

# 從音韻學角度論清代度曲論的 傳承與開展\*\*

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。雖然許多議題在明代已有規模的論述；但清代在傳承前說之外，亦有開展創發者。本文擬就清代四位戲曲理論家，分析其運用音韻學於製曲和度曲而呈現不同層面的成就。從微觀角度總結清代音韻度曲論之成就，具體表現在以下七方面：四聲與度曲（尤以入聲論述最豐富）、收韻、閉口、鼻音、尖團音、五音四呼歸韻之口法、北曲「南方語音化」現象。從宏觀角度探討戲曲音韻學對清代度曲論的傳承與開展，包括三方面：運用音韻學闡釋製詞對度曲之影響、運用音韻學建構傳聲口法、運用音韻學開創曲白規範，恰好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，必須植基傳承之上，才能凸顯清代音韻與度曲相關議題的開展，故本文以傳承與開展為主題。李漁傳承王驥德，毛先舒對南曲入聲課題頗多創發。徐大椿傳承沈寵綏，從發音生理學角度舉出各種口形，描述抽象的傳聲口法，是其開創。藝人黃旛綽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，理論規模雖不及前輩學者，但對演員表演唱念藝術提供實際的原理原則。

**關鍵詞：**音韻學、度曲論、李漁、毛先舒、徐大椿、黃旛綽

---

收稿日期：2006年12月12日，通過刊登日期：2008年4月23日。

\* 作者係國立臺灣大學中國文學系教授。

\*\* 本文為94年度（民國94年8月1日至95年7月31日）國科會專題計畫研究成果論文。

## 一、前言

音韻與度曲所以產生緊密的關係，是由於漢語聲調具有區別意義的作用，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。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」。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，成為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。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>1</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。周德清（1277-1365）、王驥德（1560?-1623）、李漁（1611-1680）、毛先舒（1622-1688）等代表前一種系統；芝庵（1341-1361）、魏良輔（1526、7-1586、7）、沈寵綏（?-1645）；清代徐大椿（1693-1771）、黃旛綽（1819-1829）等代表後一種系統。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。

音韻學運用於度曲論，起源於元，興盛於明，傳承於清。雖然許多音韻度曲之議題在明代已有論述，而且頗具規模；但清代在傳承前說之外，亦有開展創發者。本文擬就清代四位戲曲理論大家，分析其運用音韻學於製曲度曲而呈現不同層面的成就。

## 二、運用音韻學闡釋填詞對度曲之影響

戲曲創作中講求音律，主要有兩個意義，一為「文律雙美」、「詞律兼

1 周維培，《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁28。

優」的創作美學，既能在音韻格律中經營語意俱高而且文俗相濟的俊語熟字；又能在語言文詞中錘鍊韻協音調的旋律。二為讓演唱者達到順口可歌，以符合聽覺訴求，達到「歌其字音必其字」的美學訴求。明末清初李漁《閒情偶寄》〈詞曲部〉「音律」和「賓白」分列。這兩大項目在王驥德《曲律》各章也有充實論述，然而李漁將音韻學實際運用於製曲填詞，在清代度曲理論史自有一席之地。

### (一) 少填入韻

明代以來對南曲韻書的依據一直有不同看法。沈寵綏提出「北叶《中原》，南遵《洪武》」，<sup>2</sup>意指南北曲平上去三聲共押《中原音韻》（以下簡稱《中原》），南曲句中字面及入聲韻以《洪武正韻》為宗（以下簡稱《洪武》）。李漁不遵從《洪武》，提出暫備之法：「填詞之家即將《中原》一書，就平、上、去三音之中，抽出入聲字別為一聲，私置案頭，亦可暫備南詞之用。」<sup>3</sup>這是說將《中原》派入平上去三聲之入聲抽出，當作南曲入聲韻使用，平上去則依據《中原》。

李漁援用音韻學論述製曲填詞多屬用韻問題。北曲入派三聲，南曲入聲獨立，南北語音差異不止反映用韻之別，也體現入聲字唱法不同：

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？<sup>4</sup>

北曲入派三聲，故使用入聲，唱之與平上去無異，南曲則必須入聲入唱。如北《西廂》〈鬧齋〉【駐馬聽】：

法鼓金鏡（擊刀切，叶撓平聲），二月春雷響殿角（叶皎）。鐘聲佛（浮波切）號，半天風雨灑（叶篩上聲）松梢。候門不（叶補）許老僧敲，紗窗外定有紅娘報。害

2 明·沈寵綏，〈入聲收訣〉，《度曲須知》（《中國古典戲曲論著集成》第5集，北京：中國戲劇出版社，1980），頁208。

3 清·李漁，〈魚模當分〉，《閒情偶寄》（《中國古典戲曲論著集成》第7集，北京：中國戲劇出版社，1980），頁40。

4 李漁，《閒情偶寄》〈少填入韻〉，頁46。

相思的饒(叶讒)眼腦，見他時須看個十分飽。<sup>5</sup>

這首曲文押蕭豪韻，韻腳「角」字唱上聲「皎」〔kiau〕，李漁特別讚賞「角」字「何等雅馴」，品評《西廂》用入韻是其所長。句中字面入聲亦然，「佛」字唱陽平浮波切〔fuɔ〕，「不」字唱上聲「補」〔pu〕。<sup>6</sup>這些字在北曲皆唱派入之聲調。南曲入聲韻如《琵琶記》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>7</sup>

李漁評曰：「《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？」所謂「用入韻是其所短」有兩種解釋，其一，指入聲韻混用平聲「摸」字。【鬪黑麻】是南曲【越調】過曲，此曲又是入聲韻，本當以《洪武》檢視，按《洪武》「摸」本有平聲、入聲兩讀，意義相近，<sup>8</sup>則此曲全押入聲藥韻。根據李漁將《中原》入聲抽出的理論，韻腳「諾、卻、弱、腳、寔、惡」，均屬蕭豪韻入派三聲，<sup>9</sup>只有「摸」字是魚模韻陽平，故短於用韻。其二，指其用「摸」字意義不貼切，李漁取撫摸胸口之意，故批評「愁是何物，而可摸乎？」其實摸猶摹，「怎摸」者，如何描摹之意，這樣解釋雖然意義正確，仍是入聲韻混用平聲現象。二種解釋都符合李漁「用入韻是其所短」的批評。

李漁強調入聲入唱，不可以北音派入三聲唱南曲入聲，否則隨口念唱皆

5 沈寵綏，《絃索辨訛》，《中國古典戲曲論著集成》第5集，頁47。

6 本文《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)。樂韶鳳等編，《洪武正韻》(《景印文淵閣四庫全書》第239冊，臺北：臺灣商務印書館影印，1983)；《洪武正韻》擬音根據應裕康，《《洪武正韻》韻母音值之擬訂》，淡江文理學院中文研究室主編，《許詩英先生六秩誕辰論文集》(臺北：驚聲文物供應公司，1970)，頁275-322。

7 元·高明，《琵琶記》，黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》(長春：吉林人民出版社，2001)，第1冊，頁255。

8 《洪武》模韻：「摸，手摸也，莫胡切。」藥韻：「摸搽，捫也，手捉也，末各切。」頁28、223。

9 「諾、弱、寔、惡」入作去，「卻、腳」入作上。按：周德清《中原》未收「卻」字。明·王文璧《中州音韻》(《四庫全書存目叢書》集部第425冊，臺南：莊嚴文化公司，1997)，「却」字歸蕭豪韻入作上。

似北調。就演唱角度而論，沈寵綏只以入聲收音口訣指示歌者，李漁具體品評《西廂記》與《琵琶記》，以比較北曲入派三聲與南曲入聲入唱之差異，凸顯入聲用韻對度曲之影響，故主張南曲少填入韻，蓋「以入韻之字，雅馴自然者少，麤俗倔強者多。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。」正因「入聲韻腳最易見才，而又最難藏拙」，<sup>10</sup>故主張入聲用韻宜於北而不宜於南。就填詞角度，李漁對入聲用韻及其對度曲造成的影響，較王驥德更有體悟。

## （二）廉監宜避

王驥德稱閉口韻曰險韻，評論使用險韻之佳作屬北《西廂》，如第二本楔子【正宮·端正好】套曲押監咸韻，第三本第四折【越調·鬥鶴鶩】套曲押侵尋韻，堪稱「語俊韻妥」。<sup>11</sup>對三個閉口韻更精微區分則是李漁創發：

侵尋一韻，較之監咸、廉纖，獨覺稍異。每至收音處，侵尋閉口，而其音猶帶清亮。至監咸、廉纖二韻，則微有不同。此二韻者，以作急板小曲則可，若填悠揚大套之詞，則宜避之。<sup>12</sup>

侵尋〔-əm, -iəm〕主要元音〔ə〕是最不費力的央元音，故李漁說侵尋閉口收音猶帶清亮，悠揚大套之詞尚可使用。至於監咸〔-am, -iam〕和廉纖〔iɛm〕偏屬低音，下顎隨之下張，口形較開，<sup>13</sup>音質較為重濁，適合有板無眼或一板一眼的小曲，不宜用在大套之詞，故曰「廉監宜避」。他肯定《西廂記》【正宮】套曲出自惠明口中「聲口恰相合」。惠明是一個「不念法華經，不禮梁皇懺，……殺人心逗起英雄膽」的和尚，搭配「惆悵雄壯」的【正宮】，由性格獨特的惠明和尚主唱，用監咸韻恰合勇武粗豪的嗓音。李漁說：「此二韻宜避者，不止單為聲音，以其一韻之中，可用者不過數字，餘皆險僻艱生，備而不用者也。」<sup>14</sup>可知主張廉監少用乃因其韻險，但主要還是基於「聲音」，也就是從演唱效果考量。對創作南曲傳奇而言，李漁主張

