

戲

國學小叢書

曲

叢

譚

華連圃著



正音協律

錢大昕敬題



國立中央圖書館
NATIONAL CENTRAL LIBRARY
CHINA

1110



華運園兄著

戲

曲

津

梁

鄭真敬題

南京90367

026651



自序

自三百篇之流爲樂府，爲唐詩，爲宋詩，爲金、元、明、清之戲曲，三千年來，體制數變，而其裨教化、移風俗、陶淑斯民，同歸於中正和平者，其致一也。史遷有言：「談言微中，亦可以解紛。」然則戲曲之深入人心，所從來久矣。論者或以其體卑下流蕩非之，不知文之至者傾肺腑而出，詞章平易，婦孺皆知，何必幽邃詰屈之爲美哉？昔尼父刪詩，不廢鄭衛，輜軒采風，必及下里，況戲曲之作，發乎情止乎禮義，寓於言形於聲色，使觀者躍心，聽者隕涕者乎？自四庫集部，鄙棄戲曲之後，鴻生碩儒，咸以附庸末技等觀。梨園歌吹，元音久淪，京調秦腔，南北競鶩，聲旣喑殺，文復僞荒，其能爲劇壇張目者，雖有崑曲在，然亦去大元樂府之音徽遠矣。余舞象時，好讀元人散曲小令，以爲元酒太羹，真味沁齒，寢假而習雜劇院本，益知其結撰之美妙，不在宋詞唐詩下也。嘗試論之，以爲曲有三要，文人之填詞，名家之制譜，伶工之度聲，三者備可以傲關白而小馬鄭，「我家生活」，卽此已足，固不必描眉畫頰般演以爲能

也。然而古今風雅之士，才全能俱者蓋寡，以臨川之詞采，而有「拗折嗓子」之病；以吳江之矩矱，而

有「毫鋒殊拙」之誚；以崑山之音律，而有惡語受罰之憾，樂府之精微，音聲之學之難治也如此，可

以知世之僮父，不知譜而填詞，不知聲而制譜，不知詞而度聲，皆安蔽乖方，迷不知門戶者也。余生長

殊域，本非知音，幸得師承，側聞緒論。每覽前賢所能之偏，與今人不知而作，輒有造述，以究其奧，久欲

聯綴而會通之，未能也。今春授課多暇，乃發其行篋，從事編纂，都為二卷，命曰戲曲叢譚。其間溯淵源，

闢流派，總體制，覈聲律，較南北之異同，定宮商之正變。或師成說，或舉創獲。師成說者，非苟同也，於理

不可易也；舉創獲者，非苟異也，於義則為得也。即如打連廂之意義，見第一章金彈詞及連廂詞之嬗變條。金院本之唱法，見

第二章院本條。尖團字發音之歛與，見第九章出字條。陰陽聲反切之區分，見第三章聲韻條。以及古今末色，名同實異之跡，見第五章

丑條與祇從雜當條。開合唱法，呼隨等變之理，見第九章五音四呼與四等條。此皆前人未嘗言，而余明言之者。又如王實甫西

廂記為元院本，而非雜劇；王靜安先生謂「西廂為五本雜劇」，其說蓋以誤解毛奇齡西河詞話所致，見第二章院本條。入聲字作平聲有陽有陰，非俱屬

陽；中原音韻謂「入聲作平聲俱屬陽」，非是，見第七章知聲韻條。歌羅韻之字，按崑曲規模，應兼屬斂唇；吳瞿安先生列歌羅為直喉音是也，惟當兼屬斂唇，見第七章知聲韻條。

南北曲之分，以工尺用法，為最要關鍵，見第四章宮調與工尺條及第六章宮調之分條。此皆就前人之闕失，而為補正之者。若乃

更別字，如傳奇之傳，應讀仄聲。見第三章傳奇條。

校訛音，

如彈詞中「只留得琵琶在」之在字，應改其譜四上合四爲四上合凡。見第九章唱得曲情條。

一得之愚，寧敢自是？

望知音君子，發揮斯義，剔其粗以迎其真，庶幾以塵露之微，增益於詞山曲海也哉！

民國二十五年六月下浣，瀋陽華連圃自序於北平蒔蘅吟館。



目錄

卷上

第一章 淵源

古代巫優與戲曲關係

漢世樂府爲歌曲遠祖

南北朝時百戲之盛

唐代戲曲銳進之三證

宋雜劇詞爲戲曲之前身

金彈詞及連廂詞之嬗變



第二章 體制…………… 一三二

詞與曲之異同考

小令

摘調——重頭——帶過曲
集曲——演故者

散套

尋常散套——重頭加
尾聲之套——無尾聲之套

院本

金院本之唱法——西廂為元
院本說——明清院本與金元不同

雜劇

折數——楔子——
唱法賓白——題目正名

傳奇

齣與場——引子——
唱法與科介渾——下場詩

時劇

崑腔——弋陽腔——梆子腔——
秦腔——西皮調——二簧調等

第三章 聲律…………… 三二七

聲韻

四聲之演變——
南北曲韻書分部考

腔譜——行腔之分類——
南北曲譜之優劣

板眼——板眼之類別
——板眼之用法

襯字——襯字與板式
——襯字之用法

犯調——集曲
——借宮

曲禁——曲禁條例——
曲禁中有可通條例

第四章 宮調論……………五二

沿革——五聲七音十二律之意義及分配——國樂與胡
樂之融化——由八十四調變至南北九宮之沿革

性質及用法——北曲性質——南曲
性質——南北宮調用法

宮調與工尺——工尺字之高低及唱法
——南北曲工尺字之不同

宮調與曲牌——曲牌之正偽——曲牌
須按管色高低分配聯套

第五章 腳色考……………七一

副淨 參軍 艷 參軍椿 靚 淨

丑

末 蒼鶻 副末 小末 末泥 小末泥 二末 生 外

狽 旦 姐 正旦 裝旦 老旦 大旦 小旦 閨門旦 武小旦 副旦 貼旦

貼 風月旦 色旦 搽旦 外旦 旦兒 花旦 獐

狐 孤 孤裝 裝孤

鴇 卜兒 捷譏 邦老 引戲 孛老 傑兒 細酸 祇從 雜當等

卷下

第六章 南北曲之區分……………八一

曲分南北之兩主因

南北曲性質之比較

宮調之分——南北宮調性質不同——
南曲工尺譜不用乙凡

曲牌之分——南北曲曲牌名同實異——
楔子引子么篇前腔之分別

樂器之分——北曲用絃索——
南曲用笛

聯套之分——南曲聯套——
應守之規律

第七章 北曲作法 八八

知聲韻——平聲須分陰陽——曲
中發音六法與四聲之組織

識曲譜——北曲譜率多不點板
式——用時宜避生就熟

造語句——北曲以俚俗為文雅——
有可作之語有不可作之語

明務頭——務頭之意義——
務頭之用法

聯套數——歌詞布置多寡須求勻稱——
北曲各宮調最通行之套數

第八章 南曲作法 一〇一

別曲牌——引子——
過曲——尾聲

察板式——南曲板式有定——兩
板相隔較近處可加襯字

聯套數——曲牌有一定次序
尾聲有一定格式

重賓白——語求肖似——詞
貴精當——少用方言

第九章 度曲法 一〇九

五音四呼與四等——五音因四呼而變——
四呼以四等為標準

四聲唱法——陰去宜冒——陽平宜拿
上宜頓腔——入宜頓字

出字——一字分頭腹尾三音——出
字總訣——尖團上口字之意義

收音——收音之法——收音總訣——南
曲入聲收音法——收音以習慣之誤

唱得情曲——因情節身
分而變其腔

合樂——習曲時以吹彈之聲代口
南曲前點支必用贈板

別陰陽

——陰陽聲與工尺之關係
——惟知聲者方能度曲

分南北

——曲有兩不雜——崑腔之
通病——南北曲之兩種禪關

第十章 流派

..... 一一三二

元人以曲取士

——有一題數本之例——君主之好尚
——十二科之制俱存——另設一門說

元代雜劇作家論略

——關王馬三家鼎立說——關白
馬鄭四大家說——中葉以後諸家

元人傳奇之比較

——曲品推琵琶為神品——
何元朗評拜月出琵琶上

元曲作家總評

明代曲家論略

——明初作家——荆劉拜殺四大傳奇
——吳江派——臨川派——崑山派

清代曲家論略

——清初作家——笠翁與紅友——
南洪北孔領袖劇壇——西堂與藏園

附本書主要參考書目



戲曲叢譚

卷上

第一章 淵源

戲曲二字，向皆連用，究其本意，相去甚遠。說文：『戲，三軍之偏也。』段氏注謂偏者，軍一曰，兵也，從戈

虞聲。『非其義。太平御覽引說文：『一曰相弄也。』書曰：『西伯戡黎，惟王淫戲。』爾雅釋詁云：『戲

諠也。』此皆戲弄調諠之意。說文：『曲，象器曲受物之形。』廣雅釋詁云：『曲折也。』樂記云：『歌者

上如抗，下如墜，曲如折。』曲之取義，防於此乎。夫戲者示人以形，曲者娛人以聲；戲以習舞，曲以賡歌，

故戲曲之義，猶言歌舞而已。

蓋聞歌舞之起，原本於巫。說文：『巫，祝也，女能事無形，以舞降神者也，象人兩袖舞形，與工同意。』

商書云：『恆舞於宮，酣歌於室。』卽指當時巫風而言。楚辭九歌序云：『昔楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌樂鼓舞，以樂諸神。屈原放逐，竄伏其域，懷憂苦毒，愁思沸鬱！出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋，因爲作九歌之曲。』據此可知巫者非止舞而已，且猶歌也。

其在戲曲中之司歌舞者，謂之優。說文：『優，饒也，一曰倡也。』又曰：『倡，樂也。』古代之優，只在戲樂。列女傳：『夏桀既棄禮義，求倡優侏儒狎徒，爲奇偉之戲。』是則夏桀之世，已有俳優之戲矣。春秋

之時，晉有優施，見晉語。秦有優旃，見史記滑稽傳。其言皆以滑稽爲主。穀梁傳云：『頰谷之會，齊人使優施舞於

魯君之幕下，孔子曰：笑君者罪當死，使司馬行法焉。』是俳優能舞之證也。史記滑稽傳載優孟矯爲

孫叔敖衣冠而歌於楚莊王前，是俳優能歌之證也。許守白先生云：『古之歌卽曲也。爾雅曰：『聲比

於琴瑟曰歌，獨歌曰謠。』獨歌謂無絲竹和之，聲比於琴瑟，則應絃合節，一如今之唱曲矣。楚語：『宋

玉說楚王曰：昔楚有善歌者，王其聞歟？始而曰下里巴人，國中唱和者數千人；中而曰陽阿薤露，國中

唱而和者數百人；既而曰陽春白雪，國中唱而和者，不過數人，蓋其曲彌高，其和彌寡。』故知戰國之

世，已有曲之濫觴矣。王驥德曲律云：『古之優人，第以諧謔滑稽，供人主喜笑，未有并曲與白，而歌舞

登場，如今之戲子者。」蓋當時俳優，或歌而不舞，或舞而不歌，皆不得以戲曲名之。

漢武帝元封三年，始有安息國獻角觝戲，觝或作抵，見史記大宛傳。應劭曰：「角者，角技也，抵者，相抵觸也。」

文穎曰：「名此樂爲角抵者，兩兩相當，角力角技，藝射御，故名角抵，蓋雜技樂也。」是角抵以角技爲

義，所包頗廣，後世所謂百戲者是也。見宋元戲曲史。然此徒有戲之名矣，未見其爲曲也，有舞之實矣，未見其

爲歌也。武帝又立樂府，收趙代秦楚之謳，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌，見漢書禮樂志。胡應麟謂

樂府爲南北曲之遠祖，胡氏詩藪云：樂府之體，古今凡三變，漢魏古詞一變也，唐人絕句一變也，宋元詞曲一變也。蓋以此乎。

北齊之時，始有歌舞相合以演一故事之戲。北齊蘭陵王高長恭，膽勇善戰，而貌似婦人，自嫌不

足以威敵，乃刻爲假面，臨陣著之。嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍，齊人壯之，乃作「代面」，見段安節樂府雜錄，或

作大面，見崔令欽教坊記。以效其指揮擊刺之容。並作蘭陵王入陣曲以歌之，其歌舞之式，雖甚單簡，然後世戲曲

之根源，實基於此也。

樂府雜錄載有「鉢頭」之戲。解云：「昔有人父爲虎所傷，遂上山尋其父屍，山有八折，故曲有

八疊。戲者被髮素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。」舊唐書音樂志謂「撥頭」，按撥與鉢音同，猶代面之作大面也。之戲，出於

西域胡人。惟其出於何國，起於何時，前人未有考之者。王靜安宋元戲曲史云：『北史西域傳有拔豆國，隋唐二志即無此國，蓋於後魏之初，一通中國後，或亡或隔絕，已不可知，如使撥頭與拔豆爲同音異譯，而此戲出於拔豆國，或由龜茲等國而入中國，則其時自不應在隋唐以後。或北齊時已有此戲，而「蘭陵王」「踏搖娘」等戲，皆模倣而爲之者歟。』

所謂「踏搖娘」者，其時間與人物，舊說有三種不同，其一、教坊記云：『踏搖娘，北齊有人姓蘇，鮑鼻，實不仕而自號爲郎中，嗜飲酗酒，每醉則毆其妻。妻銜悲訴於鄰里，時人弄之，丈夫著婦人衣，徐步入場行歌，每一疊，旁人齊聲和之云：踏搖和來，踏搖娘苦何來。以其且歌且舞，故謂之踏搖；以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作毆鬪之狀，以爲笑樂。』其二、樂府雜錄云：『蘇中郎，後周士人蘇葩，嗜酒落魄，自號中郎。每有歌場，輒入獨舞，今爲戲者著緋帶帽，面正赤，蓋狀其醉也。郎有踏搖娘。』其三、舊唐書音樂志云：『踏搖娘生於隋末河內，河內有人貌惡而嗜酒，常自號郎中，醉歸必毆其妻。其妻色美善歌，爲怨苦之辭，河朔演其聲，而被之絃管，因寫其夫之容，妻悲訴，每搖頓其身，故號踏搖娘。近代優人改其制度，非舊旨也。』以上三說，以時間言之，雖有齊、周、隋之不同，然實相去無幾，以人物考之，蘇

鮑鼻與蘇葩，郎中與中郎，均無大異，至於其爲歌舞戲，演故事，尤顯然也。

南北朝時，百戲甚盛，魏書樂志言太宗『增修百戲，撰合大曲。』隋書音樂志亦云『齊武平中，有魚龍爛漫，俳優侏儒，（中略）奇怪異端，百有餘物，名爲百戲。周明帝武成間，朔旦會羣臣，亦用百戲。及宣帝時，徵齊散樂人並會京師爲之。』是猶未爲極盛也。

隋煬帝大業二年，突厥染干來朝，煬帝欲誇之，總遣四方散樂，大集東都。自是每歲正月，萬國來朝，留至十五日，於端門外建國門內，綿亙八里，列爲戲場，百官起棚夾路，從昏至旦，以縱觀，至晦而罷。伎人皆衣錦繡繒綵，其歌舞者多爲婦人服，鳴環珮，飾以花眊者，殆三萬人。見隋書音樂志。戲曲之盛，可謂前

古所未有矣。故柳彧上書云：『鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男爲女服，倡優雜技，詭狀異形。』見隋書柳彧傳。

故煬帝雖爲一代暴民之罪人，卻爲後世戲曲之功臣也。

唐開元中，有演『參軍戲』者。此戲之本事，來源甚久，惟只有戲弄雜形，並無戲曲程式，故謂此戲，始自開元。是爲戲曲中含有諷世作用

之始。樂府雜錄云『開元中黃番綽張野狐弄參軍，始自漢館陶令石耽，耽有賊犯，和帝惜其才，免罪。每晏樂，即令衣白夾衫，命俳優弄辱之，經年乃放，後爲參軍誤也。』太平御覽卷五百六十九引趙書，謂石勒參軍周延爲館陶令，因賊受辱。與此所謂石

孰者不合。蓋東漢之時，尚無參軍之官，故知其誤。

開元中有李仙鶴善此戲，明皇特授韶州同正參軍，以食其祿。是以陸鴻漸

撰詞，言韶州參軍，蓋由此也。此戲既以戲弄調謔為主，故頗重技藝方面。按梁時之戲有曲有舞有技，戲之重技，由來甚久。後

世之以參軍為腳色名者，實當本此。詳後腳色章。

唐昭宗光化四年，鹽州雄毅軍使孫德昭等，殺叛將劉季述反正，上宴之於保寧殿。乃自製『讚

成功』曲以褒之。又作『樊噲排君難』戲以樂焉。見唐會要。又見宋敏求長安志。此為帝王自製戲曲之始。此戲又

名『樊噲排闥劇』。見陳陽樂書。其命意固皆同也。

後唐莊宗好俳優，能度曲，自傅粉墨，別為優名，以自命曰『李天下』。見五代史本記。是為帝王自傅粉

墨登場演唱之始。上有好者，下必有甚。戲曲至此，蓋已盛矣。胡應麟云：『優伶戲文，自優孟抵掌孫叔

敖，實始濫觴。至後唐莊宗，自傅粉墨，稱李天下而盛，其般演大率與近世同，特所演多是雜劇，非如今

日之戲文也。』見筆叢。

嘗謂有唐一代，為中國戲曲變遷之重要關鍵，後世戲曲，莫不導源於此。請列三說以明之：

(一) 在舞蹈方面，唐時開展甚多，故籍所載唐時歌曲兼舞，宮人連袂踏歌者常數十人。而舞

伎之儀態萬方，極盡巧妙。見舊唐書音樂志。陳暘樂書云：『唐全盛時，內外教坊，近及二千員，梨園三百員。』故

當時有歌舞戲、有滑稽戲、有幻術、即今吞刀吐火之類。柔術即今徒手搏擊之類。等戲，有故事戲，其他神怪鳥獸百戲之屬，

莫不畢具，是後世戲曲場面上之淵源也。

(二) 在歌曲方面，傳者雖少，約亦可得而說。即如敦煌石室所發現之唐曲，中有介在詞曲之

間者，有平仄韻合用完全如今曲者，有用代言體之曲，而又加襯字者。例如鳳歸雲——

怨綠窗獨生，修得爲君書。征衣裁縫了，遠寄邊隅。想得爲君貪苦戰，不戰崎嶇。中朝沙磧裏，只

憑三尺，勇戰奸愚。豈知紅臉，淚滴如珠。枉把金釵卜，卦卦皆虛。魂夢天涯無暫歇，枕上長噓。待卿

回故日，容顏憔悴，彼此何如。

此曲與詞調之鳳歸雲微異，體略似詞，而語則曲也。『中朝』疑當作『終朝』，後段換頭處，疑當作

『豈知紅臉淚』五字一句，『滴如珠』三字一句。蓋詞與曲之體式可偶同，其意味終有別，惟當行

者自能辨之。又如洞仙歌——

悲雁隨陽，解引秋光。寒蛩響夜夜堪傷，淚珠串滴，旋流枕上。無計恨人，爭向金風漂蕩。擣衣

嘹亮，懶寄迴文往，戰袍待穩絮，重更薰香。殷勤憑驛使追訪，願四塞來朝明帝，令我客休施流浪。

此曲平仄韻合押，又時用上三下四句格，如「寒蛩」句與「殷勤」句。與後世曲之體式意味全同。又如鵲踏枝——

「叵奈靈鵲多浪語，送喜何曾有憑據？幾度飛來活捉取，鎖上金籠休共語。」「本擬好心來

送喜，誰知鎖我在金籠裏。欲他征夫早歸來，騰身卻放我在青雲裏。」

此曲句格雖較整齊。然與後世戲曲同者尤多。其一、唱此曲前四句者，當扮為「少婦」；唱後四句者，

當扮為「靈鵲」，純為代言體也。其二、曲中第六句之「在」字及末句之「卻」字「在」字，皆為

襯字也。其三、曲中前段用二「語」字為韻，後段又用二「裏」字為韻，是皆重韻。重韻之用，在詞則

不見，在曲則常見也。王伯良曲律中有曲禁四十條，其一為「重韻」，可見曲中重韻之多也。故以敦煌唐曲觀之，其影響於後世戲文，實非

淺鮮。

(三) 在牌調方面，曲與詞多有同源者，今南北曲中有數曲，唐人已開其體矣。如李白之憶秦

娥，今入南曲商調引子。劉禹錫之瀟湘神，今入南曲雙調引之，而易其名曰搗練子。白居易之長相思，

今入南曲雙調引子。王建之宮中調笑，今入南曲小石引子。見九宮大成。李白之菩薩蠻，今入北曲正宮。白

居易之憶江南，今入北曲大石。見李玄玉北詞廣正譜。故世之論者，多謂詞曲同源，其所謂源者，蓋即指此時也。

宋時戲曲，已與後代之體式接近，加以朝廷之好尚，北宋時真宗仁宗徽宗皆好聲伎。民間之增演，若說書，翟灝云：「古杭夢

遊錄：說話有四家，一銀字兒，謂胭粉靈怪之事。一鐵騎兒，謂士馬金鼓之事。一說經，謂演說佛書。一說史，謂說前代興廢。武林舊事，百戲社小說為雄辨社，按今俗謂之說書，說書字見墨子耕柱篇。能談辨者談辨，能說書者說書

。然所言與傀儡戲，王棠云：「魁樞本喪家樂，漢時嘉會用之。唐時窟僂子，唐戲之首舞也。即傀儡是也。漢高因今事別。」傀儡戲，平城·陳平密計造木偶人，用機關舞於陣間，樂家翻為戲。顏氏家訓曰：古有禿人名郭。好戲

謔，今云傀儡郭郎。」影戲，都城記勝云：「影戲乃京師人初以素紙彫，後用裝色裝皮為之，其話本與講史書此二者參看今樂考正緣起。」影戲，者頗同，大抵真假相半，公忠者彫以正貌，奸邪者彫以醜貌。蓋亦寓褒貶於世俗之

戲也。三教，東京夢華錄云：十二月即有貧者三教人為一火。裝三教，婦人鬼神；敲鑼擊鼓巡門乞錢。俗呼為打夜胡。裝，墨客揮犀謂起於王子諱，用此戲以教軍士，或作

舞隊，宋史樂志謂隊舞之制，其名各十，故列有小兒隊十隊，共七十二人，女弟子隊舞隊，十隊，共一百五十三人，其隊各有名目。以上四者，參看宋元戲曲史第三章。等，千變百技，愈使戲曲增進

方式。自來論曲之淵源者，未嘗與詞畫分。誠以離曲無以知詞之神，離詞無以見曲之形也。故二者之

宮調牌名聯套數演故事，多半相因相成，強分不得。即如趙德麟之商調蝶戀花，鄭僅之調笑轉踏等，

即戲曲之演故事者，鼓吹曲諸宮調等，即戲曲之聯套數者，至如疊韻之詞，變為前腔之曲，詞中換頭，

流為曲中換頭，蛛絲馬迹，在在皆可尋也。大抵宋初沿唐樂之舊，而稍加繁縟，仍重歌舞戲。漸漸乃有

雜劇詞興焉。

雜劇者，兩宋戲曲之總名也。宋史樂志云：『真宗不喜鄭聲，而或爲雜劇詞，未嘗宣佈於外。』又云：『每春秋聖節三大宴，小兒隊女弟子隊各進雜劇隊舞。』其盛可知也。夢梁錄云：『向者汴京大使孟角球，曾作雜劇本子。』按雜劇詞之體，今已無考，武林舊事載有官本雜劇段數多至二百八十本。王靜安宋元戲曲史謂：『其中用大曲者一百有三，用法曲者四，用諸宮調者二，用普通調者三十有五，已過全數之半，則南宋雜劇殆多以歌曲演之。』可以知其梗概矣。及雜劇詞日盛，唱詞與唱曲遂分。詞多用於清唱，間或用於歌舞戲，曲雖亦取歌舞戲之形式，但常參以道白表演故事，有時含以諷勸之義。故雜劇詞者，上承隋唐歌舞之陳迹，下開金元戲曲之先河者矣。

金時戲曲，所應注意者二，其一爲彈詞，是上承於北宋之舊而增演者。其一爲連廂詞，是仿遼時大樂而創製者。其嬗變之餘，與元明戲曲更相類似，茲分述之：

(一) 彈詞 彈詞者用弦索彈唱之歌曲也。竊考彈詞之源，唐宋皆有之，在唐爲變文，謂變化

經典史實或佛經故事而爲流行歌曲之文也。

按姚復莊今樂考證引：『汪汲云：猗覺寮雜記，彈曲起於唐懿宗時，曹確傳云：優人李可及能新聲，自度曲，號爲打彈。』

其體有唱而無表白。今敦煌石室發現之『目蓮救母變文』，卽其例。及至宋時，則爲『陶真』，謂男

女瞽者學琵琶，唱古今小說平話，以覓衣食者也。按陶真又名盲詞，亦作淘真。堯山堂外紀云：「杭州瞽女唱古今小說評話，謂之淘真。」七修類稿謂淘真「起處每日太祖太宗真宗帝，四祖仁宗有道君，蓋始宋時也。」姜南洗硯雜錄：「瞿存齋詩，陌頭盲女無窮恨，能撥琵琶唱趙家。」而劉後村詩亦云：「斜陽古柳趙家莊，負鼓村翁正坐場。身後是非誰管得，滿村人聽蔡中郎。」此詩或謂爲陸遊

作。蓋盲女盲男由來久矣。其體如何，不得詳考。田叔成西湖志餘謂「珍珠塔玉蜻蜓爲陶真之支流。」實例則不可見。約與「說書」「鼓子詞」之體相近也。

方外畸人相思鏡彈詞序例云：「彈詞始於北宋安定郡王趙德麟，按唐元微之會真記撰商調蝶戀花十二章，號鼓子詞。俾歌工彈唱，已啓其端。至金章宗朝，董解元變詞爲曲，亦按會真作西廂記，科白互施，厥體乃備。」竊按彈詞之來源雖久，其名乃初見於董解元絃索西廂記。董詞又名「西廂搗彈詞」。

魚循劇說引筆談云：「董解元西廂記曾見之盧兵部許，一人援絃，數十人合座，分諸色目而遞歌之，謂之磨唱。盧氏盛歌舞。然一見後，無繼者。」可知董詞之供搗彈念唱無疑。故亦名絃索西廂。別名西廂記諸宮調。特多一「搗」字而已。董詞既爲彈詞之體，則彈詞當亦諸宮調之流也。彈詞之體制甚多，有徒

唱者，有唱演相兼者，有唱演之外加以道白者，極其繁亂。其例除董詞外，若元楊維禎四遊記彈詞，明楊慎二十一史彈詞，皆古本之著者也。

(二) 連廂詞 連廂詞者有歌有舞兼有道白之戲曲也。毛奇齡西河詞話云：「古歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

合，歌者不舞，舞者不歌，卽舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應，自唐人作柘枝詞，蓮花鋏歌，則舞者所

執與歌者所措詞，稍稍相應，然無事實也。金作清樂，仿遼時大樂之制，有所謂連廂詞者，帶唱帶演，以司唱一人，琵琶一人，箏一人，笛一人，列坐唱詞。而復以男名末泥，女名旦兒者，并雜色人等入勾欄扮演，隨唱詞作舉止。如「參了菩薩」，則末泥祇揖，「只將花笑撚」，則旦兒撚花之類。北人至今謂之連廂，曰打連廂，唱連廂。又曰連廂搬演。大抵連四廂舞人而演其曲，故云。然猶舞者不唱，唱者不舞，與古人舞法無以異也。』余按廂之本意，當借爲相，風俗通：「相，拊也，所以輔相于樂，奏樂之時，先擊相。」曲禮云：「鄰有喪，舂不相。」注謂：「送杵聲。」則相者節拍之音也。貧人編綴成詞，歌以乞化，故名連相。毛氏謂連四廂舞人，恐非其解。又所謂打連廂唱連廂者，蓋分指連廂詞中歌舞而言。歌舞不相兼，故打連廂唱連廂必分言之也。能改齋漫錄云：「打字从手丁聲，蓋以手當其事也。」按俗凡言動作，多用打字，如打疊、打扮、打盹、打稿等，皆是。孫光憲浣溪沙云：「輕打銀箏墜燕泥。」亦可言打矣。連廂梁廷柟曲話僅言打連廂唱連廂之始於元曲未作之先，而不及其義，故略釋之。又其最要者，司唱之人，在坐間不在場上。見四河詞話。以開元代雜劇末尾之題目正名四句，由坐間代唱之例也。

