

10
浦江亂彈音樂

浦江亂彈音樂

黃吉士 編

江苏工业学院图书馆
藏书章

浙江省衢州市文化局

浙江省衢州市文联

浙江省衢州市文化馆

浙江省衢州市婺剧团

浦江乱弹音乐

张庚题签 

著名戏剧理论家、教育家、《戏剧报》主编、中国艺术研究院付院长张庚同志题签。

戏曲音乐是我国民族音乐的重要宝藏，浦江乱弹则是这个宝藏里的奇葩。为建设我国社会主义的民族交响音乐文化，我们要向我国悠久的民族音乐传统学习。愿浦江乱弹这支风格独特、色彩浓郁的奇葩在我国交响音乐园地开放出绚丽多姿的花朵。

黄贻钧

1984年5月

当代著名交响乐指挥家、上海交响乐团指挥黄贻钧先生题词。

著名戏曲理论家、作家、《戏曲研究》主编、中国艺术院付院长郭汉城同志为封面及扉页题字。

《浦江乱弹音乐》序

浙江是我国戏曲发源地之一，堪称戏曲之乡。素有“小邹鲁”之称的山城浦江，戏曲也相当盛行，其中清时的乱弹深受当地群众喜闻乐见。

乱弹在不同历史时期和不同地区，有不同的性质和含义。清初刘献廷《广阳杂记》云：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”刘所说的乱弹显然是指秦腔。乾隆年间的扬州人李斗在《扬州画舫录》中所记载的乱弹，却是指雅部昆山腔以外的花部诸腔，如京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调等。过去，安徽的庐剧若与京剧合班演出，其戏班被称为乱弹班。

但在清中叶以来的浙江，乱弹通常是指演唱三五七、二凡等曲调为主的戏曲剧种。浙江的乱弹很多，有浦江、东阳、温州、黄岩、天台、绍兴等派，有的已成为独立的剧种，如绍剧——绍兴乱弹；有的与其它声腔合为一个剧种，如婺剧中的浦江、东阳乱弹等。

浦江乱弹是浙江众多乱弹中颇具特色的一种，大约形成于明末清初，流行于浦江、临安、建德、桐庐及金华、衢州等地。它的曲调主要有三五七、二凡、乱弹尖、芦花调、拨子等，与有些乱弹不同，浦江乱弹的三五七一开始就有正宫调（1=G），显得相当成熟。伴奏乐器以笛、小喷呐为主，后来增添了弦乐，丰富了音乐表现力。

浦江乱弹音乐具有山乡人民粗犷奔放的特色，然而由于她的音乐表现力较强，也能演唱一些感情色彩缠绵细腻的曲调。

过去有浦江班专唱浦江乱弹，在浙、赣一带有很大的影响，赣剧中的浙调，浦江调就是来自浦江乱弹。

关于浦江乱弹的渊源，众说纷纭，有秦腔（西秦腔二犯）说，徽戏说，西安高腔说，以及本书作者黄吉士同志提出的义乌腔说。我认为，可以百家齐鸣，诸说并存。其实，浦江乱弹在形成过程中，受到这些剧种的影响和滋养是势在必然的。

黄吉士同志原是衢州市文化馆搞群众文艺的干部，最近调到衢州市文化局专职从事戏曲音乐和民间音乐工作。他将自己二十多年来呕心沥血积累的浦江乱弹音乐资料整理成书出版，是件很有意义的事情。

本书内容也很丰富，除了对浦江乱弹的唱腔、曲牌、锣鼓经作详尽介绍外，还对其源流演变及与民歌小调的关系作了认真的探索。书中所辑音乐曲谱，不少是十分珍贵的，具有较高的参考价值。黄吉士同志是一位勤于耕耘的山乡文艺战士，他为浦江乱弹音乐的研究所作的贡献，值得嘉许。

我衷心祝贺《浦江乱弹音乐》的出版，并希望这本书对浦江乱弹的发展和提高起推动作用。

赵景深 一九八四年五月

《浦江乱弹音乐》序言

明末清初，由于花部勃兴，因而出现了乱弹这个剧种。

对于乱弹的含义，李斗在《扬州画舫录》中说：“两淮盐务，例蓄花雅两部以备大戏，雅部即昆山腔。花部即京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”这个说法是正确的。至于浙江乱弹，时至今日，在全国诸剧种中，以乱弹为名，恐怕只有浙江一家。

浙江乱弹成班形式有两种：一种是单一剧种成班的（有时也会夹杂着少量的其他剧种），一种是和昆腔、高腔合班的（称三合班）；和昆腔、徽戏合班的（称二合半），单独的乱弹班更是少见，而浦江乱弹班便是这种单独的乱弹班。

浙江乱弹的源流，曾经有不少同志探讨过，但直到今天，“西来说”仍占统治地位。他们认为在浙江诸乱弹中，绍剧乱弹是它们的源，而绍剧乱弹又源于秦腔，这个结论是较偏颇的，我们在《浙江乱弹源流初探》一文中纠正了这个观点的错误。浙江乱弹自非一种声腔，是在浙江土壤里发芽，经过旁征博采、兼收并蓄发展成长起的地方剧种。

