

# 明清崑腔音韻度曲的發展脈絡

李惠綿\*

## 摘要

音韻學運用於度曲論，起源於元，興盛於明，傳承於清。明清著名的曲學論著或選集評點，主要以南曲「崑山腔」為課題。本文以「崑腔音韻度曲」為核心，探討明清曲學家鎔鑄音韻學詮釋「作曲論」與「演唱論」，勾勒明清崑腔音韻度曲的發展脈絡。

從「演唱論」的脈絡觀察，魏良輔（約1526-約1586）《南詞引正》以曲話形式提出崑腔度曲論之大綱，援用音韻學而成為奠基之作。沈寵綏（?-1645）《度曲須知》以專書呈現繁富龐大的體系。這兩本著作分別是崑腔改革創發與盛行巔峰的標幟，反映崑腔音韻度曲論從形成到建構的歷史過程。

從「作曲論」的脈絡觀察，王驥德（約1560-1623）《曲律》，充分運用音韻學建構南曲音律論。以王驥德為中心，前有沈璟（1553-1610）《南詞韻選》、《增定南九宮曲譜》，從評點和曲譜的體例，建構音韻格律規範。後有馮夢龍（1574-1646）《太霞新奏》，評點南散曲，再度演繹「調協、韻嚴」的音律論。一脈相承的「作曲論」，不僅講究文字音律之精準，同時講究演唱旋律之和諧，印證「音韻」是音律論和演唱論的核心交集。

明代戲曲音韻學呈現「作曲論」與「演唱論」兩大脈絡交錯發展，分別以王驥德《曲律》與沈寵綏《度曲須知》為崑腔音韻度曲巔峰之作，論述完備，規模龐大。時至清代，李漁（1611-1680）《閒情偶寄》兼具創作與表演理論，其音律論偏重填詞製曲影響聲情的體現，是承上啟下的曲學大家。而後，崑腔音韻度曲從演唱論脈絡擴大延展：毛先舒（1620-1688）《南曲入聲客問》專論南曲入聲唱法；徐大椿（1693-1771）《樂府傳聲》偏重聲樂理論，講究傳聲口法與崑唱北曲方法；可見度曲論愈趨理論化與抽象化。至於黃旂綽《梨園原》（1819-1829）則偏重表演藝術論，顯見清代在前朝未盡之處，開拓了崑劇表演論與演唱論的成就。

關鍵字：崑腔、音韻、度曲、作曲論、演唱論

\*國立臺灣大學中國文學系教授。本文應邀國立傳統藝術中心與國立臺灣戲曲學院共同舉辦「2020年戲曲國際學術研討會」專題演講（2020年11月7日）。承蒙《戲曲學報》兩位匿名審查先生，不吝賜正，謹此致謝。

## The Development of Kunshan Accents of Duqu Phonology in the Ming and Qing Dynasties

Li, Huei-Mian\*

### Abstract

Applying phonology to Duqu study originated from the Yuan dynasty and continued in the Qing dynasty. The main topic of the qu study or qu commentaries in the Ming and Qing focused on the Kunshan accents in the Southern drama. Centering on the Kunshan accents of Duqu, the article explores how the Ming and Qing qu scholars interpreted the theory of composition and the theory of singing in terms of phonology, depicting the development of Kunshan accents of Duqu phonology in the Ming and Qing dynasties.

Based on the development of the theory of singing, Wei Liangfu's (ab. 1526-1586) *Nanci yinzheng* outlines the theory of Kunshan accents of Duqu in terms of the format of quhua by citing phonological knowledge so that it became a fundamental work of Duqu study. Shen Chongsui's (?-1645) *Duqu xuzhi* as a monograph presents a rich qu system. These two works respectively demonstrate the markers of the beginning and zenith of Kunshan accents reform.

Based on the development of the theory of qu composition, Wang Jide's (ab. 1560-1623) *Qulu* fully applies phonology into the construction of prosody in the Southern drama. Wang's work was considered the center of the qu composition study as Shen Jing's (1553-1610) *Nanci yunxuan and Zengding nanjiugong qupu* pioneered in setting rules of commentaries and qupu. Following Wang's work, Feng Menglong's (1574-1646) *Taixia xinzou* commentates the Southern sanqu, reinterpreting qu prosody through the ways of "harmonious tones and strict rhymes." Developing in continuous line, the theory of qu composition put stress on the accuracy of prosody and the harmony of singing. This assures itself that phonology is the core joint of prosody and singing.

The development of drama phonology in the Ming showed its complexity under the contexts of developing qu composition and qu singing. Taking Wang's *Qulu* and Shen Congsui's *Duqu xuzhi* as representative works at the apex of

---

\*Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University, Taiwan

evolving Kunshan accents of Duqu phonology, the Ming drama phonology was completely discoursed and involved large-scale discussions. In the Qing, Li Yu's (1611-1680) *Xianqing ouji*, with theories of creation and singing and continuing the previous qu study, stresses more on how qu composition impacted on the sensibilities of sounds. Later on, Kunshan accents of Duqu phonology was expanded starting from the theory of singing to other fields. For example, Mao Xianshu's (1620-1688) *Nanqu rusheng kewen* principally theorizes in the singing methods of checked tones of the Southern drama. Xu Dachun's (1693-1771) *Yuefu chuansheng* emphasizes the vocal theory, particularly regarding sound transmission and oral methods, and the ways of singing Kunshan accents in the Northern drama. It thus shows that Duqu study was increasingly theorized and abstracted. Huang Fanchuo's (1819-1829) *Liyuanyuan* underlines the theory of performing arts, which confirms that the qu scholars in the Qing explored the unmentioned fields from earlier qu study, making a record of achievement in constructing the theories of singing for Kunqu.

Keywords : Kunshan Accents, Phonology, Duqu, Theory of Qu Composition, Theory of Singing

# 明清崑腔音韻度曲的發展脈絡

李惠綿

## 一、前言

將音韻學運用於度曲論，始於元代芝菴《唱論》與周德清《中原音韻》，盛於明代崑山腔興起之後。從明嘉靖、隆慶年間（1522-1572），魏良輔改良崑山腔為水磨調撰寫《曲律》；直到清乾隆、嘉慶年間（1736-1820），戲曲藝人黃旂綽編輯《明心鑑》（改題《梨園原》），崑山腔成為劇壇主流長達約兩百五十年左右。本文以明清著名的曲學論著或評點選集為論述，按照時代依序是：明代魏良輔、沈璟、王驥德、馮夢龍、沈寵綏；清代李漁、毛先舒、徐大椿、黃旂綽等。這些曲學家皆以南曲正音「崑山腔」為課題，在戲曲批評史上舉足輕重，影響深遠。茲以「崑腔音韻度曲」為核心，探討明清曲學家鎔鑄音韻學詮釋作曲論與演唱論，勾勒明清崑腔音韻度曲的發展脈絡。

## 二、解題釋義

「明清崑腔音韻度曲考論」關涉「崑腔、音韻、度曲」三個關鍵詞。「崑腔」即「崑山腔」，是流傳至今並搬演於舞臺上的聲腔劇種之一。凡以崑山腔演唱的作品（包括北曲雜劇和南曲戲文、雜劇、傳奇），稱為「崑曲」或「崑劇」。「音韻」指漢語音韻學，主要研究從古至今漢語語音系統及音變的規律。「度曲」包含作曲與唱曲，與此相關之戲曲理論總稱「度曲論」。以下分別說明崑山腔與水磨調、音韻與度曲指涉的意義。

### （一）崑山腔與水磨調

金元雜劇（北曲）與宋元戲文、明清傳奇（南曲），體現於戲曲文本有不同的體製規律，稱曰「體製劇種」<sup>1</sup>；體現於戲曲唱腔及其方言特質，稱曰「腔調劇種」。腔調就是語言旋律，各地方言不同，語言旋律隨之有別，遂有獨具特色的腔調<sup>2</sup>。明代嘉靖年間，南戲有四大聲腔，分別是浙江嘉興海鹽腔、江西弋陽腔、浙江餘姚腔、江蘇崑山腔；其中以崑山腔「流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足蕩人。」<sup>3</sup>江蘇婁江魏良輔（約1526-約1586），改良崑山腔而成為纏綿婉轉的「水磨調」。何以名曰水磨調？俞平伯（1900-1990）〈振飛曲譜序〉解釋：「其以『水磨』名者，吳下紅木作打磨傢俱，工序頗繁，最後以木賊草蘸水而磨之，故極其細緻滑潤，俗曰『水磨功夫』，以作比喻，深得新腔唱法之要。……柔剛適媚，曲盡形容，若斯妍弄，庶不負此嘉名耳。」<sup>4</sup>崑山腔發源於吳中蘇州府，就地取譬，以蘇州巧匠打磨紅木傢俱而使其細緻滑潤的水磨工夫，比擬崑腔清柔委婉、纏綿悠遠、玉潤珠圓的特色，頗為鮮活貼切<sup>5</sup>。

水磨調唱腔的特色，未見於魏良輔《曲律》描述，而見於顧起元（1565-1628）《客座贅語》：「今又有崑山，校〔較〕海鹽又為清柔而婉折，一字之長，延至數息。士大夫稟心房之精，靡然從好。」<sup>6</sup>指出崑山腔比海鹽腔更為清柔婉折，並以「一字之長，延至數息」描述崑曲唱腔的特色。唱崑曲不能任意換氣，即使一個字長達六拍或八拍，換氣節拍之所在亦有規定。例如

- 
1. 曾永義：〈論說戲曲劇種〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版社，1997年），頁243-252。
  2. 曾永義：〈論說腔調〉，《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁36-37。
  3. 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊3，頁242。按：《南詞敘錄》成書於嘉靖己未（1559），記錄南戲四大聲腔起源與流播之地。
  4. 俞平伯：〈振飛曲譜序〉，收入俞振飛編著：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，1982年），頁1。
  5. 劉潤恩解釋，「水磨」者，非「研磨」之磨，而是「磨延」之磨。本是明人熟語，用為調名，蓋指拖延時間而言。劉潤恩：〈崑曲原理說略〉，收入蔣錫武主編：《藝壇》第3卷（上海：上海教育出版社，2000年），頁49-50。按：磨，取「磨延」之義，誠然符合崑腔以「一字之長，延至數息」的行腔技巧，然只針對單字解釋，並非「水磨」一詞的解釋。
  6. 〔明〕顧起元：《客座贅語》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1995年），冊243，卷9，「戲劇」條，頁33。

《牡丹亭·驚夢》【山坡羊】：「和春光暗流轉，遷延」，其中「轉」字要唱八拍，根據《粟廬曲譜》，只能在「合」音第三拍，以及「四」音第二拍半換氣（左下方標示換氣符號 $\cup$ ）；而「遷延」之「遷」字唱八拍，止於第二個「工」音換氣。<sup>7</sup>不過，《振飛曲譜》則是從「遷」字唱至「延」字第二拍起，才標示換氣符號（ $\vee$ ），判斷是排版疏誤。<sup>8</sup>實際唱曲時，應可在第一個「工」音第四拍偷氣。茲將工尺譜（圖一）和簡譜（圖二）對照如下：

5 6 5	6 65 30323	5 <sup>5</sup>	22 1	6 12 21 6	5	-	5	3 5
春 光		暗		流	轉。			
6 .	2 1 2	3	- - -	5	6 65 3 03 22 1			
		迂						
6	1 - -	2 .	1 6 .	5	3	5 05 22 1		
延,			这	衷	怀			

圖一：《粟廬曲譜》【山坡羊】

圖二：《振飛曲譜》【山坡羊】

總之，一個字延長節拍的時間，必須延續數次的呼吸定息，使該字可以迂緩延長而行腔不斷，故曰：「一字之長，延至數息。」明清度曲學家鎔鑄音韻學，其中的重點之一，就是要詮釋崑腔「一字之長，延至數息」的咬字吐音。

魏良輔因改良崑山腔為水磨調而被尊為崑腔之祖，沈寵綏（?-1645）〈絃索題評〉云：「我吳自魏良輔為崑腔之祖，而南詞之布調收音，既經創闢，所謂水磨腔、冷板曲，數十年來，遐邇遜為獨步。」<sup>9</sup>沈寵綏指出魏良輔開拓創新的「水磨腔、冷板曲」，數十年來，已是遠近辭讓，無與倫比。曾永義先生認為地方腔調不可能由一人創立，但「唱腔」可經由歌唱藝術家改

7. 俞振飛編著：《粟廬曲譜》（臺北：國家出版社，2012年），頁150。

8. 俞振飛編著：《振飛曲譜》，頁141。

9. [明]沈寵綏：《度曲須知》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊5，頁202。

良而自立門派。魏良輔是將「崑山腔」改良為「水磨調」那樣的唱腔。因其「拍挨冷板」，又稱「冷板曲」；因其「調用水磨」，故亦稱「水磨調」。曾先生據此釐清不同名義：以崑山本地方音方言所產生的腔調，稱曰「崑山土腔」；已有能力向外流播而被外地人稱作「崑腔」或「崑山腔」；而經由曲師魏良輔改良提昇的腔調稱曰「水磨調」<sup>10</sup>。觀照沈寵綏上下文義，其認定的「崑腔」指魏良輔改良的水磨調，本文採用廣義「崑腔」一詞，包括「崑山土腔」、向外流播的「崑山腔」，以及改良的「水磨調」。

## （二）音韻與度曲

度曲要體現水磨腔之「轉喉押調」與「字正腔圓」，必須運用音韻詮證。音韻與度曲形成緊密關係，最主要是因為漢語聲調之特質。漢語用音高的變化來辨別字的異同，謂之聲調。「四聲」是四種聲調的總稱，中古指平聲、上聲、去聲、入聲；現代漢語普通話指陰平、陽平、上聲、去聲。聲調是音高的變化，而音高就是頻率的表現，對聲調和重音有影響的就是頻率和振幅<sup>11</sup>。由於漢語聲調有區別意義的作用，如「八、拔、把、爸」，因此當音高的高低變化與音樂旋律結合時，自然形成一種音律節奏，往往會影響對字義的辨別。

「度曲」一詞有兩種意義。其一是「作曲」之義，音「躐」，與「製曲、譜曲」同義，皆是「自作新曲之意」<sup>12</sup>，例如沈寵綏〈翻切當看〉引王驥德（約1560-1623）之語：「度曲先須識字，識字先須反切。」<sup>13</sup>此「度曲」

- 
10. 曾永義：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁222、190。
  11. 何大安先生解釋，在一定的時間內，分子波動的週期數，稱為頻率。聲波波峰的高度，謂之振幅。何大安：《聲韻學中的觀念和方法》（臺北：大安出版社，1987年），頁38-39。
  12. 班固〈元帝紀〉：「鼓琴瑟，吹洞簫，自度曲，被歌聲。」應劭注：「自隱度作新曲。」〔漢〕班固：《漢書》（北京：中華書局，1999年），卷9，頁298-299。
  13. 沈寵綏〈翻切當看〉將「欲語曲者」改為「度曲」。沈寵綏：《度曲須知》，頁243。按：這段文字出自王驥德〈論平仄〉：「欲語曲者，先須識字，識字先須反切。」〔明〕王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊4，頁105。

指填詞製曲或填詞作曲。其二是「歌唱、演唱」之義，亦即依曲調的節拍歌唱，音「杜」<sup>14</sup>。例如沈寵綏〈絃索題評〉云：「誠使度曲者，能以邇來磨琢精神，分用之討究古律，則其於絃索曲理，不庶稱美備也哉！」此「度曲者」指唱曲者。又其〈收音問答〉：「若乃文人墨士，則工於填詞，而拙於度曲，亦且卑其事而不屑究討。」<sup>15</sup>指出文士善於填詞作曲，卻拙於唱曲，且不屬於探究伶工唱曲之奧義。所謂「工於填詞」（以下指稱「作曲論」）與「拙於度曲」（以下指稱「唱曲論」），恰好是「度曲」指涉兩種意義之對照。

就古典劇本「作曲」的意義而言，劇作家填詞時須掌握南北曲宮調、聯套、曲牌格律等，在創作藝術理論中屬於「音律論」。就古典戲曲「演唱」的意義而言，歌唱者應當掌握五音四呼、四聲陰陽、出字、收音、歸韻、切音等口法技巧，在表演藝術理論中屬於「演唱論」或「度曲論」，指研究古典戲曲歌唱的理論。再從另一個角度區分，從劇本寫作到舞臺搬演，至少要經過劇作家依律填詞、聲腔家按詞定譜、表演家循聲習唱等三度創作<sup>16</sup>。其中聲腔家按詞定譜的過程並未在古典戲曲專著中實際呈現，而指引劇作家依律填詞的作曲論，以及闡釋表演家循聲習唱的演唱論，恰與上述「度曲」兩種定義分辨出的兩大系統相同。本文論述明清崑腔度曲，包括「作曲論」與「演唱論」，不含按詞定譜的「譜曲論」。

### 三、音韻學界入度曲論

「作曲論」與「演唱論」皆充分運用音韻；而融合音韻與戲曲，稱曰「戲曲音韻學」，成為跨領域的新興學門<sup>17</sup>。曲學家運用音韻學，拓展戲曲創

14. 張衡〈西京賦〉：「度曲未終，雲起雪飛，初若飄飄，後遂霏霏。」〔漢〕張衡〈西京賦〉，收入〔南朝梁〕蕭統編；〔唐〕李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁76。

15. 以上兩段引文，見沈寵綏：《度曲須知》，頁203、223。

16. 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁28。

17. 馮蒸從戲曲學角度，提出戲曲劇本和唱念都離不開音韻問題；從音韻學角度，主張宋元至今各種戲曲文獻和不同劇種，是漢語音韻學與漢語語音史研究中不可或缺的重要資料。顯見戲曲音韻學

作藝術與深化演唱技巧，是戲曲學中極為重要的課題。顧聆森〈論聲韻學說對崑曲度曲理論的界入〉，提出「界入」一詞，並未加以解釋。筆者認為，「界」者，本義地界、邊界，此指音韻學跨界戲曲學，故用「界入」，而非「介入」；使用「界入」一詞，係由名詞轉為動詞。誠如顧聆森所說，對度曲領域而言，聲韻學說不是一種簡單的界入，它在被消化的過程中達到「正字」與「圓腔」的兩個基本目標。尤其是反切法的引入，開啟了「字正腔圓」的廣闊園地。聲韻學說對崑腔的界入，推動度曲理論的飛躍<sup>18</sup>。以下扼要導讀南北曲創作與唱念憑藉的中原音系韻書與《洪武正韻》，釐清南北曲音系及其方言區域，以及音韻學界入度曲的相關術語，便於掌握本文的核心論述。

