

湖南地方戏曲音乐

长沙湘剧高腔曲牌

湖南省文化局戏曲工作室編

周俊克等記录

湖南人民出版社

1958年·長沙

前 言

湖南戏曲剧种繁多，戏曲音乐非常丰富。解放后，我們对于各剧种的音乐，作了一些搜集整理工作，預备陸續編印出来。

“湖南地方戏曲音乐”將以叢書的形式問世。内容包括：湖南各剧种的高腔音乐、南北路（皮黃）音乐、地方小戏音乐、各剧种鑼鼓譜等。每集卷首將簡單地介紹各剧种音乐情况和一般規律，供讀者参考。

在整理方法上，一般的是按照实况录音記錄；或是与戏曲艺人合作整理。記譜尽可能做到正确，但由于演唱上变化很多，甲、乙唱的不尽相同，甚至同一演員的兩次演唱也很难完全一样，不可能把各人的不同唱腔一次記錄出来，也不可能把許多的細微变化都記得精确；再者記錄得过于瑣碎，势必难懂难唱，反会失去它的精确性。所以整理和記錄的要求，是以能表达整个曲調的精神为主。另外鑼鼓譜專集用鑼鼓經与击乐分譜兼录，唱腔集則只記錄鑼鼓經，各个集子中使用的代号术语則在各个集子里面注明解釋。

我們的編輯整理工作还只是开始，錯誤和缺点必然很多，希望讀者批評指正。湖南地方戏曲音乐宝藏丰富，投入整理記錄工作方面的专业力量有限，尚希各地戏曲艺人、音乐工作者、业余爱好者們，积极地投入这一工作，大力的支持我們。

編 者

長沙湘劇高腔音樂簡介

前輩老藝人曾傳出二十個字的口訣：“報前頓，調子襯，單夾（指板式）、迴龍、割、斷、滾；煞尾臨時可重吟。”就詳盡的道出了高腔的奧妙。

湖南地方戲曲中的高腔音樂極為豐富。在地方大戲中幾乎都有高腔戲，因之對於高腔音樂的整理，研究是一件十分重要的工作。

高腔是長沙湘劇聲腔（包括高、低、崐、亂及南羅、小調等）中的一個重要組成部分。來源很古，根據明、徐渭南詞叙錄稱：“今唱家稱弋陽腔，則出于江西，兩京、湖南、閩、廣用之。”又據湘劇老藝人說：“湘劇高腔即是在清康熙時，從江西的宜春、萍鄉傳到瀏陽的弋陽腔，入湘後又吸收了‘孔樂’及其它成分而成。”據了解瀏陽“老案堂班”就是以演高腔戲為主的，相傳老案堂（神廟）是湘劇的發祥地，故知長沙湘劇高腔是早在兩三百年前明、清之際由江西弋陽腔轉入湖南後逐漸演變而成的。

高腔音樂為了配合劇情，常常是由許多支曲牌聯綴起來使用的，形成了一種組曲形式的音樂，這種形式是從古代南北曲留傳和發展下來的，成為一套一套的曲牌，湘劇藝人稱之為一堂牌子。在一折戲中一堂牌子通常是上場引子，中間唱些曲牌，然後尾聲下場。如拜月上場引子：“春有寒夏有熱，秋有涼風冬有雪。”其中所唱的曲牌則有：紅衲襖、青衲襖、香羅帶、二郎神等；最後一個尾聲：“招商店分別情難舍，怎不叫人珠淚拋，賢妹！外面露水大了，你我轉到綉房慢慢說吧！轉到綉房慢慢說。”但有些戲上場引子是用一些其他散板的曲牌如點絳脣、新水令、不是路等代替，有時又用上場白，有的干脆一上場就唱曲牌。尾聲也同樣在很多戲里用了下場白代替，有時也用一些在作用上與尾聲相同的其

他曲牌如十二时、找头之类曲牌代替。不管如何变化，但在一折戏中由引子——曲牌——尾場的这种結構还是个基本形式。这和南北曲引子、过曲、尾声三部分構成一套曲牌的基本規格是相同的。曲牌的联綴一般有以下三种形式：一、北曲联套：这是要属于同一宮調的北曲才能組合。如岳爷观星一剧曲牌是属于由北曲演变过来的汉腔类的端正好、滚绣球、叨叨令、脱布衫、小梁州等一堂曲牌組成的，而这一堂曲牌又同属于正宮調的。这就和北詞正宮联套的意义是相同的。二、南北合套：这是属于同一宮調的一南一北曲牌相間組合而成的組曲。如馬前泼水一段中的新水令、步步嬌、折桂令、江儿水、雁儿落、侥侥令、收江南、园林好、沽美酒、清江引等十支曲牌被称为一堂“九腔”，它与王季烈撰廬曲談中所說的“九腔”不同的仅无清江引，但有尾声（这里的清江引实际上是作尾声用的。）三、南曲联套：它不似北曲联套和南北合套规律的謹严，而是一种能够更为灵活运用体式。如琵琶記、賞荷中仙呂宮的懶画眉、桂枝香、燒夜香等曲牌后面接用了双調的梁州序、节节高，中間又夾了一支懶画眉。