第二章 體制

劉熙載云：『曲之名古矣，近世所謂曲者，乃金元之北曲，及後復益爲南曲者也。未有曲時，詞卽是曲；既有曲時，詞可悟曲，苟曲理未明，詞亦恐難善矣。』見藝概。故曲者詞之餘也，言詞者不可離於曲，言曲者亦必根於詞也。曲體之變自詞，前人言之屢矣。未若任訥所論之深切著明也。考其要點有二：（一）由詞變曲，其體發達者。如詞之成套，變爲曲之成套是。詞中大遍，無論法曲大曲，皆有散序，歌頭，卽等於套曲之散板引子，大曲之有殺袞，卽等於套曲之有煞尾，故法曲大曲雖爲一調之多遍相聯，實已確具成套之形式。質言之，卽套詞之一種也。故套之在詞，初爲一調多遍者，繼爲一宮多調者，將變成曲，則諸宮調亦可聯套；已變成曲，則一套中有借宮之製，再進一步，則南北殊聲者，亦可聯合而爲套矣。（二）由詞變曲，其體退化者。如詞之尋常散詞，變成曲之尋常小令是。蓋在詞中，凡體調變疊，三疊，四疊者，必不容割去下疊或下數疊不填。一至曲中，則雖有么篇或么篇換頭，向例略而不

填也。么篇或前腔亦常有全填者。故調有二百餘字極長者，至曲調則除增句格帶過曲或集曲外，大都不滿百字，前

後相較，顯然退化也。詞曲通義。觀此二說，則詞曲二體先後之嬗變，可以知也。茲將詞曲間異同之迹，彙

述於左：

(一) 詞曲同體說 宋翔鳳樂府餘論云：『宋元之間，詞與曲一也，以文寫之則為詞，以聲度

之則為曲，晁無咎評東坡詞，謂曲子中縛不住，則詞皆曲也。度曲須知 明沈龍 顧曲雜言 明沈德 論元

雜劇，皆謂之詞。元人袁斐軒詞林韻釋，此書為元明間之偽作，見拙作詞學概論。為北曲而設，乃謂之詞韻，則曲亦詞也。『蓋

金、元之間，詞與曲之名義，無大分別，特實質有可歌有不可歌耳。明、清兩朝，一仍其舊。若李玄玉北詞

廣正譜、沈自晉南詞新譜、呂士雄南詞定律諸書，並皆言曲，故詞曲名同，此其一也。詞之尋常小令，與

曲之尋常小令，詞之成套者，與曲之套數，頗多相同。若南曲之虞美人，謁金門，一剪梅諸牌，其聲韻長短皆與詞同。即謂詞之犯調，與曲

之集曲，詞之聯章，與曲之重頭，確為一體，亦無不可，此其二也。詞中大遍，則當於曲中套數，詞中雜劇

詞，則當於曲中雜劇傳奇，詞中摘遍，則當於曲中摘調，兩兩相當，此其三也。詞中之諸宮調，賺調二體

之發生，確在宋時，然宋時諸宮調失傳，其所用究竟是否尋常詞調，則不可知，而金元以後之諸宮調，

乃詞曲雜糅之物，今既不能言詞專有諸宮調，亦不能言曲專有諸宮調也。賺詞一種，體制首尾無一不似元曲，則其去詞甚遠可知，但元曲牌調中又絕無賺詞所用之諸調，故據此二體觀之，則詞曲之關係，可分而不可分，此其四也。參看任訥詞曲研究法。

(二) 詞曲不同體說 夫詞本詩而取材於詩；曲本詞而不盡取材於詞，如六經語、子史語、二

藏語、稗官野乘語，無所不供其採掇，見臧晉叔元人百種曲序。此其一也。詞貴宛轉含蓄，往往一句之中，一波三折，

是為正宗，若如文章家之長江大河，一瀉千里者，終非詞家所貴；至於作曲，要在明白通俗，而無隱晦

生澀之詞，若關漢卿馬東籬諸作，皆用直筆，一氣卷舒，與詞迥異，此其二也。詞之牌名，可任意選用，因牌調

彼此自為片段，不相連屬；至於作曲，除少數小令可以不拘外，其餘若作散套雜劇等曲，其曲牌之性

質、次序，均有一定，不可隨意選調，此其三也。詞無襯字，而曲有襯字，說詳後。此其四也。詞韻平入獨押，上

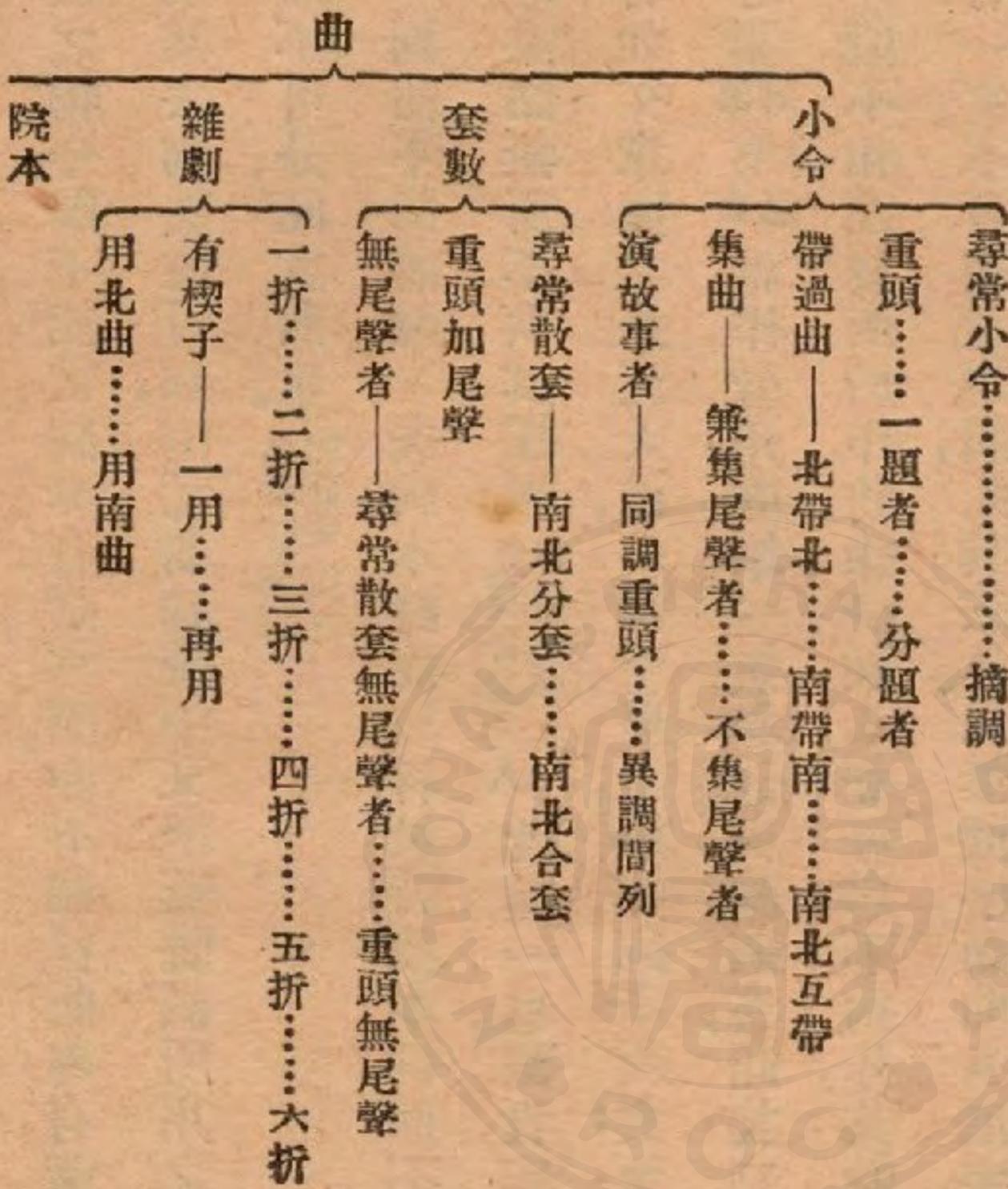
去合用，曲韻則平分二義，入派三聲，見中原音韻。此其五也。成套之詞，每首各自為韻；至於套數曲除傳奇

外，必一韻到底，此其六也。王士禎云：『或問詩詞曲分界，予曰：無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。晏殊

詞定非香奩詩；良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。見湯顯祖牡丹亭遊園。定非草堂詞也。』見花草蒙拾。况夔生云：『詞

與曲截然兩事，曲不可通於詞，猶詞不可通於詩也。其意境所造，各不相侔。』詞學講義。故知詞與曲之意味，各有分際，未可同日而語也。

曲體既脫詞而獨立矣，其增演嬗變之迹，又有一日千里之勢，任氏中敏嘗列表以賅之如下：



上表所列，大致甚善，愚以為套數應改為散套。蓋套數與散套不同，許守白云：「套數者凡戲劇之一折，或散套之一套，可以被之絃管者，均謂之套數，近人有將套數與散套混為一談者，實非也。散套乃體裁，套數乃章法。誤混為一者，此由明代坊刻書賈之誤，後遂沿其誤耳。」見曲選及作法。此誠有識者之見。然混用既久，更改亦非易也。茲分述之：

(一) 小令 小令為散曲之一，所以備閒散清唱之用也。尋常小令，元人呼為葉兒

元陶南村輟耕錄引芝庵

論曲云：「時行小令曰葉兒。」

作者但取一二支短調填之與詞略同，惟南北曲宜於作小令之曲牌有定，非若詞之可以任意選調也。至於製腔用韻，均有定式，亦未易率爾為之。詳後作法。蓋元人小令，始行於燕趙。浸淫

日盛，及明宣正以後，中原又盛行瑣南枝、傍粧臺、山坡羊諸牌，李崆峒夢陽初至汴梁，聞之，以為可繼國風之後；何大復景明繼至，亦酷愛之。說見沈德符顧曲雜言。其盛可知也。茲分摘調、重頭、帶過曲、集曲、演故事者，五項言之：

摘調 凡從套曲中，摘取某一調，聲文並美者，謂之摘調。摘調單唱時，與尋常小令同，亦猶詞中之摘遍也。

重頭 凡用同調之曲，重複作兩首或兩首以上，謂之重頭。重頭以北曲爲多，有數首一題者，有數首分題者，與聯章詞大致相似。

帶過曲 散曲之帶過曲，大別爲三，其一爲北帶北，其二爲南帶南，其三爲南北兼帶。

集曲 凡截取兩曲牌之詞句，聯綴而成一新曲，另立新牌名，謂之集曲。集曲曲牌，久有成式，如南曲譜所列總牌名之下，所分注之小牌名，皆集曲也。南詞定律將各集曲均列於正曲之後，別爲一類，亦頗詳盡。若梁州新郎、風雲會、

四朝元之類，其例頗多，大別爲兼集尾聲者與不集尾聲者二類。詳後。

演故事者 散曲有演故事者，其體又有紀言紀動之分。紀動者多屬「同調重頭」之體。如雍熙樂府中之摘翠百詠、小春秋等，卽以小桃紅一調重頭，多至百餘首，皆詠西廂本事者也。紀言者則有「異調間列」之體，如樂府羣玉中王日華、雙漸、小青問答，率以天香引爲問，凌波仙爲答。兩調相間而列，惟與套數曲，迥不相同。

(二) 散套 散套者謂由宮調相同之數曲牌或十數曲牌聯貫而成者也。因其與小令同稱散曲，故名「散套」。南宋之時初見其體，楊誠齋集中有歸去來辭引，全首共曲十二支，其體卽與元明之套數，大致相同。其所異者，直以不著各支牌名而已。散套之體，無科白。明徐光暖姝由筆云：「用絃索者名套數。」有尾聲。元陶九成輟耕錄引芝庵論曲云：「有尾聲曰套數。」並於南曲中有引子過曲之分，引子爲北曲所不用，南曲所常用者，取其引於曲前也。過曲卽爲正曲。謂由引子轉過者也。蓋套數之體，南北曲各不同。王季烈螾廬曲譚云：「在北曲雖有長套短套之別，而各宮調之套數，其首尾數曲，殆爲一定，不過中間之曲，可以增刪改易，前後倒置耳。在南曲則惟引子必用於出場時，尾聲必用於歸結處，至中間各曲，孰前孰後，頗難一定。然非無一定也。蓋南曲有慢急之別，慢曲必在前，急曲必在後。欲聯南曲成套數，當先辨別何者爲慢曲，何者爲急曲，何者爲可慢可急之曲，而後體式可無誤也。」茲別爲尋常散套，重頭加尾聲之套，無尾聲之套三類：

(1) 尋常散套 在尋常散套之中，有南曲散套與北曲散套之別，是謂南北分套，因其宮調體式各不相同，不得分也。然亦有時取南北曲曲牌性質相近者，聯成一套，是謂南北合套，其

例自元沈和創之，元明之間，層出疊見。當不少於南北分套之曲也。

(2) 重頭加尾聲之套 南曲中有以一調重頭，聯至十數，末加尾聲，而成一套者。此與小令中『重頭』有別，小令中凡調皆可重頭，此則必宜疊用之曲，方可重頭；小令重頭，不限於韻，此則必須在一韻之內也。

(3) 無尾聲之套 散套通常皆有尾聲，前已言之矣，然亦有少數之曲，無尾聲者。其類分『尋常散套中無尾聲者』及『重頭無尾聲者』兩類。

(三) 院本 王靜安云：『兩宋戲劇，均謂雜劇。至金而有院本之名，院本者太和正音譜云：行院之本也。初不知行院爲何語，後讀元刊張千替殺妻雜劇云：你是良人良宅眷，不是小末小末行院，則行院者大抵金、元人謂倡伎所居，其所演唱之本，卽謂之院本云爾。』見宋元戲曲史。考陶宗儀輟耕錄云：

『金有院本雜劇，而元因之，然院本雜劇，釐而爲二矣。』而太和正音譜又謂『倡夫詞不入羣賢樂府』，可知王氏所釋院本之義，蓋非虛也。今輟耕錄所載，院本六百九十種，皆金人所作，其中名目詭譎，多非出於文人之手，更可想見其爲倡伎演唱之本也。金之戲曲，以院本爲盛，董詞卽其例也。此書實白

皆敘事體，非代言體，或疑元劇賓白，皆伶人爲之，不爲無因。惟當時院本與元時院本規律不同。明徐光暖姝由筆云：『有白有唱者

名雜劇……扮演戲文跳而不唱名院本』。夫院本雜劇固不得混爲一名，若以唱與不唱，分其名義，則愈爲後學者所不解。此說前人未有辯之者，余謂院本非不唱也，特其唱法與雜劇不同耳。在元雜劇，唱者舞者合作一人。在金院本，則扮演者跳而不唱，唱者乃在座間。此說證以連廂唱法當無疑義。毛奇齡西河詞話論元院本唱法云：『其時司唱猶屬一人，仿連廂之法，不能遽變』。據此可知元代前之院本唱法，當如連廂唱法，司唱者在座間也。嚴長明秦雲擷英小錄云：『演劇昉於唐教坊梨園子弟，金元間始有院本。一人場內坐唱，一人場上應節赴焉。今戲劇出場，必扮天官以導之，其遺意也。』此說可爲院本唱法之鐵證矣。毛氏又云：『元人造曲，則歌舞合作一人，使勾欄舞者，自司歌唱，而第設笙笛琵琶，以和其曲，每入場以四折爲度，謂之雜劇，其有連數雜劇而通譜一事，或一劇或二劇或三、四五劇，名爲院本。西廂者合五劇而譜一事者也。』據此又可知元院本之唱法，大體皆與雜劇相同，特元初因金時唱法，未遽變耳。今樂考證引翟灝云：『輟耕錄謂國朝院本用五人般演，謂之五花爨弄，始於宋徽宗。按院本只般演而不唱，今學般演者，流俗謂之「串戲」，當是爨字。』此卽指

元初院本而言，與毛氏說同。今輟耕錄僅存金院本名目十一類，六百九十種，茲分列如下：

(1) 和曲院本十四種 此中所著曲名，皆大曲法曲，則和曲殆大曲法曲之總名也。

(2) 上皇院本十四種 此中如金明池，萬歲山，錯人內，斷上皇等，皆明示徽宗時事，則上皇謂徽宗也。

(3) 題目院本二十種 今人謂之唱題目，即唐以來所謂合生也。清王棠知新錄云：「合生即院本雜劇也」。合生之名，始見唐武平一傳。

(4) 霸王院本六種 疑演項羽之事。

(5) 諸雜大小院本一百八十九種

(6) 院么二十一種

(7) 諸雜院爨一百零七種 院本又謂之五花爨弄。則爨亦院本之異名也。

(8) 衝撞引首一百十種 引首蓋引於曲前者，衝撞之解無考。

(9) 拴搐豔段九十二種 夢梁錄云：「雜劇先作尋常熟事一段名曰豔段，次作正雜劇。則引首與豔段疑各相類。豔段。輟耕錄又謂之醜段，曰「醜段亦院本之意，但差簡耳

滅，取其如火焰，易明而易滅也。」拴搐之解不詳。

(10) 打略拴搐八十八種

(11) 諸雜砌三十種

按蘆浦筆記謂街市戲謔，有打砌打調之類，疑雜砌亦滑稽戲之流，然其目頗多故事，則又似與打砌無涉。

綜上觀之，院本之體，因時異制。金時院本，除董西廂外，餘已云亡，其演唱之法，僅得其略。元時院本，則

合數雜劇而成，其體與雜劇無異。王實甫西廂記即其例。王靜安謂西廂記為五本雜劇，余嘗疑之，以為元雜劇折數之多者，不過五六，西廂記二十折，必非雜

劇也。及觀毛奇齡西河詞話云：『其有連數雜劇而通譜一事或一劇或二劇或三四五劇，名曰院本。西廂者合五劇而譜一事者也。』始知西廂記乃元時院本，非雜劇也。明、清兩朝院本，乃傳奇之

別名。見今樂考證。未可與金、元院本等視也。沈德符云：『本朝院本不傳久矣，今尚稱院本，猶沿宋、金之舊

也。金章宗時董西廂尚是院本模範，在元末已無人能按譜唱演者，況後世乎？』顧曲雜言

(四) 雜劇 雜劇者有白有唱有動作演故事代言體之戲曲也。其淵源雖遠，祧唐之傳奇，其

名目則得自宋之雜劇詞，說見前章雜劇詞下。其體例確直承金之院本。太和正音譜引丹邱先生論曲云：『雜劇之說唐為傳奇，宋為戲文，金為院本雜劇，合而

為一。元分院本為一，雜劇為一，雜劇者雜戲也，院本者行院之本也。至元乃大盛行。太和正音譜分雜劇為十二科，一曰神仙道化，二曰

隱居樂道，又曰林泉邱壑。三曰披袍秉笏，即君臣雜劇。四曰忠臣烈士，五曰孝義廉節，六曰叱奸罵讒，七曰逐臣孤

子，八曰撥刀趕棒，九曰風花雪月，十曰悲歡離合，十一曰煙花粉黛，即花旦雜劇。十二曰神頭鬼面。即神佛雜劇。

俳優所扮之雜劇，謂之倡戲，故曰勾欄。趙子昂云：『良家子弟所扮雜劇，謂之行家生活，倡優所扮者，

謂之戾家把戲也。』茲分析折數、楔子、唱法賓白、題目正名四類，述之如左：

(1) 折數

雜劇之體，每本四折，是爲通例。惟紀君祥

或作紀天祥。

趙氏孤兒一本五折，乃變例

也。至若有一本一折或二折、三折、六折者，尤屬罕見。雜劇每折之曲，必限於同一宮調，梁廷柟曲話云：『北曲中第一折必用仙呂點絳脣套曲，第二折多用南呂一枝花套曲，餘則多用正宮端正好，商調集賢賓等調。蓋一時風氣所尚，人人習慣，其聲律之高下，句調之平仄，先已熟記於胸中，臨文時或長或短，隨筆而赴，自無不暢所欲言。』至若一折之曲，又須一韻到底，不得中間換韻，此雜劇之通例也。

(2) 楔子

雜劇通行之體，以四折爲度，四折之外，有餘情不盡時，必須另加一段。用小令

一二支，名曰楔子。楔子之本義有二，一爲以此物引彼物，則此物卽名楔子；一爲加在木器插縫中間之細碎小木，使之緊聚而不鬆洩，亦名楔子。其在曲中之用法亦有二，一則序引在第一折之首，一則加添於各折之間，蓋與其本義兩兩相當也。至於楔子之曲牌，通行皆用仙呂賞花時或端正好二曲，間亦有用仙呂憶王孫及越調金葉蕉者，終屬少數也。惟西廂記第二本劇中之楔子，用正

宮端正好一套八曲見寺警。與一折等。其實亦一楔子，不過較例外耳。



(3) 唱法賓白

宋金之間，戲曲之體製甚繁，要皆歌者不舞，舞者不歌，其義已於前連廂

詞及院本條下言之詳矣。其歌舞兼白合爲一人之戲曲，實自元雜劇始。毛奇齡西河詞話所謂

『至元人造曲，則歌者舞者合作一人，使勾欄舞者，自司歌唱，而第設笙笛琵琶以和其曲，每入場

以四折爲度，謂之雜劇』云云者，已明其唱法也。特其唱者，專限一人，非正末卽正旦

正末卽生腳，元代北曲，尙

無生腳之名，只有正末，說詳後。

是爲一劇之主，其餘腳色，僅能說白，不容歌唱，是謂之賓。取賓主相對之意也。梁廷

柟曲話云：『至元曲則歌舞合於一人，一折自首至末，皆以其人專唱，非正末卽正旦，唱者爲主，而

白者爲賓』。徐渭南詞敍錄云：『唱爲主，白爲賓，故曰賓白。言其明白易曉也』。李漁閒情偶寄云：

『賓與主對，說白在賓，而唱者自有主也。北曲一折，止隸一人，雖有數人在場，其曲止出一口，從無

互歌迭詠之事』。此外賓白之意，尙有異說者。明姜南抱璞簡記云：『北曲中有全賓全白，兩人相

說曰賓，一人自說曰白』。此二說者襲用不同，是非無定，要亦不必強爲分也。今於各戲本中，僅能

見白與道白，未有作賓白者也。

(4) 題目正名 元時雜劇之末，必有題目正名。所謂題目正名，乃以整齊相對之二句或四句，以提挈全部綱領，總括全劇節目。並於其中摘取三字或數字，以爲全劇之名，例如馬致遠漢宮秋雜劇題目云：『沉黑江明妃青塚恨』。正名云：『破幽夢孤雁漢宮秋』。白仁甫梧桐雨雜劇題目云：『安祿山反叛干戈舉，陳元禮折散鸞鳳侶』。正名云：『楊貴妃曉日荔枝香，唐明皇秋夜梧桐雨』。或有用八字句九字句者，但甚少也。題目正名之念唱者，在坐間不在場上。蓋於扮演人下場後，由坐間代爲念唱，此亦唱連廂之遺法也。見毛西河詞話。

(五) 傳奇 傳奇者由雜劇體演進而成之戲曲也，大抵雜劇有折，傳奇名齣。雜劇通行四折，傳奇則齣數無定。雜劇每折一宮調，且一韻到底，傳奇則每齣宮調不拘，中間又可換韻。雜劇唱者祇限一人，傳奇則登場人物可以互歌共唱，其規律之解放，體製之發展，從可知也。傳奇之名，肇始甚久，唐時以筆記小說爲傳奇，宋時雜劇傳奇混而不分，及元雜劇演進而爲長套劇本，至明日盛，遂稱爲傳奇焉。梁兆壬云：『裴鉞著小說多奇異可以傳示，故號傳奇，而今之傳奇，則曲本矣。』愚謂傳字當讀仄聲，元楊鐵崖元宮詞云：『尸諫靈公演傳奇，一朝傳到九重知，奉宣齋與中書省，諸路都教唱此詞』。是其證也。

茲分爲齣與場、引子、唱白與科介、下場詩四類述之於後：

(1) 齣與場 雜劇一段謂之一折，傳奇一段謂之一齣，蓋齣與折其義一也。徐渭云：「高則誠琵琶記有

第一齣第二齣，考諸韻書，並無此字，必齣之誤也，牛食草而後吐曰齣，似優人入而復出也。」翟灝云：「齣音咎，又音師，無讀作折者，豈其字形既誤，而音讀亦因之而誤耶？按元人雜劇俱作折，明人有作摺者，有作出者

，義俱通。」 雜劇每本四折，爲數甚少，通常稱爲「第一折」「第二折」。即可知其所指，傳奇每本四

五十齣，齣數既多，故必另標齣目，或用四字，或用二字，如琵琶記「第十九齣糟糠自厭」「第二

十齣琴訴荷池」，牡丹亭「第十九齣驚夢」「第十一齣慈戒」是也。傳奇每齣一場，是爲通例，然

有時在某種必要情形下，不得不按其先後，分爲兩場，或兩場以上，所謂場者，蓋卽所謂處境，或加

佈景或否也。例如琵琶記第二十八齣「乞丐尋夫」，第一場「趙五娘描容」，第二場「蔡公蔡

母墓前」。要皆按場目之境界佈景也。至若桃花扇每齣之前皆有佈景，尤爲顯著。

(2) 引子 引子者出場時立於場口所唱之數句詞是也。蓋一人出場，不能卽說出劇中

情節，於是假眼中景物，或意中情緒，略作籠統詞話，是爲引子，言引起下文許多話頭也。一人出場，

只許用一引子，亦有數人出場用一引子者，引子或協絃管或不協絃管，亦有首二句不協，結局乃

協者，引子概係散板，亦可不論宮調。徐渭南詞敘錄云：「引子皆自有腔，今世失其傳授。」甚可惜

也。凡傳奇首場第一支引子，須將選用之曲牌，照其句格全作，餘則可略也。凡引子以短爲貴，除首場第一支可以稍長外，餘均宜短，多亦不過四句，普通劇場，祇用二三句而已。引子之外，有衝場短曲者，用在開場第二折，所謂衝場，謂人未上而我先上也。說見李笠翁一家言。雖非引子，其用與引子無異，亦可不拘宮調，唱時若屬丑淨，則亦不協絃管，劇場所謂「乾唱」者是也。參看套數條下。又傳奇第一齣正生出場之前，先以副末開場，略訴全劇大意，謂之「家門」。不必歸入各齣之內，此與引子衝場，又各有別。引子衝場其詩詞皆用暗射，若家門則須明言也。

