小调。

另有可考的俗曲有【踞大缸】、【卖线子调】，这两个曲牌来自威县乱弹曾经演唱过的剧目《踞缸》、《卖线子》，两出剧目均属于地方生活小戏，用当地俗曲演唱。剧目内容现已失传，不再演出，但腔调却保存了下来，并用于其他剧目的演唱。按地方戏的形成大多是从当地的俗曲小调发展起来的规律来看，威县乱弹也极有可能是从当地俗曲发展而来的。而这么多俗曲曲牌的存在，则更加印证了威县乱弹最初应是以唱明清俗曲为主的剧种。正如周贻白《中国戏剧史长编》提到：

“乱弹腔”（泛指除昆曲以外之腔调）的盛行，虽然是清代的事，当它们散伏各地的时期，也许是俗谣或俚曲，也许是‘说唱故事’一类的东西。”^①

今天的威县乱弹虽已没有演唱俗曲的剧目，但在一些剧中仍旧有穿插演唱俗曲的习惯。如《两狼山》一剧，第十四场丑扮萧天佑、萧天佐唱了一段小曲，唱词如下：

天佑：我弟请了。女王有令，命咱巡营放哨，咱二人可闷倦呀！咱唱个闲曲吧。

天佑：你唱吧，我与你帮腔。

天佑：（唱）[小调曲]生在胡地，

天佑：长在了北番。

天佑：多见些树木，

天佑：少见些人烟。

天佑：不是白日遍地，

天佑：就是黄土弥天。

天佑：掏出烟袋荷包，装上一锅香烟。

天佑：揉菊线，打火镰，咱哥俩，吸着烟，叽哩咯啦打乡谈。

^① 周贻白《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社 2007 年版，第 482 页

此曲唱完，杨七郎上场转唱板腔体的七字句唱词。所以，威县乱弹最初演唱过俗曲小调，而且极有可能是从俗曲小调发展而来的，并且直至今天的威县乱弹仍然保留着唱俗曲的习惯。

二、 吸收罗罗腔

今威县乱弹所唱《风雪配》一剧，其第一场颜俊唱词前标有[南罗]，原文如下：

颜俊：唱[南罗] 忽听表弟书声传，好似老君八卦丹。不怕你高赞把的严，我编个笼儿叫小鸟钻。（垛白）你要亲自相看，我有神机妙算。高老庄仙女下凡，猪八戒摇身一变。哼、哼，要与你女儿配姻缘，配姻缘。

垛白大概为用垛板伴奏的念白，节奏较急促。关于南罗，王芷章在《腔调考原》中讲到：“罗罗腔亦称南罗腔，用唢呐吹奏，为数板曲一类。”^①周贻白《中国戏曲史长编》：“‘南罗’似即‘罗罗’之北人称谓。”^②所以，此剧所唱之“南罗”应为罗罗腔。《在园杂志》记载罗罗腔由弋阳腔变化而来，《燕九竹枝词》陈于王诗：“三弦不数江南曲，唯有啰啰独擅场。”^③《扬州画舫录》记：“湖广有以‘罗罗’腔来者。”“‘花部’为‘京腔’、‘秦腔’、‘弋阳腔’、‘梆子腔’、‘罗罗腔’、‘二簧调’。”^④可知，罗罗腔在清代也是一种广泛流传的腔调，流行于大江南北，威县乱弹必定是在它传播到河北时吸收进来的。

三、 吸收浙江地方戏曲唱腔

威县乱弹曲牌表中记有【两头忙】，这里写作“忙”而非“蛮”。这不是单纯的写作错误，而是事出有因。周贻白解释“两头蛮”者为“诸腔杂出”。但浙江一带的民歌有叫做“两头忙”者，据班友书考证，【两头蛮】^⑤本是产生于江浙一带的民间俗曲，而南方很多地区“忙”“蛮”字音不分，因此“蛮”念做“忙”是有可能的。而威县乱弹写作“两头忙”，则是记录了这首俗曲在浙江一带传播时的原始名称，而非将“蛮”误写作“忙”。这也证明了这首小曲由南方传来，

^① 王芷章《腔调考原》，见《中国京剧编年史》，北京：中国戏剧出版社，2003年，第1299页

^② 周贻白《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2004年，第467页

^③ （清）陈于王《燕九竹枝词》，路工编选《清代北京竹枝词（十三种）》，北京：古籍出版社1982年，第5页

^④ （清）李斗《扬州画舫录》，北京：中华书局1960年版，第154页

^⑤ 具体论证参看班友书《“两头蛮”辨析》，中华戏曲，2001年00期

威县乱弹吸收了浙江一带的唱腔。

曲牌表中记录的【扬州开门】、【扬州乱弹】，似与扬州地方戏曲有关，李斗《扬州画舫录》曾提到的“本地乱弹”即为“扬州乱弹”，所记如下：

郡城“花部”，皆系土人，谓之“本地乱弹”，此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人，自集成班。戏文亦间用“元人百种”，而音节极俚，谓之草台班，此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重“昆腔”，谓之堂戏。“本地乱弹”，只行之禘祀，谓之台戏。迨五月，“昆班”散班，“乱弹”不散，谓之火班，后句容有以“梆子腔”来者，安庆有以“二簧调”来者，弋阳有以“高腔”来者，湖广有以“罗罗腔”来者，始行之城外四乡，继或与暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于“本地乱弹”，故“本地乱弹”间有聘之入班者。……郡城自江鹤亭征“本地乱弹”，名“春台”，为外江班，不能自立门户。乃征聘四方名旦，如苏州杨八官、安庆郝天秀之类。而杨、郝复采长生之“秦腔”，并“京腔”中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类，于是春台班合“京”“秦”二腔矣。^①

扬州乱弹演唱皆为“土人”时，必不具备向外流传的能力，待吸收句容之梆子，安庆之二簧后，影响日益扩大，才能够向外地流传，“本地乱弹”则被外地人称为“扬州乱弹”矣。而扬州距河北威县，一南一北，如此之远距离，扬州本地乱弹如何能够流传到河北？今威县乱弹中的【扬州乱弹】是否来源《扬州画舫录》所记的“本地乱弹”？早在明代，昆腔和弋腔就沿着京杭大运河北上成为河北最有影响力的外来声腔，京杭大运河以杭州为起点，途径江苏（苏州、扬州）、山东（聊城、临清）、河北（沧州）直到北京。自此，河北形成两大戏曲活动中心，一以张家口为中心，山陕梆子由此流入；一以河北、山东交界处的临清、沧州为中心，南方诸腔皆由此路而来。这样看来，沿着京杭大运河的线路，扬州的“本地乱弹”是极有可能流入到临清一带。临清紧邻威县，而事实上最早的乱弹班即在临清成立，直到今天，威县业余乱弹班也常常在临清进行演出活动。其实从【扬

^①（清）李斗《扬州画舫录》，北京：中华书局1960年版，154页

州乱弹】一曲牌的应用场合来看，也能体会出它与扬州乱弹的微妙关系。在威县乱弹中，【扬州乱弹】这一曲牌只用于旦脚的舞蹈场面，《扬州画舫录》所记“本地乱弹”就是“以旦为正色，丑为间色”。^①如此看来，威县乱弹曾吸收了扬州一带的戏曲声腔。

威县乱弹中有南北曲【点绛唇】，它无一例外用于武将上场引子，其内容是表达人物胸怀壮志、保家卫国的情操。《雁门关》第四场众将领上场唱【点绛唇】：

忠心耿耿，扶保宋王，恩浩荡，保守家邦，忧国忧民望。

《缀白裘》中所收剧目，其【点绛唇】唱词与之相似。《缴令》外扮宋江上场唱：

水泊英豪，替天行道。兵符饱，胸藏韬略，威名四海遥。^②

《淤泥河》净扮苏烈，其上场唱词：

生长东辽，威名赫占海耀岛。独霸称豪，四远胆惊遥。^③

《缀白裘》所收即为清乾隆年间或更早时期苏州、扬州舞台上流行的地方戏剧目。从【点绛唇】一曲牌的使用上，也能看出威县乱弹与扬州地方戏之间的沿袭关系。

另从威县乱弹的主奏乐器上来分析，也可以看出威县乱弹与浙江一带唱腔的关系。威县乱弹主奏乐器为笙、笛子及唢呐，全部为吹奏乐器，并无弹弦乐器。我们知道，北方的乐器伴奏一般为弹拨乐器，如三弦、琵琶等；南方的乐器伴奏一般则是吹管乐器。而威县乱弹的主奏乐器即为清一色的吹管乐，这就证明威县乱弹很大一部分吸收了南方的音乐，或者说其唱腔主要来源于南方。由此看来，老艺人关于威县乱弹来源于扬州的说法是有一定根据的。

四、吸收京剧唱腔

一种声腔对另一种声腔的吸收，一方面表现在对舞台排场的模仿，即表情、

^①（清）李斗《扬州画舫录》，北京：中华书局1960年版，157页

^②（清）钱德苍编《缀白裘》（十一集），北京：中华书局，第109页

^③（清）钱德苍编《缀白裘》（十一集），北京：中华书局，第224页

动作、砌末、服装，甚至于乐器伴奏；另一方面则表现在对剧本关目的沿袭。威县乱弹《两狼山》剧目第五场潘洪上场时，唱了一段【点绛唇】：

领首出朝，地动天摇，逢山开路，过水造桥，要把烟尘扫。

与京剧《群英会》中曲牌【点绛唇】唱词极为相似，京剧唱词如下：

将士英豪，儿郎虎豹，军威耀，地动山摇，要把狼烟扫。

按乾隆时徽班入京，高朗亭“以‘安庆花部’合‘京’‘秦’两腔”，徽班在京师称霸，后西皮、二黄合奏，“皮黄”（即后世京剧）遂风靡全国。至此，皮黄应不必模仿威县乱弹台词，实为乱弹受皮黄影响。威县乱弹【小开门】、【八板】等曲牌为京剧曲牌，【小开门】用于更衣、写信、拜寿时的伴奏，威县乱弹【小开门】，除了用于上述情景外，还用于婚、丧、嫁、娶等场合，较之有了更加广阔的用途。曲牌【娃娃】（为另一曲牌，非【娃娃歌】）用于武打场面，和京剧【娃娃】伴奏相同。另有南北曲曲牌【粉蝶儿】，京剧常单独使用于武戏，威县乱弹则用于女将点兵升帐之场面，用法也略微相似。剧目《雁门关》第四本第九场，韩昌、耶律休哥带领番兵行军之场面用曲牌【风入松】伴奏，京剧也用此曲牌作为带兵行军时的伴奏乐曲。剧目《猎虎记》第九场贴扮丫环、丑扮小儿急忙赶路的场景用【水底鱼】演奏来烘托匆忙紧急的气氛，同样京剧也用于脚色紧张行路之场面。今威县乱弹所唱《汉宫惊魂》一剧，其剧本即是沿用由京剧折子戏《姚期》、《打金砖》改编而成的京剧剧本《汉宫惊魂》，其唱词与剧目均无改动，完全搬用原本。由此可见，威县乱弹在发展的过程中，不可避免的吸收了京剧的演唱技巧和经验。

曲牌表中记有【西散】，【西散】大概为“西皮散板”，艺人为图简便直接记作“西散”是有可能的。因此它也应是威县乱弹吸收的皮黄唱腔。

综上所述，威县乱弹实为多声腔的剧种。它在形成之初应是以唱小曲为主的小戏，此时或许还未转化为代言体的形式，是为坐唱，至今在唱词中还能找到第三人称的叙述口吻；迨各地声腔方兴未艾之时，它因地理位置的优势吸取各地声

腔，笔者根据搜集的资料所知有扬州戏曲、罗罗腔等，且其唱腔的主要来源即是扬州一带的戏曲；皮黄剧兴起，威县乱弹也受到京剧唱腔的影响，吸收其表演艺术。由此看来，威县艺人口中所说威县乱弹来源于北京或扬州是有据可依的。

第三节 威县乱弹名称考

关于乱弹一名的来源，当地艺人称：因为威县乱弹唱腔由宫、商、角、徵、羽五音构成，因此又被称为“五音联弹”，而威县方言念“联”为“乱”音，当地人则渐渐称之为“乱弹”。此说并不能成立，原因有二：其一：戏曲唱腔由五音构成并不止威县乱弹这一个剧种，其他地方剧种音乐大多都是由这五音组成，何以只威县乱弹被称为“五音联弹”？其二：概念理解错误，“五音联弹”其原意本是四人弹奏五种乐器，因此称为“五音联弹”；或指一个戏曲剧种运用多种声腔演唱同一个剧目，也称之为“五音联弹”。所以，因威县乱弹由五音构成而称为“五音联弹”实为牵强附会之说。而“乱弹”一名在戏曲史上本来就有其自身的意义，威县这个地方剧种被称为“乱弹”绝非是简单的音误，其名称的来源与清代以来各地声腔的融合有着密切的联系。

威县乱弹既为一个多声腔剧种，其在吸收其他地方声腔之时，其他声腔的名称应对威县乱弹之名的由来有所影响。上一节论述了威县乱弹中包含地方俗曲，且极有可能最初是以唱小曲为主的剧种，俗曲的特点即是用一种曲调反复唱几段唱词，当地人演唱这种曲调时是不太可能把它称之为“乱弹”的，而极有可能直接叫作“小调”“小曲”之类。今天剧本中出现的“小调曲”的字眼即可以看出当时称呼的痕迹，且“乱弹”一词早期经常出现在文人的笔记小说中，它是文人士大夫对刚兴起的地方戏的一种蔑称。威县本地艺人应该不可能把自己所唱的声腔称之为“乱弹”，所以乱弹一词即是从外地传来，本地人沿用其称呼。既然非本地自产，必然是外地声腔流入本地后影响较大，其称谓也随之在当地流行开来。