从前面曲牌的联綴看出高腔曲牌也有南北之分。不过可能由于南北曲的剧本沒有完全流傳到湖南，或者由于許多曲牌的失傳，以致現存有的曲牌除了少数有南也有北，如駐馬听有北駐馬听，油葫蘆有北油葫蘆，解三醒有北解三醒等以外，很多都只有一支曲牌，未分南北。

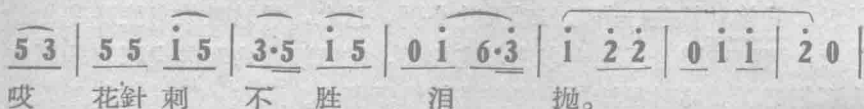
湘剧高腔音乐从它的发展变化过程来看，它与其他音乐艺术有着密切的关系：一、前面所提到的“孔乐”，是指清时湖南，瀏阳某官員从山东曲阜帶回来的祀孔音乐（这种音乐源出于古代雅燕乐）。長沙湘剧高腔每腔結尾需用打击乐“多”、“册”作收束，这是別的高腔剧种里所沒有的。据老艺人談，这种結束法就是从瀏阳孔乐里吸收过来的。二、湘剧岳傳、追魚、封神、苏秦等剧目里都是高腔与低牌子相間混合使用的（低牌子实际上就是湖南地方化了的崑腔）。就可以說明高、崑腔的密切关系。三、皂罗袍是一首宗教气味很濃的乐曲，在戏里表現了一种消洒悠閑的情調，且湘劇場面上的人，历来有不少是自道教中轉业来的，另外截至現在道教中在放焰口时大多还是唱着一堂堂高腔用来祭祀鬼神，这就說明了湘剧高腔与宗教音乐有着相互影响的密切关系。

四、高腔又从民间音乐中吸收了不少的养料。如四季青就是一首纯朴的民歌，綉停針就是一曲优美动人的小调。总之，通过吸收与发展变化的结果，湘剧高腔音乐更形丰富与完善了。这已经和古时的弋阳腔的原貌大不相同了。同时长沙湘剧高腔是植根于湘中、湘东一带，在当地人民群众的生活中磨练，并受到当地人民的语言、风俗、生活习惯等种种外部因素的影响，因此有着浓厚的地方色彩，成为了群众所喜闻乐见的一种艺术形式。

一支曲牌是由若干乐句所组成。乐句在艺人中通常称之为“腔”。每支曲牌的第二腔艺人称之为“柱头”，大凡不同类型的曲牌如黄莺儿类、东厢令类、步步娇类等，一般的腔的旋律很近似，差异较大的是第二腔，而一般演员所学的曲牌大都又只限于每一类曲牌中几支经常用得最多的，因之一个演员只要把不同类型的曲牌的第二腔记清楚，再记得这一支曲牌有几腔，就不难学会一支曲牌。由此我们理解到艺人之所谓“柱头”，大概就是說这第二腔是为我们辨别一支曲牌差异的依据。但如果我们整观一下现有的一两百支曲牌，我们就会发现“柱头”的说法还很不全面，因为：一、在同一类型的曲牌中有多至一二十支，而这些曲牌不要说是第二腔相同，就甚至到第三腔、第四腔……都完全相同。如大胜乐和三学士两支曲牌竟至头五腔完全相同，那么第二腔作柱头又有什么意义呢？二、很多不同类型的曲牌它的调式、调性根本不同，只要一听第一腔起腔，就能辨别出这是两支完全不同的曲牌，如四朝元和端正好，因之也就用不着等到第二腔来辨别了。

一支曲牌的第一腔通常叫做起腔，它是由念白过渡到唱腔的桥梁，用调的高低就在这一腔上，偏高偏低就会使嗓音失调，因之它的作用很重要。起腔有三种：一、“平起”：曲牌一开始就是一个有板有眼、有一定节奏的乐句。二、“竖起”（长沙话叫做“顿”起）：总的讲就是一种由散板形式开始的乐句，相当于南北路的导板形式。一般的又分下面几种形式：1.整句起腔是无一定节奏的散板。如香罗带、棉搭絮等。2.散板开始，在这一腔的尾部转到了有板有眼的节奏上去了。如江头金桂。3.起腔前几字是用韵白念的。如锁南枝、玉芙蓉等。附带应该要说明的这类竖起的起腔正因为某些时候是作导板形式运用的，因此如果当没有必要唱导板时，有些这样起腔同样可以改为平起唱的。如