### （一）中原音系韻書與《洪武正韻》

不論是「填詞作曲」或「歌唱度曲」，南北曲都必須有韻書為依據。北曲韻書以周德清（1277-1365）《中原音韻》為代表<sup>19</sup>，內容包括十九韻部和二十七條〈中原音韻正語作詞起例〉。〈起例〉即發凡起例，說明體例、闡述要旨。十九韻部係歸納關、鄭、白、馬等北曲作家作品常用的韻腳而成，是為北曲填詞押韻而編撰的韻書。其中十個韻部收鼻音韻尾：東鍾、江陽、庚青（以上收舌根鼻音ŋ）、真文、寒山、桓歡、先天（以上收舌尖鼻音n）、侵尋、監咸、廉纖（以上收雙唇鼻音m），屬陽聲韻。其餘支思、齊微、魚模、皆來、蕭豪、歌戈、家麻、車遮、尤侯等九個韻部，屬陰聲韻。各韻部之下分陰平、陽平、上聲、去聲；若是陰聲韻，則在本聲調之下，各

---

已經成為一門新興而有待整合研究的領域。馮蒸：〈論中國戲曲音韻學的學科體系——音韻學與中國戲曲學的整合研究〉，收入聲韻學學會主編：《聲韻論叢》（臺北：臺灣學生書局，2000年），第9輯，頁229-254。

18. 顧聆森：〈論聲韻學說對崑曲度曲理論的界入〉，《聆森戲劇論評選》（香港：香港東方藝術中心，2001年），頁64-67。按：雖然其所謂「度曲理論」，僅指歌唱而言，然提出聲韻學「界入」概念，對後學頗有啟發意義。
19. [元]周德清：《中原音韻》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊1，頁181-285。按：周德清〈中原音韻自序〉寫於元泰定甲子（1324）。

有「入聲作平聲」、「入聲作上聲」、「入聲作去聲」，後人謂之「入派三聲」。虞集（1272-1348）序文稱述：「高安周德清，工樂府，善音律，自著《中州音韻》一帙，分若干部，以為正語之本，變雅之端。」<sup>20</sup>故此後明清曲家或小學家多沿用，《中州音韻》遂成《中原音韻》之別名。

現存周德清《中原音韻》沒有反切與釋義，明代王文璧（約1415-約1504）根據周韻而編撰《中州音韻》（1504），題署「高安周德清編輯，吳興王文璧校正」，是中原音系第一本反切、釋義兼具的韻書。《中州音韻》受《洪武正韻》影響，平聲不分陰陽，定聲母之清濁，入派三聲別立音切，小韻次第與周韻大不相同。約一百年後，王文璧增註《中原音韻》刊行，別名《重訂中原音韻》、《中原音韻問奇集》，題署「高安周德清編輯，吳興王文璧增註，古吳葉以震校正」，大業堂本有樵李卜二南〈中原音韻序〉（1601）。增註《中原音韻》亦有反切與釋義，大抵與《中州音韻》相同，然解註釋義繁簡有別；反切如有差異者，應係葉以震校正。最為獨特的是平聲分陰陽，小韻及其韻字次序大抵與周韻相同，並新增○或○×以示周韻舊本所無。兩本韻書〈凡例〉第一條：「翻切圈註一遵《洪武正韻》」<sup>21</sup>，翻切即反切；圈註是「圈內逐字解註」；「圈」指小韻，各小韻首字之下，有反切、叶聲、直音等標音法，並有解註釋義。因兩本韻書兼具音切與釋義之特點，成為明代北曲創作與唱念的語音依據。

由於《中州音韻》是周德清《中原音韻》之別名，又與王文璧校正《中州音韻》書名相同，因此明代曲學家提及《中州音韻》或《中州韻》，指涉對象往往不同。例如魏良輔《南詞引正》云：「《中州韻》詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。」<sup>22</sup>評論「詞意高古」，專指周韻。又如沈璟（1553-1610）〈論曲〉【二郎神】套數云：「《中州韻》，分類詳，《正韻》也

20. [元]虞集：〈中原音韻序〉，收入周德清：《中原音韻》，頁173。

21. [元]周德清編輯；[明]王文璧校正：《中州音韻》，東京日本國立公文書館藏明初刊本。  
[元]周德清編輯；[明]王文璧增註：《中原音韻》，北京：中國藝術研究院圖書館藏萬曆辛丑大業堂刻本。按：王文璧校正《中州音韻》僅有「正韻」二字。

22. [明]魏良輔撰；錢南揚校註：《魏良輔南詞引正校註》，收入錢南揚：《漢上宦文存》（上海：上海文藝出版社，1980年），頁240。

因他為草創。」<sup>23</sup>又〈南辭韻選敘〉云：「《中州音韻》，高安生為詞作也。」<sup>24</sup>前者肯定其分類詳，後者明言高安生，亦專指周韻。不過，沈璟《增定南九宮曲譜》（簡稱《南九宮曲譜》）<sup>25</sup>，以及馮夢龍（1574-1646）《太霞新奏》，評點中引用的反切，明言出自《中州韻》，係指王文璧《中州音韻》。王驥德《曲律》極力批駁周韻，〈論韻〉直呼「德清淺士」；又〈論須識字〉云：「蓋四方土音不同，其呼字亦異，故須本之中州。而中州之音，復以土音呼之，字仍不正。」稱曰「中州」，亦專指周韻。不過，〈論平仄〉云：「吳興王文璧，嘗字為釐別。近樵李卜氏復增校以行於世，於是南音漸正。惜不能更定其類，而入聲之馱舌尚仍其舊耳。」<sup>26</sup>證明王驥德已經看到葉以震校正、卜二南作序的增註《中原音韻》刊行。沈寵綏提出「北叶《中原》，南遵《洪武》」，其《絃索辨訛》和《度曲須知》大量引用反切或直音，亦大多與王文璧《中州音韻》相同；不過根據沈寵綏使用的反切，顯然也看到刊行的增註《中原音韻》<sup>27</sup>。《度曲須知》出現不同指稱，或曰「周韻」，或曰《中原音韻》、《中原韻》；或曰《中州》、《中州韻》、《中州音韻》。有時專指周德清《中原音韻》，有時指王文璧《中州音韻》。從漢語音韻學的角度，雖然《中州音韻》不完全等同於周韻，但確實可以代表中原音系韻書。以上論述明代曲學家用語之指涉，宜根據上下文義判讀，從而見證周德清《中原音韻》及王文璧兩本中原音系韻書，對明代崑腔音韻度曲影響之深遠。

南曲沒有為填詞押韻而編撰的韻書，《洪武正韻》入聲獨立分韻，便於提供南曲入聲押韻與唱念之依據，因此明代曲學家提出入聲遵《洪武

23. [明]沈璟〈論曲〉【二郎神】套數，收入沈璟撰，徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年），下冊，頁849-850。

24. [明]沈璟編：《南詞韻選》，臺北國家圖書館藏明虎林刊本，頁1-2。按：明刊本書題《南詞韻選》，自序作〈南辭韻選敘〉，書寫「詞、辭」二字有別。

25. [明]沈璟編撰：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年，據明末永新龍驤刻本影印），第3輯。

26. 以上三段引文，見王驥德：《曲律》，頁111、119、112。

27. 例如〈異聲同字考〉著錄魚模韻「佛」字有三讀：「佛，房夫切，又房波切，又浮波切。」沈寵綏：《度曲須知》，頁295。按：入聲作平聲「房夫切」，見於增註《中原音韻》，王文璧《中州音韻》未收錄。

正韻》。此書於明太祖洪武八年（1375）頒行，是南方學者樂韶鳳（？-1380）、宋濂（1310-1381）等十一人奉敕編撰而成的官方韻書<sup>28</sup>。《洪武正韻》延續唐宋傳統的正字、正音和反切傳統，與《中原音韻》之差異主要有四點：其一，《洪武》平、上、去各二十二韻，將齊微韻、魚模韻、蕭豪韻各分為二韻，其餘和《中原音韻》十九韻部很接近。其二，《洪武》平聲不分陰陽，濁上亦未歸去；《中原音韻》平聲分陰陽，濁上歸去。其三，《中原音韻》入派三聲；《洪武》入聲韻獨立十部，陽聲韻也十部，正好相配。其四，《洪武》聲類有三十一個<sup>29</sup>，保留全濁聲母，亦即有濁塞音、濁塞擦音及濁擦音存在<sup>30</sup>。《洪武》反映的語音系統，有許多特點與當時南方方言接近。

由於南曲無韻書，而宋元戲文或明中葉以前的劇作家，或以南戲唱念的吳語，或以自己的方言為押韻依據，難以落實南曲曲韻之論述。明萬曆以後的傳奇主要以《中原音韻》為押韻依據；而沈璟編選《南詞韻選》、馮夢龍編選《太霞新奏》<sup>31</sup>、鈕少雅（1564-約1661）訂《南曲九宮正始》（簡稱《九宮正始》）等<sup>32</sup>，皆以《中原音韻》標示押韻之韻部。因此本文討論南曲戲文、傳奇押韻，亦依據《中原音韻》十九韻部進行討論；並以沈璟《南九宮曲譜》或鈕少雅《九宮正始》，解釋南曲曲牌之平仄律與協韻律<sup>33</sup>。

## （二）韻書音系與南北方言區域

- 
28. 《洪武正韻》有兩種版本，一是初編本，七十六韻，成於洪武七年（1374），洪武八年（1375）頒行。一是重修本，八十韻，重修於洪武十二年（1379）。甯忌浮：《洪武正韻研究》（上海：上海辭書出版社，2003年），頁1-13。按：本文根據七十六韻本。
29. 劉文錦將《洪武正韻》聲母分為三十一聲類。參劉文錦：〈洪武正韻聲類考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》3本2分（1931年），頁237-249。
30. 甯忌浮：《洪武正韻研究》，頁16。
31. [明]馮夢龍評選；俞為民校點：《太霞新奏》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），冊14。
32. [清]徐于室輯；鈕少雅訂：《南曲九宮正始》，收入俞為民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編》清代編（合肥：黃山書社，2008年）。
33. 三位曲學家編選曲選、曲譜，皆依據《中原音韻》檢視南曲，評點中屢屢出現「借韻」或「借」，意謂「出韻」。

《中原音韻》與《洪武正韻》的編排及其反映的音系有兩個很大的差異。其一，調類不同。《中原音韻》調分陰平、陽平、上聲、去聲；《洪武正韻》調分平、上、去、入四聲。其二，入聲的特徵及其體現於韻書的編排方式不同。《洪武正韻》入聲有塞音韻尾-p、-t、-k；《中原音韻》採用入派三聲。

中原之音的口語是否有入聲，音韻學界有兩派觀點，一派主張沒有入聲，以趙蔭棠（1893-1970）、王力（1900-1986）、甯繼福（甯忌浮）等為代表。例如甯繼福論證「《中原音韻》無入聲」，但又說不等於四海之內都無入聲，此即周德清所謂「言語之間，還有入聲之別」<sup>34</sup>。筆者認為甯繼福所謂無入聲，係針對《中原音韻》編排體例而言，並非針對當時四海之內的語音而言。一派主張有入聲，以陸志韋（1894-1970）、楊耐思（1927-2019）、李新魁（1935-1997）等為代表。例如楊耐思從現代北方方言的入聲類型，考察中原之音的入聲性質有三種類型<sup>35</sup>。不過，楊耐思歸納入聲韻的類型中，若為第一類，帶有明顯的喉塞韻尾，則無法合理說明蕭豪、尤侯韻這類有介音（如-iau、-iou）的喉塞韻尾，應該安放在音節中什麼位置。換言之，除極少數南方方言<sup>36</sup>，大多數漢語方言並不存在-iauʔ、-iouʔ的音節結構。若為第三類，入聲調為一個獨立的調類，必然與平上去聲不同，則難以說明《中原音韻》如何體現「入派三聲」。若中原之音的入聲屬第二類，帶有模糊的喉塞韻尾-ʔ，則是不單獨、也不完整占用一個音節成分位置，只是「語音徵性」的

34. 甯忌浮：〈中原音韻無入聲內證〉，收入中國音韻學研究會編：《音韻學研究》（北京：中華書局，1984年），第1輯，頁367-382。

35. 楊耐思從現代北方方言的入聲類型考察，分為三類：第一類帶有明顯的喉塞韻尾-ʔ，而且是短調，大多數有入聲的北方話屬於這個類型。第二類帶有模糊的喉塞韻尾-ʔ，仍保持短調。第三類不帶喉塞韻尾，也不是明顯的短調，而是保持獨立的入聲調位，與平上去三聲對立。楊耐思：〈中原音韻入聲的性質〉，《中原音韻音系》（北京：中國社會科學出版社，1981年），頁55-59。

36. 廈門方言，如「擻」字讀kiauʔ；另有ŋiaʔ，giauʔ，hiauʔ，有音無字。李榮、周長楫：《廈門方言詞典》，收入李榮主編：《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998年），頁430。福州方言，如「涿、墜、熨、摠、活」等字，皆是複元音加塞音韻尾，亦即韻母是-ouʔ的音節結構。李如龍：《福州方言詞典》（福州：福建人民出版社，1994年），頁386、399、401、411。

細微現象。「模糊的喉塞韻尾」恰好可以反映當時言語之間還有入聲之別；而這個入聲之別的模糊性質，使其在言語之間已相當接近陰聲韻<sup>37</sup>。

中原之音有入聲，從周德清的描述，確知三點現象：（1）中原之音入聲無雙唇塞音韻尾-p。（2）中古入聲塞音韻尾-p和-t，在中原之音已經混同。（3）《中原音韻》入派三聲後，中古三組入聲塞音韻尾-p、-t、-k已無分別。誠如何大安先生〈周德清的「正語」之謎〉解釋：「《中原音韻》將入聲派入三聲，顯示入聲已經弱化，必不能如一些南方方音保持入聲特徵之完整。口操中原之音的人，『必須極力念之』才能從相承的陽聲念法中揣摩出『開口』入聲的-k尾，和『閉口』的-p尾。現代大部分的吳語入聲都收-ʔ尾，而閩語則-p、-t、-k尾仍有區別。以入聲之入曲韻而論，唯南戲有之，亦唯閩、浙之人才能唱得出，所以說『悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔』。」<sup>38</sup>

《中原音韻》雖採用入派三聲，但中原音系呼吸言語之間仍有入聲之別。本文依據周德清的描述與學者的研究，採取中原之音有弱化入聲的觀點。

韻書代表書面文學語言，而南北曲畢竟是根源於鄉土歌謠、地方小戲的俗文學，必然有各自的方言為載體。漢語方言因地域之別而概分南北，元代以來，北方話成為普通話的基礎方言，語言的一致性非常強。按照廣義的說法，北方話就是所謂「官話」。官話區包括長江以北地區、長江以南鎮江以上九江以下沿江地帶、湖北（東南角除外）、四川、雲南、貴州、廣西西北部、湖南西北角，占漢語地區的四分之三。宋代以來，白話文學作品，包括話本、元曲，以及《西遊記》、《儒林外史》、《紅樓夢》等，都是以官話為基礎寫成。地方方言則包括吳、湘、贛、粵、閩、客家方言，主要集中在江蘇南部、上海、浙江、福建、江西、廣東、海南等南部地區，各地方言詞彙和語法差異性很大<sup>39</sup>。

37. 解釋楊耐思考察三種類型，感謝政大中文研究所碩士班畢業趙育伸助理協助潤稿。（2015年12月）

38. 何大安：〈周德清的「正語」之謎〉，收入洪波、吳福祥、孫朝奮編：《梅祖麟教授八秩壽慶學術論文集》（北京：首都師範大學出版社，2015年），頁121。

39. 袁家驊等著：《漢語方言概要》（北京：文字改革出版社，1960年），頁23。按：概述南方話包括的方言，亦參考各章。

北曲發祥地在「中州」（今河南開封、洛陽、鄭州一帶），或稱「中原」<sup>40</sup>。其語音基礎或為大都音，或為汴洛音，學者稱「近代官話、元代國語、中州音」等，周德清稱「中原之音」<sup>41</sup>，主要在長江以北地區。南曲起源於溫州，而成為南曲正聲的崑腔，則以吳方言為其語言載體。現代吳語的分布區域包括江蘇省江南鎮江以東部分（鎮江不在內），崇明島（大部分屬上海市崇明區），和江北的南通（小部分）、海門、啟東、靖江等縣，以及浙江省大部分地區。明清以來，崑曲、彈詞、小曲及小說中，有許多說白和描寫是運用蘇州話。典型的吳語，以蘇州話為代表較為適宜<sup>42</sup>。因此本文援引現代蘇州音值，詮釋元明清曲學家舉證之字例，以今證古，乃是權宜之法。

崑山腔以吳語為載體，吳語四聲分陰陽，也界入崑腔度曲論。聲調分「陰陽」是受聲母清濁的影響，發音時聲帶不顫動的輔音聲母，稱「清聲母」（清聲）；聲帶顫動的輔音聲母，稱「濁聲母」（濁聲）。同一個調類，配上清聲母或濁聲母的字，音高容易產生差異。久而久之，這兩種區別益趨明顯，遂分裂成兩個調，配清聲母者稱「陰調」，配濁聲母者稱「陽調」。如果平、上、去、入四聲都經過一分為二的過程，就會產生四聲八調：陰平、陰上、陰去、陰入，總稱「陰調」（陰聲）；陽平、陽上、陽去、陽入，總稱「陽調」（陽聲），例如吳語溫州方言<sup>43</sup>。換言之，「陰、陽」僅是對於平、上、去、入四個傳統聲調出現不同音高的分類；而且實際的語言中，也未必有整齊的八種類型。當代吳語絕大部分地區都保留中古音聲調系統的平、上、去、入四大聲調類型，聲母系統分清濁，也與中古音的清濁分類相對應。吳語各地區聲調普遍區分陰調類和陽調類，大多數地區都有七至八個聲調<sup>44</sup>；而入聲韻尾帶有喉部肌肉緊張或輕微的喉塞音-ʔ<sup>45</sup>，元音很短促，字音不能延長。沈寵綏提及吳音時，常用「蘇城、吳中、吳下、吳

40. 相關考證，參曾永義：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化，2000年），頁245-246。

41. 楊耐思：《中原音韻音系》，頁46。

42. 袁家驊等著：《漢語方言概要·吳方言》，頁58-59。

43. 何大安：《聲韻學中的觀念和方法》，頁78。

44. 錢乃榮：《當代吳語研究》（上海：上海教育出版社，1992年），頁5、20。

45. 入聲塞尾韻是吳語音系特點之一，袁家驊等著：《漢語方言概要》，頁62。

俗」等，可知沈寵綏是以當時蘇州府城為中心地區的方音，並不局限於吳江一地的方言<sup>46</sup>。因此本文以蘇州音為依據<sup>47</sup>，並借用現代音標對照王文璧增註《中原音韻》反切與甯繼福擬音<sup>48</sup>。

