

宋姜白石 创作歌曲研究

杨荫浏 阴法鲁 合著

人民音乐出版社

宋姜白石创作歌曲研究

杨荫浏 阴法鲁合著

人民音乐出版社

一九七九年·北京

162340

DY 30/39

宋姜白石创作歌曲研究

杨荫浏 阴法鲁合著

*

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 70千文字 26面乐谱 5.5印张

1957年8月北京第1版 1979年8月北京第2次印刷

印数：1,851—12,250册

书号：8026·566 定价：0.90元

前 言

公元十二世纪宋名诗人姜白石等所记写、创作和配词的十几支乐曲，是我国历史上一个重要乐种——“词”的可靠实例。它们是我国宝贵的音乐遗产之一。百余年来，它们一向在吸引着音乐家、文学家及史学家们的注意。国内外有关音乐的研究著作，很多曾提到它们。因此，我们编写本书，介绍这些曲调，以供国内外音乐爱好者的参考、研究与演唱。

本书是由两人合著的：阴法鲁写了第一章和词调十七曲及琴曲一曲的歌词的注释；杨荫浏写了其余的部分。

杨荫浏最初开始这一研究，是在1947年。当时他仅靠个人一时偶然的兴趣，是完全没有力量的。结果，写了不到一半，译成的歌曲还只有三四曲，便以“未完稿”的形式停顿了下来。旧稿搁置了七年，到了今天，才有了继续完成的环境。

在旧时代，带有浓厚的保守思想的情况之下，在死啃着书本的材料，百分之百地迷信古人乐律理论，尽在乐律问题上、符号考据问题上打圈子，是没有希望得到接近准确的结果的。只有在初步接近了马列主义理论以后，才能从事物相互的关系上和发展的过程中看问题。此其关键之一。在旧时代局促于学院中间，置身于象牙塔里面，不但没有与民间广大的音乐泉源发生联系，而且与民间艺人保持着相当的阶级距离，没有具备向民间学习的条件的时候，是不可能获得具体的材料作为印证的。我们现在能从实际存在的五台《八大套》和西安《鼓乐》，见到宋人谱式在今天的实际运用，听到民间艺人生动的演奏，从保定与北京的艺人间得到热心的帮助，体会到管的吹奏技术等等，这一切都只有在人民政权建立之后，在音乐艺术被视为人民大众不可缺少的精神食粮，而由国家予以大力支持的时候，才有把这份遗产发扬光大的可能。此其关键之二。单靠个人忽冷忽热的偶然兴趣，脱离集体而孤立，得不到群众的鼓励与督促，没有正确的领导、清楚的目标和活跃的动力，是不大容易坚持这件工作，使不致随时停顿的。必须使群众的爱唱、爱听成为最伟大的鼓舞力量，群众的迫切要求成为最有力的工作号召，必须在文化事业成为与大众密切相关的时候，才有取得成果的可能。此其关键之三。

在本所成立典礼音乐会演出了三首姜白石的歌曲之后，人们对其余诸曲的要求，便逐渐热烈起来。在受到这样的环境鼓舞中，本书经搁置了七年之后，终于由两人的合作，补全了未完成的大半，而成为今天的形式。

相传关于《白石道人歌曲》的不同版本，连抄本在内，不下三十种。本书在歌词与曲调的翻译方面，主要是根据张奕枢的版本（1749）——就是清雍正十年（1732）由周耕餘根据

元至正十年（1350）陶宗仪的抄本转抄，由张奕枢、黄磨堂、厉樊榭、陆恬浦等次第校勘，然后付印的。从歌词及歌谱两方面来看，这是一个较好的版本。

1953年丘琼荪先生在见到本书“未完稿”之后，即开始对白石道人的歌曲进行研究，草成《白石道人歌曲通考》三种：（1）《版本考辨》，（2）《字谱考释》，（3）《宫谱考订》；此书在考订方面，很有些精细独到的地方，本书采用其《宫谱考订》中的以下二点：

《徵招》曲中前叠“一”旁校“リ”为“フ”；

《翠楼吟》曲中后叠以下两句工谱校作——

…… フ フ フ ム ム ム ム ……

……天涯情味，仗酒袪清愁，……

谨此致谢。

在歌词注释的过程中，俞平伯先生在讨论、研究词意方面，曾化费了很多时间，对于我们作过耐心的帮助。在这里致以恳切的谢意。

对几百年来一直认作难题的姜白石歌曲曲调的翻译，和对前人视为“如雾里看花，终隔一层”的姜白石歌词的注释，是远远超出于我们能力之外的，其中缺点一定很多，竭诚欢迎读者提出意见，以便将来修正。

编者 1956年1月27日

目 次

前 言	I
第一章 姜白石和他的作品	1
第二章 旁谱释	5
一、考证宋人字谱之材料及来源	5
二、考释字谱之目的	5
三、历来对于字谱曾作考释之诸家	6
四、宋人字谱之高低音字	7
五、“大凡”和“凡”之区别	8
六、“尖”字之意义	10
七、“五”与“高五”	11
八、符号系统的改变	12
九、释“フ”	14
十、从乐句间看“フ”	14
十一、“フ”是“折”，是音调上的“豁”和“落”或乐音后面外加的装饰音	16
十二、释“J”	19
十三、“J”为“拽”，为过音、迂回音、间隔音或延长音	21
十四、延长符号	22
十五、从乐句间看延长符号的用法	22
十六、附他书的符号	26
第三章 旁谱校勘	27
一、鬲溪梅令	27
二、杏花天影	27
三、醉吟商小品	28
四、玉梅令	28
五、霓裳中序第一	28
六、扬州慢	28
七、长亭怨慢	29
八、淡黄柳	29
九、石湖仙	30
十、暗 香	30
十一、疏 影	30
十二、惜红衣	31
十三、角 招	31

十四、徵 招	32
十五、秋宵吟	32
十六、凄凉犯	32
十七、翠楼吟	33
第四章 译谱过程中的问题	34
一、译谱的准备	34
1. 音阶 2. 宫调系统 3. 唱名法 4. 两用之音名 5. 绝对音高标准 6. 节奏	
二、词调十七曲的译谱及歌词注释	39
1. 鬲溪梅令 2. 杏花天影 3. 醉吟商小品 4. 玉梅令 5. 霓裳中序第一 6. 扬州慢 7. 长亭怨慢	
8. 淡黄柳 9. 石湖仙 10. 暗香 11. 疏影 12. 惜红衣 13. 角 招 14. 徵 招 15. 秋宵吟	
16. 凄凉犯 17. 翠楼吟	
三、从所用管乐器来推测姜白石所用音阶的准确程度	55
四、四调最被常用的问题	57
第五章 姜白石词调中的四声阴阳及平仄问题	59
第六章 关于姜白石词调的结论	63
第七章 琴曲侧商调古怨	65
一、定弦问题	65
二、前人对于指法谱的校勘	66
三、据戴长庚1833年校勘本译谱	67
四、据冯永1924年校勘本译谱	68
五、本书的校勘	70
六、古怨译谱及歌词译意	72
七、余 论	75
第八章 越九歌译谱	77
越九歌	77
一、帝舜楚调	77
二、王禹吴调	78
三、越王越调	78
四、越相侧商调	79
五、项王古平调	79
六、涛之神双调	79
七、曹娥蜀侧调	80
八、庞将军高平调	81
九、旌忠中管商调	81
十、蔡孝子中管般瞻调	82

第一章 姜白石和他的作品

南宋著名的音乐家和词人姜夔，字尧章，别号白石道人，饶州鄱阳（在今江西省）人。大约生于高宗绍兴二十五年（公元1155年）前后，死于宁宗嘉定十四年（1221年）前后。

姜白石的父亲叫姜噩，曾经在汉阳（唐代沔州）作官。姜白石说：“予自孩幼，从先大人宦于古沔，女须（姐姐）因嫁焉。”^①不久，姜噩即死去，姜白石寄居在姐姐家，度过了青少年时期。他爱好书法、音乐和文学。后来，他回忆当时的情况说：“少小知名翰墨场，十年心事只凄凉。”^②早年就以诗词闻名于文坛，但也就在早年，由于一个长年作客的孤儿会受到种种刺激，而且又总在“翰墨场”里周旋，姜白石的灵魂已经趋向衰老了。他的萎靡的精神状态始终没有振作起来，因而凄凉的心情表现在一生的文学和音乐创作里。

姜白石在汉阳住了将近二十年，便随着他的老师、诗人萧德藻到了吴兴，在那里和萧德藻的侄女结婚，住在苕溪。姜白石不能长期住在家里，必须奔波四方，谋求衣食；也屡次希望通过科举找个出路，结果都失败了。有人想为他出钱买官爵，他拒不接受。他所结交的人物中，有一些是政治地位很高的——如范成大、杨万里、京镗、谢深甫等，姜白石在宦途上应当有攀援的机缘，但他似乎又感觉自己并不适宜于做官。他说：“浮云何在？我自爱绿香红舞。容与看世间，几度今古。”^③他的消极颓废的人生观使他选择了自己的道路，他也具备这方面的条件，去投靠达官贵人或知己朋友作幕僚清客。从他的有年代可考的作品看来，自1176年到1206年的三十年间，他走过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带的许多地方，游历了许多名胜。他描写自己的清客生活说：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽杜陵路，回首烟波十四桥。”^④又说：“便揉春为酒，剪雪作新诗，拼一日绕花千转。”^⑤姜白石的憔悴的生命，就这样在湖光山色中、在箫声花影中暗暗地消逝了。

在姜白石所处的时代，南宋王朝和金朝南北对峙，民族矛盾和阶级矛盾都十分尖锐而又错综复杂。原来居住在东北地区的我国少数民族女真族人民，世代和汉族及其他各族人民，共同开发祖国的土地，共同生活，和睦相处；但女真贵族于1115年建立金朝，于1125年灭辽后，为了扩大剥削和奴役人民的范围，继续发动对中原地区的掠夺战争。1127年，腐朽

① 《探春慢》词序。

② 《除夕白石湖归苕溪》诗。

③ 《石湖仙》词。

④ 《过垂虹》诗。

⑤ 《玉梅令》词。

的宋朝中央政权被迫南迁，淮河以北广大地区的人民遭受着女真贵族的残暴统治。南宋王朝接受了屈辱的议和条件，偏安江南，完全忘记了北方的在水深火热中的人民。坚决抗金的将领岳飞被杀害了，主张收复中原的志士如张浚、辛弃疾（稼轩）等，时时遭受打击，无法施展他们的远大抱负。南方人民抗金的情绪是高涨的，也受到投降苟安的当权者的镇压。南宋统治集团穷奢极欲，过着荒淫无耻的生活，而每年又必须向金朝统治者交纳大宗“岁贡”，为了防务又必须开支大宗军费，这样就采取种种手段残酷地剥削人民。辛弃疾说：“故田野之民，郡以聚敛害之，县以科率害之，吏以乞取害之，豪民大姓以兼并害之，而又盗贼以剽杀攘夺害之。”^①农民的悲惨境遇和豪门贵族“多少人家试管弦”的腐朽生活，形成了鲜明的对比。

姜白石也表示过关心自己民族的感情，对于在金朝统治者压迫下的北方人民，寄予深切的关怀；但他和慷慨悲歌的辛弃疾、陆游不同，没有勇气起来大声疾呼，喊出内心的义愤，推动对金朝统治者的斗争。由于狭隘的、空虚的清客生涯的局限，姜白石是那么消沉脆弱，“酒被清愁，花销英气”，陷溺在忧郁的深渊里而不能自拔。他对那些骄横的官僚也表示过不满，讽刺他们那种作威作福的行径说：“闹里传呼大官过，后车多少尽婵娟”；^②但他对当时的统治集团却处处采取依附的态度，对南宋朝廷更备加恭维。他对自己的这种生活，有时感到厌倦，表示“客途今倦矣”，“奈未成归计”；但始终留恋那种只图个人一时欢乐的小天地。姜白石就是在种种矛盾心情中消磨他的凄凉岁月的。

1129年，金兵曾大举南犯，攻破建康（今南京）、扬州、临安（今杭州）等城镇，大肆烧杀掳掠，此后仍然不断地发动对南宋的进攻。1161年，金兵又攻到长江以南，扬州再次被洗劫破坏。1176年，姜白石路过那里，进城以后，“四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。”繁华的城市变成一片断瓦颓垣。他写的《扬州慢》词说：“自胡马窥江去后，废池乔木犹厌言兵。渐黄昏，清角吹寒，都在江城。”金朝的掠夺战争所造成的灾难，十五年后尚且如此。合肥也被金兵蹂躏过。姜白石到那里的时候，不断地听到战马嘶鸣的声音，出城眺望，满目荒烟野草。这种景象在他的《凄凉犯》词中有所反映：

绿杨巷陌，秋风起，边城一片离索。马嘶渐远，人归甚处？戍楼吹角。情怀正
恶，更衰草寒烟淡薄。似当时将军部曲，迤逦度沙漠。

这些作品接触到当时的一些社会现实情况。今天，我们从这些作品可以知道，金朝统治者对于中原和江淮地区的破坏是多么严重：

当时的情况使姜白石有山河残破的感觉。他自比为周代的大夫，在西周颠覆之后，看见宗庙宫室的废墟上长满了庄稼，心里感到悲痛。

① 《淳熙己亥论盗札子》（《稼轩诗文集存》）。

② 《观灯口号》诗。

姜白石曾怀念受奴役的北方人民。他说：“天边有饼（月）不可食，闻说饥民满淮北。”又说：“维舟试望，故国渺天北。”祖国南北应当统一。他赞扬曾经出使金朝的范成大说：“卢沟昔曾驻马，为黄花闲吟秀句。”自己也正向往着有朝一日能站在卢沟（今永定河）河畔，悠然自得，吟唱着赞美菊花的诗歌。

1203年辛弃疾任浙东安抚使，驻在绍兴时，姜白石就和他常来往，有互相唱和的作品。绍兴是春秋时代越国的都城（会稽），姜白石在这里想起了卧薪尝胆的越王勾践和功成身退的范蠡，不禁有许多感慨。1204年，辛弃疾镇守京口（今镇江）。他虽然一直遭受投降派的排挤压抑，但仍然积极进行北伐的部署。他在《永遇乐·京口北固亭怀古》一词中，表示了老当益壮的雄心。姜白石深深地受了感动，写成《永遇乐·北固楼次稼轩韵》一首：

云隔迷楼，苔封很石，人向何处？数骑秋烟，一篙寒汐，千古空来去。使君心在苍崖绿嶂，苦被北门留住。有尊中酒差可饮，大旗尽绣熊虎。前身诸葛，来游此地，数语便酬三顾。楼外冥冥，江皋隐隐，认得征西路。中原生聚，神京耆老，南望长淮金鼓。问当时种柳，依依在否。

“大旗尽绣熊虎”，何等盛大的军容！老英雄辛弃疾举起酒杯，眼望着北方。进军吧，中原的父老正期待反攻的鼓声。姜白石眼前闪耀着一线光明，胸怀开朗了，他勉励辛弃疾为抗击金朝统治者而继续奋斗。

但在现存的姜白石作品中，象这种气魄恢宏的诗词实在太少，而他的这种正视现实的思想也往往只是偶一闪现而已。因为距离实际斗争太远了，距离人民大众太远了，他缺少吸收艺术营养的机会。人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉”。^①姜白石不接近这个源泉，自然缺乏旺盛的充沛的创作力量和克服忧郁的力量。游山玩水，虽然可以暂时得到一点安慰，但这点安慰是没有根基的，转瞬间便消逝了，继之而来的仍然是无穷尽的“岑寂”和“清苦”。

姜白石细致地描写了自己的心情和自己所看到的景物。他作诗填词都喜欢雕琢文字，但两者不完全相同。诗写得比较具体，易于了解。填词则费了很大的工夫去描写活跃的联想和飘忽的想象，用极少的文字把它们概括下来，甚至只透露一些暗示的痕迹。关于他的爱情的叙述，更是隐隐约约，语意闪烁。他有些特殊的生活经验不容易引起别人的共鸣，而且又常用典故，常用隐喻反衬的方法，别人也不容易追踪他的思路的变化。因此，空疏恍惚便成为姜白石词在文字表达方面的严重缺陷。

姜白石不但能作诗词，而且精研乐理，能创作乐曲。《宋史乐志》说：“当时中兴六七十载之间，士多叹乐典之久坠，类欲蒐讲古制，以补遗轶，于是姜夔乃进《大乐议》于朝。”1197年（宁宗庆元三年），姜白石进《大乐议》，论列古今乐制问题，提出了整理宫廷音

^① 《毛泽东选集》第三卷，817页。

乐的意见。但没有被采纳。次年，他作《戊午春帖子》诗：“晴窗日日学雕虫，惆怅明时不易逢。二十五弦人不识，澹黄杨柳舞春风。”自己感叹怀才不遇。1199年（庆元五年），又献《圣宋铙歌鼓吹曲》歌词十四首。他说：“乞诏有司，取臣之诗，协其清浊，被之箫管，俾声畅词达，感藏人心，永念宋德。”模仿汉代铙歌的体裁，宣扬宋朝的所谓“武功”。其中有的歌词也反映了抗击金朝统治者的愿望。

姜白石的一生都在漂泊羁旅中，最后定居在临安，生活很困苦。病死之后，由于朋友的帮助，才埋葬在西马塍。苏洞《到马塍哭尧章》：“花案空空但满尘，乐章起草遍窗身”。^①周文璞《吊尧章》：“儿从外舍收残稿，客向空山泣断猿。”^②可以想见，姜白石在贫病交加的日子里，仍然辛勤地从事写作，可惜作品没有完全流传下来。

姜白石的歌曲旁谱是保存到今天的唯一的宋代乐谱。其中大部分是他的自度曲，也有同时人作的乐曲以及姜白石记录下来的旧曲，如《醉吟商小品》、《霓裳中序第一》。《霓裳中序第一》可能是当时还流传的唐代著名大曲《霓裳羽衣曲》中的一段。根据这些材料，我们可以听到宋代的乐曲了。这是七百多年前的比较可靠的一批音响资料，因此，我们认为还是有研究和参考的价值的。

毛主席教导我们说：“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。”^③我们遵循毛主席规定的对待文化遗产的这一根本方针，来分析研究姜白石创作和记录的音乐作品，一方面要看到这些乐曲和他的歌词一样，大部分是描写没落士大夫的消沉情绪的，是不足取的；一方面也要看到这些乐曲中保存了一些传统的音乐因素，也可能间接吸收了当时的一些民间音乐因素，反映了当时作曲技巧的一个侧面。我们批判这些乐曲中的消极内容和情调，而利用这些材料探索宋代音乐发展过程中一个流派的特点和成就，供研究中国音乐史和从事音乐创作的同志参考或作为在艺术方面的借鉴之用。

① 《冷然斋诗集》卷八。

② 《白石道人诗集》附录。

③ 《毛泽东选集》第二卷，668页。

第二章 旁 谱 释

宋姜夔著《白石道人歌曲》六卷。其中各具曲调的，计有琴曲一曲，《越九歌》十曲，词调十七曲，凡二十八曲。琴曲依徽分弦序弹奏，自然能得到音声；《越九歌》所用，系律吕字谱，音声的本身，原已显明；二者都不需吾人再加努力。其历经多人研究，至今仍难得出结论者，惟词调十七首。本文即拟以词调为中心，而次之以其他歌曲。因词调所用，为宋人燕乐字谱，所以大部分的研究，将偏于这一方面。

一、考证宋人字谱之材料及来源

宋代的燕乐字谱是近世工尺谱较早的形式。古书记载着字谱，而比较可视为原始材料者，据现在所知道的，约有六种。虽然几经传抄与翻刻，诸书所举符号，已难保持最初的形式，但根据各书，加上一番比较的工夫，却并不是没有线索可寻。这六种材料是：

1. 宋朱熹（1130-1220）《琴律说》，用古代律吕，对照说明燕乐字谱各音字。
2. 宋史浩（1106-1194）《鄮峰真隐漫录》，我没有见过。据朱孝臧《鄮峰真隐大曲词曲校记》云，大曲《柘枝舞歌颂》及《柘枝令》，皆“缺文有旁谱。”
3. 《白石道人歌曲》中，注有旁谱之词，凡十七曲。
4. 宋张炎（生1248）《词源》有《古今字谱对照表》，无曲调。表中所用，亦为燕乐字谱符号。
5. 明王骥德《曲律》（《曲律》有《广仓学窘丛书》甲类第二集本）载《乐府浑成集》残谱，计有曲目十九，《嬉声谱》一，《小品谱》二。三谱均用燕乐字谱符号注明音调。
6. 宋末陈元靓《事林广记》中，有《管色指法》、《乐星图谱》及《音乐举要》，均用燕乐字谱符号作说明。

二、考释字谱之目的

如果考释工作，不能在音乐方面探发出什么新鲜材料，以有助于音乐文化的建设，那末，我们便犯不上化了许多时间与心思，去作一些空洞无聊的考证。但考释燕乐字谱，却不如此；我们已经有了具体的材料，有了可靠的旁证，而最重要的，我们又有现在仅存的宋人词曲的宝贵材料，一位著名诗人所作的若干曲调，作为我们企求明了这个“绝学”的对

象。我们在做枯燥无味的数字统计之时，不断有新奇的旋律，配合着富有内容的词句，来给予我们以极大的鼓励——说新奇，是不错的，因为这些宋人曲调，其旋律的进行，绝不平凡，有时颇出于我们意料之外。

据古来的记载，宋代词谱，除《白石道人歌曲》之外，还有《乐府浑成集》、《古今乐律通谱》、《行在谱》及《南方词编》四种。连较后的词谱在内，还有元张枢（1292—1348）的《寄閒集》，与杨缵的《自度曲》。

《乐府浑成集》似乎是宋代词谱的一部大集子。《齐东野语》曾说它“巨帙百馀，今歌词之谱，靡不具备；只大曲一类，凡数百解，他可知矣。”王骥德《曲律》所提到的《乐府大全》，明明就是此书。《曲律》第四卷也说，“予在都门日，一友携文渊阁所藏刻本《乐府大全》，又名《乐府浑成》一本见示，盖宋时词谱。止林钟商一调中，所载词至二百馀阙，皆生平所未见。以乐律推之，当得数十本。”现在所存的，只有上述的《娟声谱》等三曲。

《古今乐律通谱》，其名曾见于宋王洙（977—1057）的《王氏笔谈》，清方成培《香研居词麈》曾引及之；元中统建元（1260），寿昌榷场中得《南方词编》，一名《榷场谱》，见白朴《天籁集》卷下《垂杨》序；张炎《词源》谓张枢《寄閒集》旁缀音谱（按张炎长于张枢者四十四岁，张枢早年之作，张炎在晚年还可能见到）；这些谱，我们现在都已无从求访。杨缵度曲，多自制谱；但据《浩然斋雅谈》所说，杨缵的谱，在当时也已散失。

