

46

古典戏曲论著译注丛书



戏曲演唱论著辑释



周贻白辑释 12423

戏曲演唱论著辑释

周贻白辑释



古典戏曲论著译注丛书
中国戏剧出版社

12423

DX52/18

戏曲演唱论著辑释

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

怀柔东茶坞印刷厂印刷

字数148,000 开本787×1092毫米1/32 印张6 $\frac{1}{2}$

1962年12月第1版 1983年4月第3次印刷

印数: 5,501—7,900册

书号: 8069·44 定价: 0.72元

序

中国的戏曲，如果从唐代中叶的“歌舞戏”和“参军戏”算起，已经有千年以上的历史了。千年以来，其间不知经过多少变迁，才达到以故事内容为主，用代言体的文词，通过演员的扮饰人物，进而综合其他姊妹艺术，形成一项具有自己的民族风格的独立艺术部门。这一风格，在剧本撰作而言，则为韵文体制的“曲子”和近于口语的“宾白”相结合；在表演形式而言，则为“唱”与“念”相结合，“唱念”与“音乐”、“动作”相结合，“音乐”、“动作”与“舞蹈”相结合，“舞蹈”与“武术”相结合。这就是今日一般大型剧种所谓“唱做念打”是也。“唱”、“做”、“念”、“打”，在技术上虽然分为四项，但通过剧情而扮演人物，则实为一个统一体。那就是说，一个戏曲演员，无论男女脚色，必须四者兼备，不能只知“唱”，不会“念”，只会“做”，不能“打”。虽然有专唱文戏而不从事“起打”者，但必须具有能够“起打”的基本功夫。

中国戏曲既然具有悠长的历史，其能臻于今日这种高度综合艺术的阶段，固为一步步逐渐发展而来。这许多年来所积累的一些前人经验，虽因时代不同，有些东西已经远远落后；可是，有些东西，却曾在某一时期起过促进作用，从而为今日舞台上的某些表演技术，打定了良好的基础。其间如“唱”和“念”的声韵上的配合，实直接有关音调。如果剧本是一出戏演出的枢纽，那

么，唱詞的“声韵”，便当是剧本文詞的樞紐，同时也是舞台演唱时演員們发声轉調的樞紐。

“声韵”的研求，在剧本文詞上应如何安排字句，以往固多专著，北曲如《中原音韵》，南曲如《南詞正韵》，皆曾推行一时，但以“声韵”联系“唱念”来立論者，便只有元代燕南芝庵所著《唱論》一书。这本书論年代，虽然和我們今日有很大的距离，但其議論过去頗多为人所引用。比方与其同时的《中原音韵》、《輟耕录》，明代的《太和正音譜》、《元曲选》，或全文刊载，或擇要引据。直到清代中叶，如《梨园原》、《顧誤录》之类談戏曲的书，还在引用其对于各宮調中曲子的唱法。虽然那些唱法，不必都能切合实际，但其对于音乐界和戏曲界所具影响，这在今日某些地方剧种說来，便不能看作与之全无关系了。

明代“昆山腔”的創兴，在中国戏曲史上是一件大事，根据以往的記載，多認為是嘉靖、隆庆之間(公元一五二二年至一五七二年)，由籍隶江苏太仓的曲师魏良輔以“海盐腔”为基础，参合了“北曲”的唱法，从清唱搬上舞台而成为一項戏曲声腔。实际上，昆山在嘉靖、隆庆之前，已有其地方土調的存在，魏良輔不过博采众长，把原有的这一土調加以改进，使之唱得更为清柔轉折一些。虽然如此，但魏良輔对“昆山腔”中兴之功，殊不可沒。同时，他对唱曲一道，确亦具有一番見解。如所著《曲律》十八条，各条議論，都非率尔操觚者所能道出。特别是他把“声韵”和“唱曲”的关系，联系着“字音”来談，这又比《唱論》談得更为具体，更可作为今日研究戏曲声腔者的参考了。

中国戏曲的表演形式，有一种不同于其他国家民族戏剧的独特风格，从剧本的編撰到舞台扮演，自有其一套方法。清代初年的戏曲作家李漁(字笠鴻，晚年自号笠翁)，他除将自己的編剧