此外，漢語音韻學家依據口形與舌位，將韻母分為「四呼」，用以分析近現代漢語的韻母系統。早期的韻圖只分開口、合口二類；明代通語的韻母有所變化，介音的「四呼」格局已逐漸形成。明末李登《書文音義便考私編》（1586），在之前已有的開口、合口之外，創用了「撮口呼」一詞。其後，李登之子李世澤編撰《韻法橫圖》，又創造「齊齒呼」此名稱，於是四呼之名臻於齊備，這是《韻法橫圖》的重要貢獻<sup>49</sup>。此後，明清音韻學家以不同的介音或主要元音，將韻母分為「四呼」，亦即「開口呼、齊齒呼、合口呼、撮口呼」，簡稱「開齊合撮」<sup>50</sup>。潘耒（1646-1708）〈四呼圖說〉云：「一字必有四呼，……凡音皆自內而外，初出於喉，平舌舒唇，謂之開口。舉舌對齒，聲在舌腭之間，謂之齊齒。斂脣而蓄之，聲滿頤輔之間，謂之合口。蹙脣而成聲，謂之撮口。撮口與齊齒相應，合口與開口相應。」<sup>51</sup>

46. 石汝杰：〈明末蘇州方言音系資料研究〉，《鐵道師院學報》（社會科學版）第3期（1991年9月），頁67。

47. 蘇州音值參考下列書籍：（1）李珍華、周長楫編撰：《漢字古今音表》（北京：中華書局，1988年）。（2）葉祥苓：《蘇州方言志》（南京：江蘇教育出版社，1988年）。（3）李榮主編；葉祥苓編纂：《蘇州方言詞典》，收入李榮主編：《現代漢語方言大詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998年）。（4）丁邦新編著：《一百年前的蘇州話》（上海：上海教育出版社，2003年）。（5）〔日〕宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》（上海：上海辭書出版社，2005年）。（6）袁家驊等著：《漢語方言概要》（北京：文字改革出版社，1960年）。（7）北京大學中國語言文學系語言學教室編：《漢語方音字匯》（北京：文字改革出版社，1989年2版）。按：以下引用不再出註。

48. 甯繼福：《中原音韻表稿》（長春：吉林文史出版社，1985年）。按：以下引用不再出註。

49. 邵榮芬：〈韻法橫圖與明末南京方音〉，《邵榮芬語言學論文集》（北京：商務印書館，2009年），頁297-325。按：《韻法橫圖》和無名氏《韻法直圖》，附於明代梅膺祚《字彙》之後，刊行於萬曆甲寅（1614）。

50. 開、合又根據洪、細各分四等。開口洪音後稱為「開口呼」，開口細音後稱為「齊齒呼」，合口洪音後稱為「合口呼」，合口細音後稱為「撮口呼」。曹述敬主編：《音韻學辭典》（長沙：湖南出版社，1991年），頁204。

51. 〔清〕潘耒：《類音》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年），冊258，卷2，頁16。

明清音韻學用「撮口」描述韻部發音特點，例如方以智（1611-1671）〈切韻·十二開合說〉，其中「撮口之合」，注云：「侷甚者腮凹而味若堆焉，如吞、孫是也。春、恩則平撮也，都、盧、如、蘇，皆撮，吳人多溷之，珠、專、氈，以舌不知伏也。」<sup>52</sup>又如范善濤《中州全韻》（1631）書末附錄「中州韻收音總訣」表述十九個韻部的韻尾，其中居魚韻以「撮口」收音<sup>53</sup>。沈寵綏《度曲須知》也用「撮口呼」描述魚模韻，係根據吳語音系，分辨魚韻收「于」音-y，稱曰「撮唇」，指《中原》含有介音和主要元音iu。模韻收「鳴」音o，稱曰「滿呼」<sup>54</sup>，又稱「滿口」或「合口」<sup>55</sup>，指《中原》含有主要元音u。不過，觀察《絃索辨訛》凡記認撮口符號的字，在《中原》都含有-u或-iu<sup>56</sup>；而這些字分布於魚模韻和其他韻部<sup>57</sup>。可知沈寵綏界義的「撮口呼」包括魚模韻以及其他韻部；而其類型，包含其他種類的撮唇合口音<sup>58</sup>。

對照周德清提及「合口」，則是指閉口音，其一指入聲雙唇塞音閉口韻尾p；其二指平上去三聲雙唇鼻音閉口韻尾m。如〈起例〉之十四：「《廣韻》入聲緝至乏。《中原音韻》無合口，派入三聲亦然。切不可開合同押。」<sup>59</sup>

52. [明]方以智：《通雅》（北京：中國書店，1990年），卷50，頁611。

53. [明]范善濤：《中州全韻》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年，據北京圖書館清抄本影印），冊1747，頁223。

54. 沈寵綏〈出字總訣〉：「魚模，撮口呼。」又〈收音總訣〉：「模及歌戈，輕重收鳴。魚模之魚，厥音乃于。」又〈音同收異考〉：「歌戈似與模韻相通，但滿呼、半吐殊唱〔模韻滿呼，歌戈半吐。〕齊微雖與魚音若近，奈撮唇、嘻口殊聲〔魚韻撮唇，齊微嘻口〕。」又〈音同收異考〉模韻陰平註云：「全韻唱法皆滿口。」沈寵綏：《度曲須知》，頁205、206、301。

55. 沈寵綏〈經緯圖說〉：「彼之合口，即我滿口。」沈寵綏：《度曲須知》，頁250。

56. 例如《紅梨記·花婆》【賺煞尾】，其中「忖、損、追、祟、罪、絕、處、淪」諸字，皆以o鉗記撮口。沈寵綏：《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊5，頁177-178。

57. 《絃索辨訛》記認撮口的字，分布於江陽、真文、先天、齊微、魚模韻，以及極少數的東鍾、車遮、桓歡韻。吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，曾永義先生指導，2003年6月），頁105-107。

58. 例如現代蘇州音，有-u、-əu、-iu、-o、-ø、-iø、-uø、-ʏ、-iʏ、-y、-ɥ等，皆屬沈寵綏界義的「撮口呼」。參[日]宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》，附錄「蘇州方言音系」，頁790-791。

59. [元]周德清撰；李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），下冊，頁432。

其所謂「無合口」指沒有雙唇塞音閉口入聲韻尾p。其所謂「切不可開合同押」，非指介音或主要元音的開口、合口，係指開口韻尾n與閉口韻尾m。因此，本文運用明清音韻學家「開口、合口、齊齒、撮口」四呼，或沈寵綏界定的「撮口、撮脣、滿口、合口」等術語，與中原之音進行對照，其「合口」與周德清使用之術語涵義不同。

#### 四、崑腔音韻度曲論的發展脈絡

元、明、清戲曲學論著中，屬「演唱論」的度曲系統，代表論著有：芝庵《唱論》、魏良輔《曲律》、沈寵綏《絃索辨訛》與《度曲須知》、毛先舒（1620-1688）《南曲入聲客問》、徐大椿（1693-1771）《樂府傳聲》、黃旂綽《梨園原》（1819-1829），以及咸豐年間（1851-1861）王德暉、徐沅澂《顧誤錄》等等。屬「作曲論」的度曲系統，代表論著有：周德清《中原音韻》、王驥德《曲律》、李漁（1611-1680）《閒情偶寄·詞曲部·音律第三》。此外，沈璟評點《南詞韻選》、編撰《南九宮曲譜》，以及馮夢龍（1574-1646）評點《太霞新奏》，亦屬之。就其論述對象而言，針對劇作家與演唱家似乎是畛域判然，但是當曲學家強調劇作家倚聲填詞必須讓演唱者順口可歌，以符合聽覺訴求時，「作曲」與「演唱」之間便有了交集，因此上述「作曲論」的度曲系統，講究聲律藝術乃是為了不拗折天下人嗓子，於是兼具音律論與演唱論。這些論著或評點，誠然與魏良輔《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、毛先舒《南曲入聲客問》、徐大椿《樂府傳聲》等，單純論述歌唱技巧與口法的「演唱論」，性質截然不同。統合言之，廣義「度曲論」包括填詞作曲的「作曲論」與按板行歌的「演唱論」，二者皆與音韻息息相關，一併納入本文論述的範疇。

##### （一）魏良輔奠基崑腔度曲論

魏良輔被尊為崑曲宗師，其通行傳世的《曲律》<sup>60</sup>，第一本專論崑腔唱曲之方法和技巧，成為奠基崑腔度曲論的著作。《曲律》有十八條曲話，最早見於周之標編《吳歛萃雅》（1616）<sup>61</sup>，首行題曰「吳歛萃雅曲律」，次行題「魏良輔曲律十八條」<sup>62</sup>。明代張丑（1577-1643）《真蹟日錄》<sup>63</sup>，其中有長洲文徵明（1470-1559）手稿《南詞引正》<sup>64</sup>，凡二十條，題署「婁江尚泉魏良輔著，毘陵吳崑麓校正」<sup>65</sup>。《南詞引正》跋文題署「時嘉靖丁未夏五月金壇曹含齋序，長洲文徵明書於玉磬山房」，曹含齋（1521-1575），江蘇金壇人<sup>66</sup>，嘉靖丁未是嘉靖二十六年（1547）。可知《南詞引正》早於《吳歛萃雅》（1616）著錄的《曲律》約七十年。

手稿《南詞引正》與刊刻《曲律》各有增減，即使內容相同，字句亦有出入。大抵言之，《曲律》第一、十一、十八條是《南詞引正》所無；《南詞引正》第五、八、九、十七條是《曲律》所無，而第十八條合併《曲律》第十二至十六條，內容略有差異，其中有三條論述，對崑腔音韻度曲深具意義。

## 1. 度曲三絕：字清與四聲

魏良輔提出度曲三絕：「字清為一絕，腔純為二絕，板正為三絕。」

- 
60. [明]魏良輔：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊5，頁5-7。
61. [明]周之標編：《吳歛萃雅》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年，據明萬曆丙辰長洲周氏刻本影印），第2輯，頁18。按：梯月主人〈小引〉，題署「丙辰臘月望日」，丙辰即萬曆四十四年（1616）。
62. [明]魏良輔撰；周貽白注釋：《曲律注釋》，收入周貽白：《戲曲演唱論著輯釋》（北京：中國戲劇出版社，1962年）。
63. 張丑，崑山人。原名謙德，字叔益，後改今名，字青父，號米庵。[清]永瑤等編撰：《四庫全書總目提要》（上海：商務印書館，1933年），頁2354、2355。
64. [明]魏良輔撰；錢南揚校註：《魏良輔南詞引正校註》，頁89-108。
65. 婁江，太倉之別稱。毘陵，常州之別稱。吳崑麓即吳嶽（1517-1580），南直隸武進（今江蘇常州）人，工散曲。
66. 曹含齋，名大章，字一呈，號含齋。國立中央圖書館原編；王德毅增訂：《明人傳記資料索引》（臺北：中央研究院歷史語言所、國立中央圖書館，1978年），頁506。

(頁7)將「字清」列為三絕之首，咬字準確是唱曲首務，而掌握「字清」的基本原則就是聲調分明。字清與四聲關係密切，《南詞引正》第十條曰：

五音以四聲為主，但四聲不得其宜，五音廢矣。平上去入，務要端正。有上聲字扭入平聲，去聲唱作入聲，皆做腔之故，宜速改之。  
《中州韻》詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹。(頁99)

這段文字可分兩段旨意：第一段論四聲之唱，務要端正。五音指「宮商角徵羽」五聲音階<sup>67</sup>，意指平上去入會隨五聲音階而有變化。《南詞引正》亦云：「五音：宮商角徵羽。〔俱要正，不宜偏側。〕」(頁105)可參證。五音旋律與字音結合時，應以體現四聲為要務；故平上去入，務必精準，若四聲不準，五音旋律亦隨之廢弛。唱曲者往往為了做腔，以致行腔轉字之間，將上聲字唱成平聲，將去聲唱成入聲。例如《牡丹亭·遊園》【步步嬌】：「裊晴絲吹來閒庭院」，首字「裊」的工尺譜為「六工」（簡譜5 3），起音較高，很容易唱成平聲；又如「我步香閣怎便把全身現」，「步」工尺譜為「六仕」（簡譜5̣.6̣2̣1̣），兩音之間加了墊音<sup>68</sup>。為了唱出墊音，加上6音只有八分之一拍<sup>69</sup>，極短促，很容易唱成入聲頓字。《南詞引正》曰：「四實：平上去入。〔俱要著字，不可泛然，不可太實，則濁。〕」(頁105)所謂「四實」就是平上去入四聲各有實字，俱要貼近每個字調，不可含糊，但不可過於呆板，亦即為了唱出精準的聲調不能唱得清澈靈巧，將字唱得過於重濁板滯。歌者必四聲分明，如果四聲乖迕，苟且舛誤，則五音亦隨之廢弛不明。即使歌聲宛轉繞梁，終不足取，只是「做腔賣弄」而已。因此唱準字的聲調，才不會把字唱「倒」，而形成「交付不明」、「做腔賣弄」的現象。總之，南曲平

67. 周貽白解釋「五音」是宮、商、角、徵、羽，加上變宮、變徵則為七音。錢南揚注：「俗作合、四、上、尺、工，五音是為四聲服務。」周貽白：《曲律注釋》，頁84。錢南揚校註：《魏良輔南詞引正校註》，頁99。

68. 有些腔音向上的工尺，中間都相差一個音，無論唱曲或吹笛，如果按譜實唱實吹，將因中間少一個音而扞格不順。為求順適，往往在兩個工尺之間添加一個墊音，謂之「墊腔」。曲譜對這種墊音一向不載明，任唱者吹者隨意添加。參俞振飛編著：《振飛曲譜》，頁17。

69. 俞振飛編著：《振飛曲譜》，頁136-137。

上去入四聲分明，字字句句務必要唱理透徹。第二段自「《中州韻》詞意高古」起，魏良輔肯定周德清《中原音韻》（兼指王文璧《中州音韻》）高深古樸，十九韻部嚴切精當，堪為北曲音韻創作與度曲唱念之典範。然南曲四聲分明，尤其入聲之唱，如果取其簡略之便（取便苟簡），以《中原音韻》入派三聲為唱念，則入聲字將不能唱得「端正」。以上《南詞引正》透露崑腔音韻度曲極為重要的理論。

## 2. 度曲五難

歌者除了掌握平仄四聲、唱曲三絕，尚須克服五難，《南詞引正》云：「五難，閉口難，過腔難，出字難，低難，高難。」（頁241）《曲律》云：「開口難，出字難，過腔難，低難，轉收入鼻音難。」<sup>70</sup>（頁7）唱曲時發出的第一個音，調門和工尺音皆要精確無誤，故曰「開口難」。沈寵綏〈中秋品曲〉描述一位皤然老翁「出口精確，良為絕勝」<sup>71</sup>，可以參證。以漢字結構而言，一個字可分字頭髮聲、字腹落韻、字尾收音三步驟。第一個音往往就是字音的開端，關涉該字的聲母清濁，而聲母又牽涉發音部位與發音方法，故曰「出字難」<sup>72</sup>。唱完一字的收音和下一字的起音時，其過腔剎那之間不易掌握，是謂「過腔難」；有時一個字的工尺很長，亦有過腔之難。「低難」則在音調雖低，卻要低而不沈，清而不悶。相對而言，唱高音時要拔高響亮而不尖銳刺耳，猶如聲入雲霄，故曰「高難」。所謂「轉收入鼻音難」亦即「閉口難」，閉口音指《中原音韻》侵尋韻、廉纖韻、監咸韻，收尾皆是雙唇鼻音m。王驥德〈論閉口字〉云：「閉口者，非啟口即閉；從開口收入本字，卻徐展其音於鼻中，則歌不費力而其音自閉，所謂鼻音是也。」<sup>73</sup>吳語無閉口音，必須從開口逐漸收入鼻音，而後以閉口收音。王驥德論閉口字唱法可作為「閉口難」或「轉收入鼻音難」之註腳。魏良輔強調其難，顯然主張

70. 《吳歛萃雅》、《詞林逸響》引文與《曲律》同。

71. 沈寵綏：《度曲須知》，頁204。

72. 錢南揚認為「開口難」與「出字難」重複。錢南揚校註：《魏良輔南詞引正校註》，頁106。

按：筆者認為二者不同。

73. 王驥德：《曲律》，頁113。

南曲要體現北曲閉口。歌者深得四聲之宜，克服度曲五難，則能唱得字清音正了。

### 3. 度曲不雜土音

崑山腔源於吳中一帶，其腔調基礎是吳語方言，魏良輔卻主張不可雜用方言土音。《南詞引正》第十七條云：

蘇人慣多唇音，如冰、明、娉、清、亭類；松人病齒音，如知、之、至、使之類；又多撮口字，如朱、如、書、廚、徐、胥。此土音一時不能除去，須平旦氣清時漸改之。如改不去，與能歌者講之，自然化矣。殊方亦然。（頁104）

蘇州音「冰」字讀pin，「明」字讀min，「娉（抨）」字讀p'an，皆是唇音。「清」字讀ts'in，「亭」字讀din，皆非唇音，不知何以曰「蘇人慣多唇音」？不過這些字在《中原音韻》皆屬庚青韻收ŋ，蘇州音則收n，因蘇人往往庚青犯真文，將舌根鼻音收尾唱成舌尖鼻音收尾。沈寵綏《度曲須知·收音總訣》曰：「先天真文，舐舌舒音〔舐舌者，舌舐上腭也。〕」<sup>74</sup>舐舌指收舌尖鼻音n。就蘇州語音現象應該是「蘇人慣多舌音」，疑「唇」字為「舌」字之誤<sup>75</sup>。又松陵人「病齒音」，齒音即傳統音韻學的「齒頭音」，又稱「舌尖前音」，指舌尖抵住上齒背或下齒背所發出的輔音。將舌尖抬向硬顎所發出的輔音，稱為「舌尖後音」，又曰「翹舌音」<sup>76</sup>。《中原音韻》「知、之、至」讀tʂ-，「使」字讀ʂ-，皆是翹舌音。松陵人「病齒音」，將「知」tsʂ、「之」tsʂ、「至」tsʂ、「使」ʂ，皆唱成齒頭音，可知吳方言精組與照組不分，必須漸漸除去土音。至於蘇州人多撮口，茲將所舉例字，對照蘇州音與《中原音韻》：「朱」tsʂ、/tʂiu/，「如」zʂ、/tʂiu/，「書」sʂ、/ʂiu/，「廚（除）」zʂ、/tʂ'iu/，「徐」zi、/siu/，「胥」si、/siu/，可知

74. 沈寵綏：《度曲須知》，頁206。

75. 疑「唇」字為「舌」字之誤，承蒙何大安先生解惑，謹致謝忱。（2009年10月9日）

76. 曹述敬主編：《音韻學辭典》，頁175。

蘇州音有撮（朱、如、書、廚），有不撮（徐、胥）；而《中原音韻》韻母皆讀-iu，相當於蘇州音的撮口。魏良輔雖然說得不太明確，不過從上下文義顯然認為「徐、胥」不讀撮口是蘇州土音，應漸漸改之，唱成撮口。以上蘇人、松陵人將舌根鼻音收尾唱成舌尖鼻音收尾、將翹舌音唱成齒音、不辨撮口，都是土音現象，歌者宜漸漸改之。