关于乱弹一词的由来，威县当地的文艺工作者认为是由梆子乱弹腔发展而来，其名见于《缀白裘》，梆子乱弹腔是南方的昆弋腔与传入到南方的北方秦腔相互吸收、融合所产生的一种复合声腔。目前并没有资料可以证明早期有此声腔传入到威县，当地人认为由梆子乱弹腔变化而来，也许只是从其名称上判断也未可知。但从今天威县乱弹仍保留【扬州乱弹】一曲牌可以看出，《扬州画舫录》中所称的“本地乱弹”曾流传到威县，扬州本地“土戏”被称为“本地乱弹”，

流传到外地即可称为“扬州乱弹”，威县乱弹沿用其名的可能性较大。日本学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中解释“扬州乱弹”如下：

扬州特有之地方的乐曲，谓之本地乱弹也。因进一步推测之，大约不仅扬州，即其他地方之固有乐曲，可称为本地乱弹，遂得略称之为乱弹之应有现象也。缀白裘中，虽不可得而测知其为何地之乱弹，但令人怀思或即如上述由普通名词产生特殊名词者乎？^①

此说法将“乱弹”由统称变为特指一名词，威县乱弹即为文中所说的“特殊名词”。除扬州乱弹外，早期威县乱弹已知所吸收的腔调还有罗罗，罗罗也有过乱弹之称。它们流传到威县，被本地艺人所采用，威县乱弹有了外地声腔的加入，如果仍沿用之前“小曲”“小调”之类的字眼称呼则名不副实，借用其他外地任何一种声腔的名称又覆盖力不够。而众多声腔都有过的“乱弹”称谓，实可以看做各地戏剧的一种通称。威县乱弹有了众多声腔的加入，已发展成为一种多声腔剧种，其称之为“乱弹”是比较恰当的。据当地老艺人讲，威县乱弹在早期也唱昆腔和弋腔，而昆腔尤为重要，每次演出之前，演员都要唱一段昆腔戏作为开场。现虽无材料可以证明其包含了昆弋腔，但威县乱弹早期唱不同的腔调是可以确定的，其“乱弹”名称也应由此而来。发展至今，威县乱弹已形成了自己独特声腔，但名称不改，其所唱主要腔调仍称为乱弹腔。^②

那么威县乱弹在本地演出时，当地人是如何称呼？现威县仅剩两名乱弹老艺人：刘福荣，八十岁；魏俊庭，七十八岁。据刘福荣回忆，在他七八岁学艺之时，跟随师父到威县附近各村镇演出，所唱即称之为“乱弹”，并无冠“威县”两字，其时当地人即称这种戏为“乱弹”。待刘独自掌班之后，他们曾北到保定、南至安阳、东到临清一带进行演出，甚至一度到达天津。这样看来，威县乱弹班社起初规模较小，多是农民自发组织的业余自娱自乐性质的班社，其演出地点仅囿于本村及附近邻村。随着从业人员的增多，发展渐渐壮大，即形成了职业化的戏团，演出活动开始向外地扩展。其名称由“乱弹”变为“威县乱弹”。

^①（日）青木正儿《中国近世戏曲史》（下），北京：作家出版社1958年版，第445页

^②与浙江一带以【二凡】【三五七】为主要唱腔的“乱弹腔”不同，【三五七】其主要标志即唱词字数为三、五、七；威县乱弹唱词基本以整齐的七字句与十字句为主，两者不是同一声腔。

威县乱弹之所以被称为“威县乱弹”，正是因为有了向外传播的能力，在外地流行时，实为外地人对其的称呼。但是从清朝以来的文献来看，几乎没有对威县乱弹的记载，能找到最早的民国十四年编撰的威县县志中，也只字未提。那么这种地方戏是否向外流传过？它是否只是当地群众自娱自乐的一种小戏？在威县文体局笔者曾找到一本后台演出记录表，其首页记录了这个乱弹班的演出行程：时间是1963年3月3日至12月13日，演出地记有夏津、泗县、平远、济南、泰安、济宁、汶上、金乡、菏泽、曲阜、胶州、滕县、韩庄、徐州、陶庄、枣庄、徽山、薛城、东阿、寿光、范县、莘县、冠县、馆陶等。其中济南、泰安分别演出两次，除一些字迹辨别不清外，上述各地均停留十天左右。由此可知，这个乱弹班在1963年几乎一年的时间里，都在外地演出，其辗转山东、安徽、江苏、河南各地县市。行程如此之远，历时将近一年，正说明威县乱弹早已发展成熟，并组织了职业演出班，有了向外地正式演出的能力。在这些地方演出时，该地群众必称之为“威县乱弹”。

综本节所述，此剧种在兴起之初，实为小曲，其名即称之为“小曲”“小调”之类；迨南北声腔交流之际，因其吸收了不同的外地声腔，尤其是受扬州一带戏曲的影响，遂被本地人称为“乱弹”；待发展壮大，组织班社走向职业化的道路，并向外地演出，其时外地人即呼为“威县乱弹”。威县乱弹之名称来源盖如是。

第二章 威县乱弹剧目解读

地方戏曲不同于以往杂剧、传奇，它注重的是场上表演，而非“剧本文学”，因此本章虽是以剧本为据，但目的实是演出剧目的解读。威县乱弹主要以口传心授的方式进行传承，艺人们也多不识字，所以威县乱弹流传下来的剧本很少。现在能见到最早的剧本为上个世纪早期艺人们为演出需要抄录或刻录下来的，这些剧本较真实的反映了威县乱弹的历史面貌。现威县乱弹经常演出的剧目很少，由于这些剧本的保留，从中我们可以探索上个世纪初威县乱弹的演出内容。威县文体局现保存了一部分乱弹剧本，这些剧本按照内容的不同可以分为不同的剧目类别，一定程度上代表当时威县乱弹演出情况。对它们进行梳理，有利于我们更深层次了解威县乱弹，领悟它独特的艺术魅力。

第一节 剧本保存现状

据 1998 年编纂的《威县地方志》记录，威县乱弹剧目丰富，其总计达 200 余出。但通过走访一些老艺人，我们了解到其中一些剧目并不曾演唱过，如《清风寨》、《金钱豹》、《粉妆楼》等，老艺人刘福荣称：“从来没有演出过，也没人会唱。”这些剧目在更早些时候是否属于威县乱弹，我们不得而知。但近一个世纪威县乱弹的演出状况，我们可以通过现存的这些剧本窥见一斑。

威县文体局剧本登记表中记录了现代戏六出，这些剧目为文革时期的“样板戏”及“时剧”，现早已不再演出，因此本章不对此进行论述。

《王怀女》、《汴梁图》、《高平关》等剧为今人改编剧目，至今活跃在舞台演出，只有存目无剧本，也不再进行论述。

剧本登记表记录传统剧目十七出：

《汉宫惊魂》存于威县文体局，挪用京剧剧本。

《杨金花夺印》、《柳毅传书》、《两狼山》、《归宗图》、《风雪配》、《潘杨讼》、《雁门关》六本存于威县文体局。其中《雁门关》为残本。

《平江南》、《铁冠图》两本于威县文化馆馆长家中收藏。

《石佛寺》残本存于威县冯庄艺人赵和增家中。

《猎虎记》、《审妻》、《借女冲喜》、《送灯》、《张保招亲》、《张飞赶船》只有存目，剧本佚失。

第二节 剧目内容及类别

威县乱弹剧目，多演披袍秉笏的历史戏，其场面热闹喧嚣；或演生活喜剧，都是为当地百姓所喜闻乐见的。此节按威县乱弹剧目内容，将其分为三类。

一、历史剧。

威县乱弹演唱的剧目多是披袍秉笏的历史正剧，在当地被称作是“大戏”。从保存下来的剧本中也可以看出这类剧目占了较大的比例。以下将依次分析此类剧本，以便还原威县乱弹的历史面貌。

《铁冠图》，又名《煤山》，手抄本。写明末李自成起义攻打北京城，崇祯与周贵妃观铁冠道人所留之图，预知大明江山不保；后与太监王承恩微服私访，见士兵面有饥色，意志消沉，而大臣府中依旧歌舞升平；崇祯始知民穷财尽，无力对抗闯王，乃自缢于煤山；是日，李自成占领北京城，京城总兵李相成以归顺闯王为由，要求厚葬崇祯、并处死奸臣杜之恒，待李自成承诺之后，自刎于崇祯墓前。昆曲有《铁冠图》一剧，其折子戏《刺虎》、《别母》、《乱箭》等，在舞台上经久不衰并被其他剧种吸收。今威县乱弹《铁冠图》叙演李自成起义之事，情节较简单，结构单一，并无周遇吉出关应战，其母城楼自焚；崇祯死后，宫女冒充大明公主行刺李自成之侄李过之事。笔者猜测此剧本应是早期乱弹艺人根据李自成起义一事自编自写，但威县老艺人称此剧为清曹雪芹之祖父曹寅所作。曹寅所作为《表忠记》^①，其原作不知存于何处，昆剧演员演出时常以《铁冠图》之名挂牌。威县乱弹早期艺人很可能是据此将自编的剧本挂名曹寅，以此来提高其知名度。而事实上，《铁冠图》一剧在威县乱弹艺人也确实极其重要，他们把这一剧目作为乱弹入门戏，在艺人间有一条不成文的规定：不会唱《铁冠图》的演员不算是乱弹行中的好把式。

《归宗图》，艺人们多称作《薛刚反唐》，威县文体局有存本，手抄本。演唐两辽王薛丁山之子薛刚醉酒打死奸臣张泰之子，张泰借机将薛丁山夫妇问斩；薛刚之兄薛猛携妻及子薛娇来京城请罪，也被张泰一并处死；老臣徐策不忍忠良绝嗣，在法场以亲生子换取薛猛之子薛蛟；薛刚与其妻纪鸾英逃至韩山，招兵练马徐图报仇；待薛蛟长大成人后，与薛刚夫妇一起发兵至长安，杀了张泰，冤仇大

^① 具体论证可参看吴新雷《昆曲剧目发微》，见《东南大学学报》（哲学社会科学版），2003年01期

报。此剧焦循《花部农谭》^①记载其情节，不同者起因是薛刚打死武则天私幸薛怀义所生伪太子，薛蛟在韩山起义师，所讨伐者为武氏。而《春台班戏目》（春台班为清乾隆时期进京的四大徽班之一）著录的《闹花灯》、《法场换子》及《庆昇平班戏目》著录的《举鼎观画》^②，这三出戏连贯起来即为今威县乱弹剧本所叙之事，可见此剧由来已久。威县乱弹《归宗图》剧中并无薛刚醉酒打死张泰之子的演出描述，而是借宋廉（深受薛丁山提拔之恩，对薛家忠心耿耿）之口道出此事，后由薛刚薛猛兄弟两人的对话又说出大闹花灯的过程。究其缘由，笔者认为这是为了尽最大可能减少场景布置，人员安排，来节省开支。只要能让台下的观众了解故事的来龙去脉，一些细枝末节即可一笔带过，以达到场面安排紧凑的目的。这些剧本是供演员演出所用，其写作须同场面安排相联系，这也是与案头剧本不同之处。剧本第五场《举鼎观画》，开场有薛蛟和书童的一段对话，原文如下：

书童：哎嗨！说书童，道书童，书童每日侍相公。左右不相离，处处得依从。喜今日，门官有事去外出，书童与他来代工。大叔这会把书念，我乘机出来放放风，放放风。

.....

薛蛟：府门外这一对狮子，但不知他是哪里来的？

书童：这可是小孩子没有娘，提起来话儿长。

.....

薛蛟：本帅今日要挑兵选将，命你举狮子上来。

书童：得令！大叔，你说我举哪一个？

.....

