



康熙

〔清〕王奕清 / 等編

曲譜

曲譜凡例

詞者詩之餘而曲者又

詞之餘也

日詩

則

篇

變

為樂府

詩餘

寢假而為歌曲矣當為

樂府之時雖亦名之曰



岳麓書社

康熙 曲譜



康熙曲譜

欽定曲譜

康熙曲譜

[清] 王奕清 / 等 編



岳麓书社

图书在版编目(CIP)数据

康熙曲谱/王奕清主编. —长沙:岳麓书社, 2000

ISBN 7-80665-061-X

I. 康… II. 王… III. 曲词—作品集—中国—古代
IV. I239.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 43860 号

责任编辑 文正义

封面设计 黄朝

康熙曲谱

王奕清 主编

岳麓书社出版发行(长沙市河西新民路10号)
湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷二厂印刷

2000年10月第1版第1次印刷

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 16.875

字数: 380,000 印数: 1—3,000

ISBN7-80665-061-X
I·519 定价: 36.00元

如有印装质量问题 请与承印厂调换

厂址: 邵阳市双坡岭 邮编: 422001

序

(一)

自古以来，诗与乐一直是密不可分的，诗词曲都曾与音乐结有不解之缘。词是由诗发展而来的，曲又是由词发展而来的，而词曲产生的催化剂则是音乐、歌舞和戏剧。大致来说，原始的词是在燕乐发展的情况下产生的，而曲则是在转踏、大曲、诸宫调、南戏、北杂剧发达的情况下产生的。

曲与词血缘最近，在句式上它们都是长短句，在音律上都有严格的要求。其不同只在于词是高雅的，曲是通俗的；词所抒发的是上层文人的情怀，曲所歌唱的是广大市民的哀乐。可以说词是高雅的曲，曲是俚俗的词。部分词向曲转化可说是返朴归真。这种转化表现了市民对艺术的要求。转化的迹象我们可以从北宋后期到南宋前期的某些作家为歌舞所写的通俗词中发现其端倪。

早期为市民文艺提供的词作以“转踏”为多，秦观、晁补之、郑仅等人都写过以历史上的爱情故事为题材的《调笑转达》，南宋的洪适则写了有关广州地方名胜的《番禺调笑转踏》。

除“转踏”外，“鼓子词”也是较热门的，《全宋词》中收录了欧阳修的两套《十二月渔家傲鼓子词》（每月一首《渔字

傲》，每套十二首），比欧阳修的《渔家傲鼓子词》声名更为煊赫的还有赵令畤的《莺莺传蝶恋花鼓子词》，利用元稹的《莺莺传》作鼓子词的说白部分，又将《莺莺传》的主要情节概括成十二首《蝶恋花》词，逐段穿插于《莺莺传》的中间和前后。元稹的说白与赵令畤的唱词珠联璧合，相映生辉。对西厢故事的普及和向戏剧过渡都起了极大作用。

北宋末孔三传的诸宫调未能流传下来，而南北宋的大曲则保留了好几种。较著名的有曾布《咏冯燕水调歌头》、董颖《薄媚西子词》、洪适《渔家傲引》、史浩《采莲寿乡词》。史浩不但写大曲，还作了多种舞词，如《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《剑舞》、《渔父舞》等。

这些《转踏》、《鼓子词》、《大曲》、《舞词》，虽然是以词的形式出现，但是语言都比较通俗，和作家们平时写的咏怀之作与唱和之篇相比，基本上是另外一种面目。就风格而论，可说是离曲近而距词远。把这些北宋和南宋之交产生的歌舞俗词看作南曲之祖，大体是不会错的。拿宋末产生的《张协状元》等南戏对照，就更明显了。早期南戏中的词调之曲与歌舞俗词实在太相近了，它们和歌舞俗词的差别只在于更为俚俗而不雅驯。说到这里，词曲的发展过程就很清楚了，即文人词——文人歌舞俗词——南北曲。在南北两个剧种形成中，南戏早于北杂剧，可是由于北曲产生之初就有关汉卿、白朴等著名文学家参加，所以很快就走向成熟，杂剧也马上趋于繁荣。而南戏虽然产生较早，成熟和繁荣反而后于元杂剧。

(二)