10 以上引文見李漁，《閒情偶寄》〈少填入韻〉，頁46。

11 王驥德，〈論險韻〉，《曲律》（《中國古典戲曲論著集成》第4集，北京：中國戲劇出版社，1980），頁135-136。

12 李漁，《閒情偶寄》〈廉監宜避〉，頁41。

13 何大安，《聲韻學中的觀念和方法》（臺北：大安出版社，1987），頁31。

14 李漁，《閒情偶寄》〈廉監宜避〉，頁41。

將閉口韻當作備而不用韻部。

### (三) 魚模當分

《中原》魚模同韻，吳語則有分別，王驥德已提出「《洪武》業已離之爲二」證明。<sup>15</sup> 李漁和王驥德都忽視中原語音現象，才會說：「魚之與模相去甚遠，不知周德清當日何故比而同之？」李漁雖遵《中原》，但主張分辨魚模乃當務之急，比王驥德更強調魚模相混造成聲音逆耳的現象：

無論一曲數音，聽到歇腳處覺其散漫無歸，即我輩置之案頭，自作文字讀，亦覺字句聾牙，聲韻逆耳。倘有詞學專家，欲其文字與聲音媲美者，當令魚自魚而模自模，兩不相混，斯爲極妥。即不能全韻皆分，或每曲各爲一韻，如前曲用魚，則用魚韻到底，後曲用模，則用模韻到底，猶之一詩一韻，後不同前，亦簡便可行之法也。<sup>16</sup>

押韻處往往是音節停歇之處，一曲之中魚模韻相混，收音不同，就會散漫無歸，不論案頭誦讀或場上歌詠，都覺字句聾牙，聲韻逆耳。李漁強調魚模當分還是從「文字與聲音媲美」的角度著眼。

### (四) 慎用上聲

李漁論述上聲的獨特性曰：「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。……上聲之字，入曲低而入白反高耳。」又提出運用技巧：「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。」在曲譜格律規範之內，若是幽靜之詞，凡仄聲處即可多用上聲，但是不可連用兩字以上。王驥德將「上去疊用」列爲曲禁之一，主張「上去須間用，不得用兩上、兩去。」<sup>17</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，況爲上聲

15 王驥德，《曲律》〈論韻〉，頁111。

16 李漁，《閒情偶寄》〈魚模當分〉，頁40。

17 王驥德，《曲律》〈論曲禁〉，頁129。

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。

李漁所謂「陰字、陽字」指陰調、陽調。李漁以雌性低伏比喻陽字，雄性飛揚比喻陰字，從崑曲曲譜中可以觀察「陰聲字都比陽聲字高」。<sup>18</sup>因此發揚之曲當用陰字，陰平、陰去、陰入屬「字與聲之雄飛者」；幽靜之曲當用陽字，陽平、陽去、陽入屬「字與聲之雌伏者」，而不分陰陽的上聲亦宜於幽靜低唱，最為獨特。上聲在四聲中獨具「高呼猛烈強」之特質，用之賓白又較他音獨高，李漁總結「此理不明，難於製曲」，請看其闡釋：

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。<sup>19</sup>

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，方能寫出場上之劇。

以上少填入韻、魚模當分、廉監宜避單指詞曲，〈慎用上聲〉則兼指曲白，這是李漁拓展音韻學運用於曲白論述的重要貢獻。

### （五）入聲單押隨譜唱作三聲

李漁從創作的經驗體會「入聲韻腳最易見才，而又最難藏拙」，因此分辨北曲派入三聲的入聲字與南曲入聲字唱法不同，只是一個通則。同時代毛先舒《南曲入聲客問》一卷，<sup>20</sup>以客問主答形式闡述南曲中入聲之唱，兼以北曲對比論述，更深層探討譜律、製曲、入唱三者之間的關係。

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

19 以上引文見李漁，《閒情偶寄》〈慎用上聲〉，頁45。

20 毛先舒，《南曲入聲客問》（《中國古典戲曲論著集成》第7集，北京：中國戲劇出版社，1980），頁129-133。

北曲入派三聲，故入聲與三聲通押；南曲入聲獨用，應回歸入聲獨立。明清傳奇用韻概分兩派，一是模擬神襲《琵琶記》用韻的「戲文派」，入聲單押。一是以《中原》為依憑檢字押韻的「中原派」，入聲與三聲通押。《中原》雖是北曲韻書，但實際檢驗南曲傳奇用韻，發現明萬曆以後的確多以之為準繩。<sup>21</sup>毛先舒批評施惠作南曲沿襲北曲之法，如《幽閨記》第三十二齣〈幽閨拜月〉【商調·二郎神】過曲：「拜新月，寶鼎中明香滿爇，願我拋閃下男兒疾較些，得再睹同歡同悅。悄悄輕將衣袂拽，卻不道小鬼頭春心動也！我也到父親行去說。那喬怯，無言俯首，紅暈滿腮頰。」<sup>22</sup>用《中原》檢視，押車遮入派三聲韻，雜用「些」、「也」字，<sup>23</sup>此乃入與三聲通押，非也。毛先舒屬戲文派，主張入聲單押，但仍作三聲唱之，於是客問：

單押仍是作三聲唱之，如【畫眉序】單押入聲者，首句韻便應作平聲唱，末句韻便應作去聲唱，【絳都春序】單押入聲者，首句韻便應作上聲唱，豈非仍以入作平、上、去耶？則又何不仍隸入三聲中邪？<sup>24</sup>

南曲【畫眉序】首句韻是平聲，末句韻是去聲；【黃鐘宮·絳都春序】首句韻是上聲。單押入聲，則該字便應作平、去、上聲唱，既然如此，何不將入聲也派入三聲？毛先舒答曰：「北曲之以入隸於三聲也，音變腔不變；南曲之以入唱作三聲也，腔變音不變。」毛先舒舉【畫眉序】，以明陸采《明珠記》第三齣〈酬節〉【黃鐘宮·畫眉序】為例：

十仄仄平平，仄仄平平仄仄仄。去平平平仄，仄仄平平。平十仄、十仄  
金卮泛蒲綠，撫景停卮感心曲。嘆千年湘水，此日沈玉。名未泯、角黍  
平平，平十仄、十平平仄。        仄平平仄平平去，平平仄仄平平。  
空傳，人去遠、招魂誰續？（合）大家酩酊酬佳節，莫負太平風俗。<sup>25</sup>

根據譜律，首句平聲韻，第四句及末句亦可叶仄韻，末句亦可作平平仄平平

21 周維培，《論中原音韻》，頁63-86。

22 元·施惠，《幽閨記》，黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》第6冊，頁187。

23 明·沈璟，《增定南九宮曲譜》，王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》第3輯（臺北：臺灣學生書局，1984），【二郎神】格律三，七，七，四，六，七，七，三，五，四，第四、九句不押韻。頁580。

24 毛先舒，《南曲入聲客問》，頁129。

25 明·陸采，《明珠記》，黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》第6冊，頁300。

去，「莫負太平風俗」之「莫負」不合律。<sup>26</sup>【畫眉序】韻腳「綠、曲、玉、續、俗」，曲文單押魚模韻入派三聲者。根據入聲入唱原則，「曲、續」要出口唱斷；「綠、玉、俗」三字不合平聲韻，這原是劇作家填詞失律的問題，可是這三個字該怎麼唱？毛先舒回答：「綠字直作綠音，不必如北之作慮，此不變音也；【畫眉序】首句韻，應是平聲，歌者雖以入聲吐字，而仍須微以平聲作腔也，此變腔也。」是說「綠」字直接唱入聲〔盧谷切，luk〕，不唱北音慮（驢去聲，郎居切，liu），此不變音也；可是首句韻作平聲，故「綠」字雖以入聲吐字，仍須微以平聲作腔也，此變腔也。同理而推，「玉」字唱〔魚欲切，nyuk〕，不唱北音欲〔iu〕；「俗」字唱〔松玉切，syuk〕，不唱北音續〔siu〕，都要以平聲作腔。南曲以入唱作三聲「腔變音不變」，意謂南曲入聲調值本不變，但按譜律的要求唱作平上去三聲，即隨譜之所宜而唱之。換一個角度，南曲若三聲通押，譜律應仄聲而填入聲者，則凡此入聲必須入唱，無須隨譜唱作三聲。此乃毛先舒「別出單押之法，而隨譜變腔為定論也。」

北曲相反，以入隸於三聲則是「音變腔不變」。如元吳昌齡《張天師斷風花雪月》雜劇第二折【南呂·一枝花】第五句：「他從來老老實實」，譜律應作「十仄平平」。<sup>27</sup>對南曲而言，「實」字入聲，唱式質切〔ʃiət〕；北曲則唱〔繩知切，ʃi入作平〕，此變音也。又此句譜律應作平，「實」字以平聲腔唱之，不須變腔。可知所謂「音」之變與不變，是從南曲入聲的角度立論；「腔」之變與不變，也是從南曲入聲單押而隨譜律以平上去三聲作腔。

既然入聲單押隨譜唱作三聲，於是客又問：「抑何不更設一法，令歌者入作入唱，不變三聲，詎不善邪？」毛先舒答曰：「夫入之為聲，訕然以止，一出口後，無復餘音，而歌必窈裊而作長聲，勢必流入於三聲而後始成腔，是固自然而然，不可遏也。」<sup>28</sup>入聲單押之曲文，若入聲入唱，出口唱

26 齊森華等主編，《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997），全曲八句。首句三字或五字；第二句末三字須作仄平仄，或作仄平平者，不可從；第三句第一字為領句，領下兩個四字句；第七句第二字可暗協；第四句及末句有協仄韻者，故末句可作「平平仄平平去」，頁765。

27 鄭騫，《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973），頁119。「十」表平仄不拘。

28 以上兩段，見毛先舒，《南曲入聲客問》，頁130。

斷，故必隨譜唱作三聲始能深遠細長、婉轉成腔。再進一層思辨，入聲隨譜唱作三聲與北曲入派三聲有何不同？

北曲之以入隸三聲，派有定法，如某入聲字作平聲，某入作上，某入作去，一定而不移；若南之以入唱作三聲也，無一定法，凡入聲字俱可以作平、作上、作去，但隨譜耳。<sup>29</sup>

觀其遣詞用句，北曲是「入隸（派）三聲」，南曲是「入唱作三聲」。換言之，這是南北有無入聲之方言基礎導致演唱方法差異：

北之入作平、上、去也，方音也。北人口語無入聲，凡入聲皆作平、上、去呼之。……若南曲自應從南音。凡入聲皆然，原未嘗作平、上、去呼也，則南曲安得強派之入三聲也！既難強派，別無歸著，則自應更爲標部而單押矣。歌須曼聲，入便難唱，則自應隨譜之三聲作腔矣。<sup>30</sup>