书童：那你可看看，起，起，起，哎呀，不行，不行。

薛蛟：怎样不行？

书童：你看，这是个公的，个头大，举不动。

薛蛟：举不动，举那一个。

^①（清）焦循《花部农谭》，见《中国戏曲论著集成》第八册，北京：中国戏剧出版社，1982年，第226页，见铁丘坟条

^② 参看金登才《清代花部戏研究》，北京：中国戏剧出版社2006年8月，第131页

书童：举这一个，你看看，起，起，起，哎呀，还不行。

薛蛟：怎样还不行？

书童：这个是母的，肚里可有儿子，更不行。

薛蛟：不行？不行你看我举。

书童：你举咱得打个颠倒。把我比个朝廷，把你比个上皇。

薛蛟：哎，是上将。

书童：对对对是上将。

薛蛟：那你还要传旨？

书童：是么。要传旨，你听旨！我这朝廷还得临朝，你闪开。哎，孤王临殿来了！噫，旨开，千年萝卜听旨！不行，不行，弄不成，弄不成。

薛蛟：怎样弄不成？

书童：你怎么站在这里不动呀？

薛蛟：你说千年萝卜听旨，叫我该说个什么？

书童：你就说陈菜！

薛蛟：怎样是陈菜？

书童：啊！一千年的大萝卜，不是陈菜，还能是新菜？

这一场与前几场《法场换子》、《中途聚义》、《出世韩山》紧张激烈的气氛不同，此处场面轻松愉快，书童插科打诨，多处运用当地方言、歇后语，使观众听起来亲切自然。正如王骥德《曲律》中讲道：“大略曲冷不闹场处，得净、丑间插一科，可博人哄堂，亦是戏剧眼目。”^①场面张弛有度，才能有利于观众的欣赏。李渔也讲到：“借优人说法，与大众齐听。”^②所以说戏曲的结构布局应便于演出，应抓住台下观众的注意力。举鼎之后，徐策带薛蛟观祖先堂画像，告知其身世，“归宗图”剧名实由此出而来。而早在清乾隆时期焦循在《花部农谭》中给予《观画》一戏高度的评价：“作此戏者，假《八义记》而谬悠之，以嬉笑怒骂于勑耳。彼《八义记》者，直抄袭太史公，不且板拙无聊乎？”^③

在历史剧这一类剧本中，敷衍杨家将故事的剧目占了绝大多数，分别是《两

^①（明）王骥德《曲律》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1982年，第14页

^②（清）李渔《闲情偶寄》，见《中国古典戏曲论著集成》（七）北京：中国戏剧出版社，1982年，第1页

^③（清）焦循《花部农谭》，见《中国古典戏曲论著集成》（五）北京：中国戏剧出版社，1982年，第224页

狼山》、《潘杨讼》、《杨金花夺印》、《雁门关》六本。除《雁门关》残缺不全外，其余各本都保存完整。

《两狼山》，又名《李陵碑》，手抄本，存于威县文体局。敷演杨继业率子出征北辽，被奸臣潘仁美所陷害，兵困两狼山，其子七郎回师请求救援，中潘仁美计，被乱箭射死；杨继业盼子不归，又命六郎回朝，但救兵久不至，其部下人马冻饿殆尽，杨继业遂碰李陵碑而死。其剧慷慨悲壮，每演台下观众无不为之动容。焦循《花部农谭》也记载了这一剧目：

花部有《两狼山》剧，演杨业死事，则全归狱于美。延昭诉枉于朝，召寇准勘定其狱，而潘之害贤，寇之嫉恶，淋漓慷慨，毫发毕露。^①

李调元《剧话》^②卷下记有“杨六郎”剧，其内容与焦循所记大抵相同。可见此剧在清乾隆、嘉庆年间已经在民间开始流行。今威县乱弹所演《两狼山》至杨继业因突围无望，乃于苏武庙前李陵碑碰死结束，其寇准审潘仁美一事则见于另一剧本——《潘杨讼》，艺人们习惯称为《调寇》。《花部农谭》所记潘仁美被捕一事，因美掌管重师，无人敢动之，后由王侁擒获美，并代美统管其军。《潘杨讼》剧本所记则是由呼必显到边关将潘擒获，呼必显仅为八贤王身边一内侍卫，相比于统领重军的潘美，其官职要小很多。今用呼必显而不用王侁，笔者认为有两个原因：一是历史上杨业之死确实同王侁忌功有很大的关系，以侁制美不足以宣泄观者嫉恶如仇的愤怒情绪；二是与寇准审美相呼应，寇准原是一七品县令，而要与权势显赫的潘美作斗争，越发凸显寇准嫉邪秉正，伸张正义的品性，也满足了广大群众的心理。用呼必显来逮捕潘美同样也是这个道理。威县乱弹《两狼山》与《潘杨讼》虽为两个剧本，而情节前后连贯，实为一个剧目。

《雁门关》为连本大戏，各本皆为油墨刻本，存于威县文体局。现只有两本能够辨认其内容，其余各本皆残缺不全，现存这两本应是《雁门关》后半部分内容。敷演因杨延昭征辽久无音讯，佘太君率领众杨门女将出征增援。剧中出现女将以佘太君为总领，以下有其儿媳：孟金榜、寇秀英、王怀女、杜金娥及其孙女

^①（清）焦循《花部农谭》，见《中国古典戏曲论著集成》（五）北京：中国戏剧出版社，1982年，第227页。

^②（清）李调元《剧话》，见《中国古典戏曲论著集成》（五），北京：中国戏剧出版社，1982年，第57页

杨七姐；另有滞留番邦被召为驸马的杨四郎及其妻碧莲公主、杨八郎及其妻青莲公主认母之事。《庆昇平班戏目》^①著录《四郎探母》一剧叙演四郎在其妻铁镜公主帮助下潜回宋营认母。今所演与之略有不同，其结局以宋辽和好，余太君与萧太后分别认下杨四郎、杨八郎及其妻女的大团圆模式告终。萧太后率辽兵投降，宋辽永结秦晋之好，其场面安排不免有些突兀。这也是艺人编写剧本时的一个弊病，结尾往往仓促，情节发展略显牵强附会。但这确实符合了广大观众的理想，热闹喜庆的场面是为群众所喜闻乐见的。

《杨金花夺印》威县文体局藏本为李庆番于1953年改编后的剧本。也是叙演杨门女将出征杀敌之事。剧中杨金花为杨门第五代儿孙，穆桂英与杨宗保之女。宋仁宗年间，西羌兴兵犯境，狄青依仗皇亲关系讨得帅印。杨金花于狄青在校场检阅三军之际，闯入校场夺回帅印，并随军出征。《平江南》，又名《寇秀英挂帅》，手抄本，现存于威县文化馆馆长家中。叙演杨宗保平江南王时牺牲疆场，子杨文广继续征南被困，寇秀英率穆桂英、杨金花前往接应；狄青为报夺印之仇，假传圣旨，断其粮草；后平南还朝，讲明真相，宋仁宗将狄青革职，并对杨门将领大加封爵。不难看出，《平江南》实为续写杨金花夺印之后出征之事。同样，与杨家将作对的狄青在这一场戏中得到了应有的下场。这也是艺人编写这一类剧本时惯用的手法，奸臣身败名裂，忠良封官晋爵。值得注意的是《杨金花夺印》所写为西羌进犯宋朝，而到了《平江南》时却成了江南王造反，前后矛盾。《平江南》剧本一直收藏在艺人家中，未被改动；《杨金花夺印》在50年代曾被后人改编过，且从头至尾并未出现西羌王的唱词，极可能是改编时误写的西羌。但也可能是艺人编写剧本时，对具体的地点并不重视，因此剧中常出现类似“北国”“北辽”“南国”之类的词表示边疆地区。

这一类剧目中出现如此多的杨家将故事，究其原因，是与当地的民间传说分不开的。宋辽征战之际，杨家将的活动范围即是在今山西、河北一带，几百年来这一带民间就有流传杨家将故事。艺人将其编成戏曲搬上舞台，塑造了一大批杨家将的男女英雄人物，如杨继业、杨四郎、杨六郎、杨七郎、杨文广、余太君、穆桂英、杨排风、杨金花等，都是当地群众所熟知的。其实早在元代即有杂剧家将杨家将故事作为题材编成杂剧，如《元曲选》中收录的无名氏《昊天塔孟良盗

^① 参看金登才《清代花部戏研究》，北京：中国戏剧出版社2006年8月，第148页

骨殖》、《谢金吾诈拆清风府》即是叙写杨家将故事；《元明孤本杂剧》中收有《开诏救忠》、《活拿萧天佑》、《破天阵》三剧也是以杨家将为题材；此外还有《黄眉翁》、《金牌》、《三关记》、《金铜记》、《焦光赞建祠祭主》等，可见杨家将故事一直流传不衰。

从现存的这些剧本可以看出，威县乱弹多演帝王将相之戏，内容不出杀敌报国、锄奸秉正、伸张正义之事。出演这些剧目时，人物众多，演员行当齐全，伴奏喧嚣，场面宽宏热闹，所演之事也是为当地群众所津津乐道的，其所表达的也是观众对忠、义的审美理解。

二、生活剧

威县乱弹常演的剧目以披袍秉笏的帝王戏为主，但也不乏上演一些生活小戏。其内容既不是取材于历史演义，也不是根据民间传说而来，应是当地艺人自编的剧目。这些剧目又不同于以“二小”“三小”为主的简单小戏，演员行当齐备，所演多为县官判案、男女姻缘之类。相对于袍带戏而言，是为当地人口中所称的“小戏”。

《风雪配》，威县文体局有存本，手抄本。纨绔子弟颜俊为得到美妻高秋芳，因其相貌丑陋，让表弟穷秀才钱青代为相亲；钱青前往迎亲，因风雪耽搁，假戏真做与高小姐成亲；事发后，颜俊将钱青告上公堂，县令明察秋毫，驳回颜俊的诉状。故事情节简单，结构单一，整个剧本共分七场，又叫“七场讽刺喜剧”。内容虽简单明了，塑造其人物形象却各具特点：飞扬跋扈的官宦子弟颜俊，贪图便宜的市井小人尤辰，洁身自好的青年才俊钱青，风流倜傥的吴江县令。如颜俊上场时，其出场白：

家大业大，风流潇洒。姓颜名俊，号称伯雅。老爷当了几年尚书，呜呼啦！撇给我金银财宝，成车哩！有钱有势，要啥有啥！这可不是吹哩，吴江县里这一家。（伸拇指）只是，唉！不遂心的事儿啊，只有一点——缺少个娇滴滴的美人儿，陪伴着咱家。

人物语言生动滑稽，不仅是塑造人物形象的需要，也是吸引台下观众注意力的一种手段。“咱家”为威县地方方言，意思即指向自己本人。

剧中流露出的一些地方风俗，贴近当地人生活习惯，如高氏嫂嫂在其成亲前一晚教导她准备嫁妆时，其唱词如下：

田氏：嫂嫂与你来安排，全付嫁妆都打开，先装上网缎大衣服，再装中衣和绣鞋，二百压柜银，罗裙云肩和飘带。金银手（首）饰样样有，一件一件往里排。各样装齐备，再把饽子装起来。

秋芳：饽子装它有啥用？

田氏：妹妹你不知听明白，明天到婆家把堂拜。老老少少闹房来，小孩们可是不听话，不管轻重乱撕拽。这个伸手撕裙子，那个伸手拽飘带。这个要把头上看，那个搬腿看绣鞋。哄哄乱乱多半夜，挡住你女婿进不来。你越是着急他越闹，你哭不得来笑不得。妹妹万般无岂奈，你把饽子取出来，分给他们占住嘴，他就一个一个都走开。

饽子，河北地区将油条俗称为饽子；威县一带将油炸过的面食点心统称为饽子。新娘出嫁时要从自己家中带上点心，待迎娶到对方家中，要把其点心分散给对方家中小孩食用，这是河北广大农村娶亲时的一个风俗。可见，这些剧本即是早期艺人选取身边所熟知的事情编排成剧，搬上舞台。此类剧目因贴近广大观众的生活，为当地群众所欣赏。

《石佛寺》，威县文体局有存目，记录其故事梗概为：李白云夫妇在石佛寺上香，其妻遇害，县令赵发（法）破案的故事。笔者于现冯村乱弹业余班团长赵和增家中发现其剧本，但已残缺不全，为铅墨油印本。其所叙与记录表略有不同。其叙演李白云等八个书生上京赶考，往石佛寺投宿一晚，寺院长老恰为李白云先前所救之人，因被京城高官江老爷所赏识，在这石佛寺中作主持；长老与小沙弥见财顿起杀心，将其他七人杀害，李白云逃至刘庄蔡二姐家中求避住一晚；蔡二姐与长老有好情，因此上石佛寺通风报信，临走时嘱咐其女刘尚云将李白云看守；刘尚云因其母与长老通奸将其父杀害而怀恨在心，放走李白云，让其状告长老及母亲；县令赵法查明真相后，将长老与蔡二姐依法查办，并认刘尚云为义女，做主与李白云结为百年之好。故事为简单的清官断案，仍采用恶人下狱受罚，好人皆大欢喜的一贯模式。但其剧情背后即隐藏了当时社会的现实情景：僧人与高官相互勾结。《石佛寺》剧中即用滑稽的语言讽刺了僧人的伪善面貌。请看长老上

场诗：

（引子）在禅堂吃罢席宴，每日里酒地花天。

洒家生来胆气凶，舞枪耍棒懒看经。披着袈裟不行善，石佛寺内称祖宗。

小沙弥上场唱词：

鲜花一朵，一朵鲜花，口里不住的念陀佛，阿弥陀佛。

我是石佛寺里一小和尚，老婆孩子一大炕……

上场诗明显不符合僧人的形象，剧本作者有意将僧人的丑陋面貌一出场便暴露在观众面前，为下文的叙述做了铺垫。

三、 神仙剧

今威县乱弹常演剧目不出以上两种题材。而威县文体局存《柳毅传书》一剧，出于这两种题材之外，为人神相恋戏，现不见演出。此剧为手抄本，其题目下方标有“威县剧团”四字，可知曾为威县乱弹所演剧目。

《柳毅传书》敷演洞庭龙女三娘被夫所欺，在泾河岸边牧羊；书生柳毅代为送信入海求救于龙王，后三娘获救同柳毅结为夫妇的故事。故事自始于唐李朝威所作传奇《柳毅传》，后人小说集又多辑录，有唐末陈翰的《异闻录》，五代时杜光庭所作《先传拾遗》；元代时尚仲贤根据小说《柳毅传》又改编成杂剧《洞庭湖柳毅传书》，李好古《张生沙门煮岛》也是据柳毅龙女故事改编而成；南戏则有《柳毅洞庭龙女》。今越剧有《柳毅传书》影响最大。

《柳毅传书》一剧同其他剧目相比较，其最大的特点在于唱词出现合唱或接腔的方式。这使人不得不同弋阳腔的演唱特点相联系，弋阳腔的特点在明清以来的戏曲论著中多有记载。李渔《闲情偶寄》卷二“音律第三”条下云：

