53035

江蘇南部民間戲曲說唱音樂集

江蘇省音樂工作組編

音樂出版社

·一九五五·

江蘇南部

民間戲曲說唱音樂集

江蘇省音樂工作組編

59035

音樂出版社

一九五五·

江蘇南部民間戲曲說唱音樂集

編輯者　　江蘇省音樂工作組

主編者　　梁　　林

有著作權

書號：京110　　開本：787×1092 粍 1/25

面數：165　印張：13 1/5　字數：222,000

一九五五年三月第一版北京第一次印刷

印數 1—3,560 冊

實價一元七角八分

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭三三號

新華書店總經售

內 容 提 要

本集內容分兩部分，文字部分包括常錫劇的發展、常錫劇音樂的形成與基本特徵、從常錫劇的音樂改革談起、蘇劇音樂介紹、評彈及其音樂、宣卷曲調介紹。曲調部分包括錫劇曲調、蘇劇曲調、皮影戲曲調、彈詞曲調、宣卷曲調、農民書曲調、松江花鼓戲曲調，共收一百七十篇。

蘇南民間音樂搜集工作綱要

——代　序[1]——

一　搜集蘇南民間音樂的目的

解放以來，蘇南全區文藝工作者在搜集民間音樂方面，做出了一些成績。各地文聯、文工團等，曾經在各個地區搜集了部分的民歌、小調與民間器樂曲．如前常州專區文工團搜集了民歌、小調、山歌等約二百多首。前松江專區文工團也曾搜集過一部分山歌、號子和民間小調。宜興縣文聯曾搜集了幾套民間器樂曲如十番鑼鼓、絲弦鑼鼓等，並組織了這種民間音樂的演出．蘇南文聯曾做了許多錄音和搜集的工作．此外，各地的業餘文藝工作者們，也做過不少的搜集工作。所有這些工作，都爲今後的搜集與研究工作提供了有利的條件．

但僅有這些成績，顯然是很不够的．首先，這一工作不能停留在個別的、暫時的、自發的搜集狀況之下，必須有領導有組織有計劃地進行．並且應該使之成爲羣衆性的工作。

---

[1] 一九五二年七月，正當毛主席在延安文藝座談會上的講話發表十周年的前後，江蘇南部的文藝工作者們開展了一次文藝整風運動，着重地批判了資產階級的思想影響，並研究了繼承民族文藝優秀傳統的問題．在這基礎上，蘇南的音樂工作者開展了一次羣衆性的民間音樂搜集活動．這次活動的結果，計搜集到的民歌共達三千多首，這本集子所載的文字與音樂材料，就是搜集、研究的一部分成果。

我們把當時提出的"搜集工作綱要"發表在這裏，作爲這個集子的代序，藉此說明當時的工作情況，並供各地進行搜集整理工作時的參考。

其次，根據現有的材料來看，我們過去搜集工作的廣度與深度顯然也是很不够的。蘇南全區共有二十九縣，而目前我們所搜集到的資料僅十一縣。並且，這些資料雖然關聯到十一縣，但實際上却非常不全面、不深入。其中雖然有一部分是勞動人民在勞動生產與階級鬥爭中的眞正的創作，反映了當時社會的眞實面貌，但關於這一方面，質和量都很貧弱。而另外不少部分，例如許多在都市中流行的小調，其中有許多是在妓院或其他地方按照着封建統治階級的反動意識竄改過的，對於這些東西，如果讓它大量出版流行，將使人產生一種錯誤的概念，以爲蘇南民間音樂就祇是這些東西，那是非常有害的。其實蘇南各地反映人民的勞動生活與鬥爭的民間音樂並不缺少，問題在於我們還沒有廣泛地、深入地進行發掘與搜集。到目前爲止，據我們瞭解，蘇南的民間音樂幾乎還是一個未經開採的寶藏。這些民間音樂，從內容到形式，都非常豐富，除一部分戲曲音樂如錫劇、評彈、農民書等外，尚有民間流傳的山歌、各種勞動號子、節日廟會的音樂、各種民間樂曲等，其數量與形式一時還無法統計。單就高淳縣一地來說，據最近不全面的搜集和瞭解，流行的山歌就非常多，幾乎每區每鄉都有不同的唱法，春節的送春調也有十餘種，其他各種勞動號子、車水號子、築圩號子，尤其是划龍船的歌曲，完全表現了勞動人民勤勞勇敢的品質。該地以曲調論，據說就有五百餘種。所有這些，完全說明了蘇南民間音樂是非常豐富的，並且是優美的、健壯的。加上解放以來，不少有才能的民間藝人、勞動羣衆又不斷地編造了新的歌謠，歌頌他們新的生活。這些民間的創作，都值得我們搜集、保存與學習。

我們知道，新的人民的文藝，必須在工人階級思想的指導下與我們自己民族文學藝術的優良傳統銜接起來。因此，全面地、深入地搜

集和分析研究我們的民間藝術，就成爲建立人民的新文藝的必要的前提。我們目前的任務，就是必須在蘇南全區開展一次有領導有計劃的、廣泛而深入的民間音樂的搜集和研究工作，以便一方面保留我們這宗民族固有的民間藝術遺產，一方面在這基礎上進一步創造出具有民族風格的、爲羣衆喜見樂聞的新的作品，以迎接經濟建設與文化建設高潮的到來。希望各地文藝工作者們熱烈響應，加強和我們的聯繫，合力做好這一工作。

二　搜集的內容和範圍

一、在蘇南各地區流行的民間音樂形式是極多的：如流行在羣衆間的山歌、民歌、勞動號子、船歌、漁歌、採茶歌；節日廟會的音樂如送春、送麒麟、打花鼓、蕩采船、賽會的拜香、結婚時的哭嫁、送房等；各種小調和民間說唱音樂如評彈、農民書、道情、宣卷、說因果等；各種民間器樂曲，如各地的音韻班、樂師班以及爲僧道所保存的宗教音樂、絲弦鑼鼓等；各種戲曲音樂如常灘、錫灘、蘇灘、南方戲等；諸如上述種種形式，無論新舊、長短、大小，凡在民間流傳者，均所歡迎。在本年度內，以歌曲和戲曲音樂爲搜集重點，明年開始搜集器樂曲。但目前如有已搜集的器樂曲，亦可事先寄給我們。

二、各種形式的民間音樂所反映的內容也是極多的。有反映階級關係及其鬥爭的，有反映勞動生產的，有反映男女愛悅的，有反映一般生活及傳說故事的，有反映新四軍在江南的鬥爭的，有反映及歌頌解放翻身後新社會面貌的，有歌頌毛主席和中國共產黨的。這些民間音樂歌謠，有些是完全沒有受到反動統治階級的影響，能够反映勞動人民眞正氣質，以高尚的情操教育勞動人民的；有些是基本上代表勞動人民，但帶有濃厚的農民意識的；有些是基本上是勞動人民所創

造的，但受到封建力量或宗教力量一定程度的影響的；有些則是受這些影響較深重的；也有些是封建統治的鬼把戲，用以愚弄勞動人民的.上述的這些材料，有些加工較細、藝術性較高，有些則較粗糙. 搜集時，範圍可廣一些，但搜集的重點却應該放在眞正能反映勞動人民生活面貌的、藝術性較高的資料，其次及於其他方面。

三、搜集時一般應該詞曲並重，但如音樂方面失譜，而有保留研究價值的山歌、民歌、小調及其他種類的歌詞唱本等也應當搜集.

四、已經前人搜集、整理、抄寫或刊印的各種現成民間音樂樂譜、資料等.

五、研究蘇南民間音樂的著述及刊物.

三　搜集資料時應注意的事項

爲了便於將來進行整理和分析研究工作，搜集者在搜集時，必須注意下列事項：

一、應記明唱(奏)者的階級成分、姓名、經歷等. 如有明確的作者，應儘可能詳細說明作者的生平、階級成分及創作經過.

二、應記明資料的來源，流傳時期與流傳情況等.

三、應記明搜集的地點、時間.

四、凡口頭傳唱的，應儘量將樂譜記下來.必須以科學的方法，儘量做到正確可靠.並配上原詞(如一曲多詞，附在後面也可以).

五、譜上應註明音高、唱法；器樂曲並須註明所用樂器與演奏方法、速度、表情等.

六、任何一件資料應儘量搜集完整；僅有片段者，應加聲明.

七、要保持原來的樣式，不要删改或加工.

八、凡歌詞及唱法上有方言及地方性的風俗習慣等，須加註釋.

九、如有錄音價值者，可通知本組派人協助搜集、錄音。

十、搜集時應儘量照顧形式的多樣化與內容的廣泛性，但亦應有重點、有目的地首先搜集內容健康、形式完整、藝術性較高的資料，其次及於其他方面。

四　搜集資料辦法

一、在蘇南各種刊物上公開徵集。凡應徵者一律先發搜集費，將來發表時另發稿費。

二、採取特約及應徵的方式發展搜集員一百人，直接和蘇南文聯音樂組聯繫。

三、通過蘇南文聯所出的工作通訊來介紹各地的搜集情況，交流搜集經驗。

五　步　驟(略)

附件一　關於發給搜集費的具體辦法

一、凡屬於記譜正確、完整，詞句完整，內容具有當地特點，藝術價值較高，有發表價值者，除發表時另奉稿酬外，發給甲級搜集費。

二、有發表價值，但形式與內容較次於上項所列條件者，除發表時另有稿酬外，發給乙級搜集費。

三、凡寄來的民歌資料，內容一般，或與現有資料重複，無發表價值，僅供研究參考者，發給丙級搜集費。

四、凡屬記譜不確，不完整，內容貧乏，無研究價值者，酌情發給搜集費。

五、缺譜的歌謠歌詞，均照上列各項處理。

六、有特殊價值的整套資料，或有錄音價值的資料，搜集費從優。

按實際資料情況而定.

七、暫定甲級搜集費每首一萬圓，乙級搜集費五千圓，丙級搜集費每首二至三千圓.

附件二　特約搜集員應徵辦法

一、凡有志於搜集蘇南民間音樂的各地文化工作者、羣衆工作者、機關工作者、工人、農民、藝人、學生及具有一定的記譜能力及文化水平者，均可向蘇南文聯申請爲特約搜集員.

二、申請時除作必要的自我介紹外，並須同時附寄一部分搜集資料(曲調歌詞均可)，以供參考. 通過後卽寄發搜集員登記表一分，填寫寄回後，隨寄聘函.

三、特約搜集員得負有下列義務:

(甲)每月至少來稿一次並彙報工作情況.

(乙)總結搜集經驗並經常爲工作通訊寫稿。

(丙)向本組建議，改善搜集工作.

(丁)積極負責介紹發展特約搜集員。

四、特約搜集員得享有下列權利:

(甲)寄來資料，儘先處理及幫助進行搜集工作。

(乙)經常供給民歌稿紙及通訊郵費。

(丙)寄發工作通訊，交流經驗.

(丁)來稿一律按"附件一"的辦法發給稿酬。

目　　次

文字部分

一　蘇南民間音樂搜集工作綱要(代序)……1
二　常錫劇的發展(葉林)……1
三　常錫劇音樂的形成與基本特徵(葉林)……21
四　從常錫劇的音樂改革談起(吳歌)……51
五　蘇劇音樂介紹(路行)……64
六　評彈及其音樂(弋唐)……93
七　宣卷曲調介紹(弋唐)……120

曲調部分

一　錫劇曲調……128
1. 老簧調（珍珠塔）（女腔）……128
2. 老簧調（珍珠塔）（女腔）……129
3. 老簧調（珍珠塔）（男腔）……130
4. 老簧調（珍珠塔）（男腔）……131
5. 老簧調（趙小蘭）（女腔）……132
6. 老簧調（趙小蘭）（男腔）……132
7. 老簧調（趙小蘭）（男腔）……132
8. 簧調（趙小蘭）（男腔）……133
9. 簧調（梁山伯與祝英台）（男腔）……134
10. 簧調（梁山伯與祝英台）（男腔慢板）……134

11. 簧調（梁山伯與祝英台）· · · ·

46.繡荷包調（繡荷包）……166
47.湘江浪（繡荷包）……166
48.周文調……167
二　蘇劇曲調……168
1.太平調（拷紅）（旦唱）……168
3.太平調（花魁記）（旦唱）……169
3.太平調（賣草囤）（旦唱）……170
4.太平調（生唱）……173
5.太平調（花魁記）（生唱）……174
6.太平調（斷橋相會）（生唱）……175
7.快板（西廂記）（旦唱）……177
8.快板（花魁記）（生唱）……178
9.流水板（賣草囤）（丑唱）……179
10.流水板（花魁記）（丑唱）……180
11.快板慢唱（牡丹亭）（生唱）……181
12.弦索調（梁山伯與祝英台）（旦唱）……183
13.費伽調（西廂記）（旦唱）……184
14.費伽調（牡丹亭,遊園）（旦唱）……185
15.費伽調（旦唱）……185
16.費伽調（賣草囤）……186
17.孩兒腔（牡丹亭）（縮短調）……187
18.反平調（牡丹亭）（反陰陽）……189
19.書調（花魁記）（生唱）……190
20.南方戲調（西廂記）（生唱）……192
21.十字調（陳圓圓）（旦唱）……193
22.十字調（西廂記）（旦唱）……194
23.柴調（思凡,下山一段）……196
24.挑袍調（羅夢）……199
25.別調（思凡,下山一段）……202
26.採茶調（牡丹亭,勸農一段）……202
27.二賣調……203
28.山歌調……204
29.四明南詞（庵堂相會勸夫）……204
30.四明南詞（全家福開篇）……206

31. 四明南詞（果報錄思唐）· · · · · 207
32. 金鈴塔· · · · · 209
33. 繡荷包· · · · · 213

三　皮影戲曲調· · · · · 217

1. 上下呼調· · · · · 217
2. 哭調· · · · · 220
3. 別調· · · · · 222

四　彈詞曲調· · · · · 223

1. 快板（老俞調）· · · · · 223
2. 宮怨（俞秀山調）· · · · · 226
3. 宮怨（朱介生調）· · · · · 228
4. 方卿二次進花園（珍珠塔）（魏鈺卿調）· · · · · 239
5. 珍珠塔（陰反陽唱腔）· · · · · 240
6. 方卿見娘（珍珠塔）（沈儉安調）· · · · · 241
7. 方卿見娘（珍珠塔）（薛筱卿調）· · · · · 242
8. 光榮人家開篇（朱雪琴調）· · · · · 244
9. 婆媳相會（珍珠塔）（楊星槎調）· · · · · 246
10. 婆媳相會（珍珠塔）（楊月槎調）· · · · · 247
11. 玉蜻蜓（周玉泉調）· · · · · 248
12. 雲房產子（玉蜻蜓）（周玉泉調）· · · · · 248
13. 單刀赴會開篇（蔣月泉調）· · · · · 250
14. 林冲夜奔（尤惠秋調）· · · · · 252
15. 梁山伯與祝英台（徐麗仙調）· · · · · 253
16. 描金鳳採監（夏荷生調）· · · · · 255
17. 黛玉焚稿開篇（楊仁麟調）· · · · · 256
18. 劍閣聞鈴（楊振雄調）· · · · · 257
19. 鶯鶯操琴開篇（徐雲志調）· · · · · 259
20. 雙珠鳳私弔（祁蓮芳調）· · · · · 260
21. 白毛女，大春送柴（徐天翔唱腔）· · · · · 264
22. 賣蓮燈，靈芝送子（王小鶯唱腔）· · · · · 265
23. 三哭，黑窮（陳遇乾調）· · · · · 267
24. 東鄉調· · · · · 268
25. 求婚開篇（盲女彈詞）· · · · · 269

26. 剪剪花（描金鳳）· · · ·

27. 流水板（蘇州宣卷）· · · ·

常錫劇的發展

葉　林

常錫劇(簡稱錫劇)，是江蘇省的主要地方劇種之一，流行在江蘇省長江以南的吳語區域，爲一千三百萬蘇南羣衆所熱切喜愛．常錫劇發展的時間並不長，是在太平天國前後才逐漸形成的．近百年來，它從無到有，從小到大，從農村走向城市，從半封建半殖民地的社會走到今天的新社會，這中間經歷了好幾個不同的發展階段，從這幾個階段的發展情況及其特徵中，也反映了各個發展時期的社會精神面貌和它們之間的相互推移的關係．這裏，準備就各個階段的劇目及其表現形式的特點各方面，進行初步的分析介紹，可能藉此看出一個地方劇種的發展規律和發展前途．

一　常錫灘簧小戲的形成

常錫劇產自常州、無錫一帶的農村，它在農村活動的初期，又被稱爲灘簧戲．事實上，灘簧乃係江浙一帶地方小戲的統稱，如在蘇州一帶活動的小戲稱爲蘇灘(卽蘇州灘簧)，在上海近郊活動的稱爲申灘，在寧波一帶活動的稱爲甬灘．因爲它們的語音系統基本相同，地區相鄰，相互響影的地方也很多，所以都被一律稱爲灘簧小戲．這些灘簧小戲儘管在許多方面彼此相近，但在它們形成的環境、時間、地點、條件各方面看來，却又是各有特點的；而且，由於這些不同的特點，又決定了它們日後各不相同的發展情況與獨特的地方色彩．如蘇州灘

簧基本上是在南詞的影響下產生的，它與崑曲有不絕如縷的血緣關係，原先是一種不帶表演的坐唱形式，進入上海以後，才分化爲前灘與後灘，把原有的老本子保留爲前灘（或稱錢灘），再吸收其他灘簧小戲的劇目而成爲後灘（或稱油灘），並加上扮演，才成爲蘇州灘簧小戲的形式。至於常錫灘簧的形成情況和蘇州灘簧可不一樣，它純然是蘇南農村的產物，是農民在生產空閒的時候自發地逐步搞起來的。在扮唱的初期，完全是農民自我娛樂的業餘活動性質。全由農民自扮自唱，扮演的內容完全是一些農村的日常生活事件，採取曲調基本上是從當地的民間小調和一些極簡單的說唱形式如宣卷、說因果等借用過來的。農民看戲既不要化錢買票，班子裏也沒有職業演員，活動時間大都在農閒期間，到了生產季節，大家又散夥回家種田去了。這種習慣在有些劇團還一直保留到解放的初期。這充分說明了錫劇是在民間業餘藝術活動的基礎上成長起來的。

常錫灘簧小戲在農村活動的時間甚至比蘇灘早，據現年七十餘歲的錫劇老藝人周友良說，他的父親在十多歲時卽已看到過灘簧戲。那時約在道光十年（一八三零年）左右，卽距今約一百二十多年。初時的班子甚至有男女合演的，一班是金巧（男）、珠鳳（女）；一班是徐阿八（男）、珠寶（女，與珠鳳爲姊妹）。他們活動的範圍是在常州、宜興、無錫、蘇州、江陰一帶的鄉村。一般錫劇界老藝人至今還知道"珠寶姑娘"。可見她們的名聲不小，而且在當時已經開始有職業性的演出活動。

二　常錫灘簧的原始形式——對子戲

常錫灘簧在農村活動的初期，由於形式簡單，祇有一男角和一女角（女角也多由男扮）在台上對演，故被稱爲"對子戲"。對子戲按照它

發展的幾個不同的段落，無論在內容與形式上，都各有不同的特點，故對子戲又可分爲下列幾種：

一、從戲的人數來分，可分成兩種：凡扮一男一女同場演唱的，稱爲"單對子戲"；凡扮兩男爲一組，兩女爲一組，同場相對演唱的，稱爲"雙對子戲"。

二、從劇情的齣數來分，也有兩種：凡一齣戲可以獨立演唱的，稱爲"散對子戲"；凡合數齣爲一本，作連貫性演出的，稱爲"本頭對子戲"。

三、發展到了灘簧戲的後期，情節較複雜，人數也較多的時候，便成了所謂"同場戲"；而在對子戲到同場戲的過渡期間，又有一種"大小同場戲"出現，即一本戲的前一齣爲對子戲，後數齣爲同場戲。這種形式簡稱爲"小同場"。

對子戲雖然有這些種類，但在發展上總是先簡後繁，先有了單對子戲和散對子戲，然後才有雙對子戲和本頭對子戲。所以，單對子戲的一男一女扮唱形式，也就是對子戲的基本演唱形式，即所謂"兩小"戲。這種形式和它的發展，是完全符合民間小戲從無到有，從小到大的發展規律的。

對子戲的劇目很多，這些劇目大都爲其他地區灘簧對子小戲所共有。現僅就常錫灘簧對子戲較常上演的劇目，列在下面：

約四期（即小分離）、打窗輪（即大斷情）、雙落髮、周老龍歎窮（即借披風、還披風）、盤陀山燒香（即落金釵、還金釵）、徐阿增、渡過橋、隔河私情、賣紅菱、摘石榴、女看燈、張老福賣西瓜、借紅紗、王百萬歎窮、約郎、買郎眠、摘木香、秋香送茶、十打鋪（即小寡婦開米店）、馬浪蕩、賣花、賣橄欖、雙收紗、賣花帶、單買花、雙買花、雙推磨、打齋飯、遊碼頭（即十弗許）、王瞎子捉姦、遊花園、摘菜心、賣花球、賣水筆、單

投河、割韭菜、黃狗連(即男告情)、借汗巾(即女告情)、拔蘭花(內分送蘭花、拔蘭花、贈繡鞋、贈絨花、老私情相會、擺拾牌六齣).

從以上所列劇目看來,可以發現其中"賣","買","借","摘"的戲很多,所反映的盡是些農村生活的題材,表現出民間的風味與人情成分;而在形式上,則是"大"、"小"、"單"、"雙"的戲很多,這說明了它的形式是短小精悍的,生動而且通俗易懂.這時期的對子戲由於形式簡單,祇有一男一女在台上扮唱,反映生活的面還不能算很寬廣,一般祇限於農村勞動人民日常生活的有趣事件,尤其是那些男女相愛的題材.但即使如此,在這些題材裏面也貫串着勞動人民對待生活的態度,反映了農民的思想感情,同時又充滿了農村生活的氣息,詼諧生動,充分地表現了勞動人民樂觀的天性. 從這時期的小戲中,我們可以看到如下一些概括的事實:

一、對子戲的劇目,從多方面反映了農民的婚姻問題. 農民們生活在舊社會中, 經濟生活的貧乏與封建禮教的束縛給他們在男女關係上增加了無限痛苦.對子戲的劇目大量地反映了這些問題,而且在態度上也是積極的,基本上是抱着反抗的態度的.

以"十打鋪"爲例, 這個戲描寫一個討不起老婆的青年僱工和一個開小米店的青年寡婦的戀愛故事. 內容說一個青年僱工打聽到了這個米店裏有一位漂亮的青年寡婦,便假借糴米和小寡婦結識.寡婦因爲缺乏勞動力,也準備留他在店裏幫工. 可是米店太小,沒有適當的地方安放鋪蓋, 他們一起商量着, 打了十次鋪,從大門外一直到裏房.最後是討不起老婆的僱工和缺乏勞動力的寡婦相互自願結合了,把他們的鋪蓋放在一起.他們的戀愛經過充滿了勞動人民的幽默感,羣衆帶着善意的態度鼓勵他們結合. 如這位小寡婦就有這樣的兩段唱詞:"昨夜思想一夜天,還是守來還是走?我想要去轉嫁人, 丈夫面

上對弗過，假使我咯勿嫁人，一世之中要錯過。……開仔大門七件事，走仔前頭無後路，抱定主意要看得對，勿怕旁人說話我。”又說：“人死不能還陽轉，寡孀那能會出頭，我看叔叔人品好來塊頭大，一來可以田地種，二則店裏生意做，生男育女傳後代，答應你叔叔夫妻做。”這些話正是羣衆心裏要說的話，不過通過演員的口說出來吧了。這個戲眞實地反映了農村勞動者與寡婦的婚姻問題的實際情況。

另一個叫做“雙落髮”的對子戲，劇中的男女爲自己的命運進行了曲折的鬥爭。劇中描寫一對青年男女陸小大和曹月娥，爲了反抗他們父母的包辦婚姻，不願另嫁另娶，他們徹夜籌劃，曾想出了十條計策，其中有一條甚至勸男的去當強盜來搶婚。最後爲了不能正面和封建勢力鬥爭，不得不採用最末的一條辦法，男的去做和尙，女的削髮爲尼，等待和他們配親的那些人另外娶嫁了以後，再行還俗團圓。這樣的辦法雖屬空想，但也可看出青年男女對買賣包辦婚姻的深惡痛絕。同時，對於那些惹事生非的媒婆，也是青年男女所罵不絕口的，如在這戲中女的勸男的採取搶婚的方式，用暴力進行鬥爭的時候，就這樣說道：“一脚踢落燈籠火，看見我俚二娘舅，一把辮子手裏拖，升羅拳頭背上搥，問聲伊強橫媒人啊要做？拿伊扔到長浜河，六親打到盤河邊，轎子拍散扇茶吃，轎衣拉散做揩檯布……。”可見羣衆對待封建婚姻制度是多麼痛恨！

自然，羣衆在舊社會中對待這種男女關係的問題，更多的是採取偸情的辦法。關於這方面的題材，在對子戲中，佔有更多的分量。

二、對子戲的劇目，雖然由於形式的簡單與條件的限制，還不能採取農村勞動生產的生活題材進行正面的描寫，但在幾乎所有的劇目中，這類事件却成爲很重要的穿插，可以看出羣衆對待勞動生活的態度。如下列幾方面的例子：

關於描寫各地風光方面：在舊社會中，農民受着個體生產的小農經濟所束縛，難於離開鄉土，對外界事物的求知慾是很強烈的，因此，爲了滿足農民的需要，對子戲中就有許多關於杭州、上海、蘇州、揚州等外地風光的穿插；也有關於社會上各種行業的介紹；至於作爲一種社會常識在戲中傳播的就更多。如對子戲盤陀山燒香，描寫一個女孩子在燒香的路上結識了一個男的，一路上他們談到了三十六行職業，逐行作了詳細的描寫，另外還談了三教九流和比古人等，到了盤陀山，開了一個玩笑，就分手了。這樣性質的戲是很多的。表面上，似乎這是男女私情的戲，而實質上，男女私情僅是一根線子，藉此以便把那許多的見聞與知識貫串起來吧了。

另一個戲徐阿增紮燈也是同樣的情形：徐阿增因爲和情人的約會失了約，下次見面時就扯了個謊，說是去幫助別人紮燈去了。這時，在描寫紮燈中，充分表現了勞動人民的智慧，這個戲可以從天談到地；從陸上動植物談到海洋和天空；從古人談到今人；從中國扯到外國；一年四季的景物，全都紮到燈裏去了。有才幹的演員還可以見景生情，臨時編詞，見啥唱啥。我們曾見過綽號叫"油老鼠"的老藝人黃雲泉演出過一次，大家都爲這樣的戲所驚奇了。

關於四季景物與農村風光方面：農民雖不像有閒階級那樣喜歡風花雪月，但對農村景物與四季十二月風光，他們却是熟悉的、愛好的，因此也就編進戲裏去了。而且，他們也自有歌頌這些景物的方式。如盤陀山燒香中的一節：

"一出門來朝前走，又祇是春三景緻妙十分。桃花紅來楊柳綠，百草回芽遍地青。小麥田中抽長短，大麥拖芒好收成。菜花開來黃金色，蘿蔔花開像白銀。蠶豆花開良心黑，豌豆花開九蓮燈。牧童牛背吹短笛，四句頭山歌唱古人。蜜蜂對對花心採，銜到洞中結成餅，有錢倌倌

放響鷂，無錢弟弟拔毛針……。”

這都是現實的描寫，至於春節看燈和四季趕會的唱詞就更多了.

關於勞動生產方面：對子戲中提及農業勞動的地方是很普遍的，如盤陀山燒香中描寫的三十六行，頭一行就是對農民的歌頌：

“表妹呀，你看見，空心木頭河裏汆，兩頭立仔兩個人，丹陽涼帽頭上戴，身上束條轉轉裙，張渚毛竹捏兩根，抽上抽下能起勁.此人非是別個人，原是鄉下農夫老百姓，春二三月做農作，霜河泥來沃稻根，省仔銅鈿買豆餅……。”

至於描寫農民在一年四季裏，“清晨起來栓筐糞，田裏向麥子有收成。”“千辛萬苦田裏向生活做，盼望今年不餓肚皮。”描寫女子“織好三個長頭布，半斤棉紗不到夜，”“穿針理線做鞋頭，”還有“雙雙姑娘田橫頭，脚踏車軸轉輪流。”孩子們“南北山頭去放牛，好吃懶做沒下場頭。”這一類的詞句，在對子戲中，簡直到處皆是.

三、初期的對子戲是沒有地主老爺的角色的，舞台上的主人全是農民，因此，對子戲沒有正面反映階級鬥爭的劇目.但即使如此，在其他的劇目中，却也貫串着農民仇視地主階級的天性.這裏面找不到一句讚揚封建統治階級的話，提及地主的時候，總把他們作爲嘲弄的對象，或直接提到“地主收租兇勿過，斗要滿來秤要大，所以勿做有得吃，我侬做仔倒要肚皮餓.”

秋香送茶是唯一的一本有地主少爺出場的對子戲.這個戲描寫一個地主欺侮婢女秋香，嚇唬秋香如果不肯做他的侍妾，便把她賣給四方的種田人，讓她去受苦.這裏面，羣衆通過秋香的口，却把種田人歌頌了一番，使勞動的農民和不勞動的地主相比較，盡情讚揚了農民的善良和勤勞的美德，弄得地主受到許多奚落，揭露了地主階級的荒淫無恥與剝削的本質.秋香送茶中的賣四方一齣是寫得很好的.

自然，這並不是說所有對子戲的內容都是健康的，尤其在一些"賣"頭戲裏，描寫男女關係往往失之粗俗，近乎官能的發洩，對於現實生活的某些落後部分也無力批判，農民思想意識的局限性，在這些戲裏也還是存在的.

這些劇目都是羣衆的口頭創作，既沒有劇本，也沒有固定的幕表，全是羣衆智慧的累積，逐步豐富起來的.在創作方法上，最顯著的特徵是語言的生動與富於形象化，與民間的山歌、童謠有密切的聯繫.當他們描述一個窮人的時候，形象是活現的：

"頭上帽子開花頂，身上衣衫打補釘，厚格場合(讀如广乙)千層布，薄格地方露背心，一條褲子六條筋，腰裏結根稻草繩，鞋無頭來襪無底，好像豁鼻頭牯牛啃草根."

由於口語的積累，逐漸產生了所謂"賦"的形式。賦是非常生動的，實際上已經是凝結了的民謠.如水果賦中一段：

"毛山芋頭老鄉紳，洋花蘿蔔惡光棍，看見新娘水紅菱，白又白，嫩又嫩，一個彈眉毛，一個眯眼睛，吃豆腐來尋開心，××看見光火冒，上前就打抱不平，一拳頭打得芋頭地上滾，葫蘆牽倒葡萄藤，柿子踏到變柿餅，櫻子急得翻眼睛，洋柿急得臉發紅，梅子嚇到臉發青，香瓜嚇得臉發黃，西瓜急得鼓脹病，慈菇嚇得望地下溼，花紅看見冒火星，拿着兩隻枇杷兩槌柄，岔開石榴頭頂心，打出來子子孫孫一大羣，別人家問啥事體，水果行裏犯人命."

這種賦後來發展到有數十種，如鳥賦、花賦、魚賦、嫁妝賦、山賦、酒賦、朝代賦等.竟至唱什麼都可賦了，如果演員不會這些賦，就被認爲肚子裏沒有學問. 實際上，這些賦僅係插曲性質，在甚麼戲都用得到，幫助演員增加一些演出上的風趣，和劇情沒有必然的聯繫，弄得後來有好些又成爲套語了.

對子戲的結構和山歌、小調也有相似的地方，許多戲都是用“十條計策”、“十個條件”、“打十次鋪位”、“逃了七關”、“約了四期”等重複的描畫來構成的.這和山歌小調的“十張檯子”、“十二月花名”、“九連環”、“數五更”、“四季調”等一樣，都是愛用數字串起來. 這也是農民口頭藝術的一個特徵.

三　常錫戲在灘簧階段的後期——同場戲

到了光緒宣統間，對子戲發展到了一定的階段。由於它在農村已經廣泛流行，它所接觸到的社會的範圍越來越擴大了，和社會的關係也越來越密切了。這時候，對子戲的內容已經不能滿足社會上多方面的需要，羣衆也要求它從更多的角度上來反映現實社會的各個方面. 這樣，對子戲的內容開始有了變化，觸及到的問題慢慢地多了起來. 由於這種內容上的變化與發展，也就必然會引起形式上的變革. 這樣，便產生了同場戲的形式。

在同場戲開始形成之前，我們已經可以從對子戲中看出形式與內容發生矛盾的迹象，如過去有不少的對子戲，表面上仍是一男一女的私情戲，然而實質上它的內容已經大大地超過了男女私情的範圍，牽涉到另外的事情了，如上面所述的盤陀山燒香與徐阿增就是這樣的情況. 這種現象再繼續向前發展，題材越來越廣泛，情節也越來越複雜，故事的糾紛已經發展到非要第三者或更多的人物出場不可的地步，如雙奪郎，表現的事件是兩姊妹爭夫，如果沒有第三個演員，這樣的題材就不好處理. 這時候，形式就開始突破了.

同場戲先前在農村演出的階段，仍然保留着許多對子戲的痕迹，如一本戲的前一折仍屬對子戲，後一折才用同場戲. 這種形式叫做“小同場”. 它的劇目，可以分爲兩個階段：

一、在農民演出的階段.

陸雅臣賣妻、借茶、庵堂相會、枕頭叫魂(又名繡荷包、小斷情)、借黃糠(又名男落庵)、賣草囤(卽女落庵)、雙奪郎、買青炭、借海青(卽朱小天十八擲)、陸裕青賣布、殺狗勸夫、賣妹成親、養媳婦搖棉花、借家婆、張古董借妻、欺嫂失妻(卽善兄惡弟)、徐老奇殺妻、父子同科(卽陸賣餅)、磨灶角(卽唐小六)、人不如狗。

二、屬於較後期的。

咬舌記(卽失羅帕)、紅鞋記(卽孫秉興開酒店)、珠衫記、僧帽記、燈籠記、藍衫記、燒骨記、白奶記(卽一記光)、鯽魚記、紅燈記、白馬記、金環記、雙夫奪妻、丁三寶換糖、秦雪梅、金針記、搶和尙、珍珠衫、雙釘記.

這時期的劇目,私情戲和各地風光之類的戲是減少了,代之而起的是社會問題戲.這些戲的內容所涉及的社會問題是相當廣泛的,一般約包括如下的幾方面:

一、反映婚姻問題的,是比對子戲更深入、更複雜了,當時經常出現的是賴婚的問題,如庵堂相會等,而羣衆總是帶着同情的態度來處理這些青年男女的命運的.

有一個叫做女落庵的戲更具有強烈的反封建意識. 劇中描寫一個自小因被算命的認爲八字不好,由父母送往尼庵的小尼姑,和一個名叫郭子明的青年的戀愛故事.郭遊庵與女尼結織,並答應以後設法幫助她離庵還俗. 但郭回家後卽杳無音訊,女尼後來借賣草囤爲名,下山找郭,並責其失信.事實上是郭被父監視,不能離家, 這樣, 經過雙方的努力,女尼便留在郭家中,不再回山了.事後,事情被老尼知道了,下山找尋. 郭與女尼都堅決不肯分離,老尼要把他們雙雙活活燒死. 最後激動了羣衆, 認爲這些所謂"慈悲爲懷"的老尼姑絲毫沒有

人性，在羣衆的干涉下，小尼姑終於還俗團圓．這樣的戲是其中一個較突出的例子．

二、這時期的劇目，描寫二流子轉變的戲也很多．這裏面，有描寫因賭傾家，受人侮辱而立志悔改的，如借海青；有因賭破產賣妻，受丈人教育改過的，如陸雅臣賣妻．在這一類戲中，描寫破產的原因總是由於賭博，而妻子總是賢德，丈夫總是改邪歸正．

三、這些戲中，也有勸人爲善，進行倫理教育的，如借黃糠這個戲，描寫一個出嫁富家的女兒看不起自己的貧窮父親，當她父親冬天缺糧，向她借糧時，她竟借以黃糠，把她的父親氣得要出家，最後，作惡者得到懲罰，爲了企圖拆掉她父親的房子，失足跌死了．

四、農村中婆媳關係問題，也反映到戲裏來．養媳婦搖棉花就是暴露農村童養媳痛苦生活的戲．這個童養媳是"一日三餐吃不飽，身上寒冷少衣穿，冷也做來餓也做，解解軋車搖棉花．"而惡婆婆則是蠻不講理，分明是"稱好棉條四兩重，要我搖成六兩紗．"稍有差遲，則"打我記把勿要說起，還要捏來還要掐，輕的掐到青紫塊，重的掐到血直射"．不消說，羣衆把社會上不合理的現象在舞台上揭發了．

這時期最顯著的問題是地主階級開始走上了舞台．在階級社會的農村，由於階級矛盾這一基本事實的存在，是必然會在戲劇中得到反映的．只是這種階級矛盾顯得非常複雜，鬥爭也常常是曲折的．這時期的同場戲常有兩種不同情況的地主人物出現，一種是沒落的地主或是他的後代，一種是面目猙獰的豪富．農民總是首先聯合前者來給後者以打擊．如上面所舉的例中，所有的二流子都是些沒落的地主階級，是因賭傾家的，農民在這些戲裏首先是對他們的沒落進行嘲笑，盡情地對他們的祖先進行咒罵，以小戲特有的風趣來勾出地主階級的面貌，然後再讓這些二流子轉變．

這時期的賴婚戲基本上也是描寫沒落地主或他們後代被富豪欺凌的戲，所謂"我是高山點燈明(名)光大，井底裏栽葱根基深，醬缸打碎架子在，山牆一倒值千斤."這都說明了這些人物的階級身分.農民們往往通過這種賴婚事件首先對那些欺窮愛富的當權地主進行抨擊，如常借他們女兒的口來說出這樣的話：

"楊樹剝皮做光棍，黃狗禿毛想賴婚，你要賴婚我不肯.丈夫如果高官做，奴奴有福做夫人；如果我丈夫船來搖，我情願捏根櫓綳繩；如果丈夫田來種，我做挑葱賣菜人；如果丈夫飯來討，我情願拿棒後頭跟；討飯離開你三里路，窮死不上你娘家門."

或者乾脆詛咒他們："十二月廿四到來臨，灶家老爺上天廷，一本一本奏撥玉帝聽，玉皇大帝冒火性，派下來喪門弔客白虎星，你屋裏頓時犯起鍊條瘟，大大小小生瘟病，死得來黃貓老鼠全勿剩.""你經勿起三場人命一場火，還勿及我貧窮人."

可見農民對地主是深惡痛絕的．可惜那時候農民心目中往往只有"好人"和"壞人"的區別，把沒落的地主當作"好人"，甚至還希望他們夢中得到神助，或是在破廟中拾到七缸金八缸銀，重新恢復地主的家業，並且對這些人物還存在着幻想．就這樣，舞台上跨進了地主階級的足迹．到了小同場的後期，封建統治的政權力量也跨進來了，公案戲開始出現。

小同場後期的劇目，大都是些公案戲。公案戲實際上是作爲羣衆向封建統治階級作鬥爭的一種方式而出現的．羣衆自己不可能公開批判現實，向封建統治者進行公開的鬥爭，便不得不採取另一種方式，希望有個清官來說句公道話，並且不惜創造出一個包公來，企圖通過這一個人物來批判現實，這也是可以理解的。

好些公案戲，當清官也不能解決問題時，羣衆就不能不借助於神

鬼。所以，公案戲往往又牽涉到神鬼，這也是有它的原因的。當然，後來又發展到了迷信的程度，嚇唬羣衆向命運屈服，那是又當別論了。

由於這種題材的變化，可以看出農民逐步退出舞台的徵兆。及至小戲進城，農民小戲的階段遂告結束。

四　常錫灘簧的合流

至光緒二十九年（一九零三年），距今約五十年前的時候，滬寧鐵路的修建開始把灘簧帶進城市。當時許多農民參加修路，常錫鄉間的對子戲便成爲農民工餘活動的最好的消遣，並且隨着農民一起踏進上海。及至光緒三十四年（一九零八年），鐵路修完成，由於常錫鄉間農民到上海謀生的越來越多，爲常錫灘簧在大城市準備了立脚點。

常錫劇進入上海是劇種發展的一次劃時期的轉變，許多人把它看作常錫劇形成的開始，並把第一批可以考查的對劇種貢獻較大的藝人袁仁儀、李廷秀、過昭容、周嘉大（又名王嘉大）等作爲第一代祖師。袁仁儀是著名的錫灘藝人，他在一九一三年獨個兒帶着一把胡琴來到上海，在弄堂拉唱；一九一九年才開始約請李廷秀、過昭容等從鄉間來到天外天茶樓組班，一九二一年天外天茶樓失火，便進一步遷進大世界演唱。和這同時，來自常州的"常州古曲"（即常州灘簧）也在小世界出現，由常州灘簧藝人周藝甫、周嘉大、孫玉翠等人主持。後來無錫灘簧被擠出大世界，也遷進了小世界與常州灘簧分台演唱，這就給他們造成了合流的機會。不久之後，由於藝人的互相尊重，常州的小生周藝甫與無錫的花旦過昭容開始合作演出，打通了常錫灘簧合流的道路。這兩個小戲的合流，對它日後的發展是起着決定性的作用的，從那時起，人力增多了，大同場戲就是在這時開始形成的，也可以說，它是常錫灘簧合流後的產物。

在大同場開始的五六年間，經常上演的劇目爲：

牙痕記、合同記、販馬記、藥茶記、金環記（即雙奇案）、紅樓鏡、賣花三娘、金玉奴棒打薄情郎、百花台、磨盤記（即掃雪打碗）、李三娘、珍珠塔、殺子報、黃金印、文武香球、趙五娘、雙玉玦、何文秀、蓮花庵、孟姜女、六月雪、梁山伯、雙珠鳳、玉蜻蜓、雙金花等。

常錫灘簧藝人都是從鄉間進城的，文化水平較低，這些劇本的來源主要是靠坊間較原始的寶卷小書和彈詞故事的幫助。彈詞故事所以能爲同場戲吸收，不外乎下面的幾個原因：

一、彈詞故事原是民間最熟悉的佚事、傳奇和傳說，經過許多人加工，文詞的淺近、情節的複雜、描寫的細膩，爲羣衆所喜愛。

二、彈詞數量很多，幾乎用之不盡。

三、彈詞多就地（江浙一帶）取材，演出效果較好。

四、彈詞的章體與表白、唱詞都接近戲曲，尤其是吳語系彈詞，是採取代言體的，不必大變動，即可上演。

由於彈詞故事的採用，開始產生了連台本戲的雛形。當時的本頭戲都很長，如珍珠塔演要演二十多天。袁仁儀還請過街頭說書藝人羅義卿來排過好幾本書，由羅說故事，他們湊合着編出口頭的唱詞，排一段演一段。可見當時同場戲的劇目實質上還是口頭文學。

由於市民趣味的影響與寶卷彈詞故事採用的結果，才子佳人戲開始代替了農民戲，公子小姐成了舞台的主人。並由於題材演變的結果，更打開了常錫劇古裝化和向京劇模仿的道路。

五　常錫文戲的形成

常錫劇由以現實生活爲題材的農民時裝戲轉到古裝戲，是一次很重要的變化，它對日後的發展也有重要的影響，自此以後的二十多

年中，常錫劇就一直循着這樣的道路走到了現在。

常錫劇的古裝化並不是一下子就變過來的，它比起內容的變革要慢上好幾年。如公案戲裏的包公，早在同場戲的後期就出現了，可是這位包公却祇能够時裝打扮出場，直到一九二七年，才由藝人孫玉翠在如意樓造成古裝的風氣。

京劇界的藝人參加了常錫劇界的工作，也是促使錫劇古裝化和向京劇模仿的一個重要因素。孫玉翠請了一位京劇小生王浩平來當老師；另外有一位名叫何志尙的"大衣箱"，曾在京班工作了二十多年，把所有的京戲都記在肚子裏，後來在李廷秀那裏當"大衣箱"，就給他們排過不少本子；此外，還有一位唱老生的京劇藝人黃翠芳和錫劇藝人張雪霞結婚，此後便終身在錫劇界工作。之後，京劇藝人進入錫劇界工作的就更多了。解放後，有個別地區還保留着一種"京簧合班"的形式，京劇演員竟原封不動地插進常錫劇台上來。但這種情況沒有得到發展。

錫劇自向京劇模仿後，開始時因爲過分繁重的京劇武功不易搬用，而且也不符合彈詞故事的需要，故以吸收文場做功爲主。因爲上演的儘是文場戲，故稱爲"常錫文戲"。

常錫文戲自一九三六年起直至解放，在上演古裝戲的過程中，可以分成如下的幾個段落：

一、才子佳人的大戲時期。這時期的劇目計有：

金如意、落金扇、刁劉氏、方玉娘哭塔、斷臂姻緣、雙蝴蝶、鍘楊二、玉連環、唐伯虎、陳世美、雙珠球、玉堂春、剪舌記、盜金牌、白鶴圖、雌雄盃、宏碧緣、陸霞雲告狀、王魁負桂英、臨江驛、八美圖、九美圖、十美圖、火燒延慶寺、狸貓換太子等。

二、神怪迷信戲。

抗戰前一年(一九三六年)左右，由於班子的營業有了一些基礎，物質條件比較充裕；同時，才子佳人戲也開始演膩了，爲了招徠觀衆，便開始搞起燈光布景來，以燈光吸引人的神怪戲開始風行了。這些戲因爲用的燈彩布景很多，光怪陸離的東西競相出現，故通常又叫做"彩頭戲"。這時期的劇目爲：

洛陽橋、三戲白牡丹、大香山、劉香女得道、梁武帝、唐僧出世、劉全進瓜、劈山救母、陰陽河、白蛇傳、大劈棺、封神榜、僵屍拜月、牛郎織女、驚天動地、張四姐大鬧東京等。

這一類型的戲，內容上總不外乎是神仙得道，其中卽使有一些神話與積極的主題，往往因單純追求"彩頭"而被歪曲。在這些戲裏，大家相互比新奇，烏龜、蚌殼、水晶宮、跳僵屍、大頭鬼、小頭鬼、善才童子、觀世音等層出不窮。這種傾向是完全被小市民的趣味所決定的。

三、征番戲。

抗日戰爭初期，在上海淪陷區內，殘酷的現實生活使觀衆不能單純滿足於一些修仙得道的戲，藝人們也由於民族意識的覺醒，開始由彩頭戲轉到以歷史上或傳說中的征服外邦的故事爲題材的大型戀愛戲來。那時經常上演的劇目爲：

樊梨花、五虎平西、紅鬃烈馬、孟麗君、羅通掃北、郭子儀平西、昭君和番、薛仁貴征東、粉妝樓等。

這時期，常錫劇中打外國人、征番邦幾乎成了固定節目，甚至演出劈山救母，也要加上一條尾巴，沉香也去征起番邦來。

當時的武戲，常錫劇的青年藝人已經可以應付了。他們在京劇藝人參加的初期，就已經開始練習，到了這時候，有好些人已經打得很像樣子了，"代打出手"，脚踢十根槍、十個槌，已經相當普遍。這就爲那一段時期劇中狹義的愛國主義準備了條件。

四、機關布景戲。

當那些征番戲高潮一過，章回小說又給常錫劇解決了出路，轉到了機關布景戲。武打戲在這時發展到了高潮。這時期的劇目，最典型的有下列幾齣：

火燒紅蓮寺、七俠五義、乾隆下江南、西遊記、彭公案、濟公傳、荒江女俠、血滴子、唐明皇遊月宮等。

這些戲，從抗日戰爭結束前一兩年，一直演到了江南解放。

這時期除了這些戲，還有兩種戲穿插其間，一種是從其他兄弟劇種借用過來的文戲，如從紹興大班中借用的三看御妹、蠟梅放花、碧玉簪；從申灘借用的白豔霜雪地產子等。另一種是現代劇，這些戲間或也有穿插上演。劇目的來源一般都採自電影、張資平的小說與社會新聞，最典型的是黃慧如與陸根榮、槍斃閻瑞生、姊妹花、啼笑姻緣、秋海棠、女單幫等。關於上演現代戲方面，常錫劇與申灘不自覺地分了工。申曲在解放前更多反映小市民階層與資產階級的生活，劇中儘是老爺、太太、少爺、小姐；而常錫劇則更多披着古人的服裝以古裝戲的形式投合這批人的趣味。兩者形式雖不一樣，但道路都是危險的。

與以上所述的情況同時，在較小的城鎮中，對子戲及大小同場的劇目也不是完全被淹沒的，農民們仍然非常歡迎庵堂相會、借黃糠、珍珠塔這樣的戲。好些小的班子仍在鄉鎮中上演這些劇目；有好些則轉爲坐唱的形式，老藝人們還帶着五六個人的小班子用上述的兩種形式在活動。

以上就是常錫劇在解放前的簡略的發展狀況。

六　解放後的常錫劇

解放後，隨着整個社會精神面貌的改變，錫劇也有了急劇的轉變

與發展.這些轉變具體表現在如下各方面:

一、常錫劇界藝人絕大部分是農村與工廠的勞動人民出身,過去深受封建地主、反動政權與買辦階級的迫害,對舊社會是痛恨的;並且他們一貫刻苦耐勞,解放前有許多人常三餐不繼,但仍能堅持工作.解放後,經過人民政府的教育和領導,思想覺悟有了飛躍的提高,劇團民主改革的工作很快地完成了.目前已經成爲一支擁有劇團四十個,演員二千人的文藝隊伍,是一支年青的積極的力量.

二、經過幾年來的努力,半封建半殖民地意識對劇種的影響也基本上得到了清洗.在演員自覺的基礎上,舞台醜惡的形象是被徹底批判了,表演態度認眞嚴肅了,過去的那些不健康的劇目在舞台上消失了.

近二十多年來,自錫劇在上海走上古裝戲的路以後,確實沒有留下多少可以保留的劇目,即使有一些,基本上又是向別的劇種借取過來的,自己沒有甚麼創作.解放後,因爲這個劇種還很年青,各方面尙未定型,善於改變和發展自己,所以,儘管過去的劇目可以保留的不多,但很快地却能找到了自己發展的道路,向反映現實生活的現代戲方向發展.解放初期,曾接連上演了倪黃狠、長夜到天明、積善人家、顯應橋、褚鳳娣、兩脚狐等現代劇目.這以後,又繼續演出了白毛女、新事新辦、奸商落網記、翻身姊妹、羅漢錢等.這些戲雖然還存在了一些缺點,可也在不同程度上反映了解放後的社會面貌,使勞動人民以主人翁的身分回到了舞台.並且,通過這些實踐,也令人信服地認識了錫劇反映現實生活的可能性.祇要劇目的問題獲得解決,有了思想性和藝術性較高的劇本,錫劇向現代戲方向發展是完全可能的,形式的改革將在這基礎上得到順利的進展,藝人的政治積極性與劇種的年青都是形式改革的有利因素.

錫劇除了積極地爭取上演反映現實生活的新戲以外，也同時積極地向兄弟劇種吸收優秀的傳統古典劇，這也是錫劇發展的另一個重要的方面．錫劇梁山伯與祝英台、白蛇傳的演出，使這個劇種獲得了新的觀衆和聲譽．過去，由於語音不同，錫劇演出祇能到鎮江爲止，南京的觀衆是不熟悉錫劇的．但近一年來，江蘇省錫劇團在南京的活動，完全改變了這種情況，演出的範圍大大地擴展了。

錫劇這幾年來在整理及創作以歷史故事爲題材的劇目方面也做了一些工作，如萬世仇是以太平天國的鬥爭故事爲題材的，儘管還不够成熟，但作爲一個江南的地方劇種，進行反映江南歷史鬥爭生活的創作來看，是有意義的。

最近錫劇界並開始着手整理農村小戲時期的上演劇目．作爲舊社會中農民生活的眞實反映，從當時的具體的歷史條件出發來看這些劇目，這裏面確實有許多東西值得發掘、保存與研究。錫劇小戲雙推磨已經製成舞台記錄影片，這是經過整理的較好劇目之一。

三、新文藝工作者大量加進錫劇界的隊伍，也是促使錫劇突飛猛進的重要因素之一．這幾年來，新文藝工作者與藝人取得了密切的合作，並謹愼地採取了正確的態度和工作步驟，成績是顯著的，使劇種從思想到業務都得到了顯著的提高，目前錫劇舞台上已經出現了日新又新的因素。

以上所舉的幾個方面，說明了這個劇種在解放後已經有了一個很好的開端．但一個劇種的發展是一件長期的、永無休止的事業，工作是複雜和艱難的．上述的工作僅是正在開始，還不能說已經有了可觀的成績，離開今天現實的需要還是很遠的．錫劇的前途雖然很美好，但仍須不斷的努力！

錫劇發展中值得介紹和可供研究的材料還有很多，因限於篇幅

和能力，這裏僅是一個極粗淺的輪廓。從這樣的輪廓中，也許可以看到：戲曲的研究工作是一門極重要的工作，這裏面的問題確實很多，並且關係到民族戲曲的發展和豐富，需要長期地、科學地結合實踐來進行研究。而這工作的開展，不用說，還有待於戲曲工作者們的共同努力。

常錫劇音樂的形成與基本特徵❶

葉　林

常錫劇產生於農村，先是一種不帶表演的坐唱形式，稱爲“灘簧”，後來才逐步發展爲二人同台的“對子小戲”；對子戲的形式又從二人扮唱擴展到三人以上的同台演出，稱爲“同場戲”.這時候的同場戲，無論在角色、人物性格、故事情節等方面，都已具有了戲曲的初步規模，成爲比較定型的小戲形式了．同場戲進入上海後，逐漸離開了農村的題材，走上古裝戲的路，取材多爲才子佳人式的戀愛傳奇故事，故被稱爲“文戲”；又因當時常州籍的灘簧藝人與無錫籍的灘簧藝人在進入上海後開始合作，遂統稱爲“常錫文戲”，解放後才改稱常錫劇或簡稱錫劇。

近百年間，常錫劇音樂隨着劇種的變革，也一直是在變革和發展之中。如果能够掌握它在各個階段的特點及整個發展過程的基本規律，對今後常錫劇音樂的改革，將有很大的幫助.這裏，僅就常錫劇音樂的種類、沿革、特徵及其應用，作一般性的分析介紹，以供同志們日後進行深入研究時的參考。

一　常錫劇腔調的種類

甲　劇種原有的基本腔調

常錫劇原有的基本腔調祇有簧調和說頭板兩種．簧調是劇種的

---

❶ 本文第一、二、四節，曾發表於人民音樂十六、十七兩期上，現略作修改，並把第三節“常錫劇腔調發展的基本規律”補入.

主要腔調，因年代與使用方法不同，簧調又分爲老簧調、簧調長三板、反工老旦調、簧調、新簧調、簧調哭腔、簧調快板等數種。以上腔調又分男腔和女腔兩種唱法

說頭板實際上亦係簧調腔調的一種，與簧調快板基本相同，用在老戲走路時邊走邊唱的地方，近已極少使用。

乙　向其他地方劇種吸收的腔調

常錫劇向其他地方劇種吸收的腔調相當多。已成爲常錫劇主要腔調的有大陸板(杭州武林班腔調)；通常使用的計有：玲玲調(蘇州說唱藝人王寶慶唱腔)，迷魂調、三角板(以上申曲)，高撥子(徽調)，南方調(南方戲唱腔)等數種。

丙　插曲——民歌小調

一般小調，在農村時期用得最多。計有孟姜女調、五更調、四季相思、銀絞絲、金鈴塔、十繡荷包、山歌調、九連環等百餘種。這些小調在解放後已極少用。

二　常錫劇腔調的沿革

甲　劇種原有基本腔調的沿革

如上面所述，在所有的常錫劇腔調裏面，簧調是其中最基本的同時也是最老的一種腔調。常錫劇在進城以前曾叫做灘簧，所謂簧調，即係灘簧調的簡稱。可見它是灘簧時期所最早使用的曲調。

事實上，灘簧早期在未成戲以前，還是一種坐唱的說唱形式。這就是說，遠在常錫劇作爲一種戲劇的形式存在以前，灘簧調早就已經存在了。因爲它首先是伴隨着說唱的形式而存在的，所以這個腔調一

開始就具有明顯的說唱音樂的風格.

由於簧調使用最早,隨着常錫劇在各個階段的演變,它也產生了好幾種不同的形式,各具有一些階段性的特點.爲了便於瞭解它的發展規律,現按其發展的次序分別闡述於下:

一 老 簧 調

我們目前所能找到的最早的老簧調, 是四十年前第一個進入上海的已故老藝人袁仁儀和李廷秀唱的老簧調. 這幾首調子雖然還不是灘簧調最早的唱法,但可以找出灘簧調早期的許多特徵.

老簧調的主要特徵是它的說唱風格, 說唱音樂一般總是以故事內容爲主,用生動活潑的語言, 通過朗誦式的腔調, 來刻劃人物的性格、形象與故事情節. 江南說唱音樂的樂曲組織都是不固定的,除了起板落板處有一定的形式以表示段落和暗示伴奏者以外, 其餘基本上都是上下句的重複,完全服從歌詞的需要, 歌詞句子多, 可以多重複一些,否則就重複少一些. 在旋律上,則是非常平易,少帶拖腔,就像是在朗誦一樣.如:

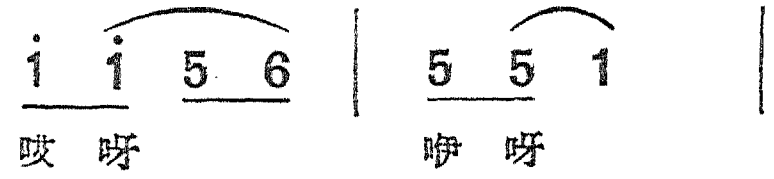
上略

3 2	i 6 i	i 6 5	1 0	2 2 i
怪 來	怪 去	非 怪	別,	姆媽呀
i 6 5 6	i i 5 5	1 0	3 2	i 6 i
蟠桃大會	慶呀壽呀	星,	多 吃	幾 杯
i 5 5	1 0	5 5 5	5 53 5 i	6 6 5
皇 封	酒,	吃得啦	糊裏糊塗	不知呀
1 0	3 2	i 6 i	i 6 5	1 0
情,	姆 媽	面 前	吃仔呀	苦,
6 2 i	6 i 1	5 5 5 5	5 3 5	1 0
讓我呀	表姊姊	雙膝跪到	地 下	塵.

下略

這種樂曲組織上的伸縮性與朗誦式的重複，是構成灘簧腔調的主要特點之一。這種說唱音樂風格的影響一直還貫串在今天的常錫劇的絕大部分腔調之中。關於這種樂曲組織上的特點，以後還要談到.

在這兩位先輩藝人的老簧調唱腔中，除了旋律平易，少帶拖腔，具有明顯的說唱音樂的痕迹以外，曲調還帶有濃厚的民歌小調的樸素氣質。像女腔老簧調中的那一句襯句:



完全是小曲式的，祇有在農民小戲中，才可能有這樣的襯句。而且它與當時以扭步爲主的表演方法也是相適應的，我們可以想像得出女角在唱這一句時的扭步姿態。

可以說，簧調腔調的形成，是和江南民歌與說唱音樂如宣卷等有密切關係的，是這些民間形式進一步發展的結果。假如把它的詞句也結合在裏面看的話，則更顯出它原來的農民歌曲的氣質來。如:

若要我方卿高官做，滾水裏面要結成冰;
若要我方卿高官做，冬菜甕裏重透青;
若要方卿高官做，曬乾鯉魚跳龍門;
若要方卿高官做，南陽山翻轉來種紅菱.

——珍珠塔中方卿唱詞

這完全是民間山歌的創作方法，即使這已經是一齣大同場時期的戲，但仍帶有農民藝術的風格.

老簧調的使用時期基本上是在農村的對子戲階段，而且是當時唯一的主要腔調.對子戲是一旦一丑的所謂"兩小"的小戲形式，台上祇有一男一女兩個角色，穿的是農民服裝，反映的是農民生活，既沒

有君王將相，也沒有地主階級人物登場。所表演的故事，大都通過男女相愛爲線索，充滿風趣，與悲觀主義是絕緣的。當時的劇目，如小分離、雙落髮、借披風、賣紅菱、摘木香等，盡是些“賣”、“借”、“摘”、“大”、“小”、“單”、“雙”的戲，情節單純。這樣，所需要的基本腔調，也就不會太多，除了在走路時換唱說頭板，在情節中常常插進民歌小調以外，通常祇用老簧調一種。同時，由於戲劇的質樸風趣的情節，也就決定了老簧調的粗獷樂觀的氣質。

二　簧調反工老旦調

當常錫劇從灘簧對子戲時期的兩人對唱發展到了小同場時，有了第三個演員出場，簧調就出現了反工老旦調。這個腔調是用反工來拉伴奏的，胡琴定弦是 4—1，比原來的簧調低四度（簧調伴奏用小工調，胡琴定弦是 1—5）。

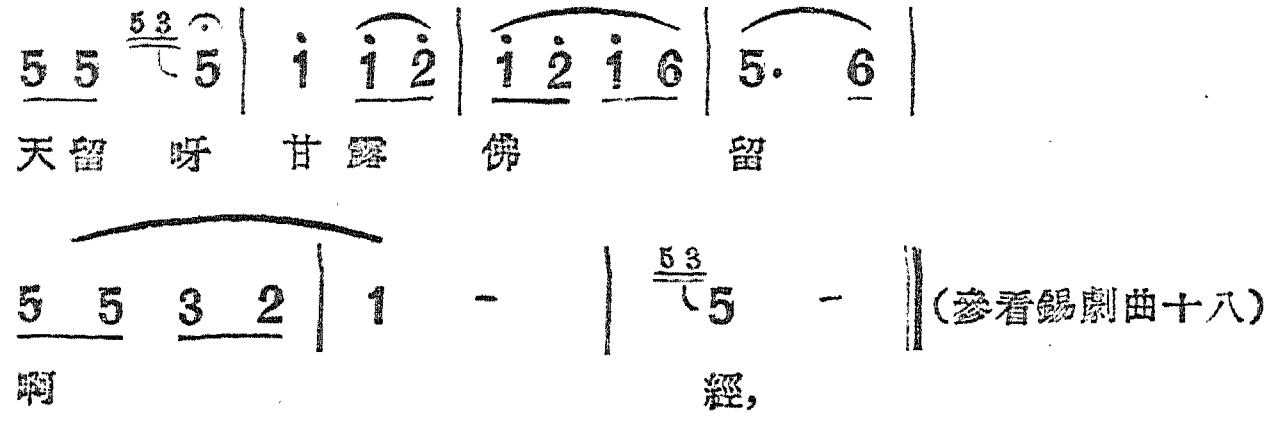
產生反工老旦調的客觀原因是到了同場戲時期，戲劇的形式比較完整，有了不同年齡、身分的角色登場，需要一個適合於這種角色身分的曲調。而另一方面，創造這一種唱法的直接原因則是因爲好些在對子戲時代扮旦角的男演員到了同場戲時代，年紀一般都已經大了，都從旦角改演老旦的角色；而且嗓子也唱不上去，祇好把原來的簧調改用反工來唱；又爲了要適合身分，便把它唱得很慢。這些改變都是在原來簧調的基礎上逐步進行的。據江蘇省錫劇團老琴師張之帆說：創造這個腔調的，還是袁仁儀與李廷秀，他們在演出珍珠塔時，發覺方卿的母親用一般的簧調來唱，不像老人，所以就由他們在原有簧調的基礎上改唱成這個腔調。以後，因它儘給老角使用，便稱爲反工老旦調。

反工老旦調完全是老簧調的派生，隨着戲劇內容與形式的變革

而發展出來的，如果拿它的起板和原來老簧調的起板相較，就可以看出它們之間的變化和關係：

老簧調起板： 

（參看錫劇曲一）

老旦調起板： 

（參看錫劇曲十八）

老簧調感情粗獷樂觀，節奏樸素有力；而老旦調則迤慢，把原來老簧調的旋律拉長了許多，加上許多裝飾性的拖音，顯得很軟弱。但不管怎樣，隨着戲劇形式的發展，腔調也逐步豐富起來了。而且在反工老旦調的基礎上，後來又反過來影響了旦角的唱法，發展成目前通用的簧調，代替了老簧調。關於這一點，後面還要談及。

三 簧調長三調

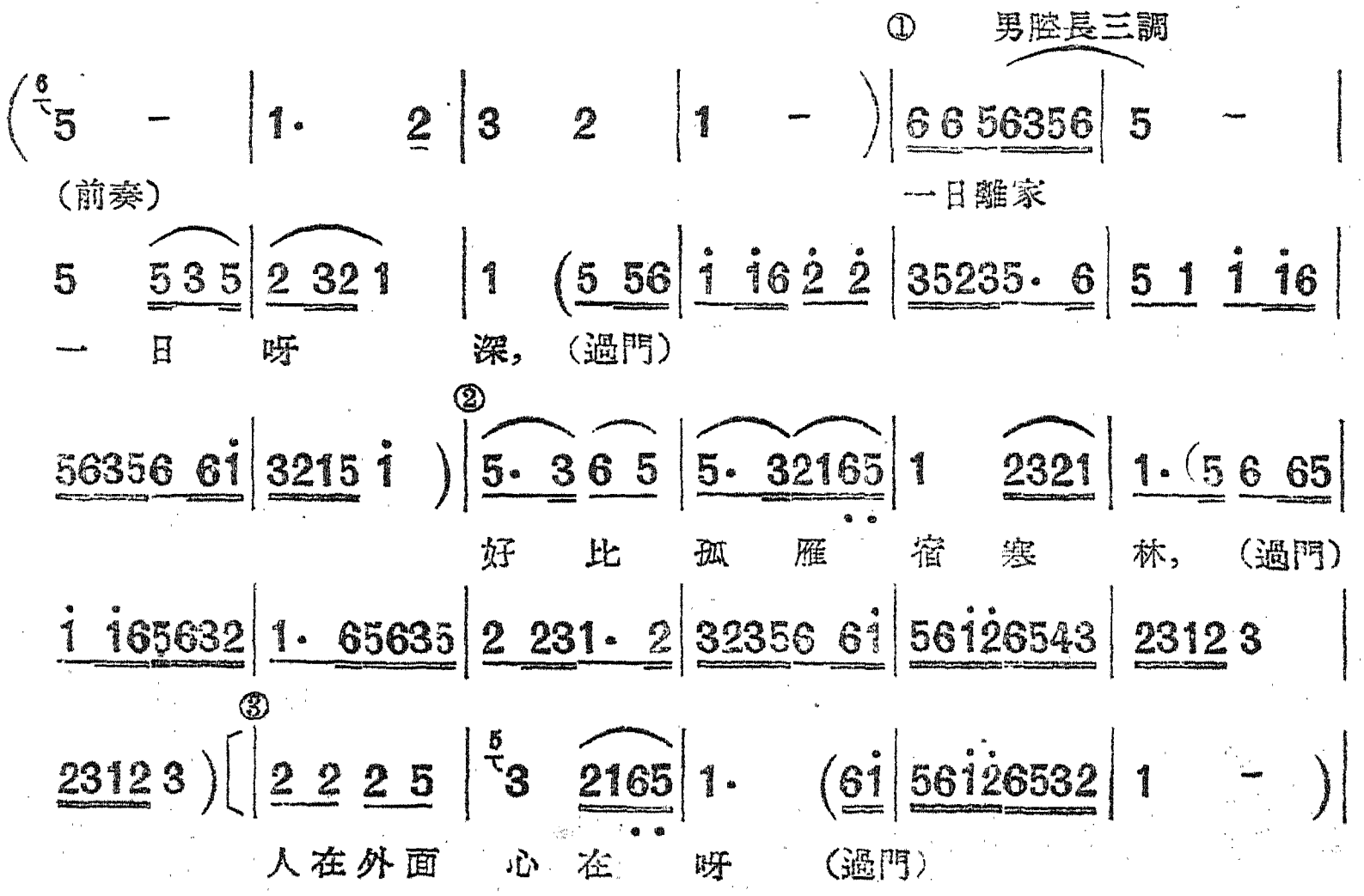
簧調長三調是常錫劇的第一個最富於旋律性與完整性的腔調。它也是簧調中較老的腔調之一，約在同場戲時期，就開始唱。關於長三調的性質與特徵，一般表現爲如下幾方面：

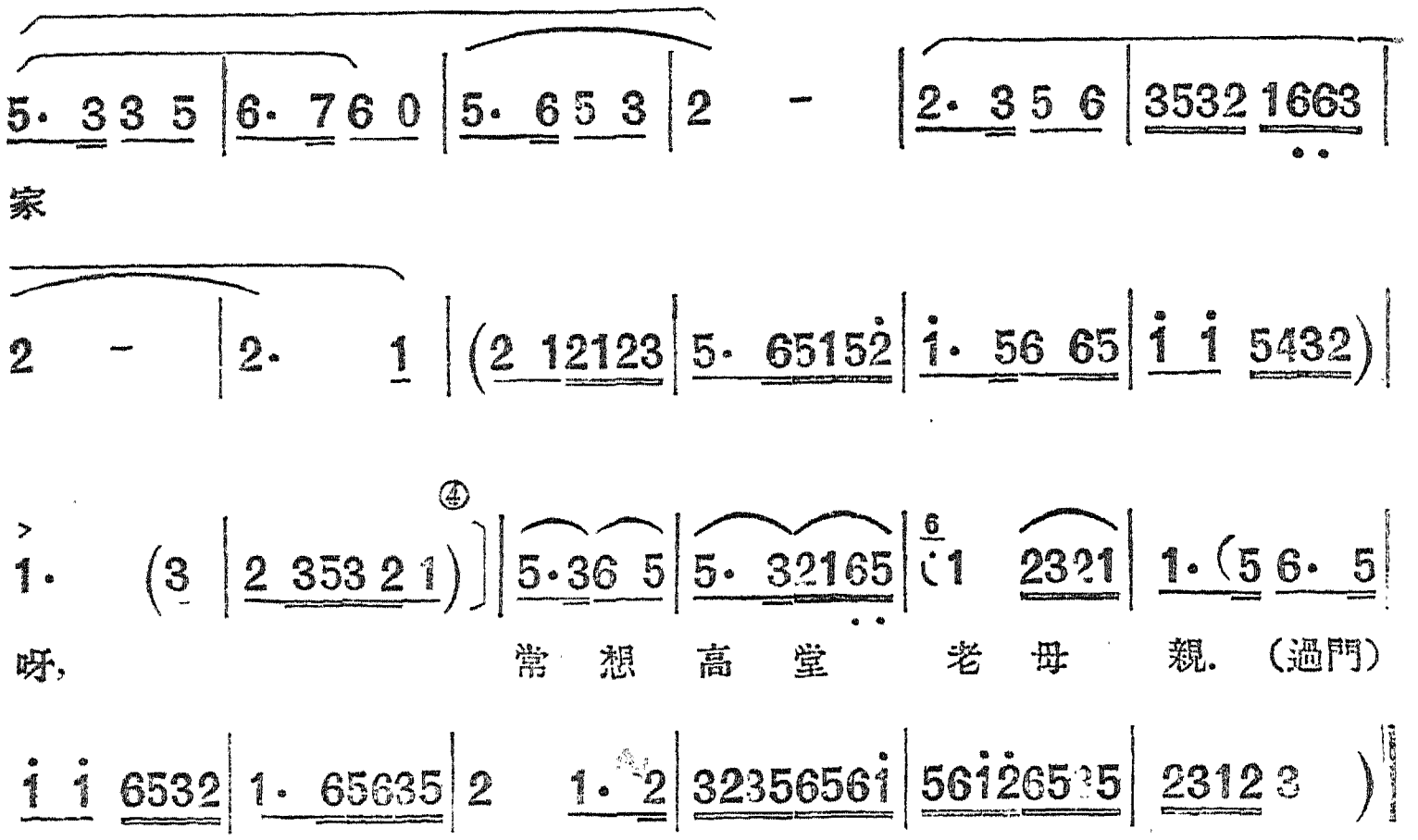
（甲）它是專供演員出場時唸四句頭的定場詩而用的。民間小戲往往仍帶有較多的說唱音樂形式的特點，演員上場，總是先唸四句開篇，然後才接着介紹角色人物的姓名身世。在完場時，演員臨末退場總是唱道："小小灘簧功完滿，各位大人轉家門"，藉以送客，這也是說唱音樂的習慣。同場戲的定場詩發展到了後來，往往流於形式，唸出

一些與戲劇內容毫無關係的套語，或唱成像："香蓮碧水動風涼，水動風涼夏日長，長日夏涼風動水，涼風動水碧蓮香。"與"蟲入鳳中飛去鳥，七人頭上一棵草，大雨落在橫山上，半個朋友不見了，"等文字遊戲，僅能在開場時起着鎮靜觀衆的作用。但是，要吸引觀衆，使他們安靜下來，光是靠這些噱頭或燈謎式的套語還是不够的，還需要配合優美而富於旋律性的曲調。這樣，就產生了簧調長三調的唱腔。

（乙）簧調本來是說唱式的腔調，長短很自由，中間部分樂句重複的次數伸縮性很大，隨便多少詞句都可以唱。這一部分稱爲清板。長三調的特徵是沒有清板，因爲它專爲四句頭開篇而設，僅有四句詞。這樣，遂使腔調的形式也趨於固定，成爲相當完整的固定結構的樂曲，具有很強的獨立性，像插曲一般。

（丙）長三調腔名的由來，是因爲在這腔調的第三句樂句上，有一段很長的裝飾性的拖腔，所以叫做長三調。由於這個特點，使整個腔調具有極濃厚的抒情氣質，試看全曲的結構：





第三樂句一共長達十九小節，中間插入兩段過門，以供演員停頓休息。在唱"家"字時，中途要換氣三次，最後胡琴還接着演員的情緒繼續拉了一段很長的過門，然後再接演員的最末一個結束性的襯音"呀"字。這樣，胡琴的過門基本上也成了唱腔的的一部分，增加了腔調的抒情的性質。這種伴奏與腔調的結合方法是很值得研究的。據說從前的學徒爲了練習聽胡琴以免使最後的一個"呀"音脫板，不知要受盡師傅的多少打罵，有的竟至練了兩三年。

長三調的曲調是優美的，可惜拖腔和過門都太長，比較古典，目前在用途上有了一定的限制。日後如果給予一定的整理，仍可在某種情況下作爲插曲使用。

四 目前通用的簧調

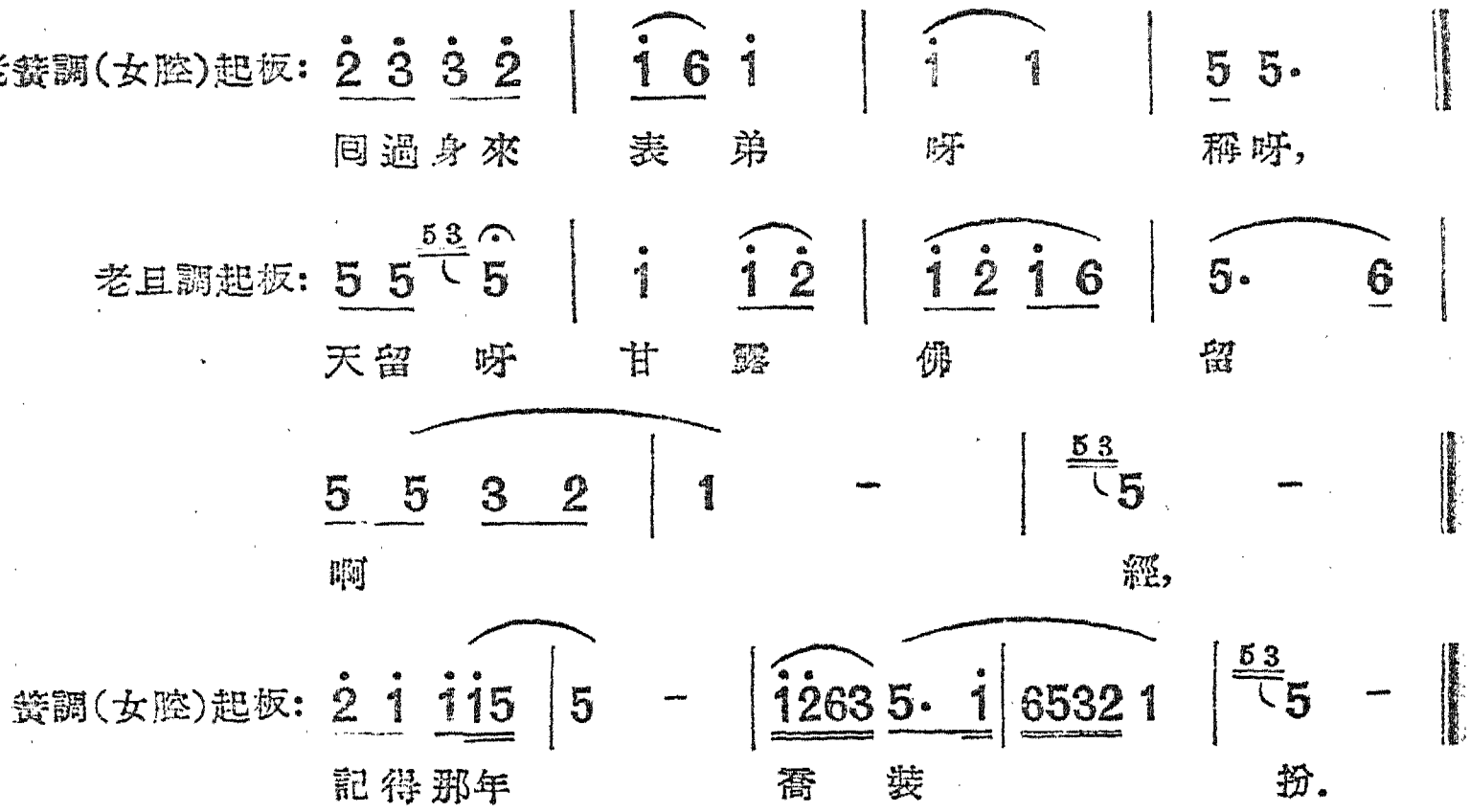
目前通用的男女腔簧調，無論在形式上、氣質上，和過去的老簧調都有很顯著的不同。它的產生是和常錫戲進城分不開的。常錫劇進城以後，影響腔調的變革的至少有下列的幾點：

(甲)在內容上從過去的農民小戲轉爲才子佳人戲。

(乙)隨着內容上的變革，整個劇種的形式以至表演方法，都起了變革.形式上最顯著的變化是開始穿上了古裝。古裝戲的寬袍大袖，表演上的身段，必然又引起了唱腔上的變革。

(丙)過去的女腔老簧調在結束或延長時，有許多八度或五度的大跳躍，這是和當時男演員扮演女角時所用的陰陽唱腔(卽眞假嗓子同用)有關係的.進城以後，很快地就有了女演員。這時，過去的女腔唱法已經不能滿足她們的要求，也不能完全適用於女子的聲腔。於是，就在老旦反工調的基礎上，根據了旦角在古裝戲上的身分、性格、身段，產生了目前簧調女腔的唱法。由於女腔唱法的改變，也就引起了男腔唱法的改變。

可以說，它是伴隨着劇種的發展而發展的。腔調經過了變革，更趨於綺麗、軟弱，勞動人民原有那種質樸有力的氣質給沖淡了。試將下面幾種唱腔的起板比較一下，就可以看出它們的變化來:



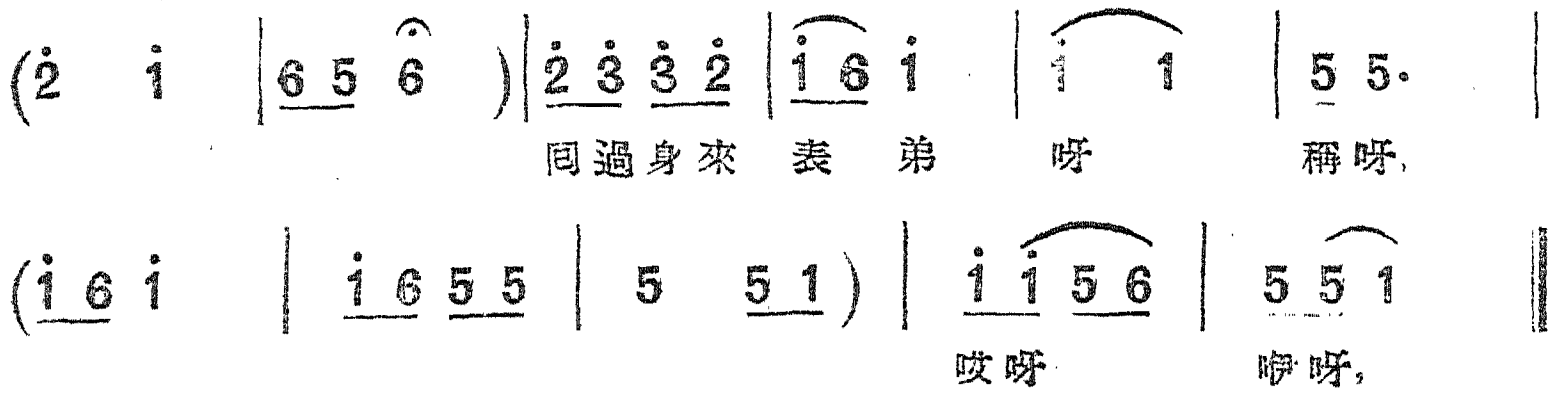
簧調雖沒有老旦調的遲慢，但却更華麗了.這個腔調在表現古代

人物尤其是兒女情節戲上是有它的長處的，但在今天却已嫌過於軟弱，遠不如老簧調健康。

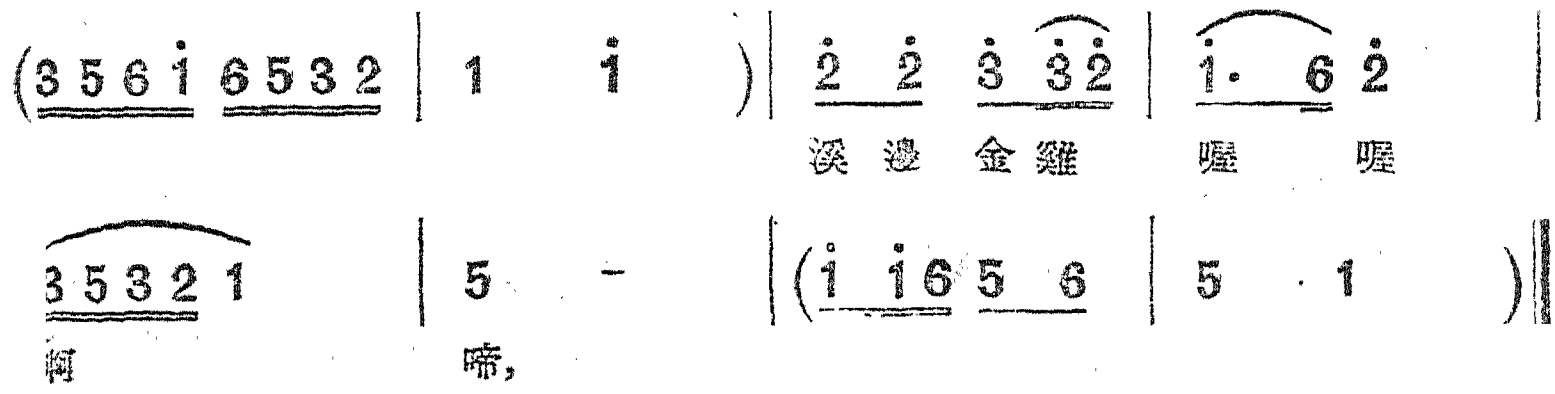
五　目前通用的老簧調

當簧調在普遍使用的時候，老簧調的唱法已被認爲不時髦而被遺忘了。解放以後，由於反映農村生活的現代戲上了舞台，老簧調又在某些劇團中應用起來，而且得到了很好的效果。祇是這種目前流行的老簧調可又有了一定的改變，和四十年前的唱法已經不盡相同。如果拿目前的女腔老簧調與從前李廷秀的唱法相比，就可清楚地看出：

李廷秀唱腔



目前流行的老簧調



伴奏改變了，有些伴奏乾脆省掉了，而老腔的一句象徵着小調氣質的襯句在新腔內却成了過門。此外，在旋律上也顯得流暢得多，整個腔調在藝術上是更完整和成熟了，在情緒上更發揚了農民腔調樸素健康的一面。這種改革和發展，祇有在新社會中才有可能，因爲解放後，無論在上演劇目方面或藝人思想方面都有了很大的變化，由於

內容上的進步與思想上的提高，腔調的改進，才有穩固的保證。

六　簧調的其他腔調

簧調中還有新簧調，是解放後整理的，主要是把簧調說唱式的結構整理爲四句的固定形式，情緒比較康健。這腔調因變化較少，目前尙未普遍流行。僅作插曲使用。

此外，尙有簧調快板與哭腔，都是根據角色情緒而用的習用唱腔，缺少獨立的價值，這裏不多分析了。

從簧調的沿革中，可以看出它與整個劇種發展的依附關係，而這種發展，和外間的社會又是息息相關的。

乙　向其他地方劇種吸收的腔調

在常錫劇發展的同時，江南一帶還有好些地方戲曲與說唱音樂在同時發展着。由於各種地方戲都在不斷向前發展，本身原有的曲調都不能單獨滿足其內容的需要，因此常彼此借用、吸收。常錫劇進城以後，尤其是在一九三六年前後，劇種的形式已經從同場戲走向古裝的文戲階段，這時，台上的人物增加了，主題複雜了，反映現實生活的面也比過去廣闊得多。隨着整個劇種的發展，在音樂上，除了一面發展劇種原有的腔調以外，並開始吸收一些其他劇種或說唱音樂的腔調來豐富自己。這時期劇種向外吸收的腔調共有如下的幾種：

一　玲玲調

玲玲調又名文書調，是蘇州藝人王寶慶根據蘇灘與評彈調改編出來的一種新腔，最初以唱“十歎空”出名。“十歎空”的內容充滿了消極遁世的思想，具有頹廢主義的因素，因此它的腔調也是散淡的、軟

弱的。這樣的腔調在劇種中用來刻劃一些古代封建女性軟弱的一面是合適的，但如果把它當作劇種的主要腔調却很不合適。這種腔調的採用，包括了一段常錫劇藝人與反動統治的鬥爭故事。反動統治者正是企圖削弱這個劇種的人民性，硬要把玲玲調作爲主要腔調來代替簧調而強迫錫劇藝人採用的。

這事件發生在一九三六年前後，無錫的國民黨反動政府惡霸文人僞錫報主編孫德先（解放後已被判處死刑，緩期執行）。曾企圖"改造"灘簧，要改變它的腔調，強迫用笛來伴奏，準備把灘簧"崑化"。讓這個來自民間，一直和江南羣衆具有密切聯繫的劇種變成統治階級的玩物。這個企圖是通過反動政權的力量來強迫執行的。他的手段是首先禁演灘簧，然後再要挾藝人以接受他的反動措施爲條件，才予以復演。一九三六年左右，灘簧就被以粗野的理由，宣布禁演了。常錫劇藝人爲了爭取復業，祇好在形式上接受了這些條件，用玲玲調來代替原有的簧調。但簡單的行政命令與粗暴的反動措施並不能轉移人民深遠的文化傳統習慣，羣衆仍然愛聽簧調，藝人也要唱簧調。曾有一個時候，戲台上裝了紅綠暗號燈，接線在票房內。凡有僞警進場，即以紅燈爲號，台上立刻改唱玲玲調；警察走後，又復唱簧調，觀衆習以爲常。

玲玲調本來就是從說唱與灘簧演變出來的，調的風格和結構都與簧調大致相近，祇是旋律與氣質不同，比簧調更慢更軟弱。迨後，玲玲調也就成爲錫劇的插曲性質的一種腔調，女角使用的最多。如在梳妝、寫信等場合中用得最普遍。

二 大 陸 板

簧調發展到了後來，畢竟因爲過於軟弱，不易表現較樂觀的情

緒，即使在一般性的對話中也嫌冗長沉悶．於是，到了一九三七年抗戰前後，又開始從杭州過來的武林班借用了大陸板。

大陸板情調比較開朗，被錫劇吸收以後，有了一定的改變，成爲與簧調結構相同的一種腔調．它的胡琴伴奏是用正工（5—2）定弦，比簧調移調高出四度．演員在台上和簧調交替使用時，在調性上有轉調的豐富感覺，而且也比簧調高昂．在角色人物性格及情節的發展上，從簧調轉到大陸板，是有顯著的對比變化的，它對簧調來說，正好是一種補足力量，藉以克服簧調軟弱的缺點．故大陸板爲演員所特別愛用，目前已成了錫劇的基本腔調，有時甚至比簧調用得更多。因此，它們在使用上又發展爲許多種用法，有拖調、快板、中板、慢板等．在形式上它們大致相同，僅情緒、速度與唱腔上稍有變化而已。

解放後，錫劇逐漸增加了反映現代生活的戲，許多羣衆場面需要插曲．於是，一些音樂工作者們便和藝人合作改編出了新大陸板．新大陸板不能代替大陸板，祇是一種改編得較好的插曲性質的腔調．它和大陸板主要的差異是取消了大陸板中原有的清板（是一種說唱朗誦式的乾板，沒有伴奏，體裁自由．）而變成了固定的曲調；其次是把大陸板原有的拖腔截短，變得短促有力，比大陸板更爽朗、樂觀．如：

大陸板起板：5 6535 2 | 2(32161 2) | 5 61̇6532 | 5· 32123 | 1 – ‖

列 國 紛紛　（過門）　動 刀　槍.