毛先舒舉例「穀」字，北曲音「古」〔公五切，ku入作上〕，南人呼「穀」〔古祿切，kuk入聲〕，入聲分明，基於南曲應從南音的腔調，焉能強派入三聲？故主張入聲韻部應當別爲標目單獨押韻，此乃毛先舒著《南曲正韻》，<sup>31</sup>主張「入聲俱單押，不雜平、上、去三聲韻」的宗旨。回到單押入聲隨譜唱作三聲的音樂訴求，唱曲須長聲歌詠，一旦入聲單押，以入聲「短促急收藏」特色，勢必難以歌唱。既然南曲入聲單押可隨通三聲，於是客又問：「凡應用三聲者，皆可用入聲邪？」這是從入聲單押唱法轉爲入聲通三聲的填詞問題，毛先舒答曰：

否。音有四聲，而大段尤重平仄。上、去、入，皆仄聲。凡用入聲，在曲頭、腹者，止可於通上、去二聲，若平聲則不可以入聲代之；若以入聲押韻尾者，方可以平、上、去隨叶耳。然亦須相牌名，不可浪施，亦仍須用入聲部單押，不可與三聲通押如北曲法。……君美「春風紫陌」詞，引子、過曲，俱單押入聲，此得之耳。且余謂南曲入可通三聲，亦謂作腔耳；若吐字，亦自須分明，豈可竟溷唱邪！<sup>32</sup>

語言平仄變化與曲調旋律密切相關，而曲牌格律基本是平仄交替，仄聲可用

29 同上註。

30 同上註，頁130-131。

31 毛先舒，《南曲入聲客問》自述作《南曲正韻》，今查無此書。

32 毛先舒，《南曲入聲客問》，頁131。

上去入，上去或去上亦須間用，周德清、王驥德都有論述。南曲聯套之引子、尾聲可有可無，過曲是為主體，所謂「大段尤重平仄」應指過曲之平仄變化尤其重要。毛先舒主張入聲單押，故讚賞施惠「春風紫陌」一齣，引子、過曲、尾聲，全齣單押入聲（皆來、齊微入聲混押），<sup>33</sup>甚得其法。至於填詞如何入通三聲也有原則，曲譜叶仄韻者，在曲頭、腹者（指引子和過曲），可用入聲通上、去；若曲譜叶平聲韻者，則不可以入聲代之。例如上文【畫眉序】，末句可作平平仄平平去，「莫負太平風俗」，可用入聲「俗」字通去聲叶韻，隨譜將「俗」唱作去聲腔；首句十仄仄平平，「金卮泛蒲綠」以入聲「綠」字代之則不宜。就填詞而言，固不可以入聲代之；就唱曲而言，只好入聲吐字而微以平聲作腔。若在韻尾（指尾聲押韻）用入聲押韻，<sup>34</sup>則可以平、上、去隨叶。歌唱時隨譜唱作三聲即可。這些通則仍須視曲牌而定，不可隨意運用，最好還是以入聲單押為準則。

毛先舒入聲通三聲乃就入聲單押而論，與沈璟「以入代平」和王驥德「以入代平上去」完全不同。沈璟、王驥德就運用入聲而論，純屬一般性的填詞格律；毛先舒就入聲單押隨譜唱作三聲，進而論述入通三聲，凸顯譜律、製詞與歌唱三者之關係，是其開創之論題。

## （六）南曲入聲無閉口音

毛先舒從詩詞曲閉口韻演變說明北曲無入聲閉口韻，至於南曲入聲是否有閉口？《洪武》與閉口韻相配的入聲，如侵寢沁緝〔-əp, -iəp〕、覃感勘合〔-ap, -iap〕、鹽琰豔葉〔-iep〕，皆以閉口〔-p〕收韻，可知韻書有入聲閉口韻。但毛先舒從入聲閉口無法做腔的角度立論：「入之爲聲，訕然而止。凡曲出字之後，必須作腔，若入聲而又閉口，則竟無腔矣。故三聲可用閉口，而入聲無之也。」這段話指出入聲兩種唱法，其一入聲入唱，出字後戛然而止。其二入聲唱作平上去，出字後必須作腔，一旦閉口就無法作腔。

33 「春風紫陌」指《幽閨記》第三十一齣〈英雄應辟〉，《六十種曲評注》第6冊，頁182-183。引子【望遠行】韻腳陌、客、色、碧、溢。過曲【望吾鄉】救、域（《中原》未收）、策、及、力、跡、職、翼、得、敵、日、役；過曲【感亭秋】韻腳驛、食、憶、白、魄、隔；的、刺、側。過曲【紅繡鞋】韻腳窄、激、戚、適、逼。【尾聲】息、跡、尺。

34 此處所論與聲韻母無關，故「韻尾」非指字尾。

毛先舒雖然體認入聲訕然而止，但重點不在解釋入聲唱斷的特質，而從入聲唱作閉口無法作腔的角度，辯證南曲入聲無閉口。

既然入聲無閉口，其與平上去三聲唱法有何不同？客問：「三聲之唱也，有吐字，有作腔，有收韻，亦是三截，而唱入聲者獨兩截；且三聲既可三截唱，而乃謂唱入聲者三截即不便，何也？」一個平上去的字音從「吐字」，經過「作腔」，而後「收韻」三段音節，相當於字頭、字腹、字尾。入聲不收韻，所以是「兩截」，毛氏曰：

凡入聲之唱也，無穿鼻、展輔、歛唇、抵齶、閉口，而止有直喉。直喉，不收韻者也，都無收韻，故止兩截也。三聲有穿鼻諸條，是收韻也。收韻，故三截也。有收韻而三截，所以曰便；無收韻而收韻，是強爲之也。強爲之，故不便也。<sup>35</sup>

歸納平上去五種收韻方法論辯入聲直喉不收韻，姑以《中原》解說。發音時口腔裡形成阻礙的部分完全閉塞，軟顎下垂，使氣流從鼻腔流出，其字必從喉間穿鼻而出作收韻，謂之「穿鼻」，如東鐘、江陽、庚青，以舌根鼻音〔-ŋ〕收韻。「展輔」指雙唇展開，以展唇元音〔-i〕或〔-e〕收韻，如支思、齊微、皆來、車遮。「歛唇」指嘴唇縮收，以「嗚音」〔-o〕或〔-u〕收韻，如蕭豪、尤侯、歌戈、魚模。「抵齶」即舐腭，<sup>36</sup>以舌尖鼻音〔-n〕收韻，如真文、寒山、桓歡、先天。閉口指雙唇鼻音〔-m〕收韻，如侵尋、監咸、廉纖。<sup>37</sup>以上諸韻都有收韻，故是爲三截。至於入聲之唱止有「直喉」，就是直接以喉音收尾。《洪武》獨列入聲十韻，依然有塞音韻尾輔音〔-p、-t、-k〕，毛氏所謂直喉不收韻，顯然不是指屋韻、藥韻、陌韻等收喉音〔-k〕的字。綜合上文入聲無閉口的論述，所謂入聲無收韻止有兩截，應該是指不收韻尾輔音的意思。

追溯沈寵綏《度曲須知》〈收音總訣〉撰寫「入聲收訣」，如「首韻曰屋，音卻云何？嗚乃其音，略類歌模（《洪武》屋韻，與《中原》歌戈模韻，俱收嗚音）。」<sup>38</sup>入聲收音口訣不包含塞音韻尾輔音，入聲南遵《洪武》在填詞用韻

35 毛先舒，《南曲入聲客問》，頁132。

36 沈寵綏，《度曲須知》〈收音總訣〉：「舐舌者，舌舐上腭也。」簡稱「舐腭」，頁206。

37 此處以《中原》十九韻部解釋收音之分類，較易明白。

38 沈寵綏，《度曲須知》〈收音總訣〉，頁207-208。

與度曲歌唱之間出現落差現象。入聲字表現「出口唱斷」的特色，但演唱時塞音韻尾難以體現。以《洪武》十個韻目為例，檢閱蘇州方言，<sup>39</sup>屋〔oʔ陰入〕、質〔tsəʔ陰入〕、曷〔əʔ陰入〕、轄〔huaʔ陰入〕、屑〔siəʔ陰入〕、藥〔fiaʔ陽入〕、陌〔maʔ陽入〕、緝〔ts'iaʔ陰入〕、合〔fiəʔ陽入〕、葉〔fiəʔ陽入〕，看出古入聲尾在今吳方言多變為喉塞音〔ʔ〕，<sup>40</sup>入聲收音口訣無塞音韻尾，反而接近吳語方言。追溯沈寵綏，發現毛先舒論入聲無收韻傳承自沈寵綏入聲收訣，二人所論內涵相同，不過沈寵綏只用口訣指示，而毛先舒則具體闡述為入聲之唱止有「直喉」的理論。

平上去三聲有收韻而三截，作腔自然相屬而不費力；入聲無收韻而兩截，隨譜律而以平上去三聲作腔，已經費力，若是強以閉口收韻，歌唱更不自然。這就回到毛先舒的回答：

唱入聲不閉口，止是兩截；唱入聲閉口，便是三截。如「質」字，入之不閉口者也，唱者以入聲吐字，仍須照譜以三聲作腔，已是兩截——兩截猶可也。若「緝」字，是入之閉口者也，唱者以入聲吐字，而仍須以三聲作腔，作腔後又要收歸閉口，便是三截。唇舌既已遽難轉折，而亦甚不中於聽矣！則廢之誠是，而又符填詞與北曲之例，當何疑焉！<sup>41</sup>

《洪武》中，質〔tʃiət〕字，入之不閉口；緝〔ts'iaəp〕字，入之閉口，符合毛氏所說。但是兩字都有收韻，看不出何以有兩截、三截之分？若捨入聲塞音韻尾或從吳語方言擬音，質〔tsəʔ〕、緝〔ts'iaəʔ〕果然只有兩截，再次說明毛先舒論入聲無收韻、無閉口，其音系接近古入聲尾變為喉塞音的吳方言。