弋阳、四平等腔，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。^①

又有李调元《剧话》卷上记载：

^①（清）李渔《闲情偶寄》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1982年，第33页

“弋腔”始弋阳……向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之，亦有紧板、慢板。^①

从这两段材料中可以看出弋阳腔的特点之一为有帮腔，即“一人启口，数人接腔”、“一人唱而众和之”。

张庚、郭汉城《中国戏曲通史》^②在论述高腔剧种对传奇形式的变革的作用时，其中一个重要方面即是帮腔的作用。其作用大概有以下几点：1、渲染剧中的环境气氛，《柳毅传书》剧中的幕后合唱多是体现这个作用。如泾河小龙上场时，幕后合唱：“泾河泾河凶险多，波涛奔涌河水浊。”在这里描绘出了阴森、凶险的环境气氛，以突出泾河小龙恶毒的性情。当龙女的叔父要为龙女报仇时，幕后又合唱：“天拆地裂宫殿摇，云烟浮涌红光照，赤龙千丈舞巨爪，点目血舌朱鳞火毛。千雷罩，万霆烧，项牵金锁过九霄。”“天崩地裂”的环境描述极尽表现龙女叔父对泾河龙王的愤怒心情。2、揭示人物的内心情感。如泾水龙王将三娘赶出龙宫，三娘唱“我叔父知道了你后悔不及”一句后，其幕后合唱：“老龙昏庸小龙毒，可怜三娘被放逐。说什么情意讲什么夫妇，到头来却做了牧羊奴。野丘荒草影儿孤，满腹冤苦向谁诉，独对西风低声哭。”此处的合唱既传递了三娘此刻孤独无助的心情又表现了局外人对她受到虐待寄予同情之心。3、表现局外人对剧中人物的行为做出评价。当柳毅经历磨难将书信送到洞庭龙王手中时，幕后合唱：“威武不能屈利欲不能诱，柳生誓死不低头。舍死忘生与磨难搏斗，历尽艰险从不回首，才赢得把邪魔驱走。”这里则直接表现了剧本作者对剧中人物的赞赏。4、加强舞台的喜剧性效果。如最终柳毅与龙女有了大团圆的结局，剧中出现了接腔的的演唱方式：

柳母（唱）：看看我媳妇儿的好模样，

众（唱）：称得起千娇百媚美娇娘。

柳母（唱）：说话甜，

众（唱）：说的你心肠欢。

柳母（唱）：心儿好，

^①（清）李调元《剧话》，见《中国古典戏曲论著集成》（五），北京：中国戏剧出版社，1982年，第46页

^②具体论述参看张庚、郭汉城《中国戏曲通史》（下），北京：中国戏剧出版社，2007年，第814-816页

众（唱）：端庄淑静算得是好贤良。

柳毅（唱）：拜三娘，

龙女（唱）：谢柳郎，

众（唱）：你看这天配的一双。

柳毅（唱）：你不辞劳苦翻波又逐浪，

龙女（唱）：你千里传书也不嫌路长，

众（唱）：不嫌路长他义气为上。

卢员外（唱）：他义气为上世无双，

众（唱）：世无双！

这里众人的接腔不仅增加了喜剧性的效果，也彰显了柳毅与龙女的性格特征。由此来看，《柳毅传书》一剧应明显受到南方弋阳腔的影响，这也为艺人们传说早期乱弹唱弋腔的说法找到一些佐证。但此剧早已不再上演，仅仅凭借一剧本而肯定其剧种的唱腔来源未免不够严谨，其乱弹早期是否唱过弋腔还有待考证。

综上节所述，从威县乱弹剧本登记表上的剧目分析，威县乱弹演出内容多样化，并不止今天只演出披袍秉笏之戏。但苦于其余剧目如《张飞赶船》、《张保招亲》、《审妻》、《借女冲喜》、《钩沙滩》、《送灯》等都只有存目，剧本已经失佚，我们只能粗略分出以上三种类型。其中《送灯》一剧，《日下看花记》卷一“庆瑞”条下记载：“（刘朗玉）次日又演《送灯》，宛遇洛水之神，精摇魄荡。”^①今京剧《送银灯》演书生张子显上京赶考，与少女桂娟缔结姻缘之事。威县乱弹《送灯》是否与上述相同，因搜集资料有限，未能证实。

第三节 艺术特色

一、运用方言、俚语

元明清以来的南戏、北杂剧因南北方言声韵的不同而形成两个歌曲系统，为南北曲，其方言语音成为区分南北曲的标志之一。正如魏良辅《曲律》所称：“曲有两不杂：南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字。”^②而明清以来，特别是在清代，各地声腔兴起，最初是产生于一定地域的地方戏，流传到外地，演变为当地新的地方戏曲。其语言的地方化成为声腔交流融合的契机，也是识别各个地方戏

^①（清）小铁笛道人《日下看花记》，见俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编》，黄山书社，2009年，249页

^②（明）魏良辅《曲律》，见《中国古典戏曲论著集成》（五）北京：中国戏剧出版社，1982年，第7页

最显著的标志。众所周知，种类繁多的地方戏曲，都带有地方语言的特点。现存威县乱弹剧目其最大的特色即是运用当地方言来叙演故事，刻画人物性格。这一节将对此进行分析，以加深对威县乱弹个性特征的了解。

首先来看剧本中出现的人称代词，第一人称：俺、咱家、自家；第二人称：恁。剧中指向“我、我们、你们”的时候则经常使用上述词语。例如：

俺二人见太君正把话讲。（寇准《杨金花夺印》）

缺少个娇滴滴的美人儿，陪伴着咱家。（颜俊《风雪配》）

自家碧莲公主配夫四郎杨光。（碧莲公主《雁门关》）

恁不要狼拉狗，狗拉狼，狼筋挂到狗腿上。（颜俊《风雪配》）

这里的“俺，咱家，恁”都保留了地方方言的语法特点，具有浓厚的生活气息。不单单是人称代词，其他称谓，如“舅母”剧中称为“妗子”，“小孩”剧中称为“娃娃”等等，如《杨金花夺印》中焦玉念白：“你个女娃娃，好大的口气！”《风雪配》中颜俊念白：“万不可让妗子听到。”等等，这都是将现实生活中的称呼搬上了舞台。

助词“咋”和疑问代词“啥”。这两个字在剧本中出现的频率很高，也是将当地人的口语直接运用到舞台语言中。

啊呀，哪可咋办呀！（杨金花《杨金花夺印》）

你说咱啥时候去吧！（颜俊《风雪配》）

脾气咋恁不对劲儿啊！（颜俊《风雪配》）

这里“恁”不是人称代词，而是副词，相当于普通话中的“这么”。除了这些在日常经常使用的口语，威县乱弹剧中其最大的特点是使用具有地方特色的方言词汇。由于普通话的普及，乡土气息浓郁的方言词汇在今天的乱弹语言中已经寥若晨星，但以往的剧本中有不少这样的词汇。如：

你不知道我的心早就不归位啦！（颜俊《风雪配》）

“归位”有心不在焉之意。

这么落怨的事都是我的，排场事儿都是他的？（颜俊《风雪配》）

当地方言“落怨”是受委屈的意思，“排场”有光彩之意。

弓量小箭法粗武艺稀松。（寇准《杨金花夺印》）

“稀松”，意为劣质。在这里指武艺差，上不了台面的意思。

此番发兵西羌地，管保马到就成功。（焦玉《杨金花夺印》）

“管保”为邢台方言，有保证、肯定之意。

他俩是兄弟，我是个外码儿。（尤辰《风雪配》）

今威县一带称外人仍叫做“外码儿”。另外还有“包赔”，即为“赔偿”的意思。剧本中出现这些方言词汇，不仅是对当地生活的一种写照，更重要的是强化了剧中人物的乡土气息，使观众欣赏起来倍感亲切、自然，同时也增强了剧目的生动性。

除此之外，其台词多运用俗语、歇后语，有增强故事趣味性，渲染气氛的作用。《风雪配》一剧运用当地俗语、歇后语较多，具有特色。如颜俊要求媒人尤辰替他骗婚，尤辰左右为难时说道：“他俩是对面锣鼓，我在中间耍两面三刀，只怕我不得好呀。”尤辰预感骗婚要败露时说道：“这一回网包兜猪娃，蹄爪可要露出来的。”颜俊在尤辰面前夸耀自己权势，尤辰又讲到：“平地老虎，潜水龙，使不上劲啦。”另外还有“嘴上抹石灰一白说”等等。这些都彰显了威县乱弹早期的语言面貌。

二、 上场诗模式化

剧本中用于特定场景的人物上场诗大多使用固定的套话。如用于拜堂成亲场面的主婚人上场时，其上场诗：“花开四时新，才子配佳人。今日花烛夜，明年产麒麟。”用于元帅升帐点兵之场景，则大多唱【点绛唇】出场，其唱词大同小异：“领首出朝，地动天摇，逢山开路，过水造桥，要把狼烟扫。”这种以套话开场的上场诗，实质上是继承了元杂剧以来的形式。元杂剧的上场诗即具有类型化的倾向，如老妇人上场时即念：“花有重开日，人无再少年，休道黄金贵，安乐最值钱。”（《窦娥冤》的蔡婆婆，《倩女离魂》的张夫人等）；统兵将领上场时念：“帅鼓铜锣一两敲，辕门里外列英豪。三军报罢平安喏，紧卷旗幡再不摇。”（《哭孝存》中的周德威，《孟良盗骨》中的杨六郎，《尉迟恭单鞭夺槊》中的徐茂公^①。

^① 参看《元曲选》赵义山选注，上海：上海古籍出版社，2008年

这些都是以通俗直白的语言交代了剧中人物的身份及场景，威县乱弹剧本中上场诗与之一脉相承。元杂剧即是以大都（今北京）及河北、山西为其最重要的活动地点，后影响遍及全国，现活跃在冀州大地上的地方戏不可能不受到元杂剧的影响。

三、 唱词自由化

唱词并非全部属于七字句或十字句，实为“七、八、九、十”结构的混合体。威县乱弹属于板腔体的声腔剧种，因此大部分唱词为整齐的七字句及十字句，其基本词格为二二三和三三四。但也有三二三的八字句及三三三的九字句的变体结构。三二三的八字句应是在二二三的七字句的基础上变化而来；而三三三的九字句既是三三四的十字句的紧缩，也是从二二三的七字句发展而来。现以剧本《柳毅传书》中的唱词为个案，举例说明。

七字句和十字句的字格比较常见，例如：

龙三娘：结发夫妻最长久，露水恩爱不到头。

朝三暮四人笑丑，提放背后骂名留。

小 龙：她好比眼中钉实实可厌，这一场好事儿被她阻拦。

眼巴巴今夜晚不能如愿，不除去小贱人心中不安。

这些唱词即为整齐的二二三和三三四字格。另八字句、九字句唱词如下：

龙三娘：我只说夫妻多美满，谁知你是个薄倖男。

你打我我未曾还过手，你骂我我未曾还过言。

并不是三娘性儿软，并不是怕你不敢还。

但八字句和九字句的字格在剧本中属于少数，且常夹杂在七字句及十字句中。

第三章 威县乱弹音系分析

无论哪种地方戏，其形成都囿于一定的地域，采用当地的方言来演唱。一种地方戏曲区别于其他地方戏曲，其最显著的特征即是方言的不同。而这种地方戏曲最大的特点也是体现在其地方语音特色及唱腔音乐中，而戏曲的唱腔也是以这个地方的方言语音为基础的。例如弋阳腔在流传的过程中形成了青阳腔、四平腔等等，即是因为各地方言的差异，在声腔内部出现分化而形成了不同的唱腔。所以说到底，地方方言成为一种地方戏曲的标志特征。地方戏曲方言的不同，则表现在使用的词汇、语法及语音上具有自己的特点。本文第二章在论述剧目艺术特色时提及威县方言的词汇特色，因此本章将集中论述威县方言的发音特点。

威县乱弹形成于河北邢台地区以东的威县、南宫、临西等县市，它采用的即是威县一带的方言。威县乱弹自产生至今，其演唱的方言字音亦通过口耳相传的方式进行传授，并无统一的字音标准。本章试图总结威县乱弹方言的发音规律，对威县乱弹的语音进行剖析，结合字调、声母、韵母三部分，以现经常演出的《汴梁图》、《高平关》为个案来分析威县乱弹方言的发音特点。

第一节 声调的变化

字调即为字音的声调，字调有区别字义的功能，比如“商、晌、赏、上”四字的声母、韵母一样，只是由于声调不同而产生了不同的字义。各个地方方言不同，所形成的字音调值也不同。威县乱弹所用语言属于汉藏语系的北方方言中的中州韵，其在声母、韵母上与普通话并无太大区别，最大的不同是在字调上。

自元周德清《中原音韵》将十九韵辙的每韵分为阴平、阳平、上声、去声四部分，入声则派入三声，在北方方言中即改变了古汉语的四声传统，入声则归入“阳平”、“上声”、“去声”三声中去了。威县方言同普通话一样没有入声，但在调值上与普通话有很大的差别。在普通话中阴平字为高平调，阳平字为高升调，上声字为降升调，去声字为全降调。其调值变化如下表：