浙江乱弹最早见诸文献记载的是嘉庆年间的《衢州县志》，郑桂东有《竹枝词》云：送余乌饭未宽闲，演戏迎神遍市闾；妙舞清歌人不醉，乡风贪看乱弹班。”这说明，当时金、衢、严一带的乱弹班确是乾隆、嘉庆年间花部勃兴时期已很盛行的乱弹剧种。因此，浙江乱弹以至浦江乱弹在中国戏曲史上应占重要一席，它包含了乱弹这一剧种的活资料。

乱弹的音乐是优美动听的，一九八三年十月在安徽绩溪召开的徽调·皮簧学术讨论会上，浙江婺剧演出队的乱弹《碧桃花·提牢》一齣的音乐，“征服”了所有在座的戏曲音乐的行家。

黄吉士同志是我的同乡，一九六三年由赵景深教授介绍，拜读了他的谈乱弹源流的文章。对于他的一些观点，我不完全同意。想不到不打不相识，自此以后，我们成为相知。以后还合作了一些文章，今后还要继续合作。他五八年由福建师范学院音乐系专修科毕业后分配到基层工作，但他是一位有心人，并不因在基层工作而放弃了所学的专业，近三十年来他记录了大量的民歌和浦江乱弹等戏曲音乐。由于我对戏曲的爱好，特别是对后者更是感到极大的兴趣。当时，他记录了浦江乱弹最有名的老艺人的唱腔代表作，被收集在此书中的有：王金龙（小生）、陈石法（正生）、屠宝荣（老旦）、陈应法（花脸），（以上老艺人均已逝世）以及当时的青年名演员徐逢仙、楼冬梅诸人的代表唱腔。

这本《浦江乱弹音乐》的价值，不仅可供音乐家的参考、引用、借鉴，音乐爱好者的欣赏。而且可供戏曲史专家研究乱弹剧种声腔史的第一手资料。流传在金、衢、严地区的婺剧诸剧种有一特色，即它们没有受昆腔、京剧的侵袭而变质，保存了原来的面目。

叶开沅

一九八四年四月十七日

于上海宾馆

浦江乱弹源流及其发展

浦江乱弹是婺剧中的佼佼者。解放后，仅存的一个浦江乱弹班——新春舞台被抢救复活了。一九五三年七月实行民主改革，定名新春婺剧团，一九五五年三月在衢县干校进行登记学习，改名衢县新春婺剧团。系今日衢州市婺剧团的前身。

婺剧，俗称金华戏。是包括高腔、昆曲、乱弹、徽戏、滩簧、时调六种声腔的古老戏曲。盛行于婺江流域一带，流行旧属金华、衢州、严州、处州、台州、温州等府，远及赣东北、闽东、闽北、皖南等地。

婺剧包括四种独立的班社：

一、浦江班，即浦江乱弹班。浦江乱弹以“三五七”为主要声腔，旧属金华、衢州、严州、处州等乱弹流行地的群众，亦称“三五七”为“罗罗调”，乱弹班为“罗罗班”。

二、三合班，包括高腔、昆曲、乱弹三种声腔，所以又称三腔班。因流行地区不同而分为东阳三合（又称东阳班，侯阳班），以唱侯阳高腔为主；衢州三合（又称正三合），以唱西安高腔为主。

三、两合半。清·乾隆末，徽戏勃兴，高腔被排挤，有的班社甚至弃之不唱，改学徽戏，从而形成演出昆、乱、徽三种声腔剧目的班社。衢州人历来认为高腔是正宗，对这种弃高腔演徽戏的班社是鄙视的，就把昆、乱、徽三种声腔剧目合演的班社贬称为两合半。

三合班和两合半中所唱乱弹，皆称罗罗调，是从浦江班传过去的，以浦江乱弹为正宗。

四、金华班，又名兰溪班，以演徽戏为主，群众称它为徽班。

根植民间 源远流长

远在宋末，浦江民间菜篮曲、蹈歌已很盛行。浦江吴渭倡《月泉吟社》，赋田园杂兴已见记载。诗云

土膏初动雨初收，

草径芳亭趣最幽，

坐睡略醒朝市梦，

蹈歌时有里间游。

宋·钱谦在《椒湖塘记》中云：“樵夫耕牧提负往来，前者歌后者和，各适其适，余每杖藜止堤上，周览旁听以穿山林之趣，而万虑消陨。”菜篮曲，曲调自由，歌词不一，顺口溜唱，一歌一和，各适其适，亦称“天下和”。文人们管叫它蹈歌。长辈们留下这样的比喻，听到唱不好戏的人就说他在唱菜篮曲。