毛先舒《南曲入聲客問》的議題之中，入聲單押本屬製詞層面，但牽涉填詞受譜律規範，而有入聲可代平上去，雖然隨譜唱作平上去，但唱者仍以入聲吐字，故腔變音不變；相對於北曲則是音變腔不變。不止專論入聲之

39 本文吳語擬音根據葉祥苓編纂，《蘇州方言詞典》（南京：江蘇教育出版社，1998）；（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，2003）。其中「陌、緝」擬音出自後者。

40 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），頁62。

41 毛先舒，《南曲入聲客問》，頁132。

唱，而且更凸顯運用入聲倚聲填詞對唱曲的影響，可說是毛先舒創發闡釋之處。但是就實際歌唱經驗而言，唱曲者看工尺譜上只要是南曲入聲，必然出口唱斷，不會關注譜律而隨譜唱作平上去。上文引用《明珠記》【畫眉序】曲文，入聲韻腳處，唱曲者都會入聲入唱，恐怕不會知道綠、玉、俗等字要微以平聲作腔。毛先舒論入聲隨譜唱作平上去三聲，似乎對演唱並無具體意義，也不符合實際唱曲現象。清人張潮《南曲入聲客問》〈題辭〉云：「毛君稚黃，以入聲單押，隨調之所宜而唱之，雖曰自我作古，然其論則極正當而可行也。」隨譜所宜唱作三聲、音變腔不變之說，的確是毛氏自我作古。觀察平仄譜律與填詞製曲之關係，進而闡釋入聲度曲的理論，足以論證毛先舒運用音韻學於製詞對度曲之影響。

### 三、運用音韻學建構傳聲口法

不同於李漁、毛先舒，徐大椿《樂府傳聲》（1744）<sup>42</sup>不從填詞創作的角度談度曲，而是繼承魏良輔、沈寵綏系統，直接論述唱曲。沈寵綏、徐大椿都以字音與口法為核心，但沈氏大量援用吳語、《洪武》、《中原》南北語音材料指導字音，徐大椿則重視口法，書名「傳聲」者，「所以傳人聲也」。論南北曲口法以傳人聲，成為《樂府傳聲》之核心。其實口法最無定法，全賴歌者在發聲吐字之際，理融神會，口到音隨。徐大椿運用音韻學建構傳聲理論主要體現在口法與字音兩部分，以下就相關篇章融會論述。

音韻學家和語言學家用發音部位和方法作為分析字音和語音的根據，<sup>43</sup>徐大椿則用以分析咬字吐音。所謂口法包括五音和四呼，〈出聲口訣〉云：

喉、舌、齒、牙、唇，謂之五音；開、齊、合、撮，謂之四呼。欲正五音，而不於喉、舌、齒、牙、唇處著力，則其音必不真；欲準四呼，而不習開、齊、合、撮之勢，則其呼必不清。所以欲辨真音，先學口法；口法真，則其字無不真矣。<sup>44</sup>

42 徐大椿，《樂府傳聲》（《中國古典戲曲論著集成》第7集，北京：中國戲劇出版社，1980），自序寫於乾隆九年（1744），頁152-153。

43 王守泰，《崑曲格律》（南京：江蘇人民出版社，1982），頁37。

44 徐大椿，《樂府傳聲》，頁159。

音韻學依唇舌牙齒喉發音部位將聲母分爲五類，稱爲五音；將不同元音或半元音開頭的韻母部分爲開齊合撮，稱爲四呼。徐大椿分別奉爲「審字之法」與「讀字之口法」。五音正，四呼準，大體可掌握每個字的口法。《樂府傳聲》摘錄前人〈辨五音訣〉：

欲知宮，舌居中（中喉音）；欲知商，口開張（齒頭、正齒音）；欲知角，舌縮卻（牙音）；欲知徵，舌挂齒（舌頭、舌上音）；欲知羽，撮口聚（唇重、唇輕）。<sup>45</sup>

徐大椿傳承聲韻學借用宮商角徵羽之讀音籠統解釋該字之發音部位及方法。宮〔kyuŋ平〕屬舌根後音，如烘、荒、呼、昏、歡。商〔ʃiaŋ平〕屬齒音，如春、窗、初、攬、抄。角〔kiak入〕屬舌根音（牙音），如經、堅、交、加、姜。徵〔tʃie上〕屬舌頭音，如丁、當、都、低、端。羽〔oy上〕發音本身有撮口之口形，其與唇音相配的韻母大多是撮口或合口，<sup>46</sup>故以羽字代表唇音，如崩、班、包、奔、波。<sup>47</sup>徐大椿說明五個發音部位次序，〈喉有中旁上下〉曰：「喉舌齒牙唇爲五音者，從內至外言之也。」〈五音〉又曰：「最深爲喉音，稍出爲舌音，再出在兩旁牝齒間爲齒音，再出在前牝齒間爲牙音，再出在唇上爲唇音。」<sup>48</sup>根據潘逢禧解釋，「牝齒」指前正中門牙部分，「牝齒」指門牙以外的臼齒。<sup>49</sup>再以發音器官示意圖佐證，由內而外應是喉音→牙音（舌根音）→舌音→齒音→唇音。<sup>50</sup>對照徐大椿之說，應修正爲：「最深爲喉音，稍出在兩旁牝齒間爲牙音，再出爲舌音，再出在前牝齒間爲齒音，再出在唇上爲唇音。」<sup>51</sup>發音部位雖分屬五層，然五音實

45 徐大椿，《樂府傳聲》〈辨五音訣〉，頁186。

46 沈寵綏，《度曲須知》〈經緯圖說〉，頁268。「羽」字表唇音之解釋，承蒙中研院語言所何大安教授解惑（2006.12.5），敬致謝忱。

47 例字引自王德暉、徐沅激，〈五音口訣〉，《顧誤錄》（《中國古典戲曲論著集成》第9集，北京：中國戲劇出版社，1980），頁40。

48 徐大椿，《樂府傳聲》，頁161。

49 清·潘逢禧，《正音通俗表》刊於同治九年（1870），臺北：臺灣師範大學國文系藏本（逸香齋稿線裝書）。

50 何大安，《聲韻學中的觀念和方法》，頁19-20。

51 吳同賓、李光，《樂府傳聲譯注》已將徐氏五音次序修正（頁28），仍將牝齒與牝齒解釋相反。感謝研究助理陳姿因提供意見（2006.12.5）。

以喉音爲本，〈喉有中旁上下〉曰：「舌齒牙唇，雖著力之地各殊，而總不能離乎喉也。」又說：

其音雖皆本於喉，而用力之地，層層各別，……至五音中，又各有五音，則前人之所未道者。天下之理，有縱必有橫，喉舌齒牙唇，縱也；音中之五音，橫也。……故出聲之時，欲其字清而高，則將氣提而向喉之上；欲濁而低，則將氣按而著喉之下；欲軟而扁，則將氣從兩旁逼出；欲正而圓，則將氣從正中透出，自然各得其真，不煩用力而自響且亮矣。<sup>52</sup>

字音與音符結合之後，會形成高昂清朗、低沈重濁、細狹扁平、暢直圓潤之別，爲了行字轉腔，氣流發出後，就得在喉部上、下、兩旁、正中等不同位置用力，甚至用力之中還有淺深輕重之異，此即〈出聲口訣〉所謂：「喉舌齒牙唇，雖分五層，然吐聲之法，不僅五也。有喉底之喉，有喉中之喉，有近舌之喉；餘四音亦然。更不僅此也，即喉底之喉，亦有淺、深、輕、重；其餘皆有淺深輕重。」<sup>53</sup>於是徐大椿運用發音部位構設的發聲體系就是「喉舌齒牙唇爲經，上下兩旁正中爲緯，經緯相生，五五二十有五，而出聲之道備矣。此千古之所習而不察者也。」<sup>54</sup>以五個發音部位爲主，強調各部位用力位置不同，這些不同容或有之，例如聲母受不同韻母的影響，造成發音部位略有不同；但是否果然各分爲五，「五五二十有五」，如此畫一，恐怕不能免於牽強附會之譏。<sup>55</sup>雖然徐大椿敘述五音部位次序有誤，但從發音器官認知五音，又從發音生理學角度，覺察用氣部位及深淺輕重之異，經緯交錯二十五種出聲之道，運用音韻學建立口法，可說進入邏輯性分析的層次了。

四呼是字音韻母部分發音開始瞬間，各種不同的口形。就發音開始瞬間，共鳴腔的大小而言，開口呼、合口呼因共鳴腔大，又統稱洪音；齊齒呼、撮口呼因共鳴腔較小，又統稱細音。<sup>56</sup>見表一：

52 徐大椿，《樂府傳聲》，頁162。

53 同上註，頁159。

54 同上註，頁162。

55 王守泰，《崑曲格律》認爲發音時，器官動作絕無如四肢般分成左右，批評其爲牽強附會之說，頁40。

56 何大安，《聲韻學中的觀念和方法》，頁75。

表 一

開合 \ 洪細	洪 音	細 音
廣義開口	開口呼	齊口呼 [-i-]
廣義合口	合口呼 [-u-]	撮口呼 [-y-]

〈出聲口訣〉又曰：「開齊撮合之中，亦有半開、全開、半合、全合之不同。」<sup>57</sup> 推測廣義開口中，開口呼的舌位低，〔a〕唇形全開，如寒山、江陽、家麻韻；齊口呼舌位高，唇形半開。廣義合口中，合口呼 [-u-] 撮口呼 [-y-] 舌位高，如魚模韻，是為「全合」；倘若主要元音是〔ɔ〕，舌位居中，口形「半合」。沈寵綏《度曲須知》對全開口（開口張唇）、半含唇（口形半開）、合口（滿口）有清楚的分辨。徐大椿雖未就四種舉出字例，但參證沈寵綏論述可見其傳承，尤其將唇形半開的齊口呼，對比唇形全開的開口呼，區分口法更為細緻。就演唱崑曲而言，此區分比二十五音更為實際。