魏良輔《曲律》以曲話形式勾勒水磨調「一字之長，延至數息」的度曲技巧，尚有擇具而唱、學唱步驟、度曲不雜南北、不雜土音、唱出曲名理趣、體現南北曲樂多元之差異等子題。《曲律》扼要提出崑山腔度曲法則，而如何掌握咬字吐音、考究平仄四聲、分辨南北字音、不雜方言土音、出字清晰、體現閉口字等等，在王驥德《曲律》建構南曲以吳音為正之度曲論，以及沈寵綏《度曲須知》建構「體兼南北」之音韻度曲論，有更深入精微的論述。雖然魏良輔主張南曲不可雜北字和北腔，度曲五難之中卻有「閉口難」；雖然崑山腔以吳語為載體，卻必須除去蘇州土音，包括：將舌根鼻音收尾唱成舌尖鼻音、將翹舌音唱成齒音、不辨撮口、無閉口等，這些都是吳語音系的特點，卻分別對照出中原的「正音」，隱含「體兼南北」的概念。換言之，崑山腔「鄉音變體」的概念在魏良輔已經萌芽，其後有待於王驥德、沈寵綏衍繹相關論題。

## （二）沈璟曲學對中原音系之汲取轉化

沈璟向來被尊為萬曆年間南曲吳江格律派宗師，曲學現存〈論曲〉【二郎神】套數、《增定南九宮曲譜》<sup>77</sup>、《南詞韻選》<sup>78</sup>、《北詞韻選》<sup>79</sup>，其餘

77. 沈璟《增定南九宮曲譜》，又名《南曲全譜》、《南詞全譜》、《南九宮譜》、《南九宮十三調曲譜》等。參周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1997年），頁111-112。

78. [明]沈璟編：《南詞韻選》，國家圖書館藏明虎林刊本。〈南辭韻選敘〉云：「是選，律與韻俱協者，目上。……未及諸傳奇，若勝國諸北曲，或俟異日耳。然則孰選之？吳郡詞隱生也。執行之？虎林維石也。」鄭騫校點《南詞韻選》記述《南詞韻選》共十九卷，明虎林刊本現僅存前十卷，今點校本第十一卷至十七卷以下均據鈔本。根據目錄，十八、十九兩卷共有小令十一首，套數一套，全闕。參[明]沈璟編；鄭騫校點：《南詞韻選》（臺北：北海出版公司，1971年），〈跋〉，頁3。按：因校點本刪除眉批，本文引用根據虎林刊本。

79. [明]沈璟編；[明]沈自晉校：《北詞韻選》，浙江圖書館藏祁氏遠山堂抄本，為海內孤本。

皆已亡佚。惟《正吳編》見諸王驥德《曲律》、沈寵綏（?-1645）《度曲須知》轉引，尚有殘存軼文。以下從四方面扼要說明沈璟對中原音系之汲取轉化。

## 1. 南北叶《中原》、入聲遵《洪武》

周德清《中原音韻》本為北曲押韻而編撰，卻成為明萬曆以後南曲用韻的依據，主要歸功於沈璟極力主張南曲創作悉遵《中原音韻》。王驥德〈論平仄〉：「（詞隱）又欲令作南曲者，悉遵《中原音韻》。」<sup>80</sup>沈寵綏〈宗韻商疑〉亦轉述沈璟遵周韻的觀點：

又聞之詞隱生曰：「國家《洪武正韻》，惟進御者規其結構，絕不為填詞而作。至詞曲之於《中州韻》，猶方圓之必資規矩，雖甚明巧，誠莫可叛焉者。」是詞隱所遵惟周韻，而《正韻》則其所不樂步趨者也。<sup>81</sup>

沈璟認為《正韻》非為填曲而設，而周韻係為填詞而編撰，故周韻用之於詞曲，猶如正圓正方之規矩，莫可叛焉。為解決南曲別無韻書可遵的困局，確立南曲押韻與句中字面悉遵《中原》。沈璟雖確立悉遵《中原》，惟南曲入聲獨立，必須解決入聲在句中字面和韻腳的運用。沈寵綏〈宗韻商疑〉轉錄：「《正吳》一編，明謂謹照《洪武》叶切，而以遵制為名。」<sup>82</sup>可知沈璟確然主張入聲遵《洪武》及其叶切。

## 2. 汲取《中原》口法編撰出字總訣

---

現存七卷，以明散曲為主，兼選元曲及十套劇曲，體例依《中原音韻》十九韻目分卷。參石藝：《沈璟曲學研究》（南京：南京大學博士論文，俞為民先生指導，2011年9月），頁80-81。按：沈璟以《中原音韻》檢視明散曲北曲之押韻，乃理所當然，本文不納入討論。

80. 王驥德：《曲律》，頁105。

81. 沈寵綏：《度曲須知》，頁234-235。

82. 沈寵綏：《度曲須知》，頁236。

沈璟不僅押韻遵《中原音韻》，唱曲亦然，為教導使用吳語的歌者唱念中原之音，沈璟《正吳編》著錄「出字」口訣：「一東鐘，舌居中。二江陽，口開張。」<sup>83</sup>此外，沈寵綏又編撰「收音」口訣<sup>84</sup>。所謂「出字」指字的韻母部分，或指主要元音；所謂「收音」指字尾。兩篇口訣皆根據《中原音韻》十九韻目，指導使用吳語的歌者，崑唱南曲時要依據《中原》口法，以下舉三個口訣說明。

### (1) 庚青、東鍾、江陽韻口法

〈出字總訣〉云：「東鐘，舌居中。庚青，鼻裏出聲。」〈收音總訣〉云：「江陽東鐘，緩入鼻中。曲度庚青，急轉鼻音。」東鍾韻在蘇州音出字是舌面後中高圓唇元音 $\text{o}$ ，到下半字面再緩緩入鼻，收舌根鼻音 $\eta$ 。江陽韻在蘇州音出字大多是 $-\tilde{\text{a}}$ 。就語音而言，鼻化元音 $-\tilde{\text{a}}$ 與舌根鼻音 $-\eta$ 略有不同，判斷沈寵綏可能認為 $-\tilde{\text{a}}$ 與 $-\eta$ 語感相同。東鍾 $-\text{o}$ 和江陽 $-\tilde{\text{a}}$ ，都是舌面後元音，距離舌根較近，可以緩入鼻中。庚青韻在蘇州音大多讀 $-\text{in}$ 、 $-\text{ɔn}$ ，而 $\text{i}$ 是舌面前高元音， $\text{ɔ}$ 是中央元音，距離舌根較遠，必須急轉，才能收舌根鼻音 $-\eta$ 。吳人當知這三個韻皆收鼻，惟庚青韻收鼻略快，東鍾、江陽韻收鼻較緩，微有差異。

### (2) 閉口韻口法

〈出字總訣〉云：「尋侵，閉口真文。監咸，閉口寒山。廉纖，閉口先天。」〈收音總訣〉云：「音出尋侵，閉口謳吟。廉纖監咸，口閉依然。」侵尋韻在蘇州音讀 $-\text{ɔn}$ 、 $-\text{in}$ ；《中原》讀 $-\text{ɔm}$ 、 $-\text{iɔ}$ 。將沈寵綏認定蘇州音的真文韻字腹 $\text{ɔ}$ 、 $\text{i}$ ，加上字尾 $\text{m}$ ，就是中原侵尋韻 $-\text{ɔm}$ 、 $-\text{iɔm}$ ，甯繼福擬音相符。監咸、寒山韻在蘇州音幾乎不分，大多是舌面前半高元音 $\text{ø}$ 或舌面前中高元音 $\text{ɛ}$ ，不能體現《中原》張喉出字的音讀。甯繼福擬音寒山韻 $-\text{an}$ 、 $-\text{ian}$ 、 $-\text{uan}$ ，或可將擬音中的舌面前低元音 $\text{a}$ 理解為舌面後低元音 $\text{a}$ ，符合寒山韻直喉而出

83. 沈寵綏〈出字總訣〔管上半字面〕〉，口訣之末註云：「此訣，出詞隱《正吳編》中，今略參較一二字。」沈寵綏：《度曲須知》，頁205。按：可知〈出字總訣〉出自《正吳編》。

84. 沈寵綏〈收音總訣〔此下二訣，管下半字面〕〉，所謂「此下二訣」指〈收音總訣〉和〈入聲收訣〉。沈寵綏：《度曲須知》，頁205-208。

的口法。將沈寵綏認定的寒山韻字腹 $a$ ，加上字尾 $m$ ，就是中原監咸韻- $am$ 。廉纖韻出字要扯口，「扯」有拉開、牽引的意思。廉纖韻、先天韻在蘇州音幾乎不分，大多是舌面前高元音- $iɪ$ ，而 $i$ 是介於 $i$ 和 $e$ 之間的元音，不能體現「扯口」。甯繼福擬音先天韻- $iɛn$ 、- $iuɛn$ ，與廉纖韻出字相同，而 $ɛ$ 是舌面前半低展唇元音。將沈寵綏認定的先天韻字腹 $iɛ$ 加上字尾 $m$ ，就是中原廉纖韻，甯繼福擬音相符。

### (3) 魚模分韻口法

口訣中唯一遵吳語音系是魚模分韻。《中原音韻》將魚模歸為同韻，甯繼福擬音魚模韻- $u$ 、- $iu$ 。〈出字總訣〉云：「魚模，撮口呼。」〈收音總訣〉云：「魚模之魚，厥音乃于。」所謂「撮口」指出字時聚口成圓形，強調魚韻收「于」音 $y$ 。吳語模韻大多收舌面後圓唇元音 $əu$ 、 $u$ 、 $o$ ；魚韻大多收舌面前高圓唇元音 $y$ 或舌尖前高圓唇元音 $ɥ$ 。沈寵綏描述模韻是「滿口」- $u$ 、- $o$ ，指稱《中原》含有- $u$ 的字。描述魚韻是「撮唇」- $y$ 、- $ɥ$ ，指稱《中原》含有- $iu$ 的字，可知吳語魚韻和模韻收音不同。

從出字和收音口訣分析，《中原》齊微韻與支思韻，蘇州大多讀細音- $i$ 、- $ɪ$ 、- $ɿ$ 。家麻韻與車遮韻在蘇州音讀- $o$ 、- $io$ 。真文韻、侵尋韻、庚青韻，蘇州音同收舌尖鼻音 $n$ 。先天韻、廉纖韻，蘇州音大多讀- $iɪ$ 。寒山韻與桓歡韻，蘇州音大多讀- $e$ 、- $ø$ 、- $uø$ 、- $u$ 。因此南曲家創作時，屢屢出現各組混韻，反映吳語大多不分的現象。不論是如沈璟所說「以意韻者」，或是劇作家以自己的方音押韻，混韻現象其實也自成一種押韻通則了。

## 3. 曲選曲譜評點依據《中州音韻》標註音讀

沈璟先後編撰《南詞韻選》與《南九宮曲譜》<sup>85</sup>。《南詞韻選》收錄明

85. 沈璟曲譜【仙呂入雙調·二犯江兒水】尾批：「予舊有《南詞韻選》，以此調後三句犯【朝元歌】及【一機錦】，亦予之誤也。」沈璟編撰：《增定南九宮曲譜》，頁648-649。按：周維培考述：「作於順治丙戌（1646）的沈自晉《南詞新譜·凡例》稱：『先生定譜以來，又經四十餘載。』又，湯顯祖萬曆二十七年（1599）致呂玉繩信中已提及沈璟曲譜，因而大體可以推知沈璟

代南散曲，編排體例依《中原音韻》十九韻目分卷，一韻各一卷。《南九宮曲譜》是傳奇「崑曲化」之後第一本完整的南曲文字譜，提供南曲家填詞作曲的格律規範，是崑腔曲體得以「律化」的重要推手<sup>86</sup>。兩本曲籍皆有評點，性質雖不同，體例卻有兩個共同點：第一，圈出北曲閉口字，以示歌者。第二，附點板眼，以為清唱之依據。由於曲譜為填曲指南，故分辨正襯；標註平仄，曰「平、上、去、入、作平」，其中「作平」指「以入代平」。顯然是以崑唱散曲、傳奇為論述對象。王驥德〈論板眼〉稱許：「點板《南詞韻選》，及《唱曲當知》、《南九宮譜》皆古人程法所在，當慎遵守。」<sup>87</sup>

根據的曲選、曲譜的編撰年代，判斷沈璟引用反切係根據王文璧校正的《中州音韻》。沈璟將南曲創作悉遵中原的主張，實踐於《南詞韻選》和《南九宮曲譜》的評點。《南詞韻選》選曲以合乎《中原音韻》押韻為標準，並據此分等第，以示南曲押韻典範。由於沈璟開創「中原派」，萬曆以後的傳奇主要以《中原音韻》為押韻依據，對南曲創作具有重大影響<sup>88</sup>。此外，對照曲選和曲譜引用反切或直音，標註平上去音讀，皆與《中州音韻》相同。甚至《南九宮曲譜》的評點直接言明依據《中州》的反切，落實南曲唱念遵《中原》音讀的立場。至於使用直音方式標註入聲，亦與《中州》入派三聲同音。茲從曲選、曲譜各舉兩例：

- (1) 虞竹南【商調·山坡羊】：「雙眸強閉，再欲仍前夢。」眉批：「仍，而爭切，後同。」（《南詞韻選》卷1，頁4）  
按：仍，蘇州音陽平zən。《中州》庚青韻平聲而爭切/tʃiəŋ/。

- (2) 梁少白〈秋日登澱水驛樓感舊〉套數，第四首【畫眉序】：「翠雲緘封就，欲投無隙。」眉批：「隙，音乞，後同。」（《南詞韻

曲譜成書當在萬曆二十五年（1597）以前。」參周維培：《曲譜研究》，頁111。

86. 俞為民：〈沈璟對崑曲曲體的律化〉，《東南大學學報》（哲學社會科學版）第10卷，第6期（2008年11月），頁110-115。

87. 王驥德：《曲律》，頁118。

88. 周維培列舉四十種明清傳奇，印證明萬曆以後的傳奇主要以《中原音韻》為押韻依據。參周維培：《論中原音韻》，頁84-86。

選》卷4，頁5)

按：隙，《洪武》陌韻乞逆切/k'iaək/；蘇州音tɕ'ia?。《中原音韻》，隙/xi/、乞/ki/，聲母不同，歸屬不同小韻。《中州》同小韻，隙，齊微韻入聲作上聲，音乞/k'i/。可知沈璟依據《中州》。

- (3) 康伯可【仙呂調·聲聲慢】：「滿地黃花堆積，憔悴損，如<sup>⊕</sup>有誰<sup>⊙</sup>摘？」眉批：「忤，希兼切。」（《南九宮曲譜》，頁162）

按：忤，曲譜標註平聲，據廉纖韻平聲希兼切/xiem/。

- (4) 《荊釵記》【仙呂入雙調·普賢歌】：「真偽<sup>⊕</sup>定奪，是非沒奈何，尺水翻成一丈波。」尾批：「奪，依《中州韻》唱作多。」（《南九宮曲譜》，頁688）

按：奪，《中州韻》歌戈韻入聲作平聲，叶多/tuo/。韻腳「奪」字標註「作平」，意謂以入代平，亦即入聲唱作平聲。

沈璟標註入聲，表面雖與《中州》同音，但體現「入聲作平聲唱」與「入聲入唱」，實質上仍屬入聲調類。至於曲譜中「用入聲韻」凡二十首，在《洪武》全然叶韻或偶然借韻者多達十九首。沈璟雖然提出「北叶《中原》，南遵《洪武》」，音注卻不曾指明依據《洪武》。不過，根據曲譜精心選錄在《洪武》自成叶韻之曲例，以及「入聲入唱」和「入聲唱作平聲」的曲例，應可印證落實入遵《洪武》的主張。可知沈璟南遵《洪武》，是指入聲調類從《洪武》，音讀仍悉遵《中原》。

儘管沈璟主張南曲創作悉遵《中原音韻》，其中有可待平議之處，然而沈璟開啟南曲叶《中原音韻》、入聲遵《洪武正韻》、析辨平聲陰陽、以入代平等議題，可謂上承周德清，下啟王驥德、馮夢龍、沈寵綏等曲學家，在南曲音韻史上居於扭轉與推展的樞紐地位。

沈璟《南九宮曲譜》的評點，汲取周德清〈作詞十法〉兼具曲選、曲評之體例，將恪守北曲曲牌格律的論點，轉用於南散曲與劇曲的實際批評。歸納沈璟汲取轉化周德清的評點，主要有四個面向：（一）轉用北曲「入聲作

平聲」，開拓南曲「以入代平」。(二)汲取北曲平聲分陰陽，開啟南曲平聲析陰辨陽。(三)強調南曲仄仄律之變化。(四)強調襯字律、末句律、收煞律、協韻律之規範。表面上這些論點大抵延續周德清，然其運用於《南九宮曲譜》之評點，建構南曲曲牌規範，使南曲曲體律化，對曲牌音韻格律的論述，在曲學批評史上居於承上啟下的扭轉地位，貢獻卓著。

### (三) 王驥德建構以吳音為正之度曲論

王驥德，浙江紹興人，現存曲學論著《曲律》<sup>89</sup>，是其畢生嘔心瀝血之作。此書撰述歷時十餘年以上，直到臨終前方請託毛以燧（1571-？）付梓刊刻<sup>90</sup>。全書四十章，突破元代及明初曲籍的「著錄系統」，亦突破明代中期的「曲話系統」，開創體例，分卷分章，擬定標題，是中國戲曲批評史上第一本門類詳備、論述全面、首尾完整、結構謹嚴的論著，堪稱是劃時代的曲學巨著<sup>91</sup>。

#### 1. 《南詞正韻》之音韻體系

王驥德〈曲律自序〉闡明著述動機，蓋北曲韻書有高安周德清《中原音韻》，北曲曲譜則有涵虛子《太和正音譜》，是押韻填詞的指南與律典。相對而言，南曲韻譜久廢不設，雖劇作如林，卻多疏於律呂、聲韻乖違，以致拈唇脣拗嗓、音調不諧。有鑑於此，王驥德乃致力撰寫《曲律》，欲成南曲規範以矯時弊。在沈璟大力推崇南曲創作悉遵《中原音韻》的風潮之下，王驥德卻反其道，極力反對南曲遵周韻，而大力主張多取聲《洪武正韻》，並

89. [明]王驥德：《曲律》，頁45-191。

90. 毛以燧云：「歲癸亥，先生病，入秋忽馳數行，緘一帙來。……余啟讀之，則《曲律》也。方在校刻，而訃音隨至，茲函蓋絕筆耳。」[明]毛以燧：〈曲律跋〉，收入王驥德：《曲律》，頁184。按：〈曲律自序〉寫於萬曆庚戌（1610），直到天啟癸亥（1623）秋天病逝，可知《曲律》寫作歷時長達十餘年以上。

91. 李惠綿：《王驥德曲論研究》，收入《國立臺灣大學文史叢刊》第九十種（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1992年）。