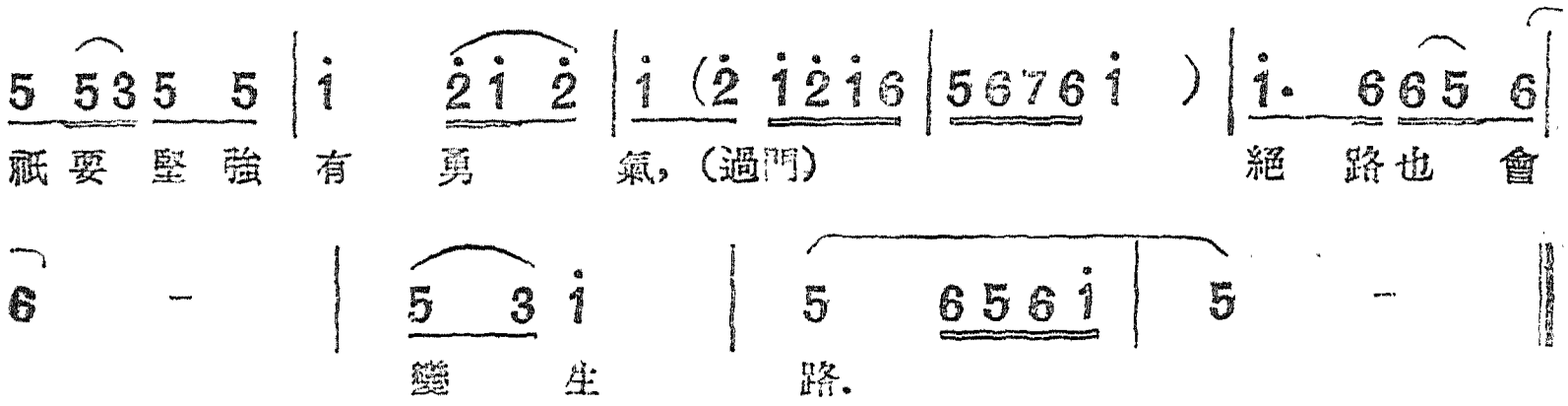
新大陸板起板：5 65 35 2 | (2356 35 2) | 5· 1̇ 6532 | 50(3 2350) ‖

梁 山 伯 來　（過門）　祝　英　台，（過門）

新大陸板把拖腔截斷了，變得短促而有力，能够表現較堅決的語氣與情緒．這個腔調在羣衆場面的合唱上用得最多，逐漸也有作爲獨唱腔調用的。

三 高撥子變調

高撥子本是徽戲的腔調．安徽是江蘇的近鄰，錫劇容易接受這個較老的兄弟劇種的影響．高撥子善於表現哀憤激動的情緒，適合於那些由於久受迫害而引起的激越悽奮的反抗情緒．如：



像這樣的腔調，恰恰是錫劇過去所缺乏的，所以這個腔調很快便被吸收了．吸收後，在唱腔上又有了一定的變化，所以錫劇界的藝人通常稱之爲高撥子變調．

四 從蘇南其他灘簧劇種吸收過來的腔調

在蘇南的幾個灘簧劇種如蘇灘、申曲等，因爲都是同屬於吳語（包括滬語）地區，所以在腔調的使用上容易溝通．如常錫劇的迷魂調、三角板等，就是從申曲吸收過來，而申曲的迷魂調却是從蘇灘中吸收過來的．蘇灘對蘇南的幾個灘簧劇種來說，都有過一些影響，尤其是申曲與蘇灘的曲調，許多來源都是相同的．

此外，常錫劇向其他劇種吸收的腔調，還有南方戲調．南方戲這劇種早就衰微了，許多南方戲藝人都到了常錫劇界裏來，他們把南方戲調也帶進來了．祇是這個調子很萎靡，用的不多．

三 常錫劇腔調發展的基本規律

根據上面的材料，可以看出，常錫劇腔調是在不斷發展之中，而

它的發展又是按一定的規律來進行的．這些規律表現在下列的幾個方面：

一、腔調變革的一個基本規律，是它和劇種整個形式的變革有密切的相互推移的關係．而整個劇種形式的變革，包括唱腔在內，却又完全是被內容的演變所決定了的．單從上面腔調沿革的情況來看，已經可以充分證明這一點：

如錫劇在它還是農村小戲的初期，純粹是反映農村生活及農民思想感情的農民藝術．其特點是羣衆性與業餘性，完全是農民在生產空閒的時候自發地逐步搞起來的．當時既沒有劇作家與劇本，也沒有職業演員，農民看戲從來不用化錢買票，一切全由農民自編自扮自唱，是自我娛樂的性質．至於所選擇的題材，因爲它還是處於自我娛樂的業餘活動的階段，反映生活的面還不會很寬廣，一般祇限於農村勞動人民日常生活的有趣事件，尤其是那些男女相愛的題材．但即使如此，在這些題材裏面也貫串着勞動人民對待生活的態度，反映了農民的思想感情．同時又充滿了農村生活的氣息、詼諧、生動，充分地表現了勞動人民樂觀的天性．它和悲觀主義是絕緣的。

有一個初期的小戲十打鋪，可以充分說明這個問題．這個小戲以簡單的戀愛故事，正確地反映了羣衆對於寡婦再嫁的現象看法．❶這樣的戲在劇種發展的初期是非常普遍的．

從這些題材看來，可以知道：這些戲既然是羣衆的集體創作，也就必然反映羣衆的生活與思想的某些方面，是當時的社會面貌的忠實的紀錄者．羣衆對舊社會秩序是不滿的，當描寫僱工因窮困討不起老婆的時候，雖然披着詼諧的外衣，但實際上是對舊社會進行了控訴；而在描寫寡婦的行動時，則已經是對舊社會吃人的禮教進行革命

❶ 參看常錫劇的發展，頁 4．

的鼓動了，這難怪封建反動統治者們都一股勁地反對它，認爲傷風敗俗。事實上，不管這些封建統治者如何爲他們的腐朽制度進行辯護，人民總是按着自己的觀點來發言的。這就是這個農民小戲眞實的社會基礎。

在這個劇種的雛形時期，可以這樣說，當農民在編演故事的同時，也就已經考慮到它的形式。中國各地的小戲形式總是從"兩小"的形式開始，這好像從六朝時的踏搖娘開始就已成了共同的規律。常錫劇也是由二人扮演開始的，這正適合於男女相愛的故事題材。當時的演出形式非常簡單，人物是現實生活的人物，故事是現實生活的題材，沒有化裝，也沒有戲台，在廣場上就可以唱起來。這樣的形式竟保持了一個相當長的時期，甚至直到產生了半職業性的藝人以後，也還延續了幾十年。這和當時封建勢力的迫害也有關係，反動統治者到處逮捕這些藝人，使藝人們不得不採取分散活動的方式，三兩個人組成一班，白天把胡琴藏在衣衫裏面，從東莊到西莊，晚上胡琴一拉，戲就可以隨地唱起來。

由於內容與形式的簡單，角色很少，僅係青年男女，而且人物性格、心理與故事情節都沒有過多的複雜的變化。所以當時的腔調也是簡單的，僅需一種用以對話的說唱式的腔調，再加上一些戲謔時用的小調插曲，即可滿足劇種的需要。同時，因爲它是農民小戲，角色人物都是農民，所以它的腔調也是民歌風的，帶有純樸樂觀的氣質。

以後，決定了腔調的發展的，是戲劇的內容已經開始突破了形式並發展了形式，增加了人物，情節也較複雜了等原因。對子戲到了光緒宣統間，由於它在農村中已經廣泛流傳，它所接觸到的社會的範圍是越來越廣大了，和社會發生的關係也越來越密切了。這時候，對子戲的內容已經不能滿足社會上多方面的需要，羣衆要求它從更

多的角度上來反映現實生活的各個方面。這樣，對子戲的內容開始有了變化，觸及到的問題慢慢地多了起來。在這時期的對子戲，我們已經看出其中形式與內容發生矛盾的迹象，如有好些劇目，表面上仍然是一男一女的私情戲，然而實質上它的內容已經大大地超過了男女私情的範圍，牽涉到另外的一些事情了。如盤陀山燒香，描寫一個女孩子在燒香的路上結識了一個愛慕她的男孩子，他們在一路上，許多新鮮的事物都引起了女的好奇心，於是由男的解釋給女的聽，竟一口氣唱遍了七十二行，行行都由男的作了非常生動的描寫。最後他們在一個玩笑下就分手了。這樣，實際上已經不是愛情故事，而是由於在封建社會中，儘管農民幾千年來一直受着個體生產的小農經濟所束縛，難於離開自己的鄉土，對外界事物的求知慾是很強烈的。爲了滿足農民在這方面的需要，就借這樣的愛情關係爲線索，而放進了另外的題材。由於題材情節越來越複雜，要求第三者或更多的人物出場。這時候，就開始突破形式了。

形式的發展在這劇種來說是有好幾個段落的，最初的突破還保持了一個過渡時期卽所謂小同場。小同場前半部仍是兩小的對子戲，到了後半部才有第三個人物出場，這人物多是老角。這時候，表現在腔調方面，在簧調的基礎上開始逐漸形成了老旦反工調，以適合老角的身分。

錫劇進城以後，劇種的社會基礎有了變化，觀衆已經不再是農民了，過去的那些農村自編自演的小戲已經不能適應城市的觀衆。新的情況逼使劇種首先在內容上起了急劇的改變，藝人們開始從江南一帶流行的寶卷和章回小說裏面吸收一些公案故事和才子佳人故事改編成戲，或直接從其他較老的劇種中採用一些可演的劇目。從這時開始，農民逐漸退出舞台，讓位給古代人物及地主階級了。羣衆在戲劇

中對地主階級的鬥爭不得不採取另一種方式，即通過清官，通過善良人物的性格及其不幸的遭遇來控訴舊社會，借古人的歷史來表現羣衆對那些堅持正義的人物的愛慕。

由於古代人物與地主階級踏上了舞台，也就大大地發展了劇種的形式，角色多起來了，從小同場變成了大同場，從農民時裝戲變爲古裝戲，在形式上可以說已經進入了劇種的成熟時期，各方面都開始定型。腔調的演變和發展，這時也到了相當豐富的程度，上面曾談及的那些腔調都因內容的需要而介紹進來了。但由於當時的戲都是公案戲與才子佳人戲，舞台上都是一些軟弱的善良人物，並且採取了歷史的題材，這就不能不影響到了腔調，增加了表現能力與華麗的光澤，但也同時喪失了樸素健康的農民氣質，顯得軟弱無力。

等到這個劇種正式走上了上海的戲院以後，又有了許多演變，這些演變都是以內容爲轉移的。而在舊上海這樣的城市中，所謂內容的轉移，則是意味着資本主義與殖民地意識的侵蝕日益深重。當時的劇團實質上已經成了商品，被前台老闆用包銀制包下來，上演劇目完全要服從於前台老闆的"票房價值"。於是，爲了投合觀衆的嗜好及都市的風尙，戲劇的內容開始從才子佳人戲轉爲連台本戲、神怪迷信戲、征番邦戲、機關布景戲、彩頭戲。無論甚麼題材，都充滿了資產階級的意識，競相賣弄，以燈光、煙火、機關、布景來招徠觀衆，在歷史題材如唐明皇遊月宮這樣的戲中可以跳起"草裙舞"來，甚至裸體出浴。表現在音樂上，則大量散布黃色的流行歌曲、日本歌曲。如果不是解放戰爭的勝利，它的前途是非常危險的！

當然，這時期的常錫劇，不能以其部分劇團在上海的傾向作爲其主要的傾向。在蘇南的廣大農村與中小城鎮中，數以千計的藝人和他們的劇團仍然保留着農民戲的樸素色彩，上演着大小同場時期的戲

與清官戲、彈詞戲，和羣衆有着緊密的聯繫。

解放以來，由於黨與政府的正確領導與藝人的努力，整個情況又有了根本的改變。首先，在內容上排斥了那些不健康的成分而更傾向於人民，黃色的表演與流行歌曲、小調等都絕迹了。其次，由於上演了反映現代生活題材的新戲，使整個劇種形式都有了新的發展，唱腔也開始由軟弱乏力轉向健康。它已經成爲蘇南的最有羣衆基礎的一個最大的劇種。

從這個劇種近百年來所走過的道路看來，可以知道：內容的變革與發展永遠是走在形式與唱腔的前面的。內容的變革決定形式的變革。這樣的發展規律是非常突出的。同時，歷史告訴我們，這樣的變革必須以社會的變革爲轉移，沒有整個社會經濟制度與政治面貌的改變，它的變革也是不可能的。這種變革在今天則必須不是盲目的、自流的，而是應該以工人階級的思想爲領導思想，把發展劇種與教育羣衆的任務結合起來。否則，劇種的發展就不可能有正確的方向。

根據這樣的規律，對今後唱腔以至整個形式的改革，應該首先從有領導地進行內容上的整理與改革開始。祇有內容先行改革，形式的改革才有穩固的根基；而內容的改革，最好是鼓勵上演反映現代生活的戲。不能否認，中國的戲曲藝術由於長期地存在於封建社會之中，它反映今天新社會的現實與新人物方面是存在了或多或少的局限性的。爲了適應今天的現實生活，上演現代生活的戲，必然又將引起整個形式的變革與發展，可以幫助它更好地擺脫過去的一些不良的束縛。過去的實踐充分說明這樣做是正確的。可是鼓勵上演現代生活戲不能採取粗暴的方法，要耐心逐步地多方面創造和培養條件，首先整理舊有劇目，吸收新音樂工作者、劇作者和舞台工作者參加，把繼承遺產、創作新戲與改革劇種的任務結合起來。應該說，在整個形式

的改革方面，戲曲音樂的改革誠然是其最重要的一環，但祇有先從內容的改革開始，和整個形式的改革配合進行，音樂的改革才可能有眞實的根據。

二、關於腔調發展的第二個基本規律，是常錫劇善於向其他劇種吸收。它的腔調有極大部分是向其他劇種吸收與消化中壯大起來的。這是地方戲曲在封建社會中成長的一種獨特的方式，並且已經成爲地方戲發展的共同規律。一個劇種能否大膽吸收，將是這個劇種是否年青的顯著標識。

常錫劇過去不僅善於吸收，而且還善於消化，這一點非常重要。每一個外來腔調無不根據劇種的風格與舞台的需要而起或多或少的轉變。試將玲玲調爲例。王寶慶自己唱的腔調和目前錫劇通用的腔調有了很大的差別。王寶慶唱腔的基本結構是：

(6 5 3 5 | 1 2 1 | 1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 3 5 | 1 2 1 |
(引子)

1 2 3 5 | 1 2 1) | i 6 5 5 i | i 6 6 5 | 3 2 1 | 2· (5 |
東方日出 萬呀 里呀 紅, (過

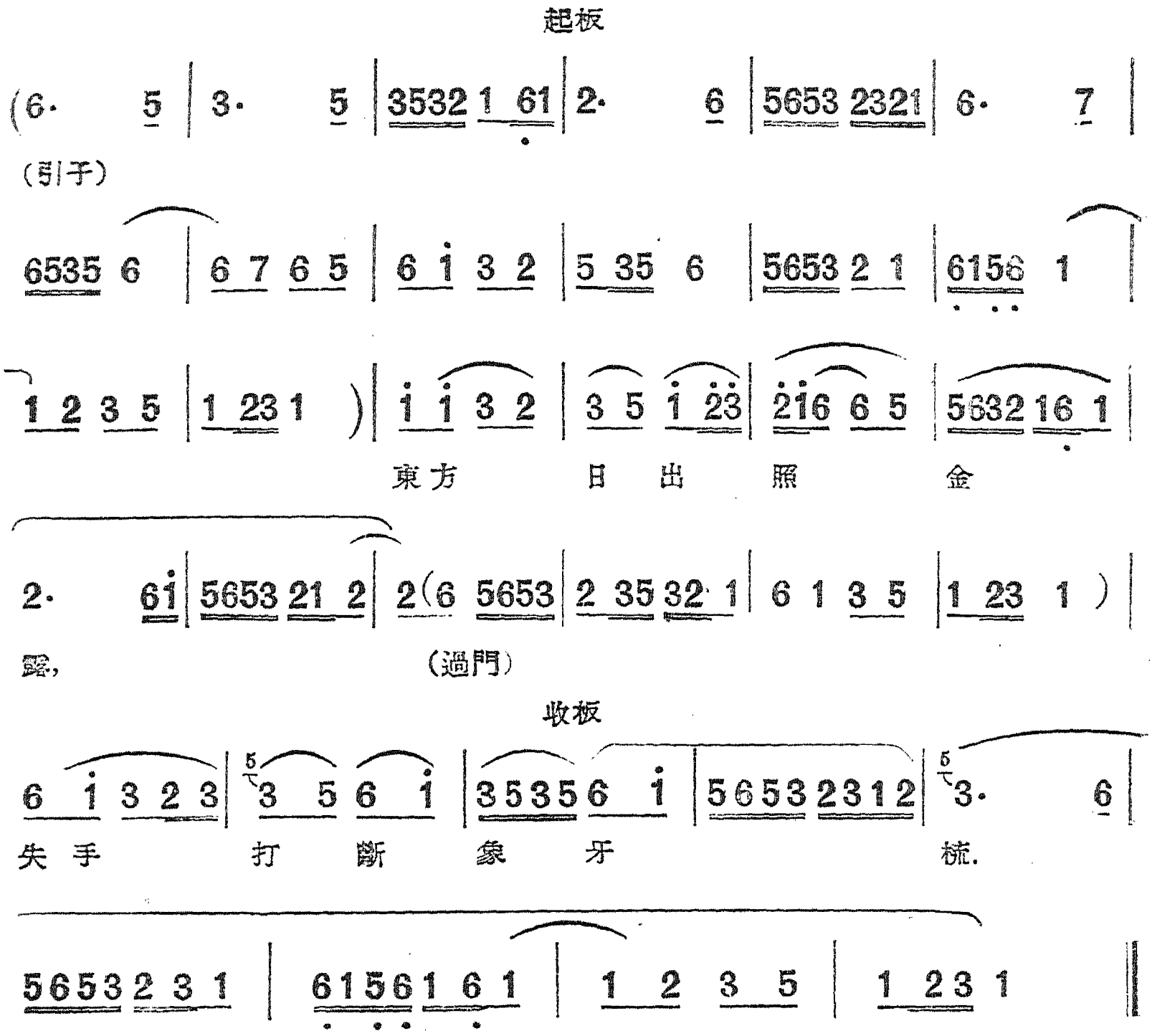
3 5 2 | 2 5 3 | 2 1 2 | 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6 2 3 5 |
門)

1 2 1 | 1 2 3 5 | 1 2 1) | i 6 i | 5 6 i | 3 5 6 |
勸 君 行 善 莫行

5 3 2 | 3· (5 | 2 3 2 1 | 6 1 | 1 2 3 5 |
呀 兒. (過門)

2 3 1 2 | 1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 2 3 5 | 1 2 1) |

而目前通用的玲玲調，則已充分發展了它原有的特點，成爲戲曲化的腔調。如下面的起板與收板：



它的拖腔比原來的長得多了。像這樣的融化，在藝術的風格上是統一的，並且符合於古裝戲的需要。

爲了更好地消化與更易於吸收，常錫劇總是首先吸收地區鄰近與語言相同的兄弟劇種的腔調，像蘇灘、申曲與南方戲等，這樣，不必經過很大的改變就可以借用過來。

這個基本規律可以幫助我們在今後改革戲曲音樂時更大膽地吸收其他劇種的腔調：祇要不是無原則硬搬，祇要善於消化與照顧到風

格的統一，吸收是必要的.

向其他劇種吸收，在音樂上，也不僅祇限於腔調的借用，有時在唱腔與表現方法上的相互模仿也非常頻繁. 較老的劇種總是給年青的劇種以較大的影響.這一點，在今天仍可作爲我們的借鑑.

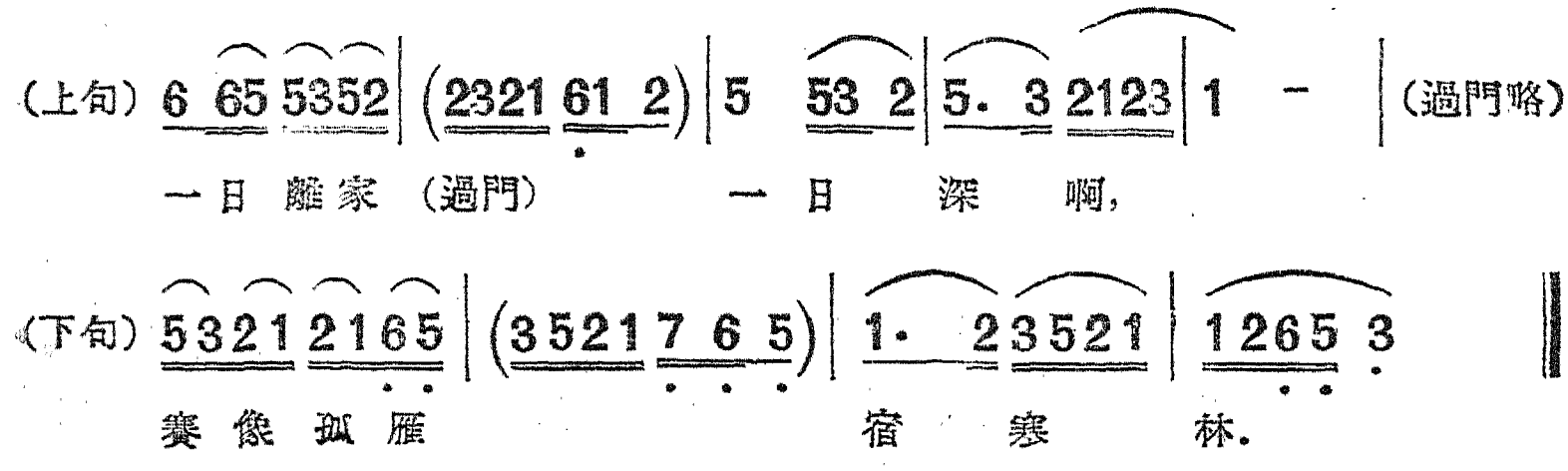
當然，不管怎樣交流，不能離開以正確的內容爲基礎這一原則. 同時，爲了滿足今天現實生活的需要，僅靠過去各劇種老腔調的交流還不足以解決當前的改革問題，這裏面必須有所發展，有所創造. 目前強調有原則的交流與在原有的唱腔基礎上進行較愼重的改編是好的，這樣可以防止脫離傳統的粗暴做法.待藝人的文化水平有了相當提高，反映現代生活的劇本創作達到了較高的水平並已進入蓬勃狀態，音樂工作者掌握了戲曲音樂的規律並有了實踐經驗以後，就有可能和必要大量地進行音樂創作.

四　常錫劇腔調的基本特徵

最後，應該介紹一下腔調的基本特徵，這對於瞭解與改革它的音樂是有用處的.

一　腔調結構上的特徵

常錫劇腔調結構上的共通特徵之一，是所有腔調基本上都是從上下句的組織形式結合而成的.如下面的一首大陸板:



這是最簡單的上下句結構的形式.基本上是兩句,中間的過門是專爲演員休息而設的.其他較長的腔調,無非是這樣的上下句重複而成.

常錫劇腔調結構上的共通特徵之二,是關於"板"的組織形式.常錫劇中的"板"字用得很亂,一般用在三種不同的場合:

一、指腔調而言,如大陸板、長三板.實則應該將這一類用法都改稱爲調,如大陸板應改稱作"大陸調"才對.

二、指速度而言,如速度快的稱"快板",一般速度稱"中板"等.不過,在地方戲中,速度快與速度慢的腔調,往往正因爲速度的不同而代表一種特定的感情.這時,不同的速度在唱腔上又產生了不同的變化,如簧調快板的唱法就與簧調的唱法大不相同.這時"板"不僅指速度,同時也指唱腔了.

三、指腔調的結構而言,如"起板"、"清板"、"落板"、"收板"等.

這裏談板的組織形式,即上面第三種的板.

錫劇腔調分析起來,每一種腔調基本上都是由起板、清板與落板(或用收板)三個部分組成的.起板與落板是調的首尾部分,清板是中間部分.有時腔調也可以不用清板而光靠起板與落板組成;但有時腔調的中間部分即清板却拉得很長,成了敍事腔或朗誦式的說唱腔.因此,清板是常錫劇腔調組織中最有特點的一個部分.現將這幾種板分別敍述如下:

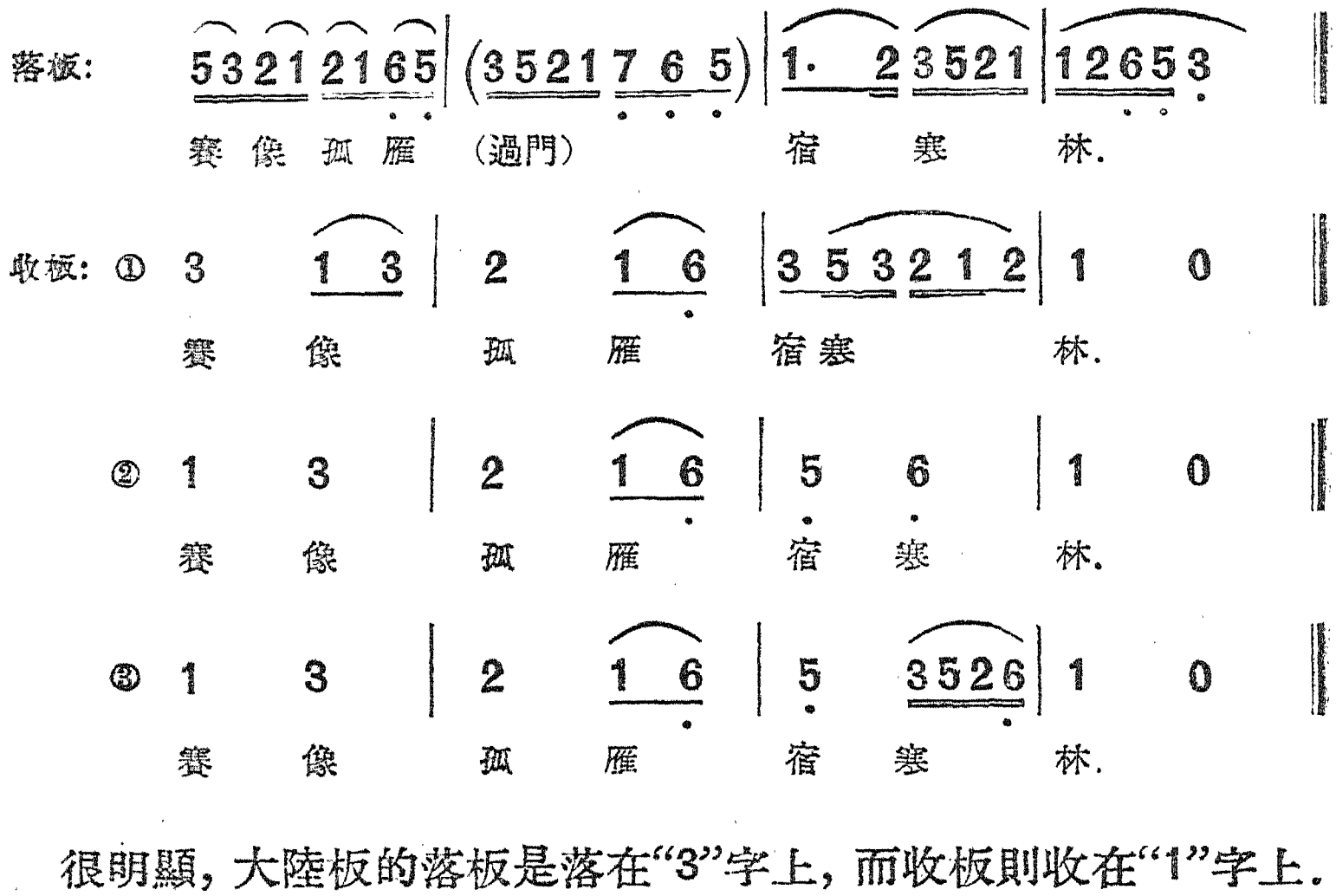
起板是每種腔調起頭第一句開腔的通稱。每當腔調已經落板或收板之後,演員如果再唱,不論是否換腔調,都必須先唱起板.

落板是腔調告一個段落的意思,演員每唱落板,即等於暗示對方演員,可以接唱下去(這時對方演員就接唱起板).

收板是腔調結束的意思.每唱收板,就是說無論誰都不再唱下去

了.接着就可以開始對話.

把落板與收板在唱法上分別開來,有極重要的暗示作用.因爲過去戲曲沒有固定台詞,僅係幕表制,演員可以在台上自由發揮,可多可少.如果沒有落板與收板來暗示,對方演員就無從知道在甚麼地方可以接腔或接對話. 因此,這些板在唱腔上都有明顯的區別,同時也構成了腔調組織上的規律性.以上面所舉的那首大陸板爲例,上句就是起板,下句就是落板. 它也是抽掉清板的一個例子.至於收板與落板的差異,可看下面的例子:



很明顯,大陸板的落板是落在"3"字上,而收板則收在"1"字上.即使有各種唱法上的差異,結束音總是不變的.

以上所說,僅是腔調的頭尾部分. 至於它的中部,也是最具有特點的部分,亦即清板.

清板是江南一帶地方戲尤其是灘簧劇種所共有的一種唱腔形式,它保持了說唱音樂的顯著特徵. 所謂清板,是一種沒有伴奏的朗誦腔, 由單純的上下句不斷的重複所組成(清板總是先從下句開始,

因爲它將起板作爲上句)。它的伸縮性很大,可長可短,可有可無。唱者在胡琴伴奏中唱完了起板,卽轉到清板裏來。這時,伴奏便全部停止,讓演員以清板來敍說,不拘詞句多少,最後,當需要轉到落板來的時候,在最末的一句清板通常總是有一種暗示性的唱法,以提示伴奏者,於是伴奏便跟進來了,演員便轉到落板或收板結束。從這種情況看來,實際上它不過是一種音樂化了的朗誦而已。它的腔調是可以根據詞的音韻而自由變化的,而且旋律性也不強,既無伴奏,又無拖腔,祇是上下句的不斷重複。但江南的觀衆對這種自有灘簧時就保留下來的說唱形式却非常愛好。伴奏停止了,反而可以幫助觀衆更好地聽清唱詞的內容。在感情化了的朗誦聲調下,聽衆往往鴉雀無聲地靜聽,直到落板時才鬆一口氣。這裏,解決了一個"唱"與"白"的結合問題,目前新歌劇所難於解決的,這裏却處理得非常自然。

關於清板與起板、落板的關係,可以從下例看出:

大陸板(女腔)

(起板,有伴奏,上句)

5 6 5 3 5 2 | 2 (3 2 1 6 1 2) | 2 3 5 3 5 3 2 | 1 - | (6 5 3 5 1· 6

列國 紛紛 (過門) 動刀 槍,

(清板,伴奏停,下句) (清板上句)

5 5 3 2 1 2 3 5 | 2 1 7 6 1) | 3 2 1 3 | 2 6 1 $\overset{1}{\vee}$ 5 | 3 5 6 5

秦王興兵 攻朝邦, 連天烽火

(清板下句) (清板上句)

3 2 3 $\overset{3}{\vee}$ 1 | 3 2 1 3 | 2 6 1 $\overset{1}{\vee}$ 5 | 1 2 5 3 | 3 2 3 3

狼煙起, 國家事要 擺心上, 信陵公子 憂國事,

(清板下句) (清板上句)

3 5 2 7 | 6 3 5 5 | 6 1 5 3 | 2 3 $\overset{3}{\vee}$ 1

百姓對他 有期望, 勸王莫戀 深宮樂,

(清板的結束暗示，下句，伴奏加入)　　(收板)

5 2 3　2 1 5 | (3 5 2 1　7 6 5) | 3 5 3　2 1 2 3 | 1　0 ‖

理該　要學　　公子　　樣.

上例共有八句詞，除了起板與收板的兩句以外，其餘六句都是清板.

下面的一首，是僅用起板與落板而省略清板的例：

大陸板(男腔)

(起板，上句)

(0 3 5　1 7 6 | 5 5 3 5　1· 6 | 5 2 3 5　1) | 3 2 3 1　2 | 2(3 2 1 6　1 2) |

(過門)　　那日將賢　弟　(過門)

(落板，下句)

2 3 5　3· 2 | 1(6 5　3 5 1) | 1 3 2　2 1 6 5 | 5(6 7 6 5) | 1　2 |

送下　山，　(過門)　長亭　與我　做　過

(起板，上句)

1 2 6 5 3 | 2 7 3　2 7 6 | 6(7 6 5 3　5 6) | 1 2 3　2　1 | 3 1 2　7　6 |

媒，　他　將 九妹　許　配　我，

(落板，下句)

5　- | (3 5 7 6 5) | 3　2　2 1 6 5 | (5 3 5　7 6 5) | 1　2 3 2 1 | 1 2 6 5 3 ‖

希望早日　成　雙　對.

這實質上等於把起板與落板唱了兩遍. 第二遍起板的旋律有了發展，以避免單調.

此外，清板的男腔與女腔在唱法上稍有不同；各種腔調的清板也有一定的差別，如簧調的清板與大陸板的清板在唱法上就有不同. 這裏就不另舉例說明了.

這種說唱式的清板也有它的缺點，它祇能適宜於敍說，遇到激動

的情緒時，就嫌不够；而且用得過多，也易流於貧弱，這主要是旋律性較差的緣故。今後應在原有基礎上給予一定的發展，豐富它的音樂性與加進能表現堅強語氣的部分。此外，也可適當發展一些插曲式的曲牌，來調劑這種說唱腔調的不足。

二　唱腔上的自由變化

因爲常錫劇的唱腔是說唱性質的，不像一些有固定形式的曲牌，所以這些腔調在使用上就比其他劇種的腔調有着更大的能動性，可以隨演員的需要而自由變化。還是以大陸板的起板爲例，我們可以隨意舉出它各種不同的唱法：

① 6 6 5 5 3 5 2 | (2 3 2 1 6 1 2) | 5 | 5 3 2 | 5· 3 2 1 2 3 | 1 - ‖

一日 離 家 (過門) 一 日 深 啊.

② 5 6 5 3 5 2 | (2 3 2 1 6 1 2) | 3 5 6 5 3 2 | 1 - ‖

爹 爹 不 能 (過門) 原 諒 我.

③ 3 2 3 1 3 2 | (2 3 2 1 6 1 2) | 2 3· 6 1 2 3 | 1 - ‖

果 然 負 心 (過門) 祝 英 台.

④ 3 2 3 2 7 6 | (6 7 6 5 3 5 6) | 1 2 3 2 1 3 | 1· 7 6 5 6 1 | 5 - ‖

山 盟 海 誓 (過門) 今 猶 在.

⑤ 3 2 1 | 1 2 7 6 5 | (3 3 2 1 7 6 5) | 1 2 3 5 2 1 1 3 | 1· 7 6 5 6 1 | 5 - ‖

未 曾 離 別 (過門) 淚 先 流.

⑥ 6 6 6 6 | (6 7 6 5 3 5 6) | 6 1 | 5.(6 3 5 6 1 | 5 0) ‖

地 主 奶 奶 (過門) 有 身 分.(反派唱詞)

從上面的例中，可以看出這種發展與換形一面有它的規律性，但一面變動性也是非常大的。構成這些變化的原因，不外乎下列幾點：

一、由於戲劇情節與角色情緒的需要，同一種腔調，用在悲哀的場合與用在激昂的場合就有很大的不同；

二、由於詞句音韻的關係而改變旋律；

三、由於演員的個人風格；

四、由於演員的嗓音關係，如演員臨時精神不佳，或嗓子不好，也會引起腔調的變化。

以上的原因，一般地總是以第一點爲主。因感情變化的需要而引起唱腔上的變化是正常的，這樣可以大大地豐富了唱腔，不會令人因基本腔調少而感到單調。

這種變化的方法目前我想還是值得肯定的，如果要求一種唱腔祇許有一種唱法，便違反中國戲曲一般的規律了。腔調往往因人因戲而異，甚至有因名家唱法不同而各成派別的，這是從來屢見不鮮的事情。祇是這種方法也並非說可以隨意變化無定，一天一個樣子，而是在充分發揮了演員的創造性以後，就應該相對地固定下來。這就是說，同是一種腔調，但在各個戲的具體情節上可以有它的特殊的表現方法，使之能深刻地刻劃劇情與演員的思想感情。最好能够細緻地研究每一段具體劇情的唱腔上的表現方法，這可以充分發揮演員的創造精神，賦予唱腔以新的生命，還可以在這基礎上鼓勵演員根據戲的需要而進一步創造新腔。

三　男女腔調的區別

常錫劇的男腔與女腔的唱法有一定的區別。這種區別是下列原

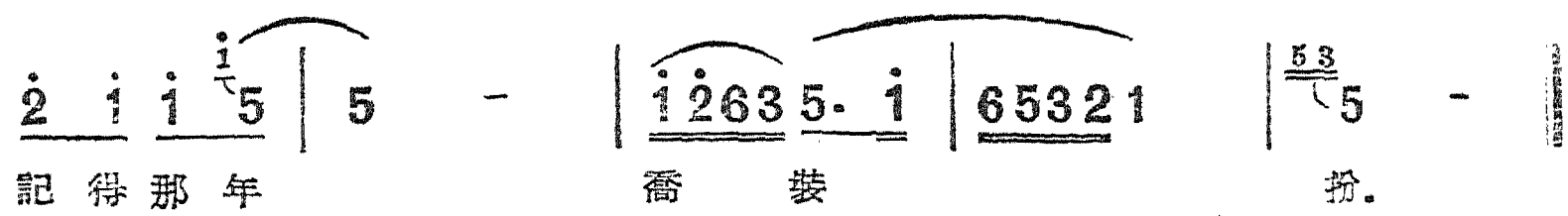
因造成的:

一、由於顯示男女性格上的不同，男腔較剛強，花音較少，女腔較柔弱，花音較多；

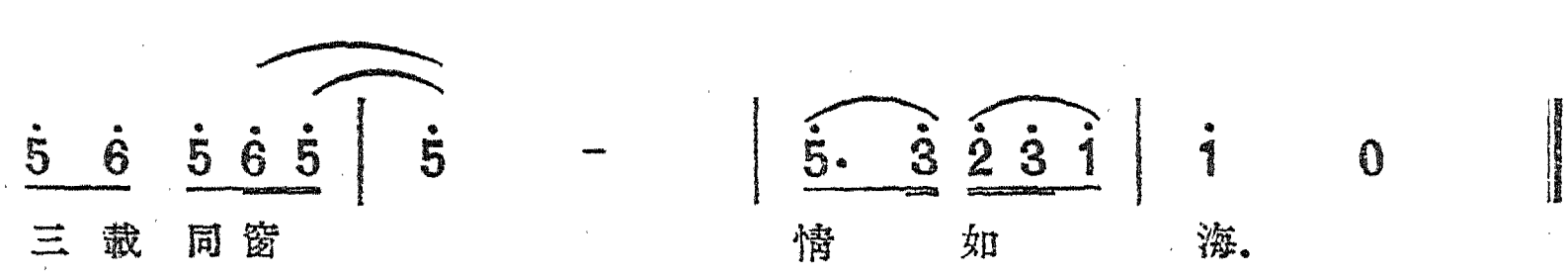
二、由於男女聲在音質上的差異。

這裏將着重介紹後一點，因爲錫劇在這問題上提供了一種可供參考的經驗。

地方戲的男唱腔一般都比女唱腔唱高八度的，假如女聲唱"5"，男聲則要唱"$\dot{5}$"，卽要求達到音質上的同一高度。這是不科學的，一方面它束縛了女聲不能唱高，不能使用高聲區，因爲女聲再唱高，男聲就不能再向上了，另一方面，男聲唱得過高，易於毀壞聲帶。過去許多男演員沒有唱幾年就結束了藝術生命，多半是這個緣故。如簧調女腔的起板:



女腔在這個腔調上一般是用鋼琴上的 d^1 音高來唱"2"，上面的起板如果讓男聲去唱，那就要唱到 $\dot{d}^2$ 了，那是很困難的。因此，錫劇便採用改腔的方法來解決這個問題。男腔在起板上便改爲:



最高音不過是 a^1，對男聲來說是勉強可以做到的。

這種改腔的方法是在演唱中自然改變的，因爲男聲既不可能唱得像女聲一般高，自然地祇好唱低下來，而他又不能唱低到八度，因爲過於低時便沒勁，不能滿足觀衆的要求，祇好改了唱腔。

男女音質的差異用改換腔調的方法來解決是最合適的。有些地方戲音樂工作者建議採用移調的辦法來解決，恐怕不大好，因爲對唱的時候就很困難了。常錫劇的這一個特點是可以重視的。

五　結　束　語

以上所述，僅是一般性的分析介紹，主要是從改革與發展來着眼的。其實錫劇音樂值得介紹的決不限於這一些，它的特點也決不止這幾點，許多問題還待進一步研究。這裏僅從它的主要規律上提出一些關係到今後改革的材料，以供參考。至於今後改革的具體意見，限於篇幅，這裏就不再寫下去了。

總的來說，戲曲音樂是一個非常值得研究的部門，必須很好地掌握它的規律與特點，研究其每一部分的細節及其相互的關係，取得系統化的知識以後，方能進行有效的改革。這是一件長期的工作，但進行這樣的工作，無論對戲曲音樂的改革，對民族音樂的發展，都是必要的。

從常錫劇的音樂改革談起❶

吳　歌

江蘇省錫劇團曾於一九五三年十一月來上海作觀摩演出。通過演出，錫劇音樂、尤其是該團解放以來在錫劇音樂改革工作上所作的努力和成績，受到了上海市音樂界和戲曲界很大的重視。華東行政委員會文化局並邀集了華東、上海市的音樂家及各戲曲團體有關人員，對該團的音樂改革工作進行座談。本文就是根據江蘇省錫劇團此次在上海的演出及座談會的內容，結合了筆者的個人意見寫成的。目的在於希望能更廣泛與各地從事戲曲音樂改革工作的同志們交換經驗和意見。文中的論點應由筆者負責，如有錯誤，請大家指正。

常錫戲音樂的基本曲調和特徵，已有葉林同志的常錫劇音樂的形成與基本特徵一文，作了較詳盡的介紹，可供大家參考。這裏先介紹江蘇省錫劇團三年多來音樂改革工作進行的情況（按該團正式改建爲江蘇省錫劇團一年，但自解放後就有音樂工作者到這團內與藝人合作，開始了錫劇音樂的改革工作，這裏所談的包括改建以前所作的工作）：

一、江蘇省錫劇團及其前身蘇南實驗錫劇團，解放以來，一直受到黨和政府的重視和培養，從最初派去參加戲曲音樂改革工作的少

❶ 本文是江蘇省錫劇團蒞滬演出時舉行音樂改革工作座談會的紀錄，由吳歌同志負責整理而成。本文對江蘇省錫劇團的音樂改革工作，進行了概括性的評介。現徵得作者的同意，在本書發表，以便更好地瞭解解放後錫劇音樂的發展情況。

數音樂工作者，以及後來參加的蘇南文工團部分同志，基本上都是在自覺自願的基礎上、在初步端正了對戲曲改革事業的認識以後參加的。所以他們開始與藝人接觸，並不是單純的爲了搞搞戲曲音樂的"改革"，而是抱着與藝人從事共同事業的態度，他們在工作的開始，就努力與藝人建立起同志的革命友誼。

首先，他們着重於幫助藝人思想認識的提高：讓藝人明瞭黨和毛主席的文藝政策，認識到戲曲作爲藝術事業的一個組成部分，在革命工作中的地位及其對人民羣衆的教育功能。這樣就大大地啓發了藝人的階級覺悟，使藝人從思想上意識到自身政治地位的提高，初步樹立了主人翁的觀念；使他們熱愛並重視自己所從事的戲曲事業，並產生了對戲曲事業改革的要求。這樣不但增漲了藝人在戲曲改革工作中的積極作用，而且也促進了藝人與新文藝工作者的團結與合作。

但是錫劇團的藝人思想教育工作並不是孤立起來進行的，也不是僅限於理論的教育，而是同時開始了一系列在劇團制度上、生活上、文化上、業務上對藝人的幫助。新文藝工作者眞誠地、努力地在這些方面幫助藝人的提高，來彌補舊社會所帶給藝人的缺陷，使藝人深受感動。這些努力是建立在上述的思想基礎上，同時也大大地推動和豐富了藝人的政治覺悟。

由於以上的努力，藝人與新文藝工作者建立了親密無間的同志友誼；藝人的政治覺悟與愛國熱情空前高漲，有些同志已被吸收到黨內和團內來；全部藝人都具有了初小以上的文化程度，都會讀簡譜，也有一部分同志已具有初中文化水平，樂隊的藝人中已有人會讀線譜……所有這些都爲該團在戲曲改革工作上創造了有利的條件。錫劇團音樂改革工作的成績也同樣是建立在這個基礎上的。錫劇團在

新文藝工作者與藝人合作的過程中，把錫劇音樂的改革工作與提高藝人的思想水平和文化水平結合起來的作法，是一個較突出的特點.

二、江蘇省錫劇團在錫劇音樂改革工作中，是把主要的力量集中在唱腔方面，至於樂隊及伴奏部分祇作了一些必要的豐富和改進.

他們在唱腔改革上是遵守了"依靠藝人"這一原則的. 具體的做法有下列幾種:

(甲)發揮演員固有的創腔才能:舊社會中戲曲藝人的創腔，是戲曲音樂不斷發展的動力.在錫劇團，新文藝工作者一方面幫助演員進行角色的分析和研究，使演員能更好的根據角色情緒的需要，結合自己的經驗進行創腔;然後幫助他們把唱腔進行整理並使之固定.這是該團在音樂改革中經常使用的方法.上述葉林同志文中"唱腔上的自由變化"一節也曾有所介紹. 錫劇團正是發揮了藝人的這種積極性和創造性，又加上音樂工作者的幫助，並克服過去藝人在唱腔上即興式的隨創隨丟的缺點.座談會上錫劇團主要演員姚澄同志並對自己在飾演祝英台時，根據需要改變高撥子、大陸板的唱腔作了具體的說明.

(乙)音樂工作者根據劇情的需要，在與藝人的合作基礎上，改編原有錫劇的曲調: 這是解放後該團在整理舊劇目和排演以現代生活爲題材的劇本時，由於某些羣衆場面或表現新人物時的需要，音樂工作者便在藝人的幫助之下，把原有的錫劇曲調適當地改編. 目前錫劇團演唱的"新大陸板"就是這種作法中較成功的一例.新大陸板把原有大陸板第一樂句的拖腔截斷，予以發展; 取消了清板，把曲調固定起來. 這樣，曲調就具有比原曲調堅定、開朗、樂觀的新的情緒，而且也適宜於羣衆場面的齊唱.因此，雖然這個曲調還不是十分成熟的，但已受到了羣衆的歡

迎，並被推廣到其他錫劇團體，成爲目前錫劇中常用的曲調之一了。

以上兩種作法都是屬於把錫劇就原有曲調進行加工和發展的。另外屬於吸收當地民歌及其他劇種曲調的有：

（甲）吸收當地民歌或其他劇種的曲調，略加修正，基本上不曾改動的：如該團演出羅漢錢劇中採用的民歌"寄生草"，雙推磨劇中採用的民歌"紫竹調"，以及白蛇傳劇中所吸收的南方戲調等。

（乙）吸收當地民歌或其他劇種的曲調，根據錫劇的特點及風格加以改編和發展的：如該團所演羅漢錢劇中的"主題歌"和秋香送茶劇中的第一曲就是分別根據民歌"周文調"和評彈"亂雞啼"改編的；雙推磨劇中的第一曲則是根據蘇劇"太平調"、滬劇的"反陰陽調"等曲調加工發展而成的。

此外，還有屬於創作的。

（丙）音樂工作者在初步熟悉錫劇音樂以後，根據錫劇音樂的特點和劇中人物的需要，進行創作：這種作法目前還是剛開始嘗試。該團演出羅漢錢劇中所用的媒婆調是其中較受羣衆歡迎的作品。

三、此外，該團去年並對解放後所經常演唱的曲調重新整理，特別對其中一些情緒不够健康的曲調——如該團演出的梁山伯與祝英台一劇中：十八相送、思祝、樓台會等場的幕後合唱曲（曲調附後供參考），經過與藝人的反覆研究和討論，最後決定不再演唱。

錫劇的音樂非常抒情、淳樸、優美，具有濃厚的江南農村氣息，令人感到喜愛可親。而錫劇團在上述音樂改革工作上的成績，也進一步豐富了原有的錫劇音樂。所以該團這次來上海演出的幾個戲——尤

其是幾個小戲的音樂，都收到了很好的效果。他們的努力是值得我們學習的。

一、首先應該指出：錫劇團在音樂改革方面獲得的成績，是與他們在工作中充分依靠藝人、亦即音樂工作者與藝人的眞誠合作分不開的，音樂工作者剛參加到戲曲團體中來，業務是陌生的；而藝人則由於他們長期地、不斷地刻苦鑽研、學習與藝術實踐，使他們從熟悉、滲透、進而能掌握了自己劇種唱腔的基本特點；過去不少優秀的戲曲藝人在努力於藝術實踐時所持的積極態度和創造精神——如藝人的創腔等，也正是過去推動戲曲音樂向前發展的基本動力。所以，藝人不僅是在掌握自己劇種的音樂藝術方面具有深厚的基礎，而且在發展戲曲音樂的工作上也具有相當豐富的經驗。由此可知音樂工作者虛心向藝人學習，以及在工作中依靠藝人，乃是戲曲音樂改革工作順利開展的重要條件。它不但能適當地解決了音樂工作者初到戲曲工作崗位上，自己業務的陌生和實際工作的需要之間所構成的矛盾；而且也可以防止我們在戲曲音樂改革工作中因主觀主義和粗暴態度而犯錯誤。

可是，我們有些同志由於懷着一種個人英雄主義的"改革"雄心，到了戲曲團體裏，往往缺乏從自己所從事的戲曲事業的發展出發的整體觀念，而過多地考慮到在從事戲曲事業的自己的成績和前途。帶有這種個人主義思想的人，往往會產生急躁情緒，具體地反映在工作上不重視依靠藝人，即使找到了藝人也是爲了充實自己的本錢；而在改革工作中，他們不是亟亟於表現，就是代替和包辦。他們往往祇在抓到了自己戲種音樂的一些外表的特點——如把曲調、曲牌記上譜或獲得了一些基本材料等之後，不知道再進一步與藝人合作，從事分析戲曲音樂的歷史和發展，研究它的人民性，研究它那準確而精練的

表現人民生活、表現人物思想感情的現實主義的表現方法，研究其獨特的、鮮明的風格……而常常就"自以爲是"地動手"改"起來了。很顯然，這樣作的結果必然會走上粗暴的、形式主義的道路，必然會引起羣衆和藝人的不滿，或者徒勞無功，甚至有害無益。這不但暴露了這些同志對待戲曲音樂遺產的狹隘的、片面的理解，還反映了這些同志對在戲曲改革工作中依靠藝人這一原則缺乏應有的認識，這樣，不可避免地將使戲曲改革事業蒙受損失。我們必須從思想上重視這個問題。

二、當然，在戲曲改革工作中依靠藝人，不僅是表現在具體改革工作中與藝人的合作，同時也表現在平時對藝人種種的幫助。因爲藝人在政治上、文化上及一些現代音樂科學知識上需要豐富與提高，確實需要我們一些文藝工作者的幫助。幫助藝人，正是爲了達到戲曲音樂藝術的改革與發展這一目的所應該採取的必要的手段，而且也正是體現了我們在戲曲改革事業中"依靠藝人"的這個原則。錫劇團在這一方面作了很大的努力，他們在堅持依靠藝人這一原則上表現了積極的態度。他們的努力正說明了戲曲改革工作與藝人的思想改造、提高文化是互相結合、互相關聯的。這裏並不是要求我們音樂工作者在戲曲劇團內去負責教育藝人的全部責任，而是在於說明音樂的改革工作既然應該堅持與藝人合作的原則，就不但首先需要自己抱有謙虛的態度，而且還要同時做到能够發揮藝人的積極性；而發揮藝人的積極性是與啓發藝人的政治覺悟、提高藝人的文化水平分不開的。有些搞音樂的同志到劇團裏，祇在業務工作上同藝人打交道，別的事情一概不聞不問，這就不能眞正與藝人推誠相見、交好朋友，同樣也就不能眞正做到在戲曲改革工作中與藝人的合作。

三、在戲曲音樂改革的具體做法上，錫劇團把主要的精力放在唱

腔的革新上，這是應該被肯定的．戲劇主要表現的是人，它要求我們準確地、眞實地通過表演來塑造人物的形象；而戲曲中的唱腔正是直接表現人物內心生活、精神面貌的主要手段．所以對於戲曲音樂改革來說，唱腔的變革是最基本的．尤其在地方戲曲試圖表現以現代生活爲題材的劇本時，就格外顯得唱腔改革的作用和必要，因爲顯然單靠原有的、反映過去社會生活的戲曲音樂，是不能完全適應新的生活、思想、感情的要求的．解放以來，上海有很多戲曲團體在音樂改革工作中忽略了這一方面，祇在豐富樂隊和編配伴奏上下功夫，當然這一方面的改革也是不可少的，也是必要的，而且他們的努力也有一定的成績和效果；但若忽視了作爲主要一面的唱腔改革，就不能達到戲曲音樂的根本的變化和革新．所以錫劇團以唱腔爲主的改革方法是應該肯定的．

四、江蘇省錫劇團在整理過去曲調時，剔除了一些不够健康的曲調，這也是值得我們重視的一個問題．錫劇團舉例剔除的幾個曲調，是與錫劇音樂原有的淳厚、樸素的風格不相協調的，尤其情調上是不够健康的．這說明了在戲曲改革工作中作堅持原則的鬥爭是必要的．因爲戲曲究竟是在舊社會中形成的，由於現實條件的制約，使它不能不蒙受舊社會的思想影響．所以"舊的遺產也祇有在新的思想基礎上加以整理以後，才能完全適合人民的需要．"（周揚：爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥．）

尤其是這些被剔除的幾個曲調都曾一直爲多數藝人所喜愛，這也說明了藝人由於在舊社會中的處境和遭遇，思想意識上是存在着一定的弱點的．所以藝人同志也必須注意在與文藝工作者合作的基礎上，爭取他們的幫助，努力提高自己的政治文化水平，加強自己的思想改造和藝術修養．同時也說明了文藝工作者對待民族戲曲遺產

必須採取分析批判的態度，而不能採取無區別地、全盤接受的保守態度，以及迷惑於部分羣衆的一時喜愛的盲目作法。那樣我們就無疑是放棄了"推陳出新"的原則，變成沒有立場、沒有目的的庸人，那樣我們就只會影響戲曲事業發展的前途，使戲曲音樂的改革工作走彎路。

同時，錫劇團在進行這一工作時，既不是粗暴的主觀主義的亂發行政命令，也不是機械的形式主義的舉手表決，而是有原則的、有領導的，充分發揮羣衆的自由思想，展開相互間的研究和爭論，最後在羣衆認識不斷提高的基礎上，求得大家認識上的漸趨一致。不這樣，問題非但不會得到眞正的、正確的解決，並且會使我們的主觀主義鑽空子，以致造成"粗暴"。雖然我們反對無原則的"保守"，但也決不能流於"粗暴"。

總之，江蘇省錫劇團幾年來在錫劇音樂改革工作上所作的努力——他們那些具體的改革方法，雖由於各個劇種的形成、特徵等條件互有差異，不能機械地硬搬，僅能供大家參考；但是他們所遵循的基本原則：音樂工作者與藝人的緊密合作，在依靠藝人的原則下，首先從事於唱腔的改革，以及在對待舊有曲調所採取的分析批判態度等，都是值得我們學習的。

此外，從研究錫劇團的音樂改革工作中，也有以下幾點體會和意見：

一、錫劇音樂是根據農村山歌、說唱形式的灘簧發展而成，它的基本曲調都是根據農村社會的生活節奏和生活方式製成的，所以它很適宜於表現封建社會中農村的生活，吸收來的曲調基本上也是這樣。這次錫劇團來上海演出的幾個小戲，由於都是反映舊社會男女愛情生活的——如雙推磨、秋香送茶等，所以在音樂方面也收到了良好的效果，尤其受到了觀衆的歡迎；而在演出大型的、表現現代生活的

羅漢錢一劇中，音樂就顯得不够豐富、難以充分地適應劇本的內容了.

應該說：錫劇是完全有條件向現代劇發展的。但要向現代劇發展，就必須正視並努力解決原有的音樂形式與新的現代生活內容之間所存在的矛盾．錫劇團目前所採用的主要的改革方法——發揮演員的創腔才能、吸收民歌及其他劇種的曲調等雖是正確的，而且尤其對於最初着手戲曲音樂的改革工作來說也是非常必要的；但單依靠藝人過去經驗的作法，在今天就顯得不够了．因爲我們是處在一個嶄新的時代中，它爲我們戲曲事業創造了空前有利和無限發展的前提，因此也對戲曲事業提出了新的要求．藝人的社會地位大大地提高了，黨和政府不但動員了大批的新文藝、新音樂工作者到戲曲工作崗位上來，而且還給予開展戲曲改革工作中的其他方面創造了優越的條件，所以我們必須要把眼光放遠，並作出比前人更大的努力。

我們應該大力而及時地進行有目的的、有系統的、有計劃的學習——首先從發掘、整理和研究自己劇種的音樂着手，認藝人作老師；同時並與藝人共同學習當地民間的音樂及其他、首先是與自己相鄰近的劇種及京劇的音樂；以及適當地學習西洋音樂及其科學的理論知識，尤其是蘇聯音樂藝術的先進經驗。這樣，我們才有可能最後作到眞正瞭解並掌握自己劇種音樂的規律，並從多方面來豐富它；這樣我們才有可能結合自己政治思想的不斷改造和提高，在對人民生活的深刻體驗過程中，根據新戲曲發展的需要，達到在固有的民族戲曲音樂遺產的基礎上，創造出表現現代生活內容的、新的民族戲曲音樂；也祇有這樣，我們才有可能推進我們的戲曲事業，使它更好地適應新形勢發展的需要；才能無愧於我們所處的偉大時代。

江蘇省錫劇團過去曾作了一定的努力來整理自己劇種的音

樂——如爲羣衆所熱愛的老簧調就是該團發掘舊有曲調的成績。但是對於這一工作顯然還需要下更深的功夫，尤其需要能更好的把那些由於及時的需要與可能所進行的改革實踐與學習、整理、研究等緊密而有機的聯繫起來。不能把學習狹義地孤立起來，也不能把工作停留在一時的、零星的改革上，否則我們的學習就會不切實際，而我們的工作也會被拖到事務的、形式的泥濘道路上，而不能得到應有的、充分的發展。當然更不能因爲這是一個長期性的工作而有絲毫的放鬆。周揚同志在第一屆全國戲曲觀摩演出大會的總結中就曾指出："新的音樂工作者應當積極地參加戲曲改革工作。他們必須下很大的功夫來研究京劇及其他各種地方戲曲的音樂，並適當地參照歐洲古典音樂、特別是現代蘇聯音樂的先進經驗，在樂器、樂曲、唱法各方面加以改進，以增強中國戲曲表現新的生活的能力，並使中國戲曲音樂與世界音樂文化溝通起來。""祇有當新的音樂工作者在整理民族戲曲藝術遺產的工作中積累了一定的經驗之後，新歌劇的創造才有眞實的、可靠的基礎。否則是沒有基礎的，因而也是沒有前途的。"所以必須及時而大力地從事並組織學習——把整理、研究、改革實踐聯繫起來的、有目的的、有步驟的學習，爲戲曲音樂在今後能獲得眞正的、迅速的革新與發展打下必要的、深厚的基礎。

二、戲曲音樂的改革主要應該根據戲劇內容的需要，所以音樂的改革是與劇本的整理和創作分不開的。周揚同志在第二次文代大會上的報告中曾指出："整理和研究民族的古典文學藝術遺產和民間文學藝術的工作，一方面是爲了使新的文學藝術的創造和自己的民族傳統相銜接，同時另一方面又是爲了要使這些民族傳統的藝術經過科學的整理、改造和加工之後再普及到人民羣衆中去，眞正成爲今天人民的有益的共同的精神財富。"在整個的戲曲改革工作中，修改與

創造是繼承民族戲曲遺產的不可分割的兩個方面，但所有這些工作基本上是以劇本的整理和創作爲基礎的。像有些戲——尤其是有些反映封建社會生活的一些小戲，按其劇種原有的音樂已能適當表達其內容，僅須作一些必要的整理工作；而有些戲——又尤其像反映現代生活的新戲，就很顯然須要我們下較大的功夫，因爲新的內容要求我們在音樂方面有新的創造。但是常常有些音樂工作者分不清這兩者之間不同的要求和相互的關係，祇有一個簡單的"改"的概念，所以不分青紅皂白，不問劇本內容如何，凡戲必"改"。什麼戲都是一個樣的"改"，把"戲改"變成一個例行公事。這些同志並且往往很滿足於這種埋頭"爲改而改"的作法。這實際上是暴露了我們對民族戲曲遺產的不够尊重，對戲改事業的不够審愼的"輕率"態度；尤其這種作法有時還會使自己小資產階級的情調或形式主義趁機發揮，結果勢必弄成"畫蛇添足"。一面在新的思想基礎上進行對傳統的戲曲音樂的整理，去蕪存菁，使它能更好地符合人民的需要；一面在上述整理過程中，吸收其能够幫助人民藝術發展的因素，隨着戲曲表現現代生活的內容，求得戲曲音樂的革新。這正是我們戲曲音樂改革工作的基本內容和不可分割的兩個方面。不注意通過整理研究來爲改革實踐創造條件，和不善於集中主要力量去從事必要的改革，即使工作暫時也可能獲得某些效果，但歸根結蒂都不能促成戲曲音樂的全面的、根本的革新和發展。

三、吸收民歌及其他劇種的曲調時，同樣必須根據內容的實際需要與適當的選擇相結合，並且還要有一定的加工。不能硬搬，也不能亂搬。當需要搬而又可能搬的時候，也不能生吞，而是應該創造性的進行消化。民歌究竟是民歌，它的結構和表現人物性格的能力，與戲曲音樂的要求是有一定的距離的；而其他劇種的曲調又基本上是按

照它自己的特點和風格製成的，所以不能硬搬和亂搬。過去藝人在豐富戲曲音樂的努力過程中，也曾有時把民歌或其他劇種的曲調臨時全盤搬用的，但他們總是會在不斷的演唱實踐中發揮他們的創造性，加強了這些曲調的戲劇性，並使它們符合於自己劇種的獨特風格。這一次錫劇團演出的幾個戲中所用的幾個未曾改動的小調，就令人感覺與原有錫劇音樂不甚協調——如雙推磨劇中的"紫竹調"就是這樣，而秋香送茶劇中所用的評彈"亂雞啼"一調，因爲經過一定的融化加工則收到了很好的效果。應該明確戲曲音樂改革的基本關鍵首先在於曲調的質量的革新，而不能祇是追求曲調數量的增多。有些同志簡單地認爲曲調多就是戲曲音樂的豐富，結果就東拉西扯，破壞了自己劇種風格的統一，變成了大雜燴和滑稽戲（滑稽戲是上海流行的劇種之一，它自己沒有一定的唱腔，任何戲的曲調它都可用作自己的插曲）。

四、由於地方戲和藝人在舊社會中所受時代和生活的局限，遭遇到統治階級的沾染及封建思想的影響，常常得不到正常的、全面的發展。尤其在劇種走向專業、進入城市以後，大都把注意力集中在旦角的發展上，音樂也同樣如此。所以生的唱腔得不到應有的重視和發展，一般都是被動地附和旦角的唱腔。這不但使男演員所飾演的角色的形象和性格不能通過音樂得到應有的刻劃，而且在發聲上也限制了演員的演唱（很多地方戲曲的男演員都因此在最後得到聲帶破裂、嗓子沙啞的不幸結果）；同時，又不得不在最低限度照顧到男演員演唱的情況下，反過來影響到女演員的唱腔及其發展。顯然，這是不够正常、不够科學的。因此我們在從事戲曲音樂改革工作時必須適當地注意到發展男演員唱腔的問題，這不但就發展聲樂藝術的角度上來講是必要的，而且它也直接與戲曲音樂的創造密切關聯。

五、關於西洋樂器的能否使用問題："能用、不應該拒絕用"是肯定的，但也並不是一定要用。首先應該去注意發揮民族樂器——自己劇種原有的樂器的特點及長處，並在這個基礎上來改進它。同時使用西洋樂器時也應該使它的演奏服務於音樂內容的表現，並保持自己戲曲音樂特有的一定的風格。像有些戲曲團體爲了要使用西洋樂器，把原有自己劇種所用樂器的特殊演奏技巧及表現方法都割愛了，結果樂隊的音量雖然增大了，但卻減弱了音樂的表現力，應該說這是捨本逐末的辦法。

上面所談有關江蘇省錫劇團在音樂改革工作中所採用的方法，並不一定完全適用於其他劇種，希望大家本着"原則出發、具體對待"的態度，作爲自己工作上的一些參考；至於文中所談的一些個人意見和體會，更希望大家能進行研究，給予批評。周揚同志在第一屆全國戲曲觀摩演出大會的報告中指出："隨着中國經濟和文化高漲的到來，戲曲的新的繁榮的時代也一定要到來的。"同時他又指出："戲曲改革的首要問題是劇本，因爲劇本是戲劇活動的基礎。但對於新戲曲（新歌劇）的創造說來，音樂同樣具有決定性的意義。"所以我們音樂工作者一定要重視戲曲音樂的改革，努力實踐，並隨時交流經驗，在集思廣益、同心協力的基礎上，做好戲曲音樂的改革工作，共同爲創造中國的新戲曲、新歌劇而努力！

蘇劇音樂介紹

路　行

蘇劇的前身就是蘇州的灘簧．在江南所有的灘簧劇種中可以算是歷史最久遠的了．大約在清道光(一八二一至一八五零)間，這種以坐唱崑曲劇目爲主要內容的說唱形式已經在蘇州流傳，稱做南詞。這之間，傳說曾由當地文人錢文元修訂過劇目，改崑曲原詞中州韻爲蘇州韻，改長短句爲七字句．因此又稱做錢灘．發展到後期，說唱錢灘的藝人在演唱原有的劇目以後，常增加一些和本灘(滬劇前身)、常錫灘(常錫劇前身)的對子戲相同的劇目，稱做後灘．錢灘則又傳爲前灘。後來進入上海奏唱，轉以插科打諢、說唱時事新聞爲主要內容．爲與其他灘簧區別，遂稱蘇灘。到此時爲止，還一直保持着坐唱的形式。蘇灘發展成爲舞臺演出的蘇劇，祇有十餘年的歷史，而這十餘年間，與滬劇、錫劇的盛行情況相較，仍是相形見絀的。江南解放以後，才有國風、民鋒兩劇團在蘇州、上海、無錫、杭州等地作經常演出。

蘇劇雖冷落有年，但在較長時期的流傳過程中，是保存着比較豐富的地方戲曲音樂遺產的．如從宣卷、彈詞、說唱音樂基礎上發展爲戲曲音樂，從吸收民間山歌、小調改編加工爲戲曲音樂等．這一發展過程中的素材和經驗，曾對江南其他地方戲——滬劇和錫劇的發展上都起過相當的作用．因此，如果我們能深入一步研究，掌握蘇劇音樂的發展規律，分析它的藝術特點，發展好的，揚棄壞的，則不僅對發展蘇劇有重大的意義，並且對發展江南其他地方戲來說，也將有非常

重要的作用。我們今天做的工作顯然是不够的。祇能把搜集到的曲調，作一初步的介紹，把自己的一些零星體會提出來供大家參考。

一　曲調種類

一、基本常用調：有太平調（分男女腔兩種）、快板（分男女腔兩種）、流水板、賽伽調、弦索調（一作雁沙調）等。

二、不常用調：有反陰陽調（一作反太平調）、南方戲、書調、十字調（一作三三四調）、快板慢唱等。

三、插曲類曲調：有四季相思、銀絞絲、山歌調、金陵塔、夜夜遊等。

四、特殊曲調：如柴調、挑袍調、二賣調、三環調、採茶調等。

二　曲調用法

蘇劇的曲調很多，雖然在演唱時，每種曲調大都因演員和劇情的需要而變化，很難嚴格分清某種曲調是某種角色表現某種情緒時採用。但是每種曲牌都有一個獨立的風格和表現性能的範圍。現就一般運用的方法介紹於後：

一、太平調（包括男女腔）：中庸速度時，不唱拖腔，一般適合敍述事件，用於對唱。慢速度時，多拖腔，適合抒發感情，如自歎、嗟傷、回憶等。一般用在歷史劇中生旦角色，可接轉快板、散板、書調等。

二、快板：速度最快，適合表現激動的情緒，如憤怒、悲傷、歡欣、危急、匆忙等。通常由其他曲調轉唱快板，快板不接唱其他曲調，但有時快板結尾時也有接唱一句太平調作爲結束。任何角色可用。

三、流水板：速度僅慢於快板，適合敍說一般情節和表現輕鬆的情緒，不適合發抒激動的情緒。一般用在歷史劇中丑角，現代劇則任

何男角可用。男女角對唱時，男角用流水板，女角往往不唱流水板而唱快板。可接唱任何曲調。

四、費伽調：快速度時可表現愉快、活潑、輕鬆、風趣等；慢速度時可表現優美、安靜、憂鬱、傷感等。任何角色可用。可接轉其他曲調。

五、弦索調：快速度時，可表現風趣、活潑；慢速度時表現悲傷，訴苦等，可轉唱任何曲調。一般祇用於女角。

六、反陰陽：祇有慢速度，適用表現悽慘、憂鬱、自歎等。祇用於女角。

七、南方戲：速度較慢，適合表現回憶、思念、自歎。男女角均用。

八、快板慢唱：適合表現紊亂、痛苦、驚慌、無援等情緒。任何角色可用。

九、孩兒腔（一名縮短調）：基本上是太平調加乾板，適用於孩兒、童僕，表現天眞、純潔；有時也用在丑角，則表現風趣、活潑等。

十、書調：適用於一般事件的敍說，用在書生角色，往往這種角色是反面人物，用來描寫他的寒酸和故作"風雅"的神態。

三　蘇劇音樂的沿革及其發展的基本規律

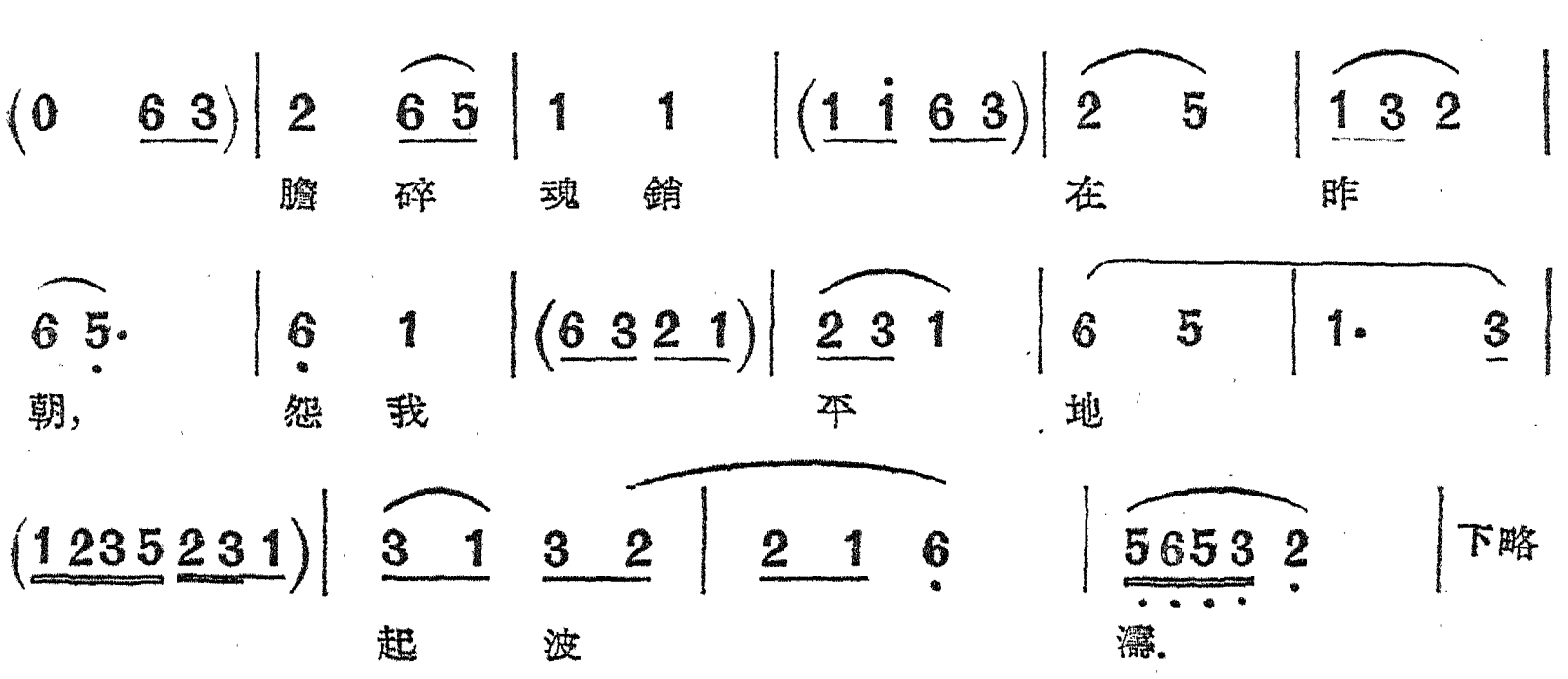
蘇劇曲調，由於它在各個不同的時期內表現過各種不同的內容，在各個不同的階層流傳過。如南詞（前灘）演唱崑曲劇目，流傳士大夫階層中；蘇灘（後灘）時期演唱表現農民、小商販、市民生活的對子戲劇目和時事說唱，流傳在市民及其他勞動羣衆中。因此它的曲調也有各種不同的演變和發展。這一演變和發展的過程，就豐富了蘇劇的曲調。

一　從彈詞宣卷到南詞灘簧

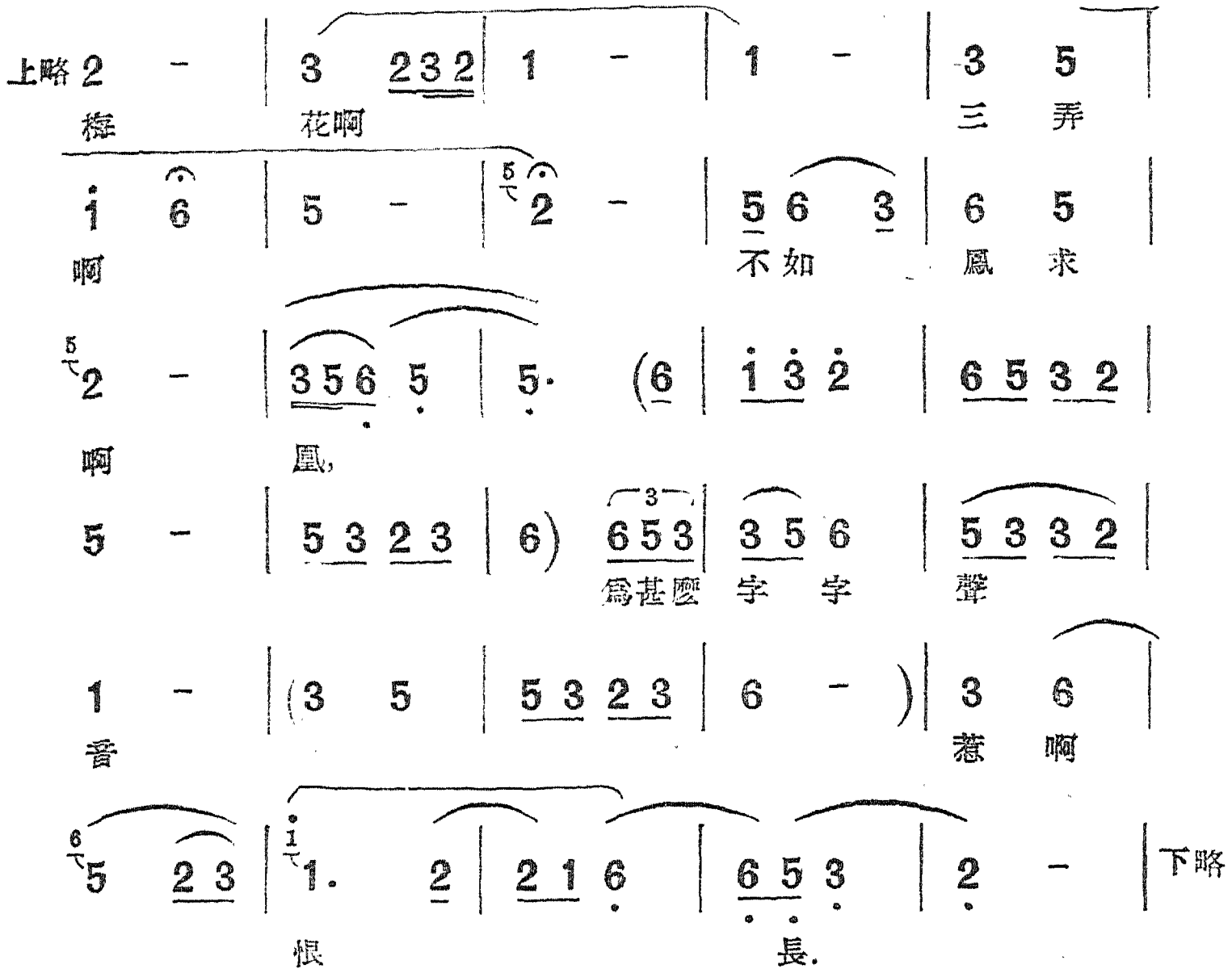
民間小戲，在原始時期各地有一個統稱，謂之花鼓戲。它是從農

村節日活動的花燈秧歌、花鼓、連廂等發展而來的．如滬劇原先是松江農村的花鼓戲，進入上海後才稱本灘——申曲，後來才有滬劇之名．至今松江農村中仍有把在當地農村演出的滬劇稱爲花鼓戲的．它在本灘時期的劇目如賣紅菱、比漢郎、女看燈、修布機、量被單、小斷情等，從內容到演出形式，都具有鮮明的農民藝術特點．但是蘇劇卻不同，一開始卽以坐唱崑曲劇目的南詞形式出現，這種演唱形式很早就見諸記載，清乾隆（一七三六至一七九五）間霓裳讀譜中就收有"南詞彈黃"．同治（一八六二至一八七四）間范祖述杭俗遺風所記："有南詞者，說唱古今書籍，編七字句，中坐者彈三弦，橫坐者佐以洋琴，每本四五回，謂之說書先生云．"可見此時南詞實在是一種說書．在同書中又載："灘簧以五人分生旦淨丑脚色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板．所唱亦係戲文，如謁師、勸農、梳妝、跪地、和番、鄉探之類．不過另編七字句．每本五六齣，工錢一千六百文．"這種演唱的內容和形式，和蘇州的錢灘相同，而蘇州的錢灘亦有南詞之名，可見這兩者的密切關係．杭州南詞傳說是由蘇州傳去，稱爲四明南詞．從前述所引杭俗遺風所記，至少可以看出兩者在演唱內容和形式上是頗相似的．目前蘇灘基本調太平調和四明南詞老調，還有明顯的相似之處．如：

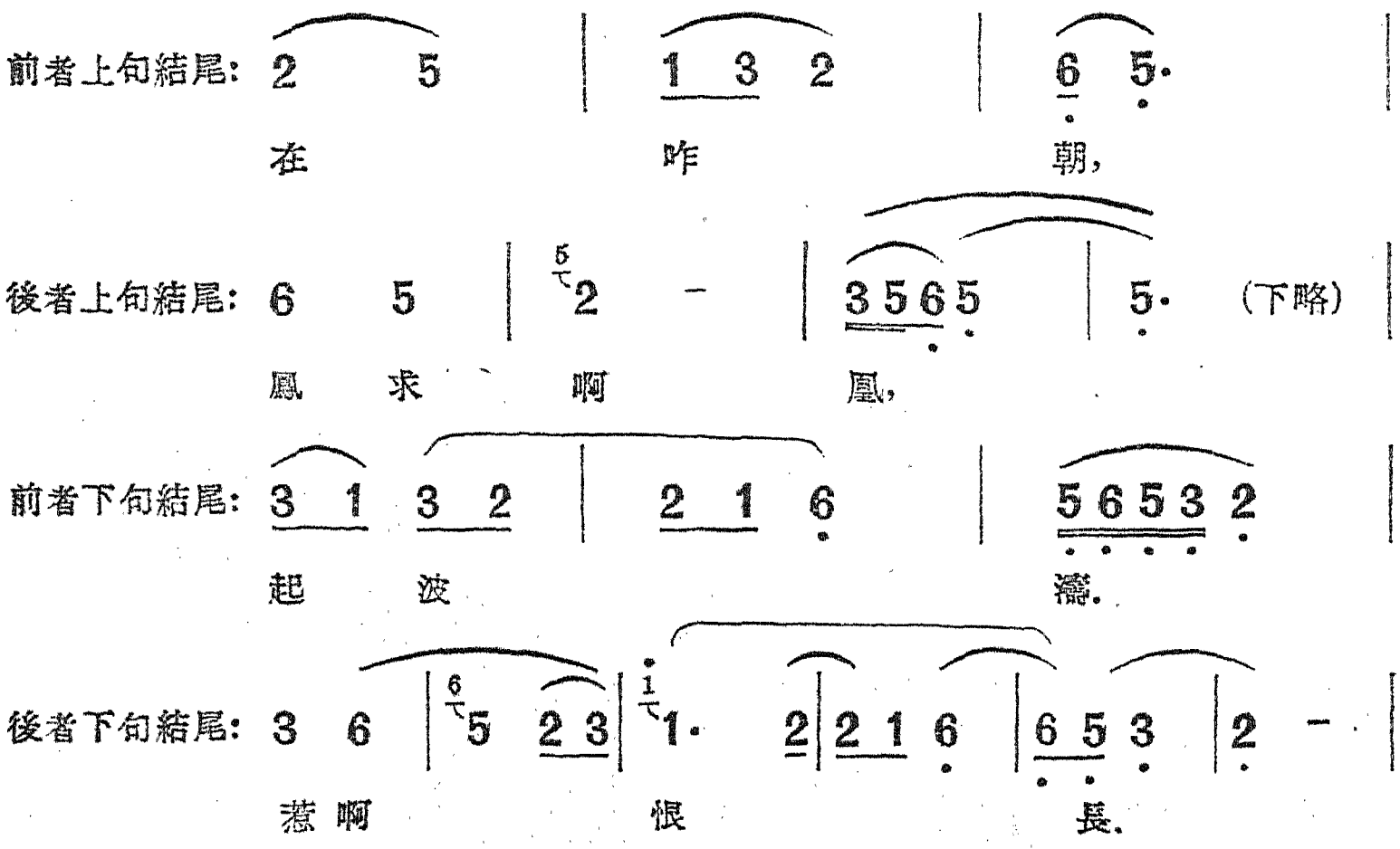
蘇 灘 斷 橋



再看四明南詞老調(三十一曲)：



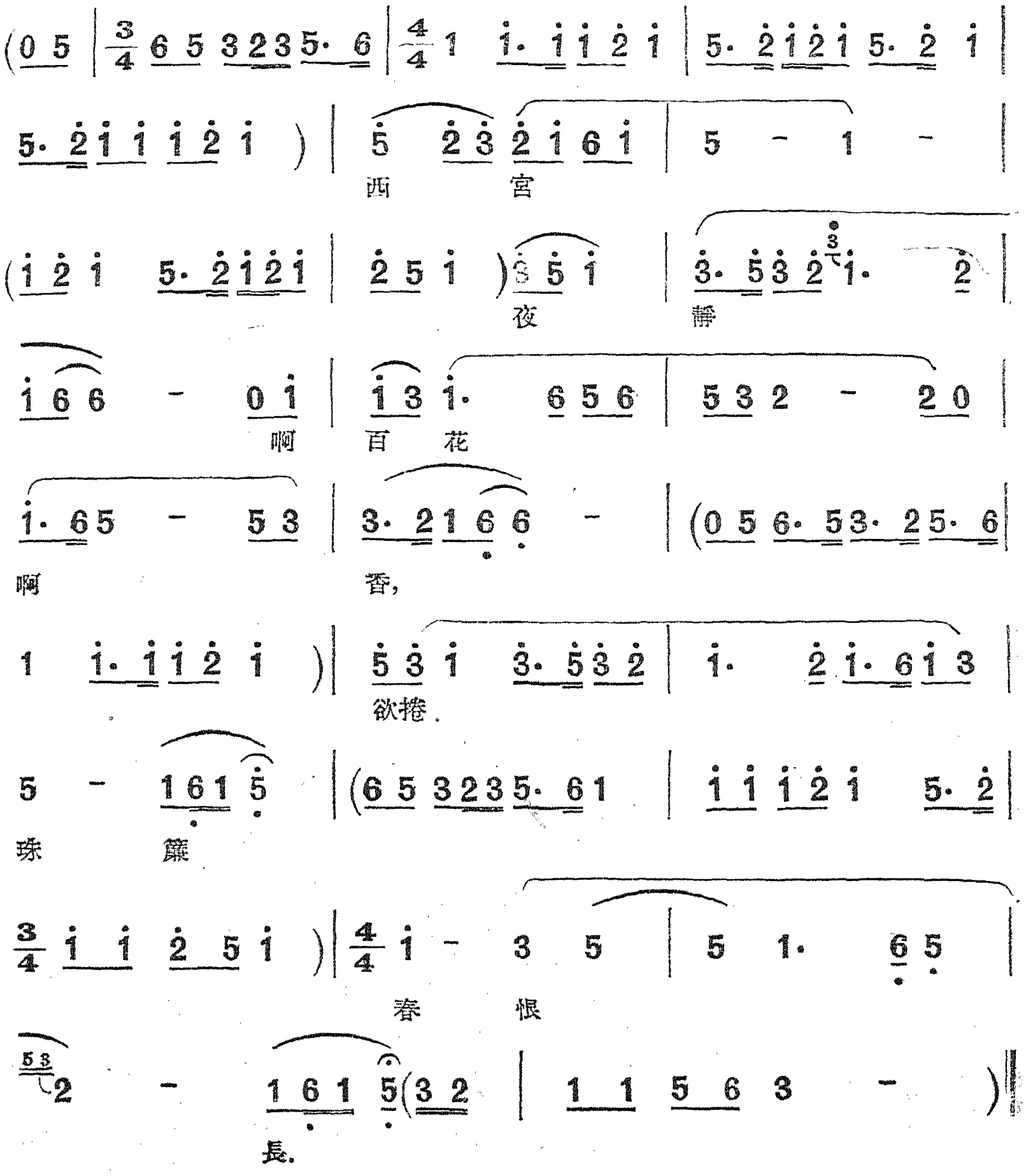
這裏兩者在曲調風格、旋律上的相同，尤其表現在上下句的結尾上.