我们现在研究燕乐字谱，最高的梦想，固然是这些词谱，和可能另有他谱的重行出世。这梦想即使办不到，我们至少还保留着姜白石有谱的词十七曲，和王骥德《曲律》中所存有谱的词三曲，在我们手头。姜谱是不折不扣的宋代乐曲；《曲律》所存，如王骥德所推测，也至少是宋元间的乐曲。先把这些调子中所用的符号，一一与以了解，然后用现代符号，一一翻译出来，这至少是一件相当有价值，而值得我们着手去做的事。

三、历来对于字谱曾作考释之诸家

除了东西洋学者以外，我国历来对于燕乐字谱曾作考释或曾提到过的，有以下诸家：

1. 清方成培作《香研居词麈》，在其卷四《宋俗乐谱》条中，曾辨释姜白石旁谱。
2. 凌廷堪（1755—1809）作《燕乐考原》，偶然也引到姜白石集，但并没有引到旁谱。
3. 戈载作《七家词选》，曾论到姜白石的词，他所作为唯一根据的，似乎便是方氏的《词麈》。
4. 戴长庚作《律话》（1833）。《律话》中有《白石歌曲谱律说》，为姜白石词谱字字注工尺，惜所注仍然不甚可靠。

5. 陈澧（1810—1882）作《声律通考》，于别的方面，讨论相当深刻。于姜白石词谱，则谓“以朱子《琴律说》及《词源》考之，可由俗字而得当时字谱，由当时字谱而得律吕；

又以其宫调考之，可由律吕而得宫商，又由宫商而得今之工尺，……此不啻已重译而通矣”。虽谓“可被诸管弦”；然终未达到接近明了的地步。

6. 张文虎(1808-1885)对于姜谱，似乎研究颇久，可惜他早年和中年的著作，都已散失。同治元年(1862)他重校张奕枢本姜词，为《校语》一卷，朱孝臧曾附刻于《疆村丛书》姜词之后。

7. 郑文焯(1856-1918)作《词源斠律》，好牵强附会，辞多武断，最不足取。

8. 童斐作《中乐寻源》(1925)。他在卷上第五章《宫调》篇中所用宋人字谱符号，似以张炎《词源》为唯一根据；在卷下《歌谱》中，仅举姜词《醉吟商》一曲；他虽说谱中不能辨者仅一字，但同时却又说：“知其音而不知其节，更无从试拟”，而终于未曾加以深入探求。

9. 近人唐兰作《白石道人歌曲旁谱考》，载在《东方杂志》二十八卷二十号。

10. 近人夏承焘作《白石歌曲旁谱辨》，载在《燕京学报》第十二期。

四、宋人字谱之高低音字

宋人俗字谱所用符号，从性质上分别，似乎可分三种：一种是代表高低音名之字，一种是装饰音的省略符号，另一种是偶然应用而粗粗表示拖长及顿挫的时间符号。现在将朱熹《琴律说》、姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》、王骥德《曲律》及陈元靓《事林广记》中，凡说明文字，对照表，及曲调旁谱所列高低音字，都对照排列如下：

律名	琴律说		白石歌曲		词源		曲律	事林广记	
	俗字	今字	俗字	今字	俗字	今字		俗字	今字
黄	人	合	ム	合	ム	合		ム	合
大	マ	四下		下四	㊸㊹	下四		㊸	
太	ク	四上	マ又	四	マ	四	マ	マ	四
夹	=	一下		下一	㊺	下一		㊺	
姑	ニ	一上	一	一	一	一	一	一	一
仲	フ	上	ム么么	上	フ	上		ム	上
蕤	ム	勾	シ	勾	シ	勾	シ乙	シ	勾
林	レ	尺	人	尺	人	尺		人	尺
夷	フ	工下		下工	㊻	下工		㊻	
南	フ	工上	フ	工	フ	工	フ	フ	工
无	凡	凡下		下凡	㊼	下凡		㊼	凡
应	凡	凡上	凡	凡	凡	凡、大凡	凡	凡	大凡
清黄	乙	六上	ス	六	ス	六		ス	六
清大	凡	五下		下五	㊽	下五		㊽	五
清太	可	五上	㊾	五	㊾	五	㊾	㊾	高五
清夹	凡	五紧	㊿	一五	㊿	紧五		㊿	尖五
清姑					㊿	尖一		㊿	尖一
清仲					㊿	尖上		㊿	尖上
清蕤									
清林					㊿	尖尺		㊿	尖尺
清夷									
清南								㊿	尖工
清无								㊿	尖凡

参考诸书符号,《琴律说》所举,虽然半音全备,但写法却大都与别的书不同。大约是出于另一个系统,不能取以解释姜谱。

《词源》所举,除“上”字之用“フ”,独与《琴律说》相同,又“六”字用么,反与姜白石谱“上”字之形式相似外,余均与姜白石谱相合;在音字外加圈,以表示低半音,此则姜谱所无;据其八十四调表,以“㊦”表示“凡”之低半音,则其“凡”实与姜谱“凡”字之意义相同,已为“大凡”,而其《管色应指字谱》中之“人(大凡)”实为重复。

《曲律》之谱字,大都与姜谱相同。据王骥德之言,有旁谱之三曲,均为林钟商。按燕乐之所谓林钟商,就是普通所谓商调,合之乐律,为夷则均之商调;他所用到的音,应当是“黄、太、夹、仲、林、夷、无、清黄、清太、清夹”,译成俗字,应当是“合、四、下一、上、尺、下工、下凡、六、五、紧五”,并没有“勾”音。现在三曲都有“勾”音而无“尺”音;看起来所谓林钟商,似乎便是林钟均之商调,林钟商这一名词,在这里似乎是“雅乐”中一般的用法,而不是当时在燕乐中所通行的特殊用法。既是一般的林钟商,则所用的音,最多可以有“下四、四、一、勾、尺、工、凡、下五、五”,合起律吕来,便是“大、太、姑、蕤、林、南、应、清大、清太”。可是现在各曲所用,都只有“四、一、勾、工”与“凡”,共五个音,是缺少宫音与变徵音的林钟均;因为缺少两个音,所以调性并不十分固定;若把它看作太簇徵,则成为不用二变的五音调,反可以更为适合。现在不称为太簇徵,想是因为常用的燕乐中缺少徵调的缘故。无论如何,原来所标的调名,既是林钟商,我们固不妨仍旧把它看做一般的林钟商;它既是一般的林钟商,则它的结音,应当是“工”字。由此,我们知道,诸谱中加有右旁的“丨”,实都是“工”字。

《事林广记》的系统,与《词源》最为接近。试看《管色指法》中“凡”音的按法,知道它是低半音,即“下凡”;它的“大凡”,另有按法,确比“凡”音高半音,而与姜谱的“凡”音相合。但若再看一看《乐星图谱》,则又见得“㊦”是“下凡”,“凡”是“大凡”,与《管色指法》用字的意义相冲突。这种“大凡”与“凡”,“凡”与“下凡”的纠缠不清,也与《词源》犯了同样的毛病。《广记》音字,在形态上与他书略有差异者,只有“、”(“一”),“フ”(“勾”),与“尖工”右旁的“丨”字而已。

五、“大凡”和“凡”之区别

上面所列举的各种音高符号之间,还有几点,须加以说明。第一,是“大凡”与“凡”,有何分别?这仅从一个名词,或几句说明,很难看出。幸而我们有陈元靓的《事林广记》,可以帮助我们解决这一个问题。《事林广记》《管色指法》中所载管色,计有官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫等九种。这些管色名称之上,画着十九根垂直的管子。这些管子,虽然画成垂直,可是从它们开孔的样子——吹口开在管旁一点看来,

却明明是一些竖放着的横笛。十九根中，除了最后三根上面，特别注明“箫管六字”，“扈圣、鹧鸪工”，“扈圣、鹧鸪合”等字样，专以说明箫管、扈圣、及鹧鸪等器上某些乐音的不同按法以外，其余都只注“六”、“凡”、“工”等音名。意思似乎是说，这些音的按法，在九种乐器上都是一样的。管子上所画的孔，有“◐”与“◑”两种；因管身是向右侧放，所以只见半孔，其实是“●”与“○”的半边。“○”是表示上面的吹口，下面的出音孔，以及中间临时开放的孔；“●”是表示中间临时闭上的孔。若将此十六根管子上各孔开闭的形式，依着声音高低的程序另行排列，则当如下：

𠂇尖凡	○◐●●○◐	应作	●○●●○◐
𠂇尖工	○◐○●●●	应作	●○◐●●●
𠂇尖尺	●●○◐●●		
𠂇尖上	●●●○◐●		
𠂇尖一	●●●●○◐		
𠂇音五	○●●●●○	应作	●●●●●○
𠂇音六	○●●●●●		
𠂇大凡	○◐○◐○◐		
𠂇音凡	○●●○◐●		
𠂇音工	●○◐●●●		
𠂇音尺	●●○◐●●		
𠂇音勾	●●○●●●		
𠂇音上	●●●○◐●		
𠂇音一	●●●●○◐		
𠂇音四	●●●●●○		
𠂇音合	●●●●●●		

依通用的箫笛吹法，按吹各音，觉得它“五”音的按法，在笛上勉强可用，而出音不太纯粹；在箫上，则用此按法，绝对吹不出“五”音来；疑心是第一个孔画错了；六孔依次应当作“●●●●●○。”“尖工”的第一孔误，当闭，应作“●○◐●●●。”又“尖凡”的第一孔也是错误的，也当闭，应作“●○●●○◐。”此外，“上”、“尺”、“工”、“尖上”、“尖尺”、“尖工”等音，凡连开两孔之后，以下的孔，或开或闭，对于所发的音，完全不会发生高低上的影响；虽然照现在流行的吹法，这些下面的孔，都是开的，照《广记》这样闭着，也并不会发生差异的音。因此，可以说，《广记》上除了上述须加校正的三个音的按法以外，所有的按法，全是对的。换句话说，这个图式，从技术上言，是大体可靠的。

这图对于我们所作有益的启示，是三点：

第一，“勾”音确是在“上”音与“尺”音间的一个半音。这一点，足以解决后来少数乐律家因对于“勾”音的位置起了疑问而发生的无谓争执。

第二，“大凡”确是在与“凡”音比较后表示高低价值之区分名词。若以“合”为“宫”，则“大凡”相当于“变宫”，而“凡”音相当于“清羽”。若以“上”为“宫”，则“大凡”相当于“变徵”而“凡”音相当于“清角”。这里用“大凡”别于“凡”音，以低半音之“凡”音居于主要地位，再加上近世“小工调”之特别通行，及以“上”音作为常用的首调音等事实，足以启示我们，新音阶置第四度于低半音之位的倾向，在词曲音乐中，已曾相当地强烈。

但在姜谱里面，相当于应钟的“凡”音，是高半度，而配合着“大凡”的。所以，我们知道，《事林广记》之《管色指法》中的“凡”音，它通行的时代，至少应在姜谱之后。还有，《词源》之《十二律吕》节中，也以不加形容词的“凡”代表高半音的“大凡”，其低半音的“凡”，反加上一个圈而成“⑩”。由此我们知道，在张炎时代，“凡”之代表“大凡”，还是相当通行。他虽在《管色应指字谱》中另作“大凡”的说明，但他所说明的“大凡”，在实际应用上，他却早已用“凡”代替过。他的说明，非但是多余的，而且与他实际所用的系统是冲突的。这使我们觉得，“大凡”之别于“凡”，以及“凡”音之降低半音，在张炎时候，已在与“大凡”即“凡”的系统同时流行。所以张炎不知不觉地根据了当时另一些人的用法，竟作了一个与他自己的系统相冲突的说明。在同一的《广记》中，《管色指法》里面的“凡”是低半音，《乐星图谱》里面的“凡”是高半音，也不是出于同一的系统。

但现在，我们所研究的是姜谱，在姜谱里面，从理论上言，“凡”是高半音，所以我们也应当把它作为高半音看。照这样看法，我们的“凡”音以上，只高一个半音，便是“六”。我们并不需要“大凡”。张炎对于“大凡”的说明，对他自己的八十四宫调系统是不合用的，对于姜谱，更不合用。后人考证姜谱，凡提出张炎对于“大凡”的说明而予以积极价值的，都没有想一想，所谓“大凡”者，究有怎样的相对音高，都是空话，不必加以注意。

六、“尖”字之意义

“尖”之意义为“清”，即现代所谓高八度。这一点，可从《广记》之《管色指法》“尖一”、“尖上”、“尖尺”三音之按法与“一”、“上”、“尺”三音完全相同看得出来。因为此三音之本音与清音，按法并无分别，分别在吹气之缓急——所谓“口风”；本音急吹，便得清音。《指法图式》中十九管自右而左，似由缓吹而急吹，至十六管后，最末三管，代表某几种乐器上某些音的特殊吹法者，又用缓吹；所以它特别在三管之下，注明“轻吹”二字——“轻吹”者，即吾人所谓“缓吹”。十九管自右而左，至此而始注明“轻吹”

者，意谓十六管前，已到了“重吹”的“尖”音也。

既由“一”、“上”、“尺”三音之“尖”音而获得了“尖”字的定义，我们便可推知作者之意，推知他的“尖工”、“尖凡”本来都是“工”、“凡”的高八度音；作者作图，原欲如此说明；少数开闭孔在图间的错误，是传抄或翻刻者的错误。

《广记》之《四宫清声表》中，又明言“尖五、夹钟清声”。此“尖五”系合“五”之高半音，或“尖一”之低半音，并非《管色指法》所含之意义。是则因古人对于高半音，未有专名，有时亦借用高八度之名；如仲吕为清角，而黄钟高八度之清黄钟亦称清宫之类。但在《管色指法》中，则“尖”决为高八度无疑；因按而吹之，有音可证也。

既明“尖”字之意义，再看一看《管色指法》从最低之“合”音起，至最高之“尖”音止，一共有几个音；与《白石道人歌曲》卷第二末尾所附《古今谱法》中所含的等高音数相比，相差多少。

(律名)	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清	清	清	清	清	清	清	清	清	清	清
(白石今谱)	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无
(《管色指法》)	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖	尖
											一	上	尺	工	凡								

《广记》之《管色指法》用十五音，而《白石道人歌曲》用十音。《管色指法》所多之五音，在翻译姜谱时，根本用不到。从管乐用音更多的一点看，已可见得，《广记》的时代是在姜谱之后。它的“尖凡”已开始不依孔序，在用特殊的按法，超吹出高音来。比之吾人今日的吹法，它只少“尖六”及“尖五”两音而已。由此可知，近人用《广记》之“尖”字来解释姜谱中“フ”的符号，是完全错误的。

七、“五”与“高五”

“五”与“高五”在符号方面之区分，诸书均甚游移而模糊。《词源》以“フ”为“下五”、“㊦”为“五”、“㊧”为“高五”加圈“フ”外，以代表“五”之本音，已自乱其他处加圈代表低半音之例。《广记》之《管色指法》以“フ”为“五”；但在其《乐星图谱》中，则以同一“㊧”字兼代“五字大吕清声”、“高五太簇清声”及“尖五夹钟清声”三音，又似漫无准则。两者均无从取作根据。

姜谱中“フ”与“フ”均用。但在用时，他是不是时时在“フ”与“フ”间作严格的区分；从现有的诸版本看，至少似乎并不。他在兼有“フ”与“フ”两音的调中，似曾相当小心，但也并不是绝对无错误；到了光用一个“フ”或一个“フ”的调中，则他似乎十分随便，“フ”之与“フ”，信手拈来，好象毫不经心似的。所以将姜谱十七曲完全读过一遍之后，读者竟可以发生这样的疑问，说：“フ”与“フ”在姜谱中间，会不会是同一符号的两种写法？

但这个疑问，是不准确的。

第一，姜谱十七曲中，至少有十曲，在宫调理论上，是可以比“五”音高上一个半音的。这个音，既必须与“五”音在一个曲调中同时出现，则它自然必须另有符号。有“ㄅ”以别于“ㄆ”，是必需的事。

第二，姜谱在两音须同时应用的曲中，至少大体记得相当清楚。

第三，“ㄆ”与“ㄅ”只差上面的一勾；从宋代到现在，相隔的年代已久；其间转辗传抄翻刻，这两个最易混淆的符号，是最难保不被人们误抄误刻的。

现在将姜谱中所属宫调须兼用“ㄆ”与“ㄅ”二音的诸曲，先来观察一下：

《醉吟商小品》为双调，《长亭怨慢》为中吕宫，二曲原可兼用二音的，实际却一个都没有用到，所以没有问题。《鬲溪梅令》为仙吕调，《霓裳中序第一》为商调，二曲原可以兼用二音的，实际却只用到一个“ㄆ”音，也无问题。《暗香》为仙吕宫，《凄凉犯》为仙吕犯双调，《翠楼吟》为双调，《扬州慢》为中吕宫，四曲均可以兼用二音，也确均兼用二音，但姜谱用“ㄅ”与“ㄆ”分别记写，均甚得当，所以也无问题。此外，《疏影》为仙吕宫，《杏花天影》为中吕调，二曲均可以兼用二音，也确均兼用二音，但据前后叠乐调之相当部分加以比较，二曲均略有应加校正之处。《疏影》后叠“还”旁“ㄆ”字，应依前叠“昭”字之谱改为“ㄅ”；其后叠“幽”旁“ㄅ”字，应如前叠“归”旁作“ㄆ”。《杏花天影》前叠“桃”旁之“ㄅ”字应如后叠“潮”旁作“ㄆ”。以上“ㄅ”与“ㄆ”可以兼用之十曲中，仅二曲有误，所校仅三字。

其余七曲，用音照例只能用到“ㄆ”，决不应用到“ㄅ”。七曲中，只《角招》为正黄钟宫正角，无误；其余六曲均有误。《玉梅令》为高平调，不用“ㄅ”，其“梅”旁之“ㄅ”为“ㄆ”之误。《淡黄柳》为正平调，不用“ㄅ”，其“单”、“寒”、“携”、“小”等字旁之“ㄅ”，均为“ㄆ”之误。《石湖仙》为越调，其“今”、“槐”等字旁之“ㄅ”，均为“ㄆ”之误。《秋宵吟》亦越调，其“丁”、“情”、“烟”、“归”、“薰”、“今”、“夕”等字旁之“ㄅ”均为“ㄆ”之误。《惜红衣》为黄钟宫，其“日”旁、“陌”旁、“沙”旁、“波”旁之“ㄅ”均应作“ㄆ”。《徵招》为正黄钟宫正徵，其“不”旁之“ㄅ”应作“ㄆ”。六曲中所校计十九字。

八、符号系统的改变

作者觉得，在翻译姜谱的时候，姜谱本身的符号，应当特别重视，对它们多作内在的分析与研究，不到相当有把握的时候，不宜轻易地予以“校正”。后来对于燕乐符号许多讨论的书，固然都有相当的价值，都可供参考，都可使吾人因了解某一些事物而间接导入对于姜谱可能的深一层了解；但决不能相信它们所云为事事恰与姜谱若合符节。所以，我们在参考

这些书本的时候，同时还须防范自己，不让它们误将我们引入歧途。

于此，我们所须特别注意的，是符号的系统问题。

未经统一化或标准化的符号，决不能希望它们完全一致，非但异时代的，可以大大地相异，即使同时代的，也还可以相差得很多。现在的工尺符号，是大家知道的。但在看了流行曲谱，如《遏云阁》、《六也》、《道和》、《集成》等之后，再看一看康熙十六年（1657）刊行的《北西厢弦索谱》，乾隆十一年（1746）刊行的《九宫大成南北宫词谱》，乾隆五十七年（1792）刊行的《纳书楹曲谱》，民国元年刊行的《泉南指谱重编》（福建符号），民国十年刊行的《琴学新编》（广东符号），以及另一些私家抄本；看到这些谱间符号系统的差异，我们便觉得非出于同一流派，则符号的系统，未必一样，非但不一样，而且光怪陆离，相差到简直令人难于捉摸。现代的工尺谱是如此，宋人的俗字谱，可想见它也是如此。

上文第四节所引列的五书中，《琴律说》与姜谱的符号系统过于相异，而且高下的区别，不很分明，显多讹误，可以不加注意；《曲律》的符号，仅见于调谱，它的本身还待引用他证来阐明，暂亦可以不加注意。吾人所须特别注意者，姜谱而外，厥为《词源》与《事林广记》。且看二书的性质究竟是如何：

第一，二书在音律方面，均是断片摘记的性质，前后材料，并不全是属于同一谨严的系统。

第二，《词源》的《十二律吕》节，与《广记》的《乐星图谱》节，二者所用的高低符号，与姜谱近乎相同；二者相互间，虽宫调排列的方法不同，但在音外加圈，以代表低半音则同。此为姜谱所无。二者的来源，似乎与姜谱有着相通的关系，但至少已有了改变。

第三，《词源》的《古今谱字》与姜谱的《古今谱法》，都只承认有十二律四清声，诸音与诸律的对照，也完全相同，确是出于同一的系统。

第四，《词源》《管色应指字谱》的“𠂇（尖一）、𠂈（尖上）、𠂉（尖尺）”与“人（大凡）”是与《广记》《管色指法》的“𠂇（尖一）”、“𠂈（尖上）”、“𠂉（尖尺）”、“𠂊（尖工）”、“𠂋（尖凡）”与“𠂌（大凡）”出于相似的系统。在十二律四清声以上，加用更高的音，这与姜谱不合，与《词源》本身的《古今谱字》、《四宫清声》，及《广记》本身的特提《四宫清声》，亦均不合。又二节均另用“大凡”；用“大凡”，则意思便承认了原来“凡”字之为低半音；此非但与姜谱大相冲突，而且也与《词源》本身的《古今谱字》、《十二律吕》及《广记》本身的《乐星图谱》大相冲突。又《词源》之《十二律吕》用“么”作“六”；其《管色应指字谱》则用“么”作“六”之外，同时用“𠂈”作“尖上”，将“么”字充“六”与“上”两用，其本身又互相冲突。

第五，《词源》与《广记》同用“𠂇”作“尖”，可知其所谓“尖”者，均即高八度。但《广记》比《词源》，又多了更高的“尖工”与“尖凡”两音，且所用符号，亦颇多相异；是又可见二者虽出于相似的系统，然从《词源》至《广记》，中间已经过了若干改变。

九、释“フ”

或者据《广记》释白石谱中音字右旁的“フ”为“尖”，谓《舒艺室余笔》以“フ”为“折”是错误的；又谓“尖一”即“下一”或“高一”。“下一”之说，全无根据；“高一”之说，虽与《广记》“尖五夹钟清声”句中“尖”字的意义相合，但与《管色指法》中“尖”字的意义则仍不合。

作者认为以“フ”为“折”，《词源》之《管色应指字谱》所列，及《舒艺室余笔》所引，都不错。

十、从乐句间看“フ”