(3) 唱法與科介譚 傳奇既爲雜劇之演進體，其體制當較雜劇有過之無不及。雜劇唱

法只限一人，非正末卽正旦，傳奇則破一人獨唱之例，而創互歌共唱之法。毛奇齡西河詞話云：

「至元末明初，改北曲爲南曲，則雜色人皆唱，不分賓主矣。」至所謂科介者，卽今戲曲中之動作

也。科字已見於雜劇中。如西廂記驚豔折，張生見鶯鶯紅娘科。惟罕用介字，介字見於傳奇曲本者最多。如琵琶記第三齣「蔡公逼試」，蔡邕

背立思想介。二者之義一也。特筆畫有省不省耳。許守白先生云：「介字乃界字之省文，當其讀脚本時，

於唱曲念白之間，表明其演時態度，以此爲界線，喚起其注意也。」斯言甚當。或以爲兩人動作曰

科，一人動作曰介，或以爲北劇曰科，南戲曰介，要皆臆說，不足爲據。

如琵琶記第十五齣「義倉賑濟」，趙五娘見糧官介，可爲反證，蓋以

時代言，北劇在前，南戲在後，故多省科爲介也。

徐渭南詞敍錄云：「科者相見作揖進拜舞蹈坐跪之類，身之所行，皆謂之

科，今人不知，以諱爲科，非也。介者今戲文於科處皆作介，蓋書坊省文以科字作介字，非科介有異也。諱者於唱白之際，出一可笑之語，以誘坐客，如水之渾渾也。切忌鄉音。」李漁閒情偶寄云：「插科打諱，填詞之末技也。然欲雅俗同歡，智愚同賞，則當全在此處留神。文字佳，情節佳，而科諱不佳，非特俗人怕看，卽雅人韻士，亦有瞌睡之時。作傳奇者，全要善驅睡魔，睡魔一至，則後乎此者，雖有鈞天之樂，霓裳羽衣之舞，皆付之不見不聞，如對泥人作揖，土佛談經矣。」此可謂深於排場之論。

(4) 下場詩

傳奇每齣之末或全書之末，有下場詩，猶雜劇之有題目正名也。其演變之

迹，一望而知。如殺狗記下場詩云：「兩喬人全無仁義，蠢員外不辨親疎，孫二郎破窰風雨，楊玉貞

殺狗勸夫。」其戲名卽包括在下場詩內。元殺狗勸夫雜劇之題目正名云：「孫蟲兒挺身認罪，楊

氏女殺狗勸夫。」其意義與此隱約相同，不過雜劇之題目正名，旣由坐間代唱，至於傳奇之下場

詩，則改由扮演者自唱耳，如牡丹亭第二十齣「悼殤」下場詩云：「魂爲冥漠魄爲泉

用朱褒詩句。

使

汝悠悠十八年，曹唐句。一叫一回腸一斷，李白句。如今重說恨絲絲，張籍句。四句皆子充唱。桃花扇第十

二齣「辭院」下場詩云：「人生聚散事難論，文驄唱。酒盡歌終被尙温，香君唱。燭照花枝眠不穩，貞麗唱。

來朝風雨掩重門，文驄唱。長生殿第二十一齣「窺浴」下場詩云：「花氣渾爲百和香，用杜甫詩句生扮明皇唱。

避風新出浴盆湯，王建句旦扮貴妃唱。侍兒扶起嬌無力，白居易句生唱。笑倚東窗白玉牀，李白句旦唱。

(六)時劇 時劇者謂近代流行之戲曲也。李斗揚州畫舫錄云：「戲有花雅兩部，以備大戲

祝釐，雅部卽崑山腔；花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」茲分述之：

崑腔 明武宗時南教坊有頓仁者，以曼綽遺風傳於東南，崑山魏良輔憤南音指弋陽諸腔。之訛陋，

遂因北詞唱法，而創崑山腔，卽世所謂崑腔也。其法以笛管笙瑟，按節而唱南曲。諧和可聽，時人爭師

事之。同里人梁伯龍作江東白紵、浣紗諸曲，傳唱甚盛。在崑腔之前，吳中舊有海鹽、義烏、四平、樂平、太

平諸腔。及崑腔盛，諸腔皆不能抗。其始止行於吳中，漸能通行各地，並將前人之北曲，亦多譜成崑腔

法式，自明中葉以還，守之不失。凡唱北曲一二調者，皆改爲崑腔之北曲，非其舊法也。崑腔入京之時，

在明嘉隆以後，佔中國樂府之鼎席焉。

弋陽腔弋腔高腔調腔下江調

弋陽腔又省稱弋腔，俗名高腔。其源出於海鹽，乃譚總制攜海

鹽子弟以歸，變其鄉俗耳。

說詳湯若士文集。

越東人又呼爲調腔。

見今樂考證。

徐渭南詞敍錄云：『今唱家稱弋陽腔，

則出於江西，兩江、兩京、湖南、閩廣用之。』今樂考證云：『亂彈卽弋陽腔，南方又謂之下江調。』查岩

門岐昌古鹽官云：『豔說長安佳子弟，熏衣高唱弋陽腔。』可知弋陽腔流行亦遠矣。今俗將崑弋兩

腔合而爲一，名曰「崑弋」，不知崑弋本多不同。顧曲雜言云：『梁伯龍所作浣紗記弋陽班不能改

作弋腔唱，他本則可。』蓋浣紗記崑曲詞也。以弋腔度之而不得，則崑弋不同，從可知也。嘗聞今之老

成崑伶云：『唱崑曲用笛，唱弋腔不用笛，而乾唱，弋腔之中夾用板與鉞。崑曲有南北曲之分，弋腔無

所謂南北曲。惟曲中牌名則崑弋皆有之。』據此則弋腔本與崑腔有別，今合稱之，蓋以近雅耳。王芷

章腔調考原謂弋陽腔與弋腔不同，弋陽腔南調，弋腔北調。崑弋合稱，乃指北弋，以符合世俗『南崑

北弋』之稱。其說似稍有理，惟所引清震鈞天咫偶聞及乾隆十四年江西巡撫郝碩奏書諸確證，則

謂弋腔爲高腔之別名，而高腔又名弋陽腔，自相矛盾。故不取也。

海鹽腔

今樂攷證引翟灝云：『明中葉時，海鹽少年多善歌，蓋出於澉浦楊氏，其先康惠公梓，

與貫雲石酸齋交善，得其樂府之傳。今俗所謂之海鹽腔，實發於貫酸齋，源流遠矣。徐渭云：『海鹽腔者，嘉湖溫台用之。』

羅羅腔南羅腔 羅羅腔用噴吶吹奏，爲數板曲一類。卽每唱完一句，始響樂以間之。李斗揚州畫舫錄云：『湖廣用羅羅腔。』其源蓋出於南方梆子，故又名南羅腔。

京腔京調 京腔者蓋皮簧諸戲之混名也。其來源非經一時，非由一地。嚴長明秦雲擷英小錄云：『院本卽金院本之後演而爲曼綽亦作蒜酪。』按此曼綽演變流行至於京師者，卽爲京腔，此京腔之起源也。李斗揚州畫舫錄云：『京腔用湯鑼，不用金鑼。』此以時代不同，今已無此分別矣。

勾腔 乾隆中國運正隆，歌舞亦盛。當時梨園除崑弋梆子外，都人尤重勾腔。勾腔者山西調也。

吳太初燕蘭小譜詠勾腔云：『嘹唳京腔響遏空，勾腔異曲不同工。雁門山下初飛雁，憶煞當年盛小叢。』註曰：『山西勾腔似崑曲而音宏亮，介乎京腔之間。』張亨甫金台殘淚記有詩云：『雁門山上雁

初飛，蕭瑟勾腔怨落暉。唱斷秋風同法曲，小叢何處淚沾衣。』觀此可知盛小叢者，當爲勾腔之名伶。自道光以還，勾腔已成絕響矣！

秦腔椰子腔 秦俗好謳，由來已久。自金院本散亡，演爲曼綽，爲絃索。絃索流入陝西者爲秦腔，秦腔用絃索，兼以竹木擊節，故稱椰子。竹用篳管，木用棗。所以用竹木者，以秦多商聲，商主割斷，故用以象控柷，聲杌杌然，取義於止也。說本嚴長明秦雲擷英小錄。吳太初燕蘭小譜云：『京班多高腔，自魏三變椰子腔，盡爲靡靡之音矣。』是秦腔入京自魏三始。越縵堂日記庚集同治十一年條下云：『都中向有椰子腔，多市井鄙濺之劇。惟臺輿賈豎聽之……優人益變其音爲急促繁亂，以娛衆耳。其聲噍殺，非祥徵也。』音聲之關於風化，從可知矣。

西皮調甘肅調西秦腔琴腔

西皮調之名，可得而說焉；王芷章腔調考原云：『此調出於甘省，

故稱甘肅調，從本名也。所用以托腔者爲胡琴爲月琴，故曰琴腔，從樂器名也。陝西古稱秦中，而甘肅則在其西，此調由甘省傳流至陝，陝原有地產之秦腔，乃呼此由西方輸入之腔曰西秦腔也。隴山橫互陝甘界上，由秦中言，則甘肅固在關隴之西坡，疑流俗必有西坡調之稱謂者，其後遂訛爲西皮。對於此點，蒙亦設有二說：一學理方面，爲自同聲假借而出，二則由俗人誤讀而成。』說頗可信。王夢生梨園佳話謂西皮起於湖北黃陂，誤也。說本腔調考原。西皮調初本不與中州音樂相屬，乾隆己亥始由蜀人

魏長生傳以入京。吳太初燕蘭小譜云：『友人言蜀伶指魏長生新出琴腔，卽甘肅調，名西秦腔。其器不用笙笛，胡琴爲主，月琴副之。工尺呶唔如語，旦色之無歌喉者，每借以藏拙。』張亨甫金台殘淚記云：『南方謂甘肅腔曰西皮調。』謝章鋌賭棋山莊詞話亦云：『甘肅腔卽琴腔，胡琴爲主，月琴爲副，工尺呶唔如語，今所謂西皮調也。』

二簧吹腔徽調 李斗揚州畫舫錄云：『安慶用二簧調』，是二簧者安徽安慶之土戲也。安慶舊有樅陽腔，後名石牌腔，卽俗所謂吹腔也。吹腔之曲，必用雙笛托腔，故名二簧，二簧入京當在乾隆五十五年。伍子舒批隨園詩話云：『乾隆五十五年高宗八旬萬壽，閱浙總督伍拉納命浙江鹽商偕安慶徽班入都祝釐。』李斗揚州畫舫錄云：『高朗亭入京師，以安慶花部合京秦二腔，名其班曰三慶。』故二簧入京，自高朗亭始。三慶班之後，又有春臺、四喜、和春繼之，卽當時盛傳之四大徽班。其演唱者，皆二簧調，初無關於道光十年後由湖北入京之黃腔也。其後二簧或與崑腔合奏，或與秦腔雜糅。嘉慶中葉以還，已不能單獨成立，其後西皮愈盛，而黃腔自湖北來，又駕西皮而上之。二簧益衰，道光以後，鮮有奏此古調者，此調至於衰絕，惜哉！

黃腔襄陽腔湖廣腔楚調漢調。黃腔出於絃索，絃索分支於金院本。其流於湖北者，名襄陽腔，後名湖廣腔。湖廣二字之促音，則爲黃字，廣韻：『黃，胡光切』，卽其徵也。因其地屬楚，故又名楚調。地近漢口，故又名漢調也。黃腔入京，當在道光十年左右，蓋張亨甫金台殘淚記作於道光八年臘月，其論腔調處甚多，惟尙無楚調之名。迨海粟庵居士撰燕臺鴻爪集，始言楚調。居士於八年戊子夏秋間應京兆試，客都門，十二年壬辰九月試罷出都，居停五載，黃腔入京，當在是時。今世所傳以絃索托腔之二黃，卽指此黃腔而言也。

下：『二黃』二字，或寫作『二簧』，究其名實是否相同？久爲聚訟莫決之問題，茲分述其要旨如下：

(1) 二黃與二簧相同說。宗此說者，謂二黃調卽黃腔，起於湖北之黃岡黃陂，故名二黃。後分徽漢兩派：繁衍於襄陽漢口間者，爲漢調；流傳於石門桐城休寧間者，爲徽調。輾轉流入京師，其挾長技而名於時者，則有程長庚、余三勝、王九齡、程徽人、余王楚人。徽調高亢，激昂慷慨，氣韻沈雄，程氏之音也；汪桂芬差足嗣響。楚調清圓，曲折悠揚，聲韻綿邈。余、王之勝也，譚鑫培獨擅其長。故

二黃之必用楚音，正如崑曲之必用蘇字，梆子之必用秦腔也。說本楊靜亭詞場，王夢生梨園佳話，陳彥衡說譚。二黃或寫作

二簧，蓋後人以歌協絲竹之音，遂加竹頭於黃字上也。說本劉豁公崑亂考及京師三十年來梨園史。

(2) 二黃與二簧不同說 宗此說者謂二簧起於安徽安慶之石牌，初名石牌腔，俗名吹

腔，吹腔之曲，必用雙笛托腔，故名二簧，二簧有正反之分，正二黃唱法早亡，道光十年後黃腔戲之

祭塔卽由二簧化出，仍屬反二簧，其變遷之跡，甚爲明顯。同時已改用胡琴托腔矣。二簧既多演爲

黃腔，黃腔乃反客爲主，後來居上，俗人但知其一，不知其二，故往往以二簧寫作二黃，久之混而不

能分也。說本李斗揚州畫舫錄，王芷章腔調考原。

綜此二說觀之，各據所見，言之成理，本書旣以崑腔雅奏爲主，故於此花部時劇不欲置辯，僅按腔調考原之說，摘而錄之，以俟暇日之詳論焉。

自清道咸以後，皮黃盛行，流風所及，販夫走卒，皆能傳唱，而崑腔雅奏，日益式微。時至今日，南北劇壇，皆以皮黃爲主，或更翻新調，靡靡之音，不可致詰。其餘諸腔，或亡或存，或有各方後起之士戲，要皆不足與皮黃相抗也。

第三章 聲律

程明善嘯餘譜序云：『聲音之道，神矣哉！鐸聲振而黃鐘應，溫氣至而寒谷生，登樓清嘯，鐵騎解圍，池上聲調，蕤賓躍出。至於走電奔雷，興雲致雨，閉洩陰陽，役使神鬼，孰非聲爲之耶？』古者詩歌緩而聲律疏，三百篇孔子皆絃歌之，未見其移宮換羽，若今曲子音節之繁密也。近世梨園，聲律日新，格調益密，行腔合譜，皆有楷模，下板用襯，亦有程式。故欲作曲者，聲律不可不知也。中原音韻序云：『復初舉杯，謳者歌樂府四塊玉，至彩扇歌青樓飲，宗信止其音而謂余曰：彩字對青字，而歌青爲晴，吾揣其音，此字合用平聲，必欲揚其音，而青字乃抑之，非也。』又云：『復初前驅紅袖而白同調，歌曰：買笑金，纏頭錦，則是矣。』夫青之與晴，不過陰陽平之殊耳，而謬乃若是，斯學之難治，可見一斑矣。若不諳音韻，師心自用，烏能免「拗折嗓子」之誚乎？芝庵論曲云：『古云絲不如竹，竹不如肉，以其近之也。』又云：『取來歌裏唱，勝向笛中吹。』若不明乎聲律變化之理，宮商諧協之妙，其何以吹唱之哉？茲分聲

韻、腔譜、板眼、襯字、犯調、曲禁、諸條，撮要以明於後：

(一) 聲韻 曲中聲韻，南北互殊。北曲平分二義，入派三聲，其說創自元人周德清中原音韻，

周氏云：『夫聲分平仄者，謂無入聲，以入聲派入平上去三聲也。作平者最爲緊切，施之句中，不可不謹。派入三聲者，廣其韻耳，有才者本韻自足矣。字別陰陽者，陰陽字平聲有之，上去俱無。』黃九煙論

曲要訣云：『三仄必須分上去，兩平還要辨陰陽。』此皆就北曲言之耳。若夫南曲，則異於是，欽定曲

譜凡例，謂南曲之入聲，『與上去同爲仄聲，故應用仄，而遇入聲，但註入聲，一如上去。惟應用平而借

入聲者，註云作平。其有宜平而仄，宜仄而平，宜上宜去而入，則註曰宜某聲云。』清范善濤作中州全

韻，此書頗不易見，余曾由北平孔德圖書館借得一觀，共十九卷，四冊，係手抄本，前有燃藜居士小引，敘述甚詳。始將去聲亦分陰陽，其後王鵠音韻輯要、沈乘

麀韻學驪珠二書，將上去二聲，均分陰陽，惟上去之陰陽，最難識辨，吳瞿庵云：『上聲之陽，類乎去聲，

而去聲之陰，又類乎上聲。』此實不能明上去二聲陰陽之所以異。余謂欲知某字之爲陰爲陽，祇須

察其切音上字爲陰爲陽以爲斷，試取音韻輯要或韻學驪珠各韻之字，一一驗之，無不合者，能知此

法，則陰陽不難辨矣。欽定曲譜凡例謂『北曲宜準中原音韻，南曲宜準洪武正韻。』夫中原音韻之

適於北曲，古今無間言矣，至於南曲，通常皆遵中州，而不遵洪武，已成慣例也。曲韻分部，輾轉而密，與古韻同，茲分列於左：

中原音韻		中州全韻		音韻		輯要韻學		驪珠	
一 東鐘	一 東同								
二 江陽									
三 支思	三 支時								
四 齊微	四 機微	四 齊微	四 齊微	四 齊微	四 齊微	四 機微	四 機微	四 機微	四 機微
五 魚模	五 居魚	五 歸回	五 歸回	五 歸回	五 歸回	五 灰回	五 灰回	五 灰回	五 灰回
六 皆來	六 皆來	六 居魚							
七 真文	七 真文	七 蘇模	七 蘇模	七 蘇模	七 蘇模	七 姑模	七 姑模	七 姑模	七 姑模
八 寒山	八 干寒	八 皆來							
九 桓歡	九 歡桓	九 真文							
十 寒山	十 干寒								
十一 歡桓									

十	先天	十	天田	十二	天田	十二	天田
十一	蕭豪	十一	蕭豪	十三	蕭豪	十三	蕭豪
十二	歌戈	十二	歌羅	十四	歌羅	十四	歌羅
十三	家麻	十三	家麻	十五	家麻	十五	家麻
十四	車遮	十四	車蛇	十六	車遮	十六	車遮
十五	庚青	十五	庚亨	十七	庚亨	十七	庚亨
十六	尤侯	十六	鳩尤	十八	鳩由	十八	鳩侯
十七	尋侵	十七	侵尋	十九	侵尋	十九	侵尋
十八	監咸	十八	監咸	二十	監咸	二十	監咸
十九	廉纖	十九	纖廉	二十一	纖廉	二十一	纖廉

以上各部，名稱相較，或同或否，無大關係。就中「齊微」「歸回」之與「齊微」「居魚」「蘇模」之與「魚模」，演變較密，若能審諸古韻，將自明之矣。李笠翁閒情偶寄云：「魚模一韻，斷宜分別爲二，魚之與模，相去甚遠，不知周德清當日何故比而同之……當令魚自魚而模自模，而不相混，斯爲

極要。」此誠有見之論。

(二)腔譜 周挺齋論曲云：「凡作樂府，切忌有傷於音律，如女真風流體等樂章，皆以女真人聲音歌之，雖字有差謬，不傷音律，不爲害也。大抵先要明腔，後要識譜，審其音而爲之，庶不忝於先輩。」見中原音韻。故腔譜者度曲之法門也。

何謂腔，九宮譜定云：「腔不知何自來，從板而生，從字而變，因時以爲好，古今不同尙，惟知音者審裁之。改舊爲新，翻繁爲簡，既貴清圓，尤妙閃賺，腔裏字則肉多，字矯腔則骨勝，務期停勻適聽而已。」腔有轉腔有連腔，轉腔者謂字出口後宛轉於喉間而成高低不同之音。連腔者謂所出之字與所接之腔，一氣唱下，連而不斷是也。腔之高下急徐，或連或轉，隨譜而變，故譜與腔不可須臾離也。

今之研究曲學者多矣，雅能知音者，百不一見，其故何哉？一言以蔽之曰：彼所能者詞也，至於譜則弗能通也。操觚之士，但解填詞，而將製譜點拍之事，一概託諸梨園歌師，而已若無與其間者，甚或違譜妄作，聲調乖迕，豈不惑哉？故凡有志於曲者，卽當拾此墜緒。大抵製曲之道，猶所謂依樣畫葫蘆，曲譜者，葫蘆之樣也。拘攣文人，使不得大展其才者，厥爲曲譜；私厚文人，使得獨展其才者，亦惟曲譜

也。畫葫蘆者，妙在依樣之中，別出好歹。製曲若無定譜，則人人各師成心，自我作古，雖有佳製，何以別也？故曲譜爲填詞之粉本，不可或忽。欽定曲譜凡例云：『每曲字句多寡，音聲高下，大都不出本宮本調，而填者之縱橫見長，歌者之疾徐取巧，全在偷襯互犯，譜中不過成法大略耳。在善用譜者神而明之，斯無印板之病。』此有譜而不泥於譜之說也。若本非知音，而強作當行，舍譜而不用，其爲弊尤深矣。今所存曲譜，北曲三種，卽明寧獻王朱權太和正音譜、明李玄玉北詞廣正譜、按李玄玉明末清初人。清莊親王九宮大成譜。按此書於南北曲均有論列。南曲六種，明沈璟南曲譜、明沈自晉南詞新譜、明鴛湖居士九宮譜定、清鈕少雅九宮正始、清呂士雄南詞定律、清莊親王九宮大成。按此書實周祥銓徐興華等分纂，共南北九宮詞譜八十一卷，絃索簫管，南朔交利。（若明程明善嘯餘譜，北曲全采太和正音譜，南曲全采南曲譜，均不易隻字，清欽定曲譜亦然，故此二書不計。）此外若骷髏格、南音三籟、譚儒卿譜、以上三者，皆明人作。張心期譜、清人作。海內藏書家，多無其書。而最爲各地通行者，則爲納書楹曲譜、清葉堂作，此書刻印極精，選材極當。遏雲閣曲譜、清王錫純作，此書選印亦極精緻，未後附天虛我生之學曲例言一卷。綴白裘曲譜、清玩花主人作。刻本不精，編製雜糅，又多歧誤。等，前二者洵爲初學之範本，後者未見其可法也。

（三）板眼 板眼者曲之節奏也，俗謂之板拍。吳瞿安云：『古樂無拍，魏晉之間，有宋纖者，善

擊節，始製爲拍。古用九板，今五板或四板，古拍板無譜，唐明皇命黃番綽始造爲之。牛僧儒目拍板爲樂句，言以拍板節詞句也，故又謂之節拍。見詞餘講義。方以智通雅云：「拍板本無譜，明皇遣黃番綽造譜，乃於紙上畫兩耳以進，上問之，對曰，但有耳道。自然中節，韓文曰樂句。」北曲之板拍無定，若南曲每宮每支則皆有定式也。但南曲引子及不是路（一名賺）入賺紅納襖青納襖不在此例。茲將曲中所有板眼及用法，分述於後：

一曰正板，符號爲●，

與小有別。

亦稱頭板，卽實板，用於實字，拍於音之始發者。

卽下板之聲與唱字之聲同時而發。遇緊調時，

隨字而下，細調俟聲出徐徐而下。

若用於字下空處，俟其音已完，方始下板，拍於音乍畢者，則易其符號●爲一，稱爲底

板，謂其下板處乃在字音之底也。亦稱絕板，又稱截板，謂其截清一字之音，另起下文之音，所以分清

界限也。

卽唱字之聲，與板拍之聲，同時並收。

若用於數字連綴之中間，則易其符號一爲「

與小有別。

是爲腰板，亦名徹板，

又名掣板，嵌在字音未完之中，

卽此腔既發，然後下板，拍板既過，然後換腔。

魏良輔曲律云：「拍迺曲之餘，全在板眼分明，

如通頭板隨字而下，徹板隨腔而下，絕板腔盡而下。」可以賅其用矣。

二曰贈板，卽每兩正板之間增加一板，使其聲和緩美聽者是也，其符號爲×，蓋伶工所加入也，

故唱此並不於此處擊板，只於心中有此板耳。

說本學曲例言。

其爲用與正板之通頭板相同，故名頭贈板。亦

上例自柔字譜旁四字上板，一爲底板，┌爲虛頭眼，庭字譜旁。爲中眼，·爲末眼，×爲頭贈板，┌爲虛頭眼，幃字譜旁。爲中眼、爲末眼，晝字譜旁。爲通頭板，┌爲虛頭眼。爲中眼、爲末眼，永字譜旁×爲虛頭眼、爲頭眼。爲中眼也。

(四) 襯字 襯字與板式有密切之關係，不明板式之理，任意加添襯字，使上一板與下一板，相隔太遠，唱者難免有落腔出板之患。故填詞而用襯字者，不可不察其板式也。古曲無所謂襯字，元明以來，曲分南北，始漸用之。北曲配以絃索，無一定板式，雖繁聲稍多，不妨引帶。故所用襯字，多少可以不拘；虛字實字可以通用；但終以虛字爲佳。平仄四聲，亦無嚴格限制。南曲有「襯不過三」之語，故其襯字總以不過三字爲妙。因南曲板式有定，襯字上不能加板，襯字一多，則搶板不及。至有贈板之曲，尙可勉強，究應少用。此填用襯字之惟一法則也。

(五) 犯調 犯調者，謂宮調曲牌之違反通常規律者也。其類有二：一曰借宮，一曰集曲。借宮者，就本宮連絡數牌後，不用古人舊套，別就他宮剪取數曲，但必須管色相同者。接續成套是也。集曲者，其法亦相似，取一宮中數牌，各截取數句，聯綴而成一新牌名。如倚馬待風雲，則爲駐馬聽、一江風、駐雲飛三

曲串成是也。北曲常用借宮，南曲則用集曲，茲分述之：

(1) 集曲 考曲中所用之集曲者，不得已也，蓋在傳奇中各折套數，均不用重複曲牌，此

通例，但同折中用前腔不在此例。若某牌前套已經用過，後套則不便再用，改用集曲以代之，其面目稍變，而性質仍

同，故爲曲牌中不可少者也。古人集曲，率皆審其音之高下，而定有程式，如南曲譜所列總牌名之下，又分注小牌名，卽爲集曲。南詞定律又將各集曲列於正曲之後，尤爲詳密。此集曲之歷史甚久，若梁州新郎、風雲會、四朝元之類，元朝卽已盛行，蓋與正曲無別也。集曲之用，適於生旦排場，丑淨則不能用，因集曲多是細曲，丑淨不能唱也。若丑淨與生旦同場，而以生旦爲主，乃可參用。

(2) 借宮 借宮填曲，老於音律者優爲之，音律不熟者不能爲也。故欲借宮，首先須知各

宮調之管色曲牌排場性質。此理未明，難乎其言借宮也。夫牡丹亭驚夢折，名曲矣，然細考之，山坡

羊屬商調，山桃紅屬越調，鮑老催屬黃鐘，綿搭絮屬越調，已自宮調紊亂極矣，而曲牌之性質，則山

坡羊是悲調，山桃紅是過場細曲，鮑老催是快調，綿搭絮是細膩慢調，亦極不倫不類。除管色僅可

通融外，幾乎無一合律。特後人愛其詞，故傳其曲也。說見曲律易知。音聲之學，可謂難矣。

曲中所謂犯調，與詞不同，詞所犯者聲而已，曲則割裂詞句，與結聲起調，毫無關係，獨於宮調中取管色相同者用之耳。劉過之四犯剪梅花與曲相似。參看詞律。至有所謂幾犯者，吳瞿庵云：『或有明言幾犯者，如二犯江

兒水，四犯黃鶯兒，六犯清音，七犯玉玲瓏，又有八犯爲八寶粧，九犯爲九疑山，十犯爲十樣錦，十二犯爲十二紅，十三犯爲十三絃，三十犯爲三十腔等類，此則文人狡獪，實則無甚深意。』見詞餘講義。

(六) 曲禁 王驥德曲律云：『曲律以律曲也，律則有禁，具律以當約法。』其所舉曲禁凡四十條，在知音高手，自然不犯，如不能盡免，須檢點去其甚者，令不礙眼，不爾，終難爲識者，非法家曲也。茲臚列於下，並引原注或引吳瞿庵注，以釋之：