時時批駁《中原音韻》音系，往往有失公允。誠如沈寵綏所說：「伯良所遵者惟《正韻》，而周韻則其所甚加訾議者也。」<sup>92</sup>王驥德因反周德清《中原音韻》而編撰《南詞正韻》，惜其未能傳世，可謂南曲音韻史上莫大損失。不過，從《曲律》相關論述可勾勒《南詞正韻》之音韻體系，約有七端：（1）南曲入聲有正音。（2）南曲四聲各分陰陽。（3）重新歸納聲韻之分合。（4）韻目取一陰一陽、依韻目定首字。（5）東鍾、庚青歸韻收字分明。（6）中古流攝部分唇音字復歸尤侯韻。（7）保留閉口韻。其中，入聲獨立分韻、四聲各分陰陽、韻目取一陰一陽，都是王驥德最早編撰的體例，足見《南詞正韻》在曲韻派韻書的開創地位。戲曲音韻史上，王驥德翻轉沈璟作南曲悉遵《中原音韻》的主張，真正是將北韻變為南韻的中堅人物。

## 2. 南曲音韻度曲論之建構

勾勒《南詞正韻》的音韻體系，是探索王驥德南曲音韻度曲論的重要基礎。王驥德推崑山腔為南曲正聲，且為「南曲之律」寫成《曲律》，體現於創作就是要建構南曲音韻度曲論。顧名思義，「曲律」者，曲之律則也。王驥德強調「以律譜音、以律繩曲」，可見對南曲音韻格律之重視。換言之，魏良輔《曲律》專論崑腔度曲，王驥德《曲律》則以南曲音律創作論為核心，兼論北曲音律。誠如毛以燧〈曲律跋〉云：「自宮調以至韻之平仄、聲之陰陽，窮其元始，究厥指歸，靡不析入三昧。」<sup>93</sup>曾永義先生提出「語言旋律」的概念：語言旋律從「自然語言旋律」到「人工語言旋律」呈現一個簡約的歷程，前者是本於情、生於心，純由個人才質感悟的語言音樂美；後者是經由分析歸納定為律則所欲達成的語言音樂美<sup>94</sup>。王驥德就是要建構南曲人工語言旋律。

周德清〈作詞十法〉專論北曲；沈璟《南詞韻選》、《南九宮曲譜》，

92. 沈寵綏：《度曲須知·宗韻商疑》，頁234。

93. [明]王驥德：《曲律》，頁184。

94. 曾永義：〈論說腔調〉，頁23-24、48-111。

以及馮夢龍《太霞新奏》（詳下文），皆以評點南曲為主。雖然各自透過不同的論著性質和體例，呈現南北曲牌格律的創作規範，然大抵屬條列式的曲話或片段式的評點，必須經由整理分析，才能勾勒南北曲牌音韻格律的輪廓。時至王驥德《曲律》，其中如〈論平仄〉、〈論陰陽〉、〈論韻〉、〈論閉口字〉、〈論須識字〉、〈論曲禁〉、〈論險韻〉等，以專題專論闡釋南曲音律的各項議題，內容包括：平仄四聲與度曲之關係，四聲陰陽與度曲之關係，押韻、閉口字與度曲之關係。其中以第一項「平仄四聲與度曲之關係」最為詳盡，涉及的子題有：（1）南曲遵南音，入聲入唱。（2）入聲可代平上去三聲。（3）四聲之用不得乖法。（4）平仄格律之規範。（5）上上或去去不得疊用。（6）上去、去上間用。（7）上去、去上不得倒用。（8）單句不得一聲四用，雙句合一不合二、合三不合四。由於《曲律》兼具論述與舉證的屬性，彰顯王驥德的南曲音韻格律論更為周全與細密<sup>95</sup>。

#### （四）馮夢龍建構「詞學三法」之評點

晚明文學家馮夢龍，字子猶、猶龍，號墨憨齋主人、香月居主人、顧曲散人。編選南散曲選集《太霞新奏》，刊於天啟七年（1627），有崇禎刻本<sup>96</sup>、點校本<sup>97</sup>。卷首有〈太霞新奏序〉、〈太霞新奏發凡〉十三條<sup>98</sup>，皆題署「香月居顧曲散人識」，可視為馮夢龍重要的曲學理論，並與《太霞新奏》的評點相互照映。

95. 李惠綿：〈從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構〉，《戲劇研究》（臺北：中央研究院中國文哲研究所），2008年1月創刊號，頁131-178。

96. [明]香月居顧曲散人編：《太霞新奏》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年，據明崇禎刻本影印），第5輯。[明]馮夢龍編纂：《太霞新奏》，收入《馮夢龍叢書》（福州：海峽文藝出版社，1986年），板式與崇禎刻本相同。按：這兩本沒有香月居顧曲散人〈序〉，而收錄沈璟〈論曲〉【二郎神】散套，題署〈太霞新奏序〉。此外，有眉批和尾批，有襯字和點板，並圈起閉口字。

97. [明]馮夢龍評選；俞為民校點：《太霞新奏》。按：此本有〈太霞新奏序〉，有襯字；沒有點板，亦未圈起閉口字。俞為民校點本重新排印，將原刻本眉批改為夾批。

98. 俞為民校點：《太霞新奏》，香月居顧曲散人〈太霞新奏序〉，頁1-2。〈太霞新奏發凡〉，頁1-3。

《太霞新奏》是繼沈璟《南詞韻選》之後，第一本兼具評點的散曲選集。雖然兩本南散曲選集性質相同，不過〈太霞新奏發凡〉揭示選集的要旨與體例；加之眉批和尾批篇幅較長，理論性質濃厚，較能彰顯馮夢龍多元面向的曲學評點。評點中屢屢引用的沈璟和王驥德的曲論，成為馮夢龍曲學理論的重要依據。這本散曲選也有點板提供崑曲清唱，引用反切或直音亦與《中州音韻》相同。雖沿襲《南詞韻選》體例，卻因評點視角不同而別開新局。

《太霞新奏》將曲牌平仄律運用於實際批評，可謂一脈相承於周德清〈作詞十法〉、沈璟《南詞韻選》；又汲取王驥德〈論曲禁〉為評點之主軸。歸納王驥德曲禁法則，包括（1）協韻律（重韻，借韻）。（2）平仄律（上去疊用，上去、去上倒用）。（3）入聲律（入聲三用，韻腳以入代平）。（4）同音律（犯韻，平頭，合腳）。（5）陰陽律（陰陽雜用）。（6）閉口律（閉口疊用）。馮夢龍對王驥德羅列嚴密的法度規範，有酷於商君之慨，故並未運用同音律、陰陽律、閉口律。整體而言，《太霞新奏》評點「調協、韻嚴」是以前三者為核心，而比較能凸顯評點特色者，在於辨別正體，指出時人改調之病，由此可見馮夢龍評點平仄律之工夫。

馮夢龍鑑於南曲「詞麁調亂」的通病，透過評點建構「詞學三法」的曲論，〈發凡〉第二條云：「詞學三法，曰調、曰韻、曰詞。不協調，則歌必捩嗓；雖爛然詞藻，無為矣。」所謂「詞學」係指「曲學」；若調不協、韻不嚴，則歌唱必然拗嗓，即使詞藻瞻麗，亦無可為。強調「調協、韻嚴、詞雅」三法必須兼備，才能相得益彰。馮夢龍雖無曲論專著，但《太霞新奏》評點成為另類的曲話著述。一般而言，評點易流於支離破碎，馮夢龍以「詞學三法」統攝，呈現曲學理論與實際批評的對話，從而體現「詞律」兼美之曲學藝術論<sup>99</sup>。其中雖然汲取沈璟與王驥德曲論，卻不囿於其律法規範，時有

99. 戲曲批評將「詞采」與「音律」對照，合稱「詞律論」、「文律論」或「辭法論」。相關論述，參李惠綿：《戲曲批評概念史考論》〔增訂版〕（臺北：國家出版社，2009年），第二章〈文律論〉，頁112-227。按：「詞采」原不屬本文範疇，因馮夢龍評點以「詞學三法」統攝，不宜切割，故一併納入論述。

修訂調整，而自成評點體系。

誠然，《太霞新奏》的評點亦有可待商榷之處。例如未能將吳語方言納入考量因素，往往未盡恰當。又，標註平上去音讀，若以直音方式，例如卜大荒〈中秋夜集虎丘四望閣〉【仙呂•蠻江令】：「兩兩携手，拂塵坐青苔。」眉批：「塵，音主。」（頁19）塵，《中州音韻》魚模韻上聲張汝切/tʃiu/，《洪武正韻》語韻腫庚切/tʃy/。如以《中州音韻》反切為讀音，豈不是「南曲北唱」而流於兩頭蠻？至於以入聲音注入聲的直音方式，例如「刺音辣」，《中州音韻》家麻韻入聲作去聲郎架切/la/，《洪武正韻》轄韻郎達切/lat/，應當根據北曲派入三聲的入聲字或根據《洪武正韻》而讀，亦模糊不明。馮夢龍非常強調入韻不可廢，卻沒有說明入聲音讀何所依據。反而言之，《太霞新奏》雖有定板可供清唱，其性質畢竟是以實際創作與品評為核心，上述問題本非馮夢龍專長所在。因此專論演唱口法與咬字吐音，提出「北宗《中原》，南遵《洪武》」，或具體運用語音材料釐正南、北字音等等，則賴於同時期沈寵綏為戲曲音韻開啟另外一頁度曲史。

### （五）沈寵綏建構「體兼南北」之音韻度曲論

從明萬曆年間到明末清初時期，劇壇是「南北雜之，管絃迭奏」<sup>100</sup>的盛況。曲以魏良輔改良的崑山腔為正聲；北曲則是當時最流行的「絃索調」。江蘇吳江人沈寵綏在此風潮之中，編撰《絃索辨訛》、《度曲須知》（1639），對魏良輔推崇備至，尊之為崑腔鼻祖，而兩本專著論述南北曲音理，正是針對崑腔而言。

《絃索辨訛》選錄北曲《西廂記》雜劇二十折全本曲文，以及明代傳奇中習彈之北曲聯套或南北合套<sup>101</sup>。沈寵綏在每一首曲文兩旁註記六種不同符號，指示該字之發音部位與發音方法。又於曲文下方使用反切或直音標註

100. [明]張岱：《陶庵夢憶·虎丘中秋夜》（北京：中華書局，1985年），卷5，頁42。

101. 《絃索辨訛·凡例》曰：「是編自《西廂》全部外，其他雜曲止錄得近時習彈者十套。餘曲雖多明筆，緣非時尚，未敢混選。」沈寵綏：《絃索辨訛》，頁24。

某字音讀。誠然是一本為崑唱北曲指示字音和口法的專著。沈寵綏認為南曲度曲之理比北曲更深奧，又撰寫《度曲須知》二十六章，每章皆擬標題，此書「論北兼論南」，乃是闡述崑山腔演唱北曲與南曲必須辯證的各種論題。對照兩本書性質的差異，《絃索辨訛》具體指示崑唱北曲之音讀，用以辨正「吳中絃索」之訛；《度曲須知》建構崑唱南北曲之理論，用以闡述「吳中崑腔」之唱。

如上所述，兩本度曲論著大量使用反切或直音，亦與王文璧《中州音韻》和增註《中原音韻》相同。上文論及，南北曲平上去共押周韻，乃是沈璟起其端緒。沈璟悉遵《中原》，轉化為南曲押韻之用，輔以入聲獨立的《洪武正韻》，確實為南曲押韻開出一條通權達變之道。在沈璟大力推崇悉遵《中原音韻》的風潮之下，王驥德提出強烈的批評，極力反對南曲遵周韻，而主張取聲《洪武》，因此編撰《南詞正韻》。沈寵綏鑑於沈璟與王驥德的爭辯，乃提出「北叶《中原》，南遵《洪武》」的折中之道，真正實踐「體兼南北」的主張。關於「體兼南北」的問題意識，出自何大安先生的創見：

曲學家所關切的，乃是一種戲曲的語言，比諸讀書識字的「正音」，又有特殊的要求。例如沈寵綏的《度曲須知》，旨在兼論南詞北曲。因此審音所尚，既注重北音韻尾鼻音之有無，又講究吳音清音濁流之殊唱。

何先生又於注釋補充：「沈寵綏另有《絃索辨訛》一書，專論北曲唱法。其中有開口、閉口、穿牙、陰出陽收之目。『陰出陽收』就是吳語的『清音濁流』，唱北曲而講究陰出陽收，可見確有兼尚南北的意圖。」<sup>102</sup>筆者謹承繼何先生的論點，闡釋沈寵綏建構「體兼南北」之音韻度曲論。總而言之，沈寵綏以《中原音韻》為「體」，以吳語為「用」；憑藉蘇人對吳語的熟悉認知，教導伶人細辨字音，使歌者既能掌握中原讀音，亦能明辨吳語

102. 何大安：〈辨聲捷訣的一種讀法——附論度曲須知中「薩」、「殺」的讀音〉，《漢語方言與音韻論文集》（臺北：著者出版，2009年），頁357。

正訛。

沈寵綏將「北叶《中原》，南遵《洪武》」理論化，歸納其指涉的四項原則是：（一）南北曲平上去共押《中原》。（二）南曲入聲遵《洪武》。（三）南曲句中字面遵《洪武》。（四）南曲字面宗《洪武》兼祖《中原》。相對而言，沈璟主張南北曲句中字面、韻腳的平上去三聲悉遵《中原》，惟南曲入聲遵《洪武》。可知，南曲句中平上去三聲，沈璟宗《中原》，沈寵綏遵《洪武》，是其差異；南北曲平上去三聲共押周韻、南曲入聲遵《洪武》，是其共識。再者，沈璟並未對入聲遵《洪武》有清晰具體的論述，沈寵綏〈入聲收訣〉將《洪武》入聲十部韻目編成收音口訣，例如「首韻曰屋，音却云何？嗚乃其音，略類歌模。」<sup>103</sup>對照〈收音總訣〉曰：「模及歌戈，輕重收嗚。」蘇州音歌戈韻收o，模韻收u，雖有舌位高低之別，但總歸收圓唇的高元音。《洪武》屋韻-uk、-iuk；《中原》歌戈韻收ɔ，模韻收u，收音也相近，性質上都是舌面後、圓唇、偏高元音，印證《洪武》屋韻與《中原》歌戈、模韻，俱收「嗚」音。可知沈寵綏將屋韻洪音讀為-uʔ，細音讀為-iuʔ。可知沈寵綏確立入聲遵《洪武》，並非意謂崑唱入聲有塞音韻尾-p、-t、-k，反而接近古入聲尾變為喉塞音-ʔ的吳方言。事實上，南遵《洪武》真正的涵義是「音類從《洪武》，音讀從蘇州」<sup>104</sup>。沈寵綏固然明白《洪武》原不為填詞度曲而編撰，但基於南曲向無韻書的困境，只能以《洪武》音類為依據。因此，南曲入聲遵《洪武》的實質意義，仍以吳語入聲音讀為唱念基準。

以上論證所謂「南遵《洪武》」，是指南曲句中字面、入聲唱念依據《洪武正韻》，而南北曲平上去三聲押韻及其唱念口法仍遵《中原》。據此進一層統整「體兼南北」的唱念口法，包括：（1）宗中原閉口與舐舌收音。（2）宗中原庚青收鼻。（3）宗中原合口撮唇與嘻唇呼唱。（4）宗中原開口張唇、張喉闊唱、扯唇出口。（5）宗中原開口、半吐、滿口之別。（6）宗中原穿牙縮舌。（7）宗吳語音系魚模分韻。（8）宗吳語音系陰出陽

103. 沈寵綏：《度曲須知》，頁207-208。

104. 本段解釋「音類從《洪武》，音讀從蘇州」，承蒙何大安先生指導解惑，謹致謝忱（2009年）。

收。沈寵綏以「北叶《中原》，南遵《洪武》」為理論基礎，具體實踐崑唱南北曲的口法，體現崑腔「一字三切」的戲曲音韻結構。析論各種口法，字頭包括：穿牙縮舌辨認聲母的發音部位，陰出陽收辨認聲母「清音濁流」的發音方式<sup>105</sup>。字腹包括：合口撮唇、嘻唇呼唱、開口張唇、半吐、滿口、張喉闊唱、扯唇出口，辨認介音和主要元音。字尾包括：閉口、鼻音、舐舌，辨認韻尾收音。以上除了「魚韻收于，模韻收鳴」和「陰出陽收」兩種口法宗吳語音系，其餘都是宗中原音系。換言之，不論「吳中絃索」或「吳中崑腔」，咬字吐音同時運用南北音系的口法，謂之「體兼南北」。吳語雖是崑腔的語音基礎，卻沒有成為崑腔的「正音」，這個研究成果可謂出乎意料之外，誠然是沈寵綏建構的「戲曲正音」。

#### （六）李漁論曲律「合譜」與音律「合韻」

明末清初李漁（1611-1680）《閒情偶寄》主要以崑山腔搬演的傳奇劇作為論述對象<sup>106</sup>，其〈詞曲部〉以「結構、詞采、音律、賓白、科誦、格局」六大要素建構傳奇創作理論，其中「音律」列為第三<sup>107</sup>。李漁概括詞家所重音律有三：「首嚴宮調，次及聲音，次及字格。」（頁34）以宮調嚴明為首要，其次是聲音協和，講究平仄、陰陽，叶韻等；再次是字格合律，亦即謹守曲牌格律。三者之中，以「聲音協和」難度最高。李漁又將這三者概括為

105. 吳語的濁聲母，有一種是清聲母而帶有濁氣流的現象，稱為「清音濁流」。一個清音濁流的濁聲母，發音過程可以分解成兩部分：成阻之初是清音，除阻之後是濁流。以出入言，可以是「清出濁收」。清濁是為陰陽，以陰陽言，即是「陰出陽收」。何大安：〈「陰出陽收」新考——附論度曲須知中所見的吳語聲調〉，《漢語方言與音韻論文集》（臺北：著者出版，2009年），頁298-299。

106. 李漁評論全本雜劇文字之佳、音律之妙，未有過於《北西廂》者，惜其「被之管絃，不便奏諸場上，但宜於弋陽、四平等俗優，不便強施於崑調，以係北曲而非南曲也。……此北本雖佳，吳音不能奏也。」〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊7，頁33。按：李漁指出《北西廂》不便施於崑調，吳音不能奏（「吳音」指崑山腔）。可知李漁之戲曲創作論，係以崑山腔搬演的傳奇為對象。

107. 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·音律第三》，頁31-48。按：〈音律第三〉各項子題之前，有一段引言論述，姑且稱之「引論」。

