

丁丁腔



徐州师范学院艺术专修科調查整理



序

古老劇種丁丁腔起源于徐州郊区房灣、寄堡、利國一帶的鄉間。

远在二百多年前，江苏北部的微山湖周圍和山东西南部一帶鄉間，就很流行“丁丁腔”这一古老的劇種了。后来流傳到山东、江苏、安徽、河南接壤一帶。当时这个劇種很受羣众的欢迎。但由于它的唱腔难学，又由于那时只有一个庄一个庄組成的小班子，逢年过节演出，并无專業藝人，所以教徒弟是难的。到清朝后期，由于統治者对内更加殘酷剝削，社会越發腐敗，广大農村淪于破產，民不聊生，藝人們大多走散在外，从那时起，演戏的人逐漸減少。在解放前的三十多年里，几乎沒有正式演过，而頻于失傳状态。

1960年春節，在徐州市文藝会演中，郊区利國人民公社寄堡大队演唱的地方劇“挑福”，受到觀众的热烈欢迎。但是絕大多数觀众从未听过这种曲調。那唱腔优美，忽而高亢，忽而委婉，犹如山間流水那样流暢自然，有着濃厚的民間气息。会后我們經過訪問，方知这是徐州地区的一个古老劇種——“丁丁腔”。

在党的“百花齐放推陈出新”的文藝方針正确指導下，我們为了使这一深受羣众欢迎的古老劇種，不至失傳，更好地丰富人民的文化娱乐生活，使它得到推广和發展，成为祖國百花园中的一枝艳丽的花朵，因此我們这次在迎接羣英会“三献”运动中，在院党委和中文系党总支的直接領導下，以及老師們的具体指導下，破除迷信，大鼓干劲，經過多次深入公社訪問老藝人，記下了“丁丁腔”現有的全部調門，弦牌子和曾經用过的民間小調。我們在搜集整理中，受到了当地各級党委和文化館、文化站負責同志的大力支持，得到了楊天印、孟紹祥、楊天云、丁子健、房建海、楊德清等几位“丁丁腔”老藝人的帮助，使我們的工作進行得很順利。

为了使从事“丁丁腔”劇種研究工作的同志及所有喜愛“丁丁腔”的人們对它有較全面的了解，特作以下几方面的介紹，供同志們參攷。

一、起源及其演变

在清代，大运河微山湖一段的歷灣、寄堡一帶，經常停泊着由南方运粮的船只，同时也停有保衛运粮船安全的砲划子船。船上的人，会演唱很多小調。有的还会耍大头（就是头上戴着假的头，一面唱着，一面舞蹈。）这样，日久天長，岸上的農民也就学会了那些調門。越是到比較丰收太平的年景，学唱的人也就越多。有时很多会唱的農民更自發地在一塊儿和唱，这样就由一个人哼着玩，而發展到兩人對唱，就此奠定下了戏曲形式。那时，人們把它称为“太平歌”。同时，這一帶農民逢年过节还有一种赶庙会的習慣。在赶庙会的时候，他們边唱着“太平歌”；边打着鑼鼓吹着唢呐、笙等乐器。这样就逐渐形成了“丁丁腔”这一劇種。开始时演的都是对子戏，沒有職業藝人，更无师徒傳授关系。藝人們虽然不是把演戏作为謀生手段，但是每到逢年过节时却常被附近村庄請去演唱演唱。这样“丁丁腔”就逐漸流傳开了。后来藝人們也常帶着“花傘”到小城鎮中演出。不过这时还是沒有職業藝人，但却出现了口头上師傅的称呼。演唱时有鑼鼓、弦乐器作伴奏。沒有什么化裝，只是穿着比較新一些的農民服裝，或借些娶新娘用的礼服。

演出，仍在露天廣場上，并無什么午台。上面所提到的“花傘”，就是在花布上加上許多裝飾品做成的帶有銅鈴的傘。它可以用來招攬觀眾。同時在每齣戲開演之前，還可以用它來作打場子用。打場時一個男角手中拿着花傘，一個打鼓的，兩個扮女角的手中分別拿一個扇子和一個手帕，唱着小調，跳着拍傘舞，這便叫“打舞場”。另外還有一種“打鼓場”，這就是，一個男角打腰鼓，跳着各種動作，另有兩個女角手中分別拿扇子和手帕以打鼓的男角為中心表演各種舞姿。現在幾位老藝人都不能跳了，但從他們擺出來的姿勢來看都是相當優美的。（五六年安徽省為攝制某電影的需要，曾派人來學習過這些打場的舞蹈動作。）那時的劇目有：降香、送茶、劝嫁、隔簾（訪友）等，大多是寫勞動人民的愛情生活為主題。真實地描寫他們的樸實性格。這些小節目在內容上都具有強烈的人民性和現實主義精神；在形式上都很優美，活潑。當然也有一部分劇目，因為受到當時歷史條件的限制，在內容和表現形式上，有着封建迷信等不夠健康的東西。

“丁丁腔”從農村流入城鎮後，就開始排演較大的劇目如：上下段“十八相送、站花牆”，“鬧書院”等。這時“丁丁腔”在原有的表演技法和唱腔等方面都提高了一步。由於排演的需要，終於是組織了業余的“大班子”的組織，並逐漸形成了收徒弟的風氣。收徒弟的方法是：“班子”每到一地方演出，只要那地方有人願意學，藝人們就教。由於當時藝人們的做工身段較好，加之劇種本身就具有優美的曲調，因此常被請到衙門公館里去進行演出。這樣在演出時，保持濃厚鄉村氣息的劇目就受到了排擠，有些劇目都被刪改。他們強迫藝人上演一些合乎他們口味的表現才子佳人、帝王將相的戲。然而藝人們卻不因官吏們有錢有勢而在他們面前屈膝。如在徐州有一次，一個官吏向藝人說：“不要求你演，只要唱兩句給我听听就給你錢。”藝人們却斬釘截鐵地回答：“我們不是為向你要幾個錢才來演戲的！”因藝人們不願听官吏們使喚而常受到反動統治者的迫害和侮辱。如在清朝末期，王剝皮在徐州做縣官時，有一次叫藝人演適合他口味的劇目，藝人拒絕演出。他就以“影響治安”的罪名，逮起了一些藝人。藝人們受到這次迫害後，就不常進入城市。這件事是後來丁丁腔這一古老的劇種所以沒能很好地在城市扎下根的主要原因。當老藝人談到這些時，對那時黑暗的封建統治真是恨之入骨。