(1) 重韻 古曲重韻，原無妨礙，茲首禁者，謂一字三四用之，或一曲重見也。如活捉梁州新郎，『枉稱南國佳人』。末又云：『花不醉下泉人』是也。

(2) 借韻 雜押旁韻，如支思韻中，忽用齊微是也。大成譜凡遇用韻錯雜時，則書押或書借，皆不合也。

(3) 犯韻 謂句中字不得與所押之韻相混，如冬犯東類。

(4) 犯聲 謂不押韻處，亦不可有同聲字，如故國觀光四字，是犯雙聲，汪洋滉蕩四字，是犯疊韻是也。

(5) 平頭 第二句第一字，不得與第一句第一字同音。

(6) 合腳 第二句末一字，不得與第一句末一字同音。

(7) 上去疊用 上去字須間用，不得用兩上兩去。

(8) 上去去上倒用 宜上去不得用去上，宜去上不得用上去，苟一顛倒，便易拗嗓。

(9) 入聲三用 疊用三入聲。

(10) 一聲四用 不論平上去入不得疊用四字。長拍四上聲句不在此例。

(11) 陰陽錯用 宜陰用陽字，宜陽用陰字，皆不發調。

(12) 閉口疊用 凡閉口音只可單用，如用侵字，不得又用尋字，或又用監咸廉纖。

(13) 韻腳多以入代平 此類不免，但不可多用。如純用入聲韻，及用在中句者，俱不禁。

(14) 疊用雙聲 字母相同如玲瓏皎潔類，止許用二字，不可連用至四五字。

(15) 疊用疊韻 二字同韻如逍遙燦爛類，亦止須用二字，不須連用四五字。
(16) 開閉口韻同押 凡閉口如侵尋等韻，不可與開口韻同押。

(17) 陳腐 不新采。

(18) 生造 不現成。

(19) 俚俗 不文雅。

(20) 蹇澀 不順流。

(21) 粗鄙 不細膩。

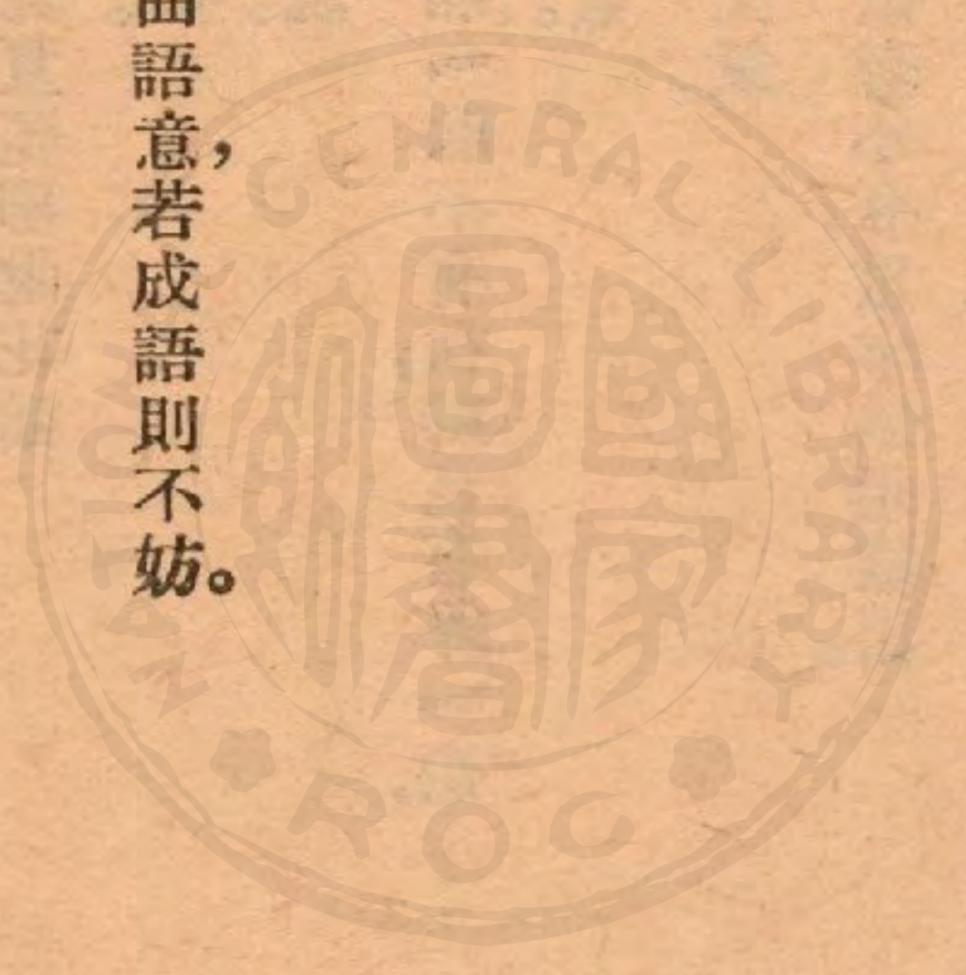
(22) 錯亂 無次序。

(23) 蹈襲 忌用舊曲語意，若成語則不妨。

(24) 沾唇 不脫口。

(25) 拗嗓 平仄不順。

(26) 方言 他方人不曉。



(27) 語病 聲不雅。如王西樓小令朝天子杏花爲鼠嚙倒，有云：『毛詩中誰道鼠無牙』。
乍聽如『毛廁中杏花』類。

(28) 請客 如詠春說夏，題柳說花類。

(29) 太文語 不當行。

(30) 太晦語 費解說。

(31) 經史語 如西廂『靡不有初，鮮克有終』類。

(32) 學究語 頭巾氣。

(33) 書生語 科學文氣。

(34) 重字多 不論散套小令，重字俱須檢出。

(35) 襯字多 襯字至五六七字。

(36) 堆積學問 搬運類書。

(37) 錯用故事

(38) 宮調亂用

(39) 緊慢失次

(40) 對偶不整

以上所引王氏曲禁，法至嚴苛，惟無論如何嚴法，必有通融之處，往往創法者，亦不能守其法也。沈約創四聲八病，而沈氏之詩，動輒違犯聲病，王驥德創曲禁四十條，而王氏之詞，亦不能盡守四十曲禁，古人謂盡信書不如無書，余亦云盡信法不如無法也。許守白先生嘗謂四十曲禁中，有專指文字不涉聲律者，有言之過苛無關緊要者，如第五、第六、第九、第十四、第十五、第十六、第三十四、第三十五是也。又有雖列爲禁而古人名作不免者，如第二、第十二是也。亦有雖列爲禁，而又當分別而論者，如第一、第七、第八、第十三是也。要在守法而不泥於法而已。

第四章 宮調論

夫音生於人心，心慘則音哀，心舒則音和，然人心復因音之哀和，亦感而舒慘。故韓娥曼聲哀哭，一里愁悲；曼聲長歌，衆皆喜抃，斯之謂矣。見通典一百四十一。隋書音樂志云：『音本乎太始，而生於人心，隨物

而感動，播於形氣，形氣既著，協於律呂，宮商克諧，名之爲樂。樂者樂也，聖人因百姓樂己之德，正之以六律，文之以五聲，詠之以九歌，舞之以八佾，實升平之冠帶，王化之源本。』詩大序云：『治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。』蓋音樂者人情之所必不免也，故人不能無樂，樂者不能無形，形而不爲道，則不能無亂，先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之。使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不認，使其曲直繁省廉肉節奏足以感動人之善心，使夫邪汙之氣，無由得接焉，是先王立樂之方也。見荀子樂論。是故黃帝有咸池，堯有大章，舜有大韶，禹有大夏，湯有大濩，文王有辟雍之樂，武王周公作武，見莊子天下篇。自遷史以下，歷代書志，其於音樂莫不論列興替，紀別異同。

君人者可以察治忽也。漢武帝始立樂府，采詩夜誦，總趙、代、秦、楚之謳。見史記樂書。降及齊梁，乃有大曲之

倡，樂章浸盛。粵自隋唐以來，聲詩間為長短句。見詞源下卷。教坊之樂。按樂指樂器而言：唐書禮樂志卷二十一云：『聲無形而樂有器，古人作樂者，知夫

器之必有做，而聲不可以言傳，懼夫器失而聲遂亡也。』所以節歌，歌有悲歡抗隊緩急之別，故樂中宮調乃有殊焉。宮調者所以限

定樂器管色之高低也。自隋鄭譯演龜茲樂，取胡樂之音，而錫以聲律之名。如大石調，即由胡樂演化。教坊之中，遂

雜有胡部樂曲。中國音樂，至斯乃丕變矣。趙、宋繼興，詞風炳耀。崇寧間立大晟樂府，命周美成諸人，討

論古音，審定古調，詞章樂曲，且間有未諧。見詞源下卷。金元以降，曲有南北之殊，宮調亦分道而揚鑣矣。加

以朝市興替，兵燹摧殘，古樂淪亡，莫可致詰，求能考音定律之士，百不一見。此斯學之所以難治也。茲

分述之：

(一)沿革 宮調之立，本之五聲十二律，五聲者一曰宮、二曰商、三曰角、四曰徵、五曰羽。十二

律者，曰黃鍾、曰太簇、曰姑洗、曰蕤賓、曰夷則、曰無射。以上六者，為陽六律。曰大呂、曰夾鍾、曰中呂、曰林鍾、曰南呂、

曰應鍾。以上六者，為陰六呂。禮記月令云：『正月其音角，四月其音徵，七月其音商，十月其音羽。』樂記云：『宮

為君，商為臣，角為人，徵為事，羽為物。』五者不亂，則無愆濫之音矣。詞源云：

宮屬土，君之象，為信，徵所生，其聲濁，生數五。成數十。宮，中也。居中央，暢四方，唱始施生，為四聲之綱。

商屬金，臣之象，為義，宮所生，其聲次濁，生數四，成數九。商，章也。物成就可章度也。

角屬木，民之象，為仁，羽所生，其聲半清半濁，生數三，成數八。角，觸也，物觸地而戴芒角也。

徵屬火，事之象，為禮，角所生，其聲次清，生數二，成數七。徵，祉也。物盛大而繁祉也。

羽屬水，物之象，為智，商所生，其聲最清，生數一，成數六。羽，字也。物象藏字覆之也。

殷朝以前，但有五音。自周以來，加以文武二聲，演為變宮變徵，謂之七音。五聲為正，二聲為變，變

者和也。見通典一百四十三，五聲十二律旋相為宮注。先王通於倫理，以候氣之管為樂聲之均，吹建子之律，以子為黃鐘。即十月

律也。史記律書正義引白虎通云：黃，中和之氣，言陽氣於黃泉之下，動養萬物也。丑為大呂。即十二月律也。呂，旅也。蓋言陽氣大行也。寅為泰簇。即正月律也。白虎通云：泰者大也。簇者，湊也。

言萬物始大，湊地而出之也。卯為夾鐘。即二月律也。白虎通云：夾，孚甲也。言萬物孚甲，種類分也。辰為姑洗。史記正義云：姑，音沽。洗，音先典反。即三月律也。白虎通云：姑者，故也。洗

者，鮮也。言萬物去故就新，莫不鮮明也。巳為中呂。史記正義云：中，音仲。白虎通云：言陽氣將極中充大也，故復中言之也。午為蕤賓。即五月律也。史記正義云：蕤者，下

也。賓者，敬也。言陽氣上極。陰氣始賓敬之也。未為林鐘。即六月律也。白虎通云：林者，衆也。言萬物成熟種類多也。申為夷則。即七月律也。白虎通云：夷，傷也

也。酉為南呂。即八月律也。白虎通云：南，任也。言陽氣尚任包大生薺麥也。戌為無射。即九月律也。史記正義云：射，音亦。白虎通云：射，終也。言萬物隨陽而終，當復隨陰而起，無有終已。

亥爲應鐘，卽十月律也。史記正義云：應，乙證反。白虎通云：應者應也。伏羲氏作易，紀陽氣之初，以律爲法，

建冬日至之聲，以黃鐘爲宮、太簇爲商、姑洗爲角、林鐘爲徵、南呂爲羽、應鐘爲變宮、蕤賓爲變徵，見通典一

百四十三。此七音十二律配置變通之大較也。

隋開皇二年，齊黃門侍郎顏之推，上言禮崩樂壞，其來自久，今太常雅樂，並用胡聲，論憑梁國舊

事，考尋古典。高祖不從，曰梁樂亡國之音，奈何遣我用邪？是時尚因周樂，命工人齊樹提，檢校樂府，改

換聲律，益不能通。俄而柱國沛公鄭譯奏上，請更修正，於是詔太常卿牛弘、國子祭酒辛彥之、國子博

士何妥等，議論正樂。然論謬既久，音律久乖，積年議不定，高祖大怒，曰我受天命七年，樂府猶歌前代

功德邪？命治書侍御史李諤引弘等下，將罪之，諤奏武王克殷，至周公相成王始制禮樂，斯事體大，不

可速成。高祖意少解。又詔求知音之士，集尙書參定音樂。譯云，考尋樂府鐘石律呂，皆有宮商角徵羽

變宮變徵之名。七聲之內，三聲乖應，每恆求訪，終莫能通。先是周武帝時有龜茲人，曰蘇祇婆，從突厥

皇后入國，善胡琵琶。聽其所奏，一均之中，間有七聲。因而問之，答云父在西域，稱爲知音，代相傳習。調

有七種，以其七調勘校七聲，冥日合符。一曰娑陁刀，華言平聲，卽宮聲也。二曰雞識，華言上聲，卽南呂

聲也。三曰沙識，華言質直聲，卽角聲也。四曰沙候加濫，華言應聲，卽變徵聲也。五曰沙肫，華言應和聲，卽徵聲也。六曰般瞻華，謂五聲卽羽聲也。七曰俟利籥，華言斛牛聲，卽變宮聲也。譯因習而彈之，始得七聲之正，然其就此七調，又有五旦之名。旦作七調，以華言譯之，旦者則謂均也。其聲亦應黃鐘太簇林鐘南呂姑洗五均，以外七律，更無調聲，譯遂因其所捻琵琶絃柱，相和爲均，推演其聲，更立七韻。合成十二，以應十二律，律有七音，音立一調，故成七調十二律，合八十四調，旋轉相交，盡皆和合。所謂八十四調者，以律爲經，卽十二律。以聲爲緯，卽七音。乘之，每聲得十二調，合十二律計之，此八十四調所由生也。按此八十四調，詳見於張炎詞源上卷，文繁不錄。然此八十四調皆古法也。不勝其繁且樂工又不盡用。於是省之爲四十八宮調，四十八宮調者，亦以律爲經，以聲爲緯，七聲之中，去徵聲及變宮變徵，以其餘之四聲乘十二律，此四十八宮調之所以得名也。四十八宮調中，凡以宮聲乘律，皆名爲宮，以商角羽三聲乘律，皆名曰調，今備列其目，以資參訂。

黃鐘

宮

俗名正宮

角

俗名大石角調

商

俗名大石調

羽

俗名般涉調

大呂

宮 俗名高宮
角 俗名中管高大石角

商 俗名高大石調
羽 俗名中管高般涉調

太簇

宮 俗名中管高宮
角 俗名中管高宮角

商 俗名中管高大石調
羽 俗名中管高般涉調

夾鐘

宮 俗名中呂宮
角 俗名雙角調

商 俗名雙調
羽 俗名中呂調

姑洗

宮 俗名中管中呂宮
角 俗名中管雙角調

商 俗名中管雙調
羽 俗名中管中呂調

中呂

宮 俗名道宮
角 俗名小石角調

商 俗名小石調
羽 俗名正平調

蕤賓

宮 俗名中管道宮
角 俗名中管小石角調

商 俗名中管小石調
羽 俗名中管正平調

林鐘

宮 俗名南呂宮
 角 俗名歇指角調

商 俗名歇指調
 羽 俗名高平調

夷則

宮 俗名仙呂宮
 角 俗名商角調

商 俗名商調
 羽 俗名仙呂調

南呂

宮 俗名中管仙呂宮
 角 俗名中管商角調

商 俗名中管商調
 羽 俗名中管仙呂調

無射

宮 俗名黃鐘宮
 角 俗名越角調

商 俗名越調
 羽 俗名羽調

應鐘

宮 俗名中管黃鐘宮
 角 俗名中管越角調

商 俗名中管越調
 羽 俗名中管羽調

其後四聲十二律相乘之法，又嫌其繁，惟於四聲，即宮商角羽。尚皆通用。當時流行者，有二十八宮調。

宮聲七調 正宮、高宮、中呂宮、道宮、南呂宮、仙呂宮、黃鐘宮，皆生於黃鐘。

商聲七調 大食、高大食、雙調、小食、歇指調、商調、越調，皆生於太簇。

羽聲七調 般涉調、高般涉調、中呂調、正平調、南呂調、仙宮調、黃鐘調，皆生於南呂。

角聲七調 大食角、高大食角、雙角、小食角、歇指角、商角、越角，皆生於應鐘。

以上二十八宮調，唐代燕樂皆遵用之。

見宋史樂志，一百四十二，按上二十八調，實由龜茲樂演變而來，龜茲樂以琵琶為主，琵琶四絃，絃各七音，四乘七，故得二十

八調。惟時代遞嬗，宮調淪亡，比至宋時，多已殘缺。張炎云：『今雅俗祇行七宮十二調，而角不與焉。』

見詞源上卷。茲列於下：

七宮：黃鐘宮、仙呂宮、正宮、高宮、南呂宮、中呂宮、道宮。

十二調 大石調、小石調、般涉調、歇指調、越調、仙呂調、中宮調、正平調、高平調、雙調、黃鐘羽、商

調。

明寧獻王朱權太和正音譜僅列六宮十一調，則其餘不存於世可知矣。茲列於下：

六宮 仙呂宮、南呂宮、黃鐘宮、中呂宮、正宮、道宮。

十一調 大石調、小石調、高平調、歇指調、般涉調、商角調、宮調、商調、角調、越調、雙調。

然此十七宮調，徒有其名耳。實則北亡其三，北曲亡歇指調，角調，宮調，三調。南亡其四。南曲亡歇指調，角調，宮調，及商角調，四調。是

則北僅十四，南僅十三耳。更申論之，北曲十四宮調中之道宮、小石、般涉、商角、高平五調，曲牌極少，傳

奇中不能獨立成套。故北曲宮之流行者五，黃鐘，仙呂，正宮，南呂，中呂。調之流行者四，大石，越調，雙調，商調。總名九宮，此

皆指流行者而言，並非止於九也。清九宮大成之主張並未實際通行。南曲十三宮調，沈譜不列道宮，良以道宮不過赤

馬兒拗芝蔴鵝鴨滿渡船見長生殿偷曲。三曲稍通行，又小石一調，沈譜僅列驟雨打新荷一曲，亦非適用。而

羽調曲雖稍多，究應少用。故南曲之宮調流行者，不過十種而已。

(二) 性質及用法 宮調性質，南北各異，用法亦絕不同，茲分言之：

(1) 北曲宮調性質 明寧獻王朱權太和正音譜云：大凡聲音各應於律呂，分爲六宮十

一調，共計十七宮調。其性質如下：

仙呂宮唱清新綿邈

南呂宮感嘆傷悲

中呂宮高下閃賺

黃鐘宮富貴纏綿

正宮惆悵雄壯

道宮飄逸清幽以上六宮。

大石調風流蘊藉

小石調旖旎嫵媚

高平調條拗滉漾

拗一本
作物。

般涉調拾掇抗塹

抗一本
作坑。

歇指調急併虛歇

今缺

商角調悲傷宛轉

南亡北
存。

雙調健捷激裊

健捷一本
作健樓。

商調悽愴怨慕

角調嗚咽悠揚

今缺

宮調典雅沈重

四十八調中無此
宮調，今缺。

越調陶寫冷笑

以上十
一調。

今者歇指調、宮調、角調三者已亡，餘如仙呂以下云云，蓋皆大略而言，固不必泥也。遍觀元人雜劇，第一折多用仙宮，第四折即末折。多用雙調，第二、第三中間之劇，則南呂、中呂、黃鐘、正宮、大石、商調、越調不定，若道宮、小石、高平、般涉、商角諸類，則所屬曲牌甚少，用者無多。不過為備一格而已。大略分之，黃鐘、雙調、屬喜劇類，仙呂亦近喜劇，南呂、商調屬悲劇類，至中呂、正宮、大石、越調則可喜可悲者也。

自明代魏良輔、梁伯龍創崑腔後，曲之唱法，皆宗梁魏，非復明嘉靖以前之唱法矣。當時曾點

琵琶記板，故南曲之流風遺韻，猶有存者。而北曲則幾蔑如也。然北曲之所以不亡者，其故有二：一則北曲音節抗爽，遇演英雄豪傑之劇，若唱南曲，則其聲音柔曼，不稱劇情，故以北曲爲宜；一則北曲板數可以不拘，習者較易，故演武劇者，以北曲爲便。

北曲中同宮調之曲，任意連貫成套，無大妨礙，例如顧曲塵談第一章所列仙呂以下十七宮調各宮調所屬曲牌，均可連貫成套也。

(2) 南曲宮調性質 南曲中同宮調之曲，未必即可連貫成套，以其曲牌性質有粗細之分。茲類別之，約有三種：一曰「細曲」，亦可以名爲套數曲，謂宜於長套所用，綿纏文靜之類是也。二曰「粗曲」，亦可以名爲非套數曲，宜於短劇過場等所用，鄙俚噍殺之類是也。此二者各別部居，不相連屬。三曰「可細可粗之曲」，此種曲牌，隨人運用可矣。

南曲各宮調類別言之，黃鐘、正宮屬喜劇類，仙呂、中呂、大石亦近喜劇。越調多屬悲劇，商調亦近悲劇。而南呂、雙調，仙呂、入雙調則可悲可喜，此其微有不同者也。

要而言之，南曲各宮調宜於文場之劇，其律甚嚴。不若北曲宮調之宜於武俠，而曲律較寬也。

(3) 用法 欲知宮調之用法，須諳管色之配置。「管色」二字，初見於唐書禮樂志。後代樂曲之書多仍舊名，卽笛孔之高低，俗語所謂「調門」者也。卽以笛論，笛共六孔計有七調。按第一孔開其餘孔，吹之作工，按第一、二孔作尺，按三孔作上，按四孔作乙，按五孔作四，六孔皆按，滿筒之音作合，而別將第二、第三、第四三孔按住，吹之作凡。或將第二、第五、第六三孔按住亦同。此皆最通行者，曲家謂之小工調。

笛管之調有七，卽(1)小工調又名工字調。(2)尺字調，(3)上字調，(4)乙字調，(5)

正宮調，(6)六字調，(7)凡字調。今將各調之轉變列下：

(1) 小工調 見前。

(2) 尺字調 以小工調之尺字作工字，上作尺，乙作上，四作乙，合作四，凡作合，工作凡。

(3) 上字調 以小工調之上字作工字，乙作尺，四作上，合作乙，凡作四，工作合，尺作凡。

(4) 乙字調 以小工調之乙字作工字，四作尺，合作上，凡作乙，工作四，尺作合，上作凡。

(5) 正工調 以小工調之四字作工字，合作尺，凡作上，工作乙，尺作四，上作合，乙作凡。

(6) 六字調 以小工調之六字作工字，凡作尺，工作上，尺作乙，上作四，乙作合，四作凡。

(7) 凡字調 以小工調之凡字作工字，工作尺，尺作上，上作乙，乙作四，四作合，合作凡。

以上七調，每字皆可作工，即古人『旋相為宮』之意。見通典又見樂記。茲列表如下：

七調旋相為宮圖

吹口	膜	1	2	3	4	5	6
○	○	○	○	○	○	○	○
小工調		六凡	工	尺	上	乙	四 <small>或五</small>
尺字調		五 <small>合</small>	凡	工	尺	上	乙
上字調		化 <small>四</small>	合 <small>或五</small>	凡	尺	上	上
乙字調		仕	四 <small>或五</small>	合 <small>或六</small>	凡	尺	上
正宮調		尺	乙	四 <small>或五</small>	合 <small>或六</small>	凡	工
六字調		工	上	乙	四 <small>或五</small>	合 <small>或六</small>	凡
凡字調		凡	尺	上	乙	四	合

曲中所謂宮調，卽限定某曲用某管色者也。宮調所以有定者，因笛之管色高下有定也。今將北曲各宮調分配管色如下：

黃鐘 凡或六，間用正宮。

正宮 小工或上調。

仙呂 小工或工，間用正宮。

南呂 凡調，間用小工或尺。

中呂 小工或尺，間用六調。

道宮 小工或尺。

大石 小工或尺。

小石 凡或小工。

般涉 小工或尺。

商角 凡或六。

高平 小工或尺。

商調 六或凡，小工，間用尺。

越調 六或凡。

雙調 乙，或正宮，小工。

南曲各宮調分配管色如下：

仙呂 小工或尺。

道宮 小工或尺。

正宮 小工或尺。

大石 小工或尺。

中呂 小工或尺。

小石 小工或尺。

南呂 凡或六。

羽調 凡或六。

黃鐘 凡或工。

商調 六或凡。

雙調 正宮或小工。

越調 小工或凡。

仙呂入雙調 正工或小工。

此皆就其通行者分配而言，更細求之，各宮調皆有出入，老於斯學者，自能變通也。

(三) 宮調與工尺 七調工尺譜自極低以至極高可用十九字，即上、尺、工、凡、合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五、乙、伋、伋、伋、伋是也。方以智通雅云：『合字音似呵，四字似恩，一字似伊，尺字似扯，六字音靈悠切，凡字似翻，高凡字似泛，五字似鳴，即今簫笛七調諸法也。』十九字之音，應分本音、低音、高音三部。茲列表於下：

高	音	譜
低	音	階
		譜
		字
		上尺工凡

表	低	本	音	合四乙上尺工凡
高	音	音	六即合之。五即四之。乙上尺工凡。此音最高。	

此十九字之音自高任以上用者極少，通常僅用十七字，惟高伋之音，間亦有用者，至高伋則不可見也。工尺字與宮調常成反比，凡調門高者，工尺字必低，調門低者，工尺字必高，此通例也。

南北曲所用工尺字，有絕大不同之處，即南曲譜中不用乙凡二音是也。蓋乙凡皆半音字，唱成硬腔最適於北曲悲壯之聲，南曲以柔和致勝，故不用也。方中通云：『簫笛南曲，隔五必合，如合四上尺工六五，而合與六同孔，四與五同孔也，用乙字凡字則成北調矣。』

工尺之爲譜也，來源甚久，唐琵琶錄以合字定工，可知其不始金元矣。今樂考證引翟灝云：『工

尺譜即朱子所謂半字譜也。古作樂譜者，初以△□形狀爲識，如禮投壺篇魯鼓薛鼓之作，按今禮記△各本皆作○

尋以音調各出二文，未足於用，乃即二文增損棄積用之。如工者コ也，上者レ也，尺者只也，合者台也，四者四也，六者只也，五者厶也，乙者上，文向上波也，凡者尺，文向上波也，諸文本無音韻義理，且並非字，學者因其形似，而強讀之爲字也。』梁子章曲話引楚詞大招：『四上競氣』，謂四上爲古樂譜之證，王治不言，蓋恐附會之說。』此亦有本之論乎？

(四)宮調與曲牌 曲牌者，曲之調名也。曲有調名，始於樂府。樂府中有朱鷺、思悲翁、艾如張、戰城南、巫山高、君馬黃等曲，其名繁多，不可勝數。降至梁陳，則有折楊柳、梅花落、雞鳴高樹巔、玉樹後庭花等，皆曲名也。隋唐以還，長短句興，教坊樂工，倚聲作曲。按詞調之名，多與曲通，如涼州，甘州，蘭陵王，何滿子，虞美人等，皆是。每一調出，恣意名之，多不雅馴。金元之間，曲學日盛，知音之士，往往自製曲調，更立新名。其意義如何，頗不可考。如呆骨朵、者刺古、阿納忽、唐兀歹諸名，大率取當時方言，今人何從懸揣哉？