五音掌握聲母，四呼掌握韻母介音或主要元音，徐大椿特別強調鼻音與閉口音闡釋歸韻。〈鼻音閉口音〉曰：「庚青二韻，乃正鼻音也。東鐘、江陽，乃半鼻音也。尋侵、監咸、廉纖，則閉口音也。正鼻音則全入鼻中，半鼻音則半入鼻中，即閉口之漸也。」<sup>58</sup> 提出「正鼻音」與「半鼻音」術語是其創發，〈歸韻〉曰：「東鐘字，則使其聲出喉中，氣從上腭鼻竅中過，令其聲半入鼻中，半出口外，則東鐘歸韻矣。江陽，則聲從兩頤中出，舌根用力，漸開其口，使其聲朗朗如叩金器，則江陽歸韻矣。」<sup>59</sup> 東鐘韻的字，聲音的氣流從喉嚨發出，通過軟顎和鼻孔，一半歸入鼻腔，一半從口腔發出，謂之「半鼻音」。江陽韻的字，舌根用力，氣流從口腔下巴兩側擠出，口形逐漸張大。<sup>60</sup> 東鐘 [-uŋ]、江陽 [-aŋ] 雖同屬「半鼻音」，但主要元音舌位高低之別，故歸韻口形亦有別。正因為半鼻音是半入鼻中，故曰閉口之漸也。同理，庚青 [-əŋ] 與東鐘、江陽之別，在於〔ə〕屬央元音，舌頭維持

57 徐大椿，《樂府傳聲》，頁159。

58 同上註，頁163。

59 同上註，頁169。

60 吳同賓、李光，《樂府傳聲譯注》，頁59。按：徐大椿曰「氣從上腭鼻竅中過」，譯注者改為通過「軟顎」。

平放的位置，距離鼻腔較近，氣流全部歸入鼻腔，故謂之「正鼻音」。

掌握五音、四呼、歸韻，就能掌握每個字的聲韻母，〈四呼〉云：「喉舌齒牙唇者，字之所從生；開齊合撮者，字之所從出。喉舌齒牙唇，各有開齊合撮，故五音爲經，四呼爲緯。」<sup>61</sup> 徐大椿體悟「字之所從生」與「字之所從出」，可以變化不同「口形」而「傳聲」。〈出聲口訣〉曰：「又有鼻音、半鼻、抵腭、抵齒等法，其形亦皆有定。」<sup>62</sup> 概略指出五音四呼之經緯各有口形，〈聲各有形〉曰：

其口訣大端，雖不外開、齊、撮、合、喉、舌、齒、牙、唇，而細分之則無盡，有張口者，有半張者，有閉口者，有半閉者，有先張後閉者，有先閉後張者，有喉出唇收者，有喉出舌收者，有全喉、全舌者，有半喉、半舌者。以上諸條，互相出入，不可勝計。此外又有落腮、穿齒、穿牙、覆唇、挺舌、透鼻、過鼻，種種諸法，不可枚舉。<sup>63</sup>

徐大椿列舉五音四呼組合之後各種發聲口形，綜合上文相關論述列表二分析，並舉《洪武》字例及其擬音，<sup>64</sup> 以清眉目：

表 二

口 形	別 稱	發音部位或方式	例 字
張口	1全開 2開口呼 3落腮	嘴巴完全張開，收音落在腮部，即兩頰的下半部。主要元音〔a〕具此特色，必須將口腔內的空間開得很大。	花〔xua〕 沙〔ʃa〕
半張	1半開 2齊齒呼	舌位高，唇形半開，介音或主要元音〔-i, -ei〕或〔-ai, -iai〕。	西〔si〕 譬〔p'ie〕 開〔k'ai〕 皆〔kiai〕

61 徐大椿，《樂府傳聲》，頁163。

62 同上註，頁159。

63 同上註，頁160。

64 徐大椿未舉例字，試從語音學發音原理及相關文獻詮釋。〈入聲讀法〉曰：「曲字，本邱六切，……『樂』字，本盧各切。」按：《洪武》屋韻「曲，丘六切」；藥韻「樂，歷各切」，可知徐大椿使用切語和《洪武》相近。〈入聲讀法〉又曰：「北曲皆遵《中州音韻》，其平上去三聲，皆與《唐韻》及《洪武》等相同，其有異者，百中之一耳。」根據徐大椿論述及使用切語，確然可以《洪武》為準。此圖表解說與研究助理陳姿因討論。

全合	1 合口呼 2 撮口呼	主要元音 [-u-] [-y-] 舌位高。	模 [mu] 樞 [tʃ'y]
半合		圓唇舌面後中元音 [ɔ] 或 [o]，口形半合半開，介乎開口與合口之間。	桓 [yuoŋ]
閉口	雙唇閉口	雙唇音收尾 [-m]，嘴巴全閉。	侵 [ts'ioŋ]
半閉		雙唇音收尾 [-p]，嘴巴雖閉，送氣後略微張開。	葉 [oiɛp] 緝 [ts'ioɛp]
先張後閉		嘴巴先張開，以雙唇閉口音收尾。大約是 [聲母] + [a] + [m/p] 的音韻組合。	南 [nam] 雜 [dz'ap]
先閉後張		雙唇音出聲，張口音收尾。大約是 [m/p/b] + [a] 的音韻組合。	麻 [ma] 巴 [pa] 爬 [b'a]
喉出唇收		喉音出聲，雙唇音收尾。大約是 [x/ɣ/?/o] + [m/p] 的音韻組合。	歆 [xiəŋ] 音 [ʔiəŋ] 押 [ʔiap] 合 [ɣap]
喉出舌收		喉音出聲，舌尖音收尾。大約是 [x/ɣ/?/o] + [t] 的音韻組合。	迄 [xiət] 一 [ʔiət]
全喉	1 中喉 2 舌根後音	聲帶顫動，氣息受舌根最後部與軟顎最後部（即小舌）之阻而成的輔音。聲母 [x/ɣ/?/o] 屬之。	烘 [xuŋ] 寒 [yən]
半喉	1 牙音 2 舌根音	由舌根與軟顎接觸，以節制外出之氣息而成的輔音。聲母 [k/k'/g'/ŋ] 屬之。	高 [kau] 丘 [k'ioŋ]
全舌	1 抵齒 2 舌頭音	舌尖抵住上門牙後的牙床，以節制外出的氣息而成的輔音。聲母 [t/t'/d'/n] 屬之。	都 [tu] 陶 [d'au]
半舌	1 舌尖中邊音 2 流音	由氣流沿舌頭兩邊或一邊通過而構成的輔音。聲母 [l] 屬之。	來 [lai] 樓 [lou]
穿齒	1 齒頭音 2 舌尖前音 3 斜齒 4 半齒	由舌尖與齒頭接觸以節制外出之氣息而成的輔音。聲母 [ts/ts'/dz'/sz] 屬之。	增 [tsiəŋ] 層 [ts'əŋ]
穿牙	1 舌尖後音 2 翹舌音 3 正齒 4 穿牙縮舌	由舌尖翹起抵住硬顎最前端的上牙床，以節制發出之氣息而成的輔音。聲母 [tʃ/tʃ'/dʒ'/ʃ/ʒ] 屬之。沈寵綏曰：「聲從牙出，舌尖微歛。」 <sup>65</sup> 穿牙即「聲從牙出」，牙即齒也，氣流	楚 [tʃ'u] 抽 [tʃ'ioŋ]

65 沈寵綏，《絃索辨訛》〈序〉，頁21。

		從上下齒間穿過；「縮舌」即「舌尖微歛」，舌尖向上升起，稍往後翹，這種發音方式即為翹舌音（捲舌音）。 <sup>66</sup>	
覆唇	1 重唇 2 雙唇	由上唇與下唇接觸以節制外出之氣息而成的輔音。聲母 [p / p' / b' / m] 屬之。	博 [puak] 普 [p'u]
	1 輕唇 2 唇齒	上牙門輕輕接觸下唇的邊緣，氣息從唇齒間摩擦而出的輔音。聲母 [f / v / ɱ] 屬之。	方 [fuɑŋ] 符 [vu]
挺舌	1 半齒音 2 舌面前鼻音	舌頭挺起抵住硬顎，即三十六字母中的日母 [n]。	肉 [niou] 入 [niəp]
透鼻	1 正鼻音 2 舌根鼻音	全入鼻中，專指庚青韻 [-əŋ]，舌根鼻音收尾 [-ŋ]。主要元音為央元音 [ə]，舌頭維持平放的位置，距離鼻腔較近，氣流全部歸入鼻腔。「透」者，鑿通、穿孔之意，故曰透鼻。	庚 [kəŋ] 亨 [xiəŋ]
過鼻	1 半鼻音 2 舌根鼻音	半入鼻中，專指東鐘、江陽韻，舌根鼻音收尾 [-ŋ]。「過」者，經過之意，故曰過鼻。又分： (1) 聲音的氣流從喉嚨發出，通過軟顎和鼻孔，一半歸入鼻腔，一半從口腔發出。東鐘韻屬之。	東 [tuŋ] 從 [dz'yuŋ]
		(2) 舌根用力，氣流從口腔下巴兩側擠出，口形逐漸張大。江陽韻屬之。	江 [kiaŋ] 陽 [oiaŋ]
抵腭	1 舌尖鼻音 2 舐腭	韻尾以舌尖抵住硬顎，即以舌尖鼻音收尾 [-n]。沈寵綏曰：「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。」 <sup>67</sup> 故抵腭與舐腭相同。	真 [tʃiən] 文 [mən]

由以上分析得知徐大椿或從聲母（五音），或從介音、主要元音（四呼），或從韻尾（歸韻），或從聲母與歸韻組合等不同角度列舉二十一種口形，〈聲各有形〉歸納口形大抵有「大、小、闊、狹、長、短、尖、鈍、粗、細、圓、扁、斜、正」等類，故〈出聲口訣〉說：「其形何等，則其聲亦從而變矣；欲改其聲，先改其形，形改而聲無弗改也。」<sup>68</sup> 這就是「有聲之形」、「以形改聲」的口法理論。徐大椿從發音生理學角度舉出各種口形，描述