然则何为“折？”

我们先从姜谱中凡用“フ”字处，参看它的前后乐音，作一个数字的统计，然后根据这种统计，再作进一步的分析。

统计姜谱十七曲中，

1. 顺级下行之三音中，第二音用“フ”者，凡二十三处；计：

“么ウマ”十二字：《鬲溪梅令》之“绿”字、“觅”字；《醉吟商》之“金”字、“心”字；《暗香》之“管”字、“风”字、“萼”字、“湖”字；《疏影》之“角”字、“管”字；《翠楼吟》之“红”字、“愁”字。

“人乃么”二字：《杏花天影》之“时”字、“人”字。

“文仍フ”五字：《扬州慢》之“江”字；《石湖仙》之“江”字、“沓”字；《秋宵吟》之“引”字、“江”字。

“フ乃レ”四字：《角招》之“红”字、“心”字；《徵招》之“落”字、“漠”字。

2. 下跳后再顺级下行之三音中，第二音用“フ”者凡四处；计：

“フウマ”一字：《徵招》之“重”字。

“人ウマ”三字：《秋宵吟》之“蛩”字、“因”字；《凄凉犯》之“否”字。

3. 上跳后再顺级下行之三音中，第二音用“フ”者，凡五处；计：

“ム仍フ”三字：《石湖仙》之“石”字；《翠楼吟》之“人”字、“西”字。

“一仍フ”二字：《石湖仙》之“移”字；《秋宵吟》之“洒”字。

4. 顺级上行后再顺级下行之三音中，第二音用“フ”者，有三处；计：

“フ仍フ”三字：《秋宵吟》之“久”字、“脚”字、“眼”字。

若三音中除去第一音不计，则从折字至其下一字间，音谱之为顺级下行者，凡三十五处。

5. 顺级上行之三音中，第二音用“ㄣ”者，凡十六处；计：

“フ助久”八字：《鬲溪梅令》之“中”字；《杏花天影》之“少”字、“甚”字；《扬州慢》之“豆”字；《石湖仙》之“几”字、“定”字；《秋宵吟》之“地”字；《凄凉犯》之“戍”字。

“マウ么”六字：《醉吟商小品》之“啼”字；《凄凉犯》之“一”字、“晚”字；《翠楼吟》之“汉”字、“夜”字、“一”字。

“人カリ”一字：《霓裳中序第一》之“佛”字。

“一幻人”一字：《石湖仙》之“驻”字。

6. 下跳后顺级上行之三音中，第二音用“ㄣ”者，凡四处；计：

“レウ一”一字：《玉梅令》之“已”字。

“人ウ么”一字：《霓裳中序第一》之“未”字。

“久ウ么”二字：《疏影》之“缀”字；《翠楼吟》之“与”字。

7. 上跳后再顺级上行之三音中，第二音用“ㄣ”者，二处；计：

“ムウ么”二字：《扬州慢》之“好”字；《凄凉犯》之“后”字。

8. 顺级下行后再顺级上行之三音中，第二音用“ㄣ”者，凡十一处；计：

“么ウ么”五字：《鬲溪梅令》之“处”字、“一”字；《醉吟商小品》之“正”字、“解”字；《凄凉犯》之“漫”字。

“久助久”六字：《霓裳中序第一》之“过”字、“溜”字；《扬州慢》之“角”字、“药”字；《暗香》之“渐”字、“手”字。

若三音中除去第一音不计，则从折字至其下一字间，音谱之为顺级上行者，凡三十三处。连上行与下行计之，凡顺级进行之二音中，前一音用折者，合计凡六十八处。

9. 在上跳后再向下回跳之三音中，第二音用“ㄣ”者，凡三处；计：

“マ幻マ”一字：《霓裳中序第一》之“落”字。

“ムウム”二字：《翠楼吟》之“飞”字、“英”字。

10. 顺级下行后再下跳之三音中，第二音用“ㄣ”者，凡一处；即：

“久助人”一字：《霓裳中序第一》之“燕”字。

11. 顺级下行后再上跳之三音中，第二音用“ㄣ”者，凡一处；即：

“マ均一”一字：《石湖仙》之“引”字。

若三音中除去第一音不计，则从折字至其下一字间，音谱之为越级下跳者四处，越级上跳者一处。连上跳与下跳计之，凡越级跳跃之二音中，前一音用折者，仅五处。

在全部用折七十三处中，用于顺级进行者，凡占七十三分之六十八。所以，我们可以说，折字大都是用于顺级进行之二音中的前一音的。

折既用于顺级二音之前一音，则决不会如《广记》之《管色指法》之“尖”之为高八度。

因为若释为高八度之“尖”，而用现代可以代表高低八度的工尺谱法举例，则《醉吟商小品》中“么ウ么”、“マウ么”、“么ウマ”等乐音之连缀，将译成“上乙上”、“四乙上”、“上乙四”；《暗香》中“久ウ久”、“么ウマ”等乐音之连缀，将译成“六伉六”、“上乙四”；《疏影》中之“久ウ么”、“么ウマ”等乐音之连缀，将译成“六乙上”、“上乙四”（案“乙”为“一”之高八度）；如此，则六十八处，凡用折字，而为顺级进行之处，便将大都包含此种上下七度与九度的拙劣的跳跃。我们并不相信，白石道人的旋律感觉，会坏到如此地步。所以，“フ”决不会是高八度之“尖”。

若如有些人所主张，释“尖”为高半音，看是如何。

第一，若将“フ”释为高半音之“尖”，则“尖一”即“上”，“尖凡”即“六”；“尖上”即“勾”，“尖勾”即“尺”；又何以有“么ウマ”，“久ウフ”，“久ウ么”等乐音之进行？“上、尖一、四”，“六、尖凡、工”，“尺、尖勾、上”，干脆写作“上上四”，“六六工”，“尺尺上”，换写一个音而省掉了“フ”的符号，岂不更加明白、痛快、而又合理吗？

第二，凡用“フ”之曲，都有着一定的宫调，每一个宫或调，各自有它所可应用的七音；即使可以偶向调外多用一二音，却也不能随便地滥用，滥用而至毁坏了宫调的调性。若释“フ”为高半音之“尖”，则《鬲溪梅令》多了“尖一”一个音；《杏花天影》多了“尖凡”一个音；《醉吟商小品》多了“尖一”一个音；《玉梅令》多了“尖四”一个音；《霓裳中序第一》甚至多了“尖上”、“尖一”、“尖凡”、“尖工”等好多音；而其他有折诸曲，也莫不如此。这岂非在宫调以外，滥用外音，破坏了宫调的用音系统，而整个推翻了宫调的基础？

所以，“フ”又决不是高半音之“尖”。它决然是折。

十一、“フ”是“折”，是音调上的“豁”和“落” 或乐音后面外加的装饰音

“フ”象音之屈折。《词源》注“折”，要不是后人有力的误解，原来已可没有问题。但“折”究竟是什么？这倒是应该提起的问题。

从音调的进行情形说来，“折”是兼备现在所常用的“豁”音与“落”音的两种意义的。大家知道，在《昆曲》里面，“豁”音多用于由高向下的去声字唱腔，意思是在一个高音之后，附带多用一个短短的更高一个大二度或小三度的音。例如：“工~尺上”（“~”是“豁”的符号）就是“工六尺上”；“尺~上四”就是“尺工上四”。“落”音多用于由低向上的上声字唱腔，意思是在一个低音之后，附带多用一个短短的更低一个大二度或小三

度的音。例如，“上₁尺工”就是“上_四尺工”；“尺₁工六”就是“尺_上工六”。虽然有时“豁”、“落”不仅限于大二度或小三度，然通常用得最多的，却是大二度与小三度。

“落”又称“顿”，又称“霍”。

何以知道“折”在音调进行上为“豁”与“落”？

第一，因为它常用于向下或向上顺级进行之时。顺级进行，原是最稳妥的进行，不加什么花样，原来不能算错。如果嫌它平淡，而必定要加上一些花样的话，则用“豁”或“落”，最为得当，在爱听《昆曲》的人听来，似乎最为习惯。因为它兼用于顺级上行与顺级下行之时，所以知道它是兼充“豁”与“落”两种任务的；有时可把它当作“豁”看，有时又可把它当作“落”看。至于何时为“豁”，何时为“落”，则应取决于前后音调进行之方向。知音者自然知道如何活用。

第二，姜白石自己论到《折字法》，曾说：“箎笛有折字。假如上‘折’字，下‘无’字，则其声比‘无’字微高；余皆以下字为准。金、石、匏、竹、无折字，取同声代之”。姜白石论《折字法》的这一段，刚巧写在他的《越九歌》中最后一曲《蔡孝子》之后。《蔡孝子》曲中，一共有三处用“折”字，都在“无”字之前。他就近寻例子，便在最后一曲中用“无”字前“折”字之例，所以有“上‘折’字，下‘无’字”的说法。他在这几处，似乎都是豁一个较短的“黄清”，而以豁音代实腔的；他似乎是因为典礼音乐，不宜过于花簇，要用豁音，而同时又要保持一字一音，所以如此的。他这里仅说明折音的例子之一，意思并不是说个个折音，都是与这一样。古人所作说明，往往如此，我们若把这种说明，作为赅括之论，以例一般，便上当了。在这例子中，特殊之点有二：（1）在一字一音的曲调中，本音与折音分开配合两个歌字。在一般的词曲中，并不如此；本音与折音，常合配一个歌字。（2）在本歌中，“折”均是“豁”，并未用到“落”。在一般的词曲中，则“折”有时是“豁”，有时是“落”。

第三，姜白石说，“金、石、匏、竹、无折字，取同声代之”。可以“取同声代之”的，必然也是个“声”（即音），决不会是个“音节”或节奏。但可以“同声代之”的“声”，在音调中必不会是一个绝对少不了的重要乐音，它必然是一个可有可无的装饰音。必须是装饰音，然后“取同声”伴奏异声的“折字”，才不致发生不协和的关系。是装饰音，则不是“豁”音或“落”音是什么？而况“取同声代之”的办法，在现有的昆曲伴奏中，正多用于“嗽”音、及“豁”、“落”二音。在笛上及歌者作“豁”音与“落”音之际，三弦却未必常随笛腔；例如，笛上及歌者作“五_v五六”之际，三弦每作“五五五六”为伴奏。这岂非是“取同声代之”的很好的实例？

第四，沈括（1030-1094）在他的《梦溪笔谈》中曾说：“‘合’字无折。折一分，折二分，至於折七八分，皆是举指有深浅，用气有轻重”。在现代音分计算法远未发明的当时，一个全音或半音音程，在音高上，决无可以分成十分之一——即所谓“一分”——之理。所以，沈括所谓“一分”、“二分”、“七八分”，明明不是指音的高下而言，而是指音的长

短与强弱而言；意思是说，折音有短有长，比起一个它所从而折出的音来，折音是要比它短一些，是占它长短的十分之一，十分之二，或十分之七八；同时折音也要弱一些。如此看法，这里所谓“折”，似乎又是指“豁”与“落”而言——因为“豁”与“落”每比本音为短为弱。

第五，沈括所谓“‘合’字无折”，又不是赅括之论；他仅仅是说明“合”字无“落”（即向下之折），及顺级的“豁”的意思。他没有想到“合”字虽然没有向下之折，和向上顺级之折，但偶然也还能有向上越级之折，如“合尺上”，“合工尺”之类。也许因为向上越级之折，不是通常所多见的（现在也如此），所以沈括一时未曾忆起，或即使忆起，而不加重视罢了。上文说过，折字最多用于向上或向下顺级进行之时。我们又知道，词调所用的十二律四清声中间，“合”音为最低，故不能更向下落，如现代之作“合弓四”。并且，“合”音既是最底，则它下面便无更低的音可用；“合”字下面既无更低的音可用，则它便无上豁取势的需要。因为上豁取势，目的正在下行；如“合四弓”之类，必定下面有了更低的“弓”音，然后“合”音的上豁“四”音，方有着落。既不能豁或上折，又不能落或下折，此沈括之所以说“合字无折”也。从沈括“合字无折”一语，也可以见得折字之为豁与落。

第六，〈词源〉之〈结声正讹〉篇中，凡数见“折”字。有云：“仙吕宫是‘フ’字结声，用平直；而微‘折’而下（‘下’疑为‘上’字之误），则成‘フ’字，即犯黄钟宫”。又有云：“南吕宫是‘人’字结声，要平而去，若‘折’而下，则成‘一’字，即犯高平调”。按若用〈词源〉所用音字来代表仙吕宫七音，则应为“㊦㊧ムマ㊨ケ人”，其结音为“㊦”；代表黄钟宫之七音，则应为“㊩ムマーケ人フ”，其结音为“フ”；仙吕宫之结声“㊦”字，上折成“㊩”字，即犯了黄钟宫。是为折有上折或豁之证。这里系上折或豁一个大二度。又按南吕宫七音，为“人フフ㊪マーレ”，其结音为“人”；高平调所用七音，同南吕宫；但结音不在首度“人”，而在六度“一”；南吕宫之结音“人”字，下折成“一”字，即犯了高平调。是为折有下折或落之证。这里不落一个小二度至“レ”，而落一个小三度至“一”，此正与现在昆曲之豁落，大都豁向五音音阶中之一音相同。

第七，至于〈广记〉之〈总叙诀〉所谓“折声上生四位”，则与〈寄煞诀〉之所谓“折掣四相生”，在折字的解释一方面，其实相同。它们所举，都是所谓“向上越级之折”中的一种，如“尺”折“六”而后接“工”，“工”折“五”而后接“六”之类。也许是某一时期或某一些人对于折字所给与的特殊而狭义的解释。这种解释，在折字大都用于顺级进行之音字间的姜谱中，用得通的时候虽有，用不通的时候实在更多。

这里还须要说明一点，就是“折”从音调进行的高低长短及其装饰性上看来，虽然大部分与〈昆曲〉中的“豁”、“落”相同，但它究竟并不能与“豁”、“落”完全相等；它与“豁”、“落”，在运用上和在意义上，都是有着一定的差异的。

单从音调的进行而言，“折”是乐音后面外加的或高或低的装饰音，这是与《昆曲》的“豁”、“落”相同的。但昆曲的“豁”、“落”，是结合了歌词的字声而适当应用的，去声字才可用“豁”，上声字才可用“落”，在使用上有着严格的规律。姜白石词调中所用的“折”，则并不是如此；用“折”的字中有“西”、“中”、“飞”等阴平声字，也有“人”、“蚤”、“红”等阳平声字，有“少”、“手”、“眼”等上声字，也有“地”、“正”、“燕”等去声字。用“折”与否，根本与字调无关；“折”只是音调方面的一种装饰而已。既没有字声规律的限制，而仅是音调方面的装饰，则即使不在前后音互成上下升降关系的时候，便也未尝不能用“折”来装饰；例如在前后音互成同度关系的时候，也可以在前音上用“折”来装饰，如“尺尺”作“尺_工尺”或“尺_上尺”等。这从前后两音说来，虽不成升降关系，但若单从前音说来，则在“尺_工尺”中之用“工”作“折”，实际是与“尺_上”中之用“工”作“折”，形式完全一样。上述两种情形，在有“フ”（折）、“丿”（拽）两符号，对装饰音比较可作仔细分别的词调中，固然不成问题；但到了没有较多符号可用的《越九歌》律吕字谱中，便不得不有所不同了。《越九歌》中，除《蔡孝子》曲有“夷、折字、无”，“折字”前后两旁成为顺级上行的关系以外，其余的例子，如“应、折字、应”，“仲、折字、仲”，“夹、折字、夹”等，“折字”的位置，大多是在同度两音之间，用法已与词调最多用“折”的例子有所不同；另外，在词调中，本音与“折字”连起来合配一个歌字，在《越九歌》中，则“本音”与“折字”分开来各配一个字，可见“折字”之用法在姜白石的燕乐（如词调）与“雅乐”（如《越九歌》）间，也略有不同。虽然如此，但“折字”时值之短于本音，则在两种情形之中，是互相一致的，词调中“折字”与“豁”、“落”相同，短于本音，已如前述；在《越九歌》中，从“折字”所配的歌字大都在歌句的句逗中是比较“虚”而不占重音位置这一点看来，用较短的节拍，也是完全适宜的。

十二、释“丿”

唐兰根据《说文》，以为从字形推测，“丿”为“拽”之简字。此说甚是，今从之。

姜谱中之“丿”或书于音字下，或书于音字右旁，似无一定。

试就用拽之字之音与其后接之音的关系，统计之如下。

1. 下行三度之二音间，前一音用拽者，凡四十五处；计：

“夕月”一字；《玉梅令》之“疏”字。

“幻フ”或“丿フ”十字；《淡黄柳》之“桥”字；《角招》之“携”字、“离”字、“时”字、“中”字；《徵招》之“何”字、“来”字；《凄凉犯》之“怀”字；《翠楼吟》之“层”字、“天”字。

“夕人”、“𠂇人”、“夕人”或“丿人”十四字；《扬州慢》前叠之“青”字，后叠

之“青”字、“深”字；《长亭怨慢》之“萦”字、“何”字、“分”字；《淡黄柳》之“成”字；《石湖仙》之“胡”字；《惜红衣》之“诗”字、“游”字；《秋宵吟》之“人”字、“云”字；《翠楼吟》之“歌”字、“千”字。

“ㄋ么”、“ㄋ么”或“ㄋ么”五字；《霓裳中序第一》之“坊”字；《凄凉犯》之“离”字、“沙”字、“追”字、“行”字。

“ㄋ一”六字；《角招》之“垂”字、“回”字、“犹”字、“争”字；《徵招》之“如”字、“十”字。

“ㄋマ”、“ㄋマ”或“ㄋマ”七字；《杏花天影》之“春”字、“成”字；《淡黄柳》之“相”字、“岑”字、“落”字。《惜红衣》之“岑”字；《凄凉犯》之“写”字。

“ㄋム”二字；《石湖仙》之“佳”字；《翠楼吟》之“飞”字。

2. 上行三度之二音间，前一音用拽者，凡五处；计：

“ㄋ人”一字；《长亭怨慢》之“多”字。

“ㄋフ”一字；《淡黄柳》之“马”字。

“ㄋシ”一字；《惜红衣》之“墙”字。

“ㄋ久”或“ㄋ久”二字；《霓裳中序第一》之“乱”字；《长亭怨慢》之“去”字。

以上拽之用于上下行三度者，合计五十处。

3. 下行四度之二音间，前一音用拽者，一处；即：

“ㄋ人”一字；《扬州慢》之“年”字。

4. 上行四度之二音间，前一音用拽者，四处；计：

“ㄋ么”一字；《扬州慢》之“杜”字。

“ㄋフ”一字；《暗香》之“见”字。

“ㄋマ”二字；《翠楼吟》之“楼”字、“涯”字。

以上上下行四度者，合计五处。

5. 下行五度之二音间，前一音用拽者，一处；即：

“ㄋ么”一字；《淡黄柳》之“来”字。

6. 下行六度之二音间，前一音用拽者，凡三处；即：

“ㄋ一”一字；《暗香》之“时”字。

“ㄋマ”一字；《玉梅令》之“日”字。

“ㄋム”一字；《石湖仙》之“安”字。

7. 上行六度之二音间，前一音用拽者，一处；即：

“ㄋマ”一字；《惜红衣》之“水”字。

合计上下行六度者四处。

8. 顺级下行之二音间，前一音用拽者，凡十六处；计：

“引久”、“引久”或“弓久”三字：《淡黄柳》之“飞”字；《翠楼吟》之“高”字、“情”字。

“夕川”二字：《长亭怨慢》之“浦”字、“韦”字。

“夕フ”或“夕フ”二字：《长亭怨慢》之“郎”字；《惜红衣》之“头”字。

“夕人”、“夕人”或“夕人”四字：《石湖仙》之“浮”字；《惜红衣》之“唤”字、“虹”字；《秋宵吟》之“销”字。

“夕么”二字：《淡黄柳》之“秋”字；《惜红衣》之“梁”字。

“夕マ”二字：《石湖仙》之“容”字、“闻”字。

“夕ム”一字：《凄凉犯》之“羊”字。

9. 顺级上行之二音间，前一音用拽者，凡八处；计：

“夕フ”三字：《石湖仙》之“云”字；《角招》之“未”字、“似”字。

“夕リ”二字：《疏影》之“言”字；《秋宵吟》之“带”字。

“夕久”一字：《长亭怨慢》之“远”字。

“夕ウ”或“夕ウ”二字：《霓裳中序第一》之“蚤”字；《秋宵吟》之“暗”字。

合计顺级上下行者，凡二十四处。

10. 同度二音间，前一音用拽者，二处；即：

“夕人”或“夕人”二字：《角招》之“归”字、“春”字。

统计用拽者，全部八十六处。

十三、“J”为“拽”，为过音、迂回音、间隔音或延长音

《词源》之《讴曲旨要》云：“折拽悠悠带汉音”。这暗示我们，折与拽都是软性的。折为豁或落，上文已经说过。一音后带上一个较短的豁音或落音，的确能加增一些软性的趣味。拽的效果，既然也是软性的，则从上节所列的各种进行中间，应当看得出可以如何加拽或软性的装饰音之理。

从上述的统计，我们知道，在八十六处用拽的例子中，依音调进行的状态分析，拽音大约可以分为四类。

(一) 过音——在八十六处用拽的例子中，音调属于跳跃进行者六十次，计三度跳跃五十次，四度跳跃五次，五度跳跃一次，六度跳跃四次。跳跃进行，原是比较硬性的。唯其是硬性，故最宜于加上装饰音，而使之成为软性。这种所在，最适宜的装饰音，便是过音。姜谱用拽之处有八十六分之六十系跳跃进行，均有加用过音之可能与需要者；所以知道，大部分的拽，都是过音。例如：“夕么”即“工尺上”，“夕么”即“六工尺上”之类；拽音可不止一音，而每音大都宜较短于本音。

(二) **迂回音**——上列统计中，拽之用于顺级进行者二十四次。顺级进行，原已比较是软性的了。如果更欲加增一些软性的意味，那就必须加入些迂回的装饰音。例如：“ㄅㄚㄌㄩ”作“六凡六五”，“ㄅㄚㄌㄩ”作“六五六凡”之类。

(三) **间隔音**——上列统计中，属于同度叠用者仅二次。在此等处，若在同度二音间加用一个较高或较低之较短的间隔音作装饰，则非但可增加软性的意味，而且可减少单调的缺陷。例如：“ㄇㄨㄣ”作“尺上尺”，或“尺上尺”之类。这是后来度曲家所常用的手法。