“丁丁腔”雖然沒有在城市扎下根，但由於在城鎮的演出，原在農村中流行的兩個角色的小戲就不適合當時觀眾的需要了。流傳範圍愈來愈廣，喜愛它的人也愈來愈多，羣眾也要求它從更多的方面來反映現實生活。再加當時也出現了一些較有文化的藝人，這就使丁丁腔在內容上起了若干變化，涉及的問題增多了，戲的情節複雜了。因此也影響到形式的變化，角色有了生、旦、淨、丑之分，演員多了。同時由於和其他劇種的交流，不但在內容上和形式上更加豐富，而且音樂曲調也有所增加。如一些弦牌子、陽韻二等就是在這時候出現的，同時有的曲調變得更優美了。如男平韻的各種變化等。在動作上也較以前大方靈巧一些了。在化裝上也用了粉、胭脂、假髮等。同時也開始有了一些服裝。原劇目的角色也由兩個增加到三個或更多些。如該劇種傳統劇目“站花牆”就是一例。

又由於南北大運河流過這裡，交通方便，往來船隻甚多，藝人們也常到碼頭上去演出，因此使丁丁腔吸收了京劇、花鼓、蘇州評彈及黃梅戲等在音樂和曲調上的優點。因此使得該劇種在音樂曲調的風格上不但有北方戲曲的剛健清新的特色，而且也具備南

方戏曲脆腕抒情的格調。

自从帝国主义侵入我國后，我國的自給自足的農村自然經濟遭到破產，加之后來的軍閥混戰，原來就比較貧困落后的苏北徐州地区和魯西南一帶，收成更是一年不如一年。農民都流离失所了，在城鎮還沒有什麼基礎的丁丁腔的藝人，就很难再聚在一起出去演戲了。很多會演唱丁丁腔的藝人都整年各自流浪在外，过着逃荒的生活。在这些極其淒慘而辛酸的日子里，很多老藝人都不知去向或悲慘地死去了。現在所剩下的老藝人很少。据了解，我們多次訪問的老藝人楊天印，是現在對於丁丁腔有着比較全面了解的一個人。

丁丁腔在我們各个革命階段都起到了積極的宣傳作用。

在北伐革命期間，每當演正戲之前都用“十二月”的曲調來演唱“正月里來好風光，家家戶戶樂嚷嚷，南方出了革命黨，過江消滅孫傳芳！”等類似這樣內容的小節目。

由于这个地区靠近徽山湖，在抗日时是游击队与日寇進行拉鋸戰的地方。白天鬼子經常到庄上進行掃蕩，農民生活極不安定，因此这时就很少演戲了。但因為農民們都極其憎恨日寇，所以在更多的農民的口中却不斷地哼着“十二月”、“小郎調”、“五更調”等，家用“十二月”小調唱：“游擊隊真不穩，日本一見逃得慌，咱們緊緊追上去，消滅日本野心狼，繳來洋槍和洋砲，保衛咱們好家鄉！”這些小調曾激起了廣大羣眾對日寇、漢奸的憤恨，堅定抗日意志，積極支援游擊隊。當時有很多農民就是在這種宣傳的影響下，跑到徽山湖里參加了游擊隊。

在解放戰爭开始后，一些藝人在地下黨組織的領導下積極參軍。有的藝人加入了黨。在部隊中有人也曾用了丁丁腔的曲調填上新詞，進行革命宣傳的。

當時在國民黨的白色恐怖統治下，不可能公開演戲，所以最好的形式就是用小調。如當時人們常唱的五更調：“鼓打一更里，天上黃河昏；我勸丈夫趕快去出門，你要參加八路軍來依喲哎嗨喲，你要參加八路軍來依喲哎嗨喲。”又如用“十二月”小調唱：“我們要認清，蔣匪心太狠；可恨匪頭蔣介石，進攻咱八路軍。拿了美國槍和砲，來殺咱人民；真是傷良心，傷良心！”這些小調在激發人民羣眾對國民黨反動派的仇恨，提高農民的生產情緒、積極支前綫等方面，都起相當大的作用。

到了解放戰爭后期，出現了業余劇團。因為演戲中斷了三四十年，一時還是不可能演大戲，一般都是配合當時政治運動進行宣傳。曾演出過“土地還家”等小戲，對打破當時農民怕倒算的思想顧慮，對鼓舞他們積極向地主開展你死我活的鬥爭起了相當的作用。後來在配合婚姻法宣傳上演出了“新結婚”等劇目。在演出“一家光榮送參軍”時，給了翻身後的農民一個極其生動的教育，使他們知道了只有積極參加解放軍去打垮國民黨反動派，解放全中國，才能確保勝利果實。後來還演出過“入社第一天”、“修園”、“牛是社里寶”、“光明路”等，今年春節又演了有關宣傳興修水利，實現水利化的地方戲“挑福”。

現在丁丁腔不僅在內容上健康豐富起來了，而且使丟掉幾十年的一些表演技術也得到了繼承。但由於多是才培養的新手，做工身段還不成熟，有時還只能清唱。在曲調上與幾十年前並無增加。現在業余劇團已逐漸鞏固了。這使優秀的古老劇種丁丁腔又得到了新生，走上了廣闊的發展道路。