66 吳盈滿，「沈寵綏絃索辨訛之研究」（臺北：臺灣大學中文所碩士論文，2003），頁124，解釋穿牙縮舌甚為清晰。

67 沈寵綏，《度曲須知》〈中秋品曲〉，頁203。

68 徐大椿，《樂府傳聲》，頁159。

抽象的傳聲口法，就是要讓唱曲者從具體的口形掌握咬字吐音的方法。

掌握聲韻母口法，還須辨四聲。聲調與聲母清濁關係密切，從而決定南北曲四聲唱法之別，徐大椿傳承明代曲家北曲北唱，南曲南唱，且不可雜土音之通則，〈北字〉提出：「凡唱北曲者，其字皆從北聲，方為合度；若唱南音，即為別字矣。」又曰：「南人以土音雜之，只可施之一方，不能通之天下；同此一曲而一鄉有一鄉之唱法，其弊不勝窮矣。」<sup>69</sup>唱南北曲各從其聲，且不宜以土音唱之，也「不可以土音改北音」，這是通則。但為能通之天下，又提出變則：「凡北曲之字，有天下盡通之正音，唱又不失此調之音節者，不必盡從北字也。」徐大椿認為「若必盡從北者，則唱者與聽者，俱不相洽，反為無味。」主張唱北曲可以在不失該調之音節情況下遵天下相通之正音，不必盡從北字。清代語音已經有變化，徐大椿認為有些字唱作北音，將造成唱者與聽者俱不相洽，故主張以天下通音唱之，北曲在清代更顯「官話化」的現象。

徐大椿特別著墨比較南北唱曲之差異。其一陰、陽聲調，〈四聲各有陰陽〉曰：「宗字為陰，宗、總、縱、足，皆陰也；戎字為陽，戎、冗、誦、族，皆陽也。」<sup>70</sup>從吳語擬音觀察，宗、總、縱、足，皆讀清聲母〔ts〕；戎、冗、誦、族，皆讀濁聲母〔z〕，可知其陰／陽指聲母清／濁。徐大椿批評《中原》上去入不分陰陽乃「悖理之極」，可謂犯「以南律北」之病。然則「急為拈出，使天下後世作曲與唱曲之人，確然有所執持，而審音不惑。」顯然要求以南曲四聲陰陽唱北曲，如此一來唱北曲將出現「南方語音化」現象。其二去聲唱法。沈璟謂過去聲當高唱，沈寵綏謂去聲高唱當指陰聲字。徐大椿較前輩更進一層比較，〈去聲唱法〉云：「南之唱去，以揭高為主；北之唱去，不必盡高，惟還其字面十分透足而已。」所指「透足」是指將字音交代得透徹，唱得飽滿；換言之，唱北曲去聲，頗須用力，不能唱似平聲。因為「北音尚勁，去聲真確，則曲聲亦勁而有力。」而今北曲之最失傳者，是唱去聲者盡若平聲，這是由於「南曲盛行，曲尚柔靡，聲口已慣，不能轉勁」，而歌者「一則循習使然，一則偷氣就易，又久無審音者為

69 同上註，頁164。

70 同上註，頁163。

之整頓」，<sup>71</sup> 故使北曲去聲唱法失傳，以致無法表現北曲雄勁有力的風格。誠然，唱出雄勁有力的去聲與高唱的陰去，著眼點並不相同。其三入聲有無。先說南曲入聲，〈入聲派三聲法〉曰：

南曲唱入聲無長腔，出字即止，其間有引長其聲者，皆平聲也。何也？南曲唱法以和順為主，出聲拖腔之後，皆近平聲，不必四聲鑿鑿，故可稍為假借。<sup>72</sup>

南曲入聲不連腔，出口即唱斷；然其曲調婉轉曲折，若將入聲字拖腔，聽來頗似平聲，此乃入聲可與平上去三聲通融假借之故。北曲則不同，〈入聲派三聲法〉又曰：

北曲則平自平，上自上，去自去，字字清真，出聲、過聲、收聲，分毫不可寬假。故唱入聲，亦必審其字勢，該近何聲及可讀何聲，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，無相徑庭也。<sup>73</sup>

凡唱北曲入派三聲的字，仍須依派定的聲調而唱，平自平，上自上，去自去，亦如三聲之本音，出聲、過聲、收聲皆清晰分明。如此唱者才可以按照派定的規律而切實地掌握，聽者也才可以分明辨別。徐氏說：「觀派入三聲之法，則北曲之出字清真，益可徵據，此探微之論也。」換言之，回歸入派三聲的字調，就依據該聲調審其字勢而唱，頗為精微。自從毛先舒提出北曲入聲「音變腔不變」，曲家多未就此深論，徐大椿闡釋北曲入派三聲唱法更為實際。南北曲入聲唱法據此大抵有個通則，可是徐大椿又關注南北入聲音讀的差異。〈入聲讀法〉云：

北曲皆遵《中州音韻》，其平上去三聲，皆與《唐韻》及《洪武》等相同，其有異者，百中之一耳。其五音四呼，亦不相遠，若入聲之字皆派入三聲，竟有大相徑庭，全非其字者。<sup>74</sup>

《洪武》有入聲，南曲自當從其音而唱，但是「今北曲無入聲之唱，盡將入聲唱作三聲，而三聲中無此字，則不得不另作一聲矣。」如「樂」字，本

71 以上引文，出自徐大椿，《樂府傳聲》，頁166。

72 同上註，頁167。

73 同上註，頁167。

74 同上註，頁167。

「盧各切」〔lak 入〕，若按照本音讀成平聲，讀「盧沙切」〔讀如 lua〕，有音無字，故北曲變音讀作去聲「勞」〔叶勞，lau 去〕。換言之，唱北曲入聲時，往往出現「有三聲而無入聲之字」或「有入聲而無三聲之字」的情況，因此不得不變成另一個字音。徐大椿認為若是「古韻從無此讀法，而五音四呼又不通者，此乃當時之土音，則不妨或從古音，或從今音，不必悉遵其讀也。」意思是說以古音或今音唱之，<sup>75</sup>不必遵從《中原》將「樂」唱作當時的土音〔lau 去〕。<sup>76</sup>然則，徐大椿既然主張「唱北曲者其字皆從北聲，方為合度」，應該回歸北曲入派三聲的唱法，如此才能照應「審其字勢派定唱法」的原則。

以上五音、四呼、歸韻、四聲，足見徐大椿運用音韻學自成內在體系，誠如〈收聲〉云：「蓋出一字，而四呼、四聲、五音無誤，則其字已的確可辨，猶人所易知而易能也。……自出聲之後，其口法一定，則過腔、轉腔，音雖數折，而口之形與聲所從出之氣，俱不可分毫移動。」<sup>77</sup>每個字從出聲到收聲之間所指涉的內涵，徐大椿猶如抽絲剝繭逐一論述，發音口形與聲音氣流，使首腹尾之音，字字響亮、交代明確。徐大椿運用發音生理學建構的傳聲理論，厥功甚偉。

#### 四、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實際度曲中；王驥德、李漁、毛先舒偏重將音韻學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》（1819-1829），<sup>78</sup>是清代乾隆、嘉慶年間一位藝名黃旛綽的戲曲藝人「彙其平生所得，筆之於書」而成。<sup>79</sup>顧名思義，《明心鑑》闡述明表演藝術之心、明劇中人物之

75 《牡丹亭》〈驚夢〉「賞心樂事誰家院」，「樂」唱作〔loʔ〕，就是以當時的吳語演唱。

76 吳同賓、李光，《樂府傳聲譯注》：「現在北崑唱『樂』字，仍唱作『勞』字去聲。又河北省樂亭縣的『樂』字，現在也讀如『勞』字去聲。」頁56。

77 徐大椿，《樂府傳聲》，頁170。

78 清·黃旛綽，《梨園原》（《中國古典戲曲論著集成》第9集，北京：中國戲劇出版社，1980），頁3-27。

79 關於《梨園原》成書的過程，參考該書三篇序文，頁5-8。

心。藝人明心首務在明音韻，不明音韻將成爲「藝病」之根源。去除藝病之方在於明〈曲白六要〉：「音韻、句讀（音逗）、文義、典故、五聲、尖團」，此六要應是兼論唱曲和說白而論。〈曲白六要〉中仍以「音韻」爲首要：

每發一字，先審其唇、齒、喉、舌、鼻，或半唇、半喉，或半舌、半齒，或半齒、半鼻，均須辨明。各有一定部分，不可強使歸於他部。特製出一表列下。按表類推，則不致有誤矣。

唇——非夫奉微

齒——至恥是射

喉——號奧靠歐

舌——黎樓亮列

鼻——無純乎鼻音，皆係與他音相輔者。如——西一令進

按上表所列類推之，則發出之音，自然字正音圓，不致有唱者爲「天」，聽者爲「焉」；唱者爲「地」，聽者爲「息」；唱者爲「元」，聽者爲「言」；唱者爲「黃」，聽者爲「旁」之弊也。<sup>80</sup>

這裡所謂「音韻」不是指填詞作曲之平仄押韻，而是指唇齒舌喉鼻五個發音部位，又因其發音位置與方法之別，各有半唇、半齒、半喉、半舌、半鼻，共十種。《梨園原》的傳授者黃旂綽爲江南人，〈曲白六要〉就崑曲唱念而論，因此試以《洪武》和吳語擬音爲據，將所舉例字列表三觀察，以分析其音類和音值。

表 三

《梨園原》		《洪武》	吳語 <sup>81</sup>
發音部位	字 例	擬 音	擬 音
唇音	非	fiə 平	fi 陰平
	夫	fu 平	fu 陰平
	奉	vuŋ 去	voŋ 陽去
	微	mje 平	vi 陽平或mi

80 黃旂綽，《梨園原》，頁17。

81 「非、奉、微、恥、號、歐、奧、黎、列」擬音出自《明清吳語詞典》，頁792、794、795、799、801；其餘見《蘇州方言詞典》，頁23、116、80、330、27、34、67、92、116、193、241。

齒音	至 恥 是 射	tʃie去 tʃ'ie上 ʒie去 ʒiək入	tsɿ陰去 ts'ɿ上 zɿ陽去 zɿʔ陽入
喉音	號 奧 靠 歐	ɣau平 ʔau去 k'au去 ʔou平	ɦæ陽平 æ陰去 k'æ陰去 ɣ陰平
舌音	黎 樓 亮 列	li平 lou平 lian去 liət入	li陽平 lɿ陽平 liã陽去 liɿʔ陽入
鼻音	西 一 令 進	si平 ʔiət入 liən去 tsiən去	si陰平 iɿʔ陰入 lin陽去 tsin陰去