心得在他所著的《閑情偶寄》一书中有所發揮外，且曾联系着当时舞台扮演情况，表明了他对当时演习戏曲的一些看法。虽然因为他自己非属伶工，关于表情动作并无实践經驗，不曾有所論述。但如“授曲”、“教白”等項，却因他自己曾組設戏班，延請了当时金閨老曲师說戏，耳濡目染，頗能說出一些道理来。尽管其中某些理論，質之今日的戏曲已不尽相合，但也可借此看出今日的戏曲是从怎样一种基础上进步而来。

中国戏曲的表演形式，有人把它看作是“表現派的艺术”，意思好象是說，“既无生活基础，又无内心体会”。其实，中国戏曲在規定的剧情下表达人物的性格及其在剧中的环境，从演員們习艺开始，便曾受过严格的訓練。并非徒具形式而不深究內容。关于此点，清代昆曲伶工为了便于授徒，曾根据其舞台实践經驗，写了一本《明心鉴》。其主要論点，就是勗勉一般习唱戏曲者，必須根据剧情，审別环境而来表达剧中人物当时的内心。今日的戏曲虽然剧种繁多，但在表演形式上，对于旧日的昆曲或多或少有其繼承之处。从这一篇論著里，看看我們的前輩，在創造这一表演形式的过程中，曾經走过一些怎样的道路，温故而知新，这应当不是一件无益的事吧！

以上所述《唱論》、《曲律》、《閑情偶寄·演习部》、《明心鉴》等四种关于中国戏曲的論著，因为包括元、明、清三代，其行文遣詞，已多不能为今日所尽解，茲就所知，分別逐条注釋，其有不合于現代舞台情况者，或亦略陈管見。至于取材根据或原著版本不同之处，俱在各篇前言中述明。疏漏錯誤，知所不免，敬以質諸高明，諸希評正。是为序。

一九六二年三月二十日，北京。

目 录

序.....	1
《唱論》注釋.....	1
《曲律》注釋.....	67
《閑情偶寄·演習部》注釋.....	112
《明心鑑》注釋.....	176

《唱論》注釋

引 言

中国戏曲之形成一項独立艺术，追本溯源，唐代的“歌舞戏”早具端倪。推至宋元，始綜合各項艺术而有所謂“南戏”、“北剧”。其剧本的撰作，虽为唱白相結合，而“南北曲”实操其樞紐。若以剧本联系舞台而言，則“歌唱”应为其主要部分。同时，戏曲中的歌唱，或源出民歌小調，或来自詞曲的清唱。前者如“南宋戏文”（南戏），后者如“元代杂剧”（北剧）。以后，因为剧本的撰作，已形成一項文学体制，談戏曲者乃多注重談文学或談格律。特别是“元代杂剧”部分，关于演唱方面的情况資料很少，只有一部元代燕南芝庵所著《唱論》，可供参考。虽然所論为“北曲”的唱法，事实上是一种“散曲”（包括“小令”和“套曲”）的清唱，对于舞台扮演所唱声調或有其距离；但元代杂剧所使用的“北曲”，实由“散曲”发展而来，因而所論虽为清唱，有些部分，仍可和舞台扮演資为联系。如“歌之节奏”；“凡歌一声，声有四节”；“凡一曲中，各有其声”；“凡人声音不等，各有所长”，其于“清唱”或“扮演”，都沒有什么界別。不过，这本所謂《唱論》虽然只有二十七节（或分作三十一节，誤），但因著书时远在元代，所論者又限于北曲，有人認為“文句过于簡約，意义比較晦澀”，且杂有“專門語汇，宋元方言”，“研討起来，未免困难”。的确，根据其所論三十一条，有許

多說法，已不能為今日所領解。而且有一些比較抽象的理論，也不易聯系實際。但仔細尋繹起來，則并非完全無法釋明。有的部分，甚至對於現在某些歌唱的聲調，還可資作借鑒。茲就個人所知，試為疏注。或詳其簡略，或發其隱微，凡“專語”、“方言”不能得其真解者，則寧缺毋濫，不敢輒逞臆測。自知水平有限，錯誤必所難免。倘蒙評正，極表歡迎。