清初康熙（公元1662—1722）时人刘廷玑《在园杂志》云：“江西弋阳腔、海盐浙腔，犹存古风，他处绝无矣。近今且变弋阳为四平腔、京腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣，愈趋愈卑，新奇叠出，终以昆腔为正音。”浙江从明至清都是昆腔的大本营，“浦江班”素有“浦乱不挡”的做法，即雅部昆腔和花部乱弹，在一定的程式下允许并存。“六合班”中期既演乱弹又演昆曲，而且在同一本戏里同时并存，“昆头乱身昆尾”成了它的固定格式。

清时乱弹和弋阳腔记载往往是混淆不清的。《金台残泪记》(清·张际亮道光八年作)云：“今则梆子腔衰，且变为乱弹矣，乱弹即弋阳腔，南方有谓下江调。”此论述声腔的衍变虽然是错误的，但却指出了当时南方有一种乱弹谓之下江调。

下江调即浦江调，下是浦的讹音。“下”古汉语，唸车余韵。“浦”与“下”均为唇音，母音相同，读音相近。楚辞九歌中渚、予、下同韵，可引为证。

帝子降兮北渚，

目眇眇兮愁予。

袅袅兮秋风，

洞庭波兮木叶下。

——《湘夫人》

远自明清，有不少义乌腔的记载，说明义乌腔当时已有相当大的势力，能和当代主要声腔“海盐”、“弋阳”、“昆腔”相提并论。

明朝王骥德(?—约1923)浙江会稽(绍兴)人，其作《方诸馆曲律》成于万历三十八年，云：“夫南曲之始，不知作何腔调，沿至于今，可三百年。世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣。大都创始之音，初变腔调，定自浑朴，渐变而之婉媚，而今之婉媚极矣！旧凡唱南曲者，皆曰：海盐，今海盐不振，而曰：昆山。……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，苏州不能与角什之二、三。”

明万历时人沈宠绥，江苏吴江(苏州)人，约卒于清顺治二年(1645年)。《度曲须知》曲运隆衰一章中云：“曲海词山，于今为烈。而词既南，凡腔调与字面具南，字则宗洪武而兼祖中州；腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。虽口法不等，而北气总已消亡矣。”

清乾隆时人徐大椿字灵胎(?—1778)吴江人，书名一作《乐府传声》曰：“北曲如董之西厢记，仅可以入弦索，而不可以协箫管。其曲以顿挫节奏胜，词疾而板促。至王实甫之西厢记，及元人诸杂剧，方可协之箫管，近世之宗者是也。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。南曲之异，则有海盐、义乌、弋阳、四平、乐平、太平等腔。至明之中叶，昆腔盛行，至今守之不失”。

清·王德晖，山西太原人。徐源澈，北京人。咸丰元年时(公元1851)二人相遇京邸，合著《顾误录》，其南北曲总说中云：自元以填词制科，词章既夥，演唱尤工，往代未之逾也。迨至世换声移，风气所变，北化为南。盖词章既南，则凡腔调与字面皆南，韵则遵洪武，而兼祖中州。腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之分派。

王自幼性嗜歌乐，精研词曲至壮不衰，而以散曲负盛名于时。王、沈都认为：弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平、海盐、四平、太平等属南曲，沈更进一步指出：虽口法不同，而北气总已消亡矣。”《乐府传声》阐明了北调之流派——西腔、高腔、梆子、乱弹，和南曲——海盐、义乌、弋阳、四平、乐平、太平同时存在。《顾误录》更指出风气所变，北化为南。可推论当时南曲之义乌腔决不等于北腔流派之西秦腔、高腔、梆子、乱弹，也不同于诸南曲，已经形成它的独特风格自成一派了。

义乌腔的命名同样有“金华火腿”命名之误。全国闻名的金华火腿实产兰溪，知道这一

是的人还是少数。一九六三年八月，我访问过当时七、八十岁的浦江老艺人、老先生，谁也有听到有“义乌腔”，可见它象“踏歌”一样是出于文人之笔。正吹朱祖域(1888年生)和没小生王金龙(1891年生)浦江陈受清先生(1877年生)张子荃先生(1878年生)等都说：“义乌名去昆腔很盛行，浦江做会戏，昆曲班是到义乌、衢州去聘的。义乌和浦江一直没有本地高过，只有从新昌、嵊县来的“调腔班”，群众是不欢迎的，而浦江乱弹群众基础非常浓厚，腔乌的科班和教十锦的人都是浦江请去的，在义乌戏坛上、在群众心目中占主导地位的一直义浦江乱弹。”

清时，浦江乱弹班社活动已遍入金、衢、严数府，而以绝对优势压倒昆曲。嘉庆衢县志有这样一段记载。

郑桂东

竹枝词

送余乌饭乐宽闲，演戏迎神遍市阗；

妙舞清歌人不醉，乡风贪看乱弹班。

农历四月八日造青精饭，相传谓之送乌饭，或团或糕，大都母家饆饉给其女，是日亦谓周宣灵王神诞，沿街演戏，直至五月方已，谓之周王戏。嘉庆县志当记乾嘉年间事，佐证了徐大椿论述的当代声腔。不过士大夫守之不失的昆腔，在民间早就被乱弹弃而代之了。