二、表演艺术

丁丁腔在表演藝術上的問題前面已談到了一些。由于丁丁腔在旧社会中没有得到很好的發展，所以二百多年來，在对子戲的基礎上并无特大的成就，因此表演藝術还是較簡單的。在“对子戲”的初期階段，音乐方面只用一把月琴來伴奏，演唱的曲調多是八句腔，变化很少。演出地点就是在空地上，打开場子以后就演，藝人們都把這叫做“擺地攤子”或称“拉綾子”。那时演出的多半是“兩人戲”，所以藝人們都說“七忙八不忙，九人玩丁腔”，由此可見，当时演的都是些小戲。那时的主要角色只有小生、小旦、小丑等。担任演員的只有男的，沒有女的，女角色一律由男的來扮演。扮演女角的藝人都从十一二歲学戲，到二十多歲就不演了。这是因为丁丁腔的唱腔以童音來唱为最好听，扮女的要唱“老轉少調”。同时，年齡大了，就踩不起垫子來了。因此很多动作就无法做。扮演男的唱男調叫外角，扮演女的唱女調叫里角。演出的多是以唱为主的剧目，道白較少，剧情少波折，一般都是通过兩人的对唱和對話介紹出家庭情况及本人的一些遭遇。旦角演出时，用周围有穗子的花布包着头，在額前还掛着一个大花布球，鬢角上配帶着花，穿着裙子。服裝一般就是原來的農民服裝。当时舞蹈动作很差，动作表情也較呆板。一般的生角手里都拿着扇子，走着四方步子，間或有点手势，但不能表达人物的内心情感。旦角虽略有些舞蹈动作，但也只是一手拿着扇子，一手拿着手帕在身体左右前后甩动。对表演的舞蹈动作和对身段并不講究差不多，都是日常生活的摹仿。如在演唱十八相送中，山伯替英台背書箱时所作的动作，就和生活中的动作一样，有时只不过誇大点罢了。演女角的要踩着垫子，所謂垫子就是木制的脚底板，其跟都較高，把它裝在脚上，穿着長長的褲子，把原來的脚遮住光露出垫子。这样一來，虽然男扮女装但使观众看去，犹如女的一样。演員在脚上裝了垫子，表到強烈感情时容易演示动作。每当一句詞唱完，伴奏拉过門时，都要大扭一下。一般是兩腿曲膝相交，下身不动，腰部轉动，兩臂舞动。并不怎样考慮舞蹈动作是否与唱詞感情对头。生角不穿靴子，身上只穿普通的服裝，偶有裝飾，也是从別处借來的；有的就是在身上披点花布就算了。化裝也只是在臉上塗粉和胭脂而已。小丑一般是仿用旦角的打扮，在腰間系一个裙。演出的特点是动作較多，也較活潑，边唱边作些引人發笑的动作。

后来：由于丁丁腔常到城鎮上演出，受到了其他戏曲的許多影响。到了“对子戲”的后期，角色有了增加，除了小生、小旦、小丑以外，又添，老旦。这时，一般都演些章回小說里的故事及一些描寫帝王將相的事，如“賣油郎独占花魁、”“刘秀走南洋”等。同时这时也出現了演武戲的，但武把子还是較簡單的，大多是从京剧上学得來的，曾演过“樊梨花征西”等戲。有时因演員不夠，往往就是一人充任兩角，或用“幕”后答話的方式以代替不重要的角色。就这样把戲演下去。同时在表演藝術上也吸收了若干东西，如在生角出場时，有起步、念引子、表白等；旦角出場有整鬢、唸引子、表白等。引子都是在人物一上场时唸的，唸引子时不配音乐，而配上鑼和鈸。唸引子的目的如下：第一点是介紹剧中人的处境，如“劝嫁的里的英台母親所唸的“兩鬢白發養銀絲，老年去了少年时。”；第二点是介紹剧中人的才能，如“十八相送”是梁山伯所唸的“再沒山伯搖得高，再沒山伯搖得好。”；第三点是介紹剧中人的性格，如十八相送”里

的梁山伯所唸的“三更灯火五更雞，正是男儿立志時。”；第四点是說明剧中人成份的，如“站花牆”里的楊二舍所唸的“貧道常在外，處處是我家。”；第五点是說明剧中人的心境的，如“降香”中祝英台所唸的“提起高山事，鋼刀把心刺。”；还有一点是預示剧情的發展，如“降香”中英台所唸的“满怀辛酸事，今再不如此。”。表白的作用都是用來說明引子的，以补充引子的不足之处。

三、音乐、曲調、唱詞和道白

二百多年在徐州、魯南一帶的地方戲中，丁丁腔是拥有較多的观众的一个剧种。如在徐州的一次演出，观众就达三四千人之多。当时到徐州來参加庙会的一些地方戲，如柳琴、花鼓等都不如丁丁腔那样受人欢迎。所以人們都爭着請丁丁腔藝人到自己的村庄上演出，就連远在山东的城武縣、苏北的邳縣等地也是有丁丁腔的流傳的。为何丁丁腔在当时这样受人欢迎而又流傳这样广呢？主要是因为它的音乐和曲調非常优美、动听、而且很朴实，具有濃厚的泥土气息。一般曲調的說唱性較強，容易听懂，人人都說它是九腔十八調，七十二哼哼。平常，就是藝人們來几句清唱，观众也能自觉地、肅靜地傾听。演唱結束时，总是引起一陣雷鳴的掌声。虽然如此，它的曲調还是不夠丰富，还不能适应各种剧情的需要。丁丁腔是農民在“太平年月”演唱的，曲調情緒欢愉，一般說來没有什么悲憤和哀怨。同时，曲調的轉变也較多，“七十二哼哼”就充分說明了这点。可見，它是好听而較难学的。大运河在徐州一帶流过，來往交通方便。清代，南方來的运粮船串流不息，帶來一些南方的音乐和曲調，不断地充实着丁丁腔的調門。因此使得这个北方剧种具有南方戲曲的那种清婉的風格。这一風格是該剧种一大可貴之处，也是与北方其他剧种在曲調上根本不同的地方。

丁丁腔的乐器在“对子戲”初期，只有一把月琴。和燒香会匯合后，增加了二胡、笙及碟子等打击乐器。到了城鎮演出后，受京剧的影响很大，又增加了現在伴奏所用的京胡及演唱时所用的板眼。又由于和其他剧种的交流，先后增加了笛子、琵琶等乐器。在解放后的演出中还以鎖呐、板胡、笙等加入伴奏，間或用上鑼鈸。这許多乐器的加入大大增強了戲劇效果。用月琴、笛（或笙）、二胡、京胡这四种乐器在一起伴奏时，其中以月琴为主弦，其他三种乐器为輔，根据感情变化的需要，在伴奏时某一乐器可以突出，但从整体上听，还是很和諧的。有时是奏出主弦的和谐音，旋律活躍，欢乐、音色也較渾厚。虽然是四种乐器，但給人听了却以为是多种乐器的合奏，因此取得了良好的音乐效果，有力地烘托出演員的唱腔。

