

第一期

江西戲曲志資料

中國戲曲志江西卷編輯部



(上、下图)

江西省玉山县官溪乡(明)古戏台

据玉山县县志记载官溪季房宗祠台之缘起也自明万历四十二年。



肖曼如摄

江西戏曲志资料

一九八六年第一期目录

- (1) 明代弋阳腔流行扬州的见证……………朱建明 (1)
——记据梧子《笔梦录》
- (2) 陇东调与弋阳腔……………流 沙 (6)
- (3) 最早的京剧总集《醉白集》……………赵景深 (21)
- (4) 福建乱弹与江西戏曲考……………叶明生 (23)
- (5) 宁河戏音乐述源……………待 检 (34)
- (6) 江西二黄调《滚楼》及其它……………谷剑东 (62)
- (7) 谈赣剧“九角头”……………毛礼镒 (77)
- (8) 江西青阳腔名剧表演句解……………邹莉莉 (89)
——《送饭斩娥》
- (9) 江西戏曲家简历表……………万 叶 (107)
- (10) 蒋土铨和他的十六种曲……………郑昌荣 (123)
- (11) 著名赣剧小生严有源年谱……………童翊汉 (135)
- (12) 赣剧早期的女演员……………毛礼镒 (145)
- (13) 芦溪源陂古戏台上的题壁……………欧阳文健 (152)

明代弋阳腔流行扬州的见证

——记据梧子《笔梦录》

朱建明

明代中叶后，弋阳腔以其质朴无华的特点，风靡大江南北，成为与昆山腔相颉颃的剧种。我在《明代弋阳腔在上海》（载《江西戏曲论坛》八四年第一期）一文中，根据明万历年间上海人潘允端撰写的《玉华堂日记》所提供的材料，论述了明代弋阳腔在上海士大夫中活动的情况。最近，笔者在上海图书馆古籍善本室又发现了明末清初《笔梦录》手抄本一卷，该书记载了明万历年间扬州士大夫蓄养弋阳腔女戏子的材料。

最早发现据梧子《笔梦录》的不是我，是复旦大学的李平两位副教授，但他们看到的是今藏复旦大学图书馆的“虞阳说苑本”，题名为《笔梦》，并且与手抄本文字也有些不同。

《笔梦录》是一本记录明代常熟（虞阳）士大夫钱岱（字汝瞻，著名文人钱谦益族兄）的生平及其家庭生活的著作，其中有相当篇幅叙述了钱岱致仕后以词曲自娱的情况。有关《笔梦录》的来历、钱岱的生平以及该书关于昆山腔的记述，李平在《研究明代戏曲的一份珍贵史料——读据梧子〈笔梦〉》（见《复旦大学校报》社科版，八三年第三期）中已作详细介绍，本文不再赘述。

我所要介绍的是陆、李一文中未及论述的一个问题，既书中提到的扬州关监税徐太监蓄养弋腔女优家乐班的材料。这是极为令人感兴趣的一个课题，虽然该书有关弋阳腔的记述并不太多，但从这些凤毛麟角的材料中，可以窥见明代弋阳在扬州流行的情况，若与清焦循《花部农谭》等著作记载的清代扬州弋阳腔演出的材料对照研究，就可以发现明清扬州花部演出的沿革线索。同

时，以往我们经常见到士大夫中的昆山腔家乐班的记载，而他们蓄养弋阳腔戏子的著录却很少见到，尤其是江右以外地区的弋阳女优家乐班的材料是更为罕见，因此，《笔梦录》手抄本 的发现，也就更为珍贵了。

据《笔梦录》载，明万历十二年（1584）左右，钱岱由京返里途经扬州，便在那里小憩。一天，他出席盐司署的宴请，当时扬州关监税太监徐老公也在座。徐太监主动凑上去对钱说：“有家妓数人，颇娴音乐，明日早盼侍御（即钱岱）枉驾一顾，申一日欢。”钱岱自鸣清高，不屑与太监为伍，但碍于面子，又不能不去，第二天不得已来到税监署观女乐。徐太监家的女戏子所唱的是弋阳腔，钱岱观后“心勿悦也”。然而徐太监却反复“其教习之善，选择之审”，钱也只好“姑口誉焉”。为了结纳这位虞阳士名，徐太监特地从女优中挑选出四名佼佼者馈赠，钱因对弋阳腔不感兴趣而固辞，那位宦官则坚赠不怠，并遣管家一人，女伴二人，候至镇江随钱船还常熟。钱到家后，“遍召通族，举家庆宴”，“命此四女子酹酒，曲弋阳调”，因为常熟离昆山仅一箭之遥，盛行昆山腔，因此看到异乡人演唱的江右曲调便“举座大笑”。后来钱岱将这四名弋阳女优改学昆山腔，延请名师教授。