字调	阴平	阳平	上声	去声
汉字	相	濡	以	沫
调值	55	35	214	51
调型	高平	高升	降升	高降

再来看威县乱弹所用方言的调值变化：

字调	阴平	阳平	上声	去声
汉字	相	濡	以	沫
调值	24	42	55	21
调型	低升	高降	高平	低降

普通话两个上声字相连，例如“古老”，“古”字读起来则变为阳平。威县方言相对应的为高平调，前一个高平则变为高降。

字音声调的变化在演唱、念白中即能体现出来，并影响着音调旋律的发展。威县乱弹用这种原汁原味的地方方言进行演唱，形成朴实粗犷、泼辣奔放的风格。但唱曲念白又不完全等同于日常用语，它根据剧中人物不同的情感而略有变化，威县乱弹的演唱语言是这一地方人民生活语言的加工和艺术化。所以作为舞台艺术的语言，威县乱弹在演唱时充分发挥调值的高低升降以产生轻重缓急的旋律。

第二节 声母的变化

我国明清戏曲理论著作很多都对戏曲字音的声母韵母进行了统一归纳。如徐大椿《乐府传声》记载：

喉、舌、齿、牙、唇，谓之五音。此审字之法也。声出于喉为喉，出于舌为舌，生于齿为齿，出于牙为牙，出于唇为唇。^①

威县乱弹语音包括了二十一个声母。

唇音：[p]、[p']、[m]、[f]

舌尖音：[t]、[t']、[n]、[l]、[ts]、[ts']、[s]

卷舌音：[tʂ]、[tʂ']、[ʂ]、

舌面音：[tʃ]、[tʃ']、[ʃ]

舌根音：[k]、[k']、[x]、[ŋ]

^①（清）徐大椿《乐府传声》，见《中国戏曲论著集成》第七册，北京：中国戏剧出版社，1982年，

由此可见，威县乱弹语音虽然同普通话一样有二十一个声母，但却少一个卷舌擦音[ʒ]，而多出一个舌根鼻音[ŋ]。普通话中的[ŋ]只用在字音的末尾充当韵尾，而不会作为字音的第一个音素出现。而威县乱弹语音中[ŋ]却能充当声母；普通话中[ʒ]与韵母洪音相组合得出的字音，威县乱弹将[ʒ]音读作[l]音。

(一) 舌根鼻音[ŋ]与韵母的洪音[ɤ]、[ai]、[an]、[ən]相组合，即充当声母。

鹅 唱作[ŋuo] 高行周：在天鹅岭上有咱门庭。
爱 唱作[ŋai] 刘王：罢了，王的个爱呀！
安 唱作[ŋan] 刘桂莲：万岁呀，参拜万岁驾安宁。
俺 唱作[ŋan] 赵匡胤：俺兄弟不饮酒皇城去看。
恩 唱作[ŋən] 佘太君：强装笑容谢君恩。

(二)、[l]音代替[ʒ]，如“如[zu]、入[zu]、人[ʒən]”则分别读作[lɤ]、[lɤ]、[lən]。

苏遇吉：女儿啊，你看这计如何呀？

高行周：父子三人坐帅堂。

刘桂莲：我进入这皇宫大院。

以上为个别字的读音的变化，其他大部分字音同普通话读法相一致。

(三)、威县乱弹咬字严格区分尖团音，即舌尖音[ts]、[tsʰ]、[s]同[i]、[u]或以[i]、[u]开头的韵母相拼时得到的字为尖字，舌面音[tɕ]、[tɕʰ]、[ɕ]同[i]、[u]或以[i]、[u]开头的韵母相拼时得到的字为团字。威县乱弹把同音字区分为尖团两类，即以[tɕ]、[tɕʰ]、[ɕ]为声母的字，则分为[ts]、[tsʰ]、[s]和[tɕ]、[tɕʰ]、[ɕ]两类。而其他地方很多剧种都区分尖团音，比如京剧也保留着尖音与团音的不同，但京剧所使用的北方官话早已不再区别尖团字音。威县的方言至今仍保留着这种古音系统，威县乱弹咬字区分尖团音，即是因为当地方言如此。下面以《汴梁图》和《高平关》的唱词为例来分析此类字的发音。

以[tɕ]为声母的团字，演唱时读作[ts]

将 唱作[tsian] 赵王：王将身坐在了皇宫内院。

聚、居 唱作[tsy] 赵王：郭彦威在将台招兵聚将。

赵匡胤：俺居家西罗县安身受饥。

进 唱作[tsin] 赵王：高行周连环计打进汴梁。
 姐、街 唱作[tsiɛ] 西宫娘娘：叫一声皇姐你不必把驾拦。
 赵匡胤：俺来到大街上。
 酒 唱作[tsiou] 赵匡胤：俺弟兄廊下正饮酒。
 箭 唱作[tsiɛn] 赵匡胤：我朝斗大蛛射了一箭。
 绝 唱作[tsyɛ] 西宫娘娘：可绝了我主的后代呀！
 精 唱作[tsin] 赵匡胤：匡胤打马上高关，人又精神马又欢。

以[tɕʰ]为声母，则读作[tsʰ]

前 唱作[tsʰiɛn] 赵王：为王面前你敢多言。
 齐 唱作[tsʰi] 高行周：父子三人齐心合力。
 亲 唱作[tsʰin] 高行周：怀德儿是我亲生的子啊！
 清 唱作[tsʰin] 赵匡胤：在清晨打开梦书看。
 鞘 唱作[tsʰiau] 赵匡胤：鲨鱼鞘里亮宝刀。
 枪 唱作[tsʰian] 高行周：三辈爷白马银枪高自季。

以[s]为声母，则读作[s]

谢、写 唱作[siɛ] 苏遇吉：老夫谢恩。
 高行周：你放心大胆的写吧！
 心 唱作[sin] 赵匡胤：赵匡胤上关来心惊打颤。
 详、乡、想 唱作[sian] 赵王：等梓童谢礼回还还问其详。
 赵匡胤：想当年我路过金沙桥。
 赵匡胤：俺的家乡本在洛阳。

宣 唱作[suan] 刘桂莲：忽听万岁他一声宣。

销、笑 唱作[siau] 赵王：你把这老贼怎开销？

细、膝 唱作[si] 赵匡胤：高伯父细看分晓。

赵匡胤：我屈膝往下跪。

性 唱作[sin] 高行周：老先生来秉性刚。

蓄 唱作[sy] 赵匡胤：二辈爷赵怀庆光蓄金银。

修 唱作[siou] 赵匡胤：我老爷修来了书信一封。

先 唱作[sien] 赵匡胤：当年我路过沙金桥，遇见了先生他本姓苗。

解, 普通话有两个音: 分别为[tɕiɛ]、[ɕiɛ], 这里则都唱作[siɛ]

高行周: 马童马解分位左右。

赵匡胤: 高伯父他解开内情。

比较特殊的是“贱”“车”二字, 演唱时声母和韵母都做了变化, 且无规律可循。

贱 唱作[ts'æn] 刘桂莲: 骂一声贱妃你好大胆。

车 唱作[tɕyɛ] 刘王: 我来到宫门下车撵。

第三节 韵母的变化

音韵学上将韵母分为开、齐、合、撮口四呼, 威县乱弹字音的韵母也是由开口呼、齐齿呼、合口呼、撮口呼四因素及单韵母、复韵母组成。普通话的韵母共有三十七个, 威县乱弹所使用的方言语音除了这三十七个韵母外, 另增加四个韵母。为了方便比较, 下面将以表格的形式将普通话的韵母同乱弹的韵母进行对比。

(普通话韵母用汉语拼音表示; 乱弹方言韵母则用国际音标表示)

开	普	a	e	ai	ei	ao	ou	an	en	ang	eng	ong	er		
口	威	a	ɿ	ai	ei	au	ou	an	ən	aŋ	əŋ	uŋ		æ	æn
齐	普	i	ia	ie	in	iao	iou	ian	iang	iong	ing	ĩ			
齿	威	i	ia	iɛ	in	iau	iou	iɛn	iaŋ	iuŋ	iŋ	ĩ	iæn		
合	普	o	u	ua	uo	uai	uan	uei	uen	uang	ueng				
口	威	o	u	ua	uo	uai	uau	uei	uən	uaŋ	uəŋ	uæn			
撮	普	ü	üe	üan	ün										
口	威	y	yɛ	yan	yn										

从上表不难看出, 威县方言的韵母同普通话的韵母大同小异, 只是多了[æ]以及由[æ]生发出的三个复韵母。另外又有个别字的韵母在组合上有所变化, 以下将逐条分析。

(一)、以单韵母[a]加韵头或韵尾组合而成的[an]、[ian]、[uan]

这些韵母组和而成的字, 例如三、延、言、算、环、关、等, 威县乱弹在演唱时则把[a]唱作[æ]。即读这些字时, 舌面前端由读[a]时的最低处稍微抬高,

恋字则是将[ɛ]读作[æ],舌面前端则是稍微降低,其变化较小。

- 三 唱作[sæn] 刘王: 三六九王登殿赵普奏上。
彦、言 唱作[iæn] 刘王: 郭彦威在将台招兵聚将。
西宫娘娘: 听御妹把话对你言。
算 唱作[suæn] 赵匡胤: 他算我日后能坐九朝。
环 唱作[xuæn] 刘王: 高行周连环计打进汴梁。
关 唱作[kuæn] 赵匡胤: 好似昔日里关美髯。
恋 唱作[liæn] 赵匡胤: 此地不可再留恋。
颤、战 唱作[tʂæn] 赵匡胤: 赵匡胤上关来心惊打颤。
高行周: 我东征西战几十年。

(二)、韵母全部发生变化的字。出现在《汴梁图》、《高平关》两剧中则有:

得、德、伯、内、着、你。下面将依次辨析其读音。

- 得、德 唱作[tei] 高行周: 怀德儿稳坐白虎庭。
刘王: 王得了汴梁图图画一张。
伯 唱作[p'ai] 高行周: 伯父我保你这个大功成。
内 唱作[nuei] 西宫娘娘: 吩咐内臣催车撵。
着 唱作[tʂuo] 刘王: 手使着龙泉剑往下所放。
你 唱作[nən] 西宫娘娘: 你苦苦拦驾所为哪般?。

(三)从威县乱弹韵脚的使用上来分析威县乱弹的字音特色。唱词韵脚遵循“十三辙”,其中较常使用的韵辙为“中东”、“江阳”、“言前”、“人辰”,其唱词韵辙分别如次:

中东辙: 先祖跨海去征东,保主杀敌立奇功。(薛猛《归宗图》)

江阳辙: 金钟打、玉鼓催,龙凤鼓响,效尧舜和禹汤驾坐汴梁。(刘王《汴梁图》)

言前辙: 劝卿且把心放宽,乌云焉能久遮天。(赵德芳《潘杨讼》)

人辰辙: 无能之辈难胜任,不如金花女钗裙。(包公《杨金花夺印》)(其韵母为en、in、un、ün、iŋ、eŋ全部归入此韵辙)

由求辙: 讨诏帅印接在手,又是喜来又是愁。(佘太君《杨金花夺印》)

灰堆辙: 辕门外战鼓声催,众儿郎齐抖雄威。(薛猛《归宗图》)

怀来辙：好似钢刀刺心怀，悔不该差三弟把寿拜。（薛猛《归宗图》）

衣齐辙：宋廉堂堂七尺躯，怎能把臭名万世遗。（宋廉《归宗图》）（韵母为 i、ü、er 全部归入此韵）

遥条辙：怀里抱上三月蛟，不由叫人哭嚎啕。（薛刚《归宗图》）（韵母为 au、iau 则归入此韵）

梭波辙：薛猛马上泪如梭，扭回头儿望阳河。打马我从柳林过，见薛刚气的我颤哆嗦。（薛猛《归宗图》）（韵母为 o、uo、e 全部归入此韵）

花发辙：今天十七，明天十八，人马轿夫把你娶到婆家，一二年管教你怀中抱娃娃。（田氏《风雪配》）（韵母为 a、ia、ua 则都归入此韵）

叠雪辙：天波府气坏了杨继业，怒气冲冲眼滴血。（杨继业《两狼山》）

姑苏辙：柳毅为了一封书，受尽了惊怕历尽了险阻。（《风雪配》）

由于搜集资料有限，仅对以上几个剧目作一分析，从中得出威县乱弹方言发音的大致规律特点

语言的字韵在我国戏曲艺术中占有重要的位置，元明清以来的戏曲理论著中有不少关于音韵的研究，对四声、五音、四呼等一系列发音规律进行了详细的论述。如早在 1324 年，周德清撰写成《中原音韵》，可谓是中国戏曲史上第一部音韵学著作，它规范且统一了北曲的演唱语音。中国戏曲艺术中讲究的韵味美，则首先是语言表达的艺术，即中国戏曲传统的说法“声以字为根”。威县乱弹采用的语言是以中州韵为基础的语音系统，并带有浓厚的地方方言特征，而正是这种方言音韵形成了当地艺人口中所说的“乱弹味儿”。当然，受普通话的影响，今乱弹所用语言跟威县当地方言也不尽相同。如“药”，威县方言发音为[yɛ]，但演出时则唱作[yau]，同普通话发音相同。但威县乱弹作为一种地方性剧种，其方言艺术仍是其最大的语音特色，放弃原生地语言，威县乱弹也就失去了所赖以生存的土壤。