丁丁腔的唱腔，在早期以“八句腔”为主，后来又产生了平韻、阳韻等。進入城鎮后吸收了京剧的一些曲調，丰富了“对口煞板”。从黃梅戲里学來的东西丰富了“八句腔”等調門。后来在革命斗争中又吸收了若干民間小調，如小郎調，十二月、五更、十杯酒等。这些調子有的欢快輕松，有的高亢嘹亮，跟方言結合得也很緊密，敘述性特別強。現在的丁丁腔共有八句腔，平韻、阳韻、花韻、發腔、对口、对口煞板、平韻梁板、五字韻梁板、扫腔，腰鑼鈸等十八个主要調門。其中八句腔包括風韻。而平調、腰鑼鈸等又有男女唱腔之異。这些將在曲調介紹部分一一列举。因为丁丁腔无女演員，演

花旦的男演員是用“假嗓子”來唱的，如一曲調開始用男音，不一會就能轉到高八度或十五度的女音，藝人們稱此為“老轉少”。其一般規律是在一個字音的尾音上唱到該調十一度音時轉。到要喚氣時，也就是唱到休止符的後半拍時再用本嗓子唱（見八句腔中的第三句腔）女的學唱就不再需要“老轉少”了。

各種唱腔的組成可分：起板，就是唱腔的開始；中板，就是唱腔的中間部分；落板，即表示這一唱腔告一段落。其唱法一般都是在實字唱完後，拖出哎哎哼嗨的音來。如果不煞板，就必須轉入別的調門，繼續唱下去。另外對整個唱腔來說，還有叫板和煞板。叫板主要是告訴伴奏人說：“我要唱了，”而且還有下到幾種作用：“第一是說明劇中人物動作的，如“梁哥引路！”、“走！”；第二是演唱前對對方的稱呼，如“梁兄呀！”、“九弟呀！”；第四是替下文開路，如“思嘆幾句便來了！”；第五是說明劇中人物的感情的，如“待我咒罵呀！”。煞板是唱腔的結尾，表示唱腔的全部結束。煞板後大多要有道白出現。如果道白後還要唱，就得重新叫板。另外各個唱腔又有清、二、三板的不同，這是專對節奏快慢而言的，即由鼓板打得快慢來分的。哪段唱詞應當用什麼板，這要根據劇中人物的情緒和唱詞的內容來決定。一般是這樣：在輕鬆或悲哀時用清板；平常敘事不快不慢就用二板；如在焦慮、緊張或特別快樂時使用三板；有時情緒特別緊張，板鼓就採用緊打的辦法。清、二、三板在演唱中可以互相轉換。

丁丁腔產生於徐州地區，流行於徐州、魯南一帶，所以它的道白是以本地土音為主的。不過，演員說的不完全是土語，有很多是戲劇語言，在語氣上有的也象京劇那樣抑揚頓挫。這一點使它打破了方言的某些局限性，可以使更多的人聽得懂。

丁丁腔的道白和唱詞也與別的劇種一樣，有自白、自唱；對白、對唱；旁白、旁唱。在唱與白的比重上，是以唱為主，白為輔。道白一般有二種用途：一是用作承上啓下，推進劇情的發展；一是復述唱詞的內容，這樣可以更好地幫助觀眾領會劇情。

丁丁腔唱詞的句式是多種多樣的，有十字句，有五字句，但基本上是七字句，在演唱時也可以加上一些襯字。這些句式都富有節奏感。七字句的結構是“四三”十字句的結構是“三三四”。現將各種唱句的結構列舉如下：

（一）七字句如“十八相送”中祝英台所唱：

太陽出來	紫艾艾
一對學生	下山來
頭边走着	梁大哥
后跟為奴	祝英台

（二）十字句如“站花牆”中王美茶所唱：

云青石	鋪甬路	委實難走
一脚高	一脚低	震散烏云

再如“十八相送”中梁山伯唱：

有山伯	背書箱	頭前引路
-----	-----	------

（三）五字句如“站花牆”中王美容所唱：

美容忙跪倒

仰首瞻乾坤

夫是楊二舍

妻是王美容

另外还有在句中插入虛字眼“呀”、“一恩來嗨”、“來嗨”等，及一詞多次重复如“十八相送”中祝英台唱：“梁哥呀，梁哥呀，梁哥梁哥我的哥哎嗨哎……”。其目的是为了加重語气，更好地表达感情。但是毛病也就产生在这里，有些藝人在演唱时不善于掌握，过分誇張了襯字，便顯得拖泥帶水，哼哼哎哎地，使主要的詞不突出，破坏了整个剧情。此外还有一些固定的唱詞，可以套用在很多齣戲里，如常用在男女爱情上的一段詞：“你好比張生，奴好比鶯鶯，少紅娘遞柬，难把情書送。”这样一來，就影响了新詞和情節的增加，这与那时藝人的文化水平較低有关。

丁丁腔的唱詞是較注意押韻的。押韻的目的是为了加強節奏，韻脚变化愈多时，節奏愈顯得緊張，則表达的感情也就愈強烈。押韻的方式有如下几种：一是上句可以不押韻，但下句必須押韻，这种方式用的为最多。“站花牆”中王美容所唱的；“美容忙跪倒，仰首瞻乾坤，夫是楊二舍，妻是王美容。”。有的在四句中第一、二、四句是要押韻的，如“送茶”中銀心唱：“鼓打五更亮堂堂，倆給姑娘送茶湯，茶盅茶盤端在手，慌慌忙忙下廚房。”还有在四句中头一句与末一句押韻，当中可不押韻，如：“十八相送”中祝英台唱：“佛坐西山水流东，有年人儿活气生，那日上山花沒放，今日下山花正紅。”有时为了更好地表达語意，不一定追求押韻，如在“降香”里英台唱：“鼓打三更半夜天，英台房中喚了环，高叫了环备灯火，后花園里去降香。”