兩大項目，〈恪守詞韻〉云：「詞家繩墨，只在譜、韻二書。合譜、合韻，方可言才。」（頁38）可知〈音律第三〉細分九個子題，係以「合譜、合韻」兩大主題統攝。屬「合譜」有〈凜遵曲譜〉、〈拗句難好〉兩個子題；屬「合韻」有七個子題：〈恪守詞韻〉、〈魚模當分〉、〈廉監宜避〉、〈合韻易重〉、〈慎用上聲〉、〈少填入韻〉、〈別解務頭〉。從篇幅比例之落差，可知李漁提出詞家所重三者之中，在「聲音協和」方面著力最深。換言之，李漁音律論的核心，其實與崑腔音韻度曲有緊密關聯。大抵而言，李漁建構的崑腔音韻度曲論，可從「曲律合譜」與「音律合韻」兩個面向觀照。李漁論音律九個子題中，以〈慎用上聲〉、〈少填入韻〉最有創見。

## 1. 少填入韻

明代曲學家論入聲，主要關切入聲字在填詞作曲中之原則與通變，著眼於創作南曲如何運用入聲韻。李漁對此議題也有不同觀點，〈少填入韻〉云：

入聲韻腳，宜於北而不宜於南。以韻腳一字之音，較他字更須明亮，北曲止有三聲，有平、上、去而無入，用入聲字作韻腳，與用他聲無異也。南曲四聲俱備，遇入聲之字，定宜唱作入聲，稍類三音，即同北調矣，以北音唱南曲可乎？予每以入韻作南詞，隨口念來，皆似北調，是以知之。……入聲韻腳宜北不宜南之論，蓋為初學者設。久於此道而得三昧者，則左之右之，無不宜之矣。（頁46）

曲牌格律要素中有所謂「協韻律」，曾永義先生解釋：「韻協是運用韻母相同，前後複沓的原理，把易於散漫的音聲，藉著韻的迴響來收束、呼應和貫串，它連續的一呼一應，自然產生規律的節奏。」<sup>108</sup>此即「韻腳一字之音，較他字更須明亮」的緣故。李漁認為北曲入派三聲，可與平上去三聲同押，故用入聲作韻腳，與其他三聲無異。南曲入聲入唱，必須唱出入聲

108. 曾永義：〈論說建構曲牌格律之要素〉，《戲曲與偶戲》（臺北：國家出版社，2013年），頁107。

「短促急收藏」之特質，若全曲用入聲韻，末字收音難以延聲開展；若延長其音，則類似北調。因此主張初學者運用入聲韻腳「宜於北而不宜於南」，可謂別具新論。李漁所言甚是，惟北曲使用入派三聲韻腳，雖與其他三聲無異，然其唱法與平上去本聲並不相同，這是論述不周全之處。李漁以北曲《西廂記》與南曲《琵琶記》為例，比較其用入韻之長短，〈少填入韻〉云：

作《西廂》者，工於北調，用入韻是其所長。如〈鬧會〉曲中「二月春雷響殿角」、「早成就幽期密約」、「內性兒聰明，冠世才學，扭捏著身子百般做作」，「角」字、「約」字、「學」字、「作」字，何等馴雅，何等自然。（頁46）

北《西廂》用入韻是其所長，指稱〈鬧會〉是第一本第四折〈鬧齋〉，此曲押蕭豪韻。引文中的韻腳，「角」字叶皎/*kiau*/，「約」字叶耀/*iau*/，「學」字奚交切/*xiau*/，「作」字叶早/*tsau*/<sup>109</sup>。這四字在南曲皆屬入聲字，但北曲必須唱成派入的聲調，惟唱法仍與本聲略有不同。

相較之下，「《琵琶》工於南曲，用入韻是其所短，如〈描容〉曲中『兩處堪悲，萬愁怎摸』，愁是何物，而可摸乎？」（頁46）指稱〈描容〉即第二十九齣〈乞丐尋夫〉趙五娘唱【鬪黑麻】：

奴深謝公公，便相允諾。從來的深恩，怎敢忘卻？只怕路途遠，體怯弱，病染災纏，衰力倦腳。（合）孤墳寂寞，路途滋味惡。兩處堪悲，萬愁怎摸？<sup>110</sup>

若依據《洪武》，【鬪黑麻】韻腳「諾、卻、弱、腳、寞、惡、摸」，全押入聲藥韻。若依據李漁抽出《中原音韻》入派三聲，暫備南曲

109. 《中州音韻》「角、作」字，屬入聲作上聲；「約」字，屬入聲作去聲；「學」字，屬入聲作平聲。

110. [明]高明撰；馮俊杰評注：《琵琶記評注》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年），冊1，頁256。

入聲韻之用的理論，此曲押蕭豪韻，韻腳皆是入派三聲<sup>111</sup>。因此判斷【鬪黑麻】刻意用入聲韻。考「摸」字，《廣韻》和《洪武正韻》，本有平聲、入聲兩讀<sup>112</sup>。李漁評點〈描容〉「用入韻是其所短」，可有兩種解釋。第一，所謂：「愁是何物，而可摸乎？」係取入聲音讀，義為手摸或捫心（撫摸胸口），因此李漁批評入聲「摸」字，意義不貼切、不雅馴、不自然。第二，「萬愁怎摸」之「摸」字，通「摹」，意謂萬愁如何描摹、描繪，當取平聲音讀，則此曲混用平聲韻，誠然也是短於用入聲韻。根據李漁上下文義，應該取第一種解釋。

回到本論題的主旨，李漁意在強調南曲入聲入唱，如果演唱時，因為延長其音，而將入聲唱似平上去三聲，則隨口念唱皆似北調矣。從演唱角度而論，沈寵綏以入聲收音口訣指示歌者，李漁具體品評《西廂記》與《琵琶記》，藉以比較北曲入派三聲與南曲入聲入唱之差異，凸顯入聲用韻影響聲情的體現，故主張南曲少填入韻，蓋「入聲韻脚最易見才，而又最難藏拙。工于入韻，即是詞壇祭酒。以入韻之字，雅馴自然者少，龕俗倔彊者多，填詞老手，用慣此等字樣，始能點鐵成金；淺乎此者，運用不來，鎔鑄不出，非失之太生，則失之太鄙。」（頁46）正因為「入聲韻脚最易見才，而又最難藏拙」，故主張入聲用韻宜於北而不宜於南。然「久於此道而得三昧者，則左之右之，無不宜之矣。」李漁強調少填入韻也是著眼於聲情的體現，較之於王驥德更有體悟。

## 2. 慎用上聲

上聲在四聲之中最為獨特，〈慎用上聲〉云：「平、上、去、入四聲，惟上聲一音最別。用之詞曲，較他音獨低；用之賓白，又較他音獨高。」（頁45）可知上聲用之於曲文與賓白，唱念時體現聲情有別，這是李漁新開

111. 《中州音韻》「諾、弱、寔、惡、摸」，屬蕭豪韻入聲作去聲；「卻、腳」，屬入聲作上聲。

112. 摸，《廣韻》有二讀：（1）模韻莫胡切，以手摸也，亦作摹。（2）鐸韻慕各切，摸。《洪武正韻》亦有二讀（1）模韻莫胡切，手摸也。（2）藥韻末各切，摸，捫也，手捉也。

展的子題，分論如下。

(1) 上聲用之於曲文，依據聲情之別而有運用之妙。對照崑曲工尺譜，凡是搭配上聲字者，大多是低音。因為上聲曲唱獨低，故「此聲利於幽靜之詞，不利於發揚之曲。即幽靜之詞，亦宜偶用、間用，切忌一句之中連用二、三、四字。……若重複數字皆低，則不特無音，且無曲矣。」(頁45) 在曲譜格律規範之內，若是幽靜之詞，凡仄聲處可偶用或間用，不可連用兩字以上。王驥德將「上去疊用」列為曲禁之一，主張「上去字須間用，不得用兩上、兩去。」<sup>113</sup>李漁更從上聲特質和演唱效果闡釋不得連用兩上之理，使音韻與度曲有更緊密關係。雖然李漁並未如沈璟、沈寵綏分別詳述四聲之唱法，但從上聲利於幽靜之詞的特點，略作比較：

至於發揚之曲，每到喫緊關頭，即當用陰字而易以陽字，尚不發調，況為上聲之極細者乎？予嘗謂：物有雌雄，字亦有雌雄。平、去、入三聲以及陰字，乃字與聲之雄飛者也。上聲及陽字，乃字與聲之雌伏者也。此理不明，難於製曲。初學填詞者，每犯抑、揚倒置之病。其故何居？正為上聲之字，入曲低而入白反高耳。(頁45)

崑腔以吳語為載體，上聲不分陰陽，平、去、入各有陰陽，則是四聲八調，陰調為清聲字，陽調為濁聲字。李漁所謂「陰字、陽字」分別指清聲陰調、濁聲陽調。王驥德〈論陰陽〉云：「南曲凡清聲字皆揭而起，凡濁聲字皆抑而下。」<sup>114</sup>李漁以雌性低伏比喻陽字，雄性飛揚比喻陰字，與王驥德所論異曲同工。從崑曲曲譜可印證：「陰聲字發音都比陽聲字高。」<sup>115</sup>因此發揚之曲，當用「字與聲之雄飛」的陰字。幽靜之曲，當用「字與聲之雌伏」的陽字。至於不分陰陽的上聲亦宜於幽靜低唱，最為獨特。

(2) 上聲用之於賓白，較他音獨高之獨特性。俞振飛(1902-1993)

113. 王驥德：《曲律·論曲禁》，頁129。

114. 王驥德：《曲律》，頁107。

115. 王家熙等整理：《俞振飛藝術論集》(上海：上海文藝出版社，1985年)，〈習曲要解〉，頁327。

〈念白要領〉記錄四聲在崑曲韻白的調值，高低音次序是：上聲高，陰平次高，陽平中，入聲低，去聲次低<sup>116</sup>，印證上聲用之於賓白較他音獨高的現象。李漁〈賓白第四·聲務鏗鏘〉云：

聲務鏗鏘之法，不出平仄、仄平二語，是已。……字有四聲，平、上、去、入是也，平居其一，仄居其三。是上、去、入三聲，皆麗于仄；而不知上之為聲，雖與去、入無異，而實可介于平、仄之間，以其別有一種聲音，較之于平則略高，比之去、入則又略低。（頁52-53）

平上去入是中古時期四個聲調，釋真空〈明四聲〉歌訣：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」<sup>117</sup>丁邦新考證：「中古平仄聲的區別，就是平調與非平調的區別。平調指平聲，非平調包括上、去、入三聲，其中上聲是高升調，去聲大約是中降調，入聲是短促的調。」<sup>118</sup>從引文「平聲居其一，仄居其三」，推測李漁對聲調分類的認知，與丁邦新考證中古聲調是平調與非平調的區別是相同的。既然上聲也是仄聲，何以說「雖與去、入無異，而實可介于平、仄之間」？判斷李漁是從調型上指出「上聲」與「去、入」並列仄聲，就「非平調」而言，上聲與去、入並無差異；至於所謂「介于平、仄之間」，可能是從相對音高上而論。換言之，李漁在區別各聲類高低時，或許不是從整個音程上立論，而是取該聲調中他認為最為重要的特質而論。如果借用丁邦新對中古聲調的論證，假設李漁的上聲是高升調，則「較之於平略高」是從這個聲調最引人注意的「高升」特質而言；「比之去、入則又略低」，則可能是從其方吐字出口時的音高而言<sup>119</sup>。由於上聲用於念白之獨特性質，創作賓白時，遂具有因應無窮之妙，〈聲務鏗鏘〉云：

116. 俞振飛編著：《振飛曲譜》，頁26。

117. 〈明四聲〉注曰：「此下歌訣文仍其舊」，可見四聲口訣流傳於當時。〔明〕釋真空：《直指玉鑰匙門法》，收入〔明〕程明善輯：《嘯餘譜》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1997年），冊425，頁839。

118. 丁邦新：〈平仄新考〉，《丁邦新語言學論文集》（北京：商務印書館，1997年），頁80。

119. 本段感謝臺灣大學中文研究所碩士班三年級陳有宜助理，協助潤稿。（2020年9月2日）

作賓白者，欲求聲韻鏗鏘，而限於情事，求一可代之字而不得者，即當用此法以濟其窮。如兩句三句皆平，或兩句三句皆仄，求一可代之字而不得，即用一上聲之字介乎其間，以之代平可，以之代去、入亦可。（頁53）

李漁提出上聲具有調連用平或連用仄的聲情效果，頗為獨到。不過賓白「兩句三句皆平，或兩句三句皆仄」的現象極為少見；若一句中連用數平或連用數仄，較為實際。換言之，「有時連用數平，或連用數仄，明知聲欠鏗鏘，而限於情事，欲改平為仄、改仄為平，而決無平聲、仄聲之字可代者」，即可使用上聲，李漁自詡「此則千古詞人未窮其秘。」（頁52）例如《風箏誤》第六齣〈糊鷓〉下場詩「楊柳風高春已分」<sup>120</sup>，後五字「風高春已分」在四個平聲字中用一上聲字。將上聲提高到可代平，亦可代去、入的地位，猶如王驥德「入代三聲」的概念，。無獨有偶，亦有余氏評云：「周挺齋以入聲派入平、上、去三聲，今笠翁以上聲介于仄、平之間，皆扼隱侯之吭而奪其幟者。」（頁53）四聲調值原本涇渭分明，在曲學家筆下，忽而變成入派三聲、入代三聲、上代三聲，難怪要掐沈約（謚隱侯）之咽喉而奪其創寫《四聲譜》之旗幟。

回到創作〈慎用上聲〉的論述，李漁總結：「詞人之能度曲者，世間頗少。其握管撚髭之際，大約口內吟哦，皆同說話。每逢此字，即作高聲。且上聲之字，出口最亮，入耳極清。因其高而且清，清而且亮，自然得意疾書，孰知唱曲之道與此相反，念來高者唱出反低，此文人妙曲利於案頭而不利於場上之通病也。」（頁45）李漁區分「製曲」（填詞）與「度曲」（唱曲）之別。製曲家不明四聲陰調陽調之別，不明幽靜飛揚曲情，不明上聲「入曲低而入白反高」之特點，所製之曲將不利場上歌唱；尤其不明上聲不得連用之技巧，更將造成「無音無曲」之病。故製曲不能度曲者，乃文人案頭之作；製曲與度曲兼備者，方為場上之劇。

120. 李漁：《風箏誤》，收入黃天驥、歐陽光選注：《李笠翁喜劇選》（長沙：嶽麓書社，1984年），頁24。

李漁運用音韻闡釋製曲對度曲之影響，亦即偏重平仄音律不合譜、不合韻對度曲產生的負面影響。換言之，李漁是從「聲音協和」的效果斟酌填詞作曲的原理原則，呼應「聲音協和」比「宮調嚴明、字格合律」難度更高的論述。李漁論音律別於周德清《中原音韻·作詞十法》和王驥德《曲律》以創作論為核心，而是偏重填詞製曲影響聲情的體現，從而開展清代崑腔音韻度曲論的新局，自有一席之地。

### （七）沈璟、王驥德、馮夢龍論入聲字之通變

創作南曲如何運用入聲韻，演唱南曲如何唱念入聲，一直是明清劇作家和曲學家的困境。《中原音韻》入派三聲，《洪武正韻》入聲獨立，分別運用於南北曲創作，主要體現於協韻律和平仄律。以北曲為例，北曲譜律若當用平聲而取入聲作平聲之字，謂之「以入作平」，朱權《太和正音譜》標示「作平」。以南曲為例，南曲譜律若句中或韻腳當用平聲而用字窮乏時，可用入聲字替代，謂之「入代平聲」或「以入代平」，沈璟《增定南九宮曲譜》亦標示「作平」。故南北曲譜所謂「作平」，涵義不同。

創作南曲時，運用入聲字出現「以入代平」與「入代三聲」兩種通變法則。沈璟提出「入代平聲」或「以入代平」的原則，凸顯南曲入聲地位，自稱「獨秘方」之意義在此。王驥德認為沈璟僅止於「以入代平」，指出譜律若當用平上去三聲而用字窮乏時，皆可用入聲字替代，姑且以「入代三聲」一詞概括。王驥德提出「入代三聲」的新概念，亦視為自我作古；甚至將詞曲之入聲比喻為「藥中甘草」，〈論平仄〉云：「均一仄也，上自為上，去自為去，獨入聲可出入互用。」<sup>121</sup>主張入代三聲既可使用於入聲單押，亦可使用於句中字面，使入聲在南曲創作中具有高度的自由與通融，彰顯四聲之中「獨入聲可出入互用」的特質，形成南曲曲韻發展的關鍵概念，在南曲入聲創作論發展史上具有承上啟下的樞紐地位。

---

121. 王驥德：《曲律》，頁105。

中原之音是否有入聲，至今仍有爭議；然而周德清編撰《中原音韻》採用「入派三聲」的編排方式，以及北曲入派三聲與平上去三聲通押的現象則是事實。分析「入派三聲」的歸類形式體現兩種意義，其一反映中原之音言語誦讀還有弱化的入聲；其二廣其押韻。周德清強調運用入派三聲，尤以「入聲作平聲」最為緊切，並列為〈作詞十法〉第五法，註曰：「施於句中，不可不謹，皆不能正其音。」<sup>122</sup>意謂若譜律是仄聲，入聲作上聲或入聲作去聲，仍是仄聲，不會造成失律。如果譜律是平聲，曲家誤將入聲作平聲之字當作中古的入聲字，不僅失律，亦不能正其音，甚至造成「不能歌之」的現象。由於中原之音入聲已經弱化，周德清將之派入三聲，故得與平上去三聲通押，這也是北曲創作時運用弱化入聲的通變，從而體現「實際語音」和「戲曲正音」的區別。

其後，馮夢龍以「借北韻」（不同於「借韻」）一詞，統攝「入代平聲」和「入聲代上去」之通變法則，並有修訂。其一，針對沈璟之論，主張入代平聲不可施於韻腳。其二，針對王驥德之論，主張不論入聲單押，或入聲與平上去同押，韻腳既不可以入代平，亦不可以入代上去。簡而言之，入代三聲止許施於句中。因為南曲自有入韻，若韻腳以入代平，或以入代上去，將無法體現南曲入聲韻獨立的意義，致使南北曲押韻混而為一。在入韻通變原則的風潮中，強調「入韻不可廢於南」，是馮夢龍最有見地的論點。相較之下，馮夢龍對入聲律的評點比沈璟更清晰而有系統，總結其入聲律的評點，入聲字在句中，若譜律作仄聲，當入聲入唱；若譜律作平聲，謂之「入聲作平聲」，亦即「以入代平」，仍是入聲，演唱時可將該字延長，唱作平聲。換言之，只要不是借北韻，凡以入聲注音入聲者，該字即是入聲入唱或入聲唱作平聲。凡標曰「借北韻」者，該字不讀入聲，而是讀作北曲入派三聲。

沈璟提出「以入代平」，曲譜評點屢屢出現「入聲作平聲唱，妙」；王驥德擴展為「入代三聲」，強調唱者向來遵循卻不知其奧義。不論是入代平

122. 李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋》，下冊，頁570-572。

聲或入代三聲，不僅是傳奇案頭創作可以通變的格律，同時也是場上歌唱要體現之處；然沈璟、王驥德皆未具體論述當該如何歌唱。北曲入派三聲，南曲入代平聲、入代三聲的創作論，由沈寵綏、毛先舒、徐大椿用於論述其演唱技巧與口法，此議題遂由作曲論轉入演唱論。