第四章 威县乱弹表演艺术探析

中国戏曲集歌舞、说唱、音乐、美术于一体，明清以来涌现出的地方剧种更是突出了戏曲的舞台表演，它不同于之前的明清传奇注重剧本创作，传奇时期的剧作家相比于演员更为重要，清代乱弹则是将舞台表演取代文学创作成为戏曲演出的重心。演员在戏曲舞台上的地位更为重要，使得戏曲的舞台艺术进一步发展，并形成中国戏曲所独有的一套说、唱、做、打的规范化程式。威县乱弹作为一种古老的地方剧种，其舞台表演也形成了自己独有的特征，此章将深入分析这一地方戏的舞台表演艺术。威县乱弹除了艺人场上表演之外，另有木偶表演这一形式存在，木偶戏亦用乱弹腔演唱，同威县乱弹一脉相承，因此本章对威县乱弹木偶戏的表演特征做一介绍。

第一节 乱弹之演艺

威县乱弹兴起于何时及兴起之初是何种演出状况，由于无任何文字记载，现在我们都无从知道。但通过对当地艺人的走访以及对威县文体局保存的传承表进行分析，我们可以得到威县乱弹的一个大致发展过程。

与其他地方剧种一样，威县乱弹的演出组织形式即为戏班，其流传和发展也主要依靠班社。根据威县乱弹传承表记录，现已知的威县乱弹班有三个：显顺和、凤义班及小王老班。另外潘忠禄《乱弹音乐》^①中提到的乱弹班社有：祥胜班、全胜班、风顺班、建顺班、全顺班、显顺班，显顺即传承表中记录的显顺和班。这是我们能够了解到的班社情况，如此之多的乱弹班的存在也证明了其蓬勃发展之势。现将班社及建立时间列表如下：

班社	祥胜	全胜	风顺	建顺	全顺	显顺	凤义	小王老
创立时间	1884	1886	1896	1896	1912	1915	1925	不详

从上表可以看出，威县乱弹戏班的创立集中在清末至民初这一时间段；而从传承谱系上也可以看出，从清末至民国初年从艺人员增多，由此我们得知威县乱弹在清末民初这一时期发展繁荣。建国后，这些班社整合后成立为威县文工团乱

^① 潘忠禄、宋锋《乱弹音乐》，石家庄：花山文艺出版社，2000年

弹剧团；文化大革命时期曾一度消亡，此后，威县乱弹便走向低谷。

一、演出类型

威县乱弹在清末民初这一阶段达到鼎盛，这一时期的乱弹班社也是纷纷建立。诸如祥胜班、显顺班，也叫作祥胜台班，显顺台班。既然多了个“台”字，证明威县乱弹既有在舞台上演出，也有“坐地打唱”。舞台演出有两种形式：年节庙会则搭台演出，演出时间短则两三天，长至一星期，这种演出不收费，演员自备口粮，自唱自乐娱己娱人；营业性的剧场演出。“坐地打唱”即是逢婚丧嫁娶、贺生庆寿，邀请艺人坐地清唱，邀请方即主人不仅要招待茶饭，还要付一定的酬金。所以威县乱弹在繁荣时期其有三种演出类型：节令演出、日常演出及坐地演出。如今随着剧团的解散，观众的流失，在村落社火、乡镇庙会上早已不见乱弹的演出，只在春节前后由艺人自发组织的业余剧团进行象征性的演出，尽管已不再进行售票，观众仍寥寥无几。

二、演出前的祭拜仪式—拜戏神

戏曲艺人所奉祀的祖师爷，清代以来的说法多认为是唐明皇，亦有认为是唐庄宗或翼宿星君，统一称作老郎神。《梨园原》解释其来源云：

老郎神即唐明皇。逢梨园演戏，明皇亦扮演登场，掩其本来面目。惟串演之下，不便称君臣，而关于体统，故尊为老郎之称。今遗有唐帽，谓之老郎盔，即此义也。……今人供翼宿星君为老郎，其义未详。^①

今威县乱弹艺人也称自己所拜的戏神或祖师爷为老郎神，但笔者从威县文体局获得其戏神的雕像为两个木刻人像，分别为一男一女，这与文献中所描述的戏曲祖师爷老郎神的画像为“白面无须，头戴王帽，身穿黄袍”大相径庭。老郎神的名字也许是乱弹艺人按照戏统沿用下来的名称，名字相同，但具体的酬神对象却有自己的一套形式。艺人在开戏前祭祀戏神，生、净、丑角祭拜男神（参看彩图15），旦角则祭拜女神（参看彩图16）。祭拜戏神成为全行艺人的一种信仰，艺人们对戏神的崇拜及敬畏使得祭祀活动十分虔诚。艺人酬拜戏神很大一部分原因是心理上有求于他，祈求戏神庇佑其平安演戏，出口成腔，名播四方。早期艺人

^①（清）黄旌绰《梨园原》，《中国古典戏曲论著集成》（九），北京：中国戏剧出版社，1982年，第9页

逢重大节日，如初一、十五，在开演之前，全团演员包括伴奏人员同跪戏神面前进行祭拜。现随着一批老艺人的谢世，乱弹戏的衰退，这些戏规、习俗也不再保留。

三、 表演体制。

戏曲发展成熟之后，尤其是在清代以来的戏曲舞台上，“折子戏”的演出成为一时的风气。折子戏的产生也是适应了观众的需求，一些反复演出的经典剧目，观众对其故事的来龙去脉都十分清楚，这时随着欣赏水平的提高，此时观众欣赏的不再是单纯的故事情节，而是听演员的唱功，看演员的身段表演。艺人们根据这种变化，将全本戏中的精彩剧目进行千锤百炼的演出，每个细节都经过了加工、改造，力求其趋于完美。戏曲中的一些经典曲目也大都是通过折子戏流传下来的，如昆曲的折子戏《游园》、《夜奔》，京剧的折子戏《断桥》、《击鼓骂曹》等等。而威县乱弹的演出，则多为全本戏，剧情连贯，有头有尾。究其缘由，乱弹戏的观众多为当地村民，欣赏水平有限，故事完整的剧目是为当地人所欢迎的。这种全本戏能够使观众看到戏中人物的全部活动，剧中人物善有善报、恶有恶报，俗套的大团圆结局也是满足了广大观众的心理需求。

在剧目演出的次序安排上，威县乱弹有其自身的特点。逢重大时令节日或是集市庙会上，一天基本出演三出戏，前两场为以“三小”为主的滑稽调笑类的小戏或是表现现实生活的情景剧，最后一场多为反映将相王侯、深宫内院故事的袍带戏，即是当地人口中所说的“上演大戏”。以2010年正月十三威县剧院上演剧目为例：第一场《小盘山》，第二场《戏凤》，第三场《临潼山》，前两场均为轻松愉快的生活剧，最后一场《临潼山》叙演李渊辞官路过临潼山，遭杨广伏击，在秦琼的帮助下击退杨广，是当天的压轴大戏。这种剧目安排类似于宋杂剧的表演体制，《都城纪胜》的“瓦舍众伎”条下记载：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。^①

前两场小戏则类似于宋杂剧中的艳段，最后压轴大戏相当于正杂剧。又有《梦华

^① 参看周贻白《中国戏曲史发展纲要》，上海：上海古籍出版社，1979年，第103页

锁簿》记载了清代梨园戏曲的演出次序：

今梨园登场，日例有“三轴子”：“早轴子”，客皆未集，草草开场。继则三出散套，皆佳伶也。“中轴子”后一出曰“压轴子”，以最佳者一人当之。后此则“大轴子”矣。大轴子皆全本新戏，分日接演，旬日乃毕。^①

一些达官贵人皆以看佳伶演出的“折子戏”为目的，所以在“中轴子”开场时即来，“大轴子”开场前皆已散去，只留下一些市井小人观赏整本大戏。威县乱弹面对的观众都是平民百姓，无折子戏、整本戏之分，最后一场“大戏”则变为“压轴子”，出色的演员即都在此时登场。而场下观众最为期待的也是这出慷慨激昂，令他们与剧中人物同悲同喜的“大戏”。

四、脚色行当

一个戏班的组织是以演员为中心，演员扮演不同类型的人物，掌握不同的技艺，就形成了中国古典戏曲所具有的角色体制。戏曲舞台上唱念做打的综合艺术亦是通过角色来实现。从唐代的参军戏已分出“参军”和“苍鹘”两个角色，到宋杂剧、金院本的“末泥”、“引戏”、“副净”、“副末”、“装孤”五个角色，元杂剧的以“正旦”、“正末”为主的角色体制的精密划分，再到传奇的角色体制的完备，中国戏曲的角色体制经历了一个由简单到复杂的发展过程。特别是清代“江湖十二脚色”的形成，成为中国戏曲角色体制的基础。昆剧即以“十二脚色”为其行当规模，其他各地剧种也在此基础上有所变化。《扬州画舫录》记载“十二脚色”分别如下：

梨园以副末开场，为领班。副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人谓之女脚色；打诨一人，谓之“杂”，此“江湖十二脚色”。^②

威县乱弹角色体制在此基础上分为生、旦、净、丑四大行，末行归入生行中，又根据不同的人物形象在四大行中进行了精密的划分。而在今各地方剧种中，以京

^①（清）杨懋建《梦华锁簿》，见《历代曲话汇编》俞为民、孙蓉蓉编，黄山书社，2009年，514-515页

^②（清）李斗《扬州画舫录》，北京：中华书局1960年版，第146页

剧的影响力最为广泛，其脚色体制也最为完备，故将威县乱弹脚色行当与京剧各行脚色作一对比。

(1) 生行

京剧生行分为老生（即须生）、红生、小生、武生、娃娃生等。其中红生勾红脸，也挂髯口，隶属于老生，特定扮演关羽、赵匡胤。威县乱弹生行包括老生、末生、小生、武生、娃娃生。与京剧不同者在老生这一行当，京剧中无论带“白髯”、“黑髯”“髯髯”都属于老生，威县乱弹只有挂“黑髯”及“白髯”者属于老生，挂“髯髯”则为末生。在威县乱弹中老生与末生都扮演中年以上的正直稳重的男性，但末生在戏中常位于次要地位，如《两狼山》中的杨洪。威县乱弹红生也属于老生行中，这是吸取了京剧的脚色划分，河北梆子的红脸则属于净行。其他小生、武生、娃娃生则与京剧划分一致。

(2) 旦行

京剧旦行分为青衣、花旦、闺门旦、武旦、老旦、彩旦、花衫等。威县乱弹旦行包括青衣、花旦、刀马旦、老旦、彩旦。京剧花旦多演性格活泼的女子，如《春草闯堂》的春草，闺门旦也可算做为花旦中的一类，主要扮演未出阁的少女，诸如大家闺秀一类的形象，如《红楼二尤》中的尤二姐；威县乱弹则将花旦与闺门旦统作一类，即扮演俊俏风流的少女及活泼可爱的丫鬟，如《风雪配》中的高秋芳。京剧武旦分为刀马旦与短打武旦，威县乱弹亦将其合并为一种，一并叫做刀马旦，所扮演人物则涵括了京剧刀马旦及武旦的角色，诸如女将领、女妖之类一并由刀马旦扮演。花衫是京剧近代以来新发展而成的一个旦角类型，其综合了青衣、花旦与刀马旦的表演艺术，威县乱弹没有这一类角色。

(3) 净行，

京剧净行分为大花脸（又叫黑头或铜锤）、二花脸（即架子花脸）、武花脸（即武二花）、油花脸（即毛净）。威县乱弹净行划分较为简单，不如京剧精细，分为大花脸、二花脸（俗称武净）。大花脸注重唱功，经常扮演年岁较高且地位显赫的人物，京剧中的架子花脸—曹操，在乱弹中则是大花脸；二花脸即是武花脸，注重做工，一般扮演性格粗犷且年岁较小的人物，诸如杨七郎、韩昌、薛刚之类的人物都由二花脸扮演。

(4) 丑行

京剧中的丑行分为文丑、武丑。文丑又因扮演的人物形象的不同，又细分为方巾丑、官衣丑、茶衣丑、老丑；武丑即开口跳。京剧的丑行又叫三花脸，威县乱弹丑行中除了有三花脸，还多出一个四花脸。威县乱弹的三花脸扮演角色囊括了京剧中的文丑、武丑，包括文丑（扮演读书人）、官丑（扮演官吏）、丑（扮演仆人、乞丐、盗匪等下层人物）。四花脸是威县乱弹独创的一个角色，专门扮演智商低下的丑角，如《石佛寺》中的小沙弥。^①

五、 表演程式

威县乱弹同其他地方剧种一样，也有自己独有的一套规范化的表演程式。其“唱、念、做、打”四功各具特色，显示了浓厚的地方特色。

唱，威县乱弹所演剧目大多是慷慨悲壮的历史大戏，也有行侠仗义的英雄传奇，因此尤其注重须生、青衣和花脸的唱功。威县乱弹以大段大段的唱词来叙述故事情节，其间夹杂几句念白，很少有以念白构成一出戏的情况。如《两狼山》第十五场，杨继业与杨六郎被辽兵进攻突围无望，杨继业命杨七郎回师搬救兵一场，杨继业叙述自己同辽兵苦战的情况，全部以唱来交代情节，其唱词多达四十多句。演员一口气演唱下来，其间无一句念白，高亢悲怆，催人泪下。

念，威县乱弹的念白包括人物的对白、独白和上下场诗的韵文朗诵。念白讲究字正音清，使用威县方言。人物之间的对白接近于自然语言形式，而人物上下场诗则是押韵的朗诵，其具体作用即是介绍人物上下场。如《高平关》高怀德上场诗：