剔銀灯的起腔也可改为这样唱。



三、調子起：這是一種由四句韻白發展而成一個小樂段的唱腔的散板式音樂。如琵琶上路中五娘所唱的一段由調子轉念奴嬌、廣才所唱的一段由調子轉高陽台都是。

長沙湘戲高腔里的“放流”，即南曲中所謂“加滾”，它與徽詞雅調同體。高腔中加進了大段大段通俗的唱詞和道白（即滾唱和滾白），這對進一步發展劇情，細緻地刻劃人物，使這一古典藝術的戲曲更能通俗化、大眾化起了很大的作用。如琵琶上路除了曲牌較原琵琶記有所增加外，特殊的是增加了數倍多於原唱詞的幾大段“放流”。這種上下句長短相間宣敘性強的樂句，長久地在觀眾耳中迴旋，加上通俗動人的唱詞，把劇中張廣才、趙五娘兩人的正義、關顧和賢淑等善良的心情抒發得淋漓致盡，把戲劇氣氛推向了高潮，因之“放流”這一形式的發展，在使高腔音樂戲劇化上，起了非常重要的作用。

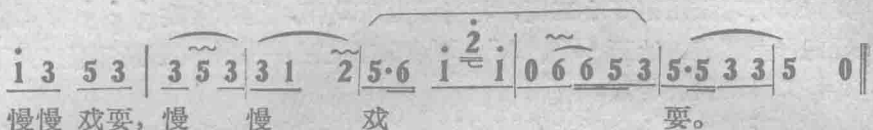
“報前”是一種從散板開始再進入到有板眼節奏的樂句，相當於皮簧戲中的哭頭、叫頭，一般情況下不用它，而是劇中人由於極端痛苦、悲哀與忿恨到了激情處時，需要在一曲進行中來這麼一句時才用，因之它在一支曲牌中不算一腔。

有的曲牌唱完一遍然後省去起腔，再唱一遍這就叫做“合前”。

有的曲牌唱完前幾腔以後，根據劇情需要，中間加一些說白，然後再唱最後兩腔，這最後兩腔，我們通常謂之“合頭”。

曲牌末尾一腔叫“尾腔”，也叫“梢腔”，是高腔樂曲或樂段的結束處。尾腔的梢法有三種：第一種是“單梢”，就是尾腔只唱一遍作結束。第二種是重梢，就是將尾句詞唱完一遍後不拖腔，再將原詞重唱一遍拖腔結束，這又叫“重腔”或重句，多用在長段唱腔之後，以加強音樂的結束效果，避免頭重腳輕。有的“重梢”。只重尾句如七字句的末三字或四字。在高腔曲牌中，單梢情況比較少，大多數是重梢。在一支曲牌的尾腔唱完後，如果接下來再要唱時，則此尾腔按原有的旋律唱完；如果接下來不唱了，而是念白時，則此尾腔將要縮短原有的旋律與小節，使

人听了有完全結束之感。如金字經尾腔變为了：



第三种是散板式的梢腔。也有从唱轉到念白或开打，舞蹈等表演上作“快梢”的。

总之，一支曲牌結構复杂，名目繁多，这里只能介紹一些主要組成部分和用法，不及細述。前輩老艺人曾傳出廿个字的口訣：“报前頓，調字襯，單夾（指板式）、迴龙、割、断、滾；煞尾临时可重吟。”就詳尽的道出了高腔的奧妙。

每一支曲牌的腔数多少不等，有少至兩腔的如浪淘沙，有多至八腔的如八声甘州歌，其他三腔、四腔、五腔、六腔、七腔等曲牌都为数不少。虽然各个曲牌腔数有一定，但也不是一成不变。如本集中所录的兩支紅衲襖本都应為七腔，但拜月中这支却硬是少了一腔（第三腔）。有时为了适合人物感情的激烈变化，以一支曲牌作基础，而把几支曲牌的主腔联綴起来使用，古書称为“集曲”。比如“三換头”，就是在一段唱腔里連換三个“柱头”，并且冠以新的名称，如琵琶記、書館一折中用了雨桂絡山羊，“絡”字是聯絡的意思，是用梧桐雨、桂枝香与山坡羊三支曲牌中的主腔联綴而成的一支新曲牌。这样的运用同时又包含了轉調的手法在里面，使得乐曲更加丰富多彩，剧中人蔡伯喈那种复杂的心情在音乐上也得到了充分的抒发。又有称做“犯腔”、“犯調”的，“犯”字表明这样兩種情况：一是屬於同調的不同曲牌的唱腔的交互使用，如二犯淘金令就是以金字令曲牌为基础，兩次犯进浪淘沙的主腔而成的。一是一曲本身有轉調效果或是以不同調的曲牌的乐句交互結合运用而有轉調效果的，如金索挂梧桐、五更轉、含英啄木魚等是。这种“犯腔”、“犯調”是高腔音乐中重要的表現手段，值得我們好好研究与学习。