一九六二年六月二十九日至七月一日，我在江西弋阳访问了弋阳腔剧团艺人张广德，他时年五十九岁，铅山县人。十四岁开始学戏，十九岁进福建演出，在福建期间，每年都要从莆城到浙江江山、衢州、龙游、兰溪、义乌等地演出。一九四四年前后返回江西，在杨桂仙班子（江西省赣剧团前身）教戏。当年正吹周太年，原是金华班艺人，来到杨桂仙班当正吹，他鼓板、丝弦件件皆会。张广德说：“滩簧杨雄醉归还是他教我的。”

同时，访问了该团教戏师父钱百川，他当年六十六岁，温州人。十二岁（1908年）开始学唱昆曲，在新景福、新同福、新品玉等班子演戏十余年。一九一八年他组织了新闻玉班，演出剧目声腔包括昆、高、乱、南词、北词。当时就有金华班师父来教昆曲《通天河》、罗罗《卖钱记》等。

他们还说：“四、五十年前的乐平班，只不过有几出“水路戏”（指浙调、浦江调）还是由广信班（广信班是民国初年“玉山班”与贵溪班）合流而成）传过来的。”说明清时浦江班早已传入江西，而在声腔上独成系统。赣剧中称浙调者就是浦江乱弹中三五七，浦江调就是浦江乱弹中二凡，秦腔即浦江乱弹中女官芦花，老拔子即浦江乱弹中拔子。其伴奏以笛主奏，特别是三五七尺字系统唱腔和芦花正宫系统唱腔同一韵戏不共同使用的法则在赣剧中也承袭了。

义乌腔始见于公元一六一〇年（明万历三十八年）王骥德《曲律》记载，公元一六三五年（明·崇祯八年）沈宠绥在《度曲须知》一书中再谈到义乌腔。一七四八年（清·乾隆十三年）徐大椿在《乐府传声》一书中又提到义乌腔。也就在这个时候，浦江乱弹遍入各地，传入江西、福建。浙调、浦江调成了赣剧的一大声腔。婺江流域的昆曲大本营——衢州，已形成“妙舞清歌人不醉，乡风贪看乱弹班”的局面。一八二一年（清·道光元年）浦江乱弹“六合班”成立，道光八年《金台残泪记》又云：“乱弹即弋阳腔，南方谓下江调。”至今福建北路戏尚称二凡为“下江调”。直到一八五一年（清·咸丰元年）王德晖、徐沅澂合编的《顾误录》中还谈到义乌腔。

从历史记载到现代史料的来龙去脉发展中可以窥察到，始于明·万历年间王骥德《曲律》记载的义乌腔到一六三五年《度曲须知》、一七四八年《乐府传声》、一八五一年《顾误录》它经历二百四十一年盛旺不衰。就在乾、嘉期间，乱弹入衢州，已见史载，六合班成立在《顾误录》成书前约三十年，二十五年后，浦江老先生陈受清、张之荃，名艺人朱祖域，王金龙都已相继诞生，他们从上一代的长辈那里了解义乌腔，应该说是一清二楚的事。可是，他们这一辈对义乌腔一无所知，据他们所说，义乌、浦江一直没有本地高腔，调腔班来演出也不受欢迎。而浦江乱弹班一直深入义乌民间，有深厚的群众基础。从以上史料分析，可以推论：清代中叶徐大椿所说的义乌腔并不是高腔，《乐府传声》、《顾误录》中所谈的义乌腔应该是指浦江乱弹。

义乌腔命名同样犯有金华火腿命名之误。其实，义乌腔只不过是文人笔下的学名而已。自古有曲海词山，每三十年一变之说。距徐大椿约一百年前的王骥德所述义乌腔究竟是何种声腔，尚有待进一步考证之。

班社发展

明末清初，乱弹班以绝对优势压倒了妙舞清歌的昆曲，它不但使士大夫缙绅里党之类相与共习，诸凡宴会宾嘉必以戏为盛礼，而且发展到官府叫好的戏班子到县衙里做戏，称抓官戏。一九六三年八月二十六日笔者访问了浦阳镇八十五岁老先生张子荃，他回忆清末的情况说：“我还在童年的时候，端午节那天，父亲第一次带我到县府去看戏，恩老爷（恩裕，县官，满洲人）坐在龙阁内看戏，前挂卷帘。戏开演不久，恩老爷手托盘子送上包子等点心给戏子吃，那天演的戏，给我影响很深，戏名‘别母乱箭’，是一本昆头乱身昆尾的戏”。

当时，浦江祭神演戏已很盛行。三月初三周宣灵王诞辰，张灯设供演戏，前后累十五日。乾隆时，大阜殿演会场戏，相传已有四个班子。据云：太平军进浦江城前后数年，即清咸丰己未年七月廿三日进入浦江（公元1859年）辛酉年十月初一（公元1861年）撤退，当时，班社凋零，仅存“六合”一班。