头带金盔照兰缨，身穿索丝两膀平。刘王驾前领圣旨，父子三人镇高平。

不仅介绍了人物身份特征，且这种诗的朗诵作为人物自白的一种形式，并配合一定的舞台动作，成为了一种戏剧化的诗歌朗诵。

做，威县乱弹的做工较为夸张，力求通过人物的舞台动作突出人物性格上的特点。如《汴梁图》中苏遇吉欲夺皇位，与女儿密谋成功之后的得意神态，其动作表演为双脚走八字，迈步时鞋底高度超过膝盖，双手随着步伐而前后摇摆，形象的表现出了其奸诈的一面。威县乱弹的表演所追求的是朴素、粗犷的形体美，

^① 四花脸的脸谱可参看彩图 10 中的沙末（弥），与其他丑脚不同之处即是嘴唇歪斜，以突出表情呆滞的特点。

它的表演不仅是燕赵慷慨悲歌的遗风，也是同当地人的思想、意识息息相通的。威县艺人说起各行走台步的特征，为方便记忆编了这样一首口诀：

老生稳当当，小生履步轻。旦行秀脚藏，花脸大步量。武生腿如风，浪荡是丑行。

打，戏曲另一个重要的形体动作组成部分，它即是武术在戏曲舞台上的舞蹈化。威县乱弹现已不再出演武戏，其他戏中遇到武打动作，演员表演也十分简单。“打”要求演员有深厚的功底，而如今威县乱弹的衰落，使演员们更无心再苦练这些难度极高的动作技巧。《金钱豹》这出戏，据艺人们讲是早期威县乱弹拿手的一出武戏，而艺人刘福荣称：“从来没演过，也没人会演了。”可见，这些武戏在上个世纪初就已经停止演出了。

六、唱腔与伴奏

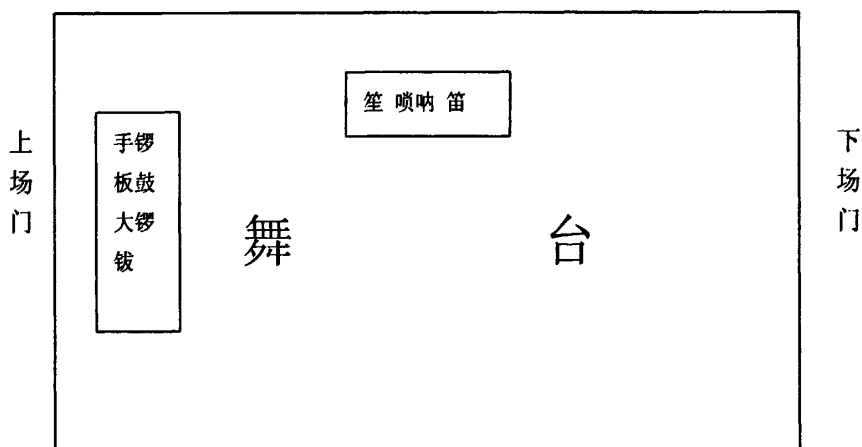
这里从声乐曲牌与器乐曲牌两部分来介绍威县乱弹的音乐结构。

威县乱弹音乐以板腔体为主，其唱腔分为板腔体唱腔、曲牌体唱腔及俗曲小调。板腔体即是根据不同板式的变化，将一种基本曲调做出不同的变奏，以推动旋律的变化。其基本板式变化有：[慢板]、[快板]、[二板]、[流水板]、[散板]等；另外据收集到的文本资料及老艺人的口头叙述，部分剧目也唱牌子与俗曲，唱俗曲有[山坡羊]、[太平年]、[皂罗袍]、[锯大缸]等，曲牌体唱腔据艺人口述有[点绛唇]、[朝阳歌]、[风入松]、[出队子]、[江流水]、[一江风]、[清水令]等，但由于剧目的失传，今天的威县乱弹早已不再唱牌子。

威县乱弹的器乐曲牌分为唢呐曲牌、笛子曲牌及锣鼓经。唢呐曲牌有[开门序]、[大白梅]、[朝天子]、[汉东山]、[五六五]、[小开门]、[一江风]、[尾声]、[斗鹤鹑]、[二板揣]、[前四]、[后四]、[娃娃]、[粉蝶儿]等；笛子曲牌有[画眉序]、[上天梯]、[九连环]、[四圣贤]、[肚子痛]等；威县乱弹的锣鼓经很丰富，也是通过口传心授的传承方式，将锣鼓点一代代传承下去，这些曲牌有[小锣]、[紧三锣]、[吊三锣]、[吊锣]、[一鼓]、[二鼓]、[冲头]、[豹子头]、[抽头]、[二不应]、[串子]、[七锤]、[软二鼓头]等。从上述可以看出威县乱弹的器乐曲牌有一部分是通过移植声乐曲牌而成的变体，这些曲牌有从戏曲中摘取，

如[朝天子]、[汉东山]、[一江风]、[尾声]、[斗鹤鹑]、[粉蝶儿]、[画眉序]等，有从民歌中提取如[九连环]。无论是取自戏曲还是民歌，器乐曲牌基本保持了原来的样式。例如曲牌[一江风]，昆剧《百顺记》中王曾带领官兵下江南时，行路之时即唱此曲。威县乱弹的唢呐曲牌[一江风]保留原意，用于班师启程、遣将发兵之场面。

威县乱弹的主奏乐器为笙、唢呐、竹笛。文场或旦角出场时用竹笛和笙伴奏，武场或生角出场时用唢呐和笙伴奏。另有拉弦乐二胡为后增加的乐器。打击乐则有：板鼓、手锣、大锣、钹和皮鼓。其乐队舞台座位安排在下场门，前排为笛或唢呐、笙、二胡一字排开（参看彩图 8），后排则为板鼓、手锣、钹一字排开，最后排为大锣或皮鼓。而据老艺人回忆，最初威县乱弹吹奏乐（即唢呐、竹笛、笙）的乐队位置处于舞台正中央的后方呈八字排开，打击乐（即鼓板、手锣、钹、大锣）的乐队则位于上场门，无拉弦乐。如图所示：



未变化之前的威县乱弹乐队位置即是沿袭了清代以来戏院剧场的体制。

第二节 木偶戏

在威县县城正北方向 25 公里处，为威县七级镇。七级镇的银边庄保存着威县乱弹的另一种形式一木偶戏，当地人称作“乱弹木偶戏”，唱腔与真人演出相同，属于威县乱弹的范畴。与最初威县乱弹在县剧院售票演出的方式不同，木偶戏的演出范围仅限银边庄附近几个村镇，逢家中红白喜事，即邀请艺人来村演出，

白事演出称为“下白贴”，喜事演出则称为“下红贴”。据威县七级镇文化站站长李秋峰介绍，乱弹木偶戏于上个世纪八十年代即停止演出，银边庄仅有的两名木偶戏老艺人也已经去世。木偶戏表演艺术的继承出现了脱节，现已无人从事这种艺术表演，所以从实际意义上讲，威县乱弹木偶戏已经销声匿迹，仅剩下木偶道具保存在银边庄村民宋之良家中。

木偶戏在古典文献上则被称作为“傀儡”、“窟礪子”，其源流可以追溯到上古时期的傩、腊等祭祀活动，但成为表演故事具有娱乐功能的戏曲则是在唐代才出现。《旧唐书》第二十九卷“散乐”条下记载：

歌舞戏，有大面、拔头、踏摇娘、窟礪子等戏，玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。^①

这里的“窟礪子”即木偶戏，属于歌舞戏；但唐之傀儡，亦有以表演故事为主，唐封演所作《封氏闻见记》，其卷六“道祭”下记载：

大历中，太原节度使辛景云葬日，诸道节度使使人修祭。范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟鄂公突厥斗将之象，机关动作，不异于生。祭讫，灵车欲过，使者谓曰：“对数未尽。”又停车，设项羽与汉高祖会鸿门之象，良久乃毕。^②

由此可见，唐代的木偶戏已经能够演出像《尉迟恭》、《鸿门宴》之类的故事，但这时的木偶戏仍旧在宴会或祭祀中演出。木偶戏出现在勾栏瓦肆成为被市民观赏具有商业性质的戏曲则是在宋代，根据《东京梦华录》、《武林旧事》、《梦粱录》等史料的记载，在当时民间的勾栏伎艺演出中，木偶戏是不可缺少的娱乐项目。如孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条下记载：

枝头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。^③

^①（后晋）刘昫等撰《旧唐书》第三册，北京：中华书局，1975年04月版，第1073页

^②（唐）封演《封氏闻见记》赵贞信校注，北京：中华书局，2005年，第61页

^③（宋）孟元老《东京梦华录》邓之成注，北京：中华书局，1982年，184页

这是日常勾栏演出，其表演受到了市民观众的欢迎。据周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条下记载的木偶戏有五种之多：“傀儡：悬丝、杖头、药发、肉傀儡、水傀儡。”其中的悬丝木偶和杖头木偶至今仍是比较常见的木偶戏的演出形式，今威县乱弹木偶戏即是属于杖头木偶。

杖头木偶即是通过木竿支撑木偶的身体，艺人在演出时用一幅幕布将自己与观众隔开，艺人将木偶举过头顶进行表演。威县木偶戏偶身长约 80 公分，其身体躯干同其他地区木偶戏偶身不同，别区木偶偶身用竹条、硬纸编成篓状，其偶身呈立体型，而威县木偶其偶身则只有一根较粗的木杆支撑偶头，偶身呈扁平状，其下有碗大的木墩用于支撑整个木偶；另有两枝木杆用于支撑木偶的双手以便于操作。艺人在演出时左手滑动木墩以迫使木偶行走，右手操作木偶的手杆使木偶能做出各种动作，其手杆是木杆同木偶双手呈一定角度连接而成，艺人表演时掌握木偶手杆的右手则隐藏在戏服里面，观众无法看到。（参看彩图 17）木偶偶头与偶身分离，演出时只需备用三到四个偶身，偶头则根据剧情的需要随时更换。现银边庄所保存的偶头基本完好，可以看出其扮演的脚色生、旦、净、丑样样俱全。段安节《乐府杂录》“傀儡子”条下中记载了“郭秃”的滑稽形象：

其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，凡戏场必排在俳儿之首。^①

郭秃即是一个木偶丑角形象，威县木偶戏也有这样一个丑角形象，秃头粉面（见彩图 18 第一行第二个偶头即是），表演的时候可以扮演任何幽默风趣的人物。木偶所穿戏服也是仿照戏曲的行头按照偶身大小量身定做，有男官衣、女蟒、素帔等。（见彩图 21）威县木偶戏无固定的舞台，临演出前，则临时搭建一个高 2 米的台子，台面长 2 米，宽 1 米，三面以 9 寸高的栏板充当围栏，以遮掩用于支撑偶身的木墩。在演出过程中，一般同时上场的只有二到三个木偶，因幕后只有两个艺人操作，角色较多的场面无法进行演出。

木偶戏所演出的剧目也是艺人们口传心授，代代相传下来的，因此没有剧本保留下来，据李秋峰站长回忆，威县木偶戏曾演出的剧目如下：《铁冠图》、《临

^①（唐）段安节《乐府杂录》，见《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1982 年，第 62 页

潼山》、《两狼山》、《红罗山》、《潘杨讼》、《截江》、《红书剑》、《上下游》、《梦斩小白龙》、《李翠莲大上吊》、《假金牌》、《猎虎记》、《奎天带》、《杀土国》、《雁门关》、《王莽篡权》、《庆阳》等。在这些剧目中，《铁冠图》、《临潼山》、《两狼山》、《潘杨讼》、《奎天带》、《雁门关》、《李翠莲大上吊》是今威县乱弹仍经常演出的剧目。笔者随机采访了一些村中的老人，他们仍能记起木偶戏曾经所表演的故事情节，其经常出演的即是《梦斩小白龙》、《李翠莲大上吊》、《截江》。前两出戏都出自《西游记》，《梦斩小白龙》叙演泾河龙王因触犯天条即将被斩，向唐太宗李世民求救，不料李世民与魏征对弈时，魏征小憩在梦中斩了龙王。龙王死后则变为白龙马，成为唐三藏的坐骑。这个结局显然是民间艺人自己改编的，将人们熟知的白龙马的形象错加在泾河龙王身上。《李翠莲大上吊》演刘全之妻李翠莲将自己贴身之物金簪施舍于前来化缘的和尚，刘全因此责怪其妻，李翠莲一气之下上吊。刘全正逢唐太宗李世民张榜招一人为阎王爷进献南瓜，便揭榜来到阴间同妻子相会。现宋之良家中仍保存着小白龙和《大上吊》中黑白无常的木偶造型。而威县乱弹至今仍经常演出这一剧目。《截江》出自《三国演义》，改编自赵子龙截江夺阿斗一节，孙权趁刘备西征之际，以其母病危为由企图将孙夫人（孙尚香）及刘禅骗回东吴，以刘禅为人质要挟刘备归还荆州，幸得赵云勒兵截船将刘禅夺回。威县乱弹有《张飞赶船》一剧，与《截江》同出一辙，只不过将赵云改为张飞，但今早已不见演出。一个地区的木偶戏除唱腔上会吸收地方戏的声腔外，其表演程式、演出剧目也会依附于这个地方的剧种。剧目的相同，则体现了威县木偶戏同威县乱弹之间的影响关系。

威县木偶戏的唱腔伴奏同威县乱弹基本相同，伴奏也分文武场，吹奏乐有方笙两个，竹笛两支，唢呐一支；打击乐有鼓板、手锣、大锣、钹。同威县乱弹一样，文场或旦角出场用笙和竹笛伴奏，武场或生角出场则用笙和唢呐伴奏。