词曲原来都是提供歌唱的，故其先都有乐谱。宋周密《齐东野语》称：“《混成集》，修内司所刊。巨帙百余，古今歌词之谱，靡不备具，只大曲一类凡数百解。”可惜的是《混成集》后来失传了，现存最早的曲谱为明初朱权编撰的《太和正音谱》（北曲谱）。南曲的产生虽早于北曲，由于文词极不雅驯，在音律上也不讲究宫调，故曲谱反而产生于北曲之后。现存最早的南曲谱为嘉靖间蒋孝编的《旧南九宫曲谱》。天启间，程明善将《太和正音谱》和《旧南九宫曲谱》编入《啸余谱》丛书。明中叶后，传奇创作空前兴旺，著名戏剧家沈璟在蒋孝《旧南九宫曲谱》基础上改编出《南九宫十三调谱》。明末清初，沈自晋又将沈璟的曲谱再度改编成二十六卷本《南词新谱》。在沈自晋改编《南词新谱》同时，著名戏剧家李玉整理出十八卷本《北词广正谱》。与这两部著名曲谱相先后的还有徐于室、钮少雅合编的《九宫正始》，张大复编的《寒山堂曲谱》，以及吕士雄等合编的《南词定律》。

清初是传奇创作的高峰期，也是曲谱编撰的高峰期。康熙年间，王奕清等奉敕编撰《曲谱》，无疑有一种示范于剧坛的作用。当时社会上流行的曲谱在材料上大都是广泛搜罗、大量堆积。每个曲牌之后都罗列出句式上的多种异体，唯恐稍有遗漏。王奕清等在编撰《曲谱》时，痛下决心，每个曲牌都只保留了正体，对异体大量删除。对某些新产生的曲调，也慎重对待，不随意收录，尽量作到精要简约，以简驭繁。在选择曲牌的范例上，几种南曲曲谱的编撰者大都偏重音律，不怎么注意

词语水平，随意从传奇中摘选范例。王奕清等则兼顾音律与词语水平，去掉了许多文词上很不雅驯的俗曲，而代之以宋词中的名作。如《哨遍》用的是苏轼词，《八声甘州》用柳永词，《青玉案》用贺铸词，《声声慢》用李清照词，《蓦山溪》用辛弃疾词等等。当然将苏轼等人的词作为曲谱也许不那么典型，但词与曲在语言的雅俗方面虽有所不同，在音律上理应没有多少出入的。文词雅一点肯定更适合文人士大夫口味些。

《康熙曲谱》分理论部分和曲谱部分，曲谱为全书的主体，理论部分是研究曲谱的指导。编者将理论部分放在全书的开头，其中包括郑樵《乐府序》、程明善《啸余谱序》、周德清《中原音韵起例》和陶九成、燕南芝庵、周挺斋、赵子昂、柯丹丘、涵虚子等人部分论曲语录和《九宫谱论定说》。词曲、小说在古人心目中本来就是“小道”，其所谓“论说”主要也就是谈个人在写作或欣赏过程中的某些心得体会，很难说有何等高深和完备的理论，但它们终究属于行家之言，对研究曲谱无疑是很有帮助的。

主体曲谱部分按北曲四卷、南曲八卷、失宫犯调诸曲一卷的次序排列。北曲四卷基本保持了朱权《太和正音谱》的原貌，看来王奕清等人完全没有把李玉放在心上，也可能他们认为明以来的北曲根本没有多大价值。南曲八卷则广泛吸取了《旧南九宫曲谱》、《南词新谱》、《九宫正始》、《南词定律》、《寒山堂曲谱》诸书的精华，由他们重新编定。失宫犯调诸曲也是根据以上有关曲谱编选的。《康熙曲谱》和当时流行的诸家曲谱相比，从内容之丰富来说，或稍有不及，但其南曲曲谱部分经过汲取众长，删繁去冗，除旧布新，较之众多其他曲谱

的确简便扼要适用得多，给广大散曲和戏剧爱好者和研究者提供了极大的方便。

(三)