丁丁腔的唱詞、道白，原都是本地的土音、土白，后因受京剧的影响，学了一些京剧的韻白。現在，把根据藝人口述而紀錄的几个剧本加以分析，得出下面十來个韻脚。当然这还是很不全面的，僅供同志參攷：

一、Ong (翁)：有东、同、紅、容、空等几十个字。

二、ang (昂)：有廊、章、凰、上、郎等几十个字。

三、ai (哀)：有台、來、採、才、呆等几十个字。

四、iang (央)：有阳、堂、牆、梁等几十个字。

五、an (安)：有山、观、穿、汗等几十个字。

六、eng (哼的韻母)有鳳、灯、声、成等几十个字。

七、a (啊)：有茶、花、窪、稼、發等几十个字。

八、e (額)：有河、鵝、娥、哥、呵、等十多个字。

九、Ou (欧)：有麦、寿、头、手、愁等十多个字。

十、in (銀)，ing (英)：有親、心、灵、滴、应等十多个字。

十一、i (衣)：有記、筆、椅、低、泥等十几个字。

十二、uo (窩)、O (哦)：有多、我、坐、坡等十來个字。

十三、ian (烟)：有天、尖、边、岩等十來个字。

十四、iou (憂)：有酒、流、綉、佑等十多个字。

在这些韻脚当中，以Ong、ang、iang、a等韻的字使用最多，使用起来也很方便，而iou、ian等韻的字使用最少，使用起来也不太方便。

四 曲詞介紹

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

(一) 八句腔

慢板 (女)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

定絃 < 月琴 15 絃 京古 63 絃 二 古 52 絃 > =

(每分鐘大約 拍)

(過門一)

$\underline{\dot{3} \dot{5} \dot{5}} \quad \underline{\dot{6} \dot{2} \dot{7} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5} \cdot \dot{3}} \quad \underline{\dot{5} \dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{6}}$

佛 哇 坐 哈 西 哪

$\underline{\dot{5} \dot{6} \dot{5}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{5} \dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{6} \dot{1} \dot{3}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1}} \quad \underline{\dot{2}} \quad \text{——} \quad \text{(過門二)}$

山 哪 來 哼 哎

$\underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{5} \dot{5}} \quad \underline{\dot{3} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5} \cdot \dot{3}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{1} \cdot \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1}} \quad \underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{6} \dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \text{——}$

水 也 流 那 東 哄 哈 啊

$\underline{\dot{1} \dot{2}} \quad \underline{\dot{7} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \text{(過門三)} \quad \underline{\dot{5} \dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{0} \quad \underline{\dot{6} \dot{5}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{1} \dot{3}}$

幼 年 的 個 人 哪

$\underline{\dot{2} \dot{3}} \quad \underline{\dot{6} \dot{7} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{\dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{6} \dot{3}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \underline{0} \quad \underline{\dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{5} \dot{5}}$

兒 來 嗨 恩 哎 啲 活 氣 活 氣

$\underline{\dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{1} \dot{6}} \quad \underline{\dot{6} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \text{——} \quad \underline{\dot{5}} \quad \text{——} \quad \text{(過門四)}$

生 來 哎 哼 哎

$\underline{\dot{6} \dot{1}} \quad \underline{\dot{1} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3}} \quad \underline{\dot{1} \dot{6}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{6} \dot{1} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \text{——} \quad \underline{\dot{5} \dot{0}} \quad \underline{\dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{1}}$

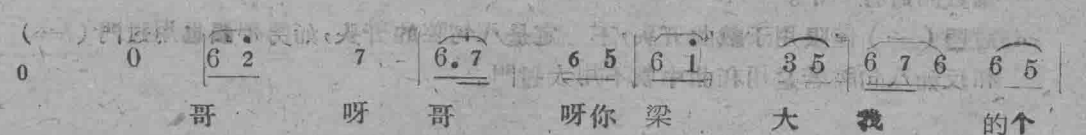
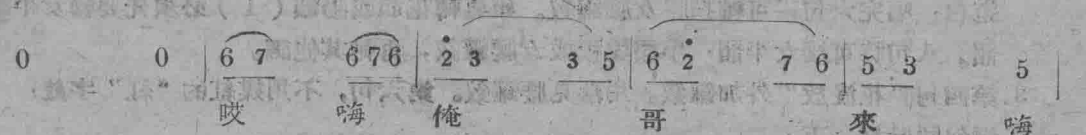
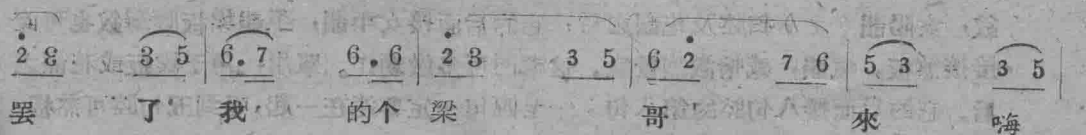
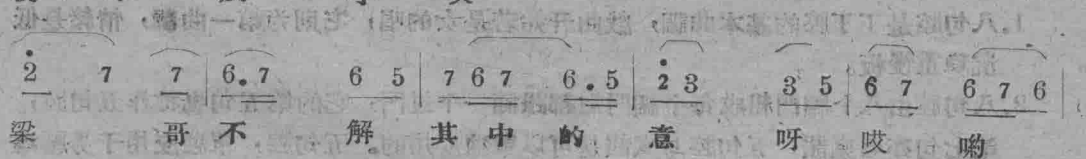
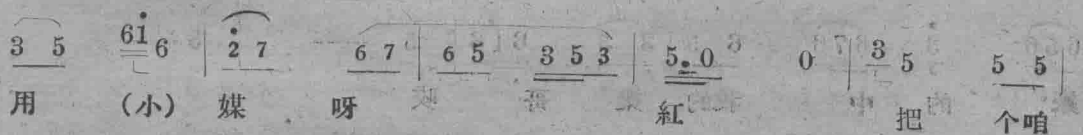
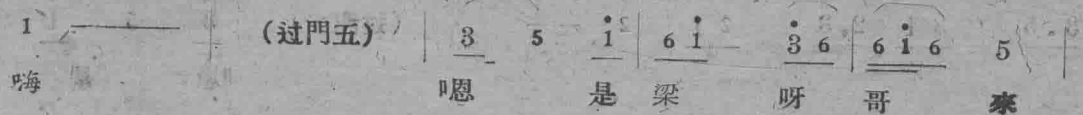
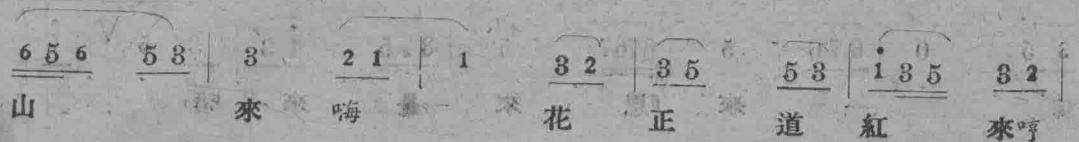
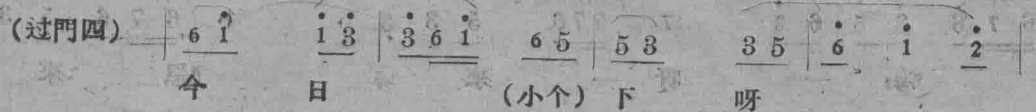
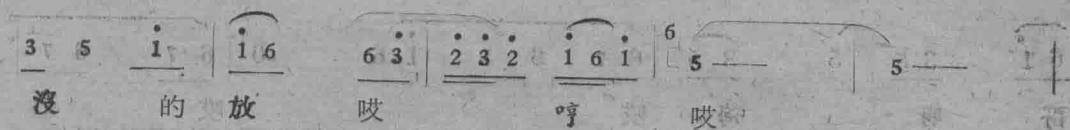
那 日 小 上 山 來 恩