这四名扬州来的弋阳女优都是未成年的雏伶，她们是：

张五儿：扬州人，后名张五舍，时年十二；

韩王姐：北京人，后名韩王王，时年十三；

冯观儿：扬州人，后名冯观舍，时年十三；

月华儿：自云幼养徐老公家，不知姓名住处，后名月姐，时年十一。

此外钱岱又购置了九人，建立了钱府女乐班。班中所聘曲师娘二：一为沈娘娘，苏州人，年少时是申行时相国家中的女优，善度曲，其时虽六十余岁，但歌音嘹亮，衣冠登场，不减优孟。一为薛太太，也是苏州人，旧家姝媛也，善丝竹，其时约五十余岁。这二位老曲师教戏甚严，恪守音律规范，不许一字荒腔走板。每次演出，钱岱“酡颜谛听”，“或曲有微误，即致问沈娘

为校正云。”在严师督促下，女优们技艺猛进。

经过多年的习唱和磨炼，张五儿等四名女优成为歌场老手，或擅板清歌，或吹管弹弦，或敷墨优孟，或轻迴舞袖，皆可显露一手，色艺不亚吴门子弟。

她们改学昆山腔后，各人的情况有所不同：

张五舍：二净。姿色红晕，身材短俏。足略弓。后终于第，未适人。

韩壬壬：正旦。紫膛色，颐额方称，丰姿绰约，足略弓。后适张仆子五郎。

冯观舍：外。眉目秀丽，长大较好，足略弓。名“霞”。侍御于侍妾中命为首领。侍御卒，旋卒于第中。

月姐，眉稍长曲，两颊微靥，色颇姿艳。而喉音末细。弓足。步态亦未轻利，后配于谭四。

上述所记虽然都是昆山腔的行当，但从中也可揣摩她们原来习唱弋阳腔的一些情况。

首先，这四个女优原来在扬州时都是唱生旦的，她们改唱昆山腔后，除韩壬壬仍扮旦角外，其余皆已改行。改行的主要原因是，弋阳腔生、旦演员皆用本嗓，（注：弋阳腔曲牌大都男女不分腔，演员随意起腔。）而昆山腔的、生旦色却用假嗓，她们初入钱府时，正值发育变音之期，有的声音变粗，不能搬演昆山腔中的生、旦角色。但改学其它行当一下子又适应不了。如冯观舍因“长大较好”，初装付末，但“仅能锦衣缓步唱开场词”，后只好改扮外角。张五舍因“身材短俏”改演二净（小花脸），但她却不能插科打诨。至于月姐则因为“喉音末细”，更难以胜任难度较大的角色。从这些情况来看，弋阳腔与昆山腔毕竟是风格不同的两个剧种，弋阳戏子改学昆山腔，是要化出相当大的代价的。

其次，她们改唱昆腔后，声色技艺不凡，说明在原来的弋阳班中也是艺冠群首的佼佼者，徐太监谓其“教习之善，选择之审”，并非虚言。其中冯观舍在四人中首屈一指，她的嗓子在钱府班中仅次于另一位演员张素玉，占第二位。《笔梦录》云：

“诸女中，歌声最婉转悠扬，字字清者，惟张素玉，次冯，次韩，又次则二张暨二徐”。冯性极聪慧，“自往扬来，不阅月已能说乡语”。她改演外角后，精诚学戏，擅演《训女》、《开眼》、《上路》等戏。钱岱“观而乐之”。因为她眉目清秀，长大较好，被命为侍妾班头。韩壬壬也因丰姿绰约，歌音清亮而受宠遇，她与张素玉合演的《芦林相会》、《伯喈分别》为钱岱赏识。张五舍虽唱二净。但其嗓音也相当出色，舞技更为精当。惟月姐略为差些。