曲谱尽管并不高深，许多东西只需稍加指点便可了然于心，但它毕竟属于专门学问，也还有简单交待的必要，下面分别从句式、平仄、用韵三方面略加解说。

先谈句式。句式问题包括某某曲牌的句数、字数、句式三部分。曲和词都是长短句，每个曲牌或词牌都有各不相同的句数、字数和句式。如马致远《天净沙》

枯藤老树昏鸦、小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

全曲五句二十八字，句式为六六六四六。

词与曲虽然都有一定句式，但词的句式是相当稳定的，许多曲则因可以随意加衬字，字数和句式变得不很固定。加字的情形在小令中还不很突出，在套数或剧曲中就很普遍。剧曲中一支曲子加十个八个字是常见的事。北曲中还有一些“享受特权”的曲牌，如《端正好》、《新水令》、《货郎儿》、《后庭花》，不但可以加衬字，甚至还可以增省字句。这就给喜欢搞自由化的曲作家大开了方便之门。

次谈平仄。诗的正仄是相对固定的，总的原则是一句之间平仄相间，对句之间平仄相反。如律绝诗的单句七言，要不是“平平仄仄平平仄”，就是“仄仄平平仄仄平”，绝不会是“仄

平仄平仄平仄”，或“平仄平仄平仄平”。五言诗的对句，不是“平平平仄仄，仄仄仄平平”，就是仄仄平仄仄，平仄仄仄平”。律绝诗因平仄有规律可循，加之又是齐言诗，故平仄问题很容易掌握。而词曲则不然。无论是词或南曲、北曲，每个门类都有好几百个曲牌或词牌，每个词牌或曲牌都由特殊的句式和特殊的平仄所组成，即使某某词牌、曲牌接连用了三个四言句或五言句、六言句，其上下句之平仄变化也决无规律可循，上句与下句可能完全相同，也可能完全相反，还可能同中有异。律绝诗忌四平声、四仄声连用，而词曲谱中则往往有之。而且不容违反，不准杂有它声。不但平仄不许变动，在关键部位阳平不能代以阴平、上声不许代以去声。清曲论家黄周星《制曲枝语》说：“诗律宽而词律严，而曲则倍严矣。”作曲特别讲究阴阳上去，是因歌唱对音律的要求。用字不规范，唱起来就走调。元代音律专家周德清有《中原音韵·定格》四十首，对流行的名曲从音律角度进行品评。将散曲名篇徐再思《双调·水仙子》“一声梧叶一声秋”，评为：“此词语好，而平仄不称也，惜哉！”可见散曲对平仄协调何等重视。

三谈用韵。曲与词在平仄的严格与多样化方面非常接近，但在用韵的问题上则基本上各行其道。主要表现在以下各方面。

首先，曲韵与词韵出自不同系统，作词大都是用诗韵，即《广韵》系统综合，而作曲则只能用元人周德清编撰的《中原音韵》。《广韵》与《中原音韵》分属两个不同时代、两种不同体系的韵书。《广韵》是为写诗编的，按平上去入四声分别编排韵部。《中原音韵》是按作曲的要求编的，曲谱四声通押，

在编排上也就取消了分平上去入这道环节。《广韵》入声韵部的字，《中原音韵》派入了平上去三声。《广韵》平声只分清、浊，不分阴、阳，而《中原音韵》按语音实际，分成阴平、阳平两种。

其次，曲在用韵上不许转韵换韵，这同近体诗是一致的。少数词牌则规定必须换韵，例如《菩萨蛮》上阙四句要求换一次韵，下阙四句也要求换一次韵。《虞美人》的情况也是如此。而曲则不同，例如北曲《菩萨蛮》是截取词牌《菩萨蛮》的前半首，中途不换韵，只是由仄声转换成平声。

第三，曲在用韵时可以任意重韵，词只有特殊规定中才能重韵，而近体诗则根本不允许重韵。诗词不准重韵是因为它们属于高雅的艺术，重韵往往是驾驭文字能力不高的表现。曲则有意追求某种粗俗，而且以这种粗俗为美，所以并不避忌重韵。曲体中有一种“独木桥体”，整支曲都以同一个字为韵脚，如无名氏的《正宫·塞鸿秋·月》（词也有个别人偶尔为之，但不成为定制）。