$\underline{\dot{3} \cdot \dot{6}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1}} \quad \underline{\dot{5} \dot{3} \dot{5}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \quad \underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \quad \underline{\dot{3} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{3}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1}}$

哪 哈 一 哼 嗨 來 恩..... 來 嗨 哼 來 來 來

$\underline{\dot{6} \cdot \dot{5}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \quad \underline{\dot{7} \dot{6}} \quad \underline{\dot{5}} \quad \text{——}$

一 來 哼 嗨 (我) 花 呀



(过門四)

1. 八句腔是丁丁腔的基本曲調，戲曲開始若是女的唱，它則為第一曲調，情緒是低沉穩重慢板。

2. 八句腔由八个調門組成每个調門后都跟隨一个過門，它的第五句也称作五句腔，第七句亦名瘋韻，五句腔与瘋韻是可以單獨应用的。五句腔，單獨应用于男腰鑼釵，女陽韻（1）扫腔及花韻之后，它的后面接女平韻，平韻梁板腰鑼釵也可直接接煞板。瘋韻，感情激烈發瘋。这調門可多做動作。單用，用于垛板或花韻之后。它的后面接八句腔的第八句；一至四句一定要連在一起，唱到五句腔可煞板，道白，唱完六句，可轉扫腔女腰鑼釵。如要轉花韻或陽韻（1）必須先要轉女平韻。八句腔可接女平韻，平韻梁板或女腰鑼釵，再轉其他調。

3. 第四句“花沒放”外加鑼釵。用法見腰鑼釵。第六句，不用媒紅的“紅”字處，鑼釵同時打一下。

4. 过门（一）仅限用于戏曲开头，不一定是八句腔的开头，如男平韵也用过门（一）相反如八句腔若是用在曲中就不用大过门。

1 = C $\frac{2}{4}$ (二) 腰 鑼 釵 (女)

(梁山伯与祝英台——十(八相送))

定弦(月琴1 5京胡6 3二胡5 2)

$\underline{3 \dot{1}}$ $\underline{3 \dot{5}}$ $\underline{5}$ $\underline{6 \dot{5}}$ $\underline{3}$ $\underline{6 \dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6 \dot{5}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{6 \dot{1} 6}$
 小 英 台 留 (哇) 下 呀
 $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{3 \dot{5}}$ $\underline{5 \dot{3}}$ 2 0 $\underline{3 \dot{5}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}}$
 (我) 詩 哎 一 的 首
 2 $\underline{\dot{1} 6 \dot{1}}$ $\underline{6 \dot{5}}$ 5 (过門四) ||
 哼 哎。

【說明】

1. 女腰鑼釵这一曲調多半用在女角所敘述的一段話的結束时,表示告一段落。
2. 女腰鑼釵后接五句腔或男接口。
3. 从曲調的第七小節中插入鑼与釵加强气氛。其用法如下:

$\underline{3 \dot{5}}$ $\underline{5 \dot{3}}$ 2 0 $\underline{3 \dot{5}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6 \dot{1}}$ $\underline{\dot{1} \dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1} 6 \dot{1}}$
 1 貼貼 1 貼貼 1 貼
 $\underline{6 \dot{5}}$ 5 $(\underline{2 \dot{3}} \underline{5 \dot{2} 3})$ $\underline{5 \dot{3}}$ $\underline{5 \dot{6}}$ ||
 1 貼貼貼 1 貼貼貼 0

1 = D $\frac{2}{4}$ (三) 接 口 (男)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

定弦(月琴1 5京胡6 2二胡5 2)

$\underline{3 \dot{5}}$ 0 $\underline{6 \dot{1}}$ $\underline{3 \dot{6} \dot{1}}$ $\underline{6 \dot{5}}$ $\underline{6 \dot{5} 6 \dot{2}}$ $\underline{7 \dot{6}}$ 5 0
 哎 再 沒 我 山 伯
 $\underline{3 \dot{5}}$ 5 $\underline{6 \dot{5} 6 \dot{1}}$ $\underline{6 \dot{5}}$ $\underline{3 \dot{5}}$ 5 (过門四) ||
 听 的 (倒) 清。

【說明】

1. 接口是由女腔轉入男腔時外角常用來接唱的第一个曲調即男腔的起頭。

2. 接口是接男平韻或直接接男腰鑼釵，它的前曲一定是女腰鑼釵。

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

(四)