但是後者在節奏上比較自由，還沒嚴格的格律。旋律上轉腔也較多，說書彈詞的風格較之前者更明顯。蘇州彈詞的盛行，早於南詞甚遠，而在南詞盛行時的彈詞調俞調，正和後者相仿，以"流遠悠適"、"春鶯百囀"聞名的。如彈詞俞調：

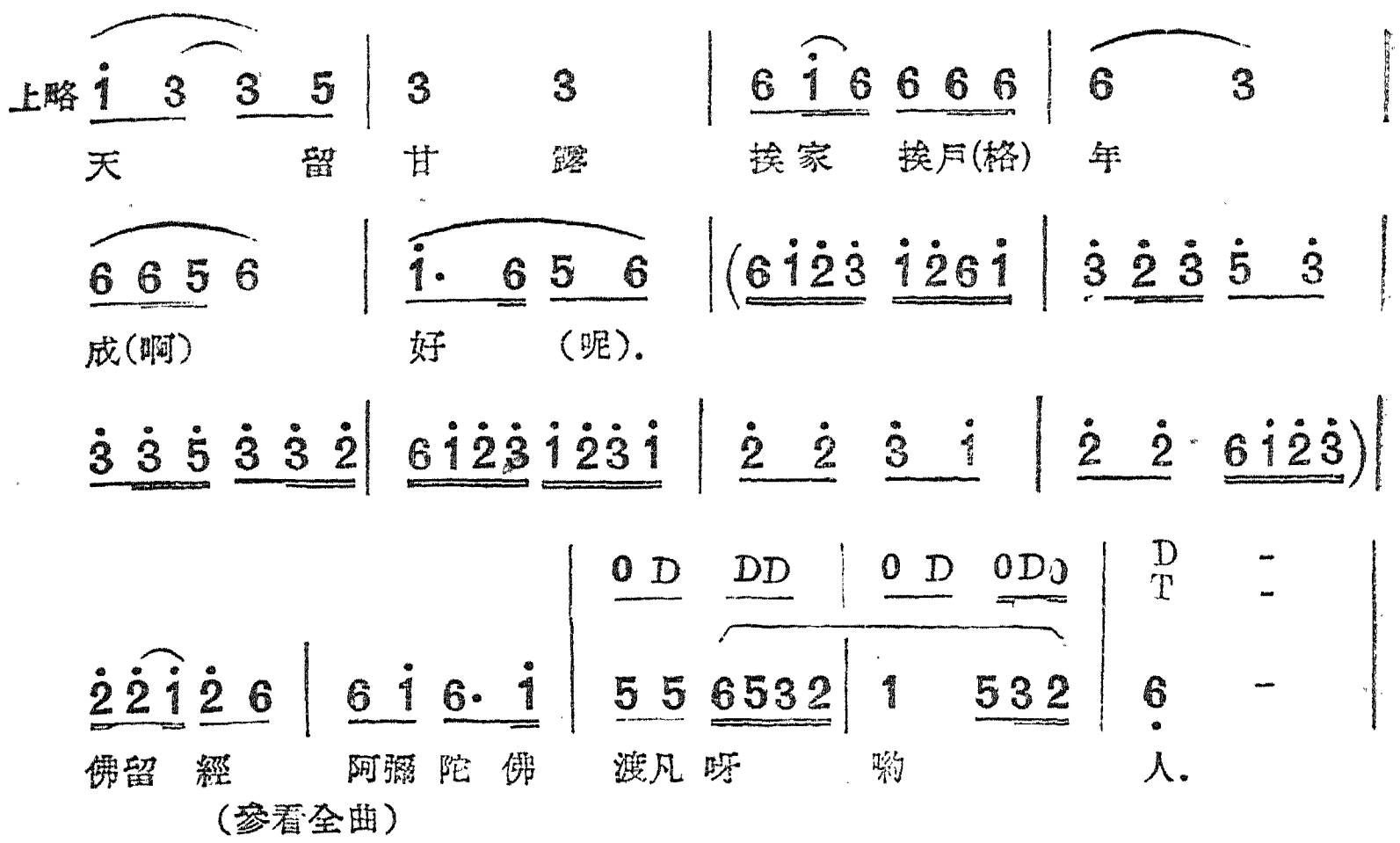
宮　　怨

朱介生唱
弋　唐記



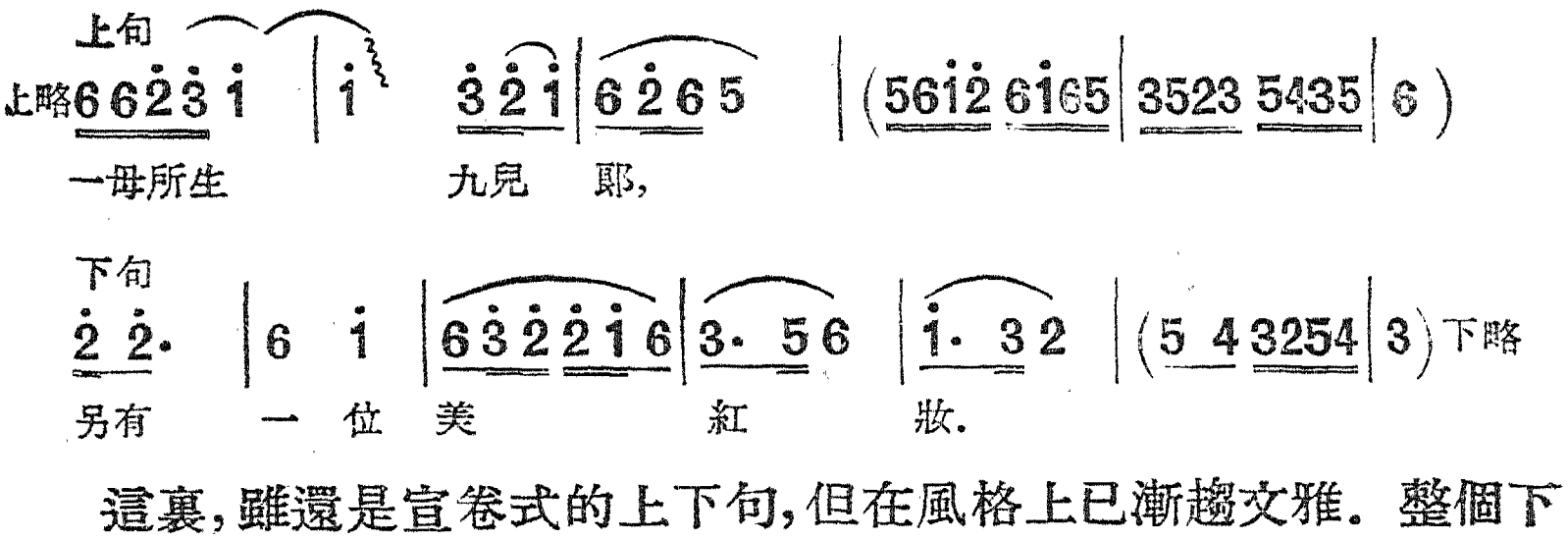
這一曲調與前面兩曲相比，尤其是與四明南詞老調，在旋律，行腔風格上非常相近.這三個曲調的過門都很自由. 因此，可以說初期的南詞與彈詞，實在是兩種非常相似的說唱音樂，後期的從蘇灘到蘇劇，也可以說是從彈詞一類說唱音樂形式上的支流和發展。

但是任何一種藝術的形成和發展，都並不是孤立的，它總受着其他各種藝術的影響，蘇灘除和彈詞有密切關係外，還受宣卷、道情、佛曲的影響. 早在南詞(錢灘)盛行以前，蘇州的宣卷已非常流行，並已大大越過了宗教形式，發展爲一種在民間廣泛流傳的說唱形式了.所唱故事如孟姜女寶卷、珍珠塔寶卷、何文秀寶卷、白蛇寶卷、梁山伯寶卷等，雖在某些部分帶有宗教色彩，但基本上是來自民間的傳說故事.而這種說唱形式又已非常久遠，因此，構成民間說唱音樂的基礎，宣卷也是一個非常重要的因素.及宣卷發展至後期，則又反過來接受了彈詞、灘簧的影響而發展了自己的形式，形成一種綜錯的糾結關係.那時期宣卷不但所唱故事如珍珠塔、玉蜻蜓、雙珠鳳、三笑姻緣等與彈詞合流，在演唱形式上也不再用佛號幫腔，而代以絲弦過門來伴奏了.宣卷的人也早就不是僧道而成爲職業或業餘的民間藝人了.即使是僧道，所做佛事道場，也插有許多與宗教無關的演唱. 如蘇州僧道，常唱戲文(崑曲劇目)以炫衆，腔調"非崑非弋"稱爲"俗本"，以與"正本"區別."清末杭州和尚放吹唱喫口，用戲曲宣唱經文."'和尚唸孔雀經，分生旦淨丑彈唱曲調，想又是這類宣卷的另一蛻變……道士也有名叫歌司的一種教派，名爲順星禮斗，祝獻茶筵，實則專唱戲文"(見黃芝岡的從秧歌到地方戲).這種演唱形式，和南詞的坐唱階段也有相互影響的密切關係.可舉四明南詞的曲調來看，它一方面在旋律風格、結構、色彩上與目前蘇灘曲調相同，另一方面，由於它還保持原始的面貌，因此與宣卷的關係也很明顯.如：

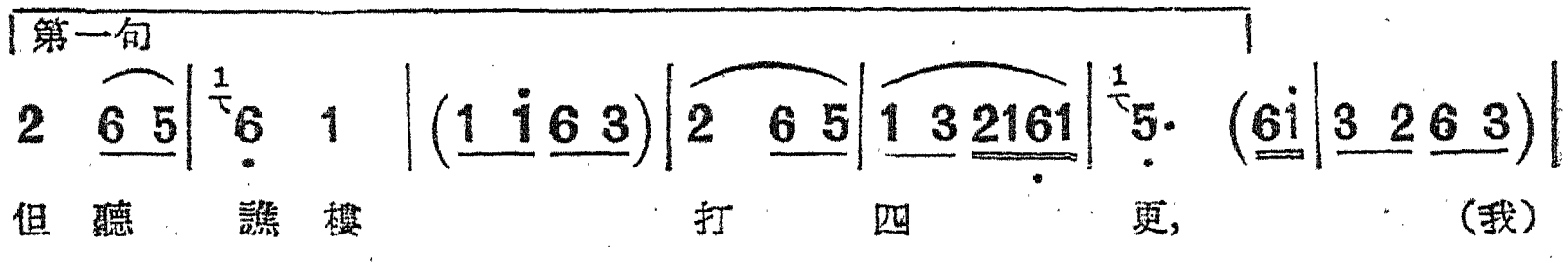


（參看全曲）

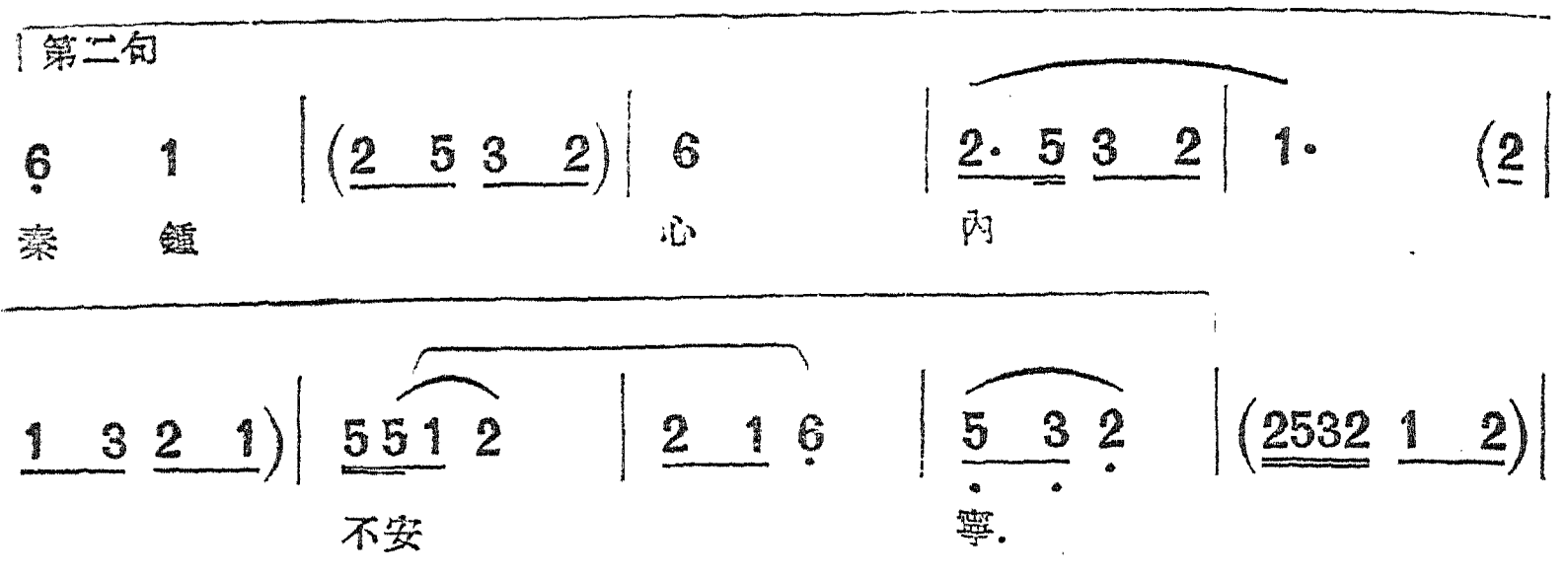
全曲結構，基本是這兩個上下句的重復。旋律上帶有濃厚的宣唸經卷的色彩。內容如"天留甘露年成好，佛留經卷渡凡人"等在宣卷開篇中是常見的老套。又如下例：



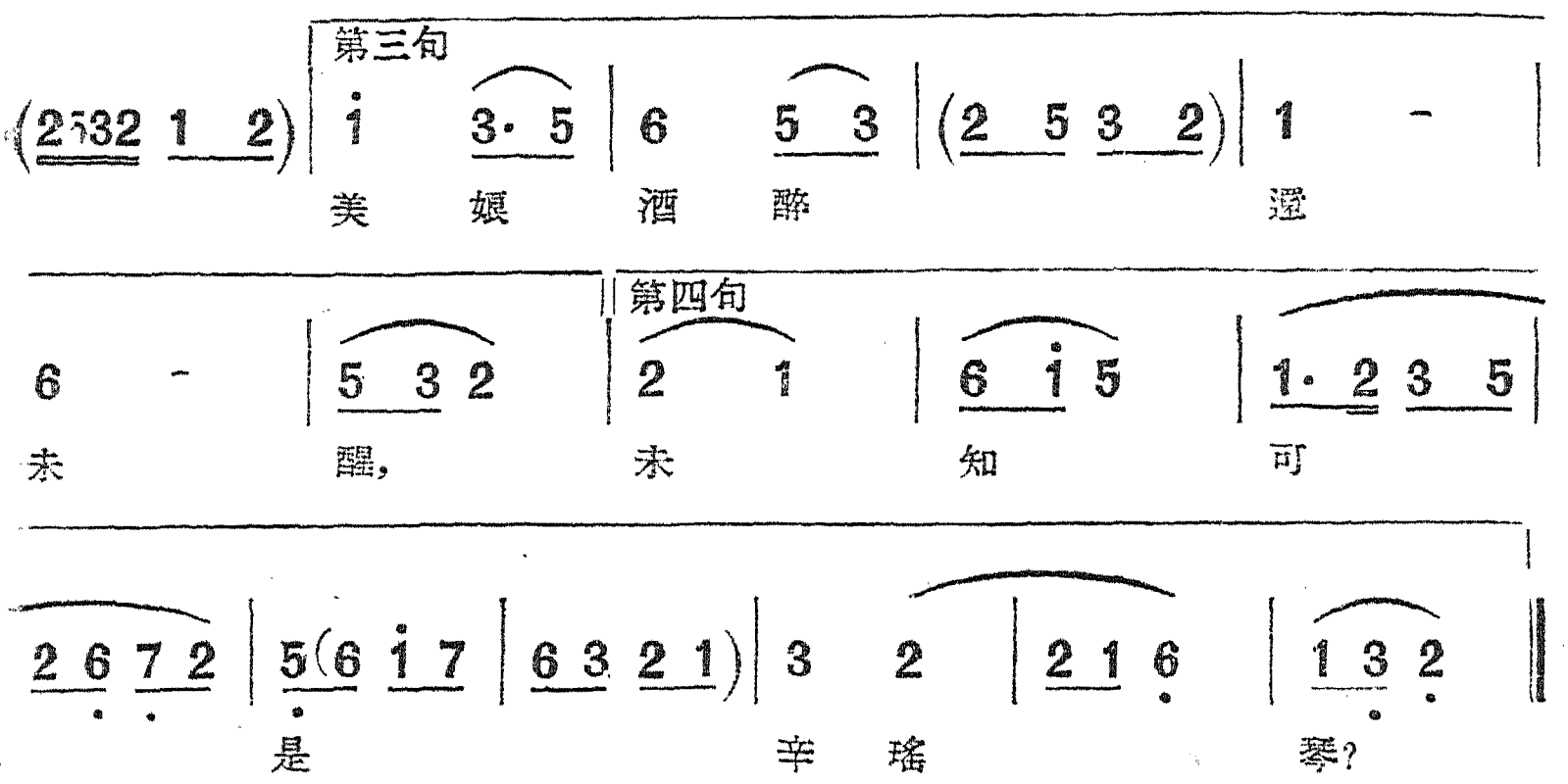
這裏，雖還是宣卷式的上下句，但在風格上已漸趨文雅。整個下句的旋律與目前蘇灘太平調幾乎是一樣的了。如下面的太平調，是蘇劇唱前灘（崑曲劇目）時常用的曲調，這裏不再是簡單的上下句，而把上下句發展爲起、承、轉、合完整的四句了。如：



第二句



到這裏爲止，它的結構是與前例全家福開篇曲調一樣的，旋律也相仿．這裏第一句同前例上句，也落在"5"音上，第二句同前例下句，也落在"2"音上，但是這裏接下去還有第三四兩句：



這裏可以清楚看出，第四句是第二句的變形，第三句是新的發展．經過這樣的變化和發展，就顯出了戲曲音樂的端倪來了．

所以有這種音樂形式上的變化和發展，主要是由於演唱崑曲劇目完整的戲曲內容而來的．南詞灘簧興起時，正當崑曲沒落時期的乾嘉之間．如錢泳履園叢話所記："演戲如作時文，無一定格局．……形容得像，寫得出，便爲絕構，便是名班．近則不然，視荆釵、琵琶諸本爲老戲．以亂彈、灘王、小調爲新腔．多搭小旦，雜以插科，多置行頭，

再添面具，方稱新奇，而觀者益衆。如老戲一上場，人人星散矣。豈風氣使然耶！”這表示統治階級的基礎及其藝術的趨於沒落，人民的藝術必然抬頭。尤其是戲曲，究竟是一種比較最有羣衆性、民主性的藝術形式，它的流傳主要決定於廣大觀衆的支持和愛好，而人民的愛好則不是任何統治者所得以強迫的。但是，即使是統治階級的藝術，既然流傳到民間，人民也會按照自己的觀點、思想、愛好來改變它的面貌。如崑曲先已盛行於蘇州一帶，有一定的基礎，到乾嘉間各地亂彈興起，特別是江南松江花鼓戲及其他民間說唱宣卷、彈詞的盛行，迫使崑曲不得不改變原來的面貌，從聲腔、詞句的通俗向人民靠近，派生出了南詞、蘇灘這一類的說唱形式，原先來自民間的傳說故事，則又復逐漸改變爲屬於人民的藝術。如花魁記出自今古奇觀賣油郎獨占花魁女，在民間已極流傳，在情節相同處崑曲本是這樣：

占花魁　種情（譜缺）

（桃紅菊）他那裏醉中天，神飛夢越；我這裏好一似鏡中花，難親怎捨？捱盡了永迢迢長夜。捱盡了永迢迢長夜，（內打絕更介）恰又早曉雞聲唱疊（見綴白裘十集卷四）。

在蘇灘中是這樣：

（太平調，參看附譜曲例）

耳聽譙樓打四更，秦鐘心內不安寧，美娘酒醉還未醒，未知可是辛瑤琴！使我心中多憂慮，不能敍談枉費心，寶貴光陰在此時，一霎之間要離分，未知何日會千金！

這裏可以看出，不再有崑曲的長短句，一律是七字句。文詞上已相當通俗易懂，在曲調上，太平調比崑曲曲牌的一字唱半天要簡單得多。於是雖然同出一個故事，但基本上是兩種不同傾向性的藝術，崑曲更多的服務於士大夫，蘇灘則更多的服務於一般市民和勞動羣衆。

但是，另一方面，因爲蘇灘是從崑曲變出，改變詞句腔調作通俗演唱入手，在內容上大都爲貴族上層社會的生活，演唱音樂形式上也具有與崑曲音樂的瓜葛。如每齣戲開頭有"曲頭"，大都爲崑曲中原有的引子，或曲牌的第一句，有時在中間也插有崑曲的原詞原曲，太平調本身也帶有崑曲那樣的"文雅"風格，尤其表現在老調中（參看附譜）.

這樣，由於它所演唱的崑曲戲目情節、人物角色、結構規模等，使它大大超越了彈詞宣卷的基礎，發展進入到戲曲範疇了，初期南詞之名，也逐漸被蘇州灘簧所代替了.

二　從說唱音樂到戲曲音樂

南詞雖然變成了蘇州灘簧，但到底還是坐唱形式；而松江花鼓戲進入上海稱爲本灘已經是舞台演出形式了。在蘇灘的唱詞中也往往仍有以第三人稱的口吻來作下回關節的介紹，還和說書的"且聽下回分解"差不多.如占花魁勸妝尾聲中：

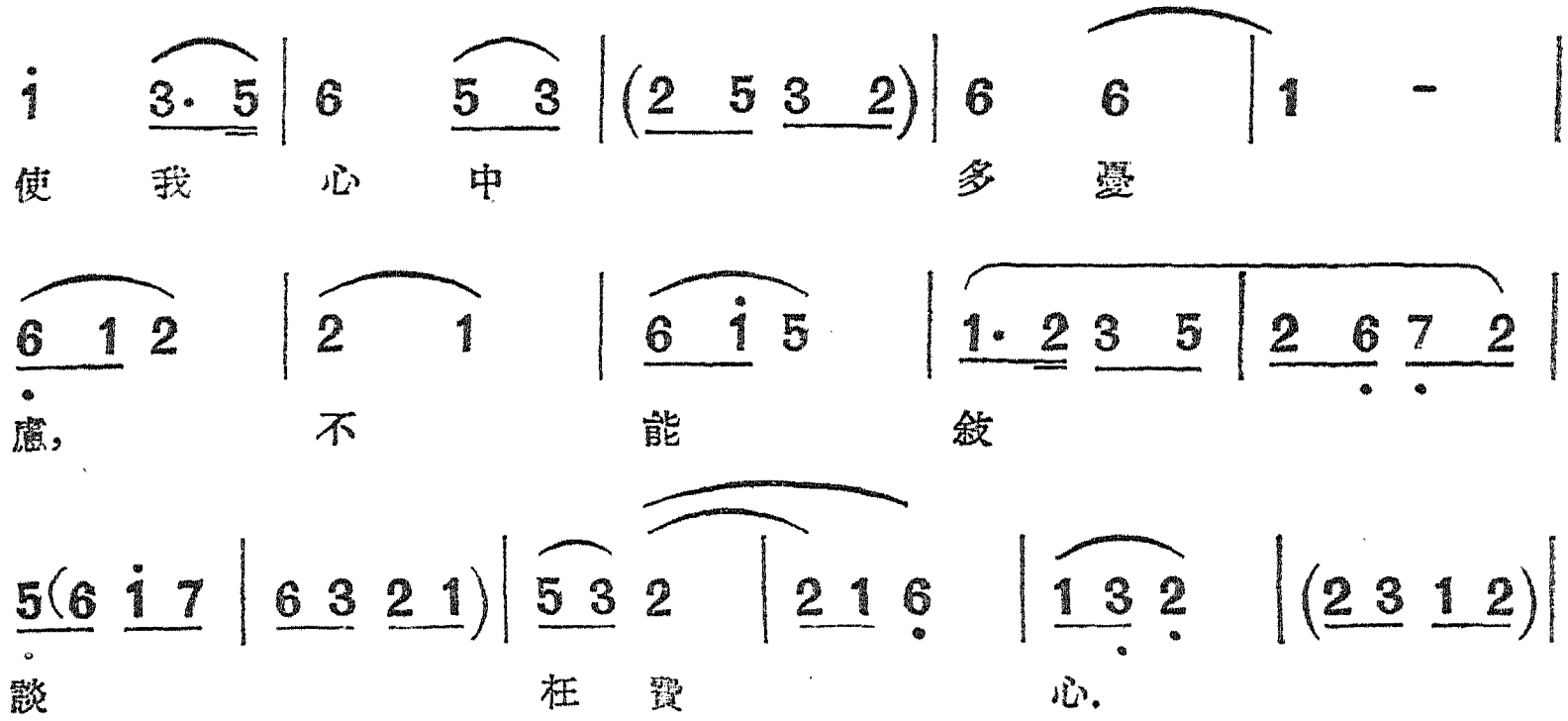
眞心實意訴衷腸，今日勸妝王美娘，能言劉四媽，巧舌勝蘇張，到後來花魁女願從賣油郎。

又接唱尾聲：

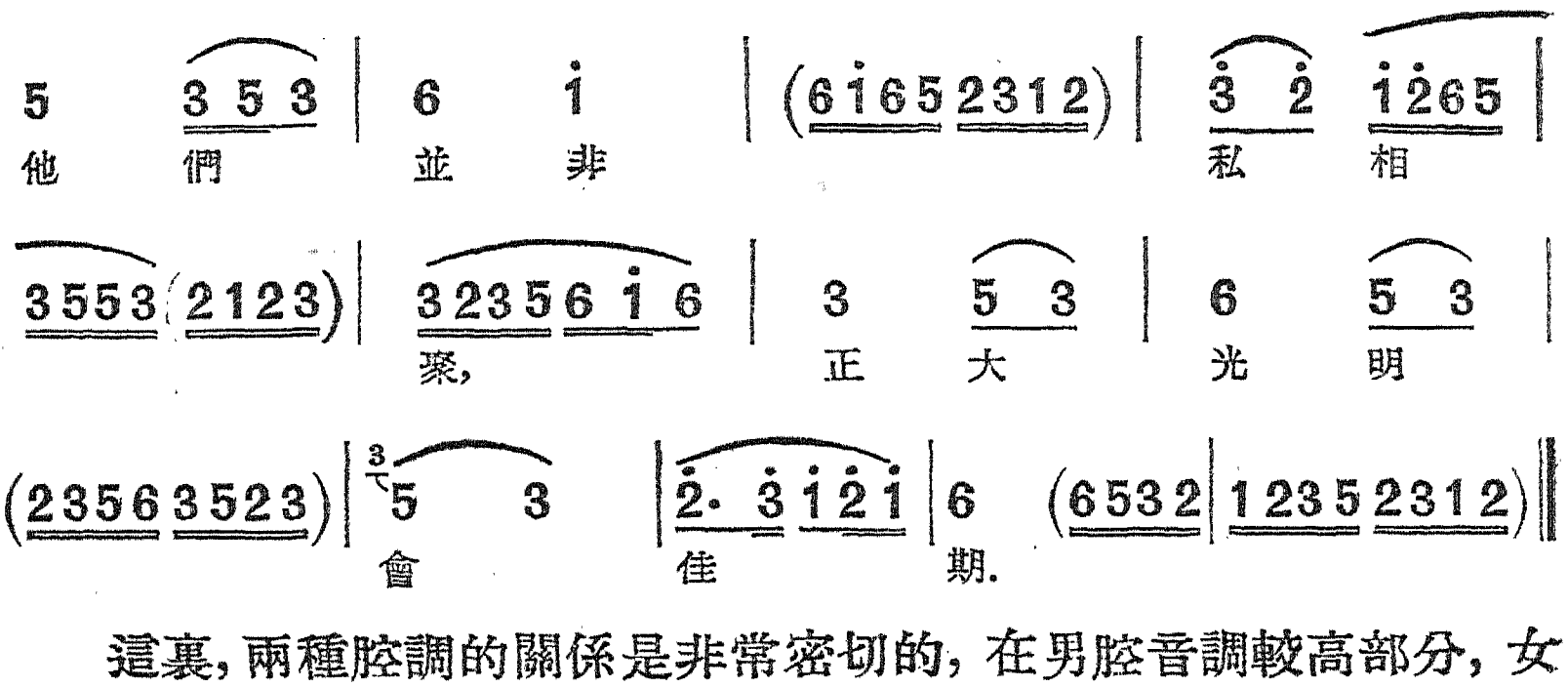
（旦）依依不捨淚兩行，（生）未知何日得成雙.（同收）後來串戲在雪塘（見灘簧考第一期）.

這還是彈詞說書的口吻，但是，在整個劇目中，明明有角色人物出場，這和舞台上演出並無兩樣，祇是略去了動作而已。因此在音樂上，它要求因角色性別的不同，分爲男腔、女腔，因角色性格的不同，分爲生、旦、淨、丑不同的腔調.彈詞那樣以第三者身分用一個腔調來唱任何事件、任何人物，要表現這種完整的戲曲內容，顯然不能勝任

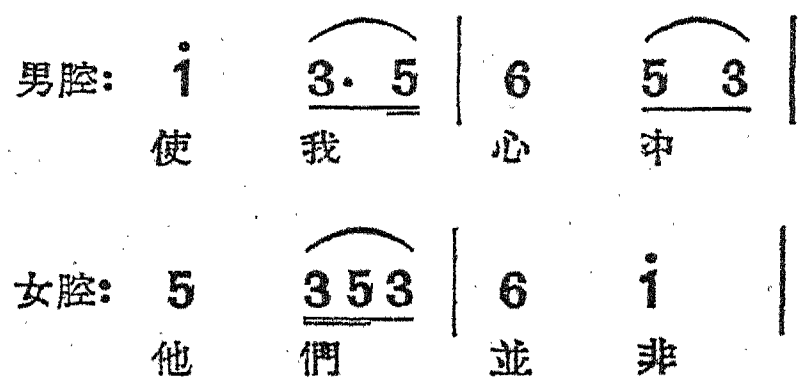
的.因此,來自崑曲劇目的內容對它在曲調上的發展和變化又起推動作用. 從蘇灘女腔太平調可以看出,它較之男腔更富於戲劇色彩,變化較多,而男腔太平調則仍帶有彈詞說書風格. 但兩者結構,調式仍非常統一,如在男女對唱時,男腔常用這一段來重複:



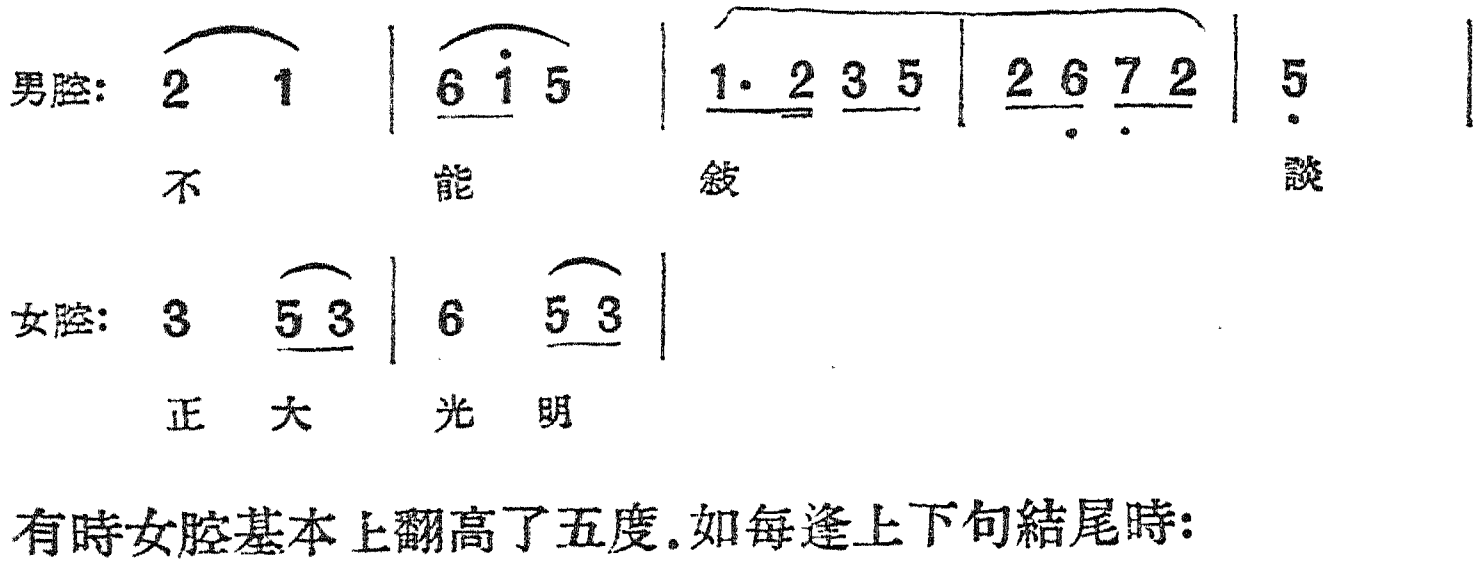
女腔則是:



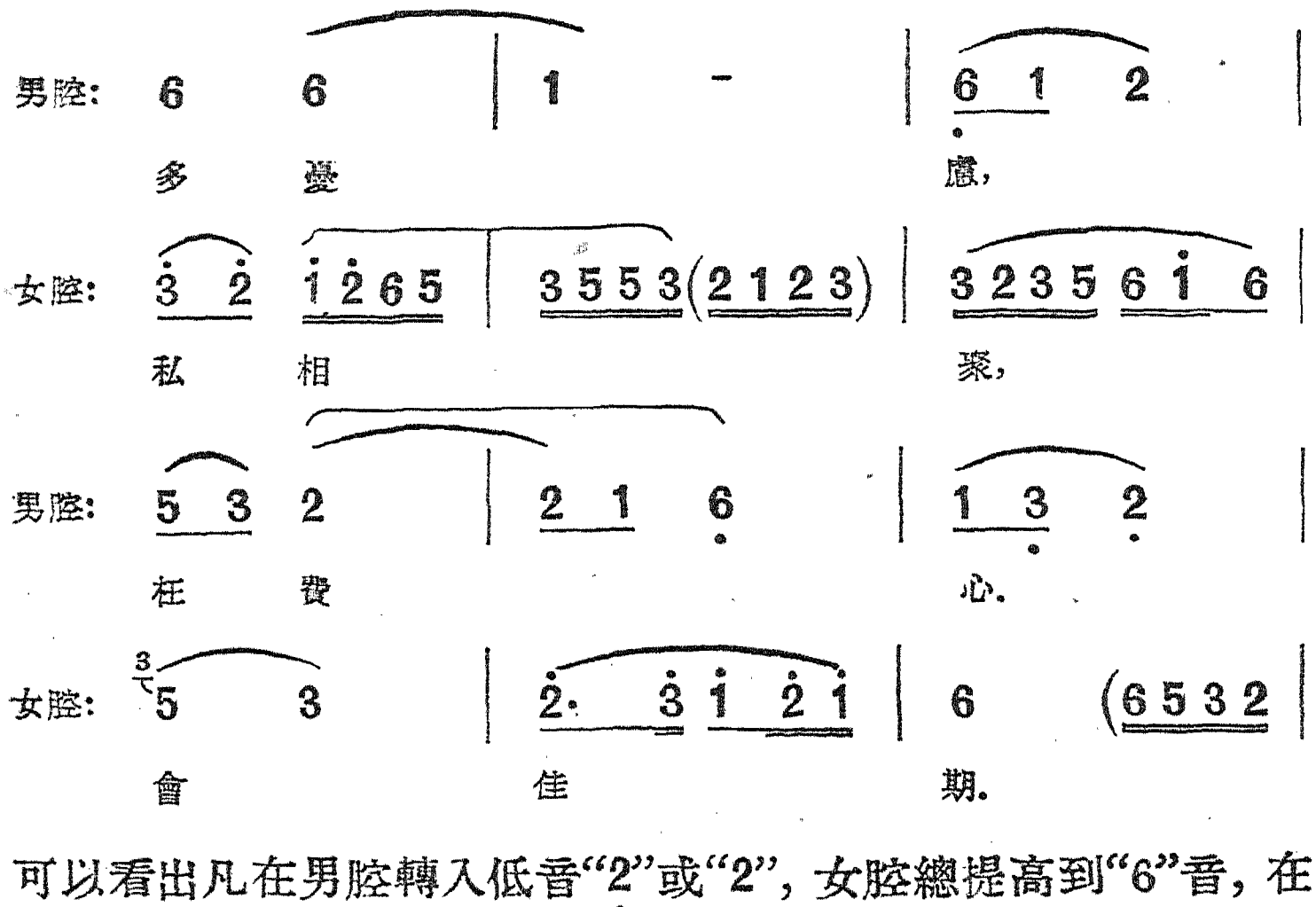
這裏,兩種腔調的關係是非常密切的,在男腔音調較高部分,女腔的旋律大致相仿.如:



在男腔轉入低音部分時，女腔有時是省略了轉入低音部分，減縮了旋律.如：



有時女腔基本上翻高了五度.如每逢上下句結尾時：

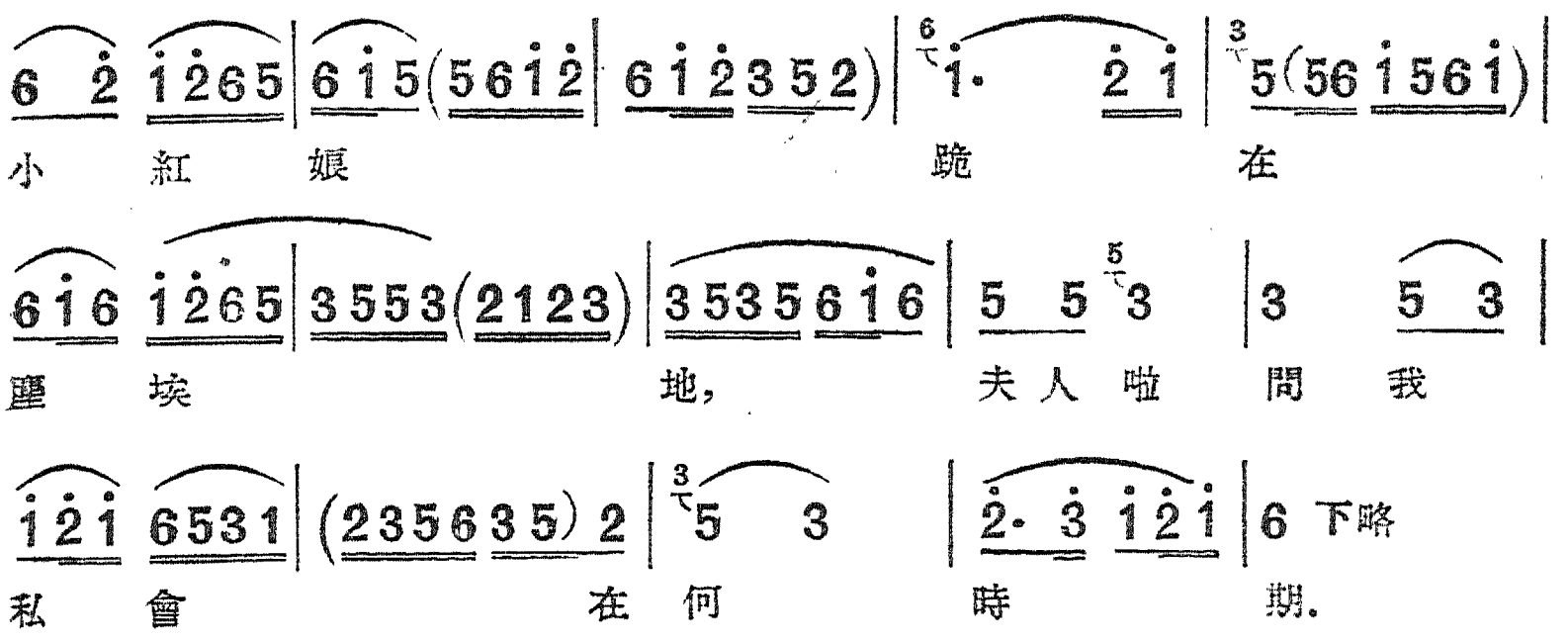


可以看出凡在男腔轉入低音"2"或"2"，女腔總提高到"6"音，在調式上仍是統一的(2—6 的五度關係)。它並不是簡單的移位、轉調和提高八度，而是一種非常自然、合理、巧妙的變化。它解決了表現男女性別上的區分和演唱時音域上的困難。

從男腔的帶有更多的彈詞說書風格和更接近於四明南詞老調來看(參看第一節)，女腔是由男腔變化發展而來的。經過這樣的變化，原來一種彈詞式的說唱曲調，就有了作爲戲曲音樂的基本因素之一

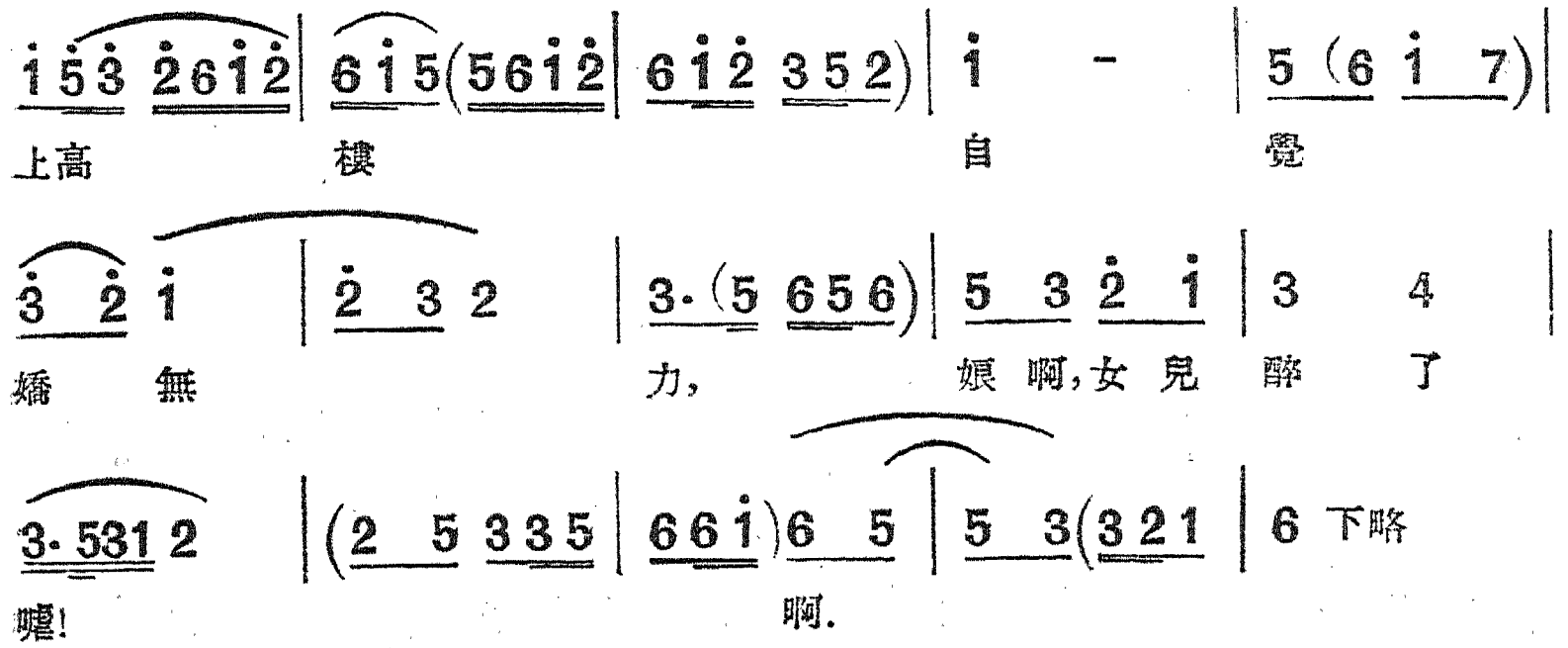
的生、旦(男、女)兩腔了.

除因男女角色性別不同的變化外，同是女腔，因角色人物性格、情緒不同，在腔調上的變化更形紛繁.如太平調:



這裏紅娘是作爲"花旦"出場的，爲了表現她直率純潔的性格，就很少拖腔.

但在:



這裏花魁女是作爲"青衣"出場的，旋律上比較清麗，增加了拖腔來代替前例中的結尾，如"娘啊，女兒醉了噓!"一句是前例所沒有的，祇有在這類"青衣"角色，在獨唱抒情時才出現.

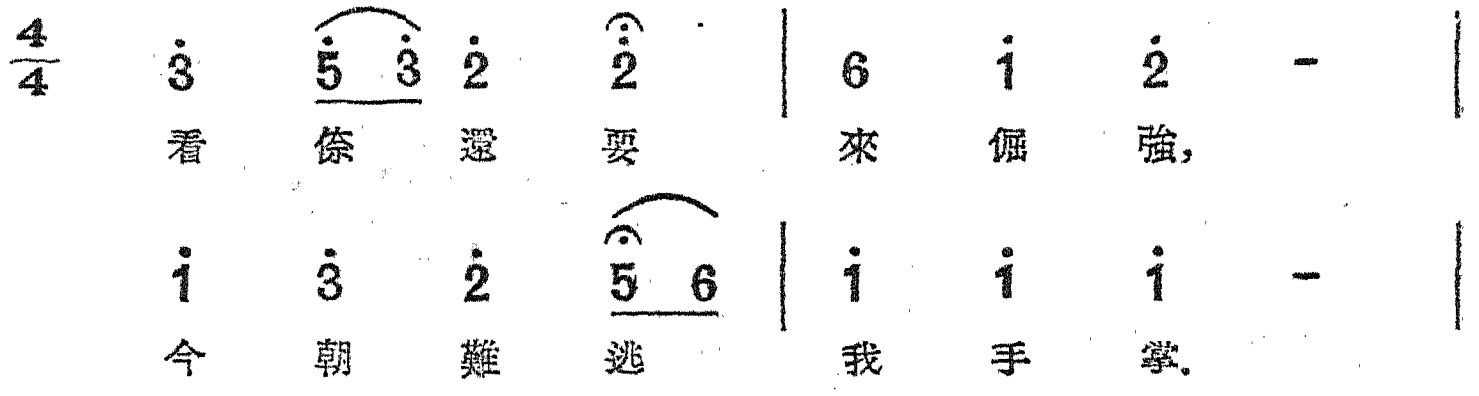
又如孩兒腔，祇用了太平調女腔的結束句和其他個別樂句.中間夾進乾板，大大地改變了原來的表現性能.

從以上一二兩節這些例來看，可以得出蘇劇音樂發展的基本規律之一。就是，蘇劇的腔調是在彈詞、宣卷、民間說唱音樂的基礎上產生的。它以一個腔調太平調爲基礎，根據不同的角色、情緒，由藝人長期的創造，發展爲戲曲音樂的。

三　吸收民間山歌、小調

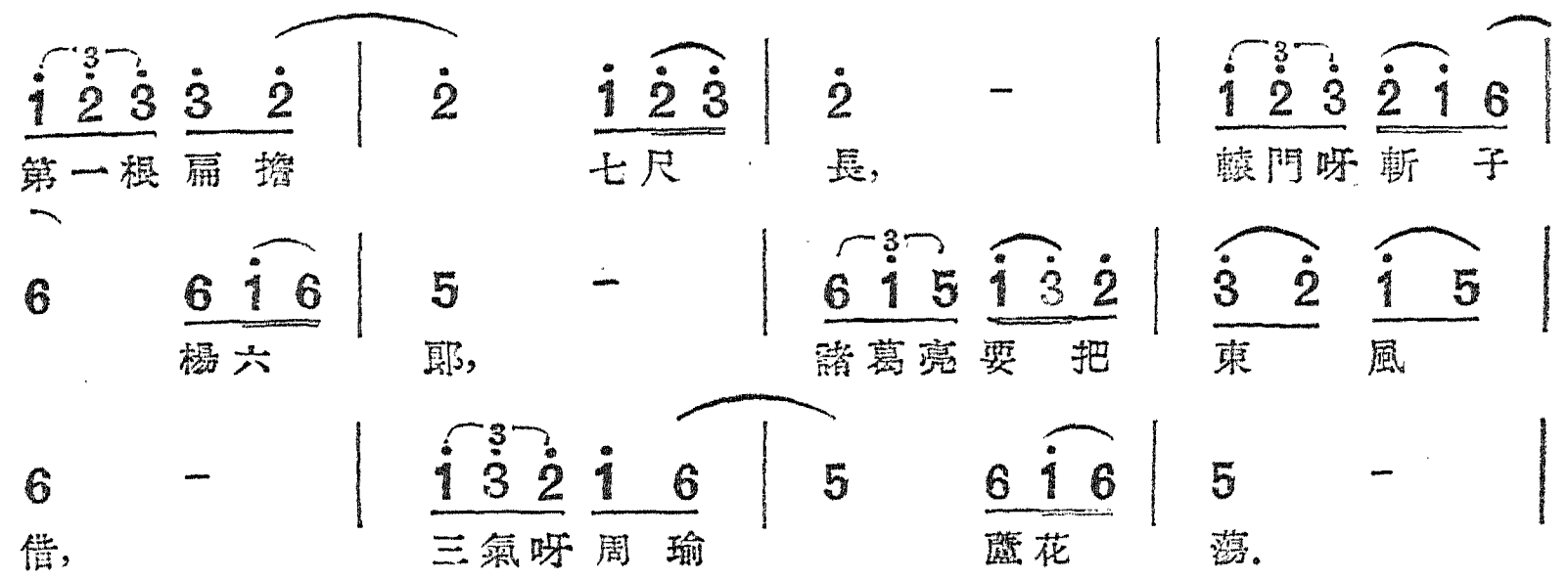
實際上，前灘那樣的形式，它要求在音樂形式上具有清唱劇那樣的規模，因之一個太平調和它的一部分變化是不能勝任的。在這種情況之下，就開始吸收了民間的山歌、小調，來加工改編爲戲曲音樂。因之在前灘盛行時期，雖基本曲調是太平調，但已有不在少數的新腔出現，如牡丹亭遊園中用了費伽調，勸農中有採茶調，孽海記下山中用柴調。尤其是當後灘盛行時期，如賣草圌、賣橄欖、打齋飯，捉垃圾等劇目，在內容上或多或少反映了勞動羣衆的生活，既不能用原先比較固定和適合表現歷史人物的曲調來表現和發揮，又不爲後灘的基本聽衆（農民、小商販、小手工業者和市民）所歡迎，因此這種來自山歌、小調的新腔就用得更多。

這些腔調，雖已具有戲曲音樂的風格，不同於原始的小調山歌，但仔細分析起來，還有痕迹可辨。如快板，它祇有上下兩句的重複，在節奏上是連敲板（$\frac{1}{4}$拍子），因此表現出緊張的情緒，如果不是連敲板，按照旋律本身結構的節奏來唱，則應當是這樣：



這樣的曲調，與其說它是戲曲音樂，還不如說它更像一首山歌。

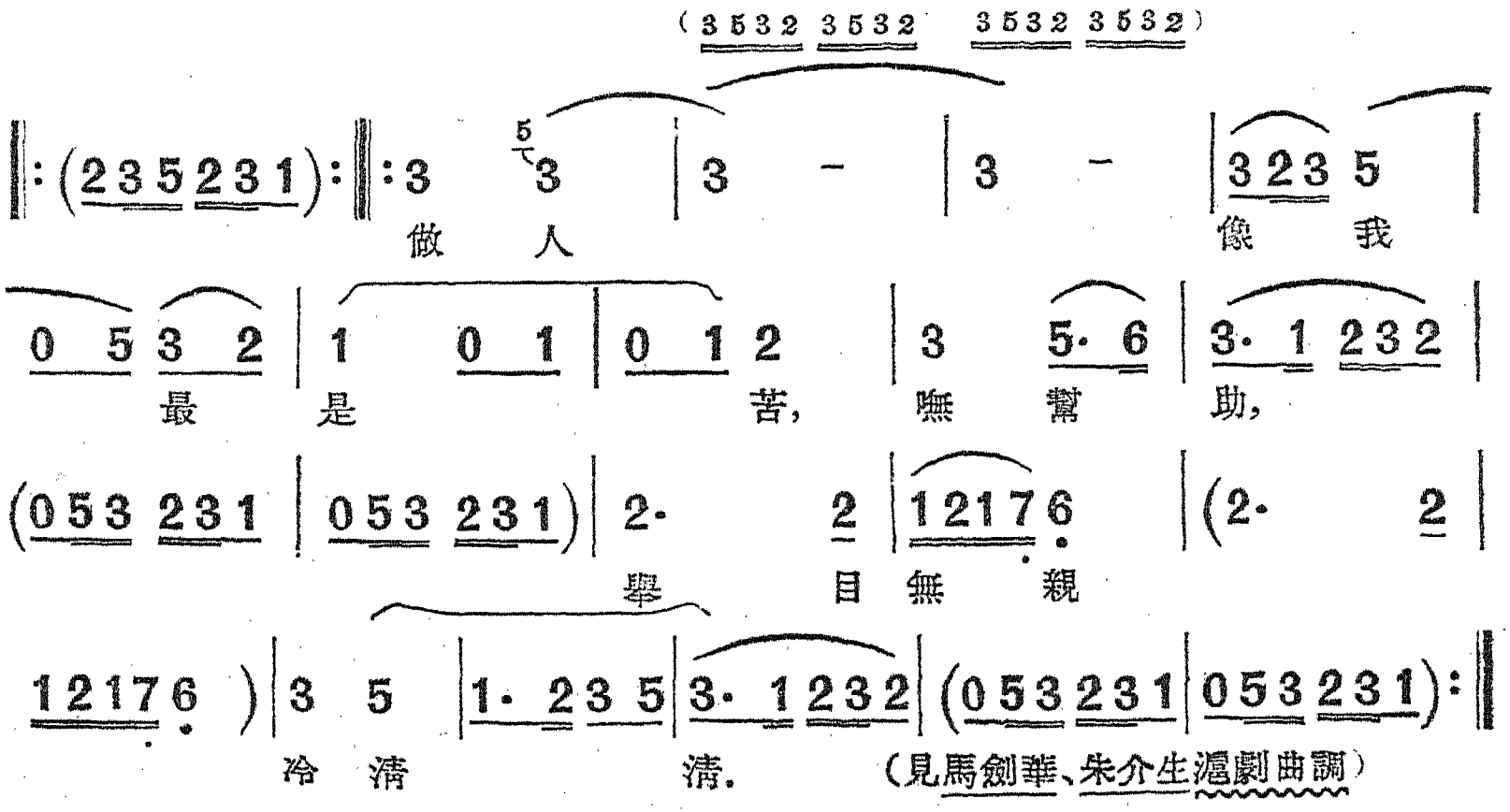
如蘇州山歌：



前面快板的曲調，幾乎是這一山歌的縮影，至少它還保留着原始的民歌形式，祇是較提鍊和較規律化。

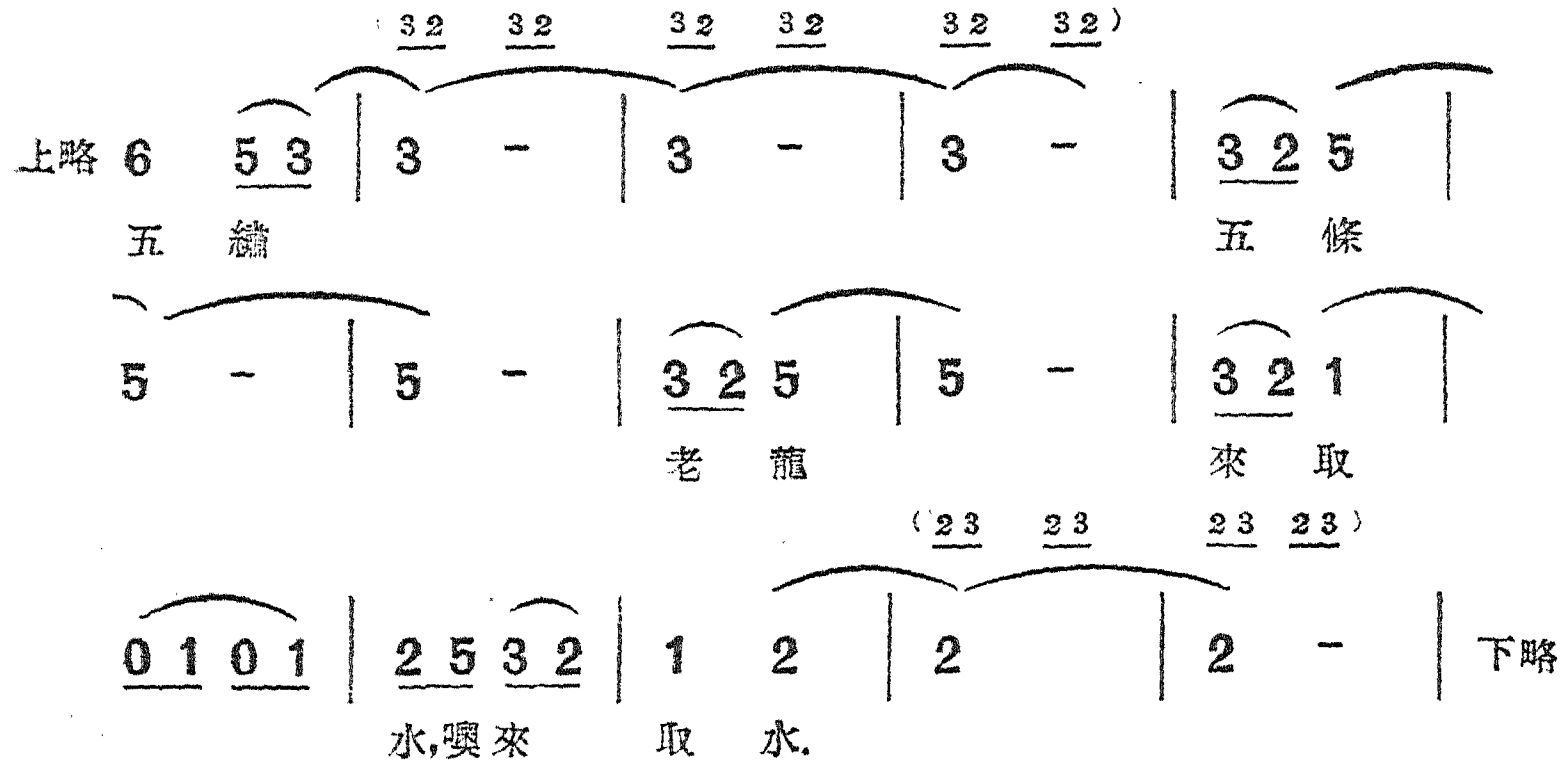
又如流水板，沒有明顯的旋律，甚至起板沒有拖腔，落板也很簡單，幾乎祇能算做加上過門伴奏的有節奏的韻白。

另外一部分如弦索調、費伽調、柴調，可以看得出還有小調殘餘的痕迹，這類曲調，在起初祇是某齣戲裏採用的小調，經常採用後，逐漸加工發展，由插曲變爲常用的戲曲音樂腔調。如前面談到的柴調，原先用在牡丹亭遊園和勸農中，下山中也用，後來滬劇、常錫劇也經常採用，稱爲"迷魂調"。如滬劇迷魂調：

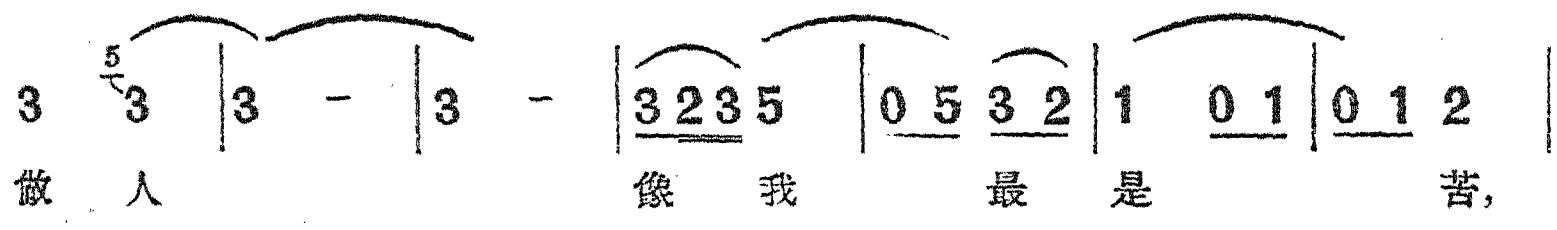


（見馬劍華、朱介生滬劇曲調）

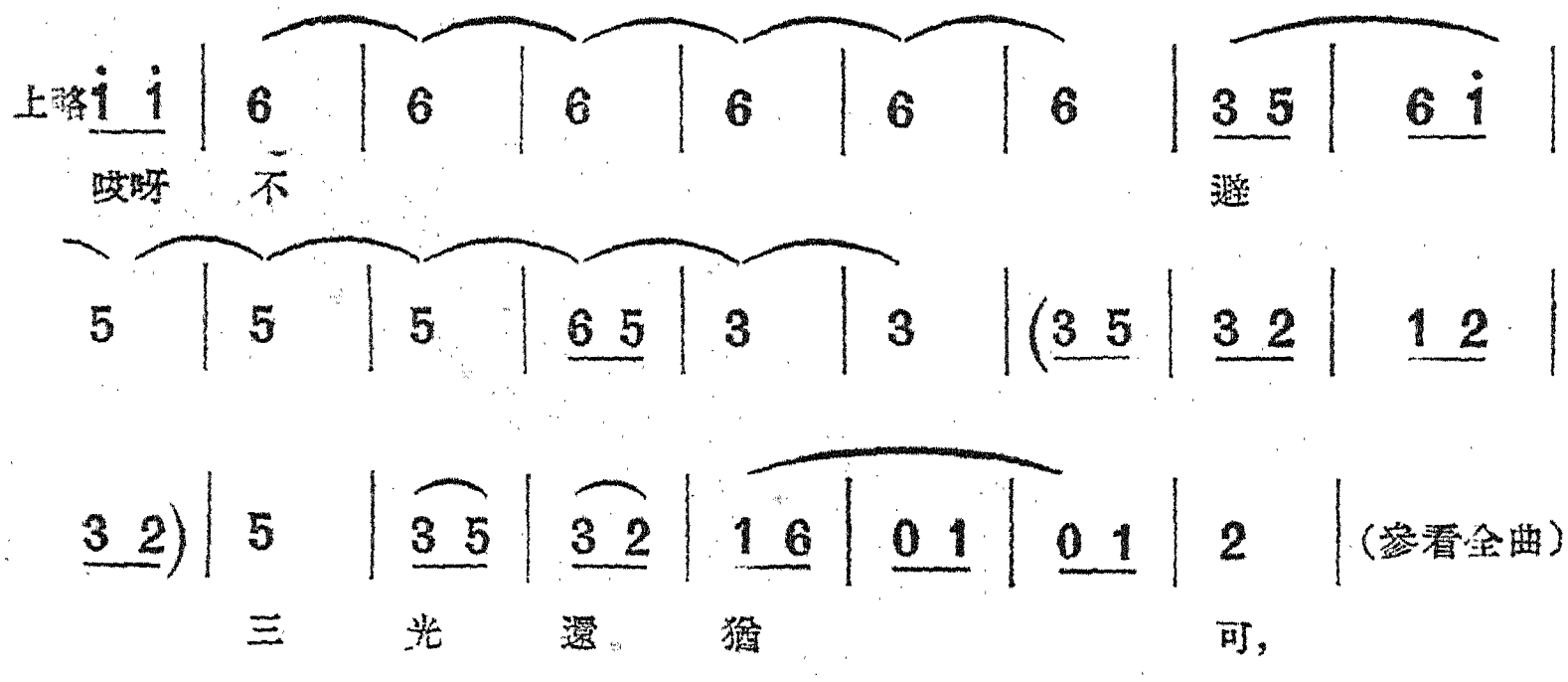
但是在滬劇前身申曲(即松江花鼓戲中)就有小調"繡荷包"，是用在對子戲劇目繡荷包中的插曲，如：



以這一曲調來看，它與滬劇迷魂調、蘇劇柴調(參看附譜)都極相似，甚至可說是一個小調的幾種不同唱法。但是，柴調在許多地方已經從主要旋律的基礎上有了更多的變化和發展。如前引迷魂調的一段：

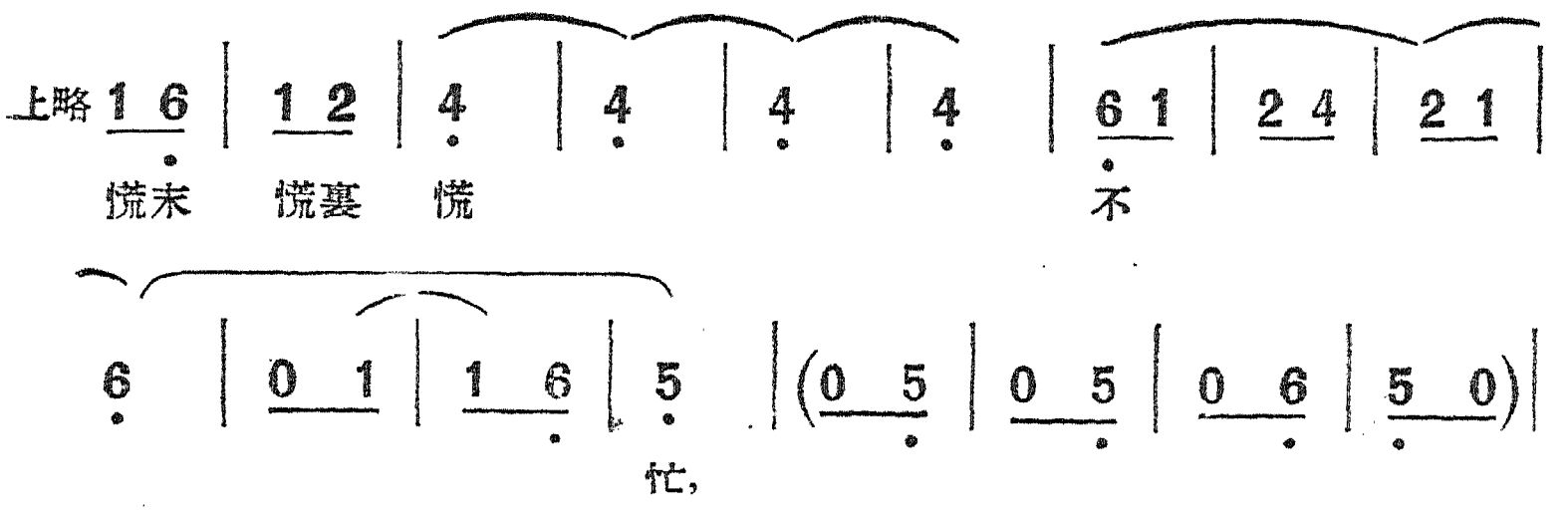


在柴調相同部分，卻發展了不少的甩腔，如：

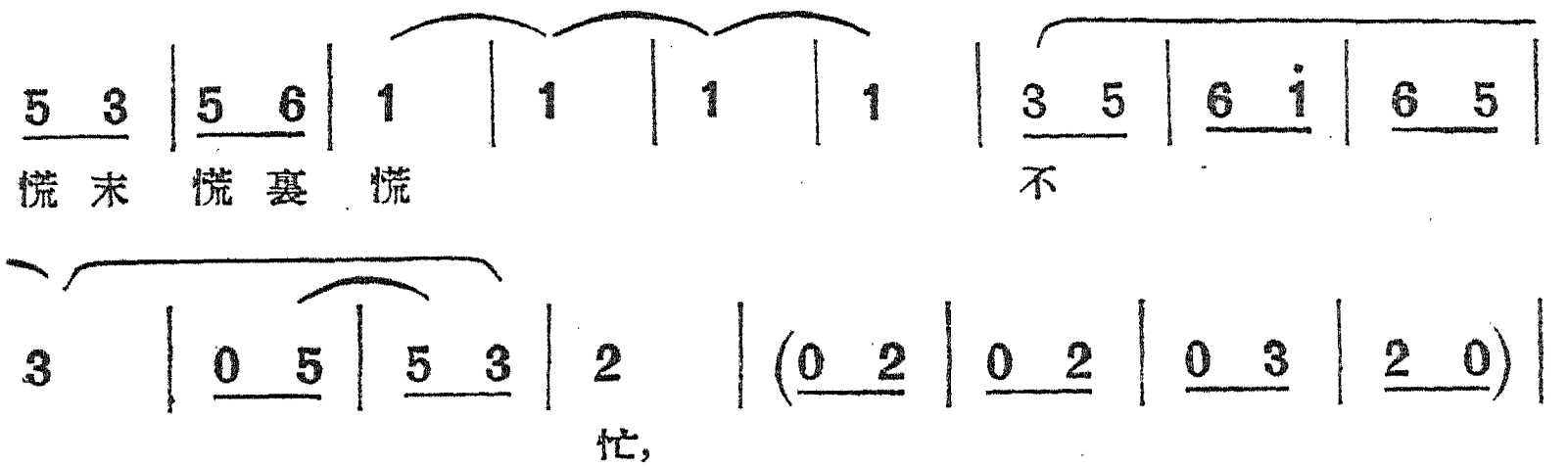


這樣使這一曲調增加了戲劇性的色彩，活躍、火紅的情緒更加突出了。而且它中間又插進乾板，使原來的曲調增加了說唱性能，在整個曲調組織中起着調節作用。

又如在後段：



這段樂句很明顯是向下轉了一個五度關係調的結果。按照新調，它的樣子實際上是這樣：



這樣的變化與發展是非常巧妙而自然的。它突破了原來小調音樂在結構上原始的上下句，與起承轉合的四方塊組織；它突破了原來小調在表達情緒時的表現方法、樣式的簡單和貧乏（一段小調，唱詞很多，但樂句很少，因此總是幾個樂句的不斷重複，變化很少）。它根據內容的不同，發展爲色彩豐富的、具有多樣表現性能的戲曲音樂了。

又如附譜中的費伽調，拖腔各有不同。費伽調在錫劇、滬劇也都採用，並也稱做迷魂調。第一種迷魂調（即蘇劇的柴調）與第二種迷魂

調(即蘇劇的費伽調)在風格上、旋律上又很相似.現在蘇劇已不用柴調,祇用與滬劇、錫劇迷魂調相似的費伽調.這種錯綜複雜的關係,說明小調經過戲曲的採用,在不同內容的戲劇中會有不同的發展,又經過幾個劇種的沿用,各種不同的處理、變化,達到彼此影響或揚棄.通過這些複雜的變化過程,就大大地豐富了同在蘇南地區流行的各種地方戲曲音樂.

蘇灘中有一些還沒有經過更多的加工與發展的小調如別調、採茶調、四季相思、山歌調等,都保持小調的原來面目.因此它的表現力不能够更多地超越原來的基礎,祇偶爾當作插曲採用.

根據上節各種情況的分析來看,它又提供了蘇劇音樂發展上另一個基本規律.就是,當它在內容上逐漸接近勞動人民的生活,在形式上力求做到爲羣衆喜聞樂見,原有的腔調已覺陳舊而難以表現更複雜更新的內容時,除了改造和發展原有的曲調外,便不斷地吸收新鮮的民間山歌、小調;尤其是小調爲多.按照各種不同的戲劇內容、情緒、角色性格的要求,加以各種不同的改編、加工、發展,使這些原始的山歌、小調逐漸變換了原來的面貌,成爲具有豐富而多樣的色彩和表現性能的戲曲音樂.

四　從其他的地方戲曲中吸收

與蘇劇發展的同時,江南一帶同時發展着其他各種地方戲曲.其中之一的南方戲,就是從蘇州的說唱曲藝發展出來的(創始人爲張紫泉,先唱彈詞,又改宣卷,後又新創一種南方歌曲調,說唱故事,最後發展爲舞台劇),但由於歷史短暫,劇種本身在藝術上條件又不够成熟,因此就有很多南方戲藝人併進蘇灘中,而南方戲的基本曲調也就爲蘇劇所吸收採用(見附譜).

由於各種地方戲在不斷的向前發展過程中，都感到曲調的不够，因此常彼此借用。如滬劇的反陰陽調是它發展到同場戲時期，根據蘇劇太平調（女腔）改編而成的。並借用了蘇劇的流水板及由蘇劇快板改編而成的快板慢唱。一經滬劇採用，蘇劇也就又向滬劇吸收回來使用了。因爲在這些曲調的風格上，既統一於滬劇，也統一於蘇劇原有的腔調，略加改變就能運用自如，其後就成爲共有的曲調了。

但另一部分來自別的地方戲的曲調，由於風格、色彩上與原來曲調距離較遠，或改編加工消化得不够，因此雖然偶爾一用，但是不能經常使用，和插曲相仿。如挑袍調，又稱徽調，源出徽腔，雖然某些過門也改成與費伽調、弦索調、柴調等慣用過門相同，但它的基本旋律顯然與蘇劇其他基本常用曲調不協調（參看附譜），又如書調，雖然落板加了一句太平調（見附譜），但其中旋律基本上仍是彈詞調（馬調）的原樣，聽來仍是說書彈詞，不能作爲整個蘇劇音樂組成部分中一個腔調。這種情況，特別表現在十字調上，它原來是京戲的西皮原板（女腔）。起初是被南方戲所採用，後來蘇劇也沿用。由於它是一種簡單的硬搬，在新奇一時之後，這種不倫不類的腔調就逐漸被淘汰了。

凡一種年輕的地方戲曲，如果它要不斷向前發展，力求以豐富而多樣表現性能的音樂形式來表現現實生活，力求得到廣大羣衆的喜愛而流傳，那末它就不能忽視向它鄰近的其他地方戲曲學習；無論是正在發展的，甚至它已經停滯發展的屬於遺產範疇的繼承；吸收發揚它的優點、精華來豐富自己。所有這些又必須統一在它作爲地方戲曲的各種因素的前提之下：例如與這一地區語言密切關聯的劇種本身的傳統的音樂語彙、色彩風格等。並且，所有這些，又必須經過一個細膩複雜的過程。凡是故步自封或無原則的硬搬，都祇會招致失敗。在蘇劇音樂的發展過程中，就提供了這樣一個基本規律。

四　關於蘇劇音樂的幾點體會

一、蘇劇音樂的基本腔調，大致可分兩類。一類是結構嚴密、音樂性較強，如各種太平調。它比較適於抒發感情，不適於敍說情節，或者暫時稱它爲詠歎性曲調。另外一類是結構簡單粗糙、音樂性較弱，如快板、流水板、弦索調、賽伽調。它比較適於敍說情節，不適於抒情，或者統稱爲朗誦性曲調。

朗誦性曲調，具有從說白提鍊到唱的明顯的特徵。如流水板的似說似唱，明顯地看出某句情緒較平淡，聽起來像說白，某句情緒較飽滿，聽起來像唱。這種巧妙的說與唱的結合，特別表現在弦索調，如：

(i 6) | i 6 i 6 | 6 i 5 6 | i - | 2· 3 7 6 |
記得那年 喬裝 扮， 哎，

5· 6 2 7 | 6· (6 | 0 6 5672 | 6) 3 i | 6 5 6 3 |
(樂器伴奏停)
錢塘 道上初相

3 665 | 6 53· 5 | 3 3 i | 6 5 6 5 | 3 3 5 |
會， 我與你 草橋同結 拜， 情投 意合心相 愛， 同

3 3 5 | 6 5 3 | 3 i i 6 5 | 3 3 |
(伴奏起)
桌 共宿 三長載， 難道你梁兄 不 疑

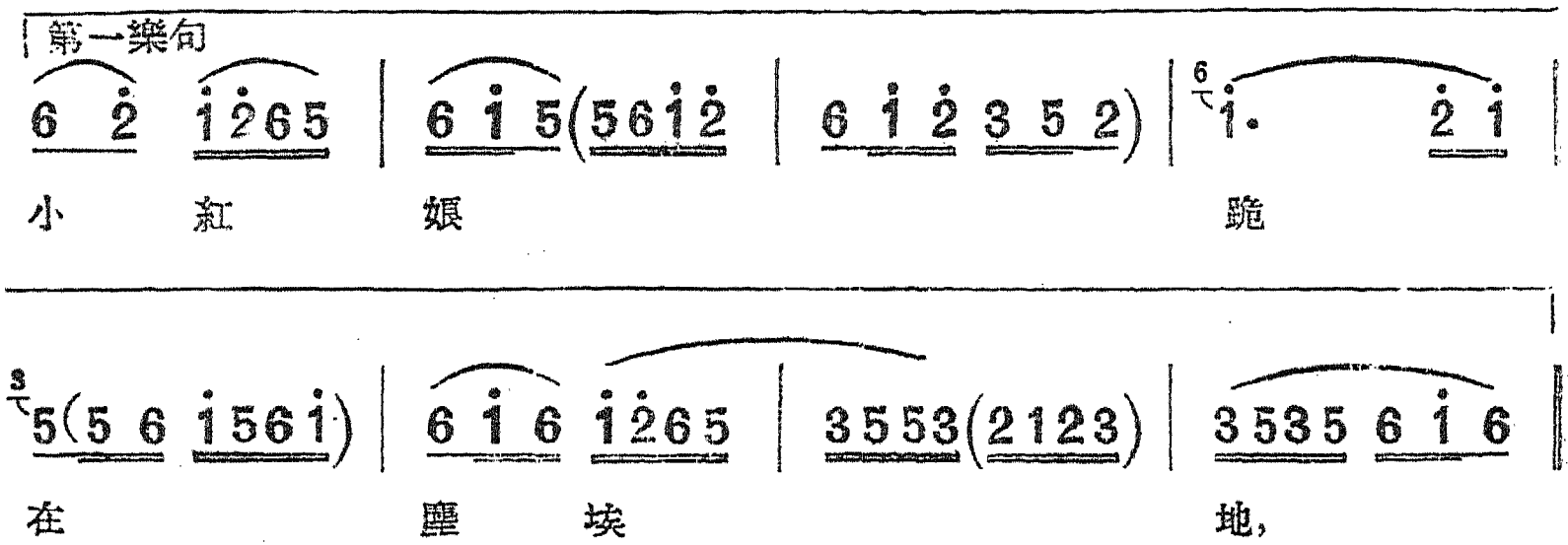
5 1 2 | 0 5 3 | 2321 656 | 0 2 6 |
猜？ 哎， 哎，

5· 6 2 7 | 6· (6 | 0 6 5672 | 6 下略

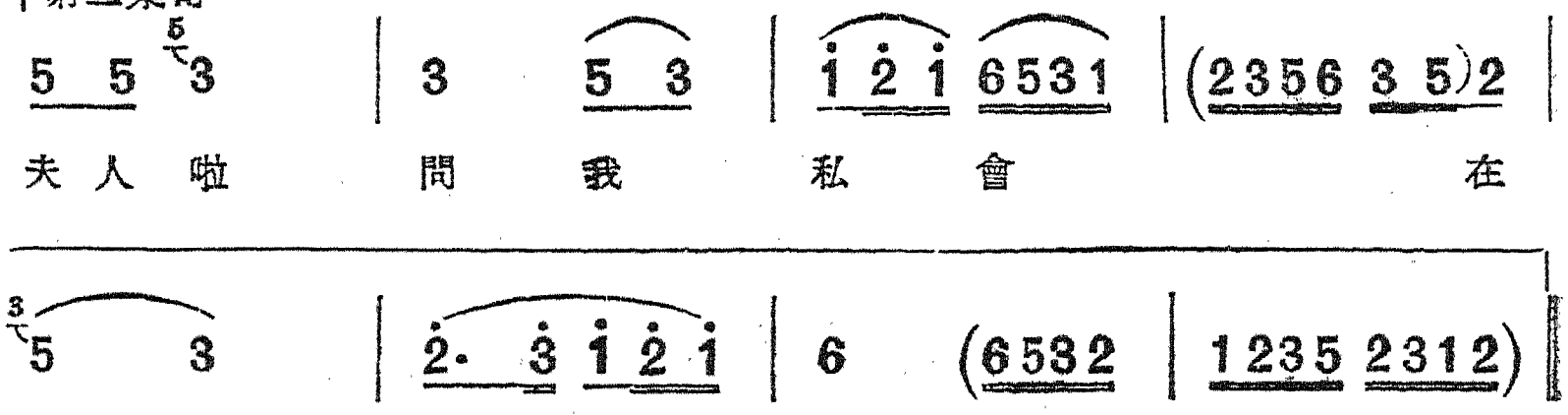
這裏可以看出，除第一句及最後一句有明顯的旋律外，中間都是似說似唱的清板，伴奏也停了，這種結構方法與滬劇的長腔長板，常錫劇的簧調是一樣的。這種結構方法的腔調，是有它的優點的。雖然以朗誦爲主，但因爲有旋律性較強的起板與落板。所以往往唱到情緒飽滿的唱句時，便由清板轉入落板，然後再由起板開始。這種方法常在許多腔調中運用，如孩兒腔、柴調，如第二種費伽調，有時在上下兩句間也插一段這樣的清板。由於清板既像唱又像說，因此它解決了從說白到唱腔之間的聯繫。不會有忽唱忽說的突然感覺，並由於清板在旋律上可以自由變化，固定的唱腔給予內容的束縛較少，它在音樂上有多種表現性能的可能性。這種朗誦性曲調既具有表現今天新內容的可能性，所以應當作爲優點來看。

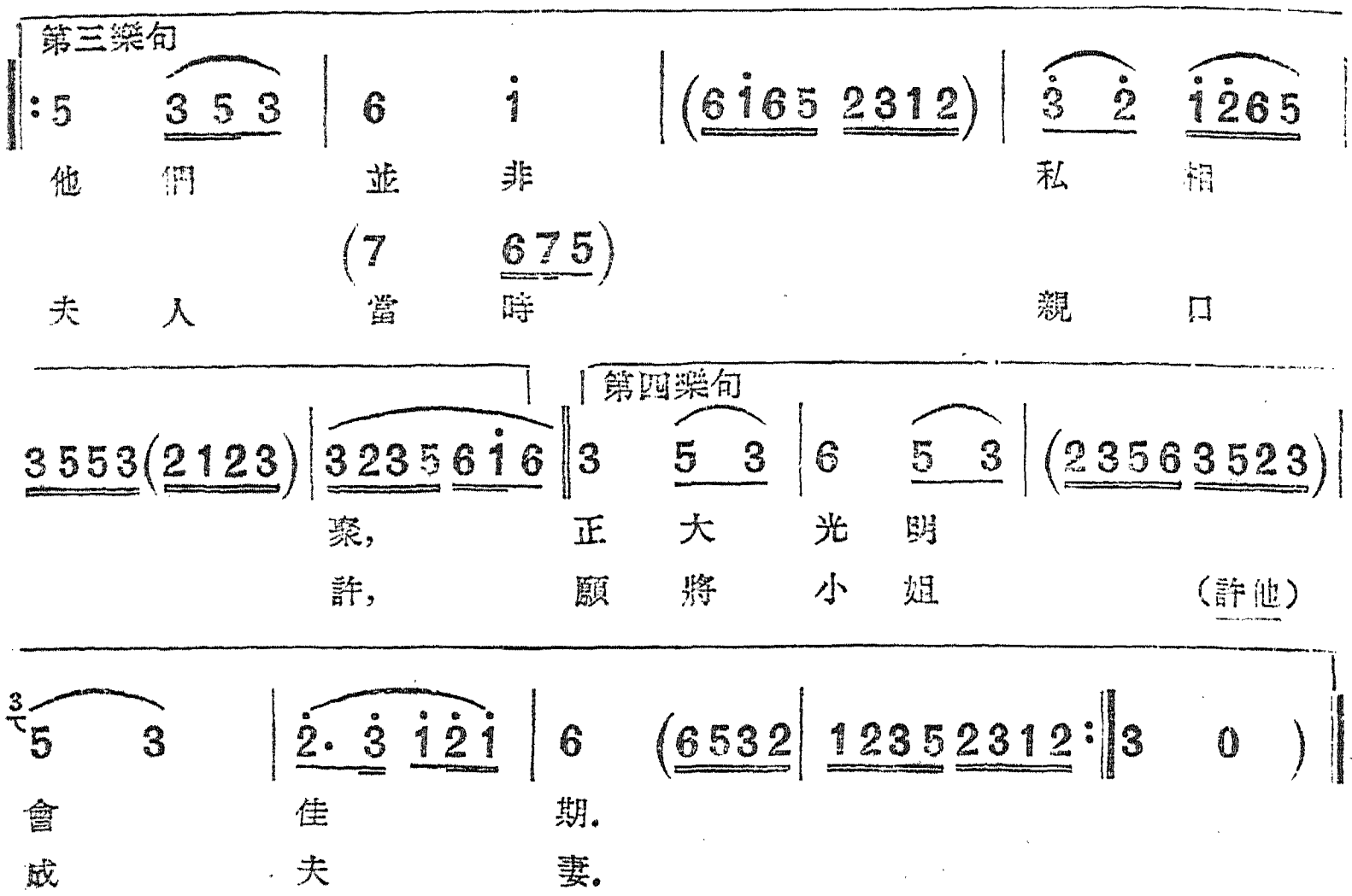
前面所提到的另一部分詠歎性曲調，則表現爲另一種特徵，就是結構嚴密，音樂性強。仍可舉前面舉過的例子太平調：

第一樂句



第二樂句





這裏可以看出，它並不是在第一句起板之後就可自由說唱，結構上嚴密的規律性是很清楚的．從第一句到第一個重複記號爲止是全曲的開始部分，或者稱做起板部分，兩個重複記號中間的部分爲全曲的主要部分，可以重複多次．它是以這樣四個統一的樂句組成一個樂曲的（四個樂句相互的關係可參看曲調沿革第一節）．與這種結構嚴密同時而來的是旋律上的音樂性強．尤其在唱詞內容上富於抒情而不是敍說時表現得最爲突出．這些，是與朗誦性曲調的自由地似說似唱不同的地方．

其所以造成太平調的結構嚴密與富於音樂性的原因，主要是這幾點：

（甲）從唱前灘起，就有固定的唱詞，並不是演員隨時編唱．唱詞相當精練，每一個劇本（多是短小的齣頭戲）都經過不少的藝人千百次的演唱．因此，就有可能在音樂形式上提高．

（乙）主要是以音樂與唱來表現內容（坐唱形式保持了很久），演

員全部精力都集中在對唱詞的體會及唱腔的運用上.

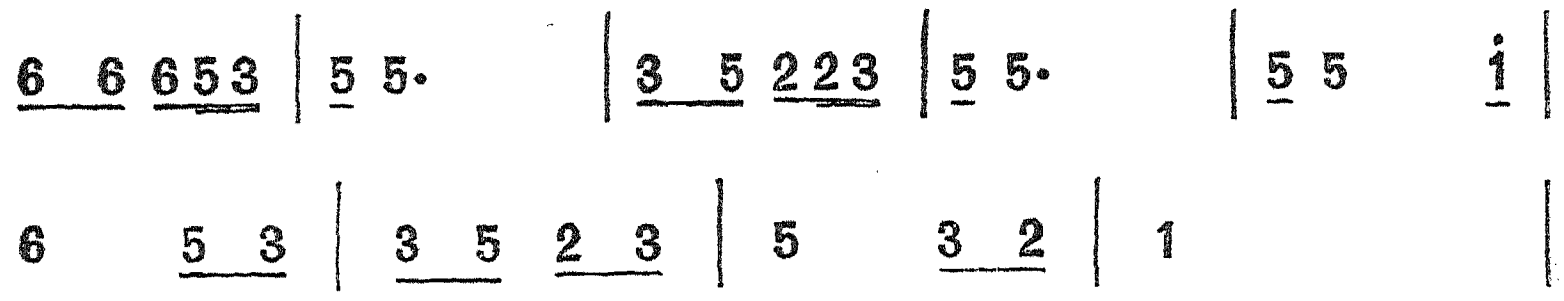
因此,單就形式來看,脫離了內容的提鍊,音樂形式的提高是不可能的. 也正因如此,長期表現完整的崑曲劇目的結果,一方面是音樂形式上的趨於完整,一方面又給予唱腔的固定與硬化. 這些曲調,一般原是適於表現古代歷史人物的,使之轉而表現今天人民的生活、思想、感情時,就有了距離.

然而,並不是說戲曲音樂能滿足於一種似說似唱的朗誦性曲調. 原始而粗糙的曲調還是難以表達豐富而強烈的感情的. 對今天新的戲曲音樂來說,不僅要有善於敍說情節的朗誦性曲調,也需要有善於抒情的詠歎性曲調,並且,爲了要更好地表現今天新的內容,就必須使原始的粗糙的音樂形式逐步提高,使之更爲完整. 因此,借鑑一下過去這方面的創造,是有用處的.

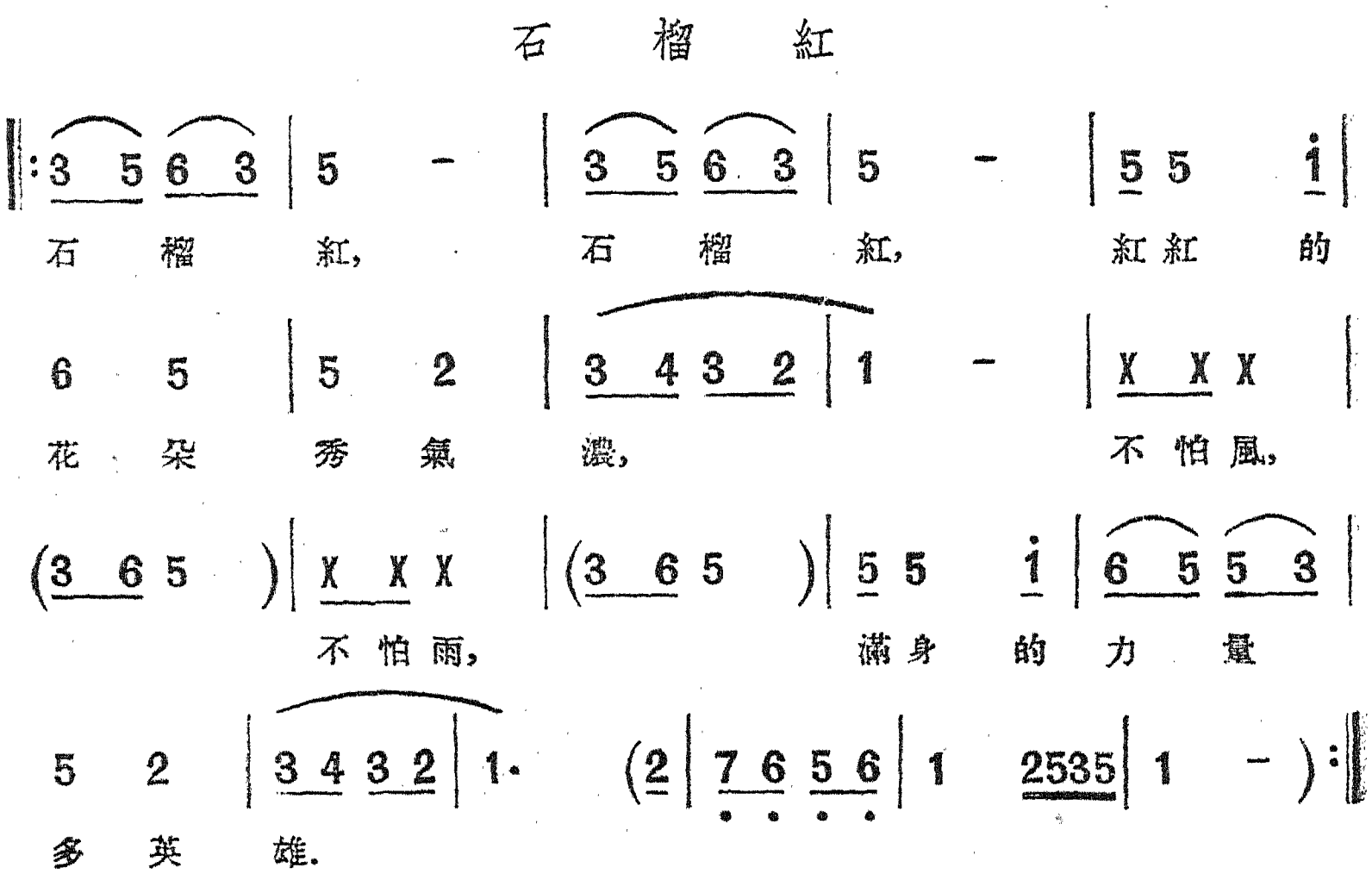
二、這裏還必須提一下關於蘇劇男女腔的問題. 在別的地方戲中,常有男女腔共用的情況,這從表現男女性別上的區分,與聲域上天然生理條件來看,都是不科學的. 如越劇祇有女演員,根本沒有男腔,揚劇因爲男女腔調相同,演員嗓子容易損壞. 滬劇及錫劇在男女腔上雖有區別,但還不够完整,大多在個別音的調節,但在蘇劇中除一般專爲女角唱的曲調(如弦索調、費伽調等)外,常用的基本腔調都有男女兩腔,如太平調、快板. 一方面性格上、音域上區分很大,另一方面在旋律、風格、結構上又非常統一(詳見沿革第二節). 這在目前以曲牌爲主的地方戲曲來說,是很重要的.過去有許多新創作的秧歌劇,也常有男女聲唱同一曲調的情況,這在演員是很困難的. 有些地方戲中以轉調的方法來解決, 這一方面會給目前水平的樂隊增加困難.並且在男女對唱時,句句轉調(如揚劇),將引起音樂上的混亂.蘇劇在這方面的經驗是值得借鑑的.

三、蘇劇音樂值得注意的另一個問題是它吸收民間山歌、小調發展爲戲曲音樂的創造. 在本文曲調沿革第三節中所介紹的僅是幾個主要例子，或者是現在經常用的曲調.但是從這一些曲調中尤其可以看出從小調音樂到戲曲音樂的發展過程，創作方法，關於曲調的處理方法、表現方法、結構方法等。如金陵塔，是蘇灘昭君和番中的插曲.它是一首急口令式的民歌，仔細分析起來，曲調的特徵如下.

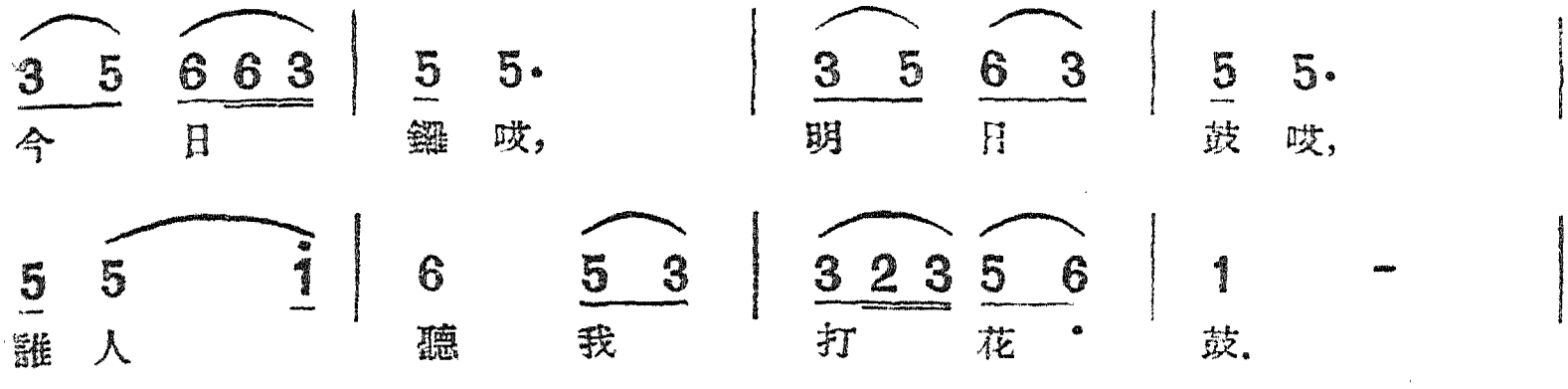
（甲）從一開始到"東京西京去遊春"爲止，很明顯是一個小調，它的基本旋律是這樣:



可以看出，這個曲調在江南小調中是常見的，如:



這樣的小調，早就吸收在戲曲音樂中，如申曲中鳳陽花鼓調:



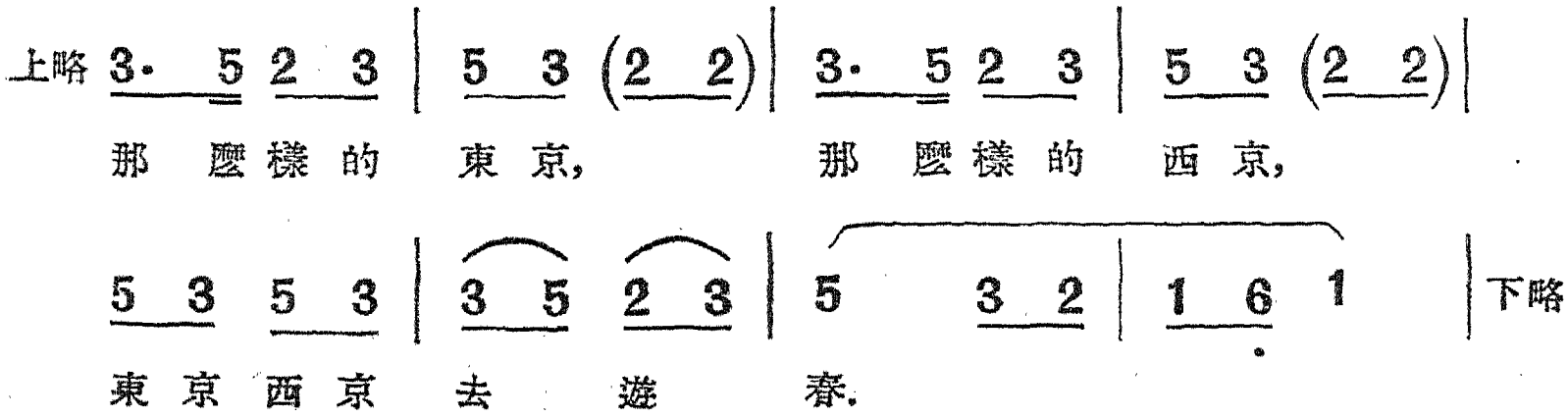
（參看三十三曲）.