六合班约起于道光元年（公元1821年），详情不明。后期约光绪九年（公元1883年），当时演员年龄都在五、六十岁开外，被称为“豆腐咬不动的戏子”，据几个八十多岁的老艺人老先生合力回忆，尚能记起先后出现的名演员有：小生——阳福，二花——荣生，大花——咸东，花旦——搭蒂，正生——宏叙，小丑——天，贴旦——凤后，正旦——凤林等人。后因名演员相继去世，浦江班虑于后继无人，一些老艺人就在浦阳镇大司口张时寿家开设科班，这已是“六合班”末期（光绪19年即公元1893年）了。此时诸暨人前来学戏，最早来的有：正生——吴老，小生——枫枫，花旦——茂茂，接着有小花——桂生，老旦——庆安等，末期六合班浦江著名演员有正生——张可严（宏叙之徒弟，他曾应吴老之聘在诸暨搭班多年），大花林癩痢，小生——张咸狗、铁钉如，贴旦——凤，正吹——朱荣昌（著名正吹朱祖域师父，比祖域大15岁）。

六合班末期，演员青黄不接，又逢义乌“昆腔班”，金华“徽班”，新昌“调腔班”大量流入，使职业浦江班不得不受影响，趋于凋零状态。可是民间的“什锦班”（坐唱班）、“太子班”（农村业余戏班）却越来越壮大。“十锦班”登台演戏，优秀的太子班不断涌现。如光绪34年忌年禁戏，职业剧团令禁演出，浦阳镇以陈子旺（大花）、于樟福（二花）

为首的太子班演出“列国记”、“九锡宫”，得到群众很高的赞赏。

由于昆曲影响，形成浦江乱弹史上的“昆乱时期”。昆乱时期剧目唱腔不少插入昆腔头，吸收昆腔曲牌插入昆腔唱腔，有人说“乱弹是昆曲的变相”，实际上是对此的误解。较后，乱弹班又吸收了徽班剧目，用徽调演唱，从昆乱时期过渡到徽乱时期，最后浦江班终于战胜昆、徽影响，并进一步吸收它们长处，丰富了乱弹，具有深厚群众基础的浦江乱弹又走向繁荣。光绪二十六年郑宅造天将台，就有十四个班子演戏，乱弹占了上风。民国八年，湖桥九皋殿白鹤圣帝开光，有十七班演戏，乱弹班楼新聚成了“登殿班”，朱祖域就是当年此班正吹。名小生王金龙是当年大品聚班的小生。

十锦班的发展达到惊人的程度，民国三十四年城隍庙菩萨开光，十锦班达到一百二十多班，其中乱弹占三分之二，昆曲三十班，其他是徽班、滩簧、时调。一九五〇年仅石马乡一地就有十三班清一色的乱弹十锦班。

清末已知的班社有大新禧、大新春等。民国初年至三十年（1941年）浦江班经常活动在浦江一带的有：大红禧、李新喜、潘新春、朱新春、大新春、王新春、楼新玉、楼新聚、黄春福、郑永和、成永和、王永和、黄永和、大永和、老风台、徐春聚等。

活动在衢州、江山、常山、玉山、兰溪、大同、寿昌一带的有：郭赛云、楼长春、张庆云等。

活动在金华、汤溪、龙游、衢州一带的有：黄赛云、黄新春、大新春等。

活动在义乌、东阳一带的有：大新春、黄荣和等。

活动在临海、天台、仙居、磐安、象山一带的有：赵晋云等。

活动在诸暨、嵊县一带的有：李阳春。

一九四二年，抗日战争后班社仅有：楼新玉、新春、成永和、王永和、黄永和、何金玉等班。到一九四七年仅存何金玉、新春两个班了。

浦江班基本活动地区为婺江流域一带。旧属金、衢、严三府群众熟悉戏路，要好的班子才能去，故称能来这几府演出的乱弹班为“上三班”，（因金华、衢州、严州旧称上三府），质量较差的戏班只能在戏路不熟悉的桐庐、富阳等旧属杭、嘉、湖一带演出，谓之“下三班”（因杭、嘉、湖旧称下三府），上三班能演最难演的戏，谓之“曲肉戏”，象古玉林、施三德、珍珠塔、两重缘等。“下三班”常演“露头戏”，如铁灵关、牛头山、凤凰山、三枝箭等。

浦江班演戏分上半年戏、夏戏、下半年戏三个时间。上半年戏阴历正月初三开锣，正月、二月做戏，三月初结束。如果生意不好，老板和大家商量，在三月初多做几天，谓之“帮戏”。帮戏不发工资，仅供膳食作为报酬。做夏戏，时间不定，约种好稻再开始做，前后约一个月，从阴历五月初到六月初结束。做下半年戏约阴历七月二十九开始到十二月初结束。但逢庙会都要演戏，俗称时节戏，浦江县城这种机会是很多的：

