

從音韻學角度論明代崑腔度曲論之 形成與建構

李惠綿

臺灣大學中文系教授

融合音韻學與戲曲學是新興的研究領域，稱之為「戲曲音韻學」。從戲曲學角度，戲曲劇本和唱念都離不開音韻問題；從音韻學角度，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。顯見戲曲音韻學已經成為一門新興而有待整合研究的領域¹。戲曲理論家運用音韻學，拓展戲曲創作藝術與深化演唱技巧，也是戲曲學中極為重要的課題。

「度曲」有兩種意義，一是「製曲」，與「作曲」、「譜曲」意義相同，都是「自作新曲之意」。二是「歌唱」、「演唱」之意，依曲調的節拍歌唱。就古典戲劇「製曲」的意義而言，劇作家填詞時須掌握南北曲、宮調、套數、曲牌等格律，又稱「音律論」，相對於文字藝術技巧，傳統批評術語中以「文律」對稱。就古典戲劇「歌唱」的意義而言，演唱者應當掌握五音四呼、四聲陰陽、出字、收音、歸韻、切音等技巧，又稱「演唱論」。統合言之，廣義的度曲論包括

本文係九十三年度（2004年8月1日至2005年7月31日）國科會專題計畫研究成果論文之一。初稿完成於二〇〇六年八月。又於九十五至九十七年度（2006-2008年）主持國科會專題研究計畫「沈寵綏《度曲須知》之注釋、解說及研究」，敦請中央研究院語言學研究所何大安教授擔任專家諮詢。計畫執行期間，何教授指導閱讀原典，獲益甚多，對本文論述多所啓發與斧正。何教授論文新作〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉，刊登較晚（2008年）。承蒙准予引用，據以修訂，謹致謝忱。本文英文摘要由蘇風蘭（Huang-Lan Su）協助翻譯，譯者畢業於美國德州大學奧斯汀分校東亞語文研究所碩士班（Asian Cultures and Languages, the University of Texas at Austin），目前正攻讀博士班。又字音檢索、簡譜製作等，感謝研究助理顧明和、陳姿因、賴慧娟協助。

¹ 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〉，中華民國聲韻學學會主編：《聲韻論叢》第九輯（臺北：臺灣學生書局，2000年），頁229-254。

音律論與演唱論。

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²。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製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。就其論述對象而言，針對劇作家與演唱家似乎是畛域顯然，但是當戲曲理論家提出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，二者之間便有了交集。

周德清(1277-1365)將音韻學放置在北曲創作論，主要宗旨是要提供北曲家創作「文律兼美」的作品，從而達到「歌其字音必其字」的美學訴求³。明代運用音韻論述度曲的著作，以王驥德(1560?-1623)《曲律》、魏良輔(1526[7]-1586[7])《曲律》、沈寵綏(?-1645)《絃索辨訛》、《度曲須知》⁴為代表。王驥德上承周德清，轉為針對南曲劇作家建構度曲論。魏良輔、沈寵綏度曲論針對演唱者。他們雖然都將音韻學界入度曲論，但是指引對象不同，恰好印證上述「度曲」定義的兩大方向。從明嘉靖年間崑山水磨調的改革創發直到明代晚期，崑山腔蓬勃興盛，已達到「四方歌曲必宗吳門」的局面。魏良輔、沈寵綏兩位曲度家的著作分別成為明代崑山腔創發與巔峰的代表作，他們將音韻學界入度曲論，指示咬字吐音之原理，恰可作為觀察明代崑山腔度曲論的形成與建構。

一、崑腔度曲論之形成

嘉靖年間崑山腔興起之後，魏良輔《曲律》援用音韻學，成為崑腔度曲學的奠基之作，對習唱崑曲的方法步驟和原則技巧有精要簡約的論述。《曲律》有兩個不同版本。一本最早見於明周之標選輯《吳歛翠雅》(1606-1616)⁵的「魏良

² 周維培：《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁28。

³ 拙作：〈從音韻學角度考察北曲度曲論的形成——論周德清「歌其字音必其字」的度曲論〉，《臺大中文學報》第21期（2004年12月），頁141-184。

⁴ [明]魏良輔：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》五（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁5-7。

⁵ [明]周之標編選：《吳歛翠雅》（臺北：臺灣學生書局，1984年《善本戲曲叢刊》，第2輯第12-13冊）。有梯月主人周之標寫於丙辰臘月望日之〈小引〉，丙辰即萬曆三十四年(1606)。又該書有萬曆四十四年(1616)刻本。

輔《曲律》十八條」⁶。一本是近人路工所藏明張丑(1568-1610)《真迹日錄》中發現長洲人文徵明(1470-1559)手寫《南詞引正》⁷，署名「婁江尚泉魏良輔著，昆陵吳崑麓⁸校正」，末有曹含齋(1521-1575)⁹於嘉靖丁未(嘉靖二十六年，1547)跋文，早於《吳歛翠雅》著錄《曲律》五、六十年，錢南揚據此作〈魏良輔《南詞引正》校註〉¹⁰。這兩種版本各有增減，即使內容相同，字句亦有出入。《曲律》有三條是《南詞引正》所無；《南詞引正》有四條是《曲律》所無，其中論及戲曲音韻問題別具意義。以下僅摘取和音韻學相關的論述進行分析¹¹。

魏良輔《曲律》曰：「曲有三絕：字清爲一絕，腔純爲二絕，板正爲三絕。」¹²咬字吐音準確是唱曲首務，而掌握「字清」的原則是聲調分明。字清與四聲關係密切，《南詞引正》曰：

五音以四聲爲主，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》詞義高古，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。¹³

五音指宮商角徵羽五聲音階¹⁴，《南詞引正》曰：「五音：宮商角徵羽。俱要正，不宜偏側。」¹⁵可參證。五音旋律與字音結合時，應以體現四聲爲要務：故平上去入，務必精準，若四聲不準，五音旋律亦隨之廢弛。唱曲者往往爲了做

⁶ 周貽白：《曲律注釋》，《戲曲演唱論著輯釋》（北京：中國戲劇出版社，1962年），以《吳歛翠雅》爲底本，以《崑腔原始》和《南詞引正》作參考。

⁷ 魏良輔：《南詞引正》，收入路工：《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁239-241。本文引用據此。

⁸ 吳崑麓，指吳崑，字宗高，題爲「思陵」，係常州人，與曹含章是鄉貢同年。

⁹ 曹含齋，名大章，金壇人，以進士授翰林院編修，嘉靖二十五年(1546)鄉貢，三十二年(1553)癸丑進士。

¹⁰ 錢南揚：〈魏良輔《南詞引正》校註〉，《漢上宦文存》（上海：上海文藝出版社，1980年），頁89-108。

¹¹ 兩種版本可參證補充，相關論述皆納入。行文以《曲律》與《南詞引正》區別。

¹² 魏良輔：《曲律》，頁7。

¹³ 魏良輔：《南詞引正》，頁240。

¹⁴ 周貽白《曲律注釋》將五音解釋爲宮、商、角、徵、羽，加上變宮、變徵則爲七音（頁84）。錢南揚〈魏良輔《南詞引正》校註〉：「俗作合、四、上、尺、工，五音是爲四聲服務的。」（頁99）

¹⁵ 魏良輔：《南詞引正》，頁241。

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》：「裊情絲吹來閒庭院」，「裊」字工尺譜為「六工」（簡譜為 53），上聲字起音較高，很容易唱成平聲；又如「我步香閣怎便把全身現」，「步」工尺譜「六仕」（簡譜為 g^h5⁰），兩音之間加了墊音，這個墊腔是隨任唱者添加¹⁶。爲了唱出墊音，加上 n 音只有八分之一拍，極短促，很容易唱成入聲頓字。《南詞引正》又曰：「四實：平上去入。俱要著字，不可泛然，不可太實，則濁。」¹⁷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，亦即爲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。四聲乖迂，就會把字唱「倒」，形成「交付不明」現象；即使音色婉轉繞梁，終不足取，只是「做腔賣弄」而已。南曲四聲具備，字字句句皆要唱理透徹，不可只取《中州韻》平上去三聲之便而草率簡略。《南詞引正》曰：「士夫唱不比慣家，要恕：聽字到，腔不到也罷；板眼正，腔不滿也罷。意而已，不可求全。」¹⁸這原是魏良輔評論士大夫唱曲的尺度要從寬。相對而言，有經驗的行家演員（慣家）要「字到」（咬字準確，四聲陰陽、開齊合撮沒有錯誤）；要「板眼正」（沒有走板、漏眼之病）；要「腔滿」（行腔的斷續、頓挫、輕重、疾徐都要飽滿）¹⁹。對慣家唱曲之要求，恰與曲之三絕字清、腔純、板正照應，而吐字精準依然是首要之務。

北曲入派三聲，南曲入聲獨立，四聲分陰陽，《曲律》曰：「曲有兩不雜：南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字。」²⁰所謂南北不雜包括「字音」和「腔調」兩方面，誠如《南詞引正》云：「北曲與南曲大相懸絕，無南腔、南字者佳，要頓挫。……唱北曲，宗中州調者佳。伎人將南曲配弦索，眞爲方底圓蓋也。」²¹主張北曲不可雜南字和南腔，並且要以發祥地中州（開封、洛陽、鄭州一帶的河南）爲佳；同理類推，南曲亦不可雜北字和北腔。不過，崑曲雖是南腔，卻不可

¹⁶ 俞振飛：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，1982年），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，因中間少一個音而扞格不順。爲求順適，往往在兩個工尺之間添加一個墊音，謂之「墊腔」。一般曲譜對這種墊音向不載明，一任唱者吹者隨意添加（頁17）。

¹⁷ 魏良輔：《南詞引正》，頁241。

¹⁸ 同前註，頁240；魏良輔《曲律》沒有這條文字。

¹⁹ 錢南揚：《魏良輔《南詞引正》校註》，頁99。

²⁰ 魏良輔：《曲律》，頁7。

²¹ 魏良輔：《南詞引正》，頁240；魏良輔《曲律》沒有這條文字。

用方言土音，《南詞引正》曰：

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，須平坦氣清時漸改之。如改不去，與能歌者講之，自然化矣。殊方亦然。²²

查蘇州音²³冰 [pin]、明 [min]、娉（押）[p'an] 都是唇音，清 [ts'in]、亭 [din] 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 [-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。知 [tsʏ]、之 [tsʏ]、至 [tsʏ]、使 [sɿ] 等字，蘇州話都讀成齒音 [ts]，證明「松（陵）人病齒音」。此外，蘇州人有撮、有不撮，譬如朱 [tsʏ]、書 [sʏ]、廚（除）[zʏ] 撮口；徐 [zi]、胥 [si] 不撮口，魏良輔顯然認為這些字應唱成撮口。以上蘇人將舌根鼻音收尾唱成舌尖鼻音、將捲舌音唱成齒音、不辨撮口等，都是土音現象，歌者宜漸漸改之。

歌者除了掌握平仄四聲、不雜南北字音、去除土音，尚須克服五難，《曲律》曰：「開口難，出字難，過腔難，低難，轉收入鼻音難。」²⁴以漢字結構而言，一個字可分字頭發聲、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或陰陽，而聲母又牽涉發音部位與發音方法，同時也是發出的第一個音，調門和工尺皆要精確無誤，故曰「出字難」。「閉口難」即「轉收入鼻音難」，指雙唇鼻音收尾 [-m]，即《中原音韻》侵尋、廉纖、監咸。北曲有閉口音，吳人無閉口字，王驥德《曲律·論閉口字》說：「閉口者，非啓口即閉；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。」從開口逐漸收入鼻音，而後以閉口收音。王氏驥德具體指示「歌者調停其音，似開而實閉，似閉而未嘗不開」²⁵的方法，就是要歌者掌握唱南曲

²² 同前註，頁241。

²³ 本文吳語擬音依據李榮主編：《蘇州方言詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998年）；宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》（上海：上海辭書出版社，2003年）。李珍華、周長楫編撰：《漢字古今音表》（北京：中華書局，1988年）。《中原音韻》依據寧繼福：《中原音韻表稿》（吉林：吉林文史出版社，1985年）。《洪武正韻》依據應裕康：〈洪武正韻聲母音值之擬定〉，《中華學苑》第6期（1970年9月），頁1-35。

²⁴ 魏良輔：《曲律》，頁7。魏良輔：《南詞引正》：「五難：閉口難，過腔難，出字難，低難、高難。」頁241。

²⁵ 以上兩段引文見〔明〕王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》四（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁113。

時如何表現特殊的閉口字。王驥德論閉口字唱法恰可作為魏良輔「閉口難」或「轉收入鼻音難」之註腳。

魏良輔援用音韻學知識詮釋度曲原則，也成為評斷歌者的準則，《曲律》曰：「聽曲不可喧嘩。聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便為擊節稱賞。」²⁶聽曲者不但要有風度，還要有審音辨曲之能力，要從「吐字、板眼、過腔」三者辨識歌者唱曲工拙，也呼應「字清、腔純、板正」唱曲三絕。《曲律》以曲話形式提出崑腔度曲之大綱，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，都在沈寵綏的度曲著作有更深入精微的論述。

二、崑腔度曲論之建構

繼芝庵《唱論》和魏良輔《曲律》兩本曲話後，江蘇松陵沈寵綏《絃索辨訛》及《度曲須知》(1639)²⁷以專書專章的性質論述度曲。《絃索辨訛》選錄北曲《西廂記》雜劇全本及當時傳奇劇本中習彈之南北合套²⁸和北曲聯套²⁹共十套，在每一首曲文兩旁註記不同符號，熟悉六種鉗記即可掌握北曲的標準唱法。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，每章擬標題，相較於魏良輔曲話式《曲律》，其建構度曲論可謂厥功甚偉。沈寵綏說：「南詞向來多譜，惟絃索譜則絕未有睹，所以《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，且釐權尤為透關。」³⁰所謂「論南」指南曲崑山腔，其中有吳中語音，吳人如何運用南腔南調南字唱崑腔，就是《度曲須知》的精神旨趣。沈寵綏兩本著作，既標示吳中北曲絃索之唱，又論述吳中崑腔之唱。本文著眼於歷史角度，因此融合二書，勾勒基本輪廓與架構，分析沈氏如何從音韻學建構崑腔度曲論。

²⁶ 魏良輔：《曲律》，頁7。

²⁷ [明]沈寵綏：《絃索辨訛》、《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》五。兩本書皆有沈寵綏寫於崇禎己卯（1639）序文。（頁19-20、189-190）

²⁸ 選自鄭若庸《珍珠馬·阻歡》、李日華《詠西湖》南北合套。

²⁹ 選自明傳奇《千金記》、《焚香記》、《寶劍記》、《紅拂記》、《西樓記》、《紅梨記》、《珍珠衫》、《小十面·凱歌》等北曲套曲。

³⁰ 沈寵綏：《度曲須知·凡例》，頁193。

(一) 北叶《中原》，南遵《洪武》

沈寵綏承繼魏良輔「曲有兩不雜」的原則，《絃索辨訛》提出：「『南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字』，誠哉良輔名語。顧北曲字音，必以周德清《中原韻》為準，非如南字之別遵《洪武韻》也。」³¹這段話主要旨意在以《中原音韻》為北曲字音標準，辨正吳人歌唱絃索北曲之訛；從而透露以《洪武正韻》為南曲崑曲字音典型。從腔調和方言特質而言，南曲已別有發展，〈曲運隆衰〉說：「詞既南，凡腔調與字面俱南，字則宗《洪武》而兼祖《中州》。」³²沈寵綏稱《中原韻》指周德清《中原音韻》(1324)，稱《中州》指王文璧《中州音韻》，稱《洪武》指《洪武正韻》。主張南曲宗《洪武》而兼祖《中州》，是因南曲有入聲。沈氏提出「北叶《中原》，南遵《洪武》（北曲字面皆遵《中原韻》，若南曲字面又遵《洪武韻》，故入聲亦從之。詞隱先生有遵制，《正吳編》可考）。」³³表面讀來句意單純，似乎就是說凡北曲咬字吐音、句中字面、押韻俱以《中原音韻》為宗，南曲則俱以《洪武正韻》為準，事實並非如此。