无论是从剧目沿袭上，还是音乐伴奏上，木偶戏与威县乱弹一脉相承，实际上即可以看作是一个地方剧种的两种不同的演出方式。但究竟哪种演出方式更早出现，由于没有任何文字记载，我们无从得知。从演出范围上分析，威县乱弹早期在邻近县市如临西、南宫、临清等都有过演出，其影响力较大；而木偶戏的演出仅限于银边庄附近的几个村镇，覆盖面较小。因此，木偶戏吸收借鉴威县乱弹的可能性较大。关于木偶戏的来源，有这样的一个口头传说：木偶戏是三百年前

从巨鹿县前碗桥镇一名叫张毛强的艺人传至威县韩庄，后又传到银边庄，艺人宋朝纯将其发展成熟并一代代传承下来。既属传说，不足为证。但威县木偶戏这一形式或许早已存在，出现之初其唱腔也许是别种声腔，待威县乱弹在这一地区发展成熟之后，人们渐渐接受并喜欢上乱弹腔；木偶戏即受其影响，亦唱乱弹腔。

结 论

本文通过对威县乱弹存在的一系列问题进行梳理、研究，得出了以下结论：

威县乱弹实为一个多声腔的剧种，其声腔主要来源于江浙一带的地方戏曲，但并不排除它起源于当地俗曲，在发展过程中也吸取了北方的唱腔。其“乱弹”一名亦是因为其容纳了众多声腔而被称之为“乱弹”，待其发展成熟，并逐步向外流出，由此外人则呼之为“威县乱弹”。发展至今，威县乱弹经过了几代艺人的不懈的改良，已发展成为冀南地区的一种独特的声腔剧种，但其名不改，仍谓之“乱弹”，其主要唱腔称为“乱弹腔”。

威县乱弹流行地区为冀南、及冀南与鲁西北交界地区，其演唱剧目也是满足了这一地区观众的欣赏要求。多演唱披袍秉笏的历史戏，尤其是发生在冀州平原上的杨家将故事更是威县乱弹的重头戏，其风格粗犷悲怆，继承了燕赵慷慨悲风。但早期威县乱弹的演出剧目众多，并不局限于此。除了袍带戏之外，又有取自于现实的具有浓厚地方风俗的生活小戏。更有神仙剧，现威县乱弹虽已不见演出，但剧本的保存，使我们可以看到早期乱弹戏剧目的多样化。

威县乱弹木偶戏深受威县乱弹的影响，木偶戏产生之初以唱何种声腔为主，我们不得而知。但可以肯定的是，因威县乱弹在冀南地区的日益繁盛，木偶戏适应了其观众的欣赏要求，演唱乱弹腔。其剧目、唱腔、伴奏与威县乱弹无异。因此本文将其看做威县乱弹的另一种演出形式。

然而发展至今，威县乱弹随着老艺人的流失，其班社规模越来越小。现唯一剩存的剧团为威县冯庄业余乱弹班，团长为现威县乱弹继承人赵和增，剧团规模较小，演出人员7人，伴奏8人，行头砌末是早年从大剧团里买来，使用至今早已破旧不堪。为了让乱弹这个剧种不至于灭绝，为了让现在更多的当地人去了解它，冯庄乱弹业余剧团每年春节仍坚持不懈的进行演出。团长甚至在家中开设授课班，为吸引学徒，不但不收学费还以每天两元钱的报酬补偿学员，仍收效甚微。威县乱弹不可避免地走向了衰落，但从现存的旧剧照中依稀能看出昔日的辉煌，威县乱弹那粗犷豪放的表演动作、激越高亢的演唱特点、真情实感的内心体验等表演特征使其具有了浓厚的乡土气息。如果威县乱弹能对自身一些拿手的剧目进行认真的加工、完善以发展成为这个剧种的经典剧目，弃其糟粕、取之精华，这

样是否能为这个古老的剧种带来一些新鲜的血液？从而使得威县乱弹能后继有人，不至于走向衰亡。

参考文献

一、戏曲类专著

- 周贻白《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2004年
- 周贻白《中国戏曲史发展纲要》，上海：上海古籍出版社，1979年
- （日）青木正儿《中国近世戏曲史》，北京：作家出版社，1958年
- 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》，北京：中国戏剧出版社，2007年
- 徐慕云《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2008年
- 金登才《清代花部戏研究》，北京：中国戏剧出版社，2006年
- 曾永义《戏曲源流新论》，（增订本）北京：中华书局，2001年
- 曾永义《戏曲腔调新探》，北京：文化艺术出版社，2009年
- 王芷章《腔调考源》，见《中国京剧编年史》北京：中国戏剧出版社，2003年
- 余从《戏曲声腔剧种研究》，北京：人民音乐出版社，1990年
- 徐扶明《元明清戏曲探索》，杭州：杭州古籍出版社，1986年
- 颜长珂《中国戏曲文化》，北京：新华出版社，1993年
- 周妙中《清代戏曲史》，郑州：中州古籍出版社，1987年
- 周育德《中国戏曲》，北京：京华出版社，1994年
- 游汝杰《地方戏曲音韵研究》，北京：商务印书馆，2006年
- 胡忌、刘时中《昆剧发展史》，北京：中国戏剧出版社，1989年

二、戏曲理论类专著

- 段安节《乐府杂录》《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1982年
- 沈德符《顾曲杂言》《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1982年
- 王骥德《曲律》《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1982年
- 魏良辅《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社，1982年
- 徐大椿《乐府传声》《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1982年
- 李渔《闲情偶寄》《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1982年
- 李调元《剧话》《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社，1982年
- 焦循《剧说》《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社，1982年

焦循《花部农谭》《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1982年
黄旂绰《梨园原》《中国古典戏曲论著集成》(九),中国戏剧出版社,1982年
《历代曲话汇编》俞为民、孙蓉蓉编,合肥:黄山书社,2008年

三、清人笔记

刘献廷《广阳杂记》,北京:中华书局,1957年
刘廷玑《在园杂志》,北京:中华书局,2005年
徐珂编撰《清稗类钞》,北京:中华书局,1986年
吴太初《燕兰小谱》,《历代曲话汇编》,俞为民、孙蓉蓉编,黄山书社,2008年
李斗《扬州画舫录》,北京:中华书局,1960年
张际亮《金台残泪记》,北京:中国戏剧出版社,1988年
昭链《嘯亭杂录》,北京:中华书局,1980年
震钧《天咫偶闻》,北京:北京古籍出版社,1982年
清钱泳《履园丛话》,北京:中华书局,1979年
留春阁小史《听春新咏》,北京:中国戏剧出版社,1988年
杨懋建《梦华琐簿》,《历代曲话汇编》,俞为民编,黄山书社,2008年
小铁笛道人《日下看花记》,《历代曲话汇编》,俞为民编,黄山书社,2008年

四、地方编撰类

《中国戏曲音乐集成·河北卷》北京:中国 ISBN 中心,1998年
《中国戏曲志·河北卷》北京:中国 ISBN 中心,1993年
邢台市政协文史资料委员会编《邢台文史资料》
李赵壁 纪根垠《山东地方戏曲剧种史料汇编》济南:山东教育出版社,1983年
《威县县志》,威县地方志编纂委员会编,方志出版社,1998年

五、其他参考书目

《清代燕都梨园史料》张次溪辑,北京:中国戏剧出版社,1988年
《中华竹枝词全编》潘超、丘良任、孙忠铨等编,北京出版社,2008年
唐英《古柏堂戏曲集》上海:上海古籍出版社,1987年
《历代咏剧诗歌选注》赵山林选注,书目文献出版社,1988年
《四川竹枝词》林孔翼、沙铭璞辑,四川人民出版社,1989年

陈于王《燕九竹枝词》，《清代北京竹枝词》路工编，北京古籍出版社，1982年
李振声《百戏竹枝词》，《清代北京竹枝词》路工编，北京古籍出版社，1982年
《明清戏曲珍本辑选》，孟繁树，周传家编校，北京：中国戏剧出版社，1985年
钱沛恩《缀白裘》（六、十一）北京：中华书局，1955年
《元人杂剧选》顾学颉选注，北京：作家出版社 1956年
《元曲选》赵义山选注，上海：上海古籍出版社，2008年
《元明孤本杂剧》，北京：中国戏剧出版社，1958年
潘忠禄、宋锋《乱弹音乐》，石家庄：花山文艺出版社，2000年
刘旬等撰《旧唐书》，北京：中华书局，1975年
封演《封氏闻见记》，赵贞信校注，北京：中华书局，2005年
周密《武林旧事》，李小龙、赵锐评注，北京：中华书局，2007年
孟元老《东京梦华录》，邓之成校注，北京：中华书局，1982年
吴自牧《梦粱录》，杭州：浙江人民出版社，1984年

六、部分参考论文

李金鹏《乱弹艺术考说》，收于《洛阳旧事》，社会科学文献出版社，2006年
杨立群、李双旭《威县乱弹的艺术价值、现状及对策》，《河北省群众文化论文汇编》，河北省文化厅群众文化协会编，2004年
刘竹奇《威县乱弹唱腔音乐风格之我见》，大众文艺，2000年14期
班友书《“两头蛮”辨析》，中华戏曲，2001年01期
吴新雷《昆曲剧目发微》，东南大学学报（哲学社会科学版），2003年01期

附 录

威县乱弹部分艺人传承谱系

表 1. 孟宪坤乱弹班

代 别	姓 名	性 别	出生年月	文化程度	师承方式	学艺时间	居住地址
第一代	孟昭生	男	不详	不详	师徒传承	清末	威县孟官庄村
第二代	孟宪坤	男	1898 年	私塾	师徒传承	1905 年	威县孟官庄村
	孟宪东	男	不详	科班	师徒传承	1914 年	威县孟官庄村
	孟宪朝	男	1909 年	私塾	师徒传承	1914 年	威县孟官庄村
第三代	张庆福	男	1907 年	不详	科班	1915 年	南宫王大寨乡
	尹庆林	男	1917 年	不详	科班	1925 年	南宫西高村
	耿庆祥	男	1919 年	不详	科班	1927 年	清河耿庄村
	史桂芝	男	1928 年	不详	师徒传承	1948 年	威县义和营村
	韩九存	男	1929 年	不详	师徒传承	1949 年	威县孟官庄村
	董培功	男	1931 年	小学	师徒传承	1946 年	临西零叶乡
	孟庆州	男	1929 年	小学	随团	1934 年	威县孟官庄村
	白英	女	1938 年	小学	随团	1954 年	威县孟官庄村

表 2.凤义班

代别	姓名	性别	出生年月	文化	传承方式	学艺时间	居住地址
第一代	马老俊	男	不详	不详	师徒传承	光绪初年	南宫高村
第二代	尹立和	男	不详	不详	科班	1885 年	威县后屯
第三代	宋长岭	男	1881 年	私塾	科班	1895 年	清河县
	王长发	男	1880 年	私塾	科班	1895 年	临西县
第四代	尹凤刚	男	1918 年	小学	科班	1924 年	威县后屯
	赵凤成	男	1915 年	小学	科班	1922 年	临西赵白地村
	张凤山	男	不详	小学	科班	1927 年	不详
	张凤桐	男	1908 年	小学	科班	1927 年	不详
	吴福来	男	1906 年	小学	科班	1936 年	清河县
	刘成	男	1913 年	小学	科班	1936 年	清河县
	邱洪国	男	1911 年	小学	科班	1936 年	清河县
	臧文秀	女	1936 年	小学	传承方式	1948 年	清河县东高庄
	宋小来	女	1937 年	小学	传承方式	1948 年	清河县西高庄

表 3.小老王班

代别	姓名	性别	出生年月	文化	师承方式	学艺时间	居住地址
第一代	郭树岭	男	不详	不详	师徒传承	不详	威县宋庄
第二代	宋长岭	男	1881 年	私塾	科班	1895 年	清河县
	王金海	男	1922 年	不详	师徒传承	1932 年	威县郭村
第三代	姜浩兰	女	1944 年	小学	先师后戏校	1954 年	山东临清
	徐金磊	男	1949 年	小学	师徒传承	1963 年	威县王村

后 记

《威县乱弹研究》一文的撰写是在杨栋教授的悉心指导下完成的。对于地方戏这一领域，在论文题目确定之前，我并无过多的涉及，是杨栋教授的坚持和鼓励，才使我有完成这篇论文的信心。从论文开题到成稿，导师不厌其烦为论文提供修改建议，可谓不遗余力。杨栋教授执着、认真的科研作风，以及在治学方面的谆谆教诲，将使我终身受益。

在前往威县进行实地调查之际，我得到当地艺人及文化工作者的无私帮助。威县文化馆的陈馆长不仅慷慨地提供有关威县乱弹的材料，更带我前往艺人家中了解情况；艺人刘福荣当得知我的来意时，兴奋的向我谈起威县乱弹以往的辉煌历史，并赠送给我自己刻录的演出光盘，他希望有更多的人来了解并关注威县乱弹，老人今已八十高龄，但每年春节仍旧参加威县乱弹的年会演出；威县七级镇的文化站站长李秋峰带领我前往银边村了解威县乱弹木偶戏的情况，在木偶戏道具的保存者宋之良家中，他们向我展示了木偶戏当时的演出状况，并详细的进行讲解。在这里，我向他们表示深深的谢意。

感谢我的家人对我的支持和理解，没有家人对我到威县进行实地调查的帮助，我是不可能顺利完成这篇论文的。

感谢我的同门对于我在论文写作过程中提供的建议，以及在三年来的学习生活上的帮助！