正月十五日元霄戏

后街周王庙

正月二十日

关帝庙

正月二十一日

城隍娘娘生日

二月十五日

姓张祠堂

三月初三

后街周王庙、西门头周王庙

三月十五	东门口婺星君殿
三月廿二日	天妃宫
三月廿七日	东狱宫
四月初一	后街财神庙
四月初八	新街里财神庙
五月初一	四牌楼
五月十三	太极宫（关帝庙）
	南门头（关帝庙）
	古佛堂（关帝庙）

六月初六 钱王圣日。初五夜有师公赞钱王风俗。初六搭骑街台演戏，这种临时在骑街台上演的戏叫骑街戏。初六台面朝上街头，初七朝下街头，地点在玉案头。

七月十六	旺村口财神庙
八月初一	四牌楼
八月十五	张家祠堂
九月初九	学前楼做重阳戏
十月二十	城隍庙做十日昆腔，其他班社不要。
十一月	时间不定
十二月	时间不定

清末民初仅浦阳镇一地就有特建戏台十五处，即寺庙、后街、西门街周王庙、古佛堂、太极宫、关帝庙、城隍庙、东狱宫、天后宫、塔下寺、迎圣殿、张姓祠堂、朱姓祠堂、赵姓祠堂、项姓祠堂、学前楼。

浦江班从清光绪二十五年后象雨后春笋一般发展起来。根据各地演戏通例，会场戏须先由高腔开始，而浦江班在本地却成了鸣锣开始的“登殿班”。登殿班掌有先开锣的权利，如果某班不懂规矩擅自开锣，登殿班就拿走他的祖师，犯规者须踏八仙向登殿班讨情，等登殿交班还他祖师后才好演戏。

中国戏曲旧有规律，在浦江班的表现较为完整：凡上演戏目首尾不一定全本，则多演零出，须点“利市戏”，例有登场报家门。每到一处演戏，先闹头场，再踏八仙，最后跳加官（魁星点元、当朝一宰、招财进宝）亦谓三套头。正戏演完有时加“脚戏”，脚戏一般是小喜剧。

散场戏拜田公田婆（浦江、金华、义乌作兴这种做法）以示五谷丰登、六畜兴旺之兆意。汤溪等地作兴以赵公明打虎扫台，其他亦有用关公扫台的，均按各地群众习惯决定。散场时例有生旦团圆，向观众作拜状，其意在送客。如果不是团圆戏，必须另扮一生一旦，出场向四处交拜，完成送客仪式。

新台在开演前有“祭新台”风俗，分文祭和武祭两种。文祭的仪式是：老外头包红布（代表鲁班师）提活鸡一只上，咬破鸡颈，将血洒在台柱、箱房和包头匣上。然后读祭文，祭文内容梗概是：“某府某县地新建万年台一座，上台如龙，下台如虎，四面威风，八面精神。”读毕，下场。开先锋，韦陀、黄巢上场，下场。黄巢大刀头上挂鞭炮，从台上鸣放到箱

房。韦陀与天煞、地煞厮杀，韦陀败下。柳孔和尚，老百姓上场、下场，柳孔出被黄巢杀死，天煞、地煞从台上跳下逃出，韦陀、黄巢、老百姓随后紧追，敲响预先准备好的两面大锣，点燃两个火把，鬼怪同天煞、地煞一齐往外逃走，韦陀等追上，直到村外，意为赶走妖魔，再把带去的纸钱焚化，文祭结束。

武祭是：先由五个演员到野外打好花脸，扮作五猖，手执钢叉，作响飞跃进村，闻声者皆让道避行。五猖跑过箱房内外，再上场把五把钢叉钉在台上，以下仪式与文祭相同。

班 社 组 织

浦江班传统组织称带班人为“领袖”。服装则属“行头主”所有，取总收入十分之一作为行头费用。对老演员称“堂宗师父”，乐队叫后场面，由五人组成。演员叫场面，行当十三门，即花旦、正旦、贴旦、老旦、作旦(小旦)、大花、二花、小花、四花、老生、老外、付末、小生。群众把具有八角子弟的称好班子。八角子弟指上四角：(最难学的)大花、老生、正旦、正吹。下四角：(较容易学的)花旦、小生、小花、鼓板。

另设小班，即管饭。烧饭一人，挑水、挑行李四人。其他除领袖一人、行头主一人外，还有负责写戏即负责演出线路的成头一人，厢房三人(即头箱、三箱、盔箱)泡茶一人。

后场面分为文堂、武堂。文堂指横风(笛子)、二胡、板胡、科胡、梨花、大喷呐、吉子(小喷呐)、先锋、月琴、三弦等；武堂包括鼓板、大小锣、大小钹、战鼓等。乐队分工如下：