唱 論

[元]燕南芝庵著

竊聞古之善唱者三人：韓秦娥，沈古之，石存符。

注 釋

韓秦娥，應作韓娥，根據晉張華《博物志》載：古代有個韓娥，要到齊國（今之山東）去，因為沒有旅費，便轉往雍門（今之陝西咸陽）借歌唱謀食。當她將要離開雍門時，其歌唱的聲音，留在人們的耳中，仍似迴環地繞着屋梁，三天不斷。大家都覺得很神妙，留着不訛她走。她住在旅舍中，有人侮辱了她，她曼聲哀哭着，當地老幼听了，都感到悲愁，甚至泣涕；她改用柔婉的聲調歌唱，大家听了，又為之歡欣鼓舞，不能自制。因而贈以厚資，遣之他去。從此，雍門人多善于歌哭，據說就是受了韓娥的影響。（這裡寫作韓秦娥，似乎是因雍門原為秦地之故。）

沈古之，石存符，事迹無可征考。明初朱權《太和正音譜》所載“古之善歌者”，亦著其名。但系轉鈔《唱論》之說。今之北京崇文門外東曉市有“精忠廟”，建于清代乾隆年間，廟中有一“喜神殿”，系舊日戏曲界集會之處，原名“梨園公

所”。殿內繪有壁画，一壁繪“十二音神图”，联系旧日戏曲界崇祀的音神牌位而言，其第五位为“猿音石存符真君”，第十二位为“鬼音沈古之真君”。亦似根据《唱論》而来。但所謂“猿音”、“鬼音”，則或因唐代无名氏所著《嘯旨》中有《空林夜鬼章》，《巫峡猿章》之故。如《空林夜鬼章》作“古之善嘯者，夜过空林而写之也”；《巫峡猿章》，則作“古之善嘯者，聞而写之也”；《流云章》，則作“古之善嘯者，听韓娥之声而写之也”。他如《深溪虎》、《高柳蟬》、《古木鷲》、《龙吟》等章，亦皆有“古之善嘯者，聞而写之也”之語。“古之”，本为“古代的”的意思，如讀作“古之，善嘯者”，則或有誤作人名的可能。又《嘯旨·权輿章》所列十二法，有“大沈，用舌如外激法……”“小沈，用舌如上法，小遏其气令揚，大小沈属阴，令鬼，吟龙，多用之”。“沈”，指“其气沈雄”。因有“大沈”、“小沈”之分，乃亦被誤为姓氏，冠于“古之”二字之上，遂成“沈古之”，且因“小沈”多用于“令鬼”，故又被目为“鬼音沈古之”，其实古代善唱者并无其人。

石存符，《元曲选》卷首載《燕南芝庵論曲》（实即《唱論》），則作“李存符”。按《五代史·符存审傳》：“存审，字德祥，初名存。少微賤，犯法將受死刑，主将正在飲酒，想听歌，侍酒的女伎推荐符存，即時召其歌唱，大为贊賞，乃免其死罪。后来符存随李罕之归附晋王，晋王李克用認作义儿，賜姓李，改名存审。”据此，“存符”，似即“符存”。其誤“李”为“石”，当因后晋高祖为“石敬瑭”之故。《元曲选》引載的《唱論》，較为有据。

往昔論中国戏曲者，認為唱“老生”者，其嗓音应具备“小龙虎音”，“云音”，“鶴音”，“琴音”，“猿音”；唱“淨”者，应

有“大龙虎音”及“雷音”；唱“小生”或“正旦”者，则应具备“凤音”，“云音”，“鬼音”。比之器乐，则“笛”象龙吟，“笙”象凤啸，“琴”似和风，“鼓”如雷震。“虎音”指其“沉雄”，“鹤音”指其“嘹唳”，“云音”指其“高亮”。“猿音”，“鬼音”，则譬之为“凄切”、“幽咽”。有人曾说，京剧正旦程砚秋的嗓音和唱法，具有“鬼音”，意即指其行腔吐字时，若断若连，不绝如缕；偷声换气，极显幽咽。

帝王知音律者五人：唐玄宗，后唐庄宗，南唐后主，宋徽宗，金章宗。

注 釋

唐玄宗，即唐明皇，本名李隆基，“玄宗”是宗庙中的称号，“明皇”是他死后追封为“至道大圣大明孝皇帝”的简称。在位四十三年（公元七一三年至七五五年）。他六岁的时候就能舞蹈，做藩王时已自蓄“散乐”一部，故精通音律，尤其会打羯鼓。做了皇帝以后，更纵情声色。当时内廷有一所园子，植了很多梨树，名为“梨园”。他选了三百名较好的乐工（包括声乐、器乐）到梨园中肄习他所喜爱的所谓“法曲”，另选宫女数百人参加，由他亲自训练，号为“皇帝梨园弟子”。演习时音声小有错误，他立刻觉察出来而予以纠正。后世称戏曲伶工为“梨园弟子”，便以此为根据。旧日戏班伴奏场面，设在上场门口，其置单皮鼓的地方为“九龙口”，也是因为李隆基会打羯鼓，而以鼓箭指挥其他乐器的缘故。解放以后，常出现以戏曲艺人比作“梨园弟子”者，这是很不妥当的。