曲牌之可考見者，(一)有取古人詩詞中語名者，如鷓鴣天則取鄭嵎家住鷓鴣天，青玉案則取張衡四愁詩語，粉蝶兒則取毛澤民粉蝶兒共花同活。(二)有以地名者，如梁州序、八聲甘州、伊州令之類。(三)有以音節名者，如步步嬌、急板令、節節高、滴溜子、雙聲子之類。(四)有字面差譌，致失本意，如生查子，查卽槎字，用張鷟乘槎事。玉抱肚，唐人呼帶爲抱肚，宋真宗嘗賜王安石玉抱肚，今譌爲玉抱肚。醉公子，唐人以咏公子，今譌爲醉翁子。朝天紫，本牡丹種名，見陸游牡丹譜，今譌爲朝天子類。(五)其他曲牌，有以雜犯得名者，有以明言幾犯得名者，有以一調分宮得名者，有以一調兩用得名者，等而下之，或以時序，或以人物，或以花鳥，或偶觸所見而名者，不可以指數也。

曲牌有悲歡抗墜之分，與宮調同。曲牌多至千種，分隸於各宮調，雖間有出入，非無定軌。若不明分宮合套之道，則出宮犯調，不一而足，曲文雖佳，不能被入管絃者，職是故也。若能依曲牌性質，而於同宮調中，聯綴成套，雖不中不遠矣。

許守白先生云：『作曲合律之難者何？非徒難於明宮調諸節奏也，宮調節奏，猶可玩索舊譜，潛心而考得之。所難者同宮之曲，紛然雜陳，若不知別擇，以爲同宮調即可任意聯貫，則或以生唱且所唱者。』故不揣其本，而以生調自聯套數，則司笛者有無從按協之患也。知音之士，有見於此，乃將同宮調同性質之曲，聯貫成套，俾學者按調填詞，而無編製之勞，唱者免拗折嗓子之誚也。南北各宮最通行之套數，有許之衡曲律易知一書，足資考鏡，若能循是排列，自無出宮犯調之病矣。今之曲家，好作狡獪，老於音律者，往往別出心裁，爭奇好勝。於是北曲有借宮之法，南曲又有集曲之法矣，此皆倚聲家之病也。

宮調之學，傳於今者，蓋已微矣。昔者唐、宋燕樂，不用雅樂之法，而仍用雅樂宮調之名，而勒石大常，於是一調而有二名，或有三名，如南呂調，唐稱高平調，黃鐘調，唐書稱黃鐘羽，此一調而有二名者

也。道宮唐書稱道調，見唐書二十一卷。又稱林鐘宮，商調唐書稱林中商，又號小食調，此一調而有三名者也。見唐

燕樂述略章。詞源既列古名，又兼俗名，是每調至少有二名矣。故唐宋樂律之書，正史之所傳載，王灼碧雞漫志、沈義父樂府指迷以及詞家柳永、姜夔、張炎等之所論次，多屬燕樂之宮調，而非雅樂之宮調也。

今人生千載之後，而欲究千載前之宮調，又乏典籍爲之矜式，豈不戛戛乎難哉？

第五章 腳色考

在昔金源院本，有「五花」之目，五花者「副淨」「副末」「末泥」「孤裝」「狽」五腳色是也。元曲嗣興，雜劇滋盛。柯丹邱論曲謂雜劇院本皆有「正末」「副末」「狽」「孤」「靚」「搗」「猱」「捷譏」「引戲」九色之名。惟是院本雜劇，至元已有別矣。輟耕錄云：「唐有傳奇，宋有戲曲，金有院本雜劇，

而元因之。然院本雜劇釐而爲二矣。太和正音譜云：「雜劇者雜戲也，院本者行院之本也。」

其腳色名稱，不無重複錯綜之處，當時習用，婦孺皆知，代

易時移，鮮能詳辨。近世梨園又有「生」「旦」「外」「末」「淨」「丑」「貼」七色之義，龐雜紛紜，驟難盡數。胡應麟莊嶽委談云：「凡傳奇以戲文爲稱也，無往而非戲文也。故事欲謬悠而無根也，其名顛倒而無實也，反是而求當焉，非戲也。故曲欲熟而命以「生」也；婦宜夜而命以「旦」也；開場始事而命以「末」也；塗汙不潔而命以「淨」也，凡此咸以顛倒其名也。」是說雖涉附會，不無一得之理，茲特鈎弋羣書，並抒所見，以質同好。

「副淨」「參軍」「艷」「參軍椿」「靚」「淨」
輟耕錄云：「副淨古謂之參軍。」樂

府雜錄云：「開元中黃幡綽張野狐弄參軍，始自漢館陶令石耽，耽有賊犯，和帝惜其才，免罪。每宴樂

卽令衣白夾衫，命優伶戲弄辱之，經年乃放，後爲參軍，誤也。開元中有李仙鶴者善此戲，明皇特授韶

州同正參軍，以食其祿，是以陸鴻漸撰詞言韶州參軍，蓋由此也。」竊按于慎行穀城山房筆塵云：「優

人爲優，以一人幘頭衣綠，謂之參軍。」皇甫錄近峯聞略云：「參軍至唐爲故事，名副淨。」據此則參

軍之名，不始於唐；而副淨之名，又不始於金源也。又懷鉛錄云：「古梨園傅粉墨者，謂之參軍，亦謂之

艷，艷，廣韻云：「妝飾也。」傅粉墨謂之淨，蓋艷之譌也。」趙璘因話錄云：「肅宗宴於宮中，女優有弄

假戲，其綠衣秉簡者，謂之「參軍椿」。蓋參軍椿猶參軍裝，謂裝扮參軍也。並無深意，觀下孤裝與裝

孤之解，卽可隅反。且副淨與淨，鮮有差別，丹邱論曲云：「靚，按與艷同。傅粉墨戲笑供諂者也，粉白黛綠，

古稱靚妝，故謂之妝靚色，今俗譌爲淨。」明徐渭南詞敍錄云：「淨字不可解，或曰其面不淨，故反言

之。予意卽古「參軍」二字合而訛之耳。宋元戲曲史以淨爲參軍之促音，說當本此。優中最尊其手，皮帽有如兩手形，因明

皇奉黃番綽首而起。」愚以爲副淨與淨，古皆以參軍名之，則其意原可相通，蓋淨之外又副一淨，故

假名副淨，久假而不歸，烏知其非有也？淨之一色，前人雜劇中屢見不鮮：舉案齊眉二淨扮張小員外，馬舍上；殺狗勸夫、東堂老並二淨扮柳隆卿、胡子傳；合汗衫淨扮卜兒，淨扮陳虎；陳州糶米淨扮劉衙內，淨扮小衙內。皆同場有二淨也。副淨之例，見諸竇娥冤之張驢兒，特用之較少耳。

「丑」 胡應麟莊嶽委談云：『古無丑，丑卽副淨。』又云：『次淨卽丑。』竊按丑與副淨，本有分別：

陳州糶米二淨按淨猶副淨也。扮劉衙內與小衙內，而三丑扮楊金吾與二斗子，是同場之中有二淨三丑，丑

與淨非無別也。徐渭南詞敍錄云：『丑以墨粉塗面，其形甚醜，故省文作丑。』清王棠知新錄謂：『都

城紀勝云：「雜扮」或名「雜旺」，又名「鈕元子」，又名「拔和」，乃雜劇之散段，多是借裝爲山

東河北村人以資笑。今之「打和鼓」「撚梢子」「散耍」皆是也。今之丑腳，蓋鈕元子之省文，古

杭夢遊錄作雜班扭元子拔和。據此則丑之一色，原屬雜扮以資歡笑者，與副淨之『傅粉墨戲笑

供諂』，頗相近似，故易混同也。懷鉛錄云：『今世有生有外有丑，宋時末卽今日之丑也。』說雖不經，

然今梨園所用之末，皆是配腳，與丑相近，與生迥別，其源於宋時歟？

「末」「蒼鶻」「正末」「副末」「小末」「末泥」「小末泥」「二末」「生」「外」

「末」者開場始事者也。古有「蒼鶻」之稱，王棠知新錄云：「蒼鶻謂之末者，周禮四夷之樂有

鞮，東都賦云：「儻侏兜離，罔不具集。」蓋優人作外國裝束者也。一曰「末泥」，蓋倡家隱語，如爆炭

崖公之類，省作末。徐渭南詞敍錄云：「末，優中之少者爲之，故居其末，按今人名刺，或稱晚生，或稱晚

末通，尙爲元人之遺歟。手執搯爪，起於後唐莊宗，古謂之蒼鶻，言能擊物也。」又宋元戲曲史謂：「東京夢華錄

云：舞旋多是雷中慶，舞曲破擲前一遍，舞者入場，至歇拍，一人入場，對舞數場，前舞者退，獨後舞者終

其曲，謂之舞末，末之名當出於此。又長言之則爲末泥也。」末之類別甚多，而以正末副末爲著。丹邱

論曲云：「正末，當場男子能指事者也。俗謂末泥。」又云：「副末，古謂之蒼鶻，故可以扑靚者，靚謂狐

也。如鶻之可以擊狐，故副末執搯爪以扑靚是也。」竊按夢梁錄云：「雜劇中末泥爲長，每一場四人

或五人，（中略）末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢。」說亦見王驥德曲律。末泥色又名戲頭，

以其爲雜劇中之長也。說見宋元戲曲史。王氏云：「此四語實能代表宋代腳色之職分也。主張分付，皆編排命令

一笑柄也。」副末之與正末，猶副淨之與淨也。特正末副末並傳不廢耳。元雜劇中名色不同。任風子劇中

正末扮任屠，冲末即副末，說見王驥德曲律。扮馬丹陽，碧桃花冲末扮張珪，副末扮張道南，貨郎旦冲末扮李彥和，

小末扮李春郎是也。小末亦稱小末尼，東堂老正末同小末尼上，是也。冲末又稱二末，神奴兒冲末扮李德義，後稱李德義爲二末是也。焦循劇說云：『元曲無生之稱，末卽生也。』許守白先生云：『末泥有時扮鬚生，副末蓋皆老生之目也。』胡應麟莊嶽委談云：『宋之戲頭卽生也，引戲卽末也，副末卽外也。』（略）元雜劇之末，乃今戲中之生。卽宋所謂戲頭也。鄭德輝倩女、關漢卿竇娥，二劇皆以末爲生，今西廂以張珙爲生，當是國初所改。』徐渭南詞敘錄云：『生卽男子之稱，史有董生魯生，樂府有劉生之屬。』又云：『外，生之外又一生也，或謂之小生。』按「外」爲「外末」之省稱，蓋外之一色，或扮男或扮女，扮男稱外末，扮女則稱外旦也。

「狽」 「旦」 「姐」 「正旦」 「裝旦」 「老旦」 「大旦」 「小旦」 「閨門旦」 「武小旦」 「副旦」 「貼旦」 「貼」 「風月旦」 「色旦」 「搽旦」 「外旦」 「旦兒」 「花旦」 「猱」

丹邱論曲云：『當場之妓曰狽，狽、猿之雌也。名曰狽狽，其性好淫，俗呼旦非也。』懷鉛錄云：『狽與獼通，莊子云：狽，獼狽以爲妻。東廣微云：狽以獼爲婦，蓋喻婦人意，遂省作旦也。』

竊按莊子齊物論云：『狽，獼狽以爲雌。』釋

文云：『狽，七餘反。』各家所解未有涉及狽字者，抑形似而譌乎？

徐渭南詞敘錄云：『宋伎上場，皆以樂器之類，置籃中擔之以出，號曰

花擔。今陝西猶然，後省文為旦。『宋元戲曲史云：『旦與姐不知其義，然青樓集謂張奔兒為風流旦，

李嬌兒為溫柔旦。則旦疑為宋元倡伎之稱。』衆說紛紜，莫衷壹是。羅膺中先生云：『姐與姐形似而

誤。』此說頗可取信。然亦往往以優之少者為之。見顧曲雜言。楊用修云：『漢郊祀志優人為假飾伎女，蓋後

世妝旦之始也。然未必如後世雜劇戲文之所為，緣其時郊祀皆奏樂章，未有歌曲耳。』見劇說。樂府雜

錄云：『咸通以來，有范傳康、上官唐卿、呂敬遷等三人，弄假婦人案，此優人作旦之始。』莊嶽委談云：

『元雜劇旦有數色，所謂裝旦，即正旦也，小旦即今副旦也，以墨點破其面，謂之花旦，今惟淨丑為之。』

王靜安云：『優伶本非婦人，故其假作婦人者，謂之裝旦也。』果爾，則裝旦與旦奚異？丹邱又云：『凡

妓女總稱曰獠，獠亦獠類，喜食虎肝腦，虎見而愛之，輒負於背。獠乃取蝨遺虎首，虎即死，取其肝腦食

焉。以喻少年愛色者，如遇獠然，不至喪身不止也。』夫獠既為妓之總名，則獠亦旦之類也。丹邱先生論曲云：『當

場之妓曰旦。』特用者絕少耳。此外尚有老旦、大旦、閨門旦、即小旦也。李斗說。貼旦，又名風月旦。李斗說。貼，猶貼旦也。王驥德說。貼也。色

旦、搽旦、外旦、旦兒、即小旦也。李斗說。武小旦、能跳打者。李斗說。諸名。考之中秋切繪，正旦扮譚記兒，旦兒扮白姑姑、碧桃

花，老旦扮張珪夫人，正旦扮碧桃，貼旦扮徐端夫人，張天師夜斷辰旬月搽旦扮封姨，旦兒扮桃花仙，

正旦扮桂花仙。救風塵外旦扮宋引章。貨郎旦外旦扮張玉娥。玉壺春貼旦扮陳玉英。神奴兒大旦扮陳氏。陳搏高臥，鄭恩引色旦上，誤入桃源，小旦上云：『小妾是桃源仙子侍從的是也。』其有單稱旦者，抱妝盒正旦扮李美人，旦扮劉皇后，旦兒扮寇承御。倩女離魂旦扮夫人，正旦扮倩女是也。故於長幼尊卑之間，賓主先後之次，而有不同之名，學者循名以責實，可以玩索而得之矣。

「狐」「孤」「孤裝」「裝孤」丹邱論曲云：『狐，當場裝官者也，今俗譌爲孤。』竊按狐本正字。禮記云：『庶方小侯，自稱曰孤。』史記魯仲連傳：『裂地定封，富比乎陶衛，世世稱孤。』故孤與寡之意同，皆王公大官自謙之詞，非狐之譌也。輟耕錄「五花爨弄」內有「裝孤」一色，即今所謂「孤裝」者也。宋元戲曲史云：『孤者當以帝王官吏自稱孤寡，故謂之孤。』（中略）優伶本非官吏，故假作官吏者，謂之裝孤也。『今樂考證引翟灝云：『孤乃官人，即其土音，何義理之有。』說亦有當。惟夢遊錄所謂「裝孤即旦」則非是也。按貨郎旦冲末扮孤。殺狗勸夫外扮孤。勘頭巾淨扮孤。扮孤者無一定也。

「鶻」丹邱論曲云：『妓女之老者曰鶻，鶻似雁而大，無後趾，虎文，喜淫而無厭，諸鳥求之即

就，俗呼爲獨豹，今人稱鷓者是也。『竊疑鴝之一色，元明劇本鮮有用之者，或者「鴝」字卽「卜兒」之促音乎。

「卜兒」 雜劇中之老旦，常用「卜兒」代之。王驥德曲律名之曰卜旦，蓋「卜兒」者婦人

之老者也。見焦循劇說。

金綫池搽旦扮卜兒；秋胡戲妻、王粲登樓並老旦扮卜兒；合汗衫淨扮卜兒。故扮卜

兒者，無一定也。或說卜兒者，娘兒也。娘之俗寫作外，刻者又去其偏旁，遂成卜字。說見徐渭南詞敘錄。未知是否？

「捷譏」 捷譏之名，起源於宋，武林舊事云：『諸色伎藝人中，商謎有捷機當與譏同。和尚』是

也。丹邱論曲云：『古之謂滑稽，雜劇中取其便捷譏諷故云。』俳優稱之爲樂官，用者甚少，惟據明周

憲王呂洞賓花下神仙觀之，則「捷譏」色與「引戲」近似。見下

「邦老」 焦循劇說引輟耕錄有「邦老家門」者，注云：『邦老疑卽鮑老之譌聲。相傳有詩

云：鮑老當年笑郭郎，笑他舞袖太郎當。若教鮑老當筵舞，舞更郎當袖更長。』夫鮑老是否邦老，既不

可必，卽就此詩觀之，亦不能確知邦老爲何色。竊考邦老之用，一爲合汗衫之陳虎，一爲盆兒鬼之盆

罐趙，一爲硃砂擔之鐵旛桿白正。皆殺人賊，均以淨扮之。故知邦老者，蓋惡人之目也。故王驥德謂

「裝賊曰邦老。」元人以入夥行劫，謂之「合幫」。今關東人仍以入匪羣爲拉幫。刻者省筆作邦，故稱邦老也。

「引戲」丹邱論曲云：「引戲，院本中之旦也。」夢梁錄云：「引戲色分付。」按此色常以生

爲之。參看末着鴿正末副末……條下。又與捷譏相似，參看捷譏條下。特今梨園用者甚尠。

「孛老」「孛老」男子之老者也。卽老諄之意。「老諄」二字，見漢書高帝紀，諄與孛通，年老則昏謬，此亦省筆字也。貨郎旦以淨扮之。瀟湘雨以外扮之。薛仁貴榮歸故里以正末扮之。硃砂擔以冲末扮之。是扮孛老者，亦無一定也。

「徠兒」「徠」「徠兒」一色，雜劇中常見之。徠，讀爲律蛇切，小兒也。見南詞敘錄。貨郎旦，李春

郎前稱「徠兒」，後稱小末，則前以小末扮徠兒。蓋徠兒者扮爲兒童狀也。春郎前幼，當扮爲兒童，故稱徠兒，後已作官，則稱小末耳。王驥德曲律謂「小厮曰徠」，總須年幼者也。

「細酸」莊嶽委談云：「世謂秀才爲措大，元人以秀才爲「細酸」，倩女離魂首折末扮細

酸爲王文舉是也。」王驥德曲律謂「細酸卽裝生者」，亦其徵也。按細酸字面僅見此，今俗尙有此稱，惟考今元曲倩女離魂雜劇中無此細酸二字。

「祇從」「雜當」

王驥德曲律云：「元雜劇中名色不同，從人曰祇從，雜色曰雜當，凡厮役

皆曰張千，有二人者則曰李萬，凡婢女皆曰梅香，凡酒保皆曰店小二。」此蓋一時習慣使然，徐渭謂南戲中，「家奴多用末扮，亦古參軍蒼鶻之意。」今舞臺上所用「生旦淨丑末」五色，末與生同場而品頗卑，其制當非元劇之舊，蓋卽南戲之遺意乎？

參看丑條下。

卷下

第六章 南北曲之區分

曲分南北，由來甚古，王驥德曲律云：『關西胡鴻臚侍珍珠船其所署書名。引文心雕龍，謂塗山歌於候人，始爲南音；有娥謠於飛燕，始爲北聲；及夏甲爲東，殷鼈爲西，古四方皆有音，而今歌曲但統爲南北，如擊壤、康衢、卿雲、南風，詩之二南，按二南之詩，於今考之爲南音，蓋江漢人所作也。此處當除去二南，較爲妥貼。漢之樂府，下逮關、鄭、白、馬之撰，詞有雅正，皆北音也。孺子、接輿、越人、紫玉、吳歛楚艷，以及今之戲文，皆南音也。』愚謂曲分南北，於其勢有不得不分者，其說有二：

(一) 蓋自東晉以還，中國樂曲，有所謂江南吳歌，荆楚西聲者，是吳歌或稱吳音。卽南曲之濫觴，西聲或稱西曲。卽北曲之淵源也。說本王驥德曲律。唐人祖孝孫有言：『梁陳舊樂，用吳楚之音，周齊舊樂，涉胡戎』

之技』。樂分南北，昭然若揭。隋煬之世，復有伊州、梁州、甘州、渭州四曲，由西域輸華，而夷之樂析爲九部，播爲聲歌，夷樂之興，自此始矣。隋唐以降，北方之樂，胡漢雜淆，惟南方之地，古樂稍存。唐宋之詞，雖失古音，然源出樂府，鮮出夷樂之音。宋、元以降，南劇起於南方，南方爲古樂僅存之地，以調之出於古樂府也，故其調亦多出於詞。北劇起於北方，北方爲胡樂盛行之地，故音雜胡樂，而其調鮮出於詞，說本不分也。劉師培南北曲與胡樂。北曲以中州之音調爲主，南曲以大江以南之音調爲宗，說本許守白先生作曲法講義。此音樂方面不能

(二) 南北語言聲韻之差異，亙古互殊，歌唱之聲，豈能無別？顧曲塵譚云：『心感物而成聲，聲逐方而生變，音之所以分南北也。』又云：『自金元入中國，所用胡樂嘈雜緩急之間，詞不能按，乃更爲新聲以媚之。』是所謂『詞不快北耳而後有北曲，』尤有進者，卽『北曲不諧南耳，』二語均見藝苑卮言。此歌唱方面又不能不分也。

南北曲之差異，前人言之者多矣。魏良輔曲律云：『北曲與南曲，有磨調絃索調之分，北曲字多而調促，促處見筋，故詞情多而聲情少；南曲字少而調緩，緩處見眼，故詞情少而聲情多。北力在絃索，

宜和歌，故氣宜粗，南力在磨調，宜獨奏，故氣宜弱。近有絃索唱作磨調，又有南曲配入絃索，誠爲方底圓蓋，亦坐中無周郎耳。王驥德曲律云：『以辭而論，宋胡翰所謂晉之東，其辭變爲南北，南音多艷曲，北俗雜胡戎；以地而論，則吳萊氏所謂晉宋六代以降，南朝之樂，多用吳音，北國之樂，僅襲夷虜；以聲而論，則關中康德涵所謂南詞主激越，其變也爲流麗，北曲主忼慨，其變也爲樸實，惟樸實故聲有矩度而難借，惟流麗故唱得宛轉而易調。吳郡王元美謂南北二曲，譬之同一師承，而頓漸分教，俱爲國臣，而文武異科。北主勁切雄壯，南主清峭柔婉。北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北辭情少而聲情多；南聲情少而辭情多。北力在絃；南力在板。北宜和歌；南宜促奏。北氣宜粗；南氣宜弱。此其大較。』又明陸深谿山餘話云：『歌詞代各不同，而聲亦易亡，元人變爲曲子，今世踵襲，大抵分爲二調，曰南曲，曰北曲，胡致堂所謂綺羅香澤之態，綢繆宛轉之度，正今日之南詞也。登高望遠，舉首高歌，而逸懷浩氣，超乎塵垢之表者，近於今日之北詞也。』皆可謂之知言。徐渭南詞敍錄云：『南曲始於宋光宗朝，永嘉人所作趙貞女、王魁二種，實首之。』

翟灝云：『南戲肇始實在北戲之先，而王魁不傳，胡氏應麟乃以王關西廂爲戲文祖耳。今戲曲合用南

北腔調，又始於杭人沈和甫，見鍾氏錄鬼簿。』

故劉後邨有『死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎。』之句。或云宣和間已濫

觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇。視允明謂名溫州雜劇。又曰鶻伶聲嗽。其曲則宋人詞，而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士大夫罕有留意者。元初北方雜劇流入南方，一時靡然向風，宋詞遂絕，而南戲亦衰。順帝朝忽又新南而疎北，作者蔚興，調多鄙下，不若北之有名人題詠也。又云：『今之北曲，蓋遼金北鄙殺伐之音，壯偉狼戾，武夫馬上之歌，而流入中原，遂爲民間之日用，宋詞既不可被絃管，南人亦遂尙此，上下靡風，淺俗可嗤。然其間九宮二十一調，則猶唐宋之遺意也。特其止於三聲，而四聲已滅耳。至於南曲又出北曲下一等，彼以宮調限之，吾不知其何取也。』魏際瑞云：『南曲如抽絲，北曲如掄鎗；南曲如南風，北曲如北風；南曲如酒，北曲如水；南曲如六朝，北曲如漢魏；南曲自然者，如美人淡粧素服，文士羽扇綸巾；北曲自然者，如老僧世情物價，老農晴雨桑麻；南曲情聯，北曲勢斷；南曲圓滑，北曲勁澀；南曲柳顫花搖，北曲水落石出；南曲如珠落玉盤，北曲如金戈鐵馬；若貴堅重，賤輕浮，尙精緊，卑流蕩，洗乾淨，壓繁碎，愛老成，黜柔弱，取大方，棄鄙小，求蘊藉，忌粗率，則南北所同也。北曲步步橋高，南曲層層轉落；北曲枯折見媚，南曲宛轉歸正；北曲似粗而深厚，南曲似柔而筋節；北白似生似呆，南白貴溫貴雅；北白或過文，或眼目，或案斷，南白有穿插，有挑撥，有埋伏；北白冗則極冗，簡則極簡，南白停勻

而已。』此南北曲性質區分之大略也。茲就其宮調、曲牌、樂器、聯套不同之點，分述於左：

(一) 宮調 宮調者所以限定樂器管色之高低也。凡一曲必屬於某宮或某調，曲既分爲南北，宮調用法亦各不同，大抵北曲黃鐘雙調屬喜劇類，仙呂亦近喜劇，南呂商調屬悲劇類，至中呂、正宮、大石、越調，則可悲可喜也。至於南曲則黃鐘正宮屬喜劇類，仙宮中呂大石亦近喜劇，越調則屬悲劇，商調亦近悲劇，而南呂、雙調、仙宮入雙調，則可悲可喜，此其所以不同也。此外南曲各宮調所用之工尺字譜中，絕無乙凡二字，惟北曲則有之，此亦宮調中要義也。詳見宮調論。

(二) 曲牌 曲牌者曲之調名也，其源始於樂府，變自詩餘，而增益於金元兩代。及曲分南北，往往牌名彼此相同，而曲音之抗墜緩急，曲詞之剛柔修短，因南北而各異，例如正宮刮地風，牌名一也，而南北曲音調句格迥不相同，一觀李玄玉北詞廣正譜及沈寧庵南曲譜，便知其分際也。諸如此類，不勝枚舉，好學深思者，自能辨識。至於曲牌之變換，名異而實同者，亦不少見。吳瞿安詞餘講義云：『登場首曲，北曰楔子，北劇中有一事情節未了，別加一饒戲，亦作楔子，與此異。南曰引子。引子屬慢詞，過曲屬近詞。曲之第二調，北曰么，又名么篇。南曰前腔，又曰換頭。前腔者連用二首或四五首，句法一字不易者也。換頭者換其前曲

之頭，稍加增減一二字句，如錦堂月、念奴嬌，則換首句，朝元令則第一、第二、第三、第四，通調各自全換。梁州序則至第三、第四調始換首二句，此類是也。煞曲曰尾聲，亦曰餘文，或曰意不盡，或曰十二時以南曲尾聲皆用十二板爲節。其實一也。格式句字，稍有不同，當隨所用宮調以爲衡，南曲譜論尾聲頗詳，可參考。今多混用非是。說亦見王季烈蠙廬曲談。此又南北曲不同之點也。

(三) 樂器 南北曲所用樂器，絕然不同，北曲被以絃索，南曲和以笛管，門戶森嚴，未有逾越者。崑腔盛行之後，其法始廢弛也。臧晉叔元曲選序云：『予嘗見王元美之論曲曰：北曲字多而聲調緩，其筋在絃，南曲字少而聲調繁，其力在板。夫北之被絃索，猶南之合簫管，催藏掩抑，頗足動人，而音亦嫋嫋，與之俱流，反使歌者不能自主，是曲之別調非其正也。若板以節曲，則南北皆有力焉。如謂北筋在絃，亦謂南力在管，可乎？惜哉元美之未知曲也。』自崑腔盛行，南北曲所用樂器混，蓋均非舊觀矣。

(四) 聯套 聯套之法，南北不同。大抵北曲無論長套短套，其首尾數曲，均有一定。至於南曲，除引子尾聲外，中間各曲，須審其曲牌性質有粗細之分。以類別之，約有三種：一曰細曲，又名慢曲。亦可