正吹负责横风、二胡、梨花、战鼓。

副吹负责科胡(似徽胡，竹筒略大，木柄略长，发声较徽胡低厚)、二胡、梨花、吉子、大钹、先锋。

三样负责板胡、大锣、小钹、大钹、月琴、头筒。

小锣负责小锣、三弦、敲板、兼带舞台上各种小道具。

鼓板负责笃鼓、夹板、大鼓。

小胡琴(科胡)和板胡音质高锐，共同使用旋律听不清楚。一九五四年新春婺剧团参加省戏曲会演前开始取消小胡琴在乱弹中的使用，使板胡技术得到进一步发挥。

梆分为三种。一种是用二根粗细一样，长约20公分扁圆形的黄檀木制成，相击发“跌跌”之声，音高而尖。快二凡、快三五七伴奏中鼓师采用双鼓箸滚板打法，配合“跌跌”击梆之声，气氛强烈，扣人心弦。

另一种梆约长21公分，宽8公分，厚3公分的枣木或其他木料制成，中凿间隙，发“阁阁”之声。花头场“节节花”一曲，用此按拍击梆。1930年左右，被乐师采用代替板鼓使用，以图方便。

再一种梆是戏中打更时作小道具用的，即一根长约四十公分的毛竹中凿间隙，击梆配合更锣声使用。

板胡、梆的应用，是和浦江人民强悍好斗的性格紧密联系在一起的。特别是会场戏，各戏台只距丈把路，彼此听得清清楚楚，好斗的习性形成风俗，双方均以最响亮的音响争夺观众，这与使用板胡、梆等音响粗犷的乐器也是统一的。

剧 目

浦江乱弹拥有丰富的传统剧目，它重唱重做，正本有：

前后玉麒麟	前后百花台	前后奇双会	前后双玉鱼
前后紫霞杯	前后苦玉杯	前后判双钉	前后双救驾
前后日旺牌	前后丝套党(英雄会)		前后打金冠
前后紫金镖	前后征北传(罗通扫北)		前后玉蜓蜻
黄金塔	挂玉带	碧玉簪	牛头山
龙虎山	双鞭会	两重缘	寿红袍
紫薇亭	珍珠塔	对珠杯	铁灵关
中水浒	欢乐亭	龙凤阁	忠孝全
两重恩	义侠记	施三德	烈火旗
万里候	寿为先	碧桃花	宝莲灯
降三宝	白玉簪	精忠记	三官堂
双贵图	凤凰山	打登州	悔姻缘
银牌	大平桥	四国齐	上天台
斩韩信	珠砂记	后水浒	杀子报
惠灵寺	华芳寺	红罗镜	封神传
利市戏：九锡宫	三代荣	八寿图	全家福
乱弹尖：打樱桃	花鼓	昭君和番	贵妃醉酒
醉打山门	芦花絮	山伯访友	扫秦
脚戏：背板凳	打康皇	瞎子拿奸	
时调：卖棉纱	卖草囤	女看相	荡湖船
镶牙	卖胭脂	打蔡府	李大打更
折子戏：修花盘寺	阳河堂	大品朝	崔子杀齐
探监长亭	苏秀送茶	拷打提牢	上路掘银
上路宿庙	招军大战	琴房断桥	薛葵哭坟
定天山	马超追曹	光普卖酒	七郎渡河
梁祝会文	渭水河	踢宫拜寿	王府拜寿
			五龙会
			药茶记
			双罗帕
			列国记
			文武升
			绣鸳鸯
			三枝箭
			大红袍
			八搬山(英雄会)
			飞龙寺
			七星剑
			三结义
			浪子踢球
			打面缸
			王氏起解
			花亭相会
			大朋看榜
			打五虎

乱弹班今昔

国民党统治时期，浦江乱弹深受无端摧残，艺人流离失所，班社残缺不全，濒于窒息状态。艺人痛苦生活，笔墨难尽，当时流传着许多谚语：上台做官称帝，下台饿瘪肚皮。锣鼓一响万顷家当，锣鼓不响一扫精光。艺人最低生活没有保证，戏班没有出路，演出服装破烂被称做洗碗布，为了生活，有时整个班子替人做戏，仅吃他几餐饭而无钱收入，谓“靠田埂”。当时老凤台班就穷到这样的地步，班子老凤台，困的稻草堆，若不信，纱帽一顶。

解放后，艺人翻了身，浦江乱弹班被抢救复活了。这枝古老的戏曲之花在党的“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针照耀下迅速成长，在开展文艺新局面的伟大时光，在首长、专家、群众的亲切关怀下，它将更加发扬光大，鲜艳夺目。



目 录

赵景深教授序

叶开沅教授序

浦江乱弹源流及其发展

第一部份

浦江乱弹唱腔音乐介绍

第一章 三五七系统.....(1)

- 第一节 三五七的各种板式与男女宫转换.....(1)
- 第二节 三五七系统中各板腔的使用和连接.....(7)
- 第三节 三五七与各种非独立板腔的巧妙连接.....(15)
- 第四节 三五七与各种曲牌的融合使用.....(16)

第二章 平板系统.....(18)

- 第一节 平板的各种板式与男女宫转换.....(18)
- 第二节 平板系统中各板腔的使用和连接.....(22)
- 第三节 平板与各种非独立板腔的巧妙连接.....(28)

第三章 流水.....(30)