可以看出，它雖然也是戲曲音樂的一個曲調，但是它並沒有比一般小調有更多的加工，基本上是原來的形態.這在各地的初期花鼓戲音樂都有同樣的情況，甚至許多花鼓戲劇目本身與小調本身的內容具有血緣的關係. 如小放牛從唱詞到曲調，實在是一首對答山歌，揚州花鼓戲孟姜女過關，實在就是小調孟姜女與十二月花名的演唱.這是小調走向戲曲音樂的第一步。

乙、當戲曲藝人在長期創作過程中，積累了相當經驗之後，對戲曲中運用小調，從小調發展爲戲曲音樂上就有更多的創造。如金鈴塔，第二段轉快部分起，它的基本旋律是這樣:



這兩句上下句沒有明顯的旋律的說唱樂句，與第一段旋律是非常統一的. 可以說是從前面第一段樂句中提鍊出來的.這樣的變化，並不是簡單的變奏，很難機械地指出這兩句上下句是由第一段那兩句變來的.從第一段某些樂句中也可以看出這種變化的過程.如:



這樣的樂句，已帶有說唱的風格，且與第二段的基本樂句很相近了。

丙、再看在樂曲中部，曲調的發展就大大超越了小調的規格，非常接近於戲曲音樂所要求的那種風格、色彩和表現力了，如：

上略 0 5 0 i | 6 5 | 6 3 5 5 | 3 5 5 1 | 2 2 0 5 |
上 上 下 下 金 鈴 共 有 一 百 零 四 個 呀， 上

0 3 5 5 | 0 5 6 | 1 1 0 i | 0 6 6 6 | 6 6 6 6 6 6 6 6 |
秤 秤 得 廿 六 斤 啊， 東 風 吹 動 淅瀝瀝瀝沙啦啦啦

(5653 5653 | 5653 5653 | 5653 5653) |
6 6 6 6 | 3·5 6 | 5 5 | 5 5 | 5· i |
啦 啦 啦 啦 響 嘅 吼 (哎) 哎

i 6 5 3 | 5 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 | 3 1 2 2 | (2 1) 3·5 |
西 風 飄 動 金 鈴 索 落 落 落 落 落 落 落 啥 麼 咿 麼 響 啊 啥 麼

3 1 2 2 | (2 1) i 6 | 6 6 6 6 | 6 6 | 3·5 6 |
咿 麼 響 啊， 叮 叮 噹 噹 響 到 天 明 亮 啾

(3 5 3 5 | 3 5 3 5) | | i 6 | 5 2 | (2 3 2 3 |
5 5 | 5 5 | | | 2 2 |
吼 哎 哎 哎 嗖

2 3 2 3) | | | |
2 2· | 0 5 0 5 | 3 6 1 | 0 3 2 5 | 5·6 1 |
哎 哎 咿 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

0 3 2 5 | 5 6 1 | 3 2321 | 6 2 1 | 下略
哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎。

這裏一種民間音樂的健康、活潑、火紅的情緒非常突出。民間的說急口令者的生動、機智與俏皮的形象，非常戲劇性地活躍在眼前，而語言與樂彙又是那樣密切地結合着。這應當是一首很好的說唱音樂與戲曲音樂，也是一個從小調音樂發展到戲曲音樂很好的範例，這裏最重要的是改編小調爲戲曲音樂的創作方法與說唱音樂的風格。關於這種方法與風格差不多表現在所有江南地方戲曲音樂中。這是一種藝術上的傳統，在音樂上的地方色彩，因爲這種傳統與地方色彩不僅表現在個別的樂彙旋律上，而且表現在它的結構上、風格上。因此，如果我們重視這種過去藝人的創造、繼承、發揚與學習它的藝術特點、表現形式、創作方法等，對如何吸收民間小調、山歌從而發展新的戲曲音樂與創作新的說唱音樂將會發生重要的作用。這將使我們新的創作不致脫離我們的傳統，不致走許多彎路。

四、蘇劇雖然在江南各種地方戲中，歷史比較久遠，但已冷落了十多年，其最主要的原因是由於它在表現的內容上停止了發展。前灘的劇目都來自崑曲，其中如義妖記（白蛇傳）、白兔記、牡丹亭、西廂記等都是很好的古典作品，而在唱詞、音樂上也較崑曲、皮簧通俗。但當江南其他灘簧劇（滬劇、常錫劇）從民間小戲、花鼓戲迅速向前發展時，無論內容與形式都更接近於人民。雖然蘇灘也增加了後灘部分，如看燈、分家、賣青炭、賣草囤、賣橄欖、捉垃圾等部分地反映了勞動人民的生活，等到進入上海後逐漸以滑稽打諢迎合小市民的低級趣味了。這就不能不逐漸被人民所冷淡和拋棄。然而任何一種藝術祇要它曾經流傳在民間，得到過人民的支持與喜愛，則仍有它一定的人民性。我們對待它的音樂部分，也應該把它作爲藝人長期辛勤勞動創造的成果，加以重視。

從前面蘇劇音樂的沿革及其在發展過程中所提供的一些基本規

律來看，許多地方與江南其他地方戲如滬劇、錫劇，無論在已經發展的過程中與目前的關係上，都非常密切。這說明研究學習任何一種地方戲曲音樂及其意義都不是孤立的，必須聯繫到各個方面。過去滬劇工作者曾經注意到這點，對蘇劇音樂曾經作了部分腔調的吸收、改編。但是對發展、繼承、觀摩，還必須進一步深入，有計劃、有系統地分析、研究、進一步掌握它的規律，及其各種問題的細節。這無論對改革江南地方戲滬劇、常錫劇、蘇劇，從而創造人民的新歌劇與對學習戲曲音樂來說都是非常重要的。作者限於能力，這裏所涉及的各方面，都不够深入，不够全面。許多問題剛剛接觸，尚待更進一步研究，目前祇能作爲有關戲曲音樂的一種資料而已。

評彈及其音樂

弋　唐

評彈(指吳語系評話及彈詞)，是江南地區主要說唱形式之一，盛行至今，約四百餘年。它形成於吳語地區，以蘇州爲中心，流行在太湖周圍；東至上海，南至杭州，西至常州，北至常熟，西南由泗安傳至安徽省廣德等非吳語區域。它的流傳情況很深入，在上述各地，每個小集鎮經年有一兩家書場。據解放初期統計，上海有六十七家書場，三十餘萬基本聽衆；蘇州也有三十二家書場。所有這些，都證明了評彈是江南羣衆喜見樂聞的曲藝形式。

一　評彈的傳說與沿革

我國許多地方戲劇、曲藝，過去一般士大夫認爲是"俗"文學，不加重視。因此有許多劇種的起源及其沿革，甚難稽考。這裏提供的一些關於評彈沿革的材料，僅係錄自過去的文學記載，尚難發現其內部的聯繫，其中一些材料的眞實性究竟如何，還待考證。在這裏祇能當作一種原始的素材，以供日後同志們進行深入研究時作爲參考。

評彈藝人供奉"三皇"爲他們的祖師。據清乾隆時彈詞家王周士(蘇州光裕社創始人)在他們的祖師"三皇"的畫像上題有這樣的一段話："祖師係開化三吳之泰伯，有三讓之德，故尊之爲三皇。吾儕竊其弦歌餘緒，本勸忠教孝之旨……供奉是像……。"但"三皇"與評彈究竟有甚麼關係，則實屬無稽。在舊社會中，各地方戲曲都習慣於找一

位古人做他們的祖師，作爲禮教上的後盾。評彈藝人供奉"三皇"，可以說祇是出於傳統習慣而已。

據崑曲的"評話"劇："列國時，趙國權臣屠岸賈，嗜殺成性，其母請說書者，說忠臣孝子之書，冀其感化，屠不勝其煩，欲斬之……。"這"說書者"是否就是今天評話的開始，或者是崑曲的附會，都很難說。

或說評彈受"變文"的影響。變文是唐、五代宣揚佛教的一種工具，它是以駢偶文堆砌而成的短篇說唱形式。今日仍在江南流行的"宣卷"、北方的"寶卷"就是直接從變文演變而來的。它可能是民間說唱曲藝的原始形式，對以後的曲藝說唱多少總有些啓發與影響。但它與評彈也未發現有甚麼直接關係。

宋代說書風氣已很盛，有講史、小說、說公案、說鐵騎等。和尙中則有講經、說淸參、說諢經之類。宋代帝王也愛以聽說書爲消遣。當時有一個很出名的叫王防禦，曾有詩讚他："聳動三寸不爛舌，貫穿千古五車書。"這些說書與今日的評話已有許多相近之處。根據這些記載，可以證明評話的形成應早於彈詞。

關於曲藝的形式，在北宋時也有了諸宮調、陶眞、鼓詞、賺詞等的產生。諸宮調是北宋熙寧、元豐間（一零六八年至一零八五年）的產物，到南宋時仍很流行。它是一種"說唱"樂曲，是採集了宋、金流行的曲調編成的。北宋南遷時，全國各種文娛形式雜於軍中，黃河一帶也有很多人逃難到蘇杭一帶，諸宮調也就在南方盛行了。到元代前半葉，其盛行情況仍不衰。王國維曾用三種證據斷定：金代董解元的西廂爲諸宮調，它有白有曲，由一人以弦樂器彈唱。現據評彈界老前輩說，評彈確受到董西廂的影響。由此可見評彈與諸宮調是具有血肉關係的。

陶眞，是江南的說唱，以七言的詩讚爲主，伴奏也是以琵琶爲主，

它從宋代，經元、明、直到清代中葉仍流行於杭州、南京等地，因而葉均德先生說彈詞源於陶眞，也有充分的理由。

元末，楊維楨的四遊記彈詞（俠遊，仙遊，夢遊，冥遊，但他僅刻了三個）是見於文字記載的用"彈詞"這名字最早的一部書。

明代正德、嘉靖之間，楊愼寫了廿一史彈詞，篇幅較長，內容是自盤古開天闢地的神話唱到明代這廿一個朝代的歷史的縮影。在彈唱時，每段必先唱"臨江仙"或其他曲調，後有"詩曰"幾段，然後再開始講本文。一般人認爲這是最早的彈詞，其實那時彈詞在民間已很流行，他祇是模仿了這種形式寫作而已。廿一史彈詞雖然在形式上、內容上和今日的彈詞都有很大的差異，但這已是可考的彈詞的史實了。

明崇禎間，有白蛇傳彈詞，其抄本至今尙存。應該是彈詞的最早作品之一。

明末柳敬亭，爲評彈中的傑出人材，他在藝術上的造詣很深，頗受時人的歡迎，吳梅村並爲他作傳。他起初在盱眙說書，後來又到金陵、揚州、杭州、蘇州等地，後又到左良玉軍中及松江馬提督軍中，名重一時。

根據許多材料都說柳敬亭是評話家，但鄭振鐸先生說："柳在桃花扇'餘韻'一折，唱過'秣陵秋'，實爲彈詞。"照這樣說，他也兼善彈詞。有人說這是戲劇桃花扇中的角色這樣演，柳本人不一定兼擅彈詞。到底如何，尙待考證。

當時蘇州一帶亦有說書名家吳逸，他與廣陵張樵、陳思，泰州柳敬亭等四人同是當代名家。

常熟丐戶中有草頭娘，善吹簫鼓琴，精彈詞，熟楊升庵的廿一史彈詞。她是女性彈詞家最早見於記載的。

清初，很多瞽者學習彈詞，爲時人所歡迎。據淞南樂府說："金陵

趙瞽，以彈詞名，豪室爭致之．偶炫藝京江，頗爲八旗諸宦家所重．”乾隆時，女彈詞家王三姑（青翰），也是自幼雙目失明，擅長彈詞，許多文人以詩相贈，當時聲價很高．

嘉慶間，金山張堰人吳毓昌，號何許先生，寫作了“三笑”唱本，才始穿插了許多蘇州的方言土語，別開生面．後來這種影響就日漸擴大，應該是蘇州地方語言進入彈詞本較早的一部書．

還在乾隆遊歷江南時，蘇州名彈詞家王周士，曾在御前彈詞，被封爲七品小京官，後因老病，請假還鄉，在蘇州第一天門創立光裕社，並塑三皇像，尊爲祖師．自建立這個組織以後，遂人材輩出，代有名家．

至嘉慶間，有陳（士奇）、姚（豫章）、俞（秀山，俞調創始人）、陸（士珍）等四人，世稱四大名家．還有楊駕帆，亦頗有聲譽．

雲間女子朱素雪和太倉項金妹等，爲當時女性彈詞家中最著名的．道光間，楊玉珍唱玉蜻蜓也頗著名．女性彈詞的還有蘇州人陸秀卿，在上海名重一時．至同治初年，朱素蘭等到“書寓”（妓院）去唱彈詞，繼而有周麗仙、嚴麗貞等，此後，女性彈詞就經常到書寓中去演唱．

咸豐、同治間，長洲人馬如飛（唱珍珠塔）、姚士章（唱水滸）、趙湘洲（唱玉夔龍）、王石泉（唱倭袍）爲當時四大名家，並與許殿華等重建光裕社，在內容上、唱腔上，都有了許多創造，使書壇面貌一新．

光緒十九年（一八九三），王吟香、朱品泉又將光裕社大加整理；光緒三十二年，沈友庭、王綬卿、金桂亭等人，創辦學校，培養人材，沈死後，王秋泉、許建安等繼續辦下去．民國十年（一九二一年）左右，王效松、朱耀庭、張福田、葉聲揚、楊月槎、朱耀笙、楊星槎等，更進一步發展與鞏固光裕社，並先後與普裕，潤裕諸社合併，有了空前的發展．今天評彈藝人會員已發展到八百餘人，流行的曲調除“俞調”、“馬

調”、“陳調”以外，又出現了“沈”、“薛”、“蔣”、“祁”調，“夏”、“徐”等唱腔，名家已是不勝枚舉了。

二　評彈的形式與內容

評彈，是評話與彈詞的總稱，這兩者在演出方式及內容上都有些不同，現在把評話與彈詞分別介紹於後：

一、首先，在形式方面。

（甲）評話。又名大書，源於“說話”、“講史”，是由講故事的方法發展而來的。它的演出形式也比較簡單，在書場（或茶座）上方，設一小台，台上置一桌。因爲演出者不唱，沒有樂器。桌上放着茶壺、醒木、扇子等，可以作爲各樣劇中人的道具使用。如關羽的青龍刀，呂布的戟，張文祥刺馬的匕首，彭鵬的花翎等。說書時必須端坐，氣出自丹田，其動作姿態都是很注意的。演古人都是仿流行戲曲的做工。如已故老藝人王效松就學的崑曲，近代名家唐耿亮、曹漢昌、楊振新等，就學京劇的角色。表演時也和戲曲氣派一樣，語言用“中州韻”說官白，開打也採用京戲武生的派頭，演得非常深刻細膩。每一角色又按他的身分、性格，有他一定的語言、表情，故有生、旦、淨、丑之分。人物的對話也和戲劇一樣，但僅能用語言、通過“官白”、“私白”、“咕白”、“覷白”、“表白”來把角色當時的心情刻劃得很深刻，把故事說得生動活潑。爲了更好地說明這些“白”的用途，試舉英烈傳中劉伯温夜裏進宮見朱元璋的一段：

表白（說書者本人敍事）：天還沒有亮，劉伯温來到宮中。

官白（劇中人劉伯温，老生）：“我主萬歲，萬萬歲！”一躬到地……（動作）。

官白（劇中人朱元璋，小生）：“劉愛卿夤夜到此，求見朕躬，定有

要事?"(官白是用中州韻說話,類似京劇舞台語.)

私白(用蘇州話說朱元璋心情): 朱太祖心裏想, 辰光已經三更敲過哉,喫哼倷還勿會睏哪?實梗晚倷進宮來見我,一定有了不得格要緊事體, 所以我(朱元璋)嘴裏勃浪問, 心裏倒有點耽心事, 莫非是……

這種私白, 就是發揮以上的官白, 使聽衆更明確角色的思想活動.它是站在角色的身分上來解釋自己的心理狀態的.私白和官白主要是靠語言來區分,如果把官白改成: "劉愛卿,倷半夜三更來看我,有啥事體呀?"就被批評爲"官私不分",爲評話所反對的.

咕白:主要是角色自言自語. 類似官白作中州韻. 如:"老漢張廣才,結拜有一好友,名喚蔡忠……"

至於襯白,則是以第三者的口吻來評論這個角色. 也可以歌頌,也可以暴露.試舉拳打鎮關西中的一段:這是描寫魯達把金老父女送出門外,因怕店老闆報信給鄭屠, 使金老父女再遭毒害, 便端了一張長凳,在店家門口坐了兩個時辰,讓金老父女走得遠些. 這時環境是冷冷的.魯達一言不發,單調地坐在門口. 而店主人因怕鄭屠問他要人,急得像熱鍋上的螞蟻一樣.這時,評話家就使用襯白:

'倷(指聽衆)想:照魯達這種人個脾氣,是非常急躁的,伊肯坐在門口兩個多時辰,等金老父女走得遠仔再走,這樣即使鎮關西曉得也追不到了.可以免得被鎮關西所迫害.伊爲仔別人格事體,肯格樣耐心.格種人嘛,才稱得上英雄好漢.……"

可以說,如果沒有這兩句襯白,對塑造魯達的英雄性格就沒有這樣出色,此所謂"烘雲托月"之法.

表白,可分爲敍事與表達人物的思想感情兩種.如:

表白(敍事):明朝正德年間,姑蘇城有一個風流才子,姓唐名寅,

字子畏，號呼伯虎，乃兩榜解元出身……

這是說角色的家鄉住處、身分、性格一類的。另還有說地形的：

表白（敍事）：林冲抬頭一看，只看格座山高得嚇壞人哪！左……右……樹林……路……險要等。

其他像戰將的兵器、面容、身材等，均用表白。

至於表達人物思想感情的活動情況的，如：

表白：喜兒心想，今朝是大年夜哉，看見別人家全都勒浪準備過年哉，爲啥伲爹出去仔七八日，還不回來呢？叫我一個人那能弄法呢？……

它與私白很相近，但私白主要是解釋上面的官白，而表白的特點就是前面不一定要有話。

評彈除了以上說白以外，還有噱——插科、打諢。用於諷刺和刻劃反面人物，以及提鍊生活中生動風趣的語言，豐富書的色彩。所以藝人稱它爲"書中之寶"。但爛用噱頭也是一大忌。

贊讚：是用一種吟誦詩、詞、韻文，來表敍人物穿戴、品貌，以及表敍風景等。引子：多用於人物的定場詩。

鄉談：用各地的方言，刻畫角色，多用於特定人物，如：紹興師爺等。

以上是評話的演出形式。下面介紹的是"彈詞"。

（乙）彈詞，又名說小書。是說唱的曲藝，它在唱的時候需要樂器伴奏。據清稗類抄說："彈詞普通所用樂器爲琵琶三弦二事，間有洋琴者，……"它與今天的形式基本上一樣，今天的單檔用三弦，雙檔加一個琵琶（陽面卽男方在上首用弦子，陰面卽女方在下首用琵琶）。會書時，有以幾個琵琶、三弦、或者加用秦琴、二胡等樂器的。

彈詞在說的時候與評話相差不遠，但它卻比評話多了唱。唱中也

分官白唱、表白唱、官表混合唱多種，其例與白同，從略．現把它的演出形式介紹於後．

彈詞角色亦有生、旦、淨、丑之分，也是從戲曲的身段中吸收過來的．說白時也用官腔，以示鄭重．

開篇：源於詩讚，常作七言，又名唐詩開篇，開篇通常在演唱正書前加唱，所唱內容可與正文無關；解放後常作爲配合時事宣傳之用．開篇使用的年代已久，成爲習慣．馬如飛曾著南詞小引初集、廿一史彈詞在開始處卽加有臨江仙等曲牌；宋元話本也有以詩詞開場的．開篇一定是受這些影響沿用下來的．

評彈最初演出時，是一個人唱一個場子的．到了辛亥革命後，上海遊藝場天外天等處開始兩檔合作．所謂合作，並非同唱一書，而是各唱一半時間，各自擁有觀衆，互不相干．到了江浙之戰（一九二三年）時，蘇州市因城門關閉不易出入，又開始運用幾檔合作的辦法，仍然是各說其書．

這種說書方法因爲都是由一人演唱，兼演生、旦、淨、丑各樣角色，故謂之"單檔"．但由於說的人過於勞累，也有由兩個人講唱，以便輪換休息及角色的分工的，稱爲"雙檔"．有時在"會書"中，還有三人一檔．這時，常有一人當主要角色，其他兩人則隨時兼換角色，分工已更明確，謂之"三人合檔"．但有時甚至用到六人或七人，而每檔時間有限，不過四十分鐘左右，這樣對時間分配就有了衝突，如果七人合檔，每人只用六分鐘來表達一個角色是很難得到細緻的．所以一檔書用到三人以上的，不太適宜於評彈了．

二、關於評彈的內容．

評話與彈詞因爲各有特點，所以在選擇題材方面也有一定的區別．如評話說的多爲三國、水滸、岳傳這一類的歷史故事，及民族英雄

故事，而彈詞說的則是白蛇傳、珍珠塔、玉蜻蜓等民間傳說與才子佳人故事。對於彈詞，有這種說法："情而不流於淫，無做作氣，斯爲上乘。"

評彈的書目很多，一時很難分類。現僅選幾部比較有代表意義的書，試分類如下。

（甲）評話方面。

神話傳說類：有西遊記等。

歷史故事類：有水滸、三國、英烈傳等。

抵禦外族侵略的：有岳傳等。

宣揚封建道德的：有彭公案等。關於這一類，是統治階級想利用彈詞來傳播封建道德的。過去曾有許多士大夫寫了這一類的書，企圖代替彈詞的愛情故事。結果失敗了，到現在這些書已沒人說了。

神怪迷信類：有封神榜、濟公案等。

（乙）彈詞方面。

神話傳說類：有白蛇傳等。

才子佳人故事類：有珍珠塔等（這是彈詞中最多的一類）。

描寫青樓生活的：（待查）。

歷史故事類：有廿一史彈詞（這種是很次要的）。

（丙）文學彈詞。

在封建社會裏，女性很難享有文化生活，而彈詞是一種通俗的唱本，流傳閨中，爲婦女們所喜愛。所以就有許多人寫出這樣的唱本，作爲消遣。天雨花、筆生花、玉簪緣等都是女性文學作品。但這一類唱本多半沒有說白，從頭唱到尾，比較單調，不適合於今天彈詞的要求，其中除極少數如天雨花之類有時說因果者還唱它以外，一般祇能視爲通俗文學作品。也可以說這是原來作爲說唱形式的彈詞的旁支了。

三　評彈的演出技術

評彈的書目近於戲文，有角色、有對話，情節結構基本上也一樣。但它的演出方式卻和戲劇有很大的區別。無論在那一回書中，所有生、旦、淨、丑各種類型的角色都得由說書者一人扮述。因此，在演出技術上就有它的獨特處。如梁山伯與祝英台中訪祝一段：飾祝員外的說書者要兼飾他的僕人。起初，說唱者以僕人的身段向空椅子打了個躬，報訊說梁山伯來訪，然後立在旁邊。一秒鐘光景，說唱者立刻又改換身分，坐在椅子上扮祝員外，理着鬍子作老生腔，說着他的台詞及思想活動；然後，說唱者復又跳出書中人，回復到第三者（說書者）的身分來批判祝員外的行爲。其他還有布景、服裝、道具、兵刃、面貌、性格……全都是由說書者介紹出來的，有時還要使用口技，如馬嘶、豬叫等，使聽衆感到如身臨其境，十分眞切。由此可見他們在藝術上確是具有相當修養的。

評話有幾種必須注意的地方，所謂"五到"、"八技"。如：

"心到"、"目到"、"口到"、"手到"、"足到"，謂之五到。

"爆頭"、"擊鼓"、"掌號"、"放砲"、"馬蹄"、"馬嘶"、"木魚"、"叱咤"，謂之八技。

所謂爆頭，卽長嘯，用以示武夫的威風。如武松殺西門慶一節，武松大喝："你認識景陽岡打虎之武……松……麼……。"氣貫長虹，突出了武松的英雄性格。在這一聲下，西門慶顯得非常渺小。它的作用就在這些地方。

彈詞須注意的就是"說""噱"、"彈"、"唱"。所謂說重清楚，噱重詼諧，彈重純熟，唱重響亮，口齒要清晰，咬字要準確。

王周士先生對說書有這樣兩首歌訣：

書品

"快而不亂，慢而不斷，放而不寬，收而不短，冷而不顫，熱而不汗，高而不喧，低而不閃，明而不暗，啞而不乾，急而不喘，新而不竄，閒而不倦，貧而不諂。"

書忌

"樂而不歡，哀而不怨，哭而不慘，苦而不酸，接而不貫，板而不換，指而不看，望而不遠，評而不判，羞而不敢，學而不願，束而不展，坐而不安，惜而不拚。"

這些都是說書上的技術經驗。還有一位澹園先生，他也提出了"四大忌"、"六不可少"。但他這是寫當時環境的，而且那時的聽書趣味也是靠近"士大夫"的，這也可以幫助我們瞭解和研究評彈。

四大忌

一大忌：座客廣招欽與環。　　二大忌：鄉親漫說粟和籔。

三大忌：瞎漢何曾上腔板。　　四大忌：主人未必懂絲弦。

六不可少

一、石砌磚鋪的乾淨地，　　二、夏涼冬温的晴爽天，

三、止渴生津的大碗茶，　　四、吃煙燈火的小香盤，

五、童子旋來將桌擺，　　六、丁兒先把凳兒安。

隨手兒彈得聲雪亮，　　字眼兒吐得個個比珠圓。

四　彈詞的韻律及其墊字的作用

彈詞得七言詩的遺意，襯字像詞曲一樣，但沒有詞曲按填那樣麻煩。但如果要求得嚴格些，也要與詩一樣的安排平仄，所以它在韻脚方面也很講究。茲記載於下。

一、彈詞音韻。

(1)"東同"韻;(2)"江郎"韻;(3)"陽長"韻;(4)"支時"韻;(5)"歸回"韻;(6)"齊微"韻;(7)"居魚"韻;(8)"蘇模"韻;(9)"家麻"韻;(10)"歡完"韻;(11)"眞人"韻;(12)"先鹽"韻;(13)"蕭豪"韻;(14)"尤求"韻.

二、韻脚與規律.

彈詞韻脚與詩一樣,一般是"一、二、四"句有韻,第三句可以跳出韻的.下面舉賈寶玉一篇作例(有*處爲韻脚):

"慢云渺渺與茫茫*,紅樓一枕夢黃粱*,侯門產下佳公子,口吐通靈五色光*.性古怪,語荒唐*,喜吟詞賦厭文章*."

在演唱時,七字要分句唱,一般以"二、五","四、三"來分:

宮怨(空格處表示停頓).

"西宮　夜靜百花香*,　欲捲珠簾　春恨長*."

這種唱法叫做"二、五","四、三"唱法.但另有一些唱法如"鳳點頭"(三句)、"疊句",則分句法有些不同.如:

鳳點頭(張生請宴唱)(在□內的是墊字).

□對對王簫　與象板,　□行行　燕瑟與鸞笙*,
穩穩今宵　好時辰*.(唱法是"四、三","二、五","四、三").

疊句(馬調).

三月離家鄉*,　六月到襄陽*,　路過九松亭,　偶而納風涼*,　聽得旁人道短長*,　說我兒　南陽道上遇強梁*,　聞言兒,　未免圍斷肝腸*.

這種唱法就沒有以上的那樣嚴格了,它可以唱做"三、三、七","五、五、七",也可以唱做"五、五、五、五"等各種排列方法.

"四、三","二、五"也是在唱時要注意平仄的一種規律,如:"四、三"就是說第四個字要用平聲;"二、五"就是第二個字用平聲.上句是

"四、三"，下句就是"二、五"，反過來亦然.逢到雙句的第六字，如用仄聲，最好是用上聲，便於唱到此處停頓下來，插進一個短過門，再吐出最後一個字.

三、墊字及其作用.

墊字的作用，是補助語句不足，更加強語句的趣味. 如果加的不好，則反而會影響或破壞了原意，所以要用得很巧. 如下面的一些例子(在□內的是墊字)：

紅樓夢(黛玉逢傻丫頭，告訴她寶玉已結婚).

原詞：寶釵寶玉完花燭， 少夫小婦結團圓.

單把瀟湘妃子瞞……

這樣的句子，不一定對黛玉可講，對任何一個人都可以講，這就減弱了角色對話的氣氛.如用了墊字：

……單把□瀟湘妃子瞞…….

這一個"你"字用得非常恰當，把對話刻劃出來了.還有一種是不用墊字不能說明問題的，如：

紅樓夢(黛玉臨終時唱)

原詞：病懨懨， 病倒瀟湘館， 舊帕新詩一炬完， 閨閣文章未可傳.

這樣有好幾句都不是很完整的.現在看墊字：

□她是病懨懨， 病倒瀟湘館， □把那舊帕新詩一炬完，

□說道閨閣文章未可傳.

但也有一種墊字，反而破壞了原著的，如：

單刀赴會

原詞：是月十三親赴會， 關公穩坐順風舟.

但有人加上了……□見關公穩坐順風舟. 這個"見"字添得沒有什

麼意思，反而顯得寒拙．是誰見的關公來呢？

五　彈詞曲調

彈詞曲調，數百年來，經過千百藝人辛勤的創造，曲調是很豐富的．但因爲沒有科學方法的記載，連工尺譜也沒有留下來，所以很多曲調都已失傳．但卽使如此，目前流行的唱腔，仍不下百種．這些腔調互相影響，不少藝人在老師傳授的基礎上，獨出心裁，有了新的發展，遂又另樹一幟，自成新腔．如蔣月泉就是根據周玉泉的腔調發展變化而成爲蔣調；薛筱卿根據魏鈺卿的馬調發展而成薛調等．有些藝人仍沿用前輩調名，但曲調也有很大的區別，如魏鈺卿的馬調就是吸收了馬如飛的遺意發展而來，朱介生唱的俞調，就是吸收了俞秀山的遺意發展而來．還有一種，就是唱"雨夾雪"調子的，卽俞調夾馬調的混合唱法，如吳陞泉等．根據作者在蘇州搜集到的，已有二十餘種之多，可見曲調的豐富．

這些腔調，雖然經過藝人們不少加工，但追究其根源，則仍可歸成兩大類，卽基於俞調與馬調發展而來．

一、俞調．

俞調爲清嘉慶、道光間，彈詞名家俞秀山所創造，因而得名．俞調的特點是迴環曲折，婉轉幽美，唱時注重抑揚頓挫及四聲的安排，故有人譽爲"春鶯百囀"．由於這樣的原故，所以它的音域也就很廣，以 ♭B 定音，可以從高音的"$\dot{5}$"甚至是"$\dot{1}$"，到達低音的"$\underset{\cdot}{5}$"或"$\underset{\cdot}{4}$"．中間有兩組以上的距離．有時在短短一句中就有十幾度的懸殊．唱起來眞假聲兼用．因此男演員在彈唱時，如粗（眞嗓）細（假嗓）音調度欠佳，就不容易取得較好的效果．所以這個曲調一般宜於女性彈唱．

關於俞調的音調結構，現列舉朱介生所唱俞調腔一段於下：

宫怨一段

俞（朱介生）調

(1)

(0 5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 |
(0 5 3 2 3 | 5 1 | i· i 5 3 5 | i 1 0 3 2 |

i 2 i 2 5 | i 5· 2 | i 2 i i 2 | i)
i i 2 3 | i 3 5 i 2 3 | i i 3 5 | 0)

(2)上句:(前半句) 5 3 i

貴

3· 5 3 2 | i· 2 | i 6 6 | 6 2 i 5 |
妃

6· i 6 5 | 5 3 2 | 2 | (1 3 | 2 3 5· 6 | 3 5 2 3)
(1 3 5 | 2 1 2 3 5 5 6 | 3 5 2 3)

(後半句)

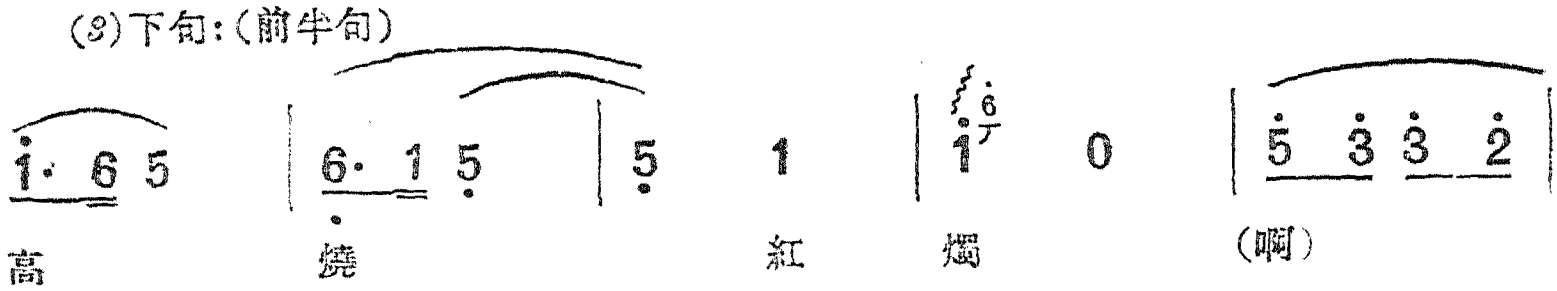
3 3 i | 3· 5 3 2 | i· 6 | 5 3 | 2 –
獨 坐 (啊) 沉

i· 6 5 3 5 | 1· | (0 5 | 3 5 2 3) | 3 0
(5· 6 | 5 2 3)
香 楊,

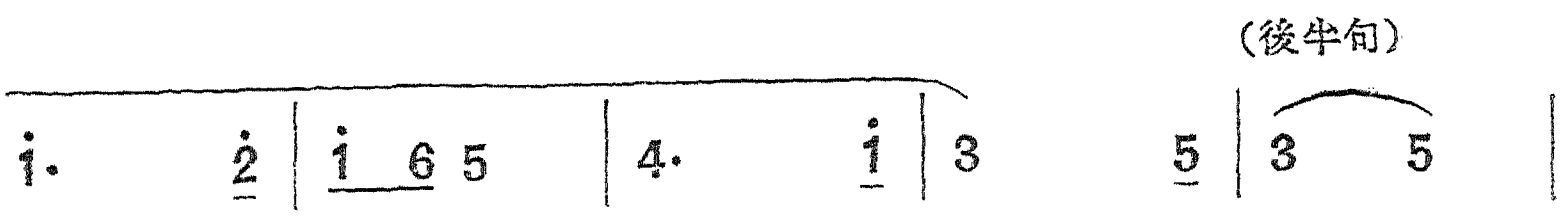
i· 6 | 5 6 5 3 | 2 | (1 3 | 2 3 5· 6 | 3 5 2 3)
(1 3 5 | 2 1 2 3 5 5 6 | 3 5 2 3)
(啊)

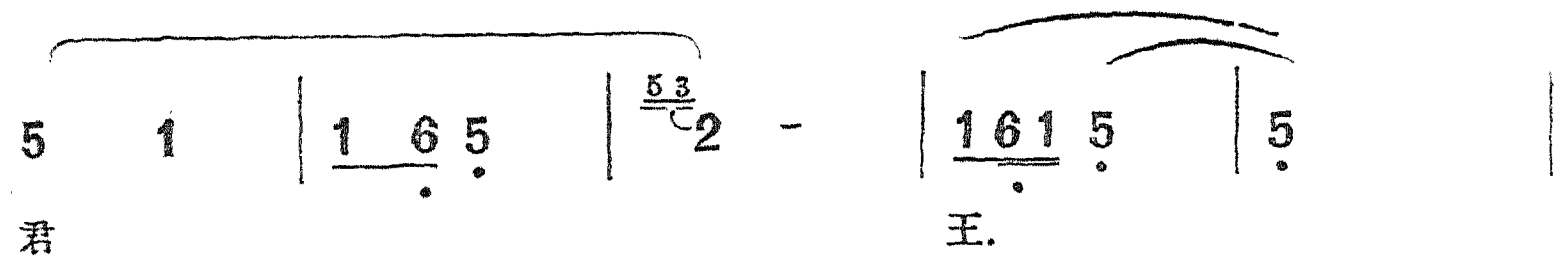
· 2 i 6 | 5 3 6· i | 5 6 5 – | 1 – | (6 5 1 3)
(i 3 2 3)
(啊)

(2)下句:(前半句)



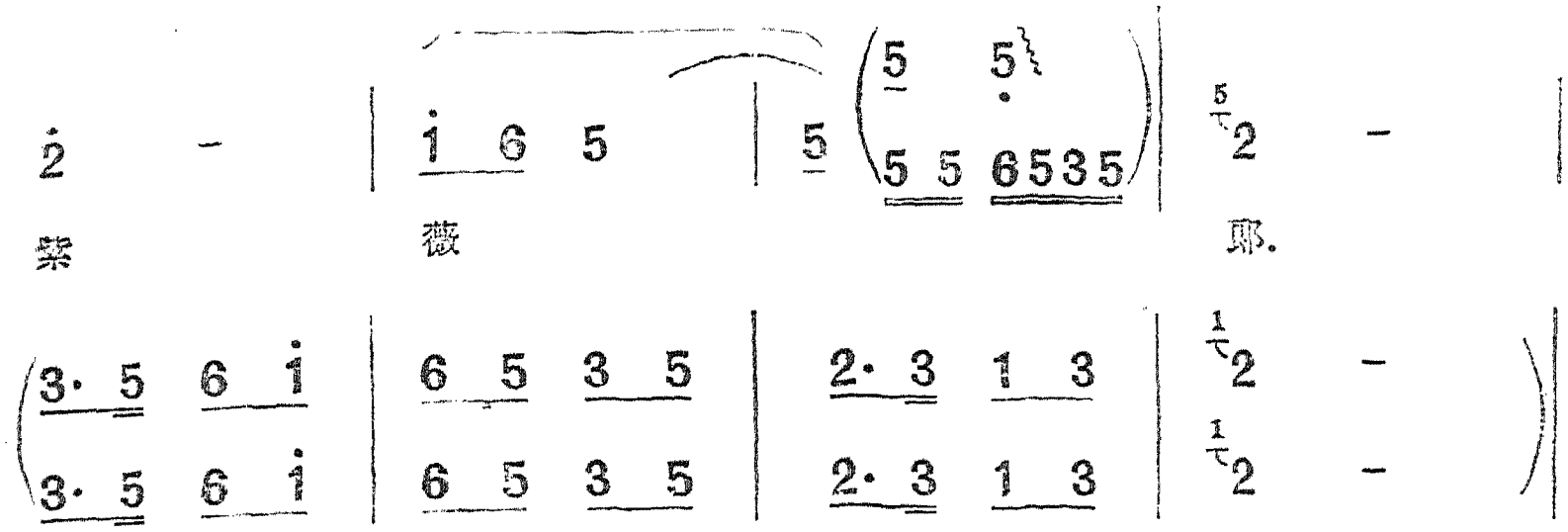
(後半句)





從這例中可以看出它的結構基本上也是由上下句構成，而且基本上是從幾個主要音型發展而來的，是一種吟誦體的曲調.

它的調式是"5"字調，其上下五度音"1"與"2"，也是它的主要音.有時也採用"2"的上方五度音"6"，甚至"6"的上方五度音"3"。俞調的起調音是"5"字，上句的落句多半是"1"，有時落到"2"，但加上小過門以後，仍落到"1".極少的例外是落到"2"，甚至於"6"，"3"。下句則幾乎全落在"5"字上.但曲終時的結束音，卻轉了韻，有其特別的終止形式，落在"2"音上.如宮怨的畢曲:



俞調旋律從起句到落句，基本上是趨向下行的，跳動一次仍是下行，所以造成綺麗軟弱的氣質．適合於才子佳人在深院紅樓，温柔纏綿的談情說愛和少女傷春這一類情調的場面，不宜於描寫勞動人物或英雄故事．即使表現的是古代人物，也不一定完全合適．但俞調音樂性較強，如經過適當的加工、提鍊和改革，還是能够成爲一種較好的曲調的．

俞調有人誤爲虞調，說是虞山（常熟）之調．根據藝人的意見，這種說法是不確的．但據清稗類抄一書所載：

"女彈詞以常熟人爲最，其音悽惋，令人神移魂盪，曲中人百計仿之，終不能並．"

女性彈詞最早見於記載的是明末的草頭娘，她就是常熟人，並善琵琶彈唱．

根據上述兩個例子，再加上俞調的音律，適合於女性彈唱，以俞訛虞，也有一定的道理．現在俞調，一般都唱下首（即女角、彈琵琶），也可找出這二者之間的一些痕迹．

俞秀山本人的唱腔，現在可以說無人會唱了．今天的俞調，也祇是存其大意，已有很多不同．如清光緒間流行的俞調，在過門上已與今天的過門毫無相同之處．

俞調發展至後來，支派甚多．目前大致可分三派，茲列表說明：

俞秀山
- 顧文標——顧雅亭——王少泉——王畹香（王派）
- 朱耀庭——朱耀笙——朱介生——朱慧珍（正宗）
- 王麗泉——謝品泉——謝少泉——王耕香（謝派）

今天最流行的俞調，要算朱耀笙、朱介生叔姪這一派．這一派最早的是朱耀庭（耀笙之兄），他在未學說書之前，是唱蘇灘的"清客"（票友），在他的曲調中吸收了蘇灘的材料．繼而由朱耀笙學了他的唱調，又吸收了當時在蘇州玄妙觀中女校書（即盲女彈詞）所唱的一些唱腔，發展成朱系的俞調，及至朱介生，又吸收了崑曲、京戲、北方曲，南方小調等來豐富了自己，同時也研究了字眼的陰陽平仄，四聲的咬字方法，把這個曲調大大發展一步，就成了今天流行的俞調，曾參加赴朝慰問的朱慧珍同志，就是現在唱這個調最傑出的人．其實這種俞調，已與原來的俞調有一定的距離了．

二、馬調．

馬調是清同治間彈詞名家馬如飛所創造的．馬如飛本人大半輩子在農村演唱，具有樸素的氣質，頗得農民喜愛．據說："馬如飛牌子掛到那裏，紅到那裏，客滿到那裏！"農民們好幾里路以外都乘小船趕來聽說書．在他的說書內容上也有這樣的傳說："珍珠塔共有三本，其一是對士大夫的；其二是對一般人的；其三是對農民的．惜一、三兩本失傳，僅留其二．"無論這傳說是否眞實，可以想像得出，馬如飛的彈詞是能够接近農民的．

由於馬如飛經常在農村演唱，因此他的曲詞也受到了農民藝術的影響．據年近九十馬調最老的老藝人楊月槎先生說，馬調和東鄉調（又名花鼓調，也是灘簧的一種）有密切的關係，是吸收了東鄉調而構成自己腔調的特點的．彈詞藝人有這樣兩句詩："如能唱得眞馬調，運不來時東鼓腔．"可見它們之間的聯繫．

馬如飛除大膽吸收民間曲調外，又因他本人是知識分子，所以在他的唱句中，也含有吟誦體。其腔調的特點是質樸豪放，一氣呵成，字音簡潔，不拖長腔，注意與語言的結合，清楚易懂。並經常運用疊句，似朗誦詩文。所以他不像俞調那樣"悽音惋轉"而是"寬豁開朗"。他的節奏鮮明，吐字剛勁，結構也很緊湊，適宜說唱音樂。他的腔調最易辯認的一點是在唱下句時，如果是七字句，它就將第六字延長，甚至加一短過門，然後才徐徐吐出第七字。有人形容這種特別的唱法爲"像蜻蜓點水光景，最動人聽。"它的音域不廣，用眞音演唱，適於男腔。

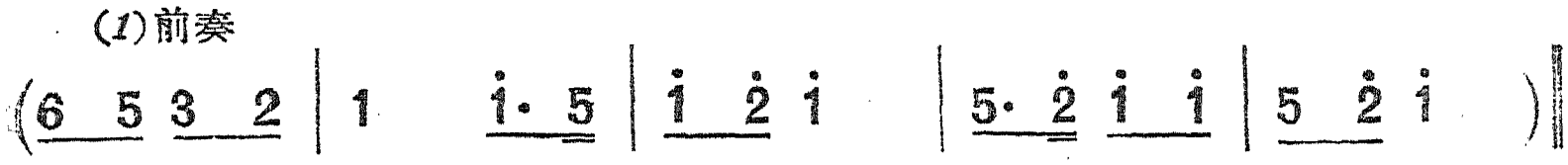
關於馬調的曲調結構及上述的特點，可從魏鈺卿的唱片珍珠塔中方卿二次進花園一段來說明：

方卿二次進花園

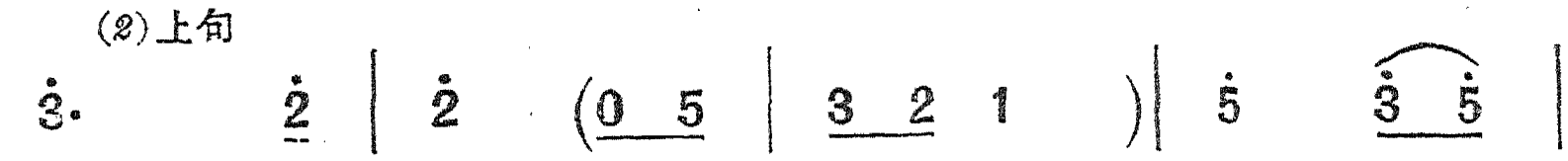
"珍珠塔"

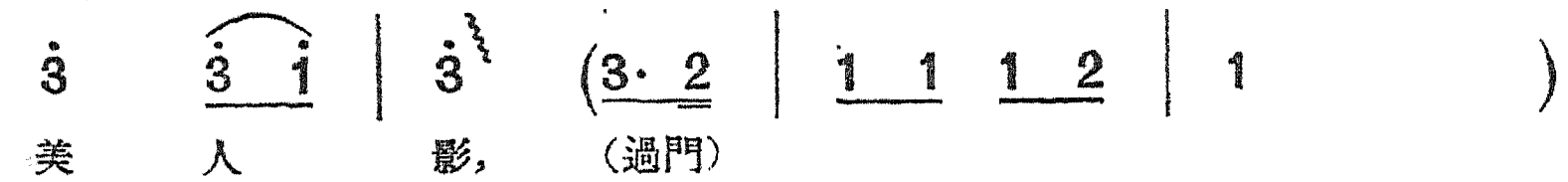
馬如飛(魏鈺卿)調

(1)前奏

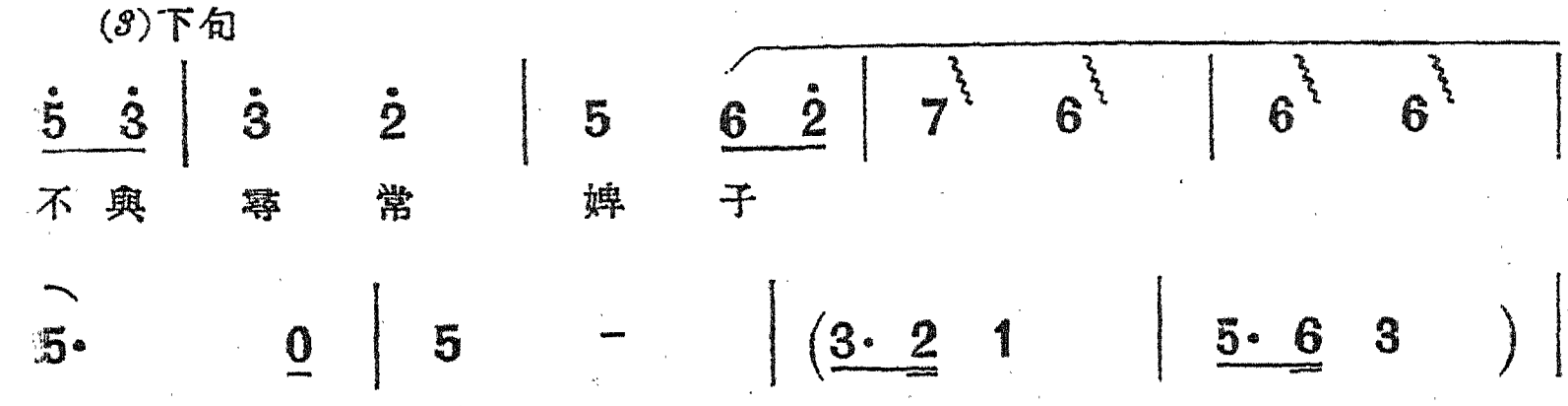


(2)上句

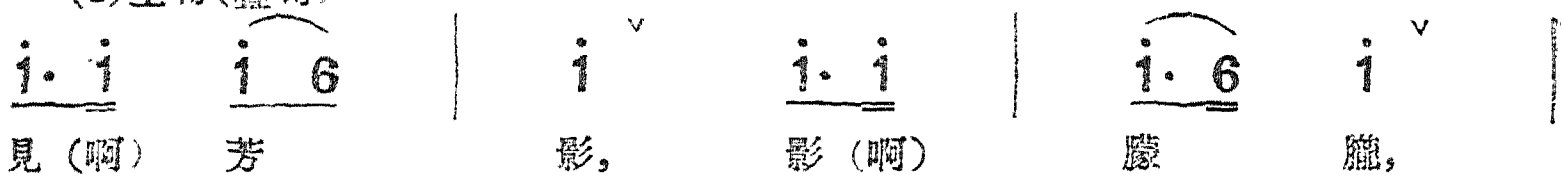




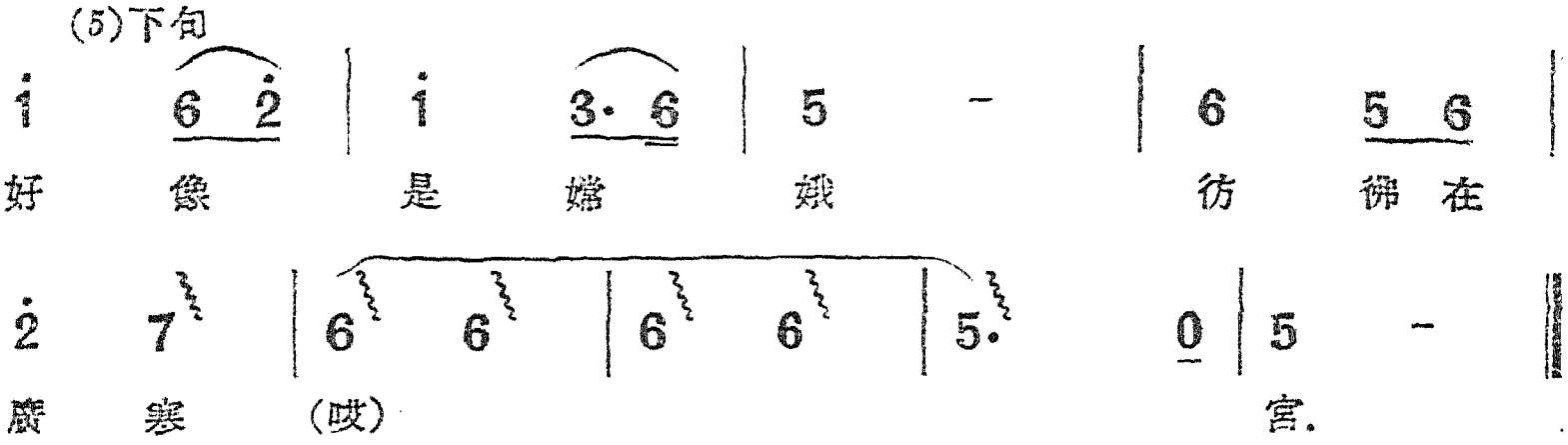
(3)下句



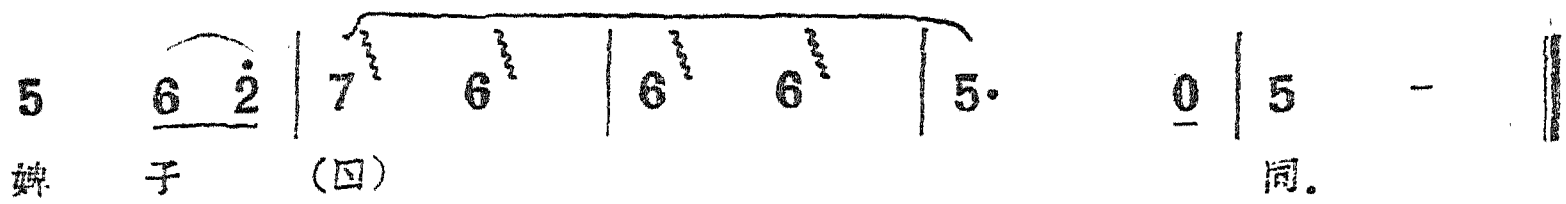
(4)上句(疊句)



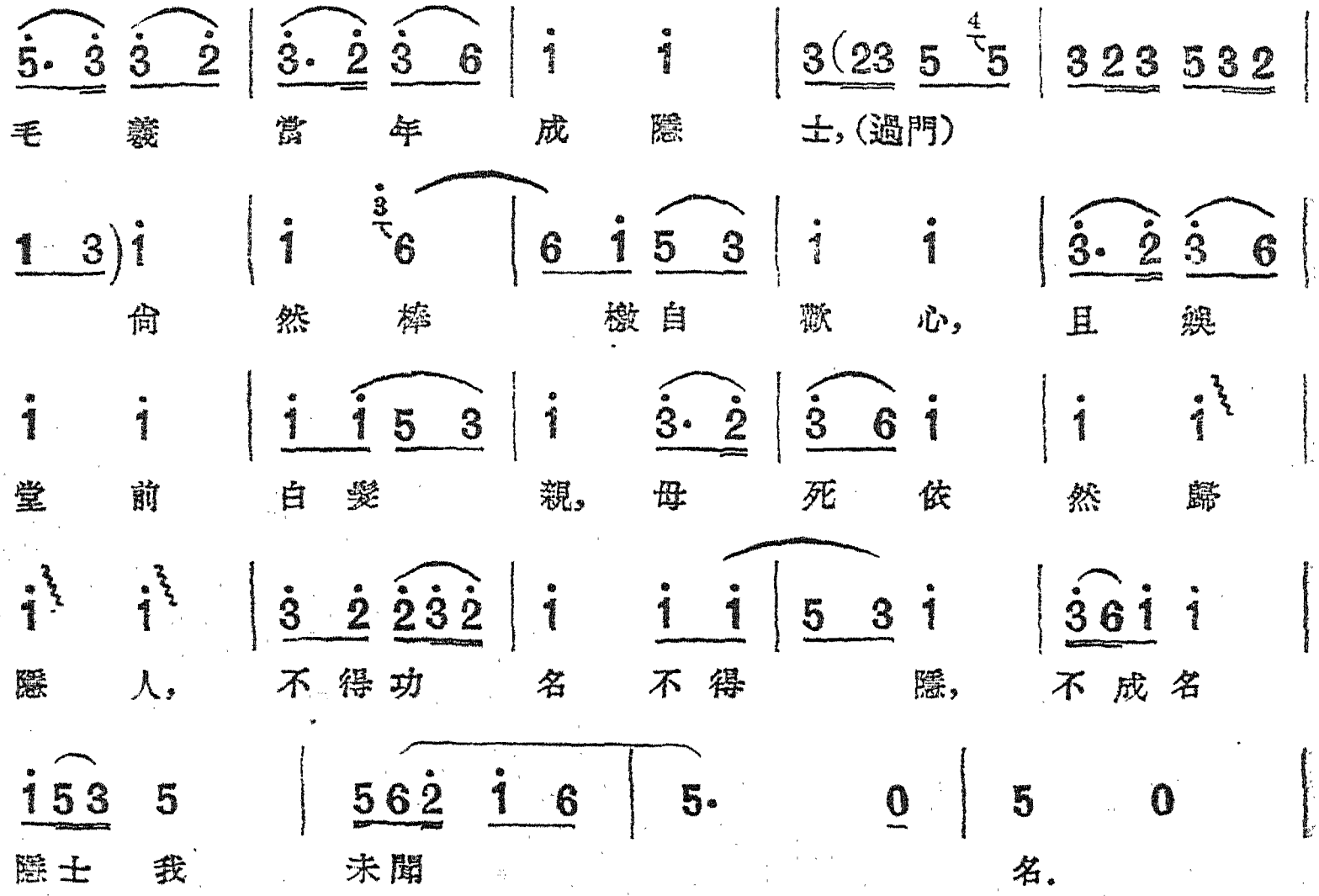
(5)下句



從它的下句中,可以看出其特殊的風格,即延長第六字,再徐徐吐出第七字:



又,愛用疊句,是馬調的另一特點,除上例外,還可從下例看出:



這一段除結句外,基本上都是下面樂句的重複:



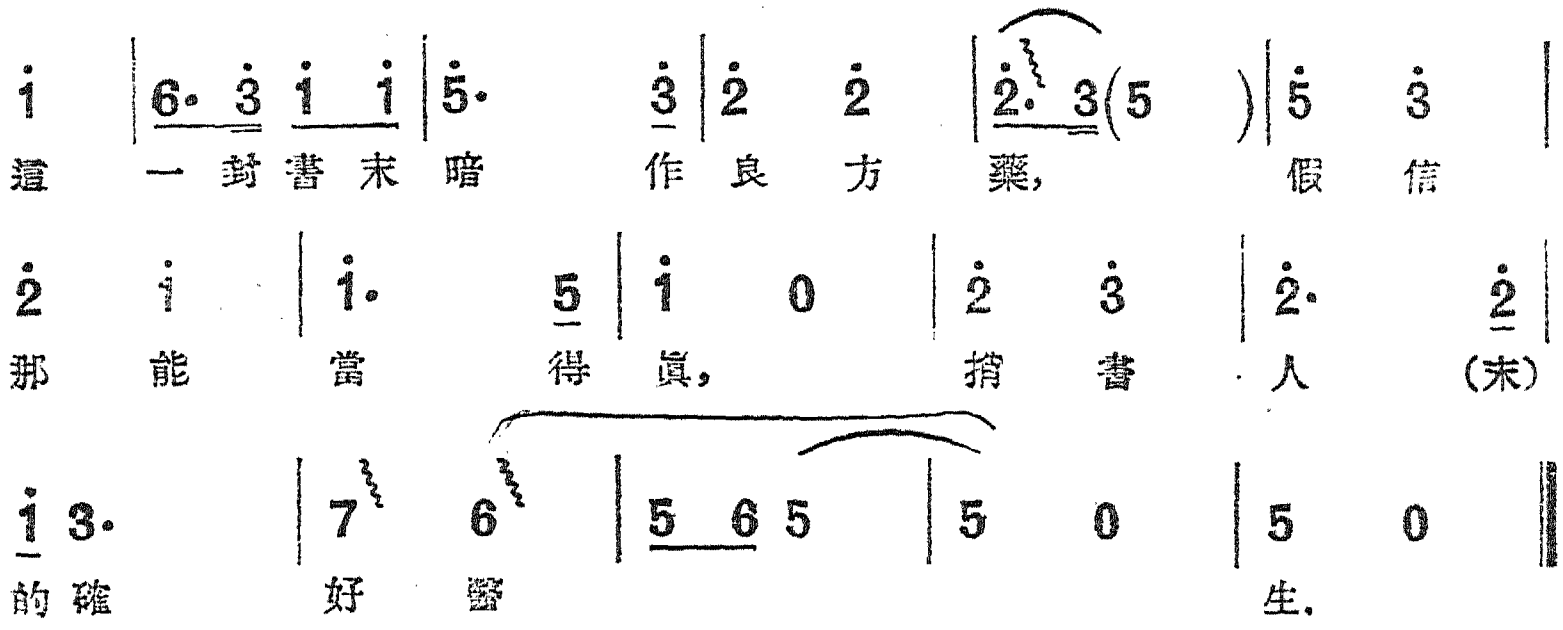
這種疊句的重複有時可以伸延至十幾句.

馬調除此以外，尙有一種特殊的結合方法，卽"鳳凰三點頭"：

婆媳相會

"珍珠塔"

馬(楊月槎)調



這是奇數句子的結構，祇有三句，故名鳳凰三點頭（簡稱"鳳點頭"）.

從馬調的疊句與鳳點頭中，愈可看出它與灘簧(東鄉調)的關係，馬調的疊句與鳳點頭的第二句，無論從唱句以至結構方法，都與灘簧的清板極類似.

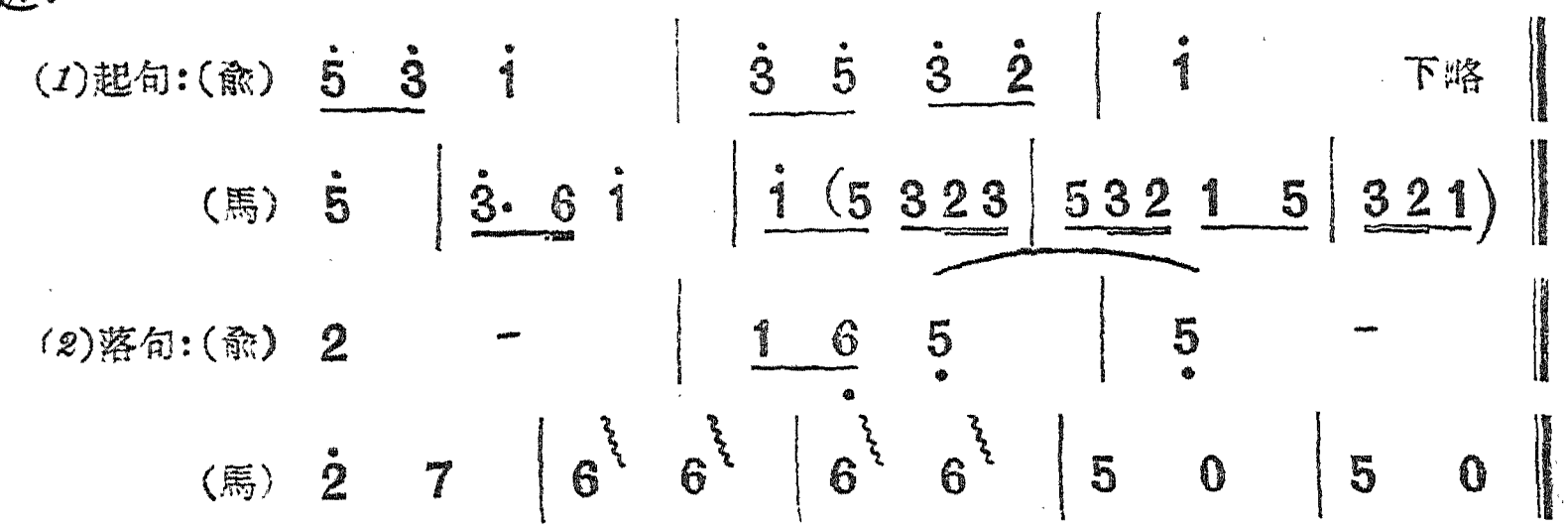
馬調與俞調雖同爲"六"(5)字調，但在曲調進行上，以"3"到"1"的三度關係最多，音域較狹，唱時不用假嗓，故詞性、氣質均較明朗. 這兩種腔調雖然是各成一系，然而它們之間實際上是具有血緣關係的. 馬調基本上是產生在俞調的基礎上. 關於這一點，可以從下列的幾個方面來說明.

(甲)歷史關係：在馬調產生前，俞調爲彈詞中的唯一曲調，馬如飛之父馬春帆說珍珠塔，唱的也是俞調. 馬如飛本人初學俞調. 後來

才從俞調演變出來的.因此在馬調的唱腔中仍帶有俞調的痕迹.目前彈詞藝人學唱，仍保持這樣的傳統習慣，必先從俞調入手，然後再學馬調.故唱馬調的藝人，都有俞調的基礎.

(乙)調式關係：俞調和馬調都是"六"(5)字調式，都重用了下屬音"上"(1)字. 其不同者僅在進行上俞調用"尺"(2)音較多，馬調用"工"(3)音較多而已.在調式上是一致的.

(丙)音型關係：儘管在進行上各有特點，但兩調仍有其相似的痕迹：



從上例中，可以看出它們的基本骨骼是相同的.

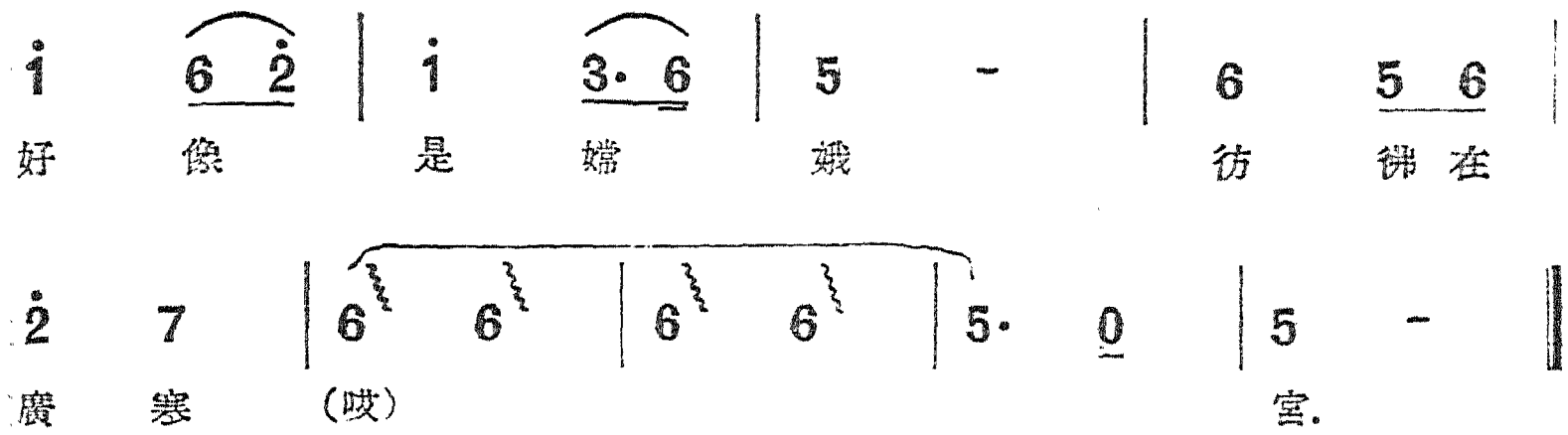
馬調源於俞調，但有它本身的創造性.這些創造主要是由於民間藝術的影響，如疊句、鳳點頭等，大都是從東鄉調中得到啓發的，並且由於他長久地靠近了農民的緣故，也改變了腔調的氣質.

馬調的別支很多，現就其流源列表於後：

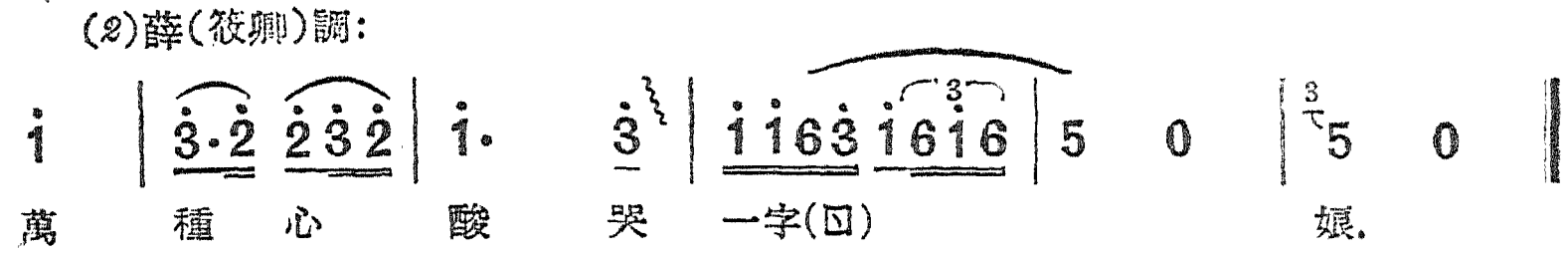
馬如飛
- 馬一飛(如飛子)
- 楊鶴亭
- 楊月槎
- 楊星槎(鶴亭子)——楊德麟(星槎子)
- 姚文卿——魏鈺卿
  - 鍾笑儂
  - 魏含英(鈺卿子)
  - 薛筱卿(薛調)——朱雪琴(琴調，非直門弟子)
  - 沈儉安(沈調)
- 俞蓮生——陸桐君——(失傳)
- (莊蓮汀，鍾百泉，蔡寶生，均爲弟子，早歿).

僅就手邊現有材料，試就魏鈺卿一系舉例於後：

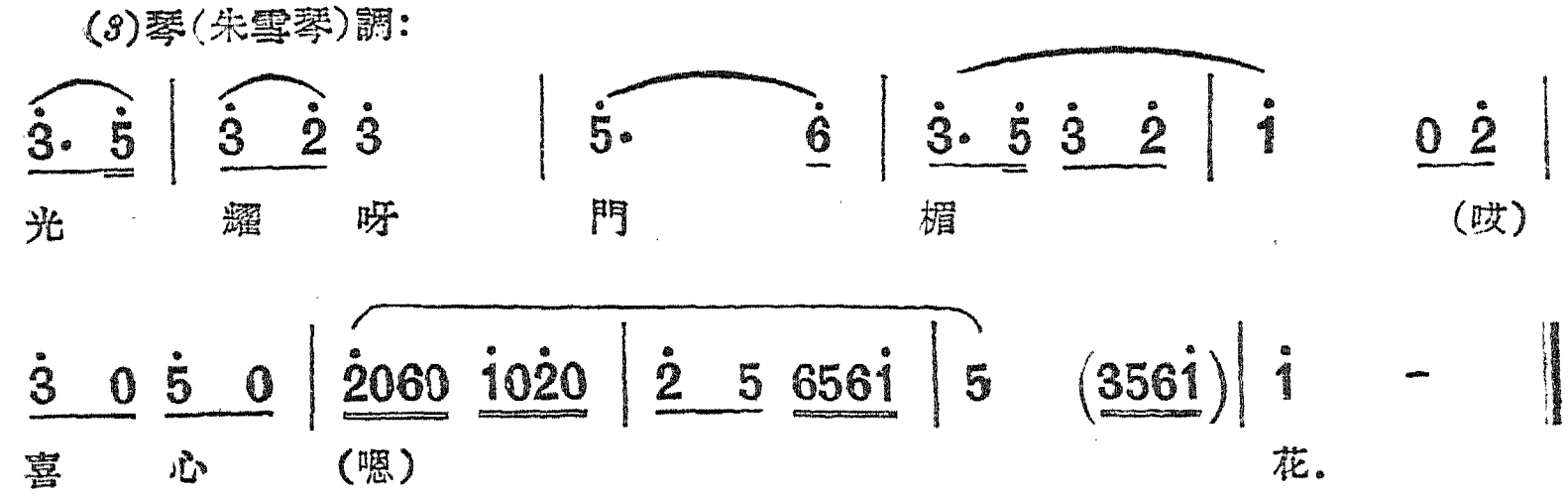
(1)馬(魏鈺卿)調：



(2)薛(筱卿)調：



(3)琴(朱雪琴)調：



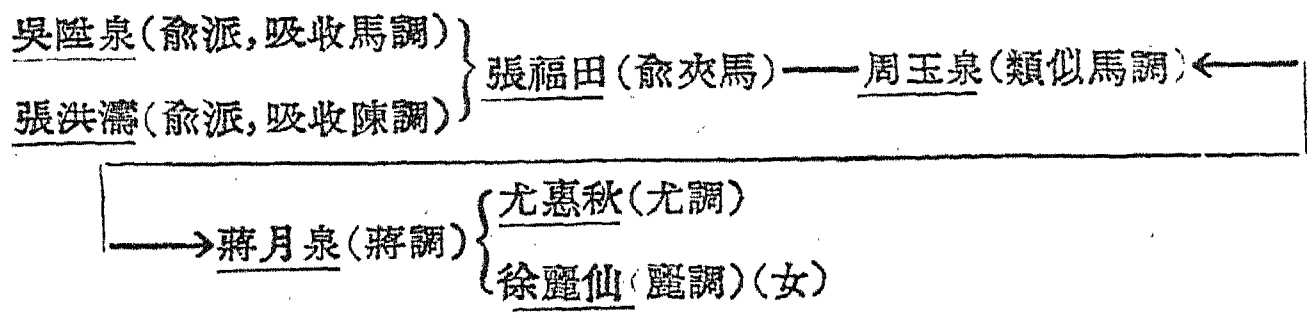
從上例可見，馬調雖有一定的發展，但基調仍未改變.

三、其他腔調.

(甲)蔣調.

蔣調前稱周蔣調，是蔣月泉根據周玉泉的曲調發展而來的，是目前彈詞中最風行的曲調之一。

談起蔣調的沿革，應先從其淵源談起.現列表於下：



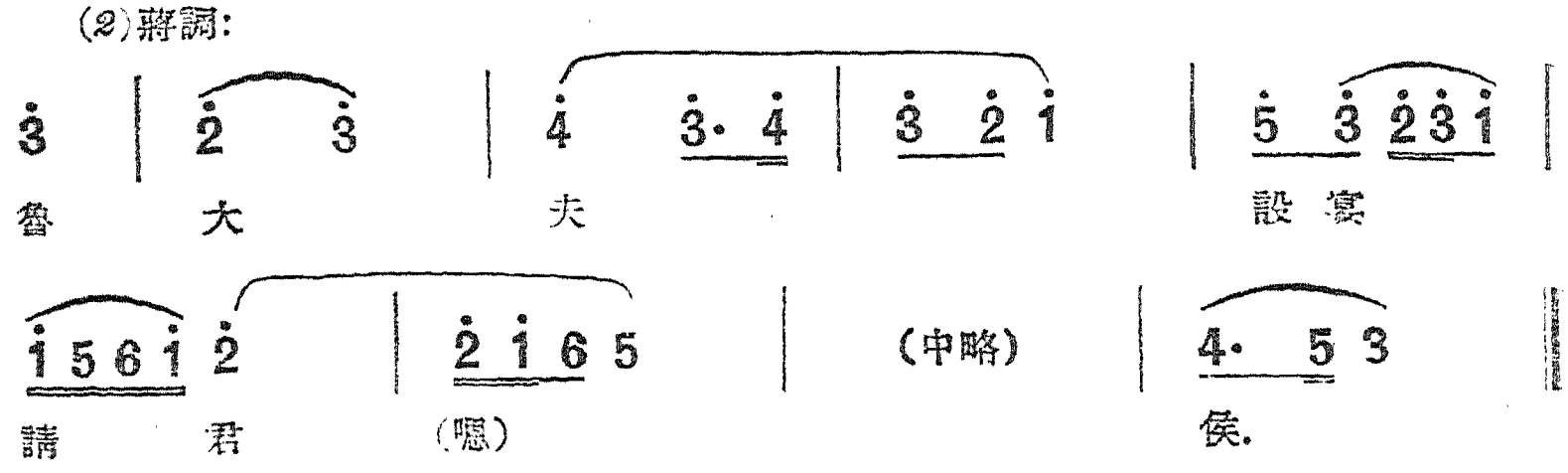
蔣調是在馬調的基礎上發展的，故結構與馬調相同，而在唱腔上又運用了一字多音（然又不類俞調），故較曲折圓潤。在音調上則較低沉、纖細，不如薛調剛勁、明朗。

關於它的曲調發展，現自周調起，舉例於後：

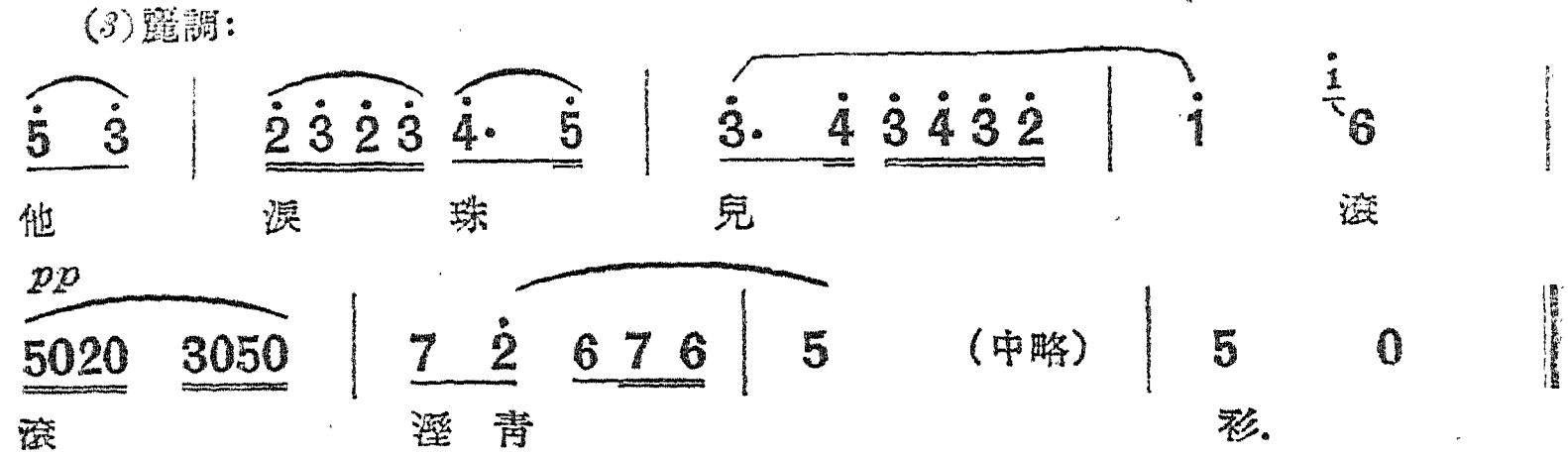
（1）周調：



（2）蔣調：



（3）麗調：



從這三例可以看出：周調與馬派魏鈺卿系的薛調相類似。但到了蔣調則較多曲折，且開始加進“4”字，放在落句的強拍上，構成了很大的特點。到了麗調，又運用了“7”音，發展到了七聲音階，這是一個新的進展。

（乙）夏調。

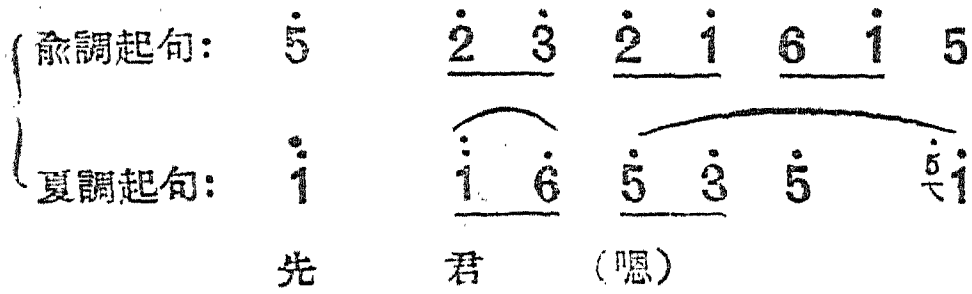
夏調是清末民初時夏荷生所創造。其源流如下：

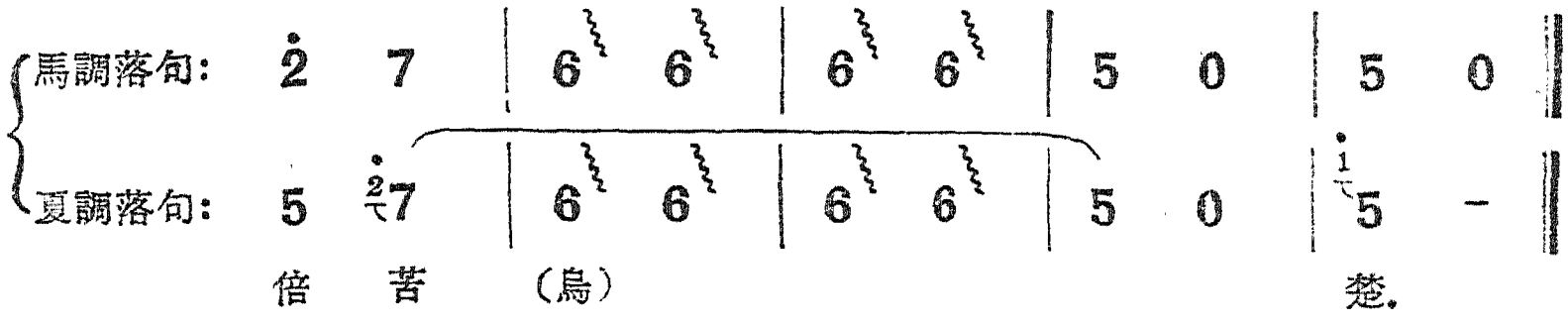
趙湘舟——錢幼卿——錢幼慶——夏荷生（夏調）。

趙湘舟是馬如飛時代的四大名家之一，世稱：“馬、趙、姚（士章）、

王(石泉)”.夏調的特點是曲調高昂,清澈豪放,並運用響彈響唱的方法,時人稱爲“響徹雲霄”. 他吐字爽而有力,聲音洪亮,到目前爲止,無出其右.

他的腔調是運用了俞馬兩調混合而成.如:





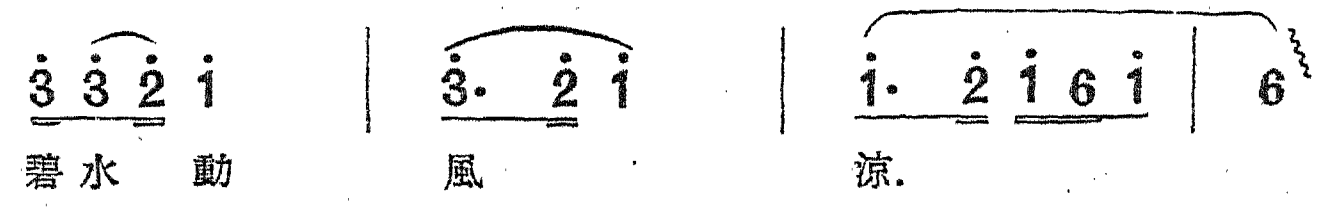
從上例可見,他的起調是俞調,落句是馬調. 像這種“俞頭馬尾”的綜合調,彈詞藝人稱爲“雨夾雪”. 夏調因很難唱,現在幾乎無人能唱了.楊仁麟雖有某些地方像他,但趨向俞調,楊振雄則趨向陳調,故夏調雖嗆炙人口,由於曲調難唱,也祇得失傳了.

(丙)徐調.

徐調,爲徐雲志所創造.其源流如下:

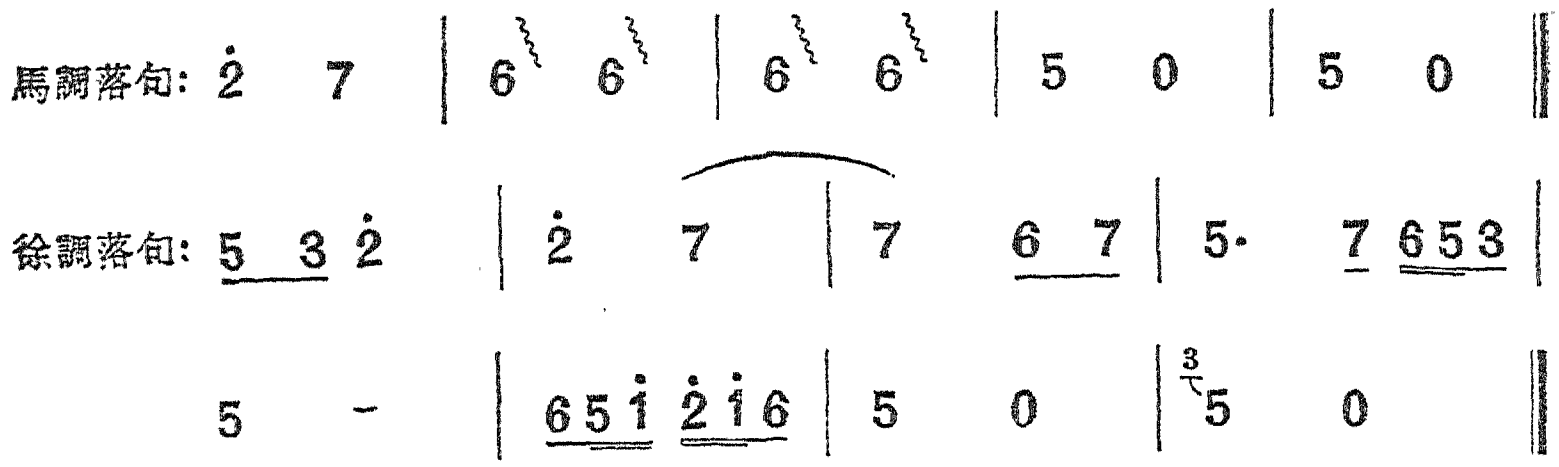
夏蓮生(謝多泉學生)——徐雲志——華佩亭(等).

特點是柔軟纖細、幽靜、圓潤,時人稱爲“糯米腔”.其曲調軟弱無力,像一杯温水.如:



一般人“涼”字多結束在“1”上,而他迴環曲折的唱,使人感到温雅.這腔調祇適宜於表現古典閨秀,現已不甚流行.

這腔調是在馬調基礎上發展的，如：



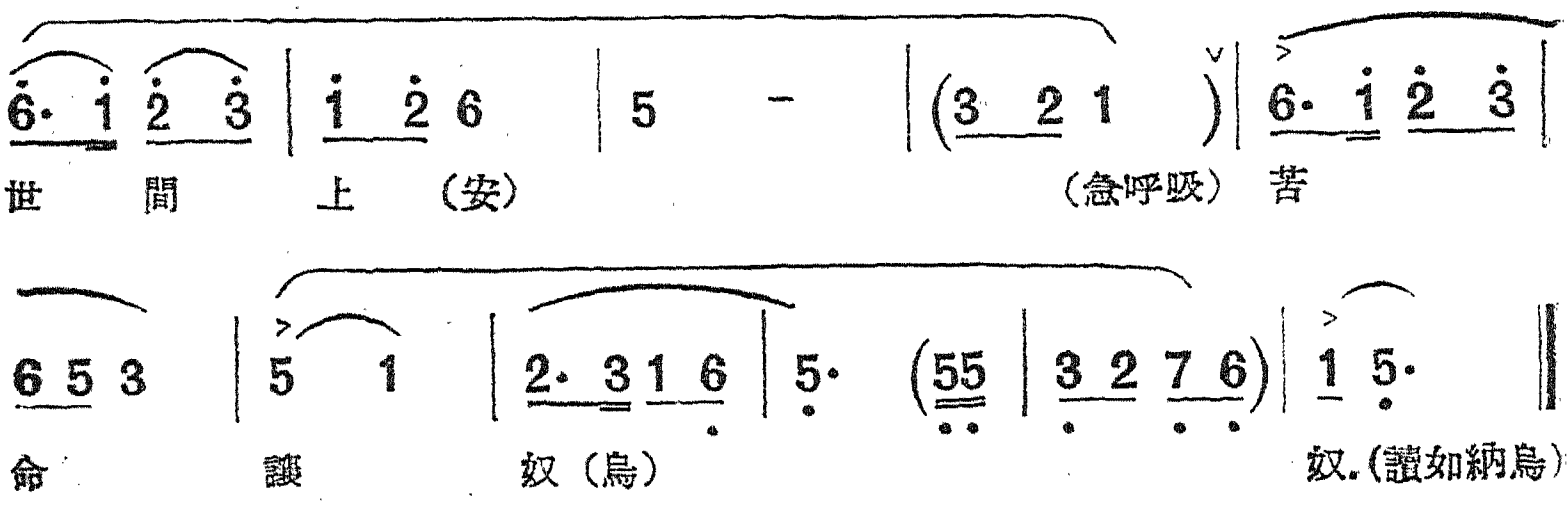
從上例可見，馬調的音型在徐調中痕迹顯然，祇是加了許多花音而已.

（丁）祁調

祁調爲祁蓮芳所創造.其源流如下：

張鴻濤（吸收了陳調）——陳子祥——祁蓮芳（祁調）.

這一派唱腔與陳調較有聯繫. 其特點是悲哀、纏綿，運用輕彈低唱的方法，時人稱爲"催眠曲". 唱時多用鼻音，呼吸也用的很奇特. 如：



唱起來如泣如訴，祇能適於黛玉悲秋這一類陰鬱的情調. 它與徐調都是在上海"紅"起來的.

（戊）陳調及民歌.

（1）陳調是陳遇乾從崑曲、蘇灘中吸取創造的. 其特點是蒼勁、莊重、適宜於正派老生、老旦所唱. 該曲雖非彈詞原有曲調，今彈詞老、

外均唱此調。

(2)彈詞也採用很多民歌和戲曲曲調，如費伽調、來富山歌，亂雞啼、湘江浪、剪剪花、鎖南枝、繡鞋調、三環調、銀紐絲、離魂調、弦索調、海倫調、點絳脣等。

以上所記，僅就手邊材料整理而成，大部分材料均取自蘇州評彈界，其實目前流行的有名唱腔不下百種，遺漏在所難免，名家曲腔，如吳小松、吳小石、蔣如庭、劉天韻、李伯康、姚蔭梅、王畹香、王耕香、朱慧珍、范雪君、張鑑亭、陳瑞麟、嚴雪亭、朱耀祥、趙稼秋等都未記譜介紹。祇有待今後同志們的共同努力，補充介紹了。此外，本文係個人的學習筆記，研究和分析的工作基本上還未開始，祇可作爲資料性的介紹，至於評彈今後應如何正確掌握其發展規律，如何進行改善、豐富，也還有待於專業藝人與音樂家多提意見與深入分析，這裏不再多寫了。

又，此次學習是在評彈名家潘伯英、郭稼霖、王夢魚及楊月槎老先生的幫助下進行的，尤其在記譜工作中，郭稼霖同志的幫助更多，謹此致謝。

宣卷曲調介紹

弋　唐

宣卷，遠在唐宋時代就已產生了．原先稱"變文"，繼而稱"寶卷"（現北方仍用此名），後傳至南方稱"宣卷"，卽宣唱寶卷的意思．最初以宣講宗教經卷中"因果報應"的故事爲主，以"紅魚"、"青蛙"，一唱衆和的形式，最初在寺院庵觀裏宣唱，後傳入民間．在民間流傳旣久，逐漸在內容上有了變化與發展，增加了不少的民間傳說，神話故事．如梁山伯寶卷、雲中落繡鞋寶卷等．在說唱形式上也逐漸滲入了其他因素的影響而有所改變．遠在三十年前，蘇州的宣卷藝人就吸收了地方戲曲的特點，開始用絲弦鑼鼓伴奏，發展爲多人分擔角色；在二十年前左右，吳江鴻運社藝人因卷本缺乏，開始借用越劇、彈詞的新本，有些藝人如顧棟森等還說唱新聞：形成了一種"書派宣卷"．由是，宣卷在江南逐漸越出宗教範圍，成爲一種民間的說唱形式．

這裏僅搜集了蘇州一帶的宣卷曲調，介紹如後．

一　宣卷的基本曲調

蘇州宣卷的基本曲調有東、南、西、北四腔．現南腔已很少有人演唱，已近失傳．另外尙有經懺調、讚調兩種．

這些曲調，還保持宣唸經卷的形式，據宣卷藝人顧棟森說．"宣卷曲調，是明末清初時，先人（指師父）們採用了佛教的佛偈，道教的經懺調爲基礎，發展而來的，直到今天'拜斗'的時候，還用道士的讚

偈調.”可見宣卷曲調除淵源於佛教音樂外，與道教音樂也具有密切的關係.現把各種曲調分別說明於後：

一、老調：包括老絲弦、老北腔、老調等曲調. 它是以“1”、“5”、“2”三音爲主的五聲音階的曲調，除老調較爲陰沉、灰黯外，一般特點是比較爽快、質樸，沒有浮躁的感覺，但較爲原始，不及後來的調子流暢.

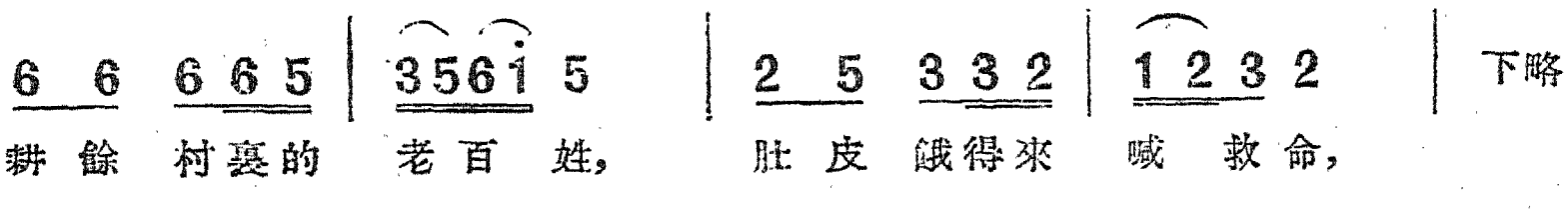
二、東腔、西腔、北腔（南腔暫缺）：它們是否因蘇州四鄉而得名，尚未可知，它們與前述老調具有密切關係，甚至是老調的發展. 也以“1”、“5”、“2”三音爲主音；也有個別是“6”、“3”音爲主，基本上是五聲音階，特點是柔軟、流暢，也有些曲調比較幽靜或頹唐的，也有比較輕快的，但激昂、雄壯、熱情的很少.

三、經讚調：比較幽靜.

二 宣卷曲調的特點

一、唱腔：宣卷的唱腔，大致可分絲弦、清板二大類.

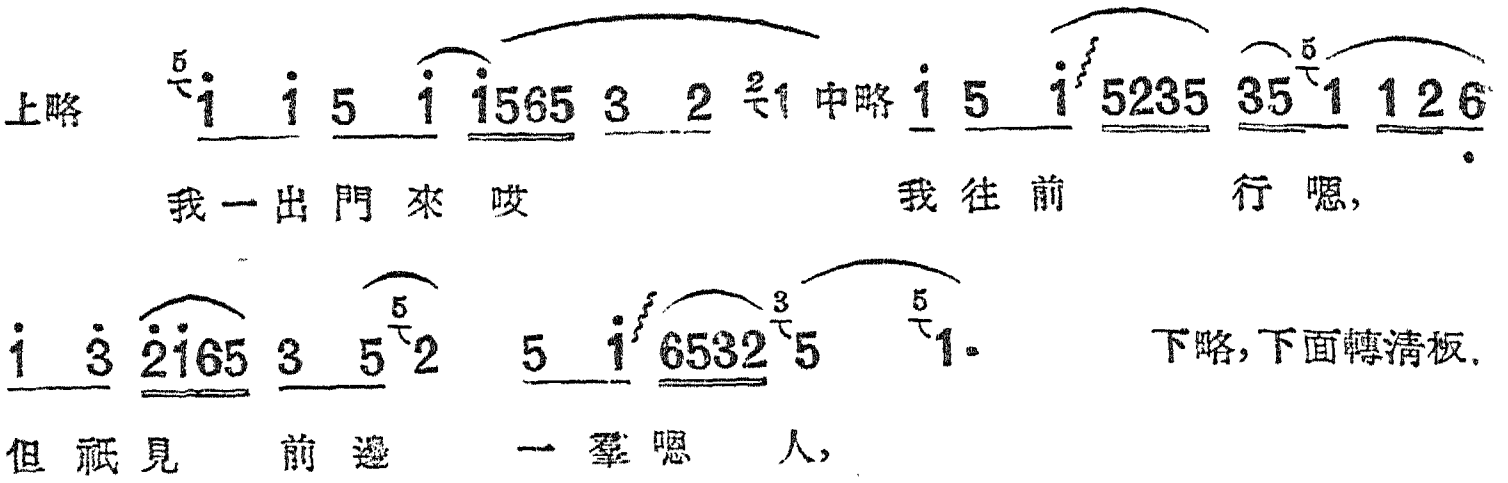
（甲）清板：這是宣卷的基本唱法，它是由朗誦經卷發展而來的，唱時不用絲弦伴奏，祇用木魚、磬來擊拍，其特點是流暢自如、簡明動聽，宜於敍事. 如：



這個曲調，與我們經常聽到的賣針、賣襪子的小商販喊唱腔很相近.非常口語化.