到春来梨花院落溶溶月，到夏来舞低杨柳楼心月，到秋来金铃犬吠梧桐月，到冬来清香暗度梅梢月。呀！好也么月，总不如俺寻常一样窗前月。

有的作家不但追求重韵，而且还追求重句，形成一种“顶针”的修辞手法。最典型的例子是马致远的《汉宫秋》第三折《双调·梅花酒》：

……他部从，入穷荒；我奎舆，返咸阳。返咸阳，过宫墙。过宫墙，转迴廊。转迴廊，近椒房。近椒房，月昏黄。月昏黄，夜生凉。夜生凉，泣寒蛩。泣寒蛩，绿纱窗。绿纱窗，不思量？……

《收江南》：

呀！不思量，除是铁心肠；铁心肠，也愁滴泪千行

……

这段唱词首尾相接，回环相生，把汉语语言的独特的艺术魅力发挥到了极致。

群众性的古典诗词曲的写作，在冷落多年以后，今天却以前所未有的声势掀起了高潮，这是民族文艺复兴的征兆。《康熙曲谱》的重刊，对于繁荣曲的创作必将起到推波助澜的作用。作为古典文学的爱好者我为《康熙词谱》的重刊欢呼，并以这篇短文作为贺礼。

刘建国

一九九九年五月

凡 例

一、词者诗之余，而曲者又词之余也。揆歌之所昉曰诗言志，歌永言，则三百篇实为滥觞。一变而为乐府，再变而为诗余，寢假而为歌曲矣。当为乐府之时，虽亦名之曰古诗，而三百篇之音不传。当为诗余之时，虽亦号之曰乐府，而古乐府之音不传。自传奇歌曲盛行于元，学士大夫多习之者。其后日就新巧，而必属之专家。近则操觚之士但填文辞，惟梨园歌师习传腔板耳。即欲考元人遗谱且不可得，况唐宋诗余之宫调哉。故斯谱另编于《词谱》之后，无庸妄合。

一、《啸余》旧谱前载玉川子《啸旨》，又广及《皇极经世》声音之数。《律吕本原》、《乐府原题》、《唐宋诗余》、《乐府致语》皆别为卷帙，于本谱无所发明，故槩删不录。至《中原音韵》、《洪武正韵》二书久行于世，亦不更载。

一、北曲宜准《中原音韵》，南曲宜准《洪武正韵》，旧谱出入处甚多，悉为订正。

一、每曲字句多寡，音声高下，大都不出本宫本调。而填者之纵横见长，歌者之疾徐取巧，全在偷衬互犯。谱中不过成法大略耳，在善用谱者神而明之，斯无印板

之病。

一、自昆腔作后，弦索之学讲者渐衰。所以南九宫谱虽不择词章，足为科律。北六宫谱绝少师传，不点板眼。盖板有三：曰头板，迎声而下者是也；曰掣板，节于字腹者是也；曰截板，煞于字尾者是也。然亦随宜消息，欲曼衍则板可赠，欲径净则板可减，欲变换新巧则板可移，南北曲皆然。

一、谱中右旁四声，就现在本字加注，非果字字不可易也。然在句内入拈发调之字断不可易，习者审之。

一、字有阴声、阳声、齐齿、卷舌、收鼻、开口、合口、撮口、闭口之别。惟闭口极难得法，“侵”“寻”易混“真”“文”，“覃”“咸”易混“寒”“删”，“廉”“纤”易混“先”“天”，故独加圈识别焉。

一、北曲六宫十一调。内缺道宫、高平调、歇指调、角调、宫调，仅十二宫调。南曲九宫十三调。盖以仙吕为一宫，而羽调附之。正宫为一宫，而大石调附之。中吕为一宫，而般涉调附之。南吕为一宫。黄钟为一宫。越调为一宫。商调为一宫，而小石调附之。双调为一宫。仙吕入双调为一宫。共为九宫十三调也。

一、宫调虽分，互有出入。《啸余》旧谱于曲名下偶注一二，殊未详核。今据元人宫调全目逐一注明，庶令作者不患拘阂。

一、《啸余》旧谱北曲每首列作者姓名，下注所出传奇。南曲则但列传奇名目，都无作者姓名，又多起调、接调两首出自两处者，不得不另列一行。今既难遍注作

者姓名，止将传奇名目注每曲之尾，亦便于连合么篇，不使若又一体也。

一、叠前曲调，昔谓之么，亦曰么篇，即前腔换头也。有起处增减字句者，则曰换头；有一字不异者，止曰前腔。但起调首句句尽下一截板，接调即通句点板耳。只宜连贯一处，而以“么”字或“前腔”、或“换头”二字隔之，不可分行立题，使若另为一体。