- 第一节 尺字流水.....(30)
- 第二节 正宫流水.....(35)
- 第三节 滚板流水和各种板腔的连接.....(37)
- 第四节 倒板.....(38)

第四章 二凡.....(40)

- 第一节 尺字二凡.....(41)
- 第二节 正宫二凡.....(45)
- 第三节 二凡与其他板腔的连接.....(47)

第五章 拨子.....(54)

- 第一节 拨子的基本板式.....(54)
- 第二节 拨子和其他板腔的连接.....(55)

第六章 乱弹尖.....(57)

- 第一节 基于龙宫调的乱弹尖曲调.....(58)
- 第二节 基于吹腔的乱弹尖曲调.....(65)
- 第三节 基于昆弋腔的乱弹尖曲调.....(66)

第二部份 浦江乱弹曲牌音乐介绍

第一章 粗工曲牌.....(68)

- 第一节 喷呐套曲.....(68)
- 第二节 喷呐二台.....(73)
- 第三节 常用喷呐牌子.....(75)

第二章 细工曲牌.....(85)

第三章 群曲.....(91)

第三部份 浦江乱弹时调介绍.....(102)

第四部份 浦江乱弹锣鼓介绍

第一章 浦江乱弹的打击乐.....(112)

- 第一节 打击乐分类.....(112)
- 第二节 打击乐伴奏形式和方法.....(112)

第二章 浦江乱弹锣鼓经的应用.....(113)

- 第一节 闹台锣.....(113)
- 第二节 唱腔锣.....(119)
- 第三节 唸白锣.....(124)
- 第四节 身段锣.....(126)
- 第五节 开打锣.....(131)
- 第六节 花色锣.....(132)
- 第七节 曲牌锣.....(133)

编后语

第一部分 浦江乱弹唱腔音乐介绍

第一章 三五七系统

三五七又名原板，是浦江乱弹唱腔中最常用、最具代表性的基调，曲调素以优美，抒情著称。叙述欢快、激昂、悲痛等多种情绪，也可按其速度及旋律音高变化表现出来。其词格以三个、五个、七个即上句八个字，下句七个字为标准，故名“三五七”。

三五七头，不是独立板腔。一般只唱上句前三个字，经过门转三五七接唱后五个字，再唱下句七个字，旋律明显地把唱词分成三个、五个、七个。三五七的命名，主要根据还是来源于此，即曲牌体的旋律特征，其次才是依照曲牌而填词的词格。

三五七系统板式丰富，定调尺字即 $1=C$ ，又称尺字系统。它融合非独立板腔哭板、邀板、落山虎、顶头板、损板、倒板，连接使用又字倒板，尺字流水，尺字二凡，变幻无穷，独具魅力。

第一节 三五七的各种板式与男女宫转换

三五七是曲牌体音乐过渡到板腔体音乐的典型形式，它保留了曲牌体制的特色，节拍、行腔和过门均有严谨的规定。唱腔与笛子、板胡的伴奏构成丰富多采的对比性支声复调，和各种板腔的连接自由多变，具备了板腔体音乐的特点。

三五七按其速度差异、音高关系而分为：中板三五七、慢三五七、快三五七、高调三五七。

一、中板三五七

中板三五七，一板三眼，谓三指板即柔拍子。是三五七中各种不同速度板腔的基础，它由带弱拍的不完全小节开始，结束在强拍的完全小节上。

三五七分上、下两句，上句又分二个小分句，第一分句从强拍开始，落音 $\dot{2}$ ，紧接着是一小节半过门。如：

(3 2 3 5 6) | $\dot{1}$ - - 6 | 0 5 3 5 | $\dot{2}$ - - (3 | 2 3 2 7 6 7 6 3 | 2 -)

我 爹 娘，

第二分句从次强拍开始，落音 $\dot{2}$ ，紧接着是一小节半的过门，如：

3 5 | 5 3 - 2 6 | $\dot{1}$ - - (2 2 1 7) | 6 $\dot{1}$ - 6 | 2 - (2 2 3 1 | 2 3 2 7 6 7 6 3 | 2 -)

请上 受 拜，

下句也分二个小分句，第一小分句从次强拍开始，落音 5，紧接着是一小节半的过门。

3 6 | 5 - - 3 | 2 - - - | 0 $\dot{1}$ - 3 | 2 - - 1 6 | 5 - - (3 | 2 3 | 5 6 1 7 6 3 2 |

拜 别 爹 娘。

下句第二分句从一个预示煞板的切分音“啃头”开始，终止在 $\dot{1}$ 音上。

0 2 - 6 | $\dot{1}$ 3 2 6 | 0 1 5 6 | $\dot{1}$ - - ||

唉 去 求 名。

中板三五七（快板、慢板也一样）入板和落音要求严格，是较固定的，如字数不同或感情需要，可在每句中间进行变化。而这种变化是极其丰富的，如果不找出它的规律，会象丈二和尚摸不着头脑一样的难以捉摸。一首完整的三五七唱腔和伴奏总谱示例。