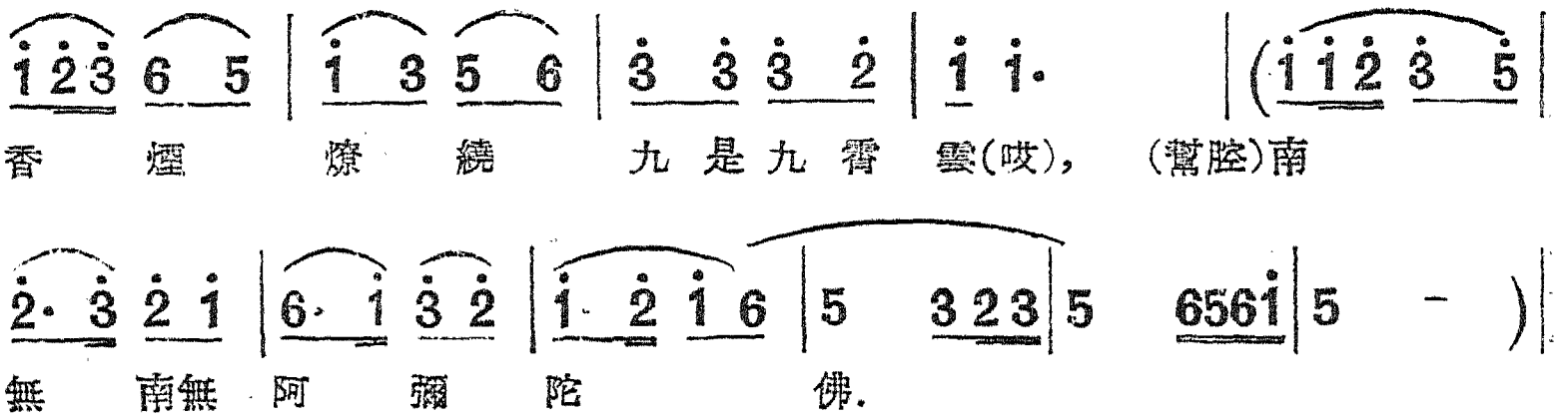
（乙）絲弦調：這種曲調是受戲曲影響而產生的，在五十年前，宣卷中還沒有這種曲調，祇是到辛亥革命後才逐漸興起，現在已爲宣卷最主要的曲調形式了. 在唱時，用絲竹伴奏，用木魚、磬來擊拍（保持

其特點)，其優點：曲調性強，適於慢唱，抒發情緒。如：



這種曲調，是由宣卷從照寶卷宣讀而發展到有人物的性格與角色分工的必然產物。

二、幫腔：宣卷是採用"阿彌陀佛"的佛號來幫腔的。它的運用是：一人領唱，唱完一句，然後衆和宣一聲佛號。佛號通常是和在兩句或一句的後面，有時甚至是唱一小段後再和，這完全由領唱者來決定的，他唱到甚麼時候止，其餘的人甚麼時候和，和的時間，有長有短，最短祇有"阿彌"兩字，最長的則有"彌陀阿彌佛，南無佛南無阿彌"十二字。如：



幫腔，大概可分三個作用：(1)把每句都加上"南無阿彌陀佛"來保留他的宗教形式(佛教、道教在做法場中，也用這個方法)；(2)增強氣氛，代替及補助樂器的不足；(3)可以使領唱者間歇，避免過分疲勞。

"阿彌陀佛"的幫腔，在今天的宣卷中只是起了個襯字作用。

三、宣卷樂器：除了木魚、磬(等於越劇的滴篤板，無論清板、絲

弦都以它擊拍)而外，絲弦調還以絲竹伴奏，最初以笛爲主，佐以各種樂器，現在則以胡琴爲主，有時在喜慶堂會上增加氣氛，開場還打鑼鼓。

四、宣卷的唱法：最初由老先生宣唱寶卷，唱時就是平常說話的聲音，旣而有了絲弦伴奏，聲音不得不提高，但並不是喊叫，幫腔亦較低沉，聽起來仍感平靜和潤。

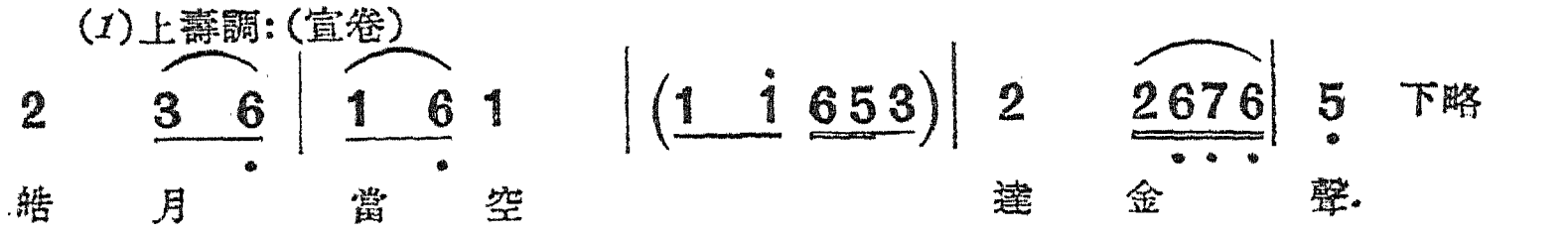
三　宣卷與戲曲音樂、民歌小調的關係

宣卷是相當早的原始說唱形式，因此很多地方戲曲都直接或間接受它的影響。但是，當戲曲在音樂上及演唱形式上都有了更高的發展時，宣卷卻仍保持"阿彌陀佛"的老調．雖然這樣，在農村裏仍有流傳．繼而宣卷又受到地方戲曲的影響，內容上宣唱戲曲節目，曲調上也採用了戲曲的音樂曲調，他們就在這樣相互影響下成長着．

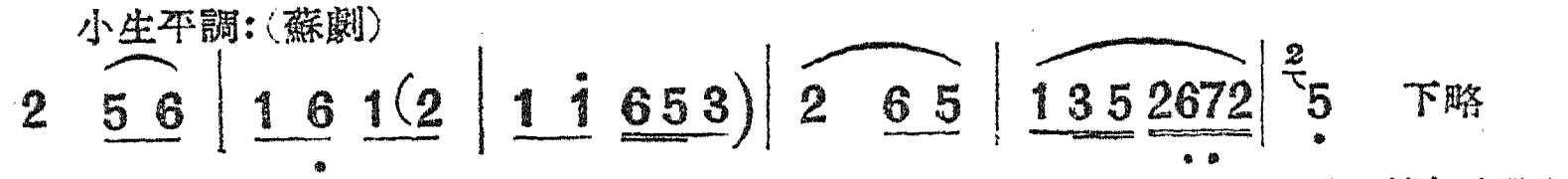
一、宣卷與蘇劇的關係．

蘇劇的前身——"南詞"，許多開篇與宣卷相同．"四明南詞"(杭州)更爲明顯，曲調上很類似宣卷．因此四明南詞，又被稱爲"四明宣卷"．南詞成爲灘簧後，宣卷又吸收了它的曲調來豐富自己．如：

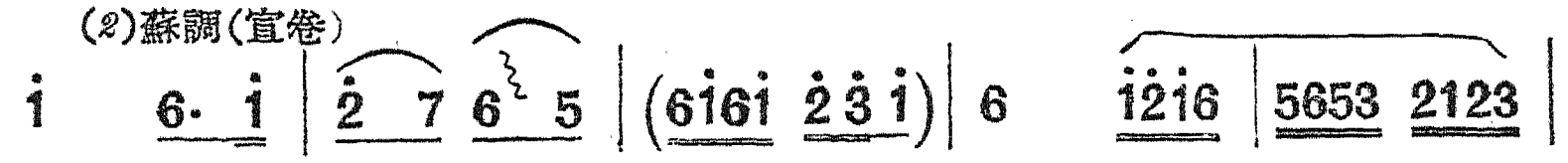
(1)上壽調：(宣卷)



小生平調：(蘇劇)



(2)蘇調(宣卷)



3·535 6 5 6 | 0 3 i i 2 6 5 | 3 5 2 3 5 6 i | 5 3 5 下略

門，

花衫平調：（蘇劇）

i 6 i 6 i | 2 7 6 5 | (6 i 6 i 3 2 i) | 6 6 i 6 i | 2 6 2 7 6 | 6 5· 下略

多 蒙 今 朝 救 花 魁，

從以上兩個曲子看來，他們不僅是影響，而是直接搬用蘇劇的男女的太平調了。太平調是蘇劇的基本調，而這兩種調子在宣卷中又叫"灘調"、"蘇調"，這毫無疑問是襲用了蘇劇的曲調。其餘像流水板、弦索調（一作雁沙調）、挑袍調等都是從蘇灘中吸取來的。

二、宣卷與越劇的關係：

在越劇的歷史上有這樣一種傳說：越劇是由一個木匠在工作之餘擊板唱着宣卷調，後來經過些加工與發展，就成爲今天的越劇。這種說法，雖然祇是傳說，但我們在今天的宣卷中，確能找出與越劇相類似的曲調來。如：

訴說調：（宣卷） 孟雲華記（江陰）

1 2 3 | 2 1 6· | 5 1 2 3 | 2 – |

李 黑 心 非 小 可 世 間 第 一，

1 2 3 | 2 1 6· | 6 1 2 | 1 – :‖

有 金 銀 十 三 庫 盤 折 窮 人。

越劇十字句： (0 5 4 3 2)

1612 3 | 2·354 3 2 1 | 2 3 | 6161 | 2 – |

桃 花 紅 李 花 白 滿 園 開 放，

2312 3 | 2·354 3 2 1 | 6161 3·526 | 1 – | 下略

三 月 裏 天 氣 好 百 鳥 聲 喧。

從上例看，他們本質上是一個東西，究竟誰影響誰還不能肯定。據說宣卷這曲調，在二十年前已在蘇常鄉區流行，灘簧也有類似這種曲調的十字句．越劇的十字句很可能是根據宣卷調發展而來的．

三、宣卷與錫劇的關係．

宣卷與錫劇（灘簧），同時在農村中流行，在曲調上相互影響着，像絲弦調與錫劇已無甚區別了．如：

絲弦調（宣卷）

5 5 5 3 | i 1 6 5 | 6 3· 5 3 | 5 6 i 5 3 | 5 3 2 1 1 | 下略

祇因爲我 家道 多貧困， 母子 二人 度光 陰．

灘簧

5 5 3 i i | 6 3 5 3 | 5 3 2 1 2 3 | 5· 3 2 3 2 1 | 1 — | 下略

一寸 光陰 一寸 金， 寸金 難買 寸 光 陰．

上例這兩個曲調，本質上也是一個東西．再從他全曲的組合：從起板轉清板到落調，也是相同的．

四、宣卷與徽調的關係．

宣卷中的陰司調比較高昂，基本上是從高撥子裏蛻化出來的．如：

陰司調：

i 1 6 i 1 6 | 5 6 i 6 | 5 5 5 5 5 1 2 | 3 — | i 1 6 i 1 6

急急 忙忙 往 前 行， 三步當着 兩步 行， 跑到 前邊

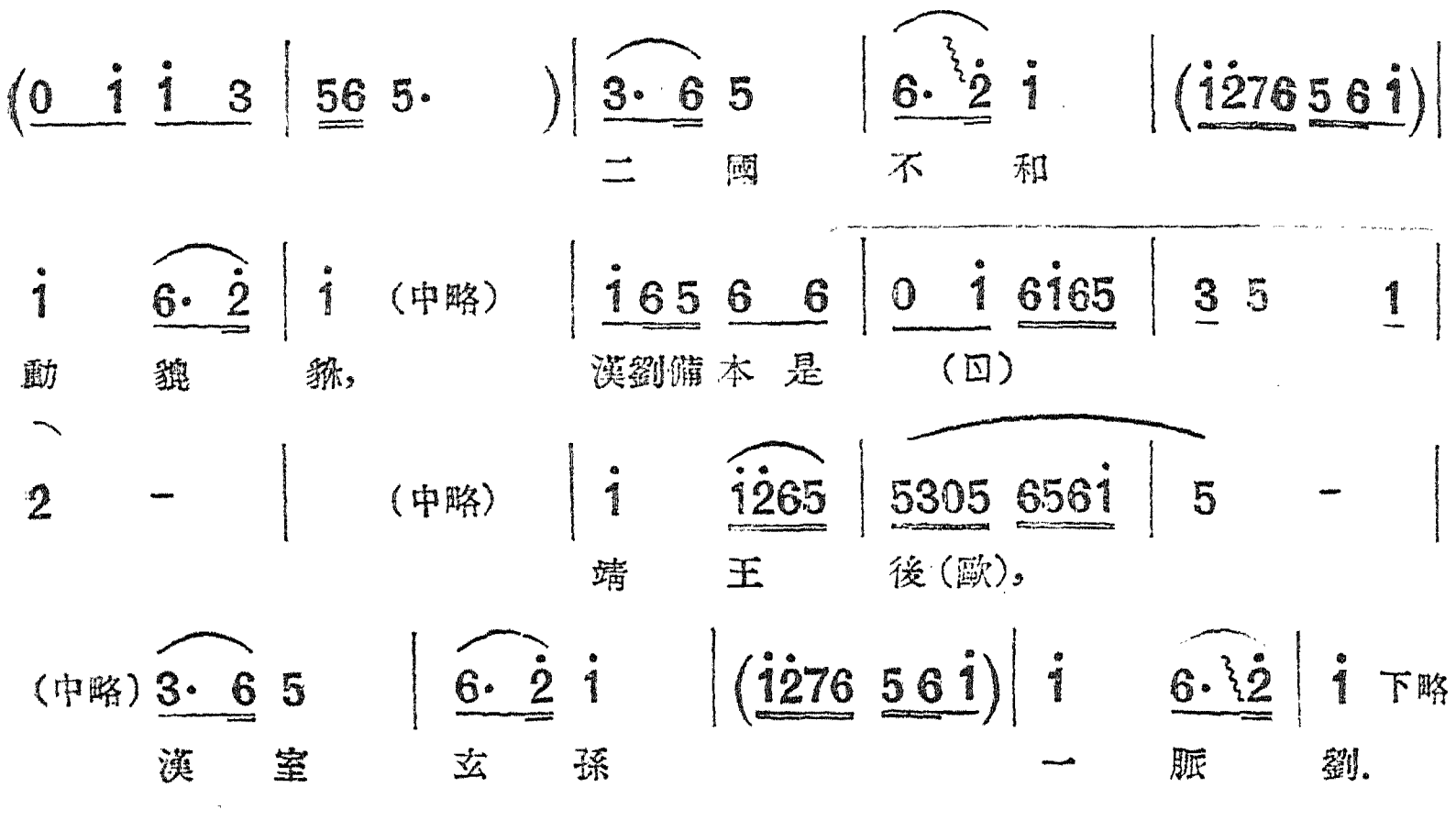
5 6 i 6 | 5 5 5 5 5 4 5 | 6 6 | i | 6 i 6 5 3 5 | 1 2·

看 分 明， 前面到了 啥地 方 哎 哎．

高撥子：

i 6 5 6 6 | (6· i 6 5 3 5 6) | > i | i 2 6 5 | 5 3 0 5 6 5 6 i | 5 —

三國 紛 紛 刀 兵 動（翁），



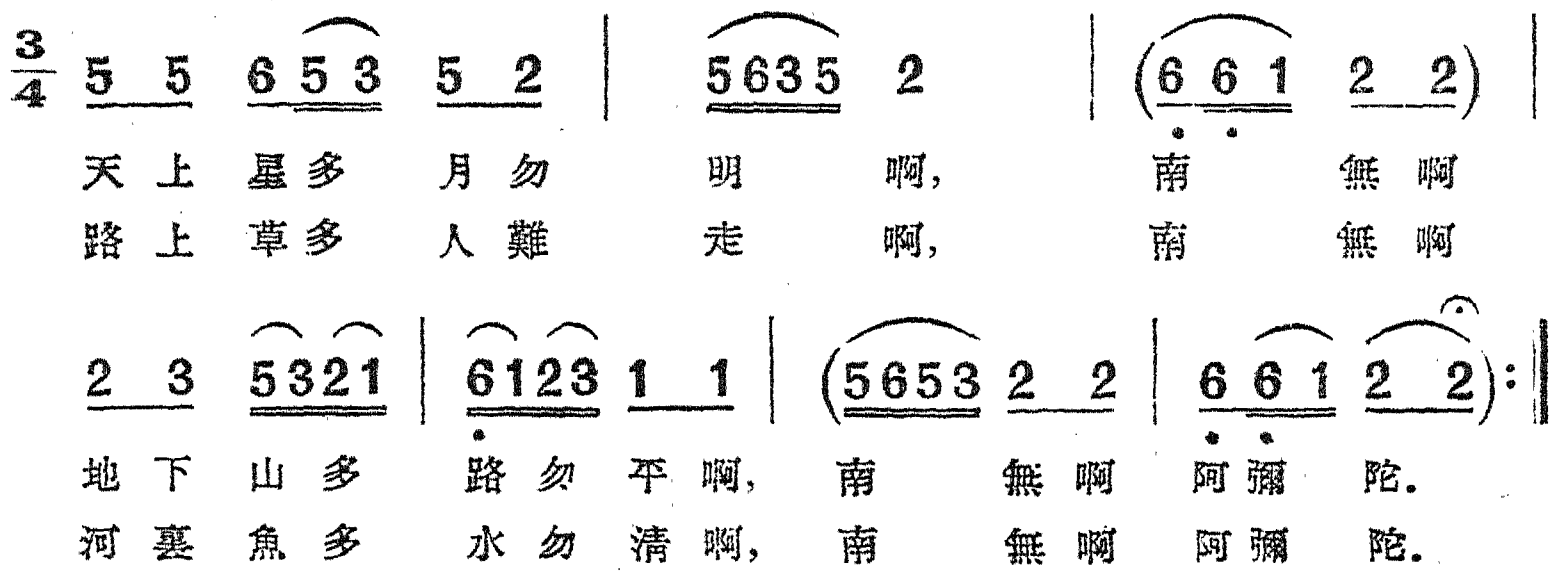
五、宣卷與彈詞的關係.

宣卷與彈詞，是同時在農村中流行的兩種曲藝，彈詞在四百年前可能是從變文與宣卷中發展而來，但在後期，卻又反過來給宣卷以影響. 目前在演唱形式上，可以看出宣卷受彈詞影響的痕迹，如吳江的"書派宣卷"，就是按照評彈的講敍方面而演唱的.

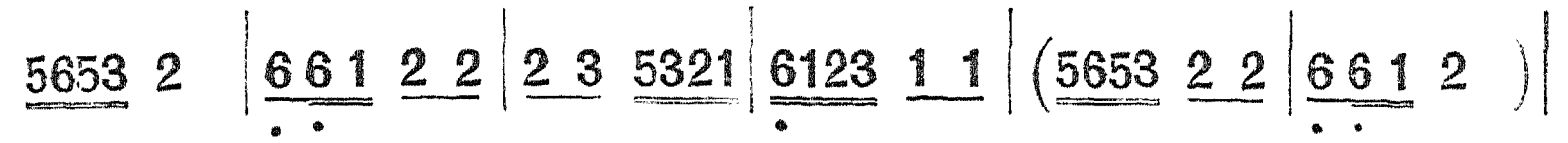
六、宣卷與民歌的關係.

當宣卷在民間流行時，許多藝人就常以當地民歌來豐富他的曲調，從部分唱腔的影響，直到整個小調的搬用，因此他們就有血肉相聯的關係.如:

七字句:(孔蘭生記)

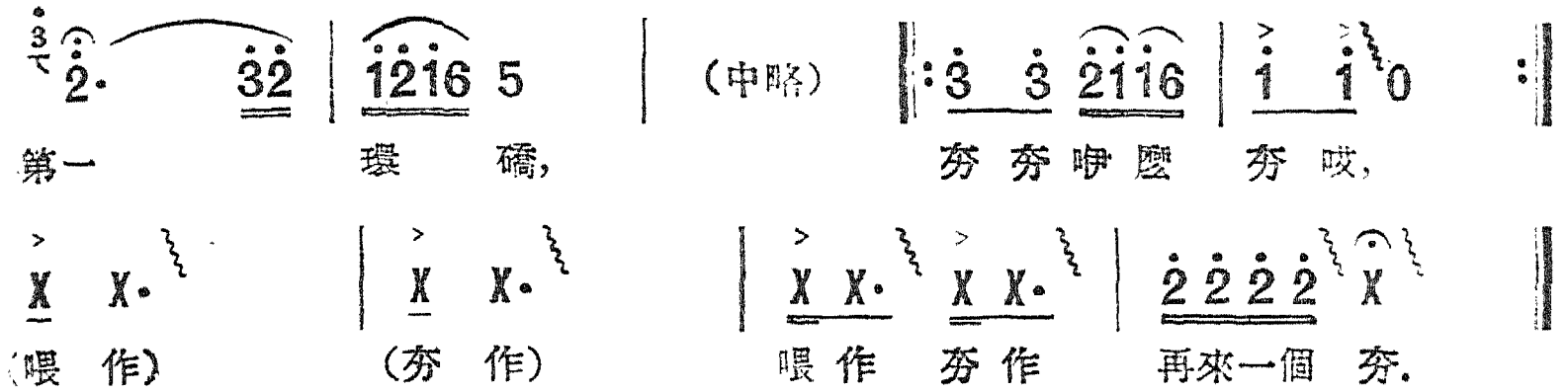


從這首曲子看來，無論是詞、曲都受了民謠影響，甚至就是搬用了民謠.如:"天上星多月不明，地下山多路不平"等. 這幾句詞，根本就是一首山歌，流行在很廣的地區.再看它的曲調:



這一段的旋律基本上像王大娘補缸調.因此，我們很難找出甚麼理由來說它不是民歌.

又如打夯調:



這曲調本來是吳江鄉區勞動人民在生產時唱的號子，宣卷就直接採用了它，雖加了絲弦伴奏，但風格仍未改變.

其他像孟姜女、銀絞絲、五更調等，這些幾乎是流行全國的小調，在宣卷裏也採用了.

由此看來，宣卷本是最古老的帶有宗教色彩的原始說唱形式，它對地方戲曲與其他民間說唱的成長都有過或多或少的影響，有些地方戲腔調（如越劇）甚至從宣卷的曲調直接演變得來的. 可是，當民間戲曲開始形成，具有一定規模以後，它們卻又反過來從內容到形式均給宣卷以影響，幫助宣卷逐漸突破它原有的形式，豐富它的演出內容，成爲一種民間說唱了.

以上材料係最近在蘇州整理民間音樂時搜集得來，因時間短促，材料不全面，介紹也很膚淺，僅供大家參考.

錫劇曲調❶

葉林整理

1. 老簪調❷(女腔)

定弦 1 5
(胡琴內弦1,外弦5)

(珍珠塔)

$\dot{2}=E\ \frac{2}{4}\ \frac{3}{4}$

李廷秀唱❸

(前奏)

(起板)

(2 i	6 5 6)	2 3 3 2	1 6 i	i 1	
		同過身來	表弟	呀	
5 5·	(i 6 i	i 6 5 5	5 5 1)	i i 5 6	
稱呀,	(過門)			哎呀	
5 5 1	2 i	i 1	i i 5 6	i i 5 5	
咿呀, (清板)	姆媽	寃家,	姆媽娘	看呀輕呀	
1· 0	2 2 2 i	3 2 2	i 6 5 5	1 2	
儂,	別人面前	說不得,	我姊面呀	前(落板)說	

❶ 本編曲調，係根據目前錫劇名演員的唱腔稍作整理綜合而成，其中以姚澄、王蘭英、王漢清、俞介君、王彬彬、費興生、何楓、陳學良、王媛媛、王呆初、譚君卿、徐風、錢鳳金、梅蘭珍、汪韻芝等同志的唱腔爲主要依據，因係綜合整理，所以不另在曲調上註明演唱者的姓名了。

❷ 簪調唱腔，由"起板"、"清板"與"落板"(或稱"收板")三部分構成。唱清板時，胡琴停止，僅敲板眼相襯。清板的句語較自由，可以伸縮。至落板時，才加入胡琴伴奏。

❸ 袁仁儀與李廷秀的這四首男女腔老簪調，爲目前僅能找到的最老的簪調唱法，這兩位老藝人是四十年前第一批從鄉間進入上海的最有名的灘簪藝人，均已逝世，這是從他們的唱片中記錄出來的。唱的是珍珠塔中一段。唱片早已絕版，整個錫劇界僅存這一張。

$\frac{3}{4}$ i 5 1 | $\frac{2}{4}$ $\overset{i}{\overset{\vee}{6}}$ - | (6 i 6 i | 232 1 | 532 | 2 3)‖

眞 呀 情. (過門)

2. 老 簧 調(女腔)

(珍珠塔)

定弦 1 5

$\dot{2}$=E $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

李廷秀唱

$\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ |

(起板)哎 呀 傷 心 呀! 不 聽 此 言

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

倒 就 罷, (過門) 哎 呀,

$\dot{2}$ 6 | 5 2 2 | 3 5. | (3 2 1 | 6562 $\dot{1}$ 5 |

我 的 傷 心 呀 事 呀. (過門) .

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

$\overset{\frown}{\dot{1}\ \dot{1}\ 5\ 6}$ | $\overset{\frown}{5\ 5\ 1}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\overset{\frown}{1\ 6\ \dot{1}}$ | $\overset{\frown}{1\ 6\ 5}$ |

哎 呀 咿 呀 (清板)怪 來 怪 去 非 怪

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

別, 姆 媽 呀 蟠 桃 大 會 慶 呀 壽 呀 星,

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

多 吃 幾 杯 皇 封 酒, 吃 得 啦

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

糊裏 糊 塗 不 知 呀 情, 姆 媽 面 前

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

吃 仔 呀 苦, 讓 我 呀 表 姊 姊 雙 膝 跪 到

$\overset{\frown}{5\ 3\ 5}$ | 1 0 | $\dot{3}\ \dot{3}\ \dot{2}$ | 6 i i i | 1 $\overset{\frown}{\dot{2}\ \dot{3}}$ |

地 下 壓, 待 我 呀 表 弟 面 呀 前(落板)賠

$\frac{3}{4}$ i $\overset{\frown}{5\ 1}$ | $\frac{2}{4}$ $\overset{i}{\smile}$6 - | (6 i 6 i | 6 3 2 1) ‖

個 呀 禮.

3. 老 簧 調(男腔)

(珍珠塔)

袁仁儀唱

定弦 $\overset{\frown}{1\ 5}$

i=D $\frac{2}{4}$

較活潑

i 6 3 5 | $\overset{56}{\smile}$1 - | 5 5 5 5 2 | 3 $\overset{\frown}{5\ 3}$ | 2 $\overset{\frown}{1\ 6}$ |

(起板)哎 呀小 姐 呀, 說出來有 點 難 爲 呀

1 (5 6 | i 6 i | i 6 5 5 | 5 5 1 | 6 i $\dot{2}$ i |

情. (過門)

i -)

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

(清板)看 輕 我 今 世 無 功 名,

6 1 $\overset{\frown}{1\ 6}$ | 2 $\overset{\frown}{1\ 2}$ | $\overset{\frown}{1\ 6}$ $\overset{\frown}{5\ 3}$ | 5 0 | $\overset{\frown}{6\ 1}$ 2 2 |

若 要 我 方 卿 高 官 做, 滾 水 呀

2 $\overset{\frown}{5\ 6}$ | 1 2 $\overset{\frown}{6\ 5}$ | 3 0 | 6 $\overset{\frown}{1\ 6}$ | 2 2 |

裏 面 要 結 成 呀 冰, 若 要 我 方 卿

$\overset{\frown}{2\ 1}$ $\overset{\frown}{6\cdot\ 5}$ | 5 0 | 2 $\overset{\frown}{3\ 5}$ | $\overset{\frown}{5\ 6}$ 1 | 1 2 $\overset{\frown}{5\ 6}$ |

高 官 做, 冬 菜 鬆 裏 重 透 呀

3 0 | 2 2 3 2 | 3 2 1 | 6 1 5 6 | 1 2 $\overset{\frown}{5\ 6}$ |

青, 若 要 方 卿 高 官 做, 曬 乾 鯉 魚 跳 龍

3 0 | 2 2· | 5 3 2 | 5 2 | 3↙6· 0 5 |

門， 若要 方 卿 高 官 做，(落板)要

3 5 2 3 | 2 3 6 1 | 1 2 1 | 1 (5 6 i |

南陽 山 翻 轉來 種 紅 菱.

6 i 6 3 2 | 1 1 2 3 | 2 2 | 3 0) ‖

定弦 1 5

4. 老 簧 調(男腔)

(珍珠塔)

i=D 2/4

袁仁儀唱

i 6 5 6 | 3 5 2 3 | 6 1 | 2 0 | (5 6 i 6 |

(起板)哎 呀 表 姊 讓 我 挽 手 相 攙， (過門)

i i 6 | 5 5 5 6 | 5 1 6 i | 2 i 6 5 | 6 2 i)

5 6

(清板)勸 你

6 6 5 3 | 6 3 2 | 1 0 | 5 5 5 3 | 5 5 2 3 |

不必呀 多 費呀 心， 此呀地 勿是我

2 1 6 5 | 6 0 | 6 1 6 5 | 6 1 6 1 | 3 5 5 |

蹲 身 處， 陳家門前 這個日脚 勿能過，

5 6 3 5 | 6 1 3 | 5 0 | 5 3 2 | i 6 |

要享清福 萬 不 能， 有 官 再 到

5 2 | 3 0 5 | 3 6 | 5 5 5 6 | 1 5 | 5↙6 - ‖

襄陽 地,(落板)我 無 官 不到你格 陳 家 門.

5. 老 簧 調(女腔)❶

定弦 1 5

(趙小蘭)

$\dot{2}=E\ \frac{2}{4}\ \frac{3}{4}$

(3561 6532 | 1 i) | 2 2 3 3 2 | 1. 6 2 | 3532 1 |

(過門) (起板)溪 邊 金雞 喔 喔 啊

5 - | (1 i 6 5 6 | 5 1) | 2 2 6 i 2 | 6 i 6 3 |

啼, (過門) 催我 小 蘭 早 早起,

2 2 2 3 3 2 | 1 6 5 3 2 | 1 6 1 5 | 1 2 | $\frac{3}{4}$ 1 6 5· 6 i | $\frac{2}{4}$ 6 - ‖

早起把鎌刀 磨 磨 好, 生產 競 賽(落板)爭 紅 啊 旗.

6. 老 簧 調(男腔)

定弦 1 5

(趙小蘭)

$\dot{2}=D\ \frac{2}{4}$

2 5 5 3 3 5 | 2 i | 5 (1 2 3 5 | 2 i 6 i 5)

(起板)河 邊 楊 柳 水 面 飄, (清板)

i i 6 i 2 | 6 i 5 0 | 2 2 3 5 5 3 | 2 5 5

風 蘭 搖 櫓 在 後 梢, 起 早 摸 夜 勤 生 產,(落板)

i i 6 3 | 5 1 6 | i i 0 | (3561 6532 | 1 i 0) ‖

互助組 模 範 人 人 讚.

7. 老 簧 調(男腔)

定弦 1 5

(趙小蘭)

$\dot{2}=E\ \frac{2}{4}\ \frac{3}{4}$

(3561 6532 | 1 i) | 2 3 3 | 2 5 5 3 3 |

(過門) (起板)小 蘭 是 十 八 九歲格

---

❶ 此首以下的三首男女腔老簧調爲目前所流行的,唱法與前四首已有很大的改變.

3/4 i 2 2 2 | 2/4 (1235 2161 | 5 1 0) | 3 3 2 i |
大 姑 呀 娘， (過門) (清板)村 婁 人

i 1 3 5 i | 6 3 5 5 | 2 5 5 3 2 | i 2 1 6 5 |
沸 沸 揚 揚 壩 話 講， 自 從 參 加 互 助 組，

i 2 3 5 i | 5 3 5 5 | 2 2 5 5 3 | 5 5 5. i |
好 像 野 馬 脫 了 韁， 大 家 編 了 山 歌 唱， 說(落板)

i 1 6 3 | 5 i 6 | i i | (3561 5632 | 1 i 0) ‖
小 蘭 看 中 周 永 剛.

8. 簧 調(男腔)

(趙小蘭)

定弦 1 5

5=A 2/4

較快

(1 6↙5) | 5 6 5 6 5 | 5 - | 5 6↙5 3 5 | 2. 3 1 |
(起板)叫 你 爺是 老 頑

1↙5. (5632 | i 5 6 i 2 i 2 | 6 i 3 2 5 1 | i i 6 5 6 3 5 | 6. 2 3 2 1 2 |
固， (過門) (清板)

i -) |
5 6 5 3 5 | 6↙5. 3 3 2 1 | 1 0 | 2 5 5 3 2 | 2↙6 1 1. 1 |
小蘭 你 還 不 服 氣， 我 倪 兩人 雖 要 好，你

1 1 6 2 5. | 5. 3 2 3 1 | 1 0 | (白)幾時拿你像你阿姊一樣，
父親 一定 勿 同 意，

3 6 6 5 3 6 6 | 5 3 5 5↙2 | 5 3 5 2 1 1 5 | 1 2 3 2 1 | 1. (i 6 |
來一個 父母之命 媒妁 言，(落板)你有 啥個辦法 對 付 伊!

3561 5632 | 1. 2 5 6 3 5 | 2. 3 1 2 1 2 | 3. 5 6 5 i 2 | 6 5 5 3 2 3 1 2 | 3 -) ‖
(過門)

9. 簧　　調（男腔）

定弦 1 5

1=D $\frac{2}{4}$

（"梁山伯與祝英台"中喬裝戲父一段）

（前奏）

(1 6↑5 | 1 2 3 2 | 1 -) | 5 5 3 5 | 5↑1 -

一枝 青 香

1 2535 | 5↑2· 3 1 | 1↑5 - | 1 1 2 2 5 | 3· 5 2 3 1

敬 蒼 天， 奉 請 先師 顯 聖

1 0 | 1 1· 2 2 5 | 3532 2165 | 6 0 | 1 1 2 2 5

顯， 祇 因 祝府 千 金 女， 要 想 讀書

3· 5 2 3 1 | 1 0 | 6125 3532 | 2165 6 | 5 6 1 6531

到 杭 城， 伏乞先師來 指 點， 卦卜 吉 兇

2 3 1 3532 | 2 0 | 6135 3532 | 2165 6

看 分 明， 行人若能 杭 州 去，

1 2 3 2115 | 1 165 | 5 0 | 6155 23#4

兩隻 陽來 一 隻 陰， 行人不能 杭 州

3 2 1 1 | 3535 23215 | 1 6 1 2 3 1 | 1 0

去， 一隻 陽 來 兩 隻 陰。

10. 簧　　調（男腔慢板）

定弦 1 5

5=A $\frac{2}{4}$

（梁山伯與祝英台）

(1 6↑5) | 5 6 5 6 5 | 5 | 5· 3 2 3 1 | 1 (5632

（起板）三 載 同窗 情 如 海， （過門）

1561	212	6132	5 1	116	5235	6 2	3212	151	6531						
								(清板)山伯	難捨						
2 1	3532	2	0	665	356	6532	2165	6	0						
祝	英	台,		弟兄	兩人	出	門	來,							
3 2	165	352	165	5	0	121	5665	234	321						
門 前	喜鵲	成	雙	對,		從來	喜鵲	報 喜	訊,						
(5432 1	)	5366	5321	6· 1	5321	1·(1 6		3561	5632						
(過門)		(落板)賢弟你平安		把	家	同.(過門									
1· 2	5635	2· 3	1212	3· 5	6512	6553	2312	3	-)						

定弦 1 5

11. 簧　　調

1=D $\frac{2}{4}$

(梁山伯與祝英台)

(1	6↙5)	5 6	565	5	-	5· 3	231	1↙5	(5632						
		過 了	一山			又 一		山,							
								1	-)						
1561	212	6132	5 1	116	5235	6 2	3212	551	6531						
								行行	來到						
231	3532	2	0	6 1	535	6532	2165	6 5 6	0 3						
鳳	凰	山,		鳳	凰山上	般	般	有,	祇						
1 1	225	352	165	5	0	566	5365	234	321						
缺 少	鮮花	好	牡	丹,		梁兄啊,你若愛		牡 丹	花,						

(5432 1) | 5365 532165 | 1 53231 | 1·(i 6 | 3561 5632 |

與我一同 把 家 同.

1· 2 5635 | 2· 3 1212 | 3· 5 6512 | 6553 2312 | 3 -)‖

定弦 1 5

12. 簫 調(女腔)

("梁山伯與祝英台"中樓台會)

$\dot{2}=E\ \frac{2}{4}$

極慢

1 6↙5 | 1 2 3 2 | 1 - | 2 i i i5 | 5 - |

(前奏) (起板)記 得 那年

i263 5· i | 6532 1 | 5↙53· (6 | 5356 i6i | 2· i 3523 |

喬 裝 扮. (過門)

561 5 1 | i i6 5635 | 6· 5 2165 | i -) | i i 656 |

(清板)錢 塘 道 上

5653 2321 | 1 0 | 5 6 3↙2 | 5350 516 | 6↙5 5 0 |

初 相 會, 我 與 你 草 橋 同 結 拜,

2356 161 | 6565 2321 | 1 0 | 5 6 3↙2 | 1212 565 |

情 投 意 合 相 敬 愛, 到 後 來 同 桌 共 宿

5↙2 3432 | 1↙6 0 | 2 3 5· 3 | 656 1056 | 2326 1 |

三 長 載, 難 道 你 一 點 都 不 疑

1 0 | 123 123 | 1 2 0 6 | 6↙5 2 3532 | 1↙6 0 |

猜. 有一 天你 看 我 有 耳 環 印,

665 3232 | 615 153 | 2326 1 | 1 0 | 123 ˇ1 |
你說 我 | 勿是 男子 | 是 裙 | 釵， | 嚇得 我 |

123 123 | 6 5 5165 | ˇ2 0 | 2 3 5· 3 | 1610 5 |
面紅 耳赤 | 口 難 | 開， | 難 道你 | 一點 都 |

2326 1 | 1 0 | 123 1 | 123 1 2 | ˇ2 3432 |
勿 理 | 會. | 有一 天 | 我在 園中 | 邊 鞦 |

ˇ6 0 | 553 ˇ6 | 236 153 | 2326 1 | 1 0 |
韆， | 你說 我 | 勿是 賢弟 | 是 賢 | 妹. |

123 ˇ1 | 1212 516 | ˇ6 5653 | ˇ2 0 | 5 232 |
猶記 得 | 十八里 相送 | 同 下 | 山， | 比 作 |

656 1235 | 2 6 1 | 1 0 | 123 1 2 | 5 2 3432 |
鴛 鴦 | 你 不 | 睬， | 井邊 照影 | 分 男 |

ˇ6 0 | 5 3 6 | 656 1235 | 2326 1 | 1 0 |
女， | 觀 音堂 | 要 你 | 堂 來 | 拜， |

123 3 1 | 1 2 665 | ˇ2 3432 | ˇ6 0 | 5 3 216 |
那曉 得 | 一番心思 | 成 白 | 費， | 你說我 |

616 135 | 2326 1 | 1 0 | 123 ˇ1 | 1 2 165 |
要做 女人 | 再 投 | 胎. | 猶記 得 | 相逢之期 |

ˇ6 5653 | ˇ2 0 | 161 535 | 2326 1 | 1 0 |
早 交 | 代， | 臨別親口 | 許 九 | 妹. |

123 ˇ112 | 1 2 0 | 5 2 3532 | ˇ6 0 | 5· 3 216 |
誰知 道我與 | 梁兄 | 難 成 | 對 | 爹 爹 |

1 5 3 | 2326 1 | 1 012 | 1 2 1 2 | 5· 2 3532 |
受 了 馬 家 媒; 可憐 我與梁兄 難 成

1↓6· 023 | 5. 3 216 | 1 3235 | 2↓6· 1 | 1 0 |
對, 我 爹 爹 飲 了 馬 家 酒.

123 1 2 | 516 6↓52 | 1 6 i↓6 | 5 - | 2· 3 3(5656) |
父母 之 命 難 違 背, (落板)馬 家

5432 | 1 0 | 2#1 2· 3 | 3↓5 - |
之 媒 難 以

5632 | 1 0 | 5653 2 1 | 6· - ‖
退.

定弦 1 5

13. 簧 調(女腔)

5=B 2/4 1/4

("梁山伯與祝英台"中樓台會送兄一段)

i265 3212 | 3↓2163 5· i | 6532 1 | i· 5 5 (6 | 5356 i6i |
可憐你身染疾病我心 悲 痛,

2· i 3523 | 56i 5 1 | i i6 5635 | 6· 5 2i65 | i -) |

62i 6↓5 | 5↓3556 i665 | 2321 1 | 5632 1↓535 | 5i65 5 5 |
但願 你 病體 多 珍 重, 送兄 送 到 荷池 東, 看

1/4 35 5↓61· | 2/4 3↓2356 2321 | 1/4 1 | 2/4 5↓36 5↓35 1623 | 1/4 5 |
荷花開來 滿 池 紅, 荷花謝來結蓮 蓬,

梁兄訪　我　一　場　空.

送兄　送　到　小　樓　南，

(i·)　你　今日　回去我　心　不　安，

我與你 雖然無緣　成　佳　偶，　但　願　你　另娶　淑

女　再　圓　圓.

14. 簧　　調(慢板)

("梁山伯與祝英台"中樓台會一段)

定弦 1 5

5=A

賢　妹妹來　我　想　你，

一路上 奔得　汗　如　淋.　賢妹妹來我 想

你，　神思　昏沉　飲　食　廢.　(祝)梁哥哥來我

2 3 1 1 | (i i 6 5 6 3 5 | 6· 5 2 i 6 5 | i -) | 5 3 i 6 5 6 5 4 3 2 |

想 你， 夢中 淚

3 1 2 i 6 3 | 5· i 6 5 3 2 | 1 3 5 2 1 | 6 - | 5 6 5 6 |

濕 錦 繡 被. (梁)賢 妹妹 來

6 5 2 3 1 | 1 (5 3 5 6 | i i 6 5 6 3 5 | 6· 5 2 i 6 5 | i -) |

我 想 你，

5 6 5 5 6 i 6 | 5 3 6 5 5 3 2 1 | 1 0 | 1 2 i 6 6 5 6 3 2 |

風箏 斷 線 飄 天 際. (祝)梁哥哥 我想你，

6 5 2 1 6 5 1 | 5 6 i 6 5 2 3 1 | 1 0 | 6 1 2 5 5 3· 2 |

身入 樊 籠 不 能 飛. (梁)我想賢妹 肝

2 1 6 5 6 | 2 3 6 6 1 3 5 | 2 3 2 6 1 | 1 0 |

腸 斷. (祝)我想 梁兄 長 流 淚.

1 2 6 5 5 2 3 4 | 3 2 1 (白)賢妹，你隨我去了吧！(祝白)梁兄， 6 2 3 2 6 i …… |

我想你 你想 我， 我 與 你，

i 3 5 6 i 5 4 3 2 | 1 i 6 | i 5· 6 6 5 3 2 | 1 5 3 2 1 | 6 - ‖

今生 難 以 成 夫 妻.

15. 新 簧 調

定弦 1 5

6=B $\frac{2}{4}$

(i 6 - | i 5 -) | 6 5 3 5 | 2 1 | 5 (1 2 3 5 |

一寸光陰 一 寸 金，

2317 6532 | 1 5635 | 6. i 2165 | i. i 6535) | 5 6 i 6531 |
寸金 難買

2. 1 3532 | 6(i6i 3521) | 3 5 i 6 5 | 3561 532 | 5 5 3 2 6 |
寸 光 陰， 失 落 黃金 有分 量， 錯過 光 陰

1. 3 2321 | 1 (6 | 3561 6532 | 1 5635 |
無 處 尋. 1 5635

6. i 2532 | i -) ‖
2 1612 | 3. 5 6176 | 5612 6153 | 2312 3) ‖

16. 長 三 調(男腔)

定弦 1 5

5=B 2/4

(5 - | 1. 2 | 3 2 | 1 -) | 665 5 |
(前奏) 一日離 家

5 535 | 2321 | 1 (556 | i i6 2 2 | 3523 5. 6 |
一 日 呀 深， (過門)

5 1 i i6 | 5635 66i | 3215 i) | 5. 3 6 5 | 5. 3 2165 |
好 比 孤 雁

1 2321 | 1.(5 665 | i i6 5632 | 1. 6 5635 | 223 1. 2 |
宿 寒 林， (過門)

3235 66i | 5612 6543 | 2312 3 | 2312 3) | 2 2 2 5 |
人 在 外 面

❶ 最後五小節伴奏，可在二種中擇用一種.

5 3 2165 | 1· (61 | 5612 6532 | 1 -) | 5 5 3· 5 |

心 在 呀 家

2· 5 3216 | 2· (53 | 2 1 2123 | 5· 6 5152 | 1· 5 6 6 5 |

1 1 5432) | 1· (3 | 2 3 5 3 2 1) | 5· 3 6 5 | 5· 3 2165 |

呀， 常 想 高 堂

6 1 2321 | 1· (5 6· 5 | 1 1 6532 | 1· 6 5635 | 2 1· 2 |

老 母 親.

3235 656i | 56i2 6535 | 2312 3· 3 | 2312 3) ‖

17. 長 三 調(女腔)

定弦 1 5

3=F $\frac{2}{4}$

3 2· 32 | 1· 2 | 6 5 6 | 3· 5 5632 | 2313 2 |

丫 聾 哎·哎 哎 領 路 (呀)

2 (556 | 116 2 2 | 3523 5· 6 | 5 1 116 | 5635 661 |

(過門)

3215 1) | 2 1· 2 | 6· 1 5632 | 1 5632 | 1 - |

身 向

1· 2 | 6 5 6 | 3· 5 5653 | 2313 2(53 | 2 1 2123 |

哎 前， (過門)

5· 6 5152 | i· 5 6 6 5 | i i 5432) | 1· (5 3 |
呀

2 3 5 3 2 1) | i· 6 5· 6 | 5632 1 | 3561 5632 |
哎 哎 呀 前 面 已

1 i· 3 | 5· 6 5632 | 1 5 1 | 1 - ‖
到 大 高 聰.

18. 反工老旦調

定弦 4 1

5=A $\frac{2}{4}$

5 5 5 | i i 2 | i 2 i 6 | 5· 6 | 5 5 3 2 |
(起板)天 留 呀 甘 露 佛 留 啊

1 - | (0 3 2 i561 | 5 - | 2· 3 2161 | 532 532 | i·235 3215 |
經,

6· 3 23532 | i 61232 | i -) | 532 161 | 5· 6 5 2 | 3· 5 2 1 |
(清板)人留 子息 草 留

1 0 | 3 5 | i 2 1 | 6 3 5 | 5 0 |
根, 天 留 甘 露 生 萬 物,

5 3 2 | 1 6 1 | 5· 6 5 2 | 3· 5 2 1 | 1 0 |
佛 留 經 卷 渡 凡 人,

3 5 2 i | 6 5 | 5 5· | 5 6 i |
人 留 子 息 防 身 老 呀, (落板)枯 草

3· 5 3 2 | 1· 0 | 3· 5 2 3 | 5 6 i |
留 根 等 逢

3 5 3 2 | 1 - | 1· (3 2315 | 6 -) ‖
呀 春.

19. 簧調哭調

(趙小蘭)

定弦 1 5

5=A 2/4

(5· 6 5i32 | 1 -) | i65 532 | 1 - | 535 5632 |
(過門) 秀 蘭 啊! 打 在

5332 1↓5· | 656 i65 | 6↓5 6↓5· 3 | (2· 1 2123) | 565 532 |
你 身 娘 心 也 (過門) 痛.

1 - | i· 6 656 | i· 6 6153 | 5 - | 5 6↓5 - |
哎呀我的 秀 蘭 呀!

i i 6 5356 | 5↓3 5321 | 1 232 | 1 - ‖
祇怪 金 福 心 太 兇.

20. 簧調行路快板(女腔)

(趙小蘭)

定弦 1 5

5=A 2/4

(快速)

(0 5 3 2 | 1 2 3 2 | 3 5 3 2) | 5 3 | 0 i |
小 蘭 急

3 2 | i - | i 0 | 2 i | i i |
忙 離 家 國, 救 人 救 已

5 6 | 6 5 | 0 0 | 5 3 5 | i i |
把 路 趕， 父 親 逼 婚

5 6 | 5 0 6 | 5 3 | 5 6 6 | 5 - |
也 在 然， 千 金 難 買 姑 娘

3 5 2 | 2 (5 3 2 | 1 3 2 | 0 5 3 2) | 5 3 |
願. 爲 了

0 3 | 3 2 | 1 - | 6 0 | 1 6 i |
生 活 要 幸 福， 爲 了

i i | 5 6 | 6 3 | X X |
婚 姻 要 美 滿， 趙 小

X X | X X | X 6 | 5 3 |
關 與 周 永 剛， 不 圓 圓

6 6 | 5 - | 3 5 2 | 2 - ‖
來 要 圓 圓.

21. 簧調行路快板(男腔)

定弦 1 5

3=#F $\frac{2}{4}$

(3 5 3 2 | 1 2 3 2) | 2 2 | 0 3 | 3 6 |
(過門) 人 逢 喜 事 精

1 - | 2 0 | 3 3 | 1 1 | 5 1 |
神 爽， 小 關 攀 個 如 意

1 | 3̣ | 1 | 1 6̣ | 0 2 | 2 6̣
郎， 看 好 日 脚 送

1 | – | 2 0 | 1 2 | 2 1
茶 禮， 了 落 心

6̣ 0 | 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ | 5̣ 0
中 事 一 椿.

22. 說 頭 板❶

定弦 1 5

1=♭B ♩=144 $\frac{2}{4}\ \frac{3}{4}$ （每拍一板）

(6̣ 2̣ | 2̣ 2̣) | $\frac{3}{4}$ 3 3 2 3 3 | $\frac{2}{4}$ 2 2 | 2 1
哎喲 賤 人 賤 人 連 聲

1 6 1 | 2 – | (2 1 6· 1 | 2 –) | 3 2 3
叫， 罵 聲

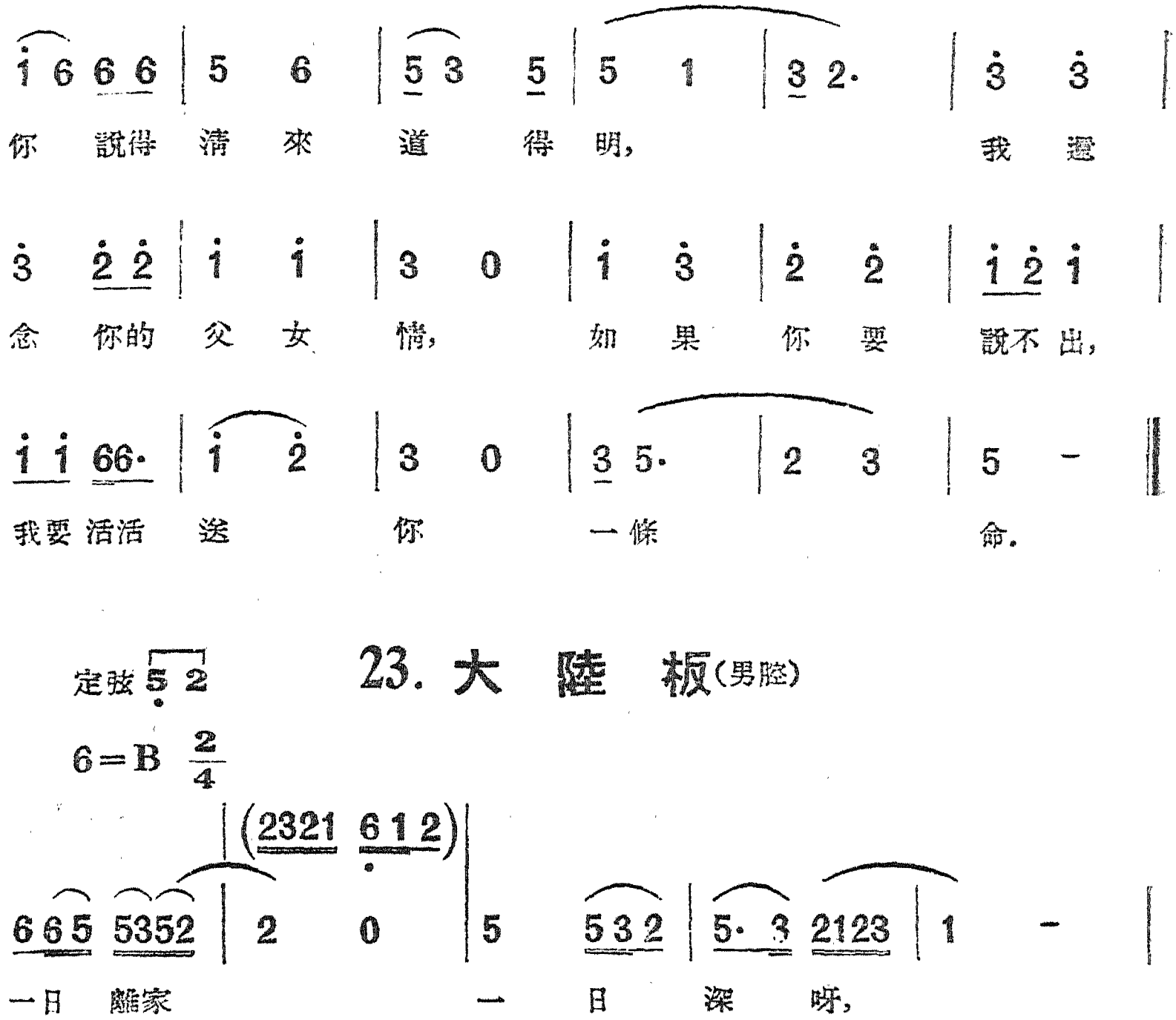
2 3 2 | 6 1 1 | 3 0 2 2 | 3 3 | 2 2
賤 人 王 金 英， 你 把 官 家 禮 體

$\frac{3}{4}$ 6 1 1 1· | $\frac{2}{4}$ 6 1· | 6 1 6 5 | 3 5 | 6 1·
都 脫 落， 不 該 結 識 一 個 唱

1 – | 6 5 5 | 5 3· | 3 – ‖: (2 3 2 1) :‖
道 情 格 人!

---

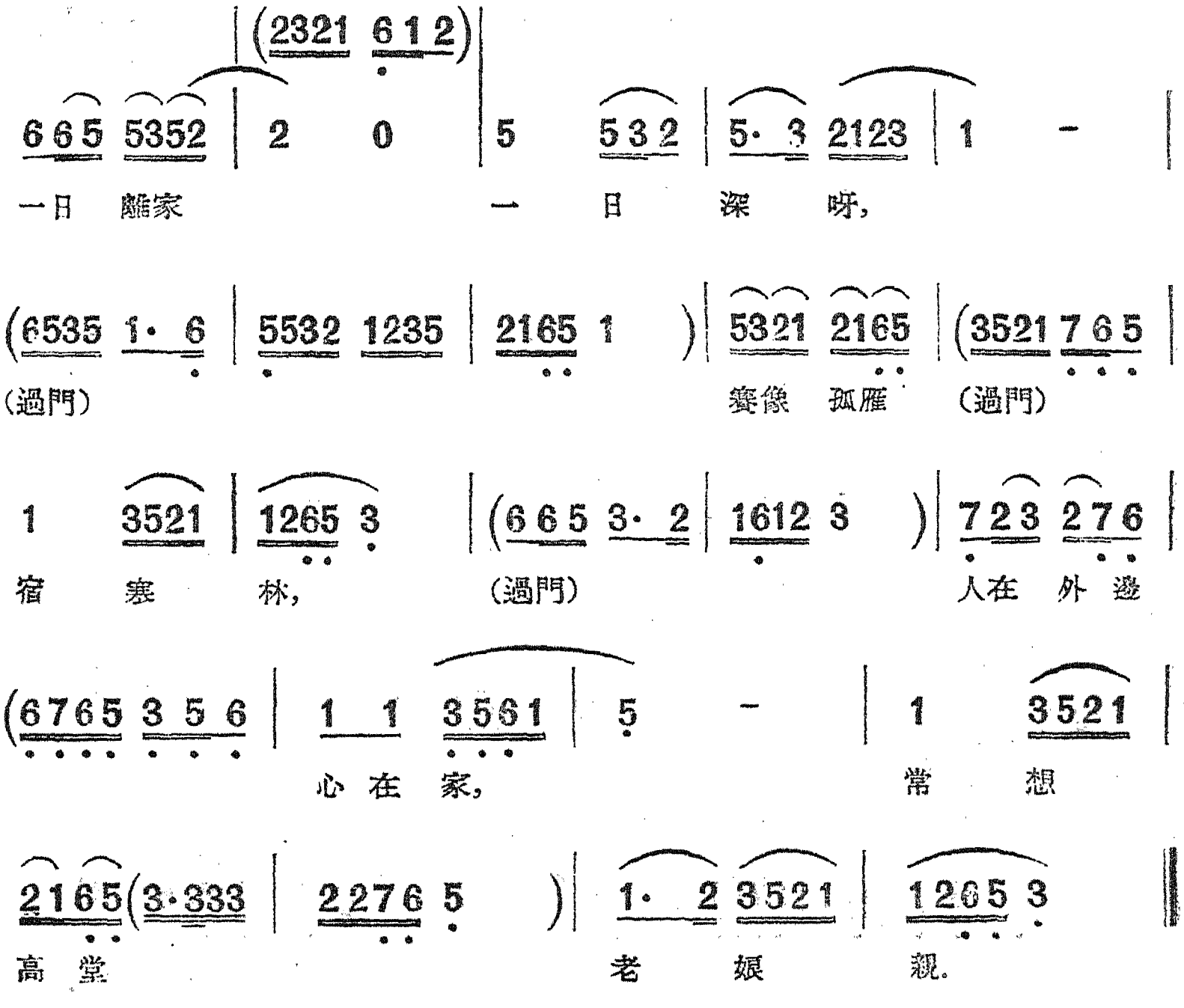
❶ 說頭板係弦調唱腔的一種. 亦稱塞頭板或撒豆板, 在拍節上原爲散板, 每拍一板, 爲便於視唱, 把它劃成四二拍子, 故在演唱時, 可自由處理而可不拘節拍, 說頭板速度很快. 常在指責、爭吵或哭訴等情節中使用.



定弦 5 2

23. 大 陸 板(男腔)

6=B $\frac{2}{4}$



24. 大 陸 板(男腔)

定弦 5 2

1=A $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

5 3 5 3 $\overset{3}{\overset{\frown}{2}}$ | 2(3 2 1 6 1 2) | 2 5 5 3 2 | 3 5 3 2 1 2 3 | 1

太平軍兵強 馬又 壯，

(6 5 3 5 1· 6 | 5 5 3 2 1·2 3 5 | 2 1 7 6 1 |) | 1 1 1 1 | 1 3 5 5

威名已經天下揚，

5 1 1 1 | 5 1 1 | 3 5 2 2 7 | 6 3 5 5 | 5 1 1 1 1

滿奴兵敗如山倒， 垂死掙扎 滇荒唐， 命漢奸抽丁

5 1 1 | 3 5· 2 2 7 | 6 3 5 5 | 5 1 1 1 5 3 1

辦團練， 劣紳 逼租 充軍糧， 辦仔團練有啥

1 0 | 3 5 2 2 7 | 5 5 3 5 5 | 5 1 1 1 1 1 1 1

用， 還是一樣 吃敗仗， 老百姓 擁護我們

1 6 2 1 | 1 1 2 2 | 2 6 7 6 5 | 1 1 1 1

太平 軍， 定把滿奴 消滅 光， 但等洋人

1 5 1 1 | $\frac{3}{4}$ 3· 2 2 1 6 5 5 | $\frac{2}{4}$ 3 1· 2 3 2 1 | 1 2 6 5 3

回 信到， 指日可以 下 申 江.

25. 大 陸 板(男腔)

("兩脚狐"一段)

定弦 5 2

1=B $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

0 6 6 | 6 6 6 6 | (6 7 6 5 3 5 6) | 6 1 | $\frac{3}{4}$ 5·(6 3 5 6 1 5)

你是 地 主奶 奶 有 身 分，

$\frac{2}{4}$ 1 1 111 | 135 5 1 | 511 1 1 | 151 1 | 322 222 |

他 是泥腿子 一 身髒，你 癩蝦蛤想 吃 天 鵝肉， 天 鵝居然會

2676 5 | 2222 2 2 | 1· 2 2 | (2321 612) |

上他 當， 雖然你 情 願 我 勿 肯，

3 3 1 3 | 3↙2 1666 | 5 5· 656 | 1 0 ‖

天 皇 老 子 講 情我都 勿賣 帳.

26. 大 陸 板(男腔)

("梁山伯與祝英台"思祖一段)

定弦 5 2

3=E $\frac{2}{4}$

(035 176 | 5535 1· 6 | 5235 1) | 323 1 2̲3̲↙2 | 2(321 612) |

那日將賢 弟

235 3· 2 | 1(65 351) | 132 2165 | 5(676 5) |

送下 山， 長亭 與我

3↙1 3↙2 | 1265 3 | 273 276 | 6(765 356) |

做 過 媒， 他 將 九妹

123 21 | 312 76 | 5 - | (3576 5) |

許 配 我，

3 2 2165 | (535 765) | 3↙1 2321 | 1265 3 ‖

希 望 早日 成 雙 對.

27. 大　陸　板(男女腔對唱)

(梁山伯與祝英台)

定弦 5 2

5=F $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

較快

5 6 5 3 5 2 | 2(356) 5 6 | 6532 1 3 | 1 3 5 6 1 5 |

(祝)三張　狀子　　送衙　門，　我　問你　頭張

5 521 765 3 | 1212 3521 | 1265 3 | 1 3 2 1 3 2 |

告　那　一　位.　　(梁)頭一張 狀子

2(353 352) | 2 3 6123 | 1 321 | $\frac{3}{4}$615 5(521 765) |

非 告 誰，　　先告你　父親

$\frac{2}{4}$3 2321 | 1265 3 | 2 7 3 $\overset{3}{\smile}$2 7 6 | 6(765 3 5 6) |

祝　員　外!　　(祝)請　問我父

1 2 3 2176 | 5· 3 | 3 2· 1 3 | 1 3 2165 |

犯何　罪，　　(梁)他　欺貧　愛富　圖賴　婚姻

5(521 7 6 5) | 3 $\overset{3}{\smile}$2 | 2165 3 | 3 0 ‖

該　有　罪.

28. 大　陸　板(快板)

("梁山伯與祝英台"中樓台會告狀一段)

定弦 5 2

3=E $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

3 2 3 1 3 2 | 2(321 612) | 2 3· 6123 | 1(56 3 5 1) | 3 2 3 2165 |

(梁)果然　貪心　　祝英　台，　　花言　巧語

5(325 765) | 3 1· 321 | 1265 3 | 323 276 | 6(765 356)

欺 騙 誰? 山盟 海誓

123 213 | 101 1566 | 5 - | 132 615 | 5(325 765)

今 猶 在, 誰知你 一旦

323 32· | 2165 3 3 | 132 232 | 2(325 612) | 3 3 2176

心 腸 改, 我 何必 在此 多 辯白,

5 132 | 332 615 | 5(321 765) | 3 1 2321 | 2165 3

回家去 三張 狀子 送 上 去!

565 352 | 2(356)5 6 | 6532 1 3 | 135 615 | 5(521 765)3

(祝)三張 狀子 送衙 門, 我 問你 頭張 告

1212 3521 | 1265 3 | 132 132 | 2(356 352) | 2 3 6123

那 一 位? (梁)頭一張 狀子 非 告誰,

1 321 | 3/4 615 5(521 765) | 2/4 3 2321 | 1265 3 | 273 3↓276

先告你 父親 視 員 外. (祝)請 問我父

6(765 356) | 123 2176 | 5· 3 | 32· 13 | 13 2165

犯何 罪? (梁)他 欺貧 愛 富 圖 賴婚 姻

5(676 5) | 3 3↓2 | 2165 3 | 565 352 | 2(356 352)6

該 有 罪. (祝)第二張 狀子 又

561 6532 | 3/4 503 2123 1 | 2/4 332 23 | 611 1 | 616 321

告 誰? (梁)要告 前村 馬文 才,他 別家的 小姐

3 2 1 6 | 2332 3 3 2 | 6 1 5 5 | 2 2 | 2165 3 |

也可 要， 爲什麼 仗勢 欺人 有 大 罪.

5 6 1 5 | 5 6 5 3 5 2 | 2(3 5 6 3 5 2) | 5 3 2 1 6 5 | 5· 3 2 1 2 3 |

(祝)我問 你， 第三張 狀子 又 告 誰?

1 (6 5 3 5) | 3/4 1 3 2 1 3 2 2 1 6 5 | 2/4 5(3 2 5 7 6 5) | 3 2 | 1 2 6 5 3 3 2 |

(梁)就告你無情 無義 祝 英 台， 你在

6 3 2 3 2 | 3/4 7 2 6 6(7 6 5 3 5 6) | 2/4 1 2 3 2 1 7 6 5(3 5 7 6 5) | 1 2 3 2 1 6 5 3 2 3 |

涼亭 親口 許婚 梁山 伯， 現在 改 嫁

5(3 2 1 7 6 5) | 3· 5 1 | 2 1 6 5 3 3 | 3 2 3 2 7 6 | 6(7 6 5 3 5 6) |

馬 文 才， 我 告狀 告在

1· 3 2 3 | 1 0 1 1 5 6 6 | 5 - | 3 3· 6 1 5 | 1 2 3 3 2· |

清 官 上， 祇判 攏來 不 斷

2 1 6 5 3 3 | 3 2· 3 7 6 | 6(7 6 5 3 5 6) | 1 2 3 2 1 6 1 |

開， 你 一女 要把 兩家 配，

5 3 3 3 | 6 1 5 5 3 | 5 1 3· 2 | 1 2 6 5 3 |

祝英台 犯下 了 瀰 天 罪.

29. 大 陸 板(女腔中板)

定弦 5 2

5=A 2/4

5 6 5 3 5 2 | 2(3 2 1 6 1 2) | 2 3 5 3 5 3 2 | 1 - | (6 5 3 5 1· 6 |

列國 紛紛 動刀 槍，

5532 1235 | 2176 1) | 3 2 1 3 | (261 ↓5 | 3 5 6 5 |

秦王興兵 攻朝邦, 連天烽火

(323 ↓1 | 3 2 1 3 | (261 ↓5 | 1 2 5 3 | (3233 |

狼煙起, 國家事要 擺心上, 信陵公子 憂國事,

3 5 2 7 | (6355 | 6 1 5 3 | 2 3 ↓1 |

百姓對他 有期望, 勸王莫戀 深宮樂,

5 2 3 2 1 5 | (3521 7 6 5) | 3 5 3 2123 | 1 - ‖

理該要學 公子 様.

定弦 5 2

30. 大 陸 板(女腔)

(萬世仇)

5=A 2/4

中板

(561 ↓5 | (535 532 | 2(321 612) | (561 6532 |

太平 軍 愛 百姓, 誰人 都 知

(5· 3 2123 | 1 - | (6535 1· 6 | 5532 1235 |

道.

2176 1) | 561 1235 | (267 ↓5 | (561 11· |

但是你無謂犧牲 也 不 好, 一 人生死

(523525 3 | (561 61· | (3527 65· | (561 11· |

本小 事, 誤 了大家 事不 小, 我看你此地

(5525 ↓1 | 135 2165 | 5(322 765) | (1· 2 3521 | 1265 3 ‖

不要 蹓, 假裝 改扮 軍 營 找.

31. 大 陸 板(女腔)

(梁山伯與祝英台)

定弦 5 2

1=D $\frac{2}{4}$

慢板,很慢

1 5 3 2176 | 5(35 2276 | 5 -) | 1 2 3 2 1 3 | 1 2 3 2176 |

梁兄 休 要 怒 滿 懷,

5 (3576 | 5 5· 3 | 2532 176 | 5356 1· 6 | 2535 1) |

3 2· 3 615 | 5(35 2276 5 -) | 6 5· 3 2321 | 1265 3 | 3 - ‖

小 妹 爲 你 心 也 碎.

32. 大 陸 板 拖 調(女腔)

(白蛇傳)

定弦 5 2

1=D $\frac{2}{4}$

i 6 | 6 i 6 5 2 | 6 5 6 7 6 | 3 5 - |

金 山 水 門 到 斷 橋,

3 2 - | 3 5 5 3 | 2 1· 2 | 21 6 - |

啊,

3 5 2 1 | 2 3 2 3 1 | 1· 2 6 6 5 | 3 - |

6 5· 6 | 6 5 3 5 2 | 2(3 2 1 6 1 2) | 5 5 |

氣 的 許 郎 對 我

3 1· 3 | 3 5 3 | 3 1 2 3 | 1 - ‖

太 薄 情.

定弦 5 2

33. 大陸板拖調(女腔)

1=♭E ♩=72 $\frac{2}{4}$

(庵堂相會)

(多用於行動或走路時)

3 6 3 5 2 | (2325 6 1 2) | 3 5 5 3 2 | 2 -

咬 定 牙根 把 橋 過,

2 3 2123 | 1 (3432 | 1236 5535 | 1)

6 5 3 2 1 5

心慌 腿軟

(5 6 7 6 5 3 5 6) | 1 6 1 3 5 2 1 | 1 2 6 5 3

頭 發 暈.

定弦 5 2

34. 大陸板拖調(男腔)

1=♭E ♩=72 $\frac{2}{4}$

3 3· 3 1 2 | (2325 6 1 2) | 2 3 3 2· | 2· 1 6

急忙 來 到 庭 院 前,

6 3 2123 | 1 (3432 | 1236 5535 | 1)

3 2 1 6 1 5

千言 萬語

(5 6 7 6 5 3 5 6) | 5· 3 1 | 1 6 5 3

話 難 講.

35. 新大陸板

（梁山伯與祝英台）

定弦 5 2

5=A $\frac{2}{4}$

(0532 161 | 2532 1 1 | 0165 3561 | 6532 1) | 565 352 |

梁山 伯 來

(2356 352) | 5· 1 6532 | 50(3 2350) | 1· 2 3521 | 6 5(0555) |

祝 英 台， 喬 裝 改 扮

353 2321 | 6· 5 6 | 665 3050 | 1612 3 | 1· 2 3521 |

兩結 拜， 同桌 同宿 三長 載， 錢 塘

6 5(0555) | 353 2326 | 1 (665 | 3· 2 1612 | 3 0 |

道 上 走下 來.

36. 文 書 調（老玲玲調）❶

（十歎空）

定弦 1 5

6=B $\frac{2}{4}$

王寶慶唱

(6 535 | 1 21 | 1235 | 2321 | 6535 |

(二胡、三弦過門)

1 21 | 1235 | 121) | 165 51 | 6 65 |

東方 日出 萬 呀

321 | 2· (5 | 352 | 2 53 | 212 |

里 呀 紅， (過門)

2 53 | 2321 | 6235 | 121 | 1235 |

❶ 已故藝人王寶慶是文書調的創造者，文書調原名十歎空，現已改名老玲玲調，這是從王寶慶所唱的唱片中記錄出來的.

1 2 1) | i 6 i | 5 6 i | 3 5 6 | 5 3 2 |
勸 君 | 行 善 | 莫 行 | 呀

3· (5 | 2 3 2 1 | 6 1 | 1 2 3 5 | 2 3 1 2 |
兒. (過門)

1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 2 3 5 | 1 2 1) | 5 6 6 5 |
行 善 人

3 5· | i i | i 6 5 | 3 2 1 | 2· 5 |
好似 | 荒 山 | 青 呀 | 松 呀 | 柏,

3 5 2 | 2 (5 3 | 2 1 2 | 2 5 3 | 2 3 2 1 |
(過門)

6 2 3 5 | 1 2 1 | 1 2 3 5 | 1 2 1) | 5 i i 6 |
行 惡 人

i 6 6 5 | 5 i | i 3 6 | 5 3 2 | 3· (5 |
三 月 裏 | 桃 花 | 滿 園 | 呀 | 紅. (過

2 3 2 1 | 6 1 | 1 2 3 5 | 2 3 1 2 | 1 2 3 5 |
門)

2 3 2 1 | 6 2 3 5 | 1 2 1) | i i 6 | 5 5 i i |
世 界 上 | 人 人 愛 拿

6 6 5 | 3 2 1 | 2· (5 | 3 5 2 | 2 5 3 |
桃 呀 | 花 呀 | 看, (過門)

2 1 2 | 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6 2 3 5 | 1 2 1 |

1 2 3 5 | 1 2 1) | i 6 i | 6 6 5 | 5 6 i |
那 一 個 要 到 荒 山

i 3 6 | 5 3 2 | 3· (5 | 2 3 2 1 | 6 1 |
看 青 呀 松. (過門)

1 2 3 5 | 2 3 1 2 | 1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 2 3 5 |

1 2 1) | 6 i 6 6 | i 6 i 2 | 6 6 5 | 3 2 1 |
勿 曉 得 儂 青 松 古 柏 年 呀 年 呀

2· 5 | 3 5 2 | 2 (5 3 | 2 1 2 | 2 5 3 |
在. (過門)

2 3 2 1 | 6 2 3 5 | 1 2 1 | 1 2 3 5 | 1 2 1) |

1 2 3 | 1 2 3 5 | 3 2 2 6 | 1 0 | 6 5 5 6 |
桃 花 能 有 幾 時 紅, 落 弗 得 格

1 0 | 2 2 6 | 1 0 | 6 6 5 3 | 2 3 2 6 |
雨, 碰 弗 得 風, 三 朝 雨 來 四 朝

1 0 i | 6 6 5 | 5 6 i | 3 5 6 | 5 3 2 |
風, 叫 雨 啊 打 桃 花 一 場 啊

3· (5 | 2 3 2 1 | 6 1 | 1 2 3 5 | 2 3 1 2 |
空. (過門)

1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 2 3 5 | 1 2 1) ‖

定弦 1 5

37. 玲 玲 調❶

（白蛇傳）

$\dot{1}=D\ \frac{2}{4}$

$\overset{\frown}{\dot{1}\ \dot{1}\ 3\ 2}\ |\ \overset{\frown}{3\ \ 5}\ \overset{\frown}{1\ 2\ 3}\ |\ \overset{\frown}{\dot{2}\ \dot{1}\ 6\ \ 6\ \ 5}\ |\ \overset{\frown}{5632\ 161}\ |\ \overset{\frown}{2\cdot\ \ \ \ 6\dot{1}}\ |$

東 方 日 出 照 金 銮，

$\overset{\frown}{5653\ 212}\ |\ 2\ \ \ -\ \ \ |\ \overset{\frown}{5\ 6\ \dot{1}}\ \overset{6}{\curlyvee}5\ \ |\ \overset{\frown}{3\ \ 5\ 6}\ \ |\ \overset{\frown}{5235\ 321}\ |$

白娘 娘 臨 鏡 把 頭

$1^{\sim}\ \ \ 0\ \ |\ 3\ \ 5\ \dot{1}\ \ 7\ |\ \overset{\frown}{6\ \ 5\ 6}\ |\ \overset{6}{\curlyvee}5\ \ \ -\ \ |\ \overset{\frown}{5\ \ 3\ 5}\ |$

梳， 鏡 中 照 見 親 丈 夫， 手 捧

$\overset{\frown}{5\ \ 2\ 3\ \ 5}\ |\ \overset{\frown}{5235\ 321}\ |\ 1\ \ \ 0\ \ |\ 3\ \ 5\ \dot{1}\ \ \dot{1}\ |\ \overset{\frown}{3\ \ 5\ \dot{1}\ \ 2}\ |$

金 鉢 進 門 戶， 娘 娘 嚇 得 魂 膽

$\overset{\frown}{6535\ 6}\ |\ \overset{\frown}{6\ \dot{2}\ 7\ 6\ \ 5}\ |\ \overset{\frown}{6\ \ \dot{1}\ 3\ 2\ 3}\ |\ \overset{5}{\curlyvee}\overset{\frown}{3\ \ 5\ \ 6\ \ \dot{1}}\ |$

無， 失 手 打 斷

$\overset{\frown}{3535\ 6\ \ \dot{1}}\ |\ \overset{\frown}{5653\ 2312}\ |\ \overset{5}{\curlyvee}\overset{\frown}{3\cdot\ \ \ \ 6}\ |\ \overset{\frown}{5653\ 2\ 3\ 1}\ |$

象 牙 梳。

$\overset{\frown}{6156\ 1\ 6\ 1}\ |\ \overset{\frown}{1\ \ 2\ \ 3\ \ 2}\ |\ \overset{\frown}{1\ 2\ 3\ 1}\ |\ 1\ \ \ -\ \ \|$

❶ 這是目前流行的玲玲調唱法.

38. 迷 魂 調❶

定弦 1 5

6=B $\frac{2}{4}$

(6 2̇ 7 | 6 -) | 6 2̇ 7 | 6 - ‖: (6 7 2̇ 7 6 5) :‖

(前奏) 狗 官 (過門)

6 i | 2̇ i 6 5 | 3· 5 6 5 6 | 0 5 3 |

手 段 太 毒 辣,

2 - ‖: (2 3 5 3 2 1) : | 5 3· 5 | 6 6↓1 |

(過門) 百 姓 時 刻

(3 5 6 i 5 6 3 2) | 3· 5 6 i | 5 6 5 4· 5 | 3 2 3 5 |

(過門) 受 欺 壓.

6 5 3 2 1· 2 | 3 6 i 6 5 4 3 | 2 - ‖: (2 3 5 3 2 1) :‖

(過門)

39. 高撥子變調

定弦 1 5

5=A $\frac{2}{4}$

‖: (5 6 5 3 2 3 5 6 | 5 6 i 2̇ 6 5 3 2 | 1 2 3 5 2̇ 1 6 5 | 5 6 i 2̇ 6 5 3 2 | 5 3 5 6 7 6 5) |

5 5 3 5 5 | i | 2 1 2 | i (2 i 2 1 6 | 5 6 7 6 i) |

爹 爹 把 我 房 裏 鎖,(過門)

祇 要 堅 強 有 勇 氣,

i· 6 6 5 6 | 6 | 5 3 | i↓6 5 | 6 5 6 i 5 (7 6 :‖

身 不 自 主 沒 奈 何.

絕 路 也 會 變 生 路.

❶ 迷魂調是從蘇灘的費枷調借用過來的,已有相當改變. 唱慢時像訴苦,唱快時則很輕鬆.

40. 高撥子拖腔

定弦 1 5

5=A $\frac{2}{4}$

(5653 2356 | 56i2 6532 | 1235 2i65 | 56i2 6532 | 5356 7 6 5 |

5 5 3 5 5 | i 2 i 2 | i (2 i2i6 | 5676 i) |

爹爹 把我 房 裏 鎖,

i· 6 6 5 6 | 6 5356 | i 6i65 | 3532 1612 |

身 不自 主

3 2 5 3 | 3 5 3 | i 5 | 656i 5 ‖

沒 奈 何.

41. 高撥子收板❶

定弦 1 5

5=A $\frac{2}{4}$

(5653 2356 | 56i2 6532 | 1235 2i65 | 56i2 6532 | 5356 76)55 |

打破

5 5 5 5 | i 2· 6 | i (2 i216 | 5676 i) | i· i 656 |

封建婚姻 鐵 枷 鎖, 飛出牢籠

6i6532 | 2 - | i 0 3 0 | i 0 0 ‖

要 自 由.

❶ 這是從徵調借用過來的,用在情緒激昂的時候,速度較快.

42. 三 角 板❶

定弦 5 2

5=A $\frac{2}{4}$

(0 0 5 | 3 2 1 6 | 2 -) | 2 2 | 2 3 |

(趙父唱) 難 道 永

3 2 | 3 6 | 1 - | 2 (0 5 | 3 2 1 7 |

剛 就 比 靜 文 好,

6)X X X | X X X X | X X X (6561) | X X X X | X X X (3235) |

(小蘭) 與永剛 性情相投 到今朝, 縱使靜文比 永剛好,

1 1 2 1 | 3 2 | 1 5 | 1 6 | 2 2 |

我與他陌 生 夫 妻 勿 和 好.(媒婆)一 朝

2 3 | 3 5 6 | 1 - | 2 (0 5 | 3 2 1 7 |

生 來 兩 朝 熱,

6)0 | X X X X X | X X X (6561) | X X X X X | X X X (3235) |

(小蘭) 我阿姊受 苦 你可曉? (媒人)我媒人做 過 無其數,

X X X X | X X X (6561) | X X X X | X X X (3235) | X X X 1 1 |

男 女 雙 方 一手包, 起 初 全 說 不願意, 到後來照 樣

---

❶ 三角板是從滬劇中吸收過來的曲調,節奏很自由.起句、收句每拍均爲一板,可不按譜唱,近於朗誦. 中間清板,並非一板兩字或三字,這樣記法是爲便於視唱,可不要打板,讓演員自由發揮.

曲調本身旋律性不強,宜於表現激烈的情緒,像吵架一樣.(6561)(3235)插入句中敲連板,使加強氣氛.

5 1 | 1 6· (1 | 6 5 1 2 | 3 -) ‖

上 花 轎.

定弦 5 2

43. 南 方 戲

（白蛇傳）

5=D 2/4

5050 5323 | 5050 5323 | 5· 3 2357 | 6123 1265 | 1· 6 |

長過門）

535 2165 | 1· 6) | 2 3 6 5 | 1 1 6 | 3 5 6 1 |

武 林 景 色 看 不

(2 5

3 53 2· | 2356 3216 | 2 2 5) | 6 1 6 5 | 3 3· 5 |

盡， 三 月 西 湖

(6 1

2 3 1 7 | 6 - | 2321 3235 | 6 6 1) | 2 3 6 1 |

春 意 濃， 一 片

3 361 | 2 2 1 | 3 2 6 5 | 6· 1 2 | (0 5 6 |

青 山 拖 綠 水，

535 2165 | 1 -) | 6 1 5 3 | 1 1 0 | 6 1 5 3 |

千 株 楊 柳 隔 桃

1 0 | 2 3 6 0 | 6 1 0 | 6 1 5 3 | 1 0 |

紅， 豔 陽 天 氣 花 似 錦，

0 0 | 2 3 6 1 | 321 65(12) | 6 1 2 3 | 7 6 5 ‖

青兒 啊! 人 間 美 景 勝 天 宮.

44. 九 連 環❶

定弦 5 2

1=♭E ♩=72 $\frac{2}{4}$

‖:(7 7 6 5356 | 1 6 1 2535 | 1 -) | 1· 6 5· 3 | 2 -
蝴 蝶 呀,

3 6· 1 | 2· 3 2 1 6 | 5· 3 5 | 6 1 1 6 5 | 1 6 5
飛 來 又 飛 去 呀, 飛 來 又 飛 去 呀,

6 - | 6 6 5 6 1 | 2· 3 2 1 6 | 5· 3 5 | 6 1 1 6 5
團團 轉 轉 進 花 園 呀, 小妹妹 上 前

5· 3 | 5 6 i 6 5 5 3 | 2 1 2 3 5 | 3 5 6 i 6 5 3 2 | 1 1 2 2
攆, 攆呀 攆勿 着 呀, 咿得兒呀得兒 喲 哎 得兒

tr . . . . . 7 6 - | 5· 6 5 3 | 5· 6 5 3
1 1· 喲 哎, 得兒

2· 3 5 | 3 5 6 i 6 5 3 2 | 1 1 2 | 1 1 (2 :‖
咿得兒 呀得兒 喲 哎 得兒 喲 哎.

45. 紫 竹 調

(雙推磨)

定弦 1 5

1=♭B ♩=120 $\frac{2}{4}$

(5· 6 i 2 | 6 5 3 | 5 2 3 5 | 1 -) | 6 6 5 |
磨 兒

---

❶ 這些江南地區的小調中,有些和傳統劇目有關,例如紫竹調爲對子戲磨豆腐及借紅燈中推磨時用; 如繡荷包調則爲對子戲繡荷包中鳳寶繡荷包時用. 這些小調已和傳統劇目同被保存下來,爲錫劇遺產中的一部分,故特選出向讀者介紹.

6 i | 3 2 3 5 | 6 - | 6 6 6 5 | 6 2 i 6 |
牽 得 | 圓 又 | 圓, | 唱 唱磨 磨 | 與 緻 |

5 - | 3 5 6 i | 5 - | 5 6 i 5 3 | 2 - |
高, | 磨 兒轉 又 | 轉, | 黃豆 拗 又 | 拗, |

5· 6 i 2 | 6 5 3 2 | 5 2 3 5 | 1 - | 3 2 1 |
珍 珠 | 進 磨 | 銀 漿四 面 | 澆, | 問 嫂 |

2 - | 6 6 6 5 | 6 2 i 6 | 5 - | 3 5 6 i |
嫂, | 牽 磨牽 得 | 好 不 | 好? | 叫 呀叫 叔 |

5 - | 6 6 6 5 | 6 2 i 6 | 5 - | 3 5 6 i |
叔, | 牽 磨牽 得 | 眞 正 | 好, | 叔 叔手 段 |

5 - | 5 6 i 5 3 | 2 - | 5· 6 i 2 | 6 5 3 2 |
巧, | 人兒 又 厚 | 道, | 不 知 | 那 家 |

5 2 3 5 | 1 - | 3 5 6 i | 5 - | 3 5 6 i |
姑 娘福 氣 | 好, | 跟 你做 家 | 小. | 飯 也吃 不 |

5 - | 5 6 i 5 3 | 2 - | (6 3 5 |
飽, | 怎能 討 家 | 小. | 討 家 小, |

6 3 5 | 6 3 5 | 6 6 6 3 | 5 -) |
總 要 討, | 吃 勿 飽, | 難 道 就 勿 | 討, |

5· 6 i 2 | 6 5 3 | 5 2 3 5 | 1 - ‖
嫂 嫂 你 | 不 要 | 拿 我 開 玩 | 笑.

46. 繡荷包調

定弦 1 5

（繡荷包）

1=♭B ♩=72—80 $\frac{2}{4}$

6· i 2 3 i | i6 5· | 3· 5 6 i 6 | 53 5· | ż i ż i |

第 一 繡， 要 繡 啥？ 要 繡 要 繡

ż i 3 5 | 6· i 3 5 | 6 - | 5356 i· 6 | 5i65 5 3· |

天 上 圓 圓 月 呀 圓 圓 月， 月 亮 旁 邊

561 653 | 53 2· | 665 6 i | 3 5 6· i |

繡 顆 星， 你 比 月 亮 我 比 星 呀，

3 5 6 | 6 3 ż i 6 | 5 - | 5· 6 i |

亮 晶 晶 星 靠

6i65 3 | 561 653 | 53 2· | 235 6532 |

月 來 月 靠 星， 不 離

1· 2 1 | (776 5356 | i6i 2535 | i -) :‖

分.

47. 湘 江 浪

定弦 5 2

（繡荷包）

1=♭E ♩96—108 $\frac{2}{4}$

2· 3 5 | 6 5 | 2· 3 5· 6 | 3· 2 1 6 | 2 - |

金 線 盤 銀 線 來 挑，

2· 3 5 | 6 5 | 2· 3 5· 6 | 3· 2 1 6 | 2 2 2 |

千 萬 針 繡 成 荷 包， 哎 呀

3· 5 3 6 | 1 – | 2· 3 5· 6 | 3· 2 1 | (7 7 6 5356 |

贈 與 | 陸 阿 | 兆,

1 6 1 2535 | 1 –) | 3· 5 | 2· 3 1 1 | 6 3 2 1 6 |

耶 | 見 那 個 荷

5 6 1 | 2· 6 | 1 – | 3 5 | 3 5 |

包, 他 的 心 | 呀 | 心 呀 | 心 也

6 – | 5 6 5 3 | 2· 3 5 | 3 2 1 6 | 2 – |

笑.

(2 1 2 3 | 5· 6 5 3 | 2· 3 5 6 | 3 2 1 6 | 2 –):‖

48. 周 文 調

定弦 5 2

1=♭E ♩=96 $\frac{2}{4}$

6 6 5 3 3 5 | 6 6 5 3 | 2 2 1 6 5 6 1 | 2 2 1 6 5 6 1 | 2· 1 2 |

周文 呀一個 周文 末, | 眞呀 眞 周 | 文呀 喂得兒喂喂呀,

2 3 5 5 6 5 3 2 | 1· 6 1 | 1 5 3 2 1 | 2 6 5 6 2 1 6 |

唱一隻 周文 | 散 呀 | 散散 | 心 呀 喂得兒喂喂

5· 3 5 | 5 6 6 1 5 6 | 1 6 1· | 5 6 6 1 5 6 |

呀. | 工 工 四 尺 | 上, | 琵 琶 響叮

1 6 1· | 5· 1 6 5 5 3 | 2 3 1 2 | 2 3 5 6 5 3 2 |

噹, | 喂 得兒喂 喂 | 呀, | 琵 琶 弦子

1· 6 1 | 1 5 3 2 1 | 2 6 5 6 2 1 6 | 5· 3 5 |

響 呀 | 響叮 | 噹 呀, 喂得兒喂喂 呀.

1. 太平調(旦唱)

(拷紅)

民鋒蘇劇團莊再春唱
路行記譜

定弦 1 5
(說琴內弦 1, 外弦 5)

$\dot{1}=D\ \frac{2}{4}$

(0 i 6) | 6 2 i2 65 | 6 i 5 (56 i2 | 6 i 2 3 5 2) | 6↙ i· 2 i |
小 紅 娘 | 跪

5↙ 5 (56 i5 6 i) | 6 i 6 i2 65 | 3 5 5 3 (2 1 2 3) | 3 5 3 5 6 i 6 | 5 5 5↙ 3 |
在 墨 埃 | 地, | 夫 人 啦

3 5 3 | i 2 i 6 5 3 1 | (2 3 5 6 3 5) 2 | 5↙ 3 | 2· 3 i 2 i |
問 我 私 會 | 在 何 | 時

6 (6 i 3 2 | 1 2 3 5 2 3 1) | 3 3 2 2 i 6 5 | 6 i 5 (56 i2 | 6 i 2 3 5 2) |
期. | 今 日 | 裏

6↙ i· 2 i | 5 (56 i5 6 i) | 6 i2 65 | 3 5 5 3 (2 1 2 3) | 5> (3 3 5 6 i 6) |
我 | 把 | 前 情 | 來 | 說,

3· 5 3 5 3 5 3 | i2 65 3 5 5 3 | (2 3 5 6 3 5 2 3) | 3↙ 5 3 | 2· 3 i 2 i |
怪 祇 怪 | 夫 人 | 無 | 道

6 (6 5 3 2 | 1 2 3 5 2 3 1) ‖: 5 3 5 3 | 6 i | (6 i 6 5 2 3 1 2) |
理, | 他 們 | 並 非 | (7 6 7 5)
夫 人 | 當 時

3 2 i265 | 3553(2123) | 3235 6i6 | 3 5 3 | 6 5 3 |

私 相 | 親 口 | 亲， | 許， | 正 大 光 明 | 願 將 小 姐

2.
1.

(2356 3523) | 3↙5 3 | 2·3 i21 | 6 (6532 | 1235 2312 | 3 0 0)

5 3 會 | 許 他 成 | 佳 | 夫 | 期. | 妻.

2. 太平調(且唱)

(花魁記)

國風蘇劇團張娴唱

吳静嵓，路行記譜

定弦 1 5

6=B 2/4

緩慢，散板

(6……) i 6……2 i…… 6↙5……6 5…… 3 2 3 5 (3253 2 3 1) |

月 朗 | 星 | 稀

6 i | 3 2 2i6 | 7 5 5 (6 | 3 2 1 6) | 3· 5 3 5 |

夜 | 景 | 幽， | 娘 啊，奴

i 6 5 3 | (2 5 3 3 5) | 6 | 3 i 3 2 | 5· 6 i |

歸 來 | 沉 | 醉 | 倦 雙

(5617 6532)

i 0 5 | 3·531 2 | (2 5 3 3 2) | i 5 3 2612 | 6 i 5(5612 |

(啊) (啊) 眸. | (奴) 上高 | 樓

6i2 352) | i - | 5 (6 i 7) | 3 2 i | 2 3 2 |

自 | 覺 | 嬌 無

3.(5 656) | 5 3 2̇ 1̇ | 3 4 | 3·531 2 | (2 5 335 |
力， 娘 啊，女 兒 醉 了 嘻！

661̇)6 5 | 5 3(321 | 6 6 1̇ | 2̇ 5 3̇ 2̇ | 1̇ 5 6) |
啊、

3 51 2 | 5 3 3 2 | (3553 231) | 3̇ 2̇ 2̇1̇6 | 1̇ 0 0 6 |
忽 聞 有 客 奴

(5672̇ 653)

3̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 0 5 | 3·531 2 | (2 5 3 2) | 1̇5̇3̇ 26i2̇ |
懶 抬 （啊） 頭. 說甚

6̇1̇5(561̇ | 61̇2̇ 3 2) | 1̇ - | 5 (6 1̇ 7) | 6 2̇ 1̇ |
麼 瞧 安 衰

(3235 656)

2̇ 3 2 | 3̇ 2̇ 1̇2̇6 | (6 1̇ 2̇6i | 323)6 5 | 5 3(321 |
宦 子， 啊

6 6513 | 2 3532 | 1 6161) | 3̇ 1̇ 3̇ 2̇ | 2̇1̇6 5 3 |
使 我 心 中

轉慢

(3561̇ 563) | 3̇ 2̇ 1̇265 | 3·1̇ 653 | 2 (2 5 | 3253 6553 | 5 -) ‖
頓 覺 愁.