(四) **延长音**——有时将本音延长，也可增加软性的趣味。姜谱有些用拽的地方，译为较长之音，不加任何音高上的装饰，也甚合宜。姜谱本身，有时也有以延长音代替拽音之例。如《长亭怨慢》分前后二叠，二叠之句法及乐句，大致均相对照；其后叠之“韦郎去也”正与前叠之“阅人多矣”相当。但前叠“阅人”二字均用“フ”，而后叠“韦郎”二字均用“ㄐ”；这可见“ㄐ”（拽）与“フ”（延长符号之一，说见后）有可相通之处。又在《扬州慢》一曲中，前后叠词句与音调均相当处，前叠“吹”字不用拽，而后叠“年”字用拽。这又可见拽为无关宏旨的装饰音，或有或无，于主要音乐曲线的进行，不致有甚大之影响也。

十四、延长符号

从表面上看来，姜谱所用的延长符号，似乎可有“ㄅ”、“ㄌ”及“フ”三个。但若将各种版本中用“ㄌ”及用“フ”之处，一一加以比较，便会觉得“フ”系“ㄌ”之草体——“ㄌ”字稍草成“ㄆ”，更草成“フ”——二字实为一字。姜谱所用延长符号，其实只有“ㄅ”与“ㄌ”（或“フ”）二种。

1. “ㄅ、ㄆ、ㄆ、ㄆ、ㄆ”均疑是同一符号“ㄅ”之不同写法。因为同时应用其他延长符号的慢曲，到了每叠的最后一音，大都以这个符号作结，所以知道，它是延长符号中之最长者。若姜白石所用符号中，确有所谓“大住”的话，则“大住”便是它。沈括云：“一大字住当二字”，殆即延长二拍之意。

2. ㄌ或フ似为较短的延长符号。若姜白石所用符号中，确有所谓“小住”的话，则“小住”便是它。沈括云：“一敦一住，各当一字”，疑是延长一拍之意。

这些节拍符号中，“ㄅ”似“五”，“ㄌ”似“凡”，“フ”似“工”，虽在形式上似与音高符号毫无差别；但若看清一般音调之进行，则这种同形异意的符号之夹杂应用，在读谱时，究竟还不大容易彼此相混。

十五、从乐句间看延长符号的用法

《词源》之《讴曲旨要》有“大顿小住当韵住”的说法，这又不是概括之论。沈括所谓“一

大字住当二字”，“一敦一住，各当一字”者，也未免说得过于呆板。延长之音，长者还需要更长，短者也还需要更短；延长不能刚合一字二字的长短。所以，这也不能当作赅括之论，姜谱所用上述二种延长符号，其延长之长短，究竟精密到如何程度？是否宜用张炎、沈括那种一定不易的说法，作它们的定义；且让我们再作一次统计，让统计来解答这个问题。在统计的时候，为审慎起见，将“リ”与“フ”分开，暂以“ㄣ”、“リ”与“フ”作为三种符号。

下面将此三种符号，就其在曲调中应用的位置，各分“韵”、“句”、“逗”、“非”四类。就词句上停留的需要及乐句上延长的需要而言，“韵”是叶韵之字，一句或多句之后，至此成相当段落，其对于停留或延长的要求最大。“句”是句末之字，其对于停留或延长的要求次之。“逗”是指二字、三字所成的小逗而言，与现代句逗符号中以不完全的短语为“逗”者略异。当“逗”之字，可能略有停留或延长的要求。“非”是指非韵、非句、非逗之字而言，苟非为了特殊的表情，则它本身的位置，似乎并不能起停留或延长的要求。

“ㄣ”之应用位置：

- 《杏花天影》：〔韵〕 舞，〔句〕 风。
 《扬州慢》：〔韵〕 程、青、城、惊、情、生，〔逗〕 昏、在、为。
 《长亭怨慢》：〔韵〕 许、此、暮、数、缕，〔逗〕 青、愁。
 《淡黄柳》：〔韵〕 惻、识、寂、碧，〔非〕 单、正。
 《石湖仙》：〔韵〕 处、舞、与、古、句、雨、柱、语、府。
 《暗香》：〔韵〕 笛、摘、笔、席、国、积、忆、碧、得。
 《疏影》：〔韵〕 宿、北、独、绿、曲、幅，〔逗〕 窗。
 《惜红衣》：〔韵〕 日、力、碧、息、籍、北、历、色，〔逗〕 陂。
 《角招》：〔韵〕 柳、首、有、秀、友。
 《徵招》：〔韵〕 士、此、是、邈、味、计。
 《秋宵吟》：〔韵〕 悄、晓、表、草、老、绕、了。
 《凄凉犯》：〔韵〕 索、薄、漠、乐、着、约，〔逗〕 念。
 《翠楼吟》：〔韵〕 赐、吹、细、地、戏、里、髻。

“リ”之应用位置：

- 《鬲溪梅令》：〔韵〕 人、糝、寻、云、陈、春，〔逗〕 去，〔非〕 好、浪、木、啼。
 《杏花天影》：〔韵〕 浦、渡、驻、路、苦、处，〔句〕 归。
 《醉吟商小品》：〔韵〕 语。
 《玉梅令》：〔韵〕 片、苑、馆、远、劝、健、转，〔句〕 风。
 《霓裳中序第一》：〔韵〕 得、索、隙、色、寂、壁、侧，〔非〕 酒。
 《扬州慢》：〔逗〕 麦、赋。
 《长亭怨慢》：〔句〕 时。

- <惜红衣> : [非] 沙。
 <角 招> : [韵] 瘦, [非] 问。
 <徵 招> : [韵] 思、二、志。

“フ”之应用位置:

- <鬲溪梅令> : [韵] 阴、盈, [逗] 与、桨、下, [非] 何、小。
 <杏花天影> : [韵] 去、暮, [逗] 拂。
 <玉梅令> : [句] 客, [非] 疏、溪、几、怨。
 <霓裳中序第一> : [韵] 迹、息, [句] 在、久, [非] 照。
 <扬州慢> : [韵] 声, [句] 后、赏、在, [逗] 郎、边, [非] 尽。
 <长亭怨慢> : [韵] 付, [句] 矣、也, [逗] 人、环、有, [非] 暮、向、阅。
 <淡黄柳> : [韵] 色, [句] 角、在, [逗] 南、尽, [非] 明。
 <石湖仙> : [韵] 浦, [句] 在, [逗] 度、几、巾、在, [非] 旧、玉。
 <暗 香> : [韵] 色, [句] 老、处、也, [逗] 寒、言, [非] 与、疏、入。
 <疏 影> : [韵] 玉, [句] 事, [逗] 言、花、与。
 <惜红衣> : [韵] 寂、陌, [句] 凉、泉、酒、望, [逗] 徐、客、风、赋,
 [非] 破、虹、眇、柳。
 <角 招> : [韵] 久、旧、奏, [句] 过, [逗] 人, [非] 君、缈、伤。
 <徵 招> : [韵] 矣、尔, [逗] 过、离、行、鬢、成。
 <秋宵吟> : [韵] 早, [句] 磨, [非] 带、销。
 <凄凉犯> : [韵] 恶、落, [句] 陌、裙, [逗] 楼、怀、遍、花, [非] 正、
 将、度、不。
 <翠楼吟> : [韵] 峙, [句] 丽、外, [逗] 戎、
 寒、凄、帘, [非] 情。

三种符号在四种位置上的出现次数如右表:

应用 位置	种 类			合 计
	フ	リ	フ	
韵	79	31	23	133
句	1	3	25	29
逗	8	3	38	49
非	2	7	31	40
合 计	90	44	117	251

从右表, 可以见得, “フ”在位置上的重要, 是没有疑问的。从表中看“リ”, 虽也似相当重要, 但若看到它三十二次“韵”中, 有二十七次是用于 <霓裳中序第一> 以前诸曲, 一到逐渐重用“フ”的慢曲中, 它便与“フ”一同退居次要地位, 更想到“韵”

常为乐句终了之处, 心存乐调的记谱者的笔, 至此最易随他的心停留一下, 写上一个比较工整的延长符号, 则“リ”与“フ”之为同一符号, 仍不致因此而失却其真确性。

上表又告诉我们, 这些延长符号, 都并非必用于韵上, 也并非必不用于韵上; 因此, <讴曲旨要> “当韵住”三字, 不能死看作咳括之言。

但姜白石应用这些延长符号的时候, 在区别方面, 是否绝对遵守严格的界限的呢? 我们

可以换一种统计的方法来研究它。

我们知道，词句和乐句的结构，在同曲之前后叠中，或同叠之上下句中，若均彼此相同，则乐句的节奏，倘无特殊理由，照理大都是相同的。依此常例，看一看姜白石对于这些延长符号，是如何的用法。下表中以“○”代替“无”字。

	曲 名	前叠	后叠
ㄅ与ㄣ之互用二例：	《杏花天影》	风ㄅ	归ㄣ
	《徵 招》	此ㄅ	二ㄣ
ㄣ与フ之互用七例：	《鬲溪梅令》	浪ㄣ	水フ
		去ㄣ	下フ
		何フ	啼ㄣ
	《霓裳中序第一》	隙ㄣ	息フ
		照フ	酒ㄣ
	《扬州慢》	尽フ	赋ㄣ
	《角 招》	过フ	问ㄣ
ㄅ与フ之互用四例：	《扬州慢》	昏ㄅ	边フ
	《疏 影》	花フ	窗ㄅ
	《惜红衣》	客フ	历ㄅ
		风フ	陂ㄅ
ㄅ之用否不拘二例：	《淡黄柳》	侧ㄅ	宅○
	《秋宵吟》	老ㄅ	杳○
ㄣ之用否不拘二例：	《玉梅令》	风ㄣ	诗○
	《角 招》	瘦ㄣ	袖○
フ之用否不拘七例：	《霓裳中序第一》	力○	迹フ
	《淡黄柳》	南フ	塘○
	《暗 香》	色フ	寂○
		与フ	耿○
	《惜红衣》	酒フ	外○
	《凄凉犯》	角○	落フ
	《翠楼吟》	峙フ	味○

由此可知，姜白石之应用此等符号，虽大致有定，要亦相当随便。我们在译谱的时候，在这些地方，还得同时替他补充一些。

十六、附他书的符号

上文对于姜谱所用的符号，已一一予以解释过。今为便于比较起见，更将他书音高符号以外的其他符号，略加解释。

《词源》之《管色应指字谱》有“𠂔、大住、力、小住、リ、掣、フ、折。……㒃、打”等符号。

“𠂔”约相当于姜谱之“ㄅ”。

“力”相当于姜谱之“リ”或“フ”。

“フ”为折，与姜谱相同。

“リ”为掣，系姜谱所无。沈括《补笔谈》云：“一掣减一字，如此，迟速方应节；”则掣是加速之意，有类于现代乐谱之加添符尾，与“彻板”之“彻”，意义相反；与《讴曲旨要》“反掣用时须急过”之“反掣”，意义倒很相象。

“㒃、打”疑为叠音或重文。盖在管乐器上作叠音时，或急放按上孔，或急按放本孔，放按或按放，均甚急促，按指动作，有似打也。现在的草体、帖体及俗体，有的以“、”表示重文，有的以“々”表示重文，有的以“一”表示重文，有的以“二”表示重文，有的以“々”表示重文；日本笙筑谱以“ノ”表示重文。“㒃”近乎“ノ”之二倍，亦即“二”之竖出。重文本可以用此等符号表示。在乐谱中，重文所代表的就是叠音，而叠音在管乐器上，系用“打”的手法按出。故重文亦可称之为“打”。《总叙诀》云：“丁声上下相同”。“丁”即“打”之简字；“上下相同”，明明是指叠音或重文而言。

《词源》的此种符号，可能另成系统。我们似可不必在它们与姜谱所用的符号间，作是非之别白。

或者释姜谱之“丁”为“打”；又因《讴曲旨要》有了“反掣用时须急过”一语，释姜谱之“フ”为“反掣”。上文曾说过，“フ”为“リ”之草书，是延长符号，有的时候，与“ㄅ”互用。延长，则何能“急过”？姜谱用“フ”的字，大都是最不宜急读的字。“フ”明明是延长，而不是“急过”，故“反掣”之说，非。至于“丁”，则姜谱如《长亭怨慢》“多”旁，及《石湖仙》“容”旁、“闻”旁的“丁”；都是在“一”音的下面加一个“丁”音；又如《暗香》后叠“言”旁之“丁”，则明明是“フ”的形迹，有前叠“寒”旁之谱，可供核对。一个都不是“打”。

所以，别处所曾提起的符号，若一定要硬在姜谱中间去牵强附会出来，便是走入歧途，而扭曲了姜谱。

对于旁谱符号的解释，至此为止。

第三章 旁谱校勘

一、鬲溪梅令

本曲分前后二叠，二叠之句式与音调，大致相同。但其前叠“浪”字用“𠂔”，而后叠“小”字用“𠂔”，前叠“去”字用“么リ”，而后叠“下”字用“么フ”；前叠“何”字用“么フ”，而后叠“啼”字用“么リ”。均可看出“リ”与“フ”，实为同一符号之两种写法。

后叠“一”旁之“フ”，应如前叠“处”旁作“ㄅ”；“フ”盖“ㄅ”坏字之形讹也。

前叠“阴”旁之“ㄅ”为“ムフ”之坏字，有后叠“盈”旁之谱，可资参对。

二、杏花天影

谱中三处用“ㄅ”——“拂”字、“去”字、“暮”字——均当词句之逗及韵处；“ㄅ”盖“ㄅ”后加“フ”即“ㄅフ”音之延长者也。

原书在本曲题下独缺调名。《舒艺室余笔》定为中吕调，《律话》定为越调。曲中多用“ㄅ”音，似以定中吕调为宜。今从《余笔》，定为中吕调。

前叠“时”旁作“ㄅ”，后叠“人”旁之“ㄅ”为形讹，亦应作“ㄅ”，“勾”音加“折”也。中吕调七音，原不及“勾”音；但前后叠用同音，已足见作者系有意用调外之音，未必是误；历来校勘者，多主张改去此音，非。音调至此，有此调外之音作变化，恰当之至，有味之至；并无害于调性。或者主张把它改成“ㄅ”音；这样一改，调便庸俗，未必符合作者当时的期望。

前叠“桃”旁之“ㄅ”音，宜从后叠“潮”旁之音改“ㄅ”音。

前叠“春”旁之音谱“ㄅ”，宜如后叠“成”旁之音谱作“ㄅ”；“ㄅ”盖“么”后加“リ”，“么”音而带拽音者也。

前叠“风”旁之音谱“ㄅ”，与后叠“归”旁之“ㄅリ”相当，盖为“ㄅ”之形讹。“ㄅ”中之“ㄅ”，与“舞”旁“ㄅ”中之“ㄅ”，为同一字，即“ㄅ”；“ㄅ”与“リ”均为延长符号，时常有通用的。

三、醉吟商小品

原本小序中有云：“实双声耳”。按既曰《醉吟商》，则其为商调无疑。七商调中，以“么”字结音者，只有双调；因此，所谓“双声”，明系双调的别名。

曲首“又”旁“L”音，不在调内；用于调首，足使调性大大的游移，疑为“么”音之误。后叠“点”旁之“L”尚可，仍予保留；盖若依前人的主张，改作“ム”，则音调反不如“L”音之顺适也。

“暗”旁之“フ”，即“フ”，那上面的短撇当系动增。张奕枢本作“フ”，为“一”音延长，非；盖若用“一”音，则与其前后之音相连时，乐调之进行，将甚拙劣也。

本曲仍分前后二叠；二叠之句法虽相同，乐调却相异。真正完全相同的，就只有二叠最后两字的音谱而已。然不同的乐调中，却并不是没有法则可寻。前叠“春归”、“千缕”的音谱之顺级下行，与末尾“啼处”二字的音谱之上行作对比；后叠“鞍去”，“休诉”的音谱之顺级下行，与末尾“解语”二字的音谱之上行作对比。这样，乃在变化之中，有了整齐之美。

四、玉梅令

前叠“梅”旁之“リ”为“フ”之动，参看后叠“春”旁音谱。

“疏”旁与“几”旁之“フ”，均为“フ”后加“ノ”；因上已无高音可折，故知非折。本曲为高平调，不用“フ”音；其后叠“梅”旁之“フ”应作“フ”。

本调不用“么”音；其“日”旁之“么”，疑为“フ”——即“フ”后加“ノ”——之动。

五、霓裳中序第一

商调无“L”音；其“索”旁之“L”，疑为“么”音之误。

“坊”旁之“フ”，疑为“フ”之动；“フ”，“フ”后加“ノ”也。

六、扬州慢

本曲“在”旁、“城”旁、“惊”旁、“为”旁、“生”旁之“フ”，均为“一”下加“フ”，“一”音之延长也。郑文焯校本谓“起调用‘一’字，”“寄煞‘フ’”“即夹钟清声”；误极。

“程”旁之“少”，及“昏”旁之“𠂔”，均为“ㄅ”之异体。

后叠“年”旁用“丿”而前叠“吹”旁无之；从此等处见得姜白石对于“丿”之记写，相当随便。

后叠“无”旁之“フ”，为“フ”之误；“声”旁之“フ”，为“ムフ”之误。参照前叠“言兵”二字之音谱可知。

前叠“荠麦青青”句与后叠“难赋深情”句相当，音谱亦相似；前叠第一“青”字旁作“フ”而后叠“深”字旁作“フ”；这可见“フ”与“フ”同，都是“リ”音后加“丿”。

本曲前后叠音调，变异殊甚；只有前叠“渐黄昏”起至末，与后叠“念桥边”起至末之一段音谱，为近乎相同。

“自胡”、“渐黄”、“算而”、“惊纵”、“念桥”等每两字之旁谱间，均成不协和的增四度关系；但若想到两音中较低的前一音，适当箫（姜白石常吹的乐器）上的第二孔，它在所要求的音阶中一般是约高四分之一音程的话，则我们在此等处，就不妨将其前一音升高半音唱，以避免此不协和音程。

七、长亭怨慢

“多”旁之“丁”，为“一”下加“丿”，或以为是“丁”或“打”之简字，非。

前叠之“阅人”对后叠之“韦郎”；但“阅人”二字均用“フ”，“韦郎”二字则均用“丿”。是为延长音与拽音互用之例。盖本音后加拽与本音不加拽而仅延长，两者在总的时值上，仍可相同也。

前叠“树若有情时”句与后叠“算空有并刀”句音调近乎相同；后叠“有”旁用“フ”而前叠不用。从此等处，见得姜白石对于“フ”之记写，也相当随便。

前后叠起处之音调，差异甚多；但前叠“谁得似”起至末，与后叠“怕红萼”起至末之音调，则几乎完全相同。

前叠“有情”二字间与后叠“有并”二字间的音调进行，均成不协和之增四度关系，两“有”字旁之“一”音，唱高半音较好。

八、淡黄柳

曲中“单”、“寒”、“携”、“小”等字旁之“フ”，均是“ㄅ”之误；盖正平调不用高五也。

有些版本“南”旁作“フ”，实为“マ”之误；盖作“フ”，则调甚劣也。

“正”旁之“𠂔”为“𠂔”之坏字，“𠂔”即“ㄅ”。

“成”旁之“リ”似为“ㄣ”之坏字，“ㄣ”为“リ”后加“丿”。

“又寒”二字间，“色燕”二字间，与“问春”二字间的音调，均成增四度关系；其“寒”旁、“燕”旁、“春”旁的“リ”音联系了箫上习惯的吹奏技术来看，将它们改写成低半音较好。

九、石湖仙

“衍”旁之“ㄣ”，疑为“么”之误，音调如此，较有味也；或疑为“ム”之误，但作“ム”，则因下“处”旁用“ム”，而显得单调，推想原来未必如此。

“湖”旁之“一”，疑为“フ”之坏字。“红”旁之“フ”，亦为“フ”之形讹。“容”旁、“闻”旁之“丁”，均为“一”下加“丿”。“句”旁、“语”旁之“ㄣ”，均为“一”下加“ㄣ”。“今”旁、“槐”旁之“ㄣ”，均应作“ㄣ”。“巾”旁之“ㄣ”为“ㄣ”之坏字。

十、暗香

“管”旁之“ㄣ”为“ㄣ”之坏字，参看后叠“萼”旁的音谱，便可知道。后叠“言”旁之“丁”，为“フ”字之误，参看前叠“寒”旁的音谱，便可知道。“见”旁之“丁”，为“一”下加“丿”。

前叠“吹”旁之“ㄣ”，对后叠“初”旁之“フ”；前叠“花”旁之“ㄣ”，对后叠“几”旁之“フ”；而前后叠此等处音调的进行全同。可见“ㄣ”为“フ”之另一写法。“寄”旁、“路”旁之“ㄣ”也都是“フ”。

“曾”旁之“ㄣ”为“ㄣ”之坏字；应与前叠“而”字同谱，均为高五。音调自“一”跳一个八度，至“ㄣ”，甚是合宜；或反将“而”旁之“ㄣ”改作“ㄣ”，以致音调拙劣，非。

前叠之“与”旁用“フ”，但所对后叠之“耿”旁无“フ”，足见姜白石记写此符号时是很随便的。

十一、疏影

在《疏影》本曲中，后叠之“幽香”对前叠之“归来”，后叠“幽”旁之“ㄣ”，至少是错误的，当如前叠“归”旁作“ㄣ”；“归来”原用“ㄣㄣ”，“幽香”亦应用“ㄣㄣ”。

前叠“恨”旁之“ㄣ”为“ム”之坏字，参看后叠“片”旁之谱可见。后叠“窗”旁、

“幅”旁之“フ”均为“フ”之讹，应是“フ”音后加延长符号“フ”，参看前叠“花”旁“独”旁之谱可见。

前叠“花”旁用“フ”而后叠“窗”旁用“フ”，是又可见姜白石记写延长符号之随便。后叠“还”旁之“フ”应如前叠“昭”旁作“フ”。

十二、惜 红 衣

原序云：“以无射宫歌之”。姜白石于此曲独用雅乐调名；依他曲沿用俗名之例，应曰黄钟宫。黄钟宫用下凡结音；本曲结音用“リ”，正是俗乐黄钟宫之结音，因姜谱之例，高低半音，同用一音字，凡与下凡，均用“リ”字也。