1. 南北曲平上去三聲共押《周韻》

明代以來對南曲韻書的依據一直有不同看法。沈寵綏追溯明代沈璟與王驥德對南曲用韻的主張。沈璟主張宗《中州韻》，又說：「《周韻》惟魚居與模吳，尾音各別；齊微與歸回，腹音較異。餘如邦、王諸字之腹尾音，原無不各與本韻諧合。至《洪武韻》雖合南音，但中間音路未清，比之《周韻》，尤特甚焉。且其他別無南曲韻書可遵，是以作南詞者，從來俱借押北韻，初不謂句中字面，並應遵做《中州》也。」³⁴《中原音韻》魚模既然合韻，代表元代語音可以同押。然而吳語方言，魚〔jy 陽平〕、居〔tɕy 陰平〕 / 模〔mo 陽平〕、吳〔ɦəu 陽平〕，尾音在撮口與合口之別；邦〔pəŋ 陰平〕、王〔ɦuəŋ 陽平〕，腹尾音在開口與合口之別，故沈璟說魚居與模吳有別。然而《洪武韻》中間音路未清，又其他別無南曲韻書可遵，且傳奇作家實際用韻多借押北韻，故而主張宗《中州韻》。

³¹ 沈寵綏：《絃索辨訛·凡例》，頁23。

³² 沈寵綏：《度曲須知·曲運隆衰》，頁198。

³³ 沈寵綏：《度曲須知·入聲收訣》，頁208。

³⁴ 沈寵綏：《度曲須知·宗韻商疑》，頁235。

王驥德承繼沈璟評《周韻》之得失，《曲律·論韻》曰：「周之爲韻，其功不在於合而在於分，而分之中猶有未盡然者。如江陽之於邦王，齊微之於歸回，魚居之於模吳，真親之於文門，先天之於鵠元，試細呼之，殊自逕庭，皆所宜更析。」³⁵王驥德批評《周韻》江陽、齊微、魚模、真文、先天諸韻應該分韻。《洪武正韻》就是將齊微韻析爲「齊」、「薺」、「霽」[-i]和「灰」、「賄」、「隊」[-uei]（廣義開口與合口之分）；魚模韻析爲「魚」、「語」、「御」[-y]和「模」、「嫫」、「暮」[-u]（狹義合口與撮口之分）；蕭豪韻析爲「蕭」、「篠」、「嘯」[-ieu]和「爻」、「巧」、「效」[-au]或[-iau]（細音與洪音之分）³⁶。王驥德認爲上述諸韻應該分韻，於是「多取聲《洪武正韻》，遂盡更其舊，命曰《南詞正韻》」³⁷。

針對沈璟、王驥德相左之論，沈寵綏〈宗韻商疑〉提出折中之道：「凡南北詞韻脚，當共押《周韻》；若句中字面，則南曲以《正韻》爲宗。」³⁸根據沈寵綏考察：「平上去聲，北南略等。（平上去三聲之音，南北曲大略相同。）入聲入唱，南獨異音。（南曲入聲字面，仍唱入音，不照《中原韻》派叶平上去三聲，故與北曲異音。）」³⁹既然平上去三聲，南北曲大略相同，應該精確說是：南北曲平上去三聲共押《周韻》。

關於魚模當分，沈寵綏倒有辯解：「夷考《中原》各韻，涇渭甚清，惟魚模一韻兩音，伯良王氏，猶或非之。然曰魚、曰模，標目已自顯著，收于收鳴，混中亦自有分。」⁴⁰意思是說魚韻收「于」[-y]音，模韻收「鳴」[-u]音，韻目自有分別。沈寵綏分辨二韻，〈收音總訣〉曰：

模及歌戈，輕重收鳴。（模韻收重，歌戈收輕）……魚模之魚，厥音乃于。⁴¹
這裏用口訣形式再次析辨魚韻收「于」音。模韻及歌戈韻收「鳴」音，但「模

³⁵ 王驥德：《曲律·論韻》，頁111。

³⁶ 相關考證，參拙著：《王驥德曲論研究》（臺北：臺灣大學出版委員會，1992年），頁190-191。

³⁷ 王驥德：《曲律·論韻》，頁113自述編《南詞正韻》之事。相關考證參同前註，頁185-193。

³⁸ 沈寵綏：《度曲須知·宗韻商疑》，頁235。

³⁹ 沈寵綏：《度曲須知·入聲收訣》，頁207。

⁴⁰ 同前註，頁208。

⁴¹ 沈寵綏：《度曲須知·收音總訣》，頁206。又「輕重收鳴」《中國古典戲曲論著集成》本作「載重收鳴」，誤刊（頁206）。今據「明崇禎己丑十二年刊清順治己丑六年補刊跋文本」校正，國家圖書館善本室藏。

韻收重，歌戈收輕」。〈音同收異考〉曰：「歌戈似與模韻相通，但滿呼半吐殊唱（模韻滿呼，歌戈半吐）。……韻韻各成口法，聲聲堪著推敲。至於出口一而含舒略判，收音等而輕重微懸，則如蘆不同羅，祖非類左，誰辨歌戈模韻之攸分。」⁴²模韻滿口是說「全韻唱法皆滿口」，例如「蘆」、「祖」；歌戈半吐是說「全韻口法俱半開」，例如「羅」、「左」。根據寧繼福擬音，魚模韻 [-u]，歌戈韻 [-ɔ]，其主要元音差異在舌位之高低。[u] 屬舌面後圓唇元音，舌位最爲高舉，下顎隨之提高，口形較爲閉合，幾乎是「滿口」；[ɔ] 的舌位較 [u] 低，屬舌面後半高圓唇元音，口形是「半開」。若是發低元音 [ɑ] 或 [a] 的時候，舌位趨下，下顎隨之下張，口形較開⁴³。整體言之，唱模韻時，在滿口（滿呼）的口形之下要將字音收束，當然用力較重；相較之下，唱歌戈韻時口形半開（半吐），用力較輕，此之謂「模韻收重，歌戈收輕」⁴⁴。沈寵綏特別在〈音同收異考〉將模韻與歌戈韻之陰平、陽平、上、去諸字全部羅列，並加以註明滿口、半開之別⁴⁵，就是要強調二者「收音等而輕重微懸」。題爲「音同收異考」就是說主要元音雖然位置相近，但是收音不同，唱法自亦有別。沈寵綏雖主張南北曲共押《周韻》，但對魚 / 模之分，模 / 歌戈之分，說明即使南曲魚模韻同押，歌者應知收音不同。

2. 南曲入聲韻遵《洪武正韻》

如上引述：「平上去聲，北南略等。入聲入唱，南獨異音。」入聲調都帶有塞音韻尾輔音 [-p] [-t] [-k]。入聲入唱就是要根據入聲自成韻類的《洪武正韻》，沈寵綏就《正韻》「一屋」、「二質」、「三曷」、「四轄」、「五屑」、「六藥」、「七陌」、「八緝」、「九合」、「十葉」等入聲韻目編成字尾口訣。下文以《正韻》十個入聲韻字爲代表，根據董同龢《中原音韻》與《洪武正韻》入聲韻之擬音⁴⁶，將沈氏〈入聲收訣〉列表解說：

⁴² 沈寵綏：《度曲須知·音同收異考》，頁300-301。

⁴³ 關於舌位高低、前後及唇形之圓展影響元音的不同音質，參何大安：《聲韻學中的觀念和方法》（臺北：大安出版社，1987年），頁30。

⁴⁴ 參考董忠司：〈明代沈寵綏語音分析觀的幾項考察〉，《孔孟學報》第61期（1991年3月），頁205。

⁴⁵ 沈寵綏：《度曲須知·音同收異考》，頁301-304。

⁴⁶ 董同龢：《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版社，1981年），頁73。因爲董先生只對《洪武》入聲韻擬音，而沈寵綏往往以《中原》爲基準，指示《洪武》入聲韻收音。爲便

〈入聲收訣〉	收音提示	筆者解說
首韻曰屋，音却云何？ 鳴乃其音，略類歌模。	《洪武韻》入聲，其目有十，屋字乃首韻之目也。 《洪武》屋韻，與《中原》歌戈模韻，俱收鳴音。	屋〔ʔuk入〕，《中原》歌戈韻[-o] [-io] [-uo]和模韻[-u] [-iu]，主要元音俱收舌面後圓唇音[u]，接近「鳴」音。
曰屑曰葉，音却有說。 車遮無兩，哀奢反切。	《洪武》屑、葉韻，與《中原》車遮韻，其音皆哀奢切 ⁴⁷ 。	屑〔siet入〕、葉〔oiep入〕，《中原》車遮韻[-ie] [-ye]，主要元音皆舌面前元音[ie]。沈寵綏又云：「車遮之音，遏叶平聲」，注曰：「遏，入聲爲哀葛切，平聲爲哀奢切，與車遮音絕肖。」 ⁴⁸ ，可證。
曰質曰緝，音須覈實。 噫帶濁聲，齊微彷彿。	《洪武》質、緝韻，與《中原》齊微韻，共收噫音，但質緝出音，微帶濁耳。	質〔tʃiət入〕；緝〔ts'iep入〕，《中原》齊微韻[-i] [-iei] [-uei]，共收音「噫」音[-i]，屬舌面前展唇高元音，但質、緝短促，故出音微濁。
曰曷曰合，音須旁叶。 叶却平聲，便是捷訣。	曷、合之平聲，即曷、合之尾音，故但長吟其字，便是平聲，豈不直捷？	曷〔ɣot入〕配寒韻，合〔ɣap入〕配覃韻。[o]口形半開，[a]口形全開，易於延長其音，故長吟就是平聲寒韻[-an] [-ian] [-uan] ⁴⁹ 、覃韻[-am] [-iam] ⁵⁰ 。將寒、覃韻急促短收就是曷、合入聲韻，故曰「叶却平聲，便是捷訣」。
韻目有藥，其音何若？ 丫字土音，方有著落。	丫，本於家切。今丫枝、丫叉、丫頭之類，俗呼別有土音，即是藥韻之音。	藥〔oiak入〕，用蘇州丫字土音於家切[iaʔ]，即是藥韻。
韻目有陌，其音何出？ 効叶平聲，轉腔斯得。	効，本胡得切，以平聲叶効字，即是陌韻之音。	將《洪武》「効」字胡得切〔ɣək入〕讀成平聲[ɣə]，就是陌韻之音。
韻目有轄，其音何法？ 家麻帶濁，哀杷其切。	《洪武》轄韻，與《中原》家麻韻，其音略同，但家麻音稍清，轄字音爲哀杷切，稍濁。	轄，哀杷切〔yat入〕，《中原》家麻韻[-a] [-ia] [-ua]，主要元音相同，但轄韻短促，讀音較濁。

沈寵綏入聲收音口訣的方式是以各韻標目爲主，標目以下的口訣中，所舉例字大抵是該韻腳之字，例如「曰質曰緝，音須覈實；噫帶濁聲，齊微彷彿」，「實」、「佛」字屬質韻。又如「韻目有藥，其音何若？丫字土音，方有著落」，「若」、「落」字屬藥韻，故曰「標目以下字面，厥音與目音並同，故但

於觀照，此處獨用董先生擬音，便於統一。

⁴⁷ 《中國古典戲曲論著集成》本作哀奢切，誤刊，據明刊本改爲哀奢切。

⁴⁸ 沈寵綏：《度曲須知·收音總訣》，頁206。

⁴⁹ 寒韻兼指寒早翰，相當於《中原音韻》的寒山韻（干、看、寒、安等字）與桓歡韻。參董同龢：《漢語音韻學》，頁72。

⁵⁰ 覃韻兼指覃感勘，相當於《中原音韻》監咸韻。參同前註。

演字目之音，餘字之音可概」⁵¹。口訣之後，沈氏以括弧指示收音方法，筆者借用擬音逐一詮釋。入聲調都帶有塞音韻尾輔音 [-p] [-t] [-k]，《洪武》諸字之擬音亦然，但是沈寵綏的入聲收音口訣竟不包含塞音韻尾，例如藥韻的收音方法是以丫字土音於家切 [iaʔ]，可以看出藥韻入聲收音不含 [-k]。入聲南遵《洪武》在填詞用韻與度曲歌唱之間出現落差現象。入聲字可以表現「出口唱斷」的特色，但其塞音韻尾在實際演唱則難以體現。檢閱蘇州方言，屋 [oʔ 陰入]、質 [tsəʔ 陰入]、曷 [əʔ 陰入]、轄 [huaʔ 陰入]、屑 [siaʔ 陰入]、藥 [fiaʔ 陽入]、陌 [maʔ 陽入]、緝 [ts'iəʔ 陰入]、合 [həʔ 陽入]、葉 [hiaʔ 陽入]，看出古入聲尾在今吳方言多變為喉塞音 [ʔ]，亦即入聲韻後面帶有喉部肌肉的緊張或輕微的喉塞音，元音很短促，不能延長，元音的舌位照例要比舒聲韻後些，音色要略微暗些⁵²，這就是沈寵綏說《洪武》質、緝韻出音比《中原》齊微韻略濁，轄韻比家麻韻稍濁的緣故。沈寵綏入聲收音口訣無塞音韻尾，反而接近吳語方言，意味晚明時代，吳語入聲已經變為喉塞音。

編寫〈入聲收訣〉的目的就是要提供入聲入唱的規範，因此如果某一首南曲押入聲韻，就要以入聲調唱之。沈寵綏特別錄了一首全套入聲字面：

藥韻質韻藥韻陌韻屋韻藥韻屋韻屋韻 陌韻陌韻屑韻屑韻藥韻質韻陌韻 藥韻質韻屑韻屑韻陌韻
 却只落得綠莫竹曲，尺滴鏡月鶴失伯，各一別越直
 丫土噫濁丫土劫平鳴音丫土鳴音鳴音 劫平劫平哀奢哀奢丫土噫濁劫平 丫土噫濁奢哀奢劫平
 屋韻屑韻
 欲說⁵³
 鳴音哀奢

曲文（上方）註記的就是該字韻部，左旁（下方）註記就是該字收音。例如曲文第一個字「却」屬藥韻，以丫字土音收音；第二個字「只」屬質韻，以噫音收音，微帶濁聲；以此類推，創發「右旁記韻，俾字有歸門；左旁記音，令收無雜濶」⁵⁴的註記方式。這首曲文的註記完全呈現〈入聲收訣〉之原理，證明沈寵綏

⁵¹ 沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁209。按：沈氏雖說「厥音與目音並同」，但若千字並非吻合，例如「曰屑曰葉，音却有說」，「說」字曷韻：「韻目有轄，其音何法」，「法」字合韻：「韻目有陌，其音何出」，「出」字質韻。

⁵² 入聲塞尾韻是蘇州音系聲母特點之一，參袁家驊等著：《漢語方言概要》（北京：文字改革出版社，1980年），頁62。

⁵³ 沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁220。原書以直式排版，以曲文為中心分左右兩旁；本文橫式排版，以曲文為中心分上下，上方即右旁，下方即左旁。