觀《梨園原》排列方式，五個發音部位各舉四字為例，雖未言及相對性的「半音」，但可以從音類和音值分析出十種發音涵括其中。

其一，「非夫奉」聲母皆輕唇〔f〕〔v〕，「微」字重唇〔m〕，吳語亦然。可知唇音應指雙唇音，半唇指唇齒音（一半覆唇）。其二，「至恥是射」聲母〔tʃ〕〔tʃ'〕〔ʒ〕，皆屬舌面前正齒音；吳語聲母讀〔ts〕〔ts'〕〔z〕，屬舌尖前齒頭音。〈曲白六要〉「尖團」曰：「尖字係半齒音」，可知其「半齒」應指舌尖齒音，<sup>82</sup>即中古精系字接細音韻母者，後來演變為尖音。其三，「號奧歐」聲母〔ɣ〕〔ʔ〕屬喉音，「靠」聲母〔k'〕屬牙音，音韻學「半喉」即指牙音。吳語亦然，惟「奧」字〔æ〕，舌位低，近於喉音部位；「歐」字〔ɣ〕撮口，舌位雖高，但成阻部位接近喉部。其四，音韻學「半舌音」指三十六字母中的來〔l〕母，「黎樓亮列」聲母皆是〔l〕，吳語亦然。今吳語「端透定」大都是舌尖音，推想其舌音應指舌尖音。其五，中古「明泥孃」

82 音韻學「半齒音」指三十六字母中的日母，現代語音學稱「舌面前鼻音」，音值是〔n〕。《梨園原》所指不同。

輔音是鼻音〔n-〕，吳語也全用鼻音。《梨園原》曰：「無純乎鼻音，皆係與他音相輔者」，強調其鼻音不是指聲母的輔音，而是鼻音韻尾。「令」〔liŋ〕屬舌根鼻音韻尾；「進」〔tsiən〕屬舌尖鼻音韻尾，判斷其鼻音指舌根鼻音〔-ŋ〕，半鼻指舌尖鼻音〔-n〕。至於吳音「令、進」皆收〔-n〕，是因為「吳俗語方言庚青皆犯真文，鼻音並收舐腭。」<sup>83</sup>《梨園原》與上節分析徐大椿所謂正鼻音／半鼻音對舉並不相同。「西」以齊齒音收尾，「一」入聲字，皆非鼻音收尾，不該列於鼻音之下。此二字原為陰聲韻，其主要元音〔i〕，細音共鳴腔小，演唱時不易達於遠處，故在口腔有限的共鳴之下，影響至鼻腔而帶出鼻音，使氣流迴盪起來，故列在鼻音之下，藝人黃旂綽可能從演唱體會而得。

這一段「音韻」論述，強調每發出一字，其聲母發音部位「均須辨明，各有一定部分，不可強使歸於他部」，以吳語擬音，如唱「天」〔tʰi陰平〕，因舌尖塞音口齒無力，聽者誤為零聲母「焉」〔i陰平〕；唱「地」〔di陽去〕，因舌尖塞音含糊，聽者誤為舌尖擦音「息」〔siəʔ陰入〕；唱「元」〔ji陽平〕，因撮口不明，聽者誤為開口「言」〔ji陽平〕；唱「黃」〔ɦuā陽平〕，因濁母不清，聽者誤為清母「旁」〔pā陽平〕，這些都是唱者因發音部位或方法不清晰而聽者誤為他字。《梨園原》傳承徐大椿以五音為基礎，指引歌者曲白音韻，針對不同發音部位舉出例字，指引歌者分辨字音頗為實際。辨析發音部位中，《梨園原》特就齒音提出「尖團」，〈曲白六要〉曰：

尖字、團字之分，近日罕有知其據者，往往團字變為尖字，實為曲白之大病。夫尖字係半齒音，如酒、箭、線，乃半齒音，故應用尖；久、劍、現則不然，非隨意可以念成尖字也。近時多不察之。<sup>84</sup>

對照《洪武》／吳語擬音，酒（tsiou上／tsɿ陰上）、箭（tsien去／tsi陰去）、線（sien去／si陰去），可知「尖字」指舌尖前音（齒頭音），如上所述〈曲白六要·音韻〉專稱「半齒音」。久（kiou上／tɕi上聲）、劍（kiem去／tɕi陰去）、現（ɣien去／ɦi陽去），可知「團字」指舌面後音（牙喉音）。戲曲中所謂尖、團，就是指普通話中聲母為tɕ、tɕ'、ɕ的那些字；在戲

83 引自沈龍綏，《度曲須知》〈收音問答〉，頁221。

84 黃旂綽，《梨園原》，頁19-20。

曲唱念中，聲母分別讀舌面前音  $t\zeta$ 、 $t\zeta'$ 、 $\zeta$  與舌尖前音  $ts$ 、 $ts'$ 、 $s$  的現象。凡聲母仍讀為  $t\zeta$ 、 $t\zeta'$ 、 $\zeta$  者稱為「團音字」，簡稱「團字」；凡聲母改讀為  $ts$ 、 $ts'$ 、 $s$  者稱為「尖音字」，簡稱「尖字」。尖、團字的共同特點是：韻母為齊齒呼或撮口呼的字。<sup>85</sup>

《中原》音系中雖然有  $ts$ 、 $ts'$ 、 $s$  這組聲母，但因沒有這組  $t\zeta$ 、 $t\zeta'$ 、 $\zeta$  團音字聲母與之對應，所以不會有「尖音」名詞。由於北方話尖團不分，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。<sup>86</sup> 不過要特別說明，中古牙音見系字，今開口呼、合口呼在吳語仍讀舌根音，今齊齒呼、撮口呼則變成舌面音，即團音。形成於清道光咸豐年間（1840-1861）的京劇，<sup>87</sup> 強調尖團之分應來自崑曲。<sup>88</sup> 在此之前，度曲論著作中，未見論及尖團之分，藝人唯恐度曲者以純用團音之北京語音演唱崑曲，強調區分尖團，作為唱念時咬字正音的規則之一。分辨聲調也是曲白理論之一，〈曲白六要·五聲〉曰：

五聲係陰平、陽平、上、去、入是也。唱曲不知發聲、收聲之理，則其字音出口即變。要知五音之別，須將下列之表讀熟千遍，然後逢字即知陰陽矣。

陰平	陽平	上	去	入
風	縫	諷	奉	父
煙	言	眼	宴	易
聲	繩	省	盛	是
書	贖	屬	樹	朔 <sup>89</sup>

此五聲是就南方平上去入四大調類而言，各聲調下各舉一字，其中「諷」不讀上聲讀去聲〔撫鳳切， $fuj$ 〕。「父」只唸上聲〔斐古切， $fu$ 〕或去聲〔防

85 楊振淇，《京劇音韻知識》（北京：中國戲劇出版社，1991），第3章〈尖團音〉，頁84-87。本文使用國際音標，將音舌面前音  $j$ 、 $q$ 、 $x$  改為  $t\zeta$ 、 $t\zeta'$ 、 $\zeta$ ；舌尖前音  $z$ 、 $c$ 、 $s$  改為  $ts$ 、 $ts'$ 、 $s$ 。

86 袁家驊等，《漢語方言概要》，北方話尖團不分，吳語則嚴格分別。頁31、61。

87 曾永義，〈國劇的現在、過去與未來〉，《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版公司，1992），頁241。

88 楊振淇，《京劇音韻知識》（頁82-83），指出京劇傳統戲曲唱念非常強調字分尖、團；並認為京劇分尖團是來自崑曲。

89 黃旂綽，《梨園原》，頁19。

父切，vu]；「是」唸上聲〔上紙切，ɣie〕或去聲〔時吏切，ɣie〕；皆非入聲字。「贖」字不讀陽平讀入聲〔神六切，ɣyuk〕；「屬」字不讀上聲讀去聲〔陟慮切，tʃy〕或入聲〔之六切，tʃyuk；神六切，ɣyuk〕，誠然例字聲調有誤，可見藝人唱念中的字調與聲韻學語音有出入。其用心無非是要戲曲演員熟悉每個字陰陽平仄之聲調變化，才能在唱曲和念白時掌握每個字正確的聲調；四聲不明，就會影響出口與收音，形成「字音出口即變」的現象。《梨園原》進一步就各調之發聲與收音作了說明：

陰平——由高而低。發音高，收音低。

陽平——由低而高。發音低，收音高。

上——其音向上。

去——其音向前。

入——其音短而急。

凡工尺短者，可以脫口而出。工尺長者，須將一字分爲數音，如「人」字，若工尺長，則可分爲「任」「惡」「恩」，徐徐吐之。爲陰平字不宜分音，神而明之，得其三昧矣。

這段文字仍要兼顧念白語調和唱曲聲調。陰平是高平調，唱念時，必以高音發聲；發聲之後，則要在高音的狀態下直唱，以保持陰平的調值，到了收聲之時，高音自然漸漸微弱而以低音收束。陽平是高升調，唱念時，皆由低音發聲而以高音收聲，也就是字端低出而轉聲唱高。《梨園原》深得唱曲三昧，體驗工尺（節拍）長短影響切音的表現：「凡工尺短者，可以脫口而出。工尺長者，須將一字分爲數音。」強調工尺長短影響切音，是其創發。但不論工尺長短，陰平字皆不宜分音，如《長生殿》〈驚變〉【泣顏回】：

5	6	-	-		i	-	6	-		5	-	-	-		6	·	5	3	3	2								
涼															生													
											2	3	-	-		2	3	3	2	1	2		2	·	5	3	0	2
											亭															下		

陰平「生」字雖有八拍，但不分音，用吳語直接唱出〔sən〕；陽平「涼」字八拍，就要分成〔l〕〔i〕〔ā〕三音；陽平「亭」字八拍，要分成〔d〕〔i〕

〔n〕三音。陽平是否分音，要視工尺長短而定，例如《牡丹亭》〈驚夢〉：<sup>90</sup>

5·653	2 2	3 56	1 · 2 21 6	5 65	3 21	6 · 12	1 2 1	66 5	5·612	6
錦	屏	人	忒	看	的	這	韶	光	賤	！
3 3 5	3 · 2	1 2	3 · 2	1 03	2 3	5 <sup>6</sup>	2·3201	6 -	6 -	-
懷	人	幽	怨							。