高腔音乐在节奏上的特点，表現突出的二拍子切分；又大多数的起腔是在弱拍上；一部分悲痛的或者抒情的曲調可列为4/4拍式，实际上还是一种2/2拍子节奏；有一种唱得很快的一拍子叫“夾板”；另一种是无固定节奏的散板音乐。

“声高調銳”說明了高腔的高亢這一特點。高腔用調都很高，漢腔類曲牌仍習慣用笛子小工調，相當於西樂D調，旋律常在 $\dot{3} \dot{6} \dot{5}$ 等幾個最高音上迴旋，達到 $*F^2$ 、 A^2 、 B^2 的高度已是一般男高音所不能及了。高腔又很剛勁、朴素。

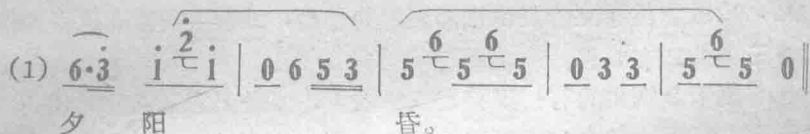
在樂器使用上，過去多演岳傳、封神等大本戲，有“唱大戲、打大鼓”的說法，具有粗獷、潑辣的气氛，象是古書上所說的“其節以鼓，其調誼。”這也是為了適合農村野台演出的情況。湘劇進城後，大鑼大鼓仍保存在上述大節目里運用，另外為了適合室內劇場條件，也受了些崑曲的影響，增用了小鑼小鼓。高腔原無管弦伴奏，據說在1940年湘劇宣傳三隊在湘潭演出琵琶記時，樂隊曾試用笛子伴奏了賞荷中桂枝香的一個花腔，效果很好，然而遭到了某名票的反對而沒再用。其後1948年在長沙聯華劇院演出時又作了同樣的嘗試；接着周聖溪先生演單刀會時，嗓音高亢响亮，樂師無法幫腔，試用了小噴呐伴奏，大大地增強了關羽這人物的英雄氣概。1952年以後王福梅同志演猴變時用絲弦伴奏，这样就逐漸運用管弦伴奏代替了人聲幫腔。

人聲幫腔也是高腔的一種傳統的特殊形式，它是繼承了弋陽腔的“一人啟口，眾人幫和”的衣鉢。即當演員每唱到一腔的結尾處即由場面樂師眾口幫和，這時增強劇情氣氛，刻劃人物思想感情是能起很大作用的。如打獵一折，舞台上僅小將軍劉承佑和兩個班頭，但當劉唱“帳下三軍”一腔時，場面上在“軍”字處眾口齊和，鑼鼓頓起，馬上造成了一種千軍萬馬的气氛。又如昭君出塞中當昭君唱到“心實不甘”的“甘”字處眾口一幫，就加強渲染了昭君當時的極端悲怨情緒。因之幫腔也是高腔音樂中重要的表現手段之一。但目前已存在着伴奏代替了幫腔，幫腔形式變化不多，以及幫腔時不注意結合劇情等毛病。根據此一情況，1955年省二屆戲曲觀摩會演又強調了一下人聲幫腔的作用，提出了幫腔與伴奏是兩種不可偏廢的表現形式，應該從具體情況出發，看劇情的需要而決定選擇運用。近年來省湘劇團組織了十數人的幫腔隊，並進行了不斷的實驗和創造。已取得很好的效果，獲得了觀眾的歡迎。

高腔音樂與唱詞的關係也是很需要注意的一個問題，長沙湘劇高腔是用的中州音韻，很講究念唱字的五聲、四呼、尖、團等的區別，要求把字的喉、舌、唇、齒、鼻五音位置使的准，平、上、去、入四聲用的

稳，念唱每个字的气力用的当，即所谓是“满口韵”。常常有些演员因咬字不准被讥为“时派字”、“大少爷腔”。

高腔曲牌有一定的基本旋律，如果把不同的唱词和基本旋律硬套，不是行腔粗涩难听，就会吐字交代不清，这就必须正确的解决一个问题。解决这个问题的妥善的办法是运用装饰音，既可求得字正，也能达到腔圆。举下面两个例子来比较一下：