冯观舍等三人色艺俱佳，在钱府中名列前茅，甚而胜过那些专工昆山腔的吴门子弟。如钱府班中正旦罗兰姐，苏州人，其父罗九是常熟城中昆腔瑞霞班中最著称的名老生，罗兰姐本人也因出身艺苑之家而演技出色，但与韩壬壬相比，却要略逊一筹。弋阳戏子演昆腔超过了来来唱昆腔的艺人，显然是由于扬州关徐太监家乐班中打下的基础。

明中叶后，宦官专权，势倾朝野，徐太监兼任扬州关监税官的肥缺，籍其特殊的地位。他自办家乐，习唱弋阳，说明了：

一、明万历年间，扬州地区盛行弋腔。明徐渭《南词叙录》云：“今唱家称弋阳腔，则出江西，两京、潮南、闽广用之。”两京即南京和北京，南京与扬州仅一江相隔，交通便利，往来频繁，弋阳腔在南京流行，不可能不波及扬州；其时，弋阳腔由江西流入北京，如走水路则扬州是必经之地。扬州由此吸引了弋阳艺人在当地落户传艺。从徐太监夸口他的女戏子“教习之善，选择之审”来看，他的家乐班是经过严格挑选的，也就是说，其时郡城习唱弋阳腔的艺人多到有“选择”的余地了并且教女优唱戏的弋阳老曲师，也是颇谙音律技艺精当的行家。由此可见，弋阳腔在扬州有一定的地盘。

二、水磨调昆山腔兴起后，弋阳腔仍为士大夫习好。明顾起元《客座赘语·戏剧》云：“弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。”其腔流传到扬州，也很快为士大夫赏识。徐太监蓄养弋阳戏子证明了这一点。值得注意的是，徐府家乐班中的女子都是未

成年的雏伶，联系潘允端在《玉华堂日记》中也有弋阳小戏子的演出，表明万历年间盛行雏伶演唱弋阳腔的风尚。

徐太监馈赠四名弋阳女戏子给钱岱的恭顺，钱对昆山腔的迷恋，徐太监不会不知，如果要迎合钱的口味，完全可以在社会上买几个昆山腔的戏子给他，但徐太监并没有这样做，因为他不认为弋阳腔是陋俗之技。象徐太监那样崇尚弋阳腔的。在当时并不是个别的例子。明代戏曲家汤显祖在长安曾看到一名望大族演唱由弋阳腔衍变的青阳腔：“山东来大姓，蓟北走名王；椎理斗白日，歌舞送青阳。”（见《汤显祖诗文集·名都篇》）当然象钱岱那样偏爱昆山腔的人也不在少数，这是各人社会经历、审美情趣不同的表现。

三、弋阳腔女优家乐班的出现，表明了弋阳腔表演艺术的多样性。有关这方面的情况，我曾在《明代弋阳腔在上海》一文中作过介绍，现在根据《笔梦录》提供的材料，再作一些补充。女戏子由于生理条件的限制，演武戏有一定困难，特别是未成年的女孩子更是这样。徐太监的弋阳女优家乐班显然演出以生旦为主的唱工戏为其特长。从四名女戏子到钱府后改学昆山腔所串的角色及上演的剧目来看，体现了这一特点。因此弋阳腔除了慷慨激昂、打打杀杀的特点外，也还有淡雅恬静、深沉蕴藉的风格，它的歌唱形式正如清刘廷玑《在园杂志》云：“旧弋阳腔，乃一人自行歌唱，原不用众人帮合，但较之昆腔则多带白。作曲以口滚唱为佳，而每段尾声，仍自收结，不似今之后台，众和作哟哟啰啰之声也。”弋阳腔虽不象昆山腔那样讲究音律，但也有一定规范，所以四名女孩子改学昆山腔也就有一定的基础。明代弋阳腔在扬州的流布，为清代的花部兴盛奠定了基础。清焦循《花部农谭》中记述了清中叶弋阳腔在扬州演出情况：“郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、渔父，聚以为戏，由来久矣。”这种由来已久的习俗，难道不就是肇始于明中叶的弋阳腔吗？清李斗《扬州画舫录》中所说的，扬州乱弹以旦角为主，剧目主要是家庭生活、男女爱情题材，无疑亦是明代弋阳腔的遗响。

陇东调源于弋阳腔

流 沙

〔一〕

在我国南方的古老剧种中，有一种叫做“咙咚调”或“龙宫调”的吹腔，其真正名称，原来应是“陇东调”，只因语音的不同而传误。这个“陇”是指甘肃的陇山而言的。据南北朝郭仲产的《秦州记》说：