“日”旁、“陌”旁、“沙”旁、“陂”旁用“フ”，是在无射宫的四度上（即现代音阶的七度上）降低半音。

“游”旁之“フ”即“フ”，亦即“フ”，“リ”下加“フ”也。

“头”旁之“フ”，疑为“フ”之形讹。“唤”旁之“フ”为“フ”后加“フ”。

十三、角 招

原注：“黄钟角”。又次曲《徵招》序中有曰：“依《晋史》，……‘角招’曰黄钟清角调”。《词源》云：“黄钟角，俗名正黄钟宫角”；应“一”字结音。

“绕西湖尽是垂柳”句，诸本谱法互异；但其为缺诸字中一字之音谱者则同。音谱有缺，诸本各将音谱上下移动，以就缺字，乃或有此而缺彼，或有彼而缺此。计所缺音谱之字，朱本为“西”，张奕枢本为“柳”；陆钟辉本缺在“垂柳自看烟”五字之间，《律话》及倪鸿本均缺在“垂”。又有增改音谱者，如《许增本》于“垂柳”二字连谱二“フ”字，丁氏补抄文渊阁本于“柳”字上加“杨”字，而谱作“マ一フフム一マ”。但汪日楨、朱孝臧、陈锐、郑文焯皆谓“西”字衍，引赵以夫、邵亨贞二词为证。我们以为如序中所云，此曲为“燕游西湖”后“怅然有怀”而作，“西”字非衍。以前后叠之句法与音谱相较，觉音谱缺在“是”字。前叠之“尽是垂柳”四字，相当于后叠之“人争秀”三字；而前叠之“是”字则为衬字。果以“是”字为衬字，则依旋律之进行，“是”字之音谱，叠用一“一”音，或加用一“L”音均可适合。兹叠用一“一”音，以使此谱完全，而同时保持前后叠乐调之一致。

前叠“君归未久”句之音谱，原来字体虽奇，然以后叠“伤春似旧”句之音谱对照观之，则不难悟解。“君”旁之“フ”为“フ”之坏字；“归”旁之“フ”为“フ”之异体。

后叠“前”旁之“フ”，疑为“L”之讹；因为如此，方合前后叠整齐的要求。“时”旁之“フ”为坏字，应如前叠“携”旁作“フ”。

十四、徵 招

原序云：“依《晋史》，名曰黄钟下徵调”。《词源》云：“黄钟徵，俗名正黄钟宫正徵”。结音应为“人”字。

后叠“十”字，对前叠“如”字，其旁之“リ”为“尸”之误。

后叠“不”旁之“ろ”，应如前叠“凡”旁作“う”。

前叠“此”旁之“ろ”为“一”下加“う”。

丘琼荪校“一”旁之“リ”为“フ”，甚是，兹从之。

十五、秋 宵 吟

“蚤”旁之“う”为形讹，应如“因”旁作“う”；盖前叠从“引凉颺”起至末，音谱正同起处，为同调之叠用也。后叠“梦”旁之“フ”，应如“多”旁作“マ”；盖从“摇落”至“又杳”三句间之音谱，又为“带眼”至“顿老”二句间音谱之叠用也。

“了”旁、“情”旁、“烟”旁、“归”旁、“紫”旁、“今”旁、“夕”旁之“ろ”，均应作“う”。

“人”旁、“云”旁之“彡”，均即“可”。

十六、凄 凉 犯

或疑此曲为道调犯双调，其实并无根据。本曲名《凄凉犯》，序中复著“琴有凄凉调，假以为名”云云，是“凄凉”二字，系假自琴之宫调名称。案琴上之凄凉调为羽调；今此曲以“么”为结音；而羽调之以“么”字为结音者，唯有夷则羽，即仙吕调；则作为仙吕犯双调，佐证似较坚强。仙吕调与双调所用音名之关系如下：

仙吕调(夷则羽)	黄	太夹	仲	林夷	无	清	清
						黄	太夹
双调(夹钟商)	黄	太夹	仲	林	南无	清	清
						黄	太夹
俗字		ム	マ	㊦	么	人	㊦
						㊦	㊦

二调均兼用太清(う)及夹清(ろ)；所异者仙吕调用夷则下工音，而双调则用南吕工音而已。

犯调系指转调而言。仙吕调转双调，必须将仙吕调之宫音升高半音，作为双调之变宫音方合；临时升半音之位，应在下工音上。但转调究竟从何处起，至何处为止？这是重要而必须决定的。今姜白石之谱，其工音与下工音，在记写方面，既完全不分，则其转调所在，谱

间便无区别之迹象可寻，必须由吾人自行决定。

因前叠“更衰草”起至末尾之一段音调，在后叠“等新雁”起至末尾之一段音调中，完全再现；所以，无论如何转调，这两段必须在同一调中；这是不会有疑问的。因此，问题便在这两段之转调与否。但因起处必用仙吕调；又因“秋风起”旁“人フム”之音型，后来在“更衰草”、“西湖上”、及“等新雁”上重复三次，重复的要求，使上述两段不宜转调；所以，可转调者，在前叠为“一片”至“正恶”间五句之音调；五句中可升高半音者，仅“离”旁、“处”旁与“正”旁之三下工音；在后叠为“晚花”至“红落”三句之音调，三句中可升高半音者，仅“行”旁、“游”旁与“凋”旁三下工音而已。

前叠“风”旁之“ノ”为“フ”之坏字，参看后叠“湖”旁之谱，可以见得。前叠“离”旁之“フ”为“フ”后加“ノ”；后叠“行”旁之“フ”显然也是“フ”之异体。

前叠之“一片离索”对后叠之“晚花行乐”；所以，“一”旁之“フ”为“フ”之形讹，参看后叠“晚”旁之音谱可知。

前叠“草”旁用“フ”而后叠“雁”旁用“ム”，这又是高低八度通用之例。在此乐语中，“草”旁用“ム”音，实比用“フ”音为佳；而且，“人フム”之音型，已在“秋风起”、“西湖上”及“等新雁”等处三见，此处照用，实较合式；所以，“草”旁之“フ”，改“ム”为是。

“漫”旁之“フ”为“フ”之形讹。

十七、翠楼吟

“歌”旁、“千”旁之“フ”均为“フ”之异体。

前叠“高”旁用“フ”而后叠“情”旁用“フ”；后者为前者之异体，其实为同一字，“フ”后加“ノ”也。

前叠“飞”旁之“フ”为“フ”之误；有后叠“英”旁之谱可证。

后叠“鹤”旁之“フ”，似应如前叠“年”旁作“マ”。

丘琼荪校后叠以下两句的工谱为：

“フフフフ ムマムムフ

“……天涯情味；仗酒被清愁……”

兹除“情”旁仍作“フ”外，余均从之。

第四章 译谱过程中的问题

一、译谱的准备

现在我们在进一步作实际的译谱工作之前，首先在姜白石词谱若干乐律的问题方面，作一番总的思考。必须思考的问题，有：

1. **音阶**——隋唐以来，新旧音阶并用。姜白石所用，究竟是哪一种？这从姜白石的侧商调琴曲《古怨》和他的十曲《越九歌》看来，我们可确知，他所用的是“雅乐”家们所承认的旧音阶。这音阶是由宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七音组成；它两个半音音程的位置，是在四度与五度及七度与八度——即变徵与徵，及变宫与宫——之间。

2. **宫调系统**——唐宋以来，燕乐宫调的系统，多而且乱。同一调名，诸家的解释不同，实际的用法不同。姜白石所用，究竟是哪一种？这从他的《越九歌》每曲所注燕乐宫调的名称，和所对照写着的“雅乐”宫调名称，并从《越九歌》所用的音名，都可以看出，他的宫调系统，是与《词源》的《十二律吕》节及《广记》的《乐星图谱》节相同，就是日本林谦三氏《隋唐燕乐宫调》一书中之所谓“之调式”。

3. **唱名法**——据姜白石的宫调系统，以观察他各曲的结音，便知道他所用的“ムマ一……”等音名，都是表示绝对音高的，与现代所用“A, B, C, ……”等音名相仿佛；他所用的唱名法，与现代音乐的固定唱名法暗合，而与通行的南北曲之应用首调唱名法者，则迥乎不同。

4. **两用之音名**——在建筑于旋宫理论上面的燕乐宫调系统中，包含十二律四清声的整个音域，应当有十六个音名符号；至少也得有十二个音名符号，以代表十二律。今姜白石的谱，却不是如此。十二律中，只有八律专有音名或音高符号，若连四清声在内，则十六音中，只有十音专有音名或音高符号。缺少音名符号，而要旋宫，则除非将某些音名，各派两个音名的用场。须兼两个用场的音名，应当如下：

“マ”兼“四”与“下四”之用，

“一”兼“一”与“下一”之用，

“フ”兼“工”与“下工”之用，

“リ”兼“凡”与“下凡”之用，

“ウ”兼“五”与“下五”之用，

一个音名，作两个用场，这在后来的昆曲中，也是常见的。因为近代的工尺谱，是由宋代的字谱发展而来。临时的半音升降，今天的工尺谱，也没有专门符号，为之区别，而是靠师徒传授，在个别的曲调中，逐一明确起来的。看来宋人也是如此。好在每曲都标明宫调，其用音高低，可以大体上知道。

在试译姜谱的时候，在大体上，我们是尊重作者的意想的；但在少数几个极不协和的音程所在，则我们也稍加调整，这种临时升降的少数音，大也都并不损害全曲的调性。

5 **绝对音高标准**——决定了上述的种种，若不决定“调门”，则还不能着手翻译。调门的先决问题，是绝对音高标准。姜白石时代所流行的音高标准，应当已是绍兴中（1131—1162）之“大乐律”。姜白石在他庆元三年（1197）的《大乐议》中曾经说过“绍兴大乐，多用大晟”。据《玉海》政和元年（1111）五月六日，颁大晟乐尺。合起现在的尺度来，这乐尺的十寸，应当长299.52mm。依一般将黄钟管长度作为九寸，直径作为三分的办法，应用现代音响学的公式计算一下，我们便知道大晟九寸律所发的音的频率，约为298,725V.D.，约比 d^1 音高一点。约与现在通行洞箫六孔全按轻吹之音相近。

既然知道了当时黄钟的高度，我们当然就可以推知当时其余十一律的高度。我们也就可以知道，当时词乐所用音域的全部，十二律四清声，所包含的，是由 d^1 音至高八度的 f^2 音一段。这一段音域，在女声照唱，男声用低八度唱的时候，可以说，都是十分容易、适宜而自然的。

但当时所用的是旧音阶，其所用调名，都是指旧音阶而言；我们在现在翻译的时候，不得不用现代所通行的新音阶，则译后的调名，便必须常比原来宫音所在的位置，低一个纯四度。

假定依上述旧音阶形式定调，将姜谱十七曲的调名，依次作初步说明如下：

1. 《鬲溪梅令》：原注“仙吕调”，即夷则羽，合今F调。
2. 《杏花天影》：原谱未注调名，兹从《舒艺室馀笔》定为中吕调，即夹钟羽，合今C调。
3. 《醉吟商小品》：原序有云，“实双声耳”，按为双调，即夹钟商，合今C调。
4. 《玉梅令》：原注“高平调”，即林钟羽，合今E调。
5. 《霓裳中序第一》：原序称“此乃商调”，按即夷则商，合今F调。
6. 《扬州慢》：原注“中吕宫”，按即夹钟宫，合今C调。
7. 《长亭怨慢》：原注“中吕宫”，按即夹钟宫，合今C调。
8. 《淡黄柳》：原注“正平调”，按即仲吕羽，合今D调。
9. 《石湖仙》：原注“越调”，按即无射商，合今G调。
10. 《暗香》：原注“仙吕宫”，即夷则宫，合今F调。
11. 《疏影》：原谱未注调名，应同《暗香》，合今F调。
12. 《惜红衣》：原序云“以无射宫歌之”，即无射宫，合今G调。
13. 《角招》：原注“黄钟角”，合今A调。

14. <徵 招>：原序称“黄钟下徵调”，合今A调。
15. <秋宵吟>：原注“越调”，即无射商，合今G调。
16. <凄凉犯>：兹定为仙吕调犯双调，即夷则羽犯夹钟商，合今F调转C调。
17. <翠楼吟>：原注“双调”，即夹钟商，合今C调。

所合今之“调”，均为古之“徵”，其地位实有似于“宫”，而有异于“调”。古之所谓“调”者，今人或称之为“调式”（Mode），这可以在结音上分别出来，不须另在调名上标明也。

6. 节 奏——姜谱除有时偶然在谱字间加入一些延长的符号以外，并没有用板眼符号。自来论者，有的以为宋时尚无板眼符号；有的以为姜谱全是散板，只须用底板，大住、小住等符号，已足为底板符号，并不须另有板眼符号；有的以为姜谱全是一字一拍，有的以为姜谱全是一句一拍，意均谓不须用板眼符号，原谱已早有节奏；有的却以为应有板眼符号，但没有记写到谱上去，是所谓“失拍”。

若依敦煌千佛洞所发见之唐人大曲谱观之，则一板三眼之符号，唐人已经应用；而且节奏变化多端的唐人大曲，决不能想象其为能在节奏符号未曾应用之前早已风行。宋人也常用“大曲”和“曲破”的；若说当时尚无板眼符号，殊难置信。从姜白石好多歌曲的曲名看来，大都应当是有拍的；<霓裳中序第一>，便是排遍第一，排遍是有拍的。白居易<霓裳羽衣舞歌>注云，“中序始有拍，故名拍序”，就是指这里而言。<淡黄柳>原注，“正平调近”；明王骥德<曲律>谓“过曲曰近词”（<论调名>第三），又谓“过曲始有板”（<论板眼>第十一），可见“近”是有拍的。<词源>之<讴曲旨要>说，“破、近六均，慢八均”；<拍眼篇>说，“若唱法曲、慢曲，当以手拍”。可见“慢”也是有拍的。一句一板，便是仅用底板之散板曲；姜谱既然有拍，则此说便不可靠。一字一拍，则呆板无味；古来只有一部分典礼乐曲近乎是如此；词曲音乐，即使散板，也都是长短参差，决无一字一拍之理。上述诸说中，“失拍”之说，较为合理。应有板而无板，可能原来殊笔所点，镌板时未曾镌入；亦可能当时唱起来虽有节奏，但因每次伸缩不同，作者未加详细点定；不点定，则可由唱奏者斟酌为之；虽可由唱奏者斟酌为之，然一经唱出奏出，则听者仍可听出其有固定节奏。

词调之板眼，由句逗之顿挫而来；调虽未曾明记板眼，词则原已暗有句逗；词有句逗，则板眼可从句逗而生；虽似无定，而实则大致已有定也。板眼之于乐调，有类于圈点之于词句。<白石道人歌曲>，大都版本并无圈点，岂能因此而谓姜白石之词，无逗、无句、无韵；节奏有定之曲，抄本及印版“失拍”者，近代还很多。“失拍”岂独姜白石之歌曲而已哉？

合于抑扬、扬抑等轻重律的西文诗词，在作曲者手中，除了较细及特殊所在的变化以外，节奏可以说，大半已成前定。我们虽然没有轻重律，但我们的句逗分割，在支配节奏的这一方面，可以说，实与西方的轻重律相当。所以，有词的姜谱，节奏已有了大概的定局；不点板眼，并不能算是多大的问题。姜白石或许亦不过省此一举罢了。

花腔太多的曲调，不点板眼，比较难唱。姜白石的曲调，花腔极少，所以不成问题。

何况，姜白石曾相当的小心。他似乎希望在某些所在——韵间、句间、逗间、及非韵、非句、非逗之处都有——一定要用他所固定的某种节奏表情，所以，他在音字之间，又夹入了好多“フ”、“リ”、“フ”等符号。譬如，“知为谁生”：他怕人家照了寻常的经验，会把四字一气唱下，他所想的，不是如此，他要在“为”字上留恋一下，所以，他便加入了一个“フ”符号；又如，“向何许？阅人多矣”，“韦郎去也”等等句子：他愿意比较慢唱，以加增深刻之度，而表现他那慨叹的情味，所以，他便逐字加上了延长跌宕的符号。有了这种符号，则其节奏的固定，一部分便也顾到了比较细微之处。

但姜白石此类偶加的符号，不过是偶加而已。有延长符号的，固然必须照它延长；没有这种符号的，可并不是一定不能延长。因为他心中似乎还有着“当然大家知道”的常例存在。所以，在大家容易知道的所在，他应用此种符号，相当随便。我们在翻译的时候，还有着为他补加延长符号的义务。

以上是说明翻译姜谱，是可以加用板眼（即区分小节）的，在原谱没有住字符号之处，也可以相当自由地加以延长的。

但我们可以不可以在某些音调上，加快速度，让一拍中唱出两个以上的音呢？我觉得这也是当然可以的。上面曾说过，即使散板曲调，也没有一字一拍之理。非但句末一音，将打底板时一定要加长，即使在句间也随时有需要加长的音，加长既然可以，则加快也自然可以。加长和加快，只须视字句的结构形式和它的内容所表达的是何种情绪，而随时加以斟酌就好了。下面是依实际奏唱情形，忠实记写出来的一段昆曲音调：

粉蝶儿

选自《烂柯山》中之《寄信折》

每日价转巷寻村。若说起张别古，那一个不认？手扶着蛇皮鼓，绕串庄村。小儿郎趁铜钱，包粟豆，将咱来提名寻问。

这里一方面有着加长放慢的音，另一方面也有着加快急过的音。情绪有着升高和降落，紧张和放松，轻快和滞重，则表达情绪的音调，即使散板，便也不可能无快无慢，自始至终，单调的呆拖下去。

以上是说明，翻译姜谱，在某些所在，也可使节拍加快。

关于散板曲词——例如昆曲的“引子”，民间艺人唱起来，有的地方快，有的地方慢，快慢相当有定，而且同一“引子”，多位不同的艺人唱起来，快慢的所在也大致相同。我们若要保存散板曲调的唱法，使将来学习的人容易学习，研究的人可据以研究，则我们便不能不利用节拍符号，将散板的快慢，适当地记写出来。我们对原为散板的曲词，尚且需要如此记写，则我们翻译姜谱，便更不应当不加节拍符号，而让学习者自己去想法。经验告诉我们，散板曲调的谱，在没有人传授时，对于一般学者，是不感兴趣的。我们初次译姜谱，若不为之规定节拍，则译成之后，可能注意的人不会多，译了也等于没有译。为效果着想，所以作者主张翻译姜谱，应当试试应用有定的节拍。

至于姜谱是否应有板眼（或分小节）则前面已经说过，是应当有板眼的；除上述理由之外，这里还可以说明两点，

第一，有人以为由初起没有板眼（散板）而至于渐有板眼，是音乐发展的应有过程；八百年前的姜夔时代，可能还没有板眼，因此不应为之加用板眼。我们觉得这种看法是不正确的。我们远古的祖先，早已知道应用节拍的原理——不管他们如何称呼它。《诗三百篇》里面好多春秋前的民歌，战国时荀子书中宛然具有现代“快书”节奏的《成相篇》，屈原的《楚辞》，汉后的“乐府”，唐代的“律诗”，它们字数之有定，句逗之明确，都显示出来它们所以会具有这样的形式，是在它们背后有节拍的原理在支配着它们；所以，直到如今，我们即使不知道它的音调，唱不出原来的歌声来，我们在随口诵读的时候，却还能随着古人的脉搏而跳动，符合于有定的快慢顿挫。因此节拍在中国是早已有了的，不必等到宋后才开始有所发展。

第二，有人以为有些曲调原来应当是散板，姜谱便是如此，所以不应为之加上板眼。的确，有些曲调，在流传的版本中，原来只有散板形式。但这些曲调，并不是为散板而散板，它们的存在，不是孤立的，而是与其他有板眼的曲调，相关存在的。需要它们存在，是由于在用较大型的曲式表达某种较复杂的情绪时，需要用它们在开头来作为引起全套的初步的准备，在中间产生过渡的作用，在末尾造成疏散的作用。例如，唐人“大曲”，需用无拍的“散序”，来引起后面有拍的“中序”，和急拍的“破”；《法曲》、《霓裳羽衣》在末了要渐渐“引声”放慢；元以来的南北曲需用散板的“引子”，来引起后面的一板三眼和一板一眼乐段，中间有时用散板的“赚煞”，末尾往往有散板的“尾声”。器乐曲调，如七弦琴曲，前面往往由散板开头，后来渐渐入拍，末尾经由跌宕而又转入散板；如琵琶曲《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《夕阳箫鼓》等，前面都由散板之段，以引起后面慢的和快的各段。更可以注意的，

有好多曲牌，并非老是散板；同一旋律，有时用散板唱，有时也用一板三眼或一板一眼唱；有时在歌唱里面用的是散板，在器乐合奏里面用的却是有定的板眼。这样，便非但个别孤立的词调，如姜白石谱，没有一定要用散板的理由，而且即使有时可用散板，也未必不可有时也用有定的板眼了。而况，前面已经说过，姜谱中大多词牌，从所属的体例看，应有板眼，从译成以后对于读者的便利看，更应有板眼。经由上面的各种考虑，我们便决定将姜谱尽可能译成有定的节奏。

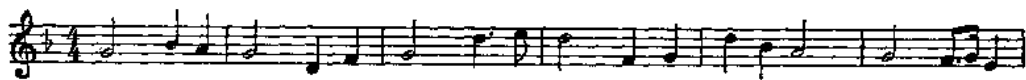
二、词调十七曲的译谱及歌词注释

1. 鬲^①溪梅令

宋姜夔词曲，1196

姜夔原有小序，其大意说：

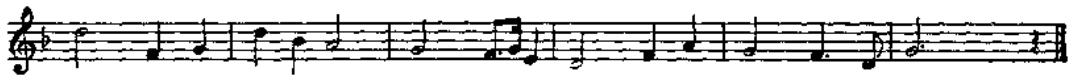
“丙辰年（1196）冬天从无锡归来，作成这曲，用来寄托自己的心情”。



好花不与^②鬲香人，浪^③粼粼。又恐春风归去^④绿成



阴，玉^④钗何处寻？木^⑤兰双桨梦中云，小横



陈。漫^⑥向孤山山下见^⑦盈盈，翠禽啼一春。

歌词注释：

- ① 鬲——同隔。
- ② 鬲(dì 第)——这里是酷爱的意思。
- ③ 粼粼(lín lín)——微波荡漾的样子。
- ④ 玉钗——古代妇女的装饰品。这里是指人说的。
- ⑤ 木兰——一种树名。
- ⑥ 漫——随意、听任的意思。
- ⑦ 盈盈——美好的样子。这里是指人说的。

2. 杏花天影

宋姜夔词曲，1187

原有小序，大意说：

“丙午年（1186）冬天，我乘船从沔口（现在的汉口）出发，丁未年（1187）正月二日，路过金陵（现在的南京）。向北遥望淮、楚一带地方，风日清和而美丽。船上挂着帆篷，在水波上自由地漂浮着。”

绿 丝^①低拂 鸳鸯浦，^② 想 桃叶 当时 唤渡。

又将 愁眼 与 春 风， 待 去， 倚 兰 桡，^③ 更 少 驻。

金 陵 路， 莺 吟 燕 舞， 算 潮 水 知 人 最 苦！

满汀^④芳 草 不 成 归， 日 暮， 更 移 舟， 向 甚^⑤ 处？

歌词注释：

- ① 丝——这里指柳丝。
- ② 鸳鸯浦——当时指秦淮河与青溪汇合处，也称桃叶渡。相传晋代的王献之曾在此处送别他的姬妾桃叶。这类传说是古代文人为了美化所谓“风流名士”而编造的。姜白石对这类传说故事，在诗词中常津津乐道，这也反映出他的庸俗趣味。
- ③ 兰桡(ráo 桡)——木兰船桨。
- ④ 汀(tíng 听)——水边平地。
- ⑤ 甚——同什，什么。