⁵⁴ 同前註，頁209。

南曲入聲入唱的準則，也印證其音韻理論的實際運用。

沈寵綏除了編寫〈入聲收訣〉，也對平聲韻（舉平以該上去）編寫〈出字總訣〉和〈收音總訣〉，如魚模韻出字口訣：「撮口呼」，收音口訣：「模及歌戈，輕重收鳴。……魚模之魚，厥音乃于。」⁵⁵其中「鳴」字屬模韻，「于」字屬魚韻，同樣表現「厥音與目音並同」的現象，可見沈寵綏編寫收音口訣之用心。四聲口訣最後總結：「北叶《中原》，南遵《洪武》。音韻分清，乃稱合譜。」⁵⁶沈氏以韻目為類，運用各韻的發音部位與發音方法編成口訣，可掌握每一個字的出字與收音原則，可使「南北兩曲，平仄四聲，韻各釐清，音皆收正」⁵⁷。

3. 南曲句中字面以《洪武正韻》為宗

綜合上述兩項，沈寵綏提出折中的方法是：「凡南北詞韻脚，當共押《周韻》；若句中字面，則南曲以《正韻》為宗，而朋、橫等字，當以庚青音唱之。北曲以《周韻》為宗，而朋、橫等字，不妨以東鐘音唱之。」⁵⁸北曲音唱以《周韻》為準，入派三聲。南曲音唱則是平上去三聲押韻遵《中原》，入聲押韻與句中字面俱遵《洪武》，不僅要入聲入唱，句中字面也要遵《洪武》。例如北曲《西廂》「月色橫空」之「橫」要唱《周韻》東鐘〔xuəŋ 陽平〕⁵⁹，南曲「晚渡橫塘」之「橫」應唱《洪武》庚韻〔ɣuəŋ 平〕⁶⁰。可見沈寵綏所謂「平上去聲，北南略等」只是一個通則，事實上不少南北字音仍然有相當的差異性，所以才說「句中字面，則南曲以《正韻》為宗」。如此說來，辨別南北字音顯然是必要之務。沈寵綏〈字釐南北〉即是「音釐南北」，主要在釐清南北字音之異。

為了具體呈現南北音異，沈寵綏專寫〈北曲正訛考——宗《中原韻》〉，明示編寫旨趣：「吳音有積久訛傳者，如師本叶詩，俗呼思音，防本叶房，俗呼龐音。初學未遑考韻，率多訛唱取嗤。今摘北字之概，分韻列左，蓋倣詞隱先生

⁵⁵ 沈寵綏：《度曲須知·出字總訣》，頁205；〈收音總訣〉，頁206。

⁵⁶ 沈寵綏：《度曲須知·入聲收訣》，頁208。

⁵⁷ 沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁209。

⁵⁸ 沈寵綏：《度曲須知·宗韻商疑》，頁235。

⁵⁹ 沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁217。庚青韻舉例，語見《西廂記·聯吟》【鬥鶻鶻】，右旁註「東中」（筆者按：東中即東鐘韻）。

⁶⁰ 沈寵綏：《度曲須知·宗韻商疑》，頁235。

《正吳編》遺意也。」⁶¹副標題曰「宗《中原韻》」就是以《中原音韻》之音正吳中之訛。故〈北曲正訛考〉依據十九韻部，各韻分列平上去三聲，入派三聲亦在該聲調之下，以支思韻為例，各摘一字為例：

〔平聲〕師（叶詩。不作思。）

〔上聲〕紙（叶止。不作紫。）入作上塞（叶死。思子切，又叶賽。）

〔去聲〕賜（叶耜，詞忒切。非思忒切。）是（叶試，詩至切。非時至切。）⁶²

沈氏將幾個同音字歸類，或直接標注正確音讀或用反切，如師叶詩。不作思；賜叶耜，詞忒切。非思忒切。是說北曲「師」讀〔ʃi 陰平〕不讀吳語思〔sɿ 陰平〕；「賜」讀詞忒切〔si 去聲〕，不讀《洪武》思忒切〔sie 去〕，也不讀吳語〔sɿ 陰去〕。所謂「不作思」、「非思忒切」，就是該字不作吳中音讀。因此，原本是要矯正歌者以吳語方音唱北曲造成訛唱取嗤的現象，但是為「正吳中之訛」，同時對照出南北音異。從〈字釐南北〉列舉字例，參照〈北曲正訛考〉，可以歸納沈氏觀察南北字音大抵有幾方面差異。

其一，同聲母聲調，不同韻母。如謀字，《中原》叶謨（魚模韻陽平，忙逋切，〔mu 陽平〕），《洪武》（尤韻，莫侯切，〔mou 平〕），叶茂〔mou 平聲〕。其二，同韻母聲調，不同聲母（清濁有別）。如：袖，《中原》叶囚去聲〔siəu 去〕，《洪武》似救切〔ziou 去〕。查〈北曲正訛考〉：「囚，慈秋切，非詞秋切」，意思是說「袖」字在《中原》叶囚去聲，清音心母[s]；在《洪武》詞救切（同似救切），濁音徐母[z]，是陽去字。故〈北曲正訛考〉：「袖，叶囚去聲。非叶秀，陽聲。」⁶³其三、兩韻殊音，南北迥異，如皮字，《中原》叶培〔p'i 陽平〕，《洪武》叶毘〔b'ie 平〕。其四，一字兩讀，需辨別宜北音或宜南音，或南北音皆可。如袂字，《中原》叶謎（齊微韻，迷閉切，〔mi 去聲〕）⁶⁴，亦叶昧（齊微韻，迷閉切，〔mui 去聲〕）；《洪武》叶謎（霽韻，彌計切，〔mi 去聲〕），是南北俱可唱「謎」，而唱「昧」則宜北不宜南。

在南北音異中，沈寵綏非常重視陰陽之別。〈字釐南北〉比較南北陰陽不

⁶¹ 沈寵綏：《度曲須知·北曲正訛考——宗中原韻》，頁270-279。

⁶² 同前註，頁271。

⁶³ 以上兩段引文，同前註，頁278。

⁶⁴ 《中州音韻》未收袂字又讀謎，若用謎字反切，可以對照出與《洪武》同音。

同：

「鳳」字，《中原》夫貢切，叶諷，屬陰；《洪武》馮貢切，屬陽。「話」字，《中原》叶化，屬陰；《洪武》胡挂切，屬陽。「幼」字，《中原》叶右，屬陽；《洪武》伊謬切，屬陰。「向」字，《中原》奚降切，屬陽；《洪武》許亮切，屬陰。「愛」字，《中原》昂蓋切，屬陽；《洪武》於蓋切，屬陰。「待」字，《中原》叶帶，屬陰；《洪武》度耐切，屬陽。「誓」字，《中原》申智切，屬陰；《洪武》時智切，屬陽。「按」字，《中原》昂幹切，屬陽；《洪武》於幹切，屬陰。「擋」字，《中原》徒浪切，屬陽；《洪武》丁浪切，屬陰。「甚」字，《中原》叶深去聲，屬陰；《洪武》時鳩切，屬陽。歷稽叶切，音響逕庭，確當北準《中原》，南遵《洪武》。乃今度北曲者，遇此等字面，往往涉《洪武》南音，乖謬不已甚乎？⁶⁵

今本《中原音韻》並無切語，沈寵綏使用的切語來自明吳興人王文璧《中州音韻》⁶⁶，此書作於明弘治末年與正德初年之交（1506年前後），比《正韻》（1375）晚一百三十年左右，比周德清《中原音韻》（1324）約晚一百八十年⁶⁷。

《中州音韻》平聲不分陰陽，但陰平字用原清聲字爲切語，陽平字用原濁音字爲切語，由此仍可看出陰平陽平之分。故其入聲派入平聲者便不稱「入聲作平聲陽」，直作「入聲作平」。入聲仍派入三聲而另列，此同於周德清《中原音韻》。從其切語看，多用非入聲字作原入聲字的反切下字，可見這些切語製作時，似乎認同《中原音韻》入派三聲⁶⁸。茲將〈字釐南北〉字例列表⁶⁹：

⁶⁵ 沈寵綏：《度曲須知·字釐南北》，頁237-238。

⁶⁶ 馮蒸：〈明清曲韻家對於漢語韻尾分析的貢獻——兼論「曲韻六部」說的創始人〉，提出此說，見馮蒸：《漢語音韻學論文集》（北京：首都師範大學出版社，1997年），頁380。按：筆者核對沈寵綏使用切語的確與《中州音韻》相同。此書又名《增訂中州音韻》、《重訂中原音韻》，是《中原音韻》的增補本。〔明〕王文璧：《中州音韻》，收入〔明〕程明善輯：《嘯餘譜》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年《四庫全書存目叢書·集部》，第425冊，影印明萬曆刊本）。

⁶⁷ 以下敘述，引用李新魁、麥耘：《韻學古籍述要》（西安：陝西人民出版社，1993年），頁363-364。

⁶⁸ 關於入聲切語，李新魁、麥耘說：「可見這些切語製作時，入聲已真正消失了。」見同前註，頁364。筆者認爲王文璧的時代及其語言還有入聲，用非入聲字爲反切下字似乎是認同入派三聲。

⁶⁹ 中古音根據李珍華、周長楫編輯：《漢字古今音表》。反切根據沈氏〈字釐南北〉所述；未提及者依據〈北曲正訛考〉。此表格係何大安教授指導製作。

音韻	例字	中古音 韻/紐/反切/ 擬音聲調	《中原音韻》 韻/紐/擬音聲調 /小韻諸字	《中州音韻》 反切/小韻諸字	《洪武正韻》 韻/紐/反切/ 擬音聲調	《蘇州方 言辭典》
鳳叶 韻	鳳	送/奉/馮貢/biŋ 陽去	東鍾/非/fuŋ 去/ 鳳奉諷縫	夫貢切/諷葑奉 俸鳳縫贈	送/符/馮貢/vuŋ 陽去	voŋ 陽去 boŋ 陽去
	諷	送/非/方鳳/piuŋ 陰去	東鐘/非/fuŋ 去/ 鳳奉諷縫		送/方/撫鳳/fuŋ 陰去	foŋ 陰平
話叶 化	話	夬/匣/下快/ɣwæi 陽去	家麻/曉/xua 去/ 話	胡卦切/鱧畫華 樺話	禡/胡/胡挂/ɣua 陽去	fo 陽去
	化	禡/曉/呼霸/hwa 陰去	家麻/曉/xua 去/ 化畫華鱧	荒卦切/化	禡/呼/呼霸/xua 陰去	ho 陰去
幼叶 右	幼	幼/影/伊謬/iəu 陰去	尤侯/明/iəu 去/ 又右佑祐狃宥袖幼 囿侑	移究切/又右宥 祐柚侑圍伙佑幼 油	宥/烏/伊謬/ɣiou 陰去	ix 陰上
	右	宥/雲/于救/ɣiəu 陽去 宥/于/云久/ɣiəu 陽上	尤侯/影/iəu 去/ 又右佑祐狃宥袖幼 囿侑		宥/以/云九/oiou 陽上 宥/以/爰救/oiou 陽去	fiy 陽去
向叶 項	向	漾/曉/許亮/hiaŋ 陰去	江陽/曉/xiaŋ 去/ 巷向項	奚降切/巷向項 珣	養/呼/許兩/xiaŋ 陰上 漾/所/式亮/ɣiaŋ 陰去 漾/呼/許亮/xiaŋ 陰去	ciä 陰去 ciä 陰上
	項	項/講/匣/胡講/ɣoŋ 陽上	江陽/曉/xiaŋ 去/ 巷向項		養/胡/戶講/ɣiaŋ 陽上	fiä 陽去
愛叶 礙	愛	愛/代/影/烏代/di 陰去	皆來/影/ai 去/ 艾愛噫齧	昂蓋切/艾礙齧 愛礙	泰/烏/於蓋/ɣai 陰去	ɛ 陰去
	礙	礙/代/疑/五漑/ɣpi 陽去			泰/五/牛蓋/ɣai 陽去	ɣɛ 陽去
待叶 帶	待	海/定/徒亥/dɛi 陽上	皆來/端/tai 去/ 帶戴怠迨待代袋大 黛岱	當賴切/帶戴襪 怠待代黛大貸逮 隸袋迨迨埭	解/徒/蕩亥/d'ai 陽上 泰/徒/度耐/d'ai 陽去	dɛ 陽去
	帶	泰/端/當蓋/tai 陰去	皆來/端/tai 去/ 帶戴怠迨待代袋大 黛岱		泰/都/當蓋/tai 陰去	ta 陰去
誓	誓	祭/禪/時制/ɣɛi 陽去	齊微/審/ɣi 去/ 世勢逝誓	中智切/世勢逝 誓貫	寘/時/時智/ɣie 去	ɣɛ 陽去
按叶 案	按	翰/影/烏汗/an 陰去	寒山/影/an 去/ 案按岸犴汗閑嗛	昂幹切/案按	翰/烏/於幹/ɣon 陰去	o 陰去
	案	翰/影/烏汗/an 陰去	寒山/影/an 去/ 案按岸犴汗閑嗛		翰/烏/於幹/ɣon 陰去	o 陰去
擋叶 蕩	擋	宕/端/丁浪/taŋ 陰去	江陽/端/taŋ 去/ 蕩宕礪當擋		漾/都/丁浪/taŋ 陰去	tā 陰去 tā 陰平
	蕩	蕩/定/徒朗/daŋ 陽上	江陽/定/taŋ 去/ 蕩宕礪當擋	徒浪切/蕩	養/徒/徒黨/d'aŋ 陽上 漾/徒/徒浪/d'aŋ 陽去 漾/佗/他浪/t'aŋ 陽去	dā 陽去
甚叶 深去聲	甚	寢/禪/常枕/ɣiəm 陽上	侵尋/審/ɣiəm 去/ 甚縊	叶深去聲/甚椹	寢/時/食枕/ɣiəm 陽上 沁/時/時鳩/ɣiəm 陽去	zən 陽去
	深	侵/書/式針/ciəm 陰平	侵尋/審/ɣiəm 陰平/ 深滌	賒針切/深	沁/丑/丑禁/tɣiəm 陰去 沁/所/式禁/ɣiəm 陰去 侵/所/式針/ɣiəm 陰平	sən 陰平

首先，從反切上字判讀，凡聲母是清音則屬陰，濁音則屬陽。例如「鳳」字，《中原》夫貢切，叶諷，反切上字「夫」，非母 [f] 屬陰；《洪武》馮貢切，反切上字「馮」，符母 [v] 屬陽。對照《中州》與《正韻》，每個字例恰好呈現南北陰／陽對比。這些例字都是去聲，《洪武》以反切上字表現陰去陽去，《中原音韻》去聲不分陰陽，而王文璧《中州音韻》如何分辨陰陽？其中「幼」、「向」、「愛」、「按」、「擋」屬陽去，除「幼」字明母濁音，後四字在《中州》甚至在中古都是清母，應該屬陰，何以沈寵綏說是屬陽？觀察其切語，「移究」、「奚降」、「昂蓋」、「昂幹」、「徒浪」，反切上字都是陽平；相對於「鳳」、「話」、「待」、「甚」的反切上字都是陰平。《中州音韻》平聲不分陰陽，但是陰平字用原清聲字為切語，陽平字用原濁音字為切語；依此類推，王文璧顯然以陰調為陰去的切語，以陽調為陽去的切語，沈寵綏既以《中州》反切為北曲字音典型，因此反切上字的陰陽就是決定該字屬陰或屬陽。