如果把例(1)的“夕阳昏”放在例(2)的旋律中唱，就会把属入声的“夕”字唱成阴平声的“西”字，把属于阴平声的“昏”字唱成阳平声的“魂”字，连起来就会变成“西洋魂”，结果字义大谬。正因为注意了这个问题的解决，上面两个例子既能分辨出字义，也保持原有基本旋律。

长沙湘剧高腔曲牌究有多少？据老艺人说有六百多支，但现有名目可查者不过三百支左右，很多曲牌可能随着大本戏目莲、西游等失传而失传了。本集所收的曲牌不过一百五十支左右。

关于曲牌分类，我们原拟采用按宫调分类的办法，但因艺人中知道某曲属某宫调的人很少，而且说法不一，使我们失去了客观依据；而且现已挖掘整理出来的曲牌不多，在舞台上常用的调又只有小工调、一字调、六字调、高腔六字调等几个调。加上实际演唱时并不是把某支曲牌固定在某个调上，而是视演员嗓音好坏来决定，因此我们采用了按调式分类的办法，同时又依乐曲表达情绪的不同，将某一调式中的曲牌，再分成若干类，取其中一曲牌名作分类名目。如下：

屬於5調式的有：金蓮子类、黃鶯儿类、步步嬌类、山花子类、東甌令类、集賢賓类、風入松类、駐馬听类等共八类75支曲牌。另附引子一支、調子一支、尾声二支。这种調式的曲牌，一般的适宜于表現述事、欢快的情緒；其中金蓮子、黃鶯儿类的催拍、大勝乐、三学士等适宜于表現緊張急促的气氛；步步嬌、一江風、蛮牌令等多用于行路、訪問、神仙下凡等場合。

屬於6調式的有：北駐馬听类适宜于表現高亢激昂、慷慨悲歌的情緒，山坡羊类适宜于表現忧郁哀怨的情調，油葫蘆类富有談諧的情趣，这三类共19支曲牌。

屬於2調式的有：汉腔类气势較大，多是出忠臣良將时用的，四朝元类、鎖南枝类多表現淒涼伤感的情調，此三类共29支曲牌，另附一支引子和六支不同形式的尾声。

另外將一部分有轉調效果的曲牌（多为五声音阶的調式轉調）归納为交替調式曲牌类共13支。最后記錄了馬前潑水中一堂九腔牌子和昭君出塞的整套曲牌連同念白、鑼鼓点等，以便讀者知道兩個在舞台上实用的例子。为簡便起見，記錄中使用了一些代用符号，如①、②代表一腔、二腔，Ⓐ代表报前，Ⓑ代表放流，Ⓒ代表合头。

高腔曲牌丰富，变化多端，其中規律不是一下子就能掌握得到。本文所介紹的只是一般情况，由于我們限于水平，沒有談到的还很多，錯誤之处也难免，敬希專家和讀者們指正。

周俊克 張文卿 1958年1月

目 录

长沙湘剧高腔音乐简介(1)

5 调式

金莲子类

金莲子.....	(1)
水底鱼.....	(1)
斗黑麻.....	(2)
滴溜子.....	(3)
铁马儿.....	(4)
锁窗郎.....	(5)
(快)僥僥令.....	(6)
縷縷金.....	(6)
乔木遮.....	(7)

黄鹂儿类

不是路.....	(8)
黄鹂儿.....	(10)
大胜乐.....	(11)
三学士.....	(12)
水红花.....	(13)
(慢)滴溜子.....	(15)
(北)皂罗袍.....	(16)
催拍.....	(17)
一撮玉.....	(18)
节节高.....	(19)
玉姣枝.....	(20)
五马.....	(21)
解三醒.....	(22)
普天乐.....	(24)
皂角儿.....	(25)
剔银灯.....	(26)
川撥掉.....	(27)
祝英台序.....	(28)

锦纏道.....	(30)
暮阳台.....	(31)
园林好.....	(32)

步步嬌类

步步嬌.....	(33)
一江风.....	(34)
破地錦.....	(35)
五供养.....	(36)
蛮牌令.....	(37)
玉芙蓉.....	(38)
綉帶儿.....	(39)
降黄龙.....	(40)

山花子类

山花子.....	(44)
四边静.....	(45)
香柳娘.....	(46)

东瓯令类

东瓯令.....	(47)
一封書.....	(48)
醉扶归.....	(49)
七夕令.....	(50)
玻璃盞.....	(51)
翠地錦.....	(52)
玉兔儿.....	(52)
天下乐.....	(53)
啄木鱼.....	(54)
簇御林.....	(55)