后唐庄宗。后唐，是五代时的唐代，因其有别于前此之唐朝，故称“后唐”。庄宗，本名李存勖，原为沙陀部落李克

用之子(沙陀，今新疆塔尔巴哈台西南一带)。在位仅四年(公元九二二年至九二五年)。知音律，能制曲，且能登场扮演，自题艺名为“李天下”。当时山西汾阳一带，多能歌唱他所创新腔。后来因为宠信伶官，酿成叛乱，亲自率兵抵御，被伶官郭步高暗箭射死。解放前，各地方剧种都奉祀着中国戏曲的创始人，号为“祖师”，或称“老郎神”，有作白面黑三绺须穿龙袍者，据说就是李隆基；有作白面无须穿龙袍者，据说就是李存勖。

南唐李后主。南唐，五代十国之一国，原为“吴国”(今之江西，安徽，湖北及江苏一部分地区)，李昇篡位，改称“南唐”。后主系李昇之孙，本名李煜，字重光，在位十六年(公元九五九年至九七五年)，酷嗜声色，精通音律。当时歌曲所唱，以“词”为主，系一种有牌调的长短句体制，必须讲求声韵。他最工于填词。不但声调和諧，文学性也很高。但意境悲凄，即描写其宫廷生活，亦多寓以感伤。后来国家灭亡，降宋封为隴西郡公。因作词怀念故国，被赵光义用药毒死。

宋徽宗，本名赵佶，系北宋时代第八个皇帝，在位二十六年(公元一一〇〇年至一一二六年)。根据旧有记载，他“身通百艺，工书画”，“无日不歌欢作乐”，吴曾《能改斋漫录》谓其“诗文之外，尤工长短句(词)”。晚年好道，宠信方士林灵素。传位于其子赵桓，即所谓“钦宗”。金兵南侵，父子俱被擄北行，同死于“五国城”(今吉林东北依兰、临江一带)。

金章宗，本名完颜璟，女真人，小名麻达葛。系金国灭辽后，入侵中国占有北部地区时第六个皇帝。在位十九年(公元一一九〇年至一二〇九年)。幼小时候，他的父亲完

顏允恭便教他歌唱，后来又从侍讀撒速学唱，曾当筵唱出金睿宗(完顏宗尧)的《功德歌》，金世宗(完顏雍，睿宗之子)极为賞識，一再命歌。可見其知音識律，自具根源。繼位之后，正礼乐，定官制，修刑法，皆傾向于汉族文化。但已漸趨奢侈。其間虽曾分兵九道攻掠南宋，使宋不得已求和。而在他病死后，宗室因爭夺帝位发生內乱，直至被蒙古族灭亡，实早种因于此。

三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。

注 釋

此系联系三教各自所唱歌曲而言。按明朱权《太和正音譜》对此段曾有所闡述，据謂：“古有两家之唱，芝庵增入‘丧門之歌’为三家——道家所唱者，飞馭天表，游覽太虛，俯視八紘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之間，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰‘道情’。——儒家所唱者性理。衡門乐道，隱居以曠其志，泉石之兴。——僧家所唱者，自梁方有‘丧門之歌’，初謂之‘頌偈’，‘急急修来急急修’之語是也；不过乞食抄化之語，以天堂地獄之說，愚化世俗故也。至宋末，亦唱乐府之曲，笛內皆用之。元初，贊佛亦用之。”这說法，有对有不对，另自釋明如次：

“道家”，一般指那些崇奉黃帝、老子为始祖，修仙学道的方士。专攻其哲学者，則称“黃老之学”，为九流之一——“道家者流”。道教，則指东汉时張道陵所創“五斗米教”，以符咒医病为主，后世所謂“張天师”，即其世代相傳的称号。一般称其信徒为“道士”，而称修仙学道的方士为“道人”。道家所唱歌曲，多为出世离尘之詞，或以神仙故事作为劝。朱权所謂“飞馭天表……有乐道徜徉之情”，意指得道成仙