一、凡书中作者例应书名，旧谱都以字行，或著别号。今欲槩易以名，而不可考者十有三二，恐反致错杂，姑仍其旧。

一、人声在北曲悉准《中原音韵》，派作平、上、去三声，不可互易。而在南曲则与上、去同为仄声，故应用仄而遇人声但注入声，一如上去，惟应用平而借入声者注云“作平”，其有宜平而仄，宜仄而平，宜上、宜去而入，则注曰“宜某声”云。

一、旧谱既于句首右偏小书“衬”字，又于句下双行小书“韵”“句”，相连不断，使观者目眩。今“句”“韵”皆方其外，一览了然。至每句字数，有目共知，不必更注。

一、曲谱从无善本，元有《太平乐府》，明有《雍熙乐府》，世所盛推，然皆选择词章，荟萃名作，与制谱无涉。《啸余》旧谱又多舛讹。今北曲参考《元人百种》所载诸家论说，南曲稍采近日所行《九宫谱定》一书，择其根柢雅驯者附于卷首。

卷首

诸家论说 参考《啸余旧谱》及《元人百种》选本所列，稍加删节。

郑樵《乐府序》曰：“古之诗，今之词曲也。若不能歌之，但能诵其文，而说其义，可乎？奈义理之说既胜，则声歌之学日微。继三代之作者，乐府也。乐府之作宛同《风》《雅》，但其声散佚，无所纪系，所以不得嗣续《风》《雅》而为流通也。今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无用。崔豹之徒以义说名，吴兢之徒以事解目，盖声失则义起，乐府之道或乎息矣。”

程明善《啸余谱·序》曰：“声音之道神矣哉。铎声振而黄钟应，温气至而寒谷生。登楼清啸，铁骑解围；池上声调，麋宾跃出。至于走电奔雷，兴云致雨，闭泄阴阳，役使神鬼，孰非声为之耶？”

周德清《中原音韵·起例》曰：“欲作乐府必正言语，欲正言语必宗中原之音。乐府之盛之备之难，莫如今时。其盛则自缙绅及闾阎歌咏者众。其备则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵足音调。观其所述曰忠曰孝，有补于世。其

难则有六字三韵：‘忽听、一声、猛惊’是也。”

又曰：“夫声分平仄者，谓无人声，以入声派入平、上、去三声也。作平者最为紧切，施之句中不可不谨，派入三声者广其韵耳，有才者本韵自足矣。字别阴、阳者，阴、阳字平声有之，上、去俱无。上、去各止一声，平则有上平声，有下平声。非一‘东’至‘山’皆上平，一‘先’至‘咸’皆下平也。如‘东’‘红’二字之类，‘东’字下平声，属阴；‘红’字上平声，属阳。试以‘东’字调平仄，又以‘红’字调平仄，便可知平声阴阳字音，又可知上、去二声各止一声，俱无阴阳之别矣。且上、去二声施于句中，施于韵脚，无用阴、阳，惟慢词中仅可曳其声耳，此自然之理也。”

又曰：“余尝于天下都会之所，闻人间通济之言。世之泥古非今不达时变者众，呼吸之间，动引《广韵》为证，宁甘受鸩舌之消而不悔，亦不思混一日久，四海同音。上自缙绅讲论治道及国语翻译国学教授言语，下至讼庭理民，莫非中原之音。不尔，止依《广韵》呼吸，非鸩舌而何？”

又曰：“沈约，吴兴人，将平、上、去、入制韵，不取所都之内通言，却以所生吴兴之音。盖其地邻东南海角，闽浙之音无疑。且六朝所都，江淮之间，‘缉’至‘乏’俱无闭口，独浙有也。以此论之，止可施于约之乡里矣。”

陶九成《论曲》曰：“唐有传奇，宋有戏曲，金有院本、杂剧，而元因之，然院本、杂剧厘而为二矣。院本则五人，一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能