名爲套數曲，謂宜於長套所用，纏綿文靜之類是也。一曰粗曲，又名急曲。亦可名爲非套數曲，宜於短劇過場等所用，鄙俚噍殺之類是也。二者各別部居，不相聯屬，非排場必要時，決無同在一處之理。誤用則成笑柄，又有可細可粗之曲，又名中曲。此種曲牌，隨人運用可矣。說見曲律易知。參看宮調論。



第七章 北曲作法

自南曲之盛，北曲式微，絕妙奇文，曠代之後，鮮有能識其音徽而繼其絕響者，此知音君子之所傷也。昔周挺齋論曲，曾揭作詞十法：見中原音韻。一曰知韻，二曰造語，三曰用事，四曰用字，五曰入聲作平聲，六曰陰陽，七曰務頭，八曰對耦，九曰末句，十曰定格。分析條理，各極精當，其說雖未明指北曲，實則盡爲北曲而言也。自南曲風行，作家蔚起，周氏所揭之十法，不盡爲北曲專用，同時吾人深感此十法者，又不能盡概北曲之範疇也。故斟酌損益，別立五目，述其要旨於次：

(一) 知聲韻 欲明曲中之聲韻，不可不知一字之音發收之理，蓋一字之成，必有頭腹尾三音，其法與反切相似，聲謂其首，韻賅其腹尾，譬如東字，多爲字頭，翁爲字腹，舉其腹音，而尾音自寓矣。說本度曲須知，詳後度曲法。故求字音之正確無訛，不可不由聲韻始。北曲入聲，派入平上去三聲。中原音韻云：

『平聲有陰有陽，入聲作平聲俱屬陽。』

連圖按此說有不盡然者，例如發、哭、郭、一、昔、夕、歇、喝、屈、說、貼、析，等字，俱讀陰平。又云：『入聲作

平聲，施於句中，不可不謹。』蓋入聲字不易正其音也。如『澤國江山入畫圖』第一澤字無害。又如『瘦馬獨行真可哀』第三獨字若施於仄仄平平仄仄平之句則可，施於他調皆不可也。中原音韻又云：『上聲無陽無陰，入聲作上聲亦然，去聲無陰無陽，入聲作去聲亦然。』按此純指北曲而言，若南曲則上去亦分陰陽也。說

見前

北曲平聲獨分陰陽者，所以適歌者之吻也。點絳脣首句韻腳，必用陰字。試以『天地元黃』為

句歌之，則歌黃字為荒字，非也。若以『宇宙洪荒』為句協矣。蓋荒字屬陰，黃字屬陽也。又如『寄生草』末句七字內第五字必用陽字，以『歸來飽飯黃昏後』為句歌之，協矣。若以『昏黃後』歌之，則歌昏字為渾字，非也。蓋黃字屬陽，昏字屬陰也。

曲中之音，約分為六。以分別統系於平水韻一百七部，各有指歸，不相雜糅。一曰穿鼻，謂口中得字之後，其音必穿鼻而出，作收韻也。東冬江陽庚青蒸七韻屬之。二曰展輔，謂字出口後，展開兩輔，按之兩旁角為輔。微為笑狀，作收韻也。支微齊佳灰五韻屬之。三曰斂脣，謂口半啓半閉，聚斂其脣作收韻也。魚虞蕭肴豪尤六韻屬之。四曰抵齶，謂其字將終時，以舌抵上齶，作收韻也。真文元寒刪先六韻屬之。五曰直喉，謂收韻直如本音者也。歌麻二韻屬之。六曰閉口，謂卻閉其口，作收韻也。侵覃鹽咸四韻屬之。

凡平聲三十韻已盡於此，上聲三十韻，按上聲原為二十九部，並無拯韻。去聲三十韻，可以類推及之。惟入聲十七部頗有變易，一則穿鼻抵齶，皆無入聲，故入聲之數較少。一則因古人「異平同入」之法，分別相承，故入聲之用獨多。茲將吳瞿安先生所製六音四聲一百七韻統系表引列於下，並略參己意以明之。

六音	平	上	去	入	備	註
穿鼻	東	董	送	○	入聲無穿鼻韻	
穿鼻	冬	腫	宋	○	入聲無穿鼻韻	
穿鼻	江	講	絳	○	入聲無穿鼻韻	
展輔	支	紙	寘	質 陌 職	質陌職俱承寘，陌又承泰，職又承泰又承隊。	
展輔	微	尾	未	物		
斂唇	魚	語	御	藥		
斂唇	虞	麌	遇		藥兩承御遇，又三承嘯效號。	

抵 齶	抵 齶	抵 齶	抵 齶	抵 齶	抵 齶	展 輔	展 輔	展 輔
先	刪	寒	元	文	真	灰	佳	齊
銑	潛	旱	阮	吻	軫	賄	蟹	齊
霰	諫	翰	願	問	震	隊	泰	霽
○	○	○	○	○	○	職 月	職 陌	錫 屑 月
入聲無抵齶韻	入聲無抵齶韻	入聲無抵齶韻	入聲無抵齶韻	入聲無抵齶韻	入聲無抵齶韻	月職俱承隊，月又承霽，職又承真又承泰。	陌職俱承泰，陌又承真，職又承真又承隊。	月屑錫俱承霽，月又承隊。

閉口	閉口	閉口	閉口	斂脣	穿鼻	穿鼻	穿鼻	穿鼻	直喉	直喉	斂脣	斂脣	斂脣
咸	鹽	覃	侵	尤	蒸	青	庚	陽	麻	歌	豪	肴	蕭
謙	琰	感	寢	有	拯	迥	梗	養	馬	哿	皓	巧	蕭
陷	豔	斟	沁	宥	證	徑	映	漾	禡	箇	號	效	嘯
洽	葉	合	緝	屋	○	○	○	○	黠	曷	藥	覺	沃
					入聲無穿鼻韻	入聲無穿鼻韻	入聲無穿鼻韻	入聲無穿鼻韻			<p>沃覺藥俱三承嘯效號，藥又兩承御遇。(沃覺藥派入蕭肴豪內，皆可通用。)</p> <p>連連按：此韻按崑曲規模，皆收音於鳴，唱時自應兼屬斂脣。參看度曲須知中秋品曲。</p>		

吳氏云：「四聲表者統四聲於六條者也，六條者穿鼻展輔之分計凡六也。按即所謂六音。其法一經一緯，六條爲經，四聲緯之，其表韻之理有二：一曰案文，二曰尋聲，邛姪之屬從至，崋踣之屬以粹，此案文得之也。思入爲發，離入爲栗，此尋聲得之也。」元人散套雜劇，間亦有失聲落韻者，緣當時無成格可守，不足怪也。中原音韻一出，則聲韻有專書矣，製北曲者，寸步不容越也。

(二) 識曲譜 曲譜爲填詞之粉本，南北曲均不可離，而此獨爲北曲所重者何也？蓋南曲襯字不許過多，板式均有定格，一檢南詞定律，則正襯分明，板眼易見，雖與他譜稍有出入，亦非難辨。至若北曲之譜，歧異紛出，聚訟莫決，若嘯餘譜、吳騷合編諸書，率多不點北曲板式，以致正襯不分，何所從違？此北曲曲譜之所以爲要也。李玄玉北詞廣正譜爲北曲曲譜不刊之典，大成宮譜幾於盡收取之，久爲學者所矜式，自應人手一編，以爲畫葫蘆之樣也。吳瞿安顧曲塵談云：「識譜之法，顧亦甚難，於無可遵守之中，而思一法，則取近來時伶所熟悉諸套用之，切忌生套，謂不常見之套數也。此其間有數便也，腔格既熟，滯齒棘喉之音，自然可免，一便也；若者爲襯，若者爲正，譜中所聚訟之處，可就脚本中工尺旁譜中決之，二便也；凡襯字歌者須速速帶出，俗謂之搶，此南北曲皆然，惟北曲中間有加一二板者。板之疏密處，既可檢得，而於填詞用襯字時，

何處可增，何處可減，亦可以自行去取，三便也；工尺旁譜，既有成例，將來脫稿填譜，即可將此作對本子，而依字配聲，其出入變動處，得所依傍，凡填譜必依曲文之四聲清濁陰陽，而後定工尺。四便也。『若能循此良法，由熟譜以及於生譜，由熟套以及於生套，久之，不難觸類而長也。

(三) 造語句

夫按調為南北曲，而北曲獨難於造語者何也？蓋南曲貴溫柔，尚藻飾，詞章佳

者，搖筆伸紙，便易絕妙。北曲則異於是，其詞貴忼爽，尚白描，

如桃花扇寄扇折哀江南直是秦柳小詞也非北曲正格。

『以俚俗為文

雅。』

吳瞿安語。

此所以為難也。李笠翁論曲云：『詩文之詞采，貴典雅而賤麤鄙，宜蘊藉而忌分明，詞曲

不然，話則本之街談巷議，事則取之直說明言，凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞，不問而知為今曲非元曲也。元人非不讀書，而所製之曲，絕無一毫書本氣，以其有書而不用，非當用而無書也。後人之曲，則滿紙皆書矣。元人非不深心，而所填之詞，皆覺過於淺近，以其深而出之以淺，非借淺以文其深也。後人之詞，則心口皆深矣。』見李笠翁一家言。故曲之為文，最貴明顯，非詩可比也。詩若艱深，尚為名家所病，元遺山詩云：『詩家最愛四崑崙，只恨無人作鄭箋。』況乎戲文，般演於當場，宛轉於歌喉，唱者一人，而聽者千百，安得人盡周挺齋之流，以賞其音乎？中原音韻論造語之法云：

「未造其語，先立其意，語意俱高爲上，短章辭既簡，意欲盡，長篇要腰腹飽滿，首尾相救。造語必俊，用字必熟，太文則迂，不文則俗，要聳觀，又聳聽，格調高，音律好，襯字無，平仄穩。」作北曲者，莫不以此爲極則也。其中條目，總分爲二；其一謂可作樂府語，謂文雅之語也。經史語，王氏曲禁四十條中有經史語，與此似相矛盾，若經史句法，曲中無模仿之餘地矣。天下通語，其一謂不可作俗語，按元人之作，及周氏已作，皆不能外俗語，只看用法如何耳。蠻語，粗而蠢者。謔語，按中謔語不可少，要在不太傷雅而已。嗑語，謂嘖叨瑣屑之語。市語，與天下通語有別。方語，猶方言也，見曲禁。書生語，書之紙上詳解方曉，歌則莫知所云。譏諷語，有之，不可直述，託一景，全句語，短章樂府，務頭上不可多用全句，還是自立一家言，語爲上，全句語者，惟傳奇中務頭上用此法耳。句肆語，猶句欄語也，不必專指倡家，求聳聽，不求聳觀，俗語謔語市語盡量參入句肆，故不可作如是語也。張打油語，謂淺陋粗鄙語也，製曲力求通俗者，最易犯此病。雙聲

疊韻語，

此體不可無，亦不可專意作之，見曲禁。

六字三韻語，

西廂記首本第三折麻郎兒么篇云：「忽聽一聲猛鷲，原來是撲刺刺宿鳥飛騰。」六字三韻，韻脚俱用平聲，若雜一上聲，便屬第二著，皆於務

頭上使。若句句如是，所謂畫虎不成，反類犬也。故云不可作如是語也。

語病，

謂容易誤會者，見曲禁。

語澀，

句生硬而平仄不好。

既庸且腐，又不切當，鄙猥小家而無大氣也。明乎此而後可言製北曲也。

(四) 明務頭 從來製曲者，必明務頭，而北曲尤甚。緣北曲閃賺抗墜之勢，甚於南曲者多也。

然務頭二字之解，人各一詞，聚訟紛歧，迄無定論。程明善嘯餘譜載務頭一卷，洋洋萬言，究不能道出

務頭之定義，止於卷尾開列諸舊曲以爲法式，言某曲中第幾句是務頭，其間陰陽不可混用，去上上去等字，不可混施，果如是言，則除此句外，其平仄陰陽，皆可混施矣。周德清中原音韻云：『要知某調某句某字是務頭，可施俊語於其上。』果如是言，則一曲之中只可用一俊語，餘則可潦草敷衍矣，愚以爲周、程二氏，乃元、明兩代曲家之軒冕，其於務頭一詞，焉能誤解？蓋務頭之意，在當時不待詮釋而家喻戶曉，習見習聞，以知音者多也。降及近世，雖千疏百解，亦不究真意，知音者少也。故周、程之說，專重曲之抽象，指務頭言。非曲之全體，僅言務頭之方法，非務頭之原則也。李笠翁云：『務頭二字，旣然不得其解，只當以不解解之，曲中有務頭，猶棋中有眼，有此則活，無此則死。進不可戰，退不可守者，無眼之棋，死棋也；看不動情，唱不發調者，無務頭之曲，死曲也。一曲有一曲之務頭，一句有一句之務頭，字不聱牙，音不犯調，一曲中得此一句，即使全曲皆靈；一句中得此一二字，即使全句皆健者，務頭也。』

見李笠翁一家言。

此理雖精，然未指出務頭之用，不若吳瞿安之論，較爲深切著明也。

顧曲塵談云：『務頭者曲中平上去三音連串之處也。如七字句則第三、第四、第五之三字，不可用同一之音。大抵陽去與陰上相連，陰上與陽平相連，或陰去與陽上相連，陽上與陰平相連亦可，每

一曲中，必須有三音相連之一二語，或二音或去上，或去平，或上平，看牌名以定之。相連之一二語，此即謂務頭處。『例

如白仁甫醉中天云：『疑是楊妃在，怎脫馬嵬災，曾與明皇捧硯來，美臉風流殺，叵奈揮毫李白，覷着

嬌態，灑松煙點破桃腮。』此詞詠佳人黑痣，文極佳妙，「馬嵬」「與明」四字，爲陰上與陽平相連，

「捧硯」爲陰上與陽去相連，「點破桃」三字爲陰上陽去陽平相連，皆是務頭也，跡此而求之，詞

山曲海，皆可以條理矣，又務頭之說，無講及南曲者，蓋南北同法，見九宮譜定。非有二致也。

(五) 聯套數 北曲套數之連串，較南曲之律爲嚴，南曲同宮調之曲，間或自行聯綴，無大妨

礙，至於北曲，非有依據不可。大抵元人北曲，其排場之繁簡冷熱，悉依曲牌之多寡以爲差，司唱者祇

限一人，非正末即正旦，其餘腳色，不得代庖。如漢宮秋四折，生唱到底，玉簫女四折，旦唱到底，皆其例

也。似此一本四折之長曲，而使一人獨唱，其勞可知。故曲牌之聯串，必須佈置停勻，不致太多太少，太

少，謂之閃撒，座客不及細聽，既已畢曲，太多謂之絮叨，閃撒、絮叨，皆元人方言。唱者雖有銅腔鐵喉，亦難藏事，故

聯串套數，爲製北曲之要義也。說本願曲塵談。選牌連套之法，首在避生就熟。蓋南曲盛行之後，習北曲者漸

少，若用生調生套，則司笛者有無從按協之患也。說本曲律易知。今將北曲各宮調最通行之套數例舉如下，

略供採掇。以終此篇。

仙呂 點絳脣、混江龍、油葫蘆、天下樂、那吒令、鵲踏枝、寄生草、煞尾。或用賺煞亦同。 點絳脣、混江龍、油

葫蘆、天下樂、青哥兒、元和令、上馬嬌、勝葫蘆。么篇 後庭花、柳葉兒、寄生草、賺煞。 村裏逐鼓、元和令、上

馬嬌、勝葫蘆、煞尾。

中呂 粉蝶兒、醉春風、石榴花、鬪鶴鶉、上小樓、煞尾。 粉蝶兒、醉春風、迎仙客、石榴花、上小樓。么篇

。小梁州。么篇 朝天子、煞尾。 粉蝶兒、醉春風、迎仙客、紅繡鞋、石榴花、鬪鶴鶉、快活三、十二月、堯民歌、

上小樓、煞尾。

正宮 端正好、滾繡球、叨叨令、脫布衫、小梁州。么篇 快活三、朝天子、煞尾。 端正好、滾繡球、叨叨

令、倘秀才、脫布衫、小梁州。么篇 朝天子、煞尾。 端正好、滾繡球、叨叨令、脫布衫、小梁州。么篇 上小樓。么篇

。滿庭芳、快活三、朝天子、四邊靜。耍孩兒。六支 煞尾。

雙調 新水令、折桂令、雁兒落、得勝令、沽美酒、太平令、鴛鴦煞。 新水令、駐馬聽、沈醉東風、雁兒

落、得勝令、喬牌兒、甜水令、折桂令、碧玉簫、離亭宴煞。 新水令、駐馬聽、胡十八、沽美酒、太平令、沈醉東

風、慶東原、雁兒落、得勝令、攪箏琶、煞尾。

南呂 一枝花、梁州第七、四塊玉、哭皇天、烏夜啼、煞尾。 一枝花、梁州第七、牧羊關、四塊玉、罵玉

郎、元鶴鳴、烏夜啼、收尾。 一枝花、四塊玉、罵玉郎、感皇恩、採茶歌、草池春。

黃鐘 醉花陰、喜鶯遷、出隊子、刮地風、四門子、水仙子、煞尾。 醉花陰、喜鶯遷、出隊子、刮地風、四

門子、塞兒令、神仗兒、掛金索、水仙子、尾聲。 醉花陰、喜鶯遷、出隊子、山坡羊、刮地風、四門子、水仙子、尾

聲。

商調 集賢賓、逍遙樂、上京馬、梧葉兒、醋葫蘆。么篇 金菊香、柳葉兒、浪來裏、高過隨調煞。 集賢

賓、逍遙樂、金菊香、梧葉兒、醋葫蘆。么篇 後庭花、柳葉兒、浪來裏煞。

越調 鬪鶴鶉、紫花兒序、天淨沙、調笑令、小桃紅、禿廝兒、聖藥王、麻郎兒。么篇 絡絲娘、煞尾。 鬪

鶴鶉、紫花兒序、天淨沙、小桃紅、調笑令、金葉蕉、禿廝兒、鬼三臺、聖藥王、絡絲娘、煞尾。

大石 六國朝、喜秋風、歸塞北、六國朝、雁過南樓、搥鼓體、歸塞北、好觀音、好觀音煞。 青杏子、歸

塞北、初問口、怨別離、搥鼓體、搥拍帶賺煞。

北曲十七宮調，前於宮調節下亦言之矣，就中除歇指、宮調、角調均有目無詞外，實只十四宮調耳。此十四宮調中，道宮、小石、般涉、商角、高平，均曲牌極少，雖有用者，亦居少數，故北曲通行套數實卽上列九種而已。



第八章 南曲作法

南曲承北曲之敝，腔舒板緩，一洗元胡蒜酪之風。名人才士，競作傳奇，曲海詞山，不乏佳製。然可爲後世楷模者，顧寥寥無幾，亦誠憾事。卽如拜月琵琶，南曲之冠冕也，魏氏良輔僅點琵琶記板，不點拜月亭板，學者因之有所從違。惟琵琶用韻夾雜，不可盡依，老於詞學者，尙可識辨，洵非初學之善本。至若牡丹亭曠世傑作也，然襯字太多，宮調凌亂；桃花扇前朝名曲也，然聲律欠合，按協無方，并難效法。必不得已，但取長生殿中之南詞模仿之，尙少紕繆，信乎欲治此學之不易也。茲舉其要者如左：

(一) 別曲牌 南曲曲牌之音，自來有沿誤之處，製曲者不可不別也。蓋每曲必有一定之聲，不得移動，往往有標明某宮某牌，而所作句法，全非本調者，若不別其音之正僞，必生歧誤乖異之音也。一部傳奇，某處宜悲戚，某處宜歡樂，某處宜急曲，某處宜慢曲，各隨其情節而轉變，當行者未有忽於此者也。

南曲有引子，有過曲，有尾聲。引子者出場時立於場口所唱之詞也。其說已見前聲律章。過曲卽是正曲，謂從引子過脈到正曲也。九宮譜定云：「尾聲者，遲以媚之也，或名餘文，或名餘音，或名情不斷，總是十二板，凡一曲名或二或四或六或八，及二曲名各二各四俱不用尾，大套則必用尾。」引子而可作尾聲用者，惟哭相思、鷓鴣天、臨江仙三曲，均應於離別悲哀時用之。哭相思、鷓鴣天，均不宜用諸過曲之前，與普通引子相等，又晚近離別時，亦罕用臨江仙曲矣。過曲亦有作引子用者，如光光乍、大齋郎、五方鬼、梨花兒、水底魚兒、趙皮鞋、吳小四、雁兒舞、普賢歌、字字雙、倒拖船、柳穿魚、小引、丞相賢、雙勸酒、禿廝兒、以上專屬丑淨用，生旦不宜用。臘梅花、望吾鄉、金錢花、宰地錦襠、哭歧婆、以上五曲，普通可用，惟前一二者丑淨用之不甚合宜。江風、六么令、上馬踢、勝葫蘆、以上四曲，宜行路過場用之。秋夜月、憶多嬌、出隊子、縷縷金、以上四曲，間亦有有用之者。等，本爲過曲，相沿既久，直與引子無異。至於過曲曲牌，統分細中緊三等，均見於前宮調論，填詞者不可不察。尾聲通例，雖無曲牌，卻有一定不易之格，共十二板，其字之多少，句之長短，各隨其所屬之宮調而不同，未可率爾爲之也。

(二) 察板式 南曲板式之變，前於曲之聲律章中，已言之矣。尙猶未究南北用法之差也。蓋

北曲無一定之板式，一視曲中襯字多寡而增刪，所謂死腔活板是也。至若南曲則每字每支除引子及本言賺外，無一不立有定式。如仙呂宮之河傳序，共三十二板，桂枝香共二十三板，其下板處應在第幾字，不可移易。若不察板式，多加襯字，使上一板與下一板相隔太遠，唱者搶板不及，難免有落腔出調之病也。故當行者必先察明板式之疏密，然後填詞。若板式至簡，或上句之末一板，與下句之第一板，中間間隔多字者，則下句之首，萬不可多加襯字矣。如仙呂桂枝香共十一句，二十三板，琵琶記原詞云：『書生愚見忒不通變，不肯坦腹東床，漫自去哀求金殿。想他們就裏，他們就裏，將人輕賤。非爹胡纏，怕被人傳，相府公侯女，不能嫁狀元。』第一句書生愚見，與第二句忒不通變，下板處同在第一、第四字上，而見字一板，與忒字一板恰好相連，故桂枝香第二句上不妨加幾個襯字，歌時兩板相去甚近，儘趕得上板也。『將人輕賤』一非爹胡纏，二句亦然，而被人傳之被字一板，與上句纏字一板，又是相聯，故亦可加入襯字。推此則相府公侯女之女字，與下句不字，其間亦可加添襯字也，故填詞者若能察明板式，然後於其緊密處，加入襯字，則歌者全不費力，且反有疏密清逸之致。不然雖有臨川之妙筆，只恐歌者無從句讀也。

(三) 聯套數 南曲套數，本無一定，自梁伯龍作白苧詞後，其聯串處又似有定式矣。大抵小

齣可以不拘，

小齣爲丑淨過脈戲，俗謂之繞戲，或用駐雲飛數支，每支換韻者，如長生殿看襪之類，或有用水底魚數支，有換韻有不換韻，如長生殿陷關之類是也。

大齣則全套曲牌，各

有定次，不可零亂。

若用集曲，亦可通融。

初學者但取前人佳作，畫依樣之葫蘆可也。蓋曲有慢曲中曲急曲之分，

慢曲有贈板例應列前，急曲無贈板自應殿後，若不明此理，冠履倒置，易成笑柄。且作傳奇者，某折爲喜境，宜用歡樂之調；某折爲悲境，宜用淒切之調；某折爲纏綿文靜，某折爲線索過渡。作者必先定大局，然後選調，然後填詞，庶幾成竹在胸，易於蕺事。否則支支節節而爲之，即使率爾成章，亦難與前賢媲美也。

南曲套數，惟用於傳奇者有引子，散套之曲，則不用引子也。引子與過曲之聯串，雖非有定，亦宜斟酌情節，揣摩音調，要能式古爲尤佳。至於尾聲，無論散套傳奇，皆當用之。惟用同牌曲四支，與換頭並用者，可以不用尾聲。如琵琶記才俊登程折中，連用甘州歌四支，而不用尾聲是也。南曲套數之收束，全在尾聲之得宜，填詞者率皆如強弩之末，鮮能一氣卷舒。臨川四夢之尾聲，首首皆佳，惟襯字太多，難稱盡善。且尾聲之作，或平煞或仄煞均以宮調之不同，而各有定格，未可臆改。沈詞隱於南曲譜

目錄後，惟列其目，未繫以詞，終屬憾事。吳瞿安先生嘗論及之，見詞餘講義。姑引述於左：

(1) 仙呂與羽調之尾，名情未斷煞，衷腸悶損套尾是也。

向人家忙投奔，解鞍沽酒共論文，雨打梨花深閉門。

(2) 黃鐘尾，名三句兒煞，春容漸老套尾是也。

潛踪躡足行來到，切莫使夫人知道，受過淒涼休忘了。

(3) 正宮調與大石調尾，名尙輕圓煞，祝融南度套尾是也。

銀河動玉露低，且一向南窗少憩，明夜納涼又這裏。

(4) 商調尾名尙遶梁煞，那日忽覩多情套尾是也。

冤家下得忒薄倖，割捨的將人孤另，那世恩情作畫餅。

(5) 中呂低一格尾，與般涉尾同，名尙如縷煞，料峭東風套尾是，卽世所謂意不盡也。

從今酩酊眠芳艸，高把銀燭花下燒，韶光易老，休將春色辜負了。

韶光易老句，止用一板，或在易字上或在老字上皆可。

(6) 中呂高一格尾，名喜無窮煞，子規聲裏套尾是也。

欲憑妙手良工筆，仔細端相仔細題，做個丹青扇面兒。

(7) 道宮尾名尙按節拍煞，新篁池閣套尾是也。

光陰迅速如飛電，好良宵可惜漸闌，拚取歡娛歌笑喧。

又一體。

是則春光今已去，頻使人傷情怨憶，梅也酸心柳皺眉。

(8) 南呂尾名不絕令煞，明月雙溪套尾是也。

神思懨懨如病酒，房櫳寂靜憶風儔，十二珠簾懶上鉤。

(9) 越調尾名有餘情煞，炎光謝了套尾是也。

觀花愛月人年少，對酒當歌歡笑，月夕花朝蹉過了。

(10) 小石調尾名收好因煞，花底黃鸝套尾是也。

今宵共約同歡會，先教個從人歸去，安排辦了筵席。

(11) 雙調尾名有結果煞，簫聲喚起套尾是也。

饒君使、盡機謀徹、止不過負、心薄劣、夢兒裏對、他分說。

右列十一格，十三宮調之尾聲盡於此也。此外又有所謂本音就煞，謂之隨煞，卽不用尾聲，將本套末句唱得緩些。卽作煞聲是也。更有所謂雙煞、借音煞、和煞者，曲中尙皆少用。

(四)重賓白 元人北曲，有白有唱，然名人之作，率皆重唱而不重白，故賓白之見於各折中者甚鮮，卽或止閱填詞而抹去賓白，意亦相屬，似乎賓白之語可有可無者，其不爲當時所重可知也。世有謂元曲賓白之文，爲串演者所添設，愚又以爲不然。王實甫西廂記，賓白之美，百世無匹，非能撰此曲者，不能撰此白也。明代南曲旣隆，傳奇尤盛，傳奇齣目冗長，情節複雜，兩曲聯串之間，全仗賓白語句溝通消息。若不明此理，但法元人，豈能免勞而少功之誚乎？故曲之與白，猶肢體之與血脈也，非但不可無，且不可不求工也。若有陽春白雪之曲，而參以下里巴人之白，是猶驥在左，驂鴛爲右服也，其何以行之哉？故凡壽世之作，皆已破除重唱輕白之觀念，而使併臻美善也。