可是《中州》的反切畢竟是吳興人王文璧所製，其中應有吳語的音類，而吳語和《中原音韻》的聲母又有清濁不同。根據何大安教授〈韻首的迷思——《度曲須知》中的「屬陰」與「屬陽」〉的觀察：「沈寵綏一共舉了十個例字，其中『鳳、話、待、誓、甚』《廣韻》為濁聲母字，『幼、向、愛、按、擋』《廣韻》為清聲母字。吳語保留清、濁聲母的分別，《中原音韻》濁母清化，《廣韻》的濁聲母也都讀為清聲母。所以在《中原音韻》的讀音中，『幼、向、愛、按、擋』這些清聲母字固當屬陰，即使是『鳳、話、待、誓、甚』這些濁聲母字，於理也無不屬陰。可是《度曲須知·字釐南北》雖說所有來自濁聲母而《中原音韻》已經清化的『鳳、話、待、誓、甚』都『屬陰』，卻認為所有來自清聲母而連吳語也讀清聲母的『幼、向、愛、按、擋』都『屬陽』，這是什麼道理呢？有趣的是，『幼、向、愛、按、擋』都是去聲字，而『鳳、話、待、誓、甚』也都是去聲字。」何教授分析：「當遇到一個北曲中的去聲字，說吳語的人究竟應該唱成清聲母、還是唱成濁聲母，沈寵綏的判斷準則，是依北曲韻書《中原音韻》或《中州音韻》小韻韻首字的清濁而定。韻首字是清聲母，同音字中吳語還保留濁音的濁聲母字就『屬陰』，要唱成清聲母。韻首字是濁聲母，同音字中吳語為清音的清聲母字就『屬陽』，要唱成濁聲母。」最後結論是「以韻首小字定清濁，不是正確的判準。『幼、向、愛、按、擋』《中原音韻》為清聲母、《洪武正韻》為清聲母、今天的北方官話和吳語也莫不為清聲母，就是對沈寵綏的韻首判準最有力的駁斥。一個教導說吳語的人正確地唱北曲的判準，應該是：

凡遇去聲，一律『屬陰』，而不是隨機出現的韻首字在吳語中的清濁。」⁷⁰

我們不妨體會沈寵綏的用心良苦，其強調南北陰陽之異，目的也是在指示南曲句中字面以《正韻》為宗。相對而言，若是南北陰陽有別，同一個字，北曲字面要唱陰去，南曲字面則要唱陽去。例如北曲《西廂·佳期》【煞尾】：「動人處弓鞋鳳頭窄」，「鳳」下標註「夫貢切」，唱陰去。李日華《詠西湖》【泣顏回】「謾說鳳凰坡怎比繁華江左」，「鳳」下標註「馮貢切」⁷¹，證明南曲鳳字要唱陽去，此即沈寵綏所謂南曲句中字面以《洪武》為宗的原理。反之，北曲字面唱陽去，南曲字面則要唱陰去，例如北曲《西廂·佳期》【村裏逐鼓】「誰承望今宵歡愛」⁷²，「愛」字要唱陽去；南曲《西廂》【雁過聲】「我做了畫兒裏愛寵」⁷³，「愛」字要唱陰去。

這個辨別的重要意義在於唱北曲時，不可以「陽字陰唱」，例如北曲《西廂·鬧會》【錦上花】「來往向（叶巷）人前賣弄俊俏」，沈氏注曰：「曲中『向』字，韻中本叶巷，屬陽；俗皆作陰字唱，是北唱南音矣，還宜改正。」⁷⁴查《北曲正訛考》：「向，奚降切，非希降切。」⁷⁵奚字是陽平，希字是陰平，故曰奚字屬陽，俗作陰唱，是北唱南音，應該改正。沈氏《字釐南北》極力強調要矯正俗訛，不可陽字陰唱⁷⁶。

以上分析沈寵綏歸納南北字音之異，都是「句中字面以《正韻》為宗」的實際例證，南曲平上去三聲皆然。至於句中入聲也要以《正韻》為宗，亦即要入聲入唱。沈氏《收音譜式》用《西廂》北曲，類派《中原》各韻，逐套韻腳，摘出詳列於後。例如《西廂記·驚夢》【新水令】：

望蒲東蕭寺暮雲遮，慘離情半林黃葉。馬遲人意懶，風急雁行斜。離恨重疊，破題兒第一夜。⁷⁷

這首曲文押車遮韻，韻腳「葉」、「夜」字入作去，「疊」字入作平；句中

⁷⁰ 何大安：〈韻首的迷思——《度曲須知》中的「屬陰」與「屬陽」〉，《文與哲》第10期（2007年6月），頁361-374。全文對《字釐南北》這段字例有極為精微論證。

⁷¹ 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁106、146。

⁷² 同前註，頁103。

⁷³ 沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁220。

⁷⁴ 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁49。

⁷⁵ 沈寵綏：《度曲須知·北曲正訛考——宗中原韻》，頁271

⁷⁶ 沈寵綏：《度曲須知·字釐南北》，頁238-239。

⁷⁷ 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁117；又見沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁217。

「急」字入作平。這些字在北曲都是宗《中原音韻》，不唱入聲，因此右旁分別標註屬「車遮」、「齊微」，左旁收音同理。沈寵綏說：「北曲諸音，已收之略盡，惟是南詞之入聲入唱，尙有未該之音。茲錄南曲一套，并入聲字眼，照前譜式詳註。」⁷⁸這套就是南曲《西廂》【雁過聲】：

家麻尋侵車遮庚青齊微陌韻東中 庚青肖豪先天模韻廉纖庚青真文東中 質韻先天東中肖豪寒山
 花陰夜靜禮碧空，正遙天霧歛冰輪瑩。只見風掃殘
 衰巴開口過音鼻音噫音効平鼻音 鼻音鳴音舐脣鳴音閉口鼻音舐脣鼻音 噫濁舐脣鼻音鳴音舐脣
 東中 江陽皆來東中 肖豪江陽庚青 車遮齊微陌韻魚韻支思哥戈齊微東中 江陽東中江陽
 紅，香堦擁，好傷情，這堆積處似我眉峯。望東牆
 鼻音 鼻音噫音鼻音 鳴音鼻音鼻音 過音噫音効平于音衣詩鳴音噫音鼻音 鼻音鼻音鼻音
 質韻齊微寒山東中 哥戈質韻 齊微東中 質韻藥韻江陽東中支思東中 監咸支思江陽哥戈
 密意難通，何日魚水同。只索向夢兒中，暫爾相和
 噫濁噫音舐脣鼻音 鳴音噫濁于音噫音鼻音 噫濁丫土鼻音鼻音衣詩鼻音 閉口音詩鼻音鳴音
 東中 齊微模韻肖豪庚青齊微庚青江陽 哥戈模韻肖豪家麻支思齊微皆來東中
 哄。你做了鏡內情郎，我做了畫兒裏愛寵。⁷⁹
 鼻音 噫音鳴音鳴音鼻音噫音鼻音鼻音 鳴音鳴音鳴音哀巴衣詩噫音噫音鼻音

曲文押東中（東鐘）韻，句中出现「碧」、「只」、「積」、「密」、「日」、「索」等入聲字。因為南曲必須入聲入唱，故沈氏上方標註都是陌韻、質韻、藥韻等入聲字，下方標註入聲收音。陌韻標註「効平」（以「効」字平聲唱之），藥韻標註「丫土」（以吳語丫字土音唱之），質韻標註「噫濁」（噫帶濁聲）。《洪武》陌韻、藥韻收 [-k]，質韻收 [-t]，雖然韻尾不同，但沈寵綏入聲收音口訣並不包含塞音韻尾（詳見上文分析），而是以古入聲尾變為喉塞音 [-ʔ] 的吳方言。

從兩段南北曲文入聲字對照，沈氏標註韻腳及收音方式不同，證明北曲以入派三聲唱之，南曲韻腳及句中入聲都要遵《洪武》之音，惟入聲須以吳語 [-ʔ] 收尾。由於入聲在南北曲唱之異，因此沈氏《北曲正訛考》之後，採沈璟《正吳編》入聲字眼，重增較辨，續列〈入聲正訛考——宗《洪武韻》正南曲字面〉，得以釐正南詞舛音。以齊微韻為例，列舉若干字：

寂、籍、瘠（前歷切。非夕。）夕、汐、席（祥亦切。非疾。）疾、蒺、嫉（昨悉切。非集。）集（泰入切。非習。）習、襲（席入切。非集）。⁸⁰

⁷⁸ 沈寵綏：《度曲須知·收音譜式》，頁220。

⁷⁹ 同前註。

⁸⁰ 沈寵綏：《度曲須知·入聲正訛考——宗洪武韻正南曲字面》，頁280。

指示南曲歌者，唱陌韻寂、籍、瘠等入聲字不唱北曲夕音（齊微韻入作陽平，星西切，[si]），要唱前歷切〔dz'iaŋ 入〕，這只是借用《洪武》反切闡述入聲正訛，事實上是以蘇州音〔ziŋ' 陽入〕唱之⁸¹。其餘同理類推。

沈寵綏審音辨字，釐正南北，具體印證魏良輔「南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字」原則。運用兩本韻書反切，建構「歷稽叶切，音響逕庭，確當北準《中原》，南遵《洪武》」的理論。

（二）宗《中原》之音，正吳中之訛

從明萬曆年間到明末清初時期，劇壇是「南北雜之，管絃迭奏」的盛況。南曲就是魏良輔「盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，……啓口輕圓，收音純細」的崑腔，名曰「時曲」⁸²。北曲則是當時最流行的一種「絃索調」，被譽為「絃索元音」，據說已經達到「遍地南人習北音，千門萬戶彈絃索的程度」⁸³。北曲腔調聲情本屬剛勁豪放，由於使用啓口輕圓、收音純細的水磨腔，故雖「呼為北調，然腔嫌嫵娜，字涉土音」⁸⁴。沈寵綏指出吳中絃索兩個特點，其一，腔調漸近水磨之柔靡嫵娜；其二，咬字多涉土音，顯然在腔調與字音兩方面都失去雄勁悲激的「北氣」⁸⁵。這樣看來，《絃索辨訛》列舉北曲《西廂記》雜劇全本及當時習彈「雜曲」十套，應該都是用崑腔水磨調歌唱的。

沈氏感於吳地歌者「以吳儂之方言，代《中州》之雅韻」，導致「字理乖張，音義逕庭」；故以《中州音韻》反切為北曲語音典範，為「絃索諸曲，詳加釐考，細辨音切。字必求其正聲，聲必求其本義」⁸⁶。此之謂「正訛，正吳中之訛也。如辰本陳音而讀神，壻本細音而讀絮，音實逕庭，業為喚醒。」⁸⁷意謂辰字，《中原》讀陳（他人切，穿母，〔tʂ'iaŋ 陽平〕），吳音讀神（丞真切，時母，〔zən 陽平〕）⁸⁸，「陳」、「神」之別在於聲母。同理，壻，《中原》讀

⁸¹ 「寂」字蘇州擬音根據李珍華、周長揖編輯：《漢字古今音表》，將韻尾改為[ʔ]（頁389）。

⁸² 沈寵綏：《度曲須知·曲運隆衰》，頁198。

⁸³ 引自陸葇庭：《崑劇演出史稿》修訂本（臺北：國家出版社，2002年），頁84。

⁸⁴ 沈寵綏：《度曲須知·曲運隆衰》，頁198。

⁸⁵ 沈寵綏：《度曲須知·絃索題評》，頁202-203。

⁸⁶ 這段引語，見沈寵綏：《絃索辨訛·序》，頁19。

⁸⁷ 沈寵綏：《度曲須知·凡例》，頁193。

⁸⁸ 根據沈寵綏《度曲須知·北曲正訛考》：「辰，叶陳。不作人」；又「人，如真切。非神之蛇真切」（頁274）。

●
叶帶，你生天路兒穩。⁹³
△

■ ● ▲ ▲ ▲ ■
【步步嬌】看取誰行敲門者，滿地昏黃月，階前鼓架斜。卻不道樹暗朱扉，
○○ ○○○

▲ ●
絆了人跌。啓戶漫迎叶盈接，那書生向我深深喏叶惹。⁹⁴
△ ○△ □□

1. 開口張唇（■） / 含唇滿呼之辨

《絃索辨訛·凡例》曰：「有開口張唇字面，如花字、把字、話字，初學俱作滿口唱。」⁹⁵根據《中州》：花，烘瓜切〔xua 陰平〕；把，邦馬切〔pua 上聲〕；話，胡卦切〔xua 去聲〕；三字分別爲平上去，皆屬家麻韻。根據《洪武》，分屬麻、馬、禡韻，南北都有主要元音[a]，看不出何以初學俱作滿口唱。不過從今蘇州音，花〔ho 陰平〕、把〔po 陰上〕、話〔fo 陽去〕，都有主要元音[o]，意謂蘇州人可能將這些字唱成滿口[o]。因此強調「須要開口出，不可含唇滿呼」⁹⁶。這就是沈寵綏爲何要鉗記的原因。曲文中凡是開口張唇者皆以■鉗記，【賺煞尾】「把」、「郎」字；【步步嬌】「看」、「暗」字皆屬之，可見南北曲皆要唱開口張唇。基於北宗《中原》，南遵《洪武》之原則，郎，陽韻，魯堂切〔lan 平〕；看，寒韻，丘寒切〔k'on 平〕；暗，勘韻，烏紺切〔ʔam 去〕。從以上字例，開口張唇不在於韻尾，而在於其主要元音[a]。發舌面低元音[a]時，口形較開，這就是開口張唇字面的語音特點。用元音的發音方式，可以理解沈寵綏的分辨：

開口字面，慮作滿口，固矣。然有介乎開口、滿口之間，如「潘」字、「半」字等類，又不可著情牽泥。倘或「半」字唱「扮」，「伴」字唱

⁹³ 曲文見沈寵綏：《絃索辨訛》，頁177-178。〔明〕徐復祚：《紅梨記》，第23齣〈再錯〉，收入黃竹三、馮俊杰編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年），第14冊，頁693-702。沈寵綏題爲〈花婆〉。

⁹⁴ 曲文見沈寵綏：《絃索辨訛》，頁170。〔明〕袁于令：《西樓記》，第20齣〈錯夢〉，收入黃竹三、馮俊杰編：《六十種曲評注》，第15冊，頁600-607。

⁹⁵ 沈寵綏：《絃索辨訛·凡例》，頁23。

⁹⁶ 沈寵綏：《絃索辨訛·序》記認表說明，頁21。

「辦」，「瞞」字唱「蠻」，「潘」字唱「攀」，「暖」字唱「報」，此則反失字面本音，所謂過猶不及也。⁹⁷

從舌位高低位置而論，會有三種口形。第一種是全開口（開口張唇），「扮」、「辦」、「蠻」、「攀」、「報」等皆屬寒山韻，而寒山韻 [-an] [-ian] [-uan] 就是要「通韻字眼俱張喉闊唱」⁹⁸；並非只有寒山韻才張喉闊唱，凡是主要元音 [a]，都要開口張唇。第二種半含唇，「半」、「伴」、「瞞」、「潘」、「暖」等皆屬桓歡韻 [-ɔn]，主要元音 [ɔ]，舌位較 [u] 稍低，口形是「半開」，故曰介乎開口、滿口之間。因此不可以將半含唇的「瞞」唱成張喉闊唱的「蠻」，反之亦然。第三種是滿口，沈氏滿口即合口，指具有介音或主要元音 [u] 的韻母。例如「模韻滿呼」，是說「全韻唱法皆滿口」⁹⁹，模韻主要元音 [u]，發舌面高元音時，口形較為閉合，故以「滿呼」（滿口）形容。所謂：「桓歡半含唇，寒山全開口。」¹⁰⁰爲了強調開口張唇與半含唇的唱法；又因爲蘇州人往往將某些開口張唇的字唱成滿口或半含唇，所以要正吳中之訛，此乃沈氏鉗記開口張唇之故。