陇山东西百八十里，登山巅，东望秦川四五百里，积目泯然。（陇）山东人行役，升此而顾瞻者，莫不悲思。

在陕甘交界的陇山东面，南北朝后魏时曾设有陇东郡，同时将东秦州也改为陇州，故治今陕西西部的陇县一带。不久，陇州废置。到唐代武德初年，则改陇东郡而复置陇州。从历史上看，尽管陇东郡存在的时间不长，但是，人们把陇山东简称“陇东”者，在唐宋期间尚有文字记载。如王建的《陇头水》诗：

陇水何年陇头别，不在山中亦呜咽。

征人塞耳马不行，未到陇头闻水声。

谓是西流入蒲海，还闻北去绕龙城。

陇东陇西多屈曲，野麋饮水长簇簇。

这是唐代诗人所写的诗句。这时陇东郡早已改为陇州了。又如北宋王安石的《陇东西二首》诗：

陇东流水向东流，不肯相随过陇头。

祇有月明西海上，伴人征戍替人愁。

陇西流水向西流，自古相传到此愁。

添却征人无限泪，怪来呜咽已千秋。

这些诗句证明，所谓“陇东”是和“陇西”相对而言。到了元明两代，至于“陇西”之名仍旧见到不少记载，可知有关“陇东”之称，也就决不会完全消失。如清初以后，江苏常熟人顾祖禹编

的《读史方輿纪要》，在《秦州》（即今甘肃天水）条中就这样写道：

关中要会，常在秦州。争秦州，则自陇以东皆震也。

这是关于“陇东”地区的考证。那末，明代中叶以后，弋阳腔在这里演变出来的一种新腔，被人称为“陇东调”，这也就顺理成章了。又如明代汤显祖的《寄刘天虞》诗：

秦中弟子最聪明，何用偏教陇上声。

半拍未成先断绝，可怜头白为多情。

汤显祖的这首诗是以戏寓情的。我们从戏曲方面来考察，可证明代万历末期，陕西关中地区的某些戏班，已经开始在演唱陇西的腔调，即所谓“陇上声”是也。据此可以推知，这种陇东调当在万历以前就已经产生。因为陇西的腔调则是陇东调的发展。到了清乾隆年间，李绿园的长篇小说《歧路灯》在描写河南的戏活曲动时，先后提到了“陇州腔”和“陇西梆子腔”。这两种不同的腔调大概都是明代流传下来的。与此同时，徐元九在给《秦云擷英小谱》所记秦腔演员的题诗，又提到了“陇州”，其诗：

闻说凉州更陇州，如何踪迹漫淹留。

文园正抱相如渴，谁解琴心一片幽。

按凉州即今甘肃武威，当时在凉州唱的戏曲，可能就是陇西梆子腔。而陕西陇州地方唱的，当然就是“陇州腔”了。这些记载中的“陇州腔”，正是名符其实的“陇东调”。现在看来，吹腔的发源地在陕西的陇州，故名陇州腔；而陇州位于陇山之东，故又称吹腔为陇东调了。此外，在古代属于陇西地区的甘肃南部，有种唱吹腔的皮影戏，有人说它保留的“老东调”其实就是“陇东调”。所有这些证明，在陕甘地区流传的戏曲，直到清代还使用“陇”字来命名，当然它们和明代陇东调的出现，便具有十分密切的关系。