欲作賓白之法，厥有三端，一曰語求肖似，揚子雲云：『言心聲也，文心畫也，聲畫形君子小人見矣，聲畫者君子小人之所以動情乎？』見法言問神篇。故欲代某人立言，必先代某人立心，某人之心端正者，

固當設身處地，而爲端正之想，某人之心邪僻者，亦當舍己從人，而爲邪僻之思，務使心曲隱微，隨口吐出，裝一人，肖一人，勿雷同，勿浮汎，若水滸傳之敍事，吳道子之寫生，斯可稱此道之絕技也。二曰詞貴精當，夫賓白之詞，固不厭多，亦必求當，多而不當，是猶呼沙作米，強鳧變鶴，卻不若當而不多也，故曰詞貴精當。嘗覽名家之作，意則鮮明，文則潔淨，段段有埋伏，語語有火候，增之一字則太多，減之一字則太少，斯真所謂精當之至也。欲造此境，必先割愛，非但填詞唯然，各種文體莫不皆然也。大抵一作初成，從頭自賞，無語不妙，閱日之後，則其妍媸好醜，明於觀火。故壽世之作，必隔日一刪，逾月一改，始能淘沙揀金，愜心貴當。若芟剔不精，編摹不細，瑕瑜互見，終非上選。如玉簪記之陳妙常道姑也，非尼僧也，其白云：『姑娘在禪堂打坐。』其曲云：『從今孽債染緇衣。』『禪堂』『緇衣』皆尼僧字面，道家如何用得？填詞者應三致意焉。三曰少用方言，製曲之避方言，前於曲禁中及周挺齋作詞十法中，均已言之矣。特其意似重在填詞，而不關乎賓白也。愚以爲賓白之忌方言，甚於填詞，白多方音，唱更難曉，四座茫然，將同啞人之聽雷矣。故作傳奇，不可不存桑弧蓬矢之志，使天下士媛，入耳而同樂也。

第九章 度曲法

昔人有言：『絲不如竹，竹不如肉，以其近之也。』又云：『取來歌裏唱，勝向笛中吹。』

見芝庵
論曲。斯

皆有味乎度曲之意矣。古代聲詩，皆以歌唱爲主，文詞副之。上自三百篇，下至今曲，歷經三千年，變易文體十有餘種。方其盛也，其情深，其文淺，其樂流行，鄙夫走卒，皆能傳唱。及其衰也，則意味薄，詞句澀，音譜淪亡，雖有夔曠之賢，亦無由問歌唱之法也。居今日獨振樂府之墜緒，而可歌以擅場者，輒惟有曲，窮究南北之聲音，以資考其正變者，輒惟賴曲。曲在樂府中之地位，不可謂不偉大矣，然而文學家論之爲附庸，見四庫全書總目詞曲類。政治家視之爲末技。非離俗才俊之士，必不肯學；非彊忍堅定之士，學之必不盡通。元、明、清三代樂府，將成絕學，豈不深可惜哉。故綜覽故籍，兼訪通人，而作度曲八要：

(一) 五音四呼與四等 五音者何？喉舌齒牙脣是也。最深者爲喉音，稍出爲舌音，再出在兩旁，牝齒間爲齒音，再出在牡齒間爲牙音，再出在唇上爲脣音。名分爲五，用則萬殊。無論何字，莫不出

自五音。不過音之出口，又因口之開合而異其聲，此所謂四呼之變也。開齊合撮，謂之四呼。開名開口，用力在喉，齊名齊齒，用力在齒，合名合口，用力在滿口，撮名撮唇，用力在縮唇。開齊之音，總謂之開，合撮之音，總謂之合。欲唱某字，必須檢察某字之正音，爲開爲合，而開合之音，又各有正次，故開口合口，各有四呼，唱者必按法發音，庶幾無誤。蓋一字之本音，無所謂美與不美也，唱得其正則美，不得其正，則弗爲美矣。譬如滿字，廣韻莫旱切，收音於舐舌，音甚洪，唱作正合，方得其正，今俗作開口唱之，斯不美矣。書字傷魚切，收音於于，音甚細，唱作次合，方得其正，今俗唱作正合音，又收音於鳴，故不美也。何以知滿必作正合音書必作次合音也？曰此皆由等韻中得之，等者所以定呼也。音分四等，每等各有開合，即開口合口，各有四等。惟一二等字皆洪音，三四等字皆細音，開口三等念齊齒，合口三等念次合，此其祕訣也。滿乃合口一等字，故當念正合音，書乃合口三等字，故當念次合音，此皆傳統正音，不可移易者也。五音四呼之發，乃人之本能，苟得師承指示，皆易識辨，惟等韻之學，稍較難知，非檢書不可，此學肇於宋，厄於元，明清初江戴諸家，尙常言之，然能紹其緒者蓋寡，今江陵曾先生浩然，獨精此學，奧衍闔深，所作音準及等切南針諸書，北平琉璃廠開明書局代售。詳究南北聲音呼等之變，而釐正之，信度曲之津梁也。此

外中州音韻附有讀等子法，北京大學刊本。特簡略難通，鮮可爲用耳。今之樂工，口傳心授，於開合唱法，類能知之，究其音理，則莫知所對，此卽所謂『終身由之，而不知其道者』之類也。

(二) 四聲唱法 唱曲莫先於發聲，聲者腔之所由生焉。昔梁武帝問周捨以「平上去入」四聲之義，周捨以「天子聖哲」對，後世傳爲美談，然此特按字而讀其聲者也，若夫按譜而唱之，則音將不協矣。故唱曲者，必明曲中之四聲，始可無誤。魏良輔曲律云：『五音以四聲爲主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入逐一考究，務得中正，如或舛誤苟且，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。』沈詞隱云：『凡曲去聲當高唱，上聲當低唱，平入聲又當酌其高低，不可令混。』此特舉其略耳，尙未究其詳也。蓋嘗聞之：

平聲唱法，不忌連腔，而轉得重濁，且卽隨腔音之高低，而肖上去二聲之字，故出字後，轉腔時，須要唱得純細，亦或唱斷而後起腔，斯得之矣。平聲之音，自緩自舒，自周自正，自和自靜，唱者尤重在出聲之際，得舒緩周正和靜之法。陰平之腔，必須直唱，連續而清，一氣呵成。若由低腔轉高，則肖陽平矣。陽平之腔，其工譜必有二音，其第一腔須略斷，切不可連下第二腔。若旣至第二腔，則又須一氣接下，

直至腔格交代清楚爲止，此其要訣也。

上聲出字，須自低處。因上聲之字頭，必從平起，轉腔上挑，乃得上聲正位。若竟從上聲起，則其聲一響已竭，不能引長，迨聲竭而復拖下，則落平腔矣。惟前文間遇揭字高腔，及緊板時，曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面。古人謂：『上有頓音』，頓音者卽所落低腔，欲其短，不欲其長，與丟腔相倣，一出卽頓住，夫上聲不皆頓音，而音之頓者，誠警俏也。陰上宜輕，陽上宜重，此其大較也。

去聲宜高唱者，人皆知之，然此在翠字再字世字等之陰去聲則可耳。若夫陽去，如被字淚字動字等類，初出不嫌稍平，轉腔乃使高唱，則平出去收，字方圓穩。不然，出口便高揭，被涉貝音，動涉凍音，陽去幾訛陰去矣。古人謂去有送音，故唱去聲，不論陰陽，總以轉送爲主，轉送者，卽轉腔而高送，去而不返也。

入聲唱法，最忌連腔，因入聲連腔則似平聲矣。昔沈伯時謂『按譜填詞，上去不宜相替，而入固可以代平。』則以上去高低迥異，而入聲長吟便肖平聲，此則北曲爲然也。北曲入聲高唱似去，低唱

則似上長吟則似平。自中原音韻倡入派三聲，各隨所派成音，平自平。上自上，去自去，字字清真，出聲過聲收聲，毫無假借。故北曲入聲無論已。南曲入聲唱法，以和順爲主，溫柔圓潤，不必四聲鑿鑿，其唱入聲無長吟，無連腔，出口卽唱斷。更如丟腔之一吐便放，略無絲毫黏滯，則婉肖入聲字眼，而愈顯過度顛落之妙。陰入則輕，陽入則重，此其正法也。

沈氏寵綏論四聲唱法謂『陰去宜冒，陽平宜拿，上宜頓腔，入宜頓字。』

見度曲須知。

蓋陰去如翠世

等字，遇唱高調，須用送音直揭，若字端邪撇，聳上而仍滑下，則其音閃在半調之間，使操管絃者，上下微孔，兩奏不着，此所謂冒也。唱陽平聲，固宜由低轉高，然若字頭邪撇，蕩下而轉高，使其聲在半調中間，簫管合和不着，此所謂拿也。亦謂之賣。此二者最爲時忌，至若頓腔者謂一落腔卽頓住，頓字者一出字卽停聲，此二者皆以輕俏爲主，最入時宜者也。

(三) 出字 昔魏良輔曲律嘗以『字清腔純板正』爲唱曲三絕。是出字者唱曲之要義也。蓋聞精於切字者必妙於審音，良以曲理與字學相關最密，不過切字之法，率以二字切成一字；唱曲之法，則聯頭腹尾三音唱出一字而已。此法前於聲律章已略言之，惟其關係製曲者尙少，關係唱曲

者獨多。大抵一字出口，音成三段。乍聽之，皆與本字之音相違，細察之，確爲本字之正音也。譬如唱一劉字，其字頭爲離，字腹爲侯，字尾爲鳴，卽以離爲聲，以侯爲韻，以鳴爲收音也。離侯鳴三字與劉字之音絕遠，惟合三字而曼聲長歌，則顯然一劉字也。十九韻之字，有腹音者十三韻，卽東鍾、江陽、皆來、真文、寒山、桓歡、先天、簫豪、庚青、尤侯、侵尋、監咸、廉纖，是也。其餘支思、齊微、魚模、歌戈、家麻、車遮六韻均無腹音。聲一出口，便轉尾音，卽欲緩收，無聲可度，此亦不能強爲之也。又有頭尾無異音者，但可以本字入聲當字頭。如齊字之頭，只有疾音，疾卽齊之入聲，故齊字卽可以疾噫兩音唱之也。說本度曲須知。今錄沈詞隱所製出字總訣於後，以爲學者之參考焉。

一東鍾，舌居中。二江陽，口開張。三支思，露齒兒。四齊微，嘻嘴皮。五魚模，撮口呼。六皆來，扯口開。七真文，鼻不吞。八寒山，喉沒攔。九桓歡，口吐丸。十先矢，在舌端。十一簫豪，音甚清高。十二歌戈，莫混魚模。十三家麻，啓口張牙。十四車遮，口略開些。十五庚青，鼻裏出聲。十六尤侯，音出在喉。十七侵尋，閉口真文。十八監咸，閉口寒山。十九廉纖，閉口先天。

今皮黃中所謂尖團上口字者，卽出字之法也。惟世之研究尖團字之書，汗牛塞屋，而不能究尖

團分別之所在，是亦奇矣！竊謂無論何字，皆由三十六聲母切成，凡用精清從心邪五母所屬切音上字切成之字，皆爲尖字，餘皆團字也。請詳言之，精母所屬之切音上字十八，『臧作則祖組咨資茲子姊遵醉銜卽借將津精』是也。清母所屬之字十九，『采倉蒼此雌刺窳麤粗醋錯銜親取且七遷千青』是也。從母所屬之字十五，『才在臧昨徂酢慈自秦情牆匠前漸疾』是也。心母所屬之字二十一，『桑蘇素速斯私思司損雖胥須辛先相想寫細悉息錫』是也。邪母所屬之字十二，『詞辭寺似蜀隨夕徐旬旋詳祥』是也。總此五母切音上字，共八十有五，凡用此八十五字切成之字，卽尖音，否則團音也。此理本易明瞭，惟精清從心邪五母字，甚易與見溪羣曉匣五母之齊撮二呼，及知徹澄照穿牀審禪八母相混，例如才字屬從母，豺字則屬牀母；刺屬清母，勅則屬徹母；祖屬精母，鉏則屬牀母；推而言之，不可枚舉，此則尖團字難辨處也。欲究其正，必須於平時讀字，留心檢點，唱時庶可無誤，吾友趙用之新撰尖團上口字釋，現已付梓，此書雖爲皮黃而作，實亦顧曲之寶錄也。

（四）收音 一字唱法既分頭腹尾三音，而三音之中，以尾音爲要。卽所謂收音也。十九韻之字，其收音各有定式，東鍾，江陽，庚青三韻。音收於鼻，卽前所謂穿鼻也。真文，寒山，桓歡，先天四韻，音收

於舐舌，即所謂抵齶也。齊微，皆來二韻，以噫音收，即展輔也。蕭豪、歌戈、尤侯，與模三韻有半，以鳴音收，

即斂唇也。歌戈韻開口呼時，則為直喉，惟豈曲規模，皆謹合口。蓋亦由此。魚之半韻，以于音收，亦斂唇也。侵尋、監咸、廉纖三韻，皆收閉

口音也。至若支思、車遮、家麻三韻，亦三收其音，但有音無字，未能形之筆端。惟支思之音，以醫詩反切，

家麻之音，以哀巴反切，車遮之音，以遏讀平聲，庶幾近之。又若支思之音，必展輔車遮家麻之音，必直

喉，皆可得而說也。茲錄收音總訣於下。見度曲須知。

曲度庚青，急轉鼻音。江陽東鍾，緩入鼻中。模及歌戈，輕重收鳴。模韻收重，歌戈收輕。蕭豪尤侯，也索鳴收。

魚模之魚，厥音乃于。皆來齊微，非于是噫。先天真文，舐舌舒音。舐舌者舌舐上齶也。寒山桓歡，亦舐舌端。音出

尋侵，閉口謳吟。廉纖監咸，閉口依然。車遮之音，遏叶平聲。若問支思，反切醫詩。惟有家麻，音切哀巴。

土音唱捱，勿切衣皆。捱字土音哀巴切。通了前訣，字面無別。別者別字也。俗呼白字。記此後訣，字尾清潔。收鼻何音？吳字

土音。吳江呼吳字，不作胡音。另有土音，與鼻音相似。閉口何音？無字土音。吳俗呼無字，不作巫音。另有土音，與閉口音相似。舐舌何音？你字土音。吳俗

有我儂你儂之稱，其你字不作泥音，另有土音與舐舌音相似。

北曲入聲，既派入平上去三聲之中，當各隨其所派而收音也。南曲入聲字面，仍唱入音，與北曲

迴異，入聲之音共分十部

見洪武正韻。

收音七種，屋韻收音於鳴，與歌模相似。屑、葉二韻，收音於哀奢反切，

與車遮相似。質、緝二韻，收音於噫，但聲須較濁。曷、合二韻，其平聲卽其收音，故但長吟其字，便易得之。

藥韻收音，鮮有相似，惟吳俗之丫字土音，可以當之。

丫本於家切卽今丫枝丫又丫頭之類。

陌韻收音，以効字叶平爲近。

効，胡得

。切但必轉腔而後得之也。轄韻收音，以哀杷反切爲是，與家麻之音相近，但須較濁耳。

今世之度曲者，類能工於腔板，明於筋節，細察辨之，其收音處多不合呂。此其人非不能之也，實不知之也。其所犯通病，如唱龍字音近於羅，桐字音近於徒，廣字音則似寡，王字音則似華，是音不收鼻也。軍字尾音似居，親字尾音似妻，先字尾音似些，此音不收齶也。拜止以愛音收，腮止以哀音收，海止以靄音收，是音不收噫也。唱今字與斤同，唱林字與麟同，唱廉字與連同，是音不收閉口也。皆非當行者也。故欲度曲，必須篤守收音之法。而於兩字交代處，尤須着力，蓋一字頭腹二音，氣足而音易正，至結尾收音，往往強弩之末，稍一改換口法，卽易行成呶啞之怪音也。收音不正，終身無成，雖天縱歌喉，亦不免周郎之誚耳。

(五) 唱得曲情 昔人論曲云：『三教所尙，道家唱情，釋家唱性，儒家唱理』。

見芝庵論曲。

余謂度

曲者既傅粉墨，踐排場，飾其人，演其事矣，則所唱之詞，不可不畢肖其情。蓋曲情者，非道家之所專，實度曲者之所共也。夫一曲有一曲之情節，一人有一人之身分，悲歡怨慕，因時重輕，忠正奸邪，隨聲流露。故能感人最深，而移人最速也。今之度曲者，往往不窺此奧，只按口傳心授，規行距步，彼於唱黯然銷魂之曲，而現以喜色，恬然自得之曲，而顯以憂容。此其人皆口中有曲，而心中無曲，唱曲者與曲中情節兩不相關，亦猶童蒙背書，心知其意者鮮矣。近聞某伶工於長生殿彈詞，其唱南呂一枝花云：『今日箇流落天涯，只留得琵琶在。』在字之音，唱作四上合四，吾友祖君顯庭，精於音律，嘗爲吾道其事，謂在字落音於四，似不如落音於凡，當依遏雲閣曲譜校改。余再三度之，嘆爲知音。蓋當場司唱者，老生李龜年也。其身世之飄零，神情之頹喪，已在賓白歌詞中言之矣。故唱到在字時，自當聲淚俱下，四字聲尙矯健，固不如凡字之爲悲酸，彼雖名伶，亦未免智者一失乎。故欲唱曲，必求其情，唱時以精神貫串其中，務求畢肖，若是則同一唱也，同一曲也，其轉腔換字之間，別有一種意味，舉目回頭之際，另是一副神情，斯能變死腔爲活曲，化歌者爲文人也。

(六) 合樂

歌曲合樂，自古爲然，名家度曲，務使聲樂齊一，節奏勻稱，高低疾徐之間，輕重短

長之際，音響合和，方爲上選。近世歌臺所奏，往往樂聲掩過歌曲，紛雜喧闐，洋洋盈耳，不知歌曲主也，音樂賓也。主唱而賓和，主行而賓隨也。曲中常用之樂，不過絃索笛管與板拍數種，絃索笛管皆用以合曲，卽所謂托腔，板拍則用以節曲也。北曲配絃索，南曲配笛管，其用相同。吹彈之聲，率與歌曲相輔而行，不過次第自有先後。大抵習曲之時，以吹彈之聲代口，引之使唱。腔調旣熟，彼登場般演之時，不知不覺，自然聲樂一致。惟今之名伶唱曲，多好賣弄腔調，率意爲修短抑揚之節，司其琴笛者，皆體貼揣摩爲之，亦盡合和，但非通例也。至於曲中板式，見前聲律章。南北互殊，北曲板式，大率無定，且多散板之曲，唱者甚受拘束，南曲正板，各有定式，已極緊嚴矣，又多贈板，雜出交錯，尤須恪守。大抵南曲每一套中，其第一、第二、第三數支必用贈板，入後曲情變急，曲調更張，則贈板乃不可用。故製曲者固宜察明板式，唱曲者之於正板贈板，尤不可少忽也。

(七) 別陰陽 曲中字所以須分陰陽者，以其音聲高下須配工尺也。製曲之道，無論先譜後詞，或先詞後譜，其發聲收音，總宜有跌宕不平之勢，纔能美聽。譜之工尺，高下易變，字之陰陽，聲韻不移，大抵陰聲先高而後低，陽聲先低而後高，南北諸曲，莫不皆然。四聲之中，讀時以上聲爲最高，唱時

反以上聲爲最低，陰上尤宜遏抑，而唱時又須向上一挑，故譜陰上聲字爲尤難。去聲字在曲中最易發調，用時切須斟酌，卽如去聲之陰聲，以上不類陽上，下不類陽去，方爲得當，其分析甚難。惟平入二聲，最易識辨。入聲宜斷，平聲宜和，此其大較也。雖然按譜填詞，依聲度曲，旣限之以四聲，又繩之以陰陽，如桎梏手足，絲毫無自由之地，不亦太苦乎？曰不然，惟知譜者方能填詞，知聲者方能度曲也。吳瞿安論詞云：「兩上兩去。法所當避，陰陽閒用，最易動聽。」余每歎爲知言，夫豈詞爲然哉？上推於詩，下及於曲，莫不皆然也。「行家生活」類能領會此中甘苦，自然優游腔譜，得其神韻，而不爲其所苦也。世有僮父，不知而作，常以某舊曲爲藍本，而作新詞，並按其原有工尺以歌之，此真所謂「戾家把戲」也。蓋一詞有一詞之工譜，未可以牌名同，句格同，平仄同，而以此例彼也。其故爲何？曰陰陽聲之不同而已。以陰陽聲之不同，譜乃差異，聲亦懸絕，一觀九宮大成譜，便知分際，譬如東風二字，皆陰平聲，出音收韻，當選用陰平。如東爲都翁，風爲夫翁，都夫二字，出音皆清，與翁字收韻，同屬陰平，雖唱作四字，聽者亦確認爲東風，若易都翁爲圖翁，易夫翁爲扶翁，則變爲陽，聽者必誤東爲童，誤風爲逢矣。試以琵琶記稱慶錦堂月之一句辨之，如「庭幃畫永」之庭字，旁譜作四。上尺上之聲，歌之當作題移意

盈，則聽者耳得之音，固明明爲庭字也。若出口卽用庭字本音，則其尾聲必近於恩，聽者且誤爲題恩二字矣。庭爲陽平，其音重濁，故亦以陽平濁音之題字切之，若易題爲梯，則屬陰平，其聲輕清，迥然大別，將使聽者誤以爲廳而非庭矣。是以陰陽清濁之分，至不可忽。

(八)分南北

魏良輔曲律云：『曲有兩不雜，北不可雜南腔，南不可雜北字。』蓋字腔雜則不

成格調，名家度曲，必須分南北之音也。自魏氏創崑腔之後，所謂水磨腔，冷板曲，不數十年，風靡一世，自爾南北曲之唱法，皆受崑腔之隳摺，非復舊時南北曲之音也。唱北曲者，往往佈調收音，靡然與南曲同，如教坊雷大使舞，終非本色，此實拘攣於崑曲規模所致。唱南曲者，雖與崑腔接近，不受嚴格之束縛，然又多囿於方音，致過腔收音，有失實之病。吳俗庚青韻字，皆犯真文，鼻音誤收，舐舌承訛既久，習而不察。北人本可辨認，而偏欲效仿其訛，可謂學於邯鄲失其故步者矣。入聲唱法，出口唱斷，本爲南人所能，然唱者往往爲做腔計，則不惜曼聲長吟，以致唱入爲平，亦可謂不善變也矣。魏良輔曲律又云：『北曲以遒勁爲主，南曲以宛轉爲主，各有不同，至於北曲之弦索，南曲之鼓板，猶方圓之必資於規矩，其歸重一也。故唱北曲而精於呆骨朵、村里迓鼓、胡十八，南曲而精於二郎神、香遍滿、集賢賓、

鶯啼序，如打破兩重禪關，餘皆迎刃而解矣。『此可爲分別南北聲音之門徑也。』



第十章 流派

曲至金源，日競新巧，當時有所謂彈詞、連廂詞、見第一章院本諸名，見第二章或同或異，體制紛然，其

始也。或爲貧兒乞化所唱，或爲倡優娛客之歌。其所歌唱之詞，率多文人之作，士大夫亦好爲之。故酒邊燈下，四字沁園春，七字瑞鷓鴣，粗豪橫決，動以稼軒龍洲自況，風靡一時。然按板歌唱者，尙鮮也。自元胡入主，歌曲蔚興，朝野文士，既能作又能歌，刻羽流商，雄絕一代，蓋亦盛世之冠冕也。

元人以曲取士，世多疑之，余以爲未可疑也。請列三證以明之：明沈德符顧曲雜言云：「元人未滅南宋時，以此定士子優劣，每出一題，任人填曲，如宋宣和畫學，出唐詩一句，恣其渲染，選其能得畫外趣者，登高第，以故宋畫元曲，千古無匹。元曲有一題傳至四五本者，予皆見之。」按此說又見於清梁廷樞曲話，梁說云：「

同一故事，且同一正名，而人各一本，疑爲當時主司所定題目，今傳世者，卽其科場之選本，若今之魁墨然。」夫一題得見四五本，顯然其爲場屋中所製，其證一也。明臧晉叔元曲選序云：「元以曲取士，設有十二科，而關漢輩爭挾長技自見。至躬踐排場，面傅粉

墨，以爲我家生活，偶倡優而不辭。』明末吳梅村北詞廣正譜序云：『蓋當時固嘗以此取士，士皆傅粉墨而踐排場，一代之文人，皆從此描眉畫頰，談諧調笑而出之，固宜其擅絕千古。』夫朝士大夫既能不辭於描眉畫頰，可以想見其君必深好之。其君能深好之，則設科取士，當然可能，其證二也。明寧獻王太和正音譜，列雜劇十二科，見前聲律章。明沈寵綏度曲須知云：『自元人以填詞制科，而科設十二，命題惟是韻腳，以及平平仄仄譜式，又隱厥牌名，俾舉子以意揣合，而敷平配仄，填滿詞章。折凡有四，如試牘然，合式則標甲榜，否則外孫山矣。』夫十二科之科目俱在，其入科填詞之法，又綦詳，其證三也。以上諸說，皆明代通人之語，絕非荒唐無根之論，雖不見於元人著述，約亦去元人未遠也。清梁廷柅曲話云：『元人百種佳處，恆在第一、二折，奇情壯采，如人意所欲出，至第四折則了無意味矣。世遂謂元人以曲試士，百種雜劇，多出於場屋，第四種爲強弩之末，故有工拙之分，然考之元史選舉志，固無明文，或亦傳文之誤也。』自梁氏著此論後，世人遂羣起疑古。不知梁說適足爲元人以曲取士之證，不足爲反證也。蓋元史作者與前引諸家皆爲明人，何遽信其一，而疑其餘耶？且元史選舉志雖無明文，安知其非掌史者所佚乎？清姚復莊今樂考證引梁兆壬云：『相傳元人以詞曲取士，而考選舉』

志及典章皆無之，或另設一門，如今考天文算學一律，特以備梨園供奉耳。惟試錄中一條云：軍民僧尼道客官儒回回醫匠陰陽寫算門廚典僱未完等戶，願試者以本戶籍貫赴試。僧道應試，已屬可笑，尼亦赴試，更怪誕矣。『此說雖屬可怪，但非無根。雲麓漫抄云：『金官制有文班武班，若醫卜倡優，謂之雜班，每晏集，伶人進曰雜班上，故流傳至此。』可爲左證。故另設一門之說，適爲折衷之論，盡情盡理，是則信古者不足非，疑古者不足多也。

元曲之盛，萃於大都，東平浙中，亦最盛行。其可以矜式羣英者，首推關、王、馬三家，關漢卿、鬼簿云：

『漢卿大都人，太醫院尹，號已齋叟。』

天才豪放，落筆雄肆。所作救風塵、玉鏡臺、謝天香諸劇，六十四種，今存十三種，炳炳

琅琅，一氣卷舒。王實甫

鍾嗣成云：『實甫大都人。』

錦心繡口，吐唾珠玉，所作西廂記諸劇十四種，今存二種。嘗之

玉環之出浴華清，綠珠之採蓮洛浦，故研鍊濃麗，千載無匹也。馬致遠

鍾嗣成云：『致遠大都人。號東籬，任浙江省務官。』才思

清俊，筆致飄逸。有振鬣長鳴，萬馬皆瘖之意。所作漢宮秋、薦福碑、黃梁夢、岳陽樓諸劇十五種，今存八

種。哀梨并剪，無不稱快。此所謂三家鼎立者也。世有稱元代曲手爲關、鄭、白、馬四家，而不及王者，要非

定論。夫鼎足之勢，非王不可，然白、鄭兩家，亦未可厚非也。白樸

鍾嗣成云：『樸字仁甫，又字太素，文學之子，真定人，號蘭谷先生，贈嘉議大夫，掌

禮儀院太卿。王伯良驥德云：「勝國諸賢，蓋氣數一時之盛，王、關、馬、白，皆大都人也。（即今北京。）今求其鄉，不能措一語矣。」此所云籍貫與鍾說未合，不知孰是。高華雄渾，與三家並轡