2. 撮口 (○) / 嚙口之辨

凡撮口字者，以○鉗記，北曲【賺煞尾】有「忖」、「損」、「追」、「崇」、「罪」、「絕」、「處」、「淪」諸字。曲後注曰：「野狐涎之涎字，徐煎切；旋風刮之旋字，詞鑄切。音本同，而口之撮不撮則異。……涎字往往錯認撮口，此乃惑於徐煎之徐字耳。不知撮、閉、合、開之口法，俱以下半切爲準。」¹⁰¹判斷撮口與否在反切下字，旋 [siuɛn 陽平] / 涎 [sien 陽平]，兩字之別在「旋」字撮口¹⁰²，「涎」字不撮口，而錯唱爲撮口，是被反切上字「徐」的韻母牽引所致。再看南曲【步步嬌】「取」、「誰」、「樹」、「朱」、「書」也鉗記撮口，茲將上述撮口字的吳音列出：忖 [ts'ən]、損 [sən]、追 [tse]、崇 [zoŋ]、罪 [ze]、絕 [ziəʔ]、處 [ts'ɥ]、淪

⁹⁷ 沈寵綏：《絃索辨訛·凡例》，頁23。

⁹⁸ 沈寵綏：《度曲須知·音同收異考》，頁304。

⁹⁹ 同前註，頁301。

¹⁰⁰ 同前註，頁305。

¹⁰¹ 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁178。

¹⁰² 同前註，頁177，「旋風刮」一詞見同套曲【寄生草·么篇】「嚙律律旋風刮」。

[lən]、取 [ts'i]、誰 [zɛ]、樹 [zɥ]、朱 [tsɥ]、書 [sɥ] 這些例字在《中州》都含有介音或主要元音 [u]，可知北曲本然撮口；《洪武》也讀 [u] 或 [y]；吳語處 [ts'ɥ]、樹 [zɥ]、朱 [tsɥ]、書 [sɥ]」讀撮口，其餘皆不撮。沈寵綏說：「因蘇城人之有撮有不撮耳。試觀松陵、玉峯等處，于書、住、朱、除四字，天然撮口，譜傍似可無記，而必記無遺者，豈非以蘇城之呼書爲詩，呼住爲治，呼朱爲支，呼除爲池之故乎！」¹⁰³這段文字闡明沈寵綏鉗記撮口以示歌者之故。松陵（吳江）、玉峯等處，書 [sɥ]、住 [dzɥ]、朱 [tsɥ]、除 [dzɥ] 讀爲撮口；蘇城人讀爲嘻口¹⁰⁴，也就是將書、住、朱、除讀成詩 [sl]、治 [zl/dzl]、支 [tsl]、池 [zl/dzl] 開口細音¹⁰⁵。譜旁鉗記就是提醒蘇城人這些字必須唱撮口，【步步嬌】鉗記撮口亦然。正因爲蘇人有撮有不撮者，故鉗記撮口，指示歌者唱南北曲時應撮口之字，尤其不可以蘇城某些地區的方言，將撮口字唱成嘻口字。

3. 鼻音 (△) / 舐腭之辨

鼻音是口腔中形成完全阻塞的同時，軟顎不提升，空氣會從鼻腔中通過而形成。發 [b] 時，讓空氣從鼻孔出來，就成了雙唇鼻音 [m]。發 [d] [g] 時，讓空氣轉從鼻孔出來，就分別成了舌尖鼻音 [n]、舌根鼻音 [ŋ]¹⁰⁶。沈寵綏對語音學上的鼻音有更精微之分辨：「東鐘、江陽、庚青三韻，音收於鼻。真文、寒山、桓歡、先天四韻，音收於舐腭。廉纖、尋侵、監咸三韻，音收於閉口。」¹⁰⁷其所謂「鼻音」指東鐘、江陽、庚青，韻尾是舌根鼻音 [-ŋ]；所謂「舐腭」指真文、寒山、桓歡、先天，韻尾是舌尖鼻音 [-n]；所謂「閉口」指廉纖、尋侵、監咸，韻尾是雙唇鼻音 [-m]。這是沈寵綏的度曲術語，此處討論的是舌根鼻音韻尾（簡稱鼻音）。

同是舌根鼻音韻尾，收音方式又有區別：「曲度庚青，急轉鼻音。江陽東鐘，緩入鼻中。」¹⁰⁸這句話可從兩方面解釋，其一從《中原音韻》角度，東鐘 [-uŋ] 屬舌面後高元音，江陽 [-aŋ] 屬舌面前低元音，距離鼻腔較遠，氣流通過鼻

¹⁰³ 沈寵綏：《度曲須知·鼻音扶隱續篇》，頁232。

¹⁰⁴ 沈寵綏《度曲須知·同聲異字考》：「撮口爲住、嘻口則爲治」（頁283）。

¹⁰⁵ 根據錢乃榮：《當代吳語研究》（上海：上海教育出版社，1992年）。

¹⁰⁶ 何大安：《聲韻學中的觀念和方法》，頁21。

¹⁰⁷ 沈寵綏：《度曲須知·中秋品曲》，頁203。

¹⁰⁸ 沈寵綏：《度曲須知·收音總訣》，頁205-206。

腔較慢，故曰「江陽東鐘，緩入鼻中」。至於庚青 [-əŋ] 屬央元音，舌頭維持平放的位置，距離鼻腔較近，故曰：「曲度庚青，急轉鼻音。」¹⁰⁹其二，從吳語角度：「東鍾、江陽，其音天然歸鼻，無煩矯正。」¹¹⁰東鐘韻在吳語本收舌根鼻音，江陽韻主要有 [-ãŋ] [-ã] 兩種收音，故可延長可緩入。庚青韻在吳語大多收 [-in]，歌者必須從 [i] 急轉舌根鼻音 [ŋ]，否則會變成齊微韻收音，或舐腭收音¹¹¹。沈寵綏說：「抑今人庚青鼻音，每犯驟收之病，夫庚青，非齊微諸韻比也，齊微諸韻，天然無腹，一出口便轉尾音，即欲緩收，無聲可度，乃若庚青之腹，明明有一恆音則必首腹尾擺得調勻，字方丸轉，今人急急早收，口中便多痕跡，此亦太泥曲譜之故也……曲度庚青，急轉鼻音，亦不過較東鐘之緩收者，略促其候耳。」¹¹²故所謂急轉並非急驟收音，不可以辭害意。沈寵綏提供三種收音方法：

收鼻何音？吳字土音。（吳江呼吳字，不作胡音，另有土音，與鼻音相似。）

閉口何音？無字土音。（吳俗呼無字，不作巫音，另有土音，與閉口音相似。）

舐舌何音？你字土音。（吳俗有我儂、你儂之稱，其你字不作泥音，另有土音，與舐舌音相似。）¹¹³

蘇州方言「你」字，文讀音〔ni 陰平〕，白讀音〔n 陽去〕，印證「你」字土音與舌尖鼻音（舐舌音）相似。「無」字，文讀音〔vu 陽平〕，白讀音〔m 陽平〕¹¹⁴，印證「無」字土音與閉口音相似。「吳」字，文讀音〔ɦəu 陽平〕，白讀音〔ŋ 陽平〕，印證「吳」字土音，與舌根鼻音相似。這三個字的土音，「緣無本字，又無叶切，故借用之」，在吳言吳，用以指示舐舌、閉口、鼻音，可謂善喻其音。沈寵綏選錄曲文，凡鼻音者以△記認。【賺煞尾】「生」、「靈」、「平」、「命」，【步步嬌】「迎」、「生」皆屬之然，舉若干字觀察：

¹⁰⁹ 關於鼻音緩入與急轉之解釋，係參考研究助理陳姿因小姐的意見。

¹¹⁰ 沈寵綏：《度曲須知·收音問答》，頁221。

¹¹¹ 關於「曲度庚青，急轉鼻音」，係參考二〇〇七年七月二十七日何大安教授賜正筆者的 email。

¹¹² 沈寵綏：《度曲須知·鼻音扶隱》，頁231。

¹¹³ 沈寵綏：《度曲須知·收音總訣》，頁207。

¹¹⁴ 「無」字白讀，參考北京大學中國語言文學系語言學教研室主編：《漢語方音字匯》（北京：文字改革出版社，1989年），頁128。

《中州音韻》				《洪武正韻》			吳語
字例	反切	擬音	韻部	反切	擬音	韻部	擬音
生	尸爭	ʂəŋ 陰平	庚青	師庚	ʃəŋ 平	庚	sā 陰平
靈	離丁	liəŋ 陽平	庚青	離呈	liəŋ 平	庚	lin 陽平
平	昆明	p'iəŋ 陽平	庚青	蒲明	b'iəŋ 平	庚	bin 陽平
迎	移耕	iəŋ 陽平	庚青	餘輕	oiəŋ 平	庚	nin 陽平

表格字例皆屬庚青，並無東鐘、江陽，吳語都讀成 [-ŋ]。沈寵綏說：「獨於庚青字眼，旁記鼻音者，緣吳俗庚青皆犯真文，鼻音並收舐腭，所謂兵、清諸字，每溷賓、親之訛，自來莫有救正，於是字旁記點以別之。此作譜者，正音之津筏也。」¹¹⁵就是因為吳人往往將庚青唱成真文，鼻音誤收舐腭，故譜旁只就庚青韻記認。這些字在《洪武》也都是 [-ŋ]，符合南遵《洪武》原則。

4. 閉口 (□) / 開口之辨

凡閉口字，皆記認□，【賺煞尾】「今」、「賺」、「陰」、「深」、「三」、「沈」諸字；【步步嬌】「暗」、「深」皆屬之，舉若干字觀察：

《中州音韻》				《洪武正韻》			吳語
字例	反切	擬音	韻部	反切	擬音	韻部	擬音
今	飢吟	kiəm 陰平	侵尋	居吟	kiəm 平	侵	tɕin 陰平
暗	叶菴去聲 (烏甘切)	am 去	監咸	烏切	ʔam 去	勘	ø 陰去
深	賒針	ʃiəm 陰平	侵尋	式針	ʃiəm 平	侵	sən 陰平
三	思簪	sam 陰平	監咸	蘇監	sam 平	覃	se 陰平

表格諸字《中原》《洪武》都是雙唇鼻音韻尾 [-m]，南曲雖無閉口，但《洪武》仍然保留閉口韻。沈寵綏說：「蓋閉口三韻，海虞字字合窾，鼻音、撮口，松陵約略無乖；惟郡城於三等口法，大都偏與韻戾，故作譜者急懲時弊，創此文旁鈐記耳。即如閉口字面，設非記認譜旁，則廉纖必犯先天，監咸必犯寒山，尋侵必犯真文，訛謬糾牽，將無底止，夫安得不記？」¹¹⁶這段話可作為沈寵綏何以鉗記撮口、鼻音、閉口之註腳。首先，〈出字總訣〉曰：「尋侵，閉口真文」、「監咸，閉口寒山」、「廉纖，閉口先天」，意謂將真文、寒山、先天韻讀成閉

¹¹⁵ 沈寵綏：《度曲須知·收音問答》，頁221。

¹¹⁶ 沈寵綏：《度曲須知·鼻音抉隱》，頁230。

口，分別就是侵尋、監咸、廉纖閉口韻。若是不記認，將會造成訛謬糾牽。其次，海虞人對閉口音字字分明，合乎款式；松陵人對鼻音、撮口則大抵無所乖違，但對三種閉口韻，大都與韻母乖戾（包括主要元音和韻尾）。沈寵綏又說：「閉口韻姑蘇全犯開口，故譜中無字不記。」¹¹⁷觀察表中諸字吳音擬音，侵尋韻收 [-n]，監咸韻收 [-ɛ]（其中「暗」字韻尾消失），可知其所謂「全犯開口」指相對於雙唇閉口鼻音韻尾 [-m] 而言。閉口 / 開口之辨凸顯沈寵綏鉗記閉口以正吳中之訛的用意。

沈寵綏承繼王驥德之論：「閉口之收鼻，非余創說，伯良王氏，已先言之。但口閉矣而無竅可通，不得不從鼻轉，此亦理所易曉者。至舌舐上腭，口固開也，而聲出唇間，夫復何疑？然其舌腭緊牢貼，外雖啓，內實閉。舍是鼻孔，他無出路，試令并掩其鼻，有不聲頓響絕也哉？」具體補充閉口收鼻方法就是「舌腭緊牢貼，外雖啓，內實閉」；至於庚青三韻，則是「開口收鼻，用意爲之，聲響直透腦門而出，故其音較清」¹¹⁸。

既然吳人無閉口音，基於魏良輔、沈寵綏「南曲不雜北腔」之原則，崑腔就應該不唱閉口音，可是南方江浙籍貫的曲學家，無不強調閉口宗《中原》，因此沈寵綏在《絃索辨訛》選錄南曲，一律鉗記閉口音。上文提及這些閉口音在《洪武》都是雙唇鼻音韻尾，不違背南曲字面遵《洪武》原則；以閉口音唱崑曲，顯現吳中崑曲「體兼南北」的韻味。

5. 穿牙（●） / 開牙之辨

沈寵綏曰：「彼之捲舌，即我穿牙」，捲舌又稱翹舌音，即舌尖後音，指舌尖擡向硬腭所發出的輔音¹¹⁹。《絃索辨訛·凡例》曰：「穿牙縮舌字面，如追字、楚字、愁字，初學俱照土音唱。」¹²⁰意謂這些字「須聲從牙出，舌尖微斂，不可實唱土音」¹²¹。穿牙即「聲從牙出」，牙即齒也，氣流從上下齒間穿過；「縮舌」即「舌尖微斂」，舌尖向上升起，稍往後翹，這種發音方式即爲

¹¹⁷ 沈寵綏：《度曲須知·鼻音抉隱續篇》，頁232。

¹¹⁸ 兩段引文見沈寵綏：《度曲須知·鼻音抉隱》，頁231-232、230。

¹¹⁹ 相當於現代漢語普通話的[tʂ] [tʂʰ] [ʂ]。參曹述敬主編：《音韻學辭典》（長沙：湖南出版社，1991年），頁175。

¹²⁰ 沈寵綏：《絃索辨訛·凡例》，頁23。

¹²¹ 沈寵綏：《絃索辨訛·序》記認表說明，頁21。

捲舌¹²²。根據《中州》，追（之誰切，〔tʂui 陰平〕）、楚（叶初上聲，〔tʂ'u 上聲〕）、愁（鋤搜切，〔tʂ'əu 陽平〕）字，聲母都是 [tʂ]，皆屬穿牙縮舌。凡是穿牙縮舌字面皆以●鉗記，【賺煞尾】「生」、「賺」、「是」、「追」屬之，就是要提醒吳人唱北曲時，要分辨該字是捲舌音。然則，沈氏強調追、楚、愁字，初學俱照土音唱，又說不可實唱土音，究竟唱成的土音是什麼？

相對於「穿牙」謂之「開牙」，〈同聲異字考〉曰：「穿牙爲爭，開牙則爲增」，同聲異字指同聲調、不同字面，雖然字面不同，但字音頗爲接近，實則唱法有別。例如：爭（之生切，〔tʂəŋ 陰平〕）／增（茲僧切，〔tsəŋ 陰平〕），可知在《中州》音系，二字在照系與精系之別。再以沈氏列舉組例：

《中州音韻》（穿牙）					《中州音韻》（開牙）				
字例	反切	擬音	紐	吳語擬音	字例	反切	擬音	紐	吳語擬音
疎	傷初	ʂu 陰平	審	səu 陰平	蘇	僧祖	su 陰平	心	səu 陰平
鉏	虫疎	tʂ'u 陰平	穿	ts'əu 陰平	俎	藏蘇	ts'u 陽平	清	ts'əu 陰平
皺	莊瘦	tʂəu 去聲	照	tsy 陰去	奏	茲后	tsəu 去聲	精	tsy 陰去
生	尸爭	ʂəŋ 陰平	審	səŋ 陰平	僧	思曾	səŋ 陰平	心	səŋ 陰平