## （八）沈寵綏和毛先舒論入聲、入代平聲、入代三聲唱法

入聲唱法原本單純，因沈璟和王驥德分別開創「入代平聲」和「入代三聲」的通變法則，隨之產生相應的唱論。明清論入聲唱法以沈寵綏、毛先為代表。

### 1. 沈寵綏論入聲、入代平聲唱法

關於南曲入聲唱法，沈寵綏〈四聲批竅〉轉引沈璟的論述：「平聲、入聲又當斟酌其高低，不可令混。」（頁200）並未具體闡釋，沈寵綏則析論入聲唱法有三個要點。第一，入聲出口即須唱斷，〈四聲批竅〉云：

凡遇入聲字面，毋長吟，毋連腔〔連腔者，所出之字與所接之腔，口中一氣唱下，連而不斷是也。〕出口即須唱斷。至唱緊板之曲，更如丟腔之一吐便放，略無絲毫粘帶，則婉肖入聲字眼，而愈顯過度顛落之妙。（頁200）

入聲一出口之後，要立即斷得乾淨俐落，方能符合「短促急收藏」之特質。例如《牡丹亭·驚夢》【撈池遊】：「亂煞年光遍，人立小庭深院」，其中「煞、立」二字入聲，須斷得乾淨俐落。若唱緊板之曲，如流水板或一板一眼等快板，入聲更須吐字乾淨，毫不粘連拖沓，方能在轉字行腔銜接之處，愈發彰顯跌宕起落之妙<sup>123</sup>。

第二，入聲頓字與上聲頓腔有別。沈寵綏〈附四聲宜忌總訣〉云：「上

123. [明]湯顯祖撰；徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（臺北：里仁書局，1985年），頁58。

宜頓腔，入宜頓字。……頓腔者，一落腔即頓住。頓字者，一出字即停聲，俱以輕俏找絕為良。」（頁201-202）上聲頓腔為低沉之腔，與腔有關；入聲頓字為短促之字，與字有關<sup>124</sup>。入聲字要唱得輕巧靈活、短促俐落，才能表現入聲的特色。

第三，「以入代平」之字還歸入唱。沈璟自許「以入代平」是「詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽。」從而提出「入聲作平聲唱」，卻未闡釋如何將入聲唱作平聲。沈寵綏分析崑唱入聲字時，如果該入聲字配搭的節拍較長，行腔轉調之間易於延長其音，使喉塞音舒聲化，便近似平聲。因此強調善於審音度曲者，即使是唱入代平聲之字，咬字吐音亦應還歸入唱，方能符合「入聲逼側而調不得自轉」之特質。

雖然入聲字易於掌握「短促急收藏」之特質，不過，李漁認為初學者運用入聲韻腳「宜於北而不宜於南」。因為北曲入派三聲，可與平上去三聲同押，故用入聲作韻腳，與其他三聲無異。南曲入聲入唱，若全曲用入聲韻，末字收音難以延聲開展；若延長其音，則類似北調，因此主張少填入韻。

## 2. 毛先舒論入聲、入代三聲唱法

李漁從創作經驗體會「以入韻作南詞，隨口念來，皆似北調」，據此主張少填入韻。同時代的毛先舒（1620-1688），撰述《南曲入聲客問》一卷<sup>125</sup>，專論南曲入聲之唱，兼以北曲對比論述，涵入「譜律、製曲、度曲」三者之間的緊密關係。《南曲入聲客問》擬設答問的形式，以兩大子題為重點。其一，入聲俱單押，且隨譜唱作平上去三聲而作腔。其二，入聲無閉口韻，且不可依平上去三聲收閉口。誠如李漁所說，全曲用入聲韻，韻腳難以延聲開展，毛先舒提出「入聲單押，隨譜唱作三聲」，亦即依照譜律唱作平、上、去三聲，無意中開拓「入代三聲」的唱法。毛先舒進而比較北曲

124. 朱昆槐：《崑曲清唱研究》（臺北：大安出版社，1991年），頁186。

125. [清]毛先舒：《南曲入聲客問》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊7，頁129-133。

「入派三聲」與南曲「入唱作三聲」的差異：北曲是「入隸（派）三聲」，南曲是「入唱作三聲」。北曲入聲隸屬於三聲，故「音變腔不變」。「音」指聲母和韻母組合的字音；「腔」則指這個字在曲中的腔調變化。北曲入派三聲時，從有入聲的南方人觀點來看，北曲入聲字有新的聲韻組合，故曰「音變」。派入三聲後，讀成其所派入的聲韻和聲調，不隨曲譜改變腔調，故曰「腔不變」。南曲入聲獨立，聲韻組合不變，故曰「音不變」；然其音調之高低可隨譜改變，故曰「腔變」，這使入聲調型、調長「中性化」（中立化），故曰「南曲之以入唱作三聲」。不過，南曲「入唱作三聲」只限於入聲單押；若是該填仄而用入聲者，則入聲入唱，吐字分明，不可混淆。

毛先舒開啟另一個新的論題是入聲無閉口音、直喉而無收韻。入聲入唱，出字後戛然而止。但如果入聲單押，而入聲唱作平上去，出字後必須作腔，一旦閉口就無法作腔，因此「三聲可用閉口，而入聲無之也」。毛先舒提出南曲入聲無閉口，與《洪武正韻》有入聲閉口韻背道而馳。既然南曲入聲無閉口，與平上去三聲唱法有何不同？毛先舒歸納平上去三聲有「穿鼻、展輔、斂唇、抵齶、閉口」五種收韻方法，反證入聲直喉而無收韻，亦即直接以喉音收尾。入聲無閉口，直喉不收韻，顯然不是只指《洪武》屋韻、藥韻、陌韻等收喉音-k的字。

明代曲家大多關注平上去閉口音，沈寵綏編撰〈入聲收訣〉，並不包含塞音韻尾-p、-t、-k。毛先舒直接從入聲閉口無法做腔的角度，辯證南曲入聲無閉口，闡述入聲之唱止有「直喉」的理論，南曲入聲遵《洪武正韻》，在填詞用韻與唱曲之間出現落差。《洪武正韻》獨列入聲十韻，保留塞音韻尾。檢閱十個韻目字的蘇州方言，古入聲尾在今吳方言多變為喉塞音-ʔ。沈寵綏、毛先舒論入聲收音無塞音韻尾反而接近吳語方言。

### （九）沈寵綏、徐大椿論平上去三聲唱念法

崑腔四聲唱法，較早見於王驥德《曲律·論平仄》轉引詞隱的論述：「『遇去聲當高唱，遇上聲當低唱，平聲、入聲又當斟酌其高低，不可令

混。」或又謂：『平有提音，上有頓音，去有送音。』蓋大略平、去、入啟口便是其字，而獨上聲字，須從平聲起音，漸揭而重以轉入，此自然之理。」<sup>126</sup>沈璟、王驥德論述崑唱三聲特質總括其要，沈寵綏更精於審音度曲，細分陰調、陽調唱法之別。分而言之，陰平必須直唱；陽平字頭低出而後轉聲唱高。去聲亦分陰陽，陰去出口即高唱，再往下降；陽去出口先唱平聲，轉腔後再高唱，而以陽去收音。上聲字有一種特殊的唱法，即一出口便往下落一音，謂之頓腔，俗稱「落嗓」，是低沉短促之音，如同丟腔一吐便放，略無絲毫粘帶，與去聲字恰相反。沈寵綏論崑唱四聲特色，是從吳語四聲八調的音系立論。其中詮釋去聲與平聲分陰、陽，各有演唱技巧，乃兼論崑唱南北曲，完成「體兼南北」的度曲論另一個面向。

一般而言，凡遇上聲，譜腔大都偏低，故沈璟曰上聲低唱，沈寵綏曰上聲所落低腔，一出即頓住，皆是就字調與譜腔關係而論。李漁意識到上聲的獨特性，用之詞曲，較他音獨低；用之賓白，又較他音獨高。據此發掘上聲利於幽靜之曲而不利於發揚之曲的特質，從聲情體現的視角闡釋不得連用兩個上聲字，否則將造成「無音無曲」之病，使音韻與度曲有更緊密的關係。又從劇作家不明四聲陰調陽調之別，不明幽靜飛揚曲情，不明上聲「入曲低而入白反高」之特點，所製之曲將不利場上歌唱。關注上聲字在賓白與唱曲高低差異，是李漁拓展音韻界入曲白論的重要貢獻。（詳上文）

毛先舒著力於南曲入聲唱法，徐大椿（1693-1771）著力於論述崑唱北曲。《樂府傳聲》（1744）<sup>127</sup>，不從填詞創作的角度論述音律，而是繼承魏良輔、沈寵綏論述系統，以度曲論為核心。相較之下，沈寵綏大量援用吳語、《洪武正韻》、《中州音韻》等南北語音材料指導音讀；徐大椿重視口法，書題「傳聲」者，「所以傳人聲也」。換言之，沈寵綏偏重咬字吐音，講究字音正確；徐大椿重聲樂理論，講究傳聲口法與唱法，以崑唱北曲為主論，是清代音韻度曲開展的新局面。

126. 王驥德：《曲律》，頁107。

127. [清]徐大椿：《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊7，頁149-188。按：作者自序寫於乾隆九年（1744）。

徐大椿《樂府傳聲》以〈北字〉、〈平聲唱法〉、〈上聲唱法〉、〈去聲唱法〉四章，分別闡述北曲讀法以及平、上、去三聲唱法。徐大椿認定北曲四聲各分陰陽，係以吳語為依據，其中分析北曲上聲和去聲唱法是其創發。指出上聲出聲之際略似平聲，調頭（字頭）半吐之後，隨即向上一挑，就是上聲正確的調位（調值）。如果一出聲即向上挑起，則容易聲竭，不能引長其音；一旦聲竭而調值往下降，則反似平聲，而不是上聲了。總之，口氣宜維持向上狀態，不可落於平腔。徐大椿比較崑唱南曲和北曲去聲唱法之別亦有洞見，南曲唱去聲以揭高為主，係泛論去聲唱法，未分陰陽；北曲去聲出聲不必盡高，但不能帶平腔，須由高往低送，並將字音交代得透徹飽滿。蓋南曲柔靡，聲口不能轉勁，致使歌者無法表現北曲雄勁有力的風格，唱去聲者盡若平聲之故。誠然，北曲要唱出雄勁有力的去聲，南曲則要高唱，著眼點並不相同。相較於沈寵綏〈四聲批竅〉概論南北曲之唱，徐大椿對北曲平、上、去三聲的唱法有更具體精微的分辨，誠然是清代崑腔音韻度曲拓展的論題。其後，《梨園原》總結聲調與唱念高低關係，特意將陰平、陽平、上、去、入「五聲」列為〈曲白六要〉之一，概括五聲在曲白的高低變化。強調藝人掌握每個字陰陽平仄之聲調變化，才能在唱曲和念白時掌握每一個字正確的聲調；四聲不明，就會影響發聲與收聲，形成「字音出口即變」的現象。

## （十）沈寵綏、徐大椿論北曲入派三聲唱法

中原實際語音有弱化入聲，周德清〈起例〉之十八提出入派三聲與平上去本聲不可「同聲」，當以呼吸言語還有入聲之別而辨之。意謂入派三聲與平上去「本聲」之唱念不同。周德清雖未具體闡述入派三聲之唱法，卻提點此論題之端倪。戲曲發展時至明代，北曲口法已然不存。崑山腔改良之後盛行於劇壇，歌者乃以崑腔唱北曲，形成「崑唱北曲」之風潮。

### 1. 沈寵綏論北曲入派三聲唱法

沈寵綏〈四聲批窾〉主論崑腔四聲唱法的要領，前三段分別討論去聲、上聲、入聲唱法，第四段論北曲入派三聲唱法<sup>128</sup>。這是關切演唱北曲絃索的沈寵綏發前人之所未發的議題：

至於北曲無入聲，派叶平上去三聲，此廣其押韻，為作詞而設耳。然呼吸吞吐之間，還有入聲之別，度北曲者須當理會。若夫平聲自應平唱，不忌連腔，但腔連而轉得重濁；且即隨腔音之高低，而尚上、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。（頁200-201）

沈寵綏首先延續周德清〈起例〉之五所述，改為「呼吸吞吐之間，還有入聲之別」，指示歌者誦讀唱念、咬字吐音之間，還有入聲之別。顯然意識到入派三聲與平上去固然可以同押，但是度北曲者須當「理解領會」入派三聲與平上去本聲唱法不同。接續的「若夫平聲自應平唱，不忌連腔，但腔連而轉得重濁」，指入聲作平聲唱法，意謂崑唱北曲入聲作平聲之字可以連腔，但畢竟不同於平聲，故連腔要轉為重濁，以示區別。因為北曲入聲作平聲俱屬陽，而吳語的濁聲母有一種是清聲母帶有濁氣流的現象，稱為「清音濁流」<sup>129</sup>，故曰「連腔而轉得重濁」，這是沈寵綏將吳語的特點用於崑唱北曲。

繼而「且即隨腔音之高低，而尚上、去二聲之字」，首二字「且即」是轉折詞，且，又也；即，就也。又崑唱北曲入聲作上聲、入聲作去聲，也要隨崑腔上聲低唱、去聲高唱之特質。總之，凡入派三聲出字之後，隨派入的聲調作腔，轉腔要唱得精微細緻。必要時可以先唱斷而後起腔，先體現弱化入聲的特質，再體現隨派入的聲調作腔。

以上分析，可知〈四聲批窾〉第四段是針對入派三聲唱法而論。如果只引用「若夫平聲自應平唱，不忌連腔」以下，而認為這段討論南曲平聲唱法，與北曲「入派三聲之唱」無關，誠然有待商榷。其理如下：其一，沈寵

128. [明]沈寵綏：《度曲須知》，頁200-201。

129. 何大安：〈「陰出陽收」新考——附論度曲須知中所見的吳語聲調〉，頁295-312。

綏編撰《絃索辨訛》高度重視北曲字音和口法，是為鐵證<sup>130</sup>。如果僅提點問題而無具體解說，不僅忽略崑唱北曲，更遺漏北曲入派三聲唱法的論述，不符合《度曲須知》「論北兼論南」的宗旨<sup>131</sup>。其二，如上引文，〈四聲批竅〉云：「凡遇入聲字面，毋長吟，毋連腔，……出口即須唱斷。」唱入聲字出口即須唱斷，若是論南曲平聲唱法，豈能「唱斷而後起腔」？其三，〈四聲批竅〉云：「『凡曲去聲當高唱，上聲當低唱。』……陰平字面，必須直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面。陽平出口，雖繇低轉高，字面乃肖。」可知平聲與上、去聲腔調旋律高低不同。若是論南曲平聲唱法，豈能隨腔之高低而唱得肖似上聲、去聲？以上三點足以說明本段論北曲入派三聲唱法。

沈寵綏比沈璟具體精微，強調南曲入聲入唱，出口立即斷得乾淨俐落；並闡述南曲「入代平聲」唱法。又重視崑唱北曲，開啟入派三聲唱法。所謂「隨腔音之高低」，意謂隨著入聲派至三聲的腔音而唱，和毛先舒論南曲「入聲單押隨譜唱作三聲」，迥然不同，不可相提並論。

## 2. 徐大椿論北曲入派三聲唱法

徐大椿《樂府傳聲》另有〈入聲派三聲法〉、〈入聲讀法〉各別論述，顯然認定北曲平上去三聲與入派三聲之唱法與讀法不同。徐大椿分析北曲入派三聲有兩種唱法。第一，入派三聲，必審其字勢，詳究其派入之聲調和聲韻而派定唱法。出聲之際，歷歷分明，亦如三聲之本音不可移易。然後唱者有所執持，聽者分明辨別，非若南曲之皆似平聲，不相懸殊。第二，雖然北曲入聲本不可唱，但唱而引長其聲，即是平聲，故入派三聲亦可唱長；亦即分別在上聲挑起、去聲轉送、入聲頓促之後，延長唱之。但是，從有入聲的

130. 沈寵綏《絃索辨訛》列舉北曲《西廂記》和當時盛行十幾套北曲，逐字音註，以示軌範，專門為絃索歌唱者指明正確的字音和口法。〔明〕沈寵綏：《絃索辨訛》，頁17-182。

131. 沈寵綏《度曲須知·凡例》云：「《辨訛》一集，專載北詞。然南之謳理，比北較深，故是編論北兼論南，且釐權尤為透闢，覽者寧以附列絃索譜之後，遂謂無關南曲，而草草閱過可乎？」沈寵綏：《度曲須知》，頁193。

南方人觀點來看，北曲入聲字有新的聲韻組合。因此派入三聲後，讀成其所派入的聲韻和聲調，不隨曲譜改變腔調。徐大椿之論，可謂沿襲毛先舒《南曲入聲客問》所說：「北曲之以入隸於三聲也，音變腔不變」，誠然是清代音韻度曲拓展的論題。整體而言，徐大椿論北曲入派三聲之唱，有些含糊籠統。事實上《中原音韻》派入三聲，並非因為中原之音無入聲，亦非因為入聲本不可唱，只是為廣其押韻。徐大椿衍繹入派三聲兩種唱法，固然可也，卻不宜將之與《中原音韻》入派三聲視為因果關係。

不過，徐大椿分析入派三聲的語音現象頗有己見，觀察入派三聲出現「有三聲而無入聲」之字和「有入聲而無三聲」之字。所謂「有入聲而無三聲」之字，係因入聲之調型、調值、輔音韻尾與平上去三聲不同，而輔音韻尾又會影響元音變化，與平上去原本一貫相承的元音不同，因此沒有可與入聲一貫相配的平上去。所謂「有三聲而無入聲」之字，意謂沒有與平上去一貫相配の入聲字。徐大椿據此觀察，並以吳語為例，提出入派三聲第一種讀法，「有入聲而無三聲」之字，可運用五音、四呼變讀。若古韻無作另一聲之讀音，而五音聲母和四呼口法又不能相通者，既不能採用改讀或變讀的方式，則不必悉遵《中州音韻》。徐大椿認定這類字不是正音，乃當時之土音，故不可從其音讀，不妨依據六經子史（古音）或吳語（今音），這是第二種讀法。第三種讀法，姑且稱為「彌縫之法」，如果古韻無此讀法，而五音四呼又不能相通者，皆視為土音，將不勝枚舉。故以入派三聲與古音稍殊的現象，闡釋三聲原有通融之處，不必視為土音，亦不必盡從《中州音韻》。

儘管徐大椿試圖還原北曲口法，畢竟語音歷經時代更迭而有變化，致使南人不解其音義，故不得不提出盡通南北之「正音」。雖感慨崑唱北曲，曲尚柔靡，致使陰陽無別，去上不清，然又不得不以吳語「本音」為唱念北曲之參照。徐大椿的北曲唱論，不論平上去或入派三聲，皆不必盡從北音，已然成為「體兼南北」的口法。