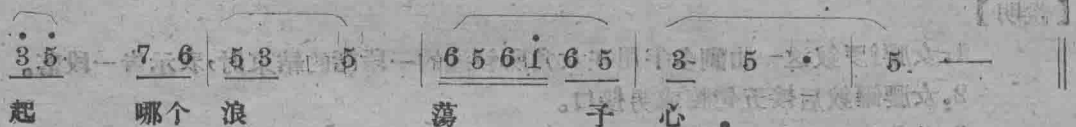
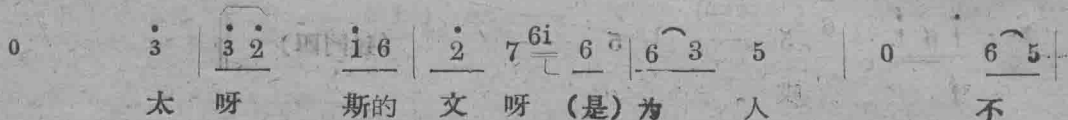
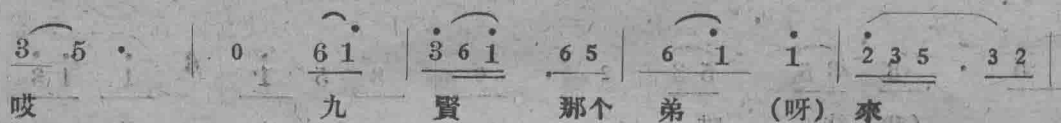
平

韻

(1)(男)

(梁山伯與祝英台——十八相送)

定弦(月琴 1 5; 京胡 6 3; 二胡 5 2)



(過門四)

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

韻

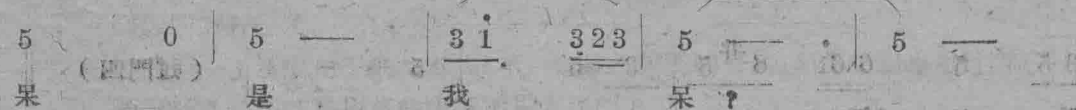
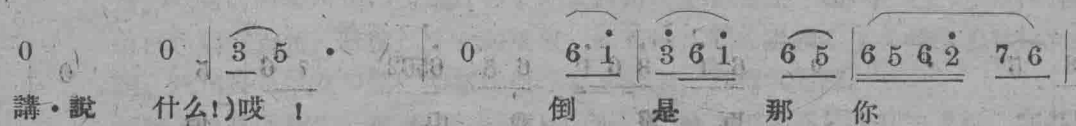
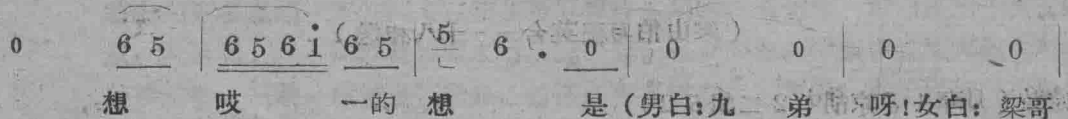
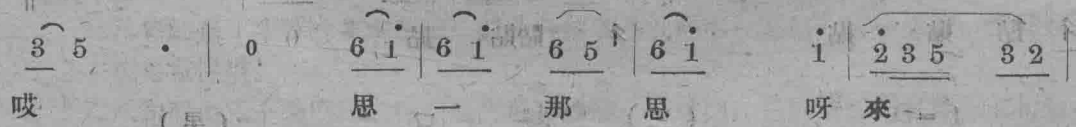
平

(2)

(男)

(梁山伯與英台——十八相送)

定弦(月琴 1 5; 京胡 6 3; 胡平 5 2)



(過門四)

【說明】

1. 男平韻是男唱腔里一个中心曲調，它可以連續重复地使用，但它并不使人感到厭煩原因就在于(一)曲調平穩(二)部分旋律可靈活变化，但也是有規則的，其規則是(1)从方言做基礎的保持旋律与語言的統一，(2)突出重要的字而变化，如下例：

$\dot{3}$ $\dot{5}$ $\cdot$ | $\bigcirc$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{1}}$ $\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{5}}$ $\dot{3} \dot{2}$ |
 哎 梁 哥 那 个 送 外 你
 $\bigcirc$ $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{1}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{2}}$ $\dot{7} \dot{6}$ | $\dot{6} \dot{3}$ $\dot{5}$ | $\bigcirc$ $\underline{\dot{5} \dot{6}}$ |
 把 哎 山 的 下， 就 到 家 里 好
 $\dot{5}$ $\underline{\dot{6} \dot{7}}$ $\dot{6}$ | $\underline{\dot{5} \dot{3}}$ $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{1}}$ $\dot{6} \dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\cdot$ | $\dot{5}$ ——— ||
 看 你 二 位 双 親。

第二小節“梁”字徐州地區讀成(亮)字音，因此旋律 $\dot{3}$ 也有“亮”字味，同時“梁”字在徐州地區讀第四聲旋律也很直的滑下。第十一小節“看”字也是讀第四聲一音直向下滑，它与平韻(1)就不同，因小節起讀的是上聲，所以它用 $\dot{3} \dot{5}$ 。如把這兩字的旋律對調一下，就打破了規則：

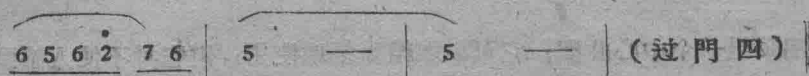
2. 平韻二中間是可來白的詩句不限于六拍，但也不过于多，一定有板有眼。
3. 男的和如果唱到一定地方需要告一段落時可轉男腰鑼釵，也可直接轉女平韻構成：
 ①男女平韻對口式的唱法 ②轉到女平韻以后再轉其它調門。如需道白可接五句腔煞板，里角可接五字韻垛板。
4. 一齣戲開頭如果是男的唱也是用男平韻的多。

1 = D $\frac{2}{4}$ (五) 腰 鑼 釵 (1) (男)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

定絃(月琴 15 京胡 63 二胡 52)