以上这些是陇东调源于北方的主要根据。与此相反，人们把陇东调写成“咙咚调”，这样的名称就根本无法解释了。

〔二〕

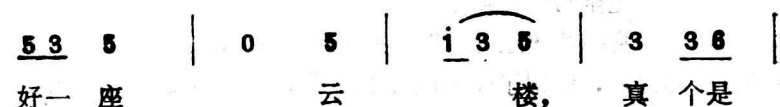
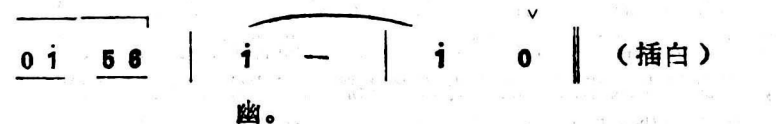
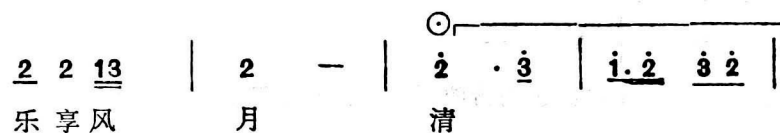
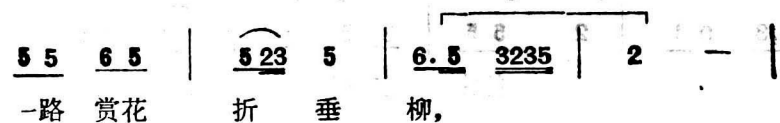
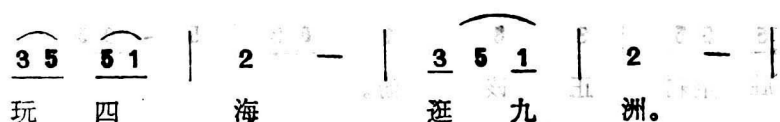
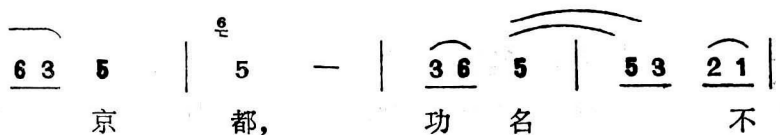
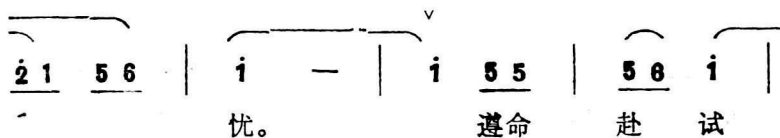
陇东调在明代传入南方以后，其原始曲调，却被浙江的绍兴乱弹和江苏的扬州梆子保留下来了。后来浙江金华徽班唱的龙宫调，则是扬州梆子传来的。这三个剧种现在所唱的陇东调，基本相同。但在它们之中，尤以绍兴乱弹保留的曲调比较完整。从绍兴乱弹的曲调中，我们发现陇东调这种吹腔，由弋阳腔直接演变而来，并不是一种可能性，而是有其重要的事实作为根据的。

在明代，弋阳腔是流行全国的戏曲声腔。当时传入陕西的弋阳腔，迄今虽无文献记载可证，但是，早在陕西和甘肃等地盛行的，与陇东调具有渊源关系的皮影戏，其唱腔却带有人声帮唱的特点。当然，这就是明代弋阳腔在陕甘地区留下的踪迹，已无可疑。然而，弋阳腔是怎样变成陇东调的呢？现在看来情况也很简单，那就是从弋阳腔的一个曲牌中，抽出上下两句腔而组成一种新曲调。所谓陇东调的基本唱腔，就是这样形成的。根据绍兴乱弹的“三五七”曲调来看，这种陇东调的两句腔，就是出于明代弋阳腔的〔下山虎〕曲牌。

弋阳腔的〔下山虎〕曲牌，在弋阳腔发源地的江西，是由赣剧和东河戏将其保留下来了。但这两个剧种的〔下山虎〕曲调，并不完全一样。其中，东河戏的较为古老，我们在下面引用的曲谱，则出于东河高腔《目连戏》，因其原始的唱词已经失传，现从新编剧本中借用一段。

弋阳腔〔下山虎〕

廿	5 5	6	1̇	—	6	5	3	2	……	$\frac{2}{4}$	3 6	5	
										四	方		
四方 邀 游，													
四 方													
5 3	2 1		2	2̇ 1̇		2̇	· 3̇		1̇ · 2̇	3̇ 2̇			
邀			游，			寻乐			解				



$\underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{3}$ | $\underline{2 \ 1} \quad \underline{2 \ 3}$ | $5 \quad -$ | $\underline{5 \ 5} \quad \underline{3 \ 3 \ 6}$ |
 荷 香 柳 色 柔。 姑母 在观

$5 \quad -$ | $\underline{5 \ 5} \quad \underline{3 \ 2 \ 1 \ 3}$ | $2 \quad -$ | $\overset{\circ}{2} \quad -$ |
 中， 住持 十数 秋， 且

$\underline{\dot{1} \ . \ \dot{2}} \quad \underline{\dot{3} \ \dot{2}}$ | $\underline{0 \ \dot{1}} \quad \underline{5 \ 6}$ | $\dot{1} \quad -$ | $\dot{1} \quad 0$ |
 相 投。