3. 太平調（旦唱）

定弦 1 5

6=B 2/4

（賈草圃）

國風蘇劇團張娴唱
吳靜巖記譜

(0 6 5) | 6 3̇ 2̇ | 2̇1̇6(6 5 | 6 1̇ 3 2) | 6 1̇ |
芙 蓉 開， 映

3 2 2 1 6 | 1 5. | (5 3 3 2 1) | 3 2 2 1 6 | 6 5 3 |
小 春, 庵 堂 裏 師 太

(2 1 2 3 5 6 1) | 5 3 | 3 2 1 2 1 | 6 (6 5 3 2 | 1· 3 2 3 1) |
冷 清 清,

3 5 3 | 6 1 | (6 5 6 1 2 1 6 1) | 3 2 1 2 | 2 3 2 (3 2 3 5) |
獨坐 在 雲 房 心 裏 呀

3· 5 6 5 6 | (6 1 2 2 1 1 6 5 | 3· 5) 6 5· | 5 | (3 2 1 5 | 6 6 5 3 1 |
想, 啊,

2 3 5 3 2 | 1 7 6) | 1· 3 3 1 | 3 3· 1 | 6 5 3 |
想 爹 娘 不把 啊 奴 奴

(2· 5 3 5 6 1) | 5· 3 | 3· 2 1· 2 | 6 (6 5 3 2 | 1· 3 2 3 1) |
配 對 啊, 5 5· 說起

3 2 1 2 6 5 | 6 1 5 5 | (5 6 1 3 2) | 1 1 6 | 3 2 1 6 5 |
配 親 時, 請 一 個 先 生

(6 5 6 1 2 1 6 5) | 6 2 1 | 1 3 (2 3 5 3) | 3· 5 6 5 6 | (6 1 2 2 1 1 6 5 |
排 八 字,

3 5 2 3) 5 3 5 | 5 | (3 3 2 | 6· 1 6 5 1 3 | 2· 5 3 5 5 3 | 2· 1 7 6 5) |
啊,

3 3 2 1 | 1 5· 3 | 2 1 | 5 1 |
說奴 奴 命 犯 孤 癘 活 該

6 (6i65) | 3· 2 3· 1 | 1· 6 5 3 | (2312 3523 | 5 3

苦， 我 不着 當 家 命

3· 2 121 | 6 | 1 656 | 3531 2 | (2· 5 332)

裏 有， 爹 娘 啊

i – | 5 3 | 3· 2 i | 2 (2312) | 3· 5 656

竟 聽 了 相 公 的 話，

(6122 2165 | 3212)3 5· | 5 3(3212 | 6 6561 | 2 6535

啊.

i 7 6) | 3 2 i | 6 5 3 | (2312 3523) | 5 3

將 奴 送 進 庵

(6· i 6532

2· 3 i | 6 – | 1· 3 231) | 5 3 | 2 i

堂 門， 站 在 殿 前

(661 2161) | 3 i·(161) | 3 i | i (2312) | 6 0 i i·

倒 奴 青 絲 髮， 哎呀

3 4 | 3531 2 | 2 (5 3356 | 6) 6 5· | 5 (3321

苦 惱 嘘， 啊，

6 6161 | 2 6532 | 1) 2 i | 2 2 i | 6 i

叫 奴 一 口 長 齋

(2 5 3561) | 5 3 | 3 2 i | 6 (6132 | 1235 2312)

童 不 聞，

苦 修 苦 練 實 難

言， 哎，

雲 房 裏 邊

常 放 了 個 人，

十月滿足將 臨 盆.

4. 太平調(生唱)

定弦 1 5

i=D 2/4

鄭天霖唱

弋 唐記

酒 興(個) 濃 濃 出 房

門， (嗯)

要到我 岳父家中 借花 銀， 重新 走到 賭 場裏， 賭 場(個)裏 廂

定 輸 贏.

定弦 1 5

5. 太平調(生唱)

(花魁記)

民鋒蘇劇團丁克羅唱

路行記譜

6=B $\frac{2}{4}$

(0 6 3) | 2 6 5 | 1 6 1 | (1 i 6 3) | 2 6 5 |

但 聽 譙 樓 打

1 3 2161 | 5· (6i | 3 2 6 3) | 6· 1 | (2 5 3 2) |

四 更, (我) 秦 鍾

6 - | 2·532 | 1· (2 | 1321 | 5512 |

心 內 不安

216· | 532· | (2532 1 2) | i 3·5 | 6 53 |

寧, 美 娘 酒 醉

(2532) | 1 - | 6 - | 532 | 21 |

遲 未 醒, 未

615 | 1·235 | 2672 | 5 (6i 7 | 6321) |

知 可 是

32 | 2·16· | 132· | (2532 1 2) :| i 3·5 |

辛 瑤 琴? 使 我

寶 貴 的

6 53 | (2532) | 6 6 | 1 - | 612· |

心 中 多 憂 慮,

(1 - | 6 - |)

光 陰 在 此 時,

2 1 | 6 i 5 | 1· 2 3 5 | 2 6 7 2 | 5 (6 i 7 |

不 能 斂 談

一 剎 之 間

6 3 2 1) | 5 3 2 | 2· 1 6 | 1 3 2 | 2. 1. (2532 1 2): | 3 0 ||

枉 費 心.

要 離 分.

定弦 1 5

6=B $\frac{2}{4}$

6. 太平調(生唱)

(斷橋相會)

民鋒蘇劇團丁杰唱

吳靜巖記譜

(0 6 3) | 2 5 | 1 1 | (1 i 6 3) | 2 5 |

膽 碎 魂 銷 在

1 3 2 | 6 5· 5 | 6 1 | (6 3 2 1) | 2 3 1 |

昨 朝, 怨 我 平

6 5 | 1· 3 | (1235 231) | 3 1 3 2 | 2 1 6 |

地 起 波

5· 3 2 | (2 3 1 2) | 1 i· i | 6 5↙3 | (2 5 3 2) |

濤, 娘 子 與 小 青

2 3 1 | i - | 6 5 | 1 - | 1 2 |

同 把 金 山 上,

2 1 | i↙6 5 | 1· 2 3 5 | 2 6 7 2 | (5 6 i 7 |

見 了 禪 師 2↙5 - |

6 3 231) | 3 1 3 2 | 2 1 6 | 5 3 2 | (2 3 1 2)

把 夫 討.

i i⁶ | 3 3· 5³ | (2 5 3 2) | 2 3 1 | i 0 6 |

那 知 佛爺 不 放 我

6 5 | 1 - | 5 - | (2 3 5 | 6 6 i 6532 |

回 家 轉,

1· 3 231) | 6 1 | 2 5⁵ | (3 3 2 1) | 6 - |

啊, 因 此 兩

5· 6 3 2 | 1· 2 3 5 | 2 6 7 2 | 5 (i 7 | 6 3 231) |

下 季 門, 032

他們

3 1 2 | 2 1 6 | 1 3 2 | (2 3 1 2) | 3 3 3 2 |

比 低 高, 一 個兒 是

1 - | i 0 | 6· i 6 5 | 4 3 | 3(6i 6531) |

佛 法 無 邊,

2 - | (2 5 3 5) | 1 1 | 1 6 | 6 1 2 |

啊, 神 通 廣 大,

(2 3

2 5 | 6 6532 | 1· 3 231) | 6 6 5 | (6 i 2 6) |

啊,

1 2 | (i 2 7 6) | 5 - | (6 2 i 7 | 6 -) ‖

啊, 啊.

7. 快　板(旦唱)

(西廂記)

民鋒蘇劇團張惠芬唱

路　行　記　譜

定弦 1 5

1=D $\frac{1}{4}$

快速

(1 2 | 3 2) | i 3 | 2 i | i 6 | 2 3 | i 5 | (5 6) |

跪 倒 膝 下 淚 如 雨，

3 | 2 3 | 2 | i 6 | 5 | i | 3 | 5 3 |

女 兒 生 來 命 運 低， 好

2 | 2 | 5 | 6 i | 2 | i 7 | 6 (i | 6 5 |

好 扶 柩 歸 家 轉，

3 5 | 2 1) | 6 | 3 | 2 | i | 2 | i |

那 知 平 地 風 波

3 | 5 3 | 2 | 2 | 5 | 6 i | 2 | i 7 |

起， 狂 風 暴 雨 摧 殘

6 (i | 6 5 | 3 5 | 2 1) | i | 3 | 2 | i 6 |

奴， 強 盜 也 來

5 | i | 3 | 3 5 | 2 | 2 | 5 | 6 i |

把 我 欺， 自 古 紅 顏

2 | i 7 | 6 (i | 6 5 | 3 5 | 2 1) | i | 3 |

多 薄 命， 薄 命

2 | i | 5 | i | 3 | (1 2 | 3 0) ‖

最 慘 悽.

8. 快　板(生唱)

(花魁記)

民鋒蘇劇團朱容唱

路　行　記　譜

定弦 1 5

1=D $\frac{1}{4}$

快速

(1 2 | 3 2) | 3 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 6

看　係　避　要　來

i | 2 | 2 | i | 3 | 2 | 2 | 5

倔　強，　今　朝　難　逃

5 6 | i | i | i | (1 2 | 3) | 3 | 5 3

我　手　掌，　區　區

2 | 2 | 2 2 | 6 | i | 2 | 2 | i

本　是　一　個　風　流　客，　玩

3 | 2 | 2 | 5 | 5 6 | i | i | i

弄　美　女　如　反　掌，

(1 2 | 3) | 3 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 6

厮　要　答　應　心

i | 2 | 2 | i | 3 | 2 | 2 | 5

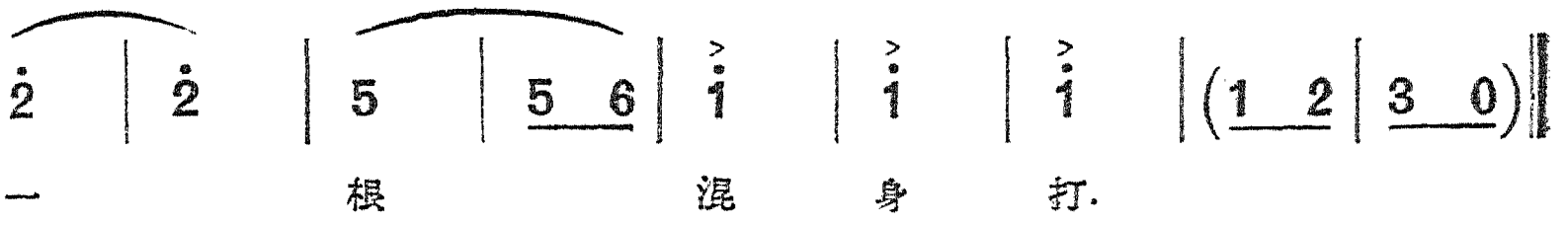
頭　事，　太　平　無　事

5 6 | i | i | i | (1 2 | 3) | 3 | 5 3

轉　門　牆，　倘　然

2 | 2 | 2 | 6 | i | 2 | 2 | i | 3

還　要　勿　答　應，　皮　鞭



9. 流水板(丑唱)

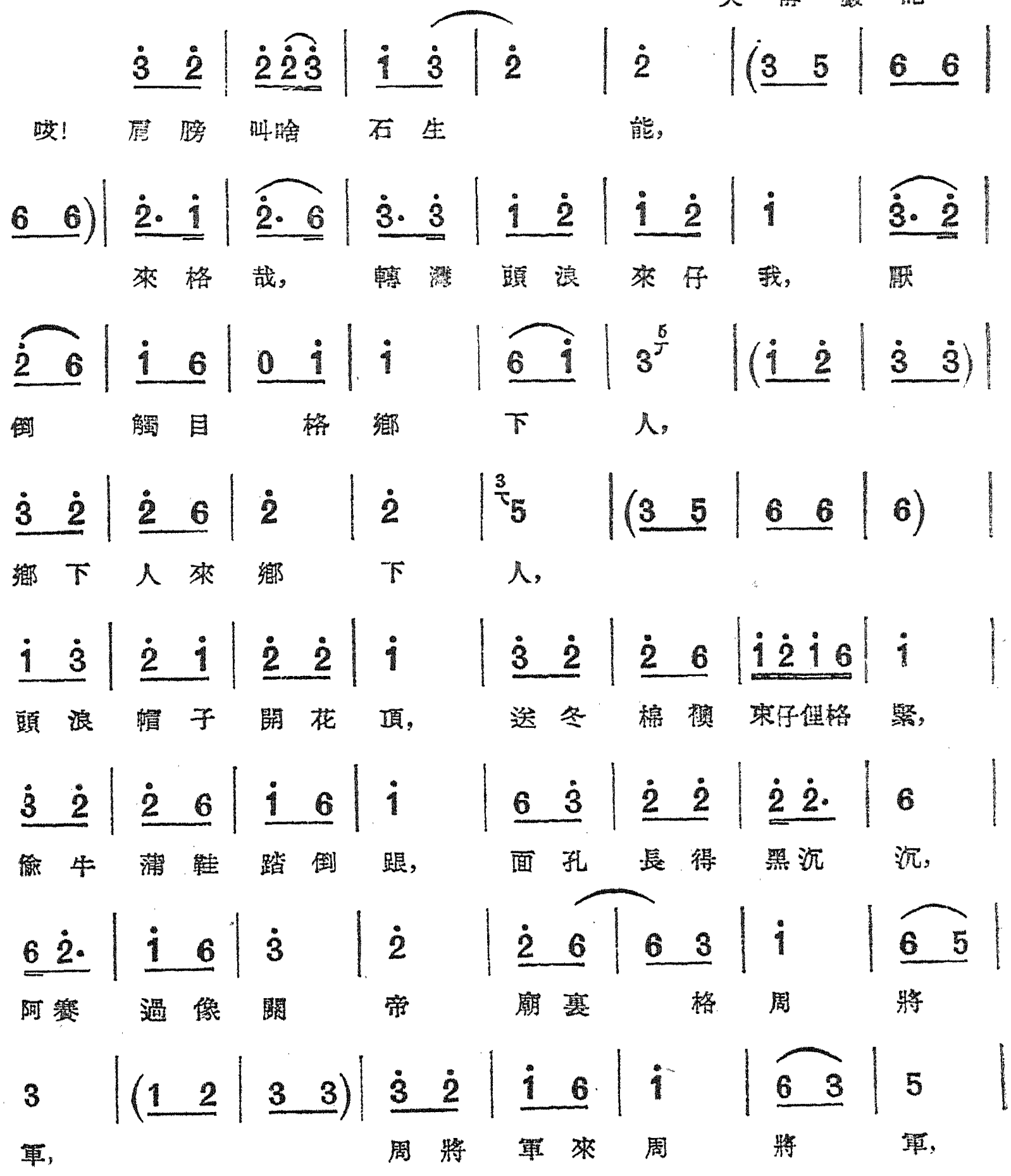
(賣草圍)

國風劇團朱國梁唱

吳靜巖記

定弦 1 5

$\dot{3}$=D $\frac{1}{4}$



(3 3 5 | 6 6 | 6) | 3 3 2 | 2 2 6 | i | 6 3 | 2 i
姓宋 姓仔格 趙， 名字 就叫

6· 2 | 6 | 6· i | 6 | 3 2 | 2 i | 6 i | i
趙開 倫， 住勒 篤 閘門 外勢 煤屎 墩，❶

3 2 | i | 3 2 | 2· 6 | i | 0 | 5 | i
皆因 爲， 性子 生得 梗， 人 人

6 i | 3 5 | 6· i | i 3 | 3 5 | (i 2 | 3 3) | 6 i
才叫 我 啊梗 頭， 阿梗

3 2 | 6 | i | i | (3 3 2 | 3 5 | 6) | 3 2
頭來 趙 開 倫， 登勒

2 6 | i i | 6 i | i | 0 i 6 | 3 | 2 0 | 2 6
鄉下 勿肯 田來 銖， 祇要 變 什 倨意

i i | 5 | i | 3 | i 2 | 3 | 3 | 3
出來 賣 草 囤， 草囤 哎.❷

10. 流水板(丑唱)

定弦 1 5

i=D 1/4

(花魁記)

民鋒蘇劇團劉文燦唱

路行記譜

(3 5 | 6 | 5 6 7 | 6) | i 3 | 2 i | 6 i | 6 i
我格 名字 就叫 胡

❶ "閘門外勢"，猶言閘門外面；煤屎墩，地名.

❷ 如再接唱第二段，再加過門 (3 3 | 2 3 2 3 | 5 | 2 3 5

3 5 3 2 | i 6 5 | 6 | 2 5 | 3 5 3 2 | i 6 5 | 6)

$\overset{\frown}{\dot{2}\ 3}$	5	(3 5	6	5 6 7	6)	3 2	2 1 6	
十	佬，					開	油 店來末	
					(伴奏停)			
2	3	5	(3 5	6)	1 3	2 1	2 3	
生	意	好，			杭 州	城 裏	有 名	
5	1 3	2 1	6 1	3	3 5	1· 5	$\overset{1}{\overset{\frown}{3}}$ 0	
氣，	大 小	百 家	才❶知	道，	利 息	打 得	小，	
3· 5	3 3	5	3 5	1· 6	1 0	3· 1	3 1	
貨 色	越 是	好，	分 量	稱 得	足，	誠 實	又 可	
					(伴奏起)			
3 0	5 3	3 2	3 1	$\overset{3}{\overset{\frown}{2}}$	2	1	3	
靠，	今 朝	出 來	收 好	帳，		心	急	
2	1 6	5	6	1	(1 2	3 0)		
慌	忙	往	前	跑.				

定弦 1 5

$\dot{1}=D\ \frac{1}{4}$

11. 快板慢唱(生唱)

(牡丹亭)

國風劇團張世尊唱

路 行 記 譜

(6765	3 5	3 2	3 5	3 2)	$\overset{\frown}{\dot{1}\ \dot{1}}$	6 5	3	
					身 受		皮	
$\overset{\frown}{5\ 3}$	(6765	3 5	3 2	3 5	3 2)	3	$\overset{\frown}{\dot{1}}$	
鞭						遲	要	
$\overset{\frown}{6\ 5}$	$\overset{\frown}{3\cdot 5}$	3 2	‖:(0 3	$\overset{\frown}{3\ 1}$	2 3	2)	:‖ 5	
	講，						打	

❶ "才"，作完全講.

3 5 | 2 1 | 1 | 1 | 3 1 | 3 5 | 2· 1 | 1
得 我 混 身 苦 難 當，

‖:(i̇2̇16 | 5656 | i̇2̇16 | 5656):‖ i | 1 5 | 6 | 5 3
我 倆 已 經

3 5 | 3 | i | 6 5 | 5· 3 | 3 2 ‖:(0 3 | 3 1
扯 遲 理 結，

2 3 | 2):‖ 3 | 3 5 | 2 1 | 1 | 1 | 1 | 3 5
0 3
（他）成 心 拆 散 倆 鴛

2· 1 | 1 ‖:(i̇2̇16 | 5656 | i̇2̇16 | 5656):‖ i i· | i
鴦， 說甚 麼

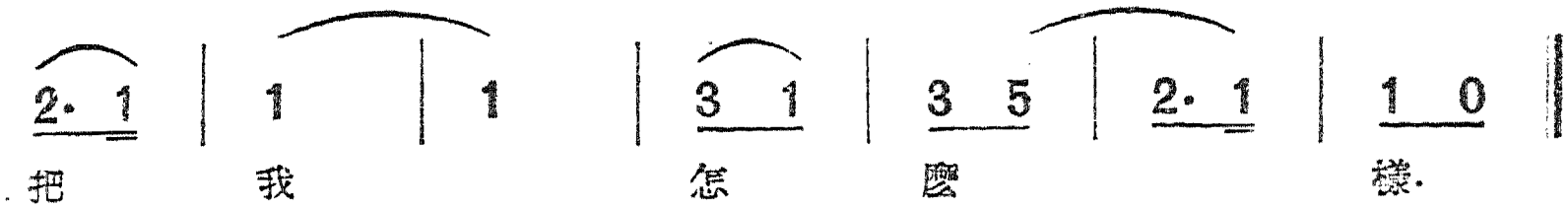
i | 6 5 | 3 | 5 3 | 5 3 | 3 | i | 6 5
婚 姻 大 事 要奉 父 母

3· 5 | 3 2 ‖:(0 3 | 3 1 | 2 3 | 2):‖ 1 | 3 5
命， 自 己

2· 1 | 1 | 1 | 3 1 | 3· 5 | 2· 1 | 1 | 3
不 能 作 主 張， 咬

6 5 | 3 | 5 3 | (6765) | 3 | i | 6 5 | 3· 5
緊 牙 關 來 爭 鬥，

3 2 ‖:(0 3 | 3 1 | 2 3 | 2):‖ 5 2 | 3 5
看 你



定弦 1 5

12. 弦索調(旦唱)

(雁沙調)

(梁山伯與祝英台)

民鋒蘇劇團張惠芬唱

路行記譜

$\dot{1}=D\ \frac{2}{4}$

(伴奏起)

(0 i 6) | i 6 i 6 | 6 i 5 6 | i - | 2· 3 7 6 |

記得那年 喬裝 扮, 哎,

(伴奏停)

5· 6 2 7 | 6· (6 | 7 6 5672 | 6) 3 5 | 3 2 6 5 |

錢塘道上初相

3 i65 | 6 5 3· 5 | 3 3 i | 6 5 6 5 | 3 3 5 |

會, 我與你 草橋同結 拜, 情投意合心相愛, 同

(伴奏起)

3 0 3· 5 | 6 5 3 | 3 i i 6 5 | 3 3 | 5 1 2 |

桌 共宿 有三載, 難道你梁兄不 疑 猜?

0 5 3 | 2321 656 | 0 2 6 | 5· 6 2 7 | 6· (6 |

哎, 哎,

7 6 5672 | 6 -) | i 6 i 6 | 6 i 5 6 | i - |

那日看我 耳環 痕,

2· 3 7 6 | 5· 6 2 7 | 6· (6 | 0 6 5672 | 6) i· 5 |

哎, 你說

3 033· | 3 5 3 5 | 3 i i i | 3 i 6 5 | 3 5 3 |

我 不像 男子像裙 釵, 急得我 臉紅耳赤 口難開,

(轉慢落板)

3 i̇i 6 5 | 3 3· | 5 1 2 | 2 - ‖

難道你 梁 兄 不 疑 猜?

13. 賣伽調(旦唱)

(西廂記)

民鋒蘇劇團莊再春唱

路行記譜

定弦 1 5

6=B 2/4

(6 7 2̇ 6757 | 6 7 2̇ 6 7 5)

(6 7 2̇ 6 7 5 | 6 7 2̇ 6 7 5) | 6 2̇ 7 | 7 6 - | 6 i̇ i̇

小 姐 啦 不 要

3 i̇ | 3· 5 6 5 6 | 0 5 3 | 2· (5 | 5 1 2 3 5 3

想 當 年, 哎,

2) 3 i̇ | 6 5 3 2 3 | 5 1 2 3 | 2 1 6 1 5 (i̇ | i̇ 3 5 6 7 6

得 過 且 過 莫 徬 徨,

(6 7 2̇ 6 7 5 7

5 i̇ 3 | 5 6 7 6 5) | i̇ i̇ 6 | 2̇ 7 6 | 6 -

保 重 身 體

6 7 2̇ 6 7 5 7 | 6)

3 i̇ | 3 0 5 6 5 6 | 0 5 3 | 2· (5 |

爲 第 一, 哎,

慢

5 1 2 3 5 3 | 2) 3 i̇ | 6 i̇ 6 5 3 2 3 | 5 1 2 3 | 2 1 6 i̇ 5 | 5 - ‖

無 憂 無 慮 度 時 光.

定弦 1 5

$\dot{2}$=E $\frac{2}{4}$

14. 賣伽調(旦唱)

(牡丹亭,遊園)

國風蘇劇團張娴唱

路 行 記 譜

(6 7 $\dot{2}$ 6765 6 7 $\dot{2}$ 6765)

(6 7 $\dot{2}$ 6757 | 6 7 $\dot{2}$ 6757) ‖: $\dot{2}$ $\dot{2}$ 7 6 | 6 - | 6 - |

輕 移

(6)

杜 鵑

6 i | 5 3 2 1265 | 3· 5 6 5 6 | 0 5 3 | 2· (5 |

蓮 步 花 影 動,

紅 顏 偏 多 情,

(1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5

5 1 2353 | 2) 5 | 3·5 6 | 1 - | 1 - | 5 6·5 |

桃 紅 柳 綠 百 草

牡 丹 雖 好 已 落

4 $^{5}_{下}$ 323 | 3 5 6532 | 1·2 3 6 | 653 $\overset{5\,3}{\smile}$2 | 2 (5 1 | 2353 2) :‖

青.

英.

定弦 1 5

$\dot{3}$=F $\frac{2}{4}$

15. 賣伽調(旦唱)

民鋒蘇劇團張惠芬唱

路 行 記 譜

(6i7i 6 7 5

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

官 人 不 必

6 i7i 675) | 3 i | i 3·5 656 | 6 5 5 2 | 3·2 1 1 | 6· (6 |

如 此 講,

7276 5672 | 656)5 | 3 5 2 | 2 5 3·2 | 1 2 | (0 2 3532 |

棉 絮 溫 和

1231 232) | i 6 | 5 - | 3·5 3 2 | 1·2 3 5 | 2 - |

菜 飯 香.

16. 賞伽調

定弦 1 5

6=B 2/4

（賣草囝） 國風蘇劇團朱國梁, 張娴唱

路 行 記 譜

6 i 6 6 | 6 - | 5 6 |

(男白) 係看萬年樓浪供勤格拿 黃 哪哪 格 唅 菩

3 0 6 6 | 0 5 3 | 2 2 0 5 | 5 1 2 3 | 2 3·5 |

薩, 吭 吭 吭 哩 吭 吓 吭 哩吭 哩 吭,(女唱)紫 竹

5 3 5 3 | 5 1 53 | 2161 5 | 0 6 6 3 | 5 5 0 i |

林 山觀 世 音, 吭 哩 吭 吓 吭

i 3 5 6 | 5 (5 3 | 5 6) i 6 | 3 2 | 2 i 6 |

哩吭 哩 吭. (男唱) 我 說 觀 世

(6 7 6 5 | 6 7)

6 - | 6 3 | 2 i 2 | i65 i 5 | 6 0 5 |

音 來 末觀 世 音, 吭

5 3 2 2 | 0 5 1 | 2 3 2 | 3 5 3 | 5 3 3 5· |
哩吭 吓 吭 哩 吭 哩吭, 爲 啥啦! 生 仔 邋 遢

5 3 3 3 2 3 | 5 1 2 3 | 2 1 6 1 5 | 0 6 3 | 5 5 0 1 |
蠔黃格黃 疸 病, 吭 哩 吭 吓 吭

1 3 5 6 | 5 (5 6) | 2 2 1 6 | 6 - | 6 1 1 |
哩吭 哩 吭, (女唱) 富 貴 人 家 把

3 1 | 3· 5 6 5 6 | 0 5 3 | 2 2 0 5 | 5 1 2 3 |
緞 錦 裝, 吭 哩 吭 吓 吭 哩吭 哩

2 1 6 | 3 5 3 5 | 3 5 3· | 3 5 3 2 3 | 5 1 2 3 |
吭, 揀 仔 好 日好 時 辰, 特地 前 來把 香

2 1 6 1 5 | 0 1 6 3 | 5 5 0 1 | 6 3 5 6 | 5 0 0 |
進, 吭 哩 吭 吓 吭 哩吭 哩 吭.

17. 孩兒腔(縮短調)

(牡丹亭)

國風蘇劇團與世葉唱
路 行 記 譜

定弦 1 5

1=D 2/4

(6 -) | 2 2 6 | 1 - | (6 1 5356 | 1 2 1 |
(白)哎呀我格 相 公 啦, (唸板) 我 看 俫

6 2 1) | 6 1 5 6 | 1 (6 1) | (1 6 6532 | 3523 5635 |
用 勿着 (唱)直 價 能 格 等. (唸板)

6 5 1 2 | 1) 0 | 0 0 0 | 0 0 0 | 5· 6 1 2· |
相 公俫, 等仔 兩. 日 天, 原 舊 白 費心, 害 得我

6i65 653 | (2356 3523) | i 3·2i | 2 3 | i 5 6·2 7 |
柳 蔭 弄 得 來 歌 涼

6 (6532 | 1235 2312 | 2 i i 6 | 3 4 | 3 4 |
亭， 小 姐 好 比 鳳 子 斷 仔

3 1 2 | (2345 3523) | i i 3· 5 | 3 5 3 | (2356 3523) |
線， 直 到 如 今

i 3·2i | i 5 6·2 7 | 6 (6532 | 1235 231) | (3 0)0 |
無 音 信， 阿 像 終

0 0 | i 3 4 | 3 1 2 | (2356 3523) | 0 0 |
擬 漢 勤 浪 等 老 婆. 相公 眞正

0 0 | 0 0 | 0 0 | i 5 i | 6 5 3 |
好耐 心， 今朝 等， 明朝 等， 再 等 下 去

(2356 3523) | 3 i 2 | i 5 6·2 7 | 6 (6532 | 1235 231) |
(要) 等 終 人. 喔 喲

3 5 | 3 5 | 6 5 4 | 3 1 2 | (2 5 3 2 |
肚 皮 餓 來 身 浪 哈，

6i6i 5 5) | i i 5 | 6 5 3 | (2 5 3 2) | 3 i 2 |
小 姐 再 勿 來 時 我 要 命 歸

i 5 6·2 7 | 6 (0532 | 1235 2312 | 3 0) 0 ‖
陰.

18. 反平調(反陰陽)

(牡丹亭)

國風劇團張嫻唱

路行記譜

定弦 5 2

(內弦 5 外弦 2)

6=B $\frac{4}{4}$

(0 061) 1 6 3 2 | 6 7 6 5 - | (6 5 6 1 2 3 1 6) |

陽 光 透 進

1 6 3 2 1 5 6 3 | 561 653 2 1 2123 | 5 3·5 3 5 6 5 6 |

向 我 照,

6(1 335 2 1 6 5 | 335 2 3 5 3 5❶ | 0 556 3 223 |

5 3 2 1 7 6 | 3 3 6 3 5 3532 | 1612 3253 2321 6 1 |

2 - 223 5 | 665 3532 1 - | 3 5 5 6 776 5 6 |

1 - - -) | 3 1 3 2 2 7 6 3 | 1 3 5 6 5(3 5 0) |

(這)琴 棋 悶 煞我 杜 麗 娘,

3 2 2 7 6 1 6 3 | 1 3 5 6 5(3 5) | 3 1 532 2 7 6 3 |

春 色 如畫 美 無 雙, 對 我 麗 娘是

1 3 5 6 5(3 5) | 5 3 2 1 6 1 5 3 | 1 3 5 6 5(3 5) |

一 個 樣, 籠 中 鳥兒 聽 端 詳,

3 1 5 3 2 7 6 3 | 5 3 5 6 5(3 5) | 5 3 2 1 6 1 5 6 |

麗 娘 與 你是 同 命 樣, 莫非你在鳥籠之中

❶ 從這裏起,過門可省去.

5 5 3 2· 3 7 6 | 5 3 5 6 1 2 7 | 6 7 6 3 5 6 1 6 5 3 |
關 不 住， 鳥 兒 我 放 你

(2323 5 4 3523 1761) | 5 3 2·3 2 1 6 | 1· 3 2 3 327 | 7ᵗᶜ6 - - - |
出 籠 飛 翔.

19. 書 調（生唱）

（花魁記）

定弦 1 5

1=D $\frac{2}{4}$

民鋒蘇劇團朱容唱

路 行 記 譜

(1 5323 535 1 | 5 1 23 | 1) 353 | 5322 |
勿要 帶

2 (1 3 | 2123 5 5 | 3 5 2123) | 3· 2 321 | 1 1 |
領 別 人 來，

(3235 5 | 1 5 1 | 135 1) | 5 5 1 2 | 3· 5 321 |
祇要 叫 花 魁

1 2 2 | 216 5 | 5 5 | (3231 1 | 2 2 3523 |
一 個 人，

5 5323 | 535 1 | 5 1 23 | 1) 5 5 | 5 3 0 1 |
吃 得 高 興 就

5 1 | 1 0(323 | 5 3 1 | 5 1 23 | 1) 5 3 |
陪 我 吃， 倘

3 1 3 | 2321 | 2 6 1 | 1 3 | (3 5 2123 |
然 要 反 對 勿 答 應，

535 323 | 535 1 | 5 1 23 | 1) 6 3 | 3 6 632 |

拿 俚 毒打

1 6 532 | 1 6 1 0 | (323 5 3 | 1/4 1 | 2/4 5 1 23 |

來遭 磨 折，

1) 5 3 | 1 5 3 | 3 232 | 1 1 1 | 6· 12 |

叫 俚 黄 熟 梅 子 勿 要 望 啥

2161 5 | 5 1 | 3 | (1 5 | 3523 3 2 | 535 323 |

青，

5 3 1 | 5 1 23 | 1) 5 1 | 1 6 532 | 2 2 |

我用 脫銀 子

(1 3 212 | 535 3 5 | 2123)3 5 | 2 3 4 | 4 3 |

勿 在 乎，

3 2 | 1 - | (323 5 3 | 1 5 1 | 123 1) |

3 312 | 3 3 2 | 1 6 1 | 532 1216 | 5 - |

祇 要 使 我 散 散

1 3 | (1 1 2312 | 323 5 5 | 323 535 | 1 5 1 | 123 1) |

心，

611 1 | 1 1 16 | 5 1 | 1 (323 | 5 3 1 | 0 0) |

船 舶 歇在 那 河 塘 裏，(白)阿福，阿壽啊！

(轉平調)

1 ↓ 6 6 1 | 2 5 | (3 5 2 1) | 6 1 3 5 | 6 - | 5 3 2 - ‖

快 叫 花 魁 到 來 臨.

20. 南方戲調(生唱)

(西廂記)

民鋒蘇劇團蔣玉芳唱

路 行 記 譜

定弦 5 2

5=A 2/4

(0 5 6 1 6 5 | 5643 2321 | 6123 1765 | 1·) 6 | 5 5 3 2 3 2 |

見 一輪 明

1· (6 5 | 5643 2321 | 6123 1765 | 1· 6) | 5 3 3 2 1

月 當空

3 ↓ 2 2 1 ↓ 6 | 6 (6156 | 5643 2321 | 6123 1765 | 1·) 6 |

照, 我

5 5 3 2 3 2 | 1 6 ↓ 5 (2 3 5) | 5 1 3 2 | 2·3 7 6 5 (6 2 3 | 7656 1265 |

張珙 自 覺 太 無 聊,

1· 6) | 6 1 5 5 | 5 1 2 | 2 (2 1 | 2356 3 5 2) |

欲去 京 中

5 3 2 1 2 6 | 6 6· 1 | 2· 1 | (2356 3 5 2) | 2 5 5 3 2 |

功 名 求, 願 望得

1 6 ↓ 5 (2 3 5) | 5 5 1 2 | 6 2 7 6 5 (6 | 5623 7656 | 3/4 1265 1· 6) |

中 獨占 鰲.

2/4 6 1 5 5 | 3/4 3 5 1 2 | (2 3 1 | 2/4 2356 3 5 2) | 5 3 2 2 1 6 | 6 6·1 |

路過 此 處 普 救 寺,

2· 1 | (2356 352) | 153 227 | 6 1 5 3 | 1·(7 6156) | 1 6 532 |

遇見 鶯鶯 美多 嬌, 借 西

1· 7 | 6 1 5 3 | 1·(7 6156) | 553 331 | 2 3 4 | 3532 1 |

廂, 挽月 老, 意馬心猿 難 收 牢,

777 6 3 | 5 551 | 2 6275 | 5·(6 5623 | 7656 1265 | 1 -) ‖

不近芳 迹 不去 考.

21. 十字調(且唱)

定弦 1 5

i=D 2/4

(陳圓圓) 國風蘇劇團張世夢唱

路 行 記 譜

(0 i 6 5 | i6i2 3 2 | 2123 5 6 | 2356 5613 | 2123 5 i |

i65 532 | 1 777 | 6 5 6 | i 6 i | i 6) 232 |

有

(6 5 | 6 i)

i - | 2· 76 | 6 3 | i65 305 | 6163 5 |

心 人 成 眷 屬,

(335 6163 | 5 5 3 2) | 5· 6 5· 6 | 7 - | 7 0 |

喜 出

(2)

(6 7 6 5

7 6 5 | 5 3 5 | 6 - | 6 - | 335 6257 |

望 外.

6 6 2 i | 5 6 i 5 6 2 i 5 | 3 3 2 3 3 5 | 6 5 3 2 5 3 5 6 | 2 1 2 3 5 i

i 6 5 5 3 2 | 1 7 7 7 | 6 5 6 | i 6 i | i 6) 5

陳

(6 5 | 6 i)

6 i · | 2 · 7 6 | 6 7 | 6 5 3 · 5 | 6 i 6 3 5

圓 圓 今 日 裏

(2)

(3 2 7 6 | 5 4 3 6) | 5 · 6 5 · 6 | 7 - | 7 0

得 配

2 7 6 5 | 5 3 5 | 6 · i | 1/4 5 | 2/4 6 i ·

英 才, 我 望 將

2 7 6 | i 6 3 | i 6 5 3 · 5 | 6 i 6 3 5 | (3 3 5 7 6

軍 你 要 重 國 事,

5 4 3 6) | 5 · 6 3 2 | 3 · 5 6 i | 6 - | 6 · i 4 3

莫 餒 壯

(4 3

2 3 | 5 - | 2 1 7 6 | 5 -)

懷.

定弦 1 5

22. 十字調(旦唱)

1=D 2/4

(西廂記)

張惠芬唱

路行記譜

(i 6) : 5 | 6 i | i 2 7 | 6 - | i i 3

手 拿 着 一 枝

二 枝 香 願 老

7 6 i | 5· (6 | 3 2 3 6 | 5· 6 3236) | 5· 6 |
香，
娘，
藤
福

7 - | 7 2 | 7 2 5 | 6 - | 5 6 i |
告 上 苍， 保 佑
辭 無 疆， 國 太

i 2 7 | 6 - | i 6 5 | 3· 5 6 i | 5· (6 |
那 死 去 的 父
平， 民 安 樂，

3 2 3 6 | 5· 6 3236) | 3· 2 | 3 5 6 | 6· i |
早 升
回 歸

6 5 3 | 5 - (6 | 3 2 3 6 | 5· 6 | 3· 2356 :|
天 堂.
故 鄉.

3 2 i | i 2 7 | 6 - | 3 i | 3· 5 6 i |
三 枝 香， 待 紅 娘

5· (6 | 3 2 3 6 | 5· 6) | 5· 6 | 7 - |
細 說

7 2 | 7 2 5 | 6 - | 5 6 i | i 2 7 |
端 詳， 但 願 得

6 - | 3 i | 3· 5 6 i | 5· 6 | (3· 2 3 6 |
賢 小 姐，

5· 6) | 3· 2 | 3 5 6 | 6 - | 3 3 5 | 5 - |

早 配 才 郎.

23. 柴 調

（思凡，下山一段）

朱小鋒，吳蘭英唱

路 行 記 譜

定弦 1 5

2=E $\frac{1}{4}$

快板

(0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) | i 6 | 5 6 | i | 6 |

(僧唱)哎 呀 上 前

6 5 | 3 | 3 | (3 5 | 3 2 | 1 2) | 3 3 | 3 2 |

一 把 來

5 | 0 1 | 0 1 | 2 | 5 5 | 3 5 | 5 3 | 2 |

拉 住， 哎 呀 在 這 裏 子 嘻.

(0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) | :2 2 | 2 2 | 5· | 5· :|

(尼唱)嚇 壞 青 年

3 | 0 | 3 | 3 | 5 | 1 | 2 | (0 2 |

小 小 尼 姑，

0 2 | 0 3 | 2 0) | 5 5 | :3 | 3 | 3 | 3 :|

哎 呀 和

6 | 6 | 6 | 6 | 6 5 | 5 | 5 | 4 |

尚

3 | 3 | (3 5 | 3 2 | 1 2 | 3 2) | 3 3 | 3 |

啦， (僧白)哎， (尼)一 個 人

5 | 3 2 | 1 6 | 0 1 | 6 1 | 2 | 5 | 3 |

面 獸 心 腸， 啊， 獸

1 | 2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) ‖: 2 2 | 2 2 |

心 腸. 不 避

5 | 5 :‖ 3 | 0 | 3 | 3 | 5 | 1 |

三 光 太 太 用 強.

2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) | 5 5 | i | i |

(僧)哎 呀 女

i | i | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 5 | 3 |

菩 薩 啦，

3 | (3 5 | 3 2 | 1 2 | 3 2) | 3 5 | 3 | 0 |

方 才

3 2 | 5 5 | 3 2 | 1 6 | 0 1 | 1 2 | 3 | 3 5 |

引 得 我 春 心 動 佛 心

5 3 | 2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) ‖: 2 | 2 |

勒 裏 蕩. 叫 我

5 | 5 :‖ 3 | 0 | 3 | 3 | 5 | 1 |

如 何 避 避 三 光?

2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) | i i | 6 | 6 |

(尼)哎 呀 不

6 | 6 | 6 | 6 | 3 5 | 6 i | 5 | 5 |

避

5 | 6 5 | 3 | 3 | (3 5 | 3 2 | 1 2 | 3 2) |

5 | 3 5 | 3 2 | 1 6 | 0 1 | 0 1 | 2 | 5 |

三 光 逻 猸 可， 啊；

3 2 | 1 | 2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) | X X |

逻 猸 可， (尼白)和 尚

X X | X | X X | X | X X | X X | X X | X |

你 來 看， (僧)看 什 麼? (尼)你 看 上 面 有 金 裝，

1 6 | 1 | 1 6 | 1 2 | 4 | 4 | 4 | 4 |

管 叫 你 慌 末 慌 裏 慌

6 1 | 2 4 | 2 1 | 6 | 0 1 | 1 6 | 5 | (0 5 |

不 忙，

0 5 | 0 6 | 5 0) | X X | X X | X | X X | X X |

(僧)哎 呀 女 菩 薩， 你 且 走 走

X | X X | X X | X | X X | X | X X | X X |

開， 讓 我 看 看 看， 上 底 頭， 滿 大 滿 大

X X | X | X X | X | X X | X X | X X | X |

大 菩 薩， 下 底 頭， 一 眼 迷 迷 小 菩 薩，

3 3 | 3 2 | 3 | 5 | 5 | 3 | 3 | (3 5 |
哎呀 我格 菩 薩 啦 啊，

3 2 | 1 2 | 3 2) | 3 2 | 3 | 0 | 3 2 | 5 5 |
方 才 引 得 我

3 2 | 1 6 | 0 1 | 0 1 | 2 | 3 5 | 5 3 | 2 0 |
春 心 動 佛 心 勒 裏 邊，

0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) ‖: 2 | 2 | 5 | 5 :‖
就 在 這 裏

3 | 0 | 3 | 3 | 5 | 1 | 2 | 2 |
配 配 鴛 鴦.

24. 挑袍調

定弦 1 5

（羅夢）

朱小鋒唱
路行記譜

$\dot{3}=\dot{F}$

散板

$\dot{3}$ $\dot{3}$…… $\dot{5}$ $\dot{3}$…… $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\overset{3}{\overset{\frown}{\dot{2}}}$…… 6 6…… 6 6…… 5 3…… $\overset{7}{\overset{\frown}{6}}$……

匹馬 單刀 西涼橋嘹吼，英雄 不得 志，

稍快

$\frac{1}{4}$ $\overset{\frown}{\dot{3}\ \dot{5}}$ | $\overset{5}{\overset{\frown}{\dot{3}}}$ | $\overset{\frown}{\dot{3}\ \dot{3}}$ | $\dot{3}$ | $\dot{5}$ | $\dot{3}$ | $\dot{1}$ | $\overset{3\ 5}{\overset{\frown}{\dot{3}}}$ |
桃 園 結義 恩 情 重 歌

$\overset{3}{\overset{\frown}{\dot{2}}}$ | (0 $\dot{2}$ | 0 $\dot{2}$ | $\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{5}$ | $\dot{2}$ 0) | $\dot{5}\dot{6}$ | $\dot{2}\ \dot{1}\ 6$ | $\dot{2}$ |
吼， 因 此 今日 歸

$\dot{2}$ | $\dot{2}$ 6 | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | 5 | $6\dot{1}65$ | 4 4 |
漢 朝 嘆 喫，

0 6 | 5 3 | 1· 2 | 5 3 | 2 | (0 2 | 0 2 | 1235

2 0) | 3 5 | 3 | 3 3 | 5 | 3 2 | 1 | 35 3

曹 丞 相 | 待 我 恩 | 情 重 | 嘅

32 | (0 2 | 0 2 | 1235 | 2 0) | 2 2 | 2 4 | 5

吼， | 三 日 | 一 小 | 宴，

2 2 | 2 4 | 5 | 6 i | i 4 | 5 | 2 2 | 2 4

五 日 | 一 大 | 宴， | 上 馬 | 一 地 | 金， | 下 馬 | 一 地

5 | 6 i | i 4 | 5 | 3 2 | 2 i | 2 6 | i i

銀， | 美 女 成 | 陣， | 朝 朝 | 閒 住 | 夜 夜 | 遊，(叫)

i 6 | 2 6 | 2 6 | 6 | 2 | 2 6 | i | i

何 等 | 快 活 心 是 | 樂 | 逍 | 遙 | 噢

2 | 5 | 6165 | 4 4 | 0 6 | 5 3 | 1· 2 | 5 3

噢，

2 | (0 2 | 0 2 | 1235 | 2 0) | 3· 5 | 3 | 3 2

那 日 | 裏 | 是

3 | 3 2 | i | 3 | 32 | (0 2 | 0 2 | 1235

來 | 歸 | 漢 | 獻 | 吼， |

2 0) | 6 i | 6 | 6 6 | 6 4 | 5 | 2· 2 | 2 4

曹 丞 相 | 親 自 | 趕 來 | 到， | 手 托 | 錦 繡

2 4 | 5 | 6 6 | 6 1 | i 4 | 5 | ż 2 | i |
衣 袍 料， 贈 我 紅 柴 之 馬， 我 這 裏

i 6 | i | i 6 | i 6 | i ż | i | 0 ż | 0 6 |
不 下 馬， 手 拿 青 龍 偃 月 刀， 來 挑

ż 6 | i | i | ż | 5 | 6i65 | 4 4 | 0 6 |
袍 噢，

5 3 | 1· 2 | 5 3 | 2 | (0 ż | 0 ż | i235 | ż 0) |

3 5 | 3 | 3 5 | 3 ż | 5 | 3 | 1 | 35 3 |
到 現 在 已 經 過 了 三 年 了 啵

ż | (0 ż | 0 ż | i235 | ż 0) | ż ż | ż ż | ż 4 |
吼， 後 邊 長 兵 追 來

5 | 2 2 | 2 2 | 2 4 | 5 | 6 6 | 6 ż | ż 4 | 5 |
倒， 顏 良 文 醜 都 來 到， 哎 呀 如 何 是 好，

2 2 | 2 4 | 5 | ż ż | i | ż· ż | ż· ż | ż 6 | i |
嗒 嚓 一 刀， 殺 得 他 人 也 不 敢 走，

i | ż ż | ż 6 | i | i | ż | 5 | 6i65 | 4 4 |
馬 也 不 敢 跑 噢，

0 6 | 5 3 | 1· 2 | 5 3 | 2 | (0 ż | 0 ż | i235 | ż 0) ‖

25. 別　調

（思凡，下山一段）

朱小峯、吳蘭英唱

路　行　記　譜

6=B $\frac{2}{4}$

6 – | 6156 i | 6126 i | 3 3 2 i | 6123 i |

哎， 男有　心， 女有　意， 那怕山　高　水又　深，

5353·5 | 6 5 3 6 | 6 5 3 5 | 5 3 2 | 1 5 6 |

約定了夕　陽　西　下會，有　心人對　有　心　人，南　無

(i i | 0 i 6126 i 0) | 2 2 i | 6 i 6 5 | 3 5 2 3 5 – ‖

佛， 阿阿　彌陀　佛．

26. 採茶調

（牡丹亭，勸農一段）

柳　風唱

路行記譜

3=F $\frac{2}{4}$

3 5 6 2 | 1650 6 | 5· 6 5643 | 2 6 | 3561 5632 |

聞　來去　採　茶　啊， 聞　來　去　採

1610 2 | 1610 3 | 5350 35 | 616 165 | 5 2 3532 |

茶， 桃　紅　那個　柳　綠， 春　色如

1610 5 | 3212 | 5612 615 | 2356 3532 | 161 061 |

錯， 粉蝶兒　對　對　在　飛　舞，（啊）

2 1216 | 561 2161 | 5 – | (6216 5632 | 5 –) | 321 2 |

水　仙　花， 粉蝶兒

5612 615 | 2356 3532 | 161 061 | 2 1216 | 561 2161 | 5 – ‖

對　對　在　飛　舞，（啊）水　仙　花．

27. 二 責 調

5=A $\frac{2}{4}$

民鋒蘇劇團柳楓唱

路 行 記 譜

(5 $\overset{3}{\wedge}$5 | 5 3 5653 | 5 3 2 | 2· 3 5 | 2· 3 5 |

3· 5 3532 | 1 6 1 | 3· 5 3532 | 1 6 1) | 6 $\overset{5}{\wedge}$3 |

青 衫

(3· 5 3532

6 5 3 | 3 - | 1612 323 | 0 5 3532 | 1612 323) |

吹 動

(2· 3 5

2· 3 5 | 2· 3 5 5 | 0 4 3 | 2 - | 2· 3 5 |

淚 如 麻 啊 啊,

($\overset{5}{\wedge}$6)

3· 5 3532 | 1 6 1 | 3· 5 3532 | 1 6 1) | 5 5 |

馬 不

$\overset{6}{\wedge}$5 | (0 1 6 | 5· 6 5 5 | 0 1 6 | 5· 6 5 5) |

停 蹄

5· 6 1· 6 | 5· 6 1 | (0 5 5 | 5 6 5 | 2· 3 5 |

千 山 外。

2· 3 5 | 3· 5 3532 | 1· 6 1 | 3· 5 3532 | 1 6 1) ‖

28. 山歌調

6=B $\frac{2}{4}$

耶彩雲唱
路行記譜

6 i 6 5 | 6 5 6 i | 5 i 6 5 | 5 3 2 | 3 -

相 國俚 個 在 世末 把 寺 院來 造 噢,

5 5 6 | 6532 1 | 553 2321 | 1 6 5 | 6 -

普 救 寺 內 風景 交關 好 噢 噢!

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | $\frac{3}{4}$ 3 5 2 3 2 1 | $\frac{2}{4}$ 6 1 5 6 | 1 1 2

松柏翠道, 鳥語花香, 世上桃源(仔個) 地 亭 噢,

1 - | 5 5 i | 6 5 3 | 2 3 2 1 | 1 6 5 | 6 -

預備 養 病 帶修仔個 道.

29. 四明南詞

(庵堂相會勸夫)

6=B $\frac{2}{4}$

金翠玉唱
路行記譜

(6 3 5 | 6 5 6) | i 3 3 5 | 3 3 | 6 i 6 6 6

天 留 甘 露 挨家 挨戶(格)

6 3 | 6 6 5 6 | i· 6 5 6 | (6 i 2 3 i 2 6 i | i 2 3 5 3

年 成(啊)(呀) 好 (呢),

3 3 5 3 3 2 | 6 i 2 3 i 2 3 i | 2 2 3 i | 2 2 6 i 2 3) | 2 2 i 2 6

佛留 經

❶ 此處可根據劇情需要,多添說白.

| | | |

30. 四明南詞

（全家福開篇）

金翠香唱
路行記譜

6=B $\frac{2}{4}$

6 6 2 3 i | i 3 2 i | 6 2 6 5 | (5 6 i 2 6 i 6 5 | 3 5 2 3 5 4 3 5

一母共生　九兒　郎，

6) 2 2· | 6 i | 6 3 2 2 i 6 | 3· 5 6 | i· 3 2

另有　一　位　美　紅　妝，

(5 4 3 2 5 4 | 3) 6 6 6 3 2 i | 2 2 3 2 6 | 6 2 i | (3 2 3 5 6 i 2 3

那一日老爺　告老　回　家　轉，

5 i 6 i) 5 | (5 6 i 2 6 i 6 5 | 4 3 2 3 5 4 3 5 | 6) 2 2· | 6 i

哎，　夫人　迎　接

(3 5 6 i 5 4 3 2) | 5 3 2 2 i 6 | 3· 5 6 | i· 3 2 | (5 4 2 3 5 4

到　廳　堂.

3) 5 3 5 2 2 6 | 2 2 3 2 2· | 6 2 i | (3 2 3 5 6 i 2 3 | 5 i 6 i) 5

想我家本有　九子　並一　女，　哎，

(5 6 i 2 6 i 6 5 | 4 3 2 3 5 4 3 5 | 6) 6 6 2 2 | 6 i | (3 5 6 i 5 4 3 2)

未知那個　慈　來

6 3 2 2 i 6 i | 3· 5 6 | i· 3 2 | (中間刪去類似的數句)下接結尾

那　個　良，

6 i i | 2 5 3 2 | 2 6 | 6 2 6 i | (3 5 3 2) 6 i 2 | 2 i 6 5 2

全家福　三字排中　堂，　代代兒孫　伴　君　王.

31. 四明南詞

(果報錄思唐)

何貴章唱
路行記譜

6=B $\frac{2}{4}$

(6 5 | i 2 6 | 5 3 5 | 6 i 3 | 2 - |

2· 3 | 5· i | 6 i 3 | 2 2 3 | 5 6 |

3 5 | 5 3 2 | 6 5 3523 | 1 3 2321 | 6123 1 |

2 3 2161 | 5 - | 5 3 2 3 | 6 -) | 2 -

梅

3 232 | 1 - | 1 - | 3 5 | i 6 |

花啊 三 弄 啊

5 - | 5 2 - | 5 6 3 | 6 5 | 5 2 - |

不 如 鳳 求 啊

3565 | 5· (6 | i 3 2 | 6 5 3 2 | 5 - |

鳳,

5323 | 6) 653 | 356 | 5332 | 1 - |

爲甚麼 字 字 聲 音

(3 5 | 5323 | 6 -) | 3 6 | 5 23 |

惹啊

1. 2 | 2 1 6 | 6 5 3 | 2 - | (5 6 i |
恨 長，

6 5 2 5 | 3) 3 3 3 | 6 5 | 3 2 3 | 1 - |
非是奴 繡 閣 無 端

(3 5 | 5 3 2 3 | 6 -) | 6 1 | 1 - |
嘆 啊

2 - | 2 - | 3 6 | 6 5 3 5 | 6 - |
庶 士

6 - | (1· 2 3· 5 | 2· 3 1 | 6· 1 2 | 1 3 2161) |

5 - | (5 6 1 3 | 2 1 6 5 | 3 2 5 3 | 6) 3 3 3 |
啊， 多祇爲

3 6 | 5 2 | 1 - | 1 - | (3 5 |
標 海 有 怨 歟

5 3 2 | 6 -) | 3 3· 5 | 2 1 | 1 2 2 1 |
入宮 嘶

6 6 5 | 5 3 2 | (5 6 i | 6 5 2 5 | 3 -) |
商，

3 5 | 3 i | 6 - | 5 - | 2 - |
奴 心 是 醉 意

2 - | 6 5 | 5 2 - | 2 3 6 | 5 - |

意 難 忘，

(5 6 i 3 | 2 1 6 5 | 3 5 | 5 3 2 3 | 6 -) |

5 6 | 5 3 3 2 | 1 - | 1 - | (3 5 |

牽 惹 遊 絲

5 3 2 3 | 6 -) | 3 5 | 5 2 | 1. 2 |

萬 丈

2 1 6 | 6 5 3 | 2 - | (5 6 | 5 3 2 3 |

長.

6. 5 | i 3 | 2 3 i 2 | 6 0 0) ‖

32. 金鈴塔

5=B $\frac{2}{4}$

朱小峯唱
路 行記

(7276 5. 6 | 161 2535 | 1 -) | 6 6 653 | 5 5. |

春 啊季 裏啊

3 5 223 | 5 5. | 5 5 i | 6 5 3 | 3 5 2 3 |

是 清 明啊， 王孫 公 子 打 扮出 了

5 3 2 | 1 - | (7276 5. 6 | 161 2535 | 1 -) |

門，

6 6 6 5 3 | 5 5· | 3 5 2 3 | 5 5· | 5 5 1

桃 花 紅啊 楊 都綠 沉 沉， 清明 個

6 5 3 | 3 5 2 3 | 5 3 2 | 1 - | (7276 5· 6

時 節 還 就 雨 紛 紛，

1 6 1 2535 | 1 -) | 3· 5 2 3 | 5 3 (2 2) | 3· 5 2 3

那 麼 樣 的 東 京， 那 麼 樣 的

5 3 (2 2) | 5 3 5 3 | 3 5 2 3 | 5 3 2 | 1 6 1

西 京， 東 京 西 京 去 遊 春.

(7276 5· 6 | 1 6 1 2535 | 1) 1 0 | 0 5 0 2 | 6· 5 5 3

我 勿 唱 東 京 並 西

5 2 0 2 | 0 2 3· 5 | 3 2 1 | 0 5 0 i | 6 5 5 2

京 哎， 祇 唱 南 京 裏 個 城， 南 京 城 啊 是 有

3 5 2 2 | 0 5 0 3 | 3 5 3 2 | 5 6 1 | 0 5 0 i

報 恩 寺 哎， 玲 瓏 寶 塔 是 有 十 三 層， 層 層

6 5 3 2 | 3 2 0 5 | 0 5 3 2 | 3 5 1 | 0 i 0 6

上 面 有 寶 貝 哎， 角 角 上 面 掛 金 鈴， 一 個

6 5 6 3 | 5 2 0 3 | 0 5 3 2 | 3 6 1 | 0 i 0 6

金 鈴 四 兩 重 哎， 兩 個 金 鈴 重 半 斤， 三 個

6 5 6 3 | 5 0 5 | 0 3 5 3 | 5 3 5 | 0 5 0 i

金 鈴 十 二 兩， 四 個 金 鈴 重 一 斤， 上 上

6 5 | 6 3 5 5 | 3 5 5 1 | 2 2 0 5 | 0 3 5 5 |
下 下 金 鈴共 有 一 百零 四 個 呀、上 邦稱 得

0 5 6· | 1 1 0 i | 0 6 6 6 | 6666 6666 | 6 6 6 6 |
廿 六 斤 啊、東 風吹 動 淅瀝瀝瀝沙啦啦啦 啦 啦啦 啦

(5 6 5 3 | 5 6 5 3)

3· 5 6 | 5 - | 5 - | (5 6 5 3 | 5 6) 0 i |
譽 嗽 吼! (哎!) 哎

i 6 5 3 | 5 3 3333 | 3333 3 3 | 3 1 2 2 | (2 1) 3· 5 |
西 風吹 動 金 鈴索落落落落落落落啥 麼咿 麼譽 啊, 啥 麼

3 1 2 2 | (2 1) i 6 | 6 6 6 6 | 6 6 | 3· 5 6 |
咿 麼譽 啊, 叮 叮 嚐 嚐譟 到 天 明 亮 嗽

(2 3 2 3

5 - | 5 - | i 6 | 5 2 | 2 - |
吼, 哎 哎 哎 哎

2 3 2 3)

2 - | 0 5 0 5 | 3 6 1 | 0 3 2 5 | 5· 6 1 |
哎 哎 咿 哎哎 哎哎 哎 哎 哎哎

0 3 2 5 | 5· 6 1 | 3 2321 | 6 2 1 | (0 3 2321 |
哎哎 哎 哎 哎哎 哎 哎 哎哎,

(6 7 6 5 | 6 7 6 5 | 6 7 6 5)

6 2 1) | i i i i | 6 - | 6 - | 6 - |
爽 性我 要 唱

3· 5 6 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 -

快 又 吼

i - | i - | i - | 2 - | 2 -

哎 哎

2 - | 2 3 5 5 | 0 5 3 2 | 1 0 3 | 2 3 5· 6

哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

1 5 3 | 2 3 5· 6 | 1 5 3 | 2321 6 2 | 1 (3 2321

哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

6 2 1) | i i i i 6 | 5 6 | 6 - | 6 -

哎個麼我 就 來 哉 嘘

6 - | 2 - | 2 - | 2 - | 0 5 2 5

哎, 哎 哎 哎

3 6 1 | 0 3 2 5 | 5· 6 1 | 0 3 2 5 | 5· 6 1

咿 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

3 2321 | 6 2 1 | (0 3 2321 | 6 2 1) | 6 i 5 5

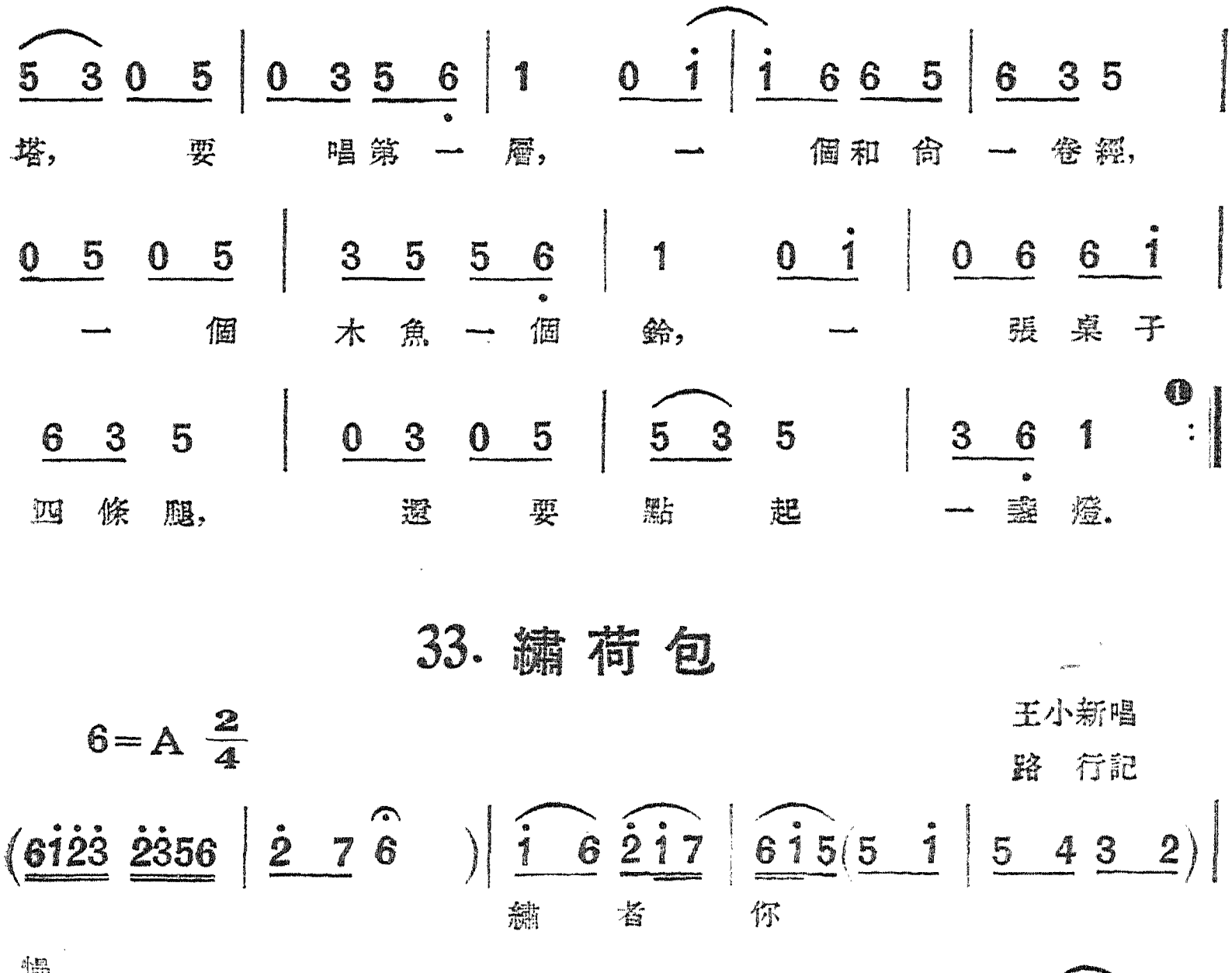
哎 哎 哎 哎, (哎!) 叫 一 聲 呀

0 6 3 | 5 5 6 3 | 5 0 6 | 0 3 5 | (6 3 5 3

小 官 你 呀不 要 急, 不 要 緊, 聽 我 仔 細

5 3 5) ‖: 0 i 6 3 | 5 0 5 | 5 6 5 3 | 3 5 3

說 分 明, 金鈴 塔, 塔 金鈴, 玲 瓏 寶



❶ 此曲從重複處直唱至"第十三層寶塔"終止．因曲調相同，僅詞有數字不同，故從略.

2· 5 | 3 2 1 2 | 0 6 5653 | 2 0 6 | 5653 2

造 仙 橋， 噢仙 橋， 噢 仙 橋，

5 6 5 3 | 5· 6 i | 0 i 6i65 | 3· 2 3 3 | 0 6 5653

哎 哎哎 哎 哎 哎哎 哎哎 哎 哎哎 哎 哎哎

2 - | (3 5 3 2 | 2 1 6 i) | 6· i 3 | 6 5 3

哎， 三 繡 三 挑

3 - | 3 i i | 3· 5 6 i | 5 5· | 5 -

要 繡 如 來 佛呀

5 - | i i 2 3 | i 2 6 5 | 6 - | 6 -

哎 哎 哎 哎 哎，

6 - | i i i | i 5 i | 6 5 3 | 5 6 5 3

第四繡 四 面 格 黃 旗 忽 忽

2 6 i | 2 0 2 | 0 2 0 3 | 2 (3 5 | 3 5 3 i

飄， 掌 得 高， 噢 唳 咿 嘆.

6 i 6 2 | 2 3 5 6) | 6 5 3 | 3 - | 3

五 繡

3 - | 3 - | 3 2 5 | 5 - | 5 -

五 條

3 2 5 | 5 - | 5 - | 3 2 1 | 0 1 0 1

老 龍 來 取

2 5 3 2 | 1 2 | 2 - | 2 - | 2 - |

水，噢來 取 水，

i 3 2 i | 2 i 6 i | i 6 i | 3 5 5 | (5 6 5 3 |

六 繡六 隻 舟 船浪 裏 漂， 手 把 櫓 來搖，

5 6 5 3) | 5 i· i³ | (5 6 5 3 | 5 6 5 3) | 6 i i |

第七 繡， 繡 者你

(2 6 i) | 6 7 6 5 | 6 7 6 5 | 6 7 6 5 | 6 7 6 5 |

要 繡仔 個 南斗北 星，北 斗南 星，實 梗能 格

3 5 6· i | 3 5 6 | 6 i 2 | 1216 i 5 | 6 - |

懸 空蕩 格 懸 空蕩 哎 哎哎 哎 哎 哎，

6 - | (6 7 6 5) | i i i | i i i | 6 5 3 |

八繡 末 八 仙 格 過 海

5 6 5 3 | 2 6 i | 2 0 2 | 0 2 0 3 | 2 (3 5 |

浪 滔 滔 咿 咿 噢 噢 噢 咿 噢，

3 5 3 i | 6 i 6 2) | 6 2 i | 5· 6 i | 6 5 3 |

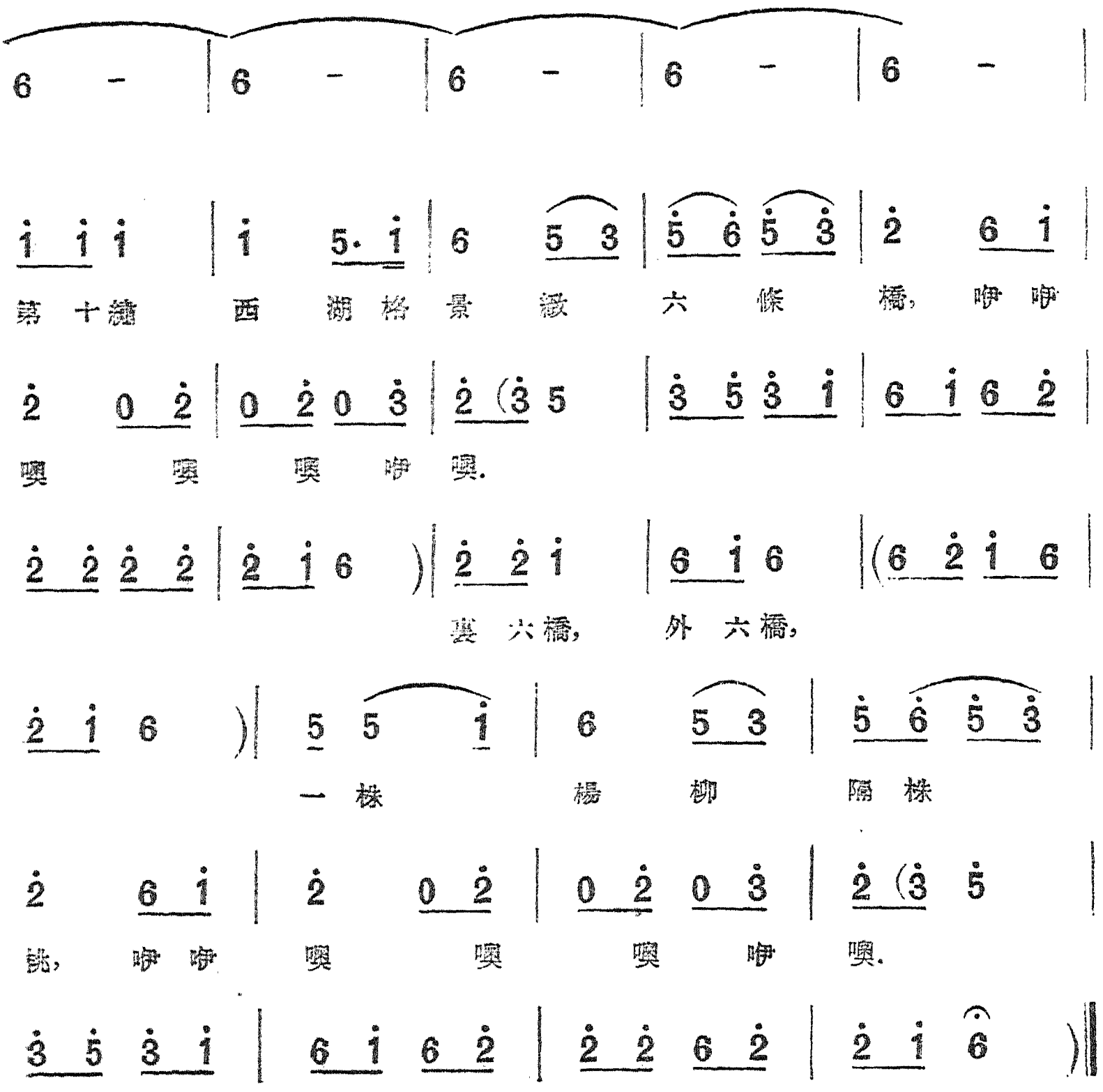
第九繡 王 母 娘 娘，

3 - | 3 i i | 3· 5 6 | 5 5· | 5 - |

要 上 蟠 桃 會呀，

5 - | 5 - | 5 - | i 2 3 | 1216 5612 |

哎 哎 哎 哎哎哎哎哎哎哎哎。


第十繞 西湖格景緻 六條橋，咿咿
裏六橋， 外六橋，
一株 楊柳 隔株
哦 咦 咦 咿 咦.
哦 咦 咦 咿 咦.

皮影戲曲調

（南匯皮影戲曲調）

南匯胡善言，下沙張景山等唱　路行整理

說明：皮影戲在南匯及浦東全區是相當流行的民間戲曲之一，它的起源已難考據，大概已有百年歷史。

農民在農閒時，常在四鄉演唱，羣衆非常喜愛，從業員多爲農民臨時組織，爲數不多；因此各村競相聘請，常先爭得其道具、樂器作爲預約。最初其內容多爲民間愛情小故事，常遭封建統治者以"有傷風化"爲名而禁演。後又逐漸轉演歷史故事。如水滸、三國誌、岳傳等。江南解放後，仍有演出，因失傳多年，四鄉遠道爭看的很多，盛況不亞於滬劇。

皮影戲的演出形式很簡單，祇需一塊白幕布、各樣皮人、一盞大油燈（也有用汽油燈的）。樂器有笛子、二胡、三弦、鎖吶（不常用）、小鑼、竹板、小板鼓、大鑼、大鼓、鈸等。伴奏者兼唱各種角色（一人常兼多種角色，不分生、旦、淨、丑），一二人幫腔。一二人手執皮人，投影於幕布演戲。

皮影戲的音樂曲調很多，上下呼、哭調、別調爲經常用的基本曲調，此外尚有很多改編過的民間小調，有些用作插曲，有些用作經常表演某種情緒。

皮影戲的唱腔唱法與其他戲曲相同，用眞嗓子。但幫腔用假嗓子，與伴奏非常融合。

皮影戲在形式上很是簡樸便利，音樂上富於民間藝術健康和純樸的特色。下面是皮影戲的三個基本曲調。

1. 上下呼調

5＝A　$\frac{2}{4}$

（引子）　　TTTT　T T T　T　0

（笛子）5 6 i …… 5　$\overset{\frown}{5\ 3}$ …… 5　6 6 ……　　D　0

| | | |

唱　腔　2　2 i　6　5 6　5　-　0　0　0　0

中，

幫　腔　0　0　0　0　0　3 2　3 5 6 5　i 2 6 i

啊

笛子，二胡　2　2 i　6　5 6　5 4 3 2　3 5 6 5　i 2 6 i

（打擊樂器同前）

0　0　0　0　0　0　6　i·　3 5　3

勞　得　柴　來

5 i　6　6　-　0　0　0　0　0　0

5 i　6 5　i 2 6 i　5 i　6　6　5 i　3 5　3 2

6　5　3　5　6　-　0　0　0　0

歸　家　轉，

0　0　0　0　0　0　6 i　5 3　5 i　6 i

嘀　嘀　嘀

2　i　3　5　6　-　i　5 3　5 i　6 i

0　0　0　0　0　0　0　0　0　0　0　0

6 i　3 2　3 5 6 i　5 6　1 6　1　-　3　2 3　2 1　6 5

咕　嘀　啊

6 i　3 2　3 5 6 i　5 6　1 6　1　-　3　2 3　2 i　6 5

（收腔）

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | $\frac{3}{4}$ 3 2 3 5 6 5 | i -
將 身 來 到

1 2 6 1 | 5 1 6 | 0 0 | 0 0 | 0 0 0 | 0 0

i 2 6 i | 5 i 6 5 | i 2 6 i | 5 3 6 | 3 2 3 5 6 5 | i -

5 - | 6 i 6 5 | $\frac{3}{4}$ 3 2 3 - | 0 0 | 0 0 | 0 0
來 到了 家 門 前. 漸慢

0 0 | 0 0 | 0 0 0 | 3 1 2 | 3 5 6 i | 5 3 6
啊

5 - | 6 i 6 5 | 3 2 3 - | 3 1 2 | 3 5 6 i | 5 3 6

2. 哭 調

$\dot{1}=D$ $\frac{2}{4}$

唱 腔 | i - | 5 6 i | 6 5 3 | 3 - | 0 0
哎， 可 憐 呀 啊，

幫 腔 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 6 5 3 | 6 5 3
哎 喲 哎 喲

笛子，二胡 | i - | 5 6 i | 6 5 3 | i 2 6 | i 2 6

（打擊樂器同前）

0 0 | 0 0 | i i | 6 i 6 5 | 5 3 5
苦 頭 吃 得 無

$\overset{2}{\lambda}$3 $\overset{2}{\lambda}$3 | $\overset{2}{\lambda}$3 $\overset{i}{\lambda}$3 | 3 0 | 0 0 | 0 0
哎 哎 哎 唉，

$\overset{5}{\lambda}$6 $\overset{5}{\lambda}$6 | $\overset{5}{\lambda}$6 $\overset{5}{\lambda}$6 | i i | 6 i 6 5 | 3 5

5 6 i | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
數,

0 0 | 6 i i 6 | 6 i i 6 | 5 6 6 | 5 6 –
哎 哎 哎 哎 哎

5 6 i | 6 i 2 i 6 | 6 i 2 i 6 | 5 6 6 | 5 6 –

0 0 | 5 i | 6 i 6 5 | 3 – | 6 6 5
氣 得 窮 人 有 苦

6 – | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
咳,

6 – | 5 i | 6 i 6 5 | 3 – | 6 6 5

3 5 6 | 5 – | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
無 處 訴,

0 0 | 0 0 | i i | 6 i 6 5 | 3 5 5 3 | 2 –
呀 給 仔 個 喲 哎

3 5 6 | 5 – | i i | 6 i 6 5 | 3 5 3 3 | 2 3 2 1

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0

3 2 3 | 2 1 6 5 | 1 2 6 1 | 5 1 6 | 6 – | 0 0
啊.

3 2 3 | 2 i 6 5 | i 2 6 i | 5 i 6 i | 5 i 6 i | 5 3 6

3. 別　調

6=B $\frac{2}{4}$

6　$\overset{\frown}{6\ 5}$ | 6　i | $\overset{\frown}{3\ 2}$　$\overset{\frown}{3\ 5}$ | 6　i　0 |

（唱腔）一　起　三　人　來　分　別　呀，

6　$\overset{\frown}{i\ 2}$ | i　6　5 | $\overset{\frown}{6\ i\ 5\ 6}$ | i　－ ‖

我　搭　妹妹哎　手相　拴。

i …… $\overset{\frown}{6\ 5\ 3}$ …… 2

（幫腔）哎　哎　哎。

彈詞曲調

1. 老俞調

1=A $\frac{2}{4}$　　（快板）　　王夢魚唱
弋　唐記

(0 5 6 2 | 1 ˇ 3 2 5 | 3 2 1 | 1 ˇ i 6 i | 6 5 3 2 |
（琵琶）

2 ˇ 2 3 2 3 5 | 2 2 3 5 | i 2 i 6 i | 5 6 3 5 | 6 i 6 5 |

3 5 2 | 5 3 5 | 3 2 1 | 1 ˇ 5 6 2 | 1 ˇ 3 2 5 |

3 5 1 ˇ 3 | 3 5 6 2 | 1 1) | 2 i 6 i | 5 - |
一 出 門 來

1 - | 1 (5 6 2 | 1 ˇ 3 2 5 | 3 5 1 ˇ 3 | 3 5 6 2 |

1 1) | 3 i 6 | 5 3 5. | 2 1 6 | 6 (5 6 2 |
兩 條 橋，

1 3 2 5 | 3 5 1 ˇ 3 | 3 5 6 2 | 1 1) | 5 - |
三

6 1 5 | 5 (5 6 2 | 1 ˇ 3 2 5 | 3 5 1 ˇ 3 | 3 5 6 2 |
人

1 1) | i 3 - | 1· 6 5 | 5 1 | 2 3 2 |

背 | 着 | 四 | 人

2 | 1 6 1 | 5 - | (2 1 2 3 | 5 - | 3 - |

搖,

6· 5 | 3 5 3 2 | 1 5 6 2 | 1 3 2 5 | 3 5 6 2 |

1 1) | 1 3 | 1· 6 | 6 5 3 | 2 - |

五 | 小 | 姐

(2 1 2 3 | 5 - | 3 -) | 3 3 2 | 1· 6 |

獨 | 坐

5 | 1· 6 | 5 - | 1 - | (1 6 5 3) | 1 - |

中 | 艙 | 內,

1· 6 | 3 5 2 | (2 1 2 3 | 5 - | 3 -) |

1· 6 | 5 - | 1· 6 | 5 - | 3 3· |

吱, | 六 | 個

5 - | 1· 6 5 | 5 (5 6 2 | 1 3 2 5 | 3 5 1 3 |

書 | 生

3 5 6 2 | 1 1) | 1 - | 3 2 | 2 1 6 1 |

岸 | 上 | 跑;

❶ 過門中的"𝄾"號，均爲"丰"(輪)或"衮"(滾)的代用記號。下同。

5 - | (2 1 2 3 | 5 - | 3 -) | 6 i· |
七 公

i 6 5 3 | 2 - | (2 1 2 3 | 5 - | 3 -) |
子，

i i 6 | 5 - | i i 6 | 5 - | 1 - |
拍 手 （噢） 呵 呵

6 i· | 6 5· | 3 2· | (2 1 2 3 | 5 - |
笑，

3 -) | 6 5· | 1· 6 | 5 - | i 3· |
噢， 八 個

5 - | 1 6 5 | 5 (5 6 2 | 1 3 2 5 | 3 5 1 3 |
丫 賢

3 5 6 2 | 1 1) | 1 - | 3 2· | 1 6 5 |
在 後 梢，

(2 1 2 3 | 5 - | 3 - | 6· 5 | 3 5 3 2 |

1 5 6 2 | 1 3 2 5 | 3 5 1 3 | 3 5 6 2 | 1 1) |

i - | 6 - | 5· 3 | 2 - | (2 1 2 3 |
九 連 燈，

5 - | 3 -) | 6 3 6 | 5 3 2 | 1 - |

一 塹 在 船 頭

3 2 1 | 6 1 5 | (5 5 5 6 | i i 2 | 6 5 6) |

掛，

6 6· | 5 4 | 3· 5 | (3 5 2 1 | 6 -) |

十 里 長 亭

2 - | 1 7 6 | 6 1· | 3 5 | (3 5 2 1 |

有 小 橋， 一 株

6 -) | 2 - | 2 2 6 | 1 - | 1 3 5 |

楊 柳 間 株

(555 3) | 2 - | (2 1 2 3 | 5 - | 3 -) ‖

桃.

2. 宮 怨

1=A $\frac{4}{4}$

（俞〔秀山〕調）

（清光緒間流行）

郭稼霖唱

弋 唐記

緩慢、抒情

(0 0 6 5 1 3 | 2 5 3 5 1 1 | 6 i 6 5 3 2 2 |

（三弦與琵琶基本相同）

2 2 3 5 5 6 i i | 6 i i 6 5 3 6 5 3 2 | 1 1 6 5 1 3 |

2 5 3 5 1 1) | i· 6 i 5· | 1 (6 1 |

西 宫

2 5 3 5 1 1) | 3 3 i 3· 2 i | i i 5 5 6 5 3 |

夜 静 百 花（啊）

2· 0 i· 6 5 | 5 2 3 1 6· | (6 1 2 5 3 5 |

（啊） 香

1 1 6 i 5 3 | 2 2 2 3 5 | 5 6 i 6· i 6 5 3 |

2 2 2 5 3 2 | 1 1 6 1 | 2 5 3 5 1 1) |

3 3 i 3· 5 3 2 | i 0 2 i 6 5 3 | 5 - 1 6 5 |

欲 捲 珠 簾

(6 1 2 5 3 5 | 1 1) i - | 5· 3 5 - |

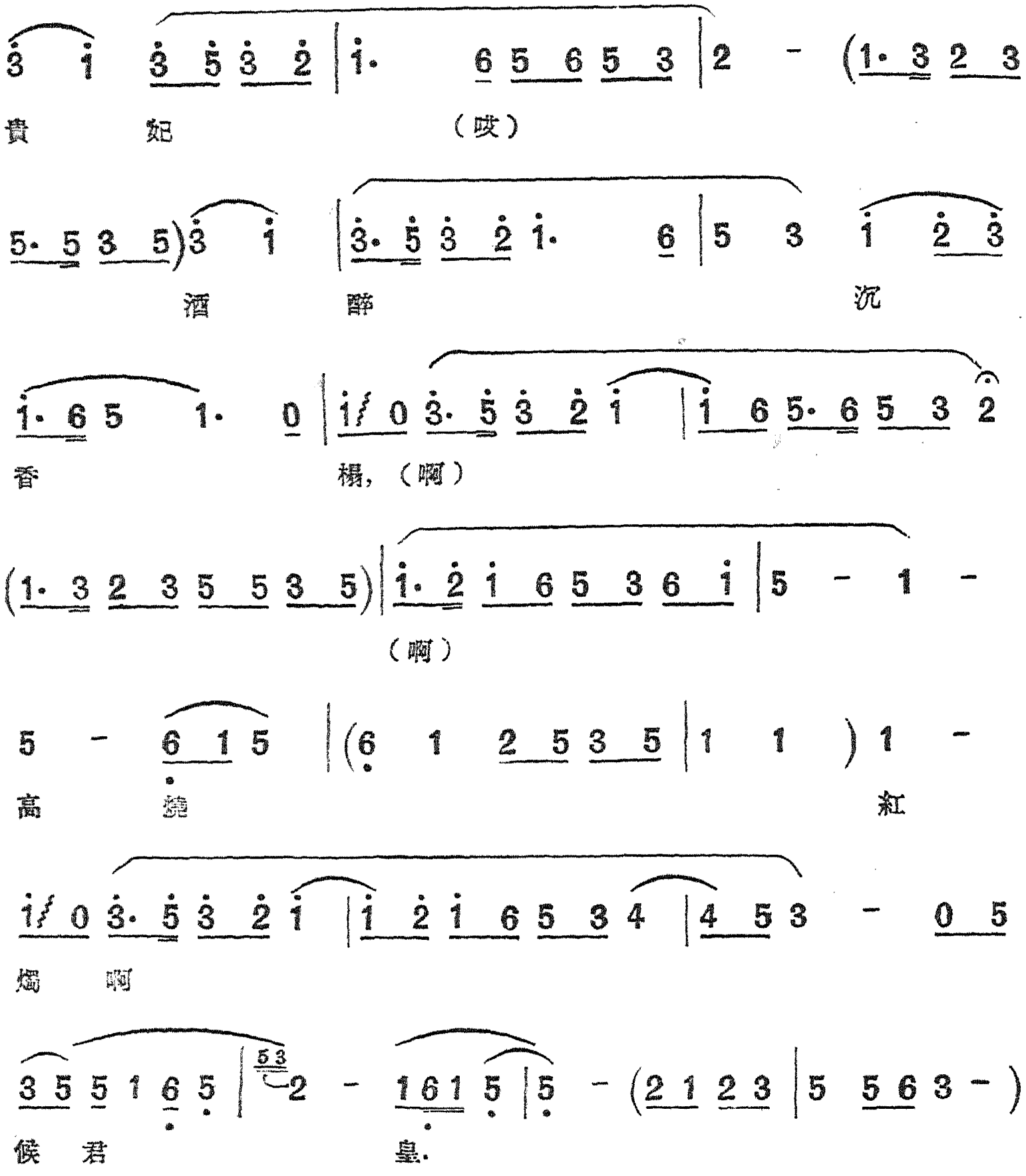
春 恨

1· 6 5 - | 2 - 1 6 1 5 | (2 1 2 3 5 5 6 |

(嗯) 長，

3 - i i | 6· i 6 5 3 5 3 2 | 1 1 6 5 1 |

2 5 3 5 1 1 | 5 3 5 6 1 1 | 2 5 3 5 1 1) |



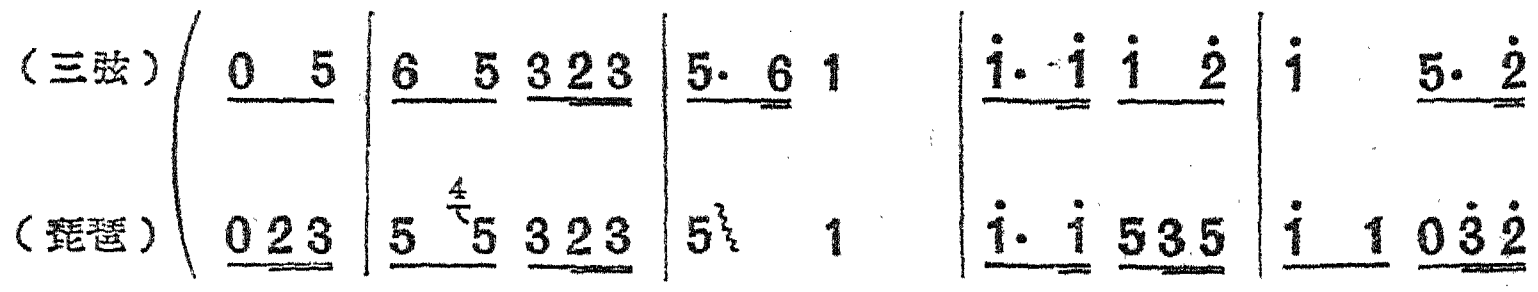
3. 宮 怨

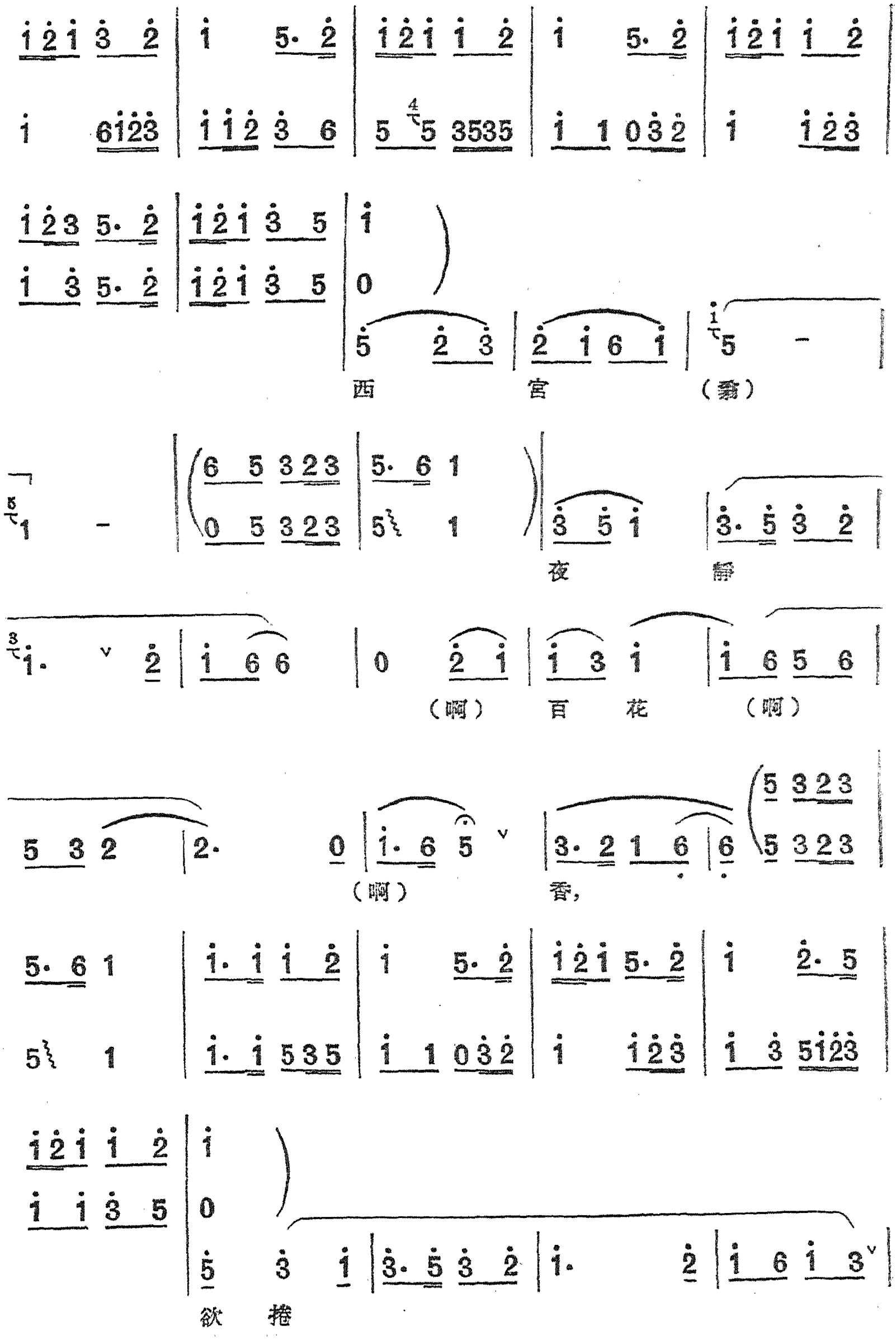
1=♭B $\frac{2}{4}$

（俞〔朱介生〕調）

朱介生唱

弋 唐記




西 宫 (翁)
夜 静
(啊) 百 花 (啊)
(啊) 香,
欲 捲

5 - | 1 6 1 5 | 5 | (5 3 2 3 | 5· 6 1 |) | i -

珠 簾 春

i 3 5 | 5 1 | 1 6 5 | 5 3 2 - | 1 6 1 5

恨 長，

(5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 | i 2 i 2 5 |

5 5 3 2 3 | 5 1 | i· i 5 3 5 | i 1 0 3 2 | i i 2 3 |

i 5· 2 | i 2 i i 2 | i)

i 3 5 i 2 3 | i i 3 5 | 0

5 3 i | 3· 5 3 2 | i· 2

貴 妃

i 6 6 | 6 2 i 5 | 6· i 6 5 | 5 3 2 | 2 (1 3

2 3 5· 6 | 3 5 2 3 | 1 3 5)

2123 556 | 3 5 2 3 | 3 3 i | 3· 5 3 2 | i· 6

醉 （啊）

5 3 | 2 - | i· 6 5 3 5 | 1· (0 5 | 3 5 2 3)

5· 6 | 5 2 3 | 0

沉 香

3 0 | i 0 6 | 5 6 5 3 | 2 | (1 3 | 2 3 5· 6 |
1 3 5 | 2 1 2 3 | 5 5 6 |

榻， （啊）

3 5 2 3) | i· 2 i 6 | 5 3 6· i | 5 6 5 - | 1 - |
3 5 2 3

（啊）

(6 5 1 3 | 1· 6 5 | 6· 1 5 | 5 1 | 1 0 |
1 3 2 3)

高 燒 紅 燈

5 3 3 2 | 1· 2 | 1 6 5 | 4· 1 | 3· 5 |

（啊）

3 5 | 5 1 | 1 6 5 | 2 - | 1 6 1 5 |

候 君 皇.