集賢宾类

集賢宾.....	(56)
----------	------

紅美袍	(57)
宜春令	(58)
品令	(59)
對金杯	(61)
六字經	(61)
泣顏回	(62)
金字經	(63)
福馬郎	(64)
伴粧台	(65)
麻婆子	(66)
憶多嬌	(67)

風入松類

風入松(之一)	(69)
風入松(之二)	(71)
調子	(72)
高阳台(調子起)	(73)
魚家傲	(76)
戀春芳	(77)
尾犯序	(77)
毓國令	(79)
佚名	(81)

駐馬听類

竹馬儿	(82)
駐馬听	(82)
駐云飞	(83)
馬不行	(84)
画眉序	(85)
苦駐云	(86)
(附)尾声(一)	(87)
(附)尾声(二)	(88)

6 調式

北駐馬听類

新水令	(89)
-----	------

北駐馬听	(89)
胡十八	(91)
沽美酒	(92)
沉醉东风	(93)
陣云开	(95)
四季青	(98)

山坡羊類

山坡羊	(99)
桂枝香	(101)
望吾乡	(102)
紅衲襖(之一)	(105)
紅衲襖(之二)	(106)
青衲襖	(107)
懶画眉	(109)
楚江吟	(109)
(北)香罗帶	(111)
(北)解三醒	(113)

油葫蘆類

油葫蘆	(114)
哭皇天	(115)

2 調式

汉腔类

(北)油葫蘆	(116)
汉腔	(116)
棉搭架	(118)
端正好	(119)
叨叨令(之一)	(121)
脫布衫	(122)
小梁州	(123)
滾綉球	(123)
叨叨令(之二)	(125)
倘秀才	(126)

寄生草	(128)
(附)寄生草放尾	(128)
一枝花	(129)
混江龙	(130)
荷叶水	(132)
(附)汉腔尾声	(134)

四朝元类

四朝元	(135)
下山虎	(140)
挂金魚	(142)
江头金桂	(143)
二犯淘金令	(145)
浪淘沙	(147)
鐙鐺儿	(148)
味淡歌	(149)
念奴嬌	(150)
抓地虎	(152)
(北)水紅花	(154)
七 煞	(156)
綉停針	(157)
哭相思	(159)
(附)临江仙扫头	(160)

鎖南枝类

鎖南枝	(161)
孝順歌	(163)
耍孩儿	(164)
(附)尾声	(165)
四季花找头	(166)
十二时	(167)

交替調式曲牌类

八声甘州歌	(168)
鷓鴣天	(169)

皂罗袍	(171)
錦堂月	(171)
二郎神	(172)
金索挂梧桐	(178)
含英琢木魚	(179)
五更轉	(180)
三仙桥	(182)
梅花糖	(185)
吳小四	(186)
吊金魚	(187)

剧曲举例

馬前潑水之九腔

新水令	(190)
步步嬌	(190)
折桂令	(191)
江儿水	(192)
雁儿落	(193)
饒饒令	(193)
收江南	(194)
园林好	(195)
沽美酒	(195)
清江引	(196)

昭君出塞全部曲牌

叠牌令	(198)
梧桐雨	(199)
山坡羊	(201)
竹枝詞	(203)
楚江吟换头	(204)
牧羊关	(207)
故园煞	(209)
黑麻序	(210)
番桂枝	(212)
石竹花	(214)

一、5 調 式

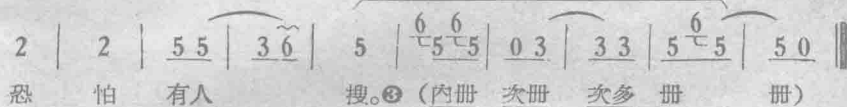
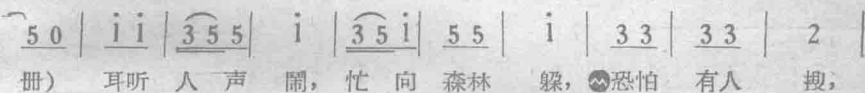
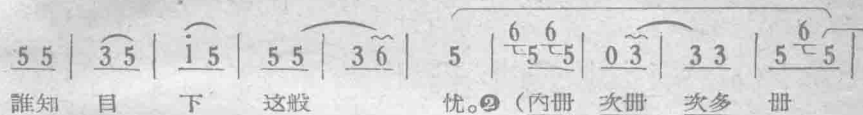
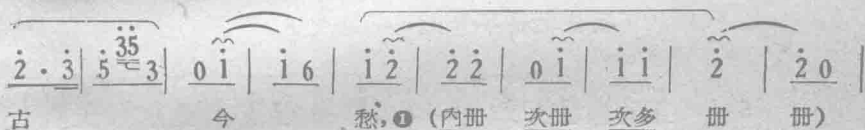
金 蓮 子 类