元初，若大鵬之起北溟，奮翼凌乎九霄，有一舉萬里之志。所作十五種，今存十二種，就中牆頭馬上，頗

負盛名，而梧桐雨劇，有遠勝碧雲黃花之譽。鄭光祖鍾嗣成云：「光祖字德輝，平陽襄陵人，以儒補杭州路吏

，而他人莫之及也。天下聲振，閨閣伶倫輩稱鄭老先生，皆知其為德輝也。」追蹤於其後，有劇十七種，今存四種，以倩女離魂為最知名。其末折

喜鶯遷詞，靈心慧舌，其妙無對。所謂咳唾落九天，臨風散珠玉者此也。至其傷梅香劇，如一本小西廂，

前後關目，插科打諢，皆一一點本摹擬，考其相同者，約二十處，不得謂無心之偶合矣。評說均見梁廷柟曲話。與德

輝同時而相媲美者，則有大名宮天挺，字大用，大名開州人，歷學官，除鈞臺書院山長，為樞豪所中，事獲辨明，亦不見用，卒於常州。太原喬吉甫，字孟符，

號笙鶴翁，又號惺惺道人。美容儀，能詞章，以威嚴自飭，人敬畏之，居杭州太乙宮，有題西湖梧葉兒百篇，名公多為之序。二家，宮氏筆勢瘦硬通神，獨樹一幟。所作六

種，今存其二。其范張雞黍一劇，鋒穎犀利，神彩燁然。若健翮摩空，下視林藪，使狐兔縮頸於蓬棘中也。

孟符蘊藉包含，風流調笑，種種出奇，而不失之怪，多多益善，而不失之煩，句句用俗，而不失其為文。所

作十一種，今存其三，就中金錢記一劇，尤能出奇致勝。信詞家之翹楚也。喬氏又有小令一卷，李中麓開先所刻。

灑落俊生，別具風韻。而張可久字小山，慶元人，曾為桐廬典史。亦以小令雄視一時，其詞清而且麗，華而不豔，有不喫

煙火食氣。可謂不羈之材，若被太華之仙風，招蓬萊之海月，誠詞林之宗匠也。今張小山小令與喬孟符小令俱見任訥散曲叢編。

以上所陳，皆其佼佼者爾。其餘擅名一時者，若高文秀，東平人，所作三十三種，今存三種，其譜黑旋風劇，多至八種，惜只存其一耳。鄭廷玉，或

庭玉，彰德人，所作二十三種，今存五種。其楚昭公劇第三折以下，字字珠璣，言言玉屑，孰謂元劇第四折盡強弩之末也。庾吉甫，名天錫，大都人，中書省掾，除員外郎，中

見於太平。吳昌齡，西京人，所作十一種，今存其王仲文，大都人，所作十種，今存一種。李壽卿，太原人，將仕郎，除縣丞尚仲

賢，真定人，江浙行省務官。也是園書目，仲賢作仲賓，誤。石君寶，平陽人，所作十種，今存二種。其李亞仙詩楊

顯之，大都人，與漢卿莫逆交，紀天祥，也是園曲目作君祥，大都人，所作六種，今存戴善甫，曲選目作善夫，

省務官，所作五種，今存二種，惟紫雲亭劇，並收於王伯成，涿州人，所作四種，今存其一張壽卿，東平人，浙江

紅梨花一種，今存，風格翽翽，與王實甫筆法相似。金仁傑，字志甫，杭州人，天歷元年授健康崇寧曾瑞，字瑞卿，號褐夫，善丹青，大興

留鞋記一種，范康，字子安，杭州人。所作二種，其曲江池杜甫遊春一劇，秦簡夫，居里未詳，所作五種，今存

蕭德祥，杭州人，以醫為業，號復齋，善為南曲。所作五種，就中殺狗勸夫劇，也是園書目等數十家，或以詞華

見知，或以天才擅場，要皆一時之俊也。至若盧疏齋，擊王和卿，元貫酸齋，雲徐甜齋，鉅滕玉霄，賓馮海

粟、子劉時中，致諸賢，皆以散套名家。又如盲曲家之侯正卿，創南北合套之沈和甫，雖其製作不傳，約

亦別開生面。而當代名臣，如廉希憲、劉秉忠、姚燧、張洪範，文士如趙孟頫、元好問、虞集、薩天錫等，皆好製曲。故元胡一代，上自宰相名儒，下至倡夫走卒，無不能曲者，信乎風俗之移人心深也。

元人南戲之佳者，謂惟琵琶幽閨二記。

考此二劇，雖盛於明初，實皆元人所作，太和正音譜列此二劇作者於元作家中，當從之。

永嘉高氏則誠，

名明，則成其字也。或云名則誠字東嘉，溫州瑞安人。見劇說引留青卮卮。或云：名拭，字則誠，見堯山堂外紀。

揭孤標於元末，則誠登至正四年進士，歷任慶元路推官。創新製於明初。

黃振云：『琵琶爲南曲之祖。』見今樂考正。

琵琶一記，拔萃前人。譬之商彝周鼎，古色照人，元酒太羹，真味沁齒。雖其本事本

意，歧說莫定，要之傳奇所作，什九可以子虛烏有視之，不必問其孰是孰非也。徐渭南詞敍錄論琵琶之作云：『相傳則誠坐臥一小樓，三年而後成，其足按拍處，板皆爲穿，嘗夜坐自歌，二燭忽合而爲一，交輝久之乃解，好事者以其妙感鬼神，爲剏瑞光樓旌之。我高皇帝卽位，聞其名使使徵之，則誠佯狂不出，高皇不復強。亡何卒，時有以琵琶記進呈者，高皇笑曰：五經四書，布帛菽粟也，家家皆有，高明琵琶記如山珍海錯，貴富家不可無。既而曰：惜哉，以宮錦而製鞵也，由是日令優人進演，尋患其不可入絃索，命教坊奉鑾史忠計之色長劉杲者，遂撰腔以獻。南曲北調，可於箏瑟被之，然終柔緩散戾，不若北之鏗鏘入耳也。』明東海鬱藍生曲品云：『永嘉高則誠，能作爲聖，莫知乃神。特創調名，功同蒼頡

之造字，細編曲拍，才如后夔之典音。志在筆先，片言宛然代古，情從境轉，一段真堪斷腸。化工之肖物無心，大冶之鑄金有式，關風教特其粗耳，諷友人夫豈信然，勿亞於北劇之西廂，且壓乎南聲之拜

月。『列爲「神品」，豈不宜乎？自施君美鍾嗣成云：「君美名惠，杭州人，居吳山城隍廟前，以坐賈爲業。公巨目美髯，好談笑，余嘗與趙君卿、陳彥實、顏君常至其家，每承接談

，多有高論。詩酒之暇，惟以填詞合曲爲事，有古今砌語，亦成一集，一云君美姓沈。』吳瞿庵謂此卽作水滸傳之耐庵居士也。幽閨記出，幽閨記又名拜月亭。王伯良云：『世傳

譜，皆載在漢卿所編八十一本中，不曰君美。南戲自來無三字作目者，蓋漢卿所作拜月亭係是北戲，或君美演作南戲，遂仍其名，不更易耳。』焦里堂曲考云：『幽閨入明無名氏此本本名拜月，雖云無考，多傳爲施氏作，幽閨二字，

後人所易。』琵琶始不獨擅其美。何元朗評拜月出琵琶上，論者雖或非之，王元美曰何氏所評，爲好奇之過，

也。『琵琶鮮可入絃索者，拜月則字字穩帖，與彈露機趣，以望琵琶，尙隔一塵，然拜月長處，不無勝琵琶者，

南詞全本可上絃索者，厥惟拜月，其勝一也。琵琶以咽糠描真最爲動人，而拜月之走雨錯認

諸折，俱問答往來，不用賓白，固爲高手；卽旦兒髻雲堆小曲，模擬閨秀嬌憨情態，活脫逼真，較諸琵琶，

有過之無不及，其勝二也。見沈景倩顧曲雜言。王伯良云：『南戲曲從來每人各唱一隻，自拜月以兩三人合唱，

而詞隱諸戲，遂多用此格，畢竟是變體，偶一爲之可耳。』王氏以此種創製爲拜月之病，余則以爲解

放戲曲體制，正拜月之佳處也。且琵琶亦有兩人合唱處甚多，或者襲拜月之法歟？要之拜月之長，不

可掩，而琵琶在南曲中已居鼎席，豈可易哉！豈可易哉！

元曲作者，各以所長名家，詞山曲海，美不勝收，今取明寧獻王太和正音譜所評之語於此，可以察諸家成功不同之跡也。其說云：

元一百八十七人，馬東籬之詞如朝陽鳴鳳。張小山之詞如瑤天笙鶴。白仁甫之詞如鵬搏九霄。李壽卿之詞如洞天春曉。喬夢符之詞如神鯨鼓浪。費唐臣之詞如三峽波濤。宮大用之詞如西風鵬鷲。王實甫之詞如花間美人。張鳴善之詞如彩鳳刷羽。關漢卿之詞如瓊筵醉客。鄭德輝之詞如九天珠玉。白無咎之詞如太華孤峯。貫酸齋之詞如天馬脫羈。鄧玉賓之詞如幽谷芳蘭。滕玉霄之詞如碧漢閑雲。鮮于去矜之詞如奎壁騰輝。商政叔之詞如朝霞散綵。范子安之詞如竹裏鳴泉。徐甜齋之詞如桂林秋月。楊澹齋之詞如碧海珊瑚。李致遠之詞如玉匣昆吾。鄭庭玉之詞如珮玉鳴鑾。劉庭信之詞如摩雲老鶴。吳西逸之詞如空谷流泉。秦竹村之詞如孤雲野鶴。馬九臯之詞如松陰鳴鶴。石子章之詞如蓬萊瑤草。盍西村之詞如清風爽籟。朱庭玉之詞如百卉爭芳。庾吉甫之詞如奇峯散綺。楊立齋之詞如風烟花柳。楊西庵之詞如花柳芳妍。胡紫山之詞如秋潭孤月。張雲

莊之詞如玉樹臨風。元遺山之詞如窮崖孤松。高文秀之詞如金瓶牡丹。阿魯威之詞如鶴唳青霄。
呂止庵之詞如晴霞結綺。荆軻臣之詞如珠簾鸚鵡。薩天錫之詞如天風環珮。薛昂夫之詞如雪窗
翠竹。顧均澤之詞如雪中喬木。周德清之詞如玉笛橫秋。不忽麻之詞如閑雲出岫。杜善夫之詞如
鳳池春色。鍾繼先之詞如騰空寶氣。王仲文之詞如劍氣騰空。李文蔚之詞如雪壓蒼松。楊顯之之
詞如瑤臺夜月。顧仲清之詞如鷓鴣冲霄。趙文寶之詞如藍田美玉。趙明遠之詞如太華晴雲。李子
中之詞如清廟朱瑟。李取進之詞如壯士舞劍。吳昌齡之詞如庭草交翠。武漢臣之詞如遠山疊翠。
李直夫之詞如梅邊月影。馬昂夫之詞如秋蘭獨茂。梁進之之詞如花裏啼鶯。紀君祥之詞如雪裏
梅花。于伯淵之詞如翠柳黃鸝。王庭秀之詞如月印寒潭。姚守中之詞如秋月揚輝。金志甫之詞如
西山爽氣。沈和甫之詞如翠屏孔雀。睢景臣之詞如鳳管秋聲。周仲彬之詞如平原孤隼。吳仁卿之
詞如山間明月。秦簡夫之詞如峭壁孤松。石君寶之詞如羅浮梅雪。趙公輔之詞如空山清嘯。孫仲
章之詞如秋風鐵笛。岳伯川之詞如雲林樵響。趙子祥之詞如馬嘶芳草。李好古之詞如孤松掛月。
陳存甫之詞如湘江雪竹。鮑吉甫之詞如山蛟泣珠。戴善甫之詞如荷花映水。張時起之詞如鴈陣

驚寒。趙天錫之詞如秋水芙蓉。尙仲賢之詞如山花獻笑。王伯成之詞如紅鴛戲波。

以下一百五人，俱是傑作，尤有勝於前列者，其詞勢非筆舌可能擬，真詞林之英傑也。董解元、盧疎齋、鮮于伯機、馮海粟、趙子昂、李溉之、曾裼夫、班彥功、童學士、李羅御史、郝新齋、陳叔寶、劉時中、徐子方、馬彥良、闕志學、孫子羽、曹以齋、王繼學、康進之、張子益、陳子厚、孫叔順、呂元禮、李茂之、亢文苑、曹子貞、左山、孟漢卿、徐容齋、嚴忠濟、董君瑞、任則明、呂濟民、查德卿、武林隱、王元鼎、里西瑛、衛立中、李伯瞻、趙顯宏、劉逋齋、杲元啓、唐毅夫、孫周卿、高拭、李愛山、宋方壺、姚牧庵、景元啓、曾瑞卿、按此與前曾裼夫當是一人，說已見前。

李伯瑜、吳克齋、李德載、王和卿、杜遵禮、程景初、趙彥暉、王敬甫、鄧學可、沙正卿、趙明道、王仲誠、夢簡、李邦基、呂天用、睢玄明、王仲元、高安道、張子友、侯正卿、史九敬先、李寬甫、彭伯成、李行道、趙君祥、汪澤民、陸顯之、孔文卿、狄君厚、張壽卿、費君祥、陳定甫、劉堂卿、阿里耀卿、王愛山、奧敦周卿、潘察善長、范冰冰壺、施均美、黃德潤、沈琪之、劉聰、張九、廖弘道、陳彥實、吳中立、錢子雲、高敬臣、曹明善、張子堅、王日華、王舉之、陳德和、丘士元。

上列曲家之中，除董解元爲金人，餘皆元人，董詞固極工巧，然猶不如元王實甫西廂之熟練也。

梁氏曲話云：「董西廂今傳者爲楊升庵定本，繪象則唐伯虎筆，刻極工致，石華最賞其「愁何似，似一川煙草黃梅雨。」二語，謂似南唐人絕妙好詞。可謂擬於其倫。其後王實甫所作，蓋探源于此。然未免瑕瑜不掩，不如王實甫之玉璧完全。」
輟耕錄謂「董解元西廂，作於金元宗時。」是則與元代相離極近，亦猶琵琶幽閨本皆元人也。

之作，以其近於明，故論者亦往往系之於明代焉。

明初劇曲作者，允推王子一、等十六家，簡鍊音律，揣合低昂，元季餘風，猶有存者。太和正音譜云：

「王子一之詞如長鯨飲海，劉東生之詞如海嶠雲霞，王文昌之詞如滄海明珠，谷子敬之詞如崑山

片玉，藍楚芳之詞如秋風桂子，陳克明之詞如九畹芳蘭，李唐賓之詞如孤鶴鳴皋，穆仲義之詞如洛

神凌波，湯舜民之詞如錦屏春風，賈仲名之詞如錦帷瓊筵，楊景言言或作賢。之詞如雨中之花，蘇復之

或本名蘇復誤。之詞如雲林文豹，楊彥華之詞如春風飛花，楊文奎之詞如匡廬疊翠，夏均政之詞如南山秋

色，唐以初之詞如仙女散花。」今僅存其名，其詞已盡亡也。稍後起者，以楊升庵名慎，字用修，新都人，作有宴清都洞天玄記

，蘭亭會，太和記雜劇三種，其夫人亦善文詞，所作黃鶯兒積雨釀清寒一曲最佳，楊別和三詞，俱不能勝。最富才情，所作樂府，流膾人口。惟楊本蜀人，調不甚

諧。同時北人王漢陂名九思，關中人，有杜子美沽酒遊春雜劇，借李林甫以罵時相李西涯。王元美謂其聲價不在關馬下。康對山名海，字德涵，陝西武功人，狀元。所作東郭先生誤救山中狼雜

劇，仍使氣而罵李夢陽之名石鐸，號秋碧，金陵人。皆翩翩佳致，而陳大聲名開先，號中麓，章丘人。李伯華以傍粧臺百闕知名。皆時彥也。

然能振采劇擅者，則惟世俗所謂荆、劉、拜、殺四大傳奇，與東嘉琵琶記諸作。拜月琵琶並見元人所作

曲中，至明始盛，前已言之矣。荆釵荆釵記，世傳為明寧獻王朱權撰，權明太祖第十六子，號嚳仙，又號涵虛子，又號丹邱先生，即世所稱柯丹邱也。惟明徐滑南詞敘錄謂「王十朋荆釵記李景

雲編。一蓋徐氏以為荆釵乃兩本，元明各一也。曲白都近自然。梁氏曲話評語。白兔按白兔記即劉知遠也，今樂考正云：「今本所傳白兔記者，古本曰劉寄奴。」此劇作者無考，要必本於金人劉

知遠諸宮調，及元劉唐卿之殺狗，此劇為明徐暉作，暉字仲由，洪武初徵秀才，至蕃省辭歸，有巢閣集。書云：「吾李三娘磨房捧印雜劇也。詩文未足品藻，惟傳奇詞曲，不多讓古人，蓋自知之審矣。」見朱彝尊靜志居詩話

。此曲多引元無名氏殺狗勸夫（或稱蕭德祥作）。當是相因改作。則出詞粗鄙，令人不可卒讀，要皆大輅之椎輪也。其能矜式後學者，厥

為吳江、臨川、崑山三派。吳江沈氏即沈寧菴也，寧菴名璟，號詞隱，吳江松陵人，詞曲甚富，有紅蕖等十七記，散曲曰情癡寤語，曰詞隱新詞二卷。又取元人詞，易為南調者，作為曲海青冰

二卷，又嘗增定南曲全譜二十一卷，別輯南詞韻選十九卷，又有論詞六則，唱曲當知，正吳編，及考定琵琶記等書，半已盛行於世。之於曲學，法律極精，汎濫極博，斤斤返古，力

障狂瀾，紅蕖一記，上繼高施，雖持法過嚴，要足為詞林之哲匠，後學之師模也。臨川湯顯祖字義仍，號若士，又號

奉常，曲品稱作晦若，又作海若。江西臨川人，萬曆進士，官禮部主事，所居號玉茗堂，人稱玉茗先生。所作五種。四夢之外，則紫簫是也。絕代奇才，冠世博學，所作四夢，邯鄲仙

也，南柯佛也，紫釵俠也，還魂即牡丹亭。情也，要之，臨川案頭，盡是異書。婉麗妖冶之詞，確能巧奪天孫，屈

曲聲牙之句，幾何不難煞歌喉也。王伯良云：「臨川尚趣，直是橫行，組織之工，幾與天孫爭巧，而屈曲聲牙，令歌者咋舌，吳江嘗謂寧協律而不工，讀之不成句，而謳之始協，是為中呂之

巧。曾為臨川故易還魂字句之不協者。呂吏部玉繩以致臨川，臨川不懌，復書吏部曰：彼惡知曲意哉。予意所至，不妨拗折天下人嗓子。其志趣不同如此。鬱藍生謂臨川近狂，吳江近狷，信然哉。」崑山一派，創

始於魏良輔，

錢謙益云：『崑山有魏良輔者，造曲繁衍於梁辰魚。』世所謂崑腔者，自良輔始。

繁衍於梁辰魚。

字伯龍，崑山人，著有浣紗記傳奇一種，其大套小令，則有江東白苧詞，膾炙騷壇。

魏氏生而審音，憤南曲之訛陋也，盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無煙火，啓口輕圓，收音純細。腔名崑腔，曲名時曲，聲場稟爲曲聖，後世依爲鼻祖。自有良輔，南詞之音理已抽密逞妍矣。見度曲須知。惟當時崑曲作者，獨以梁氏浣紗與東江

白苧，傳唱於梨園子弟，魏氏之作，則無聞焉，亦可怪也。潘景升詩曰：『白苧尙能翻魏譜，紅牙原是按

梁詞。』吳梅村詩曰：『里人度曲魏良輔，高士填詞梁伯龍。』觀此可知崑山之所主也。總此三派論

之，吳江重聲律，臨川尙詞藻，崑山變謳歌之法。三派意旨不同，故能之者偏也。自沈蕙若之後，操觚

染翰之士，莫不向風，若梅鼎祚，字禹金，宣城人，作有玉合記傳奇，崑崙奴雜劇，各一種行世。陸天池，名采，江都人，有南川廂，及明珠、懷香、椒觴、分鞋五種。呂天成，

字勤之，號鬱藍生，會稽人，所作傳奇十種，佚，惟曲品行世。卜大荒，名世臣，一字藍水，秀水人，著有乞塵、冬青二種。之輩，衣鉢相承，不失矩矱，要皆守詞隱之

律，學若士之詞也。崑腔倡始，僅用於當時之傳奇散曲，逐漸將前人之南曲北曲，亦皆譜成崑腔，其勢

大盛。同時流行之海鹽、餘姚、弋陽諸腔，皆不能抗。而南北曲原有之唱法，日漸式微。自明之嘉隆，至清

之乾嘉，三百年間，吾國劇壇幾爲崑曲所獨佔，猗歟盛哉！

清初歌風，多襲舊制，梅村

吳偉業字駿公，梅村其號也。太倉人，明崇禎進士，作有秣陵春傳奇一種，又雜劇三種。

以勝朝耆舊，領袖騷壇，一時

作者，才俊輩出，若李元玉、

名玉有一捧雪、秦樓月等三十一種。

袁令昭、

字蘊玉，一字白賓，號擗菴，又號幔高仙。吏，著有西樓記，寶娥冤等傳奇六種。

吳石渠、

虎梁花先

生，作有綠牡丹，療妬羹等五種。

馮猶龍、

其署名或作龍子猶，或作馮夢龍，其實一人，作有風流夢等十一種。

等，皆其著者也。錢塘李笠翁、

名漁，以詞曲擅名，所至攜小鬟

歌唱，吳梅村贈以詩，北里南曲之中，無不知李十郎者，著有十種曲，曰奈何天（一名奇福記），比目魚，蜃中樓，憐香伴（一名美人香），風箏誤，慎鸞交，鳳求凰（一名鴛鴦賺，俗誤作鳳求凰），巧團圓（一名夢中夢）。玉

搔頭，意中緣（與李元玉同目）。嘗以柳七自擬，

見閑情偶寄。

於排場角目尤工，其所製作，充塞人間，如景星慶雲，人皆以先

覩為快。而陽羨萬紅友，

名樹，作有風流棒，空青石，念八翻，錦塵帆，玉雙飛，十串珠，黃金鑿，金神鳳，資齋鑑等九種，外有雜劇八種。

佈局清新，措詞雅健，不襲

元曲之貌，而實徹元曲之髓。字義精粲，宮律諧婉。極壞幻而不詭譎，極喬豔而不餽釘，極旖旎而不淫

靡，極陶寫冷笑而不傷刻虐，所謂風流蘊藉，談言微中者歟？

清吳秉均評。見今樂考正。

繼是而起者，則惟南洪，

洪昇字昉

思，號稗畦，錢塘人，著有長生殿、回文錦、鬧高唐、長虹橋，及四嬋娟五種。

北孔，孔尚任字季重，號東塘，又號雲亭山人。曲阜人。著有桃花扇，小忽雷二種。

稗畦東塘，先後以傳奇進

御，於是桃花扇長生殿二劇，海內風行，據文詞觀之，則孔勝於洪也。遠甚，若論排場之佈置，宮調之分

配，則昉思又出東塘之上也。桃花扇之佳處，厥惟奇而真，趣而正，諧而正，麗而清，密而淡，余尤喜其結

尾，能破庸腐團圓之成例，收有餘不盡之音，所謂曲終人杳，江上峯青者此也。

見梁子章曲話評。

長生殿本名沉香亭，又名

舞霓裳。之長處，稗畦能自知之，其自序云：『自惟文采不逮臨川，而恪守韻調，罔敢稍有踰越。蓋姑蘇徐

靈昭，為今之周郎，嘗論撰九宮新譜，予與之審音協律，無一字不慎也。』至於文情之綿邈，詞句之綺

麗，又其餘事。比之元人秋雨梧桐之作，當無遜色。所謂『以絕好題目，作絕大文章』者此也。見梁子章曲話評。

總此二劇觀之，信足以領袖清代之劇壇。而尤有進者，則此二劇齣齣寫實，語語不空，雖以信史觀之，

亦無不可。流風所及，詞人皆趨徵實之作，不復為鑿空之談，劇曲中興之功，不能不推洪孔矣。西堂尤

字同人，又字展成。號悔菴，又號西堂，晚號長齋，長洲人著有鈞，負絕世之才，發憤填詞，悲壯激越，離奇宏

肆，有臨川壯麗之風，而無拘囿之病也。藏園蔣士銓字心餘，號茗生，又號藏園，世傳藏園九種曲，香祖樓，

一片石，第二碑（又名後一片石）。三種雜劇。此外又有采石磯，康衢樂，切利天，長生籙，昇天瑞，雜劇五種。以詩人本色，寄興紅牙，不以矜才使氣為能，故得

清婉諧協之致，乾嘉以還，作者無一尚之。其臨川夢一劇，竟使若士先生身入夢境，與四夢中人，一一

相見，請君入甕，想入非非，娓娓清言，猶餘技也。見梁廷柅曲話。咸同以降，作者絕響。皮簧亂彈之調，進御內廷，

崑山雅正之音，日益廢墜。今之劇壇，幾為皮簧獨佔，販夫走卒，互相傳唱，鄙俚淫哇之音，洋溢乎盈耳。

梨園樂工，爭趨時尚，雖有一二填詞之士，立志師古，惟不能謳歌，何能點拍？三百餘年之音徽，將成廣

陵散矣，實知音者之所傷也。莊子云：『大聲不入於里耳，折楊皇琴，則嗑然而笑。故高言不止於衆人之心，至言不出，俗言勝也。』其斯之謂乎噫！



本書主要參考書目

一 曲律類

曲律 明魏良輔

度曲須知 明沈寵綏

曲律易知 許之衡

二 曲譜類

北詞廣正譜 清李元玉

嘯餘譜 明程明善

南詞定律 清呂士雄

欽定曲譜 清康熙敕撰

本書主要參考書目



方諸館曲律 明王驥德

顧曲塵談 吳梅

南曲譜 明沈璟

九宮譜定 明鷺湖居士

九宮大成譜 清莊親王

納書楹曲譜 清葉堂

三 曲韻類

中原音韻 元周德清

音韻輯要 清王鶴

四 曲史類

宋史樂志 元托克托等撰

錄鬼簿 元鍾嗣成

今樂考證 清姚復莊

曲錄 王國維

五 曲話類

顧曲雜言 明沈德符

曲藻 明王世貞

閒情偶寄 清李漁



中州全韻 明范善濬

韻學驪珠 清沈乘麀

詞源 宋張炎

燕樂考源 清凌廷堪

宋元戲曲史 王國維

腔調考原 王芷章

南詞敘錄 明徐渭

曲品 明藍生 呂天成

曲話 清梁廷柟

雨村曲話 清李調元

六 曲論類

中國戲曲概論 吳梅

詞曲通義 任納

七 雜說類

樂府雜錄 唐段安節

武林舊事 宋周密

藝苑卮言 明王世貞

莊嶽委談 明胡應麟

西河詞話 清毛奇齡

劇說 清焦循

散曲概論 任納

元曲選 諸家論曲明臧晉叔

碧鷄漫志 宋王灼

輟耕錄 元陶宗儀

夢梁錄 明吳自牧

暖姝由筆 明徐光

知新錄 清王棠



中華民國二十六年五月初版



* 版 權 所 有 *
* 翻 印 必 究 *

國學戲曲叢譚一冊

(82536)

每冊實價國幣叁角
外埠酌加運費匯費

著 者

華 連 圃

主 編 兼 發 行人

王 雲 五
上海河南路

印 刷 所

商 務 印 書 館
上海河南路

發 行 所

商 務 印 書 館
上海及各埠

(本書校對者童振福)