表格左右是對照組，聲調相同¹²³，穿牙聲母皆屬 [tʂ-] 系統，開牙聲母皆屬 [ts-] 系統。換言之，穿牙與開牙之別是在捲舌與不捲舌。回到上文的問題，追、楚、愁字俱照土音而唱，應該就是唱成不捲舌。這些組例，吳音都讀成開牙，或可說明初學者俱照土音歌唱的現象。上文說過，沈寵綏指示絃索唱法時，同時反映吳音現象，因此〈同聲異字考〉列舉對照字例，如「疎非蘇」、「鉏非俎」等等，意謂疎／蘇、鉏／俎，就是穿牙／開牙之別。

雖然吳語沒有穿牙縮舌，但是南曲【步步嬌】「誰」、「生」二字，以及《絃索辨訛》選錄的南曲都有鉗記穿牙縮舌，顯然和吳語音系不符合。《洪武》聲母有 [tʂ] 系，沈氏既主張南曲字面遵《洪武》，並不違背原則。李榮根據趙元任《現代吳語的研究》，蘇州話舊派分 [tʂ] 和 [ts]，分法接近天津話，和北京話略有出入。現代蘇州人，除了少數評彈老演員外，幾乎沒人分 [tʂ] [ts] 兩

¹²² 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2003年），頁124。

¹²³ 字例見沈寵綏：《度曲須知·同聲異字考》，頁285、291、290。疎至所諸字，屬魚模韻；搜至皺屬尤侯韻；生屬庚青韻。

組了¹²⁴。當今江蘇崑劇團一級演員張繼青唱《牡丹亭》，大多將捲舌音 [tʂ] 唱成 [ts]，只有少數唱捲舌音，界限也不分明。沈寵綏要求以穿牙唱崑曲，意味當時蘇州方音穿牙並不明顯，但主張回歸《中原》的穿牙，豈非失去崑曲地域性的咬字？再次顯現吳中崑曲「體兼南北」的現象。

6. 陰出陽收▲ / 陽出陽收之辨

歷來對沈寵綏創發的度曲術語「陰出陽收」各有不同釋解，以楊振淇〈陰出陽收解〉得其精要，最具代表性¹²⁵。何大安教授〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉，從吳語「濁音清流」的特點分析，有新的詮釋與創見¹²⁶。沈寵綏〈陰出陽收考〉曰：「《中原》字面有雖列陽類，實陽中帶陰，如絃、迴、黃、胡等字，皆陰出陽收，非如言、圍、王、吳等字之為純陽字面，而陽出陽收者也。」¹²⁷先就沈寵綏提出四組字例列表觀察：

《中州音韻》（陰出陽收）					《中州音韻》（陽出陽收）				
字例	反切	擬音	紐 中古→近代	蘇州擬音	字例	反切	擬音	紐 中古→近代	蘇州擬音
絃	奚堅	xiɛn 陽平	匣→曉	ɦiɪ 陽平 ¹²⁸	言	移堅	ien 陽平	疑→影	ɦiɪ 陽平
迴	胡歸	xui 陽平	匣→曉	ɦue 陽平	圍	吳歸	ui 陽平	喻四→影	ɦy 陽平
黃	胡光	xuaŋ 陽平	匣→曉	ɦuã 陽平	王	吳光	uaŋ 陽平	喻四→影	ɦuã 陽平
胡	華姑	xu 陽平	匣→曉	ɦəu 陽平	吳	王姑	u 陽平	疑→影	ɦəu 陽平 (文讀) ŋ 陽平 (白讀)

陰出陽收「絃、迴、黃、胡」等字，中古聲母皆屬全濁匣母；陽出陽收「言、

¹²⁴ 李榮主編：《蘇州方言詞典》，頁6。

¹²⁵ 楊振淇：〈陰出陽收解〉，《戲曲藝術》1990年第4期，頁88-92。該文已評介歷來之解釋，茲不贅述。

¹²⁶ 何大安：〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉，《歷史語言研究所集刊》第79本第2分（2008年6月）。

¹²⁷ 沈寵綏：《度曲須知·陰出陽收考》，頁307。

¹²⁸ 「絃」字擬音根據宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典·蘇州方言同音字表》，頁796。按：同音字表列出「閒、弦」等字，而沈寵綏《度曲須知·陰出陽收考》附錄「絃、弦、閒」（奚堅切），可證同音（頁307）。

圍、王、吳」中古聲母屬次濁疑母和喻四。比較兩類字，其一，中古都是濁聲母，到《中原音韻》濁母清化爲清聲母（曉母和影母）。其二，《中原》的陰出陽收都有一個清聲輔音 [x]，陽出陽收是不帶任何聲母的「零聲母」。其三，都是陽平，反切上字都是陽調，反切下字都是陰調。沈寵綏所謂「雖列陽類，實陽中帶陰」，何大安教授解釋：「因爲北方官話早已濁母清化，所以《中原音韻》的陽平調中沒有濁聲母。像『絃、迴、黃、胡』這些匣母濁聲母字，《中原音韻》都要唸成清聲母，是陽調類中的清聲母字。」¹²⁹再看《度曲須知·俗訛因革》曰：「又《中原韻》熬字爲訛高切，訛字爲吳哥切，傲字爲昂告切，昂字爲吳岡切。乃考吳字竟是王姑切，則昂乃叶杭，傲乃叶浩，訛乃叶和，熬乃叶豪無疑矣。（杭、和、豪、浩，俱陰出陽收。昂、訛、熬、傲，俱陽出陽收。雖口法略異，因係同音，姑借叶之。）」¹³⁰觀察如下：

《中州音韻》（陰出陽收）					《中州音韻》（陽出陽收）				
字例	反切	擬音	紐 中古→近代	蘇州擬音	字例	反切	擬音	紐 中古→近代	蘇州擬音
杭	何岡	xɑŋ 陽平	匣→曉	ɦɑ 陽平	昂	吳岡	ŋɑŋ 陽平	疑→影	ŋoŋ 陽平
和	華戈	xuo 陽平	匣→曉	ɦəu 陽平	訛	吳哥	ŋuo 陽平	疑→疑	ŋəu 陽平
豪	何高	xau 陽平	匣→曉	ɦæ 陽平	熬	訛高	ŋau 陽平	疑→疑	ŋæ 陽平
浩	杭告	xau 去聲	匣→曉	ɦæ 陽去	傲	昂告	ŋau 去聲	疑→疑	ŋæ 陽去

陰出陽收「杭、和、豪、浩」，中古都是全濁匣母，《中原》清化爲曉母，都有輔音 [x]。陽出陽收「昂、訛、熬、傲」，中古都是次濁疑母，《中原音韻》「昂」字清化爲影母，「熬」¹³¹、訛、傲」仍爲濁音疑母。雖然 [ŋ] 爲鼻輔音之一，但也幾近於零聲母¹³²。反切上下字分別都是陽調與陰調，但出現一組陽去

¹²⁹ 何大安：〈「陰出陽收」新考——附錄《度曲須知》中所見的吳語聲調〉。

¹³⁰ 沈寵綏：《度曲須知·俗訛因革》，頁233-234。

¹³¹ 《中原音韻》未收「熬」字，《中州音韻》「訛高切」，根據「高」字擬音 [kau]，熬字擬爲 [ŋau 陽平]。

¹³² 利用口腔某個部位的完全阻塞，使氣流通過鼻腔引起共鳴而發出的輔音，謂之「鼻輔音」，如三十六字母的明、泥、娘、疑等（曹述敬主編：《音韻學辭典》，頁5）。何大安教授分析疑母到了國語變成零聲母，可是與疑母平行的明母、泥母，並未變成零聲母（《聲韻學中的觀念和方法》，頁119）。從國語音系上推《中原》音系，讀音幾近零聲母。

「浩 / 傲」。經由《度曲須知》這兩段字例的觀察，陰出陽收與陽出陽收的字，都來自中古濁聲母，若從濁母清化角度來看，八組字例皆屬「陽中帶陰」，既然《中原音韻》都唸成清聲母，為何有陰出與陽出之別？

何大安教授根據趙元任發現吳語「清音濁流」的現象加以詮釋，大意是說：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，寫作 [ɦ]。匣母在吳語大部分讀成「深喉音」，小部分仍然讀成「淺喉音」，仍然保留「舌根的摩擦」，亦即先有舌根摩擦的「清音」，然後再有「濁流」，這種匣母字的聲母，寫作 [xɦ]。匣母「絃、迴、黃、胡」的 [xɦ] 即屬「清音濁流」，出字（成阻初）為「清音」、收字（除阻後）為「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」。同理，「杭、和、豪、浩」也都是「清音濁流」的 [xɦ]¹³³。

相對於吳語清音濁流的濁聲母，匣母喻母和不念鼻音的疑母字，既沒有口腔成阻的部分，從頭到尾都是濁流，寫作 [ɦɦ]，或簡寫成 [ɦ]。何大安教授解釋中古的疑母字，在吳語方言中，一部分開口字保留舌根鼻音 [ŋ]，一部分字丟失鼻音。丟失鼻音的，沒有起頭的口腔成阻輔音，就只有濁流。保留鼻音的，大體開口之前是舌根鼻音 [ŋ]，齊齒、撮口韻母之前是舌面鼻音 [ɲ]。鼻音聲母是帶音的聲母，也就是濁聲母。所以保留鼻音的疑母字，雖然有起頭的成阻輔音，但是這是個濁輔音，沒有「清音濁流」的現象。「言」、「吳」就是消失鼻音的疑母字，「圍」、「王」是喻母字，這四個字都是通體濁流，出字「濁流」、收字「濁流」，有濁無清、有陽無陰，稱為「陽出陽收」。既是陽出陽收，亦可稱為「純陽」（吳語擬音出字都是 [ɦ-]。不同於「言」、「吳」，「昂、訛、熬、傲」則屬於保留鼻音一類的字，由於鼻音聲母是帶音的濁聲母，成阻、除阻通體亦濁，故亦屬「陽出陽收」（吳語擬音出字都是 [ŋ-]）。同理，「陰出陰收」的真正清聲母字——也就是來自中古全清、次清等清聲母的字——就是「純陰」¹³⁴。

沈寵綏提出度曲者當細辨陰出陽收之後，進而以「絃、迴」二字為例，指導其唱法：「蓋絃為奚堅切，迴為胡歸切。上邊胡字，出口帶三分呼音，而轉聲仍

¹³³ 何大安：〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉。

¹³⁴ 同前註。

收七分吳音，故呼不成呼，吳不成吳，適肖其為胡字。奚字出口帶三分希音，轉聲仍收七分移音，故希不成希，移不成移，亦適成其為奚字。」主要原則就是三分陰出（清音），七分陽收（濁流），與通體濁流的陽出陽收殊其唱法。沈寵綏最後說：「故反切之上邊一字，凡遇奚、扶以及唐、徒、桃、長等類，總皆字頭則陰，腹尾則陽。」¹³⁵何大安教授解釋：「只要反切上字（「反切之上邊一字」）是匣母、奉母（「凡遇奚、扶」），或其他濁的塞音、塞擦音（「以及唐、徒、桃、長等類」），他們的聲母都是「清音濁流」（「總皆字頭則陰，腹尾則陽」）。這段解說有兩個重大意義，其一，陰出陽收不止中古的匣母，凡是奉母、定母、澄母、禪母、床母、從母、邪母等濁聲母皆屬之。其二，誠如何大安教授說：「『腹尾則陽』指的是聲母的帶濁流的『陽收』部分，不是韻母，自然在反切之『上邊』一字的範圍之內。」¹³⁶可知，陰出陽收皆指聲母部分，所謂「字頭則陰，腹尾則陽」單就反切上字而言。沈寵綏運用反切原理詮釋唱法，〈字母堪刪〉曰：「蓋切法，即唱法也。曷言之？切者，以兩字貼切一字之音，而此兩字中，上邊一字，即可以字頭為之，下邊一字，即可以字腹、字尾為之。如東字之頭為多音，腹為翁音，而多翁兩字，非即東字之切乎！」¹³⁷反切上下字恰好成為被切字的字頭、字腹、字尾，完全合乎水磨腔的咬字技巧。根據沈寵綏的磨腔理論：「尾音十居五六，腹音十有二三，若字頭之音，則十且不能及一。」¹³⁸何大安教授以吳語清音濁流的特點詮釋陰出陽收，讓我們發現沈寵綏在「十且不能及一」的字頭，還要再精細唱出三分純陰，七分純陽，其度曲之精微令人讚嘆。

此外，最後還需要解釋「陽收」不止陽平，而指所有陽調。楊振淇說：「所難解者，沈氏所列舉的陰出陽收例字中，除陽平字外，還有一些去聲字，如恫、慟、洞和受、獸、授、售、壽等字。」¹³⁹沈寵綏《絃索辨訛》、《度曲須知》，凡陰出陽收皆以▲記認，楊振淇整理沈寵綏〈陰出陽收〉共六三二字，其中陽平五一二字（包括入聲作陽平）最多，其次陽去聲九十八字，陽上只有二字（晃、幌）。楊振淇歸納未見陽入，吳盈滿統計《絃索辨訛》陰出陽收例字中有陽入，

¹³⁵ 參看沈寵綏：《度曲須知·陰出陽收考》，頁307。

¹³⁶ 以上兩段文字引用何大安：〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉。

¹³⁷ 沈寵綏：《度曲須知·字母堪刪》，頁223-224。

¹³⁸ 沈寵綏：《度曲須知·字頭辨解》，頁228。

¹³⁹ 楊振淇：《京劇音韻知識》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁234。

包括入作陽平（活、合、學、盒、罰、佛、伏、袱、實、十、石、拾、折），入作去（洽、穴、劃、鶴）¹⁴⁰，這些字在《洪武》都屬入聲韻，今蘇州音都是陽入。筆者觀察兩分統計，發現三個重要意義：其一，陰出陽收之「陽收」的確指陽聲調。其二，陰出陽收固然以陽平為主，但也有陽上、陽去、陽入。楊振淇說：「沈氏在概括陰出陽收時說『總字頭皆陰，腹尾則陽』，意思是：唱念陽平字出字時要像陰平字那樣，用清聲母，這就是陰出。而歸韻、收音仍按《中原》陽平字的韻母和聲調，這就是陰收。」¹⁴¹如此則無法顧及沈氏所舉陽上、陽去、陽入之字。其三，吳語保留濁母，但是《中原音韻》濁母清化，因此蘇人唱北曲，本該回歸《中原》音系，陰平則陰聲陰唱，陽平則陽聲陽唱，可是沈寵綏卻在陽平調類中，以吳語清音濁流的方音要求歌者辨析陰出陽收；同理，《中原音韻》無入聲，上去不分陰陽，沈寵綏也以吳語調類要求唱出上去入聲中的陰出陽收，指導吳人唱北曲時，凡是陰出陽收的聲母，出口要唱成三分純陰，轉聲仍收七分純陽。

總結以上六種鉗記自成內在系統：開口張唇、撮口在辨認介音和主要元音（字腹）；鼻音、閉口在辨認韻尾（字尾）；穿牙縮舌在辨認聲母發音部位，陰出陽收在辨認聲母清音濁流的發音方式。沈寵綏從一字三個音節的面向，指導唱南北曲者要正吳中之訛，宗《中原》之音，同時以六種鉗記建構崑腔度曲論。

（三）南北曲四聲批窾

正因為陰出陽收與陽出陽收字面唱法殊異，沈氏才要特別加以鉗記。沈寵綏說：「近今唱家於平上去入四聲，亦既明曉，惟陰陽二音尚未全解。至陰出陽收，……愈難模擬。……。今度曲名家，正從此處著精神，決不嫌煩碎。特曲理未深者，其純陰純陽，尚未細剖。」¹⁴²沈氏審音辨字可謂精微細緻，其所以要深辨純陰、純陽、陰出陽收，乃為辨析字頭（聲母）。此外，陰陽與四聲亦有緊密關係。