3. 醉吟商小品

宋姜夔依旧传醉吟商《胡渭州》
琵琶品弦法写谱并填词，1191

原有小序，其大意说：

“石湖老人（范成大）曾经告诉我说，琵琶有四个曲调，现在都已失传，就是：纒索（亦作纒弦）《梁州》转关《绿腰》、醉吟商《胡渭州》和历弦《薄媚》。我常常想起他这几句话。辛亥年（1191）的夏天，我到金陵官邸中看望杨廷秀老人，遇见一位弹琵琶的乐工，他能奏醉吟商《胡渭州》。我向他学会了弹奏的方法，译成了这一乐谱，它实际是‘双声’调”。



4. 玉梅令

宋范成大(1126-1193)曲
姜夔(约1155-1221)填词

姜夔原有小序，大意说：

“石湖（范成大）自己作了这一曲调，还没有歌词来配合，要我为他写。在石湖住宅的南面，隔着河有一所花园，名叫范村。梅花开放，白雪飘落，竹院幽静而深邃。对着这样的景色，而石湖却怕冷，不肯出去，所以在这里和他开个玩笑。”



5. 霓裳中序第一

宋姜夔据旧谱填词。1186

姜夔在小序中大略说：

“丙午（1186）年，我居留在长沙，……从乐工的旧书堆中得到了商调《霓裳曲》十八段，都只有乐谱，而没有歌词。沈氏《乐律》说《霓裳》是道调，这却是商调；白居易诗中曾说起《散序》六段，这却只有两段。不知道那一种说法是对的。然而这些曲调，音节闲雅，不象是现代流行的曲调，我没有时间为它都填上歌词，只填《中序》一段。那时我正过着漂泊的生活，对着这样的古曲，心中不免有所感触，因而写成歌词，不自觉地带着哀怨郁抑的情调”。



歌词注释：

- ① 纨(wán)扇——用细绢做的扇子。
- ② 索——尽。这里是用毕、收起的意思。
- ③ 隙——隙缝，孔隙。流光穿过墙缝，只在顷刻之间。
- ④ 蛩(qióng 穷)——蟋蟀。
- ⑤ 庾信——南北朝时南朝萧梁的太子中庶子(官名)，因出使北朝的西魏，流寓在长安。曾作《哀江南赋》，以抒写他的思乡之情。
- ⑥ 关山——古横吹曲有《关山月》。这里所说的“关山”，有双关的意思。
- ⑦ 酒垆——卖酒之处。垆是安置酒瓮的土台子。

6. 扬州慢

宋姜夔词曲，1196

小序大意说：

“丙申年(1196)冬至日，我路过扬州。夜间降雪以后，刚刚放晴，远远望去，满眼全是荠麦。走到城里，看到景象萧条，寒凉的溪水呈现着深绿的颜色。暮霭渐渐地笼罩下来，戍楼上的号角，发出悲凉的声音。我想起过去与现在的变迁，心里禁不住万般伤感，因而创作此曲。千岩老人以为此曲所含悲凉情绪，正与周室东迁

之后，路过旧都的一位大夫，见到宗庙宫室已从生着黍稷，中怀伤感，因而写成的《黍离》诗相象”。

淮左^①名都，竹西^②佳处，解鞍少驻初程。过春风十里^③，尽荠麦^④青青。自胡马^⑤窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏，清角^⑥吹寒，都在江城。杜郎^⑦俊赏，算而今重到须惊。纵豆蔻^⑧词工，青楼^⑨梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡，冷月无声。念桥边，红药^⑩年年，知为谁生。

歌词注释：

- ① 淮左——宋代在地方上划分的监察区，称“路”。扬州属淮南东路，所以称“淮左名都”。
- ② 竹西——竹西亭，在扬州城东。唐代诗人杜牧《题扬州禅智寺》：“谁知竹西路，歌吹是扬州。”
- ③ 春风十里——杜牧《赠别》诗有“春风十里扬州路”句，形容当年的繁华景象。
- ④ 荠麦——野生的麦子。一说，指荠菜和麦子。杜牧《赠别》诗中有“春风十里扬州路”句，形容当年的繁华景象；但姜白石到扬州时所见到的却是“荠麦青青”，一片荒芜。
- ⑤ 胡马——指金兵。
- ⑥ 清角——凄凉的号角声。
- ⑦ 杜郎——杜牧。
- ⑧ 豆蔻——杜牧《赠别》：“娉婷嫋嫋十三余，豆蔻梢头二月初。”
- ⑨ 青楼——杜牧《遣怀》：“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名。”青楼，指妓院。
- ⑩ 红药——红芍药花。

7. 长亭怨慢

宋姜夔(约 1155-1221)词曲

作者原有小序，大意说：

“我很喜欢自己作曲，先随意写成长短句的歌词，然后配上曲调，所以前后段常常不相同。晋桓温(312-373)说过这样几句话，‘昔年在汉南种柳，看到它飘拂着嫩黄的长条；今在潭州（今长沙）看到柳枝摇落，它显出悲伤的样子。树木尚且是这样，人怎能忍受呢！’我很喜欢他这几句话”。



渐吹尽枝头香絮，^①是处人家，绿深门户。
远浦萦回，暮帆零乱向何许？^②
阅人多矣，谁能似长亭^③树？树若有情时，
不会得青青如此。日暮，望高城不见，
只见乱山无数。韦郎^④去也，怎忘得玉
环^⑤分付？第一是早早归来，怕红萼无人为
主。算空有并刀^⑥，难剪离愁千缕。

歌词注释：

- ① 香絮——指柳絮。
- ② 何许——何处。
- ③ 长亭——古代路上休息的地方。十里一长亭，五里一短亭。
- ④ 韦郎句——指传说中唐代的韦皋与玉箫恋爱事，韦皋曾以玉指环赠玉箫。姜白石在这里以韦皋自喻。
- ⑤ 玉环——指歌妓玉箫。她和韦皋相识，离别后约定再会，韦皋赠给她玉指环一枚。
- ⑥ 并刀——并州（在今山西）出产的刀剪，极有名，因此把最快的刀剪称为“并刀”。

8. 淡黄柳

宋姜夔(约 1155-1221)词曲

作者有小序，大意说：

我旅居在合肥南城赤栏桥的西面，街巷萧条，与江南不同，唯有路旁的柳树，依依可爱。因此作成这首歌曲，用来抒写客中的情绪”。



空 城 晓 角， 吹 入 垂 杨 陌。 马 上 单 衣
寒 恻 恻！^① 看 尽 鹅 黄 嫩 绿， 都 是 江 南 旧 相
识。 正 岑 寂， 明 朝 又 寒 食。^② 强
携 酒 小 桥^③ 宅， 怕 梨 花 落 尽 成 秋
色。 燕 燕 飞 来， 问 春 何 在， 唯 有 池 塘 自 碧。

歌词注释：

- ① 恻恻——微寒的样子。
- ② 寒食——寒食节，在清明节前二日。
- ③ 小桥——东汉末年乔玄有二女：大乔为孙策妻，小乔为周瑜妻。这里所说的小乔是姜白石指他的情人说的。

9. 石湖^①仙

宋姜夔(约 1155-1221)词曲

这是姜夔写给范成大的一首祝寿词。



松 江^②烟 浦， 是 千 古 三 高，^③游 衍^④佳 处。 须 信 石 湖
仙， 似 鸥 夷^⑤翻 然 引 去。 浮 云^⑥安 在？ 我 自



歌词注释：

- ① 石湖——范成大(1126-1193年)，号石湖居士。吴县人。官至参知政事。
- ② 松江——即吴淞江，也称吴江。今称苏州河。
- ③ 三高——指春秋时代的范蠡，晋代的张翰和唐代的陆龟蒙三个所谓“高士”。吴县有三高祠，范成大曾作《三高祠记》。
- ④ 游衍——游玩娱乐，优游自得。
- ⑤ 鸱(chī 吃)夷——指鸱夷子，即范蠡，范蠡是越国人，在越国二十年，辅佐越王勾践灭吴后即退隐。
- ⑥ 浮云——指富贵而言。《论语·述而》篇：“不义而富且贵，于我如浮云。”
- ⑦ 卢沟——即永定河。范成大曾在乾道六年(1170年)奉派出使金朝，经卢沟至燕京。
- ⑧ 黄花——菊花。范成大《卢沟燕宾馆》诗有“雪满西山把菊看”句。
- ⑨ 纶(guān 冠)巾——一种头巾，也称诸葛巾。
- ⑩ 歇(qī 期)雨——歇，应作“欹”，倾斜的意思。东汉郭泰(林宗)曾在途中遇雨，折起头巾的一角以挡雨水，时人仿效，遂成风气。
- ⑪ 金蕉——酒杯名。
- ⑫ 金缕——《金缕曲》，古代著名乐曲。
- ⑬ 槐府——宰相府。

10. 暗 香

宋姜夔词曲，1191

作者有小序，大意说：

“辛亥(1191)年冬天，我冒着雨雪，乘舟去看石湖(范成大)。在他那里住了一个多月，石湖拿出诗笺来，要我写词并作曲。我作了两首。石湖欣赏不能自止，使乐工和歌妓们学唱，听起来音调和谐而委婉，就把它题名为《暗香》和《疏影》”。

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊①而今渐老，都忘却春风词笔。但怪得竹外疏花，香冷入瑶席②。江国，正寂寂！叹寄与路遥，夜雪初积。翠樽③易泣，红萼④无言，耿相忆。长记曾携手处，千树压西湖寒碧。又片片吹尽也，几时见得？

歌词注释：

- ① 何逊——南北朝时梁朝的著名诗人，曾在扬州作《咏早梅》诗。姜白石以何逊比喻自己。
- ② 瑶席——华丽的席座。
- ③ 翠樽——杯中酒绿，所以称翠樽。樽本作尊。
- ④ 红萼——指红梅花。

11. 疏影

宋姜夔词曲，1191

苔枝①绾玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修。

竹。昭君^②不惯胡沙远。但暗忆江南江北。想佩环^③月夜归来，化作此花幽独。犹记深宫旧事，^④那人正睡里，飞近蛾绿。^⑤莫似春风，不管盈盈，^⑥早与安排金屋。^⑦还教一片随波去，又却怨玉龙^⑧哀曲。等恁时重觅幽香，已入小窗横幅。^⑨

歌词注释：

- ① 苔枝——梅花枝上有藓苔，所以称苔枝。
- ② 昭君——王昭君，汉元帝的宫女，嫁给北方少数民族匈奴族的呼韩邪单于(chányū 缠于)(古代匈奴的君主)为王后。王昭君到匈奴地区，促进了匈奴族和汉族的文化交流与和睦关系。
- ③ 佩环——古代妇女的装饰品。这里指王昭君。
- ④ 深宫旧事——相传南朝宋武帝的女儿寿阳公主，有一天在含章殿檐下睡觉，梅花飘落在她的前额上，留下了花瓣的痕迹。时人仿效，称为“梅花装”。
- ⑤ 蛾绿——指眉。蛾指眉毛，绿指画眉的颜料。
- ⑥ 盈盈——美丽的姿态。
- ⑦ 金屋——华丽的房子。
- ⑧ 玉龙——笛名。
- ⑨ 横幅——指壁上的图画。

12. 惜红衣^①

宋姜夔词曲，1187

小序大意说：

“吴兴号称‘水晶宫’，荷花开得茂盛而美丽。……丁未年(1187)夏天，我游千岩，屡次在荷花丛中经过，因作此曲”。

簟枕邀凉， 琴书换日，睡余无力。 细酒冰泉，
 并刀破甘碧。① 墙头唤酒，
 谁问讯城南诗客？岑寂！高树晚
 蝉，说西风消息。虹梁②水
 陌，鱼浪吹香，红衣半狼籍。③ 维舟试望，
 故国渺天北。可惜柳边沙外，不共美
 人游历。问甚时间赋，三十六陂④秋色。

歌词注释：

- ① 红衣——指包着莲蓬的红荷花瓣。
- ② 甘碧——指甜美碧绿的瓜果。
- ③ 虹梁——拱式桥梁。
- ④ 陂(bēi 杯)——池塘。这里指荷塘。

13. 角 招

宋姜夔词曲，1194

小序大意说：

“甲寅（1194）年春间，我和俞商卿同游西湖，到孤山的西村观赏梅花。玉雪般的花朵互相照映着，清风吹送香气，逼人而来，不久商卿回到吴兴，我独自再来玩赏，则山腰笼罩着春烟，嫩柳拂扫着水面，游人在飞舞的落花中间来来去去。我心中怅然，有所怀念，作此曲寄与商卿。商卿善于歌唱，歌声雍容幽雅。我每自作了曲，用洞箫吹奏，商卿常歌唱，与我的箫声相和，很有山林缥缈的意味。现在我遭遇着忧愁，商卿则去当官吏，怕再不会有那样的快乐了”。

为春瘦，何堪更绕西湖，尽是垂
柳！自看烟外岫。记得与君潮上携
手。君归未久，早乱荼香红千
亩。一叶凌波缥缈，过三十六离
宫，遶游人回首。犹有，画船障
袖，青楼倚扇，①相映人争秀。翠翘②光欲
溜，爱着宫黄，③而今时候，伤春似
旧。荡一点春心如酒。写入吴丝④
自奏，问谁识曲中心，花前友。

歌词注释：

- ① 倚扇——倚着门扇。
- ② 翠翘——古代妇女的首饰。
- ③ 宫黄——古代妇女涂在前额上作为装饰的一种颜料。
- ④ 吴丝——指七弦琴。

14. 徵 招

宋姜夔词曲，1194

小序大意说：

“浙东一带，山水清幽而辽远。我曾几次在西兴、钱清之间上上下下地游览，

觉得胸怀清静而开旷。浙东人善于造船。船上有卷篷，船底呈方形。船夫背着纤绳，一路走，一路唱歌，慢慢地拉着。坐在船里，象安卧在床榻上一样，丝毫没有摇晃颠簸的感觉，因此能够尽兴地游览。我曾想把这种船作为我的住家，但是办不到，所以作《徵招》一曲，来寄托我的兴致”。

溯回却过西陵^①浦，扁舟仅容居
 士。去得几何时？黍离离^②如此。
 客游今倦矣，漫赢得一襟诗思。记忆江南，落帆
 沙际，此行还是。迢迢，剡^③中山，重相
 见，依依故人情味。似怨不来游，拥愁
 鬟^④十二。一丘聊复尔，也孤负^⑤幼舆^⑥高
 志。水蘋^⑦晚，漠漠摇烟，奈未成归计！

歌词注释：

- ① 西陵——即今西兴镇，在浙江省萧山县西北。
- ② 离离——茂盛的样子。
- ③ 剡(shàn 善)——今浙江嵊县。
- ④ 鬟——比喻山峰。
- ⑤ 孤负——同事负。
- ⑥ 幼舆——晋代谢鲲字幼舆。晋明帝问谢鲲：“卿自谓何如庾亮？”谢鲲回答：“端委庙堂，使百僚准则，鲲不如亮；一丘一壑，自谓过之。”“一丘一壑”，即游山玩水的意思。
- ⑦ 水蘋——花名。蘋也写作荇。

15. 秋 宵 吟

宋姜夔(约 1155-1221)词曲

古帘空， 坠月皎。 坐久西窗人悄。 蛩吟苦， 渐漏水①丁丁，②箭壶催晓。 引凉颭， 动翠葆，③露脚④斜飞云表。 因嗟念， 似去国情怀， 暮帆烟草。 带眼⑤暗销磨， 为近日愁多顿老。 卫娥⑥何在？ 宋玉归来， 两地暗萦绕。 摇落江枫早， 嫩约⑦无凭， 幽梦又杳。 但盈盈泪洒单衣， 今夕何夕恨未了。

歌词注释：

- ① 漏水——漏壶中滴下的水。古代用铜壶装水，底穿一孔，水自孔中滴下，经几层漏壶，最后注入箭壶。箭壶中立筒标，上刻度数，以计算时间。
- ② 丁丁——滴水的声音。
- ③ 翠葆——指竹子。
- ④ 露脚——可能是指拂晓前浓重的云气。
- ⑤ 带眼——衣带的孔眼。
- ⑥ 卫娥——卫是古地名，在今河南省北部。这里所说的卫娥是指姜白石的情人。
- ⑦ 宋玉——战国时楚国人，曾作《神女》、《高唐》等赋。姜白石在这里以宋玉自喻。
- ⑧ 嫩约——美好的约会，指姜白石的情人和他的约会。

16. 凄 凉 犯

宋姜夔(约 1155-1221)词曲

小序大意说：

“合肥地方的街巷，都种着柳树。晚上秋风一起，发出骚骚的声响。我旅居在

那里，关上门，时时听到马嘶的声音。出城向四周一看，则满眼都是荒烟野草，景象十分凄清而暗淡，因此作了这首歌曲。七弦琴有凄凉调，就借它作为曲名。……回到行都之后，我把这曲给宫廷乐工田正德看，请他用哑筚栗角吹奏，音调极其优美。本曲亦名‘瑞鹤仙影’。”

绿 杨 卷 陌， 秋 风 起， 边 城^① 一 片 高
 索。 马 嘶 渐 远， 人 归 甚 处？ 戍 楼 吹 角。 情
 怀 正 恶， 更 衰 草 寒 烟 淡 薄。 似 当 时 将 军
 部 曲^② 迢 迢^③ 度 沙 漠。 追 念 西 湖
 上， 小 舫 携 歌， 晚 花 行 乐。 旧 游 在
 否？ 想 如 今 草 凋 红 落。 漫 写 羊 裙^④， 每 新
 雁^⑤ 来 时 系 着。 怕 匆 匆 不 肯 寄 与， 误 后 约。

歌词注释：

- ① 边城——宋金对峙，当时合肥已经是南宋的边城。
- ② 部曲——军队。
- ③ 迢迢(yí-lí 乙里)——络绎不绝。
- ④ 羊裙——书信。《宋书·羊欣传》：“欣着新绢裙昼寝。(王)献之(书法家)书裙数幅而去。”那时男人也有穿裙子的。
- ⑤ 新雁——指传递书信者。西汉时，朝廷派苏武到匈奴单于处，被扣留。汉朝派使者前往索还，单于诡称苏武已死。汉朝使者说：“天子在上林苑中射雁，雁足上系着苏武的书信，说他们在某泽中。”(按：“某泽”指北海，即今苏联境贝加尔湖。)后人遂有雁足传书的说法。

17. 翠楼吟

宋姜夔词曲，1186

小序大意说：

“淳熙丙午（1186）年冬天，武昌的安远楼建成，我与刘去非等几位友人一同去参加落成典礼，因作曲以表达个人的心情。自我离开武昌十年之后，有一位老友泊舟于鹦鹉洲，听到一位歌女歌唱这一支曲。问她这曲的来由，她还能叙述当年的情景。老友回到苏州，将此事告诉了我。我追念昔日的游赏，同时也感伤今日的落寞。”



月 冷 龙 沙^①，尘 清 虎 落^②。今 年 汉 觴^③ 初 展。

新 翻 胡 部 曲，听 毡 幕 元 戎 歌 吹。层

楼 高 峙，看 槛 曲 梁 红，谿 牙 飞 翠。人 姝

丽，粉 香 吹 下，夜 寒 风 细。此 地，

宜 有 词 仙，拥 来 云 黄 鹤^④，与 君 游 戏。玉 梯 凝 望 久，叹

芳 草 凄 凄 千 里。天 涯 情 味，仗 酒 祓^⑤ 清

愁，花 销 英 气。西 山 外，晚 来 还 卷 一 帘 秋 霁。

歌词注释：

- ① 龙沙——即白龙堆沙漠，在今新疆天山南路。
- ② 虎落——护卫城堡的篱笆。“尘清虎落”，表示没有战争。
- ③ 觴——欢聚饮酒。
- ④ 素云黄鹤——武昌有黄鹤楼。古代传说，仙人费文伟常骑黄鹤在此休息。唐诗人崔颢《黄鹤楼》：“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。”
- ⑤ 祓(fú 浮)——消除，排遣。

三、从所用管乐器来推测姜白石所用音阶的准确程度

第一，宋沈义父《乐府指迷》曾提到“按箫填谱”的作曲方法。姜白石正是能“按箫填谱”的人。我们试先从姜白石自己所常奏的乐器——箫来看。姜白石所吹的箫，很可能，在音阶形式和绝对音高两方面，已与今日民间广泛流行的箫，完全一样。何以见得？在音阶方面，在姜白石之前，公元274年，晋荀勖所看见的魏时的邃（即现在的箫）已与现在的箫在音阶上完全一样，就是六个按指孔间，是等距离的（连全按时的出音孔为七孔，所谓“七孔声均”）。处在魏代与现代长期一贯的传统之间，姜白石所吹的箫，不可能有另一种开孔的方法。在绝对音高方面，宋代以“合”为黄钟，合 d^1 音；现在的箫，六孔全按，作为正工调的“合”音，也正合 d^1 音。很可能，宋代箫上的工尺字次序，也与现代正工调工尺字的次序一样。那就是说，宋代的箫与现在的箫，在绝对音高方面，也是完全一样。从这一基础上，看在姜白石自己说他所曾用箫吹奏过的角招一曲中间，将产生怎样的声音。

箫上孔位	第 六 孔 叉 口 法	第 五 孔	第 四 孔	第 三 孔	第 二 孔	第 一 孔	全 按
角招音阶	变 宫 [?]	羽	徵	变 徵	角 [?]	商	宫
所合现代音名	$\uparrow c^2$	b^1	a^1	g^1	$\uparrow f^1$	e^1	d^1
所合现代音阶	$\downarrow 7$	6	5	4	$\downarrow 3$	2	1

除了“角”低了四分之一音程以外，“变徵”音刚低了一个半音，比较起来，是接近于现代的小工调新音阶的。但姜白石却称此调为“黄钟角”。所以他的所谓黄钟宫音阶，即使他自己吹奏出来，也不能不成为一个D调的新音阶，第四度上不是变徵，而是清角。但宋人吹箫、笛时，其按指，是有半孔的按法的。我们参考了半孔按法，再看一看黄钟宫音阶与箫、笛上面六孔的关系是怎样。据陈旸《乐书》，将与黄钟宫音阶有关的六孔音名，及其按指法选引出来，为：

“……太常笛无尺寸，……黄钟为‘合’声……”

注云：“今太常笛自下而上，一穴为太簇，……；次上一穴为姑洗，……；次上一穴为仲吕；次上一穴为林钟，半蔽为蕤宾；次上一穴为南吕，……，变声为应钟，谓用黄钟清与仲吕双发为变声（按即现在的‘叉口法’），……；后一穴为黄钟清。”