1/4

金 蓮 子 (三腔)

周俊克記

(幽閨記之搶傘——王瑞蘭)

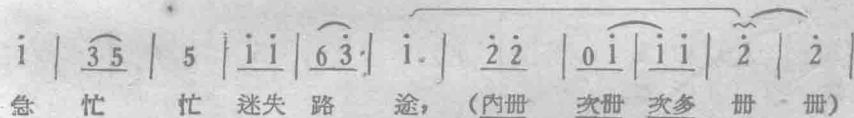


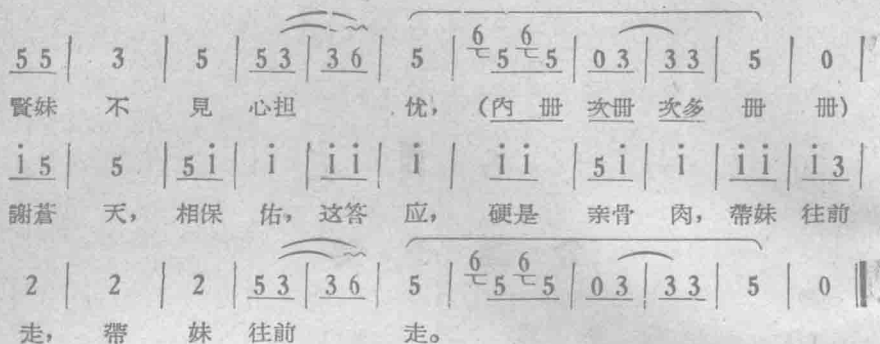
1/4

水 底 魚 (三腔)

陈劍霞唱 周俊克記

(幽閨記之搶傘——蔣世隆)



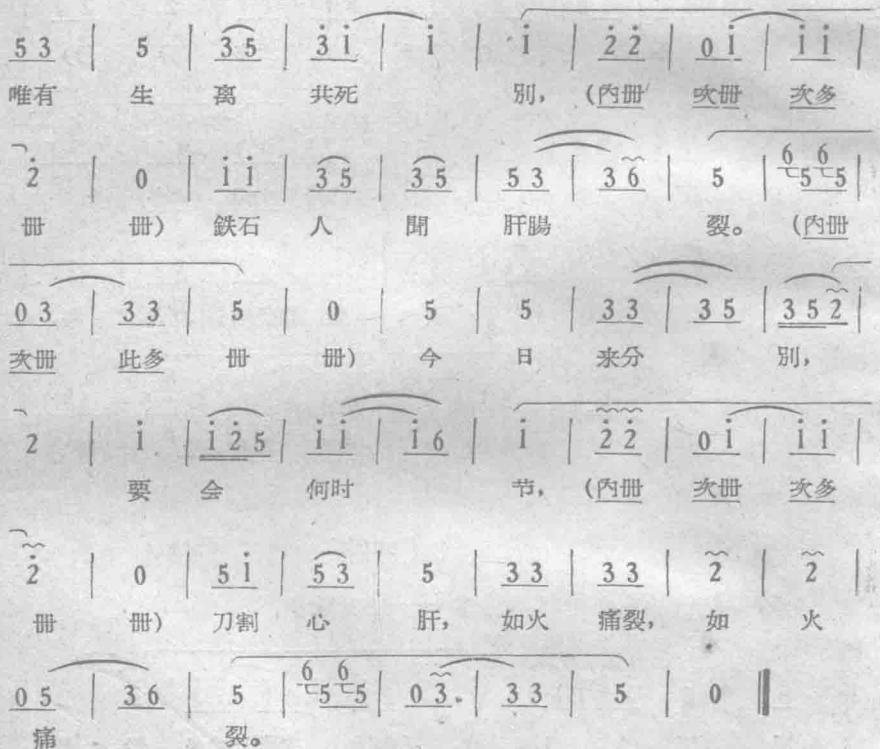


1/4

斗 黑 麻 (四腔)