明萬曆以後崑腔盛行，北曲以崑腔演唱，以另一種藝術形式復活。雖然

未必還原元代中原音系，但透過沈寵綏、徐大椿之論述，印證崑唱北曲入派三聲與平上去的唱法確實不同。崑山腔以吳語為載體，沈寵綏、徐大椿只能從崑唱北曲勾勒其唱法，畢竟無法真正還原元代北曲的口法，這是崑腔度曲家論述北曲口法共同的難題。因此徐大椿論入派三聲之唱法與讀法，與《中原音韻》入派三聲已不可同日而語。

南曲「入代平聲」、「入代三聲」的創作論，先後由沈寵綏、毛先舒、徐大椿各別論述其唱念方法，此議題遂由創作論轉入演唱論。如果否定沈寵綏〈四聲批竅〉兼論北曲入派三聲唱法，將難以貫串入聲在北曲創作與演唱論的承接與發展。

### （十一）黃旂綽運用音韻學開創曲白規範

魏良輔、沈寵綏、徐大椿將音韻學運用於演唱論；王驥德運用於創作音律論；李漁運用於製詞對度曲的影響；而將音韻學兼用於曲白理論，則是《梨園原》的開創。《梨園原》原名《明心鑑》<sup>132</sup>，是清代乾隆（1736-1795）、嘉慶（1796-1820）年間一位藝名黃旂綽的戲曲藝人「彙其平生所得，筆之於書」而成（1819-1829）<sup>133</sup>。這段時間劇壇仍以崑山腔為主流，故《梨園原》係針對崑劇而整編的表演藝術理論。「明心鑑」即是照明內心的鏡子，心明則心虛，心虛則可虛懷萬物，與物相應，如明鏡無不照，止水無不鑑。延伸其義，《明心鑑》提出表演藝術的原理原則正可以作為戲曲演員的借鏡。《明心鑑》開宗明義點出「關心音韻論幾莊」（頁13），顯示藝人「明心」之首務在明音韻，不明音韻將成為「藝病」之根源。去除藝病之方在於明〈曲白六要〉：此六要兼論唱曲和說白，包括「音韻、句讀〔音逗〕、文義、典故、五聲、尖團」；除了「句讀、典故」，其餘四要皆與戲曲音韻相關。其中強調「尖團音」口法，辨析發音

132. [清]黃旂綽：《梨園原》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊9，頁3-27。

133. 關於《梨園原》成書過程，參閱鄭錫瀛（惕菴居士）〈梨園原序〉、莊筆奎〈胥園居士贈黃旂綽先生梨園原序〉、葉元清〈修正增補梨園原序〉。三篇序文，見黃旂綽：《梨園原》，頁5-8。

部位，特就齒音提出「尖團」，是其開創。北方話尖團不分，故北曲無所謂尖團；吳語方言則尖團分明，故源自吳語的崑曲唱念亦區分尖團。清代晚期王德暉、徐沅澂《顧誤錄》（1851）再度強調，將藝人不辨尖團視為〈度曲十病〉之一：

北人純用團音，絕鮮穿齒之字，少成習慣，不能自知。如讀湘為香，讀清為輕，讀前為乾，讀焦為交之類，實難備舉。入門不為更正，終身不能辨別。然而不難，要知有風即尖，無風即團，分之亦甚易易。<sup>134</sup>

今普通話聲母讀tɕ-、tɕ'-、ç-的字，在戲曲唱念中，凡讀舌尖前音ts-、ts'-、s-，稱為「尖音字」，簡稱「尖字」。凡改讀舌面前音tɕ-、tɕ'-、ç-，稱為「團音字」，簡稱「團字」。<sup>135</sup>《顧誤錄》所謂：「北人純用團音，絕鮮穿齒之字」，說明北方話沒有尖音（穿齒之字），一律讀為團音。所舉四組字例，對照《洪武正韻》與蘇州擬音，尖字如：湘/siaŋ/、siaŋ、香/xiaŋ/、çiaŋ；清/ts'ieŋ/、ts'in，輕/k'ieŋ/、tɕ'in；團字如：前/dz'ien/、zi；乾/g'ien/、dzir；焦/tsieu/、tsiæ；交/kau/、tɕiæ。以「有風、無風」分辨尖團音，頗為便捷。蓋發齒頭音時，舌尖抵住上齒背或下齒背，會有氣流從齒頭而出，故曰「有風即尖」。發牙、喉音時，舌面後部抬向軟腭，沒有氣流，故曰「無風即團」。在此之前，度曲論著作中，未見論及尖團之分，《顧誤錄》承繼《梨園原》之說，唯恐度曲者以純用團音之北京語音演唱崑曲，而強調區分尖團，以之作為唱念時咬字正音的規則之一。可知《梨園原》論尖團對演唱崑曲與京劇，具有重要的影響。

134. [清]王德暉、徐沅澂：《顧誤錄》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊9，頁58。按：成書年代，參閱周棠〈顧誤錄序〉。

135. 楊振淇解釋，戲曲唱念團音、尖音，聲母分別為舌面前音j、q、x；舌尖前音z、c、s。本文改用國際音標，舌面前音tɕ、tɕ'、ç，舌尖前音ts、ts'、s。楊振淇：《京劇音韻知識》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁74-75。按：tɕ、tɕ'、ç，即國語注音符號ㄐ、ㄑ、ㄒ；ts、ts'、s，即國語注音符號ㄗ、ㄘ、ㄙ。

## 五、結論——貫串明清崑腔音韻度曲論發展史

音韻學界入度曲論，起源於元，興盛於明，傳承於清。從「演唱論」的脈絡觀察，自明代魏良輔手稿《南詞引正》嘉靖二十六年跋文（1547），直到沈寵綏《度曲須知》（1639），其著作相距大約一個世紀。音韻學界入明代崑腔度曲論，恰以魏良輔和沈寵綏為代表，分別是崑腔改革創發與盛行巔峰的標幟。《南詞引正》以曲話形式提出度曲之大綱，援用音韻學而成為崑腔音韻度曲論的奠基之作。《度曲須知》則以專書呈現論述完整而繁富龐大的體系，這兩本著作反映崑腔音韻度曲論從形成到建構的歷史過程。值得注意的是，芝菴《唱論》和魏良輔《曲律》在沈寵綏《度曲須知·律曲前言》皆完整引錄，可見元明分別代表北曲與南曲的唱曲名著，在沈寵綏心中具有通則性，足以成為崑腔度曲的經典法則。延續到清代，毛先舒《南曲入聲客問》專論南曲入聲唱法；徐大椿《樂府傳聲》偏重聲樂理論，講究傳聲口法與崑唱北曲方法，可見度曲論著作愈趨理論化與抽象化。

從「作曲論」的脈絡觀察，明代王驥德《曲律》上承周德清〈作詞十法〉，充分運用音韻學建構南曲音律論，既講究合乎南曲音律的格式典範，同時要求文字音律與歌唱樂音的緊密關係。再以王驥德《曲律》為中心，前有沈璟《南詞韻選》、《南九宮曲譜》，從評點和曲譜的體例建構音韻格律規範；後有馮夢龍《太霞新奏》評點南散曲，再度演繹「調協韻嚴」的音律論。一脈相承的「作曲論」專著，強調以嚴謹音韻格律譜曲、繩曲之目的與意義，不止在講求文學上文字音律之精準，同時也是為了達到演唱上音樂旋律之和諧，印證「音韻」是二者之間共同元素，也是作曲論和演唱論的核心交集。

明代戲曲音韻學呈現音律論與演唱論兩大脈絡交錯發展，分別以王驥德《曲律》與沈寵綏《度曲須知》為崑腔音韻度曲巔峰之作，論述完備，規模龐大。時至清代，李漁《閒情偶寄》兼具創作論「詞曲部」與表演論「演習部」，其音律論偏重論述填詞製曲影響聲情的體現，是承上啟下的曲學大家。而後，崑腔音韻度曲從演唱論體系擴大延展，毛先舒偏重入聲唱論；徐

大椿偏重聲樂理論；黃旂綽《梨園原》偏重表演藝術論；顯見清代在前朝未盡之處而開拓崑劇表演論與演唱論的成就。

從宏觀角度觀察清代對崑腔音韻度曲的傳承與開展，包括四方面。其一，運用音韻學闡釋製詞對度曲之影響，以李漁《閒情偶寄·詞曲部·音律第三》為代表。其二，運用音韻學開創南曲入聲唱論，以毛先舒《南曲入聲客問》為代表。其三，運用音韻學建構北曲傳聲「口法」與「唱法」，以徐大椿《樂府傳聲》為代表。其四，運用音韻學開創曲白規範，以黃旂綽《梨園原》為代表。從清初李漁貫穿到嘉慶、道光年間（1796-1850），長達一百六十年左右<sup>136</sup>，這四方面正反映音韻學運用於清代度曲論的歷史發展與成就面向。論述過程中，必須植基於對明代崑腔度曲之傳承，才能凸顯清代音韻與度曲相關議題的開創。整體而言，上述四個面向皆兼具傳承與開創，李漁傳承王驥德音律論，從「聲音」的效果斟酌作曲的原理原則，偏重製曲對聲情曲唱的影響；徐大椿傳承沈寵綏，從生理發音的角度舉出各種口形，描述抽象的傳聲口法，是其開創。黃旂綽一介藝人，借用音韻學歸納簡約的曲白規範，既不從劇作家立場出發，亦不從戲曲音韻學家立場著眼，理論規模皆不及前輩學者，但對演員表演唱念藝術提供實際的原理原則。元明以來運用音韻學闡釋度曲，沿著音韻度曲史的軌跡逐一探究，方能從宏觀與微觀的面向，勾勒清代運用音韻學於度曲論的傳承與開展。元明清曲學家在不同時空各領風騷，雖有各自成就的面向，卻共同建構多元立體的音韻度曲論，為古典戲曲批評開墾出一方百花齊放的園林。

---

136. 李漁《閒情偶寄》最早刻本是清康熙十年（1671），金陵翼聖堂出版。《梨園原·序》寫於嘉慶二十四年（1819），其後修正增補，再度成書，序文寫於道光九年（1829）。

## 徵引文獻

### 一、古籍

1. 〔漢〕班固：《漢書》，北京：中華書局，1999年。
2. 〔南朝梁〕蕭統編；〔唐〕李善注：《文選》，上海：上海古籍出版社，1986年。
3. 〔元〕周德清：《中原音韻》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
4. 〔元〕周德清撰；李惠綿箋釋：《中原音韻箋釋——正語作詞起例之部》下冊，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年。
5. 〔元〕周德清編輯；〔明〕王文璧校正：《中州音韻》，東京：日本國立公文書館藏明初刊本，收入內閣文庫。
6. 〔元〕周德清編輯；〔明〕王文璧增註：《中原音韻》，北京中國藝術研究院圖書館藏萬曆辛丑大業堂刻本。
7. 〔明〕高明撰；馮俊杰評注：《琵琶記評注》，收入黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》，第1冊，長春：吉林人民出版社，2001年。
8. 〔明〕魏良輔：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
9. 〔明〕魏良輔撰；周貽白注釋：《曲律注釋》，收入周貽白：《戲曲演唱論著輯釋》，北京：中國戲劇出版社，1962年。
10. 〔明〕魏良輔撰；錢南揚校註：《魏良輔南詞引正校註》，收入錢南揚：《漢上宦文存》，上海：上海文藝出版社，1980年。
11. 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
12. 〔明〕湯顯祖撰；徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，臺北：里仁書局，1985年。
13. 〔明〕沈璟撰；徐朔方輯校：《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991年。

14. [明]沈璟編：《南詞韻選》，臺北：國家圖書館藏明虎林刊本。
15. [明]沈璟編；鄭騫校點：《南詞韻選》，臺北：北海出版公司，1971年。
16. [明]沈璟編；[明]沈自晉校：《北詞韻選》，浙江圖書館藏祁氏遠山堂抄本。
17. [明]沈璟編撰：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第3輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。
18. [明]釋真空：《直指玉鑰匙門法》，收入[明]程明善輯：《嘯餘譜》，《四庫全書存目叢書》，第425冊，臺南：莊嚴文化，1997年。
19. [明]王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
20. [明]顧起元：《客座贅語》，收入《四庫全書存目叢書》，第243冊，臺南：莊嚴文化，1995年。
21. [明]馮夢龍編纂：《太霞新奏》，收入《馮夢龍叢書》，福州：海峽文藝出版社，1986年。
22. [明]馮夢龍評選；俞為民校點：《太霞新奏》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，第14冊，南京：江蘇古籍出版社，1993年。
23. [明]香月居顧曲散人編：《太霞新奏》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第5輯，臺北：臺灣學生書局，1987年。
24. [明]沈寵綏：《度曲須知》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
25. [明]沈寵綏：《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
26. [明]范善濤：《中州全韻》，收入《續修四庫全書》，第1747冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
27. [明]周之標編：《吳歛萃雅》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第2輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。
28. [明]方以智：《通雅》，北京：中國書店，1990年。
29. [清]徐于室輯；[清]鈕少雅訂：《南曲九宮正始》，收入俞為

- 民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編》清代編，合肥：黃山書社，2008年。
30. [清]李漁：《閒情偶寄》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
  31. [清]李漁：《風箏誤》，收入黃天驥、歐陽光選注：《李笠翁喜劇選》，長沙：嶽麓書社，1984年。
  32. [清]毛先舒：《南曲入聲客問》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
  33. [清]潘耒：《類音》，收入《續修四庫全書》，第258冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
  34. [清]徐大椿：《樂府傳聲》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
  35. [清]永瑤等編撰：《四庫全書總目提要》，上海：商務印書館，1933年
  36. [清]黃旂綽：《梨園原》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
  37. [清]王德暉、徐沅澂：《顧誤錄》，收入中國戲曲研究院主編：《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

## 二、近人論著

1. 丁邦新：〈平仄新考〉，《丁邦新語言學論文集》，北京：商務印書館，1997年。
2. 丁邦新編著：《一百年前的蘇州話》，上海：上海教育出版社，2003年。
3. 王家熙等整理：《俞振飛藝術論集》，上海：上海文藝出版社，1985年。
4. 石汝杰：〈明末蘇州方言音系資料研究〉，《鐵道師院學報》（社會

- 科學版)，第3期，1991年9月。
5. 石藝：《沈璟曲學研究》，南京：南京大學博士論文，俞為民先生指導，2011年9月。
  6. 朱昆槐：《崑曲清唱研究》，臺北：大安出版社，1991年。
  7. 何大安：〈「陰出陽收」新考——附論度曲須知中所見的吳語聲調〉，《漢語方言與音韻論文集》，臺北：著者出版，2009年。
  8. 何大安：〈周德清的「正語」之謎〉，收入洪波、吳福祥、孫朝奮編：《梅祖麟教授八秩壽慶學術論文集》，北京：首都師範大學出版社，2015年。
  9. 何大安：〈辨聲捷訣的一種讀法——附論度曲須知中「薩」、「殺」的讀音〉，《漢語方言與音韻論文集》，臺北：著者出版，2009年。
  10. 何大安：《聲韻學中的觀念和方法》，臺北：大安出版社，1987年。
  11. 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，曾永義先生指導，2003年6月。
  12. 李如龍：《福州方言詞典》，福州：福建人民出版社，1994年。
  13. 李珍華、周長楫編撰：《漢字古今音表》，北京：中華書局，1988年。
  14. 李榮、周長楫：《廈門方言詞典》，收入李榮主編：《現代漢語方言大詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。
  15. 李惠綿：《王驥德曲論研究》，收入《國立臺灣大學文史叢刊》第九十種，臺北：國立臺灣大學出版委員會，1992年。
  16. 李惠綿：《戲曲批評概念史考論》〔增訂版〕，臺北：國家出版社，2009年。
  17. 李惠綿：〈從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構〉，臺北：中央研究院中國文哲研究所主編：《戲劇研究》，2008年1月創刊號。
  18. 周維培：《曲譜研究》，南京：江蘇古籍出版社，1997年。
  19. 周維培：《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
  20. 邵榮芬：〈韻法橫圖與明末南京方音〉，《邵榮芬語言學論文集》，

北京：商務印書館，2009年。

21. 俞為民：〈沈璟對崑曲曲體的律化〉，《東南大學學報》（哲學社會科學版）第10卷第6期，2008年11月。
22. 俞振飛編著：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，1982年。
23. 俞振飛編著：《粟廬曲譜》，臺北：國家出版社，2012年。
24. 袁家驊等著：《漢語方言概要》，北京：文字改革出版社，1960年。
25. 國立中央圖書館原編；王德毅增訂：《明人傳記資料索引》，臺北：中央研究院歷史語言所、國立中央圖書館，1978年。
26. 曹述敬主編：《音韻學辭典》，長沙：湖南出版社，1991年。
27. 曾永義：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化，2000年。
28. 曾永義：〈從崑腔說到崑劇〉，《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。
29. 曾永義：〈論說建構曲牌格律之要素〉，《戲曲與偶戲》，臺北：國家出版社，2013年。
30. 曾永義：〈論說腔調〉，《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。
31. 曾永義：〈論說戲曲劇種〉，《論說戲曲》，臺北：聯經出版社，1997年。
32. 甯忌浮：〈中原音韻無入聲內證〉，收入中國音韻學研究會編：《音韻學研究》第1輯，北京：中華書局，1984年。
33. 甯忌浮：《洪武正韻研究》，上海：上海辭書出版社，2003年。
34. 甯繼福：《中原音韻表稿》，長春：吉林文史出版社，1985年。
35. 馮蒸：〈論中國戲曲音韻學的學科體系——音韻學與中國戲曲學的整合研究〉，收入聲韻學學會主編：《聲韻論叢》第9輯，臺北：臺灣學生書局，2000年。
36. 楊耐思：〈中原音韻入聲的性質〉，《中原音韻音系》，北京：中國社會科學出版社，1981年。
37. 楊振淇：《京劇音韻知識》，北京：中國戲劇出版社，1991年。
38. 葉長海：《王驥德曲律研究》，北京：中國戲劇出版社，1983年。

- 39.葉祥苓：《蘇州方言志》，南京：江蘇教育出版社，1988年
- 40.葉祥苓編纂：《蘇州方言詞典》，收入李榮主編：《現代漢語方言大詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。
- 41.劉文錦：〈洪武正韻聲類考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》3本2分，1931年。
- 42.劉潤恩：〈崑曲原理說略〉，收入蔣錫武主編：《藝壇》第3卷，上海：上海教育出版社，2000年。
- 43.錢乃榮：《當代吳語研究》，上海：上海教育出版社，1992年。
- 44.顧聆森：〈論聲韻學說對崑曲度曲理論的界入〉，《聆森戲劇論評選》，香港：香港東方藝術中心，2001年。
- 45.北京大學中國語言文學系語言學教室編：《漢語方音字匯》，北京：文字改革出版社，1989年2版。
- 46.〔日〕宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》，上海：上海辭書出版社，2005年。