若照黄钟宫的七音在箫上排列起来，则为：

箫上孔位	用叉口法 第六孔	第五孔	第四孔	第三孔	第二孔	第一孔	全按
黄钟宫音阶	↓变宫	羽	徵变徵		↓角	商	宫
所合现代音名	↑c ²	b ¹	a ¹ #g ¹		↑f ¹	e ¹	d ¹
所合现代音阶	↓7	6	5#4		↓3	2	1

除↓7音、↓3音各低一个四分之一音程外，若用第四孔半孔得蕤宾，作为四度，则音阶形式，可能如上表所列。但姜白石的按法，是否能与陈暘所说的一样，则很成疑问。若依着六孔的次序开放，则仍应如前表所列，其第四度为清角而非变徵。从第三、第七度低了四分之一音程，而姜白石对这一点未加注意看来，姜白石依六孔次序开放的可能性较大。

在译写姜谱时，我们固然不必要根据箫上音律方面的缺点，将姜白石所有的曲调，完全改写，以致过于脱离作者原来的创作意图；但在音调进行中增四度不协和音程出现之时，我们参考箫上的音位与吹奏的技术，与以很少的一些改动，却是必要的。译谱中曾作这样的修改的，有（六）《扬州慢》，（七）《长亭怨慢》和（八）《淡黄柳》三曲。《扬州慢》与《长亭怨慢》，都在其中的一些第四度音上升高了半音。因为这个音都是在箫的第二孔上发出，无论用那一种按孔方法，它总是高一个四分之一音程。我们把它再升高一个四分之一音程，使之成为高半音，并不是没有根据的，另外，在《淡黄柳》曲中，我们降低了一些第七度音。这是因为这音是在箫的第六孔上发出，若依一般习惯，用“叉口”按法，它的高度也适当上下半音之间。简单说来，由于箫的特殊开孔方法，在箫上任何两孔之间，无论如何，是产生不出准确的增四度音程来的。因为如此，我们有理由推测，姜白石根据了他吹箫的经验而写出的增四度的曲调进行，实际不一定真是增四度的进行。

第二，管（即姜白石所谓“哑觱栗角”）是教坊燕乐的重要乐器，也是与词调有着密切关系的主要乐器。但姜白石是不会吹管的，他只能请田正德吹；而田正德吹了，他却觉得非常动听（“其韵极美”）。将管与箫相比，可以说，箫代表着“雅乐”的标准音高，管则代表着教坊乐的标准音高，前者的最低音“合”为d¹，后者的最低音“合”，依宋熙宁（1068-1077）至元祐（1086-1093）一段期间的教坊律来看，则是由高于f¹以至于高于e¹，平均音高在f¹左右，与现在智化寺所用诸孔全按所得大哨正调“合”音的高度相同。再看一看姜白石所作的十七个词调，其所用的调性是如何（参见57页图表）：

合计十七曲中，有五曲是F调，五曲是C调——F和C正互成现代民间所广泛流行的所谓“正调”与“反调”的关系。何况，十七曲中若更除了《惜红衣》、《角招》、《徵招》三曲都是根据了古代乐律而作，没有燕乐调名，不是出乎流行的词调系统者不计以外，在其余十四曲中，倒有三分之二以上为属于互成正、反调关系的F调与C调之间，这不是偶然的事。

A调相当于古音阶的黄钟宫，在流行的词调中间倒不曾见过，这也不是偶然的事。这十四曲除《玉梅令》用E调者外，其余十三曲所用的调，若依五度的关系排列，则成下列的次序：

F调 5曲 C调 5曲 G调 2曲 D调 1曲

鬲溪梅令	杏花天影	醉吟商小品	玉梅令	霓裳中序第一	扬州慢	长亭怨慢	淡黄柳	石湖仙	暗香	疏影	惜红衣	角招	徵招	秋宵吟	凄凉犯	翠楼吟	合计
	C	C			C	C										C	5 C
							D										1 D
			E														1 E
F				F					F	F					F		5 F
							G			G				G			3 G
											A	A					2 A

在前面的F调和C调最为常用，其重要性和现在民间流行的正工调和小工调差不多，其余两调，比较不常用。从这已可大略看出在乐律方面，姜白石所实际据以写作词调的背景，是燕乐的背景，是以管为主要乐器，在绝对音高方面，是与教坊律相符合的；所用四调，相互间互成五度关系，在音阶各音不大精密的乐器上面，这样互成五度关系的四调的调性，最可以听得过去，吹奏起来，也最容易。

总之，从姜白石词调伴奏所用的管乐器，无论箫或管来看，姜白石所用的音阶，不可能准确到像他的理论所暗示的程度；在他的理论与实践间，有着相当的出入。

四、四调最被常用的问题

姜白石最常用的是互成五度关系的四调，也就是F、C、G、D四调；四调中间，F调与C调最为突出。可见燕乐二十八调中，虽然有着七均，实际演奏起来，却并不是每均都一样常用。这从现仍存在的乐器来看，我们是可以理解的。

从乐器的构造上来说，最难加添一个调。若燕乐二十八调中，真已具备了七调，则严格说来，每个乐器便应已具备了十二律（十二律不全，便根本奏不出七调来）。换句话说，便该已可奏出十二调，而不必再停留在七调上面了。唐宋以来，所有参加过燕乐演奏的管乐器中，一个都奏不出完全的十二律来，也就是说，一个都奏不出七个调来，所以，所谓“七均”的理论，并不是能够完全准确遵照的。不能奏准七调的管乐器，究竟能不能奏准四调呢？严格说来，虽然也是不能的，但若将标准略略放宽一些，便可翻奏一些调；在此可翻奏的调中，往往有四个调最容易翻奏，也最容易混过一般人听觉的音程辨别力；若加用半孔和叉口的按指法，则这四个调便更容易接近准确。

从传统曲调的实例和乐器的奏法来看，这四个调是基音互成为“宫、徵、商、羽”关系的四个调。除去了绝对音高不算（不同时代，不同乐种间，绝对音高原来是不同的），单从相对音高来看，则姜白石所常用的四调，就是智化寺所用的四调，也就是西安《鼓乐》所用的四调，也就是箫、笛上所最容易吹奏，也最容易混得过一般人听觉的四调，也就是旧时不加半音品位的琵琶上所仅能准确弹奏出来的四调，也就是现存琵琶曲中所仅可找得出实例来的四调，也就是唐代只用四相的琵琶在依“正调”定弦法定弦时，所仅能弹出的四调，也就是唐宋间十七簧笙所能吹准的四调，列表如右：

四 调 关 系	宫	徵	商	羽
姜白石所常用的四调	F	C	G	D
智化寺所用的四调	皆正调	背调	正调	月调
西安《鼓乐》所用的四调	上调	六调	尺调	五调
笛笛上最容易奏的四调	尺字调	正工调	小工调	乙字调
琵琶上所用的四调	C	G	D	A

第五章 姜白石词调中的四声阴阳及平仄问题

现阶段所公认的，由比较带有全国性的北方语言基础上所发展起来的音乐的四声阴阳字调规律，就姜白石这样在大体上以一字配一音的歌曲而言，如果可以应用得上的话，则最应该特别显出的，是以下两点，就是：

在去声字上用比前面较高的音，

在上声字上用比前面较低的音。

看姜白石的配调，是不是如此。下面是一些去声字的例子（字的右上角带有圆点的是去声字）：

《杏花天影》： 《扬州慢》： 《暗香》：

待 去·， 日 暮·， 难 赋·， 手 处·。

如果上面这些例子碰巧是符合的话，则下面一切例子便是恰恰相反了，

《杏花天影》： 《玉梅令》： 《扬州慢》：

金 陵 路·， 雪 片·， 少 驻·， 重 到·。

再看些上声字的例子（字的左上角带有圆点的是上声字）：

《鬲溪梅令》： 《杏花天影》： 《玉梅令》：

不· 与， 愁· 眼， 芳· 草， 为· 酒。

前面这些例子是符合的，但后面这些例子则又相反了，

《杏花天影》： 《玉梅令》： 《扬州慢》：

最· 苦， 离 花 未· 吐， 解· 教· 少 驻·。

一般说来，相反的例子，更多于相合的例子。

通常在去声字后接平声字的情形之下，如果前面的去声字用了高音，则它后面的平声字便向低行。姜白石却并不如此；他往往在前面的去声字上用了高音之后，在后面的平声字上又用更高的音。例如：



阴、阳、上、去声字的区别运用，最早发源于宋词，但当时并非人人严格遵守。这一规律的注意，后来较普遍的注意，则是在元代南北曲盛行的时候，是在周德清编著《中原音韵》的前后。姜白石虽生在宋代，他却似乎还没有注意到四声的规律；他所注意的，还只是平仄的规律。姜白石一生最多是在长江南面一带往来游历，他所接触的方言，与北方的语调很不相同，这可能也有着一定的关系。

在姜白石的时候，虽早已有人注意四声规律，但也还有人不注意四声规律，姜白石就是不注意四声规律的一人。他只注意平仄的规律。而且，在理论上，他所认识的平仄规律又与一般人所认识的平仄规律有所不同。一般人是将上、去、入统归入仄声一类，以与平声成对比；姜白石则是将平、入分在一边，上、去分在另一边，使平、入与上、去各为一类，而互成对比。

在宋宁宗庆元三年（1197）姜白石对宫廷提出的《大乐议》中，曾批评当时雅乐曲调在歌词配音上一般的缺点，说，“七音之协四声，各有自然之理。今以平入配重浊，以上去配轻清奏之，多不谐协。”这里，他清楚地表示了他的主张，就是，平声和入声要配较低的音，上声和去声要配较高的音。

这样的规律，姜白石自己对它们的认识是否真是十分明确，那是很成疑问的。疑问可以从两方面产生：一方面从字调前后发展的过程来看，姜白石之前，平仄的区别，除平声以外，是将上、去、入都列为仄类；姜白石将上、去与平、入各列为一类，是与以前的平仄传统，不相符合的。姜白石之后，由以前发展下来的四声规律，更得普遍运用，北曲分平、上、去三类，入声分别归并在三类之中，不作单独一类，南曲除上、去二类与北曲相同以外，平、入就音调的进行而言，是并合为一类的。姜白石的平、入相并的说法，虽似与南曲相同，但其上、去不分的说法，则又与南北曲的主要理论，完全违背。所以，姜白石的说法，又与其前后四声理论的发展，是不相符合的。但在前后发展过程中间，姜白石所说，会不会恰恰代表一个过渡的阶段呢？那又是不可能的。因为低和高的区别，在前面是平、仄的区别，较为重要，在后面是上、去的区别，更为显著，其间不可能经由一种与两者都有极大矛盾的系统作为过渡。

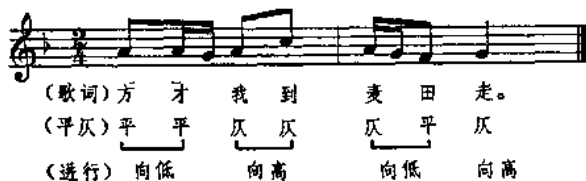
另一方面，再从姜白石自己在词调与古琴调中对于入声字的用法，及其对入声字配音的手法来看，也见得与他在《大乐议》中所提出的说法不相符合。例如，从《疏影》中前后阙互相重叠并且所配乐调完全相同的一句来看，



前阙中的人声“忆”字与后阙中的去声“怨”字相当，后阙中的人声“却”字与前阙中的去声“暗”字相当。从这可见入声字是与上、去声字互用，而不是与平声字互用；上例两句都是“仄仄平平平仄仄”的形式，显然有区别“平仄”的现象，而绝对没有区别上、去与平、入二类的现象。而况，两句所配的音调是相同的；那就是说，音调的高低，也是随着“平、仄”的改变而改变，与《大乐议》所说，并不符合。像这样将入声字与上、去声字互用的例子，在姜白石自己的作品中，到处都是；但将入声字与平声字互用的例子，则除偶然在高低关系不大重要的句逗位置上（如在七字句中的第一、第二、第三、第五字上）出现以外，找不到具体的例子。

所以，我们可以说，姜白石的字调系统，是道道地地的“平、仄”系统，而不是四声系统；歌唱的高低，也与后来江南的平、仄系统相同，是仄声（上、去、入）高而平声低。

在实际应用时，所谓“高、低”并不是指绝对的高低而言，而是指向高上行或向低下行的两种不同的进行方向而言。例如，“仄仄”二字所成之逗，并不是配上两个同度的高音，而是配上几个从低向高的音列；同样“平、平”二字所成之逗，也不是配上两个同度的低音，而是配上几个从高向低的音列。举沪剧《罗汉钱》所用《过关调》中的一句为例：



古代七字句中，单数字平、仄区别之所以不大重要，正因为音调之进行，系决定于这种上行、下行的高低关系，而不是决定于每一字绝对的音高。上例中的“麦”字虽是仄声字，但因其高低关系在句逗位置上不大重要，它在音调上的作用，可与一个平声字相等。

依上述“平、仄”的上行下行关系，来分析姜白石的作品，我们可得右列的比例数字，从这些数字，可以看出姜白石的作曲，对于“平、仄”的“高、低”规律，精密到何种程度。

姜白石所配乐曲对于平仄规律符合与不符合的字数间的百分比如右表：

曲 名	符合	不符合
(一) 扇溪梅令	29	71
(二) 杏花天影	65	35
(三) 醉吟商小品	57	43
(四) 玉梅令	65	35
(五) 霓裳中序第一	58	42
(六) 扬州慢	56	44
(七) 长亭怨慢	57	43
(八) 淡黄柳	66	34
(九) 石湖仙	74	26
(十) 暗香	66	34
(十一) 疏影	61	39
(十二) 惜红衣	53	47
(十三) 角招	76	24
(十四) 徵招	77	23
(十五) 秋宵吟	77	23
(十六) 凄凉犯	74	26
(十七) 翠楼吟	68	32
平均比例	63	37

符合平仄系统的字数比例，平均达百分之六十三；在同时须顾到为乐句的进行保留充分的自由之时，这样的比例，也可以算是相当的高的了。但我们仍须记着，这是一位终身在江南生活的作曲者在他的作品里面所表现的情况；我们还不能据以赅括同时北方所有的词人在作词时的一般情况。他们中间，同时正有人在作词中运用着四声的规律^①。

^① 参看王季希《宋词上去声字与剧曲关系及四声体考证》（油印本）。

第六章 关于姜白石词调的结论

我们的诗人、作曲家而兼音乐学家姜白石，他所写的词，固然是杰出一时，他所写的歌调，也可以说是非常的高妙。生在宋朝南渡之后，国势衰微、政治腐败的时候，这位诗人，当他在描写周围的景物的时候，时时露出凄凉伤感的情调，反映了时代的悲哀。结合了他的歌词所描写的内容来看，他所作的曲，一般说来，都是相当的优美而深刻，比较是不平凡的。

就作曲而言，规律和形式，固然有着一定的重要性，但它们并不是决定的因素。由于乐器构造上的缺陷，姜白石所唱奏的歌曲和当时传统的乐律理论不能完全符合，这并不能成为他严重的缺点。反之，因他能参加实际的唱奏，他所作的曲和所写的词，就能与表达的要求相结合，这是一般写作歌词的文人所不易办到的。在实际的体验中间，存在着极大的可能性；在乐律方面的一些缺陷，并不能限制他感情的抒发。过去爱空谈乐律而过分夸大其重要性的文人，很容易为乐律而乐律，容易重视合于乐律的拙劣作品，而轻视不符合乐律的优秀作品；这种倾向，我们是应该视为错误的。

姜白石的歌曲，虽只合于平仄规律，并不如后来的南北曲那样，多数字句的音乐，都符合于现代四声阴阳的字调规律，但是我们歌唱起来，却一样能够理解、爱唱、爱听。比之每音符合字调规律而歌唱起来却绝无意味的纯属于形式的歌曲的空架子来，我们宁可学习姜白石的不讲形式而注意符合内容。当然，在北京语已成为全国统一语言的今天，我们写作歌曲时适当地顾到字调，那是应该的。但我们却不能为字调而字调，因了拘泥形式而牺牲了内容。

这十七首歌曲，并非都是姜白石所写的；其中有的是当时的古曲，姜白石不过为它们填了歌词。例如，〈醉吟商小品〉的曲调，是出于唐曲〈胡渭州〉的琵琶奏法；〈霓裳中序第一〉是当时所发现的唐以来古曲。此外，也有别人所作的曲，例如〈玉梅令〉的曲调，是当时另一位有名诗人范成大所作。当然，在十七首中，姜白石自己作曲而又写词的，是占绝大多数。

古代人作曲写词，究竟是先有了曲而后填词，还是先有了词而后为之配曲？这是人们所常常提起而想要知道的问题。从姜白石写作的历史看来，两方面都有。先有了曲而后填词的例子，如上述两首古曲和一首范成大所作的曲便是。先有了词而后配曲的情形，姜白石自己曾说过：他说，我很欢喜自己作曲，先随意写成长短句的歌词，然后配上曲调，所以有时前半曲同后半曲并不一定成为互相重复的曲调。但有的时候，似乎他的词与曲几乎是同时写出来的；看姜白石在〈暗香〉和〈翠楼吟〉等曲前面的小序，便使我们不容易看出他的歌词与曲调，是那一方面先写成的。

姜白石的歌曲，是我们宝贵遗产之一。一百多年前，我们的先辈，已开始进行了发掘工作。最近几十年来，国际学者们，也很多人予以极大的重视，他们常常提起这些歌曲，有时也对它们作些推测与讨论。这些歌曲，可以丰富我们声乐的内容，可以成为作曲者们参考学习的资料，也可以作为我们从而加工运用的基本原料。

第七章 琴曲侧商调古怨

在尚未进行译谱之前，我们须先了解侧商调的定弦方法，并且对原谱指法符号中间的可疑之点加以考虑，提出校勘的意见。

一、定弦问题

根据宋绍兴中的黄钟音高标准，定一弦为D；然后参考姜白石所说明的侧商调定弦法，再从正调慢三、四、六弦（即将正调三、四、六弦的音各降低一个半音），改定成侧商调——先慢三弦定成了慢角调；然后再慢四、六弦，改定成侧商调。

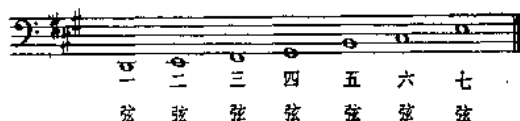
姜白石所说明的侧商调定弦法，是以慢角调为基础，由此出发，改定成侧商调的。他说：

“慢角调：慢四一晖，取二弦十一晖应；慢六一晖，取四弦十晖应。

大弦黄钟宫，
二弦黄钟商，
三弦黄钟角，
四弦黄钟变徵，侧，
五弦黄钟羽，
六弦黄钟变宫，侧，
七弦黄钟清商。”

六弦是根据了四弦十徽的音而“慢”的，但四弦本身也是要“慢”的。这里所生的问题，就是：究竟先慢了四弦，然后根据了已慢的四弦再慢六弦呢，还是先不慢四弦，根据了未慢以前的四弦先慢了六弦，然后再慢四弦？从前面所列的姜白石自己所说的各弦音位来看，我们知道，他所取的定弦方法，在上列两种可能性中，是属于后者。

根据上述方法所定成的侧商调的各弦，其音高如下：



从此处“取二弦十一晖应，”以及下面谱中常用到八晖按音音位等特点看，可知姜氏在琴上用的是纯律，而不是三分损益律。

二、前人对于指法谱的校勘

过去对本曲曾做过校勘工作者，有清人戴长庚和近人冯水。戴氏所校之谱，见于其所著《律话》（1833）；冯氏在所编《冯氏乐书》（1924出版）中有《白石道人琴曲古怨释》一卷，在此卷中，冯氏除引证了戴氏的校勘谱本之外，又提出了自己的意见，而编写了他的校勘谱本。

他们在指法的考古方面，都是有相当贡献的；但他们所据版本和在对宫调和弦位的理解方面，却还存在着一定的缺点。所以我们译谱，仍然不能以他们的校勘谱本作为根据。

关于《白石道人歌曲》，现在可以获得而较为可靠的版本，是1909年沈曾植发动影印的，原来是以元代陶宗仪1350年抄本为根据的张奕枢刻本（1749年版）。张本在以前不容易得到，所以戴氏没有见过，是当然的；冯氏著书时，虽已在影印本出世之后，但他似乎也没有见过。两人所根据的版本，似乎同是陆钟辉的刻本（1743）。他们同样随版本的缺陷而产生理解上的错误。比较重要的，如第一段中因脱了“后”字旁原有的一个“𠄎”的指法符号，以致后面缺少了一个乐音，乐谱与歌词便都依次错开了一个字的位置，末尾便误以原有的一个重复记号当作了乐音看待。又如第四段开头“欢”字之右，可能由于本版的损坏，原来缺少一个乐音；陆本将以后各音逐一提前了一个音的地位来补足空处，到了末尾，便又缺少了一音。戴、冯两人都根据陆本，以致第四段全段的乐谱与歌词，都错开了一个字的位置。这样，乐句的分割和乐句与歌词的关系，便根本错误了。除了这样的基本错误以外，由于所据版本的问题，在指法符号的弦序、徽分等方面，当然还有着更多的错误，不再一一列举。

两人同样犯的另一错误，便是过于相信书本上所空谈的乐律理论，过于大胆地改去姜谱原来的弦序及徽位符号；以至结果，太多的改变了姜白石曲调的本来面目。戴氏所采取的音阶形式是符合于姜谱的原来要求的——他以一弦黄钟为七音音阶的宫音；但七音音阶以外的音，却一律都给他改掉了。冯水则根本脱离了姜氏所原已相当清楚地说明了的音阶形式，他主观地改以二弦太簇为宫，加用了大吕为变宫音，放弃原来一弦散音黄钟以及按音中所有与之成同度或八度关系的音，一概不用；原谱中凡有这样的音，一律都给他改掉。这样，冯氏实际是从基本上推翻了姜谱，因此，如果作为考证及译谱工作来衡量他，可以说，他的错误更大。

将戴、冯二人的校勘本译写如下，以供参考。

春 兮? 妾 自 伤 兮 迟 暮, 发 将 衰!
箫 下. 焚 勾 六 走, 芎 楚 芎 可 楚.

[4]
次 有 穷 兮 恨 无 数; 弦 欲 绝 兮 声 苦! 满 目 江
山 下. 焚 芎 楚 楚. 斡 斡 兮 芎 楚 斡. 六 七 斡 斡.

山 兮 泪 沾 屐. 君 不 见
斡 斡 芎 楚 楚. 斡 楚 斡.

年 年 汾 水 上 兮, 惟 秋 雁 飞 去!
楚 斡 楚 斡 兮 楚. 勾 可 可 楚 舞.