論述四聲唱法前，先分析沈寵綏對陰、陽聲調的釐清。一般而言，反切下字

¹⁴⁰ 吳盈滿：《絃索辨訛之研究》，第3章第6節〈論陰出陽收〉附表，頁136-142。按：因吳盈滿逐一查閱《絃索辨訛》陰出陽收字例的中古聲母聲調、今蘇州音及《中原音韻》聲韻調，筆者才能看到如下現象。

¹⁴¹ 楊振淇：〈陰出陽收解〉，頁89。

¹⁴² 沈寵綏：《絃索辨訛》，頁34。

定其聲調，沈寵綏在〈字母堪刪〉卻創發另一種反切：陽字的反切上下字都要用陽音，如「尤」之頭腹尾為「奚侯胡」之音，「奚侯」分別代表反切上下字，「胡」代表收音，三個字都是陽平（陽音）。陰字的反切上下字都要用陰音，如「憂」之頭腹尾為「衣歐鳴」之音，皆是陰平（陰音）¹⁴³。其陰字、陽字分指陰、陽聲調。故曰：「凡陽字，則當以陽音之頭腹尾唱之；凡陰字，則當以陰音之頭腹尾唱之。轉腔之後，又勿論矣。」清楚提出「陰字陰唱，陽字陽唱」通則，顯見陰、陽聲調不可混淆。這是因為往往有「同音也而清濁殊，則亦並字也而陰陽異」¹⁴⁴的情形，因此辨認清濁、陰陽是審音必要之務。北曲南曲都要講究陽聲陽唱、陰聲陰唱的原則，若是陽字陰唱或陰字陽唱，都必須矯正俗唱之訛。

此外，陰陽關涉聲母清濁，進而決定四聲調值。沈寵綏〈四聲批竅〉及其後〈附四聲宜息總訣〉專論四聲之唱，先論南曲去上入唱法；後轉論北曲，實則總論平聲，顯然兼含南曲，故文末總結曰：「凡此名曰四聲批竅」。批竅者，批卻導竅，比喻得其要領，則可迎刃而解。沈寵綏開宗明義引用沈璟（詞隱）論述，這段文字在王驥德《曲律·論平仄》較為完備：

詞隱謂：「過去聲當高唱，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」。蓋大略平去入啓口便是其字，而獨上聲字，須從平聲起音，漸揭而重以轉入，此自然之理。¹⁴⁵

先解釋去聲唱法。因去聲當高唱，故唱去聲須用「豁腔」，即出口第一個音之後加一個工尺，比本工尺高出一個工尺（再拔高一音），使音向上揚，不致混轉他聲，符號是「~」。例如《牡丹亭·尋夢》【川撥棹】：

t	hə	\ 3	t	e	hə	+ 0 t	y	ə	hə	\	w	ə	q	hə	\
知			怎	生	情		悵				然	？	知		
6	8	q	hə	+ 1	t	e	w	ə	hə	\	t	ə	8		
怎	生	淚			暗		懸								

¹⁴³ 沈寵綏就《中原音韻》韻部，每韻摘出幾字，以備觀覽，見沈寵綏：《度曲須知·字母堪刪》，頁226-228。

¹⁴⁴ 同前註，頁224-225。

¹⁴⁵ 王驥德：《曲律·論平仄》，頁107。按：沈寵綏引用並無「或又謂」下文，觀上下文似乎也是沈璟之論。

¹⁴⁶ 俞振飛編著：《振飛曲譜》，頁163。以下簡譜據此。

南曲只有五音，陰去「悵」（尺亮切，〔tʃ'ian 去〕）拔高二音。「淚暗懸」兩個去聲字連唱，陽去「淚」（力遂切，〔luei 去〕），出口先唱二分之一拍的陽平，後一拍轉腔才高唱；接著陰去「暗」（烏紺切，〔ʔam 去〕），也拔高一音。「悵」、「暗」二字就是運用豁腔。豁腔不是主腔，不應唱實，只要在主腔將完時稍微上揚一下¹⁴⁷。

去聲分陰陽對度曲有分別意義，沈寵綏闡釋：「然去聲高唱，此在翠字、再字、世字等類，其聲屬陰者，則可耳；若去聲陽字，如被字、淚字、動字等類，初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱，則平出去收，字方圓穩；不然，出口便高揭，將被涉貝音，動涉凍音，陽去幾訛陰去矣。」¹⁴⁸是說陰去出口即高唱，再往下降；陽去則出口平出，再轉腔高唱。考察《洪武》，翠（七醉切，〔ts'uei 去〕）、再（作代切，〔tsai 去〕）、世（始制切，〔ʃie 去〕）都是清母陰去。被（毗意切，〔b'ie 去〕）、動（徒弄切，〔d'uŋ 去〕）、「淚」（力遂切，〔luei 去〕），都是濁母，屬陽去。就《牡丹亭·寫真》各舉一句：

【傾杯序】 6 8 q w q o s say i \ 5 8 6 8 D Q 6 9 - 6 / 5 6 \
 幾 葉 翠
 ! . W ! / \ 6 . (E W o D S A y \ t o h A S Q 6 /) \
 芭 蕉
 【破齊陣】 1 6 8 1 y ʌ s e o g w q 6 8 g k 6 8
 一 點 幽 情 動 早¹⁴⁹

【傾杯序】翠芭蕉「翠」字，屬陰去。沈寵綏說：「陰去如翠、世等字，遇唱高調，須用送音直揭。若字端邪撇，聳上而仍滑下，則其音閃在半調中間，使操管絃者，上下徽孔，兩湊不著，俗名曰『冒』，唱家並忌之。」¹⁵⁰是說陰去字遇唱高調，字頭之音要非常精準，倘若偏邪不正，在揚高與滑下兩個音符之間閃爍不定，讓伴笛者上下不著徽孔（音孔）¹⁵¹，此之謂「冒」，這是唱曲者淹沒了簫笛。例如「翠」字，遇到高調 SDQ，在唱出高音 SD 時，若邪撇不正，閃在 SD 兩音之間，就會讓吹笛者上下徽孔兩湊不著。【破齊陣】幽情動早之「動」字屬陽

¹⁴⁷ 關於豁腔，參同前註，頁 20-21。

¹⁴⁸ 沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁 200。

¹⁴⁹ 引自江蘇省崑劇院編製：《崑劇曲譜新編》（臺北：里仁書局，1994 年），頁 30、27。

¹⁵⁰ 沈寵綏：《度曲須知·附四聲宜忌總訣》，頁 201-202。

¹⁵¹ 徽，彈撥樂器上音位的標識，徽孔泛指笛子音孔。

去，出口（字頭）先唱四分之三拍平聲，後四分之一拍轉腔乃始高唱。若是出口便高揭，「動」（〔d'uj 去〕）會唱成「凍」（多貢切，〔tuŋ 去〕），將陽去訛唱為陰去。可知辨別陰去、陽去之緊要。

相對於去聲高唱，上聲當低唱，沈寵綏借用古人謂「去有送音，上有頓音」略做比較分析，其言曰「送音者，出口即高唱，其音直送不返也；而頓音，則所落低腔，欲其短，不欲其長，與丟腔相倣，一出即頓住。夫上聲不皆頓音，而音之頓者，誠警俏也。」¹⁵²因去聲具有往而不返之聲質，故高唱時顯現「送音」的特色，取其音直送不返、一去不回之意。上聲字則有一種特殊的唱法，即一出口便往下落一音，謂之頓腔，俗稱落嚨，是低沈短促之音，如同丟腔一吐便放，略無絲毫粘帶，與去聲字恰相反。例如《牡丹亭·遊園》【皂羅袍】：

\backslash t 0 5 0 8 j \ 1^s y h g k 3 8 / \

 雨 絲 風 片¹⁵³

「雨」字腔格為 t 0 i，兩音之間下落一個工尺，e 上聲之頓腔，又曰「落腔」。唱落腔時要使用嚨腔，使它不出聲¹⁵⁴。工尺落下之後必有一停頓，再往下連，以顯出警俏（敏捷輕盈）的特色。上聲字要以頓音低唱，恰好與其「促而未舒」、「高呼猛烈強」的特質相反，其唱法在四聲最為特殊，故曰：「平去入啓口便是其字，而獨上聲字，須從平聲起音，漸揭而重以轉入，此自然之理。」沈寵綏又補充：「上聲固宜低出，第前文間遇揭字高腔，及緊板時曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面。」¹⁵⁵這是說如果一個上聲字之前遇到揭字高腔，或一板一眼旋律促急時，就不可以低唱。例如《牡丹亭·遊園》【醉扶歸】：

q 0 w w \ 2 w 0 = s s e q - 0 8 t 0 = h 0 6 0 + 0 8 1 s s q \ y i

 豔 晶 晶 花 簪 八 寶 璣¹⁵⁶

「八寶」連音，兩字的音階幾乎落差八度音，由高腔轉至低腔，此時上聲字「寶」（博浩切，清母陰聲，〔pau 上〕）不能直接低唱，出口第一眼的前半個

¹⁵² 沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁200。

¹⁵³ 俞振飛：《振飛曲譜》，同前註，頁138。

¹⁵⁴ 同前註，頁21。

¹⁵⁵ 沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁200。

¹⁵⁶ 俞振飛：《振飛曲譜》，頁137。

音要用噴吐，比本工尺稍高一些，所謂比本工尺稍高，不能過高，只能虛唱，不能實唱，以悅耳爲度。噴吐的時間很短，到後半音就要回到本工尺，謂之「啞腔」，故曰「初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面」。這種唱腔通常用於陰上，屬於吞吐的吐字法¹⁵⁷。

至於唱入聲字面，沈璟只說：「平、入聲又當酌其高低，不可令混。」並未具體闡釋。沈寵綏說：「又先賢沈伯時有曰：『按譜填詞，上去不宜相替，而入固可以代平。』¹⁵⁸則以上去高低迥異，而入聲長吟，便肖平聲，讀則有入，唱即非入，如『一』字、『六』字，讀之入聲也，唱之稍長，『一』即爲『衣』，『六』即爲『羅』矣。故入聲爲仄，反可代平。」此借用沈伯時闡釋，正因上聲低唱，去聲高唱（見上文分析），高低迥異，故雖同爲仄聲，但不可互替。所謂「入固可以代平」，是說入聲短促，然長吟則似平聲，如「一」（益悉切，〔ʔiət 入〕）唱成「衣」（於宜切，〔ʔie 平〕），「六」（盧谷切，〔luk 入〕）唱成「羅」（郎何切，〔lo 平〕），故詞律爲仄聲時，可以入代平。雖然入可代平，但沈寵綏認爲「善審音者，又可使入不肖平而還歸入唱，則凡遇入聲字面，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。」¹⁵⁹是說即使是入作平，咬音吐字也要還歸入唱，一出字即停聲，短促甘脆。至於遇到緊板之曲，如流水板或一板一眼，唱入聲更要一吐便放，這才符合「入聲逼側而調不得自轉」之特質。例如〈遊園〉【遶池遊】「亂煞年光遍，人立小庭深院」，「煞」、「立」二字入聲，須斷得乾淨俐落。故云「入宜頓字」，所謂「頓字」，是「一出字即停聲，具以輕俏找絕爲良。」¹⁶⁰

入聲頓字與上聲頓腔有別，上聲頓音爲低沈之腔，與腔有關；入聲頓字爲

¹⁵⁷ 同前註，頁21-22。

¹⁵⁸ 這段話出自沈義父（字伯時）《樂府指迷·詞中去聲字最緊要》曰：「腔律豈必人人皆能按簫填譜，但看中用去聲字最爲緊要。……其次如平聲，卻用得入聲字替。上聲字最不可用去聲字替。不可以上、去、入，盡道是側聲，使用得，更須調停參訂用之。」沈義父意謂入作平者可代平，入作上、去者，不可代平也。又上、去雖同爲仄聲，然不可以去代上，此謂上、去不宜相替。見唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：廣文書局，1967年），第1冊，頁232。

¹⁵⁹ 以上兩段引文見沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁200。

¹⁶⁰ 沈寵綏：《度曲須知·附四聲宜忌總訣》，頁202。

短促之字，與字有關，入聲字要唱得輕俏找絕（短促甘脆）才能表現入聲的特色¹⁶¹。至於所謂「入聲又當酌其高低」，一則入聲分陰陽，陰入調值高，陽入調值較低¹⁶²。二則如果入聲唱長，則似平聲；如果唱高，則似去聲；唱低則又似上聲；故「惟平出可以不犯去、上，短出可以不犯平聲，乃絕好唱訣也。」¹⁶³可知入聲字既要唱出其頓字顛落之妙，又不能唱似平、上、去，其難不亞於唱上聲字。

至於北曲入派三聲，沈寵綏云：「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，而肖上去二聲之字。故出字後，轉腔時，須要唱得純細，亦或唱斷而後起腔，斯得之矣。」¹⁶⁴因為吳語入聲分明，因此唱入作平之字，可以連腔，但畢竟不同於純正平聲，故連腔要轉得重濁，以示區分。唱入作上、入作去之字，也要隨上聲低唱、去聲高唱，如唱上去二聲。

以上入聲、陰上及去聲分陰陽之唱法，都是崑腔獨有之特色。以下轉入論平聲唱法，可通用於南北曲。平聲平緩悠長，不忌連腔，即使一字多音拍子延長，仍須保持平聲字調，不可唱成上去聲。如《長生殿·驚變》【泣顏回】：

5 (16) + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ / ♯ 5 (1) + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ 6 + ♯ + ♯ + ♯ 2 \

涼 生

2 (1) + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ + ♯ \ ~~♯~~ 0

亭 下¹⁶⁵

「涼」、「生」、「亭」三字各為八拍，唱時由輕而響，再由響而收，像橄欖一樣，首尾細，中間大，這種唱法稱之「橄欖腔」。要先將氣預備充足，慢慢放出，最後仍把氣收回來¹⁶⁶。儘管這兩個平聲字唱到八拍，但行字轉腔之間仍不可

¹⁶¹ 朱昆槐：《崑曲清唱研究》（臺北：大安出版社，1991年），頁186。

¹⁶² 何大安〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉分析：〈四聲批竅〉中的『一』是陰入、『六』是陽入，『衣』是陰平，『羅』是陽平。『入聲長吟，便為平聲』『一即為衣，六即為羅』。陰平、陽平既然不同，陰入、陽入自當有別……則陰入、陽入一屬促而高、一屬促而低。」證明入聲分陰陽。

¹⁶³ 沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁200。

¹⁶⁴ 同前註，頁201

¹⁶⁵ 俞振飛：《振飛曲譜》，頁330。

¹⁶⁶ 同前註，頁22。

唱成上去聲，轉腔時必須用橄欖腔唱得純細，強弱分明。平聲唱法看似單純卻不可輕忽，沈璟說：「當斟酌其高低，不可令混。」沈寵綏更加細辨陰平、陽平差別：

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，雖絲低轉高，字面乃肖，但輪著高徽揭調處，則其字頭低出之聲，簫管無此音響，合（叶葛）和不著，俗謂之「拿」，亦謂之「賣」，（若陽平遇唱平調，而其字頭低抑之音，原絲竹中所有，又不謂之拿矣。）最為時忌。然唱揭而更不「拿」不「賣」，則又與陰平字眼相像。¹⁶⁷

一般而言，陰平調值較高，必須直唱；陽平字頭低出而後轉聲唱高，所謂「平有提音」是指陽平而言。由於平聲具有平穩含蓄之特質，唱時「音調平緩、悠長、起伏不大，與主腔配合較少衝突。陰平平出，陽平往上揚，但也都只是表現在腔頭的部分，不影響拖腔之主旋律。」¹⁶⁸不過，陽平字頭低出需要技巧，如果一個陽平字遇到急促或高亢的音調，其字頭低出之音，若簫笛不能與字調諧和時，歌者為了強相應和，往往變成「賣腔」或「拿腔」，最為唱家忌諱，故曰「陽平忌拿」。這就是〈附四聲宜忌總訣〉所說：「陽平之『拿』，則又字端邪撇，蕩下而後轉高，亦在半調中間，總不入簫管。」¹⁶⁹可是這樣高揭的陽平，若不拿不賣，又與陰平字眼相像。如《牡丹亭·拾畫》【顏子樂】：