(5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 | i 2 i 5· 2 |
5 | 5 3 2 3 | 5 1 | i· i 5 3 5 | i 1 0 3 2 | i i 2 3 |

i 5· 2 | i 2 i 2 5 | i)
i 3 5 i 2 3 | i 1 2 5 | 0

5 3 2 i | 5 3 5 | i 6 6 i 3 |

高 力 士

5 - | 1 i 2 | 3· 2 3 0 | 3· 5 2 3 | 2 i 6 i | 5 - |

（啊） 啓 娘 娘，

1 i 3 | 5 - | 1 6 5 | 5 | (1 3 | 2 3 5· 6 |
1 3 5 | 2123 556 |

說道 今 宵

3 5 2 3 | 3 i | 3· 5 3 2 | i· 2 | i 6 5 6 |
3 5 2 3 |

萬 歲 （哎）

4· i | 3· 5 | 2 0 5 0 | 5 0 1 | 1 6 5 |

（噢） 落 昭

5 3 2 - | 1 6 1 5 | 5 | (5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 |
5 3 2 3 | 5 1 | i· i 5 3 5 |

陽.

i 5· 2 | i 2 i 5 2 | i 5· 2 | i 2 i i 2 | i |
i 1 0 3 2 | i i 2 3 | i 3 5 i 2 3 | i i 2 5 | 0 |

3 3 i

娘

3· 5 3 2 | 3 i· 2 | i 6 6 | 2· 7 6 7 | 6 5 5 6 3 |

娘 唵，

0 5 6 i 5 6 | i - | 0 4 3 | 2 | (1 3 | 2 3 5· 6 |
1 3 5 | 2123 556 |

3 5 2 3 | 3 5 2 3 | 3 2 1 | 3 0 | 3· 5 3 2 | 1· 2 |

聽 說 (哎)

5 1 | 2 - | 1 6 5 | 5 1 | 1 | (5 0 1 2 |

添 愁

3 5 2 3 | 3 5 2 3 | 1 1 6 5 3 5 | 2 | (1 3 1 3 5 | 2 3 5· 6 2123 5 5 6 |

悶，

3 5 2 3 | 3 5 2 3 | 0 2 1 6 | 5 3 5 - | 1 - | (6 5 3 2 3 0 5 3 2 3 |

(嗯)

5· 6 1 | 5 1 | 1 6 6 | 6 5 2 | 2· 3 1 | (6 5 3 2 3 0 5 3 2 3 |

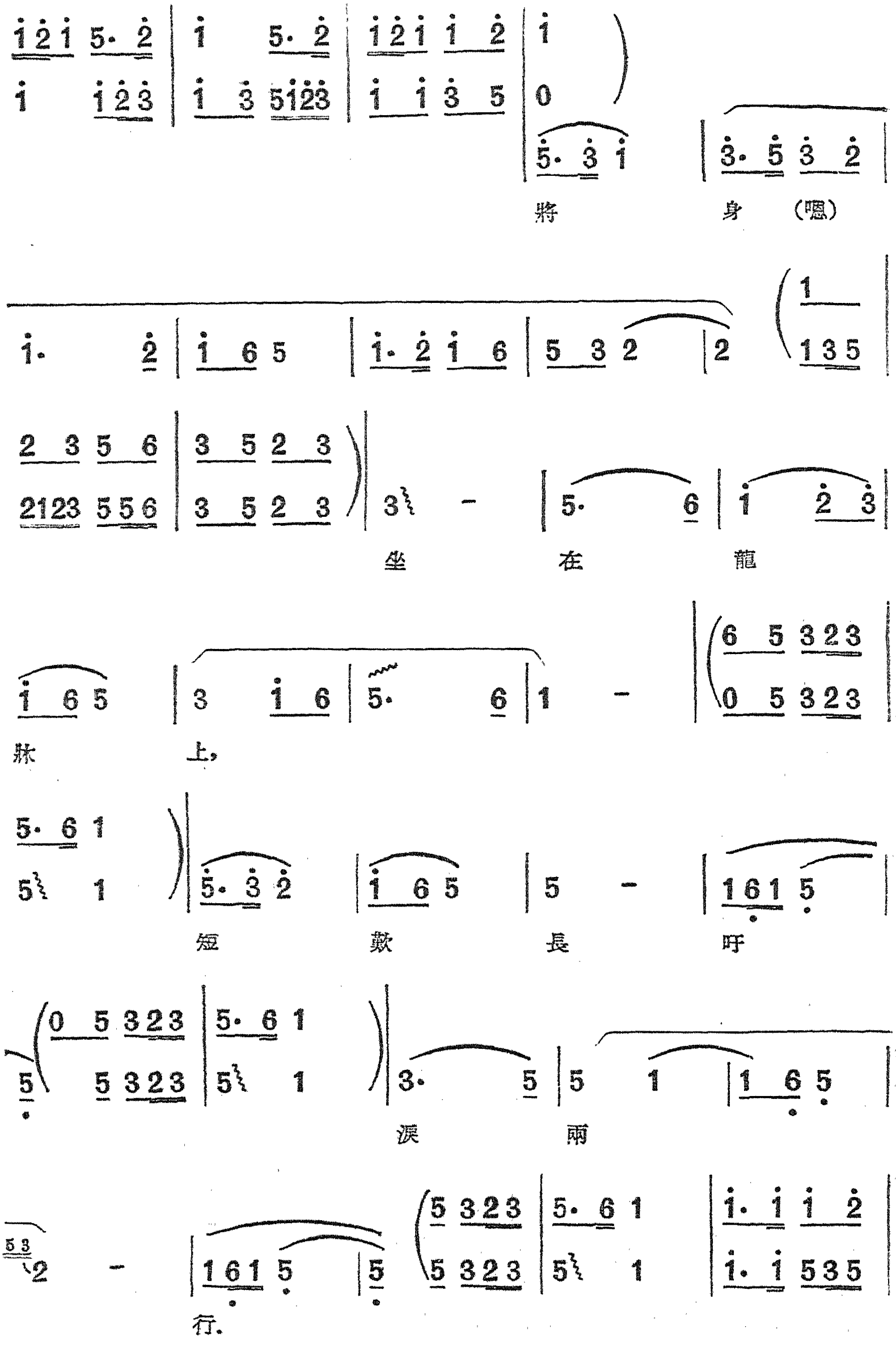
懶 洋 洋

5· 6 1 | 5 1 | 5· 6 4 5 | 1· 6 5 | 1 2 3 | 5 2 |

自 去 卸 宮

1 6 5 | 5 | (5 3 2 3 5 3 2 3 | 5· 6 1 5 1 | 1· 1 1 2 1· 1 5 3 5 | 1 5· 2 1 1 0 3 2 |

妝.


將 身 (嗯)
脉 上,
坐 在 龍
短 歎 長 吁
淚 兩
行.

1 5· 2 | 1 2 1 5 2 | 1 5· 2 | 1 2 1 2 5 | 1)

1 1 0 3 2 | 1 1 2 3 | 1 3 5 1 2 3 | 1 1 2 5 | 0)

5 3 1

想

3· 5 3 2 | 1· 2 | 1 6 5 3 | 2 (1 3 | 2 3 5· 6

正 宮 1 3 5 | 2 1 2 3 5 5 6

3 5 2 3 | 5· 3 | 2 3 4 5 | 3 2 7 6 | 5· 6 1 2

3 5 2 3 有 甚 麼

6· 1 | 6 1 6 5 3 5 | 1 (3 5 | 1· 2 3 5 | 6· 1 6 1

花 容 3 5 | 1· 2 3 5 | 貌,

2· 5 3 2 | 1 7 1 | 0 3 5 | 7· 6 5 6 | 4 3 2

(噢)

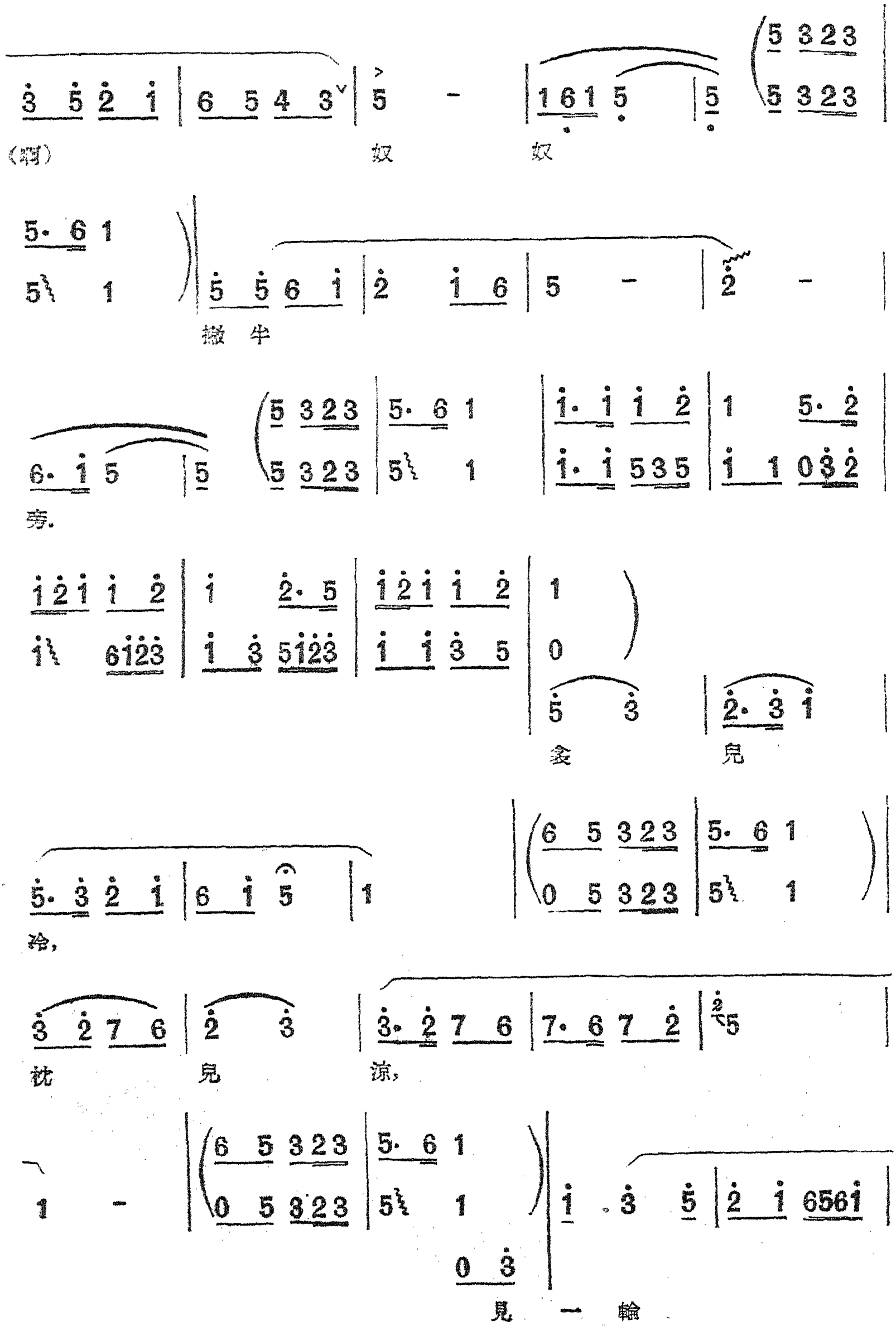
2 (1 3 | 2 3 5 6 | 3 5 2 3 | 5 3 2 1 | 6 2 7 6

1 3 5 | 2 1 2 3 5 5 6 | 3 5 2 3 |

(噢)

5 3 5· 6 | 1 - | (6 5 3 2 3 | 5· 6 1 | 5 3 1

0 5 3 2 3 | 5 1 | 竟 把


(啊) 奴 奴
撒 牛
旁.
衾 兒
冷,
枕 兒 涼,
1 -
見 一 輪

5 – | 1 0 | 3· 5 2 1 | 6 1 2 | 2161 5 |

明 月 照 宫

5 – | (6 5 323 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 |
5 – | (5 5 323 | 5 1 | i· i 535 | i 1 032 |

5.
猫.

1 2 i 2 5 | i 5· 2 | i 2 i i 2 | i
i 123 | i 3 5123 | i i 3 5 | 0)

5 3 i | 6· i 6 5 |

勸 世 人

3 – | 2· 3 i | 0 3 2· 3 | 2 i 6· i | 6 5 5 3 |

0 5 6 5 | i 0 i· 2 | 6 5 3· 5 | 6 i 6 5 | 4 3 2 |

2 | (1 3 | 2 3 5· 6 | 3 5 2 3) | 3 3 i | 3· 5 3 2 |
(135 | 2123 556 | 3 5 2 3)

切 莫

i· 6 | 5· v 3 | 6· i | 6 5 3 5 | 1 – |

把 君 王

(3 5 1 | 1 i | i 6 5 6 | 5 3 2 | 2 | (1 3
3 5 1) | 135

伴,

2 3 5· 6 | 3 5 2 3)
2123 556 | 3 5 2123)

| 0 2̇ i 6 | 5 3 6 i | 5̂3 5 - |

(歐)

1 - v | 3̇ 5̇ 3̇ i | 3̇· 5̇ 2̇ i | 6 5 4· 5 | 3 - v |

伴 駕

5 - | 1 6 5 5 1 | 6 2 1 6 | 5· 0 |

如 同 伴 虎

> 5 - | (6 5 323 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 |
0 5 323 | 5 1 | i· i 535 | i 1 032 |

狼.

i 2 i i 2 | i 5· 2 | i i i 2 | i)
i i 23 | i 3 5123 | i i 3 5 | 0)

5 3 i | 3· 5 3 2 |

到 不 如

i· 2 | i 6 5 3 | 2 - | (1· 2 3 5 | 2 1 2 3)
1· 2 3 5 | 2 1 2 3)

i 3 i i | i 5 3 5 | 1 - | 5· 3 2 1 | 1615 |

嫁 一 個 風 流 子,

5 (6 i 7 | 6 5 6) | 1 - | 1 - | (3 5 2 1)
6 i 7 | 6 5 6) | 3 5 2 1)

朝 歎

2· 2 | 6 2 1 7 | 6 - | 1 5 6 5 | 4 5 |
暮 樂 度 時 光， 紫 薇 花

(3 5 2 1 / 3 5 2 1) | i - | 3 i | 6 5 3 5 | 1 - |
相 對

(i· 2 3 3 | 2 3 2 i | 6 5 6 / i· 2 3 3 | 2 3 2 i | 6 5 6) | 2 - | i 6 5 |
紫 薇

5 (5 5 / 55 6535) | 5 2 - | (3· 5 6 i | 6 5 3 5 | 2·3 1 3 | 2 - / 3· 5 6 i | 6 5 3 5 | 2·3 1 3 | 2 -) |
耶.

4. 方卿二次進花園

（珍珠塔）

（馬如飛〔魏鍾卿〕調）

魏鍾卿唱片

弋 唐 記

1=C $\frac{2}{4}$

(6 5 3 2 | 1 i· 5 | i 2 i | 5· 2 i i | 5 2 i) |
（三弦）

3· 2 | 2 0 (5 | 3 2 1) | 5 3 5 | 3 3 1 |
池 （啊）中 照 見 美 人

3 (3· 2 | 1 1 1 2 | 1) 5 3 | 3 2 | 5 6 2 |
影， 不 與 尋 常 婢 子

7 6 | 6 6 | 5· 0 | 5 – | (3· 2 1 |

同.

5· 6 3 | 5· 6 3) | i· i i 6 | i v i· i | i· 6 i v |

見 (啊)芳 影, 影 (啊) 朦 朧,

i 6 2 | i v 3· 6 | 5 – | 6 5 6 | 2 7 |

好 像 是 嫦 娥, 彷 彿 在 廣 寒

6 6 | 6 6 | 5. 0 | 5 – | (3· 2 1 1 | 5 6 3) ‖

(哎) 宮.

5. 珍珠塔

(陰反陽唱腔)

王夢魚唱
弋 唐記

1=C $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$

ff

$\frac{3}{8}$ i 5 i | 5 i | i 5 | 5· | 4· |

我 十 分 情 抵 三 分 怨,

$\frac{3}{4}$ 3· | 2· | $\frac{2}{3}$ 2· | i· | 5 i i |

我 今 日

pp

6· | $\frac{6}{8}$ 3· 5 5 | $\frac{2}{4}$ 6· 2 i 6 | 5 0 | 5 – ‖

聊 將❶ 這 傀 儡 鬆.

❶ 須從第一句起,一口氣唱到"今日聊將"處才呼吸.

6. 方卿見娘

（珍珠塔）　　侯九霞唱

（沈儉安調）　　弋　唐記

（三弦）6 5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 | i 2 i i 2

（琵琶）5 3 2 3 | 5 3 3 1 5 | 3 2 1 5 3 2 | 1 (3) i | 3 5 6 5 3 5

i 2 5 | i i i 2 | i i i 5 2 | i 2 i i 2 | i· i 2 5

i 1 0 3 2 | i 6 1 2 3 | i 1 2 3 6 | 5 5 3 5 3 5 | i 1 5 5

i i i 2 | i 0) | | | |

3 2 1 5 3 2 | 1 0) 2 i | 5 i | 2 i 6 | 5· 3 |

（說　道）太　太　見　兒　如　獲

i (5 6 5 | 3 2 3 5· 6 | 1) 3 | 2 i i | 5· i |

i (6 3 2 3 | 5 3 2 1 5 | 3 2 1) | | |

寶，　千　分　歎　惜　作

6· i 2· 3 | i· 6 5 | 5 (6 5 | | (3· 2 1 1 |

3 5 6 1) | 5 0 | 3 2 3 i 6) |

萬　分（嗯）（嗯）　傷，

5 2 3 | 6 5 3 2 3 | 5· 6 1 | i i i 2 | i 2 5 |

i 2 3· 6 | 5 5 3 5 | 6 5 3 5 i 1 | 5 6 i 6 5 3 5 | i 1 5 3 2 |

i 2 i i 2	1 5 2	i i 2 5	i 2· 5	i i i 2	
i i 6 i 2 3	i i 6 i 2 3	i i 2 3 6	5 $\overset{4}{\smile}$ 5 3 5 3 5	i 1 5 $\overset{4}{\smile}$ 5	
i $\overset{\vee}{2}$ 3 5 2	i 2 i 2 5	$\frac{3}{4}$ i			
3 2 5 2 3 5	1 3 5 3 2	1 5· 6 i	$\frac{2}{4}$ 2 i 6	6 5	
		淚 眼	糊 塗	難 仔	

$\frac{6\ 3}{5}$	6 5 | 3· 2 5· 6 | 1		i	i	i
	0 5 | 3 2 3 5 3 5 | 1				
細,			合	悲 咽	喉 喚

i i	5 | 3· 2 5· 6	2 7	6· 7 5 $\overset{\vee}{}$	5	6· 3
	5 | 3 5 2 3 5 2 3 5				
兒 耶,		雙 手	前 來	捧	面

2 3	6 5	3 2 | 1 1 5 2 | 3 –			
1 6 7 6 5	3 5 6 1 | 5	3 3 2 | 1 2 1 5 6 5 2 | 3 –			
		麗.			

7. 方卿見娘

（珍珠塔）

（薛筱卿調）

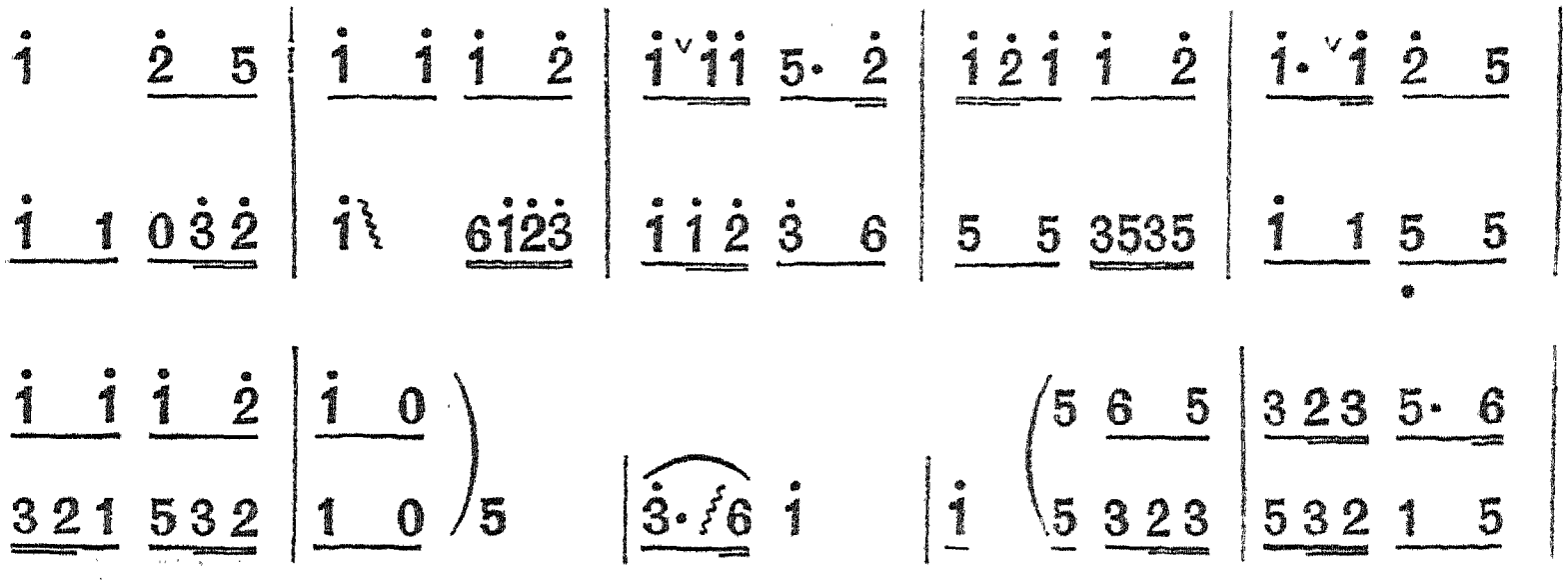
薛筱卿唱

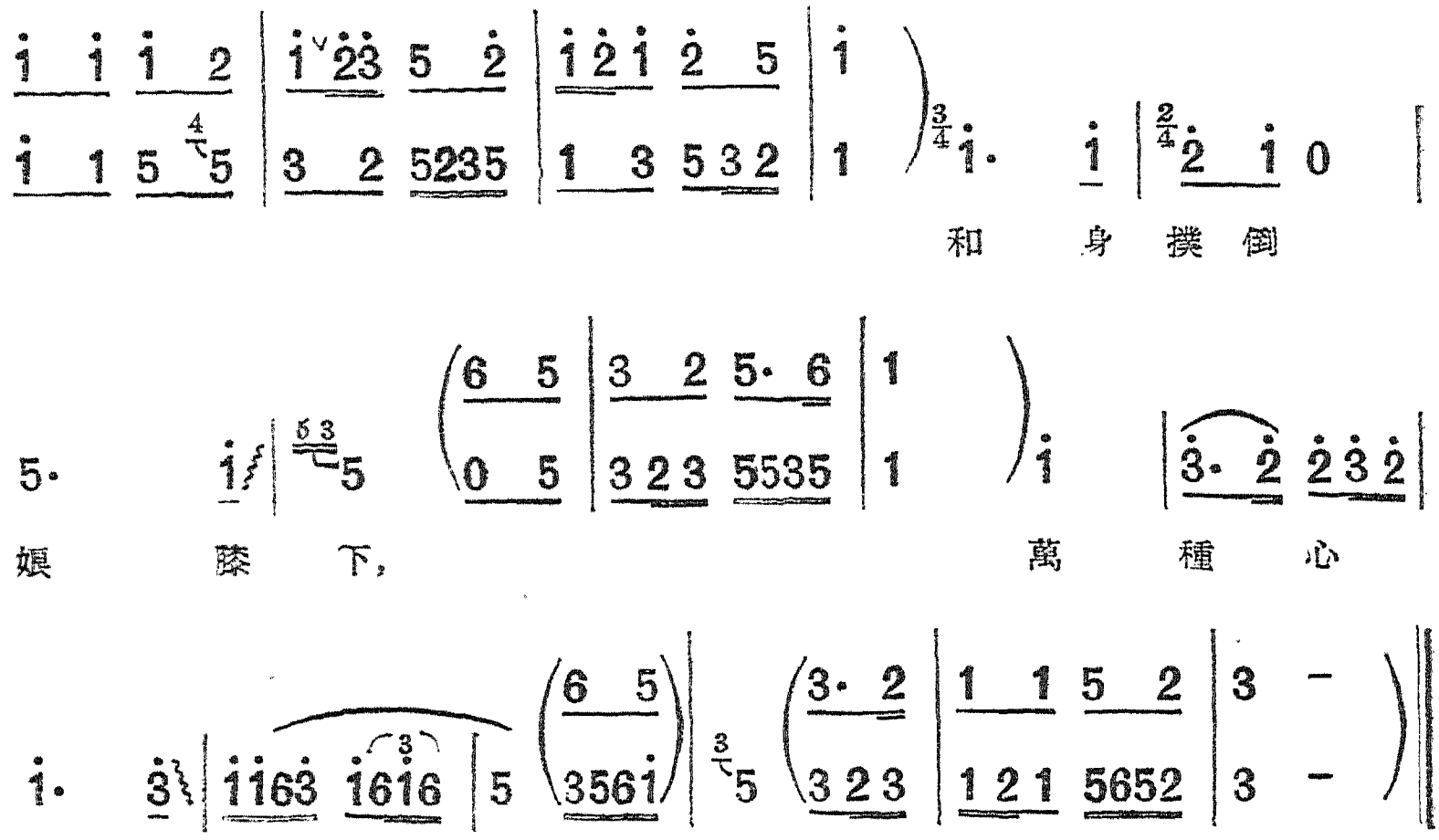
弋 唐記

(3—5) $\frac{2}{4}$

稍快

（三弦）	6 5 3 2 3 | 5· 6 1	i 1 i 2	i 5 2	i 2 i i 2	
（琵琶）	5 3 2 3 | 5 3 2 1 $\overset{\vee}{}$ 5	3 2 1 5 3 2	1 (3) i	3 5 6 5 3 5	


未 見 娘 親
已 斷 腸 (哎),
隨 見 娘
親 淚 兩 (哎) 行.



8. 光榮人家開篇

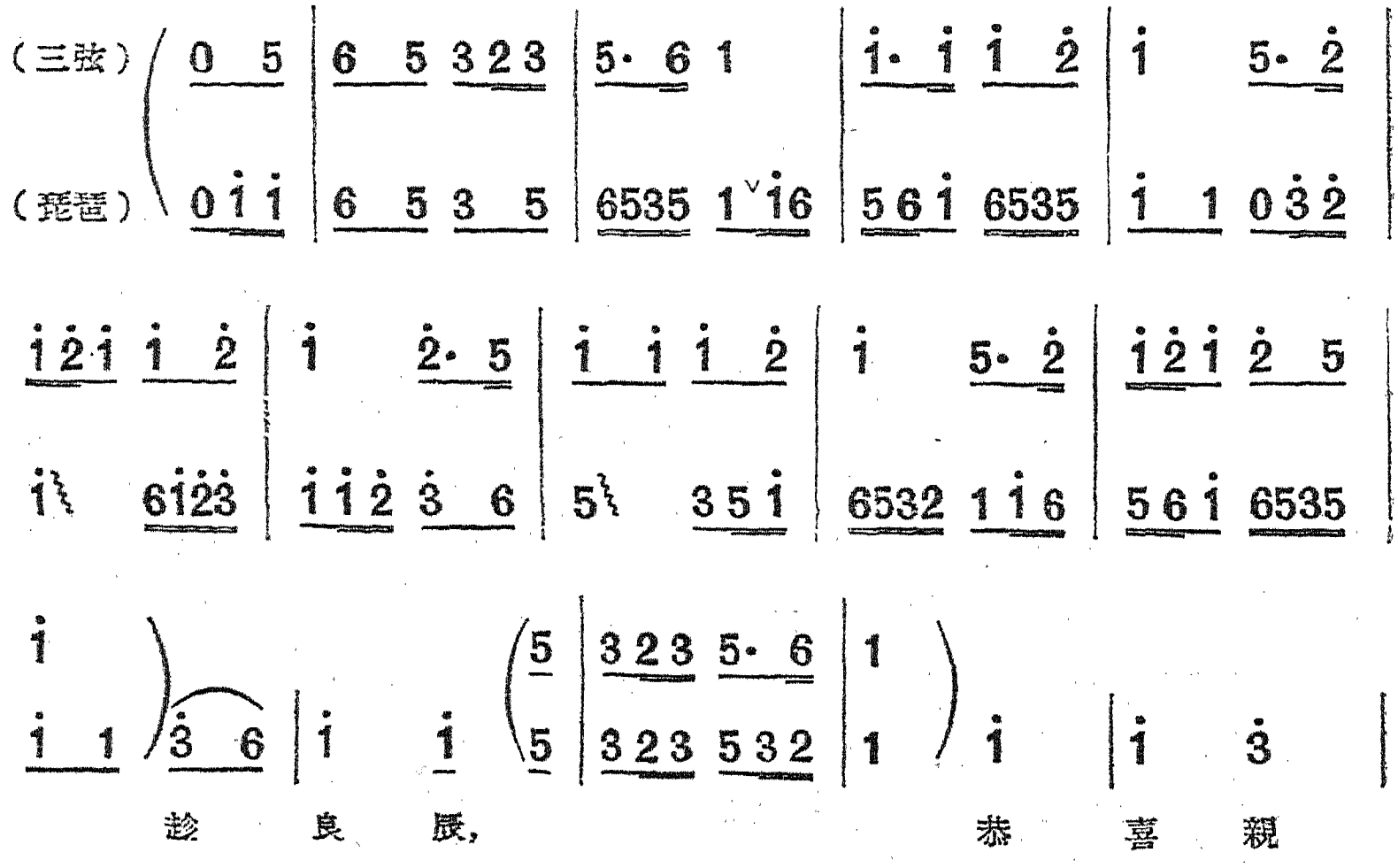
（朱雪琴調）

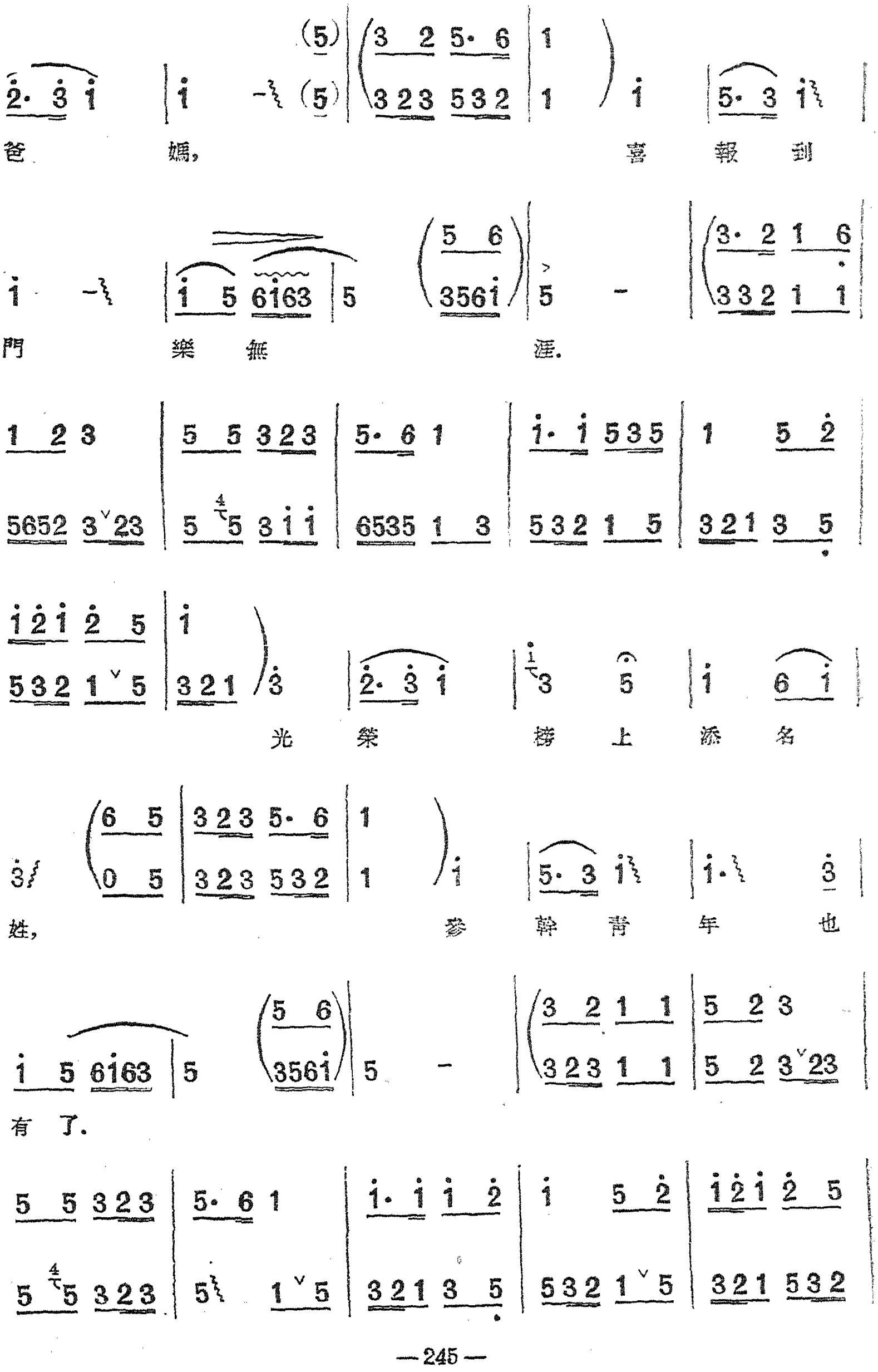
朱雪琴唱

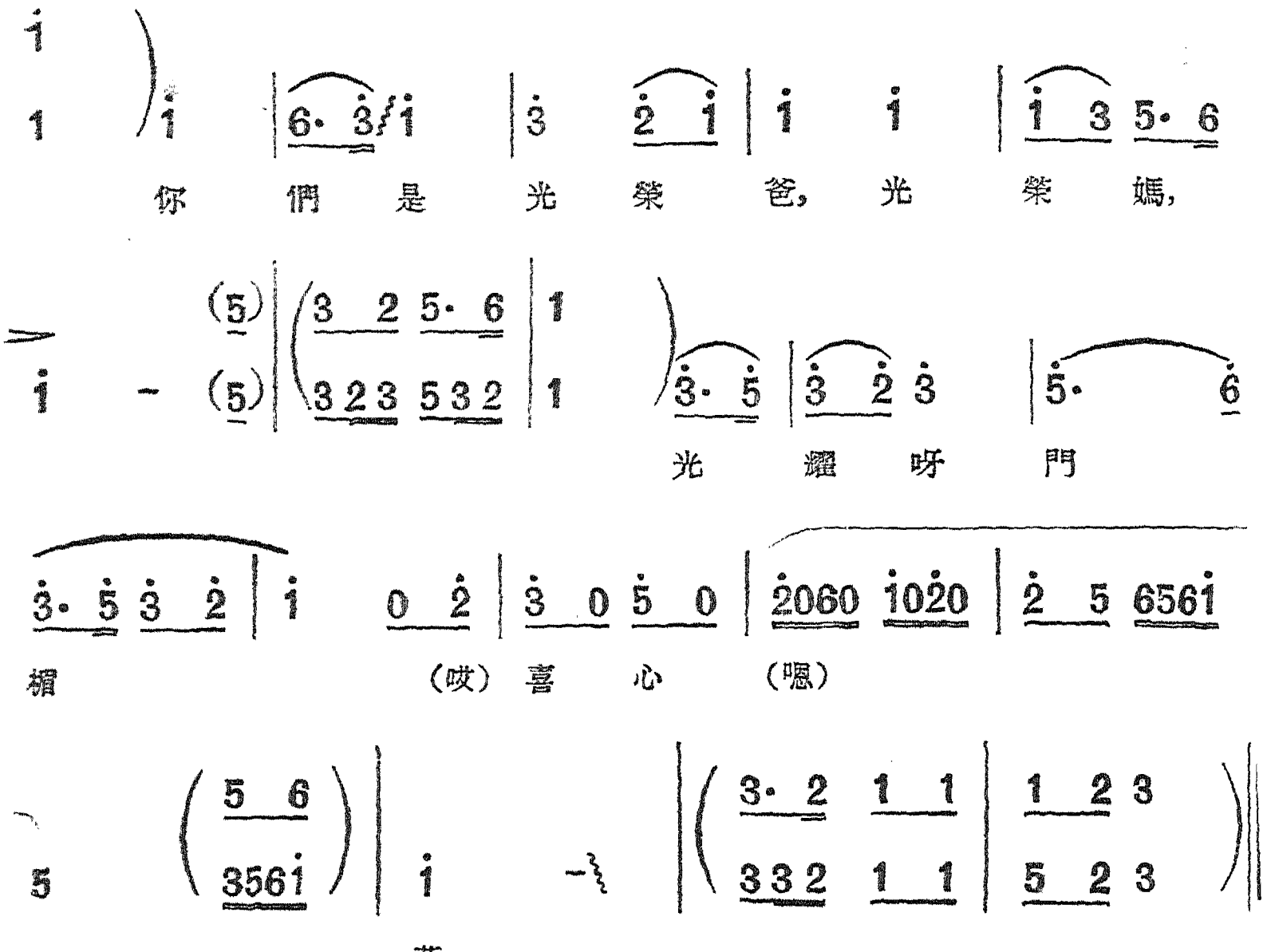
弋 唐記

1=D $\frac{2}{4}$

較快 歡愉的




爸 媽, 喜 報 到
門 樂 無 涯.
光 榮 榜 上 添 名
姓, 參 幹 青 年 也
有 了.



9. 婆媳相會

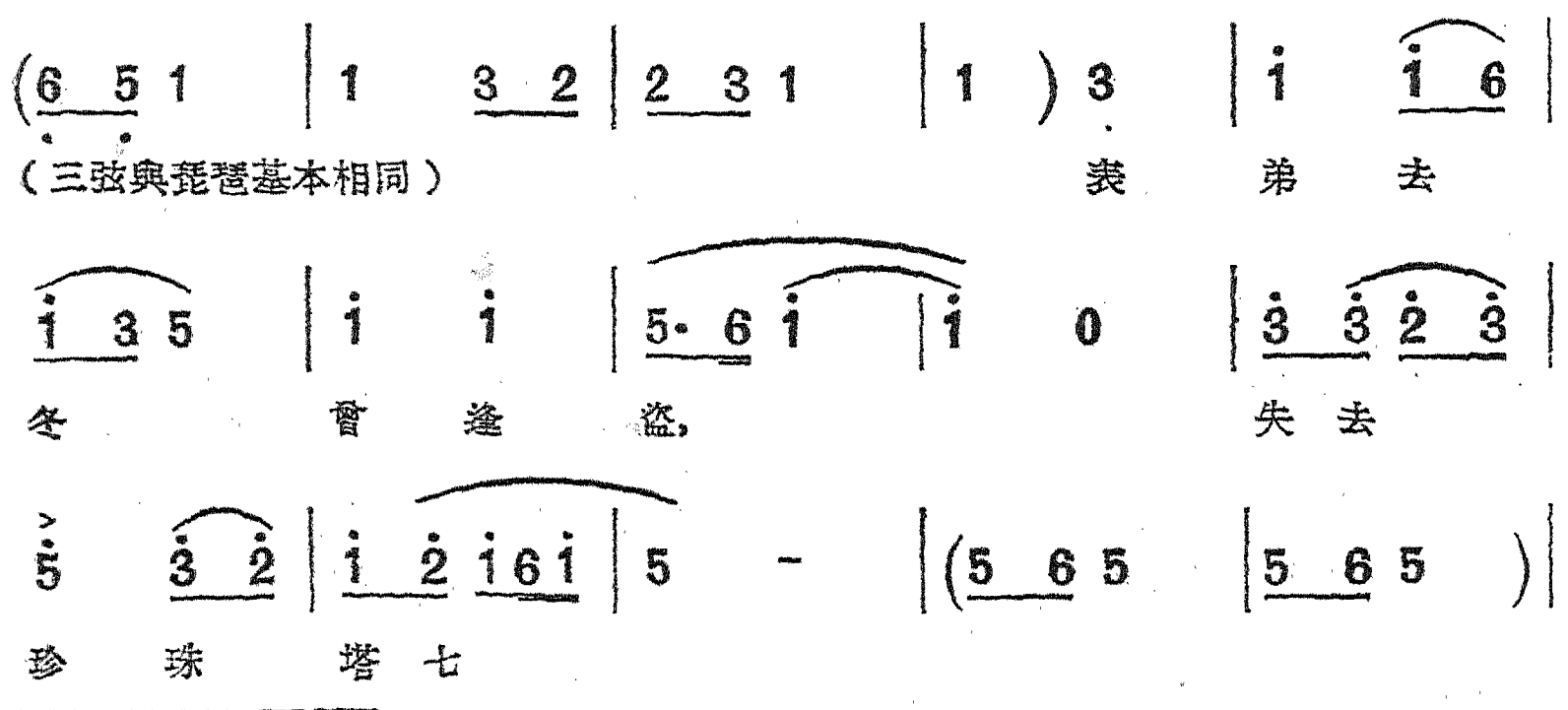
（珍珠塔）

（馬〔楊星槎〕調）

楊星槎唱❶

1=D $\frac{2}{4}$

弋 庸記



❶ 楊星槎以假音唱馬調，謂之"陰調馬調"，爲馬調系中僅見者.

5 - | (5 6 i | 5 6 3 | 3· 2 1 1 | 5 2 3)

層.

i i i | 6 5 3 2 | 5 5 | i 5 | 6 5 3 3

此 地 襄 陽 已 破 案, 但 謎

3 2 i | 3· 5 | i 3 i 6 | 5 - | (5 6 5

寶 物 未 傷

5 6 5) | 5 - | (3 2 1 6 | 5 2 3)

人.

10. 婆媳相會

（珍珠塔）

（馬〔楊月槎〕調）

楊月槎唱

弋 唐記

1=D $\frac{2}{4}$

(6 5 1 | 1 3 2 | 2 3 1 | 1) i | 6· 3 i i

（三弦與琵琶基本相同） 這 一 封 書 末

5· 3 | 2 2 | 2· 3 (5) | 5 3 | 2 i

暗 作 良 方 藥, 假 信 那 能

i· 5 | i 0 | 2 3 | 2· 2 | 1 3·

當 得 眞, 捎 書 人 (末) 的 確

7 6 | 5 6 5 | 5 (5 | 6 5 3 2)

好 醫

5 - | (6 5 3 2 | 1 3 2 5 | 3 -)

生.

11. 玉蜻蜓

（周玉泉調）

王夢魚唱
弋　唐記

1=A $\frac{2}{4}$

(0 5 6 3 5 i | 6535 1 | 5· 2 i 2 i | i 2 i) | X X· |
（三弦）
從 幼

(0 5 6 3 5 i | 6535 1 | 5· 2 i 2 i | i 2 i) | i 5 3 |
父 死

3 i 3 | 2 i i 6 | 6(56 3 5 i | 6535 1 | 5· 2 i 2 i |
與 娘 亡，

i 2 i) | 3 3 i 3 | 2· 3 i(56 | 3 2 1) | i i 3 |
報 劬 勞 拔 剩

6 2 i 6 | 5 (6 5) | 5 (3 | 3· 2 1 5 | 5 2 3 | 3 0) ‖
進 庵 堂.

12. 雲房產子

（玉蜻蜓）

（周玉泉"邏逿調"）

邢瑞亭，郭稼霖唱
弋唐記，華伯明校

$\frac{2}{4}$

(0 5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5· 2 | i 2 i i 2 |

i) X X· | X X (5 | 3 2 5· 6 | 1) 3 2 | i 2 |
可笑 當 家 俚 倓 無 主

i 6 5 | 6 (6 3 2 | 1 i· i | i 2 i | 5· 2 i 2 i |
張 (哎)，

2 5 i) | i 5 3 5 | 6 5 3 | 2 (2 1 5 | 2 3 5· 6 |
意 馬 心 猿

3 5 2 3) | 5 6 i | 6 5 3 2 | 1 6 1 (23 | 5 1 5 2) |
難 好 行

3 - | (5 1 5 2 | 3· 5 3 2 | 5· 6 1 | i· i i 2 |
(哎),

i 5· 2 | i 2 i 2 5 | i) 5 | 3 5 3 5 | 3 2· 2 |
勾 引 南 漆

(2 3 5 6 | 3 5 2 3) | 0 3 i 3 | 3 6 i | (5 1 5 3) |
(格個)金 小

3 2 3 3 i | 2 i 2 i | (3 5 2 3 | 5· 6 3 5 | 2 3) 2 3 2 |
相, (哎)

i 5 2 | 3 2 i | 5 i | i 3 5 | 3 5 (白)個辈師太篤,看見仔大爺是:
假 燒 香, 就 此 進 庵 堂.

X· X X (5 | 3 2 1) | i· 2 | i 6 5 | 6 (5 3 2 |
係 也 奪, 我 也 搶,

1) 6 | 5 3 2 (5 | 3 5 2 3) | i - | 3 3 2 i |
猶 如 餓 虎

6 5 6 (5 | 3 2 1) | 6 i 3 5 | 6 i 6 5 | 3 2 1 6 |
(辣 篤)撲 綿 羊.

1· (23 | 5 1 5 2) | 3 - | (1 6 1 2 | 3 -) ‖
(哎)

13. 單刀赴會開篇

（蔣〔月泉〕調）　　郭劍英，華伯明唱

2/4　　弋　唐　記

（三弦）6 5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i 5·2 | i 2 i 2 5

（琵琶）1 5 3123 | 5535 1ˇ3 | 5 1 3235 | 1·3 5 5 | 3 5 1 3235

i) 3 | (6 5 3 2 3 | 5· 6 1) | 3· 2 5 | 5· 1 3· 2

1) | (6 5 3123 | 5535 1) |

波　濤　　滾　滾　水　東

(6 5 3 2 3 | 5· 6 1 | i· i i 2 | i) 3

2321 6 1· 2 | 6 (5 3 2 3 | 5535 1·ˇ3 | 5 1 3235 | 1)

流，　　魯

2 3 | 4 3· 4 | 3 2 i | 5 3 3 2 1 | 1561 2

大　夫　　設　宴　請　君

(5 6 5 | 4· 5 3

3276 5 | 5 6 5) |

侯。

5 1 2 3 | 6535 iˇ2 | i 2 i i 2 | i

5 5 3123 | 5535 1ˇ3 | 5 1 3235 | 1) 1 5 | 3 2·

是　月　十　三

(3· 2 1 5 7 | 6525 3ˇ6

3 3 2 1 1 | 5325 3123

6 (1 3 | 2 3 5 5 6 | 3 5 2 3) | 3 – | 32 1·

1 3 | 2123 5 5 | 3 5 3 2123

親　　赴

(5 323 | 6535 1 | i· i i 2 | i)
(5 4323 | 5535 1 3 | 5 1 3235 | 1)

i 6 | 3 3 2 i 6 |
會， 關 公

5 | 3 5 | 2323 4 | 3232 3· 2 | i 1· 5 | 3 3 |
穩 坐 順 風 舟. 帶 一 個 周

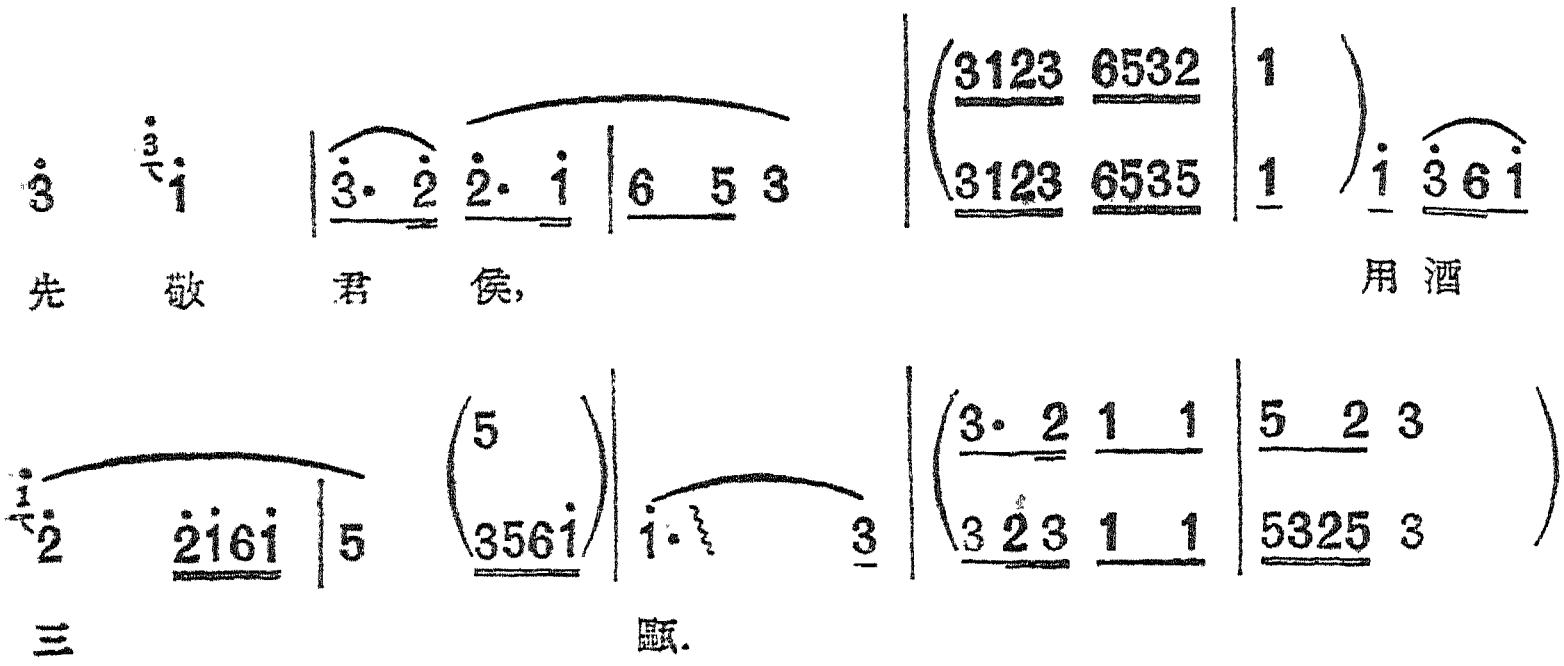
3· 2 i | i i 3 5 | 3 1 2 2 1 6 | 5 | (5 3561) | 4· 5 3 |
倉 有勇 他 惜 無 謀，

(323 157 | 6525 3 6 | 5 1 2 3 | 6535 1 2 | i 2 i i 2 |
(323 1 1 | 5152 323 | 5 5 3123 | 5535 1 3 | 5 1 3235 |

i)
1)
6 2 | 1· 2 3612 | 3· 2 3 1 2 | 2 2 (5 | 1 3 2 1 |
5 | 1 3 5 2123 |
船 至 對 江

2 3)
523) 5 | 3 5 3 2 | 2 1· | 3 (5 3123 | 5635 1 |
5 4323 | 5535 1 3 |
魯 肅 忙 迎 接，

i· i i 2 | i)
5 1 3235 | 1) 3 | 3· 6 i | 6 (5 323 | 6532 1)
5 3123 | 5535 1)
駕 江 寒

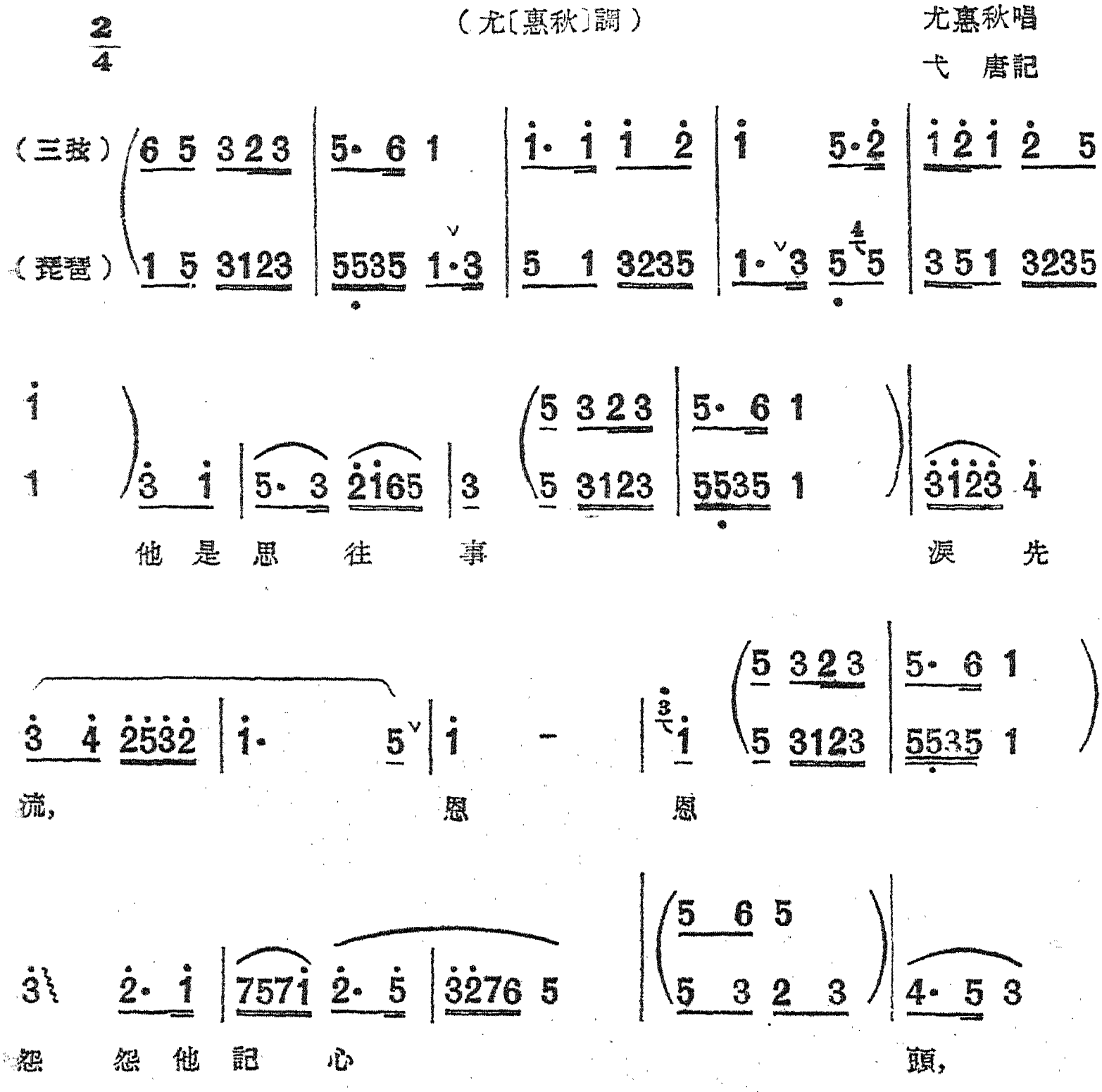


14. 林冲夜奔

（尤〔惠秋〕調）

尤惠秋唱

弋 唐記



害　得　我　　年　少

夫　（烏）　妻　　難　　借

老　　（噢），　　棒　打

鴛　鴦　折　好　　速.

15. 梁山伯與祝英台

（徐〔露仙〕調）　　郭劍英等唱

弋　唐　記

（三弦）

（琵琶）

我 要 公 堂

來 出 首，

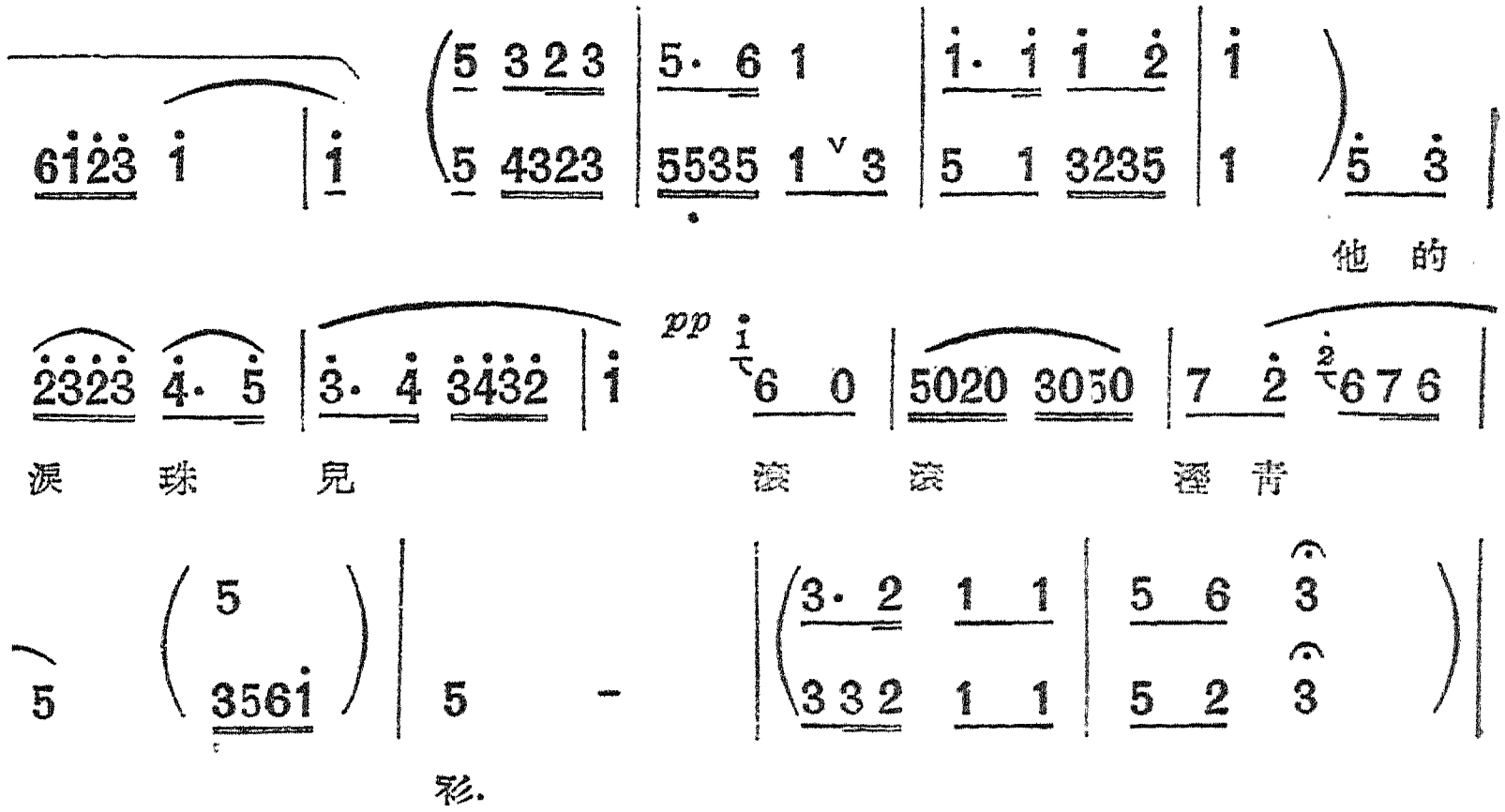
出 首 告 誰

你 公 堂

他 是 想 到 其 間

腸 欲 斷，

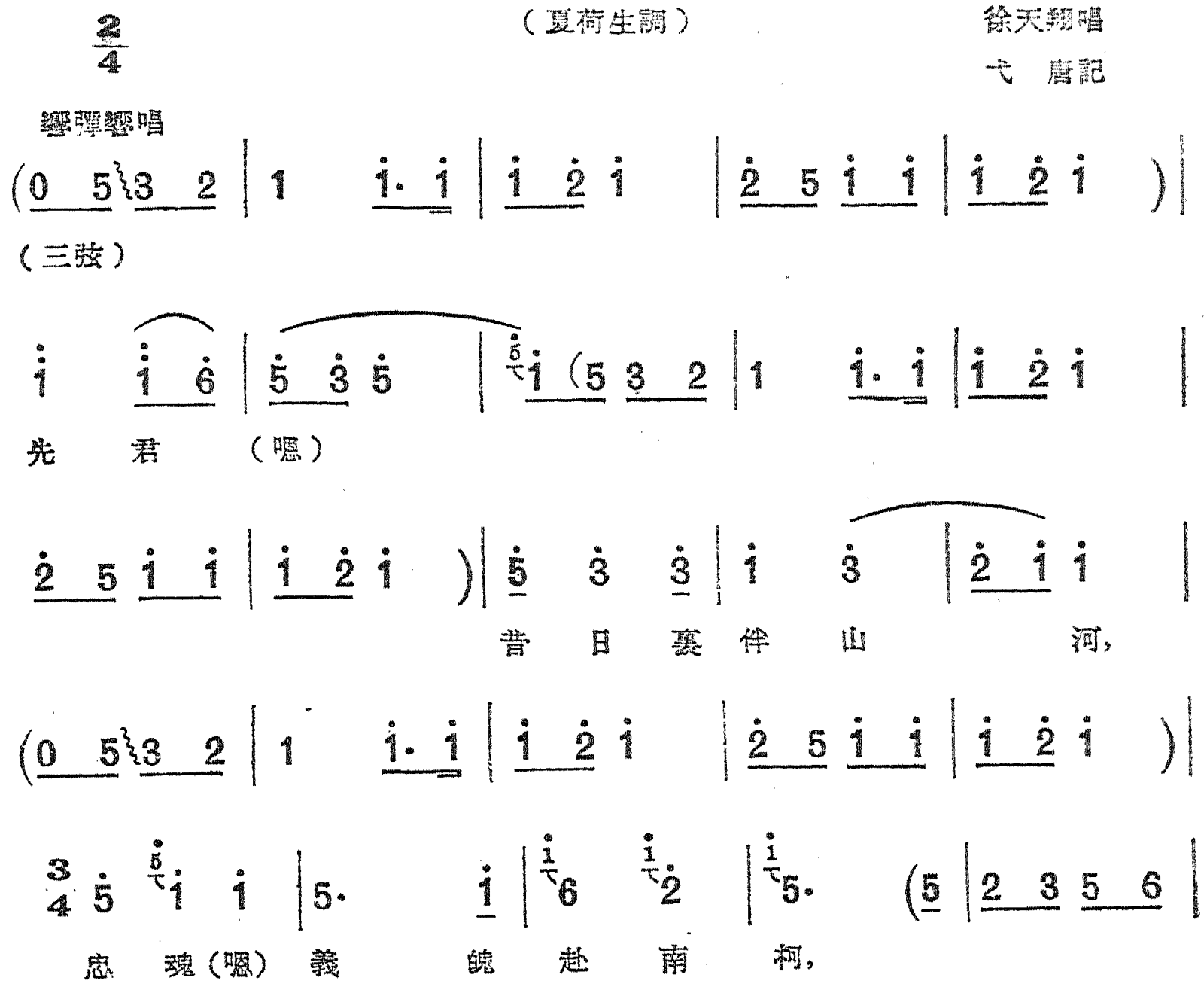
來？



16. 描金鳳換監

（夏荷生調）　　徐天翔唱

弋　唐記



3 5 3 2 | 1 i· i | i 2 i | 5· 2 i i | 2 5 i)

3 3 | 6 (5 3 2 | 1 i· i | i 2 i) | 5 3 5

連 朝

2 i | i 6 (5 | 3 5 2 3) | 2 i | (0 5 3 2

逢 回 祿 (烏),

1 i· i | i 2 i | 5· 2 i i | 2 5 i) | i· 3 | 2 i

度 日 如 年

5 7 | 6 6 | 5· 0 | 5 - | (3 3 2 1 1 | 5 2 3)

倍 苦 (烏) 楚.

17. 黛玉焚稿開篇

(楊仁麟調)

郭稼霖唱

弋 唐記

2/4

(0 5 3 2 3 | 5 5 1 | i· i i 2 | i 5 2 | i 2 i 2 5

(三弦)

i) 5 | 3 5 3 | i· (5 | 3 2 3 5 6 | 1 i· i

風 雨 連 宵

i 2 i) | 3 5 3 | 2· 3 i | 3· 3 2 1 | 6· (5

鐵 馬 喧,

3 2 3 5 5 | 1 i· i | i 2 i | 5· 2 i 2 i | 2 5 i)

3 5 6 5 | 3 2 3 2 | 1 5 3 | 2 1 6 1 | 2 1 6 |
好 花 枝 冷 落 在 大 觀

(5· 6 5) | 5 0 | 5 - | (3· 2 1 1 | 5 2 3 | 5 5 3 2 |
園，

5 5 1 | 1· 1 1 2 | 1) 5 3 | 3 2 1 | 1 3 2 1 |
瀟 湘

6 5 3 (4 | 3 2 1 2 | 3) 5· 6 | 1 2 2 | 1 6 3 |
館 裏 無 聲 息，

5 6 3 1 | 2 - | (5· 6 3 5 | 2 3) 5 | 1 - |
(烏)

6 5 3· 5 | 6 5 5 3 | 5 3 2 3 | 1 1 3 2 | 6 1 2 3 |
一 個 拖 病 佳 人 他 雙 淚

1 6 5 | (5· 6 5) | 5 - | (3 3 2 1 1 | 5 2 3) ‖
懸.

18. 劍閣聞鈴

（楊振雄調） 邢瑞亭，郭稼麟唱

弋 腔 記

2/4

快彈慢唱

(0 3 2 | 1 0 i | i 2 i | i 5 i) | X X 3 | 3 3 i |
(三弦) 峨 嵋 山 下 少

人 經，

苦 雨 凄 (啊) 風 撲面

迎，

馬 坐 唐 天 子， 他 龍 淚 紛 紛

泣 玉(啊) 人.

悲憤

❶想 起 了 前日 馬 嵬

情 太 慘，

逼 迫 你 命 歸 陰 嗯，說道 不 斬你 楊 妃

不 進 兵.

❶ 第一段爲說唱者敍事唱(表唱)，至"想起了"處爲代言唱(角色唱)。

19. 鶯鶯操琴開篇

（徐雲志調）　　華佩亭唱

$\frac{2}{4}$　　弋　唐記

(6 5 i i | 2̇ i 2̇ i 6 5 | 2 2 3 5 5 6 | 3 3 5 6 5 3 5 | 1 i i i 2̇ |

（三弦）

i 2̇ 5 5 2̇ | i 2̇ i 2̇ 5 | i) 3̂2̇i | 6 (5 3 3 5 | 6 5 3 5 1) |

香　　簾

3̂3̂2̇ i | 3̂· 2̇ i | i· 2̇ i 6 i | 6 (5 3 3 5 | 6 5 3 5 1 |

碧水　動　　風　　涼，

i· i i 2̇ | i i i i 2̇ | 5· 2̇ i 2̇ i | 2̇ 5 i) | 3̂ 3̂ 6 |

水　動

i 6̂i 5 | 5· 3 | (3 3 5 6 5 3 5 | 1) 2̂ | 2̇ i 7 i 7 |

風　涼　　夏　日

i - | i· 5 | 3 (5 3 3 5 | 6 5 3 5 1) | 5 5 3̂ 2̇ |

長，　　長　日　夏，　　碧蓮　香，

2̇ 7 6 7 6 5 | 3 (5 3 3 5 | 6 5 3 5 1 | i· i i 2̇ | i i 2̇ 5 5 2̇ |

i· i 2̇ 5 | 1) i 5 | i 6̂i 5 | 6 6 3 3 | 6̂i 5 6 i |

有　那　餐　　鶯　　小　姐　　喚　紅

i 5 6i63 | 5· (6 | 5· 6 5) | 3/5 - | (223 556 |

娘.

335 6535 | 1 i i i 2 | 5· 2 i i | 2 5 i) | i· 6 i 5 |

紅 娘

5 3 (5 | 335 6535 | 1) 335 | i i65 | 3 5· |

哪, 與你 悶 坐 繡 房

i· 5 | 3(5 335 | 6535 1) | i· 5 | 3 (5 335 |

嬡 寂 寞. 到 不 如

6535 1) | 3 3 2 i | i 3 2i65 | 3 (335 | 6535 1) |

消 愁

6 635 | 5 3 2 | 2 7 | 7 6 5 | 5 7 653 |

解 悶 進 園

5 - | 65i 2i6 | 5· (6 | 5 6 5·6 |

5· 6 5) | 3/5 - | (335 223 | 556 3) |

廂.

20. 雙珠鳳私弔

(祁〔蓮芳〕調)

祁蓮芳唱

弋 唐記

2/4

(三弦) 6 5 | 3 5 1 5 | 155 1 5 | 656 1 5 | 1 5 532 |

(琵琶) 055 | 3 2 7 6 | 5 4/5 323 | 1 356 | 556 323 |

1 5 3 1 | 1 5 3 1 | 1 5 1 5 | 1 5 1) |

1· 3 5 4 | 3 2 3 1 | 6 5 6 1 | 5 3 2) 1 |

想

我

3 6 5 3 5 |

i 6 | 2· 3 i 7 | i - | 2 7 6 | 6 2 3 |

紅

顏

5 | (6 5 | 1 5 1 5 | 3 5 1) |

5· 3 | 2 3 6 5 | 3 2 1 |

2 i | 6· i 2 3 |

多

薄

i 2 i 6 | 5 i | 3 2 | 1 | (6 5 1 5 |

5 5 4 3 |

命（嗯），

3 5 1 5 | 6 5 6 1 5 | 5 3 2 1 5 | 1 5 1 5 | 6 5 6 1 5 |

2 5 3 5 | 6 5 3 2 | 1 5 5 | 5 3 2 1 3 | 6 5 1 |

1 5 1) |

5 3 2 1 |

6· i 2 3 | 2 i 6 i | 5 - | (1 5 1) |

世 鬥 上

6· i 2 3 | 6 5 3 | 5 1 | 2· 3 1 6 | 5· | (5 |

5 5 |

苦 命 讓 奴

叙.

苦 只

苦 文 家

断 絕

千 年 火，

悲 只悲 千 里 而

來 妻

弔 夫。

(6 5 1 5 | 3 5 1 5 | 6 5 6 1 5 | 5 3 2 1 5 | 1 5 1 5 |
5 5 4 3 | 2 5 3 5 | 6 5 3 2 | 1 5 5 | 5 3 2 1 3 |

6 5 6 1 5 | 1 5 1 |
6 5 1 | 5 3 2 1) | 2 3 6 | 5 - | 3 2 1 |

爲 不 知 奴 命 個

6 i· | 5 3 (5 3 2) | 6· i 5 6 | i· 2 7 6 | 5 6 4 3 |

薄 來 君 命 苦.

2 - | (1 5 3 5 | 1 5 1 5) | 5 - | (1 5 1 | 3· 3 2)

(烏)

i 3 2 1 | i i 5 6 | i 2·7 | 2 3 5 | (1 5 1 5 |
爲 不 知 奴 累 君 來 | 3 2 1)

5 1 | 2 3 1 6 | 5· | (5 | 1 5 3 5 |
君 累 | 5 5 | 3 2 7 6)

| (1 5 3 5 | 2 3 5 6 | 3 - |
5 | 5· 5 2 3 | 5 3 2 4 | 3 -)

奴.

21. 白毛女，大春送柴

（徐天翔唱腔）

徐天翔唱

弋　唐記

1=C $\frac{2}{4}$

(0 5 3 2 3 | 5 3 5 1 | i· i i 2 | i 5· 2 | i 2 i 2 5 |

（三弦）

i) i | 5 3 5 3· 2 | i (5 3 5 i | 6535 1) | 5 i |

賣 去 樹 柴 轉

3 - | 3 2 6 2 | i (5 3 2 3 | 5635 1· 2 | i· i i 2 |

回 程，

i) 5 | 3 0 2 | 2 i (5 | 3 2 1) | i i 3 5 |

相 逢 老 伯

3 7 6 | 5 2 7 2 | 6 5 (6 | 5 6 5) | 5 - |

在 那 路 途 行，

(3 2 2 i 6 | i 2 3 5 5 | 3 5 i 6535 | 1 i· i | i 2 i |

5· 2 i 2 i | 2 5 i) | 5· 3 3 1 | 2 - | 2(2 3 5 6 |

解 付 利 錢

3 5 2 3) | 2· 7 | 6· i 3 | 5· 6 5 6 | 7 6 7 0 2 |

黃 家 去（於）

6· 7 6 5 | 3 5 (5 | 3 5 i 6535 | 1) 5 | 4· 5 3 3 |

稍 停 （嗯）

2· 3 i | 5 7 0 2 | 6 2 0 2 | 6 5 | (5· 6 5)

立 刻 走 同

5 - | (3 3 2 1 1 | 5 2 3· 5 | 3 i 6 5 3 5 | 1 i· i |

門.

i 2 i | 5· 2 i 2 i | 2 5 i) | 7· i 7· i | 2 - |

但 願 此

2 (2 3 5 6 | 3 5 2) | 7· 2 7 6 | 5· 6 5 6 | 7 6 7 0 2 |

去 能 度 過,

3· 5 6 i 3 | 5 (5 3 5 i | 6 5 3 5 1) | 3 2 5 0 | 7 2 |

可 以 無 憂

2· 7 6 5 | 5 7 6 | 5 2 7 2 | 6 5 |

無 慮 來 度

(5 6 5) | 5 - | (3 3 2 1 i | 5 6 5 2 3) ‖

春.

22. 寶蓮燈,靈芝送子

(王小鶯唱腔)

王小鶯唱

弋 唐記

2/4

(0 i i | 6 5 3 5 | 6 5 3 5 1 i 6 | 5 6 i 6 5 3 5 | i 1 0 3 2 |

(琵琶)

i 6123 | i 12 3 6 | 5 3 5 i | 6535 1 16 | 5 6 i 6535 |

i 1) 3 5 | 5 i (5 | 323 5235 | 1) 6 | 5· 3 |

癡 聽 (嗯) 私 語

3 5 i | 2 - | 5· 3 2 | 7· 6 7 2 | 5 (5 323 |

好 傷 心, (嗯)

532 1) | 2· 3 2 3 | 4· 5 | 3· 5 2 | 2 2 |

癡 芝 (口)

2 2 | i - | 6 6 i 6 | 5 6 | 6 6 |

不 語 淚 零

6 6· i | 5 (3561) | 5 - | (332 i 6 | i 2 3 5 |

零,

351 6535 | 1 i· i | i232 i6i | 523 i2i | 2 5 i) |

6 i i | 5 3 5 | 3· 2 | 2 (1 3 | 2 3 5· 6 |

但 聽得 姑 爺 連 連

轉慢

3 523) | 4 3 | 6 i | 5 4 3 | 2050 6070 |

把 聖 母 叫 (噢),

i 0 232 | i 7 i | i (535 i | 6535 1) | 3 3 |

聲 聲

(5 35i | 6535 1) | 5 554 5 | 2· 3 | 5 6 5 |

(嗯) 哭出 斷 腸

3 0 5 | 3· 53 2 | i 6 i | i (5 35i | 6535 1) |

聲,

5· i | 3· 52 3 | i (5 323 | 532 1) 2 | i i 63 |

飲 泣 吞 聲 (嗯) 向 那 個

1616 5 | 5 (3561) | 5 - | (332 1 1 | 5125 3) |

云.

23. 三哭,鳥窮

(陳〔過乾〕詞)

1=C 4/4

聽學庭唱

弋 唐記

(0 055 323 5· 6 | 1 i | 535 i | 522 i i 332 i |

(三弦)

5· 2 i2i 2 5 i) | 2 - - - | 3 - - - |

恨 我

3· 5 1 - | (3 | 5· 63 5 2 3 1) | 2· 31 6· |

見 在 日 甚

2 - 1 62 | 2 - | (1 62 | 1 27 6)5 - |

荒 唐,

(5· 61 2 6 5 6)3 | 6 60 7 1 03 | 2 32 7 6· 1 |

把 薄 薄 的 家 財

3· 5 3 3 (55 6535) | 5 2 - - - | (5555 2 6 5555 2

盡 弄 光,

5 2 3 5 4 3 5 | i 3 5 6535 1 i | 3 3 2 i 3 5· 2 i i

3 2 i 3 2 5 i) | 2 2 6 - | 1 - 3 -

才 得 去 邪

(3· 5 3 5 2 1 6) | 5 3 2 1 - | 3 0 (3333 2

歸 正 道,

3333 2 3333 2 3 | 2 1 6 0 5 6 1 | 2 3 2 1 6561 5)

5 - - - | 6 6 1 3 - | (2 3 0 2 332 5) | 5 3 3 1 6

(噢) 那曉奄 奄 一病 命

2· 3 1 2 | 2 - - - | (2 1 2 3 5 - | 2 - - -) ‖

醉 陽.

24. 東 鄉 調❶

(清末流行)

楊月槎唱

弋 唐記

1=A $\frac{2}{4}$

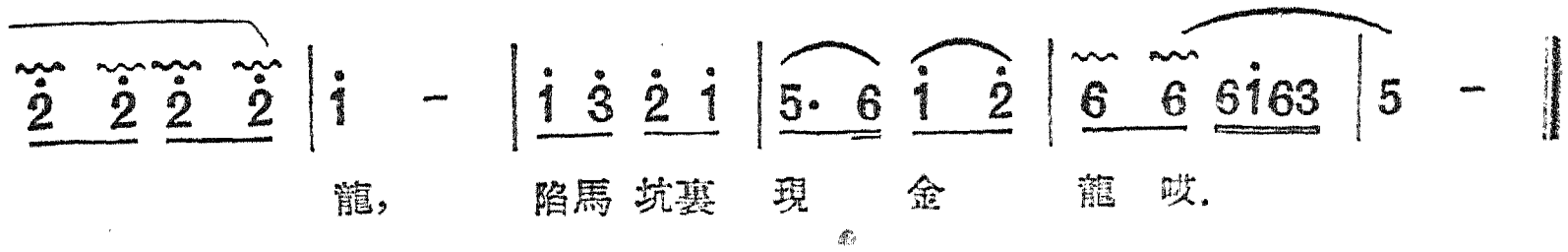
5 3 3 i | i 6 5 3 | 2 i561 | 5 - | i 3 2 i |

東 方日 出 一 點 紅, 手 握長 槍

556 3 | 532 i 5 | 6165 3 | i12 3 5 | 353 232 |

趙子 龍, 百萬個軍 中 救阿 斗, 陷馬 坑 裏 現金

❶ 原曲無詞,只有"啥個",此詞是從山歌借用的.



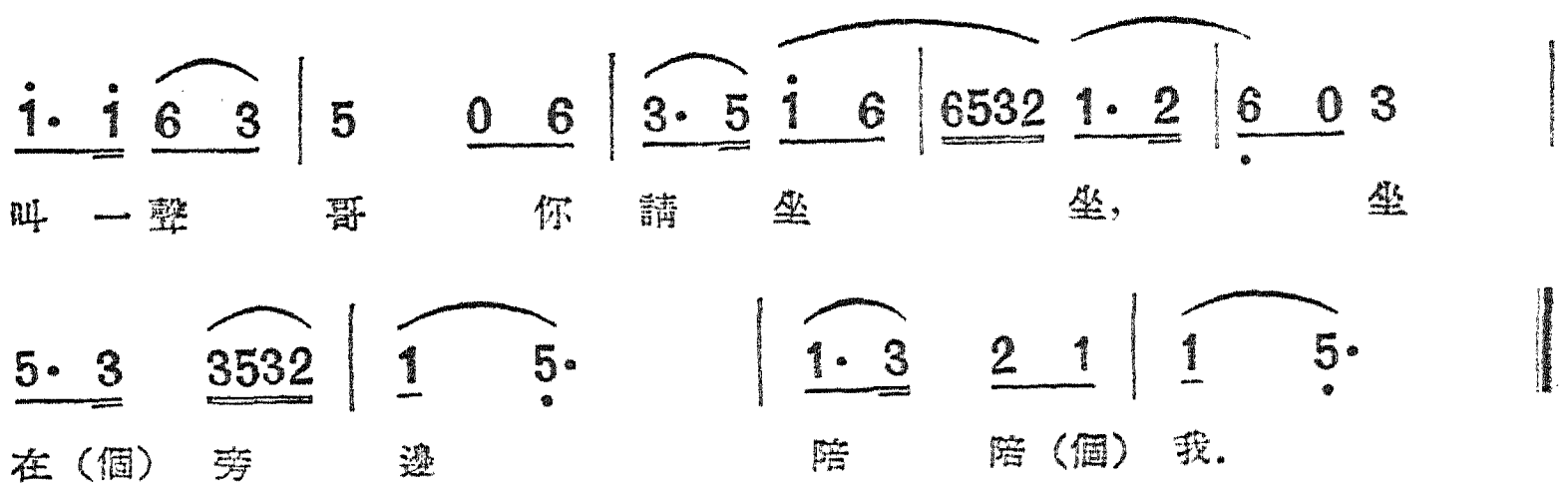
25. 求婚開篇

（盲女彈詞）

楊月槎唱

弋　唐記

1=D $\frac{2}{4}$



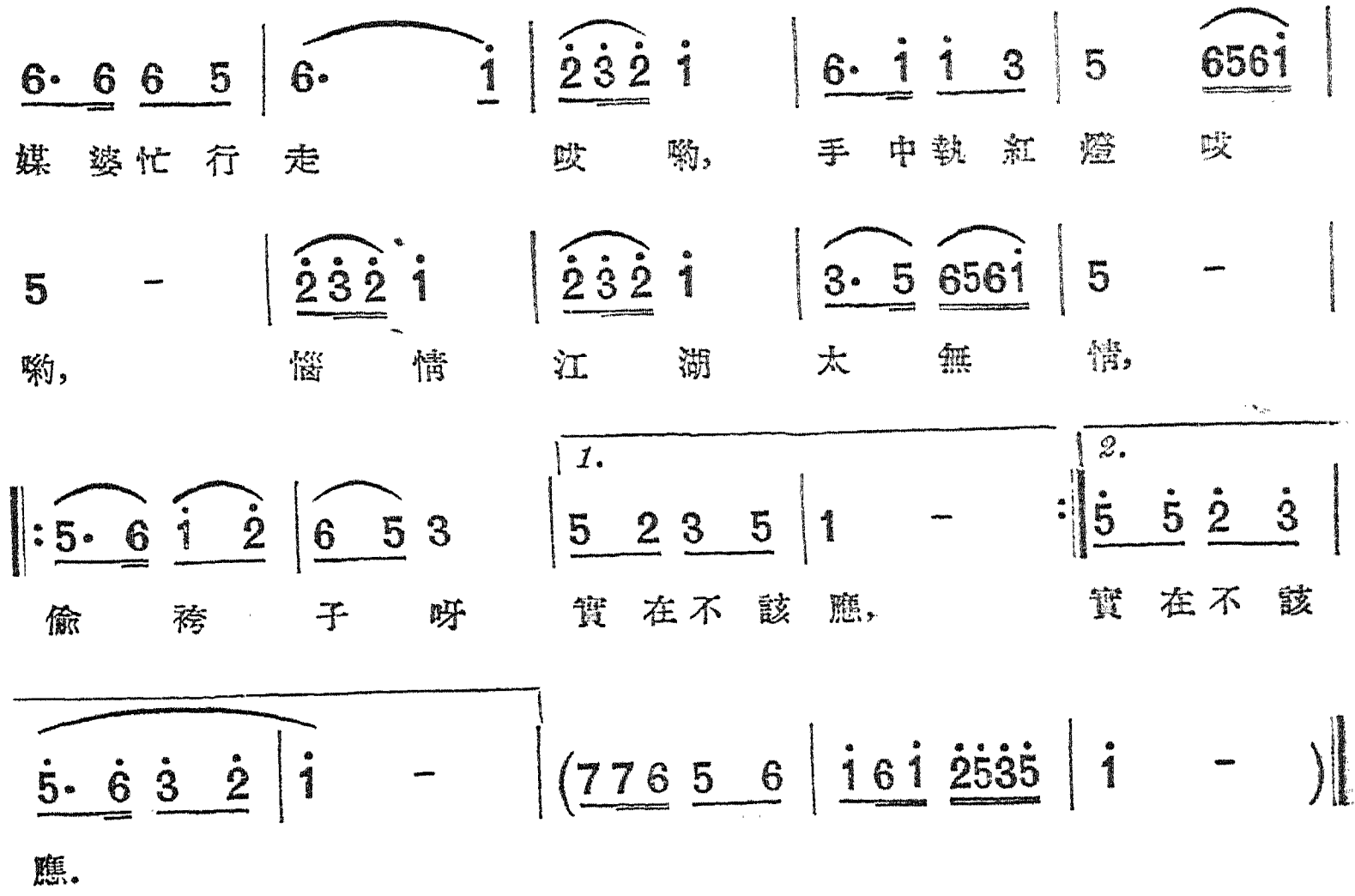
26. 剪　剪　花

（描金鳳）

王雪帆，徐天翔唱

弋　唐　記

1=C $\frac{2}{4}$



27. 船　　歌

（描金鳳）

徐天翔，王雪帆唱

弋　唐　記

1=D $\frac{2}{4}$

3· 5 6561 | 5 (565) | 3· 5 6561 | 5 (565) | 3 5 035 |

船 頭忙撐 篙， 船 梢把櫓 搖， 聽 得 那的

(3526 1)

2161 5 | 5 2 3526 | 1 - | 3· 2 1 3 | 2 - |

岸 上 有 人喊 叫， 只 認 到

3· 2 1 3 | 2 - | 3 1 2 | 3 1 2 | 6· 5 6 2 |

富 豪 家， 卻 原來 是 那 江 湖

1 5 6 | 1· 2 1 5 | 67 6 - | (123 1 5 | 67 6 -) ‖

打 笤.

28. 亂 雞 啼

（祝枝山看燈）

邢瑞亭，郭稼霖唱

弋　唐　記

1=D $\frac{2}{4}$

(666 6 5 | 6535 6 | 666 6 5 | 6535 6)

2 165 | 6 - | 1 3 5 | 6· 5 6 ‖: 5 5 3 |

遠 聞 得 鑼 鼓 聲 音， 果 是 (個)

312 :‖ 1 2 | 1· 65 | 6 - | X - |

前 邊 來 了 燈 蓬!

X X X X X | X X X | X X X | X X X X | X· X X |

拍拉拉拉， 先 放 爆， 火 流 星， 平 升 三 級 走 馬 燈，

X X X | X X X | X X X X | X X X X | X X X X |

熱 鬧 紛 紛， 兩 邊 分 開 停 住 脚(末),我(個) 祝 枝 山(末)

:5 5 3 | 3 1 2 :| 6 3 | 3 2 1 | 2·6 |

也 在 (個)其 內 看 分 明.

29. 湘 江 浪

(雙珠風)

郭稼霖唱

弋 唐記

1=D 2/4

(2 5 4 5 | 2 5 3 2 1 | 2 -) | 2 5 4 5 | 2 5 3 2 1 |

忽 聽得 有 人 敲

2 - | 2 5 4 5 | 2 5 3 2 1 | 2 - | 5· 6 1 |

門， 諒 必 是 附 近 鄉 鄉， 不 知

2 5 32 | 1 - | 3 3 2 3 | 2321 615 | 2326 1 |

何 人 燒 香(那的) 念 佛 念 呀

5· 5 4 5 | 6165 4· 3 | 2 5 3 2 1 | 2 - |

念 呀 念 呀 觀 音.

30. 來富山歌

(雙珠風)

郭稼霖唱

弋 唐 記

2/4

(3 3 2 3 5 | 3212 3 5 | 3212 3 5 | 3212 3212 | 3212 3) |

6 6 6 6 5 | 6 – | 1 3 1 6 5 | 3 3 2 | 3 – | 3· 5 6 1 |

月兒(個)彎彎 (麼) 照 九(子個)州(嘻), 幾 家(個)

5 1 3 2 1· 2 | 3 5 2 1 | 1 2 6· 5 | 6 – | 3 3 2 3 1 | 2 – |

歡 樂 幾家(子個) 愁(嘻), 幾家 夫妻 (末)

3 5 2 1 | 6 1 5 6 | 1 1 2 | 3 5 6· 1 | 6 5 3 2 1· 2 | 3 5 2 1 |

同羅(子個) 帳 (呢呀), 幾 家(個) 夫 妻 在他(子個)

6 6 5 | 6· 5 | 6 6 0 5 | 1 1 0 5 | 6 – ‖

州(嘻). (啊 嗚 啊 啊 嗚 啊 啊 嗚.)

31. 點 絳 脣

(描金鳳) 王雪帆唱

2/4 弋 唐 記

1 7 6 1 5 | 5 – – – | 5 4 3 5 2· | 3 3 3 3 | 1 – – – |

豪氣 沖霄, 香煙 繚 繞,

5 6 5 6 1· 2 1 0 | 1· 2 3 2 1 – | 5 4 3 5 2· | 3 3 3 3 | 1 – – – ‖

查察人間奸 刁, 願 凡 人 孝悌 忠 信.