傅儒宗唱 周俊克記

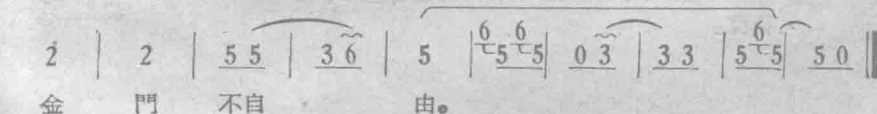
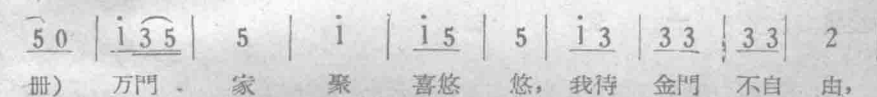
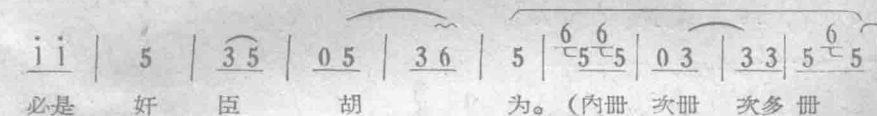
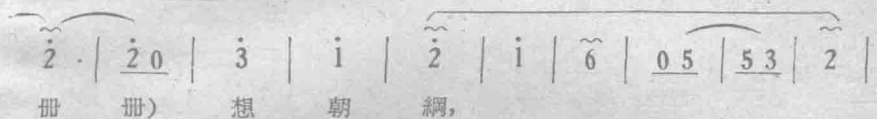
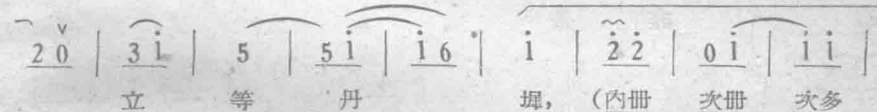
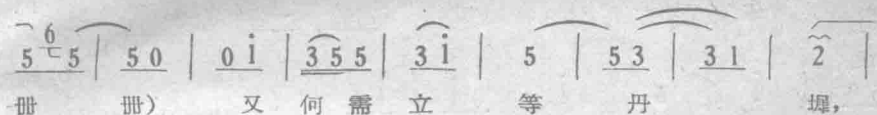
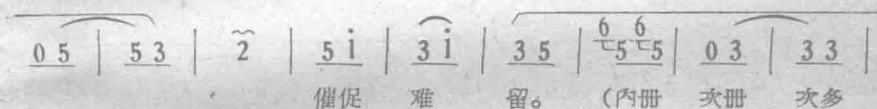
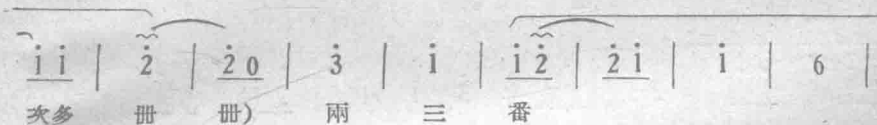
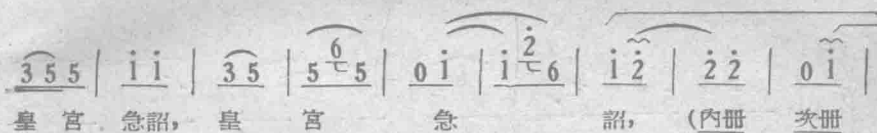
(岳傳之岳斧升天——岳飞)



滴溜子(三腔)

周俊克記

(封神之三詔比干——比干)



1/4

鐵 馬 儿 (三腔)

朱福桂唱 周俊克記

(百花贈劍——海俊)

5 | 0 5 | 3 3 | 2 · 3 | 5 ⁶ 5 | 0 i | i 6 | i 2 | 2 2 |
吓 吓 得我 魂 飞 天 外, (內冊)

0 i | i i | 2 | 2 0 | 3 | i | 2 i | 0 6 | 6 5 i |
一各 一 冊 冊) 快 打 救

3 5 | 5 | 5 3 | 3 6 | 5 | 5 ⁶ 5 | 0 3 | 3 3 | 5 |
殘 生 這一 灾。(內冊 一各 一 冊

5 0 | i | 5 | i | 0 i | i 5 | 5 | i | 0 5 |
冊) 亦 非 是 越 牆 之 盜, 身

5 3 5 | i | i | 5 5 | i | 5 i | i | i 5 | 3 5 |
无 寸 鉄, 非奸 巧、 非俠 士, 那英 豪,

i 5 | 5 | 5 3 | 2 | 2 | 2 | 5 3 | 3 6 | 5 |
有非 子, 趕長 桥, 非 子 趕長 桥。

⁶ 5 ⁶ 5 | 0 3 | 3 3 | 5 ⁶ 5 | 0 ||
(內冊 一各 一 冊 冊)

注: 根据北方崑曲剧院所編繼承与发展崑曲艺术中百花記所載此曲名園林好,
可研究。