戴氏除有对弦、徽之校勘外，又在歌词间注明律吕字；两者之间，有时不相符合。译谱遇此情形时，从其所列弦、徽，放弃其所注律吕字。

四、据冯水 1924 年校勘本译谱

[1]
歌 谱
日 暮 四 山 兮 烟 霏 暗 前 浦. 将 维 舟 兮
七 弦 琴 谱
冯 水 校 勘 谱
楚 斡 楚 斡 楚. 斡 楚 斡 五 楚. 莫 七 楚 斡.

无所。 追我前兮不逮。 怀后来兮何处？ 展回 顾。

芎 楚。 楚 楚 楚。 楚 楚 楚。 楚 楚 楚。 楚 楚 楚。

[2]。 芎 楚 楚。 楚 楚 楚。 楚 楚 楚。 楚 楚 楚。 楚 楚 楚。

芎 楚。 芎 七 五 六 五 芎 楚。 楚 楚 二 三 五 正 楚。

世事兮 何 据？ 手 翻 覆兮 云 雨。 过 金 谷兮

楚 七 五 芎 楚。 楚 七 芎 楚 芎 楚。 楚 楚 芎 楚。

花 谢 委 尘 土。 悲 佳 人兮 薄 命 谁 为 主？ 岂 不 犹 有

楚 楚 芎 楚 楚。 楚 四 芎 四 楚 楚 芎 楚 楚。 楚 楚 五 六

春 兮？ 妾 自 伤兮 迟 暮， 发 将 衰！

楚 正。 楚 五 六 楚。 芎 楚 芎 可 楚。

[4] 欢 有 穷兮 恨 无 数； 兹 欲 绝兮 声 苦！

楚 正 楚 楚 芎 楚 楚。 楚 楚 芎 楚 芎 楚 楚。

满目江山今泪沾屐。君不见

六七到

年年汾水上，惟秋雁飞去！

芭芎芭芎 上 琴。 勻 可 可 楚 畢。

冯水似乎心中先有了一个只用五正音的想法放在心里，然后由此出发，进行“校勘”工作的。这样一来，校勘后的谱，便成了以二弦为宫（E调）的一个五声音阶，与姜白石自己所说明的，便全无相同之点了。姜白石明明说，“取变宫、变徵散声，此调甚流美也”；经冯氏“校勘”后七弦的音位，便成了“清羽、宫、商、徵、羽、清宫”，其中除了一弦“清羽”避开，便只用六条弦。若真要弹出冯氏所要弹出的曲调，则用现在正调“紧二、五、七”弦的定弦法，将更为简捷，又何必如此周折呢？总之，单从冯氏定弦一点而论，已根本不是姜白石所要求的“侧商调”了！

因二人校勘本身，都有相当的问题存在，而且这些问题，我们已明白可以看出，所以上列两译本，都不能取作根据。我们再作校勘，且为重译如下：

五、本书的校勘

本书在琴谱指法符号的校勘工作方面所采取的原则，是：在曲调的进行方面，在符号的考证方面，没有一定的根据时，对原谱的符号，尽量不加改变。我们改变得比较多的，是校正误字，例如，姜白石称现在所谓“一弦”为“大弦”，在他的谱中，不以“一”字代表“一弦”，而以“大”字代表一弦（全谱中绝没有以“一”字代表“一弦”的例子）。但“大”字在刻本中，容易与“六”字误相混淆。从勾、挑、打、剔方向上的便利来看，从音调进行上的顺适或别扭来决择，我们很容易看出本谱中有不少“六”字都是“大”字的形讹。

根据这样简单的原则，我们依据张奕枢的版本，对姜谱所作校勘之点如下（校勘各点的序数与下文译谱中指法符号间所注的序数相一致，以便对照参看）：

1. “电”即“鼗”，近谱用“丙”；明版《琴书大全》所列“成玉磬指法”中有“电”，亦译为“鼗”，同书所列“唐陈居士指法”中有“电”，译为“鼗，大指磕弦令有声”，实与今之“丙”相同。

2. “蓉”为“箬”之误。

3. “下令”无此指法；可能是“下八ㄣ”之形讹；但本段所记按音曲调，大部分与下段所记泛音曲调相同，根据下段同一乐句，将此符号释为“下八龔”，则弹奏起来，更加合适。

4. 姜谱中“卒”中之“十”，似是近代之“干”，“卒”即“九徽半”；但据推算，改作“九徽四分”更为精密。

5. “苟”为“苟”之形讹，“大”为“大弦”，即“一弦”，故上列符号，即近谱中之“苟”。

6. “允”，戴氏以为是“兪”之误，甚是；但若更求精密，则应作“允”。

7. “欠豆井乍”，是“从豆冫乍”的形讹；若如冯氏释作“软逗再作”，就无法弹奏了。

8. “葵”为“葵”之形讹，即今之“芎”。

9. “手”，冯氏以为是“𠄎”字“刻时之误”，甚是；“雨”为“雷”字之减笔。但冯氏释“雷”为“慢滚拂”，非。《琴书大全》（见前）“《诸家指法拾遗》”中有雷的指法，其说明云：“播谓中指自七弦急作相连势，重剔上六五弦如一声”。依这一说明来弹这里的“雨”，在表达上非常适合；因这一音实际已是本段末一乐句的结音，其后的“葵”则是为了连接下段而外加的过音。

10. “葵”为“葵”的形讹。

11. “厶”为“涓”（亦作“涓”，减笔为兴），《琴书大全》“成玉磬指法”中的解释为：“抹勾连，谓之涓；须两声相续。”“大”指“大弦”或“一弦”而言，所以“葵”即今之“莖”。

12. “葵”为“葵”的形讹。

13. “葵”为“葵”的形讹。相当于现在的“芎”。

14. “葵”为“葵”的形讹。

15. “葵”为“葵”的形讹。

16. “上八九”改作“上九”，则徽分较精密。

17. “葵”改作“葵”，则徽分较精密。

18. “上六九”改作“上七”，则徽分较为精密。

19. 原谱“欢”字右旁缺一指法符号（即缺一个音）；依前后音调的进行与弹奏的便利关系来看，用“磬”最为合式，兹加入。

20. “葵”改作“葵”，则徽分较为精密。

21. “葵”改作“葵”，则徽分较为精密。

22. “𪛗”为“𪛗”之形讹，就是名指按十徽，大指在九徽上对按 掐起（“对”为“对按”，“𪛗”为“掐起”，均见“唐陈居士指法”）；这里大指在按七徽九分之后，必须加上一个“瓦”的过渡指法，才可能用名指按十徽掐起。

23. 姜谱中的“𪛗”即现在的“𪛗”；但改作“𪛗”，徽分较为精密。

24. “𪛗”改作“𪛗”，则徽分较为精密。

25. “𪛗”为“𪛗”之形讹。

26. “𪛗”可能是“匀”之误刻；因若作“匀”，则音调与指法都很别扭。

27. “𪛗”为“𪛗”之形讹。

六、古怨译谱及歌词译意

下面的乐谱，是根据了上述的校勘结果译写的。在谱下所附的两行七弦琴指法谱中，上面的一行谱，是张奕枢本的原谱；下面的一行新谱，是用近代惯常应用的指法符号，参照了弹奏技术对于便利方面的要求而新编的。两者间弦序及徽分的差异，就代表了本曲在未校勘以前及既校勘以后的两个不同阶段中弦序及徽分的差异。

· 宋姜夔(约 1155-1221)词曲

歌 谱

[1]

日 暮 四 山 兮 烟 霏 暗 前 浦。 将 维 舟 兮

张奕枢本原谱

本书校勘新谱

七弦琴伴奏谱

无 所。 追 我 前 兮 不 逮。 怀 后 来 兮 何 处？ 展 回 顾。

七弦琴伴奏谱

[2]

反产 对 对 对 对 对 对 对 对 对 对
色 对 对 对 对 对 对 对 对 对 对

对 对 对 对 对 对 对 对 对 对
对 对 对 对 对 对 对 对 对 对

[3]

世 事 今 何 堪？ 手 翻 覆 今 云 雨。 过 金 谷 今

莫 二 自 对 对 对 对 对 对 对 对 对 对
莫 二 自 对 对 对 对 对 对 对 对 对 对

花 谢 委 尘 土。 悲 佳 人 今 薄 命 谁 为 主？ 岂 不 犹 有

上 十 对 对 对 对 对 对 对 对 对 对
上 十 对 对 对 对 对 对 对 对 对 对

春 今？ 妾 自 伤 今 迟 暮。 发 将 来！

对 对 对 对 对 对 对 对 对 对
对 对 对 对 对 对 对 对 对 对

[4]

欢有穷兮恨无数；弦犹绝兮声苦！

上七下 焚 苛 执 焚 吟 孤 六 苛 执
 焚 上七下 焚 苛 执 焚 吟 孤 六 苛 执

满目江山兮泪沾屐。君不见

焚 六 七 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚
 焚 六 七 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚

年年汾水上兮，惟秋雁飞去！

焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚
 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚 焚

歌词译意：

【1】

夜幕笼罩了大地啊，江上弥漫着浓重的烟雾。
 将要系船啊，没有地方停住。
 追我前面的人啊，难以赶上；
 怀念后来的人啊，又在何处？
 不断地回顾。

【2】

(古琴插曲)

【3】

世事的变迁啊，有什么依据？
翻复无常啊，忽云忽雨。
经过金谷^①啊，鲜花谢落，委弃在尘土。
悲叹佳人啊，不幸的命运究竟由谁作主？
不是还有春天吗？
但我自忧伤啊，头发将白，感到人生迟暮！

【4】

欢乐有限，愁恨无数。
琴弦将要断绝啊，声调悲苦。
对着这满眼的美丽江山啊，泪落下来，鞋子被沾濡。
你不见年年汾水上啊，只有秋雁飞去。

七、余 论

既译《古怨》之后，我们对以下三个问题，可附带加以思考。

（一）姜白石《古怨》，究竟应视为“雅乐”，还是应视为燕乐？ 一对这一问题，目前有着很不一致的意见，有的人视为“雅乐”，有的人视为燕乐。在这一意见分歧的情况下，作者是倾向于肯定它为燕乐的。理由：第一，因为一般的“雅乐”曲调，常是只弹散音，此则兼用散、按、泛三种音。第二，因为一般的“雅乐”曲调，常是只用五个正音，此则兼二变而用七音，非但兼用七音，而且也用到七音以外的音。第三，在《小序》中间，姜白石自己也已清楚地告诉我们，说他对于侧商调，是读了唐人“侧商调里唱《伊州》”这一诗句，才进行寻找的；《伊州》是唐人的《大曲》，是道道地地的燕乐；则姜白石的考证侧商调，其目的就在考证燕乐的这一宫调，他的写作这一琴曲，其目的也就在将七弦琴用于燕乐。何况，他自己又曾告诉我们，说侧商调不是三代的声，而是汉代的燕乐呢？第四，因为就应用的场合言，宫廷“雅乐”，一般是用于统治者所举行的典礼，如祭天、祭地、祭孔子、祭皇帝的祖宗以及别的神鬼等；《古怨》的写作，则并不是为了这些。第五，因为就所描写的内容而言，《古怨》纯系个人伤感情怀的自由抒写，与一般的“雅乐”歌曲，绝无丝毫相通之处。因了上述的理由，我们觉得，我们对《古怨》之为燕乐，是不应当有所怀疑的。

（二）指法符号与琴曲的时代关系——解放以来，在党和政府重视文化遗产的政策领导之下，经由多人的努力，古谱逐渐发现，对古谱的研究，也不断有了新的发展。在现阶段，我们

^① 金谷，在河南洛阳西北，晋代石崇(249-300)在此修建金谷园。其歌妓绿珠因权贵孙秀胁迫，在国内坠楼自尽。

至少已能从古谱不同的记谱形式，对谱中所包含的乐曲的创作或存在年代，作大概的估计。吴振平先生经由其对南北朝时存在的《幽兰》曲调指法的分析研究，已发现隋前对食、中、名三指入弦（向内弹）的手法，统称为“打”。《琴书大全》所载唐陈拙的指法，使我们知道，到了唐代，“抹、勾、打”三种指法间，已有着清楚的区别。这里，姜白石的《古怨》，又给与我们一首千真万确的宋代琴谱。在这谱中，一方面“抹、勾、打”三种手法，继承着唐代的传统，有着清楚的区别；另一方面，在使用上，“打”的指法重于“勾”的指法，右手指法重于左手指法。这一特点，可使我们取作根据，从明代以来所传的曲谱中，区别出其中唐、宋间所早已存在的一部分曲调来。例如，明朱权所编的《神奇秘谱》（1425），分“太古神品”与“霞外神品”两个部门，在前者中间的曲调，一般都有着上述的特点，在后者中间的曲调，则绝然相异。这一差异，使我们更能肯定地说，“太古神品”部门中间的曲调，都是唐、宋间所早已存在的曲调，而决不是明后才有的曲调。再加上对于旁的史料的参考，我们对于不在少数的古曲，便有估计年代，接近准确的可能。

（三）在侧商调《古怨》曲中，姜白石所描写的，究竟是什么？——联系了他写《暗香》、《疏影》两曲时的情景来看，我们是可能有所理解的。《古怨》所描写的，也同样是一种为国忧伤之感。他看到前途的黑暗，因为没有归宿而感觉苦痛。以前有过李纲、种师道、宗泽、岳飞等忠诚的将领，这时候却没有！以后会不会再有呢？没有准。在那样的时代中，一切都没有保证。一方面祖国的命运，操在那些有权有势者的手中；他们造成社会的不平，正象迫使绿珠坠楼的权贵孙秀一样。另一方面，眼看着祖国的衰败零落，不幸的人们，却得不到负责的领导。他觉得十分可悲。他问，将来岂不是还有希望（“春”）吗？但是，他一想，他的头发快要白了，自己已经衰老无用了，他不觉加添了哀伤失望的情绪。

唐李峤曾有诗云：

“山川满目泪沾衣，
富贵荣华能几时！
不见故宫汾水上，
惟有年年秋雁飞。”

姜白石正觉得眼前的祖国江山，最足以唤起他那一段伤感的情绪，所以他在末段中借用了李峤的诗意。

第八章 越九歌译谱

越《九歌》的音律问题，比较简单。除少数所在，例如《旌忠》为南吕商，《蔡孝子》为大吕羽，均不用“太”，谱中之“太”显系“大”之误刻等，即在译谱时为之校正以外，不再将校勘之点，列举出来。

越九歌

宋姜夔(约 1155-1221)词曲

一、帝舜楚调

(黄钟宫)

1. 央央帝 旌， 群冕相 與。
幸未我 妨。 我芸绿 滋。

2. 维 湘 与 楚， 谓 狩 在 階。
云 横 九 疑， 帝 若 未 下。

3. 我 怀 厥 初， 孰 耕 孰 漁。
忽 忘 惠 康。 畴 匪 帝 余？

4.博 頊 于 俎， 维 错 于 豆。
瑶 酒 玉 斝， 侑 此 桂 酒。

二、王禹吴调

(夹钟宫)

1.登 崇 丘， 怀 美 功。 窈 窕 在， 云 其 漾。
2.享 维 德， 辑 万 国。 轍 辚 辚， 蹇 时 宅。
3.珠 为 纒， 玉 为 车。 报 我 则 贖， 不 当 厥 拘。
4.王 游 返， 风 偃 偃， 山 鸟 呼， 觚 棱 晚。 丰 子 谏， 菲 可 荐。

三、越王越调

(无射商)

1.云 苍 凉， 山 巖 崒 瞻 灵 旗， 闾 越 楚。
2.故 宫 凄 凄 生 绿 芜。 谋 臣 安 在 空 五 湖！ 鬲 君 君 毋 西 入 吴。
3.洪 涛 卷 地 龙 工 呼。 函 坚 操 刻 何 唯 吁！ 彼 茁 竹 箭 杨 梅 朱。
4.壶 觥 有 酎 盘 有 鱼。 千 春 万 春， 勿 忘 此 故 都。

四、越相侧商调

(黄钟商)

1. 凄 其 我 思， 永 矢 勿 游。

免 曰 子 肖， 以 望 与 缪。

2. 载 尸 载 馐。 子 惠 思 越。

翩 其 来 而， 乘 涛 驾 月。

五、项王古平调

(无射宫)

1. 民 荼 羸， 天 纪 渎。 群 英 横 粗， 君 逐 鹿。 博 患 於 投， 匪 智 伊 福。

2. 或 肉 以 昌， 或 斧 以 亡。 谓 子 复 归， 有 如 大 江！

3. 我 毋 君 尤， 君 胡 我 嫌？ 亦 有 子 孙， 在 阿 在 嵒。

4. 灵 兮 归 来， 筑 宫 崔 嵬。

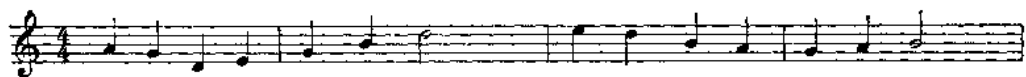
六、涛之神双调

(夹钟商)

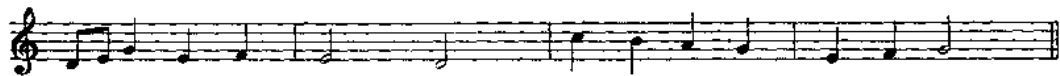
1. 海 门 碧 兮 崔 嵬。 涛 上 去 兮 涛 下 来。



子乘舟兮迟女，日履眩兮泥飞。



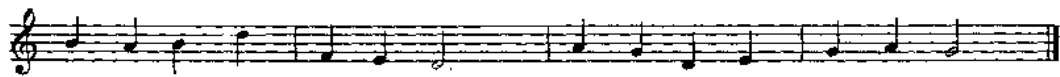
2. 白马映兮素骝舞，驱银山兮叠万鼓。



汨子从天兮南道，经西陵兮掠渔浦。



3. 夫在船兮妇在房，风浩浩兮波茫茫。



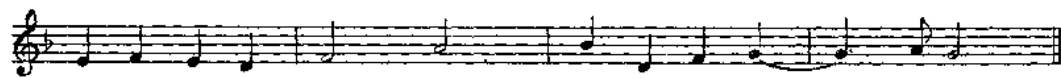
沥子酒兮神龙府。我征至兮无所苦。

七、曹娥蜀侧调

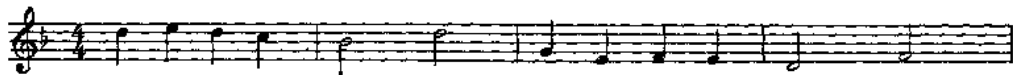
(夷则羽)



1. 玉副笄，锦结褙，含清扬兮鬱翠眉。



嚶嚶歌兮有待。柳屣舞兮篔簹。



2. 昔何止兮水湄，今何徵兮未来。



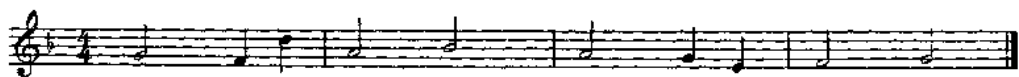
吾无敏兮女之佩，羌犹豫兮而裴回。



3. 黄头兮呼风，旗尾兮相翔。



潮枯兮沙迟，柁子兮无怒。



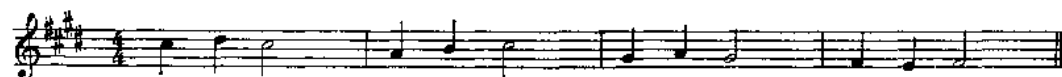
4. 舟去兮人归，花落兮鸟啼。

八、庞将军高平调

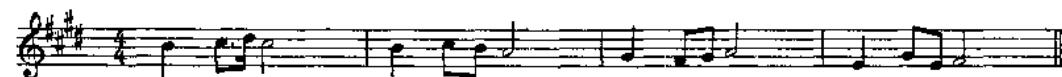
(林钟羽)



1. 鞭卧龙，跃镜浦，灵之来，瞳如雨。



2. 环玉廂，翠黛纷；灵如逝，廓出云。



3. 我行其野，有穉有豨。入其闾闾，载歌载舞。



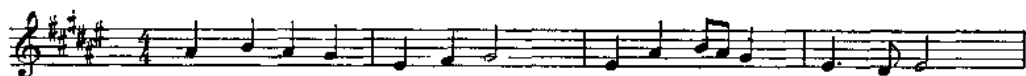
4. 被我家室，曰予父母。高田莱芜，下田秣亩。



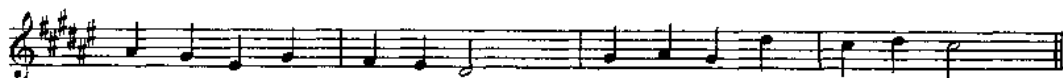
5. 尔泽毋三，尔煦毋五。益严祀，其终古。

九、旌忠中管商调

(南吕商)



1. 师环城兮鸟不度，万夫投戈兮子独武。



车轍厉兮蟪蛄怒，抗予义兮出行伍。



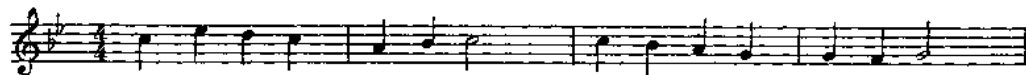
2. 诗书发冢兮，嗟彼伦父！父老死兮，后生美



知其故。庙无人兮鼠穴堵。歌予诗兮诏万古。

十、蔡孝子中管般瞻调

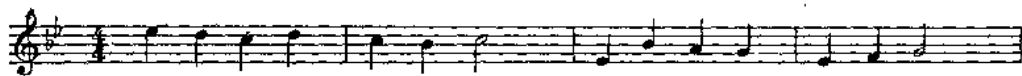
(大吕羽)



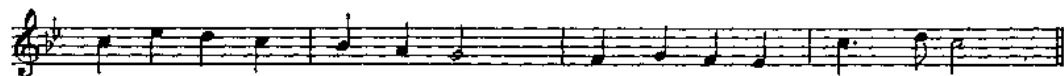
1. 爱 子 亲 兮 保 子 体， 将 临 渊 兮 发 上 指。



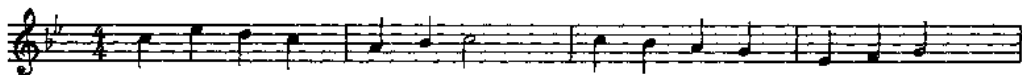
子 青 衿 兮 父 为 史。 不 如 纆 索 兮， 饔 陶 以 死。



2. 豺 为 政 兮 吾 已 矣！ 望 窟 沦 兮 俟 而 逝。



卧 龙 山 兮 若 耶 水， 灵 不 归 兮 父 思 子。



3. 雨 鸣 荷 兮 风 入 苇， 若 伊 优 兮 泣 未 已。



率 我 子 兮 与 弟， 屋 阳 阿 兮 招 尔。