【皂羅袍】「錦屏人」的「人」是襯字，只有半拍，不須分音；【山坡羊】「懷人幽怨」的「人」長達五拍，要分成三音慢慢吐唱。「人」字，吳語切成三音是〔z〕〔ə〕〔n〕，《梨園原》用「任」〔zən〕「惡」〔əu〕恩〔ən〕字音代稱。

不論唱曲或念白，陰平由高而低，陽平由低而高，頗為一致，唯上聲較為獨特。上聲「其音向上」，就語調而言，所謂「高呼猛烈強」，是指上聲具有高呼而且清亮的特性。就曲調而言，則如徐大椿《樂府傳聲》〈上聲唱法〉所說：「一吐即挑，挑後不復落下，雖其聲長唱，微近平聲，而口氣總皆向上，不落平腔，乃為上聲之正法。雖數轉而聽者仍知為上聲，斯得唱上聲之法矣。」<sup>91</sup> 去聲「其音向前」，言其語調清而遠；唱陰去時直接高唱，陽去則由平轉高，古人謂「去有送音」，言其出口即高唱，其音直送不返。入聲語調短急，故說唱時毋長吟，毋連腔，一出字即停聲，出口即斷。由上所述，戲曲演員熟讀五種聲調，即是要分辨字調，掌握各聲調在說唱時高低、長短、緩急、強弱等不同性質。

《梨園原》由藝人彙整實際經驗而得，完全從表演藝術著眼，因此聽眾自然更是被關注的對象。〈曲白六要〉中的音韻、五聲、尖團、文義都是要使觀眾聽得正確；典故、句讀則要能通曉達意，讓觀眾聽得分明；而唱曲、說白皆必須口齒用力，才能在廣園曠地的劇場上，令觀眾聽得清楚。曲白理論架構，可說從結合演員度曲與觀眾聽曲而立論的。

90 簡譜依據俞振飛，《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，1982），頁138、140。

91 徐大椿，《樂府傳聲》，頁167-168。

## 五、結 論

從微觀角度總結清代音韻度曲論之成就，具體表現在四聲與度曲關係，尤以入聲的論述最為豐富。首先，沈寵綏以入聲收音口訣指示南曲要入聲入唱，李漁強調不可以北音派入三聲唱南曲入聲，否則隨口念唱皆似北調，並藉以比較北曲入派三聲與南曲入聲入唱之差異，凸顯入聲用韻對度曲之影響，故而主張南曲少填入韻。毛先舒主張入聲韻部應當別為標目而單獨押韻，主張入聲俱單押，不雜平、上、去三聲韻。其二，北曲入派三聲，南曲可以入代平上去，演唱時有何差異？毛先舒開創議題，提出北曲以入隸於三聲，音變腔不變，以派入之三聲而唱，無所謂入聲存在。南曲以入唱作三聲，腔變音不變，按譜律的要求唱作平上去三聲，但只限於入聲單押者。若是該填仄而用入聲者，則入聲入唱，吐字分明，不可混淆。毛先舒闡釋入聲隨譜唱作三聲，深入譜律、製詞與歌唱三者之關係，超越沈璟、王驥德。徐大椿精確再論北曲入派三聲唱法，必審其字勢，該近何聲及可讀何聲，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，無相徑庭也。除了入聲，其他收韻、閉口、鼻音、尖團音、五音四呼歸韻以及唱北曲「南方語音化」的現象，也都有更具體而微的討論。

從宏觀角度探討戲曲音韻學對清代度曲論的傳承與開展，包括三方面：運用音韻學闡釋填詞對度曲之影響、運用音韻學建構傳聲口法、運用音韻學開創曲白規範。從清初貫穿到嘉慶、道光年間，長達將近一百五十年時間，<sup>92</sup>這三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，必須植基傳承之上，才能凸顯清代音韻與度曲相關議題的開創，故本文以傳承與開展為主題。整體而言，上述三個面向中皆兼具二者。李漁傳承王驥德，毛先舒對南曲入聲課題頗多創發。徐大椿傳承沈寵綏，從發音生理學角度舉出各種口形，描述抽象的傳聲口法，是其開創。黃旛綽一介藝人，借

92 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）。

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，對相關議題累積重要成果，筆者沿著音韻度曲史的軌跡逐一探究，嘗試從宏觀與微觀的面向，探討清代運用音韻學於度曲論的傳承與開展。

感謝蘇鳳蘭 (Huang-Lan Su) 協助翻譯摘要，譯者畢業於美國德州大學奧斯汀分校東亞語文研究所。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 元·周德清，《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1集，北京：中國戲劇出版社，1980。
- 元·高明，《琵琶記》，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。
- 元·施惠，《幽閨記》，黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》第6冊。
- 明·王文璧，《中州音韻》，《四庫全書存目叢書》集部第425冊，臺南：莊嚴文化公司，1997。
- 明·陸采，《明珠記》，黃竹三、馮俊杰主編，《六十種曲評注》第6冊。
- 明·王驥德，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4集。
- 明·沈寵綏，《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5集。
- 明·沈寵綏，《絃索辨訛》，《中國古典戲曲論著集成》第5集。
- 明·樂韶鳳等編，《洪武正韻》，《景印文淵閣四庫全書》第239冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 清·李漁，《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》第7集。
- 清·毛先舒，《南曲入聲客問》，《中國古典戲曲論著集成》第7集。
- 清·徐大椿，《樂府傳聲》，《中國古典戲曲論著集成》第7集。
- 清·黃旖綽，《梨園原》，《中國古典戲曲論著集成》第9集。
- 清·王德暉、徐沅激，《顧誤錄》，《中國古典戲曲論著集成》第9集。
- 清·潘逢禧，《正音通俗表》刊於同治九年（1870），臺北：臺灣師範大學國文系藏本（逸香齋稿線裝書）。

## 二、近人論著

- 王守泰 1982 《崑曲格律》，南京：江蘇人民出版社。
- 王秋桂主編 1984 《善本戲曲叢刊》，臺北：臺灣學生書局。
- 王家熙等 1985 《俞振飛藝術論集》，上海：上海文藝出版社。
- 何大安 1987 《聲韻學中的觀念和方法》，臺北：大安出版社。
- 吳同賓、李光 1982 《樂府傳聲譯注》，北京：中國戲劇出版社。
- 吳盈滿 2003 「沈寵綏絃索辨訛之研究」，臺北：臺灣大學中文所碩士論文。
- 葉祥苓編纂 1998 《蘇州方言詞典》，南京：江蘇教育出版社。
- 周貽白注釋 1980 《明心鑑》，《戲曲演唱論著輯釋》，北京：中國戲劇出版社。
- 周維培 1990 《論中原音韻》，北京：中國戲劇出版社。
- 俞振飛 1982 《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社。
- 宮田一郎、石汝杰主編 2003 《明清吳語詞典》，上海：上海辭書出版社。
- 袁家驊等 1980 《漢語方言概要》，北京：文字改革出版社。
- 曾永義 1992 《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版公司。
- 黃竹三、馮俊杰主編 2001 《六十種曲評注》，長春：吉林人民出版社。
- 楊振淇 1991 《京劇音韻知識》，北京：中國戲劇出版社。
- 寧繼福 1985 《中原音韻表稿》，吉林：吉林文史出版社。
- 齊森華等主編 1997 《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社。
- 鄭 騫 1973 《北曲新譜》，臺北：藝文印書館。
- 應裕康 1970 〈《洪武正韻》韻母音值之擬訂〉，淡江文理學院中文研究室主編，  
《許詩英先生六秩誕辰論文集》，臺北：驚聲文物供應公司，頁275-322。

## On the Transmission and Development of the *Duqu* Theory in the Qing Dynasty from the Viewpoint of Phonology

Hueimian Li\*

### Abstract

This paper will analyze the achievements of the *Duqu* 度曲 theory in the works of four phonologists that specialized in Chinese traditional opera. The achievements of the *Duqu* theory and phonology in the Qing dynasty are presented based on the following seven aspects, namely, (1) *si sheng* 四聲 and *Duqu* (four tones, with discussion centering primarily on the *ru sheng*), (2) *shou yun* 收韻 (ending rhyme), (3) *bi kou* 閉口 (closing mouth), (4) *bi yin* 鼻音 (nasal), (5) *jian tuan yin* 尖團音 (dentalveolars and palatals), (6) *wuyin sihu guiyun* 五音四呼歸韻 (five phonemes, four groups of vowels, returning rhyme), and (7) the phenomena of *nanfang yuyin hua* 南方語音化 (sounding Southerned, by using Wu language to sing the traditional Northern opera) of Northern Chinese traditional opera.

Phonology influenced the development and transmission of the *Duqu* theory during the Qing dynasty in three main ways: (1) the influence of phonological elucidation on *Duqu*; (2) the use of phonology to construct the techniques of transmitting sounds; and (3) the use of phonology to initiate the rules of dialogues. These three dimensions reflect the historical development from early Qing to the Jiaqing and Daoguang periods, a total of 150 years, and

---

\* Hueimian Li is a professor in the Department of Chinese Literature at National Taiwan University.

the different achievements resulting from the fact that phonology was integrated into the *Duqu* theory.

Qing phonologists developed the *Duqu* theory by building on the achievements of their predecessors: Li Yu 李漁 built on Wang Jide's 王驥德 studies; Mao Xianshu 毛先舒 made much progress in his research on *Nanqu rusheng* 南曲入聲; Xu Dazhuang 徐大椿 learned his opera techniques from Shen Chongsui 沈寵綏, and went on to create his own special oral shapes for expressing abstract sounds through the application of phonological physiology. Huang Panchuo 黃旂綽 generalized concise dialogue rules by borrowing from biological phonology and offered practical principles for performing, singing, and speaking.

**Keywords:** phonology, the theory of *Duqu*, Li Yu 李漁, Mao Xianshu 毛先舒, Xu Dazhuang 徐大椿, Huang Panchuo 黃旂綽