$\underline{5 \ 5} \quad \underline{3 \ 5}$ | $3 \quad 5$ | $\dot{1} \quad \underline{6 \ 3}$ | $5 \quad \underline{0 \ 5}$ |
 名胜 宝刹 正 该 游。

$\underline{0 \ 3} \quad \underline{0 \ 1}$ | $2 \quad \underline{5 \ 5}$ | $\underline{3 \ 5} \quad \underline{3}$ | $\underline{2 \ 1} \quad \underline{2 \ 3}$ |
 名胜 宝刹 正 该

$5 \quad -$ | $5 \quad -$ |

游。 (注: $\circ$ 为帮腔开口处, $\vee$ 为帮腔收音处)

在弋阳腔的曲牌分类上,东河戏的这支〔下山虎〕是和〔四朝元〕〔江头金桂〕〔小桃红〕等组成一套曲牌的。它们的共同特点,不仅是调式相同,而且有许多唱腔也都非常相近。由此可见,作为明代弋阳腔的一类曲牌,由〔下山虎〕中演变出一种新的曲调,也就完全可以理解了。

浙江绍兴乱弹的“三五七”,是介于曲牌体和板腔体之间的曲调。这种曲调,保留了弋阳腔〔下山虎〕的曲头和曲尾,中间的正曲部分,最早是唱上下两句腔的清板。现在根据弋阳腔〔下

山虎〕曲牌，和绍兴乱弹的“三五七”，对照比较于下：

(1) 三五七的曲头

绍兴乱弹“三五七”的曲头，有单顶头、双顶头、新水令头等多种曲调。单顶头宜唱四字句，两个单顶头组合成为双顶头。这种双顶头的曲调，是由弋阳腔〔下山虎〕的一二两句腔演变而来，两者的唱词，每句都是由四个字组成。

(弋阳腔) (下山虎)	$\begin{array}{c} \overline{5\ 5\ 6\ \dot{1}} - \overline{6\ 5\ 3\ 2} \cdots \cdots \overline{\overset{2}{4}\ 3\ 6\ 5} \mid \overline{5\ 3}\ \overline{2\ 1} \mid \end{array}$
	四方遨游， 四 方 遨
(绍兴乱弹) (三五七) (双顶头)	$\begin{array}{c} \overline{1\cdot 2}\ \overline{3\ 5}\cdot\overline{6\ \dot{1}} \mid \overline{2\ 3}\ \overline{2} - 0 \mid \overline{3\ 2\ 3}\ \overline{5\ 6\ 5}\ \overline{6\cdot \dot{1}} \mid \end{array}$
	一 二 三 四， 一 二 三

2
游。

$$\overline{2\ 3}\ \overline{2} - 0 \mid$$

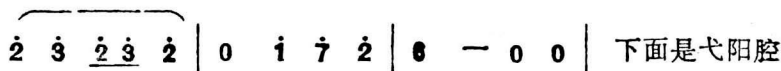
四。

(2) 三五七的曲尾

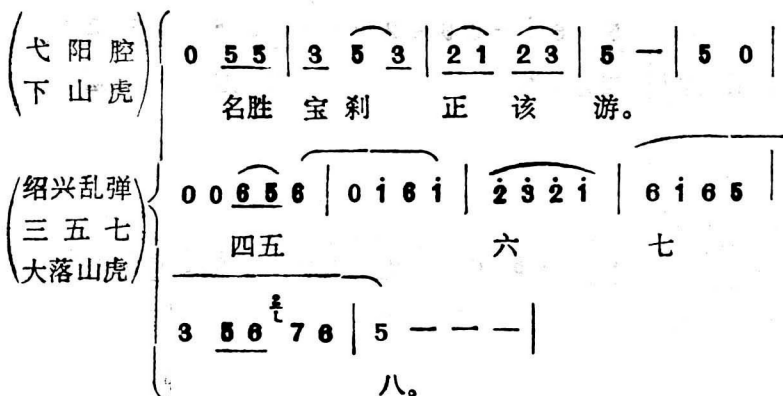
绍兴乱弹“三五七”的曲尾，主要是用大落山虎、小落山虎等。这种曲尾保留了弋阳腔〔下山虎〕的名称，更证明它是弋阳