后的乐趣，和“唱情”的意义并不符合，因为所谓“道情”，其中心意識，无非劝人勘破情緣，脱离世网，进而学道求仙，是一种消极的人生观的宣播。朱权曾把元代散曲分为十五家，有所谓“黄冠体”，便属此类。比方李致远有〔水仙子〕一曲，咏“道情”云：“瓮头春色是长生，枕上华胥当解醒，常将造物合心鏡。后庭閑，留月明，得功夫休写黄庭。怕蕭郎夫妇，茅家兄弟，邂逅瑤京。”这真是“游覽太虛，志在冲漠”。又如馬致远〔双調·夜行船〕“百岁光阴一梦蝶”一套，便完全是逃名避世之詞了。后世撰作道情歌曲，常用者为〔耍孩儿〕調，亦出自元代北曲。如《藍关道曲》，演述“韓湘子九度文公”事，及清代郑燮（板桥）所撰“道情”。至于歌唱“道情”者，多奉庄周为祖师，則因其有“鼓盆之歌”，近于悟道之故。

“僧家”，指一般佛教徒，其所唱歌曲，或指为“經忏声”。而以道家誦經之声为“步虛声”。朱权謂僧家所唱为“喪門之歌”，为“頌偈”，为“乞食抄化之語”，实未尽然。因为佛教东来后，到唐代傳播已广，除公开講經說法外，兼以通俗語言解釋佛經或演述佛教故事，名为“俗講”。如当时俗講僧人文淑，吟唱佛經时，声調宛轉，頗能感人。教坊乐工黄米飯，曾模仿其念四声“觀世音菩薩”的声調，譜为〔文淑子〕一曲（見《乐府杂录》）。可見其对当时乐曲的影响。但宋元以后的僧人，或有流为以歌唱乞食抄化者，所謂“急急修来急急修”，則仍以劝人修行为宗旨。至于解放前追荐亡灵，大放焰口，唱时管弦并奏，杂以鑼鼓鐃鈸，則真成为“喪門之歌”了。因此，有人把佛教徒分为五类：“五蘊皆空，六尘不染，名为‘和尚’；口中說法，座上參禪，名为‘和祥’；鞋香楚

地，笠重吳天，名為‘和撞’；鼓鉦鏗聒，笙管嗷嘈，名為‘和唱’；狗苟鉗緣，蠅營淫賭，名為‘和障’。”然則“和唱”實為僧人之一種。朱叔駒為其以“天堂地獄，愚化世俗”，這看法固然不錯，實則道家的“游覽太虛，俯視八紘”，同樣是騙人的話。至於“至宋末，亦唱樂府之曲，笛內皆用之”，或指“和唱”以文人所作詞曲參入；但“宋元戲文”則又以“經忏聲”譜入曲調，如〔大和佛〕，〔念佛子〕，〔華嚴海會〕，〔上堂水陸〕，〔梁武忏〕之類，皆可於其命名征知。而所謂“元初贊佛亦用之”，則係以各種佛名編作“南北曲”歌唱，明代永樂年間，曾刊行《諸佛世尊如來菩薩尊者名稱歌曲》一種，即源出元初的“贊佛”。故其序文有“凡發善心……歡喜贊諷，功德弘深……”之語。但這些說法，和“僧家唱性”都不甚相干。按所謂“性”，指佛教的“法性”，也就是他們的“人生觀”和“世界觀”。他們認為一切現實事物，雖然是互為因果而無始無終地存在着，但人生是虛幻的。必須使人生超越現實的存在而進入不生不滅的境界。因而有所謂“無人相，無我相，無眾生相”，以及“四大皆空”之說。凡出家修行者，必當具此“法性”。所唱歌曲，自亦傾向於這方面的宣傳。換言之，僧家的談空說幻，歸根結蒂，是一種唯心主義或神秘主義。

“儒家”，亦九流之一——“儒家者流”。在三國時代，才成為一項教派，而與“道”“釋”并稱“三教”。“儒教”奉孔子為始祖，實則泛指一般研讀孔孟之書的士子。“儒家唱理”，“理”指“性理”，不錯。其說創自宋代的儒學家們。即所謂“性命理氣之學”。或簡稱“理學”，亦作“道學”。“性命”，指每個人的天性和他的旁通壽夭；“理氣”，指如何格物致知。