$\underline{\dot{3} \dot{5}}$ $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{3} \dot{0}}$ $\underline{\dot{3} \dot{3}}$ | $\dot{3}$ $\underline{\dot{3} \dot{1}}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ | $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6}}$ $\underline{\dot{6} \dot{5}}$ |
 山 伯 (哪个) 对 (呀) 詩 (呀)
 $\dot{3}$ $\cdot$ $\dot{3}$ | $\underline{\dot{2} \dot{3}}$ $\underline{\dot{3} \dot{2}}$ | $\dot{3}$ $\bigcirc$ | $\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{7}}$ $\underline{\dot{6} \dot{6}}$ | $\underline{\dot{6} \dot{3}}$ $\underline{\dot{3} \dot{5}}$ |
 (我) 头 (呀) 引 (的) 路 (哎)



哎 哼 哎)

1 = D 2/4

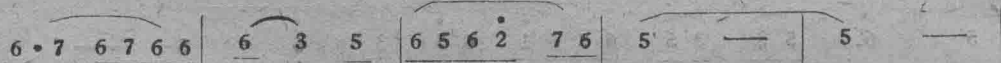
腰 鑼 釵 (2) (男)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

定絃 (月琴 15 京胡 63 二胡 52)



有 山 伯 背 書 箱 头 前



引 的 路 哇 啊 哼 哎

(过門四) ||

【說明】

1. 男腰鑼釵多用在角敘述一段話結束時所用的調即男腔的結尾。
2. 男腰鑼釵下接五句腔或五句腔煞板与对口煞板。
3. 男腰鑼釵(1)从第九小節中插入鑼与,效果和用法与女腰鑼釵相同。

1 = D 2/4

(六)

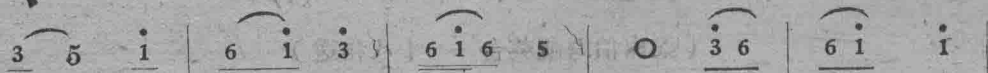
乎

韻 (1)

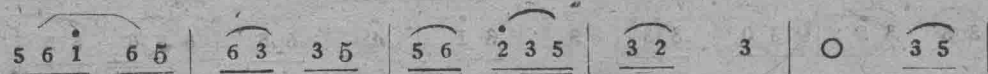
(女)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

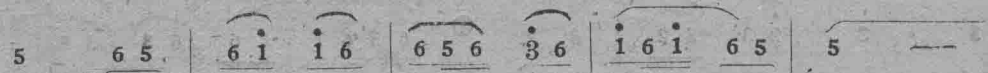
定絃 (月琴 15 京胡 63 二胡 52)



恩 是 出 (呀) 西 (哪) 廊 (來 小)



离西 (的) 廊, (我說) 西 (呀) 廊 (哪) 外



(呀) 边(的) 影 呀 壁 的 牆 哼 哎

5

(过門四) ||

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

平

韻 (2)

(女)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

(定絃月琴 15 京胡 63 二胡 52)

3 5 6 | 1̇ 3̇ | 6̇ 1̇ 6 5 | ○ 3̇ | 6̇ 1̇ 1̇ |
 恩 是 狀 (呀) 元 (哪) 郎 (來 小)

6 6 1̇ 6 5 | 5 3 5 3 5 | 5 6 1̇ 3 5 | 3 2 3 | ○ 6 1̇ |
 狀元 (的) 郎, (是) 三 (呀) 年 哪 一

2 3 5 | 3 6 1̇ 6 3 | 3 5 5 | 6 1̇ 3̇ | 6 1̇ 6 5 |
 遍 (小) 開科 的 場, 是 三 (呀) 年 哪

○ 6 1̇ | 1̇ 1̇ 6 | 6 3̇ 2̇ 3̇ | 3̇ 5 5 | 6 1̇ 3̇ |
 一 遍 小 科場的 下, (是) 梁 (呀)

6 1̇ 6 5 | 3 5 6 5 | 6 1̇ 1̇ 6 | 6 5 6 2̇ 6 | 1̇ 6 1̇ 6 5 |
 哥 哪 得 中了 狀 咬 元的 郎 哼

5 — | 5 — | (过門四) ||
 哎。

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

平

韻 (3)

(女)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

定絃 (月琴 15 京胡 63 二胡 52)

3 5 1̇ | 6 1̇ 3̇ | 6 1̇ 6 5 | ○ 3̇ 6 | 6 1̇ 1̇ |
 恩 是 我 (呀) 穿 那 上 來 (小)

6 $\dot{3}$ $\overset{b}{7}$ $\overset{b}{7}$ | $\overset{b}{7}$ ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ | ○ ○ |

你 戴 小 上可說 (女白:梁哥呀! 男白:九弟 講說 什麼?)

3 $\overset{3}{5}$ $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ | 6 $\overset{3}{7}$ 6 5 | ○ $\overset{3}{5}$ | 5 6 $\overset{3}{5}$ |

恩 是 你 要 是 一 個 狀 元

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

俺 是 個 狀 元 的 娘 子 哎

(過門四) ||

【說明】

1. 除八句腔之外，平韻也是丁丁腔的主要曲調之一。
2. 女平韻(1)可以連續反复与男平韻成为对口式的進行。
女平韻(2)在情緒是逐漸上升的。
女平韻(3)可夾白，有板有眼，伴奏不停。
3. 女平韻可接長韻，可轉男女平韻，也可以接陽韻，或煞，板（对口煞五句腔煞）或平韻接板。

1 = D $\frac{2}{4}$ (七) 花 韻 (女)

(梁山伯与祝英台——十八相送)

定絃 (月琴 15 京胡 63 二胡 52)

6 5 6 7 6 5 | 6 7 6 5 | 6 7 6 5 | 6 7 3 5 | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |

影 壁 牆 下 來

$\dot{2}$ $\dot{3}$ 3 5 | 6 7 6 5 | 1 6 | ○ | 6 7 6 7 | 6 7 3 5 |

哎 嗨

6 $\dot{3}$ 7 | 6 7 6 5 | 3 5 | ○ | 6 7 6 5 | 3 5 | ○ |

一 呀 一 來 嗨 恩 來 嗨