腔的变调。所谓“落山虎”就是“下山虎”的意思，其中，大落山虎出于弋阳腔，而小落山虎则由大落山虎演变而来。

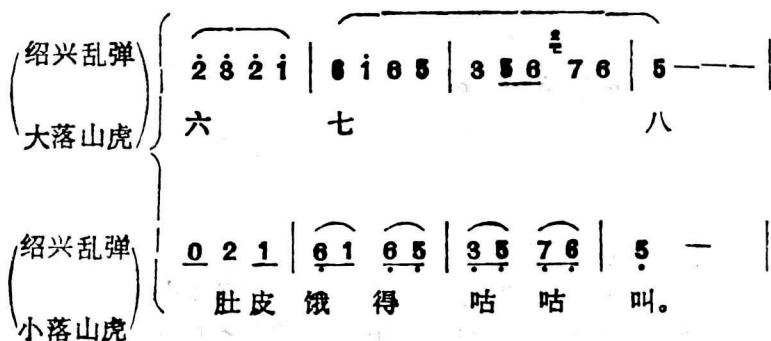
绍兴乱弹的大落山虎，在弋阳腔〔下山虎〕最后一句的帮腔前面，增加了三小节唱腔：



的帮腔句，和大落山虎后五个字的唱腔：



绍兴乱弹的小落山虎只用大落山虎最后四小节唱腔，并且将它改为一板一眼来唱：



此外，绍兴乱弹“三五七”的曲尾，还有儿孙腔和暖腔等。这些曲调都是后来增加的。

(3) 三五七的清板（又名陇东调）

绍兴乱弹“三五七”的清板，是陇东调的基本曲调，由弋阳腔〔下山虎〕中间的两句腔演变而来。这种陇东调的出现，使明代弋阳腔长短句的曲牌，开始变成了上下两句结构的唱腔：

上句腔

(弋阳腔) (下山虎)	{	5 5 6 5 5 2 3 5 6·5 3 2 3 5 2 —
		一路 赏 花 折 垂 柳，
(绍兴乱弹) (陇东调)	{	0 2̣ 1̣ 6̣ 5 (3 5) 0 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ (3̣ 2̣)
		抬 头 只 见 青 山 顶，

下句腔

弋阳腔 下山虎	{	2 2 1̣ 3 2 — 2· 3 1· 2 3 2 0 1̣ 5 6
		乐 享 风 月 清
(绍兴乱弹) (陇东调)	{	0 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 7 6 5 0 6 5 6
		青 山 腰 里

{	1̣ — 1̣ 0
---	-------------

幽。

{	1̣ 2̣ 3̣ 1̣ (6̣ 1̣)
---	-----------------------

缠 鸟 云。

这种陇东调和曲牌体的唱腔一样，因为是换了曲头而自成一
体。绍兴乱弹的“扬路”（即扬州梆子）《贵妃醉酒》中，就有
陇东调变体的唱腔。现将两者比较于下：

上句腔

(绍兴乱弹) (陇东调)	{	$\underline{0 \dot{2}} \quad \underline{\dot{1} 6} \quad \quad 5 \quad (\underline{3 \ 5}) \quad \quad 0 \quad \dot{3} \quad \underline{\dot{2}} \quad $	抬 头 只 见
		$\underline{0 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \quad \quad 2 \quad (\underline{3 \ 2}) \quad \quad 0 \quad 3 \quad \underline{2} \quad $	自 恨 奴 生 来
		$\dot{1} \quad \underline{6 \ \dot{1}} \quad \quad \dot{2} \quad (\underline{\dot{3} \ \dot{2}}) \quad $	青 山 顶，
		$\underline{\dot{1} \cdot 6} \quad \underline{5653} \quad \quad 2 \quad (\underline{3 \ 2}) \quad $	不 遇 时，

下句腔

(绍兴乱弹) (陇东调)	{	$\underline{0 \ \dot{3} \ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \ \dot{1}} \quad \quad \underline{\underline{7 \ 6}} \quad 5 \quad \quad \underline{0 \ 6 \ 5 \ 6} \quad $	青 山 腰 里
		$\underline{0 \ 3 \ 1} \quad \underline{2 \ 53} \quad \underline{2 \ 1} \quad \quad \underline{7 \ 6} \quad 5 \quad \quad \underline{0 \ 5 \ 6} \quad $	青 春 年 少