亦即穷究事物的义理而获得真解的意思。朱权謂：“衡門乐道，隱居以曠其志，泉石之兴。”实即其所定乐府十五家中“志在泉石”的“草堂体”。又“元代杂剧十二科”亦为朱权所拟定，其第二曰“隱居乐道”，又曰“林泉丘壑”，皆与其解釋“儒家唱理”之說相通。比方元代散曲家張可久所作〔蟾宮曲〕：“滄浪可以濯纓，叹千里奔波，两鬓星星。遁迹林泉，甘心畎亩，罢念功名。青門外耘瓜邵平，白云边垂釣严陵。潮落沙汀，月轉林坳，午梦方醒。”朱权所謂“草堂体”，殆即此类。其实，最能代表“儒家唱理”的詩歌，当为宋儒程顥“云淡风轻近午天，傍花随柳过前川，时人不識予心乐，將謂儂閑学少年”一首。朱权的一些說法，大抵都从此詩化出。

大忌郑卫之淫声，續雅乐之后。絲不如竹，竹不如肉。以其近之也。又云：“取来歌里唱，胜向笛中吹。”

注 釋

《論語》：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”春秋时“郑国”，原在今陕西华县，后迁于今河南新郑县一带。根据《五經通义》的解释：“郑国有溱洧之水，男女聚会，謳歌相感。”則其所謂“淫声”，不过是男女相悅之詞而已。“卫国”，今之河北大名及河南卫輝、沁阳一带，皆其屬地。卫灵公之世，有师涓者造新曲以代古乐，“灵公情涵心感，忘于政事”，蘧伯玉认为系“沉湎淫曼之音，无合于风雅，灵公乃去其声而亲政务”（見《拾遺記》）。这里所謂“大忌郑卫之淫声，續雅乐之后”，是指歌唱中不可杂入嫖褻之詞或淫靡之曲。“絲不如竹，竹不如肉”，在晋代即有此說法。《晋书·孟嘉傳》：“桓温問：‘听伎，絲不如竹，竹不如肉，何也？’孟嘉答：‘渐近自然！’”这就是說，彈拉吹弄，是依靠乐器发音，用人声歌唱

便比較自然，這是《唱論》的宗旨，也便是說明歌唱必須以聲樂為主，並非排斥器樂的演奏。所謂“取來歌里唱，勝向笛中吹”，和“竹不如肉”是同樣的道理。

近出所謂“大樂”，蘇小小〔蝶戀花〕，鄧千江〔望海潮〕，蘇東坡〔念奴嬌〕，辛稼軒〔摸魚子〕，晏叔原〔鷓鴣天〕，柳耆卿〔雨霖鈴〕，吳彥高〔春草碧〕，朱淑真〔生查子〕，蔡伯堅〔石州慢〕，張子野〔天仙子〕也。

注 釋

這裡所謂“大樂”，實際上是指宋代文人所撰之“詞”。宋代的“詞”，本來是根據樂曲的聲調，譜入字句。所以叫作“填詞”。但也有以“詞”為主配合聲調而唱出者，則名“自度腔”。其“詞牌”或即樂曲的本名，或摘取詞中字句而命名。比方這裡所舉牌名，象〔摸魚子〕，〔生查子〕，〔雨霖鈴〕，〔天仙子〕，都是唐代旧有的樂曲（見崔令欽《教坊記》），象〔春草碧〕，便是因為這闕詞的尾句作“春草碧”，故名。這裡所舉出的“大樂”之“詞”，今皆存在，彙錄如次：

蘇小小〔蝶戀花〕

妾本錢塘江上住。花落花开，不管流年度。燕子銜將春色去，紗窗几陣黃梅雨。斜插犀梳云半吐。檀板輕敲，唱徹黃金縷。望斷彩雲無覓處，夢回明月生南浦。

按此詞牌名〔蝶戀花〕，系根據梁簡文帝蕭綱所作樂府有“翻階蛺蝶戀花情”之句。其實，這闕詞的來源，是宋代司馬槲在洛陽，白晝夢見一個美人，向他唱出“妾本錢塘江上住”至“紗窗几陣黃梅雨”五句，問她是什麼曲名，她說名〔黃金縷〕。後來司馬槲到錢塘公廨作幕賓，又常夢見她。有人說，公廨後面，有南齊時名妓蘇小小墓，入夢者或即其人。