@(f +\ +#\ +W+Q⊕ S+SlZy \ t (g+Y AS) G⊕ +⊕ + t +e e _P \

客 來 過¹⁷⁰

「來」字夾在兩個去聲高唱之間，「客」字恰好是高音，唱到「來」時，又由t 漸轉高音S，歌者須在絲竹簫管、高音旋律、陽平字調三者取得共鳴；若失去分寸，就會造成拿腔現象。反之，若是陽平遇到低抑的旋律，而簫笛亦能配合，就可以唱到不「拿」不「賣」。例如《玉簪記·琴挑》【懶畫眉】：

2 (f +\ e ed+ssq G⊕ \ 29\ e ed+ssq \ y ⊕ a-ww-q ea-y q \

落 葉 驚 殘

¹⁶⁷ 沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁201。

¹⁶⁸ 朱昆槐：《崑曲清唱研究》，頁184。

¹⁶⁹ 沈寵綏：《度曲須知·附四聲宜忌總訣》，頁202。

¹⁷⁰ 俞振飛：《振飛曲譜》，頁166。

wǎi 68\

夢。¹⁷¹

殘（財艱切，〔dz'an 平〕），濁母，出口時用力噴吐，也是運用「啞腔」。歌者唱此字時，特別顯出「做腔」的韻味。殘字刪韻，主要元音[a]，就是沈寵綏所說：「陽喉聲闕者，摹肖猶不甚難；惟輕細陰喉，能揭唱，能直出不『拿』，仍合陽平音響，則口中筋節，誠非易易。」陽喉聲闕指唱洪音字時，舌位較高，口形開，響度高，足以展喉，聲音寬廣，「殘」字符合陽喉聲闕特質。若是唱「移」、「餘」等細音字，口形半開，喉部緊縮，聲音小，響度低；唱輕細喉音而能揭唱不拿，又合陽平調值，可謂得口法之關鍵要領。關於陽平唱法，沈寵綏再度提及「陰出陽收字面，更能簡點一番，則平聲唱法，當無餘蘊矣」¹⁷²。此句互證陰出陽收字多是陽平。

沈寵綏論崑腔四聲七調之唱法各有特色，印證崑山腔體現吳語方言之聲調，保留吳語聲調特色。

結 論

聲韻學界入明代崑腔度曲論，恰以魏良輔和沈寵綏為代表，也是崑曲改革創發與盛行巔峰的標幟，其著作相距大約一個世紀。但是《南詞引正》（《曲律》，1547）以曲話形式提出崑腔度曲之大綱，《度曲須知》（1639）則以專書呈現具體完整的體系，反映崑腔度曲論從形成到建構的歷史過程，其間曲學先賢王驥德《曲律》更有相激相盪之效。本文從聲韻學角度觀察，分析沈寵綏對魏良輔的傳承與闡釋。首先，魏良輔只提出「曲有兩不雜，南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字」之簡單原則，沈寵綏以此為宗旨，建立「北叶《中原》，南遵《洪武》」的理論，包括三項涵義（一）南北曲平上去三聲共押《周韻》；（二）南曲入聲韻遵《洪武正韻》；（三）南曲句中字面以《洪武正韻》為宗。其次，魏良輔提出歌者要逐漸修改方言土音，殊方亦然。如蘇人庚青犯真文，松人病齒音，又有撮與不撮，此條見於《南詞引正》而不見於《曲律》，更凸顯其歷史意義。沈寵綏承繼不可混雜殊方鄉音的觀點，更在「北叶《中原》，南遵《洪

¹⁷¹ 同前註：頁208。

¹⁷² 沈寵綏：《度曲須知·四聲批竅》，頁201。

武》」的架構上，建立「宗《中原》之音，正吳中之訛」的理論，使用六種記認符號，包括開口張唇（■）／含唇滿呼之辨，撮口（○）／嘻口之辨，鼻音（△）／舐腭之辨，閉口（□）／開口之辨，穿牙（●）／開牙之辨，陰出陽收▲／陽出陽收之辨。六種語音鉗記，前者開口張唇、撮口、鼻音、閉口、穿牙就是宗《中原》之音，亦即指導吳人唱吳中絃索之字音；後者含唇滿呼、嘻口、舐腭、開口、開牙就是正吳中之訛。陰出陽收與陽出陽收則是以吳語方音特點分辨《中原》之音，最為特殊。其三，魏良輔提出「平上去入，逐一考究，務得中正」之原則，沈寵綏加以承繼，更在前輩沈璟的基礎上，對四聲唱法批郢導窾，建立要領。吳語以聲母清濁分四聲七調，陰陽遂成爲考究「平上去入，務得中正」之關鍵。〈四聲批窾〉詳論不同聲調唱法（兼論北曲），其中提出「陰字陰唱、陽字陽唱」通則，而釐清「陰出陽收」與「陽出陽收」之異，又倡導矯正吳中「陽聲陰唱」之訛，都是沈寵綏的創發。本文第二節論述沈寵綏崑腔度曲論的建構，就是從這三個脈絡見其承繼與開展。

此外，「正吳中之訛，宗《中原》之音」論述，關涉一個重要問題：崑唱南北曲究竟要遵吳中方音？或宗《中原》之音？四聲分陰陽要宗吳音，句中字面要遵《洪武》，這些都是吳中崑腔之特質。可是，卻不能以蘇州方音唱崑曲。譬如，蘇人往往庚青犯真文；蘇人有撮與不撮；閉口三韻唯有海虞人字字合窾。可見收鼻、撮口、閉口這三種語音大略只保留在吳中少數地區，意味三種語音在吳中已逐漸消失或弱化，因此唱吳中絃索時務必宗《中原》；不僅如此，竟然也要簡析辨出陽收，體現吳語清音濁流的特色。唱吳中崑腔時，又強調以《中原》之音爲正，也就是不能混以鄉音。沈寵綏運用聲韻學，以唱曲出發，建構崑腔「體兼南北」的特色。

根據何大安教授考述，十五世紀到十八世紀的官話，是以當時江淮、南京一帶的方言爲主的。當時的官話可以有不同的「鄉音變體」，共通語的鄉音變體是一個值得注意的概念¹⁷³。儘管有不同的鄉音變體，只要差別不大而又有對應的音韻規則可循，這個官話可以通行的範圍，事實上和今天的官話方言區相差無幾¹⁷⁴。運用「鄉音變體」觀念，可以佐證崑腔「宗吳語兼《中原》」的意

¹⁷³ 參何大安：〈官話、晉語與平話性質的檢討〉，見龍宇純先生七秩晉五壽慶論文集編輯委員會編：《龍宇純先生七秩晉五壽慶論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁383-390。

¹⁷⁴ 引用何大安教授二〇〇四年二月指導筆者的email。

義，顯然讓崑曲語言腔調產生鄉音變體。沈寵綏標舉「北叶《中原》，南遵《洪武》」，建構「正吳中之訛，宗《中原》之音」之理論，使崑腔的咬字吐音也成爲一種「鄉音變體」，尤其主張舌根鼻音、閉口、穿牙、撮口宗《中原》之音，最能凸顯崑腔鄉音變體之特質。從曾師永義對腔調命名的基礎論點，中國由於土地廣大、民族衆多、方言歧異，所以必須有官音、官話作爲共同溝通的媒介。因此腔調雖有屬於自己原生地的方音，但若要流播廣傳，一定要「官話化」¹⁷⁵。沈寵綏在演唱度曲建構崑腔「官話化」，呈現戲曲劇種流播發展的歷史意義，而漢語方言「鄉音變體」的概念果然可以在崑腔度曲論得到驗證。

¹⁷⁵ 曾永義：〈海鹽腔新探〉，《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007年），論述：「海鹽腔因接近官話，故流播南北兩京。海鹽腔向『官話』靠攏，應當是它爲士大夫喜好的原因之一。」（頁135）。這個觀察說明戲曲劇種「官話化」的現象。

從音韻學角度論明代崑腔度曲論之形成與建構

李惠綿

音韻學界入明代崑腔度曲論，恰以魏良輔(1526[7]-1586[7])和沈寵綏(?-1645)為代表，也是崑曲改革創發與盛行巔峰的標幟，其著作相距大約一個世紀。《南詞引正》(《曲律》，1547)以曲話形式提出崑腔度曲之大綱，《度曲須知》(1639)則以專書呈現具體完整的體系，反映崑腔度曲論從形成到建構的歷史過程。首先，魏良輔只提出「曲有兩不雜，南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字」之簡單原則，沈寵綏以此為宗旨，建立「北叶《中原》，南遵《洪武》」的理論。其次，魏良輔提出歌者要逐漸修改方言土音。沈寵綏承繼不可混雜鄉音的觀點，建立「宗《中原》之音，正吳中之訛」的理論，使用六種記認符號。其三，魏良輔提出「平上去入，逐一考究，務得中正」之原則，沈寵綏對四聲唱法批郢導竅，建立要領。本文以魏良輔和沈寵綏為崑腔度曲論之形成與建構，並從這三個脈絡觀照沈寵綏的承繼與開展。

關鍵詞：魏良輔 沈寵綏 《南詞引正》 《曲律》 《度曲須知》 《弦索辨訛》

An Analysis of the Evolution of the Theory of the *Kunqiang duqu* of Chinese Traditional Opera in the Ming Dynasty —From the View of Phonology

LI Hueimian

The application of phonology to the theory of the *Kunqiang duqu* of traditional Chinese opera, which occurred in the Ming dynasty, is best represented by the works of Wei Liangfu (1526-1586) and Shen Chongsui (?-1645), two dramatists separated by a century. Their works also mark the climax in the innovations and evolution of the genre of *kunqu*. Their works deal with three aspects of phonology important to the theory of *kunqiang duqu*.

First, Wei Liangfu brought up the simple principle that, “There are two situations that do not allow mixtures of *qu*. One is that the Southern songs or *qu* cannot be mixed with the Northern singing style or *qiang*; and the other is that the Northern *qu* cannot be combined with the Southern words.” Shen Chongsui took this principle as a central issue, and furthermore established the theory: “Northern phonology is consonant with rhymes in the rime book *Zhongyuan yinyun*; while the South follows the authentic rhyming of the Hongwu reign period (the rime book titled *Hongwu zhengyun*).”

Second, Wei Liangfu proposed that singers should increasingly modify dialect languages and local accents. Shen Chongsui took up this point, urging that central accents not be muddled up by local ones, and introduced the theory of “modeling sounds on the central standard and thus correcting the errors of the Southern sounds.” He used six standard notations to structure the theory.

Third, Wei Liangfu broached the principle of “examining even, ascending, falling, and entering tones (*ping*, *shang*, *qu*, and *ru*) individually and being sure that the four intonations each reach their standard.” Moreover, Shen Chongsui was unsurpassed in formulating the essence of singing the four intonations; he founded their main principles. The paper will discuss the evolution of the theory of *Kunqiang duqu* and observe the heritage and development from these three threads of thought.

Keywords: Wei Liangfu Shen Chongsui *Qulü* (The Principles of Drama)
Duqu xuzhi (The Requirements of *Duqu*) *Xiansuo bian-e*

徵引書目

- 王文璧：《中州音韻》，收入程明善：《嘯餘譜》，收入《四庫全書存目叢書·集部》，第425冊，臺南：莊嚴文化事業公司，1997年。
- 王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》四，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 北京大學中國語言文學系語言學教研室主編：《漢語方音字匯》，北京：文字改革出版社，1989年。
- 朱昆槐：《崑曲清唱研究》，臺北：大安出版社，1991年。
- 江蘇省崑劇院編製：《崑劇曲譜新編》，臺北：里仁書局，1994年。
- 何大安：《聲韻學中的觀念和方法》，臺北：大安出版社，1987年。
- ：〈官話、晉話與平話性質的檢討〉，收入龍宇純先生七秩晉五壽慶論文集編輯委員會編：《龍宇純先生七秩晉五壽慶論文集》，臺北：臺灣學生書局，2002年。
- ：〈韻首的迷思——《度曲須知》中的「屬陰」與「屬陽」〉，《文與哲》第10期，2007年6月，頁361-374。
- ：〈「陰出陽收」新考——附論《度曲須知》中所見的吳語聲調〉，《歷史語言研究所集刊》第79本第2分，2008年。
- 李珍華、周長楫編撰：《漢字古今音表》，北京：中華書局，1988年。
- 李惠綿：《王驥德曲論研究》，臺北：臺灣大學出版委員會，1992年。
- ：〈從音韻學角度考察北曲度曲論的形成——論周德清「歌其字音必其字」的度曲論〉，《臺大中文學報》第21期，2004年12月，頁141-184。
- ：〈從音韻學角度論述王驥德南曲度曲論之建構〉，中央大學主辦「崑曲國際學術研討會」，2005年4月22-24日。
- 李新魁、麥耘：《韻學古籍述要》，西安：陝西人民出版社，1993年。
- 李榮主編：《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社，1998年。
- 沈義父：《樂府指迷》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第1冊，臺北：廣文書局，1967年。
- 沈寵綏：《度曲須知》，明崇禎己丑十二年刊，清順治己丑六年補刊跋文本，國家圖書館善本室藏
- ：《絃索辨訛》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》五，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- ：《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》五，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》，臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2003年。
- 周之標編選：《吳歛翠雅》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第2輯第12-13冊，臺北：臺灣學生書局，1984年。
- 周貽白：《戲曲演唱論著輯釋》，北京：中國戲劇出版社，1962年。
- 周維培：《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

- 俞振飛：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，1982年。
- 徐復祚：《紅梨記》，收入黃竹三、馮俊杰編：《六十種曲評注》第14冊，長春：吉林人民出版社，2001年。
- 宮田一郎、石汝杰主編：《明清吳語詞典》，上海：上海辭書出版社，2003年。
- 袁家驊等著：《漢語方言概要》，北京：文字改革出版社，1980年。
- 袁于令：《西樓記》，收入黃竹三、馮俊杰編：《六十種曲評注》第15冊，長春：吉林人民出版社，2001年。
- 曹述敬主編：《音韻學辭典》，長沙：湖南出版社，1991年。
- 陸萼庭：《崑劇演出史稿》修訂本，臺北：國家出版社，2002年。
- 曾永義：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。
- 馮蒸：《漢語音韻學論文集》，北京：首都師範大學出版社，1997年。
- ：〈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〉，中華民國聲韻學學會主編：《聲韻論叢》第9輯，臺北：臺灣學生書局，2000年。
- 楊振淇：〈陰出陽收解〉，《戲曲藝術》第4期，1990年，頁88-92。
- ：《京劇音韻知識》，北京：中國戲劇出版社，1991年。
- 董同龢：《漢語音韻學》，臺北：文史哲出版社，1981年。
- 董忠司：〈明代沈寵綏語音分析觀的幾項考察〉，《孔孟學報》第61期，1991年3月，頁183-216。
- 寧繼福：《中原音韻表稿》，吉林：吉林文史出版社，1985年。
- 趙元任：《現代吳語的研究》，北京：清華學校研究院印行，1928年。
- 錢南揚：《漢上宦文存》，上海：上海文藝出版社，1980年。
- 錢乃榮：《當代吳語研究》，上海：上海教育出版社，1992年。
- 應裕康：〈洪武正韻聲母音值之擬定〉，《中華學苑》第6期，1970年9月，頁1-35。
- 魏良輔：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- ：《南詞引正》，收入路工：《訪書見聞錄》，上海：上海古籍出版社，1985年。