32. 貴 家 調

2/4 郭稼霖唱

弋 唐 記

(3 3 2 3 5 | 3212 3 5 | 3212 3212 | 3212 3) | 2 1 6 |

今 朝

(3 3 2 3 5 | 3 2 1 2 3) | 1 3 1 | 5· 3 1 | 5 3 6 7 6 |

倘 然 回 家 去，

0 $\overset{3}{\lceil}$5 3 | 2 3 2 (5 | 3 1 2 3 2) | 3· 5 3 5 | 3 5 3 |

哎 哩 哎 哩 哎， 這 樁 事 體 做 勿 成，

6· 5 3 2 | 3 5 5 | 3 5 3 5 | 3 5 5 1 | 0 2 6 |

想 想 有 點 難 爲 情， 叫 我 怎 麼 能 見

5 - | (0 1 1 3 | 5 6 1 5 | 0 1 1 3 | 5 6 1 5) ‖

人？

宣卷曲調

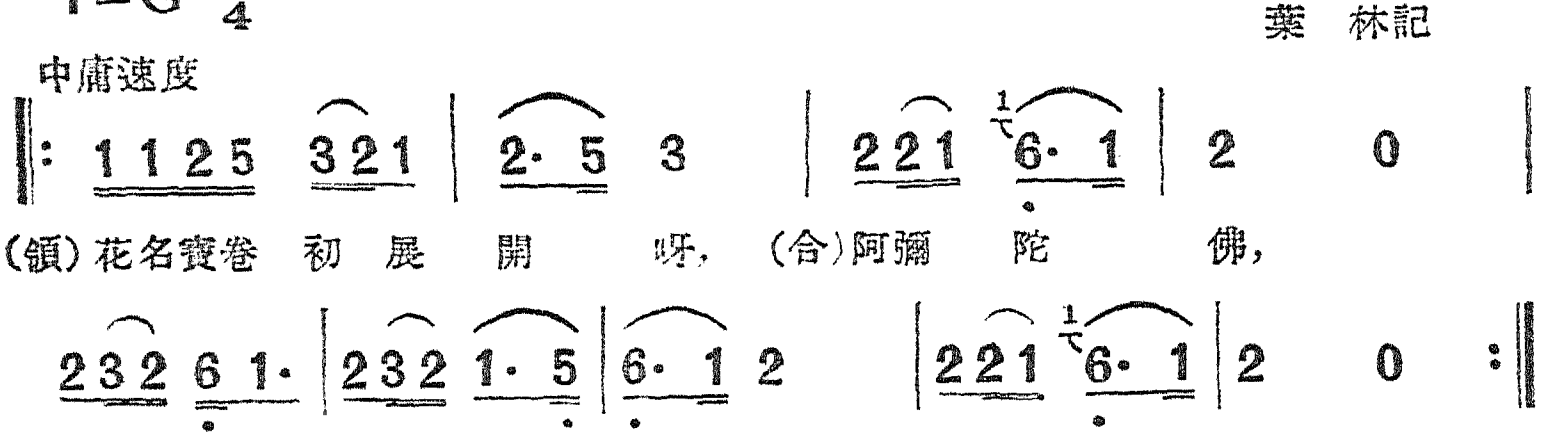
1. 七字句

（無錫宣卷）

俞介君唱
葉林記

1=G $\frac{2}{4}$

中庸速度



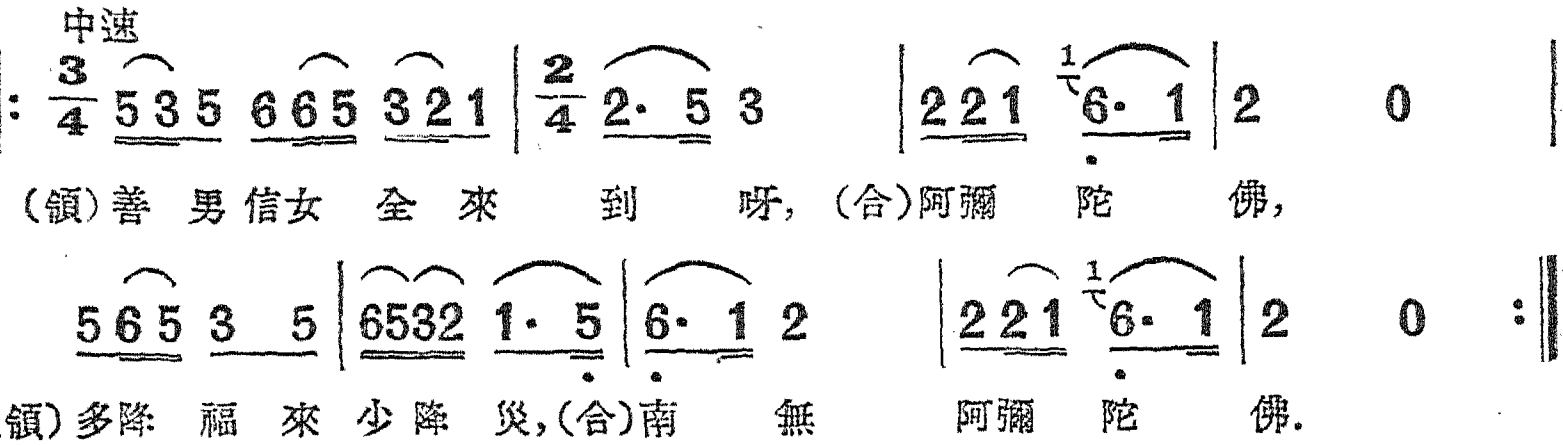
2. 七字句"賣"腔

（無錫宣卷）

俞介君唱
葉林記

1=G $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

中速



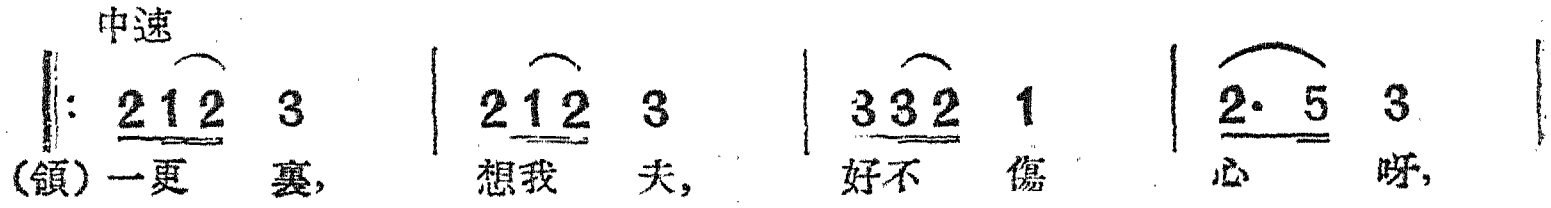
3. 十字句

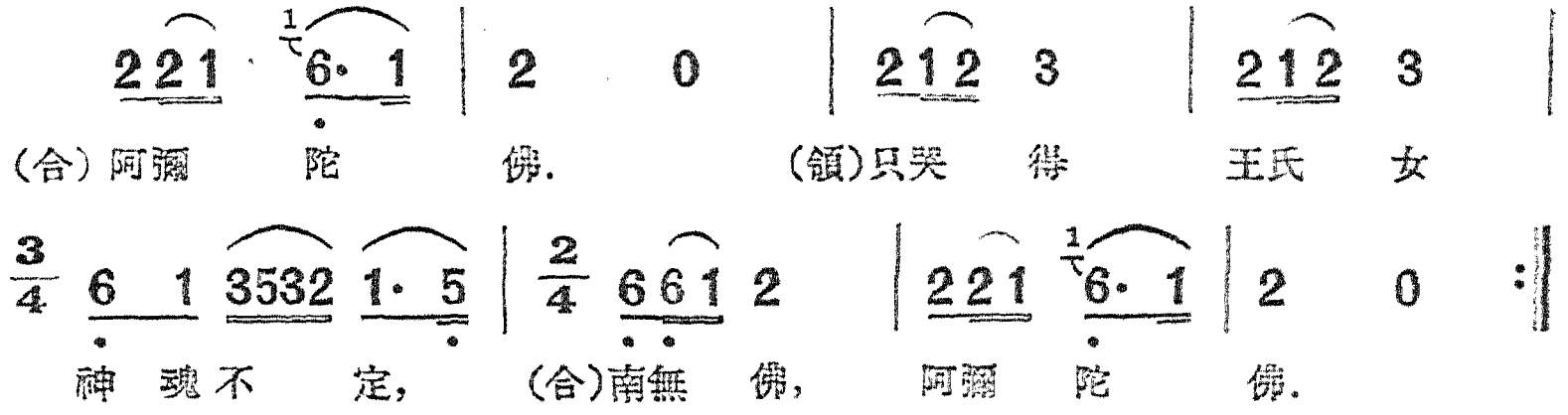
（無錫宣卷）

俞介君唱
葉林記

1=G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

中速

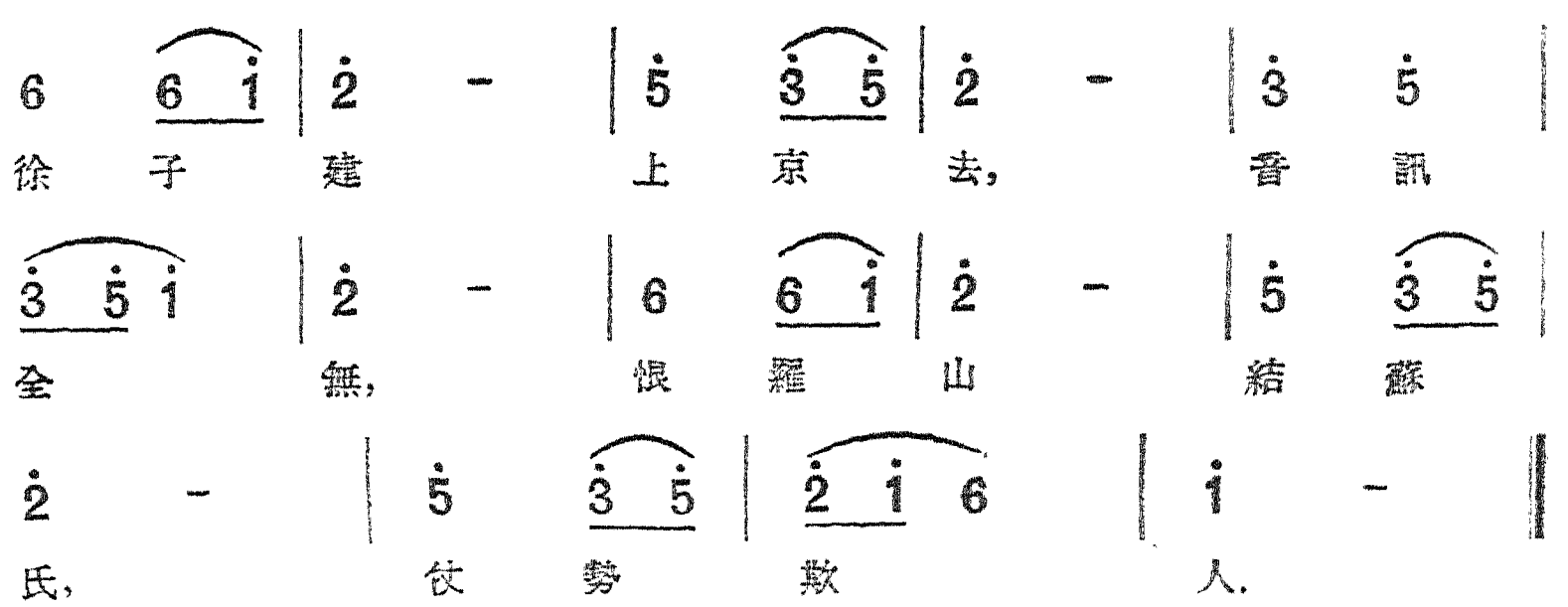




4. 宣 卷 調❶

1=A $\frac{2}{4}$

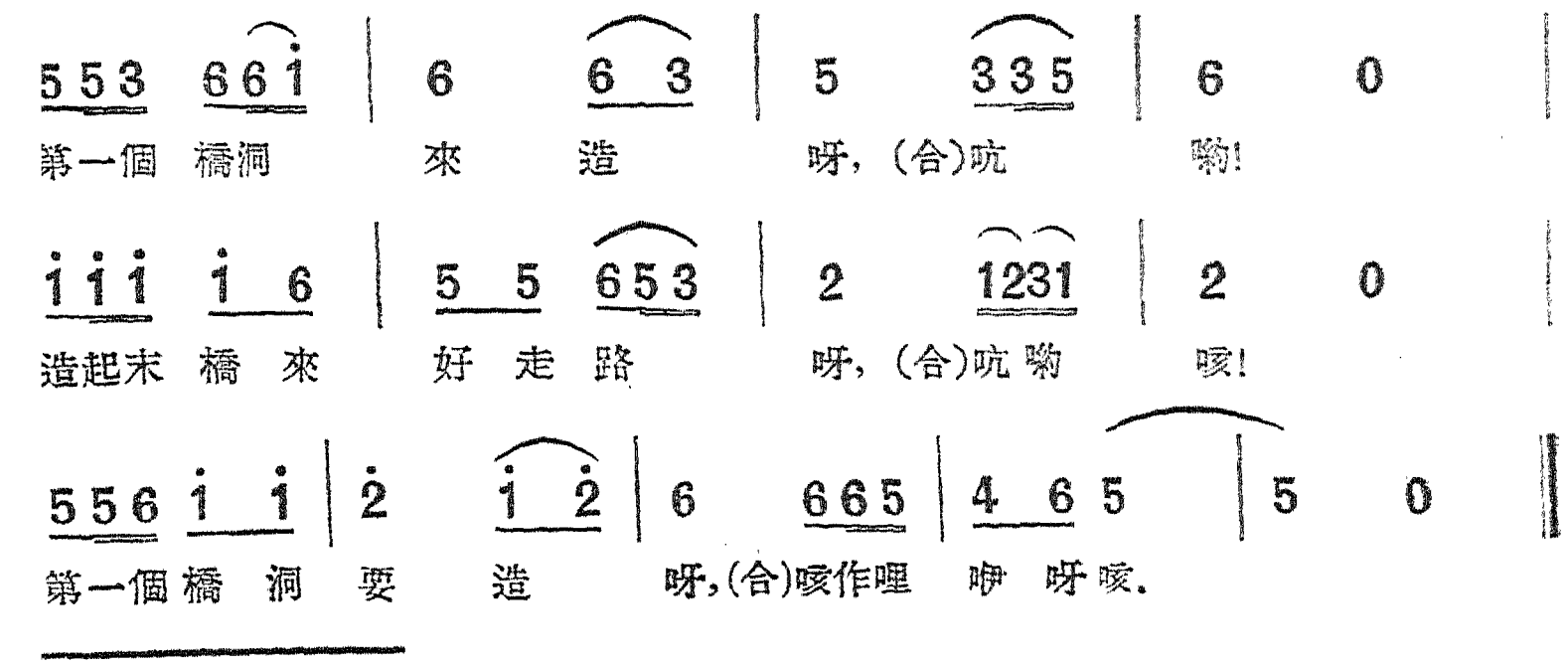
無錫倪松唱
徐澄宇記



5. 宣 卷 調

1=D $\frac{2}{4}$

常熟孔關生唱
汝 明 記



❶ 歌詞選自雙蝴蝶宣卷中李氏"獃磨房".

6. 宣卷南無調

常熟東始莊
程茹辛記

$\frac{2}{4}$

6 6 6　6 5	6 i 3　5	6 6 6　6 5	6　i 3
觀音末　本　是	古靈　壇	慈悲　南　誦	降　啊
5　5 i	6　6 3	5　5 6	6 5 3　2 0
	靈	啊，　降　臨	來　哎
2 5　3 2 1	2　2 3 1	2　4 5 3	5　5 6
哎	哎　哎　哎	啊　呀，	彌
5　3 5 3 2	1　1 5	6 5 6　2 i 6	5　-
呀	陀　呀	啊呀　哎哎	佛.

7. 七 字 句

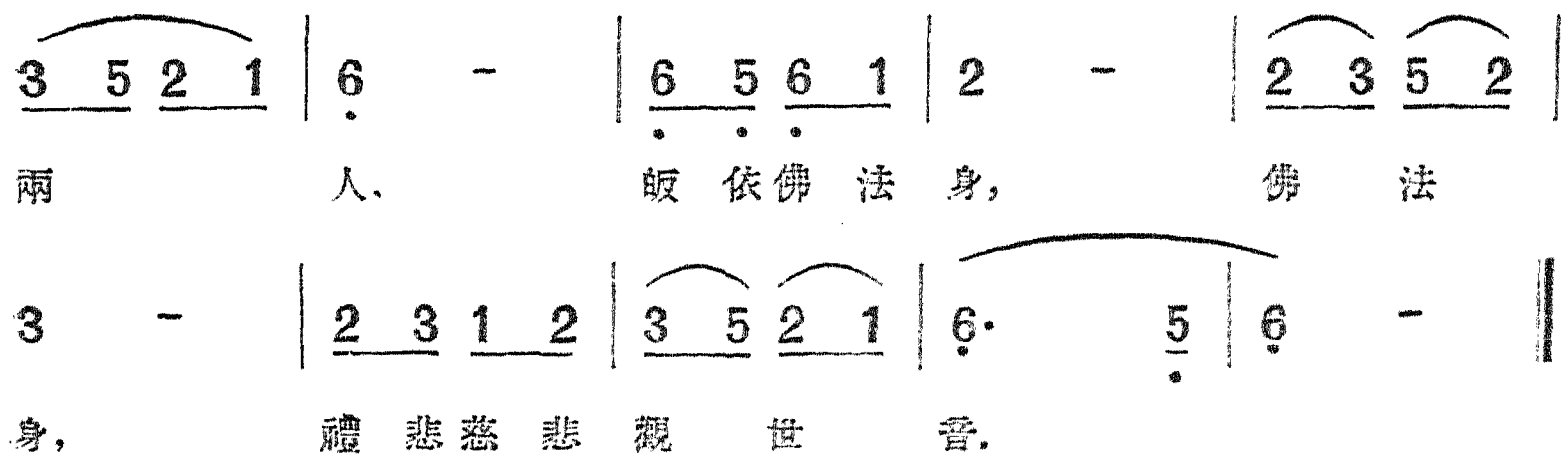
5=C $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

$\frac{3}{4}$ 5　5　6 5 3　5　2	$\frac{2}{4}$ 5 6 5 3　2	6 6 1　2　2	
1.天　上　星多　月　勿	明　啊，	南　無　啊，	
2.路　上　草多　人　難	走　啊，	南　無　啊，	
2　3　5 3 2 1	6 1 2 3　1　1	5 6 5 3　2　2	6 6 1　2
1.地下　山多	路勿　平　啊，	南　無　啊	阿彌啊　陀.
2.河裏　魚多	水勿　清　啊，	南　無　啊	阿彌啊　陀.

8. 十 字 句

1=E $\frac{2}{4}$

極慢			極慢		
1 2　3 2	2	-	5 6　5 2	3	-	2 3　1 2
何　文	秀		王　蘭	英		夫　妻



9. 常州宣卷調

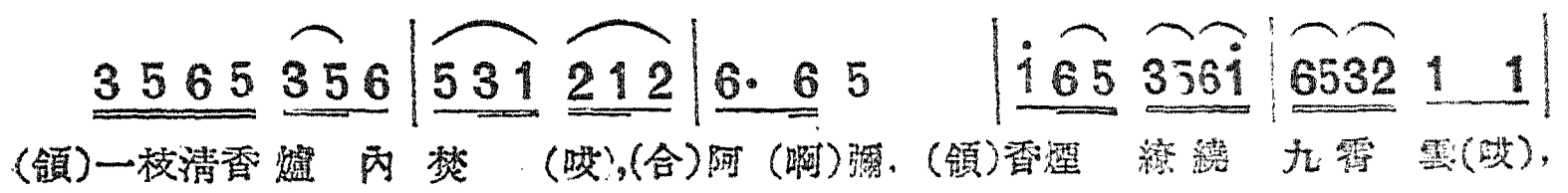
常州鳴鳳農民李荘大唱
路 行 記 譜



10. 佛 祈 調❶(北腔)

(蘇州宣卷齋佛)

吳江鄭天霖唱
弋 唐 記



❶ 此曲用木魚、磬、擊板. 以後各曲除絲弦調加絲竹外, 均同此.

$\overset{\frown}{5356}\ \overset{\frown}{5321}\ |\ 3\cdot\ 2\ 1\ |\ \overset{\frown}{1\ 6\ 5}\ 3\ 5\ 6\ \dot{1}\ |\ \overset{\frown}{3563}\ \overset{\frown}{2\ 1\ 2}\ |\ 3\cdot\ 2\ 1\ |$

(合)南　無南無阿(啊)彌,(領)齋主　跪在堂前　行禮　拜,(合)阿(啊)彌,

$5\ \dot{1}\ \overset{\frown}{6\ 5\ 3}\ |\ \overset{\frown}{5632}\ 1\ \ 1\ |\ \overset{\frown}{5356}\ \overset{\frown}{5321}\ |\ 3\cdot\ 2\ \ 1\ ||$

(領)迎　接　虛　空　　過往　神(哎),(合)南　　無南無　　阿(啊)彌.

11. 小　佛　祈(北腔)

(蘇州宣卷快板,小花面用)

常熟蔡老師唱

弋　唐　記

6=C $\frac{2}{4}$

$6\ \ 6\ \ 6\ 6\ 5\ |\ \overset{\frown}{3\ 5\ 6\ \dot{1}}\ \ 5\ |\ 2\ \ 5\ \ 3\ 3\ 2\ |\ \overset{\frown}{1\ 2\ 3\ 5}\ \ 2\ |$

(領)耕　餘　村裏(個)　老百　姓,　　肚　皮　餓得來　　喊救　命,

$6\ 6\ 6\ \overset{\frown}{6\ 6\ 5}\ |\ \overset{\frown}{3\ 5\ 6\ \dot{1}}\ \ 5\ |\ 2\ 5\ 5\ \ 3\ \ 3\ |\ \overset{\frown}{2\cdot\ 3}\ \ \overset{\frown}{2\ 1\ 6\ \dot{}}\ |$

我倪(個)不怕　　難爲　情,　　替他們要　飯　　喊　　救

$1\cdot\ \ \overset{\frown}{6\ 1\ \dot{}}\ |\ \overset{\frown}{2\cdot\ \ \ \ 3}\ |\ \overset{\frown}{5\cdot\ 6\ 3\ 2\ 3}\ |\ \overset{\frown}{1\ 2\ 3\ 6\ \dot{}\ 5\ \dot{}}\ |\ 1\ \ -\ ||$

命,　(合)南　　無　　阿　　彌　　陀　　佛.

12. 小　佛　祈(北腔)

(蘇州宣卷清板)

蘇州蔡雲唱

弋　唐　記

1=D $\frac{2}{4}$

$\dot{1}\ \dot{1}\ 6\ \ \overset{\frown}{5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}}\ |\ \overset{\frown}{6\ 5\ 3\ 5}\ \ \overset{\frown}{2\cdot\ 5}\ |\ \overset{\frown}{3\ 2\ 1\ 2}\ \ 3\ |\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6\ \ \overset{\frown}{5\ 6\ \dot{1}}\ |$

(領)一枝(個)清香　　爐內　焚,　(合)南　　無,　(領)香煙(哩個)繚　繞

$\overset{\frown}{6\ 5\ 3\ 2}\ \ \overset{\frown}{1\cdot\ 2}\ |\ \overset{\frown}{3\ 5\ 3\ 2}\ \ 1\ |\ \overset{\frown}{3\ 3\ 6}\ \ \overset{\frown}{1\ 2\ 3\ 2}\ |\ \overset{\frown}{3\ 5\ 3\ 2}\ \ 3\ |$

九霄　雲,　(合)南　　無,　(領)齋主　跪在佛前　　行禮　拜

$\overset{\frown}{6\ 6\ 3}\ \ 5\ |\ \dot{1}\cdot\ \dot{2}\ \dot{1}\ \dot{1}\ 6\ 5\ |\ \overset{\frown}{5\ 6\ 3\ 2}\ \ \overset{\frown}{1\cdot\ \ \ 2}\ |\ \overset{\frown}{3\ 5\ 3\ 2}\ \ 1\ ||$

(合)南　　無,　(領)迎　接大路神仙　到來　臨(合)南　　彌陀　　佛.

13. 齋 佛 調(北腔)

(蘇州宣卷清板)

吳江繆志泉唱

弋 唐 記

1=D $\frac{2}{4}$

3505 i65 | 5653 5653 | 2321 6561 | 23 2 65 |

(領)一枝(個)清 香 爐內 焚, (合)彌陀南無 佛 (哎),

i65 3561 | 6532 1 1 | 6123 2321 | 6161 2321 |

(領)香煙 透入 九霄 雲 哎,(合)彌陀南無 佛, 彌陀南無 佛,

5 5 i65 | 3565 5653 | 2321 6561 | 23 2 65 |

(領)今 日 齋主 行禮 拜, (合)彌陀南無 佛 (哎),

3 5 6532 | 5642 1 1 | 5653 2321 | 6561 231 |

(領)迎 接 虛空 過往 神 哎,(合)彌陀南無 佛, 彌陀南無 佛.

14. 齋佛十三字和調(北腔)

(蘇州宣卷)

唯亭顧煉森唱

弋 唐 記

1=D $\frac{2}{4}$

i12 6 5 | 3535 6 3 | 5 35i6 | 5i3 216 | i65 5632 |

(領)一枝 清 香 爐 內 焚,(合)南無阿 彌 陀佛,南無 阿彌 陀

1 - | i 5 35i | 5132 1 1 | 5·653 2· 1 | 6131 2 |

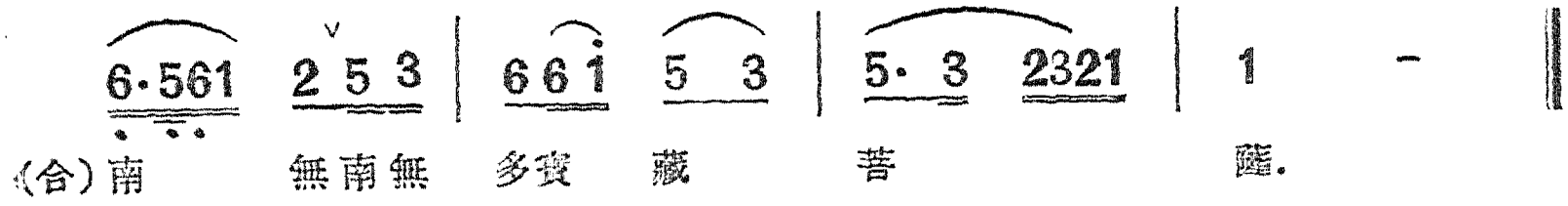
佛, (領)諸 佛海 外 悉遙 聞(哎),(合)南 無 阿彌陀 佛,

i12 6i65 | 3· 5 i263 | 5 35i6 | 5i3 216 | i65 5632 |

(領)齋主 洗手焚香 行 禮 拜,(合)南無阿 彌 陀佛,南無 阿彌 陀

1 - | 535 6561 | 6 6 5 | i· 5 6· 1 | 5132 1 1 |

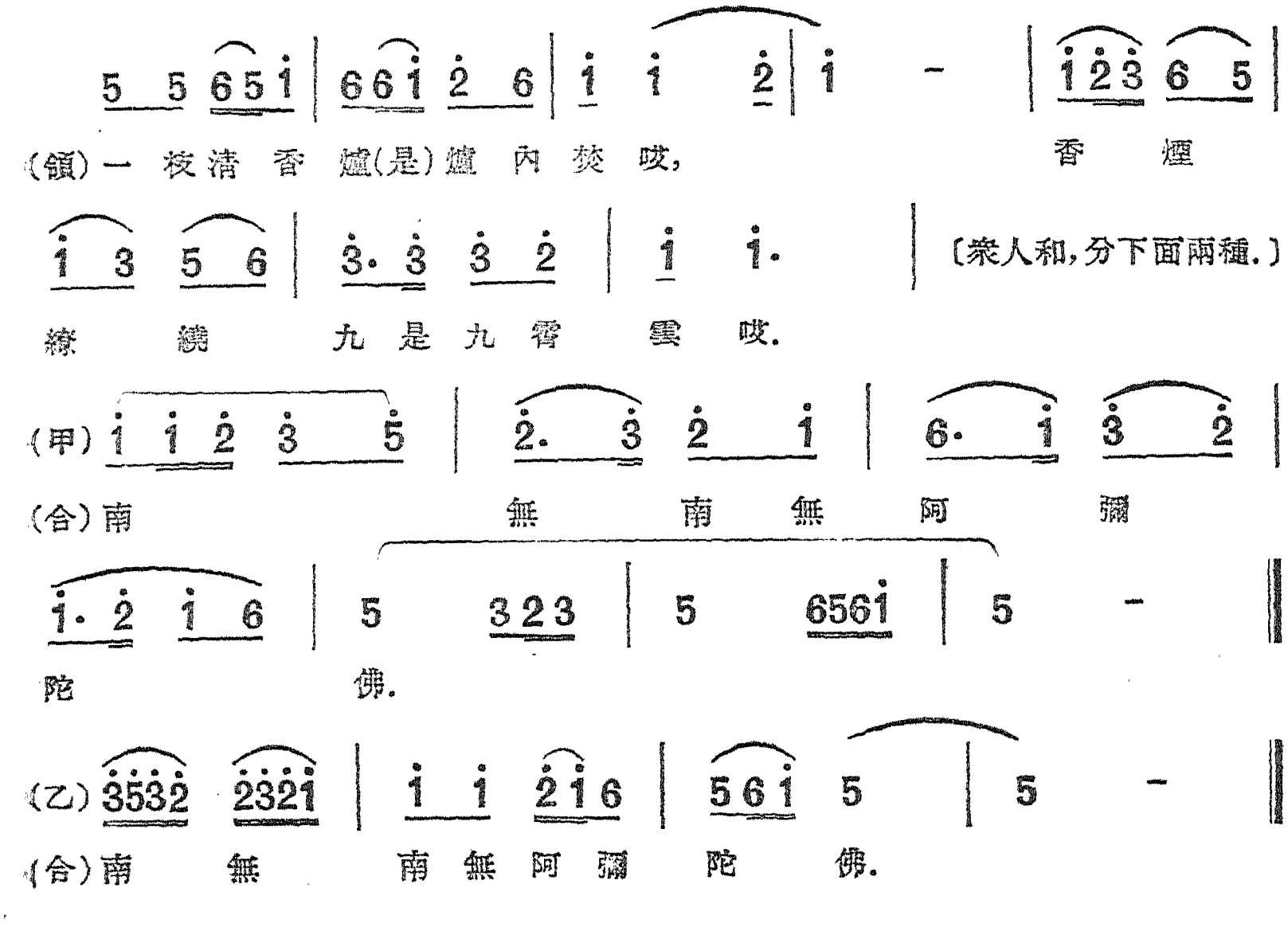
佛, (領)弟子 一心 信(啊) 請 佛 下山 林 哎,



15. 老絲弦調(北腔)

(蘇州宣卷)

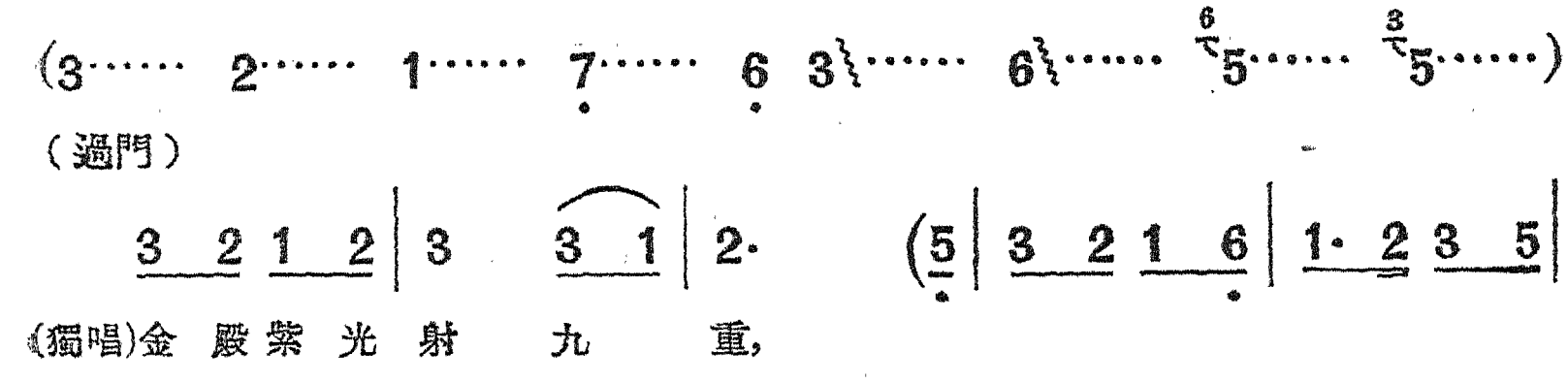
吳江鄭天霖唱
繆志泉和,弋 唐記



16. 絲 弦 調(老北腔)

(蘇州宣卷,老壽星)

唯亭顧棟森唱
弋 唐 記



3 2 3 1 5 | 6 -) | 3 5 2 5 | 2 1 6 5 | 6· 1 2 3 |
老 壽 星 移 步 出 仙

1· (2 | 7 6 5 3 | 5 6 1 6 | 1 -) | 3 2 3 5 |
宮， 身 穿 長 壽

3· 5 3 1 | 2· (5 | 3 2 1 6 | 1· 2 3 5 | 3 2 3 1 5 |
袍 一 件，

6 -) | 3 0 5 0 | 2 1 6 5 | 6· 1 2 3 | 1· (6 |
後 面 跟 的 是 白 鶴 童，

5 3 5 6 | 1 6 1) | 5 5 3 | 2 - | 3· 2 3 5 |
龍 頭 杖， 扶 手

2· (5 | 3 2 1 6 | 1· 2 3 5 | 3 2 1 5 | 6 -) |
中，

5 3 2 5 | 2 1 6 5 | 6· 1 2 3 | 1 - (2 | 7 6 5 3 |
八 洞 神 仙 老 壽 翁.

5 6 1 6 | 1· 2 3 6 | 5 3 2 1 2 3 5 | 2 1 6 3 3 | 6 5 -) ‖

17. 老 調(老東腔類)

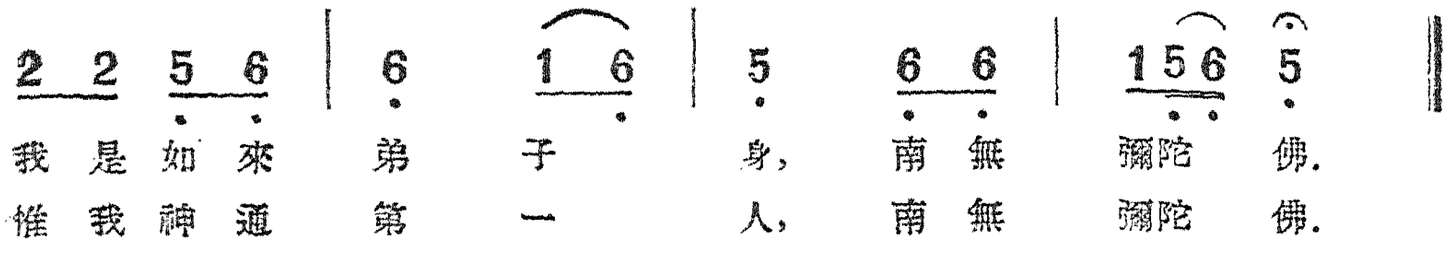
(蘇州宣卷念佛老太婆調)

蘇州蔡雲唱
弋 唐 記

1=G $\frac{2}{4}$

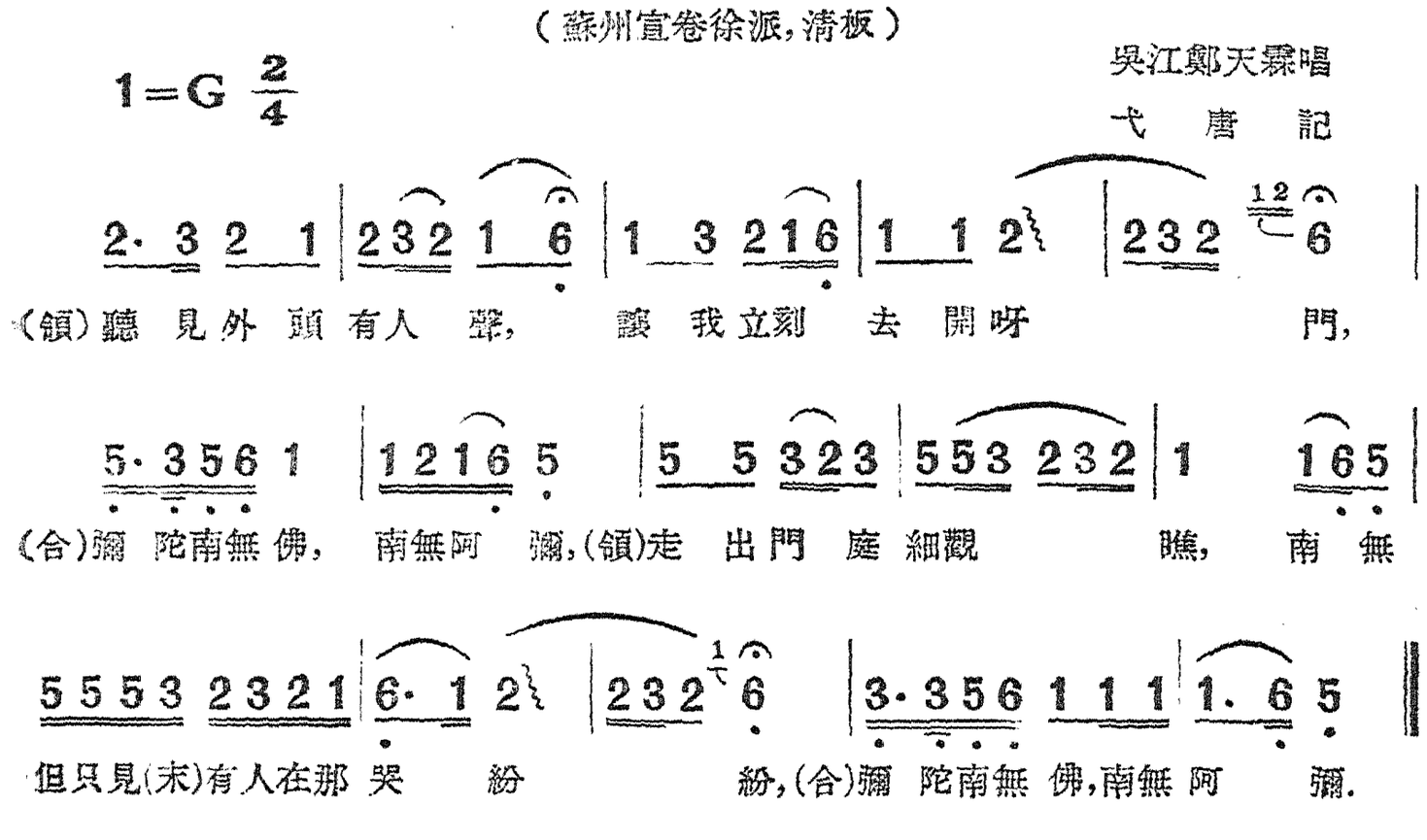
緩慢

1 1 1 6 | 1 6 2 1 | 6 1 6 | 5 6 |
(獨唱)尊 者 說 與 鬼 王 聽， 南 無 阿 彌，
道 號 目 犍 連 尊 者， 南 無 阿 彌，



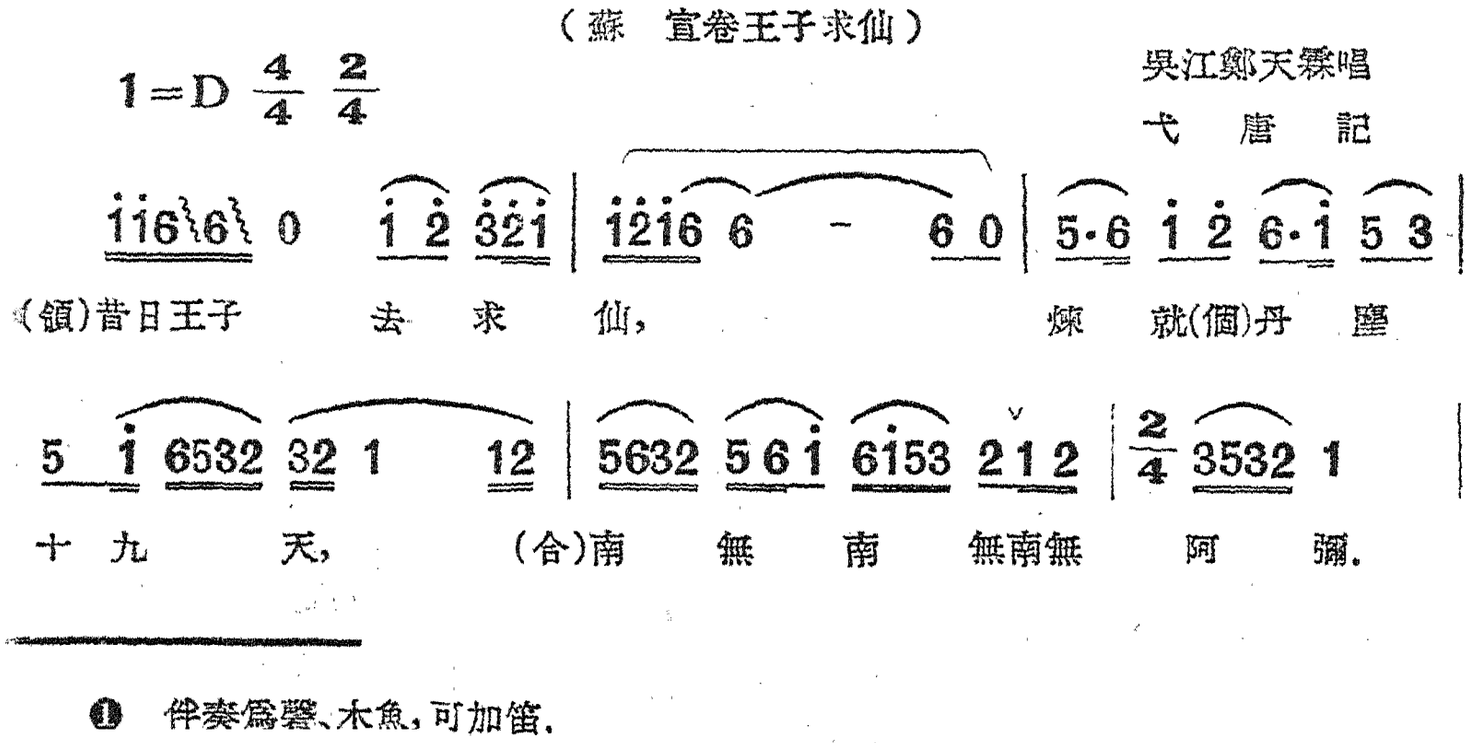
18. 請佛調(東腔)

（蘇州宣卷徐派，清板）



19. 許派清板❶(東腔)

（蘇 宣卷王子求仙）



❶ 伴奏爲磬、木魚，可加笛.

4/4 3 5 5 3 | i i 6 6 5 6· i | 5 3 5 | 3 2 1 2 1 | 2/4 3· 2 1 |

(領)老壽星(南)山 中 方(呀)七 日,(合)(南) 阿 彌,

4/4 i 3 2 i 6 5 3 2 3 | 5 i 6 5 3 2 3 2 1 1 2 | 5 6 3 2 5 6 i 6 1 5 3 | 2 1 2 | 2/4 3 5 3 2 1 |

(領)和合仙(在那)世 上有幾千 年 (合)南 無 南 無南無 阿 彌.

20. 絲弦宣卷(東腔)

(蘇州宣卷仿文書調)

1=D 4/4

吳江鄭天乘唱

弋 唐 記

(i 6 i 2 i 7 i 6)

(絲弦)

5 i i i i 5 6 5 3 2 | 2 1 . i | 5 i 5 2 3 5 3 5 1 2 6 |

(獨唱)我出得門來 (哎) 我 往前 (哎) 行(嗯),

i 3 2 i 6 5 3 5 2 | 5 i 6 5 3 2 5 1 (3 | i 2 1 6 3 2 3 5 2 3 5 3 2 1 7 |

但只 見 前邊 一羣(嗯) 人. (過門)

6 6 0 i 2 3 2 1·3 2 2 2 6 | 5 0 2 0 2 6 5. i 6 5 3 2 | 5·6 3 2 5· 0)

轉清板

5 5 5 3 i i 6 5 3·5 3 | 5 6 i 5 3 5 3 2 1 1 | 3 2 1 6 i 6 3 5 3 |

只因爲 家道 多貧困 母子 二人度光 陰, 三間 茅屋當家住,

f

5 i 6 5 i 5 3 2 1 1 | 5 5 3 i 6 5 6 3 5 3 | i 3 2 i 6 5 3 5 5 3 2 |

我吃不 飽來 穿不 温, 可恨 地主 無 理, 刻刻 不斷

5 i 6 5 3 2 3 5 1· (3 | i 2 1 6 3 2 3 5 2 3 5 3 2 1 7 | 6 6 0 i 2 3 2 1·3 2 2 2 6 |

遇租 人 (嗯).

5 0 2 0 2 6 5· i 6 5 3 2 | 5· 6 3 2 3 5 -)

21. 開　　篇(東腔)

（蘇州宣卷清板）

蘇州顧棟森唱

弋　唐　記

6=E $\frac{4}{4}$

6· 1　6 1 6　6　1　2　|　5 3 2　1 2 3 5　2321　2 1 6　|

(領)漁　筒　簡板　響　叮　咚,　唱來　絕妙一條　好喉　嚨,

2　2312　6　-　|　553　6653　2316　2　|　2　2312　6　-　|

(合)南　阿彌　陀,　(領)先唱(格)蘇秦不第回家　轉,(合)南　阿彌　佛,

5553　1235　532　12 1 6　|　2　1 6　2　-　|　22　252　2 6　-　‖

(領)後唱　二十四孝少年　童,(合)南　無　阿彌　陀　佛.

22. 四　季　調(西腔)

（蘇州宣卷快板）

唯亭顧棟森唱

弋　唐　記

5=A $\frac{2}{4}$

5· 5　3　5　|　6· 1　6165　|　6 5　-　|　5· 3　2　3　|

(領)桃　紅　柳　綠　春　景　天,　(合)南　無　阿　彌,

6· 1　6· 1　|　2　1265　|　2 1· 21　|　6561　2　|

(領)夏　日　炎　炎　放　光　豔,　(合)南　無

212　126　|　5　-　|　5· 5　3　5　|　6· 1　6165　|

阿彌　陀　佛,　(領)秋　季　丹　桂　香　飄

6 5　-　|　5· 3　2　3　|　6　6　3　5　|　6　5· 6　|

遠,　(合)南　無　阿　彌,(領)天　竹　蠟　梅　近　冬

3　2　2 1　|　6561　2 5 3　|　6 5 3　2 3 2　|　2 1　-　‖

天,　(合)南　無南無　阿彌　陀　佛.

23. 十字經讚調❶

（蘇州宣卷放花燈）

唯亭顧棟森唱

弋 唐 記

6=B $\frac{2}{4}$

6 6 i 6 $\overset{6}{\underset{\curvearrowright}{}}$5 | 5 3 5 65353 | 2 1 6 2 5 6 | 3 5 2 1 6 |

(領)徐(啊)員 外 叫女 兒 妙英(個)小 姐，

5 5 3 5 6·i | 5·651 235 | 5 5 6 5632 | $\overset{3\,2}{\underset{\curvearrowright}{}}$1 - | 2 1 6 2 ‖

是(個)今(個)年 不比 那 往年(個)花 燈， (合)南 無.❷

24. 五字經讚調

（蘇州宣卷放花燈）

唯亭顧棟森唱

弋 唐 記

5=A $\frac{2}{4}$

5 i i 6 5 | 6 5 6 i | 5· 6 6 5 3 2 |

(領)鑼 鼓 喧天 響， 街 坊 盡 扎

$\overset{3}{\underset{\curvearrowright}{}}$1 - | 5 i 6 | 5 6 6532 | 1 - ‖

燈， (合)彌 陀 佛， 阿 彌 陀 佛.

25. 灘 調

（蘇州宣卷上壽調）

唯亭顧棟森唱

弋 唐 記

2=A $\frac{2}{4}$

2 3 6 | 1 6 1 | (1 i 6 5 3) | 2 2672 | 5· (6 |

皓 月 當 空 建 金 犂，

5656 i) | 2 2 3 | 1· 3 2672 | 5· (i | 6 3 2 1) |

福 祿 壽 星

---

❶ 自此曲起均用絲竹伴奏.

❷ 此句亦可作襯字.

1 3 6 | 6 5 3 2 2· (i | 1 3 2) 3 6· 1 |
祝 祥 雲, 身 穿（個）

2 2 | (2 5 3 5 2) | 1 2 6 1 2 6 5 | 6 1 6 1 2 | (2 3 5 6 3 |
道 袍 全 壽 字,

1 3 2 1 6) | 1 2 | 6· 1 5 (2 | 3 5 2 1 6) | 6 3 1 |
喜 氣 兒 孫 福 滿

(0 1
6 3 2· 3 | 5 - | 4 3 2 6 | 5 -)‖
門.

26. 雁 沙 調

（蘇州宣卷）

唯亭顧棟森唱

3=B $\frac{2}{4}$

弋 唐 記

(3 5 | 1 2 3 | 3 5 | 1 2 3) | 3 5 |
本 中

(3 3 5 | 1 2 3 | 3 5 | 1 2 3) | 3 5 |
上 馬

2 1 6 | 0 1 1 2 | 3 | 0 5 3 2 | 1 2 |
便 行 (嗯) 程 (嗯).

(0 2 0 2 | 0 3 2 | 0 2 0 2 | 0 3 2) | 2 2 3 | 5 5 |
小 小(個) 安 童,

2 2 3 | 5 5 | 3 - | 3· 5 | 1 3 | 2 - |
小 小(個) 安 童 在 後 (歐) 跟.

27. 流 水 板

（蘇州宣卷）

3=F $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

唯亭顧棟森唱

弋 唐 記

(3. 6 5 3 | 2 3 5 | 2. 5 3 1 | 6. i 6 | 2 2 2 2 2 2 |

（絲弦伴奏）

(0 5 6 7 6)

2. 7 6) | 2 2 1 2 2 | 6 i | $\frac{3}{4}$ $\frac{i}{5}$ - 0 |

春二 三 月 暖 洋 洋，

(0 6 i 2 3)

$\frac{2}{4}$ i 3 2315 | i i 5 | $\frac{3}{4}$ i - 0 | ($\frac{2}{4}$ 3. 6 5 3 | 2 3 5 |

百 花開放 噴 噴 香.

2. 5 3 1 | 6. i 6 | 2 2 2 2 2 | 2 7 | 6 -) ‖

28. 挑 袍 調

（蘇州宣卷）

1=D $\frac{4}{4}$

唯亭顧棟森唱

弋 唐 記

i. 6 i i i 2 6 | 1. 2 351 2 - | ‖: (0 2 0 2 035 2 | 0 X 0 X 0 X X) :‖

金爐 香燼 漏 聲 殘，

i. 6 i i i 5 i | i 2 3 i 6 5. 6 | 4 4 5 2 i 65 |

喜 氣洋洋轉 家 歸.

5 2 - - - ‖: (0 2 0 2 035 2 | 0 X 0 X 0 X X) :‖

29. 海 花 調

（蘇州宣卷）

吳江繆志泉唱

弋 唐 記

1=D $\frac{2}{4}$

2 2 2 2 3 | 2 3 2 1 2. 3 | 5 5 5 3 6 6 i | 3 3 5 6 5 3 2 | 1 1 2 |

(領)要 要 緊緊 向前 行，我 前面 到了 祝家 村 哎，

3 6 6 5 3 | 2 2 3 | 2 1 3 2 3· 2 | 1 - | i 6 5 3 5 6 5 |

(合)彌 陀南 無 佛 哎 南無 阿 彌， (領)抬起 頭來

5 3 6 | 3· 5 5 3 | 2 2 1 6 | 3 5 3 5 6 | 6 2 3 5 |

看 一 看， (合)阿 彌，(領)祝 家牆 門 到 來

1 1 2 | 3 6 6 5 3 | 2 2 3 | 2 1 3 2 3· 2 | 2 1 - ‖

臨 哎， (合)彌 陀南 無 佛 哎 南無 阿 彌.

30. 打 夯 調

（蘇州宣卷號子）

吳江鄭天霖，繆志泉等唱

弋 唐 記

1=D $\frac{2}{4}$

f 3 2. 3 2 | 1 2 1 6 5 | i 3 2 i 6 | 6 6 3 5 | 5 5 5 3 5 5 5 3 |

(領)第一 環 橋 來 喲來造 成， (囉)(合)石橋上(末)石 人 石馬

ff

5 i 6 5 3 | 3 5 3 2 1 | 3 3 2 i 1 6 | i i 0 | 3 3 2 i 1 6 |

石 雕(子 個) 成 哎，(領)哼❶哼(咿末) 哼 喲， (合)哼 哼(咿末)

i i 0 | ❷ X X · | X X · | X X · X X · | (2 2 2 2) X X X X | X |

哼 喲， (喂作) (哼作) (喂作)(哼作)(領)再來一個(合)哼!!

❶ “哼”，吳音讀如“ㄏㄢˊ”.

❷ “X”只註明時間而沒有音. (2222 XXXX) 可唱“$\dot{2}$”音.

31. 宣 卷 調

5=B $\frac{2}{4}$

金壇丹陽
陳子鎧記

5 3 5 | i 6 i | 6 5 3 | 5· 3 | 2 - |

(領)1.第 一 枝 清 香 七 寸 長 啊,
2.門 口 末 有 棵 遮 蓋 樹 啊,
3.第 二 枝 清 香 直 苗 苗 啊,
4.人 人 末 都 說 仙 桃 好 啊
5.第 三 枝 清 香 香 又 香 啊,
6.三 報 個 夫 妻 多 圓 圓 啊,

5 3 2 | 1 - | 1 - | 5 5 5 | 2 5 | 3 2 |

(合)1.阿 彌 啊 陀 佛, 公 婆 個 也 是 公 母
2.阿 彌 啊 陀 佛, 冬 晒 個 日 頭 夏 乘
3.阿 彌 啊 陀 佛, 綫 香 個 頭 上 結 仙
4.阿 彌 啊 陀 佛, 灶 頭 上 燒 香 有 功
5.阿 彌 啊 陀 佛, 一 報 個 爹 爹 二 報
6.阿 彌 啊 陀 佛, 四 報 個 兒 孫 福 壽

(3 3 6) |
1 - | 6 6 1 | 2 - | 5 3 2 | 1 - | 1 - |

1.娘, 南 無 佛 阿 彌 啊 陀 佛.
2.涼, 南 無 佛 阿 彌 啊 陀 佛.
3.桃, 南 無 佛 阿 彌 啊 陀 佛.
4.勞, 南 無 佛 阿 彌 啊 陀 佛.
5.娘, 南 無 佛 阿 彌 啊 陀 佛.
6.長, 南 無 佛 阿 彌 啊 陀 佛.

32. 訴 說 調

江陰，周莊，華墅一帶流行

徐士佳唱　孟雲華記

1=G $\frac{2}{4}$

‖: 1 2 3 | 2 1 6. | 6 1 2 3 | 2 - |

1.李黑心　非小可　世間第　一，
2.江寧府　來做官　萬人勿　服，
3.觀音到　來化齋　門公通　報，
4.門公說　外面有　少年女　子，
5.我看你　滿身孝　爲何到　此，
6.我問你　你今年　多少年　紀，
7.我丈夫　死三日　缺口棺　木，
8.李黑心　看看她　嬌嬌美　女，
9.娘娘說　我丈夫　死過三　日，
10.黑心說　依從我　何必說　起，

1 2 3 | 2 1 6. | 6 1 2 | 1 - :‖

1.有金銀　十三庫　盤拆窮　人.
2.衙門內　有化齋　打他出　門.
3.頓時變　小寡婦　試看他　心.
4.黑心說　喚進來　問他何　人.
5.娘娘說　丈夫死　苦切傷　心.
6.娘娘說　十八歲　並無子　女.
7.到府上　來求化　大開宏　恩.
8.叫使女　且問他　可肯嫁　人.
9.求員外　布施我　辦葬夫　君.
10.都是我　來置辦　一口應　承.

訴白：李黑心以爲觀音可能肯嫁給自己，因此大辦喪事……（本事結束：是觀音把李黑心的家產以各種方法全部弄光，李黑心被天火燒死.）

33. 拜 香 調❶

6=B $\frac{2}{4}$

青浦練塘區殿山鄉
蔡阿小唱　路行記

6 6 6 5 6 | 2 2 i i | 2 i 6 6 5 3 2 |
第 (啊)一 張 | 台 子 (末) | 四 角 (個)

3 – | 5 i 6 i 6 5 | 5 6 5 3 2 2· |
方, | 岳 飛 | 槍 挑呀

1 6 5 5 3 2 | 1 1 2 5 5 3 | 2 3 2 1 6 1 5 6 | .1 – |
小 梁 | 王呀呼 喙喙 | 南 無 | 佛.

34. 念 佛 調❷

6=F $\frac{2}{4}$

青浦練塘區殿山鄉
陳永奇唱　路行記

6 1 1 2 3 5 3 2 | 1 6 1 1 2 | 3 5 3 2 1 6 2 3 |
阿彌陀佛 到 門 來, | 咕落元寶 滾 進 來,

1 6 1 5 6 | 1 3 6 3 2 | 1· 6 1 |
南 南無 佛 | 阿 彌 陀 佛,

3 5 3 5 3 5 3 2 | 3 5 3 2 1 1 | 3 5 3 5 3 5 3 2 |
謝 謝 嫂嫂 | 送 香 金 啊, | 大米囤裏 不開囤,

3532 3532 | 1 6156 | 1 3632 | 1· 6 1 |
小米囤 滿滿 | 鉢, 南南無 | 佛 阿彌 | 陀 佛.

❶ 此調在出會時唱.

❷ 舊社會中在春節時有專唱此調來討東西的.

35. 三 六 調

（宣卷）

崑山縣棠葭區新安鄉
周紀榮唱　程久成，舒野記

$\dot{3}$=E $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

說白：啊！娘子呀，俚饒饒我，譬如買隻烏龜放生吧！

(甲) 3 32 1 2 $\overset{6}{\vee}$1 | 665 3 5 1 | 0 0 0 | 332 1 2 $\overset{6}{\vee}$1
我是個 要討 好， | 忍耐 不敢 吵， | | 娘娘 就火 冒，

(乙) 0 0 0 | 0 0 1 | 556 5 3 5 | 1 0 0
吵， 彌陀 佛 阿，

665 3 5 1 | 0 0 0 | 3·32 1 2 $\overset{6}{\vee}$1 | $\frac{4}{4}$ 6665 6665 3 5 1
罵來 不得 了， | | 不罵你 活 死 人， | 定罵你末活大寶來 殺千 刀，

0 0 1 | 556 5 3 5 | 1 0 0 | 0 0 0 1
了， 彌陀 佛 阿， 刀，

2·2 2 1 6 1 1 | $\frac{3}{4}$ 6665 3 5 1 | $\frac{2}{4}$ 0 0 | $\frac{3}{4}$ 6·1 2 6 $\overset{6}{\vee}$1
倘若 你來 翹脫 仔， | 再弄一個 好好 叫， | | 罵得 傷心 處，

556 5 3 5 1 | 0 0 0 | 556 532 | 0 0 0
彌陀 佛 阿， | | 彌陀 佛阿，

665 3 5 1 | 0 0 0 | 322 1 6 1 | 6665 3 5 1
只得 哭號 啕， | | 早晨 來罵 起， | 一罵罵到 午時 到，

0 0 1 | 556 5 325 | 0 0 0 | 0 0 1
啕， 彌陀 佛 阿， | | | 到，

0 0 0 | 6 1 216 1 | 6665 3 5 1 | $\frac{2}{4}$ 0 0
| 若是 回 聲嘴， | 拆括子浪 耳光 敲. | |

556 5 2 | 0 0 0 | 0 0 1 | 556 5
彌陀 佛 阿， | | 敲. | 彌陀 佛.

36. 五 更 調

（宣卷）

6=A $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{2}{4}$

崑山縣蔡霞區新安鄉

周紀榮唱 程久成，舒野記

$\frac{3}{4}$ 6 i 6 i | $\frac{4}{4}$ $\overset{6\,5}{\frown}$3 - - - | $\frac{3}{4}$ 5·5 6 i 6 5 |

黃昏人 靜， 月 正 升啊

$\frac{4}{4}$ $\overset{5}{\frown}$3 - - - | 6 6 2 2 1 2 6 i | $\frac{3}{4}$ $\overset{5}{\frown}$3 - - |

啊， 黃昏人靜 啊

$\frac{4}{4}$ 5 5 6 5 5 3 2 | $\frac{3}{4}$ $\overset{2}{\frown}$1 - - | $\frac{4}{4}$ 3· 3 3 22 i· i i i |

月 正 升啊 啊， 一更裏來末好傷心啊

6 - - - | 5 i 6 5 5 6 5 | $\overset{3\,2}{\frown}$3 - 0 0 |

啊， 牢頭禁子不該 應，

$\frac{3}{4}$ 3 3 3 22 i i | $\overset{i}{\frown}$6 - - | $\frac{4}{4}$ 5 i 6 5 5 6 5 |

上身打得末腫發 白， 下身打得青 又

$\frac{3}{4}$ $\overset{3\,2}{\frown}$1 - 0 | $\frac{2}{4}$ 2 i | $\frac{5}{4}$ 656 - - - | $\frac{4}{4}$ 0 i 6 5 5 6 5 |

青， 哭一 聲 哎我的蒼 天

$\frac{3}{4}$ $\overset{3\,2}{\frown}$3 - · - | $\frac{2}{4}$ 2· 2 i 2 | $\frac{3}{4}$ i 2 656 - |

啊， 哭 一 聲

$\frac{5}{4}$ 0555 6 i 6 5 5 6 5 | $\frac{2}{4}$ 323 - | 3 1 2 2 |

請你末牢 頭禁 子饒 饒 我 命 啊， 彌 陀佛

5 3 1 | 222 6 5 | 321 2 | 5 6 665 | 3 - ‖

阿 彌 陀 佛南無阿 彌 陀 佛， 哭到二 更.

37. 寶 香 調❶

6=B $\frac{2}{4}$

崑山陸家浜
夏敦樹記

6· i 5	6 i	6 523	3· 5	1 2 3 5	
6 5 3 2	3 –	2 2 2 1	6 5 6 1	2 –	
5 i	6 5 3	2 1 3 6	5 3 2 3	2 1 6 5	
6 1 2	2 –	3 2 3 5	i i 5 3	2 –	
3 3 1 3	2 1 6 5	6 –	5 6 i 2	6 5 3 2	
1· 2	3 6 5 3	2 3 2 1	6 5 6 1	2 –	

38. 佛 祭 調❷

2=E(5—6) $\frac{2}{4}$

丹陽陳和貴唱
葉澡澍記

2 3 555	1 6 1 2	5653 2	532 161	2 –	
(領)兄 弟三人	一 條	心 哎,(衆和)阿彌	陀	佛,	
2 2 222	6123 1	556 1	2323 532	126 1	
(領)門 前泥土(末)變黃	金,	南無 佛	哎咳 阿彌	陀 佛.	

❶ 道士念經用.

❷ 老年及中年婦女念百家佛時所唱.

39. 拜高香❶

3=F $\frac{2}{4}$

3 3533 | 5 0 | 3 3 5 | 6 6 i | 6 6 5 |
太 (唵) 乙 雷

3· 5 653 | 5 5 6 | 5 5 5 | 5 0 | 5· 6 i 5 i | 6 6 |
聲 (唵) 普

6 6 | 5 3 | 6· 5 3 5 | 2 2 3 | 2 2 | 1 0 |
虎

1 2 | 5 3 | 3 3 | 3 2 1 | 2 3 2 1 | 1 0 ‖
天 (唵) 尊.

40. 香會懺

3=F $\frac{2}{4}$

3 3 535 | 6 565 | 2 2 5 | 553 6531 |
茶 斗 盛 全, 虔 誠

2 235 | 3· 5 2165 | 1 – ‖
上 啓.

41. 顧山拜香調

常熟顧山
蕭淑婉記

6=B $\frac{2}{4}$

6 6 5 | 3 5 6 i | 5· 6 | i6i 2 1 | 6· i |

❶ 此曲在舊曆三月初三日祖師誕辰用.

565 3· 5	2 3 5	3 2 161	6· 1 2 3	1· 2
1 -	6 6 i	3 2 3 5	6· i	2· 3
i· 6	5· 6 i 5	6 -	6· 5	6 i 5 3
2 3 5	i· 2	6· 5 2 3	1 3 2	2· 1
2· 3	5 6 3	2 1 6 5	1· 23	1 -

42. 香　　讚❶

2=E $\frac{2}{4}$

程茹辛記

慢

2 2	2316 112	353 2	565 3· 2	1 2 2361
223 5356	5· 6 1· 2	3· 5 653	2· 3 1235	2 2 1
2 -	2· 5 3· 2	1 2 2361	223 5356	5 654
556 i6i	565 4 5	232 1· 2	4 5 512	116 1
2421 6123	1216 5· 6	1 1235	2 2 1	2 0
2· 4 565	4· 5 5624	556 i6i	565 4 5	232 1· 2

❶ "香讚"，在江蘇北部流行於南通、海門等地，在南部則流行於常熟、江陰等地.

4 5 5 1 2 | 1 1 6 1 | 2 4 2 1 6 1 2 3 | 1 2 1 6 5· 6 | 1 1 2 3 5 |

2 2 1 2 3 | 5 6· 5 | 3· 5 6 5 3 | 2· 3 5· 6 | i· 2 6 |

6 5 i i 2 6 5 | 3· 5 6 6 3 | 5 6 5 3 | 2 2 1 | 5 6 5· 6 |

1· 2 3· 6 | 5 5 3 2 1 2 3 | 5 6 3 5 | :6· i 6 3 6 | 5 3 2 2 1 2 3 |

5 6· 5 | 3 ·5 6 5 3 | 2· 3 5· 6 | i· 2 6 | 6 5 i i 2 6 5 |

3· 5 6 6 3 | 5 6 5 3 | 2 2 1 | 5 6 5· 6 | 1 2 3 6 |

1, 2. | 5 5 3 2 1 2 3 | 5 6 3 5 :| 3. | 6 6 5 3 5 | 2 - |

43. 歎 佛 調

宜興官林朱美英唱
廖 一 鳴 記

5=B $\frac{2}{4}$

虔誠, 從容

5 5 5 6 | i· 6 5 3 | 6 6 5 3 | 5· 6 5 3 | 2 - |

頭 哇一 張 招 子 四 角 罏 方 哎,

(5 3 2 1 2 6 5)

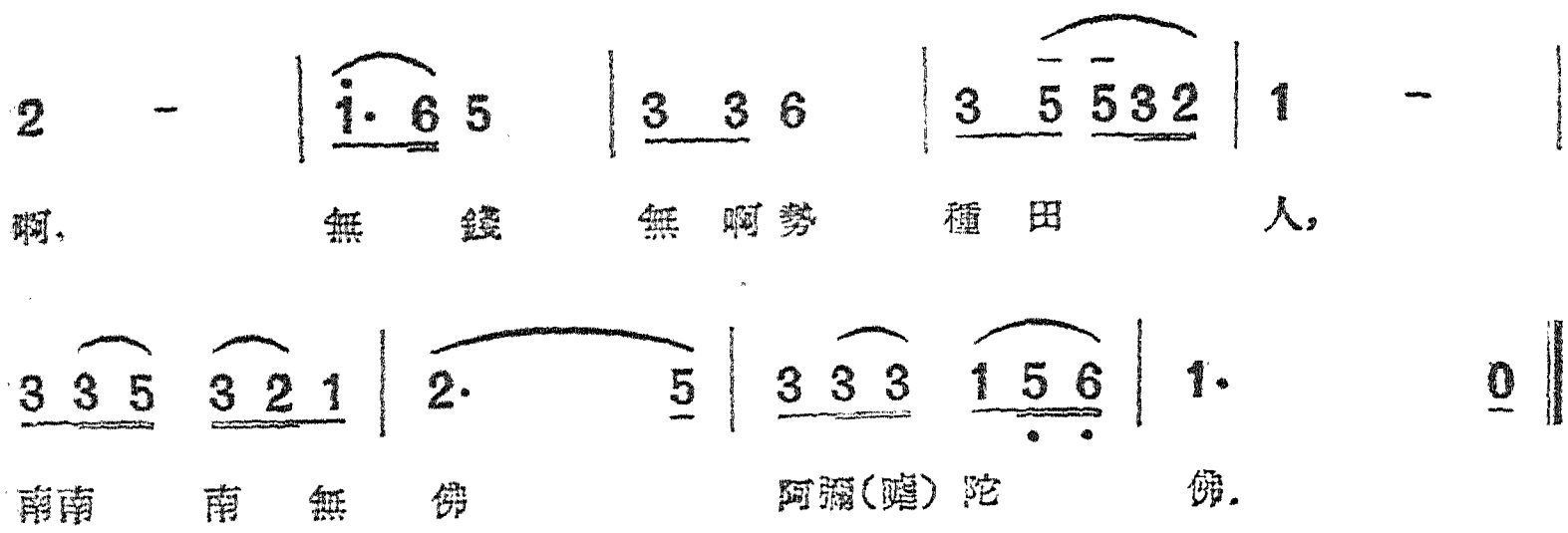
阿彌(嘘)陀

3 3 3 1 6 5 | 1· 0 | 6 6 5 3 | 5 6 5 | 3 3 5 6 |

阿彌格陀 佛, 封 啊 建 勢 力 國 民 啊

1 - | 5 5 5 5 | i· 6 5 | 6 5 | 3· 6 5 3 |

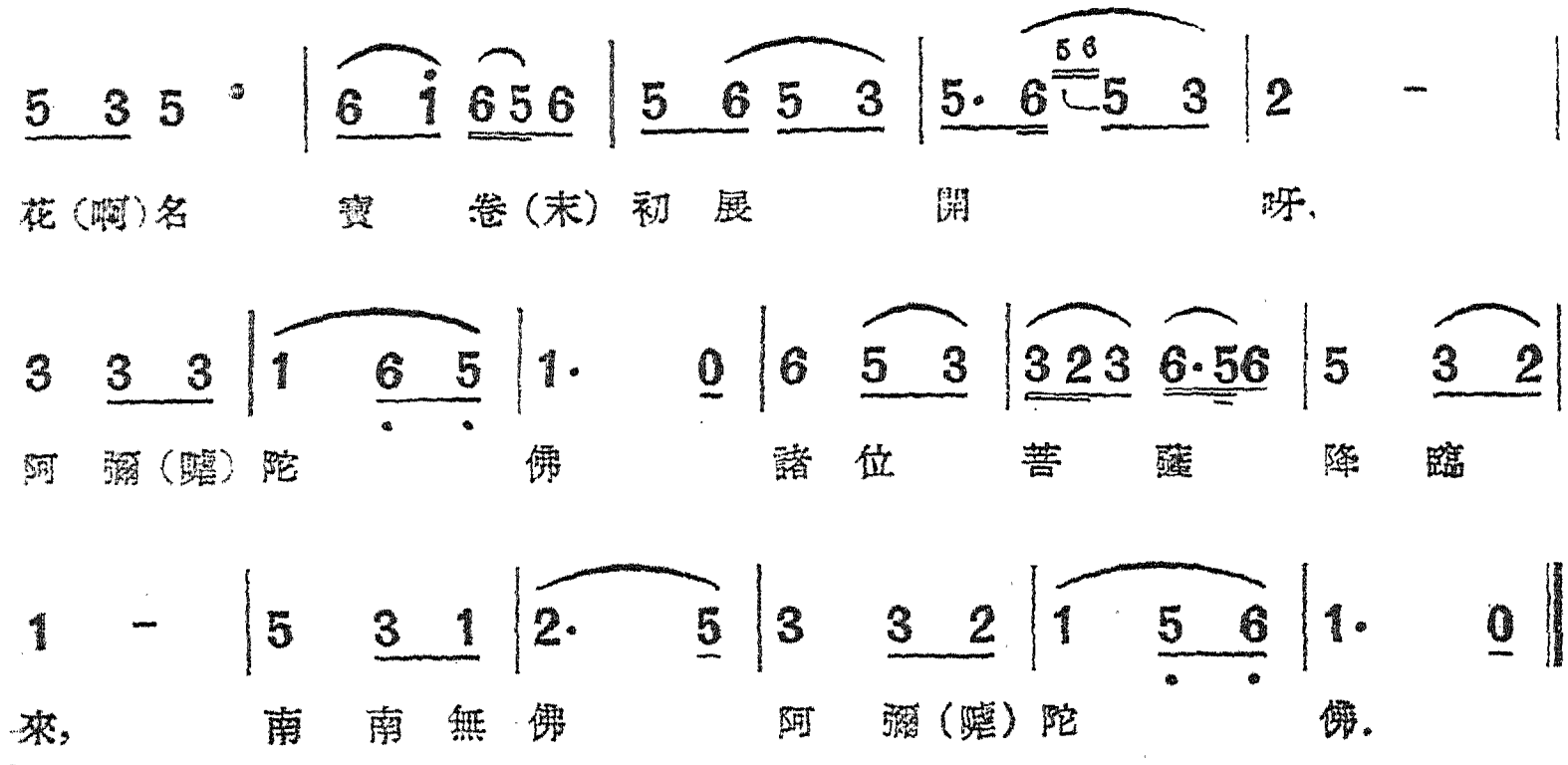
黨, 有 哇 錢 啊 有 勢 鄉 保 長



44. 歎 佛 調

5=C $\frac{2}{4}$

宜興官林蔣萬芝唱
廖 一 鳴 記

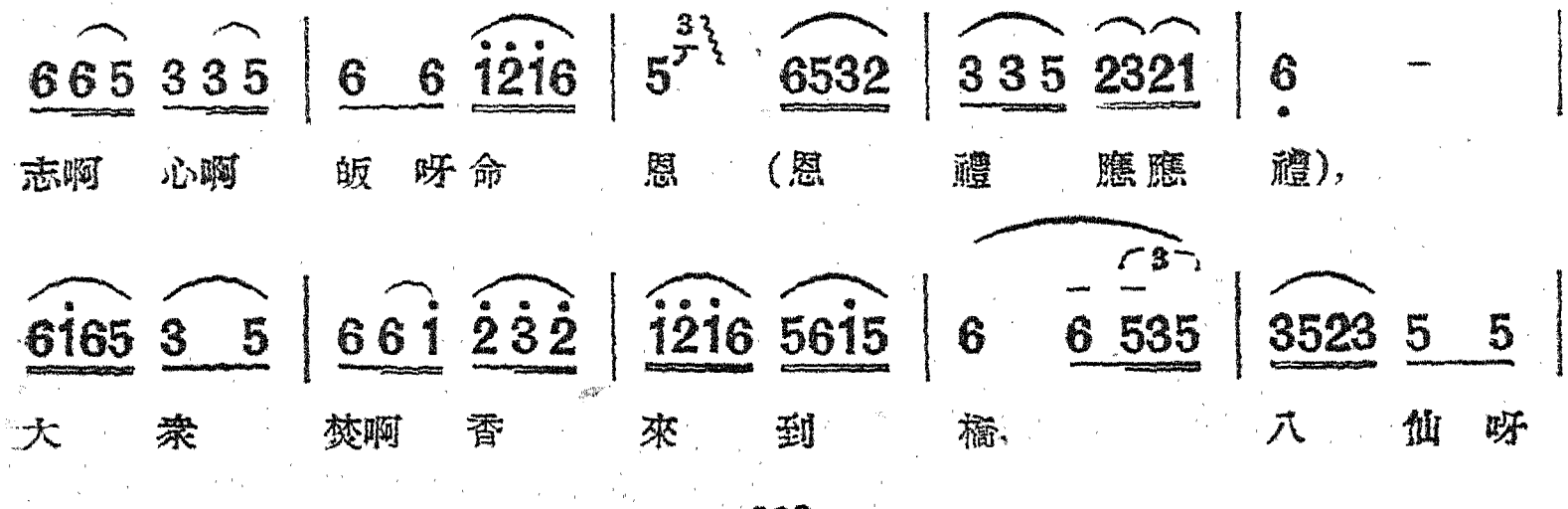


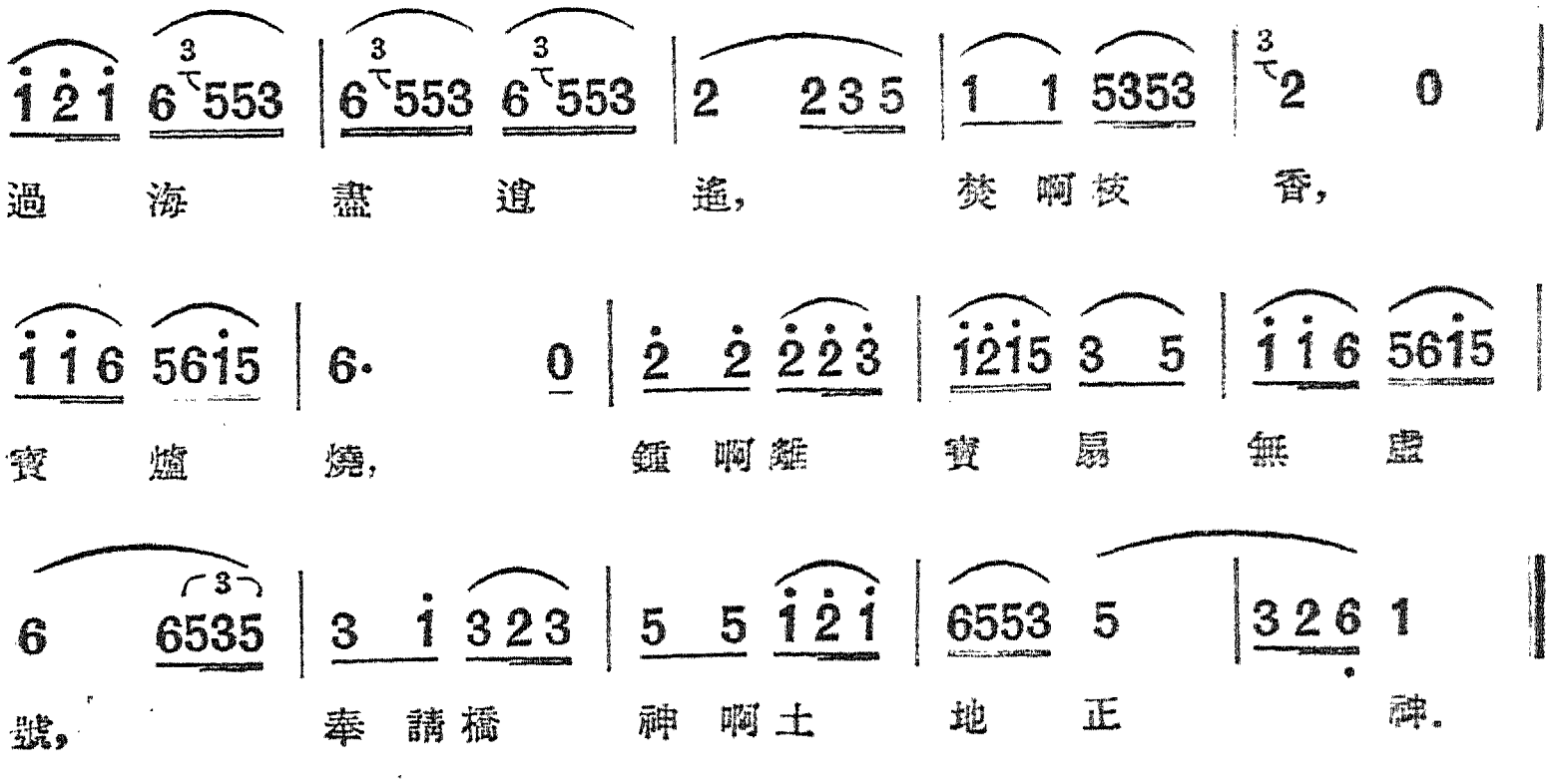
45. 報 恩 宣 卷

（八仙橋神調）

6=A $\frac{2}{4}$

廖一鳴記




過 海 盡 道 遙， 焚 啊 枝 香，
寶 爐 燒， 鍾 啊 離 寶 扇 無 虛
號， 奉 請 橋 神 啊 土 地 正 神。

農民書曲調

關於農民書的說明

一、農民書是一種說唱的曲藝，流行在松江、南匯、青浦一帶的農村和小鎮上，從業員除業餘的農民外，也有專業的藝人，人數很多，小鎮上有專唱農民書的書場，但不採用售票形式，而是唱完後隨聽衆自由出酬，多少還保持農村業餘娛樂的性質。

二、農民書在過去多說唱民間傳說和歷史故事，如白蛇傳、白兔記、西廂記、水滸、三國誌等，後期又有玉蜻蜓、珍珠塔等，解放後從業員經過學習已有很大改進，除增唱時事開篇外，已開始說唱新書，如小二黑結婚、劉巧團圓等.

三、演唱形式很簡單，祇用一張桌子，一張板凳，一人連唱帶說兼做，非常靈活.

四、曲調大體上有兩種，一種是骨子書，用一面小薄鈸，一根小竹片，每唱一句或幾句，作爲間奏，鑼鼓調，用一面小皮鼓用架子豎立桌上，右手執小竹片打擊，左手套小鑼用小竹片作爲鑼槌，但說一場書，往往有只一種調子.

五、除骨子書和鑼鼓調外，其他調子在節日或逢人家喜慶、祈神等才唱.

1. 鑼 鼓 調

南匯下沙區下沙鄉
張景山唱　路　行記譜

5=A $\frac{2}{4}$

(小　鑼) T　-　|T　-　|T　-　|T　T 0
(小板鼓) 0·　X|0·　X|0·　X|0　X 0

5 i i | 5 6 i | 3 3 3 2 | 1· 1 6 | i i 6
手 一繡 杏 花 棘 藜 紅, 她是 鶯 鶯

5 6 i | 6 5̣3 | 3 2 1 | (T - | 0 T |
小 姐 在 閨 中，

0 T | 0 T 0 | 0 T 0 | 0 X 0 | 0 X X 0) | 5 3̣i i 2 3̣i 6 | i i· |
我 心 想 西 廂 相公

i i 6 5 | 5̣3 - | 5 6 i | i 6 5 | 6 5 |
張 君 瑞， 奴 奴 在 房 中 繡 女

3 2 1 | (間奏同前) | 2 6 i | 5 i· | 3 2 | i 6 5 |
紅. 奴家是 欲去 親 身 走 出

6 - | 5 i i | 6 i 5 | 6 5 | 6 5 3 |
望， 只怪 個 娘 親 家 法 凶.

2. 鑼 鼓 調

5=A $\frac{2}{4}$

青浦白鶴區太平鄉
周洪明唱 路 行記譜

5 6 5̣i 5 | 5 6 5 3 | 5 6 5 6 | 3 2 1 | 1 - |
梧 桐 葉落 正 秋（個）天，

i 6 5 6 | 5̣3 3 2 1 | 5 6 i 5 | 6 3 2 | 1 - |
三 志眞 畫 中 描 容（個）顏，

5 6 5 | 5 6 i 6 | 5 6 5 3 | 3 2 1 | 1 - |
未 曾 落 筆先 流 淚，

3 5 3 2 1 | i 6 5 6 | i 5 6 | 3 2 1 | 1 - ‖

想 起 郎 君苦 啊) 連 (個)天.

3. 骨 子 書

2=E $\frac{2}{4}$

青浦白鶴區太平鄉
周洪明唱 路 行記譜

2 3 3 2 2 3 3 1 | 1 | 1 2 3 2 3 1 | 6 1 5 6 1 5 |

一輪明月 照西廂, 二更裏 等煞 小 紅 娘,

7 7
5 - | 3 2 2 1 | 1 2 3 2 | 2 - |

三 請 四 邀 沉香 閣,

1 3 5 2 3 1 | 6 1 5 6 1 5 | 5 3 | 1 2 3 2 3 1 |

四顧 無 人 跳 粉 牆, 五更頭 就 要

(2 1 6 5)
1 2 3 2 | 2 - | 1 3 3 2 3 1 | 6 1 5 6 5 3 | 3 - ‖

成美 事, 六面 拷 打 小紅 娘.

附詞: 七七佳期思婦蘿, 八角涼亭燒夜香. 九九會面通書信, 實在無聊小紅娘.

4. 神 鼓 調

2=E $\frac{1}{4}$

青浦白鶴區太平鄉
周洪明唱 路 行記譜

2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 | 5 |

一 品 官, 鬧 盈 盈, 二 品 官, 要 做

| | | |

松江花鼓戲曲調

下面三個曲調是滬劇最原始形式的花鼓戲時期(清乾嘉間)唱的，但當花鼓戲流傳至上海成爲申曲(滬劇的前身)時，農村中的花鼓戲在開演之前還唱這幾個曲調。"打郎調"和"四門調"，實際上是一個曲調，唱時男女同唱，男打小鑼，女攜手帕舞蹈，"搶親唐詩"爲一人所唱。

1. 打 郎 調

青浦練塘區殷山鄉
錢祖元唱 路 行記譜

5=A $\frac{2}{4}$

(小鑼) D D0 D | 0 DD | D D0 D | 0 DD 0 | 5· 6 | 3 23 |
小 鑼

2 i 5 | 6 - | 2222 i 2 | i 656 | 6556 | 5 - |
催 動 砸郎耶耶 鑼啊 滿 里 個 山啊，

6 i 23 | i - | 5 25 | 5 51 | 2· 31 | 653 | 2· i 2 |
引 動 那 四 下 聽客走 攏 來，

2 - | D D0 D | 0 DD 0 | 5556 | 3 - | 3 3 |
轉 啊 灣 抹 角

i i i i | 5 553 | i 656 | 6 - | 6123 | 5 - |
叔 叔伯 伯當 心 好， 站 到 那

523 | 5 51 | 231 | 653 | 2· i 2 | 2 - ‖
台 前 大 家等 開 場.

2. 搶親唐詩

3=F $\frac{2}{4}$

青浦練塘區殿山鄉
錢祖元唱　路　行記譜

3 6 3 5 | 352 2326 | 1 - | 265 3532 |
一 個 姑 娘　啊　　轎　　廒

2 0 | 255 5 6 | 1623 126 | 6 - |
登，　兩個人 抬 轎　就動 身，

3 6 5653 | 6553 5326 | 6 2 6 | 6 - |
抬 到 是(那末) 三太廟 燒香要把 心 願　啊

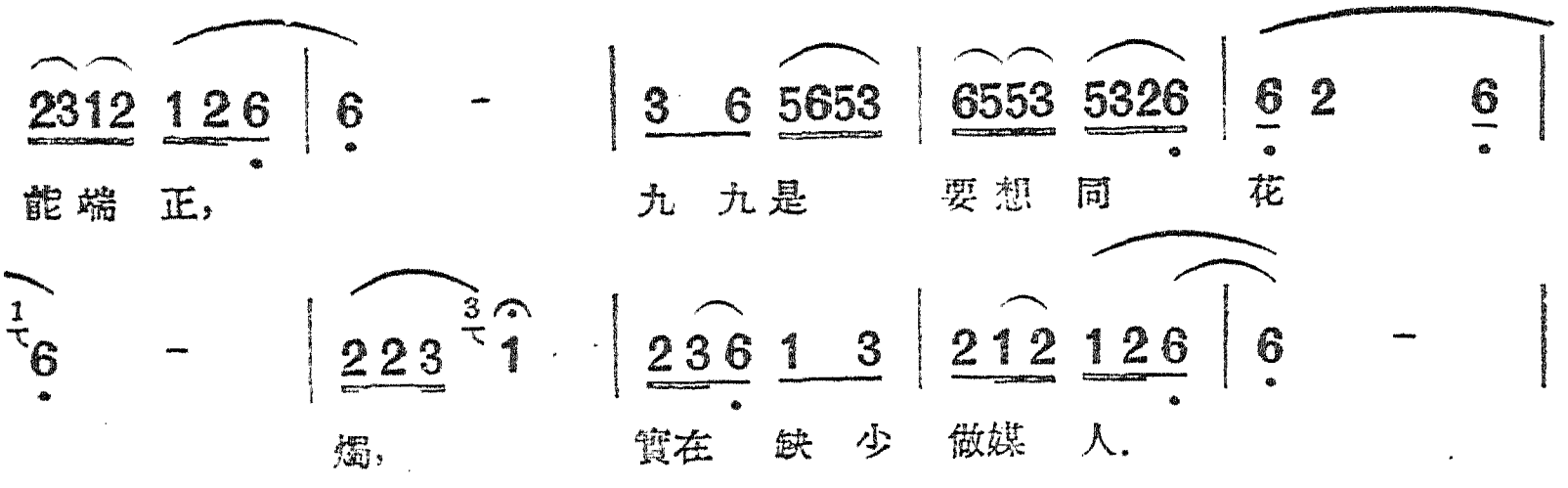
223 | 1 - | 236 1 3 | 212 126 |
了啊，　四丫髻 頭 帶　後頭 眼，

6 - | 3 6 5653 | 3253 232 | 2 - | 665 3532 |
五 指啊　尖尖 啊　香來

1 - | 5653 232 | 2 - | 6· 1656 | 6 2 6 |
啊　插啦　啊　咿啊

2 - | 2323 5 6 | 1623 126 | 6 - | 3 6 5653 |
吱，　六件頭個衣 衫 件件 新，　七 公子

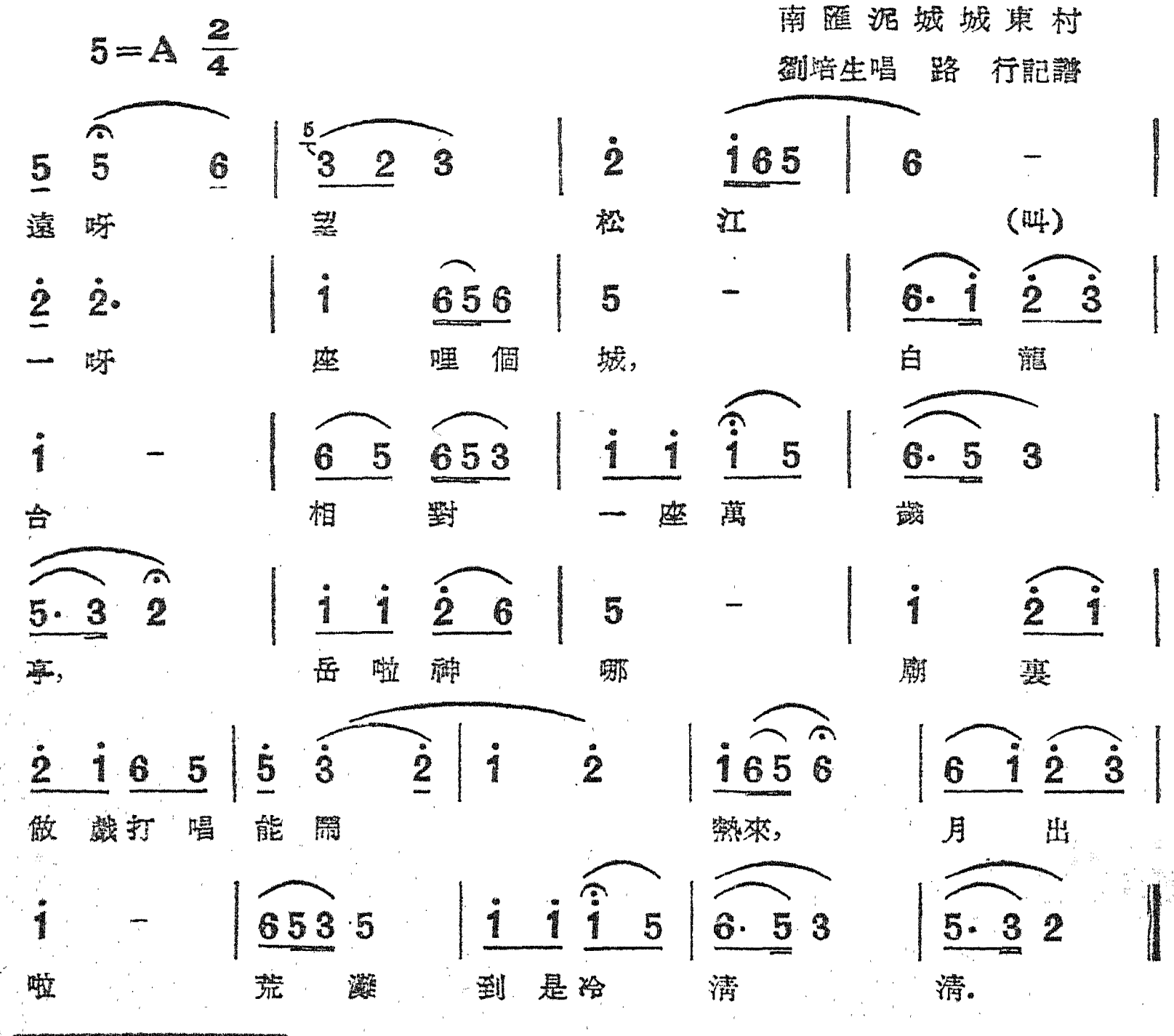
535 2326 | 6 2 6 | 6 - | 223 1 | 236 1 3 |
登嘞個旁邊要把 偷　眼　看，　八小姐 生 得



附詞：送了十兩花銀子，叫九公公想法做媒人．爺娘八字勿肯出，七個兄弟來搶親．六里街上兜將轉，五馬橋上分輸贏．閒鄰四居全曉得，爲只爲三太廟燒香起禍根．兩人雙雙只管同花燭，一張狀紙到北京．

3. 四 門 調❶

南匯泥城城東村
劉培生唱 路 行記譜



❶ 此曲在過去演申曲時，常在開演之前唱．

定價一元七角八分